



דצמבר 2021

מספרות המילה הכתובה לדימוי המצולם וחזרה

בנימין פרידנברג

מכלול יצירתה של אקרמן משקף את המהפכות הפוליטיות והאסתטיות בשדה האמנויות הפרנקופוני בין שתי מאות.

שנטל אקרמן פעלה לאורך המשברים המרתקים ביותר שפקדו את האמנויות לאחר מלחמת העולם השנייה, בדיאלוג הפורה בין ספרות לקולנוע. ילדותה של אקרמן בבלגיה של שנות ה-50 של המאה ה-20 עמדה בצל הרומאן החדש – ספרות שביקשה להיות אוטונומית ומנותקת מהעולם, מרוכזת בהרפתקה עצמה של הכתיבה והשפה. עולם עצמאי של מילים שבו סטוריטלינג של דמויות והקשרים על צירי זמן ומקום לינאריים אינם שכיחים. ספריהם של נטלי סארוט, קלוד סימון, מישל בוטור, רובר פנגיט, מרגריט דיראס ואלן רוב-גרייה טלטלו את הספרות והקולנוע של התקופה עם יצירות שבמרכזן דמויות נטולות מבנה עומק, לכאורה. רובם העלו על הכתב עלילה מצומצמת המשמשת רק מסך לדרמה המרכזית – מצבו הנפשי של המספר שמנהל דיאלוג עם אמצעי המבע הספרותיים והלשוניים ולא עם הדמויות. 'טרופיזמים' (*Tropismes*) של סארוט שהתפרסם לראשונה ערב מלחמת העולם השנייה ופעם נוספת ב-1957, מתאר תנועות מיקרוסקופיות של לשון בני אדם, בחוויית התנועה של הוצאת מילים מהפה או בלימתן בעת מפגש עם אדם אחר או קבוצה. באותה שנה התפרסם גם 'הקנאה' של אלן רוב-גרייה על מספר יודע-כול החושד בבגידה בין בני זוג, פרנקופונים החיים במטע בננות באפריקה. ספריו של קלוד סימון הושפעו מהציור ומהאמנות הפלסטית וכתובים כדיווחים חזותיים של תסכול ותבוסת האדם מול תקוות אנושיות שנגוזו. תוך שימוש מעורב בטכניקות לשוניות וקולנועיות בספרות, סימון מייצר רגעים של מונטאז' שכולו ויזואליה ומשיב חזרה לציור את המונח שהקולנוע שאל ממנו. לכל אלה ולספרים רבים אחרים הייתה השפעה רבת עוצמה על האמנויות, והם, לצד אמנויות אחרות, עיצבו מחדש את הספרות והקולנוע.

הקשר בין שתי האמנויות התהדק הודות למוטיבים החזותיים הרבים שאפיינו ספרות זו, שניתקה עצמה מעולמן הפנימי של דמויות והעלתה על פני השטח את עיניו של המספר המתבוננות בעלילה בתיאורים מפותלים ומורכבים של שוטים במצלמה. נקודת המבט של העין בספרים אלה והדרמה הגדולה של הכתיבה עצמה העשירו את הקולנוע בשעתו בחיפוש צורני וספרותי מקביל, ולהפך. הספרות הצרפתית הייתה מצויה באחד ממשבריה האתיים והעלילתיים הגדולים ביותר, כיצד לספר את סיפור מלחמת העולם השנייה ובאיזה אופן להראות את החורבן. הקולנוע העניק לספרות את חשיבות מבנה השטח וההתבוננות בהרס ובמוות מנקודת מבט שאינה פנימית או בהכרח ריאליסטית אלא מעלה על נס את האירוניה והעליבות של מצב האדם והחברה בתקופה זו.



ההיבטים הפוליטיים וההקשרים החברתיים הרבים של הספרים והסרטים בתקופת הרומאן החדש

מוסתרם ומודחקים ביצירות אך נוכחים היטב במבנה העומק שלהם. מלחמה, שואה, קולוניאליזם אירופי וחוסר התוחלת של החיים במערב משמשים כתמונות רקע שהעין מתאמצת להימנע מהן. שיתופי הפעולה בין מרגריט דיראס ואלן רוב-גרייה לאלן רנה מתייחסים ישירות למלחמה בהירושימה אהובתי (1959) או בעקיפין באשתקד במאריינבד (1961) שצולם בסמוך למחנה דכאו בפרברי מינכן ובו ביקרו השחקנים ואנשי הצוות מדי יום צילום, מחוץ לסט.

היצירות של הרומאן החדש עוסקות בנוכחות-נפקדות של המלחמה והשואה וממלאות את ההיעדר באמצעי מבע ספרותיים וקולנועיים שמרחיקים את הסטוריטלינג מהשפה. היצירה של אקרמן צמחה בהקשר היסטורי ואסתטי של ספרות תקופה זו. עידן שבו ההתייחסויות בספרות ובקולנוע לזיכרון האישי נכתבו דרך מסננת ופילטרים צורניים שהרחיקו את הקוראים מעלילות המשנה הפוליטיות של הספרים, אך הותירו את הסופרות והסופרים בעין הסערה החברתית של זהות וחיפוש מקום. לרובם ככולם היה קשר לזיכרון המלחמה והשואה בגוף ראשון. סרטיה הראשונים של אקרמן בצל הרומאן החדש היו מלאי ניגודים. הם ביקשו להחזיר את המשמעות והחשיבות לחלל, למקום, לדמות, לסיפור, לשפה, ויותר מכול – לזיכרון. להתקרב, לגעת, לכאוב, להיזקק מהטראומה של מלחמת העולם השנייה ולהתבונן בפרט ובמוות עצמו. כמו הפיצוץ של המטבח בסרטה הקצר הראשון של אקרמן 'לפוצץ את עירי' (1968) ובצרפתית – *Saute ma Ville*, להקפיץ את בני עירי, כמו ירקות במחבת, במובן המגדרי של מטלות האישה בבישול וטיגון במטבח ובמחאה אלימה כמו במרד הסטודנטים בצרפת. הפעולה הפומבית בשיתוף העיר בסיר הרוחת הפרטי, שהוא האסון והגורל של הדמות הנשית במרכזו, מפרקת את ההיררכיה בין האישי לקולקטיבי.

יקום המטבחים, החדרים והדמויות בסרטי אקרמן עוברים תהליך של השבה ושיקום מהריקנות ומההיעדר בספרי הרומאן החדש, דרך אותו כלי שבו השתמשו סופרי הז'אנר – השפה. אקרמן אף קוראת לסרטיה בשנות ה-60 וה-70 בשמות דאיקטיים מפורשים המחזירים לאובייקטים המצולמים את משמעותם הבסיסית והרגשית בקרבה אל המספרת – **חדר 1** (1972), **חדר 2** (1972), **ואני, אתה, הוא, היא** (1974). בסרט זה, 'אתה' הוא התסריט שאותו כותבת 'אני' הכלואה מרצונה בדירה ומנסה להרכיב סיפור. בנוסף, חשיבותם של התאריך ההיסטורי ואתרי התרחשות חוזרים אצל אקרמן למרכז הדיון ונוגעים בשאלות של זיכרון וזהות שרצוי לאחזר אותם או אף לשחזרם, כמו בסרטה ה-**15 באוגוסט** (1973).

סרטיה הראשונים בשנות ה-70 נכתבו קודם כסיפורים קצרים שאקרמן לא רצתה לפרסם. פעולת הכתיבה תפקדה כחלל פרטי שבו היא אוזנת בשני הקצוות של המילה – המספרת מכאן והנמענת מכאן. הצורה הספרותית הייתה הפורמט התסריטאי, שעליה התבססו הפקות סרטיה אף בשלב מאוחר יותר והשפיעו על הצורה והנרטיב הקולנועיים, לדוגמה **לילה ויום** (1991). גיבורת הסרט זיולי חולקת את שעות היממה עם שני גברים – האחד הוא נהג מונית בלילה והשני בשעות היום. דרך הלילה והיום היא חווה את פריז כעיר המציעה אפשרויות שונות לעלילות חייה. אלה אינן עלילות של חיי יומיום ריאליסטיים אלא פתרונות ספרותיים לחיים האמיתיים שהגיבורה מנסה להגשים. כמו רבים מסרטיה של אקרמן, זוהי חגיגה של השפה בין ספרות לקולנוע עם הקשרים היסטוריים, מוזיקליים ותרבותיים של צרפת.



סביב יציאת הסרט ז'אן זילמן, רחוב דו קומרס 23,
בריטל 1080 (1975), הרומאן החדש היה נתון למשבר

נרטיבי בז'אנר שכילה את עצמו, ונתפס כעינוג עצמי והתפנקות של סופרות וסופרים. האמנויות בצרפת, ובכלל זה הספרות והקולנוע, לצד חקר האנתרופולוגיה וההיסטוריה, פנו פנייה חדה אל עבר התייעוד, התחקיר והארכיב. הביקורת הספרותית והאמנותית של סוף שנות ה-70 ותחילת שנות ה-80 עודדה ספרות וקולנוע של קשר וחיבור היסטורי לעומת הנתק של הרומאן החדש. הסופר הפסיק להיות הנסיך הבודד שעושה את כל המלאכה מול הדף הריק אלא כמתווך צנוע יותר בין ההיסטוריה והדמויות שקולן לא נשמע. כך צמחה ספרות השטח בין סוציולוגיה ואנתרופולוגיה, המתעדת ומתחקרת את הדמויות שההיסטוריה שכחה. ליתר דיוק, דמויות שלא הטביעו את חותמן כלל על ההיסטוריה. אלה אינם גברים ששינו את מהלך המלחמה או פוליטיקאים משפיעים אלא סיפורי החיים הקטנים של דמויות שהן עצמן – היסטוריה. סוגה זו של מיקרו-היסטוריה (Microstoria) יובאה לצרפת מאיטליה של ההיסטוריון קרלו גינצבורג וגוללה סיפורים קטנים ווייניטות על יחידים, איכרים, נשים חסרות מעמד או משפחות שחיו לרוב בעליבות ואף אחד אינו זוכר אותם. דווקא התחקיר והעדויות של השולי והנידח כהיסטוריה תפסו מקום מרכזי בתרבות שמבקשת לספר מחדש את סיפורה של אירופה לאחר מלחמת העולם השנייה. בתוכה יצר לנצמן את שואה (1985) כסרט תחקיר של דמויות שוליים בגלגלי המלחמה, ובה ביימה אקרמן את סרטיה בשנות ה-80 וה-90.

המיקרו-היסטוריות של אקרמן מתעדות ומנכיחות את המטבחים וחדרי השינה, את המרחקים בין אדן החלון לשידה ובין דלת השירותים למסדרון. בשעה שהספרות הצרפתית חוזרת אל הסיפור ומנקה עצמה מהחזותי והאסתטי, הקולנוע של אקרמן עושה את המהלך ההפוך ויוצר את המיקרו-היסטוריה בהפניית המבט אל השולי-אסתטי. תנועות ה-pan של המצלמה מהמיטה לחלון וחזרה או הפריים הקבוע של חדרי הבית הופכים את החלל הפרטי לנוף היסטורי וטופוגרפי. משל היה זיכרון משוחזר, מפת דרכים שהתגלתה בתחקיר או תיעוד בעל חשיבות אפית. זהו קולנוע שמאמץ את השתיקה ואת רגעי האילמות של השפה לצד קטעי הקריינות או הדיאלוגים שנשזרים בסרטים דווקא בסצנות מפתיעות. הם אינם באים למלא חלל ריק של שתיקה מביכה על המסך אלא מעבירים דיווח רישומי וסיפורי שעומד בפני עצמו כחומר תיעודי.

עבודתה של אקרמן ניהלה דיאלוג ספרותי וקולנועי עם ז'ורז' פרק וניתן לראות בסרטיה את תמונת התשליל של ספריו וסרטיו. פרק תיפקד כחוליה מקשרת בין ספרות הרומאן החדש לספרות השטח של התחקיר והארכיב. אביו של פרק נהרג במלחמת העולם השנייה כחייל בצבא הצרפתי ואמו נספתה באושוויץ. שניהם היו מהגרים יהודים מפולין (Perec הוא פרץ) כמו הוריה של אקרמן. לאחר המלחמה, פרק היה פעיל בחוגים המרקסיסטיים של צרפת, במיוחד במעגל ה'יקו הכללי', שנקרא על שם סרטו של אייזנשטיין משנת 1929. מעגל זה פעל למען חופש העיתונות והביטוי בצרפת, במיוחד בזמן מלחמת אלג'יריה שבמהלכה וכמה שנים אחריה פעלה צנזורה בצרפת על הספרות והאמנויות. העיתונות והתקשורת שיצאו נגד המלחמה או הציגו דימוי שלילי של הצבא צונזרו או לא פורסמו לקהל הרחב. ניתן לראות בסגנון הספרותי של פרק, המביא אל הכתב רשימות אינוונטריות אינסופיים, כשפת קוד לתיאור מציאות עכשווית והיסטורית שאסור לספר אותה באופן ישיר. פרק סבר שיש למלא את חלל הזיכרון בספרות המתרחקת מהניסיון הדוקומנטרי לתפוס את המציאות. עבורו, הזיכרון לא ניתן לשחזור ולכן אין גם טעם להתחקות אחר הסיפור שמרכיב אותו. בתור ילד



שהוחבא בתקופת המלחמה, אין לו יכולת לזכור ולשחזר את חייו לאחור. רשימת המצאי הבדייונית-ספרותית משמשת עוגן אנושי להרכבת חיים שהיו ואינם ומספקת מבט אירוני על מצב האדם שאף את חייו שלו עצמו אינו יכול להרכיב.

המרחבים שפרק בנה הם חללים של שפה החושפים את שבריריות הלשון ומערכת הביטוי הלשוני. כתיבה פלינדרומית של סיפור לצד פרסום 'ההיעלמות', הרומן שנכתב כולו ללא האות e הנפוצה בצרפתית ורומאנים נוספים. האוטוביוגרפיה למחצה 'W או זיכרון-הילדות' שהתפרסמה באותה שנה שבה יצא **זאן דילמן'** מגוללת שתי עלילות מקבילות. האחת דיסטופית על אי שנקרא W ובו משטר טוטליטרי-ספרטני והשנייה מכילה תיאורים מקוטעים מילדותו של פרק בתקופת המלחמה. אקרמן ופרק התמודדו עם חוויות מטרנליות משותפות והפוכות. פרק הציב במרכז היצירה שלו את היעדרה של אמו והיעלמותה מחייו במלחמה, לעומת האם של אקרמן ששרדה את אושוויץ ושיחקה תפקיד מרכזי ונוכח בחייה ובסרטיה. השפה הספרותית אצל אקרמן מתפקדת כקולנוע של עדות ותחקיר שיש בכוחו להנכיח את המודחק ביחסים בין אם ובת. **במכתבים הביתה** (1986) ו-**No Home Movie** (2015) השיחה, המכתבים והזיכרונות מחזיקים את הקשר בין אקרמן לאמה בסרט התיעודי, ובין האם לבת בסרט העלילתי באופן חי ונושם. פעולות הדיבור והכתיבה הופכות לאקטיביזם של החלל הפרטי שיש להנשים אותו, אחרת הזיכרון ימות ועמו האם והבת. לחיות כדי לדבר. לספר כדי לחיות.

תיאור חללי המגורים בבניין הדירות הפריזאי בספרו של פרק 'החיים הוראות שימוש' (1978) מחולל אפקט הפוך. על ידי תיאור צילומי בשוטים ספרותיים, פרק מביא למרכז הפריים את ההיעדר של החיים שהיו ואינם, את השיחות שלא יתקיימו ואת הסיפורים שלא יסופרו. אקרמן ופרק עסקו בהגירה ובגזענות גם מחוץ לצרפת ויצרו סרטים בארה"ב. ב-1980 פרק הפיק יחד עם הבמאי רוברט בובר את הסרט התיעודי **סיפורים מאליס איילנד** שהביא עדויות של מהגרים על הגעתם דרך האי שהיה שער הכניסה לארצות הברית. בהשראת הסופרים נציגי הרומאן החדש והאוונגרד בארה"ב ויליאם פוקנר וג'יימס בולדווין, אקרמן רצתה לעסוק בגזענות הדרום האמריקאי ולפרק את הקסם הדרומי המלאכותי. ימים ספורים לפני תחילת הצילומים נרצח בטקסס אדם שחור. הוא הוכה למוות על ידי שלושה גברים לבנים, נכבל למשאית שלהם ונגרר מספר קילומטרים. במקום לעקוב אחר הסיפור בתקשורת האמריקאית, אקרמן מאפשרת לסיפור להתגולל לאט לאט ולחשוף את הטראומה בסרטה **זרום** (1999). שוטים ארוכים וראיונות עם שחורים ולבנים בסביבת הרצח חושפים את המחשבות והרגשות ומנכיחים את הכאב וההיעדר על ידי עדויות ופיסות של סיפור חיים. העדויות אינן משפטיות והתחקיר אינו מוביל לכתב אישום. זו לא אנטומיה של רצח וגם לא נתיחת גופה. המבט של אקרמן מתבונן בבני האדם ובנופי הטבע כמיקרו-היסטוריה מנטלית ופיזית. המצלמה נוסעת הלך ושוב על הכביש שבו נגרר הקרבן ומתבוננת בבתים המאכלסים את האזור. אקרמן כותבת: "כיצד השקט הדרומי הופך כל כך כבד ומאיים פתאום? איך העצים וכל הסביבה הטבעית מעוררים בעוצמה כה רבה את המוות, הדם ואת משקל ההיסטוריה? איך ההווה קורא לעבר?"

היצירות של פרק ואקרמן מתייחסות לספרות הצאצאים והשושלת (Recit de filiation) אשר אינה מתפקדת כעבודת שורשים או כספרות בין-דורית אלא כסוגה השואלת של מי את/ה בן/בת? על ידי שחזור הגורל של הדור הקודם או הנרצחים שאינם, אקרמן ופרק יכולים לדבר על החוויה שלהם



כמתעדים ומחוללי ארכיון, דווקא משום שאף אחד אחר לא היה מקדיש תשומת לב לדמויות שעומדות במרכז היצירה – הספרותית או הקולנועית, הדוקומנטרית או הבדיונית.

אקרמן חיה שנים רבות בניו יורק ולעיתים קרובות יצירתה נזכרת כחלק מהתנועה האמריקאית של הקולנוע הניסיוני שהושפעה מוורהול, מקאס וסנאו. אולם, קריאה נוספת ביצירות שלה חושפות קשרים אסתטיים ופוליטיים דווקא עם המרחב הגיאוגרפי של הולדתה. הפילמוגרפיה שלה התפתחה בשנות ה-80 וה-90 במקביל לאירועים שהובילו לשינוי ביחס הדרג הפוליטי לשואת יהודי צרפת, שהתבטא בין השאר במשפט הפומבי של הנאצי קלאוס ברבי שפיקד על מבצעי הגירוש והרצח של אלפי יהודים ולוחמי רזיסטאנס. למשפט ששודר בטלוויזיה עם עדויות של ניצולים הייתה השפעה על הספרות, התאטרון והקולנוע בצרפת בדומה לזו של משפט אייכמן בישראל.

המולדת כאידאה מופשטת ונעדרת של זהות, משחקת תפקיד מרכזי בסרטיה העלילתיים של אקרמן, במיוחד בעיצוב דמויות הגברים. **השבועה** (2000) המבוסס על ספרו הלא-גמור של פרוסט, כחלק מ'בעקבות הזמן האבוד', עוסק בזהות גברית צרפתית המחפשת את מקומה בפריז במעבר בין שתי מאות. הסרט מציג מבט אירוני על הפאתוס של גבריות המאה ה-20 ואת חוסר הרלוונטיות שלה למילניום החדש, המהדהדים את הקשר בין המולדת לזהות צרפתית בכלל וזהות מגדרית בפרט. ספרו של פרוסט שם במרכזו דמות מספר שאהבתו הופכת לאובססיבית ומסוכנת ומובעת במונולוגים רבים של המספר. בסרטה של אקרמן, עולמו הפנימי של גיבור הסרט אינו נוכח טקסטואלית אלא חזותית, ואקרמן מנטרלת אותו עד כדי אובדן זהות ותחושת תלישות. ממתבונן יודע-כול המבקש לשלוט בחבלי האהבה בצרפת של פרוסט בתחילת המאה ה-20, הוא הופך לדמות שולית ופתטית בצרפת של תחילת המאה ה-21 כשאין בכוחו לעשות דבר, בסרטה של אקרמן. יתרה מזאת, פריז נלקחת ממנו על ידי הנשים הרבות אותן הוא מבקש לכבוש. גם בסרטיה שבוימו בארה"ב ובמרכזן דמויות אמריקאיות כמו **בספה בניו יורק**)

(1996), פריז מתפקדת כמיטת טיפולים שאליה חוזרים למטרות של ריפוי וגילוי אישי. הדמות הגברית נאלצת לסגת מעמדת המטפל ולעבור לספת המטופל דרך המסע לצרפת. סרטיה של אקרמן שעסקו בזהות הפרנקופונית והיהודית שלה אינם סרטים מרקסיסטיים כמו יצירותיו של פרק, שהיו נטועות באירועים הפוליטיים בצרפת מנקודת מבט פנימית. אקרמן מתבוננת מבחוץ ברכיבי הזהות הפוליטית, הלאומית, הדתית והמגדרית המתפקדים כשטחים גיאוגרפיים מנטליים לתחקיר. באופן פרדוקסלי, הזהות מתרחבת דווקא על ידי תחושת חוסר השייכות והדגשת חווית הנוודות הקיומית של אקרמן.

סוף עידן העדים לשואה ולמלחמת העולם השנייה בתחילת העשור הקודם של המאה ה-21 סימן גם את דמדומיה של ספרות התחקיר בצרפת שהייתה מקור משפיע ליצירה של שנטל אקרמן. מות אמה ומותה שלה עצמה בשנת 2015 סותמים את הגולל על חמישה עשורים של יצירה בשעה שהספרות והקולנוע מצויים במשברים חדשים ובדרכם למהפכות נוספות.