

נוסטלגית שואה: עיון מחודש בטרומה ובנוסטלגיה לאור המקרה של פיצה באושוויץ

חגי דגן

המחלקה לב"א כללי, המכללה האקדמית ספיר

גידי דישון

מכון כהן להיסטוריה ופילוסופיה של המדעים והרעיונות, אוניברסיטת תל-אביב

מבוא

באופן הכוללני ביותר, נוסטלגיה היא צביעה של העבר באור אידילי. משמע היא אינה מוטיבציה לשמר את העבר כפי שהוא אלא לעצב אותו כך שיהיה מושא ראוי להתרפקות. הבחנה זו מנוסחת בחדות רבה אצל סוולנה בוים (Boym 2007), שטוענת כי המבט הנוסטלגי יוצר עבר מדומיין ואף אוטופי. מכך מתחייב לכאורה שיחסנו הכללי אל העבר במסגרת התייחסות נוסטלגית יהיה חיובי, כלומר שהעבר יהיה זכור לנו כמכלול של התרחשויות נעימות וטובות, אף אם זיכרון זה מניפולטיבי ומתעתע; אף אם הוא רחוק מהדברים כפי שנחוו בעודם מתרחשים ומשרת צורך לראות את העבר באור חיובי; צורך הנובע ממצבנו בהווה ואינו קשור לאופן שבו חוונו את העבר כאשר התרחש בפועל, כלומר כאשר היה עדיין הווה. לפי עמדה זו הנוסטלגיה היא פרץ רגשות של כמיהה וגעגועים שמתוכם העבר נברא מחדש ברוח הערגה אליו. אלא שגם אם אלה פני הדברים, סביר להניח שקל יותר לצבוע באור חיובי עבר שאכן היה חיובי ונעים (Smith 2000), שהרי יש גבול ליכולת להמציא את העבר מחדש. יוצא שהנוסטלגיה אינה הזיה גמורה; היא עומדת בזיקה מורכבת לעבר, זיקה יצירתית שאינה מתעלמת לחלוטין מן הזיכרון הממשי. לכן מטבע הדברים תהיה פעולתה היצירתית של הנוסטלגיה קשה ואולי אף בלתי אפשרית לנוכח עבר טראומתי שאין ממנו כל זיכרונות טובים.

הרגש החיובי ביחס לעבר מניח תמימות, סנטימנטליות, או לכל הפחות איכות שניתן אולי לכנותה הרמטיות חיובית. איכות זו משרתת את הצורך להציג את העבר באור אידילי. הדעת נותנת שלסרקזם ולאירוניה אין מקום במערך רגשי שכזה, שכן הם יוצרים מבט מסויג ומרוחק שעשוי לפורר את תנופת ההתרפקות. כך בדיוק קורה כאשר מילן קונדרה מחיל אירוניה על דיונו בנוסטלגיה ובקיטש (קונדרה 1985).

* אנו מודים לחמר תלמי על עזרתה באיסוף החומר.

מכך עולה, ראשית, כי קשה להחיל נוסטלגיה על עבר טראומתי; ושנית, כי אירוניה וסרקזם עשויים לסתור נוסטלגיה. בויס (Boym 2007) סותרת טענה זו בחלקה ומבחינה בין שני סוגי נוסטלגיה: נוסטלגיה רסטורטיבית ונוסטלגיה רפלקסיבית. הראשונה מבקשת לשחזר את הבית האבוד, המולדת האבודה או העבר האבוד במדויק. השנייה, לעומתה, מוותרת על השיבה חסרת הסיכוי אל העבר האבוד ומבכרת להתמכר לכמיהה נטולת מושא, לגעגוע כשלעצמו. נוסטלגיה כזו עשויה להיות רומנטית, יצירתית, אבל גם אירונית. זו הבחנה נוקבת ויפה, אלא שהנוסטלגיה שאנו מבקשים לדון בה כאן היא דווקא רסטורטיבית מצד אחד, ואירונית מצד שני. נוסטלגיה חריגה זו מופיעה בסרטם של אסנת טרבליס ומשה צימרמן *פיצה באושוויץ* (2008). *פיצה באושוויץ* הוא מעין סרט דוקומנטרי¹ המלווה את דני חנוך, ניצול שואה יליד ליטא, במעין מסע שורשים המתחיל במחוזות הילדות בליטא, ממשיך בצריף באושוויץ שבו שהה כשהיה ילד, ומסתיים בשיבה לארץ. דני חנוך, המלווה בילדיו הבוגרים מירי ושגי, הוא הרוח החיה של המסע, שנעשה על פי רצונו. זהו ספק מסע חזרה, שחזור והתרפקות, ספק מסע פרידה. המסע כולו רצוף תערובת של נוסטלגיה, אירוניה וסרקזם.² אנו סבורים שבסרט מוצגת נוסטלגיה המוחלת על עבר טראומתי

¹ אנו משתמשים במילה "מעין" משום שלא מדובר בתיעוד של נסיעה במובן הפשוט. במידה מסוימת, יוצרי הסרט יזמו את המסע הזה, שאולי לא היה יוצא לפועל בלעדיהם. זאת ועוד: הבמאי אינו מסתפק בתיעוד. לפחות פעם אחת במהלך המסע הוא מתערב באופן פעיל ממש ומנסה להשפיע על מהלך העניינים. התערבות זו גוררת קונפליקט בינו לבין דני חנוך וגם קונפליקט זה מתועד בסרט. יתרה מזאת, ברור לחלוטין ששום תיעוד אינו תיעוד במובן הניטרלי שלו כביכול. נקודת המבט של המתעד היא חלק בלתי נפרד מתהליך התיעוד ומן התוצר הסופי. זאת ועוד: לכל מי ששימש "גיבור" של סרט תיעודי ברור עד כמה מכריע חלקו של הבמאי (וכן גם נוכחות המצלמה והצוות) בעיצוב ההתרחשות. הצוות אינו נגרר אחרי ההתרחשות ומתעד אותה כביכול מבחוץ, אלא במידה רבה מעצב אותה מלכתחילה, בתיאום עם המצולם, עם נטיותיו ועם מה שהיה אמור להיות המהלך הטבעי של ההתרחשות. ואולם, כפי שמלמדנו אחד הרעיונות המרכזיים בתורת הקוונטים: אין באמת מהלך טבעי; המהלך הטבעי מתעצב מתוך הבירור של הבמאי עם נושא (או לחלופין מושא) הסרט, מתוך התחשבות באילוצי צוות הצילום וכו'.

² סרקזם, לפחות במשמעותו המילונית, הוא אמירת דבר והתכוונות להיפוכו. האירוניה, לעומתו, היא מבע (מילולי או אחר) לכך שהמציאות מתעתעת או משטה בנו, או נוהגת על פי דרכה הנחושה והדורסנית ואינה מתחשבת בנו (וזהו פן אחר של אותו עניין). אלא שזה רק המובן המילוני הצר. המשמעויות הנצברות של המונח "אירוניה" בתרבות כוללות גם את המובן של פער בין המשמעות המילולית למשמעות המכוונת, הנסתרת חלקית, (Booth 1974; Muecke 1980). מאליו מובן שבין האירוניה לסרקזם יש קרבה גדולה, שהרי משני המבעים משתמעת הרב-שכבתיות של המציאות. זאת ועוד, האירוניה והסרקזם מתערבבים לא מעט בשפה, כך שמנקודת מוצא פרגמטית כמעט בלתי אפשרי להבחין ביניהן. כצלע שלישית מצטרף אל האירוניה והסרקזם ההומור השחור – הומור קיצוני, מקאברי, הומור גרדומים, הומור החוצה את הגבולות הנורמטיביים המוכרים, לפעמים בפרובוקטיביות, כדי לזעזע ולפעמים כדי לערער מוסכמות ותפיסת מציאות באופן פרוגרמטי. להלן נשתדל להבחין בין אירוניה, סרקזם והומור שחור לפי טיב העניין, אבל מטבע הדברים (וכאמור, גם מבחינת הרגלי השימוש בהם בשפה), לא תמיד מתאפשרת הבחנה חדה ביניהם. ככלל נעדיף לדבר

במיוחד, שואפת לשחזר אותו (ולכן היא רסטורטיבית) – לפחות במובן זה שהיא מבקשת "לחזור הביתה" – אבל מנסה למהול אירוניה במהלך השחזור הזה.

אף שמדובר בסרט דוקומנטרי, איננו משתמשים בו כבחומר אמפירי לצורך קביעות פסיכולוגיות, אלא רק כביצירה תרבותית המעוררת אותנו לחשוב. להלן בכוונתנו לנתח את המקרה ולהציע כמה תובנות הקשורות בו. תובנות אלו עשויות להעניק מובן חדש למושג הנוסטלגיה ולזיקה שלו לאירוניה ולטראומה ולהאירו מכמה זוויות חדשות.

כאמור, הטראומה והנוסטלגיה מוצגות בדרך כלל כסותרות: הטראומה היא אירוע שמסרב להשתבץ בתמונת העבר הקוהרנטית שהפרט מצייר לעצמו, אותה תמונה שהנוסטלגיה מנסה להאחיד ולצבוע באור חיובי. על כן נדמה שהנוסטלגיה אפשרית רק על ידי הדחקת הטראומה. ואולם, לדעתנו, הסרט חושף אפשרות להחיל נוסטלגיה על עבר טראומתי. זאת ועוד, החלת הנוסטלגיה היא נדבך מרכזי בהתמודדות עם הטראומה ובאינטגרציה המחודשת שלה במהלך החיים הכולל. בהקשר זה נרצה לעמוד על תפקידים המרכזי של האירוניה והסרקזם בתהליך זה של החלת הנוסטלגיה על הטראומה, בבחינת כלים שמאפשרים לגשר על הפער בין המבט הנוסטלגי לאירוע הטראומתי.

כמו כן, אנו מבקשים להצביע על המבט הלא שגרתי שהסרט מפנה כלפי זיכרון השואה וכלפי ההתייחסות הכוללת אליה ולהעיר בהקשר זה כמה הערות על תרבות הזיכרון הישראלית ועל מקומו של העד ותפקידו בתרבות זו.

נוסטלגיה וטראומה

הנוסטלגיה, לפחות כמושג מובחן, באה לעולם רק במאה ה-17 וכבר בלידתה אובחנה כמחלה פיזית או נפשית. מגמה זו נמשכה לפחות עד סוף המאה ה-19. במילונים מסוף המאה ה-19 כונתה התופעה Nostomania – כמיהה אינטנסיבית ומורבידית הביתה. גם במאה ה-20 (לפחות במחציתה הראשונה) עדיין נקשרה הנוסטלגיה לחולי נפשי. בספרות הפסיכיאטרית תוארו טיפוסים נוסטלגיים כאנשים הנוטים לדיכאון, חוסר אונים, תחושת ייאוש ואינטרוברסיה (McCann 1943). דן הרץ עומד על כך שהנוסטלגיה עשויה לפצות גם על כשל בזיכרון. תחת הזיכרון המדויק הנוסטלגיה מציעה עבר אידילי. עם זאת היא אינה מסוגלת לטשטש את העובדה שהעבר אינו ניתן לשחזור, ואף מעצימה את תחושת חוסר האפשרות הזאת. לכן הנוסטלגיה מופיעה לעתים קרובות אצל אנשים זקנים כתחושה מתוקה-מרירה, אמביוולנטית, הכורכת את ההתרפקות על עבר בלתי ניתן למימוש עם האתגר שבקבלת ההווה (Hertz 1990).

אפיונם של טיפוסים נוסטלגיים כדיכאוניים מעיד על חיבור אפשרי של נוסטלגיה

על סרקזם, שהוא בוטה ומובהק יותר מאירוניה ולכן תואם יותר את סגנונם של בני משפחת חנוך כפי שהוא בא לידי ביטוי בסרט.

ודיכאון, אך אין להסיק מכך גם קרבה בין נוסטלגיה לטראומה: מי שסובל מתופעות פוסט-טראומתיות נרדף — כנגד רצונו — על ידי עבר שלילי. לעומתו הטיפוס הנוסטלגי רודף — במובן מסוים — אחר עבר כלשהו, ומנסה לכפות על עבר זה איכות חיובית. הטיפוסים הנוסטלגיים תוארו כדיכאוניים בשל הפער שהם חווים בין העבר האידילי, אך הבלתי מושג, לבין ההווה המצטייר מתוך ההתרפקות הנוסטלגית כמוגבל ובלתי מספק.³ לעומתם האדם הסובל מתסמונת פוסט-טראומתית חווה את ההווה כשלילי משום שהעבר (המודחק) מתפרץ אל תוכו וכופה עצמו עליו.⁴ עם זאת, כפי שנראה בהמשך, מפגש בין נוסטלגיה לטראומה בהחלט אפשרי, ויש בכוחו לרסן את תוכנו הטראומתי של העבר.

פיצה באושוויץ: חזרה לילדות, נוסטלגיה וטראומה

הסרט *פיצה באושוויץ* נפתח ברצף של תמונות בשחור לבן מילדותם של מירי ושגי חנוך. לכאורה זה רצף נוסטלגי, אלא שהוא מלווה בפסקול המציג את הילדות הזו באור עוועים מערער, פוסט-טראומתי, עטוף בשכבה קוצנית של סרקזם. כך מופיעות הנוסטלגיה והטראומה שלובות זו בזו למן ההתחלה, למן האקספוזיציה המתארת את הילדות. בעוד התמונות חולפות על המרקע נשמע קולה של המספרת, מירי חנוך, המשלבת את ילדותה שלה בילדותו של אביה הגוהרת מעליה. אבא שלה "דמיין לעצמו" תמיד איך ייקח את ילדיו "לשם, לטיול בשואה שלו". משמע הסרט הוא מימוש של איווי שימיו כימיה של מירי חנוך. זהו איווי חד-צדדי, שאיפה של דני חנוך הנתקלת מלכתחילה בהתנגדות ורתיעה מצד ילדיו: "אנחנו לא רצינו להסתכל לה [לשואה] כל כך מקרוב בעיניים". מי שמאפשר לאיווי להתממש הוא הבמאי משה צימרמן, דור שני לשואה בעצמו, שמימש את הפרויקט מתוך עניין אישי: "הוא חש שהשואה של אבא שלי היא גם השואה שלו".

כך מצטייר הסרט מלכתחילה כפרויקט נוסטלגי באופיו: חזרה אל העבר ואל מחוזות הילדות. בכיוון הזה בחר ריצ'רד קו, הטוען שהנוסטלגיה עומדת בבסיס הדחף הביוגרפי, השואף לשחזר את גן העדן האבוד של הילדות (Coe 1984). סדרה אזורי מוסיפה לכך אבחנה הקושרת עניין זה לחוויות טראומתיות ולזיכרונות של ניצולי שואה. לטענתה מה שעומד בבסיס כל ניסיונות האיחוי של העבר — בין שמדובר במסעות בעקבות השואה ומה שקדם לה ובין שמדובר בכתיבת ביוגרפיות — הוא הרגשת קיומה של אישיות נרטיבית. החיים מורגשים כנרטיב. הנרטיב עשוי להיות מרוסק, אבל הוא עדיין נרטיב ומכיוון שכך הוא ניתן לאיחוי. אם מלכתחילה לא היה נרטיב, לא היה מה לאחות. האיחוי עשוי להיות כאוב וקשה, אבל אם הוא מצליח מושג אני אינטגרטיבי. תמונת גן העדן האבוד מונחת

³ נוסטלגיה כזו תוארה בספרות לא פעם כנוסטלגיה מרעילה או רעילה, ראו למשל Volkan 1999.

⁴ בסצנת הפתיחה של ואלס עם כשיד (פולמן 2008) יש המחשה ציורית מאוד להתפרצות זו. הכלבים השחורים המגלמים את העבר המודחק פורצים אל תוך ההווה התל-אביבי הרגוע לכאורה.

בבסיס הדימוי של האני האינטגרטיבי (Ezrahi 1997). לכן הצורך לגעת בגן עדן זה, לחיות אותו בזיכרון, הוא צורך חיוני ועז.

הכמיהה הנוסטלגית לילדות אינה פועל יוצא של מאזן ענייני, של הצבת עבר מוצלח מול הווה פגום. לראיה, אפשר לאבחן התרפקות נוסטלגית גם אצל אנשים שההווה שלהם נראה מוצלח למדי, ואף עדיף בהרבה (מבחינה חומרית או מבחינת מצב העניינים הרגשי) על עברם. הבחנה זו זוכה למשנה תוקף בסרט, המלמד כי הצורך הנוסטלגי גובר על משוואות ענייניות. מציאות טראומתית לכאורה מצטיירת מתוך ההתרחשות בסרט כעניין נוסטלגי הראוי לשחזור ולהתרפקות. סיבה אפשרית לכך היא האופן שבו הילדות מצטיירת בזיכרון. הילדות והנערות – בעיקר במבט רטרופקטיבי – מצטיירות כעזות במיוחד מבחינת עוצמתן וחיוניותן של התחושות הכרוכות בהן. אף אם הילדות טראומתית הזיכרון הכרוך בה עשוי לשמר איכויות של חיוניות ועזות הקשורות בכיכול לילדות עצמה; לעצם התחושות המאפיינות חיים של ילד, לסקרנות, לשקיקה, לפליאה, להתלהבות, לרושם העז והראשוני של הדברים, וכן גם איכויות מנותקות – עד כמה שאפשר לעשות ניתוק כזה – מן התכנים הטראומטיים.⁵ לכן הצורך להתרפק על הילדות אינו בהכרח מתבטל בשל התכנים הטראומטיים הנקשרים בה בזיכרון. ואכן, כאשר דני חנוך מתאר את החיים באושוויץ מתקבל רושם שהמציאות ההיא – עם כל הקושי והאימה הכרוכים בה – נחוותה אצלו לעתים גם כמשהו שיש בו שמץ ממד של ריגוש והרפתקה.⁶ נוסף על כך, הילדות, באשר היא השכבה הראשונה של ההתנסויות, השכבה המעצבת הקובעת כעין מודל או סטנדרט לכל שיבוא אחריה, עשויה להיתפס כטבעית או נורמלית אף אם לאור התנסויות מאוחרות יותר מתגבשת הבנה שהיא היתה קשה או לא נורמלית. בסופו של דבר עשוי להיווצר דיסוננס בין ההבנה המאוחרת, הרציונלית, שתקופת הילדות היתה קשה ולא נורמלית, לבין הזיכרון הראשוני המשמר את הילדות בתור השכבה המכוננת והטבעית של החיים.

כך בסרט, החזרה לילדות נתקלת בקשיים רבים. קשיים אלה לידי ביטוי כבר בהקשר של מחוזות הילדות שקדמו לשואה, כיוון שלמעשה אי-אפשר עוד לראות אותם במנותק ממה שבא אחריהם. דני חנוך נזכר במין שמחה כמעט טבעית בילדותו כאשר הוא מבקר בעיירה ז'וסלה שבליטא, אבל מירי חנוך מתעקשת לקשור זאת למה שבא לאחר מכן כאשר היא אומרת כי "ז'וסלה נראית כמו מקום שאלוהים זנח אותו, שאיש לא רוצה לזכור מה היה פה חוץ מאבא שלי". ייתכן שבמשפט זה היא מעידה יותר על עצמה מאשר

⁵ ראו למשל קרטש 2003. עניין זה ניכר היטב במחצית הראשונה של הספר, שבה נדמה לעתים שתחושות של הרפתקנות והתרגשות ילדותית תמימה כמעט מכסות על האירועים הנראים טראומטיים מפרספקטיבה בוגרת. תחושה זו נשמרת בחלקה גם בימים הראשונים באושוויץ ומתמוססת רק עם מעבר הגיבור לבוכנוולד.

⁶ רושם זה סותר את מסקנתו של קלרמן, כי ככל שהניצול היה צעיר יותר בעת השואה כך הנסיבות שחווה היו טראומתיות יותר והנזק להתפתחותו חמור יותר (Kellerman 2001). מצד שני יש מחקרים שמעידים על התאושות והסתגלות טובות יותר אצל אנשים שהיו ילדים בשואה (Hertz 1990; Shmotkin 2003 et al.).

על אביה, כלומר שהיא עצמה אינה מסוגלת לעשות את הניתוק הזה (ומן הסתם גם אינה רוצה), ואילו הוא אולי מסוגל לכך, לפחות חלקית. חוסר המוכנות הזאת חוזרת ומופיעה באמירתה של מירי חנוך כאשר למסע קודם של אביה עם אחיו לעיר הולדתם: הם "באו לחפש הוכחות לקיומה של הילדות", ובהמשך: "אבא חומק מעיני השומרות ונמלט לאגדת הילדות שלו". ואכן כך דני חנוך עצמו מתאר את קובנה עיר הולדתו: "כאילו גרת בתוך בונבונירה או בתוך אגדה, וממש אפשר לומר שזאת הילדות, הילדות האמיתית והטובה. אני לא חושב שיש עוד חיים כאלה נהדרים כמו שהיו כאן".

נוסטלגיה ושיפוץ העבר

לנוכח תיאור זה עולה עוד פרשנות אפשרית לנוסטלגיה של דני חנוך — נוסטלגיה כניסיון "לשפץ" את הילדות הטראומתית. העבר משופץ באמצעות מניפולציה של המבט הנוסטלגי המסנן את הזיכרון, והעבר המתוקן מאפשר מעין נחמה על ההווה הבינוני, שאינו ניתן לתיקון באמצעות מניפולציה כזאת.

סינון העבר ושיפוצו הוא אמצעי פסיכולוגי יעיל לצורך מניפולציה על זיכרון העבר, אלא שהוא מוגבל ואינו מאפשר לעשות בעבר ככל שעולה על רוחנו. מניפולציה על ביקור לא מוצלח בדיסנילנד היא עניין פשוט בהרבה ממניפולציה על תקופה ארוכה בגולאג סובייטי. ואף על פי כן גם זה אפשרי, כפי שעולה מדבריו של נתן שרנסקי.⁷ מעדותו מסתמנת טכניקה פשוטה למדי המאפשרת להפוך תקופה גרועה במיוחד לתקופה שאפשר להיזכר בה באופן חיובי: מבליטים בזיכרון אירועים חיוביים או אירועים שנודעת להם משמעות חיובית על פני המסה של שגרה קשה ודכאנית, אף אם מדובר באירועים ספורים בלבד לאורך תקופה של שנים ארוכות.

עם זאת, לא פעם הניסיון הזה מלווה בתחושה שהעבר חסום ואינו מאפשר התערבות פעילה או תיקון, או שההתערבות הפעילה נדמית כמעשה שקרי. בשל כך עשויות להתלוות לניסיון ההתרפקות תחושות של מרמור ותסכול. לכן היו שטענו שנוסטלגיה היא חוויה שלילית, חוויה של תסכול הכרוך בדיעה הוודאית שהעבר אבוד לעולם ושאי-אפשר להתערב בו ולשנותו. יש לשים לב שהתסכול אינו נובע מחוסר האפשרות לשחזר את העבר הטוב ולהחילו מחדש על ההווה, אלא מחוסר האפשרות לשנות את העבר הרע. השאלה היא אם בכל זאת אפשר להחיל תחושות נוסטלגיות על העבר הרע והבלתי ניתן לשינוי. לפי בוימ (Boym 2007) בהחלט אפשר. היא מדברת בהקשר זה על נוסטלגיה של מהגרים שמבינים שלא יוכלו לחזור לביתם לעולם. לטענתה, מהגרים לא רק סובלים דרך נוסטלגיה אלא גם מאתגרים אותה. חוסר היכולת לחזור הביתה הוא בה בעת טרגדיה אישית וכוח יוצר. עם

⁷ נתן שרנסקי בריאיון למוסף חג הסוכות של הארץ, 13.10.2008.

זאת היא מדגישה שזו נוסטלגיה שיש בה גם משום ויתור; ויתור על עצם הניסיון לשחזור ולשיבה של ממש. השיבה מתרחשת בדמיון בלבד והיא מלווה בהכרה באי־אפשרותה.⁸ עם ההבחנה של בויס או בלעדיה, התרפקות על עבר טראומתי במיוחד מצטיירת כעניין תמוה, שכן מעשה ההתרפקות מניח נקודת אחיזה חיובית כלשהי בעבר. אם כל מבט המופנה אל העבר מפיק מראות זוועה וזיכרונות של סבל צרוף, נדרשת אקרוֹבטיקה תודעתית מיוחדת במינה על מנת לאפשר למבט המתרפק עגינה כלשהי. אקרוֹבטיקה כזו ניתן למצוא בסרטו של רוברטו בניני *החיים יפים* (1997), אלא ששם לא מדובר בתיעוד כי אם בבדיון. הטקטיקה של בניני היא ריכוך של ריאלייט השואה (ובדיעבד: של זיכרון השואה) באמצעות מצג שווא, הסחת דעת או הזיה. זו בפירוש איננה דרכו של דני חנוך, השולל את הטקטיקה הזו בעצם דמותו ובאופי התבטאויותיו בסרט: הוא מופיע כאדם מפוקח וערני שאינו מבקש לטשטש או לטייח. היחס הקשה אל העבר צץ מתוך דבריו פה ושם, הן כאשר הוא מזכיר את אובדנו האישי והן כאשר הוא מביע משטמה (מהולה בהומור שחור) לגרמנים.⁹

נוסטלגית שואה

לנוכח יחסו המפוקח לאירועי השואה והתיאור הציורי של הילדות שקדמה לה, לכאורה היה אפשר לטעון שהנוסטלגיה האמיתית של דני חנוך מופנית כלפי הילדות שקדמה לשואה ולא כלפי השואה עצמה. הוא אף אומר בשלב כלשהו שזיכרונות הילדות הטובים החזיקו אותו

⁸ ראו גם Fodor 1950; Smith 2000. דוגמה למהלך כזה נמצאת אולי אצל אהרן אפלפלד (1999), שאינו רק מהגר אלא גם ניצול שואה. אפלפלד אומר במפורש שהזיכרון שלו טראומתי ושהדחקתו משרתת את הרצון לחיות. אצלו שיבה אינה אפשרית לא רק משום שהזיכרון טראומתי, אלא גם משום שאינו קומוניקטיבי, אינו ניתן לשחזור ולמסירה לאחרים, וספק גדול אם הוא ניתן לשחזור מילולי אפילו בעבור עצמו, שהרי הוא מעיד שהזיכרונות אצורים אצלו בגוף יותר מאשר במחשבה באופן מילולי. עם זאת הוא אינו מוותר על הנוסטלגיה, ומחיל אותה על תקופת הילדות שקדמה לשואה. אפלפלד מספר שהוא נמלט מזיכרון אחד, טראומתי, אל זיכרון אחר, קודם לו. אבל הוא מעיד על עצמו שהזיכרונות (הכפויים לעתים) בעבר הטראומתי מאפשרת תחושת אינטגרציה. אינטגרציה זו כרוכה במחיר מר, שכן היא מחייבת עימות עם עבר קשה מנשוא. כך מעיד אפלפלד שהוא מיטלטל כל הזמן בין המפגשים הללו עם העבר המודחק, הקשה, לבין התחושה שעבר זה נמוג ולכן אינטגרציה אינה אפשרית. תחושת ריק זו, המתבטאת בהכרה בכך שאין לו (ולא יכולה להיות לו) ביוגרפיה, דוחפת אותו אל הכתיבה הספרותית. הבדיון בא לפצות על הפער הביוגרפי וספק להמציא עבר אחר תחת זה האבוד. דווקא העבר הריאלי הופך כאן בלתי אפשרי וזה הבדיוני אפשרי ואולי אף סביר יותר. ייתכן שהמושג נוסטלגיה אינו מתאים לגמרי כאן, אבל ברור שהבדיון אצל אפלפלד אכן נראה לעתים כמעין ביוגרפיה, ונובע מן הצורך באיחוי פערם, בהשלמה של החיים במבט לאחור, באינטגרציה. במקרים אחרים הנוסטלגיה עשויה לשמש לאותו צורך – אינטגרציה ואיחוי.

⁹ לבחינת ההתנהגות של דני חנוך ביחס לדפוסים מקובלים בגיל מבוגר ראו Solomon and Ginzburg 1998; Kraaij and De Wilde 2001; Kraaij et al. 2002. להשוואה עם דפוסים מקובלים בקרב ניצולי שואה ראו Kahana et al. 1988; לעיון נוסף בהתנהגויות פוסט־טראומתיות ראו Yehuda et al. 1995.

בזמן אושוויץ. מובן שעמדה כזו היתה נשמעת הגיונית ומוכרת הרבה יותר, והיתה כמעט פוטרת מהצורך לעסוק בסוגיית הנוסטלגיה המופנית כלפי עבר טראומתי. אבל הביקור באושוויץ, המהווה את שיא הסרט, מגלה שהדברים אינם כה פשוטים. מיד בכניסה למחנה מתחולל ריב בין דני חנוך לבין מנהלי האתר והמאבטחים בעקבות אי-הבנה באשר לעניינים טכניים ולהסדרי הביקור. במהלך הריב חנוך צועק כמה פעמים על המאבטחים הפולנים שהם אינם יכולים לומר לו מה לעשות משום שזה "הבית שלי". כלומר אושוויץ עצמה היא הבית (גם בזמן השיחה עם הנכדה בטלפון מתוך הצריף במחנה, הוא אומר למירי חנוך: "תגידי לה שאנחנו נמצאים בצריף של סבא"; וחוזר שוב: "בבית של סבא"). בשלב הזה הוא כבר נוטש את הנימה האירונית ועוטה מזג קצר רוח, נרגש ודרמטי. הוא מתייחס אל הצריף שאליו הם נכנסים בתור הצריף שלו, מסביר כיצד התנהלו בו סידורי השינה ואף משחזר את הפקודות שנצטעקו בגרמנית לפני השינה ("כולם לעלות לדרגשים").

זה גילוי של רגש נוסטלגי המופנה כלפי תקופת שהות באושוויץ, כלומר כלפי תקופה שקשה לדמיין טראומתית ממנה. האם ניתן לייחס נוסטלגיה זו רק לעוצמת החוויות של הילדות? סיבה אפשרית אחרת להתרפקות על עבר גרוע מתוך הווה חיובי היא עצם המיקום שלנו בהווה (כל הווה). מיקום זה מטריד אותנו. אנחנו תמיד רוצים להיות במקום אחר ובזמן אחר (כל מקום וכל זמן) ובלבד שלא יהיה ההווה שלנו. עם זאת נראה שהדחף הדומיננטי המפעיל את דני חנוך הוא הצורך באינטגרציה ולא חוסר הנחת מן ההווה, שהרי הוא דווקא מקרין שביעות רצון מחייו בהווה. הוא מופיע בסרט כאדם בריא ומלא מרץ, מוקף במשפחה אוהבת.¹⁰ מוטיב זה מודגש גם בדברי התוכחה של מירי חנוך הנוזפת בו על שהוא נמלט למחוזות השואה שלו ומבקש לגרור גם אותם אליהם, במקום להתנחם באהבה שהם מציעים לו. ההווה הטוב מודגש גם בתמונות הסיום של הסרט המציגות את דני חנוך בחיק משפחתו. לכן יש להפנות כעת את תשומת הלב לשאלת האינטגרציה.

נוסטלגיה ואינטגרציה

במהלך המאה ה-20 התחלפה תפיסת הנוסטלגיה כמחלת נפש בתפיסתה כהתרפקות נורמלית על העבר בחיי הפרט וכתופעה תרבותית רחבה ונפוצה בחיי הכלל. במקום שתיתפס כמצב מורבידי והרסני היו שהתחילו לראות בנוסטלגיה מפתח לטעינת החיים בתחושה של משמעות ועושר נפשי הנובעים מאינטגרציה חיובית של ההווה והעבר. היו גם שהראו שהנוסטלגיה מתפקדת כתגובה רגשית על תחושה של חוסר המשכיות: כלומר היא מגויסת כתגובה על אירוע קשה בהווה שאינו מאפשר להמשיך בשגרה. מה שעשוי להיתפס כבריחה אל העבר מתואר בהקשר זה כמעין תיקון של ההווה הקשה באמצעות תמונת העבר האידילי.

¹⁰ הרץ טוען כי אין להסיק דחייה של ההווה מהגעגועים העזים לעבר. מצד שני הוא מציין כי אובדן בהווה יכול לשבש את יכולת ההסתגלות לסביבה ולעורר תחושות נוסטלגיות (Hertz 1990, 194).

במובן זה נוסטלגיה יכולה להיות תרפויטית. היא מסייעת להתמודד עם בדידות וניכור, היא יוצרת תחושת שייכות למסגרות חברתיות, דתיות וריטואליות שאליהן השתייך האדם בעבר. יחס בעייתי לעבר משמעו יחס בעייתי לעצמי הנמשך (האישי או הקולקטיבי). ניכור כלפי העבר פוגע ביכולת ליצור זהות יציבה ופרודוקטיבית. יוצא שזהות חיובית זקוקה ל"עיגול פינות", והדבר בא לידי ביטוי בעיקר בגיל הזקנה: להבדיל מן העמדה שהוזכרה לעיל, שלפיה בגיל הזקנה מתגברת הנטייה להנגיד עבר אידילי להווה עגום, בעלי גישת האינטגרציה מציעים כי בעוד שאצל בני גיל העמידה הנוסטלגיה עשויה לשמש בעיקר לצורך קינה על נעוריהם שחלפו, אצל זקנים היא מסייעת להשלמה עם עברם ומשרתת את הצורך להיפרד בשלום מהעולם. ברוח זו טען אריקסון (Erikson 1997) כי ההזדקנות מלווה במטלה התפתחותית משמעותית של השגת אינטגרציה, המוגדרת כתחושת שלמות וקוהרנטיות של החיים שעברו נוכח סופם המתקרב. כישלון להשיג הלך רוח כזה יוביל לתחושות ייאוש.¹¹ תחושה של חיים קטועים ופרגמנטריים מעוררת קושי, ואפשר שקושי זה נובע מן הנטייה שלנו להרמוניה, לקוהרנטיות ולסימטריה, נטייה שאנו מחילים גם על חיינו שלנו. נראה שתחושה של חיים "שלמים" (כלומר בעלי נרטיב רציף ומשמעותי) מקהה — אם להשתמש בלשוננו של פאולוס — את עוקצו של המוות (האיגרת הראשונה אל הקורинתיים 15 : 56). תחושת החיים השלמים קשורה גם לתחושת רציפות עם הדור הבא. רציפות זו מתאפשרת על ידי מעשה של הנחלה. ברוח זו טען אריקסון כי היכולת להתמודד עם חרדת המוות מתאפשרת באמצעות תחושת התעלות מעל הזמן הביולוגי. תחושה זו נוצרת בין השאר הודות להשקעה בדור העתיד ובטיפוחו, ולהנחלת משהו מהחיים שנחו ומהניסיון ומהכוח שנצברו, לדור ההמשך, באופן סימבולי או קונקרטי (Erikson 1997).

והנה, זהו בדיוק הדבר שדני חנוך מנסה לעשות. בתו מציעה לו הווה מלא שיהיה בבחינת פיצוי על עבר טראומתי, אבל הוא אינו מסתפק בו ומבקש לתקן את העבר הטראומתי כתנאי לתחושת השלמות בהווה. בכך הוא מתגלה כנאמן מובהק למהלך הנוסטלגי, אף כי הוא יוצר גרסה ייחודית מאוד שלו. כך זוכה המסע המתועד בסרט למשמעות של תיקון בעבורו. הוא מבקר בגימנסיה שבה למד וכאשר נשאל למה חזר לשם הוא משיב שרצה לשחזר את ההרגשה שחש בכיתה א', לפני שעלה לכיתה ב' ולפני שבאו הגרמנים "ולקחו לי את החדווה ללמוד בבית ספר יפה על יד נהר וזה ירוק". אפשר אף לראות בניסוח זה מעין הנמקה או רציונליזציה של המהלך הנוסטלגי כולו. מצד שני ניכר בדבריו גם כעס ותסכול על כך שהילדות נגזלה ממנו. השיבה אל המקום מתפקדת כאן באופן כפול: גם כהזדמנות לשחזור — מן הסתם לצורך אינטגרציה ואולי אף פרידה נאותה — וגם כהזדמנות לחוש כעס (שאולי לא התאפשר במהומה החפוזה שאפינה את הדברים בעת התרחשותם), שגם הוא עשוי לתרום לאינטגרציה.

¹¹ על הצורך העז באינטגרציה ראו ברזניץ 1994, 11. מצד שני, בדומה לסוויטלנה בויס (Boym 2007), ברזניץ אומר שדווקא היעדר עבר משמעותי שישרת את הצורך באינטגרציה יצר אצלו מעין גירוי לשחזור הילדות (בויס מדברת בהקשר זה על דחף יצירתי).

שחזור הטראומה

רצונו העז של דני חנוך לישון בצריף באושוויץ עם משפחתו הוא הביטוי המובהק ביותר בסרט לתשוקתו ליצור אינטגרציה מוצלחת עם העבר הטראומתי, אלא שיש כאן אלמנט נוסף: שחזור הטראומה. אלמנט זה ממלא תפקיד מפתח במאמץ האינטגרטיבי של דני חנוך, ולכן יש להתעכב עליו מעט.

לניסיון לשחזור הטראומה נודעת היסטוריה ארוכה בשדה הפסיכולוגי בכלל ובשדה הפסיכואנליטי בפרט. סנדור פרנצי היה הראשון שהפנה את תשומת הלב לשחזור הטראומה האקטיבי (reenactment) כחלק מתהליך הריפוי. לדעתו של פרנצי, שחזור הטראומה משמש כלי להתמודדות עם הקושי לבטא את הטראומה במילים. הפעולה — השחזור של הטראומה — נועדה לאפשר את חזרתו של הזיכרון המודחק (Ferenzi 1926). האינטנסיביות הרגשית של הסיטואציה עוזרת להעביר את הטראומה אל המודע ולהתמודד עמה. שתי גישות עיקריות הוצגו בנוגע לתועלת האפשרית של שחזור הטראומה (Brown et al. 1920): גישה אחת מעמידה במרכז את הקתרזיס הנובע מהאינטנסיביות של שחזור הטראומה. אינטנסיביות זו מאפשרת פורקן רגשי, והפורקן משחרר חלק מן העומס הרגשי שנוצר בעת ההתרחשות הטראומתית ומקל את הסבל הנפשי של החולה. הגישה השנייה מעמידה במרכז את האינטגרציה של הטראומה בתוך מהלך החיים הכולל. האינטגרציה היא שמאפשרת ריפוי ולא האפקט הקטרטי. הריפוי תלוי ביכולת לזכור ולמשמע את הטראומה ולכלול אותה בנרטיב הכללי — בסיפור החיים.

נדמה שבמקרה של *פיצה באושוויץ* נעשה מיזוג של שתי הגישות. מצד אחד, ברור שדני חנוך מנסה ליצור חוויה אינטנסיבית שתתפקד כשחזור של חווית הלינה בצריף. למותר לציין כי השחזור הוא סימבולי. אין להניח שדני חנוך מבקש שחזור ריאלי מלא של המציאות דאז. ואם כך, כשנטען לעיל כי הנוסטלגיה שהסרט מציע היא רסטורטיבית, הכוונה לא היתה לרסטורציה מדויקת כי אם לרסטורציה חלקית וסימבולית. מצד שני, השחזור לא נועד רק ליצור חוויה קטרטית רגעית, אלא לשלב את החוויה המשוחררת בנרטיב רחב יותר שיקרין מכאן ואילך על חייהם של השותפים למהלך.

אלא שהשחזור נכשל בכמה מובנים: ראשית, דני חנוך עצמו, על אף ניסיונותיו "להיכנס לתפקיד", משדר את חוסר התוחלת של התרגיל כאשר הוא אומר לילדיו שהם לעולם לא יבינו, שאינם מסוגלים להבין וכו'. אם השחזור היה אפקטיבי באמת, הוא היה אמור לגרום להם להבין. שנית, מירי חנוך משבשת במודע את מהלך השחזור. התכנון של דני חנוך, שיזם את כל המסע ותכנן אותו לפרטי פרטיו, היה שהם יישארו לישון בצריף בלילה ההוא (הוא מזהיר על כך עוד בשדה התעופה בארץ). מירי חנוך אינה מוכנה לכך והיא חותרת תחת המהלך הזה מלכתחילה. ראשית, היא מביעה את מחאתה בקול ומתעמתת עם אביה. שנית, היא מזמינה פיצה לצריף, ומכאן שם הסרט — *פיצה באושוויץ*. דני חנוך אינו מרוצה, הוא לא תכנן לאכול שם לו את השחזור. הסיטואציה של אכילת הפיצה בצריף,

בתוספת דבריה של בתו – "תאכל פיצה, פיצה מאושוויץ" – יוצרת אווירה אירונית, משעשעת ומעיקה כאחת. מירי חנוך גם אינה מניחה לו לשאת את הנאום שהתכונן לשאת בצריף, שבו תכנן להעביר לילדיו איזו חוכמה נצברת המבוססת על ניסיונו או על מורשת כלשהי. ההתנגדות שלה לשהייה בצריף מובנת, משום שאכן יש בה דבר מה שעשוי אפילו לעורר פלצות (אם כי לא בהכרח) ומשום שהאירוע הציף את טראומות הילדות שלה. היא גם יוצאת נגד הרציונל של המסע כולו בהכריזה שאי-אפשר לשחזר את הריאליה של אושוויץ ושהסימולציה חסרת תוחלת. אבל מכיוון שהם כבר נמצאים שם, סירובה לתת לו לשאת את הנאום שכל המסע כוון אליו יוצר תחושה של אנטי-קליימקס המתבטאת היטב באכזבה הגלויה שמביע דני חנוך אחרי הביקור בצריף. הוא טוען שנכשל במימוש תכלית המסע ושגם ילדיו נכשלו, כי המעגל לא נסגר. הוא אומר: "אושוויץ היתה גולת הכותרת, שם היו צריכים לקרות הדברים והם לא קרו". לא ברור מה בדיוק היה אמור להתרחש שם מבחינתו, אבל יש לשער שהוא ציפה לאיזו תחושה של משמעות, של תיקון, של אינטגרציה גואלת. ועדיין יש לשאול, האם מדובר בשחזור של טראומה? קשה למצוא אצל דני חנוך משקע טראומתי מובהק. בשלב מסוים הוא מדבר בטלפון עם נכדתו שמתקשרת מהארץ ואומר לה "אנחנו פה בצריף משוחחים, עכשיו בצריף בסככה". בתו נוזפת בו ואומרת "אתה נהנה, אתה מתפלש בזה", והוא עונה לה "אבל למה? טוב לי פה" מובן שהכול חצוי, טעון ורב-משמעי. בהקשר הזה לא ניתן לראות שום אמירה מסוג "טוב לי פה" כאילו יש להבינה כפשוטה. ברור שבעבור דני חנוך היתה השואה רצף התנסויות קשות ואינטנסיביות שעיצבו משם ואילך את השקפת עולמו (שאפשר אולי לתארה כדרוויניזם קסנופובי מהול בהומור שחור).¹² ובכל זאת אין לפטור אמירה כזו, הנאמרת בנסיבות יוצאות דופן שכאלה, כלאחר יד. המילה "טוב" נסבה על חזרה אל מצב שניצולי שואה רבים אינם מעוניינים כלל לשחזר. אבל נראה שדני חנוך דווקא מעוניין לשחזר, ולברוא סוג טעון ומורכב של נוסטלגיה הקשורה בחוויות השואה שלו. התייצבותו לפניהן גלוי עיניים, עתיר חיוניות ומרץ, גורמת לנו להסס בבואנו לקבוע כי מדובר בטרומה. גם העדות של מירי חנוך בדבר שתיקתו על אודות

¹² התופעה של יחס קסנופובי למדי אל "הגויים" באשר הם (המעורב בסוג של פרנויה יהודית) מתגלה בסרט כמאפיין כללי של ההווי המשותף של משפחת חנוך. חשוב להתייחס למאפיין זה דווקא לאור הקריאה של הסרט כתופעה תרבותית בעלת השלכות ציבוריות ולא רק כמופע התמודדות של משפחה אחת. היחס הקסנופובי אינו חל על כל הגויים. כך למשל, משפחת האומנת הליטאית של דני ואורי חנוך זוכה ליחס חם ולבבי. אבל סתם גויים שאיתרע מזלם להימצא בדרכו של מסע הנוסטלגיה מקבלים יחס מביך ואף מחפיר. מובן שעניין זה קשור ל"מורשת השואה" של המשפחה, אלא שהוא מוקרן ממנה כלפי חוץ ונוכח בכול. כך למשל העיירה הליטאית שהתרוקנה מיהודיה אינה יותר מבית קברות יהודי (כלומר החיים המוסיפים להתקיים בה זניחים ביחס לעברה היהודי); מרסין, נהג הוואן, מכונה "ועזריהם"; היחס המשפיל, הנעלב והלעגני, הקורבני והמתנשא בו בזמן כלפי הפקידים הפולנים באתר אושוויץ; הכינוי "עמלקים" המוחל על כלל הגויים באשר הם במין תערוכת של סרקזם ושל קסנופוביה יהודית עתיקת יומין; ההשתלחות בשני צעירים גרמנים על הזוועות שחולל "העם שלכם" (דווקא מן הדרשה הזו מירי חנוך מסתייגת).

השואה עד שלב מסוים אינה גוררת מסקנה חד־משמעית. לשתיקה זו עשויות להיות סיבות שונות (אווירה חברתית וכדומה). אנו רגילים להניח, מסיבות מובנות, שהשואה חייבת להיות טראומה בעבור מי שהתנסה בה, ולעתים גם בעבור אלה שלא התנסו בה ישירות. אבל כאן לפנינו מקרה שלבטח אינו חד־משמעי. אפשר אפוא לומר שנעשה כאן ניסיון לשחזור דרמטי מול מצלמות, של תוכן קיצוני וקשה המופיע על פי רוב כתוכן טראומתי.

מצד שני, אפשר לראות בהתנהגותו ההיפראקטיבית והזחוחה משהו של דני חנוך גם ביטוי להדחקה מתמשכת של הטראומה, אפילו בלב ההתרחשות. ניתן לטעון כי במקום לחיות את הטראומה באמת הוא מסב אותה לאפיקים של אקט מוחצן, של ייצוגיות, של הנחלה (Laplanche and Pontalis 1988).

עם זאת יש לשים לב שחלק מהנאום המתוכנן דווקא כן נישא שם, לפני שנקטע. תוכן הנאום הוא כמה סיפורים ופיסות מידע המדגימים את מצבם של האסירים במחנה (עניינים ידועים בדרך כלל, שמן הסתם כבר נמסרו קודם בצורה דומה למירי ושגי חנוך) ובהמשך מעין הפקת לקח מסיפורים אלו, שעניינה שכל חייהם הקטנים של מירי ושגי חנוך — דאגותיהם, פחדיהם וכו' — מתגמדים לנוכח הריאליה של הצריף. דני חנוך מוסר את הדברים בנימה רצינית, מעט מטיפנית, נעדרת כל יסוד של סרקזם. מירי חנוך מגיבה על כך באגרסיביות שדווקא כן מהולה בסרקזם: "אנחנו זן נחות, אולי צריך פשוט להוציא אותנו להורג". בעקבות בלימת המהלך על ידי מירי חנוך (אבל לבטח לא רק בשל כך) לא מתרחש קתרזיס, אלא משהו הדומה יותר לפיכחון חמצמץ. עם זאת, הנאום שהיא נושאת לבסוף בצריף — שעיקר תוכנו הוא שהשחזור אינו אפשרי וטוב שכך, ויש לשמוח שהשואה נגמרה ושניתן לנו לחיות חיים נורמליים — מתפקד בו בזמן כסתירה של הקתרזיס המקווה וכמעין תחליף בעבורו.

כאמור, העומדים בפני הזקנה מנסים להתמודד עם הקשיים הלא־פתורים של העבר, ולשלבם בסיפור חיים שמגלם את הזהות ואת אחדות העצמי. תהליכים אלו מורכבים ביותר בעבור מי שחייהם לוו בטרומות משמעותיות, כמו ניצולי שואה (Krystal 1981; 1991). לזיכרון הטראומה נודע תפקיד דיאלקטי בתהליך זה. משמע אף שהזיכרונות עלולים להיות חודרניים ומכאיבים, הם חיוניים לשימור אחדות העצמי. על פי תיאוריה זו, רק ראיית החיים כמכלול בלתי ניתן לשינוי, מכלול שאנו שלמים עמו ומסופקים ממנו, מאפשרת רוחה סובייקטיבית בזקנה (Shmotkin et al. 2003) עם זאת, כאשר נוצר צורך לממש את האינטגרציה באמצעות החלת מבט נוסטלגי על רכיבי חיים קשים במיוחד, עשויה להתפתח תחושה של מחסום וכתוצאה ממנה תחושת תסכול ותובנה מרירה שאי־אפשר לבצע את אותה האחדה מפיסת. אלא שנראה כי דני חנוך דווקא מצליח חלקית במאמצו הנחוץ ליצור את האינטגרציה המקווה. הצלחתו פחותה כאשר הוא מבקש לכלול בתוכה את ההווה, כלומר להחיל אותה גם על צאצאיו (באמצעות שחזור והנחלה). אבל גם בהצלחתו החלקית יש כדי לאתגר את מושג הא־אינטגרציה שטבע לומרנץ (Lomranz 1998), שטען כי השאיפה להשיג אחדות ושלמות שיקיפו את כלל החיים היא שאיפה מרחיקת לכת וכמעט אוטופית.

במקרה דנן מי שמכשיל את המהלך היומרי של דני חנוך הם צאצאיו המסרבים לסוג כזה של אינטגרציה ומבקשים דווקא לשמר את השואה כטראומה בלתי מתעכלת.¹³ ואכן, האינטראקציות בין בני המשפחה למחרת הלילה בצריף מעידות על סוג של השלמה ושלווה נפש. גם סוף הסרט — תמונות של חזרה לאותם חיים נורמליים שעליהם דיברה מירי חנוך — בא להציע מעין תחליף לקתרזיס שהוחמץ בצריף. זהו כביכול הקתרזיס האמיתי, אלא שכדי לעמוד על ערכם הסגולי של הדברים הטריטוריאליים לכאורה — קרבת בני המשפחה, תחושת הבית וכו' — היה צורך לעבור את האודיסיאה הפסאודו-שואתית, כלומר לחוש מקרוב את האימה והזוועה במעין טירונות שואה שכזו.

במובן מסוים זהו הרציונל של כל מסעות העלייה לרגל אל אתרי שואה — הצורך בתחושה מוחשית (ועם זאת סימבולית, פיקטיבית, שאינה מסכנת או כואבת באמת) של "השואה", כדי לצקת ערך מחודש בקיום היומיומי. במובן זה המסע של משפחת חנוך הוא רק בבחינת הקצנה מסוימת של מסעות השואה השונים, וכל המסעות האלה הם מסעות של שחזור טראומתי (אך מתוזמר ונשלט) לצרכים קתרטיים.

אושוויץ כבית והמהלך הנוסטלגי כתיקון

הצורך לעגון בעבר (הטראומתי ככל הנראה) עולה בבירור מדבריו של דני חנוך כי הצריף באושוויץ הוא הבית האמיתי. גם כאן גוברת הנוסטלגיה הייחודית שלו על רוב הנוסחאות המוכרות להתמודדות רגשית עם השואה. רוב הניצולים נוהגים לטעון שמחנה הריכוז הוא מקום ארוך שעליו ועל הזיכרון הכרוך בו הם הצליחו לגבור רק באמצעות הבית האמיתי, הבית שבנו בארצות שאליהן הגיעו לאחר השואה. בית זה מתפקד בעבורם גם כשחזור חלקי של חוויית הבית האבוד שקדם לשואה ושל נלקח מהם. לעומתם, דני חנוך מתעקש שהבית האמיתי הוא דווקא הצריף במחנה הריכוז, ודווקא אליו הוא מבקש לחזור.¹⁴ אלא שהוא אינו מבקש לחזור אליו לבדו, כי אם בלוויית משפחתו החדשה; הוא מבקש — לא פחות — להביא את בנו ובתו אל הבית האמיתי, הצריף הנטוש במחנה הריכוז. זוהי פרספקטיבה חדשה על אושוויץ (ובהשאלה: על מחנה הריכוז בכלל) המצטרפת לשתי גישות קודמות: אחת, אושוויץ כמקום ארוך, Anus Mundi, כשם ספרו של ויאסאב קילר (Kielar 1980); השנייה, אושוויץ כמקום קדוש, כלומר כאתר שקודש על ידי מסעות בעלי אופי פולחני מסוג "מצעד החיים" ועל ידי שפה פסאודו-תיאולוגית (לא ניתן לגעת, לא ניתן לתפוס וכו'). כעת נוספת כאמור

¹³ הדיון בצורך זה שלהם, המעניין בפני עצמו, חורג מגבולות מאמר זה.

¹⁴ חיווי זה משיק חלקית לתיאוריה של אריקסון שעל פיה האדם שואף להגיע לאחדות ושלמות, לתחושה כי אירועי החיים הקשים שעבר היו חייבים להתרחש, וכי אינו יכול לדמיין את חייו בלעדיהם (Erikson 1997).

גישה שלישית: אושוויץ כבית. עם זאת נראה שזיהוי המחנה עם הבית אינו מוציא בהכרח (מבחינתו של דני חנוך) את זיהויו כמקום ארור (בנוסח פרימו לוי ואחרים).¹⁵ הצבת המקום הארור כבית היא גולת הכותרת של האחדות הטראומה עם הנוסטלגיה לצורך מהלך של אינטגרציה ותיקון. דני חנוך מבקש לחולל אינטגרציה גמורה עם העבר באמצעות מעשה סימבולי-נוסטלגי של שיבה הביתה. זו נוסטלגיה אקטיבית המבקשת לאחד את העבר עם ההווה באמצעות מעשה של ממש (מסע ריאלי ואקטיבי) ולחולל מתוך כך תיקון בעבר ובהווה גם יחד באמצעות האינטגרציה. אינטגרציה שכזו מכוונת נגד הייאוש שעליו מדבר אריקסון, ייאוש הקשור לפגיעה בתחושה של קשר וחיבור לזולת, להרס של תחושת ההמשכיות מעבר לעצמי ולחוסר יכולת למצוא משמעות והמשכיות בין עברו של האדם לעתידו (Erikson 1997). ניכר כי הנוסטלגיה מתפקדת בשביל דני חנוך כרגש המאפשר לו לכוון את הזהות שלו; היא עוזרת לו לייחס משמעות לסדרת המאורעות הנוראים שעבר, ואת המשמעות הזאת הוא מנסה — ניסיון שככל הנראה נידון לכישלון — להנחיל לילדיו.

נוסטלגיה, אירוניה וסרקזם

כמעט לכל אורך הסרט המהלך המתואר לעיל טבול באירוניה ובסרקזם. מן הראוי להרחיב כאן מעט את הדיון על נוסטלגיה, אירוניה וסרקזם. עם כל שנאמר לעיל, צירוף זה עשוי להישמע תמוה, אבל מבט (פנומנולוגי) מדויק יותר עשוי לחשוף דווקא קרבה בין השלושה. לצורך הדיון חשוב להבחין כי כמו הנוסטלגיה גם הסרקזם והאירוניה עומדים על המבט המפצל. המציאות אינה נותרת פשוטה ואחדותית תחת המבט הזה, אלא שסועה. ההתבוננות הסרקסטית מפצלת את המציאות לשלוש רמות: המציאות "האמיתית"; המציאות כפי שהיא נראית; והמציאות כפי שהיא נראית לאחר ההתייחסות הסרקסטית, כלומר המציאות המוסבת על ידי ההתייחסות הסרקסטית. רק הרמה השלישית נוכחת בגלוי בתוך האקט הסרקסטי. הרמה השנייה מונכחת בעקיפין על ידי הרמה השלישית, שכן הרמה השלישית מתייחסת אל השנייה באמצעות לעג, הסתייגות, עיוות או ביקורת (בדרך כלל משתמעים או מרומזים). הרמה הראשונה רק נרמזת, שכן הלעג המופנה כלפי הרמה השנייה (כלומר כלפי המציאות כפי שהיא נראית) מעלה בעקיפין את השאלה לגבי אלטרנטיבה, לגבי אופיים האמיתי של הדברים.

כל זה הופך את הסרקזם לאקט מורכב. מי שמבצע את האקט יהיה מודע לכל הפחות לחלק מהמורכבות הזו. הנוסטלגיה, לעומת זאת, מצטיירת כפרפורמציית תמימה ויכולה אכן לשאת אופי תמים למדי. אך אין להסיק מכך שלא נודעת לה מורכבות פסיכולוגית, תרבותית

¹⁵ עניין זה עשוי להסיט אותנו למחשבות על נוסטלגיה לבתים קשים וארורים מסוגים שונים (למשל בתים שבהם היה ניצול מיני) אבל לא זה המקום לפתח את המחשבות האלה.

וחברתית. מורכבות זו מתבטאת בין השאר בכך שגם הנוסטלגיה מפצלת תוכן, במקרה זה את התוכן המזוהה עם העבר, על ידי כך שהיא מבחינה בין העבר האידילי שהיא יוצרת לבין תמונה של העבר כפי שהיה "באמת". מובן שתמונה זו אף היא אינה צילום של עבר אובייקטיבי, אלא זווית מוגבלת של זיכרון או של אשכול זיכרונות כלשהו. ההבחנה בין שתי התמונות עומדת בעיקר על המוטיבציה: המוטיבציה הנוסטלגית היא להציג את העבר (מחדש) באור אידילי, ואילו המוטיבציה האחרת היא להיצמד ככל האפשר אל מה שנתפס כאמת. על כל פנים נוצר כאן פיצול שהתודעה הנוסטלגית עצמה ערה לו לפרקים, ומוצאת עצמה נאלצת לשוב ולהתעמת עמו. גם כאן אפשר לדבר על שלוש רמות: העבר כפי שהיה באמת; העבר כפי שהוא מצטייר בתודעה הזוכרת; והעבר כפי שהוא מצטייר בתודעה הנוסטלגית. התמימות הנוסטלגית מתאפשרת על ידי סירוב להתבונן באופיו המורכב של התהליך הזה. מודעות לכך עלולה לערער את התהליך הנוסטלגי (אף שניתן להעלות על הדעת נוסטלגיה מורכבת, המתקיימת על אף היותה מודעת לעצמה ולחולשותיה). מקרה מיוחד הוא נוסטלגיה המופעלת מבחון — למשל לצורך מניפולציה פוליטית — על ידי אנשים המודעים (לפחות חלקית) למורכבותה, ומפעילים אותה באופן מפוכח וציני (Allen et al. 1995) יוצא שנוסטלגיה היא מהלך מורכב מבחינת אופיו ותמים (לפרקים) מבחינת מראיתו. אנשים נוסטלגיים עשויים לאמץ איכות תמימה זו או להזדהות איתה. סרקזם, לעומת זאת, לעולם אינו תמים. לכן סרקזם (כמו אירוניה, ציניות והומור שחור) עשוי לשבש נוסטלגיה כשהוא בא עמה במגע.

אלא ששיבוש זה אינו מתקיים במקרה דנן. כאן מופגן הסרקזם הן מצד דני חנוך — שמסרב נחרצות להלך הרוח הרגשני המאפיין מסעות כאלה בדרך כלל¹⁶ (למעשה הוא מתנגד לכל הלך רוח רגשני, גם לזה הכרוך ביום השואה, שאותו הוא מכנה בלעג "high season") — והן מצד מירי חנוך, המצויה כאמור בקונפליקט עם עצם הסיטואציה ועם אביה. היא חוזרת ומטיחה בו האשמות על שהעמיד את כל ילדותם בצל מורשת השואה שלו. גם האשמות אלו מהולות בסרקזם דק: "הסיפורים של אבא הולך יחף בשלג החליפו אצלנו את סיפורי עמי ותמי ושלגייה", ומיד היא מוסיפה את הרובד הטראומתי: "אני לא אספר לכם על מה חלמנו אחר כך". למעשה היא מאשימה את אביה בכך שכמו שילדותו שלו נשללה ממנו כך גם הוא שלל ממנה את ילדותה (הסימטריה המעט מטרידה הזו שזורה לכל אורך הסרט). מכך משתמע שכפי שבעבורו ההתרפקות על העבר מורכבת ואולי כלל אינה אפשרית, כך גם בעבורה. זה מוטיב שכיח למדי אצל בני הדור השני: עברם שלהם נשאב אל תוך עבר אחר, חריף, אינטנסיבי וכולעני, העבר של הוריהם.

לאורך כל הסרט מצטבר הרושם המטריד שהבת אינה מוכנה לאפשר לאביה להתמכר לזיכרונותיו או לייצר סוג מסוים של מבט נוסטלגי מורכב. ואולם, נראה שהוא דווקא מסוגל

¹⁶ ריצ'רד קו קובע כי נוסטלגיה נוטה לסנטימנטליות. הוא מאבחן ביוגרפיות כבלתי נוסטלגיות אם אינו מוצא בהן סנטימנטליות (Coe 1984).

למבט כזה: הוא שמח למראה כתובות ביידיש, מתחבק עם השכנים של הוריו וכיוצא בזה. אלא שמירי חנוך כופה עליו וגם על הצופים את רגשותיה, את חוסר היכולת שלה להקשיב, את הדרך הבלתי מורכבת שבה היא מתעקשת לראות דברים. בכך היא נבדלת מאחיה שנותר מינורי למדי ומובדל, כמעט פרוש לעצמו, בלי לכפות עצמו על אביו או על ההתרחשות. עם זאת יש בבוטות של מירי חנוך כדי להבהיר את חריפותה של האירוניה ואת הסבך הרגשי שבתוכם לכודים כל המשתתפים. כך למשל היא מתארת את ההתרחשות כולה: "אני נלכדתי כאן בוואן הזה בשבוע ריאליטי על השואה". ככלל, הדיבור שלה רצוף אמירות מתעתעות משהו — הן עשויות לבטא משקע טראומתי, אנטגוניזם עז וסרקזם, אבל עשויות להישמע גם כקלישאות ישראליות אופייניות יותר או פחות: "בכל פנייה כזאת שיורדים מהכביש נראה שהולכים לרצוח אותנו ביער"; "תמיד יהודים מתקבלים באושוויץ... עוד לא אמרו שם לא לשום יהודי"; הפקק במעבר הגבול בין ליטא לפולין נראה לה כמו סלקציה או תחנה בטרנספר בדרך ללאגר. אמירות אלו מושמעות בטון סרקסטי. מצד שני, כשהיא אומרת שזו טראומה בשבילה לנסוע לילה שלם ביערות החשוכים בפולין היא בוכה ואינה נשמעת סרקסטית כלל.

כך הפרויקט מוצג מלכתחילה כצומח מתוך אווירה של קונפליקט. הקונפליקט מלווה את הסרט כולו והסרקזם מאפשר לכל הצדדים לתפקד בתוך האווירה הטעונה שהוא יוצר. דוגמאות לסרקזם הזה יש למכביר: בהתבטאויות של דני חנוך כמו "יש לי ב"א — בוגר אושוויץ"; "הדרגשים בבירקנאו אורתופדיים"; "אושוויץ היה מכרז בינלאומי ופולין זכתה" (על כך מוסיפה מירי חנוך שזוהי הסטארט־אפ של אז), וגם בהווי המשותף לאב ולילדיו — למשל בווריאציות המקאבריות שלהם על שירי ילדים: "הצופים והצופות, צ'רלי קצ'רלי, הם נסעו ברכבות צ'רלי קצ'רלי, נכנסו למשרפות, צ'רלי קצ'רלי, ויצאו בארובות, צ'רלי קצ'רלי", וגם: "א — אושוויץ, ב — בירקנאו, ג — גזים, ד — דכאו". ביום השלישי של המסע, בעודם יושבים וממתינים במעבר הגבול בין פולין לליטא, מירי חנוך אומרת: "שעות ההמתנה בגבול מחלחלות לתוך הוואן ונוסטלגייט השואה של אבא מתחילה לצוף בלי שום סדר הגיוני". משפט זה בא לשמש מעין הנגדה אירונית לזיכרונות השואה שדני חנוך מספר בזמן ההמתנה. אלא שהזיכרונות עצמם מסופרים במין תערוכת משונה של התלהבות והחייאה של העבר, סרקזם והומור שחור. לחלל הוואן נזרק משפטים כמו "אצל מנגלה הייתי דוגמן לצלב האדום". לא נראה שיש לדני חנוך קושי לדבר על הדברים האלה ולעתים נוצר רושם שהוא אכן נזכר בהם במידה של התלהבות, בתערוכת של שעשוע ורצינות קדחתנית.

נראה שהנוסטלגיה הסרקסטית היא כלי המאפשר לו לעכל את תוכן העבר ולשלבו בחיי היומיום. הסרקזם מפורר את חומרת התכנים ואת הדרת הכבוד שמתלווה אליהם בשיח הציבורי, ומפלט בכך את הדרך למבט נוסטלגי על עבר מחריד ונורא. אך כאשר המפגש עם העבר מתעצם באמצעות השחזור החווייתי בצריף באושוויץ, המעטה הסרקסטי נסדק. האם בעקבות זאת לא מתאפשר עוד יחס נוסטלגי לעבר הקשה? התנהגותו של דני חנוך

בצריך אינה מעידה על כך. נהפוך הוא: הוא חי את העבר ומעיד שטוב לו, שהוא רוצה להישאר שם, שזהו הבית האמיתי שלו ושהוא אינו צריך דבר. אפשר לנסות לטעון שכל זה הצגה אחת גדולה, וביקורת כזו אף משתמעת מדבריה של מירי חנוך. אבל זה נראה משונה במקצת: לשם מה להשתדל כל כך להציג את החיים בצריך באור נוסטלגי, ובניגוד לכל זיכרון שגור של תכנים אלו?

נראה כי הנוסטלגיה העולצת וההיפראקטיבית של דני חנוך סופחת אל תוכה רכיבים קשים על ידי כך שהיא מחוללת בהם איזו תמורה קיצונית ומאפשרת להם לאבד ממשקלם הטראומתי. היא עושה זאת באמצעות הפעלת האירוניה, ההומור השחור והסרקזם. נראה שאלה מתפקדים כאן כמין מסננת של הטראומה. כלומר מה שהיה אמור להיות משקע טראומתי מטופל על ידי הסרקזם, וכך הוא מנוטרל ממשקלו הטראומתי ומאפשר לנוסטלגיה להתקיים. כאמור קשה לנוסטלגיה להתקיים בתנאים של טראומה, כלומר במצב שבו המבט מופנה אל עבר זיכרון מכאיב. אבל אם הכאב מטופל על ידי סרקזם המכשול מוסר כביכול מדרכו של המבט הנוסטלגי. יוצא שנוסטלגיה וסרקזם (וכן אירוניה והומור שחור) אינם בהכרח סותרים ובמקרים מסוימים הסרקזם יכול אף לסייע למבט הנוסטלגי. יתר על כן, נוסטלגיה יכולה להיות מוחלת גם על עבר טראומתי, בתנאי שהמאמץ הנוסטלגי (ובמקרה הזה מדובר בפירוש על מאמץ) נעזר במסננים. במקרה של *פיצה באושוויץ*, לאחר כל ההסתייגויות שנמנו לעיל, המנגנונים הקומיים והביקורתיים מתגלים כמסנן יעיל למדי. הרושם הכללי העולה מן הסרט הוא שדני חנוך מצליח, באופן מרשים בהחלט, לחיות את זיכרונות השואה שלו בלי להדחיקם ובלי להשתיקם, והוא עושה זאת באמצעות המבט הנוסטלגי הייחודי שפיתח לעצמו. אין זה מבט מטשטש או סלקטיבי יתר על המידה: לא ניכר שהוא מתעלם מזוועות. הוא רק מתאר אותן באמצעות סרקזם. חשוב לציין שמבט זה גם אינו סנטימנטלי. דני חנוך מסרב לבכות ואף להתעצב. מדבריו עולה שהוא רוצה לשחזר את הדברים מתוך שמחה ולא מתוך תחושה של אבל על האובדן. מובן שהפרדה כזו אינה אפשרית, אבל לעתים נראה שהוא מצליח באופן די מרשים.

מי שלא מניח לו לעשות זאת הם בתו ובשלב מסוים גם הבמאי משה צימרמן, שספק שואל אותו למה איננו בוכה, ספק מתלונן על כך. בתגובה דני חנוך נוזף בו שהוא אינו מניח לו לשחזר את החוויות על פי דרכו ודורש ממנו לבכות. אלא שהוא מסרב לבכות — "אני בז למי שבוכה"; "מי שבוכה מת" — ומעדיף לצחוק או לטפל בדברים בהומור שחור. לדבריו באושוויץ אף אחד לא בכה.¹⁷ נדמה שהוא מנסה להנחיל את התובנה הזו לילדיו כלקח מצטבר מהשואה. עניין זה מוקרן גם על עמדתו העקרונית כלפי תרבות הזיכרון של השואה. "אפשר להפוך את הגטו לעניין טרגי. אצלי זה היה תרגיל הישרדות". הוא אף שב ומדגיש את מסקנותיו הדרוויניסטיות, שאותן גם ניסה להנחיל לילדיו: עליהם להיות שורדים, חזקים, ספרטנים, לא לסמוך על אף אחד וכן הלאה. יש משהו מתריס, לוחמני ושש אלי קרב

¹⁷ טענה זו חוזרת בדבריהם של לא מעט ניצולים. ראו למשל בסרט *הזוג 2* (לב 2008).

בגישה שלו כולה. נוסטלגיה נוטה פעמים רבות לרגשנות ואף למתקנות, אבל כאן לפנינו נוסטלגיה שאינה נוטה לכך ולא זו בלבד אלא אף נרתעת מכך במתכוון. ועם כל זאת מדובר בנוסטלגיה — אמנם סרקסטית, לוחמנית, אבל בכל זאת משמרת איכויות של התרפקות על העבר — במקרה זה עבר טראומתי; עבר שהיינו אולי מתארים כקשה מנשוא, אבל הנה הוא נישא, והוא נישא באמצעות הנוסטלגיה המיוחדת הזו, המאפשרת לדני חנוך להתמודד עם מה שאנו מגדירים בדרך כלל כטראומה.¹⁸

ואולם בשביל האנשים בסביבתו הקרובה של דני חנוך, הנוסטלגיה הייחודית הזאת מרחיקת לכת, והם מנסים לגרום לו לאמץ תבניות מוכרות יותר של יחס לעבר טראומתי (כמו הדרישה של הבמאי לכי). הוא מצדו מתנגד נחרצות לנוסחאות הללו.

האספקלריה הרחבה: עדות ותרבות הזיכרון בישראל

עד עתה התבוננו במסע המשפחתי בעיקר כעל אירוע בעל אופי אישי — חזרתו של ניצול שואה עם ילדיו אל מחוזות ילדותו. אח ברור שאי-אפשר להתייחס להתנהלות המסע במנותק מתרבות זיכרון השואה בישראל, שדני חנוך ממלא בה תפקיד פעיל. המבע של דני חנוך לאורך הסרט אינו חד-משמעי: מצד אחד הוא מנסה לייצר אווירה נוסטלגיה כמעט טבעית. מצד שני עשוי להתעורר רושם שיש בהתנהגותו משהו מאומץ מדי, משתדל מדי. הוא מודע מאוד לנוכחותה של המצלמה ועורך את מבעיו נכחה: הוא אינו נראה כמו אדם המצולם לסרט דוקומנטרי ואמור להתנהג כאילו לא היתה שם מצלמה, או לכל היותר להישמע להוראות הבמאי, אלא במידה רבה משתלט על הסרט ומשתתף בבימויו (אף כי זה נובע לא פעם מתפקידו כמי שמנווט ומכתיב את המסע, וניהול המסע מתערב בניהול הסרט). כך למשל הוא עוצר את הרכב בפנייה מהכביש הראשי לכיוון ז'וסלה ואומר: "מצטלמים ליד השלט"; או נעמד מול שלט ההנצחה בגונצקירכן, מצדיע בתאטרליות ואומר: "אנחנו מכבדים את הדיוויזיה ה-71 של צבא ארצות הברית".

התנהגות זו קשורה לעובדה שדני חנוך משמש כעד מקצועי זה שנים. בהקשר זה ברור שלא ניתן להתייחס לעדותו כפשוטה. זיכרון השואה הפרטי שלו מתעצב כבר שנים בהקשר ציבורי ועדותו מהוקצעת ומיומנת. מעמדו של העד המקצועי מורכב וקונפליקטואלי. עדותו מגלמת מפגש מורכב בין הפרטי והאותנטי לבין האילוץ הנובעים ממעמדו הציבורי. עצם העדות על אודות השואה (ואף עצם ההכרעה להעיד) מציבה את העד בעמדה מסובכת, כפי שניתן ללמוד מפרשנותם של שושנה פלמן ודורי לאוב לסרט שואה של קלוד לנצמן (פלמן ולאוב 2008). מחד גיסא, פלמן ולאוב מציגים את הקושי במסירת עדות האמורה לשקף או לתמצת את המכלול של מאורעות השואה, המציג עצמו כמכלול בלתי ניתן לשיקוף

18 באשר לחשיבות ההתמודדות האישית עם הטראומה והיכולת להפיק ממנה משמעות ראו Freedy and Donkervoet 1995; Solomon and Ginzburg 1998.

או תמצות; מאידך גיסא הם מציגים את תחושת ההכרח הכרוכה במסירת עדות (בלתי אפשרית) שכזו. תחושת הכרח זו מונעת גם מתחושה של אחריות מוסרית. העדות אינה רק התמודדות אישית של הפרט עם הטראומה אלא חלק מהאחריות שלו ביחס לאירוע. קלי אוליבר ממשיכה קו זה ומציגה את העדות כמודל חדש לסובייקטיביות שנבנית מתוך המתח שבין ההיקבעות ההיסטורית של הסובייקט לבין האחריות האינסופית שלו (Oliver 2001). אי לכך, ועל אחת כמה וכמה בתוך ההקשר הטעון של זיכרון השואה במדינת ישראל, קשה להתייחס לעדות (קל וחומר לעדות מקצועית) אך ורק כאל התמודדות עם טראומה אישית או ביטוי של סובייקטיביות. ניתן לטעון כי העדות, לבטח זו המצולמת והמתועדת, אינה נחלת הפרט כי אם פעילות בעלת משמעות ציבורית. מוסדות שיועדו לכך תופסים חלק מרכזי בתהליך מתן העדות, הפרשנות וההפצה שלה. לפי תפיסה זו העדות המקצועית אינה מעידה על הסובייקטיביות של העד אלא עוזרת לטשטש אותה (גבעוני 2008). במובן זה העדות של דני חנוך אינה ביטוי להתמודדות אישית עם טראומה, אלא אקט פוליטי. בניגוד לקו זה אנו מבקשים לטעון כי עדות יכולה לתפקד כאקט פוליטי וכהתמודדות אישית (ו/או ציבורית) עם טראומה, והשניים אינם מוציאים זה את זה. זאת ועוד, לעתים האקט הפוליטי עצמו עשוי להופיע כחלק מתהליך ההתמודדות,¹⁹ לתרום לתהליך זה ולהפוך לעשיר יותר באמצעותו. מובן שאפשר להעלות על הדעת גם מקרים הפוכים לרוב, בעיקר בהקשר של תרבות השואה בישראל, מקרים שבהם ניתובה של עדות אישית לשדה של אקט פוליטי ציבורי מרדד את העדות, הופך אותה לקלישאה בנאלית הצהרתית ורוותם אותה לאג'נדה פוליטית פשטנית. כך הופכת "השואה" לרצף סיסמאות חלולות, קלישאות החוזרות על עצמן עד לזרא, והעדות נרתמת שלא בטובתה לעגלה הריקה הזו.

בסרט מתרחש מעין עימות בין הרגליו המהוקצעים של דני חנוך כעד מקצועי מיומן לבין החוויה הרגשית האינטנסיבית שהביקור במחנות עם ילדיו כופה עליו. לרגעים הוא אכן נראה כעד מיומן, למשל כשהוא מתאר את השכונה שלו בקובנה. לפרקים הוא אף מאמץ חזות ייצוגית-הסברתית, כמין שליח של הציונות ושל מדינת ישראל בגולה הדוויה, למשל כאשר הוא מארגן שירה ציבורית של "התקווה" בבית הכנסת בקובנה. אבל בהמשך הוא עובר לנימה אישית יותר, ואף נקלע לעימות עם הבמאי בנוגע לאופי הדיבור על העבר, ומתפרץ עליו. כך, אף אם ניתן בתחילה להטיל ספק במניעיו הפנימיים או במידת האותנטיות של המסע, הרי ניכר כי במהלך הסרט נפגמת הפסאדה הייצוגית של העדות המקצועית ותחתיה מבצבץ התמהיל החריף של נוכחותו הגוברת של העבר הקשה ושל הצורך בנוסטלגיה. לאורך כל המסע נראה שדני חנוך שרוי בהלך רוח אנרגטי, היפראקטיבי ומרוגש. במידת מה ניתן לייחס זאת לנוכחותה של המצלמה ומרץ המתלווה לעמדה של העדות או של הייצוג, אבל ברור למדי שזה לא כל העניין. זאת ועוד: צורת ההתמודדות שלו והבחירה שלו בהומור סרקסטי ושחור מנוגדת לצורת ההתמודדות שמזוהה עם מוסד זיכרון

19 על המורכבות של אקט העדות ראו אצל פרימו לוי (1991, 63–64).

השואה בישראל. השואה, שהיא הטאבו הבולט ביותר בשיח הישראלי הדומיננטי, הופכת בידיו של דני חנוך לנושא חוזר לבדיחות ומשחקי מילים. במובן זה, גם אם הוא עד מקצועי, קשה להתייחס אל עדותו כאל עדות מקצועית אופיינית, ולבטח לא ניתן לטעון כי היא מעוצבת על ידי שיח השואה הנורמטיבי בישראל. אפשר רק לדמיין את גודל השערורייה שהיתה מתעוררת לו את הבדיחות של דני חנוך היו מספרים מורים או תלמידים באחד מאותם מסעות פולחניים למחנות ההשמדה. מלבד זאת הבחירה בסרקזם משקפת כאמור נימה אופיינית להווי של משפחת חנוך,²⁰ ובמובן זה היא מביאה לידי ביטוי סגנון פרטי, לאו דווקא ציבורי.

לכך אי-אפשר שלא לצרף את הדברים שאמר דני חנוך זמן מה לאחר המסע לכתבת הארץ אירית דולב (2010). בניגוד לניצולי שואה אחרים שהתרעמו בכתבה על השימוש ההומוריסטי בדמותו של היטלר בסרטונים שהופצו באינטרנט, שיש בו כדי "להזיל" את זיכרון השואה, הגיב דני חנוך ואמר:

מה יש להילחם בזה בכלל? אין פה הרי נגד מי למחות. זה רק צריך לעורר בנו מחשבות וכדאי לבדוק אם זה לא תולדה של האופן שבו אנחנו מתעסקים בארץ עם השואה. הגיע הזמן שנשים קץ לכל מיני פרות קדושות ונפסיק להוליך אותן לכל מיני מקומות. אני מכיר בעובדה שרגשות זה דבר אינדיבידואלי, אבל אני לא סבור שכניצול שואה נגזר עלי להוקיע כל דבר שקשור להיטלר. די, אנחנו צריכים להשתחרר. כבר 65 שנה שאנחנו עוסקים בזה באובססיות.

ובאותה הזדמנות הוסיף:

אני מתנגד לתעשיית הנסיעות והמשלחות, שכבר מזמן הפכה לסוג של אורגזמה לאומית. המשמעות העיקרית של התופעה היא הרי בעיקר עסקית. אין שום ערך חינוכי לחשוף ילדים לערימה של אפר במיידאנק. מי שרוצה לנסוע ייסע בגפו עם אבא ואמא. אני מאמין שהסרטונים הם חלק מריאקציה לדרך שבה אנחנו מחנכים ומתייחסים לשואה.

במובן זה, גם אם דני חנוך משמש עד מקצועי, קשה לראות בו עד מקצועי אופייני. הביקורת שהוא משמיע על תעשיית המשלחות חושפת את ייחודיותו של המסע הנוסטלגי שלו, קודם כול בעיני עצמו. זה לבטח אינו מסע שורשים מהסוג השגרתי. נראה כי את מסע השורשים

²⁰ מעניין להזכיר בהקשר זה את הבחנתו של בות' (Booth 1974, 6) כי הכתובת "Arbeit macht frei" נכתבה מן הסתם בכוונה אירונית. במקרה זה מדובר על אירוניה אכזרית של המבצעים, ולא על אירוניה הודפת או מתגוננת של הנפעלים. עם זאת, זו עדיין אירוניה; כך אפוא נשזרה האירוניה במכלול השעבוד וההשמדה למן שלביו הראשונים. במובן זה ניתן אולי לראות באירוניה של הניצולים מעין אירונית-נגד במסגרת מאבק בין אירוניות. יצירות המתייחסות לשואה ונוקטות אירוניה כקו אמנותי, כמו ספר הקומיקס *Maus* של ארט שפיגלמן (2010), הן מבחינה זו תגובה כמעט מתבקשת על מכלול רב-משמעי ומורכב, הכולל כבר סוגים שונים של אירוניה באופן כמעט אינהרנטי.

(הקרוב אולי יותר למסעות מהסוג הנפוץ) כבר עשה דני חנוך עם אחיו, אורי חנוך (גם מסע זה הוסרט וקטעים ממנו משובצים בסרט הנוכחי), וכעת הוא מבקש מסע מסוג אחר. הוא לא ביקש לחשוף את ילדיו לערימה של אפר, כדבריו, אלא להעביר אותם מסע חניכה מסוג שונה, שנועד ללמדם תובנה או מסר באמצעות שחזור, ולהשיג תחושה של העברת לקח (או נטל) ויצירת רציפות והמשכיות באמצעות עירוב (חוייתי) פעיל של הדור השני בריאליה של השואה. הוא אף עושה הבחנה זו בפירוש באומרו לילדיו שבעבורו המסע הזה ייחודי ונבדל ממסעות עם קבוצות או בתי ספר.

הסרט מחזק אפוא את הרושם שהמהלך הנוסטלגי המורכב שדני חנוך מנסה לבצע הוא תולדה של צורך אותנטי שלו (מירי חנוך מעידה שהיא ואחיה שמעו על כך למן ילדותם) ולא תולדה של נורמה חברתית. ייתכן שהנורמה החברתית (הקשורה לתרבות הזיכרון בישראל) משחקת כאן תפקיד כלשהו, אלא שהוא שולי ביחס ללהט המאפיין את התנהגותו של דני חנוך לכל אורך הדרך. יתר על כן, אפשר שאם יש כאן מסר חינוכי (ובמובן זה פעולה הלוקחת בחשבון את הנורמות הציבוריות תוך כדי ההתרחשות) הוא דווקא בא לנגח את הנורמה ולהציע לה אלטרנטיבה.

סיכום

מן הסרט *פיצה באושוויץ* עולה אפוא דגם ייחודי מאוד של נוסטלגיה, דגם הסותר במידה רבה את דרכי התפיסה השגורות של המהלך הנוסטלגי – הן בציבור הרחב והן בספרות המחקר. זה דגם של נוסטלגיה החלה דווקא על מצבור אירועים טראומטיים במיוחד. זו נוסטלגיה מהולה בסרקזם, באירוניה ואף בהומור שחור, המשתמשת בכל אלה כדי לנטרל את מטענם הטראומתי של האירועים ולפנות בכך את הדרך למבט הנוסטלגי המבקש, על פי טבעו, דבר מה חיובי להיאחז בו. נוסטלגיה עקשנית ותקיפה זו היא אף אקטיבית והיא משמשת כלי להשגת אינטגרציה מפייסת ואף גואלת של העבר הכאוב עם ההווה. אינטגרציה זו נכשלת בסופו של דבר בסרט, אבל כלל לא בטוח שכישלונה נובע מחולשתו האינהרנטית של המודל הייחודי הזה. המודל נותר בעינו – “נוסטלגית שואה” מאתגרת בייחודיותה, בנון-קונפורמיזם שלה ובאופן שהיא מערערת על תבניות החשיבה השגורות שלנו, הן בדבר זיכרון השואה והן בדבר נוסטלגיה.

אנו סבורים כי גם אם מהלך זה הוא כולו אקט של עדות מוחצנת לצורך המצג שדני חנוך מבקש ליצור בסרט (וכאמור לא נראה שזהו המצב), הוא עדיין מעניין וחריג. יותר מכך: אם מדובר בצורך אישי לגמרי של דני חנוך, הרי ניתן לאפיין אותו כנוסטלגית שואה אישית וחריגה הנותרת בחוגה של משפחה אחת. אבל דווקא אם מדובר באקט של עדות מקצועית ופרוגרמטית, הרי יש כאן מאמץ מודע (או מודע למחצה) להנחיל תודעת שואה חריגה בהקשר הציבורי, ועל ידי כך לשנות את דפוסי הזיכרון הנוהגים לגבי השואה. ואכן, נראה שיש לראות את הסרט באור כזה, שהרי בלי קשר לשאלת העדות המקצועית

והאותנטיות, ברור כי מרגע שההתרחשות מוסרטת דני חנוך כבר אינו מנחיל את נוסטלגיה השואה שלו רק לילדיו, אלא לספרה הציבורית. כך, בדומה להתחבטויותיו של פרימו לוי, למחשבותיו של אלי ויזל או לתובנותיו של ז'ן אמרי, הדברים פוסקים להיות פרטיים (אף כי הם עדיין משמרים היבט אישי מובהק). לכן לא באנו להציע כאן פרופיל פסיכולוגי של דני חנוך, אלא להפנות את תשומת הלב לזווית הראייה הייחודית שהסרט מציע בנוגע להתבוננויות אפשריות בשואה, בזכרה ובשימורה. במובן זה הסרט משמיע קול ייחודי ומאתגר.

בהיבט אחר — זה של המפגש בין טרומה לנוסטלגיה — הוא מצטרף לשורה של סרטים שהאירו את המפגש הטעון הזה מזוויות שונות. בעיקר עולים על הדעת סרטי מלחמה כמו *זאטס עם כשיר הישראלי* (פולמן 2008) או *להציל את טוראי דיאן* האמריקני (ספילברג 1988; Hasian 2001). אנו מקווים לפתח זאת בהרחבה במקום אחר, אבל לעת עתה נאמר רק כי בסרטים אלו הטרומה והנוסטלגיה מוצבות פעמים רבות כשני קטבים מנוגדים. הטרומה המלחמתית אינה מאפשרת את הנוסטלגיה ולכן המבט הנוסטלגי מבקש לגבור על הטרומה, כלומר לדחוק (או להדחיק) אותה, ובין השניים מתגלע עימות. כמו בזיכרון השואה, כך גם בזיכרון הכרוך בחוויות צבאיות, ככל שהשיח הציבורי מאפשר יתר ביטוי לטרומה האישית כך הנוסטלגיה (המיליטריסטית-פטריוטית) מתאפשרת פחות ופחות.

בהקשר של השואה נדחק עם הזמן השיח הכרוך בגבורה, וגבר השיח הכרוך במכאובים האישיים ובסאגת ההישרדות. מגמה זו התחזקה ככל שניתן ביטוי לזווית האישית על פני הזווית הציבורית (שהיתה גם לאומית ומגויסת). אלא שאז פרסה הציבוריות הישראלית כעין אצטלה על השיח הטרומתי דווקא, ורתמה דווקא אותו לאתוס לאומי חדש שעניינו קורבניות כמקור כוח ואף דורסנות. מצעד הדגלים באושוויץ (הקרוי מצעד החיים) אינו שואב את הפטריוטיות היהודית החדשה הזו מן הגבורה, אלא דווקא מן החולשה, המוצגת כעת כמין מראה מהופכת של הדורסנות היהודית-ישראלית הבלנית. כך הפכה דווקא הטרומה לחזות ציבורית קורבנית המכוננת את הזהות הישראלית כזהות טרומתית-כוחנית, מפוחדת, רדופה ודורסנית כאחת.

משהו מכל זה השתמר בקסנופוביה ובהומור הלעגני שבני משפחת חנוך מפנים כלפי "הגויים". אלא שבד בבד משתמע מן הסרט יחס ביקורתי אל זכר השואה הקונבנציונלי. ייתכן שבסופו של דבר גם הסרט הזה מנסה להיאחז בטרומה כבמקור כוח וכתשתית לעיצוב זהות, אלא שדווקא הכישלון (החלקי לפחות) של נאום החניכה בצריף, וחוסר התוחלת המשתמעת ממנו של כל ניסיונות השחזור באשר הם, יחד עם תחושת הפיכתו החמצמך (הנובעת בעיקר מדמותה של מירי חנוך), הסקפטיות והסרקזם — כל אלה אינם מאפשרים להכליל את הסרט במגמה הפשטנית והבעייתית של חציבת פטריוטיות קורבנית מ"מורשת" השואה. יותר מכול יש כאן הזמנה למבט ביקורתי בכל אלה, הסתייגות מכפיית תבניות פשטניות על השואה ואיזו איכות חתרנית ופוקחת עיניים.

ביבליוגרפיה

- אפלפלד, אהרן, 1999. *סיפור חיים*, ירושלים: כתר.
- ברזניץ, שלמה, 1994. *שדות הזיכרון*, תל-אביב: עם עובד.
- גבעוני, מיכל, 2008. "עדות בפעולה: אתיקה ופוליטיקה בהומניטאריזם ללא גבולות", עבודת דוקטור, החוג לפילוסופיה, אוניברסיטת תל-אביב.
- דולב, אירית, 2010. "איך ובעיקר למה הפך אדולף היטלר לקולו של הישראלי הקטן בסרטוני יו-טיוב?", מוסף הארץ, 8.4.2010.
- לוי, פרימו, 1991. *הניצולים והשוקעים*, מאיטלקית: מרים שוסטרמן-פדובאנו, תל-אביב: עם עובד.
- קונדרה, מילן, 1985. *הקלות הבלתי נסבלת של הקיום*, מצ'כית: רות בונדי, תל-אביב: זמורה ביתן, עמ' 177–200.
- פלמן, שושנה, ודורי לאוב, 2008. *עדות: משכר העדות בספרות, בפסיכואנליזה ובהיסטוריה*, תל-אביב: רסלינג.
- קרמש, אימרה, 2003. *ללא גורל*, מהונגרית: מרים אלגזי, תל-אביב: עם עובד.
- שפיגלמן, ארט, 2010. *Maus*, ירושלים: מנגד.
- Allan, Stuart, Karen Atkinson and Martin Montgomery, 1995. "Time and the Politics of Nostalgia: An Analysis of the Conservative Party Election Broadcast 'The Journey'," *Time and Society* (October): 365–395.
- Booth, Wayne C., 1974. *A Rhetoric of Irony*, Chicago: The University Of Chicago Press.
- Boym, Svetlana, 2007. "Nostalgia and Its Discontents," *The Hedgehog Review* (Summer): 7–18.
- Brown, William, Charles, S. Myers and W. McDougall, 1920. "The Revival of Emotional Memories and Its Therapeutic Value," *British Journal of Medical Psychology* 1: 20–22.
- Coe, Richard N., 1984. *When the Grass Was Taller*, New Haven: Yale University Press.
- Erikson, Erik H., 1997. *The Life Cycle Completed*, New York: Norton.
- Ezrahi, Dekoven Sidra, 1997. "See Under: Memory," *History and Memory* 9 (Spring/Summer): 364–375.
- Fodor, Nandor, 1950. "Varieties of Nostalgia," *Psychoanalytic Review* 37: 25–38.
- Freedy, John R., and John C. Donkervoet, 1995. "Traumatic Stress: An Overview of the Field," in J. R. Freedy and S. E. Hobfoll (eds.), *Traumatic Stress: From Theory to Practice*, New York: Plenum Press, pp. 3–28.
- Ferenczi, Sándor, 1926. "The Further Development of an Active Therapy in Psycho-Analysis," *Further Contributions to the Theory and Technique of Psycho-analysis*, London: Hogarth Press, pp. 198–217.
- Hasian, Marouf, 2001. "Nostalgic Longings, Memories of the 'Good War' and Cinematic

- Representations in *Saving Private Ryan*," *Critical Studies in Media Communication* 18, 3 (September): 338–358.
- Hertz, Dan G., 1990. "Trauma and Nostalgia: New Aspects on the Coping of Aging Holocaust Survivors," *Israel Journal of Psychiatry and Related Sciences* 27(4): 189–198.
- Kahana, Boaz, Zev Harel and Eva Kahana, 1988. "Predictors of Psychological Well-being among Survivors of the Holocaust," in John P. Wilson, Zev Harel and Boaz Kahana, (eds.), *Human Adaptation to Extreme Stress: From the Holocaust to Vietnam*, New York: Plenum Press, pp. 173–192.
- Kellerman, Natan, 2001. "The Long-Term Psychological Effects and Treatment of Holocaust Trauma," *Journal of Loss and Trauma* 6: 197–218.
- Kielar, Wiesav, 1980. *Anus Mundi: 1,500 Days in Auschwitz/Birkenau*, New York: Times Books.
- Kraaij, Vivian, Ela Arensman and Philip Spinhoven 2002. "Negative Life Events and Depression in Elderly Persons: A Meta-analysis," *Journal of Gerontology: Psychological Sciences* 57B: 87–94.
- Kraaij, Vivian, and Erik Jan De Wilde, 2001. "Negative Life Events and Depressive Symptoms in the Elderly: A Life Span Perspective," *Aging and Mental Health* 5: 84–91.
- Krystal, Henry, 1981. "The Aging Survivor of the Holocaust: Integration and Self-Healing in Posttraumatic States," *Journal of Geriatric Psychiatry* 14: 93–118.
- , 1991. "Integration and Self-healing in Post-traumatic States: A Ten-Year Retrospective," *American Imago* 48: 93–118.
- Laplanche, Jean, and Jean Bertrand Pontalis, 1988. *The Language of Psychoanalysis*, London: Norton.
- Leys, Ruth, 2000. *Trauma: A Genealogy*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Lomranz, Jacob, 1998. "An Image of Aging and the Concept of Aintegration: Coping and Mental Health Implications," in idem (ed.), *Handbook of Aging and Mental Health*, New York: Plenum Press, pp. 217–250.
- McAdams, Dan P., 1996. "Narrating the Self in Adulthood," in James E. Birren, Gary M. Kenyon, Jan Erik Ruth, Johannes J. F. Schroots and Torbjorn Svensson (eds.), *Aging and Biography: Explorations in Adult Development*, New York: Springer Publishing Co., pp.131–148.
- McCann, Willis H., 1943. "Nostalgia: A Comparative and Descriptive Study," *Journal of Genetic Psychology* 62: 97–104.
- Muecke, Douglas Colin, 1980. *The Compass of Irony*, New York: Methuen.
- Oliver, Kelly, 2001. *Witnessing: Beyond Recognition*, Minnesota: University of Minnesota Press.
- Shmotkin, Dov, Tzvia Blumstein and Baruch Modan, 2003. "Tracing Long-Term Effects of Early

- Trauma: A Broad Scope View of Holocaust Survivors in Late Life,” *Journal of Counseling and Clinical Psychology* 71: 223–234.
- Smith, Kimberly, 2000. “Mere Nostalgia: Notes on a Progressive Paratheory,” *Rhetoric and Public Affairs* 3(4): 505–527.
- Solomon, Zahava, and Karni Ginzburg, 1998. “War Trauma and the Aged: An Israeli Perspective,” in Jacob Lomranz (ed.), *Handbook of Aging and Mental Health*, New York: Plenum Press, pp. 135–153.
- Volkan, Vamik D., 1999. “Nostalgia as a Linking Phenomenon,” *Journal of Applied Psychoanalytic Studies* 1, 2 (April): 169–179.
- Yehuda Rachel, James Schmiedler and Steven M. Southwick, 1995. “Impact of Cumulative Lifetime Trauma and Recent Stress on Current Posttraumatic Stress Disorder Symptoms in Holocaust Survivors,” *The American Journal of Psychiatry* 152: 1815–1818.
- Yehuda, Rachel, James Schmeidler, Larry J. Siever, Karen Binder-Bryens and Abbie Elkin, 1997. “Individual Differences in Posttraumatic Stress Disorder Symptom Profiles in Holocaust Survivors in Concentration Camps or in Hiding,” *Journal of Traumatic Stress* 10: 453–463.

פילמוגרפיה

- טרבלסי, אסנת, ומשה צימרמן, 2008. *פיצה באושוויץ*, ישראל.
 לב, יאיר, 2008. *הוגו 2*, ישראל.
 בניני, רוברטו, 1997. *החיים יפים* (Life's Beautiful), איטליה.
 פולמן, ארי, 2008. *ואלס עם בשיר*, ישראל.
 ספילברג, סטיבן, 1988. *להציל את טוראי ריאן* (Saving Private Ryan), ארצות הברית.

