



קיץ 2024

בחזרה להרצוג: לעתים נגלה לעין מה שלא ניתן להיאמר

בריגיטה פויקר

בשובי לוורנר הרצוג ולסרטיו יוצאי הדופן לאחר שנים, אני נרגשת מעוצמת הדימויים, מיופיים המוזר וממעמדם הטקסטואלי החידתי. אני מוצאת שניתן להיזכר בדימויים הללו באופן שלא נמצא בדימויים מסרטים אחרים. אני זוכרת במיוחד את הרגע המדהים שגרם לי – אז סטודנטית לספרות – ללמוד קולנוע: הדימוי של אותן מילים כתובות בפרחי גרגר הנחלים – אותיות שמו שזרע קספר האוזר בסרט **המסתורין של קספר האוזר** (*Jeder für sich und Gott gegen alle*, 1974). חומריותו של הכתב הפורח הייתה עבורי בה בעת מדהימה ומעוררת מחשבה: הצבע הירוק הדשן של גרגר הנחלים, התמקדות המצלמה בשם הכתוב בעלים והמוזיקה הרגשנית המלווה אותם הפכו את הקטע הזה למיסטי ומרגש. אבל זה לא הכול. נדהמתי לגלות שהמילים הכתובות בגרגר הנחלים חוזות את התשוקה שמבטא המשורר הגרמני פרידריך הלדרלין (1770–1843) בשירו "לחם ויין", עם השורה "ועל כן צריך שמלים יולדו, כפרחים"¹. והיה עוד: תהיתי איך להסביר את הליריות הכללית של הסרט הזה, את האיכות הפואטית שהוא משתדל לעורר? עבורי, הפואטיקה שבסרט הקימה גשר בין השירה (שאותה למדתי ועליה כתבתי בשעתו) ובין מדיום חדש של חקר – הקולנוע. במיוחד נשאלה השאלה כיצד מדיום אחד – קולנוע נרטיבי – יכול לשנות את צורתו ה"טבעית" כדי להכיל מדיום אחר, במקרה זה שירה.

פתיחת הסרט קובעת את הטון לעירוב מדיומים כזה. המצלמה מגלה בתחילה סדרה של דימויי אגם: נשים מכבסות בגדים על גדת האגם, ברבורים במים, סירה. אלה דימויים שגורים בשירה גרמנית רומנטית שניתן למצוא, למשל, בשירה הלירית של יוזף פון אייכנדרוף (1788–1857). אף אחד מהדימויים האלה אינו חלק מהנרטיב של הסרט, גם אם הסרט מתרחש בהם. בהמשך, האגם מככב שוב בקטע המקדים את המילים הנכתבות בגרגר הנחלים – תמונת לילה שבה שני גברים בסירת משוטים מחליקים באגם ומגדל ימי-ביניימי נשקף בגדתו. אולי כאן אנו מנחשים שהמגדל הוא המקום שקספר מתגורר בו בתחילה עם משפחת הסוהר. אם כך, הוא מופיע מחוץ לסדר הטמפורלי של הנרטיב. אבל זה אינו החלק המתעתע. קטע זה הוא בוודאי לב הסרט, אולי סדרה הזויה לחלוטין של דימויים, אולי תמונות חלום. לפניו נראה קספר במיטה כשדמעות מציפות את פניו. סרטו של הרצוג רוצה להציע לנו שפשר הדימויים שלו אינו ניתן לתרגום מילולי – משמעותו היא מעבר לשפה, והיא רק נרמזת בצלילי האדאג'ו של אלבינוני המתלווה אליהם. כאן, כברבים מסרטי הרצוג, המוזיקה מעשירה את הדימוי בעוצמתה. קצת אחר כך מושמדות באכזריות המילים הכתובות בגרגר הנחלים, באופן שקושר יופי עם מוות. פעולה אלימה זו מודגשת

¹ פרידריך הלדרלין, "לחם ויין". מבחר שירים, תרגום שמעון זנדבנק. תל אביב: חרגול, 2005, עמ' 68.



בדימוי של חסידה המנקרת בבשרה של צפרדע וחשוב אף יותר, מטרימה את הקטע שבו קספר עצמו מוכה באכזריות בידי "אביו". הגבר המסתורי בשחור הוא זה שהוציא את קספר בראשונה מקיומו ההרמטי במרתף, ובכך הכיר לקספר את השפה והדיר אותו לעד מעצמו ומסביבתו. השם שנתן הרצוג לסרט זה היה "כל אדם לעצמו ואלוהים נגד כולם" – ללא ספק ככותרת רבת משמעות. באחרונה, ב־2022 (התרגום לאנגלית יצא ב־2023), פרסם הרצוג ממואר שאת כותרתו ראה לנכון לקחת מסרטו זה משנת 1974. בממואר, הכותרת "כל אדם לעצמו ואלוהים נגד כולם" – מדברת על האלימות והאדישות בעולם, גם בטבע וגם באדם, על האדישות של הבורא כלפי האנושות ועל המוות הסובב אותנו בכל מקום.

הקורא בממואר של הרצוג ימצא מצבור גדול של אנקדוטות המתייחסות לממשות הפגיעה בגוף ולאפשרות השבה וחוזרת של המוות, עד כדי הבסה (מטפורית) של אותו קורא באותן דוגמאות. ישנו מיקוד חוזר בחקירות של הרצוג את גבולות האפשרי, במסעותיו המסוכנים לצורך הפקת סרטיו. כך היה בסרט הכמותייעודי שלו – או נכון יותר, המסה הקולנועית שלו, **לה סופרייר (La Soufriere)**, שיצא לאקרנים ב־1977. כאשר דבר התפרצות הר הגעש הצפויה נודע להרצוג, הוא עשה את דרכו עם צוות קטן לאי גואדלופ. הם טיפסו אל פסגת המכתש הבווער שאיים לירוק לבה רותחת בכל רגע. הסרט מתעד את תימרות העשן השחור המהפנטות הנובעות מאותו מכתש. שוב הסאונד משחק תפקיד חשוב; אפילו בסרט מוקדם זה, הצלילים החרישיים, המרמזים וכאילו נדהמים בקולו המקריין של הרצוג – שעליהם מצביעים לעיתים קרובות בסקירת סרטיו – טוענים את הדימוי במשמעות, כפי שעושה זאת האדאג'ו של אלבינוני **בקספר האזור**. אולם ב**לה סופרייר** הקול מגיע לכדי אירוניה: הר הגעש לא מתפרץ ואפשרות המוות נמנעת. לתודעה הלא־רומנטית (למשל שלי) זהו דבר טוב, אך הסרט מקבל את חיותו מאפשרות המוות ואקורדים וגנריים מחזקים את דימויו. עבורי, הדימויים הנחרטים בזיכרון אינם דווקא העשן או האש במכתש – רקע שמימי לשירה רומנטית (חישבו על **אמפדוקלס** של הלדרלין, לדוגמה) – אלא דווקא הכלבים המשוטטים בחבורות והרמזורים המהבהבים באדום וירוק באי הנטוש, אשר מדידת הזמן המכנית שלהם מנוגדת לחייתיות הממשית של הכלבים המורעבים. גם כאן מתבטאת אירוניה. לבד מצוות הצילום, האי גואדלופ מרוקן בשלב זה מכל תושביו פרט לאחד: אדם שטוען שאינו ירא את המוות אלא דווקא מאתגר אותו, וכך מאשש את חיותו שלו. הסמיכות של חיים ומוות – שניתן אולי לתארה ביתר דיוק כדיאלקטיקה – מופיעה שוב ושוב בסרטיו של הרצוג. אך לא ניתן להגדיר את סרטיו כמונעים על ידי המוות, או כשוחרי מוות, לפחות לא לגמרי. כמו הבמאי שלהם, הם רומזים על התנדדות על סף האין, ונסיגה מעברי פי הר הגעש בשנייה האחרונה.

נושא הר הגעש שב **באל תוך התופת (Into the Inferno, 2016)**, ובהאש **שבפנים: רקוויאם למוריס וקטיה קראפט (The Fire Within: A Requiem for Katia and Maurice Krafft, 2022)** שאליו נשוב בהמשך, אך אש מצויה בלב העשייה הקולנועית של הרצוג כבר בסרטו הראשון באורך מלא, **סימני חיים (Lebenszeichen, 1968)**, שבו הגיבור סטרושק קורא תיגר על השמש באמצעות הזיקוקים שלו,



הדהוד לאור-קוליות הקולנועית. **לקחי החשיכה** (Lektionen in Finsternis, 1992), מסה קולנועית נוספת אשר מוצגת לעתים כסרט תיעודי, מתרכזת בתפארת שדות הנפט הבוערים בכוויית שאחרי מלחמת המפרץ. האם הייתה ביקורת על חיבור היופי והמוות המרכזי כל כך בסרט המדהים הזה, עם האקורדים הווגנריים שלו? ודאי – הקהל בברלינאלה נרעש מהסרט, זעם לנוכח ביטול הקונטקסט ההיסטורי שבו. אך בעוד שלא מדובר כאן במסמך המתעד מלחמה הרסנית, הוא מעלה את מסמני אותה מלחמה, למשל כשהוא מתעכב על מכשירי עיניים. עם זאת, אין כל אזכור לסדאם חוסיין או לפוליטיקה של מלחמת עירק. ואכן, **לקחי החשיכה** חותר תחת ההיבט התיעודי שלו בכך שהוא הופך את דימויו לכאלה המדמים כוכב לכת בוער. בשלב מסוים הרצוג קורא לסרט "תפילת אשכבה לכוכב לכת ללא חיים": "שלא כמו לה **סופרייר**", הוא טוען, "המנסה לתעד אסון טבע, **לקחי החשיכה** הוא תפילת אשכבה לכוכב לכת שהרסנו כמו ידונו".² באופן כזה הרצוג מנסה להעמיד את סרטו כתיעוד אסון סביבתי.

הוא כזה, כמובן, כפי שמבהירים שדות הנפט הבוערים. אבל מה שלמעשה העליב את הקהל היה עצם העובדה שהסרט הוא שילוב בלתי נסבל לעתים של דימויים מרהיבים, שריפות נפט באדום וכתום, תימרות עשן שחורות, נתיבים של גלגלי משאיות במדבר המצולמים מלמעלה במסוק. המרחק מעניק הפשטה לדוגמאות שהם מציירים בחולות, באופן שמזכיר את פסלי האדמה הענקיים של מיכאל הייזר. צבעי האש המרהיבים, התנועה הגלית של הלהבות, שאגתן בפס הקול, מוזיקת קודש המחליפה או מוסיפה לסאונד הטבעי, כל אלה מפורשים לנו על ידי הקריינות הפיוטית של הרצוג – אלה דימויים מיופים מאוד שאמורים להזכיר לנו דימויי שאול. הרצוג ניצב כאן לצידו של דאנטה, נכנס למעמקי הגהינום. השמימיות שלהם מכוונת: הם מתייחסים למוות ולאפוקליפסה – ובכך לאחרית הימים. בממאר שלו, הרצוג מתוודה על "כמיהתו לטרנסצנדנציה", שאינה מוגבלת לתקופה הקצרה בנעוריו כשהיה קתולי מאמין. הכמיהה הזו נוכחת ב**לקחי החשיכה** אף שהבמאי מציג ירידה לשאול.

למרות טענתו של הרצוג ש**בלה סופרייר** הוא מתעד אסון טבע, סרט מוקדם זה כבר מבטא את העיסוק הרומנטי של הרצוג בשילוב של יופי ומוות. נשאלת השאלה עד כמה הדימויים החזקים ב**לקחי החשיכה** נשללים על ידי אירוניות מהסוג שגילינו ב**לה סופרייר**. אם ישנן אירוניות ב**לקחי החשיכה** הרי שהן אפלות מאוד, שוכנות במכשירי העיניים ובראיונות עם אזרחים מוכי טראומה, בכללם ילד שאיבד את יכולת הדיבור. אולם בעוד מצבו האילם של הילד מוכה הטראומה מתקבל על הדעת, מתברר בראיונות עם הבמאי שהקטע כולו הינו מתוסרט (כברבים מסרטיו האחרים של הרצוג, שפה מדוברת, העדר דיבור, שפה של דימויים – חישובו על המילים בגרגר הנחלים – הם נושאים מרכזיים). לא אתעכב כאן על כמה דרכים אחרות שבהן הרצוג סגן את סרטו, אבל הוא נפתח בציטוט מומצא: המוטו של הסרט משויך

² Paul Cronin, *Herzog on Herzog*, London: Faber and Faber, 2002, p. 249.



לפילוסוף בלו פסקל (1623–1662), אולם הוא למעשה פרי מוחו של הרצוג. סגנון מסוג זה עשוי להרתיע – זה הרתיע אותי כאשר למדתי על כך לראשונה. במאמר קודם התמקדתי במה שכינית סימולציה של אותנטיות – בימיו תיאטרוני ופרפורמטיבי של "אמת", שמצאתי ראוי לביקורת.³ אך עבור הרצוג, עשיית סרטים תמיד עסקה באמת "עמוקה" או "אקסטטית": הדבר המוצג הוא הדמיון ולא מציאות שניתן להיאחז בה. סיבה אחת לתגובה השלילית כל כך לסגנון כזה היא הטעות שלנו כשאנו ניגשים לסרטיו של הרצוג כסרטים תיעודיים סטנדרטיים, מה שלקחי **החשיכה** בוודאי איננו. כמו לה **סופרייר**, גם סרט זה הינו למעשה מסה קולנועית, סוגה המבטאת על המסך את הרשמים והדעות של יוצרה, הנוכח באופן מרכזי ביצירה, ולא בריחוק כאילו אובייקטיבי מהמושא שלו.

הרצוג עצמו קורא לסרטים הלא-בדיוניים שלו תיעודיים, זה נכון – ונכון גם שהם שונים בדרגת הסגנון והאסתטיזציה שלהם. **באל תוך התופת** מתלווה להרצוג קלייב אופנהיימר, חוקר הרי געש מאוניברסיטת קיימברידג'. הסרט עוקב אחר השניים סביב העולם ומציג דימויים עוצרי נשימה של התפרצויות געשיות במקומות כגון אינדונזיה, אתיופיה, איסלנד וצפון קוריאה. בסרט זה הרצוג שואף לתעד לא רק "מעיינות אש", לבה, עננים, שמים מלאי עשן שמזכירים את **לקחי החשיכה**, הוא רוצה להבין כאן כיצד הרי געש מתחברים לאמונות של מי שחיים סביבם. בכל מקום הרצוג ואופנהיימר מראיינים את האוכלוסייה המקומית כדי לגלות את מכמני המיתוסים סביב הרי הגעש. הרצוג אומר שהוא רודף אחר "הצד המכושף... השדים", כפי שהוא טוען בקריינות. בהתאם למחזור של נושאים ורעיונות לאורך גוף העבודה של הרצוג, מעניין לציין ש"האיש המרושע ביותר" מלה **סופרייר** מוזכר **באל תוך התופת** וכך מייצר חיבור בין שני הסרטים. סטרושק, גיבור **סימני חיים** מפוצץ את העיר כדי לראות "מה באמת נמצא מתחת לפני השטח". עם זאת, סטרושק – במרד נגד הטבע, אויב שאינו מגיב לו – מאמין כמו לוציפר "שרק עם אש אפשר להתמודד מול אש" ומדליק את הזיקוקים במרד נגד השמש. כך, הדחף הארכאולוגי – חפירה במעמקים – שכבר בשלבים מוקדמים הרצוג הודה שמניע את עשייתו הקולנועית, הוא אותה תשוקה המצויה ביסוד ההיקסמות שלו ביחס להרי געש. המגמה והלבה הנובעות מן המכתשים כמובן אינן עונות לחלוטין על השאלה "מה מצוי מתחת לפני השטח", אבל זה הכי קרוב לכך שהקולנוען יכול להשיג. דימויים קולנועיים מדהימים הם התוצאה – עוד צורה של ההתמודדות של אור עם אור, אש עם אש. כך הטרנסצנדנציה – החיפוש אחר הנשגב הבלתי ניתן לייצוג – והירידה למעבי השאול מתחברים דרך מסעות קולנועיים השואפים לבטא את הבלתי ניתן לייצוג. "מתחת לרגלינו" ו"מתחת לקרום האדמה", יאמר הרצוג בדרמטיות **בהאש שבפנים**, "בוערת אש".

האם המחקר המדעי שמבצע אופנהיימר, חוקר הרי הגעש, ממצה את הממד האירוני של **אל תוך התופת**? אופנהיימר והרצוג מראיינים את הקהילות החיות בקרבת הרי הגעש, והמדען קשוב לסיפוריהם, כמו גם

Brigitte Peucker, "Herzog and Auteurism: Performing Authenticity", in: Brad Prager (ed.), *A Companion to Werner Herzog*, Oxford: Wiley Blackwell, 2012, p. 41.



הרצוג. אבל מחקריו של אופנהיימר וציוד המעקב שבו הוא משתמש שואפים להרחיב את הידע המדעי על הרי געש, לקטלג את הנהימות וההתפרצויות שלהם כדי לקדם את הבטיחות של האוכלוסייה המקומית, אך גם לשם הידע המדעי כשלעצמו. עבור הצופה, צילום של מדענים בחליפותיהם חסינות האש – ראינו כבר כאלה בלקחי החשיכה – מדמה אותם לאסטרונאוטים. הומור אירוני מסוים אופף את הדמויות הללו כשהן נעות במגושם בנוף בחליפות המגבילות את שאיפתן ההרואית לראות ולתעד. הנוף מגמד, מגחיק אותן.

תחום העניין של הרצוג מצוי בעיקר ב"יופי המוזר" של אותם "מעיינות אש" הנובעים מלב הרי הגעש. צילומי מסוק מגלים את העננים, הערפל, העשן – ואת האש – שהורגלנו לשייך לייצוג הנופים בסרטיו. בכמה תמונות, דמויות אנושיות על פסגות ההרים מזכירות את סרטו של הרצוג **נוספראטו** (*Nosferatu*: *Phantom der Nacht*, 1979) על הקומפוזיציות שלו במרחבים דומים הלקוחים מתוך ציוריו של הצייר הרומנטי קספר דויד פרידריך (1840–1774). ברגעים כאלה המדיום הקולנועי מתרחב וכולל את ציור הנוף. אבל כשהסרט מתרכז בגלי הלהבות, כשהמסך מתמלא בצבעי האדום והכתום של האש הוולקנית, את מקום הדימויים הדוממים, והפוזות המבויתות של הדמויות הצופות בציוריו של פרידריך, תופסים דימויים מופשטים ומתגלגלים של אדום וכתום המזכירים דימויים (נעים) של האקספרסיוניזם המופשט. דימויים קולנועיים אלה – הקשורים כמובן בתנועה – מעלים את התחושה שהפריים הקולנועי (כמעט) צר מלהכיל אותם.

ואולם, לעיתים המדען מתמכר הן לחזיון האש והן לסכנה המגולמת בהיותו "צייד הרי געש". זהו סיפורם של בני הזוג קראפט, שאותם מנציח סרטו של הרצוג **האש שבפנים**. כמו **גריזלי מן** (*Grizzly Man*, 2005), הנשען על חומר שצילם נושא, טימותי טרדוול, סרט זה מורכב בעיקר מחומר שצילמו בני הזוג קראפט עצמם. בשני המקרים, ישנה חפיפה מודגשת – במקום אחר קראתי לה "חדירה הדדית"⁴ – של הדמויות והחומר שצילמו מצד אחד ושל הקולנוען הרצוג והחומרים שלו מצד שני. כפי שמזכירה כותרת המשנה של הסרט – "רקוויאם" (תפילת אשכבה), סרטו של הרצוג חוגג את חייהם של הזוג קראפט; וכפי שמציינת הקריינות בקולו של הרצוג, הסרט מבקש "לחגוג את פלא עולם הדימויים שלהם", אך גם את מותם. הרקוויאם של גבריאל פורה שולט בפס הקול. כחסיד של וגנר, עבור פורה מוות נראה אולי כ"אירוע משמח, שאיפה לאושר שמעל ולא חוויה כואבת",⁵ אולם ערוץ הקריינות משמיע מילים מוכרות של הרצוג, "אבדון ממשמש ובא" ("impending doom"), המגיעות הישר מלקחי החשיכה, ועוד לפני כן מלה **סופרייר**. בשלב מסוים בסרט מתגלה בית נטוש, והדגש הוא על הפצים שנותרו – כפיות, צלחות,

Brigitte Peucker, "Herzog and Auteurism: Performing Authenticity", in Brad Prager (ed.), *A Companion to Werner Herzog*, Oxford: Wiley Blackwell, 2012, p. 48.

<https://www.classicfm.com/composers/faure/guides/faure-15-facts-about-great-composer/faure-5-requiem/>



מסננת – כולם מכוסים באפר וולקני. חפצים אלה מזכירים לצופה יותר מכול את התצוגה של מכשירי העינויים בבית הנטוש בלקחי החשיכה – או חפצים נטושים אחרים, שאריות של ציוויליזציה, שאותן אנו מוצאים תדיר בסרטים של הרצוג, וביניהם פאטה מורגנה (Fata Morgana, 1971). כיסאות הפוכים, דימוי שחוזר על עצמו, מצוי כבר בסימני חיים. כמו לה סופרייר, גם האש שבפנים מתעד את החיות שנתרו מאחור לאחר שבני האדם נמלטו; פרות ועזים משוטטות ברחובות הריקים ומזכירות את הכלבים בסרט המוקדם יותר.

מאחר שהרצוג בחר את הצילומים (של בני הזוג קראפט) בהם השתמש בהאש שבפנים מתוך קילומטרים של סלילים שמצא בארכיונים שלהם, חפיפת הדימויים שלהם עם נושאי העיסוק שלו אינה מפתיעה. הדמיון החזותי של הבמאי נוטה לשוב לנושאים מסוימים, הקריינות שלו חוזרת על עצמה. שלא כמו הרושם שלי מגריזלי מן – שם הרצוג מתאים את הפרסונה שלו ל"עלילה" שמציירים חומרי הארכיון שהשתמש בהם – הזוג קראפט היו עבור הרצוג פשוט מוריס וקטיה, תחילה בגישתם המדעית לנושא המחקר שלהם, ואחר כך כשקועים יותר ויותר ביפי "הזרם הפירוקלאסטי". הרצוג אומר על מוריס שכאשר "הדימויים שלו הופכים גדולים מהחיים... נולד קולנוען". "בעירה פנימית אחזה בו", הרצוג אומר, זו דומה לבעירה האוחזת בהרצוג עצמו. החומרים כוללים את קטיה שאומרת "אני לא יכולה להיות ללא הרי געש". "הזוג קראפט כבר אינם מדענים", מציין הרצוג, "הם נהיו אמנים". כעת עבודתם היא לצלם חזון של "יופי מוזר", "חזון הקיים רק בחלומות". אנו נזכרים בקספר האוזר.

אחר כך הקריינות מתארת שינוי נוסף המתרחש בזוג קראפט: כשהם מתרכזים בקורבנות ההתפרצויות הוולקניות, בשרידיהם של המתים ובסבלם של המרוששים, הדימויים שלהם נהיים "הומניסטיים יותר ויותר". בהרהור על הנוף הטרשי שמשאירה הלבנה, הרצוג תוהה אם תמונות כאלה עלולות להיווצר על ידי התנהגות האדם בעתיד, אם נופים כאלה יהיו בסופו של דבר תוצאת זיהום הסביבה. כאן ננקטת ולו לרגע העמדה הסביבתית – אנו נזכרים בלקחי החשיכה. עבור הרצוג אישית, מרכזית יותר העובדה שהסרט שלו מתעד את "סבלה של האדמה שננטשה על ידי האל". אלוהים נגד כולם, מסתבר. אל תוך התופת, הסרט המוקדם יותר המציין בעצם כותרתו את העמדה הדתית-מיתולוגית, משווה את אש הר הגעש המתפרץ לאש הגהינום עצמו. כאן "אמונתו" האישית של הרצוג תופסת את קדמת הבמה, בהשוואת הר הגעש המתפרץ ל"סלעים הנופלים מן השמים", אשר מזוהים עם בואה של האפוקליפסה שמסמנת גם את עצירת הזמן.

הזמן, כזכור, מסומן באופן אבסורדי על ידי רמזורים מהבהבים בלה סופרייר. עבור הזוג קראפט הוא הסתיים כששניהם נהרגו בהתפרצות הר געש ביפן. "איש אינו שורד את נתיב הזרימה הפירוקלאסטית", מקריין הרצוג בקולו, בעוד שהחומר המצולם במצלמת טלוויזיה, שהוא כולל בסרט – מחווה אופיינית לקולנוע התיעודי – מתעד טיפות של אותה זרימה על עדשת המצלמה (רגעים דומים מצויים בגוף היצירה הכללי של הרצוג). בשלב זה בסרט הרצוג מספר שצילומים אלה הם הרגע האחרון בחייהם של הזוג



קראפט. הרצון הזה לציין את רגע המוות המדויק מחזיר אותנו לקטע מרכזי בגריזלי מן, שבאופן דומה מציג טענות בדבר תיעוד של רגעיו האחרונים בחייו של טימותי טרדוול. בהישמעו לכללי הטקס המקובלים שלמרבית המזל לא מאפשרים לו להציג דוב הטורף אדם, הרצוג בוחר שלא לחשוף תיעוד זה. הרגעים האחרונים של הזוג קראפט לא מזעזעים עד כדי כך, ובלונג שוט אנו רואים את שתי הדמויות במרחק בעודן נגרפות בזרימה הפירוקלאסטית. הדבר המרתק את הרצוג כאן הוא הרגע שבו "האש בפנים" כבה.

המוות הוא עצירת הזמן עבור האדם שנפטר, כשם שהאפוקליפסה מסמנת את הקץ (המיתולוגי) של החיים עלי אדמות. במובן מסוים סרטי הרי הגעש של הרצוג חושפים את המטרה האפית, ההיבריסטית של הבמאי מלכתחילה: לחדור את פני ה"שטח", לחבר את השמים עם המעמקים, את הראשית הגאולוגית עם האחרית, את היופי עם המוות. אלה הן ללא ספק מטרות רומנטיות. האם הן מטרות מוצדקות של אמנות הקולנוע? השאלה נותרת בעינה. אבל תוך שהסרטים מדלגים על חיי היומיום כדי להתמקד בנשגב, החריג והיוצא מן הכלל, הם מתעדים חזיונות ראויה שלא נראו מעולם, ואף מרחיבים את יריעת החוויה החזותית של הצופה. כשהמוזיקה משתלבת בחזיונות אלה, לעיתים נגלה לעין מה שלא ניתן להיאמר.

פילמוגרפיה

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

directed by Werner Herzog, *The Fire Within: A Requiem for Katia and Maurice Krafft*
Herzog, USA, 2022.

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

Into the Inferno, directed by Werner Herzog, USA, 2016.

Jeder für sich und Gott gegen alle, directed by Werner Herzog, Germany, 1974.

La Soufriere, directed by Werner Herzog, Germany, 1977.

Lebenszeichen, directed by Werner Herzog, Germany, 1968.



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

Nosferatu: Phantom der Nacht, directed by Werner Herzog, Germany, 1979.