

"השואה מקועקעת על הזרוע הקולקטיבית שלנו": על שואה ומזרחים – בין תשוקה להתנגדות

הדס שבת נדיר

תקציר

במאמר זה אבקש לבחון את כתיבתם של יוצרים מזרחים בשירה העברית, מהדור ראשון של יוצאי ארצות האסלאם ועד קבוצת "ערס פואטיקה", שהתפרסמה בשנים 1985–2014. אבקש לשאול באילו אופנים משתתפים הכותבים בדיון בשואה בשיח הישראלי ובשירה העברית. לטענתי היעדר הנרטיב שחשו המזרחים עם הגיעם ארצה, ובה בעת התהליך מואץ של התקבלות נרטיב השואה בשיח הישראלי, עומדים ברקע של שני תהליכים מקבילים המוצגים בשירתם. ראשית, היוצרים בני הדור הראשון והשני ביקשו למחוק את זהותם המזרחית בכואם לכתוב על השואה. כפי שאבקש להראות, בשירתם אמירה הס ורוני סומק מחילים על עצמם את ריבוי הנרטיבים מתקופת השואה, אך מהלך זה מוביל אותם למערכולת טראומטית עד כי השואה הופכת לנוכחות חיה ומאיימת של פרצופים ואירועי חיים והם אינם מסוגלים לעבד את הסיפור, אך נותרים זרים ותלושים לנרטיב השואה. מעניין לראות כי עמדה זו מתהפכת ביצירתו של הדור השלישי: זיכרון השואה הופך לנרטיב סגור ודורסני שמוחק זהויות ישראליות אחרות. בשירתו מבקש מתי שמואלוף להשיב אל קדמת הבמה את הזהויות המחוקות ולנפץ את השימוש הכוחני ההרסני של זיכרון השואה בחברה הישראלית.

מילות מפתח: שואה, מזרחים, אמירה הס, רוני סומק, מתי שמואלוף

מבוא

עם עלייתו לשלטון בשנת 1977, ביקש מנחם בגין לציין את יום השואה בתשעה באב, מועד המציין את חורבן בית המקדש. לטענתו, כך יום השואה יקבל אופי של יום אבל כן ואמיתי המאחד את העם כולו (בגין, 1977, עמ' 565-566). אומנם בגין לא הצליח להעביר את יום השואה לט' באב, אך בתקופתו זיכרון השואה וחשיבותה קיבלו תוקף ומשמעות. כך למשל בנאום שנשא חיים לנדאו, שר התחבורה ומקורבו של בגין, בערב יום השואה (1978), הציע לנדאו לקשר בין זיכרון יציאת מצרים לבין השואה:

שבכל דור ודור חייב אדם לראות את עצמו כאילו הוא יצא ממצרים. עלינו, בדור הזה ובדורות הבאים, להוסיף עוד פסוק אחד ליום השואה והגבורה ולומר: כל אחד מאיתנו בדור הזה ובכל דור ודור בעתיד לבוא חייב לראות את עצמו כאילו הוא ניצל מהשואה (לנדאו, 1978, עמ' 2573; פלג-עוזיהו, 2001, עמ' 278).

כהונתו של בגין הכשירה את הקרקע לכך שנושא השואה יהפוך ברבות הימים לנושא לימוד חובה בבתי הספר. ניצולי השואה, ובמידה רבה גם הממסד החינוכי של מדינת ישראל, ביקשו להפוך את השואה לזיכרון היסטורי משותף לכל היהודים בישראל ובכך להגדיר מחדש את הבסיס הסולידרי של החברה הישראלית-היהודית, כפי שניסח זאת דן מרגלית: "יהודי הוא מי שחש שבטרבלניקה נרצחו כל הוריו, ואין זה משנה כלל אם נולד במלאח בקזבלניקה, במאה שערים בירושלים או בווארשה" (יבלונקה, 2008, עמ' 175).

המהלך המדיני והחינוכי בהובלתו של בגין היה תוצאה של תהליך רב-שנים שבו נסדקה מדיניות כור ההיתוך, ואל מרכז הבמה החלו לעלות קולות השוליים: בשנות החמישים והשישים הודחק סיפורם האישי של ניצולי השואה.¹ אניטה שפירא טוענת כי תודעת השואה התקיימה רק כייצוג ציבורי ולא כייצוג פרטי. לטענתה,

1 במאמרו "גלות בתוך ריבונות", ביקש אמנון רז-קרקוצקין לבחון את מעמדה של תפיסת "שליטת הגלות" כיסוד המכונן של התודעה הציונית – כעיקרון השולל את העבר היהודי וכך מאפשר גם להתכחש לעבר הפלסטיני. בחלקו השני של המאמר רז-קרקוצקין עומד על האופן שבו עיקרון "שליטת הגלות" דוחק אל השוליים את ניצולי השואה, את המזרחים ואת הערכים (ראו: רז-קרקוצקין, 1994, עמ' 113-132).

השואה נמצאה בלב הדיון הציבורי, ובמשך כל שנות החמישים לא ירדה מסדר היום הציבורי. הדבר בא לידי ביטוי בחקיקת חוקים למיניהם: "חוק לעשיית דין בנאצים ועוזריהם" (1950), מסורת של הנצחה כמו "חוק יד ושם" (1950) וסוגיית השילומים. ואולם, לדברי שפירא, לעומת המישור הציבורי, שבו נכחה השואה, דווקא במישור האישי שימש הזיכרון הקולקטיבי כסות שהעלימה מתחתיה את הזיכרונות הפרטיים ואת החוויות האישיות. השואה נרתמה לחיזוק הנרטיב הציוני, שנבנה כסיפור "משואה לתקומה", אבל ניצולי השואה עצמם נותרו בצל (שפירא, 1996-1997, עמ' 4-13). רק במהלך משפט אייכמן (1962) החלו להשמיע ניצולי השואה את סיפורם האישי, מה שהוביל לערעור הנרטיב הציוני ההגמוני.

בשנות השבעים של המאה העשרים התרחשו שני אירועים שחותמם ניכר עד היום בספרות העברית ובתרבות הישראלית: מלחמת יום כיפור ב-1973 – שנחווה כטראומת השמדה (שוורץ, 2005, עמ' 230) – ונפילת ממשלת העבודה בבחירות 1977 ועלייתו של בגין לשלטון. במאמרו העקרוני על דור יום הכיפורים, קובע יגאל שוורץ את מלחמת ששת הימים, מלחמת יום כיפור ומלחמת לבנון כאירועים שאפשרו את העלאתו של ה"סיפור המורחק" על השואה. שני האירועים – מלחמת יום כיפור והמהפך הפוליטי ב-1977 – מציינים את קו פרשת המים בייצוג השוליים החברתיים בספרות ובשיח התרבותי ואת פריצת המורחק הפוליטי; מדיניות כור ההיתוך נסדקה והחלו להישמע קולות שנחשבו עד אז פריפריאליים (מאוטינגר ואחרים, 1998, עמ' 68-69). בשנות השבעים ניצולי השואה והמזרחים סירבו להוסיף ולהידחק אל השוליים והחלו להשמיע בקולם האישי את סיפורם.² אומנם שתי הזהויות החלו להשמיע את קולן האישי בשנות השבעים, אך נדמה כי הגדרת נושא השואה כחובה בתוכנית הלימודים היא שהפכה אותו לנושא מרכזי בשיח הישראלי (יבלונקה, 2008, עמ' 175). ממשלת ישראל בראשותו של בגין הפעילה מנגנונים ש"החדירו לווריד" את השואה כנרטיב לאומי הגמוני מתוך רצון שגם מזרחים יוכלו להשתתף בשיח על השואה. לצד זאת תחושת ההדרה מן השיח הישראלי שחשו המזרחים נמשכה ונבעה בעיקרה מהיעדר ייצוג במוקדי הכוח

2 בשנים אלו החלו ניצולי שואה, מזרחים ופלסטינים לפרסם את ספריהם הראשונים. כך למשל פרסם אהרן אפלפלד את קובץ הסיפורים עשן (1962). כמו כן ספריו הראשונים של ארוז ביטון יצאו לאור: מנחה מרוקאית (1974) וספר הנענע (1979), בהם דיבר ביטון לראשונה על המתח בין שתי התרבויות: היהודית והמרוקאית. ספר שיריו הראשון שטח הפקר של אנטון שמאס יצא לאור בשנת 1974.

החברתיים³ והיעדר קבלת הנרטיב ההיסטורי והתרבותי⁴ שלהם בשיח הישראלי. כך למשל מציג מאיר גל בעבודת האומנות שלו **תשעה מתוך ארבע מאות** (1997) את תשעת העמודים היחידים העוסקים בהיסטוריה של יהודים בארצות האסלאם מתוך הספר **תולדות העם היהודי בדורות האחרונים** (קירשנבוים, 1970), ששימש ללימוד היסטוריה בבתי הספר התיכוניים במהלך שנות השבעים. כאשר החלו לעלות מעל לפני השטח סיפוריהם האישיים של ניצולי השואה, החלו כותבים מזרחים רבים להזדהות עם האירוע, שעד אז נחווה כרחוק, ולכתוב גם הם על חוויית השואה. מהלך מקביל זה – ריקון ההיסטוריה והתרבות של יהודי ארצות ערב ושילובם בנרטיב השואה – הוביל להזדהות של מזרחים עם חוויית השואה עד כדי החלת הטראומה של השואה על עצמם. אך ברבות השנים הבינו המזרחים כי אף שהורשו להשתתף בשיח על השואה הם תמיד יוותרו זרים לו במרחב הזיכרון הישראלי. על כן החלו להתפתח תפיסות המערערות על ייחודיותה של השואה כסיפור אירופי-אשכנזי: השואה נתפסה כנרטיב אוניברסלי וכחלק מאירועי רצח עם אחרים. לחלופין ביקשו המזרחים (לרוב בני הדור השני) לכלול גם את ההיסטוריה של צפון אפריקה בתוך סיפור השואה. תפיסה נוספת מסמנת את קורבנותיה של קורבנות השואה כחלק מהשיח על השואה: המזרחים והפלסטינים.

במחקריהם פורצי הדרך מבקשים חנה יבלונקה, יוחאי אופנהיימר ובתיה שמעוני לעסוק באופנים שבהם השתתפו מזרחים בשיח על השואה. בספרה הרחוק **מהמסילה** (2008) מבקשת יבלונקה לעסוק בזיכרון השואה ה"מזרחית" שהתרחשה בלוב, בטוניסיה, באלג'יריה ובמרוקו, ובאופן שבו הוא מתקבל בחברה הישראלית. יבלונקה בוחנת גם את האופן שבו השפיעה השואה על זהותם של היהודים המזרחים שלא סבלו במישרין מהכיבוש הנאצי (יבלונקה, 2008).

מאמריהם של אופנהיימר ושמעוני מציגים עמדה ביקורתית בנוגע לאופן השתתפותם של מזרחים בסיפור השואה. במאמרו אופנהיימר סוקר את התגובות של הדור הראשון והשני של יוצרים מזרחים לשואה בסיפורת הישראלית. לטענתו,

3 וראו סבירסקי, 1981. כמו כן לטענת יבלונקה בשנים 1974-1977 כבר החלו להישמע טענות של אנשי ציבור מזרחים על כך שמקומה של מורשת יהדות המזרח נפקד מתוכנית הלימודים (ראו יבלונקה, 2008, עמ' 154).

4 רק בשנת 2016 מינה שר החינוך נפתלי בנט ועדה על שם המשורר ארז ביטון. תפקידה של הוועדה היה להציע כיצד ניתן להעשיר את תוכנית הלימודים בהיסטוריה ובספרות. אך למרות הרעש התקשורתי, מעט מאוד מהמלצות הוועדה נכנסו לתוכנית הלימודים.

הסופרים בני הדור הראשון הכירו מניסיונם את מצבו של הפליט, הזדהו עם ניצולי השואה וראו בהם שותפים לשוליות התרבותית והחברתית ביחס לישראליות ההגמונית. לעומתם, סופרים מזרחים בני הדור השני ערים לשאיפתם של מזרחים רבים להיות חלק מסיפור השואה הלאומי, אולם הם סבורים ששאיפה זו עלולה להאפיל על נקודת המבט המזרחית הייחודית. בתגובה לכך מבקשים היוצרים האלה לערער על המעמד המובן מאליו של שיח השואה ההגמוני ושל הזהות הישראלית, זאת באמצעות ייצוג באופן פרודי גרוטסקי (ראו גם שמעוני, תשע"א, עמ' 191-216). מגמה נוספת שמציין אופנהיימר היא האופן שבו הסיפורת המזרחית של הדור השני מבקשת לסמן את "השואה המזרחית" ולייצג את בני הדור המזרחים כקורבנותיהם של ניצולי השואה וצאצאיהם.

במאמר זה אבקש לבחון את כתיבתם של יוצרים מזרחים בשירה העברית, שהתפרסמה בשנים 1985-2014. אתמקד בשירתם של אמירה הס, רוני סומק ומתי שמואלוף – יוצרים מהדור ראשון ועד הדור השלישי, בשנים שבהן נרטיב השואה נעשה להגמוני. אבקש לשאול באילו אופנים מבקשים הכותבים להשתתף בדיון בשואה בשיח הישראלי ובשירה העברית. במאמר זה אבקש לטעון כי היעדר הנרטיב שחשו המזרחים עם הגיעם ארצה ובה בעת התהליך המואץ של התקבלות נרטיב השואה בשיח הישראלי עיצבו עמדה מזרחית המבקשת להכיל על עצמה את סיפור השואה. כפי שאראה, אימוץ נרטיב השואה הופך לטראומה לא מעובדת בחוויית היוצרים והם נשאבים לקרקעיתה. בה בעת הניסיון להשתתף בנרטיב השואה מותיר את היוצרים בעמדת זרות ותלישות: משוללי זהות ומשוללי היסטוריה. דומה כי דווקא בני הדור השלישי מצליחים לשנות את המגמה ולחשוף את המקומות שבהם השואה הופכת לכלי להשתקת זהויות שוליים בחברה הישראלית.

מאמצע שנות השמונים ואילך מתחולל שינוי ניכר בזירה של הספרות המזרחית. יוצרים בני הדור הראשון והשני מתחילים לכתוב שירה העוסקת בזיכרון השואה מנקודת המבט שלהם. הדור הראשון של יוצרים מזרחים שכתבו על השואה שאפו לסמן את מקומם בתוך הנרטיב של השואה. אני מבקשת לטעון כי בשירתם של היוצרים בני הדור הראשון מתקיימת ממש הזדהות עד כדי טרנספורמציה לחוויית השואה. את חוויית ההזדהות אפשר לראות בשירו המוקדם של טוביה סולמי שנכתב ליום השואה בשנת 1977: "קחו עמכם אבוקה". בשיר זה המשורר וסבתו שומעים על זוועת השואה והופכים את פרקטיקות חייהם לנר נשמה עבור מי שנספו. חווייה קיצונית יותר המרמזת לטרנספורמציה של הדובר השירי מוצגת בשירו של רצון

לוי, "אני הייתי שם". לוי מתאר את סיפורו של ניצול שואה, אך כותרת השיר מערערת על המיקום של הדובר כמזרחי וממקמת אותו מחדש כניצול שואה, חוויית מלחמת יום העצמאות כמו מאחדת את שניהם. בשיריה אמירה הס מתארת חוויה טרנספורמטיבית של ממש: "כשנולדתי נכנסה לגופי / נשמה יהודיה מלאת אפר / מאירפה לבגדד" (הס, 2007, עמ' 23). דומה כי חוויית ההגירה של הדור הראשון מאפשרת להם להזדהות עם נרטיב השואה, אך מבלי משים, מרכזיותו של סיפור השואה מוביל אותם לסמן את מקומם בתוך נרטיב השואה וכך מוחק את את הזהות המזרחית המקורית – כפי שמתארת הס, כמהלך מחיקה מאירופה לבגדד.

כאמור, שמעוני ואופנהיימר טוענים כי הדור השני למזרחים ביקש להציג מצד אחד עמדה של "קנאת השואה" ומצד שני עמדה המבקשת לערער על הנרטיב המוחק את זהותם. אבקש לטעון כי לצד מגמה זו מופיעה השואה בשירתם של הדור השני כחוויה טראומטית אך היא אינה נותרת רחוקה אלא מושרשת בהווי היום-יומי הישראלי ובפרקטיקות היום-יום – עד כי היא מאיימת בכל רגע להתפרץ. שירו של מואיז בן הראש "אנא בכוח" עוסק בכעס הגדול על הבנליות של הרוע, במילותיה של חנה ארנדט, על התליינים שחזרו הביתה אל משפחותיהם ותינוקותיהם לאחר ביצוע הרציחות ההמוניות. אבל את השיר מסיים בן הראש במשפט "אלוהים שרוף את אירופה". דומה כי לכעס על השואה חודר גם כעס אישי על כך שהמזרחים הם אולי קורבנותיה המאוחרים של אותה שואה, של אותה שנאה וגזענות. כך הכעס על התליינים מרמז אולי לכעס חבוי על הגזענות בארץ בין אשכנזים למזרחים. רוני סומק פרסם שני שירים העוסקים בחוויית השואה: בשיר "מסמרים" סומק מתאר את סיפורו של סנדלר ניצול שואה, ובשיר "טרקטורים" – את גרמניה שאחרי השואה. לכאורה בשני השירים הדובר מרוחק מהסיטואציה השירית אבל למעשה בשני השירים השואה רוחשת מתחת לפני השטח כאיום חי וקיים בתוך ההווה הישראלי.

אם הדור הראשון והשני ביקשו לסמן את מקומם תחת נרטיב השואה, דומה כי הדור השלישי מתפכח מאשליה זו. קציעה עלון טוענת כי בשירו של יעקב ביטון "אחי" שיח שואה מובהק נשזר אל תוך הקרקעית של השיר. לטענתה שזירה זו מציגה את מסמן השואה כמתייחס להוויית החיים של פרטים במצבי קיצון בישראל: "אני מכיר סבתא טוסנאית אחת / שסרבה לקבל את הקיצבה הזאת, / מהממשלה / בדיוק כמו מהנאצים" (עלון, 2011, 100-101). דומה כי בני הדור השלישי חושפים את מערכת הגזענות שמתקיימת מתחת למסמן "שואה". כך זיכרון השואה בשירתו

של מתי שמואלוף נחוה כמכבש המוחק ומשטח את ריבוי הזהויות בחברה הישראלית. מעניין לראות כי כדי לערער על ייצוגי השואה, שמואלוף משתמש באותה הפרקטיקה שלמעשה "כבשה" והשתיקה את המזרחים וזהויות שונות של מיעוטים בארץ, אך הוא מהפך אותה: הוא חושף את ריבוי הזהויות והנרטיבים השונים בחברה הישראלית ומעמת אותם אל מול הנרטיב האחדותי של זיכרון השואה.

אמירה הס: תנועת צנטריפוגה בין מזרחית לניצול שואה

בשיחה שהתקיימה בין המשוררת אמירה הס לחוקרת גבריאלה מוסקטי־שטיינדרלר, סיפרה הס כי היא "מאמינה בתורת הגלגול [...] בגלגול שאדם יכול לעבור גם במשך חייו במציאות העכשווית. האדם יכול להחליף גם את קלסתר פניו, צורתו וטיבו במהלך הזמן" (מוסקטי־שטיינדרלר, תשנ"ח, עמ' 129). הס מצביעה כאן של שני כוחות המניעים את שירתה: היכולת להחליף ולשנות את צורתה ודמותה במהלך הזמן ולאורך שירתה תוך כדי תנועת גלגול המתקיימת כבר במציאות חייו הנוכחית של האדם.

אבקש להראות כיצד פריצת הגבולות בין מזרחי לשואה, כריבוי הפנים בשירה של אמירה הס, הופך ל"מנוע" המחולל את הפואטיקה הייחודית של הס. אבקש לכנות מנגנון זה בשם "תנועת הצנטריפוגה", תנועה המצויה בבסיסה של הסיטואציה השירית המאפשרת להס להפך ולשנות את "מצב הצבירה" של עצמה ובכך לשנות את דמותה וזהותה ככל פעם מחדש. זוהי תנועה צנטריפוגלית סיבובית פנימית שבה הדוברת עוברת ונכנסת למצב של טרנס; התנועה הסיבובית מסובבת את הדוברת במהירות גבוהה, לעיתים בעל כורחה, כך למשל מתוודה הס בשיר אחר: "פְּנִיִּים אֲדָמוּנֵי צֶנְטְרִיפּוּגָה אֲנִי, צוּלְלֵת / מְשַׁקֵּעַ סִּחְרְחָרָה" (הס, 1987). פעולה זו נועדה לסלק מדמותה חומרים שאינם רלוונטיים או שהדוברת מתנגדת להם ולקבל על עצמה חומרים אחרים שמהם תיבנה דמותה החדשה. בדרך זו עוברת הדוברת התמרה ממצב צבירה אחד למצב צבירה אחר.

במאמרו "זהות ומגדר בשירתה של אמירה הס" טוען אלמוג בהר כי שירתה של הס היא שירה רב־קולית הנותנת ביטוי הן לפיצול הפנימי של הדוברת השירית והן, בשל נקודות המבט המשתנות שלה, לריבוי הקולות בעולם. לטענתו לא ניתן לצמצם את שירה לזהות קטגורית אחת כי שירה מכילים רבדים שונים של זהויות

רבות (בהר, תשע"א, עמ' 323). דומה כי מהלך זה בשירתה של הס חובר למהלכים דומים שהתרחשו בשיח הישראלי מאמצע שנות השבעים, שבהם ביקש הדור הראשון לא להתקבע תחת קטגוריית הזהות שיועדה לו אלא לפרוץ את הגבולות המבוצרים. במקום אחר טענתי כי פריצת הגבולות בין קטגוריות של זהות מאפיינת את הפואטיקה של שירת שנות השבעים כפי שהיא באה לידי ביטוי ביצירתם של אבות ישורון, דן פגיס וארוז ביטון: בין שואה לפלסטינים, בין אשכנזים למזרחים ובין מזרח למערב (שבת נדיר, 2013).

בספרה **הבולימיה של הנשמה** (2007) עוסקת אמירה הס בחוויית השואה וכמו הופכת בעצמה לילדה יהודייה שנספתה בשואה: "כשנולדתי נכנסה לגופי / נשמה יהודיה מלאת אפר / מאירופה לבגדד" (עמ' 23). במאמרו "נשמה יהודיה מלאת אפר / מאירופה לבגדד" טוען בהר כי בספר זה הס אומנם מתארת את עצמה בשואה, אך במהלך הספר הס מבינה כי לעולם לא תהיה שייכת לנרטיב השואה ומתוודה: "אני היהודי לא אחשב אצלכם יהודי, לא הייתי באושוויץ" (הס, 2007, עמ' 45). בהר טוען כי למרות ההזדהות של הס עם חווייתו של קורבן השואה היא מגלה את אחרותה המזרחית בעיני ההגמוניה הישראלית שמסמנת את זרותה לנרטיב השואה (בהר, 2016, עמ' 132-162). ספרה **הבולימיה של הנשמה**, שיצא לאור כאמור בשנת 2007, מתאר התמודדות מאוחרת של הס עם חוויית השואה ולכן כולל בתוכו גם פיכחון מחווייה זו.⁵ במאמר זה אני מבקשת לשוב אל שירתה המוקדמת של הס ולבחון את האופנים שבהם היא מבקשת להתמודד עם חוויית השואה בשנים שבהן עדיין ניכרה מחיקת הנרטיב המזרחי ובמקביל נרטיב השואה היה הגמוני ושלט. אבקש לטעון כי ספרה השני של אמירה הס, **שני סוסים על קו האור** (1987), שהתפרסם כעשור לאחר המהפך הפוליטי, מציג עמדה שונה: הס מתארת בו את תהליך התרחקותה מהזהות המזרחית-הבגדדית. כך למשל זיכרון

5 זאת ועוד: הס מתארת את חוויית השואה לאחר שהתפכחה מהמחיקה העצמית שגזרה על עצמה. מהלך זה בא לידי ביטוי בספרה **אין אישה ממש בישראל** (2003). הס מבקשת להשיב לעצמה (ולנרטיב הישראלי) את דמותה של אימה, שבמשך שנים רבות מחקה. הכותרת "אין אישה ממש בישראל" מרמזת על אובדן האם אבל גם על האובדן של הזהות הנשית מזרחית מהנרטיב הישראלי. האם המתה היא האישה הממשית בישראל. על כן האופן שבו הס מתארת את חוויית השואה ב-2007 מתקיים לאחר גילוי מחדש של תרבותה וזהותה העירקית והסירוב למחיקה.

האב המת כמעט לא נחווה על רקע בגדר אלא כנרטיב פנטסטי המבקש להתרחק מהמציאות הקיימת.

דומה כי תנועת הצנטריפוגה באה לידי ביטוי ביתר שאת בספר זה: תפקידה הוא לבלבל ולהרחיק את הדוברת מהמציאות הנוכחית שהיא חווה, על כל גווניה: צער על מותו של האב, התמודדות עם דמותה "כמזרחית צוענייה" וגם האפשרות לפרוץ את הגבולות בין קטגוריות של זהות מובחנות ומופרדות ולכונן את עצמה כילד ניצול שואה. תנועת הצנטריפוגה מאפשרת להס לברור את חומרי המציאות מחדש. תנועת המערבולת בשירתה מובילה את הס לטלטל ולערבל את קטגוריות הזהות "מזרחי" ו"ניצול שואה". בין המונחים השגורים המוכנים מראש נוצרת תנועה פנימית עדינה בין קטגוריה אחת לאחרת עד שהשתיים מהפכות את משמעותן. בה בעת מערכת ההגנה של הס אינה עמידה לאורך זמן והיא קורסת חסרת כוחות מחוויית הטראנספורמציה.

בשירה "באתי אליך" (הס, 1987, עמ' 21) הס פורצת את הגבולות המבוצרים של קטגוריות הזהות בין שואה למזרחים והופכת לילד ניצול שואה שאותו היא מכנה "איכהולץ". נראה כי בשיר זה הס מבקשת לעבור את "מבחן המוות".⁶ היא מתרחקת מזהותה וכמו נשאבת אל תוך החוויה הטראומטית של השואה. דומה לרגע כי הס מבקשת להישאב אל אותה חוויית חיים משמידנית רק כדי להביא תיקון או ריפוי לנרטיב המסופר בשיר על אותו ילד שהוכנס לתאי הגזים. אך הניסיון להמיר את עצמה בזהות אחרת מותיר את הדוברת חלשה ומשוללת כוח.

השיר "באתי אליך" נפתח במין אקט טקסי שבו נמשכת הגיבורה אל לב ההר ושומעת ממנו זעקות: "וּבְתוֹךְ הַהֵר בְּסִבּוּבִים יֵשׁ מְסֹתוֹר הַדָּרֶךְ / יֵשׁ פְּחַד חֲרָדָה מְשֻׁעָה". הכניסה אל "תוך ההר" היא גם יציאה מתוך הזמן הרגיל: "וְהַזְמַן זְמַן

6 דומה כי בשנות השבעים, וביתר שאת בשנות השמונים והתשעים, התקבלותו של נרטיב השואה לשיח הישראלי הפך את ניצולי השואה לבעלי כוח, כמעט "גיבורים". המזרחים התבוננו בהם וראו לנגד עיניהם גיבורים לאומיים. לעומת ניצולי השואה שניצלו מן התופת עד הגיעם לארץ ישראל, סיפור ההגירה של יהודי ארצות ערב לא לווה באירוע השמדה קולקטיבי שאיים על חייהם ו"קנה" את מקומם הסימבולי והממשי בארץ. את "מבחן המוות", מבחן הקבלה לחברה הישראלית, מבחן "קניית מקומם" בחברה ובשיח הישראלי, הם לכאורה נאלצים לעבור כאן. גיבורי ספריהם של קובי עוז, יוסי אבני וסמי ברדוגו כמו מבקשים להמית עצמם בכוח, כאילו באקט זה הם ירגישו שייכים לסיפור היהודי-הלאומי (שמעוני, תשע"א, 211-216). ברדוגו, בספרו ככה אני מדברת עם הרוח (2002), מסרטט את קורותיו של ילד מזרחי שבתום טקס יום השואה פותח את ברו הגז מתחת לבניין ביתו וניצל בנס.

אֲשֶׁר נָשׂוּר". הכניסה אל ההר מלווה במשפטי הגנה: "וְאִם בָּאתִי / עֲדֵי הַמָּקוֹם
לְהִתְבַּלֵּל בְּאֲבָן / הָרִי לֹא אֶפְקֹד מִן הַזְּמַן / וְאֵל אֶתְפַּזֵּר בְּעֵלְטָה / אַחֲרֵי כָּל הַפְּחָדִים
הָאֵלֶּה יֵשׁ יָשׁוּב / שְׁאֵרִית עֲרָגָתִי אֶל אֵיזָה פֶּתַח אַחַר לְהַנְצִיל". הדוברת מבינה כי היא
נמשכת בעל כורחה אל מקום אשר עלול לסכן את חייה, זה "מבחן המוות" שלה
והיא נכנסת אליו בעיניים פקוחות, מבלי לאבד את זהותה:

פְּתֹאם שְׁתִי וְעֶרְב זְמַן
בְּתַכְלִית הָרִיצָה הַבְּלִתִּי-נְדָלִית
אֲזָכֹר הֵיוּ נְהָרוֹת בְּכָל סַמְבִּטְיוֹן דְּלוֹקָה
וְחִדְקֵל מְצַפֶּה הָאוֹר הַזּוֹרֵם
בְּקִשְׁתוֹת בְּעֵרָה נוֹפְלִים זִיק אוֹר יִרְדֵּן גְּנוּז
שִׁפְעַ יִרְדֵּן רוֹגַע אֶל אוֹלֵת כְּאֲבִים לְגַמּוֹ שְׂבַעָה
וְהַשְׁתַּנִּיתִי צוּרָה מְצוּרָה
כִּי הֵייתִי נַחַל הַשּׁוֹתֵת
שְׁלֵהֲבַת נְעוֹת גְּעוּעוּעִים וְהַגִּירָה
וְאֲנִי רוֹאָה תְּנוּעָה
כְּזִיק תְּנוּעָה עֲדִינָה
עַד שְׁלֵהֲבַת כְּאֲבִים
רוֹאָה עוֹלָיִם

השיר מתאר כוח סיבובי, חזק, צנטריפוגלי שמאופיין ברקמת שתי וערב, אשר
אורגת יחדיו חומרים מנוגדים זה לזה. הדוברת אינה משילה מעל עצמה את
חומרי זהותה אלא דווקא מבקשת להתעטף בהם בבואה להפוך לרמות הילד ניצול
השואה – אלו ישמשו מגן עבורה.

וְיִדְעֵתִי רְחֻקָתִי מְעַמְקוֹת פְּשׁוּטָה
לְפַל לְמַצְלוֹל גְּלִגּוּלִים עַד הֵייתִי
"אֵיכָהוּלֵץ". מְלָה שְׁתָּבוּא לְחִלּוּמִי
וְצוּרָתָה צוּרַת "יֵלֵד", אָדָם רְחוּק

הס הופכת את עצמה לילד בשואה:

עַד פְּחָתוּ הַמִּים
וְקוֹל אוֹשָׁה חֲנוּקָה

מִתְנַוֵּר גֵּז יֵצֵא
וְהַקּוֹל קוֹל מְשֻׁדָּר
יִגִּיד עֲזוֹב הַקּוֹל הַכְּרוּר
לְהַתְאָרֵס אֶל עֲזִיבָה
אֲבָל לֹא יָבֹוא עֲזוֹבוֹן
כִּי פִתְאֵם בְּשַׁעַת מְשֻׁגָּל
תִּתְחַבֵּר נַפְשִׁי
אֶל גְּלִי הָאֶתֶר
וְאֵין תְּרַדְמָה –

בעוד שבמרבית הסיפורים מדמים המזרחים את "מבחן המוות" שעברו ניצולי שואה, דומה כי הם מבקשת להפך את הסיטואציה על פיה: הדוברת אינה "מובלת" אל המוות, כמו הילד, אלא היא המבקשת להוביל את הילד אל החיים. הס חודרת אל נפשו של הילד ברגע שבו אמורה הנשמה לעזוב את עולם החיים: המילה "להתארס" לקוחה מתחום סמנטי אחר והיא מציינת מחויבות הדדית בין בני זוג אוהבים. בהקשר הנוכחי דומה כי הדוברת מתארסת עם נשמת הילד, כמעט במין אקט של משגל מדומה, ובכך מחייה אותו: "וְאֵין תְּרַדְמָה". כוחה הצנטריפוגלי-טרנספורמטיבי מאפשר לה להישרף ולהתעורר מחדש אל החיים, כעוף החול והוא ניתן להעברה בין סובייקטים. עם הצלתו של הילד, הדוברת משתוממת: כיצד היה בכוחה להחיות את הילד? "אָה אֱלֹהִים, / וְאֵיךְ? / קוֹלִי מְמַרְחָקִים / מִתוֹךְ מְרַקֵּם עֲדִינִים / נוֹצֵר פִּתְאֵם מֵצֵב צְבִירָה / אַחֵר". דומה כי אפשרות ההצלה הטרנספורמטיבית מצויה במרקם של ה"שתי והערב" – הס רוקמת אזור גבול שבו מתאפשרת העברת תדרים בין שני מרכיבים מנוגדים, בין קטגוריות זהות שונות:

אַתֶּם שְׂרָצִיתֶם לְצוֹד נַפְשִׁי
בְּתַפְנִית הַמְקוֹם הַהוּא
מְבַקְשִׁי רוּחִי לְשֵׁים אוֹתָה אַרְיִסִים
לְהוֹצִיא מִמֶּנָּה פְּדִאִיוֹן
לֹא תִחַבְּלוּ עַד קְצוֹת כָּל הַנְּשִׁימָה
לְצֵאת הַחוּצָה גֵּז עַד אֲחַנֵּק בּוֹ

שורות אלו הן מהלך לשוני השוזר את פואטיקת השתי וערב בתוכו. שתילת המילה "פדאיון" בטקסט מפנה את הקורא אל מרחב אזורי אחר, אל מחבלים ערבים שהסתתנו לישראל בשנים 1955-1965 כדי לבצע פעולות טרור. "פדאיון" מתייחס בהקשריו גם למרחב הישראלי הנתון עיתים לטרור מצד קבוצות ערביות ובה בעת גם לעוינות של הערבים כלפי היהודים במדינות ערב. הס עדיין שומרת על נוכחותה המקורית ואינה מאבדת לגמרי את זהותה. הס משווה בין הפדאיון לבין הנאצים ובכך אולי רומזת על האיום החיצוני כלפי מדינת ישראל ועל תחושת השותפות שצריכה לשרור בין הסובייקטים שלה. בכך אולי מתחברת הס אל משנתו המדינית של בגין, שביקש להנכיח את השואה כאירוע לאומי קולקטיבי.

כך דומה כי סיפורו הטראומטי של הילד נוגע בטראומה של הס. באופן זה מועברת הטראומה מתרבות אחת לאחרת ונותרת כמעין פצע שלא הגלד. הס שוזרת את שני המרחבים השונים למרקם אחד שדרכו היא מבקשת לספר סיפור של הצלת ילד, אך מהשיר מתברר כי שזירת האירועים יחד אינה מעניקה להם משמעות, הריק הטראומטי אינו ניתן להגדרה והוא מקביל לריק של השפה (לה קפרה, 2006, עמ' 15). התכת שני המרחבים יחד מובילה לריקון משמעותם: "להד"ם יחשבו / ניזקתי את ראשי / להכניס בו יתמות אחר". הזמן נותר מחוץ למוכן, כאילו לא היו הדברים מעולם. למרות התשוקה לייצר נרטיב סמבולי אחר של תיקון, הס אינה מצליחה לעשות זאת. מערכת ההתמרה הצנטריפוגלית מותירה את הס משוללת כוח ומחלישה את כוחה: "וּבְאֵלֵהִים יֵשׁ בִּי חֶלְשֵׁת הַגּוֹף". מאגריה הנפשיים של הדוברת הולכים ואוזלים. דומה כי הניסיון לעבור את "מבחן המוות", ולמרות הרצון לתקן את העוול, לא רק שאינו מוביל לנרטיב של תיקון אלא הוא מותיר את הס בלב ההתנסות הטראומטית. אך הס נותרת מחוץ לסיטואציה של השואה, זרה ללא כוח ואף משוללת זהות. הפואטיקה הצנטריפוגלית שדרכה ביקשה לחלץ את עצמה מסבך הזהויות בחברה הישראלית היא המנגנון שבסופו של דבר מותיר אותה חלשה, ותלושה.

רוני סומק: סוכן בין ה"כאן" ל"שם"

בדומה לאמירה הס, גם רוני סומק מבקש בשירתו לפרוץ את הגבולות המבוצרים של קטגוריות הזהות ולכתוב על חוויית השואה. אך בשירתו של סומק חוויית השואה מקבלת משמעות נוספת: היא אינה רק זיכרון עבר אלא נוכחת בחיי היום-

יום כאיום תמידי ומתמשך. במיזם כך ראינו⁷ מתוודה סומק על הרגע שבו הבין בילדותו את משמעות המילה בוכנוולד ואת הקשריה לחיי היום-יום שלו:

יום אחד, בשכונת הילדות שלי, מגיע אמבולנס, מכבי אש ומשטרה. כל הילדים רצים, מורידים את גברת קלרה באלונקה. אנחנו מבינים שהיא מתה, אנחנו עוד לא ידענו שהיא התאבדה באותו רגע, ושאלנו את בעלה: "ממה היא מתה?" והוא אמר: "היא מתה מבוכנוולד". טוב, אני מגיע הביתה ואני אומר להם: "גברת קלרה מתה ובעלה אמר ש'היא מתה מבוכנוולד'. מה זה בוכנוולד?" מתוך הנחה שמדובר בסוג של מחלה. ואז אומרים לי "שב". [...]

זו גם תקופה של משפט אייכמן ואני קורא כל דבר שנכתב על המשפט הזה. זוועות, מה שכתבו בעיתונים. אני עכשיו מבין מה קורה בבתיים שלהם ואני בעצם הופך להיות הילד הראשון בשכונה שקולט את המהות של השואה. הילדים שההורים שלהם באמת באו משם והם בעצם הדור השני לא ידעו כלום כי ההורים לא דיברו, והנה הילדים האלה באים אליי, לבית של העירקי, זורקים איזה שם, ברגן-בלזן, אושוויץ, משהו כזה, ואז זה אני שמספר להם למה אבא שלהם מחביא פרוסת לחם, למה אימא שלהם מלווה אותם לבית הספר, למה אבא שלהם צועק בלילות, זה בוכנוולד.

סומק בן העשר מבין כי המציאות המוכרת לו נסדקת מבעד למעטה החיים הנורמליים, הכולל בתוכו מוזרויות מסוימות של משפחות בשכונה, ומתחת לפני השטח רוחש סיפור אחר, איום יותר: "אני עכשיו מבין מה קורה בבתיים שלהם". סומק, הילד העירקי בן העשר, הופך לאיש הקשר, לסוכן בין העבר להווה עבור אותם ילדים שהוריהם לא סיפרו להם את סיפור קורותיהם.⁸ אך בעוד סומק חודר יותר ויותר אל סיפורי העבר הוא אינו שם לב כי אט אט חודר איום השואה גם למציאות חייו והופך לנרטיב המאיים להתפרץ בכל רקע, כפי שהתוודה סומק בריאיון אחר: "השואה מקועקעת על הזרוע הקולקטיבית שלנו. לקעקוע הזה יש

7 הופק על ידי עלמה הפקות, בתמיכת הרשות השנייה לטלוויזיה ורדיו, הקרן החדשה לקולנוע וטלוויזיה וקרן אבי חי (2012). ההדגשות שלי.

8 יגאל שוורץ טוען כי בני הדור השני החלו לגלות את ספרי ה"שם": "קורפוס ה"שם" עסק במחזות שמהם באו הורינו. שהרי רוב ההורים של אנשי הספרות בני הדור הזה באו מ"שם" – או "לפני" או "ממש לפני" או "מיד אחרי". כוונתי לטקסטים שעסקו בחיים היהודיים באירופה שלפני המלחמה [...] וגם לטקסטים שעסקו בקורותיהם של ילדים יהודים בשואה" (ראו שוורץ, 2005, עמ' 221).

יותר מאלף פנים, והשנים המתרחקות מגדר המחנות לא מחלידות לרגע את המחט המקעקעת" (שטייר-לבני, 2014, עמ' 9). הפנים והשמות שאכלסו את ילדותו של סומק נחרטו על עורו עד כי שיבה לחיים "נורמליים" כמעט כבר אינה אפשרית עבורו.

השיר "טרקטורים", שהתפרסם לראשונה בספרו בלאדי מרי (1994), מציג עמדה ביקורתית כלפי גרמניה של אחרי מלחמת העולם השנייה. גם בשירו "מסמרים" מתאר סומק חוויה של ניצול שואה המבקש לנקום את נקמתו בפעולת דפיקת המסמרים בנעליים. דומה כי בשעה שיוצרים בני הדור השני הציגו עמדה כפולה של "קנאת השואה" ולצידה עמדה גרוסטקית המפרקת את נרטיב השואה, סומק בוחר לתאר את טראומת השואה ואת האופן שבו היא חודרת אל מרחב היום-יום. עמדתו הילדית של סומק כסוכן בין ה"כאן" ל"שם" מתורגמת בשיריו לעמדה של סוכן המבקשת להנכיח ולחשוף את הטראומה הרוחשת מתחת לפני השטח ובאה לידי ביטוי בפרקטיקות של יום-יום. כך למשל בשיר "מסמרים" מבקש הסנדלר לנקום את נקמתו עם כל דפיקה של מסמר, שאותו הוא מכנה בשמות המנהיגים הנאצים. נדמה כי סומק מבין כי בקולו הוא יכול להשמיע קולות אחרים שחבויים. בניגוד לבני דורו, אין בשירתו נימה צינית או גרוסטקית המבקשת לפרק את הנרטיב, אלא להפך: מצויה בה חוויה טראומטית הממשיכה להיות גם במציאות הנוכחית, אחרי השואה. בשיר "טרקטורים" מבקש סומק לחשוף מבעד למעטה השגרה והחזרה לחיים את הזוועה הרוחשת תחתיו:

טרקטורים

הַבָּנִים שֶׁל דוֹקְטוֹר מְנַגְּלָה מוֹכְרִים טְרַקְטוֹרִים
 בְּדֶרֶךְ שְׁבִין מֵינְכֵן לְשִׁטוּטְגֵּרְט.
 מִי שִׁיקְנָה אוֹתָם יַחֲרֵשׁ אֶת הָאֲדָמָה,
 יִשְׁקָה עֵץ,
 יִצְבַּע בְּאֵדָם אֶת רַעְפֵי הַבֵּית
 וּבְפִסְטִיבֵל הַבִּירָה יִרְאֶה אִיךָ תִּזְמַרְתַּם הַמְּסַבָּאָה
 מְצַבֶּת עַל הָרַחֲבָה פְּחָלִי בְּדִיל בְּחֵלוֹן רְאוּהָ.
 בְּמִכּוֹן הַיָּפִי שֶׁל הַהֶסְטוֹרִיָּה יוֹדְעִים לְסַרֵּק בְּלִרִית
 אֶפְלוּ בְּשַׁעֲרָה שֶׁל
 מַפְלָצָת.

השיר הוא כפלימפססט המבקש לחשוף את השכבות מבעד למעטה השיבה לשגרה בגרמניה של אחרי מלחמת העולם השנייה. השיר מעלה מעל לפני השטח את הזוועה המצויה בכל פעולה יום-יומית ובכך מבקש לנתץ את מעטה ההשתקה, עד כי השיבה לשגרה הופכת לשותפות למעשה הזוועה. השורה הפותחת את השיר מוטלת כמו פצצה על הקורא: "הַבְּנִים שֶׁל דֹּקְטוֹר מְנַגֵּל מוֹכְרִים טְרָקטוֹרִים / בְּדֶרֶךְ שֶׁבִּין מִינְכֵן לְשְׁטוּטְגַּרְט".

המילים "מנגלה" ו"טרקטורים" עשויות לעורר בנו את זיכרון השואה: את הניסויים האיזמים של ד"ר מנגלה ואת מראות הטרקטורים האוספים את הגופות. אך מערכת הקונוטציות הזאת מיתרגמת מייד לפעולות יום-יומיות: "הַבְּנִים שֶׁל דֹּקְטוֹר מְנַגֵּל מוֹכְרִים טְרָקטוֹרִים / בְּדֶרֶךְ שֶׁבִּין מִינְכֵן לְשְׁטוּטְגַּרְט. / מִי שֶׁיִּקְנֶה אוֹתָם יַחַרֵּשׁ אֶת הָאֲדָמָה, / יִשְׁקָה עֵץ, / יִצְבֹּעַ בְּאֲדָם אֶת רַעְפֵי הַבֵּית". לכאורה נדמה כי השורות הללו מבקשות להרגיע אותנו – הבנים של מנגלה אינם משתפים פעולה עם מנגנון רצחני, פעולות החיים הנורמטיביות לכאורה מעידות על שיבה לחיים רגילים. אך דווקא הניטרליות של הפעולות היא שמרמזת על הזוועה הכרוכה בהן: תפקידו של הטרקטור הוא לחרוש את האדמה ולהכשירה לזריעה מחודשת, כאילו ביקשו הבנים לצקת נרטיב חדש באדמת גרמניה. פעולה זו כרוכה גם במחיקה, הסתרה והשתקה של הסיפורים (ואולי הגופות הסמבוליות והממשיות) הקבורים באדמה. העץ החדש והבית החדש יסתירו את ההיסטוריה העגומה של גרמניה ויספרו מחדש את סיפורה.

במאמרו "המצאת היום יום", מישל דה סרטו מבקש לטעון כי הפעולות שמבצעים המשתמשים, כלומר אופני השימוש היום-יומיים שלהם, מערערות את מנגנוני הכוח ואת הסדר השליט (דה-סרטו, 1997, עמ' 15-16). הניסיון של הבנים של מנגלה ושל החברה הגרמנית שקונה מהם לשוב אל פרקטיקות היום-יום מערער את הניסיון להכיר או להתמודד עם ההיסטוריה העגומה של גרמניה במלחמת העולם השנייה. אך דומה כי מנגנון ההשתקה נחשף בשירתו של סומק – פרקטיקות יום-יום שמציג סומק בשירתו חושפות למעשה את ההשתקה של הבנים. הרעפים האדומים מגלים, כמו בפעולת הלומינול⁹, את הגופות הקבורות תחת כל פעולה ופעולה, עד כי כל פעולה יום-יומית הופכת להמשך ישיר לשואה.

9 לומינול הוא חומר המשמש בין השאר בזיהוי פלילי לגילוי דם. חוקרי משטרה שופכים את החומר בזירה חשודה ואם נוצר אור כנראה יש סימני דם בזירה.

אך סומק אינו מסתפק בכך, ובשירו הוא לוקח את מושכות הטרקטור וחורש מחדש את האדמה ומהפך את הסיפור: "במכון היפּי שֶׁל הַהִסְטוֹרְיָה יוֹדְעִים לְסַרְק בְּלִרְיָה / אֶפְלוּ בְּשַׁעֲרָהּ שֶׁל / מִפְּלֶצֶת". המשפט מרפרר לתזות "על מושג ההיסטוריה" לוולטר בנימין. לטענת בנימין ההיסטוריה נכתבת בידי המנצחים, והאופן שבו יש לכתוב את ההיסטוריה של המדוכאים הוא ל"סרק את ההיסטוריה נגד כיוון הפרוה". זה המהלך החתרני באמת (בנימין, 1996, עמ' 309-346). בעזרת שיני הטרקטור סומק חושף את הסיפורים הקבורים באדמה. השימוש במונח "מכון יופי" מבליט את ההבדל בין המתים לחיים: בין הגזע הארי המחזיק לכאורה ביופי הראוי לבין מי שגופם ונפשם הופשטה מכל סממני זהות – שמותיהם, בגדיהם, שיערם ושיניהם – כחלק מהפיכתם לגופות ולבסוף לאפר. "מכון היופי" מרמז אולי גם לניסויים המזוויעים שביצע מנגלה כדי לקדם מחקרים שונים. על כן "מכון היופי" הוא סיפור המרצחים הרווי דם וסבל של הקורבנות, ואלו משוקעים בכל מוצר ומוצר בחברה הגרמנית.

המילה "מפלצת", שחותמת את השיר, אינה רק מעוררת את החרדה המבכבצת מפעולות היום-יום, אלא מעוררת את האימה שהרוע עוד יתעורר ויחזור: "וּבְפֶסֶטִיבֵל הַבִּירָה יִרְאֶה אֵיךְ תִּזְמְרֶת הַמְּסֻבָּאָה / מִצְבֶּת עַל הַרְחֵבָה כְּחִלִּי בְּדִיל בְּחֵלוֹן רְאֹוּהָ". "חיילי הראווה", דימוי לתושבים, סגורים כרגע בחלון הראווה, אך בכל רגע ורגע עלולים לשוב לחיים והאיום הפוטנציאלי הטמון בכל אחד ואחד מהם עלול להתפרץ.

תפקידו של סומק כסוכן בין העבר להווה חודר לדמותו, השואה הופכת לאיום תמידי, לחרדה קיומית פן תחזור המפלצת ביום מן הימים. זאת בדומה לאופן שבו מותה של קלרה, שכנתו ניצולת השואה, חשף את הלבנה הרוחשת מבעד לפעולות היום-יום של המבוגרים בסביבתו של סומק וערער בכך את מרקם החיים. דומה כי לתחושת האימה המהלכת הזאת ביקש בגין וממשלתו לכוונן, כפי שניסח זאת שר התחבורה, חיים לנדאו: "כל אחד מאיתנו בדור הזה ובכל דור ודור בעתיד לבוא חייב לראות את עצמו כאילו הוא ניצל מהשואה" (לנדאו, 1978, עמ' 2573). אך תחושת האימה של השואה אינה מספרת סיפור של הצלה, אלא של טראומה שאינה מעובדת, כמערכת של הפגן: זוהי תחושה של אימה החודרת לעור ומערערת על קיומו של האדם מיסודו. בה בעת עמדת הדובר של סומק נותרת מרוחקת מהסיטואציה השירית, אנחנו כמעט ולא יודעים דבר על הדובר השירי. דומה כי

הביקורת על גרמניה, ומנגד העמדה המרוחקת של הדובר, מותירים אותו במצב טראומטי אך גם תלוש וזר לסיטואציה השירית.

מתי שמואלוף: הפנים והשמות ה"אחרים" שיזכרון השואה מחק – על התנגדות לזיכרון ההגמוני לשואה

שיריהם של אמירה הס ורוני סומק מציגים חוויית הזדהות עם השואה, ואולם שירתו של מתי שמואלוף, בן הדור השלישי, מבקשת להתנתק מחוויית ההזדהות ולהציב תחת זאת במרכז את זהותו המזרחית. בה בעת מבקש שמואלוף לעמוד גם על האופן שבו זיכרון השואה השתיק בחברה הישראלית עוולות אחרות. כך, אם הדור הראשון והשני מחק בעיקרו את זהותו הפרטית למען נרטיב לאומי ובכלל זה ביקש לסמן את מקומו גם בנרטיב של זיכרון השואה, דומה כי הדור השלישי מבקש להשיב לקדמת הבמה את אותה זהות מזרחית שנדחקה.

בשנת 2006 הוציא מתי שמואלוף את ספרו השני, **שירה בין חזו לבין שמואלוף**, ובו עסק לראשונה בזהות המזרחית. בהר טוען כי שירתו של שמואלוף נכתבת מתוך התנגשות: אל מול משוררים אחרים ואל מול היסטוריה אחרת שמסרבת להעניק למי שאינו שותף בשלטון את הזכות לכתוב היסטוריה בעצמו ואת הזכות לספר את סיפורו. שמואלוף מבקש לספר היסטוריה נגד ההיסטוריה שמציג משרד החינוך, היסטוריה אחרת, כפי שכותרת הספר מעידה: **שירה בין חזו לבין שמואלוף – כלומר את ההיסטוריה של יהודי ארצות ערב** (בהר, 2006, עמ' 8-9). שירתו של שמואלוף אינה נותרת רק במרחב הספרותי וברבות הימים הפך שמואלוף לאקטיביסט. שמואלוף היה חבר בקבוצת "גרילה תרבות" (2007-2017) לצד יוצרים אחרים, בהם אלמוג בהר, תהל פרוש, מרואן מח'ול, יודית שחר, אהרן שבתאי ורוני סומק. ערבי השירה שיזמה הקבוצה הפכו את השירה לרלוונטית והם הצליחו להגדיל את קהל המאזינים. דומה כי קבוצת "גרילה תרבות" ופעילותו הענפה של שמואלוף העמידו את התנאים מאוחר יותר לכניסתה של קבוצת "ערס פואטיקה" (2013). שמואלוף גם ערך ערבי "ערס-פואטיקה", השתתף בהם ואף סייע בפרסום האסופות הראשונות של חברי הקבוצה.

בשירו "חרושת הישראליות", שפורסם בספרו השני **שירה בין חזו לבין שמואלוף** (2006), שמואלוף מבקש לנפץ לרסיסים את תפיסת הזיכרון של השואה בחברה הישראלית. שמואלוף כמו מותח חוטים המקשרים בין ייצוגי השואה לבין ייצוגים

של זהויות "אחרות" בחברה הישראלית. במאמרה החשוב "לייצג את אושוויץ: מחנה ההשמדה ואתרים חלופיים במפת הזיכרון" מציגה סדרה אזרחי שתי גישות לייצוג השואה: האחת היא ייצוג השואה כ"פלנטה אחרת", זוהי גישה אבסולוטית וכו-בזמן מושתקת, מעוגנת כטראומה לא מעובדת ואינה מפחיתה מן המעמד המוחלט של אושוויץ; השנייה היא דינמית ומתייחסת לשחזור העבר כאל חלק מאסטרטגיות של משא ומתן עם ההיסטוריה ועם העבר הקפוא (אזרחי, 1996, עמ' 8-17). דומה כי בשנים הראשונות למדינה ננקטה הגישה הראשונה לייצוג השואה, ומחנה ההשמדה אושוויץ נתפס כ"פלנטה אחרת". עם זאת משנות השמונים אין אפשרות אף להכיל את הגישה השנייה, שכן השואה "תורגמה" לקטגוריות זהות אחרות ול"טראומות" שמחוץ לאדמת אירופה. שמואלוף מבקש לייצר מערכת שיח שבה נרטיב זיכרון השואה כולל גם מאבקים תרבותיים וחברתיים מאוחרים יותר: הגזענות כלפי יהודי אירופה שהובילה ל"פתרון הסופי" מקבילה בשירו של שמואלוף לגזענות הפושה בחברה הישראלית. שמואלוף, כמו מוכיח בשער, מזהיר מפני תוצאותיה המסוכנות של עצימת העיניים אל מול הגזענות בחברה הישראלית. כותרת השיר "חרושת הישראליות" מזכירה אולי את שירו של רוני סומק, שבו ביקש המחבר לחרוש את אדמת גרמניה מחדש ולגלות את הסיפורים הקבורים באדמה. בשיר זה שמואלוף כמו נוהג בטרקטור של סומק ומבקש לחרוש את האדמה הישראלית ולגלות דווקא אילו נרטיבים הצליח זיכרון השואה להשתיק:

חֲרֻשֵׁת הַיִּשְׂרָאֵלִיּוֹת
 אֶל תִּסְפְּרוּ לִי עַל הַשּׂוֹאָה
 בְּזִמְן שְׂאֲתֶם מְעַנִּים אֶת הָעַם הַפְּלִסְטִינִי הַכְּבוֹשׁ
 אֶל תִּסְפְּרוּ לִי עַל הַשּׂוֹאָה
 בְּזִמְן שְׂאֲתֶם מְפַלִּים אֶת הַפְּלִסְטִינִים הַיִּשְׂרָאֵלִיִּים
 אֶל תִּסְפְּרוּ לִי עַל הַשּׂוֹאָה
 וְתִשְׁכַּחוּ אֶת רִוְחַת הָעֵנִיִּים וְהַמְחַלְשִׁים
 אֶל תִּסְפְּרוּ לִי עַל הַשּׂוֹאָה
 וְתִנְהַמוּ בְּמַגְרֵשֵׁי הַכְּדוּרְגָל, כְּמוֹ קוֹפִים, בְּרִגְעַ שֶׁשְׁחַקְנִים
 אֶתִּיּוֹפִים נוֹגְעִים בְּכַדּוֹר
 אֶל תִּסְפְּרוּ לִי עַל הַשּׂוֹאָה

וְתִקְרָאוּ לְרוֹסִים מְסֻרִיחִים וְלְנִשְׁוֹתֵיהֶם זִנּוֹת
אֶל תִּסְפְּרוּ לִי עַל הַשּׁוֹאָה
וְתִדְחוּ אֶת כְּנִיסַת הַזְּהוּת הַמְזֻרְחִית לְתַכְנִיּוֹת הַלְּמֹד
הַמְּמַלְכֵתִיּוֹת
אֶל תִּסְפְּרוּ לִי עַל הַשּׁוֹאָה
וְתִחְזִיקוּ בְּנֶשֶׁק הַגֶּרְעִינִי
אֶל תִּסְפְּרוּ לִי עַל הַשּׁוֹאָה
וְתִמְכְּרוּ נֶשֶׁק הַדֹּרְסָנִי לְכָל דֹּרֵשׁ
אֶל תִּסְפְּרוּ לִי עַל הַשּׁוֹאָה
כִּי לֹא בְּשִׁבִיל הַמְּדִינָה הַזֹּאת הֵם מֵתוּ.

המשפט הפותח והחוזר על עצמו בשיר – "אל תספרו לי על השואה" – מציב את זיכרון השואה בשורה אחת, כמין בלון סגור, עם אותן זהויות ונרטיבים אחרים המוזכרים בשיר. שמואלוף מציב את תפיסת זיכרון השואה בחברה הישראלית כמונאדה, כנרטיב סגור, הוא מותיר אותו תלוי באוויר כמשפט בודד. שמואלוף נזהר לבל יפוצץ את הזיכרון לרסיסים והוא משאיר אותו במובנים מסוימים כייצוג של "פלנטה אחרת" שאותה אי אפשר להשוות לנרטיבים אחרים. אבל למרות היותו של המשפט הבודד תלוי באוויר, שמואלוף מותח חוטים, הקשרים וקשרים בין אירוע השואה לבין נרטיבים מרכזיים נוספים בחברה הישראלית. זיכרון השואה לכאורה נותר הרמטי אך מתחת מבעבעת שאלת הגזענות והקשריה לזהויות השוליים בחברה הישראלית: ערבים פלסטינים, ערבים יהודים, אתיופים, רוסים ומזרחים.

שירו של שמואלוף נע בתנועת מצלמה המתחילה מרחוק ומתקרבת: הוא פותח בסוגיית הפלסטינים בשטחים וממשיך אל זהויות שוליות נוספות בחברה הישראלית. שמואלוף מעמיד מראה מכוערת לחברה הישראלית שבה היחס הישראלי לפלסטינים לא רחוק מהיחס שקיבלו היהודים מהגרמנים ושבסופו של דבר הוביל לשואה: "אל תספרו לי על השואה / בזמן שאתם מענים את העם הפלסטיני הכבוש". בשיר נוסף מאותו הקובץ – "שימו לב, שימו לב מה קורה על רכבת / השפה שלנו" – הוא חושף את דימויי הערבים בשפה העברית, עד כי לא נותר הבדל בין ייצוגי היהודים באירופה לבין ייצוג הערבים בשפה העברית:

שימו לב, שימו לב מה קורה על רכבת

השפה שלנו

ערכי מסריח, כָּלֵב עַרְבִי, אֵל תֹּאכַל כְּמוֹ עַרְבִי, מֶה

הַתְּלַבְּשֵׁת כְּמוֹ עַרְבִי?!

אתה מריח כמו ערבי, איזו עבודה ערבית, אמא שלך

ערביה אוכלת ב...
ערבים צריך להרג כשהם קטנים.

ערבים זורקים את הילדים שלהם על הקיר, אם הילד

נדבק לקיר, הוא יהיה טיח כשיגדל ואם הוא יפל

לרצפה אז הוא יהיה רצף.

ערבי טוב הוא ערבי מת.

מֹות לְעַרְבִים, מֹות לְעַרְבִים. מֹות לְעַרְבִים.

רצף המסמנים הרודפים זה את זה מוביל לתהום, למוות ולחורבן. מערכת הייצוגים של הערבים בעברית מהמבט הישראלי-יהודי עליהם משיל מעליהם אט אט את האנושיות עד למסקנה המתבקשת כי הם אינם ראויים לחיים: דימוי הכלב, הביטוי "עבודה ערבית" והתואר הנצמד להם "מסריח" מסמנים אותם כ"אחרים המוחלטים" בחברה והם מדרדרים עד מהרה למערכת ייצוגים אלימה יותר: "ערבים זורקים את הילדים שלהם על הקיר, אם הילד / נדבק לקיר, הוא יהיה טיח כשיגדל ואם הוא יפל / לרצפה אז הוא יהיה רצף". הבדיחה וההומור מכשירים את הקרקע עבור השומע ללעג כלפי הערבי מבלי לחוש נקיפות מצפון, אך דווקא הבדיחה היא כלי הנשק המכשיר את האלימות האפשרית כלפי הערבי. הטחתו לאוויר או זריקתו לרצפה מנשלים ממנו כל סממן של אנושיות והופכים אותו לבוכה בידי הכובש. בדומה לכך גם ייצוגי היהודים באירופה החלו בדימויים שלילים על היהודי: כבעיה, כפרימיטיבי, כאוריניט, כסוטה מין ורמאי (כזום, 1999, עמ' 385-425). לא בכדי הבדיחה היא שמכשירה את ה"פתרון הסופי"¹⁰ שמואלוף מבקש בשירו לתקוע טריז בגלגלי הרכבת הדוהרת אל המוות שהוכן מראש, להציב בפנינו מראה ולחשוף את הצביעות בנוגע לזיכרון השואה: את מי זוכרים ואת מי לא זוכרים?

10 בהקשר זה מעניין לציין כי התערוכה ב"ווילת ואנוה", שבה הוכרז הפתרון הסופי, אינה פותחת עם עליית הנאצים לשלטון אלא דווקא שתי מאות קודם לכן באופן שבו דומיין היהודי כרמאי ובעל סטריאוטיפים נחשלים בכתבי העת בגרמניה.

אך שמואלוף אינו עוצר רק בסוגיית הפלסטינים הכבושים אלא ממשיך אל לב ליבה של הישראליות: פלסטינים-ישראלים, אתיופים, רוסים ולבסוף גם מזרחים. שרשרת הייצוגים של הפלסטיני בשטחים ושרשרת הייצוגים של היהודי באירופה לפני השואה ובעיתה מהדהדת כאן את שרשרת הזהויות שסובלות אף הן מגזענות ומודרות מהישראליות. שמואלוף מזהיר כי סופה של שרשרת המסמנים הגזענים אחד הוא: מוות. על כן עלינו לעצור את הרכבת הדוהרת. אל מול התוצאה ההרסנית של ביטויי הגזענות זועק שמואלוף בשירו אל "האתם". אלו מיוצגים בשורה של פעלים: "אל תספרו, ותשכחו, ותנהמו, ותקראו, ותדחו ותחזיקו". הציווי "אל תספרו" עומד אל מול ריבוי הפעלים בשיר וחושף את האופן שבו הקורבן הפך למקרבן. תחושת האדנות והאלימות בשיר כמו מתקיימת בלא מפריע לצד חוויית הזיכרון הקשה מהשואה. כוח זעקתו של השיר הוא ביכולתו לפעור את הרווח, את הפער, בין הקורבן למקרבן עד כי המסמן "שואה" כמו מתנתק מסיפור המקור והופך למסמן ריק מתוכן, כמונאדה סגורה אך ריקה.

שירו של שמואלוף מביא את זהות ה"אתם", את המקרבן, לשיא: "אַל תִּסְפְּרוּ לִי עַל הַשּׁוֹאָה / וְתַחֲזִיקוּ בְּנַשְׁק הַגְּרַעֲיִנִי / אַל תִּסְפְּרוּ לִי עַל הַשּׁוֹאָה / וְתַמְכְּרוּ נַשֶּׁק דּוֹרְסָנִי לְכָל דּוֹרְשׁ". שמואלוף מניח כאן את הפצצה בידיים הישראליות. השוואה בין השואה לבין מכירת הנשק מביאה את השיר לכדי פיצוץ גרעיני: הקורבן עצמו הפך לרוצח גדול ממדים.

כל שנתר בסיומו של הפיצוץ הגרעיני בשירו של שמואלוף הוא הגופות המוטלות על הקרקע: ספק קורבנות השואה ספק קורבנות הישראליות. הגופות המוטלות כמו כורכות במשפט אחד: "פִּי לֹא בְּשִׁבִיל הַמְּדִינָה הַזֹּאת הֵם מֵתוּ", והכוונה למי שנדחק, הודר, הושכח, נקרא וכדומה מתחת לנרטיב השואה, כמו הייתה מחרשה המשטחת את הקרקע ועורמת את הגופות לכדי קבר אחים אחד. כותרת השיר, "חרושת הישראליות", כמו מבקשת לחרוש מחדש את האדמה ולגלות את כל אותן זהויות וסיפורים שנקברו תחת מכבש השואה והישראליות.

דומה כי מרגע הקמת המדינה סוגיית זיכרון השואה כרוכה בשאלת הישראליות. בשנים הראשונות היא נדונה בעיקר סביב שאלות לאומיות, ועם עליית ממשלת בגין לשלטון זיכרון השואה עבר מהפך. בשנות השבעים, וביתר שאת בשנות השמונים והתשעים, הפכה השואה לנרטיב מכונן שביקש לאחד סביבו את כלל הזהויות הישראליות. כתוצאה ממהלך זה ביקשו המזרחים, אשר סבלו מתחושת הדרה חריפה, גם הם נתח בזיכרון הקולקטיבי על השואה. כך הופכת השואה

לנרטיב טראומטי המועבר לקבוצות נוספות בחברה הישראלית. בשירתם מחילים על עצמם אמירה הס ורוני סומק את ריבוי הפנים והזהויות מתקופת השואה. אך מהלך זה הופך את זיכרון השואה לאירוע טראומטי המאיים להתפרץ בכל רגע ורגע. שירתם שבויה במעגל הטראומטי והם אינם מצליחים לעבד את הסיפור לכדי חוויית תיקון וריפוי (כמו משואה לתקומה) – הם לעד יהיו זרים לחווייה עצמה. בניגוד לכך דווקא שירתו של מתי שמואלוף, בן הדור השלישי, מציבה את הזהות המזרחית במרכז ומתנגדת לנרטיב המצמית של השואה. במקום זאת מציב שמואלוף מראה קשה החושפת את הגזענות בחברה הישראלית ואת הקשריה העמוקים לשואה. דומה כי גם מהלך זה מבכה למעשה את הפצע המדמם העמוק, את הגזענות ההרסנית, שמצויה בלב סיפור השואה וחודרת אל שאלת הישראליות על כלל הזהויות שלה.

מקורות

- אופנהיימר, י' (תשע"ד). **מרחוב בן-גוריון לשארע אל-רשיד: על סיפורת מזרחית**. ירושלים: מכון בן צבי והאוניברסיטה העברית.
- אזרחי, ס' (1996). לייצג את אושוויץ: מחנה ההשמדה ואתרים חלופיים במפת הזיכרון. **תיאוריה וביקורת**, 8, 17-8.
- אפלפלד, א' (1962). **עשן: סיפורים**. ירושלים: עכשיו.
- בגין מ', (1977). **דברי הכנסת (עמ' 565-566)**. 2.8.
- בהר, א' (תשע"א). זהות ומגדר בשירתה של אמירה הס. **פעמים**, 125-127, 317-375.
- בהר, א' (2006). מיומנו של "אקטיביסט שירה". **עתון** 77, 315, 8-9.
- בהר, א' (2016). נשמה יהודיה מלאת עפר. בתוך קציעה אלון (עורכת), **מאירופה לבגדד: השואה, זכרון קולקטיבי וגבולות הלאום בשירתה של אמירה הס: עדות היופי וחוקת הזמן**. תל אביב: גמא.
- ביטון, א' (1976). **מנחה מרוקאית**. תל אביב: עקד.
- ביטון, א' (1979). **נענע: שירים**. תל אביב: עקד.
- בנימין, ו' (1996). על מושג ההיסטוריה. **מבחר כתבים: הרהורים (ד' זינגר, מתרגם) (עמ' 309-318)**. בני ברק: הקיבוץ המאוחד. (פורסם לראשונה ב-1942).
- ברדוגו, ס' (2002). **ככה אני מדברת עם הרוח**. בני ברק: הקיבוץ המאוחד.
- דה סרטו, מ' (1997). **המצאת היוםיום**. **תיאוריה וביקורת**, 10, 15-24.

- דרידה, ז' (2002). בית המרקחת של אפלטון (מ' רון, מתרגם). בני ברק: הקיבוץ המאוחד. (פורסם לראשונה ב־1981)
- הס, א' (1987). שני סוסים על קו האור. תל אביב: עם עובד.
- הס, א' (2007). הבולימיה של הנשמה. תל אביב: הליקון.
- יבלונקה, ח' (2008). הרחק מהמסילה: המזרחים והשואה. תל אביב: ידיעות אחרונות ואוניברסיטת בן גוריון.
- כוזם, ע' (1999). תרבות מערבית וסגירות חברתית: הרקע לאי־השוויון האתני בישראל. סוציולוגיה ישראלית, א(2), 385-424.
- לה קפרה, ד' (2006). לכתוב היסטוריה לכתוב טראומה (י' פרקש, מתרגם). תל אביב: רסלינג. (פורסם לראשונה ב־2001).
- לנדאו, ח' (1978). דברי הכנסת. (עמ' 2573).
- מאוטינגר, מ', שגיא, א' ושמיד, ר' (1998). רב תרבותיות במדינה דמוקרטית ויהודית. תל אביב: רמות.
- מוסקטי שטיינדלר, ג' (תשנ"ח). אמירה הס - השירה כאוטוביוגרפיה. בתוך א' בן־אמתי (עורך), כנס שטרסבורג: דברי הכנס המדעי העברי השנים עשר באירופה (עמ' 129-133). ברית עברית עולמית.
- סבירסקי, ש (1981). לא נחשלים אלא מנוחשלים. חיפה: ברירות.
- סומק, ר' (1996). גן עדן לאורז: מבחר 1976-1996. אור יהודה: זמורה ביתן.
- עלון, ק' (2011). אפשרות שלישית לשירה: עיונים בפואטיקה מזרחית. בני ברק: הקיבוץ המאוחד.
- פלג־עוזיהו, א' (2001). מנחם בגין והשואה: היסטוריה, פוליטיקה וזיכרון [חיבור לשם קבלת תואר "דוקטור לפילוסופיה"]. אוניברסיטת בן גוריון בנגב.
- שבת נדיר, ה' (2013). קטגוריות של שוליות ופריצתן ובשירה ובשיח הישראלי - האם ניתן להשוות? [חיבור לשם קבלת התואר "דוקטור לפילוסופיה"]. אוניברסיטת בן גוריון בנגב.
- שגב, ת' (1991). המיליון השביעי: הישראלים והשואה. ירושלים: כתר.
- שוורץ, י' (2005). הצל שלנו ואנחנו: דור יום הכיפורים בסיפורת הישראלית. מה שרואים מכאן (עמ' 215-234). אור יהודה: כנרת זמורה־ביתן.
- שטייר־לבני, ל' (2014). הר הזיכרון יזכור במקומי. תל אביב: רסלינג.
- שמאס, א' (1974). כריכה קשה. תל אביב: ספרית פועלים.
- שמואלוף, מ' (2006). שירה בין חזו לבין שמואלוף. תל אביב: ירון גולן.

שמעוני, ב' (תשע"א). הסימן הכחול הפך לקעקוע של מספר על היד: קנאת השואה בספרות
המזרחית. דפים לחקר השואה, 25, 191-216.
שפירא, א' (1996-1997). זכרון פרטי וזכרון קולקטיבי. זמנים, 57, 4-13.