



דצמבר 2019

## על הגיליון – סיפור החיים וחיי הסיפור של אנייס ורדה

מאת: תמי ליברמן



נדיר הוא שיוצר קולנוע משאיר לצופיו מכתב פרידה קולנועי. הבמאית, הצלמת ואמנית המיצג עטורת הפרסים אנייס ורדה, שעזבה את עולמנו במרץ 2019 לאחר שבעה עשורי יצירה פוריים, זיכתה אותנו במכתב כזה. סרטה האחרון **ורדה על אנייס (Varda par Agnès)**, שבמרכזו תיעוד של הרצאה שוורדה נתנה על יצירתה, הוקרן בהקרנת בכורה בפסטיבל הקולנוע של ברלין כחודש בלבד לפני מותה מסרטן. כעת, משאינה עימנו עוד, הסרט ממשיך את המסע של ורדה ברחבי העולם, ודמותה המצולמת – כפילתה הקולנועית – מספרת על יצירותיה הקולנועיות במקומה.

לא יכול להיות סיום הולם מזה לקריירה אמנותית של אישה שבחנה לאורך כל יצירתה את היחסים בין האדם ובין יציר כפיו, שחזרה ושאלה מי מבנה, מזין ומחקה את מי – האדם את האמנות, או האמנות את האדם. שאלה מימטית זו משכה את ורדה שוב ושוב אל הקולנוע התיעודי, אל אותו "שימוש יצירתי בעובדות עכשוויות", כפי שג'ון גרירסון, אשר טבע את המונח "קולנוע דוקומנטרי", הגדיר זאת. ורדה התמודדה עם הסתירה הבלתי אפשרית העומדת בבסיס הגדרה זו באופנים שנתרו פורצי דרך עד אחרון סרטיה. לאיכות פורצת דרך זו מוקדש הגיליון הנוכחי של "תקריב", הראשון מאז ייסודו של כתב עת זה שמתמקד כולו ביוצר אחד, או ליתר דיוק, ביוצרת אחת.

האומץ של ורדה לפרוץ דרכים, במישור האישי והקולנועי, ניכר בכל סיפור חייה. ורדה, שנולדה בבלגיה ב-1928 לאם צרפתייה ואב יווני ולימים נדדה עימם לצרפת, עברה לבדה לפריז בגיל 17 כדי ללמוד תולדות האמנות וצילום. בערך באותו הזמן שינתה ורדה את שמה הפרטי, שבמקור היה "ארלט". אפשר לומר שבהתנערות זו מהזהות שנבחרה בשבילה על ידי אחרים (הוריה), ורדה הביעה את השאיפה להמציא את עצמה לפי רצונה, להיות זו שמגדירה את חייה. כבר אז פסעה ורדה על הקו הדק בין המציאות כפי שהיא ובין ההמצאה והדמיון כאמצעי התמקחות כנגד אותה מציאות מוכתבת. אולי אף היה זה שלב ראשון בהפיכה שלה עצמה לחומר ביד היוצר, לחלק מיצירתה, כפי שקרה אחר כך בסרטים רבים כל כך שלה שאופיים האוטוביוגרפי הפך לטביעת האצבע של ורדה. גם המוטיבציה לעבור מאמנות צילום הסטילס, שאליה התמסרה בגיל 20, לעשייה קולנועית מבטאת את אותה רוח חופשית ומרדנית – ורדה לא אהבה את השקט של תמונת הסטילס, את האופן שבו אמנות הצילום הדומם אומרת למצולמיה: תהיו יפים ותשתקו. היא תמיד העדיפה לתת קול לאנשים שתיעדה. כך, ללא כל השכלה או ניסיון בתחום הקולנוע, ולאחר שצפתה כל חייה בחמישה סרטים בלבד, החליטה ורדה ב-1954, בהיותה בת 26, לביים סרט עלילתי באורך מלא, **לה פואנט קורט (La Pointe Courte, 1955)**. לא זו בלבד שהייתה אחת הנשים היחידות שביימו בצרפת באותה עת, ולא זו בלבד שהפיקה את הסרט בעצמה דרך קואופרטיב שיצרה יחד עם הצוות שלה, ורדה גם יצרה סרט שצורתו, תוכנו ואופן צילומו היו חסרי תקדים, והובילו להגדרתו כסרט שחזה את הגל החדש הצרפתי כחמש שנים לפני תחילתו.

מעניין שדווקא בעבודתה על סרט זה, **לה פואנט קורט** העלילתי, ורדה גילתה לראשונה את הכוח של הדימוי הקולנועי התיעודי. התיאור של גילוי זה של ורדה ושל המאפיינים הייחודיים של **לה פואנט קורט**, יכול לבדו לשמש כמעין הקדמה לגיליון כולו. הסרט בנוי משני קווי עלילה נפרדים שכמעט ולא נוגעים זה בזה: האחד הוא חקירה של מרחב אישי ואינטימי – משבר האהבה הפיקטיבי בין בעל ואישה הנמצאים בחופשה – והשני הוא חקירה עלילתית של מציאות היומיום בשכונת דייגים בעיר סט, שבה ורדה התגוררה בילדותה. ורדה בחרה לבסס את התסריט של קו העלילה השני וה"כמו-דוקומנטרי" על שיחות שניהלה עם בני הקהילה המקומית, שאף מגלמים את הדמויות, ולשבץ לאורך הסרט צילום דוקומנטרי של פעולות הדייגים ושל מנהגי המקום. בריאיון עם חוקרת הקולנוע קלי קונוואי, ורדה מדברת על החיבור שיצרה בעריכה בין סצנה עלילתית העוסקת במותו של ילד מהשכונה לנגד עיני אימו הדוממת, ובין שוט תיעודי שבו רשת דייגים לבנה נטבלת בזפת שחורה. ורדה מסבירה שזו הייתה הפעם הראשונה שבה חוותה כיצד דימויים תיעודיים יכולים לדבר בשבילנו, כיצד חומרים קולנועיים המתעדים את המציאות הגלויה לעין, מספיגים את השתיקה של הסרט בעולם רגשי, פנימי. ניתן לומר כי כל יצירתה הקולנועית של ורדה מאותו רגע נמתחת על הקשת הרחבה שפרשה כבר בסרטה הראשון, ממש כרשת דייגים, בין העלילתי לתיעודי.

אף שוורדה החלה ליצור קולנוע תיעודי כבר מסרטה השני – הסרט הקצר **הו ארמונות הו עונות** (*Ô saisons, Ô châteaux*, 1957), שהוזמן על ידי משרד התיירות הצרפתי, ואף שלא חלף עשור בלי שביימה בו סרט תיעודי, נדמה שהיא עדיין מזוהה יותר מכול עם סרטיה העלילתיים, ובעיקר עם שני הסרטים המצליחים, **קליאו מחמש עד שבע** (*Cléo de 5 à 7*, 1962) ו**עוברת אורח** (*Sans Toit ni Loi*, 1985). אין זה מקרה שבעת שקיבלה ב-2015 את הפאלם ד'אונור, פרס הכבוד בפסטיבל קאן, הסצנה שהוקרנה כמייצגת את הקריירה שלה נלקחה מ**קליאו מחמש עד שבע**. מתבקש לשאול מהו, אם כן, מקומה של יוצרת עם נטייה עזה ליצירה עלילתית בכתב עת תיעודי, ועוד בגיליון שלם.

עובדה היא שהתבוננות מעמיקה בסרטיה של ורדה מראה כי, ממש כמו בסרטה הראשון, אין סרט עלילתי אחד שלה שאין בו אלמנט תיעודי. ב**קליאו**, העוסק בשעה וחצי בחייה של זמרת הממתינה לתוצאות בדיקה לגילוי סרטן, ורדה התעקשה לשמר רצף גיאוגרפי המתעד את מסלול ההליכה של קליאו בפריז כפי שהוא גם במציאות. ב**עוברת אורח** ורדה משתמשת בסצנות "טוקינג הדס" – המוכרות לנו כקונבנציה תיעודית – שבהן מופיעות דמויות שסיפורן מבוסס על הסיפורים שהשחקנים סיפרו לוורדה מחייהם. ב**ז'אקו איש נאנט** (*Jacquot de Nantes*, 1991), סרטה הביוגרפי-היסטורי על ילדותו של בעלה הגוסס, יוצר הקולנוע המצליח ז'אק דמי, ורדה מבליטה דימויים של קירות מתקלפים ועונות מתחלפות, המעידים מתוך התכוונות מובהקת על חלוף הזמן. יותר מכך, היא מוסיפה לסרט, שברובו שחקנים-ילדים מגלמים את דמותו של דמי הצעיר, סצנות ספורות המציגות את דמי האמיתי בימיו האחרונים. הרגעים בסרט שבהם דמי נראה יושב אל מול השולחן וכותב את סיפור ילדותו, אותו הסיפור שוורדה משחזרת בסצנות המתוסרטות של סרט זה, מזכירים לנו כי הסרט עלילתי באותה מידה שהוא סרט תיעודי על אישה המביימת את חיי בעלה בניסיון לשמר אותם בה בעת שהיא מאבדת אותו. בהמשך לעיסוק זה בגבולות יכולותיו של היוצר בן התמותה, אפילו דמות החתול – החיה האהובה על ורדה – שמופיעה ב**לה פואנט קורט** וב**קליאו מחמש עד שבע** כשהיא מסתובבת בחופשיות בתוך הפריים ולעתים מחוצה לו, משמשת מעין תזכורת לצופה: אני צופה בסיפור מדומיין ומתוכנן שנברא על ידי היוצרת, אבל גם בחיים אמיתיים, פראיים המצויים מעבר לשליטתו של האדם. רק קריאה פנומנולוגית יכולה לאפשר הבנה של מהלכים אלו שוורדה עשתה בסרטיה שנים לפני שהפנומנולוגיה זכתה למעמד המרכזי שלה בתיאוריה הקולנועית.

מתח זה, החוזר שוב ושוב בקולנוע של ורדה, אולי מיוצג באופן התמציתי ביותר בפריים חכם אחד שיצרה בסרטה **דוקומנטור** (*Documenteur*, 1981), סרט עלילתי שבשמו המומצא מסתתר מפגש לא מקרי בין שתי מילים: Document – תיעוד, ו-Menteur – שקרן. בפריים זה דמות פיקטיבית – אמילי, בת דמותה של ורדה שבאופן מבלבל הינה גם המזכירה של ורדה בעולם הסרט – יושבת במשרדה בגבה אלינו ומתבוננת בחוף הים הניבט מבעד לחלון. הנוף

המוצג כמה פעמים לאורך הסרט, יחד עם המבקרים המקריים שחולפים בו, מצולם באופן דוקומנטרי, כתיעוד המציאות, אבל מנקודת מבטה של דמות שאינה קיימת, פרי דמיונה של ורדה. וכך מונחות להן בפריים קולנועי פרדוקסלי אחד שכבה על שכבה על שכבה, מציאות על דמיון על מציאות, שהרי אי אפשר שלא לדמיין גם את ורדה עצמה עומדת מחוץ לפריים לצד המצלמה ומתבוננת בבת-דמותה המתבוננת, כמעט כמו הדמות הרואה במראה את גבה בציור המפורסם של הסוריאליסט החביב על ורדה, רנה מגריט, **השעתוק האסור (La Reproduction Interdite, 1937)**.



ציור של מגריט, כותרת: **השעתוק האסור**, רנה מגריט 1937

המיז-אנ-אבים הוורדאי, אותה מערכת השתקפויות אינסופית שניכרת בסרטיה העלילתיים, ניכרת לא פחות, כפי שנבחן בגיליון, ביצירתה התיעודית, ומעלה שאלות שאנו מזהים כבעלות

ערך רב לדיון על גבולות הקולנוע התייעודי בכלל. ורדה פיתחה דיון זה גם בסרטיה הניסיוניים, במיצבים ובעבודות הווידאו-ארט שהשתלבו בין סרטיה ה"נורמטיביים". העיסוק המעמיק שלה במתח שבין יציר האדם ויציר הטבע כרוך בכל אחד מסרטיה בחקירה פילוסופית וחברתית, בביקורת פוליטית ופמיניסטית, בדיאלוג הומניסטי עם קהילות ועם פרטים, בשימוש פיוטי ורווי-שעשוע, באינטרטקסטואליות ובאסתטיקה מלאת דמיון, אשר הופכים את יצירתה לקרקע פוריה למחקר קולנועי. עם זאת, סרטיה של ורדה החלו לזכות למבט מעמיק יותר בכתיבה המחקרית בעיקר בעשור האחרון לחייה, ובפרט בחמש השנים האחרונות. קשה להסביר, נוכח ההתלהבות המחקרית העכשווית מסרטיה, מדוע המחקר הקולנועי נרתע ממנה עד אז. אולי הסיבה לכך היא העובדה שוורדה מעולם לא השתלבה באופן ברור בתוך הקטגוריות המקובלות בקולנוע הצרפתי. כאישה ללא ניסיון בכתיבת ביקורת קולנועית, היא נותרה מחוץ למרחב הקולנועי שנולד בחיק "מחברות הקולנוע", ועל אף קרבתה לגל החדש הצרפתי (גם בשל נישואיה לז'אק דמי), ורדה הייתה פוליטית מכדי להיכלל בקטגוריה זו שזוהתה בעיקר עם קולנוע אישי.

מהלך אחד שהפך את הקולנוע של ורדה לנגיש יותר לחוקרי קולנוע היה יצירת מהדורות חדשות של סרטיה בדיווידי, אבל לא פחות תרמו לכך התפתחויות במחקר הקולנועי, ביניהן המפנה האתי, וגם, כאמור, התיאוריה הפנומנולוגית, שאיפשרו מבט מחודש על סרטיה. עם זאת, ההתעוררות המחקרית סביב יצירתה עדיין לא הגיעה למחוזותינו, כאן בישראל. אין זה אומר שאין היכרות מקומית עם יצירתה של ורדה. נהפוך הוא, בשנים האחרונות ניתן היה ליהנות מרטרוספקטיבה של סרטיה בפסטיבל חיפה ובסינמטק תל אביב, הסרט **אנשים ומקומות (Visages Villages, 2017)**, שביימה בשיתוף עם האמן ז'י אר (JR), זכה להפצה מסחרית, וסרטה האחרון **ורדה על אנייס** הוקרן בפסטיבל חיפה 2019 ומופץ גם הוא. הקרנות אלה של סרטיה גם הולידו מאמרים בעיתונים, בבלוגים ובאתרי ביקורת קולנועית, ואף [מאמר מתורגם אחד בתקריב](#) שמנתח את **המלקטים והמלקטת (Les Glaneurs et la Glaneuse, 2000)** כסרט מסה. אולם, בסך הכול, מדובר בבחינה ספוראדית של יצירתה, וקשה למצוא ניתוח מעמיק ומקיף בעברית המספק מבט רחב על הרוח הנדירה שוורדה הביאה אל תוך עולם הקולנוע בכלל, ועולם הקולנוע התייעודי בפרט. במילים אחרות, קולה של היוצרת, שפנתה אל אמנות הקולנוע כדי להשמיע את קולם של המצולמים, נותר כמעט דומם במחקר הקולנוע בעברית.

הגיליון הנוכחי של "תקריב" שואף לתקן עוול זה, ולספק אסופת טקסטים המחוללת דיאלוג עם הקולנוע של ורדה, בדגש על סרטיה התייעודיים. באמצעות דיאלוג זה, אנחנו שואפים להעניק לוורדה את המקום המרכזי שהיא ראויה לו בשיח הקולנועי-תייעודי, לתרום למחקר הקיים ולהנציח את יצירתה ואת זכרה של היוצרת שעזבה אותנו השנה.

הפלטפורמה הדיגיטלית שבה מתפרסם "תקריב", שהינה מטבעה לא לינארית, הולמת במידת מה את ורדה, שככל שהתקדמה בשנים, כך התעקשה להביט אחורה אל עברה. האופן שבו ורדה הציגה בסרטיה המאוחרים פרגמנטים מחייה ומיצירתה, במעין ריקוד חופשי בין תקופות ומקומות, זוכה למחווה קטנה בחופש התנועה שהגיליון המקוון מספק לקורא בין הטקסטים השונים, בלי צורך להתחשב בכרונולוגיה של יצירתה. גם בסדר הקריאה המומלץ על ידינו, אנחנו נותרים נאמנים לאותו מבט לאחור, ופותחים את הגיליון דווקא במאמר על סרטה האחרון, **ורדה על אנייס**, שאותו כתבה יערה עוזרי. מדובר באחד המאמרים הראשונים בעולם המחקר הקולנועי שמנתח את הסרט הטרי הזה, ויורד לעומק הבחירה של ורדה לתעד את כיתת האמן שהציגה אל מול קהל בערוב ימיה. עוזרי בוחנת את האופן שבו הסרט מציע לנו מפתחות לפענוח יצירתה של ורדה באמצעות שלושת העקרונות שוורדה מציגה כמנחים את תפיסתה האמנותית – השראה, יצירה ושיתוף. דרך הניתוח והפרשנות שלה לסרט **ורדה על אנייס**, עוזרי מאפשרת לנו מבט כולל על סרטיה ואמנותה של ורדה בו בזמן שהיא מספקת לנו כלים שימושיים להמשך הקריאה בגיליון. כוחה של ורדה כיוצרת הנחושה להשמיע את קולה ניכר במאמר הפרידה הזה.

אותו קול אישי וייחודי של ורדה ניכר גם בריאיון עימה משנת 1975, שאותו ניהלה **מירי אמיל** ושמובא כאן בתרגומו של **עמי אשר**. בריאיון זה, שהוא בעצם מונולוג חופשי ומעמיק במיוחד, ורדה מספרת על העבודה על סרטה הדוקומנטרי הראשון באורך מלא, **דאגרוטיפים (Daguerréotypes, 1975)**, ובתוך כך פורשת את שיטת העבודה הקולנועית שלה עם בני קהילות שאליהן היא אינה משתייכת. הריאיון-מונולוג מלמד על הרקע לבחירתה של ורדה לייצר סרט על בעלי החנויות ברחוב שבו היא גרה ועל המשמעויות הגלומות בבחירה זו; על השימוש האתי של ורדה בצילום; על סגנון העריכה החופשי ומלא השעשוע שלה, אך גם על העבודה הקשה הנדרשת ליצירתו; על תפיסת העולם הפוליטית שלה כפמיניסטית וההשפעה של תפיסה זו על יצירתה התיעודית; על תהיותיה לגבי טיב התוצר הקולנועי – אמצעי מאגי, אמצעי ליצירת שינוי חברתי או אמצעי המספק עדות.

אופיו של הריאיון-מונולוג עם ורדה – שבמידת מה מזכיר טקסט מחקרי באופן שבו הוא מתעכב על כל אחד משלבי הניסוי הקולנועי שיצרה כולל תוצאות ומסקנות – הוביל אותי לכתוב מאמר שבו אני בוחנת את הערך האנתרופולוגי של **דאגרוטיפים**. במאמר זה אני סוקרת את מאפייני הקולנוע האתנוגרפי, ומתחקה אחר השאלה אם הסגנון הקולנועי מלא הדמיון של ורדה והחיבור שהיא עושה בין תצפית ריאליסטית ובין פרפורמטיביות סוריאליסטית פוגם במחקר התרבותי-חברתי שהיא מבצעת בסרט, או שמא הוא דווקא משרת אותו. לבסוף, אני מקשרת בין הגישה הפמיניסטית של ורדה המנחה את בחירותיה הקולנועיות ב**דאגרוטיפים** ובין החדשנות של הסרט, המקדים במידה רבה את האנתרופולוגיה הפוסטמודרנית.

ומחדשנות אתנוגרפית לחדשנות טכנולוגית – במאמר הבא בגיליון בוחן ד"ר אוהד לנדסמן את השימוש הייחודי של ורדה בטכנולוגיה הדיגיטלית, כשזו עוד הייתה בחיתוליה, בסרט המסה שלה על ליקוט מזון בשוקי איכרים, באשפה ובשדות חקלאיים, **המלקטים והמלקטת**. לנדסמן מדגים כיצד טיבה של מצלמת ה-DV שבידיה של ורדה מאפשר לה להתקרב אל מצולמיה, לנוע בין תכנון ואימפרוביזציה משועשעת, להפוך ממתבוננת למשתתפת ואף ל"מלקטת" של חומרים קולנועיים, ולייצג את אלה המושלכים, כמו שאריות מזון, אל שולי החברה. לנדסמן פונה אל תיאורטיקנים שונים, ובהם דזיגה ורטוב וזיגפריד קראקוור, כדי לפענח את הפוטנציאל ה"אוטופי" שוורדה מזהה באמצעי הצילום הדיגיטלי, באופן שהקדים את זמנו לא פחות מאשר הדיון האקולוגי והחברתי-כלכלי שבסרט, שהפך מאז מרכזי בשיח הציבורי.

את המאמר הבא בגיליון, המתמקד בסרטה האוטוביוגרפי יוצא הדופן של ורדה, **החופים של אנייס (Les Plages d'Agnès, 2008)**, כתב **נחמן אינגבר**. אינגבר פורם את הטלאים שוורדה אספה מסיפור חייה ומסרטיה כשתפרה את הסרט הפרגמנטרי הזה, שכולו תיעוד פרפורמטיבי, ובוחן אותם אחד אחרי השני. מתוך בחינה זו הוא מציג את פרשנותו למוטיב החוף וגלי הים, שעובר כחוט השני לאורך הסרט, כמו גם לאורך חייה של ורדה, ומדגיש את הא-היסטוריות של סרט זה המתבונן בהיסטוריה האישית של היוצרת שלו. דמותה של ורדה נחקרת על ידי אינגבר כמותג מצד אחד, כמסכת של השתקפויות קרקסיות מצד שני, ובאופן כללי כאישה בעלת חוש אירוני מפותח המנפצת מיתוסים ומרוקנת אותם מחשיבותם המופרזת. השעשוע מלא הקסם של הסרט, אשר מובע גם במאמר, משמש כקרקע לעיסוק בשאלות על היציב והקבוע אל מול בר-החלוף.

שאלות אלו מקבלות גוון חדש במאמרה של **תירזה קוגלר**, הבוחן את הרפלקסיביות הקיימת בסרט **אנשים ומקומות**, ובפרט במפגש שהסרט מייצר בין אמנות הקולנוע לבין אמנות הצילום הדומם וחסר התנועה. קוגלר מאבחנת את האסטרטגיות הרפלקסיביות המגוונות שוורדה ז'י'אר, יוצרי הסרט, מפעילים בתיעוד מסעם במרחבים הכפריים של צרפת, שבמסגרתו השניים מדפיסים תצלומי ענק של האנשים הנקרים בדרכם. קוגלר מצביעה על האופי השיתופי של הסרט, שבו, ממש כפי שוורדה תמיד חלמה, המצולמים זוכים להשמיע את קולם ולחוות את דעתם על תמונות הענק שלהם. היא מציגה את פרשנותה לשאלות על זיכרון וזמן העולות מן המפגש בין צילום הסטילס ובין הקולנוע, מזהה את האיכויות הסוריאליסטיות והבין-טקסטואליות שבסרט, ומעלה על פני השטח את הדיון האונטולוגי המתקיים לאורך הסרט כולו, במפגש שהוא מייצר בין החומרי-ממשי ובין אשליית הצילום והקולנוע.

אנחנו חותמים את אסופת הטקסטים המוקדשת לוורדה במקבץ רשימות אישיות שמייצר דיאלוג בין יצירתה של ורדה ובין ביטויים קולנועיים מקומיים. אל משימה זו נרתמו ותרמו ארבע

יוצרות ויוצר אחד שחולקים עימנו את נקודת מבטם על יצירתה של ורדה ומתארים את ההשפעה שלה על יצירתם. אנחנו מתכבדים לפתוח מקבץ זה בטקסט של הבמאית והצלמת **נורית אביב**, שצילמה חמישה מסרטיה של ורדה. אביב מספרת על העבודה המשותפת עם ורדה בשניים מהסרטים – **דאגרוטיפים ודוקומנטור** – ונוודדת מהמקצועי אל הבין-אישי תוך תיאורי זיכרונות שקשה להישאר אדישים להם. **נטעלי בראון** מדברת על המשיכה לקולנוע של ורדה שהתעוררה בה עוד מנעוריה ועל כוחו הייחודי לקולנוע של אהבה. היא מספרת כיצד **ז'אקו איש נאנט**, סרט הפרידה של ורדה מבעלה האהוב כל כך, היווה השראה לסרטה, **מקווה שאני בפריים** (2017), שבעצמו מכיל את סיפור אהבתם הארוך בשנים של במאית ושל במאי בחודשיו האחרונים. **ענת יוטה צוריה** מדברת על מונה, הגיבורה הלא-נחמדה והלא-צפויה של הסרט **עוברת אורח** כדמות שלא הייתה כמותה בקולנוע לפני כן. צוריה מספרת כיצד דמות קשה זו, החופשייה ממוסכמות החברה והקולנוע, השפיעה עליה ביצירת סרטה **השיעור** (2012), העוסק אף הוא בשאלות על חופש התנועה של דמות נשית בשולי החברה. **ישראלה שאער מעודד** מספקת טקסט סוער ורווי רגשות מורכבים כלפי ורדה, שבה היא רואה יוצרת אינטלקטואלית, נינוחה באופן מרגיז ואניגמטית. שאער מעודד בוחנת את הרוח האנרכיסטית של הסרט **ג'יין ב. מאת אנייס ו. (Jane B. par Agnès V.)** (1987) ומשווה בין דמותן השובבות של ורדה ושל ברכה סרי, גיבורת סרטה של שאער מעודד, **המלכה חנטרישה** (2009). פיוט, שוטטות, רוח היתולית ושאלות לא פתורות – כל אלה עולים כמוטיבים מטקסט זה. לבסוף, **דן גבע** מספר כיצד גילה את ורדה בהפתעה, כשצפה לראשונה בסרט פרי יצירתה, **החופים של אנייס**, וראה אותה צועדת לאחור אל מול המצלמה, ממש כפי שהוא עשה בסרטו **צד רביעי למטבע** (2006). במכתב פרידה שלעולם לא יזכה לתשובה, גבע פונה אל ורדה בניסיון לפענח את המשמעויות הטמונות באותה צעידה לאחור, כנגד הכיוון המקובל.

הגיליון כולו נחתם בריאיון עם יוצר אחר, שנולד שש שנים לפני ורדה (1922) ועזב את עולמו פחות מחודשיים לפני מותה – **ג'ונאס מקאס**. מקאס, שזכה לתואר "הסנדק של קולנוע האוונגארד האמריקאי", מוכר יותר מכל כיוצר קולנוע-יומן. בעיקר ידוע סרטו, **Walden, Diaries Notes and Sketches** (1969), סרט באורך שלוש שעות שבו תיעד את חייו בניו יורק של אותן שנים, כולל מפגשים עם דמויות משמעותיות, טיולים ברחוב ומבטים מן החלון. יש מן המשותף בין הקולנוע של מקאס ובין הקולנוע היומני של ורדה, לדוגמה **החופים של אנייס**. שניהם אף חלקו את התנועה החופשית שלהם בין עולם הקולנוע ועולם האמנות. אולם דמיון זה מדגיש בעיקר את השוני המרתק בין הגישות שלהם לתייעוד עצמי, לשוטטות ועירוניות, ולעיסוק בזהות חברתית-תרבותית. זהותו של מקאס כיהודי-ליטאי-אמריקאי שיחקה תפקיד בכמה וכמה מיצירותיו. הוא ברח מליטא מפני הצבא האדום ב-1944 עם אחיו אדולפס, שניהם נתפסו ונכלאו במחנה עבודת כפייה עד שברחו. לאחר המלחמה מקאס מצא את עצמו במחנות עקורים בגרמניה, ולאחר מכן התמקם במיינץ ולמד פילוסופיה. ב-1949 הוא היגר



לארצות הברית, התיישב בשכונת וויליאמסבורג בברוקלין, ומיד החל ליצור קולנוע והתמיד בכך באינטנסיביות גדולה עד יומו האחרון בגיל 96. ב-1969 הוא הקים את "Anthology Film Archive", סינמטק וארכיון ובית לקולנוע עצמאי במנהטן. הריאיון עם מקאס, שנערך על ידי **אריאל שוייצר** ביוני 2017, ושפורסם לראשונה בכתב העת הצרפתי "מחברות הקולנוע", הוא מחווה ליוצר החשוב הזה, שלכתו מהעולם, כמו לכתה של ורדה, מהווה אבדה גדולה לעולם הקולנוע.

לסיום, ברצוני לחזור לאנייס ורדה ולומר, בטון מעט אישי יותר, שכוחו של המחקר הקולנועי האנליטי יכול להתגלות כמוגבל כשהוא מתמודד עם קולנוע חופשי ושופע קסם כשל יוצרת זו, קולנוע שבקאט אחד בין שני שוטים מגמיש ומעקל את זמן המציאות ומביע מרחבים רגשיים שהמילה הכתובה לא יכולה להם. אני מקווה שהצלחנו בגיליון זה להביע נקודות מבט חדשות על יצירתה של ורדה בלי לחבל ביופייה ותוך שאנו משאירים מקום להמשך המחקר בסרטיה המרובים, שקצרה יריעתנו מלהתייחס לכמה מהם. אני רוצה להביע תודה גדולה לענת אבן על שהגתה את הרעיון הנהדר לגיליון זה, ולהודות מקרב לב לה ולרן טל, העורכים הראשיים של "תקריב", על ההזדמנות לערוך גיליון על יוצרת שכל כך קרובה לליבי. תודה לנוגה גלעד על עבודתה המצוינת והנעימה כמפיקת הגיליון, לדנה רייך ועדן נוריאל על העריכה הלשונית הקשובה והמוקפדת שלהן ולהילה כהן על עריכת הווידאו והתמונות. תודה ענקית לכותבות והכותבים על עבודתם היוצאת מן הכלל. תודה לקרן יהושע רבינוביץ' ולפורום היוצרים הדוקומנטריים על תמיכתם ארוכת השנים ויקרת הערך ב"תקריב". לבסוף, אני רוצה להודות לאנייס ורדה באותן שלוש מילים שהנחו אותה, לפי סרטה האחרון, בעבודתה על סרטיה: תודה על ההשראה, על היצירה ועל השיתוף של היצירה עימנו.

קריאה מהנה,

תמי ליברמן, דצמבר 2019