



החיה שבאדם: על הופעות בעלי חיים בקולנוע של ורנר הרצוג

גדי רימר

(קיץ 2024)

לא קיימים יוצרי קולנוע רבים שקורפוס היצירה שלהם עשיר, מגוון ומרשים כשל ורנר הרצוג. הבמאי הבווארי, אחת מאגדות הקולנוע הגדולות ביותר שעדיין מהלכות ויוצרות בינינו כיום, מוכר כבר למעלה מ-50 שנים כאמן שפועל באופן בלתי מתפשר להגשמת חלומותיו הקולנועיים – גם כשאלה היו שאפתניים, רדיקליים וכמעט בלתי אפשריים. מבחינה צורנית, הרצוג נודע ונחקר כיוצר מרתק במיוחד, בין היתר בשל האיחוי הייחודי שמתהווה בסרטיו בין הבדיוני והתיעודי (בעבר טען לא פעם כי אין באמת הפרדה בין המתודות והפרקטיקות שבהן הוא משתמש כשהוא מביים סרטים תיעודיים וסרטים בדיוניים). מבחינה תוכנית, הקולנוע של הרצוג הוא קודם כול הקולנוע של החרגי, השונה והמוזר. גיבוריו (הן הבדיוניים והן אלה אשר לקוחים מהמציאות ההיסטורית) נפגשים פעמים רבות מהחברה, בין אם מרצון ובין אם בלית ברירה, ובכל מקרה לא שייכים אליה. אלה סובייקטים חריגים מבחינה חברתית ובודדים, אשר מתקשים לייצר קשרים חברתיים עם הסובבים אותם, אם משום שהם חסרי ביטחון עצמי או משום שהם סובלים משיגעון גדלות. לצד זאת, ואולי בעקבות זאת, הרצוג נוהג להבליט אצל גיבוריו צד חייתי, פראי, משולח רסן (זו כנראה הסיבה שהשחקן המזוהה עמו הנו קלאוס קינסקי, הידוע בהתקפי הזעם שלו ובאישיותו הבלתי נשלטת).

המפגש בין נטיות הנפש הפראיות הללו ובין החברה האנושית המרוסנת, אשר כפופה לקודים תרבותיים, חוקים ומסגרות, הוא חלק ממבנה העומק שחוזר בכל יצירותיו ושבבסיסו ניצבת אופוזיציה בינרית ברורה: הפערים בין המתורבת לפראי, בין האנושי לחייתי. כך, יחסי האדם והטבע – והמתח שנטען ביניהם – הם למעשה מושא המחקר המתמשך של הרצוג, במסגרת מה שמוגדר לא פעם כאובססיה קולנועית של הבמאי לבעלי חיים (ובמיוחד למשונים ולנדירים שבהם). החיות מתפקדות בסרטיו בכמה אופנים בו זמנית: בין היתר, הן מופיעות כמטפורות וסמלים, ככלי להנכחת אירוניה ואבסורד וכאלמנט נרטיבי אשר מגחיק את גיבוריו האנושיים ואת הנפש האנושית המנסה לשלוט בטבע ללא הצלחה.



במאמר זה ארצה לצלול לעומק (או, יותר נכון, לפלס את דרכי במעבה יער הגשם הסבוך) של השימוש החוזר שהרצוג עושה בבעלי חיים בסרטיו. אעשה זאת תוך סקירה חלקית בלבד של קורפוס היצירה הרחב שלו – שכן קצרה היריעה מלדון במכלול יצירתו – ותוך התמקדות בעיקר בסרטיו התיעודיים.

כפי שצוין קודם, לצד היותו אחד מיוצרי הקולנוע התיעודי המרתקים והמוערכים בעולם, הרצוג הוא גם במאי של קולנוע בדיוני, אשר לאורך הקריירה שלו פעל גם בשדות מסחריים למדי. כמו בסרטיו התיעודיים שאזכיר, גם סרטיו העלילתיים עמוסים הופעות של בעלי חיים, ואלה בולטות לא רק מבחינה כמותית (קשה לחשוב על יוצר קולנוע, אולי חוץ מטרנס מאליק, שבסרטיו מפציע מגוון כה עשיר של חיות) אלא גם מבחינת החשיבות: בכמה מהסצנות המשמעותיות ביותר בסרטיו מעורבים בעלי חיים, אשר מתפקדים באופנים שונים ומגוונים.

כך, רק לשם הדוגמה, בשניים מהסרטים העלילתיים הידועים שביים הרצוג בג'ונגלים של אמריקה הדרומית, **אגירה, זעם האל** (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972) ו**פיצקרלדו** (*Fitzcarraldo*, 1982), מופיעים שפמנון ענק, קרפיון אשר בולע שטרות כסף, סוס השותה שמפניה, חזיר ש"מאזין" לאופרה, גרבילה הממליטה גורים על רפסודה, עצלן גמדי מנמנם בתוך כף יד אנושית, אוצלוט (חתול בר נמרי נדיר) עם קולר של חתלתול וכן תרנגולות, לאמות, חזירי בר ושלל פרפרים וציפורים. כאמור, זוהי רק רשימה חלקית, ורק מתוך שני הסרטים הללו.

בעלי החיים מוצגים אצל הרצוג מפרספקטיבה שהיא מצד אחד בוחנת וסקרנית, לרוב תוך השתהות עליהם בשוטים ארוכים, ומצד שני מרוחקת ומנוכרת, אשר מסמנת אותם כבלתי ניתנים להבנה. זהו מבט שספוג באמביוולנטיות – בין התפעמות לסלידה, בין משיכה לרתיעה. בעזרתו, המפגשים עם החיות השונות והמשונות מציפים שוב ושוב את רעיון החייתיות שטבועה באדם (האינהרנטי לקולנוע שלו), ואת הביקורת על האופן שבו המין האנושי מנסה לעצב את הטבע, לשלוט בו ולנכסו לעצמו. צילום בעלי חיים בקולנוע, מבחינה אמנותית – אך גם ברמה הטכנית, פרקטית – הוא ביטוי של איחוי בין העלילתי לתיעודי, בין הקולנוע והחיים עצמם: כשמצלמים בעל חיים, אפילו אם הוא מאולף,



פעולותיו אף פעם לא יכולות להיות מתוסרטות, והן בכל מקרה בלתי ניתנות לחיזוי. לכן, מבחינה המתודה של התיעוד, הופעות של חיות בסרטים עלילתיים לא שונות מאלה אשר מתקיימות בסרטים תיעודיים. דרך כך, ניתן לטעון כי המשיכה של הרצוג לשלב חיות רבות בסרטיו מהווה רובד נוסף וחשוב בתפיסתו האמנותית: שוב ושוב הוא מעוניין להחדיר לסרטיו אלמנטים משתנים ובלתי צפויים, כאלה שהם מחוץ למה שניתן לביים, וכאלה שלא ניתן להנדס את האופן שבו הם מוצגים. ניתן בקלות לחבר זאת, בעיניי, גם לבחירה החוזרת שלו לצלם במקומות שונים ומרוחקים ברחבי העולם ובתנאים קשים. בחירה זו טוענת את הקולנוע ברגעים מפתיעים ושרירותיים, באופן שמאחה בין הסרט לתהליך היצירה עצמו: המקומות הנידחים והקיצוניים וכן התיעוד ה"אמיתי" של החיות שעימן הדמויות והצופים נפגשים במקומות הללו, מטשטשים את הקו הדק שבין הבדיוני והתיעודי – בין האמנות והחיים. לצד זאת, לבעלי החיים בסרטיו ישנו תמיד תפקיד סמלי. באגירה, זעם האל, הסרט העלילתי שהציב את הרצוג על מפת הקולנוע העולמי, המפגשים בין הגיבור לחיות שונות ממלאים תפקיד משמעותי בתהליך הקריסה האנושית המתואר בו. עלילת הסרט עוקבת אחר סיפור משלחתו של המסיונר גספר דה קארבחל, אשר יצא במאה ה-16 למצוא את עיר הזהב האגדית "אל דוראדו" (משימה שמתוקף מעמדה הדמיוני של העיר, נועדה מראש לכישלון). הרצוג מתמקד באחד מחברי המשלחת שמחליט להתמרד ולהוביל את הקבוצה בעצמו – יוהרה שתביא למותם של כל שותפיו למסע. הסרט היווה את שיתוף הפעולה הראשון בין הרצוג לבין השחקן הקבוע שלו, בן דמותו הקולנועי, קלאוס קינסקי – טיפוס אשר נחשב, כאמור, לשנוי במחלוקת ואקסצנטרי (ממש כמו הדמויות שהוא מגלם בסרטיו של הרצוג). לתפיסתי, המהלך שעוברת דמותו של אגירה בסרט, שבמסגרתו הוא לא מצליח (ולמעשה לא באמת מנסה) להתנגד לתשוקותיו, יצריו ודחפיו הקשורים בצורך שלו להפגין שליטה ולכבוש – הוא למעשה מהלך של כניעה לפן החייתי שלו על חשבון הפן האנושי והתבוני. התנועה הזו אל עבר החייתי, במסגרת ההתפרקות הפנימית של אגירה, מסומנות בכמה סצנות משמעותיות וסמליות לאורך הסרט: באחת מהן, סוס מבוהל קופץ שוב ושוב ומנענע את הרפסודה שעליה שטים חברי המשלחת שעדיין נותרו בחיים, ואשר נתונים למתקפת חיצים של שבטים מקומיים. בשלב זה, מתוך תסכול, אגירה ושותפיו משליכים את הסוס חסר השקט מן הרפסודה אל הנהר באקט אלים וקר, אשר מסמל את ההתנגשות



שבבסיס הסרט: הפער בין החייתי לאנושי, בין הרגש לתבונה. הסוס חש שמהו אינו כשורה ומפגין זאת בגופו כבאינסטינקט, ואילו חברי המשלחת מכחישים את המצב ומעדיפים להעלים – פשוטו כמשמעו – את תחושות הפחד והחרדה הטבעיות. לאחר שהחיה המבוהלת שהושלכה אל המים מצליחה לשחות בקושי אל גדת הנהר, משתהה המצלמה ארוכות על חילופי המבטים בין אגירה שעל הרפסודה לבין הסוס אשר ננטש מאחור. דמותו המביטה בסוס בעודה מתרחקת ממנו היא למעשה דמותו המביטה בעולם הטבע שבו הוא מנסה לשלוט ושאותו הוא מנסה לארגן – אך שממנו הוא אינו מסוגל להתנתק באמת.

בסיום הסרט, שהוא גם החלק הזכור ביותר בו, מתהלך הגיבור באותה רפסודת עץ כשכל אנשי הצוות שרועים סביבו פצועים או מתים. בשלב זה כבר ברור שאגירה הוביל את עצמו ואת שותפיו לאבדון מוחלט, אולם תפיסת המציאות שלו כה מעורערת עד שהוא אינו מסוגל להכיר במשמעויות הסיטואציה שאליה נקלע. הוא נמצא לבדו על הרפסודה, שעליה "השתלטו" מאות קופיפים קטנים שמתרוצצים בין הגופות ומקיפים אותו מכל הכיוונים. הקופיפים הללו הם דימוי להתרחקותו מהתרבות ומהאנושיות – וחזרתו אל הראשוני, החייתי, היצירי והפראי, במסגרת התהליך הרגרסיבי שתואר בסרט.

גם בסיום סרטו העלילתי **סטרושק** (Stroszek, 1977) הרצוג משתמש בחיות באופן סמלי. מדובר ביצירה מתוסרטת, אך כזו אשר נעה באופן מעניין על הציר שבין הבדיוני לתיעודי, בעיקר סביב היחס לדמות הראשית, סטרושק, המגולמת בידי השחקן ברונו אס. בסרט, דמותו התלושה של סטרושק עוזבת את גרמניה על מנת למצוא עתיד טוב יותר בארצות הברית, אך נשאבת למערבולת עגומה של ניצול, בדידות וניכור באמריקה הקפיטליסטית. לבסוף, כשכבר איבד את כל אשר היה לו מבחינה אישית וחברתית, הוא מגיע אל יריד עזוב ושכוח־אל של דוכנים ומכונות שעשועים, ועולה לבדו על מעלית הכיסאות המסתובבת – שם הוא ככל הנראה יורה בעצמו (רק קולה של הירייה נשמע). לאחר מכן, מיד לאחר השוט הדרמטי של כיסאות המעלית שממשיכים לנוע במעגליות במעלה ההר ובמרדו לאחר שהגיבור כבר לא בחיים, הרצוג בוחר לסיים את הסרט בדימוי מסוג אחר: דקות הסיום של הסרט הן למעשה רצף של שוטים תיעודיים, ללא שחקנים אנושיים, בהם נראים בעלי החיים הכלואים בכלובים



שונים במתחם (בין היתר ארנב וברווז אשר נכפה עליהם "לנגן" בכלי נגינה זעירים בתוך אקווריומים סגורים). הסצנה הזו מתמקדת ומשתהה בעיקר על תרנגולת שתקועה בתוך מכונה אכזרית המאלצת אותה "לרקוד" על גבי משטח לוחט כדי לקבל מזון.

כמו בסיום של **אגירה**, **זעם האל**, הסוף החריג של **סטרושק** – שהוא עגום ואכזרי במיוחד, אך גם טבול באירוניה משעשעת – הנו דוגמה נוספת לסצנה המייצרת הקבלה בין הדמות הראשית לבעל חיים: התרנגולת הכלואה מסמלת הן את דמותו של סטרושק, שלא יכול היה לצאת ממעגל הדיכוי, העוני והבדידות; והן את המערכת הקפיטליסטית המערבית כולה, אשר דוחפת אנשים ל"ריקוד" רפטיבי ואינסופי, ללא אפשרות להגיע אל היעד, במסווה של מרוץ מהנה וצבעוני.

לעיתים קרובות, החיות של הרצוג לא רק מושוות לדמויות האנושיות שפוגשות בהן, או מטילות עליהן צל של סמליות, אלא מוצגות עמן באותו השוט (לרוב מוחזקות בזרועותיהם של בני האדם). הדימויים של האדם והחיה יחדיו, החוזרים ברבים מסרטיו, מדגישים את מערכת הכוחות אשר התהוותה בין האנושי והטבעי, ומציפים אל פני השטח ביקורת על האופן שבו האדם מנכס את הטבע.

בשלב מוקדם של הקריירה שלו ביים הרצוג את **פטה מורגנה** (*Fata Morgana*, 1971) – מסה קולנועית ניסיונית ופואטית. סרט זה מתעד אנשים ומקומות במדבריות אפריקה הנידחים, היכן שתנאי המחיה הם לעיתים כמעט בלתי אפשריים. הסרט נשען על שוטים ארוכים לצד קריינות מופשטת ברובה – מבע של קולנוע־איטי (*slow-cinema*) במלוא מובן המילה, בשונה ממרבית סרטיו התיעודיים המאוחרים יותר (**לקחי החשיכה** [*Lektionen in Finsternis*] משנת 1992, שעוסק גם הוא בהתנגשות ההרסנית בין האדם והטבע בדגש על המדבר, בולט בדמיון הצורני שלו לסרט זה). שני מפגשים עם חיות מתוך **פטה מורגנה** מצביעים כבר בשלב המוקדם זה של יצירתו על נטייתו של הרצוג לעסוק בניסיון האנושי לשלוט ולנכס את הטבע: האחד הוא מפגש עם נער מקומי המחזיק שועל מדברי לבן יפהפה (מסוג פנק) ברצועת חבל מאולתרת, ומציג אותו למצלמה בדממה, בשוט סטטי ממושך;

השני הוא מפגש עם זואולוג גרמני החוקר את התנהגותן של לטאות מדבר משונות, ואשר מסביר על אודות ממצאיו בעודו מציג לטאה מבוהלת למצלמה. השימוש החוזר בשוטים סטטיים וארוכים במיוחד, המשתהים על הצגת הראווה הזו של החיות בידי בני האדם, היא זו שמייצרת את האירוניה המשעשעת אך



עמה גם את המועקה: השוטים נמשכים מעבר למה שהם "אמורים" להימשך (מעבר ל"עקומת התוכן" שלהם), כמו דוחפים את הצופה לאי-נוחות ולהתרחקות רגשית מהדמויות האנושיות המתועדות בהם. מעבר לאיכות הרפלקסיבית הברורה של הבחירה הזו, אשר מנכיחה את המבט של היוצר ואת המצלמה עצמה, ובכך מייצרת ניכור בין הצופה ומושאי התיעוד, ניכר שהמבט המרוחק על ההעמדות הפרונטליות הללו מייצר אי-נוחות מסוימת.

הדואליות הזו בולטת במיוחד בסרט גריזלי מן (Grizzly Man, 2005). זוהי יצירה תיעודית רפלקסיבית מפוארת, הטומנת בחובה את העומקים והרבדים השונים ביצירתו של הרצוג ומדגימה היטב את האופן שבו הוא חוקר את היחסים בין האדם והטבע, בין השפיות לטירוף ובין החיים לקולנוע. במרכז הסרט עומד הגיבור ההרצוגיאני הטיפוסי: טימותי טרדוול. מדובר באדם מתבודד, חריג ואובססיבי, רומנטיקן חולם בעל שיעון גדלות ושאיפת מוות כמוסה (אשר נמסרת לצופים כבר בתחילת הסרט), שאת קריסתו ניתן לחזות מראש. גריזלי מן נשען ברובו על חומרי גלם שצילם בעצמו טרדוול, חובב טבע וצילום אשר תיעד את חייו בחברת דובי הגריזלי באלסקה במשך 13 קיצים – עד שנטרף למוות יחד עם זוגתו על ידי אחד מהם. סיפורו המופלא של טרדוול, אשר נראה כלקוח מתוך תסריט שהרצוג כתב לסרט עלילתי – מזכיר סרטים וגיבורים מסרטיו האחרים כמו אגירה ופיצקרלדו, אשר יצאו להתבודד בטבע בעקבות חלומותיהם השאפתניים; אך לא פחות מכך, מזכיר ומייצג את הרצוג עצמו, אשר מצלם את סרטיו במקומות נידחים ובתנאים קשים מתוך תשוקה ואובססיה לעשייה הקולנועית.

סצנת הפתיחה של הסרט יכולה לייצג את היצירה כולה, ומנכיחה את המאבקים הפנימיים שיבואו בה לידי ביטוי: מוזיקת קאנטרי נעימה מתנגנת על רקע הכותרת, ונוף פסטורלי נפרש לעיני הצופה. שני דובים מלחכים עשב באחו רחב ידיים, שמים כחולים ופסגות הרים מושלגות נראות באופק. לאחר כמה רגעים, נכנס טרדוול אל הפריים, לבוש בשחור, משקפי שמש מכסות את עיניו. "איש הגריזלי" נעמד בצד הפריים, מפר בבירור את האיזון של הקומפוזיציה ההרמונית, ומתחיל לדבר אל המצלמה כשקולו עולה בעוצמתו על המוזיקה, וזו נחלשת בהדרגה. הוא נראה לא שייך לשם, לא בצבעי הלבוש שלו ולא בתנועה ובטון הדיבור המהיר והמוגזם. בעודו נואם אל המצלמה בזחיחות, אחד הדובים יוצא מהפריים, ובהדרגה התמונה הפסטורלית שהתהוותה ברגעים הראשונים נשכחת כלא-הייתה. הרצוג

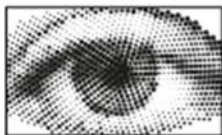


משתמש בחומר גלם שצילם טרדוול בעצמו, אולם בעזרת עריכה ופסקול מצליח לספר את הסיפור מנקודת המבט האישית שלו: זה לא סיפור על דובי הגריזלי, כמו שטרדוול היה רוצה שהחומר המצולמים שלו יהפכו להיות, אלא סיפור על האופן שבו מנסה המין האנושי להבין את הטבע, לשלוט בו ולנכסו לעצמו.

טרדוול מוצג ברגעים נוספים רבים בסרט לצד הדובים שמרגשים אותו כל כך, ואשר אליהם הוא מתייחס כבני משפחה של ממש, תוך שהוא מאניש אותם. במקביל, דרך הקריינות שהקליט הרצוג לאחר מות הגיבור המתעדת-מתועד, הבמאי מביע התנגדות נחרצת לגישתו של טרדוול כלפי עולם הטבע בכלל וכלפי הדובים בפרט, ומזכיר שוב ושוב שמדובר בחיות טרף פראיות. באחת הסצנות, על רקע תקריבים של פני הדובים, מתאר הרצוג את האופן שבו, בניגוד לטרדוול, הוא מוצא את הבעתם אטומה, שטוחה וחסרת כל רגש.

בהקשר זה, הרצוג עצמו נשאל לא פעם בראיונות שונים על תפיסת עולמו ועל האופן שבו היחס שלו לטבע דומה או שונה מזה של הדמויות בסרטיו. באחד מציטוטיו הידועים, אשר לקוח מהסרט התיעודי **נטל החלומות** (*Burden of Dreams*, 1982) שביים **לס בלנק** על הפקת הסרט **פיצקרלדו**, הרצוג מבהיר היטב את העמדה שמובעת גם דרך הקריינות ב**גריזלי מן**: בקטע עצמו, תוך שהוא מרואיין במעמקי הג'ונגל, הוא מתפייט על הצד האכזרי והשרירותי של הטבע, ועל הכאוס הבלתי מוסבר ששורר בו: "יש המון סבל מסביב [...] העצים גדלים בסבל והציפורים מציצות בכאב", הוא מסביר כשהוא מוקף בקריאות של ציפורים ובהדהוד הבלתי פוסק של קולות הג'ונגל. "אפילו הכוכבים בשמים נראים כמו בלגן. אין באמת הרמוניה בטבע – אבל אני אומר את זה תוך הערכה ואהבה גדולה לג'ונגל [...] אני אוהב את הג'ונגל מאוד, ואומר את זה בניגוד להיגיון הבריא שלי".

סרט תיעודי מאוחר נוסף של הרצוג, אשר התפרסם והצליח לא פחות מ**גריזלי מן** (ואף זיכה אותו במועמדות לאוסקר), הינו **מפגשים בסוף העולם** (*Encounters at the End of the World*, 2007). בסרט זה, הרצוג מתעד את המתרחש בתחנת מחקר מבודדת באנטארקטיקה, בדגש על הקשיים הפיזיים והמנטליים שעבודה במקום כה מבודד מזמנת. הוא מראיין את העובדים במקום, ובעיקר את צוות



המדענים, ומנסה להבין מה הניע אותם לצאת להרפתקה שכזו. אמנם המפגש בין האדם ואיתני הטבע הוא הנושא המרכזי של הסרט, אולם כמה מהסצנות הזכורות והבולטות ביותר מערבות חיות, ועוסקות ביחסים

בין האדם והחיה. באחת מהן הרצוג מייצר מעין מחווה לסרט התיעודי המכונן **ננוק איש הצפון** (*Nanook of the North*) שביים **רוברט פלהרטי** בשנת 1922. בסרטו של פלהרטי מוצגים האינואיטים בצפון אמריקה כשהם צדים ניבתנים בשיטות מסורתיות (כלפיהן נטען לא פעם שהן "מסורתיות מדי" ביחס לתקופה, ולכן לא אמינות), במה שנחשב אחד מהתיעודים הראשונים של מפגש בין חיות בר לבני אדם בתולדות הקולנוע. מתוך מודעות לסצנה זו, הרצוג מצלם את החוקרים לוכדים כלבי ים בעזרת שקים גדולים שהם עוטים על ראשם, באופן שנראה מגושם, מגוחך ואכזרי למדי. כך, הוא במקביל מייצר מחווה משעשעת לסצנה המפורסמת של פלהרטי, וגם מעורר תהיה על האופן שבו מתרחק המין האנושי בהדרגה מהטבע. בסצנה נוספת ומאוחרת יותר, המצלמה של הרצוג עוקבת אחר פינגווין שעוזב את הלהקה שלו ופוסע לאיטו אל עבר השממה הקפואה (ואשר בה אין לו סיכוי לשרוד לבדו). הרצוג מתעניין במיוחד במראה הזה ושואל את החוקרים על הפינגווין הסורר. הוא תוהה בקולו, דרך הקריינות, על ההתנהגות הזו, כשהוא הופך את הפינגווין לדמות הרצוגיאנית קלאסית: הרפתקן מתבודד בעל אובססיה לא מוסברת אל המרחבים, ואולי גם שאיפת מוות כמוסה. דרך היצר החריג של החיה (שמוצג כסוג של סטייה או תקלה מנטלית משונה), הרצוג למעשה מדבר על הדמויות שהוא מתעד, הן בסרט הזה והן בסרטיו באופן כללי, מאגירה ועד פיצקרלדו, מטימותי טרדוול ועד חוקרי הטבע המתבודדים באנטארקטיקה: אנשים בעלי יצר הרס עצמי שנפלטים מהחברה ונמצאים במסלול התרחקות מהמסגרת החברתית-תרבותית, ואשר מונעים מכוח פנימי נסתר המנחה אותם.

כאמור, מלבד האנשות של בעלי חיים דוגמת הפינגווין האובדני, וכן הקבלה בינם ובין בני האדם, תוך שהם מתפקדים כסמלים קולנועיים (**אגירה זעם האל, סטרושק**), הרצוג גם נוהג להציב את בני האדם והחיות באותו השוט הארוך על מנת לייצר תחושת מועקה כלפי מאזן הכוחות המלאכותי שנבנה ביניהם (**פטה מורגנה, גריזלי מן**). אולם, מעבר לכך, תפקוד נוסף של בעלי חיים בסרטיו של הרצוג,



שהוא אולי המורכב והמעניין מכולם, הינו כישויות אשר

פותחות פתח אל המסתורי והבלתי ניתן להסבר: בעלי חיים כמייצגים של הנשגב.

הטבע בסרטיו של הרצוג תמיד שומר על איכות של מסתורין וקסם, ומוצג כמרחב המעורר

התפעמות ופליאה לצד רתיעה וחרדה, ממש כפי שהוא מבטא במילותיו בראיון מתוך **נטל החלומות**.

דמויות כמו אגירה, פיצקרלדו או טרדוול מנסות לכופף את הטבע לחוקים שלהן, לשלוט בו ולהכיל אותו,

ומייצגות בכך את פעולת המין האנושי כולו, המתעלם מהעובדה שבטבע סורר כאוס שלא ניתן למשמע או

להבין במלואו. מפגשים מסוימים עם בעלי חיים בסרטיו של הרצוג גם מדגישים את חוסר היכולת להבין

עד הסוף את נפלאות הטבע, את הקסם המסתורי שלו ואת חוסר הסדר המוחלט ששורר בו. בכך, העיסוק

החוזר שלו בפער בין האנושי והחייתי, בין הפראי למתורבת, הוא גם עיסוק בפער בין המוגדר והסופי

לבין הבלתי ניתן להבנה ולהכלה.

אחד מסרטיו הידועים אשר מתחקים אחר הנשגב, המופלא והעל־זמני, הוא **מערת החלומות הנשכחים**

(*Cave of Forgotten Dreams*, 2010). הסרט מתחיל בצילומים של ציורי מערות מהעתיקים ביותר

שאי־פעם התגלו, ובהם (כמובן) דימויים של חיות פרא. ככל שהסרט מתקדם, הרצוג פוגש דמויות שונות,

רובן גאולוגים וחוקרים, ומנסה להבין מה משותף לקדמונים שציירו את הציורים הללו ולבני האדם

שמהלכים על פני האדמה כיום; בין האדם שחלם וצייר במערה ההיא לפני עשרות אלפי שנים ובין הבמאי

שהגיע כדי לתעד את הציורים שהותיר אחריו. כדי לייצר אמירה רפלקסיבית על התפתחותה של האמנות,

ועל הצורך בשעתוק המציאות בצורה המדויקת ביותר, מצלם הרצוג את הסרט בטכנולוגיה מתקדמת של

תלת־מימד – בחירה מעניינת עבור סרט שמתעד את הדימויים הראשוניים והפרימיטיביים ביותר שנותרו

מהעולם הקדום.

את היופי הרוחני־כמעט שבציורי החיות הללו מנסה הרצוג (הנחשב לפעמים כאישיות ציניקנית

למד) לתאר, כשהתרגשותו ברורה יותר מאי־פעם, בנימת קולו ובתוכן הדברים שהוא אומר. הציורים

מעוררים בו רגשות עזים ומהווים עבורו פתח אל רובד נסתר של יופי, שרק לעיתים נדירות המפגשים עם

הטבע מספקים לנו הצצה אליו. בדומה לכך, **בגריזלי מן**, הופעה של משפחת שועלים מזמנת כמה רגעי

קסם שכאלה, אשר גם במהלכם הרצוג מודה בקולו כי מדובר ביופי מסוג שלא ניתן באמת להסביר ושכל

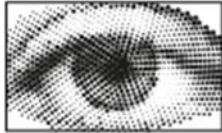
קולנוען לא היה יכול לחלום עליו – כזה שהוא מפתיע ושרירותי, ואשר מתהווה רק לרגע דרך המפגש עם



בעלי החיים. לא מיופיה של החיה הוא מתרגש, כי אם מיופיו של הרגע הלא-צפוי הזה, שבו התייעוד והחיים האמיתיים הופכים לאחד. בהקשר של צילומי החיות הבלתי מתוסרטים שאותם הזכרתי בהתחלה, ניתן לומר כי הרצוג למעשה מנכיח, לרגע אחד, את חוסר הסדר והמסתורין החמקמק של הטבע – אותו נעלם אשר בדרך כלל לא ניתן לגעת בו או לראות אותו.

אולם, הרגעים הרגשיים הללו במפגשים עם החיות לא קשורים רק ליופי נשגב – ולעיתים רגשות כמו חרדה, פחד ורתיעה הם אלה אשר צפים בעקבותיהם. בסיום של **מפגשים בסוף העולם** מוצג במשך דקות ארוכות רצף של יצורי מעמקים משונים אשר חיים בחשיכה כמעט מוחלטת מתחת לשכבת הקרח באנטארקטיקה. בסופו של סרט שהיה בעל נרטיב ברור למדי ועקב אחר חוקרים בעזרת ראינות וקריינות, הסיום המתבונן, האיטי והפיוטי הזה הופך למשמעותי ורגשי במיוחד. המוזיקה, אשר כמו לקוחה מסרטי אימה ומדע בדיוני, מדגישה את חריגותם של היצורים, ומעניקה לסצנה תחושה של התגלות. ברגעים אלה הקריינות נפסקת, כאילו גם איש המילים לא מוצא את היכולת לתאר באמצעות השפה את הרגשות שהמפגשים הללו מעוררים בו. זהו המבט הישיר והמשתהה של הרצוג אל עבר הלא-מוכר, המוזר, האחר – שחוזר ברבים מסרטיו התייעודיים. בהקשר זה, בתפקיד דומה מופיעים גם התנינים הלבנים שבהם הוא מתמקד בסיום **מערת החלומות הנשכחים**. הרצוג מסביר שמדובר במוטציות של תנינים אשר נוצרו כתוצאה מחשיפה לחומרים רעילים במפעל הגרעיני על נהר הרון, הסמוך למערה (טענה שלאחר מכן הופרכה כשחוקרים הסבירו כי מדובר ככל הנראה פשוט בתנינים לבקנים). כך או כך, הבחירה של הרצוג לסיים את הסרט במבטים ממושכים בתנינים הללו, שאינם קשורים ישירות לנושאים שהסרט סוקר – מעודדת את הצופה שוב למבט של השתאות ופליאה לנוכח יופיו ומוזרותו של הטבע, ולנוכח חוסר היכולת שלנו להבין אותו עד הסוף.

בסרטו **היהלום הלבן** (*The White Diamond, 2004*) שב הרצוג לסביבה האהובה עליו ויוצא למסע אל לב הג'ונגלים של גיאנה עם מהנדס אווירונאוטיקה אקסצנטרי בשם גרהם דורינגטון. תוך שהוא מתעד את הניסויים שמבצע דורינגטון בדגם מודרני של ספינת אוויר שהוא בונה, הרצוג נמשך, כמובן, אל הטבע הסובב את הצוות ואל החיות המשונות שהם פוגשים לאורך הצילומים – ביניהם צפרדעים ריריות, נחשים, איגואנות, זחלים צבעוניים ועוד. **היהלום הלבן**, שנעשה שנה אחת לפני **גריזלי מן**, מטרים



ומהדהד אותו במובנים רבים, ולא רק בגלל דמותו החריגה, השאפתנית והמתבודדת של הגיבור: במהלך הסרט, מספר דורינגטון על חברו דיטר פלאגה, אשר נהרג כשימש צלם באחד מהניסויים האוויריים הקודמים שלו. רגשות האשם שרודפים אותו מאז מרחפים מעל עבודתו ומעל הסרט של הרצוג, ומוסיפים לכל סיפור הבנייה של ספינת האוויר נופך דרמטי של חשבון לא פתור, אשר כמו לקוח מהמחזות של "מובי דיק". באחד הראיונות עימו, דורינגטון מספר על אותו פלאגה אשר תיעד, בין היתר, עדר של גורילות במשך שנים רבות. בשלב זה הרצוג מציג לצופים את חומרי הגלם שצילם פלאגה עצמו בשהייתו עם הגורילות, ומייצר אפיזודה שלמה המהווה למעשה גרסה מוקדמת לגריזלי מן. בדקות אלה נראית ההתקרבות של צוות מחקר אל להקת הגורילות הפראית, ומספר מקרים שבהם אלה כמעט נהרגו כתוצאה מהתקפה שלהן. מי שלא מכיר את הקולנוע של הרצוג יכול לשאול את עצמו מדוע נערכה אפיזודה שכזו באמצע סרט שעוסק בתהליך בנייה של ספינות אוויר, אולם היכרות עם הנושאים ונטיות של הרצוג הופכת את זה לברור לגמרי: במסגרת יצירה על אובססיה ושאפתנות, ועל הניסיון לשלוח ולנצח את חוקי הטבע (במקרה הזה – את כוח המשיכה), הפרק הקצר על אודות צלם הגורילות המתבודד בג'ונגל נראה כתוספת מתבקשת.

אולם, מעבר לגורילות ולצפרדעי העצים הריריות, החיות המשמעותיות ביותר בהיהלום הלבן

הם הסיסים – עוף קטן וזריז במיוחד. הסיסים מתעופפים בקביעות מעל למפל הענק הקרוב לאתר הניסויים של דורינגטון ומוצגים שוב ושוב במהלך הסרט כשהם לוכדים את תשומת ליבה של המצלמה. מאחורי אותו מפל נפערת מערה ענקית ונסתרת, ממנה יוצאים הסיסים למעופם בבוקר ואליה הם חוזרים בערב. המערה מושכת גם את תשומת ליבו של הרצוג, כסמלת את מיסתורי הטבע – את מה שלא ניתן להבין או להגיע אליו. הוא מראיין כמה מהעוזרים של דורינגטון, וכן תושבים מקומיים שגרים בסביבת המפל ומכירים את הסיסים מקרוב – ובכך הופך את העופות לסמל משמעותי בתוך הסרט. כשאחד החוקרים מסתכן ומטפס אל אותה מערה, אשר אליה כמעט ובלתי אפשרי להגיע דרך הקרקע, מסביר הרצוג כי החליט לא להציג בסרט את החומרים שצילם החוקר בתוכה, וזאת על מנת לשמור על המסתורין של המקום, אשר רגל אדם כמעט ולא דרכה בו (אמירה החושפת שוב את הכבוד הרב שהוא חש כלפי הטבע, ושעל אודותיו התבטא בראיון שהזכרתי קודם).



היהלום הלבן מסתיים בצילומים ממושכים של מעוף הסיסים, שהוא בעצם מחול אווירי יפהפה - שיר הלל לטבע. בסיומו, הן מתעופפות אל מאחורי המפל, אל תוך המערה, אל הלא־נודע. בציטוט שחותם את הסרט, ואשר לקוח משיר מקומי בגיאנה, נכתב: "מי ייתן וממלכת הסיסים הסודית תהיה כאן עד לסוף הימים". המילים הללו, שאיתן בוחר הרצוג לסיים את הסרט (שהתחיל כסרט על חוקר אוויר והפך, כתמיד, לסרט על המתח בין האנושי לחייתי - ובין האדם לטבע) - מצביעות שוב על אחד מהתפקידים הקבועים של חיות בסרטיו: הן מהוות צוהר אל מסתורי הטבע ואל היופי הלא־מוסבר שבו, ומבהירות כי יש מחוזות שאליהם האדם לא יכול - וגם לא אמור - להגיע, הן ברמה הפיזית והן מבחינה רוחנית. אם זה במסגרת האנשה או הקבלה לדמויות אנושיות; אם ככלי להדגשת אפסיות האדם ביחס לטבע; אם כביקורת על האופן שבו האדם מנסה לנכס את הטבע לעצמו או כסוכנים מייצגים של היופי והמסתורין הבלתי ניתן להכלה של הטבע: בעלי החיים בסרטיו של הרצוג מתפקדים באופנים רבים ומגוונים. אף על פי כן, כל הפונקציות הללו הן חלק מתפיסת עולם אחידה, אסתטית וגם אתית, שמבט מעמיק בסרטיו ובהופעות של בעלי חיים בהם יכול לחשוף. בטקסט זה הוזכרו רק חלק קטן מסרטיו התיעודיים והעלילתיים של הרצוג, וכמובן שתוארו רק חלק קטן מהחיות שמופיעות בהם, אך אני חש כי החיות והסצנות שהוזכרו מהוות דוגמאות מייצגות עבור הכלל. מקרים אלה מאירים הן את האופן שבו "אובססיית בעלי החיים" של הרצוג מתקשרת לגישתו כלפי הטבע וכלפי אמנות הקולנוע, ומדגימים הן את היופי והן את המורכבות האסתטית של סרטיו.

פילמוגרפיה

Aguirre, der Zorn Gottes, directed by Werner Herzog, Germany, 1972.

Burden of Dreams, directed by Les Blanc, USA, 1982.

Cave of Forgotten Dreams, directed by Werner Herzog, USA, 2010.



Encounters at the End of the World, directed

by Werner Herzog, USA, 2007.

Fata Morgana, directed by Werner Herzog, Germany, 1971.

Fitzcarraldo, directed by Werner Herzog, Germany, 1982.

Grizzly Man, directed by Werner Herzog, USA, 2005.

Lektionen in Finsternis, directed by Werner Herzog, Germany, 1992.

Nanook of the North, directed by Robert Flaherty, USA, 1922

Stroszek, directed by Werner Herzog, Germany, 1977.

The White Diamond, directed by Werner Herzog, USA, 2004.