

"הפיל הלבן שבחדר"
פנטזיה וניארוקולוניאליזם ב"פילי רפאים"
ד"ר עידו לויט

ורנר הרצוג: "עדיין יש לי הרבה שיער על החזה, על הגוף. האם אני חצי חיה?"

קווי (גשש בן הג'וטואנס): "כשהיינו רואים אתכם מתקרבים, היינו אומרים 'השיערות מגיעות'. היינו קוראים לכם 'השיערות'. אבל אתם גם בני אדם. ואתם גם 'הלבנים'. קראנו לכם 'הלבנים'."

פילי רפאים (הרצוג, 2025)

הפיל הקטן

באחד מהרגעים הזכורים מתוך **ארץ הדממה והאפלה** (*Land des Schweigens und der Dunkelheit*, 1971), סרטו של ורנר הרצוג שעוסק בעיוורים-חירשים, נראה פיל, לא גדול, אשר מובל על ידי איש צוות של גן חיות בבוואריה אל עבר קבוצה של עיוורים-חירשים כדי שאלה ילטפו ויאכילו אותו. בזמן שאחת הנשים מאכילה את הפיל בחתיכות לחם שהיא שולפת מתוך שקית נייר, הפיל שולח את חדקו וחוטף מידה את השקית כולה. בתגובה, המשגיח מטעם גן החיות משיב מיד את השקית לאישה. הסצנה המחויכת הזו אוצרת דרמה גדולה: פיל קטן, מגודר, מבויית ונשלט, חוצה גבול – אולי זיהה הזדמנות במוגבלות של האדם שמולו; הוא שולח את חדקו אל מעבר לגדר, מערער לרגע את יחסי הכוח שבין אחראי לתלוי, מאכיל לניזון, שולט לנשלט, אדם לחיה. לרגע אחד בגן חיות אירופי, החיה המוכנעת מזכירה לנו, אולי גם לעצמה, שעוד נותר בה ניצוץ מרוחם של הוריה הפראים שנדדו באפריקה ובאסיה, לא מוגבלים בידי גדרות; מזכירה שהיו, והינם, פילים שאינם נתונים למרותם המשפילה של בני האדם.

ארץ הדממה והאפלה, גיבוריו בעלי המוגבלויות והפיל המתורבת שבסצנה שייכים כולם למה שהפילוסוף ז'יל דלז מזהה בתור הצורה ה"קטנה" בגוף היצירה של הרצוג. בדיון של דלז בקולנוע של הרצוג, "הגדול" ו"הקטן" הם מושגי יסוד, אשר מתייחסים קודם כל לדמויות: מצד אחד, אנשים גדולים מהחיים עם חלום גדול מהחיים – פרויקט מטורף שנוצר במוחו הקודח של בעל-חזון (visionary) מופרע; מצד שני, בעלי מוגבלויות, נמוכי קומה, ואנשים שמעולם לא לגמרי התבגרו. ההבחנה בין הגדול והקטן מתקיימת גם ביחס לתוכן הדימוי וביחס לבחירות אסתטיות-קולנועיות: הגדול מתאר את אותם נופים נשגבים של טבע מרהיב בהם אנחנו רגילים להתקל בסרטי הפיצ'ר של הרצוג, וכן את אותן מניפולציות אסתטיות, שהרצוג מכנה "סטייליזציה" (סְטִיליזצְיָה), דרכן דימויי הנוף הללו מוצגים; לעומת זאת, הקטן, שמאפיין בעיקר הפקות

טלוויזיה וסרטים בעלי ערך הפקה ותקציב צנועים יותר, ממוקד במילייה אנושי ומאופיין במיעוט מניפולציות סגנוניות.¹

אם ארץ הדממה והאפלה, לצד סרטים כמו גם גמדים התחילו קטנים (*Auch Zwerge haben klein angefangen*, 1970) ועתידי מוגבל (*Behinderte Zukunft*, 1971), מבטא את התמה של הקטן בקולנוע של הרצוג, הרי שהתמה של הגדול, המסגרת המושגית של החיבור הנוכחי, מבטאת את דמותו של אגירה (אגירה, זעם האל [*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972]), שמורד בכתר הספרדי ובאל וקורא תגר על הטבע עצמו ("אם אני רוצה שהציפורים יפלו מתות מהעצים, הציפורים יפלו מתות מהעצים" הוא מצהיר), וכן את פיצקרלדו (פיצקרלדו [*Fitzcarraldo*, 1982]), שמושך ספינה במשקל 320 טון מעבר להר בלב האמזונס כדי להגשים את חלומו – בניית בית אופרה ביערות הגשם של פרו; זהו כמובן הסיפור של הרצוג עצמו, שרודף אחרי מיראז'ים במדבר סהרה בתנאי קיצון (פאטה מורגנה [*Fata Morgana*, 1971]), ושמגיע לאי שפונה מתושביו מחשש להתפרצות געשית עצמתית על מנת לצלם את הרגע האקסטטי, הנשגב – רגע שישמיד את היוצר ביחד עם הדימויים שיעלה בידו להשיג (לה סופרייר [*La Soufrière*, 1977]). אפשר כמובן להביא דוגמאות נוספות. התבנית המשותפת לסרטים אלה היא זו של אדם מערבי שמגיע לאזור ("מילייה", בלשונו של דלז) שאינו מערבי, ומבקש להגשים בתוכו ובאמצעותו חלום אידיאליסטי, חלום שאינו רק ביטוי של שגעון גדלות, אלא גם של אגוצנטריזם קיצוני וראיפיקציה אינסטרומנטליזציה של הזולת. הדימוי של מאות אינדיאנים בני המציגנגה (Machiguenga) שמושכים בכוח גופם ספינה במעלה הר בלב הגיונגל בפיצקרלדו מהווה את הביטוי המזוקק ביותר של יחס נצלני שכזה אל הזולת, שבסרטים אלה הוא לעתים קרובות האדם הלא-מערבי. המעמד הארכיטיפי של הדימוי הזה מבוסס במידה רבה על כך שהילידים מגויסים לעבודה המפרכת הן בעולם הסיפור (לצורך הגשמת החלום של פיצקרלדו – הקמת בית אופרה בגיונגל) והן ברמת הפקת הסרט (לצורך הגשמת החלום של הרצוג – יצירת סרט על החלום של פיצקרלדו).

הניצול (או ניצול לכאורה, תלוי למי מאמינים) של שבטים ילידים במסגרת הפקת פיצקרלדו מזמן דיון בסרטי הצורה הגדולה של הרצוג דרך הביקורת הפוסטקולוניאלית.² כך, עבור לוטס קופניק, למרות שסרטי האמזונס של הרצוג (אגירה ופיצקרלדו) מתארים את הקולוניאליזם כמערכת לקויה של ייצוג

¹ Gilles Deleuze, "The Figures of the Large and the Small in Herzog," in *Cinema 1: The Movement-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), 184–86

² סיפור ההפקה של פיצקרלדו סופר על ידי גורמים שונים מפרספקטיבות שונות וסותרות. בין השאר, הרצוג הואשם בהפרת הריבונות של השבטים הילידים, ניצול והפרת זכויות יסוד, עבדות, איום בנשק ומאסר שווא של ילידים. בעוד שאמנסטי אינטרנשיונל זיכתה את הרצוג, ההאשמות דבקו בו והפכו חלק בלתי נפרד מדמותו הציבורית. לדיון ראו Eric Ames, "The Case of Herzog: Re-Opened." *A Companion to Werner Herzog*, ed. Prager, Brad. Oxford: Wiley-Blackwell, 2012, 393–415; Lutz P. Koepnick, "Colonial Forestry: Sylvan Politics in Werner Herzog's *Aguirre* and *Fitzcarraldo*." *New German Critique* 60 (1993): 133–159. וכן את הסרטים *German Critique* 60 (1993): 133–159. *Stolzes* (Gladitz, 1982).

והבנה – כמבט שבליבו נקודת עיוורון – וכך חושפים את הקולוניאליזם האירופי כפרויקט שכשלנו מובנה בו, הרי שלצד הביקורת שסרטים אלה מעלים, הם בה בעת משחזרים את ההיגיון האימפריאליסטי של גיבוריהם. קופניק כותב ביחס לפיצקרלדו:

למרות שהסרט חושף את הקולוניאליזם כמערכת אשר כושלת בהבנת הטבע ובהכוונתו, הרי שהפקת הסרט משחזרת את הפרוצדורות הקולוניאליות של סידור המרחב ושליטה בו אשר מאפיינות את גיבורו. על אף המרחק הביקורתי שהרצוג לוקח מהפרויקט האקסצנטרי של פיצקרלדו, המאבק בכוחות הטבע והניסיון לחלץ את אוצרות האמזונס עבור התרבות המערבית הם גם הדרמה הגדולה של הרצוג, האופרה הסינמטית שלו.³

הפיל הגדול

פילי רפאים (*Ghost Elephants*, 2025) נרשם בקלות כעוד וריאציה, כמעט מעייפת בשל החזרתיות של התבנית, על התמה הגדולה הזו: שוב בעל חזון מטורף מגיע אל מלייה לא־מערבי כחלק ממסעו להגשמת חלום מופרך, ושוב המילייה הלא־מערבי מופעל לטובת הגשמת חלומה הגחמני. את תפקיד בעל החלומות המערבי תופס כאן ד"ר סטיב בויז, ביולוג, הרפתקן וחוקר פילים דרום־אפריקאי; החלום שלו הוא לראות זן של פילים עצומים, המכונים בסרט "פילי רפאים", וכך להוכיח את קיומו, אשר מוטל בספק – לפי הסרט, מלבד פיל ענק אחד המכונה "הנרי", אשר ניצוד ב־1955 ומוצג במוזיאון הסמיט'וניאן בושינגטון הבירה, אין תיעוד של פילים בממדים דומים. המילייה הלא־מערבי בסרט הוא אנשי הג'וטואנסי של נמיביה ואנשי הלוצ'יאזי של אנגולה, אשר מגוייסים לטובת הפרויקט בשל יכולות הגששות שלהם והיכרותם עם אזורי החיפוש ובעלי החיים, במיוחד הפילים, המצויים בהם – "הם יכולים לקרוא עקבות בחול כמו שאנחנו קוראים עיתון", הרצוג ובוז אומרים בהזדמנויות שונות בסרט על הגששים של הג'וטואנסי. את הדחף למסעו מבקש בויז להסביר כשהוא מציין ש"חלומות הם משהו שאנחנו רודפים אחריו כבני אדם". אלא שהתלות שלו בצוות האפריקאי צובעת את ההצהרה הרומנטית באור אירוני: כסרטי האמזונס אותם חוקר קופניק, **פילי רפאים** מותח קו שמבחין באופן ברור בין אלה שחולמים לבין אלה שרודפים אחרי חלומות שאינם שלהם – קו שחופף לחלוקת צבע העור, לחלוקת יחסי הכוח הקולוניאליים ולדינמיקת הכוח הגלובלית הפוסט-קולוניאלית. אכן, החיפוש אחרי "הלא־נודע, המסתורי" – כפי שהרצוג ממסגר את מסע החיפוש – שמעסיק את בויז ואת הרצוג אינו מנת חלקם של הילידים האפריקאים בסרט. למעשה, החיים שלהם, התרבות שלהם, הטקסים שלהם והיכולות שלהם מוצגים

Koepnick, "Colonial Forestry," 137³

בפילי רפאים כחלק מאותו עולם חלומות מסתורי, של שדים פראים ודמויות רפאים, חיות אנושיות ואנשים חייתיים, שמושך ומסקרן את גיבוריו המערביים.

במיוחד מעסיקה את הרצוג אותה זליגה בין אדם לחיה שהוא מוצא בתרבויות האפריקאיות השבטיות. הסרט מלא בסיטואציות של טשטוש הגבול שבין אדם לחיה בקרב הילידים האפריקאים: לכל אורכו, הסרט שב ומציג בני ג'טואנסי שמחקים בעלי חיים שונים, מדמים אותם בתנועה ובקול, ומתעכב על סיפורים על פילים שהופכים לאנשים ועל נשמות פילים שנודדות אל גופי אדם במיתולוגיות ובטקסים של השבטים האפריקאים. לפי סנג'הון ג'ונג ודאדלי אנדרו, אירועים כאלה של "היעשות חיה" (אם להיעזר שנית בדלו) הם יותר מחיקוי; משמעותם היא נטישת זהות, אינדיבידואציה והגדרה.⁴ במילים אחרות, מדובר בהתרחקות מהקטגוריה "אדם". ואם "חלומות הם משהו שאנחנו רודפים אחריו כבני אדם" אז ברור מדוע דמויות אלה לעולם לא מקבלות אצל הרצוג מעמד של חולמים. אכן, ההיקסמות מחציית הגבול שבין "אדם" ו"חיה" מבהירה שעבור הרצוג, הילידים האפריקאים הם חלק מהטבע, מהקסם, מהחלום, מהמיסתורין – מכל מה שמאז ומעולם משך וסקרן אותו ואת גיבוריו האירופאים.

אבל למרות מאפייניו התבניתיים והשיח הניאוקולוניאלי שמאפיין חלקים ממנו, **פילי רפאים** אינו רק עוד וריאציה על התמה של הגדול ביצירת הרצוג. כפי שאבקש להציג אותו, הסרט מהווה הרהור ביקורתי, לא רק ביחס לפרויקט של בויז, אלא אף ביחס לגוף היצירה של הרצוג עצמו. ראוי לציין ששיח רפלקסיבי ביצירתו אינו כשלעצמו חידוש עבור הרצוג. אריק איימס מראה שניתן לראות חלק מיצירתו התיאטרלית המאוחרת של הרצוג כתגובה להאשמות שהועלו כנגדו בעניין ניצול והפרת זכויות אדם במסגרת הפקת **פיצקרלדו**. לפי איימס, סרטים כמו **היהלום הלבן** (*The White Diamond*, 2004) **ועשרת אלפים שנה זקן יותר** (*Ten Thousand Years Older*, 2010) מהדהדים את המחלוקות הללו ואף ממחזים מחדש רגעי מפתח הקשורים בהן. לא מדובר במהלך אפולוגטי מצדו של הרצוג, אלא במעשה שבאמצעותו הבימאי מסמן את הפקת **פיצקרלדו** כאירוע מכונן בקריירה שלו, הן מבחינת ההכרה הבינלאומית שקיבל הן מבחינת הפיכתו למושא של ביקורת חריפה. באותו הזמן, השיבה לרגעי המחלוקת ממקמת את הרצוג כבימאי שאינו חושש מההשלכות של מפגש קולוניאלי.⁵ כיוון אחר של רפלקסיה מתבטא בסאטירה המוקומנטרית **תקרית בלוח נס** (*Incident at Loch Ness*, 2004), סרט שאף הוא סובב סביב מסע חיפושים אחרי בעל חיים דמיוני.

Seung-Hoon Jeong and Dudley Andrew, "Grizzly Ghost: Herzog, Bazin and the Cinematic Animal," *Screen* 49, no. 4 (Spring 2008): 7

Ames, "The Case of Herzog," 400–410⁵

בפילי רפאים אבקש לאתר שיח חמור־סבר יותר, הן אל מול העיסוק הזחוח שאיימס חושף הן אל מול הדיון המבודח של **תקרית בלון נס**. בעוד ש"חשבון נפש" הוא תיאור מרחיק לכת מדי ביחס למה שהרצוג עושה כאן, נראה שהסרט מציע מחווה בכיוון הזה. קריאה זו מבוססת בעיקר על המעמד החלול של החלום של בויז, כפי שזה מוצג בסרט. החלומות של קודמיו הינם פרוצים והזויים, מעוררי שאת נפש לצד השתאות: לעוף (שטיינר גיבור **האקסטזה הגדולה של שטיינר** [Die große Ekstase des Bildschnitzers, 1974], גרהם דורנגטון גיבור **היהלום הלבן**), למרוד באל, בטבע, או בהיגיון כחלק משאיפה לגדלות על־אנושית או לקיום אסתטי נשגב (אגירה, פיצקרלדו), לחלץ מהטבע דימויים חריגים (**לב מזוכית** [Herz aus Glas, 1976], **פאטה מורגנה**, **אל תוך התופת** [Into the Inferno, 2016]), או לרתום את הקולנוע לצורך שחזור של אסתטיקת שאול מיתית (**לקחי החשיכה** [Lektionen in Finsternis, 1992]) – החלומות הללו משחזרים כמיהה, שאיפה ופנטזיה עמן רבים מאיתנו יכולים להזדהות ואשר מלוות את התרבות (לפחות זו המערבית) לאורך דורות. ביחס למאווים האלה, המושג "גדול" משמש כמטפורה יותר מאשר כתיאור קונקרטי. בהתמקדותו בחלום שכל מהותו היא התחקות אחרי הפיל הגדול ביותר, **פילי רפאים** מרדד את החלום שבבסיס הצורה הגדולה ההרצוגיאנית למשמעותו המילולית, הסתמית, וכך מותיר אותו ריק ומשולל הצדקה, חסר הגנה מביקורת.

נקודה זו מתחדדת לאור העיסוק האובססיבי של **פילי רפאים** במדידות של גודל, גובה ומשקל. השיח בין בויז לבין הגששים האפריקאים מדגיש רגעים של סימון גובהם החריג של פילי הרפאים ביחס לגזעי עצים בהם התחככו ובמדידת עקבת כף רגלם בחול. הסרט חוזר ומדגיש את ממדיו החריגים של "הנרי": בטרם חלפו ארבע דקות מתחילת הסרט כבר נאמר לנו בפעם השלישית (ולא האחרונה) ש"הנרי" הינו הפיל הגדול ביותר אי פעם; עוד נאמר לנו, שהעור שלו לבדו שוקל שתי טונות ושלא ניתן לכלול את הגולגולת והחטים שלו בתצוגה משום שהם כבדים מדי – בהמשך שני גברים נראים סוחבים בקושי את אחד החטים המדוברים במרתפי המוזיאון. כשהרצוג מדגיש שגיוץ פניקובי, הצייד שהרג את "הנרי" ב־1955, ביצע מדידות קפדניות בדגש על הוכחת השיא החדש שקבע (גילוי והרג הפיל הגדול ביותר אי פעם), קשה שלא להרהר בדמיון שבין בעל החלומות שבסרט לבין הצייד מהתקופה הקולוניאלית – הופעתו של אדם אפריקאי שמייצב את סרט המדידה מעל גופתו הענקית של הפיל באחד הצילומים של פניקובי מחזקת את הקישור בין שני ההרפתקנים דרך השימוש שלהם באוכלוסייה המקומית. הסרט מדגיש זיקה כזו דרך השוואה מרומזת בין המצוד וההרג שביצע פניקובי לבין המרדף והחקירה של בויז והרצוג. כך, מושגים מתחום הצייד, כגון shot ו-capture, משמשים תדיר את בויז והרצוג בהקשר למטרה הנכספת – צילום פיל רפאים. אכן, ככל שסצנות המדידה נערמות ומעמיק השיח על גודל פיזי כערך בפני עצמו הולכת ופוחתת המוטיבציה שלנו להצדיק את מסע החיפושים של בויז. שאיפתו החריגה אינה מופיעה עוד בכסות של

שגוען גדלות, חזון אסתטי יומרני, או שאיפה לייצוג נבכי הנפש הקולקטיבית. כמעין ביקורת עוקצנית על הבסיס הפאלוסצנטרי והמילייה הגברימצ'ואיסטי שמאפיין את היצירה ההרצוגיאנית, **בפילי רפאים** הצורה הגדולה מופשטת לכדי אבסורד מגונה – גודל במובנו הסתמי ביותר. ובעוד הצופים תמהים לגבי הבחירה בחיפוש אחר הפיל הגדול ביותר דווקא (ולא הקטן ביותר, הלבן ביותר, או השקט ביותר, למשל) הולך ומתחוויר שלא נתקלנו עוד בגיבור הרצוגיאני בעל חלום מטופש כל כך.

אבל החלום הזה אינו רק מטופש; להרצוג חשוב להזכיר לנו שהוא גם הרסני. קרלן קוסטה, אנתרופולוג סביבתי מאנגולה שמרואיין בסרט, מזכיר ש"הנרי" הפיל נורה ונהרג [was shot] "בגלל גדולתו [his J greatness], ונראה שהגדולה הזו היא מה שגורם לא רק לפיל הזה אלא לכל היצורים החיים האחרים להיות מושמדים בידי בני האדם".

פיל הרפאים

"ייתכן שהם בדמיון שלך, שאתה רודף אחרי רוחות רפאים שלא קיימות?" מציע הרצוג, ובוז משיב: "אני אכן רודף אחר רוחות רפאים שלא קיימות כרגע."

"מה פירוש לעקב אחר רוח רפאים?" שואל ז'אק דרידה במסגרת קריאתו **בהמלט** של שייקספיר.⁶ בעזרת המושג של רוח הרפאים, דרידה מבקש להציע חלופה לאונטולוגיה הבינארית (יש/אין) האקסקלוסיבית (התכונות "יש" ו"אין" מוציאות זו את זו) המערבית הרווחת. רוח הרפאים היא "הדבר הזה שאינו דבר", אובייקט "הווה לא הווה" אשר "עומד להתריס ... נגד הסמנטיקה כמו גם נגד האונטולוגיה, הפסיכואנליזה כמו גם הפילוסופיה".⁷ כך, רוח הרפאים מהווה אנומליה במסגרת המטפיזיקה המערבית המודרנית, עברה כל דבר, או שישנו או שאיננו. מי שמציע עירוב בין הקטגוריות הללו (מכשפים, הוזים, משוגעים, מתקשרים, רואי רוחות) נדחק אל מחוץ לשיח הרציונאלי. כותב דרידה:

Scholar מסורתי אינו מאמין בצללי בלהות – או בכל שניתן לכנותו מרחב הרפאים הווירטואלי. מעולם לא היה *scholar*, שבתור שכזה אינו מאמין בהבחנה החדה בין מציאותי ללא מציאותי, ממשי ללא ממשי, חי לדומם, קיום לאי קיום (*to be or not to be*), לפי הקריאה הרווחת, בניגוד בין מה שנוכח למה שאינו, לפי צורת האובייקטיביות למשל.⁸

⁶ ז'ק דרידה. "המלט – צוויי של מרקס." *דרידה קורא שייקספיר*. תרגמה והוסיפה מבוא ומסות מבארות: מיכל ברנפילי. (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2007), 91. בתרגומה של מיכל בן נפתלי, "מה פירוש לעקב אחר צל בלהות?"

⁷ דרידה, "המלט – צוויי של מרקס", 87, 86.

⁸ דרידה, "המלט – צוויי של מרקס", 94-93.

בעוד שאת המטפיזיקה המערבית, בעיקר מאז עידן הנאורות, אפשר לתאר בתור פרויקט שמטרתו "לגרש את צללי הבלהות"⁹, דרידה מציע אלטרנטיבה לתפיסה הרווחת הזו. באמצעות המושג הונטולוגיה (*hauntology*) הוא מבקש לבחון חלופה שמאפשרת דיון באפקטים, חוויות ואינטראקציות שמבוססים על מצב ביניים, בין קיום ואי-קיום.

מעמד רפאים שכזה הוא מעמד של פילי הענק בסרטו של הרצוג – הם קיימים כחלום, כאפשרות, כספק, ובדיוק בשל מעמד זה מניעים את הפנטזיות של בויז והרצוג. לאורך הסרט הרצוג ובוז דנים במעמד ההונטולוגי של פילי הרפאים. "משנה לך אם הם חלום או אם הם קיימים במציאות?" שואל הרצוג, ובוז משיב: "לא משנה לי אם הם רק חלום, כי זה כמעט יותר טוב. ככה הם תמיד יהיו קיימים, כי הם תמיד עשויים להיות שם". אם יש ממד טרגי לפילי רפאים, הוא מתבטא בכך שלמרות ההבנה הזו, בויז מקדיש את חייו להשמדת מעמדם ההונטולוגי של פילי הרפאים, לגרש אותם מ"מרחב הרפאים הוירטואלי" ואל מרחב הקיום הרציונאלי.

גם במובן זה חלומו של בויז מתברר כחריג ביצירת הרצוג, שכן זו מאופיינת בחיפוש אחר אמת ומשמעות באזורי כלאיים אסתטיים ופילוסופיים, כגון חלומות, חזיונות ופרדוקסים. התעקשותו של הרצוג, אותה הוא מציג בווריאציות שונות, להגיע אל אמת עמוקה (או "פואטית") דרך הזיוף והשקר מדגימה את משיכתו אל תחומי ההווייה של ההונטולוגיה הדרידיאנית. כך למשל, הנקודה החמישית בהצהרת מינסוטה, מניפסט של עשייה דוקומנטרית שהרצוג פרסם בשנת 1999, מבהירה ש"ישנן שכבות עמוקות של אמת בקולנוע ... זו אמת מסתורית וחמקנית, וניתן לגשת אליה רק דרך זיוף ודמיון וסטייליזציה"¹⁰. בהתאם, באותו מניפסט הגישה לפיה "בשביל להגיע אל האמת מספיק שתפעיל מצלמה ותהיה כנה" זוכה מהרצוג לגינוי חריף.¹¹ במסגרת מודל לפיו זיוף, מלאכותיות וסגנון מהווים תנאי לחקירה יסודית של ההווייה, רָאָה פשוטה ובלתי מתווכת נתפסת כסוג של רָאָה פורנזית, וככזו מוצגת כערוץ שאינו מספק ידע משמעותי, שמשיג לכל היותר גרסה רדודה של אמת – בלשונו של הרצוג, "אמת של רואי חשבון".¹² לאור החיפוש העיקש של הרצוג אחרי האמת שמעבר לראייה, המסע של בויז – לראות במו עיניו את פילי הרפאים, לתעד אותם בצילום וכך לעגן את קיומם במסגרת אונטולוגיה בינארית אקסקלוסיבית – מופיע כמעשה מגונה.

⁹ דרידה, "המלט – צוויי של מרקס", 136.

¹⁰ Paul Cronin, *Herzog on Herzog*, London: Faber and Faber, 2002, 301

Cronin, *Herzog on Herzog*, 301¹¹

¹² התפיסה לפיה ראייה בלתי מתווכת משיגה אמת רדודה מתבטאת בעיסוק הביקורתי של הרצוג בפרקטיקה של נתיחה שלאחר המוות (אוטופסיה) – ביונית עתיקה, משמעות המילה *autopsia* היא "לראות במו עיניך". לדיון, ראו: Ido Lewit, "The Coroner and the Real: Death, Media, and 'Deep Truth' in Werner Herzog's *The Enigma of Kaspar Hauser* and *Grizzly Man*." *JCMS* 61.3 (Spring 2022): 82–106

ואמנם, כשסוף סוף מופיע ומתועד הפיל הגדול, הוא נתפס (captured) לא בציד המקצועי של צוות הצילום אלא במצלמות הטלפונים הניידים של חברי המשלחת. "האם זה היה שווה את החיפוש בן עשר השנים ואת המשלחת המייגעת? האם זו הייתה ההוכחה? האם זו הייתה האמת?" שואל הרצוג, ומיד משיב: "במובן מסוים כן, אבל אמת שטחית [accountant's truth] במקרה הטוב. כן, פילי הרפאים קיימים. יש לנו הוכחה פורנזית, כי אחד מהם צולם בסרטון שמאכזב מכל בחינה אחרת." לאכזבה של הרצוג מהתיעוד יש ממד אסתטי – השימוש שלו במושג המוכר שלו, "אמת של רואי חשבון", מבקש להבחין את "הדימוי הדל" של הטלפון הנייד מהדימוי הקולנועי העשיר, בעל ההקפדה האסתטית והעומק המטפיזי, שמסוגלים אליבא דהרצוג לחלץ מהמציאות "אמת פואטית". האכזבה גם קשורה לכך שגילוי הפיל מסמל את סוף המסע של בויז, ובמידה מסוימת, את קריסת חלומו דרך הגשמתו. אבל יותר מכל, "מאכזב מכל בחינה אחרת" מתייחס לכך שהסרטון חושף עוד טפח ממה שהיה עד כה סמוי, משמיד עוד רובד רפאים בעולם, עוקר עוד אלמנט של ההווה ממרחב הרפאים הווירטואלי ונוטע אותו במרחב גיאוגרפי אקטואלי.

הסרט מסתיים בנימה אלגית עם עיסוק בהצטמצמות המגוון הביולוגי בעולם. למרות מאמצים למנוע זאת, צייד בלתי חוקי של פילים ופעולות אנושיות אחרות ממשיכים להקטין את אוכלוסיית הפילים באפריקה. הגידור של פילי הרפאים באונטולוגיה בינארית מתברר כתנאי מקדים לגידור הקונקרטי שלהם בגני חיות, קרקסים ומוזיאונים, ובאופן כללי באכיפת דינמיקת הכוח שאנו מוצאים למשל בסצנה מתוך **ארץ הדממה והאפלה** עמה נפתח החיבור הזה. בסופו של דבר, המסע להוכיח את קיומם של פילי הרפאים אינו מובחן באופן מהותי מהפרויקט הגדול של גילוי, מיון, חקירה והעלמה (בין באופן ישיר בצייד, ובין באופן עקיף דרך התערבות בתחומי המחיה) של היצורים החיים על פני כדור הארץ. והנה עוד פרדוקס שהסרט מזקק – גילוי משמעותו העלמה, מציאה משמעותה אובדן. כשלקראת סוף הסרט, לאחר שבויז הצליח לצלם פיל רפאים, הרצוג אומר עליו ש"He got his clean shot" – דברים שניתן לומר על צלם כמו על צייד (או כל מי שיורה כדי לפגוע) – נדמה שהוא אומר לנו שה"אונטולוגיזציה"¹³ של הפילים כמוה כגזר דין מוות.

הפיל הלבן שבחדר

ההסבר שהסרט מספק לאסתטיקה המאכזבת של תיעוד פיל הרפאים הוא שברגע שחברי המשלחת סוף סוף חזו בפיל לא היה זמן להפעיל את הציד הקולנועי המקצועי, רק את מצלמת הטלפון הנייד. התיאור הזה שולח אותנו אל רגע אחר ביצירה של הרצוג, גם בו קוצר זמן שנובע מהופעה בלתי צפויה של החיה

¹³ דרידה, "המלט – צוויי של מרקס", 93.

הגדולה מונע תפעול מלא של הטכנולוגיה המתעדת. **גריזלי מן** (*Grizzly Man*, 2005), סרטו התייעודי של הרצוג על חובב הדובים טימותי טרדוול שבילה בחברת דובי הגריזלי של אלסקה ולבסוף נטרף בידי אחד מהם, נאמר שכאשר הדב התנפל על טימותי ועל זוגתו איימי הוגנר, טימותי ביקש לתעד את האירוע – הוא הספיק להפעיל את מצלמת הוידאו אבל לא להסיר את מכסה העדשה. כך, מסופר לנו, מתועדים קולות הסבל של הקורבנות בשעה שהם נטרפים בעוד שתיעוד ויזואלי של האירוע המחריד נותר חסר. מעט לאחר שעובדה זו נמסרת, מופיע הרצוג, גבו למצלמה, כשהוא מאזין לקלטת הבלהות. לאחר שסיים להאזין לתיעוד השמע המחריד, הוא מגיש את הקלטת לג'ול פלובאק, בת הזוג של טרדוול בעבר, ומפציר בה שלא להאזין להקלטה הזו לעולם: "את מוכרחה להשמיד אותה, אחרת היא תהפוך לפיל הלבן שבחדר שלך". "הפיל הלבן שבחדר" הוא שילוב חידתי, גם אם מגושם, של שני ביטויים: "פיל לבן" הוא נכס שמהווה נטל בשל התחזוקה שהוא דורש, ואילו "הפיל שבחדר" מתייחס לסיטואציה שבה סוגיה בלתי נעימה אינה זוכה להתייחסות למרות שכולם מודעים לה. בעוד שאף אחד מהביטויים הללו אינו מתאים לתיאור בעלות על קלטת זוויות שמתעדת את מותו האלים של חבר אהוב, נדמה ש**פילי רפאים** מספק את ההקשר דרכו ניתן להבין את שילובם ב**גריזלי מן**.

גריזלי מן חושף זיקה בין טרדוול להרצוג: הרצוג מזהה בטרדוול יכולות קולנועיות "פואטיות" וללא ספק נמשך – אולי אף מתקנא על כך בטרדוול – אל ההישג המפוקפק (זה שהרצוג כיוון אליו ב**לה סופרייר** ונכשל) של תיעוד "רגע הסנאף האסור שמסמן את הסוף של הסובייקטיביות עם ההכחדה של הסובייקט עצמו".¹⁴ ביחד עם זאת, המוות שהביא על בת הזוג שלו, הפלישה הבלתי קרואה שלו אל תחום המחיה של דובי הגריזלי, והרעיון שפעולותיו סיכנו את הדובים פוגשים בסרטו של הרצוג מבט ביקורתי. אכן, את **גריזלי מן** ניתן לראות בתור וריאציה מורכבת על הצורה הגדולה ביצירת הרצוג. פרשנות כזו תציג את הדובים במרחב המחיה הטבעי שלהם כמקבילים לכל אותם ילידים שמאכלסים את סרטי הרצוג (באמזונס, באפריקה באוסטרליה), ואילו טרדוול, בעל השיער הבלונדי והעור הבהיר – כמו קלאוס קינסקי, האלטר־אגו המובהק של הרצוג ומי שמכבב ב**אגירה** וב**פיצקרלדו** – יושב בקלות במשבצת הפולש הלבן שמנצל את המילייה המקומי ומעמיד אותו בסיכון. כך, בחסות התיאוריה של איימס, ניתן לראות את **גריזלי מן** כשיבה נוספות של היוצר אל ההאשמות שעלו סביב הפקת **פיצקרלדו**. למעשה, הרצוג עצמו קושר בין הסרטים כאשר בפתיחת **גריזלי מן** הוא מצהיר ש"מאחר שאני עצמי צילמתי במרחבי הגיונגלים, מצאתי שפרט לסרט טבע פראי בחומרים שלו [של טרדוול] הסתתר סיפור על יופי מרהיב ועומק."

Jeong and Andrew, "Grizzly Ghost," 4¹⁴

אם כן, הפיל שבחדר, הנושא שנמצא תמיד ברקע העשייה הקולנועית של הרצוג אבל נעדר בה התייחסות מפורשת – הבה נקרא לו רוח הרפאים שרודפת את הקולנוע של הרצוג – הוא הפרקטיקות והניצול הניאו־קולוניאליים שמעורבים בעשייה הקולנועית הזו. הפיל שבחדר של הרצוג מסובך בסוגיית הגזע, בהיסטוריה האלימה של חלוקת צבע העור. הפיל, כך מסתבר, הוא האדם הלבן, ובאופן ספציפי, הרצוג עצמו. עשרים שנה אחרי גריזלי מן, הרצוג, בדרכו העקמומית, מדבר על הפיל הלבן שבחדר.

פילמוגרפיה

גם גמדים התחילו קטנים (*Auch Zwerge haben klein angefangen*, 1970)

ארץ הדממה והאפלה (*Land des Schweigens und der Dunkelheit*, 1971)

עתיד מוגבל (*Behinderte Zukunft*, 1971)

פאטה מורגנה (*Fata Morgana*, 1971)

אגירה, זעם האל (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972)

פיצקרלדו (*Fitzcarraldo*, 1982)

לקחי החשכה (*Lektionen in Finsternis*, 1992)

היהלום הלבן (*The White Diamond*, 2004)

תקרית בלוך נס (*Incident at Loch Ness*, 2004)

גריזלי מן (*Grizzly Man*, 2005)

עשרת אלפים שנה זקן יותר (*Ten Thousand Years Older*, 2010)

פילי רפאים (*Ghost Elephants*, 2025)

לפילמוגרפיה מלאה של ורנר הרצוג: [https://www.wernerherzog.com/films-by-werner-](https://www.wernerherzog.com/films-by-werner-herzog.html)

[herzog.html](https://www.wernerherzog.com/films-by-werner-herzog.html)