

# על המאורע והתמונה: בין תצלומי "לזיכרונות ממשפט אי"כמן" של דוד פרלוב

ענת זנגר

– 'צילום הוא חיתוך אל תוך הרפרנט –  
הצילום חותך חתיכה ממנו, פרגמנט, חלק מאובייקט –  
למסע ארוך ללא תנועה וללא שוב'.  
כריסטיאן מץ<sup>1</sup>

## א. הקדמה

תצלומי 1952/2002, סרטו האחרון של הקולנוען דוד פרלוב (2003), יוצא דופן בכך שהוא מורכב מתמונות סטילס שאותן שוזרת המצלמה למסה קולנועית. הסרט עוסק ברגעים מחייו הפרטיים של הבימאי וברגעים מחיינו כקולקטיב ישראלי ויהודי משנת 1952 ועד 2002.<sup>2</sup> תמונות הסטילס וקטעי הקולנוע בשחור לבן ובצבע הם רכיבים בארכיון הפרטי של פרלוב, ובה בעת הם חלק מ'מילון ויזואלי', כפי שמגדיר חוקר הקולנוע אנטון קייס את המאגר המשותף של דימויים ויזואליים המתגבש במדיה הוויזואלית.<sup>3</sup> קולו של פרלוב ודבריו המוקלטים בפס הקול מעגנים את החומר הוויזואלי בהקשר ובמשמעות

---

\* מאמר זה הנו פיתוח והרחבה של הרצאתי ביום עיון על עבודתו של דוד פרלוב, שהתקיים במוזיאון תל-חי, 2003.

1 Christian Metz, 'Photography and Fetish', *October*, No. 34 (Fall 1985), p. 84

2 על הזיקה בין האישי לקולקטיבי בסרטו של פרלוב ראו, יהושע (שוקה) גלוטמן, דוד פרלוב: צילומי צבע 2000–2003, קטלוג התערוכה, תל-חי 2003 (להלן: גלוטמן, דוד פרלוב), עמ' 21.

3 Anton Kaes, 'History and Film: Public Memory in the Age of Electronic Dissemination', *History and Memory*, Vol. 2, No. 1 (1990), pp. 111-129

ספציפיים ומייצרים באופן זה עדות קולנועית הנמתחת הלוך ושוב בין ההווה לעבר בשתי נקודות ציון גאוגרפיות עיקריות: תל-אביב ופריס.

במסגרת הסרט התייעודי פיתח פרלוב את תת-הז'נר הייחודי של היומן הקולנועי, שבו קולו האישי של היוצר והתבוננותו היומיומית מבנים את ההתרחשויות. סרט זה, כמו גם סרטיו האחרים, מעלה שאלות הקשורות ליחס שנוצר בסרט בין המאורע לתמונה: מהו האירוע הקולנועי? באילו אירועים בוחר הקולנוען להתמקד ובאיזה אופן הוא מקליט אותם במצלמתו?

במאמר זה אני מבקשת להתמקד באופן שבו נכרכים בסרט תצלומי זמן ההווה בעבר, החוויה הפרטית בקולקטיבית ותמונות הסטילס במדיום הקולנועי. אטען כי האסטיקה הייחודית המשלבת תמונות סטילס וקטעי קולנוע בסרט מייצרת תפיסת זמן מורכבת שבה החוויות האישיות והיומיומיות נרקמות לכדי תיעוד היסטורי קולקטיבי. פרלוב הוא ה'משוטט' בנוף האורבני של תל-אביב ושל פריס ובמבטו הוא לוכד את הסביבה המקיפה אותו ואותנו. באמצעות הצילום של היומיומי והאקראי הוא מראה לנו את מה שלא ראינו, את מה שלא שמנו לב אליו וגם את מה שלא רצינו לראות וביקשנו לשכוח.

השימוש בתמונות סטילס בסרט הנו מהלך אסתטי הפועל ליצירתו של זמן קולנועי ייחודי העוסק בהווה ובעבר בו זמנית. תחילה אבחן את האסטיקה שנוצרת בסרט באמצעות הדינמיקה בין תמונות הסטילס לבין התמונות הקולנועיות הנעות. בהמשך אתמקד במבטו של פרלוב כ'משוטט' בעקבות ולטר בנימין ואבחן את הפונקציה של הפסג' כחלק מתהליך החשיפה של התת-מורע הקולקטיבי. אתחקה אחר עמדתו של פרלוב ביחס למאורע הצילומי ולעדות באמצעות כמה צלמי סטילס שעבודותיהם נוכחות בסרט ובאמצעות סרט אחר של פרלוב שאותו הוא מצטט: זיכרונות ממשפט אייכמן (1972). מספר קטן יחסית של מחקרים נכתב על עבודתו של פרלוב. מאמר זה מבקש לתרום לשיח זה, בהתחקותו אחר הזיקה שבין הפרספקטיבה האסתטית להיסטורית בשני סרטים אלה.<sup>4</sup>

## ב. התמונה: בין סטילס לקולנוע

הצפייה בסרט הווידאו של פרלוב, תצלומי, מעוררת מחשבות על מעמדן של תמונות הסטילס בסרט ועל האפקט שלהן ביחס לאירועים ולתפיסתו של הצופה אירועים אלה. סרטים לא מעטים מיקמו את התמונה הצילומית במרכז העלילה. אפשר להזכיר בהקשר זה סרטים כמו בלוואו אפ (מיכלאנג'לו אנטוניוני, 1966), בלייד ראנר (רידלי סקוט, 1982), הניצוץ (סטנלי קובריק, 1982) או ממנטו (כריסטופר נולן, 2000). בהקשר הישראלי אפשר לציין את סדרת הטלוויזיה של אברהם הפנר, ארץ קטנה, איש גדול (1996), או

4 ראו, למשל, אורי קליין, 'שיחות עם דוד פרלוב', קולנוע, גיליון 19 (1981), עמ' 17-29; מאיר ויגודר, 'יומן יום-יום', תיאוריה וביקורת, כרך 18 (2001), עמ' 139-153 (להלן: ויגודר, יומן יום-יום).

את ספרה של גבריאלה אביגור-רותם, חמסין וציפורים משוגעות (2001). בעוד לתמונת הסטילס בטקסטים שהזכרנו כאן יש תפקיד בהתפתחות העלילתית, סרטו של פרלוב מציע היפוך בין העלילה לתמונה, כאשר יחסי התמונה והמציאות הם שמושמים בחזית ואילו העלילה עצמה בלתי נראית. עם זאת, כפי שנראה, גם בתצלומי, כמו בסרטים אלה תמונת הסטילס מושכת את הקורא לחזור ולהתבונן בה.<sup>5</sup>

סרטו של פרלוב, כמו המזח של כריס מרקר לפניו (1964), יוצא דופן בכך שהוא מורכב ברובו מתמונות סטילס המצולמות במצלמת קולנוע או וידאו. המזח הוא סרט מדע בדיוני המתאר את פריס שלאחר מלחמת העולם השלישית. התמונות בשחור לבן מתחלפות בזו אחר זו ומציגות את השוטטות של הגיבור: בין פריס התת-קרקעית של המחילות והחקירות בהווה הבידיוני של הסרט לבין חורבות פריס שכבר לא קיימת בעבר של הסרט. אמצעים אלה יוצרים מסע בלתי אפשרי בזמן המוביל אל רגע המוות של הגיבור בנקודות שונות על ציר הזמן בעבר ובעתיד. לתמונות הסטילס יש משמעות בהקשר זה: ההקפאה של רגע בזמן מאפשרת לחזור אליו בממדים שונים של חלל וזמן.<sup>6</sup> הסרט עשוי ברובו מתמונות סטילס, פרט לרגע אחד של תנועה שבו עין הגיבורה נפקחת, ומשמש ציון דרך בדיון ביחסים שבין הקולנוע לתמונות הסטילס. בתצלומי משתמש פרלוב בתמונות הסטילס שצילם משנת 1952 עד 2002 כחומר הגלם לסרט, כשהוא חוזר אל תמונות אלה באמצעות מצלמת הווידאו, ובכך מעניק להווה הצילומי איכויות של העבר. כמו בהמזח לפניו, נוצרת בסרט תנועה קולנועית יוצאת דופן על רקע תמונות הסטילס. תנועה זו בולטת בעיקר בשני סיקוונסים: סיקוונס הפתיחה שבו מציג פרלוב בסטודיו שלו היבטים שונים של עבודתו ('הסטודיו שלי') והסיקוונס שבו מתייחס פרלוב לעבודתו של צלם תמונות סטילס אחר, הנרי רוט, שתיעד במצלמתו אירועים שהתרחשו בגיטו לודז' בזמן השואה.<sup>7</sup>

מה יש בה, בתמונת הסטילס? אילו איכויות היא מקפלת בתוכה ובמה הן שונות מאלה של הקולנוע? תמונת הסטילס, כפי שהבחין רולן בארת במסה שלו, נתפסת אצל הצופה כעדות, כהוכחה אנתרופולוגית ש'כך זה היה', בשונה מהסרט הקולנועי שמייצר תחושה

5 למשל, בסרטו של אנטוניוניו, בלואר-אפ, נשאלת השאלה אם היה רצח בפארק או שתומס הצלם ראה את הרצח רק בעיני רוחו מתוך ההגדלה של התמונה. הניצוץ, סרטו של קובריק, מעורר את השאלה בדבר היחסים בין ג'ק לתושבי המלון בהווה ובעבר, כאשר תמונת הסטילס בסיום הסרט משמשת פתרון לחידה. בבלייד ראנר, סרטו של סקוט, מתנהל מדרף אחר אנדרואידים. בניסיון להבחין בין מי שהוא בן אנוש לבין מי שאינו כזה התמונה משמשת עדות לזיכרון האנושי. גם בממנטו, סרטו של נולן, משמשות תמונות הסטילס כמעוז אחרון כנגד השכחה. לאונרד, גיבור הסרט, שסובל מפגיעה בזיכרון לטווח קצר נעזר במצלמת פולרויד.

6 לניתוח של ממדי הזמן בסרט ראו, David N. Rodowick, 'Time and Memory Orders and Powers', in: Gilles Deleuze (ed.), *Time Machine*, Durham, NC. 1997, pp. 79-119

7 הסצינה הקולנועית מכונה 'סיקוונס' ומציגה רצף עלילתי של אירועים בעלי מכנה משותף כלשהו.

של התהוות עכשווית: 'זה קורה עכשיו'.<sup>8</sup> בשל זיקתה הישירה של התמונה אל המציאות או האינדקסליות שלה, כפי שמגדירה זאת התפיסה הסמיוטית, מובטחת הקונקרטיזציה של התמונה. אולם בעוד התנועה הקולנועית ממקמת רגע זה בהקשר של המרחב ושל הזמן הספציפי-היסטורי שלו, תמונת הסטילס מקפיאה את הרגע תוך שהיא מחלצת אותו מהמשך הטבעי שלו. יתר על כן, תמונת הסטילס, כשהיא נתונה במסגרת של סרט, מנתקת את הצופה מהתרחשויות הסרט בעודה קובעת מרחק בין הצופה לסרט, טוען חוקר הקולנוע ריימונד בלור. ביוצרה זמן אחר היא מאפשרת לצופה להיות מודע לזמן הקולנועי ולעצם הימצאותו בקולנוע.<sup>9</sup>

האם נוכל לטעון בעקבות הבחנות אלה כי הקולנוע הוא אכן מדיום של ההווה, בעוד צילום מכוון תמיד לעבר? ומה ביחס לסרט כמו תצלומי, המורכב ברובו מתמונות סטילס אך אלה מוקרנות בקצב של 24 פריימים לשנייה? בהקשר זה, השאלות שהסרט תצלומי מציב הן: מהן מגבלות המדיום וגבולותיו? מהם האמצעים שניתן להקליט בהם את המציאות שמסביב ועל אילו אמצעים אפשר לוותר ועדיין יהיה זה סרט? כפי שהראה לנו הקולנוע האוונגרדי והדוקומנטרי, כולל הקולנוע של פרלוב עצמו (ביומן [1973-1983] למשל), קולנוע יכול לוותר על עליה שנכתבה מראש, ועל גיבורים, פרט לאלה שמצלמתו של פרלוב פוגשת בחיי היום-יום שלו. אבל האם אפשר לוותר על התנועה וזה עדיין יהיה קולנוע? האם אפשר לוותר על הזמן הקולנועי?

פרלוב אינו מוותר על הזמן הקולנועי אלא מייצר זמן אחר. בתצלומי, כמו בהמזח לפניו, השחקניות הראשיות, אם נרצה, הן תמונות הסטילס. הזמן הקולנועי נוצר במרווחים שבין תמונות אלה. בעוד הערוץ הוויזואלי תר אחר מסגורן של תמונות הסטילס, הערוץ הקולי מתבסס על קריינות ועל מוסיקה בשני הסרטים, ובאופן זה מעגן את טווח משמעויותיהן של התמונות. מצלמת הסטילס של פרלוב ממתינה להתרחשויות ולמאורעות היומיומיים ומקליטה אותם. הסרט ממסגר אותם ויזואלית וקולית. בתצלומי קטעי הקולנוע או הווידאו שצולמו במצלמה ניחת נראים לעתים כמו תמונות סטילס. גם מסך הטלוויזיה משמש מקור לתמונות סטילס, כאשר תמונות נשלפות מהאירועים המוקרנים בטלוויזיה וזוכות לטיפול דומה לזה של תמונות הסטילס (כך תמונת הילדה מאפגניסטאן). באופן זה השילוב של תמונות סטילס בתוך סיקוונס של סרט, כמו גם הטיפול בסיקוונס הקולנועי כשהמצלמה ואובייקט הצילום הם סטטיים, יוצרים מדיום היברידי (מעורב, שאינו טהור) המשליך מאפיינים של מדיום אחד אל אלה של משנהו

8 Roland Barthes, 'Rhetoric of the Image', *Image-Music-Text*, Essays selected and translated by Stephen Heath, London 1977 [1964], pp. 33-52 (להלן: בארת, רטוריקה).

9 Raymond Bellour, 'The Pensive Spectator', in: David Company (ed.), *The Cinematic Documents of Contemporary Art*, Cambridge, Massachusetts 2007 [1984], pp. 119-123. בעקבות דיוויד קמפני, אם היום, כשניתן לצפות בסרט שוב ושוב ב-DVD או במכשיר אחר, הוא אינו משמש אובייקט להתבוננות כמו הצילום. קמפני, 'מבוא', שם, עמ' 13.

וקורא תיגר על ההבחנות ביניהם. זהו קולנוע בעל פני יאנוס, תמונת סטילס נעונית שפניהן אל ההווה ואל העבר בזמנית.

### ג. אסתטיקה של קולנוע מעוכב

'ההאצה וההאטה (ובמילים אחרות, התנועה של התנועה) הן הממדים היחידים של המרחב', מבחין פול ויריליו ומוסיף כי הממדים המשמעותיים של מרחב־מהירות הם מקריות ואינטנסיביות שנמדדת בשינוי מהירות.<sup>10</sup> במובן זה סרטו של פרלוב, תצלומי, הפונה אל תמונת הסטילס, הוא התשובה לאבחנה זו: שינוי מהירות המתבצע נגד הזרם באמצעות ההאטה.<sup>11</sup> המדיום הקולנועי, בזכות המאפיינים הטכנולוגיים שלו, מקפל בתוכו 24 וריאציות של תנועה פוטנציאלית בשנייה. באותו שוט, כל פריים הוא גירסה מוקדמת של הפריים שעתיד להיראות מיד (אפשר לדמיין בהקשר הזה תנועת יד או סגירת עפעפיים). ההבדלים האלה הם שמייחדים את הקולנוע כאמנות, אלא שהבדלים אלה מוכחשים בדרך כלל בקולנוע לטובת ההמשכיות, כפי שהראה התיאורטיקן הצרפתי ז'אן-לואי בודרי.<sup>12</sup> תצלומי, כמו המזח לפניו, נטען מן המתח המתקיים בין המשכיות לחוסר תנועה: בין התנועה המתכחשת ומטשטשת אותו הבדל לבין תמונות הסטילס המוצגות זו לצד זו או אחת אחר השנייה בקצב המדגיש את ההבדל ואת הדמיון ביניהן גם יחד. מצלמת הווידאו של פרלוב מדגישה את פעולת המסגור של תמונות הסטילס, מהססת לגבי האופן הנכון שבו יש למקם אותם. לא רק זאת, חלקן של תמונות הסטילס הן תוצר של מצלמת אולימפוס־פאן המייצרת שתי תמונות אחת ליד השנייה באותו פריים (72 תמונות בסרט של 36), ובכך מושכות את תשומת הלב לאופן שבו נוצרת ומעוכבת ההמשכיות קולנועית: פריים אחרי פריים. באמצעים אלה יוצר פרלוב אסתטיקה של 'קולנוע מעוכב', כהגדרתה של לורה מלווי.<sup>13</sup> הווה אומר קולנוע המשהה את זרימת האירועים ומפנה את תשומת הלב למדיום הקולנועי על מרכיביו השונים. המאורע, התמונה, המשך הקולנועי, העריכה, מבטו של המתבונן – כל אלה מודגשים בתצלומי.

10 פול ויריליו, 'הממד האבוד', המרחב הביקורתי, תל-אביב 2006, עמ' 112. הוא מצביע על השינויים בתמונה הווידואלית והמנטלית בעקבות ההאצה של יצירת התמונה וחשיפתה. עבור ויריליו הדימוי הקולנועי והדיגיטלי חמקמק ולא יציב, וכך גם מעמדו האונטולוגי רעוע. הטכנולוגיות המתקדמות מאז המצאת הקולנוע, הטלוויזיה, הממשק האינטרנטי והמציאות המדומה (VR) שיבשו את היכולת לייצר התבוננות ישירה ועיוותו את המשמעות המקובלת.

11 כפי שציין גלוטמן, תמונות הסטילס הן פתרון צורני שבא לתת מענה לתחושותיו של פרלוב ביחס לכוחה של התמונה: 'הצילום הנע הקולנועי וכן הצילום בטלוויזיה הגיעו לרוויה כוז, שכל קודש התמונה נערר בהם'. גלוטמן, דרד פרלוב, עמ' 25.

12 Jean-Louis Boudry, 'Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus', in: Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods*, California 1985, Vol. II, pp. 531-542

13 Laura Mulvey, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, London 2006, p. 163

בעולם שבו יותר ויותר טכניקות אסתטיות מחקות את המציאות ויוצרות סוג של היפר-מציאות, יש לשאול איך גוף 'מתבונן' משתלב במכונה הכלכלית, התעשייתית, הטכנולוגית הזו? על כך עונה חוקר האמנות והתרבות הוויזואלית, ג'ונתן קררי, כי עם השינויים הטכנולוגיים המתבונן משמש מעין 'רכיב' בתמונה הכללית, כמו העדשה, הסורק, המחשב.<sup>14</sup> במובן זה כשפרלוב מתעכב על אובייקט הצילום, על זווית ההתבוננות, על הקומפוזיציה והעדשה, על סרט הצילום ועל עצמו כמתבונן, הוא לא רק מסרב לשמש 'רכיב' ביצירת האמנות אלא מבצע מהלך אסתטי המנוגד למגמה זו. 'הסטודיו שלי' הנו סיקוונס המשמש מבוא לסרט והמשכו יופיע עוד פעמיים במהלך הסרט. הוא יוצא דופן במובן זה שהמבע הקולנועי שלו מדגיש את התנועה הקולנועית. באמצעות סיקוונס זה בוחן פרלוב את המדיום הקולנועי ואת המעשה הקולנועי: הסטודיו, המצלמה החדשה שאותה הוא למד להפעיל, התאורה, אובייקט הצילום (עץ השסק מבעד לחלון), הסאונד (שופן ואחר כך שיר אוקראיני הבוקע מהרדיו), הצלמים, העורכת ואפילו ההיבט הכלכלי ('זאת המתנה שאתה נותן לי, בסדר, נחיייה עם זה, נסתפק במועט', אומר פרלוב לבן שיחו). באמצעות סיקוונס הפתיחה מצהיר פרלוב על כוונותיו: תצלומי חוזר אל מקורותיו של הקולנוע ובוחן את היחס בין ההווה של היוצר לעברו, ובין ההווה של המדיום למדיום שקדם לו.<sup>15</sup> חקירה זו, כפי שנראה, משמשת הזדמנות להתחקות גם אחר ההווה היומיומי שהופך מיד עם צילומו ובמרחק הזמן גם לעדות לעבר הקולקטיבי שלנו.

כדי להתחקות אחר תהליך זה בסרט אתמקד כאן בנוכחותו של המתבונן בסרט באמצעות סדרות התמונות שבו, ובמיוחד בשתיים: תחילה בסדרת התמונות בפסג' הלונדון מיניסטור (רח' אבן גבירול, תל-אביב), ואחר כך בסדרת התמונות הקשורות לצלם הנרי רוט. שתיהן מופיעות לקראת אמצע הסרט.

תצלומי מורכב לעתים קרובות מסדרות של תמונות שממסגרות את המאורעות וההתרחשויות מזווית שונה בכל פעם. אלה הם החזרה וההבדל המייצרים סדרתיות. כך למשל עשו קלוד מונה בסדרת ציורי חבצלות המים שלו (1903-1908) או אנדי וורהול בסדרת הקופסאות של מרק קמפבל (1962, 1968).<sup>16</sup> בתצלומי יש מיני סדרות המוצגות

Jonathan Crary, *Techniques of the Observer of the Nineteenth Century: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, Massachusetts and London 1999 14

ברומה לסרט המחווה לאחים לומייר שאותו בימו והפיקו פיליפ פולה ורידייה פרי ב-1995 במלאת מאה שנה לקולנוע (Philip Poulet and Didier Perry, *Lumière et Compagnie*) שבו החליטו המפיק והבימאי לפנות לארבעים בימאים ידועים, ובהם וים ונדרס, ארתור פן, קלוד ללוש, תאו אנגולופולוס ודיוויד לינץ' וביקשו מהם לחזור ולהשתמש במצלמתם של האחים לומייר, שבה חדות עומק השרה מוגבלת, קצב הפריים לשנייה מהיר יותר ואורך סרט הצילום 52 שניות בלבד. בפעולתם זו חזרו הבימאים להשתמש באמצעים הראשוניים ששימשו את הקולנוע בראשיתו, בניגוד למהלך ההיסטוריה ובניגוד לכיוון הריאליסטי של הטכנולוגיה הדומיננטית המוסיפה עוד חושים ועוד ערוצי מבע לקולנוע.

Klaus Honnert, *Andy Warhol 1928-1987: Commerce into Art*, London 2000 16



דוד פרלוב: צילומי צבע 2000-2003, המוזיאון הישראלי לצילום  
על שם אלי למברגר בגן התעשייה תל-חי  
[באדיבות מירה פרלוב]

כחלק ממשך הזמן הקולנועי ובה בעת פועלות כנגדו: הסדרה של הסטודיו של הבימאי ('הסטודיו שלי'), הסדרה של פסג' הלונדון מיניסטור, הבית והרחוב התל-אביבי, המלון והרחוב הפריסאי, סדרת צילומיו של אמיל זולא, סדרת צילומיהם של צלמי הסטילס הנרי לאטיג והנרי רוט. הסדרות מצביה תמונות זו לצד זו, גירסה אחת לצד השנייה, ומבליטה איכויות שלא ניתן להבחין בהן בתמונה הבודדת. מסגור המציאות בתצלומי מתקיים בשתי רמות: באחת, מסגור המציאות הדיאגטית של עולם הסרט והאירועים שבו, ובשנייה מסגור מציאות שהיא כבר מציאות ממוסגרת, כלומר המציאות כפי שהיא משתקפת בטלוויזיה, בתמונות סטילס של פרלוב עצמו או של צלמים אחרים. מסגור ומסגור מחדש מציבים עקבות למבטו של הצלם. אלה פעולות המשמשות ביטוי אישי למציאות העירונית ומהדהדות את פעולותיו של המשוטט בה, כמו ה-*flâneur* של שרל בודלייר וולטר בנימין, שעם הקמת המרכזים העירוניים תיעדו את חוויית השוטטות.<sup>17</sup> בנימין מבחין בספרו על בודלייר בשלושה סוגים של מבטים: המבט האגבי של המשוטט, המבט הסקרן שהופך כבר לנעיצת עיניים והמבט המרוכז, הבולש. כפי שמבחין בנימין, מבטו האגבי של המשוטט הופך עם ההתמקדות במטרה למבט בולש.<sup>18</sup> פעמים רבות הבלש בולש במסווה של משוטט, כדי לא להסגיר את זהותו.<sup>19</sup> את מבטו של פרלוב אפשר לסווג כ'מבטו האגבי של המשוטט'. הוא אינו מנסה לאלף באמצעות המצלמה

17 ראו, ויגורר, יומן ויום-יום.

18 ולטר בנימין, בודלייר, תל-אביב 1989 [1939].

19 ראו גם Tom Gunning, 'The Exterior as Interior: Benjamin's Optical Detective', in: *Boundary 2* 19  
*International Journal of Literature and Culture*, Vol. 30, No. 1 (2003), pp. 105-129

את המאורע או לשחזר אותו, הוא אינו מבקש להפוך אותו לחיזיון מרהיב, אלא ממתין ומאפשר להתרחשות להנחותו.<sup>20</sup> באמצעות מבט זה הוא מתחקה אחר ההתרחשות או האירוע שנקרים אל מול המצלמה. עם זאת החזרה שוב ושוב אל דמות או אל אירוע מסוימים מייצרת לעתים קרובות מבט מרוכז, עיקש, הבולש אחר המציאות שסביבו. המבט הזה מוקלט פעמים מספר בסרט תצלומי באמצעות ההשתקפות במראה: בבית, במעלית, בבית הקפה הפריסאי או במלון, כאשר המצלמה ומאחוריה פניו של דוד מחזירים מבט במעין מימוש מושלם של ה'מצלמה-עין' של דו'יגה וורטוב.<sup>21</sup>

### ד. הפסז': דיאלקטיקה של פנים וחוץ

מה חושף מבט המצלמה בתצלומי ובאיזה מרחב הוא ממוקם? מבעד לתמונות הסטילס בולטת העיר כתמה נוכחת וחוזרת בסרט. פרלוב נותן בה סימנים במבטו, מאפיין אותה בתנועת האנשים, בהולכי הרגל, במכוניות, בבתים ובבתי הקפה. ערים מכילות את התנועה ואת הפעילות האנושית בהווה, אך פעילות מרחבית זו, ברוח דבריו של הסוציולוג הצרפתי אנרי לפבר, תמיד מקפלת בתוכה את ההיבט החברתי.<sup>22</sup> פרלוב הוא המתבונן, המשוטט, אך גם ה'משתמש' בעיר. הוא מקליט את 'צעדיו בעיר' באמצעות מצלמתו. כמו הפילוסוף הצרפתי מישל דה סרטו שקרא להבנה של העיר דרך ההליכה בה, פרלוב מזהה את העיר 'כרשת של כתיבות מצטלבות' כשהוא יוצר 'מרחב של מבע' בין אנשים ומקומות במצלמתו.<sup>23</sup>

בסטודיו, בבית הקפה או בכניסה ללונדון מיניסטור, באמצעות המבטים הארוכים והמתווכים של המצלמה דרך הדלת, דרך החלון הפתוח או הפתוח למחצה, באמצעות ההשתקפות במראה נוצרת בסרט דיאלקטיקה בין פנים לחוץ. חוץ שחודר אל הפנים ופנים שממשיך את החוץ. כך, למשל, כשפרלוב בוחן את בית הקפה בפריס ומצלמתו משתקפת בראי ומצלמת בבת אחת את הפנים והחוץ, וכך גם כשמצלמתו נכנסת אל הפסז' של לונדון מיניסטור: לוקח לפרלוב זמן להיפרד מהרחוב. מצלמתו משתהה על הרחוב, מתעכבת על הכניסה ועל השומר אברהם, וחוזרת שוב אל הרחוב. דלת הכניסה והיציאה של הלונדון מיניסטור כמו מחזירה אותנו אל הארקדיה הפריסאית, אל הפסג'ים ששימשו מושא התבוננות לוולטר בנימין, אותם המעברים שנוצרו במאה התשע-עשרה

20 כפי שמבחינה חוקרת הקולנוע מארי אן דואן בהתייחסה אל המאורע הקולנועי המתועד בתחילת המאה, Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, The* Archive, Cambridge, Massachusetts and London 2002, pp. 140-171 (להלן: דואן, עליית).

21 וורטוב הוא בימאי סרטים ותיאורטיקן שזיהה את הפונקציה של המצלמה עם זו של העין. ראו סרטו האיש עם מצלמת הקולנוע (1926). ראו גם דו'יגה וורטוב, 'מניפסטים', סרטים, חוב' 3 (1987), עמ' 46-35. בתרגומו של אברהם גורדון.

22 Henri Lefebvre, *The Production of Space*, London 1991 [1974] (התייחסותי כאן לתפיסה בספר כולו).

23 Michel De Certeau, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley 1984, p. 66



ושימשו מרכזי המסחר הראשונים ונגטשו מאוחר יותר. מעברים מקורים אלה הם מרחב עירוני תחום שבו החלל עדיין ציבורי אך מבודד; חוץ שמעניק אשליה של פנים. 'המרכז של הפסג' ריק, אני ממחר ליציאה, רק ביציאה ליד החלונות של חברת נסיעות, אני מרגיש שאני יכול לנשום יותר בקלות. הרחוב, החופש, ההווה, כך בלשונו של פרנץ הסל.<sup>24</sup> הארקדיות המקורות ובהן החנויות היו לבנימין מימוש חומרי של המצפון הפנימי, וליתר דיוק 'התת-מודע של הקולקטיב החולם'.<sup>25</sup>

פרלוב משוטט בפסג', כמו ולטר בנימין שלושת רבעי מאה לפניו. אמנם אין זה הפסג' הפריסאי אלא זה של הלונדון מיניסטור, אך גם כאן המשוטט מתמקד בחנויות המקורות ובהתרחשויות סביבן, בחלונות הראווה, בדלתות הכניסה והיציאה לפסג', במוכרים, במספר הולכי רגל הנכנסים ויוצאים, מכנה את מכריו בשמותיהם ומנסה לפענח את סוד פניהם של העוברים ושבים שאותם אינו מכיר. שהרי, כפי שהבחין חוקר האמנות הצרפתי ז'אק הנסייר, לצילום יש טכניקה ייחודית. זוהי 'פואטיקה כפולה ההופכת את פניהם של אנשים אנונימיים לכאלו שמדברים פעמיים: כעד אילם לתנאים שמוטבעים על תווי פניהם, בגידיהם, התפאורה של חייהם וככאלו שברשותם סוד אותו לעולם לא נדע, סוד שמוסתר באמצעות אותה תמונה ששולחת אותם אלינו'.<sup>26</sup> לפרלוב, כמו לבנימין לפניו, הפסג' משמש אתר שבו נחשף התת-מודע של הקולקטיב. בקולו הוא תוהה על משמעותם של המראות שאותם מקליטה המצלמה שלו.

פרלוב מספר בתחילת הסרט כי נולד בריו דה ז'נרו ואחר כך נסע לפריס. בתחילה לא התקבל ללימודים גבוהים בפריס שלאחר המלחמה מפני שלא היו בידיו מסמכים ('כאילו לא נולדתי כלל'). בסרטו, בתל-אביב ברחוב שלידי הבית ובפריס ליד המלון, הוא בוחן את הפנים והן מעוררות את סקרנותו כמהגר וכאיש קולנוע: 'הו פנים', 'הו אצבעות ארוכות'. בפסג' לונדון מיניסטור ההתפעמות הופכת לעתים קרובות לתהייה: 'מנין הוא?' 'מנין היא?' 'האם הם תימנים?', 'גרוזיה'. הוא בוחן את הצליל האקזוטי של מקומות רחוקים 'נובוסיבירסקי, איפה זה נובוסיבירסקי?' 'האם הם עובדים זרים מרומניה?' הוא שואל, 'בני כמה הם?' 'מקולומביה?' ומתעכב במיוחד על אברהם השומר, הניצב בכניסה ובודק את הנכנסים ואת חפציהם.

רחובות ופנים מאפשרים ממד החורג מהעלילה שבה הם משתמשים. למעשה העיר, כמו הפנים, מקפלת בתוכה נוף חברתי.<sup>27</sup> באמצעות הדיאלקטיקה הזו שבין פנים וחוץ פרלוב מנווט בין הבית לרחוב, בין העין למרחב, כשהוא ממסגר את המציאות היומיומית

Susan Buck-Morris, *The Dialectic of Seeing-Walter Benjamin and the Arcades Project*, 24  
Cambridge, Massachusetts and London, p. 38 של שנות השלושים.

שם, עמ' 39. 25

Jacques Rancière, *The Future of the Image*, London and New York 2007, p. 15 26

Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, New York 1960 27

פסאג' Vivienne, פאריז  
(נבנה ב-1832 שוחזר ב-1982)



דוד פרלוב: צילומי צבע 2000-2003,  
המוזיאון הישראלי לצילום על שם אלי  
למברגר בגן התעשייה תל-חי  
(באדיבות מירה פרלוב)



המקיפה אותו. פרלוב מעמיד את מצלמתו מול המקריות של החיים: הוא חוזר אל המקומות המוכרים לו, בולש אחר סביבתו הקרובה וממפה אותה. אלא שזו – המציאות – מעלה בתצלומי שוב ושוב את אותן תמונות. וכך אל הטריטוריה המוכרת, השכונתית, חודרת המציאות האלימה שמסביב: זו שמציבה ליד הדלת, במעבר בין הפנים לחוץ של פסג' לונדון מיניסטור, את השומר או 'הזקיף' בלשונו של פרלוב, אברהם בכניסה, זו המקופלת בשפת הגוף של יושבי הקפה והולכי הרגל התל-אביביים לעומת אלה הפריסאים, זו של העובדים הזרים, זו שמביאה את אירועי הטרור של ה-11 בספטמבר למסך הטלוויזיה שבמלון הפריסאי, וזו שחודרת מבעד למסך הטלוויזיה בביתו; מראות שאליהם חוזרת מצלמתו של פרלוב וחושפת את 'התת-מודע האופטי' כפי שכינה זאת בנימין. ברצוני

להשתמש כאן בארקדיה ובפסג' באופן דומה לזה שהשתמשו בו בנימין ואחר כך פרלוב, על מנת לעבור באמצעותם אל הדיאלקטיקה שבין ההווה היומיומי לתת-מודע ולזיכרון הקולקטיבי בתצלומי.

### ה. המאורע: היומיומי והיסטורי

בפרק מספרה על המקרי בקולנוע, מבחינה מארי אן דואן כי כל מאורע הוא בלתי מעובד או מוטמע. המאורע, היא מוסיפה, מקבל את משמעותו המלאה בדיעבד.<sup>28</sup> אחד הפרדוקסים הגדולים של המאורע הקולנועי הוא העובדה שמצד אחד הוא מקפל בתוכו את המקרי והבלתי צפוי, ומצד שני הסרט הקולנועי, על המסגור שלו ועל המשך הנתון שלו, כופה על המאורע מבניות וצורניות קונקרטיות. לכאורה בוחר פרלוב בסרטו לסלק את המאורע ולהתמקד בתמונה, אלא שהמאורע חוזר ונוכח שוב ושוב. לכאורה מתמקד פרלוב בזמן היום-יום, 'הזמן הקטן' כלשונו של זלי גורביץ.<sup>29</sup> וזאת בניגוד להוויה הישראלית, אשר אינה נותנת לו את המקום הראוי. 'ההווה הישראלי', אומר גורביץ, 'הוא סרבן הווה, סרבן יומיום. לא שאין יומיום: יש סדר, יש בתי ספר ומרפאות ומקומות עבודה ורחוב ופועלים בכבישים, ואנשים מעבירים את יומם כך שנים, אבל כנוסח או כהוויה תרבותית ההווה לא נסגר כמו ספר שמסרב להיגמר. ההווה פעור לעתיד'.<sup>30</sup> אלא שההווה היומיומי והאקראי המוקלט על גבי הסרט הנע ותמונות הסטילס בתצלומי פונה בה בעת אל העבר הקולקטיבי, אל 'הזמן הגדול'.<sup>31</sup>

כפי שהבחנו, עסק פרלוב בתצלומי במדיום הצילום והקולנוע באמצעות תמונותיו שאותן מסגר בזמן קולנועי עם מצלמתו ובקולו. אך תצלומיו של פרלוב כוללים גם תמונות סטילס ואזכורים של צלמים מוערכים ואהובים עליו. הוא מתעכב תחילה על אמיל זולא, שבצילומי השחור לבן שלו צילם את משפחתו ואת סביבתו הקרובה האינטימית, כמו פרלוב ביומניו ('יומן ויומן מעודכן). בהמשך מזכיר פרלוב שלושה צלמי סטילס אשר את עבודתם הוא מאפיין. סימור (צ'ים) צ'ימור אשר עבודתו מיוצגת באמצעות תקריב של פני ילדה בשחור לבן ('ילדה-מלחמה') והנרי לאטיג שמצלם את היומיומי ואת המפתיע, כמו המטריות שמצלם פרלוב ביום גשם תל-אביבי. פרלוב מעיד עליו ש'גם כשהים סוער הוא מצלם את שמחת החיים'. הצלם השלישי הוא הנרי רוט. את רוט מציג פרלוב כצלם שאינו מצלם: 'הצלם שתיעד את שואת גיטו לודו' ולא צילם מאותו רגע אף תמונה אחת'. רוט, כפי שמספר פרלוב, צילם עבור הגרמנים את היהודים שנשלחו למוות אך יחד עם מסמכי המוות ותעודות הפטירה תיעד במצלמתו הנסתרת את האירועים בגיטו לודו'.

28 דואן, עליית, עמ' 140-171.

29 זלי גורביץ, 'ההווה הישראלי', על המקום, תל-אביב 2007, עמ' 81-102.

30 מונח של גורביץ, שם, עמ' 84.

31 מונח של גורביץ, שם, עמ' 81-102.

בבחירתו בשלושה צלמים אלה מייצר עבורנו פרלוב את המפתח לתמונות הסטילס בתצלומי (ואולי בעבודתו כולה): תמונות שמכילות את הספירה המשפחתית, האינטימית, תמונות שמכילות את הרגעי והיומיומי בספירה הציבורית ואחרות המתעדות אירועים משמעותיים בספירה זו. עם זאת, באמצעות המבע הקולנועי מעניק פרלוב מעמד שונה לרוט מזה של הצלמים האחרים. בסיקוונס זה מצלם פרלוב את צילומיו של רוט וכן את הראיונות שהוא ערך עם הצלם ועם אשתו. בניגוד לרובו של הסרט מתקיימת בסיקוונס זה תנועה קולנועית רחבה יותר מזו המקליטה את תמונות הסטילס.<sup>32</sup> במישור היחסים שבין הקולנוע לצילום, בין עבודתו של פרלוב עצמו לבין הסביבה התרבותית והאסתטית שבמסגרתה הוא פועל, בחר פרלוב להתייחס כאן לעבודתו של צלם אחר תוך שילוב קטעים מסרט אחר שלו עצמו. נושא הסרט והתמונות שהוא מכיל טעונים, וכך גם אופן הטיפול של פרלוב בעדות ובזיכרון. שם הסרט שממנו מצטט פרלוב הוא זכרונות ממשפט אייכמן (1972).

בסרט זה פרלוב מתעד, כעשר שנים אחרי משפט אייכמן, מספר מצומצם של עדים שהשמיעו את עדותם במשפט (ביניהם הנרי רוט עצמו), ומתמקד בעדים שהם 'דור שני' לשואה ונכחו במשפט. עבור עדים אלה המשפט הוא חלק מחוויית הפוסט-זיכרון שלהם את השואה, כמי שגדלו בצלו של נרטיב שהתרחש טרם לידתם.<sup>33</sup> בסרט זכרונות ממשפט אייכמן כולו, כמו גם בקטעים המשולבים בתצלומי, החקירה של פרלוב מתמקדת בהתרשמויותיהם של עדים במשפט, ואילו המשפט עצמו מיוצג בדרך כלל בעקיפין בלבד. פרלוב מצלם עדות על העדות. עבודתו בתצלומי ממסגרת בווידאו את מה שמסגרה כבר קודם לכן בקולנוע: את תמונותיו של רוט בגיטו לודז' ואת עדותו על האירועים. כשהוא אוזח בידי את התשלילים מימי הגיטו, מספר רוט איך בעוד הוא ממלא את המשימה שהוטלה עליו על ידי הגרמנים – לצלם את היהודים שנועדו להישלח למוות – הוא צילם בהיחבא צילומים אחרים לגמרי. מעשה הצילום של פעולת ההשמדה סיכן את חייו ולכן הוא נקט אמצעים כדי לבצע אותה בחשאיות. הוא הטמין את הצילומים הללו באדמה שישמשו עדות לדורות הבאים. במעשה זה פעל רוט נגד הכוונה המוצהרת כפי שהוגדרה לא פעם על ידי הקצינים הנאצים: לא רק ההשמדה של היהודים אלא גם ההשמדה של כל עדות שהיא.<sup>34</sup>

אבל, כפי שאומר פרלוב בסרט, 'מספר האירועים השפלים עלה בהרבה על מספר המצלמות'. בדומה לסרטו של קלוד לנצמן, שואה (1987), מציג פרלוב את השואה כבלתי

32 סיקוונס נוסף שהזכרתי קודם לכן בהקשר זה הוא 'הסטודיו שלי'.

33 Marianne Hirsch, 'Surviving Images: Holocaust Memories and the Work of Post-Memory', *The Yale Journal of Criticism*, Vol. 14, No. 1 (2001) pp. 5-37; Régine-Mihal Friedman, 'Witnessing for the Witness: Choice and Destiny by Tsipi Reibenbach', *Shofar*, special issue on Israeli Cinema, Vol. 24, No. 1 (Fall 2005), pp. 81-93. (להלן: פרידמן, עד).

34 כפי שמתאר זאת פרימו לוי בספרו השוקעים והניצולים, תל-אביב 1991.

ניתנת לייצוג. כבר בסרט זיכרונות ממשפט אייכמן, כפי שאפשר להסיק מהכותרת, ובשלב מאוחר יותר בסרט תצלומי, אין פרלוב מתיימר להציג את משפט אייכמן, וודאי לא את אירועי השואה. הוא מתמקד בזיכרונות שנותרו במוחם של העדים ובעדותם של בני הדור השני.<sup>35</sup>

תמונות הסטילס נוכחות בסרטים כעקבות אינדקסליים המקיימים זיקה מטונימית עם העבר שהיה, אך מחשבותיהם, פחדיהם וחששותיהם של הצלם ואשתו הם חלק בלתי נפרד מהזיכרון של אותו אירוע ומהטראומה המתמשכת. על רקע תמונות סטילס מהגיטו, פס הקול מכיל הן את עדותו של הנרי מעל דוכן העדים בזמן המשפט (1962) והן את עדותו בסרט התיעודי כעשור שנים אחר כך. בסרט זה רוט מספר למצלמתו של פרלוב כיצד איימן התבונן בו בעת עדותו במשפט, כביכול אינו סולח לו שנשאר בחיים, ואשתו מוסיפה ומספרת איך בזמן המשפט חזרו אליה כל התחושות מהימים ההם ('פחדתי שאני הבאה בתור'). מצלמתו של פרלוב מתמקדת בתמונות הסטילס, עוברת ביניהן בתנועה אופקית (פן) כאילו היו אירועים בסרט המתרחשים אחד אחר השני ומשם עוברת לרוט, המדגים איך צילם במחנה במצלמה הנסתר. צילומי הסטילס בשחור לבן מחייבים פרשנות והסבר, אלא שהעדות של רוט מכילה, כמו כל עדות, דבר מה שעליו אי אפשר להעיד.<sup>36</sup> העובדה שהיא מתווכת מדגישה את חוסר האפשרות למסור עדות. רוט עלה לארץ שנים מספר קודם לכן ועדיין אינו שולט בשפה העברית. אשתו עוזרת לו ולעתים נשמע אף קול המתורגמת. 'מי זו', שואל פרלוב את רוט, כשעל המסך נראות פנים צעירות של אישה. 'אשתי, אשתי שלי', עונה רוט. 'אשתך שלך', אומר פרלוב. 'אשתך שלך?' שואל רוט בפליאה ופרלוב, המהגר הוותיק, שעדיין עקבות המבטא ניכרים בקולו, מזדהה בצחוק עם העולה החדש ועם קשיי השפה העברית. כך מדגים פרלוב את העמדה האתית של מצלמתו הן ביחס למצולמים – 'צילום. צלם את האחרים כאילו אתה מצלם את עצמך' – והן כלפי המאורע עצמו, כאשר הוא מדגים את חוסר האפשרות להעיד ביחס לשואה. עמדתו ממחישה את טיעונו של ג'ורג'יו אגמבן ביחס לעדות של הסובייקט:

35 ראו דיונה של פרידמן, עד, בעקבות מריאן הירש, בחלל האינטר-סובייקטיבי שנוצר בעדויותיהם של בני דור שני. חוקרים כמו נורית גרץ, ג'אד נאמן, מיכל פרידמן ומשה צימרמן עסקו בנוכחות השואה בקולנוע הישראלי. את המאפיינים של סרטי הדור השני של השואה הציגה מיכל פרידמן במחקרה. ברצוני להוסיף לדיון זה את סרטו של פרלוב (1972) כדוגמה מוקדמת בקולנוע הישראלי, שלא טופלה ככל הידוע לי עד כה. ראו, נורית גרץ, סיפור מהסרטים: סיפורת ישראלית ועיבודיה לקולנוע, תל-אביב 1993; הנ"ל, מקהלה אחרת: ניצולי שואה, זרים ואחרים בקולנוע ובספרות הישראליים, תל-אביב 2004; משה צימרמן, אל תגעו לי בשואה: השפעת השואה על הקולנוע והחברה בישראל, חיפה 2002; Judd Ne'eman, 'The Tragic Sense of Zionism: Shadow Cinema and the Holocaust', *Shofar*, Vol. 24, No. 1 (Fall 2005) pp. 22-36; Régine-Mihal Friedman, 'Images of Destruction / Destruction of Images', *Assaph Kolnoa*, Vol. 2 (2001), pp. 247-256; הנ"ל, עד.

36 הבחנתו של ז'ן-פרנסואה ליוטאר ביחס לעדות, ג'ורג'יו אגמבן, מה שנותר מאושוויץ: הארכיון והעד, תל-אביב 2007, עמ' 54.

'העדות אינה אלא מפגש בין שתי אי האפשרויות להעיד: שכן כדי להעיד, על השפה לוותר על מקומה לטובת האי שפה, להצביע על חוסר האפשרות להעיד'.<sup>37</sup>

## 1. סיכום: תצלומים כעדויות על עדויות

את העניין הכללי של הצופה בתמונה, את הניסיון המלומד והתרבותי לחקור את התמונה, לזהות את כוונותיו של הצלם, מכנה רולאן בארת בספרו *מחשבות על צילום*, 'סטודיום'. לעומת זאת את ה'שוק' (shock), את האופי הפוצע או השורט של הדימוי הצילומי הוא מכנה 'פונקטום'. שניהם, ה'סטודיום' וה'פונקטום' של התמונה, שייכים לצופה, למרחב ההתקבלות של התמונה.<sup>38</sup> בתצלומי פרלוב חולק עמנו את המשמעות של התמונות עבורו ובכך מרחיב את מרחב ההתקבלות של הסרט עבורנו: בעוד הערוץ הוויזואלי מגדיר ותוחם את משך זמן ההתבוננות באמצעות פס הקול, מציג הסרט את פרשנותו לתמונות כך שהיא מכילה הן את ה'פונקטום' והן את ה'סטודיום' של תצלומי. אם בערוץ הוויזואלי פרלוב מותיר לכל צופה את טווח המשמעויות שלו, כצלם הבולש אחר המציאות הוא מציג בעזרת הפס קול את מימצאיו ואת פרשנותו, ובכך חושף מציאות תיעודית רב שכבתית, מציאות שנדרשת לעסוק בסוגיות הקשורות באופן שהפריים מייצג אירוע ובמסגור של מה שכבר מוסגר. במובן זה, בעיני, הסיקונס הקולנועי שבו פרלוב מצלם מחדש קטעים מסרט הקולנוע שלו, זיכרונות ממשפט אייכמן, משמש 'פונקטום' של הסרט. בסיקונס זה פרלוב מעביר את הקולנוע שלו, הן זה שמוצג בתצלומי והן זה שהוצג בסרט קודם. כשהוא בוחן את מרכיביו של המאורע הוא מאפשר לצופה ליצור מרחק מהנרטיב של הסרט ולהתבונן בו. בעצירתו של המִשך הקולנועי הוא מאפשר לנו לראות את הטראומה של העבר, השואה, כשהיא מציצה מבעד לטראומה של ההווה. בד בבד הוא מדגיש בפעולה זו את אוזלת היד של מעשה התיעוד הקולנועי לשמש עקבות לאירוע שהתקיים בעבר.

בסרטו האחרון, *תצלומי*, בחן פרלוב את עבודתו הקולנועית על מרכיביה השונים והתבונן בה במבט לאחור. באמצעות סיקונס הצילומים של רוט הצביע פרלוב על האופן שהוא רואה את היחסים בין המציאות לתיעוד שלה. 'איני כתב', הוא אומר, 'אינני עיתונאי', הוא מצהיר על עצמו. הוא משוטט בסביבתו הקרובה, 'ליד הבית, ליד המלון' (כשם תערוכת צילומים שלו שהוצגה בבית הספר לקולנוע סם שפיגל), מנהל יומן קולנועי וביומן זה ניתנת תשומת הלב ליומיומי, 'לזמן הקטן'. עם זאת, האירועים במשמעותם המצטברת הופכים אט אט ל'זמן הגדול'. לשינוי הזה תורמת הפרספקטיבה של הזמן: הזמן שעבר מאז צילומי הסרט ותמונות הסטילס שבו, אך גם שיח זמן העבר שבו מתקיים הרובד של תמונות הסטילס בסרט. במסגרת זאת עושה פרלוב שימוש במצלמת הקולנוע שלו, המאחדת את תמונות הסטילס למרחב סובייקטיבי קולנועי. חיבור זה מודגש במיוחד

37 שם, עמ' 58.

38 רולאן בארת, *מחשבות על צילום*, תל-אביב 1985.

בשני סיקוונסים שהזכרתי, שבהם עבודת המצלמה נוכחת באופן מודגש ביחס לסיקוונסים האחרים – ב'הסטודיו שלי' ובסיקוונס על רוט ועל זיכרונות ממשפט אייכמן. באמצעותם מדגיש פרלוב את העמדה האתית של מצלמתו: להראות את מה ששכחנו ואת מה שאיננו רוצים לראות.

התמונה בתצלומי של פרלוב מכילה בדרך כלל לא את המאורע המתוכנן, אלא את זה המזדמן לעיניו של הקולנוען המשוטט. על גבי הערוץ הוויזואלי הנע ישנן סדרות של תמונות המשמשות מפתח למציאות חיינו; תמונות שפרלוב מבודד מן המציאות שסביבנו, מקפיא באמצעות מצלמת הסטילס ומקליט על גבי הסרט הנע. אלה עקבות המציאות שלו ושלנו. בין תמונות הרחוב התל-אביבי והפריסאי, המוצעות כמו שברי קליידוסקופ רבגוני על שלל מטרייתיו, הולכי הרגל, המכוניות, בתי הקפה והפנים האנושיות, מבצבצת האימה של חיינו. הוויתור על הנרטיב, על העלילה, על הפריסה ההיסטורית-כרונולוגית של 'איך זה קרה' הוא פועל יוצא של הוויתור על תנועת המצלמה. צילום הסטילס לעומתה מבודד את הרגע, מדגיש את המקרי והופך אותו לבלתי נמנע. ההקפאה של הרגע ואחר כך ההתבוננות בו באמצעות תנועת מצלמת הקולנוע יוצרות מעגליות פטלית במובן זה שאין לסרט חלופה אחרת, אלא לחזור שוב ושוב לאותם רגעים שהוקפאו. בבחירה להכיל בתוך המדיום הקולנועי שממשמע הווה – 'הנה זה קורה עכשיו' – תמונות סטילס המעבירות את האיכות של 'כך זה היה',<sup>39</sup> אין לתצלומי אפשרות להעלות תמונות חדשות או לנסח מחדש את המציאות, אלא לחזור לנסות להבין את פשר אותן תמונות, תמונות הסטילס שאת איכותן הבודדת, הפוצעת, ממסגר עבורנו הקולנוע של פרלוב.

הקריאה שהצעתי כאן מתאפשרת במרחב שנוצר בין תמונות הסטילס לבין עצמן, בין התמונות לבין פס הקול, בין הסרט הזה לבין יצירות קולנועיות אחרות, בין הסרט תצלומי לסרטים אחרים של פרלוב, בין הפסג' הפריסאי של בנימין לונדון מיניסטור. במרחב הזה מתפקדת מצלמת הקולנוע כמכונת זמן שמחזירה אותנו אל אותם מראות שאנחנו מסרבים לראות או שהתרגלנו, וכבר איננו רואים אותם. פרלוב צילם ומסגר קולנועית עבורנו גלויות: לא רק בתי קפה פריסאיים ותל-אביביים, אלא גם את העובדים הזרים, גלויות מבית החולים, קונטקטים מגיטו לודז'. להסתכל ולראות שוב ושוב.

