

דצמבר 2019

יד אחת מצלמת והאחרת משחקת: המלקטים והמלקטת ואוטופיה דיגיטלית¹

מאת: ד"ר אוהד לנדסמן

כיצד עלינו להבין ולהעריך כיום, ממרחק של כמעט עשרים שנה מאז שנוצר, את סרטה של אנייס ורדה **המלקטים והמלקטת (Les Glaneurs et la Glaneuse)**? איך נשפוט את חשיבותו ואת השפעתו המתמשכת של תיעוד כזה, הרהור קולנועי משועשע על השולי והמנודה, אותו ביימה ורדה בשנת 2000, בגיל "צעיר מתקדם" של שבעים שנה? כל חשיבה מחודשת על סרט זה צריכה להתחשב בכך שהצלחתו המסחרית והאהדה הביקורתית להן זכה עם השנים הפכו אותו לאבן דרך, נקודת ציון משמעותית וחשובה לא רק בקולנוע התיעודי העכשווי אלא גם בתהליך הגילוי מחדש של יצירתה החלוצית והלא מוערכת דיה של ורדה. אך האם הרטוריקה של תיעוד בגוף ראשון שאותה מאמצת ורדה תנחה אותנו להתייחס אליו בעיקר כאל סרט יומן צנוע במהלכו ורדה תמיד נוכחת, חשופה ופגיעה יותר מאי פעם? או שמא עלינו להתמקד בפוליטיקה הליברלית של הסרט כמסגרת התייחסות לצורה דלת התקציב של דוקו-אקטיביזם, ולחשוב על האופן בו יוצאת ורדה, באופן תקדימי למדי בקולנוע, כדי לחקור צריכה קפיטליסטית עודפת ברחבי צרפת? לחלופין, אולי הרגעים הנלהבים בסרט, טבולים עמוק ברפלקסיביות עצמית ואהבת קולנוע מדבקת, צריכים לזמן את קריאתו בתור מניפסט נבואי שנכתב עם מצלמה-עט (caméra-stylo)² בסוף האלף השני, ויועד עבור יוצרי סרטים שאפתנים העושים את צעדיהם הראשונים עם מצלמה דיגיטלית? **המלקטים והמלקטת**

¹ גרסה מוקדמת של מאמר זה הוצגה במהלך הכנס "יוצרות מראות 2 - טכנולוגיות של מגדר וגוף בקולנוע ובטלוויזיה", אשר התקיים בתאריכים 14-15 בינואר, 2019 ואורגן על ידי יעל לוי, אורי לויין ויערה עוזרי. גרסא קצרה יותר ובשפה האנגלית פורסמה ב-28 בנובמבר 2016 במגזין Reverse Shot, במסגרת גיליון מיוחד שהקדיש המגזין לקולנוע של אנייס ורדה.

² בשנת 1948 תיאר אלכסנדר אסטרוק את תהליך הצילום הייחודי המתאפשר בעזרת מצלמות 16 מ"מ קטנות וניידות כתהליך של כתיבה בקולנוע, ואת המצלמה עצמה כמצלמה-עט (caméra stylo). ראה:

Alexandre Astruc, "The Birth of a New Avant-Garde: La Caméra-Stylo", Originally printed in *L'Écran française*, 30 March, 1948.

בהחלט יכול להיות סך כל הדברים הללו יחד, אובייקט חמקמק ומרובד המתנגד למשמעות יחידה או פרשנות מועדפת. כשמעריכים אותו מפרספקטיבה של תשע עשרה שנים אחורנית, **המלקטים והמלקטות** נראה כסרט המתאים באופן מושלם לרגע היווצרותו אך גם ככזה שעדיין מרגיש רענן, מקורי ופורץ דרך כיום, ממש כפי שהיה כשיצא לראשונה לאקרנים.

בסוף המילניום הקודם, כשהיא מלווה בצוות הפקה קטן ובמצלמה דיגיטלית, יצאה ורדה למסע ברחבי צרפת ותרה אחר אלו אשר מחטטים באשפה ומחלצים שאריות משדות תפוחי אדמה, מטעי תפוחי עץ, שוקי איכרים או מחסני זבל. היא בילתה כשישה חודשים עם מלקטים ומלקטות, והצליחה למצוא יופי והדר בדברים שהעולם החליט לאבד בהם עניין ולזרוק הצידה. באמצעות שימוש בקולנוע כמדיום המאפשר ייצוג מתקן, ורדה ביקשה להעניק דימוי מתמשך לאובייקטים נסתרים ולסובייקטים שמצלמת הקולנוע לא מוצאת בהם בדרך כלל ערך. כך, ורדה כמעט ניבאה מראש את הציטיגייסט התרבותי, כשבאופן משועשע בחרה לתקוף שאלות של קיימות ומיחזור. אמנם כיום הדיון הקולנועי בעניינים של איכות הסביבה מאוד דומיננטי ופופולרי, אך בשנת 2000 השיח הציבורי בכלל והקולנוע בפרט כמעט ולא התעניינו בנושאים הללו, מה שמעניק לעבודתה של ורדה ערך מוסף. למרות שניסתה למצוא את מקורות הליקוט בציורים הריאליסטיים והנטורליסטיים של ז'ול ברטון וז'אן-פרנסואה מילה מהמאה ה-19, ורדה נסעה מאות קילומטרים כדי להראות שפעילות מעין זו עדיין רחוקה מלהיכחד גם כ-150 שנים מאוחר יותר (בסרט ההמשך, **המלקטים והמלקטות – שנתיים אחרי [Les Glaneurs et la Glaneuse... Deux Ans Après**, 2000], ביקרה ורדה את הסובייקטים של הסרט המקורי ומצאה שרבים מהם עדיין מלקטים). כיום, כפי שעולה מסרטה ובניגוד לציוריו של מילה, לא רק נשים מלקטות אלא גם גברים, וחווית הליקוט היא אישית יותר מאשר קולקטיבית. על אף שהמלקטים כולם חולקים מחווה משותפת – רוכנים אל האדמה כדי להרים את השאריות בידיהם – ורדה גילתה שכל אחד ואחת מלקט בדרכו שלו ובשל סיבה שונה לגמרי.

ורדה הייתה זו שיצרה היכרות בין המסורת המסאית בקולנוע (the essay film)³ לבין האפשרויות המחודשות לאיסוף דימויים בטכנולוגיה דיגיטלית, ועל כן ניתן לטעון כי סרט זה הוא נקודה משמעותית בהתקדמותה של המסה הקולנועית אל עבר העידן הדיגיטלי. הטכנולוגיה כאן אינה משמשת לשם מטרות ניקוי וליטוש מסורתיות, כפי שהיה נהוג להשתמש בדיגיטלי באותה העת,⁴ אלא על מנת לשרת את המטרה ההפוכה: הליקוט של המקרי והאיסוף מחדש של הממשי והאמיתי מתוך שרידי עקבותיו. תוך שהיא ממקדת את סרטה סביב חקירת פעולת ליקוט המזון ואיסוף השאריות מתוך שווקי איכרים ושדותיהם, לאחר שהסתיימו בהם פעולות המכירה, ורדה חוקרת בקריצה רפלקסיבית גם את האופי "הליקוטי" של הקולנוע הדיגיטלי החדש. בקולנוע רענן שכזה, הכנות המתאפשרת על ידי שימוש במצלמה דיגיטלית קטנה מייצרת סצנות אישיות ובלתי נשכחות, בהן "יד אחת מצלמת בזמן שהאחרת משחקת", אם לצטט את ורדה באחת הסצנות היפות בסרט שאליה נחזור בהמשך. יותר מכך, הקשר שנוצר בין המתעדת במצלמה הדיגיטלית למושאי התיעוד שלה מאופיין בחמלה ובאהבה יוצאי דופן.

למעשה, כשוורדה יצרה את הסרט בשנת 2000, פרקטיקת השימוש במצלמות דיגיטליות הייתה בשלביה הבתוליים. שנתיים קודם לכן, במאי הקולנוע בנט מילר חשף לקהל הרחב את ה-DV Documentary כשהוציא את סרטו **The Cruise** (1998), דיוקן של מדריך טיולים אקסצנטרי בניו יורק שנעשה באופן גס ולא מלוטש, בהתאם למה שאפשרה איכותה הירודה של הטכנולוגיה. מילר צילם את הסרט בעצמו, תוך שהוא מחזיק מצלמת וידאו דיגיטלית כמו תייר ניו יורקי ומנצל את הקלות והניידות של הציוד כדי לצמצם את המרחק בינו לבין מושאי התיעוד שלו. אבל רק בשנת 2000, כשיצא סרטו של מיגואל ארטטה **Chuck**

³ ראו גיליון מסי 9 של תקריב בעריכתי, אשר עוסק כולו במסה הקולנועית (ינואר, 2015).

⁴ כמו, למשל, בסרטו של ז'אן פייר ז'ונה, **אמלי (Amélie)**, אשר יצא לאקרנים ב-2001, ובו הטכנולוגיה החדשה משמשת כדי לטשטש כל זכר לחיי היומיום המהוספסים וכדי ליצור עולם מפוברק.

and Buck, סרט אינדי דל תקציב שניצל את האיכות הירודה של וידאו דיגיטלי כדי ליצור אסתטיקה מובחנת של סרט ביתי, נכנס הפורמט באופן רשמי אל הקולנוע הבדיוני.

ורדה, יש לציין, הייתה חלוצה מכיוון שזיהתה גם כיוונים אסתטיים אחרים של הטכנולוגיה בקולנוע התיעודי. התלהבותה הכנה מהאפשרויות הטכניות השונות של המצלמה בולטת כבר מהשוטים הראשונים של הסרט, בהם ורדה בוחנת את האפראטוס ואת הוראות ההפעלה שמגיעות עימו. עם זאת, ובאופן מעניין למדי, היא מציעה לצופה הצצה קצרה בלבד אל עבר הפוטנציאל הרדיקלי של הטכנולוגיה ויכולתה ליצור מניפולציה ויזואלית ואפקטים מיוחדים: "המצלמות הקטנות החדשות הללו", מבהיר קולה של ורדה בקריינות, "הן דיגיטליות, סטרובוסקופיות, נרקיסיסטיות, אולי אפילו היפר-ריאליסטיות". אחרי פחות מדקה של מורפינג מוקצן ודימויים מרובי רבדים, ורדה מחליטה לאמץ לאורך המשך הסרט חקירה צנועה יותר, אינדקסיקלית מבחינה צילומית ורפלקסיבית למדי של האפשרויות השונות שיוצרות מצלמות אלו.

ורדה בוחנת בסרט מחוות חדשות של אינטימיות ומיידיות במצלמת ה-DV שלה, מחוות שבשנת 2000 היו כה רעננות ומקוריות ואילו כיום הפכו, אולי בזכותה, לאסטרטגיות טיפוסיות של עשייה קולנועית דיגיטלית. הישירות הספונטנית מצד אחד והארטיסטיות המשעשעת מצד שני, יוצרות סצנות זכירות כמו זו שבה ורדה קוטפת תפוחי אדמה בצורת לב ביד אחת ומצלמת את התהליך ביד השנייה. מאוחר יותר היא מצרפת את האגודל לארבע אצבעותיה האחרות כדי לחקות את תפקיד הצמצם במצלמה וללכוד משאיות על הכביש המהיר. "לשמר את העבר?", היא שואלת, "לא ולא" היא עונה לעצמה, "רק סתם כדי לשחק".

בהמלקטים והמלקטת, יומן דיגיטלי וסוליפסיסטי שאותו ניתן למקם במרחב שבין סרט תיעודי לבין דיוקן אינטימי, ורדה עושה ככל שביכולתה כדי לצמצם את המרחק בינה לבין הסובייקטים שהיא מצלמת, ויוצרת רפלקסיה על הדימויים שהיא לוכדת. האיכות הדמוקרטי שהיא מציגה באקט הצילום הייחודי שלה מרומזת כבר מתוך כותר הסרט עצמו – **The Gleaners and I** באנגלית או "המלקטים והמלקטת בעברית וצרפתית – כותר המציע כי ורדה,

מעורטלת מכל כיסוי או איפור, הופכת בעצמה לחלק אינטגרלי מתהליך הליקוט, לאישה מבוגרת הנוברת באשפה קולנועית ואוספת דימויים כשאריות בעזרת המצלמה-עט החדשה אותה רכשה. עבור ורדה, הדיגיטלי הופך לכלי כמעט בלתי נראה לצילום, החוגג את החובבני ואת הזניח ומאפשר לה להתדיין בחופשיות על מה שהיא פוגשת במקרה או מעמידה בעזרת אימפרוביזציה. המתח שהיא מקיימת בין מקריות לבין כוונת תחילה הוא מה שבונה את הרטוריקה המסאית שלה: כתיבה קולנועית שבה אמנותיות מכוונת משתלבת באלגנטיות עם ספונטניות מקרית.

זה המקום לציין שאנשים ומקומות (Visages Villages), סרטה הלפני אחרון של ורדה מ-2017, אותו יצרה בשיתוף עם הצלם ז'י אר (JR), ממשיך מהמקום שבו **המלקטים והמלקטת** הפסיק ובוחן את המתח הזה בין מקריות ליד מכוונת. מסע הדרכים של ורדה ושל ז'י אר, המתרחש בתוך ואן מקושט במצלמה ענקית, מלגלג על האופן הווירטואלי שבו רבים מאיתנו מתנהלים בעולם, מייצרים תיעוד אישי בתוך המגבלות הפורמליות של אינסטגרם, פייסבוק וסנאפ-צ'אט. בתוך תהליך היצירה של דיוקנאות הענק אפשר לחשוב על המרחב שבו נעים השניים כסימבולי למרחב האינטרנט שבו אנו בונים פרסונות ומקרינים דימויים. כמו האופן שבו פועל אינסטגרם, הסרט נראה על פניו כלא מתוכנן וספונטני, אך ורדה וז'י אר גורמים לנו להבחין כיצד ספונטניות כזו יכולה להיות מועמדת ומתוכננת. בסצנה הראשונה בסרט אנו צופים בשניים מפספסים זה את זה (לכאורה), פעם אחת בתחנת אוטובוס, פעם אחרת במאפיית לחמים, ופעם נוספת על רחבת הריקודים, בזמן שהקריינות של ורדה מתארת כיצד המקריות הבדיונית הזו כביכול התרחשה. כבר מאותו רגע מבהיר לנו הסרט כיצד הוא, לפחות באופן חלקי, מתוסרט, ויוצר אנלוגיה מרומזת לאופן שבו גם הטכנולוגיה של היום פועלת כך.⁵

הווידאו הדיגיטלי ב-**המלקטים והמלקטת** מתאים באופן מושלם לעשייה הקולנועית עליה הצבעתי קודם, אשר מקדשת התבוננות באובייקטים שבהם איננו מרכזים את תשומת ליבנו בדרך כלל: השגרת ו הבנאלי, המנודה והדחוי או הנשכח והלא מתאים. בהקשר זה טוען

⁵ ניתוח נרחב של הסרט **אנשים ומקומות** ומבט נוסף על המתח הקיים בו בין אלתור ובין העמדה ותכנון ניתן למצוא במאמרה של תירזה קוגלר בגיליון זה.

תיאודור אדורנו כי אחד המאפיינים המהותיים של המאמר הכתוב (או המסה) הוא הכפירה: "על ידי חריגה מעבר לגבולותיה של המחשבה האורתודוקסית, משהו הופך להיות גלוי באובייקט; שהרי מטרתה הסודית של האורתודוקסיה היא להשאיר את המשהו הזה נעלם".⁶ הניידות של המצלמה והמאפיינים הזולים של חומר הגלם הדיגיטלי הופכים לכלי עזר משמעותיים עבור ורדה כאשר היא לוקחת על עצמה חקירה מסאית ספונטנית. זהו מסע קולנועי שבו דבר אינו מוכתב מראש, ויש בו מקום ליד נשית מזדקנת באקסטרים קלז אפ דיגיטלי או למכסה עדשה רוקד, אותו שכחה ורדה להרכיב בחזרה על המצלמה. מה שאחרים יתפסו כלא רלוונטי, מחוץ לתחום, יציאה מיותרת מהפריים או קיטוע מפתיע, הופך עבור ורדה למעניין במיוחד. כשנשאלה האם אקט הליקוט הופך עבורה למטאפורה לתהליך הקולנועי שלה, הודתה ורדה: "זה נכון שעשייה קולנועית, ובמיוחד תיעוד, היא למעשה ליקוט. את מרימה את מה שאת מוצאת, את מתכופפת, מסתובבת סביב, עושה הכל בסקרנות. את מנסה למצוא היכן דברים נמצאים. אבל אל לנו לקחת את האנלוגיה הזו רחוק מדי, שכן במציאות איננו רק מצלמים את השאריות".⁷

עם עניין דומה לשל אדורנו בניסיון להבין כיצד צורה אמנותית מסוימת יכולה להפוך דברים לגלויים, זיגפריד קראקוור האמין שאם נצפה בעולם על גבי בד הקולנוע נוכל לראות מעבר לשטחיות ולחומריות של סך כל מרכיביו ולהבחין בצורתו הגולמית. בספרו **Theory of Film**, קראקוור מבקש לשכנע את הקורא שרק מה שהוא קונקרטי בטבע, זה אשר שייך לעולם של האלמנטים הפיזיים בלבד, יכול להיות מיוצג בקולנוע. עבורו, הנושא של הקולנוע צריך להיות העולם עצמו, מכיוון שהקולנוע "מאובזר באופן ייחודי כדי לחשוף מציאות פיזית, ועל כן הוא כל הזמן נע לעברה".⁸ בהקדמה לספרו טוען קראקוור ש"קולנוע הוא למעשה הרחבה של צילום

Theodor W. Adorno, "The Essay as Form", *New German Critique* 32 (Spring-Summer 1984), pp. 6
151.

Andrea Meyer, "Interview: 'Gleaning' the Passion of Agnès Varda", *IndieWire* 8 Mar. 2001. ⁷

Sigfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, London: Oxford⁸
University Press, 1960, pp. 144.

ולכן הוא חולק עם המדיום הזה זיקה בולטת לעולם הפיזי שסביבנו. סרטים מתקרבים למהותם כאשר הם מקליטים (record) וחושפים (reveal) את המציאות הפיזית.⁹ קראקוור אינו עוצר כאן, ומציע שלמעשה הקולנוע מתעלה בצורה מסוימת על המציאות. באופן ספציפי יותר, הוא טוען שהמציאות הקולנועית יכולה להיות עשירה יותר מהתפיסה היומיומית שלנו. הקולנוע מתאפיין באיכות "גואלת" (redemptive) מכיוון שהוא נושא פונקציה חושפת ויכול להפוך את המציאות הפיזית לגלויה. הוא מאפשר לצופה לחוות את המציאות הזו ולהתמקד בעולם באופן שהעין האנושית שלנו לא מסוגלת לעשות. לכן, על פי קראקוור, העניין בקולנוע נובע מהפונקציה המקליטה (recording) שלו, אשר יכולה ללכוד תנועה, מרדפים וריקודים או אפילו להפיח תנועה בחפצים דוממים דרך אנימציה, ומהפונקציה החושפת (revealing) שלו, המאפשרת לכידת תופעות מטריאליות שקשה להבחין בהן בתנאים רגילים. עם רלוונטיות רבה לפרויקט של ורדה, קראקוור מדבר על הפסולת ("the refuse") כעל אחת מנקודות העיוורון המרכזיות של מוחנו, שאליהן כמעט ואיננו מסוגלים לשים לב: "אובייקטים רבים נשארים כלא מובחנים בעיקר משום שאיננו חושבים להסתכל לעברם. רוב האנשים מפנים את גבם אל עבר פחי אשפה, אל עבר הרפש שנמצא תחת רגלינו, הזבל שאנשים משאירים מאחוריהם. לסרטים אין עכבות כאלה. ההיפך הוא הנכון: מה שבאופן רגיל אנו מעדיפים להתעלם ממנו, הופך להיות אטרקטיבי עבור הסרטים בעיקר בגלל ההזנחה הכה מוכרת הזו".¹⁰ התיאוריה של קראקוור יורדת מטה, אל העולם האמיתי והחומרי, כדי להעניק לו פריבילגיה, אבל לא מבלי להעניק ראשוניות וחשיבות לוויזואלי, לייצוג. זהו, על כן, הביסוס התיאורטי לחשיבה על ליקוט בקולנוע התיעודי.

ורדה תמיד יצרה פורטרטים אינטימיים של אנשים המצויים בשולי החברה, כמו **הדוד יאנקו (Uncle Yanco)** משנת 1967, דיוקן של הדוד הלא ידוע של ורדה אשר אימץ אורח חיים בוהמיני, או **דאגרוטיפים (Daguerréotypes)** מ-1975, שבו התבוננות על האנשים

⁹ שם, עמ' 46.

¹⁰ שם, עמ' 54.

המאכלסים את החנויות הקטנות ברו-דגר בפריז. המלקטים והמלקטת אינו יוצא דופן במובן הזה, אבל הוא גם מהווה צעד משמעותי קדימה. ורדה הופכת להיות בעצמה מלקטת בווידיאו דיגיטלי, אשר שמה דגש ספציפי על השתתפות במרחב המצולם. השתתפות שכזו מורחבת ומועצמת על ידי הטכנולוגיה הדיגיטלית, אשר משנה את דרכי הצפייה המסורתיות של אותה תקופה. השימוש במסך LCD במצלמות ה-DV, שמחליף באופן מוחלט את ה-viewfinder הסטנדרטי של מצלמת הפילם, לא רק מאפשר לראות ולנתח את תוצאות הצילום באופן מיידי, בלי לפתח פילם, אלא גם מייצר יחסים מרחביים חדשים בין דוקומנטריסט לבין סובייקט, באופן כזה שבו עין העדשה מוחלפת ב"עצמי" של הדוקומנטריסט. זהו מפגש תיעודי חדש המתאפשר החל מתחילת שנות ה-2000 ושבנו לא מתקיימים יותר גבולות פריימינג ברורים ונוקשים המפרידים בין היוצר לבין מה שקיים מחוץ לטווח הראייה הקולנועית שלו; זהו שילוב מחודש בין מרחב on-screen למרחב off-screen, אשר מחייב חשיבה מחודשת על אסטרטגיות דוקומנטריות קיימות. המעבר הזה מ-viewfinder למסך LCD הוא טריגר טכנולוגי חשוב המגלם את הפוטנציאל של תהליך רחב יותר בקולנוע התיעודי העכשווי: העברת המבט של הדוקומנטריסט מהמודוס המתבונן (the observational), לפיו המצלמה נושאת על עצמה את התפקיד הנאיבי של פתיחת חלון אל עבר המציאות, אל עבר המודוס המשתתף (participatory), לפיו הדוקומנטריסט משתתף בעולם שבו הוא נמצא ומגיב למתרחש בו. האינטראקציה המחודשת הזו בין דוקומנטריסט לבין סובייקט בעידן הדיגיטלי – הרחבה מתבקשת של מסורת הסינמה וריטה משנות השישים – היא מאמץ שעליו חזרו יוצרי ויוצרות קולנוע תיעודי בשנים שחלפו ואשר הפך מאז המלקטים והמלקטת לאחד מהסימנים המסחריים ברי החיקוי של ה-DV documentary.¹¹ הציוד הדיגיטלי הופך את האנלוגיה המסורתית של מצלמה/עין בקולנוע לפחות רלוונטית, ומציע סינתזה חדשה בין מצלמה לבין יד, כך שהאפראטוס הנישא הופך להרחבה מכנית של היד המניעה אותו (גם המונח

¹¹ הרחבה כזו נעשתה למשל על ידי עבאס קיארוסטמי במאמציו התמימים והגלויים להשתתף במרחב של הילדים הנמצאים באוגנדה, שאותם תיעד בשנת 2001 ב-ABC Africa.

handycam, אשר בימיה הראשונים של המצלמה הדיגיטלית התחיל כדגם של מצלמת סוני והוטבע כמונח גנרי למצלמות ה-DV, מתאים בקונטקסט הזה).

במאי הקולנוע הסובייטי דזיגה ורטוב היה הראשון שהציע, בתיאוריה כמו גם בפרקטיקה, את האפשרות להשיג אוטופיה טכנולוגית על ידי יצירת סינתזה בין המצלמה לבין העין האנושית, וטען כי ניתן לחשוב על הקולנוע כעל הכלי האולטימטיבי לייצוג המודרניות. בסרטו **איש עם מצלמת קולנוע (A Man with a Movie Camera)** מ-1929, ורטוב חותר לקראת מחקר אפיסטמולוגי מתמשך במדיום הקולנועי, ומבצע בחינה חושנית של העולם, המתווכת על ידי האפראטוס הטכנולוגי. בדומה לתיאורטיקנים אירופאיים נוספים שכתבו על קולנוע, כמו ולטר בנימין, ז'אן אפשטיין או בלה באלאש, אשר ראו את המדיום הקולנועי כמכשיר אפיסטמולוגי המאפשר טרנספורמציה חברתית באמצעות הרחבת יכולות התפיסה האנושית, ורטוב האמין שקולנוע יכול לגדול מעבר ליכולת האנושית ושהמצלמה יכולה לתפקד כעין פרוסתטית ולהחליף את הראייה האנושית כדי להרחיב אותה. "איננו יכולים לשפר את עינינו", כך כותב ורטוב, "אבל אנו יכולים לשפר ללא סוף את המצלמה"¹².

מסך ה-LCD, המורכב כיום על מצלמות דיגיטליות באופן סטנדרטי, מייצר מודוס "גופני" יותר של תפיסה קולנועית, על פיו המצלמה מאפשרת באופן סימולטני לצלם וגם להתבונן ביד שאמורה להזיז את המצלמה. מעניין בהקשר זה להתייחס לדבריו של הפילוסוף הצרפתי ז'ק דרידה על הפרדוקס הקיים בין עיניים לידיים: בעוד חלקי גוף אלו קשורים ישירות לתפיסה ולתנועה, הרי שרק באופן נדיר אנו יכולים להתבונן בהם. לטענתו, "אנו יכולים להתבונן במראה ולראות את עצמנו, וכך לקבל מושג די ברור לגבי כיצד אנו נראים. אבל קשה מאוד לקבל דימוי של האקט שלנו מסתכלים או לקבל דימוי אמיתי של הידיים שלנו תוך שהן זזות. זהו 'האחר' שיודע מהן ידינו ועינינו באמת... המחוות של הידיים נראות טוב יותר על ידי האחר מאשר על ידי עצמנו"¹³. ורדה, כשהיא מצלמת את ידה המזדקנת, מחקה את פעולת צמצם

¹² Dziga Vertov, "Kinoks: A Revolution", *Kino-Eye: The Writing of Dziga Vertov*, Annette Michelson (ed.), Berkeley: University of California Press, 1984, pp. 15.

¹³ Quoted in Michael Chanan, *The Politics of Documentary*, London: BFI, 2007, pp. 217.

המצלמה כדי "להכיל" בתוכה משאיות לאורך הכביש המהיר וממחישה היטב את המחווה האלביתית הזו, את האופן שבו הווידאו הדיגיטלי מאפשר לה להתבונן על פעולתה שלה מבחוץ, ולהיות בו זמנית מוכרת וזרה לעצמה.

האוטופיה הדיגיטלית הזו, אותה מציגה ורדה באופן היתולי ואולי אף מקרי לחלוטין, מסמנת מעבר חשוב מהשלב המוקדם, שבו התעצבה שאיפה קולנועית ליצור אינטגרציה בין המצלמה לבין הגוף האנושי, לבין ההווה שבו האפראטוס עצמו הופך להיות ה"אחר" האולטימטיבי. צילום במצלמה דיגיטלית מאפשר לשתי עיניה של הצלמת להישאר פקוחות ולפעול במרחב ללא מצלמה המוצבת במרחק מינימלי מפניה. התוצאה היא השתתפות מועצמת במרחב התיעודי, כאשר המתעדת מתבוננת בסובייקטים שאותם היא מצלמת בגובה העיניים ונדרשת לחשוב מחדש על מה שנמצא מחוץ לפריים. זהו כלי נפלא, מן הסתם, לדוקומנטציה מחקרית ומסאית, שבה שאלות של הכללה והשמטה נשארות ללא מענה במשך תהליך מתמשך של צילום. הבמאי הקנדי פיטר מטלר מדבר על ההתאמה המרחבית הזו עם הסובייקט בסרטו משנת 2002, **Gambling Gods and LSD**, כשהוא אומר: "אולי ישנו הבדל בין חיפוש עבור דבר מה לבין התבוננות עליו, כזו הנעשית כאשר אתה הופך להיות חלק ממה שאתה מתבונן עליו, וזה מתבונן עליך בחזרה, ואתה מחזיר מבטך אליו וחוזר חלילה".

המצלמה שאותה מפעילה ורדה באמצעות ידיה מזמינה אותנו לחשוב על פעולת הצילום כעל סוג של עבודה (labor). ורדה הופכת את האנלוגיה הזו בין עבודה לבין קולנוע למפורשת על ידי כך שהיא מתייחסת ליצירת הדימויים הדיגיטלית שלה כמאמץ שאינו שונה מפעולת הליקוט של הסובייקטים שהיא מצלמת. המתודה הזו עוזרת לה להיות טבעית ככל שניתן מולם ולהפוך למעורבת באופן דמוקרטי באקט של איסוף שאריות ועקבות. עבור ורדה, הווידאו הדיגיטלי מספק את האמצעים לחקור את מה שיכול היה להיזרק או להיחשב לא רלוונטי, ולהתמקד במפגשים אקראיים ובאירועים מקוטעים. בעשותה כך, ורדה לא רק מציעה אלטרנטיבה ביקורתית לכוחות הדומיננטיים של הקפיטליזם מתוך התמקדות בליקוט מזון, אלא גם מתבוננת ברפלקסיביות באופן שבו מאמציה התיעודיים מהווים כשלעצמם פעולה אקטיבית, פוליטית וחתרנית. זהו מסע קולנועי מאומץ, שבו נוצרת חשיבה מחודשת על היחסים

המסורתיים בין דוקומנטריסט לבין סובייקט ואילוסטרציה של הפוטנציאל הגלום בנראות דיגיטלית.

שנתיים לאחר מכן, בסרט ההמשך של **המלקטים והמלקטת**, ורדה תגיע להבנה המרגשת לפיה האופן שבו תיעדה את עור ידיה המקומט מזכיר את הדרך שבה צילמה את ידיו של בעלה הגוסס ז'אק דמי בסרט **ז'אקו איש נאנט (Jacquot de Nantes)** מ-1991. האנלוגיה המפתיעה הזו, בין שני רגעים קולנועיים של כנות, ישירות ואינטימיות, מזכירה לנו שעבור ורדה, הקולנוע היה מאז ומתמיד, קודם כל ומעבר לכל קריאה אחרת, מחווה צנועה של אהבה.

המלקטים והמלקטת Les Glaneurs et la Glaneuse

צרפת 2000

בימוי: אנייס ורדה

צילום: סטפן קראוץ, דידייה רוז'ה, דידייה דוסאן, פסקאל סוטלה ואנייס ורדה

הקלטה: עמנואל סולאן

עריכה: אנייס ורדה

מוזיקה: ג'ואנה ברודוביץ' ועוד

המלקטים והמלקטת... שנתיים אחרי **Les Glaneurs et la Glaneuse... Deux Ans** **Après**

צרפת 2002

בימוי: אנייס ורדה

צילום: סטפן קראוץ ואנייס ורדה

עריכה: אנייס ורדה

מוזיקה: ג'ואנה ברודוביץ' ועוד