

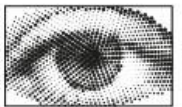
בתנועה לאחור

על הסרט "מוות בבאר שבע"

הסרט "מוות בבאר שבע" של טלי שמש ואסף סודרי מצלם ומנתח הריגה של אדם. חיפשתי כלי כדי להבין את הסרט. זכרתי בסרט "כרוניקה של קיץ" שיצר ב-1960 ז'אן רוש (הסוציולוג אדגר מורן היה שותפו לראיונות בסרט). כי הוא סרט שיש בו מנגנון מפותח במיוחד לצורך המשימה הפשוטה והקשה מאוד שאליה ניגש גם "מוות בבאר שבע": המשימה ליצג אמת במציאות על ידי כלים של קולנוע. בודאי, יש חריקה של מלאכותיות בכך שאני גורר אל הסרט של שמש וסודרי את "כרוניקה של קיץ". אבל יש חריקה של מלאכותיות בכל נסיון להבין במחשבה מה שאנחנו מרגישים בחושים. אז מוטב שנשים את החריקה הזאת בקידמת המבט. ברכט הישן והטוב היה ממליץ על החריקה הזו.

למה נשמע שיר של שלומי שבת, מתוך תוכנית של "רדיו דרום", כאשר נפתח "מוות בבאר שבע" (אחרי רעשי רקע רגילים בתחנת אוטובוסים גדולה שמלווים את כותרות הפתיחה)? למה נפתח "כרוניקה של קיץ" בצפירה שהיתה נהוגה בצרפת, כאות לתחילתו של יום עבודה, ובאנשים שיוצאים בבוקר מתחנת מטרו. הסרט של רוש יביא הרבה רגעים של חיי יומיום, אבל יגיע אל פסגתו כאשר הוא יתיחס אל השואה ואל מלחמת אלג'יריה; למה חשוב לבמאי להתחיל אותו ברגיל ביותר, בשגרתי ביותר, במרוחק ביותר מן הזוועה? גם "מוות בבאר שבע", כך יודע הצופה משמו של הסרט, לא יעסוק בצלילים ובמלים של שלומי שבת, שפותחים אותו. למה, אם כן, מפנה אותו הפתיחה, בשני הסרטים, אל מצבים ואל רגשות שהם הפוכים למצבים ולרגשות שהסרט ידגיש. התשובה הפשוטה והנכונה היא שחשוב לבמאים להזכיר לצופים את המלחמה שבתוך השלום, ואת השלום שבתוך המלחמה. התשובה הנוספת, המקבילה, היא שהבמאים רוצים בקהל שיש לו מרחק מן הסרט, שיש לו פרספקטיבה. "את יושבת ממול", שר שלומי שבת, "זה עוד יום שעבר ונגמר/ תמיד את רומזת כאילו אומרת/ את עדיין שוכבת עלי כשבינינו מחר/ נראה לי קצת מוזר, מרגיש שזה עבר". ככה נכון לבמאים להתחיל סרט שיראה איך הורגים אדם באקדחים, בכיסאות, בבעיטות. עוד יום שעבר ונגמר אחרי שראינו בו איך בדיוק הרגו אדם יכול להיות גם עוד יום שעבר ונגמר ליד גוף של אשה אחרי סקס, לפני פרידה. גם כיוון שיש תמיד משהו רגיל בתוך משהו נורא. אבל בעיקר כדי שנגיע מוכנים, חסרי פניות, בשרירים רפויים, אל הזוועה. כך נרגיש בשרירים שיתכווצו. כך נמדוד במדויק את המרחק הפתאומי והגדול שתיצור הזוועה מחיי היומיום בבאר שבע, או בתל אביב.

ב"כרוניקה של קיץ" מצלם רוש את עצמו ואת מורן יושבים עם מרסלין לורידן, ומסבירים לה שהם רוצים שתראיין אנשים ברחובות פריס. לפני כן אומר אחד מהם בפס הקול שזה יהיה סרט בלי שחקנים, שהוא ניסוי ב"קולנוע של אמת" (cinéma vérité). ב"מוות בבאר שבע" אין שום הצהרה כזאת, למרות שהבמאים חותרים גם הם לחשוף באמצעות קולנוע אמת בלי שחקנים. הקולנוע היה בן 65 ב-1960. ב-22 במרץ 1895 הציגו האחים לומייר בבית קפה בפריז את הסרט "ארוחה של תינוקת", שבו צולמה בתו התינוקת של אוגוסט לומייר. הקולנוע הדוקומנטרי, החותר אל אמת, נולד, אם כן, לפני הקולנוע העלילתי, החותר אל בדיה. אבל ב-1960, אחרי שהקולנוע העלילתי שם בצל את הקולנוע הדוקומנטרי, היה צורך להתחיל סרט דוקומנטרי בכך שאומרים לקהל כי אמת מושגת בקולנוע רק באמצעות תחבולה מלאכותית ומתוכננת: במאים מנחים ושולחים מראיינת, שמיד תעצור אנשים ברחוב בשאלה המביכה "האם אתה מאושר, אדוני?". ב-2016 הקולנוע הוא עדיין אומנות צעירה הרבה יותר מרוב האמנויות האחרות, אבל הוא כבר הכפיל את שנותיו, וקולנוע דוקומנטרי הוא כבר ז'אנר שכל אזרח מכיר מכל מהדורת חדשות בטלביזיה שלו. לכן אין צורך להסביר. אין צורך לחשוף את התחבולה. אבל התחבולה קיימת. מצלמת הבטחה מצלמת אנשים נכנסים אל תחנת האוטובוסים. אחר כך מראה מצלמת הבטחה אחרת אנשים בתוך התחנה, בעיקר על יד דוכן של מאפים. הכניסה הרגילה לתחנה נמסרת לצופה במהירות טבעית. ואילו המתרחש בתוך התחנה נמסר לצופה במהירות מלאכותית, ב-FAST FORWARD. אחר כך עובר הסרט אל אזור אחר בתחנה, ה-F.F. נפסק, והצופה מקבל אישה יושבת על ספסל, ואשה אחרת הולכת עם שני



תיקים, במהירות טבעית. בצפיה ראשונה לא הבחנתי בהבדלי מהירות האלה. בצפיה שנייה חשבתי שהבמאים שלחו לי רמז שאינו שונה הרבה מן ההדרכה למראיינת של רוש ומורן: 'אתה עומד לצפות במציאות שהתערבנו בה, שהאצנו אותה במקומות שבחרנו להאיץ. מסרנו את התחנה במהירות רגילה כי כדי שתרגיש ביום רגיל; אחרי כן מסרנו מה שקורה בתחנה במהירות מואצת כדי שלא לבזבז את זמנך על הצפוי שבתוך הרגיל; אחרי כן חזרנו אל מהירות רגילה כי זו הזירה שבה יפצעו אדם אחד ויהרגו אדם אחר. הפרטים כאן חשובים. לא נפריע לך לשים לב, אומרים הבמאים לצופה, על ידי מהירות מואצת." גם המוזיקה, שפס הקול מביא אל הסרט אחרי השיר של שלומי שבת, איננה לקוחה מתוך המציאות המצולמת. גם היא התערבות חיצונית של הבמאים כדי להנחות את תשומת הלב של הצופה ולהעניק לה צבע ריגשי.

כאן להכניס קטע ראשון מ"מוות בבאר שבע" (כיתוב: פתיחת הסרט)

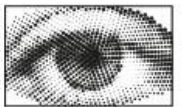
כאשר נשמעת בסרט יריה, ואשה עם שני תיקים נעצרת ורצה לאחור, היה לי צורך להישמר מן הבהלה שעל המסך. המחשבה הראשונה שעלתה בי, אולי כהגנה מפני הזוועה, היתה שאני שונא מצלמה נסתרת. השימוש בחומרים שנקלטו במצלמות ההבטחה לא הפריע לי עד רגע זה. כאן הוא התחיל להפריע. אני משער שחיי יום יום על רקע שלומי שבת ברדיו נראו לי לבביים, ושום דבר בהם לא ביקש הגנה מן העין הפולשנית של מצלמה שמתעדת אנשים בלי ידיעתם ובלי הסכמתם.

אבל כאשר יורים על אנשים – מי הירשה לנו להביט בהם? כאשר הם אחוזי פחד, ולכן לא שולטים בתגובות שלהם, יש משהו מביש בחדירה שלנו אליהם. אוהבי קולנוע רגילים להגיד שכך רגלם לא דרכה, ולא תדרוך, באולם שמקרינים בו סרט של מצלמה נסתרת (פעם קראו להם סרטי מתיחות). הם התחתית הבזויה של עולם התנועה הנעה. סרטי פורנו, שבהם מקפידים להחתים את המצלמים על כתבי-הסכמה, הם זבל קולנועי, אבל הם לא עוברים את סף הבושה שאומר: אנשים מצלמים רק בהסכמה. "כרוניקה של קיץ" לוקח עד קיצוניות את החובה של הקולנוע לידע את המצלמים: בסיום הסרט מביא הבמאי את המרואיינים אל אולם קולנוע, מקרין בפניהם את הסרט, ושואל אותם אם הם מרוצים מן הדרך שבה הוצגו.

להתנגדות שעלתה בי בגלל צילומי ההבטחה, נוספה התנגדות אחרת. מיד הבחנתי שמדובר בצילומים שצופי הטלביזיה הישראלית ראו במהדורות החדשות. מיד אחרי פיגוע אנחנו מוצפים בשידורים חוזרים ונשנים של כל פיסת צילום, ורגעי ההריגה של העובד האריתראי הֶבְטוּם זָרְהוּם שודרו פעמים רבות. שאלתי את עצמי- אם הסרט מתבסס על צילומי הבטחה, מה הוא יוסיף לי? הרי את הזוועה כבר ראיתי.

כוחו הגדול של הסרט נמצא, לדעתי, בהחלטה הקולנועית ללכת על קו הגבול של הנתעב הקולנועי, וגם על קו הגבול של הבלתי-נחוץ הקולנועי; ודוקא שם, על קווי הגבול, למצוא את הנחוץ-רגשית ואת הנקי-מוסרית. אם חשבתי בתחילת הסרט שהוא יראה לי את מה שראיתי, בסוף הסרט ידעתי שהוא הראה לי את מה שלא ראיתי, ואת מה שלא הבחנתי במה שראיתי. אם המוות בבאר שבע תופס, בזכות הסרט, מקום בתוכי שלא תפס אחרי מהדורות החדשות – יש סיבה טובה לשני הבמאים להפך את שבועת ההסכמה של הקולנוע, ולהביא אל הסרט שוב ושוב חומרים ממצלמות הבטחה.

מיד אחרי היריות מתפרצים אל הפריים של מצלמות ההבטחה אזרחים וחייילים. הם רצים. הם בורחים מן הירי. אחד מהם נפצע מן הירי, מגיע אל מאחורי מחסה ואנשים מתחילים לטפל בו. ראיון עם פארמדיק שנקלעה למקום, וטיפולו בפצוע, מרחיב את המקום שמוקצה בסרט לפגיעה שלא הסתיימה במוות. כולנו יודעים שהיה הרוג בפיגוע: עומרי לוי. הדרך שבה הומת הבטום זרהוּם תעמוּד במרכז הסרט, אבל אחד הדברים שזוועה עושה לנו הוא לבודד את הנורא ביותר מכל מה שסובב אותו. אחד התפקידים של קולנוע דוקומנטרי טוב הוא לומר לנו: ליד כל דבר שקורה, קורה עוד משהו. בשביל להתרכז רק בנורא ביותר אין צורך בקולנוע. מספיקות החדשות בטלביזיה. חשוב שנזכור שמטרים מעטים מן ההריגה של הבטום זרהוּם שכב חייל מדמם שנפצע בפיגוע, וזה בודאי לאוירת הבהלה והחרום, שבה פעלו כל האנשים שהשתתפו בהריגתו של זרהוּם.



עמוס עוז אמר פעם שבמשפטים הראשונים של ספר חותם איתנו הסופר על הסכם, ותנאיו של ההסכם ילוו אותנו לכל אורך הספר. כך גם בסרטים. אחרי שהבמאים הבהירו לנו שהם יתערבו בחומר המצולם והמוקלט כדי להפנות את תשומת ליבנו אל מה שחשוב בעיניהם בפיגוע; אחרי שהם הבהירו שהם מסתכנים בצילומים שנעשו בלי ידיעת המצולמים; אחרי שהם הבהירו שיש שוליים חשובים מסביב למרכז שבסרט - הם עושים את הפסיפס, שבין צילומי הבטחה לבין מרואיינים שנראו בהם עושים מעשים בולטים, לטכניקה המרכזית של הסרט (מרכזית ולא-מקורית. טכניקה מקורית בפסיפס היתה מפריעה לצופה לשים לב לתוכן הפסיפס).

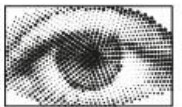
אבני הפסיפס המרעישות ביותר בסרט, הרגעים שיחרתו בזכרונם של צופים רבים, הם ההצלבה בין עדותו רונן כהן, קצין שירות בתי הסוהר, שזרק על ברהום את שורת הכסאות ובעט בראשו, לבין עדותו של משה כוכבי, המתנדב שניסה למנוע מן הסוהר להמשיך להרוג את ברהום.

כאן להכניס את הקטע השני מהסרט (כיתוב: שתי עדויות ומצלמות אבטחה)

אנחנו צופים באדם חי שהורגים אותו לנגד עינינו. אנחנו, הצופים, יודעים כבר היטב שהאיש נחשב למחבל בטעות, ונהרג על לא עוול בכפו. גם המרואיינים יודעים זאת. הראיונות שבסרט נערכו הרבה אחרי הפיגוע. לכן משתתפי הסרט יודעים שבזמן אמת איש לא ידע בוודאות אם מדובר במחבל או לא, וצופי הסרט יודעים שאילו היו בזירה גם הם לא היו יודעים. להתנהגותו של הסוהר היה אופי ברוטאלי בעיני רבים מצופי החדשות-שלאחר-מעשה. אי אפשר להיפטר מן הדחיה שאנחנו חשים כלפי הכסאות שמטיח הסוהר בגוף המפרפר, ועוד יותר כלפי הבעיטה שהוא בועט. ואם אנחנו אומרים לעצמנו שרק בדיעבד אנחנו נרתעים מן ההריגה האיומה הזאת, בא ומקשה עלינו הצילום שבו רואים בבירור את המתנדב הצעיר כוכבי מנסה לעצור את הסוהר, ומסולק בידי הסוהר וחבריו: הנה מי שהיה במקום בזמן אמת, והוא לא רק שלא השתתף בהריגה, הוא ניסה למנוע את ההריגה. אינסטינקט הצדק שלנו מארגן את המציאות, והמציאות נדמית כנענית לו.

אבל העדות המאוחרת של רונן כהן, שאותה הציבו כאן הבמאים, לא מאפשרת את הדיכטומיה שבין רשעים לצדיקים. לא רק ולא בעיקר כיוון שהסוהר מנמק היטב את התנהגותו: בזמן אמת, הוא אומר בדרך משכנעת, הוא הגיב נכון ומדויק – שכן מסביב נמשכו היריות, ולידו היה חייל פצוע שנאבקים על חייו, והיתה אפשרות סבירה שברהום הוא מחבל שנושא מיטען או נשק(שוב, חשיבות הרקע שבסרט, חשיבות הסביבה בזמן הפיגוע, וחשיבותו של הריחוק האינסופי בין הסביבה המלווה בשיר של שלומי לביאן הסביבה כמה דקות אחר כך, שמלווה בחייל הרוג וביריות שמהדהדות כמו קולות מן הגיהנום במיבנה הסגור של תחנת האוטובוסים). אבל הצד ההגייוני והמשכנע שבעדות הסוהר חשוב פחות מן הצד האפולוגטי, ולא לגמרי מודע, שבעדותו. ברור שמאוד לא נוח לא לדעת שבעט למוות באדם הלא נכון. ברור שהוא צריך לנקות את מצפוננו, ולא רק להבהיר את ההיגיון שמעשיו. ברור שגם בעינינו יש סימן שאלה אם החליט נכון, כפי שהוא רוצה להאמין, בשניה האחת שבה בעט בראשו של ברהום. כך מעניק לנו הסרט הדוקומנטרי את מה שלחדשות הטלביזיוניות אין זמן להעניק: לא רק מעשיו של ההורג, אלא גם בדידותו ואנושיותו.

משה כוכבי הוא הנשמה היתירה שבפיגוע, ובסרט. מנגנון חקר האמת שבסרט מוביל אל האפשרות הזאת, אבל גם לא מניח לנו את הביטחון שאכן מדובר בנשמה יתירה. כאשר הבטום זרהום שוכב גוסס, מגלות מצלמות ההבטחה אזרחים וחיילים שממשיכים להכות בו ולבעוט בו. רק משה כוכבי הצעיר נראה מנסה לעצור בהם, עד שהוא נדחף ומופל על ידי רונן כהן. הוא היחיד שהתיחס אל ברהום כאל מי שזכאי להיות חף מפשע עד שיורשע. הוא היחיד שניסה למנוע את הטעות שהובילה אל ברוטאליות איומה. אלא שבראיון שערכו איתו במאי הסרט הוא עצמו מקצץ את כנפי המלאך שאנחנו נוטים להעניק לו. ראשית, הוא אומר, "לא עניין אותי המחבל. הוא מחבל והוא צריך למות". האם לא זה מה שאמרנו, על פי חלק מן העדויות, בפיגוע המאוחר יותר בחברון שממשיך



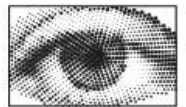
להרעיש את דעת הקהל בארץ, גם החייל היורה אלמור עזריה, וגם האלוף עוזי דיין שחזר על כך כדי להגן עליו? פיגוע, על פי תפיסתם של רבים מאוד מן הישראלים, צריך להסתיים בכך שהמחבל "צריך למות". זאת אומרת, מותר וצריך להרוג אותו, למעשה להוציא אותו להורג, גם אחרי שהוא חדל מלהוות סכנה. מוזר לשמוע דעה כזאת ממלאך של חסד. ואיך מסביר כוכבי את הנסיון שלו למנוע את המשך המכות? הוא אומר "אסור היה לי ללכת משם. אנשים משחיתים בזה הרגע את הנפש שלהם". הוא אומר שצעק לאנשים "אתם חיות", והוא מתקן את עצמו ומדייק: "פראי אדם". האם לא מתבקש לשאול מי אנושי יותר, מי פחות "פרא אדם" – מי שדאג לנשמותיהם של אנשים בסכנה, או מי שדאג לגופם שלא יפגע אילו נשא איתו החשוד מטען? האם היה זה מוסרי להמעיט בערכה של הסכנה הפיזית ולהתפנות לסכנה נפשית? וכוכבי מוסיף ומספר שהוא רכן על זרהום (הצילום ב SLOW MOTION מוכיח שהוא אכן רכן) ואז: "יכול להיות שאני בונה את זה עכשיו, אחרי הארוע, זוכר את ההרגשה שאני מספר לעצמי ספור: איך יכול להיות שאתה כזה, אתה לא נראה כזה [...]. זה לא הגיוני שככה נראה מחבל [...]. הוא לא מרגיש לי מחבל". האם אנחנו יכולים לתת אמון מלא בכך שכוכבי אכן מצא סימנים לכך שזרהום הוא לא מחבל, ואז מוביל קו ישר מן הספק הזה אל מעשה ההגנה שלו? והרי כוכבי עצמו מעלה את האפשרות שהוא בנה את ההערכה הזאת רק אחרי הארוע, כי הוא צריך היה להצדיק באופן לא-ספונטאני את ההתנהגות הספונטאנית שלו.

אבל ההמשך מוכיח שיש בסיס מוצק יותר מאשר חשבנו קודם לכן להערכה-בזמן-אמת שלא מדובר במחבל. המרואיין הבא, חוסני מונבז, אדם שעבד במקום (איתו חורג הסרט מצילומי מצלמות הבטחה ומביא צילומים שצילם מונבז בטלפון הסלולרי שלו), אומר שבגלל לבושו של האיש ובגלל צבע עורו הוא רצה לצעוק שזה לא מחבל, אבל נמנע מלעשות זאת כיון שהוא ערבי. הוא חשש שירו גם בו. אחריו מעיד החייל יותם לוגסי, שנכנס לתחנה, ראה את זרהום על הרצפה והעריך שלא מדובר במחבל, והיה בין האנשים שירו והרגו את המחבל שנמצא בחלק אחר של התחנה. אבל מונבז נחשף בסרט כמי שהעריך הערכה פזיזה ולא נכונה אחרת – שהחייל הפצוע ליד הבטום נורה על ידי שוטר, ולא על ידי המחבל. בסיום הסרט מובאת הודעת המשטרה שבדקה ומצאה שלא שוטר ירה בפצוע. מצד אחד: מי לכפנו יתקע שאפשר לסמוך על השערה במצב של ירי ופאניקה? מצד שני: זו השערה של שלושה אנשים.

ב"כרוניקה של קיץ" יש מרואיינים רבים. אחת מהן, אשה בשם מרי-לו, מרואיינת בסרט פעמיים. פעם אחת משוחח איתה אדגר מורן כאשר היא מתוחה מאוד, ופורצת בבכי- היא מתארת את חייה כאיטלקיה בודדת בפריס. בהמשך הסרט משוחח איתה מורן שוב, והפעם היא שקטה, ומחייכת, ומספרת שמצאה אהבה בפריס. זה עוד ביטוי לחתיירה של הסרט אל אמת. אדם בפאניקה הוא אדם לא-אמין. חשוב לכבד את הפאניקה שלו. אבל הסרט נותן לצופים, אפשרות לקבל את האדם כאשר הוא רגוע מספיק כדי להעיד עדות שקולה. גם משה כוכבי מרואיין פעמיים: פעם על התנהגותו בזמן הפיגוע, ופעם שניה על היום שלמחרת הפיגוע. הוא מספר שחזר אל הרציף שבו התחוללה ההריגה של הבטום, וחשוב היה לו לשבת שוב בדיוק במקום שבו ישב בזמן הירי. הוא מספר שראה חורי ירי בקיר התחנה, ואחד מהם היה מכוון אל המקום שבו נמצא לפני שקם להגן על הבטום. חשוב לו, אם כן, למצוא שהוא עצמו היה בסכנת חיים. אולי כדי להטיל ספק באינסטינקט שגרם לו להגן על מי שעשוי היה להיות מחבל. אבל התרשמתי יותר מכך שהוא מספר על שתיית משקה התות-בננה. הוא אומר: "אני לא לוקח את זה לשום מקום. אני לא סוחב את זה איתי. אני צריך להתחיל מאיפה שזה נמשך". ואז הוא מספר שהוציא מן התרמיל את הבקבוק, שממנו התחיל לשתות את משקה התות-בננה לפני הפיגוע, ושתה את יתרת המשקה. כך הוא סיים בתוכו את הארוע כולו, ואת מה שהוא עשה בו. כל הוא השלים מעגל, ומנע מן הארוע לחלחל אל המשך חייו. "אני סיימתי... לגמרי... כאילו... לגמרי."

זאת עדות נחוצה. היינו חסרים אותה אילו הסתפקו הבמאים בעדות שלו על רגעי האימה.

מאיפה נבע הכוח של משה כוכבי להתיצב בלב הפאניקה מול אנשים שחששו לחייהם והיכו את ברהום למוות? אולי הוא נבע מאותו צורך דוחק שבו להתנקות, להיטהר? אולי היה המניע שלו חולשה ולא כוח: חוסר יכולת לחיות עם אמביוולנטיות רגשית ומוסרית? אנחנו נזכרים בראיון שערכו הבמאים עם רונן כהן, קצין השב"ס. גם הוא מספר שבשניות הקריטיות חלפה במוחו השאלה איך



הוא יכול לחיות עם עצמו. הוא מסביר שהאפשרות שלא להתערב בארוע עלתה בו, אבל הוא לא יכול היה לחיות בשלום עם עצמו אילו בחר בה. האפשרות להתערב היתה, הוא אומר, עדיפה בעיניו. ואנחנו ממשיכים את קו המחשבה הזו ומבינים שמן הרגע שהחליט להתערב הוא פעל כמיטב יכולתו על פי הסביר ביותר, שהטעה אותו, ולא על פי הנקי ביותר מקושי ומסיבוך, שאולי היה לא מטעה אותו. הראיון השני עם כוכבי גרם, לי לפחות, לחשוב תוך כדי דבריו, על האפשרות שהלהט המוסרי של כוכבי, הרצון שלו להציל את המכים וההורגים מעצמם, נובע לא ממעלה שלו אלא דווקא מנקודה חלשה באישיותו: בזמן שאחרים פעלו באירוע, וגם הרגו אדם, בגלל יכולת לחיות עם אמביוולנטיות בתוכם, הרי כוכבי פעל כפי שפעל כדי למהר ולהשאיר מאחוריו את הדילמה, לסגור אותה, להשאיר מאחוריו את השאלה אם הבטום הוא מחבל או לא. לפעמים הצלת אדם נובעת לא מגבורה, אלא מחולשה. סיבוך כזה, פלונוטר כזה של חושים ושל מוסר, גרם לי תמיד להתקומם כנגד המחשבה על "הבנאליות של הרוע". חשבתי שאין שום דבר בנאלי בלהרוג אדם אחד, בודאי לא מליונים של בני אדם. באותה מידה חשבתי שגם הטוב איננו בנאלי. הטיפוס המתועב שהסגיר אנשים לרוצחיהם תמורת מעיל או נעלים, או הזקנה שהצילה משפחה במרתף ביתה גם כאשר ידעה שהמחיר עלול להיות שירצחו את ילדיה לעיניה, שניהם אנשים שאין שום דבר בנאלי במה שהם עושים. ובעולם שבו מופיעים שוב ושוב מתועבים וצדיקים (חישבו על כל אחת מספינות הפליטים שמגיעות כעת אל חופי אירופה כמעט בכל יום), אנחנו זקוקים למאמרים, לעדויות, ולגם לסרטים, כדי שנשים לב למורכבות המאוד לא-בנאלית של ריפיון בתוך חוזק, ושל חוזק בתוך ריפיון.

איך מסיימים סרט שמטרתו למסור אמת? טלי שמש ואסף סודרי מפסיקים את ההצלבה של קטעי מצלמת הבטחה עם ראיונות. הם מסיימים, כשם שהתחילו, עם צילומי הבטחה בלבד. אבל הפעם הם מביאים את הארוע כולו, בתנועה לאחור, וב-FF: החל מן הכתם הדם שנשאר על הרצפה אחרי שנלקחה משם גופתו של הרטום ועד לאישה עם שני התיקים שחצתה את המסך לפני שהחלו היריות. ובשניות האחרונות: האישה נעצרת, וגם את 2-3 הצעדים שעשתה לפני שהחלו היריות אנחנו מקבלים בתנועה לאחור, אבל לא ב-FF.

■ -----

באמצעות הסיום הזה מאותתים לנו הבמאים: על מה שהיה בארוע, ועל מה שהבאנו מן הארוע בסרט – על הכל אנחנו יודעים בחוכמה שלאחר מעשה. לאחר מעשה אנחנו מעכלים את מה שהיה, ולאחר מעשה אנחנו גם רואים סרט על מה שהיה. אנא חישבו על מה שהיה וצפו בסרט על מה שהיה, אבל אל תשכחו שזאת מחשבה, וזה קולנוע, שצריך לחשוד בהם בגלל שהאנשים שירו עליהם היו צריכים להגיב בשבריר שניה, ואילו אנחנו רק חכמים לאחור. את מה שעבר על אישה אחת ושני תיקים לפני שהחלה הזוועה – אפשר למסור במהירות ריאלית, זאת אומרת איטית. אבל לא כך על מה שעבר עליה אחרי שירו בתחנה.

למה אנחנו זקוקים לסרט דוקומנטרי על מוות בבאר שבע אחרי שקיבלנו מן החדשות המצולמות את מראה המוות? כי הנחת המוצא של חדשות היא שיש זכוכית שקופה בין הריגה לבין מה שאנחנו יודעים על הריגה. ואילו הנחת המוצא של קולנוע אמת(בז'אנרים דוקומנטריים רבים ושונים זה מזה) הוא שזכוכית אפלה-למחצה מפרידה בינינו לבין האמת. וכדי שלא נוותר ונביט אל הזוועות שבתוכן אנחנו חיים מבעד לזכוכית האפלה, צריך שבמאי קולנוע יסתכנו בקולנוע בזוי; ויאיצו מראות או יעכבו מראות; וישמיעו מוסיקה שהיתה במקום או יוסיפו מוזיקה שלא היתה במקור; ויראינו אנשים על מה שעבר בתוכם בזמן שעשו מה שעשו(ויסתכנו בעיבוד, או בזיוף, שכולנו עורכים בעבר שלנו)אחרי שצפינו במה שבחרו אותם אנשים לעשות.

ובמיוחד צריך שהבמאים יארגנו את חומרי הסרט בהצלבות, או ברצפים, שנובעים מצורך ההבנה שלו, לא מרצף המציאות. לכן ז'אן רוש ואדגר מורן לא מסיימים את "כרוניקה של קיץ" בתגובות של משתתפי הסרט על הופעתם בסרט. הם צועדים מן האולם החוצה ומתווכחים, ולא מסכימים ביניהם, על השאלה עד כמה יכול סרט קולנוע למסור אמת.

