

טימותי קוריגן, "על ההיסטוריה של המסה הקולנועית: ורטוב עד ורדה"

מאנגלית: אילת אטינגר ואהד זהבי

סרטו של כריס מרקר מכתב מסיביר והצבעתו הנבואית של אנדרה בזאן עליו, עוד באותה שנה, כעל "מסה קולנועית" הם ציוני דרך מרכזיים בהפצעתה של המסה הקולנועית מתוך המורשת הספרותית והצילומית שקדמה לה ומתוך התרבות שלאחר המלחמה שבתוכה היא צמחה.¹ אולם על אף חשיבותו ההיסטורית והמיתית של אותו רגע ב-1958/1959, קדמה לו היסטוריה קולנועית מובהקת, שנטועה באבולוציה של הקולנוע התיעודי ושל הקולנוע האוונגרדי במחצית הראשונה של המאה ה-20. גם הנושאים שבהם עוסקות המסורות המוקדמות הללו וגם החידושים הצורניים שלהן, על רקע הדומיננטיות של הסרט העלילתי, מבשרים במידה מסוימת את חידושיה המשמעותיים יותר של המסה הקולנועית. אולם לא פחות חשובים הם הכוחות החברתיים והמוסדיים שהקימו מסגרות קולנועיות חדשות שעתידות לאפשר למבקרים במחצית השנייה של המאה ה-20 לעמוד על ייחודה של המסה הקולנועית ועל טיב פנייתה. בשנות ה-40 של המאה ה-20, בעקבות דינמיקת ההתקבלות האינטראקטיבית של רעיונות שאפיינה את סרטי התעודה והאוונגרד של העשורים הקודמים בשילוב עם תהפוכות רבות אחרות שהתחוללו באסטיטיקה ובטכנולוגיה הקולנועיות ובצירוף תנודות רחבות יותר בתרבות ובאפיסטמולוגיה שלאחר מלחמת העולם השנייה, נולדה, בראש ובראשונה בצרפת, המסה הקולנועית. הפרקטיקה הקולנועית הזאת התפתחה והלכה, וכיום יש לה מקום חשוב מאין כמותו בתרבות הקולנועית הגלובלית.

תולדותיה של המסה הקולנועית, שמתפתחת אגב משא ומתן עם מסורות הקולנוע התיעודי והקולנוע האוונגרדי, מדגישות עניין עקרוני: אין לראות במסה חלופה לפרקטיקות הללו (או לקולנוע העלילתי) ותו לא; אדרבה, היא מצטלצלת ומהדהדת ביחס אליהן ובתוכם. המסה הקולנועית, הממוקמת בין הריאליזם לבין הפורמליזם הניסיוני והמניחה את התנאים לאפשרותו של "מבע ציבורי", אמנם מאמצת פרקטיקות מסוימות של הקולנוע התיעודי ושל הקולנוע האוונגרדי אבל משתמשת בהן בדרך שונה משאלה השתמשו בהן בתחילת דרכם, ממש כשם שהיא משנה ומעצבת מחדש את היחסים בין המסאי לעלילתי כדי להכניס את העלילתי לתוך אותו מבע ציבורי. בדילוגיה בין אמת לבדיון, בין תיעוד לניסוי ובין עלילה להיעדרה משתכנת המסה הקולנועית בתבניות ובפרקטיקות אחרות. טרין מין-הא נותנת לזה ביטוי יפה כשהיא מציינת שהעובדות הכלולות במסה הקולנועית שלה שם משפחה וְט שם פרטי [Surname Viet Given Name Nam] מ-1989 הן הבדיונות של סיפוריה. אפשר גם לאמץ את ניסוחו של בארת, כשהוא מתייחס לכתבתו המסאית, ולומר שהמסה הקולנועית מציגה תבניות קולנועיות, מהעלילתי ועד לתיעודי, כדי ליצוק את הידע "לתוך מנגנון הרפלקסיביות האינסופית".² המסה הכתובה והמסה הקולנועית אינן יוצרות תבניות ניסיוניות, ריאליסטיות או עלילתיות חדשות: הן בוחנות מחדש את התבניות הקיימות ומנהלות איתן דיאלוג פורה.

שני סרטים ידועים שאולי מהדהדים בתולדותיה של המסה הקולנועית הם האיש עם מצלמת הקולנוע של דז'יגה ורטוב מ-1929 ושניים-שלושה דברים שאני יודע עליה של ז'אן לוק גודאר מ-1967. יחד הם מייצגים שתי גרסאות שונות של סרטי "סימפוניית העיר" ("city symphony"): הראשון הוא דוגמה מובהקת לסוג הזה של סרטי תעודה מוקדמים, ואילו השני הוא גלגול שלו שמאשש את מרכזיותה

¹ [הערת המערכת: המאמר המופיע פה הוא הפרק השני מתוך ספרו של טימותי קוריגן (Timothy Corrigan) על המסה הקולנועית, *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*, שראה אור ב-2011 בהוצאת Oxford University Press. הפרק הראשון בספר עוסק, בין היתר, בסרטו של מרקר מכתב מסיביר. (1958)]

² Roland Barthes, "Inaugural Lecture, College de France", in *A Barthes Reader*, Ed. Susan Sontag, New York: Hill and Wang, 1982, pp. 457-478.

ההיסטורית של המסה הקולנועית. בעיני רבים ניכרים אותותיו הראשוניים של הסגנון המסאי בסרטו של ורטוב בהכרזתו של הסרט על עצמו, כבר בתחילתו, כעל "קטעים נבחרים מתוך יומנו של צלם" ובתיאורו של ורטוב את תפקידו בסרט כמי ש"מפקח על הניסוי" – ניסוי שיוצר שפה קולנועית שמצליחה לבטא את האנרגיה ואת הדינמיקה החברתית של העיר המודרנית. זהו בחלקו סרט תעודה על עיר ברוסיה, שהיא בעצם תרכובת של כמה ערים (יש בו צילומים ממוסקבה, מקייב ומאודסה), ובחלקו שיר הלל רפלקסיבי לעוצמתו של המבט הקולנועי.³

האיש עם מצלמת הקולנוע משלב את שני המומנטים הללו. הוא מתחיל ביקצתו של אולם קולנוע, שמושבו נפתחים כבמטה קסם כדי לקדם את פני הצופים, וביקצתה של העיר, כשעיני אישה נפקחות והצלם מתחיל את מסעו ברחבי העיר, מזריחה ועד שקיעה, ובמהלכו מצלם פעילות שוקקת הכוללת תנועת אוטומובילים וחשמליות, פועלים וספורטאים, מפעלים וחנויות. הרפלקסיביות שמחברת בין אנרגיית המכונה של הצלם לבין המציאות התיעודית של העיר היא כמובן זו שקושרת את הסרט, בעיני צופים רבים, למסה הקולנועית. זהו החזון הקונסטרוקטיביסטי בפעולה, והדבר ניכר במיוחד בסיקוונס המפורסם המחבר בין שוטים של תופרת בשעת עבודתה לבין אליזבטה סווילובה, עורכת הסרט, הבוחנת ליד שולחן העריכה תמונות פנים אחדות ובוחנת מתוכן את אלה שייכנסו לסיקוונס של המון: כאן מחקה העשייה הקולנועית את העשייה היומיומית, וניכר כי שתיהן מסוגלות בפעולתן להשפיע על החיים השפעה פעילה. באמצעות הפעילות המשותפת הזאת חותר האיש עם מצלמת הקולנוע וגם מצליח להפוך את הפרטים הנבדלים הרבים ואת התפקידים החברתיים המגוונים למכלול שלם והרמוני. "העין הקולנועית" (kino-glaz) של ורטוב, שמקבלת ביטוי מוחשי בשוטים השונים הממזגים עין אנושית ועדשת מצלמה בסופרפוזיציה, מתגברת על מגבלות הראייה האנושית הסובייקטיבית באמצעות שילובה באמיתות החיים הגדולות והאובייקטיביות (kino-pravda).

בשנים 1968-1972 חידש גודאר, יחד עם ז'אן פייר גורן, את הקשר ההיסטורי עם ורטוב כשהשניים הקימו את "קבוצת דד'יגה ורטוב", קולקטיב שביקש להחיות כמה משאיפותיו הפוליטיות והאסתטיות של ורטוב. לא פלא שזמן קצר לפני כן התחיל גודאר להגדיר את עצמו בעקביות כמסאי קולנועי.⁴ הסרט שניים-שלושה דברים שאני יודע עליה מציג את הקשרים בין שנות ה-20 ושנות ה-60 של המאה ה-20 כמו גם את ההבדלים ביניהם כשהוא משתמש באסטרטגיות הניסיוניות והתיעודיות של האיש עם מצלמת הקולנוע ומתאים אותן לתפיסות מסאיות בנות זמנו.

פריז, שהיא סימפוניית העיר בסרט התעודה הבדוי של גודאר שניים-שלושה דברים שאני יודע עליה, חולקת את מילת היחס "עליה" שבשם הסרט עם דמותה של ז'ולייט ז'נסון, ואז חולקת אותה שוב כשז'נסון מזהה גם כשחקנית מרינה ולאדי. פריז ז'ולייט – שתי ישויות חופפות, אחת ציבורית והאחרת פרטית – מתמזגות זו בזו ומגדירות זו את זו ושוב ושוב כנושא וכמושא, בעוד ז'ולייט הדמות וולאדי השחקנית פוערות פער מודגש בזהותה של גיבורת הסרט. בפריז הזאת שוררים המסחריות, האימפריאליזם והחומרנות ומעוותים את מערכות היחסים עד כדי כך שהזנות הופכת לאפשרות תעסוקה מעשית לז'ולייט, שבעצמותה האחרת משמשת עקרת בית מן השורה בבניין רב-קומות. כשם שחוויתיה הפרטיות והציבוריות של ז'ולייט מפוצלות להדהים, גם המרחבים הפרטיים והציבוריים של פריז (חדרי השינה, בתי הקפה, הרחובות) הופכים לאזורים נפרדים, ובניגוד למרחבים העירוניים של

3 יש לזכור שהמושג "סרט תעודה" לא היה ממש בשימוש ב-1929.
4 לדיין מוקדם יחסית באנגלית בגודאר כמסאי ראו Louis Giannetti, "Godard's Masculine-Feminine : The Cinematic Essay", in Godard and Others: Essays on Film Form, Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson Press 1975. עמדתה של קאיה סילברמן קרובה יותר לעמדתו על המסה ובפרט על השימוש של גודאר בפרקטיקה הזאת: ראו Kaja Silverman, "The Author as Receiver", October 96 (2001): 17-34, שם היא מראה איך גודאר מתפרק מהנוכחות המביעה שלו דרך הפנייה שלו אל עצמו בגוף שני.

ורטוב אינם משתלבים זה בזה מבחינה גיאומטרית: הם מופיעים בסרט לא כמונטאז' מוזיקלי, אלא כמיזנסצנות תחומות במובהק.

הסרט, כפי שמעיד שמו, הוא פרויקט אפיסטמולוגי על אידיאות ועל הכרה, אבל בהשקפה שהוא מבטא גלומה המודעות האירונית-משהו לכך שאת ההכרה המודרנית מעצבים ומכשילים סובייקטים מקוטעים ומחופצנים הנטועים בנוף של רכישה, מנייה וצבירה. לעומת סרטו של ורטוב, שאפשר לתארו כשילוב מהפנט והרמוני של סובייקטים חברתיים וחיים ציבוריים, סרטו של גודאר עוסק במפורש בקושי להתבטא ולחשוב בעולם המודרני, שהקשר הבלתי-אמצעי ניטל ממנו. כפי שמעירה אחת הדמויות: "מדי פעם אנחנו מנסים לנתח את פשרן של מילים, אבל לא מצליחים. האמת היא שהכי פשוט לקבל את הדברים כמות שהם". זהו פרויקט שמבקש לחשוב על החיים המודרניים ולהבינם באמצעות קול חבוי (וויס-אֹבֶר) מלחש, בעל סובייקטיביות מודגשת, וכתוצאה מכך גודשת את הסרט סמיוטיקה פוליטית, שממפה את העולם של העיר ואת העצמי של ז'ולייט באמצעות סימנים וסמלים הדורשים פרשנות בלתי פוסקת כדי שהשפה תצליח אולי לגשר על הפער ולהקנות לו ממדים אנושיים. אבל הכול רווי בפרסומות ובסיסמאות, המופיעות כמו פילטר מפושט שגודע או עוקף כל אפשרות ליחס או לקשר אנושיים עם העיר ועם אנשים אחרים, עד שהמבע עצמו, כמו קולו הלואט של גודאר, סופח לתוכו את המרחבים הציבוריים המקיפים אותו. לקראת סוף הסרט מהרהרת ז'ולייט, על רקע שוט פנורמי של 360 מעלות שמראה את חזיתות השיכון שבו היא גרה, במאמציה הכושלים להכיר את עולמה הנראה באמצעות הסימנים והסמלים של המבע העצמי, דבר שמזכיר את הערבוב בין המבע המילולי למבע החזותי שמבדיל את המסה הקולנועית מתקדימיה הספרותיים: "אולי אי אפשר לבטא את זה במילים, אבל אני מרגישה שלהבעת הפנים שלי יש משמעות". אכן, בה בשעה שז'ולייט שוקעת בפעולה סמיוטית שמתבטאת בציון שמם של האובייקטים סביבה, הקול החבוי מציין את שמה של ז'ולייט ומתאר את הווייתה בתוך התמונה הממסגרת אותה ("היא זזה שמאלה") בפנייה אל הצופה שמצביעה על הילכדותה המודעת והלא-מודעת בשדה סמיוטי של מרחב ושפה. בקטע ידוע מהסרט מציינת ז'ולייט באוזני בנה ש"השפה היא הבית שבו האדם גר", ובסיקוונס מצוטט למדי מתמקד שוב ושוב תצלום תקריב בספל קפה ובשמנת המתערבלת בו, כשקולו החבוי של גודאר נשמע מהרהר: "אולי אובייקט הוא מה שמאפשר לנו להתחבר מחדש, לעבור מסובייקט אחד למשנהו, ולפיכך לחיות בחברה". אולי, ועל רקע הספקנות המסאית – אולי לא.

אמנם השימוש במונטאז' בשניים-שלושה דברים שאני יודע עליה מזכיר את סרטו של ורטוב, אולם סרטו של גודאר אינו מהסס להציב סצנות אורבניות של בנייה והרס לצד צילומי פנים ותקריבים של חיים פרטיים, וכך יוצר רמות רבות ומגוונות של אינטראקציה בעיר ששורצת תמונות וצילומים רבים מדי, ובלי ההרמוניה ששורה על הריבוי בהאיש עם מצלמת הקולנוע. העצמי והאחר מצטמקים בבידודם ובחפצונם ההדדי, והאיש המסוים הזה עם מצלמת הקולנוע, שמופיע לאחר המלחמה, מאותת שוב ושוב על מודעותו לעמדתו המבודדת בתוך השפה התעשייתית שהוא חושף. מפגשו של גודאר עם העיר החדשה, שמתובל בכתוביות מסאיות סרקסטיות כגון "שמונה-עשר לקחים על החברה התעשייתית" (הלוקוחות מתוך כותרות של מסות אמיתיות שראו אור בקובץ בשם 'אידיאות' [Ideas] בהוצאת גאלימאר), הוא מפגש זהיר וזמני בלבד: "מכיוון שאינני יכול לקרוע מעלי את האובייקטיביות שמוחצת אותי וגם לא את הסובייקטיביות שמגלה אותי, מכיוון שאסור לי להתרומם אל הישות ואסור לי לצנוח אל האין, עלי להאזין, עלי להתבונן סביבי יותר מתמיד בעולם, בדומה לי, באחי". בעוד ורטוב חוגג את האפשרות לגלות אמת תיעודית חדשה באמצעות הקולנוע, סרטו של גודאר משתכן באוטופיה הזאת כאמת מסאית ו"מאולתרת" הרבה יותר: זהו קולנוע ספקני, ארעי ומודע לחולשותיו, קולנוע שמכיר

בכישלונם המתמשך של מאמציו לחשוב על העולם באמצעות השפה. הוא נעשה "ניסוי" בעיני עצמו, שהצופה וגודאר עצמו צופים בו בעוד גודאר "חושב בקול", לא במסגרת לכידותו העלילתית או התיעודית של סרט, אלא כ"ניסיון ליצור סרט".⁵

מסות מתארות ומעוררות פעילות של חשיבה ציבורית, וטיבו הציבורי של הניסיון הסובייקטיבי הזה מדגיש ואף מקצין את השתתפותו של קהל הקוראים, המאזינים או הצופים בדיאלוג של רעיונות. גם המסות האישיות ביותר פונות לאזון כרויה, שתאשר או תערער את הקול המסאי האישי, וככל שהקול הזה משוקע יותר בעולם שמחוזה לו, כך נטמעת המסה בבהילות רבה יותר במרחב ובשיח הציבוריים שאליהם היא מכוונת. החל בהתכתבות המדומה של מונטן עם חברו ובן שיחו המנוח אטיין דה לה בואסי, וכלה בנאומים חוצבי הלהבות ובתצלומי השיכונים הניו-יורקיים שהציג ג'ייקוב ריס בפני נדבנים, המסה מציגה את עצמה כניסיון שיתופי דיאלוגי ורפלקסיבי, שנפרש בין העצמי כאחר אינטימי לבין האחר הגדול, הציבורי, שמקיף את העצמי. במובן הזה, אחד המאפיינים המרכזיים בתולדותיה של המסה הקולנועית הוא הניסיון לעורר תגובה אינטלקטואלית פעילה לשאלות ולפרובוקציות שסובייקטיביות מוטרדת מפנה לציבור שלה.

מאז ראשית ימי הקולנוע ניכרות בסרטים הנטיות המסאיות לגלגל מבע אישי לדין ציבורי ולדיאלוג רעיוני. היסודות הללו נחקרים כשלעצמם בעיקר בתנועות אוונגרדיות ותיעודיות בשנות ה-20 של המאה ה-20, ואז הם זוכים לניסוח מחודש עם התפתחות הסאונד, בשנות ה-30 ובראשית שנות ה-40, כקול לא יציב. בקולנוע שלאחר מלחמת העולם השנייה עתידות הנטיות הללו לצמוח ולהפוך לדיאלקטיקה בפני עצמה, שגם נמצאת בבסיס הקולנוע העלילתי האמנותי, המרכזי יותר, וגם מקבילה לו, ושנתונה בתוך קלחת רחבה יותר של רעיונות.

כחלק מתוך מה שמכונה בפי "ההיסטוריה שבישרה את הופעתה של המסה הקולנועית", ההתקבלות המוקדמת של הסרטים מתאפיינת בדרך כלל לא סתם באינטראקטיביות הדינמית של הקהל, אלא בכזאת שלא פעם באה לידי ביטוי בתגובה הפדגוגית הייחודית למסות, שמופיעות בגלגולן הקולנועי כהרצאות מדעיות או כסיפורי מסע.⁶ גם אחרי שהקולנוע העלילתי מתחיל להתעצב ולמשול בתרבות הקולנוע בעשור הראשון של המאה ה-20, ממשיכים סרטים רבים לגייס את יכולתו המסתמנת של הקולנוע לפנות לקהלים באותו תוקף אינטלקטואלי וחברתי שמיוחס להרצאות, לעלונים חברתיים ולתבניות מסאיות אחרות. למשל ביקורת משנת 1909 על סרטו של ד"ר גריפית השתלטות בחיטה [A Corner in Wheat], העוסק בניצול הקפיטליסטי של ענף החיטה, מייחסת לו מפורשות התערבות במרחב הציבורי מן הסוג שמיוחס בדרך כלל למאמרי מערכת ולמסות: "הסרט [...] הוא טענה, הוא מאמר מערכת, הוא מסה בנושא חיוני בעל חשיבות עצומה לכל [...] [ואף על פי כן] שום נואם, שום חבר מערכת ושום מסאי לא היה מסוגל להציג בעוצמה כזאת וביעילות כזאת את המחשבות שהסרט מציג. זוהי עוד הוכחה לכוחן ולעוצמתן של התמונות הנעות ככלי להבעת רעיונות".⁷

בשנות ה-20 של המאה ה-20 כבר מנסחת בבירור עבודתם של סרגיי אייזנשטיין ושל יוצרים נוספים בקולנוע הסובייטי את האפשרויות הגלומות בקולנוע המסאי, בעוד סרטי אוונגרד מסוימים מתנסים במקביל במיזוג של אסתטיקה פורמליסטית ואסתטיקה תיעודית בדרכים שמבשרות את המסה הקולנועית. היסטוריון הקולנוע רומן גוֹבֶרְן טוען שב-1922 בנימין כריסטנסן "השיק את הנוסחה למסה הקולנועית בסרטו המרשים

5 Jean-Luc Godard, *Godard on Godard*, Trans. Tom Milne, New York: Viking, 1972, pp. 238–239.
ראו גם André Gaudreault and Germain Lacasse, eds., *The Moving Picture Lecturer*, Special issues of *Iris* (1999).
Rick Altman, "From Lecturer's Prop to Industrial Product: The Early History of Travel Films", in *Virtual Voyages: Cinema and Travel*, Ed. Jeffrey Ruoff, Durham: Duke Univ. Press, 2006, 61–78.
7 מצוטט אצל: Tom Gunning, "A Corner in Wheat", in *The Griffith Project*, Volume 3, Ed. Paolo Cherchi Usai, London: British Film Institute, 1999, 130–41, p. 135. כפי שגאנינג מציין, אלה הם "סרטים ש'יש להם משמעות', תמונות-דרשות ש'עוזרות לאלה שצופים בהן' [נשמעות] שלבים המגלמים את השאיפות הנרטיביות של גריפית ב-1909" (שם). לא במקרה בכמות נכבדה של כתיבה על הקולנוע בתקופה הזאת, מוויצ'ל לינדזי ועד בלה באלאש, מופיעה הטענה שסרטים מכל הסוגים מאפשרים שנתוק והנעה של מחשבה ושל פעולה חברתית.

הכישוף במרוצת הדורות⁸, [Háxan] בכך ששילב תעודה ובדין, ריאליזם ופנטזיה. ידועות יותר הן התייחסויותיו המוקדמות של אייזנשטיין למסה הקולנועית ולשאיפתו להפוך את הקפיטל של מרקס לטיעון במדע המדינה והחברה עלי סרט. באפריל 1928 הוא כותב: "התוכן של הקפיטל (מטרות) מנוסח עתה: ללמד את הפועל לחשוב באורח דיאלקטי"⁹. בשלהי שנות ה-20 ובראשית שנות ה-30 של המאה ה-20, סרטי תעודה, שלא פעם מצטלבים עם מסורות מהקולנוע האוונגרדי, כגון הסרטים השעות ותו לא [Rien que les heures] של אלברטו קוולקנטי (1926), האיש עם מצלמת הקולנוע של ורטוב ואפרופו ניס של יוגו (1930), מקדימים ומתווים גם הם את המבנים והמושגים של המסה הקולנועית שעתידיה להופיע במלוא הדרה בשנות ה-50 של המאה ה-20.¹⁰

הופעתו של הקול המסונכרן בסרטים בשלהי שנות ה-20 ובראשית שנות ה-30 של המאה ה-20 השפיעה השפעה עצומה על הקולנוע התיעודי, כפי שמציינים היסטוריונים רבים, וגם, וזה פחות מובן מאליו, על התהוות המשמעותית של קול מלווה – קול שעתיד להביא להתפתחותה ההדרגתית של פנייה מסאית מסוג מסוים בקולנוע, החוקרת לעומק את ממשותם של דימויים. קולו של הסובייקט בשנים המוקדמות הללו – החל בקולות החבויים המרובים והרב-לשוניים של פול רותה וכלה בשימושים השונים בקול החבוי לטובת פרשנות לירית, אירונית או פולמוסית – לא רק מתאר את העובדות המתועדות, אלא שוקע לא פעם בהתמודדות מרעישה עם העובדות הללו. ג'ון גריסון, שכתב על רותה בתחילת שנות ה-30, קורא לאימוץ ולשילוב של שלוש שיטות קול שונות בסרטי תעודה, והשיטה האחרונה חוזה בדיוק את הקול המסאי הנייד: סרטי התעודה יכולים להשתמש עתה, לדברי גריסון, ב"שיטה מוזיקלית או לא-ספרותית", בשיטה דרמטית וב"שיטה פיוטית, מהורהרת", וכל זאת בסרטים נפרדים או באותו סרט ממש.¹¹ סטלה ברוצי מזהה את הניידות שבקול התיעודי הנשמע בסרטים רבים בתקופת המעבר הזאת, ובהתאם לכך היא יוצאת נגד הנטייה לתקן ולהאחיד את הטווח ואת התנועה של הקולות והמבעים הללו. ברוצי בוחנת את שטפי הקול באדמה ללא לחם (1933), בהקרב על סן פייטרו (1945) ובסרטי תעודה נוספים ומציינת כי "מקורה של הרדוקטיביות שפשתה בדיונים על השימוש בקול החבוי בסרטי תעודה הוא בסירוב העיקש להכיר בהבדלים כלשהם בין קולות קונקרטיים או להבדיל בין שימושים שונים מאוד בקול בהקשר התיעודי"¹².

ניוד זה של הקול התיעודי מבשר – בדיעבד, לאור המסות הקולנועיות מן התקופה שאחרי המלחמה – את הופעתם של לשונות וקולות ניידים ורפלקטיביים עוד יותר כדרמה של סובייקטיביות שמסובכת בעולם. עם הופעתה המתחדדת והולכת של המסה הקולנועית על במת ההיסטוריה אפשר להבחין באחד המאפיינים המובהקים שלה – מאפיין שיובלט בסרטיו של המפרי ג'נינגס: המורשת הספרותית של המסה הקולנועית באה לידי ביטוי ברור, במסגרת המפגש של המסורת הזאת עם הטכנולוגיה החזותית, בביצוע החומרי של השפה. כפועל יוצא מוחלף קולו המארגן של המספר בקולו המסאי של הפרשן.¹³

8 Roman Gubern, "Cent ans de cinema", in Historia general del cinema, vol. XII: el cine en la era del audiovisual, Suzanne Liandrat-Guigues and Murielle Gagnebin, eds., L'Essai de le (מוצטט אצל) 278. Madrid: Catedra, 1995, p. 27). cinema, Paris: Champs Vallon, 2004, p. 27).

9 Sergei Eisenstein, "Notes for a Film of 'Capital'", Trans. Maciej Sliwowski, Jay Leuda, and Annette Michelson, October 2 (1976): 3–26, p. 10.

10 בלב הסרטים המבשרים את המסה הקולנועית ניצבות מחלוקות רחבות יותר על אודות המעמד התרבותי ההמוני של הסרט ועל הפוטנציאל החברתי והאינטלקטואלי שלו כעיונות ייצוגי בין הדימוי הטכנולוגי לשפה כהבעה. מאז ומעולם שיקפה התבנית הקולנועית את העיסוק המודרניסטי בקיטוע מרחבי ובתנועות בזמן, אולם יש היסטוריונים הטוענים שהחיבור המוקדם עם תרבות ההמונים נטה לערער את הפוטנציאל הרדיקלי של הקולנוע למבע ולפרשנות סובייקטיביים ולהפוך אותו לשיקוף ריאליסטי או לגרסה מאוחרת של סרטי תעמולה.

11 John Grierson, Grierson on Documentary, Berkeley: Univ. of California Press, 1966, p. 155.
12 ביל ניקולס מזהה חמישה סגנונות או מבנים תיעודיים בשימוש בקול: פנייה ישירה או פרשנות (קול האלוהים או קול מנהיר), שקיפות (קול מתבונן), אופי של ריאיון (קול אינטראקטיבי), קול רפלקטיבי וקול פרפורמטיבי. ראו Bill Nichols, "The Voice of Documentary", In New Challenges for Documentary, 2nd ed., Eds. Alan Rosenthal and John Corner, Manchester, UK: Univ. of Manchester Press, 2005, 17–33.

13 Jonathan Kahana, Intelligence Work: סרטי תעודה אמריקאיים לתרבות ספרותית בשנות ה-30 ראו The Politics of American Documentary, New York: Columbia Univ. Press, 2008.

הניסויים הצורניים בתמונה ובקול משותפים לפרקטיקות התיעודיות ולפרקטיקות הניסיוניות באותן שנים מכוננות, אך לא פחות חשובים הם ההקשרים המוסדיים והחברתיים שמתחילים לחשל לקולנוע מקום ייחודי, שיבליט את הפוטנציאל הציבורי והדיאלוגי של הסרטים הללו. ביטוי ברור למגמה הזאת הוא "מועדון הסרט" (ciné-club), שמתחיל להופיע ברחבי העולם, ובעיקר בצרפת, בשנות ה-20 וה-30. מאז ומעולם הייתה דינמיקת ההתקבלות מאפיין מובהק של המסה ושל ההתערבות הדיאלוגית שלה בספֶרה הציבורית, ולכן ההופעה ההדרגתית של קהל מסוג מסוים הייתה חיונית לפרקטיקה הקולנועית הזאת. לדידה של רסקרולי אחד ההיבטים המרכזיים בהגדרה של המסה הקולנועית הוא "האינטרפלציה המתמדת" שבאמצעותה "כל צופה כפרט, ולא כחלק מקהל קולקטיבי ואנונימי, נקרא להשתתף במערכת יחסים דיאלוגית עם המביע, להיות פעיל מבחינה אינטלקטואלית ורגשית ולשאת ולתת עם הטקסט".¹⁴ מועדוני הסרט שצצים בשנות ה-20 הם הכלים המרכזיים להיווצרות הדינמיקה הזאת ולהיווצרותו של קהל שמבחינתו סרט הוא לא רק בידור, אלא במה לשיח ושיג בסוגיות ובחוויות אסתטיות וחברתיות. הקמת תנועת מועדוני הסרט בפריז, שראשיתה ב'מועדון ידידי האמנות השביעית' (CASA: Club des Amis du Septieme Art), נזקפת בדרך כלל לזכותם של לואי דלוק ושותפיו ליאון מוסינאק, ז'רמן דולאק וריצ'טו קאנדו, אבל גם כתיבי עת כגון *Cine Club* ו-*Cinéa* השתתפו במאמץ ושירתו נאמנה את התנועה.¹⁵ המועדונים המיוחדים הללו, שפריחתם מיוחסת בעיקר להתפתחות תנועת ה"film d'art" בצרפת, היו מקום מפגש לאמנים ואינטלקטואלים ובמה לסרטים על מחשבות, למחשבות על סרטים ולמחשבות על עוצמתו של המבע הקולנועי ועל כוחו החברתי.¹⁶ בראשיתו של המפנה התרבותי והמוסדי הזה מכריז ז'אן אפשטיין נחרצות, בחיבורו 'בוקר טוב קולנוע' מ-1921, על כושרה הייחודי של ה"פוטוגרפיה" הקולנועית להציג ולעורר רעיונות ואידיאות בדרך חדשה. הקולנוע, הוא אומר, הוא "תוצר שזוקק פעמיים. עיני מציגה לי אידיאה של צורה; גם הסרט מכיל אידיאה של צורה, אידיאה שנוצרה במנותק מתודעת, אידיאה חבויה ועלומה אך מופלאה; מהמסך ניבטת אלי אידיאה של אידיאה, האידיאה של עיני המחולצת מזו של המצלמה; במילים אחרות, ובחשבון פשוט: אידיאה שהיא שורש ריבועי של אידיאה".¹⁷ מחברים ובמאים בריטים אימצו גם הם, במקביל לפעילות התרבותית, החברתית והאינטלקטואלית של מועדוני הסרט הצרפתיים, התייחסות חדשה לקולנוע. במאמרה "איך הייתי מקימה מועדון סרט" טוענת העורכת והמייסדת של כתב העת 'קלוז אפ', הידועה בשם בריר, שמטרתם העיקרית של המועדונים הללו היא "לגבש קהל של צופים אינטליגנטיים".¹⁸ או, בניסוחו של הארי פוטמקין מ-1933, "השפעת מועדון הסרט על הקהל מקבילה פחות או יותר להשפעתו של המבקר על הצופה; כלומר מועדון הסרט מייצר את הקהל הביקורתי",¹⁹ שלדידו של פוטמקין יש לו גם ממד אסתטי וגם, ובעיקר, ממד חברתי, שמכשירים את הקרקע לדיאלוג האינטלקטואלי והחינוכי שהמסה הקולנועית עתידה להציב בראש מעייניה.

בשנות ה-50 של המאה ה-20 הופך 'סינמטק פרנסז' (הסינמטק הצרפתי), שצמח למעשה מ'סרקל דו סינמה', שייסד אנרי לנגלואה יחד עם הקולנוען ז'ורז' פרנז'ו ב-1936, לתוצר החשוב ביותר של מסורת מועדוני הסרט ומכניס תמורות ומגמות חדשות לדינמיקת הצפייה במועדונים הללו, שלימים תהיה מרכיב מכוון במסה

14 Laura Rascaroli, *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*, London: Wallflower, 2009, p. 36.
15 Vincent Pinel, *Introduction au Ciné-club: histoire, théorie, pratique du Ciné-club en France*, Paris: Editions Ouvrieres, 1964.

Richard Abel, *French Cinema: The First Wave: 1915-1929*, Princeton Univ. Press, 1987.
16 ראו את פרק 3 בכללותו בספר: 1987.

17 Richard Abel, ed., *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1907-1939*, Volume 1: 1907-1929, *The Expressive Techniques of "Cinéma"*, Princeton, N.J.: Princeton Univ. Press, 1988, p. 244. גם ז'רמן דולאק, במאמרה מ-1924 "The Expressive Techniques of "Cinéma", משווה את חוויית הסרט למעין חשיבה ומחשבה: "מה נייד יותר מחיי הנפש שלנו, על תגובותיהם, מגוון רשמיים, תנועות הפתע שלהם, חלומותיהם, זיכרונותיהם? לקולנוע הכושר המופלא להביע את מופעי החשיבה הללו" (שם, 310).

18 James Donald, Anne Freidberg, and Laura Marcus, eds., *Close Up, 1927-1933: Cinema and Modernism*, Princeton, N.J.: Princeton Univ. Press, 1998, p. 292.

19 Harry Potamkin, *The Compound Cinema: The Film Writings of Harry Alan Potamkin*, Ed. Lewis Jacobs, New York: Teachers College Press, 1977, p. 220.

הקולנועית. ב-1947 נוסדה 'הפדרציה הבינלאומית של מועדוני הסרט', ועד 1955 כבר עוזרת ההתאגדות האירופית של Cinéma d'Art et d'Essai לעצב את מה שמכונה לעתים "קולנוע אמנותי אירופי מתקדם" – בתי קולנוע שמציגים סרטים חדשניים וניסיוניים יותר ושנהנים בדרך כלל מסובסידיות. קלי קונווי מתארת כיצד קידמו מועדוני הסרט המפותחים של שנות ה-50 דיאלוג מסאי ייחודי משלהם: "מועדון הסרט ניסה ליצור צופים בדרכים מסוימות מאוד: באמצעות תוכנית הקרנות מגוונת, בהשתלמויות, ובעיקר דרך ה'débat' – הדיון שלאחר ההקרנה [...]. מועדון הסרט לא ביקש לתפוס את מקומו של הקולנוע המסחרי בחיי מנוייו או להביא לפריחה מחדשת של הקולנוע הניסיוני, כפי שביקשו מועדוני הסרט בשנות ה-20. במקום זאת השקיע מועדון הסרט שלאחר המלחמה את מאמציו בחישולו של צופה פעיל ומשכיל"²⁰. כלומר, מועדוני הסרט, שהעידו על שינויים אסתטיים ומוסדיים רחבים, הכשירו את הקרקע לחשיבה מחדשת על כל פרקטיקה קולנועית דרך תצורת הצפייה, דבר שלימים יגדיר את המסה הקולנועית באשר היא.²¹

סרטיו של המפרי ג'ינגס מהווים, כחלק ממגמה היסטורית רחבה יותר, מעין סיכומים יצירתיים של הצעדים הראשונים לקראת תצורת המסה, והם מטרימים את המסות הקולנועיות המובהקות יותר שנוצרו אחרי המלחמה. יש בהם איזון בין הייצוג התיעודי לבין הנימה הסובייקטיבית המודגשת שמזמינה שוב ושוב להרהור דיאלוגי ורעיוני. סדרת הסרטים שיצר ג'ינגס במרוצת שנות ה-40 נושאת את חותמן של שתי תנועות – המסורת הסוריאליסטית, שעיצבה את חקירות הפנים שאפיינו את עבודתו המוקדמת, וסרטי התעודה של ג'ון גריסון לרשות הדואר ולפרויקט "התצפית ההמונית" (Mass-Observation), שאותו יזם יחד עם טום הריסון וצ'רלס מדג' – ובד בבד היא נוטה בצורה ברורה לתצורות המסאיות שעומדות להשתלב בתולדות הקולנוע. פרויקט "התצפית ההמונית", למשל, שנוסד ב-1937, יישם כמה מן העקרונות של תצפית אתנוגרפית על תרבות זרה בצילום של חוויות היומיום באנגליה, ועקבותיהם ניכרים בסרטו של ג'ינגס הקשיבו לבריטניה [Listen to Britain] מ-1942. ג'ון קופי מציין, במסגרת הדיון שלו בעבודתו של ג'ינגס (שאותו הוא מעז להשוות, ובצדק, לדרך ג'רמן), ש"תצפיותיו על היומיום אינן רחוקות מאוד, בעצם, מהסוריאליזם"²².

הקשיבו לבריטניה הוא מונטאז' של חוויות השגרה באנגליה במהלך המלחמה: גבר בדרכו לעבודה, תלמידים משחקים, חיילים מחכים לרכבת וכיוצא בזה. אזכורי המלחמה הם רמזים אילמים אך ברורים לשבר בחיי היומיום: איש העסקים נושא קסדה למקרה של מתקפה אווירית, שלט מפנה למקלט ורבים מבאי הקונצרט לובשים מדים. הקול, שביכולתו לגשר על פערים במרחב, ובמיוחד אות הרדיו הידוע "כאן לונדון" ("This is London Calling"), הופך לקריאה קולית לקהילתיות (ואולי להצטרפות של ארצות הברית למלחמה באירופה) לאורך הסרט כולו, שמשבצות בו סצנות שכוללות מופע בידור, קונצרט בביצועה של תזמורת חיל האוויר המלכותי ומיירה הס המבצעת את קונצ'רטו מס' 17 לפסנתר של מוצרט בגלריה הלאומית.

בכל אחד מהמקרים הללו מסב הסרט את תשומת הלב ליכולתם של הקול ושל המוזיקה, דרך איכויותיהם האקספרסיביות, לאחד את הקהל. בייחוד בסיקוונס השני הארוך, השילוב המודגש של המוזיקה, של הקהל המוקסם ושל שוט ההסחה (cut-away) לחלונות המבוצרים (כנראה של אולם

20 Kelley Conway, "A New Wave of Spectators": Contemporary Responses to Cleo from 5 to 7", Film Quarterly 61.1 (2007): 38–47, pp. 38, 41.

21 פרננדו סולאנאס ואוקטביו טינאו, במאי הסרט המסאי שעת הכבשים [La hora de los hornos] (1968). הם גם המחברים של "Towards a Third Cinema", מניפסט מפורסם ופוליטי לעילא שמציב את מסורת מועדון הסרט כבמה לדיון פעיל, למחשבה חברתית ולפעולה פוליטית: Fernando Solanas and Octavio Getino, "Towards a Third Cinema", in Critical Visions in Film Theory: Classic and Contemporary Readings, Ed. Timothy Corrigan and Patricia White, with Meta Mazaj, Boston: Bedford/St. Martin's, 2011, pp. 925–939.

22 John Caughie, "Humphrey Jennings", Encyclopedia of European Cinema, Ed. Ginette Vincendeau, London: BFI, 1995, p. 231.

הקונצרטים) הוא הגרסה הסוריאליסטית-משהו של ג'נינגס לסרט תעודה מלחמתי. כאן דימויים ממשיים של המלחמה בעיצומה מפנים את מקומם לדבר חשוב יותר: לזיהוי ולחילוץ של מגמות חבויות של קהילתיות ואחוזה שהאירועים הללו מחייבים – מגמות מרכזיות שמלוות את הפסקול של הקונצרט החוצה אל רחובות לונדון, אל מפעלי התחמושת ולבסוף אל הכפר. השילוב של פסקול מלא הבעה עם קולאז' של דימויים ציבוריים מטרים את המסה הקולנועית הן באיפוק שלו והן בגלגולו של המבע הקהילתי לתוך השבר בחיים הציבוריים. לדידו של ג'נינגס, המוזיקה והקול האנושי מניעים את השיח הציבורי שגואל את הפרט ממצוקותיו. יתרה מזאת, הקול כמבע לא ממש מפיג את לחצי המלחמה וגם לא זורה עליהם אור, אלא משמר יחסים מתוחים איתם. הקולות והמוזיקה השבריריים אינם מעוררים אמונה במציאות במצור כלל וכלל; אדרבה, הם משמשים כלי להבעת ערגה, זיכרון, אירוניה ותקווה.

ג'ים ליץ' מצביע על האפקט המטריד במיוחד של הקשיבו לבריטניה, סרט שנע בין תעמולה לבין שירה, בין המבט הציבורי לבין העין הפרטית, בין סגנונות אישיים ולא אישיים, ויוצר "עמימות" ייחודית ש"סרובה לכפות משמעות מעיד הן על כבוד לחירותו האישית של הצופה והן על מודעות לכך שהמשמעותיות הן תמיד מורכבות ומרובות".²³ הסרט מדגים מעין "סובייקטיביות חברתית", בלשונו של ניקולס, ויוצר מונטאז' של קשרים שבריריים עם אינדיבידואלים, מעמדות, שלום ומלחמה ומגוון פרקטיקות תרבותיות, שמקעקע את המיתוס הציבורי של "מלחמתו של עם" ובה בעת מפאר אותו. אף שהסרט מבקש מהקהל "להקשיב", "ההיטלטלות בין המראות לבין הקולות מגבירה את שבריריות השיח של הסרט"²⁴ וכך מעוררת "דריכות בצופה, שמתבקש להרהר בחוויה של אחדות בתוך שוני".²⁵

סרט נוסף של ג'נינגס שנעשה בזמן מלחמת העולם השנייה, יומן לטימותי [A Diary for Timothy] (1945), ממשיך בחקירה המוקדמת הזאת של המסאי, אבל מדגיש ביתר שאת את הסובייקטיביות, את הטמפורליות של ההיסטוריה הציבורית, וכתוצאה מזה את הספק לגבי קולו ותודעתו של האינדיבידואל הציבורי שעתיד לצוץ בשנים הבאות. את דברי הקריינות כתב הסופר והמסאי א"מ פורסטר, והסרט מציג את סיפורו של טימותי ג'נינגס, שנולד חמש שנים לאחר הצטרפותה של בריטניה למלחמת העולם השנייה. הסרט נפתח בדיווח של הבי-בי-סי על התקדמות הכוחות של בעלות הברית באירופה, ומשם הוא עובר לשורת עריסות ולבכיו של תינוק שזה עתה נולד: "ב-3 בספטמבר 1944 נולדת... חייך בסכנה, טים, כי מסביבך משתוללת המלחמה האיומה ביותר שהתחוללה מאז ומעולם". זוהי "מלחמה כוללת", שכל אנגליה מעורבת בה, אבל כאן, בשיבוץ של שוטים של האם והרך הנולד ושל הריסות אורבניות שמעליהן חגים מטוסים, מתמקדים בסובייקט הילדי. דרכו עוסק הסרט פחות במשבר שמחוללת המלחמה ויותר בעולם שלאחריה, הממשמש ובא, שבו, כפי שמציין הקריין בהמשך, "תחזור שגרת היומיום... ועמה יחזרו סכנות היומיום".

את קול האלוהים שאפיין את הקריינות בסרטי התעודה המוקדמים מחליף בסרט קול מוכר, והסרט מנווט בבטחה בין העבר, ההווה והעתיד ומציג ארבע עמדות סובייקט חברתיות בדמותם של כורה פחם, איכר, נהג קטר וטייס פצוע, שכולם פונים אל הילד שזה עתה נולד ("כל האנשים האלה נלחמו למענך, אף שהם לא ממש ידעו את זה"). הסדקים הנפערים בין תקופות שונות (למשל כשהאיכר מראה למשפחתו סרט מלפני חמש שנים, מימי בירוא השדות) והיחס המתוח בין הניסיון לידע הופכים לשאלה פתוחה: על רקע דימוי של עגלת תינוק, הקריין מדבר על העוצמות הטמפורליות של ההווה: "לא ידעת, לא יכולת לדעת ולא היה אכפת לך".

23 Jim Leach, "The Poetics of Propaganda: Humphrey Jennings and Listen to Britain", in Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Films and Video, Ed. Barry Keith Grant and Jeannette Sloniowski, Detroit: Wayne State Univ. Press, 1998, 154–170, p. 157.

24 שם, 164.

25 שם, 159.

גם כאן הפסקול, המתבטא בקול החבוי, בשידורי הרדיו ובקונצרטים, מתווך בין אירועים ציבוריים לבין הפרט בקהילה. ב'אפאסיונטה' של בטהובן בביצועה של הס שזורים דיווח רדיו על קשיי החיילים באירופה ודימויים של שיפוץ הגגות המופגזים בלונדון. מקולו של הקריין (מייקל רדגרייב), שמבצבץ מבעד לצלילים ולמוזיקה, נעדרות הבהירות והוודאות שאפיינו את סרטי התעודה המוקדמים, למשל כשהוא מציין שהרחובות שהוא זה לא כבר עליזים יותר, "אלא אם כן יש מפציצים בסביבה", או כשהוא מקווה, על רקע אזעקה, ש"לעולם לא תצטרך לשמוע את הצליל הזה, טים". כסימון מרכזי של המסאי, השילוב של אירוניה עם לשון העתיד המותנה מאפיין אפילו את חג המולד, שבו מסופר לצופה/מאזין על "מוות וחושך, מוות וערפל, מוות מעבר לקילומטרים בודדים של ים" ב"יום שבו כל הילדים אמורים לעלוץ". שיחה על הקול שמשמיע טיל V-2 הופכת למפגש נבואי, שבו האנונימיות ההמונית של המוות נתקלת באפשרויות הידע הקלושות בעקבות מלחמת העולם השנייה: השאלות איפה יפגע הטיל ומתי נענות רק במלמולים של "אני לא יודע" ו"אתה יודע?" על רקע שוט פנורמי סוריאליסטי, שמציג פנים של בובות תצוגה בכובעים.

הדבר החשוב ביותר בסרט הוא הפנייה בגוף שני, שמסמנת שינוי כיוון ייחודי ושעתידי להשפיע, במפורש או במובלע, על הפנייה במסות קולנועיות רבות שיבואו בעקבותיה. הפנייה הופכת פה לשילוב של אזהרה ותקווה המכוונת הן לטימותי הילד והן לצופה, שתופס את עמדת הרך הנולד – סובייקטים שבדרך שעוד לא התגבשו ושלכן נקראים, באירוניה ביקורתית, לחשוב על העתיד. הקול החבוי המהוסס מציין ש"זה עולם לא צפוי", שבו תאונה של כורה פחם מהווה רמז קטן לבאות, שכן האקלים שאחרי המלחמה יוליד סכנות חדשות ולחצים חדשים. אולם הלחצים החדשים הללו, של החיים באנגליה בעקבות המלחמה, עם האבטלה, הבתים ההרוסים והמשפחות המפוצלות, יהיו גם סימן חיובי, למרבה האירוניה, ללחציה הנלווים של סובייקטיביות ציבורית צומחת: יהיה "אפילו מסוכן יותר מבעבר, כי כעת בכוחנו לבחור, כעת זכותנו לבקר ואפילו להתלונן". לצופה ולילד זהו אכן "עוד משהו שתצטרך לחשוב עליו", ורק באמצעות מחשבה מאומצת על העבר וההווה כפי שהם מתועדים בסרט וכפי שהם מעצבים את העתיד יכול הצופה-הילד לענות על השאלות הגדולות של הסרט: "מה תגיד על זה, ומה תעשה?" [...]. האם תשנה את העולם?"

הגם שסרטים רבים שנוצרו לפני 1940 הם חלק מהמורשת של המסה הקולנועית, רק הבחנות היסטוריות חדות יכולות, לטעמי, להמחיש את ההישגים המשמעותיים של הפרקטיקה הזאת בעת התהוותה. מן הבחינה הזאת, שנות ה-40 הן קו פרשת המים בתולדותיה של המסה הקולנועית: זוהי תקופה שבה רבים מהמבנים ומהמגמות המובהקים שלה מתחילים להתגבש והמונח "מסה" מתחיל להתייחס יותר ויותר לסרטים מסוג מסוים. בתקופה הזאת גם מתחילים הסרטים הללו להגדיר את עצמם ואת הפנייה שלהם באופן ברור יותר בהתאם למודל המשולש שאני מציע, שיסודותיו הם הסובייקטיביות, החוויה הציבורית והחשיבה. בשנים 1945-1940 המסה הקולנועית מעצבת מחדש תפיסות של ריאליזם (ושל ייצוג תיעודי) מחוץ לגבולות המסורת העלילתית והמסורת התיעודית המוקדמת גם יחד ומפגינה את הניידות האינטלקטואלית והקונספטואלית המאפיינת את המסורת המסאית. בה בשעה שהכוחות ההיסטוריים מתחילים להשתלב זה בזה מתגבשת, בשנות ה-40, תנועת ה"פילמולוגיה" הצרפתית, שמיוחסת לז'ילבר כהן-סאט ושרואה בקולנוע את הכוח החברתי הבולט ביותר בחברה שלאחר המלחמה ולפיכך תובעת עיון אקדמי רציני באופנים שבהם צופים מבינים סרטים וחושבים באמצעותם.²⁶ בראשית שנות ה-40 גם נושא אנדרה מאלרו את הרצאתו "מתווה לפסיכולוגיה של הקולנוע" ("Esquisse d'une psychologie du cinéma"), שבה הוא מדבר על "אפשרות

26 למחקר המקיף ביותר על התנועה, ראו Edward Lowry, The Filmology Movement and Film Study in France, Ann Arbor: UMI Press, 1985.

ההבעה בקולנוע".²⁷ וב-1940 כותב האמן והבמאי הנס ריכטר מסה נבואית, "המסה בקולנוע" ("The Film Essay"), ובה הוא מבקש לתאר פרקטיקה חדשה שצומחת מתוך המסורת של הקולנוע התיעודי, שבמקום להציג "מראות יפים", כלשונו, תחתור "למצוא ייצוג לתוכן אינטלקטואלי" ו"למצוא דימויים למושגים מנטליים" ו"תשאף להפוך את העולם הבלתי נראה של מושגים, מחשבות ורעיונות לנראה" כדי לעורר בצופים "מעורבות אינטלקטואלית ורגשית".²⁸ שלושת המומנטים האלה יחדיו מצביעים על מגמה חדשה ועקבית יותר ויותר בפרקטיקה הקולנועית – מגמה שמאמצת לחיקה את המורשת הספרותית והצילומית של המסה ומשנה אותה בדרך ליצירת סרטים שחושבים מחדש על העצמי כתוצר של ספֶרה ציבורית מעוררת.

אולם שנות ה-40 מהוות המסד האפיסטמולוגי של המסה הקולנועית מסיבות חשובות יותר, שחורגות מתחום הקולנוע. כפי שמציין פול ארתור, רק "אחרי השואה – נייר הלקמוס בתקופתנו לתפקידה של העדות האישית בטראומה קולקטיבית – קיבלו המסות הקולנועיות צורה אסתטית ויעוד מוסרי מובחנים".²⁹ השבר שחוללה מלחמת העולם השנייה, השואה, הטראומה שנפוצה מהירשימה לשאר העולם והמלחמה הקרה הממששת ובאה הזינו, בקצרה, שבר חברתי וקיומי, וגם שבר בייצוג, שעתידים לעורר דחף מסאי לפקפק בריש גלי לא רק בעולם החדש, אלא גם בעצם המונחים שלאורם אנחנו מתקיימים כסובייקטים בעולם הזה, מציגים אותו בפומבי ונותנים עליו את הדעת.

אין פלא אפוא שלילה וערפל של אלן רנה מ-1955, המציג מפגש מטריד עם מחנות הריכוז, נעשה דוגמה רווחת למסה הקולנועית בראשיתה. זהו סרט תעודה שאינו מצליח לתעד כראוי את המציאות שאחריה הוא תר ושמשייט בין שוטים אופקיים, שעוקבים אחרי "הנוף השל" ו"הדרכים הרגילות" שהקיפו את אושוויץ ואת ברגן בלזן ושביניהם משובצים קטעי ארכיון. למרות שמחנה הריכוז נושא "דמיון לעיר אמיתית", מדובר ב"חברה שהתעצבה בצלה של האימה". במפגש עם ההיסטוריה הטראומתית הזאת הקריין מנסה לנהל דיאלוג, משובש וכושל מיסודו, בין הדימויים של רנה לבין המילים ששם בפיו התסריט הספרותי של ז'אן קיירול, ניצול המחנות: "לשווא ננסה לתפוס את המציאות מבעד לשרידים [...] שום תיאור ושום תמונה לא ישחזרו את הממדים האמיתיים [...] נוכל להראות רק את המעטה החיצוני, את הקליפה". סנדי פליטרמן-לואיס מגדירה היטב את הסרט כ"שכחה קונסטרוקטיבית", מאמץ לבטא את הבלתי ניתן לביטוי שמגיע לשיאו בסיומת דרמטית, שמזקקת את מה שהייתי מכנה בשם "הפנייה המסאית": כאן מתחלפת הפנייה הדיאלוגית הישירה של האני הדובר אל הצופים ב"אנחנו" דרמטי, פנייה שתובעת "השתתפות פעילה" ושמטילה על הבמאי ועל הצופה את החובה המשותפת לחשוב מחדש על ההיסטוריה.³⁰ הסרט לילה וערפל, שהוא אבן דרך בראשית ימיה של המסה הקולנועית, מזכיר לנו, כפי שמציין רנה ב-1962, שקולנוע הגל החדש שקם אחרי המלחמה, "יותר משהוא גל חדש של במאים [...], הוא גל חדש של צופים".³¹

בצרפת שלאחר המלחמה, ההכרזה הידועה ביותר כנראה על האפשרויות הקולנועיות שעתידות להכשיר את הקרקע למסה הקולנועית היא חיבורו של אלכסנדר אסטרוק מ-1948 "לידתו של האוונגרד החדש: העט-מצלמה". כאן עוברים יסודותיה המרכזיים של המסה הקולנועית מהרקע של הפרקטיקות הקולנועיות המוקדמות אל החזית. המעבר הזה ללא ספק מדגיש מגמה חדשה, שתעמיד את הסובייקטיביות הקולנועית

27 André Malraux, *Esquisse d'une psychologie du cinema*, Paris: Gallimard, 1946, p. 14.

28 Hans Richter, "Der Film Essay: Eine neue Form des Dokumentarfilms", *Nationalzeitung* (May 25, 1940), Reprinted in *Schreiben Bilder Sperechen*, Ed. Christa Blumlinger and Constantin Wulff, Vienna: Sonderzahl, 1992, Nora Alter, "Hans Richter in Exile: ראו ובקשר שלה לאונגרד ראו", p. 194–197, 195. *Translating the Avant-Garde*, in *Caught by Politics*, Ed. S. Eckmann and L. Koepnick, New York: Palgrave, 2007, 223–243.

29 Paul Arthur, "Essay Questions", *Film Comment* 39.1 (2003): 53–62, p. 61.

30 Sandy Flitterman-Lewis, "Documenting the Ineffable: Terror and Memory in Alain Resnais's *Night and Fog*", in *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*, Eds. Barry Keith Grant and Jeannette Sloniowski, Detroit: Wayne State Univ. Press, 1998, 204–222, p. 215.

Kelly Conway, "A New Wave of Spectators: Contemporary Responses to *Cleo from 5 to 7*", *Film Quarterly* 61.1 (2007): 38–47, p. 38.

כמיזם אינטלקטואלי שחורג מהמודל העלילתי ומהמודל התיעודי המסורתיים ושעם זאת תוכל, בניגוד לאוונגרד הראשון-כביכול, להכיל אותם בתוכה:

לעצם העניין: הקולנוע פשוט הופך לאמצעי הבעה, ממש כמו כל האמנויות שקדמו לו [...] . לאחר שהיה אטרקציה בירידים, ואחר כך בידור נוסח תיאטרון הבולוואר, או אמצעי לשימור דימויה של תקופה, הוא הופך בהדרגה לשפה. ב"שפה" כונתי לתבנית שבה ובאמצעותה יכול אמן לבטא את מחשבותיו, מופשטות ככל שיהיו, או לתרגם את שיגיונותיו ממש כמו במסה או ברומן העכשוויים. מסיבה זו אני מבקש לכנות את העידן החדש בקולנוע בשם "עידן העט-מצלמה" (קאמרה-סטילו). זאת מטפורה מדויקת. פירושו של דבר הוא שהקולנוע ישתחרר בהדרגה מעריצות החזותי, מהדימוי לשם הדימוי, מתביעותיו המיידיות והקונקרטיות של הנרטיב, ויהפוך לכלי כתיבה גמיש ומעודן ממש כמו השפה הכתובה [...] . יש בכוחו להתמודד עם כל נושא, עם כל סוגה. ההרהורים הפילוסופיים ביותר על תוצריו של האדם, על הפסיכולוגיה, הרעיונות והתשוקות שלו, דרים בו בבטחה. ארחיק לכת ואומר שהרעיונות והשקפות העולם העכשוויים יכולים לקבל ביטוי נאות רק בקולנוע. מוריס נדו כתב במאמר בעיתון 'קומבה': "אילו דקארט היה חי היום, הוא היה כותב רומנים". עם כל הכבוד לנדו, דקארט בן ימינו כבר היה נסגר מזמן בחדרו עם מסרטי 16 מ"מ ועם כמה סרטי צילום וכותב את הפילוסופיה שלו על פילם: שכן המאמר על המתודה' שלו היה כיום הגות מן הסוג שרק הקולנוע יכול להביע כראוי.³²

הקריאה לביטוי אישי באמצעות הפילם קיבלה עד מהרה תוקף טכנולוגי בזכות הופעתה של המצלמה הקלה הנישאת, בדמותן של מערכת אריפלקס בגרמניה ב-1936 ושל הקאמפלקס 35 מ"מ של אקלר בצרפת ב-1947. ואמנם ה"עטים-מצלמות" הללו התאפיינו גם בעינית רפלקס שקשרה בין הפרגמטיקה של העשייה הקולנועית לבין הרפלקסיביות הקונספטואלית של המסה הקולנועית המתקמת, המבקשת לחקור את הסובייקטיביות והמתבססת על "רעיון הקולנוע המביע רעיונות".³³ אסטרוק, שהיה ער במיוחד להיבטים הטכנולוגיים של הקולנוע החדש הזה, אף חוזה בחיבורו המפורסם-פחות "עתיד הקולנוע" ("L'avenir du cinéma") את עתידו האלקטרוני: "אין לנו שום אפשרות לחזות למה תהפוך הטלוויזיה, אבל יש סיכוי טוב שהיא תתרום להיווצרותו של קולנוע חדש, שיוכל לפנות יותר לאינטליגנציה",³⁴ כי בדומה להתפתחותה של מסרטי 16 מ"מ נישאת בשנות ה-40, "מחר תגדיל הטלוויזיה ללא שיעור את אפשרויות המבע בקולנוע".³⁵

הקשר בין הטכנולוגיה הניידת, הכלכלה והמסאי מדגיש את הכוחות ההיסטוריים הייחודיים שבאים לידי ביטוי בשנים המעצבות הללו ומרמז על עניין מהותי יותר שמלווה את ההיסטוריה הארוכה יותר של המסה הקולנועית: ייתכן שכוחה של המסה קשור בקשר הדוק למעשה של ייצוג שמדגיש דווקא את ארעיותה, ולא את נצחיותה – ואולי יש בתכונה הזאת כדי להסביר את מרכזיותה והצלחתה של המסה בימינו. טכנולוגיית המצלמה הקלה בתקופה שלאחר המלחמה ובמרוצת שנות ה-60 ומהפכת הפורטפק והווידאו אחרי 1967 (ומאוחר יותר ההתכנסות אל האינטרנט ואל הדיגיטלי), ממש כמו הקשר של המסה הספרותית בראשית ימיה אל צורות חדשות של ייצור והפצה, מעודדות ומתקפות את הסובייקטיביות הפעילה ואת הניעות הציבורית של המסה הקולנועית, שמגולמות לראשונה בתביעות ובפרקטיקות של התחום המסאי בשנות ה-40. אינטימיות

32 Alexandre Astruc, "The Birth of a New Avant-Garde: La Caméra-Style", in Film and Literature: An Introduction and Reader, Ed. Timothy Corrigan, Upper Saddle River, N.J.: Prentice-Hall, 1999, 158–162, p. 159. השוו לדבריו של בזאן: "[ב]ימי הסרט האילם ביטא המונטאז' את הדברים שהבמאי רצה לומר; בעריכה מ-1938, הוא תיאר אותם. היום אפשר לומר שסוף-סוף הבמאי כותב גֶסֶרִים. לרשות הדימוי – על הקומפוזיציה הגמישה שלו ועיגונו בזמן, מכיוון שהוא מבוסס על דרגה גבוהה בהרבה של ריאליזם – עומדים אמצעים רבים יותר להשפעה על המציאות ולשינויה מבפנים. הבמאי כבר אינו מתחרה בצייר ובמחזאי; סוף-סוף הוא שווה ערך לסופר" (André Bazin, "The Evolution of the Language of Cinema", in What Is Cinema? Vol. 1, Berkeley: Univ. of California Press, 1967, 23–40, pp. 39-40).

33 Astruc, "The Birth of a New Avant-Garde: La Caméra-Style", p. 159.

34 שם, 153.

35 שם, 154.

פומבית פרדוקסלית של פנייה והתקבלות, שמבוססת על תמורות טכנולוגיות, תעשייתיות ומסחריות, ליוותה את המסה בדרכה מבתי הקפה והעלונים של המאה ה-18, דרך אולמי ההרצאות וכתבי העת של המאה ה-19 ודרך פסטיבלי הסרטים והסינמטקים שמעצבים את המסה הקולנועית בשנים שלאחר המלחמה אל ההפצה הטלוויזיונית באמצעות ZDF בגרמניה, Canal+ במרכז אירופה, 4 Channel בבריטניה וערוצי טלוויזיה וכבלים נוספים שתורמים להפצה המסחרית של מסות קולנועיות עכשוויות (ייתכן שגם האילוצים הכלכליים המשתנים של העשייה הקולנועית התייעודית, לרבות העלייה במחיריהם של צילומי הארכיון, המוזיקה ושאר החומרים שנהנים מזכויות יוצרים, יכולים להיחשב לחלק מתולדותיה של התמיכה התעשייתית והמסחרית בנקודת המבט האישית ובחומרי הגלם הזולים יותר של המסה הקולנועית).

העובדה שהיסודות הקולנועיים משנות ה-40 וה-50 הם ברובם המכריע צרפתיים (ממש כשם שהיסודות התיאורטיים של בנימין, אדורנו ואחרים הם גרמניים בעיקרם) עשויה להבהיר את מקומו המרכזי של הגל החדש הצרפתי (ושל הקולנוע הגרמני החדש מאוחר יותר) בחקירת המסה הקולנועית מ-1950 ועד שלהי שנות ה-70. יתרה מזאת, בהקשר ההיסטורי של הקולנוע הצרפתי לאחר המלחמה מופיעות כמה אבני בוחן – לגבי מושג האוֹטוֹר (auteur), הסינמה וְרִיטָה והמורשת הספרותית של הגל החדש הצרפתי – שלא רק משפיעות על הקולנוע הצרפתי בתקופה הזאת, אלא גם מחלחלות הלאה לפרקטיקות הגלובליות והעכשוויות של המסה הקולנועית. נוסף על כתביו של אסטרוק, סרטים, מסמכים ומגמות מסוימים מצביעים על מערכת היחסים הזאת ומבליטים תמורות פרקטיות וקונספטואליות רחבות יותר עם התפתחותה של העשייה הקולנועית הזאת בשנות ה-50 ולתוך שנות ה-60, שיוצרות את התנאים ההיסטוריים והתרבותיים שמולידים בצרפת, כבר באמצע שנות ה-50, את השימוש התכוף במושג "essai cinématographique".³⁶ בשנים המכריעות הללו מתגלמות האפשרויות הללו במיוחד במסגרת "הסרט הקצר", שמאפשר את השחרור מן הסמכות המגבילה של תפיסת האוֹטוֹר המתהווה ומן האמת התייעודית של הסינמה וריטה, וגם מן העקרונות המארגנים של הנרטיב בקולנוע העלילתי, שהופכים כולם ל"סקיצה" קונספטואלית, שביכולתה להפיץ סובייקטיביות מובחנת כמחשבה פומבית. ליתר דיוק, קבוצה מסוימת של סרטים, על רקע ההתקבלות שלהם בקרב המבקרים באותה שעה או בשלב מאוחר יותר, זורעת אבני דרך בהיווצרותן ובזיהוין של פרקטיקות מסאיות בתקופה הזאת: ואן גוך, סרטו הקצר של אלן רנה מ-1948; "מכתב על רוסליני", מסה של ז'אק ריווט שהתפרסמה ב-1955 ב'מחברות הקולנוע' ושמשמנת את פאיזה, את אירופה 51' ואת גרמניה שנת אפס, ובמיוחד את מסע לאיטליה מ-1953, כמסות קולנועיות חשובות; ולבסוף, סרטיו של ז'ורז' פרנז'ו דם הבהמות מ-1948 ואוֹטוֹל דְז־אנווליד מ-1951, ובמיוחד האחרון, שנאלץ בְּרִץ' רואה בהם מודלים לקולנוע מסאי של רעיונות.

ואן גוך של רנה, שהופיע באותה שנה שבה אסטרוק הכריז על קולנוע מסוג חדש, שיכול להביע רעיונות, הוא דוגמה מופתית למסה הקולנועית הקצרה שפועלת הן כדיוקן והן כפרשנות ביקורתית. יותר משהסרט עוסק בציור, הוא עוסק ביסודותיו של מבע קולנועי שעוסק בסגנון ציור ותוהו עליו אך נמנע מנוסחאות עלילתיות ומאסטרטגיות תיעודיות קונבנציונליות. בזמן יטען בצדק שהסרט הזה איננו מתיימר כלל וכלל להציג לציבור ציור וצייר, אלא הוא מבשר על "ביולוגיה אסתטית", שמעבדת את הציור כטקסטואליות קולנועית ובוראת מחדש "לא את נושא הציור, אלא את הציור עצמו" כ"השתברות" טקסטואלית.³⁷ גודאר ירחיק לכת עוד יותר וייחס לסרט חדשנות בעלת חשיבות היסטורית, שמצביעה על פרקטיקה קולנועית חדשה: "אם הסרט הקצר לא היה קיים, אלן רנה בוודאי היה ממציא אותו. רק הוא מעורר את הרושם שבעיניו מדובר במשהו שונה מסרט קצר. החל בשוטים הפנורמיים הקופצניים והלא-רואים של ואן גוך וכלה בתנועות העקיבה המרשימות של המצלמה בשירת

36 כדאי לציין שוב שאלה המשיכים למה שמכונה "הגדה השמאלית של הגל הצרפתי החדש" (מרקר, רנה, ורדה ואחרים) משתלבים בטבעיות בהיסטוריה של המסה הקולנועית בזכות העניין העקבי שלהם בקשרים הבין-תחומיים בין הקולנוע לספרות ולאמנויות אחרות, אולם שורה ארוכה של במאים אחרים, בצרפת ומחוצה לה, מגיבים על האפשרויות שטומנת בחובה המסה הקולנועית.
37 André Bazin, "Le Journal d'un Curé de Campagne and the Stylistics of Robert Bresson", in What Is Cinema? Vol. 1. Berkeley: Univ. of California Press, 1967, 125-143, p. 142.

הסטיקן, מה, בעצם, אנחנו רואים?" זוהי, הוא ממשיך, "חקירה של האפשרויות הטמונות בטכניקה הסינמטוגרפית, אבל חקירה יסודית עד כדי כך שהיא מתעלה מעל היעד שהציבה לעצמה ושלבעדיה הקולנוע הצרפתי הצעיר של ימינו פשוט לא היה קיים. [...] מואן גוך ואילך, תנועת המצלמה עוררה את הרושם שזאת לא סתם תנועת מצלמה, אלא חקירת סודה של התנועה הזאת. סוד שאנדרה בזאן – עוד חוקר בודד, שהתחיל גם הוא מאפס – גילה, בצירוף נסיבות מפעים, באותו זמן אבל באמצעים שונים".³⁸

ב-1953 כבר יוצרת דרגת האפס הזאת של הקולנוע את "קבוצת השלושים", גוף של במאים שכולל את רנה, מרקר, ורדה ואסטרוק ושמחיה את הסרט הקצר כבסיס ממריץ לפרקטיקות מסאיות. כפי שמציין פרנסואה פורסיל, הסרט הקצר בעקבות המלחמה הוא פרקטיקה צומחת, שאינה יצירה בוסרית אלא עדות לאנרגיה של חקירה שהופכת אותו למעין מבחן בזכות עצמו, הן של המבע והן של הפנייה: "לצד הרומן ויצירות רחבות היקף אחרות ישנם השיר, הסיפור הקצר או המסה, שלא פעם משמשת כחממה: תפקידה הוא להזרים דם חדש בעורקיו של שדה. זהו גם תפקידו של הסרט הקצר. מותו יהיה גם מות הקולנוע, כי אמנות שמפסיקה להשתנות היא אמנות מתה".³⁹ בנקודה ההיסטורית הזאת מספק הסרט הקצר בעיקר צורת הבעה שתמציתיותה מטילה עליה בהכרח אילוץ ממשי לעסוק בנושא באופן טנטטיבי ולבחון אותו באופן מקוטע ושמצעם היותר בלתי שלמה חייבת להיחשב פעילות אמנותית ואינטלקטואלית בהתהוות. חשיבותו של הסרט הקצר גם מסבה את תשומת הלב למאפיין שלטענתו של גי פימן, שחקר את הרקע הפילוסופי והמדעי של המסה שראשיתו ברנה דקארט, הוא אחד המאפיינים המרכזיים של המסה בכלל ושל המסה הקולנועית בפרט: חדשנות והתנסות,⁴⁰ אפשרויות שעמידות לקסום לבמאים צעירים וידועים כאחד, שהסרט הקצר מציע להם ניתוק משחרר מהקולנוע העלילתי.

ז'אק ריווט מזהה ב"מכתב על רוסליני", מסתו מאפריל 1955 שמתארת מחדש את השלכותיו של הסרט הקצר, מגמה שמאפשרת להגדיר גם סרטים ארוכים יותר כטיטות או כסקיצות קולנועיות. בסרטים הללו, טוען ריווט, "עין המצלמה הבלתי נלאית מקבלת על עצמה בעקבות את תפקיד העיפרון, וסקיצה טמפורלית מונצחת לנגד עינינו".⁴¹ במיוחד בסרטיו של רוסליני פאיזה, אירופה '51 וגרמניה שנת אפס ניכר "ההיגיון של הטיטה [...] שכן אין ספק שהסרטים החפוזים הללו, שנוצרו באמצעים מאולתרים דלים ביותר וצולמו בבהילות שניכרת לא פעם בדימויים עצמם, מכילים את הדיוקן האמיתי היחיד של תקופתנו; והתקופה הזאת היא עצמה טיטה. איך אפשר שלא לזהות לפתע בסקיצה המתומצתת, הלא-סדורה, החלקית, את דמותו של קיומנו היומיומי?".⁴² המודל לסרטים הללו, ולדידו של ריווט במיוחד לסרט מסע לאיטליה (1953), "הוא המסות של מונטן", ו"מסע לאיטליה [...]. בצלילות גמורה, לפחות מציע לקולנוע, שעד כה נידון להציג עלילה, את האפשרות הגלומה במסה".⁴³ "כבר יותר מחמישים שנה", הוא מוסיף, "המסה היא עצם השפה של האמנות המודרנית; היא אינה אלא חירות, התעניינות, חקירה, ספונטניות; בהדרגה – ז'יד, פרוסט, ואלרי, שארדון, אודיבֶרטי – היא קברה תחתיה את הרומן; מאז מאנה ודגה היא מושלת בציר, ומעניקה לו את הסגנון המשולהב, את תחושות החיפוש

38 Godard, Godard on Godard, p. 115.

39 Francois Porcile, *Defense du court metrage*, Paris: Les Editions du Cerf, 1965, p. 19. אלה מצדם מטרימים את אחת הבמות הפורות למסאי ולקשר שלו לסקיצה: האתנולוגיה הקולנועית, כגון הרחק מוייטנאם (1967) וגרמניה בסתיו (1978).

40 Guy Fihman, "L'Essai cinématographique et ses transformations expérimentales", in *L'Essai et le cinéma*, Eds. Suzanne Liandrat-Guigues and Murielle Gagnebin, Paris: Champs Vallon, 2004, 41–48, pp. 44–45. ואמנם, שני הממדים האלה מקשרים את המסה הקולנועית לתקדים ספרותי חשוב אחר: המסאי הבריטי פרנסיס בייקון, שמסותיו החרירות מהדהדות עם אלה של מונטיין בערך באותה נקודת זמן היסטורית, אולם מתמקדות בחקירה מדעית יותר של האתיקה של הקיום.

41 Jacques Rivette, "Letter on Rossellini", in *Cahiers du cinéma. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, Ed. Jim Hillier, Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1985, 192–204, p. 194. מחקרו של ז'אק אומון על "הסקיצה הקולנועית" (The Variable Eye, or the Mobilization of the Gaze), in *The Image in Dispute: Art Cinema* (Ed. Jacques Aumont, in the Age of Photography, Ed. Dudley Andrew, Austin: Univ. of Texas Press, 1997, 259–231) מזכיר לנו את החפיפה הייצוגית בין הטמפורליות של המסה בת המאה ה-19 לטמפורליות בקולנוע שבה עסק הקולנוע המסאי בשנות ה-50 של המאה ה-20. בסביבות 1800, שינויים משמעותיים במעמדו של הדימוי כ"סקיצה" מבשרים במפורש את הצילום ואת הקולנוע: "את עיקר השינויים הללו אפשר לייחס לייחס לשנים 1780–1820, שבהן התחוללה מהפכה של ממש במעמדו של הרישום מן הטבע: l'ébauche, ניסיון לרשום מציאות בכפוף לציור עתידי, התחלף ב'étude, ניסיון לרשום את המציאות 'למות שהיא' ובלי כל סיבה אחרת" (שם, 232–234).

42 Rivette, "Letter on Rossellini", p. 195.

43 שם, 199.

והקרבה". לדברי ריווט, בסרטים הללו "מעז קולנוען לדבר על עצמו ללא מעצורים; אכן סרטיו של רוסליני הפכו במובהקות גוברת והולכת לסרטי חובבים: סרטים ביתיים".⁴⁴ המושגים "סרטים ביתיים", "חובבים", "חיפוש" ו"קרבה" מגלמים לטעמי את הערכים החיוביים שמיחוסיים להצגה המובלטת של האישי במסה: צורה משתנה, מוסמכת בקושי ועמומה למדי של סובייקטיביות אישית, החלפה של ארגון טלאולוגי בפעילות שמגדיר אותה האובייקט עצמו וחפיפה מעוותת ופורה של הסובייקט והאובייקט.⁴⁵

הסקיצה כאבטיפוס וכסמן היסטוריים של המסאי הופכת אפוא לכלי שיאפשר תיווך אינטליגנטי בין רעיונות מנוגדים, במונחי העתידיים של ברץ'. בספרו 'תיאוריה של הפרקטיקה הקולנועית', בדיון המסכם על הקולנוע הלא-בדיוני, מתאר ברץ' שני מודלים עכשוויים: סרט המסה וסרט הריטואל. את סרטיו של ז'ורז' פרנז'ו דם הבהמות מ-1948 ואוטל דז-אנווליד מ-1951, ובמיוחד את האחרון, הוא משייך למודל הראשון ומגדיר אותם כסרטים פורצי דרך. סרטי התעודה ה"פעילים" הללו "כבר אינם תיעודיים במובן אובייקטיבי, שכן כל מטרתם היא להציב תזה ואנטיטזה דרך עצם המרקם של הסרט. שני סרטיו אלה של פרנז'ו הם הרהורים, ונושאם הוא מאבק בין רעיונות [...]". כאן טמונה מקוריותם העצומה של שני הסרטים, ששינו לחלוטין את מגמת היצירה הקולנועית הלא-בדיונית".⁴⁶ לדידו של ברץ', פרנז'ו הופך בשלהי שנות ה-60 ל"קולנוען היחיד שהצליח ליצור מחומרים קיימים סרטים שהם באמת מסות", ומורשתו ניכרת במיוחד במסות הקולנועיות של גודאר מאותה תקופה, כגון לחיות את חייה (1962) וגברי, נשי (1966), שבהן "יסוד של מפגן ראוהו אינטלקטואלי" מבשר את "קולנוע הרעיונות" הייחודי הזה, שבמאים שונים זה מזה דוגמת ז'אק פיידר ואייזנשטיין חלמו עליו כבר לפני זמן רב.⁴⁷

גודאר, שהיה כנראה המסאי הקולנועי הידוע ביותר, ושגם הגדיר את עצמו כמסאי קולנועי, הרחיב, ובמידה מסוימת הנציח, את ההיסטוריה האלטרנטיבית הזאת של הקולנוע האמנותי כשהדגיש בדצמבר 1962, בהתייחסות לראשית דרכו ב'מחברות הקולנוע', את הקשר המיוחד ששרר בין כותבי המסות הביקורתיות בעיתון זה, ב'פוזיטיף' ובכתבי עת קולנועיים צרפתיים אחרים בשנים שלאחר המלחמה:

כולנו ב'מחברות [הקולנוע] ראינו את עצמנו כבמאים לעתיד. ביקורינו התכופים במועדוני הסרט וב'סינמטק' כבר היו אמצעי לחשוב קולנוע ולחשוב על הקולנוע. הכתיבה כבר הייתה אמצעי לעשיית סרטים, שכן ההבדל בין כתיבה לבין בימוי הוא כמותי ולא איכותי [...]. כמבקר, ראיתי את עצמי כקולנוען. היום אני עדיין רואה את עצמי כמבקר, ובמובן מסוים עודני מבקר, ויותר מתמיד. במקום לכתוב רשימת ביקורת, אני עושה סרט, שהממד הביקורתי כלול בו. אני רואה את עצמי כמסאי, שמייצר מסות בצורת רומן או רומנים בצורת מסה: אך במקום לכתוב אותם, אני מצלם אותם.⁴⁸

גודאר, שינק בגלוי מהמסורת של מונטן ושהציג בכל סרט במובלע את הקושי המרכזי לחשוב דרך התנסותו היומיומית והפומבית בסימנים, בצלילים ובדימויים, אפיין את עבודתו בתקופה הזאת כעבודתו של מאלתר מתנסה ושל מבקר חושב וכמאמץ לגלגל את הלוגיקה של המסה מסרטים קצרים לסרטים ארוכים יותר כגון שניים-שלושה דברים שאני יודע עליה (1967) והסינית. (1967)

44 שם, 196.

45 ההתייחסות החיובית של ריווט לסרטיו של רוסליני כאל "סקיצות" חובבניות בתוך מסורת ניאוריאליסטית מסבה שוב את תשומת הלב למסה הקולנועית ולהבדלים החשובים בינה לבין המקבילות של תקופתה בסינמה וריטה (ומאוחר יותר בקולנוע הישר האמריקאי). פרקטיקות תיעודיות שתופסות מקום מרכזי כל כך במסה הקולנועית, שמשפיעות עליה ושממששות במה להצגת ייחודיותה. העיגון של המסה הקולנועית גורר לא פעם ביטויים של מורת רוח כלפי שתי המסורות הללו. למשל דבריו של גודאר על הקולנוע הישר של ריצ'רד ליקוק: "אין טעם בדימויים חדים אם הרעיונות שלך מעורפלים. חוסר הסובייקטיביות של ליקוק מוביל אותו בסופו של דבר לחוסר אובייקטיביות. הוא אפילו לא יודע שהוא 'metteur-en-scène', שאין אפשרות לדיווח טהור" (מצוטט אצל Richard Rout, Godard, New York: Doubleday, 1968, p. 139).

46 Noël Burch, Theory of Film Practice, Princeton, N.J.: Princeton Univ. Press, 1981, p. 159.

47 שם, 162. Paul Arthur, "The Resurgence of History and the Avant-Garde Essay Film", in A Line of Sight: American Avant-Garde Film Since 1965, Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 2005, 61-73.

48 Godard, Godard on Godard, p. 171.

אמנם הנתיב המרכזי בהיסטוריה של המסה הקולנועית עובר ממונטן דרך מרקר, בזאן וגודאר הצרפתים, אבל יסודותיה הבינלאומיים של ההיסטוריה הזאת, שנולדים עם גריפית ואייזנשטיין ומתפתחים עם ריכטר וג'נינגס, המשיכו לצמוח מאז שנות ה-70. כיום המסה הקולנועית היא כבר פרקטיקה על-לאומית, שהתפשטה דרך מגוון תרבויות קולנוע וזרמי הגל החדש ברחבי העולם ושהולידה מסאים כגון גלאובר רושה, וים ונדרס, יוהן ואן דר קוקן, פטריק קילר, סו פרידריך, אפיצ'טפונג ויראסתקול ורבים אחרים. הגם שהיוצרים הללו וסרטיהם מקושרים בדרך כלל לתפיסות של אקספרסיביות ושל קולנוע אמנותי עלילתי הנכרכות במושג האוטר, הם ואחרים חזרו שוב ושוב לסרט הקצר (הרבה אחרי הבחינה המסאית של הסרטים המוקדמים) ותיארו לא פעם את יצירותיהם הארוכות יותר כמסות. בתרבות המסה האלטרנטיבית הזאת מתחלפת הסמכות האקספרסיבית של האוטר בדיאלוג פומבי שבוחן וחוקר את הסדקים בסובייקטיביות של היוצר על ידי השעבוד של הסיפור, של הניסוי ושל התייעוד למחשבה.

סרטיה של אנייס ורדה מספקים מפה כמעט ייחודית של המהלך ההיסטורי של המסה הקולנועית, החל בקשריה עם הקולנוע הצרפתי בשנות ה-50, דרך התרחבותה וצמיחתה ועד ההווה הדיגיטלי. מאז *L'Opera mouffe* מ-1958, שהוא סקיצה של רו מופטאר בפריז מבעד לעיניה של אישה הרה, וקליאו מ-5 עד 7 מ-1962, שהוא סקיצה בדיונית של זמרת שמשוטטת בפריז במשך כשעתיים בזמן אמת ובזמן הקולנועי, חרשה ורדה את אדמת המסה הקולנועית בכמה וכמה פרויקטים, ובהם ז'אקו איש נאנט (1991) המלקטים והמלקטת (2000) והחופים של אנייס (2008). ורדה מזכירה לנו שהמורשת של המסה הקולנועית נטועה במסורת של מועדון הסרט כשהיא יוצרת בעקבות המלקטים והמלקטת סרט נוסף, כעבור שנתיים (2002), שמזמין את הצופים והמשתתפים בסרט הראשון להשתלב בחשיבה דיאלוגית מחודשת על המסה הקולנועית הקודמת.

המלקטים והמלקטת הוא שורה של סקיצות, קולאז' של סרטים קצרים שבנוי, בראש ובראשונה, כהרהור על ליקוט. רעיון הליקוט, שמתייחס תחילה לאיסוף שארית התבואה שנותרת בשדות לאחר הקציר, מתרחב ומתכווץ לאורך הסרט ומעורר אסוציאציות, דיונים ומושגים אחרים. בהתאם למורשת מבשריו הספרותיים והקולנועיים מדלג הסרט מנושא לנושא ומגולל את חוויית הליקוט כרעיון שעובר ומתגלגל מהחקלאות ומהפסיכואנליזה אל האסתטיקה והפוליטיקה. נושאים כגון "מקורם של המלקטים" ו"המלקטים היום" מנחים את מסלולו של הסרט בעוד זה משוטט בשדותיה ובעריה של צרפת ובהיסטוריה שלה ונע לכאורה באקראיות ובאסוציאטיביות, כמו מסות רבות, בין חוויות ספציפיות להבחנות כלליות ובין נקודות דמיון להבדלים חריפים: על הפוליטיקה של הפסולת והרעב שמסדירה את פעילותם של המלקטים המודרניים, על המלקטים העירוניים והזבל של הסופרמרקטים, על הליקוט של חפצי אמנות ועל אמנות הליקוט. בשלב כלשהו מתמקד הסרט בקבוצה של צעירים חסרי בית בפראד, שעומדים לדין על חיטוט באשפת הסופרמרקט. ורדה מציגה את נקודות המבט השונות על האירוע – של מנהל הסופרמרקט, של השופטת ושל המלקטים הצעירים – ומציינת ש"כל אחד חווה את זה אחרת". הליקוט הופך למעשה לגילום מובהק של הניסיון האנושי כמקור בלתי נדלה להבעה, כמו במקרהו של "השף המלקט" אדואר לוג'ה, "השף הצעיר ביותר שזכה לשני כוכבי מישל", שמנהל מטבח גורמה שכמעט אין בו שום זבזב. בהמשך, תערוכה של פחי אשפה בפריז וסדנה חינוכית על זבל ומחזור הופכות יחד לעיון ב"אמנות מתוך הזבל" וב"היכן מסתיים המשחק ומתחילה האמנות?".

בשורה התחתונה, הליקוט מוגדר כאן כזהות משתנה, שמגדירים אותה העודפים והפסולת של העולם, שבהם היא תלויה. זוהי זהות שיוצרת קשרים חברתיים ייחודיים, שנחפיים בזרם החיים הציבוריים במקום לתפוס בהם עמדה – זהות מקוטעת וחולפת. רהיטים וחפצים נטושים מרכיבים את "הארמון האידיאלי של בודן ליטננסקי", שמאוכלס בבובות ישנות שיצאו מכלל שימוש ובחפצים עזובים

אחרים, ויש גם נשמות תועות (אלכוהוליסטים, מובטלים ומנושלים שמוצאים מזון וידידות בשיטוטיהם ברחובות ובשדות). מערכות יחסים, כמו זו שנרקמת בין מ' פלוסקלק לבין חברו חסר הבית סלומון, הן חברויות מלוקטות (שמזכירות אולי את מונטן ולה בואסי), קשר טנטטיבי, כמו ארוחות הגורמה שהם מכינים מהעוף ומהארנב שהם מוצאים בפחי האשפה. אלאן ניזון משיירים, ומקדיש את זמנו ללימוד המהגרים-השיירים של צרפת. כמתבקש, במהלך שיטויה נתקלת ורדה במקרה (כך נטען בסרט) בז'אן לאפלאנש המפורסם, איש התיאוריה הפסיכואנליטית ויין מדופלם, שטוען, אגב הרהור על קציר ומוות, זמן וגיל, יבול ומשמעות, שמה שמקשר את הליקוט לסובייקטיביות הוא הניסיון "להכיל את האחר שחורג מהאני [...] פילוסופיה אנטי-אגואיסטית שמראה שמקורו של האדם הוא באחר". הליקוט, כמו הזהות המסאית, הוא פעילות טפילית פורה, שחותרת תחת הסמכות והעליונות של הסובייקטיביות והעצמיות ואף דוחה אותן מכול וכול ושמובעת בשפה שאין בכוחה להציע מקום או משמעות יציבים – גם לא לדיוקנו העצמי של האוֹטָר.

אם הליקוט הוא פעילות מסאית, האמנות והקולנוע המסאיים הופכים לדרכי ליקוט של ייצוגים. לאורך הסרט מציגים ציורים וציירים רבים תמונה מזוקקת של אמנות הליקוט, כמו למשל לואי פֹּנְס, שנראה בסרט מדפדף בקטלוג של ציוריו, שהקומפוזיציה ה"זבלית" שלהם מתארת "מצבור של אפשרויות [...] כל אובייקט מצביע על כיוון, כל אובייקט הוא קו". אבל הסובייקט המרכזי של התזוזה המטפורית הזאת הוא ורדה עצמה: כשהיא ניצבת לצד ציורו של ז'ול ברֶטֶטון המלקטת, דימוי מפורסם של אישה בשדה חיטה, מציינת ורדה ש"יש עוד אישה שמלקטת בסרט הזה, וזאת אני", והיא שמחה, לפי עדותה שלה, "להשליך את החיטה כדי לאחוז במצלמה שלי", עט-מצלמה דיגיטלי קטן שאוסף, עבור האישה הזאת, בת זמננו, פרגמנטים סובייקטיביים בבחינת הקלטות דיגיטליות של עולם חולף. לדידה של ורדה במסה הקולנועית הזאת, הליקוט של ייצוגים, פה בעזרת המצלמה הדיגיטלית, נובר בדימוי הקולנועי ומאפשר ציור מתמשך של העצמי כשזה מתמוסס בעולם, במיוחד כהרהור מתגלגל על רישום העצמי על רקע הזמן הכלה. באחד הסיקוונסים ידה האחת של ורדה מצלמת את היד האחרת כשברקע חולפות משאיות, בניסיון "לשמר את הדברים החולפים". בסיקוונס אחר בבואתה של ורדה במראת המכונת מקדימה סדרה של שוטים של היד הנפתחת ונסגרת כמו עדשה על דימויים של משאיות השועטות בכביש. "זה הפרויקט שלי: לצלם ביד אחת את ידי האחרת", היא מציינת. בקטוע הזה של העצמי בעולם חולף מצייר הסרט את העצמי החולף והאובד בעודו נאחז בעולם, כדבר-מה בעולם: "להיכנס לתוך הזוועה הזאת. זה לא יאמן. אני מרגישה כאילו אני בעל חיים. חמור מזה: בעל חיים שאני לא מכירה".

אם כן, המלקטים והמלקטת אינו רק מסה קולנועית על קהילה של אינדיבידואלים שחיים מהאשפה ומהשיירים של החברה; אדרבה, מהר מאוד הוא הופך גם להרהור רפלקסיבי מתוחכם ומעודן על יסודותיהן של המסה ושל הפרקטיקות הקולנועיות שלה. במקרה הזה עוסקת למעשה המסה במאמץ לחשוב על העצמי בתוך שדה של מוות וארעיות, שבו ההצדקה לדימויי העצמי היא היותם שארית שמלוקטת מהעולם. על רקע תקריבים של אשפה אומרת ורדה, "אני אוהבת לצלם ריקבון, שיירים, פסולת, עובש וזבל", וכמתבקש היא מבקרת במוזיאון בכרם שמוקדש לזכרו של הבעלים לשעבר אטיין-ז'ול מאָרָה, ממציא הכרונופוטוגרפיה, מי שנחשב "אבי כל הקולנוענים" ושהיה חלוץ בחקר הטמפורליות והשינוי בתנועת בעלי החיים. כמו הזוועה הטמונה בראיית העצמי כאחר חייית בעולם החיצון, מחקר הזמן של מארה, באמצעות הדימוי, מנבא באופן מוזר את הדימויים הדיגיטליים של ורדה עצמה, שיש להם "אפקטים סטרובוסקופיים"; בהמשך לוכד הסרט תקריבים מקוטעים של עינה של ורדה כשהיא אוחזת בידה מראה קטנה, והדימוי שמתקבל הוא מונטאז' סטרובוסקופי של חתיכות שלה עצמה בתוך

הדימוי. לאחר סריקת דפיה של חוברת ההדרכה של המצלמה הדיגיטלית של ורדה חוזר הסרט לתקריב ביניים של ורדה, שמכסה בידה את עדשת המצלמה שמצלמת אותה. כעת מופיעה שורה של תקריבים בסופרפוזיציה, ואחריה תקריב לא ממורכז שלה בעת שהיא מסרקת את שיערה, ואז של ידה, בעת שהיא אומרת, "מה שליקטתי מספר, לשכחנית כמוני, איפה הייתי". סיקוונס הסיום מבהיר שהמלקטים והמלקטת הוא בסופו של דבר סקיצה מרגשת שאוספת מזכרות של העצמי – עצמי שמושיט יד חסרת גוף, שדימויים חולפים ונגזים סודקים אותו ושנסחף מאליו לתוך עולמם של אחרים.

כעבור שנתיים, סרט ההמשך, הוא חזרה מחוכמת אל מסורת מועדון הסרט שבה צמחה עבודתה של ורדה בשנות ה-50 ובראשית שנות ה-60 ושיקום טכנולוגי מבריק של המסורת הזאת.⁴⁹ זהו סרט שמנהל דיאלוג עם כמה מהאנשים שצולמו בהמלקטים והמלקטת ועם צופים אחרים שמגיבים על הסרט הראשון. במובן מסוים, המלקטים והמלקטת הופך למזכרת ציבורית, שמעוררת טענות, הרהורים, ייצוגים ורעיונות מתרחבים והולכים עד שהם הופכים למזכרות נוספות, והוא מספק זירה קולנועית לדיונים, לדילמות ולדיבורים הדיאלוגיים שסגנון המסה מזמין ומחולל. ורדה מצוידת שוב בעט-מצלמה הדיגיטלי שלה ויוצרת מחדש את הדינמיקה הדיאלוגית שהמסה הקולנועית ירשה מהתבנית של מועדון הסרט, ומשלבת עתה את התגובות לסרט הראשון באופן שמהווה חשיבה מחודשת עליו והצגה מחודשת שלו באמצעות ההערות והביקורת של קהליו. הסרט נפתח במסך שמשבצות בו תמונות ממוזערות מתוך המלקטים והמלקטת, והוא מתקדם דרך השאלות "איזו השפעה יש לסרט? מה נוגע בקהל הצופים?" בעקבות מכתב מוזר ממעריצים (שנשלח במעטפה של כרטיס רכבת ששינתה את ייעודה) ורדה מבקרת את דלפין ופיליפ מטְרַנְטְמוּל, אנשים ש"משנים את חיי היומיום" על ידי חילוץ חפצים מהשווקים ומהרחובות. מבחינתם "הצפייה בסרט הייתה כמו לידה מחדש [...] חזרנו ממוות של חבר, והסרט הזה חיבר אותנו שוב לעצמנו, לחיים [...] זוהי משמעות החיים: ללמוד להסתגל".

החידוש הגדול בסרט השני הוא החזרה של ורדה לנושאים ולאנשים מסרטים קודמים. בהיפוך אירוני של המסלול ההיסטורי המוקדם יותר, שבמסגרתו מבקרים מ'מחברות הקולנוע', כמו טריפו וגודאר, הפכו לקולנוענים, האנשים המצולמים בסרט הופכים למבקרי. למעשה אפשר לטעון שהמאפיין המסאי הבולט ביותר בסרט השני הוא ההתפתחות של שאלות ונושאים שעלו בסרט הראשון לשאלות וסוגיות רחבות יותר או שונות. בהדרגה מפיח הסרט רוח – דרך ההסתחררות הצנטריפוגלית של המסה לעבר החיים הציבוריים ובעצם המעבר מפרשנות של הסרט הראשון למחשבות על סוגיות חברתיות ופוליטיות ועל מערכות יחסים בין אנשים – בסובייקטים שפועלים בעולם. ציור שמופיע בסרט הראשון נולד מחדש ומוצג בתערוכה; חייהם הסוערים של "קלוד מ'" ושל ז'יסלן נעשים יציבים ושלווים יותר; והודות לדיאלוג שהמלקטים והמלקטת הוליד יכולה ורדה "לחשוב על עצמי" אחרת. ורדה חוזרת ופוגשת בסרט, בחזרה אופיינית ועם זאת משמעותית יותר מחזרות אחרות, את "אלאן פ'", מלקט בשוק, מוכר עיתונים ומורה", שעקב אחרי ההשפעה של המלקטים והמלקטת והשתתף בדיון הציבורי לגביו ואף ביטא בו עמדה ביקורתית נחרצת (שלוקה בשגיאה קונבנציונלית, לטעמי) על "הדיוקן העצמי" של ורדה: "אני חושב שזה סרט טוב. הוא הגיע להרבה אנשים, אבל אני חושב שהדיוקן העצמי שלך לא טוב [...] לא הכרחי". הסרט נע בנחרצות אל הזירה הציבורית, תנועה שמומחשת בפרק הארוך שבו מלווה הסרט את אלאן אל רחובות פריז לקראת ריצת המרתון, ובמהלכו משרטטת ורדה באגביות ובשקט את דיוקנו של הציבור החולף, תוך כדי סיכול נקודת המבט של המצלמה לטובת הקולות השבורים: "אני הולכת לאט

49 קלי קונוויי הצביעה לראשונה על הקשר בין מועדוני הסרט ובין כעבור שנתיים ב- Conway, "A New Wave of Spectators": Contemporary Responses to Cleo from 5 to 7".

אבל בתכיפות, לפעמים כשהמצלמה מכוונת למטה כדי להקליט את קולותיהם של האנשים שאינם רוצים להצטלם".

התגובה של הסרט והתגובות שבתוך הסרט נעשות וריאציות על הידע שהמסה מפיקה. כמו כדי לסגור לי מעגל מציג הסרט השני מכתב מכריס מרקר, ובו ציור של חתולו המפורסם גיום, ומזכרת מהתקליטור שלו אי-זיכרון בדמות ציור של מלקטים שהולכים אחרי טנק ומלקטים מתוך הדם. הדימויים של המלקטים מתרבים והולכים: אוסף הדפסי המלקטים של לובצ'נסקי, מלקטים רקומים, מלקטים בפרסומות, מלקטים על בולים, 'מלקטים של אבק כוכבים' ועוד ועוד – קטלוג דימויים של מחפשי ידע ומשמעות בנתיב ההרס, האובדן והכיליון של העולם. אפילו לאפלאנש חוזר כדי להזכיר לנו שנושאה של הפסיכואנליזה הוא הליקוט: "אנחנו שמים לב לדברים שאף אחד לא שם לב אליהם – מה שנשמט מהדיבור [...] גם הפסיכואנליטיקאי חי במציאות של דלות [...] דלות הידע". ברוח זו אומרים לוורדה עיתונאי מראיין ואחר כך בתה שהתקריבים המקוטעים הרבים של ידיים ואיברים אחרים מזכירים להם את סרטה ז'אקו איש נאנט', סרט על הקולנוען המנוח שהיה בן זוגה ועל קשר רגשי שלטענת ורדה שוחזר חזותית מבלי דעת כשצילמה את המלקטים והמלקטת: "צילמתי מחדש על עצמי את מה שצילמתי מז'אק דמי [...] איך אנחנו פועלים בלי לדעת". בסיכומו של דבר, העבודה המסאית מבלי דעת, בין שהיא פונה ללה בואסי ובין שהיא פונה לדמי, היא שמעוררת את התשוקה לדעת ולחשוב באמצעות המסה. כעבור שנתיים ממחיש בתוקף שרעיונות מסאיים על העצמי ועל אחרים צריכים לחזור, להשתחזר, כידע דיאלוגי שמוחזר מהשקפות אחרות ומצופים אחרים.