



דצמבר 2021

## לגעת בעיר: חדשות מהבית והאינטליגנציה האובייקטיבית של העולם

ענת דן

המקצב הקולנועי הוא תוצר של תנועת מצלמה, עריכה וקומפוזיציה, אך בראש ובראשונה הוא תוצר של המנגנון הקולנועי עצמו: תנועת הסרט בגוף המצלמה היא המאפשרת את רישום התנועה הנקלטת בעדשה ואת הקרנתה על המסך. התנועה – ולא הצילום – נתפסה בקרב קולנוענים ותיאורטיקנים שפעלו בשנות ה-20 של המאה הקודמת, כמו סרגיי אייזנשטיין, ז'אן אפשטיין וז'רמן דולאק, כמהותו של המדיום החדש והאופק שלו, הסוגיות שהעסיקו אותם – כגון התגובה הפיזית והרגשית של הצופים למקצבים חזותיים או תיאור חזותי של מצבים מנטליים ורגשות – כולן היו קשורות ליכולת זו. דולאק, למשל, חזתה בכתיבתה ובסרטיה המופשטים "קולנוע טהור" אותו תיארה כ"סימפונייה ויזואלית, מקצב של תנועות מאורגנות, שבו שינוי בקצב של קו או נפח מעורר רגש מבלי שיתגבשו רעיונות".<sup>1</sup> באותה העת, התנועה המכאנית של המנגנון הקולנועי כמו התפשטה אל המרחבים העירוניים של ברלין, קייב, מוסקבה, פריז, סאו פאולו ומנהטן, והפכה לאחד הביטויים הדומיננטיים של חיים קולקטיביים. "הקולנוע מניע את העיר ונע יחד איתה", כותבת ג'וליאנה ברונו על **האיש עם מצלמת הקולנוע** (דזיגה ורטוב, 1929). סרט זה, בניסוחה, הינו "מחזה מפואר של קינסתזיה, היוצרת אלגיה מרגשת למעבדה של העיר, הגוף, הסרט".<sup>2</sup> תיאורים אלה הולמים באופן מפתיע את סרטה של שנטל אקרמן, **חדשות מהבית** (1977), שנעשה חמישים שנים מאוחר יותר ובקצב שונה בתכלית. יחד עם זאת, בעוד סרטי הסימפונייה העירונית עוסקים בחוויית הזמן המודרנית, כפי שמראה אורי לוין,<sup>3</sup> בחיבורי זה אני מבקשת להציע את הקינסתזיה בסרטה של אקרמן כאמצעי חקירה של מערכת היחסים בין רגש אסתטי ואתיקה של קיום משותף. הסרטים הראשונים של אקרמן (**החדר 1** [1972], **החדר 2** [1972], **מלון מונטריי** [1973] ו**חדשות מהבית**) נוצרו בהשפעת המפגש שלה עם הקולנוע הסטרוקטורליסטי של יוצרים כמו סטן ברקהאג', איבון ריינר, הוליס פרמפטון, אנדי וורהול ומייקל סנואו. אקרמן מספרת כי צפייה

Germaine Dulac, qtd. in Tom Gunning, "Moving Away from the Index: Cinema and the Impression of Reality," *Differences* 18, no. 1 (2007): 38.

Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film* (London: Verso, 2002), 23.<sup>2</sup>

Ori Levin, "The cinematic time of the city symphony films: time management, experiential duration and bodily pulsation," *Studies in Documentary Film*, 12: 3 (2018): 225-238.



בסרטו של סנואו, *La Région Centrale* (1971),

גרמה לה לחשוב על מערכת היחסים שבין קולנוע וגופניות, ועל זמן כגורם המשמעותי ביותר בסרט.<sup>4</sup> את **חדשות מהבית** יצרה אקרמן כששבה לניו יורק ב-1976 לאחר ששהתה בה ארבע שנים קודם לכן. הסרט מורכב מסדרה של שוטים ארוכים המצולמים מעמדת מצלמה קבועה ברחובות מנהטן, בתחנת הרכבת התחתית, בתוך קרון נוסעים, במכונית או במעבורת. המבנה של הסרט סדרתי ומצטבר, אך הוא אינו מכוון לקראת שיא דרמטי או תכליתי אחרת. במהלכו, אקרמן מקריאה בקול מונוטוני את המכתבים שאימה שלחה לה בתקופת שהותה הראשונה בניו יורק. המכתבים כוללים רשמים מבלגיה – פיסות שגרה, רכילות משפחתית, געגועים של האם לבת וההשפעה של היעדרה על מצב רוחה של האם. במונוגרפיה מקיפה על עבודתה של אקרמן מאמצע שנות ה-90, איבונה מרגוליס מקדישה את מרב תשומת הלב לפסקול הסרט ומציעה קריאה של היחסים המורכבים בין האם הנוכחת-נעדרת (דרך המכתבים) והבת הנוכחת-נעדרת (דרך הווייט-אובר). חיבור זה יעסוק בשדה החזותי באופן כמעט בלבדי בכדי להתבונן מקרוב בקינסתזיה העירונית של אקרמן.

## ללמוד לראות ולהיראות

התנועה האוטומטית משותפת הן למנגנון הקולנועי והן למרחב העירוני. האוטומט, המופעל באמצעות מערך מכני או אלקטרוני, נע מעצמו: מתג החשמל מוליך חשמל אל הבית, דלתות הרכבת נפתחות ונסגרות, הבנקומט מוציא כסף, המצלמה מקליטה פיסת מציאות. את ההיקסמות והחרדה מן האוטומטיזציה, שבהשראתה נכתבו היפים שבעיונים בצילום ובקולנוע במחצית הראשונה של המאה ה-20, יש להבין לאור המשברים הפוליטיים באירופה, אשר הדגישו ביתר שאת את מחיר המודרניות. העידן המודרני מפיח חיים במכונה ובאותה נשימה מדכא את האוטונומיה של האינדיבידואל. "פועלו האמנותי של אמן הבמה מוגש לקהל, במפורש, על ידי השחקן עצמו, ואילו פועלו האמנותי של שחקן הקולנוע מוגש באמצעות מכשירים".<sup>5</sup> בתארו את עבודת שחקן הקולנוע כריבוי של תנועות מקוטעות המופנות למצלמה במקום לצופה נוכח, מצטרף וולטר בנימין לאינטלקטואלים גרמנים נוספים, כדוגמת גיאורג זימל, תיאודור אדורנו וזיגפריד קראקוור, המזהים את המודרנה כתהליך של התרוקנות ערכית ורוחנית של הפרט לאור התפשטות הרציונליזם האינסטרומנטלי, הפונקציונליות והחישוביות בחברה ובתרבות. הקינה על אובדן

Ivone Margulis, *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday* (Durham and London: Duke University Press, 1996), 3.

<sup>5</sup> ולטר בנימין, "יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני" (נוסח שני), *מבחר כתבים ב'*, עורך: יורגן ניראד (תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1996), 164.



ההילה איננה אלא ביטוי של כמיהה נוסטלגית לאדם

הקרטיזיאני; ניסיון אחרון להשיב לאידיאה האירוצנטרית של האדם האינדיבידואל את כוחה. כשמציבים את הצייר של לאון בטיסטה אלברטי לצד שחקן הקולנוע של בנימין מתברר עד כמה התרחק האחרון מתפיסת האמן כזהות אחידה וקוהרנטית השולטת בעצמה ובעולמה.<sup>6</sup> דרך אחרת להבין את ההשפעה של הצילום והקולנוע על תרבות המערב היא למצוא את הערך הפוזיטיבי שבהתרת הקשר הגורדי בין הרפרזנטציה ליוצרה, כשם שעשו כותבים אשר הדגישו את הזיקה בין צילום ופנומנולוגיה. "בפעם הראשונה בהיסטוריה", כותב אנדרה באזן ב-1945, "המכשיר היחיד המתערב בין האובייקט המקורי לבין הרפרודוקציה שלו הוא זה של גורם דומם. לראשונה, נוצרת דמות מן העולם באופן אוטומטי, ללא התערבותו היצירתית של האדם. [...] כל האמנויות בנויות על נוכחותו של האדם, רק הצילום משיג יתרון מהיעדרותו".<sup>7</sup> מהיעדרות זו של האדם – לא בהשלכותיה הסמיוולוגיות על היחס בין מקור והעתק, כי אם במובנה האונטולוגי והאתי – ארצה להתמקד. יותר משהוא טכנולוגיה, צילום הוא דרכו של העולם לגלות את עצמו לעינינו. הצילום המוקדם, טוענת קאז'ה סילברמן, מפר את ההיגיון הרנסנסי בדיוק משום שהוא נוצר בעלטה. מי שהתנסו בצילום המוקדם היו רחוקים מאוד מלחשוב על העין שלהם כמקור וכנקודת ההתכנסות של העולם, ולו מפני שלא ידעו כיצד ייראה הדימוי לאחר שיתקבע. חוסר השליטה בתהליכים הכימיים ובעיקר ההקשבה של צלמים כמו איפוליט ביאר וג'וליה מרגרט קמרון למודלים שלהם, הם שמאפשרים לסילברמן לטעון כי הצילום מצביע על אלטרנטיבה למודל הסובייקט האחדותי של ההומניזם כמקור תקף וסמכותי של ידע על העולם.

בספרה *The Three-Personed Picture* סילברמן מתמקדת בצילום פיקטוריאלי<sup>8</sup> המייצר מפגש טרנספורמטיבי בין המודל לצופה במרחב הפיזי של הגלריה או המוזיאון.<sup>9</sup> לטענתה, הצילום הפיקטוריאלי מכונן סובייקט יוצר שאינו מצוי מחוץ ומעל לדברים כי אם שוכן בתוכם. באמצעותו, היוצרת רואה ונראית בו-זמנית; האינטליגנציה הסובייקטיבית שלה פתוחה כלפי

Leon Battista Alberti, *On Painting: A New Translation and Critical Edition*, ed. Rocco<sup>6</sup> Sinigalli (New York: Cambridge University Press, 2011).

<sup>7</sup> אנדרה באזן, "הווייתה של הדמות המצולמת", *מבוא לתיאוריות קולנועיות: מקראה*, עורכת: ענת זנגר (תל אביב: הוצאת האוניברסיטה הפתוחה, 2016), 12-13.

<sup>8</sup> הצילום הפיקטוריאלי מנתק את ההמשכיות המרחבית-זמנית של הדימוי מסביבתו באמצעות גבולות פריים מובחנים. בעוד שאל צילום שאינו פיקטוריאלי מתייחסים בלשון עבר ("זה היה כך וכך"), הצילום הפיקטוריאלי מנתק את ההתרחשות מן המרחב והזמן שמחוץ שמחוצה לו והופך את גבולות הפריים למוחלטים. כאשר הדימוי הצילומי מנותק ממשך הזמן-מרחב אליו השתייך ומופשט מן הפוטנציאל לחרוג אל מעבר לגבולות הפריים הוא זוכה ביכולת חדשה: היכולת להתפשט לתוך המרחב של הצופה. אז הופך האירוע המצולם לאירוע חד-פעמי המתרחש בין הדימוי למתבונן.

<sup>9</sup> חשבו למשל על הפורטרטים העצמיים המוקדמים של אדוארד סטייכן (Steichen), על קופסאות האור הגדולות של ג'ף וול (Wall) או על עבודות הווידאו של ביל ויולה (Viola).



האינטליגנציה האובייקטיבית של העולם. קמרון

כותבת, למשל, "אני כמהה לקבע את כל היופי המופיע לפני [...] ההצלחה הראשונה שלי בצילומי הלא ממוקדים הייתה במזל. כלומר, כאשר התמקדתי ובאתי לקראת דבר-מה שלעניי היה יפה מאוד, עצרתי שם במקום להמשיך ולסובב את העדשה עד שהתקבל מיקוד מוחלט".<sup>10</sup> קמרון מוקירה את המשמעות הבאה לקראתה ולפניה – במרחב ובזמן – כרגע של מפגש פנים-אל-פנים. יחסה כלפי המודל שלה מלמד על התכוונות תודעתית שמקורה אינה רק בזואה כי אם גם במראה. התיאור שלה מזכיר את הגישה הפנומנולוגית של חנה ארנדט: "העולם שאנו נולדים אליו מכיל דברים רבים, טבעיים ומלאכותיים, חיים ומתים, בני-חלוף ונצחיים, לכולם משותפת ההופעה ומכאן שהם נועדו להראות, להישמע, להינגע, להיטעם [...] להיתפס על ידי יצורים חשים בעלי איברי חישה תואמים [...], קיום ונראות אחד הם". דהיינו, כל עוד אנחנו אמורים להראות על ידי אחר, הקיום שלנו מניח מראש צופה, ומשכך, ריבוי הוא חוק הקיום על פני האדמה.<sup>11</sup> ואם זהו המבנה של עצם קיומנו – מצד אחד, העין שלקראתה באים גופים אחרים, מצד שני, "דבר בין דברים" – אנו שייכים, בניסוחו של מוריס מרלו-פונטי, "הן לסדר של האובייקט והן לסדר של הסובייקט".<sup>12</sup> ארנדט ומרלו-פונטי מגיעים למסקנות דומות דרך תהליכים שונים, אך הניסוחים של שניהם מעניקים ביטוי להתכוונות אובייקטיבית באופן שקושר בין האסתטי לאתי, שכן אם אנחנו, בני האדם, בדיוק כמו יתר הישויות הנראות, "דבר בין דברים", שהרי כל ישות תמיד-כבר מצויה בחסיים עם ישויות אחרות – אנושיות ושאינן אנושיות.

השוט-סיקוונס שפותח את **חדשות מהבית** הוא הזמנה להתמסר לסדר האובייקטיבי של העולם ושלנו בתוכו: מכוננית חומה חוצה את הפריים משמאל לימין בסביבה עירונית דחוסה – פרט זניח שעשוי לחמוק מעין הצופה. בכך טמונה הצהרתו של הסרט: תביעה להקשבה לתנועות יומיומיות הנקלטות בדרך כלל בשולי התודעה. משחצתה המכוננית את הפריים, במשך שבע שניות כלום לא קורה: שום מכוננית לא חולפת, אף אחד לא נכנס לפריים. מתוך ההתבוננות הממושכת בפריים הסטטי המעוצב בקפדנות גיאומטרית צומח יופייה של הסמטה – סמטה מסוימת אם כי בלתי מזוהה; סמטה סתמית ומוזנחת אשר הופכת לקומפוזיציה של קווים, צורות וכתמים. אם

Julia Margaret Cameron, "The Annals of My Glass House," in: Beaumont Newhall, ed., <sup>10</sup> *Photography, Essays and Images: Illustrated Readings in the History of Photography* (New York: Museum of Modern Art, 1980), 136. My Italics.

Hannah Arendt, *The Life of the Mind* (San Diego, New York, London: A Harvest Court—Harcourt <sup>11</sup> Inc., 1978), 19.

Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible* (Evanston: Northwestern University Press, <sup>12</sup> 1968), 137.



כן, שני סוגי אירועים מתרחשים בסצנת הפתיחה:

תנועות אקראיות של אובייקטים בפריים וצמיחה של הדימוי מתוך השוט הסטטי. ההתמסרות של הסרט לתנועות אקראיות במרחב האורבני משלימה את ההשתוות על הקומפוזיציות הסטטיות, במובן ששתי הטכניקות מאפשרות לאינטליגנציה האובייקטיבית של העולם להתגלות באמצעות הרגש האסתטי. המתח בין המבנה הגיאומטרי, הרפרזנטטיבי, של הפריים לבין התנועות בתוכו והתנועה שלו עצמו נשמר לכל אורכו של השוט.

המצלמה המוצבת על הכביש במרכז הסמטה יוצרת פריים סימטרי כשקווי המתאר של המדרכה והבניינים מחקים את הקווים הגיאומטריים של הפרספקטיבה המתמטית. העין עוקבת אחרי קווי המתאר של המדרכה אל מרכז הפריים, ומטפסת בעקבות הקו האנכי של הבניינים אל קימורי תאורת הרחוב. מן הצורות האובליות של גופי התאורה עוברת העין אל המעברים המקורים בחציו העליון של הפריים. הדימוי המוקפד, המדגיש את אשליית העומק, נפתח לקראת הצופה, ומה שנראה במבט ראשון מונוכרומטי, אפל וכעור, מתגלה כעשיר במקצבים גראפיים. הדימוי הפיקטוריאלי מופרע על ידי כניסה של מכונית נוספת לפריים משמאל. המכונית פונה לכיוון הסמטה ונעה באיטיות זהירה לקראת המצלמה והצופה. הרגע שבו המכונית חולפת על פני המצלמה בעדינות מגושמת הוא רגע של מפגש פיזי, פנים-אל-פנים, של שני אובייקטים בתנועה. אני כותבת "פנים-אל-פנים" אולם במקרה הזה ה"פנים" (פרצוף) אינם מעורבים כלל – אלה פנים (דהיינו, צדדים) אחרים של קיומנו, הקשורים בראש ובראשונה להופעה. המפגש בין המכונית למצלמה מנכיח את אקרמן והופך אותה על ידי כך לרואה ונראית בו זמנית. אקרמן ממקמת את המצלמה בהתאם לגובה שלה – מה שמדגיש את הנוכחות האובייקטיבית שלה במרחב.<sup>13</sup> העין שלה היא עין פרטיקולרית, גשמית, וההרמוניה הוויזואלית הנוצרת בין הגופים והפריים נוצרת דרך גופה שלה.

## האינטליגנציה האובייקטיבית של התחתית

חדשות מהבית איננה יצירה חתומה ומוגמרת כי אם מפגש המתרחש בכל צפייה בין היוצרת לצופה, על שייכותן הכפולה הן לסדר של האובייקט והן לסדר של הסובייקט. בשוט-סיקוונס המצולם בתוך קרון הרכבת התחתית הפריים נראה במבט ראשון חריג משום שהוא איננו סימטרי כביתר השוטים שקדמו לו. מתבקש שהקו האנכי השחור המחבר את דלתות הקרון ימוקם במרכז והפרעה צורנית זו מעוררת אי-נוחות חושית ותהייה באשר להיגיון שמאחורי הקומפוזיציה. כאשר

Margulis, *Nothing Happens*, 67.<sup>13</sup>



קרן הרכבת חולף על פני קירות המנהרה המונעים את

כניסת האור מבחוץ, מתגלה מוקד הפריים: השתקפות של אישה הניצבת מול החלון, במרכז, פניה וגופה בפרופיל למצלמה והיא אוחזת בעמוד. היא בה בעת הסובייקט היוצר והאובייקט הנתפס של השוט. היא מציגה לצופה את צידה, המשתייך לסדר של "האובייקט", אך היא אינה לגמרי חשופה למבט. השתקפותה מופיעה ונעלמת לסירוגין עם תנועת הרכבת. ניתן להבחין במעורפל בקווי המתאר שלה, בחולצתה הלבנה, בשערה. היא איננה מקושרת לסרט כיוצרת דרך אובייקט סימבולי (כמו למשל מצלמה) וגם אם הסרט בכללותו אישי מאוד, הוא אינו מסגיר את פנימיותה. נוכחותה בסרט מבוטאת אפוא רק במישור האנונימי, הגשמי, האובייקטיבי. היא נראית. היא ננגעת בקולה דרך המכתבים שאימה שולחת לה.

הסירוב של אקרמן לכלול ריוורס-שוט, קלוז-אפ ואינטר-קאט יחד עם ההתקשות על משך השוט הארוך הם שמאפשרים לצופה להפוך למשתתפת. "כעדים", כותבת ברונו, "אנו הופכים לקיימים במרחב".<sup>14</sup> אולם באיזה אופן אנו מתקיימים במרחב? הקומפוזיציה של הסצנה בקרון התחתית מורכבת משלושה מרחבים: המרחב שבתוך הקרון, המרחב החיצוני לקרון והמרחב המשתקף על חלון הדלת. המשך הארוך של השוט והעובדה שהוא אינו נסוב סביב אירוע יוצא דופן (מרגוליס מכנה זאת "שוויון האירועים") מאפשרים לצופה להתבונן במרחבים הנגלים ומתמזגים זה בזה על המסך. עם זאת, ובניגוד לשוט-סיקוונס הפותח, מרחבים אלה שטוחים ביותר ונדמים אפילו דו-ממדיים – כשלטי הפרסומת המעטרים את הקרון מבפנים. כשהקרון נכנס לתחנה, הטקסטורות על הקיר מתחלפות זו בזו. הדלתות נפתחות אולם המרחב נותר שטוח. התנועות המכאניות האדישות של הרכבת עצמה ושל דלתות הקרון גורמות לתחלופה בין מה שנראה לעיתים פיגורטיבי ולעיתים לגמרי מופשט. בנוגע למלון מונטריי אקרמן אומרת: "כאשר את מתבוננת בתמונה, אם את מסתכלת לרגע קט את מקבלת את האינפורמציה: 'זהו מסדרון'. אולם כעבור מספר רגעים את שוכחת שזה מסדרון, את רואה רק את הקווים הצהובים והאדומים שלו, ואז הוא שב ונהיה מסדרון". כמו משך השוט, גם התנועה האקראית, האוטומטית, מאתגרת את ההבחנה החותכת בין פנים היצירה לחוץ שלה. האסתטיקה השטוחה אינה רק חוסמת רעיון, פרשנות, משמעות – היא גם אמצעי להפוך את הפנים לחוץ ואת החוץ לפנים. ההתנדנדות בין הפיגורטיבי למופשט מציבה את המרחב המוקרן על המסך והמרחב שבו מצוי גוף הצופה – שני

Giuliana Bruno, "Projection: On Chantal Akerman's Screens, from Cinema to the Art Gallery," in: *Senses of Cinema* 77 (2015). <https://www.sensesofcinema.com/2015/chantal-akerman/projection/>



ומאפשרת את התקיימותם המקבילה, מבלי שהאחד יבטל את השני.

## כוריאוגרפיה ללא מחבר

**חדשות מהבית** גדוש ברגעים של תואם, כלומר ברגעים שבהם מתרחשת הרמוניה צורנית בין גבולות הפריים של המצלמה, הסטינג ותנועת הגופים בפריים. שוט-סיקוונס שנראה בו רציף הרכבת התחתית נפתח כשהוא ריק מאנשים. בדומה לשוט הפותח של הסרט, משך הזמן שבו "כלום לא קורה" מאפשר למרחב הפונקציונלי של הרציף להתגלות כדימוי קצבי גראפי במבנה של סינקופה, המורכב מארבעה מישורים אופקיים ושלושה חלקים אנכיים. המישורים האופקיים מסומנים באמצעות עמודים תומכים: שני עמודים אפורים במישור הקדמי, עמוד כחול-צהוב במישור שאחריו, שני עמודים כחולים-צהובים בשלישי, ושלושה אפורים במישור הרביעי. המקטעים האנכיים מחולקים על ידי שני העמודים האפורים שבמישור הקדמי. המקטע השמאלי הוא הצר והדחוס מבין השלושה. המקטע האמצעי רחב יותר ורגוע. המקטע השלישי עמוס באלמנטים צורניים אך הוא רחב בהרבה מהראשון. רק לאחר שרציף תחנת הרכבת היומיומי, המוזנח, הבלתי-נראה, מתגלה ביופיו המופשט, אישה נכנסת אל הפריים מימין. חולצתה צבעונית, מכנסיה בצבע תכול עז. היא חוצה את הפריים בין המישור השני לשלישי. בתזמון מושלם, רגע אחרי שהאישה יצאה מן הפריים, אדם נוסף נכנס מימין. הוא לובש חולצה כחולה ומכנסיים לבנים. אופנת שנות ה-70 הייתה כר פורה לשילובים מרהיבים של צבעים עזים וטקסטורות. השילובים הצבעוניים הללו נכנסים ליחסים צורניים על-ידי הגופים האנושיים שלובשים אותם ונעים אל תוך ומחוץ לפריים במקצבים שונים. קצב כניסתם אל הפריים מתגבר לאורך השוט וכך גם קצב הליכתם. עם זאת, לאורך השוט, אין רושם של כאוס. התנועה של עוברי האורח כמו הייתה מתואמת על ידי כוראוגרף אנונימי. כך למשל, כאשר הגבר בכחול ולבן יוצא מצד שמאל של הפריים שתי נשים נכנסות מימין. בזמן שהאישה הראשונה חוצה את הפריים ויוצאת, שתי הנשים פוסעות על המישור השלישי, נעצרות במרכז הפריים ושבות על עקבותיהן. תנועתן מניעה את הגבר בכחול-לבן, המלווה אותן כעת אל הגבול הימני של פריים. מעבר להתנדדות בין הפיגורטיבי לאבסטרקטי, העובדה שעוברי האורח אינם מודעים למצלמה מעניקה לתנועה הרנדומלית שלהם על פני הרציף אופי של אינטנסיביות אובייקטיבית, שכן הם משתתפים באופן פאסיבי ביצירת הקומפוזיציה של השוט. ההנאה האסתטית מן הקומפוזיציות המופלאות הללו היא תזכורת חושית לסוד קיומנו המשותף.





התואם האובייקטיבי המתקיים בגבולות

הפריים של אקרמן איננו מוגבל ליחסים בין גופים אנושיים. כאשר הרכבת נכנסת אל הפריים במישור הקדמי היא תופסת כמעט את רובו. מקטע מלבני ברוחב דומה לזה של שני העמודים מלפנים נותר בין הרכבת לגבול הפריים העליון. הצורות הגיאומטריות הנוצרות על המסך בזכות כניסת הרכבת ועצירתה בתחנה למשך מספר רגעים נכנסות למערך, אשר הופך למערך אחר כאשר הרכבת עוזבת את הפריים. כאשר הרכבת הבאה נכנסת לפריים ועוצרת, דלתות הקרון נעצרות בדיוק במרכז הפריים, מה שמאפשר לצופה לראות את הנוסעים היוצאים ונכנסים מקרוב, ואלה מחזירים לו (ולאקרמן) מבט. בפסקול נשמע קולה המצטט את אחד המכתבים שאימה כתבה לה. קולה המונוטוני משתלב בסאונד הדיאגטי של תחנת הרכבת. סאון הרכבת היוצאת מן התחנה מאיים על המובנות של דבריה. הכול מושם על אותו המישור: "החוץ" (המישור החזותי) נעשה "פנימי" (מצב רוח), וה"פנים" (מערכת היחסים של האם והבת) נעשה "חוץ" (נוף אימפרסונלי). עם זאת, לא מדובר במערכת יחסים בין החוץ לפנים, בין המרחב הפיזי למרחב המנטאלי, כפשוטו, כי אם בהכרה אונטולוגית, שאותה מנסח מרלו-פונטי כך: "הראייה שהיא אני נעשית נראית בעבורי, שכן זוהי הפעם הראשונה שאני מופיע לפני כשהפנים שלי הופך לחוץ".<sup>15</sup>

**חדשות מהבית** הוא חקירה אסתטית של היותנו בעולם לא כמונדות נבדלות ועצמאיות כי אם כישויות שתמיד-כבר מצויות ביחסים עם אחרים. העיר מראה לאקרמן את פניה באופן שמותאם לראייה שלה ולגופה. את מה שנגלה לעיניה היא חולקת איתי, הצופה, ומאפשרת למבט שלי להשתלב במבטה שלה. אלא שבמקום המבט "שלה" כיוצרת והמבט "שלי" כצופה מתקבלת ראייה שבה אנחנו והעיר שוכנות יחדיו.

**קרדיטים:**

News from Home / חדשות מהבית, 1977

תסריט ובימוי: Chantal Akerman

הפקה: Alain Dahan

צילום: Jim Asbell, Babette Mangolte

עריכה: Francine Sandberg

פסקול: Dominique Dalmasso

---

<sup>15</sup> Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 143.