

לגעת בלי לגעת: "סינדרום אלג'ריה" בסרט הצרפתי

הגר לוי*

מבוא: הייצוג של זיכרון וטראומה בקולנוע

שאלת הסרט ההיסטורי, יחסו המורכב אל האירועים והשפעתו הרב ממדית על הצופים זוכים בשנים האחרונות למחקר רחב היקף ולדיונים תיאורטיים מאירי עיניים. בניגוד לסרטים עליהם נסב לרוב הדיון, הסרטים בהם עוסק חיבור זה אינם 'היסטוריים', כלומר אינם מתארים התרחשויות – אמיתיות או שהיו יכולות להתקיים – במסגרת היסטורית במרחב ובזמן המעסיקים היסטוריונים, אלא הם 'מטא-היסטוריים', כאלו הדנים בהיסטוריה עצמה, בעצם האפשרות לייצג, להבין ולזכור את העבר.¹ יוצרי סרטים אלה ינסחו את ההרהורים שלהם בשאלת ייצוג העבר באמצעות בחינה של גבולות אמצעי הביטוי הקולנועיים כגון תנועות מצלמה ועריכה, שימוש בצבע ובפס קול. סרטים אלו הם לרוב רפלקסיביים: תוך כדי העיסוק בשאלה ההיסטורית, הם מעלים שאלות על עצם היכולת של המדיום הקולנועי להתמודד עם שאלות היסטוריות, או עם ייצוג המציאות בכלל. אלו הם סרטים שניתן לנתח במספר רמות; תהליך המהדהד את תורתו של פרויד, שדימה את עבודתו לעבודת הארכיאולוג, החודר לכל שכבה שנוצרה עם השנים וחושף זיכרונות של חוויות מן העבר.² העבר בסרטים שאנתח להלן הוא 'דמות' בפני עצמה. הוא מופיע בצורת מילים, צלילים, צילומים, קלטות ומצלמות – הוא רודף את הדמויות ודורש שיתייחסו אליו. עבר שכזה אינו עבר פשוט אם כי עבר שגורר עמו טראומה עבור הדמויות ומעצים את הקושי בלהתבונן בו. במונחים שאשתמש להלן יוגדר אירוע כ'טראומטי' כאשר הוא עובר תהליך של הדחקה מפאת חוסר היכולת הנפשית להתמודד עמו ברגע האמת. ככל שעובר הזמן האירוע המודחק הופך לישות נפרדת, שאין עליה שליטה, והוא אינו מוטמע באופן אינטגרציה בזיכרון (הפרטי או הקולקטיבי). באופן פרדוקסאלי, או אירוני, הדיון – הבלתי אפשרי – באירוע הטראומטי מהותי להפיכתו לחלק מתודעת הזיכרון של המדחיק.

מלחמת אלג'ריה, 1954-1962, הייתה נקודה משמעותית בדה-קולוניזציה של צרפת. הקרבות הקשים על אדמת אלג'ריה היו סמל לחוסר היכולת של גורמים בתוך צרפת לשחרר את חלום האימפריה שבא אל קיצו. הלגיטימציה הבינלאומית לעצמאות אלג'ריה והנחישות של ארגון ה-FLN

* הגר לוי היא תלמידה לתואר שני בחוג למדיניות ציבורית, יישוב סכסוכים וגיבור, באוניברסיטת תל-אביב, ובוגרת החוגים להיסטוריה ולתקשורת באוניברסיטה העברית.

¹ R. Rosenstone. "Revisioning History: Film and the construction of a new past", Princeton University Press, 1995. p. 5.

² י. נחשון. "מזיכרון משוחזר לזיכרון מסולף וחוזר חלילה", פסיכולוגיה ז' (1), 1988, בר אילן. עמ' 9.

"החזית לשחרור הלאומי" היו בין הגורמים שהוציאו את הצרפתים מצפון אפריקה בבושת פנים. ב-1961, לקראת סוף הלחימה, במהלך הפגנה של ה-FLN בפריז, נטבחו בין 50 ל-200 אלג'ירים על ידי משטרת פריז בהוראת מפקד המשטרה מוריס פפון. הגופות הושלכו לתוך נהר הסיין, ונזרקו מאוחר יותר אל מחוץ לעיר, או נקברו בקברים אנונימיים. המלחמה וההפגנה היו קשורות זו בזו, כמובן, אולם ההבדל הוא שההרג שבהפגנה אירע בתוך המטרופולין הצרפתי.³ דומה כי ההדחקה של שני האירועים נובעת גם היא מאותו מקור: הסינדרום אותו הגדירו היסטוריונים כהמשך ישיר ל"סינדרום וישי", "סינדרום אלג'יריה".⁴

הסרטים שבחרתי לנתח מבטאים, באמצעות טכניקות קולנועיות מתוחכמות, את "סינדרום אלג'יריה". במאים כגון אלן רנה וז'אן-לוק גודאר, מחלוצי קולנוע "הגל החדש", הם אלו שפתחו את המתודות להצגת "מה שלא ניתן להציג": הם הצליחו להראות חוויה של 'נגטיב', של היעדר התמודדות עם טראומות קולקטיביות ופרטיות. הם הרחיבו את גבולות הקולנוע ככלי ביטוי פסיכולוגי, סוציולוגי והיסטורי; יוצרים שהחלו את דרכם לאחר המהפכה הזו, כגון מיכאל הנקה האוסטרי שאת סרטו "מחבואים" אנתח, מתכתבים עם יצירותיהם של גודאר ורנה ומושפעים מהם. חיבור זה מבקש לדון ולחשוף את הדרך בה סרטים כגון "החייל הקטן", "פיירו המשוגע", "מוריאל-עת לחזור", "השנאה" ולבסוף "מחבואים" משקפים את תהליך ההדחקה ומאוחר יותר את ההיזכרות של צרפת בפצעים העמוקים שפערו בה מלחמת אלג'יר, 1954-1962, ובתוך כך גם הטבח של האלג'ירים בפריז ב-1961.⁵ עבודותיהם מובהקות לנושא ומשקפות באמצעים קולנועיים עשירים הצצה לתוך המבנה הפסיכולוגי המאפיין את ה"נפש הקולקטיבית" של צרפת במאה ה-20.

שנות ה-60'; פרידה מהקולנוע: "עת לחזור"

“זה נגמר, הוא שב, הוא חי, אפילו לא פצוע. מוזגים לחיים, שותים. האיש מניח את הכוס. האם ידבר? לא, הוא לא אומר דבר. הוא לא רוצה או לא יכול. הוא שותק. הוריו, אחיו ואחיותיו שותקים גם הם. הם אינם מעזים לשמוע אותו אומר מילים שהם מנחשים, מתוך תחושה: התעללות, אונס, ביזה, עינויים. האיש יודע שהשקט הופך אותו אשם. האומנם, הוא מרגיש אשם? ואם כן, על מה?”⁶

תיאור זה פותח את ספרו של אנדרו אור, "ההם מאלג'יריה: השקט והבושה". הספר מציג עדויות שאסף הכותב בין 1970 ו-1990, של חיילים צרפתים שהשתתפו במלחמה. כפי שמציין אור, תחילה היו עדויות מעטות והן נחשפו יותר ויותר בחלוף השנים; כמו כן, הארכיונים עם מידע על

³ J. House. "Antiracist memories: the case of 17 October 1961 in historical perspective", *Modern and Contemporary France* (9), N. 3, 2002. pp. 355-361.

⁴ N. MacMaster. "The torture controversy (1998-2002): towards a 'new history' of the Algerian war", *Modern & Contemporary France*, (10), N.4, 2002. pp. 450-453.

⁵ החייל הקטן (Le Petit Soldat, Jean-Luc Godard, 1963); פיירו המשוגע (Pierrot Le Fou, Jean-Luc Godard, 1965); מוריאל עת לחזור (Muriel ou le Temps d'un Retour, Alain Resnais, 1963); השנאה (La Haine, Mathieu Kassovitz, 1995); מחבואים (Caché, Michael Haneke, 2005).

⁶ עדותו של G. Mordillat, תרגום שלי, ראו: A. Orr. *Ceux d'Algerie: Le silence et la honte*, Paris, 1990. p. 9.

המלחמה, החלו להיפתח בשנות ה-90 בפני היסטוריונים ונמצאים בתהליך מתמיד של פיתוח.⁷ עצם ההגדרה למאבק הזה – מלחמה – ניתן באופן רשמי על ידי המוסדות בצרפת רק ביוני 1999.⁸

אירועים חברתיים והשיח סביבם

ב-1830 סופחה אלג'יריה לצרפת. זו האחרונה יישרה בה צרפתים ("pieds-noirs") אשר שלטו (בשם צרפת) כלכלית ופוליטית בעשרת מליון האלג'ירים המוסלמים.⁹ בשנות ה-30 למאה העשרים החלה להתארגן תנועה של האלג'ירים ה"מתקדמים",¹⁰ אשר ניסו להקים ממשלה מקומית עם מאפיינים ליברליים-צרפתיים, אך נתקלו בהתנגדות. היחלשותה של צרפת במלחמת העולם השנייה עוררה בקרב המקומיים את התקווה לשנות את המציאות, וההתקוממות הראשונה ארעה ביום הכניעה הגרמנית, ה-8 במאי 1945, בעיר סטיף במהלך מצעד; המון אלג'ירי הרג כ-21 תושבים צרפתים. פעולת הנקם הצרפתית גרמה ל-6000-8000 מתים בצד האלג'ירי. המאבק המזוין גבר וב-1954 פורסם המניפסט של תנועת ה-FLN. המלחמה ארכה עד 1962, והסתיימה בנסיגה צרפתית מוחלטת (מלבד שמירה על זכויות צרפתיות לחיפוש נפט בסהרה); האבידות בצד הצרפתי מנו כ-13,000 ובצד האלג'ירי 350,000 (כאשר מחציתם נהרגו על ידי ה-FLN).¹¹

כמו בכל מלחמה, שני הצדדים היו מעורבים באלימות חריפה כלפי הצד השני. האלג'ירים ביצעו פיגועים רבים (המפורסם בהם ב-1956 באלג'יר הבירה, כאשר שלוש פצצות הונחו במרכז העיר ופגעו באזרחים צרפתים). היו גם מקרים בהם ה-FLN עינה שבויים; אך ברבות השנים התברר כי כל זה היה כאין וכאפס לעומת שיטת העינויים המפותחת של צבא צרפת כנגד לוחמים ואזרחים אלג'ירים. השיטות שפותחו במהלך המלחמה היו בין היתר הצמדת אלקטרודות, מילוי הריאות במים, ושיטת "המגבת/החולצה הרטובה" שהפכה לסימן היכר של העינויים במלחמת אלג'יר (הייצוג הראשוני ביותר של העינויים הללו בקולנוע, בסרטו של ז'אן-לוק גודאר "החייל הקטן", 1960) מציג את השיטה בסצנה שזכתה לביקורת רבה בצרפת).¹²

החיילים שבו מאלג'יריה כדי לגלות שאת כל שחוו יצטרכו להסתיר. באיזה אור מציגים את שארע מעבר לים, בצרפת שבה עדיין השאלה "מה עשית במלחמה?" איננה נשאלת? 17 שנים לאחר תום הכיבוש הגרמני ונפילת ממשלת וישי, עמדו הצרפתים בפני התפוררות האימפריה (מלחמת הודו-סין הראשונה הסתיימה ב-1954) והתמודדות עם חוסר הלגיטימיות של המלחמה שזו עתה נלחמו (כאשר אף האו"ם הכריז על זכותה של אלג'יריה לעצמאות).¹³ ההשוואה הלא מדויקת אך המתבקשת בין המצב באלג'יריה לכיבוש הגרמני חרף את ההדחקה של האירועים הללו בשל הבושה והבלבול

⁷ N. MacMaster, "The Torture Controversy", pp. 450-453.

⁸ J. House, "Antiracist Memories", pp. 355-361.

⁹ "רגליים שחורות" - ביטוי למתיישרים הצרפתים של אלג'יריה שלהם אזרחות צרפתית מלאה.
¹⁰ "Evolues" הוא הכינוי שניתן לאלג'יראים שידעו קרוא וכתוב; 10 אחוז מהאוכלוסייה. ראה: ו. היצ'קוק. "המאבק על אירופה: ההיסטוריה הסוערת של יבשת מחולקת-1945 עד ימינו", תל אביב, 2003. ע' 204.
¹¹ שם, עמ' 203-212.

¹² W.W. Dixon, *The films of Jean-Luc Godard*, State University of New York Press, 1977. p. 27.

¹³ A. Prost, "The Algerian War in French Collective Memory", in: J. Winter & E. Sivan (eds.) *War and Remembrance in the 20th Century*, Cambridge, 1999. p. 171.

שחשו צרפתים רבים. בנוסף לחוסר הלגיטימיות הפוליטית וההומאנית הזו, הצטרפו שני גורמים עיקריים נוספים שמנעו את חשיפת ועיבוד האירועים. החיילים הצרפתים לא הצליחו להתארגן פוליטית ולעבד עבור עצמם את האירועים בגרסה מגובשת ואף לא להסכים על יום לציון סוף המלחמה (ארגון הוטראנים התפצל במשך הזמן לתת-ארגונים ששייכים לשמאל ולימין הפוליטי). גורם נוסף שהקשה על התהליך הרצוי, היה חוסר המשמעות ואף הרתיעה שחשו החיילים (שרובם המכריע גויסו ולא התנדבו) מהמלחמה הזו. הם לא האמינו לסכנה ששיקפה אלג'יריה, וחשו שהמלחמה היא סיוס של תקופה ולא התחלה; הם פשוט לא חשו מוטיבציה, כפי שכתב אחד החוזרים מאלג'יריה, "למות בגיל עשרים, למות בשביל כלום". וכך, בעוד מהדהדות כל השאלות הנ"ל, הממסד הצרפתי לא מלא את תפקידו לא בהודאה במעשים ולא בהגדרת האירועים. "חיילים ללא ניצחון, ללא מטרות טובות, וללא התלהבות אינם יכולים להפוך לדמויות חיוביות", כתב בנג'מין סטורה, היסטוריון צרפתי מוביל בתחום.¹⁴ כך נותר זיכרון המלחמה של החיילים פרטי, מקוטע, באורח שקשה למצוא לו אח ורע בחברות המערביות המודרניות.

אם ניתן היה להתעלם מדברים שקרו מעבר לים, הרי שהאירועים שהתרחשו בליבה של פאריס ביוני 1961 היו גלויים ומתועדים היטב. ב-17 לאוקטובר 1961, במהלך מצעד מחאה על עוצר של משטרת פריז על שכונותיהם ערביות, בו השתתפו כ-25,000 תומכי ה-FLN בפריז, נעצרו כ-11,500 איש ומתוכם כ-50 עד 200 עונו, נרצחו, והושלכו לתוך נהר הסיין. לאחר מכן החל תהליך 'אנונימיזציה' מכוון של השלטון: העלמת מסמכים וחפצים אישיים. הנרטיב הרשמי היה שהאלימות החלה מצדם של המפגינים; צונזרו ודוכאו ניסיונות להעביר עדויות מפה לאוזן או בכתב; פקידים רמי-דרג בממשלה ובמשטרה סרבו לפרסם הודעה על האי-נוחות שנוצרה; מפקד המשטרה פפון הצליח לחסום כל חקירה משפטית בנושא. יש לציין כי היעילות של מנגנון ההשכחה המוסדי נשענה על מסורת שיסודה בסיוס מלחמת העולם השנייה, והצורך של רבים להימנע מהתמודדות עם תקופת הכיבוש הגרמני. צרפת סבלה בשל כך מהיעדרותם של מסגרות זיכרון ממסדיות יעילות.¹⁵

הייצוג הקולנועי בשנות המלחמה ומיד לאחריה, זיכרון ושכחה אצל גודאר ורנה

"רציתי להראות שהדבר המזווע ביותר בעינינו הוא, שהאנשים המבצעים אותם לא רואים בכך משהו שניתן להתווכח עליו בכלל. הם בסופו של דבר מצדיקים את המעשים".

כך העיד גודאר על מטרתו בסרט "החייל הקטן", סרט יפהפה בשחור-לבן שצולם בג'נבה ב-1959. הסרט מראה את הבלבול בפוליטי והרגשי של הצרפתים אל מול האירועים באלג'יר. אמנם בסרט מוצגים העיניוים של ה-FLN בלבד; היה בו די על מנת לרמוז על תפקידו של הצבא הצרפתי באלג'יריה והסרט צונזר עד 1963. חשיבותו של הסרט נעוצה בבכורה שלו על הצגת הנושא הטעון כל כך עוד בטרם הסתיים המאבק. "הקולנוע הוא האמת, 24 פעמים בשנייה"; האמת לפי הדמות

¹⁴ Dixon, *Films of Jean-Luc Godard*, p. 27.

¹⁵ J. House, "Antiracist memories". pp. 355-361.

הראשית בסרט, ברונו פורסטייר, היא אמת סובייקטיבית ומבולבלת. פורסטייר, סוכן של הימין הצרפתי, מתאהב בפעילת FLN, נלכד על ידם ועובר עינויים קשים (בין היתר את עינוי ה"מגבת הרטובה"). ברונו מצהיר במהלך הסרט כי הוא אינו יודע מדוע הוא נלחם עבור מטרה מסוימת; הוא לא יודע מדוע הוא לא נשבר במהלך העינויים. הוא עושה את הכל מתוך ואקום אידיאולוגי שהוא עצמו אינו מבין.¹⁶

הבנאליות בהתנהלותו של ברונו מצטרפת לבנאליות של המענים: הם משחקים בקלפים, קוראים ספרים, מסדרים כביסה, וכל זאת בזמן שברונו מעונה באמבטיה. הסצנות הללו עוררו מהומה מצדם של מבקרים מסוימים שטענו כי האדישות בהצגת הדברים היא התחמקות מצידו של הבמאי לנקוט עמדה פוליטית אמיתית בנושא. אחרים ראו בכך אומץ: להציג את ברונו בסיפור הצרפתי-אלג'ירי כבלתי חיוני במערכת הפוליטית-כמו פיון במשחק- הוא לומר דבר מתריס כנגד הבלתי הומאני שבמלחמות. מעבר לכך, הצגת תודעתו של ברונו כתודעה מקוטעת שאין בה חוט הגיוני שמנחה אותו, מרמזת על תפיסתו של גודאר את התודעה הצרפתית של הזמן: היא מוגבלת מבחינת פרספקטיבה ולא מתמודדת רגשית עם התמונה הגדולה; היא סובייקטיבית ופרטית ואינה חורגת לשום מסגרת מעבר לכך. בזמנו, הסרט לא זכה להצלחה ביקורתית או בקופות; הסרט הבא של גודאר, שנגע (מעט) בנושא העינויים הוא "פיירו המשוגע" (1965), הצליח הרבה יותר.

עלילת הסרט מספרת סיפור אהבה טראגי בין פרדיננד למריאן, מאהבת לשעבר הגוררת את פרדיננד להרפתקה לשחרור מהבורגנות, וניסיון לעזור לאחיה שהסתבך עם מורדים תימנים ו/או אלג'ירים (נראה כי בכוונה גודאר אינו חד משמעי בזיהויים).¹⁷ אולם לצד סיפור האהבה, בסרט ישנה התייחסות לנושאים פוליטיים בינ"ל: יש ייצוג של מלחמת וייטנאם, משברים פוליטיים בקובה, וגם של אלג'יר (כולל סצנה נוספת של עינוי "מגבת רטובה"). גודאר בשלב זה פסק מלראות את הנושאים הללו כמופרדים אחד מן השני אלא כחלק מאותה תופעה כלל-קולוניאליסטית –¹⁸ ההדהוד של אלג'יר הוא כמובן הקרוב ביותר לקהל הצרפתי אך האמירה של בסרט הורחבה לאמירה אוניברסאלית. עד היום נחשב הסרט לאבן-דרך בכך שהוא מציג ללא הפסקה אימג'ים שונים מהתרבות המערבית (ציורים, שלטים, ציטוטים מספרים) ובכך בעצם מספר לנו על תהליך יצירת התפיסה ההיסטורית; רשת שבה מפוזרים סימנים תרבותיים ומתוכה החברה בונה את מה שמכונה "אירוע היסטורי".

"אנו כה מרבים לדבר על זיכרון שכה מעט ממנו נותר", כותב ההיסטוריון פייר נורה ב-1989.¹⁹ נורה מגדיר "אתרים של זיכרון" כמקום שהוא לא פיזי אלא בתודעה של חברה מסוימת; זהו "מקום" שנוצר כאשר יש תחושה של קרע עם העבר וכאשר קשה להפוך את הזיכרון למשהו נגיש.²⁰ הנושא המרכזי בסרטיו של אלן רנה הוא זיכרון: גם בסרטיו המוקדמים על אמנות, (החל מ"פסלים מתים גם

¹⁶ P. Dine. *Images of the Algerian War: French fiction and film, 1954-1992*, Oxford, 1994. pp. 220-227.
¹⁷ לעניות דעתי, הדבר במכוון: המסר של "פיירו המשוגע" הוא פוליטי-אוניברסלי. טשטוש זהותם של המורדים מחזק מסר זה, לפיו היצרים הפוליטיים בכל מקום בעולם הם דומים, וכך גם המשברים.

¹⁸ J. Forbes. "Pierrot le fou and Post New-Wave French Cinema", in D. Wills (eds.). *Jean-Luc Godard's Pierrot le Fou*, Cambridge, 2000. p. 110.

¹⁹ P. Nora, "Between Memory and History: Les Lieux de Memoires", *Representations* 26, 1989. p. 7.

²⁰ *Ibid.*

כך" מ-1953 שנעשה עם קריס מרקר, וכלה ב-"אשתקד במריאנבד" (מ-1961) – רנה שואל על טבע הזיכרון והשכחה ועל השפעתם בהווה.²¹ אלן הצהיר כי את סרטו "לילה וערפל" (1955), העוסק במחנות המוות באושוויץ, ניתן גם לנתח ברמת פשעי צבא צרפת באלג'יריה.²² היה זה "הירושימה אהובתי" (1959) שפרסם אותו בכל העולם בשל ייצוג מורכב של "היעדר" התמודדות עם טראומה, והמחיר הכבד על כך.²³ לכן כאשר לקח על עצמו את המשימה בסרט "מוריאל-עת לחזור", להציג את אותה קיצוניות בה לא ניתן להביע (Incommunicability) את החוויות באלג'יריה, כנראה שלא היה מתאים ממנו למשימה.

פרנסואז: לא נראה שאתה נהנה מאד. מה אתה עושה?

ברנאר: כבר אמרתי לך. בדיוק חזרתי מאלג'יריה.

פרנסואז: מה עשית שם?

ברנאר: מה שכולם עשו.

פרנסואז: זה הכל? ועכשיו?

ברנאר: עכשיו אני חוזר (נכנס).²⁴

פיליפ דיין מציין כי הפועל Rentrer הוא דו-משמעי: משמעו לחזור אך גם להיכנס; השימוש בו מרמז על ההתכנסות של ברנאר אל תוך עצמו בצל החוויות שחווה באלג'יריה. ברנאר הוא חייל צעיר, בנה החורג של הלן, סוחרת בריהוט עתיק בדירתם בעיר הצפונית Boulogne. ברנאר חזר לא מזמן מהמלחמה (בתחילת העלילה) והלן מצפה לבואו של אהובה לשעבר, אלפונס. כך העלילה של הסרט משלבת את שני הסיפורים: ברנאר שמתקשה להתמודד עם חוויותיו באלג'יריה, והלן ואלפונס שנזכרים באהבתם שנקטעה במלחמת העולם השנייה. ניתן לראות בשתי המלחמות הללו 'דמויות' בפני עצמן המרחפות כל הזמן מעל להתרחשות. הסרט מתאר שלושה שבועות שמתחילים בהגעתו של אלפונס ומסתיימים בעזיבתו.

מי היא מוריאל? מוריאל היא אישה, או נערה (לא ברור מה גילה ואם זהו שמה האמיתי), שעונתה ונרצחה על ידי היחידה של ברנאר באלג'יריה. הלן חושבת שמדובר בחברה שהוא 'מסתי' בעיר, משום שברנאר מציין את שמה כל הזמן. היא איננה מבינה כי מדובר בגילוי של סינדרום פוסט-טראומטי ממנו סובל ברנאר. הלן עצמה מכורה להימורים ומתפקדת על העבר המשותף שלה עם אלפונס, למרות שברור מההתחלה כי הזוג לא יחזור להיות יחד (חברתו החדשה של אלפונס, פרנסואז, הגיע להתארח בעודה מתחזה לאחייניתו). חוסר היציבות הנפשית הזו מתבטאת גם במרחב הפרטי של דירתה של הלן. הסצנה הפותחת את הסרט מתארת מכירה של רהיט ללקוחה; ברנאר מעיר בציניות כי "אף פעם לא ידוע לתוך איזו תקופה מתעוררים פה".

²¹ פסלים מתיים גם כן (Les Statuent Meurent Aussi, Alain Resnais & Chris Marker, 1953); אשתקד במריאנבד

(L'Annee derniere a Marianbad, Alain Resnais, 1961)

²² לילה וערפל (Nuit et Brouillard, Alain Resnais, 1955).

²³ הירושימה אהובתי (Hiroshima mon amour, Alain Resnais, 1959).

²⁴ תרגום שלי.

המצלמה בסרט היא בעלת תפקיד משולש: הראשון, טכני, לצלם את הדמויות, את הסט, את ההתרחשות. כלומר את הסרט עצמו (תפקיד השמור לה בכל סרט קולנוע 'רגיל'). שנית, תפקידה בתוך העלילה הוא רפלקסיבי: ברנאר מתעד את עצמו ואת הסובבים אותו כל העת; הוא הולך לכל מקום עם המצלמה. בדירת המפלט שלו הוא עובד עם מסרטה גדולה על צילומים מאלג'יריה (צילומים דוקומנטאריים אותנטיים) על מנת להפכם לראיות כנגד רוברט, ששרת עמו ושרצח ככל הנראה את מוריאל (אם כי איננו יכולים לדעת זאת, ואף איננו יודעים אם ברנאר יודע זאת בוודאות). כפי שכתב אחד המבקרים, תפקיד רפלקסיבי שכזה אינו אלא "הרהור מודרניסטי טיפוסי אודות יצירת סיפורים"; של חיפוש ועיצוב האמת.²⁵ שלישית, בדומה ליוצרי ה"גל החדש" האחרים, לעבודת המצלמה והעריכה תפקיד בעיצוב המסר של הסרט. יותר מהמונולוגים והדיאלוגים בסרט, אופן עיצוב השוטים והעריכה מספרים לנו אודות המצב הנפשי של הדמויות הבורגניות הללו, ומשיקות גם למצב הזיכרון והשכחה בחברה הצרפתית.

במשך 177 הדקות של הסרט, ישנם 813 שוטים שונים.²⁶ אין שוטים ארוכים (tracking shot) מלבד בסצנה האחרונה. העיצוב המרחבי שנוצר בעקבות השוטים המרובים ותנועות מצלמה סטטיות ברובן מעידים על חוויה של קיטוע, של פרגמנטציה, של חוסר-אחידות ואף של בלבול. כאלו הן גם חוויות הצופה. בסצנה הראשונה, יש 26 שוטים תוך דקה וחצי, והדבר מאפיין את הסרט כולו, בו "רנה באופן שיטתי הורס כל עקביות במרחב על המסך ובמרחב מחוצה לו".²⁷ לצופה לוקח זמן להבין את מי הוא רואה, את מי מהדמויות הוא שומע: חוויה המצריכה מהצופה ריכוז ויכולת ניתוח (רבות נכתב על האימוץ של רנה את עקרון ה"הרחקה" (Alienation) של ברכט, דבר שגם גודאר מתאפיין בו).

כמו כן מערבב רנה שוטים של יום ולילה בעיר Boulogne ומעניק לצופה חוויה של צפייה בארכיון של קליפים המראים את העיר בכל מיני שעות ובכל מיני סוגים של מזג אוויר. את השוטים הללו הוא "זורק" לתוך סצנות 'רגילות', בהן יש דיאלוגים בין הדמויות. זה מעניק תחושה חריפה של קיטוע ושל הימצאות בהרבה מקומות בו זמנית. רנה מעניק בכך להתרחשויות תחושה של חוסר יציבות משתק: הוא 'מקפיץ' את הצופה כל העת ממקום למקום ואינו מאפשר לו מיקוד 'רגיל' בעלילה. החוויה היא שהניסיון להתמקד בעלילה באופן רציף או רגיל הוא חסר משמעות כי ממילא היא בלתי יציבה. מתוך כך עולה בצופה סוג של תחושת אימה כאשר הוא צופה ביומיום קטוע שדורס את הניסיון לעלילה קוהרנטית.

גם פס הקול בסרט משמש תפקיד מכריע ביצירת תחושה זו של ארעיות וחוסר יציבות. ראשית, יש "דיבור-על-דיבור" (overlapping) בהמון סצנות ובמעברים ביניהן; הדבר מקנה חוויה של הימצאות בו זמנית בהרבה מקומות ב-Boulogne. שנית, המוסיקה האופראית ומלאת הפאתוס שהלחין הנס ורנר הנזה ומבצעת הסופראן ריטה סטרייך באים בצריבה מכוונת עם אותה תחושת חוסר משמעות שעולה מחילופי שוטים. רנה בקש מהתסריטאי, ז'אן קיירול, לחבר מילים לאריות

²⁵ P. Dine, *Images of the Algerian War*, pp. 220-227.

²⁶ F. Sweet, "The Film narratives of Alain Resnais", Ann Arbor, UMI Research Press 1981. pp. 67-75.

²⁷ *Ibid.*

הללו, ("הזמן נקרע כמו מכתב שאף אחד אינו מעז לקרוא שוב"). בסופו של דבר החליט רנה להקליט את השירה באופן שאינו מאפשר לשמוע את המילים בבירור – מהלך שאף הוא עולה בקנה אחד עם האלמנטים הכוללים של הסרט.²⁸

הסרט מסתיים בכך שאלפונס עוזב את העיר, וברצח של ברנאר את רוברט, חברו מהפלוגה. לכל אורך הסרט, מתבהר כי ברנאר כועס על רוברט משתי סיבות: האחת, הוא חושד בו שרצח באופן אקטיבי את מוריאל (כלומר, לא רק הזניח אותה בפציעה אלא גרם למותה באופן סופי). שנית, ונדמה שזו הסיבה העיקרית, משום שאינו מראה כל סימן של חרטה (דבר המאפשר לו, בניגוד לברנאר, לחיות חיים מוצלחים ומאושרים לאחר החזרה הביתה). רוברט מחויך כאשר הם נפגשים ברחוב או בבית קפה. הניגוד החריף בין החיוך של רוברט לפניו העגומות של ברנאר נועד לספר לנו על שני אופני התמודדות עם העבר; בריחה או סוג של הסתכלות עליו. רוברט מסביר לברנאר מדוע עליו לשכוח את שהיה: אתה רוצה לספר את מוריאל. אבל לא ניתן לספרה... כל צרפתי מרגיש לבד. הוא מת מפיח. הוא יקיף עצמו בחוטי תיל. הוא לא אוהב סיפורים.²⁹

המילה הצרפתית ל'סיפור', *Histoire*, היסטוריה. רנה אומר שבצרפת של אותן שנים אנשים העדיפו את דרך ההדחקה. במלחמה הזו או במלחמה הקודמת. לדמות כמו רוברט קל יחסית להתעלם מעברו. העיר שבה חי, מספקת עבורו אפשרויות רבות של בריחה: בתי קולנוע, בתי קפה, אינספור מסעדות, חנויות. השיחה שמנהלים השניים אודות זיכרון מתרחשת בצומת כביש סואן בלב העיר התוססת. כאן ראוי לציין את הכמות הגדולה של סממנים בורגניים שמופיעים בסרט (כמיטב המסורת של "הגל החדש"): עישון, שתייה ואכילה בבית, שתייה ואכילה בחוץ, טיולים ברחבי העיר, קניות, בילוי בבתי קולנוע ובקזינו. בכל סצנה יש לפחות סממן אחד שכזה. המעניין הוא שיש בסרט סצנות שבהן "לא קורה כלום" אלא רנה מראה לנו דמויות יושבות במסעדה, אוכלות, צוחקות. ישנם תצלומי תקריב על האוכל עצמו, על השפע; נדמה כי בכך אומר רנה שהבורגנות מרפדת ויוצרת רשת בטחון השומרת על הדמויות מהתמודדות אמיתית עם עצמן.

רוברט 'משתמש' באופן מודע ברשת הבורגנית הזו על מנת שלא להתעסק בעברו; ברנאר אינו מוכן להיכנע לה. ברנאר מתייסר כל העת ואינו מוכן להניח לעבר. אך גם הפתרון שהוא מוצא להשכחה הכפויה הוא בעייתי לא פחות: רצח. מעשה הרצח כמובן שאינו מהווה התמודדות עם הטרומה אלא נסיון להחניק את מי שמעורר אותה בקרבו של ברנאר. המסר של רנה בכך הוא טראגי: הוא מראה לצופה צרפת שמתעלמת או לחילופין צרפת שמחניקה את האירועים הקשים שנחוו באלג'יר.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ P. Dine, *Images of the Algerian War*, pp. 220-227.

סוף המאה העשרים: שיח מתעורר לתחייה

אירועים חברתיים והשיח סביבם: "N'oubliez pas l'oubli"³⁰

המלחמה הסתיימה ביוני 1962 באופן רשמי, עם חתימת הסכמי אוויואן. שנות ה-60 וה-70 היו תקופות הליבה של תהליך ההשכחה הרשמית. כמעט ולא היו כל פעילויות, פורמאליות או בלתי פורמאליות, לציון האירועים שקרו (מלבד הקולנוע שבו דנתי בפרק הקודם ויצירות ספרותיות אחדות). בתקשורת וכמובן במוסדות השלטון שרר שקט רועם ומכוון. כפי שראינו ב"מוריאל-עת לחזור", דעת הקהל הצרפתי הייתה ממוקדת בהתפתחות הכלכלית והצרכנית של המדינה ובהנאות הבורגניות שהתלוו לכך. מלחמת אלג'יריה (שאז כונתה עדיין "מבצע אלג'יריה") שהייתה במוקד במשך שני עשורים הייתה כלא הייתה, לפחות ברמה הפורמאלית.

הזיכרונות והעדויות מצאו צינור משפחתי-קהילתי לעבור בו. נרשם כי בארגון MTA (התנועה המאוואיסטית של הפועלים הערבים) התקיים בשנות ה-70 שיח על האירועים. ארגון זה חבר בתחילת שנות ה-80 לצאצאי מהגרים והקים את Sans Frontieres (ללא גבולות), ארגון כלל-תרבותי נגד גזענות (בו היו גם חברים יהודים ומעט צרפתים). האבטלה הגבוהה וחוסר האינטגרציה של הצפון-אפריקאים ובמיוחד אלו שהגיעו מאלג'יר אחרי המלחמה גרמו להיבדלות של חלקים גדולים של הקהילה המוסלמית בצרפת. ב-83 הארגון קיים מצעד למען השוויון ונגד הגזענות, והכניס למצע שלו את החובה להיזכר בטבח של 61'. כך למעשה עבר הנושא של הטבח אינטגרציה לתוך נושא רחב ואקטואלי יותר: הגזענות כלפי ערבים (וגם יהודים) בצרפת.³¹ באוקטובר 1984 נערך טקס זיכרון ראשון אי פעם בצרפת לטבח של 61'; ב-1991 ה-SF וה-ANM (התאחדות בשם הזיכרון) ציינו בצעדת ענק עם כ-10,000 משתתפים שלושים שנה לטבח. הסיסמא הראשית הייתה: "לא לגזענות, לא לשכחה; למען הזכות לזיכרון". ניתן לראות בבירור מגמה הולכת וגוברת של אינטגרציה בין העבר האלג'ירי של צרפת (המלחמה והטבח) לתוך נושא גדול ובווער יותר של גזענות ואפליה.

הממסד התמהמה בהרבה אחר הפעילות הבלתי פורמאלית בלקיחת צעד כלשהו להעלאת הנושא. מרסל פפון (שהיה מפקד המשטרה בפאריס בזמן הטבח) נשפט ב-1990 על חלקו הפעיל בשלטון וישי. בסופו של המשפט, בו הורשע בגירוש 1,600 יהודים צרפתים למחנות השמדה, נאמרה בפעם הראשונה מפיו של פקיד צרפתי המילה "טבח" ביחס לאירועים בפרזיז ב-1961. ביוני של אותה שנה (1990) עבר החוק המגדיר את האירועים באלג'יריה כ"מלחמה". בשנת 2000 החלה התעוררות עיתונאית, כאשר "לה מונד" פרסם את עדותה של לואיזט איגילריז (Louissette Ighilariz) אשר במהלך הקרב על אלג'יר נעצרה ועונתה על ידי חיילים צרפתים רמי דרג. עדותה זעזעה את דעת הקהל. הגנרל מאסו פרסם, בגיל 92, גינוי לכל העינויים שבוצעו תחתיו במהלך המלחמה, גם כן ב"לה

³⁰ "אל תשכחו את השכחה", אמרתו המפורסמת של פרויד, מובאת אצל סטורה כמוטו לדיון במלחמת אלג'יר בעשור האחרון בצרפת. ראו:

B. Stora. "Guerre d'Algerie 1999-2003, les Accelerations de la Memoire" *Homes & Migrations* (1244), Paris, 2003, pp. 83-93.

³¹ במסגרת זו ובשלב זה נגעו גם בנושא גירוש היהודים הצרפתים למחנות השמדה במלחמת העולם השנייה.

מונד". כתגובה לזאת, הגנרל אוסארס ששרת עמו טען שהעינויים היו "כואבים אך נחוצים", והודה במעורבותו בהרג של כ-24 אלג'רים. הדרישות בציבור לשפוט אותו גברו, אך התובע המחוזי פסק שלא יישפט אלא ייקנס ב-7500 יורו. במקביל פעלה הממשלה בכיוונים שונים להעלאת המודעות לנושא אלג'ריה במערכת החינוך. מצד אחד, אורגן כנס ענק בנושא "כיצד ללמד את מלחמת אלג'ריה" ב-2001. מאידך עבר חוק ב-2004 שעורר את זעמם של רבים, למען "ההוקרה של הצרפתים שתפקדו באלג'ריה הצרפתית". הסעיף ששבר את גב הגמל היה אודות "הדגשת הצד החיובי של אלג'ריה הצרפתית בבתי הספר" – סעיף שבוטל ב-2006 על ידי ז'אק שיראק.³²

בשנות ה-2000 קידם שיראק באופן משמעותי את אתרי הזיכרון. ב-17 באוקטובר 2001, נחנך שלט זיכרון על גשר סן מישל לזכר ההרוגים בטבח ב-61'; ב-2002 נחנכו עמודי הזיכרון האלקטרוניים בברנלי (Branly) שנושאים שמות של 35,000 חיילים צרפתים שהשתתפו במלחמה ומתוכם כ-3000 "harkis" (לוחמים אלג'רים שגויסו לצבא הצרפתי). ב-2003 ביקר שיראק באלג'ריה, נשא נאום בו אמר כי הוא כואב את כאבם של שני הצדדים ומקונן על הטעויות של צרפת; הוא אף לחץ את ידם של שני מפקדי הקרב על אלג'יר, סעדי ודריף.

למרות ההתקדמות, יש לזכור כי ברקע האירועים הללו התרחש הפיגוע במגדלי התאומים, ברחבי העולם – ובצרפת בפרט – התגברה העוינות כלפי קהילות המהגרים האסלאמיים, בד בבד עם התגברות הנטייה לרדיקאליזציה פוליטית ודתית בתוך חברות מהגרים אלה. "חוק הרעלה" שעבר ב-2004, למשל, עורר את מרירותם של רבים בקהילה האסלאמית בצרפת. המהומות לאורך שנות התשעים והאלפיים בפרברים מזכירים שהמתיחות רחוקה מלהסתיים. זוהי מתיחות חדשה-ישנה, כאשר ברקע שלה מהדהד העבר הלא רחוק והמורכב של מלחמת אלג'יר והטבח בפריז.

הייצוג הקולנועי

"השנאה", שיצא לאקרנים ב-1995, זכה להצלחה בקרב המבקרים והן בקרב הקהל. הסרט זכה בפרס הבימוי בפסטיבל קאן, הישג מרשים עבור במאי בן 28. הוא משקף את המציאות הקשה בפרברים של הערים הגדולות בצרפת (במקרה זה פריז), בהם האוכלוסייה מורכבת ממיעוטים אתניים, ברובם ערבים ואפריקנים. חשיבותו של הסרט בכך שהציג לעולם את הפרברים ואת המאבקים היומיומיים עם המשטרה, את האבטלה ואת הפשע; את תחושת ה"אין מוצא" של דור צעיר שלם. הסרט נפתח בצורה בלתי נשכחת: צילומים אותנטיים של הפגנות והתנגשויות בין תושבי הפרברים והמשטרה מלווה בשיר המחאה "Burning and Looting" של בוב מארלי, אייקון של חופש וזכויות. הצילומים הדוקומנטאריים אינם מלווים בתאריכים אך ניתן לראות כי מדובר בשנות ה-80 וה-90. כמו כן, ההקדשה בתחילת הסרט מעידה על מאורעות שקרו לא מזמן: "לכל אלו שמתו בזמן יצירת הסרט". הצילומים ערוכים כך שהסיפור שעולה מהם חד משמעי ומתמצה בתיאור העוול שנגרם לתושבי הפרברים על ידי המשטרה בצרפת. למוסיקה תפקיד מהותי בעיצוב זה שכן השיר דן בחופש שנלקח

³² R. Aldrich, "Colonial Past, Post-Colonial Present: History Wars French-Style", *History*, Vol.3, No. 1, 2006. pp. 3-6.

ובחוסר האונים שמתעורר עקב כך. המהומות – burning and looting – הן תוצאה כואבת של התעללות מצד המשטרה. קטע הפתיחה משקף את רוח הסרט כולו. אין התייחסות ישירה, בפתיחת הסרט או בגופו, לטבח ב-1961. אולם דומה כי רוח הטבח שורה על כל פריים בסרט, היוצר הרגשה תמידית של אסון אלים העומד להתרחש.

מלבד הסגנון הקולנועי המרשים של קסוביץ' (צילום בשחור-לבן, פס קול עוצמתי וצילומים בסגנון "MTV" של ההווי בפרברים), עיצוב הדמויות בסרט נחשב לחדשני: אין זה פורטרט אפולוגטי וסטריאוטיפי של האחר הפרוע וטוב הלב,³³ אלא הצגה מורכבת של דמויות (אין טוב ורע מובהק; דמותו של הוברט, הטוב והמתון שבחבורה, בעצמו סוחר ומשתמש בסמים). אין ספק שהסצנה המסיימת את הסרט מראה על דאגה אם לא פסימיות מצד היוצר. קסוביץ' אינו רואה מוצא למצב כפי שהוא – היתקלות של שוטרים ונוכחותם המתמדת בשכונות מוכות עוני ופשע, מברשת רעות לגבי הדור של ילדי המהגרים בצרפת. הסרט העלה את המודעות בצרפת ובעולם כולו למורכבות מסוכנת זו.

את סרטו של קסוביץ' ניתן לקרוא כהקדמה לסרט "מחבואים" של מיכאל הנקה על הטבח של 1961 ושרידיו בהווה הצרפתית, או הבורגנית, כיום. הנקה הוא במאי אוסטרי שיוצר את מרבית סרטיו האחרונים בצרפת עם קאסט צרפתי (הקשר עם צרפת התהדק בעיקר בשל הצלחת סרטיו במסגרת פסטיבל קאן). בראיון עימו הוא הודה שלא שמע כלל על הטבח של 1961 עד לפני מספר שנים³⁴. הוא מצא עצמו מרותק לעובדה זאת: כאירופאי המקורב לצרפת חשב שהכיר היטב את ההיסטוריה שלה. תופעה זו תואמת את ההשכחה וה"אנונימיזציה" בהן דנתי קודם. הנקה מציין כי הסיפור של "מחבואים" הוא סיפור ספציפי על הכחשת אשם בצרפת, אך הוא יכול גם להישאל למקומות וזמנים אחרים. שמותיהן של הדמויות הראשיות, ג'ורג' ואן, מופיעים גם בסרטים מוקדמים יותר של הנקה, אותם צילם באוסטריה וגרמניה. השימוש החוזר בשמות הללו מתאים לקן הביקורתית דרכו בוחן הנקה את המעמד הבורגני מתחילת הקריירה שלו כיוצר.

"מחבואים", מסמך מורכב ביותר, הוא קודם כל סרט מתח מטריד חסר פס קול. כמו כן הוא נעדר תת-עלילות ושוטים קצרים כמו בסרטים "מוריאל" ו"פירור המשוגע". עלילתו נעה סביב ציר אחד: סיפורו של ג'ורג' לורן. לורן הוא מגיש תכנית טלוויזיה על ספרות, נשוי לאן (סופרת), אב לבן, חי חיי שפע בורגניים בבית יפה בשכונה טובה בלב פריז. האידיליה נסדקת כבר בסצנה הראשונה: נדמה שאנו צופים ברחוב של ג'ורג' לורן, אך לאחר כמה דקות של צילום סטטי ושקט, מתברר כי אנו צופים יחד עם בני הזוג לורן המוטרדים בהקלטה של הרחוב וביתו. מכאן מתחילה מסכת של הטרדות מסוגים שונים שגם בסוף הסרט לא לגמרי ברור מי עומד מאחוריהן. בהדרגה נגלים לצופה אירועים שהתרחשו בתחילת שנות השישים. מגיד התגורר בביתו של ג'ורג' בהיותם ילדים. הוריו, מהגרים אלג'רים, היו המשרתים של משפחת לורן. השניים נטבחו בהפגנה ב-17 לאוקטובר 1961, ומגיד אומץ על ידי הזוג לורן. בהיותו ילד הרגיל לכל תשומת הלב, ג'ורג' בן השש חש מאוים והפעיל מניפולציות

³³ K. Elstob. "Hate (La Haine)", *Film Quarterly*, Vol. 51, No. 2, 1998. p.48.

³⁴ הראיון מצורף לגרסת הדי.וי.די של הסרט שהופצה בישראל.

מתוככמות, אכזריות, שהובילו לשליחת מג'יד לבית יתומים. הסיכוי שהיה למג'יד לגדול במרכז החברה הצרפתית עלה בתוהו והוא נשר אל השוליים הסוציו-אקונומיים של הפרברים. בפגישה האחרונה בין השניים, המתרחשת בהווה, מג'יד מתאבד לנגד עיניו של ג'ורג'. הצילום הסטאטי בסצנה מגביר עד מאד את הזדעזעות הצופה, בדומה מאד לצילום של גודאר.³⁵

מבעד לקשר של ג'ורג' ומג'יד הנקה פותח קשת רחבה של נושאים. ראשית, הוא נוגע בנושא האשם באופן מורכב ורב ממדי. הסרט מעורר שאלות רבות: האם ילד כבן שש, המחויב לחלוק את תשומת הלב של הוריו עם ילד נוסף, יכול להיות אחראי אמיתי להתגלגלות האירועים? או האם האשמים הם הוריו שהחליטו לגזור את דינו של מג'יד מבלי לבדוק את המציאות? השאלות הללו מפתות את הצופה, אך הנקה אינו מפתח את סוגיית האשם באופן זה (יש להניח שאם כך היה הדבר, היה מרביתו של הסרט מתרחש בשנות השישים כשהדמות המרכזית בו היא ג'ורג' כילד). הדמות המרכזית בסיפור היא ג'ורג' הבוגר והסרט דן בעיבוד האשם יותר מבאשם עצמו. השאלה הנוקבת ביותר המרחפת מעל לסרט הינה מה קורה כאשר צף אשם כלשהו על פני השטח: כיצד מגיבים בני אדם לאשם הקשור בעברם.

ההתמודדות של ג'ורג' מורכבת ומחולקת לשני רבדים. מחד, הוא מבוהל מאד מהאיומים הבלתי נהירים על חייו וחש צורך להגן על עצמו ועל משפחתו. הרובד המודע של תודעתו מורה לו באופן חד-משמעי לסלק כל קשר למג'יד, פיזי או רגשי, ולהשיב את הסדר על קנו. אך את טלטלות הנפש ניתן להחניק עד גבול מסוים, כפי שמגלה הדיון הפסיכואנליטי בחוויה הטראומטית. ספק חלומות ספק זיכרונות הקשורים במג'יד (נדמה כי ההבחנה ביניהם מעורפלת במכוון) צצים ומפריעים את מנוחתו של ג'ורג' לכל אורך העלילה כולל אחרי התאבדותו של מג'יד. ברגע שהעבר והאשם הגלום בו צפו על פני השטח, בלתי אפשרי לחזור אחורה לחיים חסרי דאגות. בכך הופך הנקה את ג'ורג' גם כן לקורבן: קורבן של ההדחקות שלו את עברו, הדחקות שכעת משתלטות על תודעתו.

נושא שני שהנקה נוגע בו נרחבות הוא נושא "האמת" והייצוג שלה על המסכים השונים בסרט (מסך הטלוויזיה בבית המשפחה, למשל) ועל המסך בו צופים המבקרים בסרט. לא תמיד ברור מתי אנו צופים בהתרחשות 'בזמן אמת' או בהקלטה. כמו רנה וגודאר, הנקה הפנים את טכניקות "הרחקה" של ברכט ומצא להם ניסוח קולנועי; הצופה דרוך כל העת לשאלה במה הוא צופה – במציאות, או בהקלטה של אירועי העבר, האם הוא מתבונן באירועים מנקודת מבט של מספר כל יודע, או של אחת הדמויות (ששתלה את המצלמה בחצר ביתו של ג'ורג'). הנקה דורש מהצופה שלא לחפש את האמת בתוך העלילה, כי ייתכן ואין אמת כזו. האמת היחידה היא שהצופה צופה בסרט ברגע נתון. בתנאים כאלו הצופה הופך לקורא ביקורתי של הסרט, ואינו צולל לתוך העלילה באופן פסיבי. כל העת הוא נמצא במצב של אוריינטציה פעילה. לדעתי גישה ביקורתית-רפלקסיבית זו לעשיית סרטים מתאימה מאד לסגנון הסרט המטא-היסטורי משום שהיא מחדדת את מחשבת הצופה ומונעת ממנו לקבל את שהוא רואה כאמת חד משמעית.

³⁵ D.I.Grossvogel, "Haneke: The coercing of vision", *Film Quarterly*, Vol. 60, No. 4, 2007. pp. 39-41.

הנושא השלישי המהותי בסרט הוא זה של הדה-קולוניזציה מחד ואיום הטרור העולמי מאידך. הסרט מתייחס ישירות לדה קולוניזציה של צרפת, ומראה את צרפת כמדינה בה הפחד והרתיעה מזרים היא חלק מהאווירה היומיומית (בסצנה בה נתקל ג'ורג' ברוכב אופניים אפריקני, נדמה כי הכעס והפחד של ג'ורג' טעונים באופן מיוחד). התנהגותו של ג'ורג' מזכירה שאנו חיים בעולם שבו קרו אסון התאומים ובו החשד המתמיד מעמיק את שנאת הזרים. בסצנה אחרת, יושבים ג'ורג' ואשתו בסלון ביתם. הטלוויזיה ברקע משדרת את מהדורת החדשות. המצלמה אינה זזה מזווית זו ונדמה לרגע כי ההתרחשות האמיתית נמצאת על המרקע-בתוך-המרקע, בייחוד כאשר הדמויות משתתקות וניתן להתרכז במהומות בעזה ועיראק. הנקה בוחר להראות לנו אזרחים שאינם חיים באוטונומיה חופשית ושסבלם הוא יומיומי. ג'ורג' ואן, מצידם, אינם מתייחסים לשידור. התמונות הן רק רקע בסלונה של המשפחה המערבית-בורגנית. המסר הביקורתי העולה מכך, המשתלב גם במסר הכללי של הסרט אודות התעלמות מפגיעה וקיפוח של אוכלוסיות, הוא כי אין אנו חיים בעולם פוסט-קולוניאלי אלא קולוניאלי עדיין: אם פיזית (עזה ועיראק) ואם פסיכו-חברתית (צרפת).

לאחר התאבדותו של מג'יד ועימות מול בנו, ג'ורג' רוצה לשכוח. הוא בולע כדור שינה ומנסה להירדם. נדמה כי העלילה הגיעה לסופה ושהכול נאמר. אלא שהסצנה האחרונה בסרט היא שגרמה למבקרים ולצופים בכל רחבי העולם להשתאות.³⁶ זהו צילום סטטי-פנוראמי של בית הספר של בנו של ג'ורג'. שוב לא ברור אם אנו צופים עם ג'ורג' ו"מחכים" עמו לאסוף את בנו (כלומר רואים את שהוא רואה), או שמדובר בהקלטה; או לחילופין בצילום נרטיבי-סטנדרטי (מצלמה כ"narrator"). השוט כה ריאליסטי, כה מלא בפרטים, עד שקשה להבין במה עלינו להתמקד. על מדרגות בית הספר נאספים ילדים, עומדים בחבורות, מדברים. באחת הפינות עומדים בניהם של ג'ורג' ומג'יד. לבנו של מג'יד הייתה ככל הנראה יד בהטרדות של משפחת לורן. אבל האם ידע גם בנו של ג'ורג' על ההטרדות? האם שתף פעולה? הסרט אינו מספק תשובה חד משמעית אך מעלה השערה חשובה. ייתכן שהדור הצעיר מסוגל לגשר על פערים ולהידבר.

מסקנות

הסרטים בהם דנתי נעשו על ידי אינטלקטואלים אירופאים והם פונים לאליטה המשכילה בצרפת ובאירופה. ניתן לראות בעובדה זו חולשה לגבי תוקף הטענות שלי, שכן הסרטים מייצגים רובד מצומצם בחברה הצרפתית. עם זאת מדובר בשכבת האוכלוסייה היוצרת את השיח התרבותי אז והיום. קבוצה זו הינה המשפיעה ביותר בחברה הצרפתית ולכן ראוי לבחון את רשמיה ואת המסרים שכוונו אליה בכל הנוגע לנושא האלג'ירי. השילוב בין הידע ההיסטורי לניתוח הסרטים מאפשר לבחון את האירועים באלג'יריה ובפריז ב-1961 מזווית ראייה עשירה יותר. כפי שהראיתי, יוצרי הסרטים מהווים מבקרי תרבות אשר מוסיפים באמצעות היצירה תובנות ופירושים של האירועים אותם הם בחרו

³⁶ *Ibid.*

לתאר. בהתאם לתפקידם כאמנים, הם מעניקים צורה ותוכן לנושאים מופשטים כגון טראומה וזיכרון קולקטיבי. סרטים המבקשים להיות נאמנים לאירועים היסטוריים, או מתכתבים עמם בצורה מודעת, מאפשרים לחדד תהליכים, כגון תהליך ההדחקה שהוכתב מהאליטה הפוליטית ושעמו שיתפו פעולה האזרחים הצרפתיים. הסרטים שהצגתי מבקשים להדגיש כי הבושה שהייתה כרוכה באירועים בהם היה מעורב צבא צרפת (ומשטרת פריז ב-1961), בשילוב עם אופי החיים הבורגניים והנהנתנות שנוצרה בעקבות הפריחה הכלכלית של שנות השישים, היו הגורמים העיקריים בהיווצרות סינדרום אלג'יריה.

הסרטים משנות השישים וסרטו של הנקה עוסקים לצד הנושא האלג'ירי-צרפתי בתהליכים אוניברסאליים כגון עיבוד והתמודדות עם אירועים טראומטיים ברובד הקולקטיבי והשפעת הזמן על התמודדות זו. ניתן לראות בסרטו של הנקה אינטגרציה בין הביקורת ב"השנאה" לבין התוכן המורכב בשלושת הסרטים משנות השישים, וקיים בו ניסיון אמיץ לפתוח את הנושא האלג'ירי באופן טוטאלי. הקשר בינו לבין הסרט "מוריאל" כמעט מצמרר, שכן 40 שנה מאוחר יותר מתואר קושי דומה להסתכל על לעבר.

"מחבואים" מסכם היטב את הנרטיב ההיסטורי שבחרתי להציג משום שהוא עוסק ברובו בתוצאות ההדחקה ולא רק בסיבותיה. עם זאת, סופו רומז על אפשרות לפיוס בין הצדדים בדור הנוכחי. יש לזכור כי בהווה נפגש השיח הצרפתי-אלג'ירי עם סכסוכים עדכניים בין מזרח למערב, אשר מחד מעיבים על הסיכוי לגישור ופיוס ומאיך מגלים את הפיוס בין הקהילות בצרפת כסמן לאפשרות הניצבת בפני האנושות כולה. דומה כי הסרטים אותם הצגתי מחדדים את הבעייתיות שבהפרדה בין העולם של אז לעולם של היום: ההזדמנות שהייתה בצרפת לדון באירועים בזמן אמת ובאופן מבודד לא תשוב עוד. הגלובליזציה והקרע הגובר בין האסלאם הקיצוני לבין המערב טוען את השיח בתוכן ומתיחות מזן חדש. ובכל זאת לא ניתן להתעלם מהמאמצים שנעשו בחברה הצרפתית לגעת בפצעים הללו בשני העשורים האחרונים. דבריו של ההיסטוריון בנג'מין סטורה נדמים כאחת הפרשנויות האפשריות לסוף הסרט של האנקה, אשר עושה אותו לשונה כל כך מסרטיהם של גודאר ורנה:

"מה שלא יהיה, 40 שנה חלפו; זוהי תקופה של דור שלם. זיכרון הלוחמים מותש. לאלג'יריה וצרפת של מחר אין את האחריות להתמודד עם האתמול. הדרמה הזו הופכת לעמוד בספרי ההיסטוריה. הצעירים רוצים לקרוא עמוד זה הרחק מהטינה שנטרו אבותיהם שנים כה רבות".³⁷

³⁷ B. Stora, "Guerre d'Algerie," p. 96 (תרגום שלי).