

מרילין רייזבאום לשרוד בזכות חתול ועכבר: סיפור השואה של ארט ספיגלמן

Maus של ארט ספיגלמן (Spiegelman 1986), הוא סיפור "הזדנבות" של המחבר בעקבות חיי הוריו ניצולי השואה, בתקופת השואה ואחריה, המתועד בספר קומיקס, שבו יהודים מצוירים כעכברים, גרמנים כחתולים, פולנים כחזירים, צרפתים כצפרדעים ואמריקנים ככלבים. כאשר נתקלתי לראשונה ב-*Maus* הגבתי ברגשות מעורבים, מיטלטלת בין מצוקה וייאוש לתחושת התעלות. הנה היה מישהו לפני, שהגיב באמת לתוכחה הידועה כיום (ואולי ידועה לשמצה) של תיאודור אדורנו, "שאחרי אושוויץ אי-אפשר עוד לכתוב שירים" (Adorno 1973, 362). רבים פירשו הערה זו במובנה הרומנטי, שלפיו צל הרפאים של השואה שלל את אפשרות קיומה של האסתטיקה (או לפחות את זכות קיומה) או גירש את הלירי מעבר לגבולות האפשרי. אולם אני תמיד פירשתי הערה זו כטענה שעניינה סוגת הכתיבה: צורות הביטוי, היכולות והאפשרויות הז'אנריות שלנו השתנו ללא תקנה בשל טיב הנושא.

ואמנם, במהפכה שחלה בחשיבה על סוגות, הן בספרות האמריקנית והן בספרויות אחרות, ניתן למצוא דוגמאות רבות לנקודת מבט זו, וביניהן, לטענתי, המאמר שממנו לקוחה הערתו של אדורנו. אגב, כך, כדאי אולי לציין, שהערתו של אדורנו הוצאה מהקשרה, ושהוא עצמו המשיך לעבד ולשנות רעיון זה בדבר "אי-האפשרות" של ספרות אחרי השואה, ושאל בעצם במלותיו שלו "את השאלה הפחות תרבותית, האם אחרי אושוויץ אפשר להמשיך לחיות" (שם, 363).¹ הטקסט של ספיגלמן הצליח להניח על השולחן צורה של ממש, צורה גרפית, בנושא לעיון, ודווקא בנושא השואה, שכל מבע המתייחס אליה ואינו מתן עדות נתקבל בספקנות כטריוויאלי, ריקני, לא הולם, "ברברי".

מדוע אפוא השימוש בצורת ספר הקומיקס, המכונה בעגה של ימינו "הנובלה הגרפית", כדי לספר את סיפור השואה או את אחד מסיפוריה? האם זו הטריטוריה אליזציה בהתגלמותה או שמא התיווך בהתגלמותו? בכל תמונה ותמונה, *Maus* מציב בפנינו את השאלה הזו, או אפילו, בעקבות אדורנו, את השאלה האם ייצוג כלשהו יהיה קביל. *Maus* שואל אותנו שוב ושוב, האם הצורה המשמשת אותו מתעלה בכך למדרגת שירה, או שמא דווקא הנושא טובע שימוש בצורה בויה יותר. כבר במפגשי הראשון אתו, הוא הגיש לי את עזר ההוראה המושלם לטיפול פוסטמודרני/ בתר-שואתי בנושא הצורה והסוגה, והוא נגע בנימי נפשי.

אולם למרות התלהבותי ממה שהיה ל-*Maus* להציע, לא יכולתי לעקוף את שאלת הביזוי, אם באשר לצורה, לנושא או לנשמתי שלי. מה עלינו להבין מציור המתאר אחרי השואה יהודים כעכברים, ביצירה ההופכת חיים בשואה לספר קומיקס? רבים ציינו שספיגלמן אינו הסופר היהודי-אמריקני הראשון המשתמש בצורת ספר הקומיקס, אם כי הוא כנראה הראשון המשתמש בצורה זו לתיאור השואה. רבים שואלים מדוע נראה, שצורה אמריקנית זו מתאימה במיוחד לסופרים יהודים-אמריקנים או לסופרים בעלי תודעה עצמית יהודית-אמריקנית? האם היא נאמנה, כפי שניסח זאת מבקר אחד בכתב-העת *תיקון*, "למורשת גדולה, אם כי חבויה ברובה, של צורת קומיקס יהודית?" (Buhle 1992, 9). למעשה, מבקרים רבים הצביעו על החבוי כסימן ההצלחה של *Maus*: הצגתו של הלא-מציאותי בדרך בלתי מציאותית, הרחקת הזוועה בעזרת משל. ספיגלמן עצמו אמר:

* תרגמה מאנגלית: אילת סקסטיין.

1 מייקל רוטברג דן ב"הוראות" של אדורנו לאור עבודתו של ספיגלמן (Rothberg 1994, 670–671).

כאשר מציירים בני אדם בחומר כזה, זה יוצא לא-נכון. זה יוצא לא-נכון, כי קודם כל אני אף פעם לא חייתי בשום מצב כזה – הקש על כל מה שיש בסביבה להקיש עליו – וזה יהיה זיוף לנסות להעמיד פנים שהציורים משהו שבאמת קורה... ודאי יצא לי משהו לא-אותנטי... להשתמש בקודים האלה, חתולים, עכברים, וזהו בעצם דרך לאפשר לך לחדור את הקוד ולהגיע לאנשים שחווים את זה. בעצם זו דרך ישירה הרבה יותר להתמודד עם החומר (Witek 1989, 102).

למרות טענתו הנחרצת לאותנטיות המושמעת כאן, יש תחושה שהוא מסתיר דבר-מה (אולי מעצמו), או לפחות מעבד ביצירתו משהו מוסתר, אולי מושג היסטורי של יהודיות (חבוייה, מסוכנת ובלתי אפשרית לייצוג, למעט באמצעות תזקיקים ודמויות שכאלה). מבקרים וקוראים אחרים אינם יכולים להשתחרר מן התחושה, שדמויות אלה נראות יותר כעיקר מאשר כמטאפורה לתיאור חיי היהודים שאחרי השואה. כך אמר היידן וייט בדברים שנשא בסימפוזיון על השואה:

העובדות של התכנים הגלויים, הן של סיפור המסגרת והן של הסיפור במסגרת, עלולה להתערער בשל הצגתם בדרך אלגורית כמשחק של חתול-עכבר-וחזיר ובו כל אחד – הפושעים, הקורבנות והצופים מן הצד בסיפור השואה, וגם ספיגלמן ואביו בסיפור היחסים שביניהם – מצטיירים בסופו של דבר יותר כבהמות ופחות כבני אדם. ב-*Maus* ניבטת השואה מתוך עין אירונית ומשתוממת במיוחד, אך עם זאת זהו אחד הדווחות הסיפוריים (נרטיביים) המרגשים ביותר שאני מכיר, משום שהוא הופך את הקושי שבגילוייה ובסיפורה של כל האמת כולה, אפילו של חלק קטן מן הסיפור, לחלק אינטגרלי מן הסיפור, בדיוק כמו עצם האירועים שהוא משתדל לחשוף את משמעותם (White 1992, 41).

אמירת האמת, צורה וייצוג, או במלים אחרות, הכורח הדוחף לגילוי, נטל ההיסטוריה וגבולות האותנטיות הן הסוגיות שסביבן נסבה יצירתו של ספיגלמן, כמו גם יצירות שכתבו סופרים רבים אחרים על השואה. הייחודיות שניתן לטעון לה בחזיון הפורמלי שמציג ספיגלמן, נראית אולי כצעד נוסף קדימה אחרי הערתו של אדורנו, שלא יכולה להיות עוד שירה אחרי אושוויץ – שלא יכול להיות עוד ייצוג של השואה אחרי ספיגלמן. בה בעת, ייחודי ככל שיראה, הטקסט של ספיגלמן הוא קונפורמיסטי בראייתו את הייצוג העצמי היהודי מאז השואה; בסופו של דבר, זוהי יותר עדות מאשר אוטוביוגרפיה (אם כי הכרך השני של *Maus* יותר אוטוביוגרפי באופיו מן הכרך הראשון). קיצונית יותר בביטוייה מאשר במחשבתה.

איני טוענת זאת מתוך הסכמה עם כמה מן המלעזים על ספיגלמן (כמו הלל הלקין, למשל). שחלקם מתנגדים לחתוליות ולעכבריות השבלוניות-משהו, נוסח דיסני, של דמויותיו – החתול רחף כמובן אחרי העכבר, העכבר הוא תמיד הקורבן הפוטנציאלי/הגניש אך רב-התושיה, אלא משום שבאמצעות ציורים ("בוזיים ומבזים") אלה ספיגלמן מעיד כי תפקידים כאלה הם חלק ממורשת השואה.

כאשר נשאל בראיון "מדוע עכבר?", השיב ספיגלמן:

בין השאר בגלל הרטוריקה של ההשמדה והשפה הבסיסית של העולם הנאצי. לא משמידים בני אדם, משמידים מכרסמים, חרקים, תת-אדם. שימו לב לציטוט של היטלר המופיע כאפיגרף בתחילת הספר: "היהודים הם ללא ספק גזע, אך אינם בני אדם". עוד לפני כתיבת הספר ראיתי את סרט התעודה הנאצי "היהודי הנצחי", שכלל מעברי צילום אפקטיביים מאוד של יהודים מקובצים יחדיו בגטו לחולדות המתגודדות סביב לביו. איזה ביטוי יכול להיות ברור יותר לדרך שבה נתפסו היהודים? העכבר, שהוא חיה חששנית, משקף את הדרך שהיתה עד לאחרונה הדרך הנפוצה בכל מקום לראות את היהודים בזמן השואה: חששניים, שלא השיבו מלחמה. מבנה הפנים הבסיסי הוא משולש הפוך, כך שהחרטום מופנה קדימה, קצת דומה לקריקטורות הגזעניות שתיארו את היהודים עם האף הארוך דמוי המקור (Hirt-Manheimer 1987, 23).

ניתן להתנגד ולטעון, שבשחזור של ציורים מאותו סוג יש משום שינון וחזיון שלהם (לשאלת ההתנגדות אגיע מיד). אך מה יכולה להיות משמעות שחזורם עבור ספיגלמן עצמו? הוא בפירוש מאייר וחי (שוב) את התפקידים האלה מתוך הדחף של ילדי ניצולים לחיות את חוויות השואה של הוריהם או למות בעבורן. בעשותו זאת, מעתיק ספיגלמן את סיפור חייו ממקומו, ולמעשה מתחמק ממנו באמצעות חזרה על סיפור החיים של אביו; או, למצער, האב והבן, שניהם יותר ויותר פרי יצירתו של ארט, שרויים תמיד במחלוקת המתנסחת במונחים אלה, על שניהם מרחפת הסכנה שיהפכו לאשמים וללא-חשובים, שהרי, במלים של אדורנו – הם המשיכו לחיות. מבקר אחד טען בלהט שספיגלמן

יוצר מעין "טקסט ויזואלי בלתי אפשרי", טענה העולה בקנה אחד עם הבעייתיות שבייצוג הגוף היהודי הנעדר או "הבלתי אפשרי היסטורית" (Rothberg 1994, 675).

מרחב נוסף שארט ספיגלמן מבקר בו לעתים מזומנות הוא עמוד השער של המגזין *New Yorker*. ב־15 בפברואר 1993 הוא יצר מה שכינה "כרטיס ליום ולנטיין", מעין "חג האהבה". בכרטיס מצוירים חסיד יהודי שמחבק ומנשק אשה שחורה, הלבושה בשמלה חסרת שרוולים ועונדת עגילי חישוק גדולים. הציור עורר תסיסה ציבורית כללית וזעקת חמס בציבור החסידי. ציור של פעולה מחללת קודש לכאורה, היה כשלעצמו פעולה מחללת קודש. ספיגלמן התנהג כילד יהודי רע במלוא השתמעויותיו של הביטוי. הוא עבר את הגבול בכל המובנים.²

מה היתה הכוונה? דימוי פורע חוק? לא שמעתי את ספיגלמן מתייחס לכך, אך נדהמתי מן התגובה לתמונה זו לנוכח ייצוגיו הגרפיים ב־*Maus*. הרי למעט כמה השגות לגבי אותנטיות וטריוויאליזציה, יצירות *Maus* התקבלו ברוב המקרים בסובלנות ואף מעבר לכך: הורעפו עליהן שבחים, ובשנת 1992 הן אף זכו בפרס פוליצר. עניין זה תמוה במיוחד על רקע מחצית המאה האחרונה, שהיתה קשה לרבים מסופריה היהודים-אמריקנים, כמו, למשל, פיליפ רות (Roth), שנתקל בביקורות מוחצות על תיאורי היהודים המעין אוטוביוגרפיים או אוטוביוגרפיים למחצה שלו. דומני שמה שמוקרן מ־*Maus* הוא עצמי (self) יהודי מוכר, נורא הדבר ככל שיהיה, גם מקובל, המופנם מבחוץ; כעין מורשת צורנית.

ציור החסיד, לעומת זאת, מייצג ביקורת על סוג מסוים של יהודי מבפנים כלפי חוץ. כלומר, הספר מייצג דימויים של עצמי יהודי שעוצבו בידי מי שרואים עצמי זה כבלתי קביל או בלתי אנושי – דימויים שהופנמו וזכו לחיזוק כתוצאה מהקרנתם על עוד ועוד מסכים ציבוריים. הביקורת על הקהילה החסידית מגיעה מתוך המסגרת היהודית, שבה עוצבו דימויים כאלה של יהודים, ומבחינה היסטורית היא קשורה במידה מסוימת לביקורת הראשונה. אבל בניגוד לזו, החיצונית, בביקורת הפנימית התנתקו באופן אירוני הדימויים ממקורם והפכו, בשביל חלק מסוים מן הציבור הרחב (היהודי והלא-יהודי כאחד), לייצוגים דמיוניים מעוררי הסתייגות או בלתי קבילים, לחזרה גנטית עיקשת לטיפוס היהודי הפגיע (ואולי המסוכן). התמונה שמצייר



ספיגלמן היא פרובוקטיבית בהיותה משועשעת, משתחקת, וברמיזה שיש בה, שהחסיד עשוי להפוך עבור שאר הציבור היהודי למראה פני ההתנכרות – לעצמי שאין יודעים עוד להכירו.³

יש מי שיטען, שהחסיד של ספיגלמן על שער ה־*New Yorker* מייצג השקפה מהותנית של היהודים לא פחות מאשר תיאורם ב־*Maus*, ובמידה לא פחותה מכך הוא גם תוצר של מה שאפשר לכנות שנאה עצמית יהודית – האשמה דומה לזו המוטחת תדיר ברות על טיפוסי היהודים שהוא מתאר. בשני המקרים אלה טיפוסים שניתן לראותם כמייצגים את כל הגוף או הקבוצה או לחשוש שהם אכן כאלה (אף על פי שלא זו היתה הסיבה לזעקה שהקימו הקהילה השחורה או הציבור החסידי, שדחו את ההכרזה "נתנשק ונתפייס" כפשטנית עד להרגיזו/או נודעקו בועם בשל הטרנסגרסיה המינית של

2 גם רוטברג מזכיר את אותו עמוד שער של ה־*New Yorker*, אם כי כוונתו היא להעיר על כך שספיגלמן אינו שם לב להצטלבויות הגזע והמגדר שציוריו מתבססים עליהן, ואף לאלה שהם מייצרים בעצמם (Rothberg 1994, 677, note 14).

3 רעיון זה של התנכרות מביא למשחק משעשע בין תפיסות היסטוריות או כמרהיסטוריות של אותנטיות אתנית. רבות נידון נושא הקרע בין מזרח למערב בתוך הקהילה היהודית המודרנית. היהודי ממזרח אירופה, "האוסטיון", "הפך להמחשה של האנטישמיות הגרמנית", כהגדרתו של גילמן (Gilman 1985, 151), ולכן גם הפך מיד לדמות היהודי שכנגדה משרטטים היהודים המתבוללים את עצמיותם. בקריאה אחרת של היחס הזה, היהודים המתבוללים הם אלה המסווים את זהותם.

הדימוי). במקום זאת ניתן לדעתי לראות את *Maus* כמחזק של סטריאוטיפ ולעומתו את שער ה-*New Yorker*, כמנתץ את הטיפוס ההיסטורי באמצעות לוקאליזציה של הביקורת. הרי אין זה "סתם יהודי" המצויר על שער ה-*New Yorker* בשנה שאחרי האירועים בקראון הייטס, שכללו סדרת תקריות אלימות בין קהילות השחורים לחסידים, לאחר שנער שחור נהרג מפגיעת מכונת נהוגה בידי בן הקהילה החסידי. לעומת זאת, מי שמגולם באותם עכברים ב-*Maus* הוא "סתם יהודי" (למרות העובדה שספיגלמן מערער במקצת את ההנחה הזו בהתבוננות העצמית שלו בגוף הטקסט).

אם כן, מהו הדבר המצוי בדימוי הבזוי הראשון – העצמי שמיין וחותר (cat-egorized) מבחוץ ונמצא בסופו של חשבון כלא-ביקורתי – שכן מתקבל על דעת הקורא היהודי-אמריקני (או כל קורא אחר, בעצם) כטקסט-עצמי, בעוד שהביקורת המאוירת מבפנים נתקלת בסירוב? במלים אחרות, מדוע *Maus* הוא דימוי שניתן לקרוא, ואילו מגע-פנים כמו זה המתואר על גבי ה-*New Yorker* אינו דימוי שכזה? האם אין אלה שתי פעולות מחללות קודש באותה מידה שבהן יהודים מבקרים, ואפילו משמיצים יהודים? נראה שהדאגה לאותנטיות כאשר מדובר בשואה היא נטל גדול כל-כך, שהיא דוחה ולא דווקא מעודדת ביקורת ו/או אוטוביוגרפיה. או, לכל הפחות, נטל ההיסטוריה הזה הניב עצמי אוטוביוגרפי, שמסתיר את פני העצמי הזה מאחורי מסכה יותר משהוא מגלה אותם, עצמי הנוקק להתחבא כדי להינצל, או כדי להתאים את עצמו למבט של "ההיסטוריה". אולי זה ההפך מציפיותינו: הציפייה כי מתן עדות יספק במידה מסוימת את החיפוש אחר האמת; כי העדות תגאל את החיים – הן את חיי הכותב והן את חיי מושא הכתיבה; כי הסיפור הוא ההישרדות. אולם איכשהו נדמה שספיגלמן וכתבי ה-*Maus* שלו מגיבים כאן להתנגדות פנימית וחיצונית כאחת, לביקורת ו/או להמצאה, מננים על העצמיות מפני בחינה מדוקדקת ויחס לא אוהד, למרות התחושה שטקסטים אלה יחשפו אותם דווקא לדברים אלה ממש. לדעתי, שתי התגובות, שני סוגי ההתנגדות, החיצונית כמו הפנימית, הן מורשת בתר-שואתית, שבה אין בסיפור משום הצלה או הישרדות.

ספיגלמן מסביר שאחת הסיבות שהובילו אותו ל-*Maus* היתה קורס קולנוע, שבו השתתף באוניברסיטת SUNY שבבנינגהמטון, שם הראה המדריך סרטי אנימציה גזעניים ובאותה עת הציג סרטי אנימציה של חתולים הרודפים אחרי עכברים: "הם התמזגו אצלי, והיו המקור שהוביל אותי לכיוון האפשרות ליצור משהו על גזענות נגד שחורים באמריקה" (Tabachnick 1993, 155). לאור שער ה-*New Yorker* שאיר, מעניין עד כמה המקבילה בין גזענות כלפי יהודים לגזענות כלפי שחורים הביאה את ספיגלמן אל נושא הטקסט-העצמי שלו, ועד כמה אפשר לראות את הקישור ההיסטורי הזה אצל סופרים יהודים מסוימים כסוג של התקה (displacement) מן ההיסטוריה שלהם (עוד מסכה או מקום מחבוא). המקבילה נותרה בולטת לעין אצל ספיגלמן, כפי שניתן לראות מספרי *Maus*. הפוטנציאל לשימוש בהתקה כמסווה מנוצל שם באופן שהופך את ההסתתרות מפני הקשר לדרך להסתרת העצמיות (ראו לדוגמה, *Maus II* 1991, 98–100).

אולם, גם אם מקור הדחף או הכורח לספר הוא בהתנתקות, ולמרות מה שהגדרתי כהתנגדויות פנימית וחיצונית, דחף זה מצוי בטקסט של ספיגלמן בכל אשר תפנה, הן כחלק מנרטיב רפלקסיבי והן בדיון שלו על יצירת *Maus*. אפשר להסביר את מה שנראה כמטרות/צרכים סותרים לספר ולהסתיר, את הדחף הפרודקסלי האנטי-אוטוביוגרפי לספר, באמצעות מה שזוהה כתכונת נפש מאפיינת של הניצולים או של ילדי הניצולים בכל הנוגע לעניין העדות. עניין זה מתואר בחדות בעבודתם של הפסיכיאטר דורי לאוב וחוקרת הספרות שושנה פלמן (Felman and Laub 1992). בפרק הקריי "אירוע בלי עדים: עדות אמת והישרדות". לאוב דן במה שהוא מכנה "הצו לספר" וב"אי-אפשרותו של הסיפור", כאשר הקשר בין ההישרדות לסיפור הוא קשר שיוצרים הניצולים, אולם התנאים הן לזו והן לזה אינם מאפשרים להשביע את הרצון או את הצורך לספר. לאוב מסביר זאת באומר, שהניצולים איבדו את היכולת לשמש עדים לעצמם:

חיוני להדגיש את העניין הבא: לא די בממשות הסיטואציה ובאי-היענותם של המתבוננים מן הצד או של העולם כדי להסביר את העובדה שההיסטוריה התרחשה בלי עדים: היה זה גם מצב ההדמנציות בתוך האירוע שפסל מכל וכל את עצם הרעיון שיכול להיות עד כלשהו, כלומר, מישוה שיוכל לצאת ממסגרת ההתייחסות הטוטליטרית הכפייתית, המבטלת כל אנושיות, שבה התרחש האירוע, ולספק מסגרת התייחסות עצמאית שדרכה ניתן יהיה לצפות באירוע. אפשר לומר אפוא שמבחינה זו אכן לא היה עד להיסטוריה של השואה, אם מחוץ לאירוע ואם מתוכו.

למה כוונתי במושג העד מבפנים? כדי להבין זאת צריך לחשוב על העולם של השואה כעל עולם שבו הדמיון של הזולת לא היה אפשרי עוד. לא היה עוד זולת שאליו אפשר היה לומר "אתה" בתקווה להישמע, להיות מוכר כסובייקט, לקבל מענה. המציאות ההיסטורית של השואה הפכה

למציאות שהצמיחה, פילוסופית, את עצם האפשרות לפנות, כל אפשרות לבקש או לדבר אל הזולת. אך כאשר אי-אפשר לפנות אל אחר כ"אתה", אי-אפשר לומר "אתה" אפילו לעצמך. כך יצרה השואה עולם שבו אדם אינו יכול לשמש עד לעצמו. התברר אפוא שהמערכת הנאצית היתה נקייה מפרצות, לא רק משום שבעיקרון לא היו עדים מבחוץ, אלא גם מפני ששכנעה את קורבנותיה, העדים הפוטנציאליים מבפנים, שמה שנקבע בדבר היותם "אחרים" וחטרי אנושיות היה אכן נכון, ושאת החוויות שלהם לא ניתן יהיה עוד למסור אפילו לעצמם, ולפיכך אולי לא התרחשו מעולם. אובדן זה של היכולת להיות עד לעצמך ובכך לשמש עד מבפנים, הוא אולי המשמעות האמיתית של הכחדה, כי כאשר מוחים את ההיסטוריה של האדם, הרי זהותו חדלה מלהתקיים אף היא (שם, 2-81, ההדגשות במקור).

תיאוריות כאלה על היחסים בין הישרדות לסיפור גורמות לנו לחשוב, למשל, על פרימו לוי, שהסיפור לא הוביל אותו להישרדות. אולם, אפשר לשאול, מה הקשר בין כל זה לבין הטקסט של ספילמן? הרי אביו כן מספר את הסיפור לפני מותו, וכך גם בנו, ארט (Art – אמנות, שם מדהים בהקשר זה). האחרון מספר את הסיפור ביתר פרטנות ורגישות מדויקת בכל הנוגע לאמת על אודות היחסים בין אב לבן, בין מספר לנושא, בין כותב לטקסט. בתגובה אני מבקשת לציין, שעצם הסיפור כאן נושא בחובו את אי-הסיפור של עצמו, את חוסר ההצלחה או אי-הישרדות שלו, כפי שסיפורו של חלום או של סיוט פורם בעצמו את קוריו. כפי שלאוב אומר, יתארך הסיפור ככל שיתארך, לעולם לא יוכל להשביח את הכורח הכפיייתי הפנימי, ולא רק בגלל חוסר היכולת של כורח כפיייתי, מעצם הגדרתו, להתפוגג. "שאם מישור מדבר על טראומה בלי שבאמת שומעים אותו או מקשיבים לו", אומר לאוב בדברו על הסיפורים של פרימו לוי, שהתאבד בסופו של דבר, הוא עשוי להיות את הסיפור עצמו כחזרה של הטרומה" (שם, 67).

סמוך לחתימתו של הספר הראשון של *Maus*, בנקודה שבה האב מגיע בסיפורו לאושוויץ, מופיעים דבריו של האב במסגרת: "הגענו הנה למחנה הריכוז אושוויץ, וידענו שמכאן לא נצא עוד" (*Maus I*, 157). הדרך שבה הוא אומר זאת שוללת את עצם ההקשר שבו מופיעים הדברים, כלומר סיפורו של ניצול שעשה בדיוק את הדבר הזה – "יצא משם". ובכל זאת, הדרך שבה מנוסחים הדברים נותנת להם מעין כוח מטאפורי הנסוך על פני כל הפרק והספרים, אף על פי שידוע לנו שיש ספר המשך, בין השאר מכיוון שהדבר מצוין על הכריכה האחורית של הספר.

בעמוד האחרון של *Maus I*, אחרי שהגענו של האב לאושוויץ מתוארת בלשון המרמזת כאילו נרצח שם באופן כזה או אחר, קורא ארט לאביו רצח, משום שהשמיד את מה שחשב שהיו מחברותיה האבודות של אמו, אניה, שהתאבדה ב-1968. מצד אחד, דומה שהוא עוסק במות הסיפור (בחזרה לאדורנו), הן במות הסיפור של אמו והן במות הפוטנציאל לסיפור שלו, בהסמיכו כך את הסיפור וההיסטוריה, את האיש והציבורי. אביו הופך לסוכן של אותו המוות. אולם, השימוש במלה "רצח" ביחס לאביו הניצול, שאת סיפורו סיפר עד כה, הוא אחת הדרכים להסמיק את פעולת הסיפור למיתה (או להריגה) /או להפוך את עמדתו ביחס לאביו כדי להתמודד עם אשמתו שלו, שאותה הוא מפרט בפנינו בדרכים שונות בשני הכרכים. כפי שכבר הזכרתי, תחושת האשמה שלו אופיינית לילדי ניצולים, אשמה על כך שהם חיים ואינם סובלים כפי שסבלו הוריהם. ב-*Maus II*, למשל, ארט מספר לאשתו על חלומות הבלהה של שנות ילדותו ובגרותו, ובהם הוא נגרר מן הכיתה בידי אנשי אס. אס. (כמו בסרטו של לואי מאל *Au revoir, les enfants*), או רואה ציקלון B יוצא מחירי המקלחת במקום מים: "אני יודע שזה טירוף, אבל באיזה אופן אני מצטער שלא הייתי באושוויץ עם הוריי כדי לדעת באמת מה עבר עליהם!" (*Maus II*, 16).

הצורך שלו להחזיר את אביו לאותו זמן ומקום הוא בחלקו רצון להיות זאת בעצמו, אך אצל שניהם זהו סוג של מיתה, של לא-לצאת-משם. המלה "רצח" או "רצח" מחברת יחדיו באירוניה אב עם בנו ומאחדת שוב את המשפחה: ארט רצח את האב בפרו את סיפורו ובהחזירו אותו אל הטרומה שלו; האב רצח את האם, במונחים של ארט, בכך שהוא הורס את סיפורה – למרות שניתן לטעון שהוא מפגין בכך את התנגדותו לשיקום, בשני המובנים שיש למלה בהקשר זה (הן לשיקום או לשחזור של הסיפור שלה והן להשתקמותו שלו מן הסיפור שלו). גם האם, כפי שנראה, מואשמת ברצח – בהתאבדותה היא רוצחת את ארט: הפסקת חייה שלה היא משקל נגד להמשך חייו שלו, ובהאשמה זו אנו רואים שוב את אותו היפוך ואת אותה התקה השוררים גם ביחס בין ארט לאביו ומשמשים לקשר ביניהם.⁴

4 ננסי מילר דנה באותו רצח כפול, לכאורה: "באלצו את ולאדק 'לבנות מחדש' את הזיכרון שלו, ארט הופך הן ל'זולת' שאפשר לפנות אליו, שהכרה בו הכרחית לשם הפקת עדות (כמו בתיאוריה של לאוב, שמילר מתייחסת אליו כאן בהערת שוליים), והן לנושא סיפורו שלו. בסופו של דבר האיש במסכת

אני מתייחסת כאן במיוחד לפרק מתוך הספר הראשון, "האסיר בכוכב הלכת גיהנום: היסטוריה של מקרה מבחן". בפרק זה, לרגע קצר, ארט אינו עוטה מסכה ואולי גם אינו מתווך (שם, 3-101; ראו תמונה בעמ' ממול). כפי שניתן לראות, זהו סיפור בתוך סיפור, כאשר סיפור המסגרת נעצר בחריקת בלמים, הן במעשה האם והן בתגובותיהם של הבן ושל האב. זהו המימוש הגרפי של "לא לצאת מפנה", התוצר האירוני של "יציאה" מן השואה. בתא בבית החולים למשוגעים הוא נמצא בבית הכלא של דמינו שלו, מתקרב לאשוויץ ככל יכולתו ומפצה על המרחק שבין השניים. השיחה של ארט עם המטפל שלו ב-Maus II היא עוד דוגמה להסרת מסכה, המתאפשרת מעצם צורתה של הפסיכואנליזה (בתור מתן ביטוי מפורש לחבוי; שם, 43-46). בפרק "האסיר" הוא תודה על התפקיד שמילא במוותה של אמו, ואצל הפסיכיאטר (שהינו ניצול בעצמו) הוא מתמודד על מקומו שלו בהבאת הקץ על אביו, בכך שהיה, כפי שהוא מתאר את עצמו במקומות אחרים בשני הספרים, מספר קהה רגש וחסר רחמים (כמו אביו), המעניין יותר במעשה הסיפור (בהישרדות) מאשר בסובייקט המספר. עם זאת, תחושת האשמה הזאת מניבה ניתוק יעיל בין מעשה הסיפור להישרדות. סיפור זה של הישרדות מסתיים בנימת מוות מודגשת. הישרדותו של הבן תפסול מכורח המציאות את הישרדותו של ההורה. אולם ספיגלמן מוצא דרך לקבוע גם זאת במונחים גרפיים: התמונה האחרונה ב-Maus II מראה את קברי הוריו עם תאריכי הולדתם ומוותם. מתחת חתם ספיגלמן את שמו עם תאריכי שני הכרכים של *Maus* – 1978-1991. ננסי מילר טענה, שהדבר מצביע "על כך שהטקסט של ארט מחזיק הן את אביו והן את אמו בחיים" (Miller 1992, 50). האם תהיה זו חוצפה, בהקשר זה, להתריס כנגד זאת "ארט מת"? ככלות הכל, תאריכי ספריו החתומים באופן זה מהדהדים את תאריכי הלידה והמוות החיים החקוקים במצבות. לכל הפחות, מתקבלת ההרגשה שחתימתו של ארט מוטבעת על חייו הוריו ועל מותם.

ראוי גם להזכיר את הפרק השני ב-Maus II, הפותח בסדרת תמונות של התבוננות עצמית, שבהן המחבר הלוכש כעת בגלוי מסכת פני עכבר, מספר לנו לא רק על מותו של אביו אלא גם על קשייו לכתוב את הטקסט העצמי הזה, את סיפור ההישרדות הזה (יש מקום לשאול מה לבש קודם; מחוזה גרפית זו משמשת אישור לתחושת חוסר היכולת שלו להיחלץ מן הדימוי העצמי ההיסטורי והמחזורי שלו להתחבא). ביושבו אל שולחן השרטוט, ספיגלמן משרטט מיד דמות מצוירת שלו עצמו⁵ ופונה בהדרגה אל קהלו בסיפור המתגלגל כך: (כל כיתובית מסומנת בכוכבית; התמונות לפי סדר הופעתן.

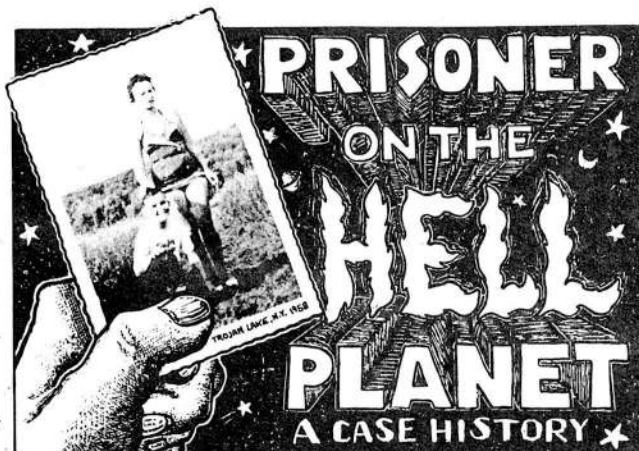
- * הזמן טס...
- * ולאדק מת מאי ספיקת לב ב-18 באוגוסט 1982...
- * פרנסואז ואני שהינו אתו בהרי הקצקילס מזמן, באוגוסט 1979.
- * ולאדק התחיל לעבוד כפחח באשוויץ באביב 1944...
- * אני התחלתי לעבוד על הדף הזה ממש בסוף פברואר 1987.
- * במאי 1987 פרנסואז ואני מצפים לתינוק...
- * בין ה-16 במאי 1944 ל-24 במאי 1944 נרצחו יותר מ-100,000 יהודים הונגרים בגז באשוויץ...
- * בספטמבר 1986, אחרי שמונה שנות עבודה, פורסם החלק הראשון של *Maus*.
- * הוא זכה לשבחי הביקורת ונחל הצלחה מסחרית.
- * לפחות 15 מהדורות זרות עומדות להתפרסם. קיבלתי ארבע הצעות רציניות להפוך את ספרי להפקת טלוויזיה מיוחדת או לסרט. (לא רוצה).
- * במאי 1968 אמי התאבדה. (היא לא השאירה מכתב).
- * בזמן האחרון אני מדוכא.
- * בסדר מר ספיגלמן... אנחנו מוכנים לצלם!

בתמונה האחרונה בעמוד זה נראה ארט שמוט על שולחן השרטוט שלו בארשת של אימה, תחתיו ערמת גופות של עכברים עירומים, ואנו חייבים לשאול את עצמנו איזו השפעה היתה לסיפור הסיפור על בן ניצולים זה. אם עד כה לא היה דבר שאילץ אותנו לתהות על כך, כעת יש: האם הוא היה הרוצח בכל הזמן שסיפר בגלל הדרך שבה סיפר, משום שסיפר בכלל? התמונות שלאחר מכן, שבהן

העכבר חורג מעבר למשימתו: הוא ממלא אותה, הופך אותה לאמנות וממיר אותה בהיסטוריה. אין בזאת כדי לומר, שאבידותיו נמחות בשל מעשה זה יותר מאשר האבידות המגירות את חייו הניצול בתוך אושוויץ ולאחריה: אנגיה לא תחזור כדי להסביר את מעשיה. אלא שהוא, בהצטרפו אל הרוצחים, חובר שוב גם לעצמו" (Miller 1992, 52).

5 ננסי מילר כינתה את עבודתה על יצירתו של ספיגלמן "דמויות-מצוירות של העצמי" (Miller 1992).

6 כותרת המשנה של מאמרה של מילר הנזכר לעיל היא "דיוקן האמן כרוצח צעיר".



MY FATHER FOUND HER WHEN HE GOT HOME FROM WORK... HER WRISTS SLASHED AND AN EMPTY BOTTLE OF PILLS NEARBY...

I WAS LIVING WITH MY PARENTS, AS I AGREED TO DO ON MY RELEASE FROM THE STATE MENTAL HOSPITAL 3 MONTHS BEFORE.

I'D JUST SPENT THE WEEKEND WITH MY GIRLFRIEND, ISABELLA (MY PARENTS DIDN'T LIKE HER.) I WAS LATE GETTING HOME...



I SUPPOSE THAT IF I'D GOTTEN HOME WHEN EXPECTED, I WOULD HAVE FOUND HER BODY...



WHEN I SAW THE CROWD I HAD A PANG OF FEAR... I SUSPECTED THE WORST, BUT DIDN'T LET MYSELF KNOW!

Time flies...



ארט מדבר על כמה מן הדברים האלה לעומקם, הן בשיחה עם העיתונות והן עם מטפלו, אינן מביאות את השאלות האלה על פתרונן.

מריאן הירש מתייחסת לשאלות אלה בסוף מאמרה המרתק, "Family Pictures: Maus, Mourning and Post-memory", ומסכמת:

כותרת המשנה של *Maus* היא "אבי מדמם היסטוריה" ("My Father Bleeds History") והספר מראה לנו שהגרת דם זו, במונחים של לאוב, "ממאנת לכל ריפוי". אם לנקוט את לשון כותרת המשנה של הכרך השני, "וכאן התחילו צרותיי" ("And Here My Troubles Began"), צרותיו לעולם אינן מסתיימות. ניסיתי לטעון ששלושת הצילומים ב-*Maus* (של אביו, של אחיו ואמו ושלו עצמו) והסיפור המסובך שהם מספרים על אובדן שאינו מתפוגג, מטביעים על מה שנותר בשני הכרכים חותם תמיד של חוסר תואם ההולם אסתטיקה של בן ניצולים, אסתטיקה של אחרי הזיכרון (Hirsch 1992-93, 27).

זהו האפקט שיוצר "מאוסשוויץ", אם לנקוט את צירוף הלשון של ספיגלמן (בכותרת הפרק הראשון של *Maus II*) כדי לציין את החליפין שבין פעולת הייצוג שלו לבין האתר ההיסטורי, שם פעולת הסיפור היא דימום, משם איש אינו יוצא חי. הכיתוב "באושר עד עצם היום הזה", בתמונה האחרונה בסיפורו של ולאדק, הוא שקר גרפי.⁷

ברצוני להוסיף דבר מה, אולי באיחור מסוים, על סוגיית הקהל בעניין זה. אולי נראה שפניתי עד כה לקהל צופים במעגל סגור לכאורה, כאילו מדובר בעניין לקוראים יהודים בלבד. ואמנם, רבות מן הביקורות והתגובות לטקסטים אלה הגיעו מקוראים יהודים, ורבים מהם הפכו את הסובייקטיביות שלהם לחלק דינמי מביקורתם. אני אכן סבורה, שביסוד הפנומנולוגיה של קריאת *Maus* נמצאת ההנחה, שקיימים קהלים הנבדלים זה מזה (לפחות) בהשתייכותם לקהילה היהודית או הלא-יהודית. יש שיטענו כי קיימות הבחנות נוספות המבוססות על לאומיות; למשל, באותו קטע ב-*Maus II* שבו ניתך על ספיגלמן מטר שאלות עיתונאים, שואל אותו אחד מהם באיזו חיה היה משתמש כדי לתאר יהודים-ישראלים במקום יהודים-אמריקנים. תשובתו "לא ידע, דורבנים?" (*Maus II*, 42) היא, כמובן, רמיזה ל"צבר", צמח הקקטוס שהפך מטונימיה לישראליות, הסמל הלאומי הישראלי. קטע זה מורה על המיתוסים השונים של ייצוג עצמי שכל אחד מן הצדדים – היהודים, הישראלים והאמריקנים, מחזיקים בהם זה על אודות זה; מיתוסים הסובבים, למשל, סביב דמות היהודי הגלותי, החלש והחששן לעומת הלוחם העומד בפרץ. לא מפתיע היה לגלות, בהקשר זה, שהתגובה הכללית לטקסטים של *Maus* בישראל היתה באופן מובהק שלילית יותר או שוות נפש יותר מן התגובה בארצות הברית.⁸ בעיות כאלה של הוזהרות וייצוג מאוזכרות בנקודות שונות בספר מתוך ההתבוננות העצמית של המחבר, כמו למשל בתחילת הספר השני, שם אשתו של ספיגלמן, צרפתייה שהתגיירה, המצוירת כל העת כעכברה, מסתייגת מן האופן שבו היא מצוירת. ספיגלמן אומר שצפרדע תהיה בסדר גמור ומחזיר אותנו לרעיון הטיפוס והמיתוס, המופנמים והמוחצנים, המתלווים לדמויות אלה ולעניין הזהות. במלים אחרות, יהודים או לא-יהודים אינם מהווים קבוצות מוגדרות באופן חד-משמעי בשום נושא שהוא. חרף זאת, חלוקה שכזו לשניים עשויה להורות על סוג של יחס אמבולמטי בין שתי קהילות

7 מילר מעירה גם על תמונה זו ומציעה את האפשרות, שאותה תמונה אחרונה של המצבה היא זו שיוצרת את השקר שבמלים 'באושר עד עצם היום הזה' של ולאדק, מכיוון שאנג'ה התאבדה כעשרים שנה אחרי המלחמה" (Miller 1992, 50).

8 בחנתי את התגובות לספרי *Maus* בישראל. אציין דוגמה אחת לחילופי דברים בין לורנס ויינבאום, ישראלי המלמד באוניברסיטה של וארשה (ויינבאום 1991), לבין ורוניקה ליין (ליין 1991) שהתנהלו מעל כתביהעת נתיב. ויינבאום משבח את מאוס על גישתו המקורית לשואה. ליין מוחה על הקשר שמאוס יוצר לדעתה בין קורבן-עצמי לזהות יהודית. ויינבאום מסביר בסקירתו איך טפחה יצירתו של ספיגלמן על פני ציפיותיו לביזוי "קומי" של השואה, ויצרה את מה שהוא צופה שיהפוך לטקסט קלאסי של ייצוג השואה. בגיליון הבא של הביטאון החצי-שנתי היו כמה תגובות לדברי ויינבאום. סקירתה של ליין בולטת הן בשל דחייתה את מה שהיא מזהה כדימוי הגלותי של היהודים כעכברים והן בשל מסקנתה, "שמחלת הגולה", כפי שהיא מנסחת זאת – הפתולוגיה של השנאה העצמית – "אינה פוסחת על היהודים החיים בארצם שלהם" (ליין 1991, 6-85). בחירתה במלה "פוסחת" מזכירה במתכוון את חג הפסח ואת פסחיתו של מלאך המוות על בכורי העברים במלאו את שליחותו. סימן הברית של הקורבן, דמו של השם, שהוא גם סמלו של עם ישראל (ולפיכך זהו קורבנם שלהם עצמם), הוא המרחיק מעליהם את המלאך. הישראלים המודרנים מתחמקים באופן פרוגרמטי כמעט מן המשוואה הסימבולית של הצלה והקרבה עצמית כחלק אינטגרלי מהזהות היהודית.

אלה, שאמנם אינן אלא קהילות מדומיינות, בהתייחסותן לשואה בכל הקשרי הייצוג שלה. כל אחת מהן מנסה למצוא מקום משלה ביחס לאירוע, מקום שהוא מרחב מורכב במונחים של ספיגלמן (אך לאו דווקא במונחים של מישוהו כשפילברג), שנמצא מעבר לתום ולגאולה.

אני מבקשת אם כן לדבר לרגע על בסיס לאומי זה, ודווקא במונחים יהודיים-אמריקניים, חמקמקים ככל שיהיו המקום הזה, הזהות הזאת. למרות "הסכנות" שבו, תמיד חשתי משיכה גדולה וקשר אינטימי חזק ליצירה *Maus*, שצורתה היא האמריקניות בשיאה. היא מזכירה לנו את תפקידה של אמריקה בדמיון הבתר-שואתי כמחוזו של הניצול, שהציע, בלשונו של סיראן (E.M. Cioran) "את הפיתוי להתקיים". בדרך כלל אני די חוששת מן הנוהג הרווח לשלב את הפן האישי והפרטי בוויכוח הביקורתי, כשהכותבת מבקשת לתפוס את מקומה שלה ביחס לנושא, וזאת למרות החיוב העקרוני שבכך, מפני שניתן בקלות לעשות שימוש לרעה ברלוונטיות האוטוביוגרפית. האם עדות עצמית זאת מעידה על כך, שכמו אצל רבים מן המבקרים היהודים האחרים, דוגמת מריאן הירש, הטקסט העצמי הסוחף כל כך של ספיגלמן עורר גם בי דחף לעדות, המתחפש בצורתו, אולי, לבעל אופי אוטוביוגרפי? או שמא נובעת הסתייגותי מפרסן לספר/למות/להרוג?

על כריכתו האחרית של *Maus I* מציג ספיגלמן מפה של פולין שלפני מלחמת העולם השנייה, שבפינתה הימנית התחתונה מודבק ריבוע קטן, ובו מפה של רגו פארק, ברובע קווינס בניו-יורק, וחץ המצביע אל הבית והרחוב שבו גדל ספיגלמן. מתחת למפה, בפינה השמאלית מצויים ספיגלמן ואביו, האב בכורסה, מחווה תנועה המעידה כי הוא מספר, והבן/העכבר שרוע על הרצפה וראשו מופנה לעבר אביו, מאזין ברוב קשב. אם תחרגו ממפת רגו פארק ותנועו כמה רחובות לצפון ולמזרח, תגיעו לבניין שבו גדלתי אני עם הוריי הניצולים הפולנים, שם חיה עדיין אמי, ושם, לעתים, במאמצים די לא שיטתיים, אחותי ואני, במסווים (ובתחפושות) משלנו, משתקקות במאמץ ובאופן פרוזאי את סיפורה של אמי, הניסיון שלנו לספר סיפור של ניצולים – שלה ושלנו.

בדוויין קולג', מיין

ביבליוגרפיה

- ויינבאום, לורנס 1991. "השואה כסדרת 'קומיקס'", נתיב 1(ד): 69–70.
 ליין, ורוניקה, 1991. "על עכברים: תגובה לביקורתו של לורנס ויינבאום", נתיב 2(ד): 85.
 Adorno, Theodore, 1973. *Negative Dialectics*, trans. E. B. Ashton. New York: The Seabury Press.
 Buhle, 1992. *Tikkun* 7 (March-April 1992): 9–16.
 Gilman, Sander, 1985. *Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race and Madness*. Ithaca and London: Cornell University Press.
 Felman, Shoshana, and Dori Laub, 1992. *Testimony: Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York and London: Routledge.
 Hirsch, Marianne, 1992-93. "Family Pictures: Maus, Mourning and Post-Memory," in *Discourse: Journal For Theoretical Studies in Media and Culture* 15, 2 (winter): 3–29.
 Hirt-Manheimer, Aron, 1987. "Interview with Art Spiegelman," *Reform Judaism* (Spring) 1987: 22–23.
 Rothberg, Michael, 1994. "'We Were Talking Jewish': Art Spiegelman's Maus as Holocaust Production," *Contemporary Literature* 35, 2 (Winter).
 Spiegelman, Art, 1986. *Maus: A Survivor's Tale I: "My Father Bleeds History"; II: "And here my Troubles Began."* New York: Panthen Books.
 Tabachnick, Stephen E., 1993. "Of Maus and Memory: The Structure of Art Spiegelman's Graphic Novel of the Holocaust," *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Inquiry* 9, 2 (April-June): 154–162.
 White, Hydan, 1992. "Historical Empotment and the Problem of Truth," in *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"*, ed. Saul Friedlander. Cambridge Mass., London, England: Harvard University Press, pp. 37–53.
 Witek, Joseph, 1989. *Comic Books as History: The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman, and Harvey Pekar*. Jackson: The University of Mississippi Press.