הלנה דאפי

אֵלֶם האימהות: "מאוס" מאת ארט ספיגלמן ו"הדוח של ברודק" מאת פיליפ קלודל*

הגיע הזמן לאפשר לאימהות
לומר את דברן.
סוזן רובין סולימאן[1]

אֵלֶם הניצולות

במאי 1942 כתב הכרוניקן של גטו ורשה, עמנואל רינגלבלום, ש"סיפורן של הנשים היהודיות [עתיד להיות] דף מפואר בקורות העם היהודי במלחמה זו".[2] קשה לומר שכך קרה. בטרם החלו להתפרסם המחקרים הפמיניסטיים על השואה בסוף שנות השמונים של המאה העשרים לא ייחסו ההיסטוריונים חשיבות רבה למגדר, מתוך הנחה מובלעת שסבלם של הגברים והנשים לא היה שונה במהותו. משום כך, אף על פי שמחנה הריכוז, כפי שטוענת מירנה גולדברג, "הוא הביטוי החריף ביותר של הגבריות והמיזוגיניה הקיצוניות שביסוד האידיאולוגיה הנאצית",[3] חייהן של נשים, במילותיה של ג'ואן רינגלהיים, "טושטשו לכלל מה שאפשר לכנות 'נקודת מבט אנושית', שבבחינה מקרוב מתברר שהיא נקודת מבט גברית".[4] לדעה זו שותפות גם שרה הורוביץ, שסבורה

---

* אני מבקשת להביע את תודתי לפרופ' מרטין קלונן מ־Turku Institute for Advanced Studies (TIAS), על שאפשר לי להציג את הגרסה המקורית של מאמר זה בכינוס. אני מבקשת להודות גם לשני הקוראים האנונימיים על קריאתם היסודית, הערותיהם השקולות וההמלצות שלהם לקריאה נוספת. פורסם לראשונה באנגלית: Helena Duffy, "The Silence of Mothers: Art Spiegelman's *Maus* and Phillipe Cladel's *Brodeck*", *Journal of Holocaust Research* 34, 2 (2020), pp. 138-154.

1 Susan Rubin Suleiman, *Risking Who One Is: Encounters with Contemporary Art and Literature*, Cambridge, MA: Harvard University Press (1994), p. 21.

2 רינגלבלום היה היסטוריון חברתי ומייסד קבוצת "עונג שבת", ששמה לה למטרה לתעד את החיים בגטו ורשה. הוא יזם את הקמת ארכיון הגטו חודש אחד בלבד לאחר פלישת גרמניה לפולין. Emanuel Ringelblum, *Notes from the Warsaw Ghetto: Journal of Emanuel Ringelblum* (ed. and trans.: Jacob Sloan), New York: Shocken (1974), pp. 273–274.

3 Myrna Goldenberg, "Different Horrors, Same Hell: Women Remembering the Holocaust", in: Roger S. Gotlieb (ed.), *Thinking the Unthinkable: Meanings of the Holocaust*, Mahwah, NJ: Paulist Press (1990), pp. 150–166, on p. 163.

4 Joan Ringelheim, "The Unethical and the Unspeakable: Women and the Holocaust", in: Neil Levi and Michael Rothberg (eds.), *The Holocaust: Theoretical Readings*, Edinburgh: Edinburgh University Press (2010), pp. 169–177, on pp. 169–170.

שהנרטיב הראשי של השואה "משקף את הקול הגברי, ההתנסות הגברית, הזיכרון הגברי כנורמטיביים",[5] ורונית לנטין, שמדברת על "דממה מחרישת אוזניים" שאופפת את הקשר בין מגדר לרצח עם בהקשר של השואה.[6] מעמדתו של חוקר השואה הבולט לורנס לאנגר עולה שטענות אלו אינן משוללות יסוד. לדבריו, שני המינים היו שותפים לתחושה בסיסית של אובדן שהוא "מעבר למגדר".[7] ואילו ניצולת השואה וההיסטוריונית הלן פייגין טוענת שאג׳נדה פמיניסטית עלולה להביא לידי טריוויאליזציה של הטרגדיה היהודית.[8] מיליטנטית אף יותר עמדתו של גבריאל שנפלד, הקורא לגישה המגדרית לשואה "תעמולה" ואומר שהכתבים הפמיניסטיים בנושא "נתעבים" ומתאפיינים ב"נימה של נרגנות ושל אגוצנטריות צדקנית".[9] אחרים טוענים ש"אונס, הפלה, ניצול מיני והיריון הם תמיד בגדר אפשרות בחייה של אישה", או ש"דיונים על מיניות מחללים את זכר המתים [...] או את זכר השואה עצמה".[10] על אף הסתייגויות אלו מנקודת המבט הנשית על רצח העם שביצעו הנאצים, קידומה של נקודת מבט זו הוא כעת בלתי נמנע, כפי שעולה בבירור מפרסום החיבורים של דליה עופר, אסתר הרצוג, זואי וקסמן, יהודית תידור באומל, ליליאן קרמר ואחרות.[11]

---

5 Sara R. Horowitz, "Gender, Genocide, and Jewish Memory", *Prooftexts* 20, 1–2 (Winter/Spring 2000), pp. 159–190, on p. 159.

6 Ronit Lentin, "Expected to Live: Women Shoah Survivors' Testimonials of Silence", *Women's Studies International Forum* 22, 6 (2000), pp. 689–700, on p. 693.

7 Lawrence L. Langer, "Gendered Suffering? Women in Holocaust Testimonies", in: Dalia Ofer and Lenore J. Weitzman (eds.), *Women in the Holocaust*, New Haven: Yale University Press (1998), pp. 351–363, on p. 362.

8 Zoë Waxman, *Women in the Holocaust: A Feminist History*, Oxford: מצוטט בתוך: Oxford University Press (2017), pp. 4–5.

9 Gabriel Schoenfeld, "Auschwitz and the Professors", *Commentary* 105–106 (June 1998), pp. 42–46. מצוטט בתוך: Waxman, *Women in the Holocaust*, p. 5.

10 Joan Ringelheim, "The Split between Gender and the Holocaust", in: Ofer and Weitzman (eds.), *Women in the Holocaust*, pp. 340–350, on p. 345.

11 Joan Ringelheim, "Thoughts about Women and the Holocaust", in: Gotlieb (ed.), *Thinking the Unthinkable*, pp. 150–166; Robin Ruth Linden, *Making Stories, Making Selves: Feminist Reflections on the Holocaust*, Columbus: Ohio State University Press (1993); Brana Gurewitsch (ed.), *Mothers, Sisters, Resisters: Oral Histories of Women Who Survived the Holocaus*t, Tuscaloosa, AL: University of Alabama Press (1998); Judith Tydor Baumel, *Double Jeopardy: Gender and the Holocaust*, London: Vallentine Mitchell (1998); Esther Hertzog, *Life, Death and Sacrifice: Women and Family in the Holocaust*, Jerusalem: Gefen (2008); idem, "Subjugated Motherhood and the Holocaust", *Dapim: Studies on the Holocaust* 30, 1 (2016), pp. 16–34; Sonja Maria Hedgepeth and Rochelle G. Saidel (eds.), *Sexual Violence against Jewish Women during the Holocaust*, Lebanon: Brandeis University Press (2010); Ofer and Weitzman (eds.), *Women in the Holocaust*; Ringelheim, "The Unethical and the Unspeakable"; Waxman, *Women in the Holocaust*.

הלימינליות של הגישה המגדרית לחקר השואה משתקפת בספרות היפה, שהקנון שלה מורכב כמעט אך ורק מכתבים של סופרים גברים: פרימו לוי, תדיאוש בורובסקי, פאול צלאן, יז׳י קושינסקי, ז׳אן אמרי, רוברט אנטלם, חורחה סמפרון, אלי ויזל ואחרים. בשל המגדר של המחברים, ובשל ההפרדה המגדרית במחנות הריכוז הנאציים, יצירות אלו מציעות נקודת מבט גברית בעיקרה. אומנם יש כמובן גם עדויות וחיבורים בדיוניים מאת נשים, אבל להוציא חריגים כמו הנרטיבים שחיברו אולגה לנגייל, אנה לנגפוס או סינתיה אוזיק, רק טקסטים מעטים מאת נשים זכו למוניטין שמשתווה למוניטין שנהנו ממנו ״השוקעים והניצולים״ של לוי או ״הציפור הצבועה״ של קושינסקי.[12] דחיקתה לשוליים של נקודת המבט הנשית בספרות השואה היא שנתנה מן הסתם את ההשראה לרומן של אמילי פּרגר (Prager) ״הקעקוע של איב״ (“Eve’s Tatoo”, 1991), שהמחיז את מאמציה האפונימיים של הגיבורה להטביע מחדש את חיי הנשים בזמן השלטון הנאצים בתיעוד ההיסטורי. ואולם הסטת הדגש בספרה של פרגר מגזענות למיזוגיניה נראתה לחוקרים אחדים בעייתית, שכן רק שתיים מן הנשים שגיבורת הספר העלתה באוב היו באמת יהודיות.[13]

דומה שהממואר הגרפי של ארט ספיגלמן ״מאוס״ (1980–1991) והרומן של פיליפּ קלודל ״הדוח של ברודק״ (2007) – שניהם מאת גברים ועל גברים – מבטאים במפורש את הלימינליזציה של חוויות השואה של נשים בספרות היפה. להלן אנסה לערער את הרושם הזה ואטען ששני הנרטיבים האלה מבליטים ומבקרים במודע את היעדרם של קולות הנשים מן הכתיבה על השואה, שהם מחזקים לכאורה. הגישה שלהם משקפת את התפיסה של לינדה האטצ׳ון, שטוענת שאומנות פוסט־מודרנית מכילה מעצם טבעה סתירה עצמית פרוגרמטית.[14] אטען שהדו־קוליות הפוסט־מודרנית הטיפוסית של ״מאוס״ ושל ״הדוח של ברודק״ מאפשרת להם להיות קשובים לסוגיות שהוזנחו: החוויות הקשות של הקורבנות הנשים והפגיעות המוגברת של נשים, הקשורה למיניות. ובאופן ספציפי יותר, שני הטקסטים מקדישים תשומת לב מיוחדת לתפקידים הביולוגיים של נשים כמי שיולדות ילדים ולתפקידים המוּבְנים־תרבותית שלהן כמי שמופקדות על הטיפול בהם.[15]

---

12 לסקירת ספרות על ספרות שואה שחיברו נשים ראו: Lillian S. Kremer, *Women’s Holocaust Writings*, Lincoln: University of Nebraska Press (1999). סופרות שואה אחרות שלא הוזכרו אצל קרמר הן חוה רוזנפרב, ולנטין גובי (Goby), סואזיג אהרון וקולומב שנק (Schneck).

13 James Berger, *After the End: Representations of the Apocalypse*, Minneapolis: University of Minnesota Press (1991), p. 81.

14 Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York: Routledge (1989).

15 וקסמן מציינת שאישה שהגיעה למחנה ריכוז עם ילדים או בהיריון נראה לעין נידונה בדרך כלל למוות מיידי. בכמה גטאות העונש על היריון היה גירוש. Waxman, *Women in the Holocaust*, pp. 335–336.

אני פותחת בסקירה של הביקורת על האופן שבו ייצג ספיגלמן את אימו, ומשתמשת בביקורת זו כקרש קפיצה לניתוח המקורי שלי לרומן של קלודל, שיצא אחריו. אַראה שאף על פי ש"מאוס" ו"הדוח של ברודק" נותנים קדימות לנקודת המבט הגברית ולכן מאמצים לכאורה את הפרדיגמה של הניצולה המושתקת, הם עוסקים בערעור הפוסט־מודרני הטיפוסי של פרדיגמה זו. שני הנרטיבים "מנצלים", או בניסוחה של האט׳צון "מעמידים ומאתגרים",[16] את הסטריאוטיפ של פסיביות, כניעות ואלם של נשים שהשתרש במסורת התרבותית של אירופה, ועוסקים על דרך הפרודיה בטקסטים קלסיים במסורת זו, כמו מיתוסים יווניים עתיקים ומְשלים, או באומנות חזותית. החלק האחרון בניתוח שלי מבהיר את הדמיון והשוני בין שני הטקסטים. הדמיון נובע ישירות מן ההילה הפוסט־מודרנית שלהם, ואילו השוני נובע מן העובדה שהאחד אוטוביוגרפי והאחר בדיוני.[17] עם זאת, הניתוח יתרכז בדיאלוג בין "מאוס" ו"הדוח של ברודק" ובין הייצוגים החזותיים והספרותיים של רוקמת התחרה ושל המיתוס של אורפאוס ואורידיקה. אעלה את ההשערה שהאינטרטקסטואליות הנרחבת בשתי היצירות מעידה על הרגישות של מחבריהן לשורשיות חוויותיה הקשות של האישה היהודייה בסדר החברתי הפטריארכלי, שורשיות שמקבלת אישוש ממיני השיח התרבותי הנבחנים ב"מאוס" ו"הדוח של ברודק".

"מאוס" מאת ארט ספיגלמן

שלא במפתיע, רוב פרשני הממואר הגרפי של ספיגלמן, שנחל הצלחה גדולה וזכה לפרשנויות רבות, התרכזו בייצוג השנוי במחלוקת של היהודים כעכברים, הגרמנים כחתולים, הפולנים הגויים כחזירים וכדומה. יש הסבורים שהאלגוריזציה של השואה בספרו של ספיגלמן עלולה לנרמל את האלימות הנאצית, כאילו מדובר ביחסי טורף ונטרף בין מינים של בעלי חיים בטבע. אחרים מניחים שהמחבר הצליח לעורר מחשבה על "אמצעי הייצוג ואופני הייצוג [הנהוגים] בכל הגישות לשואה, אם של חוקרים ואם

16 Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, p. 20.

17 השאלה בדבר מעמדו הז׳אנרי של "מאוס" היא שאלה מורכבת. ספיגלמן עצמו התנגד לסיווג ספר הקומיקס שלו כבדיון כשביקש שיעבירו אותו מרשימת רבי־המכר של הספרים הבדיוניים לרשימה של הספרים הלא־בדיוניים במדור הספרות של מהדורת יום ראשון של "ניו יורק טיימס". ראו: Michael Kimmelman, "Examining How *Maus* Evolved", *The New York Times*, December 27, 1991, https://www.nytimes.com/1991/12/27/arts/review-art-examining-how-maus-evolved.html. מבקרים התעלמו פעמים רבות מכוונת המחבר וסיווגו את "מאוס" כ"רומן גרפי" ולא כ"ממואר גרפי". אחרים, כמו אלן ברגר, ביטאו את רגישותם למעמדו הז׳אנרי המעורפל של הרומן: "[מאוס] הוא בו בזמן אוטוביוגרפיה, ביוגרפיה, ספר קומיקס למבוגרים, ספר תיעודי, רומן וספר היסטוריה פסיכולוגי". Alan L. Berger, "Bearing Witness: Theological Implications of Second–Generation Literature in America", in: Efraim Sicher (ed.), *Breaking Crystal: Writing and Memory After Auschwitz*, Urbana, Ill.: University of Illinois Press (1998) pp. 252–275, on p. 260.

של הדיוטות".[18] אבל לצד מי שדנים בהשתמעויות האתיות של הגישה הנרטיבית הנועזת של ספיגלמן לטרגדיה היהודית, נושא רגיש מבחינה מוסרית, יש גם חוקרים שמתעניינים בנושא השתקת הניצולה ב"מאוס".[19] הורוביץ, למשל, משתמשת בקומיקס של ספיגלמן כדי להדגים שנשים, אם הן מתוארות בכלל בספרות השואה, מתוארות כ"שוליות, חסרות אונים ושבריריות; כפגומות מבחינה מוסרית; או כקורבנות של פגיעה מינית".[20] הורוביץ מתמקדת במקרה המסוים של "מאוס" ודנה בהיעדר קולה של האם מטקסט שמבקש לספר את סיפורם של שני הוריו היהודים הפולנים של המחבר.[21] סיכום מסלולם של השניים: ולאדק ספיגלמן ואניה זילברברג נפגשו בפעם הראשונה בעיר סוסנוביץ בשנת 1935, וכעבור שנתיים באו בברית הנישואים. הם עברו בגטו, שהו זמן מה במחבוא, ולבסוף גורשו לאושוויץ. שניהם שרדו. בגלל האלימות הנאצית איבדו כמעט את כל קרוביהם, ובכלל זה את בנם בן השלוש, רישיו. האובדן הותיר בהם צלקות פסיכולוגיות עמוקות.[22] לאחר המלחמה היגרו בני הזוג לשוודיה, ושם נולד להם עוד בן, ארתור; משם היגרו לארצות־הברית, ושם התאבדה אניה בשנת 1968. "מאוס", שנכתב לאחר האירוע הטרגי הזה, מבוסס על שיחות של ספיגלמן עם אביו. סיפורו של האב זוכה למסגרת מֶטָא־בדיונית: תיאור הפקת הממואר וסיפור הטראומה של המחבר עצמו כבן הדור השני לשואה. נקודת המבט של אניה אינה יכולה לקבל ייצוג ישיר כיוון שהתברר שיומניה, שבהיעדרה שלה קיווה ספיגלמן להתבסס עליהם, אינם זמינים. היומנים שכתבה אניה בפולין אבדו במלחמה; ואילו את הזיכרונות שכתבה לאחר המלחמה וקיוותה שבנה יקרא לכשיגדל השמיד בעלה, ולאדק, במו ידיו.

18 Michael Rothberg, *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*, Minneapolis: University of Minnesota Press (2000), p. 2.

19 עם המבקרים שנתנו את הדעת להיבט זה של הממואר מאת ספיגלמן נמנים Victoria A. Elmwood, "'Happy, Happy Ever After': The Transformation of Trauma between the Generations in Art Spiegelman's *Maus: The Survivor's Tale*", *Biography* 27, 4 (Autumn 2004), pp. 691–720; Alison Mandaville, "Tailing Violence: Comics Narrative, Gender and the Father Tale in Art Spiegelman's *Maus*", *Pacific Coast Philology* 44, 2 (2009), pp. 216–248; Michael Rothberg, "'We Were Talking Jewish': Art Spiegelman's *Maus* as 'Holocaust' Production", *Contemporary Literature* 35, 4 (Winter 1994), pp. 661–687; Nancy K. Miller, "Cartoons of the Self: Portrait of the Artist as a Yong Murderer – Art Spiegelman's *Maus*", in: Deborah R. Geis (ed.), *Considering Maus: Approaches to Art Spiegelman's "Survivor's Tale" of the Holocaust*, Tuscaloosa, Al: The University of Alabama Press (2007), pp. 44–59; Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Family and Postmemory*, Cambridge, MA: Harvard University Press (2012), pp. 33–35.

20 Sara Horowitz, "Women in Holocaust Literature: Engendering Trauma Memory", in: Ofer and Weitzman (eds.), *Women in the Holocaust*, pp. 364–378, on p. 367.

21 כיוון שספיגלמן עצמו מתעקש על אופיו הלא־בדיוני של של הטקסט, שלא כמו חוקרים מסוימים אנהג כאן כאילו הסופר והדמות המכונה ארטי/ארט/ארטור הם היינו הך.

22 Art Spiegelman, *The Complete Maus*, London: Penguin (2003), pp. 276–277.

לנוכח האובדן המשולש הזה ניתן סיפורה של אניה לשחזור, במילותיה של הורוביץ, "רק באמצעות הבניה מחודשת של הזיכרונות של ולאדק וארט".[23] אחת היא עד כמה ולאדק נאמן לעברה של אשתו, "הנרטיב שבו הוא מוסר את אירועיו אינו יכול בשום אופן לתאר את חייה הפנימיים של אניה. הוא גם אינו יכול לדבר בוודאות על החוויות שלה בזמן שהופרדו זה מזה".[24] לאמיתו של דבר, ולאדק דוחה את עצם האפשרות שהחוויות הקשות שחוותה אשתו במחנה הנשים בבירקנאו היו שונות בדרך כלשהי מן החוויות שחווה הוא באושוויץ; הוא מבטיח לבנו שאניה "עברה את מה שאני עברתי: זוועה!"[25] רק כשמופעל עליו לחץ נזכר ולאדק בניסיונות שלו ליצור קשר עם אשתו ולהושיט לה עזרה,[26] אבל כפי שהורוביץ מציינת בצדק, הוא עושה כן רק כדי להבליט את התושייה ואת כושר העמידה שלו עצמו בהשוואה לחולשתה הפיזית והנפשית של אניה. כל זה מחזק את טענת המבקרת שוולאדק "חוזר ומלהק את עצמו ואת אשתו בתפקידים מגדריים מוקצנים – הגבר האמיץ ורב־התושייה והאישה המפוחדת והתלותית".[27]

מעניין לראות שהפָּרָטקסט תומך במידה רבה בנקודת מבטו של ולאדק. רניה אוסטרי ומרישה וינוגרון, שהכירו את אימו של ארט ספיגלמן בבירקנאו, מזכירות שתיהן את התושייה של ולאדק ואת יחסו המגונן כלפי אשתו, וגם את השבריריות הפיזית והנפשית של אניה.[28] ב"מאוס" עצמו מגביל אביו של ספיגלמן את אשתו לתחומי הסטריאוטיפ הנשי גם כשהוא מציין ש"עבודות בית" ו"סריגה" היו העיסוקים העיקריים שלה בגטו, ורק במחשבה שנייה מזכיר גם כתיבה ביומן וקריאה.[29] נטייתו של ולאדק לצמצם את אניה לפרדיגמה של הביתיות, או במילותיה של אליסון מנדוויל ל"קריקטורה של רעיה",[30] מקבילה לאידיאליזציה שלה ושל נישואיהם. למשל, הוא מדגיש את הקִרבה הרבה, הלא־מופרעת, ששררה ביניהם לפני הגירוש, או נזכר שהמסירות שלהם זה לזה ריגשה כל כך את מנציה, אסירה הונגרייה בבירקנאו, עד שהיא סיכנה את חייה כדי להעביר מזון ומסרים בין הבעל לאשתו: "אם בני זוג אוהבים כל כך זה את זה אני מוכרחה לעזור כמיטב יכולתי".[31] לבסוף, אף שהדבר מרגיז את אשתו השנייה של ולאדק, מאלה, ומסכן בבירור את נישואיהם, אביו של ספיגלמן ממשיך להציג את תמונותיה של אניה ברחבי הבית

23 Horowitz, "Women in Holocaust Literature", p. 367.

24 שם, עמ' 368.

25 Spiegelman, *The Complete Maus*, p. 160.

26 שם, עמ' 211–216.

27 Horowitz, "Women in Holocaust Literature", p. 368.

28 Art Spiegelman, *Metamaus: A Look Inside a Modern Classic, Maus*, New York: Pantheon (2011), pp. 279–288.

29 Spiegelman, *The Complete Maus*, p. 86.

30 Mandaville, "Tailing Violence", p. 233.

31 Spiegelman, *The Complete Maus*, p. 213.

ומתוודה: "אני רואה את אניה בכל מקום [...] בעין הטובה שלי, בעין הזכוכית שלי, אם הן פקוחות ואם הן עצומות, אני תמיד חושב על אניה".[32]

ואולם דיוקנה זה של אניה אינו מבוסס על עובדות: מן הזיכרונות של ולאדק משיחה בינו ובין המורה של אשתו אנחנו למדים שאניה ניחנה בחריצות ובסקרנות אינטלקטואלית, וכפי שבעלה עצמו מודה כשהוא מזכיר את מכתביה ויומניה, היא הייתה כותבת רהוטה ונלהבת.[33] שליטתה המעולה בפולנית מורה על השתייכותה למעמד הבינוני ועל התבוללותה,[34] ואילו תמיכתה באקטיביסטים קומוניסטים בפולין הימנית מעידה על אומץ ליבה ועל יכולת חשיבה עצמאית ומתקדמת.[35] כל זה חושף עד כמה הנרטיב של ולאדק אינו מהימן, וחוסר המהימנות שלו זוכה לאישוש נוסף בשורה החותמת את עדותו: "שנינו היינו מאושרים מאוד, וחיינו באושר ועושר עד עצם היום הזה".[36] לנוכח מה שידוע לנו על הדיכאון של אניה ועל התאבדותה, ועל האישיות הלא־נעימה של ולאדק, הניכרת ביחסים המתוחים בינו ובין מאלה או בנו,[37] ברור מן המשפט האחרון בממואר שאי־אפשר לסמוך על ולאדק בתיווך סיפורה של רעייתו. שכבת התיווך הנוספת שיצרו ציוריו של ספיגלמן וההערות המֶטָא־טקסטואליות מזכירות לנו תדיר את העריכה הכרוכה בהפיכת העבר לנרטיב, לא כל שכן בהפיכתו לבדיון. הדבר נדרש כדי להקנות קוהרנטיות וסדר כרונולוגי לזיכרונותיו של ולאדק, שהיו אמורפיים, ואפילו כאוטיים.[38]

---

32 שם, עמ' 106.

33 שם, עמ' 20.

34 Celia Stopnicka Heller, *On the Edge of Destruction: Jews of Poland Between the Two World Wars*, Detroit: Wayne State University Press (1977), pp. 143–144; Katarzyna Person, *Assimilated Jews in the Warsaw Ghetto 1940–1943*, Syracuse, NY: Syracuse University Press (2014), pp. 10–12. פרסון מעירה שבקרב שכבת המשכילים היהודית שהגיעה לבגרות בין שתי מלחמות העולם הייתה הפולנית השפה העיקרית. היא מונה כמה סופרים ממוצא יהודי, בהם יוליאן טובים (Julian Tuwim), בולסלב לשמיאן (Leśmian) ואנטוני סלונימסקי (Słonimski), שכולם הביעו את עצמם בפולנית ולעיתים רחוקות בלבד – אם בכלל – נגעו בכתיבתם בנושאים יהודיים.

35 Spiegelman, *The Complete Maus*, p. 30. כדי לנקות את ולאדק, לפחות חלקית, מן היחס הפטרנליסטי שלו לאניה ומנטייתו להבליט כל הזמן את ההרואיות שלו כבעל, הורוביץ מזכירה את רגש האשם שייסר אותו בגלל אי־יכולתו להגן על בנו (Horowitz, "Women in Holocaust Literature", p. 368). הטיעונים שלה, על כל פנים, אינם עומדים במבחן לנוכח ניסיונות חוזרים ונשנים של ולאדק לנהוג כמו חברו אילזצקי ולהפקיד את רישיו בידי משפחה פולנית. אפיזודה זו אינה מדגישה את כישלונו של ולאדק כאב דווקא, אלא את נטייתה של אניה להיות מגוננת מדי, שבולטת גם בשתלטנות שלה כלפי ארטי ומסבירה את הדיכאון שלה לאחר המלחמה ואת התאבדותה. Spiegelman, *The Complete Maus*, p. 83.

36 Spiegelman, *The Complete Maus*, p. 256.

37 לפני שהיא עוזבת את ולאדק סופית, מאלה מצהירה שאניה הייתה בוודאי קדושה. שם, עמ' 134.

38 בכמה הזדמנויות ארטי מבקש מאביו להישאר ממוקד בסיפור. ולאדק מבקש שאפיזודות מסוימות לא ייכנסו לספר.

מייקל לוין דן בשיבוץ הכפול של סיפורה של אניה בנרטיב של האב, ואחר כך של הבן, ובתוך כך משרטט אנלוגיה בין השליטה של ולאדק בדמותה של אשתו באמצעות שׂרֵפת מחברותיה ובין השמדת היהודים בידי הנאצים.[39] נוכל להוסיף ניואנס לעמדתו זו של המבקר אם לא נשווה רק בין המחווה של ולאדק ובין שׂרֵפת גופות היהודים באושוויץ אלא גם בינה ובין מאמצי הנאצים להשמיד כל ראיה למעשיהם. המונח היווני holocaustos, שפירושו "נשרף כליל", אכן מורה הן על הפשע הן על השמדת הראיה לביצועו.[40] פרשנות כזאת מזמינה גם המודעות העצמית של הרומן לאלימות הכפולה שלו עצמו כלפי סיפורה של אניה, שניכרת כשנודע לספיגלמן שקולה של אימו הושתק לנצח והוא קורא לאביו "רוצח".[41] הדיוקן העצמי של הסופר בכרך השני של "מאוס" מלמד אותנו לא פחות: ספיגלמן נראה בתמונה מהרהר בהצלחת הכרך הראשון של ספרו – אשר כפי שעולה מעֵרמת הגופות העירומות שלרגליו, שממתינות לשׂרֵפה בקרמטוריום, מבוססת על מיתות של יהודים – ומצייר את עצמו עם סיגריה דלוקה.[42] אומנם בעיני לוין הדימוי הזה מתייחס בבירור לשׂרֵפת מחברותיה של אניה,[43] אבל פרטים אלו מצמצמים באופן מטריד את הפער שבין שליטתו של האב (ואולי גם של הבן) בסיפורה של אניה ובין דיכוי היהודים בזמן המלחמה, ומצביעים במפורש על טבעה המגדרי של האלימות הנאצית. ומנקודת מבט רחבה יותר: סילוק הפרספקטיבה של אניה בידי ולאדק – הוא עצמו, אגב, מוצג כגזען[44] – מבסס את הקשר "שבין משטרים רודניים לבין השליטה בנשים", שהניחה ג'ואן וולך סקוט.[45]

עם זאת, אסור לנו להניח שמסגור כפול זה של קולה של אניה הופך אוטומטית את "מאוס" לטקסט שמנציח את האלם של נשים קורבנות השואה. רצועת הקומיקס של ספיגלמן, בהיותה דוגמה מובחרת לספרות פוסט־מודרנית, שעל פי תפיסתה של האטצ'ון מתייחדת באופן פרוגרמטי בעניין עמוק בעבר, ברפלקסיביות ובנטייה לערער את המוסכמות הנרטיביות שהיא עצמה קובעת,[46] ערה בבירור למושגים ולמבנים

39 Michael G. Levine, "Necessary Stains: Spiegelman's *Maus* and the Bleeding of History", *American Image* 50, 3 (2002), pp. 317–341, on p. 326.

40 שם, עמ' 235.

41 Spiegelman, *The Complete Maus*, p. 161.

42 שם, עמ' 201.

43 Levine, "Necessary Stains", p. 326.

44 Spiegelman, *The Complete Maus*, p. 259. ולאדק עצמו חווה אלימות גזעית, ואף על פי כן מן המונח היידי המעליב "שוורצע" שבו הוא משתמש להבעת התנגדותו להסעת טרמפיסט שחור, מתברר שהוא עצמו אנטי־שחורים.

45 Joan Wallach Scott, *Feminism and History*, Oxford: Oxford University Press (1996), p. 172. מצוטט בעברית מתוך: ג'ואן וולך סקוט, "מגדר: קטגוריה שימושית לניתוח היסטורי" (תרגום: אורית כהנא), בתוך: דלית באום, דלילה אמיר, רונה ברייר-גארב ואחרות (עורכות), **ללמוד פמיניזם: מקראה**, תל אביב: הקיבוץ המאוחד (2006), עמ' 347.

46 Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, p. 5.

שהיא עצמה נוקטת ומעמידה אותם במבחן. פירוש הדבר שגם אם "מאוס" אולי דוחק את נקודת מבטה של אניה לשוליים, הוא עושה כן ראשית כדי לכבד את האפשרויות האוטוביוגרפיות הטמונות בסיפור, ושנית כדי להדגיש את הלימינליות של נקודת המבט של האישה הניצולה. במילים אחרות, הנרטיב של ספיגלמן אינו יכול להימלט מן ההגבלות שכופות עליו דומיננטות מסוימות. במונחים של האטצ'ון, הוא מטיל ספק במה שכינה רולן בארת' "הנתון" או "המובן מאליו" בתרבותנו ומצביע על הבעייתיות שבו.[47] נוסף על כך, יש לזקוף לזכותו של "מאוס" את הפנית הזרקור להיבט של השואה שהייצוג שלו עדיין לוקה בחסר – אימהוּת יהודית, ובאופן ספציפי יותר, אם נשאל ביטוי של לורנס לאנגר, "בחירות משוללות בחירה" (choiceless choices) שנכפו על הנשים בנוגע לצאצאיהן.[48] קיומה של אניה לאחר המלחמה טבוע בבירור בחותם הטראומה של אובדן בנה הראשון. מן הפולחן סביב זכרו של רישיו בביתו של ספיגלמן אנחנו יכולים להסיק שסירובה להאמין שהילד מת הוליך בסופו של דבר לאבל שלא נגמר. אנחנו יכולים לשער גם שתהליך האבל לא צלח בגלל רגש האשמה שייסר את אניה לאחר שמיאנה למסור את בנה למשפחה פולנית לא־יהודית. תחת זאת היא הפקידה את רישיו בידי אחותה, טושה, שעם חיסולו של גטו זווירצ'ה (Zawiercie) הרעילה את עצמה, את ילדיה ואת בנה של אניה. במונחים של ז'וליה קריסטבה, שפיתחה את התיאוריה של פרויד וקבעה ששורשי המלנכוליה טמונים באשמה שמרגיש הסובייקט בגין אובדן האובייקט האהוב עליו (שבו בזמן גם שנוא עליו),[49] אפשר לראות בדיכאון של אניה, שהוליך להתאבדותה, רעש משנה של האובדן שחוותה בזמן המלחמה. "מאוס" חושף אפוא את השפעת האלימות הנאצית מחוץ למסגרת הזמן הצרה של המלחמה עצמה, וכך מטיל ספק בהשקפה הרווחת ששחרור מחנות הריכוז היה סוף טוב של טרגדיה איומה.[50] הפָּרָטקסט תורם אף הוא לערעורה של השקפה זו. וינוגרון ואוסטרי זוכרות שתיהן שבימים האחרונים של מאסרן ואחרי שנמלטו ממנו הן חששו מהאלימות המינית של החיילים הסובייטים, שיצא להם שם של מי שלא רק אונסים נשים יהודיות ששוחררו מן המחנות, אלא גם רוצחים אותן.[51]

---

47 שם, עמ' xiii.

48 Lawrence Langer, "The Dilemma of Choice in the Deathcamps", *Centerpoint* 4 (Autumn), pp. 222–231, on p. 226.

49 ז'וליה קריסטבה, **שמש שחורה: דיכאון ומלנכוליה** (תרגום: קרן שמש), תל אביב: רסלינג (2006).

50 לבחינה ביקורתית של הרעיון שהשחרור ממחנות הריכוז היה מאורע משמח ששם קץ לסבלם של המגורשים ראו: Dan Stone, *The Liberation of the Camps: The Holocaust and Its Aftermath*, London: Yale University Press (2015).

51 Spiegelman, *Metamaus*, pp. 280, 282, 283.

"הדוח של ברודק" מאת פיליפ קלודל

הדיון שלי בהיעדר קולה של אניה מ״מאוס״ ישמש אותי להַבָּנות ולהאיר את הניתוח שאני מציעה לנרטיב שואה חדש יותר. אומנם גם הרומן של פיליפ קלודל מבכר את נקודת המבט הגברית, אבל הוא מצליח לעסוק בחוויה הנשית הייחודית שזימן הג׳נוסייד הנאצי ובו בזמן להפנות את תשומת הלב לטראומה ולאלם של הניצולות לאחר המלחמה. ״הדוח של ברודק״ ראה אור בצרפתית בשנת 2007;[52] זהו הרומן התשיעי של סופר וקולנוען מצליח ופורה, שבלי להיות צאצא של ניצולים או אפילו יהודי סבור שכל הספרות הנכתבת לאחר המלחמה מוכרחה לעסוק בשואה בדרך כזו או אחרת.[53] ״הדוח של ברודק״ עוסק בג׳נוסייד הנאצי, אבל עושה זאת בדרך לא קונוונציונלית, בעלת פוטנציאל לעורר מחלוקת – פרודיה על המבנים הנרטיביים ועל ההיסטים המקובלים באגדות ומשלי חיות, כלומר על סוגות אשר ראשית, פועלות במרחבים אוניברסליים וא־היסטוריים, ושנית, משויכות לספרות ילדים. עם זאת, שלא כמו ״מאוס״, שאף הוא שואב יסודות ממשלי חיות,[54] אם כי בדרך שונה בתכלית, ״הדוח של ברודק״ זכה לשבחים בשל אסטרטגיה של ״שקיפות, ניתוק ואלם״, אשר מונעת ״טריוויאליזציה של השואה״ ו״דואגת לשימורה של אובייקטיביות רוחשת כבוד״.[55] לסקירה זו ולסקירות אוהדות אחרות נלוו כמה פרסים ספרותיים יוקרתיים, בהם פרס גונקור של תלמידי התיכון (Prix Goncourt des Lycéens).[56] הרומן של קלודל תורגם לשלושים שפות, עובד לרומן גרפי והתקבל יפה,[57] ונכנס לרשימת ספרי החובה בבתי הספר בצרפת.

אף על פי ש״הדוח של ברודק״ היה מושא של מחקרים אקדמיים רציניים, מבקרים עדיין לא העירו על האופן שבו הוא מתאר נשים, אלא התמקדו בעיקר בסבל שחווה הגיבור האפונימי בזמן המלחמה במחנה ריכוז דמוי אושוויץ ובאי־הסובלנות לאחרות לאחר המלחמה. אי־הסובלנות הזאת מתגלמת ברצח של זר טוב לב המכונה דה אנדרר (De

---

52 Philippe Claudel, *Le Rapport de Brodeck*, Paris: Stock (2007).

53 Emily Greenhouse, "Interview: Philippe Claudel", *Granta* 111 (June 30, 2010), https://granta.com/interview-philippe-claudel

54 דומיניק לה קפרה אמר שהרעיון של ספיגלמן להביא את אושוויץ לקומיקס עלול להיות ״מסוכן, אפילו פזיז״ והגדירו ״לא־הולם באופן מזעזע״. Dominick LaCapra, "Twas the Night before Christmas: Art Spiegelman's *Maus*", in: *History and Memory after Auschwitz*, Ithaca: Cornell University Press (1998), pp. 139–179, on pp. 139–140. מייקל רות׳ברג אמר שמאוס ״מגונה בפוטנציה״. Michael Rothberg, "We Were Talking Jewish", p. 141.

55 France Grenaudier-Klijn, "Landscapes Do Not Lie: War, Abjection and Memory in Philippe Claudel's *Le Rapport de Brodeck*", *Essays in French Literature and* Culture 47 (November 2010), pp. 87–107, on pp. 94–95.

56 ברודק זכה גם ב־Prix des Libraires du Québec (פרס הספריות של קוויבק; 2008), Prix des Lecteurs – Livre de Poche (פרס הקוראים של הוצאת ליוור דה פוש; 2009) ובפרס לספרות זרה עצמאית בבריטניה (2010).

57 Manu Larcenet, *Le Rapport de Brodeck*, 2 vols, Paris: Dargaud (2015–2016).

Anderer), שהשתקע זה לא כבר בכפר המרוחק של ברודק.[58] הרומן של קלודל, שמתרחש בפינה הררית ומיוערת במרכז אירופה, שמדברים בה דיאלקט גרמאני,[59] נפתח עם שובו של ברודק לכפר, שנתיים לאחר גירושו. כיוון שהוא האדם המשכיל ביותר בקהילה, ונוסף על כך הוא מחזיק במכונת כתיבה, שכניו כופים עליו לכתוב לשלטונות דוח המתאר כיצד רצחו את דה אנדרר ובתוך כך לנקות אותם מאשמה. בשעה שהגיבור בוחן את הזיכרונות שלו מן התושב החדש וחוקר את מי שבאו עימו במגע אנחנו לומדים אט־אט שלבושו המצועצע של הזר, נימוסיו, השכלתו ויחסו הטוב לבעלי חיים הם שעוררו את זעמם הרצחני של אנשי הכפר, משום ששונותו של הזר הזכירה להם את הפשעים שביצעו בזמן המלחמה כנגד מי שבלטו באחרותם. בזמן שברודק משחזר את מהלך האירועים שהוליכו לפשע וחוקר את שורשיו, הוא מעלה זיכרונות מילדותו הטראומטית באירופה השסועה בימי המלחמה. הוא נזכר גם בלימודיו בבירה של ארץ שכנה, שבה פגש את אשתו לעתיד, אמליה, ושבה עבר עליו הפּוּרִישֶׁה נַכט, המשמש ברומן תחליף ללילה הבדולח, כפי שמכוונות ההתקפות על בתי הכנסת ועל בתי העסק של היהודים ב־1938. ברומן של קלודל האלימות הגזעית שכמעט מופנית כנגד ברודק מכוונת כלפי כל מי שהוא "**שמוץ פרמדר** – 'זר מלוכלך'".[60] עם פרוץ המלחמה כוחות המדינה השכנה פולשים באכזריות לכפר של ברודק. בראשם עומד קפטן אדולף בולר והם נושאים דגלים אדומים ושחורים. שכניו של ברודק מוקיעים אותו ופרמדר (Fremdër) נוסף של הכפר, סימון פריפמן, והוא מגורש למחנה ריכוז וסובל שם עינויים פיזיים ומנטליים מחרידים. מה שעוזר לו לשרוד – אף שהישרדותו מחייבת אותו לוותר על כבודו כאדם ולהפוך, פשוטו כמשמעו, למשרתם הכלבי של מדכאיו – הוא הדחף לשוב ולהתאחד עם אשתו האהובה אמליה.

באמצעות הקביעה שאמליה מילאה תפקיד בהישרדות של ברודק, קלודל מקנה לה חשיבות דייגטית ניכרת ברומן. ואולם למרבה הפרדוקס, נוכחותה בו מוגבלת, קולה כמעט

[58] להלן כמה מן המאמרים העוסקים ברומן של קלודל: Dominique Bonnet, "Étrangeté et étranger dans l'univers de Philippe Claudel", *Carnets: Revue électronique d'études françaises de l'APEF* 1 (May 2014), pp. 45–57; idem, "*Le Rapport de Brodeck*: Sur les traces du récit lacunaire à la manière de Jean Giono", *Çedille* 8 (April 2012), pp. 65–75; Kateřina Drsková, "'Composer son rien avec un morceau de tout': À propos des romans *Les Âmes grises* et *Le Rapport de Brodeck* de Philippe Claudel", *Études Romanes de Brno* 31, 1 (2012), pp. 189–196; Aurélie Barjonet, "La Troisième Génération devant la Seconde Guerre mondiale: Une situation inédite", *Études romanes de Brno* 3, 1 (2012), pp. 39–55; Ivonne Hsieh, "L'Emprise du passé: Crime, châtiment et culpabilité dans la création de Philippe Claudel", *Voix plurielles* 7, 2 (November 2010), pp. 2–15; Helena Duffy, "Philippe Claudel's *Brodeck* as a Parody of the Fable or the Holocaust Universalized", *Holocaust Studies* 24, 4 (2018), pp. 503–526.

[59] גרנודייה־קליין זיהתה שהאזור הוא אלזס. Grenaudier-Klijn, "Landscapes Do Not Lie", p. 192.

[60] פיליפ קלודל, **הדוח של ברודק** (תרגום: שי סנדיק), בן שמן: מודן (2009), עמ' 167, ההדגשה במקור.

תמיד נעדר ממנו, ודמותה שטוחה. אשתו של ברודק מתמצה בעיניים יפהפיות בצבע אגוז ובשיער חום, בניחוח עדין של טחב ושמש ובכניעות. בשל יחסו המשחקי של הרומן לסוגת האגדות נוצרת זיקה ישירה בין התמימות של אמליה, הפסיביות שלה וטוב ליבה ובין הארכיטיפ של היפהפייה הנרדפת בסגנון סינדרלה, שלגייה ורפונזל. ואף שהיא, שלא כמו אותן דמויות מן האגדות, אינה נישאת לנסיך של ממש, היא רואה בברודק נסיך כזה. בדמיונה של אמליה הוא מתמזג עם הנסיך הנזכר בשיר שהתנגן בזמן הנשיקה הראשונה שלהם, ואשר היא מזמזמת בכפייתיות לאחר האלימות שפגעה בה בזמן המלחמה.[61]

מעניין שאשתו של ברודק אינה אלא אחת מכמה דמויות של נשים ברומן אשר מבוססות על ארכיטיפים נשיים שאפשר למצוא במשלים ובאגדות. קלודל, יש לומר, מרבה להשתעשע בערעור ארכיטיפים אלו. למשל: פֶּדורין, שמצילה את ברודק בזמן מלחמה קודמת ומגדלת אותו, ואימא פּיץ, שמנהלת בית קפה שמבקרות בו בעיקר נשים, מעלות על הדעת את דמותה של הסנדקית באגדות; ואילו דמותה של אשתו הסדיסטית והמציצנית של מפקד המחנה, ציילנסניס (Zeilenesseniss),[62] שמטפלת בעדינות בתינוקה בעודה צופה מדי יום בסלקציות ובהוצאות להורג, מבוססת על אימהּ החורגת היפה אך המרשעת של שלגייה. בין שהנשים מייצגות טוב לב ובין שהן מייצגות רשעות על פי אפיון הדמויות הקוטבי הגס של קלודל, אפשר לומר בוודאות ש"הדוח של ברודק" חולק עם ה"טקסט הפטרילינאלי"[63] של ספיגלמן את הנטייה לסלק קולות של נשים. מריאן הירש מציינת בצדק שעצם העובדה שמאלה הייתה בשואה ושרדה אינה מעניינת במיוחד את ארט,[64] ואילו פרנסואז, אשתו הצרפתייה של הסופר־גיבור, "משמשת בעבור צייר הקומיקס המבולבל לכל היותר לוח תהודה, נוכחות מאפשרת".[65] בדומה, ברומן של קלודל נשים אינן נחשבות ראויות אפילו לקבל מידע על הרצח של דה אנדרר, והן נראות יותר משהן נשמעות. ואולם שני הנרטיבים נבדלים זה מזה במודעות החריפה של ברודק לעמדה המפלה של אנשי הכפר, והוא בכללם: "כשחזרתי הביתה לא סיפרתי כלום לנשים שלי [...]. האם כל האחרים לא עשו כך עם נשותיהם, אחיותיהם [...]?"[66] אפשר אפילו לטעון שבזכות הדהודו של הסיפור על ברודק ומשה קֶלמַר, שבזמן הגירוש גנבו מים מאישה צעירה ותינוקהּ, הקנוניה שהגיבור רוקם באי־רצון עם הרוצחים של דה אנדרר מבטאת בבירור את הרגישות של קלודל לפגיעוּת הנשים בשואה ולתפקיד שמילאו הפטריארכיה והמיזוגיניה בחוויות הרדיפה כפי שהתנסו בהן נשים.

61 שם, עמ' 152: "Shöner Prinz so lieb / נסיך נאה ומקסים שלי / Zu weit fortgegangen / הרחק ממני הלכת".

62 פירוש שם החיבה של הדמות הוא "אוכלת הנפשות" (שם, עמ' 61).

63 Elmwood, "Happy, Happy Ever After", p. 712.

64 Spiegelman, *The Complete Maus*, pp. 94–95.

65 Hirsch, *Family Frames*, p. 35.

66 קלודל, **הדוח של ברודק**, עמ' 43.

כאילו כדי לבטא עמדה זו קלודל מעצב את אמליה כאישה שבריריות, שתלויה לחלוטין בבעלה כדי להתמודד עם האלימות המופנית נגדם על שום היותם פרמדר. עם זאת, היא מוצגת כאישה חסרת אונים מעצם טבעה – כמו אניה ב"מאוס", שסובלת בסוף שנות השלושים מדיכאון שלאחר לידה, אות לכך שחולשתה המנטלית היא מוּלדת. כבר בפגישה הראשונה בין ברודק לאמליה בבירה, זמן קצר לפני המלחמה, נאמר שהבגדים שלבשה אמליה היו דקים מדי לעונה ולכן היא רועדת כמו "ציפור קטנה, שבריריות ומלאת חיים".[67] ככל ששנאת הזרים מתגברת נעשה מעמדה רעוע יותר, בייחוד בשל המבטא הזר המודגש שלה, שבאופן סטריאוטיפי ברודק מוצא אותו מושך, שכן בעיניו המוזרוּת המאפיינת את מבטאה של האישה הצעירה מְשַוה "לכל מילה שלה גמלוניות של ילד שנתקל באבן, כמעט נופל, מתייצב ואז פורץ בצחוק".[68] אף על פי כן אין ברומן אלא דוגמה אחת לדיבור של אמליה – השאלה הנאיבית שהיא שואלת את ברודק: "אז אתה סטודנט, אדוני?"[69]

כשהיחסים ביניהם מתפתחים אמליה ממשיכה להצטייר פסיבית וכנועה. למשל, היא נענית לבקשתו של ברודק להישאר בבית במהלך הפּוּרִישָה נַכט ואחר כך מוותרת על עבודתה כרוקמת כדי לבוא בעקבותיו לכפר שלו כאשתו. חשוב לציין שבסצנה שבה ברודק מציע נישואים לאמליה, האישה הצעירה עומלת על מפה גדולה מעוטרת בחבצלות ובכוכבים, הגורמים לגופו של הגיבור לאבד תחושה.[70] אומנם אפשר לפרש את החבצלת והכוכב כסמלים של עם ישראל,[71] אבל העמדתם זה לצד זה נועדה ככל הנראה ליצור ניגוד בוטה בין הטוהר של אמליה, הנרמז בפרח העדין, ובין האלימות הגזעית שהכוכבים מטרימים. אין ספק שהכוכבים רומזים לסמל שהיהודים נדרשו לשאת באירופה בזמן הכיבוש הנאצי לקראת כליאתם בגטאות והשמדתם לאחר מכן. אמליה דבקה בשתיקתה, והיא מביעה את הסכמתה ואת הרגש הנלווה לה בדרך לא־מילולית: "חשתי כיצד היא מצטמררת לצדי. הצמרמורת שלה עברה אלי כמו רעד של **ציפור** [...] היא נשאה אלי את פניה היפות, חייכה ונישקה אותי ארוכות".[72]

אמליה דומה לאניה ספיגלמן לא רק בחולשה הטבועה בה מלידה אלא גם באי־יציבותה המנטלית, שנוצרה (או הוחרפה) בעקבות החוויות הקשות שחוותה בזמן המלחמה. במהלך ניסיונה של אמליה להגן על שלוש הבנות הזרות שאנשי הכפר מוצאים בשעת מנוסתן, ובברכתם ובסיועם של חיילי הכוח הכובש אף אונסים ורוצחים אותן, היא עצמה

67 שם, עמ' 57.
68 שם, עמ' 67.
69 שם, עמ' 119.
70 שם, עמ' 175.
71 Yitzhak Zahavy, *Archeology, Stamps and Coins of the State of Israel* (2009), p. 157.
72 קלודל, **הדוח של ברודק**, עמ' 175, ההדגשה שלי.

מותקפת מינית ומוכה.[73] התקיפה מותירה אותה לא רק הרה אלא גם לכודה במצב של אפזיה ותשישות מנטלית, אשר ניכרות אצלה לא רק בהיעדר תגובה לגירויים חושיים אלא גם בזמזום אובססיבי של השיר שנזכר לעיל. חשוב לומר: בעיני הגיבור אשתו יפה מאין כמוה דווקא במצב זה של היעדרות מנטלית. ברודק רוחץ, מלביש ומפשיט אותה כאילו הייתה ילדה קטנה. בזמן טיול משפחתי ליער הוא קורא לאמליה ולבְתה הקטנה פּוּפּשט (Poupchette) "הילדות שלי",[74] ודואג לרווחתן של האם והילדה באותו אופן. באפיזודה זו, שבה נאמר שאמליה "פרשה את זרועותיה רחוק מגופה, כמעט כאילו עמדה לעוף",[75] מתאחדות הילדה והציפור לכלל תמונה אחת, שלכל אורך הרומן משמשת להדגיש את חוסר האונים של אשתו של ברודק. מיזוגן הופך את אמליה לסמל של נשיות פגיעה, המתגלמת גם בדמותן של שתי הנשים האחרות במשפחת הגיבור: בְּתו המאומצת פּוּפּשט ואימו המאמצת פֶּדורין, שהיא עצמה מזכירה לו "ציפורים שמחכות בהכנעה, לקראת סוף הסתיו [...] לקור שימית אותן".[76] כאילו היו שלוש הנשים אותו אדם עצמו – או אולי, כפי שסבסטיאן הוג משער, תוצר מוחו המסוכסך של ברודק[77] – הרומן נחתם בתמונה של הגיבור נושא אותן בזרועותיו לעבר עולם טוב יותר.

האם היהודייה ברוקמת תחרה ובאורידיקה

קלודל מדגיש אף יותר את פגיעותה ואת כניעותה של אמליה על ידי עיצובה כרוקמת תחרה, מקצוע שלצד אומנויות תפירה אחרות מסמל לדעת ניקולה הקסל "שבריריות נשית, עדינות וחוסר יצרנות דקורטיבי", "תמצית האידיאליזציה הפטריארכלית של הנשיות".[78] הקשר של אמליה לאומנויות התפירה ישיר אף יותר מזה של אניה ספיגלמן, שהיא בתו של יצרן טקסטיל ומקושרת בזיכרונותיו של ולאדק לעבודות בית יומיומיות שנחשבות באופן מסורתי נשיות, ובכלל זה לסריגה. לאמיתו של דבר, קלודל משייך את אמליה בגלוי למה שהקסל מכנה "הפרדיגמה של רוקמת התחרה",[79] למשל כאשר הוא מתאר אותה יושבת ליד החלון, שקועה במלאכתה. הסצנה רומזת בבירור ל"רוקמת התחרה" (1669–1670) של יוהנס ורמיר, כמו לסמלים אחרים של ביתיות דוממת בציוריו. יתר על כן, אמליה הולכת

73 שם, עמ' 218.

74 כך בתרגום לאנגלית: Philippe Claudel, *Brodeck* (trans.: John Cullen), New York: Anchor Books (2010), p. 164.

75 שם.

76 שם, עמ' 141.

77 Sébastien Hogue, Oublier ou se souvenir? *Culpabilité et mémoire dans Le Rapport de Brodeck de Philippe Claudel* (Masters diss., Université de Laval, 2015), pp. 92–93.

78 Nichola Anne Haxell, "Woman as Lacemaker: The Development of a Literary Stereotype in Texts by Charlotte Brontë, Nerval, Lainé, and Chawaf", *The Modern Language Review* 89, 3 (July 1994), pp. 545–560, on p. 546.

79 שם, עמ' 547.

בבירור בדרכן של דמויות ספרותיות שמגלמות אותה פרדיגמה ספרותית של רוקמת תחרה שזיהה הקסל ב"רוקמת התחרה" מאת פסקל לינה (Lainé; 1974), ב"הפרופסור" מאת שרלוט ברונטה (Brontë; 1846), ב"סילבי" מאת ז'ראר דה נרוואל (de Nerval; 1852-1853) או ב־"Retable, la rêverie" מאת שנטל שוואף (Chawaf; 1978). רוקמת התחרה בטקסטים האלה היא מרקע צנוע או ממעמד כלכלי נמוך, וכן זרה ש"מנסה לפלס את דרכה בעולם באמצעות מלאכה סבלנית וצנועה".[80] היא נכנסת למערכת יחסים עם אדם שעולה עליה במעמדו החברתי ובהשכלתו, ש"נמשך תחילה לכניעותה ול'טבעיות' שבה", פורס עליה את חסותו ובסופו של דבר הופך אותה ליצירה בדיונית. כל זה נכון גם לאמליה. אשתו של ברודק, כמו רוקמת התחרה הפרדיגמטית, מוותרת על אומנותה, וכיוון שאיבדה את אמצעי הביטוי האותנטי שלה היא מתוארת בסוף סיפורה כמי שמתייחדת בשתיקה.[81] אין ספק שדבקותו של קלודל בדגם הספרותי שבודד הקסל היא פרודית ומודעת לעצמה, ולכן מן הראוי להבחין בינה ובין הדיוקן הרדוקטיבי של אניה בעיני ולאדק, אם לא בינה ובין המסגור החדש שנותן לו ספיגלמן בממואר הגרפי שלו. במילים אחרות, במקום להתאים את אמליה לאידיאל הנשיות הצייתנית והשתקנית, קלודל מרחיק את עצמו ממנו באופן פוסט־מודרני טיפוסי, ובתוך כך מתברר שהאידיאליזציה הזו עולה בקנה אחד עם מה שרונית לנטין מכנה "קשר השתיקה שאפף ניצולות שואה עקורות".[82]

אם בוחנים את בחירתו של קלודל ללהק את אמליה כרוקמת תחרה לאור הדימוי המוכר של הטקסט **לאריג** (טקסטיל) אצל רולן בארת'[83] ולאור הביקורת הפמיניסטית עליו, שעוד אשוב אליה בהמשך הדברים,[84] אפשר לראות שבחירה זו מבססת את ההדדיות שבין אמליה לבעלה הסופר. גם הבחירה של קלודל לכנות את גיבורו ברודק, וכך ליצור דמיון פונולוגי בין המקצוע של אמליה (בצרפתית brodeuse) לשמו של בעלה, מאששת שזו כוונת המחבר. האנלוגיה בין כתיבה לאריגה זוכה לחיזוק נוסף מן השימוש של ברודק בביטוי הצרפתי הדיבורי broder un roman,[85] שפירושו לייפות סיפור על חשבון דיוקו

80 שם.

81 שם.

82 Lentin, "Expected to Live", p. 691.

83 Roland Barthes, *The Pleasure of the Text* (trans.: Richard Miller), New York: Farrar, Strauss & Giroux (1975) [לתרגום חלקי ראו: רולאן בארת, **הנאת הטקסט: וריאציות על הכתב** (תרגום: אבנר להב), תל אביב: רסלינג (2007)].

84 Nancy K. Miller, "Arachnologies: The Woman, the Text and the Critic", in: idem (ed.), *The Poetics of Gender*, New York: Columbia University Press (1986), pp. 270–295; Nancy Schor, *Breaking the Chain: Women, Theory and French Realist Fiction*, New York: Columbia University Press (1985); Susan Gilbert and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic*, New Haven, CT: Yale University Press (1979).

85 Claudel, *Brodeck*, p. 96.

או אמיתותו[86] – שימוש שמציע בדרך מתחכמת על הסגנון הנרטיבי הלא־ריאליסטי/האגדתי של הרומן של קלודל. פניית המחבר לעזרת הפרדיגמה של רוקמת התחרה נועדה אפוא לומר ששני בני הזוג חיברו יחד את עדותו של ברודק. מבחינה מסוימת יש כאן היפוך של הדינמיקה היצירתית ב"מאוס", שבו אניה היא המחברת אבל ולאדק הוא שזוכה לעצב את סיפורה ולבטא אותו במילים, עד שהנרטיב מקבל את צורתו הסופית והופך לרצועת הקומיקס של הבן. מנדוויל נדרש לעניין זה ומנצל את משחק המילים על עטיפת הכרך הראשון של "מאוס", "סיפורו של ניצול" (The Survivor's Tale),[87] שהציגה את ולאדק כעכבר בעל זנב ארוך הכורך את זרועו במחווה מגוננת סביב אשתו, שהיא קטנה ממנו בהרבה ונראית בבירור מפוחדת. בטקסט עצמו הזנב מאבד את האיכות המשחקית שהייתה לו בתחילה והוא מסמל יהודיות או באופן ישיר יותר את הפין הנימול. בסצנה שבה בני הזוג מתחזים לפולנים לא־יהודים על ידי חבישת מסכות של חזירים, הזנב המציץ מתחת לבגדים של אניה ונגרר אחריה משמש לציון זהות אתנית ודתית. במילים של מייקל רות׳ברג, הגוף של אניה "דולף יהודיות"[88] שאין ביכולתה להסתיר. ולאדק, לעומת זאת, במעיל ובמגפיים טיפוסיים של קצין גסטפו שאינו בתפקיד, יכול בקלות להיחשב גרמני או לכל הפחות פולני גוי.[89]

הבידול בין גוף הבעל לגוף האישה מדגיש את הפגיעות המגדרית של אימו של ספיגלמן. הוא מערער בעקיפין את התפיסה המקובלת שגברים יהודים מתקשים להסתיר את זהותם יותר משמתקשות בכך הנשים, שגופן אינו נושא חותם ברור של מצוות הדת. ספיגלמן מביע התנגדות מרומזת גם לעמדתו של סנדר גילמן, שאומנם מודה שיש צורך במחקרים שיעסקו בגופן של נשים יהודיות, אבל סבור שהתפיסה המערבית של היהודי הנימול היא שעומדת בלב האנטישמיות המערבית.[90] לכן כשספיגלמן מצייר לאניה זנב ארוך שגורם לאישה פולנייה גויה לצרוח "יש יהודייה בחצר! משטרה!"[91] הוא מבליט את טיבה המגדרי של האלימות הנאצית, או במילותיה של דוריס ברגן, את העובדה ש"הקו שחצץ באירופה בזמן הכיבוש הנאצי בין מי שבפנים למי שבחוץ, בין חיים למוות, עבר ישירות דרך גופן של נשים".[92] אם נלך עוד צעד בכיוון זה, אפשר לראות בבגדיו של ולאדק

---

86 Jean-Charles de Laveaux, *Nouveau Dictionnaire de la langue française* (1820), vol. 1, p. 268.

87 tale (סיפור) ו־tail (זנב) הם הומופון: ההגייה של שתי המילים שווה, אבל הכתיב והמשמעות שונים (המתרגמת).

88 Rothberg, "We Were Talking Jewish", p. 675.

89 Spiegelman, *The Complete Maus*, p. 138.

90 Sander Gilman, *The Jew's Body*, New York: Routledge (1991), p. 5.

91 Spiegelman, *The Complete Maus*, p. 139.

92 מצוטט בתוך: Myrna Goldberg and Amy Shapiro (eds.), *Different Horrors, Same Hell: Gender and the Holocaust*, Washington: University of Washington Press (2013), p. 11.

בסצנה זו הצפנה מתוחכמת של זיהוי הבעל (והבן) עם המדכאים הנאצים – זיהוי שכפי שציינתי קודם עולה גם מן ההיסט של השׂרֵפה.

תשומת הלב של ספיגלמן למראה החיצוני של אימו, וביתר הרחבה הבחירה שלו במדיום שמחבר בין טקסט לגוף,[93] מחזקות את השקפתה של נעמי מנדל שבהקשר של השואה "הכבוד המשותף לעובדה ההיסטורית, מצד אחד, וההבנה הסובייקטיבית של עובדה זו [...], מצד שני, מצמיחים גישה לעדות שמבוססת על **זיהוי הגוף עם הדיבור**".[94] בתור דוגמה מנדל מבחינה בין הניצולה הממשית, ש"התנסותו של גופה מקנה לדיבור שלה סמכות מכריעה", ובין הבדיה של הסופר השוויצרי בנימין וילקומירסקי, שטען (ואולי אף האמין) שהוא ניצול השואה, אבל גופו לא נכח בה כלל הלכה למעשה.[95] במדיום אשר, במילותיה של מנדל, "מטמיע בנרטיב מידה של גשמיות שמונעת את הנתק בין הניצול לדיבור",[96] ספיגלמן חותר לשחזר לא רק את סיפורה החסר של אימו על השואה אלא גם, כפי שאומרת ננסי מילר, את הגוף שלה.[97] על פי השקפתו של לוין, ספיגלמן מתאמץ לפחות ליצור מרחב שבו הוא יכול להרהר באלם שהניחו אחריהם הרס גופה של אניה והסיפור שהפיקה.[98]

אין ספק שברומן של קלודל, כמו אצל ספיגלמן, נדחה הרעיון של הטקסט חסר הגוף, המַבנה את המטפורה של בארת', שלפיו "אבוד ברקמה הזאת [...] הסובייקט מתפוגג כמו עכביש שנבלע כשהוא טווה בהפרשותיו את קוריו".[99] "הדוח של ברודק" נותן תוקף אפוא לקריאתה של מילר לייחד תשומת לב לא רק לתוצרת של רוקמת התחרה אלא גם לסופרת־טווה עצמה, ולהתקת המושג "hyphology" (רקמת קורי עכביש) של בארת' לתחום הארכנולוגיה. ארכנולוגיה מציינת "עמדה ביקורתית אשר קוראת **נגד אי־**הבידול במטרה לגלות את ההתגלמות של סובייקטיביות מגדרית בכתיבה".[100] אבל בניגוד לדמות המיתולוגית של ארכנה, ששימשה השראה לתיקון שהציעה מילר לתיאוריה של בארת' ויוצרת באמצעות אומנותה נרטיב המרוכז בנשים,[101] או לפילומלה – עוד דמות

---

93 Naomi Mandel, *Against the Unspeakable: Complicity, the Holocaust, and Slavery in America*, Charlottesville: University of Virginia Press (2006), p. 118.

94 **שם, עמ' 103.**

95 שם, עמ' 104. מנדל מזכירה את ספרו של בנימין וילקומירסקי, "קרעים: זכרונות ילדות" (1997), שמספר על חוויות הילדות של המחבר ממיידנק ומאושוויץ. שנה לאחר פרסום הספר התברר שווילקומירסקי מתחזה, והנרטיב שכתב איננו ממואר אלא בדיון מתוחכם.

96 Mandel, *Against the Unspeakable*, p. 118.

97 Miller, "Cartoons of the Self", p. 109.

98 Levine, "Expected to Live", p. 324.

99 Barthes, *The Pleasure of the Text*, p. 64.

100 Miller, "Arachnologies", p. 272.

101 ארכנה, אורגת פשוטה, מתחרה באתנה. אל מול האריג "התיאוצנטרי הקלסי" של האלה, המעיד על "ההזדהות הפאלית שלה עם סמכות אולימפית", ארכנה מספרת מחדש סיפורים של פיתוי ושל בגידה

מן המיתולוגיה היוונית, שלאחר שהאנס שלה משתיק אותה היא חושפת את זהותו בציור שהיא אורגת[102] – בניגוד לשתי הדמויות האלה, אמליה מאבדת לא רק את הדיבור שלה אלא גם את שפיותה וממילא גם את אומנותה.

בהקשר זה התרומה של אמליה לטקסט של בעלה יכולה להיות רק פסיבית וגשמית לגמרי, רעיון שבא לידי ביטוי בבחירה של ברודק להסתיר את הדוח החשאי שלו מפני הסקרנות חסרת השחר של שכניו על גופה של אשתו. כשהדפים מוּצָאים מן הנרתיק הכרוך סביב מותניה של אמליה הם ספוגים כל כך בניחוחה ובחמימותה עד שברודק חש בנוח להישאר במחסן הלא־מחומם שבו הוא כותב. מן הפרט הזה אנחנו יכולים להסיק שקלודל תומך ברעיון חזרתו של הגוף הנשי לכתיבה, היקר לליבם של הוגים הקשורים לפרקטיקה של écriture feminine (כתיבה נשית)[103] ומגולם בתמציתיות בטענה של איליין שוולטר ש"אנטומיה היא טקסטואליות".[104] במקום לכתוב – אם נשתמש במערך התמונות של לוס איריגאריי – בדיו שחורה שמטפטפת מעֵט הטבול בגופות הרצוחות של האישה והאם,[105] הלן סיקסו מציעה את הרעיון של דיו לבנה, רמז לאימהוּת, היוצרת כתיבה נשית המסוגלת להאיר את גוף האישה ולחלץ אותה מן האפלה שבה כלאה אותה הפטריארכיה.[106]

גם ברומן של קלודל מהדהדות קונוטציות של אימהוּת. מיקום עדותו של ברודק על האלימות שסבלו הוא ואשתו גם יחד סביב מותניה של אמליה רומז שיש להמשיג מחדש את האימהוּת כתהליך יצירתי. קריאה כזאת זוכה לאישור מן המשוואה המפורשת שיוצר ברודק בין כתיבה ובין עיכול: "אני אומר לעצמי שפוּפּשט גדלה בבטן של אמליה, ושגם הסיפור שאני כותב בא במידה מסוימת מהבטן שלה. ההקבלה הזאת מוצאת חן בעיני ונוסכת בי אומץ".[107] ההערכה המחודשת של האימהוּת אצל קלודל לא רק מעידה על קִרבה לסיפור של אניה, שהחוויות שלה בשואה נודעו בסופו של דבר בזכות בנה, אלא גם רומזת

שמציגים נשים כמו לדה, אירופה, אנטיופה ומדוזה. אתנה הזועמת מכה את ארכנה על ראשה בבוּכנֶיר ובסופו של דבר, לאחר התאבדותה של ארכנה, הופכת אותה לעכבישה. Miller, "Arachnologies", p. 273.

102 בדרך מקרה פילומלה הופכת לזמיר, פרט שאולי נתן לקלודל השראה כשעיצב את היסט הציפור בסיפורה של אמליה.

103 ראו למשל את קריאתה של סיקסו לנשים להניח לגופן להישמע כשהיא מנסחת את ההיסק "יותר גוף אזי יותר כתיבה". הלן סיקסו, "צחוקה של מדוזה" (תרגום: מיכל הראל), בתוך: **ללמוד פמיניזם: מקראה**, עמ' 146.

104 איליין שוואלטר, "ביקורת פמיניסטית בשממה" (תרגום: מריאנה בר ויפה ברלוביץ), בתוך: **ללמוד פמיניזם: מקראה**, עמ' 254.

105 Luce Irigaray, *Speculum of the Other Woman* (trans.: Gillian C. Gill), Ithaca, NY: Cornell University Press (1985), p. 126.

106 הלן סיקסו, "צחוקה של מדוזה", עמ' 140.

107 קלודל, **הדוח של ברודק**, עמ' 224.

להשקפה של קריסטבה, שאימהות יכולה להיעשות "יצירה במובן החזק של המילה".[108] אומנם קריסטבה מעריכה שאולי הנשים של היום מבקשות לאשר את עצמן על ידי חתירה ל"יצירה אומנותית, ובייחוד ספרותית",[109] אבל היא מציינת שבשעה שהן כותבות הן אינן צריכות לבחור בין חיקוי הנרטיביות הגברית ובין דחייה מפורשת שלה. זאת כיוון שהספרות אינה שייכת אך ורק לסדר הסמלי, שקריסטבה קושרת בעקבות לאקאן לגברי, אלא היא מבנה הטרוגני שהנשיות איננה מודרת ממנו. כפי שממחישה לקריסטבה אמרתו הידועה, אך הלא־מתועדת, של פלובר, "מדאם בובארי, זה אני" – הכתיבה מכילה יסודות גבריים ונשיים גם יחד. או כמו שמנסחת זאת המבקרת, היא בעת ובעונה אחת סמלית וסמיוטית – ואת הסמיוטי קריסטבה מזהה עם האיחוד הפרה־אדיפלי והפרה־ורבלי עם הגוף האימהי. פירוש הדבר שנשים יכולות להכריז "פלובר, זה אני",[110] שכן בכתיבתן יש הקבלה בין המודליות הליניארית והלוגית הקשורה לסמלי ובין ההפרעות הנוצרות בטקסט בגלל פערים, שתיקות, משחקי מילים ומקצבים שהם טיפוסיים לכתיבה של נשים.[111]

ב"דוח של ברודק" מודגשת הדו־מיניות של עדות השואה אף יותר באמצעות גיוסו החוזר של המיתוס היווני על אורפאוס ואורידיקה, שאשווה להלן בקצרה לעיסוק של "מאוס" באותו נרטיב. עצם השימוש במיתוס הזה ברומן על אֵימי מלחמת העולם השנייה אינו מפתיע כשהוא לעצמו, שהרי לאחר המלחמה חזר ושימש הסיפור על החיפוש של אורפאוס אחר אהובתו במעמקי ממלכתו של האדס לתיאור תרחישים מתקופת המלחמה. באופן ספציפי יותר הוא סייע לבטא, כפי שג'וליה הל משערת, משיכה מציצנית לשואה ולחורבן שהמיטה המלחמה, לצד דחף חזק לא פחות – אך סותר – להפנות את המבט הצידה.[112] אף ש"מאוס" נוצר כארבעים שנה לאחר המלחמה, הוא ממשיך להשתמש במיתוס האורפאי כשהוא מייחס את ההישרדות של אניה באושוויץ למסירות של בעלה אליה. במכתב שהיא ממענת לבעלה כשהם כלואים במחנות – מכתב שוולאדק מצטט מזיכרונו, בתרגום מפולנית – אניה תולה את רצונה לחיות במחשבה על בעלה: "בכל יום אני חושבת לרוץ אל הגדר החשמלית ולגמור הכול. אבל הידיעה שאתה עדיין בחיים

---

108 Julia Kristeva, "Women's Time" (trans.: Harry Blake and Alice Jardine), *Signs* 7, 1 (Autumn 1981), pp. 13–35, on p. 31 [ראה אור בעברית: ז'וליה קריסטבה, "זמן הנשים" (תרגום: דניאלה יואל), בתוך: ניצה ינאי, תמר אלאור, אורלי לובין וחנה נווה (עורכות), **דרכים לחשיבה פמיניסטית**, רעננה: האוניברסיטה הפתוחה (2007), עמ' 177–195].

109 שם.

110 שם.

111 Fiona Tolan, "Feminism", in: Patricia Waugh (ed.), *Literary Theory and Criticism: An Oxford Guide*, Oxford: Oxford University Press (2006), pp. 319–339, on p. 335.

112 Julia Hell, "Ruins Travel: Orphic Journeys through 1940s Germany", in: John Zilcosky (ed.), *Writing Travel: The Poetics and Politics of the Modern Journey*, Toronto: Toronto University Press (2008), pp. 123–160; idem, "Modernity and the Holocaust, or Listening to Eurydice", *Theory, Culture and Society* 27, 6 (2010), pp. 125–154.

נותנת לי תקווה״.[113] שנים רבות לאחר המלחמה ולאדק ממשיך, אם נצטט את מריאן הירש, ״לשיר את השיר האורפאי על פעולתו הפנימית של האדס״. ואולם על פי השקפת המבקרת, שחזור הסיפור של אניה רק מחזק את הדרתה מ״מאוס״. בהסתמך על התיאוריה של קלאוס ת׳ווליט (Klaus Theweleit) על היצירה האורפאית כ״תהליך גברי שמסתייע בפגישה עם אישה יפהפייה מתה, שהיא עצמה אולי אינה יוצאת או שרה שיר משלה״, הירש תופסת את האב והבן כזוג גברי פרדיגמטי ״שיכול לעקוף את הפוריות (generativity) של נשים״ ואשר ״הקשר ביניהם תלוי בהיעדרן הטרגי של נשים״.[114]

בעוד אניה, כפי שהירש מציינת, מקבלת תפקיד מצומצם של מדיום או מתווכת,[115] ו״מאוס״, במונחים של רות׳ברג, הוא סיפור אורידיקה ואורפאוס טיפוסי, אשר ״מַגלה את הנשי כדי ליצור טקסט גברי המבוסס על היעדר נשי״,[116] הגרסה החדשה של קלודל לסיפור החיפוש המיתי של המשורר אחר אהובתו עומדת על ההדדיות של מאמצי ההצלה ומאשרת את המעורבות של אמליה בחיבורו של ברודק את האריג-טקסט-שיר. כאמור, את ההישרדות שלו ב־l'univers concentrationnaire (עולם המחנות) ברודק מייחס מפורשות לרצונו לחזור ולהתאחד עם אמליה, והוא רואה את עצמו כאדם שהיה יכול להיות מת, אבל כיוון שחמק משומרי שער השאול הוא חוזר למלכת החיים: ״צעדתי, צעדתי, צעדתי. צעדתי אל אמליה. הלכתי אליה. חזרתי. לא הפסקתי לומר לעצמי שאני חוזר אליה״.[117] לאחר שברודק חוזר לאשתו הוא מוצא את אמליה כלואה בשיר האורפאי על אישה שממתינה לשובו של אהובה, ולכן הוא נשבע שכעת תורו לרדת למקום שאנסיה דנו אותה להיות בו ולהחזיר משם את נשמתה התועה.[118]

סיכום

הפנייה המפורשת של קלודל והפנייה המובלעת של ספיגלמן לעזרת המיתוס של אורפאוס ואורידיקה, ושאיבתם הפרודית מטקסטים אחרים בתרבות האירופית, מאשרות את דבקותם של שני המחברים באינטרדיסקורסיביות פוסט־מודרנית, שמשתמשת בהדים של נרטיבים מן העבר כדי לבחון אותם בעיניים אירוניות. אפשר לפרש את הדיאלוג בין ״מאוס״ ו״הדוח של ברודק״ ובין יצירות שתרמו לבנייתם של סטריאוטיפים נשיים כניסיון להבליט את השתרשות הפיגורה הנשית של אלם ופסיביות במסורות התרבותיות שלנו. השתרשות זו, כפי שהנרטיבים של קלודל ושל ספיגלמן מדגישים כמדומה, סללה את הדרך

113 Spiegelman, *The Complete Maus*, p. 213.
114 Hirsch, *Family Frames*, pp. 34–35.
115 **שם, עמ׳ 35.**
116 Rothberg, *Traumatic Realism*, p. 92.
117 **קלודל, הדוח של ברודק, עמ׳ 67.**
118 **שם, עמ׳ 219.**

לא רק למדיניות המיזוגינית של הנאצים, ובכלל זה למדיניות המכוונת נגד נשים יהודיות, אלא גם להשתקת הניצולות היהודיות לאחר המלחמה. אם מביטים בו באור כזה, אפשר לראות בייצוג הפרובוקטיבי של היהודים כעכברים ושל הגרמנים כחתולים ביקורת על סטריאוטיפים המשוקעים בתרבותנו, בין שהם קשורים לגזע ובין שהם קשורים למגדר. שני עשורים לאחר פרסום "מאוס" כתב קלודל גרסה חדשה של סיפור הג'נוסייד הנאצי בצורת משל, וקרא תיגר על הטקסטים הרבים המאוזכרים בו בנחישות רבה אף יותר, כפי שמדגימה הפעולה הבו־זמנית של הטבעת הפרדיגמה של רוקמת התחרה או של המיתוס האורפאי והחתירה תחתיהן.

הנרטיבים של ספיגלמן וקלודל, באמצעות הביקורת שהם מותחים על מיני שיח תרבותי בגין יחסם הסטריאוטיפי לנשים, מדגישים היבט של הסבל היהודי בזמן השלטון הנאצי, שהוזנח במידה רבה: האלימות המינית כנגד נשים, הבחירות הקשות שנאלצו אימהות לבחור באשר לצאצאיהן וההשלכות הפסיכולוגיות הממושכות של אונס או אובדן ילד. בו בזמן, באמצעות דמותה של ציילנסניס, שבמעמדה כאם צעירה אין כדי למנוע אותה מן המציצנות הסדיסטית שלה, מערער קלודל את האידיאליזציה המסורתית של האימהות. יתר על כן, שלא כמו הטקסט של ספיגלמן, המרוכז באב, "הדוח של ברודק" מגייס את הנרטיבים הקנוניים המקדמים סטריאוטיפים נשיים במאמץ להשיב לכתיבה את מקומה כפעילות יצירתית שמוזנת על ידי הגוף הנשי – ובייחוד הגוף האימהי. מחברו שואף להשיב לעדות השואה את קול הניצולה־האישה המושתקת ולהטביע בעדותה זו את החוויות הקשות שקשורות למיניות. התוצאה: אף שהסיפור מסופר מנקודת מבט של גבר ומתמקד בהכרח בגיבורים גברים, "מאוס" ואף יותר ממנו "הדוח של ברודק" מצליחים למסגר מחדש את השואה כחוויה מגדרית. הם מפנים את תשומת הלב הן לספציפיות של חוויה זו הן לנטייה הממושכת לדחוק לשוליים את קולות הנשים בעדויות, במחקרים ובספרים הבדיוניים על השואה.