

שנדמה היה לה מובן מאליו לפני כן, ומרוב מאמציה צף ומתגלה קצה הקרחון המסוכן של תסביך אדיפוס שהאם והבן קורבנותיו במידה שווה. מסע משותף לתוך עברה של האם מביא בסופו של דבר ל־פתרון תעלומה שהטרידה את הנער ועוררת לו לעבור את מחסום ההתבגרות. כל אלה מרכיבים את שלבי הסיפור, ומשול־בים בו הופעותיה של האם על בימת ה־אופרה ושביבים מאורחות־החיים של בני־העשרה באיטליה היום.

מלודרמה נאפוליטנית. זאת צריכה להיות מלודרמה נאפוליטנית, טען ברטולוצ'י במסיבת העיתונאים, "בני־טוי הוקרתי לדאגלס סירק ולאופרה הי־איטלקית". ואכן, לא במיקרה יש לאופרה תפקיד בולט כל־כך בסרט. זה עיסוקה של האם, זה קובע את סיגנון הסיפור, וה־מוסיקה אפילו מספקת רמזים לבאות. למ־של, ביצוע בלי מסיכות של סצנה מנושף המסיכות של ורדי, היא שמסיימת את הסרט אחרי שגם בו הוסרו המסיכות. מע־ריצי ברטולוצ'י טענו שאין בתסביכי אדי־פוס שום דבר חדש, שהו סתם רומן אשר חסר את הרבדים הסוציאליים והפוליטיים, שהיו עד היום מרכיבים ראשונים במע־לה, בכל סרטיו. ברטולוצ'י, הקומוניסט לשעבר, הצליח אפילו לעורר זעם כש־הציג קריקטורה לעגנית של פעיל מיפלהגה רס־דרג, שבו נתקלת קאתרינה לקראת סוף הסרט. הוא נוהג במכונית ב־חוו יק־רה, הוא מלא גאווה על תפקידו ועקרונ־תיו, ומצהיר כבר מן הרגע הראשון, שהוא החבר הנאמן למיפלהגה, שייך למתנה ה־מנוגד לזמרת, שהיא אמריקאית.

סיגנון העגבים שהוא נוקט לאחר מכן וסיפורי מעלליו אינם מותירים הרבה ל־כבוד העצמי של האיש, וכמובן שהקומ־ניסטים האיטלקים הקנאים קיבלו את ה־סצנה בשריקות ובכלעס.

ההימור הגדול. אולם, הפוליטיקה אינה מעניינת כלל את ברטולוצ'י בסרט זה. זאת, כנראה, היצירה האישית ביותר שלו. הוא הודה שבשעת עשייתה השקיע הרבה ממערכת היחסים בינו לבין אמו בתוך הסיפור שעל המסך. למזלו נתקל בשחקנית כמו ג'יל קלייבורג, שהיתה מסוגלת להעשיר ולהרחיב את האספקלריה הפרטית הזאת באישיותה.

"זה היה ההימור הגדול ביותר שלי עד היום".



קאתרינה (קלייבורג) באה הכיתה בין אהבת־אם לבדידות

יום". היא אומרת. כאשר נטלה על עצמה את התפקיד, היה ההימור גדול שבע־תיים, מפני שבאותו שלב דובר על יחסים מפורשים בין האם ובנה, ולא רק על הת־עלסות שנפסקה בעודה באיבה. שכפי ש־זה נראה בגירסה הסופית, התפקיד נועד בעצם לשחקנית אחרת, ליב אולמן, אולם כשזו לא יכלה להשתחרר מהתחייבות־הלופע על בימת התיאטרון בניו־יורק, פנה ברטולוצ'י אל ג'יל.

כמוהו, גם היא נזכרה באמה, שעה ש־התבלטה בעיצוב הדמות. "לרגע נדמה

קולנוע נועור התפעלות



הבריחה מאלקטרו (חן, תל־אביב, ארצות־הברית) — כל סרט נוסף של ז'ון סיגל מעורר מחדש התפעלות. החסכנות והיעילות שבה הוא משתמש באמצעי־הקולנוע כדי להעביר את סיפורו לצופה, השליטה המוחלטת בחומר ובעריכתו, מצביעים שוב על העובדה שהוא אחד היוצרים המהוקצעים ביותר של הקולנוע האמריקאי. הפעם הוא עוסק בשטח מוכר היטב: סירטי כלא וברי־חה. הסיפור מבוסס על מעשה שהיה, פריצתם של שלושה אסירים מן הכלא המפורסם באלקטרו, זמן קצר לפני סגירתו. במרכז הסיפור, דמותו השתקנית, הקשוחה והנחו־שה של קלינט איסטווד, שמישחקו נוצר כאילו במיוחד לסרטים של סיגל: ממעט בתנועות, כל מעשה יש לו תכלית מוגדרת ושום דבר אינו קורה בטעות.

המרכיבים של סיפורים מסוג זה מוכרים היטב: האסיר הבודד מול מימסד הסוהרים, מצד אחד, ועולם האסירים מצד שני, הומוסקסואליות וגזענות מאחרי הסורגים, מנהל־כלא סדיסטי המתמאר באטימות המוחלטת של המוסד שלו, חיטוט וחיפוש דרכי יציאה, ולבסוף ביצוע הבריחה הסופית.

כל מה שנוגע לשלבים שונים אלה, ולתיאורם, אין לסיגל הרבה מה לחדש, ונראה כי אינו מתאמץ אפילו בכיוון זה. עיקר מעייניו נתונים לבניית כל סצנה כך שאפשר יהיה לחשוט ממנה את מרב העוצמה הזרמתית, הנעה מתוחכמת של המצלמה בעזרת הצלם ברוס סורטיס, כדי להמחיש את תחושת המרחב הסגור שבו נתונה העלילה,



קלינט איסטווד: הנחוש הקשוח והשתקן

או מערכת היחסים שלי־ט־נשלט שלפיה מתנהלים החיים בכלא.

למעשה, מצטיין הסרט במה שהצטיינה הבריחה עצמה: שימוש נבון ותכליתי בפרטים קטנים כדי להרכיב תמונה כוללת. ואם זה לא חורג מן השיגרה המקובלת של גיבור המבצע את הבלתי־אפשרי, זה לפחות מנוצע הרבה יותר טוב מן הרגיל.

נעקבות הביוב המודרני



כרך למבוגרים בלבד (סטור, ז'ון, תל־אביב, ארצות־הברית) — שם מסורבל ומשונה זה מסתיר את הסרט השני שביים התסריטאי פול שרדר. (סירטו הראשון, צווארון כחול, יוצג גם הוא בקרוב, בתל־אביב). הפעם, יש לסיפור גוון אישי למדי. גיבורו, הוא איש־תעשייה מעיירה קטנה ופוריטנית, המחפש את בתו שנעל־מה בין בתי־הבוסת, אולפני הסרטים הפורנוגרפיים ומעו־רות הסטריפ־טיז של החוף המערבי. שרדר עצמו נולד בעיירה קטנה ופוריטנית, ולכן הוא יודע על מה הוא מדבר כשהוא מתאר את הלם האב הנמש עם עולם שעד אז היה בעיניו, בגדר אגדה מתועבת בלבד.

אלא ששרדר התסריטאי והבמאי מתקשה להשליט מישמעת על החומר שבידיו. האב הנקרע בין זעם, דאגה, צער וחרדה, מתגלה כברוש קשוח המסתדר עד מהרה בזרמי הביוב של הכרך שבו הוא מחפש את הבת. רעיונית, משרת שוני זה את שרדר, המכחולן להראות כי אנשים נישאים נסחפים ברוח בלחץ האירועים, ואדם אינו יותר מאדם, בין אם הוא פורטיני מאמריקה התיכונה או רועה־זונות לחוף האוקיאנוס השקט. פסיכולוגית, המעבר של ג'ורג' סי. סקוט מדמות של ראש־ועד הורים מחונן, לברייון קשה־עורף, חלק פחות.

זאת ועוד — הנושאים של סירטי פורנו במחתרת, סחר בנערות ומחאה חברתית, מספקים יותר מדי פיתויים לש־מוש בדפוסים ישנים והמישפטים שחוקים, והוא אינו



שלוש יצאניות במאורת־לילה בחוף המערבי

מצליח תמיד לעמוד בפניהם. זה מתחיל ביצאנית בעלת לבי־אהב, וזה נגמר בבת המתקוממת נגד רודנות הוריה. ואף־על־פי־כן, יש בסרט רגעים משכנעים מאד, שבהם מעוררים שרדר וסקוט תחושת אימה שנובעת ממיפוש בין שני עולמות שונים כל־כך שרק האלימות משותפת להם. וכרגיל, בעימות מסוג זה, את החשבוניות משלמים אלה שנמצאים בתוך, בין הניצים.

רגש ועדינות. אבל, כל מה שאינו

נוגע לשתי הדמויות הראשיות, מקבל בסרט ממד חולף ומישני בלבד. אומנם, כמה מן האפיונות הקצרות נחרטות היטב בזיכרון, כמו הסצנה הקצרה שבה גבר אלמוני (פראנקו צ'יטי, ידידו האישי של פאזוליני בעבר). מנסה לחזר אחר הנער שנמלט מביתו, ועושה זאת ברגש ועדי־נות שאינם נופלים מן הרגעים הרומונטיים ביותר שידע הקולנוע, או הפגישה בין האם לגער המספק סמים לבנה, קטין ערבי המתגורר בשכונת עוני, שיחה שבה כל העצב והתיסכול של הפרולטריון המרוד החדש של אירופה, באים לידי ביטוי. אם סצנות אלה שוליות, ונדמה כאילו בר־טולוצ'י רצה לצאת ידי חובה ולפרוע בהם, התחייבויות מוסריות, יש מרכיבים אחרים בס־פ־ש שהם מסוכנים יותר. ה־התמכרות לסמים קשים כתחליף לאהבת אם, וגמילה מסמים ברגע שהאבה חוזר, הם ענייני שפותר ברטולוצ'י כלאחר יד. בסרט ישנה גם תעלומה, אבל קיומה אינו ידוע לצופה, אלא לקראת סוף הסרט, כך שפתרונה אינו מעסיק אותו במיוחד. דבר זה אינו עולה בקנה אחד עם מיבנה נכון של עלילה. אצל במאים אחרים, זה היה אסון. אצל ברטולוצ'י, זה ליקוי, אבל יש פיצויים רבים כל כך, שלא קשה להתנחם.

עיקרי הבלעדי של ברטולוצ'י בכל הסרט הזה הוא מערכת־היחסים שבין האם לבנה. מצד אחד, אשה שחיה חיה על הבמה ושוכחת לעתים, כי בחוץ צריך להפסיק את המישחק (זה מזכיר קצת את הכל אודות זוהה של מאגקייביץ), אשה שאי־ישם במעמקי נפשה היתה מעדיפה שבתה לא יגדל כדי שהיא לא תדוקן שכן, שני ה־מושגים רודפים זה את זה בתודעתה. מצד שני, נער שעובר את כל יסורי ההתבגר־רות של שנות השבעים המאוחרות ללא עזרה וללא מישענת, נער בשלב ההתעו־רות המינית — המודגשת בעזרת סצנה מתוך ניאגרה של הוקס, שבה מעכות מרי־לין מונרו על פני מסך ענק — אהבת אם. בדידות וניתוק בארץ זרה, יוצרים בלבול. להמילפס היה היחיד מפניו, לפחות כך נראה לו, הוא הסמים.

מאתיו בארי וג'יל קלייבורג, שסבתה היתה זמרת־אופרה כמו קאתרינה, הודו בסוף ההסרטה שגדולתו של ברטולוצ'י היתה בכך שהשתמש בנתונים האישיים של כל אחד מהם, כדי לעצב סופית את הדמויות בסרט, ומאכן הזהות המוחלטת של השניים עם תפקידיהם. וכדי שגם בר־טולוצ'י ירגיש בבית, מתנהל חלק מן ה־עלילה בסביבות עיר מולדתו, פארמה. אפשר להבחין שם אפילו בחוה מ־1900.

היה לי שזו אשה פאתטית, אומללה, ורגע לאחר מכן הייתי משוכנעת שמדובר במכ־שפה אמיתית. גילמתי את האם והזדהיתי עם הבן, חשתי קרובה יותר לילד מאשר להורה, וזכרונות יחסי עם אמי לא הירפו ממני. לעתים אני אפילו מדברת בסרט כמה".

מלבד המיבחן הרגשי שבו העמיד אותה הסרט, היה זה גם מיפוש עם הבמאי ה־פדנטי ביותר שהכירה. "אם בחזרה הוא מסביר שרצוננו, כי תשבי בצורה מסויימת עם הירד נשענת על הכיסא, ואחרי האפור וכיוון האורות את יושבת לפני המצלמה ושכחת להשעין את היד, הוא מספק ומת־חיל מהתחלה. הוא יודע היכן צריך להיות המרפק וכיצד צריך ליפול האור אם ה־מרפק מונח כך, ובאיזו זווית מופנה הגוף באותו הרגע".

במשך הודשים ארוכים התלבט ברטר־לוצ'י, ולא ידע להחליט עד איזה שלב לפתח את היחסים האסורים בין האם לבן. רק בערב שלפני צילום הסצנה שבו צרי־כה היתה ג'יל קלייבורג לתנות אהבים עם מתיו בארי, המגלם את הבן, התחרט הבמאי והחליט ש"אחרי סצנה כזאת אין עוד לאן ללכת, זה הסוף". אופי הסצנה השתנה והבן נרתע לפני הרגע המכריע. ההתעוררות המינית. העניין ה־