



קיץ 2024

המקף שבין החיים למוות: על חוויית הזמן באל תוך האיין

יעל מזור

ב-1922.6.4 התקיים מפגש בין הפילוסוף הוותיק אנרי ברגסון לבין פיזיקאי צעיר ממנו ב-20 שנה בשם אלברט איינשטיין. במרכז הדיון עמדה תפיסת הזמן. בעוד שגישתו של איינשטיין הציגה את הזמן כניתן לכימות, מדידה ובחינה מדעית, ביקש ברגסון לערער על הוודאות של קביעות המדע ולטעון כי זמן "אמיתי" הוא כזה שלא ניתן לפצלו ליחידות מדידות, כי אם נמצא בחוויה האנושית ותלוי בתודעתה.¹ הזמן, לפי ברגסון, אינו ניתן לייצוג, ולקטיעה מתוך ה"משך" (durée) ההווייתי. לא בכדי הייתה גישתם של השניים כלפי המדיום הצעיר של הקולנוע שונה. עבור איינשטיין, סייע הקולנוע להוכיח את הסידור של הזמן כיחידות על רצף שניתן להניע, בעוד שעבור ברגסון התייחסות כזו לקולנוע הייתה מנוגדת לגמרי למהות שאותה "זמן אמיתי" אמור לגלם. אך למרות הדעה הרווחת לגבי התנגדותו המוחלטת של ברגסון למדיום הקולנועי, תפיסתו הייתה מורכבת יותר. בוויכוח שעלה בינו לבין איינשטיין עמדה למעשה הדילמה הכרוכה בתפיסת הזמן בעולם המודרני והניסיון החוזר ונשנה למשטרו. אדרבא, עבור ברגסון, קולנוע שיצליח להתנגד לניסיון כזה למסגר את הזמן, יהיה קולנוע ראוי בעיניו. יותר מכול, דבריו של ברגסון מאותתים על הקשר המורכב שיש לבני אדם עם הזמן כמנוע הנסתר של החוויה האנושית, אשר בבסיס חווייתו נמצאת מה שניתן לתאר כ"היפתחות לקראת העתיד".²

חוויית זמן כזו, כפי שארצה לטעון, עומדת במרכז סרטו של ורנר הרצוג אל תוך האיין³ (Into

the Abyss, 2011) העוסק בסוגיית עונש המוות במערכת אכיפת החוק האמריקנית. בדומה ללא מעט

מסרטיו – הן התייעודיים והן העלילתיים – מבקש הבמאי הוותיק לברר את מקומו של הגורם האנושי

כחלק ממעגל שבו האדם חוזר שוב ושוב להתעמת עם הטבע והעולם.⁴ בחירתו של הרצוג דווקא באגף

¹ Jimena Canales, *The Physicist & the Philosopher: Einstein, Bergson, and the Debate That Changed Our Understanding of Time*, Princeton: Princeton University Press, 2015, pp. 3-15.

² Canales, *The Physicist & the Philosopher*, pp. 20-21.

³ אל תוך האיין הוא השם שבו הופץ הסרט בישראל, אך תרגום מדויק יותר לשם הסרט באנגלית הוא "אל תוך התהום".

⁴ Eric Ames, *Ferocious Reality Documentary According to Werner Herzog*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012, p. 15.



הנדונים למוות אינה בהכרח מפתיעה ביחס לנטייתו של הבמאי לבחון את קצוות הקיום האנושי כדי לשקף לצופים מעט מחוסר יכולתם להבין את עוצמותיו של היקום. הניסיון לגלות אנושיות במקום שבו לכאורה היא ניטלת ממי שהוחלט כי בעצמם אינם אנושיים מספיק, מעלה תהיות לגבי האופן שבו הרצוג בוחר לגשת לנושאו ולמושאיו. פרשנות אחת לבחירה זו ניתן למצוא בהתייחסות שלו לבחירת שם הסרט. בראיון שהתקיים בסמוך ליציאתו, אישש הרצוג את הקישור שביצעו לא מעט מבקרים בין שם הסרט, לצייטוט מתוך אחד מסרטיו המוקדמים, ווי'צק (Woyzeck, 1979), שבו הפרוטגוניסט מטיח בפני העולם כי "כל אדם הוא תהום. מקבלים סחרחורת כשמסתכלים לתוכו".⁵ מהי, אם כן, אותה תהום מדיטטיבית שאליה מביטים מושאיו של הרצוג בסרט, אם בכלל? ומה ניתן ללמוד ממבטנו על מהלכי החיים הנפרשים בפנינו מתחילתם ועד סופם?

אל תוך האיין (2011)

סרטו של הרצוג מתחיל מסוף: מסופם של חיים שנגדעו עשור לפני יציאת הסרט, ומחיים שעומדים להסתיים באותו יום של נקודת פתיחתו. הסרט מבוסס על השלכותיו של מקרה רצח משולש שהתרחש בעיירה קונרו, טקסס, בשנת 2001. בגין פשעים אלה הורשעו ונכלאו שני נערים בני 19. האחד, מייקל פרי, ממתין להוצאתו להורג הקרבה באגף הנדונים למוות. השני, ג'ייסון בורקט, נידון למאסר עולם. מלבד ההתמקדות בשני האסירים הללו, מוצגים נתונים על פשעם, ובתוך כך מצויר הבמאי את המערך השלם שמקיף אותם ואת סיפורם: החל מהשוטרים שחקרו את המקרה, דרך בני המשפחה של הקורבנות ושל הרוצחים, וכלה במערך בתי הכלא ואנשיו שאמונים על מה שהרצוג מכנה "פרוטוקול המוות". במהלך הסרט כולו הרצוג מלווה את מושאיו בקריינות האיכותית המזוהה עימו, אך נוכחותו של היוצר

⁵ Marcus Paul Bullock, "Germany's Lost Son, Germany's Dark Dream: Werner Herzog, Ecstasy, and *Einfühlung*", *Discourse* 36, no. 2 (2014): 232; מחזהו של גאורג ביכנר שאותו עיבד הרצוג לסרט תורגם לעברית בכמה גרסאות אשר לא כולן פורסמו רשמית. בין הגרסאות השונות קיימים הבדלים משמעותיים ואף תמונות שלמות שאינן נכללות במעבר בין גרסה לגרסה. בספרן מצטטות הייזנר, חזקיה ולנדסברגר מתרגומו של דן מירון שלא הודפס ומביאות את התמונה המקבילה בתרגומו של זנדבנק בסוגריים מרובעים. ראו גאורג ביכנר ושמעון זנדבנק, ווי'צק, תל אביב: אור עם, 1982, תמונה 7, בתוך: זמירה הייזנר, קרן חזקיה ונילי לנדסברגר, *החוויה התאטרונית: מבוא לדרמה ולתאטרון*, רמת אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 2006, עמ' 236.



מורגשת הרבה מעבר למה שניתן לשמוע בוויס־אובר. הראיונות שמקיים הרצוג, כפי שציין חוקר הקולנוע אריק איימס (Ames), הם חלק מהאלמנט הפרפורמטיבי של סרטיו התיעודיים, אשר הופכים, לפי מרקוס בולוק (Bullock) את הקשר של הבמאי לקהל והמבקרים מחוץ לסרט לחלק מ"יצירת אמנות כוללת".⁶ הפרפורמטיביות, עם זאת, כרוכה גם באופן שבו הרצוג מתכתב תדיר עם הקונבנציות של הז'אנר הדוקומנטרי, וניתן לראות בכל אחד מרכיבי סרטיו תגובה למוסכמות אלה, כדרך להביע את אותה "אמת אקסטטית" ו"פואטית" שהרצוג מחויב אליה, על פי "הצהרת מינסוטה" המפורסמת.⁷ אמת זו, לדידו, שונה מהאמת העובדתית הפשוטה של "רואי החשבון" בקולנוע התיעודי, ועל כן סגנון ובדיה הם מאפיינים שהיוצר או "המשורר" מוסיף ליצירותיו תמיד, בין שמדובר בקולנוע תיעודי ובין שמדובר בקולנוע בדיוני. כך, הרצוג הודה לא אחת כי הוא נוטה לביים ולהמציא פרטים בסרטיו התיעודיים אשר יסייעו לו ברתימת הפורמט התיעודי למטרותיו, ותמרון הראיונות עם מושאי תיעודו היא דרך אחת לעשות זאת.⁸ לכן, במקום לספק מידע חדש, הראיונות בסרטיו של הרצוג הם חלק מסגנונם, קרי דרך לייצר את האפקט המבוקש שתואם את הפרספקטיבה של הבמאי. עם זאת, שלא כמו בסרטים אחרים, **באל תוך האין** לא ניכר זיוף מסוג זה של הפרטים: הפשעים וגם גזרי הדין הם עובדות מוגמרות עוד לפני שהרצוג ניגש לדבר עם מרואייניו. מסיבה זו, הדרך שבה היוצר מנווט את מרואייניו לשיחות שעולות מעניינת במיוחד, מאחר שבדיוק בנקודה זו נדמה כי הרצוג מציג נקודת מבט אמפתית כלפי רוצחים שאינם ניחנים באותה יכולת. אך יש לשאול, עד כמה אמפתיה זו היא אותנטית? עד כמה היא מניפולציה של הבמאי שמודיע כבר בתחילת הראיון עם כל רוצח שאף שהוא מתנגד לעונש המוות, אין זה אומר שעליו "להכב" את בן שיחו? באיזו מידה תפיסה זו של אמפתיה כרוכה בתכונה אחרת לגמרי הקשורה לאובססיה שלנו כצופים כלפי פושעים ומוות כמעין פטיש שמחליף את הצפייה במוות ממשי?

⁶ Ames, *Ferocious Reality*, p. 13; Bullock, "Germany's Lost Son", p. 243.

⁷ "הצהרת מינסוטה" הינה מניפסט של הרצוג שנקרא במסגרת ראיון שנתן הרצוג למבקר הקולנוע רוג'ר איברט ובו טוען הרצוג כי סרטיו מגלמים "אמת אקסטטית" שאינה מתיישרת עם תפיסת האמת האובייקטיבית, אשר לכאורה מאפיינת את העשייה של הקולנוע התיעודי; Brad Prager, *The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic Ecstasy and Truth*, London: Wallflower Press, 2007, p. 19.

⁸ Prager, *The Cinema of Werner Herzog*, p. 7.



בפרולוג הפותח את הסרט, הרצוג מראיין את כומר בית הכלא שכעבור שעות אחדות ילווה נידון למוות בהוצאתו להורג. המוות נוכח כעובדה כבר מהשוט הראשון: הן משום שמאחורי הכומר נראה בית העלמין של הכלא שבו, לדבריו, נטמנים המוצאים להורג כאשר אין בן משפחה הדואג לקבורה, והן משום שאנו יודעים כי הרצוג עצר אותו בדרך למילוי תפקידו כמי שמלווה את הנידון ברגעיו האחרונים. נראה כי למוות יש לוח זמנים מוגדר ומוקפד, שמשתלב באופן טבעי ב"תפאורה" שעל רקעה מצלם הרצוג את הכומר. אך לוח זמנים זה נפרע בתגובה הנרגשת שהבמאי מחליץ ממרואינו ברגע אחד שבו הוא כאילו מסיט את הדיון מסדר הפעולות של תפקידו. הרצוג מבקש מהכומר לספר לו על מפגש עם סנאי ובמקום עוד דרשה בדבר קדושת החיים, לרגע נקטע רצף דיבורו של הכומר במחשבה על הצלת סנאי מדריסה בזמן משחק גולף. עבור האדם על האלונקה, הוא מספר להרצוג כאשר דמעות מציפות את עיניו, "אין באפשרותי להזיז את הזמן אחורה ולעצור את התהליך". במובן זה, תחילתו של הסרט נמצא תחת סימן המוות והזמן. ברגע אחד, שבו הרצוג מערער את סדר פעולותיו של הכומר הכרוך בליווי מהחיים למוות, המוות מקבל נוכחות דווקא בגלל היעדרו. סדר הדברים נפרע ומתהפך – והחיים מתפרצים לתוך שגרת ההרג.

חוקרת הקולנוע ויויאן סובצ'ק (Sobchack) מגדירה את המוות כטאבו חברתי ותרבותי שייצוגו בקולנוע התיעודי מעמיד את הצופים בפני דילמות אתיות מהותיות.⁹ לפי סובצ'ק, נראות המוות בקולנוע העלילתי היא עודפת, ועם זאת מתקבלת על הדעת בשל המרחק שהייצוג הסימבולי מאפשר מהדימוי. הדימוי התיעודי, לעומת זאת, נתפס כאינדקסיאלי במהותו, קרי ככזה שקושר את הצופים למרחב של הסרט כמי ששותפים לאותו עולם, ומשכך, לאותו מרחב אתי שמחייב הן את היוצר והן את הצופים לשמור על גבולות הייצוג ביחס ל"מעשה המוות", כפי שסובצ'ק מכנה אותו.¹⁰ כלומר, שימור גבולות הייצוג כרוך בשימור הטאבו על הצגתו של המוות. במאה ה-20, לטענת המחברת, הפך המוות לספקטקל עודף בתרבות

⁹ Vivian Sobchack, "Inscribing Ethical Space: Ten Propositions on Death, Representation, and Documentary", *Quarterly Review of Film Studies* 9: 4 (1984): 283.
¹⁰ Sobchack, "Inscribing Ethical Space": 287.



הוויזואלית, תוך התרחקות מהטבעיות של המוות כתהליך שמתרחש לאורך זמן. דימויי המלחמה שהפכו לנפוצים בתרבות התיעוד של תלאות המאה הפכו את המוות לפתאומי, למזוהה במעבר מהיר שקוטע את רצף החיים הנחוה כמעין *durée* למצב הקיצון ההפוך שהוא המוות. אותו *durée*, או "משך", שמאפיין את החוויה הטבעית של המוות אשר נעלמה בעידן המודרני, מתייחסת לתפיסה הברגסונית של "משך", כלומר לתפיסה של זמן המדגישה את מרכזיותה של החוויה האנושית בהבנה של הזמן. השינוי הטמפורלי שייצוג המוות מייצר בטקסט הקולנועי מצוי בניסיון של המחברת להגדיר את הסוגיות האתיות הכרוכות בייצוג זה. לכן סובצ'ק מבקשת לגשר על הפער שמתקיים בין המוות כאירוע מתמשך למוות כהתפרצות פתאומית, כלומר מהפיכת ההווה של הדימוי הקולנועי לדימוי בזמן עבר, מעצם פעולת המוות שקוטעת את תנועת הסובייקט החי.¹¹ בגישור זה ניתן מענה לצורך להצדיק את ייצוגו של המוות בקולנוע התיעודי כפעולה אתית שבה אנו כצופים בוחנים את המבט של היוצר או היוצרת על המוות ואת האופן שהוא או היא מתווכים את דימויי המוות לצופים.¹² סרטו של הרצוג מאפשר לצופים מבט בוחן מסוג זה בדיוק בגלל רתימת המימד הטמפורלי בניסיון לייצר מחדש רצף בין המוות לבין החיים.

זמן המוות

הנכחת הזמן בסרטו של הרצוג כרוכה בהנכחת המוות. אך המוות, כפי שהרצוג מתאר אותו, הוא תהליך, שכמו חוויית הזמן, מקבל ביטוי סובייקטיבי דרך סיפורו של כל אדם ולכן לא ניתן לייצוג אובייקטיבי. כיצד, אם כן, בא הזמן לידי ביטוי כ"חוויה"? עוד מבית הקברות שמופיע בפרולוג ניתן לזהות מעין "מרחבי מוות" שנוכחים בסרט, אך בולטים באופן שבו הם ריקים מבני אדם. המבט הראשון של הסרט אל תא הנידון למוות בפתחתו, למשל, הוא מרחב נוסף מסוג זה. תא זה שנמצא בסמוך לחדר ההוצאה להורג מוצג כאשר השוט הראשון שמלווה את כותרות הסרט נע בין התא הריק לבין שולחן שמונחים עליו ספרי תפילה. בתנועת מצלמה מתמשכת אל תוך חדר ההוצאה להורג, ניתן להבחין במיטת האלונקה שבמרכזו,

¹¹ Sobchack, "Inscribing Ethical Space": 289.
¹² Sobchack, "Inscribing Ethical Space", 294-295.



ושאליה ייקשר האסיר בתהליך ההמתה. הקאט הבא מציג את השעון הדיגיטלי שנמצא על קיר חדר ההוצאה להורג, וממנו עוברים לאלונקה הריקה, אל מתג האור שחושף את תא העדים, ואל המיקרופון שמאפשר לנידון למוות להשמיע את מילותיו האחרונות. המנגנון שמאפשר את הנראות של המוות ורישומו מופרד מהאנשים שלוקחים בו חלק, ולמעשה מדגיש את מופע הראווה שהוא אמור לשרת. כלומר, העודפות של ייצוג המוות מתקבלת גם ללא נוכחות המוות עצמו. אדרבא, העודפות קשורה לפעולת ההמחזה יותר מאשר לסובייקטים האנושיים שנוטלים בה חלק. חדר ההוצאה להורג מצית את אותה מציצנות של הצופים בניסיון להתקרב למוות, אשר בהעדר תיעוד ממשי מתוכם משרת את אותה פונקציה של חשיפת הפרקטיקה של ההריגה כאקט תיאטרלי. הניסיון לתווך את האלימות שהרצוג רואה בפעולה זו ניכר אף יותר כאשר משווים בין שוט הפתיחה של הסרט לבין פתיח סדרת הטלוויזיה שהופקה על ידו באותו הזמן; במה שנראה כשוט שחוזר על עצמו, קיים הבדל משמעותי בשימוש שהיוצר עושה בפס הקול. במקביל לראיונות שתיעד הרצוג עבור **אל תוך האין**, המשיך הבמאי לקיים ראיונות עם אסירים נוספים באגף הנידונים למוות, ראיונות שהולידו סדרת טלוויזיה בת שתי עונות בשם *On Death Row*.¹³ בשני המקרים מופיע התיעוד של התא הריק וחדר ההוצאה להורג, אך בעוד שבפתיחת הסרט מופיעה רק הכותרת וכותרת המשנה, את פתיח הסדרה מלווה הקריינות של הרצוג המצהיר: "עונש המוות קיים ב-34 ממדינות ארצות הברית. נכון לרגע זה, רק 16 מדינות מקיימות הוצאות להורג בפועל. הוצאה להורג מתבצעת באמצעות מתן זריקת רעל. מדינת יוטה היא היחידה שעד לאחרונה התירה את האפשרות של שימוש בכיתת יורים. כגרמני, המגיע מרקע היסטורי שונה, ובהיותי אורח בארצות הברית, אני מביע בענווה את התנגדותי לפרקטיקה של עונש המוות".¹⁴ כך, הקריינות של הרצוג, שאותה הזכיר איימס ככזו המתכנסת ל"יצירת אמנות כוללת",¹⁵ לוקחת גם את היצירה הזו כחלק מעולם הפרשנות שנוצר בעקבות

¹³ *On Death Row*. Channel 4, 2012.

¹⁴ "The death penalty exists in 34 states of the United States of America. Currently, only 16 states actually perform executions. Executions are carried out by lethal injection. Utah is the only state that until recently allowed the option of a firing squad. As a German, coming from a different historical background, and being a guest in the United States, I respectfully disagree with the practice of capital punishment."

¹⁵ "יצירת האמנות הכוללת" או ה-"Gesamtkunstwerk" הינו מונח אסתטי מעולם האמנות שמקורו בפילוסוף הגרמני קרל פרידריך אוסביוס טרנדורף בן המאה ה-19, אשר מתייחס לסינתזה של כמה אמנויות במסגרת יצירה אחת. מושג זה נפוץ במיוחד בהתייחסות ליצירותיו של המלחין ריכרד וגנר, שדגל בשילוב של מספר צורות אמנות במסגרת הדרמות המוזיקליות שלו, בדגש על אלמנטים תיאטראליים וחזותיים אשר מוסיפים לאפקט הדרמטי שהיה חסר לטעמו באופרות של זמנו.



אל תוך האין. זאת משום שמעבר לעמדה המובהקת של הרצוג, אשר באה לידי ביטוי בפתיח זה, מעניינת הצהרתו בדבר מוצאו הלאומי הנקשר לעמדתו המוסרית. היא בולטת במיוחד מאחר שהיא אינה נשמעת כלל בשום שלב בסרט. אם כך, מדוע היא מוזכרת? הרצוג ציין לא אחת את הריחוק שהוא חש ממולדתו, והוא מעדיף תמיד לכנות את עצמו "בווארי" ולא "גרמני".¹⁶ בזיהוי הרקע הגרמני שלו קושר הרצוג את ההיסטוריה האלימה של גרמניה במאה ה-20 כבסיס להתנגדותו לאלימות שארה"ב מפעילה דרך הפרקטיקה של ההוצאות להורג. ייתכן שמדובר בתכסיס יעיל, אך כתכסיס אפשר לראות בהקשר הגרמני שמופיע פתאום חיזוק ההיבט הפרפורמטיבי שאיימס מזכיר ביחס לסגנון התיעודי של הרצוג. רושם זה מתחזק כאשר בעונה השנייה של הסדרה (כל עונה מונה ארבעה פרקים), הרצוג מתייחס ליצירותיו שלו במסגרת שיחותיו עם חלק מהאסירים. בשיחה על חוויותיו של אחד האסירים אשר טייל רבות בעולם טרם מאסרו, נזכר הרצוג בצילומים לשניים מסרטיו – **אגירה, זעם האל** (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972), ו**פיצקרלדו** (*Fitzcarraldo*, 1982). סיפור ההפקה הסבוך בשני המקרים משתלב לתוך הקריינות של הרצוג. הרצוג באופן חריג גם משלב קטעים מתוך הסרטים הללו בתוך פרקי הסדרה, לכאורה בחיבור טבעי שנובע מסיפוריו של האסיר. בפרק אחר, האסיר המרואיין הוא זה שמזכיר להרצוג את עברו כאשר הוא מעלה את המקרה המפורסם שבו תועד הרצוג בסרטו של **לס בלאנק** – **ורנר הרצוג אוכל את נעלו** (*Werner Herzog Eats His Shoe*, 1980). הבחירה לכלול את החלק הזה בראיון כמו גם לשלב קטעים מתוך יצירותיו היא ללא ספק מכוונת. אך בעוד שהצגת הקשר וההקשר ההיסטורי הגרמני בפתיח הסדרה משרתים את הרצוג ביצירת המשך טמפורלי בין תקופות היסטוריות לבין מופעי האלימות שבהרג יזום, ההבלחות הללו לביוגרפיה הקולנועית של הבמאי עלומות יותר. אם נשקול את ההסבר הפרפורמטיבי של איימס, ייתכן שמעברים אלה הם עוד דרך של הרצוג להתכתב עם הקונבנציות של הז'אנר דרך העיסוק בתפקיד הזיכרון. במובן זה, הזיכרון של היוצר, שניצת מחוויותיו של האסיר, מסמן על אקט היצירה המתקיים באמצעות הזיכרון, וככזה גם מיוחס לאסיר עצמו. הזיכרון הוא לא רק דרך להתמודד עם העבר אלא גם לשלוט בו, ולפיכך זוהי גם דרך לשלוט בזמן. לא בכדי השאלה שאותה

Chris Wahl, "I Don't like the Germans: Even Herzog Started in Bavaria", in: Brad Prager (ed.), *A Companion to Werner Herzog*, Oxford: Wiley Blackwell, 2012, pp. 233–255.



מקפיד הרצוג לשאול את כל אחד מהמראיינים בסדרה היא "האם תחושת הזמן שלך השתנתה במהלך המאסר?"

זמן ריק וזיכרון

אל תוך האין מחולק לחמישה מקטעים כאמצעי של הבמאי לתיווך החוויה הכוללת שמקיפה לא רק את האסירים עצמם, אלא גם את כל מי שנמצא סביב מערך ההוצאה להורג ומושפע ממנו. מאחר שחלוקה זו אינה מתיישרת עם סדר כרונולוגי של אירועים, לזיכרונות של האסירים המתווכים באמצעות סיפוריהם תפקיד חשוב ביצירת הגשר שבין המשלבים השונים, שבאמצעותו הסרט מתמודד עם סוגיית המוות מצד אחד, ועם סוגיית הזמן מנגד. במעבר למקטע שכותרתו "זמן וריקנות", הרצוג מציג מבט על בית הכלא והחומות המקיפות אותו מבחוץ. למקטע זה קודם ראיון עם מייקל פרי שבו הוא מספר על חוויה מילדותו המדגימה את ההידרדרות שחלה במהלך חייו ושלאחריה נגרר, לכאורה, לחיים שהובילו אותו לבצע את הפשע שביצע. פרי ובורקט אינם מביעים חרטה על מעשיהם. אמנם כל אחד מהם דבק בגרסתו באשר למה שהתרחש, תוך הכרה בכך שפשע אכן התבצע, אך בשום שלב בראיונות עימם לא מוצגת חרטה על מעשיהם או הודאה בסבל שגרמו. נדמה שחומות הכלא וה"ריקנות" שהמקטע מתייחס אליה מתארים גם את הקיבעון של שני האסירים, אשר בחוסר הודאתם מרחיבים את הפער בין החיים שהיו לחיים שניטלו, בפרפרזה על סובצ'ק; היעדר ההודאה כמוהו כהיעדר הכרה בקיומם של חיים שנפגעו, ובהתאמה, לעתיד ולעבר של כל אחד ואחת מהסובייקטים הללו. בדיוק בשל כך, דווקא בשיחות עם המעגלים הרחבים יותר, ניתן לראות ניסיון לכפר על קיבעון זה.

אחד הראיונות המרשימים בסרט מתקיים עם אביו של ג'ייסון בורקט המרצה עונש מאסר גם הוא. בורקט מרבה לגמגם, לטעות בלשונו ולהסס בדיבורו, במיוחד בכל הנוגע לבנו. במובן מסוים, הוא מפצה על הביטחון העודף שמפגין בנו. השיחה עם דלברט בורקט אינה על הפשע של בנו, או על פשעיו שלו, אלא יותר מכל זוהי שיחה על הורות והיעדרה. כאב המעיד על עצמו שנעדר מחיי בנו, הוא חוזר לנסיבות חייו של ג'ייסון הצעיר שהיה תינוק חולה. אימו, שבעצמה הייתה בעלת מוגבלויות נאלצה לטפל בו ובארבעת



אחיו לבדה במשך רוב חייו, שכן דלברט נכנס ויצא מבתי כלא. כאשר הרצוג מראיין אותו הוא כלוא באותו בית סוהר, ושניהם צפויים לשהות שם עשרות שנים. העובדה שאביו של בורקט חוזר לעבר של בנו, ובתוך כך לעברו שלו עוד לפני לידת בנו, מאפשרת לו לדמיין עתיד אחר שהיה יכול להיות לו העבר היה משתנה. החרטה, כפי שהוא מביע אותה, אינה רק על המעשים של בנו, אלא יותר מכל על הזמן שנגזל ממנו ומשפחתו בשל ההיעדרויות הממושכות שלו. בנקודה זו מעמיק הרצוג ושואל אותו מה היה עושה אחרת לו היה יכול, ובורקט האב מספר על המלגה שהייתה לו ללימודים באוניברסיטה וכיצד הזדמנות זו שלא מומשה הייתה יכולה לשנות את מהלך חייו. תנועת המצלמה לקלוז-אפ על פני האב המהרהר בנקודה זו עשויה דווקא לעורר ביקורת על הבמאי יותר מאשר אמפתיה כלפי מושאו, וזאת בשל מה שתיאר בולוק ביחס לאופן שבו הרצוג מרבה לנצל את חוסר המודעות של מרוויניו על מנת לגרום להם להגייד את מה שיתאים לתפיסתו שלו.¹⁷ יש לשאול מה משמשת שיחה זו עבור הרצוג? שכן כמו בורקט הבן, בוודאי כמו מייקל פרי שהוצאתו להורג היא עובדה המצוינת עוד לפני סיום הסרט, הם אינם נראים כמי שמתייחסים לפשעים של עצמם כמה שהוליד את מצבם הנוכחי ושביגנים מתקיימת השיחה עם הרצוג.

בשיחה עם דלברט בורקט, הרצוג מציג את המחשבה על הזמן. בהיעדר היכולת לייצג את הזמן, כל שנותר הוא ליצור את הרושם של המחשבה עליו ככזו שמקבלת ביטוי בחוויות, בזיכרונות, בחרטות ובמשאלות של מושאיו. כל אלה קושרים מחדש את מעשה המוות במעגליות של החיים. השאלה שהרצוג שואל את דלברט בורקט מבקשת להבין כיצד משתנה תחושת הזמן של מי שנכלא באגף הנידונים למוות? ההרהור שהרצוג מכוון אליו בשאלה זו הוא התשובה עצמה. באפילוג של הסרט שנסגר בראיון עם פרד אלן, מי שפיקד על חוליית ההוצאה להורג עד לפרישתו המוקדמת מהתפקיד, מציין הלה הערה שנאמרה לו בדבר "לחיות את המקף שלך", כאשר המקף מתייחס לקו הטווח בין שנת הולדתו של אדם לתאריך מותו הכתובים על המצבה שעל הקבר. אותו מקף, לפי אלן, הוא כל מה שנמצא בין לבין, הוא הקיום שלנו בעולם והאופן שבו נסתכל עליו. הזמן, כפי שאנו נוכחים שוב לדעת, אינו ניתן להמשגה אלא על ידי

¹⁷ Bullock, "Germany's Lost Son": 238.



האופן שבו אנחנו חווים אותו ועל ידי הפעולות שאנו עושים באינטראקציה שלנו עם העולם כחלק מחוויה זו. במובן זה, המחשבה על הזמן מנכיחה את האדם כמי שמושג הזמן לא יוכל להתקיים בלעדיו, ובכך הרצוג מצליח לייצר את ההתבוננות על האנושי שחסרה כל כך אצל מושאיו, שכן בהדגשת נוכחות הזמן, הרצוג מנכיח את האדם.

אחרית דבר

אותו ערב בפריז ב-1922 הסתיים באופן שלא הותיר מקום לספק – לאחר 30 דקות של תגובה מנומקת מראש, שאותה דקלם ברגסון בפני איינשטיין, חתם זה האחרון את הדיון במשפט אחד בלבד: "זמן הפילוסופים אינו קיים, רק זמן פסיכולוגי ששונה מהזמן של הפיזיקאי".¹⁸ עולם המדע האובייקטיבי, תלוי המידע, הנתונים והמספרים הפך לכזה שבהכרח הפוך לעולם הרוח הביקורתי. מעמדו של ברגסון דעך עם השנים, במקביל לדעיכת ההומניסטיקה כדרך חשיבה שהולכת ונעלמת מעולמנו הטכנולוגי. מהדיון בין השניים נותרה החלוקה הדיכוטומית שיייתכן כי נבעה מלכתחילה מחוסר הבנה בין השניים. ז'יל דלז (Deleuze), מי שבמידה רבה אחראי למיצובו מחדש של ברגסון ואף להפיכתו לפילוסוף של הקולנוע, החזיק בדעה זו שכן הבין את הביקורת של ברגסון לא כביטול העמדה המדעית לטובת זו של הרוח, אלא כפנייה לחשוב על היכן המדע נמצא גם בעולם הרוח. אם המדע רוצה לשמר את מעמדו, לפי דלז, עליו לחשוב מה הופך אותו לכזה, מה מעניק לו את תוקפו, וזאת רק אם יאפשר לספק הפילוסופי לחדור את שורותיו.¹⁹

מנגנון המוות שהרצוג מתאר בסרטו הוא תוצר של טכנולוגיה ושל מדע מתקדם. הטכנולוגיה מאפשרת לנו לשלוט, לתכנן, לתזמן ולמדוד את אופן זמן המוות. אך טכנולוגיית המוות אינה מצליחה, לפי הרצוג, לבדל את עצמה, כפי שדלז טוען, מטכנולוגיה של רצח. באיזו מידה, שואל הרצוג, הרג אחד שונה מאחר? ומה מקומה של הרוח, מקומו של האדם ושל בחירתו החופשית כאשר בחירה זו היא בהרג? מה מקומה

¹⁸ "Hence, there is no philosopher's time, there is only a psychological time different from the time of the physicist". qtd. in Canales, *The Physicist & the Philosopher*, p. 357.
¹⁹ Gilles Deleuze, *Desert Islands and other Texts, 1953-1974*, Los Angeles: Semiotext(e), 2004, p. 25.



של החלוקה הזו בימינו והאם עוד ניתן להבינה כפשוטה? התשובה, שוב, מצויה בגוף השאלה: בניסיון להבין מחדש מהו אדם ומהו האנושי, לא ניתן להכריע רק לפי גישה אחת. בחיפוש אחר האמת האקסטטית בין האתגרים שהעולם רווי הניגודים מציב בפנינו, עלינו לשקול את כל האפשרויות: "אפשר שנראה את עולמנו כמלא בשעונים, משוואות ומדע, ממש כשם שאפשר שנראה אותו דרך החלומות, הזיכרונות והצחוק".²⁰

פילמוגרפיה

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

Fitzcarraldo, directed by Werner Herzog, Germany, 1982.

Into the Abyss, directed by Werner Herzog, USA, 2011.

On Death Row, directed by Werner Herzog, USA, 2012.

Werner Herzog Eats His Shoe, directed by Les Blank, USA, 1980.

Woyzeck, directed by Werner Herzog, Germany, 1979.

"[...] we can consider our universe filled with clocks, equations, and science as much as with ²⁰ dreams, memories and laughter" (Canales, *The Physicist & the Philosopher*, p. 358).