

קולנוע והופעה והאדהבה יעקב מלכין מרצה קולנוע כספרות

יעקב מלכין מרצה: קולנוע כספרות

יעקב מלכין

סופר ומרצה, נולד 1926. בארץ ישראל מ-1934. מייסדו ומנהלו של "בית ג' מט א. א. דה רוטשילד- מרכז תרבות וחברה" חיפה; מרצה באמנות הקולנוע ובקטוריקה בטכניון העברי; מבקר תאטרון ב"קול ישראל".

לשעבר: מייסד ומנהל שדורים של "קול צבא ההגנה לישראל" (1948); מרצה לספרות ב"סמינר הקבוצים" תל-אביב; מנהל מחלקת הרפרטואר של תאטרון "הבימה".

למל - עם כוכב באוניברסיטת ירושלים. עם דוחרם בסורבון, עם ברנז באוניברסיטת ניו-יורק.

טיוטי הרצאות - צרפת 1957, אוטטרלליה - 1960, ארה"ב - 1966, בישראל מאז 1944.

הוציא לאור - "שיר השירים" - המחזה "יונה ג' ונס", "המרתף", - "מבוא לצ' פליז וברכט - ההנאה כקנה-מידה להערכת אמנות", - "פעילות פנאי וחברות אינטנציונלית חברתית".

לה דולצ'ה ויטה. המלחמה נסתיימה

הירושמה אהובתי. שמורה וואי. תיאור

תפצה: ר. דולס - "RENAISSANCE" - תפצה: רחוב החלון 46
ת.י.פ. 16, HECHALUTZ STR. תל. 67897

קונטרס יהושע האהבה יעקב מלכין מדגה קולנוע כספרות

YAAKOV MALKIN

LECTURES ON

FILMS AS LITERATURE

במלחמה נסתיימה באה אלאן רבה
בהירושלמה אהובתי באה אלאן רבה
בלה דלצי' ה ויטה באה פרדריק פליני
בשמותה החצי באה פרדריק פליני

in: THE WAR IS OVER BY RESNAIS

HIROSHIMA MON AMOUR BY RESNAIS

LA DOLCE VITA BY FELLINI

EIGHT AND A HALF BY FELLINI

הרצאות בטכניון העברי - חיפה 1968

LECTURES IN THE TECHNION - HAIFA 1968

הרצא בשותף עם הארכיון הישראלי לסרטים, חיפה

כל הזכויות שמורות

PUBLISHED IN CO-OPERATION WITH
ISRAEL FILM ARCHIVE - HAIFA

All Rights Reserved

הספרות - לא בספרים, אלא בספורים

רק אמנות המספרת ספורים מסוגלת להשריש יצירותיה במסר

חרוב של קול המהמרים מבל לוחמ על החתירה, הנסיון וההצלחה בתולדת הדשה של צורה ומציאות אנושית. כך ארע לאמנות השל-רה ביצירות עתהקת כ"שיר השירים" ו"אודלסאה" וביצירות חדשות כ"אינפרט" לזנטה או "קדיש" לזינוברג. כך ארע לאמ-נות התאטרון ביצירות כ"ארופוס" לטופולקט, "המלט" לשיקספיר, "פאסט" לנטה, "פגמליון" לשאו, "מוטר קוראז" לברכט או "הבט אחורה בזעם" לאוסברון. כך ארע באמנות הרומן לבראשית של התנ"ך, ל"דון קישוט" של טרוונטס, ל"קומדיה האנושית" של בלזק, ל"מלחמה ושלוים" של טולסטוי, ל"קמורב" של דוסטויי-בסק, ל"יויליסט" של ג'ורס, ל"משפט" של קפקא, ל"טוביה החולב" של שלום עליכם או: ל"תמול שלום" של ענדן. כך ארע לאמנות הפסול והציור ביצירות "גריקו" לפיקאסו, באלפי דמו-יומיו והפגונומיו של העלב, יהודיו המשפפים של שאגאל, תצל-מה המגדלים של מרלין מונרו המאבדת עצמה לדעת המפורסמת ביותר באולמפיס של הפופ בהיים ובאמית.

ככל היצירות הללו וכעשרות אלפי היצירות המרצנות על ידן

- ישנו ספור שתוא חזק כצורה-תמכרית אותה להמורד עמו. ככל שהיצירה טובה יותר כך הספור חזק יותר.

מהפכת היצירות והחומרים, האופנים והשקפות-העולם מתחו-ללות בעולם דאמנות כיום - הרחיק את רוב האמנים והמתחשים

הכבודיים, רוב גרייה וספורת של 0 " - לעומת סאר ו"ג וטשין" רוב הספרים המודפסים מספרים עדין ספוריים - אך רוב הספורים הנקלטים כבר לא נקלטים מספרים. חלק מיצירות הקול-נע גם הוא מנסה להנציח מצבים נחזקים או אבסטרקטיים ("אטר-אקט" של רנה קליר, "אקוא טילט" של ד'ן הרמן, "עדרת" של מק לזן, "פנטהיד" של דיטני, ו"בשנה שעברה במריאנבאר" של אלאן ריב).

אך רוב יצירות האמנות של הקולנע, הנענות והאוראנאודיות שבהן, האקספרומנטלסטיות ורבות-התמדה הקיצונית - אמדדות לספור אפילו כשהן מזרות-צורה-ורצף כגון "שומנה וחצי" של פליני או "לה-ג-טה" של מרקר.

הקולנע נשאר נאמן לספור כבסיס של יצירותיו ובכך הפך לאמנות ראשית של ספור בדרך שבו מירב היצירות נקלטות באמצעות הקולנע. צמידות של הקולנע לספור התגלות כאחד האמצעים היעילים ביותר לכטורי - נובעים מהיות הקולנע במחזות תמונה של תהליך, התחללות של ארועים וראיות תבואות זה את זה במשך של זמן; במלה אחת: בעלילה.

המודלים (בתחומי השירה, הרומן, האטרון, הכלי, היצור והפוסיל) מן הספור התחמדות נראית בלתי אפשרית, בלתי נוחה, חסרת-ספורים בהתחזרות עם המציאות הדינמית הפספסנית שבה מתחלל היומיום שלינו. רק בקולנע לבד יכלו גם אמנים מחושלים, אוראנאודים-טום ואקספרומנטלסטים - להתבסס על הספור כמסד, כשילד, כחטי-שני ובעיקר התגלות של יצירותיהם.

הקולנע הפך, בחלק השני של המאה העשרים, לאמצעי היצירה הבטרי הראשי לספורי הדור ולספורותו.

נשאי האוראנאוד באמנויות - מצבים ולא תהליכים

האקספרומנטלסטים הנעו המרחיק לכת, הדינמיות עוצרת הנשי-מה בקצב ובאופן תמרוחזה - אופייניים לכל האמנויות בימינו. נדמה שכולן עומדות על סף, מבקשות ליצא מעורן, אילו אין הן מסתפקות בצורה ובכשרו עצב-הצורה, שהם אמצעי של האמן מאז הבריאה; נדמה שהאמן מבקש בריאה חדשה של אמצעים חד-שים, ראה חדשה ובראש הדש שלא היו לפניו.

לרוב מתארות היצירות מצבים ולא עלילות. מצבים קפואים במשמעות עצמם - כלומר: באי יכולתם לשמש סבה או באור להת-פתחת כלשהי המתחלה או מסתיימת בהם. מצבים "אבסטרקטיים" או "אבסטרדיים" - המבודדים מן המשך והמחזיקים על כן מן העלילה שהיא תהליך תעשי ארועים הקשורים זה בזה. במסקנה-מתרחקת יצירות מכלל, תועה, משחק-כמה ויצור מכל תוכן ספורי, מכל ספור. כך סולאג' לעומת ג' יוטו. "הזמרת בעלת הקיחת" לעומת "יזהנה הקרשדה", בלטים של מרחק ג'אהאם לעומת אגם

המצויר על קירות המערות

ומפוסל וחטוב בשערים ודמורות

הספור הכתוב על קוף ועל אבן

או המודפס בספר ועתון,

המסופר מדור לדור בנרסאות בע"פ

המשוחק על בימת התיאטרון

המבוסס ע"י הצלום והתערוכה

ע"י "הקריסטל" האלתר

ע"י הראינות והקולנוע

הרדיו והטליוויזיה

הלטרנה-מגינק הסוון א-לומייר

ע"י התיאטרון הטוטלי הנתחלובה-

בקצרה: על ידי המליה, בקצרה: על ידי המלה, המסר, המסכה והחנקה

כל אחד מן האמצעים הללו מהווה בסיס לאמנות עצמאות אשר

לרבות מיצירותיה אין חבנים ספרותיים - אך בכל אחד מאמצעים

אלה סופרו ומסופרים ספורי-המופת של האנושות, ולעתים קרובות

בעזרה שאין התמליל המודפס יכול להתחרות בה.

כל עידן בחר לו את אחד האמצעים או קבוצה מהם לחיות דרך

הבטוי הראשית והדומיננטית של ספוריו. כל עידן יוצק ספואיו

בספורי ההווה שלו - ומביאם באמצעי המיוחדים והטופוסים להם-

ניו. אמצעי הבטוי משפיעים מצדם על העזרה הבניית של הספור-

רים עצמם המתמזגים בהם לאחידות חדשות.

4 הקולנוע אחד מכלל הספורות של האנושות

הספרות היפה היא יצירתה מחדש של מציאות אנושית באמצ-

עות הספורים הכוללים על-ליות, ומגובת-רגש ותמונת-רעיון.

על-ליות הספורים - הם זיקתי המעשים האנושיים בנפך, ברגש,

במחשבה. ספורים הם הסתכלויות של המספר במציאות שבת

לספר בהן באמצעות מה שבת מציאות זו לכלול בספורו ולה-

כיב ממנו מציאות חדשה: מציאות ספורית, טוביבטיבית, של

ושל גבורו. מציאות חדשה זו היא חד-פעמית בהיותה מורכבת

מאלמנטים שהמספר בהן ומזאופן בהן אינן לפי האות עיצוי.

המספר הטוב מעלה לגרום לקולט הספור, תחושה אינטימיות

מעשית, מדונה ונעוררות מחשבה. מרכיבי המציאות החדשה של

הספור הטוב - לקוחים מציאות חיינו אך מכלולה מאר אותה

האות חדשה. הספרות היפה היא עזרת לזחם אדם למקום, לרעיו,

לעצמו. יחס זה בא לידי ביטוי במעשיו הלוקחים חלק במציאות

החיצונית שבה ממוקדים יחסיו. מכלול הספורים מהווה ספרות

שהיא תמונת של דרך רוחנית ומנות מרבית של עידן.

מכלול הספורים הנפוצים הנמצאים במקופה מסוימת - מהווה

את תחום החקש של האסוציאציות הרוחניות בה, או הבטוי לחוסים

השוררים בה, של השאלות הסרות-המשובת הנשאלות בה, של

השאלות הנצחיות המתנסחות בה מחדש, את המוטיבים העל-לתיים

המתגלגלים מדור לדור ומספור לספור ומחווים את השלד של

ספרות העולם על כל דרכי ואמצעי הבטוי המנוונים שלה-

המסכה הפנטומימית

הטקס התמקלה

הספור המושר תקצוב

- דרך הזנאה הקליטה האמנותית למירב האנשים
- עזרת לדרך ולהלכי דרך
- מוקד ומסורת למירב יצירות המופת הנוצרות בו

החנך אני מכיר בקולטת באמנות

האמנות, והאמנות הספורית הראשית בכלל זה - אינה עזרת
 לציוויליזציה ולמרכיביה: העבודת החנוך, הצבא הפקידות, החזרה
 הדינור, הבריאות הדינור, הטכנולוגיה המדע, היצירה, החקר
 הממטר. האמנות הספורית היא עזרתה של תרבות ומבטאת ערכים
 קובלפקטים ומטריבים הנוצרים במחוזותיה הנוגזרים לאלה של
 הציוויליזציה:

- לא עבודה חנוך - אלא: פנאי ואמנות
- לא צבא ופקידות - אלא: אינדוביזואליות בתורה
- לא חובה ודינור - אלא: רצון ויצירה
- לא יצירת וחקיקי - אלא: מרד ומקוריות
- לא פחות - אלא: התפתחות
- לא בריאות - אלא: תענוג
- לא ידע - אלא: חזרה
- לא משטר - אלא: התנגשות עמו
- לא מוע - אלא: אמנות

הספוריות האמנותית היא עזרת לאדם בחיי התרבות והחברה של
 בכל האספקטים שלהם. על כן אין היא "מדויקת" מבחינה היסטו-
 רית והיא נראית פסולה לעזרת בפעוד ספורי-ההסטוריה המרע

הראיה של האמן מחושה ומגלה אספקטים שלא היו ידועים לנו
 עד עתה. הספור, במדה שהוא משוכנע במציאות - הוא קרקע מו-
 כרת לנו ובעומדנו עליה את מוכיבים לקבל את תגלית הראיה החדשה
 של האמן. ראיות החושה תובטא במבחר הפרטים מתוך המלואות
 הנראית.
 בעבר תולדות ראיה חרשה זו ספורים בע"פ כספרי בראשית,
 ספורים קצורים ומשורים כאיליאד והאודיסיאה - "הבילוס" האפ-

ריקנים והצפון-אורייקאים - השנונים היצרתיים, ספורי הפריזון
 והארבה - בטקסי המטבה הטורפיים וספורים אורטיים במקדשים
 החוטבים התמוסללים של דרום מזרח אסיה, ספורי ציד וקרבן חיה
 זאבים ביצורי מערות הכנסיות וכפסלים, ספורי מות והשק בטקסי
 בנשפי דיוניסוס - במקלות ובדבורים שנופרדו מן, בטאטון
 המערבי שנופתח מהם, בספורי ההרפתקו: התנגשות הדמיון המצי-
 אות כשל סרוונטס וטולסטוי בספר המודפס, ספורי העל-החמ-
 מציאות ביצורי נפש, בליצנות גרוק וביצירות הראיניות מתיולית
 המאה ולמצאיות. כל יצירה מאלה שמשה בומו נציג לאמנות שהפכה
 ערה בפני לספורי העידן.

כמו כמשך כל תולדות האנושות כך גם בימינו - אין הספר
 המודפס תופש מקום עיקרי וראשי בין אמצעי הספור.

תקולת המוקדן והמשורר הפך כיום במרבית הארצות לאמצעי
הספור הראשי. לתחום העיקרי שבו מתחוללת ספרות של ספורים.

האמנות הספורית הראשית הופכה בכל עידן-
 כטוי ומיקד לתרבות

והמשמעות כדרך של יצירות רבות באמנויות האחרות.

ספורי החמלה - שואלים, תארי המצב - משיבים.

האשליזיות הנוחה של הקולנוע - מאפשרת לו דמיוניות

קיצונית מזו של האמנויות האחרות; הקולנוע מסוגל לשקם מצב דמיוני במציאות-מחשבת ולא בקריסטור של מציאות.

אנשים יכולים לעוף לעינינו, לקטוף ולגרוד לממדים ומיונים-

לזיות בו בזמן ומיי מציאות, כאנשים שהנוגו רואים בחלון הכיתה או

ביומן המחשבות. כל האנחות שספרנו - יכולות להראות באמצעות

הקולנוע כמציאות. האנחות מספרות המלככים ולא מצבים, הקולנוע מסוגל לתרגם המציאות כדמיונו - למציאות לעינינו.

בתור שכתה מספר ומבטא הקולנוע את הליכי רוחו של הדרך, את הכעיות הרהרניות והרגשיות הנפוצות בו ואולי העקרית שבהם קשו-

רה בניגוד שבין מצב לתולד, בין חשובה ושאלה, בין האמת הידיעה כי ידעת האמת אינה אפשרית.

האמנות המבטאת את הדרך שואלת את שאלותיו - הדת המדע משיבים עליו. השאלות הנשאות חסרות תשובה - נשאות בתחום

האמנות. בדרונו התענייפו רוב האנשים מן השאלות ועקפו אותו תוך התמסרות לזקדמיבי ולסטי, לואורו של מצב מרהף, על כן אבי-טוקטי, על כן אפשרי כחשובה. פיקאסו שואל - מונרדיאן משיב.

שאז וכרכת שואלים - יונסקו משיב. דסטוביזסקי ותחמס מאן שואלים - רוב גרייה ח' מה משיבים. החשובות - הן שוריריותיו, אינן נכחות במבחן המציאות כיוון שהן נתקפת ממנה, כיון

מתיישנים ואמתותיהם "האובייקטיביות" נפרכות מרוד לדר - עומד דים ספורי המופת של כל הדרות כעדות אנשית שאין לה הוכחה ויש בה אמת.

ספורי המופת בקולנוע ימינו הולכים ותפשטים עומדת זו. עדיין

אין להם הכשר מטעם החנוך ותוכנית-הלמודים - אלה, מפגרים

מסוריהת אחרי ההתפתחות החתרנותית ומלמדים בעקשנות את הספר-

רים הכלתי-רלוונטיים ביותר לדור המלמודים. האמנויות בעלות

עמדות הבכורה בעדנים שעברו - זוכות לעמדות בכורה כבי"ח של ההיתה המתעלם מעקדי הידישה של תרבותו.

הילד, הנער המבוגר - קולטים ספורים בודדים באמצעות

הספר, כתב העת ההתאטרון - ואילו באמצעות הקולנוע המוקדן

ההמשודדותם קולטיםמאמת ואלפי ספרים טובים ורעים בשנה. החנוך

דחייב להתמסר לערוך טעמו, לפתוח קני מידה בקורמיים, לאתבה

לאבתנה באמנויות הנפוצות בקרב תלמידי.

הכנייה הלמודים ומערכות החנוך בימינו אינן מכירות עדיין

בקולנוע כאמנות ודאי שאינן מכירות בה כאמנות ספורית ראשית של

המסא. במקום זה החנוך עוסק באחזרה - בעיקר מינית - מתכוון

להגן על נפשות הילדים והלכים ממראית העידום הנשוי הדברי אשר בדרוע לו, לחנוך, מתיקם לנפש תלמידי.

הקולנוע, יודת מכל אמנות אחרת בימינו, מעורב בהיגונו ובהת-

חברות האדם הראת באמצעות את חיינו כפי שהם נראים ותחשבים

עייני נאיתי הראיה של הדרך. בהיותה הקולנוע מטבע ברירתו תמונה

של ותולד - אין הוא נגזר כאמור, לתאור מצבים נתוקים מתולד

שאלותיו של רנה: השכחה האטומית האכזבה המתוכננת

בעלילות שבסרטי הקולנוע, בצלילותיו במח התקליטי של חיי דורני - באות לבטוי הבעיות המכורעות בחיי התרבות, הרגש והרוח של האדם בן ימינו באימותו עם התרבות החתלתלת התלווית בראיונו.

אלאן רנה העלה בכל העריכות הזועות את הניגוד שבין התרבות לכור ומציאות-השכחה של אימת הירדשימה, זו שזוהתה רח שיכר-לה להיות בעור שעה, בכל יום. אין זה זכרון עבר כזכרון המגפה השחורה אשר נמאזת בזכרונה החתום של האנושות כפירמידות שהיו למנומנט לשעברד הפרעונים. הירדשימה היא ארוע של 1945 הודח

הקיים בכל יום מימיה 1967 ביתר תוקף, ביתר עצמת ובכח סכון גדול התולך לכל אדם המעיז לזכור והיודע כי אפשר לזדות רק אם אפשר לשכוח, ואי אפשר לשכוח בגלל עוצמת הזועה הסכנה.

בספור הקולנועי "הירדשימה אחרת", קיימת האחרת המתהדדת בארזי מילוני צופים: "לא ראת דבר הירדשימה", קיימים כל לבסי האבה הזכרון האפיוניות העצב, המנות הבשר הוד במשגל, והגוף המפורם ברדואקטיביזם, תמונת ההפנה, השממת התריקות והיזיונית, תמונת התפרקות האדם וחוסר אנוכי נגד הפועי לקיים את אשרו בין זועה לזועה.

- כל אלה היו לאחד הספורים הממצים ביותר את מרל החדר כדור והשמדת של הכלל. ספורו של רנה הוא ספור ארוטי ומיואש, אובד-חיים - מצדד בזכות הזכירה השכחה כאחד.

"הירדשימה מין אמור" הוא ספור מופת קולנועי המייצג יחד עם עמיתיו לקבוצה את בעיות הזחד בין דורנו בתוך ובשולי הפולטיקה,

שבמציאות - אין מצבים, רק תהליכים.

דורנו מוסרד בתולדת הנוראה של האכזבה לא רק מאמת מסיר מת דחת או איריאליסטית - אלא משום הספק ב בעצם אפשרותה של האמת. דור האכזבות מאפשרות התגשמותה של אוטופיה-אכר-ות-התפתחות מתמוג עם דור מות-האלהים והאכזבה מאפשרות התגשמותה של אוטופיה-שממית. מרבית האנשים החושבים - יוד-עים כי במחשבתם יוכלו לצלם את תהליך החיים שיש בו אמתות רבות ומתולפת, סותרות ומתקוות, נפרדות ונעלמות - אך אין בו יסוד מוסר שאינו נתון לערעור ואין לו תכלית שאפשר להגדירה או להגשימה.

דור זה תחת על עצם האפשרות לספר ספורים בהסיל ספק בערות הריאה. הוא יודע שלא רק שאי אפשר להכנס לתוך פעמים, אי אפשר להכנס אליו אפילו פעם אחת.

רוב האנשים החושנים באמירות האחרות - יצאו מן הנהר כרי שלא ירטבו רכנו איים בחלל המיזמיגים את. התהליך כמו שהמספר 60 מייצג דקדק או שעה מדייני. רוב האנשים החושנים בקולנוע צללו לתוך הנהר הזה במאמץ בלתי פוסק לצלם את דמו, את חוסר הסטטיות, את חוסר האפשרות להגדיר, את הספקיות המתמדת שאינה ניגוד לדיי רוח אלא עקב מהותם, את עלילות חיינו הספוגות ניג-דים ושאלות חזשות לבקרים ללא אשליה מן ערן אך תוך חרדה מתמדת מפני החולון של היחד ושל האנושות כולה.

לעשירים - הן הופכות חלק מחזיקה אמנותית-מצאויות כסטים בשל פלגי, ברמון, נדאד, וודוול ואחרים.

נרשאו ספוריזם לקודים הן התחום האינטמי ביותר של חיי האדם ומעמידים לא רק את הצנזורים אלא גם את הצופים אל מרלי הממורה המסוללת בכל הגרמור, ההורים והמלצות שנותנתו החרבה המעריכה לבנה בעיני מוסר ומין. המוסר של הצביעות הריקטוריאית עם כל הילות המסורת הקדושה שלו - אשר קיים את קדושת המשפחה בצד חזקות בתי-הזונות - מפנה מקומו. האמנם רומים הדיים שהשתחררו ממנו לאורגיה חסרת גבולות ואסורים, או השליטה בהם תכונה חיים אשר תגרום לארזיטציה של התנר הדמו-סר בדתם לארזיטקו ולקבוצת בין אהבה ומין? במקום ריאלים סל-חני ומדבר עדין במחשגי "חולשה" ו"כשלו" בדרכו על השוקק. ויצו - מתגבשת מוסריות חדשה שיעקרה אינו מצווה "לא תעשה". ייתכן ואפילו החענוני עצמו יזכה לליטימציות בעיני החברה תופשי-המענו יהיה לאחת מתודות: היסוד של היוצר, ודעת-ההתענוות לאחת המטרות המוצהרות של התנר. כל זה נשמע אוטופי - אך סביר. הפער בין הסבירות ובין חוסר הרגאיות שלה - הופכים לגישא הספור הקולנועי החדש.

צנזורים ושיר משפטים מהמלכטים כגבולות ההתדה האסור של מראה המשול העערים. היצירה התיצרים, הצופים המקילים מעוני-ינים במה שמשותמע מהספורים שאלה הם אמציעים. היצירה הקול-נועית רלוונטית וצמודה לדור, למתהויו ולספוריו. בצד תודעת התענוות והמתבשות מחודש בודר חכרת השפעי -

המתכנה הדאגטי-מהפכה, מלומת העולם שהזירה העלולה שוב לזרות,

השראת האיריאולוגיות ולתוכה האכזבה. "דמלומה נטרימיה" של רכה, "איכון האויים" של אייזנשטיין, "האזרח קיין" של וולס - מצטרפים בדרכים שונות לקבוצה של ספורי הדרמה הפולטיקה המיוצגת בהם ומתעסחת בהיניו:

האמנם טובה הפשרה עם חיים ועם רמת חיים במשטר מודרנה ועריצות-ממאבק מסוכן, חסר סכויים אך עדרק למגור שלום-נו?

האמנם מרצדקת האכזבה מהמתכנה רק משום שנכשלה גם בהצלחה" ביוון שלא מלאה הכטהוחיה, או מוטב להתמסר לה מחדש מתוך אמונה שבצלעדיה אין טעם לזיינו?

היש תחלף לארזאל האוטופי ולגבונות הקדכון העצמי שעליו נחמנכו דוריות נער מאז המהפכה הצרפתית - בימים בהם ממנו-סט הדיקון הארזיאל של התברדה ושל האדם המעריב בה?

הנכיל למצוא טעם ומשמעות ביינו גם אם נדע כי אין להם תכלית, גם אם נשוכנע כי עלנו להסתפק בדיקון הקיומי של-נו על הענוותויו החדות-החדשים בדרך השפעי ופורקן האסוריים?

היש לנו קשה מידה חדש לשפוט עצמנו לנוכה ובתוך הריסות קפי המיידת של החרדות שקדמו?

עם התמסר האוטוריטה של הדברות, של הזרת, של האלהים, של האיריאולוגיה הדרומה המפלומת - מנין נדע מה גבול עלינו לשים לתחנתו האישיה, המינינה החברתית הפולטיקה, האם דרוש גבול כזה?

שאלות אלה ודומות להן באות ליד ביטוי בספורי הנמאה

מול הכרחות האי-רציונליזם והפקידים בהיינו.

בספרדיו הקולטוריים של איגמר ברמן אפוף היצופה וכנור כלכסים אלו. המסתורין הופך מציאות שאין לנטלה בהגיון השירה המסתננת לעלילות החיים הנשקפים בספרונים ובמחשבות; ומלונגו צופים שאינם מבינים מלה משפת נבריו של ברמן חשבו כי מצאו בן משודר לפחד תקוותם, למנוע עם מה שמעבר לנפש ובתבונתם.

בספרותו של הדור - בספרויו המשקפים את הלכי רוחו, במר - אות המצולמים בקולנוע - ברנעי שאי כב"שמונה וחצי" של פליני, מונוד "התבאי האנטי" מדגש.

המקום - נמתח בין הקולטורופוביה של הקופסאות הקטנות בהן אנו נטמרים במכוניות וכדורות ובציפופות הנזכרות ההולכת בין פחד המיוזבים שופרצו הגוהנים שאיננו יכרלים לחזור מהם. את החמן האוריוקטיבי הכפלו ושלשנו בהוסיפנו על זמן-האוריעים את זמן-הזכרון ותת-החברה ממנה יוצאים זכרונותינו הילדוניים ומאורינו הפערברטיוס לעצור עבר ועתוד מקבילים לעבר הנרונולוגי אליעזר הקלנודי. הטעם העערך של חיינו הרודפים אחר החשג ונרדפים ע"י פחד הכשלון - בין תפאורות ענק דיקות ממשמעות ותוכן לבין קטעי יומן אינטימי ומגוחך ביזנזיוני שהעכול קשה עליהן, הכריחה אל זמן הנשואים שהם יודדות ובידה ומרמה והזכה כאחד - המיחזר שביאש הלכן לנזכר כל האפשרויות הפתוחות - ההפתעה שבהת-רוממות הרוח הנגימת ע"י העצב הנרא המותלה בספרונים - כל אלה נפגשים בגקודת מוקד של יצירת מופת מורכבת כח"ג 8"

גואת בו גם גל חוש של יאוש, ותושה חרשה של ברירות וריקות הכרוכה בעימותו של היחיד עם הזיג העיר הנודלת שהופכה מאפלי-זודה למרקד ומטרת של הזיג למרביית האוכלוסיה.

"במדבר האדם" של הכרדות הואת מתבטאים נושאים ושאלות אשר עלילות הסרטים כ"הלילה" של אנטוניוניו ו"אוזאנטורה" ו"בלאן-אפ" שלו נותנים להם כסרי מערעע ויפה עם כל קשיחות הגובשיות והיושב האטטיס הקר.

אמללות משעע ושירת הפחד

בסרטי ללוש גודארד ומאל - בקבידיה של פליני ובעקר ב"די-ליצ'ה יתסה" - מתבטאים ספורי הכרדות על חומם ואושרם הקטן המרכך קשיחות הנפילאט של אנטוניוניו מבחנה צורנית ולא תוכנית מעשיות וחוללת תמונה חדשה של אמללות - אמללות כשפע חומרי, אמללות מרוב מבוכה של אפשרויות הנפתחות בפני כן תמאה אשר "עליו נזר לזיות חופשי" ולשאת באחריות חרות - כמאמר טארטר.

יחמות מאלותים וכומר ומנויג - משאירה את היחיד פנים אל פנים עם מצפנו וספורי המצפון הערום דוחקים ספורי הנורל האיוס בקולנוע.

מעפוז הנבורים של הספרים החודשים הללו אינו משלים עם היחמות והמיחזשין מן המסתורין ומן המציאות שמעבר למציאות. מעולם לא היה דור בו זכרו משוררים אומאטיסים רבים כל כך על אלוהים. ככל שהחיים נעשו רציונליים יותר - כך נברה הפילאיה

הקולנוע הפך לאמצעי הספור ההמום ביותר לזר שאנו מאמין עור כי יש אמת אחת המבטאה מאורע אחד, כי יש נקודת מבט חדשקפה אידיאלית לזאת ממצה וכוללת. ב"רשומות" של קורא-סאורא כב"מכתבים מסיביר" של קריס מרקו - מתנסחת גישה חדשה זו של דרך הספור האומרת כביכול: זה קרה כך - אך גם אחרת. ואף שהראיה מכל מקום שונה - המציאות הנראית היא אותה אלא שהיא רבה פנים ואמנות, לא קבועה: היא תמלך ולא מעב, נהר ולא אום.

מספריו הנודלים של הקולנוע בדורנו נזק מרשת יצירתם של אבות האמנות הזאת בין שתי המלחמות. כאן נבייל עצמנו לכמה ממספרי הדור שאחר מלחמת העולם השנייה מכל שנכיל למלא חובת הכבוד לקבוצה דומה של יצירות הדור הקודם.

נזכר על הספורים הנודלים של הקולנוע ולא על ההשגים האודיוויזואליים של האמנות הזאת - אף שברור כי אין האמנות מתקיימת אלא בכל צורתה וכי כל דיון בה חייב בהערותם. דיונו אינו עוסק הפעם באמנות הקולנוע בכללה - אלא בספרות הכלילה, כי, בספרות המתחלה בקולנוע, בספרות בקולנוע.

לא נעסוק בספורים גדולים של העידן הזה שודאי השרו מרחם ומשמאהים על מספרי הקולנוע ואשר בלעדיהם ייתכן ואמנות זו הייתה שונה לחלוטין. ללא הספורים שביצירות דוסטויבסקי וטור-רינברג, ג' ויס: הפרוסט ופקוק, שאו וברכט, מאן וסארטר, קאמר ופולקבר, פרויד וקניגזי בקט ויונסון - אין לזאר כלל את הספורת הקולנועית המודרנית. רוב הספורים הכלילים ביצירות הגבמה

המרגשת גם את אלה הטוענים שלא הבינהו.

בימינו - אין אמנות היכולה להתאזר בספור בה:אקטואלי בסרט של פלוי. הקולנוע רוכש תחומים חדשים של נושאים וספורים שאמנויות האחרות אינן מנסות עוד להתמודד אום.

הזיקנה

הזיקנה המפלגת היא אחד מנושאים מרהיבים אלה המצד הקסימה נושאת את המספרים. מספר זקנה של האישות גרל עשה מזד דור - הזיקנה הופכת תחום היים שהשיבות ועצה נזכרים לא רק כסיום משועבר למה שקדים לו, אלא כנשא עצמא שפחטיות שלו נזכעת מחולשה ומקרב-מות ואשרו נזכע ממבנה של נסיון.

בספורי זקנה של דה סיקק ("אומבירו ד...") ברנמן(ייתתי בר") כשל אלה - ("זינגברת הזקנה"), קודאסאורא - גורל של אויס") - מתגלים עולמנו וחיינו מנקודת מבט חדשה: מסופם.

פתע - ההפוספקטיבה של הזשיכות משתנה. החיים נעשים חדש-בים יחזר מבעיותיהם. האדם רואה עצמו ללא עורר - חייזו יקרים לו כאילו אין העתיד חדתי. זהוה שגרה כי אינו אלא רגע קטן עד אין סוף בו הזמן שעוד לא היה הופך זמן שכבר אינו - הופך לפתע בעל מחשבות ועצמות שרק הזקנה יודעת להעריכו נכונה, יודעת להתחיתם אליו באופטימיות ובתוד.

בחצה השני של המאה העשירים - מביט אדם על עצמו כראי הקל-נע שהוא מקף. אין עוד אמנות המרבה לספר ספורים מזדיות ונק-רות מבט בה שונות ורכות, בלשון בינלאומית רב-גונית של אמצעים ונכה-ראיה ודמיון רב אפשרויות של כוללות-בקולנוע.

מבטאות השפיע: דעות מין החלמה עם עריצת פוליטית
המלחמה נסתיימה לאלן ונה

"המלחמה נסתיימה" - הסרט הארוטי-פוליטי של רנה משמש
דוגמה לספורטיות הרלוונטיות של הקולנוע. ספורו של רנה בסרט
זה מתמודד עם נושאים וביעיות מאותו תחום מוכר ונסתר - התחום
מתנו מגמה ההכרה להשתמש, ללא סכרי: תחום שאולוהיה של
המאורכבים מתמפתכה ושאינם מעידים ואינם יכולים לחדדות באכז-
בהם מסכריות. תחום שאולוהיה ומשמעותיותו המוסריות. תחום שבו אנ
מציג ותהדים על גברולוהיו ומשמעותיותו המוסריות. תחום שבו אנ
נאלצים להעריך את דחי המעשה שלנו לפי קנה מידה אנשי שאינ
מודד במעשים ובקרבתה ומשמש מטרה לכל המעשים הקרבתה.
גברו של הספור - מתפכן מקצועי בעל חק של עשירים תחום
שונים בשירות הרפובליקה של ספרד שהיהו קרבן נדחון הפשום
בארופה - הנשאה קרבני ער הזים.
"מתפכן מקצועי" הוא מושג מנתון כמעט, מטבע לשון שאין לה
זכות כביכול להיות מציאות - הוא מנתון דווקא מפני שהוא שגור
ומעורר כבוד כבוש ונכונות ההקרבה העצמית, בדחי הסכנה
המאיימת ומיד, באמונה הבלתי מעורערת בעתיד שהמפתכה היא
תנאי לו - ואשר, מדויץ לזוג המהפכנים, מטילים הכל ספק באפש-
רות הגשמות.

"המתפכן המקצועי" של אלאן רנה אינו דומה למושג ולדמות
ספוטית שהיא כמובן תמיד דמיונית.
התיעוד בין "הספוט" ובין האדם הראלי המיוצג ע"י ה"ספוט" מותיים-

הדפוסים של הלמידהום הספורטיות מתרחקים מן המכלול של הדחיים
ומתרכזים במסלולם ובאספקטים מסוימים שלהם. הספורים הקול-
נועיים שהושפעו מייצירות המופת הספורטיות, מנודת דרך הרושם
המתחכה, דרך הכנין תקומפוזיציה, דרך הבטיי ובחירת האמני-
עים הנאטיביטיים - הושפעו באותה מידה עצמה מתומך הגלים המתחזר
במיני העומר לירות אמנות הקולנוע:

אלמנטים מציאותיים הכופים עצמם על היוצר ומתכרבים לו חלק
גודל מתכנה של יצירתו.

בני אדם חיים שאין להופכם לעל או לנוסחה כיון שנומרי
החיים הורחבת, הטבע הסובב אותם - מתוודם קנה מדה שאין
להתחלם ממנו ואין להעלמו.

אפילו את אי האפשרות לדחות - חייב הסרט לספר באמצעות
עלילות חיים אפשרות. אפילו את אי האפשרות לזכר - מספר
הסרט בלשון של מציאות יומיומית בה אנשים מדברים זה אל זה
נעבודותם ובמסגרתם.

הקולנוע שומר בעל כרחו על שלמות הדמות האישיות, ספורי
הם מן הספורים הנודדים בין ספורי אמני-חלוץ של דורנו- בהם
מתמן הצופה להחדדות עם המסתולל בהם המתחלל אותם:

מונטן המאוכלב המסור, הספקן והנאמן, הריאה יותר מדי ובכל זאת ממשיך לפעול.

במכונית פרטית נאה, עם חבר צרפתי המסילע למחמתות ונא למדריד על מנת להוציא משם את דומינגו מונטן לצרפת - ושבים חשנים ומעפים לתורם בכסס הספרדי, בשער היציאה. חור המכונית ארוך ושקט ליד בקורות המכס ההדדכוניס, על הגבול הפתוח לכל חריי העולם, בין ספרד המתעשרת מבואם לבין ארצותיהם המשפיעות על משטרו של פרונקי מכל טוב. הנהג הצרפתי כרעס על שלא נתן לו לשוהות בספרד לפחות עוד יממה נוספת - המחמתות קלקלה לו את הבקור בפראדו במדריד.

הכל משורה שקט ואמידות ונורמליות מחורדה - כנגבול השירי צר - ואפילו התקרית הפותחת את עלילת הסרט ורומת על דחוחת של מונטן דומינגו, נעשית בנימוס אירופי משכנע כולל הצרעות והיציבים והעילות:

הם נקראים לחמת משטרת הונול - בדדקת דרכוניה נוספת. מונטן משאל על דחוחת שבכספרט, על מספר הטלפון של ביתו, על הודיירים בדריחו - ואמנם כמעט ומשתכחים ממנו הפרטים שלמד ע"פ בקבול לידו פספרט זה, אשר אליו הוכנסה חמותו. איך הוא מכיר האיש שאת דחוחת הוא נשא ולא את משפחתו. כל היינו תלויים עתה על בלימת המקרה: המפקח מצלצל ל"ביתו" בפאריס, קורא לו כיון ש"ביתו" מוראגת מאד ורופא לדבר אתו, מונטן מדבר עם האלמנתינה בפאריס ונהנה מבה המצאותה הומוציאותה דמחירת של הצרעות ששעבר לקי המשחקת בטבעיות גואלת ומוכיחה את האוטנטיות של דחוחת.

הוא חרב חסות מעינינו - ונילווי הוא עק תגליתו של ספור טוב. דומינגו איב מונטן גברו של רעה ב"מלחמה נסחיתמי", עוכב כמתפן מקלעני - אך היינו הם נימד מולט למחית תפוט של: הוא אינו מאמין בסכוייה של המתפכה למענה הוא עובד ומטי תכן.

אינו מאמין שהאנשים בספרד רוצים בה. אינו מאמין שאפשר לשכנעם בנדיבותם. הוא אינו פורדטן מסתגל - לדיפן, כולו אהב היים ונשים ומשפחה ויחדות - וכולו נכונות להקריב חרות ואהובותיו גם כשאינו מאמין עוד במטרה למענה הוא עלול להיות מוקרב.

הוא אינו מאמין במפקדיו ומנהיגיה של תועות המחמתת הספר - ריח הטילה - הם נראים לו מובילים ומפגלים כדועותהם המכונית על ארדוארלוגיה ועל "המרוק הגול והמבטיח איבריטריבינתי" סתום וכו' ומציאותה ותמורותיה.

אך הוא מוכן להשמע ולציית להם כיון שרעותה של מחמתת מתפכחת נטלה ממנו זכות לזרות אישית.

רמות של כבוד ראשי כרטיס היא הרמות שעוצבה ע"י שחקן מסוים - ולא רמת של מחת אשר אפשר ותערב ע"י שחקנים שונים. כרטיס מניעה היצירה הספרותית לשלמותה לאחר השלמת הצלום העבוד וההדפסה ובשעת ההקרה עצמה. תומת הספרותית דוה של השחקן הופכת לאחת רק בחור שכיו אפשר לדבר על "אי-אופיה" של הדמות, על מעשייה ויחסיה.

רמת המתפן המקצועי של אלמן רבה - היא דמותו של איב

ראעות, סכנות - מעגל חיים שיש להם תכלית אמת. כל הצדקות - המעשה הנעשה להשגמתו. מעגל חיים הנושען על נאמנות מוחלטת של אלה המחייחים לתכלית זו - והמעריכים על כן את חיייהם כאי-לו חיי חשובים יותר מכל החיים האחרים, כאילו היו השאר החיידר שבקיעת התפלה שבמבניהם.

אלא רבה אינו משאר זמן רב בתחום המעגל הזה - הוא משיק אל מעגל אחר של חיים "זעירים", תפלים, כביכול. פנישה מקרית. מונטן יושב במסערת הרכבת המובילה אותו לפאריס בה יחפש דרך להתקשר עם זואן - זה זעיר ורגיש מודישב מעבר לשולחן, מולי האשה מזכרת בהתרגשות גוברת, בקול רם, בתרעות מלאות חיים, בפנים מרדדות שאינן מכוונות כלל במונטן כיון שהן נתונות למה שחשוב מכל: מעשה רכילות מסוכן בקרב משפחה שיגיע או לא יגיע למסכה משפחתית - ההומיאוגה הנראת המאיימת עליו מברוא או העודד מן המסכה הרוגה הכאב שהדרכ נורם ועשיר לגרום, הדעי-דקו ואי-ההצדקה למעשה הנראת הזה. מעשה שככל יום, מלודרמה מודעת עיניים שכולנו מתגסים בה בדיקות של אותה אשה. מונטן מביט בה בפחדה תודה על שאפשר. עכשיו הוא מדויך כמותו על שהדבר חשוב לגבי אדם. חשוב - כפי שהמפכה חשובה לו. שני המעגלים השיק במקרה: זה של המפכן איש המתחתית הנרגש בשלוח מערשה ההכרזות בבקשו להציל את חברו - שזה של האשה הקטנה הרגשה לא פחות בקליזות משוחחרת, בגלל ענין "זעיר" שאין חשוב ממנו ברגע זה, בעיניה.

בעיני האיררונית שבהשואה - נוצרת פרספקטיבה שבה נראים דמויותיו וחשובים פחות ממה שנוצרה בעינינו - דרכולת ההשתקפות שלנו נכרת

המפוק משתכנע או מודד, או יודע שאיש זה יחזור ירכנס למלכודת - ומנטן הימנו הצרפתי מתעניעם ועוברים לצרפת ובאות מתגלה רקמת חיי איש המתחתית שהסכנה היא שגרתו, חירותו תלו-יה במקרה, בפקודה, בהתמאנות של שוטרים ואורזים הילדים של דוד אחר.

ביצירתו של רבה מצטיירת הזרות המתחרות של חיים אלה, האנאורונוזים של המפקע המעורר סקרנות דומה בקרב כל המקור-צים הכוררים בעיניו.

אשתי של הנהג המאודת את מונטן בדירום שמאודי דנות הספרים הגדולה שלהם - שומעת על כך בפעם הראשונה. יתכן ורק עתה הכינה כמה שהדבר שחם עיסקים בו מסכן חיי אדם. מונטן עוז את מורדיו בחפזו כי החלה בה מעצלים בקרב המתחדת הוא מבקש להחזיר את זואן שהיה צריך להגיע מפאריס ולעבור את הנובל - לתוך מלכודת שהכינה לו הכולשת של פרנק. אך איש לא יודע כיצד להתקשר עם זואן החזרות סוגרת על עולמו של מונטן הריך בחמת הרכבת ועומד חסר סבלנות ומקשיב לאנים הארוך של פקד הקופה המודיעין המספר על כל החילופין התועבות שעל איש לעשות אם ברצונו להגיע לפרפריזאן, המקום שאליו עלול זואן להגיע.

איש פריס למונטאן-דמינו אינו יודע ואינו חש באסון המתקרב רק הוא רואה את התמונות המוקדמות לעיניו של מאסר ועניים. בדידות של היודע החריב לחייר ולהראות רגיל ודומה לכל השאר - מובירה את חרות. הוא חי במעגל סגור של מעשים, חוכמות,

התפללה של האלמנט המצייאני, המייד, האימפריאליזציוני הנקרה על דרכנו בשעת היצירה - הופכה מטרה של התאטרון החודשי. היא מטמנת, בצורה מוגבלת, עיני הקברט הפוליטיבי השחוקן מנהל ריאלטי עם הקהל במודרון או באולם ההקלטה של הטלביזיה. באננות הספור היא מותארות באמצעות הקולנוע החודשי על אף נסיונותיו לביים את המציאות אותה הוא מעלים - נחון הקהל נער לזוסדיה ולתמצאותה של מציאות זו אשר מתוכה הוא יכול לכתור אך אשר אותה אין הוא יכול לעצב.

זו אולי הטבה שבמאי קולנוע רבים כאשר הם מבקשים להתייחד בספרים בלבד במשך קטע מסוים של הסרט - ממקומם את עלילתו ברחובות ריקים ובשעות שסביב שוקהיו ריקים.

כשמונחן-דומינט מופיע אותו ערב בפאריס ומנסה למצוא קשר לדוברטור המתאם את נסיעתו המתוחמת למען יהודי את הדאן - מוליך אותו רנה לרובע פרברי עם שכונת פועלים חודשים, פטונגים, מרוחקים זה מזה, נקיים, סטירליים - כאילו היו ריקים. האורב-ניזם הטוב וההגיוני הכונה שכונים אלה לטובת בני אדם - נודל מהם את החום ההיבטיבי של האנארכיה הצפויה של סמטאות רובעי הפי-עלים במתופנוס או במונטמרטר, חזבל. ללאורה מוצא רנה לחוב ורובע שבו המציאות לא תודש ממנו לערב בספורו של דומינט אמשים ונשאים שאינם משפנו. אך הריקוה עצמה הופכה גם היא לאלמנט ולנושא המתערב בספור ומקבל ערך עצמי בעלילתו. על הרקע השליו הריק הזה - עורמת וכואבת צריחה-האבל של כרמן אשר לזיגדחה נכנס מתנחן-דומינט להודיעה כי בעלת אנדרס נלבד, כרמן צריחה ומתעוררת בנוסח ספרדי-ערבי עתיד יומין ונברן

בראותו לא רק את עצמו אלא את דודי הראיה שלה.

פרספקטיבה אויביקטיבית הנוצרת מתפמשת שתי עמודות טובי-קטיביות היא דרך של מספר המחפש נקודת אחידה להערכת האנשים שבספורו. אין הוא חוקר המנסה להגיע למסקנה בוללת מצטרף מילבי של דמגים ופריטים - הוא יוצר מציאות עיני ספורים אישיים שהמפמש ביניהם מתוח מציאות חדשה, לא ויזטרלית, אך בעלת תוקף מתחיל יותר ממה שנוצרת בעיניו של היחיד, ממה שנברא היחיד בעיניו. בקולנוע מופיעים אלמנטים הדים לעלילה של התוסרטי - במציאות המצולמת שולו הנוצרת בו ללא הרף, הודמנת לאויביקטיביות עיני הצלבות של טובייקטיים וריאיתם. כרחו של במאי טוב - הוא בגמלשות המאפשרת לכלול תוך הסרטה אפידחה הנקריה במציאות, המשנה את הסגוריו ומוסיפה לו ממד של ריאליות. קשה להשיג בספור המלול בו כל האלמנטים נוב-עים מרעיונו וזכרוננו המעורב של הסופר. הרומן חיוב (טולסטוי: מלחמת רשלים, פרוטו: בחפוש אחר חזון שאבו) מצליח לזינר הרגשה זו של מציאות פתוחה ל"מקרה" ולמפוש המכניס אלמנטים הורשים ש"לא בכוחה" אל העלילה המתעשרת בהם. ברומן המוד-רני, מקפוק ועד גרייה, וביצירות האמנות הפלסטיות החודשה - הדבר נעשה כמעט בלתי אפשרי. ביצור, בהאטרון, בבלט - מתבקשת מסורת קומפוזיציונית קשהה הנוצרת בשעת החירות ואשר בה כל אלמנט חדש מפר את השלמות הצרונית. למקרה - אין מקום גם אם יש בו לתוים לתוכן ולחלשת האמת.

מוטות-דמינו: אירובי וירען ומואכוב ומסור.
 ריוברטו - המזופבן: שמרנו ואמן לעקרונות ורחוק מן המציאות וטובי עצמו בקליפה הגואלת של האמונה בעצמו בגלל אמונתו במחפכה. שני טפוסים אלה לום ההפציל השמאל באמצע המאה עומדים כסבי עוצר ויחיד לידו מהפכנים המתחנך על זכרונם ועל חרלתם. - רבה מחזירנו מסף קונפולקט ביזן "טפוסים" אל המציאות האמשיית שאין גבול לגורמה:

רוברטו ודמינו מוגעים לכרות של רמון. מכוואי ממושקף המקיים מיסר מחמת מהתמש עשרה שנה, מאז נמלט מספרד ונשא לו את האשה הכרטונית יפה-החיוך האהבת אותו ואהובה על ידו בכל השלמות המסורה של בגרות משוחחררת מקנאה. רמון שמך המסודרית. כולו חום; כולו - איש שאיננו נתן ללילטופיקציה. אין לדעת אם הוא מאוכזב או מאמן - הוא עסוק מרד. כמובן שיסע להחזיר את זמאן ולמנוע נפילתו במלכודת הפשיסטיית. כמובן שימצא לכך את התימוק הרחוק ביותר מהפגנת גבורה הוא רוצה לנסוע "ביזן שהשמרה נאמסה לו" - "יצירן קצת לניזן את הדזינים". אשתו מתומחרת בכיכול בניעימה ברטונתית תוספנית: "שמגדה" 2 - למה אום קורא שמגדה? לי למשל? - הוא מוכיחה על הדחלשה הנשיית הנטיה לראות עצמה נזחזה ונעזבת גם כשהובעל יוצא לשל-חות להציל חבר מן הכלא. הממחזרות-בכיכול מסתיימת באותו חום ואתה אנשיים שלמענם כדאי הכל, משהו שהוא חשוב מכל המופכות, משהו המצדיק את כולו.

כרות של הקולנוע באמצעי ספור אנשי לעומת האטרון ימינו

המסודר בטקסיות פדנטית את מועקת העצב על אבדן יקיריו - מחוסר כל כך לאיש המעורב שהטקסים נשכחו ממנו או שנתכר לום. הצעקה הובכה של כרמן על אנדרס שלה שגלכלר - ממחזירים את עול הקירבן שהכריזי של מוניטן-דמינו מקיימים יומיום למען חול-מם דאבוד. לא רק את הרוחות החיוני של אנדרס - גם בדרדדומו הנו-מם ההנהחה של כרמן יכלול בהשבון תומורה של המחפכה. זו הורשת דבריים מעשיים יותר מדורות וכא - במגע יד מחזיר דומינו את כרמן למציאות המעשים שהייבים לעשותם: למצוא את רוברטו, להחזיר את חואן, למנוע מאסרו. הם כרוזב הריק הולכים בשקט. רוברטו - אף הוא מופבן מקצועי, איש עורף טפוס. קשות וכלשה בעצמו וביתרון ידועותו על ידיעותיהם של אלה הנמאיים בשדה ומכרזים רק את המרה המרדית ולא את המכלול הפוליטי-אסטרטגי שבו נדמה לו שהוא פועל מבחינה המכלול הזה אין הוא מטביע עם מוניטן ועם הרגשת הדחופות שלו. אולי מוטב שלא יעבד את חואן - נסיעתו היזונה ל"שביתה הכללית" העומדת לפרוץ "בעוד שיגים עשר זופ", אולי כדאי להסתכן. כבר עשרים וחמש שנים ששביתה כללית "המבטאת את המצב המחפכני" ואת "ההחמ-לדות של העם אהב החלוץ" עומדת לפרוץ " בעוד 12 יום." מניטן יודע שלא תפרוץ, שישו הדשים בלה בארץ האהובה עליו והאהבה את השלום ואת סכוי השפע יורה מאשר את האידיאלים של ההורות והאנטי-פאשיים. רוברטו - אינו יודע דבר, אינו לומר דבר, אינו מסוגל לטעות אף במשהו מן האמונה הנראית כהצדקה הולדת לחיים ולאנשות: במחפכה העומדת לפרוץ בכל רגע נגד משוט החכוי שלא ייתכן שהאנשים ירעו להשלים עמו.

גם כשאלאן רנה הויז ומרנז תשומת לבו גבול שהיא טפוס-מריצג לא רק לדרך חיים אלא גם לעמדה רעיונית ונפשית - מתגלה האדם כיחיד מביד לפוסט ולסמל שעוצב במשכנים הראשונים של הסריט (תמכס הספרדז, חנות הספרים, הרבנות, ברמן, רובינר, רמרז).

מנטון-דומינגו יוצא אל הערב לבקר את המשפחה שבתם הציגה את הייז הבורק בענתוה לקריאה הטלפונית של המשפחה הספרדית. במחז שידוע לו - אשתו מארז נמצאת מחויץ לפארז שהרז פסחא הזים והוא לא הספיק להודיעה על בואו. בבואו לכיתה הדידות של המשפחה שעל שמה החזיק בכיסו פספורט מחוקף - הוא פוגש את בתם, נאדיז, בחור המדדנות. היא צעירה ושופעת סקרנות וחביבה וידועת כי צעירות היא עליונות. היא נשירת ולא בשלה, משכנת וכמעט מצדדק, ספק יפה, מאד ילדה וכתור שכזאת - מכוונת לופליא. אביה, מהנדס שמסור את הפפורט למחירת הצרפתית, נעצר מפאריס - היא מאשרת שהצילת את מונטן ממאסר. היא מקרית אחרת משום שהוא "מקצועי" במהפכות שהיא משאת נפשה. בכך בלבד היה רוכש את לבו המבקש לחיבש עי"י גבר ומכוונות.

יש סקסאפוליות בהמהפכות ובסכנה, ובמחנות דומינגו-מונטון - הוא סמל של עלושתם וגיול בניל אביה - והיא מביטה בו, בגבר הסכנות שלה, באיש שהצילה ממאסר, במי שיכרל אהנם לזיות אביה אך יכול גם לזיות אחיה, תוכל זכמו בה ותיא בתור-ערתו - גופלת, חביב, מתמסרת לטורפו הגענה לה במורנבמאלי-יות אכרית למעט התופעה חשוקה וגברית, מאחזבת ובכל אלה -

הוא באפיות רחבת האופק שאינה מסתפקת ב"נרשאה", בטפוס, בסמל - בעלילה. הוא יונק מרחות של הרומן הונדד בכל רעיונותיה של התורה בה גיעים גבוריו, המבקר בנחתם ומעצב דיוקנאות כל גבורים הנקיים על דרכו הופכים שייכים בכך לפפור וממלא לנרשא-הקמת והקלעת על ספסל תחת הרבנה בהירושלמה בין אהוב לאהוב-בית, השחקנית המחדקת - המנחה לפתח את הנבוא בשמחה תמי, האשים הממלכיים ברחוב הלונדוני בשעת מסע המיסה הנדלה של לטטו ב"פסנט", הפקדה הצחקנית ב"נורלי של אויס" לקראסאורא - או ברזר אחר של סרסים: האשה עם המשקפים במדדנות בפוטומקון של אייזנשטיין, הנמלים ב"אורוז הערב" של קארנה, הרוקק ואשת ב"מסיה ווידי" לצ' פלזן וכל דומיהם - הם דמיות אפידוריות אשר יוקרדו על דרך הגבורים הראשיים בסרט, תופכו בגלל כוחם ובליל התקשר לאלק מן העלילה לדמיות כלתי נשכחות שנותי ממל של מצאות שאינה תלויה ב"נרשאה" בסמל או במסומל - אך מחזקת אותם דיוקק משום כך.

התפקיד הי שנותן ל"מקרי" באפיקה ובדרמה סוגנו בעבר והופיע על תבמה השייסקיפירית והמולולרית, - נעלם בימני דויקא על במת חוסר-העלילה או אלה של העלילה הסמבולית. העלמו הפך את עלילת התאטרון למשוללת מצלואת. גובחתו בקולנית הופך את עלילתו לחלק מלוק ממה. רמון ואשתו הברטונית מליים מיד בתחילת של הסרט "המלחמה נוסדיתה" - מקוק אנרשי שאיני מסמל אלא את עפעול ואת יחדוד ובכך מאפשר לני לדאת בני אויס שאינם מוצגים בא טיפוס של מתוכן מאמין או מאוכזב, אינם מחזים כסיס לעלילה, אינם מליצנים את נרשאה - אך מאפשרים את כל אלה ומקנים להם כח שכוני.

טקסאפוליה - היא יופיה של אשה שאישיותה מבוטאת בנופה, לא רק בדרכיה. אשה שגילה הפך אותה אחראית לחת פניה, לדרכה המקסים והאחדה - למה שגודל ועמוק ועמק להמאחזות, נדיד כבגרות מאשרת, כפי עמידה ובשלוח מיניה הנראות בתחילה שאין בה בשורה של סוף. בסופו של היער תחזור מאי-טולין מעטוקה ומלווי המוכרחה הקטה לכיתה בפרכרים. מארי נכנסת לחודי המ-טות והמנוג מתערר וישוב על מטתם, ידיו מתבקת אותה ונותח-לות להפשיטה - ולענינו מתפתחת אחת היציבות הארוסיות בידת על הרב. ארוסיות - דיוקא מפני הרגילה, הביציות, הפריטים האי-טימיים של לכושה החתון המתגלים בהסירוד הצאיחה - לא נאבדורו סטורפטיז אלא בלכוש של אשה משתוקת מרוב אהבה שנתמזגת עם יצרה, עם חשקה, עם מיניותה ואישיותה שהיו בה לאחד. משחק האהבה שלים אינו רק בעירונם הנעשה שיקף כמעט בלבד והמודים והיפה של הגוף האנושי במצלמה של אלן רבה אלא ברוב-דים שהם אמורים בזמן המשגל ואחריו, בדרכה המתענג המוחד על מיגול שפתיז לאורך גופה המרומזע וממסיל להם, עיניה מקיין עצמ בנפשנו - ונרם לאותה המרומזות רוח נדידה של השתתפות באושר וחשוי. לא הרגשת העליונות הפעמי של השתתפות בעצם - אלא הרגשת ההכרחה ושדור הטובה המנוגלים בהנאתו מהנאתם של אחרים. תכונה אנמית זו - רץ לעצים ורחוק מודים בה מקיין האדם - לעצים נדררות יותר היא נראת המניע לפעולותיהם: התג-אה מן הטוב הנגמם לזולת. הבסיס לכל אהבה המיוחדת אותו מעריות המבקשת לספק את עצמה בלבד.

30
מחויבת.

גבר כגיל העמידה שוכב עם נערה שפגש לפני רגעים מספר - דהם מתמסרים לכל הטוב שנומצא להם פתאים, ורק משקיים מתמשה הפתאומית המתבלמים בתנועות מולגלות המפיעות תמיד בפרוזאיות שאיך המשגל היא שואלת איתי: מה שמך?

לפתע נכר רמז ונזכרים העופים כמה כל זה מקרי, השוכ רמז ברגע שקודה, ללא יומרה הממשן, ללא הצדקה או צורך בהצדקה כשהיא שואלת אותי אם "מצפים לך" עונה "כן". כשהיא פוקשת אותי שיבוא לך את הפספורט מחר בזמן - כיון שיש לך פגישה בשעת שלוש - נראה כבדרך כהא אין זו הרפתקה אהבה, וכמה קלה ופשוטה היא פגישה של שני זרים שההזדמנות נתגלה לזדם לזפוף מנומסות לברשה, חסרת משמעות ושטחית - לפגישת-אתכה-של-ל-רגע, חושקת וסעורה, טובה ומבודדת מהמשן.

היחוד וההתמודדות של רמז ונבורי עם הביעה התכונה בכל זאת בתוך המציאות והמנומאליות הזאת - מתבררים רק במשך הכא כשמונחין-דומינג חודך לביח ומרמא את אשתי מארי שלא נסעה מדערי. היא מקפפת עוררחה בהוצאת הספר שבו היא עסוקה - הצלח והערות, ומכירה טפשונית כבלריות המתענפת על מצדה כלשונה. שגיאת פוסקת מתמחה על הבעל המסתורי שחוד פתאים מתחושך.

מארי-טולין באשרת. רמה בתר בטולין לשחק תפקיד זה - וכך וכדרך ראייתו אותי - גרם לה לאהוב בה את היופי הבישיל והמבוגר - את האשה שאינה ילדה. יופיה שאיז בו שמך של חלקת נערתית, של קלילות מרימה של שנות העשרה, של התערה

מצלום הערום האקט המיני - ואין הוא הופך השיפוט להגלית של הסיי. בכך נבדל, בכך נבדלת הספרות והספוריות האידיופטיות מול של צפון אמריקה; השיפוט הארטיטיקה החזיפש המיני - אינם מהפכה ספוריית, אינם דוגל למלחמה חכר חיתת - הם חלק מראית חיים חדשה של יוצרים, חלק מביעיות חיים של הגבורים.

עידן החירות המינית והשתקפותו בקולנוע ימינו

הערום והארטיטיקה החזיפים לעין המצלמה התיספור, החירות מכל טאבו ואיסור הנובע ממנה בחיי המין האהבה, הקשר בין שני אלה ובין דרך חיי החברתיים של האדם במערב המאה העשרים - הופכים מרכז ההתענינות של היצירה הקולנועית בשנות ה-50 ות-60 מרכז עניין זה שונה באופיו ובמרכיביו ממשאי המין הפורנוגרפיה שהופיעו בסרטים בשנות העשרים, השלושים והארבעים - ובכך הם שונים בגישת ובתוכן הספורי מן הספרות שעסקה בנושאים אלה לכן המאה ה-18 ועד ראשית המאה העשרית.

ספורי שנות ה-50 ות-60 בקולנוע אינם רואים ניגוד בין אהבה לאשה ולאהבה, הם חושפים סימולטניו של יחסי אהבה הכרוללים ומשוק ומני מיני בתחום הנשואים - יחסי מין שאינם אלא מניע של תשוקה או ידדות בחיים שמחויץ להם. מבהנה זו לולש ב"לחיות כרי לחיות" שיין עדין לזר קודם של אופרות הסכון משנות ה-30-ואלו אלאן רבה ב"היזרדומה" וב"מלחמה נטחיתמה" שיין כבר עם אנטוניוני, פליני וברנמן למספרי על עידן מוסרי חדש המגיש ומתפרש בחברה של ימינו.

רברי האותמים על עכורמה ועבודות, על הסכנה לזואן המספר שהיא ממחרת לחיין לזופים, על רצונה לחרות לו לחיות אם לילד על מנת שתוכל לשאת את הפרדות הממושכות והבלת נטבלת שאי אפשר בלעדין בגלל אישיות ומקצועי - הרברים על הגבר האחר שבמעט שבת עמו, שנמנה מכל מפני שלא רצותי'להתעורר בקר - לו לו שכבת עם גבר זה, דבריו על שאינן יודע אם היה רוצה שתספר בת בוקר שאחר כך, דבריו על שאינן יודע אם הוא היה מספר לו לו שכב עם אשה אחות, כל זה מצטרף לאהבה כשם שתועות גופם ועירומם ולסיפוחתם ועדינותם וזופים ונחזנים ונכונתם מצינפים עם אלה. כל זה שונה בתכלית ממה שקרה לו לפני שעות מספר עם הנערה הקטנה והנחמדה שהתפעלה מהיותו מהפכן-מקצועי והתמסרה לו באגרסיביות ובאפוזיזיות ללא ברטה ויומרה, ללא אהבה ותודת ללא עויד.

היש חשיבות לכך ששני משגלים אלו נערכו לעינינו בערב אחד? האם יש חשיבות לכך שהוא מסויד זאת מאשית? האם אהבתם נפג-מת אף במשהו ששכב עם אחות באותו ערב ראשון לבראו לפאריס, מכל שויאני מספר כי שכב? האמת שונים כלכן שני המשגלים הללו עד שאינן לזם נגיעה זו לז עד שאינן מקימ כלל לשאל שאלות של מוסר ומידת? עד שאינן חשולבות כלשהי לעובדת שאשית לא נשואת לו כלל?

דמה לא שואל, אף לא מתעלם מן השאלות שספורו מיני, לא הופכו לנשא מרכזי של יצירות. הוא שוחר אותם ברקמת הנישואים הרבים המהיים יחד תחתם הודים של יצירת אפית. אין הוא חושש

רבה מפתיע בגלוי מצוי וככל זאת בלתי צפוי: המוח האנושי הוגדל יותר הקיים במטח הנשואים מזה שבפרפתקת המין.

האמנם יורדת איכותו של אדם אם אינו מתחזק אם אינו מסוגל להתחזק על שהתעסה בשניהם בערב אחד? האפשר לדחות ללא חרטה, ללא כללים, ללא דברות?

הייחבון כי החרות החדשה תהא משוללת הרגשת חטא וניצול כפי שהיה מקובל בשנות הליברליזם הגלוי במאה ה-18 זהה הנסתר ב-19 הוותלת ה-20?

רבה לא מוצא כל קשר בין החרות המינית והוסר כחומר חריטה ובין פליליות בהחסיס בין בני אדם, אך גם רבה אינו פועל בהלל ריק. כשם שלכטרתם הרעיוניים של גבוריו מטרידיים את יצירתם - כך חר-פכת חרותם המינית לסימן חכר וגבול ביניהם ובין שאר בני החברה. ב"מורייל" נדמה שהוא מנסה מחדש להציץ אל מעבר לחוגי חוג האנשים החיים בחרות מינית וכמתח פוליטי, המשעבר בהחבוחי ובהבובוחי ועומד מול עיניו) ב"מורינארכי" נדמה היה שהוא מנסה להמלט מהאנטי ומן המציאות. אך ב"מלחמה נטחיתמה" כמו ב"הירישימה מין אמור" - שנים מטובי ספוריה של המאה העשרים הוא ממסר כולל לאנשים בני חוג ולמציאות המסחרית שלהם, תוך התעלמות מכוננת מהאנשים האחרים שעדיין לא מדברים כלשון גבוריו. טיארד זה שארדין מבקש להגדיל את ה"ארוס-פרה" בתחום מעבר בין ה"ביורספרה" לבין "ספרת החרחוחות" האנטימליק-טואלית שהם מטמני שייאה של האוולוציה האנושית - רבה הבין כי אין הארוס-פרה" נפרדת וקדמת לחיים אלה: הם ספוגים בה, הם מגיעים בה לידי ביטוי עליון של יתרון האדם כן

הראליזם של האתורניזם נראה לרכים אנטי-מוסרי בין שראלי-תם אינה מודרכת ע"י עקרונות הממשוללת משפטים קדומים של נפש מוסר-השלילה או רומנטיקת-הקדושה של המיטה והערים.

המשל בסריתם הוא לעתים רק הניכ - ללא הוד, ללא ריע-רת אומה, לעתים הוא היחס היחיד בין שני זרים בפגישה דומי-נט עם נארוץ ב"מלחמה נטחיתמה". לעתים הוא הופך חלק של יחס מורכב יותר אשר בכל זאת אין לו זכר עם האלוה - כפי שקורה בהמשך אותו סרט ביחסו של דומינגו לנערה.

פעמים אחרות הוא - מופיע היחס המיני יהוא סוער ופראי, רענוי-דאסוני, מקרי ואדש, רמטני ויפהפה - כל הוגמה של רמשות אופיים המתרכבים לתנאים פויסיים והכרחיים מסוימים שבהם נערך המשגל. אפשרות הטניס הרבים, אפשרות התמורה והשוני, אפשרות האבהות בייחוד של כל אקט מיני ממשנהו - אלה הם חלק מתולדות האמנויות של הקולנוע בימינו.

"כמלחמה נטחיתמה" מתחוללת פגישתם של נארוץ ודומינגו בשלח ובעימות המלוח יחסי מין בלתי מחייבים. רבה מעמתם עם יחסי המין של אהבה שאינם נרואים נרואים כלי מקרבת המקום והזמן, הארזיות והחכמה של טולין-מארי חכמה-הדם האנושית של אשה מכוננת המעוררת תשוקה שהיא אהבה - היית והיחס המיני בין בני הזוג עשיר ומגוון ומגוון ורק צרדים מהו שבין אחד מהם ואשה שמחוק לשוואותם - אין בו חודש מציאות, רק שגרת המתחבה והספורים דואה את ההפך כדרך כלל.

ומבחינת האמצעים המליליים בהם השומשה. עדה היא מניעה לכל הקול ומשומשת בכל האמצעים בהם יכול אדם לבטא עצמו ולספר על מעשיו.

הסרטים הפכו לשואו ההתקפה הראשי של נביאי הזעם הוראים בתרבות המינית המתפשטת במערב - סכנה לציריליזציה, סמן של שקיעה והתפוררות דומים לאלה שנתגלו ברומא לפני שקיעתה. גם אז, טוענים נביאי הזעם (מהם לברקלים כמלקולם מאגריג') - נפרצו הספרות והאמנות האודיווית, נפוצו שיירי הטיסה ההומוסקסואלית ויצירות המחאות את הפקרות המינית באהבה - ברזיקר כבי-מלני, רבים מאלו היוצאים להגעתה של החירות החדשה טוענים לבריחה בשם "ההמעלה הציריליזציונית" שהיא יכולה להביא כדברי באקמינסטר פולר:

עורך ההשיפה של הגוף האקטי, עידוד הרפורמיות ההומו-סקסואלית והאחרות - מנביאים ברזיעבו את הפקרות המנוביל את הילידה: הגריו מממעט, הפוריות מטמטמת, האנשות נשכרות - שחרר אין לה סכנה גדולה מנדול סרטני של אוכלוסיות העולם. אך חשוכים מנביאי הזעם ופרקליטי ההגנה - הם אלה המבססם להביא את החולץ הרגשי מחשבתי החולץ ומתעבש תוך כדי התפשטות של חרות המין.

תגלית זה הוא תהליך והמורה של מוסר ה"לאו" כמוסר ה"הן". האמצעים המבססים להגנה, הנתונים לו כטיה, הממציים אמתו האנשית בצורה הנראית מהנה ומרוממת אנשים בכל אתר ואתר - הם אמני הקולנוע, יזומי מאשר אמניה של כל אומנות אחרת.

תרכיב מפותחות על זה הקרוב לתנאי חידתם של היוזמו המבויתות. אפילו צ'סטרוטון שיעשה הכל על מנת לתת לשון חדשה לשמרנות מוסרית, דבר על הסתירה הפנימית שבמשני "האהבה החופשית" ו"שחרור האהבה, אמו - זו החרות שאדם נוטל לעצמו לומר על חרו-ות" אך החירות המינית הקיימת אצל האדם בו החברה החדשה מת-ארת על ידי רעה אישית זהה ל"אהבה חופשית", אינה מתנה בה ויאנה נובעת ממנה. היא עשויה להיות מקנילה לאהבה או לחוסר אהבה, לאהבה מנוגמת המזוהית על חרות הרגש ואהבה פוליגמית והמסה להגשמו, או באהבה אם האהבה את כל ילדיה ואינה רואה צורך לבלב אחר על פני חברי.

התמרדות בפריסקיטיבה בה נראים האנשים ב"מהפכה המינית" משתקפוזו בבלאמנריות. זומל נושאי חדש מורכב כל יצירי חדים. אך טפוס הדבר שאמנות הקולנוע, בה הקולנוע וקולו הטלביזיה הפכו החסום העיקרי בו מתחוללים המאבקים האחרונים של מהפכה זו ואחד האמצעים העיקריים להשמעתם.

הבטיח דהברית החיצוני למהפכה המינית נכר בתמרדות המתיריות החלות בתוקף הצנזורה של הסרטים בארצות המערב. בארה"ב נש-תנו תוקף הצנזורה במדינות רבות במשך 18 חודש שעברו מהצגת הסרט "מי מפחד מוירג'יניה וולף" ב-66 ועד הצגת הסרט "יויליס" ב-67. ספרים אשר עוד לפני מספר שנים אפשר היה להתכתב על אסורם למכירה חופשית - נמכרים עתה בכל החנויות האסוריים על קריאת געשו מנוחכים לאור המוח בראיה על בדי הקולנוע. "המהפכה" נגד הטאבו שהותלה ע"י הספרות בסוף המאה ה-19 ותחילת ה-20 - הייתה מוגבלת מבחינת הקהל אליו הגיעה

ומעוררים בצדק קנאת הנופלים מכם בשלמות.

מוטר הלוא - ראה באשר הגופני החלושני רע הכרח

אשר מוטב לזנוח ממנו למען אשר רוחני ועמקות רגשית.

מוטר הנון רואה בהענוג ובאשר החושני, הרגשי החרחני - אחרות

שבה ניזוניים מרכיביה זה מזה. הענוג

מורכב זה - נראה לו במטרה ותכלית

של החיים לא רק שאין הוא מחפש

דרכים להתגבר על רצונו לקחת בהם

חלק - אלא שהוא מבקש דרכים

ללמדנו להתגבר כך שנוכל להגביר

ולנון הענוגותנו ותענוגותיהם של

האחרים.

הבעיה האמיתית העומדת בפנינו ובזריה ואמורה של האמנות המש-

קפת את החרות המינית - אינה מידת החשיפה המתחרת של הנוף

ההתנהגות, אלא אופן ההתנהגות הרצוי לכני אדם.

האורטיק ואופן הצגתה באממיות הספורדיות הראשיות של כל

זור וזור - הם מראה בה נשקפת תרבותו של הזור ויחסו אל מעמדו

של היחיד בזרדה. במאה ה-18 ערב המתפיתה הצרפתית, פרח

הליברטיניזם בחוגים סגורים של אריסטוקרטים ואילי ממון מזה - של

עולם תחתון ולקומפולטוריון, מאידך. הציונים של מסבות החשק

החושניות המתעלעלע והגופות הערותים שקישטו קירות החדרים ואל-

מות ראה - איפנות הלבוש החושפניות וספרות בעי"פ של רכילות

משך שנים רבות כשנות זכרונה של האנושות - הותכסה התע-

רבות הוכרה המאורגנת בעינינו מיין על מערכת "דוקי לא"י מיניים

ובירואים מן הכלל שנעשו להם במטרת הדת, הנשואים החזונים.

ממסר האסוריים והטאבו, מוסר האיזום בעונשיים, מוסר השענות

המקודשות והבלתי הגיוניות, מוסר השלילה, הערפיל הניגודה -

הזרות עמה האנושות המערבית למוסר חזירי, הרואה בתענוג יתרון

אנושי ולא רע הכרחי שיש להשלים עמו.

מוטר הלוא הותכס על פחד מפני המסתורין שבמין הותצאות הנו-

לציות (הריון) או המחודדות (מחלת מין).

מוטר הנון מתכסס על אהבו, על הרצון לנרם תענוג רב ככל האפשר

למספר אנשים נודל ככל האפשר מבלי

לנרם נזק לאיש, או נזק גרימת נזק

מינימלי ככל האפשר.

מוטר הלוא הניח כי האדם חוטא מלידה - בהיותו עבד תשוקותיו

שתן דולשוותיו לתן הוא נכנע שלא בטו-

בות ונזר רצונו של אלהים.

כי בתשוקה ראה תולשה, ובמשוגל -

נפילה, וכשלון.

מוטר הנון רואה בתשוקות - את לחו של האדם ורכילותו למלאן -

את יתרונו וטאונו.

החולשה מתבטאת בחוסר התשוקה או באי

הממטת,

המשוגל - הוא לא בשלון אלא יצירת

מופת של התנהגות אשר אמורה נדירים

חברות שריו טפסירים לאריסטוקרטיה הצרפתית איש כנרסיאלא
 הוגיש ולא הודגש את הקשר בין הליברליזם ערבי המתפתח היצרנית - אך
 ההכנות שגילו בהרבה לליברליזם ערבי המתפתח היצרנית - אך
 יצריות כשל לקלוט וסאור משמשים להם עדות מחרידה ומרגשת כפי-
 תוס המיסרי המפעים אותם. לקלוט ב"ליזון דנג'רי" (קשרי האהבה
 המסוכנים) סאור בנג' וסטרין וז'ולייט - האחד שני צודדים של אבוריות
 אנצנטריות שהיתה קשורה בפרובינציאליות מעמליות של הנהגים שהם-
 בדברי והחיות מעמלית של הנהגים מהם- ובמין כפחוס הראשי של
 האבוריות שהיתה עקב חוכמתו ומקור מענוגים.

ביצירתו של לקלוט מתבטא הסאדיות הרוחני של הרדון ולמונט
 (גיבור ליזון רוב'רד) וידיות הרחוקת מיריטייל - המשמשים באהבה
 ובמין למען ענות נפשו של המוחזקות ברדון בשעה שהן "נפלות"
 ברשות ובשעה שהן מנורשות מעל פניו כאשר הוא זורק אותן ומאבר
 כל ענין בהן כיון שאינן משמשות עוד אתו. ביצירתו של סאור -
 עצם התעוררות הירצ המיני של בעל הכח והכסף מונעת בעתו ממנו-
 שר' חוסר רחמים של הנערה הנפלת לרשות של האביר המלך ומש-
 פול אותה והנהגת מלאכה.

תמונתו של הליברליזם המיני המשתדרד מכל טאבר - מעוררת
 בפאקטי לררי עיוי לקלוט, בפאות נאורטי עיי סאור - ובשנותם
 נוצר פורטרט מאיים של חופש מיני מסוכן לקרבו האהבה וליאנושות
 כולל. דיוקן מסוכן זה של החרות המינית היה אחד הנורמים הרצי-
 ניים במסורת האיטוריים המוסריים שדכאו ומדכאים עדין את חופש
 המחשבה בעניני מין במשך קרוב למאותי שנה מאז נאחז מתפכת
 הכדוגנת נגד הרוחני המרקוזים והרווחותם שהיו אקסקלוסיביות

ולשון הרע מלאת אספרי חוזי הומור נטורליסטי - כל אלה שמשו
 רקע לספורים מחיי הליברליזם האריסטוקרטיים במיעודני-החשק
 התולדים האטסקולטיביים לאיג'לים ולחונות כמתואר בזיכנות
 אובייקטיביות אצל נרסיאל למשל. היו אל מועדונים דמוקרטיים עם
 ועדות ההלכות על הרשאת לטביות ההומוסקסואלים, מעין סופר
 בתי-זנות לאיג'לים שעייפו משתוקי האהבה החליליזו להטופק
 במשתוק המין. משתוקרים מאלוהים ומפחדו או חודרים יאוש-
 וריגיניזציה לובי העמיד של מעמדים ומדינות, טמיים ואדישים ומש-
 מינים בתווה ובתענוג כלכל - הם התמסד לאוריות בשוויון נפש
 כאל כל משתוק הברזח אור. כאשר בספורו של נרסיאל עולה
 נשוא רכיחות כלשהו בשיוזח תוך הכנות למשגל-רבים של שבעה
 זוגות ואף על פי שהמתחפפים כבר חשופים כמעט ונמצאים בשל-
 בים האחרונים של החכמות הפיסיות לאורגיה הם מפסיקים חותג-
 שותם ומשתוקקים בשיוזח ערה של הרכילות המגדה סקדיות ומש-
 כיתה מהם החיגורום לשעת אירוב. רק בעבור עמודים מספר
 יחא נרסיאל את החודשות האורגיה שנופסקו בגלל הרכילות.

האורגיה מכוכרה את מערדני הפלייבוי של ימינו כאשר בהכרח
 הנערות השופות ירכיבים עד מותן חשופות שדים עד פיסתה - יז-
 שבים קולם אלגטיים ומשתוקים בקלפים או אובלים ארוחות-עסק
 אירכות-גימטיים בשלה וברגינות. במערדני הפלייבוי עדין
 אסור כל מגע מיני האורגיה אינה אלא דמיזוגית כלכל - אך האור-
 רת החכמה הפסיכולוגית מכוכרה את בתי החשק של המאה ה-18.
 אתר הפסקה של מאתיים שנה הם מוחזקים על בסיס על-מעמד,
 יצץ ובינינו לשלטון האבסולוטיזם, ממוץ ובינינו לאנצנטריות

גבר עריצות האסור הדתי המוסרי - אלא נבר האהבה עצמה - היפה נשאו של לקלוט, הזרות המניחה היפה רק החומר הנושאי שלו.

יצירתו של המרקיד דה סאר שונה כמובן מבחינת הרבה מציורה לקלוט. האבזריות שיסאד מספר בה היא גופנית בעיקרה - ובעיניו היא כמין רוסאי כמעט של חזרה לטבע. אמנם בגורמותו - השחרור מהדת ניבא לנו אשר זמני בשחרורו את הטבע החייתי שבנו באבזריות באטאיזם, וברצון-הרס-החלטה שהם אמצי הקיום התקענו שלו.

פילוסופיה זו של "טבעיות האבזריות" ומזונה ביצר ובאנצנטריות המחלטה - מתבטאת אצל סאר "בפילוסופיה של הבודדאן"

ובמה שנשאר לנו מ"מאה ועשרים יום של סודם ועמורה" יחד גם וזמנים כבד ולגיט דר' וסטין. אפילו סאר עצמו לא נסה לזפות תאוריה וזחיות-ספורים שלו בגמיקים של נודבות ותעלות כלשהי הנגזרות לקרבות. גם קרבנותיו זנחאים או רצחאים בסוף פרשות "האחזקים". "העולם נראה לו כ"שדה קרצים" אשר בתוכו יכול אדם לקטוף רק "שושנים מעטות" של תענוגות בותאי "שידוויב תותמי ונוצי טעמי ודמיונו וידע להקריב הכל למען התענוגי".

בנקודה זו מתקשרת הפילוסופיה של סאר עם תודעת החיות המינית הפילוסופיות האטואטיקות והאנונימיות של ימינו. ככך אפשר לבאר את הפופולריות הגדולה של סאר באמצע המאה העשרים את המשובה השלילית שנותנת סימון די בובואר לשאלה המשמשת כחתת לספרה: "האם צריך לשרוף את סאר?". - בהתמבאר המקום החשוב הפוסטם העולמי שנתן לו פטר ויס בהתפכו אתו לגבור הדדמה "מורה סאר" שבה הוא מליצג את האינדיבידואליזם המצא גם בניונו את הקולקטיביזם המפכני המתפורר גם בנצחתי.

הספור האופייני של לייזון דר' רז - מוצים את השוטי הגרול במזותי.

שבין אופיו של הלברנטיזם במאה ה-18 וזה המתוארך במאה ה-20 הדרון ולמוט המרקידה מטרייל מתבנים ומבצעים את הללדה והחיות המינית של קרבנותיהם לפי מתכון קרע בארבעה שלבים לפי ניסוחו של וויילנד יאנג:

1. הבהירה
2. הפחית המטויים בהצורה
3. הופילה בפת המשגל
4. הגירושין והחיותה המחלטה.

ההצורה שהיא מטרת השל השני אינה נחת עיי הלברנטיזן-המפחה, הוא סוחט אותה מקרבנו על מנת להשפילה ולהפילה במל-כרות. הלברנטיזן מענג את קרבניו, ענג מיני עילאי ומלידיב אות ככך לאהבה שאין לה גבול השיקול ודרך ניסוג.

ככל שהתענג רב יותר - כן גדלה ההתמסרות של הקרבן, כן קשר הוא את גורלו באהבה מקריבו, כן גדלה האהבה וההשפלה בשלב תרביעי וההכרזה: הזניחה.

הפאזיס של לקלוט מיני לשיאו כותאור הזניחה חסרת כל הצדקה רמזית שבה זונה ולולמנט את אשת-השופט שהצלחה לפתוחה את התערוחה ההרואית. הוא זנחה לפי עצתה של מטרייל שותפותו אף שלא יכול היה לעמוד בפני קסם אישיותה השקטה של אשת-השופט החגונה תכנה עד מטריחה. האבזריות שבוניחה חסרת הטעם שאינה אלא נסיון הפנתי לודוא העליונית של הלברנטיזן המתמרד לא רק

המינות דווקא בקרב חוגי השמאל הקיצוני המתפתכות הפציפואיסטיות. בקרב חוגים אלה גופאיים ספורי התענוג ותורויותו שתפקידן להכשיר אנשים לענוג יתר - להחריז מדם מוסרות המפריעים להם להתענג על "המרחיבים תחומי השעם והדמיון" בדרגשת סאר, אהוד הספורים הטפוסים שרבה לפופולריות גדולה בחוג האנטלי-

גוציה השמאלנות מערבי - הוא האפופאה הסאודיסטית הנודלת מנקר-דת מבטה של מזוכיסטיות: "ספורת של 0" מאת יוצר שבחז בפסבדונים "פאולין ראי" .

ספר זה כותב מבדננפת של חקרין המבקש שיקדיבהו, שיקענהו וישפלהו במקושר התענוג המתרחק עד אין סוף בהכליל את אמנות הסבל הכאב שאין להם גבול אלא במדת. התענוג מתרחק מגנו הסופי של הספוק שבאוראזום אשר אין לעבור עליו אם כי אפשר לחזור

עליו - למעמקים האניגמטיים של סבל וכאב והשפלה אשר בהיפכים גם הם למקורות התענוג - הם מעשירים אותם ביזקים מגוון אניגמטי אשר בתור"מאז ועשרים יום של סדרים ועמורה" הוא רק מחז אחור.

על אף הפופולריות הנודלת של סאר כספרות הפזיסטית וכספר-ריות התקראת בחוגי האינטליגנציה של ימינו אין שותף מהותי בינו ובין הוגיה ואמיה של החרות המינית.

סאר ירצ בפאתים מופרע את האמונה בהיות בין חרות ואכזריות, בין חופש ואגנוגצוריות, בין הכרח לגרום תענוג לאחד על השבון האחד. גישתו לחיים הינה פסימית חולמת האוטופי כלל את החופש-צורה של השמש למען יבוא קץ לעולם שתכונתו היא רוע.

גישתו המוסרית הפזיסטית הייתה הניסיונות פזיסטית לגישה

עקרון החרות המינית מתקשר לעקרון המנוח של משה ימיני:

התענוג - כמטרה, כהכלי החיים. התענוג - בהצדקות וכמשפועים של החיים. התענוג שאיט זקק להצדקה בהיותו הודקת עצמו, התענוג כקבה מדה לכל המעשים והאידיאליות, לכל האסורים והחמים, לכל התערות החברותיות והפזיסטיות, המשטרים האוטופיות.

התענוג שמשכנו באדם כיוצר החופש את מקומו של האלוהים אשר משפן השמים שלו נהדוקו כלבו ובחודעו. תודעת-התענוג תפכה המכנה המשועף למדע הרפואה הנפנית והנפשית, לתועות השדהו

של האדם מכל עול חברתי מיוחד, לתועות השירה האמנות המבק שות לראות את האדם כסבל וכתענוג על מנת ליצר מכל חייז מקור לתענוגת חרשים.

חשיבות זאת שנתנה לתענוג במחשבה החיים המודרניים החילוניים - החייבת את הפזיסטיות של סאר, את התגודות החריפה האמריקנית לכל אסר דוח, לכל טענת קודשה בלתי הוגיונית הנאמרת עיני כל קודש גם הנכונות המחולטת והסרת כל הוכחה בניסיון או במלע.

חדת האמלונה ששלוס ברוב התודעה האנושית משר כל השונים עד ימינו אלה - והמבשה מאז אלפיים שנה כודרשה מפורשת לוחות על התענוג בחיים אלה למען שפן רצונו של מל שונמא מחוץ להם.

גנר דרישה זו של אנשי-חיים החקוקטמו כל המספכות החברתיות המש-חודרות אנשים מעול שונמאש גנדה החקוקטמו סאר, נגדה מתקוממת תלעת החרות המינית בימינו.

חידוק בין חרות חברתית לחרות ארוטית - מופיעה בהסתורית במקביל בהקשר הפוך. בימינו נפוצים ספורים והאוריות החרות

נטבלות בחברה אך ובכך לא ישנה מהותית את תכונות הסתדה ולא הפכה שלילית כשהיא לעצמה.

גישה חדשה זו אל ה"סטדה" המינית - כאחד מן האספקטים הנור-מליים של המיניות התרבותית - הוחדרה ע"י פרויד והתפתח ע"י מחקרי קינסי והמכונים להקט טטמיסטי של אופני ההתנהגות המיניים. זו גישה שונה במהותה מנישותם של לקליס וסאר. היא אופיינית לז'לזי רוד ומוסר הרוחפשים מתסביני "דזוקא" ומחודרה מעמדית.

אך גישה זו היא חדשה מאד כעצם החרות מדכורות ומטאבו. חלק גדול מהאנשים החיים בחרות החדשה - עדין אינם יודעים לנצל בהודמנות לחופש אישי. הם משתמשים בה בהודמנות למה שריאנו קרא "סטתולביזם" אשר הסרטים המסחריים חוגגים אותו בכל סרטי הסופרמן הג'ימס בונד בדרך שווארים גיסה להורות עליה במיניה חדשה של "לייזון ונד'רד", בדרך שלסטר ממארה בסאטרה של ב"פאטנט". ה"סטתולביזם" מוותר על אידיאל החשג ומחליפו בערבות ההספק הכמותי מעין נסיון לכסס נורמה חדשה בענין שהיא לא נורמטיבי מטבעו. אידיאלים של הספק כמותי לגברים ונשים צעירים הופכים לסורח ולגורם רכאון לא קטן מאידיאלוגיה האשם שאף היא נטתה להתבסס על נורמה מחייבת - מינימלית - כאידיאל ברוב המקרים מניחה הסטתוכידים ע"י האהבה וסרת התתרבות המתי-קיימת על אף הקרולוגים הנאמרים עליה חדשים לכריים. גם במק-רים בהם הוא מתקיים - אין הסטתוכידים של ימינו רע לע לאוהב כלכברטיגים של המאה ה-18. יאנו רואה כהמשך ישיר של "המחותר המינית" אשר קיימה במשך המאה ה-19 ובהלק נודל של

46
כישלילית של הנכסיה למטר ולמין. מבחינה זו עדיק מי שאמר כי ל הפכו את המרקז דה סאר תוכו ככרו - היה מתגלה בו הרישוף. אמני הוגי החרות המינית של ימינו משוחזרים מן המאבק נגד הרת ושלטות במשטרים ובכלבות.

הליברטיגים המודרני אינו חולך בעקבות סאר נסיון לפרוק עד במירא כל צו של מסר האיטורים והטאבו. הליברטיגים של ימינו ארזש כלפי מטר זה וכל עיניו תופשויל מרוכזים בשאלות ובצרי החיוב:

- מה טוב לאדם כי יעשה למען יתענג ויענג כאחד?
- מה נבלות התענוג שאפשר להגיע אליו מבלי להזיק לזולת?

הסטיה המינית מקרבילת על אנשי החרות המינית בימנו לא נבטרי של ה"הקייחות הטבעית האבולוית" - אלא נכסיה אישית המצויה בצורה מתונה בקרב מרבית בני האדם - ומגיעה בעקבות הסכול או מטבות טבעיות פנימיות לקייצויות מסוכנות או מנחכות בקרב מיעוט קטן שבהם. ההומוסקסואליות כסאודום ואפילו כפמישיזם האונואגיים - הנם נטיות נפוצות בקרב רובנו, כפי שהו-כידו מחקר קינסי. רצדק וילנד יאנו הטוען כי כשם שהטרנססס-ראליות מתסכלת כנפשו של איש חלש או מופרע עשויה להופכו לפרשע מניי מסוכן או אקסביטיגיוניט מנחך - כך יכול ההומוסק-טואלטיס והסאודויט המופרע "להוציא שם רע" לכל בעל נטיה טבעי-טבעית מתונה ע"י התפתחות הבליח מרוסנת בצבור, לוגי קסינים או חך גרימת נזק פסיל לאחזבו. בהתנהגות זו פסיל אפשרות

הקצה היחודי-מיוחד הקצה הקפצה הקפצה של. הכפילות הפכה לתבונה עקרית של תרבות המערב ומסרו - האמנות קבילה עליה את הריץ.

המשפטים הקדומים נגד התענוג המיני היוי לכה רב השפעה בחיי גבוריהם של יצירות המופת החודשיות - כביצירות ברנמן ופליגי למשל. כוחם החזק בסומך על הפחד הראלי מפני ההריון המקרי והמחלה המינית. פחד-ריאל זה כלא את התענוג והפכו קשור בניגוד התענוג המיני כמעט פסק לחיות נושאה של האמנות והספרות - דיוקא במאה של נצחון הריצות-הרלים והראלים של נצחון המדע הרפואה של נצחון הקדמה על האבסולוטיזם. עם תחילת המאה העשירית החלו התמרות המהירות לפורר את מסגרת האסורים.

המשפטים הקדומים החלו להמוטט בשהפחד החל לחימוג. בפעם הראשונה בהיסטוריה מופיעים חיי המין כהדמנות תענוג ללא סכין ותוצאות כשלון.

ההריון והמחלה פסקו לחיות נורמים לפחד. ידועות הוגים החלו לחותה. במקביל לכך התחללה התמורה הפורידיסטית במה שבה האורופית, היא נפגשה עם התפשטות האונגוסטיות ומשבריי האמנות זה לא רק במחלקים מסוימים לאלא בעצם אפישרות המחללה. אמנות המערב מאצה עצמה עומדת מול עולם שאי אפשר היה עוד להתעלם ממנו. המונולוג של מיל מול בלום ב"יוגלסיס" של ג'ויס הופך סמן וסמל לעידן אמנותי שבו אי אפשר עוד להפריד את המיניות הדאקט המיני מהנושא ומן החומר הנושאי של היצירה. המשגל הפך נושא

המאה שלנו ביועלים התענוגות" אטור ומוסת עיי "יעולם המוסר". מתענוגותיו של אותו עולם נועלמה הספרות הראלים מיה ואפילו הנטורליסטיה במאה שעברה. גם ביצירות ראליסטיות של דוסטו-ויבסקי וטולסטוי של צ'יכוב וש'ל גורקי, של בלזק של זינקס, הנשוא גלסורתי ותמיאס מאן - אין מקום לחיי המין של האדם. הנשוא נשאר בבחינה טאבו לספרות כשם שהוא היה לדת ולחוקר, לעיתות ולאומניות.

לחסידי המשטר ההמפיכה, לעתות ולאומניות. התמורה המפוכנת שתולל פורד בתוכנתו היא בתחילת התקשר החברתי בין חיי המודעים של האדם החיי המודדקים, בין חיי הערות החי החלים, בין חיי החברה החי המין, בין השאיפה החלה שויקף לבין האידיאל.

החברה החברות של המאה ה-19 ומולדתה במאה העשרים - התברשו לחיי היצר וניסו להפרידם ולשכן אותם בדינמיה החברת של החיים.

ספרים כ"חיי הסודדים", ספרי פורנוגפיה ויומנים של חזנות ואלופל-מין באו למלא מה שהחוסרת הספרות כאמנות. חיי התענוג וספרות התענוגות הפכו חלק בלתי נפרד מ"העולם החי-תוך" העומד בניגוד לחוק הכניסה וכיתה הכנסת - חוקר למרחק החיים על מנת שאפשר יהיה לשמר ולחטורו כאחד. אך אנשי הדריסה העליונה בקרו בחידרות משועשעת כמחפיי התענוגות. לעצמם.

מפואסאן ושלים אש ואור ירדנות אלה בשתי קצותיה של אירופה:

הוא רק חלק ממנו. אופיו של איש מתגלה בעלילת חזיון - לא במשגל; - עלילת חזיון אינה שלמה ללא משגל שלו. גם אם הוא "טסח נוכיטטו" אין הוא מוצג רק בגלל ההטפח שלו. אופיו מתגלה לעינינו - תהוא יקירי. הוא עשוי לחופיע כאיש מדוכא מדוב אפסוריות שאינו יכול לנצל אותן ואינו רוצה לזרז עליהן; - יש ואין הוא אלא עבר סקרנות או רמז נחיתות עמוק ומטריד בנידפומניה-פסיכולוגית המבקשת להוכיח את הסקסואפוליות האפקטיביות כראליזציה של הגבריות, הנשיות או האישייות. - יש והוא רע מדוב שעמום וחוסר כשרון להתענג ממש. יש והוא מבקש להתחרות באלה שהיה רוצה להתרומם להם בתשוקותיו אף שהאינטואיטיביות שלהם - זרה לו. גורנים רבים לאין ספור של אופי אנשי העשויים להתגלות בהתנהגות מינית דומה או שזה - הם נרשאה של האמנות הספורית והקולטע הם בלתי אפשריים כפורנוגרפיה ובהעדרם האפכים אותה לחז גונת. הבעיה הנפשית המתמדה ביותר של בן דורנו בתורן לחרות מינית נובעת מהאמנר של החיפוש לפעול בהתאם לרצונו ולא בהתאם לכיולתו. ה"סטנדרטיות" היא התובחה של היחיד על החרות המינית, אותה מן החריות הרבות שנתנו לאדם בהתאם והביכחוהו באלעם להממדר עם יכולת שהיא גודלה לפעמים מרצינו. הזכר האנשי הודל מזה זמן רב לפעול לפי סטימולום של "אפסוריות": כח המשיכה של האשה אותה הוא מנסה לפתוח אינו תלוי לעתים בתכונותיה הפיזיות או בתוכ-נחתה האישיות אלא בעצם היוזמה נוכחה "להמסר"וה כוחן של זונות וזלות ברזוב האנשים העניים - זה כוחן של אפסוריות החרות המינית והשפעתן על בני אדם. האנשים החלשים - פועלים לפי ההכולה והאפשרות הנרזאים להם כפתי שאין לעמוד בפניו. החזקים - לפי

לגיטימי כמשא ומתן. הערום תפן תנון כלבוש.

50

אותה עם חתלה האמנות להתרחק מהפנוטיפיבי והספורי-ראליסטי, ויצרנות רכות נחתו את הדממה ואת דתי הדממה המציאותית. הקולטע נותן כאור המדיומים העקייים שבו נתפתחה האמנות הפנוטרטיבית והספורית וזו נתקשרה במלא בתמורה שחלה ביניהם ביהם למיניות בתלק מהאישיות ומן החיים. רבים מהעוסקים במדיום זה ראו בו הזדמנות לפורנוגרפיה חדשה: אלפי סרטים פורנוגרפיים קצרים מופקים בכל העולם ולכל אור קהלים משלו היצפים בהצגות לא לוליות. סרטים פורנוגרפיים אלה נרזים לעתים בתעודות אנטומיות-טכניות של פריטי טפויי המשוגל-מבולדים את המיניות מדמות האדם ומחיינו כספורי המתחית המינית של המאה הקודמת בהם מתהוגג כבעלי סופרסקסואליות הזכר הנקבה המופיעים בהם מומדי אבוליות ועד ערצם משו-ריצופה ונפילית מכל הבחינות - למן מומדי אבוליות ובאופן ספור חזיק קום ומעשיותם. חוסר העניין שלהם בהי האדם ובאופן ספור חזיק ובעיותיו - מודיק אום מודומי חזונת המרכיבה ומעלים היצירה האמנותית. הם היופכים משעממים כיון שאין בהם ייחודיות וכה-הפ-חעה מציאות השמור רק לתפעה אנטישית בעלת אישיות וקונטקטיות חכרתי ומשפחות מסויים. הפורנוגרפיה - הקולטעית עשויה להיות מינית משנינות של דמויות משוללות אישיות, משוללות חיי חברה, מופשטות וממלא: שונותיות. הדמות של גבור הספור הקולטעי האמנותי - אפילו הוא שוכב לעינינו עם אחרות - מעורר בנו ענין בגלל תמכליל אנטיש שהמשגל

עם העלם הנורמה החברתית לאהבה ומין - תוליד ההתנהגות הנמר-
 גית אינדיבידואלית וחופשית מבקרת או סנקציה חברתית פריט בחתי-
 חסתי לזנב לזולת. האהבה והיי המין יחדיו לולית נחלת האוניברסלית
 של האדם: כהווה כחלום וכמשחבה, הנחנים עדין מאוניברסליות ואיני-
 טרמיות יחסיים.

אי אינטימיות זו היא עקב תגלית של האמנות המסופרית על כן היא
 נאלצת בימנו לזפנות ולקוריה הנראטיביים לחיי המין של האדם
 ולאופן הייחודי שבו הם מתקשרים לחיי כבן החברה, כבעל מקצוע
 כאיש משפחה, כאהב וחושב.

הכללת חיי המין ביצירה הקולנועית - אינה אפיוזדה חו
 לפת, אינה תוצאה של שמוש שרירותי בחרות מצנזורה שנחמה לאמ-
 גים מספר - היא תוצאה אקטואלית מהתפתחות אמנות הספור החוליש
 אשר הקולנוע הפך לאחד מאמצעייו הראשיים; היא חוצי
 חותה של החרות המינית בחברה המערבית ובצמיחתה של החופש הפני-
 מי בנפש היחיד. כל אלה הפכו את חיי המין לחלק אינטגרלי החברתי
 כמעט של היצירה הספרותית החודשה.

חרות מינית חופש נפשי להשפעת בה - היו בבחינת מצב אטום-
 פי אשר המיתוסים של כל הדורות תארוהו כמצב אידיאל ורחוק
 במקום בזמן או בזמנ.

"בן הערץ" ככל גרסאותיו כלל חזיונות אלה. בן הערץ התנכי
 הלכו הנבר האשה עצומים כביים הנראים ולא ידעו בושה כיוון
 שנוהדו מנוף אנושי אחד - דבק איש באשתו חייז לכשר אחד. בן
 הערץ הטרופי של האיים החדקיים באוקיינוס השקט - התקיים השותף

הרצון האישי שבהם מפתחים בפעילותם העצמית שאינה משועבדת
 לזכות של אופנה או דעת קהל. כך הפכים החלשים למשועבדים
 בתוך החרות המינית, החרות הפוליטית, החרות הכלכלית החומר
 וחת השוררת במרבית ארצות המערב. כך הופכים החזקים חופשי-
 יים וחזית גם אם המצוריות הכפיסיות הללו נטלות מהם במרבית
 ארצות המרות.

יהו זה בין החרות המקובלות בחברה - החופש האישי הקובע את
 אופן ומידת השימוש בה - הוא מוקד הכניית חסרות הפתרון של
 האדם בן דרנו. הקולנוע ביצירות כ"שממה וחצי" ו"המלחמה
 נטתימית" ב"הצירושית" וב"דלצ'ה ויטה" - מעצב אותן עצוב
 על-לחץ ואמבוא ללא החתרות מיצירות של אמנות אחרת.

רבים מנסים לזמנעו ערך בעיות אלה בהמעטת ערך חופשת
 החרות המינית ע"י נבואת זמניותה. הם מנבאים לה כי תמחק
 ותעלם בקרוב "כשוב המשטלת הדיסטורית להשליט גל חוש של
 פורטיטיות וסטלטטריות מוסרית כמנהגה בתולדות האדם".

לעומתם מנסים אחרים לעמוד את מהותיותה של החופשית שחלה
 במהלך ההסטוריה האישית של האדם עם העלם סכון-ההריון-המקרי
 וסכון-המתלה המינית ממערך החופשית המודים את חיי המין.
 לרעת האחריות מהופשטת וחילת הכבדות בנקודת מוצא לחש-
 קפה על החיים גם בקרב הצעירים, ועמה - החופש הפיזימי שיאפשר
 לבני אדם לפעול לפי טעמיהם ונטיותיהם האישיות - ללא נסיון
 התמורדות או החמרות, כניעת או קבלת-דין האופנה המותרת האג-
 סרת דרכי אהבה ומין מוסיומיים גם כאשר אין בהם נזק לזולת.

כללים ונהגים ההופכים לאחד האספקטים של חזיתם ולאחד המקורות של בעיותיהם החברתיות. הירות משלטון הטאבו המיני מעניק להם אולי תענוגות רבים יותר, מעשיר את חזיתם החינוכיים החברתיים - אך מחריף את הטרזיות שבסכנה ובעצב-איך-אונים מול אומני החברה. באלה נבדלים ספורי אמנות הקולנוע מהספורים המיניים האוסר-פיים כספורי הדמיון הגימיס בוניים בחוה, וספורי הפורנוגרפיה (החיים בהתמזגות מינית) בכל הדרות.

האלים הארטי מתיבה בראליה האמיתית, הדימוימית, החברתית כבארטיקה. הכניו כוללים בעיות אדם מודרני המעסיקות אותו יותר מביעיותו הארטיסטיות והמיניות. בעית טעם החיים של דור מתפכיים אשר מתפכיתם אכזבה ארוט גם בהצלחה ברוסיה וגם בכשלונה בספרד; בעית עודף האפשרויות המעניקות לאיש בן המערב העליון החודש - מעמד האמנים שהצלחתו באמנותם ונכשלו בהיותם; בעיית המורשת החנוכית המכבידה והאפרכאה באפקטיביות הדתית או הדוגמטית - באנאכרוניזם של המוסר ושל ספרי הלמד.

המורשת החנוכית - היא שגורמת לחוק ולחברה, לבקורת ולעדרות נשים צדקיות ושאר חרדים ל"שלימות נפשו של הנער" לזאבק באמנות ובאמנים על שהם כוללים ביצירותיהם השופם של הערם ומעשה האהבה, יצונם של החיים המשוחזרים מאסורים מידים. מאבק זה מתנהל בשת ה"דת", ה"אמונה", ה"מוסר" ו"ערכי החנוך" - אך לא בשם האמנות.

האמונה (ובטיזיה הדתיים) המוסר (ובטיזיו החנוכיים) האמנות (ובטיזיה הצורנית, רגשיים ורעיוניים) הוו תמיד דרך התחייבות

בנשים ובגילים תוך הרמוניה שבטיה ארדאלית בניו ההיסטוריונים הסיציליזם שאהבו לשפוט את חברתם לפי החברה האידיאלית שמתאז או המציא למנו ימי היונים ועד ספורי-המלך המרסיטיטיים. מאמני המנוחיות המאוחר המציאו חיים אחר המות ויחדו להם את כל היתרונות החינוכיים של החברות מהם הטיפו בעולם הזה. הרכי-לות השכונתית העעתונתית אהבה לייחס לבני גזעים רחוקים חרדים את את כל החכמות של סופר-מיניות אשר המרכילים איוו לעצמם: הסינים ספרו על המנוחילים השוגלים ושומרתם תוך רכיבה על סו-סיהם, הלבינים מספרים אגדות קיאה מינותם על השחוזרים, השחוזרים על מיניותן של הלבינות, האנגלים על הצרפזיות באמנות המין, הצרפתים על האנגליות כפרובוסיה, הכל מספרים בנפלאות המין של היהודים האחרונים ממואזים בקאום באיטליקים ובסקרדינבים. הכל מייחסים לכל האחרים אשר מיני חרות, רוב-אונים ומלך משוגלים - כל עוד הם - זרים ורחוקים.

ספורי הקולנוע של ימינו סגור על הפער הזה שבין המציאות הולת החלום העשירי: מציאות החתונות מהכרת, החלום החרות ללא רגשות אשם. מעתה יכול הצופה המערבי לדאות בספורי הקולנוע שלו את בני מינו, שכניו, אנשי מקומו ותרבותו - נהגים בחרות אומפופית-כמעט תוך ספוק מאווייהם ללא ה גומה סופרמינית או פורנו-גרפית. מבאן החשיבות המכרעת לאיון ולאנטרציה של נשואי החירות המינית בעלילות האשיות החברתיות המתימרות לזאליים ומייצגות ראליה.

נבררי יצירותיהם של פליגי, אנטוניוני, רנה, ברמן, מאל ודמייה אינם פותחים בעיותיהם בחיותם לפי כללי המרות המינית -

לעצמם נושאי המין פתחים מבערם חדרו לזיכול: טוהו הקדושה שבונינו הניצחת בשיש הכנסיה - חלמה על המלאך שיריה בה חזן זהב חודר של אש - תקע החץ ושלפן, החזר על מעשהו - טוהו נהענפה ונפנתו וראתה את ההזר העליון של השמים נפתחים לפניה ומגלים לה את האור העיוז - המתגלה לכל בראו בעלם בשעת האור - גאום של . בזכות הנס הזה נקראת קדישה . בזכות הפרשנות הזאת נשמר ספור המשגל שלה ולא החורם . האחרים לא זכו לכך .

הרותה של באת מילוני המאמינים בדרום מזרח אסיה , - ידעו לא רק לזכור לל נושאי המשגל ביצירותיהם הפלסטיות אלא אף לחופכן לסמל הזוגות האוניברסליות שלהן . המשגל הפך סמל הכריזת, המזוג, האחדות האנושית, היהס בעל הזמרון על כל היהסים האחרים והקרוב ביותר לאירדאל השלום האהובה המדריכים את חיקים .

תרכותם נפמשה בתרבות האלוסיית הלניית בימי מוקדון הראא-טאנס של הלכי רוהח בתחילת העידן הזה באיטליה וכמערב אירופה . כיום הם מתחשפים בתרבות הנער של אמצע המאה העשרים ובאמנות הקולנוע שלה - על יסודות המנסים להשתחזר ממסורת שדופכה אסר - רים לערכים .

הקיסמולוגיה ההודית ראתה באובה כה מניע של העולם . האחדות האלוהית הראשונה הכוללת הפכה את עצמה לרבים שדוש-תוקק להחמנו מחוש לאחדות ובהחודגום נמכו החרכים, שוב בקשו להאחד . העולם מתקיים בזכות ההתרבות ממך ריצון והמעשיות, הגיוון מתוך משוקק לאחדות, הניגוד המבקש להחמנו באובה - כפי שונאמר גם ב"משותף" וב"בראשית".

השתייכותו של הייזיד לכלל-החברתי המיזי, למין האנושי ולאני-ברט הפיסי . מערך ההתייחסות זה על צדדי האמונותיים, המטוריים והאמפיריים כולל ברוב המהחלט של המקרים את היחס המיני והאקט המיני כנושאים לגיטימיים ומתוקנים החסרות-החודית-החודית נסתר לחתרים את תג-המין ואת תמות-האהבה הערומ ולחוצצאא משדה היצירה של האמנה הזמנית . אלה המשיכו חיהים במחשתי המגרה השחודת, הספור העממי, האמנות בעלת הנושאים ה"קליטים" חגן-עורניים .

בימניו נהפצל מערך ההתייחסות ההשתייכות של הייזיד לסכיבות .

(1) התייחסותו אל האוניברסל הפיסי - נעשית באמצעות המוע האמנה במרע, בממצאי ובהתקבחות הכלתי פוסקת אל האמת .

(2) התייחסותו אל החברה המידית והמדריגית - נעשית אמצעות הפולטיסיק, המוקיבת אותו הלכה למעשה .

(3) התייחסותו אל המין האנושי ואל מותו-האדם החודג מתגדרות ביולוגיות וסוציולוגיות - נעשית באמצעות האמנות המגנת, היצירה והתאנה ממנה, הרפרודוקציה הספורית ההתגות של חיי האדם ומצאאות החושנית תר וחנות, הנסיזן הכלתי פוסק לביטא ואול להבין את מהותו של האדם .

במסם נתבסס פיצול זה של מערך ההתייחסות הוא היה כלול בדת אשר כללה על כן גם נושאי המין . אפילו בדת הנוצרית מצא

ערדן למתוקן ולמתן ברוב המקרים הירשורות. אפילו אלה מהם המודים כי פקעה זכותו של הטאבו ומוכנים להרשות יחסי מין לפני הנשואים - שואלים את עצמם ביראה:

"האם מותר לנו להרשות ערוד של יחסים כאלה?"
 "האם מותר להרשות וכה חופשי על יחסי מין מתוך לשואים ולא רק לפניהם?"

"האם מותר לאמנם לגרות את היצר המיני? לערוד את השתוקה? ללחוץ למען חופש התענוג כשם שאחרים לחמים למען חופש הדבור?"

אמנם אין נזק באמצעי מניעה, אך האם נצדע אותם לכנותנו בגיל העשרה?"
 "כמובן - לא נאסור, לא נענוש, לא נלחום נגד זרם הזרופש - האם מותר לערוד?"

שאלות שתשובתן תמך היזבה, אך תשובה היזבה שהחשישים לקבל בגיל קיצוניותם. - הבלבול פושה לא רק במחנה השמרני. העולם הליברלי כביכול לא עשה כמעט דבר לקראת חוכנו של האדם הצעיר לחדים ארוסיים מענגים ומעשירים. לכל היזות - היא מסופק בתוך היגיניזם או אנטומי אוביקטיבי הוא אינו עושה דבר למען בטוחה של העתוודה על ארוטיקה גם כאשר היא ממשכה להרשות כל כסוי רצח אלימות שאינה נראית כרוכה ביצירות מינית.

מיניזם נובע הבלבול? מיניזם החוש וחוסר התענה? האמנם כה עמוקה מורשת האשם של "החטא הקדמון"? האמנם כה בר תקף הוא מעגל הקסמים של הרוע הנצחי:

מכל אלה יונקת תודעת ימינו את המוטיבים שלה. שיר השירים וקולת - לא נברכו עיי האגדה במקרה. האיש המתורבת המשיכיל הממלא את גן העדן שבגיש וכתוחו הוזדע כמה הוא חולף ונמוג מן הזמן ובלל - יודע להתענג על גופו ועל חשייו לא תוך התעלמות אלא תוך תודעה למח. התורה המציינת את האמת בשנים שאחר מלחמת העולם השנייה - לא מנבחה אלא משלימה ומשתלבת לחוש-נות ולאורטיטים שלה.

ההומניזם חוגג כאן נצחיות על הדת ועל הקולקטיביזמים למיני-הם:

הפרט הוא כל המציאות - הוא חשוב מן הכלל כיון שהוא הנאי קיומו, מעצב אופיו, מהווה יסוד מהותו. י.

הכלל פועל ומאורגן למען יחיד או יחידים ואף פעם לא "למען הכלל" עצמו.

המענו הוא נחלת הפרט, הוא מטרתו ומטויע - הכלל הייב לסייע לפרט להתענג, לשרת התענוג של הפרט.

ככל שהכלל פותח יותר אפשרויות תענוג ליותר פרטים - ככל שהתענוגות המוצעים על ידו הם יותר מנוונים, יותר מודרכבים, יותר מעשירים ומעוררים את הנפש לרעב ולצמא ולכוחות להשיביעם-כן טובה יותר תרבותו של הכלל, כן טוב יותר הכלל הזה.

אמת הקולטת באה לשרת את הפרט בחושפה מצב דברים חדש זה, במייעה לו להעשיר, לגוון, ולהרכיב את תענוגותיו. התורמוניה בין אידיאולוגיה ורצון התענוגות של האדם זדה ערדן

של ימינו אינה מותנה בדרכי מעמד - אלא בהשכלה ובהגבלת הילודה, שני אלה מעודדים מצדם את תודעת החרות. המציגה וההתחזקות החזשה אל חיי מין והצטננות באמונת.

ככל שתהיה חשפה מתפשטת ומעמיקה יותר, ככל שהאלמנט החזקוניני בה הוא משכיל יותר ומעונין בהגבלת ילודה - כך הוא מעונין לא במין אלא בתרבות הכוללת הצטננות השוופים של היחס המין, עידונים של מעטנותו, מורכבותם הפיזית האנטיקטואלית הנשכרת מעצם הזכור והחמה של חיים אלה.

השוני המתפכני שהכביט הקולנועי בתולדות האמנות המציגה את התרבות החושנית - הוא במציאות המצולמת בעמדת היצפה עם צילום מתוערעל של אינטנסיביות מינית זרה.

בספרות הוופן הקורא לנבחר האפשרי של העלילה הנעזרת החזושי-נית ביחוד. בסרט הגנוי לכל היוזם Voyage ברושות. אנו מסוללים להתברר על המכונה הנגמרת לנו על ידד הסתכלות כמשגל האחרים והעשויה למנוע מאתנו כל חזיה אמנותית - רק אם אופן ספורים, בעינתם ודמותם של בבורד הסרט יענינו אותנו יותר ממשגלים. משמע אם המשגל הופך לחלק אנטגוני של תהליך החשיפה או בניין הדמות התספור המתגלים לעינינו רק אז תצדק הירגשת האי-נודות כמעטות הירגשת המיני הנובעת ממנה - ואלה ימדונו במרכיבי החזיה הרגשית מחשבתה שתוערר בני עיני היצירה המציגה הכלולה בה המוצגת על ידה. (ראה "בלוזת ז'ור" של בוטנאל).

ונאי זה מפריר את האמנות מן הפורנוגרפיה.

"המשגל הוא חטא - ופריז הוא רע וחשוקתו רעה כי מטרותו - משגלי". הפולחנים ניסו לטהר את השרץ הנולד מתוא-בלם ומים ושאר אמצעים שבאו לטשטש את כשלונו של ה"בשר החלש" הוכנוע לנו חשטין. עדין לא השתחררו מהפילוסופיה המדריכה את ברית המילה השכילה. עדין מחפש בית הדין העליון של ארת"ב "ערך חברתי מפצה ונחל" בכל יצירה העשויה לעורר את היצר של הפרט או לננותו רק ערך בהו מעדק. לדעת בית הדין, את פרסומה.

אמת-המפתח של האמנות הארוטית הפריזדה מין לא רק מנשו-אים אלא גם מאהבה. המשגל, הוא אמנם לעתים תנאי או תוצאה של אהבה - אך לעתים קרובות, יוזם הוא, מצד מוחין, לפחית. בתרבות הניצרית-יהודית מסרבים לזודות במבט דברים זה. מסרבים לזודות כי התענו, אפילו הוא מיני, לא זקוק לצדוק כלשהו, אפילו לא ברגש + אהבה - כיוון שהתענו (כמדה שאינו מדיק) הוא היציקת עצמו.

אין זה מקרה שהתעוררים קיונים לשמורנים החוכריים ומחוכריים בקלות לראקציה הפולחנית ואהבת המלחמות הוכשרים - האדומה השחורה כאחד - דברי ויליאמס יאנג: "אלה שאינם אהבים את הזרן שבה נעשים בני אדם עלולים לאהוב את הזרן שבה משמדיים אותם".

התפשטותה של החרות המינית אינה תלויה כלכלרלים וכמה-רגינים. התברר-החושנית הייתה תמיד אחד האספקטים החוכריים של חברה-חשפע. בכל חברה קיימת נטיה לכך - בחברה חשפע

אלה. אין הלפרין, כרואנאופנית בבלט סן פרוניסיסקו, אמרת: תערום האנשי הוא אחד הקסטימומים הנמתיים הטובים ביותר, הוא דרך חדשה לכתיב רשות.

החושפנות המניחה הופכת לזשפנות נפשיה. הנברות של הנברות בתחתנות - תראה רק בהיות יוצר מבור במידה מספקת מניחה עבר למאור ולמאבק נגד הצנזורה. ושאר יודפי זכותו לחענוג.

עירי סאותון - יוצר הרומן הפרטרנרפי-הסאטירי המצוי

"קורד" - מודה שרק בהחלש לחץ הצנזורה מרגיש עצמו הסופר תופשי מבורח להשתמש במלים גסות ובכסררים מצועזעים. "קדם לכן היה לי כל דף שחיה נק מהם - כבגדה בענין של כולני".

הנברות הופכת לנרמה בחברה המערבית. הקולנוע מבשר בשורה ראשונה של חזרת התרבות האורטית האירופית מוסטה התיצית-החודשת שלה אל דרך המלך של מרבית התרבות האנטישית במרבית עידינה של הדסטוריים.

אינה (כפי שטוען אפילו "פליזברג" וביה הדיון העליון של ארה"ב) תלויה במדת הנריי הערור של היצר החמוק המנינים. הפורנו-נפיקה היא תוצאה של ההפרה המלאכותית המשרדית של חיי המין של האדם מזוי ומדומת - והיא לא מקיפה כמובן אך היא מנודכת וממכת את היצירה שלה היא שייכת - כשם שאבלי המין מנותקם מגוף אנשי הופכים חסרי משמעות, מנתחכים או נעלמים. הפורנוגרפיה נמנעת ברע שהאטמצייה של האלמנטים השונים ביצירה הופכים חלק מראית החיים של היוצר.

נורמן מילר אמר על כך:

"הברירה אינה בין מלם מלככות ונקיות - הברירה היא בין האמן היוצר בעל הנפש הפחות או יותר משחתת המכאן את החיים בכשרון המור והאינסטינקטיבי שיש לו ללשוך ובין איש המדע בעל הנפש הפחות או יותר משחתת המכאן את החיים כאמצעות ערשות, מבתות וגלותומטררים".

במידה שה קורה בספר או כסרט הופכת הכוללה של המין והערום לאחד מאמצעי "החומניציזציה" של חזמות האנטישית הנראית לנו בימינום לנרמה ומשוללה כפי פלין בזמנים המודרניים: מכונית הטלביזיה, המשורר, המחשב, המשוואה, הורטוב העבודה האירורים, תקליטיקת ושאר האמצעים החמנוניים שבהם מסתתרת וממתיחת דממת של האדם בימינום.

רק בר האמות של המלוללות וכמאמץ העליון של אהבה בריים הוירציה מתחש באמת-מתלה הדומה האנטישית "כפי שהיא באמת". הערום דומין הם אחד האמצעים הליטיטיביים ביותר להגיע

במרכז יצרנות מעמדי רבה שתי דמויות: טולין-מארי, ראשה האהבת את מהפכן מקצועי שהיזי אינם מתאימים לזרי נשואים אך איז כמותו ראיז לאהבתו, ודומיטאן-דומיטנו אהבה. המאובחב מן המתפכה למעשה הוא עדין מוכן לתקייב את חייו ונאשויו.

ככל שאפשרויות האושר האישוי מתרבתי- בעולם שמהיזן למתפכה כך נראת כשלונה של המתפכה גדול יותר מבהינתו של היחדי.

בהיקיעו את כל היסר הטעם של חייו המתותה שלו - מצללה רבה למקד בעללה ודואלת את ההתנמשות חסרת הסכרי של חייו-האמנה בודי-המשלמה עם חסרונה. בהתפציעו מתקומם המתפכן המקצועי לא נגר העקביות של חכרייו למקצוע ולמתותה בהם אמנה במתפכה, אל נגר העקביות של חכרייו למקצוע ולמתותה שאינם מעיזים לראת את החיים החזקים מהם.

בהשאר דומיטנו לבדו מצלם רבה את חייו מבכר לפרטת הפעילות המקצועית, הוצאת המונות מן הפספורט והמזיף שירצערך לתחזיר לנארין, שחזרו ביולסיין המתותה מסלק שפופרת משותת השיוניים, עריכת השכונות האשל לבקורת התכרות של ארנונו. ככל אלה הוא זריז ומכשר ומדדיק, הניסיון הרב שהטעבר במשך השנים מתוכוכו הופך מעמסה. מערכת הניעודים היזיריים את הנרשא מרבילה לאור ההתפעלות הקרקיות שליטו מכל מבצע מומדי ומכיל זריות יזיים - וליאור הנרשמת השוא ותוסר התכלית שבכל המעשים הללי.

שבכל המעשים הללי.

ברוב מרד-טולין לחוד המיטות שליח, (לאור ששבה מללות את מרכיחה הקטנה לכיתה בפרכרים,) הוא מתעורר מתנמתו ופני-שת אהבתם שלמה וחמה ומכוננת חושנית עשירה ומעורבת בשוחותת הקיסעה, הנודדת מנשוא לנשא: עבודתו בספרד; - עבודתו בבית החזיקאי; - ריצתו לנור בהחדיד שלו התנגדות לכך כל עורר היא ממשיך לזיות במתותה. ההתפנקת הפתאומית במתנבותו: הוא יעזוב את המתותה, הם יגורו במודייד ככל בני האדם, רק שם מתחללים החיים ממש, לא הניסיון לחולל אותם.

קירוב מרד למציאות

ממרחק מרעי התסטוריה ומרעי המדינה נראים החיים בפעילות המתפכנית כמשלך בעל תכלית ופונקציונליות משכונת. הקלואפ של הקילטע והראיזה הראלסטיות-אינטמיית בעיף-האמנות מבעלת את המרותק - והינימיום נראה במציאות העשויה אלפי רגעים שנוכמק עיני אלפי רגעים אחרים - ללא תכלית או תכנון, ללא היצקה של תכנית או רצינותלוציה. בני האדם החיים מתות לעדשה של רבה - יודעים את המרעי. עתה מתברר להם שאיזן למח. לא רק שותכלית אחת, מטימות, של חיייהם מתמוטטת ומתגלה כבלתי מציאותית - אלא עצם בקשת התכלית בחייהם, עצם שעברדם של החיים לתכלית נראה להם מטעה.

אכזבה או סביירה זו מעלה חשיבותו של ההחל על פני זו של

מונחן היושב למחזה עם מפקד מחזות הנולם הספרדות בפאריס
 והם מחליטים להשאירו זמן מה בכריה הצרפתית - כדי להחזיר לו
 את כשר הראיה הפרספקטיבי המודרך ע"י האידיאולוגיה התפרי-
 גרמה של התנועה. דבריו על הקטרים ועל חסר הפרטים, על
 השפעת הנראה בספרד, על חסר ההענות של המנוגים לקריאת המה-
 פכה או השכיחה - מוכיחים לדעתם, כי ראיית וריאית תבריו הנמ-
 יאים במודריד טושטשה בגלל קרבתם המממית למציאות. כועס חסר
 אונים הוא מקבל את הדון כאיש מקצוע צייתי אך שואל אם אמנם
 ראייתם טובה בגלל המרחק הגדול שלהם מן המציאות?

שעה שהוא מבשר השאורותו למארי בטלפון - היא שומעת את
 האכזבה בקולו, העצב הכובש אותה על שאינו נוסע אל הספה; זו
 שאינו מאמין עוד שכדאי להסתכן בה.

על אלה שאינם יודעים כי המלחמה נסתיימה

דומינגו-מונטן יוצא עתה לדהזיבה חופשי. ממחר לכיתה של
 נאדון לאחר שבמעבדה החזירו תמונת אביה לפספורט הממשל.
 בהתקברו אל הכיתה הוא מבחין בשוטרי תרש האורבים לה. בעקבו
 אחרי נאדון הירצאת מביחה ואחרי השוטרים הם העקבנים אחריה ואחרי
 חבר בן גילה שעומ נפשח - מתברר לו כי גם היא שייכת למחנות
 מהפכנית. אף זו מחזרתה שענינה ספרד - אך תבריה צעירים חמים
 מזו ומאובכים מעיפוחם של הזקנים המקצועניים. במצרט של
 אביה הנערך ערדן מן העיר, ממחרים נאדון ודומינגו אל דירת

הקתור - אין בה פסימיות על אף העצב המתלה אליה. החיים חם-
 קים מהאידיאולוגיה - פשוט מפני שהאידיאולוגיה היא אמצעי בלתי
 אפשרי להגברת החיים, וממלא - ליצירתם.

המריקטיסים היו הראשונים שטענו זאת הוראשוני ששכחה
 טענתם. הם לא יכלו להשלים עם הניחון העצב של המהפכה הרי-
 מית שהביאה עמה בטול החרות האישית, הם אינם יכולים להשלים
 עם הכשלון העצוב לא פחות של המהפכנית הספרדית בעליה הרצופה
 של רמת החיים ובהרות האישית שבה. עומ הם מתחילים לראות את
 המציאות מן הקרבה המסוכנת של הקלואפ.

רבה מצא כאן במיר לעצבות המפוכחה היוורדת על דור של אנשי
 שמאל בגיל העמידה שאינם מסוגלים עוד לראוריונטיציה של חיייהם
 בעידן השפע ה"אחר האמריקני" כפי שקורא סרזון שרייכר למנוע
 הציוריליצייה של ימנו.

מה יעשה אדם שנפקח עיניו? - מה יעשה דומינגו-מונטן?
 יעזוב את התנועה, את תבריו בסכנה, את הקרבות כאכל? - הייתכן
 כי ימשיך להשתוק בה? ימשיך לעמיד פנים שהוא מאמין בה?
 מה אפשר לו לעשות? ואפשר כי לא יעשה דבר? האפשר
 להפוך מהדהתגשות שבדול האדום? מ"האנטיציונלי", מהסו-
 ציאלים, מהמחשבה המשותפת והמאחדת את כל תבריו? האמנם
 ואמר לציניים שבהם: "מי שלא האמין בסיציאלים בצעירותו,
 בשנות השלושים, הוא חסר כל. מי שעדין מאמין בו כבגרותו,
 בשנות השישים, - הוא חסר שכל" ? ספקנות מתירדת מנותח זו
 באה לכסוי עלולת באפוזודת העם של דומינגו-מונטן

כלל כי דרכם שלהם אינה אלא המשך ישיר לשל.

הם מבקשים לפוצץ רכבת תחריים החולקת לספרד. הם מבקשים לשנות את היסודות המסבין את המצב המתפתני עיני חוברת דרם התחירות - ההזכנסה - באמצעות טרור ורצח המוני. הם עוד יותר רחוקים מן המציאות הספרדית ממפקדיו של דומינגו - אך הוא חסר אונים לכאור להם כמה אינם צודקים. הוא עומד בפניהם ובנו לבית הקברות המפורסם של מונפרנס של מלך הפנים הצעירים, המלומדות, החמדות כפניה של נארון - הם אינם רוצים שילמדו אותם לקח של בשלונות. הם ילמדו את התקנים לקח חדש. תן להם את מודרנם והם ישנו את מהלך ההיסטוריה. האוטוליציה מעצר - הרדוליציה תנצח. תהיה יבהל. ספרד תודליל מחרש. המצב המתפתני ישוב לשרור בה. הפשיזם ינוצח. אין לו סכוי במאבק נגדם.

תומס האונים ללמד לקח הימים

נסיבות השוא של דומינגו-מונטן לענות לכל אלה, פניו המתערר-תים בחוסר האונים לכאור להם כמה גדולה היעות, כמה גדולה הבורות של אלה שאינם יודעים שהמלומדה-הבטוי המצפיות ביותר לחטובל של דודו של רנה. בני האורביעים - תמישים בימינו אין להם זכר להעמדת מול תקות השוא של מהפכנים צעירים הרוצים לדחור על הנסיון שונבשל בצעירותם. הוא נתן להם את המפתח לתא התחנה בו אוחסנה מודרנם. הוא ממחר לכרור מודרנם, מפאריס, מכל הבורות הנגדית שבה נראית לו עומת המציאות. נארון רצה אחרי במדרגת המטור, היא צעירה המודד ואהבה אותה באהבה ילדותית

המתחת של הצעירים להוציא משם מודדת עם תומרי נפץ פון תערוך בה המשטרה הפרש עוד הלילה. כיון שהמשטרה עקבת אחרי נארון - הייב דומינגו לקחת את המודדת עמו - ובבואו הביטה להחיל את יחופשת הראייוניטציה הפולטיקה של - הוא נושא עמו מטען חומר נפץ של המהפכנים הצעירים. עד מהרה נתברר כי יחופשת נבטלה? מרי מספרת לו בכאב וכשמין שמתה - כי היעה ידעשה שהיא בכל זאת לא נשאר בפאריס אלא יצא מחר לספרד להחזיר את הואן מפני הסכנה המאיימת עליו.

בדעמו נגד וניהוינו-מפקדיו, הוא מודיע שייסרב לצאת, שומע ברינגציה את הערות: המתחכת של מרי שאינו צריך להחפז הפעם שהרי הרכבה יוצאת מחר רק באחרים - הם יוצאים לבלות ערב רבה משחה מצלמתו על פניה היפים של טולין המשחקת את נאותה של מרי כאשר דומינגו מרשה לה לאחוס את המודדת בתחת הרכבה ולהביא לו את מפתח תא החפצים השמורים. באפיוודת הנסיעה ללא אורדות במכונית ברחוב הליל בפאריס, בשוטר הערצו ושואל לזי-רות ומייעץ לבלות המכונית לחזור בנחירת הניה - בכל אלה יש נסיון אורון להאזר בחיך השלום שמתוץ למרפכה אשר גם במיסתם היא ותבעינה ורצחנית.

למחרת מבטיח אותו נארון לתא המהפכנים הצעירים הדורשים לקבל מיד לדיהם את מודדת וזמר הנפץ שלהם, בטורדיו מול החלון הנגדל הפתוח אל בית הקברות של מונפרנס עומד דומינגו מול הצעירים הנלהבים והעודדים בכל טענותיהם נגד ונגד תומס המע-שיות ההסכוי של השיטות "המהפכניות" המסורתינות מבלי להרגיש

כמעט של פנישתם החמה, היא מבקשת לדעת מתי ישוב, אין לה משגשג מה היא שואלת, למה כה מהמס המכבי בעיניו המהירכות אליה בשלילה, בחוסר ידיעה, בתמיהה על צעירותה הנוגעת ללב. היא יודעת יודעת כמה זה נומר. כמה נסתיים הכל כמה חסר תקווה ויפה בכל זאת - בגלל אנשים כמה וכמו גילה הוא אינה יודעת כמה עצוב.

דומינגו נסע במטבן. המברך כי רמזן מה משבין לב - אול מרוב היות משות שיראה את ארצו מחדש לאחר ומש עשרה שנות גלות. אין מי שיסע לחזור את תואן פוטי לדומינגו. מחקירת השוטרים החוזרים לבית נארין לחפש את אביה ואת הפספוסרט שלו ממברר לה שהמשטרה הספרדית מצפה לדומינגו ויודעת זרותו.

יש עוד סבוי קלוש להצלתו - באמצעות המחמת מודיעים על כך לוברטו השולח את מרל-סולין להציל את אחובה. היא מצאה מקום באירון היצא דרומה. רוכטו נפרד ממנה בשדה התעופה ומנסה לנתח בשק האופטימי כי ודאי תספיק להגיע בזמן, תמצא אותו לפני שיפול ללדחים. התקוה הוויזיה שנותרת היא לא הצלת המה-פכה אלא הצלת איש אחד העומד להלכד עיני אויבית. גם תקוה זו נראית בתקוה שוא.

ברואוזה עומדים אנשים כל הלילה בחור בתקה לקוה צעצוע לזת המולד. בכוליבה חרט את צ"ח טוארה. שמונים אחוז מאור-לסינת העולם אינה יודעת טעם דמוקרטיה. זו גואה דווקא במקומות בהן אין מצבים מתפנייים אלא חכרות-שפע אוילוציוניות. שם - נסתתמה המלחמה. שם יוצרים סרטים כאלה של אלפן ריה. שם אפשר לספר בתמונות רבות ומבלים מעטות את הספור העצב ביותר



הירשימה

על לחמטים שנודע להם על כך.

המלים הנאמרות והתשובות, - התמונות הנראות ומדומיינות הם האלמנטים של יצירת רבה. סרטו הוא פסיפס שלהם. הניגוד בינה הם הוא בניגוד בין מחשבה לתחושה, בין אידאולוגיה למציאות, בין ראייה ליצירה.

עלמנו של הניגוד הזה הוא השנו של אלאן רבה.

תגלית הכסוי של העיצב הנוכח המפוכח - הוא נשואו ותדומתו

לעמדתו של אמנות ימינו עם הבניות המבריקות כחיינו בשנות ה-60

דרך הספור של רבה: פסיפס ולא ריק

אופן הספור הקולנועי של רבה כסרט זה כ"ההזרזימות"

וב"מורדייל" הוא צירוף של אודיודו-נשואיה ופצול השבצי של האלמנטים מהם מורכבת העלילה. היא אינה "מתפתחת" כיוון שאינה מתגלית לפני קו רצוף של התפתחות. היא מסופרת באמצעות שורות של סצינות שכל אחת מהן כשהיא לעצמה, אינה שייכת כביכול לעלילה או על כל פנים לא מקדמת אותה. כל משבצת המוארת בלין המצלמה והראיה של רבה מצטרפת לתמונה הכללית של העלילה ואינה נעלמת עיד מאחור - עד שהן כולן אורח וכולן יחד מהוות את הדמות ואת הספור ואת המציאות המיוצגת על ידיים בתוכנו ובתורה שלנו.

אין זה פורמליזם המנסה לרוקן עלילה מתוכן או לזארה במצב ללא התפתחות. להיפך: כל סצנה יש לה משמעות אנטישית עצמית הישגה

טבות ומטוביבם. רצף כזה לא ייצג את המציאות החברתית שבה חיים הגבורים של רנה, שבה חיים הצופים בסרטיו.

ספורו של רנה, כספורו של פליגי - מתלך בדרך מקבילה לזו של ספוריו של ברכט במחזאותו. הוא זורק רשת עשויה קורי-ראיה. היא מטילה על המציאות הנראית מבעדה, - כפסופט של מקרים ומעשים. אלה אינם מצטרפים זה אל זה כחוליות בשרשרת אלא כנופים גיעים במערכת אחת המונעת בכוחות הנכבדים מטופים אלה עצמם המשפיעים עליה מעוצמתם.

הירושימה אהובתי: המקרה החודש שבשבת

"חלול השם הוא לא ברבור על אסון הירושימה תוך אהבה בשירים בחדר של מלון - חלול השם הוא בעצם אפידוריה הירושמית". כך מנסה מרגריט וידאס לכאור את הקשר המפתיע שבין נושא האהבה ונושא האהבה - שיא החודש ושיא החקיה - המשמשים מקור לסרטו של אלאן רנה.

"אות המטרות העקרויות של הסרט--- הוא לתמוע מואור האהבה

ע"י האהבה--- להחיות את האהבה ע"י גילומה באהבה שתמיד מלן-חודת במינה ונפלאה, מיוחדת מכל אהבה בכל מקום אחר בעולם".
אומרת דריאס בסצנריו שלה.

כונת זו כמו כל הכונות-א-פרוירי של כל הירוצים - לא ברצעה במלואה. החומר הרוקומנטרי על זועת הפוצץ הנרעיני בהירושימה ההשפעה המפוררת הממונת שיש לה על בני אדם

עם האשה ברובת, עם כרמן אשת אנדרס, עם רמון ואשתו הברטו-גית, עם נארין, עם אשת הנהג מאחורי חנות הספרים, עם המחברת הקטנה הפוחתת (בוהית-זועת של) את מודדת חומר הנפיץ, עם הצלם המתולט לפתע להובדב לכל שיוטיל עליו על ידי דומינגו-מטן, מותו חיוניו האחרון של רמון. הילדים בפתח השכון הפרוכר בו גרים הנולדים הספרדים וכך. כל סצנה כזו מייצגת חולך המצטלם לשאר התולכים אלהם הוא מתקשר באמצעות הראיה והתשבצית של רנה. יחד הם מצטרפים ליחיים" שבראיות של רנה אי אפשר להבינם כחולך מודרך ע"י נבואה ורצון, ע"י טבירות חזקית, שההל בה צפוי.

ראיית החיים המרצנת ע"י אופן הספור של רנה - רואה אותם כפסופט של תולכים וארועים מתחלללים על משוררים שונים של מציאות ודמיון - בעל מקצבים ומשונים שונים של מציאות חיינת שרץ אפוסטריוירי אנו מגלים בה תבנית התפתחותית הממוקדת מטביכ לינורשא" ולי" משמעותו". הנושא המשמעות נבחרים שורידוהות ע"י תורואה - לוחים אין משמעות ואין נושא כשם שאין להם תכלית ומטרה כשם אין להם גומיק החצקה.

"הנושא" ה"משמעות" מתדספים כנקודות מבט מהם נראים

החיים; נבחרים מהם אותן משבצות לזארה אשר תוכן מתוך משומת לבנו בגלל נקודת המבט שמונה אנו מביטים. היצירה בעלת הנושא תלללוחי אינה חייבת על כך לזאות את הספור ראה קליטת של "כיצד מתפתח" הממחיש את הנושא. אין זו שורשרת הכרחת של

מפני שרק באהבה כוזב מגיעה עצמיותו לזר במיד שלום?
 רק בה משתחררים את מכל דוד השגאה שמשפחה ג' ולזר נטעת בה
 נזר כל רומיאו ומשפחתו?

מהו שנותן כח לספרי האהבה להחמד ולזנה את נשיא המלחמה
 - אף שהמלחמה כה שונת ומיוחדת אלה מאלה האהבות, נדמה
 כה בגלות? מדוע נהרות בזרוננו אהבותיה של נשיא יותר ממל-
 חמות נפליון וקוסתו? מדוע זכור לנו ספודה של בת שבע יותר
 מכל כרמשיי של דוד?

האהבה - היא ממלכת היחיד. היא ממלכת הסוד שלנו. לנו
 אין מפתח אל סגור סודה - אף אחד מאתנו לא הצליח לפתחו.

המלחמה - היא ממלכת הרכיבים, חזיה תלויים במותו של היחיד.
 כולנו נרדפים בפניה שונאים ומזוינים אותה כשרוננו, בנפנו,
 בותר על האהבה ועל היחידות שלנו.

באהבה איננו זקוקים לזכרה - במלחמה מאבד היחיד את ערכו.
 האהבה היא בלתי אפשרית מטבעה בהיופנה שואפת לשיוכו של
 האהוב, להתמזגות עמו - מעבר ומעל לאפשרי? בהיופנה שואפת
 תמיד להזוהרדות עם האהוב להתחזרות עמו - מעבר ומעל ליכולת
 האהובים.

במלחמה ובצל הסכנה של אימתה - נעשית האהבה בלתי אפשרית
 שבעתיד.
 במפגש בין שני הקטבים של חצי אדם בהכרה - אהבה שבגלות
 אינו דו כאדם, מלחמה שבכוחה הוא מאבד עצמיותו אישיותו החיו.

רצאגאדם - לא חסך מאתנו את האימה. אהבה של "השתקפות
 הצרפחות" (עמנואלה ריבה) ל"ארדירכל היפני" (איג'י אקארא)
 שיעמי היא נפמשת בינם האחרון לשהותה בהורשימה למסרת הסרט
 סרט - אינה משתחררת מאהבתו בנוריס שבצרפת הכבושה לחייל
 הגרמני אשר בקשה לברוח לביתו בבווריה. כאשר צרפת שחררה
 ואהבה נרצחה.

הספור האישי של דמיתיה של עמנואלה ריבה מתברר על
 עצמת הנשוא וכלליותו הפך אותו נחפש בדחשים וכתובתה. אלה
 מתמזגים בפני הזכרון של האימה, מפני חשש מהשנותה - אך
 אינם יכולים לעמוד בפני חוכך אהבה של שנים שאופיים הוא
 חזרה ויחיד.

האיפי המתולד ע"י ספור בעלזלה הוא נשיאה של האמת
 הספרות. האיפי-האישי הוא המסת שאנו מביאים לאזכוריותנו
 ולקראינו. הוא הצד המשותף לאהבה ולאמת.

קיים האהבה הנלתי אפשרית
 אהבתה של ריבה בנוריס עשוח אותה מה שדמה: אשה חופשית
 המאדהבת ונפחת מן האהבה, ספוריה עד נפס לאהבה תבלתי אפשרית,
 חלששות ממנה וחושקת בה - חזיה מכוונים אליה ובה.

"האהבה בלתי אפשרית" - זו המסקמה את מספרי האהבה הנרד-
 לים - במה כחזה?

ולענייני - יומני החזרות של סוף האנשות. לא נראה קולנועית סטרליזציה כמותם התגונו של המצטעצעים בסריאנס פרישיון נוסח פארנהייט 451 - לא חזון אלא חזות: לא מציאות הנרצת ע"י המדע - אלא אנטי-מציאות הנרצת ע"י המדע, ברדיאקטביזציה, ב-1945.

"מה עוד יוכל חייר לעשות מלבד לכנות?"

ערומה במיטת אחובה, שהכירה לפני שעה קלה, אחובה עד רמעות ברזי החזקת את ערונתה ומרוות את צמאונה לחשוך - היא מתנוננת בפני ההאשמה של הקרבנות הרואים עצמם כבעלי הכלעזים של האסון:

"ראיתי את יומני החזרות. היא:

"כיום השני, מספרת ההטוריה, כיום השני חרט

מתוך הארבע חיות לא נרצעה נולדת מעפר

האפר החדיש.

"כלבים צלמנו - לכל הנחצ

"ראיתי אותם

"ראיתי את יומני החזרות

"אני ראינו אותם

"כיום הראשון - - -

"כיום השני - - -

"כיום השלישי - - -

"לא ראתי דבר בהירושלמה. שום דבר.

ותמונת המות ממלפוח באימותה מין: תמונת החולים במחלת המות האטומית - תמונת אנשות מתנוונות

היא:

"הירושלמה מן אמור" - הוא ספור אהבה בלתי אפשרית בצלח של מלחמה.

הוא ספור על שכחה הכרחית.

הוא ספור על שני אנשים שהמלחמה הותירה בהיים התעמיה

אותם זכרונות - אנשים שאינם יכולים לשכוח, אנשים שתואי

לחדים הוא הנבחרת על הזכרון. שני פליטי שואה - חתים בעלה

ובצל אפשרות השנונת ואינם יכולים שלא לאחוז.

מת עוד יוכל חייר לעשות מלבד לכנות?

הנפוחת ההכובקים באהבה בפחדדות של הסרט - מומרים בנישוח

מעוותים במות של הירושלמה. - אך היומרה של בני-עם-האסון

אומרת כפי האודינל היפני:

"לא ראתי דבר בהירושלמה"

וכבר את יודעים כי לא רק האהבה - אפילו הוראה או הודיעה

הם בלתי אפשריים בהירושלמה, מעשה יודני. אהבת הנוף-שירא

שיא וסמל לכל אהבתנו מומרת ע"י רבה בהתפרקות הנוף מאבריו,

משערותיו, מעיני התמשרות ממנו. את שומעים את ריבה במיטת

האהבה אומרת, מכסידת - כי דאמה:

"עשות אלפים מעלות חום בכבר השלום. אני יודעת. חום

השמש בכבר השלום. אך אפשר לא לדעת?"

היא: - "הקשב . . .
אני יודעת

אני יודעת הכל, זה נמשך - - -
היא: "לא כלום. אינך יודעת ולא כלום.

היא: "הקשב נא לי.

היא: "לא אינך יודעת מה זה לשבת.

היא: "לא אינך יודעת מה זה לשבת.

היא: "כמנר יש גם ל זכרון. אני יודעת מה זה לשבת.

היא: "לא, אין לך זכרון.

כי הוא - בן הירושלמי. שריד השואה שניצל בגלל העדר

מעידו. היא - בת הניעה לכובש הגרמני, ואהבתו של אדם מדל

הכביש, וקרבן הנקמה של אוכלוסיה פרוצוביאליה בנוריס אשר

דנה אותה לזרפה ולטקס תגלחת משפיל לעונש של אהבה.

אין בין שני ספורים אלה כל מכה משותף פרט להיחם זכרון

אנשי מימי המלחמה שהידיפה והחשפלה היו צדה האחד - והשני

הטוטליה צדה האחר.

לכאורה אין כל אפשרות פגישת בין שני הכרונות הללו - לא

מבחינת ממדיהם, לא מבחינת ערכם ומשמעותם וגורם הטבל האנושי

שבהם. במרחמה הספורית של רבה - מתגלה המפגש ומה שמאשר

אותו: אהבה של ליל מקרי, תשוקה נרפנית, אינטימיות מפוריעה של

אנשים זרים הנפגשים בה.
הטבל האנושי, יהיו ממדיו כממד אטובה של האנושות - משמעותו

בניעה.

היא: "ראיתי את המשארים בחיים, ראיתי את המשארים

ברדם האמהות בחי רשימה.

"ראיתי את המפלגות, את התמימות, את הענה

כביכול שבה הטתגל המשארים בחיים לזמן קצר

כל כך - לערל שהיא בה בלתי צודק עד שהדמ-

יון, שהוא בדרך כלל פורה ללא גבול אינו יכול

לחשיג זאת - - -

הפגשה בין זכרון והיני לזכרון הניני

ויד עונה על כהן אהבה ויד מעודתו בנודע ממות על משטח

בשר שמשוך בהחפיק לערמי, בהחפוד הרקשה הנימיה של.

התעויה הנבליה ביות של האהבה החיים הנפכות בלתי אפשריים

אם מופעל בנו מנתון האסוציאציות של מכלל שהאנושות הניאה על

עצמה בחי רשימה ובאבאמאק.

רק בזכות היוותו בלתי יודעים, בלתי זוכרים אטומי-לכ וסחומי-

דמיון - אני ממוגלים לזמשיך לזדות כאל שאשורין חיי רשימה לא

יכולות לדור חיים ולהפך לערלנו או למעשה יוד החברה שאנו

מאם לחשודין אליה. אין גם עם תיסר-תועת הודמיון אינו משלמים

וממסים לסויר את דברי הארדכל היפני הטוען לכוררותו, מבינים

להבטיח לו כעממאלי ריבה ואנומה.

"מי אותך?"

"אותך ממתי אותך"

"אותך ערשה לי טוב"

"אותך כל כך טוב לי"

"איך יכולתי לדעת שעירך זו עשויה במדת"

האהבה?"

"איך יכולתי לדעת שאתה עשיר במדות נפשי?"

"אותך נפלא, כמה נפלא, נפלא לי"

"כמה אטי פראנס"

"כמה מתוק"

"הרבה יותר משאתה יכול לדעת"

"אותך ממתי אותך"

"אותך ערשה לי טוב"

"אותך כל כך טוב לי"

"הרבה הרבה זמן"

"מבקשת ממך"

"קח אותך"

"עזרת אותך, כער אותך"

"למה לא אותך?"

"למה לא אותך בכל העיר הזאת בלילה"

כל כך כמו האחרים עד שאין להבחין בהבדל"

"בבקשה ממך -- --"

ופניה, לפי צו הסענריו, מלאים רוך, קרבים"

אל פני האיש

נשאת מנובלת בחתומי כה-התפישת האיש שלי.

כה התפישת מותה כה-התחשט-המדומינת, ככה-הוכרין.

האסין אינו יכול להיות גדול יותר מכה תפישתו אותו. על כן

הירושלמי יכולה לדור בכפיפה אחת עם נוריס. עלכן יכולה

התשמדה לדור בכפיפה אחת עם החופה. על כן יכול אסון החדד

להתמודד ולהכריע, מברזגה הענין שבו, את אסון הרבים. על כן

אפשרית הפגישת ביניהם גם כשתוא חרזג מפגשת נוף בנף

והופכת מתשווק לאהבה: מפגשת נופים לפגישת בני אדם.

חס הספר פגישות - ממדל ספור האהבה

שירות הוכרין השכחה האמת נטמעת עד מהרה בשית התענוג

המתמש עלהם ככל שהאונטמליות הפגישת נוכרת בהם בזכות הדבור

על המלומה.

עוד עד של המסעודין האנושי שבו היחס ההודד בין משוקק

בשרים לשתוף רוחני הוא כה רב-פנים הפחשות. השירידה-כביכול

של מנו לוג-הארנאס שונתו דרזיס ונה כפייה של רינה במחלת

חסרטי אינו מנסה להגיע לשלמות עזרניה אלא לאמה נטולת זכרונות

-עבר, בעלת מידיות משכנעת, אפשרית:

היא: "אני פוגשת אותך"

"אהבת אותך, "

"מי אותך?"

נבריה - אנשים משני עולמות של תרבות והבדה ומסור שנת-
אחד בתוכה אחת של מניית ושל אימה וחידה לפני סופה של
האנשה.

בעיני - הזכרון המשותף של תולדות החיה. כאמרי
השתתפות שנתך לנו בעצמך המדיניות של זכרתי.

הלדיקה של ה - נסיון להאזין לנאמר בסדר העליון והשני -
לחשוף את המלים לא רק הנפוח; להפוך את האינטריות המנית
ללא נוסף של האופי.

מה היא הירושמה לארופה

בחלק השני - עם בוקר - מתחיל ספור שובה ממני, אל בעלי
אל ילדה, אל צרפת שלה, אל נוריס, אל זכרון אהבה הנרמני
שנתה ביום האחרון של הכבש ושכב כשידיו רוסטות נסימת על
הרעף ליד הלואר כשבאה לפגוש אותו על מנת להמלט עמו אל
ביתו.

עומה היא נכנסת לחידה במלון בהירושמה, עומה חלק, מביאה
קפה, רואה את הגבר היפני השוכב על מיטתו ורדיו רוסטות כשימי-
ניד הנרמני בניסוחו. רנה מספר בתמונת ובמלים כשימלטינות
שאינה שוות קצב המקפה לטובה צודה של מצאיות ממונות.

הוא מנסה להחליף מהחומר היעצ של הזכרון, לספר את
העליות האפשריות של שני האתחים בבוקר במלקות. היא מופתעת:
היא: "אתה מדבר צרפתי היטב"

"זה יוצא מן הכלל, איזה עוד יפה יש לך,
אתה..."

היא: "כן, זה אני. אותו ראה"

היא: "האם אתה כולך לפני או לא כולך לפני?"

היא: "כול. אני יפני העינים שלך ירוקות. נכון?"

היא: "נרמנה ל...כן...הן ירוקות"

היא: "את כמו אלף נשים באחת"

היא: "זה מפני שאיפה לא מכיר אותך...בכלל זה."

היא: "ואל לא רק בכלל זה."

היא: "זה דווקא יפה להיות אלף נשים באחת."

היא מנסת את כחפו, וכוזץ מהדהדים צעדי של איש ברחוב,

משתעל, היא אומרת שכבר ארבע לפנות בוקר כל בוקר בארבע

עובר איש ברחוב הזה ומשתעל - החזין פולש אל האינטריות

שאינה מופרת על ידך אך משונה ומחזירה עצמה אל הקונטקסט

של האימה, אל השכחה, אל השאלה השטוחה:

היא: "היית כאן, בהירושמה..."

היא: "לא...כמוכן שלא."

היא: "רצחק."

היא: "כמוכן...כמה נפשי לשאול את זה."

ותם הספור על פגישתם ומחידל ספור פרידום:

היום האחרון שלהם החל זה עתה.

בספריות החתונה מופעל המשגל בתחילת ולא כשיאו של ספור

האתבה.

המערכית כשם שאין גשר בין תחושת האימה של יהודי-השואה ובין רגשות התורה של יהודי מערב ומזרח המניסים לזרין ולחוציא מסא-נות.

הוא: "מה הטרט שבו את משוחקת כאן?"

היא: "טרט על השלום. מה עוד אפשר לעשות בהירושלמה פרט עלטרט על השלום?"

אין זו צניעות, הסגנות המעטות שיראה רבה מן הטרט שמכניסם

בהירושלמה - לא תזייבה קריקטורה של תעמולת שלום. הן תחזינה וסיון כנה לעלל תמונת התפנות האמנויות של העולם המערבי נגד הסכנה המאיימת תפעם גם עליו. אך מטבען של הפנות, גם במסיים שהן אינן בסדר של התחושה האישית של הסכנה, בתור שבאלה הן מרגשות את המרחק המירושלמה ולא את הקרבה אליה. ספור האהבה פועל בכיוון הפוך. והתהיב משתדדים לעותם מהסדיט של העיר שבה נפגשו ודבריהם מאבדים אופיים הלאומי:

הוא: "אמר נא לי, האם דברים כאלה... קורים לך תכופות?"

היא: "לא מאד תכופות - אבל זה קורה. יש לי חלשה לזברים. יש לי מוסר מפוקפק"

הוא: "מה זה מוסר מפוקפק?"
היא: "הבשר לפקפק במוסרם של אחרים"

קריירה של שטא

וכל אותה עת הם מניסים לזכא את הנשוא של עברה: אהבתה

הוא: "רואה? אני שמח שהשנאתו סוף סוף כמה אני מסיב לזכר צרפתי. אני כלל לא השנאתו בכך שאינן מזכרת יפנות - - -"

עקבי לדרך הספורת המשותפת לכל סרטי של רנה (על אף הסצריפטיים השונים עם עבר דיראס, רוד ברייה, קירולו) - אין ראף התפתחות לעשא יעירותו.

כל סענה מבודדת כביכול ומאירה למעשה את המציאות האנושית של הדמויות מנקודת מבט רלוונטית לה כלבר. המרחק הנורל בין עולמותיהם של הובר היפני והאשה הצרפתייה מעוגן במשפטים המביעים התפעלותה מהצרפתייה שלי - חוסר המידת על בורותה ביפנית.

והנורל ביניהם מוכיל הכול אתר קובע יוחו, מברע ביחס בין מורה למעריב:

הוא: "מה היה בשבילך בצרפת מוכן המלה "הירושלמה?"

היא: "סוף המלחמה. כלומר - הסוף באמת. חזרתה... חזרתה על שהעלית... ובשבילי - התחלה של פחד בלתי ידעי. של אדישות... של פחד מפני האדישות."

אף רמז על המשמעות של מלה זו לעם היפני, לכל עמי המזרח שהגישו כי לא במקרה נבחרה ארץ בעלת חצי לא-לכן לנסיון ההאשון של פנצח גרעינית. אפילו עתה - משהתעורר העולם הלבן מהחזרתה החל לעשות משהו לקראת התבטחה של העתיד מפני סיומו הגרעיני - אין גשר בין תחושת האימה היפנית ותחושת הסכנה

רבה ורודפים אותו גם ב"שנה העברה במדי אביבאל" כאשר התכרחה והשכחה הפכים המרמזים הקיבעים במציאותיו של המציאות. יצירת רבה מטלטלת בין הפרטי והתכונה - בין שגוען ואהבה: שני מוקדי המרות המותר האנושי, שני מוקדי המסתורין שאך לשוא ינמח המעל לזכותם, ולהגדרתם, לגלות ולכאך מוחמם.

אהבה ושגוען - שני הזכרים אשר כלעדיהם לא היו החיים כדאיים לחיותם. החך-פעמיות ההיחוד מחרים חלק אנטגוני של מהותם שכל ההכללות שהן תנאי למעל ולמחקרי - מאבדות תפקון. אהבה ושגוען הן תבטי הקיצוני ביותר של האשיות - התנרם המע-בהק בהתפתחותה ושלילתה העמית.

השכחה נכח מפרטי נדיים

השכחה מהוה תנאי לשפיות, היא מאפשרת את האהבה המסתורית והחריטת את קדמותה - אין היא מפורדת את האדוכים פן חסדה חלקם כאשר הייתה בעבר. היא אואר כל החלומות שנשכחו מאותי מזלגני- היא חסכה ממנה אני חוששים יותר. ממות. נראי כי המות עצמו הוא טרא כלכך בעקק בגלל היותו נרמם של שכחה שחיותו היא שכחה מוחלטת ונשא של שכחה האורים. היינו מלויים בשכחה כיון שהיא משחורת אותנו מחשונען ומאפשרת את האהבה, אך את האפשרות עשויה להשמר בגלל השכחה כיון שהיא משחורת מפתח ומאפשרת את המלחמה.

רבה משחק בנרשא השכחה כבטרפזה מטוטלת עלדה הוא מרחק

לגרמני, השפלותו בנוריס, טרופה בנוריס. אך הוא חזק מהחיות שלהם, חזק מהירשימה, הוא ערץ ממלא אותה ברנעים מהחיות המאשר מכירי אותה ומעלה אותה בפניה:

הוא: "מה היה שגוענך בנוריס?"

היא: "שגוענך הוא - כמו תכונה - אי אפשר לכאך את

זה. כמו תכונה. זה יורד עלרך זה ממלא

אותך. רק אחד כך אפה מבין את זה. אך

כשהתגלעם אינך יכול להבין את זה כלל.

הוא: "הייתה נרדשת שגואה?"

היא: "יה היה השגוענך שלי. הוא היה עשיר משגואה.

השכחה שאעשה קרידה מן השגואה שלי. כל

מה שאכפת לי אז - היא השגואה. אתה מבין

את זה?"

המדובר אינו בשגואה לאויב. לא בסוג השגואה שהאודיכל

היפני התחסה בה ואיל מתמסה בה גם כיום. זו היא שגואה לחוריק,

לעידה, לכל האשיים שנקמו בה על שאתבה נרמני. אנשיים ששאנ

את האהבה עד שלא ידעו להוביין בינה לבין הבנידה. היחתי זו

שגואה לעצמה על שלבסוף ובנועה להם. שגואה על שלא מוח מאתבה

על שקבלה את הדין החלה להרפא משגוענך השגואה ומכררן האהבה,

על שהחלה לשכח כוד כך שהיא יכולה לספר זאת עתה בספור

לאהובה בהירשימה.

נרשא השגואה האשיי מעורב בנרשא השכחה הקבוצי הם הופכים

שני היצרים של הטרטי. אחד הנרשאים המסילים קטמם על אלאן

או התיצאות הפיסיות - אלא הפחד מפני היותם סבה לאהבה, מפני הרגש העשיר לצנזורה ולהתפתחו בהם.

סכנת האהבה - מודרנות החרוה

לא חטא המין - אלא סכנת האהבה מפורדה את האנשים המבקשים להשמינו מין מאהבה ורגש על מנת להצדיק הענוגותנו עיני עצמם - עד שאנו נבהלים בהתקשרות מחדש בניגוד לרצונו, בניגוד לארדי-אלוציה הסנסואלית-גרידא שאנו מנסים להמציא. אנשים אמיצים מוכנים לקבל על עצמם את הסכון, לגלות כי גם אם תצמח אהבה ותהיה קצרת-חיים, להשתדל שלא תדיק לחדיהם ומשפחתיהם - לשלוט בהתקשרותם משהיא הזדקנה אהבה, להחמסר לה כל עוד אינה כדאית. רבה עזיבת אחרי גבורי שחיהם נחשפים לפנינו: ככל שהתחמקת המיני ביניהם מתמעט, נטבד המוח הרגשי. ככל שאנו יותר מעורר-בים בספורים האישי, ככל שאנו יותר מעוניינים בעתידים - כך נרדסלי יותר הזעזוע שבו מחזירנו רגה אל המציאות החברתית שבה כל זה קורה. שורה של כרוזות עם כתובות של קטעי משפטים עזיבים לעינינו בתחילתה שצולמה למען הסרט שבסרטי:

כרוז אחת: אם 14 פצצות אטום שוות מאה מיליון פצצות רגילות כרוז שנייה: אם פצצת מנימן אחת שווה ל-1500 פצצות אטום. כרוז שלשלישית: למת שוות 40,000 פצצות אטום ומימן המיצרות כיום בעולם?

כרוז רביעית: עשר פצצות מנימן - אם התפוצצנה משמעותן

בין מוקד הפרט ומוקד החברה של ספורי:

הצלפתה והיפני נפרדים במוקד על מדוכה שלפני מלונה:

המונית באה לקחתה למקום האלמנים. מחר היא ממריאה לפאריס.

אולי כבר לא יתראו לעולם. היא חוזרת ל"כר השלום" בהירדאשי-

מת, שמה תראה לאור הורקורים ובעין המצלמות שעל הכר

כשהיא מעורבת במימן טטיסטלים יפניים המשחחפים בסרט על השלום.

אחד מהם נחש כתרבת "לעולם לא תהיה עוד שואת הדרושיתמו!"

והמונית נשאנת בידי המין - המונחת של ילדי הדרושיתמה של אם שמתה בהתפוצצות, של אלברט איינשטיין.

"היא" נרדפה על הדשא בצד הכר במדי האחות שלכשה

למען הצלומים האחרונים שנועשו הבורק במקום החת. הוא מוצא אותה בתוך התמין הנפוש בגלל המצלמות.

הוא: "האם האוירון שלך עדין ממריא מחר ?

היא: "עדין מחר

הוא: "מחר שאף אפשר לדחות ?

היא: כן, הסרט נמשך יותר מהמתוכנן מה וחדש שמצפים לו בפאריס.

הוא: "את נרדפת כי תשוקה נדולה לאהבה

היא: "תמיד...אהבה בהזדמנות... גם אצל..."

הוא: "לא. לא תמיד זה כך. ואת יודעת את זה.

ודאי שואת יודעת אך חששית. פתוחות את הפחד והחדש של בני החזרות המינית. לא הפחד מפני המנין המיני, הסטייה, והאב

היא: איר אשתך?

הוא: מאד יפה. אני איש מאושר עם אשתי.
היא: גם אני. אני אשה מאושרת עם בעלי.

כשם שייחבן שישכנו בנה אהבות רבות בעבר - כך ייחבן כי
משכונים, באחדים מאתנו, אהבות רבות בהווה. מבצע לפונותם
במיטה שבדלירות נראית תמננה החזיל הגרמני האהוב בעירי, בתורו
גם אהבתו לגרמני הייתה זומה לכל האהבות - בתשוקת הנוף לחיות
יחד. "במחבתים, בהריסות המלחמה, בהודים - כמו בכל מקום-
אחר". היא רצה בתסרוקת ומשנתה הארבעים והיא נערה בשדות
נוריים, על אופנים של נערה, לפגישות עם נער במדים תוך
שכחת המלחמה, העם, הכובש. העם הופך פיקציה; הפשטה שאין
לה דבר עם המציאות כשאותהבים כפי שאהבה בתורו - כשאותהבים
כך איש או אשה. שהרי העם עשוי איש ואשה רבים - ותו לו.
מאהבה הזאת - קורקטת ומתושרת כל כך כיון שהיא משותרתת מכל
ערים ואסורים ומתסכמות: כיון שהיא מגלה לנו כמה אהבנו הימים
וכמה רק היחיד הוא ממשות.

האודיכל היפני מניסה לזסכיר לה למה הוא שואל דווקא על
אהבתו בתורו: דיראט, מהפשת נוסח לדבריו שיסכירו ומשאנה
מציאת היא מציעה ניסוחים רבים, אלאן רנה פרלל את כלים כסריו,
בהה אחר זה:
הוא: זה היזה שם, כך נדמה לי, שהיית בה צעירה עד שאינך שייכת
לאיש -
הוא: זה היה שם, כך נדמה לי, שכמעט אבדתי אותו... הייתה

פרדיסטוריה

כרית המרשית: מהו תהיה משמעותן של 40,000 פגיעות מימן
שתתפוצצנה?

וכברות אחרות כותבי:

-ותשנו חכביר הזה מעיד על התבונה העצמה
של המין האנושי.
-ובל שהתבונה הפוליטית קטנה פי כמה וכמה
מהתבונה המדעית של
מד-שמונע אותנו מעררץ את האדם.

ומתוונת נדלה של מאת יפנים הולכים, רצים, שרים, מעלמים
נשאים כרזות, מכוונים סטטיסטים, מציעים בילדים הרצים מצו-
למים, מוחאים כפים - הכל מוקדש לדבר החשוב ביותר בעולם לכל
מי שקיומו של עולם חד. חשוב לו. בכל אלה עומד אודיכל יפני
על "העוסק בפוליטיקה" ואומר לשחקנית הצרפתייה שפגש רק
אומבול:
הוא: אני שונא לחשוב על נסיעתך ממזר. אני חושב שאני אהוב
אתך.

האודיכל: מתרשנת עיני האהבה, מתעוררת בה, נעצבת בה -
היודשימה הופכת רקע, והאהבה הופכת עקר.
כבית היא שואלת אותו:
אהבות רבות כחיד

והמונח הנצטרך נראה בפרטות - אך הזמן עושה את הבלתי אפשרי: השכחה מרפאה והשערוה צמודה

היא: "אני רואה את הילד. את מותך.

"את הילד הנמשכים החולכים. את מותך הנמשך החולך.

"אני מתחילה לשכוח אותך. אני רועדת מפחד המחשבה על שכחת אהבה רבה כל כך.

פפוש האינטימיות ונעדרה

כיצד נמדד אסון? -

במידת הרגישות האנושית של המתאבלים הכואבים איתו. ממד הרמיון ולא הממדדים הפיזיים של הארוע - קובעים כעבור זמן את מדל האסון ומידת השוואתו שלו. העובדות חסרות אונים בענין זה. האמנות היא האמצעי החמום של הרגישות האנושית; השגחה קובעים את גבולות החמיון, יצירתו קובעת את הזכרון והחשטורר לעשויה להפוך אותו מסביל לפועל. על כן משתווה אסון החמונים שהשטמנד ביורשימה לחרפת נערה ששכחלה אהובה ושגאה את עמה על שנקם בה על אהבתו.

האהבה שמתחיל להקשר החברתי: חופכת נקודת המבט החושפני של החברה הנראית ממנה. יש יוד שבו האהבה מנרשת מכל השל - קולם ההוכרעות האנושיות - בו השונאה הופכה המכה המשותף שבו אפשר לכאור את העולם ואת ההתנהגות של כל אדם בחוכו. עם התחלפו בעולם של שלום - זוכרים אתימי הדור הזהיר מנקודת מבטה של האהבה. הדבר נראה רומנטי מערות מצאית: המלחמה נראית

סכנה שלא אראה אותך לעולם

הוא: זה היה שם, כך נדמה לי, שהתחלתי לחיות מה שהתן כיום

דבריהם מתחילים לחיות חשוכים מן המלע. ספוריה על אהבה שנענשה, על האהוב שבהגו - חופכים עקף. בכיה הקפוי, בלילה,

בהירדושמה, היא מספרת עד היסטריה כיצד מצאה את אהובה יורד על הרצף, כיצד נלח שער ראשה בטקס פומבי בעיירה, כיצד כלאה תרדה במרתף על שיעקק את שמו של אהובה, והחל סירדופה בנורוסי, במרתף:

היא: "ראיתי את העולם עובר מעל לראשי, במקום השמים - -

ראיתי את העולם מסלך, נחפו כיומי הדל, מאט כיומי

ראשון. הוא אינו יודע שאני במרתף, הם מעמידים פנים

שאני ממו, רחוקק מנורוסי. זה מה שאני רוצה - -

מפני שאני חרפה. זה מה שאני רוצה - -

ואביה - רוקק מפרוחד וכנוע, ואמה - אשה מפרוחדת וכנו-

עה, ואין בהם כח לעמוד לצד בהם הם מבקשים להציל

את עצמם מדורם -

היא: ימים אחד - אני כח עשורים. זה במרתף. אמא כאח לומר

לי שאני כח עשורים.

אמא בוכה.

ואת יודקת בפני אמך

הוא:

היא: כן

העקביות כאבאורניזם

כני הדרך הזה יודעים כי השכבה היא לא רק עובדה אינדיבידואלית
כאתה וכפחד - אלא שהיא תנאי השפיות. לאהבה ולעזוזים.

אין הידד היכול להשאיר שפיר אם מנוון ושכוחו שלו לא ימחה או
יקחה זכרון רגשיוני החלומותי - אין צורך יוכל להתקיים בשפיות
אלא בוותר על העקביות, בשכחה ההכרחה הנמצאות שמכריזים
בשמו.

הוסר העקביות - או כמלה העדיפה יותר: הנמשות - היא מותר
האדם המסוגל לחדות במציאות מהירות המורות זו שיצר בתוך המציאות
תל-המפוררות של הטבע.

היגוד בין קצב התשתות של הטבע - לקצב התשתות של
האדם המצדים ומעוצבים על ידי הצורלוציה, החברה המתכות של-
מבדל חברה "פרלמטיביזם" מ"מפתחות", מבדל "איש" "פרלמטיבי"
מ"חברותי". ככל שהחברה והחירות ממחירים קצב השתותם כן
נעלם הוחדר החוקק מוכונות שהיו נעוצות לפנים: הקנאות, הגבורה,
העקביות. את מקומם תפשת הנמשות, התכונה, היכולת לשבח את
נודיע בעבר באופן שלא נמסר לשעבר את עמידתו ואת ההווה של
למה שהלך ואיננו.
למה שחלף ואיננו.
יעקוביבסקי הוא פחות מעורר מקולטל - כיון שהני הרבה פחות
גבור ממנו.

בעידן שבו התמורה כלכל נראית מציאותית וכל המוחלטים

כתרשא הבלתי מסתאם ביותר לאינטימיות. יצירתו של רנה מרקשוח
כולה למפשי של האינטימיות וניגודיה חברה ובמלומד; - ראת
האחרונים מבעד לראשונה.

אינטימיות - הדבר המוכן מאלו ביותר התקשה ביותר להגדירה
ולעצוב אמטוד. היא קיימת בכל אהבה וניהית כעק, - היא הדבר
ההופך יחסי תשווקה לזוהי אהבה - אך היא גם מופיעה ביהס המין
הארעיים הוופכת את המגע לקרבה נפשית. היא חסוד שורק שנים
לוקדים בו חלק, - אלא משום כך היא מבדלה בין זחי מין בין
זחי אחר, לזחי מין אורגינאטיים שעלם הוא. הפרהסיה וממלא:
הוסר האינטימיות.

האינטימיות, חסוד, הקרבה הנפשית, האהבה - כל אלה נמשך
משך שנים בערבוביה עם אשליחות, רק נדררות תופיע האהובה
כשהם מפורבדים כמבורי רנה:
"בעוד שנים מספר - כשכבר אשכח אותך, כאשר מתוך
הרגל בלבד קיזי לי התפתקות דמות לז, אוכור אותך
כסמל של כח השכחה באהבה, אמשרב על הרפתקה זו
שלנו כעל איהת משכוחה".

ההודאה בכוח השכחה - בשעה שהדבורים נראים כנמחים
מכל - הוא פתוח אכור הקובע מקומה הנמה של יצירה זו כבטוי
של דוד המנסה למצוא פשרות-ידיים בין פכוחים לומסות.

אומללות החרשה

אלה שנתר עלדם החופש" כדברי סארטר - אלה שנתר עלדם לאהוב ולדעת כי ישכוח אהבתם - אלה שידעו כי יחזרו נודדי עצמם-אלא שדובריהם אינם מספקים להם לכטא אשר בלבם ובהותם - אלה שיש להם יותר מדי חופש, אמצעים, הודמניות, תמורות, אפשריות, וחינות, סליחות - אלה שהם גבורי וחוצרי אותו עולם מערבי תרבותי מתחכמת של אמצע המאה העשרים - גולו אומללות החרשה בתוך שפע התענוגות שהם מציעים לעצמם.

על הריסות הוירשוזמה המתפקה - הם מתוארים ע"י אלאן ריב.

בסגור התרבות של האריסטוקרטיה החרשה שקמה לתרבות ימינו-הם מופיעים כי יצירות פרודיקי פלני.

"החיים המתוקים" ו"שמונה וחצי" שלו - הם יצירות מופת על תופת החרשה שיצטנו בתוך או בממוזע עם גן העדן המערבי.

פרודיקי פלני - בתקופת יצירתו השניה, של יוצר "לה-סטראודה" ו"לילות קפריזיה" הצעיר בין יוצרי הנאוראלזים האיטלקי והחודי בניצחם שיכול היה להתחיל וחיץ האמנוריים מתחדש עם העולם העולל והל החודים המתוקים מעט שאחר מלחמת העולם ה-2. במקום אלה בא עולם השפע עצמת בשנות החמישים מהריסות שנות הארבעים. עולם החיים המתוקים שהתפשטו מאיטליה, צרפת, גרמניה המערבית וסקנדינביה לקראת מערב -- דרך אנגליה לארה"ב - במקרה ערי - הענק של "העולם המערבי".

נראים רק כהפשטות - כשילבים חולפים בתהליך - בתקופה שכואת - נראים כל נודדי הנצח מנחזבים. משך שנים נוסה היה שלא רק הפטרוריסית ("אם אשבתך ירושלים...") אלא גם האהבה (רומינו, ורטור), חלילים בוצאות הנוד, בעקביות או לפחות: באמתה, בשעת התיישותה של האהבה, כי הדבר אפשרי יעשה.

משנותערורו הספקות, משלא נותר עוד דבר שלא היה מוטל בספק-נרסה היה לאמצים מסוימים שעצם המשגו אהבה הופך בלתי אפשרי. רבים זיהו את הפכתן החוסר העקביות של דורנו - את תודות המצנית והודרנות המהיבנת אותה עם העולם האהבה ממסכת חי אנשי, עם היות המשוך כשהיא ערומה מכל רמש.

ב"הורושיזמה" ובי"מלחמה נסחיזמה" - מתגלה אלאן ריב כאחד ממספוזיה הנודלים של האהבה - ללא אשליה נצחיות, ללא נסיון יחודיה עם משוק.

כשפנריט דוראט מנסה להעריך רמותה של עפנאאל ריבה בסרט זה היא אומרת עליה מה שאפשר לומר על רוד האופים בסרט: "היא יודעת שאנשים אינם מתיים מאהבה.

בתיא היות לה הודמנות מופלאה למות מרוב אהבה - - - חודמנות זו החמצע על ידה הופכת: למת שחתי.

- - - היא נשאט עמה את הכמהה המערופלמת המציתת את הנודיץ למת שזפה בהנהיה בהזדמן לו בפעם האחת בודיין לקצוע את נרלי במת ידיו".

להיפגש עם סמלי "הכניעו" ה"מיני" החושניות-כמוסר המתעני-
בקה-מידה של תוכנות המוניח שאינה מפורזת עוד מתוכנות העלית
התבררתי.

פליגי על עצמי

אפיריני הוא כי דווקא ב"פליגיוני" - הירחון האגריקני המתמסח
למנו, במתנות אן בתחלואיות, תמונות ערום וברזות-תת-העורחות
עם יצירות האמנות של טובי הסופרים וההוגים במערב - התפרסם
האני-מאמין של פליגי.

דבריו, כמסרטי הם דווקא בהיר ומורכב של סופר בן העלית
החורשת המבקש לספרה עם ועל אף אי מפני תוסר-השלמות המתגלה
לו לא כחסרון או כמחול - אלא כחכמה מהותית והיזובית של חיי
אנושי.

בראינו לפליגיוני מבאר פליגי כי הוא רואה עצמו קודם כל
ובעיקר ב"מספר ספורים". "הקולנוע הוא אמרני" לדידו - ויצי-
רות היא היצירה הספורות שיעקרה התגלית האנושית שכספרים.
לא האמת - אלא האדם המתגלה בעל-לוחיו מענין אות. "אינו
אומר אמת אלא כפי שהיא נראית בשעת ספור. האנשים ראוים
ליותר מאמת אות".

ספוריו אינם מניסים ליערן טענה שתואם למציאות כפי שהנה
או היתה; יומרה זו לאמת אויביקטיבית הנתנה לכריקה באמצעים
היצרניים ליצירה האמנותית - זדה לדרכו של פליגי. הוא מציא

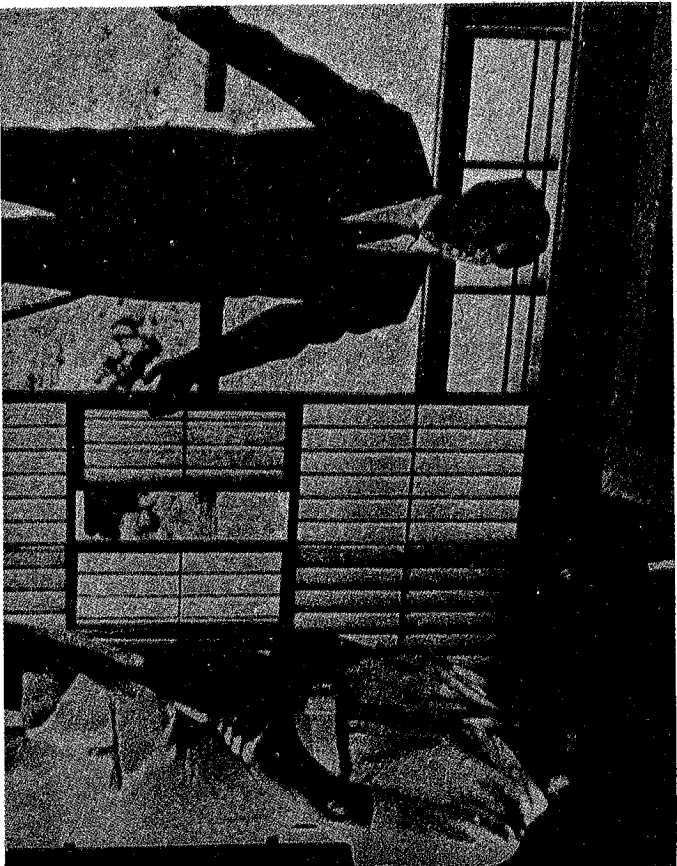
בעולם זה צמחה עלית חדשה כצר, ולעומת בניגוד לעלית של
המנהיגות הפוליטית הכלכלית. עלית המעשינית בעשור ופרסום
וחוסר יציבות העדה ומורכבת מערב-רב של אנשים וכווכבים, עתי-
נאים ונמשא-סנציוני-שילום, אינטלקטואלים הממתיזים להיות;
בהמה גדולה ונחלה השונה מקודמותיה ביחיות; עשירה יותר, גדולה
יותר, בינלאומית יותר וטפוסית יותר באופני חיה ובעיוותה לאופני
החיים המבניות של העם הצופה בה.

הבהמה החדשה הפכה מספה סוסה - לחלוץ המקיים בודיד רכי-
הפנאי החירות-מאמנה-ונאמנה את מה שרבים אחיים רוצים ומחזי-
לים לקיימו בתחברות הפנאי שלהם והתשותרות מצוי הטאבו של
אמנה ואמנה. יחס זה בין בהמה לעם אף הוא חוש מעקרו ואופני
לעידן שלנו.

פליגי שונה את הפרברים ומשכנות העוני בה חיי בוריו הראשונים
- מצא לו בברים חדשים כמקליני המלונות, ברידות האמידות
התרחשות חפצי אמנות וספרים, באוריות וכמערותי הלילה, כסו-
דות הצלום וכבודאורים המטורפים שהוקמו במקדשים ולפולחן
המענוגות של הקימויות, הספקות והצבועיות.

כפולחן משתתפים לא רק המעטים שזכו להשתתף לעלית בה
חיים ונעים בברי היחיים המתקנים", "שמונה חצי" ו"ני לידה
החרחות" - אלא מאות אלפי היצורים ומיליוני המושפעים מהם
באורח חיהם ומחשבתם בקוליק הבינלאומית של התוכנות המערבית.

פליגי חיה לדבריה של החמורה שחלה בשנות החמישים ומת-
ססת הולכת בשנות השישים כשמממרה הביטויקים מפנה מקומה



הירושלמי

הצורה הזושה בספרו ספורים שאין לום הקדים לא בעלילתו.

א.

מבדה שלי? -

קך הוא הקהל הטהה - ולא הבקורת המבינים".

ה המוציאה עצמה מחזומי היחס שבין היצירה לזנאה
ה ללונטיות אפילו כשהיא צודקת כנדק המבסץ העקש
שמזינה והצי".

משהוא מביט בעצמו, ודחה על שקדם ליצירה עצמה - על
כרונת היצרן שלו. ער מזודה הוא מניע למסקנה כי
של היוצר הן רק אמצעים להכנותו. לתהליך היצירה" ולא
של היצירה או מהותה. כשהתחיל ליצר את "דלצ'ה
רצה מאספר, החבורן "לספר את נפשה של רומא". - רצה
פצמנט לא דקומנטרי" שרעיד ושקף את נפש היצר הזאת.
גנת הפתחה בה מרדף ישו כשהוא תלוי על הלקופטר ופניו
על נו בביקני על נו בית הודרות ברומא - הוא סצנה ששרדה
ת שעלמה במחשבה מודלה בהואם לכותה "לספר את
רומא". אך משנמתיים הסרט - התברר לו שטרציה יצירה
ז על חיי סודים ועמורה שברומא".

הם כרוז פלני בהגדרת לאמתה של יצירה זו - אול לכאורה
ו חטאים אך יותר מכל יש בה פגורמה מנינת של תדהמה
היאש שבתענוג שנושתלת על החיים.

הכרזת: להעניטל מהחנור, להשוף את בתול

יצירת פליגי חתומה בכוננות המוצאת:

"אני נכסה לפעול נגד חנוכי, להעניטל מחנוכי, להניע אל האני
הבתול שלי, לללות את כוונותי האמיתיות, להשתחרר מן התפללות
הקלטיביות שאינן תואמות איש כיון שהן מבזכות לטאום לכלי".

הגדלה שמגלה פליגי נבנוריו נמדדת במדה השתחררות מן
השעבוד שאנו משועבדים לסובייקטיביות של מחנוכיני שהאמינו במוח-
לכות האמותה והדעות שבשמן פעלו ואשר אומן נטו לשתול בקרבנו.
דורו של פליגי הוא דור המעבר בין עידן המוחללות - לעידן היחסיות
המתלטה, בין עידן האידיאליזציה של "התפללות הקלטיביות"
לעידן הרנסאנס המאמין עתה כאן כי "גודלת אדם ואצילותו הם כשתורו
מן התמון אליו הוא שוירי" כדברי פליגי בהמשך אותו ראיון.

היזי של דוד מעבר זה נחמו, בצעירותו - נמון היה למרות חנוך
דתי או אנטי-דתי ובשני המקרים: דוגמתי, קולקטיביסטי, מלחה את
קול המון עם קול שודי. שנות השלושים הארבעים עידן האמינו כי
גלוי ודדוע לו למחנך "הדיוקן האידיאלי" (הקתולי, נאצי או קומוניסטי)
שאליו צריך לזכות בכל מחיר ואמצעי-אלוף את חניכיו. בשנות
החמישים והשישים אין העלית התרבותה מכירה עוד בדיוקן אידיאלי
כלשהו. הבעיה העומדת בפני האדם בן העלית הזאת אינה "התמנות
לדיוקן אידיאלי" - אלא השחרור וההעניטלות מהחנור שנסה לעצק
אותנו בתבנית

"אופן השחרור (מהחנור) הוא אינדיבידואלי מאד - והוא הוא
המשמש נרשא לסרטים שלי". בכל אחד מסרטי תקופתו השניה של

כי בודדים אין אידאאלים הנתנים להמשמה, ועל כן חייבת "המצמצמת ולא האידאול להפוך לטרם המודיר המבורע" בחיי היחיד, במעשיו בתוכו ובניצירתו.

"יש לזוש, אומר פליני, אחר העצמיות והאמיתות שבמעמקיך זו המבקשת לנודל באופן ספונטני - אך מופרעת מעשות זאת ע"י שקרים בלתי פונקציונליים המציעים לנו מוסריות ושלמות שאין להשיגן. - - רק בבוא השחרור אתה יכול להיות כהוה, את ההוה, את עצמך".

ופליני מרגיש:

" גשש זו אינה רדיענייה פטליסטית אלא קבלתם החיובית של החצים בתמיסתם. - - חיים שהם פריכה מתמדת של החלשות ונדודים שלא נותר לנו אלא לעבור בפטרונת הכאב והשמתה שלהם במירב המרוץ שאנו מסוגלים להקדיש להם".

דברים אלה הם בסך לאופני המחשבה של נבורד הראשי של פליני העובר מ"החיים המתוקים" ל"שמונה וחצי" ומדקן כ"ד ולייסה הרוחנית" עד שהוא נעלם ממספרת הנראה. אין אלה דברים של יוצר ויזואלי שהמצלמה היא מוקד יצירתו ומטרחה, ש"האמצעי של הוא המוכן" כפי שרואים תלמיד מקלוזן את המידה החזקה. פליני הוא סופר בעל ספורים מקוריים המשומש כסופרים פני-רטיביים אחרים - בשואים כמקד הקנפולטקטים של היחיד עם השורד המתייב האחרון של המסגרת החברתית, הוא אינו מוכן לותר עליה ואינו יכול להשלים עמה:

פליני נמצא את נסיון השחרור לא רק מן ההמוניות אלא מן המעופה ע"י החיפז, מן החזמנות לחברה, לקבוצה, למשפחה המבקשת מאתו להיות כמות ולא כמו האני שלנו.

שחרור מוחלט אינו אפשרי. אישיותו מורכבת מרבים של מורשת הברית שנקבעו בני ע"י החינוך. השחרור החלקי של אנו זוכים נעשה תוך מאבק שאינו פוסק עם העבר ועם מה שנתגבש בנו ממנו. אין זה מקרה שאנשים אטאיסטים רבים כל כך קוראים בשם האלוהים הופכים את האמונה והמאמינים לזומר הנשאי של יצירתם. פליני הוא אחד מהם. ראיותו המפורחת מנסה לזאב במה שהוא רואה כעקר הקיושי העומד בפני המבקשים להשתחרר: "והחוגל לו אלפנו לאידאולציה של היינ".

הקושי הוא כחוגל האידאולציה של החיים

היינ. הופכים רדיפה אחד המשמות האידאואלים האטטיסטים והאחרים של התרבות בה אנו חיים. "הייננים נבשו למענה קנה מידה קלסי של יופי פנימי, הנמצאים נבשו לה קנה מידה כזה ליופי המסרי". החברות האירופיות החדיקות משך שנים כאמנה כי היינ אדם לחסר בחייו לשלמות הנמדדת לפי שני קנה מידה אלה.

גמאות השנים האחרונות נחלפו קני המדה הרוחיים באחרים - אך במהותם גם הם מבוססים על "אידאולציה של החיים", על האמנה שישנה אפשרות להגשמתם של חיים אידאואליים, פליני מכיר בכך כי היחיד לשחרור האני שלנו הוא בהיבה ובהשתכנעות

מבוא המכניס אותם לתולדן היצירה ועשוי לזכנבים אותו לתולדן הממשיכה המעשיריה את ההנאה ממנו.

היחוד הנרד המייצג את הכלל לו הוא שיין

היצירה האמנותית לעולם לא מכינה שום הנחה - היא יוצרת (או: מוציאה) מציאות עצמית, חדשה ומפריעה, המייצגת ומביעה את המציאות המוכרת המנוסח. מברכה זו יש לחדד.

ביצירת האמנות - משמעות כללית ומכלית.

הגבור אינו נבחר או ע"ש הפרודיאקון בגלל דמיונו לפורטים של הכלל אותו הוא מייצג. לחדפ: הוא נבחר על ידו בגלל ייחודו, בגלל היחוד יוצא מן הכלל ושונה ממנו - רק אז יכול הוא להיות ייצוגי ומסמל את החברה עליה מספר הפרודיאקון ברומן או בקולנוע.

כמעט נבחר היחיד כדוגמה, בגלל המשותף בינו ובין שאר היחידים המוריים את הכלל. היחיד נברק לפי המהגותו ולפי ההנחה המוכרת ע"י החשגות היחידים הודמים זה לזה.

כאמנות נראה היחיד כשונה מכל היחידים הקודמים לו אף שהוא כולל חלק מתכונותיהם ולחוק חלק במכנה המשותף לו ולהם.

במדיע כלל היחיד בכלל.
כאמנות כלל הכלל פיאחד.

זה האתגר הקשה המבטיח את הזכרים אשר נוסו כחתם בפרוזה: לספר אמנם של חברה בעלילת הפרט בנאי שפרט זה. יחיד שונה ומיוחד מ"הטפוס" בחברה זו.

המשואים - כממל למקוד הקונפליקט של החירות האישית

"המשואים, אמר פליני כדוגמה לדבריו באותו ראיון, הם בקונפליקט מתמריעם החירות העצמית. אך המשואים הזכרים לחושב לחתולה - לא לסינים. - - אדם מודרני וקוק לוחסים אישיים רבים יותר מאלה הכלולים במסגרת המשואים. יחסיו מודרניים לנשואים מגלים בו המיד כוחות עלומים חדשים, מייצאים בו את כל הטוב והרעיון מן הוכח אל הפועל".

נראה זה היחיד בכל עלילה של סרסיו, היחוד ברוב עלילות החיים המספרות של המאה ה-20 - לא נראה בעיני פליני כמתודל וכשלוץ של חיינו. הוא מסמל אהה מוכונוותהים המציאותיות המתמ- מיסות של חיינו ויש לקבלה באהה היובריות שאינה שופטת לפי אידאולוגים ערטיסילאים אלא לפי קנה מידה של מציאות מעורטלת מאדיאולוגים.

ברגסון הוציא לאור ממפורשי התנ"ך הצרפתיים באומרו עליו: "הוא היה מופלא כיוון שלא נתן לעולם לרעיון כלשהו לעמוד כעם וכיון המציאות".

פליני הוא אחד מולוצי הספרות של המאה העשרים כיוון שבדרכי הקולנוע שלו הצליח להגיע לאותו יחס כלוח מפרע ע"י רעיונות אפוריווי - אל המציאות. הוא קרוב למציאות האנושית של ילדנו קרבת מנע עם שהיא הופך לאחד ממבועיה הממציים בודות.

כרונוטויו של פליני - אינו הנתח יסוד המוכרת ביצירתו. הן

הקולנוע - מרוב יצירות הליריקה, האמנות הפלסטית, הפנטומימה
התיאטרון המודרני.

הוארד האנאלטי - שוח ממוזת ספרותיות בקולנוע

על אף תכונה כללית אלה של רוב הסרטים העלילתיים של
קולנוע ימינו - נבדלות היצירות הקולנועיות לשוח קבוצת "ספרותיות"
עקרויות (א) הותארו ל-רדיוטורבינות כיצירות ללוש, נדאר ואפילו
אנטונווי - ה (ב) האקספרסיביות-אנאלטיקות כיצירות פלני, רנה
ברגמן, וולט.

ענינם של הראשונים - הוא כדאים כמות שהם נראים לזדים אותם;
כב"לזרות כרד לזיות" של ללוש, "לזרות את הזיה" של נדארד או
"המדבר האדום" של אנטונווי.

ענינם של האחרונים הוא כדאים כפי שהם נראים לזיער שבה
ראיות נודל מה של רוב הנראים על ידו. היצורים רואים את הפרטים
הרלוונטיים לא רק למה שקרה אלא למשמעות הדברים בהי" אלה שהה
קרה להם - כב"מלמה נטרימה" של רנה (אותו איב מונטאן הוזכר כבר
פי כמה מה של לזיות כרד לזיות של ללוש),
הדולצ'ה ריטה של פלני הארת קיין של וולט.

התאוריים רואים את שטחם של הדברים כאילו אין מאחוריהי דבר -
כאילו היו כל הנימוקים והמשמעותות המוחלטות לזדים - רק תוספת
שריריותת שאפשר לוותר עליה. ודבר זה נכון בספרויהם ה"שגורתיים"
שהוא ספור האנשים האנדים מן הממוצע הסטיסטי: הם ספידים רק
משום שאנו רגילים לשמוע על קיומם ולא משום שמישהו חי אותם.

כאפס, ברומן ובקולנוע מכתב לנו היוצר את הנובר על ידו
מתוך זמנה ומקומה של עלילת הנובר. דמותו, אופיו ורחשו של
הנובר אל הזיי הנוברות מתגלים עיי המכות הדיקטטור של יוצר
העלילה המבריה אותו לחשאר בתום בדירות - כפי שמעירה
בצדק סוזן זונג.

הבדיחה מתוך המציאות - דרך עיניו של הספור

הקלזואפ אינו טכניקה חדשה בספורות. בכל אמנויות הבמה
יכולה תשומת לב של היצפה לנרדד מהממנה "המרכיחה" אל תמו-
נת המשנה ושאר הקיימים או המתחללים באופן סימלטי מבדיחה
זו אין הקלזואפ כסרט חדש מהפכני. הדיש זה הפך את האמנות
הריוואולית כסרט לערוזה של ספורות, לחלק המשכי של האפיקה,
לשלב ההתפתחות הבא שלה, אחר הומון.

המשקפה של הסופר, הוראה הבדיחה של המסופר או המוקדן
על הכד הם הקובעים בקולנוע כבדומן. כסרט החדש חשובה
הבדיחה מהעצוב. - רוב הנראה לא עוצב עיי הכמאי אלא
נבחר על ידו: ממראת הבתים זה גנים עד מראת הרוחבת הככרות,
האנשים חלקי טפס העוקצותהם. יצדופם יוצר את הספר, את
היסוד הספרותי של היצירה הקולנועית.

על אף הקטעיות הזאת, הכוללת במציאותיות של הנראה,
(בנונד לליריקה, למימיקה, ולאמנויות הפלסטיות) - בחר הקולנוע
ברומן כנובר אינדיבידואלי השייר באופן מובהק מערך חברתי
מסוים, למעמד או חוג חברתי מסוים. כה נבדלים הומון הסרט

הספור הנריר והשנרית - מי מהם מרצע יותר?

"הספור השנרית" - דומה למרבית הספורים המציאותיים אך

עשוי רק מהתוכנית הכללית במבנה המשותף להם, על כן

אין הוא מציאות. גם בימים הקדומים של "ללות קנרית" לא

יכול היה פלגי לצנור דמות כה שבלונית ולא-מציאותית כזוה

של לוצות את חיייה של נדאוד. במסיים של ללוש יש

הרמשה שלא רק הבורים אלא גם היצר שואב מרבית ירעורר

על החיים מה EILE ושאר עתוגי האופנה.

על אף החולשה הספורותה הזאת - הצלחתה הם ודומהם לצנר

יורי סומי אך ננוע ללכ כ"נבר ואשה" של ללוש ו- עד כלות

המשימה של נדאוד ואפילו להתעלות לצירחת נדירות כיופין

וכבחות על אף מובלות משמעותן כ"ל-לה" של אטונותי.

סופרים אלה מכניסים את הטענה לקצב על-לוחם, מברכים לו

לא רק את הנראה אלא גם את קצב התהמשות שלי, מרחקים אותם

אל ספורם הרצוף על אף קטעיותו, מחיפים לנו ע"י פשטות העלילה

הביעית האפשרויות והנחתם לפתרון של נבריותם, מפצים אותם

כי זה כל כך שבלוני" שדה יכול היה לקרות גם ל"; מגלים בת

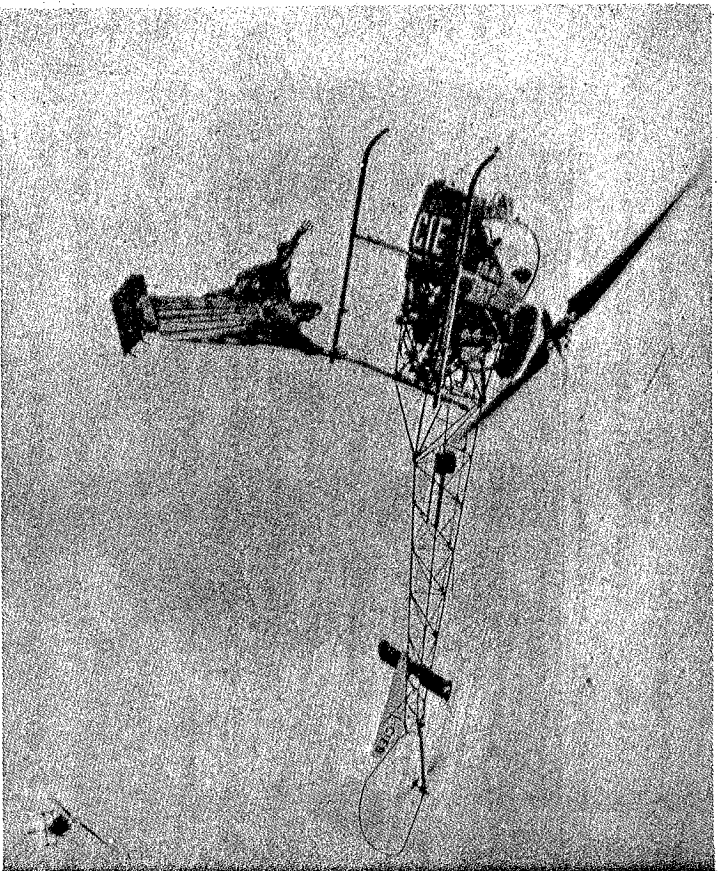
את הזמיע של התחשפות בצער על עצמנו שהוא התענוג הטנטי-

טל הנדול הפשוט מכל הענוגת הרציים.

על הספורים האקספרימיים כשל רמ ופליגי, של ברנמן

"כתחית בר" או "בשתק" - אין איש יכול לומר כוזר מחזק

"שדה יכול היה לקרות גם ל"; אלה הם ספורים נדירים על אנשים



פלירי

נרדדים ואנו נותלים בחיץ. אנו "מנוכרים" מהם כפי שהיה אומר ברטול ברנטי - אך איננו זרים להם כפי שיוזע כל צופה. הם ספורים "קשים" - בין שנוכרונם אנו אנשים "מפומצעים" העושים את העפוי מהם. הצופה מופתע ומאומג בפתיעתו - עליו לשפוט, לזכרוע אם יתכן, לחשוב על מנה לחיבין, לחננה ולרצנה לחיבין כיון שמשהו מתרחש בו כי בהכרחו - יהנה יותר.

ובכל פעם אנו מופתעים מחדש:

דיוקא הנבור הנדיר ברומן ובסרט - הופך סמל לזורו ותקופתו, ואלו האיש "מכל ימיה השנה" נעלם כאחד ממתן ואינו מרצנו את את ההמון הזה. נבורו של קראסאורא "בנרל של אדם" - הוא נרדד כנבור של טוטל של דסטוייבסקי, צ' אפלין וברמן, ג'ויס וקאמי, וולס וריס, סארטר ופליני.

נשא הספור של פליני

בעמות עם העלילת הנרדדה הסמלית - אין התנאה יכולה להיות רפלקסיבית ונבועת מעצמה כבסרטיים ובספורים ה"מגיעים" אותנו או מנרדים אותנו כבערדשה. אפילו נושאהם של ספרים יספן-רים אלה נראים נרדדים. נושא של פליני, למשל:

הרכאן שבהיה עשיר מדי, מנוון אשורוזה מדי, תפשי ער מברכה, שופע ער כחלה, מציע עצמו כצורה ארסיבית - מתמש עם מרשת משפחה וחמור וזה ואמנה-תפלה שעם כל האנארכונוים שלהם הם חזקים ומשפיעים מבחנם על איש ההוזה המשלה עצמו כי

4 "המשיבים" פותחים את סרטו של פליני 8:

- (1) המכונית הסטודו (2) האישי-עפיון (3) התחזרותו בחוד הריפא,
 - (4) מעין המים הקדושים וכו סצנת החלים המציאות בעומד מול
- הנערה השואבת את המים מבריכת הסטודיו.

מהי "עוברת"?

פליני מספר ומצלם עוברות בלבד אך "העוברות" - אין להבין

אותו במובנו העתונאי. קנה המידה לעוברות הוא בנפשו של הרואה
המרגיש לא באפשרות לבדוק "ממשותן" ע"י מכשירי מדידה "אברי-
קטיבים". כל מכשירי המדידה נעשו בחקיקי, לאברי האדם - אף אחד

מהם אינו מגיע למעלה מורכבות של חכמתו. אילו משום כך אין
מכשירי המדידה מסוגלים לרשום את כל העוברות שאדם בעל נפש
ובכל רגש בפליני רשטמם ומצלמם כהולק בלתי נפרד מן המציאות.

אופן הספור הרצוף והתאורי של הספור העלילתי הקליסי - זה
המבקש לחקות את אופן העלילה המציאות - כופה על מציאות קי

התפתחות עלילתי אשר המאורעות כאילו חזיבים להתנהג לפי על מנת
להגשים תוכנית שעלתה במחשבה ותזילה. כך עלילת הזרמה הקליסי
הכתובה לפי הכללים שהיו מקובלים על אריסטו: קידה בהם מה שצפוי
שיקרה בהם מבחינת הבינה של העלילה, ההשקפה וסיומם העלילתי
שנבקש מראש והמסכם את כל הארועים ומביאם למסקנתם התמציתי.
אך כבר בימי אריסטו אמר לו אנתון:

-מסתבר שיקרה הבלתי מסתבר,
במלים אחרות:

נשותיהם.

נשא זה המגיע לנפשו העליל ב"שמונה וחצי" מוכן כספור
נכר בדלילי'ה היטה; - הוא מורכב ודווקא על כן מציאותי. בהופכו
לבעייתו המודעת של איש אחד - הוא נרדף ומייצג את כל אלה שזו
ביניהם.

אופן הספור של פליני

אופן הספור של פליני, בדומה לזה של רנט, אינו אלא פסרפס
של ארועים על משוררים שרים של מציאות ודמיון אשר לכל אחד
מהם קטגוריות משלו בזמן ובמקום במופלא ובמציאותי.

כשם שתמונת הווה ועבר על רגב מתרחבת ברצף הספורי של
ומתפרצים לעתים סימולטנית באותה תמונה הנעשית שקיפה
(מורילי, הרירושקמה) - כך; תמונת מציאות החלים של פליני הופכים
עוברות שערבן המציאותי הדרגתי שזה על אף היות כמה מהן"עוב-
דת בלתי אפשריות" כביכול.

אין הסגירות במכונית הכלואה בהמון המכוניות - עוברות
פחות מהמעוף בחלל החלון בקרקע בתכל'ה הקשר את יגיד אל מי
שפתיענו בשמים כעפיון. שניהם אינם אלא חלום ממנו מתעורר
גידו בבית החללים של הסטודיו על מעין המים הקדושים הזיכילוח
האדם והגלמות ראמבטיות הכולי - האננים הסטודיוס הוא יותר
עוברת יותר מציאות, יותר ממשיות מבחינת האדם המפגיש אותם,
מאשר היסטורית הקלטרופוביה במכונית הסטודיה ככלא, בפקק
התורשה הענקי הסוחם כל מוצאי?

נעלמה ובחנתה של 8 1/2

אלברט מורדיקה אהב את פלניג המספר יותר מאשר את פלניג

הפילוסוף בינן שהוא יותר פקר בספוריין מאשר בהגות.

ספוריין של פלניג והמתחברים לעלילת סרטו - הם הניתו, "שמותה החגי"

הוא אול המורכב שבספורי הקלנע - המטוב שבהם. טוב - בינן

שמודברות ודמות לשקפות, לאמת, לאותה בנות נדירה המשקפת

מידב של חיים: כשעולם הפנים החזיץ ממוזמים זה כזה הנוסף החזי-

שים המעשיים נעשים חזף החתום ומאחד את שניהם.

החישא החזר, במטיב ביצירה מוסיקלית, הוא ארז משה בינן

הרמשה-הבלא של החברה - לבינן הנסיון המופלד להגשים דורות

ואשיח - החפכו לבן חברה.

כפוצרה מציר המוטיב כצורה הקיצונית והמעונה ברוח:

צפופה החיים ותסתגלים וסורים ארזו כקפסאות הקטנות מהערי-

סה ועד וארז הארזיין - ציפופת של הקפסאות הולחזן דו לזו מבני-

רד את הבדידות של המצויים בהלים הסטורים והשקופים שלום.

פאיניק אחרות בנידו - הנברו האוטו-אינטיפי של 8 1/2 - בהפישו

מבעד לחלונת מכונות ובראות עצמו מוקף בחלונות של מכונות

שנאספו מכל מקום אל פק התעוה הענק העיצר כל תעוה. ומעבר

לשמשות הכפולות המפורדות את מן האנשים שבמכונות האחרות

התלחצות וסוכרות את כל דרכי המרא - פנים נודמות זרות, מין-

תרות כפיני בעיניהם: איש שעיצו מרות אמה מכונות השכבת,

אשה המבטה לאפר מה שאפשר להציל מפניה במראה שמעל התמה

צפוי שיקרה הבלתי צפוי.

אליפי עלילות נפגשות בכל רגע בכל מקום.

מהן - "דעיניהות" בהן נעים נופים ואנשים המודרשים ע"י השינוי

הנופניים; מהן- "פנימיות" החיות ברגשותי כוכות כל האפרי-

ציה הפנימיים. כל אחד מאתו, בכל רגע מדויין - הוא נקדחת מיק

ופרשות דרכים לכל העלילות הללו. חיינו הם היק הממכר את

נקודות המיקו הללו.

האפשר ליצור מראש? הייתכן כי קי עלילתי של

ספור רצוף וסגור ככללי "המסתבר" ו"הצפוי" החנכע "מהאפי

החנאיים" של הנובורים - הייתכן כי קי כוח יוצר מצאנת מורכבת

כל כך כמיציאת האנשות?

בעלילה הפסיפסית של רנה ופליני - נראה היק הספורי רק

אפוסטודורי, כבדדים. היומיום אינו נראה לנו כחלילה בעלילה.

רק בהביטנו על חיינו בעבר מנקדת המציחה של עופדום נראה לנו

כל הנקודות הבודדות כשייכות לקי אחד שעם כל פטליו הוא

מוביל ממקור ילדותי אחד אל רגע ההסתכלות המודק.

איפן הספור הפסיפי של פלניג המעורב עובדות מודשות נמדד-

מדינות הדואה באלה ובאלה אלמנטים שיי חקיק של המציאות האנו-

שית - נראה על כן כראליום שרמטט גבוהה יותר, כוללת יותר,

משתודדות בתולדות בניסיון המפסיד שליט להציל את החיים מן החלוקי,

להתמבר על הזמן ולהביט בכל חיינו כבת אחת.

האיש בעובדה הנתת למדידה

גידו במיטת הקלניקא - רופא מורד אותו במכשירי הכרדיק המודרניים, אלה שבהם נמנה המדע לקבוע את השערכות/הרלולוגיות ביחס לאדם. בעקבות הכרדיק בעזרת מד לולץ הוגם, לאתר הקשבה מאו-מצת ומדוכרות למה שיוכל להשמע מבעד כל השמיעה המודרני המוכנת לצד לנופיו הערום של גידו, לאתר שכל המוח הרפואי מניס להכנת בשורת המודעה בידיו הלוחצות את גופו של גידו - לאתר כל אלה באפסס הודיו הממצה של ההכמה המודרנית:

הרופא: - יש לך אוראנוזיס עיניך.

וכמובן הפתרון. למדע יש פתרונות. הרופא יודע אותם כשם שהוא יודע את הבעיה של גידו לאתר הכרדיק שבצע בגופו:

הרופא: - לשתות לפני כל מזון - 300 של אקוא סאטא, שלוש

פעמים בהפסקות של רבע שעה, אמבטיות בוג' של 20 דקות, אחר כך אמבטיות של חמש עד עשר דקות, לפני המיטתים.

אננם יש לו גם שאלה, שהרי הוא מתענין בפעילות המפורסם שלו, בבמאי הסרטים, במשורר הדקדונט, באיש העוסק ביצירי המין ולא בעובדות המציאות הממשית:

הרופא: - ובכן, אידה יופי אמה מביין לני עומד? (גידו אינו עומד)

במכונית מלפנים, שנים המגברים באינטנסיביות המברדות ומנכרות אותם מעולם ומלאו במכונית מיניון, ערימה למהבה ששורה השופות וידה טפח מכסתה טפח מצביעות על ארצותיה במשכ המכונית העניקה מאתר - עולם סתם.

יודו של גידו נפסקות על השקפות של שפסות מכונית - אין לו סכרי אי מרא. ככל הקפסאות ושבים אנשים מותסכלים במיכל הפה - הם תוקעים בהצטרות מכוניות במחאה נגד עצמם, נגד כל האחרים שנאספו להפריע להם לניע. מזאת חסרת שחר החסרת טעם ותועלת אשר גידו מצטרף אליה בשמחה, בחדרה בראש בגול חוסר התקנה, בכמהה להמלכות, וכל גם מבעד לסדק הער שבין השמשה למסרת החלון של מכוניתו למרחבי השמים -

הנה הוא כבר מעופף בהם, מרחף כלפי מעלה, מעל המון המכוניות האומללות המתהקקות עד שנוקלמות בחוםם של הקרקע שמתחתיו. הוא מרחף באשר בין שמים וארץ הנראית מיותרת ככל שעליה - אך הארץ אינה מרפה מן הדחט הארץ המקשר את האיש שהופך עפיון הקשור לאי שם על הקרקע הרוק מתוחזר. ממשכים ומקיעפים אותו ומכוונים ואפשר לוחזריו בכל רגע לבישה, לוחף.

האשר הופך לחדדה - החלה האינטוספי מאים בקופסת הפה. שניהם נתנו לו במתנה עיני העידן שבו בוגר, בין שניהם את מוחצוצים בתודה זכחתש מפני הצפיפות, המידות, הכלא, הוללת שמטנו אנו מפרזים עצמנו בקירות הסודר הפרטי ואלו נמשך מנט-נו אליו אנו קשורים בחוסי העפופונים.

היין של גידד מטלטלים בין כלא ובין הבריות ממנו - התופנה כלא ממנו הוא מנסה לזמלט אל משהו שהוא יותר מאלטרנטיבה לסבל, לעקרות, לחוסר המשמעות. אותו משהו - כך את מאמינים בעידן הפנאי המשתחרר מפונקציונליות וממעשי צדק - הוא היצירה. פלני מקדיש את סרטו לזינר. מספרים רבים עשו זאת לפניו - בעשרות ביוגרפיות וספורי רחמים כמו את היזנר הטובל ממחזור, מחזיר הבנה והערכה. מחזסר פנאי ואפשרויות לומר את אשר עם לבו:

הזדד הקדום היה קודש לזינר - היצירה היתה בן הזדד לזכרה, היי-צייים יצרו על אפה ועל זמנתו.

אך האם גם בימינו תמצא ביצירה האלטרנטיבה לזוגשות חוסר-השעם, והכעור והסומניות הקרנה מדהימתן והצפיפות "והמוסיקה הקלה" המלוד את המצפים בתור למי הרפואה?

גידד בן זמנתו של פלני - הוא זינר, במאי סרטים בוינר לזינר בפפורי הזדד הקדום הוא טובל מעודף אפשרויות, עודף אמצעים, עודף נשים, עודף כסף ומפיקים ואנשים המוכנים להתפטר בכל הזדדים לעזרתו ובעמסה היצירה - לו ידע מה יעשה בהם.

הסכרי לשחזור הזנר כלא חדש: כלא החובה לצנר, כלא החובה לזשחחור מוויזואליזציה הרצפה לטפס על הזבל המזוהה שבין החיה ובין הפלאי", כפי שאומר פלני באחד הראיונות ופוקלטים שלו.

מכלא זה משחזורי גידד ביוצא מן הפנסיין בו מומאספים המפיקים השחקנים, עודדי הבמאי, מנויסי הצורותם, העוכדים הטנורים, הכוכבים המצפים לתפקיד, השותנאים המצפים לספור, המבקר-הפיקוליסום המעפה להזדמנות לזינר ולכך, הזקריצה העניקה שהוקטה לפי הוראותיו של גידד ואשר משמעותה ומטרותה נשכחה ממנו -

הרופא- שבכ
 (גידד שוכב, הרופא מעסה את הכבר, מתעלם לחלוטין מהמבט השואל שגידד שולח בו)

הרופא- שוב סרט ללא תקנה?
 אשר לכבר - גם בו מתענין הרופא, כמובן:
 הרופא- היי לך מחלוקת קשות?
 לא היי.

בהחלטה המציינת והמסחרית העובדותיה, הניחת למחירה, הכעיה, והחלופה.

בגן הסנטוריום - תמורת, סעין, מאת אנשים המצפים בתור - לתרופה. ליד המים - נערות המנישות כוסות מים מרים, קדושים, מרפאים. רק רגע אחד יפה בכל הלוכך המוכא הזה של העזבות הבהירות המרפאות:

גידד שחזרו הניע עומד בפני הערה המנישה את המים לפתח האו מצלית לזכר מכלא הקהל העצם המקיף אות - הוא רואה אותה כרופא מופלאה, בודדת. של ברמפה, מחלטה על יופי שאיננו נתפש אלא בבודדות אך היא נעלמת מעיניו הזדדות לזדה מלצדת-מים מידועת ברגע שחוקקה שמאחוריו בתור דוחפת אותו כמעט במסות, גם עלאה לקבל תרופתו.

נסה לברוח אל האזובה המטופשת

תמיד חזר. תמיד נזכר כי עליו לטפס על החבל ומתחת שביך וחייה שלמשה המלאך שלמעלה. אשתו באה לבקר - היא חכמה וירודה ומבינה מרד, סובלת כיון שארץ שוחטות לבריחות מעצמ, גורמת סבל כיון שאינה יכולה לחשלים עם התגלותו כמנתון, עם הזודזיים האוטוביאלינופיים שהוא מקרין בפני המפיקים ובפניה כסדרת עלומי הנהיגין.

הוא נקיע בין הצורך לספר את האמת השפלה של הזודז המגלה את המזרח ומכסה על גדולת האדם - וכיון הנהיגין לנטות מגדל גודל באיפול, ריק חסר תכלית ומשמעות כמותו. כל יזודזיו וכל יזודז ועתונאי המפיקים באים לבקר את המפארת הענק החלולה - הכל עולים בה, על מנת לשוב ולרדת ממנה, הכל מקיים כי הוא יודע לשם מה אזה לכוונתו ואלו לזודז כל מה שאפשר לעשות בה הוא לפרקה. היא היא יפה מהאנובהבים הזודזויים אך אין הוא חכמה משם - היא הקיטב השני של הזודז המזכא: הריקת המשתלעת על היצירה מול הרכיכות המנסה להשתלט עליה.

כיון נסתר לדום לפורמליזם כיון "אמת" ל"יופפי" כיון אהבה ויזודזת שהוא מחפש ואינו מוצא אפילו אצל אשתו - כיון ובתוך כל אלה רח יגדו הנודדף ע"י זכרונות העבר.

הם משורבכים בפשו על אף אמתם. אפשרויות העמיד מעיקת עליו כחובתם, בהחיות הקיץ מופגז הכל לשלמות אוטופיות:

אשתו שנתשה סוף סוף את כל מאוויי מנהלת את הרמטני, רוחצת את הרצפות, מכיבה את הארוחתה, דואגת לעשרות הנשים שנאספו כאן מכל הזכרונות והמפגשות המאוואיים - תקבלה את פניו של הארון.

מכל אלה הוא בורח אל אהובתו המגיעה כפי שזוכרנו כרכבת והיערה בתנה האצעטעית של מקום המרפא והנופש. היא מצרעת, מעכבת, מתולתלת מחייבת - הספשות נובעת מכל נקבותיות עודה, היא עלולה ומעצבת להפלא ועד גזרון, היא מוכנה לכל ואינה מסוגלת לשום דבר, היא מדברת על בעלה שגיד מוכרח לחשיג לו עבודה כחמורה מעט על כל מה שהיא עושה למענו: הנה באה, הנה היא מוכנה לשכב אתו, להתחפש לזונה, להכניע לכל פפריזה של זמירתו העייף ומכוש ומצוא מנחתו בתשוקה ובססיה.

עד מהרה מתחיל גם המפלט הזה לזכרנו עליו. טפשוותו בה גדולה ושלמה, בה מעוררשלת ומפגנת וכה - עד שאפילו מחלשת וחזמה וקלקל המעיים והחום שלה אינם מעוררדים רחמים אלא נעל. מטבעה היא נפילת לסודרה על כל הסובב אותה - ובראות אותה כאר היום כשהוא יושב עם אשתו החברות במרפסת בית הקפה הריק והאזובה שהכריאה נכנסת בכל הוד גופה והלכרשתה ואפורה הסקס-אפיל נקבר יגד מרוב כושה מוחת לוליון העטון של.

הבריחה לזשענת הזונה

אשתו, כאמ, אינה מסוגלת להביץ את הבריחה הזאת אל הטמטום הנשיגי. ביולדות המצודה עמו אמר ולא מחתה כיון "מתוכנן" הכמייים שענשוהו על שבודה מבית הספר אל הזונה המטורפת השמנה שהחיה גרה במערה על שפת הים הזימה ורקדת בפני הילדים בשכר פרו-טוואהם ומגיד את דמיונם הנמא למעט השענת. גם אז נסה לברוח מסתור התובה אל החושנות הזיידית של הזונה המבוערת - כשם

אין נחמה אין סרמחה

הסרט אינו מסרים בתחמה, אפילו המנוחה הילודה המנוחה שלו - על כל אהבת הנשיה והיזדמנות שישנה בהן - אינן כבודנה "הצר השני, השטח, של מטבע החיים".

אך הסרט מעניק חזיה יחידה במינה במדרות של יופי מעורטל מאידיאלים פיסיים ומסריים של יופי - ספור של כאב החסר סרמחה

שום דבר בהגים הנראים מנקדרת המכט אלה מכריא אוננו הסרטי, אינו חשוב כרד כך שיהושב לנורל. לא צדקתו או תליות המאורה של המבקר הדחם והמצדק מרד - לא הצלחתם של חזי המשו-אים הטובים והבלתי אפשריים כאחד - אף לא עצם יצירתו של הסרטי שוכנסטי.

שום דבר אינו נעלה וקשה כרד כך שיהיה בעינינו לאידיאל שאנו השנוע תחשב לטר גרזיה, שהקריבה למענו פהיה בראת ומרוממת רוח. בעידן האפשרויות הבלתי מובלגות נראה כל השאיפות כבידות טכ-ניות ולא כמטרות חיים. המטרה האחת, הבלתי מושגת ערדן - היא גלויה של מטרה שתראה לנו קשה וראויה ליהפך למטרה-חיים, לעקרון תכליתי שירת משמעות חרשה לחיינו ולמטות - כפי שהיה אפשרי ומקובל בעבר בו נכתבו הסרמחה.

היופי של יצירת פליגי נובע מאותו קו תכנית שהיא מנלה בתחתיופי שבתחת ובהה

ראוב, הזכר. הן תקפה אהו, תספקנה כל מאוייו, לכשתודקנה תגלנה לעלית הוג, ואם תסרבה הוא שולף את שוט הענק ומצליף ברצונות בנשים הסרמחה וכתשתקקות להצלפה - היא יושב ליערות השלום והשלות ואשתו מביטה ולא לוענת הוא מתחנה ולא צתק. היא יודע שזה לא יקרה לעולם - הוא גם יודע שבוחרו של חרשות נחמה באחת - אך שום דבר לא צפוי, רק הפנקס פתוח והיד של כל התענואים רושמת פה שאומרים במסביבות העתונאים שעושים המפיקים על רקע תפארת הענק הריקו - הוא מנסה לברוח מהם אל מוחת לשולחן, אל ממוץ לטרט אל אהו:

חוסר היכולת לספר ספור - חוסר היכולת לשקף את החיים בסרטי - בגלל עורף הנחשאים, האפשרויות האתונרים.

רוכ מורובעיו של הפסיפס הנארו. עות, משמכריטים בהם גרד ופלתי - מסתדרים הכל בשורה, אפסטרורירי, נראה חוסר היכולת ליצור עלילה - עלילה; מכאן נראה חוסר האפשרות להרכיב ספור - בספור. האנשים כולם חיים כנו סימולטנית - גם האם גם הזונה וגם האשה האהובה המשחקנית המפיקים, גם הייל הקטן שלא ידע כלל כי כל אלה יחדיו אהרת בגלל הוא יחיה אהרת בגללם. כל אלה רוקדים עתה ברונדו אינופוי לללל חלל של הייל ילי אה. הפנורמה האיטופית של כאב ושמחה" עוברת בפנינו כרזינו שהם כרזים דווקא משום שאין להשוותם לשום אידאל דווקא משני שאין אידאל כזה במציא - דווקא משום שהצדקתם אינה בתצד שלום אלא בהיים עצמם. ממנה נראה הפך העלילה עובר בכאוס שהיה, והפסיפס פוסק לחיות מקיי.

יודעים אנו יודעים שהנומנים הם לרוב בלבד, שהפולטיק מבלה רק את פניה ולא את האנטרסים שלה, אנו יודעים שהתחושות הן רק סמנים ולא מחויבות הדברים הנורמים לנו שנתח אתם - אך מוסכם עלינו שמאשרי כל אלה קיימת ממשות, וזכר כשהוא לעצמו - גם ברי האדם, גם במחויבות העצמים.

פלני מוכרז אומנו אל תרם של החיים האנושיים "כשהם לעצמם" ומרא דרך להציגם בצורה חשינית ומסודרת הנורמת להגשת יופי כשם שהקבריום הכיא התמונה סימולטניו של ממדים שונים, דרך ופנים היית ועורף כשהם מוצגים בשני ממדים בלבד של התמונה - כך נמסה פלני לספר אישים שבהם התהוותה החיזונית הפנימית נראת לעין באופן סימולטני כהלך בלח נפרד של מהותם לתפעולם לעינינו:

אנו מופתעים מהחזו הנחשף ונוגעים לנוכה צורת חשיפות.
 האדם מופתע בכל פעם מחדש כשהוא נמשך, מסוקרן אל הרע,
 אל החשו, אל הכאב אף נמסה לו שכל חייו, הם ניגוד לאלה.
 ניגוד לאלה.

האדם מופתע מכה ההואה שבהתגלותו עולם הזרדה הקפאי בתמונת
 המרחצאות, הגלמיות, הטקס והקסטר הזופכים קריקטורה מצל-
 אותה של העולם הבא.
 האדם מתקומם נגד כח המשיכה של הבלתי רציונלי המופלאות
 חסרת ההסבר מתעספת לנוצחי החושה המתגלה מחמת לקרום הדק של
 רציונליזם כל יכול המפריד בינו ובין הממשות.

הנחשף על ידו. התפעמותו לנוכה החושה שבנפשו וכדינו, נמשך וכדינו שלנו - מנדה עצמה להתפעלות לנוכה הצורה שבה נראה ונחשף חושו זה לעינינו.

הכשרון הנבואי האטרלי של פלני מתחזק באן עם כשרונו הפיזמי הספורות הוא מצליח לצור סצנות ענק (גן הסטוריום, המרחצאות באר הקסטר, הסייל לתפאודה, המדול האודון) וסצנות אינומימות (ההתעוררות בהדר הרופא, תמונת הרכבת וכוה האהובה, חדר המיטות במלום, חוזת המטורפת על שפת הים, העומש בבי"הס הקטלו, חדר המיטות של הילדים, הפרידה מהאם והאם, הפגישות עם אשות ברחוב הכוכבת משדלת בפריאה חשידה עם הבישוף באמבטי, פני הנערה המתעננת בהצפת, המפיק המתחזן לחשמת לב במסדרון ההופל אימה) וסצנות ריקות(כרת הקפה המאכלס כסאות ושולחנות - פגישות האשה ואהובה, החלל שמסביב לתפאודה הריקה, החלל שבו מודחף האישי-עפופן, הלכונים המר היבים של ריקת ושקפות של הכל).

בכל הסצנות החזויות הללו מוצג החושה רב הפנים והמרחיב בממשות, בהזינו, בהיות ממשות על רמז נבחה יותר מן הממשות שאנו רגילים לה בוויזוים או בספורי השנדה.

הממשות היא כאימת

כי בוויזוים וכשנדה התרגלנו להסתפק במסכתות כסמנים
 לממשות:

של ושל דודי אינו מותנה במסגרת עורך התכלית האמצעיים
לשטתה היו נרדה ומטרפה - לקודת מוקד כדורית של תוחת
האני שכל הכותנים וכל התשקות וכל האינסופיים אפשריים מנקודת
מבט - בא במקום קפה המדה שדומהוין.

השחרור מואידואליזציה יה של החיים - מהוה לא רק חלק מתולד
ותומעטלות של הינדד מתוכו - אלא הלק ממהלך ההתבשות של היצר
היצרדה הספרותית החזקה שנושאה הוא האדם שחיינו מוקשים
לתולפו של חוסר התשלמות, שיצירותו הוא חוסר היכולת לטבור
את השלמות, שמוסר - הוא השחרור מכל המוסרים.

תקצט ופרודייק פליני

פליני בקולנוע, כפרוטט בספרות המודפסת - הוא הפרדומטיסט
של התרבות הדקדנטית של המערב, זו שהכל מלינים עליה הכל
מתקאים במ שזכה לזכות בה ולחיות בין יוצריה.

תרבות דקדנטיות זו החליפה את התורה וכוחו של הטבע - בהש-
לטה על הני האנשים החיים בה תחו ומורכבות אנשית. היא
מתלה בכל המשורות האישיים והחברתיים - בכל הנוגעים של
גדלה ושודתה וזמרת - בכל הטטיות והתשנות המאדבת בהם -
בולזי הלב זאהבת הסוד של יופיה ומעמקה - במאצי האשקזים
בכל האמצעים, במצפוניות עמוקה ומחזיכת הודעה בכפופה אחת עם
הכרחה - בפולחן המענוג ובמעונות המענה באסטרטים ובאספנות -

זו מתגלות בכל הפרודקסום: בירדד המדיקן המאדה

התומסרות מתולת לענה השחרות המורפסה בכל תנועה ומבט שלה
בבלי יופיה רצעירוחה; - התערבה העלמה הכבה של האנשים
המסורבים את הכמרים הבישופים ושאר הקדושים הנשאים על
גלי הצורך הקיים בקרב אנשים לתערין בכל מחד; - באם המשלמה
על אף אהבתה ללדה עם תוך הזענות שנתן ע"י הפרודקסום
הזחיים לכל הילדים המסכנים הסובלים כאם לשמו למען נצח
הצביות והמחוסרת; - בקארדונגלה היפה עד כאב בהיות יופיה כל
כך מיותר עד שבבאה אל גיד שהזמנה לשמש במרטו. אינו יכול
לכור לשם מה הזמנה; באחול המות שהוא מאחל למבקך כשהוא
מריא להורג בתלה באלם הקולנוע. בהגיון הקר הענדק של
המבקך בבאר את הסמליות המשמעות של היצירה; של אשתו
וידידותה - כל אלה וכצורות וכבעים המתגלים כנוני השחרר לבן
השחרר של צלומה הסרט -

האדם - הוא ייקום אינסופי מהי

מצטרפים לתפנות אדם ועולם אנשי שהוא ייקום פנימי עשיר
ומרש מכל נוף וטבע, מכל מרקומקייקיסמות שאנו מסוגלים
לדמיין לנו על סמך הממציאים.

האינסופיות מובלת בתחומי הזמיון האנשי - המובל
מקנים טבעו ושיוכחות לאדם ולנופו ולמקומו בחברה אך הדמיון הוא
גם אינסופיבהי מסוגל לנוע אל כל המרחבים האפשריות ומעל לכל
נבולותה. ייקום קטום מתלה לפליני דורקא משום שקפה המדה

בסקינות ובחרות המתולתלת הנטיה לספקות - בהשכלה הרחבה
ובשטחיות הנסלחת - בהמור ובשידה שבאידינה המבקשת להפגיש
את כל הניגודים:

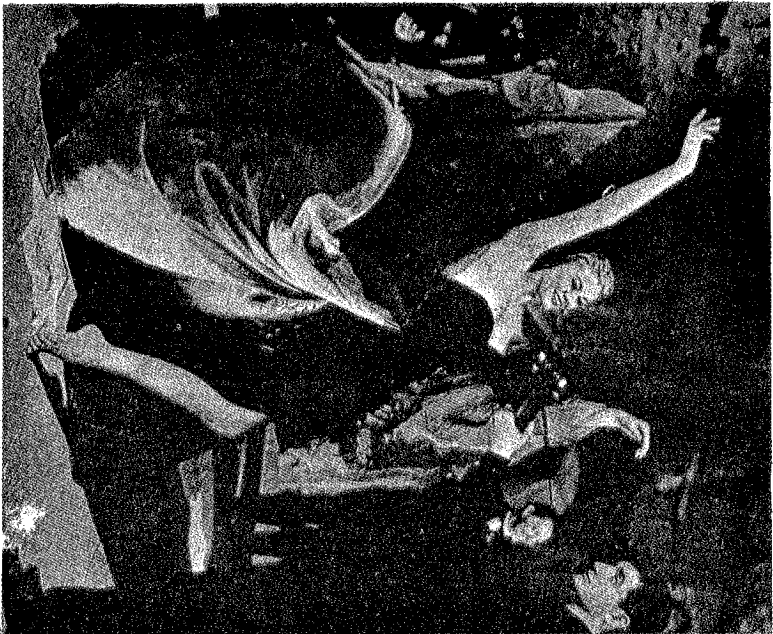
אהבת המסתורין - חורצונולזים ללא גבול
הבינלאומיות, הקסמופוליסיות - הפורובינציאליות הלאומיות
המשכונות

השעבוד לאופנה המתולפת - החתירה לסגור האישי
האהבה המופשטת לטבע - ושעבוד לניגוד

כל אלה בצירוף חוזרות המתולתלת מכל דברה ומסור, מכל
דוגמה ואידאל - לשויים להראות מבהיגון ההיגון הצרוף במצב
בלתי אפשרי, בהדרדרות לקראת התפרקות התפוררות חכמתה.

חוקרנט של המערב הפך נמשא ההתקפה והבקורת הפובליציסטית
לא רק של דוכרי המחרת והמטשלטריות החותית החתוכות למינה -
אלא של רבים מהאנטקטוראלים הפורנוסרכיים של המערב המשחמפטים
בלהט ביצירת ובהנאה של רזים אלה.

מרכיב "הדקורנט" - הם גם מרכיב הציויליזציה ההתכונת המערבית
המציעים יותר פטרונות סוציאלים והנזינים, יותר פטרונות השכל-
חיים ומחישותיים מכל חברה בעולם. בנוסף לזאת חיים גבורה יותר
רמת השכלה ובריאות ותחבורה ואמנות גבוהים יותר - מציעים מרכיב
התכונת המערבית את המורכבות והיגיון ומיכרי מאז תחילתה של
ההסתוריה האנושית.



לה דולצי ה ריטה

מורכבות וגיוון אלה בהתמזגם ובהצטרפם לשאר תכונות העליונות של מרכיבי המערב - הפכום לקנה המדה המוחלט אשר בהשוואה אליו נשפטים אופני החיים בשאר ישובי כדור הארץ.

גם המבקרים החריפים של הרקזיס במערב - שואפים אליו.

פליגי הוא אחד האמנים שקרה לו נס של כלים. משבא לקלל - עמד נפעם מהזפעה של המורכבות אשר לא הייתה נהודת ואנטיית כל כך ללא שחזתה וטחיה. ראיות המפוכחות - אינה בר דין אלא שיר השירים להבל התבלים שהוא יפה ועצוב כמו כל רגע אנמי נדל.

נבריי פליגי בהקופת השניה

נבריי פליגי בהקופת השניה אינם פועלים ואברים, לא טרמפום ומכנבים שבשולי החברה או בחזיתות הכללית - כנבריי הנאוראלים או הספרות הפרולטריות של המערב. נבריי פליגי באים אלנו מעו-למם של פודסט מרביה ופירנל - כשם שנבריי אלאן רנה באים מעולמם של רוד'ה מארטיין דה גאר ומאלרו.

נבריי פליגי אלה אינם מייצגים את-האנושות הבלתי מפותחת השואפת לפתח עצמה - אלא את זו שהאנושות מבקשת לחתפתח אליה. נבריי אינם נשפטים לפי השיניהם - הם נחשפים ומורכבוהם המתגלה תופכת טעם וזיהם וערכם.

כל עיר האמין האדם כדיוקן אידיאלי לחברה ולאנש - שפטר את חיי היחיד בשם הדת, האידיאולוגיה, האוטופיהם והדוגמות. תמיד - לפי קנה מידה היצוני לאדם, לחוזה, למציאות הנפשיית.

לה זרצ'ה ויטה

הכמיהה למורכבות, לכיף החתירה להכללה בחיי ההיגוי את כל שפע האפשרויות המוצעות ע"י החלטה החלושה, האימפולוז הממלכה לזיין לזיית את האהבה החתופשה מכל טאבו, התפוזים הפעודה לזגל-התפתחה מכל האשליות - כל אלה הפכרים מוטיבים של הרומן הקול-נרעי המקיף ביותר: החתום המתקים - "לא זרצ'ה ויטה".

ביצירה זו שהזינר בקס לעצבה ככבואת נפשה של רומא - ראה אותה לכסוף ברשימת הטאיה של סדום ועמורה - נשמעת המארה כנת-לית הכרחה, היאוש והתקנה משמשים בה בערבוביה, השפלות והרל-ממות האנטיית מופיעים בה כשוני צדדים של מטבע אחת.

תמיד אנו מוכנים להתפעל מדאום בגלל הפוטנציה שלו להיות רם ושפל. אני מוטיבים עד להתעלות מן המעשים האנטי חברתיים הנודל-לים (כשוד רכבות או אנדרת ריצת בינלאומיות) כשם שאנו מתפעלים ממעשה הקרבה העצמית, למען החברה החזלה. אני מתפעלים מנת-לית ההופכת נחתר לזדוע כמפעל קולומבוס או איינשטיין - ואנו מוטיבים מוטלת הספק בכל יודע, מחדשופו של המסתורין במהר, מעצם התנהגות שאי אפשר לדעת את הדברים כשהם לעצמם כיון שכבושר ההוד-ערת מוגבל בתחום ההקש של הקטגוריה של עצמו.

אנו מתפעלים מתגלית השוני ומתגלית מחוללים כאתר. בהתגרשות אנו שומעיים לדברי החנופה של מודנאים פקאים המבק-שירם את קולותי - ומדברי התוכחה המוקיעים את חילשותותו וכשלו-

הוגל השוני של הרנסאנס האינדובינדואליסטי אותו אנו עוברים כיום במערב - מגלה את היופי ברוחור על ריזון אידיאלי כלשהו, את יפי השחרור מקנה המדה הדינמי. האתקו של הרנסאנס הזה היא אסטטיקה של הדיוקן הקיומי בעירוף אהבת הכרייה הנריאת אפשריות ולא מדייבת קרבות רבים מדי מצד היחיד. ערך החיים וטיבים - נמוד מעשה ע"י מורכבותם וחוסר השגדה שיבוס ולא ע"י מופיעותם מבוזנת המוסר או האידיאל.

ב-1952 - בצ'ק הלבלן - חזר זוג הנשואים לחיים והמומרים המדבראים כל זכר לאפוזיזדה הנורלסקית התבטעונית הקצה הזיזודה ברויזים בליזה הרומאי שלהם.

ב- Les Vieilioni (1953) מביעים החיים לקצב אישי של כמעט-חולין ברומותם של הנשה נערים בעונה המוחה של עיר הנופש - הכטלה באה כאן כותולף לחיים, החיים נמצאים אי שם, החזק. התקדה הזיזודה מתעוררת כשאתר מוח נעלם ונדמה כי בגלל כך בלבד נדולים סכוייו למצוא את החיים שתוכריו נשאר מתוך דום.

"משורר השדוכנים" (1953) שהוא מערכון בתוך סרט מערכונים של זאראטוני ("אהבה בעיר") נרמזת לראשונה משיבתו של פליני לעלילות הגלות עפויות, הזיזאות מן הכלל: עתונאי המעמד פנים של קליינט במשורר שדוכנים מבקש נערה שחסכים להנשא לעמיתו חולה הרות - להפתעתו נמצאת נערה רכה, ומזדה נלוכה ונכונה לקבל את החלטה המתזדה כלשונה.

הבלדה - לה סטראוא

עם לא-סטראוא (1954) מגיעה תקופת יצירתו הראשונה של פליני לכשלושה. הספור המזר והשרי באנדרויות וגלמיות חסרות הפשר של נבורדו: זאמפאט. זאמפאט (אנטוני קיין) קונה לעצמו נערה קטנה אשת-ילדה בשם ג' לוזמניה (ג' ולייטה מסינה) ללוותו בנורדוי. הוא מנודל ואבד, שתקן החי בכל מאוד את הפרטים האלמנטריים ביותר של חייזי הנטופנים. לכאורה נדמה שהיא מפורזת עד שתק מתעקץ לו שנתעבדה - אבל מביע לפחד נדמה שהיא מעריצה עד אדבה את הגב-

נורדנו - יודע לנו כי הננו ראויים לשונותם.

פליני שויך לטופררים המעטים בימינו שאינם מנסה לעמעם את האדם לממדי סמל של תכונה אחת שלו - הוא מנסה להציג בפנינו את מירב עושרה של הזמות האנושית כפי שהיא באה ללוד בסור בעלעלולת שמותה החצי החיים המתוקים.

תקופת הראשונה של פליני

פליני הגיע לפסנת 8½ אחרי שחיים עשרה שנות יצירה בהם נתפתחו המוטיבים הספרודותיים שלו בשנים נודדים מפרברי החברה לטרקליניה.

ב-1950, עת יצר את *Luci del Varieta* הוא מלה ערדן לחיקת הזיאתון מסכה וניידת - שהכל רע ועלוב בה: האנשים, התנאים, הסביבים. ערדן מרחפת על היצירה רוחו של האוראלזים האיטלקי שגילה את האדם כלא בייקום של עלובה החוסר בררה. הנסיון הזיזדי של הלהקה לתעלות הצגה טובה אחת ברומא - אף הוא ניודן לכשלוין, והלהקה הוזרה לטובב בכפרים וזוזות מכותה לברד את אלה שחזיהם עלובים משלה.

הנרשאים הפיסיקיים אשר שמשו לרוב המספרים הזדמנות לגלות את העושר האנושי תר יצאה אל מחוץ לחברה ושבתה - משמשים לפליני לחשוף הדלות ההחנית, העוני האמיתי והחוסר הסכוי של אלה שיזכו לחיות מחוץ לרחוב הראשי של החיים. ברדוב הראשי של השנדה - נמנול לו האנשים חסרי זמיון וניון:

והאבה, כשלין ההכרזות וההכנה. השלין אינו תוצאה של תנאים אקסוליאיים, שליזכרה ימינו שבה ממוטטת הקומוניקציה" - ממורל הקומוניקציה נובע מההכרזות המוטנטגלית של כל אדם, נובעת מאנ-שירות המוטפת בהידרוט שאינה אלא צד של בדידות ומקורה. תבדדות גולה עם האדם, מתבררת עמו, נעשית חסרת הסבר ואבסורדית, מסוכנת ואבסורדית במקרים הקיצוניים.

יצירתו של פליני מתחילה לפנות אל הקיצוני. העיב היפה וחטר והסבר של עלולת לא סטראוא הוא כבלדה עתקה שהטרגיות והאבסורד של האסון שהוא מנכה הוא חלק משיזיונות ושרות. לא-סטראוא היא בלדה קולטעית ראשונה של ספרות האבסורד - היא שונה מצדד-וזה התאטרליות של ספרות זאת בהדומה משכונות כמציאות אמיתית ולא כשרירות סמלית.

האבסורד אינו המצאת של הוזאטורן - הוא הנוצר החדר ביותו של התיים. האטורן המבקש לחשפו - יוצר מצב שרירותי שאינו מחיימר להיות מציאות אלא משחק שלה פליני השתמש בבלי הכתי הקולטעיים שלו בצורה שחזיקה אותו להעני במציאות וכאציותן של הדמויות שבוך לספורד - יוצר בכך ספור חוש, חזק ושיירי, מן הספור-רים הקצרים המורלים והיפים ביותר של ספרות ימינו.

רומים על העולם המתון פליני מנסה בשני הסרטים שהוא יוצר אחרי לא סטראוא להרחיב יריעת עלולותיו מתחמי הספור הקצר. ב- Bidone II (1955) הוא מספר כבוכל מעשה בשלושה רמאים פרובוציאליים שהיו מתופשים לכמרים על מנת לעורר אמוןם של קרבוהיהם. השלין הוא בתצלחה

ריות המודלת שזכותה להיות כמזעזעת. בפמם ב-Matto (המשונע) מקסיס - היא מציאת תן כעינוי. הוא זריז, אקרובאט, פקד בשו-עונו - מלינו ומתוך את זמפאט בעיני שפותח הקטנה, מעורר עליו את דעמו.

כאשר זמפאט כבל על נסיון לייצח מתגלה הכמת של ה"משונע" בשכונע את ג' לוזמיה הקטנה כי מקומה עם אודנה ונודדו לה לזכות לזמפאט בפתח בית המדר וללכת שוב בעקבותיו בצייחנות המער-צה והמהונית שבה החלה מסיבה לעצב את מורשת הקסמה צ' פלינית על הבד.

כשוכם לפניש את Matto II מתגפל עליו זמפאט ואיש הקיסק מה לכניה המתאבל של הילדה-אשה הנעלבת ע"י זמפאט (כדעמו?) בקנאע? באותו משבר רמשי שהוא מעבר לכני ולפלים כשם שהיוו היו משפך לכני ומלים.

זמפאט די באלמותו, בנדרדו, כמרד זיחיות המשמשות קפה אחד לוחל הנמתח אל השמים של פליני. אחרי שנות נודדים רבות ישמע זמפאט על מותה של ג' לוזמיה - והוא משתכר ומתפסטי וכו-כה. באהבה? בצער על זייו שהיו זיי אהבה אך לא נראו כאלה אלא לפליני בלבד? על טלמיות חסרת האונים לסטור את הפער בין אי-שירות לאנטישיות?

לא סטראוא אינה משל בעל במשלים. זוהו אחד הפורקים של ספ-רות האבסורד הילרי, אותה האגדות חסרות המשמעות על גודלת החישה האנושית המתגלה בעיצמה וכלאמות. פליני מקיטס ככר בלה-סטראוא מכוד וגדלות של הכשלין האנושי - כשלין הידירות

לזרים בה.

התקפה - קביריה

קביריה - שונה מהם. אהוביה מניסם לו טכרעה על מנת לנזול את כספה - היא תזרות למקצוע ולתקפה ולהתמסרות המצומה לכל דק של טוב לב ושל אשר המוצע לה מעבר הווא של החומה.

שחקן הקלוע שרב עם אהובות ומביא את קביריה מן הרחוב לזרות - משתעשע בתמיהה ההתפעלות מן האשר הזה שזכותה לו ושאר אהב מחבורות לא תאמין שונפל בחלקי. אפילו הללה שהיא צריכה לללות בחוד האמבטיה, בהסתר, בגלל שובה של האהוב המתפזרת עם כוכב הקלוע במטה שמעבר ללוח הדיק - כדאי לה לקביריה. כבר יש לה ותמה חוממה בעצם ירו הנערצה של אללה - החיים נראים לה גורשי תבסחת.

אפילו מתכיה המתפתחים במרוקיהול השכונה אליו היא חוללת בשעות הפנא מעברות-הנחת שלה - אינם יכולים לערער את כסדותיה: כבר יש לה מחור חוש, עם דיק ושפם זאישת של הנינות העיריות ופקידות ונימוסים וענות כדאי לבעל קטן של אשה קטנה שהשמה הזוער-ברונות נראים לה כפסגה כל משוקקת הזדים. ואמנם הוא מציע לה נשואים והיא מוכרת את בינה וכל אפציה, לוכשת בנדה המנוכחים כאלגנטיות ה בגלית שלהם, נפרדת בודעות מהטובה שכרדי-זרחה - ויוצאת כשכל אצרה בארובה לנפש את נסרן החלומות עם הדק זהשפם החורים הקטנים שהיה מניש לה בצפנות לבואה ליד חתנת האשטפליה.

הוא אינו מצליח לאור די אומץ כדי לתקן אותה בהולכם בעיר

הרבה מדי של אוניטו המעליח בבני הכומר שלו לידם אברה ציעי-רה החלוצית לזרזי מביץ המוציא משווי המשקל המקצועי שלו ומ-בילו למות חרפה ובדורות כדברים שתזמים הנשמעים אולי בדברי חרטה.

הנאוראליות האיטלקי רחם תמיד על רמאיו ופושעי הקטנים - עלילותם ודלותם הפכה מפורשים לזכים (כנונג האופנים של דה-סיקו). פליגי מגלה אותם כשדם מתוסבכים במצפונם הישורי להפ-תע את צופיהם ואת עצמם.

מן העולם המזרחי השולל בו והוא מוצא את מרבית נבוייו - בתקופת הראשונה של ריצדות (1950 - 1956) - מליץ פליגי אל החיים שמעל במסיר את החומר הנשאי החוזש שלו.

קביריה (1956) - חוזה התיביה התמימה השאפת ככל מאורה לתנשא גם אם עלה להפרד מארח דדיה, מבינה ונחמד וממברות המקסמה - היא הנבונה הראשונה של פליגי שאינה משלמה עם מעמדה החומה. היא מבידת את סוף הנאוראליות ביצירות - את ההשלמה הפסימית שזיחה טכונה בכל יצירותיו עמיתיו ומצוי עד אז לפיה אין אדם רוצה או יכול לעבור את הנבל שנותם לו בעיני ובדלות-הרות שהיו לזרמים המצודים של נדחיות החג-רחות.

בכל היצירות שקדמו לקביריה כביצירות דה סיקה מן הימים הדם (נונג האופנים, דנט ממילני, אומברטו ד...ו) - אין זכר לניסיון לעבור את הנבל המפריד בין העולמות. עד שזרמה כי כלא העיני גרוע מהעיני עצמו - התמרות הממלחת של הזדים בנדחיות מברחות - הופכת את היאוש לתנובה האנישית הטבעית ביותר

לציל אוהבים - אך איט די מפורז מנד לברוח עם אויפק וכל כספה כאשר מרוב אכזבה ושברון לב היא מציעה לו אותם בירושה לפתע כי בקש לרצוח ולא לאהוב. לרנע - בהולכה ביער לכותח ומסרת מטרה נדמה לכאורה כי כל כל הקצין - כי אין עוד חזיר בעולם. אך עם השאיפה אל מדיץ לחזמי ה"בשפלי" - משנה את גישתו של פליגי לצירחה ולתקוה. אפילו אחרי נסיון חרצת הנחל של מי שהאמנה כי הוא אהבה - מחלכת קביריה - מסיבה ביער שלא פסק להיות יפה, כשביל בו מרקדים ושרים ומנגנים נעים שאינם יודעים כמה היא עצובה ומקפידים אותה ושרים לה ומתקשים לראותה צדוקת פליגי אינו מרפה מפניה, מן ההליכה המזודה ביער בין בני הגעורים, בין הצלילים הגוערות והמלים המצטרפים לסיים אופטימי משום מה לעללה שכל כולה אכזבה וראש הוחר על כל תקוה.

כי התקוה אינה בוכה הנדלה בכסף או בנשואים - אלא נשאי-פה; ביכולת נבאמץ ובאמנה הנחוצים לשאיפה להחליף מקדמו בעו-לים, להחליף עמדות, לחזנו מתחזים של חיי העוני והפוללות הפשו-טים ביחס - אל חיי העשיר והמורכבות המתסככים ומלאי הפתעות בהם ודיש האנשים יותר שונים בשנה, יותר חיים.

המעבר לזמן הקולטיע

פליגי עשה את הצעד הזה במעבר מקביריה (1956) לדולצ'יה ויטה (1959) - בזנז את עזרת הספור תקצי שונאורך ב"לולות קביריה" אך נשאר עדין בבהדגה מעשה שעיקר העלילה ולא הדמויות המשמשות מוקדיה. למן לילת קביריה משנה פליגי את דרכו

וגישות לנשאים, למקים העלילה למבחר היוצר את הספור וההקשפה. במקום ספור קצר שעלול להיות המוקד גופניו הגוררים מריץ לו וגודל (שניהם - מטטודיאגי) להיות המרכז של יצירת שני הרושמים הקולטי-עיים: החיים המתקשים ומשמנה החץ.

עד עתה היו הספורים - רדוקציה אך אבטורדים של המציאות הראויה להיות מסופרת. לכל ספור - נשא עלילה שטופו נרבע מעצמו. מעשה - רושמים: יריעתם מתרחבת ומתפשטת, אינה מנסה למצות שום תחום, מוכנה לעבור כל גבול. אין עוד נסיון לסמל ולליגי עיני פשטות להיפך: ישל נסיון לראות הכל בכל מורכבות, לחשוף את כל חזסי השני הרבים המצטלבים, נשאים פרוזמים, בלתי מקשורים. לא לכל יש הסבר ולא הכל נראה מן החיץ. כיון שהגבור הראשי אינו עור מרתם או זונה - אלא האיש במיאה. הגבור האוטוביוגרפי המטביע וזוחל על כל הרושמים. "כל החיים אהם כותב רומן אחד בלדך" - אמר רוד"ה מרטין דה גאר יוצר בית ספר.

מן הרגע שפליגי נמש לצער את הרומן שלו - הגבול בין האוטוביו-גרפיה לביורופיה של האחרים - מתטשטש הכולך. הסרטים מתקשרים זה בזה כאילו היו פרק המשך של יצירה אחת שענינם וזא איש רומא - חיים. בן התגובה הזאת עתנאי או במאי אי מישנה דומה להם. איש החץ במקד החודשות ומכיר את מירב האנשים החיים שם. איש שיש לו אשה ואהבה ואהבות וירודים מכני העלית ותהיה על חזיו ועל תכליתם. ברדלצ'ה ויטה - הוא מופיע כעיונים של העיר. בקצב של עתנאי הוא תר אחרי אנשיה וחייהם - כמבקש משונה לעצמו ולחזיו.

בשמונה החץ - הוא מסוגר בפנסיון כבדר הקסמים החודש! מבקש

עליו לערוד - היא דהי חיוני אחד הקשרי לזרים אלה שבתם איש לא זקק לו, מלבדה; הוא שונא אותה בכעס וחוזר אליה בכל פעם מחוץ - מאותו באותה מוזיטה והניזון אך הממשיה יותר מכל היהוסים בהם הוא מוצא עצמו במרס היהי.

סלנה - האלה

אך מרצ' לו הוא גם ערונאי רציני אשר עבודתו בשואיה - מטורה לכוכבות בינלאומיות כאלה המין האהבה הזוללובודיה, סילנה, המג-עה אל העיר ומשועת את העתונות ואת קוראה בראיון ההביל על ממד נופה ומרטה, וכילוח עצמית שלה ושאר משוכות על פה ששגור לה סוכנה על פה החושני כמסכה.

היא נודלה ואבריה מפותחים כשל עשתורת. היא מקשימה אותה בכשפי כוכבותה - לילות עמה לילה הוא הדבר הקרוב ביותר לנקר באילמפוס. המנוונותאים שנסחלק מחדש - פה מקוטו לא רק לרנסאנס של הומרים אלא גם לזה של האלילות, והאלילות. העתונאים הם כהמים וביאים כאחד - נביאי שקר ונביאי אמת כמו באגודת כל אילמפוס.

האלה ההילובודיה (איגסה אקברג) היא הניבה מאד וספורטיבית מאד ורוב מליות מעניינים ואינם מצלחנים לזרוב קב בטפוסה המחיר במודנות הכפה של סנט-פיטר שנוכחותה נטלה ממנו שרידי קודשה ומשמעותה והשאררה אותה אנו למספסים ומטפסות המבקשים לזכות במחזה השמור לחיירים שהעלילו להגיע לפסגתו. מרצ' לו זריז ומשול-תב ומעריץ את אלילת המערב הבהירה ורואה אתה את האנשים

לודת למשמעותם של דהי אדם אחד - הוא עצמו.

בני רליגיה הרחוקת - הוא נודד עם אשתו הנעונה מנעלה אל כל כל הנמנות העצבים, הפעילים העמדות הפנים שבהם את מבקשים לזכא את האמללות של דהי - שלם ורדפות ממין הכולל את משחק בינה הזדונה ואת חכמת הדיים האהבה של המורת הודיק.

הבכור - הוא הנשא

ככל אלה - נמשך הולך הרומן של בן המאה העשרים. כמו כל רומן - אין נשא לעלילות, כשם שאין נשא לזיי היחיד. אך יש יחיד - והוא עיקר, החשוב בן העלילה שלו ומשוא.

כספורים ומערים זכור לפת קדה ברומנים נודע לנו לפי זה קדה.

בדללצה ריסה - זה קדה לפרצ' לו.

היא הפליליכר, המולדה אל ישר המושש מקום וניה במעוף חולל-קופסו על נגותה ונעודה הכי קיצי של רומא.

הוא מאוב המוסה ללא העלילה לפעק רענונה האנוסופי של מולנה היפה העשירה והמזינה אתה למיטה שכורה של זמנה מן הרחוב. בתקשה שדא להגיע להחגושנה כללשודי בשללמה הרחוב סי-פויקס.

הוא בן זוג של אמה המנסה לאבד עצמה לזעה מדוב קאר, מרוב רמשי זכסר בסיון הזכרות נודחות מצדיקת - אך המאדנה בו על אף עצמו, ארבה מסופת, וחכענית, רכשנית ששם כל הזיות

עוצו של ד"ר אנטוניו המעריץ את הרי שדיה בשנאת נצח שאינה מאפשרת לו לחשוב על שום דבר פרט לזים - יהפוך לנושא של קדיקטוריה, ש' ל ספור קצר. אך בודלצ'ה זיסה - סילביה - איישה אינה אלא אדם הפורשות בודיזי של גבורה הראשי ואף שהוא מרוכז מן האחרות (3) סיבנות רצופות מתוך 50 של המרט כולל) - אין היא החשובה שבין. היא חולפת ואינה חוזרת לעלילת חייזי של מרצ'ול - בדרך החריטים אלה אמה ומרלטה ושטיינר זפואלה (ומלצ'רית הקטנה מן המסעות שעל שפת הים).

אפיוודתה סילביה - מאיירה את חייזי באר השרירות - מלאכות - פרסומאי הקירן מן הכוכבות: האור היוודי שבו מוצא עצמו מרצ'ול לעתונאי המצלית - אור שבו הכל נראה שטוח כידעיה בעשין, חולק החסר השכרות כפגושד מקדום עם ז'ר שלא תואו לעולם, דרך ממשמעות ומרגש - מלא הבטחה שאינם מתקיימת כמו פלאש הענקים שבו התגלגל אלת המין הבלונדה העצקתית שכלל השיכרות בטרדעות. ונדועות - בפעלים של אלה היוודעים עד כמה אינה חשובה.

יחודדו של מרצ'ול - האכונה מעצמו

לו היה מרצ'ול רק זה בלבד - פלייבוי, ג'יעלו, כן זוג אהוב עד מות ועתונאי רכילות מצלחה ואהבהו - לא היו חייזי שונים מחייזי שאר הפרפרים. הם שונים - כיון שמרצ'ול, כמו כל אדם המראה לא רק בהקשר עסיקתו - קייזה ומקח עוצין כי זיכרל לעשות בודיזי מה שודיזי לא חודיזו לו לעשות בהם.

כמציאת המרט (בפרק ה-25) הוא פוגש את שטיינר, ודיודו הפילז - טיף התפארוסיקאי - וזולז מביט בו כפי שלא צפוינו לדאחה. ובאר מבטו

שבכבר המביטים אל החלונות שמעליהם פן יתגלה לזם כהן או אל. הוא רוקק עם אלילות בהיריטות רומא העודיקה שהפכה מעודון לילה לאיטליה החדשה. הוא מלה אותה במכוניות בודחכות הליליים, מחפש חור לשונות - אך היא חומקת, יחפה, בעקבות חתול, אל ברכות המורקות שברחוב בשוככות המטרפת של השכרון חודיזי הדעת מהם אינה מתעוררת גם כבוקר בשובה למלון ובקבלה את סטי-רת הלזי המסורתיית של הבעל. סטירת לוז מצלצלת ומצלמת ע"י העתונאים הורייזים העוטים כפרפרים על כל אור.

הארות - הוז פשמייים

לא שרומא של מרצ'ול חשכה - אלא שאורות בעולמו של מרצ'ול הם רק כדברים העשויים להפוך לסקופ. רק החזק-פעמי הוריאמן הכלל, החסר-תקדים והמסניעני, האלים והסקוטאלי, הכוכבי המסוי-כן, הרצח ואבוד עצמו לדעת, ואם אפשר - רצח ילדים או סטירת לזי של בעל האשה המפורסמת כאלילת מין אוניברסלית - הנה האור-רות המושכים את שנת הפרפרים - העתונאים שבסרטי ובטרדעה הניבו-רית החדשה. כל היחז - היה לשונה. באלה נשמדה לפחות החתונה-שות של האנארכיה על אף האכזריות שבהחזרת הקהל לתחומו של הפרט כמקרה שטיינר. אך לעת עתה, במקרה של סילביה הוסיטה שקבלה על הלילה שבלתח ביהדות עם מרצ'ול - הדבר הוא עדין בבחינת חלק מהאירועיה העצמיית הטלחית.

סרט מאחד יותר - "הפנתר הודול של ד"ר אנטוניו", מערכון במסגרת "בוקצ'יו 70" של זאוואטיני - יעצים פליני את ממודה של איישה אקברג ואלילות דמיון שלה לממד חזית של בית קומות - ושג-

נים באמנות התפלות ובקדושים ובנסים - מקורים ממנה אחד שבו אין
הטלבריה המקלוע הורדו העתונות - אלא פריט, כל, אמעזע שאין
לז בת הכרעה אף שהוא מתימר להיות חשוב ובעל זכות בכורה.

סטיות בכובל של פליני לחוג עם זה שהאנאכרוניזם הערבוני
משמשים בו כערבוביה סוראליסטית - מרחיבה את היריעה של הדיס
מלאי הוסיסה, גודשי הרשעוּפּוּת על כל משורר התבונה התעברת
ההתפתחות.

רק מורה ומשועממים של ההסתרה עשורים לראות בה תקופות
"מענינות" ו"חסרות ענין". אלה היריעים כי כל העובדות הן
בראיתן, אלה היריעים לראות כפרודיק פליני - ויריעים כי אין
קוצת בני אדם שאינה מקסימה, מענינה, מלאה אירועים ויראגים מן
הכלל, חרה ומעיוע, שומה ומזרח.

המש הירוד על המון האנשים שנאספו אל הגם הלאקרידיצה
ומתירה של הקרקט שהוקם לכבודו - הופך את האפיזודה לטרנסקט
כמעט. אך האמנה הכנה, רמעות ההתגשוח בעיני החונת והמאמנות,
התקה למראב והיידדות של מלי: הגבה המנושים - אפילו ההזדהות
התאומות של אמה עם כל הזמן הזה - יש בהם רוממות נפש, יש
בהם תולית של יופי בכעור הוא מנורן רק בעיני המביטים בו מברוץ.

מוצי' לו הוא אחד המביטים מכדורץ. הוא הופך יותר ויותר פליני
ופליני מתרחק הוולך מ Variété מ החזים בתי וביץ אמה גרד-
לה משותפת אי-פעם - אם כי הורגשת תלישת מכל סכיבה גרלה
אף היא, ועמה - הרצון לשמור על אמה ועל אהובת שאינה תלויה
בשום דבר.

של שטייט - משופה מרצ' לו, שטייט שואל אתה על הספר
שהתחבון לכותב, ממין אזה לכנסיה לשמוע פרק המסיקה שהכתב-
רם מצרים לשטייט לזן על הארמון שליטה - ובחלל המהודח
כעל-ליל של באך - גראת יופי של מסטוריאלי - מרצ' לו כרופי
של אדם הודיעה יותר ממה שהתלחת מעניקה לו.

מרצ' לו נסה לכתוב. מעבר להעלאת ולעטון, לכותרות ולמי-
רוץ המטורף שמעשה לו בורה איטליה המסמכות שלה - מציינים
כשטייט, וספיים ומסיקה הדיס שקעבם לא נקבע כמכתב על
מעשהם והצרכים הקפידות של האדום. בתוך העולם הממורב
של הליך הגדולה - מתעצרים לזום וזיי יודד שמחזתם היא המזגם
התחץ איט אלא מקים שמחזתם.

מרצ' לו איט יכול ללכת בעקבת שטייט. לכל היותר הוא
מכתיב לבוא ללכיד. ודכו אזה לו: יש לזלם נס שארע לא מכתב
ושהנבטה עומרת לאשר אזה בנס המטלבריה העתונת והתמורים והת
הנבצים החונת תעם - רצים לראות את הילדים שהשתמשו ב,
לדבריהם, לזנות מהנבטה הנסמה כידע בכל הנסים. כזן הרצים
מרצ' לו ואמה פפרצו האלם המצורף אליו בכל משימותיו.

הנט המטלים
כשרה הנט - כל הקרקט של התקשורת המודרנית: המעלמות
המקורפוניים הנבזאים, המסכנאים המסורדים והנבזות - והמון
הרופים שבא לפיקוק לולל את ספורם ומראתם של הילדים שאב-
רו את רשע ההימד מאז שראו את המדונה. הנבצים המתעטים מעצבים
את קירוביהם הנבזאים אזהם מקיפים אזהם לשודח הנט, כל המסאג-

לילה טוב ובינופי הודיה הנראית לה בחלומותיה כשלה) ואל מרצ' ל
יודע שיש בעצם הפסטה אלה היא שראף ואלה אינו יכול להגיע -
אם כי הדבר חלוי רק בו.

פליגי תהיה: האמנם זו הפסטה? אמנם - אין נבונה טענה. התברר
האיריטוריקיטית שבה יבקר מרצ' ל אחר כך התברר העשירה האחר-
גיאסיית שבה יבקר בסוף הפרט - וראי שהן נפלות בהרבה מ"בית
של שטיינר" אך האם ביתו של שטיינר הוא באמת מחוז החפיץ?

זו מרכוז של הסיט - הפרק הפותח את מחצית השניה ומכיל אל
סוף הראש, אל חוף התקה הריע. תהיה - נראה הכל מקסים, אפילו
השתחויות האנטלקטואלית במסגרת הירידות המשפחתית של שטיינר
אשור והירידים. - האינטימיות היא תנאי במסיבות כאלה והמכונה
של מרצ' ל הנשאל ע"י הצירוף אנה אם נמר לכתוב את ספרו אשר
נראה נמר עליו לעמוד באמצע כתיבת המיד - אינה מפרה את השמ-
חה של נוכחות כאי החת:

אנה (הצירוף): אפילו לא כאת לחערובה שלי, איזה טענו!

מכיל את ראפאצ'י? (המשורר) ואת זאת, אוסר מכיר? (מעבטינה על
צירוף פרוצנת שער) והיא מופעלת ממך, זה מחיף, נכון? וכן - שיק
אנה מבנה אף מילה איטלקית אבל לדעתו אנה דקורטיבי מאר, זה
מספק אותך?

ראפאצ'י: תמיד אמרת, האשה האחת, המיוחדת, האינטנסי -
היא האורגניטאלית - וזה למשל, איפה חיות אם לא בגן העדן הארצי -
ואיפה היא נמצא אם לא באוריינט? - - היא כה מסתורית ואמיתית
ואתובה ובה - כמו נמרד צעירה היא מזכה אותך בנכות להשאיר זקוף,

פליגי מנהל מחזש את הטרני-קומדיה של אנטלקטואליות המה-
רחקת מן החיים ככל שהיא מבנה אותם יותר. משמכביטים בהמון
וכחויזי ובהשלשתי מבוזץ - נראים חזיז מוכנים יותר, נזירים יותר,
ברי-משמעות הסבר. אך ככל שמרובים להביט בהם מבוזץ - כן
נראת המרחק המורה על התלשות על חוסר השייכות לחיים ולחמון
בו מביטים. פליגי עובר ביצירת המשורה המודדה הכללות ששיאה
בל-סטורוא, לפורה האנאלטיטית ששיאה ב-8½ ויריעות הרחבה
ביותר בודלצ'י ויטה.

בששת פרקי הראשונים: (א) ברזוף עם ישו (ב) מדלנה
(ג) אמה (ד) סילביה (ה) שטיינר בכנסיה (ו) הנט המצטלם -
מסתבר למרצ' ל כמה הוא רחוק מן החיים שמתוכם צמח.

בעלילה נראה הדבר כפרק הנס בו התמונים המתמשים הטכנאים
אדישים או תכליתיים. הם היצורים בני תרבות רחוקה ורה. חר -
בות הכללת את פולחן סילביה, וקאת אמה, וחיי הלילה של מדלנה,
וישו המרוחק בערות הליקופטר. - מתרבות זו מנסה מרצ' ל לכרות -
בבואה בלזית אמה, לבקר את שטיינר בביתו.

הסלון - אנטלקטואלים

בהנבנים לביתו של שטיינר - הם עוברים סף של עולם אנושי
שרק מיעוט, אם גם גול, הוגיע אליו. עולם של שידוח אנשים רגילים,
עשיריים ביחד תסיון רגשי, אהבת יופי והישנות מעודנת - עולם האנ-
שים "ההתנתוים" והירצרים שאינם צריכים להעמיד פנים אלא אם
אין להם דבר מנחה להעמדת הפנים שלהם. לעולם זה נכנסת אמה
כורה שאינה מרגישה ברזחה (היא מעוענת ביילדים הבאים לומר

אור. על-תומרי ומצדיקים בחומר וכבא אתה הוהפן אותה מחדש
 נמטע - דבר לא נותן למקדה - - -

משוררת אמריקנית קשישה (למצי' לו): שטיינר מעיד עלך שאינך
 יכול לכתוב בין שתי ארבותיך - העתונות והספרות. יהודי מסדרו
 היה הרפשי - השא את כל הפתחים פעורים, כמוני. אל תתחתן עם
 שום דבר. אל תבחר לעולם. גם באתה, מוטב להבחר, לא לבחור.

מצי' לו: - - - פעם הלמתי לכתוב שירים. את שיריך - אתה
 מאד, חזקים נקיים, אי אפשר לומר שנובטני בידי אשה...
אמה: מה אתה יודע על נשים?

מצי' לו לא שם לב לקיומה של אמה, היא כמעט נמיון-די אחד בסני-
בה הזאת. ככל שהמרתק שבניניהם גדל כן גרוא הקשר שדוה קשור בו
אליה חלוי לא באהבתו אלא בקאמת, נכונות שלו לכפור בכל דהיי
מחייבת אותה כפיכול להחליט במשדה שהייו השורבים לו מכל.

מצי' לו (למשוררת): הנה זו האמנות האהובה עליי! אמנות המחד -
 בוליות, רבת עוצמה, נקדה - ללא שקיים, החופשה. את מקצועי וכשייר
 - איני אוהב... ורק מרבה לחשוב למה יהיו זקוקים מתח...
זמשררת אפשר - אך לא שוכחים את הילדים אם מצולחים לדיות

את החיים בכל מלא האנטומיולוגיות, בכל הרחוקות האפשריות - כל
דקה הופכת שנה וכל שנת חיים - הופכת ומש שנות עלומים...
 שטיינר: את מדברת כמו אוראקל

היא מתענת מברעת רוחה ונפיה לאהובה - - - עלית למוד
 הרבה מנשים נפלאות אלה, הן משאר קרובות לטבע, טבע שעמד
 נגד מאות שנות ציויליזציה... למה בעצם משמשת הציויליזציה?

אמה: באמת, למה?

ראפאצי'י: לשבת רעה האהבה - אני מתכוון: כבר לא יודעים
לעשות אוהב.

מצי' לו: אני מקאב כך - - - אהה זר נפלא של זכרונות
ממלא את טרילינג.

ראפאצי'י: זכרונות? אתה חשב שאדם נוכל מסתפק בזכרונות?
 - אצלי יש תכונות, בעקר תכונות ירודי (רואה אה אמה) אהה
יעוד יפתות, את אורשות של ירודת כאן? ים היכונות בודאי...
 אמה: קאלאבריה

ראפאצי'י: אוריניטלית כמובן.

שטיינר (מבודח מודה דוד למצי' לו, כסירים בשול החבורה
 הממלאה את החדר) הוא נפלא, ראפאצי'י, לעתים אין להבין כיצד
 שמר על כל אוצרות האופטימיות, האמנה, הבראות! לעתים נר-
 מה לו שאני מקאב בו - - -

המעצמה מטילת: המשקאות מוגשים בדיסקיטציה, הכלים
יפים, והשירה שוקעת בלחש ובקול רם, מעבעת בכל הפנת
נודשות תפיץ תחו ויצירות האמנות, נעצרת בתומתה מחדה -
 שטיינר: כן, את צירדיי אני אוהב, הארכיטקטים של שטופים

שאנו נודדים להשאיר במטרת אורי החוץ. האמת והמדיניות
היושקות בממצעים סטטיסטיים - אין להם אודות בחיי האנשים שבנם
כל יודד מזה את הפריט הקטן ביותר ואת כל הייזקים החוד-פעמי בעל ה
התקרית והיחודות רק לו.

קצת התודעה בימינו היא כה מתיר עד שכל האמונה המדעית
בנות-הולף משמשת נקודת המבט האמיתי והנכונה - אך האמונות
השוריות לא שנו אמצעי הוראה ונקודת המבט האישית ענתה תמיד
בנדררות, מסתברת בתודעתם ובחירותם של האזורים בערדים וביבשות
רדוקות אלה מאלה. האמת השירית היא האמת היחידה שיש לה סכר
להתקבל על דעת רמת. אמת של ראה, שמעתי, אמת הנמדדת
בתערבת האדם על המציאות - ולא (כמבדע) בתערבת המציאות על
התפישות שאנו מציעים כמזנת ותולך מציאות מסוים.

מכאן הנובול היסודי בין שני העולמות:
הדיסציפלינות ההומניסטיות האמנותיות ככלל אינן מעונינות
במציאות אלא בסטטיסטיקה לאור נמשו בתוך הייזקים החוד פעמי של
האדם.

הדיסציפלינות המדעיות מעונינות באדם ובמעבדותיו כחלק מהחברה
של האמנות הכללות שאנו מציעים הודם להשתנות של הייזקים בכל
אינסופיות בזמן ובמקום.
ככל שמרחיק האדם ללכת בדיסציפלינה המדעית כן הוא מרחיק
את השולח האמנות שנולה כולל יותר ויותר 'השתנות מציאותית'
בתוך היחודות שהוצע כמזנת.

המשוררת: כמו אוראקל באלקרוזל, ואמת - דושב יותר מדי
על העתיד (לאמת): את נראית כה שונה מכל האזורים, מה את
עושה בימך? מה את אהבת לעשות יותר מכל דבר אחר?

אמת: אינני יודעת, ואמת?
המשוררת: אני יודעת בדיוק: לעשן, לשוח, לשכב.
שטיינר: זו כל התורה?

שטיינר: אמת קורא את היבנות אמת מעולם. שטיינר-
אמת פרימיטיבי כמו מגדל נסי... כל כך נודל עד שמונחהו אינך
מסוגל לשמוע לשום קול...

הערוכה של אירוניה וננות - נומבסטיות ריקה ורמזים על אמת
שאי אפשר שלא לתהות עליה. אם אמנם אין אמת אלא זו של הדו-
אה אמת - מקודת המבט ולפי כשר המבחר של ראייתו והתנסות
בהוכחות - האיך אמנם של השירים מדויקת ככל האמת והעמיקו?
מהם?

האמת האינדוירידואלית של השירים המקיפת
כל אמת - שאינה אלא תאם בין אמירה לתובנה של המציאות
לפעולתו עליה בהואם לאמירה זו - היא זמנית החלקית ואינדוירידו-
אלית כיון שהיא חלוקה בכל רואה, בכל אומר. מותש של הכל-יכול
לא דחה כל כך מבריע כמות של הכל-רואה. הקולנוע, בעצם תו-
ליך היצירה שלו, מרגיש את חלופת של "המציאות" בזירה שמתנה
היא מצלמת, את חלופת של "התוכן" עלילת הדיים ההרעיונות - במה

והוא ממשלע את הזקלטה חסרת המלים - קולות הסערה ואפדים קולות יער בקיץ, ושני הילדים בכוונתם היללה ונכנסים לחוד האור - ויש בה פחד.

אמה מקבאה בשטיינר, הכנתה בה מעטה עד שנרמזה לה שאם רק תרצה תוכל להקים לעצמה בית כשול ולקרות הדים עשירים ונדשים ארבה.

אמה: (למרצ' לו) גם לנו יכול היה להיות בית כזה - טוב לנו יותר, לא? פשוט - נולדנו זה לזו.

והמצלמה תהיה עם מרצ' לו על אושרו של שטיינר, על הפסנתר והחובון שלמרגולוואי.

מרצ' לו מתוודה לפניו:

- נצריך שאשמה וברבים רבים כל כך בחיי - ביתך כמו מקלט - ילדך, אשתך, ספרך, ידריך המורדים - ואני מאבד ימי ואיני עושה דבר, האמביציות שהיו לי נשכחו, אבר... .

שטיינר: אל תאמין שהבואלה היא כברידה לבייתך. אל תעשה

כמוני, אני רציני מכדי היות חובב ולא די רציני להיות מקצוען - נותרתי מקצוען בעיני החובבים וחובב בעיני המקצוענים - - - מוטב להיות חיים קשים מחיים מאורגנים כל כך בחברה שבה הכל ידוע מראש, פוקסי מאד, מצוי במקומו - מושלים - - - הם בחדר השינה של הילדה הכילה מרחפת מעט ברוח הקלה, מבער לחלון הפתוח.

ככל שמודדך אום ללכת בתחום היצירה והנורוה-הומניטריה-אנתורוה - כן הוא חודר למעמקי עצמי, מסתער בתחום העונק של דייזי הנפימיים והדי המציאות החיצונית החודרת אל אחתם, הדים שממשעויות הכללה מאבדה את חשיבותה לדידך ורק המשמעויות האישיות הופכות בעלות ערך ונראות בעלות משקל.

שטיינר מצי בכר בספירל זה של הכרדודת ההופכה תכלית הכלל - סככה למה שאנו קוראים שפיות מכלי שיהיה לנו גם לכן קנה מדה מוחלט.

מחלבה עדיפה של סרנדים וארנודיק רואה פליני את שטיינר שהנבירה עצמי מעבר לקולות האנשים עד שהוא שומע רק את חזיונם. כאשר חוזרים נאמרים לו בנכדוה מרצ' לו החתמה ומקא בחידי של בן האינטיגנטיצה שותפר לדיקן אידאלי של הקיומיות - משמע פתע קלה המוקלט של סעדה ורעמים.

שטיינר מודרומם, דורר ממבוכה על סף כושה, משהו שחק כטייפן קורדד שבחוד רהו החל להשמיע מה שהוקלט עליו.

שטיינר: אחליף את הסדיס, הוא ישן מאד

אמה: אסור לשמורע?

שטיינר: כמובן, אבל איני רוצה לשעמם אותם, אלה סתם קולות, ללא חשיבות

אשתו של שטיינר: אלה קולות של הטבע, של המקהה, הוא הקליט אותם בזמן

אמה: בקשי ממנו שישמיע לנו

פאלה על שפת הים, במרפסת מפוספסת צליל רשת כזונגאות שעל
 רגל, בארז הנופלא של הודוץ הנפואמי, ליד הילדה-אשה המשתוקקת
 בבליציה ראשונה ובעוררה הקטן המסיע לה לערוך את השול לענת.
 אך בשורות עם אמה המעורבת כרגיל מהעדרו מקרבתה - הוא תולה
 את א הדיבור לומשער, את הכורה לחזור ולנרדד בסתר שפע השם
 ומסוך זה של הכל.

ביתה נתת - מטעים לו פפריצו הצלם האלטר-אנ העטנאי של
 ראבדו של מרצ' לו שבא לנקוד ברומא הנדלף ומחירן ויור הזקנים
 והמקשים לחטוא - כאושר שבנו מוכן להזכילו ל"קיס קט" מעודו
 הללה הישן עם נערת הנבר שלו והלצן הודשה עדר כלננים נד-
 לים והשמפניה הפוצעת בנימוס אבירי לונת המצטרפת לשולחנם.
 הנסיון לעורר את העלילות המצטרפת מין נחשים קלות החיפיות
 נראה עתה אודי המסכה אצל שטיינר, מנודך. האב מאושר ופפריצו
 אדיש כל עוד אין אפון שאפשר לצלפו ומרצ' לו תחתה על שותפים
 ומתקטים באוכבים אותו הוא אינו יודע מודע.

משבא מרצ' לו לנסול את אביו מדרימה של פאני - הוא מראא אותו
 בהתקף כל - שובל ממנו את ליל החתונה. האב עיטב על זקנתו, ובר
 אף לו לחמד לבנו. הוא מבקש להמלט מן העיר הזאת שמרצ' לו מתפש
 בה מקלט מעמית.

יש בה מקליטים מן החוזה - הוא ניסע לסיריה . פריה נתת בקול
 מפשעשע של נבד איצלים וקוביזי כמרים ומתם עשירים חורים שותפבו
 קדורים מסקינות א ניספומבה נפנית ורחיפיה - מניע מרצ' לו לער
 מודד אוד באנפוטו של הודים המסוקים הצבועים המנוגלה לעינינו.

שטיינר: לעולם, בלילה, והחורן הזה, השלחה - הם מעיקים
 על ההשלחה מפהדוד. עול משים שאיננו מאמין בה. אני יודע
 שהיא מסתו, והסכמה מסתתרת בה. כשאני חושב על מה יראה
 לעיני ילדי במחר - אני נהיך. והם אומרים לך שהעולם נחוד -
 מה משמע נחוד? דד לנו שיעציל טלפון אודם אוד אשור -
 והסוף מתחיל... אולי צריך ללמוד לדווח מוזן לכל ומשוק ורגש,
 מוזן, לעיני... רק בתוך הסוד הזה השולט ביצירת אמת -
 סוד קסום... צריך ללמוד לאהוב את כל זה מוזן לזמן, מנחק
 מכל - מנחק...

מרצ' לו מביט בו, מרחקת למה שנומה לו כשות משקל מרשלים.
 פלני מביט בו תחתה למה הוא מסוגל. יודע שהואש הזה יחורג את
 ילדיו ויאבד את עצמו לדעת בחיים המתוקים הללו הנראים לו
 כמתחללים בסוד מופת של הכל צפיר ומבוכים, דאג הממושטר -
 לקראת עתיד של הפקר מוחלט השמחה.

אך פלני אינו מנסה לבאר את שטיינר. שטיינר כמו סילכיה -
 הם אספקטים של עולם השפע בחוכו נע מרצ' לו-ניד-פלני.
 עולם זה יש לו שפל של מסכה עתונאים לאללת השודים התמננים
 והבלונה המטופש - ויש בו פסטה של ופרי ושל אבונה של שטיינר
 שאינו יכול להכיל את הופתו שבחורים ומתנה אוד מנודמי וממכר-
 בי-מחודות.

בריות של מרצ' לו
 מרצ' לו מנסה לברוח מן העיר, לנצל את החשואה הרויזן
 לכנות שירדד עליו בזכות של שטיינר והוא יושב במסעדה של

- הוא אינו יכול לסרב לאף אחת מהם.

הוא שכור השפיע, תהיה אם רוצה בו, עבד הנרצע. הוא אלקותו-
 ליטם של הדיים. העיר הגדולה היא בעורקיו. רק לגינים נודדים הוא
 נעצר במרדץ המנוביל קצב ונעשה דומה יותר לאובסידיה. כך נעצר
 במסכה בבידתו של שטיינגר - וכך עומת, כשאור הירב הנורא המלווד-
 מטי עם אמה בבבשי הפתוח, הוא מתעורר עמה במיטת לקיל הטלפון
 המתמנה למחר לבוא לבידתו של שטיינגר שרצח את ילדיו ואת עצמו.
 הריב עם עמה על הפניוויזו אלמותו, אלקי התחלשות הטיפות
 התחירות המהירות - היא אור משיאי הכטרי של הכנות הזיופי החזים
 של הרגש - אך הוא מחורר לעומתו זו של האנטלקטואל.

פליגי מנסה להיזות לקווי ככל האפשר:

צלמים וביקשים ושטרדים השומרים מפני סקרנים ועתונאים - הודי-
 רת גרדשת הטכנאים האוספים את כל העדויות הפיסיות ההומניזיות לזיגת.
 המות נמרד כאותם מכשירי המדידה שבהם אפשר למדוד את
 "כאוּפן אובריסקיבי" - כשם שמחלחלו של יגד נמרדת כך בתחילת 8½
 אולי זו המדידה היחידה האפשרית.

כל השאר - הם ודויים אישיים. ומתים אינם מתודים. ופליגי לא
 משוכה מחרידה משום שלקח עמו את ילדיו הארוכים עד מות. משוכה
 כאובה כשמרצי' לו וקצי' המשטרות מצפים בותנת האוטובוס לבואו.
 של אשת שטיינגר, כשהם מנסים להפטר מהפאפאראצי, מתענתאגים

מדלגים: משב שם בחוד והודים בו דעת בנות קול בנושאים ובאתנה,
 בו תעלים ומצאים אותם לאהבה הלילה - במהירות המסודרת של
 המידה נראית המסודרת כדקורציה לזשנות המנסה לזשנות
 בחלול השם שבחוזותו בחודים שתקדושה שורה בהם כביכול,
 אנשים ומשים בכללובשים של כל העדדים האנטיפורדים שהיו
 שיריבים ונצמד במשקפים במורשת המשפחה הזאת. ככל שהיא
 אנטרוויסטית יותר כן עולה חשיבותה בודים המתקיים שהפונקציוני-
 נליות תופשת בהם חלק קטן והלך בין הזמן המפגין.

גם בכורך המתפתחת אודי ליל הזנה המשול בסידה - נשמרת
 הטקטיות המכובדת מתחילה וכל לאפודיות הכרוכה שקדמה
 נמש וחדר ומכסה על כל הפצרות המבעות בו לגלות את התחום
 המבעבעות שמעבר לזקוית.

פליגי מנסה להעתיק את רצף העתיקות המפורזות היפה
 המצאת לו: מקום אפילו בעולם זה.

ריבו המתפלג עם אמה על העדודות המתמדת מן הבינת המיטות
 - מקביל אם גם לא חזה עם ריבו המתפלג עם עצמו תודאה בפברון
 רב את הקלפות הכאות במקום המרעינים - ואינו יכול להחיות מהם.

עבד הערות חזושה

מרצי' לו, בנידוד ב-8½, הוא עבד הערות החזושה, - ומבויקת
 זאת הוא "נבור דוויט". הוא אינו האדם החופשי הפורעל לפי רצי-
 נו - הוא האדם הרוץ אל כל ונבלל כל הזמנות. החדיים המתקיים
 מציעים את מירב החודעותיות, המשיים, המסכות, והחזרות התפטרות

הוא רק בתפילת הדרך - אם כי אינן יודע על כך. הוא נבחר
התוכן היקל לניצח הראשון.

הוא נבחר של אחד המספרים הנודלים של המאה - מאלה שתפכר
אם היקל לניצח הראשון לטפח את ספוריה ומצטרפים לטפוחיה.

הקטנים והעלולים שונאספו לולם את העצב, את אשת הקיבון - קול
שלום לא רועה לדעת מודע, רק אור. פליני אינו מסוגל לבאר למה
- אך הוא יודע כי מותו של שמיניני טותן מודע חוש לזרים אלה שדש-
פם - האידינה נעלמה, המרובים מעמק את הראיה, מוביר את מות
המיררות, האכזבה המתמדת מהחיים המתקים מתערבת בתפילה של
מרי'ל, הופכת לצרך ראיתו המזוהמת כמעט בבקשתו הממלטה.

תוך התקפה חריש

מרי'ל זכר אינו עתונאי.

גם לא סופר. להפך - סוכן פרסומת.

האורנית כבר אינה אריסטוקרטית ולא הסטרית - ללא נוכחים
ראנטלקטואלים, ללא כמרים וחזירים - סתם אנשים משועממים
מורב אורנית שפשוט לא מצאו עסוק טוב מה לפנאי.

נדה ערשה סטריפטיז ומים, מרי'ל לו רוכב על נעה בברד של
נרצת - אנשים מזכרים על סוסים ועל מכונניות - וכסוף הולכים
כולם לשפת הים.

על שפת הים הם דוגם מפלצת - דג שלא היה במתו לנעור
ולסקרין, פשוט משום שלא היה כמתו.

פאולה הילדה-אשה ממסעות המרפסת המוצלח - מביאה בו
בתוך התמוך החור מראית המפלצת החודשה - והיא קראת לו לבוא,
אך למרי'ל לו נהמה כי מאחר מוד. הוא הולך עם קראוי האורנית
באר הבוקר המיומר.

הוצאות אלה מוקדשות לספרות של המאה העשרים שהגיעה ליד
ביטוי קולני בשנת ה-50 וה-60.

אין אני מתכוון הפעם לעסוק בקולנוע מבחינת היותו אנטה הצלום,
החושן, הקול, המשחק, התפאורה, הכמיו, האור, הצבע, הקצב,
הרדאלוג, המוסיקה. כל האלמנטים הללו מצטרפים ליצירה קול-
נועית וכל אחד מהם ראוי לשמש נושא לדיון בקורח והאורטי אלה
המבקשים ללמוד להנות יותר ותר העמקה ההדבכה של שדה ראיות.
אך נושאים אלה - אינם מענין ההוצאות שלפנינו.

ההוצאות בכרך זה מוקדשות לספרות ספורי הקולנוע - חור נסיון
לעקב את המחשבה המתעוררת בנו בעקבות ראיות של הסרטים
הכוללים אותם.

אין כאן יומרה להרכיב כי המחשבה המתעוררת המוצעת כאן -
היא המשמעות האובייקטיבית של היצירות. אין אני מאמין ל"מדעני"
הבקורת האמנותית שמשמעות אובייקטיבית כזו קיימת. על דרך "האנטי
פרשנות" אשר בארד"ב מפיצה אותה עתה סידן זונטאג, הניי ממליץ
לעקוב את המחשבה המתעוררת בעקבות יותר כרי ההנאה הנרמט לנו
ע"י הייצודה הקולנועית. לעקוב אחריה בחושי החקש האסוציאטיבים
ללא מובלית נידוש מן הסוג "האמנם התכוון לכך היוצר ביצירתו?" -
זו נראית לי המטהדה לכל דיון אנטתי בקרב אנשים שלא באו לכאן
על מנת ללמוד את מלאכת הקולנוע, אלא על מנת להעשיר את הנאות-

This volume -

is dedicated to the Film as a literary art - one of the main means of telling a story in our age. Not only does Fellini consider himself primarily a story-teller, most great directors, from Chaplin to Antonioni - through Welles, Carne, Clair, Bergman, etc. - are story-tellers who use the camera as their means of telling it. We cannot recall any great work of art in the cinema without a good story as its medium and message: From "CITY LIGHTS" and "THE KID" to "CITIZEN KANE" and "IVAN THE TERRIBLE" - to "EIGHT AND A HALF" and Kurosawa's "HUMAN DESTINY" - we witness a long chain of short stories and novels told in celluloid.

The lectures assembled in this volume, given in the first semester of 1967/8 in the "Hebrew Technion" University - deal with four films by Resnais and Fellini, which constitute four of the most important literary works of the last decade: HIROSHIMA MON AMOUR, THE WAR IS OVER, LA DOLCE VITA and EIGHT AND A HALF.

The works are discussed from the various aspects in which their literary importance can be seen: Their relevance to the problems of man in the last third of the 20th century; namely: freedom of love and modern liberalism; the fear of annihilation; the power and

הם ואת עז לזמן החזירי באמצעות המחשבה על היצירה ובעקבותיה.

אין זו מטה-בקורת ונחה מדעי. זו הריצא המתכוונת להוסיף על על היצירה - ולא לנרא במקומה: להוסיף עליה דיון במתודת בנים-שני בתצאה מן היצירה.

כוחות הריצאה אלה - לזרות על מרכיביה של החזרה האמנותית. מכוחיה זו, ולדעות מביניה זו כלוב, יש טעם ותפקיד משלים ללקרות בעולם של עצמים וקולסים של היצירה האמנותית.

כשם שבשעת כתיבת לזון, שיל או ספור אין את מתכוונים לזרות על מרכיביה של התפעה החזמית-טבעית אשר נרמה ננו את החזרה שהופכת נרשא יצירתו - כך מתמכרת החזרצא על האמנות להבעתה של החזקה ונחה משמקווימותה ונרצאותה החנונית אשר נרמט כולן ע"י היצירה האמנותית - אם כי לא נבלל אולי בין מרכיביה.

הרלוונטיות של שידקספוי בימינו - יש לה משמעות רב אם נניח כי המשמעות לבינו מן היצירה השיוקספירית לא היה כלול בכוחותיו ואולי במשמעות כפי שהולמה על ידו או על ידו אופיו. את - אף שיעסקו ביצירתה החוזה - גם את מודתם כי לא נכוחו בדרכי המיר לכוונותיהם המודעות או נטותיה של היצירה - אך ושולל לזשאא נאמיים לזאז החזית, להצביע על תבעיות המתעוררות, להיערר תשומת הלב לחומרים הנחשפים ע"י היצירה וע"י שרשרת החנויות והחזרה המתעוררת נט בעקבותיה.

יעקב מלצין

importance of forgetting the failure of the revolution-ary in Western society; the wealth of opportunity and the embarras-de-choix in the affluent society; the "sweet life" and its suicidal pessimism.

The lectures deal with the specific story-telling techniques of the film authors, comparing them with the techniques of the novel, viewing them in the historic perspective of development of story-telling through the ages, from ceremony and pantomime, through tribal dances and song to drama and troubadour performances. The printed word, as main means of communication for story telling was only a short episode in the many thousands of years old history of literature. The Cinema is one more chapter in the long series of its audio-visual creative forms.

The literary importance of films in our age derives from (a) the absolute quantitative dominance of films in the West (more than thousand films a year a viewed by the average television public), and (b) the adherence of films to human reality. Most other art forms are dedicating more and more works to "pure form", or: Description of a situation which is abstracted from reality because it is divorced from a human process of action and perception. The film, on the other hand - is devoting most of its creations to giving a form representing a human process of action and change. This is what literature has always done.

Yaakov Malkin