

סדרה אזרחי

ליוצג את אושוויץ: מחנה ההשמדה ואתרים חלופיים במפת הזיכרון

הנחה סמויה בכל הדיונים על שאלות ייצוג השואה היא שיש איזו ישות – מקום, שפה, אירוע – שמשקפת (או שאיננה משקפת) במעשה ההיסטוריוגרפי או האמנותי. ישות זו מתמקמת כנקודה במרכז או בפריפריה של הגיאוגרפיה האקטואלית והסימבולית. כשהיא במרכז היא משמשת מגנט או "חור שחור" המושך אליו ובולע את כל המלים, את כל הצבעים ואת כל המשמעויות. כשהיא מצטיירת כמקום בפריפריה, היא מהווה מעין שוליים התוחמים את הקיום האנושי – המקום הגבולי והמשתנה שחייבים לגעת בו וחייבים גם לחזור ממנו כדי לחדש את הקהילה האנושית. "Was geschah?" (מה קרה?), שואל המשורר המזוהה ביותר עם עולם המחנות: "Der Stein trat aus dem Berge".¹ את ההר עצמו אי-אפשר להגיד; ניתן רק לשמוע את ההדר של הסלע שהוא רסיסו של ההר...

הדימויים הסוציו-פיסיקליים שבאמצעותם עיצבו תאודור אדורנו וז'אן-פרנסואה ליוטאר, כל אחד בזמנו, את הדיון הפילוסופי-אסתטי, מהווים אתרים בולטים בטופוגרפיה הזאת. אותן מלים שנבלעו יחד עם דובריהן במחנה ההשמדה, המשול לרעידת אדמה-מכלה-כל (לרבות כלי המדידה), מלים אלו עוברות טרנספורמציה וצצות במקום אחר, גבולי, מקום נייד בהיותו תמיד מהעבר השני, חיצוני לקהילה. במרחב ה"ברברי" הזה נכתבת השירה, שהיא בחזקת השגת גבול (טרנסגרסיבית).² יש, אם כן, מעין תנועה מתמדת בין מרכז לשוליים, בין משיכת המרכז הנתפס כ-terminus של הצורה האנושית, כמוקד הרוע, לבין מקום מרוחק יותר שבו מתקיימים נסיונות לבטא, לשכתב ולשחרר את החיים מן המגנטיות של המרכז.

דומה הדבר, *mutatis mutandis*, להתייחסות למקומות קדושים – להבדלים בין המרכז המקודש ועליות לרגל למקום הנחשב ללבו של עולם (axis mundi), לבין מזבחות קטנים, לוקאליים יותר, המשרתים אינטרסים מקומיים, פרטיקולריים. בשפתנו, המקום הבולע-כל מכונה "אושוויץ" – וליתר דיוק הקרמטוריום של אושוויץ. לעומתו, כפי שאנסה להראות, הפריפריה מנוקדת בתחנות אינסופיות: גטו וארשה, הרובע היהודי באמסטרדם, העיר לודז', ובגדול: "ארץ שם"...

טענתי היא שבייח שהתפתח בשנים האחרונות מעל דפי הספרות ומעל במות התיאטרון, הקולנוע וטקסי ההנצחה, וכן בדיונים בתיאוריות של ייצוג היסטוריוגרפי ופואטי, מתגבשות שתי נטיות או

* נוסח שונה מעט של מאמר זה מופיע ב-"History and Memory", חורף, 1996 (72).

1. Celan 1963 וכן Hamburger 1988, 204.

2. ראו 57-58 Lyotard 1988. לדיון על קביעתו של אדורנו שלכתוב שירה אחרי (vis-à-vis) אושוויץ זה ברברי, ראו באמארי "קברים באוויר: כינון הזיכרון בשירותיהם של פאול צלאן ודן פגיס" (אזרחי, 1995).

התייחסויות לאשוויץ כאירוע או מקום, וכמסמן, שיש להן השלכות אפיסטמולוגיות, אסתטיות ואתיות סותרות ומרחיקות-לכת. פיגום מושגי חוצה את כל הקווים הדיסציפלינריים לגישה סטאטית ודינמית, או לתנועה צנטריפטלית וצנטריפוגלית. הגישה הסטאטית, הצנטריפטלית או האבסולוטית מייצגת את אושוויץ כמקום סגור הרמטית גם לאחר ששעריו נפתחו – כלומר כמחנה המשמיד-כל, גם את כלי המדידה וההתאוששות, ומעל לכל, את המיון החיים-מעבר.

הגישה הדינמית, הצנטריפוגלית, מתייחסת לשחזור המקום כהזמנה לבניית אסטרטגיות לוויכוח, למשא-ומתן מתמיד, עם ההיסטוריה. לגביה, העבר הקפוא מפשיר מעט כשהוא מתפשר עם ההווה – וכשהוא מתפרש באמצעות אותן קונבנציות הבאות לייצגו. לגבי הרוגלים בגישה האבסולוטית, המצאת שפה חדשה, לא-קונבנציונלית (או שתיקה מוחלטת), המעוגנת בתחושת המֶשֶׁך (durée), הזמן המושהה, או הטראומה הלא-מעוברת, מונעת כל ניסיון ליצור אמת-מידה משותפת ולהפחית ממעמדו הפונדמנטליסטי והבלתי-מעורער של המכלול הקרוי "אשוויץ". יש להדגיש שלמרות שמדובר באקט של הזיכרות או חזרה למקום ממרחק בטוח, הדיון הוא על עצם מעמדו של מרחק זה.

שמירת מרחק

מי שביטא לאחרונה את מושג הכליאה או ביטול המרחק בצורה הבוטה ביותר הוא לורנס לאנגר (Lawrence Langer), במחקרו על התייעוד בעל-פה. לאחר צפייה במאות שעות של ראיונות עם ניצולי שואה, הגיע לאנגר למסקנה ש"לגבי הקורבנות לשעבר, השואה היא פצע קולקטיבי המסרב להגלית. זהו תת-הטקסט החולני של עדויותיהם המיילל תחת מלמולי השיקום של חייהם על פני השטח". לכן, הוא ממשיך, במקום לייצג את אירועי השואה יש ל"הנכיחם" מחדש (to re-present): כל ניסיון ליצור רצף כרונולוגי בוגד באופן שבו לכודה השואה בזכרונותיהם של העדים. לגביהם, הוא טוען, אין כל קשר כרונולוגי בין "אשוויץ" ו"אחרי".³

על קביעתו של לאנגר שלעדות-בעל-פה יש איזה מעמד מועדף של מציאות בלתי-מתווכת, בחזקת מלים הנופלות היישר משפתותיהם של העדים, שלא כמו המלה הכתובה המעוצבת על-ידי קונבנציות נרטיביות, יש כמובן עוררין. אני מביאה אותה כאן כאחד הביטויים הרדיקליים לניסיון לקבע נקודה ולשון המצביעות על הדבר עצמו, מקום אשר מנכיח וממקד את הרגע, את המרחב, שאי אפשר לעוזבו או לנטרלו.

בספרות השואה ה"קאנונית" ניתן למצוא ביטוי לניסיון הבלתי-מתפשר ל"הנכיח" את אושוויץ בסיפורים של טדיאוש בורובסקי (Tadeusz Borowski), וביטוי לגישה הרלטיביסטית יותר בפרוזה של פרימו לוי. סיפורו המפורסם ביותר של בורובסקי מתחיל כך: "כולנו מסתובבים ערומים".⁴ הסיפור, "זו הדרך לגן, גבירותי ורבותי", נכתב במחנה פליטים במינכן זמן קצר לאחר שחרורו של בורובסקי, אשר היה כלוא באשוויץ כאסיר פוליטי. השחרור אינו מצטייר כפרוודור אל העתיד, אלא כהזדמנות לכתוב את אושוויץ בהווה מתמשך. כמו ה"חלב השחור" של פאול צ'לאן, שנכתב גם הוא בסוף המלחמה, אך מושלך לתוך הווה נצחי, כך שאנחנו ה"שותים עם ערב / [ה]שותים צהריים ובוקר שותים עם לילה / שותים ושותים",⁵ ולא נגמור לשתות לעולם. שורות אלה נקראות ומתפרשות מנקודת המבט של הנצח, sub specie aeternitatis. וכמו הזמנים גם השפה המטאפורית מתבטלת כאן. כשבגדי האסירים חוזרים מן המכבסה, מעיר המספר, טארק, שחומר החיטוי, "צקלון ב', הורג כינים בבגדים ואנשים בתאי גזים".⁶ ההנגדה הזו, שבה האנושות אינה משולה לשרץ אלא מתממשת כשרץ, מערערת את מעמדו של הדמיון כמעצב צורות ומשמעויות. האובייקטיפיקציה של האדם, שהיא גם ריאפיקציה של המטאפורה, הופכת את שפת הדמיונות (the language of comparison) – ואת האמנות עצמה – לעשייה אנכרוניסטית, ומפנה את המרחב המטאפורי, שהוא שלטונו של הדמיון האנושי בממלכת העצמים, למטאמורפוז, שאינה אלא שפה של גלגול

3. ראו Langer 1991, 204–205 וכן Langer 1995, 16–18.

4. "This way for Gas, Ladies and Gentlemen," Borowski 1967, 29.

5. "פוגת המוות" ("Todesfuge"), צ'לאן 1994, 9.

6. "This way for Gas, Ladies and Gentlemen," Borowski 1967, 29.

עצמים בידי כוחות אחרים. "אנו היינו מטונפים ומתנו מוות אמיתי", כותב בורובסקי במכתב לארוסתו בבירקנאו; "הם [האמנים והפילוסופים לדורותיהם] היו 'אסתטיים' וניהלו ויכוחים מעודנים".⁷

באותו מקום ובאותו רגע, כביכול, שבו מגרש בורובסקי את כף הדמיון, צועד פרימו לוי למטבח עם "פיקולו" שותפו להביא את המרק לקמנדו שלהם. בלי להבין את פשר מעשיו, מתחיל לוי (כך לפחות הוא מספר לאחר השחרור) לצטט שורות קטועות מה"קנטו של יוליסס" לדנטה. בהכרה מלאה שאולי לא ישרוד עד מחר, הוא פועל מתוך דחיפות ההנחלה, המסירה, שהיא הבסיס לקיום כל רצף תרבותי. בנבכי שורות הקומדיה האלוהית – או בתוך מלאכת הציטוט עצמה – טמונה "הסיבה לגורלנו, להיותנו כאן היום" (Levi 1959, 103–105). הפנייה לדנטה איננה רק לאחד המקורות החשובים של הדמיון הדתי והפואטי: כפי שהיא מתפתחת גם בכתבים המאוחרים של לוי, היא אף מגדירה את אקט הכתיבה והקריאה כמשימה משולבת של עדות ותקשורת. יש כאן, אם כן, חזון של סדר אנושי וקשר מתמשך בין היסטוריה לאמנות – קולות הבוקעים בעקשנות מתוך האלם.

בין שני המודלים האלה – המודל המתקשר, הרציף, המבטיח את יסוד ההשוואה (Commensurability) מצד אחד, והמודל ההרמטי, המנותק והבלעדי, מצד שני – מתנהל ויכוח החורג מעבר לשאלת מקומה של השירה בעת מלחמה או חורבן. מרכז הכובד נע בין מה שמכנה אדית ווישוגרוד (Edith Wyschogrod) "עולם החיים" ו"עולם המוות".⁸ ואם נרחיק, נוכל למקם אף את מותם של שני הסופרים האלה במשבצות המתאימות: כשללוי נשמרת הבחירה לאבד את עצמו לדעת, מכל סיבה שהיא (כוללת אך לא מוגבלת לאושוויץ), ולבורובסקי ההתאבדות היא הפועל היוצא היחיד מעולם שאין ממנו מוצא. מי שבכל זאת עומד על קשר הכרחי, אימננטי, בין התאבדותו של לוי לאושוויץ ככור מחצבתו, חוזר לכתביו להראות שבכל מהלכי ההתרחקות שלו יש מעין אשליה עצמית. ברצוני להבליט, מתוך סכנה להדגשתי, דווקא את הרב-משמעות שבהתייחסותו של לוי לנושא ההתאבדות ולהזהיר אותנו מההרמנויטיקה של קריאה לאחור, המפרשת את כל חייו של סופר בצל רגעיו האחרונים, ובמקרה של לוי מוחקת במחיידי את גשר (או מחסום) המלים שסופר זה בנה בין הניצולים לבין "עולם המוות".

גיאוגרפיה אפוקליפטית: אושוויץ כ"חור שחור"

החיפוש אחר אושוויץ כמקום במפה הסימבולית מלווה את חשיפתו כמוקד גיאוגרפי. בולטים לעין עליות לרגל למיניהן לפולין ושחזור המחנה עצמו כיעד לתיירות. מחקרים רבים, חלק בהשראתו של פייר נורה (Pierre Nora), מתעדים את שלבי ההיזכרות ואת קהילות הזיכרון אשר עיצבו את אושוויץ ש"אחרי".

אחד השינויים המשמעותיים ביותר הוא הפיכת ה-"Arbeit Macht Frei" לשער הכניסה למחנה, המסמן בגוף האנושי אותו פצע שלא מגלדי. למעשה, מעטים מקרב היהודים שנשלחו לאושוויץ ראו את השער הזה בהגיעם, אך זכרונו דבק בכיתוב מעליו כמעין נוסח מודרני של "Lasciate ogni Speranza" בכניסה לגיהנום של דנטה. רוברט יאן ון פלט (Robert Jan van Pelt) ודבורה דוורק (Deborah Dwork) מתארים את תהליך השחזור של אושוויץ מהשער ועד למקום שבו קרה הדבר עצמו: אותה משרפה בסוף דרך הייסורים. כפי שהם מבהירים, המשרפה, שאמנם שימשה אסירים פוליטיים בראשית ימיו של המחנה, הועתקה בשלב מוקדם בבירקנאו, מרכז ההרג ההמוני. אם כן, הקרמטוריום המשוחזר באושוויץ הוא מעין תמצית או פקסימיליה למה שהתבצע במקום סמוך. בירקנאו נשאר מחנה כמעט ללא סימון או שחזור היכול לשמש מורה-דרך לחיים המטיילים בארץ המתים.

לעומת השלטונות למיניהם, המתווכים המוסמכים של הזיכרון, מחזירים שני החוקרים האלה את

7. "Auschwitz, Our Home," Borowski 1967, 131–132.

8. "העולם של מחנות ריכוז ושל מחנות הכפייה כממשויות קונקרטיות עולה מתוך מאמץ שיטתי לפרק את עולם-החיים... לנתץ אותו ולא רק לצמצם את היקפו. כאן נוצר מרחב שבו משתנה... הפיגום של החוויה עצמה" (Wyschogrod 1985, 16).

מרכז הכובד מאושוויץ לברקנאו, ומכנים אותו ה"חור השחור". לדידם ההנצחה המתאימה ביותר לברקנאו היא הדימנעות ממסגור כלשהו של הריסות המקום, ועיבודו הבלעדי בידי כוחות הטבע המכסים אטיאט את עקבות העבר.⁹

רעיון זה של הריסות שאינן ניתנות למחזור על-ידי חברה משתקמת תואם את נסיונו של לאנגר למקם את "האמת" הבלתי-מעוצבת או הבלתי-מנוסחת בפיהם של הניצולים. המאמץ ראייה כמעט אפוקליפטית זו, שלא כמו "מלאך ההיסטוריה" הממשיך לנוע קדימה כשפניו אל החורבות, ימצא את ביטויה החזק והבלתי-מתפשר ביותר בסרטו של קלוד לנצמן, שואה. רוב הדמויות בסרט הזה הן שרידי הזונדרקומנדו שמשבשים, בקיומם ובעדותם, את נרטיב ההישרדות. אם מחנה ההשמדה (כאן טרבלינקה) הוא מרכזו של יקום קונצנטרי וריכוזי (במובן הכפול של concentrationnaire), אזי תאי הגזים והקמטוריום הם המרכז של המרכז, "לב לבו" של עולם המוות שבו הכל נעלם ונאלם. לאחר כתשע שעות של מסע משוחזר על פסי-רכבת אינסופיים, מוביל אותנו הספר והמספר, אברהם בומבה, אף סמוך ל"קודש הקודשים", לחדר שבו סופרו שערותיהן של הנשים, רגעים ספורים לפני העלמן. הכל, אם כן, מוביל למקום הנורא שקט הזה. רוב הדוברים בסרט היו שותפים למסע עצמו או למה שפרימו לוי מכנה "האזור האפור",¹⁰ אותה "מחלקה מיוחדת", האחראית על ביצוע ההשמדה ומחיקת עקבותיה. האפור הזה הוא הקרוב ביותר לשחור – חלב שחור, חור שחור – שהוא גם ביטולו של העבע כולו. כמו בורובסקי בסיפוריו, ממציא לנצמן שפה קולנועית חדשה המעוגנת בנקודת רוע מוחלטת והמשמשת כמסומן הבלעדי לעידן הזה. הבלעדיות מתבטאת בגישת לנצמן לסרטים אחרים על הנושא, לכל ניסיון בדיוני, ובמיוחד זה של סטיבן שפילברג. התופעה המכונה Holocaust בונה מסביבה, טוען לנצמן, מעגל של להבות (un cercle de flamme) ואי-אפשר לעבור את הגבול הזה "מפני שישנה איזו זוועה מוחלטת שאינה ניתנת למסירה... הבריון הוא חילול הקודש". הדימוי האחרון בסרט שואה הוא של הרכבת, "כדי לומר שלשואה אין סוף" (Lanzmann 1994, 159–162). אין סוף אלא הווה נצחי, ואין בדיון אלא עובדות קפואות ומסע בלתי-גמור אל תוך האש המכלה.

המשיכה הזאת אל מקורו הבלעדי של הרוע מתבטא לקראת סוף המאה (וסוף המילניום) יותר ויותר כמהלך תיאולוגי. ז'אן בודריאר (Jean Baudrillard) מצביע על כך שדווקא בחברות המתועשות, הממוסחרות, יש חיפוש נואש אחר המקורי והאמיתי.¹¹ הצורך להתגבר על הספקנות הנובעת מהצפת הסימולציות, החיקויים וההעתקים, על-ידי קיבוץ במקום או ברגע מסוים מתקשר, אולי, לאותו לוח אפוקליפטי שבו מציינת את שעת האפס, Stunde Null, המאפשרת לגרמנים להיפרד מהעידן הקודם ולהתחיל מחדש. אותו חיפוש מוליד לסירוגין אימוץ רדיקלי של השפה הדוקומנטרית, הרפנציאליט, ואימוץ צורות מודרניסטיות או פוסטמודרניסטיות.¹² תהיה העמדה האסתטית אשר תהיה, יש הנחה יסודית משותפת – שקיימת שפה אחת שהיא אדקוויטית ל"אירוע" או ל"מקום" – שפה שהיא יותר ממצא (artifact) מאשר מימוס ושדבק בה משהו מהדבר עצמו, עקבות מוחשיות מן העבר...

אתרים חלופיים

ברבזמן שאושוויץ או טרבלינקה מהווה מרכז פסי וסמלי לתהליך ההשמדה, מצטיירים מקומות חלופיים כמוקדי תודעה למפעלים פרשניים חלופיים. כאן מתבצע תהליך שהוא פחות שחזור ויותר ביקור חוזר ומשקם (moral revisitation). אחד האתרים המזמינים ביקורים כאלה הוא גטו וארשה;

9. ראו Dwork and van Pelt 1994, 232–251. הוויכוחים בין השלטונות הפולניים, הקתולים והיהודים (בישראל ובתפוצות) על עיצוב מרחב הזיכרון של אושוויץ חושף את ההתנגשות הממושכת בין הנוסחאות השונות של העבר ובין אופני הנגישות השונים אל שרידיו הפיסיים; הדיונים הנמשכים על הימצאו של מנזר ו/או של מרכז קניות בתוך או סמוך לגבולות אושוויץ ממחישים יום-יום את הדינמיקה הזאת.

10. Hirsch and Spitzer 1993, 10, 13 גם; Levi 1988, 38.

11. Baudrillard 1981, esp. "Holocauste," 77–80. ראו גם Eco 1986, 6–14; Benjamin 1968, 217–252.

12. לדיון על השפות הדוקומנטריות והמודרניסטיות בייצוג השואה, ראו מאמריהם של Anton Kaes, Hayden White, Berel Lang, וכן את הסתייגותיו של מרטין ג'יי (Martin Jay) אצל Friedlander 1992.

הדווקא בגלל שכל־כך מעט נשמר מהמקום עצמו חייב המבקר בו להפעיל את מלוא דמיונו. בספרו *The Final Station*, מתחקה ירוסלב רימקיביץ' אחר מיקומו הספציפי של ה-Umschlagplatz, נקודת האיסוף בווארשה. הוא עוקב ומודד, חוקר ומונה, מראיין ומתעד את המקום הנוכח-לא־נוכח הזה. וכל־כך למה? "בגלל שזה קרה פה, בתוך חיינו". השפה דומה לשפתם של דוורק ווין־פלט או לנצמן, הקובעים את המקום שבו קרה מה שקרה. אבל ספרו של רימקיביץ' גם מפליג למחוזות שהם בגדר משאלה יותר מאשר תוצר של שחזור ומדידה. כאן הוא חוקר ומנגיד את עקבותיהם של אלה שחיו בזמן הנורא הזה ולאחריו – והיו יכולים לחיות אחרת. הוא כותב שב־Umschlagplatz "נעצרה והגיעה לקצה ההיסטוריה של יהודי פולין. מעט מקומות כמוהו יש בכדור הארץ. בעצם, ייתכן שזה מקום יחיד במינו. אנו גרים בתוך מעגל מותם... מה זה אומר לחיים הפולניים ולרוח הפולנית? לשם כך אני צריך תוכנית של Umschlagplatz" (Rymkiewicz 1994, 3, 7–8).

מה הוא עושה עם התוכנית הזו? על גביה הוא מרכיב תוכנית אחרת – תוכנית של מה שהיה יכול להיות. כאן החיפוש אחר המקום עצמו משרת מטרה שונה מזו המקבעת אתרי זיכרון. משהו שונה ממיקום הרוע המוחלט והאלם. הוא מצביע על נקודות מוצא או זינוק לבניית היסטוריות חלופיות.

את מחקרו של אריק סנטנר על אבל וזיכרון בגרמניה, חותם המחבר באימוץ צורה אחרת של התמודדות עם העבר (Vergangenheitsbewältigung) – דרכה ניתן לזהות את הרגעים שבהם היה אפשר לנקוט עמדות מוסריות ולא ננקטו (Santner 1990). מעין היסטוריה כפי שהיתה צריכה להיות, הבאה לגאול, אם לא את ההיסטוריה עצמה ושחקניה, אז את השיח המוסרי שנכחד ברור ההורים והסבים. את מידת הקרבה או המרחק של היחיד מאותו מקום ניתן לשלב לתוך שפת הייצוג ומבנהו.

רימקיביץ', העומד במקום שקרה הדבר – כפי שהוא מבין אותו – מעלה שני צילומים: האחד שלר־עצמו כנער פולני בזמן המלחמה והשני של בן־ארצו, אותו נער יהודי בגטו וארשה, ידיו מורמות וכובע מצחיה לראשו, אשר הפך איקונין או סינקדוכה של השואה. רימקיביץ' עושה חסד כפול, היסטוריוגרפי ובדייוני כאחד: הוא מחזיר לילד האנונימי הזה את שמו, ואף מושיט לו עזרה דרך קסם ההשלכה הדמיונית:

יש לנו הנתונים האישיים של הילד: ארתור סמיאטק (Artur Siemiatek), בן ליאון ושרה לבית דאב; נולד בלוויץ' (Lowicz). ארתור הוא בן־גילי: שנינו נולדנו ב־1935. אנו עומדים זה ליד זה, הוא בתמונה זו שצולמה בגטו וארשה, אני בתמונה שצולמה על במה גבוהה באוטוץ' (Otwock). אפשר להניח ששתי התמונות צולמו באותו חודש, שלי בערך שבוע קודם. נראה שאנו אף לובשים אותם הכובעים. שלי בגוון בהיר יותר וגם נראה גדול לראשי. הילד לובש גרביים עד הברכיים, אני לובש גרביים לבנות קצרות. בבמה באוטוץ' אני מחייך חיוך נאה. פניו של הילד – התמונה צולמה בידי קצין אס.אס – אינם מסגירים דבר.

"אתה עיף", אני אומר לארתור. "בוודאי לא נוה לעמוד כך עם זרועותיך באוויר... אני יודע מה נעשה. עכשיו ארים את ידי ואתה תוריד את שלך. אולי לא ישימו לב. לא – חכה. יש לי רעיון יותר טוב. נעמוד שנינו בידיים מורמות" (Rymkiewicz 1994, 326).

ברגע שמזיזים את מרכז הכובד מאושוויץ לכל מקום אחר בעולם, אנו פותחים את הנרטיב לאפשרות של ריבוי קולות – ולו רק מפני שכל מקום אשר גרו בו יהודים מלבד המחנות עצמם היה בטווח ראייתו ועדותו של העולם החיצוני. בדומה ל-Umschlagplatz בווארשה, משמש הרובע היהודי (לשעבר) באמסטרדם אילוץ לבדיקה מצפונית רטרוספקטיבית בקריאה חדשה של הנפילה של אלבר קאמי (1954). הסיפור, כזכור, נסוב על מעשה התאבדותה של אשה אנונימית בקפיצה מהפונט־רואל לנהר הסינה – ועל חוסר המעש של העד היחיד, ז'אן בפטיסט קלמנס, הרודף אותו מאז. אך למונולוג־יודי זה על מחדלי המצפון יש גם מוקד אחר, מרכז גיאוגרפי חלופי:

מכאן, בהקיף את הרובע היהודי [אומר ז'אן בפטיסט לבן־שיחו האילם] תמצא את הרחובות הנאים, בהם עוברות חשמליות טעונות פרחים ומוסיקה רועמת. מלוך נמצא באחד הרחובות האלה... אצא אחריך ברשותך. אני גר ברובע היהודי, או ברובע שנקרא כך עד שבאו אחינו

אנשי היטלר ופינו בו מקום. איזה מרחץ! שבעים וחמישה אלף יהודים שגורשו או נרצחו, הרי זה ניקוי בעזרת שואב־אבק. אני גר במקום שהתרחש בו אחד הפשעים הגדולים בהיסטוריה (קאמי 12, 1959).

בהזכירו את הרובע היהודי בתחילת הנרטיב, קובע קאמי אותו אזור מותחם שיישאר לבו המובלע של הרומן והאתגר המוסרי שלו. שואב־אבק הוא דוגמה ביתית יותר ל"חור השחור" הקוסמי, אך תוצאות פעולתו דומות. שושנה פלמן טוענת שה"השלכות ההיסטוריות של תנועת העקיפה (bypassing) – של הפניית־עורף – למשהו שהוא בכל־זאת המרכז", מהוות אנלוגיה היסטורית וגיאוגרפית להתאבדותה הלא־מתועדת של האשה, שהיא המוקד העלילתי של הספר (Felman and Laub 1992, 188). פנייתו של קלמנס בסוף הרומן לאותה אשה, שתורוק את עצמה שוב לנהר הסינה כדי שהפעם יוכל להציל אותה, קובעת גם את חוסר הנגישות אל אירועים חד־פעמיים אך גם את הפיצוי הנרטיבי של חזרה, תיקון מוסרי ופסיכולוגי של ביקור חוזר במקום הפשע:

"הוי, אשה צעירה, הטילי עצמך שוב למים כדי שתינתן לי פעם שנייה ההזדמנות להציל את שנינו!" פעם שנייה – הנה! – איזה חוסר זהירות! שער בנפשך, חברי המלומד והיקר, כי דברינו יתקבלו כלשונם? או אז היינו נאלצים להיכנע ולעשות. בר־ר...! המים קרים כל־יך! אך תנוח דעתנו! עתה כבר מאוחר מדי, ותמיד יהיה מאוחר מדי. למזלנו! (קאמי 1959, 67).

היסטוריות חלופיות

חיפוש המוקד הגיאוגרפי, המילולי או הסמלי של הזעזוע – ויהיה מקום המצאו ב"Umschlagplatz, בגטו וארשה, ברובע היהודי באמסטרדם, באושוויץ או בבירקנאו, או בעדיותיהם של הניצולים – מסמן צורך לקבוע עמדה מול רעידת האדמה הזו. ככל שמרוחק מקום זה מאושוויץ וממרכזי ההרג האחרים, כך גדלים הסיכויים להרכיב היסטוריה חלופית. כשמדובר באושוויץ עצמה, אקט ההתרחקות־העצמית הוא מכון ואף קשה ביותר, ומצריך הדחקה מודעת. בתערוכת צילומים של המחנות שנערכה במילנו ב־1986, הודה פרימו לוי שהצלקת והטראומה עוד עומדות בעיני "ולכן הצורך במרחק" (Levi 1994, 185).

מה שמצטייר ממכלול המקורות והיצירות שהזכרנו, זו דיכטומיה פשוטה אך מרחיקת־לכת בהשלכותיה: בין עמדות מוחלטות ליחסיות; בין שבר להמשכיות בשחזור העבר הטראומטי; ובין קיומה או העדרה של אמת־מידה משותפת כעקרון אסתטי. *ההיסטוריה* נתפסת או כמערכת תעודות קפואות המצביעות על *האירוע* עצמו (על *ייחודיותו של האירוע*, בשפה הישראלית) – או כמפעל פרשני ונרטיבי הלוכש ופושט צורה. *אתיקה* קיימת כקטגוריה מוחלטת או יחסית של טוב ורע. *ייצוג* אמנותי הוא חיפוש מתמיד אחר שפות הגובלות באותם אזורים סכנה של הברברי ושל הטרנסגרסיבי. בביטויים הקיצוני ביותר יכולות להוביל גם העמדות האבסולוטיות־מיתיות וגם אלה היחסיות לערעור על החומרים ההיסטוריים: האחת בגלל תפיסתה הכמעט מטאפיסית, דמונית או אפוקליפטית של המוות תחת סימן צלב הקרס, והאחרת בגלל הספקנות התהומית המאפיינת את הצורות הרדיקליות של הפוסט־סטרוקטורליזם. הכמיהה, התנועה והמאוויים כרוח־נגדית לזמן הקפוא, הבדיון כתשובה דינמית למיתוס, היסטוריה חלופית כתשובת העתיד למחדלי העבר, טומנים בחובם את הסכנות שיש בכל אקט "רביזיוניסטי". רק בתוך גבולות השיח הביקורתי של כל קהילה פרשנית יכולים אותם מתחים להיקלט כחלק מן הוויכוח של "החיים" עם ההיסטוריה.

הטלת צל מן הצד

האפשרויות הנרטיביות הנובעות ממה שאני מכנה העמדה הרליטיביסטית או החלופית מוצאות את ביטויין בספרו של מיכאל אנדרה ברנשטיין (*Foregone Conclusions* (Michael André Bernstein). ביקורתו של ברנשטיין מופנית כלפי הגישות האפוקליפטיות אשר בונות היסטוריה קטקליסטית כנרטיב הכתוב מן הסוף, מעין טלאולוגיה של אירועים הקשורים קשר מחייב וטרמיניסטי. בתשובה לאותם נרטיבים המדגישים את כורח האירועים, הוא מציע מהלך שאותו הוא מכנה הטלת צל מן הצד (sideshadowing): פתיחת האירועים לאפשרויות הטמונות בבחירות בהווה בלי השיפוט הבלעדי והמחייב של המבטי אחרה מן התחנה הסופית.

ברנשטיין מבקר קשות את כפל ראייתו של סופר כאהרון אפלפלד – את שחזור האירועים מתוך ראייה לאחור, ההופך את הדמויות למרינטות בעלות תנועות עקרות על רקע האובדן והכליין הממששים ובאים (Bernstein 1994, 7–8).

אפשר לחבר את ברנשטיין לשורה ארוכה של פילוסופים והיסטוריונים, מניטשה ועד לבנימין ריקר (Ricoeur), אשר מתווכחים עם ההיסטוריוגרפיה הטרמיניסטית, עם אירועים המסופרים מבחינתם של המנצחים, והמסרבים לנסות ולייצג את "ההווה-שבעבר" (the presentness of the past) כהוויתו; כלומר, את אי-הוודאות האימננטית במעמדו של כל אדם כלפי העתיד מתוך ההווה שלו. דטרמיניזם בעיקרון ייצוגי מניח מבנה מיתי לזיכרון אשר אינו מוזן חיים שמעבר.

אף שאפשר להתווכח עם ברנשטיין על הדגשים ופרטים שבתפיסתו, אין מי שיערער על הפרשנות המדגישה את סגירות עולמו של אפלפלד. ככלל, בסיפוריו אין כל "תקומה" אישית או קולקטיבית בירושלים של "אחרי", כפי שאין חיים "לפני" ללא צלן של הבאות. אין מקום משענת אפילו בשנות ילדותו של המספר או הסופר. בסיפורי ניצולים המרחב הזה, שטח החופשי מטומאת השואה, הכרחי בתור נקודת משען, מעין שמורת-טבע (וכמובן גם הטבע עצמו הוא חלק מהאידיליה של הילדות). בהעלותם את הזמן הזורם, בהבניית הזיכרון על ציר כרונולוגי, בהגנתם על המפלט הטרומיטראומטי, משמרים סופרים אלה את העבר, את גן-העדן האבוד אשר יהווה בסיס לבנייתו של העתיד, בבוא היום. מעגלים קונצנטריים, המעמידים את האני המוגן במרכז, בטוח – ולו לרגע קט – בחיקם של המשפחה והטבע (צבוע בהרבה ירוק), הם הציר-שכנגד לאותם מעגלים שבמרכזם אושוויץ – "החור השחור". לאפלפלד, כמו לבורובסקי, אין נקודת מוצא כזו, ולכן מוטבעים תיאורי ילדותו בתודעה חיצונית של הבאות. בסרטיהם של ויטוריו דה סיקה, הגן של פינצ'קונטיני, אלן רנה, לילה וערפל ואף סטיבן שפילברג, רשימות שינדלר, הצבע בא לסמל את החיים שמעבר: החיים שלפני המחנה ושלאחר השחרור, והמבט הרפלקסיבי של האמנות (המעיל האדום של הילדה...) על השחור והאפור של הזמן והמקום ההוא.

התמימות המשומרת "שלפני" כמפה לעתיד לבוא (גם אם לא בא...) מהווה עיקרון מבני ביעקב השקרן של יורק בקר (1969). הדמויות, הכלואות בגטו שהיה פעם עירם, מקימות חומה גדולה של שקרים ואשליות בהנחיית יעקב, שלומיאל מצוי בימים כתיקונם וגיבור בימי טירוף. דווקא בגלל העובדה שהמקום היה פעם ביתם, סירובם, באמצעות רדיו בדוי המשדר חדשות "טובות", לקבל את המציאות הנאצית הוא אקט של דחיית המעמד האונטולוגי של הרוע הזה. הנאציונל-סוציאליזם פשוט אינו זמין, אינו ניתן לייצוג, אינו referenceble.

רומן זה של סופר יהודי שגדל וכתב במזרח גרמניה, הוא מן הראשונים שבסיפורים-שכנגד (counter-narratives) של השואה. הגטו, שתיאורו מבוסס על גטו לודג' אשר בו העביר בקר את שנות ילדותו, חוזר לאיזה סטטוס-קו-אנטה שבין עיר יהודית משגשגת לעיירה דמונית אליבא דשולם עליכם. המספר, שכמו רימקיביץ' מודד וחוקר את כל העובדות שהוא מלקט מכל המקורות האפשריים אחרי המלחמה גם מודה בכשלונו של המבצע הדוקומנטרי הזה, שהרי תמיד יישארו חורים שיש צורך למלאם... חורים אלה, במקום לבלוע את כל הצבעים, המלים והמשמעויות, כמו "החור השחור", הופכים למובלעות של ארס-פואטיקה, למעין היתר להפעיל את הדמיון ולהציל את הקורבנות – ולו לימים ספורים – מגורלם האכזר. במקום שאין עדים, או במקום שהעובדות קשות מנשוא, ממציא המספר את מה שהיה צריך להיות:

פרטים אחדים נודעו לי מפי מישה, ואחרי-כן בא חור גדול, שלגביו אין למצוא אפילו עד אחד. אני אומר בלבי: ודאי כך או כך התרחשו הדברים, או אומר בלבי: מוטב היה אילו כך קרה; ואני מספר אותם ומעמיד פנים כאילו שייכים הם לעניין. והם אמנם שייכים – לא אני אשם שהעדים, אשר יכלו לאשר זאת, אינם עוד בחיים.

לגבי דידי אין מידת הסבירות הגורם המכריע. האם סביר הוא שדווקא אני עודני בחיים. חשוב הוא הרבה יותר שנראה לי כי כך יכול היה או צריך היה לקרות. אין לזה ולסבירות ולא כלום – גם לכך אני ערב (בקר 1976, 33).

מובן שבעימות בין המספר לגורל, מלאך המוות הוא שמנצח, אך הוא נאבק עם יריב ראוי וחזק.

אף דייד גרוסמן נשען על שלום עליכם ועל שחרורה כשותפים לכתיבת ספרו עיין ערך: "אהבה". גם רומן מורכב זה הוא סיפור-שכנגד הבנוי על עקרון החסר והפיצוי הבדיוני למחדל ההיסטורי – יצירת היסטוריה חלופית כמעשה חסד לניצולים ולבניהם. מכל הסיפורים החסרים, שחסכו ההורים מילדם, מרכיב מומיק בן התשע מקום הנקרא "ארץ שם" (כלומר, לא-המקום-עצמו), שהוא מעין מגילת קלף שעליה משורטטות שלוש מפות זו על גבי זו: מפת אירופה האמיתית, עם הרבה חורים, חורים של העדר וחורים של חוסר ידע; מפת אירופה הדמיונית, זו של שלום עליכם המאוכלסת במוטל בן פסי החזן ואנשי קסריאליבקה; ומפת ארץ-ישראל ההרואית.

כהיפוך מעשהו של קלוד לנצמן במסע הצטנריפטלי שלו אל תוך המשרפות, מחוזם של אנשי הזונדרקומנדו, מוציא מומיק אף את האומללים האלה מגורלם השפל:

בבוקר, לפני הארוחה (אבא ואמא יוצאים תמיד לפניו), הוא כותב מהר מהר עוד ניחוש אחד: "בהתקפת מצח הסתערו הגיבורים האמיצים מתוך המחנה והפתיעו את האינדיאנים הפראים עם אדום הפחמק, שהתקיפו את רכבת הדואר. הקיסר דהר בראש על סוסו הנאמן, והוא היה מאוד ממולא הוד, וגם ירה ברובה שלו לכל הכיוונים. זונדר מהקומנדו שלו חיפה עליו מאחור. הקיסר הענק צעק 'אחרי', והשאגה האמיצה הזאת נשמעה בכל רחבי הארץ הקפואה". מומיק הפסיק וקרא מה שכתב. דווקא יצא לו יותר מוצלח מהרגיל. אבל עוד לא מספיק. חסרים כל מיני דברים. ולפעמים יש לו הרגשה שהעיקר חסר. אבל מה זה העיקר. הוא צריך לכתוב ככה שזה יהיה יותר עם כוח והוד תניכי... הוא מוכרח להיות יותר אמיץ בדמיונות שלו. כי הדברים שקרו שם היו כנראה משהו מיוחד, אם כולם כל-כך מתאמצים לשתוק ולא להגיד עליהם כלום... (גרוסמן 1986, 30).

בהפיכת מוטל בן פסי החזן לבן-דורו וכפילו של מומיק, כמעשה ההרכבה שמדביק את קסריאליבקה לחיפה, את בויבריק לתל-אביב, משנה גרוסמן את הנרטיב הישראלי של "שואה ותקומה" מתהליך דיאכרוני למהלך סינכרוני. כמו יעקב השקרן, שכוון לקוראיו הגרמנים, מושתת עיין ערך: "אהבה" על הכרותו של קהל היעד הישראלי עם אותן העובדות שנרמסו תחת מכבשו של הסופר, וכמו קריקטורות הן קמות לתחייה בבדיון המתקן. בכך משתתפים הקוראים כמעשה התיקון לא רק של "מחדלי ההיסטוריה" אלא גם של המחדלים התודעתיים של מכוני הזיכרון בהווה.

אין המפעל הצטנריפוגלי הזה סיפור עם "הפי אנד". ברגע שמשחררים את רסיסי העבר אל תוך הקוסמוס, יכולים הם להרכיב סיפורים המערערים סדרי עולם. אך החשוב הוא שאותה מגמה קובעת את אושוויץ כנקודת מוצא. לגישה האבסולוטית, האפוקליפטית-מיתית, כמו לגישה הרלטיביסטית-בדיונית, הבונה היסטוריה חלופית על גבי ההיסטוריה האקטואלית (ולא במקומה), יש השלכות לעצם התשתית המוסרית של הקיום בסוף המאה הזאת.

מה שהוצג כאן כשתי אוריינטציות סותרות הן בעצם צדדים של אותה דיאלקטיקה אשר מתייחסת למה שמצוי לחלוטין מעבר, כבלתי-ניתן לייצוג. הדבקים במיתוסים המוחלטים עומדים מול הבלתי-משתנה, הבלתי-ניתן-להיאמר והבלתי-מפוענח כפני חור הקובע ומפרק משמעויות. הרלטביסטים למיניהם נענים לאותו מיסותרין כזימון לייצוגים משתנים, אינסופיים ומכירים במתח המתמיד בין הערגה לגבולותיה. כמקור התוקף של פרשנויות פלורליסטיות ואתרים ניידים של הזיכרון, מחייבת אושוויץ ומאשרת אופקים פתוחים גם אל העולמות והזמנים שמעבר.

המכון ליהדות זמננו, האוניברסיטה העברית בירושלים

- אזרחי, סדרה, 1995. "קברים באוויר: כינון הזיכרון בשירותיהם של פאול צ'לאן ודן פגיס", זמנים 53 (קיץ): 18-33.
- בקר, יורק, 1976. יעקב השקון, תרגמה רות גורן, עם עובד, תל-אביב.
- גרוסמן, דויד, 1986. עיין עוד: "אהבה", הקיבוץ המאוחד, ירושלים.
- צ'לאן, פאול, 1994. טורג'שפה, ליקט ותרגם שמעון זנדבנק, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
- קאמי, אלבר, 1959. הנפילה, תרגם צבי ארד, ספרית פועלים, תל-אביב.
- Baudrillard, Jean, 1981. *Simulacres et Simulation*. Paris: éditions Galilee.
- Benjamin, Walter, 1968. "Art in the Age of Mechanical Reproduction," and "Theses on the Philosophy of History," in his *Illuminations*. ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn. New York: Schocken Books.
- Bernstein, Michael André, 1994. *Foregone Conclusions: Against Apocalyptic History*. Berkeley: University of California Press.
- Borowski, Tadeusz, 1967. "This Way for the Gas, Ladies and Gentlemen," in *This Way for the Gas, Ladies and Gentlemen*, selected and trans. Barbara Vedder. New York: Penguin.
- Celan, Paul, 1963. "Was geschah?," *Die Niemandrose*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- Dwork, Debórah, and Robert Jan van Pelt, 1994. "Reclaiming Auschwitz," in *Holocaust Remembrance: The Shapes of Memory*, ed. Geoffrey Hartman. Cambridge, Mass.: Blackwell.
- Eco, Umberto, 1986. *Travels in Hyperreality*, trans. William Weaver. London: Pan Books.
- Ezrahi, Sidra DeKoven, 1996. "Representing Auschwitz," *History and Memory* 7(2) Winter.
- Felman, Shoshana, and Dori Laub, 1992. *Testimony: Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge.
- Friedlander, Saul, ed., 1992. *Probing the Limits of Representation: Nazism and the Final Solution*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Hamburger, Michael, ed. and trans., 1988. *Poems of Paul Celan*. New York: Persea Books.
- Hirsch, Marianne, and Leo Spitzer, 1993. "Gendered Translations: Claude Lanzmann's *Shoah*," in *Gendering War Talk*, ed. Miriam Cooke and Angela Woollacott. Princeton: Princeton University Press.
- Langer, Lawrence, 1991. *Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory*. New Haven: Yale University Press.
- , 1995. *Admittig the holocaust: Collected Essays*. New York: Oxford University Press.
- Lanzmann, Claude, 1994. "La Representation impossible," *Juifs et Chrétiens dans le monde aujourd'hui* 46 (4): 159-162.
- Levi, Primo, 1959. *Survival in Auschwitz: The Nazi Assault on Humanity*, trans. Stuart Wollf. New York: Collier.
- , 1988. *The Drowned and the Saved*, trans. Raymond Rosenthal. London: Michael Joseph.
- , 1994. "Revisiting the Camps," in *The Art of Memory: Holocaust Memorials in History*, ed. James Young. New York: Prestel.
- Liotard, Jean-François, 1988. *The Differend: Phrases in Dispute*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Rymkiewicz, Jarostaw M., 1994. *The Final Station: Umschlagplatz*, trans. Nina Taylor. New York: Farrar Staus Giroux.
- Santner, Eric L., 1990. *Stranded Objects: Mourning, Memory, and Film in Postwar Germany*. Ithaca: Cornell University Press.
- Wyschogrod, Edith, 1985. *Spirit in Ashes: Hegel, Heidegger, and Man-Made Mass Death*. New Haven: Yale University Press.