רינה דודאי*

שָׁכוּחַ, זָכוּר, שָׁכוּחַ:[1]
שִׁכחה וזיכרון בהתמודדות פואטית עם הטראומה של השואה

כבר באודיסיאה[2] אודיסיאוס מנהל מאבק איתנים שלא לשכוח את איתקה, המקום שממנו בא ואליו חתר לחזור. המפגשים שלו עם הלוטוס, קירקה, הסירנות וקליפסו היו בבחינת מפגשי חניכה במאבק זה. עבור הומירוס, הייתה השִׁכחה שיכחת הבית והמולדת, שממנה נגזר אובדנו של ה"אני" הפרטי והקולקטיבי. במובן זה האפוס ההומירי מייצג את מאבקה של האנושות, ובמיוחד התרבות המערבית, להנציח את הזיכרון כמרכיב מרכזי והכרחי של התרבות. השִׁכחה נחשבת כמתקפה על מהימנותו ואמינותו של הזיכרון, כפגם בכושרו של האדם להתמודד עם המציאות, וכפועל יוצא מכך, כמושא לכיבוש מחדש על ידי הזיכרון. אך האם זו תמונה נאמנה של תפקיד השִׁכחה בעיצובו של ה"אני"? או שמא יש לשִׁכחה תפקיד אקטיבי ומהותי בגיבושה ושמירתה של הזהות העצמית והקולקטיבית?

בספרו תהום הנשייה אומר מארק אוז'ה (Augé):

> Memories are crafted by oblivion as the outlines of the shore are created by the sea … oblivion is the life force of memory and remembrance is its product[3]

במטאפורה זו, שבה מדומה השִׁכחה לים והזיכרון ליבשה, אוז'ה משרטט את גבולות הזיכרון באמצעות השִׁכחה. לטענתו, כשם שהים הוא המעצב את קווי המתאר של החוף, כך גם השִׁכחה היא המעצבת את הזיכרון, וממילא היא הכוח המניע שלו. בטיעון של אוז'ה, יחסי הגומלין בין הים לחוף, כמו גם בין השִׁכחה לזיכרון, הפוכים למה שאנו רגילים אליהם: הים מגדיר את גבולות היבשה והשִׁכחה את גבולות הזיכרון. באופן כזה, שיח המתמקד

* תודות לידין דודאי על הפניות למקורות מתחום חקר הזיכרון, ולזהבה כספי ולפנינה שירב על הערותיהן המאירות.

1 יהודה עמיחי, פתוח סגור פתוח (ירושלים ותל־אביב, 1998) 177. © כל הזכויות שמורות להוצאת שוקן. (להלן: עמיחי).

2 הומירוס, אודיסיאה (תל אביב, 1987).

3 Marc Augé, *Oblivion* (Minneapolis and London [1998], 2004) 20–21.

בזיכרון ואינו מביא בחשבון את מערכת היחסים הדיאלקטית שבין זיכרון לשִׁכחה, לוקה בחסר. במאמרו "כיצד מועילה ומזיקה ההיסטוריה"[4] כותב פרידריך ניטשה (Nietzsche) על חשיבותה של השִׁכחה בחיי האדם ובחיי עם. הטענה המרכזית שלו מתייחסת לשני מאפיינים חשובים הנוגעים לתכולתו ולמידת גמישותו של הזיכרון האנושי. לדבריו בגדר הנמנע הוא לחיות בכלל בלי שִׁכחה.[5] כשם שהאדם אינו יכול לחיות ללא שינה כך אין הוא יכול לחיות ללא שִׁכחה. לדבריו, יש לעסוק בשיעור הנכון של היחסים בין השִׁכחה ובין הזיכרון:

> כדי לקבוע שיעור זה, ולאחר מכן ובעזרתו גם את הגבול, שבו מן ההכרח לשכוח את אשר עבר, כדי שלא יהפוך לשמש קברנו של ההווה, מן הדין שנדע בדיוק מה מידת יכולתם הפלאסטית של אדם, של עם, של תרבות; כוונתי בזאת ליכולת צמיחתם העצמית, היכולת לעצב מחדש ולסגל לעצמם את מה שעבר ומה שזר, לרפא פצעים, להשלים את אשר אבד, ולחדש מתוך עצמם צורה לאשר נמחקה צורתו... כל אלה... מותנים בכך שבעליהם ידעו יפה בעת הנכונה לשכוח ממש כשם שידעו להיזכר בעת הנכונה... היסוד הבלתי היסטורי וההיסטורי שניהם כאחת דרושים לבריאותם של פרט, של עם ושל תרבות.[6]

לטענתו של ניטשה, עיסוק מוגזם בזיכרון מקבע את ההווה והופך אותו לבית קברות של העתיד. כדי לצמוח ולעצב עתיד חדש, מתחייבת לדבריו גישה אחרת אל זיכרון העבר: שִׁכחה אקטיבית. היכולת הגמישה לעיצוב העתיד דורשת יחס נכון בין מידת הזכירה ומידת השִׁכחה, כלומר שִׁכחה אקטיבית מחייבת זיכרון סלקטיבי והכרה בכך שכדי להשתחרר משלשלאות העבר ולעצב עתיד חדש, יש לתת מקום לשִׁכחה של חלקים מהעבר. בדבריו מרחיק ניטשה אף יותר, ורואה במקום של השִׁכחה את מקורות היצירה של האדם. זהו המקום שממנו ניתן לדלות את כוחות הנפש היוצרים:

> האדם חדל להיות אדם מחמת גודש ההיסטוריה וללא מעטה של היסוד הבלתי־היסטורי מעולם לא היה מתחיל... ואף־על־פי־כן מצב זה – בלתי היסטורי, סותר להיסטורי מתוך־תוכו – הלא הוא רחם... לכל מעשה נכון; ולא ישיגו לא אומן את יצירתו, לא מצביא את ניצחונו, לא עם את חירותו, מבלי שהיו משתוקקים ושואפים להם מתוך מצב בלתי־היסטורי אשר כזה.[7]

כיוון אחר להתבוננות בשִׁכחה ניתן למצוא בפרדיגמה הפסיכואנליטית, שם נחקרו מנגנוני השִׁכחה לא כמנגנונים המאפשרים לעצב מחדש את העתיד לאור שִׁכחה חלקית של העבר, אלא כשומרי הסף של הנפש, כמנגנוני הגנה, כמו הדחקה למשל, שתפקידם לשמור על הנפש

4 פרידריך ניטשה, "כיצד מועילה ומזיקה ההיסטוריה לחיים," **דמדומי שחר** (תל אביב [1873-1876], 2000) 100-11.

5 שם 18.

6 שם 18-19.

7 שם 21.

מפני דחפים וזיכרונות טראומתיים. בסוף המאה ה־19, משהחל המחקר הפסיכואנליטי, לא עסק מחקר זה בזיכרון, כי אם בשִכחה.[8] פסיכולוגים מוקדמים פיתחו מודלים לבחינת האפקטים של הזיכרונות הטראומתיים על הנפש. פייר ז'אנה (Janet)[9] הבחין בין זיכרון "טראומתי" לבין זיכרון "נראטיבי". לדעתו, זיכרון טראומתי הוא נוקשה, בלתי משתנה וקיים לעצמו. אין לו מרכיב חברתי והוא נותר בתוך מערכת הייצוגים הפנימית של הסובייקט. ז'אנה דיבר על ה"תת־מודע", שם נרשמות החוויות הטראומתיות ללא מודעות, תוך השפעה על החישה, המצב הרגשי וההתנהגות של חווה הטראומה.[10] בשנים 1892-1896 המשיך פרויד לפתח את הרעיון של ז'אנה על ה"תת־מודע", שם נאגרות החוויות הרגשיות הטעונות, המקודדות ברשת חלופית לתודעה. העניין בשִכחה, שנקשר בעיקר למצבי טראומה והיסטריה, יצא מן ההנחה שחוויות כואבות מתקיימות כזיכרונות מודחקים ועל כן, באופן פרדוקסאלי, בלתי זכירים.[11] פרויד הציע טיפול נפשי באמצעות שיקום הזיכרונות המודחקים. הרעיון שלו היה שהשִכחה עוטפת ומגינה על חלק גדול מעברו הטראומתי של האדם, וכי דווקא החלק הלא זכיר הוא החלק המכריע עבור האדם.[12] לטענת פרויד, העבר הטראומתי, שהשִכחה מגינה עליו וממסכת אותו, נדחק אל הלא־מודע, שאינו נגיש לזיכרון. פרויד טען שכל החוויות של חיי אדם נרשמות במקום כלשהו בנפש, מחכות לרגע שבו הלא מודע, המתפקד כשומר הסף של זיכרונות אלה, יאפשר את שחרורם ממצב ההדחקה שלהם.[13]

טראומה מוגדרת כאירוע המעורר חוויה רגשית שלילית, חריגה בעצמתה, שלסובייקט אין דרך לשלבה ולהטמיע אותה בסיפור חייו.[14] במקרים רבים נושאת בחובה הטראומה פרדוקס מוזר: בזמן התרחשותו של האירוע הטראומתי, אין עקבות של רישומים רגשיים חריפים הנחקקים בנפש. במקום זאת נפער ריק, חלל גדול. הטראומה גורמת למצב של הלם שבו הנפש כאילו מורדמת – האירועים נרשמים, אבל לא מתוך מודעות מלאה. החוויה הטראומתית נקלטת, נרשמת ומאוחסנת כזיכרון חבוי, המקבל את תוקפו רק במקום ובזמן אחרים.[15] ההתנסות הטראומתית היא מפגש עם הבלתי מובן, שתוצאתו היא אימה, חוסר

8 Juliet Mitchell, "Memory and Psychoanalysis," *Memory*, eds. Patricia Fara and Karalyn Patterson (Cambridge, 1998) 100.

9 Pierre Janet, cited from Bessel van der Kolk and Onno van der Hart, "The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma," *Trauma: Explorations in Memory*, ed. Cathy Caruth (Baltimore and London, 1995) 159.

10 שם 163.

11 Sigmund Freud, "The Neuro-Psychoses of Defence" (1894) S.E. 3 41–61; Sigmund Freud, "Repression" (1915) S.E. 14 146–158; Barbara A. Misztal, *Theories of Social Remembering* (Maidenhead, Philadelphia, 2003)139–154.

12 Sigmund Freud, "Repression" (1915) S.E. 14 146–158; I. Hacking, *Rewriting the Soul* (Princeton, NJ, 1995).

13 Misztal 141.

14 Jean Laplanche and J. Bernard Pontalis, *The Language of Psychoanalysis* (New-York, 1973).

15 Cathy Caruth, "Trauma: Explorations in Memory," *Trauma: Explorations in Memory,* ed. Cathy Caruth (Baltimore and London, 1995); Cathy Caruth, *Unclaimed Experience* (Baltimore and London, 1996); Dori Laub, "Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening," *Testimony*,

אונים ואלם. בספרו **השוקעים והניצולים** כתב פרימו לוי כי "מי שראו את תחתית התופת, את הגורגון, לא שבו כדי לספר על כך, או אם שבו, חזרו אילמים".[16] סיפורו של העד הניצול רדוף על ידי סיפור הטראומה הכאוטי, החתום בתהום הנשייה. ליוטאר מדבר על מושג ה"דיפרנד" (differend). ה"דיפרנד" הוא מצב לשוני שבו משהו שצריך להיות בר־ביטוי אינו מגיע לכלל ביטוי. "השתיקה", אומר ז'אן פרנסואה ליוטאר (Lyotard) בהתייחסו לייצוגי השואה בשפה, "היא סימן שמשהו נשאר בלתי הגוי".[17] גם ג'ורג'יו אגמבן (Agamben), בספרו **מה שנותר מאושוויץ**, טוען שהעדות על השואה מכילה בתוך הליבה של עצמה לקונה: הניצולים נושאים בלבם עדות טראומתית כל־כך, עד שאין הם מסוגלים לתת לה ביטוי אפילו לעצמם. לכן, לדעת אגמבן, התייחסות לעדות של ניצול מחייבת התייחסות והקשבה לאותה לקונה.[18] לה קפרה, בספרו **לכתוב היסטוריה לכתוב טראומה**,[19] המתייחס לליוטאר ואחרים, מעלה את מושג ה"יתר", המופיע בהקשר של אירועי קיצון טראומתיים. בלבה של ההתנסות הטראומתית, טוען לה קפרה, קיים יתר (excess), החומק מכל ייצוג ומנכיח את הטראומה בחוסר היכולת לדבר אותה.[20]

מהו מעמדה של אותה לקונה, שאין לה ביטוי, יתר החומק מכל ייצוג, הדיפרנד? האם ניתן לקשר אותם אל תהום הנשייה, שכולה שִׁכחה? האם יש לאותה שִׁכחה תפקיד מיוחד בזיכרון הטראומה? מוריס בלאנשו (Blanchot), בספרו **הכתיבה אודות האסון**,[21] מתייחס לשאלות אלה ומציע כי אין להתייחס לשִׁכחה כחולשה או כישלון, כהיעדר או כריק, אלא כנקודת התחלה, סימן למשהו שלא נרשם אבל בכל זאת הותיר עקבות.[22]

מתוך כל העולה עד כה ניתן לראות כי השִׁכחה אינה עשויה מקשה אחת והיא מוגדרת ומתפקדת באופנים שונים ובזיקה שונה לזיכרון. במאמר אציג שלושה סוגים של שִׁכחה המתייחסים לחוויה טראומתית: שִׁכחה עמוקה; שִׁכחה מבדלת; ושִׁכחה מרפה, קתרטית. כל סוג יוסבר ויודגם באמצעות טקסטים פואטיים שונים. הטקסט האחרון שיודגם בכל סוג שִׁכחה ינותח בהרחבה, ויעסוק בשאלת האסטרטגיות של השפה הפואטית בייצוג סוג שִׁכחה זה. אדגים את טיעוני באמצעות טקסטים פואטיים משל יהודה עמיחי, דן פגיס, אידה פינק, ויסלבה שימבורסקה וחיים גורי.

Shoshana Felman and Dori Laub (New York and London, 1992); van der Kolk and van der Hart 158–182; ג'ודית לואיס הרמן, **טראומה והחלמה** (תל אביב [1992], 1994).

16 פרימו לוי, **השוקעים והניצולים** (תל אביב [1986], 1991) 64.

17 Jean François Lyotard, *The Differend: Phrases in Dispute* (Minneapolis, 1988) 56–57.

18 ג'ורג'יו אגמבן, **מה שנותר מאושוויץ** (תל אביב, 2007).

19 דומיניק לה קפרה, **לכתוב היסטוריה לכתוב טראומה** (תל אביב [2001], 2006).

20 עמוס גולדברג, הקדמה, שם, 15; לה קפרה 50, 119-121.

21 Maurice Blanchot, *The Writing of the Disaster* (Lincoln [1980], 1995).

22 שם 85.

1. שִׁכחה עמוקה: שקיעה בתוך הטראומה

ומי יזכור את הזוכרים (שיר מס' 10)[23]/ יהודה עמיחי

וּמִי יִזְכֹּר? וּבַמֶּה מְשַׁמְּרִים זִכָּרוֹן? בַּמֶּה מְשַׁמְּרִים בִּכְלָל בָּעוֹלָם,
מְשַׁמְּרִים בְּמֶלַח וּבְסֻכָּר, בְּחֹם גָּבֹהַּ וּבְהַקְפָּאָה עֲמֻקָּה
בַּאֲטִימָה מֻחְלֶטֶת, בְּיִבּוּשׁ וּבַחֲנִיטָה.
אֲבָל שְׁמוּר הַזִּכָּרוֹן הַטּוֹב בְּיוֹתֵר הוּא
לְשַׁמְּרוֹ בְּתוֹךְ הַשִּׁכְחָה שֶׁאַף זְכִירָה אַחַת
לֹא תּוּכַל לְעוֹלָם לַחְדֹּר לְתוֹכָהּ וּלְהַפְרִיעַ אֶת מְנוּחַת הַנֶּצַח
שֶׁל הַזִּכָּרוֹן.

משירו של יהודה עמיחי עולה טענה מעניינת אודות הזיכרון. עמיחי מציג קטלוג של חומרי שימור מלאכותיים, שבאמצעותם ניתן לשמר זיכרון. הוא מתחיל מחומרי שימור המאריכים את "חיי המדף" בתחום המזון (מלח, סוכר, חום גבוה והקפאה עמוקה), ועובר לאמצעי שימור המשמרים צורות קיום (אטימה, ייבוש וחניטה). אבל, הלכה למעשה, על פי עמיחי, הדרך לשמר את הזיכרון בצורה האותנטית ביותר שלו היא ב"תוך השִׁכחה". זאת, כדי שאף זכירה אחת לא תפריע את מנוחת הנצח של הזיכרון. בדבריו משרטט עמיחי את יחסי הגומלין בין זכירה ושִׁכחה כיחסי גומלין שבהם, באופן פרדוקסאלי אבל טוטאלי, הזיכרון משומר היטב רק במצב שבו אין הוא מתופעל, כלומר אינו עולה על פני השטח, אלא נותר קפוא ואטום בתוך השִׁכחה המוחלטת.

למעשה, לאינטואיציה פרדוקסאלית זו של עמיחי ניתן למצוא סימוכין במחקרים מתחום חקר המוח, העוסקים בשאלת מהימנותו של הזיכרון ושבריריותו בעת פעולתו.[24] הנרי רודיגר (Roediger) ושותפיו למחקר, דרק יעקובי (Jacoby) וקת'לין מקדרמוט (McDermott),[25] טוענים כי שחזור של זיכרון מהעבר הרחוק מושפע לא רק ממה שהתרחש בעת האירוע, אלא מסך כל ההיזכרויות הקודמות שלו, עד כדי כך שלמידע הנשלף מהתיאור האחרון של אותו אירוע משמעות רבה יותר מהאירוע המקורי עצמו.[26] בספרו שבעת החטאים של הזיכרון כותב

23 עמיחי 177.

24 ראו למשל: Elizabeth F. Loftus and Larry Cahill, "Memory Distortion: From Misinformation to Rich False Memory," *The Foundation of Remembering: Essays in Honor of Henry L. Roediger III*, James S. Nairne (New York, 2007) 413–425; Yadin Dudai, "The Neurobiology of Consolidations, or, How Stable is the Engram?" *Annual Reviews* 55 (2004): 51–86; Daniel L. Schacter, *The Seven Sins of Memory: How the Mind Forgets and Remembers* (Boston, 2002).

25 Henry L. Roediger, Derek J. Jacoby, and Kathleen B. McDermott, "Misinformation Effects in Recall: Creating False Memories Through Repeated Retrieval," *Journal of Memory and Language* 35 (1996): 300–318.

26 Roediger et al. 316.

דניאל שכטר (Schacter)[27] כי הנטייה לחשוב על זיכרונות כאילו הם סדרה של תצלומים באלבום משפחתי, שאם רק מתחזקים את שימורם כיאות הם נשמרים לנצח באותו מצב שבו הוכנסו אליו, אינה נכונה. היום כבר ידוע, כותב שכטר, כי בניגוד למצלמה המתעדת את פרטי האירוע בדיוק רב, הזיכרון שולף ושומר את החוויות באופן סלקטיבי, כך שכשהזיכרון מועלה מחדש אין בידנו העתק מדויק של האירוע. לא זו בלבד, אלא שבתהליך השחזור עצמו אנו מוסיפים לחוויה "רגשות, אמונות ואפילו ידע שרכשנו זמן רב אחרי שהאירוע התרחש",[28] ובכך מטים אותו מהתקיימותו המקורית בעבר.

כבר בשנות העשרים של המאה העשרים נערכו מחקרים שבדקו את מהימנותו של הזיכרון, ובמסגרתם נבחנה ההשערה כי עם הזמן זיכרונות משתנים באופן אוטומטי לעבר "הצורה הטובה" של הגשטאלט. פרדריק בארטלט (Bartlett)[29] מצא כי אנשים לא דייקו במהלך העלאת זיכרונות של אירועים מהעבר, וכי הנטייה שלהם הייתה להתאים את הציפיות שלהם למה שהיה, אף שלמעשה, בפועל לא תאמו הזיכרונות הללו את האירוע המקורי. בארטלט שם לב לכך שההיזכרויות של הנבדקים השתנו, לעתים באופן מהותי, ביחס ישיר למספר הפעמים של שחזורי הזיכרון. ניסויים אלה תוקפו גם על ידי חוקרים אחרים כגון נייסר (Neisser),[30] טולווינג (Tulving)[31] וספנסר (Spencer).[32] שינויים אלה מיוחסים לאופי ההבנייתי של פעולת שחזור הזיכרון, שאינו נוהג כאמור כשליפת תמונות גרידא.[33] ספנסר טוען כי העבר ממשיך להיבנות בנו במהלך עיבודו האנליטי, יותר מכפי שאנו מכירים בכך. האטון, בספרו **היסטוריה כאומנות**, מרחיק לכת אף יותר מכך, וטוען כי ההבניה של זיכרון העבר בנויה על צירופים בין מציאות לבדיון:

> They [memories] always surface in disguise. Revised and distorted by the psyche's conflicting needs, they are consciously rendered as a composition of truth and fiction.[34]

27 דניאל ל' שכטר, **שבעת החטאים של הזיכרון**, תרגמה נועה בן־פורת (תל אביב, [2001], 2005) 19.

28 שם.

29 Frederic C. Bartlett, *Remembering* (Cambridge, 1932).

30 Ulric Neisser, ed., *Memory Observed Remembering in Natural Contexts* (San Francisco, 1982); Ulric Neisser and R. Fivush, "Self-Narratives: True and False," *The Remembering Self: Construction and Accuracy in the Self-Narrative*, eds. Ulric Neisser and R. Fivush (New York, 1994).

31 Enden Tulving, *Elements of Episodic Memory* (Oxford, 1983).

32 Wayne D. Spencer, "Differential effects of aging on memory for content and context: a meta-analysis,:" *Psychology Aging* 10(4) (1995): 527–539.

33 Tulving 181.

34 Patrick Hutton, מצוטט מתוך Misztal 140.

מכך נובע כי זיכרונות אינם "מקוריים" ו"אותנטיים", וכי בתהליך התאמת הזיכרון לידע ולאמונות העכשוויים שלנו, קל מאוד לערב בין זיכרון אמיתי לעיוותי זיכרון.[35] האלבוואקס,[36] שבחן את טבעו של הזיכרון הקולקטיבי, טען כי זיכרון זה נוטה להאיר את העבר באור חיובי בהתאם לערכים החשובים והמועדפים של החברה בהווה, כדי להגן על ערכים אלה. כלומר הקונטקסט החברתי בהווה משפיע על ההבניה הפרטית ביותר של זיכרון העבר.

מכל האמור לעיל נראה כי כל שחזור של זיכרון משנה בו משהו. ככל שמעלים את הזיכרון החווייתי פעמים רבות יותר, כן הוא מתרחק יותר מהחוויה האותנטית. בכל פעולה של הזיכרון, הזיכרון עלול להיצבע בצבעי ההקשר ולעבור שינויים ברוח התנאים של פעולתו. מכאן, שדווקא הזיכרון שלא נזכר, הזיכרון שלא נעשה בו שימוש, הוא הזיכרון הקרוב ביותר לרשמי החוויה עצמה. דווקא הזיכרון השכוח, החבוי, זה שאינו נגיש, הוא הזיכרון האותנטי ביותר. לטבעו השברירי של הזיכרון נודעת משמעות גם בהקשר של הזיכרון הטראומתי. ייתכן כי היעלמו של הזיכרון הטראומתי בתהום הנשייה של הלא מודע אינו נובע רק מהחשש להעלותו, ובכך להתעמת עם חומרים כואבים מהעבר, אלא גם מרצון לא מודע להשאיר אותו שמור ובלתי משתנה מתוך נאמנות טוטאלית לטראומה, ולעותק המקורי של זיכרונה. בספרו **לכתוב היסטוריה, לכתוב טראומה** מדבר לה קפרה על מצבים של התנגדות לעיבוד הטראומה, התנגדות הנובעת מנאמנות לה. המחויבות לטראומה עשויה ליצור רצון לא מודע להישאר במסגרת הטראומה.[37] יתכן ששימור הזיכרון בשִכחה הטוטאלית מבטא את הרצון הלא מודע שלא לנטוש את הזיכרון האותנטי של הטראומה. מעבר לכך יכולה להישאל השאלה אם ההיצמדות לזיכרון האותנטי, החבוי בשִכחה אינה הדרך האתית ההולמת ביותר להתמודד עם תופעה כזו.[38]

עד כמה יכול להיות הזיכרון החבוי בשִכחה רענן ואותנטי ניתן לראות בסיפורה של אידה פינק "פיסת הזמן".[39] הסיפור נפתח במשאלתה של הדוברת לספר על אותה פיסת זמן שבו נחשפה לראשונה לחוויה הטראומתית של ה"אקציה", חוויה שמאז ניתקה אותה מהחיים התקינים, הנורמאליים והעבירה אותה אל התקיימות אחרת של חיי הטראומה:

35 Jean R. Laurance and Perry Cambale, "Hypnotically Created Memory Among Highly Hipnotizable Subjects," *Science* 222 (1983): 523–524; Robert F. Belli. and Elizabeth F. Loftus, "Recovered Memories of Childhood Abuse: A Source Monitoring Perspective," *Dissociation: Clinical and Theoretical Perspectives*, eds. Steven Jay Lynn and Judith W. Rhue (New York, 1994); Maurice Halbwachs, *On Collective Memory*, trans. Lewis A. Coser (Chicago [1926], 1992) 46–51.

36 Juanjo Igartua and Dario Paez, "Art and remembering traumatic collective events," *Collective Memory of Political Events*, eds. James W. Pennebaker, Dario Paez and Bernard Rim (Mahwah, NJ, 1997) 79–102; Nico H. Frijda, "Commemorating," *Collective Memory of Political Events*, eds. James W. Pennebaker, Dario Paez and Bernard Rim (Mahwah, NJ, 1997) 30–103.

37 לה קפרה 49-50.

38 אף שזה אינו נושא המאמר, לעניין זה ראו לדוגמא: מיכל בן־נפתלי, "ליוטאר ו'היהודים'," **תיאוריה וביקורת** 8 (1996): 159-170.

39 אידה פינק, **הגן המפליג למרחקים** (תל־אביב, 1990) 8-12.

ברצוני לספר על פיסה של זמן שאינו נמדד בחודשים. מאז ומתמיד רציתי לספר על אודות הזמן הזה... רציתי לספר, אבל לא יכולתי, לא היה בכוחי. גם חששתי כי הזמן האחר – זה הנמדד בחודשים – שנערם בשכבת השנים על הזמן ההוא, **רידד והשמיד אותו בתוכי. אך לא**, כשאני מפשפשת היום בעיי־החורבות של הזיכרון אני מוצאת אותו **רענן ולא נגוע בשִׁכחה**... אותו בוקר יפה וצח, שאני מעלה מתוך עיי החורבות של זכרוני, עודנו רענן, **צבעיו לא דהו, וריחותיו – לא נפוגו.**[40] (הדגשות שלי, ר״ד)

אותו זיכרון של הטראומה, זה המתקיים בזמן אחר, שאינו נמדד בלוח הרגיל של חודשי השנה, שנדמה כי נשתכח והושמד בעיי החורבות של הזיכרון, נמצא מחדש רענן, רוטט וחי, כאילו התרחש זה עתה. שום זיכרון קודם לא שינה אותו, ושיני הזמן לא חרתו בו את אותותיו.

הד למפגש עם העולם האחר, עולם הטראומה החבוי מוסתר ונעלם במוחו של הדובר, אנו יכולים למצוא בשירו[41] של דן פגיס[42] **״17״**, מתוך קובץ **שירי מוח.**[43]

17/ דן פגיס

מֹחַ סוֹגֵר בְּסִפּוּק אֶת מֶרְכָּזָיו:
מֶרְכָּז לַדִּבּוּר, מֶרְכָּז לַכָּזָב,
מֶרְכָּז לַזִּכָּרוֹן
(שִׁבְעִים שָׁעוֹן וְשָׁעוֹן, לְפָחוֹת, וְכֻלָּם שׁוֹנֵי שָׁנִים),
מֶרְכָּז מְיֻחָד לַכְּאֵב --
פִּתְאֹם
(מִי מְדַבֵּר בְּבַקָּשָׁה? מִי שָׁם?)
הוּא נִדְהָם מִפְּנֵי חֲדָשָׁה מַרְעִישָׁה:
קַיָּם מַעְגָּל נֶעְלָם
שֶׁמֶּרְכָּזוֹ בְּכָל מָקוֹם
וְהֶקֵּפוֹ בְּשׁוּם מָקוֹם אֵינֶנּוּ:
מֶרְכָּז קָרוֹב כָּל כָּךְ
שֶׁלְּעוֹלָם
לֹא יוּכַל לִרְאוֹתוֹ.

40 שם 8.

41 כל ההדגמות במאמר הן בתחום הזיכרון והשִׁכחה, ולכן לא אכנס לדיון ז׳אנרי בהבדלים שבין שירה לפרוזה.

42 דן פגיס, שהוא ניצול שואה, היה במחנה כפייה בטרנסניסטרייה וחווה חוויות קשות, עליהן העדיף שלא לדבר.

43 דן פגיס, **כל השירים** (ירושלים, 1991) 206. © כל הזכויות שמורות להוצאת הקיבוץ המאוחד ולהוצאת ביאליק.

בשיר זה[44] סוקר המוח מרכזי תפקוד שונים בו. בסקירתו, עובר המוח ממרכז הדיבור אל מרכז הכזב (השפה הפואטית), וממנו למרכז הזיכרון ומרכז הכאב. אך מעבר לכל המרכזים האלה מתגלה לו חדשה פרדוקסאלית מרעישה: "קיים מעגל נעלם/ שמרכזו בכל מקום והיקפו בשום מקום איננו:/ מרכז קרוב כל כך/ שלעולם/ לא יוכל לראותו". מעבר לכל המרכזים החשובים, המשתתפים בבניית הזהות העצמית של האני, מתגלה ישות נעלמת, מעגלית, החובקת כול אך אינה נראית. זהו מרכז של היעדר, המסמן את היקפו. מרכז המותיר את רישומו, אך חומק מכל סימן. זוהי השִכחה המוחלטת, שאינה מאפשרת חדירה לתוכה. הוויה כשלעצמה, שלמה אבל בלתי ניתנת לייצוג.

מעקב אחר מסלול הסקירה מגלה תופעה נוספת. חלק מהמרכזים הם מרכזים מוכרים, שהמוח סוקר אותם ב"סיפוק", כמי שיודע על קיומם ונהנה מפעולת הסקירה שלהם. מרכז הדיבור, מרכז הכזב ומרכז הזיכרון נמצאים בקטגוריה אחת, שלה מעמד של ייצוג. ואכן, הדיבור, הכזב והזיכרון הם למעשה שפות שהמוח דובר אותן. גם השורה "שבעים שעון ושעון, לפחות, וכולם שוני שנים" מהדהדת את היותן לשונות שונות.[45] עם זאת, אחרי ההבהרות בנושאי הלשון נסקר מרכז הכאב, שלו אופי אחר לגמרי. משמגיע הדובר אל מרכז הכאב, נעלמים אותות הזמן המדידים של השעון והדובר שומע פתאום מישהו מדבר, ומבקש לדעת מי הוא. במקום תשובה מתגלה לפניו מקסם פרדוקסאלי: מעגל נעלם ש"מרכזו בכל מקום והיקפו בשום מקום איננו". המעבר ממרכזי השפות השונות, דרך הכאב, אל המעגל הנעלם, איננו סתמי. לכאב מעמד אונטולוגי אחר. הכאב אינו מרכז של ייצוג (representation) אלא של הנכחה (presentation), והוא נתפש אחרת ממערכות מרכזי הלשונות השונים. תפישתו אינה מושגית, אלא תחושתית, גופנית. אולי הוא כבר ממוקם באזור של הלא מודע, שכן שם הדברים מתרחשים בפתאומיות, ללא הכרה וידיעה מוקדמת שלהם: "פתאום/ (מי מדבר בבקשה? מי שם?)". אפילו הסוגריים, כחלק ממערכת סימני הפיסוק של השיר, מצביעים על התקיימות במישור אחר, צדי מעט. רק ממנו מתאפשר המעבר אל הישות חובקת כול של ההיעדר. פגיס לא סימן את המעגל הנעלם הזה כשִכחה מוצהרת, אלא כמרכז נוסף הנוכח בו זמנית בכל מרכזי המוח, שהזיכרון אף הוא אחד מהם. אבל בניגוד למרכזים האחרים, תוכנו של המרכז הנעלם מוסתר. למרות היותו טוטאלי, חובק כול, בלתי נתפש ובלתי חדיר, התכונה הבולטת שלו היא היעדרותו, היותו "נעלם".[46] אני מבינה אותו במובן של תהום הנשייה, מרכז השִכחה של זיכרון הטראומה.

המצב הפרלימינארי של הטראומה הוא מצב שבו הטראומה משומרת בתוך המרכז הנעלם, בתוך השִכחה האטומה, שדבר לא יכול לחדור לתוכה. נוכחותה מורגשת אך ורק באמצעות סימנים ועקבות המעידים על היעדרותה. עולם סימנים זה של השִכחה מקיים,

44 שירי מוח התפרסמו כקובץ נפרד כבר ב־1975.

45 דור הפלגה בסיפור מגדל בבל דיבר שבעים לשון ולשון, לאחר שעורבבו הלשונות.

46 אריאל הירשפלד מתייחס במאמרו "כתיבת סוד על דרך אמת", (**מחקרי ירושלים בספרות עברית, י־יא** [1987-1988] 137-151) אל השיר של פגיס "שנים עשר פנים של איזמרגד" ובו הוא כותב על התמודדות עם תופעה פרדוקסאלית של אינות ויישות בעת ובעונה אחת. הקישורים שעושה הירשפלד לוקחים אותו אל השפה הקבלית, בשעה שאני שואבת את ההסברים שלי מעולם המושגים של הטראומה.

באופנים שונים, "דיאלוג" עם הזיכרון של הטראומה. אני מבקשת להדגים אותו סוג של היעדר נוכח גם בשיר "פואטיקה קטנה" של פגיס.[47]

פואטיקה קטנה/ דן פגיס

מֻתָּר לְךָ לִכְתֹּב הַכָּל
לְמָשָׁל שֶׁ, וְשֶׁ.
מֻתָּר לְךָ בְּכָל הָאוֹתִיּוֹת שֶׁתִּמְצָא,
בְּכָל הַתָּגִים שֶׁתַּצְמִיחַ לָהֶן.

כְּדַאי שֶׁתִּבְדֹּק, כַּמּוּבָן,
אִם הַקּוֹל קוֹלְךָ
וְהַיָּדַיִם יָדֶיךָ.

אִם כֵּן, כְּלָא אֶת קוֹלְךָ,
אֱסֹף יָדֶיךָ וּשְׁמַע
בְּקוֹל
הַדַּף הָרֵיק.

"הפואטיקה של פגיס היא פואטיקה שמפרקת את הגבול שבין החיים והמתים, בין הנוכחות וההיעדר, גבול שכותב־ניצול מבקש לחצות אותו", כותבת דקובן־אזרחי (Dekoven-Ezrahi) על שירתו של פגיס.[48] ואכן, השיר הארס־פואטי "פואטיקה קטנה" מדגים בפועל תהליך של התפרקות השפה ממילים לאותיות ומאותיות לתגים. הכותב מתחיל את מסע הכתיבה ממצב שבו עומד לרשותו לכאורה כל מאגר האפשרויות של הכתיבה – "מותר לך לכתוב הכל", דרך מעבר לאותיות (האות ש' המדגימה את ראשיתה של ההתפרקות, היא גם אות המייצגת בקשה אונומטופיאית לשקט) ועד לתגים: "אל כל התגים שתצמיח להן". אבל, ככל שהשיר מתקדם, מצטמצם מרחב הפעולה: ההיתר לכתוב הכול ובכל האותיות מתגלה ככוזב, ומומר בדרישה לאותנטיות, שמצווה לכלוא את הקול, לאסוף את היד הכותבת ולהקשיב לקולו של הדף הריק. מעניין במיוחד המעבר מהכתיבה דרך איסוף היד הכותבת, דרך בדיקת הקול ועד לכליאתו והקשבה לאילמות הדף הריק. הכתיבה, שהיא סוג של ייצוג המציאות, מומרת בקול פיסי, שגם הוא מומר באפס קול של הדף הריק. מדוע נותר הכותב עם הדרישה להיוותר עם הדף הריק? מדוע אותנטיות ונאמנות כרוכות יחד עם הדרישה לדף הריק? בשיר "פואטיקה קטנה", הדחף לביטוי ייצוגי של חוויה קיצונית נתקל בדחף נגדי, הממיר את הייצוג המילולי של החוויה בהנכחה של חווית ההיעדר, בדיבור גופני "שותק" של חומר הגלם, הדף הריק. הדף הריק מתפקד כאותה שִׁכחה העוטפת את הזיכרון בשירו של עמיחי. הדיבור = הזיכרון

47 פגיס 228.

48 Sidra Dekoven Ezrahi, "Dan Pagis, Out of Line: A Poetic of Decomposition," *Prooftexts* 10 (2) (1990): 235–363.

המילולי עלול לפגוע באותנטיות של החוויה. לכן, הדף הריק = השִכחה תשמור ותצפין את גרעין הזיכרון הטראומתי במקום השמור והמוגן ביותר, בגופו של הדף הריק.

אירועי קיצון טראומתיים יכולים להוביל להפגן (acting-out),[49] שגילומיו הם הימנעות מצד אחד או פולשנות אובססיבית של זיכרון הטראומה מצד שני. ההימנעות נשארת בתחום ההיעדר, מתוך תחושה שכל מה שיעלה לזיכרון יתרחק מהמקור ואף ישנה אותו. פולשנות אובססיבית היא צדו האחר של ההפגן. ההחייאה מחדש של הזיכרון הטראומתי מחייבת את הניצול לחזור כל פעם מחדש אל האירוע, אל הלקונה, ולנסות למלאה מחדש.[50] בסופו של דבר, הזיכרון האובססיבי מותיר את הניצול בהרגשה שהאירוע הטראומתי האותנטי חומק ואיננו עוד, שרוי בשִכחה המוחלטת, שכל ניסיון לחלצו מהשִכחה נידון מחדש לכישלון.

את הזיכרון האובססיבי אני מבקשת להדגים באמצעות הסיפור "תחיית המתים החוזרת ונשנית של האופה", מאת אידה פינק.[51] האני הקולקטיבי בסיפור זה מנסה להתמודד עם זיכרון רציחתו של האופה וייסקרנץ במחנה, בנוכחות ציבור גדול של אנשים, בתוך חבית מתגלגלת שהכילה פעם סיד. התמודדות עם זיכרון זה נמשכת כבר עשרים ושבע שנים – השנים שחלפו מאז אותו אירוע טראגי. "עשרים ושבע שנים אחרי האירוע הטראגי הזה, שהיה שכיח בעת ההיא – בימים בהירים של קיץ לוהט, אנוס האופה וייסקרנץ לקום לתחייה יום־יום ולמות שוב".[52] הפרטים החשובים של האירוע הטראומטי ניתנים בהחלט לשחזור של הזיכרון: כולם תמימי דעים שהיה רצח ושהאופה מת בחבית, ואף על פי כן נעשים ניסיונות חוזרים ונשנים להעלות את האירוע, כל פעם מחדש. כל ניסיון כזה כושל מול מגבלות כוחו של הזיכרון לתאר את הנורא מכול: "אחרים אומרים: מפקד המחנה בעצמו הושיב אותו בתוך החבית... יש אומרים: הם גילגלו את החבית במשך חמש דקות. יש אומרים עשר דקות...כולם תמימי דעים: כשעצרו את החבית, כבר לא היה וייסקרנץ בחיים".[53] הסיפור עוסק בניסיון האובססיבי להעיד עדות מדויקת ככל האפשר, ניסיון שנהדף כל פעם מחדש אל ראשיתו מתוך אותו דחף חוזר ונשנה לחלץ את הסיפור האותנטי, המדויק, שנותר תמיד אילם. הסיפור מנסה להנכיח בכל פעם מחדש, בדרך תמונתית של סקיצה, קולאז' ואף סרט, משהו החומק לעולם מהחוויה הטראומתית עצמה, וככזה נידון לכישלון בכל פעם מחדש.

הסיפור מסתיים בשִכחה מוחלטת של התליינים למעשי הזוועה שלהם, ובזיכרון האובססיבי של הקרבנות, ההופך את זיכרון זמן העבר לזיכרון קבוע ונצחי באמצעות החייאתו כל פעם מחדש בהווה: "איש מהם (מפקד המחנה והקאפו הבכיר) לא שמע מעולם על האופה שחודשים רבים ואולי שנים עתיד עוד לקום לתחייה ולמות בחבית".[54] הקרבנות נידונים להעלות את זיכרון הטראומה לעולם ועד, באופן אובססיבי ואינסופי. זאת, מתוך דחף בלתי נשלט ללכוד ולו פעם אחת את הזיכרון האותנטי הבלעדי, החומק מהם לנצח.

49 Sigmund Freud, "Recollection, Repetition and Working Through". In *Collected Papers* (New York [1914], 1959). עניין זה ידון בהרחבה בהמשך.

50 לה קפרה 16, 115-120.

51 אידה פינק, **רישומים לקורות חיים** (תל אביב, 1995) 42-47.

52 שם 43.

53 שם 46.

54 שם 47.

אסטרטגיות פואטיות לייצוג השִׁכחה העמוקה

בחלק זה אראה כיצד השפה הפואטית מפעילה אסטרטגיות המאפשרות לה לסמן את גבולות החללים הטראומתיים, שבהם נוצר קשר בין השִׁכחה, הדף הריק והשתיקה. בספרו **מסות בגוף ראשון**[55] כתב אפלפלד: "הרצון לשתוק והרצון לדבר הועמקו, ורק הביטוי האומנותי שבא באיחור שנים ניסה לגשר על פני רצונות קשים אלה".[56] טענתי היא כי במבע פואטי פועל כוח נוסף, המבצבץ מתוך המאבק בין הדחף להשאיר את הסיפור חתום בשִׁכחה לבין הצורך להוציאו לאור, אל רשות הזיכרון. זהו אותו הכוח שיש לשפה הפואטית לגעת בלב הגרעין הצורב של החוויה הטראומתית, ולמצוא צורה לסיפור החבוי בשִׁכחה.

טקסט פואטי מרחיק את הטראומה למרחב מוגן, ויוצר מערכת הומיאוסטאטית של איזונים ובקרות, המאפשרת להעלות את האיום מכול אבל גם להגן, לשמור ולהכיל את החוויה הנוראה בלי להיבלע אל תוכה. הטקסט הפואטי הוא מרחב שבו ניתן להעלות מחדש את הזיכרון הטראומתי, במינון שמאפשר את ההתמודדות עמו. בטקסט פואטי, החוויה אמורה לשמר משהו מהאי נשלטות והאימה של זיכרון הטראומה,[57] אבל בה בעת להיות גם מבוקרת ומאוזנת כדי להכיל אותה. הטקסט הפואטי אחראי ליצירת מה שאדוארד בולאו (Bullough)[58] מכנה רוחק אסתטי, שהוא המנגנון המפקח על המרחק הנכון מהחוויה הממשית. כמו בטקסים ובפולחנים, ולהבדיל גם בטיפול פסיכולוגי, היצירה האומנותית מאפשרת להעלות את הדברים המאיימים ביותר אל פני השטח, אבל להתבונן בהם ממרחב מוגן, שבו, כמו בסיפור פרסאוס ומדוזה המפלצת, מי שהביט בה במישרין הפך לאבן, אבל מי שהביט בה מבעד לאספקלריה, ניצל.

השפה הפואטית פועלת באזור הגבול של השפה, האזור ה"לימינאלי" שלה.[59] ממרחב זה היא קוראת תיגר על מנגנוני הכיסוי של הזיכרון והשפה, מפרקת אותם, פוערת בהם סדק שממנו מבצבץ העולם של הטראומה, אך יש בכוחה גם להבנות מחדש את העולם השבור ולתת לו ביטוי מחדש. עניין זה יודגם באמצעות השיר "הסיפור" מאת דן פגיס.[60]

55 אהרון אפלפלד, **מסות בגוף ראשון** (ירושלים, 1979).

56 שם 47.

57 דן מירון, **הרופא המדומה** (תל אביב, 1995).

58 Edward Bullough, "Psychical Distance as a Factor in Art and an Aesthetic Principle," *British Journal of Psychology* 5 (1912): 87–118.

59 Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, trans. M. Waller (New York [1974], 1984).

60 פגיס 243.

הסיפור/ דן פגיס

פַּעַם קָרָאתִי
סִפּוּר עַל חַרְגּוֹל בֶּן־יוֹמוֹ,
הַרְפַּתְקָן יָרֹק מְאֹד, שֶׁבָּעֶרֶב
נִטְרַף בְּפִי עֲטַלֵּף.

מִיָּד אַחֲרֵי זֶה בָּשָׂא הַיַּנְשׁוּף הֶחָכָם
נְאוּם תַּנְחוּמִים קָצָר וְאָמַר:
גַּם עֲטַלֵּף רוֹצֶה לְהִתְפַּרְנֵס,
וְיֵשׁ עוֹד חַרְגּוֹלִים רַבִּים בָּאָחוּ.

מִיָּד אַחֲרֵי זֶה בָּא
דַּף אַחֲרוֹן רֵיק.

אַרְבָּעִים שָׁנָה מֵאָז אוֹתוֹ רֶגַע
אֲנִי רָכוּן עַל הַדַּף הַהוּא.
אֵין לִי כֹּחַ
לִסְגֹּר אֶת הַסֵּפֶר.

השיר מנסה להתמודד עם השִׁכחה העמוקה בשתי צורות ביטוי: האחת משתמשת בז'אנר המשל, המרחיק את זיכרון הטראומה של הסובייקט לעולם קונספטואלי, סכמאטי, עקר ומנוכר. בכך מתאפשר הנתק של הסובייקט מהחוויה האותנטית, וכתוצאה מכך מתאפשרת גם השִׁכחה. צורת הביטוי השנייה מציעה דרך אלטרנטיבית לשִׁכחה: שקיעה בחוויה האותנטית והיצמדות תחושתית בתוך הגוף של השפה הכתובה, בדף הריק, שאינה מאפשרת לחוויה הטראומתית לעלות לזיכרון.

שתי הצורות הללו מקבלות את ביטוין גם ברמה המבנית של השיר, הבנוי משני חלקים ברורים: החלק הראשון, שבו מספר הדובר על משל שקרא, והחלק השני, שבו רכון הדובר על הדף הריק בסופו של הספר ומסרב לסגור אותו.

לחלק הראשון אופי של סיפור משל – סיפור קצר, חידתי, שיש עמו מוסר השכל. כוחו של המשל אינו בתיאור הדמויות, אלא בהנחלת תבנית ידע כללית, סכמאטית ומקובלת, ולכן גם לפרטים נודעת חשיבות משנית בלבד. המשל הוא אוניברסאלי, כללי ועל־זמני. המשל, בשיר של פגיס, מספר על חרגול תמים וצעיר, שטרם הוציא את יומו וכבר עם ערב נטרף על ידי עטלף. הבית השני של השיר מוקדש כולו לינשוף החכם שנושא נאום תנחומים קצר, מכיל את העוולה ומוצא לה נימוקים מקלים: גם עטלף רוצה לחיות ויש עוד חרגולים רבים באחו. לסיפור יש סיגור (closure) ומוסר השכל המקבל את סדרי העולם על עוולותיו.

החלק השני של השיר נוטש את ז'אנר סיפור המשל הכללי, חוצה את הזמן המיתי של הסיפור ומתביית על התיאור המדיומאלי של הספר ברמה הפיסית, והקונקרטית של החומר: "מיד אחרי זה בא/ דף אחרון ריק". המעבר מן התוכן המשלי, המוכר, הארכיטיפי אל הממד

החומרי של הספר, אל הדף הריק, הסוגר את הספר ליטראלית, מביא לידי שבירה ופירוק של המסגרת המוכרת והוודאית. ההשתהות שאין לה סיגור בדף הריק פותחת זמן אחר וממדים אחרים של חוויה, המנכיחה את תחושת האבדן והכאב של הטראומה האישית. השתהות ללא סיגור זו היא בבחינת מוסר השכל אלטרנטיבי, חתרני, שמציע השיר. היא אי ההשלמה עם הכאב ומעשה הטרף, אי השלמה שאינה הירואית, אינה נובעת ממקור כוח דרמתי, אך היא אנושית מאוד: "אין לי כוח/ לסגור את הספר".

הבית האחרון של השיר הופך את רגע אי הסגירה של הספר לסוג של הפגן (acting-out), המנכיח את העבר הטראומתי בהווה מתמשך, תוך החייאתו מחדש בפעולת הרכינה על הדף הריק. ההפגן היא פעולה אימפולסיבית של הסובייקט, שבה הוא לכוד במעגל הטראומה. ההתקבעות בחזרה הכפייתית חוסמת את האפשרות לעיבוד תקין של החוויה, ואינה מאפשרת יצירת מרחק הולם, שממנו ניתן להתבונן על החוויה הטראומתית באופן אנאליטי ונשלט.[61] במישור המשמעות של השיר, מעיד הדובר על היעדר יכולת לבצע עיבוד של הטראומה (working through). העיבוד הוא מושג תרפויטי,[62] שבו משוחזר העבר באופן מאופק ומרוסן, ואינו נחווה מחדש במלוא האינטנסיביות. בתהליך העיבוד מייצר הסובייקט תובנות רגשיות, מעין הבנה רציונאלית של הרגש, המתאפשרת מתוך קיומו של מרחק הולם מהזיכרון הטראומתי. ממרחק זה ניתן "להבין, לראות, לבטא במילים ולשלוט במה שקודם לא נראה, לא הובן ולא נהגה".[63] אי היכולת לסגור את הספר מעידה על התקבעות החוסמת את אפשרות העיבוד של זיכרון החוויה. במישור ההתמודדות הפסיכולוגית של הדובר בשיר, מעיד הדובר על היעדר יכולת לעבד את הטראומה, ועל הדחף להישאר בתוך הזיכרון האותנטי שלה, העטוף בשִׁכחה. השיר נכתב ב־1985 והוא מציין משך זמן של ארבעים שנה, שבו המשורר רכון על הדף הריק. ארבעים השנים הללו הן ארבעים השנים שבין 1945 ל־1985, אבל הן גם ייצוג לזמן נצחי אחר, הזמן של הטראומה. סגירת הספר פירושה השלמה וקבלה, שמן הדובר נבצר לבצען.

עם זאת, אפשר לומר כי ברמה הפואטית מצא פגיס פתרון מדהים להכיל את אי ההכלה, להנכיח את ההפגן (acting out), ובדרכו השקטה, המאופקת והחרישית אף להציע דרך אחרת של התמודדות. פגיס מפרק את הסכימה הסיפורית הקונבנציונאלית של המשל. הוא מתחיל בתבנית סכמאטית ארכיטיפית של משל שהיה ידוע לו עוד מילדותו. במהל סיפורו, המשל הופך לנרטיב כללי – הסיפור. סיפור זה מקבל את העוולה, ובעצם גם את היציקה לתבנית סיפורית מוסכמת של משל, המקבע ומשרת את הסוואת האמת הבלתי נסבלת. הסיפור האלטרנטיבי המוצע בשיר הוא סיפורו של הדובר הפרטי, זה שנושא את הכאב

61 Sigmund Freud, [1914] 1959; Matthew H. Erdelyi, *Psychoanalysis: Freud's Cognitive Psychology* (New York, 1985); Laplanche and Pontalis; Saul Friedlander, "Trauma, Transference and 'Working Through'," *History and Memory* 4 (1992): 39–55.

62 העיבוד נחשב לערך המוסף של השינוי הפסיכואנליטי, שינוי הנגזר מתוך פענוח ההתנגדויות, השתחררות מתבניות מוכרות של חזרתיות ותובנות על עולם הרגש. פרויד התייחס לעיבוד כאל תהליך שבו העבר **משוחזר** בזיכרון, יותר מאשר הוא **נוכח, נחווה מחדש, או מוצא לפועל** (acted out).

63 Hans W. Loewald, "On the Therapeutic Action of Psychoanalysis," *International Journal of Psycho-Analysis* 41 (1960): 16–33.

האינסופי וכוחו הולך ומתמעט, עד כי אין בכוחו לסגור את הספר. הסיפור החד פעמי של הדובר (ה' הידיעה של מקרה פרטי ולא ארכיטיפי) קורע את הסיפור הכללי, מפרקו וחותר כנגדו. באמצעות פעולת ההפגן, המנכיחה את חוסר היכולת הנצחית לעבד את הטראומה בזיכרון, הוא חושף את הריק, את הלקונה. ברמת העיבוד הנפשי אין סיגור, אין גאולה ויש סירוב נצחי להתנחם. עם זאת ובו בזמן, השפה הפואטית מצליחה בכל זאת לתת ביטוי עז ליכולת לגעת בגרעין הטראומה ולסמן את גבולותיה בשפה.

2. שִכחה מבדלת: מחסום בין זיכרון היומיום וזיכרון הטראומה

בעוד מצבה הפרלימינארי של הטראומה משתמר באמצעות מנגנון שִכחה – מחסום נוקשה המגן על חווה הטראומה מפני הזיכרון שלה, הרי ידוע כי אנשים שעברו טראומה קיצונית כמו טראומת השואה חווים לאורך תקופות ארוכות סוג של חיים כפולים. כביכול, הם חיים בשני עולמות: העולם הממשי של הטראומה, לצד העולם הרגיל היומיומי של החיים. לעתים קרובות אין אפשרות לגשר בין העולמות האלה. הניתוק (דיסוציאציה) כרוך בתנועה זורמת קדימה ואחורה לאורך "המחסום של השִכחה". עניין זה מתואר בהרחבה במחקרו של לנגר (Langer) על ניצולי שואה.[64] לנגר מציע שניות קבועה של התקיימות בחיים מקבילים, שבמסגרתה עוברים הקרבנות באופן סימולטאני מעולם אחד לשני. לדוגמא הוא מביא את דברי שרלוט דלבו (Delbo):[65]

> No—I live beside it. Auschwitz is there, fixed and unchangeable, but wrapped in the impervious skin of memory that segregates itself from the present "me". Unlike the snake's skin, the skin of memory doesn't renew itself… I have the feeling… that the "self" who was in the camp isn't me…

דלבו מתארת בדבריה חיים בעלי קוד כפול, חיים הנעים במקביל זה לצד זה, תוך שימור הזיכרון העמוק של הטראומה במנותק מהחיים היומיומיים הרגילים. הניתוק, כפי שעולה מדבריה, אינו שִכחה טוטאלית, אלא סוג של מנגנון השכחה גמיש המאפשר את החיים הכפולים. מעניינת במיוחד בדברי דלבו המטאפורה שבאמצעותה בחרה לייצג את הניתוק: עור הנחש. בניגוד לעור הנחש, המשיל עצמו ומתחדש מעת לעת, "עור הזיכרון", אומרת דלבו, אינו מחדש את עצמו במצבים של טראומה, והמנגנון העומד לרשותה כתוצאה מקיבעון זיכרוני זה הוא התנתקות. מאחר שלא ניתן להאמין כי דברים כאלה אכן התרחשו, מאפשר מנגנון ההגנה של הניתוק לייחס את אותם זיכרונות ל"אני" אחר, שאיננו היא:

64 Lawrence L. Langer, *Holocaust Testimonies* (New Haven, 1991).

65 שרלוט דלבו היא סופרת צרפתייה, ניצולת אושוויץ, שפרסמה ספר עדות על חוויותיה באושוויץ. מצוטט אצל לנגר, עמ' 5.

> I live in a double existence… the double of Auschwitz doesn't disturb me or mingle in my life. As if it weren't "me" at all. Without this split I wouldn't have been able to come back to life.[66]

דלבו ממשיכה לפתח את הדימוי של "עור הזיכרון" הגס והעבה, שאינו משיל את עצמו לצורך התחדשות, כמעשה הנחש, ואינו מתיר לזיכרון הטראומתי לחדור לחיי היומיום הרגילים שלה. אך יש ובחלום נעשה "עור הזיכרון" העמוק דק וסדוק. אז יתפרץ זיכרון הטראומה, ויאפשר למציאות המחנה ללוכדה מחדש.

> And in these dreams, there I see myself again, me, yes me, just as I was: scarcely able to stand… pierced with cold, filthy, gaunt, and the pain is unbearable, so exactly the pain I suffered there, that I feel it again physically, I feel it again through my whole body, which becomes a block of pain, and I feel death seizing me, I feel myself die… It takes days for everything to return to normal, for memory to be refilled and for the skin of memory to mend itself. I become myself again, the one you know, who can speak to you of Auschwitz without showing any sign of distress or emotion.[67]

במקום אחר בספר מביא לנגר עדות של אישה אחרת, שאף היא משתמשת בדימוי העור שלא ניתן להשילו, עור העוטף ונוצר בחובו את הזיכרון. אבל במקרה זה, ההתקיימות הכפולה של שתי המציאויות איננה זו לצד זו, אלא זו מתחת לזו.[68]

> It's like, like there's another skin beneath this skin and that skin is called Auschwitz, and you can't shed it… I am not like you. You have one vision of life and I have two. I—you know—I lived on two planets…[69]

הדימוי של החיים הכפולים והעור המתקשח, שאינו משיל את עצמו ואשר מאפשר את קיומם של שני העולמות המנותקים זה מזה, משותף לשתי העדויות שמביא לנגר בספרו. בשני המקרים, עור הנחש העוטף את הזיכרון הטראומתי הוא עבה וגס, ומהווה מחסום המונע מהזיכרון הטראומתי להגיח אל חיי היומיום.

במפתיע, גם פגיס מעלה את תמונת הנחש כמטאפורה לקיום של חיים כפולים. אלא שבשיר של פגיס נראה כי הנחש ממוקם בעולם ההווה, המנותק מעולם הטראומה, והוא

66 שם 6.

67 שם 6-7.

68 לנגר מופתע מהדמיון של הדימוי שבו השתמשה עדה זו לדימוי שבו השתמשה שרלוט דלבו.

69 שם 53.

המאפשר לו להשיל את עורו "בנחת", תוך הפעלת מנגנון השִכחה: "אני רגעי רגעים,/ משיל את עורי בנחת, שוכח,/ מערים על עצמי".[70]

נחש[71]/ דן פגיס

הַחוֹל זָרִיז מְאֹד, עוֹבֵר עַל גְּדוֹתָיו,
נוֹבֵר בְּתוֹךְ עַצְמוֹ, מְחַפֵּשׂ
שְׂרִידִים, מַצֵּבוֹת,
שֶׁלֶד־יוּחֲסִין.
מֵעוֹלָם לֹא הֵבַנְתִּי אֶת הָרָעָב הַזֶּה לֶעָבָר.
אֲנִי רִגְעֵי רְגָעִים,
מַשִּׁיל אֶת עוֹרִי בְּנַחַת, שׁוֹכֵחַ,
מַעֲרִים עַל עַצְמִי.
בְּכָל הַמִּדְבָּר הַזֶּה רַק אֲנִי מְנַחֵשׁ
מִי הָיָה מִי.

לכאורה השיר מציג מעין השוואה ניגודית בין החול המדברי לדובר, שהוא הנחש. הנוף החולי של המדבר אינו יציב, ועובר תמורות עם הרוחות והסחף. הנחש המתבונן מהצד בתנועת החול מביט עליה בשוויון נפש, לא מבין את מניעיה, מנוכר לה, משיל עורו בנחת ועוסק במשחקי ניחוש. קריאה אחרת של השיר תציג את תנועת החול לא כהיפוכו של הנחש, אלא כמטונימיה לה. כבר בטורי השיר הראשונים נפרשת לנגד עיני הקורא, המונחה על ידי כותרת השיר "הנחש", תמונה של נחש לא נראה המפלס דרכו מתחת לחול. הנחש מחפש שרידים, מצבות ושלד־יוחסין (הד לאילן יוחסין שנגדע ואיננו). תנועת הנחש מתקיימת במקביל הן כתנועה במרחב, והן כתנועה בזמן. בתמונה הראשונה מתבונן דובר כלשהו, הנמצא מחוץ לפעולה המתרחשת, בתנועת החול במדבר "העובר על גדותיו, נובר בתוך עצמו, מחפש". החיפוש עובר טרנספורמציה מחיפוש מרחבי של ייצוגים סינקדוכים קונקרטיים של שלם שהתפורר, הצבוע בצבעי כליה – "שרידים, מצבות, שלד־יוחסין" – אל חיפוש מופשט וכללי אחר הזמן שאבד: "מעולם לא הבנתי את הרעב הזה לעבר". לאט לאט מתברר, כי נקודת המבט אינה חיצונית לפעולה אלא נמסרת מתוכה, פנימה. אף שהנחש איננו נראה, התמונה אלסטית ביותר. עקבות החול הנע מסמנות את תנועת הנחש שמתחת לחול. החול הופך להיות מטונימי לנחש הלא נראה. בהיותו חסר צורה, מקבל החול את צורתו באמצעות גורמים אחרים המטביעים בו את חותמם, כמו הרוח, עקבות של יצורים חיים ועוד. הפעם מי שמטביע את צורתו בחול הוא הנחש, בחיפושו אחר אובייקטים מורבידיים, המסמנים דברים שכלו מן העולם, זכר לחיים שהיו ואינם עוד. הדובר בשיר, שעדיין לא ברור מי הוא – הדובר המתבונן מבחוץ, או שמא הנחש המטביע את עקבותיו בחול מבפנים – מעידים על פרדוקס קיומי: הדובר חי בהווה חיי שכחה נוחים של הערמה עצמית, אבל בה בעת הוא גם

70 פגיס 148.

71 שם, שם.

רעב לשרידי העבר, ל"מצבות ולשלד יוחסין". בפרדוקס הזה נפרשים לפתע שני מצבי קיום: האחד, מצב של שִׁכחה, שבו עור הנחש מושל בנחת כשהנחש חי את חיי הרגע, ללא שום חיבור לקיום אחר. והשני, המתקיים באופן סימולטאני לראשון, הוא מצב של חסר נורא, המתבטא ברעב פיסי לעבר שאיננו כבר, עבר של מצבות ושלדים. הרעב לעבר הוא אותו רעב להשבת ההווה האבוד של מקור הטראומה, אותו זמן ריק שנרשם אך לא נזכר. משאלת החיפוש אחר העבר נועדה להפכו לחלק מהזמן ההיסטורי הליניארי, ובכך לגאול את הטראומה ממישור הסוד שלה. כל זמן שהעבר לא נמצא, פועלת הטראומה כהווה נצחי כפייתי. את חוויית הריק הבסיסית לא ניתן לייצג, והיא חומקת מכל משמעות. חיי היומיום, "רגעי רגעים", אינם מפצים על אותו מישור טראומתי על־זמני, הפועל מחוץ למסגרת התודעה.

הכפילות אינה חלה רק על מצבי ההתקיימות, אלא גם על הדמויות הדוברות בשיר. השיר פותח בהתבוננות על תופעה מדברית של מישהו העומד מחוץ להתרחשות ומעיד עליה. לאט לאט מתכנסת נקודת המבט אל הנחש. עם סיום השיר, שוב נפתחת האפשרות לקיום כפול של הדמות הדוברת. לדובר החי במדבר, מתחת לחול, מתחת לפני השטח, אין חיבור לא עם עצמו ולא עם העולמות שבהם הוא חי: העולם של השִׁכחה והעולם של הזיכרון. כל שנותר לו הוא רק "לנחש מי היה מי". החיים הכפולים של הניתוק מייצרים שכחה זמנית, שמדי פעם בפעם נפרצת ושבה וננעלת מחדש כדי לאפשר לחיות את רגעי הרגעים של ההווה ב"נחת", תוך הערמה עצמית על העבר.

את המתח הפסיכולוגי המתקיים בין הסיפור החבוי, השכוח, לבין הצורך האובססיבי לחלצו מתהום הנשייה ולספרו, ניתן לראות בסיפור "עקבות"[72] מאת אידה פינק. בסיפור זה מוצגת לדוברת תמונה, מתוכה היא מעלה לזיכרון אירוע טראומתי שבו ירו הנאצים למוות בילדים ובהוריהם. הדוברת מספרת את הסיפור עד לרגע הנורא מכול, שם היא עוצרת בהבטחה לשוב ולספר אחרי הפסקה קלה. התמונה שהוצגה לדוברת הופכת להיות הגירוי ושולחן העבודה שעליו מתבצע אקט השחזור של זיכרון הסיפור. עם זאת, התמונה אינה במצב טוב והקוראים שומעים על שיבושים מסדר ראשון שני ושלישי של התמונה, המקשים את זיהויה:

> כן, כמובן שהיא מזהה. מדוע שלא תזהה? זה הגטו האחרון שלהם. התמונה – העתק של תצלום חובבני לא מוצלח – מטושטשת ופגומה, הלובן הרב הוא שלג – התמונה צולמה בפברואר – שלג גבוה שחוסם את הדרך. במרכז התמונה עקבות אדם, בקצוות שתי שורות של צריפי עץ. זה הכל. נכון. כאן הם גרו. היא מזהה את הצריפים. מדוע שלא תזהה?...[73]

התמונה לכודה בקשיי זיהוי הקשורים מצד אחד באיכות המדיום, ובצלם עצמו, ומצד שני בתוכן הצילום. מבחינת המדיום, למעשה זו אינה התמונה המקורית, אלא העתק שלה. ולא זו בלבד, אלא שהיא מטושטשת ופגומה – תצלום חובבני לא מוצלח. אבל בנוסף נערמים גם קשיים הקשורים באירוע עצמו: בתמונה צולם שלג רב הנערם על הדרך, כשבמרכז

72 פינק 1990 122-123.

73 שם, שם.

התמונה ניתן להבחין בעקבות אדם בלבד. שפת ההיעדר בסיפור מקופלת בתמונה האחת הזו. העקבות הותירו בשלג את קווי המתאר של רגליהם של מי שאינם עוד: העקבות נותרו, האנשים אינם.

סוזן זונטאג (Sontag) אומרת על התצלום כי: "התצלום אינו רק בבואה (כמו הציור), אינו רק אינטרפרטציה של הממשי; הצילום הוא גם שריד, דבר מה הלקוח במישרין מהמציאות, בדומה לעקבות או למסכת מוות".[74] סוזן זונטאג מתייחסת אל התמונה באמצעות דימויים המאפיינים בעיניה את קשרי הגומלין בין התמונה ובין המציאות – עקבות ומסיכת מוות. שני הדימויים הללו מבטאים טוב יותר מכל דימוי אחר את קרבתה הפרדוקסאלית של התמונה לשפת ההיעדר. לדעת זונטאג, התמונה נובעת מתוך המקור של הדבר עצמו, והיא המתייחסת אליו באופן הקונקרטי ביותר. עם זאת, חרף הקונקרטיות שלה, התמונה היא העדות החיה ביותר להיעדרו של המקור. את הקשר בין התמונה למקור מהדק רולאן בארת (Barthes),[75] עוד יותר מזונטאג, כשהוא רואה את התמונה דבקה במקורה בלי שיהיה אפשר להפרידה מעליו: "הצילום אינו מתיר את הפרדת העצם מייצוגו ובמובן זה, נושא הצילום (הרפרנט שלו) דבק בו".[76]

התמונה כאתר זיכרון איננה משמשת רק כגירוי לחדור אל זיכרון הטראומה. היא משמשת גם כאתר ההנכחה המשוחזר של האירוע הטראומתי. אקט הזיהוי הופך לאקט ההנכחה של רסיסים מן הסיפור הגרעיני של הטראומה. תהליך ההנכחה של הזיכרון הוא הדרגתי, ומלווה במאבק מתמיד ברצון לשכוח ולא לזכור. תוך התבוננות קפדנית בצילום והתייחסות למיקומו של הצלם שצילם את התמונה, מסלקת הדוברת בידה את התמונה ואומרת: "אני מעדיפה שלא להיזכר".[77] בשלב אחר של הסיפור, אחרי שכבר נמסר בעקיפין כי העקבות הם של אנשים שנורו מיד אחרי שהעקבות נטבעו בשלג, ואחרי שהדוברת מתחילה לספר את סיפור המעשה לכל פרטיו, היא אומרת שוב: "אני מעדיפה לא להיזכר...",[78] ובכל זאת היא ממשיכה, כי היא חשה שהעדות שלה הופכת להיות עקבות חיים לאירוע הטראומה: "אבל לפתע היא משנה את דעתה ומבקשת שכל מה שתאמר יירשם ויונצח לעד כי היא רוצה שיישארו עקבות".[79] התמונה הוויזואלית והקונקרטית, שנושאה הוא עקבות בשלג, מומרת באופן זה בביטוי מילולי סיפורי, שהופך להיות עקבות נוספים של החוויה הטראומתית לדורות הבאים.

אידה פינק מתחילה את סיפור הטראומה בהצגת תמונה במילים. דווקא ההעברה של הסיפור השכוח של הטראומה אל המרחב התמונתי, היא המאפשרת לה לחלץ אותו. מכאן ואילך כמו נפתח המחסום, ועותק התמונה המטושטשת שצילם צלם חובב כמו קם לחיים ומנכס לעצמו לא רק את המרחב, אלא גם את העלילה המובלעת שהוסתרה מבעד לעקבות.

74 סוזן זונטאג, **הצילום כראי התקופה**, תרגם יורם ברונובסקי (תל אביב, 1979).

75 רולאן בארת, מצוטט מתוך סדרה אזרחי, "אתם שואלים כיצד אני כותב? דן פגיס והפרוזה של הזיכרון," **אלפיים**, 10 (1994): 96.

76 שם 79.

77 פינק 1990 122.

78 שם 123.

79 שם, שם.

הצילום החובבני, בשחור לבן, הופך לסרט שבו נעים הקרבנות והתליינים אל גורלם הידוע. הסרט מלווה כבר בפס קול: "הם שמעו שקשוק גלגלים..."[80] בציטוטים של דברי התליינים, בשתיקתם של הקרבנות ואף בהתייחסות רגשית של הדוברת אל עצמה במהלך אקט ההיזכרות "דמעות ראשונות שנכבשות מיד".

הסיפור מתקדם במהוסס, באופן ספיראלי, ולא ליניארי. הדוברת מתקדמת צעד אחד לקראת חשיפת הסיפור באמצעות התמונה, ונסוגה שני צעדים אחורה כשהיא מתכנסת פנימה כדי שלא להתעמת עם הטראומה. התמונה, שהופכת לזירה שבה מתרחש המאבק, מעוררת את זיכרון הטראומה ומוציאה אותו ממצבו השכוח אל הנכחתו. החוויה נתפשת מחדש במלוא עצמתה ובמלוא מוחשיותה. זו גם הסיבה מדוע היא מרתיעה את הדוברת, כך שבסופו של התהליך, הנורא מכול לא מסופר בסיפור זה: "בקול שקט היא מבקשת הפסקה קצרה. את כוס המים המוגשת לה היא דוחה בחיוך סלחני. אחרי הפסקה היא תספר איך נורו כולם".[81]

הסיפור על גרעין הטראומה נותר גם הפעם אילם, מכוסה ומושכח, ואקט הסיפר הופך להיות ניסיון נוסף לא מוצלח לספר על המפגש הרגעי, שבו נבקע להרף עין מחסום השִׁכחה בין שני הזמנים – זמן ההווה וזמן הטראומה – ושב ונחתם בשִׁכחה המותירה אחריה רק עקבות.

3. שִׁכחה מרפה: העלאת הזיכרון לצורך הרפיה ממנו

עד כה הצגתי שני סוגים של שִׁכחה, המכתיבים יחסים שונים בין השִׁכחה לזיכרון:

1. שִׁכחה עמוקה, שבה הזיכרון עטוף בשִׁכחה לצורך שמירה על האותנטיות שלו.
2. שִׁכחה מבדלת, שבה מתקיים מתח מתמיד בין זיכרון היומיום לזיכרון הטראומה, כשהשִׁכחה מהווה מחסום בין שני זיכרונות אלה.

בחלק זה של המאמר אציג את סוג השִׁכחה השלישי: השִׁכחה המרפה, שהיא התוצאה של עיבוד הזיכרון הטראומתי כדי להגיע לסוג של הרפיה ממנו. יחסי השִׁכחה והזיכרון אינם נבחנים אל מול העבר, כי אם אל מול פני ההווה והעתיד. בסוג זה של שִׁכחה אתייחס לשני תהליכי עיבוד, הפוכים באופיים: האחד באמצעות מחיקה מכוונת של הזיכרון; השני, העלאה של הזיכרון הטראומתי במרחב מוכל, שבו ניתן לעבד את הטראומה, וכדברי פגיס, למוד אותה, ולהגיע למישור החי.

80 שם, שם.

81 שם, שם.

מחיקה מכוונת

בשירה "סוף והתחלה" כותבת שימבורסקה:[82]

סוף והתחלה/ ויסלבה שימבורסקה

אַחֲרֵי כָּל מִלְחָמָה
מִישֶׁהוּ חַיָּב לְנַקּוֹת.
סֵדֶר כָּלְשֶׁהוּ
הֲרֵי לֹא יִתְרַחֵשׁ מֵעַצְמוֹ. [...]
אֵלֶּה שֶׁיָּדְעוּ
מַה הִתְרַחֵשׁ כָּאן וּמַדּוּעַ,
חַיָּבִים לְפַנּוֹת מָקוֹם לְאֵלֶּה
שֶׁיּוֹדְעִים מְעַט.
וּפָחוֹת מִמְּעַט.
וְלִבְסוֹף, שׁוּם דָּבָר.

בָּעֲשָׂב, שֶׁכִּסָּה
אֶת הַסִּבּוֹת וְהַתּוֹצָאוֹת,
מִישֶׁהוּ חַיָּב לִשְׁכַּב לוֹ
עִם שִׁבֹּלֶת בֵּין שִׁנָּיו
וְלִבְהוֹת בַּעֲנָנִים.

בדבריה אלה מבקשת שימבורסקה להניח לזיכרון העבר של המלחמה שהסתיימה, להרפות מן העיסוק בניסיון להבין את סיבותיה ותוצאותיה, ולהגיע אל מצב השִׁכחה הרפויה, שבה אפשר להתחיל מהתחלה ממקום של בהייה בעננים. הבקשה של שימבורסקה להשתחרר מעול השלשלאות של הזיכרונות הטראומתיים כדי לחזור לחיים טבעיים, נטולי כובד, מדגימה סוג של שִׁכחה המפנה את הזיכרון מתוכנו: "אלה שידעו... חייבים לפנות מקום לאלה שיודעים מעט./ ופחות ממעט./ ולבסוף שום דבר", או לחלופין מכסה על הידע של הזיכרון אט אט "בעשב שכיסה את הסיבות והתוצאות". התהליך הרדוקציוני מן הזיכרון אל השִׁכחה הוא המאפשר את השכיבה על הדשא עם שיבולת בין השיניים ואת הבהייה בעננים.

שִׁכחה קתרטית

סוג אחר של שִׁכחה לצורך הרפיה הוא אותו סוג קתרטי כגון זה המוצג **באודיסיאה**, המושג באופן הפוך. כאן, דווקא העלאה של הזיכרון לפרטי פרטיו, בסוג של רפלקציה עצמית, היא המשחררת מכבלי הזיכרון ומאפשרת את השִׁכחה המושכלת. **האודיסיאה** מהווה דוגמא להתמודדות הזיכרון עם השִׁכחה, המכוונת להגיע אל מרחב אחר של התמודדות, מרחב הנוחם והחמלה. לפני שאודיסיאוס מסיים את המסע שלו, מוביל אותו הומירוס לתחנה האחרונה,

82 ויסלבה שימבורסקה, **סוף והתחלה** (תל אביב, 1996) 16-17. © כל הזכויות שמורות להוצאת גוונים.

אי הפיאקים. הוא מגיע לאי עירום ועריה, אחרי שניתק מקליפסו שהצליחה לאחוז בו שבע שנים תמימות בעבותות אהבתה. כשאודיסיאוס עושה את דרכו לאיתקה, יוצר פוסידון סערה גדולה, המותירה את אודיסאוס ללא הרפסודה שלו. בשארית כוחותיו הוא עולה מן הים אל אי הפיאקים, שם מחייב אותו המלך אלקינואוס לספר קבל עם ועדה את סיפור תלאותיו, למן רגע ההפלגה מטרויה ועד הגעתו לארץ הפיאקים. רק לאחר שאודיסיאוס נושא את עדותו, ומעלה בזיכרונו אחת לאחת את התחנות שעבר בדרך, משחרר אותו אלקינואוס לדרכו, אל ביתו, אל איתקה. התחנה האחרונה של אודיסאוס לפני השיבה שלו היא משמעותית ביותר. העלאת הזיכרון בפני ציבור שלם של אנשים, פעולת העדות שמבצע אודיסאוס והכלתה על ידי הקהילה, היא המאפשרת לו לחזור אל ביתו לעתיד חדש. אקט ההיזכרות הפומבי, במרחב מוכל, "פינה" מקום לעתיד שבו ניתן לחזור לאותו שיווי משקל שהופר, שבין שִׁכחה וזכירה. אודיסיאוס של הומירוס איננו סיפור על טראומות, אלא סיפור הרפתקאות שדרכו מתגבשת זהותו של הגיבור עד לשיבתו לביתו ולמולדתו. אבל אפילו בסיפור זה הגיבור אינו שש לספר את סיפורו, ומי שדוחף אותו לספרו ולהעלותו לזיכרון לפני שיבתו לביתו הוא גורם מחוצה לו, אלקינואוס, מלך הפיאקים. במצבי טראומה, כפי שכבר ראינו, המתח בין שִׁכחה לזיכרון חריף אף יותר.

בשירו של גורי "לאור הזכרונות"[83] מוצגת דרישה הפוכה לחלוטין מזו של שימבורסקה, אך תוצאתה דומה, לדעתי. הדובר קורא בשיר לזיכרונות שיעלו מתוך המחילות, מהחושך, מהמקום המחוק, כדי שיתאפשר הבכי ויביא עמו את הנוחם המרפה. הוא קורא לזיכרון, ולא לשִׁכחה, אך התוצאה של הזיכרון היא התרתו:

לאור הזכרונות/ חיים גורי

וּבַזִּכָּרוֹן הַזֶּה תִּחְיוּ גַּם אִם לֹא תִּרְצוּ בְּכָךְ, גַּם אִם תִּשְׁכְּחוּ...
אָמֵן, אֲנִי אוֹמֵר לָכֶם תמיד עַל אַף הַזְּמַן, הָרוּחַ וְהַמַּיִם, הָעֲקֵבוֹת לֹא יִמָּחוּ...
כִּי צִדְקַתְכֶם לֹא תָּבוֹא בַּמְּחִלּוֹת לְהִסָּתֵר,
כִּי הַקּוֹלוֹת יַגִּיעוּ
וְהֶחָשׁוּךְ יוּאַר וְיִקָּרֵא
וְהָאָפוּל יִקָּרֵב וְיֵרָאֶה
וְהַמָּחוּק יָקוּם וְיִשָּׁמַע
בַּבֶּכִי שֶׁיָּשׁוּב,
לְמַרְגְּלוֹת הַנֶּחָמָה הָאֲמוּרָה.

סוג כזה של זיכרון מאפשר להגיע אל הבכי והנוחם דרך העלאתו ואמירתו, אבל ייתכן שהאקט הקתרטי הזה יאפשר באופן פרדוקסאלי את השִׁכחה המרפה.

את הצורך להעלות את הזיכרון, כדי אולי להרפות ממנו, זיכרון לצורך שִׁכחה מושכלת, אדגים באמצעות השיר "כח המשיכה"/ פגיס.[84]

83 חיים גורי, **מאוחרים** (תל אביב, 2002) 69. © כל הזכויות שמורות להוצאת הקיבוץ המאוחד.

84 פגיס 257.

כח־המשיכה/ דן פגיס

אִם אֵרֵד אֶל תּוֹךְ הַבִּקְעָה, אֵעָלֵם. הַשֶּׁטַח הַמֵּת יִבְלַע אוֹתִי. וּבְכֵן אֲדַלֵּג מֵעָלָיו, אֶקְפֹּץ מִצּוּק אֶל צוּק. לְפָחוֹת מִצַּמֶּרֶת אַחַת אֶל אַחֶרֶת. כָּךְ אֲנִי מַחְלִיט – וּבוֹ בָּרֶגַע, מַעֲשֵׂה שֶׁטָן, נוֹטֵשׁ אוֹתִי כֹּחִי הַחַרְגּוֹלִי וְתוֹקֵף אוֹתִי כֹּחַ־הַמְּשִׁיכָה אֶל הַשֶּׁטַח הַמֵּת, אֶל כָּל קֶטַע זָעִיר וְזָנוּחַ שֶׁבּוֹ.

אֲנִי שׁוֹלֵף מֶטֶר מְגוֹלָל כְּשַׁבְּלוּל, מַתְחִיל לִזְחֹל, מוֹדֵד אֶת הַגֻּמּוֹת, הָעֲרוּצִים, הַבְּקָעוֹת, קִפְלֵי הַקַּרְקַע – אֶת הֶקֵּף הָעוֹלָם הֶעָקֹב. הִנֵּה הוּא נִפְרָשׂ לְפָנַי, מִישׁוֹר חַי.

במאמרה "אתם שואלים כיצד אני כותב? דן פגיס והפרוזה של הזיכרון"[85] מציינת אזרחי כי סמוך למותו החל פגיס לכתוב קטעי פרוזה, המסופרים על ידי ישות זוכרת, שכוח המשיכה הוא אחד מהם. לדעתה, השינוי שעושה פגיס בערוב ימיו מהותי ביותר, וניכר שהחליף את כתיבתו שהתאפיינה ב"התחמקות משוכללת" בישירות בעלת אופי אוטוביוגראפי. מבחינתה, זהו מהפך פנימי עמוק, מעין המרת דת, שסימניה הם המעבר לכתיבה בפרוזה, שינויים בתימאטיקה, בטון ובשפת הדימויים.[86] אותו "בקע בחומת השכחה" שעליו מדבר פגיס בהקשר של שירו "עקבות" הורחב בעבודה מאומצת, כדי לעלות מהמעמקים אל המישור החי, כדבריו.[87]

ב"כח־המשיכה" הדחף לדלג מעל "השטח המת" מומר בדחף אחר, "כח המשיכה אל השטח המת", משיכה השואבת את הדובר דווקא אל הבקעה, אל השאול. השטח המת הוא ישות המאיימת לבלוע את הסובייקט ולאיינו, ולמרות הניסיון לדלג מעליו מוצא עצמו הדובר נמשך אליו, מודד אותו, ובמדידתו מחיה אותו. "השטח המת" מניח את קיומו של אתר שכוח, אתר עיוור, השב ותובע את קיומו במלוא העצמה מתוך עיוורונו. המאמץ להתמודד עם הטראומה הוא מאבק בלתי פוסק של הדובר עם האין, או בלשונו התמונתית של פגיס: "אני שולף מטר מגולל כשבלול, מתחיל לזחול, מודד את הגומות, הערוצים, הבקעות, קפלי הקרקע – את היקף העולם העקב. הנה הוא נפרש לפני, משור חי".[88] ההתמודדות עם ההיעדר מגולמת בפעולת המדידה. הדובר משתמש במטר מגולל, שאותו הוא שולף כשם ששבלול יוצא מביתו למסעותיו. בשלב זה של הדימוי מתמזג הדובר עם המטר, ההופך לאותו שבלול היוצא לנדודיו בעולם כדי למוד את כל המקומות של האין: "הגומות, הערוצים, הבקעות, קפלי הקרקע – את העולם העקוב". המשותף לכלל האתרים הגיאוגרפיים הללו הוא המבנה הגיאולוגי הכולל לקונה, היעדר. בתוך כל הישויות הללו מצוי חלל, שאותו מודד השבלול. פעולת המדידה מתבצעת רק כאשר השבלול יוצא מביתו, אבל נושא אותו בו־בזמן לכל המקומות הללו. תוך "מדידת" ההיעדר, הולך ונפרש לפניו מישור חי. המדידה מנכיחה את ההיעדר, מחיה אותו. פעולת המדידה של המרחבים החלולים שבבקעה (רמז לחזון העצמות

85 אזרחי 94-110.

86 שם 101-102.

87 ריאיון עם יאירה גינוסר, מתוך אזרחי 98.

88 פגיס 257.

היבשות), של היקף העולם העקוב, היא המאפשרת לו להפוך את העקב למישור חי. באופן פרדוקסאלי מתאפשרים החיים דווקא מתוך הנפילה לתוך החלל ומתוך התהליך האטי של מדידתם. החרגול המנתר בקפיצות מעל לשטח המת מומר בשבלול הזוחל לאיטו, על גחונו, בתוך השטח המת, ובמדידתו האטית והשקולה נפרש לפניו מישור חי.

לסיכום, כדי להבין את מנגנוני הזכירה והייצוג של הטראומה, איננו יכולים להרשות לעצמנו להתעלם ממנגנוני השִׁכחה. הזיכרון לבדו יכול להיות מעמסה, במיוחד כשמדובר בטראומה. במאמר זה סקרתי שלושה סוגי שִׁכחה: שִׁכחה עמוקה שביטאה מצב ראשוני (פרימארי) של הטראומה, המסמנת רק את גבולות/עקבות הזיכרון הנעדר. שִׁכחה מבדלת, המונעת יחסי גומלין בין זיכרון העבר הטראומתי לזיכרון היומיום. בכך מופחת הקושי של המפגש עם הזיכרון הטראומתי, תוך קיום של חיים כפולים, זה לצד זה: חיי הטראומה של העבר וחיי ההווה השוטפים. ולבסוף, שִׁכחה מרפה, קתרטית, שהיא שִׁכחה גמישה ופתוחה המאפשרת את שובו של המודחק כזיכרון אקטיבי ודינאמי, שיכול אולי להוביל להתקיימות במישור החי.[89] כשהשִׁכחה אינה דווקא כישלונו של הזיכרון, הרצון לשכוח יקבע לא במעט את היכולת לבנות עתיד, שלא יהיה שחזור מדויק של העבר. היכולת לבחון את הזיכרון ממקום מכיל, כגון השפה הפואטית, מאפשר את השִׁכחה המושכלת, ואולי גם את אפשרות ההרפיה מהטראומה, שיכולה להוביל אל מישור ההתקיימות הפתוח. כדברי עמיחי:

שָׁכוּחַ, זָכוּר, שָׁכוּח.
פָּתוּחַ, סָגוּר, פָּתוּח.[90]

89 בלשונו של פגיס מתוך השיר "כח המשיכה".

90 עמיחי 177.