פצע פתוח של נוסטלגיה קולוניאלית: ילדות לבנה בסרטים *שוקולד* ו*מעבר לים*

דפנה רופין
התוכנית ללימודי תרבות, האוניברסיטה העברית בירושלים

1. מבוא

במאיות לבנות שגדלו כילדות בקולוניות הצרפתיות מביאות את חוויותיהן האישיות אל הקולנוע הצרפתי הפוסטקולוניאלי. **שוקולד** (*Chocolat*, 1988), סרטה הראשון של הבמאית הצרפתייה קלייר דני (Denis), נפתח בצילום סטילס יפהפה של ים כחול־אפרפר, מלווה בסאונד של גלים המתנפצים אל החוף. רק לאחר שֵׁם הסרט מופיע על המסך התמונה המוקפאת מתחלפת באימֶז׳ נע. פרט לרעש הגלים, חמש הדקות הראשונות של הסרט חולפות בשקט מוחלט. סאונד דומה מלווה גם את השניות הראשונות בסרטה הראשון של בריז׳יט רואן (Roüan), **מעבר לים** (*Outremer*, 1990). כותרות הפתיחה מוצגות על רקע שמיים כחולים והמצלמה נעה באיטיות כלפי מטה, עד שהיא חושפת חוטי תיל. ברגע שאלו ממלאים את הפְּרֵיים המצלמה עוצרת ושֵׁם הסרט מופיע על המסך. קָט חד והתמונה מתחלפת: שלוש נשים בסירה בים חותרות לכיוון החוף, שם ממוקמת גם המצלמה. הסאונד של הגלים נשמע שוב, והוא גובר אפילו על מוזיקת האופרה בפס־קול הסרט.[1] השימוש של שתי הבמאיות באימז׳ ובמיוחד בסאונד של הים מזכיר סיטואציה המוכרת לרובנו מהילדות: כאשר מחזיקים בצמוד לאוזן קונכייה — מזכרת מחוף הים — אפשר כביכול לשמוע את המיית הגלים. ואכן, סרטיהן החצי־אוטוביוגרפיים של דני ושל רואן — הנעים בין נוסטלגיה לילדותן בקולוניות, געגועים לביתן האבוד ותחושות אשם על מעורבותן בפרויקט הקולוניאלי — הם מעין מזכרת מתקופת ילדותן של הבמאיות. לרגע נדמה שכל שעלינו הצופים לעשות הוא להישען לאחור, להישטף במראות ובקולות הממלאים את המסך ולשקוע בגעגועים לאפריקה. אך שני הסרטים מחזירים אותנו במהרה להקשר — קמרון הקולוניאלית והפוסטקולוניאלית

* המאמר מבוסס על עבודת המוסמך שלי בתוכנית ללימודי תרבות באוניברסיטת העברית בירושלים. אני מודה למנחותיי, לואיז בית־לחם ורעיה מורג. תודה למרכז לייפר ללימודי האשה והמגדר באוניברסיטה העברית בירושלים ולקרן ע״ש רוזיטה ואסטבן הרציג, שתמכו בפרויקט זה. תודה לרונה ברייר־גארב שתרמה למאמר בהערותיה. תודה מיוחדת לזוהר ברקת, לנעם גל וליונתן ליבנה.

1 סרטה של מארי־פרנס פיסייר (Pisier), **מסיבת המושל** (*Le Bal du gouverneur*, 1992), סרט נוסף של במאית צרפתייה על ילדותה הקולוניאלית באי ניו־קלדוניה, נפתח אף הוא כשברקע סאונד של גלי ים.

בשוקולד ואלג׳יריה הקולוניאלית במעבר לים — כל אחד בדרכו שלו. ניתוח הסרטים יעסוק בדמיון ובהבדלים בייצוג זיכרון העבר הקולוניאלי, הבית הקולוניאלי והיחסים עם הנתינים הקולוניאליים, ובעיצובה של טראומה פרטית בתוך הקשר קולוניאלי לאומי וקולקטיבי.

הכמיהה לשוב לאפריקה הקולוניאלית של ילדותן, כמיהה הניכרת בסרטיהן של דני ושל רואן, מתנגשת עם הטראומה הלאומית של אובדן הקולוניות, שעולה אל פני השטח באמצעות העיסוק הטקסטואלי המתמיד בטראומה ובאובדן פרטיים. הנוסטלגיה, בעזרת הכלים העומדים לרשותה — תשוקה וגעגועים — מכוונת בסרטים אלו דווקא כלפי הפצע הפתוח, אם לשאול מהגדרתה של קת״י קרות׳ למושג טראומה (Caruth 1996, 4). בקריאתי אבקש לקרוא תיגר על תפיסות מסורתיות של נוסטלגיה קולוניאלית ושל הטקסטים הקולנועיים שהיא מייצרת. אדון בביקורת של שני הסרטים על הקולוניאליזם ואחשוף את המבנים הטראומתיים שבבסיסם. במקום לראות בסרטים ניסיון להחזיר דבר־מה שאבד, אני מציעה לקרוא אותם כבחינה מחודשת של התפקידים שמילאו נשים וילדות לבנות בפרויקט הקולוניאלי, כביקורת של הבמאיות על התהליכים ההיסטוריים שלהם היו שותפות וכמאמציהן המאוחרים להשלים עם עברן.

2. נוסטלגיה קולוניאלית: קרקע מידבקת

על פי הגדרתה של סבטלנה בוים, נוסטלגיה פירושה ״געגועים לבית שחדל להתקיים, או שלא היה קיים מעולם״. הנוסטלגיה סובלת ממוניטין רע זה מאות שנים (Boym 2001, xii). המונח — המורכב מהשורשים היווניים nostos (חזרה הביתה) ו־algia (תחושת געגועים) — מקורו במאה ה־17: רופא שוויצרי טבע אותו כשם של מחלה סומטית, התוקפת חיילים המוצבים הרחק ממולדתם. הנוסטלגיה אובחנה כמחלה מסוכנת ומידבקת, לעתים אף קטלנית, שכילתה את כוחותיהם של קורבנותיה. בין תסמיניה היו בחילה, אובדן תיאבון, בעיות לב ונשימה וחום גבוה. דרכי הטיפול במחלה כללו שימוש בעלוקות, בסמים היפנוטיים ובאופיום, אך התרופה הטובה ביותר, שהעלימה את כל התסמינים באורח פלא, היתה החזרה הביתה (שם, 3–4). גרסת הנוסטלגיה המוכרת לנו כיום נתפסת כמחלה של התקופה המודרנית, המניעה את הדחף להתבונן לאחור בערגה. לכן הנוסטלגיה נחשבת בעיני רבים ״׳ראקציונרית׳, ׳אסקפיסטית׳, ׳בלתי רפלקסיבית׳, ׳פשטנית׳ ואף ׳עיוות של העבר׳״ (Spitzer 1999, 91).

אין פלא אפוא שהנוסטלגיה לתקופת הקולוניאליזם, כפי שהיא באה לידי ביטוי בקולנוע המערבי ב־25 השנים האחרונות, ספגה ביקורת חריפה. סלמאן רושדי תקף את תחייתו של הראג׳ הבריטי בקולנוע הפופולרי הבריטי וההוליוודי בסרטים כגון **גנדי** (*Gandhi*, 1982) **ומעבר להודו** (*A Passage to India*, 1984), שאותם הגדיר ״התעוותויות הפנטום של גף קטועה״ (Rushdie 1991, 92). רושדי ביקר את גישתם הרביזיוניסטית של סרטים אלו והאשים את התאצ׳ריזם השמרני בפופולריות המתחדשת של אידיאולוגיות לאומיות

בבריטניה (שם, 91–92). "בריטניה נמצאת בסכנה והיא עלולה להיכנס למצב של פסיכוזה תרבותית, שבו היא מנסה שוב להציב את עצמה כמעצמה גדולה, כאשר למעשה כוחה הולך ופוחת מדי שנה. היהלום שבכתר עשוי כיום מבצק" (שם, 92).

פרץ מקביל של נוסטלגיה קולוניאלית הופיע בקולנוע הצרפתי. בסוף שנות השבעים, לאחר כ־20 שנה שבהן הקולנוע הצרפתי כמעט לא עסק בנושאים קולוניאליים, החל גל של סרטים על תקופת הקולוניאליזם, שאף הלך והתחזק בשנות השמונים והתשעים.[2] סרטים צרפתיים בתקופה זו הביעו געגועים נוסטלגיים לימי האימפריה ולמה שהם מייצגים — צרפת כמעצמה בעלת חשיבות על מפת הכיבושים הקולוניאליים. בדומה לרושדי, גם חוקרים צרפתים קושרים את תופעת הנוסטלגיה הקולוניאלית למצב האומה:

> ה"רעיון" של צרפת החזקה והמתרבתת הוא שרוסק באופן כואב כל כך בתבוסתה של צרפת בדיאן ביאן פו, ובמיוחד בהסכמי 1962 שהעניקו לאלג'יריה את עצמאותה... וזהו גם אותו ה"רעיון", שנסוג עתה לקפלי העבר, המעורר נוסטלגיה כה עזה לימי האימפריה. ככל שההווה ודאי פחות כך מתחזק זוהרו של העבר (Greene 1999, 130–131).

שוקולד של דני ומ**עבר לים** של רואן משתייכים לזרם זה של סרטים, המביעים געגועים לקולוניות. עם זאת, יש מקום לבחון אם נקודת המבט המגדרית שמציגות במאיות שגדלו בעולם קולוניאלי משנה את תכניו ואת אופיו של הייצוג הקולוניאלי הנוסטלגי. העיסוק של שני הסרטים בזיכרון של נשים לבנות, שגדלו בבתים קולוניאליים, נובע מן ההיסטוריה המשפחתית של הבמאיות־תסריטאיות. כאשה צרפתייה לבנה, שגדלה בכמה מדינות אפריקניות עד גיל 14, קלייר דני בוחרת להתמקד בסרטה הראשון בקמרון בתקופת השלטון הקולוניאלי הצרפתי. **שוקולד** מציג את פרנס, אשה לבנה בשנות השלושים לחייה, היוצאת בשנות השמונים של המאה ה־20 למסע חזרה לקמרון, שבה עברה עליה ילדותה. רוב ההתרחשויות בסרט מוצגות כפלשבקים של פרנס לבית הקולוניאלי שבו גדלה בשנות החמישים, פלשבקים המתעוררים במהלך מסע החזרה שלה. הסרט מתמקד במערכת היחסים בין פרנס הילדה לפרוֹטֶה (Protée), ה־houseboy השחור, ובשבירת היחסים האלה. בדומה לשוקולד, **מעבר לים** הוא סרטה הראשון של בריז'יט רואן, שנולדה למתיישבים צרפתים באלג'יריה, שכונו *pieds-noirs*, "שחורי הרגליים". רואן ממקמת את סרטה בשנות הארבעים והחמישים של המאה ה־20 באלג'יריה, השנים הקשות בהיסטוריה של קולוניה צרפתית זו. בסרטה, המתמקד בשלוש נקודות מבט נשיות, של אמה ושל שתי אחיותיה, היא מתמודדת באופן נוקב במיוחד עם ההיסטוריה המשפחתית שלה.

שוקולד ו**מעבר לים**, כמו סרטים מאוחרים אחרים על תקופת השלטון הקולוניאלי, ספגו כאמור ביקורת והואשמו בנוסטלגיה ובעיוות ההיסטוריה. אליסון מאריי טוענת ששני הסרטים משכפלים שיח קולוניאלי ומשווקים נוסטלגיה לקולוניות כמקור אבוד של

[2] על ההיסטוריה של העיסוק בקולוניאליזם בקולנוע הצרפתי, ראו Sherzer 1996.

אקזוטיות (Murray 2002, 236). לדבריה אלו אינם סרטים המעריכים מחדש את תקופת השלטון הקולוניאלי מנקודת מבט פוסטקולוניאלית, אלא סרטי נוסטלגיה קולוניאליים, פשוטו כמשמעו (שם, 237). מאריי מתבססת על הגדרתו של פרדריק ג׳יימסון לסרטי נוסטלגיה:

> סרט נוסטלגיה, בצורה התואמת נטיות פוסטמודרניות באופן כללי, מבקש לייצר תמונות וסימולקרה של העבר, ועל ידי כך — במצב חברתי שבו אותנטיות היסטורית או מסורות מעמדיות הפכו למוחלשות — לייצר משהו כמו פסידו־עבר, שנועד לצריכה כפיצוי וכתחליף לסוג אחר של עבר, אך גם כהתקה של אותו עבר, שהיה (בצירוף עם חזיונות אקטיביים של העתיד) מרכיב הכרחי לקבוצות אנשים בסיטואציות אחרות... בהמרצת הפרויקט הקולקטיבי שלהן (Jameson 1990, 137).

סרטי נוסטלגיה, ג׳יימסון טוען, הם תחליף לייצוגים היסטוריים קלאסיים בעידן של היסטוריה פוסטמודרנית. זהו ״פֶּטיש בוהק בשירות תאווה בלתי מסופקת. בסרט נוסטלגיה התמונה... נצרכת, לאחר שהפכה למוצר ויזואלי״ (שם, 130). מאריי טוענת, בעקבות ג׳יימסון, שהסגנון הוויזואלי של **שוקולד** ושל **מעבר לים** מעדיף להציג לצופה צילומי נוף יפהפיים ומפתים על פני ביקורת אמיתית על ההיסטוריה הקולוניאלית (Murray 2002, 237).

אך האומנם אין דרך להימלט מהאוטופיה השמרנית שהנוסטלגיה הקולוניאלית מציעה? במאמר זה אטען שהנוסטלגיה של דני ושל רואן אמביוולנטית ביחסה לקולוניאליזם. הנוסטלגיה משמשת אותן כדי להעלות בדיעבד שאלות על ההצדקה המוסרית לילדותן בסביבה קולוניאלית, וכדי להציג את מערכות היחסים שהתקיימו בבית הקולוניאלי אגב חשיפת ההבניות המגדריות והגזעיות ששימשו להן בסיס. אין מדובר בעוד זיכרון מר־מתוק פשוט, אלא בזיכרון מפוכח ומודע לעצמו המותח ביקורת על אותם המבנים שהוא משחזר באמצעות הייצוג הקולנועי.

3. כאשר נשים לבנות מתבוננות

בשנות השמונים של המאה ה־20 החלה הכתיבה ההיסטורית להכיר בעובדה שנשים וגברים — הן מהצד הכובש והן מהצד הנכבש — חוו את הקולוניאליזם בצורות שונות אלו מאלו (McClintock 1995, 6). נשים קולוניאליות, בין שהגיעו לקולוניות כנשותיהם של פקידים קולוניאליים, כמשרתות ממעמד הפועלים או כמיסיונריות בבתי חולים ובבתי ספר, לא נטלו חלק בהחלטות הכלכליות והמדיניות של הפרויקט הקולוניאלי (שם, 6). בו בזמן, עקב מיקומן הפריבילגי כבעלות כוח על פני הסובייקטים הקולוניאליים — נשים וגברים כאחד — נשים לבנות לא היו משקיפות מהצד ותו לא, אלא היו מעורבות באופן דו־משמעי בפרויקט הקולוניאלי. הן היו מדכאות אך גם מדוכאות, בעלות זכויות יתר אך גם מוגבלות; הן הפעילו כוח על אחרים ובה בעת הופעל עליהן כוח (שם, 6).

רבים מהסרטים המערביים על הקולוניאליזם שנעשו בשנות השמונים והתשעים שיקפו את העניין החדש שהתעורר בחוויה של נשים קולוניאליות. סרטים אלו עברו מייצוג סיפורי הרפתקאות וכיבוש של גברים לבנים להתמקדות בנשים לבנות בסביבה האינטימית של הבית הקולוניאלי.[3] עם זאת, לדברי כמה מבקרים, סרטים אלו אינם מביעים ביקורת פוסטקולוניאלית, אלא מציגים מעין גרסה נשית של "עול האדם הלבן". יתרה מזו: לדברי לורה קיפניס, ההתמקדות של הסרטים בנשים לבנות נועדה להאשימן בכישלון הפרויקט הקולוניאלי הפטריארכלי על ידי ייצוגן כגוף חולה מינית; כך מתעלמים הסרטים מהמשמעויות הפוליטיות של אובדן הקולוניות (Kipnis 1989, 50). אן קפלן תומכת בעמדה זו וטוענת ש"נשים לבנות משמשות תחליף לגברים כאשר יש צורך להראות דעיכה של כוח גברי".[4] אלה שוחט ורוברט סטאם טוענים באופן דומה, שזיכרונות מאפריקה הוא דוגמה לסרט פמיניסטי כביכול, שבו האשה הלבנה משמשת שעיר לעזאזל של אידיאולוגיה קולוניאלית בעוד הגבר הלבן מחזיק בדעות הליברליות של הטקסט (Shohat and Stam 1994, 166).

שוחט וסטאם מוצאים בקולנוע הצרפתי ביקורת אמיתית על הקולוניאליזם, ומציינים במיוחד את **שוקולד** ואת **מעבר לים** כסרטים בעלי רגישות פמיניסטית ואנטי־קולוניאליסטית (שם, 123). קת'רין פורטוגס טוענת שסרטיהן של דני ושל רואן מציבים שאלות לגבי היחס האמביוולנטי של צרפת לעברה הקולוניאלי וחושפים את מעורבותן של נשים קולוניאליות באופן שנעדר מסרטי הזרם המרכזי (Portuges 1996, 81–82). אם כן, **שוקולד** ו**מעבר לים** מפלילים נשים לבנות במעורבות בקולוניאליזם, אך בניגוד לסרטים כמו **זיכרונות מאפריקה**, שבהם מעורבותה של האשה הלבנה מובילה ישירות להתמוטטות הקולוניאליזם, הם מספקים ביקורת פוסטקולוניאלית — מנקודת מבט נשית מובהקת — על התפקידים שמילאו נשים וילדות לבנות בפרויקט הקולוניאלי.

ראוי לציין ש**שוקולד** ו**מעבר לים** משמרים "ראייה לבנה של ה'אחר'", כפי שדני עצמה מעידה על סרטה (Petrie 1992, 67). ג'ודית' מיין, בספרה החדש על יצירתה של הבמאית, מצטטת את דני בהרחבה בנושא זה:

> החוויה של לבנים היא תמיד זהה... אנחנו מתקרבים, מתקרבים, מתקרבים, אבל אף פעם איננו מגיעים ממש ללִבה של אפריקה. ב**שוקולד** ניסיתי לשמור כל הזמן רק על נקודת המבט של הלבנים. פשוט לא חשבתי שכדאי לי להעמיד פנים שאני מבינה את נקודת המבט השחורה.[5]

3 עם סרטים אלו נמנים: **זיכרונות מאפריקה** (סידני פולק, *Out of Africa*, 1985), **מעבר להודו** (דיוויד לין, *A Passage to India*, 1984), **הודו־סין** (רג'יס ורגניאר, *Indochine*, 1992), **המאהב** (ז'ן־ז'ק אני, *L'Amant*, 1992), והמיני־סדרה **היהלום שבכתר** (כריסטופר מורהן וג'ים אוברייין, *The Jewel in the Crown*, 1984).

4 Kaplan 1997, 81. בהקשר זה ראו גם את הפרק בספרו של ריצ'רד דייר העוסק בסרט **היהלום שבכתר**, Dyer 1997, 184–205.

5 Mayne 2005, 36. לציטוט המקורי, ראו Chutkow 1989, 29.

אך למרות אמירתה הרפלקסיבית של דני, דווקא השמירה על נקודת המבט הלבנה משרתת את הביקורת שלה. השימוש בשוט המצולם מנקודת המבט של אחת הדמויות (point of view shot) הוא אחת הקונבנציות של הקולנוע המערבי: אנחנו כצופים מזדהים עם המקום שבו מונחת המצלמה, עם הדמות בעלת הכוח להתבונן. ריצ׳רד דייר (Dyer 1997, 45), בהמשך לקו של לורה מלווי (Mulvey 1975), טוען שנקודת המבט בקולנוע המערבי היא ברוב המקרים זו של גבר לבן המתבונן בדמויות נשיות לבנות ו/או שחורות, וכך שוט נקודת המבט משעתק את יחסי הכוח בחברה על ציר הגזע. נקודת המבט בשוקולד ובמעבר לים מהפכת את יחסי המבט על ציר המגדר: השוט מובנה מנקודת המבט של אשה לבנה, היכולה לא רק להסתכל, אלא גם להטיל את מבטה על גברים לא לבנים. באמצעות ההיצמדות לנקודת המבט הלבנה אנו הצופים מופללים בהיותנו חלק ממנגנון הכוח, ובו בזמן חווים את מגבלותיו.

סצנת הפתיחה של שוקולד נפתחת כאמור בצילום של הים ממרחק רב (long shot). מתוך המים עולות שתי דמויות שחורות — אב ובן, כפי שנגלה בהמשך. הם משתעשעים במים ורצים לצדו השמאלי של הפריים עד שהם יוצאים ממנו. המצלמה אינה עוקבת אחריהם אלא נעה ימינה ב־pan, עד שהיא חושפת את הסובייקט המביט בסצנה ועוברת לצילום ממרחק בינוני (medium shot) של אשה לבנה היושבת על החוף. האשה הלבנה מתבוננת מרחוק בגבר ובילד השחורים, אך נראה שהם כלל אינם מתייחסים לנוכחותה. היא מתבוננת בהם אך אינה חלק מההתרחשות, שכן היא מרכיבה אוזניות. היא אינה שותפה לצלילים הדיאגטיים[6] של הסרט — רעש הגלים — שהדמויות השחורות ואנו הצופים שומעים. דני מבנה בסצנה זו את נקודת המבט של האשה הלבנה כמי שמתבוננת מהצד ומנסה להבין את המתרחש, אך אין לה הכלים להשתתף בחוויה במלואה. היא מתקרבת, אך לא ממש מגיעה. פתיחה זו מכתיבה את האווירה בהמשך הסרט, כפי שמיין מתארת אותה: ״אשה לבנה יכולה להתבונן ולנסות להבין את עברה, אבל תמיד יש יופי, מציאות וחוויה שמעבר לתפיסתה״ (Mayne 2005, 43).

לנקודת המבט במעבר לים יש חשיבות מכרעת לגבי ההתרחשויות שעדשת המצלמה נחשפת אליהן. הסרט מפוצל לשלוש פרספקטיבות: כל אחד משלושת חלקיו מוצג מנקודת המבט של אחת משלוש האחיות. הצופים נדרשים להשלים את הידע שנצבר על חייהן הפרטיים של האחיות ועל האירועים הפוליטיים באלג׳יריה בהתאם לדרגת המעורבות של הדמות. החלק הראשון של הסרט מתואר מנקודת מבטה של זון (Zon), האחות הגדולה, עקרת בית הממעטת לצאת את ביתה, שבעלה פול, קצין בחיל הים הצרפתי, כמעט אינו נמצא בסביבה מתוקף תפקידו. חלקו השני של הסרט מציג את מַלן (Malène), האחות האמצעית, שרואן עצמה מגלמת אותה, הנושאת בתפקיד מפרנסת המשפחה ומבלה שעות רבות במחיצת העובדים האלג׳ירים בשדות. לבסוף, חלקו השלישי של הסרט מוצג דרך

6 קול הנובע מהעולם המתואר בסרט (הדיאגזיס), בניגוד לפס־קול של סרט שנוסף מאוחר יותר בעריכה.

עיניה של גריט (Gritte), האחות הצעירה והמרדנית, העובדת כאחות בבית חולים מקומי. עבודתה מביאה אותה מהפרברים אל העיר ומארוסה הצרפתי אל זרועותיו של מורד אלג׳ירי.

4. הבית הקולוניאלי

הנשים בסרטיהן של דני ושל רואן מוצאות את עצמן מעורבות בקונפליקטים פוליטיים דווקא בחזית הביתית. בעוד שסרטים מוקדמים יותר על הקולוניאליזם התעלמו לחלוטין מהבית הקולוניאלי, או שהראו אותו רק כדי שהגבר יוכל לעזוב אותו ולצאת להרפתקאות הכיבוש שלו, ההתמקדות בחוויות של נשים קולוניאליות לבנות מספקת לצופים מבט מבפנים על הבית הקולוניאלי ועל מערכות היחסים הנוצרות בתוכו וסביבו. הבית הקולוניאלי הלבן הופך לקרקע פורייה לבחינה מחודשת של יחסי הכוח הקולוניאליים ושל ייצוג מערכות היחסים בין כובשים לסובייקטים קולוניאליים.

מבחינה היסטורית, הגעתן של נשים לבנות לקולוניות בסוף המאה ה־19 ובתחילת המאה ה־20 הכתיבה סטנדרטים חדשים של ארגון הגבולות והמרחב החברתי בקולוניות, כך שיתאימו לאופן שבו קובעי המדיניות הקולוניאלית תפסו את הצרכים של נשים לבנות ושל ילדיהן (Stoler 2002, 55). מרחבים אינטימיים, כמו בתים קולוניאליים, הפכו נתונים לפיקוח חברתי קפדני כדי להתאימם למה שנחשב הולם בשביל נשים אירופיות. ספרי הדרכה ביתיים, הגבלות על נישואין בין־גזעיים והמלצות של רופאים על סגרגציה ועל שמירה על היגיינה היו בין הכלים שנועדו להגן על האופי האירופי של המושבות האירופיות (שם, 55).

ארגון הגבולות זוכה לחשיבות מיוחדת **במעבר לים**. המרד האלג׳ירי פורץ, וככל שהוא צובר תאוצה כך הנשים הופכות מוגבלות יותר ויותר לשטח הבית. הנופים היפהפיים של הים הפתוח, הנשקפים מחלונות הבית, מתחלפים בגדרות התיל המקיפות אותו, כשהן דורסות את ערוגות הפרחים המטופחות. שקי חול מוצבים לפני הדלתות והחלונות כדי להגן על יושבי הבית מפני ירי, ומערכת אזעקה מותקנת כדי שאפשר יהיה להזעיק עזרה בשעת חירום. מהלך זה החל כבר בסיקוונס[7] הכותרות בתחילת הסרט, כפי שהזכרתי קודם: המצלמה נעה כלפי מטה, מהשמיים הכחולים דרך הים הפתוח, עד שהיא נתקלת בגדר תיל קוצנית.

שוקולד אף הוא מדגיש את הארגון המרחבי: הבית הקולוניאלי ממוקם על אדמה שטוחה מול הר עצום המתרומם מתוך המישור. כדי להתגרות עוד יותר בטבע האפריקני, אבנים צבועות בלבן מסמנות את שביל הגישה המוביל ממש עד הבית, וכל גזעי העצים הנמצאים בשטח הבית צבועים אף הם בלבן. המרחב הפנימי והמרחב החיצוני של הבית הקולוניאלי מחולקים בבירור לשלושה אזורים: האזור של הלבנים; מרחב העבודה של משרתיהם השחורים; ואזור המגורים של המשרתים, שאליו דני לעולם אינה נכנסת עם מצלמתה. חלוקה זו מארגנת את תנועת האנשים במרחב ומעלה בקרב הצופים שאלות

7 רצף של שוטים. במקרה זה, רצף של שוטים המלווים את כותרות הפתיחה של הסרט.

חשובות: מי מורשה להיכנס ולצאת דרך הדלת הראשית? מי חייב להשתמש בכניסה האחורית? ולמי אסור לחלוטין להיכנס לתוך הבית? באילו תנאים מורשה ה־houseboy להיכנס לחדרה של האשה הלבנה, בלילה, כשהוא נושא רובה טעון? מדוע הוא מגורש למחרת מחדרה של המאדאם בבושת פנים, לאחר שסידר את בגדיה האינטימיים?

ארגון המרחב משפיע על מערכות היחסים הנבנות בבית הקולוניאלי, שכן הוא קובע את סוג האינטראקציות האפשריות בין אירופים לאלו שאינם אירופים. בסרטיהן של דני ושל רואן הדבר בולט במיוחד במערכות היחסים בין נשים וילדות לבנות לבין סובייקטים קולוניאליים, בעיקר גברים. סטוארט הול (Hall 1992, 49) מזהה **בשוקולד** "רומנסה משפחתית קולוניאלית" — גרסה משוכללת של הרומנסה המשפחתית הפרוידיינית (Freud 1991 [1908]) — המורכבת מהאב מרק (Marc), מהאם אמֶה (Aimée), מהילדה פרנס ומהמשרת פְּרוֹטֶה, והפועלת כמנגנון מרכזי של כוח ושל מיניות בסרט. עם זאת, אביה של פרנס כמעט אינו נוכח בבית, שכן מיד עם הגיעו של פרנס ושל אמֶה יוצא האב לאחד ממסעותיו ובכך מאפשר לרומנסה משפחתית אחרת להתפתח — בין פרוטה כאב חלופי, אמֶה ופרנס. בכלל, נוכחות קבועה של גברים לבנים בבית הקולוניאלי היא מחזה נדיר בשני הסרטים. כך, לוּק סגַלן **בשוקולד**, הנווד הלבן בעל המראה הנשי, שמתעקש לישון ולהתקלח בחוץ אך בוחר להישאר בבית ולא לצאת עם מרק למסעותיו, נתפס כמי שמערער בנוכחותו את גבולות הבית הקולוניאלי, על מאפייניו המגדריים והגזעיים. ג'ילדס, בעלה של מַלן **ממעבר לים**, נראה לאורך הסרט כשהוא בתנוחת ישיבה, לרוב עם ספר בידו. הוא מסרב לקחת על עצמו את התפקיד המסורתי של מפרנס המשפחה ומתבצר בבית עם הילדים.

שוקולד מקדיש תשומת לב מיוחדת לתפקידו של ה־houseboy פרוטה בתהליכי החִברוּת של פרנס. אף שפרוטה אינו ממונה באופן רשמי למשגיח על פרנס, הרי מעצם נוכחותו בבית ועקב המחסור בילדים אחרים בסביבה, פרנס מוצאת את עצמה בקרבתו רוב הזמן. בכך יוצא הסרט נגד מסורת מערבית הדוחקת דמויות מסוג זה אל מחוץ לפריים. אן מקלינטוק מציינת לדוגמה, שפרויד הכיר במכתביו הפרטיים בתפקיד שמילאה המטפלת ממעמד הפועלים בתהליכי גיבוש זהותו המינית והפסיכולוגית, אך כאשר פנה לכתוב את התיאוריה האדיפלית נמחקה דמותה של המטפלת מהמשוואה ותפקידה המכונן התפצל בין האב לאם (McClintock 1995, 87–88). מחיקת המטפלת מהמשוואה אפשרה לפרויד לייצר תיאוריה אוניברסלית, המתעלמת מגורמים חברתיים־כלכליים וההופכת את המשפחה המונוגמית לסכמה העוברת בירושה (שם, 93). **בשוקולד**, לעומת זאת, גם אם רוב האנשים בבית הקולוניאלי מתעלמים מנוכחותו של פרוטה, אנו כצופים מודעים אליו, שכן הוא ממלא מקום מרכזי הן בעלילה והן בפריים, לעתים קרובות אף בקדמת השוט.[8]

יחסי הקִרבה בין הילדה פרנס ל־boy פרוטה נבנים בהדרגה לאורך הסרט, ככל

[8] דני סיפרה לאן קפלן (Kaplan 1997, 168) שביצירת דמותו של פרוטה הושפעה מכתיבתו של פרנץ פנון על הסובייקט השחור בספרו **עור שחור, מסכות לבנות** ([1967] 2004).

שהשניים מבלים זמן רב יחד. נראה שפרנס מוכנה לסמוך על פרוטה כמעט מהרגע הראשון: היא אוכלת כריך עם גבינה ונמלים שפרוטה מכין לה ומאפשרת לו למרוח דם תרנגולת על ידה בלי להניד עפעף. רגעים אלו בסרט, החומקים מעיני המבוגרים, גובלים ביחסים אסורים, לפחות לפי הנורמות הקולוניאליות הדוגלות בסגרגציה. בניגוד לקפלן, המאמינה שיחסיהם של פרנס ופרוטה הם "א־מיניים לחלוטין" (Kaplan 1997, 165), ההקבלות הנוצרות בין יחסיהם של פרנס ופרוטה לבין יחסיהם של אמֶה ופרוטה, וכן ההקבלות ליחסים בין מְגַדֵּל הקפה הצרפתי לבין המשרתת/המאהבת השחורה שלו, מקשות לדעתי על התבוננות נאיבית זו. לו היו קשרים אלו נודעים להוריה של פרנס ספק אם היו מתירים לפרוטה להישאר בקרבתה. במ**עבר לים** למשל, מלן מספרת לבעלה ערב אחד שראתה את אחייניתה מנשקת את לקדר (Lakdhar), הנער האלג׳ירי שגדל בביתם מאז היה ילד. הנערה הצעירה נדרשת להתנצל מיד ולהבטיח שלא תחזור על המעשה, וְלֹא יספרו על כך לאמה והיא תיענש.

לדברי אן לורה סטולר (Stoler 1997, 149), המתבססת על מישל פוקו (Foucault 1978), השיח שהתנהל במאה ה־19 על מיניות של ילדים — הן באירופה והן בקולוניות — לא התמקד כל כך בפחד פן ילדים ייגעו בעצמם, אלא בפחד שמא גופים אחרים, כמו מטפלות או משרתים ממעמד נמוך ולרוב מוגזע, ייגעו בהם. בהקשר הקולוניאלי חששו בעיקר מן הקרבה בין ילדים אירופים לבין המשרתים והמטפלות. על פי התפיסה הרווחת במאה ה־19, ילדים אירופים לא נחשבו לגמרי בני אדם, ולכן ילדים הוצגו כ"אחרים" באמצעות השוואתם לבעלי חיים, חסרי משמעת ואיפוק מיני, בעלי אינסטינקטים בסיסיים — בדומה לכתיבה שנפוצה באותה תקופה על אחרים מוגזעים (שם, 151). מכתיבי המדיניות הקולוניאלית האמינו ש"ילדים אירופים היו חשופים להדבקה תרבותית כאשר שיחקו עם ילדי המשרתים וחיקו שפות, מחוות ומנהגים מקומיים" (Stoler 2002, 35). מסיבה זו נשלחו ילדים רבים ללמוד בפנימייה ברגע שגילם אִפשר זאת. בהתאם להיגיון זה, שכירתו של לוק כמורה פרטי לפרנס מרחיקה אותה מפרוטה ומטקסיהם הפרטיים.

אם לשפוט לפי מ**עבר לים**, נראה שהיחס לילדים לבנים היה סלחני יותר מהיחס לילדות לבנות בהקשר זה. כאשר אחד מבניה של מלן משחק־נלחם בילד אלג׳ירי, זוהרה, המשרתת האלג׳ירית, מורה להם להפסיק, ואילו ההורים מרגיעים אותה ומרשים לילדים להמשיך. לעומת זאת, סצנה החוזרת על עצמה בשינויים קלים ב**שוקולד** וב**מעבר לים** מדגימה היטב את החרדה פן ילדות אירופיות תשחקנה בחוץ, בבוץ, עם אחרים מוגזעים. ב**מעבר לים** נראית בתה של מלן משחקת יחפה בבוץ, כשלקדר עובד בערוגת הפרחים. בתגובה קוראים ההורים לילדה לצאת מן הבוץ, ראשון אביה ואחריו אמה. ב**שוקולד** פרנס מטפסת מחלון חדרה ומתגנבת החוצה יחפה, אך הפעם לא אביה ולא אמה הם שנוזפים בה, אלא דווקא אחת העובדות השחורות שבחצר היא שפונה אליה במעין התבדחות: "את לא במיטה? את תהפכי לשחורה ואבא שלך יצעק!". החוק של הפטריארך/מטריארכית הלבנים נאמר כאן מפי האשה השחורה, החושפת בדיוק את החשש שבבסיס חיי היומיום של המשפחה הקולוניאלית, כפי שסטולר מיטיבה לתאר.

הילדים הלבנים בשוקולד ובמעבר לים עדים למתרחש בבית הקולוניאלי ולומדים קטגוריות של גזע מתוך התבוננות בהתנהגות של הוריהם ושל הסובבים אותם כלפי הסובייקטים הקולוניאליים, וכן מתוך האינטראקציה האישית שלהם עמם. פרנס למשל היא חלק מהפרויקט הקולוניאלי, אך היא אינה ניצבת בראש מנגנוני הכוח; מעמדה זה הוא שמאפשר לה להתקרב לנקודת המבט של פרוטה, הגבר השחור, או ה־boy כפי שהוא מכונה בפי הדמויות הלבנות. עם זאת, פרנס מודעת לכוח שבידיה והיא אינה מהססת להשתמש בו כדי להאציל את סמכותה על פרוטה בכמה הזדמנויות. פרנס היא אפוא עדה מעורבת בפרויקט הקולוניאלי: היא אינה אשמה בהתרחשות, אך היא בהחלט אינה נאיבית. כמו פרנס הבוגרת, גם פרנס הילדה נמצאת במצב של בין לבין — בין הוריה הקולוניאליסטים לפרוטה הסובייקט הקולוניאלי, בין עדה למשתתפת פעילה.

5. געגועים מהגלות

עד כה ניסיתי להראות, שהביקורת שמביעים הסרטים שוקולד ומעבר לים על תפקידיהן של נשים ושל ילדות לבנות בפרויקט הקולוניאלי חותרת תחת הדחף הנוסטלגי. עתה אעבור לאפשרות נוספת של חתרנות, שמציע סלמאן רושדי (Rushdie 1991) בהתייחסו לנוסטלגיה האישית שלו למולדתו, כפי שהיא מתבטאת בספרו ילדי חצות (Rushdie 1980). רושדי טוען שהסופר הכותב בגלות, מחוץ להודו, רדוף בידי הדחף להסתכל לאחור, אך הוא לעולם לא יוכל לייצר בדיוק את הדבר שאבד, אלא רק מולדת דמיונית העשויה מראות שבורות (Rushdie 1991, 10–11). אולם הזכוכיות אינן רק מראה של נוסטלגיה, אלא גם כלי שימושי בידי הסופר הגולה המבקש לכתוב בהווה (שם, 12). לפי רושדי, זיכרונות נוסטלגיים מתחרים בהיסטוריה הממסדית, והנוסטלגיה של אמנים בגלות יכולה לסייע להם להאיר את העבר באור שונה ולחשוב עליו מחדש (שם, 14).

הגלות הפוליטית של רושדי והגלות הפריבילגית של דני ושל רואן אינן שייכות כמובן לאותה קטגוריה. כפי שאדוארד סעיד טוען, פקידים קולוניאלים חיים אמנם בגלות, אך הם לא גורשו ממולדתם (Said 1996, 144). עם זאת, ייתכן שילדים קולוניאלים, שבילו את רוב חייהם מחוץ לארץ מולדתם שלא מבחירה אישית, אינם חשים שייכות למולדתם האירופית.[9] יתרה מזו, על סף תהליכי הדה־קולוניזציה היו הילדים הקולוניאלים מודעים במיוחד לאופי הארעי של ביתם בקולוניה. דני סיפרה על כך בריאיון: "אבי היה פונקציונר קולוניאלי ולכן ידעתי שאני רק עוברת אורח. לא איבדתי את ארצי, מפני שהיא מעולם לא היתה שייכת לי. שום דבר לא היה שייך לנו... השתייכתי למדינה — צרפת — שעליה לא ידעתי דבר" (Mayne 2005, 10–11).

9 נקודה זו מודגשת בסרטו של רג'יס ורגניאר, הודו־סין (*Indochine*, 1992): עקב המהומות הפורצות בהודו־סין, אליאן (קת'רין דנב) נאלצת "לחזור" למולדתה צרפת — ארץ שמעולם לא ביקרה בה.

כמו ספרו הנוסטלגי של רושדי, גם הסרט **שוקולד** נוצר מתוך תחושת הנוסטלגיה של דני לביתה האבוד באפריקה. ב־1984, כאשר טיילה עם וים ונדרס ברחבי ארצות הברית בחיפוש אחר אתרי צילום לסרטו **פריז, טקסס** (Paris, Texas, 1984), העלו בה הנופים המדבריים זיכרונות מילדותה באפריקה. במהלך נסיעותיהם שאלה את עצמה דני: "האם לי יש נוף?... השטח שלי לא היה ממוקם בארצות הברית, או אפילו בצרפת (שבה נולדתי), אלא במדינות מסוימות באפריקה. ידעתי שאני חייבת לחזור לאפריקה כדי לעשות את **שוקולד**".[10] כמו דני, גם גיבורת סרטה פרנס נשאבת לזיכרונות מבית ילדותה באפריקה מתוך המראות והנופים הניבטים אליה בנסיעה במכונית.

בסרט **שוקולד** נוצר שילוב מעניין בין מרחב לזמן, בין נופי אפריקה לבין תקופת הילדות של פרנס. כפי שבוים כותבת על זיכרונות נוסטלגיים:

> במבט ראשון, נוסטלגיה היא [תחושת] געגועים למקום, אבל למעשה זוהי ערגה לזמן אחר — זמן הילדות שלנו, הקצב האיטי יותר של חלומותינו. במובן רחב יותר, נוסטלגיה היא התמרדות נגד הרעיון המודרני של זמן, זמן ההיסטוריה והקִדמה. [הסובייקט] הנוסטלגי מתאווה להכחיד את ההיסטוריה ולשוב למיתולוגיה פרטית או קולקטיבית, לבקר מחדש בזמן כמו במרחב, אגב סירוב להיכנע לאי־ההופכיות של הזמן, המעיקה על המצב האנושי (Boym 2001, xv).

אנו חשים נוסטלגיה לזרימה אחרת של הזמן, לדבר שאיננו יכולים לחזור אליו כמבוגרים. כפי שממחישים הסרטים, זמן הילדות שלנו והבית שבו גדלנו כרוכים זה בזה בקשר בלתי ניתן להתרה.

הנוסטלגיה בסרטיהן של דני ושל רואן אינה נובעת מגעגועים לתקופה הקולוניאלית, נושא שבו התמקדו המבקרים עד כה, אלא מכמיהה לבית ילדותן שהיה בקולוניות. אולם בית ילדותן אינו מקום שפשוט לחזור אליו, אלא הוא אתר טעון היסטורית ופוליטית. במקרה של דני, ילדותה בקמרון התאפיינה בשקט יחסי, ולכן רק קטעים בודדים בסרט מרמזים על ראשיתה של התארגנות אנטי־קולוניאלית. קמרון היתה אמנם מושבה צרפתית, אך לא היתה בה נוכחות רבה של מתיישבים, והיא זכתה לעצמאות ב־1960 בלי בעיות מיוחדות (Chamberlain 1999, 76). לעומת זאת אלג׳יריה של רואן, הן בילדותה והן בסרט, היא אבק שרֵפה העומד להתלקח. מספרם הרב של המתיישבים הצרפתים והעובדה שצרפת ראתה במושבה זו בשר מבשרה הובילו לעימותים אנטי־קולוניאליים אלימים במיוחד (שם, 73–74). להיסטוריה קולוניאלית שונה זו יש השפעה הן על המבנה הנרטיבי והן על האווירה בסרטים. בשוקולד הגעגועים לזמן ולמקום — קמרון הקולוניאלית — משתלבים בגעגועים לתקופת הילדות, דרך הפלשבק של פרנס הבוגרת לבית ילדותה בקמרון של שנות החמישים. הסרט נע בקצב איטי למדי וסגנון העריכה והצילום רגוע וזורם. במעבר **לים** רואן מעצבת

[10] Mayne 2005, 15. לציטוט המקורי, ראו Truong 2003, 73–74.

מחדש את ההיסטוריה המשפחתית שלה באלג׳יריה. האירועים מתקדמים בקצב מהיר, רצוף עליות ומורדות, והגודש הסגנוני מבטא את עומס הרגשות ואת האלימות המתפרצת.

הבית הקולוניאלי הלבן משמש בסרטים מרחב תשוקה וגעגועים, אתר של ראשוניות ושל שייכות ולבסוף — אובייקט אבוד של נוסטלגיה. עם זאת, "שיבה הביתה" — אותה תרופה שנחשבה הטובה ביותר לחולים שאובחנו כסובלים מנוסטלגיה במאה ה־17 — "אינה באה בחשבון", כותב סעיד (Said 1996, 142), וסרטיהן של דני ושל רואן מכירים בכך ומקבלים זאת. דני ורואן, מנקודת מבטן כנשים בוגרות, חוזרות לאירועים מתקופת ילדותן אך אינן מציגות את השיבה הביתה כאפשרות. במונחיה של בוים, סרטיהן הם דוגמה ל"נוסטלגיה רפלקסיבית", סוג אינדיבידואלי ותרבותי של נוסטלגיה המציגה נרטיב אישי, מתמקדת בפרטים הקטנים ובסימני זיכרון ודוחה דחייה מתמדת את החזרה הביתה עצמה (Boym 2001, 49). כך פרנס המבוגרת בשוקולד מבקרת מחדש בזיכרונותיה אירועים מילדותה, אך נמנעת מחזרה פיזית לבית עצמו במינדיף. גם לאחר שקנתה כרטיס נסיעה היא נמנעת מלנצלו; במקום זאת היא עולה על מטוס ועוזבת את קמרון. בהיותה חולת נוסטלגיה מודרנית, אך גם פוסטקולוניאלית, היא יודעת שהשיבה הביתה "אינה מבשרת הבראה של זהות; היא אינה שמה קץ למסע במרחב הווירטואלי של הדמיון" (שם, 50).

6. "אני אחזור!"

כיוון ששיבה הביתה "אינה באה בחשבון", האפשרות ששוקולד מציע לסובייקט הנוסטלגי היא מסע חזרה. בשנות השמונים, כך נראה בסרט, חוזרת פרנס לקמרון כאשה בוגרת. מסעה במרחב לקמרון הפוסטקולוניאלית מעלה בה זיכרונות המחזירים אותה לזמן עבר, לקמרון הקולוניאלית של ילדותה. זיכרונות אלו חלקם חיוביים וחלקם שליליים, לעתים אף טראומתיים. הטראומה האישית — אובדן הבית הקולוניאלי ומערכת היחסים עם פרוטה — מצטלבת עם הטראומה הלאומית — אובדן הקולוניות הצרפתיות. אקט החזרה פותח מחדש "פצע שזועק, שפונה אלינו בניסיון לספר לנו על מציאות או על אמת שאינה זמינה אחרת" (Caruth 1996, 4). לפי הגדרתה של קרות׳, תסמונת פוסט־טראומתית (PTSD) היא

> תגובה, לעתים מאוחרת, לאירוע או לאירועים מהממים (overwhelming), תגובה הלובשת צורה של הזיות, מחשבות, התנהגויות או חלומות החוזרים ומפריעים והנובעים מהאירוע, לצד רדימות (numbing) שייתכן שהחלה בזמן החוויה או לאחריה, ולעתים אף עוררות מוגברת והימנעות מגירויים המאזכרים את האירוע" (שם, 4).

אחד המאפיינים המרכזיים של הטראומה הוא החביון (latency) או ההשתהות (belatedness) שלה: קורבן הטראומה אינו מסוגל לתפוס ולהטמיע את החוויה הטראומתית בזמן התרחשותה. לכן האירוע הטראומתי ממשיך לרדוף את הקורבן וחוזר שוב ושוב בחלומותיו או בחיי היומיום.

הסובייקט הנוסטלגי וקורבן הטראומה מתמזגים במסע החזרה. כפי שמריאן הירש וליאו ספיצר מראים, מסע חזרה למקום שנחשב בית, אך בו בזמן שימש אתר התרחשות של אירוע טראומתי, מורכב מזיכרונות שליליים וחיוביים ומעורר אמביוולנטיות (Hirsch and Spitzer 2003). "באקט החזרה, אמביוולנטיות זו אינה מייצרת נרטיבים מתקנים אלא סוג של פרפורמטיביות, יצירה של תסריט המחזיק את שני צדי העבר בשדה הראייה בו בזמן, בלי ליישב ביניהם בהכרח או לרפא את הקרע" (שם, 84). אקט החזרה, לשיטתם של הירש וספיצר, יכול להיות יותר ממסע חזרה פיזי: במקרה של הירש זהו מסע לארץ המולדת שממנה נאלצו הוריה לברוח בזמן מלחמת העולם השנייה, ובדוגמה של שוקולד זהו מסע חזרה שעורכת הגיבורה כחלק מהנרטיב של הסרט. סרטי נוסטלגיה, המבנים זמן ומרחב, יכולים לשמש כלי למסע בזמן ובמרחב אל מקור אבוד של געגועים נוסטלגיים. הם יכולים להציג גרסה פרפורמטיבית של ההיסטוריה, ועל כן הם סופגים ביקורת לא פעם ומוצגים כמקור דמיוני של אותנטיות.

את אקט החזרה אפשר לקרוא בו בזמן גם כסימפטום של טראומה בטקסט הקולנועי. בניגוד לדחף החזרה של הנוסטלגיה כפעולה נשלטת ורצונית, החזרה הבלתי נשלטת של הטראומה היא בלתי רצויה ולרוב תת־הכרתית, כפי שתיארה זאת קרות'. לדברי תומס אלזסר, תיאוריה של טראומה בשירות הפרשנות הקולנועית עשויה לסייע לחוקרים לפתח הרמנויטיקה חדשה לקריאת סרטים ולחשיבה על הנוכחויות הנעדרות בטקסטים.[11] במאמרו בכתב־העת *Screen* כתב אלזסר:

> חוסר הייצוג של טראומה הוא גם סובייקטיבי (טראומה הופכת כשל של זיכרון למהותי) וגם אובייקטיבי (טראומה הופכת ייצוג לכישלון מהותי). הוא מאשר שעבור התרבות העכשווית, אירועים טראומתיים נעים סביב השאלה כיצד לייצג את הבלתי ניתן לייצוג (Elsaesser 2001, 195).

בהרצאותיו באוניברסיטת תל־אביב הציע אלזסר את המונח הפרוידייני פרפרקסיס (parapraxis)[12] כמענה לשאלה "כיצד לייצג את הבלתי ניתן לייצוג". אלזסר מגדיר פרפרקסיס כסוג של מאמץ והתמדה הנושאים בדרך כלל תוצאות בלתי צפויות או בלתי רצויות, הכוללות החלפות או התקות בזמן ובמרחב. אלזסר רואה בפרפרקסיס דרך בלתי רצונית לייצוג קולנועי של אפקטים טראומתיים, באמצעות חזרתיות, איטרציה וגודש סגנוני המצביעים על חוסר כלשהו. לדידו האירוע הטראומתי הוא בעל "מעמד של מקור (מושעה) בייצור של ייצוג, שיח או טקסט, המתוחם או מושעה כיוון שהוא מאופיין בהיעדר עקבות" (שם, 199). בפרשנותו מתעניין אלזסר לא באירוע הטראומתי עצמו או בעיוות שלו, אלא דווקא במבנה הפרפרקטי

11 דבריי אלו מבוססים על הרצאותיו של תומס אלזסר באוניברסיטת תל־אביב ב־2004.

12 מקור המונח בגרמנית הוא Fehlleistung. אלזסר מסביר שמשמעות המילה Fehl היא כישלון אך גם חסר, ו־Leistung מתייחס לפרפורמטיביות וגם מכיל את המובן של עבודה (work).

של הטקסט, המצביע על נוכחות־נעדרות של טראומה: "מושהה, רודף אך אינו־רדוף, סומטי אך ללא סימנים נראים לעין" (שם, 200).

"אני אחזור!", קורא הכומר הדני בסרט **שוקולד** בשעה שהוא ובני משפחתו עולים על מטוס שלוקח אותם הרחק מקמרון, ובכך מבטא בו בזמן את הערגה הנוסטלגית לשיבה הביתה ואת החזרה האיטרטיבית של הטראומה. סרטים כמו **שוקולד** ו**מעבר לים**, שבהם נוסטלגיה לתקופת הילדות מתמזגת עם אירועים טראומתיים, מתייחדים ביכולת לחזור לראשוניות או למקוריות למרות הטראומה — לחזור לזמן ולמרחב של הילדות, שהם מקור הפצע. מקור זה — דמיוני או וירטואלי ככל שיהיה — מאפשר לסרטים לייצג את האירוע ה"בלתי ניתן לייצוג", להחזיק בו בזמן "את שני צדי העבר בשדה הראייה, בלי ליישב ביניהם או 'לרפא' את הקרע", ולייצר טקסט המבטא אמביוולנטיות כלפי האירועים ההיסטוריים. המבנה הפרפרקטי של שני הסרטים מדגיש אובדן פרטי ולאומי בתהליכים שהובילו לדה־קולוניזציה של אפריקה, בעוד הדחף הנוסטלגי מאפשר את החזרה למקור הטראומה — הקולוניות.

המבנה הפרפרקטי של **מעבר לים** מתבטא בחלוקת הסרט לשלושה חלקים, המתוארים מנקודות מבט שונות ומביאים לקיצוניות את החזרתיות ואת האיטרטיביות של הטראומה בסרט. פס־הקול מחזק את הנקודה: התימה המוזיקלית של הסרט — קטע מתוך האופרה בשלושה חלקים "אורפיאוס ואורידיקה" מאת כריסטוף ווילבלד גלוק — חוזרת על עצמה בגרסאות שונות ומציינת את המעבר מחלק אחד של הסרט למשנהו. הקשיים וחוויות האובדן של גריט, האחות הצעירה והיחידה מבין האחיות ששורדת את המאורעות באלג'יריה, רודפים את הצופים בסרט שוב ושוב. לא זו בלבד שהאירועים המתוארים בסרט מאופיינים באלימות ובטראומה, גם הדרך שבה הם נמסרים לצופה יוצרת אפקט טראומתי. לפי קרות', תסמונת פוסט־טראומתית נגרמת עקב "חוסר מוכנות [של קורבן הטראומה] להפנים את הגירוי, המגיע מהר מדי", ולכן השכל מזהה את האיום על הקיום הפיזי *"רגע אחד מאוחר מדי"* (Caruth 1996, 62, ההדגשה במקור). נדמה שהאירוע הטראומתי מוחמץ בזמן התרחשותו ולא נרשם בזיכרונה של הקורבן, "והחוסר הזה בחוויה הופך באופן פרדוקסי בסיס לחזרה ולסיוט" (שם, 62). הסרט כופה על צופיו לחוות אותו אירוע כמה פעמים וכך יוצר חוויה טראומטית, שנקלטת אצל הצופים רק באמצעות החזרתיות.

חִשבו למשל על הסצנה הבאה, המופיעה בחלקו השני של הסרט: מלן מתעוררת משנתה בשעת לילה מאוחרת, מביטה מבעד לחלונה ומגלה שגריט עומדת בחוץ, מאחורי שקי החול. מלן ממהרת לצאת החוצה ולברר מה קרה, ובעוד שתי האחיות משוחחות ביניהן נשמעות לפתע יריות רובה והן נכנסות הביתה בבהלה. אנו כצופים מפרשים את היריות כמתקפה של מורדים אלג'ירים, אך הסרט מציע לנו גרסה נוספת של האירוע מנקודת מבטה של גריט. בחלקו השלישי של הסרט מלן מפתיעה את גריט בחוץ בזמן שהאחרונה מנסה לתקשר עם מאהבה באמצעות פנס. אף שנושא השיחה ביניהן שונה לחלוטין הפעם, עמדת המצלמה נשארת זהה ומאפשרת לצופים לזהות את הסצנה ולהתכונן לקראת מה שעומד

להתרחש. רק כאשר הצופים חווים את הסצנה בפעם השנייה אפשר להבין את פשרן האמיתי של היריות: הריגת המאהב האלג׳ירי של גריט.

אפקט דומה מושג בסרט באמצעות מותה של זון בסיום החלק הראשון ובאמצעות מותה של מלן בחלק השני. זון מתה מסרטן בקיבה, כשהיא נראית מתפתלת ונאנקת מכאבים במיטתה; מלן נהרגת בידי מורדים אלג׳ירים. אולם אירועי מוות אלו אינם נרשמים אצל הצופים ברגע התרחשותם, שכן בסצנות הבאות מיד אחר כך מופיעות זון ומלן כמו חזרו מן המתים. הדמויות האחרות, בדומה לצופים, טרם עיכלו את מותן הפתאומי. האפקט הטראומתי בולט במיוחד במותה של מלן, המוצג בסרט פעמיים, בדומה למותה הכפול של אורידיקה מהסיפור המיתולוגי.[13] במקרה הראשון המצלמה ממוקמת בתוך המכונית עם מלן, המחליטה ברגע האחרון להצטרף לבעלה ג׳ילדס הנוסע אל העיר. מלן מספיקה בקושי לצאת מחניית ביתם והנה המכונית מותקפת בידי המורדים ומלן נוֹרֵית למוות בכדורים שנועדו לבעלה. מותה של מלן מוצג בפעם השנייה רק לקראת סיום החלק השלישי של הסרט, מיד לאחר שאחד מילדיה של זון מבשר לגריט שמצא את אמו שרועה על הרצפה ללא תזוזה. ב־voice over [14] נשמע קולה של גריט הקורא ״מלן״, והצופים עדים למעבר חד לשוט מגג הבית המראה את המכונית המתרחקת. כאשר המכונית נמצאת מחוץ לטווח הראייה נשמעת ירייה וג׳ילדס בוכה. בין סצנת המוות הראשונה לזו השנייה חולף זמן, שבו יכולים הצופים לעכל את האירוע האלים והמפתיע. העובדה שהמצלמה ממוקמת בפעם השנייה מחוץ למכונית, ואינה מאפשרת לראות את המתרחש, מחייבת את הצופים לשוב בדמיונם לתמונות של מלן הירויה בראשה ולחוות מחדש את טראומת האובדן.

שוקולד גם הוא בעל מבנה פרפרקטי, בהיותו מעגלי ורצוף חזרות, במיוחד בחלק הפלשבק של הסרט. הדבר נובע בחלקו מהעובדה שהסרט מציג פרנס כפולה — כמבוגרת וכילדה. כך מתקבלים מוטיבים ודימויים שונים, החוזרים על עצמם לאורכו. האפקט הטראומתי נוצר בעיקר מגודש בדימויים, למשל ריבוי תצלומי תקריב (close up) של כפות ידיים. הידיים ומגען ממלאים תפקיד מרכזי במערכות היחסים בשוקולד, הן בין פרנס לפרוטה והן בין אמֶה לפרוטה. לאורך הסרט עדים הצופים למגע בין פרנס לפרוטה: הוא מרים אותה על כתפיו, היא מעבירה את אצבעותיה על פניו, הוא צובע את ידה בדם תרנגולת ועוד. אך ברגע שאמֶה אוחזת בידה ברגלו של פרוטה כל המערכות משתבשות, ומכאן ואילך הידיים מסמנות את שבירת מערכת היחסים בין פרנס לפרוטה.

דימויי הידיים זוכים לבולטות ויזואלית מיוחדת בסרט, שכן הם מובילים אותנו היישר אל האירוע הטראומתי שבבסיסו: בגידתו של פרוטה באמונה של פרנס, בגידה המאלצת

13 לפי הסיפור המיתולוגי, אורידיקה מתה מהכשת נחש בשדה בשעה שנָסָה מפני גבר זר החושק בה. אורפיאוס יורד לשאול ומקבל הזדמנות להחזירה לעולם החיים, בתנאי שלא יסב ראשו אליה עד צאתם מהשאול. אולם הוא מסתובב אליה רגע לפני שהם מגיעים ליעדם ואורידיקה מתה בפעם השנייה.

14 קולה הדיאגטי של הדמות המושמע בפס־הקול, והמשמש בדרך כלל להעברת זיכרונות או מחשבות של הדמות.

את פרנס להבין את מקומה ככובשת קולוניאלית. לאחר שהוא מסרב לניסיון הפיתוי של אמֶה, פרוטה מוגלה לבקשתה מן הבית אל החוץ. פרנס, שאיבדה את חברה הטוב ביותר, מחפשת את פרוטה בשעת לילה בחדר הגנרטור. המצלמה ממוקמת מנקודת מבטה של פרנס — מזווית נמוכה כלפי מעלה — ומתקדמת עמה אל החדר הקטן. פרוטה המיוזע מביט בה מלמעלה והמצלמה עוברת לרגע לנקודת מבטו. זו אחת הפעמים הבודדות שפרוטה מסתכל על פרנס מלמעלה — תמיד נדמה היה שהוא בגובה העיניים שלה, בין שהוא מתכופף אליה ובין שהוא מרים אותה אליו. יחסי הכוח בסצנה מרמזים על המהפך שעומד להתחולל ביחסים ביניהם.[15] פרנס מתקרבת, מצביעה על צינור היוצא מהגנרטור ושואלת: "האם זה שורף?". פרוטה מניח את ידו על הצינור בשקט מוחלט ואוחז בחוזקה, ובכך גורם לפרנס להניח את ידה גם היא. כף ידה של פרנס מצולקת לנצח ונמחקים בה קווים מזהים. מערכת היחסים בין פרנס לפרוטה, שנבנתה בהדרגה ובעדינות לאורך כל הסרט, נשברת כאן באכזריות, ובו בזמן היא מקובעת באמצעות הסימנים הפיזיים שהכוויה הקשה מותירה בגופם.

אף שהסצנה מופיעה רק בסיום חלק הפלשבק ולקראת סיום הסרט כולו, המבנה הפרפרקטי של הסרט מוביל את הצופים אל הרגע הזה דרך הוויזואליה של הידיים ודרך השימוש בסאונד. הרעשים הבוקעים מחדר הגנרטור והממלאים את הסצנה מלווים את הסאונד הדיאגטי של הסרט בסצנות רבות אחרות. רעש הגנרטור נשמע בבירור ברקע של סצנות שונות לאורך הסרט, תחילה במרווחים של עשרים דקות (בסביבות הדקה העשרים, הארבעים והשישים מראשית הסרט); ככל שמתקרב הרגע הקריטי מתקצרים המרווחים לעשר דקות (בדקה השבעים, השמונים והתשעים). בתוך הזיכרונות הנוסטלגיים לבית הקולוניאלי שזורים אפוא סימנים לטראומת הפרידה מפרוטה ולאובדן הקשר הקרוב עמו, שכן לאחר סצנה זו פרוטה עוזב את החדר ויוצא מחייה של פרנס לנצח.

עם זאת, עזיבתו של פרוטה היא רק אחת משרשרת ארוכה של עזיבות ושל חזרות **בשוקולד** ו**במעבר לים**. קרות' מתייחסת למורכבות של נושא העזיבה והחזרה במסגרת הקריאה שהיא מציעה לתיאורטיזציה של פרויד למשחק ה־fort-da (Caruth 1996, 65–66). פרויד מבחין בכך שנכדו התינוק חוזר בכפייתיות על משחק מסוים: הוא משליך צעצוע הקשור בחוט ומושך אותו חזרה אליו (Freud [1920] 1961, 13–14). בכל פעם שהחפץ מתרחק ממנו הוא קורא "o-o-o-o", וכאשר הוא מושך אותו בחזרה הוא קורא "a-a-a-a". פרויד מפרש את הצלילים כמילים בגרמנית — fort (איננו) ו־da (שם) — ומסביר שבאמצעות המשחק הילד משחזר את עזיבת אמו ואת וחזרתה ובכך מנסה להתמודד עם חרדתו (שם, 14–15). לדברי קרות', פרויד מבין לבסוף ש"משחק העזיבה והחזרה הוא בסופו של דבר, ובאופן בלתי מובן, פשוט משחק של עזיבה" (Caruth 1996, 66).

"אני אחזור!", קורא הכומר הדני בסרט **שוקולד**, ובכך מבטא בו בזמן את הערגה

15 הפעם הקודמת שפרוטה התבונן בפרנס מלמעלה היתה אף היא בשעת לילה מאוחרת, כאשר הוא נקרא להגן על פרנס ועל אמה בחדר השינה. גם במקרה זה נרמז על היפוך ביחסי הכוח, שכן פרוטה אחז בידיו רובה טעון.

הנוסטלגית לשיבה הביתה ואת החזרה האיטרטיבית של הטראומה ברגע העזיבה. למעשה, שני הסרטים מאפשרים רק לדמויות מעטות לעזוב ולחזור, וגם להן — רק בתנאים מסוימים. **במעבר לים** פול, בעלה של זון, קצין בחיל הים הצרפתי, הוא זה שמורשה לעזוב ולחזור, ככל הנראה כדי שיוכל להעמיד צאצאים חדשים לאימפריה. **בשוקולד** הדמויות היחידות המסוגלות לחזור הן פרנס ואביה. מסע החזרה של פרנס לקמרון קשור אמנם במובהק לאביה: היא חוזרת כשהיא נושאת עמה לא רק את מחברתו האישית, הכוללת רשימות ושרטוטים ממסעותיו באפריקה, אלא גם את שעון היד הישן שלו — מה שמעניק משמעות מילולית חדשה לתשוקה הנוסטלגית "לבקר מחדש בזמן כמו במרחב". עם זאת, כל חזרה כזו מובילה בסופו של דבר לעזיבה נוספת.

הסרט **שוקולד** מציג כמה עזיבות: אביה של פרנס עוזב את הבית ויוצא למסע באדמות הנתונות לחסותו; האורחים התמוהים בבית הוריה של פרנס לאחר התרסקות המטוס עוזבים בהזדמנויות שונות; לוק סגלן מועזב בכוח בידי פרוטה באמצע הלילה. אך העזיבות המשמעותיות ביותר בסרט מתרחשות בצמידות טקסטואלית. הסצנה הלילית, שבה פרוטה עוזב את פרנס לאחר שבגד באמונה, נחתכת במפתיע לסצנת חוץ בשעות היום, המתארת את עזיבת הכומר הדני ומשפחתו. כאשר המטוס ממריא ומעלה אבק ממסלול ההמראה המאולתר, מתבצע בסרט מעבר חלק בזמן ובמרחב. השוט של הנוף המדברי משנות החמישים, הניבט מתוך המטוס, מתחלף בשוט של נוף הררי משנות השמונים הנשקף מתוך מכונית נוסעת — חילוף המסמל את התעוררותה של פרנס מהפלשבק ששקעה בו. מיד אחר כך פרנס עוזבת את קמרון בטיסה, לאחר שהגבר השחור מתחילת הסרט מסרב לניסיון הפיתוי שלה.

מעבר לים בנוי כולו סביב עזיבות (וחזרות) של הדמויות. מיד לאחר סיקוונס הכותרות נפתח הסרט בסדרת עזיבות של פול, בעלה של זון, שראשיתה באלג'יריה ב־1946. עזיבות אלו, המוצגות בזו אחר זו, מצולמות מאותה זווית ומאותה עמדת מצלמה — medium shot של פול על האונייה, קָט ל־medium shot של זון כשהמצלמה ממוקמת מאחורי גבה והיא מנופפת לפול לשלום — ומלוות באותו פס־קול אופראי. עדויות לזמן החולף בין עזיבה לעזיבה — ובין חזרותיו הבלתי נראות של פול — מספקים הילדים העומדים לצדה של זון, שמספרם עולה מפעם לפעם. התינוקת בריז'יט נולדת לאחר עזיבתו הסופית של פול.

אם כן, העזיבות של הדמויות האירופיות את אפריקה הן שמעצבות בסופו של דבר את הסרטים **שוקולד** ו**מעבר לים**: פרנס עוזבת את קמרון וגריט עוזבת את אלג'יריה, כששתיהן מבינות שאין להן עוד מקום באפריקה האנטי־קולוניאלית והפוסטקולוניאלית. הנרטיבים הפרטיים שלהן והרפלקסיה על סיפורי משפחותיהן הם סוג של "נוסטלגיה רפלקסיבית", המאפשרת לסובייקטים נוסטלגיים להרהר על עברם ועל חלוף הזמן (Boym 2001, 49). על כן, טוענת בוים, נוסטלגיה רפלקסיבית נושאת בה בעת מאפיינים של אבל ושל מלנכוליה, כפי שהגדירם פרויד:

אבל קשור לאובדן של אדם אהוב או לאובדן של מופשט כלשהו, כגון מולדת, חירות או

> אידיאל. אבל [הוא] חולף עם הזמן הדרוש ל"עבודת האבל"... מלנכוליה אינה חולפת עם עבודת האבל ואינה קשורה כל כך לעולם החיצוני. היא יכולה להביא לידיעה עצמית או להלקאה עצמית נרקיסיסטית מתמשכת... בנוסטלגיה רפלקסיבית יש יסודות הן של אבל והן של מלנכוליה... נוסטלגיה רפלקסיבית היא צורה של אבל עמוק שמבצעת עבודת האבל, הן על ידי תהייה על כאב והן על ידי משחק המצביע אל העתיד (שם, 55).

תהליכי הרפלקסיה שעוברות פרנס וגריט עשויים לשמש להן, כמו לצופי הסרטים, מעין תהליך של עבודת אבל והשלמה עם הפצעים הפתוחים מן העבר. רבות מהתיאוריות על טראומה גורסות שאפשר להתגבר עליה בעזרת נרטיב,[16] וסרטי הנוסטלגיה יכולים לסייע ביצירת נרטיב לאירועים טראומתיים. המקום של הצופה הקולנועי גם הוא משמעותי בעבודת האבל, שכן הוא דומה למקומו של המאזין למתן עדות על טראומה: דרך הנוכחות שלו, טוענים שושנה פלמן ודורי לאוב, "נולדת ה'ידיעה' של האירוע" (Felman and Laub 1992, 57).

פאם קוק משמיעה טענה דומה בספרה האחרון, העוסק בסרטי נוסטלגיה (Cook 2005). היא טוענת שסרטי זיכרון נוסטלגיים אינם מנצלים את הנוסטלגיה באופן נאיבי ואינם לוקים באידיאליזציה ובדה־היסטוריזציה של העבר: "סרט זיכרון נוסטלגי, אפילו בהתגלמויותיו התמימות ביותר, הוא בעל פוטנציאל להרהר על המנגנונים שלו עצמו ולעודד רפלקסיה בקרב הצופים" (שם, 5). לדברי קוק, בתהליך ההתבוננות לאחור מוזמנים הדמויות בסרט והצופים לסקור את העבר, להתאבל עליו ו"לגרש ממנו את השדים", ובדרך זו להשלים עם מצבם בהווה (שם, 11–12). אף שאני נוטה להסכים עם קוק על כך שנוסטלגיה מאפשרת לסקור את העבר ולהתאבל עליו, גירוש השדים שהיא מציעה נראה בעיניי פתח להתחמקות מנטילת אחריות על העבר. יתרה מזו: גירוש השדים נראה לי רחוק ממה שדני ורואן מציעות בסרטיהן, שכן פרנס וגריט מתאפיינות דווקא בשתיקתן לגבי עברן ובחוסר היכולת שלהן ליצור נרטיב קוהרנטי ולגרש את השדים. כך, הפלשבק של פרנס נגיש אך ורק לצופים; היא אינה חולקת את סיפור עברה עם מונגו־ווילאם פארק, הגבר האפרו־אמריקני שנותן לה טרמפ בהווה. באופן דומה, שתיקתה הרועמת של גריט בטקס חתונתה, כשהיא ממאנת להשיב לשאלתו של הכומר "האם תינשאי לגבר זה?", חותמת את הסרט ומותירה את כל השאלות לגבי העתיד פתוחות.

מעבר לכך, העובדה שפרנס וגריט עוזבות את אפריקה אינה סימן לכך שלאירועים הקשורים במקום הגיאוגרפי ובזמן ההיסטורי הללו אין יותר אחיזה בחייהן. ייתכן שהסרטים מתאבלים על העבר, אך הפצעים הפתוחים של הנוסטלגיה הקולוניאלית נותרים פעורים עד הרגעים האחרונים בסרטים, וככל הנראה גם מעבר להם. **במעבר לים** אחיותיה המתות של גריט מתבוננות בה מלמעלה כתמונות בסופר־אימפוזיציה[17] בקתדרלה בצרפת. גריט, הנרדפת

16 ראו Caruth 1996; Felman and Laub 1992; Hirsch and Spitzer 2003.

17 תמונות המודבקות זו על גבי זו.

בידי עברה, אינה מסוגלת להשיב לכומר, שנאלץ לשאול את שאלתו שוב ושוב. אחיזת העבר בשוקולד לובשת צורה של חפצי אמנות אפריקניים, המועלים על מטוסה של פרנס ומסמנים את המשך יחסי החליפין בין צרפת לבין הקולוניות שלה לשעבר.

לאחר שמטוסה של פרנס ממריא מתמקדת המצלמה ב־long shot בשלושה גברים אפריקנים העובדים בשדה התעופה. איננו יודעים מי מתבונן בהם, הם אינם מסתכלים למצלמה ואיננו שומעים אותם, שכן בפס־הקול מתנגן השיר "שוק אפריקני" ("African Market") מאת עבדאללה איברהים, גולה פוליטי מדרום אפריקה היוצר מתוך נוסטלגיה למולדתו. שוב אנו נמצאים בחוויה הלבנה של אפריקה — אנחנו יכולים רק להתבונן מרחוק ואין לנו גישה ישירה. לפרנס אין מקום בקמרון הפוסטקולוניאלית. קשה להבחין בכך, אבל אחד הגברים מגולם בידי איזק דה־בנקולה, השחקן המגלם את דמותו של פרוטה. דרכיהם מצטלבות, אך הם אינם נפגשים. סטוארט הול מסכם: "ייתכן שיגיע הזמן שבו צרפת ואפריקה יוכלו להיפגש מחדש, בתנאים שונים, אבל כרגע זה מוקדם מדי או מאוחר מדי בשביל סיומות נרטיביות פשוטות כאלה. הדבר היחיד שאין לבקש מאפריקה לעשות בשלב זה הוא לסלוח לאירופה על כל דבר שהוא" (Hall 1992, 51). אין יותר קשר בין פרנס לפרוטה בקמרון הפוסטקולוניאלית, אין בקשת סליחה ואין מחילה — לפחות לא בסיבוב הזה.

7. אפילוג

שימוש אחראי ומפוכח בנוסטלגיה הקולוניאלית עשוי לסייע בריפוי פצעי העבר באופן שאינו משכיח את העבר, אלא דווקא מנכיח אותו מחדש ומלמד אותנו לקחים לגבי ההווה והעתיד. האם נוסטלגיה קולוניאלית יכולה לשאת בחובה תכונות תרפויטיות גם בהקשר הישראלי? ככלות הכל, לפי בוים, ישראל היא המדינה היחידה בעולם שבה שרדה ההגדרה הרפואית של הנוסטלגיה במהלך המאה ה־20 (Boym 2001, 7). בוים תוהה: האם מעמדה המיוחד של הנוסטלגיה בישראל נובע מגעגועים מתמשכים לארץ המובטחת, או שמא מהכמיהה לארץ המולדת בגולה שנותרה מאחור?

ספרה של רונית מטלון, **זה עם הפנים אלינו** ([1995] 2001) — המשלב בין תצלומי סטילס לטקסט כתוב, לעתים בשפות שונות — הוא דוגמה לטקסט נוסטלגי ישראלי בעל רגישות פוסטקולוניאלית. אסתר, גיבורת הרומן, הנשלחת מישראל לדודה בקמרון, משמשת נקודת מפגש להיסטוריה של משפחתה, המתפרשת על פני שלוש ארצות: מצרים הקולוניאלית, קמרון הפוסטקולוניאלית וישראל. התצלומים העומדים לרשות אסתר, שחלקם חסרים באוסף המשפחתי ובטקסט, משמשים לה שברי זיכרון ונקודת מוצא להרהוריה. באמצעות פערי הזמן והמרחב שמייצרים התצלומים נפרסות שכבות של נוסטלגיה, החושפות את התפוררות הבית והמשפחה. המשחק עם הקִרבה לישראל ועם המרחק ממנה מאפשר את הרפלקסיה על הכפילות הנוסטלגית, שעליה הצביעה בוים.

יש מקום לחקר נוסטלגיה קולוניאלית בישראל ויש גם מקום לנוסטלגיה עצמה, אך אל לנו להתפתות אליה בנקל. נוסטלגיה שאינה מהרהרת במנגנוני הזיכרון המניעים אותה "מייצרת מפלצות", בוים מזהירה (שם, xvi). הסכנה שטומנת בחובה הנוסטלגיה היא שבמקום נוסטלגיה רפלקסיבית, המטילה ספק באמיתות היסטוריות, עלולה להיווצר נוסטלגיה רסטורטיבית, המאפיינת פרויקטים לאומיים ולאומניים והמנסה לאחות את קרעי הזיכרון ולחזור אל הבית הקולקטיבי האבוד (שם, 41). עם זאת, כפי שטוען רושדי, טקסטים נוסטלגיים, המציבים חלופה להיסטוריה הממסדית, מתארים מחדש את העולם ופוסעים צעד ראשון לקראת שינויו (Rushdie 1991, 14). במצב של קונפליקט מתמשך, כאשר אותו הבית משמש אובייקט של נוסטלגיה ליותר מקבוצה אחת, חשוב שנחזיק ברשותנו מגוון גרסאות מתחרות של זיכרונות פרטיים, ולא רק נרטיב לאומי אחיד.

ביבליוגרפיה

מטלון, רונית, [1995] 2001. **זה עם הפנים אלינו**, עם עובד, תל־אביב.

פנון, פרנץ, [1967] 2004. **עור שחור, מסכות לבנות**, תרגמה תמר קפלנסקי, ספריית מעריב, תל־אביב.

Boym, Svetlana, 2001. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.

Caruth, Cathy, 1996. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative History*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.

Chamberlain, Muriel, 1999. *Decolonization: The Fall of the European Empires*, Second Edition. Oxford: Blackwell.

Chutkow, David, 1989. "Angry Africa Seen in French Girl's Eyes," *San Francisco Chronicle*, 12 April 1989, Sunday Arts: 29.

Cook, Pam, 2005. *Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema*. London and New York: Routledge.

Dyer, Richard, 1997. *White*. London and New York: Routledge.

Elsaesser, Thomas, 2001. "Postmodernism as Mourning Work," *Screen* 42 (4) (Summer): 193–201.

Fanon, Frantz, 1967. *Black Skin, White Masks*, trans. Charles Lam Marksmann. London and Sydney: Pluto Press.

Felman, Shoshana, and Dori Laub, 1992. "Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening," *Testimony*, eds. Shoshana Felman et al. New York: Routledge, pp. 57–74.

Foucault, Michel, 1978. *The History of Sexuality*, Volume I: *An Introduction*, trans. Robert Hurley. New York: Vintage Books.

Freud, Sigmund, [1920] 1961. *Beyond the Pleasure Principle*, trans. James Strachey. New York: Liveright Publishing.

———, [1908] 1991. “Family Romances,” *On Sexuality: Three Essays on the Theory of Sexuality and Other Works*, trans. James Strachey. Harmondsworth: Penguin Books, pp. 217–225.

Greene, Naomi, 1999. *Landscapes of Loss: The National Past in Postwar French Cinema*. Princeton: Princeton University Press.

Hall, Stuart, 1992. “European Cinema on the Verge of a Nervous Breakdown,” *Screening Europe: Image and Identity in Contemporary European Cinema*, ed. Duncan Petrie. London: BFI Publishing, pp. 45–53.

Hirsch, Marianne, and Leo Spitzer, 2003. “‘We Would Not Have Come Here Without You’: Generations of Nostalgia,” *Contested Pasts: The Politics of Memory*, eds. Katherine Hodgkin and Susannah Radstone. London and New York: Routledge, pp. 79–95.

Jameson, Fredric, 1990. “On Magic Realism in Film,” in his *Signatures of the Visible*. New York and London: Routledge, pp. 128–152.

Kaplan, Ann, 1997. *Looking for the Other: Feminism, Film, and the Imperial Gaze*. New York and London: Routledge.

Kipnis, Laura, 1989. “‘The Phantom Twitchings of an Amputated Limb’: Sexual Spectacle in the Post-Colonial Epic,” *Wide Angle* 11 (4) (October): 42–51.

Mayne, Judith, 2005. *Claire Denis*. Urbana and Chicago: Illinois University Press.

McClintock, Anne, 1995. *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. New York and London: Routledge.

Mulvey, Laura, 1975. “Visual Pleasure and Narrative Cinema,” *Screen* 16 (3): 6–18.

Murray, Alison, 2002. “Women, Nostalgia, Memory: Chocolat, Outremer, Indochine,” *Research in African Literatures* 33 (2): 235–44.

Petrie, Duncan, 1992. “The Film-makers Panel,” *Screening Europe: Image and Identity in Contemporary European Cinema*, ed. Duncan Petrie. London: BFI Publishing, pp. 63–71.

Portuges, Catherine, 1996. “Le Colonial Féminin,” in *Cinema, Colonialism, Postcolonialism: Perspectives from the French and Francophone World*, ed. Dina Sherzer. Austin: Texas University Press, pp. 80–102.

Rushdie, Salman, 1980. *Midnight’s Children*. London: Picador.

———, 1991. *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981–1991*. London: Granata Books.

Said, Edward, 1996. “Reflections on Exile,” *Altogether Elsewhere: Writers on Exile*, ed. Marc Robinson. New York: Harcourt Brace, pp. 137–149.

Sherzer, Dina, 1996. “Introduction,” in *Cinema, Colonialism, Postcolonialism: Perspectives from the French and Francophone World*, ed. Dina Sherzer. Austin: Texas University Press, pp. 1–19.

Shohat, Ella, and Robert Stam, 1994. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. London and New York: Routledge.

Spitzer, Leo, 1999. "Back Through the Future," *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, eds. Mieke Bal, Jonathan Crewe and Leo Spitzer. Hanover and London: New England University Press, pp. 87–104.

Stoler, Laura Ann, 1997. *Race and the Education of Desire: Foucault's History of Sexuality and the Colonial Order of Things*. Durham and London: Duke University Press.

———, 2002. *Carnal Knowledge and Imperial Power: Race and the Intimate in Colonial Rule*. Berkeley, Los Angeles and London: California University Press.

Truong, Nicolas, 2003. "Claire Denis: 'Je suis un être séparé,'" *Le Monde de L'Éducation* 316 (July–August): 72–77.