

עדות

משבר העדים בספרות, בפסיכואנליזה ובהיסטוריה

## (ליבידו) סדרה לתרגום

### עורכי הסדרה

יצחק בנימיני ועידן צבעוני

### ועדה אקדמית

פרופ' אליעזר (אד) גרינשטיין

פרופ' רות הכהן-פינצ'ובר

פרופ' חנן חבר

## עדות

משבר העדים בספרות, בפסיכואנליזה ובהיסטוריה

שושנה פלמן ודורי לאוב

תרגום מאנגלית דפנה רז

ייעוץ מדעי ד"ר עדו גייגר

רסלינג

## Testimony

### Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History

Shoshana Felman and Dori Laub

Translation: Daphna Raz

Scientific adviser: Dr. Ido Geiger

(Libido) Translation Series in Resling Publishing

Series Editors: Itzhak Benyamini and Idan Zivoni

Academic Board: Prof. Ed Greenstein, Prof. Ruth HaCohen, Prof. Hannan Hever

Cover Design: שועל | Shual.com

Graphic Design: Ilana Lasri

Rights for translation given by:

© Taylor and Francis Group 1992

All Hebrew rights reserved by

© RESLING Publishing, 2008

Resling, Itamar Ben-Avi 1, Tel Aviv 64736

[www.resling.co.il](http://www.resling.co.il)

Printed in Israel, 2008

אין לשכפל, להעתיק, לצלם, להקליט, לאחסן במאגר מידע,  
לשדר או לקלוט בכל דרך או בכל אמצעי אלקטרוני,  
אופטי או מכני או אחר — כל חלק שהוא מהחומר שבספר זה.  
שימוש מסחרי מכל סוג שהוא בחומר הכלול בספר זה  
אסור בהחלט אלא ברשות מפורשת בכתב מהמוציא לאור.

עיצוב עטיפה: שועל | Shual.com

סדר דפוס: אילנה לאסרי

[www.resling.co.il](http://www.resling.co.il)

רסלינג, איתמר בן-אבי 1, תל אביב 64736

טל: 03-6956704

נדפס בדפוס חדקל בע"מ, תל אביב

© כל הזכויות שמורות להוצאת רסלינג

נדפס בישראל, 2008

## תוכן העניינים

הקדמה למהדורה העברית / 7

מבוא שושנה פלמן ודורי לאוב / 13

- 1 חינוך ומשבר, או תהפוכות ההוראה שושנה פלמן / 19
- 2 נשיאת עדות, או תהפוכות ההאזנה דורי לאוב / 67
- 3 אירוע־בלא־עד: אמת, עדות והישרדות דורי לאוב / 83
- 4 הַדָּבָר של קאמי, או אנדרטה לעדות שושנה פלמן / 97
- 5 שתיקת העד, בגידת ההיסטוריה: הנפילה של קאמי שושנה פלמן / 121
- 6 חזרת הקול: שואה של קלוד לנצמן שושנה פלמן / 157

אחרית דבר טראומה, צדק והלא־מודע הפוליטי: המסע לירושלים של ארנדט  
ושל פלמן קאתי קארות / 227

הערות / 253



## הקדמה למהדורה העברית

עברית היא שפת האם שלי. למרות זאת, ואולי בשל זאת, עד היום עברית הייתה שפה בה לא כתבתי, שפה שבה שתקתי מקצועית. למדתי ספרות אנגלית וצרפתית באוניברסיטה בירושלים. את עבודת הדוקטורט שלי כתבתי בצרפת בצרפתית, והיא יצאה לאור בפריז.<sup>1</sup> גם את ספרי הראשונים לאחר הדוקטורט פרסמתי בצרפתית בצרפת.<sup>2</sup> לאחר שסיימתי את לימודי הדוקטורט בצרפת, לימדתי ספרות במשך שנים רבות באוניברסיטת ייל (Yale) שבארצות-הברית. שפת ההוראה שלי הייתה תחילה צרפתית (במחלקה לספרות צרפתית) ואחר כך אנגלית (במחלקה לספרות השוואתית). לצד ההוראה התחלתי אז לכתוב גם באנגלית ופרסמתי את ספרי הבאים בארצות-הברית. ספרים אלה עסקו תחילה בנושאים צרפתיים וביצירת מתודולוגיות בין-תחומיות, בעיקר בניתוח המפגש בין ספרות ופסיכואנליזה, בדרושה בין תובנות ספרותיות לבין תובנות פסיכולוגיות ופסיכואנליטיות.<sup>3</sup> לאחר מכן הפניתי את מבטי למפגש הפילוסופי והחברתי בין ספרות לפמיניזם, ולניתוח תובנות של ביקורת התרבות דרך תובנות ספרותיות.<sup>4</sup> רק אז, בשנות ה-90 ואילך, הגיעה כתיבתי, מבלי-משים, לנושאים יהודיים, בספרי עדות (שנכתב בשיתוף עם ד"ר דורי לאוב), ולבסוף גם לנושאים ישראליים, בספרי האחרון הלא-מודע המשפטי: משפט וטראומה במאה ה-20.<sup>5</sup> עדות הוא הראשון מבין ספרי שיוצא לאור בעברית, ביוזמת הוצאת רסלינג. הספר תורגם כבר לגרמנית, סינית, יפנית, ועתה לספרדית – בארגנטינה – כלומר לתרבויות שונות, שכל אחת מהן מודעת לכך של"עדות" יש משמעות פוליטית, ספרותית ותרבותית ייחודית, ספציפית ורלוונטית להיסטוריה השונה של כל אחת מהן.

גרעינו הראשוני של הספר ותחילתו ההיסטורית היו בסמינר שהעברתי כקורס בחירה לתלמידים מתקדמים ודוקטורנטים, במשותף עם עמיתי הפסיכיאטר דורי לאוב, במחלקה לספרות השוואתית של אוניברסיטת ייל. שפת האם של הסטודנטים הייתה אנגלית, ורובם שלטו גם בצרפתית ובגרמנית. הקורס נקרא "ספרות כעדות", והוא ניתן לראשונה ב-1984 והתעצב במידה רבה תוך כדי התנהלותו. בשנים מאוחרות יותר חזרתי כמה פעמים על הקורס, אך אף פעם לא באותה עוצמה חווייתית, לא עוד באותה אינטנסיביות משברית ונסיונית של הקורס הראשון, שהיה מבחינתי בלתי נשכח, ועליו מספר הפרק הראשון בספר.

באותה תקופה, בשונה מהיום, נושא ה"עדות" העסיק בעיקר היסטוריונים ומשפטנים ונתפס כתחום כמעט טכני הקשור באיסוף "חומרי הגלם" של המחקר. לטיפול האקדמי בו חסרו ממדי העומק האינטלקטואלי, הפילוסופי, הספרותי והאנושי המתבקשים ממנו. דורי ואני ביקשנו לחשוב יחד, דרך הקורס, על ההשלכות התיאורטיות של נושא העדות, ועם זה לחיות אותו ולחוות אותו עם הסטודנטים, וכך, מתוך ריבוי הפנים של הטקסטים השונים, לנסות לפרוץ לשדה מחקר חדש, לפתוח חלונות למרחב מושגי חדש ביחס למקומו של הסובייקט בהיסטוריה. כלומר, ביקשנו להאיר ולסבך את ההבנה ביחס למעמד העד בהיסטוריה ולנוכחות (או אי-הנוכחות, ההתפצלות) של הגוף והתודעה באירועים טראומטיים גבוליים וקיצוניים. החוויה הפרדגוגית הסוחפת שנוצרה בכיתה הדחימה והפתיעה גם אותנו.

יש לזכור כי רק שנה אחר כך, ב-1985, הוקרן לראשונה סרטו המהפכני של קלוד לנצמן שואה – סרט אמנות פורץ דרך שהורכב כולו מעדויות – ואילו סרטו של סטיבן שפילברג רשימת שינדלר, שיצר פופולריזציה עולמית של הנושא, נוצר והוקרן רק תשע שנים לאחר מכן. בעקבות העבודה על הסרט החל שפילברג, ב-1993, את הפרויקט המפורסם של תיעוד השואה החזותי (והממוחשב במולטי-מדיה), ששלוחותיו מתפרשות על פני כל ארצות העולם המערבי. העמותה שהקים שפילברג, The Survivors of the Shoah Visual History Foundation, נוסדה ב-1994 ועבודתה הושלמה ב-1997. במקביל לכך הוקם בווינגטון מוזיאון השואה (The United States Memorial Holocaust Museum), שהוגדר כמוסד זיכרון מדינתי, חינוכי ומצפוני, ונפתח אף הוא למבקרים ב-1993.

העבודה על הספר צמח מתוך הסמינר נמשכה שבע שנים, מ-1984, שנת ההוראה של השיעור הראשון על הנושא, עד 1991, שבה לימדתי שוב את הנושא בייל בפעם האחרונה, במסגרת פרדגוגית שונה של סמינר לסגל האקדמי. השילוב בין אנשי ספרות, משפטנים, פסיכיאטרים, פסיכואנליטיקאים ואנשי מדע חייב אותי ליצור שיח משותף, שיפרוץ את הסמכות הבלעדית של כל אותם ז'רגונים,



שעמיתי הפרופסורים הביאו לשיעור כתלמידים מאתגרים. תחילה התקשיתי להנחות את השיעור וליצור מן הכיתה קהילה אינטלקטואלית אחת, אך במהלך הסמסטר נוצר רב-שיח מרתק. משתתפי הסמינר ביקשו שאמשיך את השיעור, שנועד להסתיים בסוף אותו סמסטר, לסמסטר נוסף, וכך עשינו. השיעור האחרון הזה נמשך שנה שלמה. זה היה ב-1991. ב-1992 פרסמנו את הספר.

מן התרגום העברי החלטתי להשמיט את הפרק שכתבתי ב-1987 על מבקר הספרות פול דה-מאן, פרק שעסק בשערורייה שפרצה באותה שנה בעקבות התגליות על עברו הפוליטי בצעירותו, בראשית מלחמת העולם השנייה. זה היה פרק חריג, שלא נועד מראש להיכלל בתוכנית הספר אך נכתב מתוך האירוע, מעין *pièce de circonstance*, "פרק שנולד מהנסיבות" ויועד בעיקר לקהלו המקורי של ספרי: קהל אמריקאי ואירופי של תלמידים וקולגות, שהכירו את דה-מאן באופן אישי והיו בקיאים בכתביו לעומקם ולפרטי-פרטים. לקהל זה ייעדתי את תוכנת הפרשנות שהצעתי לכתביו, לאור הפרטים הביוגרפיים החדשים והלא צפויים שהתגלו אז בסיפור חייו. פול דה-מאן היה אדם שהכרתי מקרוב במשך 13 שנים: הוא היה עמית, אישיות מרכזית באוניברסיטת ייל, מבקר ספרותי משכמו ומעלה, ומורה כריזמטי בעל השפעה כבירה, אדם ואינטלקט נדיר, שהטביע חותמו על תלמידי הספרות ועל מבקרי הספרות בשנות ה-60, ה-70 וה-80. לאור העובדה שכתביו לא תורגמו לעברית והשפעתו על השיח האינטלקטואלי בישראל מועטה, לא מצאתי טעם בתרגום הפרק החריג הזה, המבקש להיקרא בזיקה לעבודותיו של דה-מאן ולהציע להן קריאה אחרת, השונה מצורת הקריאה הקלאסית שלהן.

\*\*\*

לו אפשר היה לדעת מהיכן אנו כותבים, מהיכן אנו מדברים, ומהיכן אנו שותקים, הייתי אומרת שספרי מנסים לדבר ממרחב בין-תחומי, ממקום תרבותי פלורליסטי, ומתוך הפרספקטיבה של ריבוי הלשונות. "מנין באה המשמעות בשפת אם שהיא שפת המולדת, אם לא מהנכס הפרטי של הדיבור הילדותי?", כותב הסופר הצרפתי פיליפ סולרס. "שפת אם שהיא שפת לאום אינה יכולה לחלום את עצמה: היא גורמת לסובייקט לחלום בתוך חלומה. ואולם, פעולת החלום בתוך שפה אחת, יכולה להתפרש כפעולה של התעוררות בתוך שפה אחרת, וכאשר יורד הלילה במחוז גיאוגרפי אחד, יכול להיווצר יום במחוז גיאוגרפי אחר".<sup>6</sup>

אני מקווה שגם הקורא הישראלי יוכל למצוא בריבוי הלשונות ובמגוון העדויות של הספר הזה גם את חלומה, וגם את התעוררותה, של שפתו.

שושנה פלמן

תל אביב, דצמבר 2007



תופעות הממלאות עולם ומלואו, והמגיעות לסופן כאשר מת משהו, עשויות להלך עלינו פליאה. דבר אחד, או מספר אינסופי של דברים, אמנם מתים בעת מותו של כל אחד, אלא אם כן קיים זיכרון אוניברסלי. [...] מה ימות עימי כאשר אמות אני?

חורחה לואיס בורחס, "העד"<sup>1</sup>

כשגברים ונשים אנוסים לסבול דברים נוראים מידי אחרים – כלומר, כל אימת שאירועים קיצוניים נוגעים בעניינים של מוסר – התגובה הכללית היא התחדדות הצורך לזכור. באורח ספונטני הם נדרכים לרשום בזכרונם את הרעות שנאלצו לחוות. [...] כאן – ובמצבים דומים – הישרדות ונשיאת עדות מזינות זו את זו.

טרנס דה־פרה, הניצול

הסופר אינו פטור, בתוקף תפקידו, מחובות קשות. בהגדרה, כיום אין הוא יכול לשרת את עושי ההיסטוריה; עליו לשרת את אלה שההיסטוריה נכפית עליהם.

אלבר קאמי, נאום לרגל קבלת פרס נובל, 1957



## שושנה פלמן ודורי לאוב

"התשובות כולן בידינו", אמר דוסטויבסקי, "אך את השאלות איננו יודעים". הספר שלפנינו הוא ספר על זיכרון ועל שאלות: שאלות שטרם הגיעו לידיעתנו, שטרם התנסחו כשאלות, ובכל זאת הן פונות אלינו ומגייסות אותנו בעיקשות מלב-לבן של האמנות וההיסטוריה בזמננו. כקוראים אנחנו עדים בדיוק לשאלות אלה: שאלות שאינן ברשותנו, שטרם הגיעו להבנתנו, ובכל זאת הן קוראות לנו ועותרות אלינו ממעמקי טקסטים ספרותיים. מהו הקשר בין ספרות לעדות, בין הסופר לעד? מהו הקשר בין חוויית העדות לבין מעשה הכתיבה ומעשה הקריאה, במיוחד בעידן שלנו, עידן העדות?

יתרה מזו, ישאל הספר: מהי הזיקה בין נרטיב להיסטוריה, בין אמנות לזיכרון, בין דיבור להישרדות? באמצעות החלפה בין נקודות מבט – ספרותית וקלינית – המחקר שלפנינו מבקש להמשיג ולנסח את היחס המסתורי בין עדות לאירוע ובין ראייה לאירוע, כמה שמגדיר נקודת מפגש בין ספרות לאתיקה ובין אלימות לתרבות, כמה שמאיר את הרגע שבו תופעת האלימות ותופעת התרבות מתנגשות – ומתערבבות זו בזו – בהיסטוריה העכשווית.

אין זה מקרה שהספר נוצר כשיתוף פעולה בין שני מחברים, העוסקים בשדות פעולה ושרות מחקר נפרדים, גם אם משלימים: אחת מאתנו היא פרשנית מקצועית של טקסטים, והאחר – פרשן מקצועי של אנשים; האחת היא מבקרת ספרות ומרצה לספרות באוניברסיטת ייל,<sup>1</sup> המנחילה לסטודנטים את היחסים המורכבים בין שפה לחיים, וכן טכניקות של קריאה והאזנה לאמיתות שאינן נאמרות – או שאינן ניתנות להבעה במילים – ובכל זאת טבועות בטקסטים; והאחר הוא מחנך פסיכיאטרי, מומחה בפיענוח של עקבות טראומה בסיפור האנושי, פסיכואנליטיקאי המטפל בניצולי טראומה, ומייסד-חבר של ארכיון הווידיאו לעדויות שואה באוניברסיטת ייל. הספר צמח מתוך העניין המשותף שגילה כל אחד מאתנו בעבודת זולתו,

והתפתח בהדרגה, לאורך שש שנים, מתוך המפגש והדיאלוג בין שתי נקודות המבט המקצועיות שלנו ומתוך ההעצמה ההדרגתית של לקחי הפרקטיקות השונות. כל אחד מהפרקים הבאים נכתב אמנם על ידי אחד מאתנו, אבל כולם כאחד הם תוצר של יחסי הגומלין האינטלקטואליים הללו ושל הדיאלוג המתמשך בין התובנות ההדרגתיות שלנו, שהניעו ואיפשרו את תהליך הכתיבה של הספר.

\*\*\*

למעט הסופרים והתיאורטיקאים מהמאה ה-19 וראשית המאה ה-20 הנדונים בפרק הראשון (ביניהם פרויד, דוסטויבסקי, מלרמה), רוב הטקסטים, הסרטים והמסמכים שנחקרו בספר (הרומנים של קאמי, השירה של צלאן, סרטי ארכיון של עדויות ניצולי שואה והסרט שואה של קלוד לנצמן) נכתבו והופקו בעקבות הטראומה ההיסטורית של מלחמת העולם השנייה – קו פרשת המים של זמננו; הספר רואה במלחמה זו ובתוצאותיה לא אירוע חתום הטמון כולו בעבר, אלא היסטוריה שטרם הגיעה לסיומה, היסטוריה שהדיה נוכחים (במודע או שלא במודע) בכל הפעילויות התרבותיות שלנו, ואף מעבר לכך: היסטוריה שהשלכותיה הטראומטיות פעילות עדיין בזירה הפוליטית, ההיסטורית, התרבותית והאמנותית של ימינו, שבתוכה אנחנו קוראים ומטפלים ולקול שאונה ותהפוכותיה אנחנו מחנכים וכותבים.

אם קריאותינו, במחקרים ובפרקים הבאים, חורגות מן הטקסטים עצמם אל ההקשר האינטלקטואלי, הפוליטי, ההיסטורי והביוגרפי שבו נוצרו, אין זה כדי לסגת פעם נוספת אל "משחקי המראות" האקדמיים בין "רומן" ל"חיים" ואל נוסח הביקורת המוכר לזרא שעניינו יחסי ה"שיקוף" ההדדי (או ה"ייצוג") בין "טקסט" ל"היסטוריה"; יש כאן ניסיון מאתגר יותר לבחון – באור סקרני ושונה בתכלית – כיצד ביוגרפיה והיסטוריה אינן פשוט מיוצגות או משתקפות אלא נכתבות מחדש, מתרגמות זו את זו בטקסט באופן שחושב את שתיהן מחדש. כדי להבין לעומק את השפעת הקונטקסט על הטקסט, עלינו לא רק לדעת את הקונטקסט, את ההקשר האמפירי – אלא גם ללמוד לקרוא אותו; לקרוא אותו במקביל לקריאת הטקסט וכחלק ממנו. לכן נבקש להראות כיצד התביעה הביקורתית המובנת מאליה, הלגיטימית, לקונטקסטואליזציה של הטקסט – בעצמה צריכה בהיבט, להיחשף להליך פחות מוכר (אך לא פחות הכרחי) והוא טקסטואליזציה של הקונטקסט; בעבודת המבקר, התנועה או הקריאה הלוח-ושוב – עצם המתח בין טקסטואליזציה לקונטקסטואליזציה – עשויה לפתוח פתח לתובנות חדשות, הן בנוגע לטקסטים הנדונים והן בנוגע להקשרים שלהם: מישורי המציאות הפוליטיים, ההיסטוריים והביוגרפיים, שמתוכם הטקסטים נובעים ושבהם הם מטביעים את האפשרויות הפרטיות שיצרו.

בתנועה זו בין טקסט לקונטקסט, עיקר המאמץ בפרקים הבאים יהיה חידוד של שאלת הפרספקטיבה: נציב את עמדת העד, ואת חוויית העדות, כמשקפיים מושגיים בלתי רגילים, מוזרים, שדרכם ננסה להבין – ולהנגיש לדמיון – כיצד מסגרות הייחוס התרבותיות שלנו והקטגוריות הקיימות, התוחמות וקובעות את תפיסת המציאות שלנו, כשלו הן בהכלת אירועי ההיסטוריה הקיצוניים של המאה ה-20 והן בניסיון לתת עליהם די־יוחשכון.

הפרקים השונים מכסים טווח רחב של עניינים, סוגיות, עבודות ומדיומים תקשורתיים, הנעים בין הספרותי לחזותי, בין האמנותי לאוטוביוגרפי ובין הפסיכואנליטי להיסטורי. בסופו של דבר נשמרת בהם רב־שכבתיות – התוצאה הבלתי נמנעת של כל הפרספקטיבות הללו יחד, ושל האור הנגדי ששופכים המדיומים השונים אלה על אלה. הקו המנחה את הספר הוא תנועה, התפתחות דינמית, חקירה הולכת ומתמקדת – והתקדמות שהולכת וצוברת מורכבות – סביב כמה שאלות מנחות. מבנה המחקר ותהליך הגילוי שהספר מניע נשענים על המעברים והקשרים המורגשים בין הפרקים, על תאוצת ההתקדמות בין ענייניו השונים, ועל דיוקן של הנחות היסוד בתנועה בין שאלות מוחשיות של פרקטיקה לשאלות רחבות יותר, הנובעות מיחסי הגומלין בין תיאוריה להיסטוריה. "התשובות כולן בדינו, אך את השאלות איננו יודעים". אכן, ספר זה מעמיד בראש מעייניו לא את התשובות אלא את החיפוש אחר שאלות פורצות דרך, שיפתחו כיוונים חדשים למחקר ומרחבים מושגיים חדשים לתשובות שטרם נולדו.

במרחב שמתווים תחומי העיסוק השונים שלנו והמגע ביניהם, תהליך הצבת השאלות מתחיל בעיצומה של הפרקטיקה היומיומית שלנו. הפרקים הראשונים פותחים לכן בתיאור אופיים הנבדל של עיסוקינו – מקצוע הקריאה ומקצוע ההאזנה – בהנחה ששתי הגישות המעשיות הללו מתמקדות בהדגשים שונים, במצבים ובקשיים הייחודיים ליומיום של כל אחת מהן, לתנאים שבמסגרתם אנחנו פועלים ושעליהם מושתתות התובנות שלנו ושיטות העבודה שלנו: ספרות מן הצד האחד, פסיכואנליזה מן הצד האחר.

אבל את שני תחומי העיסוק הללו אנחנו מציעים להפגיש עם המימד הממשי של חוויית ההיסטוריה במאה ה-20, עם אירועי ההיסטוריה עצמם והשלכותיהם. שני התחומים ייאלצו לפיכך להתמודד כאן עם גבולותיהם ועם פתיחתם לביקורת. וכפי שתעיד עבודתנו והדוגמאות המוחשיות שנביא, המפגש עם הממשי גורר משבר קיומי אצל כל המעורבים בדבר: סטודנטים ומרצים, מספרים ומאזינים, מעידים ומראיינים.

\*\*\*

הפרק הראשון מביא סיפור אמיתי, סיפורה של כיתה היסטורית אחת, שנקלעה למשבר לא צפוי. הקריאה בשורה של טקסטים ספרותיים שעניינם עדות, בשילוב עם צפייה (לקראת סיום הקורס) בעדויות אוטוביוגרפיות מוסרטות של ניצולי שואה, חוללה בכיתה זו מפגש עז כל כך עם הממשי, שכתוצאה ממנו חשו הסטודנטים לפתע פתאום אבודים ושבורים, אובדי עצות ודרך, כאילו נעקרו באחת מאורחות חייהם המקובלות ומתפיסות עולמם היציבות.

מהתיאור ההיסטורי של ההתנסות החינוכית הבלתי צפויה שלנו במשבר הקולקטיבי הזה ובלקחו הפדגוגי, נע הספר, בפרק השני, לאנליזה קלינית ישירה יותר ולניתוח של הסיכונים והקשיים שבהאזנה – האזנה לסבל אנושי ולעדויות על טראומה. גם כשהמאזין, עם כל יכולותיו כפסיכואנליטיקאי, הוכשר בתחומו ומתוקף מקצועו לטפל בטראומה ולהיות לה עד, עדיין התנסותו האישית בעדות – עצם ההאזנה לחוויות אכזריות, גבוליות וקיצוניות – כרוכה בסכנות ועשויה, כמו הקריאה והצפייה בפרק הראשון, ובלי כל אזהרה מקדמת, לשמוט מתחת רגליו את הקרקע הבטוחה של נסיון חייו. מקבלי העדויות, גם אם הוכשרו במקצועם להאזין לסיפורים המעידים על זוועות המלחמה – המאזינים והמראיינים, שהאזנתם מאפשרת למעשה את גלילת סיפורי החיים והעדויות של ניצולי שואה – אינם יכולים למלא את משימתם בלי שיעברו בתורם משבר ויחושו כיצד גבולותיהם-שלהם, עצמיותם, תפקודם, אפילו שפיות דעתם, עומדים בסכנה. עליהם ללמוד כיצד להבחין בסכנות הללו, כיצד להתמודד עם המלכודות של חוויות העדות במסגרת העמידה במשימתם המקצועית והאנושית, כיצד לקשור קשר עם המספר וכיצד, מתוך הקשר הזה, לערוב לו במאבק משותף לשחרור העדות. כך יתאפשרו, חרף העכבות והקשיים של שני הצדדים, קידום סיפורה של הטראומה ופריקתה בעדות.

הסכנות המעשיות שבהאזנה, שבמעבר מאידיעה לידיעה, מובילות לבחינה מחודשת של התפקיד המכריע (והמאויס תמיד) ששימור האמת, שימור המציאות, ממלא בהישרדות פסיכולוגית, בעצם היכולת לשרוד ולהמשיך להיות אחרי קטסטרופות. הפרק השלישי נע אפוא מתיאורה של הפרקטיקה המתבוננת בעדות אל ניסיון ראשון לעבד תיאוריה של עדות – תיאורטיזציה של הלקחים ההיסטוריים והפילוסופיים, ושל המובנים הפסיכואנליטיים, המופקים מן הפרקטיקה הזאת. על בסיס אנליזה הדוקה של מקרים קונקרטיים, של סיפורי עדות היסטוריים ואוטוביוגרפיים, תהליך העדות שופך אור חדש הן על היחס הפסיכואנליטי בין דיבור להישרדות, והן על התהליכים ההיסטוריים של השואה עצמה, שהיבטיה ההרסניים ויוצאי הדופן נקראים כאן לראשונה כמשבר עדות היסטורי תהומי – כהתרחשות היסטורית חסרת תקדים, בלתי נתפסת, שלתיאורה טבענו את המושג החדש "אירוע-בלא-עד", אירוע שעצם טבעו הוא להכחיד את העדים לו.



הפרק הרביעי (על הדָּבָר של קאמי) והחמישי (על הנפילה של קאמי) בוחנים, מאשרים ומרחיבים את תיאוריית העדות הזאת באמצעות ניתוח מדויק של טקסטים ספרותיים מהתקופה שלאחר המלחמה, טקסטים המעידים, באורח עקיף או ישיר, בדיוק על הטראומה האפוקליפטית הזאת. בין הדָּבָר של קאמי, יצירה שנכתבה בזמן המלחמה ופורסמה מיד אחריה, לבין הנפילה של קאמי – שנכתבה עשור לאחר המלחמה אך התפרשה כטרנספורמציה משמעותית, שנולדה מתוכנה מחודשת של הטראומה על רקע השפעותיה המושהות – הספרות (הנוכחת כאן בדמות יצירותיו של קאמי) נבחנת במונחים חדשים מבחינה סגנונית ופילוסופית כאחת. את הטרנספורמציות הסגנוניות והפילוסופיות הללו בכתביו של קאמי אנחנו קוראים כביטויים עקיפים או כעדויות מאוחרות, רטרוספקטיביות, למשבר התהומי של העדות לשואה ולמשבר ההיסטוריה שבא בעקבותיו. משבר מתמשך זה טרם בא על פתרונו, ובתורו הוא מיתרגם למשבר של ספרות, בהנחה שהספרות הייתה עדה (אולי העדה האפשרית היחידה) לאותו משבר של היסטוריה – משבר שטרם רכשנו אמצעים להביעו, שאי-אפשר להיות לו עד, לתת עליו די־יוחשבון ולהופכו לדיבור, כלומר להעיד על ההיסטוריה בקטגוריות הנתונות שלה, הידועות מראש. כאן מתבקשים מונחים חדשים, יצירתיים.

**הטרנספורמציה הסגנונית שעבר קאמי במעבר מההפכני מכתביו המוקדמים לכתביו המאוחרים, כמו ממשיכה ומדגישה את המסלול ההכרתי שהוביל אותו מאמונה ראשונית תמימה בעדות ובייעודו כעד (אמונה אידיאליסטית המגולמת בהדָּבָר) – ועד לגילוי המתפכח (המסופר בהנפילה) של כשלון העד ובגידתו על רקע אותו משבר רדיקלי, משבר החוויה ההיסטורית של עדות לאסון המפרק את העד ומנפץ לרסיסים את אמונתו ואת תמימותו.**

עם זאת, בגישתו ובעיצובו המודע והמכוון של הרומן, הנפילה פורשת גם את סיפורם ההיסטורי של קאמי וסארטר – סיפור הקרע בחברותם והתפרקות הברית האינטלקטואלית ביניהם – מבעד לפולמוס שהתגלע בין השקפותיהם על ההיסטוריה ומבעד לוויכוח הפוליטי והפילוסופי, שסימן את השבר ביניהם ואת היפרדות דרכיהם כסופרים וכהוגים. אבל מעבר לעניין האישי ומעבר לכל טריוויאליזציה פסיכולוגית מצמצמת, הנפילה הופכת כאן לסיפור נפילתו הגורלית והבלתי נתפסת של דור שלם, סיפור (והיסטוריה) שממורכבותו המתעתעת ומהשלכותיו הכאוטיות טרם נחלצנו.

הפרק האחרון של הספר, על סרטו של קלוד לנצמן שואה – סרט שאנו רואים בו את עבודת האמנות החשובה ביותר של זמננו – לוקח אותנו צעד אחד קדימה מהווידוי הבלתי אפשרי על השואה בכתביו של איש המחותר הצרפתי, שהיה בימי המלחמה דוברת של צרפת החופשית. הסרט שואה מוביל אותנו, במסעו

אל תהומות ההיסטוריה שבעצם הגדרתן אינן נענות לדיבור או להיסטוריוגרפיה, אל הצלה של אפשרות הדיבור ואפשרות הביטוי ואל מציאתו מחדש של הקול האנושי, אל חזרתו של הקול דרך האמנות, מעבר לסף השבר של שתירתו ושל אילמותו.

הווידוי הבלתי אפשרי, שאין להביעו במילים, מהדהד לאורך הסרט גם בשתירתם ההלומה של ניצולי השואה עצמם, שהמשיכו, מרצון או שלא מרצון, להיות "נשאים של שתירה", כלומר נשאי הסוד של ההיסטוריה שחוו. בראיונות עם ניצולים, עם נאצים לשעבר ועם מתבוננים מן הצד, הסרט שואה הוא מסמך נוקב המראה בחריפות כיצד השואה מהווה עדיין, אפילו בימינו, מעין סוד תרבותי, שאותו אנחנו ממשיכים למנוע מעצמנו לדעת בצורות מגוונות של הכחשה קולקטיבית או אישית, של התנגדות פסיכולוגית או של קאנוניזציה תרבותית. הסרט מוציא את הסוד הזה לאוויר העולם. הוא מבקש לבטל את חוק השתירה, להסיר את מעטה הקדושה מעל העד ובתוך כך לחלץ את העדות, להביא לשחרור העדות מכבלי הסוד. הסרט מהווה לפיכך, בעת ובעונה אחת, מסע אל תוככי ההיסטוריה, הנחווית כנפילה לשתירה – וניצחון שבהחזרת הקול החי לחזקתו. האמנות הצליחה אפוא להציל ולאשש את כוחו של הקול האנושי לשרר ולהעביר מסר לאחר אובדן הקול בהיסטוריה.

זה הקול לו ניסינו להקשיב כאן, הקול שלקריאתו וצויו ביקשנו, בפרקים הבאים, להיענות. הספר מציג אפוא צעד ראשון בדרך לניסוחה של תיאוריה שאינה קיימת עדיין – תיאוריה של יחסים פרפורמטיביים, לא־ייצוגיים, בין האמנות והתרבות מצד אחד, לבין התודעה והלא־מודע של העדות, של חווית העדות לאירועים היסטוריים גבוליים, מן הצד האחר. זהו ספר על האופן שבו האמנות מעמידה עדות אמנותית למה שאיננו יודעים עדיין על יחסנו ההיסטורי החי לאירועי זמננו.

על רקע זה, בחירתנו לראות בספרות ובאמנות עדות המקדימה את זמנה, או ניסיון לגעת במציאות כאשר כל אופני הידע האחרים הוצאו אל מחוץ לתחום, מבקשת לשמר בספר הן את החד־פעמיות של ההתנסות (לעומת התיאורטיזציה שלה) והן את ההלם לנוכח הבלתי נתפס (לעומת הניסיון לפרשו); כלומר, לשמר את המציאות עצמה בעיצומם של מאמצינו להבין אותה ובתוך התהליך ההכרחי של הפיכתה לטקסט.

## חינוך ומשבר, או תהפוכות ההוראה

שושנה פלמן

א

### טראומה ופדגוגיה

האם יש יחס מהותי בין משבר לבין המעשה החינוכי? ואם ננסח את השאלה במונחים נועזים וחדים יותר – מה היחס בין טראומה לפדגוגיה? במאה פוסט-טראומטית, ששרדה קטסטרופות היסטוריות בלתי נתפסות, האם למדנו (והאם עלינו ללמוד) על חינוך דבר-מה שלא היה ידוע קודם לכן? האם ביכולתה של טראומה להורות דרך לפדגוגיה, והאם ביכולתה של הפדגוגיה לשפוך אור על מסתרי הטראומה? האם עשוי מקצוע ההוראה לצאת נשכר מהניסיון הקליני, ולהיפך?

בדומה לתחומים אחרים שעניינם רווחתו הנפשית של האדם, ההליך הפסיכואנליטי מבוסס על שמיעת עדויות של מטופלים. האם עשויים גם מחנכים, בתורם, להיבנות מפרקטיקת העדות, ובתוך כך להעשירה ולחשוב אותה מחדש מבעד ללקחים ספרותיים יוצאי דופן? מה עשויה הספרות לומר לנו על עדות? ומה עשויה הפסיכואנליזה לומר לנו על עדות? והלקחים הפסיכואנליטיים והספרותיים הנסובים על עדות – האם ביכולתם להזין אלה את אלה במסגרת ההתנסות הפדגוגית? האם תהליך העדות – נשיאת עדות על משבר או על טראומה – עשוי לשמש אותנו בכיתה? מה משמעותה הכללית של עדות, ומה היא מנסה להיות ולעשות? במאה פוסט-טראומטית כשלנו, מה וכיצד יכולה העדות ללמד אותנו – ולא רק בתחומי המשפט, הרפואה וההיסטוריה שעושים בה שימוש שגרתי יומיומי, אלא גם בתחומים מקיפים יותר של יחסי הגומלין בין הקליני להיסטורי, בין הספרותי לפדגוגי?

## שרשרת העדים

במסה שכותרתה המשפט האחר [של קפקא], כותב הסופר, המבקר וחתן פרס נובל לספרות אליאס קאנטי על הרושם שהותירו בו מכתביו של קפקא:

קראתי את המכתבים האלה בהתרגשות ששום יצירה ספרותית לא עוררה בי כמוה זה שנים. ואכן, המכתבים הם מאותם ספרים יחידים במינם, ספרי זכרונות, אוטוביוגרפיות וחליפות מכתבים, שקפקא עצמו ניזון מהם. הוא [...] לא התבייש לחזור ולקרוא את מכתביהם של קלייט, פלובר והפל. [...] ראיית המכתבים כתעודה תהיה בבחינת המעטה, אלא אם כן נכנה כך גם את העדויות הקיומיות של פסקל, קירקגור ורוסטיבסקי. אני עצמי יכול רק לומר שהמכתבים האלה נטבעו בי כפיסת חיים ממש.<sup>1</sup>

"עדויות קיומיות" אינן סתם עדויות שעניינן הקיום הפרטי, אלא נקודות השקפה בין טקסט לחיים, עדויות טקסטואליות העשויות להיטבע בנו כפיסות חיים ממש. ככאלה, מכתביו של קפקא מהווים עדות לא רק לחייו של קפקא אלא גם למשהו גדול מחייו, הוא הדבר שבכותרת מסתו של קאנטי נקרא, באופן סוגסטיבי וחידתי, "המשפט האחר של קפקא". לאורך חייו של קפקא, ובכל יצירתו, מתרחש משהו מכריע, משהו בסדר גודל של משפט. וקריאתו של קאנטי במכתביו של קפקא, שכמו ממשיכה את קריאתו של קפקא במכתביהם של קלייט, פלובר והפל, היא לפיכך הוספת עדות – עוד עדות בשרשרת – למשפט של קפקא. כותב קאנטי:

הזוועה שבחיים – שרוב האנשים מודעים לה רק לפעמים, למרבה המזל, אבל יש מעטים שמודעים לה תמיד, ואת אלה ייעדו כוחות פנימיים להיות עדים – הזוועה הזאת יש רק נחמה אחת כנגדה: הכללתה בזוועה שחוו עדים קודמים.<sup>2</sup>

כיצד נקשר מעשה הכתיבה במעשה נשיאת העדות ובחווית המשפט? האם גם המעשה של קריאת טקסטים ספרותיים קשור בנימיו לאותה מודעות לזוועת החיים? ואם הספרות היא שרשרת של עדויות, מה פשרו של שרשור זה? ובשם איזו רשות פועלת (agency) מיועד מאן-דהוא לשאת עדות?

## הייעוד

זהו ייעוד מוזר, שהעד המיועד אינו יכול להשתחרר ממנו באמצעות שום בא-כוח, מחליף או נציג. "אם משהו אחר היה יכול לכתוב את סיפורי", אומר אלי ויזל, "לא הייתי כותב אותם. כתבתי אותם כדי להעיד [...], וזה המקור לבדידות הבוקעת מכל משפט שכתבתי, מכל אחת משתיקותי".<sup>3</sup> מאחר שאין כל אפשרות להעביר את העדות הלאה, לחזור עליה או לדווח עליה באמצעות אחר בלי שבתוך כך

תאבד את הפונקציה שלה כעדות – משאו של העד (חרף העובדה שהוא או היא ממשיכים את שרשרת העדים) ייחודי בתכלית, בלתי ניתן להחלפה, וגם בודד מאוד. "איש/ אינו מעיד עבור/ העדים", כותב המשורר פאול צלאן.<sup>4</sup> לשאת עדות פירושו לשאת את הבדידות שבאחריות, ופירושו לשאת באחריות שבאותה בדידות.<sup>5</sup>

ואולם, הייעוד לעדות הוא גם, באורח פרדוקסלי, ייעוד או קריאה להסיג את גבולותיה של אותה עמדה מבודדת, לדבר בשם אחרים ואל אחרים. הפילוסוף הצרפתי עמנואל לוינס יכול לפיכך לטעון שדיבורו של העד, מעצם הגדרתו, חורג מהעד שאינו אלא מדיום, כלי למימושה של העדות. "העד", כותב לוינס, "מעיד על מה שנאמר על ידו, שכן אמר 'הנני!' לנוכח האחר".<sup>6</sup> הודות לכך שהעדות ממוענת אל אחרים, העד, ממעמקי הבדידות של עמדתו, מהווה כלי להעברה של אירוע, מציאות, עמדה או מימד שמעבר לו-עצמו.

הייעוד לעדות – האם הוא פרי בחירה או כורח, נתון לרצונו של העד או מנוגד לו? הסופר בן-זמננו נוטה לא-פעם להעצמת הדרמה (מרצון או בכפייה, באורח מודע או לא-מודע) של עד מרצון מול עד מבלי-משים או בהיסח-הדעת, לפעמים אפילו עד בעל-כורחו: עד לטראומה, לפשע, לעוול; עד לזוועה או למחלה שהשפעותיה הורסות את יכולת ההסבר או הביסוס ההגיוני.

## חרפת החולי

בהדבר של אלבר קאמי, למשל, המספר, רופא במקצועו, מרגיש שההיסטוריה ייעדה אותו – מתוקף העובדה ששרד קטסטרופה גדולה כל כך ומעצם הגדרת תפקידו כמרפא – לספר את הסיפור ולשאת עדות להיסטוריה של מגפת המוות שהיכתה בעירו:

הכרוניקה הזאת מתקרבת אל סיומה. הגיעה השעה שדוקטור רייה יודה שהוא מחברה. [...] במשך כל תקופת הדבר נתן בידו מקצועו להיפגש עם רוב בני עירו ולשמוע את דעתם. יש לו אפוא על מה להסתמך שעה שהוא מדווח על מה שראה ושמע. [...]

מאחר שנקרא להעיד – כמין פשע הוא שהיה כאן – שמר על מידה של איפוק, כראוי לעד בעל רצון טוב. ועם זאת נשמע לצו הלב הישר והתייבב בכוונה תחילה לימין הקורבן, וביקש לחלוק עם האנשים, עם בני עירו, את הוודאיות היחידות המשותפות לו ולהם, לאמור האהבה, הסבל והגלות. [...] אין ספק, היה עליו לדבר בשם הכל. [...] החליט רייה לכתוב את הסיפור הזה המסתיים כאן, כדי שלא יהיה אחד השותקים, כדי ללמד זכות על מוכי הדבר האלה, כדי שיישאר לפחות זיכרון של העוול שנעשה להם וההתעמרות שהתעמרו בהם.<sup>7</sup>

בחירתו של קאמי ברופא כמספר שגורלו שפר עליו וכעד שזה ייעודו, יש בה כדי להציע שבעצם היכולת להיות עד, ובעצם נשיאת העדות, גלומה איכות מרפאת כלשהי; שהן כשלעצמן, בדרכים נסתרות, מהוות חלק מתהליך ההחלמה. אבל, מצד שני, הצבתו של רופא כעד-מפתח אומרת שמה שמזעיק אותנו כיום, בעולמנו, לעמוד נכחו כעד, מה שאומר דרשני וקורא לתשומת לב של עד, מה שמחייב עדות – הוא תמיד בבסיסו, בדרך זו או אחרת, חרפה של חולי, מחלה מטאפורית או ממשית; ושהציווי לשאת עדות – שכאן מונע על ידי התפשטות הדבר, התפרצות של עוול קיצוני וחסר תקנה – כשלעצמו מהווה מקבילה פילוסופית ואתית למצב חסר מרפא, למצב אנושי שכולו פגע ופגיעות.

### בעידן העדות

עבודות אמנות עכשוויות משתמשות לא פעם בעדות, הן בנושא הדרמה והן כמדיום, כאמצעי המסירה. סרטים כמו שואה של קלוד לנצמן, הצער והחמלה של מרסל אופולס או הירושימה אהובתי של מרגריט דיראס ואלן רנה מדגימים לנו כיצד הפכה העדות לאמצעי מכריע בהתוויית יחסנו לאירועי זמננו, יחסנו לטראומות של ההיסטוריה העכשווית – מלחמת העולם השנייה, השואה, פצצת הגרעין וזוועות מלחמה אחרות. כיחס לאירועים, נדמה שהעדות מורכבת מפיסות של זיכרון שכמו הוכרע על ידי התרחשויות שטרם יושבו לכלל הבנה או זכר, מעשים שאין אפשרות להבנותם כידע או להטמיעם לכלל הכרה מלאה, אירועים החורגים בעודפותם ממסגרות הייחוס שלנו.

העדות, לפיכך, אינה מציעה אמירה שלמה, דו"ח מקיף ומסכם המאפשר את הכלתם של אותם אירועים. בעדות, השפה כשלעצמה כפופה להליכים, מועמדת בניסיון, עומדת למשפט, ואינה מחשיבה את עצמה כמסקנה המתיימרת לקביעתיות (constatation) של פסק-דין או לשקיפות העצמית של הידע. במילים אחרות, עדות היא פרקטיקה של שיח ולא תיאוריה טהורה. להעיד – להישבע, להצהיר, להבטיח, ואז גם להציע את הדיבור הזה, כשלעצמו, כראייה חומרית לאמת – פירושו לבצע מעשה דיבור (speech act) ולא להסתפק בחיווי או בטענה. כמעשה דיבור פרפורמטיבי (performative), העדות היא למעשה מה שבהיסטוריה מוחזק כפעולה החורגת מכל משמעות המעוגנת במציאות, מה שבמהלך ההתרחשויות כמוהו כמפץ הפורץ כל הסתיידות מושגית וכל סד קביעית (constative).

### משבר האמת

יש הטוענים שעדות היא האופן הספרותי (או הדיסקורסיבי) בה"א הידיעה של זמננו, וש"עידן העדות" – זו הגדרה יאה לתקופתנו. "אם היוונים המציאו את

הטרגדיה, הרומאים את איגרות השליחים והרנסנס את הסונטה, כותב אלי ויזל, "דורנו המציא ספרות חדשה, ספרות העדות".<sup>8</sup> על מה מצביע מעמדה המרכזי של העדות כאופן מועדף של מסירה ותקשורת בימינו? מדוע נעשתה העדות כה חיונית וכה רווחת בכתבים העוסקים בנו ובתרבותנו?

בשימושה המסורתי והשגור ביותר, בהקשר המשפטי של ערכאות החוק, העדות ניתנת – ומתבקשת – במקרים של אי-בהירות עובדתית שבעניינה נדרשת פסיקת הדין להכריע, כאשר המהימנות ההיסטורית נתונה בספק, וכאשר הן האמת והן הראיות התומכות בה מועמדות בסימן שאלה. הדגם החוקי של המשפט הוא לכן משבר אמת בקליפת אגוז, מרוסן מבחינה תרבותית, ממוסד. המשפט הוא התולדה ובה-בעת ההליך של משבר ראיות, שפסק-הדין נדרש להביאו על פתרונו. ואולם, מה מונח על הכף במשבר אמת גדול יותר, עמוק יותר, פורץ מסגרות, שבהיותו תולדה של טראומה עכשווית הביא את שיח העדות לחזית הנרטיב התרבותי העכשווי והקנה לו משמעויות החורגות הרבה מעבר לשימוש המוגבל, המוגדר, בהקשר המשפטי?

## ב

### סיפורה של כיתה

כדי לבחון את המשמעות של שאלה זו – ושל השאלה שהועלתה בתחילת המאמר, בדבר יחסי הגומלין בין הקליני להיסטורי ובדבר הזיקה המפרה בין טראומה, עדות וחינוך – יזמתי לפני כמה שנים שיעור בשם "ספרות כעדות" (תת-הכותרת שלו הייתה "ספרות, פסיכואנליזה והיסטוריה"), שהוגדר כסמינר לתלמידים מתקדמים באוניברסיטת ייל. הכותרת משכה אל השיעור כשלושים סטודנטים, בעיקר מתחומי הספרות אבל גם מתחומי הפסיכולוגיה, הפילוסופיה, הסוציולוגיה, ההיסטוריה, הרפואה והמשפט.

אז לא תיארתי לעצמי שיום אחד איקרא בעצמי לעדות באותה כיתה, עדות שלקחיה – כמו עצם התרחשותה הבלתי צפויה – לא יימחו מזכרוני, ולא במובנים שיכולתי לחזותם מראש. מעולם לא העברתי קודם לכן, או מאז, שיעור כזה, ומעולם לא הייתי כה אובדת עצות לנוכח התובנות הנלוות וההשפעות המפתיעות של ההוראה, כפי שקרה כתוצאה מההתנסות שזימן השיעור. סיפורה של ההתנסות הפרדוגית המטלטלת הזאת, עדות מחיי, ייגלל כאן בד-בבד עם סיפורה המוזר של הכיתה הממשית, שלמרות ייחורו אבקש להעמידו כסיפור עדות טיפוסי (במובן שאל משמעויותיו עוד אחזור בהמשך): סיפור היעשותי עדה להלם שחולל עצם המגע עם החומר הנלמד; נרטיב שעניינו הנפשתו הבלתי מכוונת של החומר

בכיתה, באופן שהתניע את העדות מחדש וחשף במפתיע את חשיבותה העצומה, החורגת מכל מה שניתן לחיזוי מראש.

מאז חזרתי על השיעור הזה כמה פעמים, אבל אף פעם לא עם אותם טקסטים ואף פעם לא באותה דרך ועל בסיס אותם נתונים וראיות. זה היה בסתיו 1984. בחרתי לשיעור טקסטים ספרותיים, פסיכואנליטיים והיסטוריים שכולם ממחזים – בדרכים שונות, בסוגות שונות וסביב נושאים שונים – דיווחים (או עדויות) על משבר. נכללו בו טקסטים (או עדויות) מאת דוסטויבסקי, מלרמה, פרויד, קאמי, צ'לאן, לצד סיפורי חיים אוטוביוגרפיים-היסטוריים שנלקחו מארכיון הווידיאו לעדויות שואה באוניברסיטת ייל. תכננתי את השיעור כמסלול ממוקד של חקירה שבה-בעת מאפשר היכרות עם מגוון של טקסטים – מגוון של עבודות וסוגות, שהעדות נחקקה בהן בדרכים שונות ונושאת טווח רחב של משמעויות – ולנגד עיני עמדו שני יעדים פדגוגיים: (1) לגרום לכיתה להרגיש, ובהדרגה לגלות, שהעדות מצויה בכל ומעורבת (לפעמים באורח בלתי צפוי) כמעט בכל סוג של כתיבה; (2) ומנגד לגרום לכיתה להרגיש, ואז שוב לגלות, שהעדות חורגת מתפיסתה השגורה, שכן הטקסטים המעידים לא פשוט מדווחים על עובדות, אלא מהווים (ומחוללים) מפגש עם זרות; שמושג העדות, הנבחן כאן מפרספקטיבה המשלבת ספרות, פסיכואנליזה והיסטוריה, הוא למעשה ארץ זרה ומנוכרת; ושכלל שנתקרב לטקסטים כך ניטיב לראות שכלל איננו יודעים מהי עדות, ושכלל מקרה אינה מה שחשבנו.

כיצד הונפשה משמעות זו של העדות במהלך השיעור וכיצד שבה והופיעה פעם אחר פעם באור חדש ומוזר, תמיד כאתגר למשימת ההבנה?

## ג

### נרטיב ועדות: אלבר קאמי

תהליך החקירה בכיתה פתח במוכן המוכר ביותר של עדות – זה שפוגשים ביומיום דרך השימוש שנעשה בו במדיה, ומשום כך אנחנו מוכנים לקראתו. כנקודת מוצא נבחר הדבר של קאמי. תחילה הנחנו – על סמך תימוכין מודגשים ומפורשים ברומן – שמהות העדות היא פעולתה בהיסטוריה, ושתפקידה לרשום אירועים ולמסור את העובדות המרכיבות התרחשות היסטורית. אומר המספר ברומן:

יש מי שהעובדות האלה והתפרצות המגפה ייראו בעיניהם טבעיות בתכלית; אחרים, לעומתם, יחשבו אותן לבלתי מתקבלות על הדעת. ואולם, הכרוניקאי, אחר-כך-הכל, אינו יכול להתחשב בסתירות הללו. תפקידו אינו אלא לומר:





אלבר קאמי כעורך עיתון המחתרת *Combat* בימי מלחמת העולם השנייה

"כך וכך קרה", אם הוא יודע שאכן כך קרה ומה שקרה נגע לחייו של עם שלם, ויש אפוא אלפי עדים שידעו להעריך בלבם את האמת שבדבריו (11).

מסיבות אלה, המספר-רופא-עד מדגיש אנוס ומחויב "לרשום" את "המאורעות החמורים" של הקטסטרופה ששרד ו"לשלוח ידו במלאכת ההיסטוריון" (12), "לכתוב את הסיפור הזה", כדבריו, "כדי ללמד זכות על מוכי הדבר האלה, כדי שיישאר לפחות זיכרון של העוול שנעשה להם וההתעמרות שהתעמרו בהם" (269-270). מאחר שהדבר הוא אלגוריה שקופה למוות שהמיטה מלחמת העולם השנייה ולטראומה של אירופה הנתונה ב"הסגר" של הכיבוש הגרמני ונאבקות נואשות באכזריות המשתקת של הנאציזם; מאחר שקטע מהרומן ראה אור (ב-1942) **כעדות מן המחתרת**, כפרסום של תנועת ההתנגדות הצרפתית בצרפת הכבושה, העדות שנושא הרופא מדגישה – ובה-בעת מנסה לתפוס ולהשיג – את המימד ההיסטורי של העדות.

גם אנחנו, בכיתה, התמקדנו תחילה במימד ההיסטורי. עם זאת, להפתעתנו, התברר שהאירוע ההיסטורי אינו מייצג באורח ממצה את טבעה של העדות, משום

שהמעיד אינו "היסטוריון" אלא, בראש ובראשונה, רופא, ומשום שההיסטוריה מופיעה, ומתועדת, מבעד למטאפורה הנועזת של מחלה, דבר. מאחר שהעדות כאן עוסקת בהיסטוריות כיחס אל המוות, ומאחר שמעשה הכתיבה – עצם העמדתה של האמירה האמנותית ברומן – בעצמו מוצג כנשיאת עדות על טראומה של הישרדות, אזי האירוע שעליו מצביעה העדות ושאותו היא מנסה להשיג ולתפוס מתגלה כהיסטורי וקליני בעת ובעונה אחת. האם העדות היא אפוא מדיום פשוט של מסירה היסטורית, או שמא היא, בדרכים נסתרות, מדיום סמוי של ריפוי? ואם אמנם יש להיסטוריה ממדים קליניים, כיצד יכולה העדות למלא תפקיד מעשי ויעיל הן בהיסטוריה (בפוליטיקה) והן בקליניקה?

### ידידי ועדות: פידור דוסטויבסקי

ואולם, אם העדות היא תמיד גורם פעיל בתהליך הנוגע איכשהו בטיפול – כיצד עלינו להבין את המימד הקליני כאשר העדות, בעצם ביצועה, דוחה במפורש את היעד הזה ושוללת כל תפקיד תרפויטי? כפי שעתידה הכיתה לגלות, זה המקרה של הגיבור או המספר אצל דוסטויבסקי, האומר בכתבים מן המחזרת:

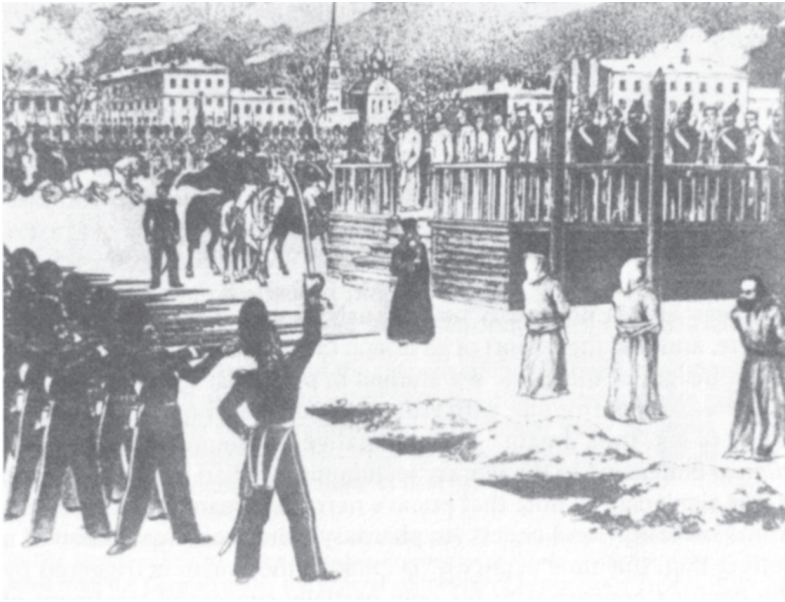
אני אדם חולה... אני אדם רשע. אני אדם דוחה. אני חושב שהכבד כואב לי. נכון, אינני מבין שום דבר במחלתי ואינני יודע בוודאות מה כואב לי באמת. אינני מקבל טיפול ומעולם לא קיבלתי טיפול, למרות שאני מכבד את הרפואה והרופאים. חוץ מזה, אני גם אכול אמונות טפלות ללא גבול, לפחות עד כדי כך שאכבד את הרפואה (אני די משכיל שלא להאמין באמונות טפלות, אך בכל זאת אני מאמין בהן). ללא, אינני רוצה להתרפא, מרוב רשעותי. את זה, למשל, לא תוכלו להבין. נו, ואני, לעומת זאת, מבין. אני, כמובן, לא אצליח להסביר לכם למי בדיוק אני מזיק ברשעותי במקרה זה; אני מבין יפה מאוד, שבשום אופן אינני "מסדר" את הרופאים בכך שאינני מקבל טיפול אצלם; ואני יודע היטב שבכך אזיק אך ורק לעצמי ולא לאיש מלבדי. ובכל זאת, אם אינני מקבל טיפול, זה רק מתוך רשעות. הכבד כואב, אז שיכאב חזק עוד יותר!<sup>9</sup>

כ"ידידי" על מחלה החורצת לשון לרפואה ואינה מבקשת מזור, העדות של דוסטויבסקי – שלא כזו של קאמי – מתמסרת לקליני באופן שכמו חותר תחת סיבת קיומה, וזאת בבלעדיות שיש בה כדי לייתר לחלוטין כל פרספקטיבה רחבה יותר, כל עניין פוליטי או היסטורי. ובכל זאת, התיאור הקליני, כל כמה שהוא מכריע, מוליך שולל ולא באמת ממצה את חומרי העדות הנבחנים בטקסט של דוסטויבסקי, שמורכבותו מחזיקה מימד היסטורי רדום: אפילו כותרתו, כתבים מן המחזרת (1864), מהווה הד לטקסט שפרסם דוסטויבסקי שנתיים קודם לכן, רשימות מבית המוות, שבו מעיד הסופר על התנסותו ההיסטורית והאוטוביוגרפית כאסיר פוליטי



פיודור דוסטויבסקי, 1880

במחנה עונשין בסיביר. כתביו המוקדמים של דוסטויבסקי מיקמו אותו, מבחינה פוליטית, כליברל רוסי. בעוון חברותו בחוג ליברלי של צעירים נלהבים, שהיו נפגשים לשיחות על סוציאליזם, נעצר דוסטויבסקי, הואשם במעורבות בקשירת קשר (להקמת בית דפוס) ונידון למוות. גזר-הדין הומר במאסר, אבל, בפארסה שרקחו בדם קר רשויות הצאר לשם חינוכם של חתרנים, הכרזת החנינה נעשתה בעיצומו של טקס ההוצאה להורג, לנוכח כיתת היורים. כמה מהאסירים התעלפו. שניים איבדו את שפיות דעתם לצמיתות. התקפי האפילפסיה של דוסטויבסקי, שמהם סבל מאז ילדותו, הוחמרו לאין שיעור.



לפני ההוצאה להורג

במסווה של וידוי המבקש, מעל לכל, להתנער מכל מימד של מסתורין וכמו לפרק את עצמו, כתבים מן המחתרת עשוי בהחלט להיקרא כעדות מאוחרת לטראומה, טראומה שהעניקה לדוסטויבסקי את המחלה של מי ש"יודע" – את הראייה המחתרתית של מי שנעשה עד מאונס להוצאה להורג שלורעצמו. העדות למחלה מקיפה למעשה, בעת ובעונה אחת, את ההיסטוריה האורבת מאחורי הביטויים הקליניים ואת הדיכוי הפוליטי המסתמן בבלי קול מאחורי ה"וידוי" בחדר המטפל.

מושג העדות נקשר כאן עם מושג המחתרת. בדומה לאופן שבו פרסם קאמי את הדבר בהיותו חבר של ממש במה שנקרא "המחתרת" (או ה"רזיסטאנס") – תנועת ההתנגדות הצרפתית לכיבוש הנאצי – כך גם עדותו של דוסטויבסקי מן המחתרת, גם אם באורח בלתי צפוי, מחזיקה לא רק את הרחשים התת-קרקעיים של האירוע הקליני כביכול, אלא גם את המימד הפוליטי של הדיכוי ואת המימד האתי של ההתנגדות, שראשיתה בהתרחשות ההיסטורית הנחקקת בגוף העדות.

### פסיכואנליזה ועדות: זיגמונד פרויד

בנקודה זו הוכנסה הפסיכואנליזה לשיעור, והלקח שהיא נושאת עימה חולל מפנה בכישורי ההבחנה של הכיתה. התמקדנו בעיקר בפרק II של פשר החלומות, שבו מדווח פרויד על "חלום אירמה" שלו ומפרשו בפירוט רב. על רקע חידוד ערנותנו למימד הקליני החבוי בעדויות הספרותיות שנבחנו עד כה, חשוב לציין שהפעם חלומי המסופר של פרויד נגרם (במציאות) על ידי ובהיבט גילם (בפנטזיה) פרובלמטיזציה של סיטואציה טיפולית מובהקת: הגירוי לחלום הוא דאגתו של הרופא לנוכח ההצלחה החלקית בלבד של טיפולו באירמה: "הפציינטית השתחררה מן החרדה ההיסטרית, אך לא מכל הסימפטומים הסומטיים"<sup>10</sup>. בחלומי, החולה אירמה מתלוננת באוזני רופאה, פרויד, על סבלה ועל כאבה המתמשך. כאשר פרויד, המהרהר בחלומי, פונה בראשונה לתיעוד בכתב של כל האסוציאציות החופשיות שלו, הוא מגלה, באחת ובאורח בלתי צפוי, את המובן הספציפי של החלום, ובצדו שיטה לפירוש חלומות ותיאוריה של חלומות כמילוי פיזי של משאלות לא-מודעות:

החלום מזכה אותי מן האחריות למצבה של אירמה, בזוקפו את המצב על חשבון גורמים אחרים (הוא מביא שורה שלמה של נימוקים). החלום מתאר מצב עניינים מסוים, כפי שהייתי מתאוה לו; הווה אומר, תוכנו הוא מילוי משאלה, המניע שלו – משאלה (113).

ברומה לכתבים מן המחתרת של דוסטויבסקי (אמנם עם כוונה שונה בתכלית), גם פשר החלומות של פרויד מציע לנו, במפתיע, וידוי אוטוביוגרפי וקליני בעת ובעונה אחת. כותב פרויד:

קשיים אחרים שעלי להתגבר עליהם טמונים בתוכי פנימה. לכך מהסס כמובן להסגיר לידי אחרים כל כך הרבה דברים אינטימיים מתוך חיי נפשך, ואף אינך מובטח מפני גילוי פנים שלא כהלכה מצד זרים. [...] אבל רשאי אני להניח כי גם הקורא יסיר מלבו את התעניינותו שתתעורר לראשונה בדברים שבצנעה שחייב אני לגלותם, וישתקע כל-כולו בבעיות הפסיכולוגיות המוארות על ידיהם (100-101).

אם כן, בכתבתו של פרויד על חלומותיו, כמו בכתבתו של דוסטויבסקי על רשימותיו, העדות מבדילה את עצמה מתוכנו המוצהר של הוידוי, שבו היא משתמשת ככלי. הוידוי עובר התקה ברגע שנדמה כי הבנו אותו, ובהפתעה הזאת, בהתקה הזאת, שבה ומוסטת גם תפיסתנו את העדות.



זיגמונד פרויד בגיל 35, 1891

לשיח של פרויד בשלמותו, אם נגדירו כעדות, יש מעמד חסר תקדים בתולדות התרבות, וזאת משלושה טעמים: (1) ההתקה הרדיקלית שהוא מחולל באופן הבנתנו את המימד הקליני; (2) התוקף וההכרה המדעית שהוא מעניק, בראשונה, לעדות לא-מודעת; (3) מעמדו חסר התקדים כאירוע נרטיבי ותיאורטי כאחד, ולמעשה – כנרטיב של התגלות התיאוריה.

חידושו של פרויד כמטפל אכן נובעים מדאגתו שלא לבטל את עדותה של המטופלת (כפי שהורגלו רופאים לעשות במקרים של היסטוריות), גם אם העדות הזאת כלל אינה מובנת לרופא. אומר פרויד בפתח הראשונה בחמש הרצאותיו על הפסיכואנליזה:

עד עכשיו נמצאנו נשכרים מהליכתנו עם הרופאים. עתה ייפרדו דרכינו במהרה. הרי אין לכם יסוד להניח, כי העובדה שאבחון ההיסטוריה בא במקום הקביעה של קיום מיחוש-מוח אורגני חמור, יש בה כדי להגביר במידה ניכרת את סיכוייה



של החולה להיכנות מן העזרה הרפואית. ברוב המקרים עומדת חוכמת הרפואה אין-אונים בפני החוליים הקשים של המוח, אך גם כנגד ההיפעלות ההיסטרית קצרה ידו של הרופא. [...]

מכאן שהכרת ההיסטריה אינה משנה הרבה לגבי החולה, אך היא משנה הרבה לגבי הרופא. יש בידינו לראות, שיחסו אל החולה ההיסטרי שונה לגמרי מיחסו אל החולה במחלה אורגנית. אין הוא מוכן לנהוג כלפי הראשון באותה מידה של שיתוף-הרגש שהוא נוהג כלפי האחרון, הואיל ומחלתו חמורה הרבה פחות ואף על פי כן דומה שהיא מתיימרת להיראות חמורה כמותה. אבל יש כאן עוד טעם אחד. הרופא, תלמודו הקנה לו ידיעת דברים מרובים כל כך שהם כמוסים מפני ההדיוט [...]. ואולם כל ידיעתו של הרופא, כל הכשרתו בתורת האנטומיה והפיזיולוגיה וגם הפתולוגיה אינה עומדת לו כשהוא בא לעסוק בפרטי התופעות ההיסטריות. נבצר ממנו להבין את ההיסטריה; הוא-עצמו עומד בפניה כהדיוט. ומי שרגיל להחשיב כל כך את ידיעותיו, דבר זה אינו מוצא חן בעיניו. הנה כי כן מתקפחת אהדתו אל חולי ההיסטריה. רואה הוא אותם כבריות שעברו על חוקי המדע שלו, כדרך שהיראים רואים את הכופרים. הוא מוכן להאמין שהם מסוגלים לכל דבר רע שבעולם. הוא מאשים אותם בהפרזה ובגניבת דעת במחשבה תחילה, דהיינו בהתחלות; והוא עונש אותם בסילוק התעניינותו מהם.<sup>11</sup>

לעומת זאת, כאשר הוא שם את עצמו במקום המטופל, כאשר הוא מכיר בהיתכנותם של חילופי תפקידים בין רופא למטופל (עניין שחלום אירמה ממחזו באמצעות כאב הפרקים בכתפו של פרויד, המהדהד את כאב המטופלת שלו), פרויד יוצר את המימד הקליני המהפכני של הדיאלוג הפסיכואנליטי – דיאלוג חסר תקדים שבו עדותו של הרופא אינה מחליפה את זו של המטופל אלא מהדהדת אותה, שהרי, כפי שפרויד מגלה, נחוצים שניים כדי להעיד על הלא-מודע.

הצגת עדותו-שלו על חלום אירמה כמקבילה הן לחלומות והן לסימפטומים של מטופליו, היא לאמיתו של דבר הצהרה על תגלית מדעית, גילוי קיומה של עדות לא-מודעת, וההבנה שעדות כזו – לא-מודעת, לא מתוכננת, בלא כוונה מכוון – נחנה בערך מחקרי שאין דומה לו. בדרך זו הפסיכואנליזה חושבת מחדש ומחדשת מן היסוד את תפיסת העדות, בהכירה – לראשונה בתולדות התרבות – בכך שאין צורך להופיע כמי שהאמת מצויה בחזקתו כדי להעיד עליה באופן אפקטיבי; בכך שהדיבור לעולם יהיה עדותי בבלי-דעת; ובכך שהסובייקט הדובר מעיד בלי הפסקה על אמת שתוך כדי כך ממשיכה לחמוק ממנו, אמת שהיא, במהותה, בלתי נגישה לדובר אותה.

במחלת השפה, פרויד פוגש ברוסטיובסקי. פסיכואנליזה וספרות מצויות במצב של זיהום והעשרה הדדיים. שתיהן יטופלו כאן לפיכך, בראש ובראשונה, כאירועי דיבור, והעדות הנישאת בהן תובן כאופן של המחשת האמת מעבר

למה שזמין כאמירה, כלומר, מעבר למה שנגיש כאמת השקופה לעצמה וידועה בשלמותה, נתונה מראש עוד בטרם נאמרה. במילים אחרות, העדות תובן לא כאמירת האמת אלא כאמצעי גישה אליה. בספרות, כמו בפסיכואנליזה ואולי גם בהיסטוריה, העד הוא – כהוראתה הכפולה של המילה (פרויד היטיב לדעת זאת, ולראיה התעקשותו המינוחית על "der Zeuge") – מי שעד לאמת, אבל גם מי שמביא את האמת בעצם תהליך הדיבור של נשיאת העדות. הבאה זו של האמת היא גם מה שפרויד עושה בנושאו עדות על חלום אירמה, שמתוכו הביא לאוויר העולם את תיאוריית החלומות שלו, על כל השלכותיה הבלתי משוערות.

אם כן, מנקודה זו ינסה פרויד להביא את הראיה, שהתבשרה בעדות הלא-מודעת, אל מחוזות ההכרה. באמצעות ההתנסות החומרית בכתובה (שבמובנים מסוימים מניעה את תהליך העדות הפסיכואנליטי ומהווה עדות לחלקו של המעשה הספרותי בתהליך), באמצעות רישום מפורט ופיענוח של אסוציאציות החלום, חלום אירמה מעיד על העדות הלא-מודעת הגלומה בחלום, והופך אותה לעדות המודעת המושכלת והנוקבת ביותר – עדות מודעת שגם היא נתפסת על ידי התודעה רק בתנועת ההיווצרות שלה-עצמה, ובהדרגה מקיפה לא רק את מה שהייתה עדה לו, אלא גם את מה שהביאה לאוויר העולם העדות הלא-מודעת של החלום. העדות המודעת המפליאה הזאת, שהחלום מביא לאוויר העולם, תורכב אפוא לא רק מהפרשנות וההנהרה של החלום, אלא גם מהפרכתו של אירוע פרטי ושל פרשנות פרטית למודל פרדיגמטי, שעניינו לא רק פרשנות אלא עקרון הגילוי הפסיכואנליטי כשלעצמו, מודל של הולדת הידע מתוך תהליך העדות. העדות הלא-מודעת של חלום מסוים, בצירופה עם עדויות של חלומות אחרים, הופכת לעדות המודעת, פורצת הדרך, של תיאוריית חלומות אוניברסלית, שבתורה מהווה מסד לתיאוריה הפסיכואנליטית כולה. עם זאת, התיאוריה הפסיכואנליטית אינה אלא אמירה (או קירוב) של אמת, שבראשיתה הייתה לא-ידועה אבל נעשתה נגישה בהדרגה בעצם הפעלתו של התהליך, בעצם נשיאת העדות. במובן זה אפשר לראות את פשר החלומות כעבודת העדות המהפכנית ביותר של פרויד: עבודת עדות אוניברסלית, שבה-בעת ממחיזה – אם לחזור לרוח דבריו של קאנטי על מכתביו של קפקא – עדות חיים פרטית ומסוימת, זו של פרויד. בפתח דבר למהדרה השנייה של פשר החלומות, עשור לאחר הפרסום המקורי, כותב פרויד:

המהות של מה שכתבתי על חלומות ופשרם, ועל תיאורמות פסיכולוגיות שאפשר להסיק מהם – כל זה נשאר בלא שינוי: מבחינה סובייקטיבית, בכל המקרים, היא עמדה במבחן הזמן. מי שמצוי בכתבי האחרים [...] יודע שמעולם לא הצבתי דעות שטרם נבחנו כאילו היו עובדות מבוססות, ושתמיד חתרתי לעדכן את דברי כדי שלא יפגרו אחר התפתחות הידע שלי. בתחום חיי החלום עלה בידי להשאיר



את קביעותי המקוריות בלא שינוי. לאורך השנים הארוכות שבמהלכן חקרתי את בעיות הנוירוזות, לא-פעם התעורר בי ספק ולפעמים אף התערער בטחוני באמונותי. בזמנים כאלה, פשר החלומות הוא שפעל תמיד לשיקום ודאותי.<sup>12</sup>

ברומה לרומן של קפקא או למכתביו, ולא הרחק מכתבים מן המחזרת של דוסטויבסקי או מהדבר של קאמי, עלילת החלום של פרויד היא סיפור של משפט: משפט המסתמל בדרך הדרמטית, האנקדוטלית, שבה פרויד רואה את עצמו בחלום כמי שמועמד במבחן ונשפט על ידי עמיתיו – משפט-חלום שבעצמו מהווה אמבלמה של משפט גדול יותר, מכריע יותר, המקיף את העמדתה למשפט של תיאוריית הפסיכואנליזה המהפכנית על ידי בני-זמנה. לכן, דווקא אופיו הפרטי של הווידיאוטוביגרפי והקליני של פרויד, דווקא הטריטוריאליזם של חלום המשפט, מתגלים כממד האמת של אירוע תיאורטי פורץ דרך. הסיפור של חלום אירמה – החלום הראשון שהעמיד פרויד כמושא לפרשנותו המפורטת, ולא רק בינו לבינו, לצורך עבודת המודעות הפרטית שלו, אלא לעיניו העדות והמודעות של העולם כולו – הופך לפיכך לסיפור עדות טיפוסי, גנרי.

הדבר המוזר באירוע התיאורטי הייחודי הזה הוא שעצם כלליותו נסובה, באורח פרדוקסלי, על היותו משבר המתרחש באקראי: על הקונטינגנטיות של חלום פרטי, אישי, סימפטומטי. לאורה הסימפטומטי והתיאורטי כאחד של ההבנה החדשה הזאת, אפשר לראות את הפסיכואנליזה כולה כעדות למקרה של משבר – משבר רב-ערך ומפרה.

## ה

### שירה ועדות: סטפן מלרמה, או משבר החריזה

באורח משונה למדי, בדיוק כמונחים בלתי צפויים אלה של עדות למשבר מדבר על שירה עכשווית מלרמה, הסימבוליסט הצרפתי בן המאה ה-19 (ואולי המשורר הגדול ביותר שהעניקה צרפת לעולם). כשהוזמן להרצות באוניברסיטאות של קיימברידג' ואוקספורד על מגמות חדשות בשירה הצרפתית – על המהפכה השירית שהתרחשה סביבו בצרפת – הודיע מלרמה לקהלו האנגלי:

אני נושא באמתחתי חדשות מרעישות ביותר. שבר כזה מעולם לא נראה.

פגעו בשירה. [...]

מן הראוי שאדבר על כך בלא דיחוי, כאורח שזה עתה הגיע ומיד, בהתנשפויות כבדות, פורק מעלי את העדות על משבר שידע ורודף אותו.<sup>13</sup>

הסמיכות של עדות ומשבר, שבעת ובעונה אחת כמו מגדירה מחדש את העדות מפרספקטיבה פסיכואנליטית ושמה את האצבע על החידוש שבפסיכואנליזה, מיטיבה לתאר, באורח די מפתיע, גם את תפיסת השירה של מלרמה. בצירוף מקרים מעניין, הגילויים המושגיים של מלרמה ושל פרויד אירעו באותה שנה: ההרצאה של מלרמה באנגליה פורסמה ב-1895, השנה שבה נתקל פרויד בתיאוריית החלומות באמצעות האנליזה פורצת הדרך של חלום אירמה. אבקש אפוא לטעון, שהמפגש המושגי והכרונולוגי המרוחק הזה בין סמיכויות של עדות ומשבר אצל פרויד ואצל מלרמה, אינו צירוף מקרים טהור; ושלאמיתו של דבר, למרות ההבדלים הניכרים בין שני המפעלים, משהו מכריע בעומק מושגיהם ובתנופת החידוש של תפיסותיהם מהדהד אהדדית. אם כך, מה גרם למלרמה לתפוס ואחר כך לתאר את החידוש בשירה הצרפתית כעדות למשבר? מה טבעו של המשבר שאליו הוא מתייחס כאן?

מהפכת השירה, ביסודו של דבר, הושתתה על הכנסת "חרוזה חופשית" לשירה הצרפתית, מה שהתבטא בשינוי צורני או בהתרת הרסן של כללי השירה. שינויים אלה גררו דחיקה או אף היעלמות של האלכסנדרין הקלאסי (טורים מחוזרים בני 12 הברות במקצבים סימטריים), שאפיין את השירה הצרפתית המסורתית וכפה את עצמו לאורך שנים כתבנית האפשרית היחידה – וכחותמת הצורנית הבלעדית – של כתיבת שירה בצרפתית.

אם נגדיר שירה, במהותה, כאמנות המקצב, מלרמה מגדיר מחדש את המקצב ובכך חושב מחדש את אירוע השירה באמצעות המקצב הבלתי צפוי של החרוזה החופשית, הפורע את מבניותו הסדורה של האלכסנדרין ובכך נפתח אל מה שאין לצפותו: "פגעו בשירה". בניגוד לצורות החרוז הקלאסי, השירה שאחרי מלרמה הופכת לאמנות המשבר בהיותה אמנות של הפתעה, אמנות של סיכול ציפיות מקצביות, תחביריות וסמנטיות.

אבל בעיקר חשוב כאן האופן הנוקב והייחודי שבו מלרמה תופס את חגיגת החרוזה החופשית כחוויה אלימה של קרע לשוני, כהופעה היסטורית של מקצב מקוטע שהחרוזה "נשברת" בו באופן אלים ומכוון – "משבר עמוק" שמלרמה קורא לו, במאמר הנושא שם זה, "משבר החרוזה".<sup>14</sup> כעדות למשבר המוצא את גילומו החומרי בשבירת החרוזה, השירה מדברת מכאן ואילך מתוך המפץ הבלתי צפוי הזה, בכוח התרסקותה המדיומלית.

המהפכה השירית נרמית כאסתטית וצורנית בתכלית. עם זאת, בתפיסתו של מלרמה, השינוי הצורני מבליע את המימד הפוליטי:

אני נושא באמתחתי חדשות מרעישות ביותר. שבר כזה מעולם לא נראה.

פגעו בשירה.

ממשלות מתחלפות, אבל הפרוודיה נותרת בלא פגע: בין אם משום שבמהפכות לא מבחינים בה, בין אם משום שאלומות כלל אינה עומדת על הפרק כאשר סבורים שהדוגמה העליונה הזאת אינה ניתנת לשינוי (643-644).<sup>15</sup>

מלרמה משווה כאן בעצם בין תוצאות המהפכה השירית לבין תהליכי השינוי הקיצוניים שרסָנָם הותר על ידי המהפכה הצרפתית. באורח פרדוקסלי, האנדרלמוסיה הפוליטית והזעזוע החברתי שבאו בעקבות נפילתן של ממשלות והתמוטטותן של מוסדות, רדיקליים אולי פחות מהשינוי העמוק שחוללה הטֶרנספורמציה הלשונית או השירית. במידה ששבירת החריזה מספרת את דרמת שבירתה (פריעתה ומיטוטה) של "הדוגמה העליונה הזאת"; במידה שבכך אכן חיסלנו את כסי ההתנגדות של המסורת ונפטרנו סופית מהחלוקות ההיררכיות שהעמידה בין שירה לפרוזה, בין מעמדות בשפה, ולא הותרנו בהן אבן על אבן<sup>16</sup> – אזי שבירת החריזה היא סימפטום לפריצת הדרך שבשבר ההיסטורי של יסודות הפוליטיקה והתרבות; ואם אכן כך הדבר, אזי השחרור או היציאה לחופשי של החריזה (באמצעות הדה־קאנוניזציה שלה) מציינת תהליך רחב יותר של חילון, של שחרור מקיף יותר בתודעה החברתית ובתרבות ככלל: "אני נושא באמתחתי חדשות מרעישות ביותר". מה שמרעיש כל כך בדברי מלרמה אינו עצם הידיעה שהחריזה נשברה, אלא ההכרה ששבירת החריזה ניוונה מדבר־מה שהורתו בממדים הפוליטיים של המהפכה הצרפתית, מהפכה שהדיחה מעמדות ודוגמות אך נכשלה במיצי המהלך ובהגשמתו המלאה. במילים אחרות, מהפכת הצורה השירית מעידה על שינויים פוליטיים ותרבותיים שביטויים ההיסטוריים, וההיבט המהפכני שלהם, פורצים עכשיו לתודעה באמצעות משבר החריזה. המהפכה השירית היא אפוא הדהוד ובה־בעת המשך או תולדה של המהפכה הצרפתית. החריזה החופשית ניוונה לא משירה קודמת המתעדכנת בה, אלא מהיחסים שקודם לכן לא נראו ולא הובנו – ורק המשבר מאפשר עכשיו את חשיפתם – בין תרבות לשפה, בין שירה לפוליטיקה.

הטריוויאליות כביכול של המקום ה"פורמלי" שאל בין גבולותיו דוחקים בדרך כלל את משבר החריזה החופשית, כאילו אין בו יותר מהפרה של כללי הפרוודיה ושבירת האלכסנדרין, יש בה כדי להטעות. כמו בעדותו של פרויד על משבר החלום, שבה סיפור טריוויאלי של משפט מסתכם במהפכה המזעזעת את אמות הספים של התפיסה וההבנה האנושית – כך משבר החריזה של מלרמה מעיד למעשה על טֶרנספורמציה מרחיקת לכת במקצב החיים ועל תהליכי שינוי רבי־חשיבות בתרבות, בפוליטיקה ובהיסטוריה.

הנושא של מלרמה – עדותו השירית או החדשות שהוא מביא על משבר שידע – רחוק לכן מלהיות טריוויאלי או זניח, ולאמיתו של דבר כלל אינו מה שנדמה:

המשבר הזה חומק מתפיסה, וממדיו חורגים לרוחב ולעומק מסד הצורניות הטהורה של הכלים הנושאים אותו. בעיצומה של הרצאתו באוקספורד הכיר מלרמה באחרות הזאת של הנושא שלו, שהוא-עצמו אינו מחזיק בו בשלמותו:

אני נושא באמתחתי חדשות מרעישות ביותר. [...]

פגעו בשירה. [...]

מן הראוי שאדבר על כך בלא דיחוי, כאורח שזה עתה הגיע ומיד, בהתנשפויות כבדות, פורק מעליו את העדות על משבר שידע ורודף אותו. [...]

האם נכון לעצור כאן? ומדוע אני חש כי הגעתי לקרבתו של נושא עמוק יותר, החומק אפילו מבינתי-שלי, רחב לאין ערוך מסתם חידוש של נוסחים או חרוזים; אלא שכדי להגיע אליו, או לגעת בו, [...] תודעתנו חסרה את המפץ הזה שלמעלה<sup>17</sup>. (647-643).

במובן מסוים, מלרמה טוען שהוא מקדים את המאוחר, מדבר בטרם עת, לפני שהכיר על בוריו את הנושא שלו; אולם, מאחר שהיה עד ל"משבר שידע" – מאחר שהוא יודע שמשבר אירע ומאחר שהמשבר "רודף אותו" – הוא אנוס לדבר מיד, כמי שכפאו שד, למרות שטרם הייתה לו שהות להשיב את נשימתו. דיבורו מקדים לכן את שליטתה של המודעות; עדותו נמסרת "בהתנשפויות כבדות": בעצם זו עדות המקדימה את זמנה.

עדות כזו, המקדימה את זמנה, הפכה מאז מלרמה לעקרון היסוד של התובנה השירית ולליבתו של אירוע השירה – מה שגורם לשפה, בהתנשפויות כבדות, לדבר לפני בוא הידע והמודעות ולפרוץ את גבולות ההבנה המודעת שלה-עצמה. בהגדרה חדשנית זו, השירה תדבר מכאן ואילך מעבר לאמצעיה, כדי להעיד – באופן המקדים את זמנו – על השפעותיו הבלתי מובנות של משבר; מקורו של משבר זה אינו ידוע לנו במדויק, אבל הדין, בטבעם הבלתי נשלט והבלתי צפוי, מתגלגלים קדימה והלאה אפילו תוך כדי תהליך העדות עצמו.

המשבר "נודע" לפיכך, באורח פרדוקסלי, טרם זמנו, אבל רק בעקבות פגעיו ומתוך תולדותיו.<sup>18</sup> המשבר נודע, במילים אחרות, הן משום שהוא "רודף" את העד, והן משום שהעד, בתורו, רודף אותו. ואמנם, התחביר של הנוסח הצרפתי – "כאורח שזה עתה הגיע ומיד, בהתנשפויות כבדות, פורק מעליו את העדות על משבר שידע ורודף אותו" – רב-משמעי ביותר. כפי שהבחינה ברברה ג'ונסון, הסגנון השירי הייחודי של מלרמה, במשחק התחבירי שבו, מותיר תלויה ועומדת את השאלה מי רודף את מי: האם המשבר רודף את העד-האורח, או שמא האורח, העד, רודף את המשבר. כותבת ג'ונסון: "האם המשבר הוא שרודף את האורח, או שמא האורח [...] הוא שרודף את המשבר? והיכן הוא המשבר? [...] האם העד הוא זה שרואה, שחווה, ואולי הוא זה שמפיץ את דבר המשבר לו היה עד?"<sup>19</sup> ומה



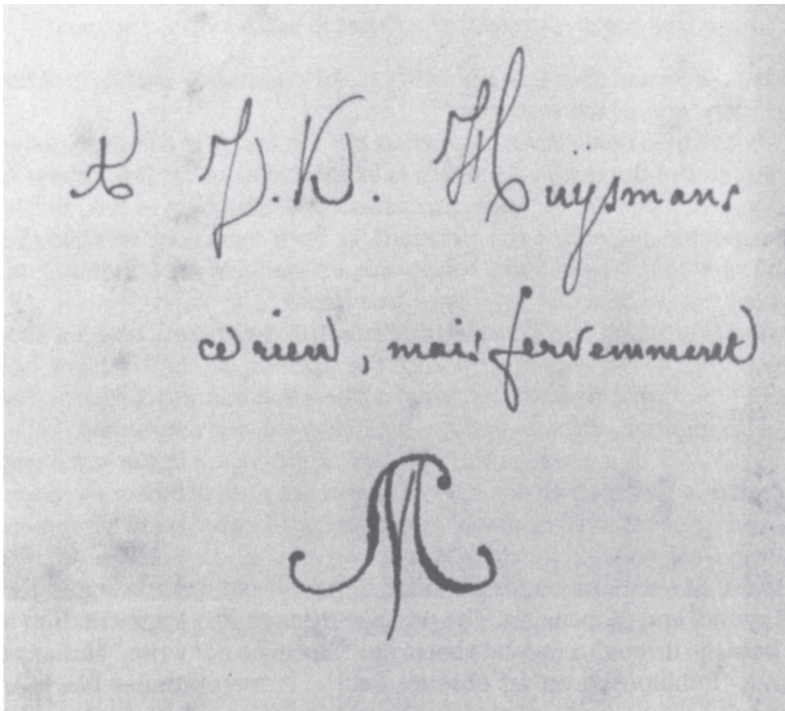
סטפן מלרמה בציור של אדואר מאנה (מוזיאון הלובר, פריז)

משנה הרב־משמעות הזאת בהבנתנו את המשבר ואת העדות? אם המשבר הוא שרודף את העד, אזי מובלט כאן אופיה הכפייתי של העדות: העד "נרדף", כלומר, מחויב ובה־בעת אנוס על ידי מה שנעשה, בעקבות השלכותיו הבלתי צפויות של המשבר, בלתי מובן אך בלתי נשכח. המשבר אינו מרפה: ממשבר כזה העד לא יוכל עוד להשתחרר. אבל אם, באורח פחות צפוי אף מזה, העד הוא שרודף את המשבר – אולי הוא עושה זאת כי הבין שהמשבר עשוי להביא עימו שחרור, שהשבירה הזאת היא במובנים מסוימים גם יציאה לחופשי.

מלרמה רודף לכן את משבר החריזה החופשית באופן שבו פרויד מבקש, לאחר משבר החלום, את דרך האסוציאציה החופשית. החריזה החופשית והאסוציאציה החופשית כאחת עוברות תהליך של ריסוק וקיטוע – שבירה, פריעה והתקה של החלום, החריזה, השפה, האחדויות המתעתעות של התחביר והמובן. ההתנסות בקיטוע הזה כמוה כמעבר בחשכה תהומית. "לא כותבים", אומר מלרמה, "במאור על חלקת חשכה [...] האדם מבקש שחור על גבי לבן".<sup>20</sup>

לכתוב –

כסת הדיו, גבישית כתודעה, עם טיפת מחשכים בתחתיתה, [...] מדיחה את המנורה.<sup>21</sup>



כתב ידו וחתימתו של מלרמה (בהקדשה על ספר שירים)

"אם אינני טועה", אומר פרויד, "הוליתו עד כה כל הדרכים שהתהלכנו בהן לאור, להנהרה ולהבנה מלאה":

אולם מאותו רגע שאנו תאבים להעמיק חדור לתהליכים הנפשיים בעת החלימה, מסתיימים כל השבילים באפלה. אין שום אפשרות להסביר את החלום כההליך פסיכי, שהרי להסביר משמע לבאר דבר מתוך דבר שכבר ידוע.<sup>22</sup>

אצל מלרמה, כמו אצל פרויד, ייחודה החדשני של דמות העד לא בא לה ממעשה הסיפור, מעצם הדיווח על התרחשותו של משבר, אלא מנכונותו של העד להיעשות בעצמו כלי של עדות וכלי ביד המשבר, באמונתו הבלתי מעורערת שהמשבר (בשירה או בקליניקה) נושא משמעות היסטורית החורגת מהיחיד, ושעם כל היותו פרטי או אידיאליסטי הוא לעולם לא זניח. מה שהופך את הביצוע השירי והפסיכואנליטי של העדות לחדשני ורדיקלי כל כך, מה שעושה את העדות "מרעושה" ורבת-ערך, אינו רק אייכולתו של העד לברוח מייעודו – אלא גם

מוכנותו לרדוף את המשבר, ללכת באורח פעיל בנתיבו ובכיוונו מבעד לחשכה, מבעד לאפלה ולקיטוע, גם אם אינו תופס לאשורו את היקפו והשלכותיו, גם אם אינו יודע מראש לאן יוליכו המסע.

### שירה ועדות: פאול צלאן, או שבירת האסתטיקה

חצי מאה לאחר מלרמה, משורר נוסף ימשיך לכתוב בפריז (הפעם בגרמנית) שירה הממחישה משבר חריזה אחר, כואב וחמור יותר, שבתורו רודף משבר, יורד לחקרה של רעידת אדמה היסטורית שונה, מבקש להעיד על שבר עמוק – היסטוריקלי של אמות החשיבה וההווה – בהישענו הפעם לא על ההתחדשות שהורתה במהפכה, אלא על ההרס והחורבן שחוללו מלחמת העולם השנייה והשואה. כאשר היא שבה ומנתצת – בעקבות השיעור שלימד מלרמה – את המדיום שלה-עצמה, השירה של פאול צלאן מעידה למעשה לא רק על "משבר" לא מוגדר, כללי, פְּשֵׁל מלרמה, אלא על שבר תרבותי והיסטורי ספציפי יותר, בן-הזמן, שביטוי המוחץ מורגש בחיי היחיד; על טראומה פרטית וציבורית מקיפה וכוללת של אובדן קטסטרופלי וגורל איום, שבו דבר לא ייחשב עוד כמשבר (יוצא דופן) לבר אולי מהישרדותו של המשורר עצמו. משבר החרוזה של מלרמה מצליח בתוך כך לבטא באופן מוחשי וספציפי את המציאות ההיסטורית הפרטית של צלאן ואת השבר שלו, פשוטו כמשמעו, כניצול שואה. שבר החרוזה מגלם את שבר העולם.

כמו מלרמה העד למשבר, צלאן, העד לקטסטרופה, הוא בתורו אורח, עד-נוסע ששירתו חוקרת, בעדותה, את הכיוון האפל והיעד הלא-נודע של מסעו. "ניסיתי [...] לכתוב שירים", אומר צלאן, "כדי לדבר, כדי להתמצא, כדי לברר היכן רגלי עומדות ולאן אני הולך, כדי לתִּפֵּן לי מציאות"<sup>23</sup>. ואולם, שלא כמו מלרמה המביא "חדשות מרעישות" לאנגליה ("כאורח שזה עתה הגיע ומיד, בהתנשפיות כבדות, פורק מעליו את העדות על משבר שידע ורודף אותו"), העד של צלאן אינו אורח מוזמן אלא מגורש – כזה שמוצא מסעו במיצרי הגלות, בייסורי דחייתו על ידי ארץ מולדת.

פאול אנצל (Ancel), שלאחר המלחמה קרא לעצמו בשם האנגרמטי צלאן (Celan), נולד ב-1920 בצ'רנוביץ שבצפון רומניה, להורים יהודים-גרמנים. ביולי 1941 החלו פלוגות מבצע של הס"ס, בעזרת כוחות רומניים, לחסל את הקהילה היהודית של צ'רנוביץ. ב-1942 גורשו הוריו של צלאן למחנה ריכוז. פאול צלאן הצליח להימלט אבל נשלח למחנה עבודה בכפייה, שם פינה הריסות וסיקל סלעים במשך 18 חודשים. המכתב הבודד שקיבל מאמו בישר שאביו, משתשו כוחותיו, נרצח על ידי הס"ס. כמה חודשים אחר כך שמע פאול מבן-דוד נמלט שאמו נרצחה אף היא, נורתה בעורפה. בסיפור שהתפרסם בעיתון גרמני בסוף שנות ה-70 נטען



פאול אנצל בגיל 16, צ'רנוביץ, 1936

שצלאן (באירוע המזכיר באורח בלתי נתפס את מה שחווה דוסטויבסקי) שרד במחנה את מעמד הוצאתו להורג, משום שברגע מכריע עבר מקום וחצה בבלידתו את הקו המפריד בין המסומנים למוות לבין אלה שיועדרו לעבודת כפייה. ב-1944 חזר צלאן לצ'רנוביץ ששוחררה על ידי הכוחות הסובייטיים. לאחר המלחמה נדד לבוקרשט, ואז לז'נבה, ובסופו של דבר, ב-1948, התישב בפריז. תרגומו לגרמנית מן השירה הצרפתית, האנגלית והרוסית ליוו את פרסומם של שיריו־שלו, שזיכוהו בפרסים ספרותיים יוקרתיים ובהכרה ביקורתית מיידית בעולם הדובר גרמנית.



באפריל 1970, בהיותו בן 49, שלח צלאן יד בנפשו כאשר הטביע את עצמו בנהר הסיין.

למרות שליטתו המלאה בלא מעט שפות ובקיאותו בספרויות רבות, ולמרות שבחר לחיות בפריז ולהיות בן-שיחה של התרבות הצרפתית, צלאן לא הצליח לוותר על הכתיבה בגרמנית. "אינני מאמין בדו-לשוניות בשירה", אמר צלאן בתשובה לשאלה על בחירותיו הלשוניות. "שירה – זה ייחודה הגורלי של שפה".<sup>24</sup> לביוגרף שלו, ישראל חלפן (Chalfen), הסביר צלאן את נאמנותו לגרמנית: "רק בשפת אמו יכול אדם להביע את האמת שלו. בשפה זרה המשורר משקר".<sup>25</sup> ואולם, הערכות הזאת לשפת האם – הקשר האינטימי למורשת הלשונית של אמו האבודה, כשפה היחידה שבה האמת (האמת הייחודית שלו) יכולה להיות ילידית – היא בה-בעת, באורח בלתי נסבל, קשר שאין להתירו לשפת רוצחיהם של הוריו, שיעבור לשפה שהמיטה מוות, השפלה, ייסורים והרס בגזרה את דינו להשמדה. כתיבתו השירית של צלאן נאבכת לפיכך עם הגרמנית כדי להשיג את השמדתו-שלו בה, לשוב ולהחזיק בשפה שחרצה את הדרתו: השירים מתיקים את השפה ובתוך כך מתבנתים אותה מחדש, מסיטים מן היסוד את הנחותיה הסמנטיות והתחביריות, ומעמידים – באופן יצירתי וביקורתי – שפה שירית חדשה שכולה של צלאן. משבר השפה של מלרמה הופך כאן למאמץ חיוני – ולמפעל ביקורתי – שתכליתו לשוב ולתבוע חזקה על השפה שרק בה יכולה העדות להינשא, ולעולם לא באופן פשוט וחף מביקורת. העיבוד התובעני הזה של שפה וזיכרון בכפיפה אחת כרוך במאבק שירי ולשוני נואש לנכס מחדש את השפה שבה נושלת מנכסך, לשקם את הגרמנית מעברה הנאצי ולחלץ את שפת האם, הנכס היחיד של המנושלים, מהשוואה שהמיטה עליהם. "אלה הם", אומר צלאן, "מאמציו של מי – לראשו טסים כוכבים מעשה ידי אדם, והוא חסר קורת גג גם במשמעות זו שלא שוערה עד כאן [...] – מי שהולך עם הווייתו אל השפה, פצוע מציאות, מבקש מציאות":

ניתנת להשגה, קרובה ולא אבודה, נותרה בתוך כל האבדות רק אחת: השפה. היא, השפה, נותרה לא אבודה, כן, למרות הכל. אבל עתה צריכה הייתה לעבור ולצאת מתוך העדר התשובות שלה-עצמה, לעבור ולצאת מתוך היאלמות נוראה, מתוך אלף האפלות של הדיבור הממית. היא עברה ויצאה ולא היו לה מילים למה שאירע, אבל היא עברה דרך ההתארעות הזאת. עברה ויצאה ושוב ניתן לה לצאת לאור היום, "מועשרת" מכל זה.

בשפה הזאת ניסיתי, באותן שנים ובשנים שאחר כך, לכתוב שירים: כדי לדבר, כדי להתמצא, כדי לברר היכן הגלי עומדות ולאן אני הולך, כדי לתפן לי מציאות.

זה היה, הבינו, מאורע, תנועה, הילוך בדרך, זה היה ניסיון למצוא כיוון. וכשאני שואל לפשרו, דומני שאני חייב לומר לעצמי כי בשאלה זו טמונה גם השאלה לפשר מחוג השעון.

[...] אלה הם מאמציו של מי – לראשו טסים כוכבים מעשה ידי אדם, והוא חסר קורת גג גם במשמעות זו שלא שוערה עד כאן, ומתוך כך מופקר עד אימה במרחב הפתוח – מי שהולך עם הווייתו אל השפה, פצוע מציאות, מבקש מציאות.<sup>26</sup>

לבקש מציאות פירושו לצאת ולחקור את הפציעה שנגרמה בעטיה, לחזור לאחור ולנסות להיכנס למצבו של פצוע המציאות, ובה בעת להשתדל להיחלץ מהשיתוק שגרם המצב הזה, להתכוון למציאות ככורח חיוני ומכריע, כמה שמחולל ומניע את ההילוך בדרך. מעבר להלם שבו שרוי הפצוע, ועם זאת בתוככי הפצע ומתוך הוויית הפציעה – שם תיתכן גישה להתארעות הזאת, חסרת פשר ככל שתהיה. הפצע מנגיש את האפלה, שדרכה נאלצה השפה לעבור בתהליך ה"היאלמות הנוראה" שלה. לבקש מציאות דרך השפה במלוא הווייתך, לבקש בשפה בדיוק את מה שהיה עליה לעבור, פירושו לעשות מהיותך "חסר קורת גג" – מפגיעותך ומפצעך הגלויים לעיני כל – אמצעים חסרי תקדים של גישה למציאות, מצב רדיקלי המאפשר מחקר מייסר של הפונקציה העדותית והכוח העדותי של השפה; פירושו להעניק למציאות את הפגיעות הזאת, כמצב של זמינות יוצאת דופן וקשב ערני ומחודד במיוחד ליחס בין שפה לאירועים.

אחד השירים המנסים להינעץ בדיוק ביחס הזה בין שפה לאירועים, הוא "פוגת-מוות" – השיר הראשון שפרסם צלאן, ואשר נכתב לקראת סוף 1944, מיד עם היחלצותו של המשורר מחוויית המלחמה המהרסת. השיר ממחזי ומעלה סיטואציה של מחנה ריכוז, לא באופן ישיר ומפורש ואף לא באמצעות נרטיב ליניארי של וידוי אישי או דיווח עדותי, אלא באורח מובלע ומעגלי, באמצעות אמנות הקונטרפונקט שקיטועה רב-קולי אך אירוני, ומבעד לחזרות הטורדניות-כפייתיות ולמפצים המסתחררים של שיר משוגע, שקינתו – חציה נאצה וחציה תפילה – פורצת באחת לזעקה אילמת, חסרת קול, לסערת מחול של הילולת שכרות. באורח מפתיע, השיר המתאר את המורכבויות הבלתי נתפסות של הסבל אינו שיר על הרג, אלא, בראש ובראשונה, שיר על שתייה, ועל היחס (ואי-היחס) בין "שתייה" ל"כתיבה":

חלב שחור של שחר אנחנו שותים עם ערב  
שותים צהריים ובוקר שותים עם לילה  
שותים ושותים  
כורים בור קבר ברוח שם שוכבים לא צפוף  
איש גר בבית והוא מנגן בנחשים הוא כותב  
כותב לגרמניה בשעת דמדומים זהב שערך מרגריטה  
כותב ויוצא את הבית רושפים כוכבים הוא שורק לכלביו שיבואו  
שורק ליהודיו שיצאו ויכרו בעפר בור קבר

פוקד עלינו פֶּצְחוּ בנגינות למחול

[...]

כותב לגרמניה בשעת דמדומים זהב שערך מרגריטה

אפר שערך שולמית אנחנו כורים בור קבר ברוח שם שוכבים לא צפוף<sup>27</sup>

השתייה – מטאפורה שירית מסורתית של כמיהה, צמא רומנטי ותשוקה – הופכת כאן, באורח מפתיע, לדימוי של ייסורי עיניים אינסופיים וחשיפה חסרת גבולות, דימוי של חוסר אונים ושל המבחן הבלתי נסבל שצריך לעמוד בו, לספוג, להמשיך לבלוע בלי סוף ובלי גבול. דימוי זה של שכרות מייסורים מְשַׁחַת על דרך האירוניה ומוריד לאדמה, מצד אחד, את הקונוטציה המיתית-יוונית שנקשרה לשתייה דיוניסית ליבידינלית, אופורית, של יין ושירה – ומצד שני את הקונוטציה הנוצרית של יין הקידוש במיסה, שתיית ההודיה של דם ישו ושל חסדו. דימוי ההודיה הנוצרי, המודגש כאן יותר, מרמז עם זאת שהשתייה החיריתית החוזרת בשיר שוב ושוב היא בעצם שתייה של דם.

ההשחתה של מטאפורה השתייה מוחרפת עוד יותר על ידי הדימוי החידתי "חלב שחור", השולח בחזרותיו הטורדניות לדימוי תת־קרקעי נוסף – שלא נאמר במילים – של ילד המשתוקק לינוק משדי אמו. אבל החלב השחור שלא כדרך הטבע, שהוכתם כנראה על ידי אפר שרוף, פורץ לא משדי האם אלא מהמאפליה של רצח ומוות, משחור הלילה וה"דמדומים" היורדים על גרמניה כשהמוות הופך בה ל"אמן". מאחר שבשתיית החלב השחור מוערים אל הגוף דם כהה ואפר שרוף, השתייה מתרחשת לא אצל המקור האמהי אלא אצל המקור הממית של הפצע, במקום המדמם שבו הוטבעה המציאות כסטיגמה.

הדימוי הנוצרי של הפצע – הנתפס במסורת ככלי המיתי וכאמצעי המטאפורי של טרנסצנדנציה היסטורית, דהיינו מחיקת מותו של ישו עם חזרתו לחיים – שב ו"מועשר" כאן במוחשיות המילולית של הדם והאפר במחנה המוות; בתוך כך מאלץ אותו השיר להכיל בפצע לא תחייה וטרנסצנדנציה היסטורית, אלא את הספציפיות של ההיסטוריה – המציאות ההיסטורית המסוימת של השמדת גזע – בבחינת מה שאינו ניתן למחיקה ודוחה כל טרנסצנדנציה. בדרך זו צלאן כופה על המטאפורה הנוצרית לשאת בעצמה עדות לשואה ולהיות, בתורה, המושא של עדות זו.

השיר אינו עוסק באלימות לבדה אלא ביחס בין אלימות לשפה, במעברה של השפה דרך האלימות ובמעברה של האלימות דרך השפה. האלימות המגולמת בשיר מופעלת במעשי הדיבור של האמן מגרמניה, הקומנדנט הפוקד על תזמורת אסירי המחנה ללוות בנגינה את כריית קברם ולהנעים, בפוגת-מוות אקסטטית, הן את פציעתה של האדמה והן את השמדתם־שלהם. אבל הקומנדנט, לאמיתו

של דבר, משמיד את היהודים כבר בעצם השימוש שהוא עושה בלשונו, כאשר הוא מסרב להכיר בהם כסובייקטים, כאשר הוא מצמצם את האידיוואליות הסובייקטיבית שלהם לכלל מאסה של אובייקטים בלתי מובחנים, מושפלים, בלתי אנושיים, כלי משחק לגחמותיו, מריונטות להתענגותו על ההרס, כלי נגינה ליצרו הסאדיסטי.

שורק ליהודיו שיצאו ויכרו בעפר בור קבר  
פוקד עלינו פצחו בנגינות למחול

[...]

הוא קורא העמיקו לדקור במלכות העפר אתם ואתם שם ושירו נגנו

[...]

העמיקו לדקור באתים אתם ואתם שם המשיכו נגנו למחול

[...]

הוא קורא המתיקו יותר לנגן את המוות המוות אמן מגרמניה  
הוא קורא האפילו יותר לפרוט על כינור ואחר תעלו כעשן באוויר  
ובור קבר לכם בענן שם שוכבים לא צפוף

האלימות נתעבת לאין ערוך כאשר היא עוברת אסתטיזציה כזו, כאשר הדה-הומניזציה שבה מוגשת באצטלה אסתטית, כאשר הפרוורסיה הרצחנית שלה מתגלגלת בתחכום התרבותי של מעמדי אקסטזה מבויטים במופע אמנות נהנתני. אבל השיר, באמצעיו הקונטרפונקטיים, פועל בעיקר לפוצץ את נשף המסיכות הזה של אכזריות-כאמנות ולחשוף את כל הנתעב שבאסתטיזציה, באמצעות הנגדת האקסטזה המלודית של העונג האסתטי לצרימה שבמעשי הדיבור של הקומנדנט ובאלימות המילולית שלו. בתוך כך מעומתת השכחה שב"פוגה" – תהום הנשייה של השיכרון האמנותי – עם שתיית החלב השחור בבחינת חוסר האפשרות לשכוח ולהשיג פטור מהסבל ומהזיכרון, בבחינת החזרה הבלתי נשכחת, העיקשת, חסרת הרחמים, של מה שהעונג האסתטי שכח.

שותים ושותים

איש גר בבית והוא מנגן בנחשים הוא כותב  
כותב לגרמניה בשעת דמדומים זהב שערך מרגריטה  
אפר שערך שולמית אנחנו כורים בור קבר ברוח שם שוכבים לא צפוף

[...]

חלב שחור של שחר אנחנו שותים אותך לילה  
שותים צהריים המוות אמן מגרמניה  
שותים אותך ערב ובוקר שותים ושותים

המוות אמן מגרמניה עיניו תכולות  
הוא קולע כך כדור של עופרת הוא קולע כך במדויק  
איש גר בבית זהב שערך מרגריטה  
הוא משלח בנו כלביו נותן לנו קבר ברוח  
מנגן בנחשים וחולם המוות אמן מגרמניה

זהב שערך מרגריטה  
אפר שערך שולמית

השיר כולו דוגם צורות שונות של פנייה ושל מעינה. הקריאות המשפילות והמבטלות של הפנייה הפוצעת "אתם ואתם" – פנייה המגדירה את האחר לא כסובייקט אלא כמטרה ("הוא קולע כך כדור של עופרת הוא קולע כך במדויק") – מתנגשות בערגה החולמנית של הפנייה שכולה תשוקה, המגדירה את האחר כסובייקט של תשוקה ומתוקף זה גם כסובייקט של מענה, של תגובה מיוחדת:

זהב שערך מרגריטה  
אפר שערך שולמית

מרגריטה, מושא התשוקה של פאוסט והתגלמות האהבה הרומנטית בעיני גתה, מעלה באחת את מסורת הכמיהה בספרות הגרמנית ואת הגעגועים הממשיים – אולי של אותו קומנדנט – לאהובתו הגרמנייה. שולמית, אמבלמה נשית של יופי נערץ ותשוקה בשיר השירים, שולחת אל התנ"ך, אל כיסופי הספרות היהודית ואל הגעגועים לאהובה היהודייה. כבר הקריאה בשם היקר חדורה מעמקים של שמחה מהולה בעצב וטעונה אנרגיה של תשוקה וגעגועים אנושיים. הכמיהות מהדהדות זו את זו, אבל הבדל מר ואירוני בוקע מתוך הדמיון ההדדי הזה. בניגוד לשערה הזהוב של מרגריטה, אפר שערה של שולמית מעלה על הדעת לא רק שוני גזעי בין העלמה בהירת השיער של האידיל הארי לבין החיורון האפרורי של היופי השמי; השיער עצמו נשדף כאן לאפר – השיער השרוף של גזע אחד בניגוד לאידיאליזציה האסתטית והעצמית של הגזע האחר. כשם שאור השחר הופך לשחור הלילה, הצרימה של זהב ואפר עשויה להפיק רק "חלב שחור" בתגובה לצימאון, לגעגוע, לתשוקה. הקריאה לשולמית – יופי שנשדף לעשן – חייבת להישאר בלא מענה.

חלב שחור של שחר אנחנו שותים אותך לילה

[...]

שותים ושותים

איש גר בבית והוא מנגן בנחשים הוא כותב

כותב לגרמניה בשעת דמדומים זהב שערך מרגריטה  
אפר שערך שולמית אנחנו כורים בור קבר ברוח שם שוכבים לא צפוף

הפצע בתרבות נפער בסתירה, באלם הסתום, בנתק החד, לא רק בין "מרגריטה" ל"שולמית" אלא, בראש ובראשונה, בין "אנחנו שותים" ו"אנחנו כורים" לבין "הוא כותב". הפצע הפעור מסתמן בשפה באי-היכולת של "אנחנו" לפנות – דווקא בשיר של פנייה ושל מעינה – ל"הוא". בדיוק בהפרעת-הפנייה הרדיקלית הזאת בין ה"אנחנו" (ש"שותים" ו"כורים") לבין ה"הוא" (ש"כותב" ו"פוקד") – שם צלאן ממקם את מהותה של האלימות, ושל השואה.

אם "המוות אמן מגרמניה" – אזי הוא "אמן" או אדון לא רק משום שבכוחו להביא מוות ומשום שהוא שולט לחלוטין בעבריו; ולא רק משום שהוא ממלא את תפקיד המאסטר, המוזיקאי רב-האמן המבקש (למרבח האירוניה) להפוך את המוות ליצירת מופת; אלא משום שגרמניה, בדרכה, מיסדה את המוות כמייסטר, כמורה. והמוות הורה כאן שיעור שלעולם לא יישכח. אם חזקה על האמנות לשרוד את השואה, לשרוד את המוות כאמן, יהיה עליה לשבור, באמנות עצמה, את האדנות האמנותית הזאת, המחלחלת בערמומיות בתרבות כולה ובמפעל האסתטי כולו.

ההכרח של האמנות להטיל על עצמה משטר של דה-אסתטיזציה ובתוך כך להצדיק את קיומה, כבר נדבר כדורבנות על ידי המבקר הגרמני תיאודור אדורנו, במימרה המפורסמת "אחרי אושוויץ, לא תיתכן עוד כתיבת שירה".<sup>28</sup> מימרתו קלעה אמנם למצוקתו של צלאן, אבל הפכה בעצמה (אולי בנכונות רבה מדי) לקליזאה ביקורתית, שהוטמעה בחיפזון והתגמדה למעין ביטול מסכם של היעילות השירית המטרידה של צלאן ביצירות כמו "פוגת-מוות". כותב אדורנו: "העיקרון האסתטי של הסיגנון [...] גורם גם למהלך עניינים שהדעת אינה סובלתו להיראות כאילו יש לו מובן ופשר; הסיגנון משנה את צורתו, מסיר ממנו משהו מהאימה. זה לבדו עושה אי-צדק עם הקורבנות. [...] ויש יצירות [...] שאף נטמעו בלי התנגדות יתרה במהלכים לטיהור העבר".<sup>29</sup> ואולם, להשקפתו הרדיקלית של אדורנו, לא רק אותן עבודות ספציפיות, ולא רק סוגת השירה הלירית, אלא החשיבה ככלל – הכתיבה ככלל – צריכה כיום לחשוב ולכתוב כנגד עצמה: "כדי להיות אמיתית – אמיתית כיום, מכל מקום – שומה על החשיבה לצאת כנגד עצמה. מחשבה שאינה נאמדת על פי הקצה החומק מהמשגה, היא ממין הליווי המוזיקלי שהיה חביב על אנשי הס"ס לכיסוי הזעקות של קורבנותיהם".<sup>30</sup>

ואולם, אדורנו עצמו יחזור לדבריו על שירה אחרי אושוויץ במאמר מאוחר יותר, כדי לשקול מחדש את ההדגשים, להטעים את הכוונה האפורטית, החורגת משלילה פשוטה, של הכרזתו הרדיקלית, ולהדגיש את העובדה (הפחות מוכרת ויותר מורכבת) שרק האמנות, באורח פרדוקסלי, יכולה מכאן ואילך להעמיד

שווה-ערך לאי-האפשרות ההיסטורית שלה-עצמה; שרק האמנות לבדה יכולה לעמוד במשימת החשיבה העכשווית, לענות על הדרישות החריגות של הסבל, של הפוליטיקה ושל התודעה בימינו, ועדיין לחמוק מפח הבגידה התרבותית (הנוכחת-בכל, הכמעט בלתי נמנעת) בהיסטוריה ובקורבנות כאחד.

אינני מבקש לרכך את האמירה שכתובת שירה לירית אחרי אושוויץ היא מעשה ברברי. [...] אבל גם תשובתו הניצחת של אנצוסברגר, שהספרות מחויבת להתנגד לפסק-הדין הזה, עודנה בגדר אמת. [...] כיום, לאמיתו של דבר, באמנות לבדה עשוי הסבל לבקש קול ונחמה בלי להיענות בבגידה מיידית. כל תופעת תרבות היום, ולו גם מופת של יושרה, מועדת להיחנק באווירה הדליל של תרבות הקיטש. בה-בעת, באורח פרדוקסלי, דווקא על עבודות האמנות מוטל בתקופה זו עול נשיאתו בלא מילים של מה שנחסם בפני הפוליטיקה.<sup>31</sup>

את פועלו השירי השלם של צלאן אפשר להגדיר, בדיוק במונחיו של אדורנו, כהתנגדות של השירה, ביצירתיות ובביקורת העצמית שבה, לפסק-הדין הזה, החורץ שמכאן ואילך כתיבה לירית, פיוטית, תיחשב כברברית – פסק-דין המוטל על השירה לא מבחוץ אלא מתוך עצמה; פסק-דין שכבר הוכל ב"פוגת-מוות", ושלמעשה מגולם בה באופן שבו ה"אמן" חומס את השירה של אסיריו.

\*\*\*

משהו מהחמס הזה שיעתק את עצמו, כמו במקרה, גם בגורל של "פוגת-מוות" עצמה, שהצלחתה העצומה והאנתולוגיזציה התכופה שלה בעולם הדובר גרמנית הפכו את צלאן, עד מהרה, לעוד "מייסטר" מהולל. צלאן עצמו הפנה לימים עורף לשירו המוקדם, סירב לאשר את הדפסתו מחדש באנתולוגיות נוספות, ושינה את סגנון כתיבתו לשירה עוד פחות מפורשת, פחות מלודית, יותר פרועה ופורעת בהבלעה שבה:

לא עוד חוכמת-חול, לא ספר-חול, לא רבי-אמנים.

הקובייה לא העלתה דבר. כמה

אילמים?

שבעה-עשר.

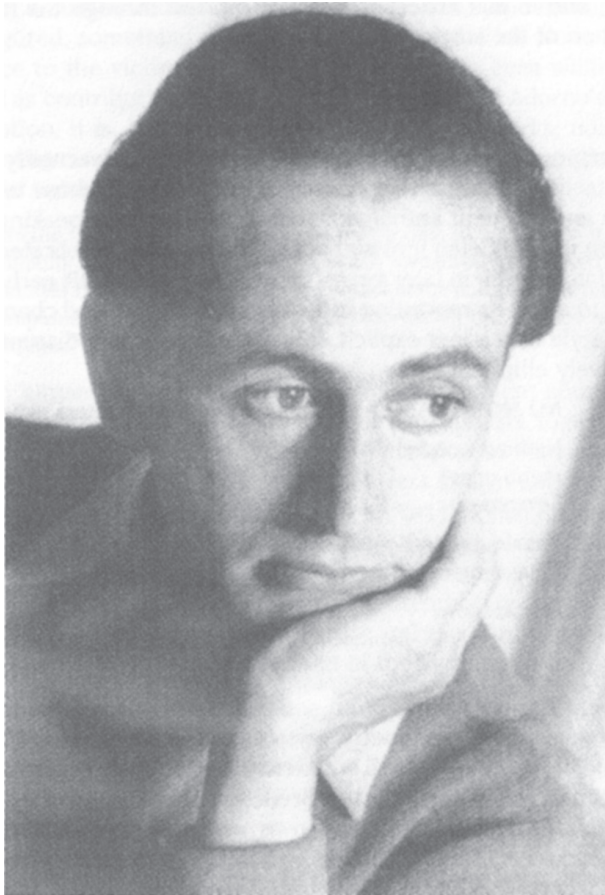
שאלה שלך – תשובה שלך

שיר שלך – מה הוא יודע?

עמקב־שֶׁלֶג,

קב־ג

32



פאול צלאן בגיל 27, 1947-48

כדי למנוע אפשרות של התאהבות אסתטית, שיכורה, בשירתו־שלו, השירה המאוחרת דוחה, בגבולות השפה, לא את המוזיקה שלה ואת שיריותה – הממשיכות להגדיר את מהות השפה השירית אצל צלאן – אלא איזו מלוויה מוזיקלית קבועה מראש וקלה לזיהוי. במילותיו של צלאן, השירה "חושדת ביפה, [...] מתעקשת על מיקום ה'מוזיקליות' שלה בסביבה שבה אין לה עוד דבר עם אותה 'מנגינה מלודית', שבלא הפרעה יתרה שיתפה פעולה עם האימה הגדולה ביותר. עניינה של שפה זו – כל כמה שהמבע נותר רב־ערכי כשהיה – הוא דיוק. היא אינה ממירה, אינה 'מפייטת'; היא קוראת בשם וממקמת".<sup>33</sup>



עמוק  
בנקיק הזמנים  
ליד  
יערת הקרח  
מחכה, והיא גביש נשימה,  
עדותך  
הניצחת.<sup>34</sup>

החיפוש אחר דיוק מוזיקלי – המתרחק מהמלודיה ונמנע, מעל לכל, מ"התפייטות" – עדיין מזווג עם התרפקות על השתיקה. "התרפקות על השתיקה" – מציין צלאן – "גם אותה אי-אפשר סתם לומר. עלינו להיזהר מיצירת פְּטִישִׁים חדשים. אפילו האנטי-פְּטִישִׁי עלול להפוך לפְּטִישִׁי".<sup>35</sup>

לא עוד חוכמת-חול, לא ספר-חול, לא רבי-אמנים.

"אחת האמיתות הקשות ביותר להמחשה" – כותב פייר בולז על מוזיקה עכשווית, ואפשר להשליך מכך גם על המוזיקליות השירית המתוקנת של צלאן – "היא שמוזיקה אינה רק 'אמנות הצליל'; במקום זאת יש לתארה כקונטרפונקט של צליל ושקט. החידוש המקצבי [של המוזיקה העכשווית] טמון בארגון מדויק של יחסים בין צליל לשקט, שתכליתו להביא לכלל מיצוי את כוחות השמיעה שלנו".<sup>36</sup> בהכנסת השקט כשבר מקצבי וכקונטרפונקט המטלטל את הצליל, לא רק בתווך שבין בתי השיר וחרוזיו אלא גם בעיצומם של השטף הפונטי ושל נגינת המילים ("אַתָּה מילותי שמום מוטל בהן/ עימי [...] עם האנ, עם השים, עם האנשים"),<sup>37</sup> צלאן חותר לדה-פטישיזציה של לשונו ולפריקת שליטתו האסתטית תוך שבירת כל אדנות של מובן המחזיק בעצמו ופריעת כל אחדות, שלמות או רציפות של משמעות מודעת. בשברם הצלילים מעידים על ידע שאינו בחזקתם, בעודם נותנים דרור למעמקי השתיקה הקבורים בהם ונסחפים אל תוכם פנימה.

שאלה שלך – תשובה שלך  
שיר שלך – מה הוא יודע?

עמקבֶּשֶׁלֶג,

קבֶּג

אבל השבר הזה של המילה, סחף המוזיקה והצליל של השיר המסרב לחזור לקדמותו ואינו יודע את מובנו ואינו יכול להחזיק בו, בכל זאת מגיע לאתה כלשהו, משיג את הקשב – ואולי את השאלה, או את התשובה – של אחר: "שאלה שלך

– תשובה שלך/ שיר שלך". השיר מבקש להגיע אל הזולת, אל אתה, אל מאזין, מעל פני התהום ההיסטורית שממנה בקעו קולות השיר ומבעד ל אלימות ולהרדים המשתברים עד אינסוף של שבירת המילה. כותב צלאן:

השיר, שהוא מגילוייה של השפה ועל כן דיאלוגי במהותו, אפשר שהוא דואר-בקבוק, הנשלח מתוך האמונה – שאמנם לא תמיד נלווית לה תקווה עזה – כי אי-שם ואי-מתי יישטף אל היבשה, אולי אל יבשת הלב. שירים שרויים אף הם מבחינה זו בדרך: הם הולכים אל משהו. אל מה? אל משהו העומד פתוח, פנוי, אולי אל אתה שאפשר לדבר אליו, אל מציאות שאפשר לדבר עליה.<sup>38</sup>

כאירוע המכוון אל "אתה" ומכוון "אתה", השירה הופכת לאירוע המשקם את אפשרות הפנייה מתוך החורבות של ניסיון היסטורי שהכחיד כל אפשרות של פנייה ומעינה. אם שיעורו של המוות (המוציא להורג, הקומנדנט והמאסטר של "פוגת-מוות"), השיעור שהורה ה"אמן", העלה שהאמן אינו נמען, אינו מי שאפשר לפנות אליו בלשון "אתה" – אזי שירתו של צלאן לא רק שבה ומחפשת עכשיו (כפי שנטען לא-פעם) אחר "אתה" שונה, "אתה" נענה; אין היא מבקשת ליצור מחדש את המאזין, את השומע; שירתו של צלאן מבקשת לחתור תחת עצם מהותה של האסתטיקה, לעקור ולהתיק את האסתטיקה כמפעל של אדנות אמנותית, באמצעות הפיכתה של השירה – כשברה של המילה, כעדות נסחפת – למפעל עקרוני וחסר תקדים של פנייה עדותית.

כדבר אל האבן, כמו

שאת,

שמן התהום, מ

מולדת היית לי

לאחות, שהוטחת

אלי, את,

את שמקדם,

בשוב ושוב לילה נגלית לי,

את ששוב ושוב

את:<sup>39</sup>

ולעתים, כשרק

האין עמד בינינו, מצאנו

את כל הדרך כולה זה אל זה.<sup>40</sup>