

א. מחול מודרני וצילום

במרכזו של הסרט הכוריאוגרפיה של דאמיין ז'אלה (Damien Jalet). היצירה קרובה לעבודותיו מן השנים האחרונות, כמו "המדווחות", "Vessel" (כלי-דם), "Levocation" (הזכרה). הריקוד המסוים שנוצר עבור גואדנינו מדגיש את ענייניו הקבועים של ז'אלה בכובד, בכלי דם, בדפורמצייה, בהתייחסות אל קבוצת הרקדנים כאל אורגניזם פיסולי כמו מושבת אלמוגים, הידרה, מערכת שורשים, פיטריות וכיוצא ב', אולם הבחירה של גואדנינו בשנות ה-70 כהווה האקסטטי של הסרט דחפה את ז'אלה אל ניואנס התנועה העויתית, זו שגם כוננה את דרכו שלו, זו שפינה באוש הייתה אולי המנסחת הבולטת ביותר שלה מאז רעיון ה'גוף המכוּעֵר' (ריקוד מנופש-תגובתי, לעיתים ללא מסיקה (כתובה), אבל בשימוש תחף בכלים מרחיים, בקול הרקדנים - צעקות, אנוחה), של חלוצת המחול המודרני, הגרמנייה מארי וויגמן (Mary Wigman 1886 - 1973). מהיכרותי עם החומרים הללו (רקדתי מגיל 5 עד 13 אצל גרטרוד קראוס (1901 - 1977) ואצל תלמידתה הילדה קסטן (1917-2002), שתייהן אקספרסיוניסטיות גרמניות מחוגי לאבאן (Laban), דאלקרוז (Émile Jacques-Dalcroze), בודינוויז (Gertrud Bodenwieser), וויגמן וקורט יוס (Kurt Jooss), וגם בהסתמך על ראיונות עם גואדנינו והמנהלת האמנותית של הסרט, ענבל ווינברג, קל לקבוע מיידית ש"ריקוד המכשפה" המפורסם של וויגמן מ-1914, ובהשאלה חופשית ברבים - ריקודי המכשפות, חולשים על היצירה של ז'אלה עבור "סופיריה", וחולשים גם על ההבעתיות של הסרט כולו הרבה מעבר לציטטה או הרמז היסטורי. כשם שאי אפשר לחשוב על מארי וויגמן בנפרד מהאקספרסיוניזם הגרמני בצירוף - היא מופיעה שוב ושוב בציורים של אמיל נולדה ושל קירשנר ואין לדעת מי לומד את הפלטה, את הג'סטות הגופניות והנפשיות ממי, כך גם המקום המשמעותי שלה באימאז' הצילומי והקולנועי של זמנה, למשל תנועתו של השחקן מאקס שראק (Max Schreck) בדמות הרוזן אוריוק בסרט האימה הקלאסי "נוספראטו" (Nosferatu) 1922 של מורנאו (Murnau). אקספרסיוניזם - מחול, צילום וקולנוע, כבר היסטורית נולדו כהוויה בלתי ניתנת להפרדה, וכיום, אל מול דוקומנטים, הינם כפל הוויה שכזו ומולה עבד גואדנינו עם כל הצוות שלו והכוריאוגרף בראשם.



ז'אלה



מארי וויגמן



מארי וויגמן



מכאן אפוא, עם ומתוך ההקשר ההיסטורי, מתבחן האתגר של "סופיריה" בדיוק בכל מה שעשוי לסלק את הסרט הזה מפרוייקט סטנדרטי של עוד סרט תקופתי: זו השאלה על מחול עכשווי וקולנוע ביחד - היום - איזה מן חלל, איזה מן סינמטוגרפיה אפשר להציע כאן, ודווקא אל מול האינטואיציות הקסומות להפליא עד היום של חלוצי הריקוד, צילום וקולנוע בשנות ה-20 של המאה ה-20. אבל המחול שיצר ז'אלה חלש מאוד, כולו אפקטים ספקטקולאריים, חומר שעוצב מראש - בצורה מגושמת ומכנית - לתנאי הסירקולציה של המצלמות העכשוויות, ולא נותר בו מאום מהמתח הפנימי האקספרסיבי העצום של מקורות היצירה. גם היעדר האימה קשור לעבודה לא מעניינת עם המקורות; "סופיריה" הינו סרט אימה שלא יוצר נקיפת לב אחת. בי הוא עורר בעיקר געגוע צורב למורות מארי וויגמן המשוגעות שלי למחול, ל"מכשפות", היקיות הגרומות, הגבריות, שתי הנשים הרציניות עם הסיגריות, הפוני והסרגל שהיה נוחת על הירכיים שלי כל פעם שזיפתי תנועה, השתיים שיצרו בתוך המושגים הקונטורטיים שחנכו אותי לאמנות באותות ובמפתים כפי שראוי מאוד לומר זאת, ילדה בבורכוב, גבעתיים של שנות ה-60.



מארי וויגמן



מארי וויגמן



ג'רטרוד קראוס



ג'רטרוד קראוס



בסרט האימה של לוקה גואדנינו נעדר כל מה שיכול היה להיות זכר בווער, חי, עכשווי, רלוונטי, לא רק של וויגמן, אלא גם של פרשניה הענקים בשנות ה-60 וה-70, קזואו אנו ופינה באוש - אלה היו רגעי המחול האקוטיים בשנות ה-70, שהן, כפי שכבר ציינתי, ההווה של האקדמיה למחול קונטמפורני בסרט. וצריך גם לתהות על נעדרות מקורות

היצירה אצל הרקדניות עצמן, בסרט. אף לא אחד מן הגופות הצעירים והמושלמים הללו נחרט בתודעת הצופה, אף ג'סט לא נרשמת. אין מבע. הרקדניות נהפכות לרקוויזיטים בתפאורה שהולכת ומדרדרת למעשייה מלומדת, מיגעת, על מכשפות... התכנסויותיהן בסרט לא שוקלות אפילו את המבט המשונון של פון טרוטה בעקרות בית גרמניות פמיניסטיות אחרי המלחמה. היה רגע ששאלתי את עצמי האם לוקה גואדנינו פגש פעם מכשפה? או, אולי אסור לו בתור גבר לבן וכו' וכו' לספר משהו על חוויה כזו? זה באשר לנשים שבגיל העמידה ובגיל הקריסה... המכשפות שבסרט. (כנראה שאין או שנגמרו מכשפות צעירות...) באשר לעבודה עם שחקניות בחזית הריקוד, במקום עם רקדניות מקצועיות (וכאמור עדיף היה עם רקדניות שהן גם אמניות ולא רק מיומנות מקצועית) הן ביחד עם התפאורה ורצפות המעויינים מצטלמות עם הרבה שיק, כמו אופנה, אך דבר לא עולה יפה משום בחינה אמנותית. זה מתבלט גם מן השיקול הרב-אתני בבחירת הרקדניות – אומנם מצטלם יפה – השחורה על יד הבלונדית וכו', אבל גם בזה לא נבנה דבר בעל משמעות עבור התנועה והחלל. עניין זה בלט לי במיוחד משום שריבוי אתני במחול היה עניין חדש וגדול בשנות ה-70. אצל פינה באוש במיוחד ההנגדה והשונויות הפיזיונומיות של הרקדנים היא נושא, רגישות מובלטת בבניית התנועה, החלל, גם הומור רב. ב'סוספיריה' זו רק אסתטיקה. רצף הטעויות הללו מגיע לקריסה מביכה ממש ברגעים כמו ניסיון הקפיצה של דקוטה ג'ונסון. למי מנסים למכור רקדנית ראשית במינוס יכולת כזו? גם ניסיון החיפוי באמצעות פאה ג'ינג'ית מרשימה על ראשה לא עוזר. השיער האדום המתנופף אמור היה לגנוב את עיני הצופים מגוף השחקנית שמחול פשוט זר לו, לא בכישוריו. גם רקדנית המשנה המקצועית שמוזמנת ל'תקן' את הקפיצה, לא משנה את המאלוץ והמלאכותיות של קטעי החזרות בסרט, גם אם נכון שלפעמים הפטנט עובד ואפשר לחפות על פגם בהעצמתו... בכל מקרה, בהינתן התקדים ההיסטורי המאלף של היווג תנועה-צילום-חלל-זמן, גם באקספרסיוניזם המוקדם וגם במאוחר, לייצר עבור קולנוע היום מחול מיוחד ואקספרסיבי, כמשאלתו של לוקה גואדנינו, הוא אתגר מעניין מאוד אבל הוא מחייב לחשוב את כל שאלת התנועה בחלל מחדש. הכישלון הכוריאוגרפי רשום גם ביומרת ההצבה הכללית ששיאה בטקס המכשפות הגדול; השימוש בסבכי חוטים וחבלים, שמייבא ומוזיל את רעיונותיה של אמנית המיצב היפנית שייארו שיוטה (Shiharu Shiota). גם כאן, המקור אקספרסיבי מאוד, רציני, כנה, בוטה, ישיר, פשוט, נהפך לתפאורה ראוותנית כאילו מסתורית שעליה אינסוף פעולות תאורה, צילום ועריכה בפוטושופ ופוסט פרודקשן. 'הגוף המכוער' עקור מהאדם, עקור מפזיות, מגופניות, עקור מנוכחות, מקונקרטיות, מספציפיות, טובל בפעולות מורפינג – זה לא זה.

ב. "אובייקט התשוקה המוזר הזה"

מארי וויגמן: כגלגול ההרפייה של סוס, כך באשר לפאר הגוף בחולשתו ופלאיות עוצמתו בנפילתו, אפשר לחשוב עליה כמו על סימון וייל של המחול. וויגמן המציאה את התנועה הקונטרטית ובשנות ה-70 - זמן האקדמיה הברלינאית למחול של 'סוספיריה' - זוהי פינה באוש שהרימה את הכפפה שהותירה וויגמן. יש משהו לא ממש מוזר אבל מטורף במחשבה על כך שוויגמן המהפכנית שיתפה פעולה עם הנאצים - הייתה לה זיקה לפילוסופיית העם של הרייך - ועם כל רעיונותיה מרחיקי הראות על יצירות, על פריצתה האוניברסאלית של הנפש האנושית בכל גוף, גם בגוף חולה, גם בבעל מום, לא ביטאה התנגדות כלשהי למשלוחים למחנות, או לטיהור הלהקה שלה מרקדנים יהודים. פינה באוש רוקדת את הרעיונות הקונטרטיים אַחֵרֵי אושוויץ. הפרטים החשובים והמסעירים מאוד הללו על המחול המודרני בגרמניה של שנות ה-70 ידועים היטב לבמאי האיטלקי ולכוריאוגרף הצרפתי ולכל מי שכל החומרים הללו הם חלק מחידות חייו. (לטיב ידועתי איש לא הצליח לרתום את גיטורד קראוס או את הילה קסטן לפרויקט תחית העם הצרפתי) טרדה זו היא שמביאה אל "סוספיריה" את הפוליטיקה, את החומה, את באדר מינהוף וגם את המאבק הפלשתיני לחירות. שוב: אלה אינם אמורים להיות אביזרים הכרחיים של סרט תקופתי כמו שאלה פנימית על הסינמטוגרפיה האפשרית לרגע הזה מנקודת המבט של היום. השאלה, היומרה, אני סבורה, מעוררת התפעלות, התוצאה - הרבה פחות, אבל זהו כישלון מדרבן.

תמיד הייתה לי הרגשה שהריקודים של פינה באוש חדרו עמוק מאוד לתוך חווית האשמה הנוראה של הגרמנים. כמעט כל ריקוד שלה שראיתי נראה לי כמו מסע פנימי, בעיקר דרך גוף האישה, אל יסודות הסדיום, ואל יסודות כל שאר התשוקות, כולל תשוקת היופי הכי נבולה, ממגנט ומטורפת - קיטש ומוות - שמשכה מיליונים לפאשיזם, כבר הרבה מעבר לגרמניה ואיטליה, והרבה מעבר לרגע ההיסטורי הספציפי של הפאשיזם. מסע אל תוך הסדיום, אבל היופי הקורע של הריקודים שלה והרגישות העליונה של שפת התנועה שהיא המציאה, תמיד יצרו מוצא של סובלימציה וזיכוך עמוק, אפילו גאולה מן הרצחנות ובנותיה, האשמה והבושה. עד מהרה, אני חושבת, התבהר לאנשים רבים, בכל מקום, אבל קודם כל בגרמניה עצמה, שאי אפשר להבין ולחנות את הריקוד של פינה באוש לעומק בלי המלחמה והמחנות ובלי ההשבה הזו של וויגמן מחיק הרייך והדיקטטורה אל חיק האמנות החופשית. "סוספיריה", הסרט כולו, ובעיקר הכוריאוגרפיה שלו, מבחינתי כאילו מנסה ל'קרוא' את נפתלות המורשת המודרניסטית הזו מוויגמן עד באוש. על כן נבנת בסרט האנלוגיות בין סוגי הסלף-אקסורסיום - באדר מינהוף מול מחול מודרני - אקטיביזם של טרור מול אמנות של סיגוף, שני סוגי טיהור עצמי המאגדים תשוקת בתולין מסוכנת אל מול הפאשיזם; פעם אחת באלימות מכוונת כלפי חוץ, ופעם שנייה, כמו בבלט, כלפי פנים. בסרט ה'פנים' הזה הוא כולו תהליך של חבלה רצחנית באמהות ומפוצל לפרסוניפיקציות המוות המשולשת בדמות שלושת המכשפות מהסרט המוקדם של ארג'נטו שכוח ההרס שלהן הוא נקודתי וגלובלי בה במידה: אם המאפליה, אם הדמעות ואם האנחות

Mother Tenebrarum, Mother Lachrymarum, and Mother Suspiriorum

לואיס בוניואל (1900-1983) בסרטו מ-1997 "אובייקט התשוקה המוזר הזה" ("That obscure object of desire") ביסס ראשון, אני סבורה, אנלוגיה דומה בין שתי התשוקות. ככל שהכיבוש של קוצ'יטה הבתולה (לפחות בעיני הבורגני המזדקן שחומד אותה) נעשה פחות ופחות אפשרי כך מתגברים מעשי הטרור בעיר ובכל פינה מתפוצצת עוד מכונית.

ג. "תפקידנו היום לכופף (או לשבור...) את האף של כל דבר יפה!"

התנועה העוויתית היא שפת התנועה והגוף שמרבייתם הגורפת (לא כולם!) של הכוריאוגרפים אחרי מלחמת העולם 'תקועים' בה, כאילו איש מהם, לא הצליח להמציא משהו באמת אחר לגמרי; לא הכוריאוגרפים הגרמנים, לא הצרפתים, לא

האמריקאים, לא הקנדים וגם לא הישראלים... היפנים מצידם יצאו אחרי הפצצה האטומית עם מחול הבוטו שלהם. גם המחול הזה, במוצהר, קושר ספציפית אל וויגמן. פינה באוש, קזואו אונו, גם קו מירבושי יצרו עולם תנועתי אהד - הבנה קרובה של שלד-שרירים-מפרקים-חלל והדרך המיוחדת שלהם לסובב ולקמט את הטורסו, תמיד-תמיד מתוך ערטול והדגשה של כוח הכבידה. הם הנקבה והזכר בטקסי הלקאה, אשמה, בושה, סירוס עצמי והולדה מפוארת מחדש.

היום התנועה העוויתית היא אידיום, קונבנציה, נוסחה, לעיתים קרובות נוסחה אקרובטית שאין לה קשר כלשהו לדחפים ולאינטואיציות שהעלו אותה. היא נעשתה לברירת המחלל האלמנטארית של כל בלט כמעט, לפני כל שיוך סגנוני או אידיאולוגי. קניגהאם ובז'אר, רחוקים ככל שהיו מהאקספרסיוניזם המאוחר של באוש חולקים את הבסיס העוויתי: "קפה מילר" "ייבש' את ה"בולרו", הוציא לו את המיץ, אבל הבסיס הלשוני - משותף. גם אצל פורמליסטים מאוחרים מסוגה של קירסמאיקר, דור שאחרי באוש, שכבר פנה הרחק מן הפאתוס הוויגמני, הלוגיקה היסודית היא עדיין הלוגיקה של התנועה העוויתית גם כשהיא מוסדרת במבני חזרה קשוחים עם המוסיקה של סטיב רייך. גם אמנים מהדור הצעיר העכשווי כמו דאמיין ז'אלה, הכוריאוגרף של "סוספיריה", לא שינו מאום בהנחות היסוד של התנועה העוויתית שעיקרן הציות הנאמן לקונטרפוסט וההצגה המעורטלת של כוח הכובד. כך נוצרה הכוריאוגרפיה של "סוספיריה" עם הרבה מאוד ידע אבל עם מעט מאוד מודעות, והיא שוקעת מול העיניים, עם שאר חללי הסרט, כמו קרומים במרק מעופש.

נקודה אחרת, תלבושת: חשבתי על אוסף כותנות הלילה האיטלקיות במסדרונות האפלים; כיצד זה היו אפקטיביות בעיקר בכוחן לעורר געגוע לכושר ההמצאה של אותה וויגמן האגדית, או הירשת, פינה באוש, לגבי תנועה של סמרטוטים בחלל, מה היא רוצה ומה היא מבטאת עם בדים, בבהירות עליונה: תצורות כוח הכבידה של מחלה, שיגעון ייאוש וקינה, ולא פחות מכך של התקווה, המעוף הריחוף... כאן, ב"סוספיריה", עלינו להסתפק בשפע בינלאומי של חתיכות, בונז'ור, גוט מורגן, סאלאם עליכם... טונות של בדים, חוטים, סרטים וחבלים, כל אמצעי התאורה והעריכה העדכניים וסאונד מתוחכם ומה לא - וכל זה לא מתרומם. אין לסרט הזה דבר בעל ערך לומר על הפאשיזם ההיסטורי או הנוכחי, או על פמיניזם בהקשרים כאלה, גם אם יש לו כוונות אנליטיות נכבדות והוא מודיע על ה'נושאים' הללו ללא הרף.

והנה המשפט החשוב ביותר ששם גואדנינו הבמאי בפיה של טילדה סווינטון אל מול הרקדניות:

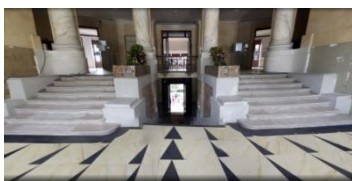
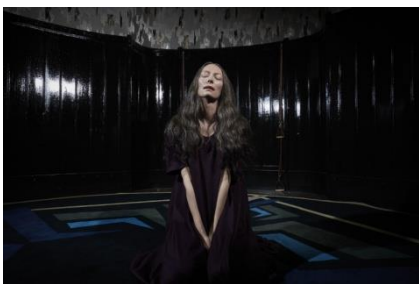
"Today we need to break the nose of every beautiful thing."

"תפקידנו היום לכופף (או לשבור...) את האף של כל דבר יפה!" וויגמן אמרה את זה לפני מלחמת העולם הראשונה. טילדה סווינטון, כמו פינה באוש, אומרת את זה אחרי המחנות, בשם אידיאל האמת פוסט אדורנו. ומטעם גואדנינו, מה המשמעות של זה ב-2018, אני שואלת? למה שהיום יציע משהו את סיכווי האמנות רק עם אף כפוף?! בשביל מה לשבור לה את האף, לכבוד היהודים ההם? לכבוד המוסלמים בסירות הגומי? בשביל להגיד שוב פעם הלאה הלבנים הבלונדינים? אינני שואלת למה שבמאי סרטים היום, למה שה'מערב', למה שאירופה תתפרק על אידיאל ה"הגוף המכוער" של וויגמן, אני שואלת איזה חוט אפקטיבי, הכרחי, אמיתי, ניתן לשלוף ממנו? אני אומרת: כדאי להעלות פקפוק. יותר מדי יוצרים שרויים עד צוואר באותו קיטש של הפוליטיקלי קורקט: פסטיבל האף הכפוף... כמו לומר 'כולנו פליטים', 'כולנו נכים', 'כולנו אחרים'... 'כולנו נשים', 'כולנו המין השלישי'... 'הרביעי'... מה שהיה מופלא, אצילי, רדיקלי ואמיץ ברגעים של וויגמן ובאוש, הבאיש. כאמנית היום, אני אומרת: אימוץ העמדה הוא טכני, אוטומטי, ובלתי נסבל - שיחת סלונים אודות סובלנות, לא אידיאל ולא מחשבה אסתטית, או בכלל מחשבה, רק קונצנזוס של וועדות הפרסים בפסטיבלים לקולנוע ותצוגות אמנות; לדעת ולהודיע מראש מה אנחנו אמורים להרגיש, לחשוב ולבטא. בשבילי אמנות היא אתגר בודד יותר, מלהיב ויותר מסוכן. ואני אומרת את זה מתוך הקידה העמוקה ביותר שיכולה להיות לי אל מול האמניות הנפלאות הללו של ראשית המאה הקודמת, ואל המורות שלי, גרטרוד קראוס והילדה קסטן.

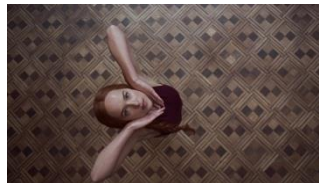
ד. פוליטיקה, בנינים מודרניים וגוף - אקדמית הריקוד אל מול חומת ברלין המחולקת

מחשבה לגבי החללים האמיתיים והדימוניים של הסרט:

הנושא ראוי לתיאור שכן הרבה מאוד מחשבה, עבודה, וכסף רב הושקעו בפרטי הפרטים ועד האחרון שבהם, של הארכיטקטורה בסרט. את הבניין של אקדמיית המכשפות בחרו גואדנינו והמנהלת האמנותית והמעצבת שלו, ענבל ווינברג, אל מול נתוני היסוד של הגראנד הוטל (1910-1968) של קאמפו דאי פיורי, בניין נושז בצפון איטליה בסגנון ארט דקו, ובתוכו,



הרואנדה הוטל (1910-1968) של קאמפו דאי פיורי





האקדמיה לויקוד בסרט טוסספיה



בניון לוס, וינה

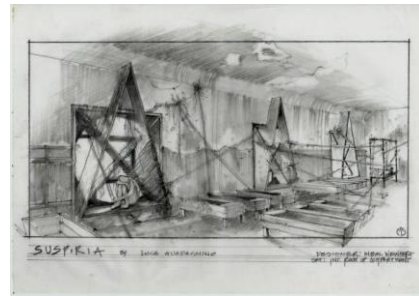


פרטים להבניון של לוס

באופן חופשי ודמיוני יותר, לפי צרכי התסריט, עיצבה ווינברג את חמשת אולמות המכשפות; אולם המראות, חדר המדפים, קבינט הקוריוזים, אולם הטקסים וכו'. יש דגש על המחומשים של המכשפות והרצפות עם השיבוצים המעויינים בלובי ובאולם החזרות, וכמובן מעקי המתכת הגיאומטריים-אורגניים המפותלים של הארט דקו.



לצרכי המודרניזם של הסרט עוצב הגראנד הוטל למראה של מודרניזם עילי, משהו קרוב ברוחו למודלים מודרניסטים ראשיים כמו בית אדולף לוס בווינה, בנק הדואר



המרכזי של אוטו ואגנר בווינה מ-1906, או חצר קארל מארקס של קארל אהן, תלמידו. החזות הצבאית של בניין האקדמיה לריקוד בסרט אופיינית למקורות ההשראה שלו, אבל בתוספת עם התאורה הקרה, האפלולית והחורפית לכל אורך הסרט, עולה על הדעת אפילו משהו כמו בניין ה-H, הטריבונאל הצבאי של המזרח הרחוק באיצי'גאואה, טוקיו, שם נערך ב-1948 משפט הראווה לראשי השלטון והצבא היפניים לאחר תבוסתם במלחמת העולם. (משפטי הנירנברג של טוקיו) האסוציאציה איננה מזוהה ואפילו מתבקשת למרחב התרבותי-פוליטי ושלל ההרמזים שאליהם מצביע הסרט פעם אחר פעם. ממון, סוציאליזם, בונקררים וצבא - אלה הרפרנטים הראשונים אחרי ה'גוף המכוער' של וויגמן במעשיית המכשפות של גואדנינו. הוא מנסה לייצר סינמטוגרפיה של עומק היסטורי בהכפפת הארכיטקטורה והגוף (של האישה); לרשום את עומק הקטסטרופה של ההיסטוריה הפוליטית-תרבותית של שנות השיבעים - החומה, באדר מיינהוף, פלשתינה, בלט מודרני - מבעד לאוטופיזם התבוני והפונקציונלי של לוס, ואגנר, אהן ואחרים. כאילו במבנים ובחללי הפנים של תחילת המאה כבר מובטחות לנו הפנים החצובות של האישה-גבר-אמא-סופרירור טילדה סווינטון; פניה, גופה, חיתוך

התנועה שלה, הכול נראה כמה שעיצבו נחרץ כבר שבעים שנה לפני שהשחקנית בעלת ההופעה הזו נולדה. מן המטרה הזו - רצינית כשלעצמה - לשכן באופן סינמטוגרפי את הגוף בתוך ומתוך הבניינים - נתון הסרט לאסקטיות האסתטית, החומרה הצבאית, הסימטריה הקשוחה, הפוריטנית, והחביבה לפרספקטיבות מאולצות שמפנות מקום לעומק מרחבי תיאטרלי, מרובה על האמיתי. יש לי יחס עמוק מאוד לקשב תבניתי מן הסוג הזה: גואדנינו מבקש לקרוא את ההווה (הפוליטי) הקטסטרופאלי של הסרט - שנות ה-70 - מתוך האוטופיזם הבנוי - הכבר יצוק - של התחלת המאה, וזו אינטואיציה דוקרנית: כי כשם שיש דמיון בוטה בין טילדה סווינטון לבניין האקדמיה לריקוד שלה, יש קשר הרבה יותר מצמרר, יש דמיון, בין הפוריטניזם הרצחני של באדר-מיינהוף והמראה האסקטי, המסוגף, הנזירי של הבית של לוס או הבנק של ואגנר. אם לא העיתונות והטלוויזיה של הזמן ההוא גילו זאת, אז היו אלה הציורים של גרהארד ריכטר, ובמיוחד מחזור אוקטובר שהוקדש לפרשת מיינהוף, שהנחית את וודאות הדמיון הזה על הצופים. עמדתי עם חבר גרמני מול הפורטרט האפרורי הקודר של הטרוריסטית הרוצחת אולריקה מיינהוף שצייר גרהרד ריכטר: "הנה, היא", הוא אמר בקול דווי, מקונן, "הנה היא הכלה שלנו, החלומית, הכלה של שנות השישים". אלא שבסרט לא נמצאה דרך צילום למסור את זה בצורה מספיק מקורית וטובה. האינטואיציה רק מצוטטת. שלא לדבר על בעיה אוביקטיבית; העוצמות הארכיטקטוניות האדירות של ראשית המודרניזם בארכיטקטורה משפיעות את כוחן בעיקר מתוך נוכחותן בחוץ, ברחוב, בצפייה פיזית בהן; או אז הן באמת מייצרות את הרושם המשונה, המפחיד, הכפול, של חלום קידמה מואר עם אפלוליות מאיימת של ההגייני מדי, של הסטרילי להחריד. מי שחי את החוויה הזו מול הדבר עצמו, יכול היה להזדעזע עד היסוד מול הפורטרט של אולריקה. גם סירור פה, בארץ, בקיבוץ, מעלה בי תמיד את הכפילות הבלתי נסבלת הזו; תמונת שחר חדש עם צחנת בית משוגעים... בסרט, כל הקומפלקס הקשה, היפה, המכוער ורב הסתירות הזה, כל כולו הופך לקרטונאג' בובתי, לתפאורה, לציטוטים מלומדים, לאקדמיזם, לעוד אסתטיקה... סתם עוד אסתטיקה... אלגוריית

המכשפות לא צולחת. הקאריטיות לא מחזיקות שום גג. כזכור, הן היו הענושות... הקריטיות... צודק הבמאי, להניח הכול על האמהות... (מישהו פעם אמר שהמהפכה ברוסיה נכשלה רק בגלל שהם לא הצליחו לשנות את היחס לנשים...) אבל זה לא מצליח... גואדנינו נכשל פעם אחת עם האידיום של המחול העוויתי ופעם שנייה עם החטאה גמורה וקוטועים חסרי פוקוס של החללים הארכיטקטוניים הפנימיים והחיצוניים שאותם הוא אומנם מאוד אוהב ומבין היטב אבל לא מצליח להוציא מהם רעיון סינמטוגרפי משכנע - סימטריה והכפלה ו/או דימוי ממורכז נטחנים לעיפה לאורך כל הסרט - גוף-מבנה-מבנה-גוף - והופכים לשעמום נאה. חבל. זה נשאר סקיצה קונספטואלית, הבטחה מאוד מעוררת לסרט יפה שאולי יבוא בהמשך. הבמאי וכל מי שעבד איתו, זו חבורה רצינית שעשתה כבר דברים סימפטיים ביחד, כאן, זה לא צלח.



טילדה סוויטון



פיני באיש