

לשדוד ולהישאר בן אדם: מחשבות על "הפשע המושלם" (2020)

עידו לויט

"שפת המחווה היא שפת האם של האנושות"

בלה באלאש

הפשע המושלם, סרטו של אלון סהר משנת 2020, מציג חבורת פושעים הפורצת לבית עסק, שודדת את הכספת ונמלטת מהמקום. מרדף משטרתי אינטנסיבי מסתיים במותם של השודדים בידי נציגי החוק. את הנרטיב הקצר והסכמתי הרכיב סהר בתקופת סגרי מגפת הקורונה מבלי שנדרש לצאת מהבית ומבלי שצילם פריים בודד. הסרט מורכב כולו מעשרות חלקי סרטונים (בשילוב אפקטים קוליים) שסהר אסף מהרשת (או "שדד" כדבריו, ועל כך בהמשך) דרך אתרי השיתוף החינמיים YouTube (עבור הדימויים) וfreesound.org (עבור השמע). כך, הסרט שוזר יחד תוכן של שוד בית עסק ממצלמות אבטחה עם תוכן ממצלמותראש שהרכיבו פושעים במסגרת אירוע אחר ועם תוכן ממצלמותגוף של שוטרים מאירוע שלישי וצילומי טלוויזיה של מרדף מאירוע רביעי לכדי נרטיב קוהרנטי. למעשה, התיאור הזה אינו מדויק, שכן גם סצנה שמציגה אירוע בודד (למשל, הפושעים בדרכם למקום הפשע או סצנת המרדף) מורכבת בעצמה מקטעים שמקורם באירועים נפרדים רבים. בסך הכול, שבעים או שמונים השוטים המרכיבים את הסרט כולו לקוחים, לדברי סהר, מתיעוד של שלושים מעשי שוד שונים.¹ האירועים הנפרדים הללו הם אירועי אמת בלתי מבוזרים שצולמו והועלו לרשת – מאפיין שמערב את היצירה במודוס הדוקומנטרי, אף שהנרטיב המוצג מבוים.

שימוש בחומרי ארכיון קיימים הוא פרקטיקה קולנועית מקובלת, ובמסגרת הקולנוע התיעודי שימוש כזה הוא כמעט בגדר מאפיין מגדיר. גם ההסתמכות על חומרי ארכיון באופן בלעדי – כלומר היות הסרט כולו מיחזור של דימויים כבר-קיימים – אינה כשלעצמה חידוש (הדבר פחות מקובל ברמת ערוץ השמע). סרטי קולאז', כך מכונה הפרקטיקה הזו לעתים, נוצרים זה עשרות רבות של שנים בשוליים האוונגרדיים של העשייה הקולנועית, הן במסגרת עלילתית והן תיעודית. את הקולאז' ניתן למצוא גם בסרטים של אוטרים קנונים כמו ז'אן-לוק גודאר (היסטוריות של הקולנוע [Histoire(s) du cinéma], 1988; *Origins of the 21st Century*), וורנר הרצוג (*The Wild Blue Yonder*, 2005; *האש שבפנים* [The Fire Within: A Requiem for]), וכן בסרטים תיעודיים הפונים לקהל הרחב, כמו למשל סרטיו של רן טל, *ילדי השמש* (2007) ו-*1341 פריימים מהמצלמה של מיכה ברעם* (2022), שהערוץ הוויזואלי בהם מורכב כולו מחומרי ארכיון כבר-קיימים. *The Wild Blue Yonder*, המגולל נרטיב מדע בדיוני באמצעות רקונטקסטואליזציה של פוטאג' שצולם מחוץ לכדור הארץ על ידי מעבורת חלל של NASA, מהווה דוגמה טובה לפוטנציאל של סרטי קולאז' לאתגר את ההבחנה הבסיסית שבין העלילתי לדוקומנטרי. נרטיב בדיוני, שאבני

¹ יובל סער, "הפשע המושלם של אלון סהר: גונב את הרגעים הטובים", פורטפוליו, 13.9.2020, <https://www.prtfl.co.il/archives/134569>

הבניין שלו הן דימויים תיעודיים, מעורר שאלות בדבר היתכנותה של הבחנה מוחלטת בין המודוס העלילתי לבין זה הבדיוני, באופן שמהדהד את קביעתו של הרצוג כי אין כל הבחנה בין השניים, "they are all just films".² חתירה דומה תחת התיחום תיעודי לעומת בדיוני ניכרת במיוחד בפשע המושלם, ובמידה רבה מהווה את כוח המשיכה המידי של הסרט. זאת בעיקר משום שבניגוד לסרטו של הרצוג, שהרכיב התיעודי בו כולל צילומים מופשטים של נוף חללי, הדימויים המרכיבים את סרטו של סהר מתעדים התרחשויות "מהעולם הזה" המציגות בני אדם בפעולות קונקרטיות. במיוחד, הערבול של התיעודי והבדיוני בפשע המושלם ניכר בשימוש האינטנסיבי שהסרט עושה במה שחוקר הקולנוע דיוויד בורדוול (Bordwell) מכנה "סכמטות". לשיטתו של בורדוול, צופי קולנוע שואפים תמיד להבנות במוחם סיפור קוהרנטי, והם עושים זאת באמצעות שיבוץ המידע הנקלט מרצף הדימויים בתוך תבניות מנטליות קיימות, המכונות סכמטות. במילותיו של בורדוול:

בהבנת קולנוע נרטיבי, צופים מבקשים לתפוס את הרצף הקולנועי כמערך אירועים המתרחשים במסגרת מוגדרת ומאוחדים בהתאם לעקרונות של טמפורליות וסיבתיות. להבין סיפור בסרט זה לתפוס מה מתרחש, והיכן, מתי ומדוע זה מתרחש. לכן כל סכמטה של אירועים, התרחשות, זמן, וסיבה/תוצאה עשויה להיות רלוונטית להבנת סרט נרטיבי.³

בפשע המושלם בולט ארגון החומר התיעודי הדיסקרטי לפי קונבנציות מקובלות של הקולנוע הפופולרי. מעבר לשיבוץ האירועים בדפוס נרטיבי הכולל אקספוזיציה, סיבוך ופתרון בהתאם לתבנית הסיפור הקנוני, ניתן לציין את הפעלתן של מה שבורדוול מכנה תבניות ז'אנריות וסגנוניות: כאשר מוצגת דמות הממתינה ברכב לאחר שבשוט הקודם ראינו את הפושעים הולמים בכספת בעזרת פטיש גדול, אנו מבינים שמדובר ברכב מילוט ונהגו, על פי היכרותנו עם הפונקציה הזו מ'ז'אנר סרטי הפשע, וכאשר מוצג מסוק לצד דימויים של מרדף משטרתי ולאחר מכן נראית תנועת כלי רכב בכבישים מסועפים ממבט על, אנו מבינים את האחרון כנקודת המבט של היושבים במסוק העוקבים אחר הפושעים הנמלטים. השימוש הניכר בפשע המושלם בסכמטות כאלה ואחרות ביחס להסמכה אלה לאלה של דימויים, שאינם רק חסרים כל זיקה זה לזה במקורם אלא אף מפגינים דרך צירופם "שגיאות" מובהקות של רצף (לאורך המרדף, למשל, מזג האוויר מתחלף לסירוגין בין סגרירי וגשום לבין בהיר ושמש) – שימוש זה מבליט את כוחן הרב של סכמטות בהליך הבנת סרטים. אנו תופסים את האירועים ככאלה ש"מתרחשים במסגרת מוגדרת ומאוחדים בהתאם לעקרונות של טמפורליות וסיבתיות", אף שכל הסימנים מראים שהשוטים השונים צולמו במקומות וזמנים שונים ושמופיעים בהם אובייקטים וסובייקטים שונים. אפקט נוסף של מהלך זה הוא חשיפת ההבניה המלאכותית של הקולנוע הז'אנרי כשלעצמו, שהרי גם במותחן הוליוודי שוט של מסוק והשוט שמציג את נקודת מבטו של הטייס ממרום מעופו, מותאמים בדיוק באותו אופן מלאכותי על פי אותה סכמטה סגנונית ולכדי יצירת אותו אפקט של לכידות. לבסוף, בניגוד לסרטי קולאז' דוקומנטריים בעלי נרטיב מופשט יותר, סידור הדימויים

² Paul Cronin, *Herzog on Herzog*, London: Faber and Faber, 2002, p. 95.

³ David Bordwell, "The Viewer's Activity", *Narration in the Fiction Film*, Madison: University of Wisconsin Press, 1985, p. 34.

בהתאם לסכמטות הוליוודיות ממוחזרות מעלה עמדה נוקבת בדבר הנרטיביזציה ההוליוודית של המציאות. במילים אחרות, הסרט מעורר תהייה לגבי המידה שבה הדימויים המרכיבים את הסרט הינם הוליוודיים "כבר מראש": האם אין ארגונים לכדי סכמטות הוליוודיות פופולריות הוא מן האפשר בדיוק משום שהאירועים שהם מתעדים – פשעים אלימים, מרדפי מכוניות מסמרי שיער, סיקור חדשותי בזמן אמת, חיסול הפושעים והשבת הסדר – הם עצמם אינם אלא הפנמה והאצלה של השיח ההוליוודי הסנסציוני, האלים, והמוסרני על המציאות?

לתהיות אלה מוסיף הפשע המושלם ממד נוסף, שנעדר בדרך כלל מסרטי הקולאז', והוא המסקרן במיוחד. ההבדל המהותי בין הפשע המושלם לבין רוב סרטי הקולאז' שקדמו לו נעוץ בסוג הארכיון שמזין אותו. אלה אינם התשלילים של מיכה ברעם או הצילומים ממעבורת החלל או הסלילים שהתפוררו בספריית הקונגרס (ששימשו את ביל מוריסון עבור סרט הקולאז' *Decasia*, 2002) – כולם צילומים מקצועיים בעלי "הילה" הזמינים למתי מעט הנדרשים לאישור מיוחד בשביל "לעלות אליהם לרגל". אלא אלה החומרים ה"טיפשים" שנקלטו במצלמות הדרך, מצלמות הגוף ומצלמות האבטחה שהיו ממוקמות במרחב הציבורי, אשר מוזרמים ללא הרף אל האינטרנט וזמינים לכל דורש.





מתוך הפשע המושלם. בניגוד לסרטיקולאז' רבים, בפשע המושלם החומרים ה"טיפשים" של מצלמות הדרך, מצלמות הגוף, ומצלמות האבטחה שבמרחב הציבורי, אשר זמינים לכל דורש, תופסים את מקומם של צילומים מקצועיים בעלי "הילה" הזמינים למתי מעט.

"עם שעידן השעתוק הטכני של האמנות ניתק אותה מבסיסה בפולחן, הקיץ הקץ לתמיד על אשליית עצמאותה"⁴, כתב ולטר בנימין ב-1936. עוד הוא כתב שטכניקת השעתוק מניחה "להעתק לבוא לקראת מי שקולט אותו", ושהיא "שמה במקום מציאותו החד-פעמית את מציאותו בהמון"⁵. שמונים וחמש שנים אחרי שכתב בנימין את חיבורו הקנוני איש אינו שוגה עוד באשליית ביחס לעצמאותם של דימויים; הדבר ברור עד כדי כך שסהר יכול "לשדוד" כמה עשרות מהם מבלי שבעליהם החוקיים אפילו ירגישו בכך.

כך, **הפשע המושלם** – לצד סרטי קולאז' דוקומנטריים נוספים המבוססים על הארכיון האינטרנטי (תרמית [Fraud] של דין פליישר-קמפ למשל) – הוא צאצא אופייני של העידן הטכנולוגי הנוכחי. הבסיס הטכנולוגי פרוצדורלי, שמאפשר מלכתחילה לסרט כמו **הפשע המושלם** להתקיים, כולל שלושה רכיבים, אשר כל אחד מהם נושא השלכות רחבות היקף: דיגיטציה מלאה של מערכות הקלטה ותקשורת, רישות פנאופטי של המרחב (באמצעות מצלמות אבטחה, מצלמות דרך, מצלמות גוף), ומערך הפצת מידע עולמי זמין (רשת האינטרנט). לאלה אפשר להוסיף רכיב רביעי משמעותי, גם אם לא הכרחי, בדמות האלגוריתם של YouTube, אשר "בחר" עבור היוצר את הסרטונים שהיוו את חומרי הגלם של סרטו בהתאם למילות החיפוש שהוזנו.⁶ אבקש לטעון

⁴ ולטר בנימין, "יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני" [1935], **מבחר כתבים, כרך ב: הרהורים**, עריכה: יורגן ניראד, תרגום: דוד זינגר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996, עמ' 163.

⁵ בנימין, עמ' 159.

⁶ ראו סער 2020.

שהתנאים הללו הופכים את סרט הקולאז' מתופעה אמנותית שמתקיימת בשוליים האוונגרדיים של העשייה הקולנועית לשדה הפעולה המנכיח את אחת הסוגיות הקריטיות של ימינו.

בעניין הרכיב הראשון, דיגיטציה מלאה של מערכות הקלטה ותקשורת, כתב בשנת 1986 תיאורטיקן המדיה הגרמני פרידריך קיטלר (Kittler) את הדברים הבאים:

הדיגיטציה הכללית של ערוצי התקשורת והאינפורמציה מוחקת את ההבדל בין סוגי מדיה אינדיבידואליים. שמע ודימוי, קול וטקסט מצומצמים לכדי אפקט של פני השטח, המוכר לצרכן כממשק. [...] בתוך המחשבים עצמם הכול נהיה מספר: כמות ללא דימוי, צליל או קול. וברגע שרשתות סיבים אופטיים הופכות את ערוצי המידע, שפעם היו מובחנים זה מזה, לסדרה מתוקנת של מספרים, כל מדיום יכול להיות מתורגם לכל מדיום אחר. עם מספרים הכול הולך. מודולציה, טרנספורמציה, סינכרוניזציה; עיכוב, אחסון, טרנספוזיציה; ערבול, סריקה, מיפוי – קישוריות מדיומאלית טוטאלית על בסיס דיגיטלי תמחק את הקונספט של מדיום. במקום לחבר אנשים וטכנולוגיות, מידע מוחלט ינוע כלולאה אינסופית.⁷

קיטלר חזה בדיוק רב שעידן השעתוק הדיגיטלי הוא כזה שבו ידע אינו עובר עוד בין אנשים דרך ערוצי תקשורת, אלא נע במעגל טכנולוגי סגור. כסרט, שלצורך הכנתו אין עוד צורך לצאת אל העולם, ובו הנרטיבים מוכתבים מראש על ידי סכמטות קונבנציונליות וחומרי הגלם מציפים את "ספריית בבל הגדולה" של האינטרנט ונבחרים על ידי אלגוריתם שאת אופן פעולתו אפשר רק לנחש, **הפשע המושלם** הוא במידה רבה סימפטום של המעגל הזה. מדבריו של קיטלר עולה שמעגל הידע המוחלט של העידן הדיגיטלי מיתר את הרכיב האנושי, שכן נקודת הקצה של ערוצי התקשורת אינה עוד בני אדם אלא ערוצי תקשורת נוספים. כך בדיוק טוען אחד ממפרשיו של קיטלר, חוקר המדיה ג'ופרי ווינתרופ-יאנג (Winthrop-Young), שמבין את הציטוט שהובא למעלה ככזה שעניינו העיקרי הוא נרטיב שמוביל בסופו אל יציאתו מכלל שימוש של האדם. כותב ווינתרופ-יאנג:

בנקודה מסוימת בהיסטוריה הארוכה של המפגש בין מדיה לבין גופים, היה מקום ואולי צורך בסובייקטים; אבל משעה שמכונות שמשוגלות לקרוא ולכתוב ללא קלט אנושי ויכולות לנהל את העניינים בעצמן, פרוטזה ביולוגית שכזו נעשית מיושנת.⁸

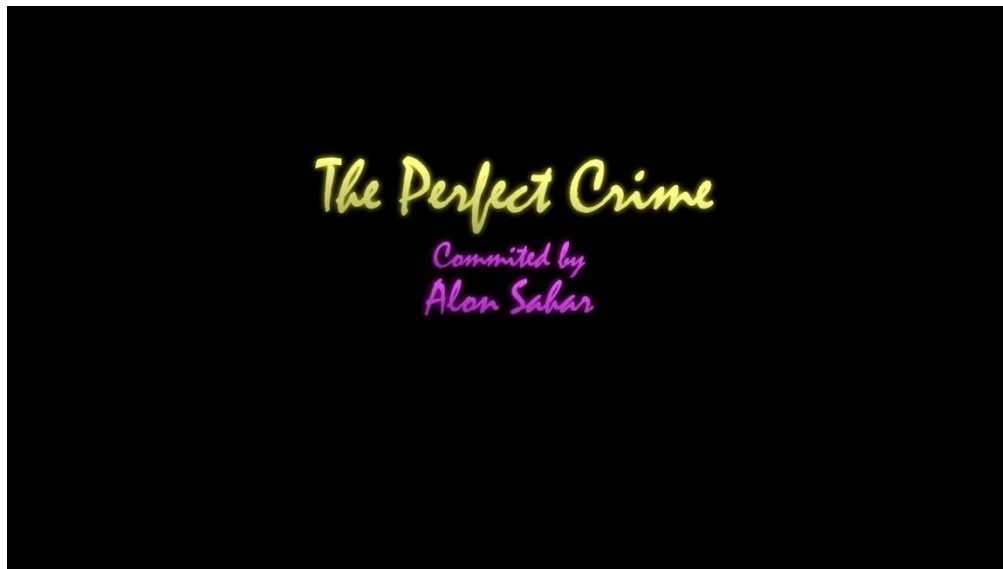
כך, השאלה המעניינת ביותר שמעלים סרטי קולאז' תיעודיים המבוססים על ארכיון האינטרנט נוגעת למעמדו של האדם ושאלת הסוכנות (agency) שלו במציאות הטכנולוגית הנוכחית. **הפשע המושלם**, הן דרך הנושא שהוא עוסק בו, ובעיקר דרך אופן הטיפול בו (הסתמכות על חומרי גלם ממצלמות אוטומטיות, שימוש

⁷ Friedrich Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, trans. Geoffrey Winthrop-Young and Michael Wutz, Stanford, CA: Stanford University Press, [1986] 1999, pp. 1–2.

⁸ Geoffrey Winthrop-Young, *Kittler and the Media*, Cambridge: Polity, 2011, p. 80.

באלגוריתם של YouTube, איחוי נרטיבי של עשרות אירועים תיעודיים נפרדים), מציף את השאלה הזו בצורה מזוקקת.

מקום טוב להתחיל בו את הדיון בשאלת מעמד האדם בפשע המושלם מספק מושג השוד, שמאפיין כמובן את עלילת הסרט, אבל גם משמש את סהר באופן רפלקסיבי לתיאור הפעולה שהוא, היוצר, מבצע ביחס לדימויים המשמשים אותו. כך, כתוביות הסיום מציינות את כותרת הסרט, ותחתיה מופיע הכיתוב "committed by Alon Sahar". שותפה להפקה מכונה Bonnie (הרמז לפורעת החוק בוני פרקר) ושותפים אחרים מכונים accomplices.⁹ בחירתו של סהר להציג את מעשיו ביחס לדימויים המשמשים בסרטו כ"שוד" מובנת. לא הוא צילם אותם אך הוא עושה בהם כבשלו מבלי שקיבל לכך אישור מפורש ומבלי שהוא מספק קרדיט ליוצרים.



⁹ את הקבלת היוצר לשודד מבטא הבימאי גם בראיון (סער 2020).



מתוך הפשע המושלם. מושג השוד משמש את היוצר באופן רפלקסיבי לתיאור הפעולה שהוא מבצע ביחס לדימויים המשמשים אותו

את המעתק המטפורי של הפעולה הנעשית בסרט ביחס לאובייקטים פיזיים (שוד של תכולת כספת), על מנת לתאר את פעולת היוצר ביחס לדימויים המרכיבים את סרטו, קשה שלא לקשור למהלך דומה שנקטה אנייס ורדה בסרטה **המלקטים והמלקטת** (*The Gleaners and I*, 2000). בסרט זה היוצרת מקבילה את פעולת התיעוד הקולנועית שלה לפעולת ליקוט של יבולים (ותוצרים אחרים), בעיקר בידי נשים, לאורך ההיסטוריה. הקשר המובלע בין שני הסרטים דרך המעתק המטפורי משדה האובייקטים אל שדה הדימויים מהווה נקודת גישה אפקטיבית ל**פשע המושלם**. כאשר ורדה יצאה ללקט דימויים עם המצלמה הדיגיטלית הניידת החדשה שלה, היא הבחינה שאחד הדברים שאפשר לעשות בקלות עם המצלמה הזו, בניגוד למצלמות הקולנוע המסורבלות יותר, הוא לצלם את כף ידה. רישום גוף היוצרת בתוך יצירתה מוגש כסימן מייצג של קולנוע תיעודי אישי ואינטימי.

במקרה של **הפשע המושלם**, "שוד דימויים" עשוי להשתמע כייחוס אנאכרוניסטי לפעולת הניכוס, ראשית בשל טבעם הדיגיטלי של חומרי הגלם המאפשר שעתוק בלתי מוגבל שלהם ובשל מעמדם הסימולקרי. יתרה מכך, המושג "שוד" מניח תפיסה של סובייקט שודד (ובדרך כלל) של סובייקט נשדד, ומושגים אלה, לפחות לפי הפרשנות הקיטלריאנית, זרים במהותם למערך הדיגיטלי המתנה את קיומו של **הפשע המושלם**. **במלקטים והמלקטת**, ההבחנה בין ליקוט לבין שוד דרך עיסוק בשאלות האם, מתי ותחת אילו תנאים פעולת הליקוט נחשבת גניבה, היא קונסיסטנטית עם עולם הסרט ואופן יצירתו. מסובך יותר לקבוע מהי החלות של דמות השודד (ככזו הנסמכת על המושג "סובייקט") במערך ויזואלי-דיגיטלי שבו דימויים מצולמים בידי מצלמות לא-מאוישות ומופצים באופן אוטומטי בין רשתות תקשורת. כמובן, סרטי קולאז' תמיד מערבים מידה מסוימת של פיחות הבעלות של היוצר על יצירתו, מתוקף כך שהחתום על הסרט אינו מי שצילם את הדימויים.

היצירתיות – ביטוי של הסובייקטיביות האנושית – עוברת לתחום העריכה והפוסט־פרודקשן. אבל בסרטי קולאז' המבוססים על ארכיון האינטרנט, וביתר שאת בכאלה שכמו **הפשע המושלם** מבוססים על חומרי מציאות המונגשים בידי מצלמות אוטומטיות ואלגוריתמים חסויים, הפיחות אינו נוגע רק לשאלת הקרדיט, אלא לרכיב האנושי עצמו. כותב ווינטרופיאנג:

מכונות ידידותיות למשתמש שמסתירות את פעולותיהן הלא־אנושיות הפנימיות מאפשרות לבני אדם להסתיר מעצמם את העובדה שהגדרות העצמיות שלהם מופקדות בידי תהליכים לא־אנושיים.¹⁰

כך, אפילו את פעולת העריכה (המתבצעת באמצעות תוכנת מחשב), מעוז הסובייקטיביות האחרון של סרטי הקולאז', התיאוריה הקיטלריאנית ויורשיה מפקיעים מהאדם. התפיסה המקובלת כי מחשבים הינם כלי עבודה בלבד ("mere tools"), טוען ווינטרופיאנג, אינה אלא בדיה המשמרת בתורה את הדימוי העצמי הנרקיסיסטי של האדם **כהומו פאבר** ("האדם יוצר הכלים");¹¹ טענה זו נשמעת פנטסטית פחות אחרי ההשקה של הציאטיבוט מבוסס הבינה־המלאכותית של חברת OpenAI בנובמבר 2022 והייתכנות של עריכת וידאו אוטומטית.

דווקא לאור מחשבות אלה אבקש לראות את הבחירה בהגדרת היוצר כסובייקט שודד לא כאפיון אנכרוניסטי, אלא כמחווה בעלת ממד סמלי ביחס לעמדה שמהווה את כוחו העיקרי של **הפשע המושלם**, דהיינו, התעקשות על האנושי דווקא בתנאים שמעלימים אותו בצורה החריפה ביותר. ואמנם, האנושי, למרות הכול, ניכר ב**פשע המושלם** על פני רבדים שונים, כאשר המובן מאליו הוא זה הנוגע ליוצר. בדיוק במקום שבו הצופה מהרהר באפקטים האידאולוגיים־ביקורתיים של הסרט, כמו אלה שתוארו מוקדם יותר בעניין ההוליוודיזציה של המציאות, נחשפת היצירה כמחשבה, שהולדתה במפגש בין היוצר והדימוי, האדם והמכונה, ואשר אינה ניתנת לצמצום לכדי אף אחד משני האלמנטים הללו. אפילו בעמדה שמציג קיטלר מובלעת האפשרות של האינדיבידואל להתעלות מעל השעבוד למכונה על ידי מעשה יצרני.¹²

האנושי ניכר בסרט ברבדים נוספים, גם אם באופנים מעודדים פחות. ראשית, הנגשת החומרים האלימים והסנסציוניים המרכיבים את **הפשע המושלם** אמנם מושכת משתמשים ומגדילה את משך השימוש בפלטפורמה המשדרת, אבל דווקא כמערכת של פיתוי ושעבוד היא נסמכת על תכונות אנושיות, כמו סקרנות, היקסמות ותשוקה. גם בחירתם של פושעים או קורבנות לפרסם קטעי תיעוד המצויים בידם מונעת בדרך כלל בידי רכיב שהוא יותר רגשי מאשר רציונלי. במילים אחרות, התשוקה לריגוש (חקרני או אקסהיביציוניסטי) מהווה רכיב קריטי, שאינו ברה־חלפה במכונה, בתוך מערך התקשורת. ויותר מכל אלה, האנושי ב**פשע המושלם** מתגלה בדמות המצולמת. אמנם, הדמויות המופיעות לכל אורכו של הסרט משוללות בדרך כלל מאפיינים אנושיים: מצלמות האבטחה מציגות את מבצעי השוד כשהם רעולי פנים ומצלמות הגוף ואלה

¹⁰ Winthrop-Young, pp. 76–77.

¹¹ Winthrop-Young, p. 75.

¹² ראו Winthrop-Young, pp. 77–78.

המותקנות על קסדות מונעות את מראה פני נושאן מתוקף אופן לבישתן. בחלקו המאוחר יותר של הסרט, כאשר מצלמות הדרך של רכבי משטרה מציגות את חיסול הפושעים, סוף סוף עומדות לפנין דמויות אדם בפנים גלויות, אלא שמתוקף האלימות הקיצונית האינהרנטית לסיטואציה, אנשים אלה או עוטים מיגון שמקנה להם מראה והילוך רובטי או שהדימוי מצונזר ושוב כמעט שלא ניתן לגלות את פניהם. השילוב באחד מהרגעים הללו של תיעוד ממצלמתגוף שלבש איש החוק באזור הצווארון שלו מאפשרת לנו לחוות את הירי בקורבנו כמעט מנקודת מבטו, ונוצרת אסוציאציה מיידית לז'אנר משחק המחשב של ירי בגוף ראשון (First-person Shooter) שמכניסה ממד אלאנושי נוסף לסיטואציה. אבל למרות המחיקות המרובות של האנושי דרך צורות שונות אלה, של הסתרה וצנזורה של פניהם של בני אדם, הממד האנושי של הקורבנות מצליח לחדור ולהנכיח את עצמו בצורה שהיא מנחמת ומזעזעת בעת ובעונה אחת.

בשנת 1924 טען תיאורטיקן הקולנוע בלה באלאש (Balázs) בזכות הקולנוע ככלי שסוף סוף מפרק את מונופול הייצוג של השפה הכתובה. בחיבור שכותרתו "האדם הנראה" (*Der sichtbare Mensch*), ושחלקו תורגם לעברית תחת הכותרת "פניהם של בני אדם", באלאש מסביר שלאחר שנים שבהן הכתב רידד את החוויה האנושית ואת היחסים בין בני אדם דרך ביטול הממד הגופני של האדם, הקולנוע, המסוגל לנצור את המחוות הגופניות הזעירות ביותר, משיב לאדם את נשמתו. "השפה החדשה של המחוות", כפי שבאלאש מכנה את הקולנוע, נובעת מבחינתו מכמיהה להיות בני אנוש גם ברמת החוויה הגופנית.

מדי ערב יושבים הרבה מיליוני בני אדם בבתי הראינוע, ובאמצעות הראייה בלבד הם חווים התרחשויות, טיפוסים, הרגשות, הלכי רוח, אפילו מחשבות, בלי להצטרך למילים הרבה. [...] האנושות לומדת כבר את הלשון העשירה והצבעונית של המחווה, התנועה והבעת הפנים. אין זו לשון שבה סימנים הם תחליף למילים, בדומה ללשון הסימנים של חרשים-אילמים – זהו האמצעי החזותי לתקשורת, בלי מיצוען של נשמות עוטות-בשר. שוב נעשה האדם נראה לעין.¹³

המפעים במומנט הסוגר של **הפשע המושלם** (פחות או יותר שתי הדקות האחרונות של הסרט), אשר מגיע לשיאו בשוט האחרון של הסרט, הוא האופן שבו הדימוי הנע מעביר את הנשמה האנושית דרך רישומה בגוף. גם ללא פנים ודרך הטשטושים וההסתרות השונים, תנועותיהם של אנשים נואשים, פצועים, תוקפים ונתקפים, יורים ונורים – או במקרה של השוט האחרון, תנועות מהוססות של אדם שניכר שאינו מבין את הסיטואציה שנקלע אליה, ולמרות זאת נורה בידי החוק – מעבירות ספקטרום אנושי אינסופי ש"אמני המילה לשווא חותרים לבטא".¹⁴

להיבט הזה ישנו גם אפקט עלינו כצופים. כפיית מהלך נרטיבי על אירועי תיעוד נפרדים ממעיטה מערכו התיעודי של כל סגמנט לטובת הדגשת התבנית העלילתית הכוללת – הזרה שבתורה מובילה לריחוק רגשי בין הצופים לבין האירועים הנפרשים בפניהם. ריחוק זה מוצא ביטוי גם במעמד שלנו הצופים: כצרכנים של

¹³ בלה באלאש, "פניהם של בני אדם" [1945], תרגום: אהרן אמיר, **עולם בדים**, עריכה: הלגה קלר, תל אביב: עם עובד, 1974, עמ' 36.

¹⁴ Béla Balázs, *Béla Balázs: Early Film Theory, Visible Man and The Spirit of Film*, ed. Erica Carter, trans. Rodney Livingstone, New York & Oxford: Berghahn Books, 2010, p. 11.

"החומר הגנוב" אנו מוצאים עצמנו "שותפים לפשע" – לא ביחס לפשעים המוצגים כמובן, אלא לאלה המיוחסים ליוצרים. אבל ריחוק זה, שמאפיין את הצפייה בחלקו הראשון של הסרט, קורס אף הוא במומנט הסוגר שלו. המומנט הזה, שבמידה רבה מקריב את הקוהרנטיות הנרטיבית לטובת ספקטקל מטלטל של הרג ועוד הרג ועוד הרג, מעיר אותנו מהאדישות שתפסה בנו אחיזה באמצעות האסתטיזציה ההוליוודית של המוות במדיה הפופולריים. אם בראשיתו הסרט מדהים אותנו דרך ההיענות של המציאות לתבנות נרטיבי, הרי שסופו הוא מעמת אותנו לא רק עם תיעוד המוות כאירוע שבמסגרתו הממשי חורג מכל תבנית של משמוע, אלא אף עם המעמד שלנו כצרכנים של האירוע הזה, כפושעים.

פילמוגרפיה

1341 פריימים מהמצלמה של מיכה ברעם, בימוי: רן טל, ישראל, 2022.

ילדי השמש, בימוי: רן טל, ישראל, 2007.

הפשע המושלם, בימוי: אלון סהר, ישראל, 2020.

The Fire Within: A Requiem for Katia and Maurice Krafft, directed by Werner Herzog, Switzerland/France/UK/USA, 2022.

The Gleaners and I, directed by Agnès Varda, France, 2000.

Histoire(s) du cinema, directed by Jean-Luc Godard, France/Switzerland, 1988.

Origins of the 21st Century, directed by Jean-Luc Godard, France/Switzerland, 2000.

The Wild Blue Yonder, directed by Werner Herzog, Germany/France/Austria/UK, 2005.