

ההווה המגודר והפירצה — שתי גישות בספרות המחנות

סדרה אורח

מחנה־הריכוז, התחנה האחרונה במסע הייסורים של יהודי אירופה ושל מיליוני אומללים אחרים שנקלעו לשיני המכונה הנאצית, לא היווה שדה פורה לדמיון הספרותי. מעטים הם הסופרים המעיוזים לפסוע, מתוך זיכרון אישי או היסטורי, על קרקע חרוכה זו. מרבית הסיפורים נעצרים על סף הגירוש. כיוצאים מן הכלל בולטים הסופרים המעיוזים לגשת לגדר־התיל כשהם משוריינים באידיאולוגיה (ז'אן פ' שטיינר ב"טרבליניקה") או במיתוס (אגדרה שווארצבארט ב"אחרון הצדיקים").* כמעט ואין סופר ניצול שואה החוזר בדמיונו למחנה עירום, לבוש קרעים, רעב וכואב כפי שחי שם פעם. אחד שתור בלי פשרות, בלי החנינה שמעניקים החיים למי שניצל, בלי כל היתרונות שהיוצר זוכה להם כשהוא בורא ובורר את עולמו, אחד שהציץ ומת, היה הסופר הפולני תאדיאוש בורובסקי. בצרור הסיפורים שכתב על אושוויץ, תוך שלוש שנים מיום שחרורו, הנחיל לדורות הבאים דיוקן מחריד ובלתי־מתפשר של מה שאנשי הס"ס עצמם כינו ה־"anus mundi".

בורובסקי, משורר צעיר ומבטיח בעל חזון קודר עוד לפני פגישתו עם אושוויץ, נעצר במקרה כשנפל למארב שהטמינו הגרמנים לחברו. הוא בילה חודשיים במאסר ואז הועבר לאושוויץ. אחרי שנתיים באושוויץ הועבר לדאכאו, שם שוחרר על־ידי האמריקאים ב־1945.

מיד עם שחרורו התחיל בורובסקי לכתוב — מבלי שעבר את תקופת ה"צינון"

* אף־על־פי שהסופרים הניצולים, ככלל, נמנעו מלהתייחס למחנות כרקע ליצירותיהם הספרותיות, הרי שגות השבעים וראשית שנות השמונים משופעות ביצירות — בתחומי הספרות, הדראמה והקולנוע — שזירת ההתרחשות שלהן היא מחנה־הריכוז. ספרו של ויליאם סטירון "בחירתה של סופי", סרטה של לינה ורטמילר "שבע יפהפיות", סרטה של ליליאנה קואני "שוער הלילה", מחזהו של מרטין שרמן "עקומים" — אלה רק כמה מן היצירות שבהן המחנות משמשים תפאורת רקע להצגת סצנות סאדו־מאוזוכיסטיות וחומר לפורנוגרפיה של מוות ויוצרים מסגרת־רקע אשר מעוררת תגובה מיידית של אימה, אשר ממותנת באמצעים השובים את הדמיון ומגרים אותו. יצירות אלה מייצגות דור אחר מבחינת התיאור האמנותי של מחנות־הריכוז, דור המרוחק מרחק רב מן ההיבט הקיומי והאסתטי, מן הספרות אשר נידונה כאן.

שהייתה דרושה למרבית הסופרים ניצולי השואה — המרחק בין מה ש"ט"ס אליוט מכנה "האדם הסובל והמוח היוצר" ("the man who suffers and the mind which creates")¹. אך רק מעט שירה כתב אחרי המלחמה ובעיקר פרוזה, סיפורים קצרים, ז'אנר שבורובסקי עצמו הגדיר כ"צווארון צר, עוצר נשימה, השולל כל פרשנות" והופך את הסופר למעין "מצלמה"². עוד בהיותו במחנה פליטים ליד מינכן כתב את שני הסיפורים הראשונים שלו על המחנה, בהם מופיע ראש קבוצת עבודה (Vorarbeiter) "תאדק", דמות החוזרת בווריאציות שונות גם בסיפורים המאוחרים — העדשה שדרכה הוא מצלם את זיכרונותיו. הסיפורים מסופרים בגוף ראשון: תאדק הוא אמנם תאדיאוש, ויש מקרים ואירועים שידוע שתאדיאוש בורובסקי חווה אותם בעצמו. המגמה המוצהרת היא של ספרות המחנות לא רק כשחזור המציאות החיצונית אלא כחשיפה עצמית. כפי שבורובסקי כותב בביקורת על ספר זיכרונותיה של זופיה קוסאק שצ'וצקה על אושוויץ:

החובה הראשונה של אסירי אושוויץ היא לדווח מה הוא מחנה... אך אסור להם לשכוח שהקורא... ישאל בלי ספק, "טוב — אבל איך זה קרה שדווקא אתה ניצלת?"... אז תספרו להם, איך קניתם מקומות בבית-החולים... איך דחפתם "מוזלמנים" לתוך הכבשן, איך קניתם נשים, גברים... תספרו על התיים הדימוייים של המחנה... על התירארכיה של הפחד, על הבדידות של כל איש ואיש. אך תכתבו שלא אחרים אלא אתם עשיתם את זה — שחלק מן המזביטין העגום של אושוויץ מגיע גם לכם³.

לסיפורים של בורובסקי יש, אם כן, גימה של וידוי. אך זו איננה אוטוביוגרפיה גרידא. חבריו של בורובסקי שהיו אתו באושוויץ מעידים שהוא לא איבד את צלם האדם לאורך כל זמן שהותו במחנה. הסופר עצמו מקדים את קובץ סיפוריו השני — Kamienny Swiat ("עולם האבן"), בהתראה לקורא: "אני" לא אכלתי מוחות של אנשים, אני לא הרגתי ילדים...⁴. בעצם גם לתאדק, דמות המספר, אין חלק במעשים השפלים ביותר. הוא אמנם משתתף בפריקת הטראנספורטים, בהוצאת גופות של ילדים מן הקרונות הריקים, ואחר-כך הוא סועד את ארוחת-הערב שלו המורכבת מצידה שהביאו היהודים עימם בקרונות. הוא מדוח (אך לא משתתף) על התנפלותם של אסירים על גופות חיילים רוסיים שבויים על מנת להוציא מגולגולותיהם המרוסקות את המוחות ("מות אנושי הוא רך כל כך שאפשר

1 Thomas S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent," *The Sacred Wood* — *Essays on Poetry and Eroticism*, London, 1953

2 Tadeusz Borowski, *Kamienny świat — opowiadanie w dwudziestu obrazach*, (להלן — בורובסקי 1), Warsaw, 1948, p. 5

3 Tadeusz Drewnowski, *Ucieczka z kamiennego świata, o Tadeuszu Borowskim*, Warsaw, 1977, p. 153

4 בורובסקי 1 (לעיל, הערה 2), עמ' 5.

לאכול אותו בלי בישול", מסביר בשאננות "מוזלמן" יהודי שהשתתף באכילה) ⁵. בדמות תאדק, כפילו של הסופר, מתבטאת אחריות קולקטיבית לתופעה של מחנה-ריכוז. חלקו של בורובסקי לא עם הצדיקים אלא עם ה"עם המושפל". תאדק הוא יצור ממוצע, בינוני, מייצג של "כל-אדם" (Everyman), שארית האנושות ששרדה אחרי שכל מסכות הציוויליזציה הוסרו ממנה. אדם זה הוא יציר המחנה, "concerned zlagrowany" — "trationized man", כפי שמכנה אותו תאדיאוש דרוונובסקי, הביוגראף של בורובסקי ⁶. זהו אדם שהתרגל לחוקי סביבתו, ושמדגים את יכולת ההסתגלות של האדם לכל מצב אפשרי. דמות זאת איננה אדם מסוים אלא טיפוס מייצג; הפרטים — תיאור התנהגותו והתנהגותם של "קצטניקים" אחרים, תיאור המחנה — הם מעל ומעבר לאוטוביוגרפיה, מעל ומעבר לדוקומנטאציה. העובדות נרקמות לתמונה באנאלית של המחנה כחברה "נורמלית", אפילו תקינה.

יחד עם זה חשוב להדגיש שתאדק והמספרים האחרים אינם אנשים רעים מטיבם, והנטייה לראות זהות או שותפות מלאה בין הקרבן לבין הרוצח בסיפוריו של בורובסקי נראית לי מופרכת. המספר אמנם נכנע ועושה את מה שמוטל עליו לעשות, אך שלבי ההסתגלות מלווים בייסורי מצפון ורתיעה נפשית מסוימת; התמונות שהוא "מצלם" רודפות אותו ומדירות שינה מעיניו גם לאחר השחרור. גם ב-"*anus mundi*", מסתבר, יש חוקיות מוסרית מסוימת — רחוקה ככל שתהיה מהקאטגוריות המוסריות הנורמטיביות של העולם החופשי — שלפיה מותר לאכול מוחות של אנשים מתים אך אסור להרוג מתוך קאניבליזם. נכון, יש גם קאניבלים בגלריית הדמויות המופיעות בסיפורים אלה. בקר, למשל, שתלה את בנו על גניבת פרוסת לחם והאומר שה"רעב האמיתי הוא כאשר איש אחד מסתכל על רעהו כעל דבר מאכל" ⁷. אך מחזור הסיפורים על אושוויץ איננו בבחינת רומן-מחנך (*Bildungsroman*) המתאר את צמיחת הרשע והפגמת המערכת השטנית בנפשו של האדם, נוסח "הציפור הצבועה" של ייז' קושינסקי, אלא מהווה מכלול הוויתורים על המעשים הטובים של יום-יום — ויתורים שהאדם נדרש לעשות ואשר שוחקים את צלמו.

כל הדמויות המופיעות בסיפוריו של בורובסקי נגועות באשמה על שיתוף פעולה בחברה הבנויה על כך שאחד ניצל על חשבון השני. אך בהיעדר מורה-דרך בדמות מספר "שפוי" מן העולם החיצוני עלינו להבחין בהבחנות הדקות שבין הסתגלות לבין כניעה נפשית טוטאלית.

בגילומו את האדם הממוצע, לא את הצדיק או הגיבור ולא את הסאדיסט או השפל ביותר, המספר איננו אלא האזרח *par excellence* של המערכת המסודרת, של חברה שתכליתה: רצח.

Tadeusz Borowski, "The Supper," *This Way for the Gas, Ladies and Gentlemen*, New York, 1967, p. 156, (*This Way...* — להלן)

6 דרוונובסקי (לעיל, הערה 3), תכופות.

7 Borowski, "A Day at Harmenz," *This Way...*, p. 54

יש באושוויץ מוסדות — בית-חולים, בית-זונות, מגרש-ספורט. ויש אוכלוסייה קבועה קטנה ואוכלוסיית "מעבר" גדולה. הדמויות חולפות לעיני הקורא כמו ההמונים העוברים על-פני המסך בסרט "המכה ה-81". ה"מצלמה" תופסת אותם במעשיהם הקטנים — מעשי שפלות וגם מעשי אומץ לב. רגע אחד הם עוד בחיים — וכעבור רגע כבר נבלעו לתוך הכבשנים. "בין שני שערים במשחק כדור-רגל", מעיד המספר ממגרש הספורט, "מאחורי גבי הומתו שלושת אלפים איש".⁸

בורובסקי הוא אולי הסופר היחיד המצייר את ממדיו ההמוניים של הרצח במתנת — לא כרקע לתיאור גורל אינדיבידואלי אלא במרכז התמונה. ב"צווארון הצר" הזה של הסיפור הקצר אין ניסיון לבנות אופי, ליצור פרסונה ייחודית. בורובסקי איננו ממש את זכותו כיוצר להפית רוח חיים, לקרוא עור וגידים בעצמות המתים-החיים או המתים של אושוויץ. מהותה של האמנות כפי שמתאר אותה אהרון אפלפלד היא "קריאת תגר מתמדת כנגד האנונימיוּאציה של האדם", היכולת להעניק לו "מעט חום וכבוד".⁹ ביד הסופר הכוח להתזיר את הזהות הפרטית לאדם שהמנגנון הנאצי שלל ממנו את שמו, את משפחתו, את עתידו, ואפילו את מותו. התחייה הזאת מהווה אקט של מחאה ונקם בידי הסופר המעמיד את דמיונו הרחום כנגד גלגלי ההיסטוריה — גם אם שהייה זו בספירה של הדמיון היא בהכרח ארעית והקרבתן סופו שהוא חוזר לערמת הגופות האנונימיות של אושוויץ. אך שלא כאצל סופרים יהודים ניצולי השואה, המגמה בכתיבתו של בורובסקי איננה הנצחה או הצלת נפשו של היחיד, אלא תיאור חברה מסוימת שהיא לדידו חלק אינטגרלי מן המפעל המלחמתי של גרמניה וחלק אינטגרלי מן הציוויליזציה האירופאית בכלל. הדמויות שחולפות — הילדה עם הרגל הקטועה שמתאוננת ש"כראב לה", האישה היפה בעלת השער הבלונדיני הצועדת בקומה זקופה אל הכבשנים, "מירקה" ממחנה הנשים שאוהבת ביצים, היהודי המובל לתאי-הגז כשבידו חבילה — כל אלה הם רק אינסטנסים מתוך אין-סוף המועמדים לכליה. מה שמצויר כאן איננו בלבד מה שהיה אלא מה שהיה יכול להיות. לא הסיפור הייחודי — שאדם זה נשמד ואדם אחר ניצל — אלא הגיון הפנימי של מציאות המחנה, הפוטנציאל של התנהגות אנושית במצבים קיצוניים. הזיכרון של חוויה זו כובל את הדמיון והופך רגע היסטורי לאפוקליפסה שממנה אין מוצא. ואם ביחס למחנות האורינוטאציה היא ריאליסטית, היא הופכת סוריאליסטית כשהיא מלווה את האסיר המשוחרר בחופש כבתוך המחנה. מרכיבי הנוף ודפוסי ההתנהגות במחנה הפליטים האמריקאי או בווארשה המשוחררת הם חלק מאותו עולם האבן שלבו הוא אושוויץ. במקום שהאסיר ייצא לאור העולם, העולם כולו מסתגר בתוך גדר התיל. בסיפורים האלה נמתחו גבולות האמנות עד ליצירת ז'אנר חדש שאני מכנה אותו "concentrationary realism".*

Borowski, "The People who Walked on," *This Way...*, p. 84 8

אהרון אפלפלד, מסות בגוף ראשון, ירושלים, תשל"ט, עמ' 98—99. 9

* לדיון מפורט יותר בז'אנר זה ונושאים אחרים שהועלו כאן ראה ספרי: *By Words Alone — The Holocaust in Literature*, Chicago & London, 1980

מעיקרו מבוסס הריאליזם בספרות על המשותף להווייה האנושית שברביבי התיאורים. תיאור מדוקדק של חווייה פרטיקולארית רחוקה מעורר אצל הקורא אסוציאציות עם המוכר. הסופר האמריקאי סטיבן קריין היה יכול לכתוב סיפור מלחמתי, "The Red Badge of Courage" ("תג האומץ האדום"), עוד טרם דרכה רגלו בשדה קרב כי המלחמה היא, לדאבוננו, נחלת הדורות ותבניתיה טבועות בזיכרון האנושי ובמסורת הספרותית. תהליך זה מניח המשכיות ותקינות של סדרי החיים והחברה. אך ככל שהאלימות התגברה והפרה את המוסכמות החברתיות, ככל שאלימות בלתי-מרוסנת הפכה במאה העשרים ממקרי שוליים לתופעה חברתית מאורגנת, והפער בין הציפייה לבין המתחולל במציאות הלך וגבר, נמצאו ביטויים לכך גם באמנות. לאחר מלחמת העולם הראשונה, המלחמה שהפריכה סופית את אשליית הקידמה וההומאניזם, התפתחה מגמה חדשה בריאליזם באירופה ובארצות-הברית. אריך קאהלר מתאר את ה-"Neue Sachlichkeit" ("New Factuality") בצירוף ובספרות בהסבירו כי במקום תיאור המציאות מתוך תחושת הזדהות וכבוד כלפי העולם החיצוני, מתוך גישה המקדשת את המציאות, הבליטו הסופרים, שנשאו את אכזבת מלחמת העולם הראשונה, את העובדות — את מלוא הברוטאליות של אברים מרוסקים, של גופות שותתות דם ונוף שומם. עצבות תהומית תפסה את מקומה של יראת הכבוד והאהבה לקיים. המינגווי היה הסופר שגלם את הריאליזם החדש, בפרט בסיפורי המלחמה שלו. תיאור קר, אובייקטיבי וקונקרטי של עצמים, מתוך ציפייה שהקורא יספק את רגש הזעזוע והמחאה, מאפיין סיפורים אלה.¹⁰

ככל שמחנה-הריכוז דומה באספקטים מסוימים לשדה-קרב אך שונה במהותו ממנו, כך הריאליזם של בורובסקי דומה בצורתו אך שונה בתכנון מן "הריאליזם החדש". האמפאתיה המבוססת על שותפות או הזדהות של הקורא עם הגיבור מתפוררת כשהחווייה המתוארת היא כה רחוקה מניסיונו האישי ומן הארכיטיפים של הזיכרון האנושי. הדבר נכון בעיקרו לגבי הקורא המערבי שלא היה שבו בעולם המחנות, שמחנות-הריכוז לא פיערו פצעים והשאירו צלקות בנוף מולדתו. (ב-1958 כתב אדולף רודניצקי, סופר פולני ממוצא יהודי, שבמזרח שלא כבמערב, האנשים חיים עדיין באווירה אסכטולוגית, בעידן שהתחיל במלחמת העולם השנייה — "l'epoque des fours")¹¹.

האתגר שבפניו עמדו הסופרים המזרח-אירופאיים נוסח בידי המשורר הפולני צ'סלאב מילוש באמרו שהספרות נדרשת לעמוד במבחן המציאות של אדם השוכב ברחוב תחת אש צולבת: היא נדרשת לתאר את החווייה האנושית במונחים

Erich Kahler, *The Tower and the Abyss — An Inquiry into the Trans-* 10
formation of Man, New York, 1957, pp. 98–99

Piotr Rawicz, "Adolf Rudnicki et 'Les Fenêtres d'Or,'" *Le* 11
Monde, June 18, 1966, p. 11

קונקרטיים וחסרי כל "מותרות אמוציונאליות"¹². בורובסקי נמנה עם קבוצה קטנה של סופרים אשר שוללים כל אמצעי רטורי שיכול היה למתן ולרכך את החוויות המחרידות של תקופתנו או להתעלות מעליהן. המשורר תאדיאוש רוזוויץ מתקומם על כך "שהשירה שרדה אחרי הקץ, כאילו דבר לא קרה". השירה שלו, הוא טוען, היא "שירת מלים הנדלות מערימות האשפה, מבית-הקברות הגדול. [אחרי אושוויץ], יצירת יופי המשרת את 'החוויה האסתטית' היא אולי לא מזיקה אך היא תעסוקה מגוחכת וילדותית". השירים של רוזוויץ כתובים, לפי דבריו, "לאחוזי-אימה, למובלים לשחיטה, לניצולים. אנו למדנו את השפה מבראשית"¹³. לגבי בורובסקי, עצם הרעיון של תוצר אסתטי המנותק מן החומר הוא עוול לסבל האנושי. "את יודעת עד כמה אהבתי את אפלטון", כותב המספר בבירקנאו לאהובתו במחנה הנשים:

היום נתגלה לי [שאפלטון] שיקר. העולם הזה אינו משקף את האידיאל, אלא הוא תוצר של זיעה אנושית, דם ועבודת פרך. זה אנתונו שבנינו את הפירמידות, חצבנו את השיש למקדשים... אנתונו משכנו במשוטי [אניות העבדים]... כשהם כתבו דיאלוגים ומחזות... אנו היינו מטונפים ומתנו מזות אמיתי. הם היו "אסתטיים" וניהלו ויכוחים מעודנים...¹⁴.

בכל יצירה אמנותית, אם כן, טמון השקר היכול לבגוד באותו אדם גוסס השוכב תחת אש צולבת. זהו אלמנט ה"ברבריות" שאליו מתייחס ט"ו אדורנו באומרו כי:

יש בתיאור האמנותי של מוכי-מוות הפוטנציאל... לגרום נחת-רוח. באמצע-עים אסתטיים או סגנון, ואף דרך התפילה החגיגית של המקלה, עיניים וייסורים שלא ניתן היה לדמיינם משרתים כאילו תכלית אחרת. עם שינוי צורתם נעשה אי-צדק לקרבנות¹⁵.

בורובסקי מסרב לשנות את צורתה של מציאות ההשפלה וההשמדה. האמנות הטהורה היא לדידו שרירותית ואף התרנית. לאחר שהאדם הפך לעצם, לחפץ, אין מקום ללשון מטאפורית, לשינוי צורה (transfiguration) של עולם שצורתו כבר עוותה. המטונומיות (metonymy) בשיאה, שהיא נקודת התבטלותה, היא תמונת הנשים הקוברות את התיכות הסבון העשוי מגופות בעליהן ובניהן — תמונה המוזכרת ברומן האיטלקי "השעון" של קארלו לוי. מספר סופרים וחוקרים נתנו את דעתם לשאלת חיוניותה של הלשון המטאפורית בספרות השואה. ההכרה בכך שעולם המחנות הוא המחשה ומימוש של הפאנטאזיה הדמונית, גוררת את

12 Czeslaw Milosz, *The Captive Mind*, New York, 1953, p. 41
 13 הציטוט לקוח מ: Michael Hamburger, *The Truth of Poetry — Tensions in Modern Poetry from Baudelaire to the 1960's*, New York, 1969, pp. 247, 249
 14 Borowski, "Auschwitz our Home," *This Way...*, pp. 131-132
 15 Theodor W. Adorno, *Noten zur Literatur*, Vol. III, Frankfurt a.M., 1965, pp. 126-127

ההודאה שהמציאות השיגה את גבולות הדמיון. רולף הוכהות, המחזאי הגרמני בעל "ממלא המקום", שולל את האסתטיקה שהייתה הופכת את השואה למטאפורה מנותקת ואת הקרבנות והרוצחים לסמלים. המטאפורה וכל אמצעי ניכור אחרים יוצרים, לדידו, מסך בינינו ובין מה שהיה ומסייעים למה שהוא קורא "הנטייה העזה לראות [בתקופה זו] אגדה"¹⁶. הוכהות, יחד עם סופרים דוקומנטאריים אחרים, מאלץ את הקהל להתמודד עם המציאות על-ידי סתימת כל אופציה לראותה כפאנטזיה.

במאמץ דומה אך מרחיק לכת יותר להתאים את השפה לחוויה האנושית החדשה, בורובסקי מביל את עצמו לעולם הפנומנולוגי וההתנהגותי. במקומות שהוא נזקק ללשון השואה היא בדרך כלל מטאפורה פנימית, השאובה מאותה מציאות של עינויים וכאב: "רוח חזקה, קודרת... הגיפה את העננים וחתכה את גופך כבס כין קרח... מספר מנורות כחלחלות... השליכו אור מעומעם על המדרכה הריקה שנצצה כמו שוט טוב..."; ותיאור משאית ה"צלב-האדום", המובילה מיכלי ציקלון B לתאי-הגז: "הצלב הענק על גגה של המכונה אדום כדום, כאילו נמש בשמש... (ההדגשות שלי. ס"א)"¹⁷.

אצל בורובסקי דרגות הכניעה מקבילות למשך שהותו של האסיר באושוויץ ולמקומו בהירארכייה של הרצח — וניתן למדוד את שלבי ההסתגלות הנפשית בהצטמצמות השפה. תיאור הנוף הפאסטורלי בסיפור "יום אחד בהרמנו" משקף את מחשבותיו של אסיר הנמצא במחנה כמה חודשים בלבד ושדמיונו וזיכרונותיו עדיין משיגים את העולם החיצוני. ככל שאדם מצליח להישאר בחיים באושוויץ, ככל ש"מספרו" נמוך יותר, או שתפקידו חשוב יותר, נדרשת יתר השהיה של רחשי הלב והמצפון, המתגלית בהתכנסות הלשון. בשיאו מביא תהליך זה לגישה פונקציונאלית כלפי אובייקטים ואירועים המונעת כל מחשבה אנאלוגית.

בא במידה שהרטוריקה מצליחה לרכך את העובדות או להעלותן לספירה אחרת, צמצום המרחב האסוציאטיבי מחזק במישור הספרותי את כורח מציאות המחנות. הסופר אוטם כל פירצה — מטאפורית, אידיאולוגית ומטאפיזית — היכולה לאפשר בריחה ממציאות זו. סיפוריו על אושוויץ אף כלואים בהווה, "sub specie aeter nitatis", המונע כל חזרה אל עולם העבר וכל תקווה לעתיד.

אפילו לניצול אין חיים לאחר מוות מתמשך כזה — וב-1951, בהיותו בן 29, בחר בורובסקי להשלים את מה שהרוצחים לא הצליחו לבצע — ושם קץ לחייו בתנור גז...

אך עוד בהיותו מתהלך בעולם המחנות, שדמיונו הרחיבו מעבר לגבולות הזמן והמקום, יכול היה בורובסקי לפגוש בסופרת בת-ארצו, אילזנה כרמל, שאף היא

16 רולף הוכהות, ממלא המקום, ירושלים, תשכ"ד, עמ' 227 (בהקדמה למערכה החמישית).

17 Borowski, "The Supper," and "This Way for the Gas, Ladies and Gentlemen," *This Way...*, pp. 38, 152–153

העזה "לחזור". כרמל, יהודייה ניצולת השואה שהשתקעה בארצות-הברית וכותבת אנגלית, מייצגת קבוצה של סופרים ה"שבים" למחנה מצוידיים במטען רטורי ואקסיסטנציאלי המיועד לחמם ולהזין את נפשו של אסיר המחנה. לעומת היגיון ההסתגלות או הכניעה של האסיר למסגרת המחנה בסיפוריו של בורובסקי, כרמל מייצגת את הדרך לפיה מציאות המחנה מתגלית כתופעה זמנית, כאשר זיכרונות העבר ותזויונות העתיד מהווים מגן בפני ייסורי ההווה. מבנה הסיפורים האלה הוא כרונולוגיה של המאבק על הקיום, אשר מובילה אל תוך המחנה אך גם אל מעבר לו. בהגדירו את דמות ה"ניצול" בספרות, טרנס דה-פּרה מבחין בין הניצול והקרוב, מצד אחד, ובין הניצול והגיבור מצד שני.¹⁸ הניצול לפי הגדרה זו מתקומם נגד העמדתו כקרוב; שלא כדמויות המופיעות בסיפורים של בורובסקי, הוא מסרב להיכנע לגורמות ולחוקיות המחנה. אך מכיוון שהוא מוכרח להתפשר על מנת להישאר בחיים, המאבק על קיום עם שמץ של כבוד-עצמי הוא מתמיד ומחמיר עם החמרת התנאים החיצוניים. עם זה, טיפוס הניצול במחנה איננו גיבור במובנו הקלאסי. סטיבן ספנדר ובעקבותיו דה-פּרה כבר הצביעו על כך שבנוף המוות ההמוני אין משמעות לדמות הצלוב — the sacrificial hero — להמלט, לאדיפוס, ללירי.¹⁹ כשם שבמישור הדתי היו רבנים בתקופת השואה שקבעו את קדושת החיים כערך העומד במקום ערך ההקרבה העצמית על קידוש השם בתקופות של גזירות קודמות,²⁰ כך הגבורה בספרות השואה איננה נמדדת בנכונות למות אלא במאמץ להישאר בחיים — בלי לאבד צלם אנוש.

מאבק זה מעצב את המבנה ואף את הלשון של מספר רומנים שניתן לכנותם "ספרות הניצולים". אלה הם בעיקר סיפורים שחברו על-ידי יהודים — אך זו איננה "ספרות יהודית", אלא סיפורים על הגורל היהודי שבהם מופיעים לעתים מומנטים ריטואליים יהודיים, אך ללא המאבק על אמונות וערכים יהודיים מסוג המאפיין, למשל, את סיפוריהם של אלי וינל או אנדרה שווארצבארט. מהות מלחמתו של ה"ניצול" היא הניסיון לשמר את ה"אני", נטול כל משענת משפחתית, דתית ותרבותית, כנגד ההתקפה הנאצית הטוטאלית על זהותו ועל עצם קיומו. מבין כותבי "ספרות הניצולים", אנו מונים בין השאר את אליזבט אטינגר, זדינה ברגר ואנה לאנגפוס. הואנר מתגלם בשיאו ברומן של אילונה כרמל, "An Estate of Memory" ("נחלת הזיכרון"). סופרים אלה, לידי צ'קסלוובאקיה או פולין, כותבי צ'כית, צרפתית או אנגלית, הם קרבנות העקירה והנדידה שהשואה כפתה על היהודים; אך אחידות הגורל היהודי באירופה הנאצית מהווה מכנה

Terrence Des Pres, *The Survivor — An Anatomy of Life in the Death* 18
Camps, New York, 1976, pp. 4-7

Stephen Spender, "Introduction," *Selected Poems — Abba Kovner and* 19
Nelly Sachs, Middlesex, 1971, p. 7

20 נתן עק מביא את אמרתו של הרב יצחק ניסנבאום בווארשה כי "זוהי שעה של קידוש החיים ולא של קידוש השם במוות". ראה: נתן עק, התועים בדרכי המוות, ירושלים, תש"ך, עמ' 37.

משותף לניצולי מחנות שונים מארצות שונות הכותבים בשפות שונות ככל שמעמיק המחקר מתברר יותר ויותר עד כמה היה כל מחנה שונה ממשנהו, עד כמה תנאי הקיום במחנה אחד היו שונים ביחס לקבוצות שונות או בתקופות שונות — אך מה שמתגלה בספרות הזאת היא דווקא האחידות האקסיסטנציאלית: הרוטיניזציה של המוות, השפלתו של האדם ותכלית שלילת הקיום היהודי באירופה. קרקע משותפת זו, והמבנה הכרונולוגי — החיים ערב הגירוש, הגטו, המחנה, השחרור — והשפה המשותפת לתושבי המחנות נותנים לספרות זו אחידות וייחוד המתפשטים מעבר לגבולות של מסורות ספרותיות לאומיות.

הרומון של אילונה כרמל הוא סיפור המאבק המונומנטאלי על הקיום של שלוש נשים ונערה יהודיות הכלואות יחד במחנה-ריכוז; סיפור מירקם יחסי התלות, האהבה והאיבה המתפתחים ביניהן במצב קיצוני זה. כשמתברר שאחת הנשים הרה, כל המאמצים מופנים לביסיון להבטיח את הלידה ולאחר מכן להציל את חייה של התינוקת; רק הנערה והתינוקת סופן להינצל מתופת ימיה האחרונים של המלחמה — אך זהות ה"ניצול" כפי שהיא מצטיירת כאן איננה מתמצית בתיאור של גורל אלא היא מצב פסיכולוגי.

משך הסיפור הוא ההווה במחנה, אך שלא כאצל בורובסקי, התפלגה אל ממלכת הזיכרון פורצת את הגדר. עולם העבר הוא מעין שמורת טבע הנעולה מפני זיהומם של הכאב, החרדה והטומאה. תיאור החיים ערב השואה שופע ציורי בוף מרהיבים וחפצים אישיים — קניינו של היחיד בעולם כתיקונו. הרהיטים, הכלים, הבגדים, העצים, הפסלים והבניינים של העיר הם חוטי אריאדנה בתוך החלל הריק של ההסגר — חוטים המסמנים את הדרך אל מעבר לגדר. עבור הנשים הללו, העתיד אינו אלא העתקת העבר. ברברה, הדמות הראשית, חוזרת בעיני רוחה אל אחוותה, מתחבקת עם בעלה, מגנבת את המזון הדביק מפרורי עוגת הדבש, ומשקיפה על משחק קרני השמש על מענעי הפסנתר. גם אם הניצולה תצא לחופשי ותגלה שלא נשאר מאומה מחיי העבר, לא בעל, לא אחווה, לא מזנון — שימש לה הזיכרון משענת במאבקה על החיים. הזיכרון בא תמיד ברגעים קריטיים ומציל אותה מייאוש ומכניעה. בעת תולשתה חוזה ברברה את מותה כשהיא יושבת אחוות-חרדה ומדמה את ראשה לתפוח-עץ חתוך: "על העצבים החשופים ירד אבק כמעטה של סוכר". לפתע מתחלף דמוי התפוח החצוי הכואב, כביכול, בשטף של זיכרונות על תפוחים מתובלים בסוכר, קינמון וציפורן שהמשרתת אפתה לפני צאתה לדרך²¹. בהיצמדה אל זיכרון העבר ובהשלכתו אל העתיד, משמרת ברברה את תחושת העצמי.

אך הזיכרון איננו רק שחזור של חוויות ספציפיות, אלא מכלול של אפשרויות קיומיות. הלשון המטאפורית נושאת בחובה שברירים של עולם תקין המשמשים מעין כיסוי על הבלומה. כל שיפור קטן בתנאי חייהן של הנשים במחנה מסומל על-ידי דמויים של חיי בית שלווים: קבלת מגה כפולה של מרק מידי אסירים מאזור

אתר במחנה מתוארת כך: "מתחת לעננים שחורים היוצאים מן הארובה, ההמון הסתובב מאחורי גדר-התיל. כפי שבתוך בית השולחנות ערוכים לקראת בואם של האורחים, כך כאן נערמו אבנים, לבנים וקרשים והאנשים טיפסו עליהם כדי לקבל את המרק"²². השוואות אלו אינן באות למתוח קווי דמיון בין שתי הספירות הללו אלא לתת כנפיים למשאלה. דפוסי התנהגות תרבותית נותנים אחיזה לנאבקים נגד הברבריות. לפעמים דמויים המעלים עולם של שלווה ותקינות פועלים כמו שומרים המונעים מן המציאות העגומה לחדור לדמיון. הם חיילים קטנים בצבא החירות — חירות נפשית אשר לפי הגדרתו של אלבר קאמי מושתתת על שמירת הערכים האנושיים הפנימיים גם כשאינו תקווה לשנות את פני המציאות — וזה המרד של היחיד כנגד הצלחותיה של ההיסטוריה²³.

הרומן של כרמל מסתיים עם השחרור — וכאמור, רק הנערה והתינוקת נותרו בחיים כדי לחגוג אותו. ההנחה היא אולי שלפחות כל אחת מהן — כמו איוב — תחזור ותקים שוב משפחה ויהיה לה מקנה רב. אך בספרות הניצולים, כמו למשל ברומנים של אנה לאנגפוס, הפרק הזה הוא הנורא ביותר — כאשר מתגלה לניצול שאולי נשמר חלק מגוף ילדותו הפיסי — בית-הספר, הגשר, העצים עוד עומדים — אך הגוף האנושי תושחת ללא תקנה.

כמצבות הבודדות לבן משפחה או לחבר שקבעו ניצולים על קברי ההמונים באתרי המחנות כך הספרות הזאת מהווה ניסיון לשקם את כבוד החיים וכבוד המוות. סטיבן ספנדר משבח משוררים כמו נלי זאקס ואבא קובנר על כך שיצרו חיץ בינינו ובין המתים, שהחליפו את "העובדות המחרדות" ביגון של "תפילה על ערש דווי"²⁴. על רקע זה בורובסקי מייצג את העמדה הקיצונית השוללת את התכריכים בהם עוטפת סופרת כאילונה כרמל את הגופות. אם אצל כרמל הפירצה בגדר היא המוצא דרכו חודרים החיים אל תוך מחנה-המוות, אצל בורובסקי מחנה-המוות מתרחב ועמו בטלים הגבול והאוטונומיה של ממלכת החיים.

22 שם, עמ' 195.

23 אלבר קאמי, האדם המורד, תל-אביב, תשל"א, תכופות.

24 ספנדר (לעיל, הערה 19), עמ' 9.

ההוה המגודר והפירצה — שתי גישות
בספרות המחנות

סדרה אורחי

תדפיס מתוך

מחנות הריכוז הנאציים

הרצאות ודיונים בכינוס הבינלאומי הרביעי של חוקרי השואה

יד ושם, ירושלים תשמ"ד