

לכודים במחוות היומיום

על עבודותיו של אליסף קובנר אילנה טננבאום

בעבודות הווידיאו ובתצלומי הסטילס המוצגים בתערוכה זו בולטת נקודת המוצא של אליסף קובנר כאמן הפועל תוך שיטוטיו בעיר, במסורת של הצלם המשוטט. התערוכה מציגה אמנם עבודות החורגות מהקשר זה, אך למרות השוני הצורני בין העבודות השונות, בכל זאת ניתן להצביע על מכנה משותף הפועל בהן, כאיתות מתמיד, המסמן ממד אחר ולעתים אניגמטי המבליח מתוך הפשטות לכאורה של המחוות ושל פיסות המציאות המצולמות.

קובנר מתעד במצלמתו קטעי התרחשויות יומיומיות אשר עוברים עריכה מינימלית, וחלקם מוצגים בפנינו כדימוי נייח כמעט. הסצנות מתבססות בחלקן הגדול על אינטראקציות בין יחידים, המבודדים בפעולת הצילום מתנועתו של ההמון ומהחיים העירוניים הסואנים. הצילום, אשר נוטה להתמקד במחוות התנהגותיות שונות, טוען את ההתנהלות האנושית במתחים של ייאוש ותקווה הנידונים לחזרה מתמדת. המקטעים מוצאים מהקשרם הקוהרנטי, והצופה מוזמן להשלים בתוך עולמו כסובייקט המכונן את משמעותם. אלו הם רגעים הממזגים לעתים רוח ואלימות, שגרת יומיום וממד של הפתעה ואף של אקסטטיבות, מתוך עמדה של עין סקרנית ופעמים אוהדת, הנעתרת לתופעות האקראיות ולהתרחשויות, לאו דווקא מתוך עמדה ביקורתית אלא מתוך קשב למקצב החיים העכשווי המתקיים בעיר ובשוליה. הממד היומני האקראי והבחירות האסתטיות מאפשרים לעבודות להיקרא כמכלול אחד, המאותת על ממד סמוי של מציאות שנגלה מבעד להם.

פעילות זו של שוטטות והתמקדות בחוויה הרגעית נקשרת למסורות קיימות בתולדות הצילום, החוקרות את רגע הצילום מתוך ממדי המרחב והזמן. דוגמא לכך היא לכידת "הרגע המכריע" - מושג שנקשר בפעולתו של הצלם הנרי קרטייה-ברסון (Cartier-Bresson), שהחל לפעול בשנות השלושים של המאה העשרים. רגע אינטנסיבי זה, מבחינת הטעויות הרגשיות והפעולות המתקיימות בו, חושף את המשמעות הפנימית ולא רק את תיעוד ההתרחשות. מכיוון שונה, ניתן לציין גם את פעילותיהם של הסיטואציונים בהנהגתו של גי דבור (Debord) שהעלו על נס בשנות השישים את פעולת השיטוט הקדחתנית (Dérive) במרחב האורבני, כמהלך ביקורתי המסב את תשומת הלב להילכדותה של העיר בדפוסיה של תרבות הצריכה העירונית המודרנית, מתוך מגמה לחרוג מן הדפוסים הללו. ואולם, פעילותו של קובנר במרחב העירוני נקשרת להלך-רוח אחר, שאינו מושתת על עמדה ביקורתית סדורה ומושכלת, אלא על בסיס חווייתי, לעתים פיוטי, העומד בעיקרו על מחוות

אנושיות.

דומה כי דווקא התבוננות בתופעה מוקדמת של המודרניזם הקשורה לשיטוט במרחב העירוני, עשויה דווקא לחדד את הדיון במסורת שניתן לדון לאורה בפעילותו של קובנר - מושג ה"פלאנר" (flaneur), המתאר את האמן המשוטט אשר לוכד במבטו את מורכבויותיה של העיר המודרנית. מושג זה, שהתפתח בשלהי המאה ה־19 בקרב חוגים ספרותיים ואמנותיים הפך למעין אידאה, בעיקר בפריז, כתפישת עולם המסמנת את מקומו של האמן בעידן המודרני, עם התבססותו של ערי המטרופולין הגדולות. דרך עיניו של הפלאנר נגלית החוויה העירונית כפעילות תרבותית, חברתית, כלכלית ופוליטית, כפי שנוסחה על ידי ולטר בנימין.

אנקה גלבר (Gleber), בספרה *The Art of Taking a Walk*, מתארת את התבוננותו של הפלאנר כמבט המושקע בסגנונותיהם של אחרים מתוך היענות לגירוי החושי שהעיר מספקת, וכייצוג של אינוונטר הכולל תחושות חדשות מבחינת הקשרן התקופתי. הפלאנר מתמחה בתפישה ובכינון של ההטרונגניות המנטלית של חיי העיר במבטו המכוון לעבר עוברי האורח, כנקודת מוצא אשר מבנה את כל האספקטים המרובים של החיים ברחוב, שהפלאנר עוסק ברישומם החלקי והמקוטע בלבד.¹ פעילותו של הפלאנר, טוענת גלבר, הופכת את ההבלחות של התנועה למשך, לנייחות, כפעולת קריאה ופרשנות המתבצעת במהלך הליכותיו. הפוטנציאל הביקורתי של פעולתו מעוגן בהתבוננות לפרטי פרטים, כמין בלש או צייד המונע על ידי היקסמות ממרחב הסימנים של הסביבה האורבנית.² במובנים רבים, דברים אלה עשויים להיקשר לעבודותיו של קובנר, המתבססות בעיקרן על פעולת מעקב אחר האותות שהעיר משדרת בראשיתה של המאה העשרים ואחת. בהתייחס לאמנות הווידיאו, ניתן לציין את דבריה של גלבר על אודות היחסים בין מדיום הקולנוע ומושג הפלאנר, באופן שהיא מציבה את שניהם כקשורים במהותם לתפישה המודרנית. הפלאנר פועל למען גאולתה ושחרורה של המציאות הריאלית ומכיל את הרגישות התחושתית שמתחת לפני השטח - תכונות הנקשרות גם באפשרויותיה של עדשת המצלמה הקולנועית, כמדיום מודרני במהותו המגדיר את מרחב הראייה של העיר, המרחב הציבורי ומחוזות היומיום.³ פעולת המעקב של קובנר אחר ההתרחשויות שבמהלך שיטוטיו נקשרת אפוא בבסיסה לאפשרויות שהמצלמה הקולנועית, בהקשרה התיעודי, הגדירה כבר עם הופעתה בהקשר המודרני האורבני. ראוי לציין כי הפעולה במרחב האורבני באה לידי ביטוי כבר בשלב מוקדם יותר בעבודתו של קובנר, במחצית הראשונה של שנות ה־90, כאשר נהג לצייר ציורי גרפיטי באיסט וילג' עם הגיעו לניו יורק. בהגדירו פעילות זו כ"אמנות לילה", הוא

נהג לצייר על נייר עיתון ולהדביק את ציוריו ברחוב, ומעט מאוחר יותר - לרסס את ציוריו ישירות באמצעות שימוש בשבלונות. קובנר נהג במסגרת עבודות אלה להשתמש בחומרים המאזכרים את עולם הפרסום, בעיקר בסדרת דימויים צבעוניים ופתייניים של נעלי עקב, שנלוו להם כיתובים שונים: "Elyasaf Kowner - Paris", "Pure Timeless Seduction", ו-"Desire Has No Limit". זהותו הפריזאית של קובנר מפרסם הנעליים היא כמובן בדויה. זהותן החמקמקה של העבודות והאופן העמום שהן פונות אל החוץ - ספק אמנות רחוב, ספק פעולה פרסומית של דימויים מפתים - הם בבחינת מאפיינים מהותיים של הניסיון לטשטש גבולות של ייצוגים מוגדרים. ציורים אלה פועלים באזור דמדומים שבין ייצוגים שונים, בזיקה לדרך פעולתן בחסות החשכה כ"אמנות לילה". במובנים רבים עבודות הווידיאו ותצלומי הסטילס המוצגים בתערוכה זו מורים על קו שיש בו היגיון של רצף בהתייחס לעבודותיו; הן מכוונות את המבט פעמים רבות לדימוי מבודד ואינטנסיבי, לעתים אנקדוטי או מפתה, שניבטים מתוכו המתחים והפערים העמומים המבקשים השלמה.

דוגמא ברורה לדברים אלו ניתן למצוא בעבודת הווידיאו דינאמיות של תא הטלפון (2004), אשר צולמה בפריז. בעבודה זו, הממקדת את מבטה בסיטואציה אנקדוטית, המצלמה הנייחת מכוונת לעבר תא טלפון ציבורי, שנראית בו דמות אישה המצולמת בפלג גופה המרכזי מהחזה עד הירכיים. בדימוי לא ניתן לראות את ראשה ואת ידה האוחזת במכשיר הטלפון, ולפיכך המיקוד בפעולתה בא לידי ביטוי רק בתזוזות המעטות של גופה. את מרכזה של התמונה תופס כלב קטן המונח בתוך תיקה, אשר מציץ לעבר המצלמה, כלבלב שצבע הבז' של פרוותו דומה לגווניו של בגדיה. דימויה של האישה הופך לתמונה נייחת, אנונימית ואילמת, אולם האנונימיות של התמונה העירונית מופרת דווקא על ידי התקשורת המתנהלת עם הכלב שמגיב למצלם. המתח בין אנונימיות לאינטימיות, בין זרות לתקשורתיות, בא לידי ביטוי באמצעות סיטואציה קטנה, אנקדוטית, המבודדת מסביבת ההמולה העירונית.

העבודה דשא ירוק (2004), שצולמה באמסטרדם, מבודדת אף היא רגע בתוך ההוויה האורבנית. העבודה צולמה בלבו של פארק עירוני, מעין אי של טבע מעשה ידי אדם בתוך ההוויה העירונית. בדומה לעבודה הקודמת, אף היא מצולמת באמצעות מצלמה נייחת הממקדת את המבט על התרחשות מבודדת. בתחתית הפריים נראה עשב גבוה המופיע במטושטש, כיוון שהמצלמה מתמקדת בזום על זוג היושב על הדשא, הרחק משם, מעבר לאגם (שאינו נראה בצילום); מאחוריהם מופיע שביל שרוכבי אופניים חוצים אותו מפעם לפעם. הפריים אפוא מרמז על המיקוד בהתרחשות מרוחקת שלתוכה מכוונת העדשה,

התרחשות הכוללת פעולה מתמשכת שאינה עלילתית באופייה. הגבר שרוע בשכיבה כאשר ראשו מונח על ברכיה של האישה, ואילו היא עסוקה בקליעת שיער ראשו לצמות. במבט ראשון בולט הניגוד ביניהם – אישה לבנה וגבר כהה עור. הסיטוציה בכללותה מתאפיינת בצבעוניות חזקה – גון עורם המנוגד של הדמויות המצולמות, הדשא הבוהק בירקותו ופריטי הלבוש שבולטים בהם צבעי האדום והלבן.

ככל שהמבט מתמקד בדימוי המצולם, נגלית הסיטוציה על כל דקויותיה – האישה, הנראית מרה וקשת יום, עסוקה בדיבור שוצף באוזני הגבר השוכב באופן נינוח למרגלותיה, ונראה כי היא מבטאת רגשות עזים בדבריה. קולותיהם אינם נשמעים בשל המרחק, אולם השימוש בסאונד יוצר דבר־מה מטריד, שכן בכל זאת נשמע רחש דיבור עמום המלווה את הסרט – קולותיו של קובנר עצמו ושל דמות נשית נוספת המשוחחת עמו. לצופה ברור כי אין כל התאמה בין הסאונד לבין התמונה המצולמת – דבר אשר יוצר מעין פיצול של הסיטואציה מבחינת המידע החזותי והקולי. למעשה, המבט מתמקד באנשים שאינם מודעים לכך שמביטים בהם, אולם במקביל נפרשת בסאונד זירת התרחשות המפנה את התודעה גם למקום אחר – התרחשות שאינה נהירה דיה לצופה. באופן זה, נוצרת תחושה של עירוב תחומים וטשטוש גבולות בין סובייקטים שונים ובין סיטואציות שונות, הכוללת גם את המצלם עצמו – האמן המשוטט. שוב עולה תחושת ההילכדות בתוך עולם של מחוות גופניות ומבעים רגשיים הרוחשים כעין עולם נבדל מסביבתו.

העבודה מסביב לאש (2003) צולמה בפסטיבל "בראשית" – פסטיבל ברוח שבטית ניו־אייג'ית המתקיים על חוף הכנרת. עדשת המצלמה של קובנר, המכוונת על פי רוב לתוך ההוויה העירונית, מרחיקה הפעם לתוך מרחב שעל אף שהוא אינו מוגדר כעירוני באופיו, הרי שאין הוא מנותק מן ההוויה האורבנית שאף בתוכה מתהוות קהילות ברוח זו, בעיקר בעשור האחרון. אם בעבודה הקודמת ההקשר היה מעין פיסה של טבע מלאכותי בתוך העיר, הרי שכאן מדובר בכינוס כמו־שבטי של אנשים מודרניים במרחב החוץ־אורבני, בחיק הטבע; ואולם, הייצוג התרבותי של הפסטיבל, על סדנאותיו הרוחניות השונות וההילולות המתקיימות בו, כאמור פועם באופן ניכר גם בדופק החיים העירוניים ובתרבות העכשווית. מושג השוטטות בעיר מתרחב אפוא, באופן מטאפורי, לדריכות ולקשב לתופעות חברתיות עדכניות ולדינמיות תרבותית, מעבר להקשרים הגאוגרפיים המוגבלים של העיר.

במהלך העבודה עדשת המצלמה נעה על פני הקהלה המרוכז במעגל גדול סביב המדורה באור היום. בהילולה האקסטטית, הכוללת ריקוד ונגינה בכלים שבטיים, המצלמה מתמקדת בעיקר בסיטואציות של אדם המקיים במרכז המעגל מעין טקס של תפילה לגשם בשירה פולחנית (האירוע התקיים בסוכות), וכן בריקוד נמרץ של שני גברים צעירים, עירומים כמעט, המקפצים זה על זה באקסטטיות. הדמויות במחוותיהן אמנם חותרות לעבר ביטוי

שבטי קמאי, אולם המצלמה לוכדת בכל זאת דקויות: תחתונים מודרניים רגילים למראה המבצבים מתחת לסחבות הקשורות לאיזור החלציים של הגברים הרוקדים, כמעין לבוש שבטי עתיק; אנשים בעלי חזות וקוד לבוש החורג מן המקובל בכינוסים "שבטיים" אלה; מבעים שונים – חלקם צוהלים, חלקם מתבוננים באיפוק, ועוד כהנה וכהנה דקויות הקשורות להתנהלות החברתית המצולמת. זהו מבט סקרני, שניתן לאפיינו ככלל כמבט אוהד של אדם השותף להתרחשות, אך גם כמבט חיצוני ועירני, המבקש ללכוד דקויות שונות. בדומה לעיסוקו במרחב העירוני, קובנר מתמקד בעיקר בזיקה שבין היחיד המבודד לרגע בעדשתו ביחס למסת הקהל שסביב. למרות הגוון התיעודי של הסרט, דקויות אלה יוצרות חוויה מרובדת ודקה יותר, משתהה לעתים, הקשובה לתדרים סמויים ולהבעותיו של היחיד בתוך התרחשות קולקטיבית גורפת.

שתי עבודות הווידיאו הבאות שונות באופיין מן העבודות האחרות, שכן הן לא צולמו במהלך פעולת שוטטות, אולם במובנים רבים הן מצביעות על יסוד חווייתי שניתן למצוא בו קווים משותפים למכלול עבודתו של קובנר, גם אם באופן סמוי יותר.

בעבודה טריפטיך הודיני (2005), המוצגת בשלושה מסכים, מופיע במסך המרכזי ראשה של דמות הנראית כדמות נזירית ימי־ביניימית עטופה בשמיכה על ראשה, כגלימה בעלת כיפה מחודדת היוצרת קומפוזיציה משולשת של דימוי הראש. התמונה מוקרנת בנגטיב בגוון כחלחל, דבר המשווה לה אופי מכוּשף ומאיים בו־זמנית, מעין קדושה אפלה. בשל הבחירה להקרין את הדימוי בנגטיב, החללים האפלים בתמונה המקורית – חלל הפה, הנחיריים, האזורים המוצלים במרווח שבין הבד העוטף והצוואר – נראים כקורנים באור זוהר, כהעצמה מורבידית־גרוטסקית של ממד הקדושה המתקיים בדימוי. הדמות חוזרת שוב ושוב על משפט מפתח בעבודה: "זה לא אני, זה אתה"; כיוון שהדימוי מוקרן בהילוך איטי, גם הסאונד בדיבורה נשמע מואט ובטון נמוך יותר. בשל האמצעים החזותיים הגורפים והסאונד המואט, קשה לזהות את מינה של הדמות – דמות נשית.

לצדי הדמות מופיעים בשני המסכים דימויים זהים, המוקרנים בכיוונים מנוגדים, כדימויי מראה. דימויים אלו כוללים קטע קצרצר שנלקח מתוך הקומדיה של באסטר קיטון, הנווט (1924), שבו נראה קיטון עצמו בעת שהוא נסחף עם דמות נשית, אהובתו, על פני האוקיינוס האטלנטי. דמותו של קיטון העוטה חליפת אמודאי מסיבית, צפה על גבה על פני המים בעת שהאישה יושבת עליו וחותרת במשוטים. פניו, הנגלים מבעד לקסדת האמודאי שלראשו, מסגירים מצוקת חנק קשה, והוא מצביע על צווארו בנסותו לאותת על מצוקתו. הקטע הקצרצר, הכולל שוטים אחדים מזוויות צילום שונות וממרחקים שונים, חוזר שוב ושוב בעריכתו של קובנר, ובשל הכיוונים המנוגדים של ההקרנה בשני המסכים, נראה כאילו כיוון החתירה של הדמויות פונה החוצה, בתנועת התרחקות מהדימוי המרכזי הכולל

את הדמות הנזירית. שני המסכים המציגים את הקטע הלקוח מסרטו השחור-לבן של קיטון מופיעים אף הם בגוון כחלחל, והסאונד של המוזיקה המקורית משתלב עם קולה של הדמות המופיעה במסך המרכזי.

הדימוי כולו יוצר חוויה טעונה, המערבת כאמור מימד רוחני-אפלולי עם דימויים קומיים-גרוטסקיים. למרות השוני הרב ביחס לעבודות שתוארו קודם, גם כאן קיימת תחושה של דמויות אשר נחוות כלכודות במחוותיהן, החוזרות שוב ושוב ללא התפתחות נרטיבית. כמו כן, דומה כי קובנר, העוסק בעבודותיו בחוויה עקבית של כינון המציאות בהשתהות על פרטים מבודדים, מממש באופן רעיוני עיקרון תשתיתי זה הגלום בעבודותיו - מבט הלכוד פיסת מציאות שממנה נגזרים ממדים אחרים המסמנים הסתעפות והתרחבות של אותה מציאות. הצופה, המתבונן במחוות הללו, ממילא משליך את עולמו עליהן, מאפיין שעשוי להיקשר באופן ליטרלי לדבריה של הדמות - "זה לא אני, זה אתה".

עבודת הווידאו החמישית, הממוקמת בקצה החלל של התערוכה היא איתות ידני (2005), שמהמוטיב המרכזי בה, המספר 15, נגזר שמה של התערוכה. במובנים רבים, סמליותה מהווה מעין צופן של התערוכה כולה, כעין תשתית רעיונית שממנה ניתן להקיש על האסטרטגיה של קובנר בתפישת המציאות המאפיינת את עבודותיו. העבודה מוקרנת בשני מוניטורים, שבכל אחד מהם נראית כף יד מאוגרפת הנפתחת ונסגרת לסירוגין פעם אחר פעם, במקבצים של שלוש פעמים המורים על המספר 15. בבסיס הפעולה הפשוטה עומד סיפור אישי הקשור לזיכרון אישי של קובנר, בעת ששיחק עם קרוב משפחה במשחק זה, סיני במקורו - משחק הימורים שבו כל אחד משני המשתתפים מהמר על מספר הכולל את מספר האצבעות הפרושות של שני המשתתפים. המספר המקסימלי שניתן להמר עליו הוא 20, בעת שכל אחד מן המשתתפים פורש את עשר אצבעות ידיו, כאשר המהמר לוקח בחשבון את מספר האצבעות שבכוונתו לפרוש: כף יד אחת הכוללת חמש אצבעות, שתי כפות ידיים פרושות הכוללות עשר אצבעות, או המספר אפס, כאשר בכוונתו להציג מול יריבו כפות יד קפוצות. במקרה זה, כאשר המשתתף מתכוון שלא לפרוש אצבעות כלל, המספר המקסימלי האפשרי להימור הוא עשר, שכן אצבעותיו שלו אינן עתידות להיכלל בספירה.

קובנר מספר כי בעת ששיחק עם קרוב משפחתו, בידיעה כי הוא אינו עתיד לפרוש אצבעות כלל, בכל זאת הוא נהג להמר על מספר שאינו הגיוני כלל בכלל המשחק - המספר 15. זוהי אפוא מעין מהתלה, משחק תעתוע המבקש לסמן נוכחות של יד נעלמה שכמו אמורה להשתרבב למשחק, מעבר לכלליו ההגיוניים - כעין ממד אחר שאינו קיים בראייה מתמטית שגורה של המציאות, אך בכל זאת מונכח בתוך הכללים המוכרים והמוסכמים מראש. איתות זה, המרמז על משהו שאינו קיים אך בכל זאת מתקיים באופן כלשהו, עשוי

להוות מעין צופן רעיוני הנקשר לאופן שבו קובנר מתאר את פיסות המציאות המצולמות ביתר עבודותיו, מציאות שבתוך פרטיה המוכרים היטב לכאורה מתבצע תהליך הצבעה על ממד אחר, אינטימי זר בוזמנית, הנגלה בסביבות חיים מוכרות. מחוות הגוף הפשוטות, המבודדות, זוכות בעבודה זו לצמצום רב עוד יותר משל מחווה גופנית שמאחוריה עומד סיפור על ממד סמוי וחמקמק. מבחינה צורנית, האיתות של הידיים עשוי לרמז על האותות הסמויים המשודרים מתוך פיסות המציאות המוקרנות ביתר העבודות בתערוכה.

לצד עבודות אלה, מוצגים בתערוכה מספר תצלומי סטילס שעיקרון בסיסי דומה לעבודות הווידאו עומד ביסודם, אף כי מרביתם מתמקדים בפיסות נוף, ולא דווקא במחוות אנושיות. גם בפיסות הנוף הללו – נוף אורבני וצילום של עצים – בולט קו חמקמק שבין נוכחות להיעדרות, לכידת רגע של קסם במהלך שיטוט בעיר. בעבודה בניין עטוף (2003), נראה בד עצום בגודלו המכסה כותל של בניין, שהאור האדמדם של שעת השקיעה המשתקף בו משווה לו מראה קסום ומהפנט ומדגיש את קפלי המוצלים, כפיסות מציאות עירונית הנגלית כמעין ציור אבסטרקטי. בצילום נוסף, כרי דשא (2003), נראה מקבץ של עצי דקל כצללית שחורה על רקע שמיים בגוון כחול סגלגל עמוק של שעת שקיעה. בעבודה נוספת, מחלוני (2004), המצולמת מחלונות הסטודיו של קובנר בתל-אביב, נראה קו האופק של המגדלים הגבוהים במזרחה של העיר ביום גשם, בשעה שהשמש מבצבצת מבעד לעננים. כל הצילומים הללו מצביעים על מרכיבים של אובייקטים המופקעים מפשטותם, מעין מחווה מבודדת של טבע דומם, שהעין מתמקדת בהם לרגע בשעת דמדומים חמקמקה, כעולם של בין לבין הנגלה להרף עין.

בתצלום נוסף, עזרה (2003), מתאר קובנר פיסת מציאות עירונית הקרובה ברוחה לרבות מעבודות הווידאו שלו. הסיטואציה מתארת אדם שוכב מעולף על בטנו על החול בחוף הים, ומעליו רוכנת אישה צעירה הנוגעת קלות בגבו, בידה סיגריה, כאשר האור בשעה זו של היום נראה אף הוא רך ועמום, כאור של שעת דמדומים. התמונה עשויה להתפרש גם באופן אחר – מגע רך של האישה בגבו של איש הרובץ במנוחה על החוף, בעת שהיא אוחזת בנינוחות בסיגריה. ואולם, האופן שבו שוכב האיש על החול בשעת הדמדומים מסגיר מציאות מטרידה. קובנר מצביע כאן על סיטואציה של מצוקה, כשם שעולה במקביל מן התמונה רכות ומידה של חסד, ואולי אף שוויון נפש מסוים של האישה, האוחזת בסיגריה בטבעיות שאינה מצביעה בהכרח על רגע מציאות דרמטי. הצופה עשוי לפרש את פיסת המציאות הנגלית בתוך השיטוט במציאות העירונית כעיני רוחו – מציאות רכה ומאימת בו זמנית, שהוא ממלא את פעריה החמקמקים באופן השלכתי. "רגע מכריע" זה, הרווי במתחים פנימיים, משקף היטב, באופן מזוקק ותמציתי, את רוח עבודותיו של קובנר ואת אופן המבט של עדשתו.

1. Gleber, Anke, *The Art of Taking a Walk*, Princeton University Press, New Jersey, 1999, pp. 24, 29.

2. Ibid., pp. 52, 57

3. Ibid., pp. 151