

דצמבר 2019

## על חופים, השתקפויות ומיתוסים מנופצים - עולמה של ורדה בסרט החופים של אנייס

מאת: נחמן אינגבר

אנייס ורדה הפכה את עצמה במרוצת השנים למותג מוכר, ולא דווקא על בסיס סרטיה או התערוכות שלה. תרמו לכך הופעתה החיצונית: אישה קטנת קומה, עגלגלה, שלראשה תסרוקת ייחודית הנראית כמו פעמון או תסרוקת של כומר או צלחת הפוכה, לבושה לא פעם בצורה רשלנית ואפרורית או בצבעים בוהקים ובולטים מדי; מקומה בתרבות הצרפתית: אמנית רב תחומית שידה בכל, החל בקולנוע דרך צילומי סטילס, מיצגים ועבודות וידאו; ובנוסף לכל אלה גם היותה אמנית שוברת מוסכמות הפוסעת לא פעם בדרכים חדשות, פעילה חברתית העוסקת בפעילות מחאה הקשורות לדיכוי נשים ואפליה על רקע מגדרי. כמו כן, היא מוקפת הילה רומנטית כמו באגדות ההוליוודיות בשל הזוגיות המופלאה שניהלה עם במאי הקולנוע המצליח ז'אק דמי, שלזכרו הקדישה את חייה האמנותיים במשך שנים רבות וסביב דמותו כאדם וכאמן וסביב הזוגיות שלהם בנתה מיתוס קולנועי. לבסוף, היא מזוהה גם כיוצרת האוהבת לפוצץ בלונים נפוחים מדי של חשיבות עצמית ופרות קדושות, ושניחנה באירוניה עצמית מפותחת ביותר.

נדמה תחילה שהסרט **החופים של אנייס (Les Plages d'Agnès, 2008)** משמש מעין בן זוג, משקל נגד, לסרט שעשתה ורדה כמה שנים קודם לכן על ז'אק דמי, **ז'אקו איש נאנט (Jacquot de Nantes, 1991)**, בו ניסתה לבנות מיתוס קולנועי סביב בן זוגה, ועתה היא מקדמת את המותג "אנייס ורדה", מפתחת ומשכללת אותו באמצעים מגוונים, כאילו הביוגרפיה שלו שביימה מצויה מול האוטוביוגרפיה שלה. אבל קביעה כזאת עושה עוול לסרט, שהוא גם הרבה יותר מזה: מעין ארס פואטיקה, לקט של מחשבות על קולנוע, צילום ואמנות בכלל, ובה בעת גם אמירה על הזמן וההיסטוריה ועל המציאות ודרכי ראייתה ועיצובה.

המטאפורה המרכזית של הסרט היא "חופים". חייה ואמנותה של ורדה נעים מחוף לחוף. אמנם היא נולדה בבריסל, בה יש רק בריכה קטנה, אבל כבר בילדותה הקיצים שלה נקשרו באתרי החוף בעלי השמות האקזוטיים של בלגיה, אליהם נסעה המשפחה לנופש בכל קיץ. מלחמת העולם השנייה הכריחה את המשפחה לברוח מבריסל הכבושה לדרום צרפת, לעיר סט, ולגור בסירה על שפת הנהר שבעיר. משם תגיע ורדה לפריז, אותה היא מתארת בעיקר דרך שיט בסירה על נהר הסיין, תיסע לקורסיקה כדי למצוא את עצמה ולהתבגר, תיצור קשר ארוך שנים



עם ז'אק דמי, שגם  
על שפת האוקיינוס, ויחד יקנו בית באי קסום אל מול חופי מחוז ברטאן. מאוחר יותר תיסע עם  
דמי ללוס אנג'לס, להוליווד, ותתמקם שם, בעיקר בשכונת וניס שעל חוף הים.

המושג "חופים" משרת את הסרט בשני מובנים. האחד הוא הזרימה הבלתי פוסקת של מים, המשנים צורה בכל פעם מחדש, מה שבוודאי משפיע על האסתטיקה של הסרט שכולו זרימה חופשית של אירועים ותנועות, דימויים ותמונות, המוצגים בגמישות ותוך שינויי צורה תמידיים. השני הוא סוג של התמודדות עם משנתו של הפילוסוף היווני הקדום הרקליטוס, שטען כי אינך יכול להיכנס לאותו נהר פעמיים כי הכל משתנה, גם הנהר עצמו וגם מי שנכנס לתוכו. לעומתו, אנייס ורדה מציגה תזה ועולם שבו, למרות שינויי הצורה התמידיים, הכל נשאר אותו הדבר. טבע האדם, טבע המציאות, הרגשות, הממד האנושי וכיוצא באלה. לכן, זהו סרט שעוסק בעיקר בטבע האנושי הקבוע והלא-משתנה, ואילו ההיסטוריה נעדרת ממנו במידה רבה. כיבוש צרפת בידי הנאצים לא מוצג כרצף של אירועים היסטוריים אלא כמעין מבחן לרוח האדם, שחרור פריז נעדר מן הסרט (משפחת ורדה פשוט לא הייתה שם כשזה קרה), שואת יהודי צרפת מוצגת בעיקר באמצעות סרטים ומיזמים אמנותיים, מלחמת אלג'יריה מוזכרת רק בעקיפין (דרך הסרט **קליאו מ-5 עד 7** [Cléo de 5 à 7, 1962] שוורדה ביימה), באירועי מרד הסטודנטים במאי 1968 הייתה ורדה בלוס אנג'לס, ולכן היא עוסקת יותר, מטבע הדברים, בפנתרים השחורים האמריקאים מאשר בסטודנטים הצרפתיים, וגם אותם היא מציגה מזווית שאינה היסטורית-פוליטית. הסרט מעמיד למעשה את התפיסה שכלל שהדברים משתנים, כך הם נשארים אותו הדבר בבסיסם.

ההיבט השני בשמו של הסרט הוא "אנייס". לא פליני רומא אלא החופים של אנייס. לא שמה הרשמי של היוצרת אלא שם מקטין, עממי, חברי, שם פרטי, כמו, להבדיל, גולדה שלנו, שם הבונה מערכת יחסים פשוטה, בגובה העיניים, עם כל אלה איתם היא באה במגע.

היבט סגנוני נוסף בסרט זה הוא ההליכה אחורנית של ורדה כשהיא צוללת אל נבכי העבר או הזיכרון. כפי שנתין אמור לעשות כשהוא עוזב את המלך וממשיך להישיר אליו את מבטו, או יהודי חרדי שאינו מפנה את גבו כשהוא עוזב את הכותל המערבי וממשיך לנעוץ בו את עיניו, כך גם ורדה מתנהגת כלפי העבר. היא מכבדת אותו וצוללת אליו בצורה טקסית המדגישה את היותו עבר. היא אומרת, "בשבילי הקולנוע הוא משחק (ראו בפסקה הבאה), לתאר את העבר זה ללכת אחורה". אם הקולנוע הוא משחק, ווורדה קובעת את חוקי המשחק, אז הנה אחד החוקים הללו.

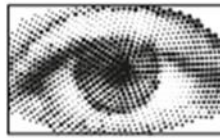


כבר בתחילת הסרט ורדה

מצביעה על הקונפליקט המרכזי הנטוע בבסיסו, ואלה דבריה: "אני משחקת (כדאי לשים לב: משחקת, לא חיה, הווה, מהווה את הדבר האמיתי, היא רק משחקת: הכל העמדת פנים, עיצוב ושיקוף של מציאות ולא המציאות עצמה, או אם להשתמש במטאפורה שלה עצמה, הכל מראות-מראות המשקפות את המציאות), אני משחקת את הזקנה הקטנה המספרת את חייה, אבל האחרים הם שמעניינים אותי ואותם אני רוצה לצלם". לכאורה הסרט הוא על חייה שלה ועל אמנותה, אבל כיוצרת סרטי תעודה, ורדה מתעניינת הרבה יותר בעולם שסביבה, ובעיקר באנשים העובדים איתה והופכים לידידי נפשה ובאנשים הנקרים על דרכה כך סתם, מאשר בסיפורה שלה. המתח הזה בין שני הקטבים ביצירתה בא לידי ביטוי בצורה נפלאה בקטע בו היא נוסעת כאשה מבוגרת לבריסל לראות שוב את בית ילדותה, ובמקום לערוג אל הילדות היא סוטה הצידה ומקשיבה לסיפוריו של הדייר הנוכחי, המתגורר בביתה הישן מאז ועד היום, מספר על התחביב שלו, רכבות מיניאטוריות, והופכת את סיפוריו אלה לעיקר העניין שלה באפיזודה.

ומכאן גם השימוש במראות. שייקספיר כבר הגדיר את האמנות כמראה המוצגת אל מול המציאות, מול הטבע, ועולמה של ורדה כולו מורכב מסוג של מראות משועשעות, שבורות, מחולקות, המוצבות גם הן מול הטבע. החל מן המסגרות השבורות, המלוכלכות, הזרוקות, יחד עם המראות שבתוכן, בחנות המסגרות הנטושה שהופכת להיות חלק מביתה בפריז, דרך מראות שהיא קונה בשוקי פשפשים, שהשימוש בהן מאפשר לה להציג כל דבר מנקודות מבט רבות, קצת שבורות, ולהשיג פרגמנטציה של מציאות, אפקט שאותו היא כה אוהבת. ורדה משיגה אפקט זה ברבות מתערוכותיה המוצגות בסרט, אבל שואפת להגיע אליו גם בסרטיה. האפקט מוצג בצורה היפה ביותר בתחילת הסרט, כאשר היא מבקרת בחופי ילדותה בבלגיה ומציבה מגוון מסגרות ומראות אל מול הים, כדי לתחם את זיכרונות ילדותה בתוך גבולות שהיא קובעת מראש, ואז מפנה את המסגרות והמראות דווקא לכיוון אנשי צוותה ומצלמת אותם מול הים. הם חשובים יותר מן העבר.

הסרט הוא, כאמור, מעין ביוגרפיה של חייה אך גם ביוגרפיה קולנועית, תיאור של הסרטים שעשתה, אשר מטבע הדברים משולבים בתיאור של מהלך חייה. לחלקם היא מקדישה זמן מסך רב, חלקם זוכים לאזכור אגבי ומחלק אחר היא מתעלמת כליל. הסרט אליו היא מתייחסת בצורה הרצינית ביותר הוא סרט הביכורים שלה, לה פואנט קורט (**La Pointe Courte**, 1955). הסרט נעשה חמש שנים לפני "הגל החדש" הצרפתי, בדפוס הפקה שיהדהדו את סרטי "הגל החדש" בראשיתו. לכן כינו אותה "הסבתא של הגל החדש הצרפתי" ומכאן חשיבותו בעולמה של ורדה. היא מסכמת את תפיסתה ביחס לסרט כך: "תכננתי לעשות סרט דוקומנטרי, אבל חלק מהסרט עסק בזוג אוהבים. היה לי בראש מבנה לסרט בן שני חלקים, מעורבבים, שהפרקים שלו באים לסירוגין. כמו ברומן של ויליאם פוקנר, 'דקלי פרא'. כך יבואו סיקוונס כמו-



וסיקוונס של בני

תיעודי של דייגים

הזוג, מבויים באופן מלאכותי ותיאטרלי במופגן, לסירוגין. שני סיפורים שדבר לא משותף להם, אלא רק המיקום שלהם, השכונה בעיר סט הנקראת 'לה פואנט קורט' - הקצה הצר. האישה בזוגיות מגלה את המקום בו נולד בן זוגה". וכך היא אכן מביימת את הסרט: סיקוונס הנראה כסצנה תיעודית של חיי הדייגים בסט בשנת 1954 ומיד אחריו סיקוונס של בני הזוג משוטטים בעיירה, מבוימים בצורה מלאכותית ותיאטרלית במופגן.

בסרט אין משמעות לזמן ההיסטורי. ורדה מראה את הצעירים והילדים של תקופת צילומי הסרט כפי שהיו אז וכפי שהם היום, בבגרותם ובזקנותם. אז בשחור-לבן ועכשיו בצבע. חלפו אמנם 53 שנים, סגנון התיעוד הדוקומנטרי אולי השתנה, אבל פרט לכך הכל נשאר אותו הדבר. הדורות חלפו אבל אלה עדיין אותם דייגים, אותם מאכלים, אותם כללי התנהגות. טקס מלחמות האבירים על הנהר, הנערך בעיירה מדי שנה, הוא אותו הטקס. ועוד היבט מרתק: דמויות רבות בסרט מאבדות אט-אט את זיכרוןן וכל מה שנותר להן הוא לזכור בעל פה פרקי שירה שאהבו. הזיכרון – ההיסטוריה – נמחק ורק האמנות, תהיה זו שחזור המציאות או ביטויה, נותרת. אולי האני מאמין העמוק ביותר של ורדה.

אט-אט מתפתח סגנונה הקולנועי של ורדה. ריבוי של דימויים ופריימים הבאים בזה אחר זה, או זה לצד זה, או זה בתוך זה, וחילופים של שני סוגי שוטים: שוט של החיים עצמם ומיד שוט של שחזורם באמצעות הקולנוע, אחד אחרי השני, שוט אחרי שוט, מראה אחרי מראה, תמונת סטילס אותנטית מול שחזור עם שחקנים בדרך המדגישה את העיצוב הקולנועי. ורדה מלקטת צילומים של בני אדם שונים, בני משפחה, שכנים, קרובים, ידידים, חברים לעבודה, אך גם אלמונים שאין לה שום קשר אתם, בני משפחות אחרות שאת תמונותיהם היא קונה בשוקי פשפשים, ומכל אלה היא בונה את משפחת האדם. את צילומי הסטילס היא מציגה על ולצד צילומי סטילס אחרים, מחלקת את המסך לעשרות תמונות סטילס, מפצלת, חותכת, עושה פרגמנטציה ומשתמשת בכל אמצעי שאמור ליצור תמונה מורכבת ורב-גונית יותר.

רוח של שובבות ילדותית שורה על הסרט. זהו אלמנט שקיים בכל סרטיה של ורדה אך כאן הוא בולט במיוחד. כילדה, אהבה מאוד קרקס ואהבה זו באה לידי ביטוי ברוח השטות הקרקסית המלווה את הסרט. הדבר קשור גם לאהבתה העזה לסוריאליזם ולנושאי דרכו וכליו. יש בסוריאליזם שלה איזה רצון הרס שובבני, המאפיין משובות ילדות; היא רוצה לתקוע סיכה קומית בכל נושא רציני שבו היא עוסקת. ניתן לקחת כדוגמה שניים מן המיתוסים המרכזיים שאותם היא מעלה. הראשון, אם כבר מדובר על חופים וים, הוא המיתוס של יוליסס, היוצא להרפתקה ימית ממושכת, הכוללת כל חוף אפשרי, ומבושש לחזור הביתה. היא אומרת: "כל הילדים שאני אוהבת וכל הגברים המסתכלים על הים ואין להם רצון לחזור הביתה אני קוראת להם יוליסס". והיא מלווה את הטקסט הזה בתמונה מאחור של גבר עירום המתבונן בים וילד



קטן משחק בחול מקום, מגיחה לתמונה הזאת אנייס ורדה עצמה, קטנת קומה ועגלגלה, מחזיקה שמיכה, ובתנועה מואצת, בנוסח הסרט האילם וצ'רלי צ'פלין, מכסה את מבושיו של הגבר. היא מוסיפה לכך סצנה של קרקס ואקרובטיקה על החוף בסגנון חופשי לחלוטין.

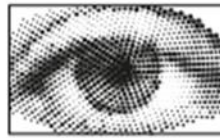
דוגמה שניה: המיתוס של יונה והלווייתן. בדרך מנמל הבית של יונה הנביא לניווה, העיר הגדולה והמושחתת אותה הוא אמור להזהיר מתוצאות השחיתות שלה (האם קולנוע חברתי לא אמור להזהיר את צופיו מפני השחיתות שמסביבם?) הוא נבלע בבטן הלווייתן. ורדה בונה על חוף הים מבנה קרקסי צבעוני, המורכב מبد, ברזנט וקרטון צבעוניים, ובתוכו היא שרועה על מיטה מפוארת, לבושה ומתנהגת כמו קורטיזנה מן העבר ומציעה את מרכולתה המינית לכל דכפין. הסיכה הקטנה מנקבת את הבלון הנפוח (מרוב חשיבות עצמית).

בשלב מאוחר יותר של הסרט היא משלבת צילום של השחקניות לאורה בטי וג'יין בירקין בפרודיה חביבה על לורל והארדי, הלקוח מהסרט ג'יין ב. מאת אנייס ו. (Jane B. par Agnès V., 1987), פשוט כך סתם. כי בא לה וכי זה יפה בעיניה. הקולנוע בשבילה הוא תמיד משחק, קסם, פלא, מראה מעוותת, מוטיב שחוזר רבות גם בסרט שיצרה סביב דמותה של ג'יין בירקין כמוזה וכאישה. סצנה זו מהדהדת כמעט אחת לאחת סצנה ידועה וזכורה היטב מתוך סרטה קליאו מ-5 עד 7, שבו צילמה סצנה פרודית דומה על הקולנוע האילם, בהשתתפות אנה קארינה וז'אן לוק גודאר, והצליחה לגרום לגודאר להסיר לכבודה את משקפי השמש הכהים והנצחיים שלו ולהציג לראוות העולם המשתאה את עיניו האמיתיות ללא חציצה.

כשהיא נמצאת בטקס הרשמי של פסטיבל קאן שבו מוצג סרטה קליאו מ-5 עד 7 היא תוקעת סיכה נוספת במכובדות המתבקשת ומוסיפה על הצילום הרשמי שלה מתוך הטקס שמלת קרקס קברטית, ורודה וקיטשית, מקושטת כמיטב מסורת הקרקס. כל העולם במה, כל הטקסים קרקס? יתכן.

ליד ביתם של ורדה ודמי בפריז כיכר גדולה, המעוטרת בפסל רב-רושם של אריה שואג, מי לא יירא, סמל לעוצמה, לאימפריה הצרפתית של פעם. ורדה מצטטת כאן את הסצנה מסרטה הקצר **Le Lion Volatil** (2003), שבו היא מכניסה לפיו של האריה עצם המתאימה לכלב, לפי הצעתו של המשורר הסוריאליסטי אנדרה ברטון, ואז מחליפה את האריה הנפוח בחתולה הפרטית הקטנה שלה. פרט להיותה של מחווה זו הקנטה פמיניסטית, היא גם תוקעת סיכה

<sup>1</sup> זוהי תמונה שצילמה בשנות החמישים ושאליה היא חוזרת רבות, גם לפני ציטוט זה של התמונה בהחופים של אנייס וגם אחריו. בין השאר, ורדה חוזרת אל תמונה זו בסרטה הקצר יוליסס (Ulyssse, 1982) שקרוי על שם הילד המצולם בתמונה, אותו שם שעולה באופן פיוטי גם כאן, בהחופים של אנייס. ניתוח נרחב יותר של השימוש בתמונה זו ביוליסס ובסרט אנשים ומקומות (2017) ניתן למצוא במאמרה של תירזה קוגלר המצורף לגיליון זה.



הפרטית הופכת להיות הקמיע שלה וסמל חברת ההפקה שהקימה לעצמה.

ואולי שיאה של תקיעת סיכה חדה בבלון הנפיחות העצמית באה כאשר היא עוברת מדפי הקולנוע הנורמטיביים שהיא מוצאת בשוק הפשפשים, המציגים אותה ואת ז'אק דמי כסוג של פסגה קולנועית ומיתוס מכונן, אל הדמויות האמיתיות (לכאורה – אצל ורדה לעולם אין לדעת) שלה ושל דמי, כבני זוג, נאהבים בשר ודם. היא מציגה דיוקן זוגי שלהם בנוסח הצייר מגריט, כשפניהם וראשיהם מכוסים כליל בצעיפים לבנים, אין לזהות מי הם באמת, ושניהם עומדים מולנו בעירום פרונטלי מלא ומתריס, הכולל גם זקפה גברית מזדקרת ונוכחת מאוד. תקיעת הסיכה הפוגענית הזאת מסתיימת בהליכה לאחור (התו הסגנוני של הסרט) בחצר ביתם הפריזאי, כשהצילום הופך בהדרגה לשחור-לבן, כלומר לצילום קולנועי מסוגן.

אחת הסצנות האחרונות בסרט מתרחשת במעין בקתה שוורדה הציגה בתערוכה בקרן קרטייה לאמנות עכשווית בפריז בשנת 2006. בקתה זו מוקפת כולה ברצועות פילם, ההופכות להיות כאילו קירותיו של החדר. היא מספרת שלאחר כישלון סרטה **היצורים (Les Créatures)**, (1966) בכיכובם של קתרין דנב ומישל פיקולי, החליטה, כמלקטת מושבעת (ראו סרטה **המלקטים והמלקטת** משנת 2000) לקנות את כל עותקי הסרט, ותלתה את רצועות הפילם כך שייראו כמו קירות החדר. כי מהו הקולנוע? היא אומרת, "אור שמגיע ממקום מסוים ונתפס על ידי דימויים פחות או יותר אפלים או צבעוניים. כשאני כאן, בחדר, יש לי רושם שאני חיה בתוך הקולנוע, שהקולנוע הוא ביתי, ואני חושבת שתמיד גרתי בתוכו". איזה סיכום הולם **להחופים של אנייס**.

רגע רגע, הסרט עדיין לא נגמר. יש עוד מעין נ.ב., הנהר הזורם בין כל החופים של ורדה עדיין לא הגיע אל הים. היא חוגגת את יום הולדתה ה-80 וכל השכנים הגרים בסביבתה הקרובה באים לברך אותה. כל אחד מביא מטאטא, שכן יום הולדת 80 הוא יום הולדת של מכשפות, ויש בוורדה גם מן המכשפה, היודעת לכופף את המציאות ולהפוך אותה לקסם קולנועי, ויש לה עכשיו אוסף של 80 מטאטאים שונים, שחלקם הגיעו משכניה לרחוב דאגר, עליהם עשתה את סרטה המפורסם **דאגרוטיפים (Daguerréotypes)** (1975). כרגיל אצלה, משחק מילים משמעותי. מחד, התייחסות לצילומים הראשונים בהיסטוריה שיצר דאגר, ומאידך, התייחסות לדמויות האנושיות, לטיפוסים השונים, של רחוב דאגר. כולם במרחק 90 מטרים מדירתה, אותו המרחק שמדדה באמצעות חוט החשמל שחיברה מביתה כשצילמה את הסרט. סוף סוף יש לה מקום יציב, חוף מבטחים. הזוגיות שהייתה, הילדים, הדירה, רחוב דאגר. אל מול הנהר הזורם ללא הרף, מול החופים המשתנים והמתחלפים שלה, עוגן של יציבות.



## החופים של אנייס - Les Plages d'Agnès

צרפת 2008

בימוי: אנייס ורדה

צילום: אלן סאקו, הלן לובאר, ארלן נלסון, ג'וליה פאברי, ז'אן-בפטיסט מוראן, אנייס ורדה.

הקלטה: אוליבייה שוב, פרדריק מורי, אליבייה גואנאר

עריכה: אנייס ורדה, בפטיסט פילו וז'אן-בפטיסט מוראן

מוזיקה: ג'ואנה ברוזדוביץ', סטפן וילאר, פול קורנה