

דצמבר 2019

אנייס ורדה מדברת על הקולנוע

מראיינת: מיריי אַמײל, 1975¹

תרגום לעברית: עמי אשר

דאָגרוֹטיפים (Daguerréotypes) הוא מעין פרויקט כפול: חלקו מלאכתה של יוצרת תיעודית (שאני אוהבת להיות) וחלקו מלאכתה של פמיניסטית (שאני אוהבת להיות). זהו סרט על השכונה שלי. רחוב דאגר הוא רחוב משונה, המאכלס אנשים רגילים שאין להם הרבה כסף והמון אמנים שנמשכו ל"שכונת עוני" זו, ששמרה במידה רבה על אופייה העממי על אף הניסיונות האחרונים לקדם בה ג'נטריפיקציה.

זו השכונה שלי. אלו החנויות שלי, והן תמיד עוררו בי עניין. במיוחד באחת מהן, "הדרדר הכחול", מעין בליל של מתפרה, בזאר וחנות בשמים. זה המקום היחיד שאני מכירה שבו אפשר להשיג 20 גרם של אבקת אורז או 300 מיליליטר של מי קולון (את צריכה להביא את הבקבוק מהבית). בעל הבית מכין את הבושם בעצמו – הוא אדם יוצא דופן ואשתו יוצאת דופן אף יותר. היא חולת שכחה ועל כן לכודה בעולם המסוגר הזה של החנות ובתוך הרחוב הזה. היא רוח הרפאים של עולם העסקים הקטנים. היא תמיד ריתקה אותי.

אשתקד נתנה לי הטלוויזיה הגרמנית יד חופשית לעשות סרט. זה המקום שבו אני מתחברת לפרויקט השני שלי, הפמיניזם. את מבינה, בדיוק שנה קודם לכן, ילדתי את ילדי השני, מתיה. לא קל לעבוד כשהילד שלך עדיין תינוק, אפילו אם יש לך עזרה. זה לא רק החלפת חיתולים והתשישות עקב חוסר שינה – ילד זקוק לסבלנותה ולתשומת לבה של

¹ Mireille Amiel, **Cinéma** 75, no. 204 (December 1975).



אמו. ואת גם רוצה להשקיע זמן בלאהוב אותו

וליהנות ממנו. אי אפשר תמיד "לשגר" את הילד שלך אל עצמך במהלך נסיעה או תוך כדי צילומים. כבר עברתי את זה עם בתי הראשונה רחאלי שש-עשרה שנה קודם לכן. אבל באותה העת עבדתי על **מחוף לחוף** במשך מספר שבועות לאורך הריביירה הצרפתית בקיץ.² ואפילו אז זה לא היה קל.

כך שהפעם היה ברור שאין לי כוונה לנסוע לשום מקום. הייתה לי שנה לסיים את הפרויקט. הייתי קצת תקועה בבית. אמרתי לעצמי שאני דוגמה טובה ליצירתיות נשית – תמיד קצת תקועה במחנק הבית והאימהות. שאלתי את עצמי מה אפשר לייצר מתוך האילוצים האלה – האם אצליח לחדש את היצירתיות שלי מתוך המגבלות הללו? בסופו של דבר, זה לא נראה לי שונה כל כך מהתמודדות עם סוגים אחרים של מגבלות, כמו האילוצים הכרוכים בעשיית סרט מזמן. (כבר יצרתי את **הו עונות, הו ארמונות** (Ô saisons, Ô châteaux, 1958) ואת **מחוף לחוף** בעבור משרד התיירות הצרפתי). הפעם אתייצב פנים-אל-פנים מול מגבלה שנשים רבות אחרות חייבות להתמודד איתה.

גישה יומיומית בתכלית

התחלתי אם כן מהרעיון הזה, מהעובדה שרוב הנשים נשארות תקועות בבית, והתכנסתי בדל"ת אמותיי. דמיינתי חבל טבור חדש. היה לי חוט חשמל מיוחד באורך שמונים מטר שהיה מחובר לארון החשמל בבית. החלטתי שאקצה לעצמי את המרחב הזה כדי לצלם את **דאגרוטיפים**, שלא אוכל להרחיק לכת מעבר לקצה החוט. היה עליי למצוא את כל מה שנדרש לי בתוך הרדיוס הזה, ולא לחרוג ממנו. הדבר הקנה לסרט שלי משמעות מיוחדת, במקביל להיבט התיעודי שלו.

² **מחוף לחוף (Du côté de la côte)** הוא סרט תיעודי קצר של ורדה משנת 1958 שנוצר בהזמנת משרד התיירות הצרפתי, ומציג את תרבות התיירות בחופי הריביירה.



המשמעות המיוחדת באה לידי ביטוי בכל

הרמות. תחילה, ברמת הציורי, הקיים בכול. בהמשך, ובאופן מיוחד, ברמת החברה. נהוג לדבר על "הרוב הדומם", זה נכון, כי זה מונח שמפליא לתאר את אותם אנשי עמל העשויים ללא חת, כמו שאומרים, שאין להם שום עניין בפוליטיקה, שאין להם פנאי בשביל זה, שלא רוצים ששום דבר ישתנה פשוט בגלל שהם טרודים כל כך בבעיות (העצמות) של הקיום, של ההישרדות – פשוטה כמשמעה.

כשהם מדברים על נושאים פוליטיים (כמו מגדל מונפרנאס [המכער את קו הרקיע], או המרכולים [שצצו באותה תקופה]) הם אפילו לא יודעים שהם מדברים פוליטיקה. המהפכה או פשוט התפתחות החברה נחשבות בעיניהם כאיומים אישיים על החנות שלהם. על כן הם מכונים "הרוב הדומם" – הם אינם קוראים מאורעות בשפה פוליטית, או שהם חושבים שהדברים הללו פשוט אינם בעיה שלהם.

בהינתן תנאי ההפקה של הסרט הזה, איני מאמינה שזה התפקיד שלי או של כל אחת אחרת לשפוט את האנשים הללו או את התנהגותם. גם אם אנו יודעים שהם לכל הפחות אחראים חלקית לחברה שלנו, הם פשוט כמונו, בדיוק כמונו.

כך שלא התכוונתי לעשות סרט פוליטי. לא הלכתי ושאלתי את האנשים האלה, "מה עם מצב המשק? המיסים? העתיד? אתה רוצה שדברים ישתנו? למי את הולכת להצביע?" אלא ניסיתי להתאים את הגישה שלי לחיי היומיום בשכונה, לגמרי. פשוט ניסיתי ללכוד בעדשת המצלמה את אורח חייהם, את המחווות שלהם. ידעתי שיש שפה שלמה של מחוות בין בעלי העסקים הקטנים, ושהיא מרתקת אותי מכמה וכמה בחינות.

הזיקה בין שתיקה לכוח

ראשית כול, הבה ונבחן כמה מקלישאות עולם העסקים, ובאומרי "קלישאה" איני מתכוונת רק לשפה כמו "מה נשמע? איך מזג האוויר היום?" וכו', אלא להתנהגויות מעודנות יותר. קחי לדוגמה את אמנות ההמתנה. כולם יודעים שהזבן חייב להמתין



בחנותו. לפעמים ההמתנה הזו ממושכת מאוד.

הזבן מציית לגחמות הקונים. אבל מרגע שהלקוח נכנס, בשנייה שהוא עובר את סף החנות, הוא זה שנאלץ לחכות. אפילו אם הוא מעוניין בדבר הפשוט ביותר, הוא חייב לחכות קצת. זה ריטואל... לא הייתי מרחיקה לכת ואומרת שזהו פולחן נקמה, אלא של "תן וקח". מייד מתבצעת הערכת יחסי כוחות. בתוך החנות (ובניגוד לממרה "הלקוח תמיד צודק"), הסוחר הוא שמושל בכיפה. המאבק האילם הזה, ההערכה, יחסי הכוחות הזהירה – זה מה שסרט תעודה פשוט יכול להראות.

כשאני אומרת פשוט, אני מדברת על היבט נוסף של הפמיניזם. גישתי הייתה פשוט לצלם את פשטות חיי היומיום. אולי לא בגוף ראשון גרידא, כיוון שודאי הייתי יכולה לעשות סרט על עצמי: מבשלת, מיניקה, מנסה לכתוב. אבל העדפתי למסור עדות על העולם הפתוח לנשים, לאישה שיוצאת לקניות.

הנקודה הראשונה הייתה, מה ידוע לנו על חיי הזבנים? נקודה שנייה: סוג העבודה שעושים זבנים, וראשית חכמה העובדה שהם עובדים כזוגות, כך שבדרך כלל האישה היא זו שמוכרת את המוצרים שבעלה ייצר או הכין. העיון הפמיניסטי בנושא "האישה כעוזרת בעלה" לא כוסה בסרט שלי, אבל הוא מרתק אותי. עוזרת הקצב, עוזרת החייט, כל הנשים הללו הכרוכות בסולידריות הדוקה – ובשותפות לדבר עבירה! – עם בעליהן.

הנקודה השלישית של הסרט התיעודי הזה מנקודת מבט פמיניסטית היא: איך את יכולה לעשות סרט שאינו צורה של אונס? טוב, המונח "אונס" אולי חריף מדי. אבל את יודעת שיש זן שלם של סרטי תעודה שהייתי מגדירה כאגרסיביים אם לא אלימים. רציתי להימנע מהגישה שאומרת: "אוקי, עכשיו הם בדיוק איפה שאנחנו רוצים אותם, תפסנו אותם". זה כאילו שהם צדים את התיעוד, ואני לא אוהבת ציד. את מכירה את הסרטים האלה שנדמה כאילו לזום יש פרקינסון! בסרטים האלה היוצרים רוצים להעלות בחכתם צילום של ספיקת כפיים לאות מצוקה או צילום של מישהו המגרד בראשו כעדות לכך שהוא



סובל מכינים. כמובן שיש עניין מסוים בתיעוד מסוג זה, אבל אני פשוט מסרבת ללכת למקום ההוא.

הבנת המחוות

הבה נסכים על דבר אחד, ברור שאנחנו מעוניינים להראות כמה שיותר דברים בסרטים שלנו, ואני לא אומרת שאף פעם לא אצלם אנשים בלי ידיעתם, אלא שאעשה זאת בתוך מסגרת של הסכמה שתואמה מראש.

אז מה שעשיתי זה לבקש את הסכמת הזבנים לכך שאהפוך מקונה לקולנוענית: אמרתי להם שאני מעוניינת לנסות להבין את המחוות שלהם, את קצב העבודה שלהם, את פתרונותיהם לאמנות ההמתנה. סיפרתי להם על הסרט. למען האמת, אני חייבת להודות שלא דנתי איתם בהשערות שלי בנוגע לקיומם נעדר התנועה. לא אמרתי ולא יכולתי לומר להם שהמטרה שלי הייתה להבין את הרעיון של "הרוב הדומם".

הרי לא יכולתי לומר להם, "אתם הרוב הדומם ואתם מרתקים אותי בגלל שאני לא מבינה אתכם כלל". קל היה לי יותר לומר להם את הצד השני של אותה אמת: "אנחנו מכירים זו את זה והייתי רוצה שנבין זו את זה טוב יותר כדי שלעולם לא אבגוד בכם בסרט שלי אלא פשוט אנסה לצלם ככל יכולתי".

מבחינה זו, לטכניקה הקולנועית שלי הייתה כאן חשיבות עליונה: היה עליה לשרת את מטרת הצילום ולגלם את רוח הסרט. מבחינה זו, התמזל מזלי לעבוד עם אישה יוצאת מגדר הרגיל, נורית אביב, הצלמת שלי. היא צילמה כמעט את כל הסרט, בשקט מופתי, עם המצלמה על כתפה. היא צילמה רק באופן ידני, אך עשתה זאת ברוגע ובשלווה.

הרעיון הכללי היה שהמצלמה תרוץ כל הזמן – גמישה, דיסקרטית, כמעט אילמת, קצת נייחת. לעתים, נורית הייתה ניצבת שם ללא תנועה למשך עשר דקות, מחכה לצלם אבל



לא מצלמת, פשוט ממתינה. הרגעים היחידים

שבהם הייתה המצלמה מקובעת על חצובה היו "דיוקני הדאגרוטיפים".

באשר לשימוש ב"זום", הרי שהדבר כמעט לא נעשה בסרט. תנועות זום הן חילול הקודש! ברור שיש בהן תועלת מעשית בגלל שהן מאפשרות שינוי במיקוד העדשה באמצע מחווה או תנועה, אבל באמת שיש להשתמש בהן מעט ככל האפשר.

העניין הוא שאם את מתכוונת להתקרב למישהו, את חייבת לעשות את זה בעדינות. באיטיות, הן במובן הפיזי והן במובן המוסרי. כל התקרבות לדמויות חייבת להיות עדינה ככל האפשר, יש לעקוב אחר תנועותיהן האמיתיות בצורה נכונה מבחינה אורגנית וביולוגית, ככל שניתן. אם המצלמה זזה, עליה לנוע בקצב הסרט – במקרה הנוכחי, קצב איטי מאוד. מוטב שנשכח מהתנודות הקיצוניות המדגישות התפתחות מהירה. אני מתפעלת מעבודת המצלמה של נורית אביב: דימוייה מעידים על הכבוד העמוק שהיא רוחשת למצולמים.

צירוף מקרים סוריאליסטי משהו

צילמנו גרסה ראשונה של הסרט בעשרה ימים רצופים. התחלנו בפייסטה בבית הקפה, סצנה שלא השתמשנו בכולה, אך עשינו בה שימוש אפקטיבי. לא היינו לגמרי בטוחות מה הולך לקרות או אילו ימים יציע אמן האשליות. החלטנו להגביל את החלק הזה לשני ביקורים ולבקש מהזבנים באותו רחוב להשתתף אם יוכלו, כדי להוסיף פלפל לערב. בקטע של אמן האשליות, החלטתי לצלם רק את החלקים שהייתה להם זיקה כלשהי למסחר: מניפולציה של כסף או חפצים, אורז, נזלים, וניסיתי, כשצילמתי את הקהל, להתמקד בזוגות הנשואים בקרב הזבנים.



לפעמים התערבה יד המקרה בצורה

סוריאליסטית כמעט. זה היה מרתק בעיניי, למשל, שהיה זה הספר שהסכים להיכנס לטרנס בדיוק בתנוחה אליה נכנסים הלקוחות הבאים אליו לתגלחת – ראש לאחור ו"אל תזוז! אני לא רוצה לחתוך לך את הגרון!" אחרי הפייסטה צילמנו את החנויות בזו אחר זו. פשוט צפינו באנשים ובמחווותיהם ומעת לעת שאלנו שאלה או שתיים, כמו "אתה חי כאן הרבה שנים?", "איפה נולדת?", או "מתי נפגשתם?"

אחר כך הפסקנו לצלם והתחלתי לערוך. היה ממש קשה לארגן את כל החומרים האלה. העריכה הראשונה נמשכה יותר מחודשיים. ניסיתי להגיע לאיזון מושלם בין הפייסטה לבין החנויות. למשל, התברר שההצגה האיטית והסבלנית של החנויות חייבת לבוא בהתחלה. מרגע שההופעה בעלת הקצב המואץ של [אמן האשליות] "מיסטאג" תיראה בסרט, הקהל כבר לא יוכל לשאת את הקצב האיטי יותר. אז החלטתי לפתוח בעולם העצוב של המסחר, להציג את הגאלה בבית הקפה, ואז לארגן מערך של עריכות מקבילות שהדגיש נקודות למחשבה.

משנת ישרים לשנת נצחים

אחר כך המשכנו לצלם במשך מספר ימים ושוב לערוך לסירוגין, מה שאפשר לנו לראות מה חשוב להבליט. צילומים של ידיים עובדות, למשל. בהמשך, בשלב קצת יותר מאוחר, שאלתי שאלה על חלומות, שהתבררה כחשובה כל כך, וכמצדיקה את הרצף שבבסיס הסרט: המעבר מהדאגרוטיפ לחלום, ומשינה חפה מחלומות אל המוות. הכול חוזר לנושא המרכזי של הסרט: חוסר תנועה – חוסר התנועה שבשינה אך גם חוסר התנועה של המחשבה הדוחה חלומות, בהיותם סוכני התוהו והמטרד, כביכול. החלומות נדחים כשם שנדחת התנועה. באמצעות השאלה הפשוטה הזו ["על מה את/ה חולמת?"] לבש השיח אופי פוליטי יותר.



ככל שהתקרבותי לעולם הזה (שבאמת אינו

עולמי), עולם שאת הפוליטיקה שלו אני מגנה מכול וכול, כך היה לי עולם זה קשה יותר, ונגיש פחות. העיקשות הבלתי-נראית של העולם הזה לובשת צורה של סירוב לענות לשאלות. בעודי חווה מכל כיוון רמה גבוהה של נימוס כללי ופתיחות לכאורה, שמעולם לא פחתו ולו במקצת במהלך הצילומים כולם, בעודי מצויה בלב כל הפשטות הזו, נוכחתי לדעת יותר ויותר שתשובותיהם לשאלות שלי "מפספסות" את העיקר.

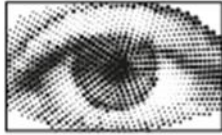
היחסים שלי עם השכונה שלי מורכבים בהכרח. אני מתגוררת שם זמן רב, אני מכירה את כולם וכולם מכירים אותי. היה בכך יתרון ללא ספק, אבל בה בעת, אני בשוליים, אני "אמנית" וחיי אינם דומים כלל לחייהם של שכניי. הן חיי הפרטיים – או ליתר דיוק מה שהם רואים מהם – והן חיי המקצועיים והציבוריים – או מה שהם יודעים עליהם ממגזינים, מהטלוויזיה או מההפגנה על זכות ההפלה.³

אלא שכעת, לראשונה, היו לנו קשרי עבודה. לא רק מפני שהם היו נושא העבודה שלי, אלא גם בגלל שפתאום, הם גילו כי עריכה היא תהליך שיכול להימשך חודשים. לפתע פתאום העובדה שהם מתעוררים עם שחר ואני בשמונה או בתשע בבוקר, העובדה שהם כלואים בחנויותיהם, קיבלו משמעות שונה כשהם התרשמו מהסבלנות הנדרשת [גם] בעבודתי.

כעת, כשהם רואים אותי סוחבת קופסאות פילם (למרות שכבר ראו אותן בעבר), לא רק שהם יודעים שאולי יש בתוכן פילם, אלא שהם יודעים כמה זמן ועבודה נדרשים לעשיית סרטים.

סרט הוא מעין חלום

³ לאחר שנחשפה למאבק הפמיניסטי בעת שהות בקליפורניה עם בעלה ז'ק דמי בסוף שנות ה-60, הפכה ורדה לפעילה אדוקה בנושא לגליזציה של הפלות בצרפת. ורדה אף הייתה אחת מהנשים שחתמו על מניפסט ה-343 המפורסם, שבו נשים הצהירו כי עברו הפלה לא חוקית. ב-1975 הפכו ההפלות לחוקיות בצרפת.



ביולי הצגנו את הסרט בפני שכנינו. ארגנו מעין

"קולנוע באוויר הפתוח". ראשית, הקרנו את הסרט (כל אחד הביא כיסא מהבית) ואחר כך שתינו קצת יין רזה ושוחחנו עליו. אבל למרבה האמת, הדיון לא המריא. מה שניכר באופן מיידי הייתה השמחה שלהם לראות את עצמם על המסך. אבל הפרשנות שלי, ההגיגים שלי והמונטאז' שיצרתי מהמחוות שלהם, מהאמירות שלהם, לא עוררו התייחסות כלשהי. אני מתפתה להסיק מכך שבקולנוע הפסקול משפיע על הצופים הרבה פחות מהדימויים. הדיון עם האנשים האלה, שהיו ככלות הכול גיבורי הסרט, לא הגיע לכדי פתיחות ולו לרגע אחד. הרגשתי את אותו הסירוב השקט שנתקלתי בו תוך כדי עשיית הסרט. סירוב לחרוג מעבר לקלישאות. התפיסה הבלתי מודעת הייתה כדלקמן: אנחנו קלישאות של חנוונים והיא קלישאה של במאית. דומה שאף אחד מהם לא הרגיש שחייהם הועמדו בסימן שאלה במידה כלשהי. אף אחד מהם לא השתוקק ללמוד דבר על עצמו. הם דחו את הסרט כשם שהם דוחים את מציאות חלומותיהם. סרט הוא מעין חלום, ונתקל על כן באותה ההתנגדות.

יש שאומרים שהקולנוע הצרפתי הוא בורגני ועוסק רק בבורגנים. רבים מאתנו חשים צורך בקולנוע שידבר על האחרים. אבל באמת קשה ליצור את זה, והדוגמה של **דאגרוטיפים** מוכיחה זאת. ניתן לראות בסרט מחקר על חיי השכונה, אך כלל אין מדובר בפקפוק קולקטיבי בחיים אלה. כמובן שלכמה יוצרים היו חוויות שונות, כמו למשל [מארין] קארמיץ **במכה כנגד מכה**⁴. הוא צילם נשים בעת משבר וביקש מהן לנצל את ההזדמנות כדי לדבר עליו, הוא עשה להן טובה ענקית וסייע להן (ולבסוף גם לקהל הצופים) לראות את עצמן בעין אובייקטיבית יותר.

⁴ **Coup pour coup** (1972) הינו סרט עלילתי העוסק בשביתה של עובדות מפעל טקסטיל בצפון צרפת בסוף שנות ה-60. התסריט מתבסס על שיחות עם הנשים שניהלו את השביתה, וחלקן אף משחקות בסרט. <https://www.festival-cannes.com/en/69-editions/retrospective/2018/actualites/articles/blow-for-blow-interview-with-marin-karmitz>



כשהתחלתי להציג את **דאגרוטיפים** גינו אותי לעתים על כך שלא הועלתי, לאחר שהתוודיתי על כך שלא הצלחתי להניע את אותם אנשים שהוצגו בסרט לפעולה. כמובן שטיעון זה הינו בר-תוקף. אבל הייתי עונה לכך ואומרת שהסרט שלי הוא מעין עדות למה שהיה שם, ארכיון שמטרתו להבין תופעה ברגע היסטורי מסוים, תעודה השייכת לסינמטק או לספרייה: מסמך על אורח חיים מסוים בשנה מסוימת במקבץ מסוים של בתים.

ב-1954 עשיתי ניסוי קצת שונה בסרטי [הראשון] **לה פואנט קורט (La Pointe Courte)**. באותו סרט מנסים בני זוג (סילביה מונפור ופיליפ נוארה) להבין זה את זה בהקשר מדויק מאוד – כפר דייגים [בשם סט] שהסרט נושא את שמו של אחד מרובעיו. פרנסתם של הדייגים הייתה אז בסכנה. טענה שהושמעה לגבי זיהום במי הדייגים, שאותה העלו מתחרים תעשייתיים חזקים, גזלה את מחייתם. מה שעניין אותי בסיטואציה המסוימת הזו, ומה שכמעט תמיד מעניין אותי בסרטי, הוא הדיאלקטיקה בין ציבורי ופרטי, בין סובייקטיבי וכללי. הקלישאה ומה שבתוכה.

אני חושבת שזה נכון לגבי כל הסרטים שלי, אפילו **אופרה מוף – יומנה של אישה הרה**, שמספר כיצד מישהי יכולה להיות בעת ובעונה אחת הרה, מבורכת באושר, וגם מודעת לייסורים ולהזדקנות שבחיים, הנוכחים בכול, אולי יותר מאשר בכל מקום אחר, ברחוב מופטאר.⁵ הסתירה ריתקה אותי במיוחד משום שלא ניתן היה לחמוק ממנה. אם לחזור ל**לה פואנט קורט**, יש כאן את הסתירה בין בני זוג שמנסים להבין מה קורה להם מבפנים ומה קורה מחוץ להם בסביבה הזו, הספציפית כל כך מבחינה גיאוגרפית ופוליטית. הסרט נוצר בעבור הדייגים וביחד איתם. השתמשתי במה שהם סיפרו לי, במה שהבנתי מהדאגות שלהם ומהשפה שלהם. המפגשים המבוימים שיצרתי במיוחד לצורך הסרט אפשרו להם

⁵ **L'Opéra-mouffe** (1958) הוא סרט קצר של ורדה המשלב חומרים עלילתיים ותיעודיים. הסרט הוא מעין דיוקן אימפרסיוניסטי של יום בחיי אישה הרה המסתובבת ברחוב מופטאר הפריזאי ומתבוננת בתושבי השכונה – בקונים קשי יום בשוק, באנשים עגמומיים בבית המרחץ, או באדם הנרדם ברחוב שעה שדיירי השכונה מגיפים חלונותיהם לעומתו.



לדון בצורך במפעל לטיהור שפכים שיוכלו להקים

בעזרת האיגודים המקצועיים שלהם. כל אלה דברים שבסוף באמת קרו, כמה שנים לאחר מכן. אני לא יכולה לטעון שהסרט היה הגורם הבלעדי להתפתחויות הללו, אבל הוא בהחלט זיח עניינים.

עוצמה מאגית, לא פוליטית

ואולם, לפני כמה חודשים פנו אליי תושבי לה פואנט קורט וילדיהם בבקשה לארגן הקרנה של הסרט. בני ה-25 שבאו להקרנה היו התינוקות בסרט. התגובות ששמעתי – אוהדות ככל שהיו – הזכירו מאוד את מה שהיית מצפה לשמוע לו עלעלת באלבום תמונות משפחתי. הם דיברו על עצמם, על השנים שחולפות, סיפרו סיפורים על הימים ההם, אבל אף אחד לא דיבר על המפעל לטיהור שפכים או על האיגוד המקצועי. לדימויים שראו הייתה עוצמה מאגית, לא פוליטית. הנושא העיקרי שעלה בשיחותיהם היה הזמן החולף וכיצד הדימוי המצולם יכול להעלות את העבר מן האוב.

אני חושבת שבמקרה של **דאגרוטיפים** ניראה את אותה התופעה. אולי מה שאני עושה מכונה קולנוע של "האוטר כעד"... אני מאמינה שאני עושה "קולנוע אוטר", אבל אני לא ממש אוהבת את המילה "אוטר" כשניתנת לה משמעות מוגבלת מדי. מכל מקום, אני משלבת את עצמי בסרטים, לא מתוך נרקיסיזם, אלא מתוך רצון להיות כנה בגישתי.