

מעל במת ההיסטוריה: על אסטרטגיית ההמחזה במעשה בהרג לג'ושוע אופנהיימר

מאת : לליב מלמד

אירועים שהתרחשו באינדונזיה במהלך 1965–1966 הם הרקע לסרטו של ג'ושוע אופנהיימר **מעשה בהרג** (2012). לאחר ניסיון הפיכה כושל, הפלג האנטי-קומוניסטי בצבא האינדונזי, שהיה נאמן לגנרל סוהרטו, השתלט על הצבא והשלטון. ההשתלטות הובילה למסע הרג רצחני ומתמשך שנהרגו בו למעלה ממיליון איש, ובהם קומוניסטים, חברי איגודי עובדים ומהגרים סינים. הטבח לא בוצע על ידי הצבא עצמו אלא על ידי קבוצות מיליטנטיות פופולריות שנקראות, כך אנו למדים, "גנגסטרים". האנשים שביצעו את הטבח עדיין מכהנים בתפקידים בכירים בצמרת השלטון ובמערך החברתי כיום. מעשי הטבח שלהם אינם מוכחשים או מטושטשים בהיסטוריה האינדונזית. למעשה, הרוצחים עדיין מוצגים כדמויות הרואיות שמיגרו זרעי פורענות בחברה. בסרט מבקש אופנהיימר ממבצעי הטבח שישחזרו לפני המצלמה את מעשיהם. ללא שמץ חרטה או הכאה על חטא מתייצבים הרוצחים בפני המצלמה (ובעיקר הגנגסטר המזדקן אנואר קונגו), מתפארים במעלליהם ואף יוצרים סצנות מומחזות המשתמשות במגוון ז'אנרים הוליוודיים ומקומיים כדי לספר את סיפורם.

מעשה בהרג עורר תגובות נסערות והפך לאחד הסרטים התיעודיים המדוברים של השנה החולפת. הוא הוצג באינספור פסטיבלים, גרף שפע של פרסים (ובהם הפרסים הגדולים בפסטיבל ברלין, שפילד ובל פילמס), יצר פולמוס ומשך אינסוף תשומת לב. הביקורות חגגו את החדשנות, הנועזות והרושם שהוא מותיר על הצופה, אחרים האשימו את אופנהיימר באוריינטליזם, שטחיות, תעתוע, תיעוד לא אתי, יצירת הזדהות עם המקרבים וגילוי חמלה כלפיהם. האינטימיות המעיקה שהסרט יוצר בין הקהל לרוצחי המונים, העריכה המבלבלת שלו ואי-הנוחות המתעוררת בקהל הצופים אל מול מיקומו של אופנהיימר כמתבונן מן החוץ הצועק "זוהי סדום", כל אלו לא פגמו בהיותו של הסרט ראוי לדיון שהוא עורר. מעבר לשאלת היותו של הסרט נכון או לא נכון מבחינה מוסרית, כטקסט ביקורתי הישגו הגדול ביותר הוא הפרובוקציה שעורר. אחרי ששכנו גלי הביקורת והתפוגגו הדי הפרובוקציה, אנחנו יכולים לבדוק – מה בעצם עושה **מעשה בהרג**? איזה תרגיל או סצנה הוא מבקש להעמיד על במת ההיסטוריה?

אל מול העוולה שהסרט חושף, הדיון בסמנטיקה של אמצעי הייצוג נראה שולי: כיצד נוכח ידיעות על רצח, אונס, סחיטה והתעללות אפשר לדבר על אסתטיקה? אך השאלה כאן אינה על ההרג עצמו ועל נתוניו ההיסטוריים. אלו כבר ידועים, שכן השיח האינדונזי אינו מסתיר את ההרג או את היקפיו. למרבה אי-הנוחות, השאלה גם אינה נסבה על קולם של הקורבנות. התיקון המוסרי שהסרט מבקש לחולל (ואטען כאן בתוקף שהסרט אכן מבקש לחולל תיקון מוסרי, על אף פגמיו האתיים הרבים כביכול) הוא ערעור על אופן ייצוגם של האירועים ההיסטוריים בהיסטוריה הלאומית הרשמית של אינדונזיה. מה שהסרט חושף הוא התקה של מחולל האלימות: ההרג אינו ממוקם בשיח של עשיית דין או השבת הצדק על כנו. התדהמה, הבלבול ואי-הנוחות נובעים מהבדלי הגרסאות: מבחינת הצופה המבועת, הוא מאזין לסיפורי זוועות על טבח המוני; מבחינת הרוצחים, זהו מעשה הזוכה לגיטימציה בתוך השיח ההיסטורי המקומי. במאמר שכתב אופנהיימר לפני יציאת הסרט לאקרנים הוא מבחין כי ההיסטוריוגרפיה עצמה ואמצעי הייצוג שלה – כלומר האופן שבו מסופרים ומשוחקים סיפורים כאלו

באינדונזיה: באגביות, בשאננות, ללא חרטה – משמשים עד עכשיו כמעשה עוולה, כמטילי טרור וכאמצעי כוח.¹ במילים אחרות, האופן שבו מיוצגים ומוצגים אירועים אלו בהיסטוריה האינדונזית משמרים את מערך האימה. הסרט מתעד חברה שהרוצחים בה פטורים מעונש, הקורבן אינו מוכחש או נעדר, אך תביעת הצדק שלו נטולת כל תוקף.

הטענות בדבר חדשנותו של הסרט, כמו גם הדיון באתיקת התייעוד שלו, חשובים, אך הם אינם נובעים באופן אינהרנטי מהשיח ההיסטורי-ויזואלי של הקולנוע התייעודי. ברמת התחבולה התייעודית, גדולתו של אופנהיימר אינה בכך שהוא מציע אסטרטגיה חדשה, אלא להפך, באופן שבו הוא משתמש בגישות הקיימות במסורת התייעודית עוד מימיה הראשונים. החדשנות והאמביוולנטיות המוסרית קשורות לדיון ספציפי מאוד שמנהלים חוקרי תרבות ויזואלית, קולנוענים, סוציולוגים ופעילי זכויות אדם בעשורים האחרונים על תפקידו של הדימוי כראיה, ייצוג, או זיכרון של ג'נוסייד. בעמודים הבאים אציע כמה הקשרים שדרכם אפשר לבחון את האופן שבו ממקם עצמו הסרט מול ההיסטוריה שהוא מבקש לחקור, מול שאלת ייצוג של מה שאינו ניתן לייצוג (הג'נוסייד), ומול דרכי הייצוג התייעודיות. במוקד הדיון היא התחבולה הממשמעת את הסרט כולו: השימוש בהעמדה או המחזה (reenactment) של מעשי ההרג.

חזרתו של הקול?

אופנהיימר הגיע לאינדונזיה בראשית שנות ה-2000, במסגרת פרויקט שצילם. במהלך עבודתו הוא בא במגע עם אותן שכבות שהיו הנפגעות העיקריות של מעשי ההרג של 65'. הוא החליט שבזה יתמקד סרטו הבא, אך משפחות הקורבנות פחדו לדבר. מלבד חשש לגורלם, באינדונזיה מעשי הטבח עדיין נתפסים כמעשים שיש להם מקום ולגיטימציה בחברה. גם אם ישמעו את קולם, אין כל ערובה שקול זה יישמע או יובן. אופנהיימר הבין שכדי לעסוק בטבח, עליו לפנות למבצעיו (אופנהיימר לא ויתר על הרעיון המקורי שלו ובימים אלו השלים את עריכת הסרט שעוסק בקורבנות). יתרה מזאת, הוא הבין שכדי לעשות סרט על טבח יש לתת את הדעת על הסמיוטיקה הפנימית של המונח, כלומר על העובדה שבשיח המקומי לטבח משמעות ניטרלית ונורמטיבית. בריאיון מתייחס אופנהיימר לפער הסמיוטי שעלה בפגישתו עם הרוצחים: "המילה 'השמדה', שמבחינתנו כרוכה בשואה, הייתה להם משהו כמו 'בטח! השתתפתי בהשמדה של הקומוניסטים'. כאילו זה היה דבר טוב".² הציטוט מהריאיון מסגיר עימות בין שתי תפיסות: האחת ממסגרת אירוע של אלימות בתוך שיח שמנטרל, מטשטש ומאפשר אותו, והאחרת גוררת אותו אל הלקסיקון הג'נוסידי, שהשואה היא המייצגת האיקונית שלו.³ את התגובות הנסערות לסרט אפשר להבין מתוך חוסר החפיפה בין שתי תפיסות אלו.

¹ Joshua Oppenheimer and Michael Uwemedimo, "Show of Force: A Cinema-seance of Power and Violence in Sumatra's Plantation Belt." in *Killer Images: Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*. Eds. Joram Ten Brink and Joshua Oppenheimer. New York: Columbia University Press. 2012.

² ראיון עם ג'ושוע אופנהיימר באתר פילם קומנט: <http://www.filmcomment.com/entry/interview-joshua-oppenheimer-the-act-of-killing>

³ אטען בתוקף שעל אף הניחוח האוריינטליסטי זהו אינו מפגש שבין מזרח ומערב, למרות היותה של השואה מודל מערבי מובהק. אופנהיימר מדבר על חברה ללא דין (Society of Impunity), כלומר חברה שבה אנשים שביצעו מעשי הרג, שלקחו חיי אדם רבים, אינם נענשים על כך ואף זוכים במעמד של גיבורים ומיטיבי העם. מודל זה מתקיים גם בחברות מערביות רבות בעלות תודעת שואה מובהקת. על מנת להפיק את המיטב מסוג הדיון שהסרט מציע, יש לדלות מתוכו את המודלים התרבותיים-היסטוריוגרפיים שהוא עוסק בהם, ואת האופן שבו הוא כורך יחדיו מזרח ומערב ולא פועל בתוך ראייה בינארית ומקובעת של השניים.

משנות החמישים ואילך שואל את עצמו הקולנוע התיעודי כיצד לייצג אירועים שנוכחותם בהיסטוריה מתעתעת או נמצאת מעבר ליכולת התפיסה האנושית. עיסוק זה צמח בתחילה כחלק ממאמצי העולם לעשות דין וחשבון עם פשעי השואה. הנוסחה הראשונית שמעלה דיון זה הוא קולנוע המבוסס על ראיות: חומרי ארכיון, מסמכים, עדויות מומחים וראיות חומריות (אובייקטים). במהלך שנות השמונים, כשהגרסאות ההיסטוריות, והראיות הויזואליות, לשואה מוטלות בספק על ידי דור חדש של היסטוריונים ובהשראת הפוסט-סטרוקטורליזם, צומחת נוסחה חדשה בקולנוע התיעודי – קולנוע העדויות, או סרטי הטראומה. האבטיפוס של מודל זה הוא סרטו המונומנטלי של קלוד לנצמן **שואה**.⁴ במרכז העדות נמצא הסובייקט הטראומטי, הניצול, זה שהאירועים שחוה הפכו אותו לעד ההכרחי, אך גם לזה שעדותו שבורה, ולא בהכרח מהימנה. שושנה פלמן ודורי לאוב, שספרם "עדות" מהווה אחד מעמודי התווך של תאוריית העדות (ובייחוד פרקה של שושנה פלמן בספר "חזרתו של הקול" המתייחס ל**שואה** של לנצמן, וכפרפרזה אליו הצעתי את כותרת סעיף זה), טוענים כי העדות לשואה ממשמעת על ידי שלילתה, על ידי חוסר התממשותה. אירועי ההשמדה מחקו את העדות: על ידי הריגת העדים, השמדת הראיות ושיתוקם של אלו שיכלו להעיד. הג'נוסייד מובן כמה שיוצר השתקה, מה שגוזל את הקול, ואילו העדות – פרקטיקה משקמת, שגם אם חורגת מהדיוק ההיסטורי, מאפשרת את חזרת קולו של העד. בעיני פלמן ולאוב, בדיוק מפני שהעדות בלתי אפשרית – היא הכרחית.

בעשור האחרון הופך מודל העדות למודל מועדף, הן על ידי יוצרים תיעודיים והן על ידי תאורטיקנים של הקולנוע התיעודי. חוסר האפשרות של העדות וההשתקה, שעליהם כתבו פלמן ולאוב בסוף שנות השמונים, הופכים בתוך שני עשורים למגפה של דיבור קקופוני. נוסף על כך, נרטיב הטראומה הופך למודל תאורטי מועדף על חוקרים מהתחום הביקורתי המבקשים לאושש את מעמדו של הסובייקט. מודל העדות יוצא משליטה וצמצום הפריים לכתפיים וראש מדבר, פנים שותקות שתיקה טעונה ומזילות דמעה, יוצר אבסטרקציה של המערך הפוליטי. בעידן שבו הדימוי תמיד תחת חשד, קולו של היחיד, העד, שחוה את האירועים, נותר עוגן שאי אפשר להתווכח אתו. באמצעות העדות הקולנועית מנפנף התיעוד בדגל האוטנטיות שלו ומעמיד במרכז הפריים סובייקט קוהרנטי ומעורר הזדהות. כמו כן, הוא מאפשר לצופה שלו עמדה של נוחות ועליונות מוסרית.

בפני צופים שהורגלו, כנקיטת עמדה אתית, לחפש את קולו של הקורבן, מציב **מעשה בהרג** תסכול בלתי נסבל. מה שנותר לצופים הוא להאזין למה שהם אינם רוצים להזדהות או להסכים עמו: לסיפוריהם הזחוחים של הרוצחים. הסובייקט הקיים והשריר היחיד בסרט הוא הרוצח, שאל תוך עולמו הפנטזמטי אנו מובלים בעל כורחנו. אף שהסרט עוסק באירועים מזוועים, ואף שאירועים אלו הם בעלי אופי רודף (אנואר קונגו לא מצליח לישון, הוא מספר על קשייו המנטליים לחיות עם מה שעשה, ואף בסוף הסרט מקיא מקרבו וידוי והבעת חרטה), הסרט לא מבקש הזדהות. הרוצחים אינם מבקשים חרטה או סליחה, והצופים אינם נותנים להם זאת. דבר זה אינו מתיישב עם המודל הדומיננטי לייצוג ג'נוסייד שהתקבע בקולנוע התיעודי בשני העשורים האחרונים. אופנהיימר מפר את החוקים הלא כתובים של אתיקת הייצוג הנוכחית, אך הוא מחזיר לתמונה שתי אסטרטגיות שהן אולי העתיקות ביותר בהיסטוריה של הקולנוע התיעודי: התיעוד כהמחזה משתתפת, והצבת הקהל בעמדה של פרשנות פעילה, שאינה נובעת מהדימוי עצמו אלא מהתחביר של הסרט ככלל.

4. שתי נוסחאות אלו נכחות במידה מסוימת בוויכוח המפורסם בין לנצמן וגודאר, כשהראשון טוען למרכזיותה של העדות, והשני לחומרים הויזואליים. נוסף על מודלים אלו קיים מודל שלישי, הצומח בשנים האחרונות במעגלים אקספרימנטליים פוליטיים, והוא עבודה ביקורתית וחקירה רפלקסיבית של חומרי ארכיון (לדוגמה: Respite, הארון פארוקי, 2007; שתיקת הארכיון, יעל חרונוסקי, 2010).

בתוך עולמו הפנטזמטי של הרוצח

מעשה בהרג נוקט טכניקות תיעוד קונוונציונליות: ראיונות, היסטוריה שבעל פה ותיעוד מתבונן, אך הטכניקה המשמעותית ביותר שהסרט נוקט היא טכניקת ההמחזה או ההעמדה מחדש. טכניקה זו מוסיפה לסרט ממד רפלקסיבי, תאטרלי, פנטזיונרי, הזוי. אופנהיימר מבקש מהרוצחים שהוא מראיין לשחזר עבורו את מעשיהם, הצעתו נלקחת ברצינות יתרה והרוצחים-בפנסיה מוצאים את עצמם מעורבים עד מעל הראש בכתיבת תסריט, ליהוק, בחירת לוקיישנים, איפור ומדידת תלבושות. **מעשה בהרג** כולל קטעים אחדים מתוך סרט דמיוני שהרוצחים שוקדים עליו, וכן חלקים נרחבים של "מאחורי הקלעים": הוא מתעד את המתרחש בחדרי ההלבשה, מאחורי המצלמה, לפני ואחרי הצילומים, בזמן האיפור וליהוק והדרכת ה"שחקנים". אופנהיימר אף מביא את הערותיו האוטוריטריות של אנאר קונגו על מידת הריאליזם של הסצנות המבוימות, ומוסיף קטע מתכנית אירוח שבה מרואיינים הרוצחים על הסרט שהם מפיקים.

את הרעיון להשתמש בהעמדה כתחבולה מרכזית שואב אופנהיימר מאופני הסיפור שנוקטים אלו שביצעו את ההשמדה (אופנהיימר ראיין עשרות רוצחים לפני שהחליט למקד את סרטו באנאר קונגו). כשהוא התחיל בתהליך העבודה שלו על הסרט הוא הבחין כי הפושעים עצמם להוטים לשחזר את רוטינת ההרג וכי הם עושים זאת בתאטרליות ברורה. המידע שהופקד בידי של אופנהיימר, הדיווח על ההרג, אינו עובר באופן ורבלי אלא דרך ג'סטות גופניות, הדגמות, הצבעות חוזרות ונשנות על מיקומים מדויקים ושימוש באמצעי המחשה. התגלמות הרוצח כסדרה של פעולות מותיר אותנו עם פעולת הרוצח בלבד ומוחק לחלוטין את מי שעליו היא מבוצעת. אופנהיימר הבחין כי השימוש שעושים הרוצחים בהעמדה במהלך הראיונות נובע מהאלמנט הרוטיני, היצרני והתכליתי שהיה ברציחות – בשימור מעשי הרוצח כאמצעי בלבד הנובע מתפקידם, לשיטתם, של הרוצחים בהיסטוריה. נוסף על כך, באמצעות ההעמדה הופכות הרציחות לריטואל, לא רק במובן החזרתי והשגור, אלא גם במובן הנצחי: ההעמדה הופכת את הרציחה לדפוס בהווה מתמשך, דפוס המכוון כלפי "פושעי" עבר וכלפי אלה עתידיים. ההעמדה פועלת כאן כמטבע תרבותי, כאסטרטגיה היסטוריוגרפית וכאקט של כוח והרתעה.

מתוך ההבנה ששחזור זה אינו הדגמתי גרידא, אלא פרפורמטיבי וכרוך באופן שבו הסיפור שהרוצחים מספרים לעצמם מקבל משנה תוקף, אופנהיימר מאמץ ומעצים את ההעמדה, ומשחרר אותה מכל מחויבות לאירועים שאכן היו. הסרט נפתח בסצנת מחזמר סוריאליסטית, שבה על רקע נוף מרהיב רוקדות נשים בשמלות אדומות, ודמות גרוטסקית בדראג רוקדת לצדו של גבר מזדקן. סצנה נוספת מציבה את הרוצח לצד ראשו הכרות של קורבנו, כשהרוצח פונה בדברים לראש הכרות, ומתמרח בדמו ובאיבריו. כל אלו הם תוצר של הזיה ופנטזיה הרחוקים מרחק רב משחזור פעולות ההשמדה או ייצוגן באופן מהימן. העודפות האסתטית וההיפר-ויזואליות של הדימויים – בסצנה הראשונה עודפות של יופי, בשנייה עודפות של דם, בשר וזוועה – מרחיקים אותנו מהמציאות ומובילים אותנו ישירות אל תודעתו הפנטזמטית של הרוצח. הקטעים שמתעדים את מאחורי הקלעים של הסרט מספקים גם הם הצצה לאופני הבנייה של הנרטיב, ההיסטוריה וההצדקה האידאולוגית. הוראות בימוי, ליהוק, חזרות עם ניצבים ותחקיר, מדגימים מהו הרציונל ומהם הקריטריונים, כיצד דברים צריכים להיראות: מהם גילויי הבהלה של הנחקרים, מה מינון האכזריות שצריכים להראות חברי מיליציה שפושטים על כפר ומשמידים אותו עד היסוד, ועוד.

השימוש בז'אנרים הוליוודיים ומקומיים גם הוא מרחיק אותנו עוד יותר מתיעוד אותנטי שנאמן לאירועים, אך מקרב אותנו להבנות אחרות. ראשית, לקולנוע תפקיד מרכזי בהבניית תודעת הכזב של אירועי ההשמדה ובלגיטימציה של ההשמדה. הרוצחים מספרים כי סרטים פופולריים שראו לפני שהתפנו לבצע את מלאכת

ההשמדה, סיפקו השראה וניסחו את האופן שבו ראו את עצמם בשעת הרצח. לקולנוע היה גם תפקיד מרכזי בבנייה הרטרואספקטיבית של הנרטיב ההיסטורי של אירועי 1965. אירועים אלו צרובים בתודעה האינדונזית כניצחון הרואי על אויבי האומה, הודות לסרט שהפיקה הממשלה ושהצפייה בו הייתה חובה על כל אזרח במשך עשרות שנים. סרט התעמולה, שמשמש גם הוא בקטעי העמדה רבים, בעלי אופי גרפי, נוטף דם ופנטסטי, הפך לטקסט מרכזי בכינון הדמיון הלאומי. ואף על פי שההעמדה נתפסת כאורגנית לשיח התרבותי, השימוש בז'אנרים הוליוודיים נדמה כמגיע מבחוץ. כאן יש להביא בחשבון שני אלמנטים צורניים והיסטוריים בעלי חשיבות. ראשית, הקולנוע האינדונזי, כמו רובו של הקולנוע הדרום-מזרח אסייתי, מאופיין באדפטציה ופסטיש של ז'אנרים ואסתטיקה הוליוודית, כך שהז'אנרים ההוליוודיים אינם זרים או חיצוניים לתרבות זו, אלא מוטמעים בה. שנית, היטמעות זו היא תולדה של השליטה האימפריאלית האמריקנית בשוק ובמערך השלטון במדינות דרום-מזרח אסיה. ליצוא סרטים הוליוודיים למזרח היה חלק משמעותי מיצירת תלות של מדינות אלו בתוצר האמריקני וקידום דעת קהל אוהדת כלפי השליטה האמריקנית. השתלטותו של גנרל סוהרטו על המדינה ורצח העם באינדונזיה נעשו בידיעה ובסיוע אמריקני. הבחירה בז'אנרים הוליוודיים אינה מקרית או כפויה מבחוץ, היא אינהרנטית לתרבות האינדונזית ולברית הדמים של המדינה עם ארצות הברית.

לסיכום, נשאל היכן נמצא האפקט התיעודי של הסרט? האפקט תיעודי נמצא במבט שמספק אופנהיימר לאופן שבו מתכננים הרוצחים לפרטים, מתוך חזון אמנותי נלהב, משנה אסתטית ודקדקות מימטית את הייצוג ההיסטורי של מעשיהם (ייצוג שאין בו כלום מן התיעוד). תכנון הייצוג ממסגר ומשכפל את ההבניות האידיאולוגיות (עוד סוג של "בימוי" עם תוצאות לא-בדיוניות בעליל) שמאפשרות את ההשמדה מלכתחילה. הנחת היסוד של אופנהיימר היא כזאת: כדי להיות מסוגלים לגעת באירועי 1965 יש להעמיד על בדת ההיסטוריה את תודעת המקרבן, את הגורמים שהופכים בעיניו את ההשמדה ללגיטימית, שמתדלקים את ההרג ושמשתיקים, גם כיום, את זעקת הצדק של הקורבנות. מבחינת אופנהיימר המצלמה אינה אמצעי המסגיר אמת, אלא כזה המסגיר תודעה, וחושף את העיוות או האבסטרקציה שמאפשרים את הזוועה.⁵

למי שחש שאופנהיימר בוגד במחויבות התיעודית לאותנטיות, יש להזכיר שמחויבותו של התיעוד לאותנטיות מאז ומעולם עמדה בספק. הסרט הראשון שהכריז על עצמו כתיעוד מהימן – סרטו של רוברט פלאהרטי מ-1922 **נאנוק איש הצפון** – היה למעשה כל כולו העמדה מחדש של סצנות שצילם פלאהרטי שנים קודם לכן ואשר אבדו כששרפה בחדר העריכה כילתה את הפילם. מעבר לסצנות שכביכול צולמו בעבר ושוחזרו מול המצלמה, היו גם לא מעט סצנות שפוברקו כליל. פלאהרטי נסע אל מחוז התיעוד שלו, מפרץ הדסון, קנדה, וגייס את קהילת האינואיטים המקומית ליצור עמו את הסרט. בעודו שומר על האוטוריטה הבמאית שלו, יצר בסיוע האינואיטים אקזוטיזציה בוטה של חייהם במסווה של תיעוד. כיום, לאחר שנחשף הפברוק, נתפס **נאנוק איש הצפון** כסרט שערכו התיעודי הוא בחשיפתו את התודעה האימפריאליסטית, ואת הפנטזיות האקזוטיות שהציגו את האינואיטי כאחר. דמיון זה אפשר, בעשורים המוקדמים של המאה החולפת, את עקירתם והרעבתם של האינואיטים, בעוד תאגידים קנדיים וצפון אמריקניים השתלטו על שדות הנפט של מפרץ הדסון.

⁵ האמת התיעודית נתפסת כאמת של תודעה, כאמת פרפורמטיבית. כלומר, גם אם המצלמה מוציאה מאנשים "מופע" ולא הוויה אותנטית, המופע עצמו, והאופן שבו הם מעוניינים להיראות מבעד לעיניהם של אחרים, מסגיר את מה שמנתב את אופני פעולתם, את הסיפור שהם מספרים לעצמם, את האופן שבו מובנה בעיניהם העולם. אופנהיימר מצטט פה את ז'אן רוש, אחת מדמויות המפתח של קולנוע הווירטה הצרפתי.

קולו של הסרט:

שלא כמו בנאנוק איש הצפון, בסרטו של אופנהיימר השימוש בהעמדה אינו מוסווה, אלא משמש כאחד הצירים המרכזיים בסרט. למעשה, הסרט המבויש שהרוצחים עמלים עליו מבליח רק לרגעים קצרים. לאורך רוב הסרט אופנהיימר נוקט טקטיקה של פריים כפול: חשיפת הסרט, מערך ההפקה והאפרטוס הקולנועי בכללותו של הסרט בתוך הסרט. הכפילות הזאת יוצרת מרחק אירוני בין הצופה למתרחש על המסך, והמרחק הזה מאפשר לצופה מרחב פרשני שבו עליו לנסח לעצמו את האירועים. האסתטיקה המוגזמת, האופראית כמעט, של הסרט המבויש ותחמתו בין קטעים החושפים את ומדברים-על, תפקידם ליצור אפקט ברכטיאני של הזרה וניכור. חוקר הקולנוע ביל ניקולס מסביר את השימוש האסטרטגי בהעמדה כקריצה שקורץ הבמאי לצופה מאחורי גבם של הגיבורים שלו.⁶ הקריצה היא ג'סטה גופנית, פרפורמטיבית, שובבית, היוצרת אפקט של הגחכה, ובעיקר תחושה של חוזה אירוני שנחתם בין שני גורמים על חשבונם של צד שלישי. תעלול זה מעורר את התחושה שאופנהיימר מתנשא מעל מושאי התיעוד שלו, ושהתיעוד שלו אינו אתי.

החטא שחוטא אופנהיימר לגיבוריו בעודו חושף את המנגנון האידאולוגי של הייצוג, את שלדת ההגמוניה וברגי התעמולה במערומיהם, יחד עם הצפייה בקטעי ההמחזה הראוותניים של ההשמדה והשתתפות בפנטזיות הרצחניות שמצדיקות את ההרג וחוגגות אותו – כל אלו שמים את הקהל בעמדה מטרידה ומכעיסה של שיתוף פעולה מכורח. שלא כמו בסרטי העדות, אין כאן ברית מוסרית שנוצרת בין הסובייקט הטראומטי ששוטח את עדותו, ובין הקהל, שעל ידי האזנה לעדות מאפשר פתח לעשיית צדק ולתיקון. הקול של הסרט הוא אינו קולם של גיבוריו, הגנגסטרים, מבצעי ההשמדה. אם כן, מהו קולו של הסרט?

בסקירה שלו על הסרט מביע ניקולס אי-נוחות ובלבול מהמקומות שבהם אופנהיימר לא מאותת לצופיו באופן ברור אם מדובר בקטעי העמדה או לא. הקריצה, לטענת ניקולס, מסגירה את קולו של היוצר ומעניקה משמעות לסרט כולו. כשהעמדה לא ממוסגרת על ידי קריצה ניטלת ממנה האירוניה, מה שלדברי ניקולס יוצר אצל הצופה פרדוקס אקזיסטנציאלי: תחושת האותנטיות מתערערת, וההפרדה שבין המציאות החברתית והעולם הפנטזמטי המושחת מן היסוד של הרוצחים מיטשטשת. אבל האין זה מה שאופנהיימר רוצה ליצור אצל צופיו – תחושת מועקה קיומית ותחושה של בלבול ערכי מוחלט? המקומות שבהם מיטשטשים הגבולות יוצרים דריכות ואמביוולנטיות, ובעיקר שמים את הצופה במודעות מוגברת למקומו שלו לנוכח המתרחש על המסך, ולנוכח היוצר. אופנהיימר הוא יוצר בוגדני – הוא בוגד בגיבוריו, כשהוא קורץ לקהל מאחורי גבם, והוא בוגד בקהל כשהוא לא מקפיד על הסכם הקריצה. ה"בגידה" משאירה את הקהל ללא סמכות מוסרית, ללא קול שינחה אותם.

יש עוד קול בסרט, קול מושתק, שאינו נשמע ונותר ללא מי שיתבע אותו – קולם של הקורבנות. שתיקתם המוחלטת, וההתעלמות הגורפת מכך שקול כזה קיים, רודפת כל פריים ופריים בסרט. שתיקתם היא הרעש הלבן שמלווה את הסרט כולו, רעש מחריש אוזניים שגורם לצופים לנוע באי-נוחות במקומם. הקול שהסרט לא משמיע, וכביכול גם לא מכיר בו, אך מעצים ומדהדה, הוא קול תביעת הצדק של הקורבן. בהיעדרו של קול זה נותר הצופה עם מציאות מסויטת, הזויה, נטולת מצפן מוסרי – מציאות של חברה ללא צדק וללא ענישה. המודעות שמתעוררת בצופה אל מול חוסר הנוחות והמועקה שלו, בהיותו נתון בתוך מציאות חברתית כזו, היא

⁶ ניקולס על מעשה בהרג: <http://billnichols.net/2013/08/10/the-act-of-killing>

העמדה הפרשנית שאופנהיימר מבקש להציב בה את צופיו. ומתוך המקום הזה מתבררות לצופה מגבלותיו וחוסר האונים שלו.

הסרט לא נותן לצופיו תחושת אישוש מוסרי, תחושה שהערכים החברתיים הם בני תיקון, אלא מציב מול הגיבורים וגם מול הצופים מראה אפלה. בגרסת הבמאי נחתם הסרט בטריפטיך של שלושת גיבוריו הראשיים – מי שלאורך הסרט מדבר בגלוי וללא הינד עפעף על מעשיו הרצחניים – אנואר קונגו, מסיים את הסרט חפוי ראש ומובס. השחזור המומחז של מעשיו מביא אותו להכרה כי פשעיו רודפים אותו. לקראת סוף הסרט הוא חוזר לזירת הפשע שלו ומנסה להתוודות. קולו משתנק, תחושת החרטה נתקעת בגרונו והוא מקיא. אופנהיימר ממשיך לצלם אותו, ונותן לו לצאת מהזירה חפוי ראש ומעורער. אין זה וידי המוליד חמלה ומוביל לכפרה. משם חותך אופנהיימר לשוט קצר המראה את אדי זולקארדי יושב בתוך מכוון יופי באחד מקניוני הענק באינדונזיה, סמל להשתלטותה של חברת הצרכנות. לצדו בתו, שהיא תולדה מובהקת של חברה חומרית שכזו, מקבלת עיטוי ראש. אדי מתבונן במראה במבט אטום. משם חותך הסרט להרמן קוטו, דמות כמו ארלקינית שמופיעה לאורך רוב הסרט בבגדי דראג, ובפריים סטטי מראה אותו מתופף על מערכת תופים בלהט. נאמן לתפקידו כשוטה הכפר, הרמן מחלץ מהגיבורים את האמת שלהם, הדימוי שלו כאן הוא של טירוף טהור, הזיה מוחלטת. הטריפטיך מסכם את הסרט בקרשנדו פסימי בדיוק מפני שהוא מציג לראווה את החשכה שעוטפת חברה שבה אין תיקון לקורבנות: את העוול שאין לו תיקון, את האטימות האכזרית, ואת הטירוף שבה. גם אם הסרט משיג את מטרתו – לעורר בצופה מודעות חריפה לעיוות התודעתי של החברה שהוא מתעד – הצופה אינו בעמדה של מי ששופט או מעניק חנינה, את זה יכולים לעשות רק ערכאות הצדק וההיסטוריה עצמה.

מעשה בהרג, 2012

במאי: ג'ושוע אופנהיימר, בשיתוף עם כריסטין סין ואנונימוס

מפיק: סיגן בירג סורנסן

צילום: קרלוס ארנגו דה-מונטיס, לארס סקרה

עורכים: נילס פג אנדרסן, יאנוס בילסקב יאנסן, שרלוט מונק בינגסטן, אדריאנה פאטו-וילס מיסטרר, מאריקו מונפטיט