

"צלם את האחרים כאילו אתה מצלם את עצמך!"

על דוד פרלוב, הצלם המצלם את עצמו

מאת: שוקה גלוטמן

בסרטו האחרון תצלומי 1952/2002¹, שהוא מסה קולנועית על צילום הסטילס, לרקע תצלומים שבהם הוא מופיע בעצמו, מעיר דוד פרלוב את הדברים הבאים: "צילום - צלם את האחרים כאילו אתה מצלם את עצמך, את הטבע כולו!" אמירה זו פונה בה-בעת לצופה ולפרלוב עצמו, המודע לעוצמתו הפולשנית של המדיום הצילומי, ורומזת למידה הראויה של זהירות וצניעות לה נדרש הצלם בבואו לכוון מצלמה אל זולתו. בתצלומים שבהם כיוון את המצלמה אל עצמו, הוא חווה בעצמו את קשיי החוויה החושפנית שבצילום.

הצלם והמראה

בשנת 1952, בהיותו בפריז, צילם פרלוב את צילומי הסטילס הראשונים שלו. פרלוב גמר אומר להניח לציור ולהתמקד בקולנוע. במעבר בין התחומים צילם שני סרטי צילום בשחור-לבן, מעין מבחן עצמי ליכולתו החזותית. לעיסוק בסטילס חזר שוב רק ב-1961, ומאז פעל בו באופן עקבי עד מותו. באותם סרטי צילום ראשונים מפריז התייחס לסביבת מגוריו הקרובה ברחוב ובחדר המלון - מעין מתווה מהירה של נושאים ומוטיבים, שבהם ירבה לעסוק במהלך חייו היצירתיים בצילום, ברישום ובקולנוע.

פרלוב מכוון את המצלמה גם אל המראה הגדולה בחדר. בשניים מהצילומים הללו החדר מרומז בדמות הקיר הריק, המצופה נייר-טפט פרחוני, והמדף המוצב מתחת לראי ועליו תיק מסע מעור, שעון מעורר קטן ומטפחות בד בהירות. במראה משתקף הקיר הריק שממול וקו הטפט, המגיע מעט מתחת לתקרה. מן התקרה משתלשלת נורת חשמל חסרת אהיל, שאורה צורב את המראה. בקצה התחתון של המראה מציץ קצה ראשו של המצלם. בצילום

האחר, הקצה התחתון של הפריים חותך את ראשו מעט מתחת לקו הגבות, בלי שנראה את עיניו וללא נוכחות המצלמה - דימוי הנאחז במתח בין ריקנות החדר לסימני החיים המרומזים בו, כמו תיאטרון שזה עתה נגלתה לעין עם הרמת המסך, מעט לפני שההצגה מתחילה.

בפרק הראשון של סרטו יומן² פונה פרלוב אל בתו יעל, המשתקפת במראת חדר האמבטיה, ואומר: "יעל, בוקר טוב! שנינו במראה, רק מזוויות שונות". דמות הצלם אינה נוכחת במראה. רק בפרקים הבאים יכוון פרלוב את מצלמת הקולנוע במישרין אל המראה ויגלה בה את בני הבית המשתקפים, בשעה שהוא עומד, אוחז במצלמת הקולנוע המסתירה את פניו. במחווה זו הוא כמו מבקש לבטל את נפרדותם של המצולמים והמצלם, בניסיון לוותר על המסתורין של הליך הפקת הדימוי. הוא יוצר אפשרות לחשיפת התהליך והתוצאה ברגע משותף אחד. בהקשר של יומן מדובר בחקירה קונקרטיה של מרחב האינטימיות, הבוחנת גם את אופיו של המדיום הצילומי ושל המשתמש בה. שנים אחר כך מנצל פרלוב, באופן דומה, את המראות בבתי הקפה של פריז, כדי לצלם את עצמו משתקף בהן שעה שהוא לוכד במצלמתו את העוברים-ושבים ברחוב. "קסם" הדימוי הרגעי המוקפא נחשף עם נוכחותו של המצלם. המצלמה שבידיו מסמנת בנוכחותה את הקשר בין פעולה לתוצאה, בין המקרי למכוון, בין פנים לחוץ. בחינת הקשר בין הצלם למצולמים מרמזת הפעם על מרחק ועל בדידות.

עם המעבר לביתו החדש, המוזכר בהמשך הפרק הראשון של יומן, פרלוב מתייחס לאפשרויות המבט החדשות הנפתחות לפני העדשה שלו. אין זו רק נקודת המבט המוגבהת מעל העיר, שמציעה הדירה שבמרומי הקומה ה-14, אלא גם "פלאי" המבואה שבכניסה לבית, עם המראות והזוגיות הכהות שבה. מרתקת במיוחד היא המעלית והמראות שבה. כל אלה הפכו לשדה פעולה צילומי יומיומי עבורו.

הצלם במעלית

הנסיעה היומיומית במעלית, מול המראות שבה, היתה לפרלוב מעין מסע כפוי שבו הוא לכוד בזמן. הוא היה מצלם את עצמו במעלית בשעה שהיה בה לבדו, לרוב כשהוא מסתיר את פניו מאחורי המצלמה. "תא המראות" היה לתא וידוי, שבו הוא נאלץ להיות עם עצמו ועם רגשותיו, תלוי בין שמים וארץ. המרחב המצומצם, התחום על-ידי מראות, יוצר תחושת חלל מתעתעת. דמות הצלם המרחפת בתוכו בין המראות יוצרת מספר רב של השתקפויות בו-זמניות ומדגישה את הקושי להבחין בין דמות לבבואתה ובין מציאות לייצוגה. נוכחות המצלמה בדימויים אלה מהווה מפתח בהדהוד הנוצר בין תא המעלית ומי ששבוי בו בזמן לבין "התא החשוק", הקמרה אובסקורה או המצלמה, הלוכדת בזמן את עקבות האור המוחזר ממנו.

בנסיעה במעלית גלום פוטנציאל של שינוי ומעבר מתודעה אחת לאחרת. כותב פרלוב בהצעה לסרטו תצלומי 1952/2002: "רגע מפתיע נוסף הוא בכניסת האנשים למעלית. גם כאן מעין הזדמנות חדשה, עוד דלת שנפתחת לקראתם, עוד אפשרות בחיים".

באמצעות צילומי המעלית פרלוב בוחן את המצב הפרדוקסלי המובנה בצילום, שבו הצלם אינו יכול להיות נוכח בו-בזמן מאחורי המצלמה ולפניה. השתקפות דמותו במראות המעלית, כצלם ומצולם ברגע חולף, מוגדרת על-ידי דלת המעלית הנפתחת ונסגרת באופן אוטומטי. סיטואציה זו שבה ומחדדת מודעות מוכרת, והמצלמה מסמנת עבורו את התפקיד הקיומי שלקח על עצמו: תפקידו של המתבונן, הלכוד בפרדוקס הצילום, שאינו יכול לקחת חלק בחיים עצמם ובו-בזמן לתעד אותם. הכרה זו עולה בו כבר בדקות הפתיחה של יומן, כאשר יעל, בתו, מזמינה אותו להצטרף אליה ולטעום מהמרק המהביל שבצלחת על השולחן. פרלוב מעיר באופן ברור ופשוט: "אני יודע שמהיום אעמוד בפני החלטה: לאכול את המרק, או לצלם אותו".

כשהחל בשנת 2000 לצלם בצבע, ניצל את מקורות האור המלאכותיים בעלי הצבעוניות השונה שבמעלית ובחדר המדרגות, כמו בסטודיו ארעי המציע תאורות תיאטרליות. בהקשר זה גילה את האפשרות היצירתית הטמונה בתאורת המבזק (הפלאש), בעודו מצלם את עצמו במראה.

הצלם המצלם מאחורי תאורת המבזק

לאורך יומן מתאר פרלוב רגעים שבהם לא חש בנוח לכוון את מצלמת הקולנוע אל פני אנשים ברחוב וליצור עימם קשר עין. על פי רוב היה זה רמז לאי-נוחות שחש באותה עת עם עצמו. כך עולה מתיאורה של טליה הלקין את פגישתה הראשונה עם פרלוב בביתו, את הרגע שבו כיוון אליה מצלמה וצילם אותה בעודו מפטיר במעין התנצלות: "זו המסיכה שלי".³ המצלמה עשויה לשמש אמצעי הגנה בידי הצלם המתבונן על סביבתו, אך בה-בעת השימוש בה מעורר מודעות עצמית. ברוב הצילומים שבהם צילם פרלוב את עצמו, פניו מוסתרות על-ידי המצלמה.

"מסיכת המצלמה" הזאת קיבלה בידי פרלוב תוספת מקורית בדמות תאורת המבזק. בדרך כלל השתמש במבזק הבנוי שבמצלמה, כך שהמצלמה עצמה הפכה למקור האור הדומיננטי בדימוי. מה שנראה לרוב כטעות חובבנית שכיחה של הבזקת אור מול המראה, אור המוחזר ישירות אל עדשת המצלמה וחורך ומוחק את הדמות שמול המראה - הפך אצל פרלוב לאפשרות הבעה רצויה. באמצעות הבזקת פלאש מבוקרת ומדודה, הסתר הפנים של הצלם שמאחורי המצלמה קיבל משמעות אל-חומרית, המחריפה את ארעיות המבט. גם המצלמה "נמחקה" במקרים רבים והפכה לכוויית אור: הכלי הפך ל"מצב צבירה" המתיר אל תוכו את הצלם האוחז בו, לכדי אחדות רוחנית אחת.

בצילומים אלה יש הד לסדרת צילומים בשחור-לבן שצילם פרלוב בראשית שנות ה-40. בסדרה מופיעים דיוקנאות של ידידים באפלולית בר תל-אביב, מוארים לרגע בתאורת גפרור, בהבזק התלקחותו. ה"התגלות" הצילומית קצרה וחולפת כמצמוץ עין. בדומה לכך, גם הדימוי המיוחד הנוצר לאורה של תאורת המבזק מהיר מכדי שנחוה אותו במציאות. הוא נלכד ומתקיים רק במדיום הצילומי.

הצלם המצלם את עצמו לצד המצלמה

לקראת סוף הפרק הראשון של יומן, בזמן חופשת קיץ באילת (1977), אומר פרלוב: "אנסה לעשות פורטרט עצמי", כמי שמעמיד עצמו למבחן. תחילה הוא מצלם את עצמו משתקף בדלת חדר המלון כשהוא יושב במרפסת, ומצלמת הקולנוע לפני פניו. אחר כך הוא מצלם את עצמו בחדר, מול המראה, כשפניו מוסתרות עדיין. לבסוף הוא מסיט לרגע את מצלמת הקולנוע, פניו מתגלות לרגע קצר, ומבטו נראה משתאה ואף נדהם.

לא בכל מבט במראה אדם רואה את עצמו. פול אוסטר אומר: "כדי שיהיה אדם נוכח באמת בקרב הסובב אותו, עליו לחשוב לא על עצמו אלא על מה שהוא רואה. עליו לשכוח את עצמו כדי להיות שם. ומן השכחה הזאת צומח כוחו של הזיכרון. זאת דרך לחיות את החיים כך שלעולם דבר אינו אובד".⁵

בשנותיו האחרונות של פרלוב הופיעו עוד ועוד צילומים שבהם פניו גלויות מול המראה שלתוכה צילם. הסקרנות וההפתעה בפניו מול דמותו המשתקפת לא פחתו גם בחלוף כשלושים שנה. פרלוב נמנע בעקביות להשתמש במנגנון לצילום עצמי המותקן במצלמה. הרצון לעקוב מקרוב אחר נקודת המבט של המצלמה תורגם לנוכחות חוזרת של המצלמה בפריים. נוכחות המצלמה בדימוי קיבלה משמעות של ממנטו-מורי עכשווי, כמין הכרה בזמניותו של המתבונן ובנצחיותו של המבט האנושי. לראשונה נוצרה אפשרות לקשור את

החשיפה הצילומית לחשיפה העצמית. הכרה דומה לזו של פרלוב עולה משירו הקצר של דן

פגיס, "חשיפה":6

מסיכת העור,

מתחתיה מסיכת הבשר,

מתחתיה עצמות הגולגולת,

החלל השחור בין גרמי השמים.

הערות

¹ תצלומי 1952/2002, 2003, וידיאו, 60 דקות. הפקה: בלפילמס ושירות הסרטים הישראלי.

² ימן, 1988, שישה פרקים, 55 דקות כ"א, 16 מ"מ, שחור-לבן וצבע. הפקה: ערוץ 4, בריטניה.

³ Talia Halkin, "The Diary of David Perlov", The Jerusalem Post, 24.10.2003

⁴ להתייחסות לסדרת צילומים זו ראו סרטו של לירן עצמור, טיול בחדרו של פרלוב, 1999, וכן סרטו של פרלוב עצמו, תצלומי 1952/2002.

⁵ פול אוסטר, המצאת הבדידות, תרגום: משה רון (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, הספרייה החדשה, 2000), עמ' 150.

⁶ דן פגיס, "חשיפה", כל השירים, בעריכת ט. כרמי וחנן חבר (ירושלים ותל-אביב: מוסד ביאליק והקיבוץ המאוחד, 1991), עמ' 231.