על עמימות ומוחלטות באמת התיעודית החדשה של "הקו הכחול הדק"

אוהד לנדסמן

כשמנסים לשים את האצבע על הרגע שבו החל לפרוח הקולנוע התיעודי החדש בעולם, זה הנהנה כיום מהצלחה מסחרית חסרת תקדים והערכה ביקורתית מחודשת, קשה לחשוב על סרט חשוב יותר לפריצת דרך זו מסרטו של ארול מוריס **הקו הכחול הדק** (1988). כתיעוד בעל אופי אקטיביסטי שהצליח להשיג את מטרתו המיידית, זיכויו של אדם חף מפשע מאשמת רצח מדרגה ראשונה שלא ביצע, **הקו הכחול הדק** הוא מהדוגמאות המרכזיות בתולדות הקולנוע התיעודי לדרך שבה ניתן לשנות מציאות בעזרת קולנוע. עם זאת, זו לבדה לא יכולה להיות הסיבה שבגינה הוכנס הסרט לאחרונה לפנתאון הקולנוע התיעודי, כשנכלל במקום החמישי ברשימת הסרטים התיעודיים הטובים בכל הזמנים מטעם המגזין "סייט אנד סאונד". בהחלטת האקדמיה לקולנוע שלא להעניק לסרט מועמדות לפרס האוסקר כשיצא לאקרנים, תמוהה ושערורייתית ככל שתיראה לנו כיום, יש אולי כדי ללמד על פריצת הדרך שהתרחשה כאן. על פי השמועות, חברי האקדמיה אפילו לא סיימו לצפות בהקרנת הפריוויו לפני שהחליטו שהוא אינו סרט תיעודי אלא סרט בדיוני בעל תוכן מתוסרט. אכן, **הקו הכחול הדק** הוא סרט משופע בשחזורים מסוגננים, מיזנסצנה מתוכננת מראש, עריכה לא כרונולוגית, פסקול דרמטי ושאר אמצעי מבע קולנועיים שיונקים ישירות מתוך האסתטיקה של הקולנוע הבדיוני ההוליוודי. הוא מהווה תקדים שבלעדיו לא ניתן היה לדמיין כיום את התעלולים הנרטיביים ב**לחפש את שוגרמן** (2012), את הדרמה הסוחפת ב**קאטפיש** (2010) או את הראיונות המצולמים בקפידה ב**המתחזה** (2012). אבל, ובעיקר, **הקו הכחול** הדק מצליח לבצע מהלך כמעט לא ייאמן מבחינה אפיסטמולוגית – הוא יוצר פסיפס של עדויות סותרות שתומכות ברעיון שלפיו אמת תיעודית היא לעולם יחסית וחלקית, ובה בעת מחלץ מהן משמעות פרקטית ויציבה שאנו נותרים עמה בסוף הסרט. איני מכיר סרט תיעודי שמבצע מהלך כה מורכב וחמקמק ביחסו למושג האמת בקולנוע התיעודי. מאמר זה ינסה לבחון את משמעותו והשלכותיו.

עד שנת 1988 כללה הקריירה הקולנועית של מוריס שני סרטים מוצלחים למדי, **שערי גן עדן** (1978) ו**ורנון, פלורידה** (1981). אלו היו קומדיות סוריאליסטיות וחתרניות, אך לא נשאו משמעות חברתית עמוקה כלשהי ולא כוונו אל מטרה פוליטית מובהקת. ב**הקו הכחול הדק** ניסה מוריס לעסוק במשהו גדול וחשוב יותר: אי-צדק במשפט אשר עלול היה להוביל להוצאתו להורג של אדם חף מפשע. מוריס, חוקר פרטי בעברו, רצה במקור לעשות סרט על ד"ר ג'יימס גריגסון, מי שנודע בשנות השבעים בכינויו "הפסיכיאטר הרוצח" (the killer shrink). גריגסון היה עד התביעה הקלאסי בטקסס: הוא הגיע בשלב מאוחר בתהליך ההעמדה לדין של רוצחים, לאחר ההרשעה, ותמיד העיד שהנאשם מסוכן לציבור, ושאם ישוחרר הוא עלול לרצוח שוב (על פי החוק בטקסס באותה תקופה, ניתן היה לגזור עונש מוות רק במקרה שבו היה חבר המושבעים משוכנע שהנאשם לא רק אשם, אלא גם עלול להמשיך ולבצע פשעים אלימים בעתיד אם לא יוצא להורג). מוריס החל לראיין למעלה ממאה נאשמים שגריגסון עזר למקם בשורת הנידונים למוות, ובאופן מקרי הגיע לרנדל אדמס, בחור צעיר בשנות השלושים לחייו, שהורשע בגין רצח מדרגה ראשונה של קצין משטרה מדאלאס ב-1976. אדמס התעקש בתוקף שהוא סומן על ידי התובע המחוזי מלכתחילה, ושהוא חף מפשע לחלוטין. מוריס החל להתעניין באופן אובסיבי במקרה שלו, והחליט לערוך חקירה יסודית ולראיין לא רק את אדמס, אלא גם עדי תביעה עיקריים בפרשה, קצינים שהיו מעורבים בהליך המשטרתי, עורכי דין של ההגנה ואפילו את דייוויד האריס, בחור צעיר ששהה יחד עם אדמס במכוניתו בליל הרצח. בעקבות החקירה שביצע, מצא מוריס כי לא

פחות מחמישה עדים במשפטו של אדמס העידו עדות שקר, וכי הרשעתו נעשתה כחלק מעסקת קונספירציה של המדינה, אשר העדיפה להעמיד לדין שעיר לעזאזל מאשר לסגור את התיק מחמת חוסר ראיות. **הקו הכחול הדק**, הסרט שביים כתוצאה מהחקירה המסועפת והמסקנות שהגיע אליהן, יצא לאקרנים בשנת 1988 וגרם להתעניינות ציבורית במקרה של אדמס ולבחינה משפטית מחודשת. בית המשפט העליון החליט להפוך את הפסיקה בעניין גזר דין המוות, ואדמס זוכה מכל אשמה ושוחרר מבית הסוהר ב-1989 (בצעד אומלל וכפוי טובה תבע אדמס את מוריס בהמשך על זכויות ההפצה של סיפור חייו). ב**הקו הכחול הדק** מוריס לא רק הצליח להראות שאדמס היה חף מפשע, אלא אף זיהה את הרוצח עצמו, דייוויד האריס, אותו נער צעיר שהיה במכוניתו של אדמס בליל הרצח. האריס, יש לציין, מעולם לא הודה באופן מפורש באשמתו. הפעם היחידה שבה היה קרוב לעשות זאת הייתה במסגרת הראיון האחרון שקיים עם מוריס, המופיע כסצנת הסיום של הסרט. בשנת 2004 הוצא האריס להורג בזריקת רעל בגין רצח אחר שביצע בטקסס.

ב**הקו הכחול הדק** אימץ מוריס אסטרטגיית תיעוד שונה עד מאוד מזו שהייתה קיימת בקולנוע הדוקומנטרי עד אז, ושילב אמצעי מבע קולנועיים שנלקחו ישירות מהקולנוע העלילתי ההוליוודי. ניתן כמובן לתהות היום אם אמצעי מבע כאלו שייכים באופן אקסקלוסיבי לקולנוע עלילתי, אך אז מדובר היה באסתטיקה חדשנית למדי. מוריס למשל השתמש במוזיקה מקורית, סוחפת ורפטטיבית שכתב המלחין פיליפ גלאס. זה היה פסקול של ממש, אלמנט נדיר בקולנוע תיעודי מוקדם, שנתן גוון ז׳אנרי מובהק לסרט במתכונת סרטי הפילם נואר, והעניק לראיונות בו ממד רגשי ופרשני. עד אותו שלב הקולנוע התיעודי לא נהג להתערב אסתטית בראיונות של עדים כדי לא לפגוע ב״אותנטיות״ שלהם. מוריס אף שיתף פעולה עם מעצב אמנותי בשם טד באפאלוקוס, שהיה אחראי לא רק על יצירת כתוביות הפתיחה המסוגננות, אלא גם על מיקום כל המרואיינים על רקע מאפיין והלבשתם בצבעים מתאימים. זו הייתה הקפדה של ממש על מיזנסצנה בסרט תיעודי. כך למשל לובש רנדל אדמס בזמן הראיונות בגדים בצבע לבן על רקע שחור, כמעין רמיזה לכך שהוא אדם חף מפשע, קורבן של אי-צדק. השוטרים בסרט עונדים עניבות בגוונים כחולים ומופיעים על רקע תואם, בעוד דייוויד האריס לבוש תמיד במדי אסיר כתומים. אחד המאפיינים הבולטים בראיונות בסרט, שנעשו בסגנון הראשים המדברים (talking heads), הוא שהמרואיינים אינם מוזכרים בשמם. מוריס מבקש מאתנו לזהות אותם על ידי קישורי עריכה, אך לא מציין את שמם בכתוביות, ובכך גורם לצופה להתייחס אליהם כאל דמויות בדיוניות יותר מאשר סובייקטים תיעודיים. מוריס אף בוחר לקיים את הראיונות בעזרת מכשיר ה״אינטרוטרון״, המצאה טכנולוגית הרשומה על שמו כפטנט, המאפשרת קשר עין בלתי אמצעי בין הצופה למרואיינים. הדבר דומה לטלפרומטר הטלוויזיוני, שבעזרתו מקרינים מול עיניו של פוליטיקאי או מגיש חדשות את הטקסט של דבריו בעוד הוא מתבונן ישירות לעדשת המצלמה. האינטרוטרון (שאת שמו טבעה בהומור אשתו של מוריס, כמשחק מילים בין טרור לראיון) מקרין תמונת וידאו של מוריס מול עיניו של המרואיין, ובעזרת מנגנון אופטי מאפשר לו להתבונן במצלמה מבלי לאבד קשר עין עמו. התוצאה מאפשרת לא רק למרואיין להיחשף באופן טבעי יותר מול המצלמה, אלא גם לצופה לקבל את התחושה שהמרואיין מתבונן בו, באופן אינטימי וללא תיווך.

אבל מוריס לא משתמש רק בראיונות. הוא מלווה אותם בהעמדות מחדש (re-enactments), אסטרטגיה תיעודית המחפה על אובדן היכולת לתעד את האירוע המקורי בעזרת רה-קונסטרוקציה של אותו אירוע והפיכתו למשהו חדש. סצנת הירי בדאלאס, שלא תועדה במצלמות בזמן אמיתי, מועמדת מחדש שוב ושוב מפרספקטיבות שונות על ידי עדים

שונים. בכך מטשטש מוריס בסרטו אבחנות מסורתיות בין בדיון לבין עובדות, ומציב את השחזורים הללו כשקריים בפוטנציה וסובייקטיביים באופן אינהרנטי. מעניין לציין כי אף שסצנת הירי מיוצגת מכמה נקודות מבט שונות, מוריס לא מייצר שום גרסה שבה דייוויד האריס הוא שיורה בשוטר, הגרסה שלמעשה נתמכת באופן מגמתי כאמיתית על ידו. במקום לשחזר את הגרסה שהוא מאמין בה, מוריס מעדיף לגרום לצופה להגיע אליה לבדו דרך מגוון העדויות שהוא מאזין להן. מוריס יוצר ב**הקו הכחול הדק** מעין גרסה דוקומנטרית למבנה הנרטיבי של **ראשומון**, סרטו של אקירה קורוסאווה מ-1950. ההבדל המהותי הוא שבמקרה של קורוסאווה הווריאציות השונות לסיפור האונס נעשות בקונטקסט של סרט בדיוני ובאסתטיקה ריאליסטית, ואילו כאן השחזורים השונים נבנים בהתייחס לסיפור רצח אמיתי ומוגשים לצופה באופן מסוגנן ומאוד מודע לעצמו. סימן ההיכר של הסרט למשל הוא כוס חד-פעמית של מילקשייק שוקולד, המוטלת על הכביש בהילוך איטי ובקלוז-אפ. הנוזל שנשפך מן הכוס מוצג כמקביל לדם הניגר מגופתו השרועה על הכביש של השוטר הנורה. מצד אחד אפשר לטעון כי רגע איקוני שכזה, החוזר על עצמו כמה פעמים בסרט בשחזורים השונים, מסמן את עין החוקר המיומנת של מוריס ואת האובסיביות שלו להתמקד בפרטים הקטנים ביותר ובדרך שבה אלו יכולים להתפרש באופנים שונים. מצד שני יש ברגע הזה רפלקסיביות ברורה ומפתיעה: מוריס מבקש מאתנו להיות מודעים לאקט התיעוד, מבלי להתחבא מאחורי כסות נאיבית או רומנטית של אמת תיעודית. הוא מודה בעצמו: "מה שרציתי לעשות בעזרת ההעמדות מחדש הללו הוא להכניס את הצופה אל תוך הערפול וחוסר הבהירות של המקרה, ולא להראות מה באמת קרה" (מוריס, 2008).

עם זאת, אין זה מספק לבחון את ההעמדות מחדש הללו כאלמנט בדיוני המטיל ספק באמת שהסרט חותר אליה. יש להעמדות מחדש כאן פן משפטי חשוב, שכן הן דומות לשחזורים משטרתיים שמאפשרים לחבר המושבעים להבין טוב יותר את העדויות שלפניהם. אין הן מייצגות בהכרח רק את ההטמעה של אסטרטגיות בדיוניות לתוך הקולנוע התיעודי, תהליך שהואץ מאז הסרט ובתוצאותיו המובהקות אנו מבחינים היום. הן מחדירות קונוונציות משפטיות לתוך תהליך התיעוד ובכך מדגימות כיצד הקולנוע הדוקומנטרי אכן מהווה "שיח של שפיות", כפי שהגדיר אותו בעבר חוקר הקולנוע ביל ניקולס (1992: 3). באופן הזה, ניתן לחשוב על **הקו הכחול הדק** כעל סרט בעל ארגומנט ברור העשוי מסדרת ראיונות ושחזורים אשר אמורים לשכנע אותנו, ככל שהסרט מתקדם, בדבר חפותו של רנדל אדמס. מוריס גורם לדמויות לדבר בעד עצמן וחושף דרך פסיפס הגרסאות כיצד נתפרה אשמת הרצח באופן מחושב על אדמס. לכן האמת התיעודית כאן קיימת רק כל עוד קיימים יחד אתה שקרים. בהינתן המשבר האינדקסיקלי שבגינו לאירוע המקורי לא קיימת גישה, **הקו הכחול הדק** מכיר בכך שאי אפשר לתעד אמת באופן ישיר על ידי מצלמה, אלא רק לתעל אותה באופן מגמתי דרך הבטחות אפיסטמולוגיות שקריות וגרסאות סותרות. אמירתו המפורסמת של מוריס, "אמת אינה מובטחת על ידי סגנון קולנועי זה או אחר, ולמעשה אינה מובטחת על ידי שום דבר" (מוריס: 1989, 17), עוזרת להבין כאן כיצד סלידתו מגישת הקולנוע המתבונן של שנות השישים ומהנחותיה הנאיביות הובילה לוויתור כולל מבחינתו על ניסיון כלשהו לתיעוד באותו סגנון. "סינמה וריטה החזירה את הקולנוע התיעודי עשרים או שלושים שנים אחורנית", קובע מוריס באותו ראיון (שם, 17). אך מהי למעשה האלטרנטיבה שמציע מוריס כנגד סינמה וריטה, וכיצד יש למקמה בקונטקסט ההיסטורי של החתירה לאמת בקולנוע תיעודי?

את הכרתו של מוריס בכך שאמת נתונה למניפולציה והבניה על ידי היוצר התיעודי תיארה חוקרת הקולנוע לינדה ויליאמס כמשויכת לגישה הפוסטמודרנית (1993). הלך רוח זה,

שהיה כה דומיננטי בשנות השמונים, ביקר את החתירה של הקולנוע התיעודי אחר אמת וראה אותו כתהליך חיפוש אחר הבלתי אפשרי. כל קשר ישיר בין המציאות לבין ייצוגה הקולנועי לא יכול להיווצר כל עוד המציאות עצמה היא בלתי יציבה ועל כן בלתי מושגת. דוקומנטריסטים רבים בשנות השמונים, כמו רוס מקלווי, מייקל מור או ניק ברומפילד, החלו להגיב לגישה זו באופן פרקטי על ידי הצבתם במוקד הסרט התיעודי והפיכתו ליומן אישי פוליטי שבו אין כל כסות נאיבית של אמת אובייקטיבית, אלא פריזמה אישית נוכחת ומודעת. ויליאמס עדיין ראתה את מוריס כמשתייך לגישה הפוסטמודרנית וטענה כי סרטו נופל לקטגוריה שכינתה "the low-budget postmodern documentary" (ויליאמס, 11). מצד שני היא גם הראתה כיצד הסרט חולש מעבר לגישה הפוסטמודרנית בהציבו טענה רדיקלית לגבי אפשרותה של אמת תיעודית. כלומר, גם אם על פניו נראה הסרט כ"ראשומון" תיעודי שמנסה לברוח מהאמת, הוא עדיין לא מוותר על החיפוש אחר אמת יחסית ונזילה בעלת ערך ממשי. **הקו הכחול הדק** לטענתה, בדומה ל**שואה** של קלוד לנצמן (1985), מכיר במגבלותיה של הרפרזנטציה התיעודית, וממחיש כי גם אם לא ניתן לחזור אל העבר ולהציג אירוע כפי שהתרחש, עדיין אפשרי לייצגו דרך אסטרטגיות פיקטיביות המשחזרות אותו. מוריס בעצמו לא לחלוטין הסכים עם האופן שבו תיאוריות פוסטמודרניות הולבשו על סרטו, שכן אחרי הכל הוא ראה גישה שכזו כיפה וטובה לשימוש פילוסופים וחוקרי תרבות, אולם כאן מדובר היה במקרה רצח אמיתי. הוא הכחיש את "ההאשמות" נגדו בדבר היותו פוסטמודרניסט, והתלוצץ על כך ש"אחד הדברים הנחמדים בקיימברידג' במסצ'וסטס [המקום שבו הוא מתגורר – א"ל] הוא שז'אן בודריאר לא נמצא שם בספר הטלפונים..." (פלנטינגה, 46). לדידו, תפיסתנו את ההיסטוריה תמיד תהיה מוטעית (ומוטית) באופן כלשהו, אך אין בכך כדי להסיק כי אנו לא יכולים לחתור לקראת אמת שמוצמדת אליה משמעות פרקטית. ב**הקו הכחול הדק** מוריס מנסה אולי לגרום לנו לפקפק באמינותן של הוכחות, אך עדיין חותר לקראת ייצוג קולנועי בעל ערך, כזה הטוען בתוקף כי הסיפור "התפור" של התביעה אכן התרחש. זוהי הלכה למעשה הגרסה שבה רבים מהצופים בסרט מעדיפים לדבוק, והיא כשלעצמה הפכה עם השנים לאחת הדוגמאות הבולטות בהיסטוריה לכוחו של הקולנוע התיעודי לשנות מציאות.

אפשרות אחרת היא לטעון כי **הקו הכחול הדק** מציע דיון מורכב על האופן שבו אנחנו תופסים ושופטים מציאות. אולי, וזו תהיה טענה חתרנית אך לא בלתי מתקבלת על הדעת, מוריס "תפר" בעצמו ובאופן מלאכותי את אותו נרטיב של "תפירת הקייס" על רנדל אדמס. במילים אחרות, אם **הקו הכחול הדק** חוסה תחת הכסות הז'אנרית של סרט מסתורין, מעין פילם נואר בלשי המתמקד בתעלומת פשע המגיעה בסופה לפתרון, אולי הוא בעצמו הופך להיות סוג של סרט שתפור באופן מלאכותי? מעין "פריים-אפ" על אותו "פריים אפ"? וזו לא טענה מופרכת בהכרח בהתחשב ברעיון המקריות השזור לכל אורך סיפור העלילה בסרט. אדמס נוסע במכוניתו ב- 1976 וממש במקרה נגמר לו הדלק. כשהוא מתהלך על הכביש, הוא פוגש במקרה את דייוויד האריס, ילד בן 16, ואיתו הוא מבלה את הלילה. אדמס אומר כבר בתחילת הסרט: " Why did I meet this kid? I don't know. But it happened, it happened". גם הפרויקט הקולנועי של מוריס, יש לציין, קרם עור וגידים ממש במקרה, שכן הוא בכלל רצה לעשות סרט על נושא אחר. ככל שהעלילה מתקדמת, אותה מקריות מלווה אותנו כצופים בתחושת חוסר ודאות ואי-בהירות מתסכלת: היכן באמת היה אדמס במהלך אותו לילה? אם הוא אינו אשם ברצח, מדוע הוא יושב בכלא כעת? כיצד ייתכן שכל כך הרבה אנשים המעורבים בפרשה העידו עדות שקר? למוריס אין תשובות ברורות וחותכות לשאלות הללו, אך הוא מבין היטב כי הצורך שלנו כצופים לעשות סדר בדברים ולהרכיב תמונה קוהרנטית ובעלת היגיון גובר על הכל, ומתיר לו להשמיט או להתעלם מפרט זה או אחר

בפאזל העובדות (כמו לדוגמה איפה לעזאזל היה אדמס באמת באותו הלילה?). אחרי הכל, חוסר הוודאות והערפול העובדתי שאפיינו את המקרה הובילו לתהליך משפטי שהתרחש אחרי הסרט, ובו "הסדר שב על כנו", החוקיות חזרה לשלוט, ולאדמס הוענק זיכוי מוחלט.

כדי לגבור על העמימות וחוסר הבהירות מוריס בונה את הנרטיב של הסרט דרך סכמות מוכרות וכמעט סטריאוטיפיות. כבר בשחזור הראשון, המתמקד בחקירתו של אדמס מיד לאחר ליל הרצח, מוריס מנסה להבהיר לנו מהי שחיתות משטרתית וכיצד היא נבנית. חוקר עם חיוך ערמומי על פניו מניח לפני אדמס וידוי שקרי כדי לחתום עליו, ואף מבקש ממנו להחזיק את האקדח שמוטל על השולחן. הסיטואציה הקפקאית הזו לא רק מוכרת לנו כקונוונציה קולנועית מסרטי פילם נואר, אלא מסמנת לצופה באופן ברור וחד-משמעי כיצד נראית שחיתות. בהמשך, בעזרת עריכה מגמתית המשלבת קטעים ישנים מסרטים עם מיזנסצנה ערמומית, מוריס מרמז לנו מהם המניעים השונים שהביאו כל אחד מהעדים בפרשה להעיד עדות שקר: בצע כסף, שיגעון אישיותי או טירוף ציני. כשאנו מאזינים לגב' מילר לדוגמה, אשר מסבירה את הצורך שלה להעיד במשפט דרך פנטזיות ילדות שהיו לה על שוטרים וגנבים, אנחנו צופים בקטעים ישנים מתוך סרטי בלש שמתחרזים באופן קומי עם דבריה. גם דמותו של האריס, שאליה מפנה מוריס את האצבע המאשימה, "נסגרת" באופן קוהרנטי לקראת סופו של הסרט. מוריס מחליט לחשוף בפנינו את העובדה שאחיו הצעיר של האריס מת בתאונת טביעה בגיל שלוש, ושאת תחושת האשם בעקבות מאורע טרגי זה נשא עמו האריס שנים אחר כך. מן הידועות היא כי טראומה בגיל צעיר יכולה להוביל לדפוס התנהגות אגרסיבי בגיל מאוחר יותר, ועל כן מספק לנו בכך מוריס את המניע הפסיכואנליטי המושלם שדרכו ניתן להבין את התנהגותו הבלתי נתפסת של האריס. **הקו הכחול הדק** אף מסתיים בווידוי מוקלט של האריס, שיחה אחרונה וחושפנית שקיים עם מוריס ללא מצלמה, ובמהלכה סיפק לו הודאה כמעט ברורה על אשמתו. "אני בטוח שהוא [אדמס] זכאי", האריס אומר בקצרה. "איך אתה יכול להיות כה בטוח?", שואל אותו מוריס. "כי אני הוא זה שיודע", עונה לו האריס.

וידוי מצמרר זה, שמספק כשלעצמו הוכחה משפטית נוספת לאשמתו של האריס, סוגר את נרטיב העמימות ומיישר את ההדורים באופן סופי. בעולם מושחת ומשוגע שכזה, כך אנו מבינים, אנשים חפים מפשע נכנסים לכלא. עם זאת טעויות אפשר לתקן, ואת הסדר ניתן להשיב על כנו. נדמה לי כי מוריס יוצר כאן ביקורת מודעת ואף רפלקסיבית על שתי גישות הקצה שדרכן אפשר לחשוב על מהותה של האמת התיעודית בסרטו. מצד אחד, מוריס יוצא נגד הנרטיב הפוסטמודרני הסקפטי, שבו גרסאות של ראשים מדברים סותרות זו את זו ואין כל יכולת להגיע לקראת סגירות. מצד שני, עם יצירתו של נרטיב לינארי מסורתי, סיפור מתח בלשי אשר מגיע לכלל שלמות ופתרון ובו הטובים מנצחים והרעים מפסידים, מוריס נאלץ להסתיר או להכחיש פרטים שאינם מתיישבים זה עם זה או לא נחוצים. קיים לפחות היבט מסקרן אחד, שכמעט לא מדובר בו באופן מכוון אף על פי שהוא בולט בהיעדרו: הפגישה המקרית בין אדמס להאריס בערב הרצח, על כל מה שהתרחש (או לא התרחש) לאחריה, מעלה תהיות בלתי פתירות על הסבטקסט ההומו-אירוטי שבה. מדוע שבחור בן 28 יבלה את הלילה עם ילד בן 16 שזה עתה הכיר? על פי גרסתו של אדמס, שניהם שתו בירה יחד, עישנו מריחואנה ואף צפו בסרטי פורנו רך בדרייב-אין. "כן, היינו יחד במכונית באותו הערב", מודה אדמס, ומאוחר יותר אנו מגלים שכאשר המשטרה עצרה את מכוניתם, האורות ברכב היו כבויים. כמו כן, למה בדיוק התכוון האריס כשאמר באותו וידוי מוקלט בסוף הסרט ש"אם ניתן לומר שקיימת סיבה אחת שבגללה רנדל אדמס נמצא בכלא כעת, זה בגלל העובדה שלא היה לו מקום באותו לילה בשביל מישהו שעזר לו". האם הכוונה כאן לומר במפורש

שאם אחיו של אדמס היה מרשה להאריס לישון אצלם את הלילה, כל סיפור ה"פריים-אפ" לא היה מתרחש? בכלל, מדוע אחיו של אדמס החליט באופן כה מסתורי שלא להעיד לטובת אדמס ולא להעניק לו את האליבי שהוא כה היה זקוק לו? האם יש כאן אמת מורכבת יותר שלאדמס ולהאריס קשה לדבר עליה? אני חושב שהסרט רומז לנו באופן עקיף, אך נמנע מלעסוק בכך באופן ישיר ומפורש, שאדמס הוא הומוסקסואל שאסף למכוניתו באותו הלילה בחור צעיר בן 16. בשנת 1976 דאלאס לא הייתה המקום הידידותי והסובלני ביותר לסיטואציה כזו, ומוריס החליט באופן מודע להשאיר את הפרטים הללו מחוץ לנרטיב שבנה, זאת כדי לא לסכן את אדמס ולסבך את מצבו יותר ממה שהוא כבר נמצא בו. זוהי לקונה בולטת, עמימות נרטיבית מכוונת שנועדה להצביע על המלאכותיות של סגירות מוחלטת. מוריס מציע לנו להיות מודעים לכך שבשביל פתרון ברור וסוף טוב אנו נאלצים לטאטא מתחת לשטיח את הפרטים שאינם מתחברים ואת כל מה שנשאר כשאלות בלתי פתירות.

האם הרעיון של מזל ומקריות עומד כנגד השאיפה לחקירה רציונלית והרצון להבין את העולם באופן הגיוני? ייתכן שמוריס מנסה להתמודד כאן עם עמדה שהיא ביסודה "אנטי-דוקומנטרית", ולפיה דברים מתרחשים לרוב ללא סיבה ברורה ואת ההתנהגות האנושית לא תמיד אפשר להבין. "יש הרבה אנשים אחרים אשר מורשעים על לא עוול בכפם", אומר האריס במהלך ההקלטה בסוף הסרט, "ויהיו עוד אלפים רבים אחרים. למה? מי יודע". האשמים האמיתיים בפרשה, כך אולי רומז לנו מוריס, הם לא רק מר וגברת מילר, דייוויד האריס, חוקרי המשטרה או כל מיני משוגעים אחרים בדאלאס, אותם אנשים שנוח לנו להאשים ולגנות בדרכנו אל הצדק והאמת שאנו מאמינים בהם. האצבע המאשימה כאן מופנית גם כלפי כל אחד ואחד מאתנו, ביחס לקלות הבלתי נסבלת שבה אנו מוכנים לקבל אמיתות מוכנות מראש כדי להימנע מהבלבול והחרדה המתלווים למציאות שאנו חיים בה, וכדי ליצור סדר מתוך מציאות כאוטית. במצב כזה, כך מציע מוריס, קל יותר ללעוג או לבוז לעולם הפנימי והפתטי של גב' מילר למשל, עולם הטבול בפרנויה מתוך סרטי גנגסטר ובלש הוליוודיים. צחוק שכזה מהווה מנגנון הגנה מפני ההשלמה עם חוסר היכולת להבין את העולם שאנחנו חיים בו ולמצוא הסברים מספקים למה שמתרחש בו.

קרדיטים:

"הקו הכחול הדק" (**The Thin Blue Line**)
שנת הפקה: 1988
במאי: ארול מוריס
צלם: רוברט צ'אפל וסטפן צ'פסקי
מקליט סאונד: מיילס גרין
עורך: פול בארנס
מוסיקה מקורית: פיליפ גלאס

ביבליוגרפיה:

Morris, Errol. “Play It Again, Sam (Re-enactments, Part One)”, *The New York Times*, April 3, 2008.

--- . "Truth Not Guaranteed: An Interview with Errol Morris." *Cineaste* 17, 1989. pp. 16-17.

Nichols, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University press, 1992.

Plantinga, Carl. “The Philosophy of Errol Morris: Ten Lessons“ in *Three Documentary Filmmakers: Errol Morris, Ross McElwee, Jean Rouch*. Ed. William Rothman. Suny Press, 2009. 43-60.

Williams, Linda. “Mirrors without Memories: Truth, History and The Thin Blue Line.”
Film Quarterly. Vol. 46, No. 3, Spring 1993. 9-21.

פילמוגרפיה ארול מוריס:

Gates of Heaven (1978), **Vernon, Florida** (1981), **The Thin Blue Line** (1988), **The Dark Wind**(1991), **A Brief History of Time** (1991), **Fast, Cheap and Out of Control** (1997), **Mr. Death: The Rise and Fall of Fred A. Leuchter, Jr.** (1999), **First Person** (2000), **The Fog of War: Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara** (2003), **Standard Operating Procedure**(2008), **Tabloid** (2010), **The Unknown Known** (2013), **The B-Side: Elsa Dorfman's Portrait Photography(2016)**