



הקדמה: ורנר הרצוג, דוקומנטריסט אוטוסיידר

אריק איימס

ב-30 באפריל 1999 ביקר ורנר הרצוג במרכז ווקר לאמנות במיניאפוליס, מינסוטה, כדי להשתתף בדיאלוג פומבי עם מבקר הקולנוע רוג'ר איברט. לאחר שהוצגו, הרצוג פסע לבדו למרכז הבמה ופנה לקהל שמנה יותר מ-300 איש. "גבירותי ורבותיי" אמר במבטא גרמני,

לפני שנפתח בדיאלוג, הרשו לי להצהיר הצהרה, משהו שהרהרתי בו שנים תוך צפייה בסרטי תעודה רבים. אתם בוודאי מכירים את התסכול הזה מצפייה בטלוויזיה. יש משהו לא נכון באופן עמוק באשר להמשגה של מה שמכונן עובדה ומה שמכונן אמת, במיוחד בסרטי תעודה. באחרונה, אחרי טיסות רבות, התעוררתי כמה פעמים באמצע הלילה, הדלקתי טלוויזיה והכול היה גרוע. בין שלוש לשלוש ורבע לפנות בוקר בסיציליה שרבטתי מניפסט שאני רוצה לקרוא לכם. ארצה לקרוא לו "הצהרת מינסוטה".

הקהל הגיב בצחוק ומחאות כפיים, והקשיב להרצוג שדקלם את 12 סעיפי המניפסט שתת-הכותרת שלו היא "לקחי החשיכה".¹ המופע הזה, שבהמשך קרא לו הקולנוען "קשקוש מליצי", היה יותר מעוד הזדמנות לחזור על המתקפה המוכרת שלו על סרטי "סינמה וריטה".² זו הייתה גם דרך לקדם את תרומתו לעולם הדוקומנטרי במונחים שבהם הוא מתאר את כל סרטיו. הנה סעיף 5, המפתח למניפסט כולו: "בקולנוע קיימים רבדים עמוקים יותר של אמת, ויש דבר כזה אמת פואטית, אקסטטית. היא מסתורית וחמקמקה, ונגישה רק דרך זיוף, דמיון וסגנון".³ בעודו מציג את המניפסט בעירוב של נרטיב (לילה נטול

¹ הדיאלוג עם איברט כלל סדרת קטעי סרטים ולווה בשאלות מהקהל. אם לא כתוב אחרת, כל הציטטות הן תעתיק שביצעתי מהקלטת האירוע – "הקלטת הדיאלוג, 30 באפריל, 1999", מרכז ווקר לאמנות. תודותיי לדין אוטו, דניאל סמית' וג'יל ווצ'טיץ' ממרכז ווקר, ולברוס ג'נקינס מ-Art Institute of Chicago על עזרתם בשחזור הביקור של הרצוג.

² Werner Herzog, *Herzog on Herzog*, Paul Cronin (ed.), London: Faber and Faber, 2002, p. 239.

³ "הצהרת מינסוטה" זמינה באתר של הקולנוען, <http://www.wernerherzog.com>



שינה בסיציליה), אקספוזיציה (הכללות על סרטי תעודה) והומור (רצינות מעושה), הרצוג סיים בהצגה דרמטית של עמדת מיעוט, כשהוא משתף את הקהל ומשדל אותו להסכים. "גבירותיי ורבותיי, מעולם לא עמד הרוב לצדי. אבקש מכם לאמץ את הצהרת מינסוטה בתשואות". הקהל הריע לו ומחה כפיים, ואז – בסימן מהרצוג – החלו סדרנים לחלק עותקים חתומים של המניפסט כ"מזכרת מהערב" שרק התחיל.

מאז, הצהרת מינסוטה זכתה למעמד מהדהד, הוכחה לגישתו הייחודית של הרצוג לקולנוע התיעודי. כמו מניפסטים נחשבים אחרים, גם הוא הודפס, הופץ ונכלל באסופות. עם זאת, חלק מאותה הצהרה המבוססת על יצירות העבר של הרצוג הפך בהמשך לסרט. **במפגשים בקצה העולם** (*Encounters at the End of the World*, 2007), סרט דוקומנטרי באורך מלא שצולם באנטרקטיקה, מדען מזדקן בשם סם באוזר חושב לצלול לים התת-ארקטי בטרם "יעביר את הכדור לדור הבא" – רגע המשקף גם את מצבו של הרצוג כקולנוען ותיק ומזדקן. הביולוג מתאר עולם תתימי של תנאים "אלימים ביותר". בשיחה עם הרצוג, שאינו נראה ורק קולו נשמע, באוזר חוזר כמעט מילה במילה על הנקודה האחרונה בהצהרת מינסוטה: "החיים באוקיינוסים הם בוודאי גהינום של ממש. גהינום אדיר וחסר רחמים של סכנה תמידית ומידית. עד כדי כך, שבמשך האבולוציה היו מינים – ובהם האדם – שברחו בזחילה אל חופי יבשות קטנות, שם לקחי החשיכה עדיין נלמדים". כך לוקח הרצוג נקודה מתוך המניפסט שלו אשר מתמצתת את תפיסתו הקודרת ביחס לטבע, ממסגר אותה מחדש כעובדה ביולוגית ושם אותה בפיו של עד מומחה. יותר מפרודיה הומוריסטית על השימוש המקובל בסמכות מדעית, הסצנה מעבדת ומביימת מחדש חלק מהמניפסט של הרצוג, הפעם בפורמט של סרט דוקומנטרי.

מפנה המאה ה-21 היה שלב שבו הבמאי יליד גרמניה, הידוע מזמן ב"יצירות מופת עתירות חזון" כגון **אגירה, זעם האל** (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972) ו**המסתורין של קספר האוזר** (*Jeder für sich und Gott gegen alle*, 1974), עבד באופן אינטנסיבי במודוס הדוקומנטרי. פרץ פעילות זה שהניב סרטים רבים, בהם **דיטר הקטן חייב לעוף** (*Little Dieter Needs to Fly*, 1998), **האויב האהוב שלי** (*Mein liebster Feind*, 1999) ו**גריזלי מן** (*Grizzly Man*, 2005) הצטלב, אולי, עם



שובו של הסרט הדוקומנטרי לבתי הקולנוע ולמודעות המבקרים בארצות הברית ובמקומות אחרים. אבל עבור הרצוג לא היה בזה חידוש, כפי שלא היה חידוש בהערותיו על האפיסטמולוגיה של העולם הדוקומנטרי בהצהרת מינסוטה. במרוצת הקריירה שלו, מ-1962 ועד היום (ספרו של איימס ראה אור בשנת 2012 [הערת העורך]), ביים הרצוג כמעט 60 סרטים, כמחציתם מתויגים כדוקומנטריים.

הספר הנוכחי, *מציאות אכזרית: תיעוד על פי ורנר הרצוג* (זוהי כותרת ספרו של איימס ממנו לקוחה הקדמה זו [הערת העורך]), חוקר את יחסיו האמביוולנטיים והחדשניים של הרצוג עם הקולנוע הדוקומנטרי. נקודת המוצא שלו היא הרעיון שהרצוג מתייחס בביטול לסרטי תעודה על מנת להציג את ההתערבות שלו במודוס הדוקומנטרי כיצירתית וייחודית. שם הספר "מציאות אכזרית" שאול ממאמר מאת עמוס פוגל (מחסידי הראשונים של הרצוג) על הטאבו נגד הצגת מוות אמיתי בקולנוע.⁴ בעוד שהרצוג עוסק למעשה בטאבו הזה (למשל בסרטו *גריזלי מן*), שם הספר מתייחס גם ליחסיו הבעייתיים של הקולנוען עם סביבתו. בסצנה בלתי נשכחת מתוך *נטל החלומות* (*Burden of Dreams*, 1982) – סרטו של לס בלנק המתעד את עשיית *פיצקרלדו* (*Fitzcarraldo*, 1982) – הקולנוען הגרמני מישיר מבט אל המצלמה ומתאר את החזון הלא-רומנטי שלו ביחס לטבע כ"הרמוניה של רצח מדהים וקולקטיבי". "מציאות אכזרית" לוקח ברצינות את רצונו של הרצוג לכוון מבט בלתי נרתע אל העולם, את טענתו ש"המצלמה אינה יודעת רחם".⁵ ברובד אחר, שם הספר מתייחס למה שהרצוג קורא "מתקפת המציאות הווירטואלית על חיי היומיום", ההתפשטות לא רק של טכנולוגיות דימוי דיגיטליות אלא גם של משחקי וידאו, האינטרנט ותוכניות ריאליטי – תופעה שרק חיזקה את ההשקעה של הרצוג בדימוי הדוקומנטרי ותביעותיו ביחס לאמת ולמציאות.⁶ לבסוף, שם הספר מעלה גם את יחסו העוין של הקולנוען ל"מסורת הדוקומנטרית" במשמעותו הצרה ביותר של ביטוי זה.

⁴ Amos Vogel, "Grim Death", *Film Comment* 16, no. 2 (1980): 78–79.

⁵ אמירה זו מצוטטת מפי הצלם הראשי של הרצוג, חיימה פצ'קו. ראו ראיון עם דניאל ספונזל ויאן זבניג (1998) ב-*Revolver: Kino muss gefährlich sein*, Marcus Seibert (ed.), Frankfurt am Main: Autoren, 2006, pp. 57–58.

⁶ Werner Herzog, "On the Absolute, the Sublime, and Ecstatic Truth," trans. Moira Weigel, *Arion* 17, no. 3 (2010): 5; also available at <http://www.wernerherzog.com/>



מעמדו של הרצוג כאאוטסיידר בעולם הדוקומנטרי אינו רק מעשה ידיו. עד לאחרונה, נטייתו המודעת להמצאה ולזיוף מנעו מחוקרי העולם הדוקומנטרי להתייחס אליו ברצינות. מכאן, העדרו הבולט בספרות המחקר. הרצוג הוא אולי הקולנוען רב ההשפעה ביותר שתרומתו לעולם הדוקומנטרי לא נידונה כלל במחקרים החשובים של תולדות התחום. אך מצב זה אינו סופי ויש כבר אותות של שינוי. "האנציקלופדיה של הסרט הדוקומנטרי", למשל, כוללת ערך משמעותי על הרצוג.⁷ ב-2007 הופיע הרצוג לצידם של ניק ברומפילד, דיוויד מייזלס, ארול מוריס ואחרים ב"ללכוד את המציאות: אמנות הסרט הדוקומנטרי", תוכנית חינוכית שהפיקה הרשות הלאומית לקולנוע של קנדה. שנה לאחר מכן, זכה בפרס מפעל חיים של העמותה הבינלאומית לסרטים דוקומנטריים, אות הוקרה לפרי יצירתו המגוון ולהשפעתו המכרעת על התפתחות התחום, ומפגשים בקצה העולם היה מועמד לפרס האוסקר (עוד הישג ראשון של הרצוג) בקטגוריית הסרט הדוקומנטרי באורך מלא.

אם הרצוג וסרטיו מתקבלים כעת בכוח ההתנגדות שלהם, יש לכך סיבות. אחת מהן קשורה לתולדות הדיסציפלינה. הרצוג וסרטיו אינם יכולים לשמש דוגמה (או לכל היותר כדוגמה שלילית) לתחום הדוקומנטרי כמושא מחקר נפרד מהקולנוע העלילתי, ואף לא עבור שימור דברי ימי הסרט הדוקומנטרי לפני ואחרי גרירסון – עיסוקים בהם נהג להתמקד המחקר הדוקומנטרי.⁸ סיבה נוספת לשינוי המצב נעוצה בסרטים עצמם. גם כשהרצוג מסרב ליישר קו עם המסורת הדוקומנטרית (או כל מסורת שהיא), ואף שיצירתו סבלה מהתעלמות או הזנחה מצד חוקרי הקולנוע התיעודי, הוא תרם בצורות רבות לחיוניות ולנראות של הקולנוע הדוקומנטרי בזירה העולמית על פני יותר מ-40 שנה.

⁷ Maximilian le Cain, "Herzog, Werner", in *Encyclopedia of the Documentary Film*, vol. 2, Ian Aitken (ed.), New York: Routledge, 2006, pp. 556–558. סימן נוסף לשינוי הוא שפרם של בארי קית' גראנט וג'ים הילייר, Barry Keith Grant and Jim Hillier's, *100 Documentary Films*, London: BFI, 2009.

⁸ לביקורת ההיסטוריה הזו וגישה חלופית המדגישה את תחילת הסוגה הדוקומנטרית, ראו: Bill Nichols, "Documentary: Film and the Modernist Avant-Garde", *Critical Inquiry* 27, no. 4 (2001): 580–610.



ביקורת ורציפות

הרצוג אינו דוגמה פשוטה לחקר השינויים שפקדו את הקולנוע הדוקומנטרי. הבמאי עצמו מזהיר שהגבול בין הבדיון והתיעוד מטושטש בכל סרטיו. רוב הפרשנים הולכים בעקבותיו ומראים איך סרטיו הדוקומנטריים מבוים וסרטי העלילה שלו מכילים אלמנטים דוקומנטריים – מבלי לרדת לעומקן של בעיות ספציפיות או שאלות של תיעוד, וכך נבלם למעשה תחום מחקר שלם. ברור שהרצוג מתנגד לתיוג יצירותיו או לחלוקתן לקטגוריות אנליטיות – וקל להבין זאת (גם אם אנו זוכרים שקטגוריות אינן קבועות וסטטיות אלא נזילות ונוטות להשתנות). הוא גם מנצל בכל הזדמנות את המעמד הלא מוגדר של הסרט הדוקומנטרי מבחינה גנרית ואפיסטמולוגית. אבל ההבדל בין התוצרת הדוקומנטרית שלו ושל קולנוענים אחרים הוא קיצוני פחות משיוודו החוקרים. הרצוג אולי מטושטש את האבחנה בין הבדיון והתיעוד, אבל הוא מנצל את ההון התרבותי והסמכות שהואצלו מזמן על הקולנוע הדוקומנטרי, ותמיד לטובתו שלו. כל הסרטים שספר זה דן בהם תויגו כסרטי תעודה על ידי מפיצים, כמו גם על ידי חברת ההפקה של הרצוג עצמו – מעשה שלא רק מאשש את ההבחנה בין התיעודי לעלילתי שאותה הוא מבטל בפומבי אלא אף מעצב את אופני התקבלות הסרטים, כידוע לקולנוען עצמו. למרות הטענות ההפוכות, ההקשר הדוקומנטרי מקיף רבים מסרטיו ומספק את הצורות, המוסכמות, הטקסים והאיסורים שהבמאי מסרב להם ומשתמש בהם כאחד. אף שהוא מוקיע את הקטגוריזציה התיעודית, הרצוג עושה בה שימוש משמעותי. "במושג 'דוקומנטרי' יש להשתמש בזהירות", הוא אומר, "כי זהו רק ניסיון לסיווג קטגורי. פשוט טרם פיתחנו מושג מתאים יותר". עם זאת, הוא ממשיך, "אני מעדיף להשתמש במילה 'דוקומנטרי' בזהירות, כי בשפת היומיום יש לנו הגדרה מדויקת מאוד למילה זו שבה עושים שימוש כל הזמן".⁹ גם ספר זה (הכוונה לספרו של איימס, [הערת העורך]) משתמש במונח *דוקומנטרי*, אבל ללא מירכאות ובלי התנצלות על היעדר מונח

Werner Herzog, "On Walking and Dreaming", interview by Catherine Courel, in *The Great Ecstasies*⁹ of the Filmmaker Werner Herzog: A Retrospective 1967–1995, San Francisco: Goethe-Institut, 1995, 11. A program brochure.



מוצלה יותר. מטרתו היא לבדוק איך המושג מזין את יצירתו של הרצוג ואיך הקולנוען מגיב ותורם לתולדות הסרט והטלוויזיה הדוקומנטריים.¹⁰

גם אם מפתה לטעון שסרטיו התיעודיים של הרצוג כוללים התערבות פרובוקטיבית (אפילו פרוורטית) של הבמאי, חשוב לזכור שהתערבות מתקיימת פחות או יותר בכל סרט דוקומנטרי. כך גם לגבי "סיגנון", מונח שמקיף את האפקטים האסתטיים של הקולנוע, תרגום תפיסת עולמו של במאי והתערבותו במושא הסרט. אחרי הכול, סרטי התעודה של הרצוג נתפסים כמבוימים ומסוגננים רק במסגרת השיח השולט של התחום הדוקומנטרי. ברובד אחר, עלינו להכיר בכך שאין ייצוג ללא סיגנון, ולקבל את העובדה שטכניקות סיגנון הן חלק בלתי נפרד מקולנוע תיעודי ולא בהכרח מנוגדות לו, כפי שמניחים פרשנים מסוימים. זה נכון במיוחד לגבי סרטי ההעמדה מחדש של הרצוג כגון **דיטר הקטן חייב לעוף**. אולם אפילו במקרה זה, המחשבה השלטת שהסרט "מתוסרט" – באופן מפורש, בהיותו סרט עם דיאלוג כתוב, וגם באופן רחב יותר, כהמצאת הבמאי – נשמעת מוגזמת. ראיון מ-1998 עם גיבור הסרט דיטר דנגלר מבהיר זאת. כשנשאל על חוויות עבודתו עם הרצוג, וליתר דיוק על תהליך ה"תסרוט" של הסרט, דנגלר הסביר:

אין תסריט. הוא עומד מאחורי המצלמה ועושה כך [דנגלר תוקע את אצבעו בפיו ועיניו כמעט יוצאות מחוריהן]. היו לו כל מיני סימונים בידיים, ואני מנסה להבין מה אני אמור לומר. 'ורנר, אין לי מושג מה אתה מנסה להגיד לי! אולי פשוט תעמיד שלט ותכתוב לי מה שאתה רוצה שאגיד'. ואז ורנר אמר, 'אני לא עובד ככה. פשוט תגיד מה שבא לך'.¹¹

¹⁰ כפי שהצגת הצהרת מינסוטה של הרצוג מבהירה, יצירתו מגיבה בחלקה למצב ההיסטורי של הטלוויזיה כמפיקה עיקרית של סרטים דוקומנטריים ולתפקיד המוסדי שלהם כסוג של עיתונאות, תוך שהקולנוען מרוויח מכך. רבים מסרטיו הדוקומנטריים מומנו ושודרו תחילה ברשתות טלוויזיה כגון ZDF, SDR, ערוץ דיסקברי וערוץ ההיסטוריה. באותו הזמן, כפי שנראה, הטלוויזיה מספקת הקשר עיקרי לעיסוקו של הרצוג בצורות ספציפיות כסרטי מסע, סרטי טבע ושחזורים היסטוריים.

¹¹ Dieter Dengler, "Learning to Fly: Dieter Dengler Speaks about Werner Herzog's Latest Doc", interview by Doug Stone, *Indiewire*, April 14, 1998, <http://indiewire.com/>



ככל שהדור־שיח נשמע מוזר ומשעשע, הוא מזכיר לנו שסרטיו הדוקומנטריים של הרצוג הם שיתופי פעולה של קולות ונקודות מבט. הם מתוסרטים, מבוים, מעובדים ומומצאים כידוע, אך הם גם לא־מתוסרטים, מאולתרים, מבוססים על מקריות וחקרניים. השאלה היא איך לנתח עירוב כזה במצבים ספציפיים.

העיסוק של הרצוג בקולנוע דוקומנטרי מתחיל בהקשר של עשייה קולנועית עצמאית בגרמניה המערבית בשנות ה־60 וה־70 של המאה הקודמת, כשסרטי תעודה מילאו תפקיד חשוב שכבר כמעט נשכח. "לא תמיד מכירים בעובדה", כותב תומס אלזסר במחקרו על אודות הקולנוע הגרמני החדש, "שכמעט כל הבמאים של הזרם הזה החלו את דרכם בקולנוע דוקומנטרי". לטענתו, קולנוע עלילתי בגרמניה המערבית "התחדש כשגילה מחדש את הדוקומנטרי"¹². במקרה זה, כבאחרים, פרויקטים מוזמנים מטעם התעשייה, הממשלה ועמותות שונות היו מקור התנסות חשוב עבור במאים צעירים ושאפתניים.¹³ הרצוג קיבל בשלב מכריע בהתפתחותו כקולנוען הזמנה ראשונה מסוג זה להפקת **הרופאים המעופפים של מזרח אפריקה** (*Die fliegenden Ärzte von Ostafrika*, 1969). שירותיו נשכרו על ידי הסניף הגרמני של AMREF, "קרן המחקר והרפואה באפריקה". הסרט, שכותרת המשנה שלו הינה "על הקשיים שבסיוע לפיתוח רפואי: דוח של ורנר הרצוג", מציג צוות רפואי מוטס שמגיע לאתרים נידחים בקניה, אוגנדה וטנזניה.¹⁴ קל להתעלם מחלקו של הסרט בהתפתחות הסיגנון של הרצוג בשל היותו פרויקט מוזמן (בניגוד לפרויקט מקורי, אף שנדמה שהכותרת כבר מטשטשת את ההבחנה הזו).¹⁵

¹² Thomas Elsaesser, *New German Cinema: A History*, New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1989, p. 164. לקריאה נוספת בנושא זה ראו, Nora M. Alter, *Projecting History: German Nonfiction Cinema, 1967–2000*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002.

¹³ Elsaesser, *New German Cinema*, p. 64.

¹⁴ הסרט עלה בראשונה ב־ZDF ב־1970, אבל "AMREF השתמשו בו להפצת מידע" במשך יותר מעשור. ניקי בלונדל בראון, AMREF, מתאמת מורשת ואירועים מיוחדים, בתכתובת אימייל למחבר, 7 ביוני, 2010.

¹⁵ סרטים מוזמנים אחרים כוללים את *Handicapped Future (Behinderte Zukunft)*, 1970, אשר הופק עבור מחוז נורד רייין־וסטפאליה, ואת *No One Will Play with Me (Mit mir will niemand spielen)*, 1976, שהופק בחסות המכון לקולנוע ודימוי במדע ובהינוך של מינכן. המעבר של הרצוג מסרטים מוזמנים להפקות מקוריות, האופייני כל כך לקולנוע הגרמני החדש, משקף גם תפנית היסטורית נרחבת יותר – התמורה במעמדה של המדינה כמרכז של הפקה דוקומנטרית. כפי שניקולס מראה, ההתקה של התחום הדוקומנטרי מתעמולה של המדינה לעבר ביטוי עצמי ופוליטיקה אישית החלה בקולנוע הישיר בשנות ה־60 (במה שהרצוג כינה



עם זאת, במונחי קולנוע דוקומנטרי, עובדת היותו סרט חסות הופכת אותו למעניין עוד יותר, כי הוא מציג בבירור אלמנטים צורניים רבים (תנועות פאן, צילומי אוויר, שוטים ארוכים) ותוכן תמטי (עמים זרים, דפוסי התנהגות מוזרים, גופים פגיעים, נופים מושכים), שפרשנים יזהו בתור חותמו של הרצוג ביחס ליצירתו המאוחרת יותר, אלא שבסרט מוקדם זה אלמנטים ותכנים אלה רתומים לצרכיו של מוסד מסוים. עם זאת הנסיעות, המימון והניסיון הנצבר בעשיית הסרט המוזמן הזה סייעו ותמכו בהפקות של גם גמדים התחילו קטנים (*Auch Zwerge haben klein angefangen*, 1970) ושל פטה מורגנה (*Fata Morgana*, 1971). ההפקה גם סייעה לקבע דפוס רחב יותר של עשיית סרטי עלילה ותעודה כאחד, וחקר המרחב שביניהם. במובן זה, הרצוג לא לבד; קולנוענים רבים המזוהים עם הקולנוע הגרמני החדש – אלכסנדר קלוגה, וים ונדרס ופולקר שלנדרוף, בין היתר – עבדו וממשיכים לעבוד בשתי הסוגות והרבו לחדש, במיוחד ביצירת "צורות היברידיות".¹⁶

יצירתו של הרצוג מפנה אותנו לתפיסה של קולנוע דוקומנטרי שהוא גם סוג של אנטי-דוקומנטרי, ותפיסה זו פורחת בזכות הניגוד לכאורה הזה – עמדה שנראית זרה או מוכרת, תלוי בנקודת המבט. סרטים דוקומנטריים בגרמניה המערבית הקיפו מגוון רחב של משמעויות וגישות, החל מטכניקות ההתבוננות של קלאוס וילדנהאן המגן על התיעוד מכל התערבות בדיונית, וכלה בטכניקות המונטאז' של קלוגה שבעיניו בדיון ותיעוד קשורים, ואינם מנוגדים זה לזה. מעניינת במיוחד היא התאוריה של קלוגה על ראלזים קולנועי, המתייחסת לסיגנון כשווה ערך להתגלות ולאמירה חברתית.¹⁷ בטקסט חשוב מ-1975, הוא משרטט מודל של קולנוע תיעודי המבוסס על מונחים סובייקטיביים כגון תשוקה, רגש, ניסיון ותפיסה חושית, ואשר מצוי תמיד במתח פרודוקטיבי עם הבדיון. במודל זה, הדוקומנטרי מדבר לא אל

סינמה וריטה) אבל השיגה שינוי מלא רק אחר כך ובעיקר כתגובת לקולנוע הישיר. ראו Nichols, "Documentary Film", pp. 607–610.

¹⁶ Elsaesser, *New German Cinema*, p. 322.

¹⁷ Alexander Kluge, *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin: Zur realistischen Methode*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975, pp. 201–250; Werner Barg, "Ein Dokumentarist des Protestes: Alexander Kluges Theorie des Dokumentarfilms: Beobachtungen zu seinen Essay Filmen und Fernsehmagazinen", in Manfred Hattendorf (ed.), *Perspektiven des Dokumentarfilms*, Munich: Diskurs-Film, 1995, pp. 111–126; John Sandford, *The New German Cinema*, New York: Da Capo, 1980, pp. 17–19.



אמת קיימת־מראש אלא אל התשוקה ואל החוויה החושית של הצופה. בניסוח שלו: "תשוקה היא הצורה שבה נתפסות עובדות".¹⁸ ברמת ההפקה, קלוגה רואה בקולנוע הדוקומנטרי "תהליך ניסויי" אשר חושף היבטים נסתרים של מציאות ואשר עושה זאת בהכרח על ידי תחבולה וסיגנון.¹⁹ מכאן תפקידה של האופרה המצויה בכל יצירתו; בהקשר זה, "הסיגנון הטוטלי של האופרה" הופך למסמן קולנועי שמתייחס ומגיב למושג ה"אותנטיות התיעודית".²⁰ תחבולות אחרות בסרטיו כוללות קריינות (של קלוגה עצמו), ראיונות פיקטיביים ושימוש בפאונד־פוטאג'.²¹ אף שתיאור זה מתאים אולי גם לסרטי הרצוג, קיימים הבדלים מהותיים.²² אני לא מתכוון להשוות בין הרצוג וקלוגה. מעניין אותי המבט המורחב על הסרט הדוקומנטרי, האתוס הכפול של התנגדות וחידוש, העירוב השובב של מפגש ותחבולה שקלוגה משתמש בו באופן אפקטיבי כל כך. ב־1975 הרצוג כבר חקר רעיונות דומים בסרטיו והפיץ אותם בכל אשר פנה. מאז הרחיב את עיסוקו בדוקומנטרי מעבר לקולנוע הגרמני החדש ולתוך מצב הדברים הנוכחי, שנידון יותר ויותר במונחים של קולנוע טרנס־לאומי, התלכדות מדיה וריבוי צורות היברידיות.

כיום, רוב חוקרי הקולנוע הדוקומנטרי מדגישים את היותו "סוגה מטושטשת", בעלת גבולות לא יציבים. ענייני סיגנון שפעם היו מחוץ לתחום התיעודי נחשבים כעת לחלק ממנו. ביל ניקולס כתב ב־1994:

במהלך השנים המילה "דוקומנטרי" הצביעה על מלאות וגמר, ידע ועובדות, הסברים על החברה והמנגנונים המניעים אותה. אולם באחרונה, דוקומנטרי מרמז על חלקיות ואי־ודאות, היזכרות

¹⁸ Kluge, *Gelegenheitsarbeit*, p. 204.

¹⁹ Peter C. Lutze, *Alexander Kluge: The Last Modernist*, Detroit, Mich.: Wayne State University Press, 1998, p. 129.

²⁰ Kluge, *Gelegenheitsarbeit*, p. 203.

²¹ לדוגמה, סרטו של קלוגה, *עבודה מזדמנת של שפחה* (1973), *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin*, נפתח במחזור השוט הראשון מסרטו של הרצוג, *אריך הדממה והעלטה* (1971), *Land der Schweigen und der Dunkelheit*, דימוי נוף שהוא עצמו פאונד־פוטאג'.

²² Elsaesser, *New German Cinema*, pp. 165–168. See also Peter W. Jansen and Wolfram Schütte (eds.), *Herzog/Kluge/Straub*, Reihe Film 9, Munich: Hanser, 1976.



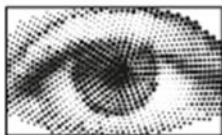
ורשמים, דימויים מעולמות אישיים וההבניה הסובייקטיבית שלהם. [...] תיעוד ועלילה, ידע

וספק, מושג וניסיון – כולם חולקים גבולות מטושטשים.²³

בהקשר זה של שינוי נרחב ומתמשך בתאוריה ובפרקטיקה הדוקומנטרית, היצירות של הרצוג מוצאות רלוונטיות חדשה. בהתאם, אותו עיסוק בסיגנון שפעם הרחיק את הרצוג מהקולנוע התיעודי מורה כעת על חיבורו אליו. זה נכון במיוחד לגבי אסתטיקה, פרפורמנס, גילום גופני וסובייקטיביות – נושאים שמדוברים היום רבות בחקר הדוקומנטרי ואצל הרצוג מככים כבר מזמן.

המחקר הנוכחי מראה כיצד הרצוג פועל בעת ובעונה אחת בתוך הקשר הקולנוע הדוקומנטרי ונגדו. אפילו ההתייחסות הנשכנית שלו לסינמה וריטה מייצגת לא רק הבדל אלא גם המשכיות. הוא לא משתמש בשם זה כדי להצביע על התנועה הצרפתית של שנות ה-50 הקשורה בז'אן רוש (שאת סרטיו הרצוג מעריץ), אלא את הזן האמריקני של המודוס המתבונן שאימצו רוברט דרו, ריצ'רד ליקוק, ד"א פנבייקר ופרד וייזמן, או את מה שאלברט מייזלס ודיוויד מייזלס מכנים "קולנוע ישיר". בהצהרת מינסוטה הרצוג מלגלג על סוג זה של קולנוע וטענתו לאמת. הנה הסעיף הראשון במניפסט: "מעצם ההגדרה של סינמה וריטה (קולנוע של אמת), אין בו אמת. הוא נוגע רק באמת שטחית, כזו של רואי חשבון". מה שקולנוע ישיר מציג כידע, הרצוג חושף כתמימות; כנגד מה שקולנוע ישיר מציג כאובייקטיבי ואותנטי, הרצוג מציב את הסובייקטיבי והמבוים. במקום לראות בקולנוע המתבונן אידיאל דוקומנטרי, הוא מדגיש את התפקוד הנרצע, הפקידותי שלו כתיעוד גרידא. הרצוג מאופיין אולי בכוח הביטוי, היהירות וההגזמה שלו, אבל בטענות אלה הרצוג לא לבד: לינדזי אנדרסון, אמיל דה אנטוניו, יוריס אייבנס, דיוויד מקדוגל, ארול מוריס, ז'אן רוש, דיי וון ודוקומנטריסטים רבים וטובים נוספים – כל אחד עם מערכת עניינים ודגשים משלו – ביקרו באופן דומה את הטהרנות והפריווילגיות המודוס המתבונן

²³ Bill Nichols, *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Bloomington: Indiana University Press, 1994, p. 1; ההדגשה במקור.



עוד בתחילת שנות ה-60. גם מסיבה זו מוזר אולי שהרצוג ממשיך לצאת נגד סינמה וריטה. עם זאת, עקשנותו משקפת את ההשפעה המתמשכת של אידיאל המודוס המתבונן בעולם הדוקומנטרי. לפי סטלה

ברוצי, "תפקידו של הסינמה וריטה האמריקני התגלה כגורם היסטורי ראשון במעלה בהגבלת הפוטנציאל ומסגרת ההתייחסות של הקולנוע הדוקומנטרי".²⁴ היא ממשיכה: "אפשר לראות את כל ההיסטוריה של הסרט הדוקומנטרי אחרי הסינמה וריטה כתגובת נגד לאתוס השקיפות והתצפית הלא-מוטה".²⁵ הרצוג מהווה דוגמה טובה לכך. אף שברוצי לא דנה בסרטיו, הם משמשים ראיה למה שהיא מכנה "הפרדוקס" של סרטים דוקומנטריים פוסט-וריטה שלא רק מגיבים נגד סרטי תצפית כאידיאל תרבותי, אלא "גם מציגים לראווה את סירובם ללכת בתלם הסיגנון האובייקטיבי המוכתב על ידי ההיסטוריה והתאוריה של הקולנוע הדוקומנטרי".²⁶

עם זאת, קולנוע דוקומנטרי מדבר אל הרצוג מאותה סיבה שהוא מעורר בו התנגדות, כלומר בגלל היחסים המועדפים שלו עם ידע. הצהרת מינסוטה מבטאת זאת מפורשות. בהבהרת עמדתו בנושא, הרצוג עושה שימוש בכמה ניגודים סטטוטוריים – עובדות מול אמת, תצפית מול סיגנון, מדע מול אמנות – ניגודים שאינם רק מוכרים מהקשרים אחרים אלא גם לוקים בפשטנות ומשמשים באופן אסטרטגי בזכות פנייתם לשכל הישר. מחד גיסא, הוא מבטל את הקשרים התרבותיים של עובדות ומדע שכבר מיוחסים לסוגת הדוקומנטרי. מאידך גיסא, הרצוג זקוק לקשרים אלה כדי להציג את טענותיו המחליפות את האמת. האמת שהרצוג מבקש לקדם היא "אמת אקסטטי" המבוססת על סיגנון בניגוד לתצפית סתם, אך היא אינה פחות בעייתית, במיוחד כשנדמה שהיא מצביעה על מהות של אמת. הרצוג משתמש במונח זה כדי לכלול את כל המונחים האחרים שמיוחסים לשיטתו; הוא מבקש שיתייחסו אליו כאל משורר, לא כדוקומנטריסט. עדיין זו צורה של התערבות. אם סרט דוקומנטרי ניתן היה פעם להבנה כ"שיח של

²⁴ Stella Bruzzi, *New Documentary: A Critical Introduction*, London: Routledge, 2000, p. 5.

²⁵ Ibid., p. 6.

²⁶ Ibid., p. 7.



פיכחות" (אם לשאול ביטוי משומש של ניקולס), הרי שהרצוג מאמץ את השיח בהקשר של אקסטזה.²⁷ אין כל פגם עקרוני בכך. להפך, כפי שמייקל רנוב כתב, "דעה על סרט דוקומנטרי שמניחה פיכחות יתרה בשיח עיוני לא תתפוס את מקורות העונג העמוק שבסרט דוקומנטרי".²⁸ גם הרצוג טוען לעמדה אקסטטית ביחס לדוקומנטרי, כפי שהספר הזה שואף להראות. אולם על כפות המאזניים במחקר זה מונח לא רק חזונו המיוחד של הקולנוען אלא התחום הרחב והמקיף יותר של קולנוע דוקומנטרי ככלל.

פילמוגרפיה

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

Auch Zwerge haben klein angefangen, directed by Werner Herzog, Germany, 1970.

Behinderte Zukunft, directed by Werner Herzog, Germany, 1970.

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

Die fliegenden Ärzte von Ostafrika, directed by Werner Herzog, Germany, 1969.

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.

Bill Nichols, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington: Indiana University Press, 1991, esp. pp. 3–6.

Michael Renov, "Introduction: The Truth about Non-Fiction", in *Theorizing Documentary*, Michael Renov (ed.), New York: Routledge, 1993, p. 3.



Gelegenheitsarbeit einer Sklavin, directed by

Alexander Kluge, Germany, 1973.

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

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

Land der Schweigen und der Dunkelheit, directed by Werner Herzog, Germany, 1971.

Little Dieter Needs to Fly, directed by Werner Herzog, USA, 1998.

Mein liebster Feind, directed by Werner Herzog, Germany, 1999.

Mit mir will niemand spielen, directed by Werner Herzog, Germany, 1976.