שם המחבר: קובי (יעקב) אסולין

כתובת: השושנה 12, בנימינה.

כתובת דוא"ל: [kobioranim@gmail.com](mailto:kobioranim@gmail.com)

טלפון: 054-7203189

תואר אקדמי: ד"ר

דרגה: מרצה

שיוך: מכללת אורנים, הפקולטה ללימודים מתקדמים

מילות מפתח: זבאלד, זיכרון, עדות, וידוי, מלנכוליה.

**זיכרון, עדות וכאב: על תנועות המטוטלת ב*המהגרים* של ו.ג. זבאלד**

תקציר: האם נכון לחשוב תמיד שבני אדם בוחרים להימנע או לסגת מכאב נפשי? המאמר עוסק בשאלה זו ביחס לשאלת הזיכרון ומתוך דיון בספרו של ו.ג. זבלד *המהגרים.* המאמר חוקראת סיפוריהם של ארבעה מהגרים, ילדים, שנאלצו לעזוב את מולדתם בשנים שקדמו למלחמת העולם השנייה. למעשה, ובאופן סימבולי, נאלצים לנטוש את אירופה הישנה, וכך, לחיות את חייהם, מנטלית ולא רק פורמלית, כמהגרים. במאמר נראה כיצד המספר מתאר הוויה זו כתנועת מטוטלת מתמדת. אם מדובר בתנועה שבין וידוי לעדות, בין הפסיכולוגי לאתי. אם זהו המתח שבין הכללי לפרטיקולרי, בין ההיסטורי לסובייקטיבי, ואם זו התנועה שבין שכחה, כמוות נפשי-קיומי, לבין זיכרון כחיים. במאמר נראה כיצד המלנכוליה שעוטפת את גיבוריו של זבלד מעמידה עבורם חיים חצויים: מחד כאשר הם נוטשים - ולו לרגע - את זיכרונותיהם הרי שחיי היום-יום שלהם הופכים סתמיים ומנוכרים. מאידך, כאשר הם נותרים משוקעים בתוך זיכרונותיהם - גם אם הם נתקלים, בכאב בלתי נסבל - הם גם פוגשים את הד ביתם האבוד. הם מסוגלים לחיות מחדש בתוך המלנכוליה. וכך, באופן פרדוקסלי וטרגי, אנו מוצאים שמהגרים אלו מעדיפים זיכרון וכאב, עדיין בית, עד רגע הבחירה בו הם בוחרים במוות כפתרון אתי לכאב מתמשך זה.

**Memory, testimony and pain: Pendulum movement in W. G. Sebald *The Emigrants***

Abstract. Do people always choose to avoid and run away from the pain of memory? The essay addresses this question by discussing W.G. Sebald's *The Emigrants*. The essay explores, the stories of four Jewish emigrants, children, who were forced to leave their homeland prior to world war II. Actually, and symbolically, forced to abandon old Europe, and thus live their life, mentally and not only formally speaking, as emigrants. In the essay we will show the way the narrator explicates their being as a constant pendulum movements. If it is the movement from a confession to testimony, from the psychological to the ethical, if it is the tension between the general and the particular, between the historic and the subjective, and if it is the movement between forgetfulness, as existential-mental death, and memory as life. In the essay we will see the way the melancholy that wraps Sebald's protagonists provides a divided life for them: on one hand as they abandon – momentarily - their memories, their day-to-day life become meaningless and alienated. On the other hand when they dwell in their memories, though they encounter unbearable pain, they also meet their lost and echoed home. They can live again within their melancholy. And so, paradoxically and tragically, we find those emigrants prefer memory and pain, still home, up to the moment when they choose death as an ethical solution to this lasting pain.

**זכרון, עדות וכאב ב*המהגרים* של ו.ג. זבאלד**

**מבוא**

כך מספר אפלטון, בדיון על התאווה בפוליטיקה: "שעה שלאונטיוס בן אגליאון עלה מהפיריאוס העירה, בדרך שמחוץ לחומה הצפונית, הבחין בגופות מתים, במקום שהוצאו להורג; והנה **אחזה** בו **תאווה** להתבונן בהן, **בעת ובעונה אחת בחלה נפשו** מכך, והוא ביקש לפנות עורף למחזה; וזמן מה היה נלחם בעצמו וכיסה את פניו, עד שלבסוף נכנע לתאוותו, פקח את עניו לרווחה, רץ אל הגופות וקרא: הא לכן רצונכן, עיניי העלובות! ומלאתן לשובע מאותו מראה נאה!"[[1]](#footnote-1)

מה שהופך למכתם זה לכה מאתגר הוא הניגוד בין שני הרגשות הדומיננטיים בתיאור: תאווה ותיעוב. למרות היותם מנוגדים, עד סותרים, הם מצליחים להיות נוכחים בו בזמן באירוע המתואר. מבחינה פנומנולוגית, מדובר בשני דחפים עוצמתיים. שניהם משתלטים על תודעתנו, על עולם התחושות, על גופנו. כדחפים מושאם הוא מה שבעולם. כך, התשוקה מבטאת שאיפה להתקרב אל מושאה, להשתלט עליו, להתענג עליו, לבלוע אותו אל התוך. בתיעוב לעומת זאת קיימת תשוקה הפוכה: להתרחק מהדבר ככל שניתן, להימנע ממגע עמו, לא לחוש אותו בשום צורה, למחוק אותו מעולם התחושות, לשכוח ממנו. והנה בסיפורו של אפלטון הדרמה נוצרת כאשר התיעוב והתאווה מתערבבים זה בזה! אנו מזהים כיצד לצד הרצון לברוח מתקיים רצון, לא חזק פחות, להתקרב ול"בלוע" את התופעה. או אם להיות יותר מדויקים, להיבלע על ידה. כל זה עד לרגע השיא וההכרעה בו לאונטיוס נכנע לתשוקת העיניים וזועק "הא לכן רצונכן, עיניי העלובות!". ניצחונה של התשוקה.

במאמר זה אראה כיצד ספרו של ו.ג. זבאלד ה*מהגרים*[[2]](#footnote-2) מביא לידי ביטוי תנועת מטוטלת דומה לזו שבין תאווה ותיעוב, אלא שאצל זבאלד אובייקט התאווה-תיעוב הוא הזיכרון (פנימי), ותנועות המטוטלת הן בין וידוי ועדות, בין היזכרות ושכחה, בין חיים ומוות, בין היות-בבית (אך לא בעולם) לבין העדר-היות-בבית (אך בעולם).

ב*המהגרים* זבאלד מביא את סיפורם של ארבעה מהגרים, כולם יהודים באופן מלא או חלקי, סיפורם מובא בעיקרו מתוך וידויים ישירים שלהם ומתוך עדויות עקיפות ביחס לסיפורם. וידויים ועדויות אלו מובאים בעיקרם מנקודת המבט של אנשים אלו שנמצאים בערוב ימיהם בעת המפגש הישיר והעקיף עם המספר. אצל חלקם (הנרי סלווין, מקס פרבר) מתקיים מפגש ישיר, ורק אז מתחולל בהם הדחף לספר את סיפורם[[3]](#footnote-3), אצל האחרים (פאול ברייטר, אמברוז אדלוורת) המסע של המספר אל עברם מתרחש לאחר מותם. כולם נולדו בגרמניה או אוסטריה וגדלו שם כילדים עד שנאלצו להגר בשל הפוגרומים, מלחמות העולם, השואה.

כך, אנו מוצאים את ד"ר הנרי סלווין אשר נולד לקראת סוף המאה ה-19 ואשר בעת הסיפור גר באנגליה בבית כפרי שהוא על גבול החורבה. למרות היותו נשוי ובעל ילדים אנו נחשפים לדמות מבודדת שחייה הפיזיים מצטמצמים לאותו בית וחורבן. וכך ככל שסלוווין מזדקן הוא יותר ויותר מתגעגע לביתו ולכפר בו נולד, ואשר בו חי עד גיל 7 עת עזב לאנגליה. בבית זה הוא מתכנס יותר ויותר אל זיכרונותיו, תוך התנתקות מסביבתו. התנתקות זו ולצדה ההתכנסות אל הזיכרונות שמציפים אותו - אותם הוא מתאר למספר - נמשכת עד התאבדותו (עליה נודע למחבר בדיעבד).

הדמות השנייה היא פאול ברייטר. ברייטר גדל בכפר, אותו המספר מכנה באופן סתום כס., הוא לומד הוראה ומתחיל לעבוד כמורה באותו כפר. אלא שבשנות ה-30 של המאה ה-20 הוא נאלץ לעזוב את משרתו, את ייעודו בחיים כמורה, את בית הוריו, ואת כפר מולדתו, כל זה בשל חוקי נירנברג, שכן ברייטר מוגדר כרבע יהודי על פי אותם חוקי גזע. ברייטר חוזר אומנם לכפר ממנו גורש, לאחר המלחמה, ואף אל משרתו לתקופה מסוימת, אולם למעשה הוא חוזר לא כבן בית אלא כזר (מנקודת מבטו) וכך הוא נותר בתחושתו עד יום מותו. להבדיל מ"הנרי סלווין"[[4]](#footnote-4) סיפורו של ברייטר לא מובא באופן ישיר על ידיו אלא בעקיפין דרך ידידתו (לוסי לנדאו) ומחקרו האישי של הכותב. גם כאן הסיפור מסתיים בהתאבדותו של ברייטר על פסי הרכבת שיוצאים מעיירת מולדתו.

השלישי הוא אמברוז אדלוורת אשר ב-1910 בגיל 14 עוזב את גרמניה לארה"ב למען חיי נדודים באירופה ובמזרח כמשרת אישי. זהו הסיפור הסתום ביותר מבין כלל הסיפורים, אפילו עצם יהדותו של אדלוורת לא ברורה. נדודים אלו של אדלוורת מסתיימים בדיכאון שעוטף אותו עד לאשפוזו מרצון בסנטוריום, ולבסוף למותו שם. סיפורו של אדלוורת, כמו "פאול ברייטר", מובא מתוך עדויות של קרובי משפחתו, הרופא שטיפל בו, מחקרו האישי של הכותב וכן יומנו האישי של אדלוורת.

לבסוף, מקס פרבר[[5]](#footnote-5), צייר מזדקן החי במנצ'סטר אנגליה. פרבר ניצל כילד על ידי משפחתו אשר שילחה אותו ב-1939 מגרמניה לאנגליה, באחד ממשלוחי הילדים שהתקיימו בשנה זו[[6]](#footnote-6). בהמשך, אנו למדים שמשפחתו מצאה את מותה במחנות ההשמדה. סיפורו של פרבר מובא מתוך זיכרונותיו האישיים ומפגשיו עם המספר וכן מתוך יומנה של אמו. גם כאן, בדומה, סיפורו של פרבר מסתיים בגסיסתו ממחלה לא ברורה.

פעולות ההיזכרות שעולות בספר, אם זה מצד הקורבנות באופן ישיר, ואם זה באופן עקיף על ידי המספר (יומנים, עדים עקיפים) מתארות את המתח הראשון שאליו אתייחס: המתח בין ווידוי ועדות. בשניים מהסיפורים ("הנרי סלווין", "מקס פרבר") אנו נחשפים לפעולה של ווידוי של המהגר למספר. בשני הסיפורים האחרים פעולת הווידוי היא בין המהגר לאדם קרוב (לוסי לנדאו "פאול ברייטר", הרופא המטפל ב"אמברוז אדלוורת"). כמו כל וידוי עיקרה של פעולת דיבור זו הוא נתינת מקום וחשיפה לכאב ולסבל האישי. אולם כמו בכל פעולת ווידוי, לצד החשיפה המודעת העובדה שהווידוי נמסר לאדם מסוים, מבטאת הסתרה, היא מתחמקת מהפיכתו של הסיפור לציבורי, היא מבקשת למעשה מהנמען (הדוגמאות הממוסדות הקלאסיות לכך הן כמובן הכומר, המטפל הפסיכותרפויטי) להמשיך לשמור על סוד זה. פעולת הווידוי היא נרקיסיסטית באופייה, היא עסוקה במספר בעיקרה ופחות מזה באירוע. כך יכול הזיכרון להישמר בגדר סוד, בגדר פרטי[[7]](#footnote-7). כאן נחשפת תנועת המטוטלת הראשונה בספר בה נעסוק, התנועה בין ווידוי לעדות. האופן הו המהגרים הם לכל היותר נשאי עדות אך אינם מסוגלים להיות עדים, מה שמאלץ את המספר לקחת על עצמו תפקיד זה. זו למעשה בגידתו המוסרית של המספר במהגרים.

**מווידוי לעדות**

כאשר מדברים על זיכרון והיזכרות אפשר לדבר על שני מודוסים של היזכרות. המודוס הראשון הוא הטריוויאלי יותר, במסגרתו דרך ההיזכרות אנו מביאים מן העבר אל תודעת ההווה זיכרון משמעותי מסוים, ולתוכו אנו שוקעים לרגע. ברגע היזכרות כזה אנו מדמיינים ויזואלית, ממקמים את הזיכרון בזמן, ממקמים עצמנו ואחרים בזיכרון. זיכרון כזה מביא עמו לרוב תגובה מנטלית-רגשית: צחוק, חיוך פנימי, דמעה, עצב חד, געגוע עמוק, תשוקה. זיכרונות אלו תופסים את תודעתנו וממלאים אותה לזמן קצר. לרוב, רגעים אלו הם קצרים ועוברים מאליהם דרך שכחה, היום יום שמחזיר אליו את התודעה, תופעות אחרות שצצות וכובשות את התודעה. אולם לצד זה קיים מודוס אחר של זיכרון, והוא המשמעותי יותר לענייננו. זהו מודוס שבו הזיכרון מבטא, מה שהיידגר (Heidegger) מכנה, *הלך-רוח* (Stimmungen)[[8]](#footnote-8). על פי מושג זה הסובייקט האנושי תמיד מוצא עצמו במצב של מושלכות אל סיטואציה מסוימת אשר מתוכה הוא יפרש ויתפוס את העולם מסביבו, הוא לעולם לא יפרש כלוח חלק את הדברים. כוחם של הלכי (מצבי) הרוח הוא לא בהיותם אפקט חד פעמי אלא בשל האפקטיביות המתמשכת ש"צובעת" את הקיום, הנטייה להבין את הקיום תחת רקע מסוים, כך דרייפוס (Dreyfus) מתאר מושג זה של היידגר:

Mood colors the whole world and everything that comes into it. So even what I remember, anticipate and imagine is a bright or drab, … In this way moods are like the weather. On a sunny day not only are all present objects bright, but it is difficult to imagine a drab world, and, conversely on dull days everything that can show up is dull, and so is everything one can envisage[[9]](#footnote-9).

הלך הרוח הוא זה שמגדיר את הווייה עד כדי מיסוס ההבחנה בין הסובייקט לעולם, הסובייקט הוא הלך רוח בפועל. לכן, עבור גיבורי הספר אפשר לומר שהם **חיים** את זיכרונותיהם. לא כמטפורה, לא כקלישאה ספרותית, אלא באופן מילולי; כאירוע מלווה הוויה, אירוע שמשתלט ודוחק כל הוויה אחרת. כך לדוגמא, למרות שד"ר סלווין חי את מרבית שנותיו באנגליה, הופך שם לרופא, נישא, מקים משפחה וכד' הוא עדיין, כפי שניכר מהסיפור, לא מותיר להם מקומות בזיכרון! מבחינה טקסטואלית ועדותית הם לא מקבלים ביטוי משמעותי! אין להם מקום תחת הקטגוריה של *בית*.

מה מונע מהמהגרים בספר להיות עדים? מדוע הם לכל היותר נשאים של עדות? הם אינם עדים משום שהם פועלים תחת מלנכוליה, שהיא תוצאת תחושת הפליטות של חייהם. מלנכוליה אשר מונעת מהם להיות עדים במובן של התפקיד שתואר לעיל. פרויד מאפיין את המלנכוליה כ"רוח עכורה עמוסת כאב, דהיינו **בהסתלקות מכל עניין בעולם החיצוני**, באובדן היכולת לאהוב, בעכבה הבולמת כל הישג וכן בפגיעה בתחושת העצמי"[[10]](#footnote-10).כמלנכוליים הם אמביוולנטיים ביחס לפעולת הדיבור, הם לא מסוגלים - ולא רוצים, לפחות "פורמלית" - להוציא את דבריהם אל הציבורי-פוליטי. שכן, כל הוצאה כזו מהווה ביטוי לרצון להיפרד מהזיכרון המסוגר, לבצע פעולת סגירה ביחס אליו (בדומה לפעולת האבל), יש בה להסיג את המלנכולי מהנרקיסיזם בו הוא שרוי. את ההסתלקות מהעולם החיצון ניתן לראות בצורה ישירה גם מבחינת הגיאוגרפיה הפיזית של אופן ההתקיימות של גיבורי הספר. סלווין בוחר לחיות בתוך קירות ביתו החרב, "הוא חי במעון הנזירים שלו והתמסר כליל למחשבותיו"[[11]](#footnote-11). ברייטר סוגר עצמו בחדרו ובגינה[[12]](#footnote-12), אדלוורת אשר עוזב את הסתגרותו בחדרו בעיר רק לטובת הסתגרות עד סוף ימיו בסניטריום לחולי נפש[[13]](#footnote-13), פרבר אשר מספר כי "כמעט לא הייתי בחיי משום מקום מלבד כמובן במנצ'סטר, ואפילו פה אני לא יוצא במשך שבועות מהבית או מהסטודיו שלי"[[14]](#footnote-14). כולם משתדלים להימנע ממגע עם בני אדם נוספים, עם העולם. סלווין חסר קשר ממשי עם אשתו וילדיו. ברייטר שומר על קשר שבדיבור רק עם ידידתו היחידה: לוסי לנדאו. אדלוורת מאבד כל קשר עם משפחתו הענפה והקשר האנושי היחיד שנותר לו הוא עם רופאו. וכפי שראינו פרבר שמצהיר על רצונו להסתגר בסטודיו עם עבודותיו. גם המפגשים עם המספר הם כאלו בהם המספר הוא למעשה זה שחודר אל עולמם הפיזי, אין כאן שום מפגש יזום מצדם כלפיו.

אפשר אם כך לתאר את ההימנעות מעדות על רקע דטרמנסיטי-פסיכולוגי אולם האם ניתן לתאר זאת על רקע אתי?

להיות-עד משמעו להיות במרחק מסוים, פיזי אבל לא רק, מהאירוע. זו מצב של *היות-צופה* (פיזית או מטפורית) *והיות-מעורב* בו בזמן באירוע המדובר; להיות נוכח באירוע, אבל לא בהכרח מושא האירוע או מי שסופג את תוצאתו הישירה והמרכזית, שכן אז הנך בגדר **הקורבן**. אבל כל עד הוא **גם קורבן** במידה מסוימת, שכן עצם הצפייה יש בה להיות אירוע של כאב עד טראומה. הניצול ממחנה הריכוז מעיד על מה שנלקח ממנו (קרובי משפחתו, ילדותו) ובכך הוא גם קורבן, אבל כעד הוא מעיד על אלו שלא יכולים יותר לדבר, על הקורבנות עצמם (קרובי משפחתו לדוגמא) או על עצם האירוע. כל עד מרגע שהוא תופס את עמדת העד בשיח מוכן לוותר, ולו במשהו, על היותו הקורבן המרכזי. העדות עצמה, כפעולה מאוחרת לאירוע המדובר, מבקשת להעביר את מי שנכח באירוע ממישור הראיה למישור הדיבור, מהמרחב הפרטי - מהמקום של הסוד (תודעה, דיבור פנימי, חוויה שהיא שלי ורק שלי) - למרחב הציבורי (זיכרון קולקטיבי, שפה, חוויה של "אנחנו"); ובאופן הפוך להעביר את נמען העדות בצורה מדומיינת אל האירוע עצמו. המעבר מן הפרטי אל הציבורי. מה שאומר שבעדות לא רק העדות נחשפת אלא גם העד עצמו[[15]](#footnote-15). אולם עצם המעבר לשפה שיש לה נמען חיצוני (הציבור) יש בו גם המרה מסוימת של האירוע הממשי לאירוע מתווך וסימבולי (דרך השפה). בכך לא ניתן להימנע משיבוש של האירוע עצמו, מאופן הייצוג הראשוני כחוויה של ראיה, תחושה, היות במגע ישיר, לאופן ייצוג מתווך, מתומלל, מסומל, מדובב: לעדות. מה שבהכרח מייצר פער של אמת בשל הייצוג השונה. זהו מה שמכנה ליוטר (Lyotrad) *דיפרנד* (*diffe'rend*):

הדיפרנד הוא המצב הלא־יציב והרגע של הלשון שבו משהו שצריך להיות בר־ביטוי בהיגדים כבר **אינו יכול להיות כזה**. מצב זה כולל את השתיקה שהיא היגד שלילי, אבל הוא קורא גם להיגדים אפשריים בעיקרון. מה שבדרך־כלל אנחנו מכנים תחושה (sentiment) מאותת על המצב הזה. כש״אין מלים בפיו" וכו'[[16]](#footnote-16).

אבל גם כשמשתמשים בהרבה מילים לתאר את הדבר זה יכול להעיד על חוסר יכולת לספר את הדבר! כך, כשאנו מתארים את אותו הדבר בכמה וכמה אופנים בשפה זה מעיד על ההכרה שלנו שאנחנו לא יכולים לתאר את הדבר במדויק אלא לכל יותר להתקרב אליו מזוויות תיאור שונות. אנחנו מנסים להתגבר על חוסר הדיוק מתוך הונאה עצמית שעצם החזרה על המילים יש בכוחה לכפר על חוסר היכולת לתאר את הדבר כהווייתו. העובדה שיש מצבים שלא ניתנים לתיאור מדויק, או שהתיאור בהכרח חוטא משמעותית למה שהיה, מציבים את העד במקום בלתי אפשרי. מחד הוא נדרש – מוסרית ופוליטית - לתת עדות אמת, מאידך העדות הזו לא יכולה להיות אמתית, במובן המדעי של המילה. עבורו זו בגידה בחוויה. זהו הפרדוקס של העדות. וככל שהאירוע קשה יותר, ודורש את העדות יותר, כך אנו מתקשים פרדוקסלית לתאר אותו במדויק. כך יוצא שבאירועים טראומטיים או קטסטרופליים העדות נידונה להיות עדות שקר.

ב*המהגרים* אנו רואים שהמהגרים עצמם לא לוקחים אחריות זו על עצמם*,* הדיבור שהם נושאים הוא פרטי, הוא בגדר ווידוי בינם לבין המספר. מי שנוטל אחריות זו על עצמו הוא המספר שחושף את עדותם. בכך למעשה הוא מעין בוגד בווידוי שנמסר לו, מעצם פעולת ההיחשפות שבדיבור הוא חורג אל הפוליטי. אולם זו בגידה מוסרית שכן, כפי שמרגלית (Margalit) מציין, משמעותה המוסרית של העדות היא בגדר היותה:

[a] rather sober hope: that in another place or another time there exists, or will exist, a moral community that will **listen** to their testimony[[17]](#footnote-17)

אבל לנרקיסיזם בו שרוי המהגר קיים גם יתרון אתי. קרטר (Carter), בהמשך לתיאור הפרוידיאני, טוענת שהיתרון האתי שיש במלנכוליה הוא עובדת היותו של הקורבן במצב של פצע חשוף תמידי. הפצע הנרקיסיסטי בתוכו שרוי הסובייקט מונע ממנו להיסגר, נפשית ומילולית[[18]](#footnote-18). זהו הלך רוח אשר במסגרתו, הוא "מוצא סיפוק בהתערטלות עצמית"[[19]](#footnote-19). מחד, אומנם, כפי שמצביעה קרטר, המלנכולי לא מסוגל לייצר קשר של דיבור עם החוץ, אולם מאידך להיות מלנכולי, משמעו להיות במצב של פתיחות (פצע) שמזמינה שיחה אתית:

Melancholies' inability to identify the origins of their condition or to authoritatively define the lost object that is the cause of their sadness suggests that melancholia is the vehicle of a radical form of hospitality "in which the visitor radically overwhelms the self" (Derrida, "Hospitality" 37)[[20]](#footnote-20)

באופן פרדוקסלי העובדה שהסובייקט שקוע, מתוך נרקיסיזם אומנם, בתוך הפצע הפתוח, מאפשרת למספר האתי להיחשף אל פצע ולקחת בהמשך את תפקיד העד. אולם המהגרים עצמם אינם יכולים להיות עדים, לא אפיסטמית וממילא לא מוסרית. כפי שגם קריסטבה (Kristeva) מתארת את מצבו של המלנכולי:

שוו בנפשכם את דיבורו של המקוטע: חזרתי ומונוטוני. בשל חוסר היכולת ליצור רצף המשפט נקטע, מכלה כוחותיו, נעצר. אפילו צירופי המילים אינם מצליחים להתנסח. מקצב חזרתי ומלודיה מונוטונית משתלטים על הרצפים הלוגיים הקטועים והופכים אותם לתיאורים מייגעים, חוזרים ונשנים, כפייתיים.... עושה רושם שיחד עם ההבעה במילים משעה המלנכולי כל יצירה של מחשבה, בעודו שוקע בריק של הסימבוליה [שפה] או במלאות-היתר של כאוס רעיוני בלתי ניתן לארגון[[21]](#footnote-21).

הפתיחות המתמדת בה שרוי המתוודה נותרת כזו משום שמבחינתו הנרקיסיסטית הוא אינו מחפש אחר תרפיה או אחר עדות כתרומה פוליטית-מוסרית לחברה. מטרתו היא להמשיך לשקוע ולחיות בתוך הכאב. כך ב*מהגרים* למרות שמתקיים אומנם מפגש בין המהגר-מתוודה לבין הכותב. מבחינת פעולת הדיבור קיימת דומיננטיות ברורה מצד המהגר-דובר, ואילו המספר-מאזין, למרות שהוא זה שיוזם את המפגש או אחראי לו, נותר פסיבי בעיקרו. זבאלד לא מפרט בטקסט מה מקורה של פסיביות זו, או מה עומד מאחוריה, אבל היותו של הסובייקט נתון במצב נרקיסיסטי-מלנכולי יכולה להסביר את אי האפשרות של הכותב לחלצו מכך לטובת עדות רחבה, אבל גם ההבנה שלו כמספר שאם ברצונו לרכוש את תפקיד העד עליו להוות ראי לכל היותר. מכך גם ניתן להבין את הפונקציה של ה"השלמות" בסיפור שהמספר עורך עבורנו דרך חקירות שלו עצמו, השלמות של "עדים" ומסמכים (גברת לנדאו אצל "פאול ברייטר", יומני המסע אצל "אמברוז אדלוורת", היומנים האישיים אצל "מקס פרבר"). בכך למעשה המספר לוקח על עצמו את תפקיד העד. מקומו ה"אגרסיבי" של הדובר ניכר לכל אורך הספר, הוא נע אל המהגרים, פוגש אותם, מדובב אותם, חוקר אחר מסמכים וחפצים שהם הותירו. אין כאן פעולה רגילה של עדות במסגרתה העד כבר ספוג בעדות ועמה הוא ניגש אל המרחב הציבורי, אלא, הכרה מצד המספר שזו חובתו לדובב ולשחזר את העדות.

אבל יש בכתיבה העדותית של זבאלד מאפיינים נוספים שמשלימים את המתואר לעיל. ראשית, העדות משמיטה במידה רבה את יחסי הסיבה והתוצאה של האירועים, אם זה היסטורית, סוציולוגית, פוליטית או פסיכולוגית. העדות לא מנסה לתאר את מה שקדם לכך כתנאים לאותו אירוע, והיא לא תתאר את מה שקרה לאחר מכן כתוצאות של אותו אירוע, אלא אם כן מדובר בתנאים או תוצאות שהם כה סמוכים לאירוע עד שהם חלק מחוויית האירוע. כל פעולה של עדות, על מנת שתקרא כזו, חייבת לייצר גבולות מבחינת זמן, מקום ואופן התאור. היא אינה יכולה על דעת עצמה לסלק נתון מסוים מהדיווח, היא אינה יכולה להיות שיפוטית מעבר לרמת התחושות בחוויה, היא חייבת לשמור על ראשוניות החוויה. בפריצה של גבולות אלו היא חורגת מתפקידה, היא מפסיקה להיות עדות; היא מאבדת את האותנטיות הנדרשת שהיא ליבת ה"אובייקטיביות" שבעדות. על רקע זה ניתן להבין את האזכור ה"אין-סופי" של כרונולוגיות, הפירוט המתיש, התיאור היבש של נופים ומקומות, ההעדר היחסי של דרמה ורגש – זהו סגנון כתיבה דוקומנטרי אשר נמנע "באופן מכוון מהמכליל, האפי, והלכאורה פילוסופי"[[22]](#footnote-22). לצד סובייקטיביות זו, ואולי באופן פרדוקסלי לסובייקטיביות החוויה, *היות-עד* מחייבת להיות *סובייקט-מחויב* לזולת. באופן פשוט, שעלול להישמע טאוטולוגי, העד מחויב לתפקידו כעד, כמוען. כזה שתפקידו העיקרי הוא לתאר באופן כזה שהאירוע והחוויה הראשונית יעברו, באופן שמתקרב כל העת, גם אם לעולם לא מגיע באופן מלא, אל ראשוניותה, אל הגולמיות שבה. על רקע זה ניתן גם להבין את חוסר המוכנות של הכותב לפתוח את כתיבתו לרגש, דרמה, פילוסופיה. כפי שציינו, המספר מקבל על עצמו להשלים את העדות, אבל בכך הוא מחוייב גם לכתוב כעד: לתאר "אובייקטיבית", להעמיד תמונה של הדברים אך לא מעבר. סאופפנס (Ceuppens) מצביע[[23]](#footnote-23) על קטע משמעותי אצל "פאול ברייטר" כאשר לרגע הכותב מנסה להשלים את התמונה שבחייו של ברייטר מתוך דמיונו אולם מגיע למסקנה כי: "ניסיונות המחשה אלו, לא קירבו אותי לפאול, ואם כן רק לרגע קט, כאשר רגשותיי עלו על גדותם באופן שנראה לי חורג מן המותר, וכדי לרסנם העליתי כעת על הכתב את אשר יודע אני על פאול ברייטר ואת אשר יכולתי ללמוד עליו במהלך חקירותיי"[[24]](#footnote-24). ניתן לראות בווידוי זה של זבאלד למעשה מעין הכרעה ספרותית-אסטרטגית שנמשכת לאורך כל כתיבתו בספר (למעשה בכלל זה ספריו האחרים) לצמצם את תפקידו לזה של העד.

ההעלאה על הכתב מהווה מבחינה זו פעולה מנוגדת לפתיחות הבלתי מסתיימת שקיימת במצב המלנכולי. פעולת הכתב, בדומה לפעולת האבל[[25]](#footnote-25), מנוגדת לדיבור שתמיד נותר פתוח. מרגע שהדברים נכתבים הרי שנוצר חוזה בין הכותב לקורא במסגרתו על הכותב לעצור, הוא לא יכול יותר לחזור בו, הוא חותם על רשימת המסמנים שקיימת בטקסט.

**עדות, מהפסיכותרפויטי לאתי**

אחד מן הדברים הבולטים בעדויות של זבאלד הוא העדר ההתייחסות לסיפורים הגדולים מאחורי הסיפורים הפרטיים. פורסט (Furst) מצביעה על כך שקיימת מעין נטייה חוזרת להדחיק ולטשטש את מקומו של הציבורי בזיכרון עצמו או את מקומם של ההקשרים ההיסטוריים הגלובליים יותר, ולהבליט את האישי זאת משום הנרקיסיזם המלנכולי בו שרויים המהגרים[[26]](#footnote-26). אפשר לראות זאת באופן בו הזיכרונות האישיים (הווידויים) הם פרגמנטריים לעומת העדויות העקיפות והכוללות יותר. כך, יומנה של אמו של מקס פרבר, אשר דרכו אנו כקוראים מקבלים תמונה מקיפה וקוהרנטית הרבה יותר של החיים היהודיים בעיירת מולדתו של פרבר, או לוסי לנדאו שמעניקה לזבאלד תמונה מלאה יותר על חייו של פול ברייטר. נטייה זו כמובן ממשיכה את מה שתואר קודם לכן כמצב מלנכולי, משמע הזיכרון מתקיים או מופעל תחת נרקיסיזם שלא מאפשר לחוויה להשתחרר מהצבעים הסובייקטיביים שבו, כופה עליה ולהתקבע על חלקים מסוימים בזיכרון מסוים, לא לפתוח את המבט אל הכללי. אולם, כשם שבעניין היחס בין ווידוי ועדות ראינו שאפשר להבין זאת לא רק מנקודת מבט פסיכולוגית אלא גם אתית, האם לא נכון להבין את אופי התיאור הזה לא רק מצדו העובדתי-פסיכולוגי אלא גם כמבע ביצועי אתי-פוליטי? כיצד קורה שלצד הפירוט הרב שזבאלד מביא בכתיבתו ואשר מתייחס ישירות לחוויה הרי שהוא "מתעלם" מפרטים היסטוריים רבים ומשמעותיים להבנת הקשר האירועים ראו האופן המסתורי בו זבאלד "מסתיר" אירועים מרכזיים ב*המהגרים*: היהדות המלאה או החלקית של הדמויות, ההקשרים ההיסטוריים המרכזיים של מלחמת העולם הראשונה, השנייה, השואה והפוגרומים בתחילת המאה ה-20[[27]](#footnote-27). פרטים אלו די שקופים וברורים לקורא ועדיין לא מקבלים מרכזיות או מעמד של סיבה ומסובב; הם פשוט צפים מבלי קול וגוף באוויר הקריאה. וולף (Wolff) טוענת כנימוק לכך שמדובר בסגנון כתיבה ספרותי-היסטורי אשר חושף את האחריות המוסרית שמוטלת על הקורא בפענוח ה"עלילה", מעין הלבשת "בשר על העצמות" כפי שהיא מכנה זאת[[28]](#footnote-28). טענה זו עשויה להיות נכונה ביחס לאירועים ספציפיים אבל ביחס ל"אירועים" גדולים כמו השואה הרי הקשרים אלו ברורים מדי, גם אם לא מוצהרים, מכדי למלא פונקציה כזו. מדוע אם כך בוחר זבאלד משחק זה של להזכיר ולא להזכיר? להתייחס ולא להתייחס? התשובה לדעתי היא שאם נראטיבים כלליים אלו – מלחמות העולם, השואה, היהדות - היו מקבלים מקום מרכזי, הרי באופן מידי הם היו משתלטים על הסיפורים האישיים. הם היו כובשים את הקשב שלנו כקוראים. מבחינה אתית הם היו למעשה בוגדים בחוויה האישית, נוטשים מחדש את הזכות של החוויה לקבל את זכותה וביטוייה שלא מתוך ההקשר הכללי או האבסטרקטי אלא מתוך הפרטיקולרי. לה-קפרה (LaCapra) טוען שבכל אירוע טראומטי מתקיימת לקונה (חסר) באופן שבו הטראומה מיוצגת סימבולית. לקונה שמונעת מיצוב של הטראומה בתוך סדר סימבולי מסוים ובכך הרגעה של הטראומה, עשיית שלום עמה. אולם לטענתו "החזרה הנצחית" של הטראומה נמשכת לא על רקע פסיכולוגי דווקא אלא על רקע אתי. שכן כנגד האינטרס התרפויטי שחותר לעיבוד וייצוב הטראומה מחדש בתוך הסדר הסימבולי הקיים (שפה, תרבות, נורמות) –ניצב האינטרס המוסרי[[29]](#footnote-29). שהרי כל "פתרון" פסיכולוגי, כל עיבוד תרפויטי כזה, משאיר את החוויה מאחור, מרוקן את הצעקה המתמדת שיש בסיפור הזיכרון. זו שכחה לאו דווקא ביחס לפרטים עצמם, שהרי אותם ניתן לתרגם לשפה, אלא ביחס למשקלו כחוויה פנימית מתמדת. כל "פתרון" כזה הוא בהכרח לא רק נטישה של עצם החוויה אלא גם נטישה אפשרית של מי שכלול בה ואשר הסובייקט חש מחויב אליו (העצמי, אחרים משמעותיים). זו נאמנות לחוויה כחוויה (שהרי חוויה היא כזו מתוקף העוצמה והנוכחות שבה) ולא רק כסיפור[[30]](#footnote-30).

אם ההיסטוריון מחפש ל"פתור את החידה" (הענקת משמעות למה שאירע, איתור עובדות חסרות והשלמתן, מציאת קשרים סיבתיים, אינטגרציה של אירועים לכדי אירוע מקרו, הענקת משמעות לסדרת אירועים, יצירת נראטיב אינטגרטיבי) - הרי שכתיבתו של זבאלד היא הימנעות מתמדת מכל קוהרנטיות, היא בגדר שוטטות מקפצת בין סמטאות הזיכרון. היא קופצת הלוך ושוב בין זיכרונות, מקומות, תאריכים ואפיזודות. בכך מוותרת מבחירה על קוהרנטיות, סדר, דיוק, אובייקטיביות ולינאריות. זו כתיבה שמחפשת מלכתחילה להיות באבסורד, ולכן החידתיות שבחוויה, העדר המשמעות שצועק מתוכה, הוא חלק מעוצמתה האבסורדית.

אולם מעבר לאופן בו הועלמו הנרטיבים הגדולים ביחס לנרטיבים האישיים קיימת גם תכונה "מוזרה" נוספת בעדויות הספר. גם אם ברור לאן מכוונות עדויות אלו (השואה, מלחמת העולם הראשונה והשנייה, הפוגרומים ביהודים), העדויות עצמן אינן עדויות ישירות לכך, העדויות "עוקפות" את הממדים הזוועתיים והאישיים שהיית יכול לצפות שיצופו, הם לא מתייחסות לעצם האירועים. מדובר בעדים שאינם עדים במובן הרגיל של המילה. אלו הם עדים שלא היו נוכחים ישירות באירוע של הקטסטרופה אלא קורבנות של הדי האירוע, אפשר לכנותם לכל היותר עדים מהודהדים (echoes witnesses) של האירוע או עדים לקדם-האירוע. הרצון הזה להישאר בתוך התיאור של החוויה עצמה בא לידי ביטוי גם בהעדר האשמה, שנאה או כעס. אין אפילו הצבעה על גורמים פוליטיים-מוסריים שאחראים לאירוע. הדבר הוא כך משום שכל רגש מהסוג שתואר לעיל פונה מעצם מהותו החוצה, בכך מסתלק מהסובייקטיביות של החוויה. את הכאב שבחוויה יש להבין לא מתוך ניתוח היסטורי-פוליטי של הגורמים הסיבתיים, או מתוך מנגנוני האשמה כה רגשיים שמשליכים את החוויה החוצה, אלא מתוך החוויה עצמה; לא המדוע והאיך שנלקח אלא המה שנלקח. המקום היחיד בו מצאתי התייחסות כנגד הצד השני, בדמות האשמה או אכזבה כואבת, הוא ב"פאול ברייטר":

"[ה]יסודיות שבה האנשים האלה בשנים שאחרי החורבן השתיקו, הסתירו, וכפי שנדמה לי לפעמים, שכחו הכול, היא בעצם רק הצד השני של האופן **הבוגדני** שבו למשל בעל בית הקפה שפרלה ב-ס. הסב את תשומת לבה של אמו של פאול, שנקראה תקלה והופיעה זמן מה בתיאטרון העירוני של נירנברג, לכך שנוכחותה של אישה שנשואה לחצי יהודי עלולה להיות בלתי נעימה ללקוחותיו הבורגניים, ושלכן הוא מבקש ממנה, כמובן בנימוס הרב ביותר לוותר על ביקורה היומי בבית הקפה"[[31]](#footnote-31).

ובמקום אחר:

[מ]כף רגל עד ראש הוא היה גרמני, קשור למולדתו בארץ קדמת האלפים ול-ס. **העלובה** הזאת, שהוא בעצם **שנא** ובתוך תוכו, אני בטוחה בכך, אמרה הגברת לנדאו, **היה מעדיף לראות את כל תושביה שתיעב מעומק לבו נהרסים ונשחקים עד דק**[[32]](#footnote-32).

אלו המקומות היחידים בהן העדויות חורגות מהמקום של הדיווח העובדתי להבעת רגש כנגד מי שעמדו בצד המקרבן (victimizer). אבל חשוב לשים לב גם כאן שהפניית האשמה לא מכוונת לגורמים הפוליטיים-ההיסטוריים מאחורי האירוע אלא לשותפים לאותו בית וקהילה מדומיינים שהם בסיס החוויה של מה שנלקח מהמהגרים. כשם שחוויית הפליטות בספר לא קשורה לאירוע הפוליטי, למקום הפוליטי (מדינה) אלא לפליטות ביחס למקום מאוד מוגדר (כפר, קהילה) כך גם הבוז, השנאה, תחושת הבגידה. הציפייה היא ציפייה שדומה לציפייה מבני משפחה והיא אינה פוליטית. החוויה של הפליטות כאן היא ביטוי לכך שמה שנלקח הוא לא רק המקום הפיזי אלא הקהילה במשמעותה הרחבה כמערך קשרים של אינטימיות ואכפתיות אותנטית.

אותו "פתרון חידה", שתואר לעיל, ביחס למלאכת ההיסטוריונים, מבטא מבחינה זו רציונליזציה של האי-רציונלי. מה שעלול לשחרר אותנו הקוראים, במידה לא קטנה, מהציווי, האחריות והאימה שכרוכה במפגש עם החוויה כאחרות (alterity). כך מתאר לווינס (Levinas) יכולת זו של התאורטי-תבוני לפורר את האחרות שיש באי-רציונלי (אתי):

But theory also designates comprehension [intelligence] – the logos of being – that is, a way of knowing approaching the known being such that its alterity with regard to the knowing being vanishes, … This mode of depriving the known being of its alterity can be accomplished only if it aimed at through a third term, a neutral term, which itself is not a being; in it the shock of the encounter of the same with the other is deadened[[33]](#footnote-33).

לווינס אומנם בעיקרו של דבר מתייחס לאחר האנושי בכתיבתו, אולם גם אחר זה אינו אלא מופע מסוים של האחרות כתופעה סטרוקטורליסטית במחשבה האנושית.

ראינו עד כה עד כמה המתח בין ווידוי לעדות מבטא לא רק מתח פסיכולוגי אלא אף מתח אתי ואף פוליטי. אולם לא הבהרנו מה מקומם של הזיכרונות בהוויית המהגרים לא רק כפצע סובייקטיבי אלא כהתאוות.

**זיכרון, הכאב כאפשרות ההוויה**

קארות' (Caruth) טוענת שמה שעושה התנסות לטראומה הוא האופן שבו מתקיימת **חזרה** נצחית של הטראומה הראשונית:

[**r]epeats** itself, exactly and unremittingly, through the **unknowing acts** of the survivor and **against his very will.** … the experience that Freud will call “traumatic neurosis”—emerges as the unwitting reenactment of an event that one cannot simply leave behind[[34]](#footnote-34).

אולם במקרה שלפנינו החזרתיות שבפעולת הזיכרון אינה אם ביטוי לטראומה פעילה שמתפרצת אל פני השטח, אלא ביטוי לבחירה מודעת. אין כאן טראומה משום שלהבדיל מטראומה כאן הזיכרון לא "מתנפל" על גיבורי הספר, יש להם למעשה יחסי אהבה-שנאה ביחס לזיכרונות אלו, יחסי אימוץ ודחיה, הם בוחרים לחזור אל זיכרונותיהם באופן מודע שכן חזרה זו מעניקה להם תחושת בית שאחרת הם חסרים אותה. למעשה, נכון יותר לתאר שזאת כפעולהשל **שיבה** מאשר כפעולה של חזרה כפויה. עיתים, אם ברצוננו להישאר נאמנים לחוויית הניסיון, להוויית הזהות, הרי שזה כרוך בשימור הזיכרון ובהיזכרות מתמדת. כל זה גם במחיר של ידיעה שבכך כרוך כאב וסבל. לפעמים אפילו דווקא הכאב והסבל הם המאפשרים להמשיך לחוש את החוויה. כפי שפלמן (Felman) מצטטת את דוסטוייבסקי:

אני מבין יפה מאוד, שבשום פנים אינני "מסדר" את הרופאים בכך שאיני מקבל טיפול אצלם; ואני יודע היטב שבכך אזיק אך ורק לעצמי ולא לאיש מלבדי, ובכל זאת אם אינני מקבל טיפול, זה רק מתוך רשעות, הכבד כואב, אז שיכאב חזק עוד יותר![[35]](#footnote-35) .

ובמקום אחר:

עבור הקורבן , ההיסטורי והפסיכולוגי הוא לא מה שנועד לפתרון; הוא מה שבראש ובראשונה יש לחוות; עדויות הן שם כדי "**להיטבע בנו כפיסות חיים ממש**"[[36]](#footnote-36).

העובדה שגיבורי הספר נאחזים בזיכרונותיהם מתחדדת לנוכח העובדה שעיון מדוקדק בספר מראה שלמרות שזה לכאורה עוסק בזיכרונות הרי מקומם של אלו הוא חלקי ביותר, לא ניתן לדבר על זיכרונות כמערך סדרתי רציף וגם הזיכרונות עצמם מקוטעים וחלקיים ביותר. אלו 'הבזקי זיכרון' שמכים בתודעה ללא סדר וארגון. טעדיין הגיבורים נאחזים בהם כחוט אחרון אל תחושה של בית. למעשה יותר משהספר עוסק בזיכרונות הוא עוסק בחוויית ההיזכרות ומשמעותה לסובייקט. הדבר מוסיף לחוויית הכאב, שכן לצד הידיעה מחד שתחושת הבית ממוקמת שם בזיכרון, מתחדדת ההכרה שלא ניתן להעמיד מהם רצף של זיכרון שלם ולמעשה תחושה קוהרנטית של בית. שברי זיכרונות אלו מחדדים את ההשתלטות הגוברת של המוטיב של הכאב ואי-הסדר על זה של ההרמוני, השלו, והרציונלי (כפי שגם ראינו לעיל בדיוננו על היחס לחוויה). ביטוי מטפורי מובהק לכך ניתן לראות אצל "מקס פרבר". זבאלד מספר כיצד במרכז האטליה של פרבר נמצא ציורו של קורבה (Courbet), *[[37]](#footnote-37)The Oak of Vercingetorix*. הציור ממתאר עץ סבוך, בעל גזע מוצק ועבה. זוהי תמונה שמשדרת עוצמה, הרמוניה, יציבות, בטחון ורוגע. מוטיב זה של אלון דומה נוכח גם בפתיחת "הנרי סלווין". גם שם בדומה לציורו של קורבה אנו רואים תמונה של עץ נטוע חזק באדמה, בעל צמרת סבוכה, ענפים סבוכים, עץ אשר מתקיים בין שמיים וארץ. ניתן לחוש שהוא שואף מחד אל השמיים, אל העתיד, אבל מאידך נטוע באדמה, בכאן ועכשיו. לכאורה כמו הציור של קורבה. אולם להבדיל מהציור המקורי הרי כעת האדמה שמקיפה את העץ זרועה כולה במצבות הרוסות, מנותצות, ללא קשר גיאומטרי או אחר ביניהן. כל המשמעות הראשונית שיש בציור של קורבה מתהפכת לכדי תמונה שמשחזרת הפקרות, אי סדר, אלימות, מוות; הרס. קורלציה זו של מוות והרס כמה שעומד במרכז הקיום, נמצאת למעשה לאורך כל הספר ומקבלת ביטוי לא מועט בהערות סתומות למחצה. כך ההערה הסתומה לכאורה ב"אמברוז אדלוורת" בעת ביקורו של זה באיסטנבול: "שכן, כמו המוות עצמו, בתי הקברות של איסטנבול הם במרכז החיים"[[38]](#footnote-38).

עמדה זו מתכתבת למעשה עם עמדתו המטפיזית הבסיסית של זבאלד שמזהה את המציאות האנושית כמציאות של הרס, מוות ומלנכוליה ואת הקיום כמאבק אירוני וחסר סיכוי בווקטור היסטורי זה. היפוך כוחות זה בין חיים ומוות, סדר ואי-סדר מתקיים כל העת בכתיבתו של זבאלד, בוודאי בספריו הא-נרטיביים, ב*סחרחורת* ו*טבעות שבתאי[[39]](#footnote-39),* אבל גם ב*המהגרים.*

האמביוולנציה הזו בין כאב והרס אבל בית והוויה, בין שכחה והיזכרות ניכרת בכל הסיפורים עד לכדי היווצרות דילמה אתית. בכל הסיפורים, מתקיים רגע מסוים בחיי הגיבורים בהם נוצרת ההבנה שהזיכרון על הכאב שבו מהווה כניסה לתחושת הבית הכה חיונית. כך כאשר סלווין מתוודה בפני המספר על האופן בו "[ג]עגועי המולדת תוקפים אותו יותר ויותר במרוצת השנים האחרונות"[[40]](#footnote-40). עבור ברייטר, בהיותו חולה ולאחר ניתוח קטרקט הוא רואה "בצלילות החלומית הזכה ביותר את הדברים שכבר לא האמין שעוד נותרו בזיכרונו"[[41]](#footnote-41). אצל אדלוורת מסופר כי "[א]פילו זיכרונותיו הפעוטים ביותר, שהעלה לאט לאט ממעמקי אין חקר, היו מדויקים להדהים, הגעתי בהדרגה להכרה, שהדוד אדלוורת היה אכן בעל זיכרון מדויק, אבל הוא לא הרשה לעצמו גישה לאותו זיכרון. הסיפור היה בשבילו עינוי אבל בד בבד ניסיון לשחרר את עצמו, מען הצלה ובה בעת הרס עצמי חסר רחמים[[42]](#footnote-42). ואילו פרבר מספר בהמשך לתיאור הפיזי את כאבי הגב שתקפו אותו כי "[ע}דיין חשתי, איך המצב המפחיד של שיתוק גמור על ידי הכאב, התאים באופן המדויק ביותר שניתן להעלות על הדעת למצבי הפנימי, שבמשך השנים התגבש אצלי"[[43]](#footnote-43). הזיכרון מציע דואליות של חיים ומוות (מנטליים) בעת ובעונה אחת. עבור המהגרים הזיכרון מהווה גישה לעולם אבוד, לשאריותיו של עולם אירופי כביטוי לזיכרון סובייקטיבי-קולקטיבי. שכן לצד תחושת החיות שהיזכרות מעניקה קיימת הידיעה ששאריות אלו הן שאריות של עבר שהוא אבוד, כזה שלא נותרו לו הדים ממשיים בהווה, עבר שניתן לשחזר אותו רק בזיכרון ולא באופן ממשי. למעשה זו אינה פעולה מנטלית בלבד של היזכרות, היא מהווה עבורם אקט של מעבר קיומי מאופן קיום אחד לאחר. זיכרונות אלו מתפקדים למעשה כנשאי *היות-בבית*. כפי שקילבורן מציין (Kilbourn) מציין:

Memory … is posed as *either* the key to the suffering subject's salvation or as the very source of its suffering and thus the thing whose negation through death is to be desired as an escape from an ever-present knowledge of an unbearable past[[44]](#footnote-44).

ביטוי הפוך לכך, אפשר אבל מבטא אותה משמעות ודחף, ניתן למצוא ב*אוסטרליץ[[45]](#footnote-45).* שם גיבור הספרחסר זיכרון למעשה וכל מסעו הוא ניסיון לשחזור או יצירת זיכרון, שכן ללא זיכרון הוא לא יכול לשחזר את תחושת הבית הקיומי.

אולם ההיזכרות אינה רק פעולה שמחזירה אותנו לעבר, בו בזמן היא משקפת ומפרשת את ההווה. שכן, ההיזכרות מהווה רפלקציה לחיים הממשיים ומייצרת בכך תחושה נגדית של *היות-בגלות*. מרגע שהזיכרון הופך לכוליות - ראה האופן שבו פרויד מתאר את המלנכוליה – הרי בד בבד ומנקודת מבטו של הסובייקט המציאות (החיצונית) הופכת לכלא קיומי; חווית ה*היות-בבית -* דרך ההיזכרות - מתנגשת עם החיים הממשיים ומייצרת את חווית הניכור. כך אנו מוצאים שגיבוריו של זבאלד נעים הלוך וחזור מהמציאות לזיכרון, מהזיכרון למציאות. וחוזר חלילה, עד לרגע ההכרעה.

חוסר מנוחה זה, חוסר היכולת להשתחרר מהזיכרון של הבית שהוא שם מקבל ביטוי גם בעובדה שגיבורי הספר מחפשים מעין חלופה פיזית-גיאוגרפית לבית, מקום שלפתע הם יקבלו בו את תחושת ה*היות-בבית*. כך כאשר זבאלד מתאר את מסעו של אדלוורת ל"ארץ הקדושה" (פלשתינה-ארץ ישראל) כמשרתו של אדונו קוסמו. הוא מקדיש פסקה שלמה להעמדת רשימה מתישה של מקומות בתוך ומסביב לירושלים של אז, לאורך עשרות שורות בטקסט! "מצפון נמצאת הקתדרלה הרוסית, ההוספיס הרוסי לגברים ונשים, בית החולים הצרפתי של סן-לואי, בית המחסה היהודי לעיוורים, ........ בתי הכנסת האשכנזי והספרדי וכנסיית הקבר..."[[46]](#footnote-46). מה מטרת רשימה מתישה זו? מדוע הם חולפים במהירות בין האתרים הללו? מדוע הוא מעמיד רשימה שהיא רק שמות , בעיקר של בתי קברות, בתי חולים ובתי ספר, ללא התעכבות בטקסט על המתרחש במקומות אלו? כל זה עד הגעתם לנווה המדבר בעין ג'ידי[[47]](#footnote-47), לפתע מוקדש תיאור שלם להוויית השלווה ששורה עליהם בעין ג'ידי. לפתע הביקור בעין-ג'ידי הופך לאירוע שננעץ בזיכרון, זהו רגע של שלווה שמייצר את תחושת הבית והשייכות שהם כה חותרים לה ואשר אבדה להם. אירוע דומה ניתן למצוא בסיפורו של סלווין, כאן הגעגועים הם למסעו כבחור צעיר להרים בשוויץ, גם שם בלוויית שותף גברי לטיול[[48]](#footnote-48). זו המחשה לאופן שבו עבור גיבורי זבאלד יש מקומות שמחד הם לא מסוגלים לשקוע לתוכם והם מוצאים עצמם מנוכרים ולפתע ומאידך הם מוצאים ולו באופן זמני מקום שמעמיד מחדש את תחושת הבית. לשיא הדבר מגיע אצל ברייטר. הניסיון למצוא מחדש את הבית מתגלה כאשר למרות שאולץ לעזוב את ביתו ותפקידו כמורה באופן כה משפיל ומבזה, ברייטר מוצא עצמו בהמשך (עם תום המלחמה) "נכפה" על ידי זכרונו לחזור לגרמניה, ליתר דיוק לחזור לעיירת מולדתו .S[[49]](#footnote-49). למרות שעבורנו הקוראים זו פעולה שהיא לגמרי לא רציונלית ומוזרה, עבורו היא רציונלית לחלוטין. שכן שם נמצאת זהותו. כפי שזבאלד כותב: "מה שהניע, או בעצם הכריח את פאול לחזור ב-1939 וה-1945 הייתה העובדה, שמכף רגל עד ראש הוא היה גרמני, קשור למולדתו בארץ קדמת האלפים ול- S., העלובה הזאת, שהוא בעצם שנא ובתוך תוכו, .... היה מעדיף לראות את כל תושביה שתיעב מעומק לבו נהרסים ונשחקים עד דק"[[50]](#footnote-50). מבין גיבוריו של זבאלד ברייטר הוא היחיד שמנסה בפועל לחזור באופן ממשי אל מושא זיכרונותיו, אל הבית הפיזי המקורי. אולם כאשר הוא חוזר הוא מוצא שלמרות שגאוגרפית אותם מקומות הן עדיין שם, כמו לפני המלחמה, הם לא קיימים באותו מובן, אחרי מה שמלחמת העולם השנייה עשתה לאירופה כרעיון וכמקום. משחק החתול והעכבר הזה מתגלה גם אצל פרבר. זה נועל עצמו במלונו בג'נבה, כדי להימנע מביקורים במקומות בהם טייל עם אביו, אולם הזיכרון מתעורר לו שם מכוח התודעה, בסופו של דבר הוא מוצא עצמו כלוא בחדר מסוגר עם זיכרונותיו. וכך למרות חולשתו הפיזית ולמרות החרדה בה הוא נתון הוא לבסוף בא למסקנה כי "רק המציאות יכלה להציל אותי", להציל מאימת הזיכרון[[51]](#footnote-51). ביטוי לאופן ההשתלטות של הזיכרון על פני החיים הממשיים מוצגת גם אלגורית באופן שבו ביתו של סלווין מתואר, מבוך של מנעולים ודלתות מיושנים. התאמה זו של בית, זיכרון והרס נמשכת לה עוד ועוד. הנה האופן בו מתואר גנו של סלווין: "לא רק גן הירק כרע ארצה לאחר שנים של הזנחה, אלא אף הטבע נטול המרות, הוא חש זאת יותר ויותר, נאנח ומתמוטט תחת המשא שהעמסנו עליו"[[52]](#footnote-52). וכן כאשר סלווין אשר סופר קצוות של דשא, כמטפורה לזיכרונותיו, כאשר נשאל למעשיו הוא עונה:

"It's a sort of *pastime* of mine. Rather irritating, I am afraid"[[53]](#footnote-53).

והדבר נמשך באופן בו מתואר הגן הנטוש, מגרש הטניס המוזנח, גן הירק שכלו גדל פרא. כל מה שהיה קודם בסוג של שליטה הופך לסיטואציה בה ההרס שולט בחיי סלווין. הזיכרונות של ההרס מהעבר האבוד משתלטים על תודעתו של סלווין עד שהוא מספר לכותב שהוא לכל היותר "רק דייר הגן", גן הזיכרון:

"a kind of ornamental hermit"[[54]](#footnote-54).

פול ריקר מצביע במאמרו [[55]](#footnote-55)Life in Quest of narrative על כך שכל נראטיב אישי תלוי ביכולת לקשר מנטלית ואמפתית בין אפיזודות בחיים:

[t[process of composition, of configuration, is not completed in the text but in the reader and, under this condition, makes possible the reconfiguration of life by narrative[[56]](#footnote-56).

הזיכרונות שלנו מורכבים מסימבולים שהמשמעות שלהם היא חברתית בעיקרה, ולכן היא פנימית להם ולא תלויה במחבר, אבל גם מאפיזודות שהן למעשה סיפורים קצרים שמהווים מצע לכתיבת החיבור הכולל[[57]](#footnote-57). החיפוש אחר נראטיב עצמי יטען ריקר הוא למעשה חיפוש אחר תיאור מסוים של הווה שיכול לחולל תחושה של זמן רציף, משמע לאחד בין הווה, עבר ועתיד. ריקר, מסתמך כאן על מכתמו הידוע של אוגוסטינוס ב*ווידויים* ביחס לזמן:

[t]ime as born out of the incessant dissociation between the three aspects of the present – expectation, which he calls the present of the future, memory which he calls the present of the past, and attention which is the present of the present[[58]](#footnote-58).

או כפי שמתארת זאת קריסטבה, אם כי באופן הפוך, כיצד יכול העבר חוסם כל חזרה להווה כתנאי הכרחי לכל עתיד:

היא [הזמניות] אינה חולפת, **הווקטור לפני/אחרי אינו מושל בה**, אינו מוליך אותה מן העבר אל עבר מטרה. רגע אחד, מסיבי, מעיק, טראומטי ללא ספק, משום שהוא טעון בכאב רב מדיי או בשמחה רבה מדיי, חוסם את אופק הזמניות הדיכאונית, או לחלופין מסיר ממנה כל אופק שהוא או כל פרספקטיבה. מקובע אל העבר, נסוג אל גן העדן או אל הגיהינום של חוויה שאין לעוקפה, **המלנכולי מהווה זיכרון מוזר. כמו היה אומר: הכול עבר, אולם אני נאמן לעבר הזה, אני ממוסמר** **אליו, שום מהפכה אינה אפשרית, אין שום עתיד... עבר מועצם יתר על המידה, מוגזם, מעסיק את כל ממדי ההמשכיות הנפשית**[[59]](#footnote-59).

היכולת לנרטיב עצמי מותנית ביכולת להקרין מן ההווה אל העבר העובדתי (הווה-עבר) אבל באופן שמאפשר חזרה אל ההווה כדי שיקרין אל העתיד כמערך של אפשרויות שנובעות מתוך אותו עבר (הווה-עתיד). במקרה של המלנכולי, כפי שראינו אצל קריסטבה בציטוט לעיל, יכולת זו נחסמת, הזוכר אינו מסוגל לחזור אל עברו וממילא אל עתידו.

חוסר היכולת הזו מייצר למעשה דיכוטומיה בין ההווה לעבר, דיכוטומיה שמולידה יחס של אני-אחר. קייסי (Casey) מתאר את המעבר מהווה לזיכרון כמעבר רגעי אל מודוס של אחרות:

[w]e witness the othering of mind into something other than itself. Remembering is in effect a progressive voyage into the othering of memory as traditionally conceived[[60]](#footnote-60) .

אולם למעשה במצבי קיצון, כפי שניתן לראות בתיאור של קריסטבה לעיל, הרי ניתן לתאר זאת כדיכוטומיה פרמננטית של אחרויות. העדר הרצף הווה-עבר-עתיד מחייב דיכוטומיה של הווה ועבר, בכך נוצרים מעין שני סובייקטים נפרדים: עצמי-הווה ועצמי-עבר; ובהתאם לכך נוצרת כאן דיאלקטיקה של *אני-אחר* שחשוב לעמוד על השפעתה. כאחרות, זיכרון אינו תוכן סטטי שניצב מולנו; זיכרון היא קריאה מתמדת ברגע ההיזכרות לפרשנות, תגובה, הבנה, למתן משמעות, ולנראטיביזציה[[61]](#footnote-61). הזיכרון מבחינה זו מתייצב עבור הסובייקטים ב*המהגרים* כציווי של אחרות.

את היחס בין זיכרון והוויה ניתן גם לראות דרך הפריזמה שמציע היידגר בניתוחו המפורסם את המוות כאירוע קיומי. היידגר מתאר את המוות כמה שנתפס לרוב, תחת מנגנוני הדחקה ושכחה, כמוות של האחר הסתמי, זהו לא המוות שלי[[62]](#footnote-62). אפשרות המוות שלי היא הרגע בו הסובייקט (Dasein) מוצא עצמו:

[f]ace to face with the "nothing" of the possible impossibility of its existence[[63]](#footnote-63).

זהו רגע החרדה שמחייב אותנו לבחור אם להיות אותנטיים או לחזור אל הקיום הסתמי. אלא שעבור גיבורי *המהגרים* זהו אינו רגע אלא מצב מתמשך. זהו מצב מתמשך של חרדה בו ניצב האני-האחר שלהם מנגד כזיכרון. מקטע זיכרון זה מגדיר עצמו בעת ובעונה אחת כאותה פיסת קיום של בית וחיים ממשיים, ומאידך חל בו, כהשלכה על קיומם הנוכחי, גם רגע המוות או הרִיק קיומי.

כך הופך לו הזיכרון למקום של תעוב ותשוקה בעת ובעונה אחת. כאשר ברור שכל ניסיון להחזיר את הזיכרון לכדי ממשות הוא חסר תוחלת נותרות שתי אפשרויות עבור גיבורי הספר: הראשונה הוא ניסיון להפוך את החיים לחיים בתוך זיכרון (סלווין, פרבר), השנייה לנסות לבטל את הזיכרון (ברייטר, אדלוורת), או כפי שמתואר אצל "אמברוז אדלוורת" מתוך כמיהה "למחוק ביסודיות ככל האפשר וללא דרך חזרה את יכולת החשיבה וההיזכרות שלו"[[64]](#footnote-64).

כמו בסיפורו של אפלטון גם כאן התופעה שעומדת במרכז תנועה זו בין זיכרון למציאות היא המוות. אלא שאם אצל אפלטון המוות הוא שם ואילו החיים הם כאן, אצל זבאלד אנחנו נראה שהמוות (הסטטיות, חוסר התוחלת, המלנכוליה) הוא כאן (בדמות המציאות הסתמית) ואילו החיים (הדינמיות, ההיות בבית) הם שם (בעבר, בזיכרון). יתרה מזאת, אם אצל אפלטון המוות מראה עצמו כפיזי וחיצוני לגוף כאן המוות הוא בעיקרו מנטלי. כך יוצא שבסיפורו של זבאלד הדרך היחידה להשתחרר מתנועת מטוטלת מתישה זו, מחוסר ההחלטיות שבה הוא לבחור דווקא במוות הממשי: בדיכאון, שכחה, מוות.

מכאן גם ניתן להבין מדוע בהמשך של כל סיפור הפתרון מגיע לבסוף בדמות של פתרון גורדי לקשר: מוות, שכחה, התאבדות, שגעון ודיכאון. או כפי שמנסח זאת פרבר: "הבנתי בהדרגה ובמידה מסוימת של כאב, שכשהתנאי ההכרחי לקיומו של הסבל, כלומר התודעה, מתבטלת, מתבטל כמה גם הכאב עצמו"[[65]](#footnote-65). כך אמברוז סובל עד לנקודה בה הוא מאשפז עצמו "מרצונו החופשי להשגחה פסיכיאטרית"[[66]](#footnote-66), שם הוא חווה מרצונו שורה של טיפולים בהלם חשמלי וזאת, כפי שמתאר הפסיכיאטר המטפל לכותב-המספר, מתוך "הכמיהה של דוד-אמך למחוק ביסודיות ככל האפשר וללא דרך חזרה את יכולת החשיבה וההיזכרות שלו"[[67]](#footnote-67). זהו מעין ניסיון להתאבדות פיזית או מנטלית של הזיכרון והתודעה. כך, ד"ר סלווין מתאבד עם רובה הציד שלו (רובה שממתין בחוסר מעש לשימושו הראשון); ברייטר אף הוא מתאבד, כאן על אדני הרכבת - סמל המשלוחים של היהודים למחנות (התאבדות שמבחינה סימבולית, פותרת עבורו את שאלת הזהות האישית שהרי בתחילה זהות זו נכפתה עליו בתוקף חוקי הגזע והיותו רבע-יהודי).

סלווין, ברייטר, אדלוורת ופרבר נחשפים תחת פעולת הזיכרון המתמדת לכך שהם חיים כל העת הרחק מעולמם האבוד, והאמתי בעת ובעונה אחת. עבור גיבורי *המהגרים* נותרת רק האפשרות שמממשת חירות ואותנטיות: מוות. כפי שכותב קונדרה:

ככל שהעול כבד יותר כן חיינו קרובים יותר לאדמה וכך אמתיים ומציאותיים יותר. לעומת זאת העדר מוחלט של עול גורם לאדם שייעשה קל מן האוויר. הוא מרחף. הוא מתרחק מן האדמה מן הקיום הארצי. הוא נעשה ממשי רק למחצה ותנועותיו קלות וגם נטולות משמעות. אם כן, במה עלינו לבחור? בכובד או בקלות[[68]](#footnote-68)

אלא שאם אצל קונדרה החיים או המציאות מזוהים עם הכבדות, אצל זבאלד החיים או המציאות הם דווקא מנגנון השכחה, הם קלילות. הזיכרון הוא הכבד. אלא שמנגנון השכחה וההגנה הזה כושל לנוכח עצמת וחיות הזיכרון. או אם נחזור לתחילת המאמר, לסיפורו של אפלטון, ממה נבחר לברוח, ממראה המוות או שמא ניתן לעיננו לבלוע אותו? גיבוריו של זבאלד בוחרים להיבלע אל השכחה והמוות.

**רשימה ביבליוגרפית**

**עברית**

אפלטון. (1979). **כתבי אפלטון – כרך א'**. תל-אביב: שוקן.

גבעוני, מ'. (2015). **אתיקת העדות: היסטוריה של בעיה**. תל-אביב: מכון ואן-ליר/הקיבוץ המאוחד.

זבאלד. ו.ג. (2013). **סחרחורת**. ירושלים: כתר.

זבאלד. ו.ג. (2009). **טבעות שבתאי**. ירושלים: כתר.

זבאלד, ו.ג. (2002). **המהגרים**. ירושלים: כתר.

זבאלד ו.ג. (2001). **אוסטרליץ**. ירושלים: כתר.

לה-קפרה, ד' (2001). **לכתוב היסטוריה, לכתוב טראומה**. תל-אביב: רסלינג.

ליוטר, ז', פ'. (1996). הדיפרנד. *תיאוריה וביקורת*. 1996 (8), 139-150.

פוקו, מ'. (1996). **תולדות המיניות I: הרצון לדעת**. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.

פלמן, ש' (2008). חינוך ומשבר, או תהפוכות ההוראה**.** בתוך: ש' פלמן וד' לאוב (עורכים), **משבר העדים בספרות***, בפסיכואנליזה ובהיסטוריה***.** תל-אביב: רסלינג.

פרויד, ז'. (2008). **אבל ומלנכוליה**. תל-אביב: רסלינג.

קונדרה, מ' (1985). **הקלות הבלתי נסבלת של הקיום**. תל-אביב: זמורה ביתן.

קריסטבה, ז'.(2006). **שמש שחורה: דיכאון ומלנכוליה**. תל-אביב: רסלינג.

**אנגלית**

Aliaga-Buchenau, A. (2006). A time he could not bear to say more about: presence and absence of the narrator. In: S. Denham and M. McCulloh (eds.), *W***.G. Sebald: history, memory, trauma**(pp.141-155)*.* Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co,.

Barzilai, M. On exposure: Photography and uncanny memory in W.G.Sebald *Die Ausgewanderten* and *Austerlitz* . In: S. Denham and M. McCulloh (eds.), *W***.G. Sebald: history, memory, trauma**(pp.205-218)*.* Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co,.

Carter J. (2013). The Ethics of the Melancholic Witness: Janet Frame and W.G.Sebald *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, 46(1). 1-18.

Caruth, C. (1992). **Unclaimed experience: trauma, narrative and history***.* Baltimore: John Hopkins University.

Casey, E. (2000). **Remembering: A phenomenological study**. Bloomington: Indiana University Press.

Ceuppens J. (2006). Transcripts: An ethics of representation in *The Emigrants*. In: S. Denham and M. McCulloh (eds.), **W.G. Sebald: history, memory, trauma**(pp.251-264)*.* Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co,.

Dreyfus, H. (1991).**Being-in-the-world: a commentary on Heidegger's Being and time**. Cambridge, Mass.: The MIT Press.

Eshel, A. (2000). Against the power of time: the poetics of suspension. In W. G. Sebald "Austerlitz". *New German Critique, 2000, No. 88***,** Contemporary German Literature (Winter), 71-96.

Freidrichsmeyer, S. (2006). Sebald's elective and other affinities. In: S. Denham and M. McCulloh (eds.), **W.G. Sebald: history, memory, trauma**(pp.77-89)*.* Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co,.

Furst L. R. (2007). Memory's fragile power in Kazuo Ishiguro's "Remains of the Day" and W. G. Sebald's "Max Ferber". *Contemporary Literature*, 48 (4), 530-553.

Heidegger, M. (1962). **Being and time**, trans. Macquarrie John and Robinson Edward. New-York: Harper &Row, 7ed.

Kilbourn. R.J.A. (2006). Kafka, Nabokov … Sebald: Intertextuality and narrative of redemption in *Vertigo* and *The emigrants*. In: S. Denham and M. McCulloh (eds.), *W****.G. Sebald: history, memory, trauma* (**pp.33-64)*.* Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co,.

Levinas, E. (1992). **Totality and infinity**, trans. A. Lingis. Pittsburgh: Doquesne University Press.

Margalit, A. (2002). **The ethics of memory**. Cambridge, Mass.: Harvard university press.

Wolff L. L (2011). H.G. Adler and W.G. Sebald: From history and literature to literature as historiography. *Monatshefte*, 103 (2), 257-275.

Ricoeur, Paul. (1991). Life in quest of a narrative. InDavid Wood (ed.)**On Paul Ricoeur (**pp. 20-33)**.** London: Routledge.

1. אפלטון, :1979 318. ההדגשות הן שלי. [↑](#footnote-ref-1)
2. זבאלד, 2002. מכאן והלאה האזכור בהערות השוליים יהיה *המהגרים*. [↑](#footnote-ref-2)
3. Barzilai, 2006: 207-208 [↑](#footnote-ref-3)
4. אתייחס לכל אחד מהסיפורים ע"פ כותרת הפרק ב*המהגרים*. [↑](#footnote-ref-4)
5. בהוצאה הראשונה של הספר בגרמנית דמותו נקראה מקס אוירך (Max Aurach) ובוססה על דמותו הממשית של צייר בשם זה. עם זאת, מאוחר יותר, כאשר אוירך העדיף שלא להיות מזוהה יתר על המידה עם הספר, זבאלד שינה את שם הדמות לפרבר (Ferber). [↑](#footnote-ref-5)
6. משלוחי הילדים, אן הקינדר-טרנספורט, התקיימו בין דצמבר 1938 לספטמבר 1939. לאחר אירועי ליל הבדולח נולדה יוזמה של יהודי בריטניה (בראשם וילפריד סלרס) והומניסטיים אחרים, ובשיתוף ממשלת בריטניה, לחלץ ילדים יהודיים מגרמניה על רקע המלחמה המתקרבת והאנטישמיות הגואה בגרמניה. כך, כ-10,000 ילדים יהודיים הועברו, לרוב בעקיפין, דרך ספינות שיצאו מהולנד לבריטניה. [↑](#footnote-ref-6)
7. על המעבר בתרבות המערבית מפרקטיקות של ווידוי לאלו של שיח ראו פוקו, 1996: 15-28. [↑](#footnote-ref-7)
8. Heidegger, 1962: 172-182 [↑](#footnote-ref-8)
9. Dreyfus, 1991: 174 [↑](#footnote-ref-9)
10. פרויד, 2007: 17 [↑](#footnote-ref-10)
11. *המהגרים*: 20 [↑](#footnote-ref-11)
12. שם: 60 [↑](#footnote-ref-12)
13. שם: 101 [↑](#footnote-ref-13)
14. שם: 161 [↑](#footnote-ref-14)
15. ראה גם גבעוני, 2015: 149-154. [↑](#footnote-ref-15)
16. ליוטר, 1996: 144 [↑](#footnote-ref-16)
17. Margalit, 2002: 155. ההדגשה היא שלי. [↑](#footnote-ref-17)
18. Carter, 2013 [↑](#footnote-ref-18)
19. פרויד, 2007: 22 [↑](#footnote-ref-19)
20. Carter, 2013: 3 [↑](#footnote-ref-20)
21. קריסטבה, 2006: 33 [↑](#footnote-ref-21)
22. Eshel, 2000: 73 [↑](#footnote-ref-22)
23. Ceuppens, 2006: 252-257 [↑](#footnote-ref-23)
24. *המהגרים*: 37 [↑](#footnote-ref-24)
25. פרויד, 2008: 18-19 [↑](#footnote-ref-25)
26. Furst, 2007:533, 551-552 [↑](#footnote-ref-26)
27. ראה גם Aliaga-Buchenau, 2006: 141-155 [↑](#footnote-ref-27)
28. Wolff, 2011: 262-263 [↑](#footnote-ref-28)
29. לה קפרה, 2001: 49 [↑](#footnote-ref-29)
30. שם, 49-50 [↑](#footnote-ref-30)
31. *המהגרים*: 54. ההדגשה היא שלי. [↑](#footnote-ref-31)
32. *המהגרים*: 60. ההדגשות הן שלי. [↑](#footnote-ref-32)
33. Levinas, 1992: 42 [↑](#footnote-ref-33)
34. Caruth, 1996: 2. הדגשה היא שלי [↑](#footnote-ref-34)
35. מצוטט אצל פלמן, 2008: 26 [↑](#footnote-ref-35)
36. פלמן, 2008: 20. ההדגשה היא שלי. [↑](#footnote-ref-36)
37. שם, 170 [↑](#footnote-ref-37)
38. שם, 131 [↑](#footnote-ref-38)
39. ראו גם דיונה של Freidrichsmeyer (2006) *בטבעות שבתאי*. [↑](#footnote-ref-39)
40. *המהגרים*: 27 [↑](#footnote-ref-40)
41. שם, 55 [↑](#footnote-ref-41)
42. שם, 98-99 [↑](#footnote-ref-42)
43. שם, 162-163 [↑](#footnote-ref-43)
44. Kilbourn, 2006: 54 [↑](#footnote-ref-44)
45. זבאלד 2001 [↑](#footnote-ref-45)
46. שם, 134 [↑](#footnote-ref-46)
47. כך בתרגום לעברית, המהגרים : 138. הכוונה כנראה לעין גדי. [↑](#footnote-ref-47)
48. שם, 22 [↑](#footnote-ref-48)
49. שם, 59-60 [↑](#footnote-ref-49)
50. שם, 60 [↑](#footnote-ref-50)
51. שם, 164 [↑](#footnote-ref-51)
52. שם, 16 [↑](#footnote-ref-52)
53. שם, 15. ההדגשה היא שלי. [↑](#footnote-ref-53)
54. [↑](#footnote-ref-54)
55. ,Ricoeur 1991 [↑](#footnote-ref-55)
56. שם, 26 [↑](#footnote-ref-56)
57. שם, 29. ראו גם הדוגמאות שריקר מביא בהמשך לכך בדיון (30): הפציינט בפסיכואנליזה, הנאשם במשפט. [↑](#footnote-ref-57)
58. שם, 31 [↑](#footnote-ref-58)
59. קריסטבה, 2006: 56-57. ההדגשות הן שלי. [↑](#footnote-ref-59)
60. Casey, 2000: xi [↑](#footnote-ref-60)
61. Ricoeur, 1991: 28 [↑](#footnote-ref-61)
62. Heidegger, 1962: 296-299 [↑](#footnote-ref-62)
63. Heidegger, 1962: 310 [↑](#footnote-ref-63)
64. שם, 110 [↑](#footnote-ref-64)
65. שם, 162 [↑](#footnote-ref-65)
66. זבאלד 2002: 107 [↑](#footnote-ref-66)
67. שם, 110 [↑](#footnote-ref-67)
68. קונדרה, 1985: 10 [↑](#footnote-ref-68)