

דוד פרלוב: יומן ויומיום

מאיר ויגודר

החוג לתקשורת, מכללת ספיר והפקולטה לאמנויות באוניברסיטת תל-אביב

החלון הראשון: נוף דירתו של פרלוב

במשך יותר מ-14 שנה צילם דוד פרלוב וערך את יצירתו יומן, שפורסמה בסופו של דבר בשישה פרקים, באורך שעה כל אחד, ומתועד בה פרק זמן של עשר שנים, מ-1973 עד 1983. יומן עוקב במיוחד אחר גדילתן של בנותיו, ביקורי ידידים בביתו וטיוליו בחו"ל, לערים כגון פריס, לונדון, סאן-פאולו וליסבון, שם צופה פרלוב בעוברים ושבים ובמקצבי הערים האלה. הרושם העז שמותיר יומן נובע בעיקר משילובן של תצפיות ברגעים פעוטים מחיי היומיום במבנהו של סרט-יומן ארוך. משום כך ישנה אי-התאמה בין האופן שבו הסרט מצולם לבין אורכו בסופו של דבר. מתוקף בחירתו במצלמת-יד סקופיק 16 מ"מ ללא סינכרון, שיכולה להכיל רק סלילי 100 רגל (באורך שתיים וחצי דקות) משתמש פרלוב במצלמה כמו כותב יומן המשרבט רשימות ומניח אותן הצדה עד ששלב העריכה מאפשר לו לחברן יחד לכדי מבנה ארוך ולכיד. המונח *la longue durée* הגדיר בלימודי הקולנוע את התחושה שיוצרים סרטים ארוכים, כגון סרטי המשך, סדרות טלוויזיה ואפילו שוטים ארוכים המציגים לצופה הקבלה בין השתלשלות האירועים בזמן "אמיתי" על המסך לבין זמן הצפייה בסרט בפועל. אפקט "משך הזמן הארוך" של הסדרתיות נעים לבני אדם, הרוצים בעוד מאותו הסוג, כלומר, בחזרות. מבנה היומן של פרלוב יוצר עוד ועוד חזרות על דמויות, מקומות ומוטיבים מחיי היומיום, המפצה על היעדר סיפור נרטיבי ההולך ונפרס כמקובל.

כבר ב-1931 העלה בָּלָאש (Balász) את האפשרות ליצור יומן אוטוביוגרפי מוסרט. הוא נמשך במיוחד לאפשרות להשתמש במצלמה כדי להעביר רשמים אישיים בלי להסתמך על תיווכו של מבנה נרטיבי. המספר יהפוך לנראה, לא משום שהופיע בסרט, אלא משום ששיתף אותנו במבטו הסובייקטיבי על המציאות. וכך תיווצר הקבלה בין התקדמותם של חיי האדם בפועל, על פני 20 או 30 שנה, לבין הקלטתו ועריכתו של הסרט.¹ הדבר מזכיר את ניסויי הקולנועיים של אנדי וורהול, שתיעד אדם ישן במשך לילה

¹ פרלוב מסביר את הרעיון של באלאש בראיון עם אורי קליין (1981). בראיון זה הוא מצטט מן הפרק "Diario e Autobiografia" (יומן ואוטוביוגרפיה), תחת כותרת המשנה "fuga per ante a fabula" (הבריחה מן הסיפור), שבספר האסתטיקה של הסרט מאת באלאש (Balász 1958, 80).

שלם, למשל, וציפה מקהלו לשבת ולצפות בו בכל אותן שעות. המשיכה אל "האינסופיות", המאפיינת את צורת היום, תוארה אצל זיגפריד קראקאוור (Kracauer) ככמיהתו של יוצר הסרט להשתמש ביכולת הזמנית-מרחבית של המדיום כדי לבסס את תחושת ההמשכיות של קיומו הגופני. קראקאוור מביא כדוגמה את רעיונו של פרנאן לז'ה (Léger) לסרט "שיצטרך לתעד בדקדקנות את חייהם של איש ואשה במשך 24 שעות רצופות" בלי להחסיר דבר (Kracauer 1997, 63–64).

היה זה מחקרו החלוצי של קראקאוור על תרבות פופולרית שהוביל אותו להדגיש את יכולתם של סרטים לתעד מציאות חומרית על ידי הצגת "הרגעים האקראיים הקטנים", שעליהם נאמר כי הם מהווים את "מימד חיי היומיום" (שם, 304). זירת הרחוב מופיעה בסרטים כמקום המתאים ביותר ל"רשמים חולפים ביעף ולמפגשים מקריים", שבהם "מוכרח זרם החיים לעמוד על שלו" (שם, 72). המושג הרחב של הרחוב הזה ותפקידו של עובר האורח ביומן של פרלוב הם הנושאים שאליהם אתייחס במאמר זה. אני מתעלם בכוונה מן ההיבטים הנרטיביים של יומן (ידידיו של פרלוב, משפחתו, אירועים מדיניים וקריינות של הבימאי המוסיפה לו מימד של יוצר מספר סיפורים) כדי להתרכז בסצינות החולפות של המוני האדם בערים, שהפכו את היחיד לאדם בן בלי שם, למספר ולאנטי-גיבור. תצפיותיו של פרלוב בעוברים ושבים בולטות בחדותן בסדרת תמונות שצילם בעת הפסקות ביצירת יומן, ובהן נראה כיצד הצילום, ולא דווקא הסרט, יכול לפרק את התנועה באופן שמזכיר את הניסויים בתנועה שעשה אדוארד מייבריידג' (Muybridge) בסוף המאה ה-19. סוג זה של צפייה משחרר את פרלוב מן הצורך לספר סיפור ומאפשר לו לעסוק בצפייה צרופה, בדומה לדרך שבה מפציר ז'ורז' פרק (Perec) בקוראיו להביט ברחוב או בשכונה: "להכריח את עצמנו לראות ביתר שטחיות, להכריח את עצמנו לכתוב דברים שאין בהם עניין, לכתוב את המובן מאליו, את הנדוש ביותר, את התפל ביותר" (פרק 1998, 70).

השאלה העומדת על הפרק בניתוח שלי ליומן היא זו: מיהו עובר האורח שפרלוב אינו נלאה מלהראותו כשהוא עצמו עוזב את הסביבה הביתית שלו, למרות הסתייגותו מהמונים, כדי לתעד בני אדם מטיילים, עוצרים ברמזורים, נחים על ספסלים, מפטטים בבתי הקפה ההומים ואפילו מתגייסים לקבוצות במהלך ריצת מרתון, מלחמה או הפגנה? מוריס בלאנשו (Blanchot) מסביר כי דמות עובר האורח הזו מייצגת למעשה את היומיום:

היומיום הוא התנועה שבה מוחזק הפרט, כאילו בלי לדעת זאת, באלמוניות אנושית. ביומיום אין לנו שם, יש מעט מאוד מציאות אישית, כמעט ואין פנים, בדיוק כפי שאין לנו שום הגדרה חברתית שתקיים או תעטוף אותנו. ומקומו של היומיום לא יכירנו במקומות מגורינו, ולא במשרדים או בכנסיות, ואף לא בספריות או במוזיאונים. ביתו הוא ברחוב — אם בכלל (Blanchot 1987, 17).

הרשמים המקריים של מטייל עירוני בודד זה פותחים נופים חדשים של ידע על העיר ועל ההמונים, ששארל בודלייר וולטר בנימין כתבו עליהם בהקשר של המודרניות וההמצאות

הטכנולוגיות החדשות, המצאות שהפכו את הפועל לסתם בורג במכונה התעשייתית שתנועותיה הממוכנות הושוו לתנועתם של ההמונים בכרך. כך, למשל, בסרטים הראשונים של לומייר (Lumière) נראה המון פועלים היוצא מבית חרושת. קראקאוור ציין ששום מדיום אחר, למעט הקולנוע, לא יוכל לתפוס את אופיו של ההמון. זרימתו חושפת את הרגעים המקריים של "מציאות לא-מבווימת" שהיתה נותרת, אלמלא הקולנוע, סמויה מעינם של בני אדם, משום שהיתה כה מוכרת להם.

יומן נפתח בצילום מחלון, המשקיף החוצה. קולו של פרלוב נשמע: "מאי 1973. אני קונה מצלמה. אני רוצה להתחיל לצלם בעצמי ולעצמי. הקולנוע המקצועי חדל לעניין אותי. אני רוצה למצוא משהו שונה, אחר, מעל הכל, באלמוניות. נדמה לי שיעבור זמן רב עד שאדע לעשות את זה". החלון הופך למוטיב חוזר מכריע, התוחם את הגבול בין הפנים לבין החוץ, בעיקר בין רשות היחיד לרשות הרבים בחייו של פרלוב. אני מבקש לנצל את הצהרת הפתיחה שלו ואת רצונו לתעד את הפרטים הלא-משמעותיים של קיומנו כדי לדון במושג חיי היומיום כפי שהוא מוגדר אצל סופרים כגון מוריס בלאנשו ומישל דה-סרטו (de Certeau) ואף אנרי לפבר (Lefebvre) וז'אן-פול סארטר, המשתמשים גם הם בנוף (הניבט מבעד לשני חלונות אחרים) כדי להתבונן ולקבוע הבחנות על היומיום ועל רעיון הסדרותיות. לפבר מאפיין את היומיום בהתייחסות ל"חסר המשמעות והבנאלי" ומוסיף, "הבלתי מוכר, כלומר, היומיום", שמסתיר ומגלה הן את ההיבט הרגיל והן את ההיבט הבלתי רגיל של חיינו (Lefebvre 1988, 78). בעברית המונח "יומיום" מבטא כבר במבנהו הדקדוקי את ההשלכות הרחבות יותר של המונח הצרפתי "le quotidien", המתייחס לחזרתיות שבחיי היומיום. הוא מגדיר את מה שאנו עושים, הן בזמן העבודה והן בשעות הפנאי: בלאנשו מציין שהיומיום אמנם מגדיר את ההיבטים הרגילים של שגרת חיינו (נסיעה באוטובוסים, ארוחת צהריים, קריאת עיתונים) אבל הוא גם תוחם את גבול הפעילויות הספונטניות שמתנערות מכל תכנון וסדירות (Blanchot 1987, 13).

יומן של פרלוב שופך אור על התיאוריות של חיי היומיום ובדומה לכך, אותן תיאוריות מהוות תשתית לקריאת יצירתו של פרלוב. בין הולדתו של המחבר למותו, מן המודרניות אל הפוסטמודרניות, התיאוריות של היומיום פותחות תחום אפור, שאינו מאפשר לנו להסתפק בבחינת תפקיד היצירות מנקודת ראות הומניסטית ורומנטית ואף לא להתבסס על ההדג-קונסטרוקציה כדי לבטל את העצמי ולחפש את הדרכים שבהן אידיאולוגיות ומוסדות יוצרים משמעויות בחברה. תחת זאת, תיאוריית היומיום מאשרת את הקיום הבר-זמני של היחיד ושל הקבוצה, של הסובייקטיבי ושל הלא-אישי, של הספונטני ושל המוסדר, של המוסד ושל הטקטיקות לחתרנות אישית, שדרים היום באורח דיאלקטי בכפיפה אחת. אותה גישה של "כפיפה אחת" נוגעת להבנתנו את סרטו של פרלוב, לא רק בשל הדרך שבה הוא טווה יחד את רשות היחיד ואת רשות הרבים, אלא בעיקר משום שהוא מחבר הבחנות סובייקטיביות ואובייקטיביות, דיבור בגוף ראשון וקריינות לא-אישית. היומן האישי אינו עוד מכשיר לצורת תקשורת חושפנית – אין ביומן של פרלוב דבר מן הווידוי, למעט

הפיתוי להאזין לקולו האניגמטי, המזמין אותנו אל תוך ממלכתו של יומן במחיר שמירת מרחק מה מאתנו.

החלון השני: "ניתוח הקצב" של אנרי לפבר

פריס היא נושא הפרק החמישי ביומן של פרלוב. לאחר שהתאושש ממחלה, נהנה פרלוב מן הבטלה של תייר בעיר זרה שבה חי בעבר. במהלך שהייתו הוא מתגורר בדירת בתו ומצלם מחלונה (איור 1). התעמקותו ברגעים בני חלוף מוליכה אותו למשחקי מזל. שוב ושוב הוא עוקב במצלמה ומטה אותה במורד הכניין, דווקא בתנועות אלכסוניות ולא אנכיות, ומגיע אל הכניסה בדיוק ברגע שבו חולפים הולכי רגל במקרה לפני דירת השוערת. אנו שומעים את הקריינות של פרלוב: "ההתבוננות לפעמים נהפכה להיות תמצית חיי; לא החיפוש אחרי עלילה או סיפור מעשה; התמונה של אדם רץ קוסמת לי — לא לשם מה הוא רץ או לאן; העלילה, האינטריגה — את אלה אני מחפש לא לראות". הוא מתרכז רק ברגלי העוברים ושבים; קול הצעדים נוסף לאחר מכן, מרמז על אותם קולות קצביים של הליכה שהפכו את פריס לחושנית כל כך בסרטים של רובר ברסון (Bresson) ואריק רוהמר (Rohmer).



איור 1. יומן. דוד פרלוב, 1983

המראה מן החלון מזכיר את השימוש שעשה לפבר בחלון אחר, המשקיף על כיכר פומפידו, בניתוח שלו לקצבה של העיר. החלון משמש כמיקום אידיאלי המספק את המרחק הנחוץ כדי להבחין בין קולם של בני האדם לבין תנועותיהם. ניתוח קצב שכזה יוצר הבחנה בין פגישות מקריות ברחוב לבין פגישות מתוכננות; בין התפתלותם של בני אדם בהמון כשהם נחפזים לבין מסלולם כשהם מהלכים לפי תומם; בין עוברי אורח היוצאים מביתם לבין אלה השבים אליו; ובמיוחד הוא מאפשר לנו להבין את קקופוניית הקולות שמפרידה בין פעילויות היום לפעילויות הלילה ברחוב. מנתח הקצב אינו נצרך להסתמך רק על תמונות. הקול חשוב באותה מידה. הזיכרון נדרש גם הוא כדי להשוות כיצד מתפקד האתר בזמנים שונים, ומסמן גם את השינויים שחלו בו מפרספקטיבה היסטורית. לקצביה של עיר יש אופי דיאלקטי משום שהם מציגים את האפשרות להתרחשויות ספונטניות, אך גם חושפים תחושה של סדר, באמצעות מעגלי חזרה, שניכר בהם כי הם נשלטים ממקום אחר (Lefebvre 1996a; 1996b).

פריס הפכה את פרלוב למעין מנתח קצב. הוא מתחיל את הפרק החמישי בהמון הצופה במופעי התיאטרון שמחוץ למרכז פומפידו. הוא מבטא את סלידתו מהמונים בהיזכרו כיצד האולמות המלאים שבהם הופיע אביו כקוסם גרמו לו אי-נוחות קשה כילד. למרות זאת, הוא נכנע לאיטו להליכה ברחובות תוך הגדרת יעדים מסוימים וזמן הליכה מדויק לכל יום. הוא מטייל בין ה-Gar de l'Est ל-Gare du Nord, שמבניהם הארכיטקטוניים מעלים בו את זכר תחנת הרכבת בסאן-פאולו, שבה נהנה לפגוש בני אדם ושבה התעורר בו, בראשונה אולי, הרצון לצלם סרטים, כשראה את הנוף דרך השורות החולפות של חלונות הרכבת. הוא הולך סביב שכונתה של בתו, המאוכלסת מהגרים מאפריקה ומארצות ערב. היומיום נראה לו כמו סוף-שבוע ארוך ומענג, משום שהוא אורח. מתוך בית קפה הוא בוחן בני אדם הנעים אנה ואנה, מניח למצלמתו להיכנע לתנועתם תוך שהוא מבין, כדבריו, שהוא מתרגל ל"חזרות הקצביות שלהם". הוא נהיה מודע לרגעים ולא לימים, למילים ולא למשפטים, ולשיטוטים חסרי המטרה של זרים, שכולם גורמים לו להבחין כי "ג'סטות ותנועות ידיים נהפכות פתוחות ומביעות את עצמן בלבד". פרלוב טוען שהוא מסוגל לפשוט ולסלק את המשמעות, הכוונות והמניעים מן המחוות, ולחשוף רק את המכניזם והגילויים השטחיים שלהן.

את תצלומי עוברי האורח ניתן לחלק לכמה סוגים. הזרים החיים בפריס מהווים חלק מן הנוף ברחובות הקטנים והצרים שברובעים שהיו מקומות הולדתם של ה-flâneurs המקומיים, לפני שהשדרות הגדולות הרסו את אופיין הססגוני של השכונות והולידו את ה-"boulevardier" הקוסמופוליטי. פרלוב מזדהה עם תיירי הקיץ. הוא אוהב את פריס במיוחד כאשר הפריסאים אינם בעיר, והוא נהנה להצביע על המראות בפני המבקרים.² רק במקרה אחד מתייחס פרלוב ברמז לאפשרות להטיל את עצמו לרגע אל תוך הקצב המטורף של השדרה, כשהוא מזכיר את האמן המודרני של בודלייר ואת המספר ב-"The Man of the Crowd" של אדגר אלן פו, שהגירוי היצירתי שלו נוצר על ידי זינוק אל תוך האנגריה המחשמלת של ההמון, כדי לעקוב אחר אדם שעורר בו עניין פתאומי. הולכי הרגל החולפים על פני חנויות הכלבו ואורות הניאון מעוררים בפרלוב רצון לשוטט בעיר עם מצלמת וידאו, ולשחק בעוד משחק מזל; משחק המאפשר לקצב של העיר לחלוף לו באין מפריע בעוד שהוא צופה בו, כשרק אורות הרמזורים האדומים והירוקים קובעים מתי יפסיק ומתי ימשיך הלאה.³ הדבר מזכיר את פדריק, בימאי הסרטים בסיפורי ליסבון של וים ונדרס, שחשב שאם לא יביט דרך הכוונת, אלא יניח את המצלמה על גבו במקום זאת, יגלה מחדש את הקצבים הקמאיים של העיר, שאבדו מאז ימיהם הראשונים של צ'רלי צ'פלין ודזיגה ורטוב (Vertov). בחלק

² "כשהפריסאים היו עוזבים למקומות הנופש שלהם, הרגשתי שפריס היא רק שלי. נהייתי להראות לתיירים את הדרך. ככל שאני מבין פחות את השפות מסביבי, כך אני מרגיש יותר בבית", יומן, פרק 5.

³ "אני חולם שתהיה לי מצלמת וידאו שאתה אשוטט בערים ואתן לקצב המקרי של הרמזורים להכתיב לי את קצב הצילום, ... והנקודות המתות, הרגעים המתים, האם הם באמת מתים?" יומן, פרק 5.

מוקדם יותר של יומן מתייחס פרלוב לראיית המצלמה (Kino-eye) של ורטוב כדי לבטא את חיפושיו אחר "צילום העובדות" בניגוד ל"צילום האשליה".

פרלוב ממסגר את מראותיו מרחובות פריס בין תצלום גלויה פותח של מגדל אייפל לבין נוף מאוחר יותר, דרך חלון גג, של חלק מקתדרלת נוטרדם. שני אתרים אלה הם ציוני דרך משמעותיים בהיסטוריה של הולך הרגל, שביקש להימלט ממפלס הרחוב, שבו מחקו ההמונים כל תחושה של אינדיווידואליזם, כדי לצפות בעיר מלמעלה. מגדל אייפל היה בשלהי המאה ה-19 סמל של מודרניות, קדמה ותקשורת; מבנה ברזל שהכל יכולים לראותו ומקום שממנו הכל נראה. רולאן בארת ציין שמן המגדל משתרעת העיר לנגד עיני הצופה שחוזה "חזיון אופורי" הודות למראה הפנורמי שמציג את העיר למבטו הגולש כאילו היה נוף אחד, מאוחה (Barthes 1983). המבט על העיר מלמעלה מקנה את האשליה של ידיעת העיר, שנותרת בלתי מושגת בהופכה לתמונה מסודרת. מגדל הקתדרלה של נוטרדם משרת מטרה דומה כאשר הוא מעניק לויקטור הוגו ולעשרות סופרים אחרים, ציירים ומאוחר יותר גם צלמים, מבט ממעוף הציפור על העיר. פרלוב מעדיף את המבט בגובה העיניים של העוברים ושבים, אף שהוא כולל ביומן מראות של תל-אביב מן הקומה ה-14, מחלון דירתו. פרלוב אינו מעוניין בטופוגרפיה ואף לא בהפשטה. תחת זאת, הנופים מדגישים מצב של בידוד אישי בהיותו בבית, שמתחלף במצבו כמטייל בעיר עם מצלמתו הניידת, החלון שלו, שנותנת לו את היכולת היצירתית ואת התירוף להיות לבדו בתוך ההמון.

החלון השלישי: מבטו של סארטר על כיכר סן-ז'רמיין

הדרך הברורה ביותר לפרש את עקרון החזרתיות בחיי היומיום היא בדיון בצילומים של פרלוב, שראיתי אותם בראשונה בצורת הדפסי מגע רבים, בלתי ממוינים, של רצועות תשלילים שאחסן בארוננו במשך יותר מ-20 שנה, כמו אותם סלילי סרטים באורך 100 רגל שהניח הצדה עד שהחליט בסופו של דבר ליצור את יומן. איזו מטרה משרתת הלחיצה הבלתי פוסקת על כפתור המצלמה — אם הצלם אינו טורח אפילו לשנות את זווית הראייה המבחינה בין תצלום לתצלום? האם יש סיבה לאסטרטגיית החזרה, הנוגדת את האסתטיקה של צילום הרחוב, שבו מבקש הצלם ללכוד רגע משמעותי יחיד של דרמה או תנועה? דרך אחת לענות על שאלות אלה היא להסתמך על משמעות המונח "יומיום", שכפי שצינו קודם לכן, מתייחסת לדבר שחוזר על עצמו כל העת. לפבר מסביר שהזמן המחזורי והזמן הלינארי מהווים כל אחד חלק מן האחר, למרות ההבדלים היסודיים ביניהם. הזמן המחזורי שולט בטבע ואילו הזמן הלינארי מאפיין את התנועות המכניות של העבודה ותנועות חזרתיות אחרות. בעולם המודרני, הזמן הלינארי גובר על הזמן המחזורי משום שבני אדם מודעים יותר לאופן שבו היומיום כופה תחושה של תמידיות, המיוצגת בקצב החדגוני של המטרונים. לאפקט החזרתיות בכתיבה, באמנות ובצילום יש מטרת שונות. הוא יכול להדגיש דבר-מה, אך גם לרדד אותו לכדי המכנה המשותף הרחב ביותר. וורהול השתמש בעבודתו

בחזרתיות משום שהיא הגבירה את תחושת השעמום. הוא הסביר שנטייתו לחזרתיות אפשרה לדברים להישאר כפי שהם ו"משום שככל שתסתכל יותר באותו דבר בדיוק, כך תלך ותסתלק המשמעות שלו, ואתה תרגיש טוב יותר וריק יותר" (Foster 1996, 41). חזרתיות יכולה להראות את הדומה בין דברים אך היא גם מדגישה את ההבדלים ביניהם. היא יכולה להניב התפתחות במרחב ובזמן, אך גם ליצור לולאה של אותה פעילות כדי להניב אפקט סטטי שאין לו שום תנועה נרטיבית. גיליונות הדפסי המגע של פרלוב מדגישים את התפקוד המכני של המצלמה, שיכולה בתוך שניות לפלוט 36 תמונות ולנתח את התנועה לחלקים קטנים ביותר. פרלוב משתמש במצלמת חצי מסגרת (half frame), וכך דוחס 72 חשיפות לסרט שנועד רק ל-36. פרלוב מתעד לא-פעם תנועה דרך נקודה שנותרת קבועה, כמו תא טלפון או אופניים חונים, הנותנים לאתר תחושה של קביעות בעוד שתנועת הולכי הרגל משתנה. זה מייצר את הניגוד שבין תנועה לקביעות, כמו לדוגמה בתמונות שצילם, של גבר מתקרב לתא טלפון ומטלפן ממנו (איור 2). שלא כמו בקולנוע, שם היינו רוצים לדעת מאין בא אדם זה ולאן הוא הולך, המצלמה עסוקה רק בהצגת תנועותיו של אדם אלמוני שעוסק בשיחה טלפונית עם בן שיח בלתי נראה. למעשה, נושא התמונות האלה הוא הטלפון הציבורי ולא האיש. רק כרזת הסילבסטר מספקת לסצינה מימד נרטיבי.



איור 2. תל-אביב. דוד פרלוב, שנות השבעים

דוגמה מובהקת לדרך שבה תחושת הסדרתיות משתמשת בחזרתיות בצילום כדי לתעד את היומיום מופיעה בסרטם של ויין ואנג (Wang) ופול אוסטר עישון. באחת הסצינות מראה אוגי רן, בעל חנות טבק, לפול בנג'מין, סופר ולקוח, את אלבום התמונות שלו. את מקום המראות של פרלוב ולפבר — מבעד לחלונותיהם — תופס כאן פתח הדלת של החנות שממנו מגיח אוגי יומיום כדי לצלם תמונה אחת ויחידה של הרחוב באותה שעה ומאותה זווית. פול נדהם ממספר התמונות המודבקות באלבום, עם הכתוביות המציניות את התאריכים. אוגי צילם יותר מ-4,000 תמונות. פול מדפדף במהירות בדפים, המום ממספר התמונות, תוך תחושה שכולן נראות אותו הדבר. אוגי מתקן אותו ומצביע על חילופי העונות; על השוני באופן לבושם של בני האדם; על מספרם השונה



איור 3. תל-אביב. דוד פרלוב, שנות השבעים

של בני האדם שברחוב בימי חול ובסופי שבוע. רק כאשר מאט פול את דפדופו הוא מגלה לפתע את אשתו, במקרה, באחד התצלומים, ומתעורר בו זיכרון כואב של מותה המקרי מכדור תועה במהלך שוד. זיכרון זה מתאפשר רק משום שבודד תמונה אחת והתבונן בה ביתר קפידה. הרמיזה האירונית היא, שעצירה זו היא המאפשרת לתהליך הנרטיב ולזיכרון להתרחש, ואין הוא מתרחש בעת פעולת ההתבוננות בתמונות רבות ברצף, שתנועתן מזכירה את תחום הקולנוע (פרלוב חווה "עצירה" דומה כאשר צפה בתמונות של נשף הסילבסטר וגילה להפתעתו שהדמות הנמרצת המהלכת שחצתה את מסגרת הצילום, שלא השגיח בה בתמונה התחתונה, היתה של אשתו, מירה).

דוגמה נוספת לתצלומיו של פרלוב, ובהם בני אדם ממתנים לאוטובוס בשדרות אבן גבירול בתל-אביב, נוגעת גם היא לסדרתיות, אם כי במונחים שונים (איור 3). פרלוב אמר, בשיחה אתו, שאם מישו בתור לאוטובוס היה נדרס לפתע או נחטף, הוא לא היה מצלם את הסצינה, משום שדרמה כשלעצמה אינה מעניינת אותו. הוא מסכים ששום דבר שיש בו עניין אמיתי אינו מתרחש בתצלומים האלה, למעט, אולי, תהליך ההמתנה שניתן לפרשו כסימן של תקווה. תצלומיו של פרלוב של בני אדם מחכים בתחנות אוטובוס מזכירים מראה אחר מחלון, שסארטר תיאר בהקשר להיווצרות תחושת הסדרתיות. סארטר (Sartre 1976) נותן דוגמה להיווצרות תור לאוטובוס בכיכר סן-זרמיין בספרו ביקורת התבונה הדיאלקטית שנכתב במהלך התקופה שבה הפילוסופיה האקזיסטנציאליסטית שלו שאבה את השראתה מן המרקסיזם. בספר מנסה סארטר לעקוב אחר הדרך שבה נוצרים קולקטיבים ובאופן שבו מתנהגים פרטים כשהם בקבוצה. במסגרת זו הוא דן במה שהוא מגדיר כ"קבוצה המתלכדת" (group in fusion), שבה הפרטים מאבדים את תחושת העצמי שלהם תוך שהם מתמזגים בפעילות פוליטית של קבוצות המשתתפות בהתקוממויות ובחגיגות רחוב. הוא דן גם ב"התנסויות עקיפות" (indirect gatherings), שבהן נוצר קולקטיב בעוד שהפרטים

נותרים נפרדים. כך למשל היא ההקשבה לרדיו. הרדיו מכנס בני אדם סביב אירוע מסוים גם אם הם נותרים לבדם בבתייהם. דוגמה זו מזכירה את השימוש שעשה פרלוב במכשיר הטלוויזיה שבסלון ביתו כדי להכניס את כל האירועים המדיניים החשובים לסרטו. סארטר מציג את האפשרות ל"סדרתיות קבוצתית" (group seriality) שיכולה להיווצר על ידי תור לאוטובוס: הפרטים חולקים ידע משותף על מספר האוטובוס ומסלולו. המבנה הסדרתי של התור נקבע מהסדר המצטבר של הממתינים בו. ואולם, מספר בני האדם שבתחנת האוטובוס לעולם אינו ידוע מראש וזהו הדבר היחיד שנותר לגמרי ביד המקרה. מערכת היחסים שבין הקבוצה הסדרתית לבין הפרט היא מכרעת כאן: מצד אחד התנהגות סדרתית מאפשרת לפרט להשתתף בהתנסות משותפת המגדירה קבוצה, אך מן הצד השני, בני האדם שבקבוצה שונים זה מזה בגילם, במינם, במעמדם וכו' – אין הם רוצים לדבר זה עם זה, ולכן הם פשוט מתקיימים זה לצד זה כפרטים מבודדים. הבידוד יכול אפוא להיות פעולה מודעת, המאפשרת לאדם שבתור להפריש עצמו מן הקבוצה, אף על פי שהוא חלק ממנה, על ידי הפניית הגב וקריאת עיתון. סארטר, כמו לפבר, מצביע על כך שרק האדם המביט מבעד לחלון, מחוץ לסצינה, יכול להבחין בהבדלים דקים אלה שבין האחדות לכאורה של הקבוצה לבין הפרטים הנבדלים שבה. אצל פרלוב, מצלמת-חלון מאפשרת לו להישאר כל הזמן בחוץ, גם אם הוא נוכח ומעורב בהתרחשות.

מישהו או שום-אדם

הבה נשוב למשחק המזל של פרלוב, שהוא משחק דרך חלון דירתה של בתו כאשר הוא מטה את המצלמה למטה כדי לנסות וללכוד את הולכי הרגל החולפים על פני הכניסה מן הרחוב (ראו איור 1). בנקודה מסוימת הוא מכונן את המצלמה אל ילדה המשחקת בחצר, העוברת אחר כך לשבת ליד חלון דירתה של השוערת. פרלוב מעיר שאף על פי שמשחקת של הילדה בבוכתה נראה ספונטני, סביר מאוד שהיא נמצאת בפיקוח משגיחה בלתי נראית, אמה, השוערת, המסתתרת מאחורי החלון. אולי פרט טריוויאלי ביומן שאורכו שש שעות, אך זהו פרט שנותן לנו רמז על עמדתו הרפלקסיבית של הבימאי כלפי יומנו. הצילום מחלון דירת בתו של פרלוב מניח שלושה סוגי מרחבים: פנים החדר מייצג את עמדתו של פרלוב ("המספר"), שמשתמש בחלון כדי לשמור על מרחק פסיכולוגי מן הדמויות שהוא מסריט. המראה מוליך אל חצר, הפועלת כאזור מעבר בין המרחב הפרטי של הדירה לבין המרחב הציבורי של הרחוב שמעבר לכניסה. זה הופך לשטח בטוח למשחק ילדים, המייצג את הסכימה הרחבה יותר של יומן, את כל הסצינות האחרות בסרט שבהן בני אדם חשים בנוח ומסכימים לבקשתו של פרלוב להנציחם כשהם נכנסים לדירתו, מספרים סיפורים, שרים שירים ומסבירים לו את מעשיהם. לבסוף, מעבר לחצר, כמו בתפאורות רקע במחזות על בימה ובתפאורות סרטים, הרחוב הוא המקום שבו ההמונים האלמונים מבצעים את תפקיד הניצבים שבתנועותיהם אנו דנים במאמר זה. בין המספר, הסיפור וקהל

הניצבים (החדר, החצר והרחוב) נמצאת דירת השוערת, המשחקת בתפקיד השומרת בשער, שהתברכה ביכולת לחזות ולראות, הולכת הרכיל ומספרת הסיפורים, שבמבטה נתקלים כולם, גם כשאינה נוכחת, כאשר הם עוברים על פני הכניסה לבניין.

קולו של מי מדבר מן הפנים, מושך בחוטי אותו יומן בן שש שעות, אחיד לכאורה, ומתיימר "להראות" לנו את המציאות בלי טכסיסים ותחבולות? ההבחנה של בלאנשו בין הקטגוריה הכללית של כתיבה עלילתית לבין הנוהג של כתיבת יומן יכולה להועיל בהסבר העמדה המורכבת שבה מציב פרלוב את עצמו. בלאנשו מציין שכתיבה שייכת לחוויה נטולת אישיות (depersonalizing) ובה הכותב מוותר על השימוש בגוף ראשון יחיד לטובת הגוף השלישי (ראו, Blanchot 1989; 1993 ו-De Man 1983). בלאנשו מדמה את פעולת הכתיבה העלילתית לפעילות משוללת זמן ובה הסופר נסוג בבדידותו אל השיכחה ברגע שהקול הלא-אישי אינו עוד קולו שלו. לעומת זאת, יכולתו של הסופר לשוב ולגשת לכתיבת היומן מעגנת אותו בזמן ומאפשרת לו להכניס את הגוף הראשון שלו אל תוך פעולת הכתיבה. וכך, כתיבת יומן הופכת ל"סדרה של נקודות התייחסות שהסופר קובע כדרך להכרה בעצמו, כאשר הוא צופה את המטמורפוזה המסוכנת שהוא חשוף לה", ברגע שהוא עובר לגוף השלישי ונעלם. בכתיבת יומן, הסופר שומר על שמו, בדרך כלל כותב בזמן הווה ויש לו תאריך לסמן בו את הזמן (Blanchot 1981, 71–72).

יומן של פרלוב מבלבל, במיוחד ברגעים של אי-התאמה בין הקריינות לבין הנראה. בין השימוש בקול לשימוש בתמונה נפער ביומן מרחב אניגמטי. קולו של פרלוב מסגר יחס אישי ואינטימי לקהל אך בה בעת כמעט שאינו מגלה דבר. אין מקום לשמוע בקולו של פרלוב את הדיבור הנרקסיסטי המאפיין הסתכלות פנימה, משום שאין בו גוון של מודעות עצמית ווידוי. כשהוא מדווח ומפרש לסירוגין, נשמע קולו החדגוני לעתים כמו הקראת רשימת מלאי, הנכנסת לקטגוריה של מניה, כמו ברומנים מן המאה ה-19 שבהם תיארו המספרים את כל תכולת החדרים מנקודת מבט שאינה קיימת. המרחב המבלבל שאני מנסה להגדיר כאן מסתמך על יכולתו של פרלוב לדבר בגוף ראשון ותוך כדי כך ליצור את הרושם שהוא גם הסתלק מן העמדה הזו. משום כך, אף על פי שהוא מדבר בגוף ראשון, הוא גם נשאר מאוד לא-אישי. עמדה זו בכתיבה הוגדרה על ידי הבלשנים הצרפתים כעמדת הסתמי (neuter). רולאן בארת מגדיר את הסתמי כמרחב ריק שבו המחבר מפנה את מקומו ונעלם כמעט בלי להותיר עקבות (Barthes 1977, 132).

בלאנשו כותב שאפשר לומר על הקול המספר הנייטרלי שהוא "דמוי רוח רפאים", משום שאין לו גוף (Blanchot 1981, 142). רוב תצלומי הולכי הרגל של פרלוב מתאפיינים ברושם זה: כדי ללכוד את מה שאינו קורה, ולמסור את הלא-כלום שאופף אותנו בשגרת יומנו, צריך אדם לרוקן את עצמו מכל כוונה דרמטית. כך ילכוד את הרגעים הרגילים שלא שמים אליהם לב משום שהם מובנים מאליהם בעינינו. לראות את היומיום הוא גם להפסיק לראות. לצלם כעין נייטרלית אין משמעותו להפוך ללוח חלק, אלא להתקיים באותו מקום דיאלקטי שבלאנשו מדגימו באמצעות היומיום, החומק מאתנו משום שאין לו נושא:

"כשאני חי את היומיום, הרי כל אחד בכלל הוא שעושה זאת, ואותו כל אחד, אם נדייק ונאמר, הרי אין הוא אני, וגם, אם נדייק, אין הוא האחר; אין הוא לא זה ולא האחר, והוא זה והאחר בנוכחותם המתחלפת זו בזו, באי הדדיותם הבטלה" (Blanchot 1987, 18–19). אין בכוונתי לומר שפרלוב מנסה להיות אובייקטיבי. למצלמתו אין כל חלק בצורה הלא-אישית של הצפייה שאנו מזהים עם סרטים תיעודיים מסוימים המציגים את המצלמה כ"זכוב על הקיר", הרואה כל דבר אך אינו נראה. תחת זאת, פרלוב נמצא בשטח מתוחכם וחמקמק הרבה יותר, שבו האישי והלא-אישי מתקיימים ב־בזמן ומניבים שטח שלישי אפשרי, שאת איכויותיו הוא ניסה לתאר בראיון למבקר הקולנוע אורי קליין. לדברי פרלוב באותו ראיון, יש איכות לתמונה, שאינה תוצר של חזונו האישי של הבימאי ואף אינה נובעת מן האופן שבו בני אדם וחפצים מגיבים למצלמה (קליין 1981, 25). תחת זאת, הוא משתמש במלה הצרפתית *objectif*, שמשמעותה היא גם עדשה וגם "אובייקטיבי". מכך משתמע שפרלוב סבור שהמצלמה רואה את המציאות באופן שונה מן העין האנושית וכך היא מקנה את התחושה המכנית העצמאית שלה לסצינה. תפיסה זו מזכירה את רעיון "ראיית המצלמה" של דזיגה ורטוב, שלפיו המכונה אינה רק שלוחה של תודעת האדם אלא היא בעלת כוח מאגי משלה המאפשר לה לראות הרבה יותר מן העין העירומה. בלי לומר זאת ממש, נראה שפרלוב מעדיף את האיכות של "המציאות הבלתי מתווכת" בסרטים, איכות שקראקאור מדבר עליה, ואת האיכות של "הלא-מודע האופטי" של התמונה — אותו תחום שוולטר בנימין אפיין כְּמָה שנמצא תחילה חבוי ומשתחרר מאוחר יותר באמצעות המגע עם הצופה (Benjamin 1980, 203). הרגישות של פרלוב לשטח שלישי זה, הנוצר באופן בלתי תלוי בו, מובילה אותנו לאפיון של אנדרה באזין (Bazin) למושג *objectif*. על פי באזין, הצילום הוא שאפשר בראשונה ליצור תמונה של העולם שמקורה במכונה ולא באדם: "כל האמנויות מבוססות על נוכחות אדם", כותב באזין, "רק הצילום שואב יתרון מהיעדרו" (Bazin 1980, 291).

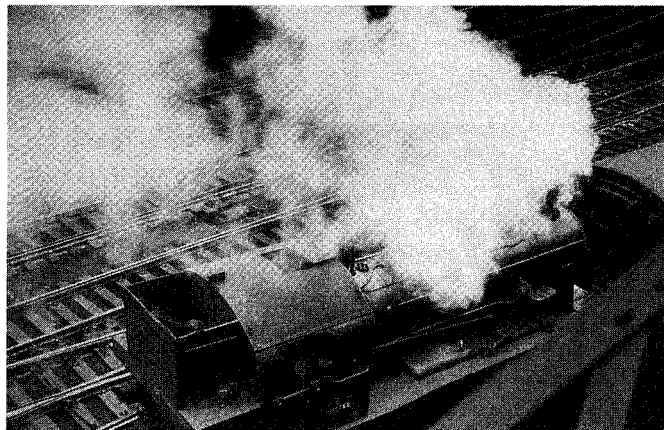
האסתטיקה של העשן והמקריות

השתמשתי בתיאוריות של היומיום כציר לבניית ההסבר להיגיון המבני של יומן. דימוי החלון מאפשר למתוח קו בין הפרטי/פנימי לבין הציבורי/חיצוני והוא גם משמש כחלון הנייד של צופה קרוב ומנותק. הוא מסמל הבחנה בין הגישה האישית של פרלוב למשפחתו, העומדת במרכז הסצינות הסיפוריות העיקריות בסרט, לבין הזדהותו עם עובר האורח המתנהג כאלטר אגו הלא-אישי שלו, המחפש אלמוניות. החלון פועל אצל פרלוב, לפבר וסארטר כמחסום שקוף, כדי לבחון את היומיום מן המרחק היחסי המאפשר להם להתבונן מקרוב בנושאים שהם בוחרים. היומיום הוא מסך שמראה ומסתיר משום שההרגל גורם לנו להתעלם מאירועים שונים. ואולם, ברגע שהמוכר מתגלה מחדש, הוא יכול להופיע בצורות מדהימות; כך ביצירה הסוריאליסטית ובאפיונו של פרויד לבלתי טבעי (the uncanny).

טענתי שאיכויות דיאלקטיות אלה של היומיום ניכרות בסגולותיו הצורניות של יומן: פרלוב משתמש בשוט קצר כדי לצוד את הרגעים בני החלוף אך לאחר מכן נעזר בעריכה כדי לבנות את האנקדוטות היומניות האלה לתוך אחדות סדרתית. מרחב נוסף נפער בין התמונה לדיבור; בין הסיפור האישי ללא-אישי; בין המשפחה לעובר האורח; בין תמונת העיר המקומית להוויית תייר בחו"ל; ובין האמפתיה כלפי דמויותיו לבין המרחק הרגשי. מרחב דיאלקטי זה, שהוגדר כמקום ביניים, או כאזור שאינו שייך לשום צד אך באותו זמן מכיל את שניהם בכפיפה אחת, מכיל את החומר היומיומי, נושא סרטו של פרלוב. איכותו של היומיום היא מה שגיאורג לוקאץ' (Lukács) מגדיר כמקום שבו "דבר אינו מתממש לגמרי לעולם ודבר אינו ממשיך לעולם עד לסוף אפשרויותיו" (Blanchot 1987, 16). בלאנשו מתאר את הקושי ללכוד ולהגדיר את היומיומי. קושי זה נוצר משום שבחוסר התבלטותו, למרות היותו חלק גלוי מקיומנו, הוא שותק, "אך בשתיקה שכבר מתפוגגת ברגע שאנו משתתקים כדי לשמוע אותה" (שם, 16–17).

את אזורי הביניים האלה של החוויה, יחד עם האופי החמקמק של היומיום, ניתן להסביר בעזרת שתי דוגמאות אחרות השופכות אור על הניסיון האמנותי של פרלוב: בסרט עישון שואל פול את אוגי וכמה לקוחות אחרים בחנות חידה: איך יודעים מה משקלו של עשן סיגר? אחר כך הוא מסביר שכאשר מפחיתים את משקל האפר ממשקל הסיגר אפשר לקבוע מהו משקל העשן. התשובה היא מטאפורה לרבים מן הנושאים שמעסיקים את אוסטר בכתיבתו: הסיגר מייצג את הקיום החומרי ואילו האפר הוא הפסולת. אוסטר מתעניין בעשן, המסמל את חוסר היכולת לקבוע הבחנה ברורה בין מציאות לבדיה, בין אמת לשקר, בין מקור להעתק. משקלו של העשן הוא משקל הדברים שאינם עוד הדברים כשלעצמם. נראה שאוסטר קובע שהעשן אינו פחות ממשי מאשר הסיגר והאפר, והצילום אינו פחות אמיתי מן המציאות שהוא מתעד.

כשניסיתי להגדיר את "אזורי העשן" ביומן, נתקלתי בשני תצלומים שפרסם פרלוב



איור 4. פריס. דוד פרלוב, 1952

בכתב העת המעורר (פרלוב 1997). בתחילה נדמה שאין שום קשר אפשרי בין אביו של פרלוב, המצטלם בפוזזה של קוסם לפני מסך, לבין תמונת קטר הרכבת הפולט עשן (איורים 5,4). אם בכלל, הם יכולים לשמש כניגוד בין אביו – המייצג את הקסם של יוצרי האשליות, מאחזי העיניים ומרתקי ההמונים, שפרלוב מתעב – לבין הגישה הריאליסטית של פרלוב המיוצגת בקטר הרכבת. אי־אפשר שלא למצוא בדימוי הקטר את האסוציאציות ללוחות הזמנים והקצבים של ההמונים העירוניים ההולכים לעבודה, כפי שהם מוצגים בהגעת רכבת (L'Arrivée d'un train) אחד מסרטיו הראשונים של לומייר. קראקאוור ציין שדווקא התיעוד של רגעים בני חלוף כאלה, כגון צבאות אדם יורדים מן הרכבת, הם שלוכדים את "החיים ברגעיהם הפחות נשלטים והיותר לא־מודעים", מה שמאפשר להדגים את המציאות הרגעית והמקוטעת על ידי "ענן עשן שנסחף לו מעלה בניחותה" (Kracauer 1997, 30). קטר הקיטור הפריסאי של פרלוב היה על סף הכחדה ב־1952 ושימש כנושאן של יצירות אמנות רבות אחרות. כך ברומן של זולא, בסרט של רנואר ובסדרה של יצירות אימפרסיוניסטיות. העשן, כפי שציירו אותו, מתאדה מן הקטרים בתחנות הרכבת וחושף תחום חמקמק נוסף המסמל את יכולתו של הצייר לאפשר לשני תחומים נבדלים להתקיים בעת ובעונה אחת: הטשטוש של משיכות המכחול (המייצג את הסובייקטיביות: המשיכות מעידות על עמלו של האמן ועל התנועה הפיזית ולא רק על ראייתו) מתקיים יחד עם השאיפה לייצג את המציאות באופן ריאליסטי ואמיתי. העשן מאפשר את מראה המציאות החולפת אך גם פועל כרעלה המסתירה אותה.

טקסט של פרלוב, מתחת לתמונת האב, מסביר כי למרות מגוון התחפושות שלבש אביו, יש לפרשן אך ורק כמלמדות על הפרסונה המקצועית שלו, והן בשום אופן לא מהוות עדות לעיוות באופיו. במילים אחרות, בעת שהקוסם יכול להציג פוזות ולהסתיר את זהותו, התצלום מציג את האב כפי שהוא באמת. קביעת ההבחנה בין האמיתי לפיקטיבי היתה



איור 5. אביו של דוד פרלוב. שנות הארבעים

נחוצה לפרלוב כנראה גם בכתובית השנייה: על פי פרלוב, כאשר הקוסם משתמש בעשן על הבימה, הוא רוצה לגרום לאדם להיעלם, אבל כאשר נמוג העשן בסצינה פריסאית זו, נגלה הקטר כחפץ מוצק. דוגמה זו מתייחסת לאי-השקט שמגלה פרלוב נוכח המציאות המקרית. חוסר היכולת לנבא אותה הוא מקור השראתו. ואולם, הוא מייצג גם את החשש מפני אי-הוודאות. ההסבר לאופי עבודתו של פרלוב ולשיטת העבודה שלו אינו נעוץ בדיכוטומיה שבין הקוסם/האב לבין הבן/קטר הרכבת, אלא, כמו העשן, הוא נובע משטח שלישי שאופיו הדיאלקטי יכול לחבר בין השניים: פרלוב מגיב בצחוק יבש למתנה האחרונה שקיבל מאביו: גיליוטינה שנהג להשתמש במופע הלהטים שלו. האב חתך בני אדם לשניים ויצר את האשליה שהם נעלמו, אבל הבן בחר לחבר יחד בני אדם על שולחן העריכה, לצרף את הרגעים החולפים וליצור את הרושם שהם יוכלו להתקיים לנצח על הצלוליד. בעשותו כך, מצטרף פרלוב למשפחת יוצרי הסרטים שהעומד בראשה, דזיגה ורטוב, תואר כמי שהוא גם קוסם וגם אפיסטמולוג (Michelson 1972).

ביבליוגרפיה

- פרלוב, דוד, 1997. "תצלומים", המעורר 1: 74–76.
 פרק, ז'ורז', 1998. חלל וכו': מבחר מרחבים, בבל, תל-אביב.
 קליין, אורי, 1981. "שיחות עם דוד פרלוב", קולנוע 19: 17–29.
 Balázs, Bella, 1958. *A Estetica do Filme*. Rio de Janeiro: Edicoes Verbum.
 Banfield, Ann, 1998. "The Name of the Subject: The 'Il'," in *The Place of Maurice Blanchot*, ed. Thomas Pepper. New York: Yale University Press, pp. 133–175.
 Barthes Roland, 1977. *Roland Barthes by Roland Barthes*, trans. Richard Howard. New York: Noonday Press.
 ———, 1983. "The Eiffel Tower," in *A Barthes Reader*, ed. Susan Sontag. New York: Hill and Wang, pp. 236–250.
 Bazin, André, 1980. "The Ontology of the Photographic Image," in *Classic Essays on Photography*, ed. Alan Trachtenberg. New Haven, Conn.: Leete's Island Books, 237–244.
 Benjamin, Walter, 1980. "A Short History of Photography," in *Classic Essays on Photography*, ed. Alan Trachtenberg. New Haven, Conn.: Leete's Island Books, pp. 199–216.
 Blanchot, Maurice, 1981. "The Essential Solitude," in *The Gaze of Orpheus*, ed. P. Adams Sitney. Barrytown, N.Y.: Station Hill, pp. 63–78.
 ———, 1987. "Everyday Speech," *Yale French Studies* 73: 12–20.
 ———, 1989. "The Work and Death's Space," in *The Space of Literature*, ed. Ann Smock. Lincoln: The University of Nebraska, pp. 85–146.

- , 1993. "The Narrative Voice (the 'he', The Neutral)," in *The Infinite Conversation*, trans. Susan Hanson. Minneapolis: The University of Minnesota Press, pp. 379–387.
- De Certeau, Michel, 1988. *The Practice of Everyday Life*, trans. Steven Rendall. Berkeley: The University of California Press.
- De Man, Paul, 1983. "Impersonality in the Criticism of Maurice Blanchot," in *Blindness and Insight*. Minnesota: The University of Minnesota Press.
- Foster, Hal, 1996. "Death in America," *October* 75: 37–60.
- Gleber, Anke, 1999. *The Art of Taking a Walk: Flanerie, Literature and Film in Weimar Culture*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Kracauer, Siegfried, 1997. *Theory of Film*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Lefebvre, Henri, 1987. "The Everyday and Everydayness," *Yale French Studies* 73: 7–11.
- , 1988. "Toward a Leftist Cultural Politics: Remarks Occasioned by the Centenary of Marx's Death," in *Marxism and the Interpretation of Culture*, eds. Cary Nelson and Lawrence Grossberg. Urbana and Chicago: The University of Illinois Press.
- , 1996a. "Seen from the Window," in *Writings on Cities*. Oxford: Blackwell, pp. 219–227.
- , 1996b. "Rhythmanalysis of Mediterranean Cities," in *Writings on Cities*. Oxford: Blackwell, pp. 228–240.
- Michelson, Annette, 1972. "The Man with the Movie Camera: from Magician to Epistemologist," *Artforum* 10: 60–72.
- Sartre, Jean Paul, 1976. *Critique of Dialectical Reason*, trans. Alan Sheridan-Smith. London: NLB.

