

מבשר את המבט הנוקב וחסר-הפשרות של הילדה אנה טורנט בקריאת העורב. **דיכוי ניבוי.** לא קשה לזהות ולפרש את כוונותיו של סאורה. החנק של חברה החיה תחת מגף של רודנות, הפחד מפני שינויים, האחיזה בדימויות-שווא כדי להשתמש מן האחריות של המציאות המיידית, ההרס העצמי והצביעות — כל אלה בוטים, ובולטים לעין, קשה להעלות על הדעת שילטון דיכוי נבזי יותר מזה של האם, "הדואגת כל-כך לבניה", בדיק כשם שקשה לתאר ריקבון משכנע יותר של ה"דת, הצבא והאינטליגנציה הספרדיים. "מובן שאני מושפע מגויא ומבנואל, מודה סאורה. כדי להסביר אותה תערובת של סרקאזם אכזרי, אנטי-קליקליזם והתרוממות. "בכלל, אני חש שאני שואב את השראתי מן המסורת הספרדית, וחבל שה"מישטר מקשה עלינו כל-כך לנצל השראה זו". אכן, מאחר שהתכוון מראש לנושא פוליטי בצורה מוצהרת כל-כך, עבד סאורה במשך שנה המימה יחד עם התסריטאי רפ"ל אזקונה, כדי להכין תסריט שאמר כל מה שהכביד על לבם, ועם זאת — להוציא מתוכו כל מילה מפורשת שהיתה יכולה להתפרש כפגיעה במישטר.

"התוצאה היא שזהו התסריט המעובד ביותר שלי", סיפר סאורה, וגם כך נאלץ המפיק שלו לעמוד זמן רב עד שמצא את הכסף הדרוש להפקה. המשקיעים לא התקשו להבין את כוונותיו של סאורה, ולא ששו להיכנס לעימות ישיר עם השילטון. **למרות הצנזורה.** אלא שהמבצע עבר בשלום. התסריט לא שונה, ועם בת זוגו של הבמאי, ג'ראלדין צ'אפלין, בתפי קיד הראשי של האומנת המפקירה את חייה לקר-הציפעונים המבודד, יצא הסרט לאור, הוצג בקאן, והעיתונות הבינלאומית הייתה מאוון לאוון: שוב סידרו את הצנזורה ה"ספרדית. עשר שנים קודם-לכן עשה זאת בוניואל, כשהציג בשם ספרד את וירידי-אנה, ואחרי התגובות שקיבל הסרט בפסי טיבל, הוא נאסר להצגה בארצו. והנה, סאורה חוזר על אותו התרגיל, משחיר את פני המישטר הפראנקיסטי ללא רחמים, ומוכיח בפעם נוספת כי גם כשיש צנזורה, אפשר למצוא דרכים לומר את שרוצים לומר, כשאבירי המיספריים אינם חשים כלל בנעשה תחת אפם.

סינמטקים היפאני שבכולם

שלושה הסינמטקים בישראל — בירור שלום, בת-לאביב ובחיפה — מסתפקים בדרך כלל בשירות לסעם הצרכן ומציגים שוב ושוב אותם הסרטים שעברו, בדרך כלל אפילו בהצלחה, לפני זמן לא רב. כל



במאי יאסוירו אוזו החיים פשוטים

כך את בדי הקולנוע המיסחריים בישראל. זאת במקום לטרוח להרחיב את האופקים הצרים של ציפה הסרטים הישראלי ה"מוצק. הטענה, שהתמיכה הניתנת להם אינה מאפשרת הפלגות נועזות מדי במיב נה התוכנית, ומשום כך יש תלות מסויי במספר הכרטיסים שהם מוכרים בכל

בלש פרטי

לקינוח

בלש בגרוש (דקל, תל-אביב, אר"צ-הברית) — עוד אחד מאותם תרגילי קולנוע אופנתיים, שבהם מסתבר שכאשר אין מה לומר, אפשר תמיד ליטול את מה שאמרו אחרים ולהעמידו על הראש.

ניל סיימון ("דירה לשניים"), שהוא מומחה ואיש מיק"צוע ותיק בהעמדת דברים על ראשם, חוזר אל אותו חלק במיתולוגיה של הקולנוע, שכבר הכניס לו הרבה כסף: פולחן הבלש הפרטי ההוליוודי.

פיטר פאלק, שרבים גורסים כי דמות קולומבו שלו היא מעין קריקטורה מודרנית של האמפרי בוגארט, הופך כאן לקריקטורה של ממש. הוא מגלם את לו פקינפו, בלש פרטי, תוצאה של שילוב התכונות הבוטות והמצחיקות ביותר שבכמה מגיבוריו של בוגארט, החל בסם ספיד, ב"נץ ממאלטה" וכלה בפיליפ מארלו, ב"תרדמה הארו"כח" עם ריק בליין ב"קזבלנקה" ומורנו ב"להחזיק ולאבד".

הסיפור אינו חשוב, אינו מתקבל על הדעת ואינו מעניין (וזו דרכו של סיימון לומר, כנראה, שגם באותם הסרטים היו הדמויות והאווירה חשובים יותר מן הסיפור). אשר להצחקות, הן רובן בדיאלוג חשנון ומלא התפניות שסיימון



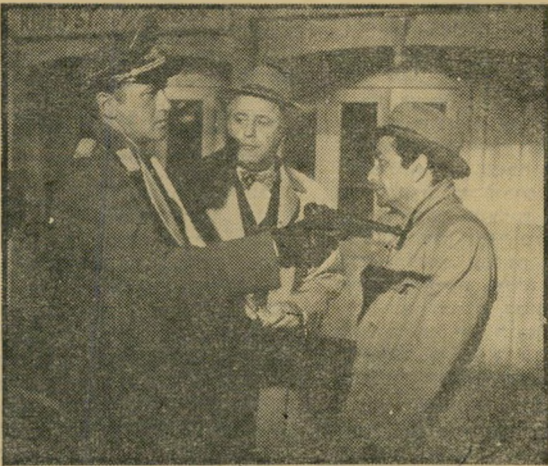
אסקינו

צרפתי

גזוז מנטה (אורלי, תל-אביב, צרפת) — עוד טבילה נוסטאלגית בזיכרונות האישיים של במאית צעירה בשם דיואן קיריס, המשחזרת על המסך את ימי נעוריה בפאריס של תחילת שנות השישים.

מעשה בשתי אחיות, בנות להורים גרושים, המבלות את החופשות עם האב, ואת שנת הלימודים עם האם. הסרט מתחיל בסופה של חופשה, ומסתיים בתחילתה של החופשה הבאה. הוא מתרכז, ברובו, בחוויות בית-הספר של שתי האחיות (בעיקר הצעירה), בעימותים עם המורות, ביחסים בין חברות לכיתה ובגישושים הראשונים לקראת חיי המין (המחזור הראשון, הסיפורים הבדויים על יחסים אינטימיים ועוד) — ובקווים כלליים יותר, במצב הפוליטי של אותה התקופה, שבה רגשה עדיין צרפת עם ויתורה על אלג'יריה ומישפטיהם של הגנרלים הסרבנים. בדיבד משוחזר זרים העימותים עם האם, הקינאה הסמויה לקשריה עם גבר זר והניצול המשוכלל של המרחק בין האב לאם כדי להשיג דברים שאם-לא-כן לא היו בהישג ידן.

כל זה מסופר בצורה אפיוזית, סטעים-קטעים, בלי עזי מק מיוחד או התעניינות של ממש בדמויות החורגות מן



ויליאמסון ופאלק, ציטוטים ובדיחות פרטיות

כותב כבר כלאחר יד, אבל הרבה יותר מזה, הוא טמון בהשוואה שבין הקריקטורות שבסרט, למקור השראתן מלפני 35 שנים ומעלה.



תעלולי שנת הלימודים — עד לחופש הבא

המעגל הקטן של המישפחה. הדמויות השרירותיות ביותר, החד-ממדיות ביותר, הן כמובן גם המצחיקות ביותר. בסך הכל זהו סרט מאופק יותר מ"אסקימו לימון".

כלומר צילום שאין בו אנשים אלא רק תפאורה, הוא חיזיון תדיר בסרטינו, הן משום שזו דרכו למקם את העלילה בצורה מדויקת, והן משום שזה עוזר לצופה להיכנס לאווירה של הסצנה. וזאת מבלי להיכנס לכל התיאוריות הסבוכות שמעניינות למסך ריק פרשנויות נוספות. **מחזור החיים.** כרוק מושבע שחי עם אמו, אוו מרבה לדבר בסרטינו על הרגע הקריטי שבו צריך הצעיר לבחור בין הורה בורד לחיים עצמאיים. סתיו מאוחר הוא רק דוגמא אחת לכך. כמי שהרבה לשבת עם חבריו וללגום סאקה בבתי-הקפה של טוקיו, הוא השתמש במה שראה סביבו וסרטינו מתרחשים למעשה בין ארבעה מוק"דים עיקריים: הבית, המישור, בתי-הקפה והמיסעדות. אתרים אלה מרכיבים את ה"חוויה של היפאני המצוי בסרטינו, אוזו הכרויה הבטיחה שאף שורה מן הדיאלוגים בסרטינו לא תכלול צליל מזויף של מלודרמה או ימרה. כמשקף נצחי מן הצד, בזהירה המצלמה שלו מהצצה אל תוך גרונה של דמות או אל מאחורי פרגוד הפרטיות שלה: היא נשארת תמיד במרחק בינוני מן האובייקט המצולם, קולטת את ההתנהגות החיצונית ומניחה לצופה לפרש או"תה כדי להבין את ניבכי השגמה. אין בסרטינו אהבות גדולות או טרגדיות גדולות; ואפילו לידה, נישואין או מוות, הם חלק בלתי נפרד ממחזור החיים. אולי משום כך נושאים סרטינו שמות כמו סוף האביב, תחילת הקיץ, בוקר טוב, סתיו מוקדם וכדומה. סרטינו של אוזו מספקים ניהוח של חיים. על הצופה לפענח את הטעם.

התעניין אך ורק בחיי המישפחה של היפאני בן ימינו. בפערי הדורות, בהתפררות התא היסודי של החברה, ובאירור עם הבאנליים והאפשריים ביותר של חיי היום-יום.

דוגלד ריצ'י, עיתונאי אמריקאי החי ביפאן והמהווה את מקור האינפורמציה העיקרי על הקולנוע היפאני בכלל ועל אוזו בפרט, גילה שהיפאנים ניהדמו כאשר סיפור טוקיו הוצג לפני כ-20 שנה. באוני ברסיטה אמריקאית כימעט בהחבא, וזכה בשבחים. האזרחים ברחוב, שמצאו כי ה"הגדרה המתאימה ביותר לסרטינו של אוזו היא "בעל סעם יפאני" לא הבינו כיצד יכול בן תרבות אחרת וחברה אחרת לרדת לעומקם.

החיים פשוטים. מאז התפרסמו עליו במערב מחקרים רבים. יש הרואים בו את נושא הנס של השמרנות היפאנית בעימות בין הדורות, את אמן הדיוק וההפשטה (במובן הטוב של המילה), או את מיישם תורת הון על המסך. את הדימויים שלו משווים ל"הייקו" (תריה יפאנית בת שלוש שורות — בראשונה חמש הברות, "בשנייה שבע, ובשלישית שוב חמש). שגם סרטי אייזנשטיין הושפע מהם. ואילו מישפטי המפתח בסתיו מאוחר — "החיים יכולים להיות פשוטים, אבל בני האדם מסבכים אותם" — מתאים לא רק לסרט עצמו אלא לכל יצירתו של אוזו.

מבחינה חזותית גובל סיגנונו בסגנונות המצלמה כימעט שאינה זזה, והיא ניצבת בדרך כלל בגובה עיניו של אדם היושב על הריצפה, כדרך היפאנים. המסך ה"ריק",

הצגה, אולי מוכנת אבל אינה משנה את העובדות היסודיות. דוקא משום כך צריך לברך בכל פעם שהסינמטקים חורגים מן המינהג המקורי. לדוגמה, כאשר הם מציגים תוכן ניות של סרטים גרמנים חדשים, שאין ה"דמנות אחרת לראותם בישראל, דוגמות אחרות: כאשר הם מביאים תוכניות של קולנוע נסיוני משנות העשרים; כאשר הם מציגים ריכוז גדול של יצירות במאי אחד (למשל, בולוניני), שהובאו במיוחד לשם כך, או, כפי שזה קורה עתה, כאשר הם מציגים לפני הצופה הישראלי את אחד הבמאים הגדולים ביותר של הקולנוע, ש"אינו מוכר כלל בארץ ואף אחד מסרטינו עוד לא הוצג כאן.

הכוונה לבמאי היפאני יאסוירו אוזו, ששניים מסרטינו, סתיו מאוחר וסיפור טוקיו, מגיעים לישראל הודות לשירותים הטובים של שגרירות יפאן. מאחר שמדור בר בבמאי לא מוכר בישראל, כדאי להק"דים ולהכין את המתעניינים. מה עוד, ש"כדברי מבקר הקולנוע הבריטי רובין ווד: "הצופה הפאסיבי שייך לראות סרט של אוזו, ישתעמם עד מוות".

חיי המישפחה. אוזו, שנפטר לפני 15 שנים, נחשב היפאני ביותר באופיו מכל הבמאים הגדולים של ארץ השמש העולה. במשך שנים לא עשו היפאנים שום מאמץ כדי להביא את סרטינו אל המערב, מתוך ביטחון מוחלט שהמערב, הלוט אחרי צחצוחי החרבות של הסמור"ראים או האכזריות של מסתרי העבר ה"אפופים בערפל, לא יוכל כלל להבחין בי ערכים של יוצר, אשר ב-35 שנות יצירתו