**אוניברסיטת תל-אביב**

**הפקולטה למדעי הרוח ע"ש לסטר וסאלי אנטין**

**בית הספר למדעי התרבות ע"ש שירלי ולסלי פורטר**

**עדות על המלחמה ביצירותיה של מרגריט דוראס – שיח אלטרנטיבי של אֲחֵרוּת ואחריות**

**חיבור לשם קבלת התואר "דוקטור לפילוסופיה"**

**מאת: מאיה מיכאלי**

**הוגש לסנאט של אוניברסיטת תל-אביב**

**אפריל, 2016**

**עבודה זו נעשתה בהדרכה משותפת:**

**ד"ר אורלי לובין, אוניברסיטת תל-אביב**

**פרופ' עמנואל לואייה, סיאנס-פו, פריז**

**תקציר**

מחקר זה מבקש לברר כיצד יצירותיה של הסופרת, התסריטאית, הבימאית, המחזאית והאינטלקטואלית הצרפתייה מרגריט דיראס מבטאות שאלות הקשורות באחריות ובאֲחֵרוּת ביחס למלחמת העולם השנייה ובתוך כך לבחון מחדש את פרקטיקת העדות על המלחמה ואת הפונקציה האתית שלה. המחקר מתמקד ביצירות ספרותיות וקולנועיות של דיראס העוסקות ישירות במלחמת העולם השנייה. טענתי היא שהיצירות, בדומה למגמה הנוכחית בשיח הצרפתי ההיסטורי, מייצגות את מורכבות התקופה, אלא שבנוסף לכך הן גם תובעות מנמעניהן (קוראים/צופים) לקבל אחריות ביחס לעבר ולהווה.

 שנות הכיבוש הנאצי בצרפת, 1940--1944, מכונות בצרפת פעמים רבות "השנים האפלות" ונחשבות לתקופה מבישה בהיסטוריה שלה. בשנים הללו הרפובליקה הצרפתית ( *La Republique française*), שתפסה את עצמה כמייסדת זכויות האזרח, הפכה ל"מדינה הצרפתית" (*L’Etat française*) ששיתפה פעולה עם הנאצים וסייעה לגרש את יהודיה למחנות השמדה. היסטוריונים העוסקים בתקופה זו בשלושת העשורים האחרונים (בשונה מהיסטוריונים שתיעדו את התקופה בעשורים שלאחר המלחמה) נוטים להסכים על אי היציבות, המורכבות והנזילות של מגוון העמדות והגישות של האזרחים הצרפתים ב"שנים האפלות", כפי שניסח זאת ההיסטוריון הצרפתי ניקולה בופרה (Beaupré 2015, 160). נטייה זו ניכרת, בין השאר, במושגים החדשים העומדים במרכז שיח ההיסטוריונים הצרפתי העכשווי. כך, למשל, מושג ה"ההסתגלות" (*accommodation*) של ההיסטוריון השוויצרי פיליפ בורן, מדגיש את הצורך של האזרחים הצרפתים בני האומה הכבושה להתאים את עצמם למציאות החדשה (Burrin 1995); השימוש של ההיסטוריון הצרפתי ז'אן-פייר אזמה במושג "וישיסט-רזיסטנט" (*Vichysto-résistant*) משמש על מנת לתאר את מי שתמכו במרשל פטן ובשלב מאוחר יותר לקחו חלק בתנועת ההתנגדות (1997Azéma and Wieviorka ); והמושגים של פייר לאבורי: "חשיבה כפולה" ((*pensée double* ו"אמביוולנטיות" (*ambivalence*) מנסים ללכוד את ההשקפות והעמדות המרובות בהן אחזו הצרפתים תחת הכיבוש ואשר רק במבט לאחור נתפסות כסותרות ובלתי ניתנות ליישוב (Laborie 2000). שיח זה יכול להיתפס כניסיון לייצב את מה שכינה ההיסטוריון אנרי רוסו "תנועת המטוטלת" בין המיתוס "אומה של לוחמי רזיסטנס" (שהיה דומיננטי עד שנות השבעים) מחד גיסא, לבין התפיסה הקולקטיבית הצרפתית המאוחרת יותר והמכה על חטא של "אומה של משתפי פעולה" מאידך גיסא (Rousso 2001).

 ואולם, הדגש החדש על אמביוולנטיות, התנהגויות מורכבות וסתירות עלול להוביל לבעייתיות העולה מהאפשרות שהן מעניקות להימנעות מעיסוק בשאלות חשובות הנוגעות לאחריות קולקטיבית ואישית, כמו גם לטשטש את הקשרים בין העבר להווה תוך התעלמות מחזרתן של התנהגויות דומות גם בנסיבות שונות ולעיתים פחות קשות.

 יצירותיה של דיראס, אני מבקשת לטעון בחלקיו השונים של מחקר זה, מצליחות לייצג את המורכבות האמורה וגם את האזורים האפורים של "השנים האפלות" בדומה לגישה הרווחת במחקר ההיסטורי העכשווי, אך כתיבתה מעמידה את דיראס גם בשונה מגישה זו. שכן, היצירות שלה אינן מסתפקות בייצוגי התנהגויות אמביוולנטיות אלא הולכות צעד קדימה בהציען פרקטיקות נוספות לזיכרון ועדות, שלא יאפשרו התעלמות מההכרח האתי לקבל אחריות קולקטיבית ואישית בנוגע לעבר המורכב והאפל. כך, יצירותיה חוקרות ללא הרף את האפשרות לדבר על "האחר.ת" מבלי לדבר בשמו.ה ולכן מבלי לנכס את סבלו.ה; הן מערבות בעזרת שפה אמנותית ייחודית את הקוראים.ות ואת הצופים.ות כמשתתפים.ות פעילים.ות בעדות על המלחמה ובמובן זה לא מאפשרות התחמקות מאחריות אישית; הן מחברות באותו מרחב טקסטואלי (ספרותי או קולנועי) בין קטסטרופות קולקטיביות שונות ונפרדות שהתרחשו בזמנים שונים; הן מבליטות את עקבות העבר הקונקרטיות בנוכחותן בהווה ובכך אינן מאפשרות להתייחס לעבר כנפרד מ- או כבלתי כלול ב- הווה; והן טורפות את התחום פרטי ואת התחום הציבורי-פוליטי, ובכך מדגימות את מלאכותיות ההפרדה בין שתי הספירות הללו, מטילות ספק בראייה הבינארית שתופסת את הפרטי כלא-פוליטי ואת הפוליטי כלא-פרטי ותובעות קבלת אחריות אישית ביחס לקטסטרופות קולקטיביות וקבלת אחריות קולקטיבית ביחס לקטסטרופות אישיות.

הפרשנויות המקוריות שלי לאופנים בהם יצירותיה של דיראס מגדירות מחדש סוגיות אתיות הקשורות למלחמה מעוגנות בשלוש מסגרות תיאורטיות: השיח ההיסטורי העכשווי על אודות מלחמת העולם השנייה והזיכרון הצרפתי הקולקטיבי של אותן השנים; השיח הפמיניסטי העוסק בכתיבה של נשים על מלחמה; והשיח על על האתיקה של העדות על השואה. גישה רב-תחומית זאת מאפשרת לי הן להדגים כיצד יצירותיה של דיראס משתתפות בשיח על אחריות הצרפתים ביחס להיסטוריה הלאומית שלהם והן לבחון מחדש, בהשראת דיראס, את מושג ה"עדות". באמצעות שילוב המסגרות התאורטיות הללו בפרשנויות הטקסטואליות ליצירותיה של דיראס, אני מראה כיצד קריאת יצירותיה כעדויות מאפשרת להציע דרך אלטרנטיבית להתייחס לשאלות הנוגעות להיסטוריה, זיכרון, האופן שבו ההיסטוריה מסופרת, מומשגת ומיוצגת, וכן לחשוב מחדש על מושגים שגורים הכרוכים בעדות על מלחמה, כגון יחסי כוח מגדריים בעת מלחמה, נקמה, אויב, עינוי וצדק.

 הנחות היסוד של המחקר הן שמטרותיה של עדות על המלחמה לעולם אינן רק תרפויטיות וכן שהעדות היא תמיד פרפורמטיבית (Felman 1992) ושלנמען תפקיד מרכזי בעיצובה (לובין 1999). בתואם עם הנחות אלה, טקסטים וסרטים של דיראס שאני קוראת כעדויות (בין אם הוכרזו ככאלה ובין אם הן כאלה שניתן לחלצן מכתיבתה האוטוביוגרפית או הבדיונית) נבחנים כניסיון לייצר פרקטיקה של מתן עדות החומקת מן החזרה על האלימות שעליה נסבה העדות, וכניסיון לייצר עמדה שלוקחת אחריות על מניעת חזרתה של האלימות המוכלת בעדות עצמה.

 על מנת להמחיש את ההצעות הגלומות ביצירותיה של דיראס על המלחמה, אני שואלת את המושג "חשיפות מרובות" מעולם צילום הסטילס והסינמטוגרפיה (Multiple Exposure): פרקטיקה שבמהלכה בעת הצילום אותה מסגרת של פילם נחשפת לאור במספר מחזורי תריס, התריס חושף את הפילם אבל מנגנון הצילום לא עובר למסגרת הפילם הבאה, כך שהחשיפה הבאה (ואלה שאחריה) מתבצע(ו)ת למעשה על אותה מסגרת פילם שכבר נחשפה. התוצאה היא צילום שמציג באותה המסגרת אובייקטים שונים שצולמו במקומות או זמנים שונים, או שכפולים של אותו אובייקט. בפרשנויות שלי בחלקים הרביעי והחמישי של המחקר, המטאפורה של "חשיפות מרובות" משמשת על מנת להדגים כיצד יצירותיה של דיראס מייצגות את האמביוולנטיות של השנים האפלות ובה בעת נעות מעבר לייצוג זה בחברן סְפֵרוֹת (פרטי וציבורי), זמנים (עבר והווה) ומיעוטים מדוכאים שונים (נשים, נתינים קולוניאליים פרולטרים וניצולי שואה). השימוש שאני עושה במטאפורה הזאת שואב השראה מהמושג "זיכרון רב כיווני" (“Multidirectional Memory”) של חוקר הספרות מייקל רות'ברג (Rothberg 2009). רות'ברג, שעסק בעיקר בשואה ובתהליך הדה-קולוניזציה באירופה, כבר תיאר כיצד שני אירועים שונים יכולים להתקיים בטקסט אחד מבלי להתחרות זה בזה על עליונות בהירארכיית העוול ואף יכולים לתרום זה לזה הדדית. ואולם, מבחינת רות'ברג מדובר תמיד בשני אירועים שונים. בשונה מכך, השימוש ב"חשיפות מרובות" מאפשר לחשוב על צילום של אותו אובייקט והצגתו באותה מסגרת עם אובייקטים אחרים, שונים או זהים, כך שהתוצאה תהיה קיום משותף באותה מסגרת של שני אובייקטים (או יותר) שצולמו בזמנים שונים, או הכפלה. המושג "חשיפות מרובות" מאפשר להתייחס כך גם לייצוגים של תקופות שונות ביחס לאותו אירוע קיצון וגם לשכפול של אותו אירוע, אדם או תקופה, או לייצוגם זה לצד זה מזוויות, פרספקטיבות וגדלים שונים.

 התרומה של מחקר זה נעוצה אפוא בשני תחומים מרכזיים: הראשון, ביטוי והמחשת האופן שבו יצירתה של דיראס משתתפת בתהליך העיבוד הקולקטיבי של שנות הכיבוש בתודעה הקולקטיבית הצרפתית (working through”" בלשונו של ההיסטוריון האמריקאי דומיניק לה קפרה), במיוחד ביצירות כמו **הכאב** (2013 [1985]), **מחברות המלחמה** (2010 [2006]), **הירושימה** אהובתי, התסריט שכתבה דיראס לסרטו של אלן רנה מ-1959 ו**היעדרות ארוכה כל כך** - התסריט שכתבה דיראס בשיתוף עם ז'ראר ז'רלו לסרטו של הנרי קולפי (1961); והשני, המשגה מחודשת של פרקטיקת העדות על המלחמה באמצעות יצירותיה של דיראס, במיוחד שלושת הטקסטים ושני הסרטים הקרויים כולם **אורליה שטיינר** (1979) והסרט **צהוב השמש** (1971). העבודות הללו מקיימות, לטענתי, דיאלוג עם מושגים מרכזיים ותמות בולטות בשיח העדות על השואה ואף מציעות אלטרנטיבות לפרקטיקה המוכרת של העדות על השואה (כפי שהגדירו אותה מייקל רות'ברג וההיסטוריונית הצרפתייה אנט ויוויורקה). כך, למשל, היצירות ממירות את הסיפורים האישיים שנוטים לעורר הזדהות וחמלה כלפי אינדיבידואלים אך עלולים למנוע כך רפלקסיה עצמית של הנמענים.ות, בייצוגים של סוגים מרובים של "אחרים" שאינם תובעים רק הזדהות וחמלה אלא גם קבלה של אחריות. העדויות האוטוביוגרפיות והבדיוניות ביצירותיה של דיראס מייצגות כך גישה שונה מזו של בני זמנה ביחס לעבר האפל ואינטגרציה עמוקה יותר של העבר הזה לתוך הזיכרון הקולקטיבי בהווה של הקריאה או הצפייה.

**חלק ראשון – הקדמה: מעמדה של דיראס בצרפת כיום**

בשנים האחרונות זוכות הן דמותה של דיראס והן יצירותיה לעדנה בצרפת: עיבודים קולנועיים ותיאטרליים חדשים ליצירותיה, מחקרים אקדמיים, תגליות הנוגעות לעברה (למשל, טקסטים שלא יוחסו לה; או כאלה שיוחסו לה אך לא נחשבו לחלק ממשי מהביבליוגרפיה שלה), מגזינים ספרותיים חשובים שמוקדשים ליצירותיה, ספרייה ציבורית שנקראה על שמה ובמיוחד – כניסתה ל"פנתיאון" של הספרות הצרפתית, סדרת "לה פליאד" היוקרתית של הוצאת גלימאר, ב-2011. ההתייחסות הנרחבת והחיובית למי שנחשבה תמיד לדמות שנויה במחלוקת בצרפת יכולה להיות מיוחסת לציון מאה להולדתה ב-2014. ואולם, האהבה שביטאו ללא היסוס כלי התקשורת הצרפתיים ונוכחותה הבולטת במרחב הציבורי באירועי המאה להולדתה כלל אינם מובנים מאליהם בהתחשב באמביוולנטיות שאפיינה את היחס של הצרפתיים אליה במהלך חייה ולאחר מותה, ואף יותר מכך, השנאה, הלעג והבוז שהופנו כלפיה, לדברי חוקרי דיראס צרפתיים רבים ולפי עדויות של חברים קרובים. ואולם, לטענתי, אהדה זו והסלחנות המאוחרת כלפי דמותה המתריסה והמורכבת של דיראס וכלפי יצירתה, כרוכות בהתעלמות מהיבטים מטרידים ועוכרי שלווה ביצירותיה, בעיקר אלה העוסקות במלחמת העולם השנייה, כפי שניכר ממחקרים עכשוויים כמו גם מעיבודים ליצירותיה המבליטים ייצוגים נוסטלגיים של העבר והמבליעים ייצוגים אחרים, קשים לעיכול, הדורשים התבוננות עצמית מורכבת (למשל, בעיבוד תיאטרלי של **הכאב** מ-2007). דומה אפוא כי מותה של דיראס והאישור הפורמלי ליצירתה שסיפקה הכניסה ל"לה פליאד" מאפשרים לציבור הצרפתי לקבלה סוף-סוף כסופרת גדולה, אך מבלי לקבל את החלקים המטרידים של יצירתה יתכן ו"הדיראס" שהם מקבלים היא מעין גרסה מרוככת, "קלה לעיכול". זאת הסיבה שבגללה אני רואה צורך דווקא בתקופה זו של עניין גובר בדיראס לכתוב מחקר נוסף על היוצרת הכה נחקרת הזאת: יצירותיה מזמינות כעת קריאה שמתמקדת בגישתה הייחודית והמקשה על נמעניה, מבלי להתעלם מההקשרים ההיסטוריים והפוליטיים הספציפיים שמתוכם היצירות התהוו.

 ייחודו של המחקר הנוכחי נעוץ באופן שבו הוא רואה את יצירותיה של דיראס על המלחמה כמתכתבות עם, מרחיבות את, ולעיתים אף משנות את סיפור המלחמה הצרפתי ההגמוני ואת האופן שבו הוא מופיע ומונצח בתודעה הקולקטיבית. ההתייחסות אל יצירותיה של דיראס כאל עדויות והפרשנויות שאני מציעה אשר נטועות תמיד בהקשרים פוליטיים והיסטוריים, כמו גם תפיסת היצירות כתורמות באופן ממשי להבנה העמוקה של התקופה המורכבת של שנות הכיבוש הנאצי בצרפת, נשענות על ההמשגה מחדש לאחרונה, בדיסציפלינה ההיסטורית הצרפתית, של היחסים בין חקר הספרות לחקר ההיסטוריה. סוגיה זו באה לידי ביטוי, לדוגמה, בגיליון מ-2010 של כתב העת החשוב **אנאל** שהוקדש ל"ידע של הספרות" (*savoirs de la littérature*). בהקדמה, חזרו ההיסטוריונים אטיין אנהים ואנטואן לילטי אל הרעיון של רולאן בארת, שפורסם בגיליון של האנאל מ-1960, לפיו הערך האפיסטמולוגי והמוסרי של הספרות נעוץ ביכולתה להציע פרשנות לעולם, שניתנת לניתוק מהאינדיבידואל המסוים שחיבר אותה. אנהיים ולילטי קראו לחזור לשאלה המוכרת של היחסים בין היסטוריה לספרות ובעיקר לנוע מעבר להתמקדות בערך האמת של הספרות כמייצגת עובדות אמפיריות מחד גיסא ומעבר לפטישיזציה שלה כנושאת אמת אינטואיטיבית בלתי ניתנת לרדוקציה מאידך גיסא. במקום זאת, הם הציעו להתמקד בחקירה עמוקה של יכולותיה של הספרות לייצר ידע היסטורי, סוציולוגי ופילוסופי על העולם במובן האפיסטמולוגי והאתי (Anhei, and Lilti 2010, 253-260). כך, הגיליון, שנחשב לאבן דרך, הציע לראות את הספרות כמתכתבת עם המחקר ההיסטורי ולא כמתחרה עמו או מאיימת עליו, ויתרה מכך, כיכולה להשלים ולהעשיר אותו.

אימוץ העמדה הזאת מאפשר לי לחרוג מהדפוסים שנוטים לאפיין את המחקרים העוסקים בכתיבתה של דיראס על המלחמה בעולם האקדמי דובר האנגלית והצרפתית. מחקרים אלה יכולים להיות מחולקים באופן רחב לארבע קטגוריות מרכזיות: 1. מחקרים הרואים ביצירות של דיראס על המלחמה הצעות ספרותיות, פילוסופיות, פמיניסטיות, או אתיות חדשניות שחורגות מהקשר היסטורי ספציפי ולפיכך קוראים את היצירות מבלי להתייחס לשיח ההיסטורי והאינטלקטואלי הרלוונטי (למשל: Hoffman 1991) 2. מחקרים המתייחסים בהרחבה להקשרים ההיסטוריים, הפוליטיים והאינטלקטואלים של היצירות ומשווים את העדויות בכתביה של דיראס לעדויות היסטוריות אחרות של יוצרים.ות, חברים.ות, או בני.ות התקופה, במטרה לקבוע את ערך האמת שלהן (למשל:Willging 2007). 3. מחקרים המתייחסים להקשר ההיסטורי ואינם שופטים את היצירות לפי ערך האמת שלהן, אך מפרשים אותן כמשקפות את משבר הייצוג של התקופה שאחרי המלחמה ולפיכך כספוגות בכאב, מלנכוליה, ייאוש ותחושה של ריק (למשל: Kristeva 1987). ו-4. מחקרים המפרשים את יצירותיה של דיראס על המלחמה כמחבלות בסיפור המלחמה ההגמוני על מנת לבנות במקומו נרטיב חדש שמקדם חזון נאיבי ומשיחי (למשל:Hill 1993).

בשונה מכך, המחקר הנוכחי מפרש את יצירותיה של דיראס כחורגות משאלות של אמת היסטורית, אך למרות זאת כנטועות ב- ומגיבות ל-מציאות ההיסטורית של "השנים האפלות" ולשיח ההיסטורי העוסק בתקופה זו. הקריאה שלי ביצירותיה של דיראס מסרבת להגדירן באמצעות "מטבע לשון ביקורתי נפוץ", במילותיו של מרטין קראוולי, כמו, למשל, "טרנסגרסיה" (transgression) או "יתר" (excess) (Crowley 2000, 2). המחקר הנוכחי נמנע גם מלראות ביצירות "הצעות נאיביות" או לאפיין אותן כספוגות "מלנכוליה" ו"כאב". במקום זאת, אני נעזרת בכלי ניתוח ספרותיים בכדי להציע באמצעות היצירות דרכים חדשות להתייחס לשאלות ספציפיות של היסטוריה וזיכרון, כמו גם בכדי לחשוב מחדש, באופן כללי יותר, על פרקטיקת העדות על קטסטרופות קולקטיביות. במהלך המחקר אני מתייחסת למאמרים וספרים רבים שעסקו ביצירותיה של דיראס ועזרו לי לעצב את הטיעונים שלי בנוגע לכתיבתה על המלחמה. ואולם, אף אחד מאלה לא הציג קריאה של עמדת האחריות העולה מהיצירות כנגד הרקע של הגישות הדומיננטיות באקלים האינטלקטואלי והאמנותי של פריז אחרי המלחמה והשיח ההיסטורי העכשווי העוסק ב"שנים האפלות", ואף אחד מהם לא יצר את החיבורים התאורטיים שמחקר זה מציע בין השיח ההיסטורי, השיח על עדות על השואה וגישות פמיניסטיות לכתיבה על מלחמה. המחקר הנוכחי מבקש "להחזיר" את העוקץ אל היצירות של דיראס באמצעות התייחסות קונקרטית אל הדרכים בהן היא מתייחסת לפצעים-העדיין-פעורים של "השנים האפלות" בתוך הקשר היסטורי מדויק. זאת כדי להראות כיצד דיראס קוראת לקבלת אחריות ביחס לתקופה זו מבלי להסתיר את מורכבותה ומבלי להציע לנמעניה או לעצמה נחמה קתרטית או הקלה. המחקר מורכב מארבעה חלקים. פרט לראשון כל אחד מהם מתמקד ביצירות שונות של דיראס (כיוצרת, תסריטאית, או בימאית) ובמסגרת תאורטית אחרת.

**חלק שני – הופעתה של דיראס כיוצרת מובחנת באקלים האקספרימנטלי של פריז לאחר המלחמה**

דיראס צמחה באקלים פילוסופי אינטלקטואלי, תרבותי ואמנותי שהגיב, בין אם במפורש ובין אם במובלע, לשנות הכיבוש והמלחמה. למעשה, היא פרצה כיוצרת עם קול מובחן וייחודי רק לאחר ששויכה (לעיתים בעל-כורחה) לתנועות אמנותיות ופילוסופיות שונות. דיראס היתה במובנים רבים סמל לאווירה המיוחדת של התקופה של אחרי המלחמה בצרפת. חלק זה של המחקר מראה שהיא אכן הושפעה מהתנועות המרכזיות שפעלו בתקופה זו. ואולם, לטענתי, בסופו של דבר היא השתמשה באוצר המילים החדשני של התקופה בכדי להציע ביטוי אמנותי שונה למלחמה, שחרג במובנים רבים מיצירותיהם ודרכי מחשבתם של בני תקופתה. חלק זה של המחקר מתייחס בהרחבה הן להשפעות המרכזיות שעזרו לדיראס לעצב את קולה המובחן והן לדרכים שבהן היא חרגה מההשפעות האלה בכדי להציע עדויות אמנותיות שונות של המלחמה. אני מראה בחלק זה כיצד דיראס הושפעה מ- והשפיעה על הזרמים והתנועות הבאים: האקזיסטנציאליזם, הסטרוקטורליזם, הרומן החדש, הגל החדש, התיאטרון החדש ולבסוף – הקבוצה של רחוב סן בנואה, שנהגה להתכנס בביתה. הקבוצה האחרונה היא, למעשה, היחידה שדיראס היתה מוכנה לזהות את עצמה כשייכת אליה. קבוצה זו היתה גם, לטענתי, תחנה חשובה בדרכה של דיראס לעיצוב קולה הייחודי.

חלק זה נפתח בתיאור קצר של הביוגרפיה של דיראס: היא נולדה ב-1914 בהודו-סין (כיום וייטנאם, לאוס וקמבודיה) בשם מרגריט דונדייה לשני מורים צרפתיים, אשר הגיעו לקולוניות בעקבות תעמולה של ממשלת צרפת והועסקו שם בעידודה. ילדותה הייתה רצופת קשיים: אביה נפטר ממחלה בהיותה בת שבע והיא ספגה התעללויות פיזיות ורגשיות מצד אמה ואחיה הבכור; אמה רכשה חווה שהיתה אמורה לכלכל אותם, אך שדות האורז שלה הוצפו על ידי מי האוקיינוס וכך התרוששה המשפחה ונידונה לחיי דלות ועוני. בנעוריה ניהלה דיראס פרשת אהבים עם גבר סיני עשיר, שהרעיף עליה ועל בני משפחתה כסף ומתנות, בגיל תשע-עשרה עברה לצרפת, השלימה שם את לימודיה התיכוניים וסיימה תואר ראשון בפקולטה למשפטים עם התמחות בכלכלה פוליטית ומשפט ציבורי. תואר זה איפשר לה לקבל עבודה במשרד הקולוניות של פריז ולכתוב ספר שהוזמן על ידי שר הקולוניות דאז, ז'ורז' מנדל, בשם **האימפריה הצרפתית** (*L’Empire français*) שנועד לשפר את מצב הרוח הלאומי הצרפתי ושהיום נקרא בפשטות כתעמולה פרו קולוניאלית. ספר זה פורסם בהוצאת גאלימאר שלוש שנים לפני הופעתו של הרומן הראשון שלה. דיראס לא היתה גאה בספר זה והחשיבה אותו ל"טעות נעורים" ולפיכך מעולם לא כללה אותו בביבליוגרפיה שלה. ב-1936 דיראס פגשה את רובר אנטלם, הם התחתנו ב-1939 ועברו לגור ברחוב סן בנואה ברובע הלטיני. יחסיהם היו מלכתחילה פתוחים וכל אחד מהם ניהל מערכות יחסים נוספות במקביל. ב-1942 החלה דיראס לעבוד כמזכירה במסגרת ועדה ספרותית שנשלטה בידי משטר וישי, ועדה זו היתה אחראית על חלוקת והקצבת הנייר לבתי הוצאה לאור ותיפקדה בפועל כוועדת צנזורה. במסגרת עבודה זו היא פגשה את דיוניס מסקולו וקיימה איתו מערכת יחסים שהסתירה מאנטלם. ב-1943 דיראס, אנטלם ומסקולו הצטרפו לקבוצת רזיסטנס שבראשה עמד פרנסואה מיטראן. ב-1944 הגסטאפו עצר את רובר אנטלם ואת אחותו מארי-לואיז בעת פעילות והם נשלחו למחנות ריכוז. מארי-לואיז נשלחה לרוונסברוק ומעולם לא חזרה. רובר אנטלם, נשלח לבוכנוואלד ואז למחנה ריכוז ליד גנדרהיים ולבסוף לדכאו. דיראס המתינה לו בדירתם שבפאריס עד ששב, מוזל מן שמשקלו 38 קילוגרם. היא טיפלה בו עד להחלמתו ואז עזבה אותו לטובת חברם הטוב, דיוניס מסקולו, שהיה לאב בנה היחיד. בשנים שלאחר המלחמה היו דיראס, אנטלם, מסקולו וחבריהם הטובים מ"הקבוצה של רחוב סן בנואה" פעילים נלהבים במפלגה הקומוניסטית הצרפתית. כולם עזבו או סולקו מהמפלגה בתחילת שנות החמישים מכל מיני סיבות, ביניהן הקושי לקבל את יחסה של המפלגה לאמנות ולספרות כמדיומים שאמורים לשרת את האידיאולוגיה. על אף שהפסיקו להיות חברי מפלגה, רובם הצהירו שנשארו "קומוניסטים בנשמתם".

הכיבוש הקולוניאליסטי ומלחמת העולם השנייה היו, אפוא, עבור דוראס לא רק נושאים לכתיבה תיאורטית וספרותית, אלא חלקים משמעותיים מסיפור חייה. יצירותיה משכתבות ללא הרף את סיפור חייה, ולא אחת ניתן למצוא אצלה כמה גרסאות שונות לאותו הסיפור. אישומים רדפו את דיראס כל חייה ביחס לקרבתה לנאצים, בגלל יחסים קרובים שקיימה עם קצין גסטאפו (כפי שיתואר בהרחבה בחלק השלישי של העבודה) ובגלל עבודתה במסגרת ועידת הצנזורה. יתכן שבזכות ילדותה בקולוניות, לדיראס היה מבט אחר, חיצוני, במובנים רבים, על התרבות הצרפתית. כך, היא יכלה לראות ולתאר את אותם דברים שאלה שגדלו וחונכו במערכת החינוך הצרפתית השמרנית לא יכלו להרשות לעצמם לבטא. ובכל זאת, היא היתה, כמובן, במידה רבה גם חלק מהתרבות הצרפתית. העמדה הדואלית הזאת, בדומה לעמדתה ה"דואלית" בעת המלחמה כמי שעבדה עבור - ואחר כך פעלה נגד – משטר וישי, אפשרה לה נקודת מבט לא שגרתית על המלחמה ועל צרפת; נקודת מבט זו לא תאמה את סיפור המלחמה הלאומי הצרפתי, על כל המיתוסים שלו, אך גם לא את הנרטיבים המתחרים לו שהוצעו על ידי בני זמנה.

חשוב להבין, על רקע האירועים ההיסטוריים המרכזיים שאפיינו את "השנים האפלות", באיזו סיטואציה יצרו האמנים והפילוסופים הצרפתים. רובם הסכימו לפרסם תחת תקנות הצנזורה של הגרמנים (ציות מחייב בכדי לקבל נייר במסגרת ההקצאה לה היתה אחראית ועדת הצנזורה שהוזכרה לעיל ולפיכך בכדי לפרסם), אלה כללו הימנעות מביקורת על הכיבוש ו/או על גרמניה והסכמה להוצאה מהקטלוגים של ספרים של יוצרים שהוחרמו בגרמניה (למשל: יהודים, בונים חופשיים, או קומוניסטים). מצב זה יצר אחרי המלחמה תחושה לפיה מרבית היוצרים שיתפו פעולה עם הכיבוש הגרמני. התחושות הקשות והצורך לעבד את שנות המלחמה: התבוסה, ההשפלה והגילויים בנוגע לזוועות הנאציזם, בייחוד קיומם של מחנות הריכוז ומחנות ההשמדה, יצרו טלטלה גדולה בשדה האינטלקטואלי והאמנותי. למעשה, ניתן לזהות שני כיוונים מרכזיים בזרמים האמנותיים והפילוסופיים של התקופה של אחרי המלחמה ובתגובה לשאלות, הספקות והחרדות שזו עוררה: האמנות נתפסה כשקופה - כלי לביטוי השקפות פוליטיות ו"מחויבות" כמו אצל סארטר, או, לחילופין, כאובייקט הנתון ל"חשד מתמיד" (במילותיה של הסופרת נטלי סארוט). בהתאם, אפשר לזהות שני "פתרונות" מרכזיים שהציעו התנועות האמנותיות והפילוסופיות של התקופה למשבר הייצוג, שנבע מהשאלות הקשות שהציפה המלחמה. הראשון היה הפיכת האמנות למניפסט או לכלי להמחשת רעיונות מורכבים (כפי שעשו סארטר, אלבר קאמי וסימון דה בובואר ובאופן אחר היוצרים שהושפעו מהקו הקשיח שנקטה המפלגה הקומוניסטית הצרפתית באותן שנים בהשפעת אנדריי ז'דאנוב); ה"פיתרון" השני היה הפיכת כישלונה של האמנות למוקד שלה. כך, יוצרים כמו סמואל בקט ונטלי סארוט יצרו עבודות אמנות שמיקמו את חוסר הביטחון, הבלבול וחוסר האפשרות במרכזן ובחנו את מגבלות היצירה האמנותית תוך ניסיון מתמיד לגלות דרכים חדשות לבטא את הבלתי ניתן לאמירה ולמחשבה.

חשוב לציין שהתקופה אופיינה גם בהכחשה נרחבת ביחס לזוועות המלחמה, שנמשכה בצרפת עד ראשית שנות השבעים. זו נגעה בעיקר לשיתוף הפעולה של משטר וישי עם הנאצים ובייחוד לפשעיו האוטונומיים. הזיכרון אמנם בעבע מתחת לפני השטח אך בפועל לא התקיים דיון פילוסופי, אמנותי, או היסטורי ממשי במעשי וישי. חוקר הקולנוע וההיסטוריון הצרפתי אנטואן דה בק מתייחס לכך בתארו כיצד הזיכרונות המודחקים והלא מדוברים מצאו בכל זאת ביטוי בכמה מסרטי התקופה, תופעה שהוא מכנה "הזיכרון המופקע של המחנות" (de Baecque 2008). אני מכנה את השנים שאחרי המלחמה בזירת האמנות והפילוסופיה "התקופה הלטנטית" של זיכרון המלחמה.

דיראס לא שייכה את עצמה רשמית לשום קבוצה אמנותית או פילוסופית. למרות זאת, היא שויכה שלא על דעתה לכמה מהן: כתיבתה זוהתה פעמים רבות עם זו של "הרומן החדש" (*Nouveau Roman*) בשל המינימליזם המדויק שלה ושימושה המיוחד בשפה; מחזותיה שויכו לזרם "התיאטרון החדש" (*Nouveau Théâtre*) בשל החיפוש המתמיד שלהם אחר צורה דרמטית שלא תהיה תלויה בעלילה, דמויות, או פעולה; היא הוזכרה גם בהקשר של "הגל החדש" בקולנוע הצרפתי (*Nouvelle Vague*), בייחוד אחרי שהתסריט שלה לסרטו של אלן רנה **הירושימה אהובתי** הפך להצלחה בינלאומית (הגם ששנויה במחלוקת). הפילוסופיה שעלתה מיצירותיה הראשונות תוארה כמושפעת בבירור מהאקזיסטנציאליזם של סארטר וקאמי בהומניזם שלה, תחושת האבסורד והחיפוש אחר משמעות. כמה שנים אחר כך היא תוארה כמושפעת מרעיונות סטרוקטורליסטיים כמו אנטי הומניזם והדגש על הצורה והחומריות של השפה, בעת שיצירתה אומצה בחום על ידי דמויות חשובות שזוהו עם זרם זה, כמו ז'אק לאקאן ומישל פוקו.

במבט ראשון נדמה שיצירותיה של דיראס הן אכן תולדה של אווירת התקופה של אחרי המלחמה שביטאה תשוקה להתחלה מחדש, אך בה בעת נמנעה מלעסוק בהרחבה באירועי השעה ובאחריותם של אזרחי צרפת ביחס לאירועים אלה. ואולם, מבט קרוב יותר מגלה שדיראס, למעשה, בשונה מבני זמנה, השתמשה באוצר המילים שסיפקו הזרמים החדשים והתנועות המהפכניות בכדי לעסוק במושג "העדות", לחקור את "האחרות" של התקופה ולייצר עמדה של אחריות. זאת בהשראת "הקבוצה של רחוב סן בנואה" ששימשה עבורה מעין מעבדה שבה היא פיתחה את רעיונותיה הקומוניסטיים (תחילה בהשפעת המפלגה ולאחר מכן בנפרד ממנה) ונתנה ביטוי ממשי וחווייתי להשקפותיה בנוגע לאחריות ואחרות.

דיראס מעולם לא חתמה על מניפסט אמנותי, לא כתבה "ספרות מחויבת" וסירבה להכפיף את יצירותיה לקו פילוסופי או פוליטי כלשהו. משנות החמישים והלאה, דיראס אימצה קו פואטי משלה שהתייחד לא רק בהמצאות צורניות, אלא גם בדרכה להגיב למלחמה. כך, על אף שיצירתה לעיתים מעלה על נס אמביוולנטיות, מורכבות וסתירות, היא גם מציעה אלטרנטיבה לאופנים שבהם צרפת חושבת על- וזוכרת את השנים האפלות. מעת שמצאה את קולה, דיראס הצליחה, לטענתי, היכן שרבים אחרים מבני זמנה כשלו: בהתמודדות עם השוק של המלחמה וביטויו ביצירותיה מבלי לקבל אף דוֹגְמָה. יצירותיה אינן מבקשות להסביר הכל ומותירות מרחב לבלתי ניתן לביטוי או להסבר, הן אינן מבקשות לגלם את ההשקפה שהחופש האנושי לבחור הוא מוחלט (ברוח האקזיסטנציאליזם); הן בוודאי אינן מבטאות מחויבות לעמדה פוליטית כלשהי במובן הסרטריאני. ואולם, יצירותיה גם אינן מתמקדות בחקירה צורנית של אפשרויות המדיום, ברוח "הרומן החדש". יתרה מכך, הן מתייחסות במפורש, לא רק במובלע, לאירועי התקופה. למעשה, על רקע "התקופה הלטנטית" של אחרי המלחמה, שאופיינה על ידי שתיקה ביחס לשואת היהודים ושיתוף הפעולה של וישי עם הנאצים, יצירותיה של דיראס מתייחדות לא רק באינקורפורציה של החידושים הצורניים והפילוסופיים של התנועות החשובות בנות תקופתה, אלא גם בשימוש בחידושים הללו על מנת לחקור את מבנה העדות, להבליט את ה"אחרים" של התקופה ולייצר עמדה של אחריות שמעניקה משנה תוקף הן לחשיבות שבהותרת מרחב לבלתי ניתן לביטוי והן לציווי להמשיך לחפש בכל זאת דרכים חדשות להתבטא.

**חלק שלישי – אינטגרציה של עבר מורכב לתוך הזיכרון הקולקטיבי: כתיבתה הסמי-ביוגרפית והבדיונית של דיראס כמשתתפות בתהליכי ה"עיבוד" של "השנים האפלות" בצרפת**

בחלק זה אני מבררת כיצד עבודותיה של דיראס יכולות להתפרש לאור המחקר ההיסטורי העכשווי של "השנים האפלות" וכיצד כתיבתה יכולה לשפוך אור חדש על נושאים מרכזיים לתקופה זו. אני טוענת שיצירתה משרטטת קווי מתאר לכיוונים חדשים בשיח על העדות והייצוג של "השנים האפלות" ושבעשותה כך היא מסייעת לאינטגרציה עמוקה שלהן לתוך הזיכרון הקולקטיבי.

 בספרם מ-1994 טענו ההיסטוריון אנרי רוסו והעיתונאי אריק קונאן (Rousso and Conan 1994) שהחל משנות השבעים והשמונים של המאה העשרים, הפך יחסם של הצרפתים ל"שנים האפלות" ליחס אובססיבי שיצר "עבר שאינו עובר" (כשם ספרם – *Un passé qui ne passe pas*). כך, לדבריהם, התחלפו ההכחשה, השתיקה וההדחקה שאפיינו את שלושת העשורים הראשונים שאחרי המלחמה בעיסוק בלתי פוסק בפצעי העבר, בהצפת ייצוגים של המלחמה בזירה הציבורית ובשיח מיוסר ומכה על חטא; כל אלה מעוררים ללא הרף את העבר הקשה ואינם מניחים לו לחלוף. בשונה מכך, טען ההיסטוריון האמריקאי דומיניק לה קפרה, שהבעיה בזיכרון הצרפתי של "השנים האפלות" אינה בעיה כמותית – כלומר, טבעו האובססיבי-קומפולסיבי של הזיכרון ועודפות הייצוגים – אלא איכותית: הבעיה קשורה בצורך לוודא כי עיבוד העבר וההתמודדות עמו נעשים בדרכים רצויות מבחינה אתית ופוליטית וכי עיבוד זה מקיים יחס להיסטוריוגרפיה ביקורתית כמו גם לאופן שבו העבר וזכרונו מתפקדים בהווה.

 בתוך הקשר זה אני עוסקת בפרק בשאלה כיצד יצירותיה של דיראס יכולות לייצג אירועים שעצם התרחשותם הושתק, דוכא והודר מהנרטיב הקולקטיבי; כיצד, בפרט, יצירותיה יכולות לייצג את האפשרות של תהליכי "עיבוד" והתמודדות קולקטיביים (working through) שונים ועמוקים יותר מבחינה אתית ופוליטית, במילותיו של לה קפרה. אני בוחנת את השאלות הללו באמצעות שלושה טקסטים שתוארו על ידי דיראס כמגוללים אירועים שאירעו באמת ושהופיעו שלושתם ב**הכאב**, יצירתה הסמי-ביוגרפית מ-1985, שחלקים ממנה נכתבו מיד אחרי המלחמה ונערכו (הווריאציות הראשונות מופיעות **במחברות המלחמה,** יומניה של דיראס מהתקופה שראו אור עשר שנים לאחר מותה ב-2006); ובאמצעות יצירה בדיונית מוקדמת יותר – התסריט שלה מ-1961 שנכתב בשיתוף עם ז'ראר ז'רלו לסרטו של הנרי קולפי **היעדרות ארוכה כל כך**. בנוסף, אני עוסקת בחלק זה בתמות ובדפוסים דומים המופיעים ב**הנפילה**, יצירתו של אלבר קאמי מ-1956 אשר עוסקת גם היא בייצוג אינטגרציה של עבר אפל לתוך ההווה.

באמצעות סקירת הרקע ההיסטורי לכתיבתה של דיראס והמחשה של האופן שבו יצירתה ממשיגה מחדש אלמנטים של התקופה, אני מציגה בפרק תמות מרכזיות של "השנים האפלות", כגון: שיתוף פעולה עם הכיבוש הנאצי, דרכי התנגדות לכיבוש, "הטיהורים" של סוף המלחמה והדרכים שבהן התמות האלה הומשגו במחקרים צרפתיים עכשוויים. אני טוענת שהיצירות מציעות אופן של זיכרון שאינו נשען על "זיכרון אובססיבי" (כפי שתיאר רוסו את "סינדרום וישי" המאוחר) אך גם לא על התעלמות או הכחשה, ובאמצעות הימנעות משני הקטבים האלה הן מאפשרות קבלה של אחריות.

 **הכאב**, אני טוענת, מתמודד עם "השנים האפלות" באמצעות דה קונסטרוקציה מתמדת של אופוזיציות בינאריות ותיאור של חוויות אישיות-רגשיות כחלק אינטגרלי מסיפור המלחמה. באמצעות ניתוחים מפורטים של שלושה טקסטים מהספר אני מראה את יכולתה של דיראס ללכוד את "האמביוולנטיות" שאפיינה את שנות הכיבוש (במילותיו של ההיסטוריון פייר לאבורי) וכך לאפשר הבנה טובה ומדויקת יותר של תקופה זו בהיסטוריה הצרפתית. ואולם, אני טוענת גם שיצירותיה של דיראס הולכות צעד מעבר לכך, מסרבות להישאר בתחום האמביוולנטיות ומתעקשות על הצורך לקבל אחריות. **הכאב** מכיל שישה טקסטים, ארבעה מהם אינם בדיוניים, לפי הכרזותיה של דיראס. כל הארבעה מתארים את אותה התקופה בחייה של דיראס, אך כל אחד מהם מאיר באור שונה את התנהגותה ומציג אותה בעמדה שונה: בטקסט האפונימי "הכאב" הבנוי כיומן אישי דיראס מציגה את עצמה כאשה הממתינה בפסיביות לשובו של בעלה, רובר אנטלם, ממחנות הריכוז; ב"אדון פ' המכונה בדפים אלה פייר ראבייה" היא מתארת כיצד פעלה כמרגלת (אך גם כאשה מפתה) בקשר קרוב שניהלה עם סוכן הגסטאפו שעצר את בעלה – יחסים סבוכים שאינם מוזכרים ביומן, על אף שהיומן עוסק באותה תקופה בדיוק; ב"אלבר מקפיטאל" היא מתארת את עצמה כמענה קשוחה המשתתפת בחקירה אכזרית של הרזיסטנס וב"טר איש המיליציה" היא מתוודה על משיכה מינית בלתי צפויה לאיש מיליציה שנעצר בידי הרזיסטנס. כך, בעוד שביומן דיראס מופיעה כפסיבית (ממתינה לרובר) ומעונה (בגלל ההזדהות שלה עם סבלו וסבלה בשל החרדה לגורלו), בפרקים הבאים היא מופיעה כאקטיבית ואפילו כמענה של אחרים. בחירתה של דיראס לנוע בין עמדות נשיות, ובפרט עמדות של נשים בעת מלחמה, מבלי לזהות את עצמה באופן בלעדי עם אף אחת מהעמדות הללו מונעת מהקוראים לזהות אותה – ובהרחבה כל אשה במלחמה – עם עמדה מסוימת אחת. ניסיונותיה של דיראס לשבור את ציפיות הקוראים.ות ממנה כאשה במלחמה מתבטאים בשלל דרכים לאורך הטקסטים, והם מאפשרים מבט אחר לא רק על הפרוטגוניסטית המזוהה עמה בסיפורים, אלא גם על סיפור המלחמה הדומיננטי, ההגמוני.

ביומן "הכאב" דיראס מתארת כיצד המתינה בחרדה ואימה לשובו של אנטלם ממחנות הריכוז, אך גם כיצד עזבה אותו בשובו. הבנייה הרטורית של סצנת הנטישה מונעת מהסיפור להפוך לנוסטלגי, או קתרטי, ואינה מאפשרת סוף שמח. בכך דיראס מערערת גם את התפיסה הלינארית המקובלת של כאב – חזק בהתחלה ומתפוגג לאטו. בנוסף, היא מסרבת להסביר או להצדיק את מעשיה. היא אינה מתנצלת ואינה מצטדקת – לא בפני אנטלם ולא בפני הקוראים. ביומן ובטקסטים האחרים בספר דיראס בוחנת ומאתגרת מושגים תרבותיים הקשורים במלחמה ומסרבת לייצר סיפור שיכניס את הכאוס של המלחמה לתוך נרטיב מאורגן. כך, היא מראה שאין זה אפשרי "למסגר" או "לתחום" מלחמה בזמן ובמרחב. כאשר המלחמה "הכללית" מסתיימת, המלחמה "הפרטית" מגיעה לשיאה: התיאור המפורט של ההחלמה הגופנית האיטית והקשה של אנטלם מציין את ראשיתה של מלחמה נוספת ומבליט את הגוף כאמצעי היחיד לעסוק במלחמה ותוצאותיה. בדומה לתיאוריה הכנים את שובו של אנטלם, דיראס אינה נמנעת מתיאורים של תאוות נקם ואינה מוכנה לקבל נרטיבים של סליחה ופיוס הנראים לה קלים ומהירים מדיי, למשל הנרטיב של דה גול שהיא מבקרת בחריפות, או זה של הכומר שמגיע למרכז המקבל שבויי וניצולי מלחמה ומבקש ממנה ומחברותיה לגלות חמלה ביחס לילד גרמני יתום. בדומה לאופן שבו כתב על כך הפילוסוף היהודי-צרפתי עמנואל לווינס, דיראס מראה בכתיבתה כי סליחה היא פעולה שמתקיימת בין בני אדם (ולא בין האדם לאל) ולפיכך אינה אוטומטית ומידית (Levinas 1963).

הן הכתיבה האישית של דיראס והן הביוגרפיה שלה, שלעיתים קשה להפריד ביניהן, נקראות בפרק זה על רקע המושגים החדשים שבאמצעותם היסטוריונים מתייחסים היום אל התקופה: כך, ניתן לשייך את התנהגותה של דיראס לקטגורית "ההסתגלות האופורטוניסטית" (לפי ההיסטוריון פיליפ בורן) ואת העובדה שעבדה עבור וישי ואחר כך היתה פעילה ברזיסטנס ניתן להגדיר כהתנהגות "וישיסטו-רזיסטנסטית" (לפי המושג של ההיסטוריון ז'אן פייר אזמה). דיראס גילמה אפוא בגופה את המורכבות של התקופה, אשר היתה מנת חלקם של צרפתים רבים ותוארה על ידי פייר לאבורי באמצעות המושגים "אמביוולנטיות" ו"מחשבה כפולה". מורכבות זו באה לידי ביטוי בכתיבתה, למשל בסיפור "אדון ראבייה המכונה בדפים אלה מר פ'". בסיפור זה מתארת דיראס את יחסיה המורכבים והרב משמעיים עם סוכן הגסטפו צ'רלס דלוול ואת ההיסוס שלה כאשר נתבקשה להעיד במשפט שגזר את מותו לאחר המלחמה. הסיפור לא רק מדגים את המושג "אמביוולנטיות" אלא גם יכול להיקרא כמציע באמצעות האמביוולנטיות, שמאפיינת את התנהגותה של הפרוטגוניסטית, סוג של תחליף לתפיסות טוטליטאריות. בה בעת, אני סבורה שהסיפור ממחיש גם את הנחיצות שבקבלת אחריות לא אמביוולנטית כאשר מדובר בחיי אדם.

ביטוי לאמביוולנטיות של התקופה והתעקשות לא להיוותר רק במחוז זה, אלא להנכיח גם את הנחיצות האתית שבקבלת אחריות ביחס לעבר המורכב והשנוי במחלוקת, ניכרים גם בסיפור "אלבר מקאפיטאל". דיראס מתארת בו חקירה אכזרית, כולל עינוי, של אדם בן חמישים המכונה בטקסט "המלשין", על ידי חברי הרזיסטנס. אני טוענת כי באמצעות אפיזודה זו דיראס הן ממחישה את קיומם של רשע ואלימות בכל מקום (כולל בתוכה) והן מתארת בפרטי פרטים ובכנות מעוררת השתאות את האופן שבו אלימות מתהווה ונוצרת. אני מזהה בטקסט ארבע פרקטיקות עינוי מרכזיות שבאמצעותן דיראס מדגימה כיצד אפשר להפוך למענה. בסופו של דבר, אני מראה, הסירוב שלה להצדיק רציונלית את החקירה והעינוי שבהן היא משתתפת, מאפשרת "רה הומניזציה" של המלשין; ואת שחרורו. בדיוק כמו בתיאור שלה ביומן את הנטישה של רובר לאחר שובו ואת האופן שבו ייחלה להרס גרמניה ולא יכלה לחוש חמלה כלפי ילד גרמני יתום, גם בסיפור זה דיראס אינה מתנצלת ואינה מנסה לייפות את מעשיה. במקום זאת, היא מדגישה את חוסר התכלית שבחיפוש אחר הצדקות לעינוי ומצביעה על הכמיהה לנקמה כעומדת במרכזו. בכך היא מזהירה כנגד הנטייה האנושית להצדיק אלימות ולארגן אותה לתוך נרטיב שמכשיר את הקרקע למופעים נוספים שלה. בנוסף, על ידי הדגשת סבלו של הגוף כעוגן היחיד בסיפור, היא שופכת אור על המכניזם של העינוי כך שיהיה בלתי אפשרי להצדיקו בעתיד, ללא קשר לנסיבות.

לקראת סוף חלק זה, אני מתייחסת לאופנים שבהם התעצב זיכרון המלחמה בתקופות השונות שאחרי המלחמה ומתארת כיצד רואים זאת כיום היסטוריונים. אני מנתחת את **הנפילה** ואת **היעדרות ארוכה כל כך** כיצירות המגלמות הצעות אלטרנטיביות לאינטגרציה של העבר ולייצוג של פיוס קולקטיבי עם העבר, הן פנימי (בין הצרפתים לבין עצמם) והן חיצוני (עם הקורבנות היהודים). על אף שבהחלט ניכרים בשתי היצירות דפוסי ההתמודדות של תקופתם, למשל: שתיהן לא מתייחסות ישירות לשיתוף הפעולה של הצרפתים עם רצח העם של היהודים, ועל אף שהן חסרות הן את המידיות של **מחברות המלחמה** והן את הפרספקטיבה של **הכאב**, שתי היצירות האלה גם חורגות מדפוסי ההתמודדות של תקופתן ומציעות להתמודד עם העבר באופן שאינו מסתיר את ההפרעה שהוא מייצר לזמן ההווה של היצירה. שתי היצירות משרטטות כך קווי מתאר ראשוניים לזיכרון אחר של העבר – זיכרון שאינו מבוסס על הכחשה וגם לא על חזרות אין-סופיות על תחושות של אשמה וחרטה, שבסופו של דבר אינן מאפשרות לראות את החיבורים בין העבר להווה. למעשה, **הנפילה** ו**היעדרות ארוכה כל כך** מדגימות את כישלונה של התקופה להכיל את העבר בהווה ולייצג את המורכבות שלו. ואולם, הן גם מציעות שההכרה בכישלון זה כבר מפנה מקום לאותם אלמנטים שהשיח הדומיננטי של התקופה הדיר. באמצעות הכללת אלמנטים לא ורבליים כמו המרחב, צחוק וריקוד משותף, היצירות מראות כיצד זיכרון העבר וסיפור המלחמה יכולים לחרוג מהתחום הוורבלי, תחום שיכול להוביל להקלה ולקתרזיס מבלי להתמודד באמת עם הקשיים שהוא מעורר, אך הן מראות גם כיצד סיפור המלחמה חייב להימנע משני הקצוות של אמנזיה מוחלטת – רצונית או לא – וזיכרון אובססיבי שמתעלם מהקשרים שבין העבר להווה.

הפרק מצביע כך, באמצעות שתי היצירות הללו ו**הכאב**, על פרקטיקות שמקדמות עימות ממשי עם האירועים הקשים של העבר – כלומר, על הדרכים שבהן ניתן לחשוף התנהגויות מורכבות ואף מבישות, מבלי לאפשר לאקט של הווידוי לשחרר את הפרוטגוניסטים מהתמודדות עמוקה עם מעשיהם. היצירות, לטענתי, מגלמות כך ב"גופן" תחילת עיבוד עמוק יותר של "השנים האפלות" וקבלת אחריות.

**חלק רביעי – אתיקה של הזדהות עם ה"אחר.ת" היהודי.ה: עדויות בדיוניות על השואה ב"אורליה שטיינר"**

ב-1979 דיראס כתבה שלושה טקסטים וביימה שני סרטים העונים שלושתם לשם "אורליה שטיינר". בשלושת הטקסטים אורליה שטיינר, המציגה את עצמה כנערה יהודיה הנושאת זיכרונות מהשואה, היא המספרת. הטקסטים מופנים במופגן לנמענ.ת.ים.ות אנונימי.ת.ים.ות. למעשה, אלה הן העובדות היחידות הידועות לקורא.ת או לחוקר.ת הכותב.ת על הטקסטים ואפילו עובדות אלה אינן ודאיות, שכן הרבה פרטים בנוגע למספרת ונמעניה נותרים מעורפלים. שלושת הטקסטים אינם מתכנסים לכדי סיפור קוהרנטי אחד, אך אירועים ופרטים רבים חוזרים על עצמם באופן שמקשה גם להניח כי מדובר בשלוש פרוטגוניסטיות שונות. הטקסטים לא רק סותרים זה את זה, אלא גם מכילים סתירות פנימיות. כך, כל ניסיון לפרש אותם תוך שימוש במושגים מימטיים נידון, למעשה, לכישלון. בחלק זה אני מבקשת להראות כיצד בטקסטים על אורליה שטיינר, דיראס מציעה דרך אלטרנטיבית להעיד על השואה אשר ממירה הזדהות, רחמים וחמלה אינדיבידואלית בניסיון ממשי לעסוק באחריות פוליטית וקולקטיבית. אני טוענת שהטקסטים חוקרים את מגבלות יכולתה של דיראס ככותבת לייצג את התודעה והנפש –כולל הסבל והכאב הייחודיים – של האחר.ת.

טענה זו מקבלת משנה תוקף על רקע התהליך שעברו הצרפתים בתקופה שבה יצרה דיראס את האורליות, ביחס לזיכרון "שנים האפלות". בשנות השבעים, שמכונות על ידי אנרי רוסו "תקופת המראה השבורה" (1987), החלו הצרפתים להתמודד עם עברם ובהתאם גם המיתוס לפיו "כולם תמכו ברזיסטנס" החל להיסדק. במקביל, בשנים אלה התפרצה העדות האישית אל תוך המרחב הציבורי. במהלך שנות השבעים החל לצמוח בצרפת, בישראל ובארצות הברית מה שמכנה מייקל רות'ברג "ז'אנר העדות המצולמת בוידיאו" (Rothberg 2009, 188). לדברי רות'ברג, הטכנולוגיה המתפתחת (למשל, שימוש בטייפ נייד) אפשרה ליוצרי הקולנוע לאחוז בה-בעת בעמדה של מי שמתערבים ומעורבים בסיפורם של העדים ובעמדה של מי שמצויים במרחק ממנו. כך התאפשר לעדים לספר את סיפורם, שיועד לקהל, כביכול בפרטיות, כשאפילו הצוות לא יכול לשמוע. רות'ברג מציין כי מאז ועד היום מצופה מעדות מצולמת על השואה שתענה על אותן הקונבנציות: קלוז אפ של המעיד/ה המספר/ת את סיפורה/ו בגוף ראשון, נשא/ית של אותנטיות ודיוק היסטורי, המייצר/ת נרטיב לא מתווך, שבו סאונד ודימוי מצטרפים בכדי לייצר אינטימיות בינו/ה לבין הצופים/ות. דומה שאותן ציפיות חלות גם על ספרות העוסקת בעדות על השואה, כשאת הקלוז אפ ואת התיאום בין הדימוי לסאונד ממירה כתיבה וידויית וחושפנית בגוף ראשון.

החידוש הטכנולוגי שתיאר רות'ברג עלה בקנה אחד עם מה שתיארה אנט ויוויורקה כנטייה התקשורתית שהחלה באותן שנים להתעניין ב"אדם מן הרחוב" ועם ה"שיגעון" לסיפורי חיים אתנולוגיים. לדברי ויוויורקה, העדות המצולמת על השואה כפי שהתהוותה והתקבעה בתקופה זו מתאפיינת בכך, שהמעיד.ה למעשה חותמ.ת על "הסכם חמלה" עם הצופה, האמצעים הקולנועיים מגויסים כדי להדגיש מחוות רגשיות של המעידים וקטגוריות פוליטיות הופכות לאינטימיות ואישיות (Wieviorka 1998). אפשר להסיק מכך כי ההתבוננות העצמית שהחלה להיווצר אצל הצרפתים בשנות השבעים בעקבות היסדקות הנרטיב הלאומי הדומיננטי באשר להתנהגותם בעת מלחמת העולם השנייה קיבלה צורה של תחושות הזדהות, אמפתיה וחמלה אישית, שאפשרו דרך חדשה להימנעות מלקיחת אחריות של ממש בנוגע לשיתוף הפעולה האקטיבי עם הכיבוש הנאצי ולחלקם של הצרפתים ברצח העם היהודי. על רקע זה, אני טוענת שהטקסטים של דיראס אכן מתכתבים עם הקונבנציות של העדות על השואה אך שבה בעת הם חותרים תחת הקונבנציות הללו. העדויות על השואה ביצירותיה של דיראס חושפות את חוסר האפשרות לייצג את השואה וממחישות שלעולם לא נוכל להבין או לתפוס את אחרותו של העד.ה – ועדיין, הן תובעות קבלת אחריות. זו אחריות שאינה נובעת מהזדהות, רחמים, או חמלה אישית, כל אותם רגשות שיכולים להוביל לתחושות של גאולה אישית או כפרה. במקום זאת, היא נובעת מההבנה שסובייקטיביות אינה מבנה מוחלט או סגור ושה"אחר" יכול להיות נקודת התייחסות קבועה מבלי לתחום או להגדיר את ה"אני" מבחוץ.

בכדי למקם רעיונות אלה בהקשר פילוסופי-אתי ולא רק היסטורי, הפרק מתחיל בתיאור של השיח התאורטי שעוסק בעדות על השואה ומתאר את העמדות השונות והקשיים האתיים ביחס לכך שהעלו חוקרי ספרות כמו שושנה פלמן ואורלי לובין, פילוסופים כמו ג'ורג'יו אגמבן וז'אן פרנסואה ליוטאר והיסטוריונים כמו אנט ויוויורקה ודומיניק לה קפרה. הפרק ממשיך בתיאור יחסה המיוחד של דיראס ליהדות וליהודים, שתואר פעמים רבות על ידי חוקרים כהיקסמות פילושמית ריקה. בשונה מכך, אני מפרשת את גישתה ליהדות כמגיבה (בהשפעת רעיונותיו של ידידה – מוריס בלאנשו) לשיח המוכר והדומיננטי של ז'אן פול סארטר על "השאלה היהודית". חלק זה עוסק בהרחבה בפרשנותי לסרטה של דיראס **צהוב השמש** (1971) שהושפע ישירות ובמפורש מרעיונותיו של בלנאשו ובחמשת הטקסטים הקרויים "אורליה שטיינר". הפרשנות שלי מדגישה את הכיוונים החדשים שדיראס מציעה ביחס לשיח של העדות על השואה, שיח המתרחק אמנם מ"הסכם החמלה" כפי שתיארה זאת ויוויורקה, אך עושה זאת מבלי להתעלם מהמימדים האישיים והרגשיים האינהרנטיים לפעולת העדות. כך, יצירתה של דיראס מתוארת כפותחת אופקים חדשים ואפילו כמציעה אלטרנטיבות לכמה מושגים מרכזיים של השיח העכשווי העוסק בעדות על השואה.

**חלק חמישי – זיכרון רב כיווני ועדות אלטרנטיבית על המלחמה בהירושימה אהובתי**

**הירושימה אהובתי**, סרטו של אלן רנה מ-1959 שמרגריט דיראס כתבה לו את התסריט, נפתח בצילומים דוקומנטריים של תוצאותיה הטרגיות של הטלת הפצצה על הירושימה ומתאר בהמשך פרשיית אהבים בין גבר יפני לאשה צרפתייה בהירושימה. הסרט עוסק בהרחבה בזיכרונותיה של האשה הצרפתייה מתום מלחמת העולם השנייה עת אהובה, חייל גרמני, נורה והיא התמודדה הן עם אבלה והן עם הטקס הפומבי המשפיל שהיה נהוג בתקופת השחרור, במהלכו שערותיה גולחו כעונש על שאהבה את האויב. הסרט נחשב לשערורייתי מהרגע הראשון שבו יצא לאקרנים ועורר תגובות קיצוניות מאד. כיום הוא נחשב ל"קלאסיקה" והחדשנות האסתטית שלו אינה מוטלת בספק. ובכל זאת, הוא עדיין מתואר לעתים כשנוי במחלוקת, בעיקר ביחס לאופן שבו הוא מתאר את הטלת הפצצה על הירושימה. כך, למשל, יש המבקרים את הסרט על האופן שבו הוא "משתמש" בטרגדיה של הירושימה על מנת לעשות עיבוד לסיפור המושתק של הנשים שראשיהן גולחו כעונש על כך ששכבו עם האויב הגרמני; לחילופין, יש המבקרים את הסרט על האופן שבו הוא "משתמש" בסיפורן של הנשים שראשיהן גולחו בכדי להמחיש את הקטסטרופה הבלתי ניתנת לייצוג של הירושימה.

 בחלק זה אני מבקשת להתייחס אל **הירושימה אהובתי** כאל פרדיגמה לפרקטיקה בולטת בעדויותיה האמנותיות של דיראס: חיבור של שתי קטסטרופות במרחב טקסטואלי אחד. השזירה של כמה קטסטרופות קולקטיביות מבלי לייצר ביניהן תחרות או להציג אחת מהן כמשתמשת בשנייה הוא למעשה מאפיין בולט של האופן שבו דיראס עוסקת במלחמה. המושג "זיכרון רב כיווני" של רות'ברג ששימש אותי לניתוח הסרט **אורליה מלבורן** מסייע לי גם בפרק זה להצביע על האופן שבו עצם ההופעה של שתי הקטסטרופות באותה יצירת אמנות מייצרת הדהוד שמתקף את שתיהן ומאפשר להן לשאול אוצר מילים זה מזו על מנת לתאר את מה שהתקופה עדיין לא יכולה לבטא במפורש. פרקטיקה זו, אני סבורה, מציעה מבט חדש על האופן שבו אפשר לבטא קטסטרופות קולקטיביות כך שיקבלו צורה ומקום בזיכרון הקולקטיבי והאישי של מי שהיו מעורבים בהם, בין אם כקורבנות, מענים, משתפי פעולה, עומדים מן הצד, או צאצאים.

 חלק זה נפתח בתיאור ההתקבלות הביקורתית של הסרט עם צאתו לאקרנים בעיתונות דוברת האנגלית והצרפתית. דפוס אחד שחזר על עצמו בתגובה הביקורתית לסרט, במיוחד בעת צאתו לאקרנים, היה הפרדה מלאכותית בין הכתיבה של דיראס לבימוי של רנה – על אף שהשניים הדגישו שהסרט היה יצירה משותפת. רב המבקרים נטו לייחס את מה שראו כפגמיו של הסרט לטקסט של דיראס. הפרשנות שלי, בשונה מכך, יוצאת מנקודת הנחה שהסרט היה יצירה משותפת ולפיכך שייך באופן זהה לרנה ולדיראס. הסרט עורר תגובות קיצוניות כל-כך, אני טוענת, כיוון שנעדרו ממנו כמה מהאלמנטים הבסיסיים שבנו את סיפור המלחמה של בנות הברית: עלילה ליניארית, קוהרנטית ולוגית שמאופיינת על ידי יחס ברור של סיבה ותוצאה, קונטקסט הכולל נסיבות שיכולות להצדיק פגיעה בגוף, חישובי מספרי נפגעים ודיון בהאם הפגיעה היתה "שווה" את זה. כפי שרותם קובנר מציין (Kowner 2014), רנה ודיראס יכלו בקלות להתחיל את הסרט בתיאור כרונולוגי של האירועים שהובילו לאירועים ההיסטוריים שבמרכזו, אך בחרו להימנע מכך. אני מנסה בחלק זה להסביר את הבחירה הזו, שאכן יכולה להיראות מוזרה.

 לאחר שאני עוסקת במה שנעדר מהסרט – והרגיז את המבקרים – ואת האופן שבו סטה מסיפור המלחמה המקובל, אני עוברת לתאר את התחליפים שהציע לכך. אלה ניכרים לא רק בחיבור בין שתי הקטסטרופות של שני אירועים מסדר גודל שונה לגמרי, אלא גם באמצעות ה-voice over של הסרט שמלכתחילה קשור ללא הפרד בדיאלוג עם "האחר": הקול הזה מתהווה מתוך שיחה של הגיבורה הצרפתייה עם האהוב היפני ומשתנה תוך כדי שיחה, ובכך מדגים כיצד האחר מייצר שינוי, התפתחות ולמידה באופן שבו הסיפור מסופר. זהו קול אשר, כפי שתיארה חוקרת הקולנוע ז'ניפר קזנאב (Cazenave 2011), משמש בסרט כתחליף לקול הסמכותי שליווה באופן מסורתי את סרטי התעמולה של מלחמת העולם השנייה ובהמשך את הסרטים הדוקומנטריים על המלחמה הקרה ועל המלחמות הקולוניאליות. בשונה מהקול הסמכותי המסורתי, שהיה תמיד בלתי נראה ואנונימי, הקול ב**הירושימה** מגיע אל הקטסטרופה באמצעות פואטיקה, ליריות, טונים מוסיקליים ובעיקר באמצעות הנכחה מתמדת של הדיאלוג עם האחר. בכך, קול זה שמוביל את הסרט מאפשר מקום להרהור, לבלתי מובן ולמה שאינו ידוע אף ל"קול" עצמו.

 לבסוף, אני מבקשת להראות כיצד סיפור המלחמה האלטרנטיבי שהסרט מציע מובחן גם בדרך בה הוא ממשיג את היחסים שבין הפרטי לציבורי ובתפקיד המרכזי שהוא מעניק לגוף הגשמי. אני טוענת שהסרט חושף באופן ביקורתי את התפיסה שלפיה הפרטי – כל מה שמזוהה עם הנשי (בית, גוף, אהבה) נתפס כניגודו הבינארי הנחות היררכית של הציבורי (אומה, לאום וצדק). הסרט חושף כיצד בשעת מלחמה הגוף הנשי אינו זוכה לשום תפקיד עצמאי ואמור לתפקד כקורבן פסיבי, בשונה מהגוף הגברי שגם הוא מוכפף לתחום הציבורי אך נדרש להיות אקטיבי. הגוף הנשי, הסרט מציע, כולל המיניות שלו, "מגויס" ומוכפף לצרכי האומה ועל כל סטייה מתפקיד זה עליו להיענש. הסרט חושף את ההיררכיה הזאת, מטיל ספק במובנות מאליה שלה ואפילו הופך את היוצרות כאשר הוא מציג את הסיפור של האישה הצרפתייה כטרגדיה אישית – ולא כבגידה באומה – ויותר מכך, כאקוויוולנטית לטרגדיה הקולקטיבית של הירושימה. זאת כתגובת נגד לא רק לסיפור המלחמה אלא גם לעצם התפיסה של המלחמה אשר, כפי שמעיד גילוח הנשים, מתייחסת לאהבה ככפופה למטרות הלאום ומפרידה באופן מוחלט ונוקשה בין "ידיד" ל"אויב". דיראס ורנה חושפים את האופן שבו חוקי האהבה והמין – המכתיבים במי מותר להתאהב ועם מי מותר לקיים יחסים מיניים – מתפקדים כמנגנונים דכאניים בהקשר הלאומי. לפי הסרט, קטסטרופה לאומית הנובעת ממלחמה "צודקת" אינה חשובה יותר מאסון שמקורו בפרשיית אהבים הנתפסת כבגידה באומה. בשני המקרים, שום מטרה "צודקת" לא יכולה לקדש את הסבל. כך, כפי שעשתה ב**הכאב** אבל באמצעות אוצר המילים הרחב יותר שמאפשרת ההופעה של שתי הקטסטרופות ביחד, דיראס חותרת תחת ההנחה שיכול להתקיים נרטיב שיצדיק השפלה, סבל, חוסר שוויון והפיכת אדם לקורבן, או שיציג פעולות אלה כמוצא אחרון ולפיכך כ"רע הכרחי".

**סיכום – העקרונות המרכזיים של העדויות על המלחמה ביצירותיה של דיראס ורעיונות ראשוניים למחקרים עתידיים**

מחקר זה עוסק בכתיבתה של דיראס בתוך ההקשר הספציפי של "השנים האפלות" בצרפת וביחס לתפיסות קונבנציונליות של סבל, כאב, קורבנות, עינוי, נקמה ויחסים מגדריים בתוך המלחמה. המחקר טוען שדיראס מבקרת את השיח הזה, מציעה לו אלטרנטיבה שבמרכזה "האחרים" של התקופה ומייצרת עמדת אחריות המתייחדת בכך שהיא מתהווה מתוך מתיחת גבולותיה של עמדה זו וחקירתה בסיטואציות קיצוניות. כתיבתה של דיראס מפרקת את הקטגוריות שבתוכן נהוג לחשוב על "השנים האפלות" כמו רזיסטנס, שיתוף פעולה, טיהורים, קורבנות ומענים ומדגישה את האמביוולנטיות והמורכבות של כל אחד מהמושגים האלה.

 ניתוחי הטקסטים מצביעים על האופן שבו דיראס מסבכת את יכולתם של הפרוטגוניסטים שלה ושל עצמה לקבל אחריות באמצעות שתי דרכים: הראשונה, התמקדות ברגשות אישיים ומצבי תודעה כמו אהבה, תשוקה, חרדה וכמיהה לנקמה, אשר התרבות תופסת כעמדות שמקשות על יכולתו של הסובייקט לעסוק בנושאים קולקטיביים ובסוגיות אתיות ופוליטיות; השנייה היא דיבור בשם האחר שלמעשה מסתכן ב"בליעתו", בחיפצונו או בשימוש אינסטרומנטלי בסיפורו. דיראס בוחנת כך את יכולתה כסופרת לייצג את תודעתו של "האחר" של תקופתה על אף הסיכונים והמלכודות הכרוכים בכך ולדעתי היא מצליחה לייצג את סבלו של "האחר" מבלי לנכס את תודעתו או לדבר בשמו ומבלי לבטל את סבלו הקונקרטי או את ייחודו של האחר. בנוסף, היא בוחנת את יכולתה של השפה לייצג אירועי קיצון ומצבי תודעה. דיראס ממציאה פרקטיקות של שימוש בשפה (גם השפה הקולנועית) שיכולות לייצג את הבלתי ניתן לייצוג: הפרקטיקות האלה מסייעות לה להכניס את שאלת האחריות לתוך סיטואציות שהיא בדרך כלל לא חלק מהם – כמו "האזורים האפורים" או מרחבי האמביוולנטיות שאפיינו את "השנים האפלות".

 מסקנותיי מניתוחי יצירותיה של דיראס על המלחמה, הנשענים על רקע תיאורטי רחב הכולל הן את השיח של עדות על השואה, הן רעיונות וכיוונים עדכניים בשיח ההיסטוריונים על צרפת והן גישות פמיניסטיות לכתיבה על המלחמה, יכולות להיות מנוסחות כקווי מתאר לעדות אתית על המלחמה. העקרונות הבאים מתארים בקצרה את האופן שבו אני מבינה את הצעתה של דיראס לייצג ולעבד אירועי קיצון קולקטיביים, לקחת אחריות ולפעול למען פיוס והשלמה קולקטיביים עם העבר ועם "האחרים" של תרבותה: 1. אף סיפור מלחמה, גם כזה שנראה קוהרנטי, הגיוני וצודק, לא יכול לייצר הצדקה אתית לפגיעה בקבוצה של אנשים רק בגלל אחרותה. במקום נרטיבים כאלה, יש לחפש אחר דרכים אלטרנטיביות להעיד על המלחמה ולאפשר ייצוג של מציאות מורכבת ומרובדת יותר המכילה כמה אמיתות בלתי מתיישבות. 2. לפיכך - סיפור מלחמה המאופיין על ידי אמביוולנטיות, היסוס וסתירות יכול להוביל לעיבוד עמוק ואחראי יותר של העבר. 3. הזדהות ואמפתיה אישית אינן יכולות להמיר קבלת אחריות וחשוב להיזהר בשימוש בהן בייצוגי עדויות של מלחמה. הסכנה - והפיתוי - שבהזדהות ואמפתיה נעוצה ביכולתן לייצר אשליה של הבנה מלאה של סבלו של האחר וכאבו ובכך לעודד את הנטייה לדבר בשמו ולהשתמש בסבלו, לנכס את הסבל הזה ולהשתמש בו כדי להתנקות מאחריות אישית וקולקטיבית. בנוסף, סיפורי מלחמה שממקמים אמפתיה והזדהות במרכזם עלולים להוביל לקבלת אחריות רק ביחס למי שמעוררים רגשות כאלה כיוון שהם מסייעים לכינון זהותו של ה"אני", כדומה ל- או שונה מ-האחר. 4. קבלה של אחריות היא עמדה מחייבת מבחינה אתית עבור מי שמשתייכים לקולקטיב (בין אם על ידי לאומיות, פריבילגיה, שפה או היענות לאותן אינטרפלציות) שמדיר קבוצות מסוימות רק בשל השוני שלהן. בעדות על המלחמה, אחריות זאת יכולה להתבטא על ידי מתן מרחב לאחרים לדבר, האזנה ומוכנות אמיתית להשתנות בעקבות דיבורם. כך, זהו לא ה"אני" שאמור "לחדור מתחת לעור" של האחר בכדי להזדהות עמו/עמה ולהבין אותו/אותה, אלא "האחר" שאמור לחדור מתחת לעורו של ה"אני" ולשנותו. על עדות מלחמה להראות אפוא שאין בנמצא זהות קבועה ויציבה. הזהויות של העצמי ושל האחר נמצאות בתנועה מתמדת, משתנות, משפיעות ומושפעות ללא הרף, זאת בניגוד לתפיסתן כמשתמשות ב- או מנצלות - זו את זו.

 דרך אחת בולטת שבה יצירותיה של דיראס מבטאות את העקרונות הללו היא באמצעות עדויות מלחמה אשר מחברות כמה קטסטרופות באותו טקסט (כמו במושג "זיכרון רב כיווני" של רות'ברג) או מכילות פרספקטיבות שונות על אותו אירוע או שכפולים של אותה דמות (כמו במושג שלי של "חשיפה מרובה"). הראיתי בעבודה כיצד פרקטיקות העדות הללו מאפשרות עיבוד פרודוקטיבי של העבר שאכן נמנע מהצגתו באמצעות נרטיב אחד כ"אמת" מסוימת וחד משמעית ולמרות זאת מצליח לקבל אחריות. אני סבורה כי הפרקטיקות האלה מזמינות מחקרים נוספים שיפתחו וירחיבו את החשיבה על הדרכים שבהן הן יכולות לשנות את תפיסת העדות. כך, למשל, ניתן ליישם אותן גם בהקשר יצירתה של דיראס על ילדותה בקולוניות, שניכרות בה השפעות מכתיבתה על מלחמת העולם השנייה ומחוויותיה במהלכה. כתיבה זו משתמשת, למעשה, באלמנטים מהאירועים העכשוויים או מהעבר הקרוב על מנת לבטא את הזיכרון הרחוק יותר של הקולוניאליזם ומייצרת בכך דיאלוג מעניין בין שתי התקופות – למשל ב**סכר נגד האוקיינוס השקט** (1950), או היצירות השונות העוסקות במאהב הסיני: פרקי היומן ב**מחברות המלחמה** (2006) המתארים את יחסיהם, **המאהב** (1984) ו**המאהב מסין הצפונית** (1991). המושג "חשיפה מרובה" שהתחלתי לפתח בעבודה זו, יכול לשמש על מנת לנתח את היצירות הללו, שהן למעשה שלוש וריאציות של אותו סיפור, ולהצביע על הדרך שבה הן מייצרות עדות על הקולוניאליזם המטשטשת קטגוריות מוכרות וכך מחייבת את הקוראים.ות, כמו ביצירותיה של דיראס על השנים האפלות אבל בהקשר שונה ובאמצעות פרקטיקות ספרותיות שונות, לחקור את שאלת האחריות בסיטואציות קשות, אמביוולנטיות ומורכבות.

 מחקרים אחרים יוכלו לחקור טקסטים נוספים אשר עוסקים ב"שנים האפלות" או בקולוניאליזם הצרפתי (או בשניהם) המתארים סיפור מלחמה שאינו מציית לנרטיב ההגמוני, בהסתמך על הפרקטיקות והמושגים שבהם נעשה שימוש במחקר זה. כבר בפרקיו השונים הצעתי פרשנות מקורית לרומן **הנפילה** של קאמי והתייחסתי בקצרה גם לסרט **לילה וערפל** של אלן רנה מ-1955, שתי יצירות אשר מדגימות את מה שאני מכנה סיפור מלחמה אלטרנטיבי. כך, מחקר זה מאפשר המשגות נוספות של עדויות מלחמה בדיוניות ודוקומנטריות, שיסייעו לדמיין מציאות המכילה כמה סיפורים שונים, הגם שאינם מתיישבים זה עם זה (כמו במושג "חשיפות מרובות"), כמה אחרים ואחרויות שמתקיימים במקביל בלי להתחרות או להשתמש זה בסבלו של זה, ומשתתפים.ות מעורבים.ות שמוכנים.ות להתבונן על המציאות, כולל על ההתנהגויות והרגשות האמביוולנטיים שלהם.ן עצמם.ן, להכיר באחריויות שלהם.ן במסגרת הקולקטיבים שאליהם הם.הן משתייכים.ות ולאפשר לאחרות לחדור אל מתחת לעורם.ן ולשנותם.ן באופן עמוק.