

"איני אוהב מרכבות. לא רואים שם אף אחד. לעומת זאת אני אוהב את האומניבוס. אפשר להתבונן בבני אדם. הרי נבראנו להתבונן זה בזה" (ברנרד גראו)

## **פרלוב: אמן קולנוע של תשוקה / יגאל בורשטיין**

(מתוך "מאזנים ירחון לספרות", גליון מספר 1, כרך ע"ד, אוקטובר 1999)



לפני שנים הסב **דוד פרלוב** את תשומת ליבי ל"קולנועיותו" של האימפרסיוניסט הצרפתי **אדגר דגא** (Degas) שמיומניו מצוטט הקטע לעיל. ישבנו בסלון ביתו של פרלוב, דפדפתי באקראי בספר רפרודוקציות המונח על השולחן והתבוננתי ב**שתי האבסינט**: זוג מבוגר ועגמומי יושב בבר בימין התמונה, מביט ימינה ומבטו העייף ונעדר הסקרנות כמו מוליך את מבט הצופה אל מחוץ לתמונה, אל התמונה הבאה, אל ה *reverse angle*. ראיתי את הציור הזה עשרות פעמים קודם לכן ותמיד הרשים אותי בריאליזם הנוקב שלו. פרלוב הצביע על השולחן שליך הזוג ושאל אותי אם אני מבחין שמשהו חסר בו. השולחן נראה לי רגיל, ריאליסטי לחלוטין. על מה עומד לוח השולחן? שאל. ואז שמתי לב שכל השולחנות בבית-הקפה נעדרי רגליים, לוחות השולחן כמו מרחפים באוויר. פרלוב צחק: כמו שאין לך צורך לראות את רגלי השולחן, כך לדגא לא היה צורך לראות אותן. נזכרתי בציטוט דלעיל כאשר צפיתי מחדש בפרק של **היומן** וקולו של פרלוב אמר מהמסך: ההתבוננות לעתים הפכה לתכלית חיי.

אך בטרם אעסוק בסוגיית ההתבוננות אצל פרלוב ואדגר דגא – עלינו להתבונן מעט בעצמנו, באנשי מחשבת הקולנוע המתבוננים בסרט הישראלי ובכלל זה גם ביצירתו של דוד פרלוב. ואז יתברר, כי בעודנו מרעיפים שבחים על סרטיו, הם מתנהלים בין דפי מחשבת הקולנוע ובכיתות לימוד באוניברסיטת תל-אביב כפי שהם התנהלו בעבר בבית הקולנוע ומתנהלים היום בערוצי השידור הטלוויזיונים: כמין רוחות רפאים. הקובץ מבטים פיקטיביים, עיונים מרשימים באספקטים שונים של הסרט הישראלי: בכל 437 עמודיו תפגשו בדוד פרלוב רק פעם אחת: **בירושלים** לפרלוב חולק שלישי עמוד עם **חור בלבנה** לאורי זוהר כמבשרי "רגישות חדשה" בישראל של שנות ה-60. **קולנוע ישראלי: היסטוריה ואידיאולוגיה**, ספנה הרציני של **אלה שוחט** והמקובל כקאנוני בבתי-ספר לקולנוע, מזכיר את דוד פרלוב בתת-משפט אחד לצד יוצרי **הסיירים, אשה בחדר השני, התרוממות** כאחד מבני הדור החדש של "קולנוע אישי". לצורך ההשוואה: **קולנוע ישראלי: היסטוריה ואידיאולוגיה** עוסק על פני 30 עמוד בסרט נשכח משנת 1964 – **מורדי האור** – אחד הסרטים הגרועים שנוצרו אי-פעם (אני מציין "אחד הגרועים" ולא "הגרוע ביותר" כדי לא לייאש אף אחד). **מורדי האור** בויים על-ידי במאי-תסריטאי אמריקני שלא ידע עברית, רוב צוות ההפקה והשחקנים הראשיים הובאו מחו"ל – ספק אם ההפקה תיחשב לישראלית בקריטריונים של ימינו. אינני יודע כמה שבועות החזיק **מורדי האור** מעמד בבתי-קולנוע, אופתע אם יותר משבוע. בדיעבד שיחק לו המזל: כמצטיין במידה גדושה של אינפנטיליות אידיאולוגית הוא הפך לאובייקט נוח וקל לחובבי הדקונסטרוקציה. הצרה היא, שאין צורך באיש מחשבת-קולנוע כדי לעשות דקונסטרוקציה לעצמו – שקריו ותפריו האידיאולוגיים בולטים לעין כל. מבחינתי, להתעסק על-פני עמודים כה רבים בסרטים אומללים וחסרי-ישע **כמורדי האור** (או כמו הלוייתן המוטל חסר-אונים על החוף – **אקסודוס**) כדי לנגח את האימפריאליזם המערבי ו/או את תרבות השפע האמריקנית, זה כמו להוציא להורג שבויי מלחמה או לאנוס גויות: זוהי פורנוגרפיה של האינטלקט. סרטיו המתוחכמים והחמקמקים אידיאולוגית של פרלוב לעולם לא ישמשו חומר-גלם קל לחובבי הדקונסטרוקציה – ואולי חמקמקות זו מרתיעה את החוקרים? קשה לראות בהם הצהרות חד-משמעיות על מצב האישה, הבעיה העדתית, מאבק הפלסטינים, מלחמה, שלום, אי-צדק חברתי, דת וחילוניות שמטרידים (בצדק) את התאורטיקנים. קשה – אך אפשר, אם לקחת סיכון.

**הקולנוע הישראלי** של מאיר שניצר מזכיר את דוד פרלוב שש פעמים: פעם כיוצר מיוחד, פעם כיוצר של **הגלולה** העלילתי ופעמיים, במלים חמות מאוד, כיוצרו של **היומן**. היומן זוכה לייצוג נאה בספר כי עבר את מחסום 60 הדקות. שניצר מציין בהתנצלות: "...וכך בולטים בהעדרם [בספר זה] סרטיו של דוד פרלוב **תל**

**קציר, בירושלים, ביבה** כמו גם **עיר האוהלים** שהופק ב 1951 זכה מזמן למעמד של קלאסיקה מקומית. " כאן נופלת יצירתו של פרלוב קורבן לעקרונ כימות האיכות (יותר מאשר לרשלנות הניסוח או העריכה, ממנה עשוי להשתמע **שעיר האוהלים**, סרטם של אריה להולה וברוך דינר, הוא סרטו של דוד פרלוב). לפי עיקרון זה – איכותו, חשיבותו ועצם קיומו העיוניים של סרט ייגזרו מכמות דקותיו. מאותן סיבות מסביר **לקסיקון קולנוע** לעופר שלח רק שלוש מיצירות פרלוב: **היומן, הגלולה, 42:6**. לקסיקון שלח מתעלם מסרטיו הקצרים של פרלוב ואחרים – ביניהם סרטיו הקצרים של דוד גרינברג בשנות ה-60, אף-על-פי שאחדים מהם חשובים מבחינת הישגיהם האמנותיים והשפעתם על היצירה הקולנועית בארץ לא פחות – ואולי אף יותר – מסרטים ארוכים רבים (לזכותו של שניצר יאמר, שהוא לפחות מודיע במה הוא לא יעסוק ובכך הוא מקטין את נזק הדיס-אינפורמציה). משל למה הדבר דומה? לו התעלמו בלקסיקון הצרפתי מיצירתו המוקדמת והחשובה ביותר של רנה קלר (Clair) או ז'אן ויגו (Vigo); בלקסיקון בריטי מיצירתו של גריסון (Grierson); ובלקסיקון קנדי הושמט היוצר הקנדי החשוב ביותר בשנות ה-50 וה-60 נורמן מק-לארן (McLaren). כאשר שוחחתי, לצורך הכנת רשימה זו, עם קבוצת סטודנטים לקולנוע המסיימים את לימודיהם באוניברסיטת ת"א, התברר שרבים מהם מעולם לא ראו סרט של פרלוב – הוא לא נכלל בשיעורי החובה של הקולנוע הישראלי.

אינני חושב שהעדרו של פרלוב משיחה חוקרים נובע מזלזול או מהתנכלות מודעת ליצירתו. אין לי ספק: רובנו מלאי הערכה ואלי הערצה למפעלו הקולנועי. אך דומה, כי השיח שלנו ירה לעצמו ברגל בשימוש מכאני ובלתי-ביקורתי במתודולוגיות, בז'רגון האקדמי ובקריטריונים אסתטיים מיובאים מהמרחב שבין פריז/לונדון/רומא/ניו-יורק. כניעה פסיבית למוסכמות הזרם המרכזי במחשבת הקולנוע, כאשר הוא מועתק אחד לאחד למציאות הסרט הישראלי, מרדד את הדיון, חוסם את הגישה לאינפורמציה ומזיק לשיח כפי שחיקוי מכאני ובלתי-ביקורתי של הקולנוע ההוליוודי, האירופי ה"אמנותי" וה"אישי" הזיק לקולנוע הישראלי בשלבים שונים של התפתחותו.

הזרם המרכזי בשיח הקולנוע של שנות ה-70 וה-80 הרבה להפריד בין קולנוע עלילתי לתעודי (וצריך להוסיף – לנסיוני) ונטה לקיים בכל אחד מהם דיון נפרד. להפרדה זו כמה סיבות (מודעות ולא מודעות) שאחת מהן היא מסחרית: סרטי עלילה נצפים יותר, פופולריים יותר מסרטי תעודה (ומסרטים נסיוניים ומיצירות אמנות הווידיאו). הסיבה השנייה היא פדגוגית ומתודולוגית: כדי לקיים דיון יעיל בתחום מסוים צריך לצמצם ולקבע אותו לעתים על חשבון חיוניותו של מושא הדיון. כדברי ניטשה (Nietzsche): "איננו מעודנים מספיק כדי לקלוט את זרם ההתהוות". רולן בארת (Barthes) כותב בעקבותיו: "אנחנו מדעיים כי אין בנו עידון". ניטשה ובארת ואלפי שנים לפניהם אפלטון (Plato) ב**פדרוס** היו מודעים לנזקי הקיבוע לצורכי שיח והרבו להתריע נגדו.

הסיבה השלישית להפרדה בין סוגי סרטים היא היסטורית ועיונית: עד שלהי עידן התיאוריות הריאליסטיות של באזאן/קרקאוור (Bazin/krakauer), לפיהן סרט הוא במהותו חלון למציאות (או מראה או מיקרוסקופ או פנס בידי סדרן באולם קולנוע), הייתה הזיקה בין סרטי תעודה לסרטי עלילה כמעט מובנת מאליה (הפורמליסטיים הסובייטים בשנות ה-20 ניסו לעשות אבחנה בין סרטים "מבויימים" ל"לא מבויימים" אך אבחנה זו לא החזיקה מעמד, כאשר התברר שגם הסרטים ה"לא מבויימים", כביכול, מבויימים בסופו של דבר). עם עליית העידן הסמינטי ו(בהמשך) הפסיכואנליטי במחשבת הקולנוע, הופרד הדיון העיוני והתמקד בעיקר בסרטי עלילה. כריסטיאן מץ (Metz) בספרו המונומנטאלי על לשון הקולנוע נתן לכך הכשר תיאורטי. לדעתי, הוא עשה זאת מטעמי נוחות גרידא, שכן קודים בסרטי עלילה קלים יותר לאבחון, ניתוח ופענוח,

מאשר בסרטי תעודה המעניקים דריסת-רגל לסטיכיה של המציאות. ואם מץ הגדול עסק רק בסרטי עלילה – מי אנחנו שננהג אחרת?

מתך אותה יומרה מדעת (לדעתי, פסאודו-מדעית) התעלמו מץ ורבים מממשיכיו, חוקרי התרבות, האידיאולוגיה ונפש האדם, משאלת איכות הסרטים. סרט טוב כמו סרט רע, סרט פופולרי כמו סרט אליטיסטי שייכים לאותה תופעה הכמו-לשונית, החברתית/אידיאולוגית ו/או הפסיכואנליטית. כתוצאה מכך עסקו מתודולוגיות שרווחו לפני 20 ו-30 שנה בתופעות חברתיות, פסיכולוגיות ופוליטיות של תרבות יותר משהתעניינו בהקשרים האתסטיים. אלה הלכו והצטירו אצל רבים כמיושנים, בורגניים, שריד העידן הרומנטי. לדעתי, גישה כזו היתה טובה ומפרה למחשבת הסרט הישראלי בשנות ה-70 ואפילו ה-80, משום שהיא נתנה לגיטימציה לעצם קיומם של סרטים על-ידי השימוש בהם כחומרי-גלם לשיח העיוני. עד אז נפקד מקומו של הקולנוע מהשיח הזה. המחקרים האידיאולוגיים וההיסטוריים, כמו ספרה של אלה שוחט, הביאו לתודעתנו יצירות נשכחות (גם אם התברר בדיעבד כי תרמו להשכיח יצירות שלא תאמו את הקו האידיאולוגי הנכון), והחשוב מכל – תרמו לתסיסה אינטלקטואלית, לחילוקי-דעות וליצירת אי-הסכמות שהן הכרחיות לכל שיח אינטלקטואלי. אך קיבוע יתר – סופו ניוון. וכך נוצרה במחקר הישראלי פרופורציה כמעט הפוכה בין איכותו של סרט המשתתף בשיח ה"מדעי" לבין כמות תשומת הלב שהוא זוכה לה מצד אנשי העיון. והשאלה הגדולה היא – מי צריך להתיישר לפי מי: אנשי מחשבת הקולנוע לפי קולנוע או קולנוע לפי אנשי מחשבת הקולנוע. בינתיים אני מוצא, שהדרכים נפרדו – כפי שמעידה ההתעלמות מיצירתו של דוד פרלוב.

מתברר, איפוא, שההפרדה בין סוגי קולנוע, גם אם היא מקובלת על מץ, על רבים מבתי-הספר לקולנוע בעולם ועל פסטיבלי סרטים בינלאומיים (שם מתחרים סרטים בשלוש קטגוריות: עלילתית, תעודית, ונסיינית), איננה פורה בישראל בשלהי שנות ה-90. הוא הדין לגבי החלטה להתייחס לסרטים לפי כמות הדקות שהם מכילים וכך גם ההפרדה הרווחת בין סרטי קולנוע לטלוויזיה.

דומה, כי ההתפתחויות בקולנוע בעשורים האחרונים מקדימות בשנות אור את ההתפתחויות בדיבור עליו: הצגת סרטי קולנוע בטלוויזיה, העתקת סרטי וידיאו לפילים (או הקרנתם על מסך קולנועי גדול דרך מכשירי ברקו), ניפוץ המחיצות בין הז'אנרים. לפני שלשים שנה שברו סטנלי קובריק (Kubrick) **באודיסאה 2001**, ג'ון קסבטס (Cassavetes) **בצללים** ובפנים ז'אן לוק גודאר (Godard) **ברובאים**, **הסינית** ו **Made in USA** את המחיצה שבין סרטי עלילה לסרטי מחתרת ואבנגרד; היום שוברים פיטר גרינווי (Greenway) בסרטים כמו **כתוב בעור**, או **ספרי פרוספרו** ושוב ז'אן לוק גודאר (במספר שניים) את הגבולות בין סרטי עלילה לקולנוע נסיוני ווידאו-ארט. הניסיון האיראני בשילובי עלילה ותיעוד בקלז-אפ, **היכן בית ידדי**, **החיים נמשכים**, **אל חורשת הזיתים** לעבאס קיארוסטאמי (Kiarostami) ולמעשה ברוב יצירתו, **בסלאם סינמה ועידן התמימות** למוחסן מחמלבף (Makhmalbaf), מעורר בשנים האחרונות התפעלות עולמית; כפי שעורר עשרות שנים קודם לכן **הקרב על אלג'יר** (פונטקורבו), ועוד עשרות שנים לפניו **אוקטובר** לסרגיי אייזנשטיין (Eisenstein). הזיקה בין עלילה לתיעוד התקיימה למעשה במשך כל שנות קיומו של הקולנוע. ובארץ – מאז **זאת היא הארץ** לברוך אגדתי ו**הבלתי ליגאליים** למאיר לוין ועד **ילדי המדרגות** ליגאל פארי, **ג'ני וג'ני** למיכל אביעד, **כיצד למדתי לאהוב את אריק שרון** לאבי מוגרבי – שרובם לא זכו, בינתיים, לתשומת הלב שהם ראויים לה – אולי משום שקשה לקטלג אותם על-פי תווית מוסכמת. זיקתם לתיעוד הופכת אותם עמידים מפני שימוש מסיבי בקודים – סם חיים למלומד שחונך על ברכי העיון הסמינטי והפסאודו-מרקסיסטי.

אין, כמובן, להסיק מכך, שאין מה ללמוד מסרטים וסוגי שיח עיוניים שהתפתחו במקומות אחרים. אם חיקוי הוא אסון – הסתגרות מפני השפעות והפריות הוא אסון שבעתיים. אבל גם החיקוי הנבון מחייב מידה של מקוריות.

הערות אלו מחזירות אותנו לשאלת ה"עידון" שמעלה בארת בעקבות ניטשה. עידון זה, שניתן אולי לנסחו כגמישות, מחייב מודעות עצמית, מטה-תאוריה מותאמת לזמן ולמקום. בארת כותב בעידון רב על חוסר-העידון הבלתי-נמנע של חוקר. העידון שלו נשען על מסורת עיונית שהתגבשה מאז מישל דה מונטיין ועד לוי-שטראוס, מרלו-פנוטי ולקאן. בהעדר מסורת כזו בארץ אנחנו נדונים, אולי, לחוסר-עידון – אך עדיין בכוחנו לבחור בחוסר-עידון ההולם את צרכנו.

אנהג, אפוא, בחוסר-עידון מבוקר. אצא מהנחה, שפרלוב אינו נכלל בשיח הקולנועי הישראלי משום עיסוקיו התיעודיים ואטען, כנגד התווית שמרבים להדביק לו: אמן התיעוד הקולנועי, שלא רק שפרלוב אינו "אמן התיעוד הקולנועי", אלא שהוא "אמן האי-תיעוד הקולנועי". אולי תווית כזו תאפשר לו כניסה למועדון האקסקלוסיבי של מושאי שיח מחשבת הקולנוע בישראל?

אחד המרצים בכנס לכבודו של דוד פרלוב אמר: "פרלוב פותח חלון למציאות". בעיני הוא עושה בדיוק את ההפך, הוא **סוגר את החלון (את תריס החלון) על המציאות** לכדי שלישי או רבע, לפעמים הוא סוגר את התריס כולו ומתבונן מבעד לחרכים. השיכונים האיזמים מימין, בית-הכנסת מבטון עם שפריץ צהבהב משמאל (בפרפרזה על דברי הקריינות בפרק א' של **היומן**) – כאשר הם מצולמים במקוטע, מופרדים על-ידי שלבי התריס או קיר או כל חפץ אחר, הם הופכים לפתע לאובייקט של יופי וקסם כמעט מסתורי. הקיטוע, ההקפדה על אי-אמירה, נוכחותו המסיבית של היעדר (תריס או קיר או כובע של אשה או פס שחור עבה מאוד במרכז מסך הטלוויזיה המצולם – כל אלה נועדו להסתיר את האובייקט המצולם ולא לחשוף אותו) אינם רק בתמונה: הם מצויים בכל מרכיבי המבע של פרלוב. על צילום של ילדה קטנה בתחתית מדשאה מספר קולו של פרלוב על עבודתו באוניברסיטה כמעט ללא קשר לתמונה. **בביבה** הוא מצלם חבורה של חובבי קולנוע, לא רלוונטית (ישירות) לסיפור גיבורת הסרט, ששכלה את בעלה במלחמה. **בבירושלים** האפיזודות קופצות מעניין לעניין, כשהקשר ביניהן – העיר ירושלים – הוא שרירותי ואימפרסיוניסטי. **טכסטים של הנאה: הנאה שבקטעים; שפה שבקטעים; תרבות בקטעים. טכסטים כאלה הם... מחוץ לכל סופיות שניתן לדמיין אותה.** אני לומד מעט מאוד **מבירושלים** על ירושלים, **מביבה** על חייה של אלמנת מלחמה, **מזכרונות משפט אייכמן** על משפטי אייכמן או על שואה, מפרקי **היומן** על אשתו של פרלוב, על ילדיו, אפילו על דירתו. רק רמזים. זהו חלק מסגנונו הארוטי ומכוח פיתויו.

המלה "תעוד" – "אסוף מסמכים" כהגדרת מילון אבן-שושן – מתקשרת אטימולוגית ל"עד", "עדות" – מלים המבטיחות דיווח אובייקטיבי. המילה Documentary התפתחה מ-docere הלטינית שמשעה "ללמד". ג'ון גרירסון בחר במילה בלתי-אטרקטיבית זו במודע כאשר טבע בשנות ה-20 את המושג Documentary Film כדי להדגיש כנד סרטי חלומות שקריים בתעשיית האשליות העלילתית את האופי הלא-בדיוני, האובייקטיבי והדידקטי במוצהר של הז'אנר הקולנועי החדש שהוא חפץ ביקרו.

פרלוב יותר קרוב אצל אדגר דגא מאשר אצל גרירסון. "אנו רואים את מה שאנו מתכוונים לראות ולא את האמת. שקר הוא יסוד האמנות" כתב דגא, למראית עין ריאליסט ונטורליסט, למעשה צייר סטודיו שאמר על ציירים היוצאים אל חיק הטבע כדי להעתיק אותו: "ציור זה לא ספורט... אם ברצונך לצייר ענן, קח לך

מטפחת מעוכה כמודל... ציור הוא בראש ובראשונה מוצר של דמיון האמן. הוא לעולם אינו העתק. אם אפשר לשלב בו שניים-שלושה קמצוצים מן הטבע – מה טוב, לא יזיק". פרלוב משלב שניים, שלושה (אפילו קצת יותר) קמצוצים מן הטבע, אך לא הטבע, כי אם העדרו מהווה נקודת-מוצא לסגנונו היחודי. לכן הוא אמן של אי-תיעוד גם אם הוא עצמו מעמיד פני נטורליסט.

בדקה התשיעית של **יומן פרק 1**, פרלוב אומר על רקע צילומי מלחמת יום הכיפורים: "באשר לי, לתעד את המציאות, רק זה". אל תאמינו לו! הרצינות שבקולו עשויה לשכנע אותנו, ואולי גם אותו, שהוא אמנם ייצא אל שדות הקרב לתעד את מציאות המלחמה. אך פרלוב קרוב יותר למרסל פרוסט (Proust) שהגה את יצירתו מסוגר בין ארבעה קירות חדרו מאשר ליצחק בביל שדבר עם גדודי בודיוני בערבות פולין. פרלוב לא צילם ירייה אחת בחייו וגם לא יצלם אותה (אני מקווה) אלא אם במלחמת האזרחים העתידה לפרוץ יחצו גדודי הקלגסים בדהרה את סלון דירתו. לא את המלחמה תיעד פרלוב **ביומן** אלא את מסך הטלוויזיה. הוא לא צילם מציאות אלא את הרפרזנטציה שלה, את ייצוג הטלוויזיוני. למשפט שלו יש משמעות רק אם מממשים את סיוטי ז'אן בודריאר (Baudrillard) ומחליטים שהמציאות וייצוגה הם אותו דבר עצמו. פרלוב מתעד מלחמה בסלון ביתו כמו שדגא מצייר דוגמנית שרועה על רצפת הפרקט בסטודיו הפריזאי שלו כילדה משתזפת על חוף הים ב-La Plage. ציור זה, של חוף ים רוחש מתרחצים, הוא כולו עבודת סטודיו. הרחק באופק מתפזר עשן מארובות שתי אוניות לכיוונים שונים באותה רוח (מהתלה ההולמת להפליא את רוחו המבודחת של פרלוב **ביומן** כשאשתו חולפת בסלון מדי כמה שניות בבגדים שונים, או **בבירושלים** בסדרת הג'אמפ-קטים של מטאטא הרחובות בשכונת הבוכרים. שניהם, פרלוב כמו דגא, נהנים להשתעשע בשקריהם ולהציגם לראווה. אך אולי המלים "אמת" ו"שקר" אינן רלוונטיות עוד. פרלוב אינו משקר, כי אינו מתיימר לספר אמיתות. הוא משתעשע כמשאלתו של בודיאר ומשחרר את עצמו ואותו מרצינותה הנואשת של התקשורת. אם הייתי צריך להדביק לו מלה/תווית הייתי מעדיף על "אמן התיעוד" את התווית "אמן השתעשעות" ואת סרטיו מכנה "שעשועונים" במקום "סרטי תעודה" (הצרה היא, שהטלוויזיה הקדימה והמלה "שעשועון" כבר תפוסה).

און שפירא מרבה לכנות את יצירתו של פרלוב כ"אבנגרדית". אם כבר מוכרחים להדביק לפרלוב תווית (כדי לפלס לו דרך לפנתאון מחשבת הקולנוע הישראלית) כי אז אולי **אמן האבנגרד** עדיף על **אמן התיעוד**. אך אני חושש, שאם המלה "תיעוד" מבריחה מומחים, לא כל שכן "אבנגרד". שלא לדבר על ההקשרים האטימולוגיים וההיסטוריים של המלה "אבנגרד" המסמנת מיליטנטיות פוליטית, הזרה לרוח סרטי פרלוב.

מכל ההגדרות שנתקלתי בהם עד כה, נראית לי זו של ג'אד נאמן **במבטים פיקטיביים**. הוא כתב על פרלוב כאחד "המודרניים" ולא נבהל מלעסוק בסרטי תעודה, עלילה ואבנגרד כבמקשה אחת מפרספקטיבה של סוגי רגישות בחברה הישראלית בשנות השישים. כאן, אולי, טמון סוד הקסם וההשפעה שהילך פרלוב על קולנוענים בני דורי ועל הצעירים מאיתנו. לא בסגנונו המסוים – התעודי, הא-תעודי, האישי או האבנגרדי (לא משנה איך יקראו לו) – אלא בסרובו לאמץ את המוסכמות האידיאולוגיות, הצורניות, וההפקתיות של תקופתו וביכולתו להציע צורות קולנועיות ודרכי הפקה אלטרנטיביות ולהוכיח כי הן ניתנות ליישום.

עד שנות ה-60 לא הצטיירו אלטרנטיביות רבות לעשייה קולנועית בארץ. בשבילי, ואולי גם לרבים מבני דורי והצעירים מאתנו, יותר משפרלוב מבשר סגנון או מודרניות, הוא מבשר חירות. חירות מקיבוע; ממחויבות כפויה מבחוץ על-ידי מוסדות; ממחויבות לקופה; מדרישות השידור בטלוויזיה; מהרלוונטיות הכפייתית; מהאובייקטיביות השקרית; מהפרגמטיות הישראלית; מה ייצא לנו או לי מזה? (בלעז מכנים אותה

בלגלוג: "פיליסטריות"); ואולי אפילו ממשמעות: למה זה מתכוון? אותה מחפשים כה נואשות ומבקשים לקבע מפרשי סרטים. (קשה להתפאק בהקשר זה מלהצביע על השורש האיטימולוגי המשותף למלים "משמעות" ו"משמעת". גם מקבילתה של "משמעות" – "הוראה" [עפ"י המילון העברי של א' אבן-שושן] נושאת קונטציה של היעדר חירות).

**התשוקה נכנסת עם התמוטטותה של השאלה "מהי המשמעות של זה?"**. אצל ז'יל דלז (Deleuze), תשוקה היא אנרגיה הזורמת ממוצריו של האדם, היא נוצרת מתוך התרבות: "תשוקה אנה קיימת מחוץ למבנה, לאסמבלאז', למכונה. היא אינה מצב טבעי – מציתות אותה ארגוני צורות, יצירת סובייקטים. תשוקה היא קונסטרוקטיביסטית [מובנית] ולא ספונטאנית. היא אינה אימננטית [אינה ממהות הטבע האנושי, אינה ביולוגית גרידא] אלא נוצרת ממבנים חברתיים. "על-פי תפיסה זו סרטים (כמו הסובייקט האנושי עצמו) הם קונסטרוקציות, מבניים חברתיים חושקים. בשביל דלז הטקסט האמנותי והסובייקט האנושי הם סוגי מכונות חושקות. לעומתו, רולאן בארת (בספרו **הנאת הטקסט**) מתייחס אל הטקסט האמנותי (כולל סרט) כאל גוף חושק: "הטקסט שאתה כותב חייב להוכיח לי שהוא חושק בי... האם יש לטקסט צורה אנושית, האם הוא דמות, אנאגרמה של גוף? כן, אבל של גופנו הארוטי... הטקסט הוא צלם (fetish object) והצלם הזה חושק בי. הטקסט בוחר בי, על-ידי מערכת שלמה של מסמכים בלתי-נראים, מכשולים מובחרים: אוצר מלים, התייחסויות, מינון קלות הקריאה וכו'." מפרספקטיבה דינמית זו (האופנתית מדי לטעמי, אך במקרה זו פרודוקטיבית): סרטי פרלוב אינם עוד חלון או עדות למציאות האמפירית, או למציאות סובייקטיבית של הבמאי; למעשה הם אינם עוד **עדות**. בין אם הם מכונות או גופים-כמו-אנושיים: הם מייצרים תשוקה והם חושקים. הם תשוקה המתממשת **ביצור**. מפרספקטיבה כזו פרלוב, יותר משהוא אמן של תיעוד או של אי-תיעוד או של אבנגרד, הוא אמן של תשוקה. הנה עוד תווית שאפשר להדביק לו וגם היא תתיישן תוך שנים ספורות – בינתיים היא עשויה לגוון את ההתבוננות ביצירתו.

אין כמו המילה אסמבלאז', בה מרבה להשתמש ז'יל דלז, ההולמת את יצירות פרלוב. העיצוב החזותי, הקולי והמבני של סרטיו המורכבים מפיסות של מציאות (ושל היעדר מציאות) כופה על מבטנו – ועל תודעתנו – פעילות (בניגוד לצפייה סבילה בסרט תעודה או עלילה קונבנציונליים), דינמיות, **זרימה**. המשפט מן **היומן** שכבר צוטט: **התבוננות הפכה לתכלית חיי** נשמע על רקע חצר ורחוב ליד בית דירות ישן מצולמים במקוטע מחלון דירה בה התגורר פרלוב בפריז. מסגרת החלון חוסמת חלקים מהנוף. המראות המקוטעים, הקומפוזיציות הבלתי-מאוזנות במודגש, התנועה של ילדה בקצה החדר או של רגלי העוברים ושבים בקצוות התמונה מוליכות את עין הצופה אל החלל שמחוץ לתמונה ומזכירים את מה שאמר מקס ליברמן על הקומפוזיציות של דגא: "הוא אמן העיצוב שנראה כאילו מעולם לא עיצבו אותו." יש בהם מהכאוס והסטיכיות והזרימה שבהסתר מציאות. הרמז, הסרוב לתעד, נמצא ביסוד תשוקת סרטיו.

גם כאן מזדקר הדמיון בין הארוטיקה הפרלובית לזו של אדגר דגא: לא האובייקט מקרין חושניות אלא אופן עיצובו. רנואר מעתיק אל הבד את חושניות דוגמניותיו; טולוז לוטרק את הפקרותן; אולימפיה של מאנה נועצת בנו מבט שלו – ופרובוקטיבי – כשהיא מפגינה את מערומיה עם רצועה שחורה ומטריפה על צווארה. אצל דגא: הזמרת הנלעגת בשיר הכלב, גבר ואישה עיפים בבר, הרקדנית ששורכת את הנעל עם הגב לצופה או הג'וקאים הדוהרים אל מחוץ לפריים הם א-סקסיים, נעדרי פיתוי מיני כשלעצמם. לא האובייקטים מעוררים תשוקה אלא האופן בו צוירו: מזנקים אל מחוץ לפריים אל החלל הלא נודע או תקועים בפינת הפריים כמו זוג

שותי האבסינט העצובים. דגא רשם ביומנו: "כבר ציירתי דיוקנאות מנקודת מבט גבוהה, עכשיו אצייר מנקודת מבט נמוכה – אשב קרוב לאשה ואביט בה מאיפה-שהוא מלמטה". פרלוב מרחיק לכת. "רציתי לצלם אנשים חזיתית" הוא אומר בפרק 1 של **יומן** ומתאר את ניסיונותיו לצלם את הכותל מזוויות שונות. דגא מתלבט איך לצייר אשה, פרלוב מתלבט איך לצלם את הכותל המערבי ואת החרדים במאה שערים: קשה להעלות על הדעת אובייקטים פחות מעוררי תיאבון מיני מאלה. מצלמת הקסם של פרלוב הופכת גם אותם, על-ידי יצירת זרימה ומבט של תודעה, למושאי סקרנות ותשוקה.

שפה חווה אורגזמה כשהיא נוגעת בעצמה. זוהי תרומת העיסוק העצמי הקולנועי לארוטיזציה של הכותל המערבי, של עוברי-אורח במאה שערים, למעשה של כל מה שפרלוב מצלם: שפת-הקולנוע שלו נוגעת בעצמה ומחשמלת את כל מה שהיא מצלמת. בפרפרזה להגדת מושג התשוקה של שפינוזה (Spinoza): אין תשוקה אלא יצר בצרוף ידע היצר". אפשר לומר על פרלוב כי הוא מייצר תשוקה בצרוף **ידע** התשוקה. ההגדרה של שפינוזה נגזרת ממשפט ט', בחלק ג' של **תורת המידות**, לפיה נפש האדם שואפת להתמיד ביישותה והיא מודעת לכך. היצר לייצר והיצר של המוצר להתקיים כסרט ולהפגין את קיומו ככזה (ולאו דווקא להעלים את עצמו כחלון שקוף למציאות) בא שוב ושוב לידי ביטוי בקריינות המתלבטת בסוגיות בימיו (**בביבה** או **ביומן**), בעריכה המפגינה את עצמה (הג'אמפ-קאטים של מטאטא רחובות **בבירושלים**), בפעלולי צילום (תנועות המצלמה ה"מצטלבת" כמו האומנת של פרלוב בפרק 5 של **יומן**), במיז-אנ-סצנות (מרואיינים יושבים דוממים בכיסאות במקום לדבר **בזכרונות משפט אייכמן**, הילדים הנדחפים אל המצלמה וצועקים "תצלם אותי" **בבירושלים**). כל אלה ממיסים את המצולם: תשוקה הופכת לאובייקט של עצמה. **בחשבון האחרון** **אנו חושקים בתשוקה ולא במושא התשוקה**.

קולנועיותו של פרלוב מזכירה לי את התיאטרליות של ידידו נסים אלוני ז"ל – שתייהן מסרבות לקבוע ולהתקבע; או בניסוח בעל צלצול מוסרני: הן מסרבות להתחייב. מה משמעותו של אותו תרנגול-הודו המתנדנד בענף בקצב תופים וחצוצרות של מצעד צה"ל **בבירושלים**? הוא נחתך לרס"רים משופמים ועבי-כרס צועדים בסך ומניפים בגאווה את זרעותיהם השריריות. האם פרלוב צוחק על הצבא? כמה דקות קודם לכן ראינו חומות של ירושלים המחולקת – הקשר שסותר את המשמעות הפאציפיסטית המתבקשת מדימוי התרנגול-הודו. זיקתו של תרנגול-הודו לאידיאולוגיה הציונית ודאית בהקשר שבו הוא מובא בסרט, אך מה היא אותה הזיקה? פרלוב חמקמק: צורנית ורעיונית. הוא מסרב להתחייב, מסרב להתמסר, מגרה ובורח, מפתה ללא הרף כמו רקדנית סטרפטיז, אך שלא כמוה, אינו מאפשר מימוש התשוקה – אפילו לא הצצה מלאה בעירום.