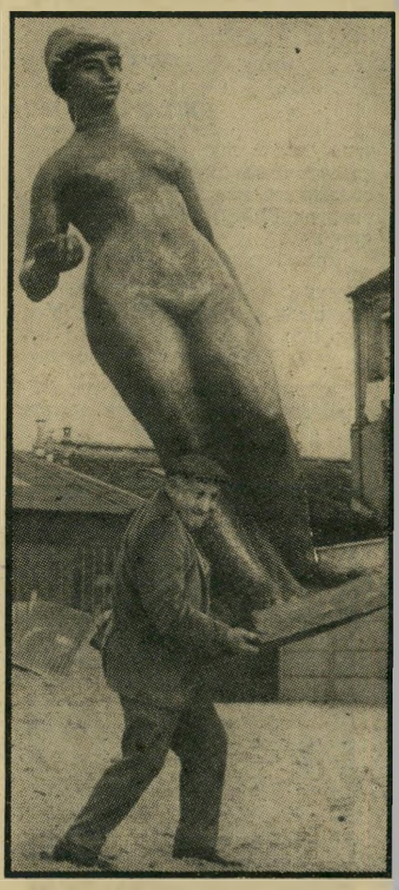
בברלין, שהחל השבוע, ובעקבות העניין הרב שעורר סרטו החדש של לוזי, הסכים לדבר ארוכות, עם אחד מעורכי עיתון קולנוע צרפתי, מישל סימן. (אולי משום שסימן, כמוהו, הוא יהודי־הונגרי).

לעזוב את בודאפשט. את השכלתו האמנותית רכש טראונר בבודאפשט, עיר מולדתו, בימים שבהם זרמים שונים התנגשו בחריפות בעולם הציורי האירופי. האקספרסיוניסטים הגרמנים, מול האימפרסיוניסטים הצרפתים, מול הקוביסטים וכן־הלאה. „את בודאפשט הייתי חייב לעזוב," אומר טראונר, „משום שההונגרים הם אלה שהמציאו את הפאשיזם של המאה ה־20. אולי זה לא ידוע כל־כך, אבל זאת עובדה. תחילה, היינו רואים את הורטי רוכב ברחובות, על סוסו הלבן, ואחר־כך התחילו לראות גוויות של נידונים למוות ברחובות. ההונגרים היו חלוצים בעניין הזה, למרבה המזל הם לא המשיכו בו עד סופו."

יחד עם ארבעה חברים עזב אז את הונגריה, ארבעה מהם שמו פניהם לגרמניה, והוא העדיף את פאריס, שבה הוא ממשיך להתגורר עד עצם־היום־הזה. כאשר הגיע לשם, הצטרף לאותה בוהמה שהיום קורא־אים עליה בעיקר בספרים, כדברי טראונר עצמו אמנים ללא פרוטה שחיו בצוו־



אמן אלכסנדר טראונר
„איך לגנוב מיליון"

תא, תמכו זה בזה, ו„מצאנו תמיד מי־שהו, שהתנדב ברגעי־מצוקה, ושילם עבורנו קפה וקרואסן." לאולפן סרטים הוא נכנס בפעם הראשונה בטעות. אל הדירה שבה התגורר עם כמה אמנים אחרים, הגיעה הצעה לעבוד כמה ימים בציור תפאורה. האמנים התייעצו ביניהם והחליטו, שידיד של טראונר, פסל במקצועו, הוא הזקוק ביותר לכסף והחליטו לשלוח אותו לשם. הפסל יצא לדרך, ובדרכו עבר ליד מיפעל שביקש פועל. בר־במקום החליט שאין לו חשק לחצות את כל העיר כדי להגיע לאולפן, נטל על עצמו את העבודה במפעל, ושלח את טראונר במקומו, לצייר את התפאורה.

בגזיזים בהירים. כך פגש טראונר את מי שהיה במשך שנים מורו ורבו, אחד התפאורנים החשובים של ימי הקולנוע הראשונים, לאזאר מאירסון. „הייתי מוקסם." מספר טראונר. „רעייתו, מרי מאירסון, היתה אחת הנשים היפות ביותר בפאריס (כיום היא מנהלת הסינמטק שם) ודרכו הכרתי כמה מן האמנים הגדולים של אותה התקופה, כמו קוקושקה ודה־קיריקו, שהיו ידידיו של מאירסון."

השפעתו של מאירסון באותה תקופה, היתה רבה. הוא הכניס את הגוונים הבהירים אל תוך הגוונים הקודרים ששלטו אז בתפאורה. הוליווד התרשמה כל־כך מן החידוש, ששלחה כמה מראשי מחלקת התפאורות שלה לפאריס. הם עקבו מקרוב אחרי עבודתם של מאירסון וטראונר, וכשבו הביתה מילאו את האולפנים באבזרי גבס בהירים. „כדרכם, כשהם מאמצים לעצמם כיוון של הזוזלת, הם הולכים בו יותר מדי רחוק."

עם אורסון וולס עבד, כאשר עשה את אזרחלו במארוקו. היתה זו עבודה שהעמידה במבחן את כושר ההמצאה של טראונר בכל רגע. היה זה כאשר נדרש למצוא פתרונות לשילוב צילום אחד שנעשה בוונציה, עם צילום שני מרומא וצילום שלישי ממוגאדור (עיר מרוקאית עתיקה), או כאשר התלבושות שהוזמנו לסצינה מסויימת לא הגיעו בזמן, (כנראה משום שלא שילמו עבורן, חשד טראונר) וצריך היה לרוץ מהר לחייטים היהודים בבאזאר

טראונר משתרע על כביש התפאורה של „אירמה לה דוס"
רחובות פאריס קמים לתחייה

אסור עד המסך. פעמים אחדות הציעו לטראונר לעבוד בהוליווד, אבל הוא העדיף תמיד להישאר בפאריס, בין חבריו וידידיו. גם כאשר פרצה מילחמת העולם השנייה, וסכנת־אמת נשקפה לו בהיותו יהודי, נשאר בצרפת. את שמו אסור היה לכתוב על המסך, וכדי שיתפרנס סידרו לו ידידיו עבודות, והשאילו לו את שמם. בדרך זו עשה כמה מסרטיו הידועים ביותר עם מארסל קארנה, כמו אורחי־הלילה וילדי־גן־העדן.

העיר, שחיפשו עבודה אחרי המלחמה, ולהזמין אצלם בחיפזון תחליפים.

להבדיל מתפאורנים אחרים, הנוהגים לשרטט את רישומיהם בקווים גסים, שחור על גבי לבן, מקפיד טראונר תמיד, להכין רישומי צבע לתוכניותיו. הוא נזכר בחיוך, שנהג כך גם כאשר הסרטים לא היו עדיין צבעוניים. זה כנראה חלק מעצם הרגשתו, שהציור מעניין אותו לפחות כמו המוצר הסופי — התפאורה. עבודתו העמידה אותו במבחנים מכל הסוגים, בסרטים שנעו מימי מצריים העתיקה ועד לדרמות אולטרא־מודרניות, דרך רומנטיקה מסוגננת. הוא למד להתאים את עצמו לסגנונם של הבמאים עמם הוא עובד. לתכנון הקפדני ולצילומים הקצרים יחסית בסרטיו של בילי ווילדר, או לתנועות המצלמה הארוכות אצל לוזי, לדרישות של התאורה, ולהתאמת תפאורה קיימת לאתר צילומים. לעתים הוא בנה תפאורות בשלמות, עד הסרט האחרון בהן, כמו בשחר עולה או ילדי גן העדן, שנחשב עד היום לאחד השיחזורים המרשימים שידע הקולנוע מעודו של פאריס, במאה שעברה.

הוא מכיר את בירת צרפת מקרוב כל־כך, „את כל סימטאותיה ואת רחובותיה של העיר הזאת אני יודע בעל־פה", עד שהיה למומחה הבלעדי לתפאורה פריסאית בקולנוע. וילדר התקשר בזמנו עם טראונר, והבטיח, שכאשר יעשה סרט בפאריס או על פאריס, יפנה אליו. ואכן אריאנה סיפור אהבה בין אודרי הפבורן וגרי קופר, על רקע פאריס, היה הסרט המשותף הראשון שלהם, ואילו אירמה לה־דוס איפשר לטראונר להעלות בנאמנות רבה כל־כך את עירו האהובה על המסך, ולזכות בתמורה בפרס האוסקר.

תפאורותיו יכולות להיות כמעט אבסטרקטיות (כמו בארץ הפרעונים), נוטות לקוביזם (כמו בהדירה) או עמוסות לעייפה בפרטים (למשל דירתו של מר קליין), עם זאת, מעלתו הגדולה של טראונר, היא בכך שהוא מנסה לפשט ככל האפשר, וליצור את האווירה הנכונה מול המצלמה במינימום של אביזרים.

אסור לחשוף. „אי־אפשר אף פעם להראות את הכל, ואיני חושב שזה מעניין. צריך להראות את המרכיבים שמשתנים מדי־פעם בפעם, החיוניים להבנת הסצינה, ולהחדיר ביניהם משהו בלתי־צפוי, שבכל־זאת אפשר לקבלו כאמין," מסביר טראונר את עיקרי מלאכתו. „אשר לצבע, קשה מאד לעשות סרט דרמטי בצבע. מגוון צבעי הסרט הופך את הכל לממשי מדי, גשמי מדי. הסרטים הצבעוניים הטובים ביותר, הם אלה שבהם יש רק מעט צבעים, והייתי אומר דבר דומה גם על ציירים. בעיני, הצייר הצרפתי הצבעוני ביותר של המאה הוא מאטיס, למרות שלא השתמש אף פעם ביותר מחמישה צבעי יסוד."

על חוויותיו, בקאריירה הארוכה שלו, מוכן טראונר לספר הרבה. על מקצועו, פחות. „איני אוהב לדבר על הטכניקה, תמיד העדפתי להשאיר קצת בצל את המקצוע שלי. אסור לחשוף יותר מדי, אחרת זה יהיה כמו קוסם המגלה את סודותיו."

מהפכה של מהפכה

קובה (דקל, תל־אביב, ארצות־הברית) — המקום: קובה. הזמן: 1959, השבועיים האחרונים לשילטונו המפרפר וגווע של פולג'נציו באטיסטה. רוברט דייפס (שון קונרי) שכיר־חרב עשיר, מגיע להאוואנה כדי לאמן את צבאו הכושל של הרודן, ולסייע בידי אחד הגנרלים המושחתים יותר, גנרל בלו (מרטין בלזם), להשיב מלחמה שערה נגד כוחות קאסטרו. בתוך־כך, הוא נפגש עם אהובתו מלפני 15 שנה (ברוק אדאמס), שהפכה יורשת עשירה ומנהלת בית־חרושת לסיגרים, והוא מנסה לחדש את אהבתם.

קשה לבדוק אם העובדות אכן נאמנות למציאות, אבל סיפור דימיוני זה של צ'רלס וווד נראה כמתקרב למציאות. מה שהסרט מצליח לעשות, מעבר לכל ספק, הוא לשכנע את הצופה ששילטונו של באטיסטה היה רקוב לחלוטין וכי הריקבון פשט בכל השכבות השונות של קובה, החל בעניים ביותר, וכלה בעשירים מאד. כשעל פני־התהום בין מעמדות אלה, אי־אפשר לגשר, ההפיכה היתה בלתי־נמנעת.

הבמאי ריצ'רד לסטר מנסה להמחיש עובדה זו גם דרך דמותו של שון קונרי. משכיר חרב חסר עמדה ורצון פוליטי משלו, אשר כל רצונו לגמור את המהפיכה מהר יותר ואלגנטי יותר, הוא הופך לאדם שאחדתו פוגה יותר ויותר אל קאסטרו, ונגד האנשים שאותם הוזמן לשרת.

מצד אחד, האווירה בסרט משכנעת. ההתרחשויות שוטפות על המסך, והצילום המרשים של דויד ואטקין, עושים לבלתי נשכחים כמה מעמדים דוגמת הסעודה המפוארת של הגנרלים ההופכת לבית מטבחיים. מצד שני קיימים בסרט בילבול רב ואדישות. הוא נראה כסרט־פוליטי בלי פוליטיקה וסיפור־אהבה ללא אהבה. קשה להבין מאין יוצאות הדמויות ולאן הן מגיעות. מדוע פועלים האנשים כפי שהם פועלים, ומה ההיסטוריה של כל אחד מהם. לסטר השתמש בשחקנים כמו מרטין בלזם ודנהולם אליוט, אבל הם נראים המומים מן הנעשה ומתקשים להאמין במלים היוצאות מפיהם. ברוק אדאמס מצטיינת ביופי בלתי־רגיל ויחד עם זאת, ביובש ושטחיות מדהימים. ובסך־הכל, מתקבלת הרגשה מוזרה של אוסף קטעים יפים בפני עצמם, שהתערבבו על שולחן־העריכה תוך כדי חיבורם יחד.

אדמס וקונרי: טיול בין המעמדות