

"צייר לי מלאנים שחורים" – קריאה מחודשת ב"יומן" כסרט מסע בעקבות האם

מאת : אבנר פיינגלרנט

זה כבר כמה שנים שאני משוטט בתוך ממלכת סרטי המסע. אולי כל זה התחיל בסרט הקולנוע הראשון שראיתי בחיי, כשהייתי בן שש בסינרמה של תל אביב, אז בית קולנוע עם מסך ענק ומערכת קול שיצרו דימוי מציאותי וחריף מדי. הסרט היה סרט מסע – **מסביב לעולם בשמונים יום** על פי ז'ול ורן. בשלב מסוים, הגיבור נחת באמצעות בלון פורח על קרקע שהייתה כולה לבה מבעבעת, ואז לפתע נצבע כל המסך הסינמסקופי הענק בצבעי כתום מפחידים. לא יכולתי לעמוד בכך וביקשתי מאימא שלי שנצא מפה. דאגתי לגיבור, התמלאתי בחרדה שמא שהוא יבלע בתוך האדמה הרוחתת או שהבלון ישרף. הכל נכנס לסחרור כואב כל כך שהייתי חייב לנוס מהקולנוע המציאותי מדי. אמנם עד היום אני מבכה את העובדה שעזבתי את הסרט באמצע, אך היום אני גם מסוגל להבין כמה ההזדהות עם הגיבור הייתה מוחשית וחזקה מדי לילד הקטן מהקיבוץ הברזילאי ברור חיל שבא לעיר הגדולה. מאז אני לא מפסיק להתפעל ולהימשך לסרטי המסע ולגיבורים שלהם בקולנוע. ביניהם ישנו גיבור אחד מיוחד וחריג שהוא לי גיבור קולנועי. קוראים לו דוד פרלוב, וסרטי המסע שלו הן יצירות מודרניות ושונות עד מאוד מ**מסביב לעולם בשמונים יום**. אלו ששת פרקי **יומן** (1983) ושלושת פרקי **יומן מעודכן** (2001). פרלוב עצמו גם הוא היה פעם בברור חיל, קיבוץ ילדותי. הוא היה בין ראשוני ומנהיגי "הלאפה", קבוצת צעירים ציונים בסאו פאולו, ברזיל, שחלמו להקים קיבוץ בישראל. את פרלוב הכרתי כשהיה מורה שלי באוניברסיטת תל אביב, ואחר כך חבר להרבה שיחות ומחשבות על קולנוע, על החיים ועל חלומות. אהבתי מאוד לשמוע ממנו סיפורים מהעבר, בקיבוץ בברזיל, בארץ. היה לו קול שקט עמוק וכואב אך כזה שתמיד יש בו הומור. יום אחד בקיץ 2003, חודשים ספורים לפני מותו, צלצל אליו וביקש להזמין אותי לבוא לראות את הסטודיו החדש שלו בצפון תל אביב. בסטודיו העמוס באלפי תמונות ומאות ציורים הוא הסתובב בגאווה ושלף ציור שצייר כשהיה בן 21. הציור היה זיכרון ילדות שלו מתקופת בית הספר היסודי בבית הספר בעיר בלו הוריוזנטי. אותה עיר ואותה תקופה שיהיו המרכזיות במאמר זה. במרכז הציור עמד מורה גדול ליד הקתדרה ולצדו נער צעיר וקטנטן, מבויש מעט. בציור אין תווי פנים לא לתלמיד ולא למורה. בעוד הוא מראה לי את הציור מספר לי פרלוב שזהו סבא שלי יעקב פיינגלרנט, מנהל ומקים בית הספר היהודי בבלו הוריוזנטי, שאפשר לו ללמוד בבית הספר מבלי לשלם. המצב הכספי של המשפחה לא אפשר זאת באותו זמן. הילד הקטן לידו הוא פרלוב עצמו, ולמעלה מצויר משפט בפורטוגזית שתרגומו לעברית הוא: "אתם שומעים את התותחים, עכשיו התחילה מלחמה באירופה". המשפט נחקק בו ושנים רבות לאחר שנאמר הוא ביקש לצייר את המעמד. זו הייתה הפעם האחרונה שבה ראיתי את דוד פרלוב. לפני שנפרדנו אמר שאז לא הבין מה היא מלחמה, אך הטון הרועם והצליל הדרמטי של פרופ' פיינגלרנט גרמו לו להבין שיש פה משהו נורא ונשאר חקוקים בתוכו.

אינני יודע אם מקובל "לקרוא" את **יומן** כסרט מסע, או את מחברו כגיבור – פרלוב עצמו לבטח היה מתנגד לכל קריאה מסוג כזה, הוא הרי היה מסויג מאקדמיה פרשנית ולבטח זו הפסיכואנליטית. אך ברבות השנים נהיו לי סרטי המסע לשדה מחקר קולנועי קיומי, הן בכתיבה והן ביצירה. הפרספקטיבה הפסיכואנליטית נהייתה גם היא אמצעי פרשני מרתק ומחדש להבנת הסרטים הללו. מודלים לאקאניניים על אודות כישלון – איוויו וכניסה לשפה/כניסה לחברה, הפכו לכלי עבודה כמו שקורנס ומפוח הם לנפח. באמצעות כלים אלו אני מבקש לגלות את מקומם ומשמעותם של "סרטי המסע" מול "סרטי הדרך", ולגלות את הנימים הדקים שמרכיבים ז'אנרים קולנועיים אלו. רבים הם סרטי המסע והדרך בקולנוע העולמי, ולמרות זאת מעט מאוד נכתב עליהם בספרות

האקדמית. עיקר הכתיבה עוסקת ב"סרטי הדרך האמריקניים" (American Road Movies). ז'אנר זה מוזכר אצל Choan & Hark (1997) או אצל Laderman (2002) כמהלך קולנועי המספר את רוח האינדיבידואל האמריקני, שרוצה לפרוץ את גבולות החברה המוכרים ולחפש מפלט אקסטטי במרחביה הגדולים של היבשת החדשה, על האוטוסטרדות הגדולות, מדבריות הענק של המערב ועירותיה שכוחות האל, שבהן אין צורך להתחשב בשום חוק. סרטים כמו **שבילי הזעם** של טרנס מאליק (1973), **נקודת זבריציקי** של אנטוניו (1970), **עד קצה העולם של שון פן** (2007), **איזי ריידר** של פיטר פונדה ודניס הופר (1969), **לב פראי של דייוויד לינץ'** (1990) ו**רוצחים מלידה** של אוליבר סטון (1994), הם רק חלק מדוגמאות רבות של סרטי קולנוע, שברובם המכריע מספרים סיפורי מסע של גברים שאינם מוצאים מזור בחיי התרבות והקהילה, המשפחה והחברה הנורמטיבית, ומבקשים לברוח אל המקום הראשוני שבו אין אדם, תרבות או שפה; המקום שבו מובילה הפנטזיה אל חופש מוחלט, רגע הולדת טהור בטרם הורסת החברה המקולקלת והטמאה את "האדם הראשון".

המחקר שלי, בשונה מסרטי הדרך האמריקניים, מתמקד במה שאני מכנה "סרטי המסע בקולנוע האירופי" (European Journey Films), ואותם אני מאפיין בדרך שונה לגמרי. אין זה קולנוע אקסטטי ורווי בגירויים חיצוניים. זהו ז'אנר קולנועי שהמסע בו מהורהר, פילוסופי, שקט הרבה יותר, לעתים מיוסר ועסוק בחיפוש משמעות בתוך עולם ניטשיאני, שבו האל מת ולא ברור מה יכול להחליף אותו. סרטים כמו **נוסטלגיה** (1983), **סטאלקר** (1979), **סולאריס** (1972) של אנדריי טרקובסקי, **השיבה** של ז'וז'יניאצב (2003), **אדיפוס רקס** (1967) ו**הבשורה על פי מתי** (1964) של פזוליני, **הזעקה** של אנטוניו (1957), **מלאכים בשמי ברלין** (1987) ו**Kings of the Road** (1976) של ונדרס וטרילוגיית **השתיקה** של אנגלופולוס (מגדל הדבורים, **נוף בערפל ומסע לקיתרה**) הם רק חלק ממבחר סרטי מסעות ארוכים איטיים המבקשים לחפש משמעות ואחיזה בחיים, בתוך נופים שאין בהם דרמה חיצונית נראית לעין, שלא פעם ערפל סמיך עוטף ומסתיר אותה, אך גם חושף משהו מן המציאות האניגמטית. נראה כי מתקיימת זיקה עמוקה בין סוג קולנוע זה לטקסט הקדום והמכונן של התרבות האירופית – האודיסאה, שבה מסופר על מסע של גבר (אודיסאוס) המחפש דרך לחיות לאחר השבר הנורא של המלחמה ההרסנית בטרואה (זו ששנתה העשירית והמכרעת מסופרת בחצי הראשון של האפוס – האיליאדה). סיפור אודיסאוס יכול להיתפס כמשל למסע הגברי בחיים ואף למחזור חייו של הגבר. אם את האודיסאה ניתן לחלק לשלושה חלקים מרכזיים: 1. הטלמאכיה – מסעו של הבן טלמאכוס בעקבות אביו (שירים 4–1); 2. מסעות אודיסאוס (שירים 5–12); ג. השיבה לאיתקה (שירים 13–24), אזי מעניין לגלות עד כמה רבים מסרטי המסע בקולנוע האירופי מצייתים לתבנית זו. אפשר אף לראות כי סרטים רבים עוסקים באותן תמות: מסע הבן בעקבות האב (**גאדג'יו דילו** של טוני גטליף, **נוף בערפל של אנגלופולוס ואסטרטגיית העכביש של ברטולוצ'י** הם רק חלק מהסרטים הללו), מסעות האב לחיפוש משמעות מול מקורות החרדה והאימה הגבריים – האישה, כיליונו של הגוף והשיגעון הפנימי (**נוסטלגיה של טרקובסקי, הנוסע של אנטוניו, מגדל הדבורים של אנגלופולוס**) וסרטי השיבה הביתה (**השיבה של ז'וז'יניאצב, פריז, טקסס של ונדרס, מסע לקיתרה של אנגלופולוס**).

רוב רובם המכריע של סרטים אלו עוסקים בדמויות נשיות או במסעות שמבקשים לחפש אב או בן. מעטים מאוד הסרטים שעוסקים במסע של דמויות נשיות או במסע בעקבות אב, אישה או בת. סרט כמו **עוברת אורח** (1985, Vagabond) של אנייס ורדה או **תלמה ולואיז** (1991) של רידלי סקוט יוצאי דופן בין סרטים אלו בעיקר משום ששניהם מציגים נשים במרכז המסע. אלא שבניגוד לבחירה חסרת המעצורים של הגברים לצאת אל הדרך, תלמה ולואיז נדחקות על ידי סוכני העולם הגברי, והן נאלצות לצאת למסע הישרדות ונקם, עד שזה מוביל כמובן לאבדון. אני תוהה אם העובדה שדפוס המסע של תלמה ולואיז מחקה את דפוס המסע הגברי אינו

נובע מהעובדה שזהו במאי הבורא מסע גברי עם דמויות נשיות, בשונה מעוברת אורח של ורדה, שבו זו במאית הבוראת מסע שונה וייחודי בהשוואה לכל סרטי המסע הגבריים.¹

מרבית סרטי הדרך בקולנוע האמריקני מובילים לאבדון מסוג זה או אחר, מאסר, מוות, הוצאה להורג, רצח או חוסר מוצא שמוביל לסוג של התאבדות סימבולית, אם אני מאמץ ממונחיו של סלבו ז'יז'ק. בסרטו המוקדם **אנשי הגשם** (1969), פרנסיס פורד קופולה מספר את סיפורה של אישה שמגלה שהיא בהיריון ומבקשת לברוח ולהיעלם מהמסגרת הכובלת של החיים והמשפחה. ייתכן שזהו אחד מסרטי הדרך היותר מוקדמים בקולנוע שאישה מובילה אותו, אם לא נביא בחשבון את מסעה של דורותי **בקוסם בארץ עוץ**, שלעתים נראה כמסע סימבולי לרכישת שלוש התכונות: שכל, אומץ לב ולב פועם, כתהליך הכרחי בהתבגרות של דורותי, דמות שמסמלת את אמריקה בראשית מלחמת העולם השנייה, דמות שמוכנה לצאת למסע מפחיד מול מכשולים אכזריים ולבסוף להכריז שאין כמו הבית.

הקולנוע הישראלי משופע בסרטי מסע וסרטי דרך: **לנגד עיניים מערביות** של יוסף פיצ'חדזה (1996) ו**שליחותו של הממונה על משאבי אנוש** של ערן ריקליס (2010) הם דוגמאות למסעות של בן בעקבות אב ממשי או סימבולי; **עונת הדובדבנים** של חיים בוזגלו (1991), **גמר גביע** של ריקליס (1991) ו**ואלס עם באשיר** (2008) ו**Made in Israel** (2001) של ארי פולמן הם מסעות גבריים לחיפוש הזהות והתפכחות, בדרך כלל על רקע של זיכרון עבר ממלחמה או מהשואה, לעתים שניהם יחד; **נקם אחת משתי עיניי** של אבי מוגרבי (2001), **דרך 181** של אייל סיון ומישל חלייפי (2003) או **ציון, אדמתי** של יולי כהן גרשטל (2004) ו**יומן שדה** של עמוס גיתאי (1982) הם דוגמאות לסרטי מסע או דרך שיש בהם בקשה להיטהרות פוליטית; דוגמאות למסעות של חזרה לטראומה מכוננת מהעבר הן **אוה** של אבנר פינגולרנט ומכביית אברמזון (2002) או **סובינירים** של שחר כהן וחליל אפרת (2006). מובן שאין בפסקה מינימליסטית זו להגדיר לעומק את עולם סרטי המסע והדרך בקולנוע הישראלי, שהוא המחקר החדש שאני מתחיל לעבוד עליו, אך בתוך כל אלו בולטים מאוד בעיני סרטיו של דוד פרלוב **יומן ויומן מעודכן**, שאני רואה אותם כסרטי מסע לכל דבר אך ייחודים ושונים מכיוון שהם חורגים מתבנית המסע בעקבות האב ועוסקים במסע ארוך וממושך של ילד בעקבות אמו, או יותר נכון, בעקבות ההיעדר של אמו.

המסע שמתקיים בעקבות האב **ביומן ויומן מעודכן** איננו מסע ידוע מראש ובוודאי שאין לו מטרה או כיוון, להפך, זהו מסע בתוך הלא נודע והלא ידוע, בדומה ל"המשוטט" של ולטר בנימין, "קסטוריה" של בנימין שבילי ו"אוסטרליץ" של זבאלד. זהו מסע המתבהר אט אט במהלך השנים דרך תיעוד פרטי החיים היומיומיים שפרלוב חווה בינו לבין עצמו ובינו לבין מי ומה שסובב אותו, עד שהדנ"א של מסע זה נחשף. כאשר פרלוב מצהיר **ביומן** שהוא מאס בקולנוע הנורמטיבי והרגיל והוא מבקש לצלם את היומיומי והעכשווי, השוט הראשון שהוא מראה לנו בפתח הפרק הראשון של **יומן** הוא שוט שאין בו דימוי, אלא כיתוב באנגלית וקריינות של פרלוב: "בארצות העוני והבורות, אנשים שלא ידעו לכתוב את שמם התבקשו לצייר על תמונותיהם שני צלבים, שם ושם משפחה". זוהי אמירה אניגמטית שאין לה פשר. מאוחר יותר, באמצע הפרק השני, נגלה תמונת שני צלבים שכנראה עליה דיבר פרלוב – תמונת אמו, אנה פרלוב. בקולנוע של אמן טוטלי כמו פרלוב, שכל פרט בו זוכה לתשומת לב ובעל משמעות מכרעת, אזי בוודאי שלפתיחה תפקיד עצום, החושף משהו עמוק מהתמה המרכזית ביצירה. הבחירה להתחיל בכתובית שאינה משויכת לאדם אלא לרעיון ואף לתעלומה שאמורה

¹ סרט מעניין בהקשר הזה הוא הסרט החדש של אלפונסו קוארון **כוח משיכה** (2013), ובו גיבורה נשית עוברת מסע חזרה לבית ולתרבות. על פי קריאתי את הסרט זהו מסע של לידה מחדש ובחירה לחזור לחיים לאחר שברחה מהם אל המחקר ואל המסעות בחלל, כתגובה לטראומת אבדן בתה בת הארבע. המילים בריחה ובחירה, שבעברית דומות כל כך מלבד השינוי במיקומן של החי"ת והר"ש, מעוררות תחושה של הבחירה שיש בסרטי המסע והתנועה שבין הבחירה לבחירה.

להיפתר במהלך היצירה, היא ראשית הקריאה שאני מבקש לקיים ביצירה של דמות מרכזית כל כך בקולנוע הישראלי, ולראות בה יצירה של גיבור טרגי ההולך בעקבות ההיעדר המוחלט – היעדרה של האם.

שלושה סימנים מרכזיים שחוזרים על עצמם לאורך יומן מייצגים בעיניי את האם, כמו סינקדוכה במונחים ספרותיים – החלק שמייצג את השלם, או במונחים לאקאניאניים – שלושה מינים של אובייקט האינטימי, שמסמנים את ההיעדר ואת האינטימי אל האם. האם תישאר לנצח אינטימי שלא ניתן להגיע אליו. לטענתי, אובדן דמות האם מביא את פרלוב אל מה שלאקאן קרא לו "כניסה לשפה", שפת הקולנוע הייחודית שלו – היומן. שלושת הסימנים הם: שני הצלבים; האריה של באך; העיסוק בצבעי השחור והלבן.

"שני צלבים: שם ושם משפחה"

"שני צלבים: שם ושם משפחה", שהופיעו בתחילת היומן, חוזרים בפעם השנייה בצורה גלויה וברורה על תמונת האם. זה קורה בדקה ה-15 של הפרק השני, ברצף שקרוי "אינסומניה". בתוך סיקוונס ארוך של חולשה גדולה, תשישות ודיכאון, פרלוב מנסה להיאחז בכל מיני חומרים דימויים. הוא אומר שהוא סחוט. עשרים שנה של בזבז זמן. הוא לא מצליח לצלם אנשים, הכל נראה צהוב ומדברי, הוא מחפש צל, תמונות, ספרים, אך אלו אינם אומרים לו דבר. לפתע הוא מתעכב במשך זמן ארוך על תמונה – "התמונה הגורלית", הוא אומר, "שני צלבים, שם ושם משפחה". התמונה אינה מזוהה ולא נאמר עליה דבר, יש רק השתהות ארוכה על פניה היפות של אישה צעירה וסובלת. לנו הצופים זוהי תזכורת למילים מראשית היומן הראשון. עדיין איננו יודעים על כך דבר, אך הוא קורא לה "התמונה הגורלית". למה הוא מתכוון באותו רגע של היומן איננו יודעים, אבל אנחנו מרגישים בחשיבות התמונה באמצעות המבע הקולנועי – משך השוט, ההתעכבות והחזרה על הפרטים שבתמונה והדיבור האניגמטי. תמונה גורלית.

שני הצלבים חוזרים מאוחר יותר בפרק החמישי, שאני קורא לו "הגורלי", הפרק שבו הוא נפצע בלונדון בתאונה ונמצא בסכנת חיים. זה קורה בפריז, שאליה נסע להשתקם, בתחנת רכבת מזרח (גאר דה איסט). השוטטות לאחר הפציעה מעוררת בו משום מה דווקא את הזיכרון של ברזיל. באחד הרגעים, כשהוא מצלם אנשים הולכים ליד גינה ציבורית וגדר, מה שעולה בו מתוך זרם התודעה הוא דימוי של תנועות היד של ההולכים, כאילו מצטלבים, ובקריינות נאמרת המנטרה הקתולית "האם, הבן ורוח הקודש, אמן". איננו רואים אנשים מצטלבים ואיננו מבינים מדוע זה מה שנאמר. רק בפרק האחרון של יומן נבין שהאסוציאציה נובעת מזיכרון ההולכים ברחובות שלייד הכנסייה בבלו הוריזנטי, העיר שבה נולד וחי בשנות ילדותו הראשונות והמכריעות, העיר שנושאת את הפצע. בטיול הקטן שהוא עורך ליד תחנת רכבת מזרח הוא משחק עם המצלמה ומתבונן על אובייקטים, בעיקר על הקונסטרוקציה של גשר כבד מברזל. השוטטות הזו מגלה ברזלים גדולים בצורת צלבים, זיכרון מטריד שמעורר בו לומר את המילים "האם לנצח יזכירו חתימה צלב?". של מי החתימה הזו? ומהם הזיכרונות הללו של הילד הקטן מול הצלב ומול הצלבים הללו? רק בהמשך, בסוף יומן מעודכן, נדע לחבר זאת לזיכרונות הקשים. הזיכרונות הגורליים.

בהמשך השוטטות – ההקלה, לחזור לבית הקפה, לראות אנשים ולא זיכרונות מעיקים העולים מתצורות של ברזל וצלבים, הזיכרון הכואב מילדות, של אם שאינה שפוייה בנפשה. הוא ממשיך ואומר, בעודו מצלם רחוב בפריז, "פעם חשבתי שהבית האמיתי שלי הוא ברחוב, אבל לא עוד". גם פה הכוונה לרחוב בבלו הוריזנטי, המקום שבו היה מבלה את ימיו ולילותיו רק כדי לא לחזור לגיהנום הבית. בסיום הפרק החמישי, פרלוב עוזב את פריז. הוא חזק מספיק כדי להמשיך הלאה. עכשיו הוא רוצה לחזור הביתה. לרגע אנחנו לא מבינים מה

קורה, משום שאנחנו מצפים שהבית יהיה בתל אביב. ואז אנחנו מבינים שהוא מתכוון לברזיל, נקודת מפנה דרמטית בסיפור התמים לכאורה של מסע שוטטות ללא תכלית וללא כיוון. זהו הפרק "הגורלי" משום שרק האובדן ותחושת האימה מהקרבה למוות מביאה לטענתי את היכולת ללכת למקום המפחיד ביותר, ללב המאפליה האישי – החצר האחורית של הבניין בבלו הוריזונטי שבו גר בעשר שנותיו הראשונות. ב"גורלי" הכוונה להכרח לעשות את המסע לאותה אישה שמצולמת בתמונה הגורלית ולידה שני צלבים – שם ושם משפחה – אנה פרלוב.

בסוף הפרק השישי, בבית הקברות בבלו הוריזונטי שבו קבורה אמו, פרלוב אומר: "בדרכנו לנמל התעופה אהרון אמר לי: אם אתה נוסע לבלו הוריזונטי אתה חייב ללכת לבית הקברות. כאילו אמר – לפגוש אותה. [...] אם לא אבקר את קברה סימן שאיננה חשובה לי. כאילו שאיש לא שומר עליה. לא מגונן עליה ממעל. להשאיר אותה חסרת מגן זה יביא אסון. בשם שלה נשתרבה שגיאה: OF במקום OV, כמו צלב". שוב הצלב ושוב האם.

האריה של באך

בפרק הראשון של **יומן**, לאחר ההתחלה, אנחנו מתוודעים להחלטה על הדרך הקולנועית החדשה שבחר פרלוב – צילומים יומניים. הסיבה לכך מוסברת מתוך חוויה כואבת וחסרת מוצא: הוא לא מקבל הזמנות עבודה לסרטים שלו ולא מוכנים לממן את העבודה הקולנועית שהוא מבקש לעשות. תוך כדי כך פורצת מלחמת יום כיפור, והוא מתעד אותה בעיקר לטלוויזיה. לפתע הוא זוכה למעט הקלה כאשר מזמינים אותו ללמד בחוג לקולנוע באוניברסיטת תל אביב שזה לא כבר הוקם. פרלוב מתאר זאת ב**יומן** כהתחלה חדשה המציעה חויית התחדשות והתרגשות. בחופשת הסמסטר, 1974, הוא נוסע לסאו פאולו, לראשיתו של המסע אל העיר שגדל בה מגיל עשר ועד שהצטרף לצעירי תנועה ציונית חלוצית שהחליטו לבוא לארץ ולבנות קיבוץ בה. הוא מצלם מנהרות וכבישים, ובקולו הוא אומר: "אינני מבקש לשנות אווירה, לא לראות את סאו פאולו, אלא לכרות שלום עם העיר שגדלתי בה ולהיפרד ממנה. [...] אני בא לסאו פאולו להיפרד מעברי". באותו רגע הוא לא יודע שהוא רק מתחיל מסע ונכנס אל המקום האסור והמושכח, מקום החוויה הראשונית המכוננת והמעצבת יותר מכל את הזהות. ההגעה לסאו פאולו, כמו התניה פבלובית, מלווה במוזיקה שמימית זכה ומרגשת – האריה של באך. שם שמע אותה לראשונה. איננו יודעים מדוע זו המוזיקה שחדרה ללבו, איננו יודעים מדוע זו חוזרת על עצמה במהלך היומן פעם אחר פעם. אך מה שאנחנו כן יודעים הוא שבכל המופעים שלה היא קשורה לראשית הדרך, לילדות, לסאו פאולו. למקום שגדל בו לאחר פרידתו מהאם.

בפרק השני של **יומן**, תחת הכותרת **אפרים, דנה, גבריאל – יומן 1978**, הוא מצלם שלושה אחים צעירים. המבוגר שבהם רזה במיוחד, חצי גופו עירום, פניו מוארכות ותמימות. פרלוב משתהה עליו ארוכות ומספר שאפרים, בדרכו לחוף הים, עצר בחדר העריכה שפרלוב עבד בו ואמר "מנגינה יפה". המוזיקה הנשמעת מחדר העריכה היא האריה של באך. "כשצילמתי את אפרים הבכור, אחותו הקטנה דנה ואחיהם גבריאל, התמלאתי תקווה, מעין התרוממות רוח. ידעתי שברקע לתמונות אלו אשמיע את אותה אריה של באך מימי נעוריי, וזאת תהיה תמונת הסיום". צילום שלושת האחים נעשה באהבה רבה, מלאת קשב ורוך. זמן רב הוא משתהה על אפרים האח הבכור, אותו נער צעיר שנראה כמגלה לראשונה את טעמה המתוק של המוזיקה הנשגבת. אי אפשר להתעלם מהתחושה המטרידה כי פרלוב מצלם את עצמו דרך הנער הזה, כמו "שלב המראה" הלאקאני, שבו הסובייקט מזהה את העצמי שלו דרך האחר. דרכו הוא רואה את עצמו כנער מתבגר רזה ורעב לחומר הנשגב של התרבות שתציל אותו מזיכרונות ילדות של חיי השוטטות ברחובות. הוא ממשיך ואומר:

"אני הולך לשפת הירקון וחוזר. אני מוצא את נדב, בנה של ערה העורכת, פניו פני מלאך, גיל התום, יופי כה מושלם. אני מסיים את הסרט". אנחנו יודעים שהוא לא סיים את הסרט באותו שלב אלא רק התחיל אותו ואת המסע הארוך בתוך נפשו, כשאת אט הוא שב אל זיכרונות מכוננים מילדותו. גם כאשר הוא מצלם את נדב לפיד, בנה של העורכת ערה לפיד, ממשיכה להתנגן האריה של באך. זמן ארוך אנחנו מתבוננים בפני המלאך של נדב ושומעים את המוזיקה השמימית.

בפתיחת הפרק השישי, כשפרלוב מגיע בפעם השנייה לסאו פאולו, שוב האריה עולה ומתנגנת. "בחשמלית היה כתוב 'המרכז התעשייתי הגדול באמריקה הלטינית'. סאו פאולו הייתה ההבטחה לעתיד טוב יותר לברזיל. [...]. הגעתי בגיל עשר מבלו הוריזנטי, מחושך לאור, סבי החזיק אותי ביד, סאו פאולו הייתה גם ההבטחה לעתיד שלי". באותו פרק שישי ואחרון ביומן הוא מבקש להגיע לבלו הוריזנטי אבל מתעכב, משתהה, עוצר בארו-פרטו, עוצר בטירה-דנטי, עיירות יפהפיות, ערי עבדים, ערי תירות שלא הגיע אליהן בילדותו מפאת עוני והיעדר אמצעים. כעת נראה שעיקר העניין בהן משרת אפשרות לדחות את ההגעה למקום הנורא מכל – הבית שגר בו בעשר שנותיו הראשונות בבלו הוריזנטי. כשהוא כבר מצליח לאלץ את עצמו להגיע, הוא לא מסוגל להישאר יותר, הוא חייב לעזוב, הוא לא יכול לשאת את המקום. הוא מצלם את המבנים הגדולים, זה של הכנסייה הקתולית וזה שהיה פעם כנסייה פרוטסטנטית. ואז תחנת הרכבת של בלו הוריזנטי, שממנה לקח אותו סבו בגיל עשר לסאו פאולו ברכבת. "מתחנה זו יצאתי לסאו פאולו, בן עשר, אמי הייתה כאן אתי להיפרד ממני. היא רצה אחרי הרכבת להיפרד ממני על הפסים, מנופפת לשלום, אבל לא יכלה להשיג אותי. דונה גיאומר (האם החורגת השחורה – א"פ) עמדה ללא נייע על הרציף".

בהמשך הוא מגיע לרחבה שממול לאותו בית שגדל בו בעשר שנותיו הראשונות. הוא מצלם מרחוק את חזית הבניין הרחב מול הכיכר. בדיבור יבש הוא אומר: "לבסוף אני מגיע לבניין, ביתי בעשר שנות חיי הראשונות. בחצר האחורית, נסתר מהעין. מחלת רוח, צחוק ועוד צחוק. מילים גסות של אולם הביליארד. טרגדיה. העכברים מתרבים מלילה ללילה. רציתי לעזוב למחרת". זו כל האינפורמציה שהוא מוכן ומסוגל לספר. אין כאן מוזיקה, הכל שקט, אילם, מטריד בשקט שלו, רק הקול המהפנט של פרלוב מדבר, אך בעצם מסתיר. בעיניי גם בשקט הזה האריה של באך נוכחת במלוא העוצמה, כל הזמן. אני שומע אותה גם כשאינה נשמעת. מוזיקה נשגבת של התקווה אל עיר המפלט סאו פאולו, מוזיקה של כאב בלתי ניתן להכלה העולה מתמונת האם הרודפת אחרי הרכבת, אך אינה יכולה להשיגו. לפתע תחליף האריה מופיע ממקום לא צפוי בווריאציה חדשה ושונה: תפילת "אווה מריה" בחשמלית בליסבון, בדרך מברזיל לישראל. את החשמלית של ליסבון הוא מצלם כחשמליות של סאו פאולו מילדותו. וכשהוא מצלם נשים העולות לחשמלית הוא מתחיל למנות רשימה סודית של נשים. גם שמה של אנה מוזכר לפתע שם בליסבון, יחד עם כרמן, דונה גיאומר והאילמת. מי הן הנשים הללו? מדוע כך, בתפילת "אווה מריה" עקשנית הבוקעת מרדיו טרנזיסטור קטן, כשקולו מונה את הנשים החשובות מילדותו, בחר פרלוב לסיים את יומן? התפילה ממשיכה ואז הוא מצלם את מירה אשתו בשוט ארוך, כשהיא נוסעת בתוך הקרונית של החשמלית. תמונה מרגשת של אישה שנראה כי רק בזכותה יש עוד תקווה ומשמעות. ברקע ממשיך קול התפילה "אווה מריה", כמו זו שהייתה בכנסייה הפרוטסטנטית שהיה הולך אליה עם אמו החורגת דונה גיאומר, אמו השחורה.

שחור ולב

בפרק החמישי ביומן, כשהוא מתאושש מפציעתו ומתחיל להסתובב ליד גאר דה איסט, הוא מצלם דמויות, בעיקר נשים שחורות. "אני מתקרב לבריות יותר ויותר היום, נדמה לי שאני מחפש מישהו. 'תראה כמה רבים חובשים משקפיים', אומרת יעל. 'זה מרוב קריאת תנ"ך', אני אומר לה. דונה גיאומר, אמי החורגת, הייתה היחידה שהרכיבה משקפיים במשפחה. אני מבקש פנים דומות לשלה". השוטטות בפריז מעוררת רוחות רפאים מהעבר הרחוק של ברזיל. אלו רוחות הרפאים הנוכחות ביותר בסרטים – אלו של שתי האימהות – זו הביולוגית וזו החורגת. אנה ודונה גיאומר. לא רחוק מבית החולים בלונדון, לאחר שיצא מהאשפוז, הוא מצלם מוניות שחורות. "מה זו השיירה האינסופית של המוניות השחורות הללו, ואיזו סינדרלה מציעים לזאת?", הוא שואל כשהוא מצלם מונית לבנה. ולפתע ברחבת בית החולים מופיע אמבולנס בצבע כהה. הוא מיד מגיב בפליאה אירונית, "מה זה, אמבולנס שחור?". בפרק השישי, בבלו הוריוזונטי, הוא מצלם ילדה קטנה לבושה בבגדי חג לבנים, מצטלמת בגינה שמול בית המושל. הוא מספר ש"דונה גיאומר הייתה קוראת להם 'ילדים כמו מלאכים'. פעם שאלתי אותה 'האם יש גם מלאכים שחורים כמוך בשמיים?', והיא השיבה 'אל תשאל שאלות טיפשיות'". אך נראה שלאט לאט הוא עוזב את הסובייקט המרכזי של הצילום, אותה ילדה בלבן, ומתמקד בדמויות הצדדיות, פועלות גיבון וניקיון שחורות. אולי עכשיו מתחילה להתבהר לנו המשיכה לעיסוק סביב הצבעים שחור ולבן, ובעיקר לשיר הלדינו "צייר מלאכים שחורים". מי הם המלאכים השחורים, מי הם המלאכים הלבנים? מי המלאך ומי האם, מי השחור ומי הלבן?

בפרק הראשון של יומן, תחת הכותרת **ז'וליו ופלה מגיעים לביקור**, הוא מבקש לדובב את פלה על שיר ששרה מזמן כשהייתה בת 17, באולם שבו נרדם פרלוב למשך כל הלילה על ארבעה כיסאות. בבוקר נכנסה פלה, חברתו של ז'וליו, וחשבה אותו למת. כשהיא שאלה אותו אם הוא צריך משהו, ביקש שתשיר לו שיר מהארץ שבאה ממנה. היא מנסה להיזכר, ושרה משפט: "צייר מצייר כנסיות / צייר לי מלאכונים שחורים", ומתקשה להיזכר בהמשך. פרלוב מזכיר לה שהיו גם מלאכים לבנים, והיא נזכרת: "צייר של מלאכים לבנים [...] צייר לי מלאכים שחורים / מדוע מעולם לא זכרת לצייר לי מלאך שחור? / צייר אם אתה מצייר מהלב / מדוע אתה בז לצבע שלהם? כשאתה יודע שבשמים / גם אותם אלוהים רוצה". הסצנה הזו מעלה בו זיכרונות, הוא לא מצליח לשמוע יותר דבר, רק את קולות התופים הרועמים כל הלילה מהבית בבלו הוריוזונטי. זו הפעם הראשונה שהוא מזכיר את הבית, את העיר, את המקום שהוא לא רוצה לזכור. השיר הזה מופיע פעם נוספת בפרק השלישי, כאילו באקראי בתוך סרט מוזמן על שפת הלדינו. בתחילה שרה אותו זמרת בעברית, ואחר כך זמר טרובדור בשפת המקור: "אם את הבתולה הקדושה צבעת לבן / אנא צייר מלאכים שחורים / הרי גם הם עולים לשמים / כל הילדים השחורים / אם אתה מצייר מהלב, צייר / למה / למה אתה בז לצבעם? / כשאתה יודע שבשמים אוהבים גם אותם / למה בצירוף שכחת את השחורים?". השיר נשאר סתום כמו עוד סצנה של תיעוד, אך לא כך הוא. אולי זה תת-מודע שממשיך לחתור ולברור את הצבעים ולהימשך לשחור ולבן. **חופשה בכרתים** עם מירה מסיימת את הפרק השני ביומן. פרלוב מעיד על משיכתו לצבעים מוחלטים: שחור, לבן, אדום. הוא מצלם דמויות בשחור ודמויות בלבן, בעיקר נשים, האלמנט בשחור של הרקליון, מירה בלבן, מירה בשחור. "הכל נראה כאן בשחור ולבן". שחור ולבן הם גם צבעי האם החורגת דונה גיאומר והאם הביולוגית אנה פרלוב. האם אלו גם מלאך שחור, מלאך לבן? לאחר חזרתם מכרתים הוא מפתח תמונות מהחופשה, ולמרבה הפלא, בתמונות הסטילס שצילם קרתה תקלה ומירה שחומה, מולאטית. הוא אומר "כילד הייתי מספר לאמי החורגת הכושית, שכשאגדל אתחתן עם מולאטית. לא ידעתי מה זאת אומרת להתחתן, אבל ידעתי מה זאת מולאטית. והנה היא כאן, פגם בצילום, לא באשמת, מירה כנערה מולאטית". האם מולאטית זו התשובה לדילמה של שחור ולבן?

יומן מעודכן – פרק שלישי: החזרה לברזיל וסוף המסע

1999, 15 שנים אחרי סיום יומן המקורי, 26 שנים אחרי תחילתו. "במטוס לבלו הוריוזנטי, אל ההתחלה הקשה. בהתחשב בה, אני היום אדם מאושר". יחד עם פרלוב אנחנו חוזרים למקומות שצילם בסוף הפרק השישי. הפעם הוא מוכן להתקרב אל המקום האסור. בתחילה כיכר העיר ובית הקולנוע הישן, שבו ראה את הסרט הראשון בחייו, **שלגיה**. אז לא ידע שקולנוע הוא דבר מפוברק, כך הוא מעיד. אחר כך, מול הכנסייה ובסביבתה, הוא מצלם אנשים הולכים ברחוב. כשהם עוברים ליד הכנסייה הם מצטלבים תוך כדי תנועה, והוא חוזר על מילותיהם – "האב, הבן ורוח הקודש, אמן". אולי עכשיו אנחנו מבינים מאין באה המנטרה בפרק החמישי ביומן, כשצילם בתחנת הרכבת בפריז, שבה השתקם לאחר הפציעה. גם עכשיו אותה הפעולה – אבל כעת במקומה המקורי, בכיכר העיר בבלו הוריוזנטי. זהו עוד זיכרון ילדות, המציע את התובנה שעכשיו "מספר עושי הצלב פחת בהרבה". משם הוא עובר אל ביתו. כעת הוא מתבונן ביתר שקט וסבלנות. הוא מצלם את הבניין המחזית ואומר "גם הפעם השארתי אותו לסוף, הבית, מצאתי את דרכי בקלות אליו. [...]. הבית שגרתי בו בעשר השנים הראשונות של חיי. [...]. שם גרתי, חדר וחצי לכולם. הנה החצר והכניסה לחנות שפלשה אליה. ולסיום – פורה". הרקוויאם של פורה מתנגן ועולה, מוזיקה נפלאה ושמימית, טרגית, הרת גורל, אך כזו שגם משחררת ומאפשרת עתיד חדש. בדומה לאריה של באך שברחובות סאו פאולו, בדומה לתפילת "אווה מריה" שבחשמלית בליסבון.

הוא מעז להיכנס אל חצר הבית ומצלם מתוכה את החלל הקטן שיש בו ארגזי אשפה וירקות. "זה מה שנותר מהחצר. חמישית ממה שהייתה. זהו בסך הכל היום. אני לא יודע אם העכברים עדיין מתרוצצים בלילה. בקומה השנייה, אולם הסנוקר עם המילים הגסות המושלכות על אמי הערומה. היא בחצר שבקומת הקרקע. היא לא הבינה אם מה שפוגע בה בא מבפנים או מבחוץ. וזה עוד לא הכל. רחוק מלהיות הכל. להמשיך ולשתוק. לא להגיד". הוא מדבר ומצלם את החצר בתנועות מצלמה נקיות וארוכות, בהתחלה כלפי מעלה לעבר השמים, אחר כך מלמעלה כלפי מטה, כשרואים את החצר כאילו זה היה ציור של רות'קו,² ואז לאורך הקירות ובסביבותם, כשפיסת שמים נראית כמו אוויר הגאולה, בתנועות מצלמה אופקית, כמו משיחת מכחול ארוכה על אפור קירות החצר. הרקוויאם מתגבר. "כאילו הסיד כיסה על הכל. משטח אחיד אטום חסר משמעות. לא לראות כלום. לא להסתכל לאחור". הרקוויאם של פורה מתגבר ומתגלים צילומי בית הקברות וקברה של אנה פרלוב. "כאן כבר אין דרך חזרה". קולות סיתות אבן נשמעים כשרואים את המצבה, קולות המזכירים את פתיחת סרטו **בירושלים** (1963). "אהרון שינה לבקשתי את השם, שהיה שגוי שנים רבות – פרלוב (ov) במקום פרלוף (of), כאילו שהוסר הצלב". הצלב ככתם מהעבר, ככתם שהיה צריך להסתיר וכעת הוסר. כעת אפשר להמשיך. והרקוויאם ממשיך על גבי סיקוונס ארוך של צילומי הבניין, שוטים מאותה הזווית, רק זמני התאורה משתנים, כמו שמונה הצייר הדגול נהג לצייר את הכנסייה של רואן. הוא מצלם את הבניין בלילה ואומר "הלילות היו קשים בצומת הזה, הכי קשים". ואז היום עולה, והבניין מצולם באור רך, והוא ממשיך: "מתוך הרקוויאם – שחרר אותי הו אלוהים ממוות נצחי. האם צדק פאוזי כשאמר שהכל נכתב מראש, מכתוב, הכל נכתב מראש לפני שהאדם נולד?". ובעוד הרקוויאם ממשיך להתנגן, מתנגנים השוטים, רק תמונות, אין יותר מילים. ובתמונות, רכבת מגיעה לרציף, עוצרת וממשיכה עד שהיא נעלמת, ורק הרציף והמסילה נשארים מיותרים. מהי הרכבת הזו? האם זו הרכבת שבה נסע פרלוב הילד בן העשר לעבר עתיד טוב יותר עם סבו? ומהי המסילה הזו, האם זו המסילה שלצדה רצה האם המשוגעת אחרי הרכבת ולא יכלה להשיגה? מדוע לפתע

² מארק רותקו היה צייר שצייר באובססיות ציורי ענק שכל כולם היו ריבועים ומרובעים בצבעים שונים המשתלבים בקומפוזיציות שונות. לבסוף מצאו אותו מתבוסס בדמו על בד עם ריבוע צהוב ענק כשהתאבד. ז'ז'ק קרא לזה "השתלטות הממשי על המציאות".

למשורר הגדול של המילה בקולנוע אין יותר מילים? כגודלה של הטראומה כך גודלה של ההשתאות מהנראה לעיניו. האם הכל היה כתוב מראש? האם אנחנו צופים בחיזיון דמוי המזח של כריס מרקר, שבו פרלוב מתבונן בו-זמנית על חייו כילד וגם רואה את גורלו ודרכו כאיש מבוגר?

האם צדק לאקאן כשאמר שרק כאשר האדם חווה כישלון ואובדן הוא נכנס לחברת בני האדם? כך האיווי נצמד לאדם לתמיד ומלווה אותו כמו צל סמוי, כמו הרקוויאם של פורה שברקע. האיווי על פי לאקאן לעולם יישאר בלתי נתפס, וכריח לחפש את השפה האישית ביותר, שתנסה לפצות על אובדן שאין להחזירו. אובדן מוחלט שנשאר צרוב ובמהלך השנים מתהווה לשפה צרופה. האם זו "הכניסה לשפה" שלאקאן התכוון אליה? ואולי זו הכניסה לחברה שבה האמין פרלוב? החברה של האדם הפשוט, של כאב וחמלה בתוך היומיום האינטימי, חברה אנושית נטולת הצטעצעות ועלילות גבורה, חברה שבה המשורר יכול היה להתבונן מתוך הכאב הכי עמוק שלו עצמו, ולעולם לא לדבר עליו, רק להקדיש לו את הרקוויאם של פורה ולצבוע אותו בכתמי הסייד האפור, דמוי הציורים של רות'קו. כתם חסר משמעות שמביע הכל.

שם תם המסע, מסע של איש בעקבות היעדר של אמו, היעדר שתמיד נוכח, יותר מכל.