קולנוע

ישראל

להכיר מקרוב

הקולנוע הגרמני יכול להוות היום את הדוגמה המאלפת ביותר של אמנות אשר צמחה, התפתחה ופרחה אך־ורק תודות לתמיכה נכונה של המדינה, ולסבלנות שבה הצטיידו התומכים, במשך השנים הרזות, כאשר נדמה היה שמאמציהם אינם נושאים כל פרי.

בימים שאחרי מילחמת־העולם השנייה, היה הקולנוע הגרמני המת־חי האומלל ביותר באירופה, תעשייה שלא הצדיקה את עצמה אפילו מבחינה מיסחרית. על אמנות לא היה כלל טעם לדבר. ואילו היום יוצאים לאור לא רק ביטאוני־קולנוע מקצועיים, אלא גם עיתונים יומיים ושבועוני־חדשות בשירי־הלל רמים לקולנוע הגרמני החדש, וקושרים לו כתרים הגדולים אולי אפילו מן המידות האמיתיות שלו. וורנר הרצוג, ריינר וורנר פסבינדר וויים וגדרס, שלושת המוכרים מבין היוצרים הצעירים של גרמניה, הם היום חמדת

כמאי ויים וגדרס
ביטוי נמרץ —

כמאי וורנר הרצוג
לדור שאחרי המילחמה

כל פסטיבל־סרטים וכל קולנוע אמנותי, ורבים חשים שסירטיהם מהווים ביטוי נמרץ ומרתק לגרמניה החדשה והשונה, של הדור שלאחר המילחמה.

צופה־הקולנוע הישראלי אינו מסוגל, כמובן, להעיד בנדון. מפיצי הסרטים בארץ דואגים להגן עליו מפני השפעות מזיקות כמו זו של הקולנוע הגרמני הצעיר. (אין זה קיפוח אנטי־גרמני במייוחד מאחר ששווייץ, ברזיל או קנאדה נמצאות במצב דומה).

אבל מי שנוהג לבקר בסינמטקים, יכול בכל־זאת לדעת במה המדובר, תודות ל־אדם אחד ויחידי. שמו גרהרד שנברנר, הוא מנהל את מרכז התרבות שליד השגרירות הגרמנית, חובב־קולנוע מושבע ונמנה עם מארגני הפורום של הקולנוע הצעיר בפסטיבל הסרטים בברלין, והוא האיש שדאג (בשיתוף־פעולה עם הסינמטקים והמכון לקולנוע) לאירגון ארבעה שבועות של סרטים מיוחדים, ועתה לשבוע חמישי. גם השבוע הנוכחי, כמו בפעם

(המשך בעמוד 50)

אנחנו לא לבד

בעייתי

מיפגשים מן הסוג השלישי

(דקל, תל־אביב, ארצות־הברית) — אם תפקידו של הקולנוע לספק שרשרת של חלומות, כפי שטען פעם אורסון וולס, הרי הסרט הזה ממלא את משימתו בנאמנות. ואם תפקידו ליצור דברים שאין דוגמתם בשום מדיום אמנותי אחר, גם מבחינה זו אי־אפשר לבוא בטענות. הסרט של סטיוון שפילברג אורג, על סמך עובדות קיימות, תמונה של מחר אפשרי בצורה אמינה, ובממדים שרק מסך הקולנוע מסוגל להכילם.

במשך שעתיים ורבע מוביל שפילברג את הצופה מהצצה בחפץ מעופף שאין יודעים את זהותו, דרך תופעות של טלפאתיה והתגבשות של אמונה כי אכן ייתכן קיום של יצורים אחרים בחלל, מלבד בני־האדם — ועד למיפגש עימם.

הדמויות עצמן — עקרת־בית, עובד תחנת־חשמל או מדען צרפתי — אינן אלא אמצעי־עזר, ושפילברג אינו משתדל במייוחד לעמוד על טיבן. הוא מעוניין הרבה יותר בעיצוב התופעות המוזרות שמתארעות לדמויות אלה. האפקטים המייוחדים, ההולכים ומתעצמים ככל שמתקרבת העלילה אל שיאה — המיפגש עם יצורי החלל — הם, בעצם, עיקרו של הסרט כולו. מבחינה זו מצליח שפילברג להגיע לממדי פיוט חזותי, בעוצמה הנדירה של שילוב צבעים, צורות וצלילים אבסטרקטיים, לתמונה מגובשת אחת.

אומנם, מי שמתעניין יותר באדם כפרט מאשר באדם,

המיפגשים של המדענים עם יצורי החלל

כבורג חברתי, לא יבוא על סיפוקו המלא בסרט זה. מי שינסה, מאידך, להשוותו לניסיונות קודמים במדע הבידיוני, במייוחד אודיסיאה בחלל (בשני הסרטים עבד אותו המומחה לאפקטים מייוחדים, דאגלס טרומבול), יצטרך להודות שלעומת ההתמודדות הפילוסופית של קובריק עם עולם המחר, נראית היומרה הרעיונית של שפילברג צנועה ביותר.

חפש את השחקנית

אהבה

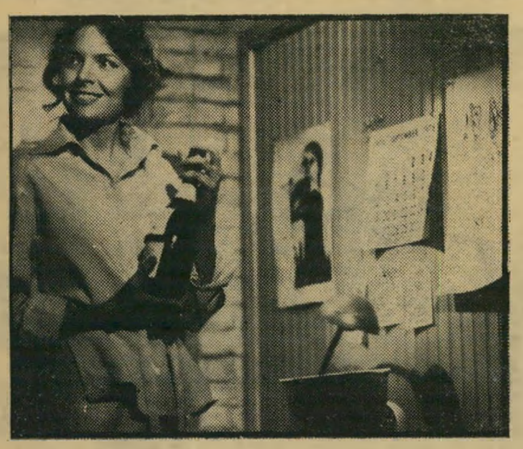
מחפשת את מר גודבר

(אלנבי, תל־אביב, ארצות־הברית) — לא במיקרה היתה דיאן קיטון מועמדת לפרס האוסקר עבור הרומן שלי עם אנני ולא עבור סרט זה, למרות שכאן יש לה תפקיד כבד־משקל יותר, גם מבחינת חשיבותו וגם מבחינת משך הזמן שהיא מבלה לפני המצלמה. פשוט אין זה מסוג הסרטים שראויים כי יתקשטו בפרס כלשהו.

הסיפור מוכר כבר, באמצעות רב־מכר שהגיע אל מיליונים: מורה של ילדים חרשים־אילמים ביום, נודדת בערבים בבארים־ליחידים, אוספת שם גברים, מביאה אותם לדירתה לבילוי של לילה, ומסלקת אותה מהמקום בבוקר.

צרותיו של הסרט מתחילות כבר בתסריט: הפשטנות שבה הוא מתמודד עם דמותה של המורה, ההסברים הפרוידיסטיים החובבנים להתנהגותה (אב קאנוני מחמיר גורם שהיא מסרבת לקבל עול מוסר ומוסכמות, מחלת שיתוק־ילדים בילדותה יוצרת את הצמא לתענוגות), והמיבנה הדרמאתי לקוי. מרגע מסויים ואילך אין זו אלא חזרה נצחית על אותו הדבר: קאריירה מצליחה של הוראה ביום (הצלחה חשודה), בקלות שבה היא מושגת) והוללות מתוכננת בערב (חשודה לא פחות, בגלל העקרות הריגשית שלה).

שני דברים יש, בכל־זאת, לומר לזכות הסרט. האחד —



דיאן קיטון: טובה מן התסריט

הופעתה של דיאן קיטון משכנעת, ומוכיחה שהיא שחקנית מגוונת הרבה יותר מכפי שסברו עד היום. השני — הצילום של ויליאם פרייקר מעניק את תחושת האימה, את הגוונים המחוספסים והאפלים של ניו־יורק, ואת אותה תחושת אותנטיות שחסרה לסרט עצמו.

אלוהים של הומור

הומור

הו אלוהים (פאר, תל־אביב, ארצות־הברית) — סרט יכול להצליח בזכות הדברים שהוא אומר, או בזכות הצורה שבה הוא אומר אותם. במיקרים מייוחדים ויוצאים מן הכלל, הוא מצליח בזכות שני הדברים גם־יחד. אלא שאז מדובר ביצירת־מופת ואלה, כידוע, נדירות.

הסרט של קארל ריינר אינו יצירת־מופת, אבל הוא סרט משעשע מאד. אומנם, מה שיש לו לומר (שהעולם הולך ומידרדר והאדם עושה כמיטב יכולתו כדי להשחית את המתנה שהעניק לו האל הטוב) אינו בבחינת חידוש, אבל צורת ההגשה מרעננת ומבדרת.

אלוהים, כך מסתבר בסרט, אינו יכול לשאת עוד את המצב עלי אדמות. הוא מתייצב בפני זבן בסופרמרקט ושולח אותו אל אמצעי־התיקשורת הגדולים, כדי לבשר שהוא, אלוהים, קיים ורואה את מעשי האדם, ולמרות הביזיונות הבלתי־פוסקים שהאנושות מתעקשת לחזור עליהם בהתמדה, יש עדיין סיכוי להצלה אם כולם יטו שכם יחד, יפסיקו להרעיל את הנהרות, לזהם את האוויר, לרמות, להרוג, לשקר ולהעמיד פנים.

זה נשמע אולי מפחיד, כמו דרשה של מטיף דתי, אבל לא נראה כך כלל. ראשית, משום שריינר (שותף ותיק של מל ברוקס) הוא קומיקאי היודע להבליט את הצד המצחיק והמשעשע בכל סיטואציה, וכאיש־מיקצוע מנוסה למד שכל

גאר ודנבר — בעקבות השמש

דקה החולפת ללא הברקה, היא דקה אבודה. בסרט שלו, אין דקות אבודות. שנית, משום שנהג בתבונה כאשר החליט שאלוהים צריך לחופיע לעיני בני־התמותה בדמותו של ג'ורג' ברנס.

ברנס, שטען תמיד כי כישרונו הגדול ביותר הוא לא לעשות לפני הקהל מאומה חוץ ממציצת סיגר ענק מצליח, בעזרת ברק־עיניים וחיוך קטן, להקנות לשורות היוצאות מפיו חוכמת־חיים והומור גם־יחד.