



עדות קולנועית – בין אהבה לצדק

מאת: אוהד אופז

בקיץ 1960 ערכו אדגר מורין וז'אן רוש ניסוי קולנועי שבמהלכו תועדה לראשונה בהיסטוריה של הקולנוע עדות אישית לשואה.

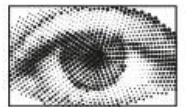
עד יציאתו של סרטם של רוש ומורין **כרוניקה של קיץ** (Chronique d'un été) לאקרנים ב-1961, היה הקולנוע התיעודי מגויס ברובו לשירותן של האידאולוגיות הגדולות. אם בכלל הוצגו אנשים פרטיים, הם תועדו כמנהיגים, בעלי תפקידים, נציגים של כוחות פוליטיים או בני עמים רחוקים ואקזוטיים. צילומי הסרט **כרוניקה של קיץ** היו ניסיון ראשון בתולדות הקולנוע לתאר אנשים בחייהם הפרטיים ולהביא את עדותם האישית לנסיבות ההיסטוריות והפוליטיות של חיים אלו.



רוש ומורין משוחחים עם מרסלין לורידן בסצנה הראשונה ב"כרוניקה של קיץ"

אלא שהניסוי הקולנועי העלה בעיות אתיות כבר מן הסצנה הראשונה שצולמה:

קיץ 1960, סלון דירה קטנה בפריז: "קשה שלא להבחין במספר המקועקע על זרועך" מעיר מורין, הקולנוען, למתועדת שלצדה הוא יושב. בהמשך לאותה גישה חסרת עידון הוא שואל: "מדוע את שומרת על המספר שעל זרועך ולא מסירה אותו כפי שעשו נשים אחרות?" המתועדת מתפתלת אבל רוש ומורין ממשיכים לחקור את השפעתם של הטראומה והזיכרונות על חייה האישיים, המקצועיים והזוגיים. מרסלין לורידן, המתועדת, ששרדה את אושוויץ כנערה צעירה, מנסה לספק תשובות אבל מסתבכת בדבריה. כלואה בחדר קטן עם צוות צילום ושני קולנוענים,



מותקפת ונבוכה היא מתגוננת ומשיבה למורין: "אתה שואל בצורה ברוטלית¹ הכעס עליו ילווה אותה עוד שנים ארוכות.

גבייתה הכוחנית של העדות נעשתה מתוך רצון להתקרב אבל גרמה למרסלין לורידן להתרחק ולהסתגר בשתיקתה. באמצעות המצלמה והשאלות הנוקבות ביקשו רוש ומורין לפענח את מרסלין לורידן ולהביא את עולמה הרגשי הפגוע של הניצולה אל הצופים. מאוחר יותר, כשהבינו שפגעו בה, הוציאו את העדות האומללה מהסרט. האם בהחלטתם זו לא חטאו למחויבותם להביא את סיפורה של לורידן אל הצופים?

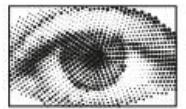
העימות בין הקולנוענים למתועדת והלבטים של רוש, מורין ולורידן מובילים לשאלות המרכזיות במאמר זה: כיצד אפשר לשמר את אחריותם האישית של הקולנוענים כלפי המתועדים מבלי להפר את מחויבותם הציבורית כלפי קהל הצופים והחברה כולה? מהו תפקידו הייחודי של הקולנוע התייעודי ביצירתה של זיקה בין האישי לציבורי?

בעדות הקולנועית לשואה מתנהלים יחסים מתוחים בין האישי לציבורי. כנגד החובה הציבורית לשאת עדות עומד המחיר האישי הרגשי הכבד שניצול השואה עשוי לשלם על עדותו.

הזיקה והמתח בין האחריות האישית לזולת ה"אחר" לבין המחויבות הציבורית למערכות הצדק, המדינה והחוק הם ציר מרכזי באתיקה של הפילוסוף היהודי-צרפתי עמנואל לוינס. לוינס מתמודד עם המורכבות האתית באמצעות מערכת של מושגים שעליהם הוא מבסס את הניתוח הפילוסופי: ה"קרבה" מתארת את האחריות האישית של אדם לחברו; ה"שלישי" מתאר את האנשים המצויים מחוץ למעגל הקשרים האישיים; ה"צדק" מייצג בתורתו של לוינס את החובה הציבורית כלפי ה"שלישי" וכלפי האנושות כולה.²

בחלק הראשון של המאמר אנתח את עדותה השנייה של מרסלין לורידן שניתנה בסופו של תהליך ארוך בסרטם של רוש ומורין **כרוניקה של קיץ** במקום העדות שהוצאה. חלקו השני של המאמר יתמקד בעדותו לשואה של הנריק רוס, הצלם שתיעד את גטו לודז', בסרטו של דוד פרלוב **זיכרונות משפט אייכמן**. (1979) הדיון בעדויות לאור רעיונותיו של לוינס יאפשר לבחון את הכרעותיהם האתיות של הקולנוענים הנתונים בין "קרבה", שהיא אחריות אישית לעדים, לבין המחויבות הציבורית לשאת את העדות אל קהל הצופים ה"שלישי". האם אין זו קרבתם של הקולנוענים המאפשרת לעדים לשאת בתיוכם של מצלמה ומיקרופון את העדות אל הצופים ה"שלישיים" והאנושות כולה? האם אין זו "קרבה" שמביאה "צדק?"

סרטם של רוש ומורין יצא ב-1961, השנה שבה פורסם ספרו המכונן של עמנואל לוינס "כוליות ואינסוף". הספר והסרט חוללו שניהם מפנה שהעמיד את האתיקה במוקד. באותה שנה – 1961 – נערך במדינת ישראל הצעירה משפטו של אדולף אייכמן. יותר ממאה עדויות אישיות הועלו במהלכו, הוצגו בתקשורת הבינלאומית, והביאו לשינוי עקרוני במעמדה של העדות האישית בתרבות ובמשפט.



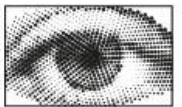
זיכרונות משפט אייכמן של פרלוב הוא מחקר קולנועי חלוצי המצביע על המפנה ההיסטורי שהביא המשפט. פרלוב המשיך את דרכם של רוש ומורין ופיתח את העדות הקולנועית תוך בחינתן של העדות והתיעוד כפי שהם משתקפים בזיכרונות מן המשפט. בכך יצר פרלוב זיקה בין תיעודה הקולנועי של העדות לשואה לבין הדרישה לצדק. אלא שבניגוד לרוח המשפטית הפורמלית הנושבת מסרטי הארכיון של המשפט, בסרטו של פרלוב נמסרת העדות מתוך קרבה אינטימית, שאפשר לראות אותה גם בסצנות המרגשות של **כרוניקה של קיץ**.

האם ברוח מילותיו של לוינס יכולים רוש, מורין ופרלוב, לשאת אל צופי הקולנוע את האהבה אל "האדם האחר?"



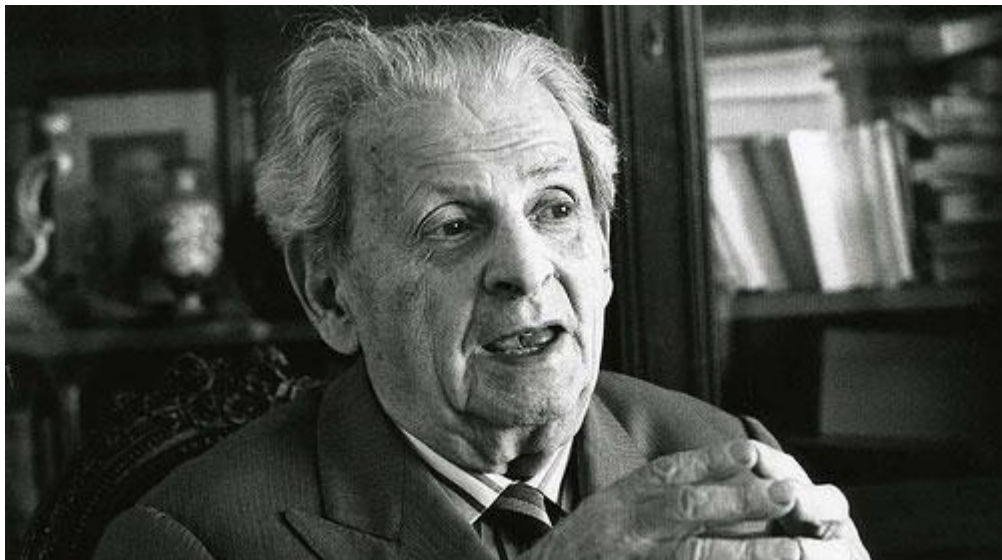
רוש ומורין בסצנה שסוגרת את "כרוניקה של קיץ"

בסוף שנות ה-50 נפגשו הפילוסוף וחוקר הקולנוע אדגר מורין והקולנוען ז'אן רוש, שיצר עד אז את סרטי האתנוגרפיים במערב אפריקה. בפגישתם הציע מורין לרוש להפנות את מצלמתו אוהבת האדם מן התרבויות הרחוקות אל "השבט המוזר שחי בפריז". בפגישותיהם רקמו השניים חזון קולנועי מהפכני, שאותו כינו "סינמה וריטה" – (cinéma-vérité) "קולנוע אמת", והבהירו שכוונתם לאמת אנושית ואישית. סרטם **כרוניקה של קיץ** מלווה כמה אנשים, רובם בשנות ה-20 וה-30 לחייהם. המצלמה נוכחת במפגשים ביניהם, בעבודה, בחופשה ובחייהם הפרטיים. במקביל בוחנים רוש ומורין באופן רפלקסיבי את הקולנוע כמערכת יחסים אנושית. הקולנוענים נכנסים לתמונה והסרט מתעד את המפגש ביניהם לבין המתועדים ובסופו גם עם הצופים. מהבחינה האתית זהו מהלך של כנות כלפי הצופים, שבו נוטלים רוש ומורין את האחריות הגלויה על המתחולל בסרט.



בהצהרת הכוונות לסרט מכריזים רוש ומורין על כוונתם למוטט באמצעות הסינמה וריטה את המחיצות המבודדות בין אנשים בחברה המערבית – ברחוב, במטרו, במשרד או במפעל. הם מכריזים שהמסע של הסינמה וריטה הוא באותו הזמן מסע אל "קולנוע האחוה"³, "ומתקרבים בכך לתפיסתו של לוינס את ה"אחוה (Fraternity) "כיסוד המשותף, המחבר בין כלל בני האדם האחרים זה מזה.

לוינס שרד את השואה כשבוי מלחמה צרפתי אבל איבד בה את הוריו ואחיו. אחרי המלחמה התמסר לחינוך ולא היה מוכר כפילוסוף עד צאת ספרו החשוב "כוליות ואינסוף". הספר הציג גישה מהפכנית כאשר הגדיר את האתיקה כנקודת המוצא לכל דיון פילוסופי⁴. בדומה ללוינס ראו רוש ומורין את הקולנוע כמדיום אתי המחבר בין אנשים, בניגוד לתפיסה הרואה את תכליתו באמת ובאסתטיקה. הן מבחינת לוינס והן מבחינת מורין ורוש היה המפנה האתי תגובת נגד לשבר המוסרי שהתגלע בחברה המערבית בתחילת המאה ה-20. התאוה לכיבושים קולוניאליים ושתי מלחמות עולם היו תוצאותיו הרות האסון של משבר המודרניזם, ששיאו בשואה.

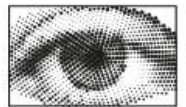


הפילוסוף עמנואל לוינס

כשבוי מלחמה במחנה הריכוז ברגן בלזן חווה לוינס על בשרו את המחיקה הקיצונית של אנושיותו וצמצומו לכדי יצור שורד המיוצג כמספר. בכתביו הוא יוצא נגד אידאולוגיות המובילות לרמיסתו של האדם הפרטי תחת מערכות חוקים וצדק מעוותות:

הדוקטרינה המחמירה עם הסובייקטיבי והפרטי, עם אותם סיפורים אישיים קטנים [...] הדמעות והצחוק של בני תמותה אינם נחשבים [...] כנגד תפיסה המעמידה את הסדר האוניברסלי מעל לסדר שבין אדם לחברו, מתייצבת הגמרא [...] אלוהים אולי אינו אלא דחייה מתמדת של היסטוריה האדישה לדמעותינו הפרטיות⁵.

לוינס מציב מעל לכל אידאולוגיה את האחריות כלפי האנשים שאנו פוגשים פנים אל פנים. רעיון זה מקבל המחשה קולנועית בכרוניקה של קיץ, כאשר רוש ומורין מקדישים את סרטם לאנשים



קשי יום הנפגשים ומדברים על צדק מנקודת מבטם. האם הקולנוע התיעודי יכול לעורר את תשומת הלבבות האטומים בשלטון ובחברה כלפי מה שלוינס מכנה "סיפורים קטנים ואישיים" ו"הדמעות והצחוק של בני תמותה"? האם העדות האישית בקולנוע התיעודי מאפשרת להשמיע את זעקת הקורבנות על במת ההיסטוריה ה"אדישה לדמעותינו הפרטיות?"

המפנה האתי בקולנוע התיעודי היה כרוך בחידושים טכנולוגיים ואסתטיים. במהלך הפקת הסרט פיתח רוש עם מהנדסי חברת אקלייר (Eclair) מצלמה שקטה וקלה שהתאימה לצילום ביד או על הכתף. חיבור המצלמה בטכנולוגיית פילוטון למכשיר ההקלטה הנייד נאגרה) II שפותח בסוף שנות ה-50) אפשרה לראשונה לתעד את החיים מחוץ לאולפנים, תוך יצירת סינכרוניזציה של קול ותמונה.

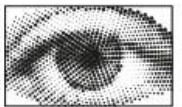


רוש ומורין מאחורי הצלם מישל ברלוט בתיעוד שיחה ברחוב

מצוידים בכלי התיעוד ששוכללו, יצאו רוש ומורין לפגוש פנים אל פנים את גיבורי הסרט, ביניהם: מרסלין, יהודייה ניצולת שואה; מרי-לו, מהגרת מאיטליה; לנדרי, סטודנט אפריקאי בפריז; ואנג'לו, פועל במפעלי המכוניות של רנו. הם ליוו אותם בחייהם האישיים, הראו והשמיעו אותם מבטאים דעות ורגשות, מספרים את סיפורם ונושאים את עדותם.

ב"כוליות ואינסוף"⁶ לוינס מתאר כיצד הזולת מתגלה ב"פנים", הפונות באמצעות ה"דיבור", מעידות ומצוות "לא תרצח". בכרוניקה של קיץ יצרו רוש ומורין חיבור קולנועי בין תקריב פניהם של המתועדים לבין דבריהם המוקלטים, ובכך יצקו את היסודות לקולנוע כמדיום הנושא עדות.

בסופו של דבר נעתרה מרסלין לורידן והסכימה לשאת את עדותה בפעם השנייה. עדות זו הביאה לקולנוע בפעם הראשונה נקודת מבט וזיכרונות אישיים מן השואה. בעקבות



העדות בכרוניקה של קיץ נוצרו סרטי עדות רבים. לעתים בשם עקרונות של צדק ציבורי נגבו העדויות באופן תוקפני, שהביא את העדים להיות קורבנותיה של העדות.

יחסו של שומע העדות אל העד הוא הקריטי, לפי דורי לאוב, פסיכיאטר ממקימי ארכיון עדויות השואה באוניברסיטת ייל. לאוב דורש מן המראיין אחריות, זהירות ואמפתיה שתאפשר לעד להתמודד עם "החור השחור של הטראומה". ראיון אתי שיעשה מתוך שותפות ייצור סיפור מן הכאב שאין לו מילים ויביא לעדים הכרה וצדק⁷.

מונולוג העדות של מרסלין לורידן, עדות ראשונה לשואה בתולדות הקולנוע

אחת הסיבות שבעטיין נעתרה לורידן לבקשתם של רוש ומורין הייתה שותפותה למחאה על המלחמה באלג'יר והמדיניות הצרפתית שהופעלה בה, של מעצרים המוניים, עינויים ומעשי טבח. הייתה זו הכרה משותפת של הקולנוענים והעדה בצורך לעורר את אזרחי צרפת לצדק פוליטי באמצעות העדות האישית לשואה.

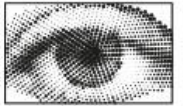
אחרי שהביכו אותה בניסיון הראשון לתעד את עדותה מוסרים רוש ומורין את השליטה בעדות לידיה של מרסלין לורידן. היא מצולמת כשהיא הולכת לבדה ברחובות ומנהלת דיאלוג דמיוני עם אביה שנספה בשואה. זהו שיר געגועים לאב, כרונולוגיה שבורה ומקוטעת, שבמהלכה היא חוזרת וקוראת לו שוב ושוב.

במהלך הצילומים ביקש רוש ממרסלין לשאת בתיקה את מכשיר ההקלטה (הנאגרה) כדי לאפשר לה ולמצלמה לנוע בחופשיות, ללא כבלים המחברים ביניהם. בכל פעם שהמצלמה התרחקה ממרסלין לא יכלו הקולנוענים לשמוע את דבריה כך שהיא בחרה מה ואיך לומר.

הסצנה משקפת את בחירותיה ואת נקודת מבטה של המתועדת לא פחות מאשר את נקודת מבטם של הקולנוענים. משהסתיימו צילומי הסצנה, הריצו אנשי צוות הצילום את סליל ההקלטה לאחור כדי לבדוק את איכות הקול וכשהאזינו לדבריה של לורידן הופתעו מעוצמתם עד כדי בכי. פסילתה של העדות הראשונה ויצירתה של העדות השנייה מתוך שיתוף מבטאים אחריות אישית עמוקה של קולנוענים כלפי המתועדת, האם אין זו "קרבה?"

ה"קרבה" – האחריות האישית לזולת – נעצרת לפי לוינס רק היכן שהיא מתנגשת במחויבות כלפי "השלישי": "ביחסים עם הזולת אני תמיד ביחסים עם השלישי [...] מרגע זה הקרבה נהיית בעייתית: יש להשוות, לשקול, לחשוב; יש לעשות צדק⁸. "המשמעות של "צדק" היא שגם כשאני אחראי כלפי הזולת הקרוב אני מחויב כלפי ה"שלישי" הרחוק, המייצג את האנושות.

מהו האופן הקולנועי שבו מתווכים רוש ומורין את עדותה האישית של מרסלין לורידן ואת קריאתה לצדק אל הקהל ה"שלישי"? כיצד ניתן לתווך את ה"קרבה" – האחריות האישית כלפי מרסלין – באמצעות דימויים מרצדים וקולות מוקלטים אל צופים רחוקים שלא יפגשו אותה לעולם?



בחינתן של שאלות אלה דורשת התעמקות במבע הקולנועי של סצנת העדות: ה"שוט" הראשון בסצנה, שבו מרסלין חוצה את כיכר לה-קונקורד, מתחיל כשתמונת הפנים המדברות מסונכרנת עם הקול. בהמשך מתנתק הקול מן התמונה, הופך ל Voice Over ומכפיף את הפעולה לדיבור. מרסלין המדברת עם דמותו של אביה נזכרת כיצד יצאה מן הכיכר בטרנספורט מזרחה. התמונה מאיירת את הדיבור, המעיד על זמנים אחרים הרחק מעבר לדימוי המצולם, זוהי אחרות שלעולם לא נוכל לפענח.

"השוט" השני מצולם מקרוב, פניה המדברות של מרסלין נראים כעת בבהירות רבה בזמן שהיא משחזרת את פגישתה הנרגשת עם אביה באושוויץ. הוא ניסה לגונן עליה מפני מכותיו של חייל SS ואחר כך הושיט לה בצל ששמר עבודה. האם יש "קרבה" ונתינה גדולה יותר במקום שבו אנשים גוועים ברעב? כשלוניס מתאר את ה"קרבה" ב"אחרת מהיות או מעבר למהות" (1974), הוא מספר על אדם רעב הקורע את הלחם מפיו ונותן אותו לזולתו.

"השוט" השלישי והאחרון של סצנת העדות מתחיל כאשר מרסלין נכנסת לאולם השוק הסיטונאי הנטוש La Hellas ואומרת:

"You called me 'your little girl', I was almost happy to be in the camp with you because I loved you so much".

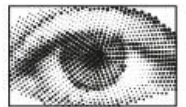
קולה נשבר מעוצמת אהבתה וגעגועיה אל אביה כשהמצלמה מתחילה לנוע לאחור ודמותה הולכת וקטנה ביחס לחלל העצום של אולם השוק.

מצלמתם של רוש ומורין כמו משתתפת רגשית בסיפור עדותה של מרסלין: השוט השני הקרוב, שבו מרסלין מתרפקת על זיכרון קרבתה לאביה, מתחלף בצילום המתרחק ככל שהיא מתארת את הניכור והריחוק שפגשה כשחזרה לבדה מן המחנות.

ברמה הסימבולית, צללית דמותה הזעירה מייצגת את קטנותה ביחס לגודלם של האירועים ההיסטוריים. ואולם בזמן שהדימוי של מרסלין מתרחק וקטן, דיבורה של מרסלין המוקלט באינטימיות מקרב ומעמיד את סיפורה הקטן ובכייה הפרטי מעל לפרספקטיבה ההיסטורית.

כשזעקתה השקטה של מרסלין עולה מדמותה המרוחקת היא חוקקת בסרט את הציווי האוניברסלי "לא תרצח".

ה"קרבה" והאהבה שבה נושאים רוש ומורין את עדותה של לורידן אל הקהל "השלישי", מאפשרת לצופים לקבל באופן אישי ורגשי את הציווי שהיא נושאת.



זיכרונות משפט אייכמן (1979) מבקש לבחון את ההשפעה של המשפט על מי שהשתתף בו ומי שנחשף אליו. בסרט משוחח דוד פרלוב עם עדים שהעידו במשפט, אנשים שהיו מעורבים בארגונו ובסיקורו, ונציגים של הקהל שנחשף למשפט באמצעות התקשורת.

סרטו של פרלוב, שהופק עבור הטלוויזיה הישראלית, הוקרן פעם אחת וכמעט נידון לשכחה אלמלא נמצא ושוחזר בידי בתו יעל ב-2011. הסרט מבוסס על שיחות חופשיות ומצולם כולו בסלון ביתו הפרטי, שבו הוא מצלם באותה תקופה את סרטו המונומנטלי **יומן** (1983).

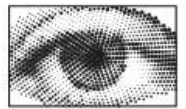
במוקד הסרט מציב פרלוב את הצלם הנריק רוס ואת סטפניה, בת זוגו. רוס תיעד במצלמתו את השואה בגטו לודז'. במשפט אייכמן היה רוס המתעד לעד שנתן בעדותו קול לתמונות השותקות המנציחות את רצח יהודי הגטו. בפגישתו הקולנועית עם רוס בוחן פרלוב את ייעודו של המתעד כמי שנושא עדות בתמונותיו, בזיכרונותיו ובחיייו האישיים.⁹

לבקשתו של פרלוב רוס משחזר כיצד צילם בגטו תמונות שהיו יכולות לעלות לו בחייו. סטפניה, מאחורי רוס, שומרת ומסייעת לו בעדותו כפי שעמדה על המשמר שאיש לא מבחין בו בזמן שצילם בגטו.



הנריק רוס משחזר כיצד החביא את המצלמה בגטו, אשתו סטפניה מאחוריו, מתוך "זיכרונות משפט אייכמן", במאי: דוד פרלוב, 1979. באדיבות רשות השידור - הטלוויזיה הישראלית ומרכז הצפייה ביד ושם

כשהוא משחזר את עדותו במשפט, רוס מדבר על הפחד שהציף אותו כשעמד מול אייכמן. "גם היום", הוא אומר, 18 שנים אחרי המשפט, "שוב מזכרים בהכל... שוב אני...", המצוקה נראית בפניו של רוס אבל פרלוב דוחק בו להמשיך. סטפניה נחלצת לעזרתו ומספרת שכל ביקור של אייכמן בגטו הוביל לשליחתם של אלפים רבים אל מותם.



"מאז שנחלץ מהגטו, "אומר הקריין בסרט, "לא צילם רוס ולו תמונה אחת, אף לא תמונה אחת". פרלוב מחזיר את רוס לטראומה – למוות ולפחד, לתמונות הזוועה ולמצלמה. האם בשמם של הנרצחים ולמען קהל הצופים, האנושות או הדורות הבאים, ראוי לעורר את הטראומה של אדם רדוף זיכרונות?

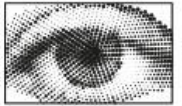
בגטו עבד רוס כצלמו הרשמי של רומקובסקי, ראש היודנרט השנוי במחלוקת שהנהיג את הגטו תוך שיתוף פעולה הדוק ואכזרי עם הנאצים. את תיעודן של האקציות, המצוקה, הרעב ופעולות הדיכוי של משטרת הגטו עשה רוס במחתרת. כשם שסיכן את תפקידו ואת חייו למען העדות המצולמת בגטו היה רוס מוכן להתמודד עם הטראומה כדי להציג את צילומיו ולהעיד. פרלוב מביע בסרטו הערכה רבה למעשה ההרואי של הצלם. בני הזוג היושבים מול מצלמתו הרגישה של פרלוב חושפים אהבה ומחויבות ארוכת שנים. זוהי אינטימיות הנוצרת מתוך שותפות בין האנשים שמאחורי המצלמה לאלה שמולה¹⁰.

סצנת הסיום של "זיכרונות משפט אייכמן, במאי: דוד פרלוב, 1979. באדיבות רשות השידור – הטלוויזיה הישראלית ומרכז הצפייה ביד ושם"

הסיקוונס האחרון בסרט מתחיל בתשלילי התמונות שהחביאו בני הזוג רוס באדמה הקפואה כדי שהעדויות לחיים בגטו ולפשעי הנאצים ישרדו את המלחמה. רוס מציג לפרלוב את תמונותיו האחרונות מהגטו, המתעדות את האקציות ההמוניות שהובילו לחיסולו. מתיעוד היסטורי רחוק של אלפים המגורשים אל מותם חותך פרלוב לתמונות אישיות קרובות, תחילה של רוס הצלם ואחר כך של בת זוגו, סטפניה, צעירה ומחייכת. "האם זוהי אשתך?" שואל פרלוב, "אשתך" עונה לו רוס בטעות. פרלוב מתקן "אשתך שלך!" ורוס חוזר אחריו בסדרה של טעויות בעברית. בסיומו של סרט רווי כאב פרלוב בוחר להראות את החיים. בין תמונותיה של סטפניה הצעירה המביטה אל מצלמתו האוהבת של הנריק רוס הצעיר, מבליחה לרגע סטפניה המבוגרת, המסייעת להנריק רוס המבוגר לשאת את עדותו.

הטעות והצחוק שסוגרים את סרטו של פרלוב שוברים את המסגרת הפורמלית של התפקידים מתועד – קולנוען. בכך הם מערערים גם את מקומו כצופים השופטים מן הצד את הסיטואציה על המסך. זהו רגע שמצביע על המפגש האינטימי בין פרלוב לרוס, על יחסיהם עם העברית ועל נשיהם – "אשתי שלי", "אשתך שלך" – השותפות לחייהם כמתעדים. ערעור זה של מעמד הצפייה מעורר רגישות אתית ומודעות. בזכות ההומור וגישתו האינטימית של פרלוב, המודעות הרפלקסיבית אינה מרחיקה אלא מקרבת. כמבשרו של הקולנוע האישי מבקש פרלוב לשאת אלינו הצופים את ה"קרבה" האישית של אדם לחברו, לבת זוגו, לילדיו ולזר – ניצול השואה, שלפניו פותח פרלוב את דלת ביתו.

כשחוזרים לשאלות שבפתיחת המאמר נראה שרוש ומורין בכרוניקה של קיץ ופרלוב בזיכרונות משפט אייכמן מתמודדים עם השאלה הראשונה באמצעות השאלה השנייה: כאשר האחריות האישית כלפי העדים מתנגשת במחויבות הציבורית כלפי הקהל, נאבקים הקולנוענים ליצור זיקה קולנועית בין האישי לציבורי. זיקה זו מביאה אל המסך את האהבה כלפי האדם ה"אחר". בשפתו



האתית של לוינס, זהו תיווך בין ה"קרבה" של אדם לחברו לבין ה"צדק" כלפי ה"שלישי", תיווך המאפשר "אחוזה"¹¹.

בכתביו מבקש לוינס לתקן את הפילוסופיה ולהפוך אותה מפילו-סופיה – אהבת החוכמה ביונית, ל"חוכמת האהבה" – חוכמה בשירותה של האהבה. ברוח "קולנוע האחוזה" של רוש ומורין לימד אותנו פרלוב, בשיעוריו ובסרטיו, להפוך את הקולנוע מאהבת המבט – למבט אוהב.

¹הקטעים מופיעים בתעתיק של **כרוניקה של קיץ** שפורסם ב: Rouch, J (2003) *Ciné-Ethnography*.

²לוינס מפתח רעיונות ומושגים אלה בעיקר בספרו החשוב "אחרת מהיות ומעבר למהות" מ-1974.

³ Morin in Rouch, J, 2003, p. 231.

⁴לוינס, ע. (2010), **כוליות ואינסוף**, עמ' 28.

⁵לוינס, ע. (1999), **אל עבר האחר**.

⁶לדוגמה ע' 45, 160–164.

⁷ Felman, S and Laub, D. (1992) *Testimony: Crises of Witnessing*, p. 69-70.

⁸לוינס, ע. (2013), **על אלוהים העולה על הדעת**, עמ' 100.

⁹פרלוב חוזר ומביא את הקטעים שבהם נפגש עם בני הזוג רוס בסרטו האחרון "תצלומי 1952-2002" (2003). ראה גם זנגר, ע., "על המאורע והתמונה: בין תצלומי לזיכרונות ממשפט אייכמן של דוד פרלוב."

¹⁰במאמרו המופיע בגיליון הקודם של תקריב (10) מעלה ענר פרמינגר את הקושי האתי שבחשיפה תיעודית של אינטימיות.

¹¹על משמעותו של התיווך – Mediation – בתורתו של לוינס ראו מאמרו של עמית פינצ'בסקי (2014): Levinas as a media theorist: Toward an ethics of mediation. *Philosophy and Rhetoric*, 47(1), 48-72.