

הביטוי האומנותי של ספרות השואה נוסח ק' צטניק (בסיפור "כוכב האפר")

"אינני רואה עצמי כסופר הכותב דברי ספרות", אמר ק' צטניק בעדותו במישפט אייכמן. "זו כרוניקה מתוך הפלאנטה אושוויץ. הייתי שם בערך שנתיים. אין הזמן שם כפי שהוא כאן על כדור הארץ, כל שבר רגע הולך שם על גלגלי זמן אחר. ולתושבי פלאנטה זו לא היו שמות, לא היו להם הורים ולא היו להם ילדים. הם לא לבשו כדרך שלובשים כאן; הם לא נולדו ולא הולידו; נשמו לפי חוקי טבע אחרים, הם לא חיו לפי החוקים של העולם כאן ולא מתו. השם שלהם היה המספר ק' צטניק" (השואה, פרקי עדות וספרות, תל אביב, 1976, עמ' 177).

לא תמיד הטיבה הביקורת הספרותית לקרוא את דבריו כהלכתם ויש שפירשו אותם בפשטנות כנתינתם. מבקר אחד (ח"ב) כתב, כי "ספריו של ק' צטניק אינם ספרות. לא בעיצוב הדמויות, לא בארגון העלילה, לא בראייה ולא בלשון שהיא חסרת איכות מינימלית". ומסקנתו של המבקר, ש"אין השואה [...] ניתנת] לביטוי בכלים ספרותיים". המבקר מתייחס לעדותו הנזכרת של ק' צטניק שכתבתו הינה כרוניקה, אך הוא מבטל הבנתו זאת וטוען – בצדק – כי כתיבתו של ק' צטניק אינה תיעודית. המבקר הלה קובע, "כי ק' צטניק נפל בין הכסאות, בין הספרות לכרוניקה" (קשת, ט"ו, א' סתיו, 1972, עמ' 188–189. יש להעיר כי הביקורת נכתבה לא על "כוכב האפר" אלא על ספריו האחרים של ק' צטניק, "סלמנדרה", "בית הבובות", "פיפל").

מבקר אחר, מרדכי עובדיהו, עושה חסד עימו, ורואה בו את אחד "מחשובי מספרי השואה ושרידיה" (בסער ובדממה, תל אביב תשל"ז, עמ' 88).

ראויה כתיבתו של אחד מסופרי השואה הנודעים שתיבחן שנית לאור התפיסה הביקורתית הרואה בספרות השואה סוגיה מיוחדת העומדת ברשות עצמה ונידונה על פי הפואטיקה המיוחדת לה, תוך זיקה ברורה לסוגי ספרות אחרים. דיוני יעסוק ביצירתו של ק' צטניק, הלא הוא יחיאל דינור, תוך התרכזות בסיפור "כוכב האפר", שהיקפו המצומצם יחסית מצליח לשקף את סופר השואה במיטבו. הספר הופיע

לראשונה ב-1960 בשם "השעון אשר מעל לראש" (הוצאת מוסד ביאליק), ותרגומו לאנגלית, בשם Star Eternal, יצא לאור בשנת 1971.

'כוכב האפר' מספר על ה'פלאנטה האחרת' – על חוויית השואה באושוויץ, וסביבה פרולוג ואפילוג המתרחשים בעירו של המספר – מטרופולי. הספר מסתיים בהיגד אדיטוריאלי הנושא מיטען אמוציונאלי רב בשאלת השילומים, שלמרות חשיבותו לק' צטניק, נראה כסרח-עודף מלאכותי שאינו הולם את הסיפור.

מבנה זה של הספר, כשבראשיתו פרולוג ובסופו אפילוג נועד להטעים את האפקט של 'לפני' ו'אחרי', דהיינו: לפני השואה ואחרי השואה. הספר פותח בסתיו 1939, ימים אחדים לפני המילחמה, ומסתיים מייד עם תום מילחמת העולם השנייה. ובין פתיחתה לסיפא מתאר המספר את החיים – והמוות – ב'פלאנטה האחרת', באושוויץ.

הוא עושה שימוש רב במקבילות הן בפרולוג והן באפילוג, כגון: השעון החשמלי הגדול שהכול מכוונים את שעוניהם על פיו, בית המישפט המחוזי שמעל לכניסתו הראשית "עומדת אלילת-הצדק, ובעיניים רעולות היא שוקלת על כפות-מאזניה את אורו הלבן של היום" (כוכב האפר, עמ' 8-9, וכן סימוני העמודים בסוגריים להבא).

השעון, המוסיף להציג את הזמן לפני ואחרי השואה, מטיב להמחיש את התחושה הנוקבת, שהזמן ניצב על עומדו. יסוד סימלני זה עשוי לבטא את ייחודה של השואה בתולדות אנוש. ואם ירצה הקורא, יוכל להסיק מכך, שאכן דבר לא השתנה לאחר השואה. אלילת-הצדק עדיין רעולת-עיניים ועדיין "שוקלת היא על כפות-מאזניה את דממתו הצחורה של השלג" (100). וכן גם קרני השמש המציפות את הרחוב לפני המלחמה (7) ואחריה (111), כאילו דבר לא השתנה.

הדמיון, ויותר מכך: הזהות המקבילה, נושאים בחובם מסר איום לגבי הקורא. דהיינו: פליטה-החרב, השב מ'הפלאנטה האחרת', אושוויץ, נוכח להוותו – כנאמר בהיגד ישיר ונהיר מפי המספר: "כאן לא נשתנה דבר" (112). צא ולמד: המספר בא לשתף את הקורא עימו במסקנה רבת-מכאוב, אותה הסיק עם תום התיאור של מציאות השואה, לאמור: לא השתנה דבר לאחר השואה. בית-המישפט, מישכן הצדק, הינו כפי שהיה; אלת-הצדק אף היא לא השתנתה והריהי רעולת-עיניים – רימוז אירוני לעיוות-הדין ההיסטורי, ומחוגי השעון מוסיפים להציג אותו זמן, כמקדמת דנא, כאילו לא השתנה דבר מני 1939 ועד 1945.

"השעון תלוי מעל ראשו" (112) של ק' צטניק, ובשעון מצוי "המחוג החדש... של זמנו" (112), והריהו חוזה את "ליקוי החמה של עולמו" (108)...

ואף אם סמלים אלה אינם משורטטים במידה רבה של תיחכום ספרותי או בסובטיליות, השפעתם על הקורא רבה למדי. ועם זאת, חולשתו של ק' צטניק הסופר – בבואו להביע עמדה אידיאולוגית או אדיטוריאלי בדבר השילומים, כדרך שעשה בפרק הסיום. כוחו רב לו בשעה שהוא מאפשר לקורא עצמו לחוות בחוויית 'לפני' ו'אחרי' על-מנת שיסיק את מסקנותיו שלו.

מבנה

מבנה הספר – שאל נכון נתקשה לכנותו בשם רומן – מושתת על סצנות נפרדות במציאות השואה, שקשריהן אלו לאלו אחויים לרוב באופן רופף למדי. בין הסצנות אנו מוצאים את עבודות הכפייה (13), הטראנספורטים של הזקנים (23), ואחר – של הילדים (28), ולסוף, "המישלוח האחרון" של "אחרוני המובלים מאחרון הגטאות" אל אשוויץ (32). לאחר הבזקי פרקים אלה, עוברות הסצנות ל'פלאנטה האחרת' – לאושוויץ, לתיאור חויית השואה עצמה. פרקים אלה תומים בתוית זמן עקבית של מחזור יום – יום אחד, או כל יום – באשוויץ. לא יפלא, שמחזור הזמן במציאות השואה נושא את חותם החוקיות של אושוויץ, ואכן, היום באושוויץ מתחיל בלילה: "מצעד ערומים אל תוך הליל. דממת חצות-ליל של אושוויץ" (34). מהלך-יום באושוויץ מסתיים ב'מיפקד הערב' (73). הסצנות הללו מתארות את הכניסה לאושוויץ, בית-המרחץ, עוצר-בלוקים, מעשי אכזריות, תפילה באושוויץ, אוכל ואכילה. חויית השואה מסתיימת במיפקד האחרון לקרימאטוריון (83) ובעיקבותי מתקיים "הויכוח האחרון" – נשאלות שאלות תיאולוגיות באשר ליחסו של האל כלפי עמו (98–100). ולבסוף: 'תיקוות-חוט-השני' נזרקת בעיצומו של הויכוח, והמסר הנאמר הוא – יש תקווה: "חבריו, שם, בארץ ישראל!" (101)... על פי התהום נרמז על המשכיות במקום אחר...

וסיום שלאחר הסוף: השחרור מושלך, לפתע פתאום, כישועה בלתי צפויה, בלתי מקווה, בלתי מוסברת...

סגנון

המעין בספרות השואה מבקש למצוא את צד ייחודו של הסופר, ובמקרה דנן, את צד ייחודו של ק' צטניק בסיפרו זה, את הראייה הסגולית שבה מצטיינת כתיבתו, את התפיסה המאפיינת אותו בתיאור חויית השואה אשר חווה על בשרו.

ק' צטניק אינו מתהדר בסגנון עשיר, בבואו לתאר את חויית השואה, באופן שעשוי לרתק אליו את הקורא המתוחכם מבחינה ספרותית. איפכא מסתברא, שכן סגנונו מצומצם להפליא, מאופק לעיתים, מרוסן ויסודי – סגנון דל-דמיון ונעדר ציוריות. תיאורים כמעט ואין, ובמקום שיש, הריהם מתפקדים באופן סמלי או רגשי. דימויים נעדרים כמעט לחלוטין.

ואכן, דווקא סגנון זה – קצר, לאקוני ורש – הינו המתאים ביותר לנושא של ק' צטניק. ולא זו אף זו: שפתו של המספר נמסרת למקוטעין, נתונה לתנודות ועוויות, אחוזת תזזית, דמוית התקפיו של הנכפה.

נראה כאילו התחבט הסופר בלשונו וביכולתה של השפה האנושית לתרגם את הריאליה של הזוועות למדיום הלשוני באמצעות המלה. התחבטויותיו והתלבטויותיו נראות בשימושים המלאכותיים שאליהם נדרש כדי להעצים את כוחן של מלים – כגון סימני הקריאה הרבים, הנחשבים בדרך כלל כאמצעי ספרותי חלש. תפיסת-הלשון של המחבר, הלשון לאחר אושוויץ, מתבטאת בהיגד הנמסר מפי המספר בתארו את רשמיו ב'פלאנטה האחרת'. וכה הוא אומר: "חדלה שפת אדם" (35). ניתן להניח, כי ק' צטניק יסכים עם ג'ורג' שטיינר בקביעתו,

ש"עולמה של אושוויץ נתון מחוץ לשורת הלשון כשם שהינו מחוץ לשורת ההגיון" (The world of Auschwitz lies outside speech as it lies outside reason – 'Languages and Silence', p. 123).

לאור מגבלות הלשון להתמודד באופן אותנטי עם תיאור השואה, מצמצם ק' צטניק את כתיבתו ליסודותיה ההכרחיים של השפה כגון:
"אדמה".

"חמישה-עשר גברים כורים בור משותף באדמה [...] הם חופרים" (13).
המשפטים קצרים, חדים ותוכים. נעשה שימוש חסכוני במלים – בלא כל תארים או תיאורים...

מבנה מצומצם ומלוכד זה של המשפט הולם את התבנית הקבועה הן בקטעי המשפטים והן בפירקי הספר. יש פניות חדות לרוב – לקטעים חדשים. הפרקים קצרים ומקוטעים אף הם. ק' צטניק מבקש, איפוא, לבטא את מציאות השואה באמצעות התבנית הלשונית והמבנית כמקועטת ומרוסקת החל במלה הבודדת, במשפט ובקטע, וכלה בפרק. חוסר-הנשימה הוא-הוא המאפיין את הספר כולו.

הוא הדין בזמן, הנתפס אף הוא כמקוטע ומרוסק. הזמן אינו שוטף; אירועים אינם שזורים זה בזה ואינם נובעים זה מזה. הזמן ואירועיו מתרחשים במציאות משונה, בלא כל סדר הגיוני וללא כל מערכת סדורה ומקובלת.

בכך יש לראות נסיון אומנותי לעצב את הריאליה המתוארת כמעוותת, כחסרת המרכיבים הרגילים והידועים של זמן ומרחב. על פי תפיסה ספרותית זו, הזמן המתואר אינו נע, לכאורה, קדימה כדרך שאנו מורגלים בה. כמו כן, הסיפור נעדר פיתוח הדמויות, שהוא מרכיב עיקרי ברומן. וכך חווה הקורא מצב היפותטי – השונה לחלוטין מן המציאות הנורמאלית, המוכרת – של מימד הזמן, שהוא תלוי ועומד במציאות השואה, ושל מרכיב המרחב, שאף הוא קפוא, מנוכר, שונה.

על אף הסגנון הנזירי-כמעט, נדרש ק' צטניק לכלי מבע ספרותיים על מנת לבטא את המסר ולהעצים את החווייה.

אחת הטכניקות הספרותיות היעילות ביותר בסיפור היא השימוש בגוף שני הרווח לאורך של היצירה. המלה הפותחת את הספר היא "מאחוריק" ... ובמשפט השני: "כשאתה עומד כאן" ... ובהמשך: "... גופל מבטך" ... וכן: "מעל ראשך" ... (7).

באמצעות השימוש בגוף שני – אתה – מנסה ק' צטניק בדרך יעילה למדי לשתף את הקורא באופן ישיר ככל האפשר בחוויית ה'פלאנטה האחרת'. 'אתה', הקורא, נוכח שם. הפניות הישירות והמתמידות: אתה, אתה, אתה... נושאות אפקט מצטבר על הקורא, מזעזעות אותו, אף אם הוא יושב בכורסה נוחה בביתו, ומאלצות אותו לא רק להיות "נוכח" – אם כשותף לחווייה, או כעד – אלא גם להיות מעורב.

השימוש בגוף שני קיים מייד בתחילה, בפרק המתאר את עבודת-הכפייה: "עם כל נעיצת-מעדר שלך אתה קובר את השמש באדמה" (13). הקורא הרגיש אינו יכול להישאר

מחוץ לחווייה כשהוא קורא "אתה" – הוא עצמו נתון לכאורה לעבודת-הכפייה, ונמצא באושוויץ עצמה, יחד עם הסופר או המספר, שאת בת קולו שומעים אנו בסיפור.

הפנייה אל הקורא בגוף שני (יחיד ורבים) נראית לא רק כהזמנה להצטרף אל המספר, אלא – למעלה מזה – לשמש כעד לזוועות השואה בעת התרחשותן. לדוגמה:

"המקל מונף: שורו וראו כולכם – להטוט!... בלא כל אחיזת עיניים... עיניכם הרואות: הנה מוטלים לפניכם חיים. נכון? הנה מיד תראו – (61)... הנה מוטלים לפניכם חיים – " (62).

שימוש זה מאלץ את הקורא להיחלץ מתפקידו הרגיל כצופה סביל, ולהירתם למעורבות באירועים המתוארים. וכך הריהו נעשה, באופן זמני אומנם, כמשתתף וכנוטל חלק, לכאורה, במאורע. מבחינת טכניקת הכתיבה, הרי שק' צטניק הביא את הקורא לשינוי בעמדתו, כהגדרתו של לאנגר: "The reader is temporarily an insider and permanently an outsider" (לאנגר, השואה והדמיון הספרותי, עמ' 3).

התפיסה הספרותית הגורסת כי הקורא נמצא שם נוטה לערער את ביטחונו של הקורא ואת מודעותו כי הסיפור מתאר אירועים שהתרחשו בעבר. ועל-כן השימוש בגוף שני מציב את הקורא באותו מצב עצמו, כמתואר, כאילו הקונוונציה הספרותית של הסיפור אינה מגוננת עליו כל עיקר. ואם הקורא מודע לקונוונציה הספרותית, הרי שאינו יכול להמנע מן המסקנה, שהוא עצמו יכול היה להיות שם, בשואה, ושמשום כך, אף הוא שריד חרב. (השווה בנושא זה את הבחנתו ג'ורג' שטיינר: "I am a kind of survivor" בסיפרו Language and Silence עמ' 146).

בנוסף על כך, באמצעות השימוש בשם הגוף 'אתה' ו'אתם', יוצר המחבר זיקת-גומלין בין הדובר המספר ובין הנמען, ההופך להיות מעין כל אדם – everyman. בכך מצליח המחבר להשיג הישג שהוא מעל ומעבר לסיפור המעשה בלבד. המסר הגלום בסיפור חורג ממסגרת המעשה והריהו מכוון לאנושות בכללה. המסר קורא לאנושות לחוות אף היא את השואה ולהיות, לכאורה, שרידת חרב אף היא, כמי שעבר את השואה בגופו.

טכניקה אחרת הקשורה בזו הריהי השימוש בזמן הווה לאורכו של הסיפור. האירועים מתוארים בספר בקונוונציה ספרותית של הווה מתמשך והולך. כתוצאה מכך, נראות הסצנות כמתרחשות בנוכחות הקורא, עתה וכאן.

דרך זו של הווה מתמשך, בשילוב הפנייה אל הקורא בגוף שני, נוכח, מעצימה את המציאות הספרותית של השואה, בהכריחה את הקורא לעבור את חוויית השואה בדרך ספרותית. הוא משתתף בה יותר ויותר, ומציאות השואה קרובה לו עתה יותר. הוא חווה את האפשרות של השואה על בשרו כמעין משתתף זמני – בלשונו של לאנגר: "as a temporary insider" ועשוי להחשיב עצמו כשריד השואה (survivor) לעד.

יש לציין, כי השימוש בזמן הווה נפסק לפתע פתאום בשלב מעבר מרכזי בסיפור, והסיפור סוטה לזמן עבר. המעבר מתרחש עם התקרב הקץ, בעת העברת הנועדים למוות אל בלוק הבידוד (96), לפני הובלתם אל הקרמאטוריון.

נראה כאילו החיים כבר פסקו לגבי שוכני המחנה בדרכם האחרונה, וסיפור קורותיהם

הפך עתה להיות נחלת העבר. הם חשובים כמתים בעוד נשמת חיים באפס. הם כבר שרויים בשלטוננו של זמן עבר. המספר מודע כנראה לסטייה החדה בזמן, והוא מעיר על תופעה אירונית זו, כדלקמן: "כאן, שוב אין לך מפני מי לפחוד. כיוון שנכנסת לכאן, נעשית חופשי מן החוקים השוררים בבלוקים של אושוויץ" (96). המוות הממשמש ובא שם קץ גם למציאות השואה. בשלב זה חל שינוי נוסף במהותו של הסיפור: לראשונה פוגש הקורא בדיאלוג, שהושמט כמעט לחלוטין מן הטקסט של הסיפור. דרך זו של השמטת דיאלוגים לשם עיצוב מציאות תת-אנושית דמויית קדם ציוויליזציה ננקטה ככלי מבע ספרותי בספרו של יזי קושינסקי "הציפור הצבועה".

הדיאלוג המופיע ב"כוכב האפר" מעלה שאלות תיאולוגיות הפרוכות בשואה, ומעורר תקווה כלשהי בקורבנות עצמם, שאומנם גורלם נחרץ, אך לפחות צפויה המשכיות ליהדות וליהודים בארץ ישראל. ראציונאליזציה זו באשר למשמעות השואה ותוצאותיה – אף אם ניתן להבינה כצורך להסבר טראנסנדנטלי על מנת לייחס לשואה משמעות כלשהי – הרי שהיא נראית כדחוקה, מאולצת ומלאכותית למדי. שכן ראציונאליזציה זו נראית כמושג ב ת ר – שואתי, הכורך את הקמת מדינת ישראל בספיחי השואה, ומצדיק את קיומה של ישראל כמקום-מיקלט ליהודים מפני אפשרות של הכחדה בעתיד.

הערת ביקורת זו חייבת להישמע אגב היסוס מסויים לקבוע סטנדרטים לאוטנטיות ולהיעדר אותנטיות ביחס למציאות השואה. מכל מקום רשאי המבקר, או הקורא, לקבוע קני מידה על פי דרך כתיבתו של סופר זה בחלקים אחרים של סיפרו. ואכן, נדרשת המסקנה, שק' צטניק הוא במיטבו בתיאור השואה עצמה ופחות מכך במסרים שהוא מאותת לכיוון הקורא. דרך סובטילית יותר להצגת המסר – שהוא לכשעצמו עשוי להיות חשוב – הייתה משכנעת יותר.

יצויין, עם זאת, כי תיאוריה היסטורית (כגון זו הכורכת את הקמת מדינת ישראל בתוצאות השואה) שנקבעה לאחר השואה נראית כראציונאליזציה אנאכרוניסטית כאשר היא מובאת בהקשר עם מאורעות השואה בעת התרחשותם.

להלן סופו של הדיאלוג הנזכר:

" הרבי משיליו! בשביל מי נאבק יעקב עם המלאך, אם בניו לא עברו את הנהר, אלא נשארו כאן, כאן, בתוך מחשכי-הלילה?"
והרבי עונה:

" מתוך מחשכי לילה זה יוציא יעקב וישא את השם 'ישראל'. לפני כן לא יעלה השחר..."

"פָּרָבַר חש בקירבו הארת-פתע: חבריו, שם, בארץ ישראל! ההתגלות הראתה לו פניה. להרף עין" (101).

ואף על פי כן, פרק זה, שכותרתו "הויכוח האחרון", נושא מסר פנימי רב חשיבות. לראשונה, מזהה המספר כמה מן הדמויות כבעלות שם. קודם לכן, אנונימיות וחוסר זהות, שמשמעותן דהומאניזציה מוחלטת, שוררת בכיפה. טכניקה ספרותית זו באה לבטא באורח

מימטי את המציאות במחנות-הריכוז ובמחנות המוות.

בעוד שוכני בלוק הבידוד דורשים את "מנת לחם חוקם!" (97), פרבר המאמין עוסק בנושאים החורגים ממסגרת המקום והזמן שבהם הוא מצוי. הוא דן עם הרבי במשמעות החורבן. ואף אם דיונם רומז לפאראדיגמה התנ"כית של היאבקות יעקב עם המלאך, הרי ש'ההתגלות' הגזכרת אינה מצויה בתחום השמיימי המקודש. היפוכו של דבר: הופעתה של ארץ-ישראל כ'התגלות' והמשך קיומם של היהודים נתון כולו בשליטתה של החילוניות המודרנית ללא כל התערבות אלוהית. לא בלתי משמעותי הוא, שדווקא הסמכות הדתית, הרב, הוא הוא הנושא את המסר של ההתגלות החילונית במציאות השואה.

המסר החילוני מתעצם עם השיחרור כשהשריד מגיע למסקנה משלו באשר לקיומו של האל, באומרו: "אלוהים נטש את האדמה הזאת וגם השטן נסוג ממנה" (102). אין זו התפיסה של מות האל, אלא של נטישה; הכוחות העל טיבעיים – כולל השטן, נציגו של הרע המוחלט, – אין להם כל חלק בזוועת השואה...

על אף המגמה החילונית הכמור-ריאליסטית ברקע הפרק "הויכוח האחרון", סופו של הפרק נדרש לאניגמאטי ולמיסטי כסיום לוט בערפל ועם זאת ברור והחלטי כמוות...

עם סיום, פרבר חש כי גאולתו קרובה וכי "הכול סביבו היה עתה מזוקק וצרוף. שוב לא הרגיש כי יושב הוא בתוך שלדו. אותו רגע נשכח ממנו כליל קיומו של גופו. עיני הרבי משליו היו לו כשני שערים פתוחים – הוא בא בהם פנימה" (101).

המוות מתואר בזה לא רק כגאולתו של היחיד אלא גם כצופן בחובו כוחות מיסטיים בלתי-מוסברים המאחדים את היחיד עם עברו הלאומי וההיסטורי. יש לראות בכך נסיון מעודן, סובטילי, ליתן משמעות להשמדתם האכזרית, הבלתי-הגיונית והבלתי מובנת של היהודים בידי הנאצים. יש בכך כדי להעצים את השואה במובנה ההיסטורי ולכרוך אותה בגורלו המר של העם היהודי במשך שנות-ההיסטוריה רוויות-דם.

טכניקות נוספות

כמה מן הטכניקות האחרות של ק' צטניק בעיצוב המציאות של השואה הינן יעילות אף הן. לעיתים משתדל המספר לבטל את המחיצה שבין הפיזי והמיטאפיזי, שבין המציאותי והבלתי מציאותי ובזאת לקרב את הקורא לריאליה של ה'פלאנטה האחרת'. המספר מפנה שאלה מוחשית אל ה'חיים': "חיים! חיים! מי ומי אתם?" (63).

מרשים יותר, ואולי אף מועזע הוא השימוש בפרסוניפיקציה של המוות כיישות מהותית ומוחשית במציאות השואה. המוות הוא כה מעורה במציאות, עד כדי כך, שהוא מאפיין את עצם החיים ב'פלאנטה האחרת' יותר מן החיים עצמם. בריאליה מעוותת זו, כדרך שהיא נתפסת ביצירתו של ק' צטניק, המוות – ניתן להרגישו במוחש, ואפשר לשוחח עימו:

"המוות פוסע סביבך. מסתכל בך. סוקר אותך" (16).

"המוות סילק את ידיו מן הצוואר" (31).

"המוות אווז את חייך בין ידיו [...] ואתה חש רק את משב נשימתו עליך..." (35).

וכן: "המוות, אדוניך, כבר מוליכך אל משכנותיו" (35).
 דרך ספרותית זו, המתייחסת אל המוות כאל יישות שכולה ממלאה את חללה של המציאות – ולא דווקא כפרסוניפיקציה ספרותית גרידא – מעצימה ומחריפה את תחושת הקירבה המיידית של המוות ואת נוכחותו האומניפוטנטית המהממת.
 בשימוש זה מצויה התייחסות בלתי-ישירה למהותה של השואה, בתפיסתו של הסופר, המותירה את רישומה העז. כוונתי לטון הכללי של הפאראדוקס הנחרט בקורא כאחד המאפיינים העיקריים של השואה. בהכירו את מרכזיות הפאראדוקס בשואה, מקבל הקורא תוכנה ייחודית של הוויית השואה וזוועותיה, שבה נעשה המוות, באורח פאראדוקסאלי, סמל לחיים.

הפאראדוקס שכיה בספר, וכבר בתחילתם של האירועים שהביאו לשואה – בתיאור עבודת-הכפייה. המספר מתאר ב'שלב א', כותרת המשמשת תחליף לכותרת בפרק א', את "הגברים, של העיר מטרופולי" ה"כורים בור משותף באדמה" (13):
 "כל עוד ידיך חופרות – אתה חיו"
 "חפור וחייו" (19).

הם כורים את קיברם המשותף, אך ככל שהם מוסיפים לחפור, רוח-חיים עדיין באפם. אך המוות אף הוא קרוב, ונוצר הפאראדוקס המעמת חיים ומוות, כורכם זה בזה, מחליפם זה בזה, ומסכסכם האחד במישנהו. המהות האוקסימורונית, הניגודית, הבנויה בשימוש זה, קובעת את התשתית הפאראדוקסאלית, האירונית, שביסודה של השואה. וכך חייב הקורא להתמודד עם מערכת קיומית וערכית שהיא ייחודית לשואה ושהיא שונה מזו המוכרת לו. כך יוכל לנסות להתקרב למציאות מיוחדת זו, לנסות להבינה, ולנסות להתנסות – בדרך ספרותית – בחווייה, כשהוא חלקית וזמנית מעין שותף לחווייה, ואילו לעד – מתבונן מן הצד ומן החוץ: מחוץ לזמנה ולמקומה של השואה...

נעדין בשימוש נוסף בפאראדוקס: ב'שלב ב', שבו מובלים הזקנים לדרכם האחרונה, ו"הם יודעים" – מוסר המספר – כי "בהליכתם זו הריהם כותבים לחיים את הנותרים בגטו" (25). המוות משמש כסמל לחיים במציאות מעוותת ושונה זו: "המוות אוהז את חיך בין ידיו" (40).

דרכו הסגולית של ק' צטניק בעיצוב הוויית השואה מודגמת היטב בפרק השני, שהוזכר לעיל, בשם "הגברים של העיר מטרופולי". פרק זה מתאר, כאמור, את הפגישה הראשונה עם המוות, כשקבוצה של יהודי העיר מצווה לכרות בור שאינו אלא קברה.
 פרקי הספר מצויינים כשלבים, משלב א' זה ועד השלב האחרון שהוא השיחרור, כשכל פרק מתאר שלב בתהליך השואה. הקורא שם ליבו לכך שהשלב הראשון, חפירת הבור, בא לפתע-פתאום, ללא כל הכנה. השמטת הרקע והיעדר פירוט הנסיבות שהביאו לעבודת הכפייה הם כה בולטים בספר, ואל נכון נועדו לעצב את הריאליה של השואה כמאורע

פתאומי, בלתי הגיוני וחסר הסבר. ק' צטניק מבקש לעצב באמצעים ספרותיים את הקונצפציה ההיסטורית של השואה, שלפיה רוב היהודים לא היו נכונים לאשר אירע.

הריאליה מוצגת בידי המספר באורח סלקטיווי למדי, כשהוא מתרכז ביסודותיה ומצטמצם למרכיבים ההכרחיים של המציאות. כך, למשל, המלה הראשונה בפרק זה היא "אדמה" (13). המשפט אף הוא מצומצם ליסודותיו ההכרחיים – לנושא. היעדר פעלים בחלק זה וכן במשפטים רבים בספר מבקש לשקף את הפאסיוויות של המציאות:

"מצעד צרומים אל תוך הליל" (34). וכן:

גבים.

גבים ועיניים – – " (43).

"עיניים – –" (44).

"עיניים – –" (45).

וכן: "אשד של עצמות צהובות יבשות" (64).

"שורות.

"שורות צרומות.

"שלדים צרומים, צהובים..." (83).

קיימת נטייה לצמצם את הבאת הסצנות ללא כל תיאור מיותר, וכמעט בלא כל שימוש בתארי השם, ובכך מוצג שלד המציאות בעירומו. ואף החווייה האנושית מעוצבת בצמצומה למרכיבים ההכרחיים: אוכל, מיפקד, עוצר, עונשין אכזריים, תפילה ומוות.

טון הדברים בפרק זה, כבפרקים אחרים, הוא אירוני. המקום שבו מתרחשת הסצנה – "אדמה" – הוא רכוש הפרטי של משפחה יהודית. הבור הנכרה בראשיתה של השואה מבטא כבר בתחילה את גורלם של היהודים בשואה. הסצנה מתארת את זוועות ההשמדה: סאדיזם, התעללות, חוסר אנושיות ותרמית של הגרמנים בשילוב בתכונות תרבותיות המיוחסות להם, כגון: בקיון, סדר, דייקנות, ציות דקדקני, דיווח מפורט על מעשי הזוועה.

הזוועות נעשות לאור יום כשהשמש זורחת ללא כל בושה. המספר משרטט מעין מאבק סימלני בין הזוועה והשמש הזורחת, כדלקמן:

"עם כל נעיצת מעדר שלך אתה קובר את השמש באדמה. אך עם כל פריקת עפר ממעדרך היא צפה שוב מפורקדת על להב המעדר – בזוהר משנה" (13). שהרי תושבי מטרופולי "העיר הראשונה לכיבוש [...] ימים ספורים לאחר פרוץ מלחמת העולם השנית" (19) הינם עדים אלמים למעשי הזוועה הנעשים לאור יום, לאור השמש בפרהסיה.

הסופר בחר בשמש כלייטמוטיב על מנת לקשר בין הפרולוג והאפילוג וכן במטרה לאחות בין הפרולוג, שלפני השואה, והפרק שלאחריו המתאר את ראשית המלחמה. בהמשך, בפרקים ב', ג' ו-ד', המתארים את המשלוחים למחנות המוות, יש הן סצנות יום והן סצנות לילה, ואילו השמש מתפקדת כמקודם. וכאשר התרחשות האירועים עוברת לאשוויץ, חדלה השמש לתפקד, לכאורה, כהרגלה, והליל שלט בכיפה. המספר נדרש לביטוי "דממת חצות ליל של אושוויץ" (34). וכן: "ליל אושוויץ" (46).

השמש חוזרת ומופיעה בריאליה של אושוויץ כיישות שונה – כ"גולגולתה הערומה של השמש" (73), כבת דמותם של שוכני המחנות וכמשקפת עתה את מצבם הקיומי. אכן, השמש מצויירת בשקיעתה, כמעין שקיעתה של האנושות כולה, כאשר "הקווים התחתונים של חומת התיל טובלים במקווה דם" (73). כי אכן "יום גווע באשוויץ" (73).

תפיסה דומה נמצאת בפרק המעבר על העיר מטרופולי המצויירת "כעיר משוקעת במצולות ים אורני" (20), לאמור: הציוויליזאציה בשקיעתה; אטלנטיס במהדורה מודרנית. רק פעם נוספת תופיע השמש בכל זוהרה; הדבר קורה, באופן אירוני, לקראת הקץ, במיפקד שלפני הקרימאטוריון: "אור גדול. זוהר, פתאום רואים שמיים" (84). השימוש בתיבה "זוהר" בהקשר עם "שמיים" יוצר אסוציאציה קונטקסטואלית בין השתיים ובתשתית הטקסט נוצר רימוז לתפילת 'אל מלא רחמים'. השמש מתפקדת כרימוז מקדם לצאתם אל דרכם האחרונה.... 'הזוהר' חופן בקרבו גילוי טראנסנדנטאלי בהיגדו של המספר: "עד כה לא ידעו כי באשוויץ יש שמיים. אך עתה, בשעת המיפקד האחרון, ניגלו לעין. ברגע האחרון ממש" (84). באורח אירוני, השמיים מגלים את קיומם כאשר היהודים נמצאים בדרכם האחרונה...

המספר נדרש למטאפורה רבת עוצמה זו של השמש בסצנה האחרונה לאתר השחרור בפרק האפילוג. הוא מסכם את הדימוי הכללי של השמש כסמל מרכזי בשואה ובנוראותיה, כדלקמן: "הוא הביט שמה, וראה את הזמן כליקוי החמה של עולמו [...] רואה הוא פתאום את ליקוי החמה של חייו" (108).

הסמל הדומיננטי של השמש מתחלף לתמונה לא פחות עזה של הכוכבים עם פרוס שלטונה של ממשלת הלילה הקרויה "ליל אושוויץ" (46). בתפיסתו של המספר, הכוכבים, כשמש, משקפים את המציאות השואתית היומית על מראותיה ומוראותיה: "על ראשך כפויים שמיים מרוססי כוכבים ונוכח עיניך מתנשא חודה של מעשנה למרום. עשן סמיך, דשן, מתאבך מתוכה. גוצים אינספור. הם ניתזים-נוצצים על פני השמיים המכוכבים. הם מתערבים בכוכבים, ואין אתה יודע מי מהם נוגה ותר" (34). העשן משמש סמל וסימן למציאות השואה בכתיבתו של ק' צטניק וכן בספרות השואה בכללה. ציבעו הוא לעיתים כחול (87) כציבעו של מיספר הקצט על זרועו של המספר (111), שספרותיו הן דמויות "נהר כחול" (112) של המציאות היהודית בזמן השואה.

לא מן הנמנע, שק' צטניק רומז לאותו נהר המופיע גם ב'פרקי אבות' בהקשר עם האפיזודה המסופרת בהילל שראה גולגולת צפה על פני המים, ואמר לה: "על דאטפך אטפוך... שימוש כזה מצוי אצל סופרים אחרים בהתייחסות לשואה, כגון אצל עמיחי ("לא מעכשיו, לא מכאן"). ספור זה מבטא את רעיון הנקם ושילם.

הכוכבים וגיצי העשן, כנזכר בציטטה דלעיל, מתפקדים כלייטמוטיב עיקרי בחוויית השואה באשוויץ. המספר טוען את תמונת הכוכבים וגיצי העשן במטען לשוני הנושא איזכור תנ"כי מובהק. בזאת תורם הסופר מימד דתי והסטורי למשמעותה של השואה. תיאור הכוכבים רומז, כנראה, להתגלות האלוהית לאברהם במחזה קודם כריתת ברית בין הבתרים: "ויוצא אותו החוצה ויאמר הבט נא השמימה וספור הכוכבים אם תוכל לספור אותם [3] ויאמר לו כה

יהיה זרעך" (בראשית טו, 5).

המספר מתאר את המציאות של השואה שבה גיצים ללא ספור "מתערבים בכוכבים" (34), ומחליפים את הכוכבים, שלפי ההבטחה התנכ"ית – ריבוי מספרם מסמל את נצחיותו של העם העברי. ואילו במציאות השואה, הגיצים הללו, באורח אירוני כאוב, מסמלים בממשות את הכחדתו של העם היהודי. וככל שה"גצים מתמלטים מן המעשנה" – ה"כוכבים כבים" (35). תופעה זו כרוכה בספור בהיעלמותה של שפת אדם, כנזכר לעיל (35).

כותרת הספר, "כוכב האפר", כורכת את סמל התיקווה, הכוכב, עם סמל השואה, האפר. ק' צטניק מוסיף לסמל האפר, שהוא שכיח אצל סופרי שואה אחרים, כגון אלי ויזל (Night), עמ' 44, משמעות בתר-שואתית. עם השחרור, הקצט ניצב מול הקרימאטוריון ומול עברו, והוא אומר:

"אין איש בפנים, ואין איש בחוץ. הכל נמצאים עתה פה – בתוך הר האפר.

" – יקירי! השיחורר בא! – –

"הוא הטיל עצמו עליהם. חיבק אותם בזרועותיו. אימצם אל לבו. מוטל היה על הגל

וזרועותיו טבלו עמוק עמוק באפר" (104).

הר האפר הופך לשמש מורה דרך ארכיטיפי לגבי שריד השואה. "הר האפר הלך לפניו לנחותו הדרך" (105). מבטא לשוני ייחודי זה שאול מספר שמות יג, כא: "זה' הולך לפניהם יומם בעמוד ענן לנחותם הדרך". לגבי ניצול הואה, ההשגחה האלוהית – או ההדרכה האלוהית, בתמונת המדבר – מתחלפת בזכרון הקורבנות. הניצול מקבל על עצמו בנדר ובשבועה לזכור ולהזכיר:

" – באפרכם, התבוק בזרועותי, אני נשבע להיות לכם לקול" (106).

בתשתית הטקסט, וברקע הסיפור, ניתן למצוא התייחסות תת הכרתית מצידו של הסופר לברית התנ"כית עם העם העברי, ברית המוצגת בספר במלוא עירומה, ברית שהופרה בשואה. כאמור לעיל, הכוכבים – סמל הברית – הפכו לגיצי עשן ולאפר במציאות השואה. תפיסה זו של השואה כהפרת ההבטחה מתעצמת באמצעות ביטוי דומה המשמש כותרת לאחד הפרקים. הביטוי, "ברית בין הפירורים" (81), הינו פארודיה על "ברית בין הבתרים" (בראשית, טו), אותו מאורע פאראדיגמטי מעורר חרדה, הכולל נבואת שיעבוד אך בעיקרו הריהו הבטחה אלוהית לעתיד העם והארץ.

אך בריאליה המתוארת של אושוויץ, ה'ברית בין הפירורים' הינה ברית אירונית של פירוד בין המספר ואהובת לבו. בלא כל תקווה מלבד ההיאחזות באות כלשהו לציון אהבתם. בנסיבות אלה ראוי לציין את היעלם הכוכבים: "ראי, לא כוכבים הם המנצנצים מעל ראשינו. גצים תועים הם, ממעשנת הקרימאטוריון..." (82). אכן, כוכב האפר הופך להיות סימלה המרשים של השואה בכתיבתו של ק' צטניק.

תפיסת המציאות

תפיסת המציאות של המספר ועיצובה המיוחד כריאלית השואה כרוכה בסגנונו המיוחד

של ק' צטניק. השמוש החסכוני במלים, שהוזכר לעיל, אינו חל על חזרות, שמוש חוזר במלים. הללו נועדו לעצב מציאות חוזרת ונשנית חרגונית, מעין: חיים מונוטוניים, או נכון יותר לאמור: מוות מונוטוני. הריתמוס המונוטוני משקף את התלבטויותיו של המספר במאמציו לתפוס ולשמר אירועים, מצבים, סצנות ומקומות למען ייראו אותנטיים. יש שמישפט מסויים יחזור כמה וכמה פעמים באותו פרק. התיבות "בלוק הבידוד" כמישפט העומד בפני עצמו, חוזרות פעמיים (96-95). המלה "עיניים" – כחמש פעמים (43-45).

לעיתים נעשית החזרה על מלים לשם הגשת המציאות באורח מתוחכם למדי בתפיסתו של ק' צטניק. נעין בדוגמאות הבאות:

"גבים".

"גבים ועיניים – " (43).

וכן:

"שורות".

"שורות ערומות".

"שלדים ערומים, צהובים..." (83).

שימוש זה בשיטת החזרה על מלים מציגה ראייה ליניארית של המציאות שהיא מצומצמת בהיקפה ובעומקה. מרחב המבט אף הוא מצומצם. הרי זה מבט יגע, פרימיטיבי כלשהו, המתרכז במרכיבים ההכרחיים – ובכך הריהו מיטיב לעצב את ההווייה של השואה עצמה באופן אותנטי. תפיסת בני אדם ותיאורם אף היא בדרך ליניארית, מצומצמת. המספר מתייחס לאנשים על ידי איזכור חלקים מגופם: עיניים, רגליים, גבים. אין תפיסת האדם היחיד, כאישיות בפני עצמה, אלא כחלק מציבור המזוהה אך רק באמצעות אותו אבר גוף משותף. לפנינו עיצוב סובטילי, אכזרי וסארדוני, אך אותנטי, המקדים להציג את גורלם של אנשים אלה בשואה. תמונות האימים של חלקי גוף ללא ספור – משחרור המחנות – מציגות עוד בשלב מוקדם של השואה, בדרך מקברית סיוטית, את המציאות שכונתה l'univers concentrationnaire. עיניים ורגליים משמשות כלייטמוטיב בספר, כמסמלות זוועות השואה, אף כי בדרך פחות מהממת מדרכו של יז'י קושינסקי ב"ציפור הצבועה".

למרות מגבלותיו, הספר כוכב האפר הינו אחד הספרים המרשימים ביותר על השואה המציגים את מציאות השואה באופן יחודי, כפי שרק סופר כק' צטניק יכול היה לתארה.