

"הזיכרון יש לגנוז אותו ולתייקו"

אסטרטגיות מסאיות וחומרי הארכיון בסרט "בדמיך חיי" של דוד פרלוב

ליאת בן חביב

תקציר

דוד פרלוב יצר 3 מסות קולנועיות העוסקות בשואה, ומתכתבות עם מסות קולנועיות קנוניות בנות התקופה, **בדמיך חיי** (1962), **זיכרונות משפט איימן** (1979) ו**בעקבות הלדינו** (1981). בסרטיו אלו פרלוב מתכתב עם רעיונות פילוסופיים שטבעו חותמם על השפה הקולנועית שלו, והם הקדימו את זמנם באופן סיפור השואה לעומת סרטים בני תקופתם. במאמר זה אבחן את הסרט הראשון בטריטוריית השואה של פרלוב, **בדמיך חיי**, בהפקת שירות הסרטים הישראלי.

Of all the features that are most frequently identified in the essay form, both literary and filmic, two stand out as specific, essential, and characterizing: reflectivity and subjectivity.¹

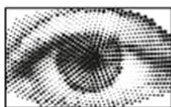
...תראה, אני אוהב נושאים בסרט. ככה זה.²

מעט נכתב באופן אקדמי על יצירתו של פרלוב בעולם, ועוד פחות מכך בעברית, והמחקרים שפורסמו עסקו בעיקר ביצירותיו המוכרות יותר (**יומן**, **בירושלים**, **תצלומי**).³ ניתן אולי

¹ Rascaroli Laura, "The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments", *Framework* 49, No. 2, Fall 2008, Wayne State University Press, Detroit, Michigan, p. 25.

² ציטוט של דוד פרלוב. משה נתן, "שיחות עם דוד פרלוב", מתוך: *קשת קולנוע*, סתיו 1968, מהדורת ביה"ס עם שפיגל, 2013, עמ' 36.

³ על **יומן**, **יומן מעודכן**, **תצלומי**, ואפילו **זיכרונות משפט איימן** ראו: קליין, אורי. "האות החסרה: דוד פרלוב מתייחס בסרטו למשפט איימן כמאגר של זיכרון וכמייצר זיכרון בעצמו"; מוסף גלריה "הארץ", 29.4.2011, דן, ענת. "לגעת בעיר: חדשות מהבית והאינטליגנציה האובייקטיבית של העולם, תקריב: כתב עת לקולנוע תיעודי", גיליון 22, דצמבר 2021; בנוסף, התפרסמו בעשור האחרון מאמרים חדשים. פאולה לגוס לבה בדקה תמות של הגירה וזהות, של מקום וטריטוריה, של ייצוג עצמי ופרגמנטציה, למשל כאן: Paola Lagos Labbé, "Diarios nómades. Poéticas del interval para representar el desarraigo en el cine de David Perlov", *Archivos de la Filmoteca* 75, October 2018, pp. 57–84; או על היומיומיות והרחוב אצל פרלוב: Montiano Marta, "Looking at the Little Events: The Case of Chris Marker and David Perlov", in:



להסביר את מיעוט הכתיבה על סרטיו המוקדמים של פרלוב גם בעובדה שלשניים מהסרטים,

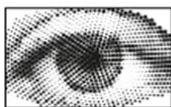
זיכרונות משפט אייכמן ובעקבות הלדינו, נעשתה רסטורציה רק ב-2011 וב-2017 בהתאמה,⁴ ורק אז למעשה הם נחשפו לעולם. לאחר שיקומם, הסרטים הוקרנו בעשרות רבות של בתי הקרנה ופסטיבלים, והעניין הציבורי, האקדמי והקולנועי, התעורר מחדש לגביהם. כמי שהפיקה יחד עם יעל פרלוב את הרסטורציות של שני הסרטים המאחרים, צברתי ידע וחומרים שברצוני לתאר ולתעד בכתב. ב-2011 נסענו יעל פרלוב ואני למעבדות LTC בפריז לעריכת הרסטורציה של **זיכרונות משפט אייכמן**, והעותק המשוחזר הוקרן מאז, בין היתר, בפסטיבל לקולנוע משוחזר ב-MoMA בניו יורק, ב-Documenta14, בעשרות פסטיבלים לקולנוע ובאוניברסיטאות ברחבי העולם. הסרט **בעקבות הלדינו** שוחזר במעבדות של Filmarchiv Austria, והוקרן בבכורה בדוקאביב 2018, בפסטיבלים בינלאומיים לקולנוע תיעודי בסלונקי ובברצלונה, ובהקרנות רבות בפסטיבלים יהודיים ובאוניברסיטאות.

במאמר זה אבחן באמצעות ניתוח טקסטואלי את **בדמיך חיי** של דוד פרלוב (1962), תוך עריכת ניתוח השוואתי לסרטו של אלן רנה **לילה וערפל** מ-1955, בהקשרים התיאורטיים שמציעים קוריגן, ארתור ורסקרולי וההגדרות שניסחו (נון)ז'אנר – המסה הקולנועית. העובדה ששלוש היצירות הוזמנו, על ידי מוסדות רשמיים בישראל, מבמאי עולה חדש שהגיע ארצה ב-1958, מכניסה הקשרים נוספים מעניינים הנוצרים בביוגרפיה של פרלוב. סרטים אלה מוסיפים שכבה להבנת נקודת המבט והשפה ה"פרלובית" הייחודית, כפי שתתגבש ליצירתו המונומנטלית **יומן**.

הפצתם המוגבלת בזמנם, וגילויים המאוחר של שלושת הסרטים, מעמידים בהקשרים רחבים את מכלול יצירתו של פרלוב. שלוש יצירות אלה היו פורצות דרך והקדימו את זמנן בהקשר לאופן שבו הקולנוע ההגמוני – העולמי בכלל והקולנוע הישראלי בפרט – סיפר את סיפור השואה. אמקם את סרטו הראשון של פרלוב, במה שיתגבש בסופו של דבר לטרילוגיה על אודות השואה, תוך התמקדות ברעיונות שטבעה רסקרולי, ואבקש להצביע על ההקשר של נסיבות הפקתו של הסרט, כחלק מהתהליכי התפתחות ה"נון-ז'אנר" של המסה הקולנועית. אבחן האם המסאיות בסרטו של פרלוב מתבטאת בנקודת המבט הרפלקסיבית של היוצר על הנושא, ובאלמנטים צורניים מסאיים בסרט, ובמיוחד באופן השימוש שלו בחומרי ארכיון. ברצוני לטעון שהמסאיות, כפי שפרלוב מבטא אותה בסרט **בדמיך חיי**, היא סוג מסוים של רגישות, דרך לספר את הסיפור, מתוך קריאה לצופה לקחת חלק בתהליך יצירת המשמעות

L'Atalante International Film Studies Journal, 12 (July-December 2011, 2013 Re-edition), pp. 120-125. ; בימים אלה נכתבים ספר פרי עטו של שמוליק דובדבני וכן מחקר לדוקטורט באוניברסיטת תל אביב על סרטיו של פרלוב.

⁴ מפיקות יעל פרלוב וליאת בן חביב, עבור מרכז הצפייה ביד ושם, וכאן / 11 / שירות הסרטים הישראלי.



שלו. אבדוק מהי העמדה המוסרית של פרלוב לגבי הייצוג והשפה הקולנועית בסרט, ומהן השאלות הנוקבות שסרטו מעלה על זיכרון ועל זהות.

הטענה שהסרט הוא מסה על זהות מחייבת התייחסות לקורותיו של דוד פרלוב, שילדותו נסקרה לא פעם במחקר ובביקורת הקולנועיים. אדגיש רק פן אחד מתקופת חייו עם סבו, שהיגר לברזיל מפלשתינה-ארץ ישראל. בגיל צעיר מאוד גילה פרלוב כישרון ציור יוצא דופן ולמד אצל הצייר המודרניסט לזר סגל, יהודי יליד ליטא שחי בברזיל. בסוף שנות ה-40 הגיעו הדי השואה לברזיל בעידן של טרום הטלוויזיה, על רקע התחזקות השמאל הסוציאליסטי.⁵ מירה ויינפלד, שהגיעה לברזיל בתחילת שנות ה-40 והצטרפה לתנועת "דרור הבונים", פגשה שם את פרלוב והייתה בת זוגו ובהמשך אשתו. באותן שנים התגבשה דמותו של פרלוב "הצייר המנהיג" כפי שמתארת גליה בר אור בספרה.⁶ כנער מתבולל בסאו פאולו, פרלוב שמע את הסיפורים על מקורות המשפחה שחיו בצפת שבפלשתינה, וגם סיפורים על שושלת רבנים מאוקראינה. בר אור מצטטת את פרלוב שסיפר על רב-חסיד, מאבות המשפחה, שניצב לפני ארון התורה בגבו אל הפתח ונדקר למוות בידי קוזאק (בפוגרום), מתוך הריאיון שנתן למשה נתן והתפרסם בגיליון סתיו 1968 של "קשת קולנוע": "אני מרגיש את דקירת החרב בגבי למרות שזה קרה ב-1790. קוראים לזה זיכרון היסטורי. אני לא מתייפייף בזה, אני סובל מזה. בשל עוצמת הזיכרון, עד היום אני יכול לעמוד בגבי אל הפתח".⁷ באחד הציורים הבודדים של פרלוב הצעיר שעוסק בתמות יהודיות, הוא רושם את הזיכרון הזה. בר אור דנה בציורים של פרלוב מסוף שנות ה-40 ומסכמת: "דומה שהופעת הנושאים היהודים מעידה על עיכול והפנמה של מוראות השואה, אולי בהשראת סגל שכבר בראשית שנות ה-40 נתן לה ביטוי בעבודתו".⁸ כבחור צעיר, פרלוב קיבל החלטות שקשורות בעומק של הזיכרון ההיסטורי שצרוב בו, לטעמי גם בגלל סיפורה של מירה, בת זוגו בתנועה הציונית. בבואי לבחון את השפה הקולנועית של פרלוב, אטען שעבורו השואה היא נושא אישי למרות שלא חווה אותה בעצמו.

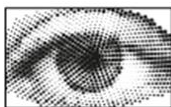
מירה ויינפלד, הייתה ילדה בת 6 בקרקוב, פולין, והייתה אמורה להתחיל את יומה הראשון כתלמידת כיתה א' עם פרוץ מלחמת העולם השנייה ב-1.9.1939. מאותו יום ובמשך ארבע השנים הבאות, היא נדדה מזרחה באירופה עם אמה, אחיותיה ודודיה, כדי להימלט מסכנות

⁵ כך מעידה מירה פרלוב בחוברת שכתבה ב-2013, באדיבות משפחת פרלוב. בארכיון הפרטי של משפחת פרלוב נמצאה חוברת זיכרונותיה של מירה פרלוב מודפסת וכרוכה, ואותה היא הקדישה ב-2013 לנכדתה אלמה בן זאב.

⁶ בר אור, גליה, "דוד פרלוב: רישומים, תצלומים, סרטים", אוצרת: גליה בר אור. קטלוג תערוכה עין-חרוד: משכן לאמנות עין-חרוד, 2014. עמ' 13.

⁷ שם, עמ' 17.

⁸ שם, עמ' 19.



הכיבוש הנאצי בעזרת "ניירות מזויפים, מזל וכסף".⁹ עד 2013 פרלוב היה היחיד שלו סיפורה

מירה את קורותיה כפליטה בשואה. עשור לאחר מותו היא כתבה לראשונה את זיכרונותיה, עבור חוברת מיוחדת של תנועת דרור הבונים.¹⁰ ב-2015 סיפורה את סיפורה במסגרת ראיון מצולם שערכתי איתה בביתה. "דוד הזדהה עם התנועה הציונית מתוך החלטה מצפונית", אמרה מירה, מתוך רצון "ליצור בארץ משהו סוציאליסטי מהפכני".

ב-1952 נסע פרלוב לפריז ללמוד ציור, ומירה וינפלד (לימים פרלוב) בת העשרים עלתה לקיבוץ ברור חיל במרץ 1953. ב-1955 דוד פרלוב עבד אצל אנרי לנגלואה בסינמטק הפריזאי, ועשה צעדים ראשונים בקולנוע. הוא הכיר שם את אלן רנה, שבשנה זו יצר את הסרט התיעודי הראשון במערב, שמספר על הפשע הנאצי נגד האנושות. ב-1958 עלה לישראל והצטרף לאשתו בקיבוץ. לפי שוקה גלוקמן¹¹, פרלוב חש קרבה מיוחדת לאנשי "הגדה השמאלית" של "הגל החדש", קשר זה מוזכר גם אצל רבים אחרים ובעיקר אצל משה נתן מפיו של פרלוב עצמו.¹²

אורי קליין טען כי "מיעוט הסרטים שעסקו בזיכרון השואה עד לשנות התשעים נבע לא רק מהתחושה שהשואה, כפי שנדמתה במשך זמן רב כאירוע שניצב מחוץ להיסטוריה, היא אף אירוע שניצב מחוץ לגבולותיו של הייצוג האמנותי, אלא גם מהתחושה שאין דרך נאותה לספר אותה ולתעד את זכרה".¹³ קליין מתייחס למעשה למתח האינהרנטי והדין הסוער בשאלות הייצוג והשפה הקולנועיים, שליוו את הקולנוע העוסק בשואה מהפריים הראשון שתיעד את זוועותיה, לא רק בשיח האמנותי, אלא גם בשיח של הפוליטיקה, האתיקה והמוסר. בהקשר זה יש למסח הקולנועית תפקיד מכונן ומשמעות מיוחדת כסמן קיצוני בשיח הקולנועי (שיכול לבטא מגוון עמדות אינסופי כמובן) על שאלות של ייצוג קולנועי, מוסר ותפקיד האמנות. כבר בשנות השישים הועלתה שאלת העמדה המוסרית כלפי הדימוי (אימאג') והקול, שאליה התייחסו הוגי הדעות של ה"גל החדש הצרפתי" ושל "הגדה השמאלית". עם חלוף השנים עלו שאלות נוספות על השימוש בתיעוד הריאליסטי של סרטי הזוועות (סרטי ההריסות – rubble, או סרטי השחרור, נקודת האפס של הדין המוסרי על הקולנוע ותיעוד זוועות אנושיות), לעומת עדויות – שאלה אשר קלוד לנצמן הביא למרכז הדין

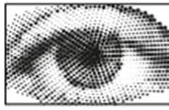
⁹ מתוך ראיון מצולם שערכתי עם מירה פרלוב על סיפורה האישי וקורותיה בשואה בשנת 2015, שנערך והוקרן במסגרת הרצאה בערב יום השואה בסינמטק תל אביב ב-15.4.2015. ניתן לצפות בסרטון בן 10 דקות מתוך הריאיון, בו היא מתארת את קורותיה בשואה, כאן: <https://vimeo.com/650756875> סיסמה: YVODmira.

¹⁰ מירה פרלוב בחוברת שכתבה ב-2013, באדיבות משפחת פרלוב.

¹¹ גלוקמן, שוקה. "רגעים של הבטחה: רגישויות הגל החדש הצרפתי במפגש עם הארץ המובטחת: על המבט המשלים הנוצר בין הסרט 'ירושלים' של דוד פרלוב וסרטו של כריס מרקר 'צד שלישי למטבע'". תקריב: כתב עת לקולנוע תיעודי, גיליון 9, ינואר 2015.

¹² נתן, משה. "שיחות עם דוד פרלוב", קשת קולנוע, גיליון סתיו 1968, מהדורת סם שפיגל 2013.

¹³ קליין אורי, האזרח קליין - "למה אין כמעט סרטים טובים על השואה", הארץ, 27 באפריל 2014.



במחצית שנות ה-80. מאז פריצת הסכר בשנות ה-80 וה-90, עם הפצתם של אלפי סרטים,¹⁴

התפתח מאוד הדיון התיאורטי בסוגיות של אתיקה וחומרי ארכיון, מוסר וייצוג, והתפתחותן של שפות קולנועיות שונות ביחס לייצוג השואה בקולנוע בכלל, ובקולנוע התיעודי בפרט.¹⁵ השיח על הקשר בין הקולנוע לייצוג זיכרון השואה, טוען קליין, הוא "השיח המרכזי, החשוב, המשמעותי והמשפיע ביותר שמניע את תולדות הקולנוע מאז מלחמת העולם השנייה, מכיוון שהוא מקצין את כל הסוגיות האתיות, האידיאולוגיות והאסתטיות שהנחו את מהלכיה של אמנות הקולנוע מאז".¹⁶ אוסיף על קליין ואומר כי בכל דיון תיאורטי ביקורתי נקודת האפס הקולנועית השנייה המשמעותית בהתייחס לשימוש מודע בשפה ובעמדה מוסרית כלפי נושא השואה והמדיום הוא **לילה וערפל** (אלן רנה, 1955 צרפת). המלחין הנודע הנס אייזלר הלחין את המוזיקה, המשורר ז'אן קרול ניצול מחנה מטהאוזן-גוסן כתב את הקריינות יחד עם רנה, ומאז בכורתו בפסטיבל קאן 1956 הסרט זכה לשבחי הביקורות ולמעמד אייקוני בתולדות ייצוג השואה בקולנוע. יחד עם זאת, ואף שהשואה ספוגה במרבית הדימויים שבסרט, הקריינות לא מעניקה להשמדת העם היהודי, ובוודאי לא למונח שואה, לחדור לנרטיב.¹⁷ את העמדה המוסרית של רנה בבחירותיו בשפה ובצורה הקולנועית ניתחו הוגים חשובים שבחנו את הסרט המכונן כמסה קולנועית: פיליפ לופאט, לאורה רסקרולי וסרג' דאנה המוקדם יותר. במאמר זה אסתפק בשתי תכונות של המסה הקולנועית כ"נון-ז'אנר": הטקסט הקולנועי כביטוי של שאלה מוסרית ואופני המבע האינטרפלטיבי (כאשר המשמעות נוצרת במרחב שבין הדימוי והקול, ובין הבחירות של היוצר והצופה). לרסקרולי מסקנות מרתקות בנוגע לשפה של רנה, השימוש שלו בתנועות מצלמה, עריכה ופסקול, הטקסט והמוזיקה,¹⁸ אך ראוי להתחיל באבחנתו החדה של פיליפ לופאט לגבי העמדה המוסרית שכל אלה מבטאים, והאיכויות שהופכות את הסרט למסה מכוננת: **"לילה וערפל"** הוא אנטי-תיעודי: איננו יכולים

¹⁴ לקטלוג הסרטים בנושא השואה של יד ושם המכיל נכון לכתיבת שורות אלה מידע על כ-14,000 סרטים:

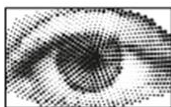
<https://library.yadvashem.org/index.html?language=en&mov=1>

¹⁵ סוגיות אלה ממשיכות עד היום בסרטים של בכירי היוצרים התיעודיים, ביניהם קן ברנס, סרגיי לוזניצה, פטר פורגאש, שנטל אקרמן, הארון פארוקי ואחרים, או מתעוררים בעקבות סרטים כמו **הספציאליסט** של אייל סיוון (1999, ישראל צרפת, גרמניה, בלגיה, אוסטריה); **שתיקת הארכיון** (יעל חרסונסקי, 2012 ישראל), סרטיה של ונסה לאפה ובמיוחד **שפאר בדרך להלוויד** (2021), אם למנות רק כמה מהסרטים שהופקו בארץ.

¹⁶ קליין אורי, "האזרח קליין – למה אין כמעט סרטים טובים על השואה", הארץ, 27 באפריל 2014. <https://www.haaretz.co.il/gallery/cinema/klein/2014-04-27/ty-article/.premium/0000017f-f782-ddde-abff-ffe771760000>

¹⁷ תקציר היריעה מלסקור את ההתייחסויות הביקורתיות ל**לילה וערפל** שממשיכות להתפרסם בימים אלה, בין שלל המחקרים אפשר לציין גם את הדיון בשפה החזותית ובמיזאבים שיש בדימויים של אלן רנה ב**לילה וערפל** לפי ארז פרי בספרו "הקולנוע ומנגנון ההשמדה הנאצי", 2020 הוצאת רסלינג, או שלל התייחסויות ביקורתיות לרגל יציאתה של רסטורציה של הסרט ב-2016 בידי Criterion Collection, למשל: MacCabe Colin, "Night and Fog: The Never-Ending Cries", *Essays*, July 21, 2016, <https://www.criterion.com/current/posts/4154-night-and-fog-the-never-ending-cries>

¹⁸ אשתמש בהתייחסותה של רסקרולי לסגנון, לעמדה האמנותית המוסרית, ואפילו למשך הקצר – "רק חצי שעה" – של **לילה וערפל**, 34 דקות ליתר דיוק, ואתייחס אליה בניתוח **בדמיך חיי** – "רק" מחצית סרטו של רנה – 17:40 דקות. Rascaroli Laura, "The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments", *Framework* 49, No. 2, Fall 2008, Wayne State University Press, Detroit, Michigan, p. 30.



'לתעד' את המציאות המסוימת הזו, היא מחרידה

מידי, ניכשל בכך מראש... אנחנו יכולים רק

להרהר, לשאול שאלות, לבחון את התיעוד, ולחקור את תגובתנו אנו.¹⁹ לעומתם, מבקר הקולנוע סרג' דאנה,²⁰ מסכם את ההבחנה המוסרית בבחירה בשפה קולנועית בין התיעוד הראשוני, של מי שלראשונה נתקלו במציאות שלא הייתה מוכרת להם ושהייתה חסרת תקדים מבחינה אנושית והיסטורית, לעומת העיבודים הקולנועיים לאחר מכן. דאנה מתייחס לחשיבות של הדיון שהתחיל אצל אנדרה באזן ואנשי Cahiers du Cinéma על הקשר בין הקולנוע למונחים של צדק, תמימות, השפלה (abjection) ובמיוחד אכזריות, כמהלך נפשי אינטרפולטיבי המתקיים בין יוצר-דימוי-צופה: "הנוסחה של לאקן 'אז אתה רוצה לראות? אז תצפה בזה' הוחלפה בנוסחה: 'אם זה תועד/הוקלט אני חייב לצפות בזה', במיוחד כאשר 'זה' כואב, בלתי נסבל או לחלוטין בלתי נראה".²¹ בהתייחסו לסרטי הזוועות משחרור המחנות ובמיוחד לטחנות המוות של ג'ורג' סטיבנס שחלקו צולם בצבע, לעומת לילה וערפל, דאנה טוען שאין המדובר רק ב"מרחק" של המבט מהמציאות, אלא גם "בתמימות של המבט של אלה שלראשונה עושים את המעשה הקולנועי (gesture of cinema)".²² בהתייחסו ללילה וערפל ולרושם שהשאיר עליו, דאנה טבע את הביטוי "דימויים שמסתכלים עלינו". כמו רסקרולי, הוא מתייחס לאלמנט האינטרפולטיבי שמזמין הטקסט הקולנועי המסאי. אפשר אולי לבאר את ההקשר המוסרי של השפה של רנה, ובעיקר חשיבות הדיאלוג שהסרט יוצר עם הצופה, במילותיו של דאנה:

"לשאלה הברוטאלית 'האם זה מתבונן בך? הם [מסות קולנועיות, ל.ב.] כולם עונים כן. מי לא חווה מצב כזה?... דימויים לא מוכרים מוטבעים ברשתית, אירועים לא ידועים קורים אנושות, מילים מדוברות הופכות קוד סודי של ידע עצמי בלתי אפשרי. רגעים פרטיים כאלה חווה כל סינפיל, הסצנה בה לא היה נוכח, למרות שהיא לחלוטין על אודותיו".²³

¹⁹ Night and Fog, By Phillip Lopate, June 23, 2003 on The Criterion Collection

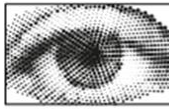
<https://www.criterion.com/current/posts/288-night-and-fog>

²⁰ דאנה נולד ביום הפלישה לנורמנדי, והוא מתאר במאמר שהתפרסם כבר ב-1992, כיצד קרה שהחל את השכלתו הקולנועית בתיכון: כעונש על התחמקות משיעורי לטינית – צפיית חובה בדם הבהמות (ז'ורז' פרנז'ו 1949) ובלילה וערפל.

²¹ Daney Serge, "The Tracking Shot in Kapo", Translation by Laurent Kertzchmar in: *Senses of Cinema* 30, February 2004 (Originally published in *Trafic* No. 4, Fall 1992).

²² הביקורת המלאה של דאנה רצופה בפיוט פילוסופי אישי, אפילו בתרגום לאנגלית. ביחס לדיון בייצוג השואה בקולנוע המושג תמימות אצלו אינו מתייחס "למי שאינם אשמים", אלא כוונתו שמי שהחזיקו את המצלמה האמינו בתמימות בטוב שבאדם. זו תמימות אולי כי היית צריך להיות אמריקאי ב-1945 כדי לחשוב שתחנך או תלמד או יעשה צדק אם תוליך משתפי פעולה ו"עומדים מן הצד" להסתכל בזוועות שלראשונה נגלות לעיניך, והאשמה היא אפשרות אינהרנטית הגלומה במבט. דאנה כותב: "Necrophilia was therefore the price of this 'delay' and the erotic body double of the 'just' gaze – the gaze of guilty Europe, Resnais' gaze and consequently mine".

²³ בביקורת המרתקת של דאנה השוואה בין שני סרטים בני התקופה שממקמים את הדיון המוסרי המוקדם והמהפכני על גבולות הייצוג הנצלי (אקספלווייטשן), הריאליסטי, הקיטשי – ורלוונטיים ביתר שאת גם היום.



תגובה ביקורתית נוספת על הסרט של רנה היא

של פרלוב עצמו במסה קולנועית משלו – **בדמיך חיי**. פרלוב, שהכיר את רנה באופן אישי, העריך אותו ולימד את הקולנוע שלו שנים אחר כך בחוג לקולנוע באוניברסיטת ת"א, שהיה בין מקימיו. במסגרת המפגשים שלנו, מירה פרלוב מצאה מסמך בארכיון הפרטי של דוד פרלוב. ייתכן שהמסמך הזה הוא גרסה מאוחרת או סיכום אישי של הדברים שפרלוב כתב למזמיני הסרט **בדמיך חיי**.²⁴ תגובתו של פרלוב ל**לילה וערפל**, "במאי גדול, סרט גדול" הוא כותב במסמך, "אבל יצאתי מהסרט בתחושת עצב".²⁵ בשיחה עם העיתונאי הסופר ומבקר הקולנוע והתיאטרון **משה נתן**, פרלוב מדבר על הביקורת שהייתה לו על האופן שבו רנה מציג את "ספירת הקרבנות" כפי שהוא קורא לזה, והצגת היהודי "כטיפה בים". במסמך פרלוב מסביר: "**אם האמן מכליל יותר מידי, הקרבנות הופכים למושג, אידאה, ומפסיקים להיות בני אדם**".²⁶ מירה ודוד צפו ב**לילה וערפל** בבית קולנוע בפריז, ואחריו סיפרה מירה "דוד אמר לי: אני מקווה שתינתן לי הזכות לעשות סרט על שואת היהודים". פרלוב עצמו מעיד על כך בראיון עם משה נתן: "כשעשיתי את 'בדמיך חיי', עשיתי אותו מתוך איזו התייחסות ל'לילה וערפל' של רנה... ובויכוח שהיה לי עם המזמינים אפילו כתבתי להם מכתב, שראיתי את 'לילה וערפל' בפאריז וזה זעזע אותי".²⁷ פרלוב מתאר גם ויכוח מאופק עם רנה עצמו סביב הבכורה של **לילה וערפל** בפריז, ומתאר את כוונתו לענות לרנה בסרט משל עצמו על הנושא, שיעמיד עובדות על דיוקן, מתוך השקפת עולמו המוסרית של פרלוב. הוא מסביר למשה נתן: "יש עובדות – ועובדה נחרצת היא שבמחנות הריכוז של הנאצים מתו לא 'גם יהודים'... היה בדבריו משהו שלא אהבתי. הוא היה רחב אופק במידה מספקת כדי לא להבדיל בין דם לדם – יפה מאוד! כאילו זו פריבילגיה מיוחדת לאינטלקטואלים הקוסמופוליטים בעלי דעות שמאלניות מתקדמות".²⁸

פרלוב קיים את ההבטחה לעצמו ולמירה. שלוש שנים אחרי שעלה ארצה, ב-1961, הוא ביים את **בדמיך חיי** עבור שירות הסרטים הישראלי.²⁹ כך, **בדמיך חיי** הוא הסרט התיעודי

[ס1] עם הערות: מילות תיאור מי הוא

Daney Serge, "The Tracking Shot in Kapo", Originally published in *Trafic* (No. 4, Fall 1992), Translation by Laurent Kertzchmar, *Senses of Cinema*, Issue 30, February 2004

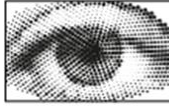
²⁴ במכתב שפרלוב מזכיר בראיון שקיים עם משה נתן, "שיחות עם דוד פרלוב", *קשת קולנוע*, גיליון סתיו 1968, מהדורת ביה"ס סם שפיגל, 2013, עמ' 53.

²⁵ מסמך ללא תאריך, ארכיונו האישי של דוד פרלוב, באדיבות משפחת פרלוב. שם.

²⁷ משה נתן "שיחות עם דוד פרלוב", *קשת קולנוע*, גיליון סתיו 1968, מהדורת ביה"ס סם שפיגל, 2013, עמ' 53.

²⁸ שם.

²⁹ מעניינת סימכות הזמנים של הפקת שני הסרטים שעוסקים בתמות יהודיות, לאומיות, ציוניות: מתוך מבט ביקורתי ואישי – **בדמיך חיי** ו**ירושלים** – סרטו של פרלוב שהיה לאבן דרך ביצירה הדוקומנטרית האישית הישראלית, ולפי משה נתן הוא הסרט האישי ביותר של פרלוב. על **ירושלים** כבר נכתב והופק לא מעט, ולא נוכל להרחיב כאן, אולם יש לזכור את העובדה שפרלוב יצר את שני הסרטים בשנים הראשונות של חייו בארץ. הוא היה עסוק ביותר בנושאים הקשורים לזהותו ולבחירותיו המצפוניות. פרלוב גם חזר לבחירות המוסריות הללו בסרטיו המאוחרים כמו **ביבה**.



הישראלי הראשון בנושא השואה שהופק בידי מוסדות המדינה (ולא ארגוני היישוב). למעשה,

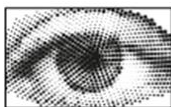
הוא הוזמן בידי משרד החוץ משירות הסרטים הישראלי כחלק ממסע ההסברה שתוכנן לקראת גזר הדין של אייכמן. הסרט מספר את שהתרחש בשואה, מרדיפת היהודים ועד השמדתם, אבל הוא מתחיל באתרי ההנצחה בארץ, ומסתיים במשפט אייכמן. זהו גם הסרט התיעודי הישראלי הראשון שהולחנה לו מוזיקה מקורית. עדן פרטוש (Oedoen Partos), ניצול יהודי הונגרי ומלחין מודרניסט חשוב כתב את המוזיקה.

במסמך שמצאה מירה, פרלוב כותב על הקריינות ל**בדמיין חיי** שהיו לו חילוקי דעות רבים עם המפיקים לגביה (הקריין הוא מישה אשרוב). פרלוב כותב: "השתמשתי בפאתוס במילים, בקריאה של הקריינות הרגשתי שאי אפשר להיות רגוע, 'קול', רציתי לא להיות מושלם, אלא מפורק".³⁰ שיא הקושי של פרלוב מול המזמינים הוא שם הסרט. "שם הסרט נכפה עליי בתמימות, על ידי אחד הפקידים... השם שבחרתי אני לסרט: 'גם לאוקיינוס יש גבולות', שהוא ציטוט של אחד העדים במשפט אייכמן".³¹

דוד נשבר מול המפיקים והיה ביקורתי כלפי סרטו, ובכל זאת, הייתה לו מחויבות אדירה לעשותו. **בדמיין חיי** יצא לקראת סיום משפט אייכמן, שהוא ה"מדיה-אבנט" הבינלאומי הראשון שאיננו קשור לספורט.³² **בדמיין חיי** מקבל ציון לשבח של תא העיתונאים בפסטיבל ונציה, והוקרן גם בפסטיבל קולנוע בצ'כיה, אבל מצאתי מעט מאוד על הפצתו.³³ אתמקד להלן בהשוואה בין סרטו של פרלוב לזה של רנה, בתשובה או בהשלמת התמונה שפרלוב ביקש לעשות, ומתוך כך גם אדגיש את האיכויות המסאיות של הסרט. בבחינה ההשוואתית בין שני הסרטים מצאתי קווי דמיון וגם הבדלים מהותיים.

בדמיין חיי מתחיל באזכרה ליהודי טאפילצא, בסצינה רבת רגש ופאתוס, בעוד כינור כאוב מלווה את דימויי הנשים הבוכות שקולן לא נשמע. הרגש המתפרץ שפרלוב מתעד ב-1961 מדגיש כיום את העובדה שהסרט נעשה רק 16 שנים לאחר תום המלחמה. הקריינות, בטון יבש, מצהירה בטקסט הפותח "הבוכים והמבכים. ישנם אלה הרוצים לשכוח ואינם יכולים.

³⁰ מסמך ללא תאריך, ארכיונו האישי של דוד פרלוב, באדיבות משפחת פרלוב.
³¹ משה נתן "שיחות עם דוד פרלוב", *קשת קולנוע*, גיליון סתיו 1968, מהדורת ביה"ס סם שפיגל, 2013, עמ' 52. אציין שטרם הצלחתי לאתר את העד שאמר את המשפט הזה, אני מקווה שההיסטוריונים שיחקרו את התיעוד שנתר והפרוטוקולים יצליחו לאתר את הציטוט של פרלוב ולשייך אותו לאיש או האישה שאמרו אותו.
³² בישראל הימים הם ימי הרדיו. תיעוד הווידאו והפקת סרט על המשפט הם סאגה בפני עצמה, ואין זה המקום לפרט, אשר מאירה את ההתלבטויות והקשיים בהחלטה על סיקור ותיעוד אודיו-ויזואלי של אנשי השלטון בארץ, במיוחד של מוסדות המדינה ומנהלי המשפט. להרחבה: Benhabib, Liat, "From 2-Inch to YouTube: The Audiovisual Documentation and Broadcast of the Eichmann Trial", in Wittmann Rebecca (ed.), *Eichmann Trial Reconsidered*, University of Toronto Press 2021
³³ בתיק ההפקה של הסרט בארכיון "שירות הסרטים" נשמרו שני המסמכים בנספח 3: מכתב של ליה ון ליר מ-26.11.1962, המודיע על הענקת ציון לשבח לסרט **בדמיין חיי** בפסטיבל ונציה, ומברק משגרירות ישראל בפראג שמעדכן על הקרנה סוערת בצ'כיה, שבה הסרט התקבל בחום על ידי הקהל, אבל יצר "מיני-סערה דיפלומטית", כי הנציגים הרשמיים של עיראק עזבו בהפגנות את האולם בסוף הסרט. אני משאירה את שאלת הפצתו והקרנתו של **בדמיין חיי** בארץ או בעולם כאחת החידות שהתגלו לי במהלך המחקר ושטרם הצלחתי לפענח.

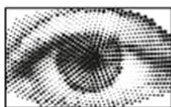


ישנם השוכחים, כי דרך החיים לשכוח. ומחר יבואו אלה שלא ידעו ולא ידעו". הסרט מצהיר כי האירוע

שנגלה לפנינו עתיד להתפוגג לאט, ושכחוננו לעסוק בזיכרון שלו. פרלוב גם מתייחס לכך בשיחה עם משה נתן: "היה לי גם איזה רצון להשתמש בדברים דומים לאלה שהוא [רנה, ל.ב.] השתמש בהם – אפילו בכמה שוטים זהים. לעומת אלן רנה, רציתי כל הזמן לשבור את המיסטיקה של הזיכרון ולעשות את הדבר פשוט למדי, כמעט יומיומי, כמעט במונחים של שיחה ביתית".³⁴ הסרט ממשיך בקלז-אפ של ידיים חופרות ונוטעות שתיל אורן "ביער הקדושים", בזמן שהקריינות מסבירה את מי מבכות הנשים בשוט הקודם ומהו הנושא הנוסף של הסרט – היהודים והשוואה: "הזיכרון צריך לחפור ולהפוך בו. כמו ידיים אלה החופרות באדמה. 16 שנה חלפו, ומנציחים את זכרם. זכר ששת המיליונים". אין במסגרת זו מקום להרחיב על העריכה האופקית אליבא דה באזן בסרט של פרלוב, אך אציין כי בכל הסרט מתקיימים יחסים מורכבים בין הטקסט בקריינות לבין הדימויים: תיאור פיוטי, אירוני, יבש או פילוסופי המלווה את הדימויים לאורך הסרט כולו, כפי שמדגימה ההשוואה הבאה. בדקה 3:30 פרלוב מתייחס ישירות לרנה ומגדיר גם באופן צורני וגם בטקסט את החלק החסר בסרטו של רנה, את הטענה המרכזית של מה שפרלוב חושב שרנה בחר להתעלם ממנו. ראשית פרלוב מקדיש פרק לקורבנות עצמם ולהצגתם כאנשים וכגיבורים: ביד מרדכי ליד פסל מרדכי אנליביץ' מצולם מזווית נמוכה והרואית, ובלוחמי הגטאות – אנטק צוקרמן הניצול, העד והמורה. ואז הוא מגיע ליד ושם, לאוהל יזכור. הטרקינג של פרלוב בחושך של אוהל יזכור הוא הנגיב המוסרי לטרקינג הצבעוני והמואר של רנה באושוויץ:³⁵

רנה מצלם בזירת הרצח במיזנסצנה הופכית לזו של הנאצים, ואילו פרלוב ממשיך אותו, הופך שוב את הנימה, ומצלם אותיות ושמות באנדרטה בחושך. פרלוב מצלם זיכרון, ואילו רנה מצלם "באופן אמנותי" זירת רצח. באותו סיקוונס, פרלוב מונה את מחנות ההשמדה שבהם ליהודים יועד מקום מיוחד בתוכנית הנאצית. גם תנועת המצלמה היא בכיוון ההפוך לזה של רנה. זוהי תשובה מדויקת לסיקוונס **בלילה וערפל**, שמתחיל בדקה 3:36 ובו רנה מונה מחנות ריכוז לשלל קרבנות הנאצים. רנה מדגיש את האוניברסליות של הפשע הנאצי, מסר שבדואי היה נדרש באירופה של 1955. שש שנים אחריו, פרלוב מתייחס לשואת העם היהודי ולקריאה המוסרית לבחון את היכולת לזכור, המשמעות של הזיכרון ומה בעצם הזכירה אנו בוחרים לשכוח. כאמור, הסיפור של השואה היה אישי לחלוטין עבור פרלוב. לכן, הוא מרגיש צורך לדייק בעובדות ובעיקר לשאול שאלות מסאיות. הוא בוחר בנקודת מבט

³⁴ נתן משה, "שיחות עם דוד פרלוב", *קשת קולנוע*, גיליון סתיו 1968, מהדורת סם שפיגל 2013, עמ' 53.
³⁵ כפי שצוטט לא פעם גודאר: "טרקינג שוט הוא עניין של מוסר". ראו אצל קליין אורי, הארץ, 2014. וגם Daney, Serge. "The Tracking Shot in Kapo", Originally published in *Trafic* (No. 4, Fall 1992), Translation by Laurent Kertzchmar, in: *Senses of Cinema*, Issue 30, February 2004.

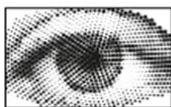


מוקדמת ומפתיעה במיוחד, רגישות של מה שאכנה "סרטי השואה של הדור השלישי" –

סרטים שעוסקים בשואה אך מספרים סיפור על זיכרון וזהות. סרטי הדור השני, **שלילה וערפל** הוא אולי הראשון המשמעותי שבהם, עוסקים בניסיון לספר "מה קרה שם?". במקרה של הרגישות של הדור השלישי, עובדות ופרטים פעמים רבות יהיו חלקיים, אולם המהות של החקירה היא בדיקה כיצד אותן עובדות רלוונטיות למספר (enunciator, היוצר) ולצופה. **בדמייך חיי** מתייחס לשואה מנקודת מבט כזו. וכפי שמנסחת זאת הקריינות בסיקוונס הבא ברחבת אוהל יזכור ביד ושם שעדיין בתהליכי בנייה: "כאן רק רחבה קטנה, כאן רק סמל. ואצבעות הברזל חשופות. עוד מחר יכסו אותן אבני הזיכרון. אך לעולם לא נגיד את הכול, לעולם לא נדע כיצד להגיד". אצל רנה לעומת זאת, הסיקוונס הבא פונה לעסוק בנושא המרכזי שמניע את חקירתו המסאית: דמותם של הפושעים ואיך מנהלים רצח מתועש: מה הייתה האינדוקטרינציה הנאצית, מהו טרנספורט, מהו מחנה ריכוז. ואילו פרלוב פונה ראשית לתיעוד בתוך מוזיאון יד ושם על מנת לתאר את היהודים באירופה, ולתהות את מי יזכרו ואת מי ישכחו. הקריינות של פרלוב שואלת: "אנה פרנק. סופרת צעירה מאמסטרדם. אנו מכירים את שמך. אבל אתם ילדי הגטו, מי זוכר עוד את שמותיכם? עולם שהיה. תפארת עם שאיננו. עולם שהיה". רק לאחר מכן פונה פרלוב לתאר את הפושעים ואת הפשע. פרלוב חוזר שוב ושוב לשאלות מסאיות על אופי הזיכרון, על אופן השכחה, על המחקר והשאלות שעוד יגיעו, ומודע לראשוניות ולמגבלותיו, ולכך שהוא עצמו אינו מספר את כל הסיפור כולו. הסיקוונס במחצית הסרט, בדקה 7:51 חוזר וממחיש בתמונה ובקריינות את השאלה המסאית המרכזית של פרלוב. על רקע שוט ספיראלי, רב שכבתי, ושטים עם עומק שדה כמעט אינסופי בארכיון יד ושם הישן, הקריינות מציינת: "**הזיכרון יש לגנוז אותו ולתייקו. שמא יטעו ויחשבו בני העם שכל אשר קרה אינו אלא חלום ביעותים קצר וחולף**".

כפי שרסקרולי מדגישה, לפרלוב המסאי אין את כל התשובות והוא אינו "מעמיד פנים" שיש לו את כל הידע, אלא שהוא מבקש מהצופה להשלים את המהלך הפרשני שלו, ובכך לאפשר לתשובות לעלות.³⁶ מכאן פונה פרלוב לאותה "חפירה" – נבירה בארכיון ובזיכרון (כמו הציווי בשוט הנטיעה בסיקוונס השני בסרט). הוא עושה זאת צורנית, ויזואלית ונרטיבית. בעוד רנה חוזר לזירת הרצח ומשתמש באופן חופשי ועשיר בפוטג', סטילס וצילומי צבע "עכשוויים", פרלוב ממקד את מבטו בזיכרון ובשאלות פתוחות שלא יקבלו מענה בסרט, אלא אמורות להפעיל את הצופה (מי הם היו? מה יש לזכור? מי יכול לזכור?) – ובוחר בסטילס ארכיוניים

Rascarolli, Laura. "The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments", in: Alter Nora M.³⁶ and Timothy Corrigan (eds.), *Essays on the Essay Film*, p. 186.



ובצילומים עכשוויים באתרי הזיכרון בארץ בלבד.³⁷

הפוטג' היחיד שהוא משתמש בו הוא ממשפט

אייכמן, וגם זאת רק באפילוג של הסרט. כך, גם הטקסט וגם הדימוי מבנים את "הפתיחות המסאית" של **בדמייר חיי**, כפי שמגדירה רסקרולי.³⁸

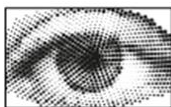
פרלוב שונה מהותית מרנה בעמדתו המוסרית בשאלת ייצוג השואה והטיפול בדימוייה ובחומרי הארכיון. בסיקוונס בדקה 8:06 פרלוב מתייחס לחפצים ולתצלומים כאל שרידים אנושיים, מציג אותם מקוטלגים ושמורים. המצלמה חולפת על פניהם והם נעלמים בחשכת מדפי הארכיון. לאחר מכן עוד שוט אקספרסיבי בארכיון: בין מסדרונות של קופסאות אישה מחפשת והמצלמה נעה ימינה על הביטוי הפיזי של "זיכרון", כמו שהמצלמה של רנה נעה על אתר הרצח. הקריינות מפרשת מהי משמעות החפצים הללו, וגם מטרימה את האפילוג – החפצים עתידיים לשמש ראיות לפשע: "מזוודות ממסע אחרון. אלבומים של חיים שאינם, כלי קודש שנרמסה קדושתם. עדים דוממים. לזיכרון וליום בו יינתן דין. כאן מיליוני מיקרופילמים. רשימות של משלוחים, של אקציות, של סלקציות". ייתכן שזוהי גם תשובה לסיקוונס **בלילה וערפל**, במחצית הסרט, בדקה 17:07. שני הסיקוונסים מדגימים את ההבדלים בשאלות ששואלים היוצרים, מתייחסים זה לזה מבחינה צורנית ואלה באים לידי ביטוי באופן שבו שני היוצרים משתמשים בחומרי הארכיון בסרט. בעוד רנה שואל כיצד זה קרה, ואיך ייתכן שזה קרה, ומנסה לברר באופן מסאי תשובות אפשריות לשאלות אלה, פרלוב שואל וחוקר באופן מסאי מה נזכור, איך ואת מי, וגם מה נשכח? רנה ממשיך את ההחפצה של פיסות החיים שהותירו הקרבנות, פרלוב מחזיר לשרידים את אנושיותם.

הפרק הבא בסרטו של פרלוב מוקדש לפשע הנאצי: להשפלה, לבידוד, להפרדה ולבסוף להשמדה. פרלוב משתמש בסטילס בלבד בחלק הזה, אבל תנועות המצלמה בתוך הפריימים של התצלומים מארגנת אותם, מביטה באופן סלקטיבי או מפנה תשומת לב, יוצרת דרמה, מגלה פרט ואז את התמונה כולה, כמו מכוונת את הצופים להסתכל ולחפש את המפתח לפיענוח המשמעות שבתצלום. כפי שענת זנגר מציינת, "השימוש בתמונות סטילס בסרט הנו מהלך אסתטי הפועל ליצירתו של זמן קולנועי ייחודי העוסק בהווה ובעבר בו זמנית".³⁹ כך, גם סיקוונס הסיום, לפני האפילוג, חוזר לקריאה האינטרפולטיבית של פרלוב – הבקשה מהצופה להשלים פרטים, להבחין באירוניה, לתת משמעות לדימוי. שתי הדוגמאות מהוות

³⁷ ברור שחלק מזה היו אילוצי הפקה קשים בישראל הצעירה. ויחד עם זאת אלה בחירות אמנותיות כל כך משמעותיות ומובהקות, שאין לייחסן רק לאמצעים שהיו בידיו של פרלוב. פרלוב מתייחס לדלות אמצעי הפקה, לעובדה שלא היו בנמצא פוטג' או תקציבים להשיגו: "לא הייתה לי דוקמנטציה מספקת לצערי" (משה נתן, עמ' 53). יחד עם זאת, עבודת הצילום והעריכה של תצלומים בסרט הזה היא מופת של צורה מסאית פרשנית וניכרים בהן האיכויות שפרלוב יחזור אליהם שוב ושוב עד סרטו האחרון **תצלומי**, ושיהפכו למורשת של "השפה הפרלובית".

³⁸ Rascarolli, Laura. "The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments", in: Alter Nora M. and Timothy Corrigan (eds.), *Essays on the Essay Film*, p. 185

³⁹ זנגר, ענת. "על המאורע והתמונה: בין תצלומי לזיכרונות ממשפט אייכמן של דוד פרלוב", ישראל 14, 2008.



בחירה מסאית באופן הטיפול בחומרים, או כמו שמכנה זאת באזן בהתייחסו לכריס מרקר, פרלוב

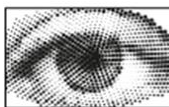
עושה שימוש ב"עריכה אופקית", שבה בין הדימויים לבין עצמם ובינם לבין הקריינות יש יחסים משלימים, מנוגדים או הפוכים כך שהעריכה מחשלת משמעויות עבור הצופה "The montage has been forged from ear to eye"⁴⁰.

הסיקוונס מדקה 13:58 עד האפילוג בדקה 15:03 הוא מענה ישיר לרנה. במהלך תיאור פשעי הנאצים, פרלוב מציג תצלומים ובהם דימויים "קשים" מחיי היום-יום במחנה השמדה. אבל הקריינות האירונית, אפילו סרקסטית, של פרלוב מזמינה את הצופה לבצע פעולה פרשנית. פרלוב במעשה המסאי שלו, שומר על כבודם של הקרבנות, נמנע מלנצל אותם כאובייקטים. אפילו לחפצים דוממים הוא מעניק תכונות אנושיות. בעוד רנה מנסה להפוך את נקודת המבט הנאצית כדי לספר על פשעם, למעשה, כפי שמנסח פול ארתור, הוא גם "משתף פעולה" עם הצלם הנאצי בהחפצה של הקרבנות ושל הגוף האנושי: "במובן מסוים זו הפעולה הצילומית: היא הופכת ישויות חיות לאובייקטים. 'לילה וערפל' רדוף בידי האפשרות שרנה וצלם נאצי אנונימי עוסקים בפעולה דומה, למרות כוונותיהם ההפוכות."⁴¹ פרלוב, לעומת זאת, בתשובה לרנה וגם לארתור, אינו מוכן לשתף פעולה עם המעשה הקולנועי של התייעוד "תמים-המבט" לכאורה של הזוועות. בעוד רנה מביא מסה על פשע, אך גם יכול להיחשב מפוקפק מוסרית בטכניקות שיתגבשו לקונבנציות סרטי ה-"True Crime", פרלוב מבקש לעסוק ב"דימויי הפשע" מנקדת מבט רפלקסיבית. אבחנתו של ארתור לגבי הדגש של המסה הקולנועית מתקיימת אצל פרלוב: הוא מייצר "נקודות מבט מתנגשות", בין חומרי ארכיון לקריינות בהווה, על ידי שימוש באירוניה. **בדמיין חיי** מקיים את דרישתו של ארתור בכך שהוא "מתנגד לדרך ליחס של פטיש ... להפגנת מבט נוסטלגי על דימויים מן העבר."⁴² לסיקוונס האחרון בסרט של רנה, שמתייחס לשאלת האחריות ומי הוא האחראי, פרלוב עונה באפילוג (2 הדקות האחרונות). אצל פרלוב, אייכמן מתוך פוטג' המשפט, אומר בקולו "איני אשם" בדיוק כמו שמצהירה הקריינות של רנה על דימויי משתפי פעולה בפוטג' המשפטים הסובייטיים. אבל האשמה אצל פרלוב שוב מנוסחת באופן ויזואלי ובהתייחסות לחוסר היכולת להביא עדות שלמה. בדקה 16:10 בסרט של פרלוב, סטילס של פנים מלאות הבעה ובעיקר ידיים מונפות, קפוצות, מהסות, מדברות, של הקהל, העדים והשחקנים הראשיים במשפט. בחלק זה פרלוב עושה שימוש בסאונד דיאגטי מהמשפט (משפט מפתח מנאום הפתיחה של האוזנר, משפטים מתוך התרגום הסימולטני) ובקריינות: "עדויות האימה. עדויות על הבלתי נתפס, כל אשר הפה לא יוכל למסור יביעו הידיים, ידי מעונים. וידי המרצח".

⁴⁰ Bazin, André. "Bazin on Marker" (1958), in: Alter Nora M. and Timothy Corrigan (eds.), *Essays on the Essay Film*, Columbia University Press, New York, 2017, p. 103.

⁴¹ Arthur, Paul. "Essay Questions" (2003), in: Alter Nora M. and Timothy Corrigan (eds.), *Essays on the Essay Film*, Columbia University Press, New York, 2017. p. 166

⁴² Ibid., p. 164.



דוגמאות אלה ממחישות לא רק את הרצון של פרלוב לענות לרנה ולהשלים את המבט החסר שלו, אלא גם את השפה הקולנועית והאסטרטגיות המסאיות שהוא בוחר בהן. למרות הוויכוח עם המזמינים, ואף שנראה שפרלוב לא היה לגמרי שלם עם התוצאה, ממרחק הזמן, ניתן לראות בסרט המוקדם **בדמיך חיי** קריאה שממשיכה להיות רלוונטית היום אפילו ביתר שאת, ואת הקול המסאי של פרלוב. כפי שמסבירה רסקרולי ניתן לשמוע בסרט קול, "הקול האוטוריטיבי האישי" של פרלוב שפונה ישירות לצופה.⁴³ למרות הווייתורים שמתאר פרלוב, הוא הצליח לזקק את אחת האמירות המורכבות בקולנוע הישראלי והעולמי, שיקבלו משנה תוקף שנים אחר כך. כבר ב-1961 דיבר פרלוב על כך שיהיו עיוותי היסטוריה, שתהיה הכחשה, שתהיה השכחה, שעלינו לבצע אקט פרשני כל הזמן אל נוכח האירוע ההיסטורי, על מנת לנסות לפענחו, ולהבין כיצד הוא רלוונטי לנו הצופים, גם היום, גם בעתיד.

פילמוגרפיה חלקית – דוד פרלוב

בדמיך חיי, דוד פרלוב, 1962, ישראל, 17 דקות

לינק לצפייה חופשית באדיבות שירות הסרטים הישראלי באתר הארכיון הישראלי לסרטים

בסינמטק ירושלים, מתוך "אוסף שירות הסרטים הישראלי"

https://jfc.org.il/news_journal/30549-2/?comp=23771

בימוי: דוד פרלוב, צילום: אדם גרינברג, עריכה: אנה גורית, מקליט: יריב פודלסקי, מוזיקה עדין פרטוש, קריינות: מישה אשרוב, הפקה: הנרי רוט, עבור שירות הסרטים הישראלי, שירות ההסברה, ההסתדרות הציונית העולמית (הופק במסגרת ירחון החדשות, סרטי גבע בע"מ).

בעקבות הלדינו, דוד פרלוב, 1981, ישראל, 57 דקות

זיכרונות משפט אייכמן, דוד פרלוב, 1979 - 2011, ישראל, 64 דקות

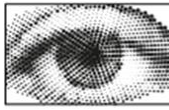
לפילמוגרפיה מלאה של דוד פרלוב ראו: <https://davidperlov.com/filmography.html>

פילמוגרפיה נוספת

⁴³ Rascarolli, Laura. "The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments", in: Alter Nora M. and Timothy Corrigan (eds.), *Essays on the Essay Film*, p. 183

תקריב

כתב עת לקולנוע דוקומנטרי



טחנות המוות, ג'ורג' סטיבנס, 1945, ארה"ב, 88 דקות

לילה וערפל, אלן רנה, 1955, צרפת, 34 דקות

<https://www.youtube.com/watch?v=mx4cKpD6V38>

סיפורה של מירה פרלוב, במאית: ליאת בן חביב, צלם יריב מוזר, עריכה מיה קלר ויעל פרלוב, 2015, ישראל, 10 דקות, **הפקה יד ושם**.