



מכון מינרבה להיסטוריה גרמנית
הקתדרה לספרות גרמנית על שם מרסל רייך-רניצקי
אוניברסיטת תל אביב

ההרצאה השנתית לספרות גרמנית
על שם מרסל רייך-רניצקי 2014

עתידיות וכתיבת העבר:
על יצירתו של אלכסנדר קלוגה

מאת:

אמיר אשל

ההרצאה השנתית לספרות גרמנית על שם מרסל רייך-רניצקי מוקדשת לבירור של סוגיות מרכזיות בתולדות ההגות והספרות הגרמנית והיהודית בעת החדשה. ההרצאה נישאת במסגרת הקתדרה לספרות גרמנית על שם מרסל רייך-רניצקי (1920-2013), מבקר יהודי-גרמני ממוצא פולני, מראשי מבקרי הספרות בגרמניה במחצית השנייה של המאה העשרים.

אמיר אשל הוא פרופסור ללימודים גרמניים וספרות השוואתית, מחזיק הקתדרה על שם אדוארד קלארק קרוסט באוניברסיטת סטנפורד, קליפורניה.

עורך הסדרה: גלילי שחר

מאנגלית: דנה ג. פלג

עריכת לשון: ניב סבריאגו

סדר דפוס: ניצן פוזנר

מכון מינרבה להיסטוריה גרמנית

אוניברסיטת תל אביב

עתידיות וכתיבת העבר: על יצירתו של אלכסנדר קלוגה*

למאמר שלפניכם שתי מטרות השלובות זו בזו: להציג לראשונה בעברית גישה תיאורטית חדשה, שאני מכנה "עתידיות", ושעניינה בחינת הספרות העכשווית כשזו נוגעת לאסונות מעשה ידי אדם בעידן המודרני: מלחמות עולם, רצח עם, גירושים המוניים ושימוש בנשק לא-קונבנציונלי למטרות השמדה. בשלושת העשורים האחרונים קנתה אחיזה התפיסה הסימפטומטית של הספרות והאמנות לאחר 1945, גישה זו מציבה במרכז המהלך הפרשני ניסיון לחשוף את האופנים שבהם מבטאת היצירה האמנותית את המבנים החברתיים, את השפה ואת השיח הקיימים. ה"עתידיות" פונה למסורת הפילוסופית הפנומנולוגית והפרגמטית מתוך כוונה לבחון את יכולתן של הספרות ושל האמנות להציע לא רק ביטוי סימפטומטי של הקיים, אלא גם ובעיקר מעשה של הרחבה יצירתית: בריאתו של אוצר מילים ודימויים המאפשר לנו לדון באורח ביקורתי ופורה בהווה, וכך גם לדמיין עתיד טוב יותר. לשם כך, ברצוני להציג בפני קהל הקוראים בעברית את יצירתו של אלכסנדר קלוגה, מהיוצרים הרב-תחומיים החדשניים והמעניינים ביותר באירופה לאחר מלחמת העולם השנייה. חלקו השני של המאמר ימחיש אפוא כיצד מאפשרת לנו ה"עתידיות" לבחון יצירות מרכזיות של זמננו לאור נגיעתן בעבר הטראומטי והעניין המהותי שלהן ביכולתנו, כבני אדם פעילים, לפעול למען העתיד.

* המאמר מבוסס על פרק המבוא ועל הפרק העוסק ביצירתו של אלכסנדר קלוגה שבספרי: Amir Eshel, *Futurity: Contemporary Literature and the Quest for the Past*. Chicago: The University of Chicago Press, 2013.

חלק ראשון: מתווה העתידיות

אל עבר "הפתוח, העתידי, האפשרי"

ב"משל קטן" ("Eine kleine Fabel") הנודע שלו, פרנץ קפקא מציע דימוי יוצא מן הכלל לתיאור התודעה המודרנית בעידן שהחל עם מלחמת העולם הראשונה:

"אהה," אמר העכבר, "מיום ליום הולך העולם וצר. תחילה היה רחב עד להפיל אימה, רצתי הלאה ומה שמחתי כשראיתי לבסוף מרחוק חומות מימין ומשמאל, אך חומות ארוכות אלו אצות כל כך להתחבר זו עם זו, עד שהנה כבר הגעתי לחדר האחרון, ושם בפינה עומדת המלכודת, ולתוכה אני רץ." "אינך צריך אלא לשנות את הכיוון," אמר החתול ובלעו.¹

משל זה, שנכתב ב-1920, מתמצת היבט מרכזי בתודעת העידן המודרני: הוא נותן ביטוי לתחושה המכבידה על רבים מאתנו, כי לנוכה האלימות חסרת התקדים של העידן המודרני, אלימות העושה שימוש מחריד בטכנולוגיות חדשות, ייתכן שהעמיד, אותו אופק מלא תקווה וציפייה שבו תלתה תרבות המערב תקוות כה רבות מאז שחר תקופת הנאורות, אבד לבלי שוב. יצירה מיניאטורית זו מציגה בזעיר אנפין את המצב האנושי בתקופה המודרנית. ב"תחילה", בשחר המודרניות – עם הופעת המדעים, החשיבה הביקורתית והטכנולוגיות החדשות (הרכבת, הטלגרף, החשמל, הטלפון, המצלמה) – הולידו גודלו העצום של העולם וכוחות הטבע שלו חרדות מן העתיד שלא היו מוכרות עד אז. עם הופעתן של חרדות אלו צמחו גם "חומות" – כעין מיתולוגיות חדשות שגידרו פחדים אלו. אותם חששות דרו בכפיפה אחת עם התקווה שנוצרה בעקבות השינויים הכלכליים, הפוליטיים והתרבותיים של המאות השמונה-עשרה והתשע-עשרה. הנאורות של העת החדשה יצרה תחושה של זמן חדש, מלא הבטחות

לעתיד. אך תקופה זו הביאה עמה לבסוף גם את הצרת הקירות שקפקא חווה מקרוב כל כך: רציונליזציה חסרת מעצורים בכל תחומי החיים, תחושת ניכור ובדידות עמוקה, ולבסוף, את האלימות חסרת התקדים של מלחמת העולם הראשונה, שנבעה בחלקה מטכנולוגיות חדשניות, כמו השימוש בגזים רעילים ללחימה.

אם נקרא את המשל של קפקא מנקודת מבט זו, במיוחד לאור ההרג וההרס חסרי התקדים של מלחמות העולם, הרי שהוא מבטא את הרעיון שהחורבן מעשה ידי אדם שנחווה בתקופתנו, האובדן שנדמה חסר אחר ורע בהיסטוריה האנושית, ערער עמוקות את בשורת העידן החדש שעליה התבשרנו עם עליית הנאורות. אכן, לאחר מלחמות העולם התעוררה האנושות לבוקר חדש בשאלה: האם ייתכן כי למין האנושי אין עתיד כלל ועיקר? וכי הבחירה היחידה העומדת בפניו היא בין סוגים שונים של קציים? או בלשונו של קפקא: בחירה בין המלכודת ובין לוע החתול. היקפו של האובדן חסר התקדים בחיי אדם וברכוש שגרמו מלחמות העולם עורר גם חשש כבד נוסף: הפחד כי כל תקווה להשפיע על מהלך ההיסטוריה האנושית, התקווה שעמדה במרכז מחשבת המערב החל בנאורות, עבור ברומנטיקה וכלה במסורת האוטופית של השמאל, תתברר בעתיד כחלום באספמיה.

המשל של קפקא מ-1920 מיטיב אפוא לנבא את העתיד לבוא. העשורים שאחרי 1920 רק החריפו את התחושה המבוטאת בצורה אלגורית במשל פרי עטו. הם התאפיינו במה שהיידן וייט מכנה "אירועים מודרניסטיים": אסונות מעשה ידי אדם, כמו מלחמות העולם, רצח עם, שימוש בנשק להשמדה המונית, גירושים המוניים, נזקים סביבתיים בלתי הפיכים וסכסוכים אזוריים שנדמה שיימשכו לנצח, כגון זה שבין ישראל למדינות ערב.² ההלם מהשימוש חסר התקדים בטכנולוגיה מודרנית לרצח המוניים, הפיכתם של מיליוני בני אדם ל"חומרי גלם" על פס הייצור של אומות-על או לבנייתן של חברות אידיאליות והתפוצה ההמונית של דימויים הזותיים ושל צילומים מאירועים אלו – את כל אלו, טוען וייט, לא היו מסוגלים האנשים בתקופות קודמות אפילו לדמיין. אירועים אלו פועלים בתודעתנו הקולקטיבית כדרך פעולת

הטראומה בנפשם של פרטים. את "תעשיית" הרצה של בני אדם במחנות הריכוז ואת הטלתן של פצצות אטום על ערים אי-אפשר לשכוח מחד, ומאידך, גם אי-אפשר לזכור אותן כהלכה – כלומר, "לזהות את משמעותן ולהעניק לה הקשר בזיכרון הקבוצתי", וזאת ללא השפעה ניכרת על יכולתנו להתמודד עם המציאות או "לראות בעיני רוחנו עתיד החף מהשפעותיהם הכובלות [של אירועים אלו]".³ לדעת וייט, הספרות והאמנות העכשוויות, במיוחד כשהן מוותרות על הניסיון לייצג את המציאות הלימינלית של זמננו באורח ריאליסטי, ניהנו ביכולת ייחודית לבוא חשבון עם העידן הפוסט-קסטטרופלי שלנו. הכיצד? באמצעות יצירת סיפורים ואופני ייצוג מאתגרים, המאפשרים לנו למצוא אופני שיח חוץ-ספרותיים שדרכם נוכל להתמודד עם המציאות הלימינלית החדשה של זמננו.

מאז פרסם היידן וייט את מאמרו, ובמיוחד לאחר אירועי 11 בספטמבר 2001, הצטרפה לתודעת ה"ארועים המודרניסטיים" גם מודעות הולכת וגוברת לכך שהעתיד טומן בחובו אסונות בקנה מידה חדש ונורא מבעבר. אסונות העלולים לפגוע באנושות ובסביבה בהיקף שלא נראה כדוגמתו. ספרו של קורמאק מקארתי *הדרך* (2006), יצירה שספרי עוסק בה (בהרחבה), למשל, הוא ביטוי מובהק לתחושה שהציוויליזציה האנושית עלולה להיעלם כמעט כליל בגלל נכונותם של משיחי שקר, דתיים וחילוניים כאחד, לדבר בשם האלוהים או בשמן של אוטופיות שונות ומשונות, ולגזור כך על האנושות כליה מוחלטת.

בהרצאתו בשפה האנגלית מ-2007, "כתיבה בחשיכה", מהרהר דוד גרוסמן בעולם פוסט-קסטטרופלי זה ובפרט בסכסוך הישראלי-פלסטיני, המתמשך זה דורות ללא כל פתרון נראה לעין: "העכבר של קפקא צדק: העולם אכן הולך וקטן, הולך וצר, מדי יום."⁴ גרוסמן מוצא עצמו מזדהה עם היצור הפגיע של קפקא. בעיני גרוסמן, ששכל את בנו אורי ב"מלחמת לבנון השנייה" – פחות משנה לפני מתן ההרצאה – מקיפה המציאות חסרת הרחם של המזרח התיכון את כל היבטי החיים, היא יוצרת "ריק" בין האנשים לסביבתם, תהום של "אדישות, של ציניות, ומעל לכול של ייאוש...

התחושה שלעולם לא נוכל לשנות את המציאות, שלעולם לא ניגאל ממנה" (60). בעולם ההולך וקטן מכוחה של מציאות זו, הולכים ומצטמצמים גם "היכולת והרצון לגלות אמפתיה לכאבם של אחרים" (60).

לנוכח נסיבות אלו, מתעוררת תחושת אין אונים, והמשימה "לחשוב, לעשות ולקבוע אמות מוסר" נופלת על כתפי ה"מבינים" (60). "העכבר של קפקא צדק", אומר גרוסמן, "כשהטורף צר עליך, קטן העולם שלך. וכך קורה גם לשפה שמשמשת לתיאורו" (61). אוצר המילים שמשמש את "אזרחי הסכסוך לתיאור המצב הולך ונעשה שטחי עם התמשכות הסכסוך ומתפתח בהדרגה למערך של סיסמאות ושל קלישאות" (61). גרוסמן מוסיף כי התחושות שהעולם סוגר כמו מלכודת ושל היעלמות השפה הן מנת חלקם של רבים מספור עלי אדמות המתמודדים עם איומים על קיומם, על ערכם ועל חירותם (62). מציאות זו מזינה את יצירותיהם הספרותיות של סופרים ושל משוררים היוצרים היום בישראל, בפלסטין, בצ'צ'ניה, בסודן, בניו יורק שאחרי 11 בספטמבר ובקונגו (62). לנוכח עבר קרוב טראומטי או חורבן ממשמש ובא, הם מתעמתים, באמצעות יצירתם הספרותית, עם התחושה שהעתיד נשלל מהם. ברם, מוסיף גרוסמן, המציאות הזאת ותחושותיה דרות בכפיפה אחת עם מעשה היצירה הספרותית עצמו. כשהוא וסופרים אחרים כמוהו חווים את העולם ההולך וסוגר עליהם, הם פונים לעסוק ב"עבודת היצירה המופלאה, חסרת היסוד והמוזרה" שלהם (62), לארוג "רשת קורים חסרת צורה", שלמרות, ושמא בגלל, המציאות שבה היא מתהווה, "יש לה הכוח לשנות את העולם ולברוא עולם, לשים מילים בפי אילמים ולחולל תיקון, במובן הקבלי העמוק של המילה" (62).⁵ לטענת גרוסמן, "כשאנו כותבים, אנו מרגישים שהעולם ממשיך לנוע, שהוא גמיש ומלא אפשרויות, שטרם קפא על שמריו" (64):

אני כותב, והעולם אינו סוגר עלי. הוא אינו קטן. הוא נע אל עבר מה שפתוח, שעתידי, שאפשרי. אני מדמיון, ופעולת הדמיון מחייה אותי. איני מאובן או

משותק אל מול פני הטורף. אני ממציא דמויות. לפעמים נדמה לי שאני מחליץ אנשים מהקרח שתחתיו הקפיאה אותם המציאות. אני כותב. אני חש בשפע האפשרויות הגלומות במצב האנושי, ואני חש ביכולת שלי לבחור מתוכן (65).

דוד גרוסמן מציע בדבריו ביטוי צרוף להיבט רחב של הספרות העכשווית, ככל שזו יוצאת מאסונות מעשה ידי אדם או נוגעת להם. גרוסמן מצביע על יכולתה של הספרות של זמננו לבחון את העבר ואת מכלול יחסיו עם ההווה, וכך לסדוק באמצעות מילותיה, דמויותיה ועלילותיה את הקרח. הוא נותן ביטוי ליכולתה של הספרות לשמש כוח-נגד להתאבנות שמחוללות הנסיבות ההיסטוריות הקיימות, וכך לפתוח גם צוהר אל העתיד. מאמר זה מבקש לעמוד על יכולתה של הספרות לתאר שיתוק זה ולהתעמת עמו. במסגרת זו אטען כי לצד עיסוקה הרחב של הספרות העכשווית באסונות מעשה ידי אדם בעידן המודרני, נעה היצירה הספרותית של זמננו – יצירה בעידן המתאפיין ב"אירועים מודרניסטיים", כהגדרתו של היידן וייט – גם אל העמיד. תנועה ספרותית זו אל העתיד, אל ה"פתוח", אל ה"אפשרי", כלומר אל מה שנתון להשפעתנו כסוכנים של ההיסטוריה האנושית ולא רק כקורבנותיה, כוללת כמובן מגוון של מרכיבים. ראשית, יצירות ספרות רבות בנות זמננו, במיוחד אלו שנכתבו לאחר 1945 (כלומר בעקבות ה"אירועים המודרניסטיים" המרכזיים של אמצע המאה העשרים, כדוגמת השואה והטלת פצצות האטום על ערי יפן), ממלאות תפקיד מכריע ביצירת אוצר המילים והדימויים המשמשים אותנו היום. בשל העובדה שיצירות אלו שותפות לייצור של "אוצר המילים" המשמש אותנו לתאר מחדש (re-describe) את עצמנו ואת עולמנו, הן ממלאות גם תפקיד משמעותי בעיצוב ההווה, כמו גם בניסיון לדמיין בפועל את העתיד.⁶ בהמשך המאמר אבחן כיצד יצירתו של אלכסנדר קלוגה "הפצצת הברשטאדט בשמונה באפריל 1945" מציעה לנו שפה חדשה, שממנה נוכל לאמץ משאבי לשון בבואנו לדון בדמותנו בהווה ובניסיונו לעצב מחדש את דמותנו בזיקה למחר. היצירה מתארת את הפצצת עיר הולדתו של קלוגה בידי בעלות הברית ב-

1945. היא מתארת תיאור רב-רושם של ההרג וההרס הבלתי נתפסים שגרמו בעבר הכרעות אנוש. אולם במקביל לעיסוק של היצירה בייצוג העבר הקונקרטי, היא יוצרת גם אוצר מילים ודימויים הנוגע לשימוש הרווח בשעת לחימה באוכלוסייה אזרחית כבמטרה צבאית. יצירתו של קלוגה, היוצאת מניסיון לייצג את העבר, בוראת גם אוצר מילים שיוכל לשמש אותנו בהווה ובעתיד, כשנבוא חשבון עם עצמנו בסוגיות של מוסר ומלחמה, של מותר ואסור. במילים אחרות, "הפצצת הלבפשטאדט בשמונה באפריל 1945" מבטאת את החוויה המאבנת (בלשונו של גרוסמן) הגלומה באירועים, אך במקביל היא גם יוצרת שורה של דימויים המאפשרים לנו לחרוג מתחושת השיתוק העולה למקרא התיאור המחריד של חורבן העיר. אלכסנדר קלוגה מצא דרך "מודרניסטית", במובן של היידן וייט, לספר את סיפור חורבן עיר הולדתו, ובמקביל גם לתת לנו כלים להגות במעשינו בהווה ובעתיד. ברצוני לטעון כי היצירה הזאת, לצד רבות אחרות, אינה מסתפקת בתיאור של טראומות העבר ושל השפעתן המכבידה על ההווה, אלא גם, ואולי בעיקר, מבקשת לצייר מחדש את עולמנו כעולם "מלא אפשרויות".

יצירות ספרותיות כמו זו של אלכסנדר קלוגה מציגות לא אחת מצבים אמביוולנטיים מבחינה פוליטית או מוסרית. הן מעלות את השאלה, למשל, האם עמדו בפני בעלות הברית חלופות ממשיות להחלטה לתקוף מרכזי אוכלוסייה אזרחית בגרמניה הנאצית. ייצוג הקטסטרופה מתבצע במקביל להצגת השאלה בנוגע להיגיון ולהצדקה של הפעולה האנושית. בצורה זו הן מסייעות לנו לפתוח אפשרויות עתידיות חדשות: הן מזמינות אותנו לדיון בגורמים לאסון מעשה ידי אדם ובדרכים למניעתו בעתיד. אמנם יצירות כמו "הפצצת הלבפשטאדט בשמונה באפריל 1945" מביעות במקרים רבים אי-ודאות וספק בקשר ליכולתם של בני האדם לעצב את עתידם, אבל הן בוחנות גם את דרכי הפעולה שבני האדם יכולים לנקוט בהן כדי להתגבר על ספק זה. לפיכך בעידן זה, שידע תהפוכות בקנה מידה חסר תקדים עד כדי ערעור האמון

ביכולתנו להשפיע על המחר, יצירות אלו מכשירות את מה שגרוסמן מכנה "הפתוח, העתידי, האפשרי".⁷

הספרות של זמננו יוצרת את אותו "פתוח, עתידי, אפשרי" באמצעות הרחבת אוצר המילים, בחינת כושר הפעולה האנושי וקידום של מחשבה ושל פולמוס. ברצוני לכנות את היכולות ואת הכישורים האלה של הספרות בת זמננו בשם "עתידיות". ביטוייה השונים של העתידיות כרוכים לאין הפרד בשפה פיגורטיבית הכוללת מבעים אירוניים ואלגוריות, סיפורים ודמויות, שימוש בסמל או במערך סמלים מורכב. שפה זו אינה סתם מתארת את הנסיבות הקטסטרופליות של העבר, כי אם מתארת אותן מחדש. סוּטלנה בויס מעירה, כי פנייה יצירתית אל העבר "יכולה להיות רטרוספקטיבית, אך גם פרוספקטיבית", כלומר, ביכולתה להכשיר מבט אל העתיד. "לדמיונות של העבר, המוכתבים בידי צרכי ההווה, יש השפעה ישירה על המציאות בעתיד", כותבת בויס. "החשיבה על העתיד מניעה אותנו לקחת אחריות על סיפורי הנוסטלגיה שלנו".⁸ בדומה לכך, העתיד בספרות בת זמננו מגלם תפקיד מכריע בסיפור ההיסטוריה: הסקירה המחודשת של כמה מרגעיו האפלים ביותר של העידן המודרני מזכה אותנו במודעות ליכולתנו לשקול, להחליט, לעשות מעשה. אנו מתוודעים באמצעותה מחדש לתפקידנו הפעיל בעיצוב הסיפור של חיינו.

במילה "עתידיות" (Futurity) אין כוונתי להילולה האמנותית סביב בשורת הקדמה המדעית והטכנולוגית של המודרניות, כדרך ביטוייה בתנועות הפוטוריסטיות השונות. אין כוונתי גם לקידומו של עתיד אוטופי כלשהו, כזה המציע תשובה כוללת לכל השאלות הפוליטיות, החברתיות והכלכליות של תקופתנו. חשוב גם להדגיש שמילה זו אינה מבטאת אמונה עיוורת בכך שהעתיד מובטח לנו למפרע, ש"לאחר החושך בא האור", וכיוצא באלה. נהפוך הוא: ה"עתידיות" מציינת את יכולתנו העקרונית להתייחס לעתיד, ולפיכך את אחריותנו, הפוליטית והאתית גם יחד, למעשינו בעבר ובהווה, ולפיכך לניסיון להבטיח את העתיד. המילה "עתידיות" מסמנת כך את היכולת הגלומה לדעתי בספרות להרחיב את גבולות השפה הנתונה ולהגדיל את מאגר

הדימויים המשמש אותנו בבואנו למצוא היגיון באירועי העבר בשעת הגיית דמותנו בעתיד. העתידיות קשורה בטבורה לשאלות של חובה ושל מחויבות, לקשב לסבל המתמשך של אלו שסביבנו, לייסוריהם ולצערם של אחרים. העתידיות מסמנת את יכולתה של הספרות להציג, באמצעות עיסוקה בעבר, דילמות פוליטיות ואתיות שיש בהן להכריע את עתיד האנושות. העתידיות מצביעה על יכולתן של הספרות ושל האמנות, בפנייתן לאירועים האפלים של העידן המודרני, לפתוח פתח למחשבה, לדיון, לעימות ולמעשה, ולהתוות כך צוהר ל"אפשרי" – כלומר למחר, לעתיד לבוא. רבים תוהים על היכולת האנושית להתמודד עם נסיבות חיים אישיות או סוציו-פוליטיות חסרות תקווה. והנה בעיסוקן בנסיבות אלו דווקא, מצביעות יצירות מרכזיות בספרות של זמננו על הדרך למנוע מ"קירות העולם" שקפא מתאר לסגור עלינו.

לפני שנרחיב בנוגע לרקע הפילוסופי של מושג העתידיות, ברצוני שנתבונן בדוגמה חשובה נוספת, הרומן אוסטרליין (2001) מאת הסופר הגרמני ו. ג. זבאלד. ספרו של זבאלד זוכר את גורל היהודים שנרצחו בטרזיינשטאדט, באושוויץ ובמקומות אחרים. עם זאת, בהתבוננות מדוקדקת, אוסטרליין אינו עוסק רק באבל על אותו אסון, על רצח עם מעשה ידי אדם. יצירה מורכבת זו כוללת גם ממד מובהק של עתידיות, המתגלה ברגעים העלילתיים המשמעותיים שבהם נוגעת העלילה ביכולת האנושית לעשות מעשה שונה, מעשה אתי, ולהימנע כך מלראות בנסיבות ההיסטוריות הקיצוניות, כדוגמת שואת יהדות אירופה, את סגירתם של קירות העולם על היצור האנושי, על המחר. היבט זה של אוסטרליין משתקף באורה מובהק בעלילה עצמה, בדימוי רב-העוצמה שהספר מציב במרכזו – דמותו של הילד היהודי, ז'אק אוסטרליין, שניצל במבצע להצלת הילדים היהודים (Kindertransport), זמן קצר לפני נפילת יהדות אירופה טרף לציפורני הנאצים.⁹ זבאלד מציב במרכז העלילה את סיפורו של אוסטרליין, ולפיכך גם את הטראומה המכריעה ביותר של העידן המודרני – את השואה. אך בה בעת פותחת יצירתו גם צוהר להמשגת היכולת האנושית לבחור ולפעול בנסיבות שאינן מותרות לכאורה כל פתח לפעולה אנושית. סיפורו של זבאלד הוא

סיפור הפעולה הפוליטית שהובילה לעליית היטלר לשלטון, וכך גם לגורלם הטראומטי של ילדים כמו ז'אק אוסטרליץ. ברם, הספר ממחיש כיצד התאפשרה באותה מציאות קשה והרסנית גם פעילות אנושית אחרת – הצלתם של ילדים. בצורה זו מצביעה היצירה על כושר ההשתקמות האנושי, על אפשרותו כבני אדם ליטול אחריות על גורלנו ועל גורלם של אחרים. בדומה לכך, מתמקד הרומן *הבוקים* של מיכל גוברין משנת 2002 (שבו אני דן בפירוט בספרי) בהיסטוריה של הציונות ובסבלם של הפלסטינים במהלך מלחמת העצמאות ב-1948 ובשנים אחר כך. לצד תיאור הרגעים ההיסטוריים, ספרה של גוברין בונה מערך של מטאפורות המאפשר לנו לחשוב מחדש את מושג הבעלות על האדמה ואת האפשרות של חלוקתה. מערך זה פותח פתח למחשבה, לדיון ולמתווה אפשרי של פעולה, המוצעים הן לפלסטינים והן לישראלים כדי להימנע מהתחושה שמצבם "קפא על שמריו" במובן שגרוסמן מתאר, ולשקול כך יחס אחר לארץ מריבה זו.

צללי הענק שהעתידיות מטילה על ההווה

את קריאת העתידיות בספרות של זמננו ממקם מאמר זה במסורת הפילוסופית-אסתטית ששורשיה ב**פואטיקה** של אריסטו. אריסטו טוען כי תפקידו של המשורר חשוב מזה של ההיסטוריון, משום שהאחרון מכוון לתיאור מדויק של העבר, ואילו הראשון עוסק במה ש"עשוי לקרות".¹⁰ במילים אחרות, המשורר אינו מוגבל לייצוג המציאות שבה הוא חי, אלא משרטט בדימויי את עולם האפשר. לפי אריסטו, עמדה מובחנת זו עושה את השירה "פילוסופית" ו"נעלה" יותר, ומעניקה לה כך "משמעות אתית" גדולה מזו של ההיסטוריה.¹¹ בניגוד לעיסוקה של ההיסטוריה בפרטי האירועים שהתרחשו, עוסקת השירה ב"אוניברסלי": "מגוון הדברים שאדם נתון ימצא לנכון לומר או לעשות, לפי הצורך או הסבירות".¹²

הד לטענה האריסטוטלית הזאת נמצא בתקופה מאוחרת יותר ברומנטיקה האירופית, ובמיוחד בחיבורו של פרסי ב. שלי, *A Defense of Poetry* ("סנגוריה על

השירה", 1821, פורסם ב-1840). השפה הפואטית, טוען שלי, מציעה לנו דרכים חדשות לחלוטין לחוות את העולם ואת הפוטנציאל הגלום בו, ולפיכך את האפשרות לברוא אותו מחדש. "המשוררים", מכריז שלי, "הם המחקקים הבלתי מוכרים של העולם."¹³ המשוררים, גורס שלי, מבטאים את התחושה שלבני האדם יש עתיד שאפשר להתייחס אליו בפועל – שהעתיד לבוא אינו תעלומה שאין לנו לכאורה כל דרך להשפיע עליה, כי אם ממד שאנו יכולים לנוע בתוכו ומחוצה לו. היצירות הפואטיות אינן מתארות אפוא דבר מה ה"מונע" בידי כוחות חיצוניים, אלא דבר מה שניחן בכוח "להניע", וכך לשמר אפשרות של מציאות ה"פתוחה" לעתיד, אם נשוב לרגע לניסוחו של גרוסמן. להשקפה זו על השפה הפואטית הדים רבים ברומנטיקה הגרמנית, בפילוסופיה של ניטשה, בהגותו של ראלף וולדו אמרסון, ובאורח מובהק ביותר בפרגמטיזם הפילוסופי מבית מדרשם של צ'ארלס סנדרס פֶרס (Charles Sanders Peirce) ושל ג'ון דיואי (John Dewey). לטענת האחרונים, השפה הפואטית, במובנה הרחב ביותר, יוצרת דימויים וסמלים שאינם רק מייצגים את חווית העולם שלנו, אלא גם מרחיבים אותה. בחיבורו *חוויה וטבע* (1925) משווה ג'ון דיואי "ידע והנחות תוצרי חשיבה" עם "יצירות אמנות" כגון "פסלים וסימפוניות", משום ש"כמו בכל יצירת אמנות אחרת", ייצור הידע מעניק "לדברים תכונות ואפשרויות שלא היו להם לפני כן."¹⁴ האמנות מרחיבה את אוצר המילים והדימויים שמשמש אותנו בכל תחומי החיים ויוצרת כך למעננו דרכים חדשות לחוות את נסיבות החיים הקיימות. בספרו *אמנות כחוויה* מ-1934 גורס דיואי כי יש לשקול את חשיבותה של יצירת האמנות באמצעות השאלה: "מהי החוויה שהיצירה יוצרת?"¹⁵ הוא מדגיש את יכולתן של המילים "לשמר את ערכן של מגוון חוויות עבר, לדווח עליהן ולעקוב אחר... כל דקות של תחושה או של רעיון." אולם "ביכולתן ליצור חוויה חדשה, המורגשת תכופות... ביתר שאת מהיכולת שגלומה בדברים עצמם."¹⁶

מטאפורות, תמות ועלילות: בין ייצוג העולם לשינויו

היבט ה"עתידיות" של השפה הספרותית מוצא את ביטוי הצרוף ביותר בניאו-פרגמטיזם של ריצ'ארד רורטי ובהגותם של הילארי פאטנם (Hilary Putnam) ושל רוברט ברנדום (Robert Brandom) – המקשרים את מושג הקדמה ליצירתן של מטאפורות חדשות ושימושיות יותר. אך היבט זה מופיע גם בעולמה ההגותי של חנה ארנדט. הן אצל רורטי והן אצל ארנדט, שבהם אתמקד כאן, המטאפורה – כיחידה לשונית ומחשבתית, ובהרחבה גם השפה הפואטית והספרות עצמה – תורמת תרומה מכרעת להרחבת תחום השפה האנושית. מטאפורות חדשות, המשנות את אוצר המילים והדימויים שמשמש אותנו בשיח ושיג עם אחרים, מסוגלות גם לקחת חלק בתהליכים החברתיים והתרבותיים המשמשים אותנו כדי לכונן מחדש את עולמנו. הן יוצרות תדיר אופנים חדשים לתיאור דרכינו לחיות (במובן ההוסרליאני של *Lebenswelt*, "עולם-חיים") ולקשור קשרים הדייים.¹⁷ מטאפורות, ובהרחבה גם עלילות וסיפורים, מאפשרים לנו לעצב מחדש הרגלים, רגשות, אופני שיח, ותורמים כך גם לעיצובם מחדש של היחסים החברתיים. החדשנות והיצירתיות של הסיפורים תורמות לתהליך שבו יחידים משתנים תדיר, כמו גם למהלך הרחב יותר שבאמצעותו יכולה קהילה להגדיר את עצמה מחדש.

רורטי מאשרר את הגדרת המשורר בידי שלי ומרחיב בצורה ניכרת את נקודת המבט של האחרון בטענה כי "המשורר אינו מחבר בין אירועי העבר במטרה להפיק לקחים לעתיד, אלא גורם לנו להם, שבעטיו אנו מפנים עורף לעבר. אותו הלהם מפיח בנו תקווה חדשה שהעתיד יהיה שונה ונפלא."¹⁸ הספרות אינה מוגבלת אפוא רק ליכולתה הבלתי מעורערת לייצג במפורש או במובלע את המציאות שבה היא נכתבת או את אופני השיח הקיימים, אלא היא מסוגלת גם להציע תובנות חדשות בנוגע לנסיבות העבר ולמשמעותן בהווה. ספרות העוסקת באסונות עבר, כמו הרומן אוסטרליין של זבאלד, מצביעה על הטראומה שגיבור העלילה סובל ממנה, וגורמת לנו כך "להלם", בלשונו של רורטי. ואולם הרומן מציג בו זמנית גם "להלם" אחר: את ההכרעה שקיבלו יחידים וקבוצות בתקופת השואה – מי שבחרו, לנוכח הסכנה, לסייע

להצלת ילדים יהודים באירופה. העלילה "הולמת" בנו בתיאור גורלו של אוסטרליץ אך בה בעת בוראת דימוי ספרותי המבטא את היכולת האנושית לעשות מעשה גם במצבים השוללים כמדומה כל אפשרות כזאת. העלילה מתארת את השלכותיה הקשות של הטראומה על גורלו של היחיד – סיפור חייו של אוסטרליץ הבדיוני – ובה בעת מצביעה גם על יכולתו שלנו לפעול פעולה בעלת משמעות עתידית. יצירה העוסקת בתופת השואה, אך גם במעשים האנושיים שבוצעו במהלכה, עשויה להפיח בנו תקווה שבעתיד, בנסיבות דומות שגם בהן יפלו ילדים קורבן לשיגיגונות פוליטיים, יימצאו אחרים שיעזו לעשות מעשה.

רורטי תופס אפוא את ה"דמיון", לא רק כיכולתו של הסופר לייצג את העולם באופן מימטי ולגרום הנאה אסתטית, אלא גם כ"יכולתו ליצור חידושים שימושיים לחברה."¹⁹ בשעה שהאסתטיקה במסורת הקאנטיאנית שואפת להמחיש את מובחנותו של האובייקט האסתטי, כלומר את ריחוקו מעולמות היומיום ומחיי המעשה, הרי שה"סיפור החדש" שהרומנטיקה הגרמנית מספרת, שניטשה מספר ושהפילוסופים הפרגמטיסטים מספרים מתמקד בראיית המשורר או הסופר כיוצר של שפה חדשנית לחלוטין למען מה ששלי מכנה ה"עולם",²⁰ סיפור "על אודות בני אדם שפועלים להתגבר על העבר האנושי במטרה ליצור עתיד אנושי טוב יותר."²¹ לפיכך, מכל עולמות השפה האנושית, זה של הספרות שואף קדימה יותר מכולם, וזאת בגלל היותה כלי ייחודי ל"אינטראקציה חברתית", דרך "שבה יכול האדם להיקשר עם בני אדם אחרים."²² לפי רורטי, "יצירות הדמיון, פעולות הדמיון, יכולות להרחיב את התפיסה של השימושי לנו".²³

האופן שבו רורטי קורא את תפיסת המטאפורה של הפילוסוף דונלד דייווידסון (Donald Davidson) קריטי להבנת חזון השפה הספרותית שלו, על כל היבטיו. לפי תפיסה זו, המטאפורות מכשירות נקודות מבט חדשות על נסיבות החיים הטבעיות ועל התקשורת החברתית שלנו, וכך מספקות לנו הזדמנות לבחון מה נרצה להיות בעתיד. רורטי עומד על כך שמשמעותו היחידה של המשפט המטאפורי היא הפשט, ומצייין כי

"דייווידסון מציג בפנינו את המטאפורות כמודל לאירועים לא-מוכרים בעולם טבעי המחוללים תמורה באמונות וברצונות, ולא כמודל לייצוג של עולמות לא-מוכרים, עולמות שהם 'סימבוליים' יותר מ'טבעיים'." ²⁴ לשון אחר, השפה ה"פואטית", על קשת המשמעויות הגלומה במונח זה – החל במילה הבודדת, עבור בביטויים רטוריים וכלה במרכיבים עלילתיים ובסיפורים שלמים – מסוגלת לשנות כליל את "תחושותיו של האדם בקשר למה שאפשרי וחשוב", "לדחוף" את הקורא לפעול מחדש בעולם, אולי לשנות את האדם עצמו במתן השראה ל"דפוסי פעולה" חדשים. ²⁵

"אוצרות המילים החדשים", שבעזרתם אנו יכולים לעצב את עצמנו מחדש, כוללים לדעתי לא רק מטאפורות מעוררות אימה, אלא גם רצפים טקסטואליים, עד כדי עלילות שלמות. פול ריקר, היידן וייט ופיטר ברוק כבר הראו כי ה-*emplotment* של ריקר, אריגתם של רצפי אירועים היסטוריים לעלילה נרטיבית, הופכת לסיפור את מה שבלעדיה היה רק "כרוניקה של אירועים". ²⁶ בכוחו של הנרטיב הבדיוני לגרום לנו – דרך הארגון והייצוג מחדש של אירוע היסטורי כלשהו באמצעים חדשים של *emplotment* – לראות את העבר בעיניים אחרות ולאפשר לנו לעצב מחדש את הדרך שבה אנו תופסים את עצמנו בזיקה לעבר. יתרה מזאת, ביכולתם של נרטיבים כאלה לאפשר לנו לנצל את הזיקות החדשות האלה כדי לברוא את עצמנו מחדש. נרטיבים בדיוניים העוסקים באסונות העבר של המודרניות בתיווך של *emplotment*, כמו גם באמצעות מבנים פואטיים כגון ארמז, סינקדוכה, אירוניה ואלגוריה, מפקים משמעויות שונות מאלו המצויות לנו בכרוניקות ובנרטיבים ההיסטוריים הקיימים. משמעות חדשה כזאת, מפרש וייט את ריקר, "גלומה" בחוויה האנושית האוניברסלית של ה"היזכרות", "המבטיחה עתיד משום שהיא מצאת 'היגיון' בכל זיקה של העבר להווה." ²⁷

לתפיסתו של רורטי באשר ליכולתה של הספרות לשנות את אוצר המילים שלנו אין כל קשר ל"ערכיות" במובנה השגור או לתפקידה לכאורה של הספרות לשמש סוכנת מוסרית (דבר שלהבנתו מוביל על פי רוב למוסרניות צרה). ²⁸ נהפוך הוא: לפי

ראייה זו, שאני שותף לה, מבוססת הספרות על מה שגינתר לאופולדט מכנה: היכולות "לבנות עולם".²⁹ הנובלה הקלאסית של ס. יזהר "סיפור חרבת חזעה"³⁰ (יצירה שספרי עוסק בה בהרחבה), למשל, אינה מתארת רק את גירוש הפלסטינים מכפרים כמו חרבת חזעה הברדויה, אלא גם מתארת מחדש את מלחמת 1948 כאירוע שבמהלכו גירשו חיילים ישראלים תושבים פלסטינים לגלות כפויה. במבנה הנרטיבי שלה ובשימושה מעורר המחשבה בארמזי המקראי, מגלמים החיילים היהודים את המלך אחאב מהסיפור על כרם נבות (מלכים א', כ"א), והפלסטינים את נבות המרומה. באמצעות שימושה באמצעים ספרותיים, כלומר בארמזי המציג מבט ביקורתי ביותר על מעשה הגירוש, "מזעזעת" הנובלה את קוראיה וגורמת להם להעריך מחדש את המלחמה שהובילה לעצמאות ישראל. יתר על כן, יצירתו של יזהר מזרבת את הקוראים לחשוב על העתיד, על מה שעלול לקרות למדינה היהודית, וזאת משום שלאחר שלטון אחאב נענשה ממלכת ישראל עונש כבד על מעשיו של המלך. כך מעוררת הנובלה למחשבה על ההשלכות של מעשי החיילים היהודים לא רק על חיי הפלסטינים, כי אם גם על עתידה של ישראל.

מעבר למבט הרטרופקטיבי: העבר הפרקטי

דיוננו מתבסס על עמדתו של רורטי כי הפרוזה הנרטיבית המודרנית מבטאת "סיפור חדש", שתחילתו ברומנטיקה. יצירות כמו *תוף הפח* של גינתר גראס (שספרי מקדיש לה פרק נפרד) מסמנות התרחקות מהרצון להציג את מיקומן של "אמיתות" אלו (הנוגעות לנאציזם במקרה זה) מחוץ לשפה האנושית ומעבר להתמקדות באפשרויות הקיום האנושי ובקשת האינסופית, הגדושה לעתים סתירות פנימיות, של רצונות, אמונות, דמיונות ופעולות המגדירים אותנו.³¹

רורטי מדגיש כי תפיסות פילוסופיות אסתטיות כגון אלו של אלכסנדר גוטליב באומגרטרן או עמנואל קאנט, המתמקדות במה שמסב הנאה לחושים, מתעלמות מיכולתו של הרומן לעורר ל"מחשבה"³² (55). לאסתטיקה מבית מדרשם של

באומגרטן ושל קאנט אין עניין רב בשאלה מדוע יש קוראים המאמינים כי חוויית הקריאה ברומן *האחים קראמאזוב*, למשל, שינתה את חייהם (55). בצורה זו היא מתעלמת מן העובדה שיכולתו של הרומן לשנות את חיי קוראיו אינה נובעת מהמבנה המושלם שלו, גם לא מהשגב הלשוני שלו, כי אם מחשיפת הקוראים לצרכים ולנקודות המבט של הזולת, המעומתים עם ה"אגואיזם" או עם "הסיפוק העצמי" של הקוראים עצמם. הרומן, גורס רורטי, "מסייע לנו בעיקר לעמוד על הגיוון של חיי האדם ועל האפשרות של אוצר מילים מוסרי אישי" (56-57). המטאפורות, האירוניות, האלגוריות והעלילות החדשניות של הרומן מייצגות מציאויות או תפיסות מוסריות קודמות, אך בה בעת גם מציגות בפנינו את הגיוון של חיי האדם ושל פעילויות האדם.

לדעתו של רורטי, יכולה הספרות לכונן מחדש את "הרגלי הרגש" ואת היחסים החברתיים, והמשורר או המשוררת אינם נביאי זעם, כי אם יוצרים של אוצר מילים חדש. מסיבה זו אבחן במאמר זה דימויים ספרותיים של העבר ואת האופן שבו הם מציעים לנו, הקוראים, דרכים חדשות להתבונן בעבר בראי ההווה ובראי העתיד האפשרי שלנו. דרכים אלו הנן "חדשות", מפני שהן מאפשרות לנו לשקול מחדש את שיפוטינו המוסריים בהווה, וכך *להשתנות*. לפי רורטי, יוצרי הספרות וקוראיה מבנים את עצמם מחדש באמצעות "תיאור מחדש", כלומר באמצעות חיבורם (או חידושם) של סיפורים מאין באו ולאן הם הולכים, תוך שימוש באוצר מילים מתחדש תמידית. כשקוראי הספרות צורכים דרכי ביטוי אסתטיות חדשות, ביכולתם להבנות מחדש את עצמם ואת עולמותיהם החברתיים.³³

בחיבורו "הווה, עתיד ועבר" מסביר הפילוסוף הבריטי מייקל אוקשוט כי לעומת ההיסטוריוגרפיה ההגליאנית, שעיסוקה המרכזי הוא החקירה ה"היסטורית" – חקירה של המהות או של המקור של חפצים, של מסמכים ושל חורבות, הרי ששאלת ה"עבר הפרקטי" היא "מה לחשוב ומה לומר" על העבר, כמו גם מה לעשות איתו.³⁴ הסוגייה שעומדת לדיון אינה מהותו של עצם או של ביטוי כלשהו, כי אם משמעותם של ההווה

ושל העתיד בהקשר הפרקטי העכשווי.³⁵ יצירות ספרותיות רבות שנכתבו לאחר 1945 דנות ישירות או בעקיפין ביעילותו של העבר, ובאפשרות שלו לספק לנו מקורות ומשאבים לחשוב את מה שאוקשוט מכנה ה"הווה-עתיד" שלנו.³⁶ לפי השקפה זו, העבר הוא אתר פרקטי: היצירות פונות אליו מתוך מודעות לנגיעתו האפשרית לסוגיות פוליטיות ואתיות עכשוויות.

מגבלות הקריאה הסימפטומטית

בעשורים שחלפו מאז נפילת חומת ברלין ומאז דעיכת החזון האוטופי של חברה אנושית חדשה שתיכון על חורבות הקפיטליזם נשמעות לא אחת טענות מכיליות נגד התרבות המערבית כי היא נטולה תודעה ביקורתית של ההיסטוריה ושל הזמן. טענות נחרצות אלו מבוססות בין השאר על קריאתן של יצירות ספרותיות כסימפטומטיות למצב זה. הזווית הפרשנית הזאת, שבה אדון בהרחבה בהמשך, מופרכת לדעתי מכול וכול לנוכח מספרן הרב של יצירות הספרות העכשוויות העוסקות בזיכרון העבר על כל היבטיו. לאמיתו של דבר, תשומת הלב שהספרות העכשווית מקדישה לאסונות מעשה ידי אדם היא חלק בלתי נפרד מהעיסוק הנרחב בזיכרון ובהיסטוריה שאנו עדים לו בחברות מערביות ולא-מערביות גם יחד. זאת ועוד: הגישה הסימפטומטית לספרות ולתרבות מתבטאת במובהק גם בהתמקדותם של חוקרים רבים בממד הפסיכולוגי של היצירה, במיוחד באופן שבו היא מבטאת את מפת הנפש האנושית מבית מדרשה של הפסיכואנליזה. הזיקה התיאורטית והתמטית בין אירועי מפתח בעבר למציאות העכשווית, שעליה מצביעה הספרות, הביאה חוקרים, ביצירות כגון אוסטרליין של ו. ג. זבאלד או "סיפור חרבת חזעה" של ס. יזהר, למשל, לבחון את האופן שבו העבר רודף את ההווה ולשאול כיצד מציגות יצירות כאלה טראומה, אשמה או הימנעות מהן. מחקרים רבים מספור בודקים את יכולתה של הספרות לתאר מתחים בין זכירה להדחקה ולשכחה, בין "מעבר" מודע דרך העבר או הזיכרון (working through) לבין "שחזור" לא-מודע של בעיות הנובעות מאירועי עבר משמעותיים (acting out).

מתוך קשב לדרך שבה הספרות מרחיבה את אוצר המילים הנתון לנו, ולאופן ה"פרקטי" שבו היא מתמודדת עם קטסטרופות מעשה ידי אדם, ברצוני להרחיב את הדיון בעניינין של הספרות ושל האמנות בסוגיות עבר, ובייחוד באסונות מעשה ידי אדם, אל מעבר לעיסוק המוכר בזיהוים של סימפטומים, כלומר אל מעבר לניסיון המקובל לעמוד על האופן שבו יצירה כלשהי נותנת ביטוי סימפטומטי למגבלות השיח, החברה או התרבות שאליהם היא שייכת. את מחקר הספרות הגרמנית שלאחר מלחמת העולם השנייה, למשל, מניעה בדרך כלל השאלה אם היצירה או המחבר מצליחים להתמודד "כראוי" עם פשעי המשטר הנאצי. בדומה לכך, הדיון בעיסוקה של הספרות העברית במלחמת 1948 מתאפיין על פי רוב במאמץ למצוא תסמינים לדיכוי הפוליטי והתרבותי הכרוך בגירוש הפלסטינים או בזיהויה של זווית הראייה ה"אוריינטליסטית" של המחברים כהשתקפות של הדיון הפוליטי בישראל. התוצאה במצבים אלו היא ראייה מצמצמת של הספרות. המבקרים המחויבים לעולם המושגים הסימפטומטיים נוטים לראייה שמצמצמת את הספרות ליכולתה להציג תסמינים של בעיות פסיכולוגיות ושל כשלים אתיים, לצד בחינה של מחויבויותיהם האידיאולוגיות של המחברים ושל קבוצות ההשתייכות שלהם.

בשעה שאני מסתייג מהקריאה הסימפטומטית של הספרות, אינני שוכח כמובן את שורשיה במסורת פרשנית פרודוקטיבית ביותר. יכולתה של הספרות לטפח או לערער תפיסות אידיאולוגיות ואת מנגנוני "התת-מודע הפוליטי" ממלאת תפקיד חשוב בעבודותיהם של מבקרים בולטים כמו ג'ורג' לוקאץ', פרדריק ג'יימסון וג'ודית באטלר, שזכו להכרה משמעותית במחקר הספרות המרקסיסטי (לוקאץ') וכן לאחרונה עם עליית לימודי התרבות.³⁷ עם זאת, אם נגביל את קריאתנו בספרות ובאמנות לסימפטומטי בלבד, נחבל בצורה ניכרת ביכולתנו להבין את יכולתה של השפה הפיגורטיבית להציע אוצר מילים מתחדש תדיר לתיאורו של העבר ולנגיעתו להווה ולעתיד. בצורה זו נוותר על יכולתנו להצביע על מגוון האופנים שבהם מאפשרת לנו השפה החדשה שהספרות יוצרת לא רק להביט במראה ולגלות בה את הקיים, אלא גם

לתאר מחדש ובמפורש את נסיבות העבר, ולנסות לעצב כך מחדש את עצמנו בהווה ובעתיד. הדגש בגישה שברצוני להציע, גישה שאני מכנה כאמור "עתידיות", מושם על קריאת הספרות והאמנות העכשוויות מתוך שימת לב ומתוך קשב ליכולתן לאפשר – במקום להכתיב – מחשבה ודיון המשוחררים מכללי הטקס.³⁸

ביצירתו פורצת הדרך של רוטברג זיכרון רב-כיווני: זכירת השואה בעידן הזה-קולוניזציה, דן המחבר בשאלה כיצד "נושאי תפקידים בחברה נותנים ביטוי למגוון טראומות העבר בהווה ההטרוגני והמשתנה אחרי מלחמת העולם השנייה".³⁹ הדיון של רוטברג מתרחק מהתפיסה שהזיכרון הקולקטיבי מעצב זהויות קולקטיביות הרמטיות, שהזיכרון הוא "משחק סכום אפס", שבו אומה או קבוצה אתנית מתחברת לעברה במטרה לקבע זהות בלתי משתנה.⁴⁰ זיכרונות קבוצתיים, סבור רוטברג, אינם מדירים מקרבם בהכרח הכרה בזיכרון ה"אחר". הזיכרון, מטבעו, הוא רב-כיווני: גם כשהוא מתבסס על זיכרון טראומטי מוגדר, הוא מתמיד בדיאלוג עם זיכרונותיהם של אחרים. "כשהדינמיקה הפרודוקטיבית הבין-תרבותית של הזיכרון הרב-כיווני מוכרזת בריש גלי, גורס רוטברג, "יש לה הכוח ליצור דרכי סולידריות חדשות וחזונות חדשים של עתיד צודק [...] האיכות האנאכרוניסטית של הזיכרון – יכולתו לשים במחיצה אחת את האז עם העכשיו, את הכאן עם השם – היא למעשה מקור היצירתיות רבת העוצמה שלו, יכולתו לבנות עולמות חדשים מהומרי הגלם של העולמות הישנים".⁴¹ משום כך, הזכירה הספרותית של העבר הנאצי של גרמניה בתוך הפח של גינתר גראס ובכך האובד של הנס-אולריך טרייכל, שתי יצירות שספרי עוסק בהן בהרחבה, אינה מטשטשת את סבלם של היהודים באמצעות תיאור מחודש של ההיסטוריה הגרמנית, כפי שטענו מבקרים אחדים. תחת זאת מציגות יצירות אלו, ויצירות אחרות שבהן אני דן, זיכרון רב-כיווני, עיסוק יצירתי בעבר הקולקטיבי הגרמני, ודרכו, בקטסטרופה של ההיסטוריה היהודית המודרנית.

בדומה לכך, יצירות חשובות של הספרות העברית שנכתבו בעשורים שמאז מלחמת העצמאות ב-1948 מעלות זיכרונות ישראליים-יהודיים מהמלחמה ומהעשורים

שאחריה מתוך מודעות לגורלם של הפלסטינים. בשני המקרים, הישראלי והגרמני, מילאו היצירות הנחקרות תפקיד מהותי בעיצובו של שיח תרבותי-פוליטי הקשוב לזכרונותיו ולסבלו של ה"אחר". התיאור המחודש והיצירתי של העבר והמנגנון של הזיכרון הרב-כיווני רומזים לעתידות ובוחנים שאלות של אחריות, של פעולה אתית ופוליטית ושל רעיון הצדק.

אחרי ה"רומן של ה'היסטוריה העולמית"

בבואי להציע גישה פרשנית לספרות עכשווית השמה דגש על עתידות, כלומר ליכולתן של יצירות לתאר *מחדש* את העבר ואת זיקתו להווה ולסייע לנו כך להתוות עתיד אחר, ברצוני לפנות גם אל האופק ההיסטורי והמחשבתי של העידן שבו אנו חיים. הסדר הפוליטי שנוצר לאחר מלחמת העולם השנייה השתנה לבלי הכר לאחר 1989: בתוך חודשים ספורים נפלה חומת ברלין, והממשלים הקומוניסטיים של מזרח אירופה התחלפו בדמוקרטיות, לרוב במהפכות שקטות. המלחמה הקרה הגיעה לקצה. יוגוסלביה התפרקה במלחמה וברצח עם לכמה מדינות לאום. בה בעת סימנה נפילתו של הקומוניזם האירופי רגע מכונן במאבק האידיאולוגי והאינטלקטואלי בין הדמוקרטיה הליברלית לסוציאליזם.

לאורך קו התפר שבין שתי השקפות עולם אלו התנהל במשך יותר ממאה שנים הפולמוס בשאלת הזיקה בין העבר להווה, ולכן גם בשאלת העתיד ובשאלת דרכי הארגון הסוציו-פוליטיות של החברה המודרנית. 1989 סימנה תמורה משמעותית מבחינה זו. משקיפים רבים – שביניהם בולט פרנסיס פוקויאמה בספרו *קץ ההיסטוריה והאדם האחרון* (1992) – ראו ב-1989 את קצו של העימות האידיאולוגי בן עשרות השנים על טיב ארגונה הסוציו-פוליטי של החברה המודרנית. אך לא כולם היו שותפים לדעה זו. אלן באדיו, סלבווי ז'יז'ק ואחרים (שהמאמר ידון בהם בהמשך) סירבו, וממשיכים לסרב, לקבל את שקיעתן של האוטופיות הגדולות של המאות התשע-עשרה והעשרים. הם מסרבים להכיר בדעיכתה בפועל של תפיסת עתיד המאופיינת בסדר

סוציו-פוליטי שונה לחלוטין, בצורה של ממשל ושל ארגון חברתי המבוססת על ביטולם של הרכוש הפרטי, השוק החופשי והדמוקרטיה המערבית המוכרים לנו.⁴² המלחמה ביוגוסלביה, טבח העם ברואנדה, פיגועי 11 בספטמבר והמלחמות באפגניסטן ובעיראק הוכיחו עד כמה נבוב רעיון "קץ ההיסטוריה" במובן של פתרון כל הסכסוכים הפוליטיים על צורותיהם השונות. המשבר הכלכלי שהחל ב-2008 המחיש כי הדמוקרטיה הליברלית-קפיטליסטית עודנה חשופה להתמוטטות מערכתית. ועם כל זאת, 1989 ממשיכה לסמן, ובצדק, את דעיכתה של החשיבה הספקולטיבית על ההיסטוריה בה"א רבתי, או במילים אחרות: היא מעידה שפג תוקפם של הנרטיבים המטא-היסטוריים הנוגעים ל"מסלולה" או ל"נתיבה" של ה"היסטוריה" ושל "חוקיה". 1989 מסמנת את קצו של מה שריצ'ארד רורטי מכנה ה"רומן של ההיסטוריה העולמית".⁴³ אחרי 1989 אין להיסטוריה בה"א רבתי – כלומר ל"היסטוריה" כדמות המרכזית בסיפור דרמטי-רומנטי שבו היא "נעה" במרחבי הזמן תוך ציות ל"חוקי ההיסטוריה" ובחיפוש אחר מקומה בחברת המחר המושלמת – כל תועלת בדיון החברתי שלנו על העתיד שאליו אנו שואפים.⁴⁴ אין לנו עוד צורך ב"היסטוריה" כגיבורת רומן החניכה של התרבות האנושית, כגורם המתרץ או המצדיק שינויים חברתיים ופוליטיים. שורשיה של מסורת זו בהגל, מרקס, ניטשה, לנין וקוז'ב, והיא רווייה דימויים נוסח "האנשים האחרונים" של ניטשה ובו עמוק ל"תרבות הבורגנית" – שוב אין בכוחה של מסורת רומנטית זו לקדם תנאים חברתיים ואינטלקטואליים השונים מאלו הקיימים היום.⁴⁵

הוגים רבים ומגוונים הבחינו בהיעלמות של מה שההיסטוריון ג'יי וינטר מכנה "האוטופיות הגדולות" של המאה העשרים: "אותן פנטזיות אוניברסליות שקראו לעקירה של כל התוויות הפוליטיות והחברתיות, של כל יסודות הרוע החוסמים את הדרך לעתיד טוב ומיטיב."⁴⁶ חזונות אחרית הימים האלה, מציין וינטר, גרמו רק ל"הררי קרבנות בקנה מידה שלא נראה כדוגמתו מעולם."⁴⁷ "קצה של המלחמה הקרה", מאבחן מארק לילה, "הביא לסיומו של הנרטיב ההיסטורי הנשגב שעיצב את

התודעה האירופית במשך מאתיים שנה באמצעות חלוקת העולם לכוחות מהפכניים ולכוחות ריאקציוניים.⁴⁸ הפילוסוף הפוליטי ג'ון נ. גריי, הדן בפוליטיקה שלאחר 1989 ופיגועי 11 בספטמבר, מדבר על "מות" האוטופיה: המאה העשרים מאופיינת מחד בשלל דוגמאות של משטרים טוטאליטריים נוסח הנאציזם והסטליניזם, ומאידך, באוטופיזם ימני השואף להפיץ את הדמוקרטיה בכל דרך אפשרית. כך או כך, פנטזיות אוטופיות "גדולות" אלו כשלו כישלון חרוץ ביצירת עתיד טוב יותר לאנושות.⁴⁹

1989 והספרות של זמננו

במאמר חשוב, שעיבצ את הדיון המחקרי בספרות האנגלו-אמריקאית העכשווית, ציינה לפני כמה שנים איימי האגרפורד ש-1989 אינה מסמנת מפנה משמעותי בהיסטוריה של הרומן.⁵⁰ אכן, אף אחת מהיצירות האחרות שבהן אני עוסק בספרי או במאמר זה אינה מתייחסת ישירות ל-1989 או מסמנת מבחינה פורמלית את תחילתו של עידן ספרותי חדש. לעומת זאת, יצירותיו של אלכסנדר קלוגה, שבהן אדון בחלקו השני של המאמר, עוסקות במובהק במשמעותו של מושג העתיד לנוכח המציאויות הפוליטיות והדיון האינטלקטואלי שנוצרו לאחר 1989. היסטוריונים כמו ראסל ג'קובי ומבקרים כמו פרדריק ג'יימסון רואים בהיחלשות החיבה הרדיקלית לאוטופיה עדות ל"הידלדלותו הגוברת של מה שאפשר לכנות הדמיון המערבי" (ג'קובי),⁵¹ ולתקווה לתחיית "התשוקה המכונה אוטופיה" (ג'יימסון).⁵² אך הספרות של אלכסנדר קלוגה יכולה, לטענתי, להצביע בכיוון הפוך: היא משקפת את דעיכת הרומנטיקה של "ההיסטוריה העולמית" תוך עיסוק מחודש בעבר וניסוח שאלת העתיד. יצירתו של קלוגה שואלת בו זמנית: "מה אירע בעבר המידי שלנו?" "איך אפשר להסביר את האסונות מעשה ידי אדם שחוונו בעידן המודרני?" ו"איך נוכל להבטיח מחר 'פתוח' ו'אפשרי'?"

במילים אחרות, ההתעמתות של הספרות עם "האירועים המודרניסטיים" של תקופתנו – שמחמת סדר הגודל שלהם נדמה כי נעדרת מהם כל תפיסה של תפקיד בני

האדם בהן – מסמנת את העתידיות באמצעות התמקדותה ביכולתנו להתייחס בפעולותינו הממשיות לתנאים החברתיים והפוליטיים הנתונים. תפקידו של העבר ביצירות אלו הוא לחקור את היכולת האנושית לעשות מעשה, לפעול בתנאים הקיימים, וכך להצביע על העתיד כעל אופק אפשרי ועל תפקידם של בני האדם בו. גישה פרשנית זו, השמה דגש על הספרות ועל האמנות העכשוויות על שום ענייני יכולת האנושית לפעול ולעצב את העתיד, ניצבת מול תפיסה הרואה בתרבות ה"פוסטמודרנית", ה"מודרנית המאוחרת" או ה"קפיטליסטית המאוחרת" תרבות העומדת בסימן דעיכת התודעה ההיסטורית. כך למשל אלן באדיו, המזהה בתרבות של העידן שלנו היעדר "כל חשיבה על אודות הזמן."⁵³ לטענתו של באדיו, מבחינת כל מי שחי במערב "מחרתיים הוא מושג מופשט ושלשום בלתי מובן."⁵⁴ פרדריק ג'יימסון ואחרים רואים בתחיית השיחה ההגליאני של "קץ ההיסטוריה" לא יותר מ"סימפטום אינטלקטואלי" של דעיכת משמעותו העובדתית של "העבר ההיסטורי", לצד מה שג'יימסון מכנה בחידתיות "חיסולה הכולל של העתידיות" ("the wholesale liquidation of futurity").⁵⁵

עם זאת, יצירות ספרות מהתקופה האחרונה מערערות נחרצות על חשש זה מ"חיסולה הכולל של העתידיות". בספרות הגרמנית, האנגלו-אמריקאית והעברית, שבהן אני עוסק באופן השוואתי, זוכה העבר למקום נכבד, ותכופות הוא משמש בהן הפריזמה המרכזית שבאמצעותה מהרהרים הכותבים והקוראים כאחד בנסיבות הפוליטיות והאתיות הקיימות, ולפיכך גם בעתידם. יצירות חשובות מהעשורים האחרונים, כגון *חמדת* של טוני מוריסון (1987), *המהגרים* של ו. ג. זבאלד (1992), *חרפה* של ג'. מ. קוטזי (1999), *כפרה* של איאן מקיואן (2001), *ליל האוב* של פול אוסטר (2003), *נוטות החסד* של ג'ונתן ליטל (2006) ועוד רבות אחרות, מראות כיצד יוצרים מרכזיים בתרבות הליברלית-דמוקרטית של זמננו דנים באורח ביקורתי ומשמעותי במגוון החוטים הקושרים בין העבר להווה, ובין ההווה לעתיד. יצירתם משקפת כך את יכולתה של התרבות העכשווית לדון בשאלות אתיות ופוליטיות

הנוגעות לעבר ולהווה, ולשמר כך את תודעת אחריותנו לעתיד. מבט מקרוב על התרבות הספרותית העכשווית מגלה כי את החרדות מפני היעלמותה של ה"מחשבה על הזמן" יש להבין כסימפטום של שבר החלום האוטופיסטי שנשען על התקווה לסדר כלכלי-חברתי שונה לחלוטין מהסדר הקיים, שבו מצומצמת הפעולה הפוליטית למטרות מוגדרות כמו חיסול הרעב, ביטוח רפואי מקיף ושיפור החינוך.⁵⁶ נראה כי לדעת באדיו, ז'יז'ק ואחרים, העתיד היחיד שנעדר מתרבותנו הוא זה שחזו האוטופיות החברתיות הגדולות של המאות התשע-עשרה והעשרים. בכל היצירות שבהן דן ספרי, כמו גם ביצירתו של אלכסנדר קלוגה כמובן, לא נעלם מן העולם הצורך לטפל בבעיות פוליטיות בוערות בדרום אפריקה, בישראל-פלסטין ובמקומות אחרים, וגם לא העניין בעתיד שמתהווה בטוקיו או בניו יורק.

הכנסת האדם

בעשורים שחלפו מאז 1989 מבקרים רבים אשר דנו באנטישמיות, בזכויות אדם ובטרור פוליטי מדיני נעזרו בניתוח המשטרים הטוטאליטריים של חנה ארנדט. כך למשל, בעקבות אירועי 11 בספטמבר, אזכר הפילוסוף האיטלקי ג'ורג'ו אגמבן את התייחסותה של חנה ארנדט להפחתת ערכם של בני האדם לחומרים גרידא במחנות המוות של הנאצים ופיתח את מושג "החיים החשופים" (bare life) – בני אדם שהשלטון הפוליטי שולל מהם כל פן אנושי בטרם יכחידם מעל פני האדמה.⁵⁷ לאחרונה הצביע מייקל רוטברג על תרומתה של ארנדט להבנתנו את יחסי הגומלין בין האנטישמיות, הקולוניאליזם ושיטות טוטאליטריות להשלטת טרור.⁵⁸

אני פונה לארנדט על שום תגובתה למה שהיא מכנה "תקופות חשוכות", ועל שום המחשבה שהיא מקדישה לאורך כל יצירתה לחיבור בין העבר והעתיד. במבוא לספרה *Men in Dark Times*, מציינת ארנדט ש"התקופות החשוכות" של תקופתנו המודרנית אינן "חדשות" או "נדירות מבחינה היסטורית". היא ממשיכה ואומרת כי "אפילו בתקופות החשוכות יש לנו זכות לצפות להארה [illumination] מסוימת, וכי

"הסיכוי שתיאוריות ומונחים יחוללו הארה זו קלוש למדי, סביר יותר כי זו תנבע מאותו אור מרצד, תכופות חלש ועמום, שמשמרים נשים וגברים בחייהם וכיצירתם, כמעט בכל תנאי ובכל מצב.⁵⁹ מחשבתה של ארנדט לוקחת בחשבון הן את ה"עבר" – האסונות מעשה ידי אדם – והן את האופן שבו אנו משמרים בעיקשות את התחושה כי העתיד מוסיף להיות אפשרי, אפילו בעידן שבו יש ספק כבד בהתממשות תקוותיו.

נוסף על כך, ליצירתה של ארנדט משמעות רבה לדיון זה על שום חקירתה כיצד השפה הפואטית והנרטיב – דהיינו הספרות עצמה – פותחים פתח למראות בלתי מוכרים בעולמנו, וכך עושים מעשה רב-משמעות בעולם החוץ-ספרותי. "המטאפורה אינה מציגה רק אנאלוגיה, למשל, בין שקיעת השמש לזקנה", מזכירה ארנדט בהתייחסות למסה של המשורר הבריטי הרומנטי פרסי שלי *A Defense of Poetry* ("סנגוריה על השירה") שהוזכרה לעיל, "אלא היא גם מתווה זיקות בין הדברים, שהיו בלתי נתפסות קודם לכן, ומקיימת תפיסה זו.⁶⁰ במילים אחרות, בדומה להבחנות של ריצ'ארד רורטי ושל הפילוסופים הפרגמטיסטים שהזכרתי לעיל, המטאפורות מאפשרות לנו לזהות את מה שלא הבנו או שלא ראינו קודם לכן. המטאפורות, מציינת ארנדט ב-*Denktagebuch* ("יומן חשיבה"), מאפשרות לנו לגשת לעולם בצורה המיוחדת לנו.⁶¹ ברגע לידת המטאפורה נחשפת ה"מציאות" שלנו, וכך ביכולתנו להתמודד טוב יותר עם נסיבות החיים ולהגיע ל"אמת".⁶² במילים אחרות, לא זו בלבד שהספרות מציעה לנו תמונת עולם, דימוי מסוים של המציאות הניצבת למולנו, היא גם מעוררת בנו את היכולת לראות מציאות זו באורח שונה, ועשויה כך להניע אותנו לרצות לעשות דברים בצורה שונה.

מבחינת ארנדט, התרחשויות ותופעות כמו רצה עם ומדינות טוטאליטריות מטילות ספק מהותי ביכולתו של האדם לעצב את נסיבות חייו האישיות. ארנדט מסכמת את ספרה החשוב *יסודות הטוטאליטריות* (פורסם לראשונה ב-1951) בעימות עם ה"משבר של תקופתנו":

אולם שרירה וקיימת גם האמת שכל סוף בהיסטוריה מכיל בתוכו ראשית חדשה; התחלה זו היא ההבטחה, ה"בשורה" היחידה שהסוף יכול להעניק. התחלה, בטרם היותה מאורע היסטורי, היא יכולתו העליונה המופלגת של האדם. ומבחינה פוליטית היא זהה עם חירות האדם. "האדם נוצר כדי שתהיה בראשית" (Initium ut esset homo creatus est), אמר אוגוסטינוס. ההבטחה להתחלה כזאת מתאשרת עם כל לידה חדשה; היא הינה כל אדם ואתם.⁶³

מרכז הכובד בציטוט הזה, כבמכלול עבודתה של חנה ארנדט, טמון בטענה "אך [היא] בעינה עומדת." בדיוק לנוכח אירועים קיצוניים כאלה, לנוכח האימה שהטילה המדינה הטוטאליטרית – אימה הנעדרת אח ורע – מדגישה ארנדט את אופיה החשוב כל כך של העתידיות ("התחלה חדשה", "בעינה עומדת") ואת תפקיד האדם במכלול זה.

לכל אורך עבודתה בוחנת ארנדט כיצד אפשר להמשיך להאמין בעתיד לנוכח תופעות כמו "מפעלי המוות" שהוקמו בלבה של אירופה, תוך ניתוק "החוט, השחוק ממילא, שקשר אותנו כמדומה לאותה ישות היסטורית במשך יותר מאלפיים שנה."⁶⁴ האמונה בעתיד, אליבא דארנדט, אינה בגדר עמדה מטאפיזית או משיחית, אלא היא כרוכה בהכרה שלבני האדם היכולת לעשות מעשה בעולם, כמו גם להתכחש ליכולתם זו. התכחשות זו קשורה תכופות לראיית ההיסטוריה האנושית כסוגה של ההיסטוריה הטבעית, כלומר לתפיסה הגורסת שהאדם, ככל שאר החיות, הוא יצור המונע על ידי כוחות היצוניים ופנימיים (כדוגמת דחפים), שעליהם אין לו כל שליטה. הסכנה בתפיסה זו היא שמשמעה נסיגה מהתחום שבו בני אדם "נפגשים" כדי לדון ולהתעמת על עיצוב ההווה והעתיד, כלומר ויתור על התחום הפוליטי. נסיגה כזאת משמעה פינוי הבמה לכוחות פוליטיים אחרים, כוחות שעשו בה בעבר – ושעלולים לעשות בה בעתיד – שימוש טוטאליטרי.

ארנדט פונה תכופות לקפקא במחשבתה על האסונות המודרניים מעשה ידי אדם ועל הסכנה של הנסיגה האנושית מהתחום הפוליטי. ב-*Between Past and Future*

עוסקת ארנדט בקטע פרוזה קצר בשם "Et" ("הוא").⁶⁵ הפרוטגוניסט המיוסר של קפקא משמש מטאפורה לאנושות המודרנית:

יש לו שני אנטגוניסטים: הראשון לוחץ עליו מאחור, מהמקור. השני חוסם את דרכו הלאה. הוא נאבק בשניהם. ליתר ביטחון תומך בו הראשון במאבקו באחרון, שכן ברצונו לדחוף אותו קדימה, ובאותה המידה תומך בו גם האחרון במאבקו בראשון, שכן שאיפתו להחזיר אותו לאחור. אך כך הוא הדבר רק להלכה. משום שלא רק שני האנטגוניסטים נמצאים שם, אלא גם הוא עצמו, ומי יידע מה כוונותיו?⁶⁶

ארנדט מציינת שלא רק "סחף העתיד", אלא גם העבר מגלם כאן "כוח".⁶⁷ למעשה, טוענת ארנדט, העבר אינו "כפי שהוא כמעט בכל המטאפורות... עול שהאדם נושא על כתפיו, ושמשקלו העודף צריך, אפילו מוכרח, להיפטר החי בצעידתו אל העתיד" (10, *BPF*). העבר הוא בעיקרו "כוח" ש"לוחץ עליו להתקדם" (שם), משאב שבו עשויות להימצא לנו אפשרויות פוטנציאליות. למעשה, ארנדט משכתבת את הטקסט הקצר של קפקא והופכת אותו לסיפור ארנדטי, שבו היא רואה בפרוטגוניסט אדם ש"הכנס לזמן": "הכנסה זו, התחלת ההתחלה, אם לנסחה במונחים אוגוסטיניים, היא שמפצלת את רצף הזמן" (10).

ארנדט ממשיכה מנקודה זו ומדגישה כי קפקא מציג זמן חד-כיווני, וכי "הוא" משועבד לכיוון הזה – לזמן כתנועה מן העבר אל העתיד. לפיכך, לטענת ארנדט, אין קפקא עומד על "הכנסת האדם" (שם, 11) – על העובדה כי תנועה טלאולוגית זו נסדקת בפועל עם לידתו של כל יצור אנושי.⁶⁸ על סמך פרשנות זו של קפקא, למשל, משבשת "הכנסת האדם", כלומר הלידה, את מה שנדמה תכופות כרצף (*BPF*, 11). מבחינת ארנדט הזמן אינו נע ישירות מן העבר לעתיד בלתי ידוע, ואנו, בני האדם, איננו נוסעים "בזמן" בשעת מאבק בכוחות העבר והעתיד. תחת זאת, ה"הכנסה"

המתמדת של בני אדם באמצעות הלידה גורמת לכוחות העבר והעתיד "לסטות, ולו קלות, מכיוונם המקורי" (שם). בכל לידה בא לעולם מסלול חדש, אף שלא בהכרח משמעותי. פירוש הדבר שתנועת הזמן רב-כיוונית, אינסופית, שסופה לעולם אינו ידוע (השוו *BPF*, 11-12).

ביצירתה הפילוסופית המרכזית, *המצב האנושי* (1958), מציגה ארנדט את תפיסת ה"לידה" (*natality*) שלה. לעומת פילוסופים הגורסים כי עלינו לעצב את חיינו לאור עובדת היותנו יצורים סופיים, בני-תמותה, מבקשת ארנדט שנראה עצמנו כיצורים המוגדרים ברגע לידתם, כלומר כאלה החייבים לעשות מעשה על מנת להתקיים בעולם שאליו באנו ברגע הלידה. בחקירתה כיצד יש לחשוב על העתיד "מנקודת המבט של ההתנסויות החדשות ביותר והפחדים העכשוויים ביותר שלנו."⁶⁹ שמה ארנדט דגש עליון על היותנו יצורים "בני לידה" – יצורים המוגדרים ביכולתם ובמחויבותם לעשות מעשה שיאשרר ושיקיים את רגע הלידה, את עובדת ביאתם לעולם. אל מול החותם העמוק של הברוטליות של הטוטאליטריות מחד, ושל החדשנות הטכנולוגית מאידך, מגדירה ארנדט את ה"לידה" כיכולת האנושית הבסיסית "להכניס" את עצמנו לעולם:

במילה ובמעשה (*deed*) אנחנו מכניסים את עצמנו אל העולם האנושי, וכניסה זו היא כמו לידה שנייה, שבה אנחנו מאשרים ומקבלים על עצמנו את העובדה הגולמית של הופעתנו הפיזית המקורית. כניסה זו אינה נכפית עלינו בשל הכורח, [...] והיא אינה מונעת על ידי תועלת, [...] נוכחותם של אחרים שאולי אנו מבקשים את חברתם עשויה לדרבן אותה, אבל לעולם אין היא מותנית על ידם; הדחף שלה נובע מההתחלה שבאה לעולם בשעה שנולדנו ושאליה אנחנו מגיבים בהתחילנו משהו חדש מיוזמתנו. (#, 209-220)

eine Garantie des Heilens in ") בעולם "תיקון" באפשרות את האפשרות ל"תקון" בעולם ("Erlösung) בעבור מי שאינם כבר בגדר התחלה – החיים.⁷⁰ בעידן שבו מוטל ספק עמוק ביכולות של פרטים לפעול בכלל, ולעשות מעשה פוליטי בפרט, מעלה ארנדט על נס את יכולתם של בני האדם, כיצורים "בני לידה", לפעול בדרכים שונות, ובעיקר באורח פוליטי, בדרך שתשנה את חייהם. היא משכתבת את המסורת המשיחית היהודית-נוצרית באמצעות הגדרת ה"לידה", לא כביאת המשיח בעבר או בעתיד, אלא כעובדה שכל אדם בתורו מעצב, בדרגה כזו או אחרת, את המציאויות ואת הנסיבות שאתן הוא מתמודד. כל אדם, מלידתו ואילך, הוא חלק מרשת שבני אדם אחרים מדברים ופועלים בה. הצורך למצוא כיוון [orienting oneself] במצב זה מעורר לפעולה (22--226), ולפיכך להתפתחותן המתמדת של המציאויות שלנו.

בדיונה בפעולה במצב האנושי, ארנדט קושרת בפועל את הלידה לעתידיות: "הנס שמציל את העולם, את התחום של ענייני אנוש, מחורבנו הרגיל, ה'טבעי', הוא בסופו של דבר עובדת ההולדת, שהכושר לפעולה מושרש בה באופן אונטולוגי. [...] רק ההתנסות המלאה בכושר זה יכולה להאציל על ענייני אנוש אמונה ותקווה," (283) כפי שציינה בדצמבר 1952: "אנו תופסים את העבר באמצעות רפלקציה [Sinnen], את ההווה באמצעות יכולתנו לשאת סבל [Erleiden] ואת העתיד באמצעות פעולה [Handeln]."⁷¹

ארנדט מתייחסת תכופות לספרות כאל פריזמה המאפשרת לבחון מה כוללת פעולה אנושית, כמו גם את צורת ה"הכנסה" ("בדיבור ובפעולה", 208), דהיינו, כמודוס של לידה. מבהינת ארנדט, הספרות של תקופתנו הפוסט-קטסטרופלית אינה מבטאת רק את גאונותו האסתטית של האמן, אלא יש ביכולתה להעיד על כושר הפעולה האנושי. בחיבורה על קפקא מ-1946, ארנדט קושרת את יצירתו של קפקא למודרניות, שבה התכחשו אינספור בני אדם "לחופש ולזכות הפעולה שלהם."⁷² בקצו האומלל של יוזף ק., בייחוד בקבלתו את הכללים השולטים בעולם, היא רואה את

הבעיה המרכזית של תקופתנו: בעיני קפקא המודרניות היא עידן שמוליך שולל את החיים, שגורם להם לחשוב שנשללו מהם החופש וה"זכות לפעולה". דמותו של ק. ברומן *הטירה*, נבדלת מיוזף ק. של *המשפט*, משום שהיא מסרבת להשתייך לכפריים הצייתנים או לשליטיה הכל-יכולים של הטירה. למעשה, ק. של *הטירה* מפגין דרך חיים ייחודית ושונה בעולם המודרני. עקשנותו, מציינת ארנדט:

פוקחת את עיני הכפריים, *התנהגותו מלמדת אותם*, שראוי להילחם על זכויות אדם, ששלטון הטירה אינו חוק אלוהי, ולפיכך שמותר לתקוף אותו. הוא גורם להם לראות, בניסוחם שלהם, ש'אנשים שסבלו כמונו, שחיים בפחד כמונו... שרועדים מפחד למשמע נקישה בדלת, אינם יכולים לראות את הדברים לאשורם! והם מוסיפים עוד: 'איזה מזל יש לנו שבאת אלינו'.⁷³

מה שמדגים ק. לכפריים, ומה שהרומן של קפקא ממחיש לקוראיו, הוא שהשכנוע העצמי שמוביל לכניעתם המוחלטת לנסיבות חייהם, והגילוי של "התנהגות" אחרת שנוכל לכנותה "הכנסה", אפשריים שניהם. ק. מביא אל העולם את המודעות לאפשרות לחיות חיים של התנגדות לכניעה מוחלטת.⁷⁴ לדעתה של ארנדט, *הטירה* של קפקא מבטאת כך את הפיתוי לחיות בתחושה שכוחות נעלמים שולטים בנו ולכן אין באפשרותנו לעשות מעשה, ובמקביל היא גם מתווה דרך אפשרית להתמודד עם פיתוי זה. בדומה לכך, אלכסנדר קלוגה וסופרים אחרים שבהם אני דן בספרי בודקים כיצד אפשר לשנות את מציאות חיינו באמצעות פעולה. לדעתי אפשר לקרוא את ספריהם כתגובה ספרותית לחשש של ארנדט מהכרה באפסותה של הפעולה האנושית, כעימות פואטי עם מה שדוד גרוסמן מכנה תחושה של "אדישות", של ציניות, ומעל לכל של ייאוש... שלעולם לא נוכל לשנות את המציאות, שלעולם לא ניגאל ממנה" (60).

במחשבתה של ארנדט מוצגת הספרות תכופות כמודוס של לידה. למעשה, כמוטו לדיון שלה על הפעולה במצב האנושי (פרק 5) בחרה ארנדט בדבריה של איסאק

דינסן: "ניתן לשאת בכל המכאובים אם שוזרים אותם לסיפור או מספרים עליהם." (74, 208).⁷⁵ התייחסותה לדבריה של הסופרת הדנית מניחה את התשתית לטענתה כי הנרטיב אינו רק כלי לתיאור המצב האנושי, אלא גם ל"נשיאה בצער", על ידי הצבעה על היכולת האנושית לשינוי נסיבות החיים. במקום אחר מצטטת ארנדט לחיוב את דבריו של הרמן ברוך שהמשימה העומדת בפני יצירת האמנות היא "לברוא תמיד מחדש את העולם."⁷⁶ "תפקיד הרומן המודרני," היא גורסת, "אינו לספק 'בידור והדרכה'... אלא לעמת את הקורא עם בעיות ועם מבוכות, שמחייבות התמודדות אם ברצונו להבין את הכול."⁷⁷ לסיכום, ארנדט מאפשרת לנו לראות את הספרות של תקופתנו הפוסט-קטסטרופלית כמודוס של "הכנסה" וכחקירה של היכולת האנושית לפעול במציאות הנתונה בזיקה לתקוות העתיד ולחששות ממנו.

ושוב, אל עבר "הפתוח, העתידי, האפשרי"

מה שעולה מדפי מאמר זה, אפוא, הוא מתווה לביקורת תרבותית וספרותית חדשה, השואבת השראה מהפילוסופיה הפרגמטיסטית ומיצירתם של הוגים אחרים המזוהים עם ביקורת החברה המודרנית, כדוגמת חנה ארנדט, הרואה בספרות ובאמנות מרחב יצירתי לדיון ולבחינה של עתידיות. גישה זו משלימה את תפיסתם של גרוסמן ושל אחרים את הספרות כהיישרת מבט אל האסונות חסרי התקדים של המודרניות המשמרת בו זמנית את מלוא האפשרויות בעולם. כמבקרי תרבות וספרות עומדת בפנינו הבחירה בין היאחזות בעמדה אנליטית, מפרקת ומרוחקת, ששואבת הנאה משיפוט בדיעבד של ערכן של יצירות האמנות (או היעדרן), לבין זיהוי האפשרות, היכולת, הטמונה בספרים, בסרטים, באנדרטאות ובציורים לעצב את חיינו. במילים אחרות, ביקורת הספרות והתרבות יכולה להמשיך להתמקד בניסיון לגלות מה חסר ביצירות האמנות שעוסקות בעבר, להתענג על קריאתן כביטוי למערך של סימפטומים, או לחילופין, לוותר על העונג שבהתחקות אחר הסימפטומים לטובת התעמקות ביכולתה של יצירת האמנות להמציא מחדש את העולם וגם אותנו עצמנו. על סמך

הבחנתו של רורטי שהספרות יכולה להלום בנו כך שנפנה "עורף לעבר", ולהצית בנו "תקווה שהעתיד יהיה שונה ונפלא", פותחת בעבורנו ההרמנויטיקה של העתידיות שאני מציע כאן פתח להסטת תשומת הלב בחקר יצירות האמנות העכשוויות מרטרוספקציה ומנייתוח סימפטומטי להבנתם של היכולת, של הסיכוי ושל ההזדמנות הגלומים באמנות לאפשר לנו תמורה, עשייה והתפתחות, באמצעות יצירת אוצרות של מילים, של דימויים ושל רעיונות המתחדשים תמידית.

חלק שני: אלכסנדר קלוגה: ספרות כקריאת כיוון

על מה אוכל לסמוך? כיצד אוכל להגן על עצמי?

אלכסנדר קלוגה הוא מגדולי היוצרים הרב-תחומיים באירופה לאחר מלחמת העולם השנייה. בעשורים שחלפו מאז שקיבל תואר דוקטור למשפטים בפרנקפורט ב-1956 התפרנס קלוגה מעריכת דין, ביים עשרות סרטים עלילתיים ודוקומנטריים וכתב כעשרים וחמישה ספרים, בהם ספרי בדיון, תיעוד ותיאוריה חברתית. קלוגה, תלמידו של תיאודור אדורנו, ממשיך את המסורת של אסכולת פרנקפורט ביצירת מערכים אמנותיים מורכבים, המשלבים מלל, דימויים חזותיים והפשטות פילוסופיות. בשלושים השנים האחרונות עומד קלוגה בראש חברת ההפקה DCTP, שתוכניותיה, המאתגרות מבחינת התוכן והצורה כאחד, מוקרנות בערוצי הטלוויזיה המסחריים בגרמניה.

יצירתו הספרותית של קלוגה אינה ניתנת לשיוך פשוטי. עניינה בעימות היצירתית – הפורץ את גבולות הסוגה – עם המצב האנושי בעידן המודרני. קלוגה מתעניין במיוחד בבחינת מגוון האופנים שבהם החברה הקפיטליסטית מעצבת את אזרחיה ודוחקת בהם לעצב את גורלם. בדומה לחברי קבוצת '47 (אשר בפגישותיה השתתף מ-1962 ועד לפירוקה), גדל והתחנך קלוגה בזמן השלטון הנאצי. אך בניגוד למרבית

חברי הקבוצה, הוא נמנע בעקביות ממעורבות ישירה בפוליטיקה ומפולמוסים פומביים על מקומו של הזיכרון בתרבות הפוליטית הגרמנית. כך נשאר נאמן למסורת הפילוסופית מבית מדרשו של אדורנו, הרואה בשלילה הדיאלקטית עיקרון מנחה בשמירה על חירות המחשבה והמעשה. בניגוד לנטייתם של סופרים אחרים, כדוגמת גינתר גראס, להציע מתכונים מוגדרים לפעולה חברתית ופוליטית, רואה עצמו קלוגה כאמן שיצירתו מציעה ערעור ושלילה רדיקליים של אופני חשיבה ופעולה קיימים. בצורה זו הוא מבטא את הגישה הפילוסופית שאדורנו פיתח, שבמרכזה הרעיון שערעור ושלילה כאלה יוכלו לפתוח פתח לחשיבה על אופני הקיום האנושי בעתיד המשוחרר מכבלי תועלתנות השוק.

בספרות הגרמנית לאחר מלחמת העולם השנייה, היה קלוגה בין הראשונים – ועד לאחרונה בין היחידים – לעסוק במלחמה על כל היבטיה. יצירתו מרבה לעסוק במכונת ההשמדה הנאצית. אולם קלוגה מתאר גם את סבלם של החיילים הגרמנים בחזית. ספרו על קרב סטלינגרד, *תיאור של קרב* (*Schlachtbeschreibung*, 1964), נמנה עם יצירות המופת של הספרות הגרמנית שלאחר 1945. קלוגה היה גם בין הראשונים לעסוק בכתיבתו בהפצצות של בעלות הברית על ערי גרמניה, במיוחד בהפיכתם של אזרחים למטרות ראויות במלחמה. בזכות נושאים אלו ובשל מחויבותו למסורת האוונגרד הרחב קלוגה את נקודת המבט שלנו על ההיסטוריה הגרמנית באופן מכריע. אך יצירותיו הספרותיות, הקולנועיות והטלוויזיוניות חורגות משאלת עברה של ארצו. בתערובת של ליריות ושל ריחוק, ועם אסתטיקה ברכטיאנית, מתבונן קלוגה בעבר הגרמני דרך עדשה ייחודית המאפשרת להבין את המודרניות על כל היבטיה, בין שמדובר באירועי 11 בספטמבר 2001, באסון פוקושימה ב-2011, בחפירות ארכיאולוגיות ממניעים פוליטיים בירושלים או בתפיסת המוח האנושי של אריק קנדל (Eric Kandel). עבודתו של קלוגה אינה מתמקדת בהבהרת משמעותם של אירועים מודרניסטיים. קלוגה מתעניין במה שהוא מכנה "אוריניטציה", התמצאות, מציאת כיוון לנוכח אסונות מעשה ידי אדם מן העבר הקרוב (כדוגמת מלחמות העולם) ולקראת אלו

שייתכנו בעתיד. ביצירתו הוא שואל ומיישם את עקרונות הפרגמטיזם הפילוסופי, את הגותה של חנה ארנדט ביכולת הפעולה האנושית ואת מושג "ההיסטוריה המעשית" (שטבע מייקל אוקשוט).

ביצירתו *כרוניקת הרגשות (Chronik der Gefühle)* משנת 2000 קלוגה מוביל את קוראיו לעיסוק באוריינטציה. לפני שהוא פונה להציג בפניהם את מאות הסיפורים והדימויים החזותיים הכלולים בשני כרכי היצירה, הוא פונה ישירות לקוראיו ואומר כי בהביטנו לאחור בחיפוש אחר נקודת ציון שתנחה אותנו, עלינו להדגיש את מה שיועיל לנו בעתיד:

אנשים זקוקים במהלך חייהם [Lebensläufe] לאוריינטציה. בדומה לניווט של ספינות. זהו *תפקידו* של ספר רחב יריעה כזה: לגרום לקוראים להשוות, לאמץ או לדחות [את מה שהספר מציע] – שכן ספר מתפקד כמראה. איש לא יקרא כל כך הרבה עמודים בבת אחת. די אם הקורא יחקור [nachprüft] את מה שמעניין אותו, בדומה לקריאה בלוח שנה או בכרוניקה של אירועים. האוריינטציה הסובייקטיבית: על מה אני יכול לסמוך? כיצד אוכל להגן על עצמי? ממה עלי לפחד? מה מחבר פעולות נפרדות זו לזו? זהו הזרם התת-קרקעי והמתמיד שמניע את הכרוניקה.⁷⁸

בדומה למרבית הפרוזה של קלוגה, *כרוניקת הרגשות* משקפת את המסורת הספרותית של ה-Kalendergeschichte, "סיפורי לוח השנה", סוגה המתמחה בקיבוצם של סיפורים קצרים בפורמט אנקדוטי, המתעדים את הווי היומיום במטרה לשעשע ולהנחות את קוראיהם. הסוגה זכתה לפופולריות רבה הודות ליוהן פטר הקל, ברטולט ברכט ונלטר בנימין. בערבוב בין עובדה לבדיון, בין ריאליזם יבש לדמיון פרוע, מקבצים שני הכרכים של *כרוניקת הרגשות* את יצירותיו של קלוגה שפורסמו לפני 1989 לצד יצירות חדשות שנכתבו בעידן שלאחר נפילת חומת ברלין.⁷⁹ כך מביטה

כרוניקת הרגשות אל העבר ובוחנת מגוון אסונות שהתרחשו במאה העשרים, ביניהם אושוויץ, סטלינגראד, הירשימה וצ'רנוביל. אך קלוגה שם דגש על מה שאוקשוט מכנה "העבר הפרקטי", כלומר על העבר במשמעותו להווה ולעתיד בהקשרו המעשי העכשווי, או בניסוחו של קלוגה: "מה לחשוב, לומר או לעשות" בקשר לעבר.⁸⁰ קלוגה רואה את הפרוזה שלו בצורה "שימושית" דומה: חקר האסונות, כגון הפצצה אווירית או רצח המונים, עשוי לסייע לנו למצוא כיוון בזיקה ל"הווה-עתיד".

העבר לעולם אינו משמש את קלוגה כמאגר של תובנות ברורות. העבר אינו בבחינת ספר לימוד שעליו מופקדים ההיסטוריונים או אנשי תיאוריית החברה. אף על פי שקלוגה שואב השראה רבה ותובנות חשובות מהגותו של מרקס ומהמסורת הביקורתית שממשיכה את דרכו, מבטאת יצירתו האמנותית והתיאורטית לא אחת זהירות רבה לגבי יכולתנו למצות את התובנות הקשורות לעבר באורח נחרץ. האסונות מעשה ידי אדם של העידן המודרני אינם טומנים בחובם לקחים חד-משמעיים או מסקנות נחרצות. יתרה מזו, רגעים היסטוריים הרי גורל לעולם אינם נעלמים לגמרי, כי אם אירועי העבר ממתנים לגילוי הרלוונטיות שלהם ולהמשך קיומם בעולם ההווה בידי מי שמתמודד עם אתגרי ההווה. "שני כרכים אלו," ממשיך קלוגה במבוא הקצר לספרו כרוניקת הרגשות:

מספרים סיפורים בסדר הפוך לסדר חיבורם. כך פועל גם הזיכרון: מההווה לאחור. מי שסבור כי ההווה נפסק בנקודה מוקדמת יותר טועה. כמה שינויים מדומים ותמורות ממשיות חווינו מאז 1945? "ממשבר דר שפיגל" ב-1962, התמורות של 1968 [הפגנות הסטודנטים בגרמניה], ה"סתיו של 1977" [הטרור של קבוצת באדר מיינהוף], הכמעט מלחמת עולם של 1981 ו-1984, תרבות ההיי-טק, איחוד גרמניה, ראש השנה האזרחית של שנת 2000 (ובעולם הרגשי שלנו חקוק כמובן זכרונם של אירועים רבים אחרים שחווה האנושות, גם כאלה

שהתרחשו לפני ששת אלפים שנה!...) הספרייה באלכסנדריה ממשיכה מבחינתי
לבעור גם היום. זה מה שראוי בעיני לספר (7:1).

העבר, אפוא, לעולם אינו מכלול האירועים שהיו ואינם עוד. נהפוך הוא: העבר ממשיך
להתקיים באופנים רבים מספור בהווה. מה שאנו מכנים "עבר" משמש נקודת פתיחה
לניסיון האנושי ולמחשבה הנעה בחופשיות בין העבר, ההווה והעתיד. בשעה
שמחשבתנו על העבר ועוסקנו בו כפרטים וכחברה נעים הלך ושוב בין הזמנים, אנו
משרטטים מגוון של מפות ומציעים סברות שונות ומשונות על הגורמים של אירוע
כלשהו, ולפיכך על עיצובו של ההווה בזיקה לעבר או בקשר על האופן שבו נרצה
לדמיון את העתיד. ה"אוריינטציה" מתרחשת כשאנו נעים כך בין כיוונים מרובים,
לעתים מנוגדים. האוריינטציה מתרחשת כשהקוראים מרותקים או מבוועתים,
משועשעים או מזועזעים. במקום לקבל את הנרטיב המוצע בידי המחבר, אלכסנדר
קלוגה, כידע או כתענוג אסתטי, קרובה יותר חוויית הקריאה, לפי תפיסתו,
לפרוספקציה: היא בגדר עבודת השוואה, שיקול דעת, התבוננות, אולי אף מציאת
פתרונות חדשים.⁸¹

"מותשת": אלכסנדר קלוגה, "הפצצת הלבדשטאדט בשמונה באפריל 1945"
בכל יצירתו ובראיונות הרבים שנתן לאורך השנים חוזר אלכסנדר קלוגה לחוויה
המרכזית בחייו: הפצצת עיר הולדתו הלבדשטאדט בידי בעלות הברית כחודש לפני
כניעת גרמניה הנאצית. כ-2,500 מתושבי העיר נספו בהפצצה המאסיבית, ומרכז העיר
כמעט נחרב כליל. קלוגה היה נער בן 13 כשחווה את התקפת בנות הברית על עירו,
הפצצות צנחו בקרבתו המיידית. הוא שב לאותו היום באחת מפסגותיה הבלתי
מעוררות של הספרות הגרמנית לאחר המלחמה – סיפורו "הפצצת הלבדשטאדט
בשמונה באפריל 1945".⁸²

Heft 2
Der Luftangriff auf Halberstadt
am 8. April 1945

[Abgesprochene Matinee-Vorstellung im „Capitol“, Sonntag, 8. April, Spielfilm „Heimkehr“ mit Paula Wessely und Arida Hiesinger] Das Kino „Capitol“ zeigt die Familie Lenz, Theater-Leser, zugleich Kassiererin, ist die Schwägerin, Frau Schaefer. Die Holzerblöcher der Logen, des Balkons, des Parkett sind in Elfenbein gefärbt, rote Sametre. Die Lampen- und Schirm- und zum besonen Schwanzschleier-Insulation. Es ist eine Kompanie Soldaten aus der Kaserne zur Vorstellung herangeschickt. So bald der Gong, pünktlich 10 Uhr, ertönt, wird es im



Kino sehr langsam, den dramaturgischsten Spezialwiderstand hat Frau Schaefer gemeinsam mit dem Vorfahre geliebt, dankel. Dieses Kino hat, was Film heute, viel Spannunges geübt, das durch Gong, Atmosphäre des Hauses, sehr langsames Verlöschen der gelbsten Leuchte, Einleitungsstück und vorbereitet worden ist.
Jetzt sah Frau Schaefer, die in die Ecke geschwärtzt wird, dort, wo die Balkenreihe rechts an die Decke stößt, ein Stück Rauchkammer, eine Sprengbohrer hat das Haus geöffnet und ist nun brennen, zum Keller, durchgeschlagen. Frau Schaefer hat nachsehen wollen, ob Saal und Toiletten nach Vorfahre reufen von Fe-

[תמונה מס' 1 כאן]

היצירה היא מארג מורכב להפליא של מקורות שהמחבר מקבץ סביב האירוע הנדון. קלוגה מספר את סיפור חורבנה של עירו תוך שהוא שזור יחדיו אוטוביוגרפיה ובדיון, טקסט ותמונה. כך נפתח חיבורו:

[הפסקתה הפתאומית של ההצגה יומית בקולנוע "קפיטול", יום א', 8 באפריל. הסרט המוקרן הוא *Heimkehr* ("השיבה הביתה") עם פאולה וסלי ואטילה הרבינגר.] בית הקולנוע שייך למשפחת לנץ. מנהלת בית הקולנוע והקופאית היא הגיסה, פראו שרדר (27).

לפני שקלוגה מתאר את הפצצות שהפכו את הקולנוע ואת העיר לעיי חורבות, מסיט מערך הטקסט-תמונה שלו את מבטנו לכרזת הסרט *Heimkehr* ("השיבה הביתה") שהוצג בזמן ההפצצה. הסרט מ-1941 בבימויו של גוסטב אוסיצקי, שהופק בהזמנתו של גבלס, מציג נרטיב נאצי מובהק בפני הצופים. סיפורו עוסק בגורלו של המיעוט הגרמני מחוץ לגבולות הרייך: בקהילה שכוחות צבאיים פולניים מכתרים אותה. כפי שהראה יוהנס פון מולטקה, הסרט מסלף ומעוות ביודעין את ההיסטוריה. בשעה שגרמניה הנאצית פלשה לפולין ב-1939 במטרה להרחיב את תחומי ה"רייך בן אלף השנים", מתרכז הסרט ברדיפת הגרמנים לכאורה בידי הפולנים והופך כך את הפושעים לקרובות. בשיאו של הסרט מגורשים הגרמנים מהמקום במשאיות "כמו חיות"⁸³. ייתכן שצופי הסרט בבית הקולנוע *קפיטול* הספיקו לשמוע במהלך ההפצצה את כוכבת סרטו של אוסיצקי מפנטזת: "חשבו רגע, אנשים, איך זה יהיה, חשבו רגע, איך זה יהיה לחיות עם גרמנים בלבד. כשתיכנסו לחנות אנשים לא ידברו אידיש או פולנית, אלא גרמנית. ולא רק הכפר כולו יהיה גרמני, אלא כולם מסביבכם, כל מי שמסביבנו יהיה גרמני. ואנחנו, אנחנו נהיה שם במרכז, בפנים, בלב-לבה של גרמניה"⁸⁴.

השילוב הזה בין טקסט ותמונה מבטל ביצירתו של אלכסנדר קלוגה כל נרטיב שעשוי לנסות לתאר את חורבנה של הלבברשטאדט כאסון גרמני ותו לא. הקונסטלציה שקלוגה יוצר ברוח ולטר בנימין מפנה את תשומת לב הקוראים לפשרן של התקפות האוויר הברוטליות של בעלות הברית לקראת סוף המלחמה בזיקה לאידיאולוגיה הגזענית של גרמניה ולתפקידה במלחמה שהיא יזמה במטרה להגשים את שאיפות ההתפשטות שלה. בשעה שהיצירה מצביעה על האבסורדיות הרצחנית של מכונת התעמולה הנאצית, היא מעוררת גם למחשבה על האבסורד שבמעשה ההפצצה עצמו: ההתקפה על מרכז העיר הלבברשטאדט והרג האוכלוסייה האזרחית בה, אף על פי שכניעת גרמניה הייתה אז רק שאלה של זמן, ואף על פי שהעיר עצמה לא הייתה מטרה צבאית חיונית. בשעה שהיצירה מצביעה על השרירותיות של ההפצצה

האווירית, היא גם מסכה את תשומת לבם של הקוראים לשאלה האוניברסלית בנוגע לשימוש בנשק ההפצה האווירית על מטרות אזרחיות. עבודת מצרף זו ממקמת את התעמולה הנאצית – המציירת את גרמניה כקורבן בפולין, מרכיב חשוב בהצדקת הפלישה הגרמנית אליה ב-1939 – על רקע הסבל האנושי העצום שתעמולה זו גרמה. ה"עבר" הזה נשזר בו זמנית בהווה עם מעשה הקריאה בספרו של קלוגה, בכל מקום ובכל זמן שבו הוא מתבצע. קוראי היצירה מתבקשים לנווט את דרכם בין שלל החומרים המוגשים ביצירה. אך חוט העלילה בסיפורו של קלוגה – העדויות, הראיונות, המסמכים והצילומים – נמנע במכוון מלהתוות כיוון עלילתי יחיד. באמצעות התמונות והטקסטים המרכיבים את היצירה, מתבקשים הקוראים לקבוע את הכיוון הפרשני שלה. שהרי קריאה ביצירתו של קלוגה אינה רק קליטת המילים והתמונות הכלולים בה, אלא גם תהליך הדורש השתתפות פעילה, התבוננות תמידית באופני הקישור של האירועים בנרטיבים השונים ומציאת הכיוון (האוריינטציה) בתוך המבוכ.⁸⁵

בניגוד לדימויים חזותיים כמו כרזת הסרט *Heimkehr*, משולבות ביצירה גם תמונות שאינן קשורות ישירות לטקסט הנתון. כך, לדוגמה, מקושרים באופן שרירותי דימוי חזותי וטקסט בתיאור של "כיכר מרטיני".



[תמונה מס' 2 כאן]

הניסיון למלא את החסר באמצעות חשיבה על הזיקה בין התמונה לטקסט הוא רק אחד מאופני ה"מחקר" שקלוגה רומז להם במבואו ל*כרוניקת הרגשות*. כלי אחר ליצירת אוריינטציה הוא האירוניה החדה שלו. כשפראו שרדר, אחת הדמויות המרכזיות בפתח היצירה, מדברת על החורבן שבא על הלברשטאדט, נכתב: "מבחינה דרמטורגית, להרס המפלס העליון של בית הקולנוע אין כל זיקה בעלת משמעות לסרט שהוקרן בו." בעת הגעתה למרתף בית הקולנוע במטרה למלא בצייתנות את חובותיה, מגלה פראו שרדר את גופותיהם של שישה מצופי ההצגה היומית שנלכדו שם והתבשלו, פשוטו כמשמעו, בקיטור שנפלט מצינורות החימום: "פראו שרדר רצתה להשיב את הסדר על כנו, לפחות כאן, ולפיכך הניחה את הגופות הרופסות, המבושלות,

שהתפרקו בפגיעה ישירה בצינורות החימום או בהפצצות, בסל הכביסה [Waschkessel] מחדר הכביסה [Waschküche] (ההדגשות שלי).

תגובתה המכנית לטבח מודגשת בצורה סרקסטית באמצעות האליטרציה שבמקור הגרמני: "Waschkessel der Waschküche"⁸⁶. פראו שרדר, ההמומה מהמראה או אטומה מכדי להתחבר רגשית למראות הקשים של החורבן ושל המוות, מתרכזת בכביסה, בניקוי, בניגוב, בעריכת סדר ובניסיון "להיפטר" משרידי הגופות. הפרוזה של קלוגה מרמזת כאן באירוניה שאי אפשר לנקות דבר – שכל מאמץ לבטל את הנסיבות שהובילו לרגע זה (ולגופות עצמן) נידון לכישלון.

האירוניה שביחסו של קלוגה לניקיון השקדני הולכת וגוברת עם סיומו של התקף הסידור של פראו שרדר. היא מצטרפת אל חבריה בבונקר, בני משפחת וילדה, ומכרסמת כריך נקניק ואגסים כבושים במחשבה עד כמה היא מותשת כעת ("zu fichts mehr nütze"). המילים הללו, העשויות לתאר עייפות לאחר סתם יום עבודה מתיש, מסגירות את חוסר יכולתה הרגשית של פראו שרדר, ושל רבים אחרים כמוה, להתמודד עם השבר הציוויליזטורי שחולל הנאציזם, שבר שבמהלכו הרבה כליל גם העיר הלבברשטאדט. בתיאורו האירוני והמרוחק חורג קלוגה מפירוט פשוט של הסבל האנושי בעת הפצצת הלבברשטאדט. אפקט הריחוק מזמין את הקוראים לבחון את הנסיבות התרבותיות, הפוליטיות, החברתיות והכלכליות שעיצבו את פראו שרדר ושהובילו לתגובתה המנותקת להפליא.

"הפצצת הלבברשטאדט בשמונה באפריל 1945" נמנע מכל ניסיון להסביר את האלימות המחרידה שבמרחץ דמים זה, כמו גם את האבסורדיות המתגלה בשקדנותה ובניתוקה הרגשי של פראו שרדר. מה שמניע את היצירה הוא הניסיון לבחון באמצעים ספרותיים חדשניים את התנאים הסוציו-אקונומיים, הפילוסופיים והפוליטיים שאפשרו את ההפצצה מלכתחילה, תנאים שלדעתו של קלוגה התקיימו עוד לפני 1945, וכמובן גם אחריה. בתנועתה מן העבר, משנת 1945, אל ההווה, קושרת יצירתו בין הטכנולוגיה המודרנית, שהביאה לאותו יום הרה גורל בהלבברשטאדט, לבין בחינה של

העיקרון שמניע את המדינה המודרנית לפני מלחמת העולם השנייה ולאחריה. כך למשל, מובלע בשטף העניינים של "הפצצת הלבשרטאדט בשמונה באפריל 1945" פרוטוקול של דיון שנערך ב-1976 ב-OECD (הארגון לפיתוח ולשיתוף פעולה כלכלי) בנוגע לבעיית "החוות שהותקפו".

הפרוטוקול, שעוסק ב"מקצועיות" או ב"חוקיות" של פעולות מלחמתיות כמו הפצצת הלבשרטאדט (לצד דיאגרמות של מערכי תקיפה אווירית והיסטוריה של ההתקפות האוויריות במלחמות המודרניות), רומז לתבונה האינסטרומנטלית שתיאודור אדורנו ומקס הורקהיימר מתארים בספרם *הדיאלקטיקה של הנאורות* ובכתבים אחרים: השימוש בתבונה מרוחקת וקרה על מנת לארגן באורח רציונלי את כל היבטי החיים האנושיים וצורות הקיום החברתיות, המוביל לראייתם של בני האדם כחומר פשוט ביד היוצר.⁸⁷ כך מגייסת עבודת המצרף של קלוגה, המחברת טקסט ספרותי, פרוטוקול מובלע ודימויים חזותיים, את התיאוריה הביקורתית למען רעיון האוריינטציה: סיפור הפצצת הלבשרטאדט בוחן בו זמנית גם את הנסיבות החברתיות והפוליטיות שהובילו לחורבנה. במילים אחרות, קונסטלציות הטקסט-תמונה היא דרך להזמין את הקוראים להרהר במציאויות הקיימות בעולם שבו אזרחים הופכים למטרות צבאיות ככלי פוליטי. המחבר עושה זאת בלי לקבוע בוודאות את הסיבה לאירוע או את משמעות התרחשותו. בהימנעו מנקיטת עמדה פוליטית או פילוסופית, הוא פותח פתח לכל "אוריינטציה" שאליה יכולה היצירה להוביל.⁸⁸

על משמעותו של רעיון הדאגה בזמנים אפלים: אלכסנדר קלוגה וסיפורו "היידגר

בקרים"

"היידגר בקרים" ("Heidegger auf der Krim"), אחד הסיפורים החדשים יותר שכלולים בקובץ *כרוניקת הרגשות*, מזמן יחדיו כמה מגדולי הספרות והפילוסופיה הגרמנית, ביניהם לייבניץ, קאנט, ניטשה, "פאוסט" של גתה ומרטין היידגר. בסיפור זה טווה קלוגה עלילה מורכבת, שבמרכזה מסעם המדומיין של מרטין היידגר ושל

מלומדים גרמנים אחרים ב-1941 לחצי האי קרים, שנכבש לא מכבר בידי הוורמאכט. משימתם לכאורה של המלומדים היא לאבטח ממצאים ארכיאולוגיים, אך בפועל עליהם לייצג את האינטליגנציה הגרמנית באורח "מודע לעצמו" (420:1). המסע הסמלי הזה משמש את קלוגה לבחינת מושג המחשבה (Denken) של היידגר, במיוחד לבדיקת מקומה של הפילוסופיה בנסיבות קיצוניות, ב"מצב החירום" (der Ernstfall). מצב החירום בסיפורו של קלוגה הוא כמובן כיבוש חצי האי קרים בידי הצבא הגרמני, ובהרחבה – קורות מלחמת העולם השנייה. קלוגה מנכס כאן את מושג "מצב החירום", מילת מפתח בטרמינולוגיה של הימין הרדיקלי המהפכני בשנות העשרים והשלשים של המאה העשרים, כדי לעסוק בשאלות מוסר במצבים היסטוריים קיצוניים, ובמיוחד כדי לבחון את מחשבתו של היידגר, שכידוע אינה עוסקת ישירות באתיקה.⁸⁹ השימוש של קלוגה במונח זה מתאר *מחדש* (במובן שתוארתי קודם לכן) את הנסיבות שהביאו למלחמה ואשר מחייבות אותנו למחשבה ולפעולה אנושית.

בהביאו את היידגר הבדיוני לרגע של אי-ודאות תיאורטי ואישי, מציג קלוגה בפני הקוראים פנטזיה גדושה באירוניה. כמו ב"הפצצת הלבשרטאדט בשמונה באפריל 1945", משמשת גם כאן האירוניה כלי רטורי, שבעזרתו מעורר האירוע ההיסטורי למחשבה ולאוריינטציה בהקשרים רחבים בהרבה מהנסיבות ההיסטוריות הנתונות. במסעו הדמיוני של היידגר לקרים קלוגה הופך אותו לעד, למתבונן סביל, ברצח היהודים. לנוכח האירוע המתרחש לנגד עיניו חש היידגר של קלוגה כי הוא וחבריו למסע מוכרחים להמשיך ב"עבודה האינטלקטואלית" (Gedankenarbeit) (420:1). קלוגה מעיר כאן בסגנון היידגרי מובהק: "השימוש בצבא לשם הרתעה אינו יעיל, ואבקש להוסיף, אינו בר-ממשות" (420:1). דמיון ומציאות משמשים בערבוביה ביצירה זו. היידגר הבדיוני צופה בהרג יחד עם דמות היסטורית ממשית, קצין האס-אס אוטו אולנדורף הממונה על Einsatzgruppe D, יחידה שהופקדה על רצח יהודים באזורים שנכבשו בידי הוורמאכט.⁹⁰ בדומה להיידגר בסיפורו של קלוגה, אולנדורף

משוכנע שהצבא טובח ביהודים בצורה "חובבנית" (421:1). לפיכך מזמין הקצין את הפילוסוף לצפות בהרג יהודים שבכוונתו לבצע בעצמו. היידגר נענה, ואכן מתרשם מן ה"מומחיות" (fachmännisch) שבה ההליך מבוצע ומשלוותם של הנידונים למוות (423:1).

האירוניה הארסית של הסיפור – המתארת "עבודה אינטלקטואלית" המתנהלת בעיצומו של מבצע צבאי רצחני, רצח המונים שביצעו זוכה לציון על ה"חובבנות" או על ה"מומחיות" שלו – מגיעה לשיאה כאשר אם העומדת "להישלח" אל מותה, מצליחה לקרב את בנה להיידגר. הילד מושיט את ידו לפילוסוף שדעתו מוסחת, המבחין לפתע ביד קטנה המחזיקה בידו שלו, ומבין כי הוא אוהז ביד ה"גורל" (Geschick) (424:1). היידגר, החשוף ל"גורלו", חש מחויב לשמור ולהגן על הילד ומחליט לשמור על חייו ואולי אף לקחתו עמו בחזרתו אל הרייך. "המובן המקורי של להחזיק [Halten] הוא לשמור [Hüten]" (425:1), ההדגשות במקור). אך הסיטואציה מסתבכת כשהיידגר נאלץ להתמודד עם עובדת יהדותו של הילד. כך, כשהילד בחזקתו, מתעמת הפילוסוף מחדש עם המושג "מצב חירום" (427:1). לפי היידגר, ההוגה הגדול של הסופיות, משמעם של חיים אותנטיים הוא ציות אך ורק לאמות המידה שמציב האדם לעצמו. אם החלטתו בנוגע לילד משמעה כניעה לדרישות הנורמטיביות, כגון דאגה לשלומו של הזולת מתוך רחמים, ייאלץ פילוסוף האותנטיות (Eigentlichkeit) לשקול מחדש את מעשיו. עליו לבחון את עצמו כהוגה שהציב במרכז מחשבתו את מושג הדאגה (Sorge): האם כדי לשמור על האותנטיות שלו, מתוך התמקדות בישותו בת התמותה, עליו לדאוג קודם לעצמו ולא לילד? האם דאגתו לילד אינה נובעת מרחמים ותו לא, ולכן מעוצבת באופן לא-אותנטי?

במשל גדוש האירוניה של קלוגה אין להיידגר זמן לעסוק בקושיות הפילוסופיות הללו. קצין הוורמאכט האחראי על האזור מבשר לו שלצבא יש "די דאגות" (genügend Sorgen) משלו, וכי היידגר אינו צריך להוסיף לו דאגה נוספת (431:1). זמן קצר לאחר מכן, כשהיידגר נמצא הרחק משם, נלקח הילד מביתו. כעת

חש הפילוסוף "מנושל" (enteignet) (433:1). בדרכו חזרה לרייך הגרמני אין בידי דבר "זולת מזוודתו הקטנה". הילד, כך נאמר לו, נשלח לצפון. הערתו האחרונה של היידגר, "מְעַנְקִים [Riesenhaften] אנו נמחצים ונהיים לקטנטנים [ins Kleine]" (434:1), מדגישה היטב את הממד האירוני של הסיפור. מהוצאות להורג שמבוצעות בצורה "חובבנית" או ב"מומחיות" ועד לגלגולים הרבים של ה"אותנטיות" ושל ה"דאגה", הופכת האירוניה את החיבור שקלוגה יוצר בין הנסיבות ההיסטוריות ובין הפנטזיה, בין מחקר פילוסופי ובין אתגר מוסרי, להזדמנות לקוראים לעסוק באוריינטציה. הסיפור מאזכר את השמדת היהודים במהלך מסע הרצח הנאצי, אך הוא גם מעורר מחשבה לעתיד – הזדמנות לשאול: מהי משמעות הדאגה כעת? ה"דאגה" הפילוסופית, לפי מובנה אצל היידגר, קובעת את חובתנו כפרטים המתמודדים עם סופיותם לחיות חיים של בחירה מודעת ולא להיכנע לרגשות ההמון או למוסכמות החיצוניות. עם זאת, המילה Sorge, במובן של דאגה לאחר, מורה גם על רגש ממשי שאפשר לחוש כלפי הזולת (כפי שקורה להיידגר הבדוי).⁹¹ היידגר של קלוגה מתחבט בין שתי תפיסות של דאגה, שנפרדות בעיניו לחלוטין זו מזו. דמותו הבדיונית אינה מצליחה למצוא את האוריינטציה שלה. עם זאת, הנרטיב מציב את הדאגה כסוגייה לעיון הקוראים – הוא מדרבן אותנו להרהר באמצעות דמותו של היידגר: כיצד היינו מתמרנים בין המאמץ לחיות חיים אותנטיים (לפי מובנם בפילוסופיה האקזיסטנציאליסטית של היידגר) לבין הרגש המחייב אותנו לשמור על מודעות ולגלות מחויבות למי שאינם יכולים לדאוג לעצמם, כדוגמת הילד היהודי בסיפור. על היידגר, שהיה כידוע חבר המפלגה הנאצית ותמך זמן מה ב"תנועה הגדולה של דורנו" (הנציונל-סוציאליזם), אפשר כמובן להצביע כעל אדם שכשל בבחירותיו האתיות (הפוליטיות). אולם הקריאה הזוהירה ביצירתו של קלוגה אינה פוטרת אותנו מהשאלה בנוגע ל"מצבי החירום" שבהם אנו נתונים כאשר אנו משמשים עדים ישירים או עקיפים (כצופי טלוויזיה למשל) למעשי הרג של אזרחים חפים מפשע בשם היגיון צבאי כזה או אחר. הילד היהודי המושיט את ידו להיידגר אינו רק דימוי ייצוגי של

הילד היהודי שחזה מבשרו את השואה. הילד הזה הוא במידה רבה כל ילד השולח אלינו את ידו המטאפורית ודורש מאיתנו לבדוק איך דאגתנו לעצמנו, לחיים הטובים שלנו, עומדת בזיקה לסבל האנושי בשכונות המצוקה של בולטימור ושל ריו דה ז'נרו, כמו גם בלוב, בסוריה ובעזה.

ספרות וכושר ההבדלה

את גישתו של קלוגה לאמנות הסיפור מיטיבה לתאר המטאפורה שלו לגישה זו: קלוגה רואה ביצירותיו הספרותיות והקולנועיות *Baustelle*, "אתר בנייה"⁹² במקרים שהצגתי כאן, יצירות הפרוזה הן אתרים גדושי דימויים. הקוראים מוזמנים להיכנס לאתר ולקחת חלק במלאכת הרכבת המשמעויות ופירוקן, בניית מערכות היחסים וערעורן. כשם שקלוגה עצמו לעולם אינו חדל מלחדש את יצירתו, כך הוא מצפה גם מהקוראים לשקול, להרהר, לחשוב מחדש ולהתווכח, למצוא כיוון, ואף לאבדו – בתהליך מתמשך של התוויית מהלך פעולה עתידי.

תהליך זה אינו מוביל להריצת דין חד-משמעית, אלא לקידומו של מה שקלוגה מכנה, במסורת התאוריה הביקורתית, *Öffentlichkeit*, ה"ספירה הציבורית". מה שנוצר בתהליך שבו מתמודדים קוראי קלוגה עם סיפורי המורכבים, מפרקים ומרכיבים את משמעויותיהם ומתעמתים ביניהם בדבר השלכותיהם על דרך ההבנה של זיקת העבר להווה ולעתיד, הוא מרחב (מטאפורי) של חשיבה ושל דיון, ספירה ציבורית של שיחה, של עימות ושל דיון חברתי. כשקלוגה מתאר את חזותה של ספירה ציבורית זו, הוא נמנע מהכתבת מרשמים להווה ולעתיד ופונה תחת זאת למטאפורות. בהתייחסו לביקורת של אדורנו והורקהיימר על הנאורות, למשל, מדבר קלוגה על הצורך לחזק את "כושר ההבדלה". בניגוד להברמאס, המאמין שהנאורות היא "התפתחות הידע" של ה"התנהגות המוסרית" ושל הניסיון להכריע באורח "ביקורתית" בין חלופות מוגדרות, מקווה קלוגה לפתח (במקרה זה יחד עם עמיתו הסוציולוג אוסקר נגט (Oskar Negt) "כושר ההבדלה רחב היקף". לדבריו, "האוזניים הן דמות

עצמאית; העיניים הן דמות נוספת, יותר סינתטית מהאוזניים. האף הוא דמות מדוכאת ובלתי מפותחת. הלשון היא אדם זהיר ביותר... כל אלו אינם אלא מופעים קונקרטיים של כושר ההבדלה... המפלגה שלנו היא מפלגת ההבדלה.⁹³ משמעות הדבר, במונחי תפקידה של היצירה הספרותית, היא פיתוחה של יכולת משתנה תדיר לשאול שאלות חדשות, כלומר הטיפוח באמצעים ספרותיים של שיח תרבותי ופוליטי, ששומר על היבטיה המתקדמים של הספירה הציבורית ובה בעת נמנע ממה שקלוגה רואה כהידרדרות במאות התשע-עשרה והעשרים לקפיטליזם המונע בלעדית משיקולים יצרניים וצרכניים. קלוגה דוחה אפוא את תפקידה המסורתי של הספרות בעידן הנאורות כמי שנועדה להביא את האנושות לכלל שלמות, ומעיר: "הטקסט מוסרי כשהוא יוצר כושר הבדלה. אם הוא עוסק ברוע, אין בכוונתו לספק דוגמה, כי אם ליצור הבדלה..." "הביקורת", הוא ממשיך, תוך שימוש במונח החביב על אסכולת פרנקפורט, "היא הכושר להבדיל, או בצרפתית 'difference'".⁹⁴

האירוניה של קלוגה, הבנויה על המתח שהוא יוצר בין הנאמר ובין שאינו נאמר, מזמינה מחשבה ודיון, לא רק לגבי סוגיית המשמעות, אלא גם לגבי סוגיית השיפוט.⁹⁵ בניגוד לתפיסות פוסטמודרניות של אירוניה, שמתמקדות ברב-משמעויות בלתי פתירות ובהתנגדות האונטולוגית לכל מסקנה אפשרית, האירוניה של קלוגה סומכת על יכולתם של הקוראים לאוריינטציה.⁹⁶ בריאיון שהתפרסם זמן קצר לאחר הופעת *כרוניקת הרגשות* מציין קלוגה: "אין ולו דבר אחד שנוצר עד היום שיוכל לשמש נשק יעיל נגד אושוויץ. עלינו להסתמך לפיכך על אי-הנחת [Unruhe]. עלינו להמשיך לחפש, תמיד להמשיך לחפש".⁹⁷ ה"חיפוש" אינו מוצג כאן רק במובן של חיפוש אחר משהו שטרם נמצא, כמו המפתחות לרכב, אלא גם אחר משהו שטרם הוגדר – משהו שעתידי לצוץ בעתיד בשפה אחרת, בצורת פעולה אחרת. בקריאה בסיפוריו הפתלתלים של קלוגה, ובמפגש עם האירוניות טורדות המנוחה שלו, מצטרפים הקוראים בצורה פעילה ל"חיפוש" זה.

מעשה החיפוש בעבר שקלוגה מתווה מונע בעיקרו מכוון של שאלות הנוגעות לעתיד, כגון: "ממה עלי לפחד?"⁹⁸ התשובות לשאלות אלו עשויות "לתרום" בפועל לשינוי התנאים שאפשרו את אושוויץ מלכתחילה.⁹⁹ עיסוקו בעבר נובע מהתחושה שאירועים כמו תקיפות אוויריות על ערים אזרחיות או הוצאות המוניות להורג לא חדלו מאז 1945. אלימות כזאת ממשיכה מן הסתם גם בשעת כתיבת שורות אלו לעצב את ההווה ולאיים על עתידם של אנשים רבים מספור ברחבי העולם. העבר, על כל הטראומות שהתחוללו בו, אינו מציב בפנינו רק דילמות בנוגע למקומו של הזיכרון או ליכולתה של הטראומה לשתק את קורבנות ההיסטוריה, אלא גם דילמות בוערות בקשר לעתיד. "הפוליטיקה זקוקה לסוג מסוים של ארכיאולוגיה, כזה התר אחר פרשות דרכים גורליות בעבר," מציין קלוגה בהתייחסו לעתיד.¹⁰⁰ הוא מציע גרסה משלו למה שאני מכנה "עתידיות", וממשיך ואומר כי איננו יכולים "לנבא מנקודת המבט של העבר." לדבריו, "אנו זקוקים לניסיון ההיסטוריה כשאנו תרים אחר דרכי המוצא [Auswegen], כשאנו מחפשים פתרונות..." ולכן: "עלי לדעת מה ברצוני למנוע – מלחמה – כדי שאוכל למנוע אותו."¹⁰¹ בעיני קלוגה, אין די בייצוג ריאליסטי של אסונות מעשה ידי אדם. מבחינתו (ואני שותף לדעתו), מושג הריאליזם שלנו חובר תכופות לתחושה כי נסיבות החיים הקיימות, כפי שהן מצטיירות לנו דרך תרבות ההמונים, אמצעי התקשורת ומוסדות התרבות, נדמות הגיוניות, מתבקשות, ולכן גם בלתי נמנעות. אך לפי הבנתו, דבר אינו "ריאלי", ברור, מוסבר או מובן מאליו במציאות כפי שזו נתונה לנו, על כל אכזריותה. הריאליזם שקלוגה דוחה נוטה להציג תוצאה הרסנית, למשל את מלחמת העולם השנייה, כבלתי נמנעת. כשאנו מספרים את סיפור העבר מתוך מחויבות בלעדית לסיפור האירועים כפי שהתרחשו, אנו נמנעים מבחינת הצמתים שבהם הוכרעו הכרעות, שבהם בחרו בני אדם לעשות מעשה כזה ולא אחר. היסטוריונים המחויבים לגישה "ריאלית" לעֵבֶר גולשים תכופות לתיאור המאורעות כאילו היו בלתי-נמנעים, תוצאות מחויבות מציאות. בניגוד לריאליזם של הקיים, בוחר קלוגה לחזור ולבחון אירועים כמו אלו המוצגים ב"היידגר בקרים"

כתוצאה של בחירות אנושיות. כך הוא מדגיש כיצד בעזרת חקר העבר ובעזרת השימוש בניסיון ההיסטוריה באפשרותנו למצוא דרכי מוצא. אנו בודקים מה יכול היה לקרות, דהיינו, מה יכול היה למנוע את התרחשות האסון. במילותיו של קלוגה, "עלינו לחשוב באופן מותנה, לתור אחר אפשרויות ואחר אופציות אחרות לאורה של ההיסטוריה, ולאורו של העתיד" (ההדגשה שלי).¹⁰² כשאנו "מחפשים, תמיד מחפשים," כאמרתו של קלוגה, ביכולתנו לשאול למשל, איך אמורים הצבאות והקהילה הבינלאומית להגיב לשימוש באזרחים כבמגן אנושי? מהם הציוויים הפוליטיים והמוסריים שאסור לשום צבא בעולם להפר בזמן מלחמה? מובן כי חשיבתו של קלוגה והנבירה שלו בעבר בחיפוש אחר דרכי מוצא אפשריות אין משמען "למידה מהעבר", כאילו היה "העבר" ספר לימוד המצפה שנשנן את לקחיו. חשיבה על העבר וסיפורו באופן השם דגש על היכולת האנושית לבחור כך או אחרת משמעם הימנעות מראיית העבר כשרשרת של התרחשויות בלתי נמנעות, במיוחד כשמדובר בקטסטרופות מעשה ידי אדם. ומשמעם גם לקבל את עול תפקידו של האדם כסוכן, כלומר כבעל תפקיד פעיל בהיסטוריה.

כך, באורח נחרץ, מסתיימת היצירה הספרותית של קלוגה, "הפצצת הלבברשטאדט בשמונה באפריל 1945", בחיפוש אחר חלופות חדשות. עבודת מצרף זו של מילים ושל דימויים חזותיים, המוקדשת לחורבנה של עירו, מגיעה לסיומה בנימה "עתידית". ההצהרה המובאת בסיומה של היצירה מצוטטת מפיו של מרואיין שהשתתף במחקר שצבא ארצות הברית ערך בהלבברשטאדט במאי 1945: "כשהאכזריות מגיעה לרמה מסוימת, כבר לא משנה מי התחיל בה. היא צריכה פשוט להיפסק" (82:2). בלי להסתמך על המוסריות כעל רשת ביטחון (הציטוט נותר רק חלק מקולאז'), מציב קלוגה את הפצצת הלבברשטאדט כאירוע בהווה, המיועד לעתיד: המשפט "היא צריכה פשוט להיפסק," מכוון למציאת דרכים חלופיות לקיום האנושי בעתיד. משפט זה ימשיך להישמע עוד זמן רב לאחר מותו של הניצול האחרון מההפצצה. התנאים להפסקתם של אסונות מעשה ידי אדם, כמו הפצצת הלבברשטאדט, נותרים כמובן מחוץ

ליצירה. ברם, החשיבה עליהם והדיון בהם עשויים להתחולל בזכות היצירה הספרותית. הפעולה להפסקתם מופקדת כמובן בידי הקוראים. מה שמונח כאן על כפות המאזניים אינו רק יכולתה שאינה מוטלת בספק של הספרות לזכור את האידיאולוגיה הגזענית או את ההרבת הלבשרטאדט, אלא גם, ואולי בעיקר, לזכור את העתיד.

¹ פרנץ קפקא, אברהם כרמל (מתרגם), תיאור של מאבק, ת"א, שוקן, 1994, ע"מ 79. על הגנאלוגיה של "משל קטן", ראו:

Richard T. Gray et al., *A Franz Kafka Encyclopedia* (Westport, CT: Greenwood Press, 2005), 162.

² Hayden White, "The Modernist Event," in his *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect* (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1999), 66–86.

ההיסטוריון דן דינר טבע את המונח הידוע *Zivilisationsbruch* (שבר ציוויליזטורי), המדגיש את הכורח שנוצר לאחר השואה לחשיבה מחודשת על עצם מושג ה"ציוויליזציה".

Dan Diner, ed., *Zivilisationsbruch: Denken nach Auschwitz* (Frankfurt am Main: Fischer, 1988).

³ White, "Modernist Event," 69.

⁴ David Grossman, *Writing in the Dark: Essays on Literature and Politics* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2008), 59.

מראי המקום ליצירה זו יובאו להלן בגוף המאמר בסוגריים.
⁵ המילה "תיקון" מופיעה במשנה במשמעות של השבת סדרי עולם לתיקונם ("תיקון עולם"), על מנת להצדיק את תפקידה של ההסמכה לרבנות בשיפור התנאים החברתיים והמשפטיים הקיימים. בקבלת האר"י, שאליה גרוסמן מתייחס בהרצאתו, נוגע המונח לתהליך מיסטי של תיקון אסון מקדמת דנא ("שבירת הכלים"), הגואל עולם הרוס וכאוטי באמצעות פעולה אנושית. ראו:

R. J. Zwi Werblowsky and Geoffrey Wigoder, eds., *The Oxford Dictionary of the Jewish Religion* (New York: Oxford University Press, 1997, 693).

⁶ אני משתמש כאן במונח הפילוסופי "imaginative redescription" כפי שזה משמש את ריצ'ארד רורטי בספרו *Contingency, Irony and Solidarity*, 42–41.

אליבא דרורטי, סופרים וקוראים כאחד מעצבים את עצמם באמצעות "תיאור מחדש", כלומר בכך שהם מספרים וחוזרים ומספרים סיפורים על עברם, על אופני עיצובם וכן הלאה.

הסיפורים המשתנים תדיר הללו הם ה"מעבדה" הלשונית, האישיית והקיבוצית, שבה נוצר אוצר המילים של כל תקופה נתונה – אוצר מילים המשמש לדיון ולעיצוב מחודש של השיח החברתי הרחב, ותורם כך גם לעיצובם של מוסדות חברתיים ופוליטיים. לפגישתנו באוצר המילים החדש ה"מיוצר" בידי הספרות בפרט, והאמנות בכלל, תפקיד משמעותי אפוא בעיצוב החלל שבו אנו מתקיימים ומשתנים כיחידים וכקבוצות. תוצאות המפגש הזה אינן תחומות לעולם בגבולות הנושאים התימטיים של היצירה, מבנה הנפש ועיקרי אמונה של היוצר או העמדות שהיוצר מבקש לבטא.

⁷ סטיבן פינקר גרס לאחרונה כי אנו חיים בעידן שהאלימות הצטמצמה בו משמעותית ביחס לרמת האלימות המוכרת בעולם העתיק, בימי הביניים, ובתחילת העידן המודרני Steven Pinker, *The Better Angels of Our Nature: Why Violence Has Declined* (New York: Penguin Books, 2011).

לדעתי, בניגוד לפינקר, קטסטרופות מודרניות מעשה ידי אדם וטכנולוגיה, כמו אושוויץ והירושימה, הביאו לעולם סוג חדש של אלימות, אשר מעורר פחדים מהשמדה כוללת (של עם או אפילו של המין האנושי כולו). אמנם האלימות האנושית כשלעצמה התמתנה, כפי שמוכיח פינקר, אבל הטכנולוגיה המודרנית מעוררת חשש מוצדק כי אנו עתידים לראות התפרצויות של אלימות בסיוע טכנולוגי שיהיו קשות אפילו מאלו של המאה הקודמת.

⁸ Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia* (New York: Basic Books, 2001), xvi.

⁹ המונה Kindertransport מתייחס למשלוח של ילדים יהודים לבריטניה ולמקומות אחרים לאחר ליל הבדולח. במהלך המבצע, שאורגן בידי קבוצות יהודיות, נשלחו ילדים יהודים מגרמניה, מאוסטריה ומצ'כוסלובקיה לבריטניה. המשלוח הראשון הגיע ב-2 בדצמבר 1938 להאריץ' (Harwich) שבמחוז איסט אנגליה, כ-60 ק"מ מנוריץ' (Norwich), שם לימד זבאלד באוניברסיטת איסט אנגליה. מבצע Kindertransport הסתיים עם פרוץ מלחמת העולם ב-1 בספטמבר 1939. כעשרת אלפים ילדים הגיעו לבריטניה באמצעותו.

¹⁰ Aristotle, *Poetics*, ed. and trans. Stephen Halliwell (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995), 59.

¹¹ שם, 59, הערה b.

¹² שם, 59, 61.

¹³ Percy Bysshe Shelley, "A Defence of Poetry," in *Shelley's Poetry and Prose*, 2nd ed., ed. Donald H. Reiman and Neil Fraistat (New York: W. W. Norton, 2002), 535.

¹⁴ Nicholas M. Gaskill, "Experience and Signs: Towards a Pragmatist Literary Criticism," *New Literary History* 39 (2008): 165–83; Günter Leypoldt, "Uses of Metaphor: Richard Rorty's Literary Criticism and the Poetics of World-Making," *New Literary History* 39 (2008): 145–63.

¹⁵ John Dewey, *Experience and Nature* (1925; New York: Dover, 1958), 378, 381–82, quoted in Leypoldt, "Uses of Metaphor," 148.

¹⁶ ראו:

Dewey, *Art as Experience*, 245; and Gaskill, "Experience and Signs," 171.
17 המונח "עולם-חיים" (lifeworld) מקביל לתפיסת ה-Lebenswelt של אדמונד הוסרל. במובנו המקורי, מציין הנס אולריך גומברכט, "המונח מקיף את כל צורות ההתנהגות שאנו – או ליתר דיוק, מסורת התרבות המערבית – מייחסים לבני האדם".

Hans Ulrich Gumbrecht, *In 1926* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997), 418.

לפי גומברכט, כל תרבות בוחרת לעצמה את קשת האפשרויות שכוללה ב-lifeworld. על מנת להבדיל בין הפרקטיקות המרכיבות תרבות או מילייה חברתי מסוים מה-lifeworld, הכולל פעולות והתנהגויות שלעולם לא יתמשו (דהיינו, "נצח"), קורא גומברכט לראשון "עולם היומיום (everyday-world)". באורה פרדוקסלי משהו, מציין גומברכט, "עולם-החיים כולל את יכולתו של האדם לדמיין פעולות ואופני התנהגות שחורגים בפירוש מקשת האפשרויות האנושית" (418).

18 Richard Rorty, "Grandeur, Profundity, and Finitude," in Richard Rorty, *Philosophy as Cultural Politics*, vol. 4 of *Philosophical Papers* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 84.

רורטי מצטט כאן את ישעיהו ברלין:

Isaiah Berlin, *The Roots of Romanticism* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2001), 87.

פעמים רבות מתייחס רורטי לחוב שלו למסורת הרומנטית. ראו למשל את מאמרו:

"Pragmatism as Romantic Polytheism," in *The Revival of Pragmatism: New Essays on Social Thought, Law, Culture*, ed. Morris Dickstein (Durham, NC: Duke University Press, 1998), 21–36.

19 Richard Rorty, "Pragmatism and Romanticism," in Rorty, *Philosophy as Cultural Politics*, 115.

20 שם, 118.

21 שם.

22 Richard Rorty, *Contingency, Irony and Solidarity* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 41.

בכמה הזדמנויות הבהיר רורטי כי הוא משתמש במונח "שירה" במובנו הרחב. כתבי פרוזה וכן הוגים שיצרו אוצר מילים שלם חדש (ניוטון, מרקס, דרווין, פרויד) נחשבים כולם "משוררים חזקים" (strong poets), במובן המשמש את הרולד בלום: יוצרים חדשניים של שפה חדשה, היכולה לשנות את תפיסתנו ואת נסיבות חיינו באופן שיאפשר לנו להיות חיים חברתיים ואישיים עשירים ומלאים יותר. ראו, למשל, את הערותיו התמציתיות מאוד של רורטי במאמרו "The Fire of Life" (*Poetry Magazine*, נובמבר 2007), וכן במרשתת מ-20 ביולי 2010:

<http://www.poetryfoundation.org/journal/feature.html?id=180185>

23 Richard Rorty and Edward Ragg, "Worlds or Words Apart? The Consequences of Pragmatism for Literary Studies" (interview), in Richard

Rorty, *Take Care of Freedom and Truth Will Take Care of Itself*, ed. Eduardo Mendietta (Stanford, CA: Stanford University Press, 2006), 132.

²⁴ Richard Rorty, "Unfamiliar Noises: Hesse and Davidson on Metaphor," in *Objectivity, Relativism and Truth*, vol. 1 of *Philosophical Papers* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), 163 (ההדגשה במקור).

על קריאתו של רורטי את דייווידסון ועל תפיסתו של דייווידסון עצמו את מטרות הביקורת הספרותית, ראו:

Bryan Vescio, "Donald Davidson, Pragmatism, and Literary Theory," *Philosophy and Literature* 22, no. 1 (1998): 200–211, esp. 207–9.

²⁵ Rorty, *Contingency, Irony and Solidarity*, 82.

²⁶ Hayden White, "The Metaphysics of Narrativity: Time and Symbol in Ricoeur's Philosophy of History," in Hayden White, *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation* (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1987), 172–73.

וייט מרחיב את הדיון ב-*emplotment* באמצעות תיאור יכולתו של הנרטיב הבדיוני (ולפיכך גם של רצפי עלילה נרחבים יותר, כגון אלו המופיעים ברומנים) להציג בפנינו נקודות מבט חדשות על אירועים היסטוריים כדוגמת השואה במאמרו:

"Historical Emplotment and the Problem of Truth in Historical Representation," in his *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect* (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1999), 27–42, esp. 30–32.

²⁷ Hayden White, "The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory," in White, *The Content of the Form*, 52–53.

²⁸ אני מתבסס כאן על הניתוח של לאופולדט (Leypoldt, "Uses of Metaphor", 145). על ביקורת תפיסת הספרות של רורטי, ראו לדוגמה את הדיון של לאופולדט בכריסטופר דמרלינג, שם, עמוד 147.

²⁹ שם, 145.

³⁰ ס. יזהר סיים את כתיבת הנובלות "סיפור חרבת חזעה" ו"השבוי" בנובמבר 1948. הן פורסמו ב-1949 בספר *סיפור חרבת חזעה: השבוי* (מרחביה: ספריית פועלים, 1949).

³¹ Richard Rorty, "Der Roman als Mittel zur Erlösung aus der Selbstbezogenheit," trans. Andrew James Johnston, in *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, ed. Joachim Küpper and Christoph Menke (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003), 49–66.

להלן יובאו מראי המקום למאמר זה בגוף הטקסט בסוגריים. הציטוטים מטקסט זה מבוססים על הגרסה האנגלית שטרם פורסמה ושרורטי העמיד לרשותי לאחר שיחה בינינו בסטנפורד: "Redemption from Egotism: James and Proust as Spiritual Exercises".

³² רורטי עושה שימוש במונח הגרמני Reflexion ("Der Roman", 55). שאני מפרש, בהתאם למסורת הפילוסופית, במונח של השבון נפש, מהשבה עצמאית ופולמוס. על ביקורת ספרות התואמת להתחקותו של דה מאן אחר "האין שבלב הכול" כהידלדלות, ראו:

Rorty and Ragg, "Worlds or Words Apart?," 137.

ראו:³³

Rorty, *Contingency, Irony and Solidarity*, 41–42; and Richard Rorty, "Persuasion Is a Good Thing" (an interview with Wolfgang Ullrich and Helmut Mayert), in Rorty, *Take Care of Freedom and Truth Will Take Care of Itself*, 70–72.

³⁴ Michael Oakeshott, "Present, Future and Past," in his *On History and Other Essays* (Indianapolis: Liberty Fund, 1999), 39, 40.

שם, 40.³⁵

שם, 41.³⁶

ראו, למשל:³⁷

Georg Lukács, *The Historical Novel*, trans. Hannah Mitchell and Stanley Mitchell (London: Merlin, 1962), 88–98, 123–32, 136–52; Georg Lukács, *Realism in Our Time: Literature and the Class Struggle*, trans. John Mander and Necke Mander (New York: Harper, 1964), 17–23, 44–56, 75–96; and Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981), 17–35, 105–31.

³⁸ בעיון ביכולת חיזוי העתיד של הספרות, אני מתבסס על מחקרים כגון:

Amy Elias's *Sublime Desire: History and Post-1960 Fiction* (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 2001).

וכן בפרט על טענתה של אליאס כי רומנים כגון *Gravity's Rainbow* של תומאס פינצ'ון מ-1973 *המלון הלבן* של דונלד מייקל תומס מ-1981 (זמורה ביתן, 1983, תרגום: מאיר ויזלטיר) מנסחים רגישות לגבולות הוודאות האפיסטמולוגית אחרי מלחמת העולם השנייה ומתמקדים בשימוש בעבר ובניצולו לבניית זהות ולאומיות (xxvi). אליאס מוכיחה כיצד ספרות בדיונית מודעת לעצמה (שהיא מכנה "רומנטיקה מטא-היסטורית") מפנה עורף להיסטוריה ופונה לרומנטיקה משום ש"בדומה להיסטוריוגרפיה ולפילוסופיה הפוסט-מודרניסטיות של זמננו" (xi), היא אינה יכולה לטעון עוד לוודאות אמפירית: "בעיני הדמיון המטא-היסטורי, הפוסט-טראומטי, הפוסט-מודרני, ההיסטוריה אינה עוד בגדר ידע שאנו לומדים, שהופך להיות 'שלנו'... לחילופין, האמנויות והמדעים הפוסט-מודרניים מניחים כי ההיסטוריה היא דבר מה... [ש]ביכולתנו רק להשתוקק אליו" (xviii). עוד טוענת אליאס, כי יצירות כמו הרומן הגרפי מאוס של ארט ספיגלמן מ-1986, המתנכרות לרצון לצייר את העבר בצורה ריאליסטית, מסוגלות להתעמת עם הטבע ה"מאיים" של אירועים הרי גורל כמו מלחמת העולם השנייה. רומנים כאלה, המאתגרים את קוראיהם בדרישה להכיר בזוועת האירועים שנתרו בלתי נתפסים, מאפשרים גם "להרהר בפעולה אתית ולנקוט בה" (42).

³⁹ Rothberg, *Multidirectional Memory*, 4. Rothberg, Michael. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust In the Age of Decolonization*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2009.

שם, 11.⁴⁰

41 שם, 5.

42 ראו, למשל:

Alain Badiou, "'We Need a Popular Discipline': Contemporary Politics and the Crisis of the Negative," *Critical Inquiry* 34, no. 4 (Summer 2008): 645–59; and Slavoj Žižek, *The Parallax View* (Cambridge, MA: MIT Press), 317–28.

43 Richard Rorty, "The End of Leninism and History as Comic Frame," in *History and the Idea of Progress*, ed. Arthur M. Melzer, Jerry Weinberger, and M. Richard Zinman (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1995), 211–26.

בעיני רורטי התובנה שסר חנו של ה"רומן של ההיסטוריה העולמית" היא הטיעון העיקרי שבבסיס התיזה של פוקויאמה. גרסה שונה במקצת של חיבור זה אפשר למצוא במאמרו: Richard Rorty, "The End of Leninism, Havel, and Social Hope," in Richard Rorty, *Truth and Progress: Philosophical Papers*, vol. 3 (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 228–46.

44 Rorty, "The End of Leninism and History as Comic Frame," 212.

45 שם, 213–214.

46 Jay Winter, *Dreams of Peace and Freedom: Utopian Moments in the Twentieth Century* (New Haven, CT: Yale University Press, 2006), 1, 4.

עוד מוסיף וינטר לדון במה שהוא מכנה "אוטופיות מינוריות": המאמץ לדמיין "עולם טוב יותר באופן רדיקלי" (1), "שחרור בקנה מידה קטן יותר, ללא היומרות הגרנדיוזיות או ההיבריס והזוועות הכמעט בלתי אפשריות של הפרויקטים האוטופיים הגדולים" (5).

47 שם, 1.

48 Mark Lilla, "A New, Political St. Paul?" *New York Review of Books*, October 23, 2008, 69–70.

לילה ממשך ומשרטט את התפשטותן של אידיאות ושל פרקטיקות, ליברליות וקפיטליסטיות ביסודן, באירופה ובמקומות אחרים מאז נפילת ברית המועצות, וכיצד, באופן בלתי סביר, הפכה הנטייה למרקסיזם לעניין אינטלקטואלי מחודש דווקא בפאולוס הקדוש, מתוך תקווה לחידוש המסורת האוטופית של השמאל.

49 John N. Gray, *Black Mass: Apocalyptic Religion and the Death of Utopia* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007), 1–35.

מאז שנות השמונים של המאה העשרים, ובמיוחד לאחר 1989, היינו עדים לעלייתו של אוטופיזם דתי, או ליתר דיוק, לעלייתה של אסכטולוגיה בדמות אידיאולוגיות כגון זו המופצת בידי אל-קעידה. אך אלו אוטופיות שונות בתכלית מהאוטופיות שבהן עוסקים גריי ואחרים, כיוון שהן כרוכות ב"גאולה", תפקיד דומיננטי חדש, שניתן אך ורק לחלק של האנושות – למי שמקיימים את צו האמונה.

50 Amy Hungerford, "On the Period Formerly Known as Contemporary," *American Literary History* 20, nos. 1–2 (Spring–Summer 2008): 410–19.

⁵¹ Russell Jacoby, *Picture Imperfect: Utopian Thought for an Anti-Utopian Age* (New York: Columbia University Press, 2005), 5.

ספרו של ג'ייקובי, כפי שמעיד שמו, הוא כתב הגנה נחרץ על מסורת המחשבה האוטופית ועל הספרות שלה.

⁵² Fredric Jameson, *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions* (London: Verso, 2005).

⁵³ Badiou, *The Century*, 105 (ההדגשה שלי).

שם, ⁵⁴

⁵⁵ Fredric Jameson, "The End of Temporality," *Critical Inquiry* 29, no. 4 (Summer 2003): 704.

⁵⁶ אני מתייחס כאן לטענתו של פרדריק ג'יימסון כי "קשה עדיין לראות כיצד אפשר יהיה לדמיין אוטופיות עתידיות תוך נתק מוחלט מהסוציאליזם במובן הרחב של האנטי-קפיטליזם; נתק, כוונתי לומר, מערכים של שוויון כלכלי וחברתי ומהזכות האוניברסלית למזון, לקורת גג, לרפואה, לחינוך ולעבודה" (*Archaeologies of the Future*, 197-196). חרף כל הידוע לנו על העיוותים הבסיסיים של אותן זכויות בניסויים הסוציאליסטיים הקודמים, כדוגמת זה בברית המועצות, ממשיך ג'יימסון לגרוס נחרצות כי אפשר לראות בברית המועצות יוצרת של "סוג חדש של יעד אידיאולוגי, חיובי ושלילי כאחד" (197).

⁵⁷ Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, trans. Daniel Heller-Roazen (Stanford, CA: Stanford University Press, 1998).

על חובו של אגמבן לארנדט, ראו:

Rothberg, *Multidirectional Memory*, 44–46.

⁵⁸ Rothberg, *Multidirectional Memory*, 33–65.

בדיוניו השונים מצביע רוטברג גם על מחדליה של ארנדט ועל היעדר ההכרה בהשפעה של פרקטיקות קולוניאליות ושל השיח הקולוניאלי בכתיבתה.

⁵⁹ Hannah Arendt, *Men in Dark Times* (San Diego: Harcourt, Brace, 1968), ix (ההדגשה שלי).

⁶⁰ Hannah Arendt, *The Life of the Mind*, 1-vol. ed. (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978), 102–3, 226n67.

⁶¹ Hannah Arendt, *Denktagebuch: 1950–1973*, ed. Ursula Ludz and Ingeborg Nordmann, 2 vols. (Munich: Piper Verlag, 2002), 1:46.

שם, ⁶² 48.

⁶³ ארנדט מתייחסת ל"משבר של תקופתנו" בעמוד 478. ראו: חנה ארנדט, *יסודות הטוטליטריות*, תרגום: עדית זרטל, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, 2010.

⁶⁴ Hannah Arendt, "No Longer and Not Yet," in Hannah Arendt, *Essays in Understanding, 1930–1954*, ed. Jerome Kohn (New York: Harcourt, Brace, 1994), 159–60.

על מחשבתה של ארנדט בנוגע למקומה של הספרות במתח שבין העבר לעתיד, ראו:

Barbara Hahn, "Vom Ort der Literatur zwischen Vergangenheit und Zukunft: Über Hannah Arendt," in *Im Nachvollzug des Geschriebenen: Theorie der Literatur nach 1945*, ed. Barbara Hahn (Würzburg: Königshausen und Neumann, 2007), 87–98.

⁶⁵. Hannah Arendt, *Between Past and Future: Eight Exercises in Political Thought* (New York: Penguin, 1977).

להלן יובאו מראי המקומות ליצירה זו בסוגריים אחרי ראשי התיבות *BPF*. ארנדט חזרה למשל של קפקא בספרה *Life of the Mind*, 201–210. על הבנתה של ארנדט את המשל כ"צורת חשיבה המתארת את האדם המודרני", ראו את קריאתה רבת התובנות של ויויאן ליסקה:

Vivian Liska, *When Kafka Says We: Uncommon Communities in German-Jewish Literature* (Bloomington: Indiana University Press, 2009), 210–12.

לאחרונה הציגה סוּטלנה בּוּים פרשנות רבת מעוף לקריאתה של ארנדט את "הוא" של קפקא, כיצירה המציעה "מטאפורה מושלמת לפעולת המחשבה" (229), ובה בעת מצביעה על החופש האנושי. ראו:

Svetlana Boym, *Another Freedom: The Alternative History of an Idea* (Chicago: University of Chicago Press, 2010).

⁶⁶ מאחר ועיקר דברי נסבים סביב ארנדט, ולא סביב קפקא, אני מצטט כאן מהגרסה שמביאה ארנדט בספרה *Between Past and Future*, 7. בגרסה זו מסתמכת ארנדט בעיקר על התרגום של וילה ואדווין מויר ל-"Great Wall of China" (עברית: "בניין חומת סין"), בתוך תיאור של מאבק, שמעון זנדבנק [מתרגם], הוצאת שוקן, תשל"א). בהערת שוליים מודה ארנדט כי היא עיבדה "קלות" את תרגומם של השניים. היא גם מקדישה למקור הגרמני הערת שוליים נפרדת (*Between Past and Future*, 283). יש לציין כי הקטע מתוך הטקסט הגרמני שהיא מצטטת נמחק במלואו בידי קפקא, אך הוחזר לטקסט בידי מקס ברוד. כיוון שארנדט מתייחסת לטקסט כולו כדרך הופעתו ב"בניין חומת סין", כלומר, כפי שהכירה אותה, השארתי אותו כך גם בציטוט. על המחיקה של קפקא ועל החזרת הטקסט בידי ברוד ראו:

Liska, *When Kafka Says We*, 224n4.

⁶⁷ כשארנדט מפרשת את המשל של קפקא ב-*Life of the Mind*, היא כותבת "האדם חי בין לבין, ומה שהוא מכנה הווה הוא מאבק שנמשך לכל אורך חייו כנגד עולו הכבד כמוות של העבר – המניע אותו קדימה בתקווה – וכנגד הפחד מהעתיד (שהוודאות היחידה בו היא המוות)", שמניע אותו לאחור אל "השקט של העבר, של הנוסטלגיה, בזיכרון המציאות היחידה שבה הוא יכול להיות בטוח" (205).

⁶⁸ ראו את הדיון רב ההשראה של פג בירמינגהאם בפרשנותה של ארנדט למשל של קפקא: Peg Birmingham, *Hannah Arendt and Human Rights: The Predicament of Common Responsibility* (Bloomington: Indiana University Press, 2006), 17–23.

⁶⁹ חנה ארנדט, המצב האנושי, (הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, תרגמו: אריאלה אזולאי ועדי אופיר, 2013, עמ' 33).

על תפיסת ה"לידה" של חנה ארנדט, ראו:

Patricia Bowen-Moore, *Hannah Arendt's Philosophy of Natality* (London: Macmillan, 1989).

על תפקיד הלידה במכלול המחשבה של ארנדט, ראו:

Seyla Benhabib, *The Reluctant Modernism of Hannah Arendt* (Lanham, MD: Rowman and Littlefield, 2000), 102–22, esp. 108–9.

בנוגע לתפיסת הלידה של ארנדט, כותבת בנחביב בכישרון רב על "אוניברסליזם אנתרופולוגי", ראו:

Seyla Benhabib, "Arendt's Eichmann in Jerusalem," in *The Cambridge Companion to Hannah Arendt*, ed. Dana Villa (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 80.

על תפיסת הלידה של ארנדט, ראו גם את הדיון המפורט של בירמינגהאם:

Peg Birmingham, *Hannah Arendt and Human Rights*, 6–34.

⁷⁰ Hannah Arendt, "Franz Kafka: A Revaluation on the Occasion of the Twentieth Anniversary of His Death," in *Essays in Understanding*, 71.

⁷¹ Arendt, *Denktagebuch*, 1:292.

⁷² Hannah Arendt, "Franz Kafka: A Revaluation on the Occasion of the Twentieth Anniversary of His Death," in *Essays in Understanding*, 71.

⁷³ שם, 73 (ההדגשה שלי).

⁷⁴ במעין סקירה קטנה של תולדות הרומן מציינת ארנדט: "הבסיס לרומן הקלאסי היה קבלת החברה כפי שהיא, כניעה למקרויות שבחיים, מתוך שכנוע שיד הגורל חזקה מכל סגולותיו ומכל מגרעותיו של האדם. הוא הניח מראש את נפילתו של האזרח, שבתקופת המהפיכה הצרפתית ניסה לשלוט בעולם בעזרת חוקים מעשי ידיו. הוא תיאר את צמיחת הפרט הבורגני, שבעבורו הפכו החיים והעולם לאתר שבו מתרחשים אירועים, ושתשוקתו חרגה מההתרחשויות שהציעה לו המסגרת הבטוחה והצרה לרוב של חייו. היום הוחלפו רומנים אלו, שהתחרו תמיד במציאות (ולו רק בחייויה), ברומן התיעודי. בעולמנו חרגו זה מכבר ארועים אמיתיים, גורלות אמיתיים, מגבולות הדמיון של מחברי הרומנים" (שם, 79, ההדגשה שלי). מה שהפך את קפקא למודרני כל כך בעיני בני זמנו היא העובדה כי "הוא מסרב להיכנע לתכתיבים של התרחשויות כלשהן... ברצונו לבנות עולם בהתאם לצרכים ולכבודם של בני האדם, עולם שבו האדם הוא היחיד המכתיב את פעולותיו הוא, כזה שחוקיו של האדם שולטים בו, ולא כוחות מסתוריים ממקור עליון או תחתון כלשהו" (80).

⁷⁵ ארנדט חוזרת על ציטוט זה בחיבורה:

"Truth and Politics," in *Between Past and Future*, 262.

על הציטוט של הערתה של דינסן בידי ארנדט, ראו:

Lynn R. Wilkinson, "Hannah Arendt on Isak Dinesen: Between Storytelling and Theory," *Comparative Literature* 56, no. 1 (Winter 2004): 77–98.

וילקינסון דנה בפרוטרוט בהשקפתה של ארנדט על נרטיבים המגלים את משמעות המעשה האנושי (80–81, 90).

⁷⁶ Arendt, *Men in Dark Times*, 112.

⁷⁷ Hannah Arendt, "The Achievement of Hermann Broch," in Hannah Arendt, *Reflections of Literature and Culture*, ed. Susannah Young-ah Gottlieb (Stanford, CA: Stanford University Press, 2007), 148.

⁷⁸ Alexander Kluge, *Chronik der Gefühle*, 2 vols. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000), 1:7.

ההדגשות כאן שלי, אולם קלוגה כותב באנגלית "Orientation" ו-"Chronicle" באותיות גדולות. להלן יופיעו מראי מקומות הכוללים את הכרך ואת מספר העמוד בגוף הטקסט בסוגריים. התרגום העברי מבוסס על התרגום לאנגלית בידי המחבר.

⁷⁹ כתיבתו של קובץ זה הוחשה בעקבות ארועי 1989, רגע היסטורי שקלוגה ראה בו פתיחה מחדשת של "אופק התקווה", המאפשר לדעתו לדמיין "עולם חדש לחלוטין":

Alexander Kluge, "Der große Sammler der Wahrheit" (interview), *Süddeutsche Zeitung*, November 11, 2000; Alexander Kluge, "Ich liebe das Lakonische," *Der Spiegel* 45 (2000): 336.

⁸⁰ Michael Oakeshott, *On History and Other Essays* (Indianapolis: Liberty Fund, 1999), 40 (ההדגשה שלי).

⁸¹ בהתייחסות לספריו הקודמים של קלוגה מכנה סטפני קארפ את הנרטיבים ההיסטוריים של קלוגה "מיזם עבודה" (Arbeitsprojekt) של ההיסטוריה הגרמנית. ראו:

Stefanie Carp, *Kriegsgeschichten: Zum Werk Alexander Kluges* (Munich: Wilhelm Fink, 1987), 11.

בדומה לכך, מציין הארו מילר, כי "השילוב שקלוגה יוצר בין טקסטים וחומרים שונים... מיועד לפיתוח זיקתם של קוראיו להיסטוריה. קלוגה אינו מאמץ כך עמדה אידיאולוגית או ביקורתית נחרצת, כזו המניחה מראש ידע והבנה כוללים, אך סובלת בפועל מפשטנות ומבורות."

Harro Müller, "In solche Not kann nicht die Natur bringen": Stichworte zu Alexander Kluges *Schlachtbeschreibung*," *Merkur* 36, no. 9 (September 1982): 891.

⁸² "Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945" first appeared in Alexander Kluge, *Unheimlichkeit der Zeit: Neue Geschichten Hefte 1-18* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1977).

⁸³ Johannes von Moltke, *No Place Like Home: Locations of Heimat in German Cinema* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2005), 56-57.

⁸⁴ שם, 57-58.

⁸⁵ אני מתבסס כאן על מאמרו של ברנרד מלקמוס:

Bernhard Malkmus, "Intermediality and the Topography of Memory in Alexander Kluge," *New German Critique* 36 (2009): 231-52.

מלקמוס מנתח בצורה משכנעת ביותר את מצרפי הטקסט-תמונה של קלוגה. הוא מציין כי "בקומפוזיציות הטקסט-תמונה האחרונות של קלוגה, הוא [קלוגה] עובר משימוש בתמונות

לצורך המחשה, הפרעה וערעור של הנרטיב ליחסי גומלין אינטגרליים יותר, המבליטים את ההדדיות שבדקונסטרוקציה, בהפרעה ובהמחשה כאלו" (251). הוא ממשיך ומוסיף (בצדק לדעתי), כי "עבודת הטלאים של טקסטים ושל דימויים הזויתיים יוצרת זירה לא-נרטיבית של כמה סוגי שיח המתחרים זה בזה, ומקובצים סביב נושא מרכזי משתנה, שניחן בכוח כבידה תמאטי או מטאפורי. קלוגה פותח מרחב טקסטואלי-הזוית, שמאפשר מפגש אינדיווידואלי עם התת-מודע הקולקטיבי והפוליטי" (251). על השימוש שעושה קלוגה במונטאז' כבאמצעי אסתטי, ראו:

Christoph Zeller, *Aesthetik des Authentischen: Literatur und Kunst um 1970* (Berlin: De Gruyter, 2010), 112–21.

⁸⁶ תומאס פון שטיינקר קורא נכונה את הסצנה עם פראו שרדר כסצנה "גרוטסקית". ראו את דיונו המעמיק בנושא "ההפצצה על הלב שטאדט":

Thomas von Steinaecker, *Literarische Foto-Texte: Zur Funktion der Photographien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W. G. Sebalds* (Bielefeld: transcript Verlag, 2007), 204.

⁸⁷ Theodor W. Adorno and Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*, ed. Gunzelin Schmid Noerr, trans. Edmund Jephcott (Stanford, CA: Stanford University Press, 2002).

⁸⁸ על עבודתו של קלוגה בזיקתה לביקורת של אדורנו והורקהיימר על התבונה האינסטרומנטלית, ראו:

Ulrike Bosse, *Alexander Kluge—Formen literarischer Darstellung von Geschichte* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 1989), 54–55.

⁸⁹ ראו:

Alexander Kluge, *Verdeckte Ermittlung: Ein Gespräch mit Christian Schulte und Rainer Stollmann* (Berlin: Merve Verlag, 2001), 61–62.

⁹⁰ על החיבור בין עובדה ובדיון ביצירה זו של קלוגה, ראו:

Richard Langston, *Visions of Violence: German Avant-Gardes after Fascism* (Evanston, IL: Northwestern University Press, 2008), 226.

⁹¹ בריאיון שנערך זמן קצר לאחר פרסום הספר מציין קלוגה: "אני מתעניין מאוד ברגשות, במה שאיננו מזהים ישירות בתור רגש, ובאורח שבו רגשות מגולמים במוסדות...[אני מתעניין ברגשות] שמתעוררים לראשונה במצבי חירום כשכחה עצמית [Selbstvergeessenheit], *Verdeckte Ermittlung*, 43.

⁹² על הבנתו של קלוגה את הספרות כ-*Baustelle*, ראו:

Miriam Hansen, introduction to "Alexander Kluge," special issue, *New German Critique* 49 (Winter 1990): 4; Andreas Huyssen, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia* (New York: Routledge, 1995), 146.

רעיון הכתיבה והקריאה כתהליך בלתי פוסק מהותי לעבודתו של קלוגה. בעשורים שלאחר פרסומו של *Schlachtbeschreibung* ("תיאור של קרב") ב-1964, ספר המוקדש לקרב על סטלינגרד, המשיך קלוגה להוסיף ולגרוע חומרים מטקסט זה. כשלושים שנה לאחר יציאתו

לאור הראשונה, הוסיף קלוגה כשמונים עמודים לגרסה האחרונה של הספר וכלל אותו במהדורה משנת 2000 של כרוניקה של רגשות, ראו:

Schlachtbeschreibung: Neue Geschichten, vols. 20–27, “Vater Krieg” (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983).

⁹³ *Chronik*, 1:46.

*על הביקורת של קלוגה על תפיסת הרציונליות של הברמאס, ראו:

von Steinaecker, *Literarische Foto-Texte*, 178.

⁹⁴ Kluge, *Verdeckte Ermittlung*, 49.

על הימנעותו של קלוגה מקטגוריות מוסריות, ראו:

Jörg Drews, “Der Mensch, nach Dr. Kluge: Stehaufmaennchen und Phoenix,” *Merkur* 697 (May 2007): 448.

אנדריאס הויסן מוסיף ומציין כי האסתטיקה של קלוגה נבדלת בעניין זה בצורה ניכרת מזו של ה"דוקומנטריזם" שסחף את הספרות הגרמנית בשנות השישים. בעיני ה"דוקומנטריזם", הספרות ובימת התיאטרון הן כלים להשגת נאורות פוליטית מתקדמת, ראו:

Huyssen, *Twilight Memories*, 150.

⁹⁵ אני מסכים כאן עם תפיסת האירוניה של לינדה האצ'ון בספרה:

Linda Hutcheon, *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony* (London: Routledge, 1994), 39.

⁹⁶ J. Hillis Miller, *Fiction and Repetition: Seven English Novels* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982), 106; and J. Hillis Miller, *Others* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2001), 12.

⁹⁷ Alexander Kluge, “Der große Sammler der Wahrheit” (interview), *Süddeutsche Zeitung*, November 11, 2000.

⁹⁸ לסלי אדלסון מצביעה על צמיחתה של "התמקדות חדשה בעתידיות" בספרות הגרמנית ובספרות ההגירה העל-לאומית ועל יסודות עתידיים רבי חשיבות ביצירתו של קלוגה. כפי שאדלסון מראה בניתוחה של הפנטזיה הפוטוריסטית, שהתפרסמה לראשונה ב-1973, ונדפסה מחדש בכרוניקה של רגשות, יצירותיו של קלוגה מציגות תכופות את יחסי הגומלין שבין העבר לעתיד.

Leslie A. Adelson, “Experiment Mars: Contemporary German Literature, Imaginative Ethnoscapes, and the New Futurism,” in *Über Gegenwartsliteratur: Interpretationen und Interventionen*, ed. Mark W. Rectanus (Bielefeld: Aisthesis, 2008), 29–33.

בדומה לכך, טארה פורסט מחדדת את העובדה שלדעת קלוגה אפשר לחשוף "אפשרויות עתידיות" שטמונות בעבר באמצעות "נרטיבים לא-ליניאריים":

Tara Forrest, *The Politics of Imagination: Benjamin, Kracauer, Kluge* (Bielefeld: transcript Verlag, 2007), 140.

⁹⁹ בניסיון להסביר את הקשר שבין סיפור הנרטיב למידה גדולה יותר של חירות חברתית בעתיד, מציין קלוגה, כי "אין זה לגמרי נכון שאני מספר סיפורים מתוך תשוקה לנאורות. אני

בודק אם הם מועילים לחירות, אך בסופו של דבר אני אומר: 'זה מה שראיתי, זה מה שאני אוהב, ולכן אכתוב את זה,' שם, 50.

¹⁰⁰ Alexander Kluge, Romain Leick, "Der Konjunktiv des Krieges" [interview], *Der Spiegel* 2/2012, 122-25, here 122-23.

¹⁰¹ שם.

¹⁰² שם.

על תפיסת דרכי המוצא של קלוגה, ראו מאמרה המשובח של סטפני האריס: Stefanie Harris, "Kluge's *Auswege*," *The Germanic Review* vol. 85 Number 4 (2010), 294-317.