

תוכן העניינים

1	מבוא
	חלק א: צופים בעיני סרטים
13	1. גורקי בבית בושת
17	2. צופים בעיני סרטים
25	3. הצופה שסרטים אהבו
29	4. הצופים שסרטים שנאו
37	5. צפייה ברודנים כצופים
40	6. סרטים ושקרים
42	7. סרטים ואמת
46	8. סרטים ואהבה
50	9. התנשאות הסרטים וסקרנותם
54	10. החיים כפי שהם
59	11. הסגנון — נשמת הסרט
63	12. פסיביות ושעמום
66	13. שעמום והתגררות
69	14. חשבונות נפש ואנוכיות הסרטים
74	15. אֵין ככלי מבע
79	16. הנכחת השעמום
83	17. קץ הקולנוע
86	18. ראייה עיוורת
	חלק ב: סרטים בעיני צופים
93	1. הדכדוך של גורקי
95	2. סרטים בעיני צופים

99	3. הצופה שאהב סרטים
103	4. כפיית הסרטים
107	5. צפיית הרודנים
113	6. צנזורה וחלטורה
116	7. סוגי קסם בקולנוע
119	8. פיתוי ואידיאולוגיה
121	9. עידן הנאורות הקולנועית
123	10. אמת בעידן הנאורות
128	11. נשמת הצופה בעידן הנאורות
132	12. שעמום והזדהות
138	13. אתגרי השעמום
142	14. הווירטואלי כחופש
145	15. הצופים באין
148	16. שעמום ככלי מבע
152	17. קץ הצופים
155	18. הצופים בראייה עיוורת

חלק ג: רוח הקולנוען

161	1. גורקי ורוח הקולנוען
165	2. רוח החופש: לואיס בונואל
173	3. האם באזאן האמין בהיצ'קוק?
178	4. עיקשות בעידן הרודנים: קשישטוף קישלובסקי
182	5. טבח בקלישאות: יעל ברתנא
190	6. שחרור הצורות הקולנועיות: שנטל אקרמן
194	7. טעויות ושקרים: אלעד קידן
200	8. שיעורים מהפריפריה
209	9. עידן הנאורות הקולנועית בישראל ובפלסטין
212	10. נופים חדשים של האפשרי: מורן איפרגן, רן טל
219	11. נשמת הצופה בחלוף העתים: שתי צפיות ב"חמסין" לדני וקסמן
226	12. דרמה, שעמום וסגנון: ערן קולירין
231	13. על שעמום ומועקה ב"תיקון" לאבישי סיון

236	14. שחרור הדמיון: דיוויד לינץ'
240	15. האינ והיש ב"בלדה לאביב הבוכה" לבני תורתי
246	16. סרט כצורה חושבת: ז'אן-לוק גודאר
249	17. ניאוריאליזם בעידן הדיגיטלי: ז'יה ז'אנג-קה
253	18. מות נשיקה: עבאס קיארוסטמי
265	פילמוגרפיה
276	ביבליוגרפיה
289	מפתח נושאים
292	מפתח סרטים
298	מפתח אישים ויצירות

מבוא

חיבור זה עוסק בצפייה בסרטים. בעבר התמצה רוב השיח על צפייה בדיון בשניים: הסרט ויוצרו מזה (הסרט והיוצר נתפסו כישות אחת), והצופה מזה. במקרה הטוב התקיים בין השניים דיאלוג; לרוב התקיים מונולוג של הסרט ויוצרו בנוכחות צופה פסיבי שבוי בחלום. וכך כתב ז'אן-לואי בודרי, מהאורים והתומים של התיאוריה הקולנועית במחצית השנייה של המאה הקודמת:

לכאורה הסרט, כמו החלום, דומה לצורה זמנית של רגרסיה, אך בעוד החלום (לפי פרויד) הוא רק "פסיכוזה הזייתית רגילה", הסרט מציע פסיכוזה מלאכותית בלי לאפשר לחולם [לצופה] להפעיל שליטה מיידית מסוג כלשהו.¹

אני מסתייג מהטקסט של בודרי לא בשל המשמעות הנגזרת בהיגיון מטיעוניו, אלא בשל הנחת קיומם של "סרט" ו"חולם", יצירה קולנועית כללית ואוניברסלית, וצופה כללי ואוניברסלי שניתן לדון בתגובותיו לצפייה. מבחינתי לא קיימים "סרט", "צופה" או "חולם" בפני עצמם, כהפשטה. בשנים שבהן כתב בודרי את מאמרו "ההשפעות האידיאולוגיות של המכשור הקולנועי הבסיסי" (שממנו לקוח הציטוט) נוצרו מושגים לרובם ברסון וטרזון נגד מצ'יסטה, שהוקרן בקולנוע "מרכז" בתחנה המרכזית הישנה בתל אביב (לשם הייתי נמלט משיעורי בית הספר המשעממים. לא הצלחתי לגלות מי יצר את טרזון נגד מצ'יסטה). היום נראה לי בלתי אחראי ובלתי הוגן לדון בהם בכפיפה אחת רק משום שהם סרטים. כריסטיאן מץ, אולי המשפיע שבהוגי הקולנוע מאז שנות השבעים של המאה הקודמת, ממשיך את הצופה לדג בתוך אקווריום:

צופה-דג, קולט הכול בעיניים, לא בגוף; מוסד הקולנוע זקוק לצופה דומם,

1 בודרי, השלכות, עמ' 35.

מקובע, צופה פנוי, תמיד במצב תת-מוטורי, צופה שהוא בעת ובעונה אחת מנוכר ומאושר, מחובר בחכה אל עצמו בחוץ בלתי נראה של ראייה [...], בהזדהות פרדוקסלית עם עצמו, העצמי שלו שהתמוסס לראייה טהורה. אין הכוונה להזדהות הצופה עם דמויות הסרט (זו הזדהות מדרגה שנייה) אלא להזדהות ראשונית עם הגורם (הבלתי נראה) של הסרט כשיח, כגורם המקדם את הסיפור ומראה לנו אותו.²

הזדהות ראשונית, לא מודעת, אינה הזדהות עם נרטיב הסרט או עם דמויותיו, אלא עם עצם התנועה על המסך, תנועה שמחזירה את הצופה לעידן הקדם-אדיפלי שלו. גם אם ההערכות של מץ נכונות לחלוטין, ספק אם הן מועילות לדיון קונקרטי בסרטים קונקרטיים ובצופים קונקרטיים.

אלמונית מבקשת מצפייה בסרטים ריגוש אמנותי, פלמוני — שכחה עצמית; צפייה בסרטי ג'יימס בונד שונה מצפייה בסרטי ז'אן-לוק גודאר; טקסי הדלקת משואות בטלוויזיה מאוסים על כותב שורות אלה ומרגשים (כנראה) צופים רבים; סרטים מאתרי פורנו באינטרנט נצפים אחרת מננוק מן הצפון. יצירת מופת תיעודית המצויה ביו-טיוב; הנכדה שלי מבלה שעות עם הטאבלט של סבתה, מלבישה בו פיות בבגדים נוצצים ומחליפה להן תסרוקות בלחיצה על כפתור בתחתית המסך.

מול אינ-ספור סוגי סרטים, ומול אינ-ספור סרטים שונים בתוך כל סוג, סרטים שמוקרנים באינ-ספור תנאים שונים, מאולמי בתי הקולנוע ועד הטלפון הנייד והאיי-פד, ניצבים אינ-ספור צופים, וכל אחד מהם (מהצופים ומהסרטים) נושא אינ-ספור מטעני אסוציאציות, מוסכמות, ציפיות וכוונות. וכמו במפגשים בין בני אדם — צופים שונים יגיבו לכל סרט בדרכים שונות.

אינ-ספור תיאוריות עוסקות בצפייה בסרטים מאינ-ספור פרספקטיבות: סמיוטיות (כריסטיאן מץ, אומברטו אקו, רולאן בארת), פסיכואנליטיות (מץ, מרי אן דואן), מרקסיסטיות (בנדרי, פרדריק ג'יימסון), פמיניסטיות (לאורה מלְבִי, קג'ה סילברמן), סוציולוגיות (פייר בורדייה, אלה שוחט), פוסט-קולוניאליסטיות (הומי באבא, סטיוארט הול), פנומנולוגיות (מוריס מרלו־פונטי, ויויאן סובצ'ק),

קוגניטיביות (דייוויד בורדוול, נואל קרול), נירופיזיולוגיות ונירופסיכואנליטיות (ריימונד ג'לוה, אליסטר פוקס). חלקן, ובמשך שנים הדומיננטיות שבהן, לימדו אותנו עד כמה הצופה שבוי במוסכמות הלשון, בתשוקותיו הסקופיליות (מציצניות), ביצרו האדיפלי, במורשת התרבות הפטריארכלית והפאלוצנטרית, במניפולציות שעושים בו אליטות כלכליות והמעמדות השליטים. תיאוריות אלה מטפלות בצופים כמו פסיכואנליטיקאי במטופליו: הן חושפות בפני הצופה את ה"לא נאמר" ואת הלא-מודע של הטקסט הקולנועי, את האידיאולוגיה שלו ואת משמעויותיו הסמויות, את הדטרמיניזמים הכלכליים, התרבותיים והפסיכולוגיים שמרדדים את הצופה, מטמטמים אותו, הופכים אותו לחולה נפש ולבסוף "מבדרים אותנו עד מוות", בפרפראזה על שם ספרו הפופולרי של חוקר התקשורת ניל פוסטמן.³ את החשיפות הללו מפקידות התיאוריות בידי הפרשן המומחה – מבקר וחוקר. לא בידי הצופה.

וכפי שרוב תיאוריות הקולנוע הקלאסיות קבעו מה טוב לצופים, כך הן קבעו מה נכון לסרטים. במשך שנים הן הניחו שהנכון לסרטים הוא מה שתואם את ייחודו של המדיום. "תנועה", לדעת רודולף ארנהיים; "מונטאז'" טענו הסובייטים בשנות העשרים של המאה הקודמת; "חשיפת העולם החושי", גרס זיגפריד קרקאואר, שספרו *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* נכנס מאז פרסומו בשנת 1960 לקאנון של שיח הקולנוע. סרט, כמו הצילום שמתוכו הוא נולד, "קשור באופן אינטימי, כמו בחבל הטבור, לתופעות חומריות שמהן נובעים התכנים הרגשיים והאינטלקטואליים שלו", כתב קרקאואר,⁴ ובשל כך ביטל סרטי אנימציה כ"בעייתיים מבחינה אסתטית",⁵ סרטים אקספרימנטליים כי הם "התעלמו מאיכויות היסוד של המדיום", וסרטי פנטזיה וסוריאליזם, כי הם לוקים לדעתו ב"סימבוליות בעייתית".⁶ במאה ה-21 החלו להישמע תפיסות שלפיהן הנכון לסרטים הוא מה שלא-נכון להם: אטיות, קיבעון, תמונה או קול

3 על "הלא נאמר" בטקסט ראו מאשרי, תיאוריה, עמ' 85–89. למאשרי הייתה השפעה רבה על תיאוריות הסרט בשנות השישים עד שנות השמונים של המאה הקודמת. בין הבולטים שבטקסטים על הדטרמיניזם הקולנועי: אדורנו, תעשיית התרבות; בודרי, השלכות; מץ, המסמן הדמינוני; מלווי, תענוג חזותי; קיוביט, אפקט; ג'יימסון, פוסטמודרניזם; בודריאר, תקשורת; פוסטמן, בידור עד מוות; בורדייה, היבדלות; שוחט, היסטוריה ואידיאולוגיה. קרקאואר, תיאוריה, עמ' 71.

4 שם, עמ' 89.

5 שם, עמ' 187–189.

משובשים. כדברי הפילוסוף הצרפתי אלן באדיו: "[על קולנוע] להיות מעשה אמנותי באמצעות גיבוש של ייחודו הלא-אמנותי האימננטי".⁷ ייחודו הלא-אמנותי האימננטי הוא כל מה שאינו "ניתן לזיהוי, מייצג והומניסטי ('הוליוודי')".⁸ למזלנו, סרטים אינם מרבים לקרוא ספרי תיאוריה, ויוצריהם עוד פחות. לו קראו והפנימו היו יצירות וז'אנרים שלמים שחרגו מגבולות המדיה שקבעו להם המבקרים יורדים לטמיון ונשכחים.

אין ספק שתיאוריות הקולנוע מיטיבות להאיר ולהסביר הקשרים רבים של צפייה בסרטים, הן מאתגרות ומעשירות את החשיבה על הסרטים ועל התקשורת אתם. אך כדאי להיזהר מדגמי צפייה כוללניים בעלי יומרה "מדעית". כדברי התיאורטיקן הצרפתי ריימונד ג'לור: כאשר מדובר בחוויה קולנועית, בתגובה לסרטים ובהערכתם "אין מדע של קולנוע. אין מדע של צופה; יש רק מחשבות וחוויות של צופה [...]. גם אם באחד הימים ימציאו סורק-על שינציח את כל המידע השכלי והגופני של אדם בעת צפייה בסרט — מידע זה יהיה רלוונטי לסרט מסוים אחד בלבד ולצופה מסוים אחד בלבד".⁹

החיבור שלפניכם מבקש להחזיר הן לצופים הן לסרטים את האוטונומיה שלהם, את זכותם להיות שונים ויוצאי דופן. אעסוק בו בחוויות צפייה קונקרטיות — של המחבר; של חבר שצפה במקרה בערוץ ארטה בשינה לאנדי וורהול; של פקידי הגסטפו; של ז'אן-פול סארטר; של אנדרה באזאן; של רולאן בארת; של סטלין ושל ז'דנוב שצפו במערבוני ג'ון ויין ובאיוון האיום לסרגיי אייזנשטיין; של גבלס שנהג לשבח את אוניית הקרב פוטיומקין; של צופה אלמוני שהתפרע בקולנוע "סטודיו" בבכורה של מקרה אישה לז'אק קתמור והשליך נעל על המסך; של אבא אבן וגולדה מאיר המתוסכלים מסאלח שבתי ושל שרת התרבות מירי רגב הנועזמת מפוקסטרות (שלא צפתה בו, פקידי משרדה צפו בו במקומה); של ז'אן-פייר, ורוניק ומדאם ג'ביון — הצופים שהשתתפו בכרוניקה של קיץ ונשאלו לדעתם על הסרט שהופיעו בו. סביר שצפיות אלו תהיינה שונות

7 באדיו, קולנוע, עמ' 139.

8 שם, עמ' 138.

9 בלור, על דלו, עמ' 92. ההקשר שבו נאמרו דבריו היה התקוות שניתלו בגילויי הנירופיזיולוגיה.

זו מזו, ומצפיותיהם של קוראי חיבור זה. צופים וקוראים מוזמנים להשוות אותן לחוויות שלהם ולהגיע למסקנות משלהם, שאולי תהיינה שונות ממסקנות הספר.

תסכול מתיאוריות המתיימרות להציג מודל כולל של צפייה בסרטים אינו מנת חלקו של חיבור זה לבדו; למעלה מעשרים שנה מוטחת בהן ביקורת מכיוונים שונים. כך למשל כותבת ויויאן סֶפֶצ'ק, תיאורטיקנית של הקולנוע והתרבות: "תיאוריות התקשורת הקולנועית [...], במקום להתפתח לפואטיקה החוגגת את הקולנוע התפתחו לרטוריקה ביקורתית שהטעינה את התקשורת הקולנועית בפלפלות סופיסטית"¹⁰. או הפילוסוף ז'יל דלו, בריאיון משנת 1986: "אני לא מאמין שלבלשנות ולפסיכואנליזה יש מה לתרום לקולנוע. לעומתם, לביולוגיה של המוח — ביולוגיה מולקולרית — יש מה לתרום [לשיח הקולנוע]".¹¹ כעבור שמונה-עשרה שנה, בהשראת מחקרים נוירופיזיולוגיים, הציע רוֹג'רוֹ אוֹג'ני מאוניברסיטת מילאנו לפתח "תיאוריה של חויית המדיה [...] שתכוון נגד תלישותה של סמיוטיקת הטקסט מחוויות הצפייה הממשיות שצורות המדיה השונות מספקות היום".¹² אֶליסטר פוקס, בספרו *Speaking Pictures* משנת 2016, מעיר: "רבות [מתיאוריות הצפייה] מוגבלות מכוח ההנחה שפעולת הפענוח [של הצופה] היא קוגניטיבית (הכרתית) בלבד. [...] בעקבות זאת הן עוסקות רק בתוצאות הלוואי של הפענוח ומתעלמות מהפעילות הרגשית ומהרצון שמניעים את הצופה". פוקס מאמין שקיומם של נוירוני מְרָאָה (mirror neurons) במוח היונקים (ובכלל זה בני אדם) עשוי להסביר את הזדהותנו הרגשית עם הנצפה, והוא סבור ששילוב של ממצאי נוירוביולוגיה עם פסיכואנליזה יחלץ את תיאוריות הצפייה מהמבוי הסתום שאליו הן נקלעו.¹³

10 סובצ'ק, פנומנולוגיה, עמ' 17.

11 דלו, המוח, עמ' 366.

12 אוג'ני, תיאוריה סמיוטית, עמ' 1.

13 פוקס, תמונות מדברות, עמ' 160–173. וכך הוא כותב: "בשנים האחרונות הודשו המגרעות של ההנחות בדבר ייצוג וקליטה באמצעות גילוי סוג של נוירון במוח [...] שלא זו בלבד שהוא מאפשר להעביר חוויה רגשית מסובייקט לסובייקט, אלא הוא אף מאפשר העברה של כוונות ואמוציות הכרוכות באותה תקשורת". נוירונים אלה, המכונים "נוירוני מְרָאָה", הם תאי עצב במוח שמופעלים כשאנו רואים (או שומעים) בני אדם — במציאות או בסרט — נעים או פועלים למען תכלית כלשהי. נוירוני המראה שקולטים את הפעולה מאפשרים לצופה אמפתיה והזדהות בלתי אמצעיות עם מי שהוא רואה. הצורך או הרגש

אני מתקשה להאמין שיש בכוחם של פסיכולוגיה, נירופיזיולוגיה, ביולוגיה מולקולרית או כל מדע אחר לספק הסבר סביר, מעבר לטריוויאלי, לתופעת האמנות. "לעולם לא נפתור את המסתורין של האסתטי", כתב חורחה לואיס בורחס והוסיף: "זה לא צריך למנוע מאתנו לבחון את העובדות שאפשרו את קיומה של אמנות, גם אם יש אין-ספור עובדות כאלו וגם אם לא כולן מובנות לנו".¹⁴

בין עובדות אלו חשוב במיוחד לחיבור זה שיתוף הצופה ב"מעשה היצירה", כפי שכינה זאת ז'אן-פול סארטר לפני שבעים שנה. בניגוד לצופה המנותק של מץ – הדג התת-מוטורי שבוהה בסרט, כלוא בין קירות הזכוכית של אקווריום – הקורא של סארטר הוא שותף ליצירה ולחירות הנגזרת ממנה. סארטר אינו מגביל את השותפות בין צרכן האמנות ובין היוצר לאמנויות המילים בלבד; שותפות זו מתקיימת בעיניו בכל מדיום אמנותי.¹⁵ האמן – סופר, במאי, צייר או מלחין – חופשי לנטוש את המציאות הממשית ולדמיין מציאות אחרת, והצופה, הקורא, המאזין חופשי לפרש ולהגיב לדמיון האמן. שניהם חווים חירות ושותפים במעשה היצירה. צירוף המילים "מצב קולנועי", שבו השתמש כריסטיאן מץ, ולפניו הפסיכולוג השווייצרי הוגו מאורהופר, ולימים רולאן בארת, כדי לתאר את חוויית הצפייה, מדגיש את הפסיביות שבצפייה בסרטים. גם אם פסיביות זו מאפיינת צופים רבים, חיבור זה עניינו בצפייה אקטיבית, יוצרת.

מבחינתי החוויה הקולנועית אינה מתמצה במונולוג של סרט מול צופה-דג ואפילו לא בדו-שיח בין הצופה ליצירה, אלא במפגש משולש – בתלת-שיח בין הסרט, הצופה והקולנוען. הסרט, שותף שלישי במעשה הצפייה, אינו צינור, אינו מדיום להעברת הבשורה של הקולנוען לצופה, אלא גורם פעיל בה. לא פעם

שמניעים את הפעולה משתקפים בתודעתנו. פירושו של דבר הוא שאיננו זוקקים בהכרח להבנות שכליות, הגיוניות, כדי לקלוט פעולות ורגשות של אחרים (כפי שטרחו והסבירו תיאוריות הקולנוע הקוגניטיביות). ההזדהות היא מיידית, אינטואיטיבית, חושנית ורגשית, ותיווכה של קוגניציה (הכרה) אינו הכרחי. פעילות נירוני המראה מבטלת את הפעה, שבעבר הניחו שהוא קיים, בין פעילות הצופה ובין הפסיביות שלו, בין הפנים של הסובייקט הצופה ובין החוץ של האובייקט הנצפה, בין ה"עצמי" וה"אחר". לדיון נרחב יותר בנוירוני מראה ראו ריצולאטי, פאגוסי וגאליסי, מראות.

14 בורחס, מקבת, עמ' 1.

15 ראו סארטר, פסיכולוגיה של דמיון; הנ"ל, הספרות.

הוא חולק על דעת היוצר ומסרב להישמע לו, או תורם רעיונות משלו.¹⁶ על פני הצירוף "מצב צפייה" העדפתי אפוא, בהשראת סארטר, את הצירוף "מעשה צפייה".

ההתייחסות לסרט כאל ישות עצמאית, בעלת חיים ויכולת לחשוב, אינה עניין חדש. כבר בשנת 1817 העיר המשורר סמואל טיילור קולרידג' ב"ביוגרפיה ליטרריה":

לאיש צעיר שירים הם ממשיים ומעוררים רגש ידידות כמו בני אדם. עצם ההערכה שלו לשיר מטפחת ומזינה את שאיפותיו. השירים עצמם מקבלים תכונות של בשר ודם. לצטט אותם, לדבר בשבחם, לטעון למענם אינו אלא החזר של חוב [שחייב להם הקורא].¹⁷

בשנות הארבעים של המאה העשרים העיר קרל דרייר כי "כשם שאפשר לדבר על נשמתו של בן אדם, כך אפשר לדבר על נשמתה של יצירת אמנות, על אישיותה".¹⁸ במעשי(ות) קולנוע ז'אן-לוק גודאר מתייחס לסרט כאל "צורה חושבת";¹⁹ הפילוסוף האמריקאי סטנלי קאוול הרצה בשנת 1982 על "חשיבה של סרטים",²⁰ וכעבור שנה טען ז'יל דלו בספרו *Cinema 1*: "נשמת הקולנוע מחייבת חשיבה חדשה של סרטים".²¹ מי שאינם מוכנים להסתפק באינטואיציות של קולנוענים ופילוסופים וזקוקים לביסוסים אמפיריים לטענה שסרט חי וחושב, ימצאו אותם בספרה של ויויאן סובצ'ק, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, ובייחוד בפרק השלישי בו: "גוף הסרט".²² לא אחזור כאן על נימוקיה של סובצ'ק, שכן איני רואה צורך לנמק את מה שנראה לי מובן מאליו.

16 ראו להלן חלק א, פרק 7.

17 קולרידג', ביוגרפיה, עמ' 114.

18 דרייר, סגנון, עמ' 127. וראו להלן חלק א, פרק 11.

19 ראו להלן חלק א, פרק 9; חלק ג, פרק 16.

20 קאוול, חשיבה.

21 דלו, קולנוע 1, עמ' 206.

22 ראו סובצ'ק, פנומנולוגיה.

בחיבור זה אני מבקש, כלשונו של קולרידג', להחזיר את החוב שאני חייב לסרטים האהובים עלי, וליוצריהם: צ'רלי צ'פלין, אלפרד היצ'קוק, עבאס קיארוסטמי, ז'אן-לוק גודאר, שנטל אקרמן, טסאי מינג-ליאנג, ז'אן רוש, לוואיס בונואל, דו'יגה ורטוב, אליה סולימאן, אבישי סיון, ערן קולירין, אלעד קידן, ארי פולמן, דני וקסמן, ועוד רבים מאוד.

קטעים רבים בספר (בייחוד פרקים 13 ו-15 בחלקים א, ב ו-ג) עוסקים באין – בהיעדר ובהשמטה, במה שסרטים מסרבים להציג ומעוררים בכך את פעילות הרגש, הדמיון והאינטלקט של הצופים. היום אין, אטיות וקיבוע (סטטיות), שנחשבו בעבר לא-קולנועיים, הם אמצעי מבע מבוקשים בארגז הכלים של הבמאי, לא נחלת האוונגרד בלבד. הם משמשים את עבאס קיארוסטמי וג'אפר פנהי האיראנים, שנטל אקרמן הבלגית, אלכסנדר סוקורוב מרוסיה, בלה טאר מהונגריה, הו הסיאו-הסיאן וטסאי מינג-ליאנג מטאיוואן, נורי בילגה ג'ילן מטורקיה, אפיצ'טפונג ורסיטקול מתאילנד, עבדרחמן סיסאקו ממאוריטניה, קרלוס רייגאדס ממקסיקו, קורנליו פורומבויו וכריסטיאן מונג'יו מרומניה, אקי קאוריסמקי ורוי אנדרסון הסקנדינביים, ברונו דימון הצרפתי, פיטר גרינוויי הבריטי, ג'ים ג'ארמוש האמריקאי, אליה סולימאן ותאופיק אבו ואיל הפלסטינים, קרן ידעיה, אבישי סיון, עמוס גיתאי והדר מורג הישראלים.

שלא במפתיע רוב במאי האין, ובראשם עבאס קיארוסטמי, אולי המשפיע בקולנועני זמננו (גודאר אמר עליו: "גריפית התחיל את הקולנוע וקיארוסטמי מסיים אותו"), מוצאם מארצות שמקומן בתעשיית הסרטים הגלובלית שולי למדי: איראן, רומניה, הונגריה, טאיוון, הונג קונג, מקסיקו, מאוריטניה, ארצות סקנדינביה, פלסטין, ישראל. היעלמותם של מרכזי עשייה קולנועיים כמקורות השראה סגנונית (הוליווד לפני ואחרי מלחמת עולם השנייה, איטליה בעידן הניאו-ריאליזם, צרפת בימי הגל החדש) וביזור השראות סגנוניות בין ארצות קטנות ולפעמים גם לא מפותחות, הם איתות מעודד לקולנוע הישראלי. בכך עוסקים הפרקים 8-13, 15 בחלקו השלישי של החיבור.

אין, אטיות וקיבוע עשויים לעורר שעמום אצל צופים רבים. המילה "שעמום" אינה נושאת בחיבור זה את המטען השלילי שמייחסים לה בדרך כלל. בלו פסקל, ההוגה הצרפתי בן המאה השבע-עשרה, בצינו את עליבות האדם, שיבח את

על חוף הים עד שהדגל נופל; זוג אריות מזדווג בגשם. כל פריים מכיל סיפור של אהבה לטבע ובאופן פרדוקסלי גם של אהבה לאדם, שיצריו משתקפים בסיפורי סוסים, פרות, שחפים, עופרים, כלבלבים, אריות.

הפריים הראשון של הסרט מסגיר את השרירותיות הווירטואלית של היצירה: לציור של פיטר ברויגל האב, **ציידים בשלג** (1565), נכנס כלב חי, מריח את העצים, מטיל את מימיו לרגלי אחד מהם. מארובות הבתים מיתמר עשן אמיתי. ציפורים עפות ומציצות בין ענפי העצים שצייר ברויגל, שלג מתחיל לרדת. כל אלה רומזים על כך שהפריים/הסצנות שייראו בהמשך אינם בהכרח אמת, אם "אמת" נתפסת כשעתוק מכאני של המציאות. אך הם אמת. הם כה נאמנים לחיים (גם לחיים האנושיים), כה נוגעים ללב שאין זה משנה לצופה אם הם מציאות או דמיון, צילום או אנימציה ממוחשבת. הם מציאות, לא משנה מי ואיך ברא אותה.

עבאס קיארסטמי נפטר לפני שסיים את יצירת המופת שלו. בנו, אחמד קיארסטמי, השלים אותה על פי הנחיות אביו. הנשיקה ההוליוודית על מסך המחשב מול האישה שנרדמה מולו בסיום 24 פריימים מצולמת בהילוך אטי, זרועות האישה על המסך חובקות אט-אט את הגבר. הנשיקה במחשב היא הדבר המואר והברור היחיד באפלת החדר. בחוץ צלליות עצים נעים ברוח הלילית. זהו פריים רב-משמעי ורווי מסתורין. קיארסטמי, שיצר סמוך למותו פריים נפלא כל כך, בוודאי הלך לעולמו במיתת נשיקה.