



קיץ 2024

מפגשים מהסוג הפילוסופי: הרהורים בעקבות "מפגשים בסוף העולם" (הרצוג, 2007)

שי בידרמן

"Through our eyes, the universe is perceiving itself. Through our ears, the universe is listening to its harmonies. We are the witnesses through which the universe becomes conscious of its glory, of its magnificence."

Alan Wilson Watts

בסרטו משנת 2007, **מפגשים בסוף העולם** (*Encounters at the End of the World*), מבקש ורנר הרצוג לגייס את רעיון ה"מפגש" להדגשת שני פערים מהותיים ומשמעותיים בחוויית העולם שלנו. פערים אלה – ככל שהם מתהווים בסדרת מפגשים המתקיימת בשומקום המכונה "סוף העולם" – מהווים את העוגן המרכזי בביתוח והבנת הסרט. הפער הראשון הוא זה המתקיים בין יכולתנו להבין את מרחב המחשבה הפילוסופי לבין הדרך שבה אנו חווים את העולם הנפרש ומתגלה מבעד לעדשת מצלמת הקולנוע. זהותו המקצועית של הרצוג – קולנוען שהוא גם, בה בעת, פילוסוף – אמונה על פער זה.¹ הפער השני נגזר מהניסיונות החוזרים וכושלים להגדיר את הקולנוע התיעודי כניגודו של הקולנוע הבדיוני. הפילמוגרפיה הענפה של הרצוג – הכוללת סרטי בדיון, סרטי תעודה ובעיקר סרטים המערערים אחר האבחנה המסווגת הזו – מצביעה על כך שהוא אמן גם על טיפול בפער הזה. שני הפערים גם יחד מהווים אפוא את עיקרו של הסרט, והטיפול של הרצוג בהם – את אחת מפסגות המחשבה הקולנועית שלו.

עיקרו ה"עלילתי" של הסרט במסע שעורך הבמאי אל "קצה העולם" – גאוגרפיה נטושה ולימינלית המתקיימת בתחנות מחקר ומדע שהציבה האנושות ביבשת אנטרקטיקה. מסע זה, ככל שהוא מתבצע ומתפתח לאורך הסרט, כרוך במפגשים רבים שעורך הבמאי (שנוכח בקולו, בעל המבטא הגרמני הכבד, לאורך הסרט). מפגשים אלה מתקיימים, ראש וראשית, עם נציגי האנוש המאכלסים את הגאוגרפיה האמורה. הבמאי מתעד את מפגשיו עם דמויות שונות הנקרות בדרכו, בהן מדענים (מתחומי דעת שונים), מטיילים, נוודים בני-בלי-בית (שזוהו להם תחנת מעבר בלבד), אנשי תחזוקה (שהימצאותם במקום הנה למטרות פונקציונליות אלה ואחרות) ודמויות ססגוניות נוספות. היבט נוסף ומשלים במסע שמור למפגשים של הרצוג ומצלמתו עם הגאוגרפיה עצמה. המצלמה של הרצוג חושפת נופים, תווי שטח, יסודות גולמיים של טבע דומם, הרים וגאיות (מעל ומתחת לפני השטח הקפואים), את החיים מתחת לקרח ומעליו – וכל זה במציאות גאוגרפית שנראית לעיתים כמי שמשהה את חוקי הטבע וכמי שבכך מגדירה מחדש את מושג הטבע עצמו. הטבע ובני האנוש נשבים בעדשת המצלמה של הרצוג, ומקיימים בנוכחותם ובמפגשים עימם את המסע האמור.

¹ M. Blake Wilson and Christopher Turner, *The Philosophy of Werner Herzog*, Lanham: Lexington Books, 2020; Richard. Eldridge, *Werner Herzog: Filmmaker as Philosopher*, London: Bloomsbury, 2019.



ברשימה זו אבקש לדון בשני סוגי המפגשים שמציע הסרט, ומתוך כך – באופן שבו הסרט מנסה לגשר על שני הפערים שהוצגו לעיל (זה שבין קולנוע ופילוסופיה, וזה שבין קולנוע תיעודי ובין קולנוע בדיוני). כיוון שמושג המפגש הינו הכלי הפילוסופי והקולנועי המרכזי שבו משתמש הבמאי כדי לממש מטרת אלה – אפתח בעיון קצר במשמעותו המטפורית ובתכונותיו המושגיות. במקביל, אקדיש כמה שורות כדי להאיר את טיבו הגאוגרפי והמטפורי של סוף העולם – אותו מיקום-שאינו מיקום (שומקום) שבו מתקיימים המפגשים האמורים. לאחר מכן, ומתוך עמידה על טיבם של מושגים אלה, אסקור בקצרה את המפגשים המרכזיים (משני הסוגים, זה האנושי וזה הגאוגרפי) המתממשים בסרט. סקירה זו תניב את מה שהרצוג מנסה לטעון, ואת מה שסרטו מנסה לממש כחוויה (שהיא בה בעת קולנועית ופילוסופית) – את אופיים האשלייתי של הפערים שהוצגו כאן. הפער שבין קולנוע לפילוסופיה, שבין קולנוע תיעודי לקולנוע בדיוני, ואפילו זה שבין טבע לבין האנוש – אינם אלא אשליה, קונבנציה שמקורה בקיבעון מחשבת. סרט המסע התיעודי של הרצוג יספר לנו את סיפורה של אשליה זו, יקיים אותה כחוויה קולנועית ופילוסופית, וימקם אותה בסדרה של מפגשים מערערים, במקום לימינלי חסר גבול שאין אלא לתארו כסוף העולם.

"פגישה, חצי פגישה, מבט אֶחָד מְהִיר": על מהותו של מפגש

מפגש (encounter) אינו דבר של מה בכך. הגדרתו ומשמעותו של מפגש חורגות מסך תכונותיו האונטולוגיות, כגון אלה המייחסות סמיכות (juxtaposition) של שתי ישויות שונות, הנבדלות זו מזו בקיום (being) ובנוכחות (presence) שלהן במרחב. מפגש מרמז, ראש וראשית, על כוונות (intentions) ועל התכוונות מודעת של הנוכחים במפגש. ברוח זו, מפגש כרוך מהותית גם בפעולה (action), משמע: נוכחות פרו־אקטיבית המהווה שינוי (change) במצב נתון. כמו כן, מפגש מחייב רמה מסוימת של הדדיות (interaction). לא ייתכן מפגש בין שתי ישויות, כאשר רק אחת מהן מודעת לקיומו של מפגש, מתכוונת אליו ומקיימת אותו בפעולתה. מתוך מאפיינים אלה נגזר תפקידו המושגי של המפגש: פעולה בעולם המגלמת נוכחות ושינוי, והמעניקה משמעות לסמיכות מודעת של שתי ישויות זו לזו.

לשם הבהרה, ניקח את הסרט *Match point* (וודי אלן, 2005), שתורגם לעברית כ**נקודת מפגש**. אמנם היה מקום לתרגם את שם הסרט כ"נקודת הכרעה", ולהדגיש את ההקשר המעריך של מתן ניקוד במסגרת משחק טניס. ברם, ואולי מבלי להתכוון לכך, צדקו המתרגמים כאשר בחרו ב"נקודת מפגש" דווקא, שכן משמעות ה"נקודה" אינה זו של ניקוד גרידא, אלא משמעות מטפורית המזהה נקודה (point) כמיקום בלתי מסוים (אך נוכח) במרחב גאומטרי וגאוגרפי. רוצה לומר, נקודה הנה אמנם דירוג בעל ערך במשחק טניס (או בכל תחרות ספורט אחרת) – אבל נקודה היא גם, ואולי בעיקר, **ציון מושגי של נוכחות** (מבחינה גאומטרית), וכזו שניתנת (גם אם לא מתחייבת) לתרגום כ**ציון ממשי של נוכחות** (מבחינה גאוגרפית).

לעניין זה ממש מכון ה"מפגש" בכותרת סרטו של הרצוג. המפגש, כנקודה בזמן ובמרחב, סובל שתי הגדרות הנראות על פניו כסותרות. מחד גיסא, נקודת המפגש היא נקודה מופשטת, מושג גאומטרי שככזה אינו סובל כל ממשות קונקרטית. **נקודת המפגש** בין צלע אחת של משולש לבין צלע שנייה שלו הינה נדבך מהגדרתו המופשטת של **משולש**, אך היא אינה קיימת (בשום מובן ממשי או גאוגרפי), וכל עוצמתה במופשטותה. מאידך גיסא, נקודה על המפה (הגאוגרפית) הנה במובהק מימוש נוכח של חלל, מקום ונפח. זוהי נקודה שאפשר לסמנה כיעד ולהגיע אליה, אפשר לצאת ממנה למסעות שונים (ואז לשוב אליה), ואפשר לראותה, הלכה למעשה, באמצעות בני



האנוש המאכלסים אותה ודרך תוואי השטח המתקיימים בה. סיכומו של דבר, לפנינו סתירה לכאורית בין שתי פניה של נקודת המפגש – סתירה שעלינו ליישב אם רצוננו לממש מפגשים בעלי משמעות (בסוף העולם, או בכל מקום אחר).

מתוך כך נגזר תפקידו הראשון של הסרט: לאיין את הסתירה הלכאורית שבין נקודת מפגש במרחב גאוגרפי לבין נקודת מפגש מושגית (או המושג "נקודת מפגש"). הסרט עושה זאת בעצם קיומו כסרט, היינו כמבע קולנועי שמהווה בעצמו נקודת מפגש אופטית, ויזואלית ואסתטית, של כל הנוכחיות והישויות המרחפות סביבה, דרכה ובאמצעותה. זוהי נקודה המכנסת (ומנכסת) לתוכה את הצופה, המצלמה, הקולנוען, הדמות והסביבה המצולמת.² זוהי נקודה מדיומלית-אופטית, נקודה שהיא "רגע" שגולמיותו מונעת ממנו את הצורך לעבור רדוקציה – לא רדוקציה מושגית (לרעיון מופשט בטול מימוש) ולא לנוכחות גאוגרפית אמיתית וקונקרטי. בקולנוע של הרצוג, מתקבל האפקט של נקודה סינגולרית זו מעצם השימוש ברעיון המפגש. הרצוג "פוגש" את העולם (בסופו), ונקודת המפגש (המושגי והגאוגרפי כאחד) הופכת ומתממשת בנקודת המבט של הקולנוען. אצל הרצוג, מוגדרת נקודה זו במשתנים חדשים וכסוג חדש של סימנים קולנועיים.³ נקודת המפגש אצל הרצוג הופכת אפוא לנקודת מבט – זוו, בתורה, הופכת לנקודת משען (קולנועית ופילוסופית כאחד) לכל מה שנגזר ממפגש זה.

"It's the end of the world as we know it and I feel fine": מפגשים מהסוג הקולנועי

משעמדנו על טיבו של המפגש – הן כמטפורה והן ככלי קולנועי לביורר מושגי-פילוסופי – נותר לנו, ברוח דומה, להרהר ל"רגע" גם בצמד המילים "סוף העולם". מושג זה מוכר לנו מהניסיון לבטא נידחות, שוליות וריחוק. הביטוי "סוף העולם" כרוך, גם הוא, בסתירה פנימית. פני השטח הכדוריים של "העולם" אינם מאפשרים "סוף", כשם שאינם מאפשרים "התחלה". סוף והתחלה, אם הם רלוונטיים, משקפים נקודת מבט טמפורלית. רוצה לומר: הנקודה הגאוגרפית שבה אני נמצא נופלת מפני הרגע שבו אני מחליט לצאת לדרך. עצם החלטתי, והרגע שבו התקבלה ההחלטה, הם אלה שהופכים את הנקודה (שבה אני נמצא) לנקודת התחלה (של מפגש). ברוח זו, נקודת הסיום, או "הסוף", אף היא "רגע" בשרשרת טמפורלית. זהו הרגע שבו היעד של המסע מושג (achieved) אבל גם conceptualized), באופן שמסיים את המסע ואת קיומו.

למרות זאת, ומבחינות אחרות, סוף העולם הוא גם נקודה גאוגרפית. אין הכוונה, מן הסתם, לנקודה שהיא מקום בר-קיימא, חלל שאפשר להתקיים בו. הכוונה היא לנקודה שהיא בבחינת עמדת תצפית, פוזיציה לימינלית שככזו חושפת את המסגרת המושגית המגדירה ומאפשרת את המרחב המושגי עצמו (יותר משהיא חושפת תוכן גאוגרפי קונקרטי). במילים אחרות, "סוף העולם", במקביל לתפקידו המטפורי כדימוי של נידחות, שוליות וריחוק, משמש, ב"כובעו" הגאוגרפי, גם כנקודת גבול מושגית. הצורך בנקודת גבול כזו נגזר, על פניו, מהתבנית המחשבתית המבטאת את שאיפתה המסורתית של הפילוסופיה: התייצבות נכוחה אל מול העולם, וכינונם האונטולוגי,

² Katrina Mitcheson, "Perspectivism in Nietzsche and Herzog: The Documentary Film as a Perspectival Truth Practice", *Film-Philosophy* 17(1) (2013): 354.

³ David Michael Lamme, *New Grammar of Images: Werner Herzog and the Contemporary Philosophy of Cinema*, *German Studies*. Irvine, University of California. Doctor of Philosophy, pp. 16, 65–74; Eric Ames, *Ferocious Reality: Documentary According to Werner Herzog*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2012.



הקוגניטיבי והקונטמפלטיבי של התובנות והמשמעויות הנבעות מהתייצבות זו. מושג המפגש, ובעיקר מושגי הסוף והסופיות המיוחסים לעולם, נראים כמחזקים תבנית מחשבתית זו.

דווקא בשל כך, חשוב להבין את המשמעות שמייחס הרצוג לרעיון "סוף העולם" שבכותרת סרטו. בעקבות פרידריך ניטשה, ניתן לייחס להרצוג את ההבנה שנקודה גאוגרפית זו של סוף העולם אינה אלא עימות ראשוני של הפרדיגמה של סוף וסופיות עם רעיון הפרספקטיבה הסובייקטיבית (שמעניקה לעולם, לרבות סופו, את משמעותו).⁴ הבנה זו זוכה לתמיכה משמעותית על ידי הפילוסוף תומס נייגל (Nagel), שבספרו *The View from Nowhere* (המראה משום־מקום) מעמת את מסורת המחשבה הפילוסופית־אנליטית – החותרת להבנת טיבם המדויק והאובייקטיבי של המציאות, המוסר ומשמעות החיים – עם נקודת המבט הסובייקטיבית של החוקר, היוצא למסע בעקבות העולם שהוא עצמו חלק ממנו.⁵ לדידו של נייגל, מסע כזה, ככל שהוא מנוהל בגבולותיה המתודיים של השפה הפילוסופית, נידון לכישלון, או לכל הפחות לעימות חוזר ונשנה על אבסורד וחוסר תחלת. מצג הסופיות ו"סוף העולם" (ומן הסתם גם ה"מפגשים" המתקיימים בו) אינם אלא אשליה.

מתוך הדיון הקצר במטפורות המשמשות את הרצוג בכותר הסרט – מטפורת ה"מפגש" וזו של "סוף העולם" – נחשפת האשליה הגדולה הנעוצה במערכת המושגים הפילוסופית המניעה את המסע שהרצוג מזמן לנו. חשיפה זו מגשרת, הלכה למעשה, על הפער הראשון (שהצגנו בראשית הדברים), זה שבין פילוסופיה ומבע קולנועי, ומחייבת אותנו להעריך מחדש את מתווה המסע שאליו בכוונתנו לצאת. הערכה מחדש זו, ככל שהיא מתעמקת בזירה הפילוסופית מושגית, היא ראש וראשית תוצר של *המרחב הקולנועי* שבו היא מתרחשת הלכה למעשה. במילים אחרות: ככל שאנו מצוידים בהנחות עבודה מושגיות לגבי היתכנותו ומשמעותו של "מפגש" – כך אנו מעומתים תדיר עם החוויה הקולנועית שהופכת מפגש זה ל"רגע" אופטי ואסתטי; וככל שאנו מצוידים בהנחות מוצא דידקטיות לגבי טיבן (האונטולוגי ואולי גם המוסרי) של התובנות שניתקל בהן כאשר ימוקם מסענו ב"סוף העולם" – כך אנו מעומתים עם החוויה הקולנועית של מבט קולנועי מסוף העולם ועליו. במקום לדבר על סוף העולם, אנחנו מיישרים מבט קולנועי אליו וממנו.

מסקנה זו נכונה גם לגבי הפער השני שהוצג לעיל, זה שבין קולנוע תיעודי לקולנוע בדיון. על פניו, ובהגדרתו (ולו הזמנית) כסרט תיעודי, מציע סרטו של הרצוג מבט קולנועי המתיימר להיות "עובדתי" ו"אמיתי" (בכל מובן פילוסופי שעולה בדעתנו). ברם, ולאור הדיון לעיל, ניכר כי הרצוג מעמיד בפנינו את האפשרות להתיק את המפגש עם האמת לא רק מהזירה הפילוסופית (הקורסת) אלא גם, ואולי בעיקר, מהאבחנה הברורה שבין מפגש תיעודי למפגש שהוא תוצר של סיפור בדיה סובייקטיבי. תורמת לכך הזירה המטפורית של "סוף העולם" – מקבילתו הגאוגרפית/מושגית של ה"שומקום" של נייגל – החושפת, הלכה למעשה, שמפגש קולנועי ב"סוף העולם" אינו תיעודי יותר משהוא בדיה, כשם שאינו פילוסופי יותר משהוא קולנועי.

תגובתו של הרצוג, בניסוחה הקולנועי, לשני הפערים הנידונים כאן, עשויה להזכיר לנו ניסוח קודם של הרצוג עצמו. כוונתי לטקסט פורץ הדרך "שיעורי אפלה" (*Lessons of Darkness*) שזכה לכינוי "הצהרת מינסוטה".⁶ במסמך זה הרצוג מדייק את הקשר הפילוסופי שבין מבע תיעודי ואמיתותה של המציאות שאותה הוא מתעד. עבור הרצוג, תיעוד אמיתי (Verité) חף בהגדרתו מכל אמת,

⁴ Mitcheson, *Perspectivism in Nietzsche and Herzog*.

⁵ Thomas Nagel, *The view from nowhere*, New York: Oxford University Press, 1986.

⁶ Werner. Herzog, "Minnesota Declaration; Truth and Fact in Documentary Cinema", *Herzog on Herzog*, Paul Cronin (ed.), London: Faber and Faber, 2002, pp. 301–302.



וערכה של זו כערך הסיפור שאותו היא מספרת (ומבחינתו כאן: כערך הפרספקטיבה המכוננת את המפגש איתה). בכך, המניפסט של הרצוג מתכתב עם הגדרות של הקולנוע התיעודי, כדוגמת זו של ביל ניקולס ולפיה בכל תעודה יש ממד בדיון, ובכל בדיון – ממד עמוק של תיעוד.⁷

יש הרואים בסרט שלפנינו ביטוי קולנועי (תרגום, ממש) של מניפסט מינסוטה.⁸ בעמדה זו תומך (ולו בעקיפין) גם פילוסוף הקולנוע נואל קרול (Carroll), שלדידו המבט הקולנועי של הרצוג מעניק קדימות להתנסות, ויותר מכך – מהווה הצהרה על עצם ההיתכנות וההכרחיות של התנסות בלתי אמצעית, ולפיכך בלתי מתווכחת על ידי עולם מושגים מקדמי.⁹ אחרים מדגישים את מעמדתה התופעתית של ההתנסות הקולנועית עצמה כתחליף קולנועי ל"מפגש" הפילוסופי שמושג האמת המסורתי טומן בחובו.¹⁰ ההתנסות – נקודת המבט המנותקת מסכימות חברתיות או מושגיות – נחשפת באלמנטים הגולמיים שלה, ואינה ניתנת לרדוקציה ל"קטגוריות של שפה או מדע או פסיכולוגיה או בירוקרטיה".¹¹ מדובר בנקודת מבט, בפרספקטיבה ובסוג של קשב.¹² אלה מתקבלים מתוך מבט קולנועי אינטראקטיבי ("מפגשי") על העולם ("המושגי"). טיבו של המבט (המחלץ פרספקטיבה, "נקודת" מבט) חשוב לא פחות ממיקומה (המושגי והגאוגרפי) של אותה נקודה (שממנה הוא מחולץ).

כתיעוד/בדיוני של מסע קולנועי/פילוסופי, המשוחרר הן ממסורות דידקטיות פילוסופיות והן ממגבלות טיפולוגיות פנים-קולנועיות (המבחינות בין תעודה לבדיון), מאפשר לנו הסרט להביט נכוחה על סוף העולם, להביט על עצמנו (ככל שאנו מביטים בהשתאות על סוף העולם, בעודנו ניצבים, הלכה למעשה, במקום שהוא מושא מבטנו) – ולעשות את כל זה ככל שעדשת המצלמה מאפשרת לנו לנכוח, להיפגש, להביט ולחשוב. מתוך סרטו של הרצוג נחשפת הכרחיותה של הפרספקטיבה – נקודת המבט – לא רק ככלי להענקת משמעות, אלא כטיבה המדויק, הפילוסופי והקולנועי, של משמעות זו ממש. כדי להעניק משמעות כלשהי לכל אלה, אין לנו אלא לפנות, בעקבות מסקנה זו לעיון מעמיק בהשתלשלויותיה של נקודת מבט זו, כפי שהיא מתרקמת במהלך סרטו של הרצוג.

רק לא עוד סרט על פינגווינים: מפגשים פילוסופיים בסוף העולם (ומעבר לו)

Bill. Nichols, "Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject", *Critical Inquiry* 35(1) (2008): 72–89.

Eric. Ames, *Ferocious reality: documentary according to Werner Herzog*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2012, pp. 1–2, 262–263.

Noel Carroll, *Herzog, Presence, and Paradox: Interpreting the Moving Image*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p. 284.

William Verrone, "Transgression and Transcendence in the Films of Werner Herzog". *Film-Philosophy* 15(1) (2011): 179–203.

¹¹ Carroll, *Herzog, Presence, and Paradox*: 285. קרול מוסיף כי שימוש זה במבט קולנועי גוזר גם רגישות (sensitivity), נטייה (tendency) וגישה (approach) לנוף ופני שטח (landscape) – להלן הדיון שערכנו כאן לגבי המשמעויות הגאוגרפיות של המיקומים (locations) "סוף העולם" ו"מפגש". מכאן נגזרת גם צורת העיסוק של הרצוג בשפה ובמבעיה, וריבוי ההצהרות הסתומות או האמביוולנטיות בסרטיו. תפקידה של השפה, אליבא דהרצוג, הוא להדגיש את הערפול והבלבול הנטועים במסגרת המושגית שלפנינו.

¹² Antony Fredriksson, "The Art of Attention in Documentary Film and Werner Herzog", *Film-Philosophy* 22(1) (2018): 60–75.



ראשיתו של המסע הקולנועי של הרצוג בבטנו של מטוס תובלה אימתני העושה דרכו לאנטרקטיקה. הטיסה ארוכה, ואין דרך טובה יותר להעביר את הזמן הממושך מאשר במחשבות,

בהגדרת ציפיות ובהרהורים על המפגשים הצפויים לנו לכשנגיע ליעד. רוחן של המשלחות החלוציות לאנטרקטיקה – בעיקר אלה של החוקר הנורווגי רואלד אמונדסון ושל מקבילו הבריטי (ראש משלחת הטרה נובה) רוברט פאלקון סקוט מראשית המאה העשרים – מלווה את הרהורי הפתיחה שמציג הסרט. החלוציות ההרואית של האבות המייסדים, הטרגיות של מסעותיהם והכיבושים המדעיים שהניבו, מעמידים רף ציפיות גבוה בפני נוסעיו של הרצוג. האם יעמדו באתגר שמציב רף זה? שאלה זו מרחפת בחלל, וזוכה לניסוח משועשע־משהו (בקולו של הבמאי): יהיו מטרתיו של המסע הקולנועי־פילוסופי אשר יהיו – העיקר שלא ייצא מזה "עוד סרט על פינגווינים"¹³.

המטען האנושי של טיסת תובלה זו הנו ערב רב של בני אנוש. הם מצויים שם ביחד; ברם, כל אחד ואחת מהם מצוי בגפו. חלקם ישנים, חלקם שקועים במסך המחשב הנישא שלפניהם. כולם נראים דרוכים וחדורי משימה, ובמקביל מוצגים בבדידותם (המלנכולית והמשועממת). היכולת להפגין בדידות בתוך חלל קלאוסטרופובי (שכשלעצמו מחייב, כמעט באופן מעיק, את היפוכה), יוצרת תחושה פרדוקסלית, המלווה את הטיסה ליעדה. בעודו מציג בפנינו את ה"מפגש" הראשוני עם הנוסעים במסע, תוהה הבמאי: האם הפרדוקסליות הזו היא כורח המציאות? האם היא נגזרת מהטבע האנושי? ומאיזו תכונה בדיוק? על פניו נראה כי הבדידות האמורה נגזרת מטבעו היסודי של האדם. האדם מנוכר לזהותו ומשועבד לשרידותו, ולכן מגדיר את עצמו ושורד ככל שהוא כובש את העולם (ואת המצויים בו) ומשעבד אותם. כך מיפו עבורנו את הדרך הן הפילוסופים הקדמונים והן החוקרים הראשונים של הארץ החדשה. ברם, תוהה הבמאי, האם אין זו אשליה? האם אפשרי להניח כי הבדידות האנושית אינה אלא מסווה, מסכה, מגן שכן האנוש שש להסירו בהינתן ההזדמנות לכך?

תהיותיו אלה של הבמאי מאכלסות, במלל ובדימוי, את עיקר ההקדמה לסרט. בעוד הנוסעים מתכנסים כל אחד ואחת בדלת אמותיהם ובבדידותם, אנו הצופים בהם נחשפים לפסיפס עשיר יותר של דימויים קולנועיים. אחד מאלה מציג תמונה איקונית מתוך סרט מערבונים: גברים (עוטי מסכות מכאן ועטורי נוצות מכאן) אוכפים את סוסיהם ונלחמים אלה באלה. דימוי נוסף מציג נמלים המשעבדות זן חיים נחות מהן. שילוב זה של דימויים (או אילוסטרציות קולנועיות) מנסח התייחסות מעניינת למצב שנקלענו אליו. קולו של הבמאי (המלווה דימויים אלה) מטיב לתאר אותה: טיבו של המין האנושי, טיבה של זהות אנושית וטיבם של יחסים בינאישיים המכוננים זהויות ותרבויות הינם נגזרת של הנחות מוצא – דטרמיניסטיות, טרנסצנדנטיות, פרדוקסליות – שהינם לפיכך בבחינת נבואה המגשימה את עצמה. התפיסה המכוננת שהנחתה את החוקרים הראשונים בכיבוש אנטרקטיקה, והרואה לפניה דמות אדם הכובש את האמת ואת המציאות, אינה שונה, הלכה למעשה, מהדימוי הקולנועי של גברים במסכה האוכפים סוסיהם וכובשים גברים עטורי נוצות. ברוח זו, הכיבוש האנושי אינו שונה, פונקציונלית, מהאופן שבו נמלים משעבדות זן חיים אחר – ולחלופין, מהאופן שבו זנים מתוחכמים אחרים (שימפנזים למשל) אינם עושים זאת. הניסוחים הכמעט־משועשעים של הרצוג, והדימויים הקולנועיים המלווים אותם, מגדירים אפוא את נקודת היציאה למסע, ומעצבים מחדש את ציפיותינו ממנו.

¹³ Ames, *Ferocious reality*, pp. 259–260.



אנושי, אנושי מדי: החולמים בעקבות הקרח

המטוס נוחת ונותן את האות למפגשים משני סוגים מרכזיים: מפגשים עם בני אנוש ומפגשים עם הטבע הגולמי. הסוג הראשון חושף רקמה אנושית מגוונת של זהויות, בעלי מקצועות ותפקידים. אלה מתייצבים לנוכח מצלמתו של הרצוג ומנהלים מפגש עם הבמאי (שכמונו, נוכח במפגש אך אינו חושף את פניו אל עדשת המצלמה). חלק לא מבוטל מהמפגשים הנו עם מדענים ומדעניות – אקולוגים, ביולוגים, זואולוגים, חוקרי קרח והרי געש – שהימצאותם באנטרקטיקה מסומנת כשליחות מדעית. אפופים ברוח החלוציות המדעית שהובילה את בני האנוש לחקור את גבולות המפה, עיקר המאמץ במפגשים אלה מרוכז בהצדקת האתגר המדעי ובהגדרת השליחות האוניברסלית המגולמת בו. במישור זה, מעוררים המפגשים הללו דיון ביסודות ההגותיים והתבוניים שהולידו את השליחות המדעית מלכתחילה. במישור הביוגרפי, מנסים המרואיינים במפגש לכרוך את עצמם עם שליחות זו. המצלמה של הרצוג, המתעדת את המפגש (ולמעשה מחוללת אותו), מקפידה להדגיש את שני המישורים גם יחד. כל התמקדות בפניהם הפרטיקולריים של המדענים במפגש מלווה בהתמקדות זהה, אם כי אמורפית, ברעיון המדעי (ובתשתית הפילוסופית) המקודמים על ידם.

על רקע אפיונים אלו, דווקא המפגשים שאינם במובהק עם אנשי מדע (שתפקידם ונוכחותם באנטרקטיקה מובנים מאליהם) תופסים את העין במיוחד. כך הוא, למשל, המפגש עם סקוט רולאנד (Rowland), איש מחלקת התעבורה המקומית. מצופה ממנו כי שהותו באנטרקטיקה תהיה עבורו שינוי של מיקום גרידא (שכן, מניח הרצוג, בעברו היה רולאנד נהג מונית בטקסס). ברם, וכמסתבר, רולאנד היה בנקאי בקולורדו, ולאחר שהבין ש"כסף אינו הכול בחיים", התגלגל והיה לחייל בצבא הישע בגואטמלה (שם, עקב קשיי תקשורת עם בני המקום, נחשד כי בכוונתו לחטוף את ילדיהם, ונמלט ממוות בעור שיניו). משם, קצרה הייתה הדרך לאנטרקטיקה – או, כפי שרולאנד מכנה אותה, "ההתנחלות האמריקאית הגדולה ביותר בהיסטוריה".

מהאפיון הפוסט-קולוניאליסטי של רולאנד אנו עוברים לסיפורו של נהג הדחפור סטפן פאשוב (Pashov). מה מביא אותו לנהוג דחפור באנטרקטיקה? סיפור ארוך שראשיתו בילדותו, עת סבתו הייתה מקריאה לו מיצירותיו של הומרוס, והוא נשבה בדמיונו בקסמיו של חיידק האודיסיאה האנושית. "אז איך זה שאנחנו נפגשים כאן בקצה העולם?", שואל הרצוג. פאשוב מחייך. "זו הלוגיקה של הקיום", הוא משיב. המקום הזה מהווה את הברירה הטבעית (natural selection) לאלה שמתקבצים כדי לקפוץ מחוץ לגבולות המפה. לכן אנחנו נפגשים כאן, במקום שבו כל הקווים המקבילים נפגשים (where all the lines of the map converge). אין נקודה דרומית יותר מהקוטב הדרומי. לכן אנחנו כאן; נוסעים במשרה מלאה ועובדים במשרה חלקית (full time travelers and part time workers) שאינם אלא אסופה אקלקטית של חולמים מקצועיים (professional dreamers). זהו סוף העולם, ואלה תושביו.

את דיוויד פאצ'קו השני (Pacheco) – מטייל, חולם ושרברב – אנו פוגשים במטבח המרכזי של המושבה. דיוויד מזהה את עצמו עם מורשת שבט האפאצ'י (שבט הילידים האמריקאיים, המשולב היטב בדימוי המערבני שהוצג לפנינו בראשית הסרט). ברם, זיהויו זה נופל מפני שיוכו של דיוויד לשושלת בית המלוכה האצטקי – שיוך שדיוויד מתגאה בו מאוד, ושאותו הסיק מהפיזיולוגיה הייחודית (בעיניו) של כפות ידיו. דיוויד מרבה לדבר על כפות ידיו. הוא גם משתמש בהן, באופן רגיל (לצורכי שרברבות, מן הסתם) ובאופן ייחודי (כשהוא מצביע, ומשתמש לשם כך באצבע האמצעית ולא באצבע המורה). את סיומה של השיחה שלו עם הרצוג הוא מקדיש לתובנה המרכזית שהשהות באנטרקטיקה הנחילה בו: ההתחממות הגלובלית היא איום אמיתי על האנושות ועל הטבע. באומרו



את, המצלמה משתהה עליו, ושתיקה של מבוכה משתררת בחדר. בן המלוכה האצטקי מתעשת ראשונה. הוא מבעיר את המלחם שבידו, ובעודו חוזר למלאכתו הוא מפטיר: "אלה הם האש והניצוץ של אבותי!"

מפגשים אלה, ככל שהם מתקיימים במרחב הקולנועי של סוף העולם, מאפשרים להרצוג לממש, הלכה למעשה, את ההבטחה המרכזית הנעוצה בכותרת הסרט. כל אחד מהם נוכח בדיאלוג קוהרנטי (בין הבמאי-המראיין לבין הדמויות) ובצילום מינורי (המנכיח את הדמויות, גם אם לא את המראיין, כחלק מהמרחב הגאוגרפי שבו הן קיימות ופועלות). על פניו, אלה מפגשים מובנים, בעלי תוכן ומשמעות, עם דמויות שונות שכל אחת מהן מספרת במקוטע סיפור אישי. כל אלה מדווחים בסרט תיעודי, מה שמעורר את השאלה: האם זהו המקום ל"סיפורים" אישיים? לחלופין, מה מעמד העובדת, האמיתי של הסיפור המסופר לנו? ומה אנו למדים מהדיווחים הללו? מה מלמדות אותנו הדמויות על עצמן באופן שיכול להשליך (בתובנות ובמסקנות) על סביבתן ועל המצב האנושי (ולהצדיק, ולו במקצת, את מעמדם ה"תיעודי" של הסיפורים)?

ככל שאנו "צוללים" אל בכי המפגשים השונים, אנו נדרשים להתעמת עם הלימינליות (הגובלת לעיתים בחידולן פרדוקסלי) המאפיינים את התשובה לשאלות אלה. מפגשים אלה, ככל שהם מתקיימים (באופן פרואקטיבי), חושפים את חוסר התחלת הנעוצה בהם אינהרנטית. הם מתקיימים ב"הווה" קולנועי – אבל מצויים בהתכתבות תמידית עם עבר נסתר ועם עתיד עלום. מדוע אפוא הטרחנו את עצמנו אל אותה נקודה בסופו של העולם כדי לקיים בה מפגשים כגון אלה? התשובה לשאלה זו, כמו גם עצם ניסוחה הקולנועי, מעלים ומדגישים את טיבו העמוק של המהלך שמבצע הרצוג. ההתכה של פילוסופיה (של המצב האנושי) בקולנוע (כחוויה פרטיקולרית), ושל האתוס הדוקומנטרי (המניח תבנית חשיבה נוקשה בכל מה שנוגע לאמת המדווחת) עם הדינמיקה הנרטיבית (המגדירה את המציאות מתוך האפשרות לספר אותה) – כל אלה נפגשים (הלכה למעשה) זה עם זה במהלך אותם מפגשים אנושיים המתועדים ומסופרים לאורך הסרט. מפגש-על זה, המתרחש בקולנוע ובקולנוע, מעניק למפגשים האנושיים הפרטיקולריים (כגון אלה שהוצגו כאן) הן את מעמדם ה"תיעודי" ובוודאי שאת מעמדם הפילוסופי. מפגשים אלה מעניקים לפילוסופיה של "סוף העולם" – לשומקום הפילוסופי – את תחנת היציאה המיוחלת. בדומה לרעיון של נייגל על אודות המבט משומקום, גם המהלך של הרצוג מספק לנו (צופים ודמויות כאחד) את ה"מבט". בכל מובן פילוסופי וקולנועי זהו אכן מבט משומקום, מסוף העולם – אילוסטרציה קולנועית מובהקת של נייגל. בכל מובן תיעודי, זהו סיפור אנושי של בני אנוש מסוימים ושל המצב האנושי בכללו, המסופר דרך עדשת המצלמה ובמפגש איתה, ומעניק לנו פרספקטיבה על המצב האנושי, על הנחות המוצא המכוננות אותו, אפיוניו ונסיבותיו והאתגרים שהוא ניצב בפניהם.

לא אנושי מספיק: מפגשים (שוקקים) עם טבע (דומם)

מעמד פילוסופי זה של הקולנוע של הרצוג מתממש גם בסוג המפגשים השני, קרי: המפגשים עם הטבע ועם ה"עולם" עצמו (במלוא הדרו). מפגש זה עם הטבע שזור כבר במפגשים האנושיים שהוצגו לעיל: ככל שאנו משוחחים עם דמות כלשהי, אנו נחשפים במקביל גם ל"טבע" המקיף אותה (והמהווה עבורה בית ו"סביבת חיים"). על עצם השזירה של המפגש עם הטבע במפגש עם האנושי עמד טימוטי קוריגן בכותבו:

הייחוד בדימויי הטבע של הרצוג נעוץ באופן שבו הוא מחלץ משמעות קונספטואלית מייצוג ויזואלי של מרחב פיזיקלי. ניכרת תשומת לב ביחס לבחירת הנופים וביחס למיקום של



דמויות במרחבים אלה, וכן באסתטיקה של העיבוד הקולנועי של מרחבים אלה. כתוצאה מכך, הנופים של הרצוג מבצעים באופן דינמי מספר פונקציות: הם מציגים תיאור תמטי של "המציאות"; הם חושפים מידע לגבי דמויות; והם מבטאים נקודת תצפית הקשורה למפגש הספציפי של הדמות עם המציאות בנרטיב אבל גם חורגת מפונקציה נרטיבית זו גרידא.¹⁴

כמובן שיש משהו מתעתע ברעיון זה של "סביבת עבודה" המגדירה זהות אנושית. בעוד שרעיון זה מתקיים באופן צפוי ומקובל לגבי בעלי ובעלות מקצוע שעיסוקם המרכזי הוא חקר הטבע, הרי שאין קשר מובהק בין הסביבה הפראית של אנטרקטיקה לבין, למשל, זהותם המקצועית של דיוויד, השרברב ה"מלכותי" המתריע כנגד האסון שבהתחממות הגלובלית, או סקוט, הבנקאי שהפך לנהג אוטובוס. לפיכך, הרצוג מציג בפנינו את אלה כאת אלה, ומבקש שנכריע בעניין. כך, למשל, אנו מתוודעים לאולף אופטדל (Oftedal), אקולוג ותזונאי, שזהותו המקצועית כרוכה בעבודות בסביבה הטבעית של אריות הים שהוא חוקר. הוא מתאר את מושאי מחקרו כזן סתגלן, שאינו מתפתה לגילויי אבי-נורמליות, ולפיכך מהווה לא רק מושא מחקר נוח, אלא גם תשתית מדעית להבנת האפשרות של ירידה במשקל אצל בני אדם. כך גם יאן פבלובסקי (Pawlowski), זואולוג, שמחקרו האזוטרי לכאורה הביא אותו לגילוי שלושה זנים חדשים של קיום אורגני במעבה הים. "שלושה זנים חדשים של קיום – האם זהו רגע גדול?", תוהה הבמאי. "כמובן", משיב הזואולוג, "כל רגע שבו אתה מגדיל את המרחב הידוע, הוא רגע מיוחד מאוד".

עבור אופטדל ועבור פבלובסקי, המפגש עם הטבע מהווה רקע מחזק למפגש עם האנושי. האדם משעבד את הטבע הדומם לצרכיו, והטבע גומל לו בכך שהוא מהווה לאדם משאב, סביבת עבודה מגדירה ומושא מחקר (להרחבת הידע האנושי). ברוח זו מתקיימים גם המפגשים עם ויליאם מקינטוש (McIntosh) וקלייב אופנהיימר (Oppenheimer), חוקרי הרי געש המתמקדים בחוקיות של רעשי אדמה ובדפוס הפעולה של הרי געש. מחקרם מכון לגלות כיצד השפיעה פעילות וולקנית על האבולוציה של המין האנושי, ומיועד להכין אותנו להתמודדות עם השפעות דומות (או הרסניות יותר) בעתיד. במפגש נוסף, אנו מתוודעים לפיטר גורהאם (Gorham), פיזיקאי, המצוי בעיבורו של פרויקט מחקר לאיתור הניוטרינו (Neutrino), אותו חלקיק ראשוני קוסמי, שבהגדרתו יעגן ויאפיין כל חוקיות טבעית באשר היא. גורהאם עושה מאמץ ניכר להסביר להרצוג ולנו את מהות הפרויקט וחשיבותו. לדידו, הניוטרינו הינו "הרכיב המגוחר ביותר שקיים". מה שמזכה את הניוטרינו בסיווג מוזר זה הוא קיומו המדיד והימצאותו הפיזית, ובד בבד היעדרם המובהק של עדויות לקיומו. ללא קיומו של הניוטרינו לא תיתכן היווצרותם של כל אותם אלמנטים המכוננים את הקיום החומרי המוכר לנו. במקביל, ביליוני חלקיקים מסוג זה עוברים מידי שבריר רגע בכל נקודה שהיא, ואינם מותירים אחריהם לא רושם ולא עקבות. החלקיק קיים (אובייקטיבית) ולא קיים (סובייקטיבית, בעיני המתבונן האנושי) בה בעת, מה שמעניק למחקרו של גורהאם מעמד מטפורי כמעט. מודע למעמד זה, גורהאם מציין כי מחקרו אינו אלא "ניסיון להתחבר עם עולמות אחרים (this other worldly universe of neutrinos)", ומסכם: "אני מבין את זה מתמטית, אני מבין את זה אינטלקטואלית – אבל זה עדיין מכה בי בבטן כשאני חושב שיש מסביבי משהו שהוא, הלכה למעשה, רוח אלוהים" (מילים אלה של גורהאם מושמעות על רקע אור כחול כשברקע קולה העמום של שירת כנסייה).

מה שהתחיל כמבט משעבד של האדם על הטבע (כנשוא מחקר) וכניסיון לכרוך את המבט על הטבע במפגש עם בני האנוש המצויים בו והמתבוננים בו – הפך להיות מבט כפול, מבלבל וכאוטי,

¹⁴ Timothy Corrigan, *The Films of Werner Herzog: between mirage and history*, New York: Methuen, (1986, p. 92). (ההדגשה שלי, ש"ב).



שרב הנסתר בו על הנגלה. ככל שהרצוג מעמיק את מפגשיו עם בני האנוש מתוך הדגשת הטבע שמקיף אותם – כך מתגלה תמונה המעניקה לטבע מעמד מורכב יותר. מעמד זה, החורג מכל קיבוע חד־סטרי וחד־ממדי שייחסנו לטבע עד כה, נוכח במיטבו במפגשים שעורך לנו הרצוג עם עולם הקרח האנטרקטי עצמו. הכוונה כאן למפגש עם הטבע הגולמי של מישורים לבנים וקפואים, קרחונים (על מעמדם המטפורי, שרק "קצה הקרחון" שלו מוצג לפנינו), ימים נצחיים (הנפרשים על פני חצי שנה נטולת לילה), וסופות קשות מנשוא. גם כאן, כמו ברוב המקרים, משמשות דמויות שונות כמתווכות לעניין ההיכרות עם הטבע. ברם, והפעם, תפקידן המתווך של הדמויות מוצג כמשני – ולו רק כיוון שהטבע עצמו מתגלה כיצור חי ונושם.

גילוי זה מתגבש בסדרת מפגשים. כך, למשל, בשיחה שמקיים הבמאי עם רג'ינה אייסרט (Eisert), חוקרת פעולות גוף (פיזיולוגית) ועם דאגלאס מ'קייל (MacAyeal), קרחונאי (glaciologist). אייסרט מזהה את קסמו של הטבע האנטרקטי בשקט המיוחד, המרעיש־כמעט, של המקום. באופן אירוני, בעודה מתמוגגת בדבריה על תכונה מובהקת זו של הטבע – רעש דבריה מפר תכונה זו ממש. אייסרט מזהה את ה"רעש" שמשמיע ה"שקט" האנטרקטי עם קולות החריקה, הסדיקה והתנועה שמשמיע הקרח, כלומר: הטבע עצמו. הקולות מגיעים "מלמטה", לכאורה ממעבה האדמה, אולם דווקא בכך נעוץ טיבם של רעשי הטבע, וטיבה של האשליה שאותה הם מכוננים. אין "מעבה אדמה", שכן אין "אדמה". יבשת הקרח יוצרת תחושה של "קרקע מוצקה", אולם תחושה זו היא בדיוק התעתוע המוכל ברעם שתיקתו של הטבע. הטבע מרעיש בשתיקתו, ובשתיקה רועמת זו מתהווה בטבעיותו כיצור חי ונושם. קולות החיים של הטבע מלווים את בני האנוש המתכנסים בו, ורק קולות הקריאה של אריות הים – קולות שמתוארים על ידי אייסרט כמשהו שנשמע "כמו שיר של פינק פלויד" – מהווים לו כמערכת הגברה טבעית.

מ'קייל מוסיף לתיאור זה אבחנה מעניינת כאשר הוא מזכיר לנו כי החוקרים הראשונים ראו את הקרחון (ואת הטבע) כאובייקט, כמונוליט, כמפלצת סטטית שאותה יש לחצות. לעומתם, המדענים העכשוויים (כמו אייסרט ומ'קייל עצמו) רואים את הקרחון כיצור חי ודינמי המפיק שינוי (producing change). שני מבטים ושתי תפיסות עולם. באחת, הקרחון הוא מונוליט דומם, נוכחות סימבולית שאולי מזכירה לאחדים מאיתנו את המונוליט המבשר את שחר האנושות בסרטו משנת 1968 של סטנלי קובריק, **2001: אודיסיאה בחלל** (*Space Odyssey*), ולאחרים – ובהם מ'קייל – מזכירה את מעמדה הסימבולי של טביעת הטיטניק, שכזכור התנגשה בקרחון שרק קצהו נגלה מעל פני השטח. בשנייה, הקרחון הינו יצור חי ורועש, כזה שהמים האצורים בו יכולים לזרום בנהר הירדן אלף שנים ובנהר הנילוס שבעים וחמש שנים (תיאור של מ'קייל). במבט זה, מהווים גודלו ועוצמתו של היצור המשתנה איום מתמיד על צורות הקיום בעולם, והקיום האנושי בכללם.

אחרית דבר: מבט פרידה מקצה העולם (ועוד מילה על פינגווינים)

שתי התצורות של המפגש עם הטבע – זו הרואה בו אובייקט דומם וזו הרואה בו יצור חי – מתווספות אל המפגש עם האנושי, ומתגבשות לכדי תמונה קולנועית אקלקטית שמעניקה ל"מפגשים בסוף העולם" את מעמדם המיוחד. מעמד זה מודגש במפגשים רבים נוספים. כך, למשל, המפגש עם וילאם ג'ירסה (Jirsa), חוקר שפות ואיש מחשבים. מוזר למצוא חוקר שפה ביבשת היחידה שאינה מזוהה עם שפה (אנושית) אלא עם טבע נטול לשון. מודע למוזרות זו, מציע ג'ירסה לראות את "סוף העולם" האנטרקטי כדימוי פילוסופי של מציאות מטרידה – מציאות שבה ציוויליזציה שאיבדה את דרכה מעדיפה "לחבק ליווייתנים ועצים" במקום "לחבק את הדובר האחרון של שפה שמתה".



איבוד דרכה (הפילוסופי) של הציוויליזציה שלנו מתגבש אפוא להיות מסקנתו העגמומית של הסרט.

מצוידים במסקנה זו, ובטרם נעזוב את היבשת הקפואה (בדרכנו חזרה אל אותה ציוויליזציה גוססת), אנו מצטרפים באל כורחנו לביקור בקולוניה של פינגווינים מקומיים. הביקור נכפה עלינו לא רק על ידי הרצוג (שגם דעתו אינה נוחה ממנו) אלא בעיקר על ידי הפופולריות שרכשה לעצמה צורת חיים זו. שיאה של הפופולריות האמורה בסרטו של לוק ז'קוסט (Jacques), **משפחת הקיסרים** (*March of the Penguins*, 2005), שהטרים בשנה את ביקורו הקולנועי של הרצוג באנטרקטיקה. למרות הכרזתו הראשונית על כך שאין בכוונתו לעשות "עוד סרט על פינגווינים", הרצוג מתרצה, ומביא אותנו למפגש האמור. אנו מגיעים למפגש מצוידים בדימוי הקולנועי שהותירה **משפחת הקיסרים** – דימוי של קהילה, ציוויליזציה לא אנושית, המונחית על פניו על ידי קודים וחוקיות טבעית, ומארגנת את עצמה מחדש, אחרי פעולת האנשה (בדיבובו של לא אחר מאשר מורגן פרימן), כמודל קיום המהווה אתגר ומראה לקיום האנושי.

את הביקור בקולוניה מנחה עבורנו דיוויד איינלי (Ainley), אקולוג ימי, המסכם מאה שנים של מחקר (מהם תרם הוא אישית עשרים שנות קריירה), על רקע תוצרי המחקר הראשונים (המוצגים בתמונות שחור-לבן של הקולוניות הראשונות שנחקרו). בשלב זה מתערב הרצוג בסקירה, וממטיר שאלות מחקר חדשות על החוקר. הארגון מחדש של צורת החיים (המיוחס לפינגווינים, והנגזר הן מהתיעוד של המחקר ארוך השנים והן מהסיפור המבסס את **משפחת הקיסרים**) טורד את מנוחתו של הרצוג – והוא שואל: האם זוהו התנהגויות חריגות של ארגון מחדש מגדרי (strange sexual behavior) אצל הפינגווינים? האם הפינגווינים נוטים למונוגמיה ולתפקידים מגדריים, ואם לא – האם אין בכך כדי לקבוע שהפינגווינים לוקים בירידה לזנות (prostitution)? כיצד נראים שיגעון והתנהגות אב־נורמלית (insanity or derangement) אצל הפינגווינים? על פניו שאלות אלה נשמעות מוזרות ותמוהות. בשלב זה, ובעוד השאלות נשאלות, אנו רואים פינגווין סורח שמתנתק מהקהילה וממהר כמי שקפאו שד אל עבר האופק (למה שלבטח יהפוך להיות מוות בודד ואכזרי). החוקר איינלי מנצל זאת כדי לספר לנו על חוויית הדיסאוריינטציה אצל הפינגווינים. אמנם, ולפי עדותו, טרם ראה "פינגווין שמטיח את ראשו בסלע", אבל בהחלט ראה פינגווין ש"נמאס לו" (had enough). פינגווין כזה, אומר החוקר, יפרוש מהחבורה ויצעד אל מותו הבטוח. "תן לפינגווין ללכת בדרכו", מבקש החוקר.

שאלותיו המוזרות של הרצוג מסתברות להיות חשובות ונכונות. המוזרות ניטלת מהן כאשר אנו מבינים הן את הממד הפרודי שבמבטו הקולנועי של הרצוג, והן את המעמד הסימבולי הנוכח פילוסופית בסרט כולו. הקיום הפינגוויני אינו עוד מושא מחקר; זהו דימוי מואנש, שזכה כבר לתהילה קולנועית – משל פילוסופי (ברוח משלי קרילוב ואיזופוס), שממנו אמורות להיגזר מסקנות לגבי קהילת האדם. המסקנות שנגזרו מהסרט הבדיוני־תיעודי משפחת הקיסרים זכו כבר לליטוף אוהד (ולפרס האוסקר). מסעו של הסרט התיעודי־בדיוני של הרצוג מציג, באמצעות פרודיה ומתוך נוכחות אינטנסיבית של הקולנוע עצמו, מסקנה אחרת. מסקנה זו, כפי שכותב איימס, אינה פרודית כלל ועיקר. ככל שהפינגווין הינו אכן מושא נוח לפרודיה, הרי שהרצוג שומר לו תפקיד נוסף: "לתפוס את הקשר החמקמק ורב הפנים שבין הקולנוע לבין הקולנוע התיעודי עצמו."¹⁵

מעמדו זה של הקולנוע מקבל בסרט תמיכה מעניינת נוספת, בדמות ריבוי האזכורים (הוויזואליים והנרטיביים) של מכונות, מכשירים, כלי מדע שונים, ושאר יצירי טכנולוגיה מלאכותיים. כמו המכונה הקולנועית עצמה – אלה אינם טבעיים ואינם אנושיים, ונוצרו על ידי האדם כחלק מיחסיו עם הטבע. האם בהצגתם מדובר לפיכך במתווך חסר־בינה (בין המפגש עם האנושי והמפגש עם

Ames, *Ferocious reality*, p. 260.¹⁵



הטבעי) – או לחלופין במפגש "מהסוג השלישי" (משחק מילים מכוון) עם נוכחות שאינה אנושית ואינה טבעית, אבל עוצמתה וחשיבותה מחייבות התבוננות ורפלקסיה, או לכל הפחות, מבט?

עוצמה זו ניכרת כבר באזכור חלוציותם של הנוסעים הראשונים, אמונדסון וסקוט, המהווים את נייר הלקמוס הפילוסופי שלנו. כזכור לחוקרי ההיסטוריה, ספינתם של החוקרים הראשונים נתקעה בקרח וטבעה, והחוקרים שניצלו התקשו להתקדם וללכת במרחבי הקרח (וחלקם הניכר קיפד את חייו בניסיון לעשות זאת). האתגר המרכזי שעמד אפוא בפני המשלחות שהנהיגו נבע מהטכנולוגיה בת התקופה – טכנולוגיה מוגבלת שהעמיסה, פשוטו כמשמעו, קושי בל יתואר על כל צעד שלהם במרחבי הקרח השוממים של אנטרקטיקה. בשונה ממסעם הקדמוני, המסע שלנו מצויד בטכנולוגיה חדשה. אנו פוגשים בה בדמותו של האוטובוס האימנטי (המנייד את הנוסעים מהמטוס אל מגורי הצוות), שקיבל באופן סימבולי את השם *Ivan the Terra bus* (משחק מילים משולש הכולל את איוון האיום, את אזכור המשלחת "טרה נובה", ואת סיווגו של הכלי המכאני כאוטובוס). לאורך הסרט נמשיך ונפגוש נציגים בולטים (תרתי משמע) של העולם הטכנולוגי. כך, למשל, נפגוש בדחפור אדיר ממדים (שתפקידו לנתב ולנרמל את פני השטח הקפואים); נפגוש מקדחות ופריסקופים שונים (שתפקידם לפתוח צוהר למבט מעל ומתחת לפני השטח של היבשת הקפואה); נפגוש מכשירים ופריטי טכנולוגיה בנאליים – כספומט למשל – הניתנים לאיתור בכל מושבה אנושית גנרית (ויש אפילו שיטענו כי הם אלה שמגדירים אותה ככזו); ונפגוש מתקנים מאולתרים בתפקידם ככלי מדע או הישרדות (למשל, מתקן מיוחד להגנה מפני הקור, או מתקן מיוחד לא פחות לניטור התרחשויות בלועו הפעור של הר געש מקומי). גולת הכותרת, לדידי (וכמשמע, גם לדידם של תושבי המקום) יהיה המפגש עם המכונה המקומית לייצור גלידה. המכונה ממוקמת במטבח המרכזי, וזכתה לשם *frosty boy*. תהליך האנשה זה – כפי שמעיד עליה מפעילה רייאן א' אוונס (Evans), הטבח הראשי שהוא, איך לא, גם קולנוען לעת מצוא – מבטא את מרכזיותה הקרדינלית של המכונה בחיי התושבים. זוהי מכונה המייצרת גלידה, שלמעשה איננה גלידה אלא משהו "אחר" דמוי גלידה. בעולם הקרח שבו אנו מצויים, הגלידה שאינה גלידה מהווה מעדן ומשאת נפש. מרכזיותו של *frosty boy* נובעת אפוא מתפקידו בייצור המעדן – אבל לא פחות מכך, מהפיכתו לכלי ריק מתוכן כאשר חומרי הגלם נגמרים ואין הוא יכול עוד לספק את הסחורה.

העדות שמוסר לנו הטבח קולנוען אוונס, שכרונולוגית ניתנת אומנם בחלקו הראשון של הסרט, מביאה אותנו בצורה סימבולית אל סיומו. מעדן הקרח שמנפק *frosty boy*, והדימוי הפילוסופי שמנפק הקולנוע – חד הם. מעמדם נגזר מנקודת המבט שהם מכוננים, מהמשמעות המוענקת להם והמסע שעובר בן האנוש בניסיון להבין ולמקם משמעות זו. מסקנה זו מסכמת היטב הן את הביקור בקולוניה והן את סרטו של הרצוג. הקולנוע (בכלל, והתיעודי בפרט) אינם רק הכלי שבאמצעותו מובעת הפילוסופיה של הרצוג ושבאמצעותו מנוסחות העמדות השונות לגבי הטבע. הקולנוע עצמו הוא משתתף בפעיל ומהותי בעמדה הפילוסופית עצמה. לעיתים זהו קולנוע סמי-תיעודי שממשיל משלים על פינגווינים כדי לקבע דפוסי חשיבה על החברה האנושית. בפעמים אחרות, זהו קולנוע פסאודו-בדיוני המתאר את המציאות המדעית כבדיון וכפנטזיה (וכאן ראוי להזכיר מפגש שעורך לנו הרצוג עם מדענים, שלאחר צלילה הרואית אל תהומות ים הקרח מבלים את זמנם בצפייה חוזרת ונשנית בסרטי מדע בדיוני).¹⁶ בסרטו של הרצוג אנו נפגשים בשני אלה גם יחד, באופן ששולל את תבניות המחשבה המסורתיות ומכנס את קריסתן אל המפגש בשומקום.

¹⁶ באחת מהסצנות הזכורות של הסרט, אנו רואים את חבורת המדענים-צוללנים רובצים בסלון מאולתר, כשמום מכשיר טלוויזיה שבו מוקרנת סצנה מתוך סרט המד"ב *Them!* (Gordon Douglas, 1954). הסרט, שעוסק בכל אותם מפגעים המתקיימים בתווך שבין טבע וכן אנוש (פצצה אטומית, חייזרים וכדומה), מהווה שיקוף מדויק שבו הדימוי הקולנועי מתפקד הן כמסר פילוסופי והן כתמונת מראה שלו.



Encounters at the End of the World, directed by Werner Herzog, USA, 2007.