

## קיש וטראומה

### לקרה מבחן: בית הכובות

#### לאת ק. צטניק'

1. מבוסס על חלק מעבודת הדוקטור שלי דרכי התמודדות עם הטראומה בספרות השואה, האוניברסיטה העברית ירושלים, 2001.

## רינה דודאי

"ברומה לכול, לא האמנתי גם אני, שיוכל איימי לעבור את מבול האש הזה ולהישאר בחיים. אולי מפני כך נדחקתי תמיד לחזית הסכנה: למען יסריטו אישוני עיניי את המראות. ברבות הימים ימצא אולי מישהו את עיניי כשהן שלמות, בלתי שרופות, ובהן יגלה מסמך-ערות אחרון לאימה בה חזיתי".

כך כותב יחיאל דינור (פיינר) ברשימה למערכת במחנה (מאי 1961), בתום היום הראשון למשפט אייכמן. בדימוי אחד, מרוכז ומדהים, מבהיר דינור את מעמדו האישי ביחס לחוויה הטראומתית: אחרי "מבול האש", תופעה מיתולוגית פלאית המשלבת יחד התפרצות של אש ומים, תיוותר רק עינו, כשריד מטונימי לשלם שהתפרק. העין, המדומה למצלמת קולנוע, נהפכת בתיאורו לאובייקט עצמאי, המתעד ורושם באופן מכני כל דבר הנמצא מולו. כדי לממש את שליחות העין, על בעל העין להימצא בזמן המבול בחזית הסכנה, במקום שבו מתרחשים הדברים הנוראים מכול. בעל העין יכול להישמד, אך עין המצלמה שלו תיוותר אחרי "מבול האש", כשהיא נוצרת בחובה את סרטי הצילום. סרטי הצילום יתגלו ביום מן הימים כמו שמתגלה קופסה שחורה של אסון תעופה, עדות אותנטית אחרונה לאסון שהתרחש.

באופן כזה מציג דינור את מעמדו בעולם: בעל העין הביונית-מיתולוגית, המקדיש את עצמו לשליחות התיעוד. מעשה התיעוד, כפי שהוא מבין אותו, הוא מנדטורי ובעל תוקף של אמת אובייקטיבית. העין אינה יכולה שלא לצלם, והיא עושה את תפקידה בנאמנות של מכונית צילום מדויקת. גם כשהכול יעלה באש הזועות, תיוותרנה העיניים שלמות ובלתי שרופות, כדי להעביר לדורות הבאים את דבר העדות אודות החורבן. במציאות המיתית של הדימוי הזה, נוטל הדובר על עצמו התחייבות של התבטלות הסובייקט בפני המציאות. דינור מתחייב להתמקד בתיעוד המציאות הנצפית ולא

בצופה המתעד. בעין המכאנית, עין המצלמה, ולא בעין הפרשנית, שתיתן ביטוי לרגש ולתובנות סובייקטיביות.

נוסף על ההתחייבות לתעד את המציאות, מתחייב יחיאל דינור גם ביחס לקרבנות המחנות. בישיבה מספר 68 של המשפט, ב־7 ביוני 1961, הופיע דינור כדי להעיד על אושוויץ. כשעלה על דוכן העדים ונשאל לשמו האמיתי, השיב: "יחיאל דינור". על השאלה מהי הסיבה לשם הספרותי, ק. צטניק, ענה דינור את התשובה המצוטטת ביותר שלו: "אין זה שם ספרותי. אינני רואה עצמי כסופר הכותב דברי סיפורת. זו כרוניקה מתוך הפלנטה אושוויץ. הייתי שם בערך שנתיים. אין הזמן שם כפי שהוא כאן, על כדור הארץ. כל שבר־רגע הולך שם על גלגל זמן אחר. ולתושבי פלנטה זו לא היו שמות. לא היו להם הורים ולא היו להם ילדים. הם לא לבשו כדרך שלובשים כאן. הם לא נולדו שם ולא הולידו. נשמו לפי חוקי טבע אחרים. [...] השם שלהם היה המספר ק. צטניק. [...] קרוב לשנתיים ימים הלכו ממני ותמיד השאירו אותי אחריהם. אני רואה אותם, הם מסתכלים בי, אני רואה אותם, אני ראיתי אותם ליד התור...".<sup>2</sup> בנקודה זו התערב אב בית־הדין, ובתגובה קם דינור ממקומו, ירד מדוכן העדים וצנח על הבמה. אחר כך נפסקה הישיבה. דינור התמוטט ואושפז בבית־חולים.

2. יחיאל דינור, "עדות יחיאל דינור", עדויות, היועץ המשפטי לממשלה נגד אדולף אייכמן, מרכז ההסברה במשרד ראש הממשלה, ירושלים 1963, עמ' 1123-1122.



צילום: לע"מ

בבית-המשפט נטל על עצמו דינור התחייבות נוספת: לא רק התבטלות של הסובייקט בפני המציאות, אלא גם התבטלות של הסובייקט בפני הקולקטיב של אנשי המחנות שנספו. המרת שמו בפסידונים אינה עניין של מה בכך. הוא אינו ממיר את שמו הפרטי בשם פרטי אחר. בכתיבה הספרותית שלו הוא ממיר את שמו "יחיאל דינור" בשם מוכלל: ק. צטניק, שפירושו יוצא מחנה הריכוז, ובכך הוא מתנתק מזהותו האישית. הוא מנתק את עצמו מעצמו, כדי להיכלל במסה של אנשים שהפכו לישות נעדרת, שחובתו לייצגה.

אבל בעולמו של ק. צטניק מתגלות סתירות, שעל שתיים מהן אני מבקשת להצביע במאמר זה. האחת נוגעת לטיבה של עדות על טראומה במרחב תיעודי מול מרחב אמנותי; השנייה נוגעת לשאלת אופני הייצוג של עדות על טראומה בתוך המרחב האמנותי גופו.

*הסתירה הראשונה* מתייחסת לקשר שבין התיעוד האובייקטיבי והתיעוד האמנותי, הסובייקטיבי. מצד אחד מכריז ק. צטניק על עצמו כמי שמתחייב לעדות אובייקטיבית, עד כדי ביטול העצמי והפיכת עיניו למצלמה המתעדת את המציאות באופן מכאני ואובייקטיבי, אפילו אחרי מותו. זאת, בד בבד עם התחייבות להיות לפה מתעד עבור הקרבנות שנספו, עד כדי ביטול שמו הפרטי והפיכתו לשם כללי. בפועל, בהזדמנות שניתנה לו לשאת את דברו בבית-משפט – שם יכול היה לממש את התחייבויותיו לגבי תיעוד אובייקטיבי של המציאות ולגבי מתן ייצוג לכל אותם קרבנות שנספו, ושלחם התחייב להיות לפה – הוא איבד את ההגנות שלו, והטקסט, שאמור היה להינשא קבל עם ועדה, קרס: ק. צטניק התעלף. את דברו הוא בחר, אפוא, להשמיע במרחב האמנותי, המוגן, שכוחו דווקא במימד הסובייקטיבי.

הטקסט הספרותי של ק. צטניק אינו נמסר על ידי מספר בגוף ראשון, והדמויות הלוקחות בו חלק הן דמויות בדיוניות, שאינן מזהות באופן ישיר ומוצהר עם המחבר. הקול הפרטי של דינור בא לידי ביטוי במציאות מסדר שני, במציאות הבדיונית, שהוא כסופר וכמספר יכול לשלוט בה ולשעבדה לרצונו. ייתכן אף שזוהי הטריטוריה היחידה שבה הוא יכול לומר את דברו, שכן חוקי האסתטיקה בטריטוריה האמנותית מהווים עבור המעיד סוג של הגנה הפורשת רשת ביטחון מפני קריסה. זוהי טריטוריה שבה יכול הכאוס להיות מיוצג בשפה בעלת חוקים והיגיון, ובסגנון שיכול לחצוץ בינו לבין האימה. ק. צטניק מפקיע את הצעקה אפילו מעצמו. הצעקה היא צעקה של גיבורים בדיוניים שנכתבת על ידי מחבר בשם בדיוני. ההרחקה של הצעקה מעצמו היא זו שמאפשרת לה להתקיים. הקיום שלה אפשרי כאשר היא עוברת מנגנונים של התקה, שבה לא יחיאל דינור הוא הזועק, אלא מיליונים אחרים. הזעקה אינה בבעלותו. היא שייכת לכלל עצום של אנשים, ושם היא יכולה להתקיים. קריאת עדותו הטראומתית של ק.

צטניק בספריו, פירושה לא רק לקבל את האפשרות של ייצוג הטראומה בשפה האמנותית, ולא רק להיות קשוב לפרטי האירוע מבחינה היסטורית, אלא גם להיות קשוב לעבודת הפרידה של השורד מן הטראומה.

ק. צטניק היה הראשון שקרע את מעטה השתיקה סביב נושא השואה. הראשוניות שלו חיבה אותו לחפש מענה ייצוגי למציאות שלא נחווה קודם לכן. הוא בחר במרחב האמנותי כמרחב שבו הוא העדיף לשאת את עדותו, ובצדקה, כצורת ביטוי פרומה חסרת גבולות ומלאת עוצמה. בצדקה הספרותית שלו פתח ק. צטניק תהליך של עיבוד אבל קולקטיבי שסייע בקיבוע השואה בזיכרון הציבורי. היה צורך בצדקה קולנית, ראשונית, פרימיטיבית ככל שתהיה, כדי להבקיע את חגורת מנגנוני ההגנה שהציבור הישראלי טווה סביב עצמו. לדברי מירון:<sup>3</sup> "הספרים הלמו כבקרנס על ראשי הקוראים תוך שימוש באמצעים הספרותיים הגסים והמגרים ביותר. אבל ייתכן שרק מהלומות ספרותיות כאלה יכלו להחדיר את הריאליות המחרידה של ההשמדה התעשייתית המתוכננת והממוכנת של בני האדם לתודעתו של ציבור נרחב, שהיה עסוק באותם ימים בדרמה של מאבקו הוא [...] גם מרבית ניצולי השואה – מטעמים פסיכולוגיים מובנים בחרו להדחיק את ההתנסויות האיומות שעברו עליהם ולהסתירן תחת מעטה של שתיקה שהשמירה עליו הייתה תנאי להמשך חיים ולהשתלבות בתוך חברה חדשה. בכך שיתפו פעולה עם איזו נטייה ציבורית כללית להסבת עין ולהפניית דעת מניסיון היסטורי, שעדיין לא היו שום כלים להתמודדות רגשית ולפרשנות אינטלקטואלית שלו. ספרי ק. צטניק קרעו את 'קשר השתיקה' הזה".<sup>4</sup>

3. דן מירון, "בין ספר לאפר", אלפיים 10, 1995, עמ' 196-224.

4. שם, עמ' 213.

על פי המבקרים, נעוצה חשיבותה של הכתיבה של ק. צטניק ביכולת שלה לשחזר את מוקדי הטראומה, לגעת בלבה, לייצג אותה בכתובים, ועל ידי כך לקבע אותה בזיכרון הקולקטיבי: "הרגשת שליחות שאין מנוס ממנה היא אולי ההסבר היחיד לשיבתו האפית החוזרת ונשנית של המחבר, בפרוטרוט שכזה, אל הגיהנום שאין זוועה שניתן להעלותה על הדעת שלא התחוללה בו... יש כאן כוונה שבמודע לשחזור מוקדי הטראומה, תוך ייסורים, שייסוריו של טנטלוס הם כאין וכאפס לעומתם... יש בהם חתירה לא נלאית, כפייתית, אל הגרעין, רצון עז לקלף את הקליפות כולן, לבוא בסוד הדברים, לגעת בלבה של הקטסטרופה".<sup>5</sup> חברו "ברית אושוויץ" אומר: "התיאורים אינם נותנים מנוח... ונכון הוא הדבר. לשם כך נכתבו שלא ייתנו מנוח. כי איום הכאב, גדול האסון, ואנו מצוים שלא לשכוח אותו לדורות רבים".<sup>6</sup>

5. גדעון תלפן, "הטרילוגיה של המוות", דבר, 11.8.1972.

6. א' ב' ט', "חיים שהם מוות ומוות שהוא חיים", העובד הציוני, 1.6.1953.

**הסתירה השנייה** שעליה אני מבקשת להצביע במאמר זה מתייחסת לאופני הייצוג בתוך המרחב האמנותי. מבקרים מזהים את סגנון הייצוג של החוויה הטראומתית אצל ק. צטניק כסגנון של קיטש. מירון למשל כתב על ק. צטניק כי "נטייתו המובהקת [היא] להיגרף לעבר הצירוף הקלאסי של

7. דן מירון, "בין ספר לאפר", אלפיים 10, 1995, עמ' 200.
8. עומר ברטוב, "קיטש וסאדויזם בפלנטה של ק. צטניק", אלפיים 17, 1999, עמ' 175-148.
- M. Calinescu, *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch*, Duke University Press, Durham, 1987 [1977], p. 229.
10. מילן קונדרה, הקלות הבלתי נסבלת של הקיום, תרגמה רות בונדי, זמורה-ביתן, תל-אביב 1985, עמ' 180.
11. שם, עמ' 225-262.

קיטש ומוות"<sup>7</sup>, בעוד ברטוב כותב עליו כי "כשהוא במיטבו, הקיטש של ק. צטניק לובש אופי יוצא דופן כל כך, שהוא חודר למקומות המסתור החבויים, האפלים והמבחילים ביותר בנפש האדם"<sup>8</sup>. סגנון הקיטש הוא סגנון הנחשב לסגנון אסקפיסטי, שמטרתו לברוח ממצואות משעממת או עוינת של חיי היומיום. הוא מכונה למשל על ידי קלינסקו "האסתטיקה של הולכת השולל" או "הולכת השולל העצמי"<sup>9</sup>, והוא נמנע, כדברי קונדרה "מכל הדברים בקיומו של האדם שמעצם מהותם אין להשלים עמהם"<sup>10</sup>. הקיטש מכונן להציע סיפוק מידי לצרכים האסתטיים השטחיים ביותר.<sup>11</sup> כיצד משתלב אפוא סגנון זה עם המאמץ לייצג את החוויה הטראומתית, שאחד המאפיינים הבולטים שלה הוא שבר במערכת המושגים הקיימת, הכופה על האדם התמודדות עם מציאות שאינה עולה בקנה אחד עם מערכת הערכים והמושגים שאליה הורגל? האם אין ייצוג הטראומה תובע חיפוש אחר דרכי מבע וסגנונות חדשים שייטיבו לבטאה? ואם אכן נעשית העדפה לסגנון הקיטש, כיצד נקשרים חומרי הטראומה עם סגנון הקיטש ומה משרת סגנון זה?

במאמר אטען כי סגנון הקיטש הוא ביטוי טקסטואלי לעיבוד נפשי של המחבר, המסוכך, מגן ומציב חיץ בפני עולם הטראומה המאיים, שאינו מאפשר את הכלתו. את דבריי אדגים באמצעות היצירה "בית הבובות"<sup>12</sup>.

12. ק.צטניק, בית הבובות, דביר, ישראל 1994 [1953].

## סגנון הקיטש ב"בית הבובות"

הצפה של ריגושים הגורמים להתמכרות לרגשות פאתוס וסימפתיה יכולה להיחשב כתיבה סנטימנטלית.<sup>13</sup> אך כתיבתו של ק. צטניק, לדעתי, איננה כתיבה סנטימנטלית רגילה. כשהסנטימנטליות הזו חוברת לשימוש בוטה בדימויים מוכרים, שחוקים וקלישתיים הניתנים לזיהוי מידי, היא הופכת לסגנון של קיטש. וכאשר סגנון הקיטש חובר לנושאי טראומה ומוות – הוא בעייתי עוד יותר. תיאור השקיעה על צבעי האדום והשחור בסיום הטבח בשוק יאבלובה: "השמש השוקעת האדימה את סילוני-המים, ונדמה כי זרזיף דם פורץ ומיתמר מטבור השוק אל הרקיע. אחר כך שקעה השמש. השמים הליטו עיניהם במטלית-לילה שחורה למען יוכלו לומר אחרי-כן כי לא ראו את אשר אירע בשוק יאבלובה"<sup>14</sup>, או מטאפורות וולקניות כמו למשל: "דומה לבה התחילה מפעפעת בתוך גל הבגדים"<sup>15</sup>, או תיאורי טבע מהסוג של ילדים "המתכופפים מעל לגשרי-העץ שעל האגם, וזורקים פתות-לחם לברבורה הצחורה המחליקה על פני אספקלריית-המים, כנסיכה שאננה השוגה בחלומות"<sup>16</sup>, או לחילופין תמונה אפוקליפטית כמו: "הארי עומד בין אלפי מאכלות מושחזות, הכל אדום. אדום-כהה. סביבו צוחקים בפיות פעורים אלפי ראשים..."<sup>17</sup> ותמונת התאבדותה/הירצחה של דניאלה: "מתוך האפילה הלכה והתרחקה דמותה של דניאלה בכותונת-

- M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, Oxford University Press, 1953.
14. ק.צטניק, הערה 12 לעיל, עמ' 119.
15. שם, עמ' 17.
16. שם, עמ' 21.
17. שם, עמ' 22.

הלילה הלבנה. היא צעדה ישר אל האגם, נכנסה לתוך אורו האדום של כביש המחנה הרחב. הליל הרובץ משני עברי גדרות-התיל, פקח עיניים אדומות, יוקדות ועקב במתיחות אחרי תנועות גווה הענוג של הנערה בכותונת-הפשתן הלבנה, ההולכת ישר אל תוך לועו הפעור ... הלילה ענה לנפץ-היריות בקול צחוק פרוע... על קדקדו של הכביש מלבין כתם. בלשון שלוחה, שחורה, ליקק הליל את דמה השפוך של ה'בובה' בת השבע-עשרה. צמד הברבורים התנערו פתאום מחלומם. נפץ-היריות החרידם משלוותם המאובנת, ובכנפיים פרושות שטו חיש, שוט והתרחק, מחופו של המחנה. דומה היה שהם ממלטים על כנפיהם הצחורות את חייה המעונים של דניאלה פרלשניק<sup>18</sup> – כל אלה הם דימויים קלישאיים היוצרים סגנון של קיטש בצילו של המוות. היחס אל הקיטש אצל ק. צטניק הוא יחס רציני ולא אירוני, גרוטסקי או רפלקטיבי.

18. שם, עמ' 226-227.

בספרו *Kitsch and Art* מאפיין קולקה<sup>19</sup> את סגנון הקיטש באמצעות שלושה תנאים מכוננים: בחירת אובייקטים או תמות הטעונים במיוחד ברגשות עזים;<sup>20</sup> האובייקטים או התמות המתוארים בדרך של קיטש ניתנים לזיהוי מידי וללא מאמץ;<sup>21</sup> הקיטש לא מעשיר את מטען האסוציאציות שלנו ביחס לתמות ולאובייקטים המתוארים.<sup>22</sup>

19. Tomas Kulka, *Kitsch and Art*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania 1996 pp. 95, 97.  
20. שם, עמ' 28.  
21. שם, עמ' 33.  
22. שם.

לדעת קולקה, הקיטש טעון במטען רגשי עז מצד אחד, אך חף מרפלקטיביות מצד שני. מה שמגביר בסגנון הקיטש את הממד הריגושי הוא הזרם האינסופי של המילים, המקצבים והדימויים, הבונים את הגודש ויוצרים תחושה של הצפה. הגודש וההצפה מעוררים ריגושים, הסוחפים עימם את קהל הקוראים. על פי התנאי הראשון, הטעינות הרגשית החזקה של הטקסט הקיטשי, יותר מאשר האיכות הספרותית שלו, היא שמסבירה את ההצלחה והפופולאריות שלו.<sup>23</sup> הסיפור הוא בדרך כלל מאוד סנטימנטלי, פועל על רגש נדוש, על אידיאלים רומנטיים ועל חלומות ואשליות של המעמד הבינוני העולה. הרומאנים של הקיטש נוטים להיות ריאליסטיים, אבל ההשראה שלהם באה מהאגדות, מהפנטזיות ומסיפורי פיות. הגיבורים הם דמויות סטריאוטיפיות, והעלילה צפויה מראש בדרך כלל: הצדק צריך להתגלות; האמת להיחשף; הרע להיענש, וכנות ונדיבות – להיות מתוגמלות. הקיטש הספרותי משחק על מצבים מרגשים שמפיקים תגובות ריגושיות ספונטניות ולא רפלקטיביות. הרומאנים של הקיטש פורטים על מה שמוסכם כטוב, כמוסרי או כמתאים. הקיטש בא כדי לתמוך ברגשות ובאמונות הבסיסיים ולא כדי להעלות ספק ביחס אליהם. מטרת הקיטש אינה לייצר ציפיות וצרכים חדשים, אלא לרצות את הקיים.

23. שם, עמ' 97.

אצל ק. צטניק המציאות הטעונה ממילא "זוכה" להגברה בייצוג הטקסטואלי. ההגברה מתבטאת באמצעות חזרה, הגזמה ופיתוחיות יתר – תחבולות היוצרות אפקט חזק של גודש. התנהגות טקסטואלית של גודש אחראית לעירור רגשות אי-רציונליים אצל הקורא. ההגברה

והעודפות המתקבלות בטקסט מושגות באמצעות תחבולות פואטיות כמו אנפורה, היפרבולה, טאוטולוגיה, סימני פיסוק דרמטיים ושימוש בשפה פואטית וולקנית.

להלן דוגמאות שונות מתוך הטקסט, הממחישות את ההגברה והמשקפות את האווירה הכללית שבו.

### שימוש בחזרות על דרך האנפורה

החזרות בטקסט יוצרות אפקט היפנוטי המשקע את הקורא באופני הייצוג של התוכן המזוועי – בצורה הריתמית הסוחפת – ובכך גורם להגברת הזוועה עוד יותר.

24. ק. צטניק, בית הבובות, דביר, ישראל, 1994 [1953], עמ' 193.

- "הדממה התפוצצה כשקיק של נייר: זעקו קווי התיל, וזעקו העיניים המושחלות עליהן: זעקו השמים, וזעקו גגות הבלוקים"<sup>24</sup>.
- "ואיש אינו יודע מהיכן מביאים יום-יום המשאיות הגדולות למחסני הסנדלרייה את ערימות הבגדים. איש אינו יודע היכן הם האנשים שלבשו את הבגדים הללו, ואיש אינו ממצה מחשבתו עד הסוף: לאן הובלו אותם האנשים העירומים, בלי הבגדים?"<sup>25</sup>
- "כיום אין קוראים עוד את הכתוב מעברן השני של התמונות, יודעים מראש שלא יבינו את הכתוב. דברי המזכרת כתובים פעמים הולנדית פעמים צרפתית, פעמים רוסית פעמים גרמנית, פעמים פלמית ופעמים צ'כית, פעמים יוונית ופעמים יידית, פעמים איטלקית ופעמים עברית. מי יודע כאן שפות רבות כל-כך?"<sup>26</sup>

25. שם, עמ' 8.

26. שם, עמ' 10.

### שימוש בהיפרבולות

תמונת העולם המוצגת היא טוטאלית ומוחלטת. נראה כי הרוע ממלא את העולם ואין דבר מבלעדו. הרבוי וההגברה מבטאים את ההימצאות של הרוע בכל.

27. שם, עמ' 22.

28. שם, עמ' 43.

29. שם, עמ' 44.

30. שם, עמ' 48.

31. שם, עמ' 116.

- "הארי עומד בין אלפי מאכלות מושחזות. הכול אדום. אדום-כהה. סביבו צוחקים בפיות פעורים אלפי ראשים של קררים. פקעות-עשן מתיזות רשפי-אש"<sup>27</sup>.
- "תמיד, לפני בואו, יש עמה אלפי דברים לומר לו. ואולם ברגע שהיא רואה אותו ניטל ממנה הדיבור, והכול בקרבה נאלם דום"<sup>28</sup>.
- "הכול היו מביטים בו בהתפעלות ולבה היה תופח מגאוה. מבקשת הייתה שהחורף יימשך לנצח; שלעולם לא יגיע לקיצו ושהארי יהיה תמיד בבית"<sup>29</sup>.
- "בכל העולם כולו לא הייתה קיימת שום מילת-תנחומים בשבילו ובשבילה"<sup>30</sup>.
- בסיוט של דניאלה כל העצמים מתרבים ומועצמים: "המוזן רב ועצום של קטרים... של פני-קררים לגלגנים... של מעשנות... דניאלה מביטה. ראשה עליה סתרוח. הכול נכפל, מתרבה, פי-עשרה, פי-מאה, פי-אלף, וכולם דולקים אחריה. מיד יתפסוה"<sup>31</sup>.

### שימוש בטאטולוגיה

במצב של רוע טוטאלי, אין מקום להבחנות. המשפטים הופכים להיות אליפטיים וההגדרות מובנות מאליהן.

- "באיזה שוויון־נפש השמיע זאלקה את המילים: 'בגיטו־קונגרסיה אין כל חדש. מי שחי – אינו מת; ומי שמת – אינו חי'".<sup>32</sup>

32. שם, עמ' 17-18.

### שימוש בסימני פיסוק מרובים

סימני פיסוק דרמטיים ממחישים את גודש ההתרגשות. מקפים בין שתי מילים, סימני שאלה, סימני שאלה המסמנים שאלות רטוריות, סימני קריאה ושלוש נקודות – כל אלה מעידים על פעילות רגשית מוגברת ללא איפוק.

- "לאן מובילים אותם? כמה פעמים יובילום עוד כך? להיכן נוסעת עתה המשאית? האומנם מובילים אותם עתה בפעם האחרונה? בשעת כל "נקודת־כינוס" בגטו, היה חושב בלבו: זו היא הפעם האחרונה!... כששילחוהו מן הגטו, היה בטוח: זו הפעם האחרונה!...כש'הסוחר החיגר' הוציאהו מתוך השורות במחנה סאקראו ראה בעליל כי זוהי דרכו האחרונה!...לאן מוסע הוא עכשיו? כמה 'פעמים אחרונות' ישנן כאלה?"<sup>33</sup>

33. שם, עמ' 213.

### שימוש ברמה הכיארטיבית

הכתיבה במטאפורות, הלקוחות מהשדה הסמנטי של פעילות וולקנית, ממפה על חוויית השואה את הממדים הקוסמיים של תופעות טבע הרסניות.

- "יש שגל הבגדים המשומשים, באמצעיתו של אולם הסמרטוטים, נעור לפתע כמין הרי־געש ואימה כוססת עולה מתוכו ומתפשטת על פני כל אולם־הסמרטוטים הגדול. הנשים היושבות כפופות וצפופות על הספסלים מסביב לגל־הבגדים משתתקות פתאום. ידיהן עובדות בסכינים כעורכות פולחן אולם לאליל־דמים. הגל עשן בחרון־אימים ונדמה כי החרון לא יכבה בתוכו עולמית. אין לדעת אם בהתעורר גל־הבגדים משתתקות הנשים, או להיפך: בהשתק הנשים מתעורר גל־הבגדים ופולט מתוכו אימת־מוות."<sup>34</sup>

34. שם, עמ' 7-8.

הרומאן מסתיים במטאפורה הוולקנית:

- "הוא התגלגל מעל הסדין הלבן. הכאב הצורב מסביב לעיניו גבר והלך. אש בוערה. שני אישוניו נדלקו בשני הרי־געש מפעפעעים והכאב עלה מתוכם ופשה כלבה שורפת בכל עצמותיו."<sup>35</sup>

35. שם, עמ' 223.

### האנשה של רגש העצב

האנשה של העצב יוצרת אף היא אפקט של הגברה באינטנסיביות הרגשות.

- "צללים דוממים מגיחים ובאים בזה אחר זה מן החצרות, וכך, דוממים



36. שם, עמ' 31.

נבלעים הם בלוע העלטה של הפרוזדור<sup>36</sup>. ההגברה כאן היא בהעצמת הצבע השחור: אנשים שהם צללים שחורים, נבלעים בתוך השחור של החושך.

• "בחמש לעת-ערב שב העצב ונכלא בתוך הבתים. משמים וקודר הוא זוחל ויורד מן הקירות הדחוקים, גוחן על פני האדם ומגיש אל פיו את כוס-היגונים"<sup>37</sup>. ההרגשה המופשטת של העצב מועצמת עוד יותר על ידי הדהוד של מליצה שחוקה ליגון וסבל רב: "כוס היגון"<sup>38</sup>.

37. שם, עמ' 31.

38. יעקב שייקה, רב מילים המילון השלם

לעברית החדשה, ידיעות אחרונות וספרי

חמד, ישראל, 1997, עמ' 825.

39. קולקה, הערה 19 לעיל, עמ' 33.

על פי התנאי השני שעליו מצביע קולקה, האובייקטים או התמות המתוארים בדרך של קיטש ניתנים לזיהוי מידי וללא מאמץ.<sup>39</sup> הקיטש לא מסתכן באוונגרדיות או בסגנון שאיננו מוסכם באופן אוניברסלי. הוא מתקיים רק אחרי שהחדשנות הפכה להיות קאנונית. הקיטש הספרותי אינו דורש אינטרפרטציה שכן הוא ניחן בשקיפות מרבית. שפתו פשוטה, והסגנון של הסיפור הוא קונבנציונלי במיוחד. קיטש ספרותי הוא תמיד ברור לגמרי: שום דבר לא נותר לדמיון.

40. שם, עמ' 27.

קיטש אינו עובד על אינדיבידואליות או על אידיאליזציות. הוא גדל במרחב של דימויים אוניברסליים וטעינות רגשית שמושכת את כולם. הקיטש פונה תמיד אל המכנה המשותף הרחב ביותר,<sup>40</sup> ונוטה בשל כך להשתמש בייצוגים קונבנציונליים, סטנדרטיים וקאנוניים. כך, למשל, בסיפור על הנערה מאושווינצ'ים, שעה שהנערה מגיחה מתוך מיטתה על מנת לחטוף נעל גבר משומשת מידי בלה הפעוטה, המשחקת בה לתומה, מגיעה הסצנה להתפרצות אקסטטית, שבה צווח חיים-אידל בסגנון ביאליקאי של "על השחיטה": "יימחה מעל פני האדמה עולם... התובע את דמה של בלה שלי!"<sup>41</sup> ההתפרצות הסוחפת של האב, המתלווה למחזור חקייני, ובמובן הזה – קיטשי, של שורות משירו של ביאליק יוצרת עירור מועצם של רגשות אי-רציונליים. כל סטייה מן הקונבנציה אינה רצויה עבור הקיטש, שכן היא תדרוש מן הקולט מאמץ מיותר בפעולת הפענוח. הקיטש מדבר בשפה עממית המובנת מיידית לכל נמען.<sup>42</sup> הוא לעולם אינו מסתיים בשאלה אלא בהצהרה גלויה. אין שתי דרכים לקרוא קיטש.<sup>43</sup>

41. ק. צטניק, בית הבובות עמ' 37.

42. קולקה, הערה 19 לעיל, עמ' 31.

43. שאול פרידלנדר, קיטש ומוות,

תרגמה גני נבות, כתר, ירושלים 1985

[1982], עמ' 253.

44. קולקה, הערה 19 לעיל, עמ' 37.

45. Robert Nozick, "On Kitsch", בתוך:

קולקה, הערה 19 לעיל, עמ' 99.

על פי התנאי השלישי של קולקה, הקיטש לא מעשיר את מטען האסוציאציות שלנו ביחס לתמות ולאובייקטים המתוארים, והוא לא מנצל את האפשרויות האמנותיות של פיתוח המבנה או המבע באופן חדשני. הקיטש נצמד לסטריאוטיפ. הנושא צריך להיות מוצג באופן סטנדרטי וסכמטי, בלי תכונות אינדיבידואליות. התמונה צריכה להיות ברורה לחלוטין וחד-ממדית ללא כפל פנים או משמעויות חבויות.<sup>44</sup> הקיטש לא מגביר את הרגישות שלנו וגם לא עוזר לנו "לחדד או לזקק את האבחנות שלנו. למעשה הקיטש חוסם ומסתיר לעתים קרובות את הרגשות האמיתיים [...] הוא מייצר דמיון מלאכותי של רגש, ששוחק ומכרסם ומנוון את היכולת לחוש"<sup>45</sup>.

בספרו הקלות הבלתי נסבלת של הקיום רואה מילן קונדרה בסגנון הקיטש סגנון המיועד לאשר את הקיום: "נקרא לאמונה הבסיסית הזאת (שהעולם כפי שנברא טוב נברא) הסכמה מוחלטת לקיום [...] מכאן שהאידיאל האסתטי של ההסכמה המוחלטת לקיום הוא עולם הכופר בחרא וכולם מתנהגים כאילו אינו קיים. האידיאל האסתטי הזה נקרא קיטש. מילה גרמנית זו נולדה באמצע המאה התשע-עשרה הרגשנית, ובמרוצת הזמן חדרה לכל הלשוניות. במובנה הפשוט של המילה, הקיטש הוא כפירה מוחלטת בחרא".<sup>46</sup> ועוד טוען קונדרה כי: "כאשר מדבר הלב, לא נאה שהשכל יסתור אותו. בממלכת הקיטש שולטת רודנות הלב. אולם הרגש שמעורר הקיטש חייב להיות רגש שהמונים יכולים להיות שותפים לו. לכן הקיטש אינו יכול להיווצר ממצב יוצא-דופן, אלא חייב להיות מושתת על דימויים בסיסיים, החרוטים בזיכרון ההמונים: בת כפויית טובה, אב נעזב, ילדים רצים על הדשא, מולדת נבגדת, אהבה ראשונה. התפקיד האמיתי של הקיטש, הוא מחיצה מתקפלת המסתירה את המוות".<sup>47</sup> לפני שאנו נשכחים, אנחנו הופכים לקיטש. הקיטש הוא תחנת-מעבר בין החיים והשכחה.<sup>48</sup>

46. קונדרה, הערה 10 לעיל, עמ' 180.

47. שם, עמ' 184.

48. שם, עמ' 200.

לנוכח האפיונים הסגנוניים הללו, האם הקיטש הוא הסגנון ההולם ביותר לתאר מצבים קיצוניים של טראומה, שבהם נקרע המסך ונסדק המאמץ לחפות על המציאות? אי אפשר שלא לתהות מדוע בחר ק. צטניק לתאר מצבי טראומה, הכרוכים בעמידה מתמשכת מול אימת המוות, מצבים הממחישים את מגבלות הכוח של הייצוג, דווקא בסגנון שהמאפיין העיקרי שלו הוא הממד החוזר ומאשר את הקיים, ומסתיר את המוות.

פרידלנדר מתייחס לסוגיה הזו בהקשר של האידיאולוגיה הנאצית. בספרו קיטש ומוות הוא אומר: "אין הקיטש והמוות עשויים על פי מהותם לדור בכפיפה אחת".<sup>49</sup> זהו צירוף של שני יסודות מנוגדים, הפונים מצד אחד אל ההרמוניה ואל שותפות הרגש ברמה הפשוטה ביותר, ומצד שני אל הבידוד והאימה.<sup>50</sup> לדעתו, מטרת הצירוף של הקיטש למוות היא לעורר ריגוש רומנטי פשוט, שהוא ירוד ותפל.<sup>51</sup> מהותו של הרטט הקיטשי נובעת מגודש של סמלים; אווירה טקסית, פולחנית סביב המוות ו"חיזיון האמור להיות התגלות המובילה אל האין, שאין בו אלא אימה וחשיכה [...] כוח מסתורי המוליך את האדם לעבר כיליון שאין לעמוד בפניו".<sup>52</sup> גודש הסמלים, המילים והדימויים מועמסים על נושאים ומאורעות שלדעת פרידלנדר דורשים מידה רבה של איפוק, היסוס וגישוש.<sup>53</sup> "הזרם האינסופי של המילים והדימויים", אומר פרידלנדר, "הופך למחיצה יעילה ביותר המסתירה את העבר, בעוד שהדרך היחידה הפתוחה יכולה להיות דווקא זו של השקט, הפשטות, של הנוכחות המתמדת של מה שלא נאמר, של הגירוי המתמיד של הדממה".<sup>54</sup> פרידלנדר מדבר על הצירוף של קיטש ומוות כסגנון הנותן ביטוי לרעיון של טרנסצנדנטיות שלילית: "האדם ועולמו נשלטים בידי גורל עיוור המוביל אותם לכליה בלתי נמנעת. הגיבור

49. פרידלנדר, הערה 43 לעיל, עמ' 23.

50. שם, עמ' 22.

51. שם, עמ' 35.

52. שם, עמ' 40.

53. שם, עמ' 88.

54. שם, עמ' 89.

הוא האדם הנשאר נאמן לגורלו למרות תחושת הכיליון והמוות הבהירה שלו".<sup>55</sup> באופן פרדוקסלי, הרטוריקה הזו משרתת גם את ק. צטניק. יש וגם הקרבן נזקק לקיטש.

## הקיטש כרטוריקה של התמודדות נפשית עם טראומה

בעמידה מול טראומה קיצונית מופעל רגש מועצם, שיש בכוחו להציף את האדם ולגרום לקריסתו. בכתיבת הטראומה נעזר חווה הטראומה ברטוריקה היכולה לגונן עליו. סגנונות שונים – ביניהם גם הקיטש – יוצרים דפוסי הגנה שונים לייצוג החוויה הטראומתית. נבחן את סגנון ההגנה הרטורי של ק. צטניק ואת דרכי פעולתו.

אני מבקשת לשאול את הפרדיגמה של מנגנוני ההגנה מן הפסיכותרפיה, כדי לבחון באמצעותם את מנגנוני הייצוג של ההתמודדות עם הטראומה ביצירה. בהנחה שמנגנוני הטקסט משתתפים בניהול מבוקר של משק האנרגיה של האדם הכותב או הקורא, ניתן להניח מידה של דמיון למנגנוני ההגנה באדם, המאפשרים לו לעמוד מול התופעה למרות עוצמתה. הנחת העבודה שלי היא כי הטקסט הוא הזירה שבה נפגשים חומרי המודע והלא-מודע של המחבר עם חומרי המודע והלא-מודע של הקורא, וכי מנגנונים טקסטואליים שונים משקפים מערכות ותהליכים המצויים אצל המחבר מזה והקורא מזה הנפגשים במרחב הטקסט.

לאפלאנש ופונטאליס מגדירים את המודל הפרוידיאני של מנגנוני ההגנה כ"קבוצה של פעולות המיועדות להקטנה ולביטול של שינויים העלולים לאיים על האחדות והיציבות של הפרט הביופסיכולוגי".<sup>56</sup> ההנחה היא כי על הטקסט יגנו מנגנוני פיקוח, אשר יצמצמו את השפעתם של גורמים המאיימים על אחדות הטקסט ועל יציבותו. מנגנוני הגנה הם מנגנונים לא מודעים המשרתים פונקציה הומאוסטטית בבקרת האינסטינקטים והרגשות. תפקידם לשמור משהו בלא-מודע ובכך להגן על הפרט מרגשות, ממחשבות ומדחפים מכאיבים, שעשויים לגרום להתפורדות ה"אני".<sup>57</sup> לדעתי, מנגנוני ההגנה פועלים בטקסט באופן מטפורי, בדומה למנגנוני ההגנה הפועלים בנפש, ותפקידם לאפשר לטקסט המשחזר טראומה להשתמר באופן מבוקר. מנגנוני ההגנה ייבחנו על פי דרכי העיבוד הטקסטואליים של החוויה הטראומתית, ויטופלו בעזרת שני המושגים: Working through ; Acting-out

### Acting-out

פעולת Acting-out היא פעולה אימפולסיבית של הסובייקט, השייכת למנגנוני ההגנה, המנכיחה את העבר הטראומתי בהווה, תוך החייאתו מחדש בפעולה. לסובייקט אין זיכרון הכרתי, דקלרטיבי של החוויה, אלא

56. J. Laplanche & J. B. Pontalis, *The Language of Psychoanalysis*, trans. D.N. Smith, W.W. Norton & Company, New York, 1973 [1967], pp. 10.

57. G. E. Vaillant, "The Historical Origins and Future Potential of S. Freud's Concept of the Mechanism of Defence", *Int. Rev. Psycho-Anal.*, 19, 35, 1992, pp. 35-50.

הוא מחייה מחדש את מערכת הקונפליקטים הכרוכה בחוויה זו. למעשה אין הוא זוכר דבר ממה שהודחק ונשכח, אלא מעל לאור הזיכרון המובלע של החוויה.<sup>58</sup> הסובייקט לכוד במעגל הטרואמה כשהוא אינו מודע למקור הפעולה ולמשמעותה. חומרי ה־Acting-out הם המרה מקודדת עכשווית של זיכרונות הטרואמה מן העבר. החזרה על העבר היא מכאנית, כפייתית ובעלת אופי מלנכולי. ההתקבעות בחזרה הכפייתית חוסמת את אפשרות העיבוד התקין של החוויה ולא מאפשרת יצירה של מרחק הולם, שממנו ניתן להתבונן על החוויה הטרואמתית באופן אנאליטי ונשלט.<sup>59</sup>

### Working through

המושג *Working through* הוא מושג תרפויטי, הקשור לעיבוד מודע של זיכרונות העבר, שלפי פרויד,<sup>60</sup> מטרתו להתנגד לנטיות ההכחשה, ההדחקה והחזרה הכפייתית שלהם באמצעות יצירת מרחק הולם מהם, לצורך הבנה מקיפה של העבר, התגברות על ההתנגדות לשינוי ותפקוד תקין בהווה. ב־*Working through* העבר משוחזר באופן מאופק ומרוסן, ולא נחוה מחדש במלוא האינטנסיביות, וכך נוצרים תנאים להתבונן על זיכרונות העבר מתוך פרספקטיבה ביקורתית המאפשרת חיים מחודשים בהווה.<sup>61</sup> עיבוד זה כולל הכרה מודעת בהכחשות ומאפשר שחרור מאחיזה כפייתית של מנגנון החזרתיות באמצעות חזרה מבוקרת ולא מכאנית של העבר. הסובייקט מייצר תובנה רגשית, מעין הבנה רציונלית של הרגש,<sup>62</sup> שמתאפשרת מתוך קיומו של מרחק הולם, מעין "רוחק אסתטי" מהזיכרון. זהו המרחק שממנו ניתן "להבין, לראות, לבטא במילים ולשלוט, במה שקודם לא נראה, לא הובן, לא הוגדר או לא נהגה".<sup>63</sup> *Working through* נחשב לערך המוסף של השינוי הפסיכואנליטי, שינוי שנגזר מתוך פענוח התנגדויות, השתחררות מתבניות מוכרות של חזרתיות כפייתית ותובנות על עולם הרגש.

הוצאה לפועל (Acting-out) של הקונפליקטים הסמויים, פירושה חזרה על העבר באופן כפייתי כאילו הוא נוכח באופן מלא בהווה, והחייאתו בדרך מלנכולית. במקרים קיצוניים של טראומה, אין ריפוי מלא של ה־Acting-out. לדעת לה־קפרא, התקבעות על ה־Acting-out חוסמת את אפשרות העיבוד של הטרואמה. תהליך של עיבוד הטרואמה כרוך בניסיון להתנגד לנטיית ההכחשה, ההדחקה או החזרה העיוורת של התופעות הכרוכות בהכחשתו. *Working through* הוא עיבוד מאופק של הטרואמה המאפשר לרכוש פרספקטיבה ביקורתית לחיים מחודשים בהווה.<sup>64</sup>

אני מבקשת להגדיל את טווח השימוש במושגים Acting-out ו־*Working through* מהתחום של הפסיכואנליזה וההיסטוריה, לתחום הספרות, ולאפיין באמצעותם סגנונות התמודדות פואטיים עם זיכרון הטרואמה. אנסה לחשוף בטקסט את יחסי הגומלין שבין "Acting-out טקסטואלי" ו־"*Working through* טקסטואלי" ולקשור אותם לסגנון הקיטש.

- M.H. Erdelyi, *Psychoanalysis*: 58  
*Freud's Cognitive Psychology*, Freeman and Company, New York 1985.
59. רבים טיפלו במושג זה בעקבות פרויד. בעניין זה ראו: Sigmund Freud, *Remembering, repeating and working-through*, S.E.12. 1914, pp. 145-156; O. Fenichel, "Neurotic Acting Out", *Psychoanal. Rev.* 32, 1945, pp.197-206; Laplanche & Pontalis, 1973 [1967]; J.D.C. Sandler & A. Holder, *The Patient and the Analyst*, Maresfield Reprints, London, 1982 [1973]; M.H. Erdelyi, *Psychoanalysis: Freud's Cognitive Psychology*, Freeman and Company, New York, 1985; Dominick LaCapra, *History and Memory after Auschwitz*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1998; Saul Friedlander, "Trauma, Memory and Transference", in Geoffrey H. Hartman (ed), *Holocaust Remembrance*, Blackwell Publishers, Cambridge 1994, pp. 252-263.
60. Sigmund Freud, "Recollection, Repetition and Working Through", trans. J. Riviere, *Sigmund Freud Collected Papers*, Basic Books Inc, New York, 1959 [1914].
61. J. Laplanche & J.B. Pontalis, 1973 [1967]; Dominick LaCapra, "Representing the Holocaust: Reflections on the Historians' Debate", in: Saul Friedlander (ed), *Probing the Limits of Representation*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, London England, 1992; Saul Friedlander, "Trauma, Transference and 'Working Through'", *History and Memory* 4, 1992, pp. 39-55.
62. ראו הערה 60 לעיל.
63. Loewald, in Sandler *et al.* 1982 [1973], p. 125.
64. Dominick LaCapra, *History and Memory after Auschwitz*, 1998, p. 54 (הערה 59 לעיל).

בעוד הדיון הפסיכולוגי קושר את האיפוק למנגנוני הגנה הכרוכים בהתמודדות עם טראומה, הדיון הספרותי מותיר את האיפוק כתופעה סגנונית בלבד. אני מבקשת לטעון כי איפוק בטקסט המבטא חוויה טראומתית בעקבות השואה, אינו מהווה רק תחבולה רטורית או אסתטית, אלא ייצוג טקסטואלי של מנגנוני בקרה המופעלים על תוצאות החרדה. דהיינו, האיפוק הופך להיות ביטוי למערכת איזונים הומיאוסטזית המאפשרת לחוויה הטראומתית להשתמר כטקסט. בטקסט מסוג זה נוצר יחס הפוך בין עודפות רגשית, שהיא ההרגשה המבקשת להיות מיוצגת, ובין הייצוג עצמו. הסגנון של האיפוק הופך במובן הזה להיות המדד של הטקסט ל"כולתו" המטפורית לשלוט בכוח המפרק, להכיל אותו ולהטיל סדר חדש על העולם הכאוטי המבקש להיות מיוצג. בתחום הפואטי מערכת איזונים מהסוג הזה יכולה להיות מכוונת ונשלטת, והיא המנגנון האחראי לכך שהצעקה לא תישמע כטירוף או חמור מזה – כזיוף. מה שנראה בטקסט הוא לא את הכוחות בבידודם, אלא את שיווי המשקל היחסי ביניהם.

הטקסט הפואטי הוא המרחב שבו ניתן להעלות מחדש את הזיכרון הטראומתי במיון שמאפשר את ההתמודדות. הוא מרחיק את הטראומה למרחב מוגן, ויוצר מערכת של איזונים ובקרות שמאפשרת להעלות את האיום מכול, אבל גם להגן, לשמור ולהכיל את החוויה הנוראה מבלי להיבלע בתוכה. הטקסט הפואטי אחראי ליצירת הרוחק האסתטי, המפקח על המרחק הנכון מהחוויה הממשית. כמו בטקסים, בפולחנים, או בטיפול פסיכולוגי, היצירה האמנותית מאפשרת להעלות על פני השטח את הדברים המאיימים ביותר, אבל להתבונן בהם ממרחב מוגן שבו, כמו בסיפור פרסאוס ומדוזה המפלצת, מי שהביט בה הפך לאבן, אבל מי שהביט בה מבעד לאספקלריה, ניצל. במובן הזה, אם נעשה עיבוד כלשהו של Working through, הוא נעשה מתוך השפה הפואטית, שמאפשרת את העלאתה של האימה, את ייצוגה ואת הכלתה בדרך מאופקת.

השפה הפואטית פועלת בגבולות של עצמה, באזור ה"לימינאלי", ומשמ היא קוראת תיגר על מנגנוני הכיסוי שלה. לשפה הפואטית יש כוח כפול: היא יכולה לערער על הסדר הסימבולי המקובע ולפעור סדק, שממנו יבצבץ העולם הממשי (real), עולם הטראומה, מבלי לשלם את המחיר של חציית הקווים אל הטירוף, או הזיוף, אך יש בכוחה גם להבנות מחדש את העולם השבור וליצור משמעות חדשה בתוך הסדר הסימבולי.

הגברת הרגש הנובעת מהנכחתה ומהחייאתה של החוויה הטראומתית לנגד עיני הקורא, וייצוגה בסגנון הקיטש, שהוא סגנון "של השכחה"<sup>65</sup> הם סוג של התנהגות רטורית של Acting-out, שחומריה מקיימים את המתח שבין הנגלה והנסתר, המודע והלא-מודע. חומרים אלה, אף שהם מוסווים ועטופים, משמרים לדעתי את עקבות הלא מודע, המסומן דווקא

65. מילן קונדרה, הערה 10 לעיל.

באמצעותם. הטראומה נחווית כ"חור שחור", כהוויה של העדר, שיש בה על דרך השלילה עוצמה, גודל ורציפות מעבר למה שהנפש יכולה לתפוס ולהמשיג. במובן הזה הטראומה נחווית כנשגב שלילי, שמעורר את רגש החידלון והאפסות, המלווה בכאב רב ובאימה קיומית. הרגש של הטראומה הוא הרגש של הכוחות העמוקים ביותר של האדם החובדים לשאלות הקיום היותר בסיסיות שלו. התכנים של הטראומה נוגעים בעניינים של הרס, חורבן ואובדן, עניינים שנוגעים במהות ההעדר, במהות האינן.

מתוך העמדה שבה אושוויץ נתפס כעולם טמיר, כוכב אחר, שדבר קיומו ידוע, אך אין אפשרות לדמיין ולהשיג אותו בהכרה, בוחר ק. צטניק להכיל את אותו עולם באמצעות סגנון הקיטש. כאילו ההישענות על חומרים מוכרים ושחוקים יגוננו עליו ויאפשרו לו לייצג את המציאות הנעלמה, הבלתי מוכרת. במובן מסוים הבחירה של ק. צטניק בסגנון הקיטש היא סוג של חזרה כפייתית אל המוכר, כדי להתגונן בפני הבלתי מוכר. מעין הסחת דעת באמצעות בריחה אל שפה וסגנון מוכרים ומעוכלים עד דוק. הקיטש כסגנון רטורי מספק את העטיפה המחפה, כדי לבטא בכל זאת בזעקה את האימה של העמידה מול תופעת הנשגב השלילי: הטראומה והמוות. סגנון הקיטש מכיל את הצעקה, עוטף אותה, ומאפשר לה להתקיים בצורתה הזו.

## דוגמה מבחן לגרעין טראומה העטוף בקיטש

הקיטש מסתיר, אבל גם מאפשר את קיומו של הסיפור המושקע, הסיפור החסר, הסיפור הגרעיני של הטראומה. עקבות לחומר אותנטי החושף את הטראומה בדרך רטורית מיוחדת במינה עולים מתוך הסיפור של הנערה מאושווינצ'ים. אני רוצה להתייחס לסיפור זה כאל דוגמה לאיתור הגרעין הטראומתי, הראשוני, האותנטי "המסתתר" מאחורי ההתנהגות הטקסטואלית של ה־Acting-out. סגנון הקיטש, כסגנון החובר לפעולה האימפולסיבית של הנכחת הטראומה, מהווה לדעתי בחירה בלתי מודעת בסגנון המאפשר את הנגיעה בטראומה, אבל בו זמנית גם מסמן את חוסר היכולת לעבד אותה. סגנון הקיטש הוא שפורש את רשת הביטחון, מכיל את הטראומה, צובע אותה בצבעים אסתטיים ומאפשר לכתוב אותה.

הנערה מאושווינצ'ים ברחה מהעיירה, לאחר שהגרמנים הקימו בה את מחנה הריכוז "אושוויץ": "כבת ארבע-עשרה או חמש-עשרה היא. ואפשר בכירה או צעירה הרבה יותר. קשה לדעת. עיתים נראית היא כתינוקת, ועיתים כשישה. אין לדעת איך ואימתי פניה משתנים. ממש מעשה להטים [...] אין היא מדברת מטוב ועד רע. עיניה מושפלות תמיד לארץ [...] עדיין לא הייתה 'אקציה' בגטו שלא תחוש בה מראש. אין להבין את פשר הדבר [...] תמיד לפני 'אקציה' היא נעלמת [...] וחוזרת כעבור זעם.

66. ק. צטניק (הערה 14 לעיל), עמ'

37-38.

מין אינסטינקט שכזה. כחיה בעבי-יער, המריחה ממרחק רב את ריחו של האויב המתקרב [...] איש מיהודי אושווינצ'ים לא ניצל. אף אחד מבני משפחתה לא נותר בחיים. איש אינו יודע מה ראו שם עיניה. היא הגיעה לכאן בחצות-לילה כשנעל-גבר משומשת בידה. מה סוד צופנת נעל-גבר זו בקרבה, שהנערה מאמצתה כה אל ליבה?<sup>66</sup>

הסיפור על הנערה מאושווינצ'ים עולה לראשונה מתוך תיאור סיטואציה כאוטית של התפרצות בכי גורפת בגטו, בחדר של חיים-אידל, שעה שהנערה מאושווינצ'ים מגיחה מתוך מיטתה על מנת לחטוף נעל גבר משומשת מידי בלה הפעוטה, המשחקת בה לתומה. הסצנה מגיעה להתפרצות אקסטטית, שבה צווח חיים-אידל: "יימחה מעל פני האדמה עולם... התובע את דמה של בלה שלי!"<sup>67</sup> רק לאחר שהנעל המשומשת נמסרת לחיים-אידל נרגעת התינוקת וחדלה מבכייה. בנקודה זו נמסר מידע חלקי על הנערה, שאת שמה אין יודעים עד סופו של הרומאן.

67. שם, עמ' 37.

ההתפרצות הסוחפת של האב מהווה סימן לעקבות של חומרים בלתי מודעים המצויים בסביבה הלשונית הזו. יותר משהדמות באה לספר סיפורי חיים ריאלי, הופכת הנערה מאושווינצ'ים להיות דמות שהגרעין הסיפורי שלה מייצג משהו בסיסי ביותר ביחס לטראומה. הנערה הופכת להיות הליבה הסמויה של עלילת "בית הבובות". הנערה מאופיינת באילמות מוחלטת ובאחיזה אובססיבית באובייקט: נעל. היא אוצרת בחובה סוד נורא, שאין לו ביטוי במילים, הכרוך בחוויה טראומתית. העדות היחידה לטראומה היא שריד מטונימי: נעל משומשת של גבר, שממנה אינה נפרדת לעולם. הנעל מנכיחה אובייקט ממשי, שנותר בפועל ממקום ההתרחשות של הטראומה, אך גם מייצגת מטונימית עולם שחרב, העולם שאלי שייכת הנעל. במובן מסוים הופכת הנעל להיות מסמן יחיד של העולם שאבד. הנעל הקונקרטי, בעלת האופי המטונימי, צוברת משמעות מטפורית של מי שמסמנת את האובדן התהומי, הבלתי ניתן להשבה. מבחינות מסוימות אין זה מקרה שהנעל נבחרה כאובייקט לסימון ההעדר. הנעל היא הדימוי, שבוחר ק. צטניק כדי להנכיח את ההעדר של מי שהיה אמור לנעול אותה. היא מבטאה את יכולת התנועה של האדם החי המשתמש בה לצורכי הליכה ממקום למקום, אך גם את העדרו הזועק של האדם המת, שמותיר את הנעל חסרת שימוש ומשמעות. במובן הזה, הנעל משמשת מעין גשר המאפשר מעבר מן העולם הבלתי נגיש של הטראומה.

מאפיין נוסף הבולט בדמותה, הוא האילמות המוחלטת שלה. האלם הזועק שלה הוא העדות היחידה להשמדה של הקרבנות שלא הצליחו לשרוד. בחיבורו "הדיפרנד" מדבר ליוטאר על אילמותו של הקרבן והוא אומר: "הדיפרנד מאותת על נוכחותו באמצעות חוסר היכולת להוכיח אותו. מי שהינו קרבן... מושקת"<sup>68</sup>. דיפרנד עבור ליוטאר הוא מצב שבו המוען, הנמען או המובן של העדות מנוטרלים. בדיפרנד משהו מבקש

68. ז'אן-פרנסואה ליוטאר, "דיפרנד",

תרגמה אריאלה אזולאי, תיאוריה

וביקורת 8, 1996 [1983], עמ' 142.

להתבטא אבל אינו יכול בשל עוולה חמורה שאינה מאפשרת ייצוג כלשהו. האילמות של הנערה והנעל שהיא מחזיקה בידה הן רמזים, או עקבות לחוויה טראומתית קשה שאי אפשר לתת ביטוי לקיומה.

הנערה מאושווינצ'ים מתוארת כחיה בעבי היער, נטולת תודעה, בעלת אינסטינקטים וחושים, שהמרכזי בהם הוא חוש הריח (הנחשב לחוש פרימיטיבי), העוזרים לה לשרוד. מבחינה פסיכולוגית היא עדות לשלב העמוק והראשוני של הטראומה. על פי פרויד,<sup>69</sup> חוויית ההלם הראשוני של הטראומה נחוות כחויה בלתי מודעת שאיננה ממוקמת בזמן או במקום כלשהו בתודעה. במובן הזה הנערה ממחישה טראומה שקפאה במצבה הראשוני. מצב, שבו הטראומה היא בבחינת חבלה מושהית, חייתית, אינסטינקטיבית ובלתי מודעת. המציאות החיצונית חדרה באופן אלים למציאות הפנימית של ה"אני" מבלי של"אני" יש כלים לעבד לתוכו מציאות זו. באמצעות הסיפור המיניאטורי על הנערה מאושווינצ'ים מבודד ק. צטיניק את השלב הראשוני של הטראומה ומצליח לייצג את החוויה הגרעינית שלה ואת האימה האילמת הגוברת והולכת, המבצבצת ממנה. באופן כזה הוא מנכיח את הטראומה בפעולה לא מודעת בהווה, מבלי להבין אותה, או לבטא את גבולות היכולת של ייצוגה.

Sigmund Freud, "Beyond the .69  
Pleasure Principle", *The Standard  
Edition of the Complete Psychological  
Works of Sigmund Freud (SE)* 18,  
1920.

הגרעין הטראומתי חוזר פעם אחת נוספת בלבד ברומאן, וגם אז כחומר תודעתי בלתי מודע, בחלום שחולמת דניאלה על הארי.<sup>70</sup> לאחר שדניאלה נותרת בגטו ללא אחיה (הוא נלקח בטרנספורט לאושוויץ) היא חולמת שהיא עובדת במתפרה אשר בגטו, יחד עם הארי אחיה ומלמדת אותו את מלאכת הפרימה, שבה היא עסוקה. ההזיה מבטאת משאלת לב נואשת לקרבה להארי מצד אחד, ולביטויי חרדה שמא לא תראה אותו לעד, מצד שני. בחלום מוציא הארי מכיסו חבילה, ומתוכה הוא שולף "את נעל-הגבר המשומשת של הנערה מאושווינצ'ים". דניאלה משתאה לדעת "אם אמנם היא היא הנעל, או שמא זוהי הנעל השנייה, תאומתה, אשר הארי נטלה עימו כשברח ממחנה אושוויץ. הארי תפס את חרטום הנעל בשתי ידיו וקרע מעליה את סולייתה. באותו רגע דומה היה כפוער בשתי ידיו לוע של תנין. שני טורי מסמרות העץ הלבנים, למעלה ולמטה, הזכירו את המלתעות בפיו של תנין". שולצה תופס את הארי ואומר לו: "נעל זו באה מאושוויץ ואל אושוויץ תשוב". על השאלה של דניאלה מדוע הוא מתגרה בגרמנים ומעורר את חמתם, הוא עונה: "אני אוסיף לשסע את פי הנעל ולא – תיבלעני חיים! וכי רוצה את שתיבלעני אל קירבה כשם שבלעה את פארבר? אני לא אתננה לבלעני! חזק אני מהם!"<sup>71</sup> כאשר מתעוררת דניאלה מן החלום היא רואה מולה "את הנערה מאושווינצ'ים חוזרת למיטתה ונעל הגבר השחורה מאומצת אל ליבה".<sup>72</sup>

70. ק. צטיניק, הנערה 14 לעיל.

71. שם, עמ' 66.

72. שם, עמ' 68.

בחלום לא מופיעה הנערה מאושווינצ'ים. במקומה מופיע הפריט



הסינקדוכי: הנעל, המייצגת את מי שאבד ואת מקור האימה הנוראה מכול: אושוויץ. הנעל מוחזקת עתה בידי הארי ומסמנת בכך את גורלו. הדבר היחיד שדניאלה מתלבטת בו הוא האם הנעל, שהארי מחזיק, היא אותה נעל שהחזיקה הנערה מאושווינצ'ים, או שמא תאומתה, שיועדה להארי. כך או כך גורלו של הארי מסומן בחלום. מהרגע שסומנה הנעל כגרעין האימה, כל מניפולציה שנעשית עליה מגבירה את האימה. בחלום נאבק הארי בנעל, שהופכת להיות תנין. הדמיון בין נעל שסועה ובין תנין הפוער את פיו מבוסס על דמיון פיזי בין שני האובייקטים, כאשר אחד הוא דומם והשני הוא יצור חי. אבל החיוניות שהאימה מקבלת אינה נובעת רק מכך, אלא גם מהדהוד של נרטיבים קדומים אודות מקומם של התנינים הגדולים בבריאת העולם. המיתוס הבבלי "אנומה אליש" מדבר על מאבק איתנים בין הים הקדמון, תיאמת, אם כל חי, ובין מרדוך. תיאמת שואפת לשמר את התוהו ובוהו, ומרדוך מבקש לכונן בעולם זה סדר. תוך כדי המאבק בין כוחות התוהו וכוחות הסדר בוראת תיאמת מפלצות מיתולוגיות בדמות תנינים שמאיימים לבלוע את כל הקרב אליהם: "יוצרת-כל / הוסיפה נשק לא-יחת: ילדה תנינים / חדי שיניים, מלתעות ללא-רחם / מילאה גוום בחמה תחת דם"<sup>73</sup>. הפעלת האסוציאציה המיתית מעצימה את האימה ומכוננת מאבק טיטאני בין הקרבן ותליינו. ההישרדות סובבת סביב השאלה האם ייתן הקרבן את עצמו לבליעה או שמא ייאבק בחוזקה כנגד גורלו. המעגל נסגר כאשר דניאלה מתעוררת מן החלום ורואה לנגד עיניה את הנערה הממשית מאושווינצ'ים, כשהנעל בידה. באופן כזה הנחיק ק. צטניק חומרים מן הלא-מודע, חומרים שנותרים לא הגויים, אבל נוכחים בערטילאיות האימה שהם מייצרים ובהימנעות מהתייחסות מודעת אליהם.

73. ש. שפרה ויעקב קליין (עורכים),

בימים הרחוקים ההם, עם עובד, תל-

אביב 1996, עמ' 14.

גרעין הטראומה מיוצג ב"בית הבובות" באמצעות סיפור הנערה מאושווינצ'ים. הסיפור מעלה לסף התודעה את מלוא עוצמתה של האימה. זו נותרת אילמת ובלתי מודעת לעצמה, והיא נמסרת לקורא רק באמצעים של המחשה בדרך של פעולה, דהיינו, בדרך של Acting-out. העיבוד הטקסטואלי של ק. צטניק אינו מגיע לשלב של ה-Working through. האימה זוכה לתגבור עודף ברמה הרטורית באמצעות חיקויים של טקסטים קנוניים ידועים קודמים כמו למשל הדהודים מיתולוגיים או ציטוטים מוסווים משירת ביאליק. הגרעין הטראומתי האותנטי נעטף בחומרים מן המוכן הקשורים באימה, היוצרים הגברה רגשית עד גבול ההיסטריה. הגברה מהסוג הזה מאפשרת את הצעקה, אך לא מאפשרת לעבד את הטראומה. יחד עם זאת, ניתן לומר כי הגודש, הקלישאות והקישט לא רק נועדו להגביר את הרגש, אלא גם באופן פרדוקסלי לכסות, להיות המעטפת שתכיל את הצעקה, שתאפשר את קיומה כדי שלא תקרוס. חומרים לשוניים אלה מסמנים את המקור הלא מודע החבוי והמסתתר מעבר למסך שהם טווים סביבה, אך מותירים אותה כמהות שאינה יודעת את עצמה.

לסיכום, ק. צטניק היה הראשון שקרע את מעטה השתיקה סביב נושא השואה. הראשוניות שלו חייבה אותו לחפש מענה ייצוגי למציאות שלא נחוותה קודם לכן. הוא בחר לשאת את עדותו במרחב האמנותי, ובצעקה, כצורת ביטוי פרומה חסרת גבולות ומלאת עוצמה. הצעקה שלו מתבטאת ברטוריקה של הגברה היסטורית ואובססיבית, בשפע של מילים וגודש דימויים לצד ויזואליזציה של מעשי הזוועה, המביאים לידי עירור רגשי עז, ובסגנון של קיטש, הנחשב ל"אסתטיקה של הולכת השולל".

הטראומה סודקת, מערערת והורסת את תמונת העולם ומחייבת לבנות מחדש את שפת הדימויים והסמלים. ק. צטניק אמנם נגע בעולם הטראומה ולא היסס להביט בו נכוחה. אלא, שבייצוג עולם זה הוא בחר להיאחז מחדש בעולם סימבולי נתון ומוכר עד לעייפה, בעולם הקלישאי ובקיטש. באופן כזה נוצרת אי הלימה בין החוויה ובין ייצוגה. ביצירת ק. צטניק ה"רסן" המוטל על ייצוג התופעה באמצעות סגנון הקיטש בא ממקום החותר כנגד הניסיונות לייצג את הטראומה ולעבד אותה.

יחד עם זאת, אם מסירים את קליפות השפה הסימבולית, הקלישאית, ומתייחסים לרטוריקה של ה-Acting-out, ניתן לגלות ביצירה דברים נוספים. מצד אחד מאפייניה של רטוריקה זו הם הגברה היסטורית של הרגש, תוך הנכחת העבר ללא עיבוד והכלה, אך מצד שני ניתן להתייחס אליה כאל רטוריקה שמייצגת עקבות, המובילים אל גרעיני הטראומה העמוקים ביותר. למשל, ההתנהגות הרטורית סביב הסיפור על הנערה מאושווינצ'ים, סיפור מפתח שמאפשר להתחקות אחרי ממד אחר של הטראומה, אותנטי יותר. הנערה מאושווינצ'ים ממחישה, לדעתי, את הממד של ה"דיפרנד", של הסיפור שנותר אילם, של הביטוי האותנטי של הטראומה שנשאר כעקבות לעולם בלתי נגיש ובלתי הגוי.

**מכללת סמינר הקיבוצים**