התמונה המוחשית

קולנוע אתנוגרפיה והחושים

דייוויד מקדוגל

הקדמה לספר:
David MacDougall, The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses, Princeton, NJ ; Oxford : Princeton University Press, 2006

תרגום: עילי סופר

פתח דבר: משמעות והוויה

המאמרים בספר דנים בהיבטים מוחשיים, גופניים, של תמונות וצילום. אין הכוונה שהיבטים אלה אינם תלויים במשמעויות ואסוציאציות שהתמונות מעוררות בנו, נהפוך הוא, עניינם באותו הרגע שבו המשמעויות האלה נובעות מהחוויה, לפני שהן מתנתקות מהמפגש הפיזי. ברגע הזה, המחשבה עדיין אינה נבדלת והיא צרורה בצרור אחד עם החומר ועם הרגש בקשרים מורכבים, שלא פעם אובדים לה אחר כך כשהיא נעשית מופשטת. אני מעוניין לבחון את אותן אלפיות השנייה של הגילוי, של הידיעה ברגע היוולדה.

המודעות שלנו לקיומנו אנו אינה חזותית בעיקרה, אלא תחושתית. אבל המודעות שלנו להווייתו, לקיומו האוטונומי, של כמעט כל דבר אחר בעולם, כרוכה בראייה. אנחנו מניחים שהדברים שאנחנו רואים הם בעלי תכונות של קיום, אבל תפיסתנו זו תלויה בהשלכה של תחושת ההוויה שלנו עצמנו על הדברים הנראים. בתוך כך, משהו מתמצית הווייתנו מוכלל אל העולם שבחוץ. הראייה לא רק מחייה בנו את חזות הדברים אלא את הקיום עצמו.

אחד התפקידים של האמנות, ולפעמים גם של המדע, הוא לעזור לנו להבין את הקיום של אחרים בעולם. ואולם, האמנות והמדע הם רק חלק מזה. הדבר תלוי באותה מידה גם באופן שבו אנחנו מבצעים את הפעולה היומיומית של הראייה. אשר על כן, המשמעות שאנחנו מייחסים לדברים שאנחנו רואים היא לעולם גם צורך וגם מכשול. המשמעות מנחה את הראייה. המשמעות מאפשרת לנו לסווג עצמים. המשמעות היא שטוענת את תמונתו של אדם בכל מה שידוע לנו עליו. היא זו שעושה אותו מוכר, מחיה אותו בכל פעם שאנחנו פוגשים בו. אבל המשמעות, באשר היא נכפית, יכולה גם לעוור אותנו, ולגרום לנו לראות רק מה שאנחנו מצפים לראות, או להסיח את דעתנו ולגרום לנו לראות מעט מאוד. הסיבות שבגללן אני כותב על זה צמחו מתוך הניסיון להשתמש בתמונות במסגרת של דיסציפלינה אקדמית. התמונות משקפות מחשבה, והן יכולות להוביל למחשבה, אבל הן הרבה יותר ממחשבה. אנחנו רגילים לראות במחשבה משהו הדומה לשפה – התודעה המדברת עם עצמה, או כמו שמכנים זאת המילונים, תהליך ה"שיקול" (reasoning).

אבל החוויה המודעת שלנו כוללת הרבה יותר מחשיבה שכזאת בלבד. היא מורכבת מרעיונות, רגשות, תגובות חושיות ומן התמונות שאנחנו מציירים בדמיוננו. האופן שבו אנחנו משתמשים במילים נעשה, בטעות, למתכונת אשר לפיה יוצרים ומפרשים תמונות חזותיות. בכך שאנחנו מתייחסים לתמונות – ציורים, תצלומים וסרטים – כתוצר לשוני, ואפילו כשפה בפני עצמה, אנחנו קושרים אותן לתפיסה מחשבתית המתעלמת מהרבה מהדרכים שבהן אנחנו מפיקים ידע מתמונות. חשוב לתת על כך את הדעת, לא כדי להגביל את התמונות לשימושים בלתי לשוניים – זה רק יכפיף אותן עוד יותר לתמלול – אלא כדי לבחון מחדש את הקשר שבין הראייה, המחשבה והידיעה, ואת טיבה המורכב של המחשבה עצמה.

הראייה שלנו ממילא מוכתבת באופן עמוק. הרבה מהידע שמקורו בראייה ובחושינו האחרים, ובאופן שבו אנחנו מכוונים את הראייה, הוא מאורגן מאוד. במידה רבה, זאת לא שאלה של בחירה אלא של התניות תרבותיות ואפילו עצביות.[1]

אנחנו רואים קונספטואלית, מטפורית, לשונית. אבל, תהיה התרבות אשר תהיה, במידת מה אנחנו רואים גם את התמונה עצמה כהווייתה. לעולם קיים מתח בין שני סוגי הראייה האלה, ובין המודעות שלנו למשמעות ומודעותנו להוויה. כשאנחנו מסתכלים בדברים, התפיסה שלנו מונחית על ידי גורמים תרבותיים ואישיים, אבל התפיסה היא גם המנגנון שמשנֶה את הגורמים האלה ומוסיף להם נדבכים. לכן יש תלות הדדית בין התפיסה למשמעות. המשמעות מעצבת את התפיסה, אבל בסופו של דבר התפיסה יכולה לשכתב את המשמעות, כך שבשלב הבא שכתוב זה אולי שוב ישנה את התפיסה.

הדברים תקפים באותה מידה הן ליצירת התמונות והן לראייה ולהתבוננות בתמונות שיצרו אחרים. המשמעות נובעת מהגוף כולו, לא רק מהמחשבה המודעת. אנחנו רואים עם הגוף, וכל תמונה שאנחנו מצלמים נושאת את טביעתו של גופנו; כלומר, טביעתה של הווייתנו, ולא רק את המשמעות שהתכוונו להעביר. כתוצר של הראייה האנושית, אפשר לראות ביצירת תמונות – ראייה חלופית או ראייה ממקור שני, ולא הרבה מעבר לכך. אבל כשאנחנו מסתכלים מתוך כוונה, וכשאנחנו חושבים, אנחנו מסבכים את תהליך הראייה לאין שיעור.[2] אנחנו מעמיסים עליו את רצונותינו ואת תגובותינו המודגשות. התמונות שניצור נעשות לתוצרי לוואי של זה. במובן מסוים הן כמראות לגופנו, משחזרות את פעולת הגוף כולו, על תנועותיו הפיזיות, תשומת לבו הנודדת, ושאיפותיו הסותרות לסדר ולאי-סדר. המבנה המורכב של סרט או של תצלום מקורו בחי. תמונות גוף הן לא רק תמונות של גופים אחרים, אלא גם של הגוף שמאחורי המצלמה ושל יחסיו עם העולם. תצלומים הם רפלקסיביים מטבעם, במובן הזה שהם מצביעים על המצלם ברגע הצילום, ברגע המפגש. בקולנוע, תהליך זה מתמשך במין טריאנגולציה, שבה כל סצנה ברצף

---

1 ראו Lakoff and Johnson, 1999: 41–42, 49–56.

2 באותו אופן, תמונות מנטליות הרבה פעמים מסבכות (וקוטעות) את זרם המחשבות "הלשוני".

ממקמת עוד יותר את היוצר יחסית לסובייקטים שלו. יכולים להיות סימנים אחרים לזהותו ולמקומו של היוצר, הנגלים למשל בתגובות של המצולמים. אחד אחד, הסימנים האלה לא פעם קשים לפענוח, אבל ככל שהם הולכים ומצטברים לאורך הסרט הם מקבלים כיוון ומשמעות. הצופה אינו יכול שלא לפרש את אותם סימנים, גם אם אינו מודע לכך, ממש כשם שאינו יכול שלא לפרשם במגעיו היומיומיים עם הבריות.

למרות הקווים המקבילים בין ראייה ויצירת תמונה, הראייה הישירה והראייה מבעד למצלמה לעולם אינן זהות. שלוט בה ככל שתשלוט, המצלמה (או אמולסיית הצילום) לעולם תניב תמונה שהיא נבדלת מגופך. התמונה החומרית הזאת לא עברה דרכנו, אף על פי שהמצלמה שהפיקה אותה מְחַקה במובנים רבים את הראייה האנושית. יש אפוא בכל תצלום איזשהו גרעין החומק מאחיזתנו, זכר לדבר מה בלתי נשלט ובלתי ניתן לשליטה. גישה ספרותית יכולה לסייע בהבנת הדבר במידה מוגבלת בלבד. "לסרט יש נושא", כתב פעם דיי ווהאן, "ואילו למציאות אין".[3] חרף טביעתם של תודעתנו ושל גופנו, הסרט והתמונה מזכירים לנו שבסופו של דבר החיים הם לא "על" משהו – החיים אינם כאלה.

הכנסה של אנשים, עצמים ומאורעות למסגרת (framing, להלן "מסגור") באמצעות מצלמה היא תמיד "על" משהו. המסגור הוא דרך להאיר, לתאר או לבקר משהו. הוא מביית ומסדר את הראייה. הוא גם מרחיב וגם מצמצם. הוא מצמצם בכך שהוא אינו מראה את אותם קשרים בחיים שהצלם עיוור להם, כמו גם כשהוא כופה הסבר על מאורעות שאנחנו יודעים שהם מורכבים יותר. לפעמים הוא משמיט פרטים במודע למען טיעון חשוב יותר לכאורה או לטובת אפקט דרמטי. המסגור גם מרחיב באמצעות תהליך דומה. הוא זה שמבליט משהו מתוך הרקע שלו כדי שנבחן אותו יותר מקרוב, כמו שנאסוף אל ידנו עלה ביער.

באמצעות ברירה, המסגור גם מזקק ומרכז את החוויה. על ידי בידודן של הבחנות, הוא חושף קווי דמיון וקשרים שאולי נעלמו מן העין לפני כן. זה יכול להיות מנייריזם המאפיין אדם כלשהו, או האופן שבו רכיב תרבותי מסוים מתבטא שוב ושוב בהקשרים שונים. ההעצמה והחידוד הזה של התפיסה יכולים להיטיב את כושר האבחנה שלנו, הצופים, בחיי היומיום שלנו, אבל הם יכולים גם להקהות את תגובותינו בגלל שימוש מוגזם. עורכי תצלומים עשויים לתהות שמא יש טעם בפרסום עוד תמונה של גוף שהוטל בו מום או של ילד גווע ברעב. המסגור מגלה לא פעם רגישויות של היוצר באשר הוא מתמקד בסובייקטים מסוימים או מציג אופן הסתכלות מובהק. ועם זאת, המסגור לפעמים מראה את מרד היוצר נגד המסגור עצמו, דרך חספוס המבטא חוסר סבלנות כלפי האלגנטיות,

---

[3] Vaughan, 1999: 21.

האמנות והמיומנות.[4] דור אחרי דור, צלמים וקולנועים מתירים בכוונה לצירופי מקרים ולאקראיות להתערב בעבודתם. המסגור משלב אפוא שני דחפים הכרוכים זה בזה – לשים דברים במסגרת, ועם זאת להראות את מה שמעבר לה או את מה שקיים למרות המסגור.

המסגור במובנו הכללי יותר מניב אופנים שונים של הסתכלות בעזרת מצלמה. אפשר, לדוגמה, להבדיל בין מצלמה רספונסיבית לגמרי, מצלמה אינטראקטיבית ומצלמה קונסטרוקטיבית. הגישות האלה משקפות עמדות שונות כלפי הסובייקט. ההבדלים אינם הבדלים של דרגה אלא יותר של מהות. גישה אחת אינה בהכרח אובייקטיבית יותר או פחות מגישה אחרת, ואין בה מידה של מעורבות אישית יותר או פחות. הגישות השונות מייצגות הלכי רוח ומטרות שונות, ולא מערכות כללים שונות. באותו סרט אפשר לנקוט בכמה גישות לכמה מטרות שונות. וכך, המצלמה הרספונסיבית מתבוננת בנושא המצולם ומפרשת אותו, בלי לדרבן אותו לפעולה ובלי להפריע לו. אין היא מתערבת אלא מגיבה. מצלמה אינטראקטיבית, לעומת זה, מקליטה את מגעיה שלה עם הסובייקט. מצלמה קונסטרוקטיבית, מפרשת את הסובייקט על ידי פירוקו והרכבתו מחדש לפי איזשהו היגיון חיצוני.

ביצירת קולנוע, אנחנו תמיד מקדמים את דעותינו שלנו על העולם, שקיומו אינו תלוי בנו כל עיקר. בקולנוע הבדיוני, וגם בדוקומנטרי, אנחנו משתמשים בחומרים ה"נמצאים" בעולמנו. אנחנו טווים מהם רשתות של משמעות ומובן, אבל בתוך הרשתות האלה נלכדים שברים של הווייה בלתי צפויה ועוצמתית יותר מכל דבר שנוכל ליצור אנחנו. אלה יכולות להיות תכונות שנגלה בבני אדם או בשיפעת העולם הדומם. סרט טוב משקף את יחסי הגומלין שבין משמעות והוויה, והמשמעויות שבו מתחשבות באוטונומיה של ההוויה. המשמעות יכולה לגבור בקלות על ההוויה. אפשר לראות את זה בהשפעתה של הגישה הציורית על דיוקנאות ותמונות נוף בציור ובצילום של המאה ה-19. ביצירת סרטים, קולנועים חכמים בונים מבנים שבהם יכולה ההוויה לחיות, לא רק בהצצות מפורדות אלא גם ברגעים של התגלות לאורך היצירה כולה. בין הרגעים האלה נוצרים קשרים שהם מעל ומעבר לכוונת הקולנוען. לכן חשוב כל כך לדעת מתי לזנוח את הפרשנות שלנו ולתת לרגעים האלה להתחבר ולהדהד.

---

4 סוזן זונטג מציינת את השקילות בין מעשה אומנות ומזל בהקשר של צילום תמונה הנחקקת בזיכרון: "הצילום הוא האמנות החשובה היחידה שבה שנים של הכשרה מקצועית ושנים של ניסיון אינם מבטיחים לך יתרון על פני הבלתי מנוסים וחסרי ההכשרה – יש לכך סיבות רבות, ובהן תפקידה הגדול של האקראיות (או המזל) בצילום התמונה, והנטייה לבכר את הספונטני, הבלתי מלוטש והבלתי מושלם" (Sontag, 2003 :28). אבל הדברים נכונים, נדמה לי, כשמדובר בתצלום אחד. העיקרון הזה לא יחול אם נשווה בין סך עבודותיו של מקצוען לעבודותיו של חובבן.

במדעי החברה והרוח, היחס אל התמונות עבר תמורות בהתאם למידה שבה הראייה נחשבה לידע. עם תפוצת הצילום בעולם, חדלו אט-אט לראות בתמונות חזותיות ערך, כפי שהיה במאה ה-19, ויותר ויותר החלו לראות בהן מכשיר בשירות הידע, ופחות חלק ממנו.

הכותבים מבטאים מילולית מחשבות וחוויות, ואילו הצלמים והקולנוענים מבטאים בתמונה את ההסתכלות ואת ההוויה. מחשבתם אינה ניתנת אלא להיקש אם לא מוסיפים אותה מפורשות בכתב או בדיבור. אפשר, אם כך, לטעון שתמונות אינן ידע בשום צורה. הן מרמזות על ידע ומאפשרות אותו, כנתון נצפה. עוד אפשר לטעון שהתמונות הן-הן מה שאנחנו יודעים, או שידענו לפני כל השוואה, שיפוט והסבר. כשם שיש ידיעה מושגית, יש גם ידיעה תפיסתית. לידע הזה אין כל טענה (של הכללה או הסבר) למעט הטענה של עצם קיומו. הוא נשאר במידה רבה אינרטי, בלתי מנוצל. רק ברצון להצהיר עליו אפשר לזהות את תנועותיה של המחשבה.

נהוג לחשוב שהידע של הקולנוען נמצא במסקנות הסרט, המובעות ברטוריקה חזותית המצרפת אלה לאלה שוטים וסצנות, או ברמה כללית יותר, מסבירה התנהגויות דרך נרטיבים של שליטה, חילופי דברים ומעשים, אמונות ורגשות. אלה הם ה"מסרים" שהסרט מוסר. נעשה איזשהו "שיקול" חזותי. אבל יוצר הסרט ראה ויודע הרבה יותר ממה שניתן למסור בדרך זו. האם אפשר להעביר את הידע הזה – הבלתי ניתן להמשגה – לאדם אחר? בספרות האקדמית בדרך כלל מטפלים בשאלה הזאת על ידי התעלמות מידע כזה והחשבתו כמיותר, בלתי נגיש או מחוץ לתחומה של הדיסציפלינה או השאלה שעל הפרק. אבל בקולנוע וצילום קשה הרבה יותר לגדר ולהפריד הצהרות בדבר המציאות מן המציאות המוצגת ישירות. אל הידע הזה, הנמצא בתמונות ובכתבים, ייתכן שיש לגשת בדרכים אחרות באופן מהותי.

התדמית של אדם, או אולי התדמיות הרבות שלו בסיטואציות שונות, מהוות חלק נכבד ממה שידוע עליו. החזות היא בעצמה סוג של ידע. כך, ההצגה החזותית נעשית לדרך לומר את מה שאי אפשר לבטא במילים. ידע חזותי (כמו גם סוגים אחרים של ידע חושי) הוא אחד האמצעים הראשיים שדרכם אנחנו מבינים את קיומו של האחר. שלא כמו הידע המועבר מילולית, מה שנראה בתמונה אין לו שקיפות ולא רצון, זה ידע מסוג אחר, עיקש ואטום, אבל בעל יכולת פירוט מדוקדק. השאלה איך ליישב את זה עם סוגי הידע האחרים – ההסברים, המטפורות והאנלוגיות – היא אחת השאלות הגדולות בתחום הקולנוע עצמו, שכן הקולנוע מעמת את המשמעות עם ההוויה בצורה בולטת יותר.

בשל עקשנותן, התמונות החזותיות סותרות את המשמעויות שהוענקו להן (לזה קרא בארת studium), או שלפחות יש להן את הכוח לערער על אותן משמעויות. בסרטים, המורכבות של אנשים ושל עצמים מתנגדת במובלע להשערות ולהסברים שלטובתם רתם הסרט את אותם אובייקטים, ולעתים היא מרמזת על הסברים אחרים או על כך שאין שום

הסבר. במובן זה, אם כך, הקולנוע הוא תמיד שיח של סיכון ושל אי-ודאות. זה מה שמבדיל אותו ממרבית הכתיבה האקדמית, שלמרות הזהירות והסימוכין שלה, היא שיח החותר תמיד למסקנות. על אף הדרכים שבהן תמונות מצולמות, מעבירות את המסר שלהן בפשטנות וכופות אותו באגרסיביות (כמו שנעשה לא פעם בפרסומות לדוגמה), הן קשובות מעצם טבען, ונדות בין קיומם העצמאי של מושאיהן לבין המשמעות המיוחסת להם.

בניסיון לכלול את הידע הזר הזה, מדעים כמו היסטוריה ואנתרופולוגיה נוטים לתת לו מקום בתוך מערכות הידע של האנשים שאותם הם חוקרים ולא בתוך המדע עצמו. כך אפשר לבחון אותו דרך עדשה של עקרונות מבוססים, בלי לקרוא תיגר על הנחות היסוד של האמונה (או המחשבה הרציונלית), המתקפת את הדיסציפלינה המדעית הרלוונטית. הראייה, השמיעה וצורות אחרות של ידע חושי, משויכות לפיכך לחוויות אישיות או לקולקטיבים היסטוריים ותרבותיים. רואים בהן הרחבה של הדיסציפלינה שאינה משנה בה שום דבר יסודי. בטכניקות הפונות ישירות לחושים, כמו צילום וקולנוע, נוטים לטפל באופן דומה, כלומר רואים בהם בעיקר תוספות המשמשות לניסוח ידע ברמת הפשטה גבוהה יותר. ההיסטוריונים והאנתרופולוגים מקבלים זאת, ובכך משמרים את ערכו של הידע כמשמעות, אבל מחמיצים את ההזדמנות לקבל את ידע ההוויה.

קולנוענים מצרפים תמונות ויוצקים בהן צורה כדי להראותן לאחרים, ואז לא פעם שואלים אותם "מה התכוונת לומר?" הם מנסים לומר או להתכוון לכל מיני דברים, אבל זאת אולי הפחותה שבמטרותיהם. רוב המאמץ שלהם מושקע בריקומו של קשר מסוים בין הצופה לנושא הסרט וביצירה של רצף תמונות וסצנות להבנת הקשר הזה, בדומה לרצף התווים וההרמוניות שמחברים המוזיקאים. אבל לפני שיוכל יוצר הסרט לשזור כך את התמונות, עליו להסריט אותן, ולשם כך עליו להסתכל. לכן הסרט, כדרך הסתכלות, קודם לסרט כדרך של ייצוג ושל תקשורת. לפני שהוא מביע רעיונות, הוא דרך הסתכלות. לפני שהוא מתאר דברים, הוא דרך הסתכלות. מבחינות רבות, ההסרטה, שלא כמו הכתיבה, קודמת למחשבה. היא רישום של תהליך ההסתכלות מתוך איזשהו עניין, איזשהו רצון.

כשאנחנו מסתכלים, אנחנו עושים פעולה מכוונת יותר מראייה, ועם זאת פחות שמורה מחשיבה. אנחנו שמים את עצמנו במצב חושי של ריקנות בד בבד עם מודעות מוגברת. יכולות החיקוי שלנו קודמות לשיפוט ולסיווג, ומכינות אותנו לסוג אחר של ידיעה. אנחנו לומדים להשתכן בדברים שאנחנו רואים. מנגד, המחשבה על הדברים שאנחנו רואים, השלכת הרעיונות שלנו עליהם, הופכת את הכיוון שוב אל תוך עצמנו. לכן פשוט להסתכל, ולהסתכל היטב היא דרך לדעת, השונה מחשיבה. זה לא בהכרח עניין של ריכוז רב יותר, שכן הרבה פעמים ככל שאנחנו מתרכזים כך אנחנו דווקא רואים יותר את עצמנו. ריכוז אינו זהה כלל לקשב ללא הסחות דעת. סארטר מצביע על כך שהמודעות אינה יכולה

להתקיים בלי תוכן; הצורה שלה ניתנת על ידי הדברים-כשלעצמם בעולם. אבל אם מעשה ההסתכלות הוא מה שתופס את התודעה שלנו, איננו יכולים להיות קשובים לגמרי למה שאנחנו רואים. תשומת הלב היא לא שאלה של השלכת העצמי על הדברים-כשלעצמם, אלא של פינוי המודעות כך שתוכל לקלוט אותם.

לכן חשוב לבדוק היטב את דפוסי ההתבוננות שלנו, בלי ההטיות של המוסכמות והפרשנויות שאנחנו מקבלים מסביבתנו ושמכתרות אותנו בכל עת. זה במיוחד חשוב ליוצרי קולנוע, המיומנים במגוון מצומצם מאוד של שיטות ראייה והנצחה של החוויה. לא פשוט כלל להבין איך אנחנו מסתכלים על דברים. המחשבה שלכאורה הדבר כן פשוט, כי יש לנו נטייה לשכוח עד כמה מרפרף יכול להיות המבט, מקשה על כך עוד יותר.

התבוננות מדוקדקת זקוקה לכוח, לשלווה ולפתיחות. הפתיחות אינה יכולה להישאר בגדר המופשט; היא צריכה להיות פתיחות של החושים.

המצלמה עיוורת למדי לפעמים. מצלמות אבטחה במחסן או בבניין מגורים הן עיוורות למדי. כשצופים במה שהן מקליטות אפשר לחוש שאין איש מאחוריהן. או בסרט, כשהמצלמה סוקרת את הנוף, שוב אפשר לחוש שאיש אינו מסתכל באמת. כל דבר שיכול להיראות נמצא בתהליך של היעלמות מהמסך. כשקולנוענים צעירים מתחילים את דרכם, לא פעם אפשר להבחין שאינם מסתכלים על דבר, ומקווים שהמצלמה תלקט משהו אגב תנועה על פני הסובייקט. המצלמה לעולם אינה עומדת, ואם קורה כך לרגע, היא מיד פותחת שוב בתנועה. זאת מצלמה משחרת, מחפשת משהו לראות ולעולם אינה מוצאת; לעולם אינה מרוצה, כאילו שום דבר לא שווה הסתכלות.

אם כך, האם אפשר לראות בלי להסתכל? האם אפשר ללמוד להסתכל בתשומת לב רבה יותר? יש אנשים, כך נדמה, שנולדים עם היכולת הזאת. לפעמים אפשר להבחין בכך בעבודתם של צלמים וקולנוענים מתחילים. ואילו אחרים, חדי אבחנה ואינטליגנטים ככל שיהיו, חיים בעולם שהקונספציות שולטות בו עד כדי כך שקשה להם להסתכל בדברים בתשומת לב. כשהם צופים בסרט, מדאיג אותם מה שהם אמורים לחשוב עליו. החשיבה כל הזמן מפריעה להם בתהליך ההסתכלות. ייתכן שפגשתם אנשים כאלה. הם אינם מסוגלים להתמסר לתמונות של סרט, ולאחריו כל מה שנשאר בתודעתם היא סדרה של שיפוטים, או אוסף של שאלות או רשימה של פריטים שלדעתם הוזנחו. ייתכן גם שהתמונות ייראו להם כאוטיות, כאילו התבקשו להבין דברים הנאמרים בשפה בלתי מובנת.

זאת לא רק בעיה של צופים. הרבה קולנוענים אינם מכבדים די הצורך את התמונות ואת קהל הצופים. סימן אחד לזה הוא שהתמונות שהם מראים הן חיקוי גרידא, ואינן בעלות ערך בעצמן אלא משמשות מטבע זול. סימן אחר לכך הוא שהתמונות מתחלפות מהר ככל האפשר מתוך פחד מתמיד שאנחנו, הצופים, נאבד עניין בסרט. בסופו של דבר רק ההשתנות היא ששובה את מבטנו, שכן לא מתאפשר לנו להקדיש תשומת לב לכלום.

ייתכן שיש כאן גם פחד עמוק יותר. עושה רושם שבמאים רבים מפחדים להסתכל. מה יש בדברים הרגילים שהם מפחדים לראות? האם זה פחד מרגשותיהם שלהם, שמא יעזו לבוא במגע ישיר כל כך עם העולם? האם מה שהם חוששים ממנו היא העדינות, השבריריות והיופי של הדברים, או הגולגולת שמתחת לעור, הזוועה?

חשוב להבין את הפחד הזה, שכן איש מאיתנו איננו חף ממנו לחלוטין. זה הפחד להתמסר ללא תנאי למה שאנחנו רואים. לי נדמה שהפחד הזה קשור בפחד שלנו לנטוש את הגנתה של המחשבה המושגית, המסוככת עלינו מן העולם, שבלעדיה היה מכלה את המודעות שלנו. הרי להימצא בקשב מלא פירושו להסתכן בלוותר על משהו מעצמנו. כדי להיפטר מהפחד הזה, עלינו להתבונן בו ולנסות להבינו. אם לא נעז להביט ביושר ונפחד מתגובותינו שלנו, או מדעתם של אחרים עלינו, ההסתכלות שלנו תמיד תהיה מתחמקת. הסתכלות בלתי ישרה שכזאת היא זאת שגורמת נזק בל ישוער לזולת ולחברה. אנחנו רואים אותה בכל מקום. אנחנו רואים אותה בכל גיל – את אותו דבר שאינו נראה או שאין מכירים בהופעתו. כדי להתגבר על הפחד הזה עלינו למצוא את החופש המיוחד לנו. זהו חופש שאפשר ללמוד אותו רק אם נשלים עם כך שאנחנו לבד, שאיש לא יושיט לנו עזרה, שעלינו להצליח בכוחות עצמנו.