

שחזור מדומיין

על סרטו של ג'ושוע אופנהיימר "מעשה בהרג"

מאת: מירב פרץ

הסרט **מעשה בהרג** (The Act of Killing) מאת ג'ושוע אופנהיימר נפתח בתיאור מילולי, סטנדרטי לז'אנר, שנועד למסגר את הסרט בהקשריו ההיסטוריים. ב-1965, כך מוסרות הכתוביות, אחרי שהדיח הצבא את הממשל האינדונזי, נרצחו באינדונזיה למעלה ממיליון אנשים שהאשמו בקומוניזם, ביניהם גם חברי איגודים, איכרים חסרי אדמה, אינטלקטואלים ומיעוטים סיניים. את מעשי ההרג הוציאו לפועל גנגסטרים וחברי מיליציות, שממשיכים לשמור על עמדת כוח עד היום. כתוביות הפתיחה ממשיכות ומצהירות על כוונת הסרט: "כשפגשנו את הרוצחים, הם סיפרו לנו בגאווה סיפורים על מה שעשו. כדי להבין למה, ביקשנו מהם ליצור סצנות על ההרג באילו דרכים שיבחרו. הסרט מלווה תהליך זה ומתעד את השפעותיו."

ההקדמה התמציתית הזו מקפלת בתוכה שאיפות גדולות למדי. מאחורי הבקשה התמימה למראה, "ליצור סצנות על ההרג", מסתתרת גישה חדשנית לתיעוד השחזור הרטרוספקטיבי. מה שאופנהיימר מציע לרוצחים למעשה הוא לשחק את עצמם בסרט בדיוני שמבוסס על זיכרונותיהם ממעשי ההרג, אך גם נתון לפרשנות חופשית של המדיום. מבחינת הרוצחים, השחזורים הם חלק מסרט עלילתי-בדיוני, שאמור לשמר את האירועים ההיסטוריים ולהביא אותם בצורה אטרקטיבית לקהל הרחב. מבחינת אופנהיימר, מדובר באמצעי שאמור לספק לסרט המסגרת (התיעודי) צורה, תוכן ומשמעות. הפרויקט הייחודי הזה הופך בהדרגה את מעשי הרצח המשוחזרים לסצנות ראוותניות, צבעוניות, ברוטליות וגרוטסקיות מתוך סרט מדומיין, שמשולבות כלשון (לצד תהליך העבודה עליהן) בתוך הסרט התיעודי של אופנהיימר.

המקום המרכזי שמוקצה לסרט המדומיין בתוך **מעשה בהרג** הופך את האחרון ליצירה שמתמקדת בעולם של דימויים ואשליות. אופנהיימר לא מתעניין בדפוסים היסטוריים טיפוסיים של טבח ההמונים באינדונזיה, אלא ב"תת-מודע" של מבצעיו, באסוציאציות ובפנטזיות שמונחות בתשתית תודעתם הרצחנית. זוהי ללא ספק משימה ייחודית ומסובכת, שהייתה עשויה להניב תוצאה מרתקת, אלא שמידת הצלחתה תלויה באופן מכריע באמצעים המשמשים להשגתה וביכולת שלהם להעניק תוקף משכנע לעבודת התיעוד.

עד כמה שלא תתאמץ היצירה הקולנועית-תיעודית למתוח (בצדק) את גבולותיה, עד כמה שלא תדגיש את האלמנטים הבדיוניים והאמנותיים שלה, היא אינה רשאית להתעלם מתו-ההיכר שמיחד אותה, "פיסות המציאות" שמהן היא מורכבת. הקשר ההדוק שהיצירה הדוקומנטרית מקיימת עם ה"מציאות" (במובנה הפשוט והאינטואיטיבי ביותר, לפני שהפוסטמודרניזם הוציא אותה אל מחוץ לחוק) והשימוש שהיא עושה בשחקנים חברתיים (ולא מקצועיים), מטילים על האמצעים ועל תוקף המידע שהיא מספקת אחריות תיעודית, שחופפת במובנים רבים לזו שמוטלת על המסמך האנתרופולוגי. כל זה נכון שבעתיים בסרט כמו **מעשה בהרג**, שממוסגר בהקשרים היסטוריים ותרבותיים ספציפיים, ושמגלם פרספקטיבה מערבית, בעלת זכויות-יתר, על חברה שמזוהה עם נחשלות ועם נחיתות תרבותית.

אולם אחריות תיעודית היא כנראה הדבר האחרון שמעניין את אופנהיימר. **מעשה בהרג** מתרחק כל כך מהיסודות שעליהם נשענת העבודה התיעודית, עד כדי ניתוקם של התרבות, החברה, האנשים, העבר וההווה "המתועדים" ממה שמכונן אותם. במאמר זה אבקש להראות כיצד שתי תחבולות מתודולוגיות (שכרוכות זו בזו) הופכות את עבודת התיעוד של **מעשה בהרג** לשחזור מדומיין ולוקה בחסר של מה שהוא מבקש להציג כחיים

של אחרים. תחבולות אלה אינן רק עניין אתי. הן מובנות לתוך הצורה והתוכן של הסרט, משבשות אותם ללא הרף, ומובילות בקצה התהליך ליצירה קולנועית פשטנית ומפוקפקת.

תחבולה ראשונה: שליטה טוטלית על המסקנה התיעודית

מבלי להעמיק בשאלה עד כמה היה מעורב אופנהיימר בתהליך העבודה על הסרט המדומיין,¹ מה שברור זה שהוא התווה את נקודת המוצא בעשייה הקולנועית של הסרט. הצעתו לחבורת הרוצחים האינדונזים – להשתתף בסרט בדיוני שמבוסס על מעשי ההרג – מכתובה לפחות שלושה היבטים של השחזור הוויזואלי: מה יהיה מדיום השחזור (סרט קולנועי), מי יהיו גיבוריו (הרוצחים עצמם), ומה יהיה תוכנו (אקט ההרג).

ניתוב השחזור הרטרופקטיבי למדיום הקולנועי הוא כנראה המניפולציה המתוחכמת ביותר שנוקט אופנהיימר. הבאת הרוצחים אל תוך עולם שנהגה במונחים קולנועיים-בדיוניים רק כדי לאשש את הדומיננטיות של מונחים אלה היא מהלך של שליטה טוטלית על התוצאה, שבו כמעט שום פרט אינו נתון ליד המקרה או לאסוציאציה חופשית. אף שמבחינה תאורטית יכלו הגיבורים למסגר את השחזורים שלהם בכל ז'אנר בדיוני שיבחרו, הבחירה שלהם בז'אנרים הוליוודיים – שהיו ונתרו (כנראה ברוב התרבויות האנושיות) הפרדיגמה השלטת בקולנוע הפופולרי ובית הגידול העיקרי של האייקונים הקולנועיים הגדולים – היא בלתי נמנעת. עצם קבלת ההזדמנות ליצור סרט בדיוני (כולל מימון עלויות ההפקה שלו) היא שמובילה את הרוצחים לנסח את הנרטיב שלהם במונחים הוליוודיים, ולהשתעשע בכל מה שמצוי ברפרטואר הדימויים הקולנועי שלהם – שעטנז של ז'אנרים אמריקאיים פופולריים (מערבונים, סרטי אימה, פילם-נואר, מופעי דראג ומיזיקלז), המשולבים עם אלמנטים קיטשיים של הקולנוע האינדונזי המקומי.

במקביל להכתבת מדיום השחזור, ההצעה של אופנהיימר להתרכז באקט ההרג עצמו, ולא בהיבטים אחרים של האירועים ההיסטוריים, יוצרת בהכרח ברטליזציה של השחזור. הסצנות שהרוצחים מבצעים מתרכזות בעריפת ראשים, בתלישת אברים מדממים ובשלל שיטות רצח ועינויים שמשוחקים בדרמטיות-יתר.

ולבסוף, הציפייה המשתמעת מהרוצחים לשחק את דמויות הרוצחים בסרט, ממצה את המהלך המניפולטיבי עד תומו. היא משיגה את הטשטוש הרצוי בין הביצוע הקולנועי למציאות המשוחזרת, בין הבדיוני למדומיין, בין דימויים שמנתבים את העשייה הקולנועית הנוכחית של הרוצחים לבין אלה שהזינו את מעשי הרצח שלהם לפני למעלה מארבעה עשורים.

נראה אפוא שהאסטרטגיה של אופנהיימר, המגבילה את השחזור בשלושה צירים מרכזיים (מדיום-גיבורים-תוכן), מספקת בנקודת המפגש ביניהם שליטה כמעט מלאה על האופן שבו ישחזרו הרוצחים את עברם. התוצאה המתקבלת שלא במפתיע – שחזורי רצח ברטליים בעלי זיקה ברורה לשלל דימויים הוליוודיים – נועדה להצביע על קשר סיבתי בין האכזריות של הרוצחים לבין הערצתם את התרבות האמריקאית. הקשר הסיבתי בין האמריקניזציה (או ההתמערבות) לבין פשעי "הטיהור הפוליטי" באינדונזיה, שהולך ומסתמן

¹ למרות התעקשותו של אופנהיימר על כך שנתן לרוצחים יד חופשית בהחלטות היצירה והביצוע של הסרט, קשה להאמין שהנוכחות בזירת הצילומים של מי שהוא גם במאי מקצועי, גם הוגה הפרויקט הקולנועי, גם אחראי על מימונו וגם גבר אמריקאי מתמצה בהתבוננות פסיבית. דברים שאופנהיימר עצמו אמר בראיון לסינמה סקופ (cinema scope), שבהם תיאר כיצד העמיד, צילם וערך את הסצנה ש"משחזרת" את הטבח בכפר Kampung Kolam, מרמזים על כך שהיה מעורב, במידה כזו או אחרת, גם בניואנסים הפנימיים של הסרט המדומיין.

כמסקנה המרכזית (שלא לומר היחידה) של הסרט התיעודי, מושג באמצעים הכרחיים ומוכתבים מראש. הסצנות הבדיוניות של הסרט המדומיין מבקשות להזין ולתת תוקף, בכל פעם מחדש, לאותו רעיון אפרירי שבתוכו הן לכודות.

האנתרופולוג קליפורד גירץ טען שכתבים אנתרופולוגיים אינם שונים מהותית מתיאורים ספרותיים, במובן זה שגם הם יצירות של פיקציה ושל דמיון המורכבות כולן מפרשנויות על גבי פרשנויות. עם זאת, גירץ מבהיר כי העבודה האנתרופולוגית מובחנת מהותית מהיצירה הספרותית בתנאי היצירה ובמטרות שלה. אבחנה זו משתקפת, בין השאר, בכך ש"עבודת התיעוד של תרבויות אחרות צריכה להיבנות במונחים השאובים מתוך מסגרות האינטרפרטציה שאנשים מאותה תרבות מחילים על ניסיונם, משום שזה הדבר שהם מתיימרים לתאר."² מאוחר יותר כתב גירץ כי "כל מי ששואף לספר למי שחי חיים מהסוג הצרפתי איך זה לחיות חיים מהסוג האתיופני", מן הראוי שיאפשר לאנשים שעליהם הוא כותב "קיום בדוי בתוך הטקסט שיתאם את הקיום הממשי שלהם בתוך החברה."³

במובן הזה, גם אחרי שמביאים בחשבון את מה שכבר הפך מזמן למוכן מאליו – שהכותב ונקודת המבט שלו הם חלק בלתי נפרד מכל טקסט שהוא יוצר – נראה שהטכניקה המניפולטיבית של אופנהיימר חוטאת לאחריותה התיעודית הבסיסית. היא "מכניסה מילים" לפיהם של מתועדיה וכופה עליהם התנהגות מסוג מסוים, רק כדי לאשש את ההנחה המוקדמת עליהם. היא הופכת על פיו את הסדר ה"הגיוני" בין תיעוד למסקנה. במקום להתבסס על הגרסה ה"אותנטית" של הגיבורים ומתוכה לגזור את הרעיון התיעודי, במקום לאפשר לעבודת התיעוד להוביל להתדיינות לוגית ולעבר מגוון תרחישים בלתי צפויים מראש, אופנהיימר שולט על עבודת התיעוד ומנתב אותה למסקנה יחידנית שלא במקרה הוא ההוגה שלה.

אולם החתירה המניפולטיבית של הסרט לעבר קשר סיבתי מושלם בין תיעוד למסקנה לא מצליחה להגיע ליעדה בשלום. קשה להשתכנע באמינותו של רעיון שכל הדוגמאות מוכוונות אליו באופן מגמתי. הקשר בין התרבות האמריקנית לטבח ההמונים באינדונזיה הוא אולי נושא מעניין וראוי לדיון שאינו מנותק מהמציאות, אלא שהאמצעים המניפולטיביים שמובילים אותו, מנטרלים ממנו את הקשריו הרחבים (גם המערביים וגם המקומיים) ולא מצליחים להפוך אותו למשכנע.

הסרט מצמצם את המעורבות של מדינות המערב במעשי הרצח באינדונזיה ליצוא של דימויים קולנועיים אמריקניים אלימים. כתוביות הפתיחה אמנם מוסרות בלקוניות שממשלות המערב סייעו ישירות ברצח ה"קומוניסטים" באינדונזיה (וכנראה מתכוונות למה שמכונה "דוקטרינת ההלם", קרי הסיוע שסיפקו ממשלות מערביות למשטרים אפלים בעולם השלישי בעתות משבר, כדי להשיג בתמורה שליטה כלכלית⁴), אולם מהות הסיוע נשארת בלתי מפוענחת לאורך הסרט. זה לא מספיק לפזר פה ושם קטעים מצולמים של קניונים, או לחזור על המנטרה שלפיה המילה "גנגסטר" בשפה המקומית מקורה בצמד המילים free man באנגלית. בסופו של דבר, ההעדפה שניתנת לעולם האשליות והדימויים בסרט מבטלת את ההיבטים הממשיים (הכלכליים והאידיאולוגיים) של מעורבות המערב במעשי הרצח.

² גירץ קליפורד, פרשנות של תרבויות (מתרגם: יואש מייזלר). כתר, 1990. (פורסם לראשונה ב-1973).

³ גירץ קליפורד, עבודות וחיים (מתרגם: אהד זאבי), רסלינג, 2005. (פורסם לראשונה ב-1988).

⁴ קליין נעמי, דוקטרינת ההלם: עליית הקפיטליזם של האסון (מתרגמת: דבי אילון). הוצאת אנדלוס, 2009.

גם תפקידם של המנגנונים המדינתיים והצבאיים באינדונזיה – בהכונה למעשי ההרג, במיסודם ובפטרית מבצעהם מעונש – נותר מעורפל. **מעשה בהרג** מעצב את התפיסה העצמית של הרוצחים במונחים של אינדיבידואלים חופשיים, גנגסטרים אנטי-ממסדיים שרוצחים מתוך הערצה לאייקונים הוליוודיים. הפרזה בחשיבותה של הפנטזיה הקולנועית כגורם שמזין את הרציחות, והשארת המבנה הפוליטי-חברתי האינדונזי מחוץ לתמונה, יוצרות אינפנטיליזציה של הגיבורים. הרוצחים מתוארים כחסרי "כישורים מערביים" – להבחין בין מציאות לבדיה, להפנים ללא תוצאות מזויעות דימויים מערביים, או ליצור סרטים שאינם אלא חיקוי מגוחך ונחשל של המקור ההוליוודי. במלים אחרות, הם מוצגים כתוצרים של תרבות שסובלת מ"התפתחותיות מוטעית", תרבות שצועדת באותו כיוון ולאותה מטרה של "ההתפתחותיות הנכונה" (המערבית), אך מצויה בשלב מוקדם יותר (או שאיבדה אוריינטציה) במסלול ההתקדמות שלה.⁵ בכך המסקנה המוגבלת והמוכוונת מראש של **מעשה בהרג**, זו שנועדה לנסח ביקורת מוסרית על המערב, משיגה את ההפך הגמור, ונופלת למלכודת של ניסוח התרבות ה"אחרת" במונחים של חוסר-התפתחות ונחשלות.

נראה שתחבולת השליטה הטוטלית שרקח אופנהיימר רוקחת מצדה אמת מוגבלת, שלא לומר כוזבת, של העבודה התיעודית. לא מדובר בניתוב לגיטימי של עבודת התיעוד לרעיון אחד מיני רבים, להפניית זרקור לכיוון מסוים כדי להאיר אותו במלוא מורכבותו. אם כבר, אפשר לדמות את העבודה התיעודית של אופנהיימר לחיפוש מתחת לפנס אחר חפץ שהונח שם מראש. בנסיבות האלה, מה שנשאר מהצפייה בסרט לא נחגג כהישג משמעותי, אלא נחוה כגימיק טרחני ומפוספס.

תחבולה שנייה: בריאת התהליך המתועד

הכוונת הגיבורים-רוצחים של הסרט התיעודי לפרויקט המדומיין מעניקה לאופנהיימר שליטה לא רק על אופי השחזורים הקולנועיים של מעשי הרצח, אלא מנתבת בעורמה גם את מה שמתרחש סביבם. היא יוצרת תנאים שבוראים את עולמם המתועד של הגיבורים כעולם חדש ומנותק מעולמם הקודם. זוהי תחבולה שחורגת ממנעד ההתערבות הלגיטימי של העבודה התיעודית (שגם בצורתה הפסיבית ביותר עשויה לעצב את חייהם של האנשים שבהם היא "מתבוננת"). אופנהיימר לא מצטרף לאירוע, לרגע, לעמדה או לתהליך קיימים כדי לתמרן בתוכם, אלא מבקש לעצב, מההתחלה ועד הסוף, את הסיטואציות ואת המצבים האנושיים שהוא מתעד. במקום להתעניין בדברים כפי שהם, הוא מעדיף ליצור בעצמו את מה שמעניין בסרט.

כאשר **מעשה בהרג** לא עסוק בהצגת סצנות סופיות מתוך המיזם השאפתני שהמציא, הוא מתעד בהרחבה את תהליך העבודה על הסרט המדומיין ואת המתרחש בעקבותיו. הרוצחים מחפשים נשים וילדים שישחקו בסרט, הרוצחים מבצעים מול קהל מקומי סצנות מהסרט, הרוצחים מסתובבים באיפור מוגזם ובתלבושות ראוותניות בזירת הצילומים, הרוצחים צופים בסצנות מצולמות כדי להגיב ולשפר אותן, הרוצחים הופכים בעקבות הסרט לכוכבים מקומיים, הרוצחים מספרים בגאווה על הסרט בתכנית אירוח בטלוויזיה. אין ספק שאופנהיימר הצליח להסיח את שגרת חייהם הקודמת של הרוצחים המזדקנים לעבר מציאות מלהיבה וצבעונית יותר. ממש כמו בתכנית הריאליטי, שמגייסות משתתפים תאבי פרסום לחשיפה מניפולטיבית מול מצלמה, גם אופנהיימר מבטיח במובלע לרוצחים להפוך לכוכבים, ואז מתעד את המציאות שהבטחת השווא שלו יוצרת. התוצאה,

⁵ לוי-שטראוס קלוד. גזע, היסטוריה, תרבות (מתרגם: אמוץ גלעדי). רסלינג, 2006. (המסה "גזע והיסטוריה", שמתוכה לקוח המונח, הופיעה לראשונה ב-1952).

בדומה לז'אנר הריאליטי, היא מציאות מלאכותית שקשורה באופן קלוש, אם בכלל, לחיים ה"אמיתיים" של המשתתפים, ערב כניסתם לפרויקט הנוצץ.

אין כל פסול בעצם היצירה של סיטואציה מלאכותית לצרכים תיעודיים. הבעיה היא שאצל אופנהיימר, לא רק הסיטואציה בדויה, גם הרעיון שהיא חותרת לעברו הוא בגדר המצאה. כאמור, המיזם הקולנועי שאופנהיימר הוגה כופה על אקט השחזור צורה ותוכן, ואלה מנתבים גם את הרוצחים (ולא רק את הצופים) להפריז בקשר הסיבתי בין האייקונים הקולנועיים שהעריצו לבין מעשי הרצח שביצעו. הנה דוגמה: אנואר קונגו, הגיבור הראשי של הסרט, מתאר באחת הסצנות כיצד הוא וחבריו נהגו בתחילת דרכם להכות למוות את קורבנותיהם, אך משהבינו שעליהם להימנע מהדם ומהסירחון עברו לשיטת החנק באמצעות חוט תיל, שהיא "נקייה" יותר. במהלך הצילומים על הסרט המדומיין, כשכובע קאובי בצבע ורוד-זרחני לראשו, "נזכר" אנואר שאת ההשראה לרצוח בחוט תיל קיבל בעצם מסרטי הגנגסטרים. גם אם אכן הושפע מסרטים אלה (מהסרט עולה כי הרוצחים ניסו כמעט את כל שיטות הרצח שיכלו לדמיין או להמציא, כך שלא צריך להתאמץ יותר מדי כדי לחלץ מהם גם השפעות הוליוודיות), מה שברור הוא שהסיטואציה המלאכותית שבה הוא מצוי מעצימה את מקומם של הסרטים ההוליוודיים בשחזור נסיבות הרצח. אמצעי התיעוד התחבולניים – המבקשים להכניס למעין "בלנדר תודעתי" שלושה אלמנטים: זיכרון, עדות ופרפורמנס – מכוונים את השחזור הרטרופסקטיבי להיבטים של פנטזיה קולנועית, ומשכיחים אלמנטים אחרים, חשובים יותר או פחות, שהיו עשויים להתגלות באמצעים תיעודיים "קונבנציונליים" יותר.

מעניין להשוות בהקשר הזה את **מעשה בהרג** של אופנהיימר לסרטו משנת 2003 של רית'י פאן, **S21: The Khmer Rouge Killing Machine**. בדומה לאופנהיימר, גם פאן (Panh) מציג בסרטו רוצחים מטעם המשטר, וגם הוא מביא אותם לזירת הרצח ומבקש מהם לשחזר ולהציג את מעשיהם מול המצלמה (אצל פאן, הגיבורים הם מוציאים לפועל של רצח עם שהתרחש בקמבודיה בשנים 1975–1979). אלא שפאן יוזם את הסיטואציה הקולנועית כדי לתאר באמצעותה משהו מהעבר, לא כדי לעצב אותו מחדש. הוא מבקש מהגיבורים-רוצחים לשחזר ולחקות את מעשיהם; הוא מעמת אותם עם אחד הניצולים ממחנה ההרג; והוא מציג לפנייהם מסמכים ארכיוניים מאותה תקופה – וכל אלה מציפים מחדש את הזיכרון המודחק של האירועים ומעניקים למציאות הרטרופסקטיבית נופך דרמטי ונראות ויזואלית. הישגים אלה שונים בתכלית מטכניקת הבניית הזיכרון של אופנהיימר, וההבדל המהותי הזה הוא שהופך את היצירה של פאן למפעימה, ואת **מעשה בהרג** לעבודה מטרידה ומקוממת.

"אנשים יודעים מה הם עושים. לעתים הם יודעים למה הם עושים את מה שהם עושים. אבל מה שהם לא יודעים הוא מה עושה מה שהם עושים", כך מישל פוקו.⁶ אחרי שהפרויקט המדומיין שהגה אופנהיימר עיצב מחדש, בהתאם להשקפותיו, את מה שהגיבורים ידעו באופן חלקי קודם (למה הם עשו את מה שהם עשו), הוא מצליח לברוא (שוב, באופן מוגבל ומגמתי) גם את התפיסות והרגשות הנוגעים לתוצאות מעשיהם.

המעורבות האינטנסיבית של הגיבורים בסרט הקולנועי מובילה אותם להתעמת עם הצד המוסרי של מעשיהם בצורה שלא הכירו עד שפגשו את אופנהיימר. אנואר, גיבור הסרט, מוצג כמעט לכל אורכו כאדם שמח וצבעוני, שמתייחס למעשיו בעליצות ובהתלהבות, אפילו כשהוא מתאר כיצד נהג לשתות ולהשתמש בסמים כדי לשכוח את מעשי הרצח. לקראת סוף הסרט התיעודי, כשאנואר מקבל הזדמנות לשחק בסרט המדומיין את דמות

⁶ Foucault Michelle, 1965. *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*. New York: Vintage Books.

הקורבן, הוא חש לראשונה הזדהות עם הנרצחים. "בזכות הסצנה", הוא אומר לאופנהיימר, "אני יכול להרגיש את מה שהרגישו האנשים שעיניתי". צפייה חוזרת בסצנה גורמת לו לבכות ולתהות אם חטא ואם סבלו העכשווי הוא עונשו.

שיאו של תהליך השינוי העצמי שעובר אנואר מתגלה בסצנת הסיום של הסרט. הוא חוזר לגג שבו הוציא לפועל מעשי רצח רבים ואומר: "אני יודע שזה לא בסדר, אבל הייתי מוכרח לעשות את זה." במהלך העדות, הוא נתקף בחילה, פונה הצדה, מתקשה לעצור בעצמו, ומקיא לתוך שוקת צדדית. רגעים אלה, היחידים שבהם נוכחותה של המצלמה התיעודית מסבה לאנואר חוסר נוחות, מספקים כנראה את קטע התיעוד הריאליסטי ביותר של מעשה בהרג. אבל גם כאן, הריאליזם הוא תוצר ישיר של המניפולציה התיעודית. נדמה שהעיסוק האינטנסיבי בדימויים קולנועיים היא שגואלת, בסופו של דבר, את נפשו של הגיבור. יותר מארבעים שנה חלפו מאז הרצח, אבל רק המפגש עם יוצר ומדיום מערביים מביא את אנואר לנסח את מעשיו במונחים "ראויים" של הזדהות, סבל, קורבנות והכאה על חטא, כלומר באותו סגנון תרבותי-מערבי שאת השפעותיו הסרט מבקש לבקר. אופנהיימר נוטל על עצמו את תפקיד הפסיכולוג, וגורם ל"מטופלים" שלו להרגיש בו-זמנית גם סבל וגם מעין-השלמה ביחס לעברם. אופנהיימר נוטל על עצמו את תפקיד השופט, ומנתב את הנאשמים להביע חרטה והתנצלות על מעשיהם. במובן הזה, תגובת ההקאה של אנואר בסוף הסרט, יותר משהיא מטהרת את הגיבור-רוצח, היא מבקשת לטהר את הצופה (ואולי גם את הבמאי) משעתיים של התענגות על מפגן אסתטי של ברטוליות נטולת מצפון ורגש – חוויית צפייה שהמוסר המערבי לא מסוגל להכיל.

בראיון ל-Hollywood Reporter התייחס אופנהיימר למעורבות-היתר שלו במציאות שהוא מתעד. "אני חושב שאם אתה יוצר מציאות בכל פעם שאתה מצלם מישהו", הוא אמר, "אז למה לא ליצור את המציאות באופן שהוא הכי מעורר-תובנות בנוגע לשאלות שאתה מנסה לענות עליהן". זוהי הסקה לוגית מרחיקת לכת ומופרכת. העובדה שממילא אי אפשר להגיע לתיעוד שמנטרל לחלוטין את נקודת המבט ואת ההשפעה של המתעד, לא מקנה הרשאה לפרוץ את אמצעי התיעוד ללא חשבון. עמדה כזו כמוה כטענה שמאחר שאי אפשר להגיע לחיטוי מושלם בשום סביבה, אין סיבה שלא לערוך ניתוחים בביוב.⁷

חציית הגבולות בסרטו של אופנהיימר היא במידה רבה המקור להתלהבות ממנו. אופנהיימר זכה לשבחים ולהערכה בזכות מה שהוגדר כגישה תיעודית חדשנית, שאינה כפופה לאבחנות מסורתיות בין תיעוד לפיקציה, בין ממשי לבדיה. אולם בצורה הזו של עבודת התיעוד טמון גם שורש החשד והספק, שמה שמוצג כעבודה תיעודית אינו אלא שחזור מדומיין ומוכתב מראש של האירועים ההיסטוריים. כשסרט תיעודי עסוק יתר על המידה בהתפעלות עצמית – מהחדשנות, מהנועזות ומהאסתטיקה שלו (ממש כמו הסרט המדומיין שהוא מוציא לפועל) – הוא עלול להחטיא מטרה נעלה לא פחות, החתירה לשחזור אמיתי ככל האפשר של הדבר החמקמק שהוא מתיימר לתעד.

⁷ דברים שאמר רוברט סולו. מצוטטים אצל קליפורד גירץ, ראו הערה 2.