

דצמבר 2019

המילה האחרונה של אנייס ורדה – על כתיבה קולנועית ותיעוד עצמי בסרט **ורדה על אנייס**

מאת: יערה עוזרי

“I believe in the importance of reflection. I try to show everything that happens in such a way as to leave the viewers free to make their own judgments.”¹

“I’m not really telling a story, I’m telling you what cinema is in my life.”²

בסרטה האחרון מ-2019, **ורדה על אנייס (Varda par Agnès)** מסכמת אנייס ורדה קריירה קולנועית בת 65 שנים. היא מעניקה צורה קולנועית להרפתקאות השנים האחרונות בחייה, שבהן תרה את צרפת בסדרת הרצאות על יצירתה מול קהל. זה אינו סרט נוסטלגי שמתרפק על העבר, אלא התבוננות מחושבת, מלאת הומור ואהבת קולנוע. הסרט בנוי ככיתת אמנית (מאסטר-קלאס) שהסרטים המוצגים בה ונידונים בה מאפשרים נדידה בזמן ובמקום, מאולמות ההרצאה אל מחוזות הדמיון והמציאות המאכלסים את עולמה הקולנועי של ורדה.

מה מקומו של הסרט הזה בקריירה הענפה שלה כבמאית חלוצה, צלמת ואמנית וידאו ומיצב? מדוע פנתה לעשייתו רגע לפני מותה? והרי כבר נכתבו ספרים לא מעטים על יצירתה הקולנועית – את אחד הראשונים כתבה היא עצמה, גם הוא נושא את השם: "ורדה על אנייס"³ – וכן מאמרים רבים, כתבות וראיונות. אסופת הראיונות עמה, שנערכה ותורגמה על ידי ט' ג'פרסון קליין (T. Jefferson Kline) מדגימה היטב כיצד ורדה היא אחת הפרשניות המרתקות ביותר של יצירתה שלה, והיא מלאת תובנות לגביה. גם יצירתה הקולנועית שנוצרה לפני סרטה האחרון ידועה באלמנטים האוטוביוגרפיים שלה, ובראשה **החופים של אנייס (Les Plages d'Agnès, 2008)**, סרט אשר מגדיר מחדש קולנוע אוטוביוגרפי מהו

¹ מתוך ראיון עם הובר ארנו, 1967. כל המובאות והדוגמאות מתוך ראיונות עם ורדה שאתייחס אליהן במאמר זה לקוחים מתוך הספר: *Agnès Varda: Interviews*, T. Jefferson Kline (ed.), Jackson: University of Mississippi Press, 2014. לשם הקיצור בהערות השוליים יוצג שם המראיין והשנה בלבד.

² מתוך: <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/seven-facets-agnes-varda>

³ הספר יצא בהוצאה של מחברות הקולנוע ב-1994 ולא תורגם מעולם לאנגלית.

ובעצמו הינו מסע אל תחנות העבר בחייה ויצירתה. על **החופים** היא מספרת בורדה על **אניס** כי נעשה בחיפזון, מתוך תחושה חזקה שעליה לסיים אותו כי הסוף מתקרב. אולם מאז חלף עשור נוסף, שהיה רווי בעשייה חדשה, שהעשירה את הקריירה של ורדה ואת חייה מעבר למה שהציגה וסיכמה ב**חופים**: תערוכות, עבודות וידאו, סדרת טלוויזיה דוקומנטרית בת חמישה פרקים והסרט **אנשים ומקומות** (Visages Villages, 2017), שאותו יצרה בשותפות עם האמן ז'י אר (JR). בעשור הזה, זכתה ורדה הן לפופולריות בקרב קהל רחב יותר והן להכרה ממסדית גבוהה, יותר מאשר זכתה להן לכל אורך הקריירה שלה. ב-2014 הוענק לה פרס לשם כבוד בפסטיבל לוקרנו ופרס מפעל חיים מהאקדמיה האירופית לקולנוע; בפסטיבל קאן ב-2015 קיבלה את פרס הכבוד של דקל הזהב והייתה האישה הראשונה שזכתה לכך; וב-2017 הוענק לה פרס אוסקר לשם כבוד, וגם כאן עשתה היסטוריה כבמאית הראשונה לזכות בפרס. עם **אנשים ומקומות** היא זכתה בפרס הדוקומנטרי בפסטיבל קאן והייתה מועמדת לאוסקר לסרט הדוקומנטרי. הסרט זכה להפצה מסחרית רחבה ולאחדת הקהל והביקורת. ניתן לומר אפוא שעשור אחרי **החופים של אניס** ורדה והקריירה שלה היו במקום אחר, וכנראה שהיה צורך לסכם אותן בשנית.

זאת ועוד, בעוד ש**החופים של אניס** נתח גדול מוקדש לילדות, לנעורים ולביוגרפיה של ורדה, **ורדה על אניס** מתמקד רובו ככולו במלאכת ידה – היצירה. בראשון ורדה מגלמת את התפקיד של "אישה קטנה, זקנה ודברנית שמספרת את סיפור חייה אבל אחרים מעניינים אותה יותר, מאתגרים אותה ומעניקים לה השראה",⁴ ואילו בשני המסגור שונה: ורדה אינה מגלמת תפקיד, היא מקיימת הרצאה (מתמשכת) והעניין המרכזי שלה הוא למשמע את סרטיה, את דרך עשייתם ואת מכלול יצירתה. גם כאן האמצעים הם מבט רטרוספקטיבי, משחקיות יצירתית והומור, אולם המוטיבציה של שני הסרטים שונה לחלוטין. ב**החופים**, כפי שהיא משתפת בורדה על **אניס**, היא ביקשה לעורר זיכרונות המקושרים לסרטיה, ללכוד רגעים בהווה שמתקשרים אליהם ודרכם להמשיך ולהתבונן באנשים ובמקומות. כעת, רגע לפני לכתה, היא מבקשת לומר את המילה האחרונה על ורדה הבמאית.

מהי אותה מילה אחרונה? **בורדה על אניס** היא מורכבת, למעשה, משלוש מילים שאותן מציגה הבמאית כבר בסצנה הפותחת את הסרט. סצנה זו מתחילה בהילוך מהיר של קהל הממלא את האולם ברקע, כשבחזית הפריים ניצב כיסא הבמאית הריק והאייקוני של ורדה.

⁴ תרגום מתוך פתיחת הסרט.

בקאט חד, השוט של אותו כיסא ריק אל מול אולם הומה ומתמלא מתחלף בשוט חדש בעל פריים זהה, ועל הכיסא יושבת לפתע, כאילו הופיעה משום מקום, אנייס ורדה, בגבה אלינו, אל מול האולם המלא בצופים המאזינים לה בדממה. קאט אחד, והקסם הקולנועי הביא את דמותה של ורדה אל מול הקהל, ואל מול הצופים. או אז חולקת עימנו ורדה את אותן שלוש מילים, שמנחות אותה בעשיית סרטים: השראה, יצירה ושיתוף.

<https://www.youtube.com/watch?v=w42fwqsVp5g>

כותרת: השראה, יצירה, שיתוף: טריילר הסרט - **ורדה על אנייס**, 2019, סרטי יונייטד קינג.

באמצעות שלוש המילים המנחות הללו, שאת המשמעות שלהן בשביל ורדה אציג כעת, ברצוני לבחון את האופן שבו פועלת יצירתה האחרונה כמפתח לעשייה הקולנועית שלה בכללותה. במהלך הניתוח אתייחס ליצירות שאליהן ורדה עצמה פונה, ושקטעים מהן היא מציגה ברקוויאם קולנועי זה.

1. השראה:

ורדה מסבירה בסרט כי ההשראה מבחינתה עונה על השאלות: **מדוע** עושים סרטים? מהם המניעים, הרעיונות, הנסיבות וההתרחשויות שמציתים את התשוקה לעשיית סרטים? ורדה חולקת עם צופיה, קוראיה ומאזיניה בנדיבות את מקורות השראתה עוד מהראיונות הראשונים עמה. זהו אחד המפתחות החשובים להבנת יצירתה.

בכל שנות העשייה שלה, ורדה מעולם לא הפסיקה לעבוד ולהתבונן ומצאה השראה וסיפור בכל רגע בחייה. היא התבוננה בעולם באופן פעיל ומשתתף, ומבטה שילב סקרנות, אמפתיה, אהבה ומשחק. לעיתים ההשראה שלה הגיעה מספרות. למשל, הרעיון לכלול שני סיפורים מקבילים בסרטה הראשון **לה פואנט קורט (La Pointe Courte, 1955)** הגיע לאחר קריאת "דקלי הפרא" לויליאם פוקנר. לעיתים ההשראה באה ממוזיקה, כפי שהושפעה מהאזנה למוצרט בקביעת הטון המלנכולי שמתחת לפני השטח בסרטה **האוסר (Le Bonheur, 1965)**. לעיתים הגיעה ההשראה מאמנות חזותית. מהציור האימפרסיוניסטי שאבה השראה לסגנון הוויזואלי של **האוסר**; מדמויות הנשים של צייר הרנסנס פיירו דלה פרנצ'סקה קיבלה השראה ללהק את השחקנית סילביה מונפורט ל**לה פואנט קורט**. באופן

מובהק יותר, ציורים כיכבו בסרטיה בהופעות אורח קטנות כגדולות ומילאו בהם תפקידים חיוניים, כפי שניתן לראות בדוגמאות המשולבות בורדה על אנייס: מג'יין ב' מאת אנייס ו' (Jane B. par Agnès V., 1987) שבו מועמדת מחווה לטיציאן וגויה בהשתתפות ג'יין בירקין; ציוריהם של מגריט ופיקאסו מקבלים מחווה כזו באהבת אריות (Lions, Love and Lies, 1969); הציור האיקוני "המלקטות" של מילה מופיע בעצמו בסרט המלקטים והמלקטת (Les Glaneurs et la Glaneuse, 2000); ובמור מור (Mur Murs, 1981), סרטה הדוקומנטרי שעוסק כולו בציורי קיר ברחובות העיר לוס אנג'לס, ממלאים הציורים את הפריים. ההשראה ששאבה מהציורים לא שימשה אותה רק עבור יצירת רפרנסים אל מחוץ ליצירה הקולנועית, אשר הזיהוי שלהם יעניק לצופים עונג אינטלקטואלי. האמנות החזותית אפשרה לוורדה, בנוסף, לחקור את האופן שבו הדימויים הללו פועלים באופן רגשי על הצופים. אולם יותר מהכול, גם בעשיית סרטיה העלילתיים וגם באלו הדוקומנטריים, היא תמיד קיבלה השראה מהמציאות עצמה: מחוויותיה האישיות, מהאנשים שפגשה והמקומות שביקרה בהם.

הריונה הראשון עם בתה רוזאלי היה ההתרחשות שהציתה את עשיית הסרט הניסיוני הקצר אופרה מוף: יומנה של אישה הרה (L'opéra-Mouffe, 1958). בסרט היא מתארת את הרחוב הפריזאי דרך חווייתה של אישה בהיריון: התקווה שבציפייה לילד, לחיים חדשים ומלאי שמחה ואופטימיות, אל מול החרדה והאימה המאפיינים את חוויית ההיריון, ואת מבטה הנתקל בחסרי הבית שחיים ברחוב, שגם הם היו פעם תינוקות שמישהו חיבק ואהב – כך היא מספרת בורדה על אנייס. ורדה הרבתה לומר שהסתירות והניגודים האלו אפיינו את מכלול יצירתה והיוו השראה לכל סרטיה. כפי שהיא מספרת בריאיון-מונולוג למיריי אמיל המופיע בגיליון זה, מה שמעניין אותה הוא הדיאלקטיקה בין ציבורי ופרטי, בין סובייקטיבי וכללי; הקלישאה ומה שבתוכה.⁵ יותר מחמישים שנה לאחר מכן, התבוננות בחסרי בית במונטריאול שסחבו תיקים וחפצים ממקום למקום היוותה השראה למיצב *The Occupied Room* של ורדה מ-2012.⁶

הביוגרפיה של ורדה העניקה לה השראה ליצירה נוספת, דוקומנטור (Documenteur, 1981). סרט זה מספר את סיפורה של אמילי (המגולמת על ידי סאבין מאמו, שהייתה העורכת של מור מור), מהגרת צרפתייה שחיה בלוס אנג'לס עם בנה, ולאחר שבעלה עזב

⁵ מתוך ריאיון למיריי אמיל, 1975. תרגום חציו הראשון של הריאיון מופיע בגיליון זה.

⁶ מתוך: Kelley Conway, *Agnès Varda, Urbana, Chicago and Springfield: University of Illinois Press*, 2015, pp. 7

אותם היא מחפשת בית. אף שהסרט אינו דוקומנטרי, הוא אוטוביוגרפי ברובו, ומתאר את חייה של ורדה באותה התקופה ובנה מתיה דמי מגלם את הבן בסרט. ורדה בוחרת לצלם דימויים דוקומנטריים אשר ידובבו את נפשה של הגיבורה ואת מה שהיא עוברת, או יאפשרו ביטוי חזותי למונולוגים שלה שאותם היא מקריינת בווייט אובר. הדימויים מרחבי העיר היוו את ההשראה הנוספת לסרט והשתלבו בו באופן טבעי והיא חוזרת ומציגה דימויים אלה **בורדה על אנייס**: אישה ששכבה על החוף ללא ניע, עם ספר תנ"ך מונח בחיקה. אישה במכבסה שקלעה צמות משיערה ללא הפסק. זוג שהתווכח בקול רם ומבלי לתת דעתם למצלמה ולגיבורת הסרט. מלנכוליה, בדידות, פרידה.

את סרטה הדוקומנטרי **דאגרוטיפים (Daguerréotypes, 1975)**, אשר צולם ברחוב דאגר בפריז שבו התגוררה, יצרה ורדה בהשראת המגבלה – ההכרח להישאר קרובה לביתה לאחר לידת בנה. הסרט אפשר לה לחקור את המרחב הקרוב הזה, ואת בעלי המלאכה והסוחרים שעובדים בו והציתו את סקרנותה.⁷

כפי שהיא מספרת בסרטה האחרון, יום אחד ישבה ורדה בקפה בשדרות אדגר קינה ובשוק שממול הסתיים היום, ובעוד הרוכלים קיפלו מרכולתם החלו להגיע מלקטים שאספו שאריות. המשפט - "הם אוספים ואוכלים את מה שאנו זורקים" עלה בראשה, כנושא לסרט דוקומנטרי שעליה לעשות. מהרגע הזה צמח **המלקטים והמלקטת**, אחד מסרטיה המיוחדים והמצליחים ביותר, אשר סימן אבן דרך בתולדות הקולנוע הדוקומנטרי. במהלך צילומי הסרט, ורדה נתקלת בתפוחי אדמה בצורת לב, אשר העניקו השראה הן להמשך הסרט והן לעבודות וידאו ומיצב נוספות שתעשה בשנים שלאחר מכן ובראשן **פטאטוטופיה (Patatutopia, 2003)** שהוצגה בביאנלה בוונציה.

בפרק השני של **אנייס כאן, ורדה שם (Agnès de ci de là Varda)**, הסדרה הדוקומנטרית שיצרה ב-2011, ורדה פוגשת בכריסטינה, עיתונאית משטוקהולם שמגיעה לראיין אותה. ורדה מצלמת את כריסטינה הקרחת, ואינה מתאפקת ומיד שואלת אותה אם הייתה חולה. כריסטינה מספרת כי עברה נשירת שיער פתאומית ומרחיבה על ההתמודדות עם דימוי הגוף ללא השיער. ההשראה שהמפגש מעניק לוורדה – שעסקה רבות בסרטיה

⁷ לדיון מעמיק בסרט ראו מאמרה של תמי ליברמן בגיליון זה.

בגוף והאופן שבו הוא נתפס⁸ – הופכת את המראיינת למרואיינת ולמושא הצילום והמחקר של ורדה, תחת עינה הסקרנית והאמפתית.

האזכור של מקורות ההשראה של ורדה בסרטיה שימש אותה תמיד כהזמנה אל עולמה הפנימי, שאותו היא חולקת עם האנשים הנערצים והאהובים עליה. כפי שהיא מציינת בעצמה בסרט, "האמנים והקולנוענים שאת עבודתם אני אוהבת פותחים את תודעתי. הם מעניקים לי עונג ואנרגיה". הסופרים, הציירים, המלחינים, החברים וגם האנשים שנקרו בדרכה במקרה, לכולם היא מעניקה מקום שווה של כבוד ויצירתה לא תתקיים בלעדיהם. זה מעניין במיוחד אם נחשוב על הטוטליות של יצירתה והשליטה המוחלטת שלה בכל אחד מהאלמנטים בה, והיא תידון בהרחבה בחלקו הבא של מאמר זה.

זאת ועוד, בבחינת מקורות ההשראה יש כדי להזכיר שכל יצירה היא טקסט הניזון מטקסטים אחרים והרווי בטקסטים אחרים. בקולנוע הדוקומנטרי משמעותי אף יותר לזכור שהיצירה שאנו צופים בה אינה פיסת מציאות או תיעוד מדויק שלה. ורדה מציינת זאת בסרט, ומוסיפה כי סרטיה הדוקומנטריים אינם מציאות טהורה וגולמית, ונוסף להם רכיב הקולנוע, נקודת המבט וארגון רכיבי המציאות. כמו במקרה של ההשראה מן האמנות החזותית, חלק ממקורות ההשראה שלה היוו את המניעים, הרעיונות והנסיבות לעשיית הסרטים, וחלקם מצאו את מקומם והשתלבו בתוך הסרטים עצמם והפכו לאמצעי היצירה.

2. יצירה

"I have fought so much since I started [...] for something that comes from emotion, from visual emotion, sound emotion, feeling, and finding a shape for that, and a shape which has to do with cinema and nothing else".⁹

⁸ ממונטאז'ים של הגוף העירום בהאוסר, אהבת אריות ודוקומנטור, ועד התמקדות המצלמה מקרוב בגוף המזדקן של ז'אק דמי בזאקו איש נאנט (1991), טכניקה שחזרה אחר כך בהתבוננות בידיה שלה בהמלקטים והמלקטת ובכפות רגליה באנשים ומקומות – מבטה של ורדה על הגוף תמיד היה ייחודי ויוצא דופן.

הפוליטיקה של הגוף היא אחד ממאפייני הפמיניזם של ורדה, וסרטה הדוקומנטרי הקצר **תגובת הנשים** (*Réponse de Femmes*, 1975) עוסק באופן ישיר בגוף הנשי כאתר חקירה של המגבלות המופעלות עליו והרצון להשתחרר מהן ומבקש להחזיר לנשים את הבעלות עליו.

⁹ מתוך ריאיון עם ברברה קווארט, 1986.

יצירה, אומרת ורדה בסרט, היא עבודה. המלאכה של עשיית הסרט. איך עושים סרטים? באילו אמצעים משתמשים? איזה מבנה יהיה לסרט? האם יהיו שותפים לעשייה? אמצעי היצירה המרכיבים את מלאכת הסרט הם כל הבחירות שנעשות לאורך יצירת הסרט: שוטים בתנועה זורמת או מקוטעת, דימויים נקיים, מבודדים או חללים דחוסים ועמוסים, בחירת נקודת המבט, הצבעים, המוזיקה וקצב ההתרחשות והתנועה. כל אלו מקבלים את צורתם הסופית בחדר העריכה. היא טבעה את המונח סינקריטור (cinécriture)¹⁰ – כתיבה קולנועית, כדי לתאר את הבחירות הללו, באופן דומה למצלמת העט של אלכסנדר אסטרוק¹¹ ותפיסת האוטריזם של אנשי מחברות הקולנוע. ורדה אמנם החלה את הקריירה שלה סביבם, אך מעולם לא הייתה חלק אינטגרלי מהם ולא כתבה במחברות הקולנוע. לכן, אולי, מזקקה למונח מקורי משלה כדי לתאר את עבודת הבימוי. מבחינתה, זוהי אמנות טוטלית שבה השליטה המוחלטת היא בידי היוצרת, והיא כוללת בתוכה את האנרגיה, אהבת הקולנוע והאינטואיציה היצירתית כולה, מהרעיון הראשון ועד לעיצוב הפוסטר של הסרט. מהסיבה הזו היא טוענת¹² שהקולנוע אינו דומה למוזיקה, שבה מלחין יכול לכתוב את היצירה ומישהו אחר ינגן אותה. הוא גם אינו דומה לאדריכלות, שבה ניתן לשרטט מבנה אשר מישהו אחר יוציא אל הפועל. התסריט הוא רק חלק מהכתיבה הקולנועית, ואינו יכול לשקף באופן מלא את אופיו ואיכותו של הסרט, את התאורה, העדשות, הבעות הפנים של השחקנים ואורכן של השתיקות בין הדיאלוגים.

קצרה היריעה מלנתח את שלל האמצעים, הטכניקות והכלים הקולנועיים המשמשים את ורדה ביצירתה, בשל היותם רבים ומגוונים כל כך. מהשימוש בזמן אובייקטיבי מול זמן סובייקטיבי והחלוקה המדויקת לשני חלקים בקליאו מחמש עד שבע (Cléo de 5 à 7, 1962); דרך הטריק-נג-שוטס המהונדסים היטב של עוברת אורח (Sans Toit ni Loi, 1985), אשר מעניקים תחושת נוודות לסרט כולו; ועד לחשיפת המנגנון הקולנועי של המצלמה הדיגיטלית בהמלקטים והמלקטת.¹³

עם זאת, אם נבחר כלי מרכזי המשמש את ורדה בכתיבתה הקולנועית ורלוונטי במיוחד לסרטה האחרון, זהו הרישום של עצמה לתוך סרטיה או התיעוד העצמי. כלי זה שימש את ורדה עוד לפני שיצרה את היצירות שניתן להגדיר כפורטרטים עצמיים מובהקים אשר מכילים

¹⁰ מונח זה חוזר בראיונות רבים עמה, וביניהם: ריאיון עם פיליפ קרקסון וז'אק פישי, 1981; עם פרנסואה ורה, 1985; עם ברברה קווארט, 1986; בהרחבה בריאיון עם ז'אן דקוק, 1988; ועם אנדראה מאייר, 2009. כמו כן, היא כתבה על המונח בספרה *Varda par Agnès* ודיברה עליו בסרטה האחרון *ורדה על אנייס*.

¹¹ Alexandre Astruc, "The Birth of a New Avant-garde: La Caméra-Stylo", *The New Wave* (1968), pp. 17–23.

¹² בריאיון לז'אן דקוק, 1988.

¹³ ראו מאמרו של אוהד לנדסמן בגיליון זה.

אלמנטים אוטוביוגרפיים. גם בסרטים שקדמו לשלושת סרטיה האחרונים – שעוסקים בין השאר בחייה ובהם היא מופיעה כדמות מרכזית – ורדה תמיד נוכחת בצורות שונות. לעיתים היא דמות בסרט, כמו בהדוד יאנקו (Yanco Uncle, 1967),¹⁴ שבו היא פוגשת לראשונה את דודה שחי על סירה בסן פרנסיסקו; או בהמלקטים והמלקטת, שבו היא יוצאת למסע בעקבות מלקטים שונים ברחבי צרפת והופכת בעצמה למלקטת של דימויים קולנועיים ושותפה לשאר דמויות המלקטים בסרט. פעמים אחרות, רישומה העצמי מקבל ביטוי בקריינות שלה כמספרת, כמו בעוברת אורח או האחת שרה, השנייה לא (L'une Chante, L'autre Pas, 1977). על האחרון היא אמרה בריאיון שרצתה להיות חלק מהסרט, לפחות בקולה: "לא רציתי שהווייטס אובר יהיה התערבות ופלישה של מספרת נוכחת בכול. זו רק אני בסרט, עם שתי הנשים, מלווה אותן".¹⁵ נוכחותה של ורדה בסרטיה ניכרת גם בתגובות של המצולמים אל המצלמה בסרטיה העלילתיים והדוקומנטריים, או בשימוש רפלקסיבי אחר בשפה הקולנועית, שדרכו היא משאירה את חותמה ומזכירה לצופים כל הזמן שמבט המצלמה הוא מבטה שלה. הרישום העצמי של ורדה לתוך סרטיה, אם כן, הוא ביטוי ממשי לסינקריטור, אשר בסרטים מסוימים מקבל צורה של תיעוד עצמי אוטוביוגרפי. לדבריה, הצורך להכניס עצמה לסרטים אינו נובע מנרקיסזם, אלא מהתשוקה שלה להיות כנה בגישה הקולנועית שלה.¹⁶ ניתן לפרש זאת כרצון לתת ביטוי להשתתפות שלה בעולם הסרט, אשר ממיסה את הגבולות בין היוצרת, היצירה והקהל.

3. שיתוף

"...that's what I really want—to involve people. Each person. An audience is not a bunch. You know, it's not "Audience." For me it's one hundred, three hundred, five hundred people. It's a way to meet her, meet him".¹⁷

חצי שעה לתוך סרטה האחרון, עוברת ורדה באופן אסוציאטיבי מצילום מעוברת אורח שבו נראית דמותה של מונה המתה לבדה בתעלה, אל חוף הים, מוטיב חוזר ומקור השראה לסרטיה. את הרצאתה היא ממשיכה מהחוף, ומכריזה שברצונה להזמין אליו ילדים וציפורים. אז נראים הילדים המשחקים על החוף מסדרים בחול דמויות מצוירות של ציפורים מעץ או

¹⁴ את חשיבותו של הסרט הדוקומנטרי הקצר הזה עבור ורדה אפשר לראות בעובדה שהיא השתמשה בו כדוגמה הפותחת של רבות מהרצאותיה, כולל בסרטה האחרון ורדה על אניס.

¹⁵ בריאיון לז'אן נרבוני, סרד' טוביאנה ודומיניק וייה, 1977.

¹⁶ בריאיון למיריי אמיל, 1975.

¹⁷ מתוך ריאיון עם אנדריאה מאייר, 2009.

מקרטון, ומולן יושבת ורדה על כיסא הבמאית שלה. כעת, על החוף, דמויות הציפורים המצוירות וחסרות התנועה מחליפות את הקהל שהיה באולם עד כה, אולם זהו קהל דומם. ורדה מלינה על כך שהציפורים המצוירות הללו אינן יכולות להבין אותה ואת הרצאתה. אם אנחנו עושים סרטים עבור קהל, כמה נורא יהיה אם הוא לא יצפה או יאזין, היא אומרת. אולם ריק – זה חלום הבלהות של כל קולנוען! הסצנה נחתכת ומתחלפת בשוט בתוך אולם כזה, ריק לגמרי, שבו ורדה יושבת לבדה על כיסא הבמאית. דימוי הבלהות מתממש, אך היא מבטלת אותו בהינף יד ובטריק קולנועי – ג'אמפ קאט – והאולם מתמלא בקהל בדומה למהלך שעשתה בסצנת הפתיחה של הסרט. הקהל הוא זה שהכרחי לסרטיה של ורדה, התנאי השלישי ליצירתה. היא מכנה תנאי זה "שיתוף": למי מיועדים הסרטים? איננו יוצרים סרטים כדי לצפות בהם לבד, אלא כדי להראות אותם.



על כיסא הבמאית, מתוך **ורדה על אנייס**

ורדה חושבת על הקהל בכל שלב בתהליך עבודתה. למרות שאף פעם לא השתייכה לאף זרם מרכזי בקולנוע, ויצירתה באופייה היא אנטי-ממסדית ואף ניסיונית, מאז ראשית הקריירה שלה, ורדה עושה סרטים עבור הקהל, ותוך דיאלוג עמו. בהקרנות מבחן שנערכו בתחילת שנות ה-60 לסרטה **קליאו מחמש עד שבע**, חולקו לצופים, חברי מועדון הקולנוע שהשתתפו בהקרנה, שאלונים קצרים שחיברה ורדה עצמה.¹⁸ השאלות ביקשו התייחסות כללית של הצופים למידה שבה אהבו את הסרט ומדוע. הנשאלים ביקשו לציין סצנות ספציפיות שאהבו או חשבו כי הן מיותרות. בנוסף, ורדה שאלה לדעתם של הצופים על תפקידי הדמויות הגבריות בסרט, ועל המשמעות העמוקה יותר שלו מעבר לקו העלילה

¹⁸ להרחבה על השאלון ותוצאותיו ראו ספרה של קלי קונוויי (הערה 6 לעיל), עמ' 47.

המרכזי. בעקבות השאלון הזה, טענה ורדה כי הבינה שעליה להעריך את האינטליגנציה ויכולת ההבנה של הצופים, היכולת שלהם להתמודד עם אי-בהירות ועם דו-משמעות למרות מה שמפיצים מקצועיים עשויים לחשוב.¹⁹ "ספרו לי", שאלה את הקהל שנכח בהקרנה מחודשת של סרטה **ג'יין ב' מאת אנייס ו'** ב-2010, "מה תאמרו לאחרים על הסרט הזה? היה זה סרט שנהניתם בו? האם הבנתם אותו, או שהיה חייזר בעיניכם?"²⁰

כך, ורדה המשיכה לבחון את תגובות הקהל בדרכים פורמליות ולא פורמליות גם בעשורים שלאחר מכן, ואף הפכה פעילה באינסטגרם כדי לשמור על קשר רציף עם מעריציה.²¹ סרטה **המלקטים והמלקטת: שנתיים אחרי (Les Glaneurs et la Glaneuse... Deux Ans Après)**, (2002) הוא אולי הביטוי המובהק ביותר לדיאלוג של ורדה עם הקהל. היא יצרה אותו בעקבות תגובות רבות שקיבלה על הסרט, מאות מכתבים מצופים, ששלחו גם ציורים, ספרים, עלים מיובשים וחפצים שונים בהשראתו. הפידבק הזה ריגש אותה, ושלח אותה לפגוש כמה מהצופים האלה, וכן לחזור לחלק מגיבורי הסרט המקורי ולראות כיצד הושפעו הם ממנו. טימות'י קוריגן טוען כי הסרט "מזמין את הצופים והמשתתפים בסרט הראשון להשתלב בחשיבה דיאלוגית מחודשת על המסה הקולנועית הקודמת", ובאופן זה הוא הופך ל"מזכרת ציבורית, שמעוררת טענות, הרהורים, ייצוגים ורעיונות מתרחבים והולכים עד שהם הופכים למזכרות נוספות, והוא מספק זירה קולנועית לדיונים, לדילמות ולדיבורים דיאלוגיים [...]".²² אם כן, השיתוף עבור ורדה אינו מתייחס רק לשיתוף של הרעיונות והדימויים שלה עם קהל סרטיה. זהו אמצעי לחיבור בין אנשים ורעיונות. כפי שהיא מעניקה מעצמה לצופיה באופן שמחבר בינה לבינם, האנשים האמיתיים (כפי שהיא מכנה אותם **בורדה על אנייס**) המשתתפים בסרט חולקים ומשתפים אותה בחייהם, והיא גורמת לאותם צופים לפגוש אנשים אלה ולהתחבר אליהם.²³ נוצר אפוא חיבור משולש באמצעות הקולנוע. המפגש עם אנשים אמיתיים הוא לבו של הסרט **אנשים ומקומות**, אך הוא מאפיין יצירות רבות אחרות שלה. בעבודת הווידאו הדוקומנטרית שלה **האלמנות של נוארמוטייה (Les Veuves de Noirmoutier)**, (2004) ורדה מבקשת מנשים אלמנות לחלוק איתה את העצב שלהן. הן סומכות עליה ונפתחות בפניה. העבודה הוצגה כפוליפטיך שבו 14 עדויות הופיעו על

¹⁹ שם, 53.

²⁰ מתוך: Emma Jackson, "The Eyes of Agnès Varda: Portraiture, Cinécriture and the Filmic Ethnographic Eye", *Feminist Review* 96:1 (2010), pp. 122.

²¹ הרשת החברתית הייתה עבורה מקום לחלוק דימויים ולהחליף רעיונות, אבל היא הדגישה ששיחה עם השכן חשובה לא פחות מפרסום תמונה ברשת.

²² מתוך: טימות'י קוריגן, "על ההיסטוריה של המסה הקולנועית: ורטוב עד ורדה", תרגום: אילת אטינגר ואהד זהבי, **תקריב** 9, 2015. קוריגן טוען בנוסף, בעקבות קלי קונוויי שהסרט הוא חזרה מחוכמת אל מסורת 'מועדון הסרט' שבה צמחה עבודתה של ורדה בשנות ה-50 ובראשית שנות ה-60 ושיקום טכנולוגי מבריק של המסורת הזאת (שם).

²³ היא מתייחסת לכך בריאיון עם אנדראה מאייר, 2009.

המסך. בחלל הצפייה הוצבו 14 כיסאות, בכל אחד מהם סט אוזניות שהשמיע את עדותה של אלמנה אחרת. לדבריה של ורדה, הרעיון מאחורי ההעמדה הזו היה לשנות את אופי הצפייה, כך שתהיה בה בעת אינטימית וקולקטיבית. כשהעבודה נדדה למדינות אחרות היא דובבה לשפות מקומיות – אנגלית, שוודית, ספרדית, סינית – ובאופן הזה האלמנות של נוארמוטייה הפכו אוניברסליות, וורדה שיתפה את סיפוריהן עם קהל צופים רחב יותר. **בורדה על אנייס** היא מספרת שזה גרם לה לבטוח באמנות כחוצת גבולות, תרבויות, דתות וגילאים.

ומי הקהל של סרטה האחרון? מי הם מושאי פנייתה? האם אלה התלמידים והסטודנטים לקולנוע הממלאים את אולמות ההרצאות המשתמשים כאתרי ההתרחשות של הסרט ואליהם היא משגרת עצות שימושיות ומעוררות השראה? האם אלה סינפילים בלבד, אשר מתעניינים באחורי הקלעים של יצירות קולנוע? או אוהביה ומעריציה של ורדה שאינם שבעים מלשמוע ולחשוב על יצירתה? אלה ואלה, וגם חוקריה ואוהביה שייאספו בהמשך, לא יאלצו להסתמך על רישומים קודמים ולא ממצים. יותר מכך, בסרטה האחרון, ורדה מוודאת שיוצרים אחרים לא ימהרו לעשות עליה סרט תיעודי שמסכם את חייה ויצירתה – אוהד ככל שיהיה, לא יוכל לדייק ביחס שלו לקולנוע שלה או להכיל את הכנות האותנטיות של רישומה העצמי – וכדי להבטיח זאת היא יוצרת אותו בעצמה. בכל הנוגע לניתוח סרטיה ואפילו הפרסונה הקולנועית שלה, ורדה הייתה חייבת להגיד את המילה האחרונה.

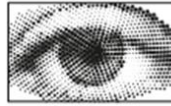
הכוונה ב"מילה" כמובן אינה במובן המילולי, והניסיון למשמע את הסרט הזה במילה אחת (או שלוש) יעשה עוול לכתיבה הקולנועית של ורדה. כפי שסופרת משתמשת במילים, המילה האחרונה של ורדה מורכבת ממכלול האמצעים שמרכיבים את סרטה האחרון, ואלה כוללים את ההשראה ליצירתו, הבחירות הקולנועיות שנעשו בו או כתיבתו הקולנועית (סינקריטור), ואולי יותר מכול – המפגש שלו עם הקהל שכעת רק נמצא בעיצומו. המפגש המחודש של יצירתה עם הקהל בסרט **ורדה על אנייס** מקיים דיאלוג דינמי בין המציאות והאמנות, היצירה והחיים. השימוש החוזר בחומרים מיצירתה בסרט זה משמר את הדיאלוג על אודותיה, כך שקטעים מסרטיה מתחברים יחד בצורות חדשות והיא מעניקה להם פרשנויות חדשות מול קהל חדש, במקום שאלה יישארו יתומים בארכיונים מאובקים. בדימוי האחרון של הסרט (שלקוח מתוך **אנשים ומקומות** ואמור היה להיות סצנת הסיום שלו), ורדה ז'י' אר נעלמים אל תוך הערפל, והיא עוזבת אותנו, הצופים, להמשיך ולהשתעשע, לאהוב ולחקור את מה שהותירה מאחוריה.

ורדה על אנייס Varda par Agnès

צרפת 2019

בימוי: אנייס ורדה

צילום: קלייר דוגה, פרנסואה דקרו, ג'וליה פאברי



עריכה: ניקולס לונג'ינוטי, אנייס ורדה

הקלטה: דויד שוליה, אלן סבארי