

הסטילס כגוויתו של הקולנוע

על חוויות של סטילס וקולנוע בסרטו של דוד פרלוב "תצלומי 1952/2002"

בעקבות "מחשבות בשריות" של וויאן סובצ'ק

מאמר מאת לירן עצמור

מוגש במסגרת קורס בנושא פנומנולוגיה מרצה: ד"ר בועז חגין

בשנת הלימודים האחרונה שלי באוניברסיטת תל אביב, התקשרתי למורי, דוד פרלוב, חלוץ הקולנוע הדוקומנטארי בישראל וחתן פרס ישראל, וביקשתי את רשותו לעשות סרט עליו. בסרט ביקשתי ליצור פורטרט של פרלוב דרך שיטוט בחדרו, פתיחת המגירות, התבוננות במדפים, מעין סיור מודרך בקורות חייו של אבי הקולנוע הדוקומנטארי בישראל. לסרט שנוצר קראתי "טיול בחדר של פרלוב" (1998). כשנתיים לאחר מכן פנה אלי דוד והציע לי להפיק את סרטו החדש "תצלומי 1952/2002". הסרט ביקש להיות מן סיכום עד כאן של חייו דרך תצלומי הסטילס שלו. מהתצלומים הראשונים בשחור לבן שצילם ב-1952 בפאריס, שני סלילי נגטיב שדרכם גילה פרלוב את כוחו של הצילום ועד לאלפי התצלומים בצבע שנהג לצלם מדי יום מבית הקפה בכניסה לפסאג' באבן גבירול פינת שאול המלך בתל אביב בתחילת שנות ה-2000. החלטתי להיענות להצעתו של דוד והתחלנו בהפקת הסרט. לאחר שלוש שנים הסרט הוקרן בפסטיבל ירושלים. חמישה חודשים לאחר מכן פרלוב נפטר.

הניתוח הבא של סרטו האחרון של פרלוב יהיה כזה המשלב את ההבנות, הידע והמחשבות הנובעים מההכרות העמוקה שנוצרה לי עם דוד במהלך עשיית הסרט, יחד עם המחקר הפנומנולוגי, המבקש להציע אפשרויות של פענוח התופעות אותן אנחנו חווים ודרכן את משמעויות הדברים.

"תצלומי" הפך לסרטו האחרון של פרלוב, מעין סיכום אוטוביוגרפי או צוואה. רק שנים לאחר גמר הסרט ניתן להבין עד כמה חווית סוף החיים השורה בסרט הייתה משמעותית בתהליך היצירה שלו, ועד כמה יצירה קולנועית זו "מסמנת" או "מסתמנת" (עד כמה שהמוות הינו חוויה הניתנת לסימון, דבר שעוד אדון בו בהרחבה) את המוות. עבודה זו מבקשת לחבר בין התופעות המתוארות בסרט האחרון של פרלוב לבין נושא המוות הסרט, באופן הפקתו ובצורתו הקולנועית. דרך האסוציאציות מרגעי העשייה של הסרט, שלוש השנים האחרונות בחייו של היוצר ועד לרגעים מתוך הסרט עצמו. התיאוריה הפנומנולוגית, מאפשרת חיבורים מעין אלה, בין חווית היצירה, דרך היצירה עצמה, ועד לחווית הצפייה בו. במבט לאחור נדמה כי תחושת המוות שורה על פני רוב סרטו והסרט הינו למעשה אפוס של דיון בייצוגי המוות הקולנועיים בקולנוע התיעודי ובסטילס. אני מבקש להבין את עבודתו של פרלוב ואת חידת סוף החיים אשר שזורה בסרט כמעט בכל "פריים", גם בתוכו וגם מחוצה לו, בחייו של דוד באותה התקופה ובאופן שבו סרט זה נעשה.

הנסיבות הביוגראפיות יוצרות את נוכחותו החזקה של המוות בסרט. בעצם כבר מכותרת הפתיחה של הסרט כרוכה מעין נבואת מוות שהתקיימה לבסוף עם גמר העבודה עליו. שמו האנגלי של הסרט My Stills מיטיב לבטא זאת: הדוממים שלי. הנה כבר בראשית כוונותיו של פרלוב, בעצם יציאתו ליצור את הסרט הזה הוא מגדירו כחיפוש אחר הדומם, הנח, הבלתי פועל. החיפוש אחר הדומם כחזרה מהתנועה אל הפסקת התנועה, מהסרט אל הסטילס. שאיפה זו של פרלוב היא מעין זיכוכ של מסע חיפוש דומיננטי בחייו אחר "האמיתי", "המקורי" ו"החד פעמי". הבחירה הזו נעשתה בדמי ימיו בהחלטה לא לעסוק עוד בקולנוע עלילתי כי אם להמציא את עצמו מחדש ולהתרכז בעשייה דוקומנטארית בלבד. לא עוד סיפורי בדים כי אם החיים עצמם. לא עוד גיבורים, דראמה ונראטיב כי אם חיי היומיום והבנאליה שהם מביאים עמם. זוהי נקודת המוצא של דוד ביצירתו המונומנטאלית והמרכזית בחייו "יומן" (1973-1983). ב"תצלומי" פרלוב מרחיק לכת עוד צעד אחד ומגדיר את הצהרת הכוונות שלו ליצור סרט בתמונות סטילס. פירוק השנייה הקולנועית לאחד חלקי 24 שלה (במושגים מעולם הפילם), ובמובן הזה, עוד צעד בדרך להקטנה והצמצום האולטימטיביים של מרחב האפשרויות שבקולנוע, אל הפריים הבודד עצמו חסר התנועה, הדומם, המת. האומנם?

המסע אל "תצלומי" הינו מסעו של מי שמבקש להצר את נקודת המבט שלו ולחזור אל הבסיס הראשוני ביותר, הפריים הקולנועי, תמונת הסטילס. כמעט במובן מעפר היית ואל עפר תשוב, כך היא תשוקתו של פרלוב אל תמונת הסטילס. דווקא בעידן של תנועת דימויים בלתי פוסקת, אינפלציה של דימויים בתנועה, פרלוב מבקש לחזור להגדרות הבסיסיות ביותר של הפריים עצמו, הקומפוזיציה, הסיפור בתמונה הדוממת, הצורה המזוככת של גרעין האטום הקולנועי. גם נקודת המבט שלו בצילומיו בשנים האחרונות היא נקודת מבט מצטמצמת, דוממת (בדומה להחלטות צורניות שכבר החל בהן ב"יומן" - לא לרדוף אחרי האירועים אלה להניח להם לקרות לפני מצלמתו, לא כמצלמה נסתרת במובן הנלעג של המונח כי אם מצלמה נייחת, העומדת בנקודת מושבו של היוצר ומתבוננת מנקודה זו על העולם). פרלוב נהג לצטט את אמרתו של רנואר "הנצח בפינת הרחוב", זוהי התכתבות של החיים עם מה שהוא מעליהם, או מעבר להם, הנצח. בתמונת הסטילס דוד מצא את האפשרות דווקא בגלל "מוגבלותה", דווקא בגלל צרות ההבעה שבמסגרתה, דווקא היא יכולה להנציח, להעלות, להגביה למעין מעמד טרנסנדנטלי את המציאות היומיומית, הפשוטה, החולפת על פנינו מבלי שאנו שמים אליה לב בכלל. זוהי נקודת מבט מובנת למי שבערוב ימיו מבקש להרחיק (או לקרב) ולצמצם את נקודת מבטו למינימום (או למקסימום) ההכרחי. כאילו לומר לא עוד מצלמת הקולנוע המחייבת תנועה של פריימים, אלא הפריים עצמו והעולם שהוא מכיל בתוכו. גילוי של עולם ומלואו בתוך המצב הנייח, הדומם והעצור ביותר, מעין קפסולת חיים במתכונתה הגרעינית ביותר. תמונת הסטילס היא הדנ"א של הקולנוע, משם הקולנוע נולד ובכוונתו של פרלוב לשם הוא צריך לחזור. לאפשר מבט פתאומי, חטוף אך מעמיק וחסר תקדים במה שנמלט מהעין, חמקמק ובלתי ניתן לתפיסה. ממש כמו רגע הלידה ורגע המוות עצמם.

פרלוב, שהרקע האישי שלו קשור קשור ישיר ביצור (שימש כאסיסטנט לבניית התפאורות של מעצב

התפאורות של סרגיי אייזנשטיין בפאריס בתחילת שנות ה-50), ראה בהתפתחות הקולנוע אבולוציה כמעט ביולוגית, הכרחית וחיובית. הוא היה יוצר שברך על כל המצאה שהייתה קשורה בהתפתחות המדיום הזה במהלך המאה ה-20. שמחתו הייתה רבה כאשר עם התפתחותו של המדיום התאפשרה הנגישות של הצילום לכל אחד והצילום הפך להיות כעט שביד הסופר. פרלוב חזר אל מושג העט ואל כתיבת היומן הפרטי כדימויים מרכזיים בתהליך היצירה הגדול של "יומן". אבל עדיין, חומרי הגלם למצלמה היו יקרים והצילום שלו היה רק בשחור לבן. רק בסוף שנות ה-90 החל פרלוב לגלות את עולם הצילום הדיגיטאלי. עתה, חגג פרלוב את האפשרות לצלם ללא גבול ובצבע, ובמהלך השנים האחרונות של חייו היה יושב באופן קבוע מתחת לביתו ברחוב שאול המלך בתל אביב ומצלם מבית הקפה שלו את העוברים והשבים, את החנויות, המאבטחים, נגני הרחוב והחתולים. בשעות אור שונות, בעונות שונות ובמצבי רוח מתחלפים. הוא גם הדפיס את תצלומיו, ושוב המדפסת הביתית אפשרה ניסיונות חוזרים ונשנים, "טעויות" רבות, ונפח יצירה, אשר לפני סוף המאה ה-20 לא היה באים בחשבון. אט אט הצטברו בחדרו אלפי נגטיבים, קונטקטים ופרינטיים של התצלומים החדשים שלו. עם ההתגברות של היצירה הזו נולד הרעיון לעשות סרט מהתצלומים הללו. כך שהאבולוציה המתפתחת, הקידמה והנאורות הן אלו שהביאו אל הצמצום והריכוז במועט (או בהרבה). יש לזכור כי יחד עם הברכה שמצא פרלוב בכל תוספת טכנולוגית ("ביולוגית") שכזו, תמיד הדגיש את הצד המוסרי של השימוש באותה טכנולוגיה. הוא ראה בעין רעה מאוד את ההתפתחות של הקולנוע העלילתי כקולנוע בדים, אשר התרחק מרחק רב מהכנות האמנותית ומהמחויבות של האמנות הגבוהה אל המוסרי והיפה. על כן ביקש דווקא עכשיו, בעידן הדיגיטאלי עם האפשרויות הבלתי מוגבלות, לעשות סרט "אנאלוגי", מכאני כמעט, אשר לוקח על עצמו מגבלות אין ספור ומתעלם במכוון האפשרויות הרבות שהקולנוע מאפשר היום לספר באמצעותן סיפור או להביע הבעה אמנותית.

באופן פיזי דרשה הפקת הסרט ראשית לכל למצוא חלל עבודה בו ניתן יהיה לאחסן, לקטלג ולצלם את אלפי התצלומים של הסרט. מצאנו דירת 2 חדרים קטנה, בקומת המרתף ברחוב פרופסור שור בתל אביב ופרלוב עבר לשם בשמחה רבה. לראשונה בחייו נמצא לו חלל עבודה משל עצמו (גם אם חציו שקוע באדמה והחצר האחורית שלו מובילה לפיסת קרקע מוזנחת עם עץ שסק אחד במרכזה). במהלך שנה שלמה אספנו בסטודיו את התצלומים, סידרנו אותם עפ"י סדרים שונים, נושאים, צורניים ואחרים. באפשרויות הטכנולוגיות שניצבו בפניו בין סריקה של התצלומים לטובת הסרט לבין צילום מחדש בפורמאט וידאו נבחרה דווקא האפשרות השנייה. על אף "המיושנות" של הבחירה בצילום וידאו של תצלומי הסטילס היה בחווית הצילום מחדש הזו דבר מה מדהים. התצלומים הדוממים הפכו לאט לאט ליצורים חיים, באמצעות מצלמת הוידאו שצילמה אותם "בתנועה" עבור הסרט. כל תצלום מוקם על לוח מגנטי אל מול מצלמת הוידאו וצולם במשך כ-12 שניות. וכך פריים אחר פריים אלפי תצלומים צולמו בזה אחר זה. לא בכדי מזכירה עשיית הסרט הזה עשייה של ז'אנר קולנועי מפואר אחר-האנימציה. עצם העשייה של "תצלומי" מצטלבת עם מונח מהתחום הפילוסופי של חווית ההאנשה של הדברים המתים, הכנסת רוח חיה בציורים דוממים הייתה בלב העשייה של הסרט הזה.

הסטודיו הפך לביתו השני של פרלוב, בשלב מסויים הוא התעקש להביא למקום מן מטת אלונקה ולנום

בה את שנת הצהריים שלו. המראה של פרלוב ישן כלוחם בהפוגה בין הקרבות, את שנת הצהריים שלו בסטודיו הקטן יישאר איתי כל חי.

הסמילוגיה של המוות

המוות כמעין טאבו גם בחברה וגם בייצוגי האמנותיים ובאופן בו המוות מצוטט ומשתקף בהם, ניצב במרכז מאמרה המאלף של ויויאן סובצ'ק (Sobchack) "Inscribing Ethical Space: Ten Propostions on Death, Representation and Documentary". גם היא כותבת על החוויה ומתוכה, בהיותה נכה באופן אישי היא חוותה על בשרה את סכנת איבוד החיים ואת משמעותם. על כן ויויאן סובצ'ק רואה בבחינת מקרי המוות בייצוגיהם הקולנועיים והטלוויזיוניים בחינה של כל המערכת הסמיוטית וגבולותיה בעולמנו. "Ferocious Reality" כך מכנה סובצ'ק את מה שהמצלמה עושה לתופעת המוות בקולנוע. היא בוחנת כיצד מחזק הקולנוע למעשה את אותן אמונות טפלות או טאבוים קדומים כלפי המוות משחרר האנושות. היא רואה במוות אתגר יוצא דופן מכל הייצוגים הגופניים האחרים. לידה למשל אינה נראית בלתי ניתנת לייצוג על אף היותה אירוע שמשנה את מהות הגוף מאי היותו להיותו באופן דומה למוות. אבל בעצם היות הלידה ייצוג של מי שגופו נכנס אל תוך, ומקבל על עצמו את מערכת הערכים, התרבות והסדר החברתי האנושי, הלידה "מתמסרת" לייצוג הרבה יותר בקלות מאשר המוות המערער. הלידה היא לידת כל הסימנים מהבחינה הזו. המוות הינו מותו של כל הסימנים. בחילוניות המוות נתפס כסופו המוחלט והאחרון של תהליך מתן המשמעות כולו. אין זה רק סופו של תהליך ייצור הסימנים כי אם סופו של הייצוג עצמו בכלל. על כן הטאבו על המוות הינו כה קשה ובלתי ניתן לעיכול ומכאן הקושי הקולנועי הדוקומנטארי העצום לטפל בו. מכאן מפנה סובצ'ק את תשומת לבנו לכך שדווקא המוות הטבעי, המתמשך והתהליכי, שבעבר היה המוות היחיד מוכר לאנושות ורוב האנושות חזתה דווקא בו (בבית, בחיק המשפחה, כהמשכיות טבעית לחיים עצמם במקום ובזמן, או בציור ועל כך עוד אדון), הרי שהמאה העשרים מרחיקה את ייצוגי המוות המוכרים לנו אל אמנות המאה ה-20, הקולנוע והטלוויזיה. שם, רוב ייצוגי המוות הם דווקא אלה של המוות הפתאומי, האלים, המהיר והחד, הנוצר כתוצאה מהתקף אלימות חיצונית, המלחמה, הטרור או הרצח.

סרטו של פרלוב מתרחש כמעט כולו במרחב המוצג לנו מראשיתו כסטודיו לעבודה אשר חיים בו, מעין בית אשר בו קורות כל התרחשויות החיים, העבודה, השינה ואולי אף מותו של האומן. במובן זה מחזיר פרלוב את הדיון בתהליך סוף החיים אל הבית הטבעי אל המקום השגרתי, גם אם יופיעו מדי פעם בסרט דימויים של בית חולים, התקפת טרור או מלחמה, יהיו אלה בתמונות הסטילס. פרלוב מתחיל את הסרט בהצגתן למצלמה, מונחות על רצפת הסטודיו שלו, באי סדר אופייני לאדם מבוגר אשר כל חייו אסף את תצלומיו, את רגעיו וכעת מנסה ליצור את הסדר האחרון שבהם, רגע לפני הפרישה הסופית. זוהי השבירה החדה ביותר של המוות כטאבו בייצוג של הקולנוע הדוקומנטארי. המוות אינו קורה מחוץ לחדר, לבית תהליך הפרישה מהחיים הינו תהליך אינהרנטי, פנימי, שהוא תוצאה איטית ומתמשכת לחיים עצמם.

ככותרת של תערוכת הצילומים של פרלוב (אוצר: שוקה גלוטמן): "ליד הבית ליד המלון", אצל פרלוב הכל קורה ליד, גם החוץ, הינו למעשה השתקפות של הבית, הסטודיו או במקרה הרחוק יותר, המלון. כך

גם המוות. המוות הוא שגרה בדיוק כפי ששאר הייצוגים בחיים הם כאלה מנקודת מבטו של פרלוב. ומכאן נצחנו של פרלוב עליו. אם החברה במאה העשרים ייצרה לעצמה את הטאבו הזה של המוות, ככזה שאינו ניתן לצפייה (ואם ניתן לצפייה ולהצגה הרי שתחת מגבלות מחמירות כפי שנראה בהמשך) פרלוב מישיר מבטו אל התהליך הזה של ערוב ימיו באותה שלוה מתכוננת, באותה עמדת מצלמה ובאותה עמדה מוסרית כפי שנהג כל חייו האמנותיים. "אני מצלם סטילס רבים באותו המצב, לא בכדי למצוא את הטוב שבהם. אלה הם הרגלי- לא להפסיק את הזרימה הטבעית של כל אירוע אנושי", דוד פרלוב.

השתקפויות: הסרט פותח בסדרה של התבוננויות של המצלמה בתצלומים הממוסגרים של פרלוב. לכל תצלום מסגרת ומשטח זכוכית עליו. בצילום הוידאו של פרלוב את תצלומיו מתגלות השתקפויות רבות של פניו ורגליו. באחת ההשתקפויות הראשונות נראית דמות ובבואתה בכביש הרטוב בפאריס. תצלום שחור לבן מתוך 72 התצלומים הראשונים שצילם פרלוב בימי חייו, פאריס 1952. גופו של פרלוב המצלם משתקף בתצלום של הגברת הצועדת ברחוב הגשום. והנה עולה מאליה השאלה המלווה את סרטו של פרלוב מראשיתו: איזו היא הדמות האמיתית? האם ייתכן שההשתקפות מסכלת כל אפשרות לממשות? האם מיניה וביה, כבר ברגע שבו שני ים (וכאן אפילו יותר: הדמות, השתקפותה בכביש ודמות הצלם המצלם את התצלום מבעד לזכוכית המסגרת) מופיעים לנגד עינינו הם מזימים בהכרח כל אפשרות להבדיל מקור מהעתק, חי ממת. והנה התשובה המדהימה של פרלוב אינה מאחרת לבוא. במקום לדון בדימוי כשלעצמו הוא דן בחומריותו: הוא מאתר את הצלקת העוברת בתמונה מלמעלה למטה: רק היא עשויה להיחשב לסימן של ממש – סימן המפנה לא לדמות ו/או לדמויות המופיעות בתצלום, גם לא למצלמה כשלעצמה. לא, העדות היחידה היא "הטעות" של פרלוב בעת הטיפול בנגטיב.

כך גם ביחס למצלמה הייחודית שדוד אהב לעשות בה שימוש, מצלמת האולימפוס פן. מעבר לשמה המחייב גם הוא התייחסות (המצלמה כמחליפתה של העט או העפרון) הרי שבעצם השימוש הטכני שעושה בה פרלוב יש משום יצירה של השתקפות, דו מימדית שהוא/המצלמה מייצרים. הלחיצה הכפולה על הדק הצילום מייצרת למעשה שני דימויים באותו הפריים. אסוציאציות? השתקפויות? תאומות? האפשרות לעבור ממימד למימד באותו פריים מייצרת מעין חיות של הסטילס עצמו. אותו סטילס דומם, בלתי נע, מת מקבל לפתע איזושהי תנועתיות בתוך עצמו. שוב האמצעי הטכני, האובייקטיבי, מפר את האובייקטיביות של תוצאתו ומחייב את הצופה בו לייצר משמעות חדשה אשר איננה אף אחד מהדימויים היחידים הבודדים המופיעים בתמונה. רק פענוח של הצופה של שני הדימויים גם יחד במקביל ייצר משמעות לתמונה כולה. המשמעות טמונה ברוח השחור שבין הסימנים, בדיוק כמו במרווח בין פריים לפריים בסרט הקולנוע. בהמשך הסרט פרלוב מקשר בישרות בין שאלת ההשתקפות לבין מצלמת האולימפוס הייחודית באומרו כי במראות של פאריס האולימפוס פן אינה נחוצה לו. כי אכן בנקודת המבט של היושב בבית הקפה בפאריס ומתבונן החוצה נוצר קליידוסקופ של השתקפויות אשר כבר לא ברור בו מי היא הדמות האמיתית ומיהי הדמות המשתקפת.

לכך קשורה כמובן גם דמותו של אביו הקוסם (אשר בתחילת הסרט מופיעה כחלק מארבעה תצלומי פולארויד הממוסגרים יחדיו בתמונה אחת, אהרון, אחיו של דוד, דוד, יעל בתו ואחד הקולאז'ים של אביו

הקוסם, כמעין ביוגרפיה כוללת בארבע תמונות סטילס). פרלוב מכנה את התצלומים מסמכים, מעין ראיות עובדתיות לקיומם של האנשים, לקיום החיים עצמם. בכך נוצר מיקוד חדש- לא עוד מיהו אמיתי ומיהו לא- רק אני ומבטי הם הנוכחים, הם המאפשרים את חווית ההתבוננות הזו ומכאן נקודת המוצא גם של היומן: "זה מובן שיומן זה בגוף ראשון, אני לא קפטן של אונייה שעושה יומן, ולא מפקד צבאי שעושה את יומן המחנה. עבורי כל סרט הוא אישי אבל צריך שהוא יהיה סרט. להיות עבד בארצות הברית או עבדים במצרים או קורבן של איוולת זאת לא פריבילגיה אמנותית. זה הנורא מכל אבל עדיין זה לא אמנות. זה נותן לך אינפורמציה על דברים שקיימים אבלך זאת אינפורמציה זאת לא אמנות". בפרק הראשון של הסרט תצלומי טורח פרלוב לפרט בדקדקנות את הפורמאטים הטכניים השונים של אופני הצילום. הוא מנחה את הצופה ומביא אותו לכדי הבנה עמוקה ומפורטת כיצד להתבונן בתצלום ראשית מהבחינה הטכנית, האובייקטיבית, עוד לפני שהוא מתייחס אל התכנים, או הדימויים המיוצגים בתוכו. לעצם הפורמאט והעדשה יש חשיבות רבה בעיניו של פרלוב. דיון זה מזמן התבוננות מפתיעה בעולם המסמנים והמסומנים בעיניו של פרלוב. לא עוד הבדיקה הישירה מה מסמן המסומן (מה אורמת התמונה, מהו הדימוי המצולם ומדי משמעותו) כי אם השאלה מיהו המסמן? מהן קורות חייו? ובאיזה אופן החליט לסמן את הדימויים ובאילו אמצעים טכניים? האובייקטיביזציה מיחד והאוטוביוגרפיה מאיך של הסובייקטיביות הינה בבסיס ההתבוננות של פרלוב, גם בתהליך המוות. הוא אינו רואה בסיום של חייו אירוע של רגשות סובייקטיביים, הרבה יותר מעניינת אותו ההסתכלות הפסאבדו מדעית על האופן בו תהליך זה קורה, לפרק אותו, כבאיזמל המנתחים את אט לגורמיו, כמעט לשאול לגבי המוות את אותן השאלות הנשאלות אודות תצלום הסטילס: שחור לבן או צבע? פולארויד או אולימפוס? אנכי או אופקי? מרובע או מלבני? "לעדשה קוראים בצרפתית אובז'קטיף" (מתוך הסרט). גם בתיאורו את חדר הסטודיו שלו הוא נדרש לתיאורים כמעט ארכיטקטוניים (לא בכדי הוא מפנה את תשומת לבנו לשכניו הארכיטקטים וטורח לציין כי זהו מקצוע נפלא בעיניו). המדרגות העולות מן הסטודיו אל קומת הרחוב מייצרות את תחושת המקלט, או אולי הקטקומבה, מן מערה שיורדים אליה כדי להכנס ועולים ממנה כדי לצאת (להימלט?). זו הייתה חווית החיים בשנתיים האחרונות לחייו של פרלוב. כאן צולם סרטו האחרון. הממשות הפיזית הזו, הניתנת דרך פרוק ההוויה של חייו לגורמיה, עד לרמת החלקיקים הקטנים ביותר (הפריימים - הסטילסים של החיים) כבר בתחילת הסרט מבטאת את אומץ הלב, להתבונן לזקנה בעיניים, כדמות הזקנה של ג'ורג'ונה בתחילת יומן מעודכן (המופיעה גם בסרט זה) וכמו שואלת "בחלוף הזמן?". גם היא נמאת כל העת במרחב שבין העדיין (חיה) לבין העוד לא (מתה).

פרלוב מצלם את תצלומי הפולארויד ומכנה אותם מסמכים. בהתייחסו למסמכים שהצטברו בסטודיו בימי חייו נוצרת אירוניה חזקה אל מול העדר המסמכים שחסרו לו כדי ללמוד בתחילת דרכו בפאריס בתחילת שנות החמישים. שוב נוצר חיבור אירוני בין התמונה, האובייקטיבית, בעלת המעמד האונטולוגי לבין ההעדר הביוגראפי, אי היכולת להשלים לעולם את מה שעבר וחלף זה מכבר.

המוות בהקשר זה הינו עוד חוליה בחיים המתמשכים, על מלוא המסתוריות שבהם ועל מלוא קסמם. גם במוות נוצר פער אירוני בין דבר מה שנמצא לבין דבר מה אשר איננו. באחד מתצלומיו מדגיש פרלוב (כמו מבקש) כי ככל שתמשיך להתבונן בו כך תגלה עוד ועוד פרטים אודות המסתורין האנושי. זהו

תצלום של איש מבוגר מהגב הניצב בקדמת הפריים ומאחוריו ברקע, במרחק מה ממנו, ברחוב, הולכת אישה עם גבה אלינו. אם ניטיב להתבונן נגלה כי האישה מפנה את פניה אלינו, כאילו לשניה, מבלי משים. האישה היא מירה פרלוב. כך מתקבל מן שילוש לא קדוש של פרלוב, מצלם איש זקן מהגב, ובהמשך מירה פרלוב. אנחנו הצופים הופכים לדמות הרביעית במחזה. הימשכותו של המבט מהצופה, לצלם, למצולמו ולחיייו הפרטיים בחזרה זהו מעגל החיים בעיניו של פרלוב.

הייצוג האיטי והמתמשך הזה חותר תחת אחת מהנחות היסוד של ויויאן סובצ'ק אודות ייצוגי של המוות בקולנוע הדוקומנטארי. היא רואה בייצוג של מקרה המוות דבר מה שהוא תמיד מחוץ לפריים ואינו ניתן להצגה. דבר מה שהוא מעבר לקודים ולתרבות. אנחנו לעולם איננו רואים את המוות או מבינים לגמרי את משמעותו הויזואלית, את הופעתו על המסך. במקום זאת אנו רואים את הפעילות ואת שאריות התהליך של הגסיסה. אי היות אינו נראה. הוא תמיד מחוץ למסך, מחוץ לטווח הראיה. בארת (Barthes) מדבר על הטראומה כמערכת השפה וחוסמת הסימון. תמונות טראומטיות הן נדירות. הטראומה נסמכת על האמונה כי מה שנראה אכן קרה במציאות "הצלם היה חייב להיות שם כדי לצלם את מה שצילם". התצלום הטראומטי הינו התצלום אשר בעקבותיו אין מה לומר עוד, השריפה, הקטסטרופה או המוות האלים, הם כולם ייצוגים המדברים בעד עצמם. התצלום המעורר הלא הינו זה אשר בעצם מהותו איננו מסמן דבר עוד, הוא הוא עצמו. ללא ערכים, ללא מידע נוסף וללא קטגוריזציות מילוליות. זהו ערכו. אצל פרלוב לעומת זאת התצלום הינו לעד הבסיס לאילוסטרציה הווקאלית, האינטרפרטציה החוץ מסכית, ההקשר הביוגראפי, האמנותי, האינטר טקסטואלי. על כן נראה עד כמה פרלוב משתייך לצלם המוסרי אותו מתארת סובצ'ק בהמשך מאמרה.

סובצ'ק מציינת כי בעולמנו הטכנולוגי המוות אינו נתפס כפעילות חיה של הגוף אלא כמצב טכני. על אף שהגופה ממשיכה להשתנות ולהירקב המוות נתפס כמכה אחת ומוחלטת. ארי (Aries) רואה במוות סדרה של צעדים קטנים שלבסוף אינם מאפשרים לדעת באיזה רגע בדיוק קרה המוות. סובצ'ק משווה את התהליך לתהליך ההקלטה של מוות בזמן אמת ופירוקו ל- 24 פריימים בשנייה- האם נצליח בהילוך איטי או אפילו בעצירה מוחלטת של התמונה לשהות מה היה הפריים המדויק שבו ארע המוות עצמו? ממש כמו בפרדוקס זנון, הניסיון לצמצם זמן ומרחב למימדים האובייקטיביים ביותר לא יגבר על אי היכולת לשים את האצבע על הרגע הנורא המדויק הזה. בעיני סובצ'ק אי היכולת הזו רק מגבירה ומעצימה את תחושת המסתוריות ואי היכולת לייצג את עובדת המוות. כאן סובצ'ק מביאה את הדוגמא של הסרט של אברהם זאפרודר (Zapruder) על רצח ג'ון קנדי. כשהוא מנוגן שוב ושוב, ומופסק פריים אחרי פריים, שניית המוות עצמה הולכת לאיבוד וחומקת לה בכל פעם שאנו מתבוננים בסרט. החזרתיות הזו אט אט הופכת למעין פולחן של ניסיון לתפוס את הבלתי ניתן לתפיסה. וכך מה שהתמונות הללו מספרות הוא אינו רגע המוות העובדתי אלא את אי היכולת לתפוס את רגע המוות כלל וכלל, ולכן את מגבלות הייצוג של המוות. "לא ניתן לראות באמת את רגע מותו של קנדי" (Report, 1967).

מכאן בדיוק יוצא פרלוב למסעו בעקבות הסטילס. לא רק שהוא לא ינסה לפרק את הסרט הקולנוע לרגעיו ולמרכיביו, להיפך, הוא ינסה לבנות מאותן פיסות לבנים המכונות "סטילס" את בניין הסרט הנע והמתמשך, בדיוק בכיוון הפוך לאל המחפשים את רגע המוות, פרלוב מחפש את האפשרות ליצור חיים, גם

מהדבר המת ביותר, התצלום.

סובצ'ק מדגישה כל העת את ההבדל בין סרט העלילה לבין הסרט הדוקומנטארי. אם בסרט העלילה אנחנו נכסה את עינינו מפני האימה כי זו באה לספק איזשהו קתרזיס, או התרה של דמות או עלילה, הרי שבסרט התיעודי מבטנו נמשך לגלות את הרגע ואין אנו מליטים מבטנו מפניו, נהפוך הוא אנו נמשכים אליו כפרפר אל אש, מתוך הידיעה הקמאית כי לעולם לא נצליח לתפוס את הרגע באמת. עם זאת בעוד בסרטי העלילה מוות נראה באופן תכוף בסרטי התעודה הוא נדיר וכמעט שאינו נראה כלל וכלל.

פרלוב בפתחה לסרטו מנסה להאניש את המוות ולהחזירו אל חיק הטבעי והאנושי. הוא מתייחס לכינוי הצרפתי של תמונת הדומם בציור "NATURE MORT" טבע מת ובכך רומז כי למעשה אין דבר כזה או שכל דבר הוא כזה. בשלב מאוחר יותר בסרט הוא מתייחס לקצרת התפוחים בחדר העריכה בו הוא עובד ואומר "לאמנים אסור לאכול אותם רק להתבונן בהם". ובכך מזכיר את הנחת היסוד שלו בעבודתו המונומנטאלית יומן "מעשה אאליץ להחליט לאכול את המרק או לצלם אותו?". ההתבוננות במוות באופן שכזה נושאת עמה מטען מוסרי כבד. כי הרי אין ההתבוננות בתפוח כדין ההתבוננות במת או בתהליך המוות. הערעור הזה, השאלה הקשה הזו של מה קורה לצלם המתבונן במוות אנושי כחלק מהתהליך הטבעי האנושי, השגרתו כמעט, היא שמעלה את המתח המוסרי בסרט זה כל העת ושסובצ'ק מנסה לתת עליו את הדעת בהרחבה בהמשך המאמר שלה. פרלוב נדרש לכך כבר בפתחה לסרט. בהציגו את אחת התמונות שצילם בפאריס של מסך הטלוויזיה (דימוי תכוף אצל פרלוב שעוד אדון במשמעותו בהמשך), דימוי של ילדה מאפגניסטאן מספטמבר 2000 הוא כבר מתקן את עצמו בטעות. הוא אומר בתחילה שצילם את הילדה המבועתת מאימי המלחמה ב-11 לספטמבר ומייד מתקן "או אולי ב-12 כי ב-11 לא צילמתי". מכאן נוצרת כבר העמדה המוסרית של פרלוב, את הזוועה אין לצלם, לפחות לא ברגע הראשון להתרחשותה. הצלם האדם אינו יכול לעמוד מנגד, לפחות לא ברגעיה הראשונים של הזוועה ולצלם. אין לו זכות מוסרית כזו. בהמשך סובצ'ק נותנת סימנים של מותר ואסור בהקשר זה וגם אני אחזור לשאלת המוסר בצילום הדוקומנטארי של שאלת המוות בהרחבה. אבל אין ספק כי מבחינתו של פרלוב הזוועה היא אכן טאבו לא ניתן לצילום, את הצילום הוא מתחיל אחרי הזוועה, ורק לאחר הוא עצמו הגיב את תגובתו הראשונית האנושית לה.

"המצלמה נחה, וגם הרדיו וגם אני נח אחרי עבודה המאומצת". לקראת סופו של החלק הראשון בסריפטיך שיוצר פרלוב ב"תצלומי" (הסרט מורכב משלושה חלקים, החלק הראשון מצולם כולו בסטודיו, החלק השני הינו מקורות ההשראה של פרלוב והחלק השלישי מורכב כולו מרצף תצלומי הסטילס). הוא מניח את מצלמתו בסוף הטיוול בסטודיו ומשווה כאן בין מצבם הנייח של החפצים למצבו הנייח של הגוף. הפריים הפרוזאי מציג את משקוף דלת הסטודיו ואת עומק הסטודיו כשבקדמת הפריים מופיעה חבילת ניירות של טישו.

כל כולה של התמונה הזו אומר- שגרה, "רגילות" טבעית ובלתי מתוכננת, אקראית כמעט. תמונת דומם מתה. אלא שקולו של פרלוב נשמע ברקע. הוא מתאר בקולו את תחושותיו תוך כדי המנוחה הזו. רק הקול מייצר את מימד הזמן.

לולא נשמע קולו היינו טועים לשוב כי מדובר בכלל בתמונת סטילס. לפתע כף ידו של פרלוב נכנסת

לפריים ומדליקה את מכשיר הרדיו שעל השולחן. הרדיו נשמעת נעימה אוקראינית ופרלוב מספר אודות אבות אבותיו אשר היגרו לארץ ישראל מאוקראינה. הקיום המת כמעט זוכה בחיוניות מפתיעה ובהקשרים ביוגרפיים מפתיעים ובלתי צפויים. כיצד מתגלה שושלת הרבנים של פרלוב מאוקראינה בחדר המרתף של הסטודיו שלו ברחוב פרופסור שור בתל אביב. הנה שוב הזדמנות מקרית של מפגש בין שני מימדים אשר פרלוב טורח לפרקם ולהדגישם חוזר ושנו - מימד התמונה ומימד הפס קול. מיהי התמונה החיה לפנינו? תמונתו של החדר המצולם הדומם הניצב "מת" על הפציו או שמא קולו המבוגר של האיש המדבר אלינו, כמעין רוח רפאים המחייה אבות קדומים מארץ רחוקה בסיפור הנשמע בפס הקול הבלתי נראה. בנקודה זו עולה גם שאלת היחס בין הוידאו לבין תמונת הסטילס במלוא חריפותה. מצלמת הוידאו מאפשרת את המשך הבלתי מוגבל של צילום המשכי, כמעט ללא הגבלת זמן של חיים ללא הפסקה. תמונת הסטילס היא אותן חלקיק, אחד חלקי 24 מהשנייה הקולנועית בפילם. היכן החומריות נגמרת והיכן היא מאבדת את מעמדה כדבר מה הנמצא, ניתן לתחושה באמצעות החושים השונים? האם תמונת הוידאו המייצרת את אשליית ההמשכיות, הדימיון המוחלט, ביחס של אחד לאחד לקצב התקדמות החיים, האם היא החיה? הנה פרלוב מניח אותה דווקא בקומפוזיציה שכזו אשר מערערת לחלוטין את האפשרות שלנו להפריד בין התמונה החיה לבין התמונה המתה? החיים כמוות, הם הם החיים בתמונת הסטילס. מכאן הסרט כולו הנו חקירה מדוקדקת, כירורגית ומפורטת בתמונה הנחה, התמונה "המתה". האפשרות לגלות חיים, הקשרים, קונטקסט ואינטר טקסטואליות בפריים הנח, הקבוע, היציב הינה האתגר של סרט זה. זהו המבוא לסרט כולו. נסה להתעמק עד אין סוף בפריים האחד, הקבוע והבלתי משתנה ותמצא בו את הכל. כאמרתו של רנואר "הנצח בפינת הרחוב" מתגלם ב"הנחת יסוד" זו במלוא עומקו. מכאן העמדה המקורית והחד פעמית של היוצר הזה - הרצון להתבונן במציאות מאותה נקודת מצלמה, מאותה עמדה שבה הוא נח, יושב, פועל, חי. ושהעולם יופיע בתוך הפריים הזה ומולו. ומכאן שגם תהליך המוות האיטי, זה שאינו ניתן כמעט להבחנה ולאבחנה הוא המאותגר כאן בהתבוננות אמיצה, כמו אומר - להסתכל למוות בלבן של העיניים, לחכות לו כאן, באותה עמדת מצלמה שבה צולמו כל חייו של האומן.

לפי סובצ'ק התנועה או ההמרה מהגוף המתנועע, המגיב היא הסימן לגסיסה או לתהליך לקראת המוות, והייצוג של הגוף הדומם אשר פסק מלהגיב או לנוע או הייצוג של המוות עצמו. "הנקודה הדוממת של העולם המסתובב" T.S.Eliot. מוות יכול להיות מיוצג רק ע"י הנגשה של שני מצבים הפוכים: הגוף החי והגוויה. ייצוג הגוף המת הינו המעבר מחסר דבר מה לחסר כל דבר. זה לא אומר שאנו לא מתייחסים לגוויה עם רגשות וכאב אלא שאנו תופסים אותה כדבר שונה לחלוטין ממה שאנו כאובייקט. על אף שהאובייקט הזה מזכיר לנו את גבולות בן האנוש, הרי שתגובתנו אליו כבר מגנה עלינו מפניו. הוא מחוץ אלינו ולעולם לא נגיע אליו. Sacral Power: אדם מציג עצמו לזולתו באמצעות גופו, תנועותיו, מחוותיו. הוא אינו רק בעל גוף כי אם גופו שלו הוא הוא.

על כן הגוף הינו כלי של גילוי עצמנו לעולם. אם כך אובדן הגוף הינו אובדן יכולתנו לגלות עצמנו לעולם. הגופה מבקשת למסור לנו כי פעם הייתה ייצוגו של משהו ועתה הינה הכיסוי, המסכה של אותו אדם, היא פסקה מלגלותו. כך הופך הצופה בגופה בעצמו מסובייקט למפלצת, הזוועה - התבוננות באובייקט הזה שפעם היה אדם והידיעה כי זהו איננו אדם עוד. דווקא ההזדהות האנושית בשלב הזה היא המפלצתית

ביותר. אנו מתבוננים במה שאין לנו זכות להתבונן בו וכך מתחזק הטאבו והולך, עם רגשות האשם שמלווים אותנו בהתבוננות הזו. לעומת זאת ההתבוננות הפרלובית היא לעד התבוננות אנושית. גם כשהוא מצלם רק את כפות רגליו הצועדות של אדם ("יומן" פרק 5) הוא תוהה אודות קורותיו של האדם הזה, לאן הוא הולך ומנין הוא בא. אכן המחוות האנושיות מעידות בעיניו של פרלוב יותר מכל על ההתנהגות האנושית אך לעולם אין מדובר בהחפצה של האדם או אובייקטיביזציה שלו. אלא מיסתורין לאין קץ אודות רגשותיו, כוונותיו ותחושותיו האנושיות הכמוסות ביותר. לגבי הדיון בזוועה, על מלוא משמעותה של ההכרה כי החיים נפסקים, כאן פרלוב מביא אל מול עינינו מספר דוגמאות מתולדות הצילום במאה ה-20 אליהן אתייחס בהמשך, גילויים של מלחמות, טרור ושואה. הוא בפירוש קושר בין ההתרחשויות בחייו, לבין המאורעות ההיסטוריים, הפוליטיים והאסונות הגלובליים של המאה ה-20.

יש לזכור כי פרלוב כמעט לעולם אינו מצלם את הזוועה, בדימויים שהוא מצלם לעולם אין משיכה אל המזעזע, אל הקטסטרופאלי כי אם אל האנושי, היומיומי והשגרתי. כשהוא כן מצלם דימויים כאלו זה לרוב יהיה מבעד למסך הטלוויזיה, כמעין השתקפות של השתקפות, "צילום צד ג'", כמי שמתבונן בקטסטרופות המתרחשות בעולם מאותה נקודה שבה הוא מביט ברחוב, בבית הקפה ובשגרתי יומו. עם זאת הוא משווה את התוקף של עבודתו לתוקף של צלמים אחרים שעסקו גם בצילומי רגעי חיים או מוות. הוא יוצא לשליחותו האמנותית בפירת הרחוב באותה מידה של מסירות, רצינות ואחריות של היציאה אלי קרב. (תמונת הילד המרים את ידיו אל המצלמה של פרלוב בפרק ראשון של "יומן" - והשאלה המתבקשת - למי הוא נכנע? למצלמה שלי?)

פרלוב מרים את מסך הייצוג בהכניסו אותנו אל חדר העבודה שלו ואל האופנים, המנגנונים שבהם סרט זה הופק והתבצע. הוא מקדיש זמן ניכר להבהיר לצופה כיצד צולם חלקו השלישי של סרט זה, אשר עשוי רובו ככולו תמונות סטילס אשר צולמו ע"י מצלמת הוידאו בסטודיו. הוא מציג לצופה בשלב זה את המפיק, הצלם, עוזר הצלם והעורכת, הוא חושף את מנגנון העשייה של הסרט שלו לא בכדי. הוא מתעקש על ההבנה העמוקה ועל ההכרה של הצופה שכל תמונות הסטילס שהצופה עומד לראות בהמשך הינן תמונות שצולמו ע"י מצלמת הוידאו המצלמת בד"כ התרחשויות חיות. כמעט כדי להזכיר כל העת כי אותן "רוחות" חיות, נמצאות כל העת מאחורי התמונה הקפואה המתה. בכל דרך שהיא מתעקש פרלוב להזכיר את מידת החיוניות, האנרגיה והמשאבים הנדרשים כדי לצלם תמונה אחת. ועפ"י חוק שימור האנרגיה יש לקוות כי חיוניות זו תישמר עם הצופה לאורך הצפייה בחלק השלישי של הסרט. כשפרלוב מציג דמות בסרט, אין מדובר רק בחייה של אותה דמות מצולמת, כי אם גם בחייו של צלם הסטילס (פרלוב).

אבל לא די בכך, אין מדובר רק בשני אלה כי אם בצוות שלם של אנשים חיים אשר מצלמים את הצלם מצלם את מצולמים. הצילום החי על גבי הצילום החי על גבי הצילום החי מדגיש את מידת הכוח שפרלוב מייחס לתמונות הסטילס.

התעקשותו על אופן הפקה שכזה לסרט (ולא סריקה טכנית ממוחשבת של התמונות אשר ודאי הייתה פשוטה וזולה יותר מבחינת האמצעים הקולנועיים והכלכליים שלה) מדגישה עוד יותר את דיפוזיות פורמאט הוידאו אשר בניגוד למצלמת הפילם אינו מורכב מהטבעה פוטוסינתטית של אור על גבי נייר

צלולויד, כי אם על שדות מגנטיים (ומעניינת כאן ההבחנה בין המושג פריים מעידן הפילם המוגבל, החד פעמי והקבוע אל מול המושג שדה מעולם הוידאו אשר מציג מרחב של נקודות מגנטיות רחב הרבה יותר המכיל אינפורמציה רבת נקודות - הפיקסלים, ממש כמו שדות הטבע המשובצים ירק צפוף וצבעוני). הדיפוזיות של פורמאט הוידאו מיטשטש, קצת בדומה למצלמת האולימפוס פן וקוראת תיגר על פורמאט הסטילס, לא עוד חלוקה אבסולוטית, אובייקטיבית של פריים אחד אחרי השני כי אם מארג שתי וערב של אינפורמציה דיגיטאלית סבוכה וכמעט בלתי ניתנת להפרדה (למעט הלחיצה המלאכותית על כפתור הפאוז אשר מייצר את אשליית הפריים אך איש המקצוע תמיד יבחין כי מדובר בשני שדות מגנטיים שגם אותם אפשר להמשיך ולחלק את הפריים לשדות, לחלקיקים ולמימדי אינפורמציה כמעט אינסופיים).

כך מסתיים חלקו הראשון של הסרט, זכרו כי מאחורי כל פריים של דמות מצולמת שתראו מעתה עומד לא רק הצלם שצילם אותה אלא גם הצוות שצילם את תצלומו של הצלם, כל עמדת מצלמה שכזו היא עמדה חיה, נושמת, על אף היותה נראית קפואה ומתה בתוצאתה הסופית בסרט. זהו בדיוק הפירוק של המוות (והחיים) לגרגירי הדקים ביותר, אלה שאכן לא נראים בעיקר באותה שניה חמקמקה בה עוזבת הנשמה את הגוף והגוף הופך מחי למת באחת.

פרלוב מודע לחלוטין כי האמצעי היעיל ביותר לייצוג מוות בתרבות היום הינו מעשה האלימות הנותן סימנים של מוות בגוף החי. כאן סובצ'ק מעלה את אחת מהנחות היסוד הפרובוקטיביות ביותר שלה בטענה כי על אף שהאלימות והפגיעה הגופנית נתפסות בעינינו כמפרות הסדר החברתי והמרקם הגופני של התרבות ושל האינדיבידואליזם האנושי, הרי שבעצם סימני המוות העיקריים בייצוג הוויזואלי הינם דרך אלימות. בציינה כי היחס הראשוני שיש לנו למוות בתרבות כיום הינו יחס של אי הכרות עם המוות המתמשך, התהליכי (בניגוד לעולם הישן אשר בו מוות טבעי התרחש בבית והיה חלק מהעולם "הטבעי" של האדם) מכאן שהיכרותנו כיום עם הופעת המוות הינה תוצאה של פעולה מיידית ומפתיעה ובלתי טבעית כלל וכלל - האלימות. מכאן שמוות אלים של הגוף החי הינו ה-*sign vehicle* האפקטיבי ביותר כדי לסמן את המעבר מהיות לאי היות. לאנגר ((Langer: בעידן האלימות הפרטית והטבח הציבורי שמאיים להפוך את הזוועה למקובלת ציבורית מוות "לא נורמאלי" (אשר אינו חוליה טבעית בשרשרת) חייב להתקבל על ידינו כהמשכי, במקצב הנורמאלי של חוויותינו. דימוי הפטרייה במצפון הקולקטיבי שלנו הוחלף בשנים האחרונות באקט של אלימות פרטית אשר הופכת למטאפורה - ההתנקשות, מה שנראה כאובייקטיבי - האלימות, הנגרמת בדרך כלל ע"י משהו חיצוני, דינאמי, קינטי, מאפשרת למעשה את ייצוג הדימוי שנותן חיים, שמשהו חיים ושמאשר חיים. ולכן הפסקת האלימות היא המוות עצמו. האלימות מאפשרת את הייצוג של הטראנספורמציה מעבר אשר יש לו ייצוג נראה וסובייקט בעל גופניות אל ההווה של הגופה, האובייקט.

לכך נדרש פרלוב בעת הצגת מקורות ההשראה לסרטו והוא מתייחס לארבעה צלמים עיקריים: אמיל זולא (Zula), דייויד סימור צ'ים (Seymore), הנרי לארטיג (Lartigue) והנריק רות (Roth). עצם ההפנייה של פרלוב אל מורשת של צילום המאה ה-20 מחברת אותנו אל חוליות השרשרת הארוכה והמשכית של תנועת צילום הסטילס במאה ה-20. פרלוב מייחס חשיבות עצומה להיסטוריה של האמנות בכלל ואמנות

הצילום בפרט. הצילום מבחינתו של פרלוב איננו אירוע חד פעמי, מקרי, מנותק משרשרת החיים ועל כן הוא אינו מנותק גם מאילן היוחסין הסבוך לא רק הביוגרפי כי אם האמנותי וההיסטורי. בכך פרלוב מנטרל בעיני את פרדוקס האלימות שיש בעצם הצילום עצמו. (במהלך העבודה על עיצוב הפס קול התעקש פרלוב על הגברת קולות הנקישה של כדורי המגנט אשר הדביקו את תמונות הסטילס על גבי לוח המגנט וכך הן צולמו ע"י מצלמת הוידאו. קולות השיקשוק של כדורי המגנט נשמעו בעיניו של פרלוב כיריות אקדה. יש בכך מעין מטאפורה לאבחנה זו, פרלוב יורה בתצלום, הוא מחסל את האלמנט הרצחני שבעצם פעולת הצילום, באמצעות הדבקה של התצלום על לוח המגנט וצילומו באמצעות מצלמת הוידאו. פרלוב מאניש את התצלום הממית, הוא יורה בו!).

פרלוב מקדיש זמן רב להתעסקות באנתולוגיות השונות של הציור והצילום. לא בכדי הוא רואה חשיבות בשמה של מצלמת האולימפוס פן, הפעם לא רק במובן העט הכותב את היומן כי אם כהמשכיות למכחול המצייר את התמונה. האפשרות לצייר באור, (או ביתר דיוק לקבע את הציור באור) שנולדה במהלך המאה ה-19 היא נקודת זמן אחת מיני רבות בהיסטוריה של האמנות הפלאסטית מנקודת מבטו של פרלוב. צילום הסטילס, שהינו אביה מולידה של אומנות הקולנוע, לא נולד יש מאין מבחינתו של פרלוב, הסטילס נולד ומשתייך לעולם האמנותי של רמברנדט, של האומנות היפאנית ושל ציורי המערות. זמנו של הציור כמעט כזמנו של האדם. על כן דבר שלא נולד כעת (צילום הסטילס) לא ימות עתה. נצחיות קיומו מבטיחה את נצחיות המשכיותו. צילום הסטילס של פרלוב אינו מדבר עם הרגע כי אם עם הנצח. לכן אקט הקפאת החיים של תמונת הסטילס איננו אקט של מוות כלל וכלל כי אם אקט של החיאה, של המשכיות ושל רציפות. "זו המסיכה שלי- דוד אומר לי בזמן שהוא מרים את מצלמת הפולארויד שלו ולוקח תצלום שלי. שנינו עוצרים את נשימתנו כשהתמונה מחילה להיחשף. בדרך פלא פרלוב מצליח להפוך גם את הרגע הזה לקסום ומרגש. דאגר וודאי הרגי בדיוק כך כשהשדרה הפריזאית הופיעה משומקום על משטח האגרטיפ שלו לפני למעלה מ-150 שנה" (טליה חלקין).

ייצוג המוות כחוקק על הגוף החי בתנועה אשר מופסקת לפתע. לסוגיה זו סובצ'ק עושה שימוש במונח ה-Duree, אל מול השינוי האיטי והמדורג אשר במושג ה-Duree ניצבת ההקפאה, ההפסקה או ההפרה אשר איננה נותנת מקום לתהליך או לטקסיות, לצורה או לצורניות. ההפיכה של גוף בתנועה לגוף מופסק מתנועה איננה מאפשרת יותר את הסיכוי למתן משמעות או אפילו למושג של צדק של המוות. כאן סובצ'ק עושה את האבחנה בין התיאור של מוות איטי, תהליכי וטבעי כתיאור של מוות בגוף שלישי. אל מול המוות הפתאומי, האלים והמוחלט אשר הופך אותו לתיאור של מוות בגוף ראשון.

סימון דה בובואר ((de Beauvoir: "אין דבר כזה מוות טבעי. כל אדם חייב למות. אבל לכל אדם המוות הוא תאונה ולכן, אפילו אם התכונן לכך והסכין לו, המוות הוא פעולה בלתי מוצדקת של אלימות". גם היידגר מתייחס לייצוג המוות כדבר מה תהליכי כטרנספורמציה למישהו אחר במקום אחר "אנו מתייחסים למוות כמשהו לאחר כך". ליפטון ((Lifton: "לא משנה הגיל או הנסיבות בוואו של המוות תמיד נתפס כמוקדם מדי ולכן הוא תמיד חסר זמן. הזוועה, כשהיא גרוטסקה של פעילות אלימה ופוגעת מחזקת את ההבנה המודחקת שמוות הינו אירוע בלתי ניתן לניהול או לשליטה, והוא מותיר את האדם עם הברירות: אימה או ערנות".

אצל פרלוב המוות איננו כזה, לא מותו של הקולנוע (תמונת הסטילס כגווייה סטאטית של מה שפעם היה חי) ולא המוות הביוגראפי. התבוננותו בשניהם הינה התבוננות סבלנית, מחייבת, איטית אשר מכירה בפרדוקס האקזיסטנציאלי הסיזיפי וממשיכה ובוחרת בחיים. אין פה אקט של אלימות כלל וכלל, על אף הדיבור בגוף ראשון יש פה תיאור כמעט אובייקטיבי, רגוע ושליו ומלא חיים של הטבע האנושי על כל פניו.

הצלמים אליהם מתייחס פרלוב בחלקו השני של סרטו הינם כולם צלמים אשר מציבים מראה אנושית, גם אם לעיתים הם נאלצו להתמודד מול הזוועות הגדולות ביותר בתולדות המאה-20. ראשון- אמיל זולא, הסופר שצפה בהשפלה האנטישמית של הקצין אלפרד דרייפוס ומחה וניצב מול ההתנהגות הבלתי אנושית הזו וסיכן את חייו על מזבח המלחמה בגזענות ובאנטישמיות. זולא צילם מין יומן של חייו השגרתיים, של משפחתו, בעלי החיים סביבו והמקומות בהם נסע, עבד, פעל. היכולת הזו מרשימה את פרלוב עד מאוד, אמיל זולא, הסופר הגדול הזה, לוחם המוסר האנושי, מלווה את חייו בתמונות אשר אין בינן לבין ההרואיות המוסרית שלו דבר. ודווקא בגלל כך הוא נחשב כל כך בעיניו של פרלוב.

דווקא בזכות ההתייחסות הבנאלית, היומיומית, האנושית, אשר מעניקה סובייקטיביות לכל אשר נקרה בדרכו של הסופר, כאילו במקרה ומבלי להתכוון, זוהי הכוונה האנושית הגבוהה ביותר מבחינתו של פרלוב. הצילום המאפשר ללוות את חייו של האדם "הגדול מהחיים" דווקא ברגעי חייו הפשוטים והרגילים ביותר.

סובצ'ק ממשיכה לטעון כי בתרבות כיום המוות החליף את הסקס כטאבו הגדול מכולם. הבעיה האתית שהדבר מעלה היא חזקה במיוחד בקולנוע הלא-עלילתי. אם המוות איננו נראה בתרבותנו אלא כאשר הוא חודר באלימות למרחב הציבורי איך המדיום הוויזואלי מייצג אותו ללא הפרה של הטאבו התרבותי? לאנגר: "אנשים נרתעים מלדבר על מוות מתוך האמונה כי מילים הופכות למציאות ומשפיעות עליה". בסרטי העלילה המוות נתפס כמופשט, היפותטי ולכן לא אמת. זו הדמות שמתה ולא השחקן עצמו. בייצוג בקולנוע דוקומנטארי לעומת זאת המוות נתפס כאמיתי אפילו כשמידת הייצוג שלו שונה בהרבה מהייצוג בקולנוע העלילתי האפקט של זה עלינו הוא חזק בהרבה.

אם בקולנוע העלילתי ייצוגי המוות מתקבלים גם אם מבוקרים מדי פעם במידת חריפותם, הרי שבקולנוע הדוקומנטארי ייצוגי המוות דורשים צידוק מוסרי חזק אחרת זה ייקרא פורנוגרפיה. כשמוות מיוצג בסרט דוקומנטארי, טאבו תרבותי נשבר והצופה דורש צידוק להפרה זו. צידוקים כאלה יכולים להיות: צילום מקרי או סיכון החיים שלקח על עצמו הצלם כדי לצלם את המוות הזה. אני טוען כי פרלוב מוסיף את הצידוק השלישי- הצילום האישי.

לכך בדיוק נדרש פרלוב בהצגת שני הצלמים העוסקים בקטסטרופות האנושיות הגדולות של המאה ה-20. דיוויד צ'ימור והנריק רות. שתי הדוגמאות הללו נותנות ביטוי לעמדות המוסריות, המוצדקות מנקודת מבטו של פרלוב (וגם לפי סובצ'ק הם נראים כדוגמאות מאלפות לסוגיות המוסר בצילום המוות

בקולנוע התיעודי). צ'ימור מצלם פני ילדה מתבוננים באימה כשמאחוריה לוח שעליו חרוט בגיר קשקוש מעוגל של כאוס אינסופי. ניכר כי הילדה צופה בזוועה עצמה. ניכר כי היא היא התרחשותה של הזוועה ותוצאותיה.

זהו צילום מרגע האימה של ילדה פליטה, צילום דיווחי, חדשותי, אך יחד עם זאת טרנסנדנטלי ועל היסטורי, המעניק לנו אינפורמציה אשר יש לה חשיבות חברתית, פוליטית, דיווחית, יחד עם אנושיות נצחית, המצדיקה מוסרית את רגע הצילום. צידוק מוסרי זה עולה אף יותר בתצלומיו של הנריק רות בגטו לודז'. רות, שהיה אחד מעדי משפט אייכמן, הצליח להבריח מן הזוועה את תצלומיו בכדי חלב שהיו קבורים בחצר ביתו (התצלומים המתים...). לאחר המלחמה הוא שב והוציא מן הכדים נגאטיבים של תצלומים המתעדים את משלוחי היהודים ברכבות מלודז' בזמן מלחמת העולם השנייה. רות מדגים בסרט אחר של פרלוב ("זכרונות משפט אייכמן", 1982) את האופן שבו צילם בסתר את התצלומים הקריטיים הללו. רות היה צלם תמונות פספורט בגטו (מסמכי פטירה ותעודות זהות, עובדה מפתיעה, מתי אנו נזקקים לתמונות הסטילס? בלידתנו ובמותנו...) עד שהפך להיות במקרה לעד היחיד והנדיר, המצלם את מאורעות המלחמה כפי שהתרחשו מול עיניו. זהו עולם של מוות, צפייה במוות וצילום של מוות. על אף שרות נוהג בטכניקה צילומית אשר תכופות מבוקרת על ידינו כבלתי מוסרית, המצלמה הנסתרת, ובעיקר ע"י פרלוב (אשר על אף שצילומיו אף פעם אינם מבקשים רשות ישירה מהדמות המצולמת אין ביניהם לבין המצלמה הנסתרת דבר במשותף), הרי שברגעי הזוועה של השילוחים לאושוויץ תצלומיו של רות הופכים להכרח אמיץ, לגילוי אנושי יוצא דופן ובעלי חשיבות היסטורית קריטית. באין יכולתו של רות לעצור את השילוחים הוא הופך להיות העד המצלם שלהם. עמדה זו מעניקה את התוקף המוסרי החד משמעני לעמידתו אל מול (מנגד) הזוועה והצילום שלה.

ווגל (Vogel): "יש מעט סרטים שמראים לנו מוות טבעי, לרוב אלה הרוגי מלחמות או הוצאות להורג שאנחנו רואים במצלמה. גם אלה כמעט אינם ונראים פרט לימי הזיכרון השונים שבהם הצופים מתאספים עם רגשי האשם שלהם כלפי הקורבנות, נשבעים לעולם לא לשכוח." כמה מקרים נוספים בתולדות העשייה הקולנועית של פרלוב מזכירים תובנות אלו. המקרה של ביבה, אלמנתו של עוזי ישראלי ממלחמת יום הכיפורים. שם פרלוב בוחר לצלם את החיים בניגוד למה שהיה מקובל עד אז צילום המתים. הוא אינו עוסק בסרט זכרון למת אלא בסרט על החיים.

הוא אינו נלחם נגד השכחה באמצעים של טקסיות העבר אלא באמצעים של העלאת החיים על נס. מקרה נוסף הוא הערכתו של פרלוב את עבודת הכתב ואת התעקשותו להבדיל את עצמו מהכתב, העיתונאי, השליח לאזורי הקרב. ב"יומן" דוד מצטט מתוך מספר כתבות של רון בן ישי במלחמת יום כיפור. ניכר כי הוא מעריך את קור הרוח של הכתב ואת המקצוענות שלו. אך הוא מבחין בין חרך הירי של הטנק, מצלמת הכתב ובין מצלמתו שלו בסלון, בחלון וברחוב. אם תפקידו של הכתב בשדה הקרב הוא להתבונן על הזוועה ולמסור דיווח עליה, מייד, מקרי, ישיר ובלתי מעובד הרי שהאומן ניצב במקום אחר לגמרי, פיזית, מנטאלית ומוסרית. והמקרה השלישי, אשר בהקשר של "תצלומי" הוא הרלוונטי ביותר, פרלוב מביים ב- 1995 את "מגש הכסף" סרט שכולו תצלומי סטילס של לוחמים מ- 1948. הפעם הראשונה שפרלוב למעשה בחון את הצורה של סרט בסטילס הינה בזירה של סרטי הזכרון, אלא ששוב הוא אינו

עוסק בהנצחה אלא בזכרון האנושי, החי, הפשוט של חיי החיילים במלחמה, וזאת תוך שימוש בלעדי בתצלומי הסטילס שלהם (ללא כל צילום וידאו או פילם פרט להם).

סובצ'ק קובעת כי דווקא המוות המכונה טבעי הינו הכי פחות טבעי עבור הצופה והוא הכי פחות מורגל לצפות בו.

מוות תהליכי, איטי, המשתנה מפריים לפריים, הנותן מרחב לזמן ולמקום לתפוס חלק בתיאורו הינו נדיר המחוזות הייצוג הדוקומנטארי. מבטו של יוצר הקולנוע נבחן כל העת ע"י הצופה במידת המוסריות שלו. הוא מתבונן במוות ואנו מתבוננים בו מתבונן במוות ושופטים אותו. בשעה שבמוות כתוצאה ממלחמה מבטנו הוא מהיר, מקרי כמעט, מצפוננו תמיד עם ההקשר הפוליטי, תמיד נגד הרוצחים. ההתבוננות האיטית במוות התהליכי כבר מייצרת הזדהויות שונות לגמרי ומעמידה את היוצר הקולנועי במרכז ופחות את המת עצמו. מסקנות מוסריות אלו מלוות את הנחות היסוד הבאות של סובצ'ק.

בקולנוע הייצוג הוויזואלי חורט את המראה לא רק בדימוי כי אם גם בהיבט המוסרי. בעולם המסומנים והמסמנים של הייצוג בקולנוע הדוקומנטארי עצם פעולת ההראייה של הייצוג של מוות כאפשרי כפופה לגיוני מוסרי. המראה הזה חייב להיות מודע באופן כלשהו לעובדה שטאבו הייצוג נשבר בעצם המבט על המוות. ההצדקה לייצוג שכזה צריכה להיות אינהרנטית לייצוג (תצלומיו של הנריק רות הם דוגמא אולטימטיבית כמובן). במובן זה לא רק המת מצטלם אלא הצלם עצמו ונסיבות צילום התמונה. ייצוג מושפע שכזה יכול לבוא לידי ביטוי במספר אופנים לפי סובצ'ק: יציבות התמונה, תנועתה ביחס לאובייקט המצולם או האופן שבו הפריים חותך אותו, המרחק מהמצולם, מידת הנחישות של המבט וההתעכבות שלו על המצולם או המבט המסויג והמנסה להימנע מהייצוג של המזעזע, הכאוטי, הבלתי צודק או המסוכן באופן אישי. על אף שהמוות כפי שנדון מקודם הוא בכלל אינו בר ייצוג והוא תמיד מעבר לייצוג, מעבר לסימנים ולכן מעבר לראייה, הרי שהאקט של הניסיון לצלמו באמצעים אנושיים וטכנולוגיים, הינו מיוצג ובעל משמעות רבה.

סימנים מניעים (vehicles) אלה, המנסים לבוא ולטעון בפנינו כי המוות אכן מיוצג על המסך הינם בעלי משמעות רבה באופן בו הם חושפים את המצלם ואת יחסו למה שראה: האופן המוסרי בו הוא תופס את העולם החברתי, פועל ומגיב בתוכו ומייצר בו משמעות מוסרית עבור אחרים.

סובצ'ק נותנת סימנים גם בעולמו המוסרי של הצופה והאופן שהוא מקבל את התמונות הללו: האם הוא מליט את עיניו או שמא מתקרב ומבקש לראות עוד? האם יצאנו בסופו של הסרט והחלטנו לפעול כתוצאה מהאפקט שלו עלינו או שאנו חוזרים לשגרת יומנו בהדחקה והכחשה של כל מה שראינו.

סובצ'ק איננה מתייחסת כמעט כלל לסוג נוסף של ייצוג המוות בקולנוע הדוקומנטארי- האדם המצלם את עצמו. כאן נוצר מעמד חדש, המייצר את האפשרות לאמפטיה מוסרית עם היוצר. מאחר שהאמן מתאר למעשה את תהליך מותו שלו, נוצרת הזדמנות לחוויות התבוננות מוסרית, אשר עולה בסרט "תצלומי" במלוא חשיבותה, עומקה ואף יופיה האנושי. "עבור פרלוב האסתטיקה היא לעולם אינה רק קישוט ולא מותרות, היא אינה מנותקת ממהות הדברים, מההיגיון הפנימי שלהם ומהאידיאולוגיות הקשורות בהם. בגלל אסתטיקה קשורה בבחירה, בשיפוט, יש לה משקל מוסרי" (נעה סטימצקי).

לשאלת ההשתקפות אצל פרלוב יש תמיד גם ממד מוסרי. אל מול ההשתקפויות של מסגרות הזכוכית בהן

דנו בתחילת הסרט, עולה השתקפות נוספת, או מוטב השתקפויות נוספות: הדברים אמורים בתמונת הילדה מאפגניסטן. היא מופיעה בטלוויזיה, היא מופיעה במשקפיו של המביט בטלוויזיה, ולבסוף היא מופיעה בעדשת המצלמה המשקפת ולוכדת את הטלוויזיה המשתקפת במשקפיים המשתקפים במצלמה. המבט עצמו על הסרט הוא בעל מחויבות מוסרית ומכאן אובייקט לשיפוט מוסרי. שני צופים עומדים כאן למבחן, הקולנוען אשר צפה שמוות והביא אותו אל המסך והצופה אשר צופה בסרט. הצופה בסרט יושב בעמדה הנוחה, בעמדה המוסרית ומתבונן במוות. רוג'ר פול (Poole): המרחב האתי.

הדימוי הוויזואלי מייצג ומסמן עבור הצופה את הסובייקטיביות החיה והיחסים המוסריים בינו לבין מה שנצפה על ידו. כאן שוב סובצ'ק חוזרת לאבחנה בין קולנוע עלילתי לקולנוע דוקומנטארי בהקשר זה. בשעה שהמוות בקולנוע הדוקומנטארי הינו אינדקסלי, "מה שרואים זה מה שיש", הרי שבעלילתי הוא סימבולי ואיקוני. גם השאלות המוסריות הן שונות לחלוטין בשני הז'אנרים. בסרטי עלילה המוות מתואר בפרוטרוט, בריאליזם, לעיתים אפילו בסלואו מושן על רקע מוזיקה וקצב עריכתיים. המוות בסרטי העלילה הפך זה מכבר לתדיר ולתכוף, יותר מטאבו זהו אירוע ויזואלי מקובל. סובצ'ק מביאה כדוגמא מאלפת את שני מקרי המוות ב"כללי המשחק" (1939 של רנואר (Renoir)). אחד של ארנבת ואחד של אדם. את הארנבת אנו רואים מתה כחלק מהעלילה הבדייונית של הסרט אבל ארנבת אמיתית מתה לטובת הצילומים הללו. הדמות האנושית שמתה בסרט, מתה רק בסרט. הצלתו של השחקן מצילה גם את הנרטיב ואת דמותו בסופו של דבר. דבר שלא ניתן לומר אודות הארנבת. המידע הרגשי והמוסרי הזה אינו ניתן בתוך הסרט כי אם מחוצה לו, זהו מידע אינטרטקסטואלי.

המידע האינטרטקסטואלי הנובע מניסיון חיינו והידע התרבותי המוקדם שלנו מעניקים את הקונטקסט ואת המידע הנחוצים לנו למראה המוות. בהסתכלנו ב"חוקי המשחק" אנו יודעים כי קל יותר להרוג ארנבת מללמד שחקן לשחק מת. אנו גם יודעים כי קל יותר ללמד שחקן לשחק (להעמיד פני) מת מאשר להרוג אותו. באומרה "קל יותר" סובצ'ק מתכוונת, בעולם המוסרי ובהקשר הכלכלי מוסרי של עולם הקולנוע, למהיר יותר, זול יותר ופחות בעייתי מבחינה מוסרית. וכאן ניתן גם לראות את השינוי בין תרבויות שונות וזמנים שונים. ייתכן כי עם המודעות המתגברת לצער בעלי חיים בזמננו, ההשוואה הזו בין האדם לארנבת כבר אינה קלה כפי שהייתה בעבר.

כאן מבחינה סובצ'ק בין ייצוג לבין הצגה. מוות בקולנוע העלילתי מייצר רגש והתרה ופחות הפתעה ובעתה. מותה של הארנבת חוצה את הקודים הנרטיביים, הוא מעלה בכלל את השאלה מה מותר בשם האמנות ומה אסור. מותה של הארנבת מפר באלימות את המרחב העלילתי במרחב דוקומנטארי. כאן מעלה סובצ'ק את סרטי הסנאף על כל הבעייתיות שלהם היכן שהגבולות מתערערים לחלוטין. המוות משחק אל מול המצלמה ובעבורה באמת. מצד אחד מנסים לגרום לצופה להאמין כי הקורבן (בד"כ אישה) הגיע לנסיבות הללו בשל נסיבות עלילתיות מסוימות. מצד שני לא מובן כיצד במאי מצליח לעבור על הטאבו האסור ביותר בתולדות האנושות רק בעבור סרט. כך הצופה משוכנע (אבל לא לגמרי) שמדובר רק (אך לא בביטחון) בסרט. הצופה הופך להיות שותף למעשה הרצח. דוגמא קיצונית זו באה רק להמחיש עד כמה תלויה ידיעתנו בדבר נסיבות המוות המוצג בסרט דוקומנטארי במידע החוץ טקסטואלי והחוץ סינמטי. צפייה בסרט כזה (אפילו רק המחשבה על כך) מעלה זעקה מוסרית לא רק כלפי הפושע

שמבצע את אקט האלימות אל גם של הצופה כלפי עצמו.

פרלוב מודע עד מאוד לבעייתיות זו, והוא מפעיל את הקוד המוסרי בכל מבט שלו, בכל עמדת מצלמה, לא כל שכן במבט כלפי הזוועה. (מעניין לספר כי את הסרט הבא שלו תכנן פרלוב כהשוואה בין שני נאומים, נאומו של היטלר אל מול נאום של מרתין לותר קינג. פרלוב לא הספיק ליצור סרט זה). המרחב הדוקומנטארי נתפס כמפגש של עולמו של הצופה עם העולם שמוצג בטקסט, המפגש הזה מופעל ע"י מבטו של הצופה במבטו של הקולנוען שניהם נשפטים כפעולה מוסרית. בכך נושא הצופה באחריות מוסרית במה שהוא צופה בו.

המרחב הדוקומנטארי הוא מרחב מוסרי. זוהי ההוכחה הויזואלית האובייקטיבית אודות תגובות סובייקטיביות ואחראיות של עולם פרטי המשתתף יחד עם בני אדם אחרים בחוויה הזו. המבנה החברתי בנוי מחלוקה של מבטים שכאלה במרחב יחסים חברתי קונקרטי אחד שוץ (Schutz): "הסובייקטים הללו הם מולידיו, בני זמנו, צאצאיו וממשיכיו של צופה הקולנוע".

לא משנה אם הצגת המוות הינה תוצאה של מקרה, הכרח או עיצוב מכוון, אלה כולם סימנים של עמדה מוסרית כלפי המוות אליו אנו עדים. תמיד תשאל השאלה, בהנחה שמוות הינו במעמד של טאבו, איך הקולנוען יכול להעניק לו ייצוג קולנועי כך שהצפייה בו תהיה מתקבלת מבחינה מוסרית, ומוצדקת ובת צפייה. עמדה זו צריכה תמיד לקחת בחשבון כי יכול היה להימנע מוות לולא הצלם היה מצלם אותו. לצלם ולהקליט מקרה מוות אינו חשוב מלמנוע אותו. או שתיעוד המוות הזה הינו בעלת חשיבות חברתית גבוהה יותר מאשר מותו של היחיד. זכור לי במיוחד סיפור של פרלוב מימי ההוראה שלו. סטודנט הציג סרט על הנעשה בשטחים הכבושים ובמהלכו נראה מרדף של חייל אחרי ילד פלשתינאי. הילד נראה נעלם מאחורי פינת הרחוב והחייל מכון נשק לעברו. פייד אאוט לבלאק ואז נשמעת ירייה. כשהסתיים הסרט שאל פרלוב את הסטודנט מדוע לא הראה את היריה- הסטודנט ענה ששתל אותה בחדר הסאונד. פרלוב זעם. זוהי פעולה לא מוסרית של במאי. הוא ראה בכך הפרה בוטה של החוזה הבסיסי ביותר בין הצופה לבין האמן. חלק השלישי בסרטו של פרלוב עושה את המעבר מהאימה הנוראה ביותר- השואה אל תמונת הסטילס של המאבטח בכניסה לפסאג' לונדון מיניסטור ברחוב אבן גבירול.

המעבר הזה מראה עד כמה מחיל פרלוב את אותם העקרונות בין הצילום של המוות הקטסטרופאלי אל הצילום היומיומי, השגרת. גם כאן, ברחוב, מעבר לפינה, מסתתרת סכנה בעיניו של פרלוב. גם כאן איש המקריב את חייו למען זולתו (המאבטח), גם כאן מאבקים של הישרדות (כלכלית ואחרת, אומני הרחוב המנסים להתפרנס בכבוד, המאבטחים הנלחמים כנגד איום הטרור היומיומי בתל אביב של שנות ה-2000). גם כאן, אנשים ממלאים את שליחותם במקצועיות ובמסירות (המלצר, בעל בית הקפה, המוכר בחנות). גם כאן קלדוסקופ של חיים, צעירים, זקנים, הורים וילדים, ממוצא שונה, גברים ונשים, היקום כולו. פרלוב אוהב את כולם. אט אט חודרת אל השגרה הזו המציאות החיצונית, אם באופן נסיבתי (הרגע שבו פרלוב שמע לראשונה על הפיגוע במגדלי התאומים) ואם דרך מסכי הטלוויזיה (תמונות אנשי הטאליבן וקורבנות המלחמות ברחבי העולם כתוצאה מהפיגוע). על אף כל אלה פרלוב חוזר תמיד אל שגרת הקפה, אל פינת הרחוב, אל העמדה הבסיסית, עמדת הסטילס.

חלק זה של הסרט מחזיר את הקריינות של דוד אל המבנה המוכר כל כך מסרטי ה"יומן". "פרלוב מפתח

אסתטיקה שבה הקריינות איננה חושפת "מי אתה" אלא עוסקת בחומריות המילה, האינטונאציה, מבנה המשפט והקצב האוראלי" (אילנה פלדמן וקלבר אדוארדו). יחד עם זאת גם כאן "תצלומי" מציג גישה חריפה עוד יותר של השימוש בשפה. שפת הסטילס. בערוב ימיו, פרלוב כבר נשמע איש מבוגר מאוד, קושי הנשימה ניכר בקולו. אני זוכר את רגעי ההקלטה של הקריינות לסרט, לעיתים הקליט פרלוב מילה מתוך משפט, לעיתים אפילו הברה, אז היה לוקח עורך הסאונד את ההברות ומחברן וכך בעבודת נמלים של ליקוט, ממש כמו ליקוט הסטילס בזו אחר זו, הופך את ההברות למילים ואת המילים למשפטים קצרים, לתנועה, לקולנוע.

לעיתים המשפטים בקריינות כללו רק מילה אחת "אימה", "אהבה", "אם ובת", "תימן", "קזאחסטן". הניסיון לפרק גם את השפה למרכיביה הגרעיניים ביותר, משחזר למעשה את המהלך של הסרט כולו, אל הייצוג של גוויית השפה- בקולנוע זו תמונת הסטילס ובשפה- זו המילה הבודדת.

כך נע לו הסרט באיטיות, מתמונה לתמונה, ממילה למילה, מהבית לחדר בית המלון, מתל אביב לפאריס ובחזרה. לקראת סופו ברקע נשמעת מנגינת "אדון הסליחות". בכך הופך ריטואל הצילום בסטילס למעין טקס דתי, החוזר על עצמו ונשנה, אשר אין בלתו, כמו השקיעה והזריחה עצמן, הלחיצה הקבועה על הדק הצילום, הפליאה מהתפיסה של הרגע, היכולת למות כל פעם מחדש, וכמו עוף החול לקום ולצלם שוב ושוב. "ומכאן נותרות לכאורה רק שתי אפשרויות: לחיות כך או למות. מכשיר הקסמים שפרלוב מחזיק ביד מפרק ומטלטל, צעד-צעד, את משמעותן של שתי האפשרויות האחרונות – הוא אינו בוחר במוות, ואף לא בחיים. הוא פשוט (ולא פשוט) ממשיך לצלם" (אסף חזן)

ביבליוגרפיה

Philippe Aries, *Western Attitudes toward Death: From the Middle Ages to the Present*, trans. Patricia M. Ranum (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press 1974)

Roland Barthes, "The Photographic Message", in *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*, trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1985)

Simone de Beauvoir, *A Very Easy Death*, trans. Patrick O'Brien (New York: Warner,

1973)

T.S. Eliot, "Burnt Norton", in Four Quartets (New York: Harvest Books/ Harcourt Brace, 1943)

Lawrence L. Langer, The Age of Atrocity: Death in Modern Literature (Boston: Beacon, 1978)

Robert Jay Lifton and Eric Olson, Living and Dying (New York: Praeger, 1974)

Roger Poole, Towards Deep Subjectivity (London: Penguin, 1972)

Vivian Sobchack, Carnal Thoughts, Embodiment and Moving Image Culture, University of California Press, 2004

Alfred Schutz, The Phenomenology of the Social World, trans. George Walsk and Fredrick Lehnert (Evanston, IL: Northwestern University Press)

Amos Vogel , "Grim Death", Film Comment 16, no. 2 (Mar.-Apr. 1980)

. **"Affective Sceneries – Diaries of David Perlov"**, by Ilana Feldman & Cleber Eduardo, Published originally in oct.2006, by the Brazilian electronic review Cin'tica - cinema and critiques In: <http://www.revistacinetica.com.br>, Oct, 2006.

אסף חזן, רוצה לצלם עוד, מארב, 22.3.2007, מגאזין מקוון בנושאי אמנות ותרבות, עורכים ראשיים גלית אילת (המרכז לאומנות דיגיטאלית חולון), מיכאל קסוס-גדליוביץ

לזכרו של דוד פרלוב, נעה סטימצקי, הארץ 31.12.2004

היומן של דוד פרלוב, טליה חלקין ג'רוזלם פוסט, 23.10.2003

דוד פרלוב: צילומי צבע 2000-2003, עורך: שוקה גלוטמן, ספר התערוכה במוזיאון הישראלי לצילום ע"ש אלי למברגר בגן התעשייה תל חי, נובמבר 2003

דוד פרלוב, חוברת שראתה אור לרגל תערוכת צילום קבוצתית "מחווה לאלבום המשפחה" אפריל 1988
האקדמיה לאמנות ולעיצוב בצלאל.

מתוך שיחה של דוד פרלוב עם מאיר שניצר לרגל בכורת "תצלומי" בבית שמואל ב- 16.7.03 בירושלים

פילמוגרפיה:

- תצלומי 1952/2002, במאי: דוד פרלוב (2003)
- יומן, במאי: דוד פרלוב (1973-1983)
- ביבה, במאי: דוד פרלוב (1977)
- מגש הכסף, במאי: דוד פרלוב (1995)
- זכרונות משפט אייכמן, במאי: דוד פרלוב (1979)
- חוקי המשחק, במאי: ז'אן רנואר (1939)
- טיול בחדר של פרלוב, במאי: לירן עצמור (1999)

John Kennedy's assassination, Abraham Zapruder
Report, Dir. Bruce Conner (1967)