

דצמבר 2019

אנתרופולוגיה ופמיניזם בסרט דאגרוטיפים – בעקבות הריאיון של מיריי אמייל עם אנייס ורדה

מאת: תמי ליברמן

אין זה מקרה ש**דאגרוטיפים (Daguerréotypes, 1975)**, סרטה התיעודי הראשון באורך מלא של אנייס ורדה, זכה להגדרה "אנתרופולוגיה מלאת חיבה"¹. בסרט זה ורדה בוחרת לבחון מקרוב קהילה שזרה לה מבחינה תרבותית, אף שהיא מצויה ממש מחוץ לדלת ביתה.² אלה הם בעלי החנויות ברחוב דאגר הפריזאי שבו היא גרה – השען ואשתו, זוג הקצבים, זוג הספרים, האופה ואשתו ועוד – שאת מנהגיהם היומיומיים היא חוקרת באמפתיה נוגעת ללב. בריאיון של מיריי אמייל עם ורדה, שתרגומו משולב בגיליון זה, ניתן לקרוא על המחקר התרבותי הזה בפעולה: ורדה מספרת כיצד הכירה, תוך עשיית הסרט, את ריטואל ההמתנה ללקוחות שבעלי החנויות חווים יומיום; כיצד עקבה אחר מלחמת הכוחות העדינה בין בעלי החנויות ובין הלקוחות שנאלצים להמתין בעצמם לשירות; וכיצד ניסתה להבין דרך התיעוד הקולנועי את הפלג בציבור הצרפתי שהיא מכנה "הרוב הדומם" – ההמון העסוק בהישרדות כלכלית יומיומית, שאינו זוכה להשמיע את קולו בשיח הציבורי.

במקביל, ורדה בוחרת לפתוח את הסרט דווקא בצילום של קוסם שמניף את גלימתו אל מול המצלמה ומציג בטון תיאטרלי את שם סרטה של ורדה, כאילו אנחנו בקרקס, או בחלום על קרקס. קוסם זה עתיד להציג בהמשך הסרט את מופע האשליות שלו בפני דיירי הרחוב, וורדה משלבת בין המופע התיאטרלי ובין חיי היומיום בחנויות בעריכה אסוציאטיבית, ייחודית ומלאת שעשוע. אם אנחנו בוחנים את הסרט מנקודת מבט אנתרופולוגית, עולה השאלה מה בדיוק מקומו של הקוסם בתוך המחקר. קל מאוד להגדיר את שילובו המסוגנן בסרט כהשתעשעות קולנועית או כסימבוליזם,

¹ <https://www.newyorker.com/goings-on-about-town/movies/daguerréotypes>

² כפי שצוין בקצרה בהקדמה לריאיון-מונולוג וראוי לציין גם כאן, העניין של ורדה במפגש עם קהילות וחקר תופעות תרבותיות נוכח לא רק בסרט זה אלא גם בסרטים כמו **המלקטים והמלקטת** (2000) ו**אנשים ומקומות** (2017), אשר עליהם אפשר לקרוא כאן בגיליון, וכן בסרט הקצר **אופרה מוף – יומנה של אישה הרה** (1958), אשר מציג את דיירי רחוב מופטאר בפריז, בסרט הקצר **שלום לקובנים! (Salut les Cubains!)** (1963) החוקר את התרבות הקובנית שלאחר המהפכה הקומוניסטית, בסרט **מור מור** (1981) העוסק בקהילות שונות באל איי והאופן שבו הווייתן התרבותית באה לידי ביטוי דרך ציורי הקיר ואמנות הרחוב ועוד.

שאינן להם כל תרומה אמיתית למיפוי חיי היומיום של בעלי העסקים הקטנים כתופעה תרבותית. האומנם?

במאמר זה אני מתחקה אחר שלל הבחירות האמנותיות לעיל כדי לבחון את ערכו של **דאגרוטיפים** כסרט אתנוגרפי.³ בנוסף, ברצוני לבחון את תהליך העבודה, המתודות והמסקנות של ורדה בניסוי קולנועי זה, כפי שהם באים לידי ביטוי בריאיון המופיע בגיליון. הריאיון, אטען, מציב את ורדה בעמדת אנתרופולוגית אוטו-דידקטית, שיצרה את מחקרה ללא כל ניסיון או השכלה בתחום האנתרופולוגיה (ממש כשם שלא היה לה כל ניסיון בקולנוע כשיצרה את סרטה העלילתי הראשון, **לה פואנט קורט [La Pointe Courte, 1955]**).⁴ לבסוף, אני מעוניינת לבחון את תעלוליה הקולנועיים של ורדה בסרט, המבטאים את חזונה האמנותי החופשי ומלא הקסם, ולהוכיח כיצד משמעותם האתנוגרפית בעצם קשורה בתפיסה הפמיניסטית שלה. דרך התייחסות לרמיזות פמיניסטיות בגוף הסרט והצהרות פמיניסטיות בריאיון, אראה כיצד המודעות הפוליטית של ורדה כאישה וכאם הניעה את עשייתה פורצת הגבולות מבחינה אנתרופולוגית ומבחינה קולנועית, והזינה את אהבת האדם הניגרת מעשייה זו.

סרט אתנוגרפי – התבוננות או התערבות?

כדי לאמוד ולבחון את הערך האתנוגרפי של הסרט **דאגרוטיפים**, רצוי שננסה תחילה להבין מהו בעצם קולנוע אתנוגרפי. בהכללה, הדימוי שעולה לראש כשמדמיינים סרט אתנוגרפי הוא של שבטים רחוקים ותרבויות "אקזוטיות" לכאורה, זאת אף שישנם סרטים בתרבויות לא מערביות שכלל לא מעלים שאלות אנתרופולוגיות, ואף ששדה האנתרופולוגיה הפוסט-קולוניאלי התרחב זה מכבר ממש עד לחצר האחורית של האנתרופולוג. אם נפנה לתיאורטיקנים משדה האנתרופולוגיה הוויזואלית כדי לברר כיצד בכל זאת ניתן להגדיר קולנוע אתנוגרפי, ניתקל בדעות חלוקות עד מאוד

³ האתנוגרפיה הינה גישה מחקרית שצמחה מתוך האנתרופולוגיה, והמתמקדת ברישום תיאורים ופרשנויות של תופעות תרבותיות והתנהגות אנושית, תוך התמקדות בשאלות אנתרופולוגיות על טבע האדם כיצור תרבותי-חברתי. הרישום מתבסס על הימצאות ארוכה בשדה המחקר, היכרות עם בני התרבות הנחקרת ושימוש בשיטות מחקר איכותניות כמו תצפית מתמשכת, ראיונות ואינטרקציות מסוגים שונים. באופן מסורתי, מדובר ברישום של טקסט כתוב. במקרה של קולנוע אתנוגרפי, הרישום נעשה באמצעות הכלי הקולנועי. לעיון נוסף בהגדרות של אנתרופולוגיה ואתנוגרפיה, ראו:

Tim Ingold, "Anthropology is *not* Ethnography", *Proceedings of the British Academy* 154 (2008), pp. 69-92.

⁴ Kelley Conway, *Agnès Varda (Contemporary Film Directors)*, Urbana, Chicago and Springfield: University of Illinois Press, 2015, pp. 10-11.



– החל מתפיסה של הקולנוע האתנוגרפי כחלק מהקולנוע הדוקומנטרי,⁵ ועד לתפיסה מחמירה שעל פיה רק סרט שנוצר על ידי אנתרופולוג ומבטא תובנות הלקוחות מהמפעל האנתרופולוגי ראוי להיחשב אתנוגרפי.⁶

בנבכי הגדרה נוספת לקולנוע אתנוגרפי, זו שמציע החוקר מרקוס בנקס (Banks), מצויה רשימת מאפיינים שלטעמו מייחדת את המבט של האנתרופולוג, וכך גם את המבט של יוצר קולנוע תצפיתי. רשימה זו, לשיטתי, היא המדויקת ביותר לתיאור מאפייני היסוד של הקולנוע האתנוגרפי בכלל, לא רק התצפיתי, ובמקרה גם המתאימה ביותר לסרטה של ורדה: ההעדפה הכללית לבחון קהילות פחות מוכרות שאינן זוכות לאותו הייצוג שזוכים לו המעמדות הדומיננטיים; איסוף ותיעוד מידע רב, גם אם בחלק נכבד ממנו לא נעשה שימוש; ההתמקדות ביומיום, באירועים חוזרים, בדברי רכילות ובדינמיקות חברתיות שגרתיות; ההמתנה וההקשבה שמשרתות את שאיפתו של האנתרופולוג/קולנוען להגיע לרגע גילוי, ומתוך רגע זה ללב הדברים שבהתנהגות התרבותית והאנושית.⁷ כל אלה באים לידי ביטוי במפגש של ורדה עם אוכלוסיית בעלי העסקים הקטנים, ובתבניות ההתנהגותיות המרתקות שהיא מגלה דרך תיעוד שפת הגוף שלהם. ורדה מציגה בפנינו, למשל, את הידיים העמלות במקצועיות של זוג הספרים, של הקצב, של המהגרים התוניסאים המנהלים את המכולת. היא מציגה את היחסים של מורה הנהיגה המסתובב ברכבו בשכונה עם תלמידיו, ואת התקשורת בין מוכר הבשמים והאיפור ואישתו הסהרורית ובין הלקוחות המגיעים לבזאר שלהם. ההתמקדות בשפת הגוף של בעלי העסקים הקטנים כדרך ללמוד את עולמם היא כשלעצמה בחירה שאפשר לזהות כמסורתית בקולנוע האתנוגרפי, שכן הוא מטבעו יעיל יותר לבחינת ביטויים אנושיים ויזואליים מאשר הטקסט הכתוב.

גם תהליך העבודה של ורדה המתואר בריאיון הינו כשלעצמו בעל איכויות אתנוגרפיות עשירות לא פחות מהתוצאה הקולנועית הסופית. המודעות האתית שוורדה מביעה בריאיון בתיאור העבודה עם המצלמה, כמו גם הבחירה לחלוק עם הקהילה את הסרט המוגמר מתוך רצון לייצר דיאלוג מתמשך והשפעה חברתית, מהדהדים את המודעות האתית ואת עקרון "המצלמה המשתתפת" הנחשבים

⁵ Ilisa Barbash and Lucien Taylor, *Cross-Cultural Filmmaking: A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*, Berkley: University of California Press, 1997, pp. 4.

⁶ Jay Ruby, *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*, Chicago: University of Chicago Press, 2000, pp. 2–4.

⁷ Marcus Banks, "Which films are the Ethnographic Films", *Film as Ethnography*, Peter Ian Crawford and David Turton (eds.), Manchester: Manchester University Press, 1992, pp. 124.

לבסיסיים בקולנוע האתנוגרפי.⁸ לבסוף, כיאה לחוקרת שתרה אחר גילויים חדשים, ורדה נמנעת, לדבריה, משיפוט בני התרבות השונה ממנה. היא שואפת לבחון את בעלי החנויות מתוך המתנה סבלנית המבטאת כבוד ואף שותפות גורל עם בעלי החנויות, שהינם בעצמם מומחים לאמנות ההמתנה.

אבל ורדה אינה רק מתבוננת וממתינה. היא גם מראינת את בעלי החנויות באופן שמאפשר לה להכיר אותם מעבר לנראה לעין. נחמד לציין שמתוך ראיונות אלה ורדה מזהה תופעה תרבותית מרתקת ההולמת מחקר אתרופולוגי: כמעט כל בעלי העסקים ששילבה בסרטה התגלו כבני כפרים שעזבו את הכפר והתמקמו בפריז, קרוב מאוד לתחנת מונפרנאס, שבה בוודאי ירדו מהרכבת.⁹ אם נעצור לרגע ונחשוב על כך שוורדה עושה כאן סרט על יוצאי הכפר, נבין כי יש חוט המקשר בין סרטיה האחרים של ורדה המתמקדים בשוליים הכפריים של החברה הצרפתית כמו **עוברת אורח** (*Sans Toit ni Loi*, 1985) ו**אנשים ומקומות** (*Visages Villages*, 2017), ובין סרט פריזאי זה.

אך יותר מכך, הראיונות שוורדה מנהלת עם המשתתפים בסרט, ושבהם היא שואלת כיצד התאהבו ואילו חלומות הם חולמים בלילה, מאפשרים לה לחצות את גבולות בית העסק של המשתתפים בסרטה ולפנות אל מחוזות התשוקה והתת-מודע שלהם. סוג זה של התערבות קולנועית בא לידי ביטוי גם בכך שוורדה בוחרת לשלב בסרט תיעוד של מופע הקסמים החד-פעמי המתרחש בשכונה, ובכך שידוע לנו כי הזמינה בעצמה את בעלי החנויות לשתף פעולה במופע זה המנוהל על ידי הקוסם מיסטאג.¹⁰ באמצעות המופע, ורדה מביאה אל תוך הסרט טון סוריאליסטי ופרפורמטיבי ששובר את השגרה היומיומית, שעד אותו רגע מוצגת באופן תצפיתי בסרט. כך גם היא בוחרת, כאמור לעיל, להשתמש בעריכה אסוציאטיבית המייצרת הקבלה בין קסמיו של מיסטאג לעבודתם של בעלי העסקים, כמו למשל הקסם שמיסטאג מבצע עם שטרות המשולב עם צילומי שימוש בשטרות בעת מכירה במכולת. עריכה עתירת דמיון ופיוטית זו גם היא שוברת את ההתבוננות הרציפה במציאות חייהם המקצועיים של בעלי העסקים הקטנים, כפי שאלה מתנהלים באופן טבעי. וזה מחזיר אותי לתהייה כיצד בחירות אלה משתלבות בסרט אתנוגרפי שממנו מצופה לספק ממצאים מחקריים על תבניות תרבותיות יומיומיות, בדיוק כמו אלה שמציעה לנו ורדה בחלקים התצפיתיים של הסרט.

⁸ Jean Rouch, "The Camera and Man", *Principles of Visual Anthropology*, Paul Hockings (ed.), Berlin and New York: Mouton de Gruyter, 2003, pp.79-98.

⁹ ראו הערה 4 לעיל, עמ' 147.

¹⁰ שם, עמ' 146.

האם למופע הקסמים של מיסטאג או לעולם התת-מודע של המשתתפים בסרט יש בכלל ערך כממצא אתנוגרפי?

ניתן דווקא לזהות דמיון רב בין בחירות קולנועיות אלו שוורדה עושה ובין כמה מסרטיו של אחד מיוצרי הקולנוע האתנוגרפי הידועים ביותר, ז'אן רוש (Jean Rouch). רוש הצרפתי, שאת מרבית סרטיו צילם במערב אפריקה, עירב לא פעם אלמנטים של פנטזיה, פסיכו-דרמה, סוריאליזם, קולנוע עלילתי ואלתור סצנות בסרטיו האתנוגרפיים. דוגמה אחת מתוך רבות קיימת בסרטו **אני, שחור (Moi, un Noir, 1958)**, העוקב אחר מספר מהגרים מובטלים מניז'ר שמתגוררים בחוף השנהב. בסרט זה המהגרים מגלמים דמויות המבוססות על חייהם בסצנות עלילתיות שהם מאלתרים על פי דמיונם. כחלק מהאלתור העלילתי – שאותו רוש כינה "אתנו-פיקשן"¹¹ – המשתתף המרכזי בסרט אף מופיע בסצנת אגרוף המבטאת את חלומו להפוך למתאגרף במציאות.

רוש לא בחל בשעשועים קולנועיים מסוג זה מתוך הבנה בסיסית שהקולנוע, כאמנות השכפול והכפילות, אינו יכול להתיימר להיות חלון אל המציאות כפי שהיא נחוות ללא נוכחות המצלמה. במקום לזהות זאת כמגבלה, רוש חוגג את מצלמת הקולנוע ככלי שמייצר ידע אנתרופולוגי מסוג חדש, בכך שהוא מאפשר למשתתפים בסרט לתת דרור למרחבי הפנטזיה והתת-מודע שלהם.¹² רוש עושה כאן מהלך כפול: מחד, הוא מעלה את השאלה אם מרחבי הדמיון אינם נושא ראוי למחקר אתנוגרפי כשלעצמו, בהיותם תוצר של ההווה התרבותית שהמשתתפים בסרט נקלעו אליה כמהגרים מערב-אפריקאיים. מאידך, בהתמקדות במרחבים אישיים ואינדיבידואליים של אותם משתתפים, רוש שואף לשחרר אותם מזהותם התרבותית המכלילה כ"מהגרים מובטלים", ובכך בעצם קורא תיגר על האופן המסורתי שבו המפעל האנתרופולוגי מוקדש להגדרה ולניתוח של תבניות תרבותיות כוללניות.

שימוש זה באתנו-פיקשן לא רק העניק כוח השפעה לנחקרים, שהפכו לשותפים ליצירת הטקסט האתנוגרפי-קולנועי, ובכך עירער את הסדר המקובל המפריד בין החוקר ובין הנחקר, אלא גם משך את תשומת לב הצופים לאופן היצירתי שבו נרטיב הסרט הובנה. באמצעים קולנועיים ונרטיביים

¹¹ Jeanette DeBouzek, "The 'Ethnographic Surrealism' of Jean Rouch", *Visual Anthropology* 2:3-4 (1989), pp. 301–315.

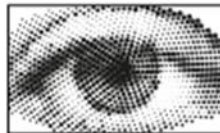
¹² Paul Stoller, "Artaud, Rouch and the Cinema of Cruelty", *Visual Anthropology Review* 8:2 (1992), pp. 50–57.

אלה ביטא רוש תובנות אנתרופולוגיות שהגיעו באופן רשמי לכלל הממסד האנתרופולוגי רק כ-25 שנה מאוחר יותר, מתוך התמודדות עם מה שידוע כ"משבר הייצוג" במדעי החברה וההתנהגות. כחלק ממשבר זה, ההולך יד ביד עם הפוסט-סטרוקטורליזם והפוסט-מודרניזם שהחלו לשלוט בהגות המערבית, הובן כי על האנתרופולוג לוותר על השאיפה להוות אוטוריטה מדעית אובייקטיבית לחלוטין; במקום זאת, עליו לקבל את העובדה שהמידע שביכולתו לאסוף בשדה המחקר מובנה מתוך נקודת מבטו הסלקטיבית, הסובייקטיבית והטעונה ברקע התרבותי, המגדרי והאידיאולוגי שלו. גיימס קליפורד (Clifford) מסביר כיצד התמודדות זו עם הסובייקטיביות של החוקר מאפשרת, בין השאר, לפרק את החציצה בין הטקסט המדעי שהפואטיקה בבסיסו הוכחשה ברובה, ובין טקסטים ספרותיים ופיוטיים ששויכו לעולם האמנות. המודעות הגוברת לאופיו הסגנוני של הטקסט עצמו ולהשפעה שלו על ייצוג המציאות, כמו גם להשפעה של האנתרופולוג על השדה מעצם נוכחותו בו, הכתיבה דרך פעולה חדשה לאנתרופולוגים: במקום לנסות לבטל כשלים אלה בייצוג המדעי האובייקטיבי, יש לחקור את המפגש עצמו בין האנתרופולוג ושדה המחקר, להתייחס בטקסטים עצמם אל ההשפעה של מפגש זה על שני הצדדים ולהנכיח את אופן ניסוח הטקסט.¹³

הקולנוע הדוקומנטרי הסובייקטיבי של ורדה בהשוואה למשבר הייצוג באנתרופולוגיה

בהתחשב בגישה האנתרופולוגית הפוסטמודרנית המפורטת לעיל, מעניין קודם כל לראות כיצד ורדה מתארת בריאיון את האופן שבו לא רק היא התוודעה לאורחות החיים של המשתתפים בניסוי הקולנועי שלה, אלא גם הם החלו להתבונן בה ולהכיר את עולמה כיוצרת סרטים. כך ורדה מציגה בפנינו את ההשפעה והגילוי ההדדיים שיצירת הסרט הולידה, כמה שנים לפני שמהלך מסוג זה הפך למנהג מקובל בעולם האנתרופולוגיה בעקבות משבר הייצוג. באותה המידה ורדה גם מודה בהשפעה שלה על ייצוג המציאות בסרט עצמו, ואף מנכיחה אותה בכמה דרכים. דרך אחת שכבר ציינתי היא העריכה האסוציאטיבית בין קסמי מיסטאג ובין היומיום בחנויות. עריכה זו מבליטה את בחירותיה האמנותיות של ורדה באופן שלא ניתן להתעלם ממנו, ומדגימה את ההגדרה שוורדה עצמה טבעה לסרט אחר שלה, **אופרה מוף – יומנה של אישה הרה** (*L'opéra-Mouffe*, 1958), ושרלוונטית ללא מעט מסרטיה: "דוקומנטרי סובייקטיבי".¹⁴ לטעמה, "הדוקומנטרי הסובייקטיבי" מציע התבוננות

¹³ James Clifford, "Introduction: Partial Truths", *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, James Clifford and George. E. Marcus (eds.), London, Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1986, pp. 1-26.
¹⁴ ראו הערה 4 לעיל, עמי 83.



על חומרי המציאות מנקודת מבט יצירתית המעוצבת על פי הדמיון של היוצר, בדיוק כפי שהאתנוגרפיה הפוסטמודרנית שואפת לעשות.

בנוסף, ורדה משתמשת בקריינות שמספקת רקע למסע הקולנועי שאליו יצאה ומדגישה את נקודת המבט הסובייקטיבית והפיוטית שלה על המציאות המתועדת. הקריינות משמשת את ורדה בסוף הסרט גם ככלי שבאמצעותו היא מביעה תהייה על טיב ה"דאגרוטיפים" בסרט. באמירה זאת היא שואלת את שמה של טכנולוגיית הצילום ההיסטורית פרי המצאתו של לואי דאגר, שעל שמו קרוי הרחוב בו מתרחש הסרט, ומכנה כך את הדימויים הקולנועיים שיצרה, בעודה תוהה: האם מסמך קולנועי זה הוא "דיווח? הומאז' מסה? דברי חרטה? דברי תוכחה?" דרך שאלה בלתי פתורה זו ורדה מדגישה את העובדה שהסרט הוא בבחינת **טקסט**, לא תיעוד המתיימר להיות אובייקטיבי או טהור אלא הבנייה סובייקטיבית שעוצבה ונוסחה על ידי ורדה, ושאפשר לפרש אותה בדרכים שונות. לבסוף, ורדה נפרדת מהמשתתפים, מקדישה להם את הסרט וחותרת תחת השם "אנייס הדאגרוטיפית". בהשתעשעות לשונית זו היא מדגישה את היותה דימוי כשאר הדימויים, כמי שממוקמת בתוך הטקסט שיצרה, ולא מחוצה לו או מעליו.

דרך שלישית שבה הרפלקסיביות בסרט באה לידי ביטוי היא באופן שבו ורדה מנכיחה את השפעת המצלמה. כפי שדלפין בנזה (Bénézet) מבחינה, ורדה בוחרת להציג רגעים שבהם כמה מהמצולמים מגלים סימני אי-נוחות אל מול מצלמת הקולנוע: אשת השען שנותרת לבדה בשוט מביטה בבילבול מסביב לחדר ואל המצלמה כממתינה להוראה; מורה הנהיגה מדבר לתלמידיו באופן מלאכותי ועתיר מודעות-עצמית. רגעים אלה, שחושפים את מלאכותיות התיעוד עצמו, מתכתבים עם בחירה נוספת של ורדה – לחתום את הסרט בשוטים ממושכים וחסרי תנועה, המדמים את תהליך הצילום הדאגרוטיפי. האופן שבו הדאגרוטיפ ייצר תיעוד של מציאות, אך דרש מהמצולמים לעמוד כמודל בדממה בלתי-טבעית אל מול המצלמה מוצג בסרט כאיזכור לאלמנט הפרפורמנס הקיים באופן תמידי אל מול המצלמה התיעודית.¹⁵

¹⁵ Delphine Bénézet, *The Cinema of Agnès Varda - Resistance and Eclecticism*, New York: Wallflower Press/Columbia University Press, 2014, pp. 29–30.



לצד הנכחת המלאכותיות שבתיעוד, הרגעים הקולנועיים שבהם נחשפים מורה הנהיגה ואשת השען באי-הנוחות שלהם הם בעלי ערך נוסף: הם מציגים כיצד התפקיד המקצועי, על שלל גינוניו, שהמורה והמוכרת "לובשים" ביומיום כמו שאר בעלי העסקים ברחוב, מופרעים על ידי המצלמה. כמו שחקן שהפרעה מהקהל גורמת לו לצאת מהדמות שהוא משחק, ההופעה המדוקדקת והרציפה של המורה והמוכרת כאנשי מקצוע נתקפת אל מול המצלמה "שיהוקים" בולטים לעין. כך, לטעמי, ורדה אינה רק חושפת את הפרפורמטיביות התיעודית, אלא גם חושפת את הדרך שבה המצלמה מפריעה לפרפורמטיביות החברתית שבה נתונים בעלי העסקים ביומיום. דרך מהלך קולנועי זה מתחיל להתבהר המחקר שוורדה מנהלת בסרט. במתכוון או שלא, היא מביאה לידי ביטוי תמונת מציאות המתקשרת לשלל תיאוריות התנהגותיות שצמחו במחצית השנייה של המאה ה-20 סביב נושא הפרפורמנס בחיי היומיום המודרניים. ראוי לציין מתוך תיאוריות אלה את האנלוגיה המפורסמת שביצע החוקר ארווינג גופמן (Goffman) בין דרך ההתנהלות האנושית בחברה ובין הופעות תיאטרון.¹⁶ בהופעות יומיומיות מסוג זה, שבהן כל חבר בחברה מקרין את מה שמצופה ממנו, ה"אני", מסביר גופמן, הוא לא יצור אנושי, אורגני, אלא רק תוצר של הופעה, אפקט דרמטי.¹⁷

מתוך סקירתה הסוציולוגית של דבורה קלקין-פישמן, ניתן לראות כיצד שאלות על ה"אני" עולות גם מתיאוריות אחרות המתמקדות ביומיום, והמזהות את הדיכוי הקיים בסדר היומיומי שמנגנוני כוח כופים על המערכת החברתית.¹⁸ דוגמה אחת היא תפיסתו המרקסיסטית של אנרי לפבר (Lefebvre) המציגה כיצד המערכת הקפיטליסטית מתכנתת את ההמונים לרגולציה-עצמית שנדמית כאילו היא נעשית מבחירה.¹⁹ חשוב לציין כי כחלק ממשנתו הקודרת, לפבר גם מזהה מתח בין הדלות הרוחנית של היומיום ובין יצירתיות אנרגטית המבטיחה שמץ קל של תקווה לשינוי.²⁰ תפיסה נוספת בעלת נופך חיובי היא תורתו המפורסמת של מישל דה סרטו (De Certeau), שמזהה בהתנהלות של בני המעמדות הנחשבים "חלשים" את האופן שבו הם מפתחים טריקים יצירתיים של התנגדות. דה סרטו בעיקר שם דגש על הערך של הליכה במרחב הציבורי, והאופן שבו היא נוטה

¹⁶ Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, London: Penguin Books, 1990 (1959).

¹⁷ שם, עמ' 244–245.

¹⁸ Devorah Kalekin-Fishman, "Sociology of Everyday Life", *Current Sociology* 61:5-6 (2013), pp.

714–732.

¹⁹ Henri Lefebvre, *Key Writings*, Stuart Elden, Elisabeth Lebas and Elenore Kofman (eds.), New York

and London: Continuum, 2003.

²⁰ ראו הערה 18 לעיל, עמ' 716–717.



להוליד אימפרוביזציה, קיצורי דרך, ושינוי של המשמעות המקורית הניתנה למרחבים הציבוריים, כשאלו תוכננו על ידי המעמדות הדומיננטיים.²¹ עם זאת, ברור מתורתו של דה סרטו כי מהלכים מרדניים אלה, של מי שהוא מזהה כגיבורי היומיום החולף,²² הינם בגדר טקטיקה אל מול אסטרטגיות רחבות שמנגנוני הכוח מפעילים במרחבים האנושיים במטרה לשלוט בהמונים ולמדר אותם.

במידה רבה, ורדה מזהה את הקהילה שהיא מתעדת בסרט כחלק מההמון הנתון בשליטה מעין זו. לטענתה, העיסוק הנחוש והיומיומי של אנשי הקהילה בהישרדות כלכלית מותיר אותם ללא פנאי או פריבילגיה לשאול שאלות על המארג הפוליטי שהוביל למצב הקיים או לדמיין אורח חיים אחר. במחקרה, ורדה בעצם בוחנת את המידה שבה "ההמון השותק ונעדר התנועה", כפי שהיא מכנה אותו, מייצר רגולציה עצמית.²³ לא בכדי ורדה מתעניינת כל כך בדמותה של אשת מוכר הבשמים בבזאר האיפור והבשמים, שמתבוננת מן הוויתרינה החוצה ללא יכולת לצאת מעבר לתחום שטח החנות. גם בניסיונותיה הנחושים ביותר לעזוב, המתרחשים באופן שגרתי בשעת השקיעה, פוסעת אשת המוכר רק צעד אחד החוצה ומייד שבה פנימה, להתבונן על העולם מתוך גבולות החנות. חלון הראווה, שאליו ורדה מתייחסת בקריינות הסרט כאל מסך תיאטרון שעולה כל בוקר על חנויות הרחוב, הופך כאן לחלונו של בית כלא, למופע שאי אפשר לברוח ממנו.

חקירת המתח שבין הדמיון האישי והחובה החברתית

ניתן להגיד כי השילוב של הקוסם מיסטאג בסרט והשימוש בעריכה המקבילה מאפשרים לוורדה להשוות את מופע האשליות שלו למופע האשליות היומיומי שבו לוקחים חלק בעלי העסקים הקטנים. אך למופע של מיסטאג יש אפקט נוסף, הניבט מפניהם של בעלי העסקים כאשר אלה עולים על הבמה ומשתפים פעולה בקסמיו של מיסטאג, או כשהם משתאים מקסמיו כצופים במופע. לפתע נראה כי הם משתחררים מהיומיום המקצועי שהמערכת החברתית-פוליטית מכתובה, ומרשים לעצמם לנדוד יחד עם מיסטאג למרחבי הפנטזיה, בדומה למה שמאפשר אלתור הסצנות באתנוגרפיה הקולנועית של רוש. אמנם לא כולם מגיבים באותו האופן – כמה מהצופים במופע

²¹ Michel De Certeau, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley: University of California Press, 1984.

²² שם, עמ' 256.

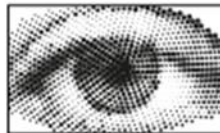
²³ ניכר מפרק זה כי הספרות התיאורטית הרלוונטית למחקר של ורדה היא סוציולוגית ולא אתרופולוגית. עם זאת, עובדה זו אינה סותרת את היות הסרט בעל מאפיינים אתנוגרפיים, זאת בשל העובדה שהמחקר האתנוגרפי הינו שימושי בשירות הסוציולוגיה באותה מידה שהוא שימושי בשירות המדע שממנו צמח – האנתרופולוגיה. אציין גם שבשל המבט החיצוני של ורדה על ההוויה התרבותית שהיא חוקרת, והשאיפה ליצור גשר מסוים בין עולמה ובין עולם הקהילה הנחקרת, תיאוריות סוציולוגיות אלה משרתות בסופו של דבר מבט שאני מזהה כאנתרופולוגי.



מוחאים כפיים בנימוס קריר, ואישה אחת, שומרת בבניין במקצועה, שמתבקשת על ידי מיסטאג להישען אחורה וליפול לכיוון ידיו, נמנעת בחיוך מבויש על אף הפצרותיו שתנסה להירגע. אבל אחרים מוצאים את עצמם מתמסרים בהנאה לתעלולי האשליה, ובראשם נמצא, לדעתי, איב הספר שפניו מוארות בהבעה ילדית ומסוקרנת בשעה שהוא נכנע לקסם ההיפנוזה שמיסטאג מפעיל עליו. נוגע ללב כשבהמשך הסרט אותו ספר – הפעם ייצוגי יותר בין כותלי המספרה – נפרד מבנו היוצא לבית הספר, ואומר לו בטון מחנך "תעבוד היטב, אל תשתעשע".

הציווי הדיכוטומי הזה של האב על בנו, המביע את המתח בין הרצון הפרטי לסדר הציבורי, מהווה תמה, שלפי הריאיון עם ורדה, חוזרת ברבים מסרטיה. תמה זו, בעצם, עומדת בבסיס מחקרה בסרט זה, ונראה שגם בבסיס החלטתה לזמן את בעלי העסקים הקטנים אל המופע של מיסטאג: במידה רבה, סצנת מופע האשליה בוחנת היכן עומד הגבול בין מרחבי השעשוע והדמיון שלהם ובין חובתם לתפקידם החברתי. ניתן להגיד שהמתח בין שני אלה קיים גם בבסיס החוויה האישית שהובילה את ורדה אל הרעיון לצילום הסרט **דאגרוטיפים**. כפי שמובן מן הריאיון, ורדה בחרה ליצור פרויקט קולנועי ברחוב החנויות השכונתי שאותו ביקרה ביומיום, כיוון שכאם לפעוט לא יכלה להתרחק מביתה (יותר ממגבלת המרחק של כבל חשמל באורך 80 מטרים). באופן רב תושייה, השתמשה ורדה באמנות הקולנוע כדי לתת דרור לעולם הדמיון שלה, כדי למצוא חופש תנועה יצירתי במסגרת מגבלת התנועה הפיזית שחוותה כאם, הנושאת מחויבות לבנה ולתפקידה המשפחתי.

באותו האופן שהיצירה הקולנועית הופכת למרחב המאפשר לוורדה לצלול לתוך מעמקי הדמיון שלה, כך גם היא מנצלת את המדיום הקולנועי כדי לפנות אל חוש הדמיון של בעלי החנויות, בעודה שואלת אותם על החלומות שהם חולמים בלילה. ניכר שגם כך, ובדומה לרוש, ורדה ממשיכה לתור במחקרה אחר המרחבים האישיים החבויים מתחת לקלישאת המוכר, מתחת למסכות החברתיות שאליהן בעלי העסקים הפעלתניים מחויבים עד כדי הקרבה של החופש שלהם כאינדיבידואלים. תשובת המשתתפים בסרט לשאלה על החלומות שלהם כמעט אחידה: רבים מהם עונים שהחלומות שלהם עוסקים בעיקר בלחצי העבודה ועסקי היומיום, או שאינם חולמים. כמוכן, ישנן גם תשובות אחרות. הבולטת שבהן היא תשובתה של מריה מן המאפייה השכונתית, שמספרת כיצד בחלומותיה המוזרים קורה לא פעם שהיא יוצאת למסעות במקומות רחוקים. אבל, היא אומרת, בסוף היא מתעוררת ומגלה שלא זה כלל. דבריה היפים מעלים על פני השטח את מוטיב התנועה, שחסרונה מודגש בסרט בקרב ההמון אשר מסרב ברובו לחלום. נראה כי התנועה, שאצל דה סרטו מזוהה בצורת הליכה כאמצעי התנגדות של ההמונים, נעדרת, באופן מטפורי יותר או פחות, מחיי

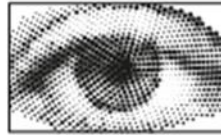


המשתתפים בסרטה של ורדה. הסדר החברתי שבו הם מצויים חדר לתת-מודע שלהם, כרסם ביכולת החלימה, וסירס את חופש התנועה שמציע חוש הדמיון. מסקנה זו העולה מהסרט באה לידי ביטוי גם בדיון שוורדה ניהלה עם בעלי העסקים הקטנים לאחר שהוקרן בפניהם הסרט. כפי שהיא מתארת בריאיון, הצפייה בעצמם על המסך עינגה וריגשה אותם, אבל לא אפשרה להם לראות את עצמם מעבר לקלישאת המוכר, לא הובילה אותם לשאול שאלות או לחפש שינוי במעמד הפוליטי. ההמון השותק נותר חסר תנועה, כלוא בחנויות הרחוב.

המבט הפמיניסטי באתנוגרפיה של ורדה

על אף המסקנות העגמומיות העולות מהמחקר של ורדה בכל הנוגע להיעדר התנועה של ההמון הדומם, הסרט אינו חסר תקווה, אלא מכיל רמיזות של תנועה לעבר שינוי. רמיזות אלה מתקשרות לדברי הפתיחה של ורדה בריאיון עימה, שבהם היא מציינת כי את הסרט הזה היא עושה כדוקומנטריסטית, וכפמיניסטית: כפי שדלפין בנזה מיטיבה להבחין, באחד הקסמים שלו, מיסטאג עושה שימוש בעמוד הלקוח מעיתון "פראנס סואר". המצלמה משתהה על העמוד ומציגה לעיני הצופה את הכותרת הראשית שלו: "הפלות: זהו רגע האמת". הכותרת מעלה על פני השטח את אחד המאבקים החברתיים העזים שהתנהלו בצרפת באותה תקופה, המאבק ללגליזציה של הפלות. ורדה לקחה במאבק זה חלק פעיל, בין בהפגנות ובין בחתימה על "מניפסט 343" המפורסם, שניסחה סימון דה-בובואר ושב 343 נשים הצהירו כי עברו הפלה בלתי חוקית.²⁴ מעניין כי המשתתפת מן הקהל שאוחזת בפיסת העיתון בזמן שהקסם מתרחש היא נערה צעירה שאנחנו מכירים לאורך הסרט כמחליקה על הקרח, ושהינה אחת משתי הנערות הצעירות היחידות בסרט. גם הפעם, כפי שעשתה עם סצנות של קסמים אחרים, ורדה מחברת בעריכה את סצנת הקסם לסצנה מקבילה מחיי הדמות המשתתפת בו, אבל הפעם הסצנה אינה מצולמת באחד מבתי העסק והבתים בשכונה, אלא מציגה את הנערה על משטח הקרח, כשהיא מצולמת בהילוך איטי בשעה שהיא מחליקה בחופשיות ובחן רב. הקצב של השוט והמיקום שבו צולם גורם לו לבלוט יחסית לשאר השוטים ולרמז על השוני בינו ובין העולם הניבט מהשוטים האחרים. הנערה השנייה שאנחנו זוכים להכיר בסרט היא בת הקצב, ואף שאנחנו פוגשים אותה בקצבייה לצד הוריה, אנחנו גם רואים אותה מחוץ לחנות, יושבת במכונית בשעה שהיא לומדת נהיגה. בין באמצעות מחליקים ובין באמצעות שיעורי נהיגה, שתי הנערות בסרט עמלות כדי להשיג לעצמן חופש תנועה שמתקשר באופן אסוציאטיבי

²⁴ ראו הערה 15 לעיל, עמ' 28.



למאבקים חברתיים השואפים לשנות את עתידן, ושבאופן סמלי באים בניגוד לאימוביליות של הדור הקודם.

בהסתמך על הריאיון עם ורדה, היסוד הפמיניסטי לא רק מרמוז בסרט, אלא אף מכתוב את הטון של הסרט כולו. תחילה, הבחירה לעשות סרט העוסק ברחוב שבו היא ונשים אחרות יוצאות לקניות מעלה על פני השטח מרחב נשי יומיומי שלרוב אינו זוכה לייצוג רציני בשיח הציבורי. בנוסף, הייצוג של נשות בעלי העסקים בסרט כנשות מקצוע יעילות, אמינות ובעלות ידע רב מדגים, לפי בנזה, את התפקיד המרכזי שנשים לקחו בשנות ה-70 בכלכלה המקומית ובחברה בכלל. ייצוג זה בא בניגוד לאופן שבו נשים יוצגו בתקשורת באותו עידן – בעיקר בהקשרים של יופי ופיתוי או של ילודה ומשפחתיות.²⁵ לבסוף, הרצון של ורדה לעשות סרט שלדבריה "אינו צורה של אונס" – רצון שהיא מקשרת ישירות להיותה פמיניסטית – מכתוב את האופן שבו ורדה מתבוננת בבעלי העסקים ברחוב בלי "לצוד" אותם ואת הבחירות האסתטיות בסרט (לדוגמה, ההימנעות מהשימוש בזום). כפי שטענתי קודם, המודעות הפמיניסטית של ורדה גם מניעה אותה להפגיש בסרט בין חיי בעלי החנויות ובין אלמנטים של שעשוע, קסם ודמיון כדרך להיאבק בדיכוי הדמיון והחופש על ידי מנגנוני הכוח.

אופן זה שבו הפמיניזם של ורדה מכתוב את אופי המחקר הקולנועי שלה מחזיר אותי לגיימס קליפורד ולמשבר הייצוג באנתרופולוגיה. לטענת קליפורד, המעבר מדביקות באובייקטיביות של המחקר האתנוגרפי אל קבלה שאתנוגרפיה הינה בעצם נרטיב חסר ופרגמנטרי הנוצר מנקודת מבט סובייקטיבית, חייב רבות לפמיניזם. הייתה זו נקודת המבט הפמיניסטית שחשפה כי מה שנחשב עד אז לתיעוד של אמיתות תרבותיות היה פעמים רבות ייצוג של חוויה תרבותית גברית והשמטת החוויה הנשית. מכאן, אומר קליפורד, התיאוריה הפמיניסטית היא, פוטנציאלית, בעלת חשיבות מכרעת ביצירת טקסטים אתנוגרפיים מסוג חדש. על אף זאת, קליפורד לא מזהה בפועל (באותה התקופה, שנות השמונים) טקסטים אתנוגרפיים שנכתבו על ידי נשים, ושהחדשנות שלהם היא תוצר ישיר של חשיבה פמיניסטית.²⁶

והנה, כעשור קודם לכן, אנחנו רואים שאניס ורדה מייצרת טקסט קולנועי הבוחן תופעה תרבותית ושואפן יצירתו, צורתו, תוכנו, כולם מוכתבים על ידי תפיסתה הפמיניסטית. בהתאם ליכולת

²⁵ שם, עמ' 25.

²⁶ ראו הערה 13 לעיל, עמ' 18–21.



שקליפורד מזהה בפמיניזם לחתור תחת הנרטיב התרבותי המקובל, ורדה בוחרת לייצר סרט שישמיע את קולם של אנשי ההמון הדומם וינכיח את המצב הפוליטי הנכפה עליהם על ידי אותה המערכת המשליכה אותם, בדיוק כפי שהיא משליכה את הנרטיב הנשי – לשולי השיח הציבורי, ובמידה רבה לשולי דפי ההיסטוריה. מכאן, אף שיצירת רוח השינוי בקרב האוכלוסייה הזו נכשלה, והסרט, לפי הריאיון עם ורדה, לא הצליח לעורר נקודות מבט חדשות או רוח התנגדות, עצם התייעוד מלא הכבוד והאמפתיה של בעלי העסקים הקטנים מהווה תרומה יקרת ערך לרישום התרבות וההיסטוריה, תרומה שהגיעה דווקא מחוץ לממסד האנתרופולוגי, דווקא מיוצרת קולנוע ואמא הרוצה לספר על הרחוב שבו היא עושה קניות.

היה זה רוש שראה את הפוטנציאל הגדול בכלי הקולנועי כדרך להוריד את האנתרופולוג ממגדל השן ולהביא למצב שבו כל אדם יוכל להשתמש במצלמה כדי לספר את סיפורו וסיפור תרבותו.²⁷ ורדה לא רק עושה זאת, אלא היא גם מביעה באתנוגרפיה הפמיניסטית שלה את הרפלקסיביות הטקסטואלית שאליה שאף קליפורד, כשהיא מביאה לידי ביטוי את המתח שבין האישי והתרבותי, בין המדומיין שמקורו בנקודת המבט הסובייקטיבית שלה למתועד שמקורו במציאות שעליה היא מסתכלת. בדיוק כך, ביוצרה את **דאגרוטיפים**, ורדה חולקת עימנו, תוך שימוש בנרטיב דוקומנטרי חדשני, אתנוגרפיה חדשנית לא פחות, ומטשטשת את הגבולות בין מה שאנחנו מכירים כתייעוד וכבדיון, כמדע וכאמנות.

דאגרוטיפים -

צרפת 1975

בימוי: אנייס ורדה

צילום: נורית אביב

הקלטה: אנטואן בונפאנטי

עריכה: גורדון סוויר

Jean Rouch, "The Camera and Man", *Principles of Visual Anthropology*, Paul Hockings (ed.), ²⁷ Berlin and New York: Mouton de Gruyter, 2003, pp.79–98.