

מחשבת הגוף של אהרון אפלפלד

מ'מכוות האור' עד ל'הזעם עוד לא נדם'

אבידב ליפסקר

'הגוף שלך לא מפסיק להזכיר לך את
קיומך החולה'

חניף קוריישי, 'הגוף'¹

'מכוות האור' לאהרון אפלפלד הוא סיפורם של נערים פליטים שנאספו בחוף איטליה והובאו אל חוות נוער השוכנת סמוך ליפו על חוף הים.² הנובלה שייכת לפי נושאה לאותה קבוצה של יצירות שבהן העמיד אפלפלד גלריה של דמויות מהגרים המתעמתים את חיי הנפש הקודמים והמושגים שלהם באירופה אל מול חיי הנפש שהישראליות מבקשת לטעת בהם לעתים בכוח רב ובגרימה של סבל חדש. סיפור חניכה זה קשור מטבע הנושא שלו בהתבוננות קרובה בגוף הנערי של גיבוריו, שבמובן מסוים, שעליו עוד נעמוד בהמשך, נעשה לסובייקט המלא (הגופני והנפשי) שבאמצעותו מאבחן המספר את ההליך הדרמטי הזה של העתקת הקיום של הפליט הנרדף ממרחב הגירוש שממנו הוא יוצא אל מרחב ה'נטיעה' החדש שלו. תנועה דומה של עלילת פליט-מהגר מעוצבת גם בנובלה 'הזעם לא נדם'.³ הגיבור ברוננו נע באותו מסלול אישי וקיבוצי שבו נעים גיבורי מכוות האור, אולם כאן בוחר אפלפלד להציף את התימה של 'הגוף המהגר' אל פני השטח בכך שהעמיד דמות מספרת של גידם הפורש את סיפור גופו הלא-שלם כתימה הקובעת את מהלכיה של היצירה הזו. שתי הנובלות הן אפוא מְחַשְׁב נמשך בשני

1 ח' קוריישי, הגוף ושבעה סיפורים, תרגום: ע' שור, תל אביב 2004, עמ' 9 (H. Kureishi, *The Body*, London 2002).

2 א' אפלפלד, מכוות האור, תל אביב תש"ם.

3 א' אפלפלד, והזעם עוד לא נדם, תל אביב 2008.

פרקים על 'גוף מדְבָר', שעוסק בפרק האחד בהצלת הקיום החדש שלו ושיקומו במעברו ממרחב למרחב ('מכוות האור'), ובפרק השני – בתיווי סימן הזהות היהודי שלו בידי עצמו ('זהעם לא נדם'). כינונו של קיום מחודש לגוף היהודי שאוים בהשמדה, והמאבק על תיווי זהות חדשה באמצעות הגוף החסר-הגידם, הוא רצף של מחשבה מפתחת אחת שאנו מבקשים לתאר אותו כפרויקט ספרותי נמשך אצל אפלפלד.⁴

א. מכוות האור

בדומה למה שעושים הפרוזאיקונים בכל הספרויות הגדולות אפלפלד בונה את היצירות שלו כטריטוריות אוטונומיות; כלומר כמרחבים מילוליים שיש להם חוקים משלהם, מטפיזיקה מומצאת משלהם, כלומר אונטולוגיה, אפיסטמולוגיה ואתיקה משלהם. לעתים הטריטוריות הללו משיקות לטריטוריות שלנו הקוראים, לעתים הן משקפות אותן ביחסים אנלוגיים ולעתים הן מקיימות עמן יחסים אלגוריים או סימבוליים.

כמו בכל כניסה לטריטוריה שיש לה חוקים משלה, צריך הקורא להתאים את ההסתכלות שלו לגאוגרפיה הטקסטואלית של הפרוזה של אפלפלד, כלומר לכרות עם הריבון שלה – עם הסופר – חוזה של קריאה, שהוא חוזה של הבנת החוקים החלים בטריטוריה הספרותית שאליה הוא נכנס. האקספוזיציה של הסיפור, של הנובלה ושל הרומן היא המקום שבו נכרת החוזה הזה בהיותה מעין ערכאה ראשונה של הסכם בין הכותב לקורא. הריבון הספרותי יכול לקיים את החוזה הזה או להפר אותו. אולם שם מקבל הקורא את סימני הצופן הבסיסיים של המקום הספרותי שאליו הוא נכנס. מן הטעם הזה הקריאה באקספוזיציה של 'מכוות האור' – כמו קריאה בכל אקספוזיציה של יצירת ספרות, ובוודאי ביצירת ספרות מורכבת (כלומר כזו שחוקיה שונים מאוד מהחוקים בטריטוריות האינטימיות שלנו) – היא תנאי הכרחי לקריאה.

הכלל הראשון שאפלפלד חרט אותו ככתובת במבואה – בכניסה הראשית לחללה של היצירה שלו הנפתחת בתיאור של הנערים הפליטים על חופיה של איטליה – הוא כלל הנוגע ליחסים שבין מילים לגוף, יחס שמכוון את בסיס התימה של היצירה הזו. צריך אפוא לקבוע את המעמד הספרותי של השמעת המילים ואת המעמד הספרותי של הצבת הגוף כדי לברר את היחסים ביניהם ביצירה הזו. המילים

4 המִחְשָׁב הזה הועמד במרכזו של דיון בסמינר על יצירת אפלפלד במכון שלום הרטמן שהונחה על ידי מחבר המאמר ועל ידי אבי שגיא בשנת תשס"ט. בדיון זה הוצגה עבודה המוקדשת לנושא זה ועמידה לראות אור בקרוב מאת י' אנגלנדר: 'מכישלון לשכול – מסע הגוף במכוות האור', בתוך: א' ליפסקר וא' שגיא (עורכים), אהרון אפלפלד 24 קריאות חדשות, אוניברסיטת בראַילן ומכון שלום הרטמן (בדפוס).

ב'מכוות האור' מושמעות כמעט תמיד כדיבור קולקטיבי של 'אנחנו'. כבר בהיבט זה הן מעוררות ספק לגבי יכולתן לבטא תוכן אמיתי של אינדיווידואציה, כלומר הן אינן שפה של יחיד. לעומת זאת 'התיאור האובייקטיבי' של מציאות חשדנית-שרדנית ('כמו בין שודדים העומדים להילכד', עמ' 10), מציאות של מאבק על מזון, על מין ועל רכוש אינו מזמין דיבור קולקטיבי. הוא עומד בניגוד לאפשרות של דיבור על טלוס אידאולוגי של קבוצה מאוחדת שהדיבור שלה חותר לאיזו מטרה קולקטיבית. זהו אפוא מצב מיוחד של דיבור שאינו מעורר כל יחס של אמון כלפיו, ואכן ה'דיבור המתערב' של המחבר מרבה להעיר על כך. אפלפלד מייחס לדיבור איכות של אותנטיות של מבע בעל משמעות רק כשהמילים ממולמלות או מושרות: 'הקצב והחזרה חרזו את המילים לשיר-עם' (עמ' 10); וכאן ראוי להיזכר כי בתחילה סבר אפלפלד שכתובתו תהיה של משורר.⁵ לעומת המילים – שאותן מציג אפלפלד כבעלות צלצול מזויף, כמן הד מטפורי לביאליק – הגוף הוא בעיניו ישות כנה, דוברת אמת, היא 'דבר' כנתינתו – הוא מהות שאינה מזייפת: 'רגליו היחפות של בלוך על הרצפה הביעו מין יושר המצוי רק באברים חשופים' (עמ' 11).

היחס בין מילה לגוף ממפה בשביל אפלפלד את הטריטוריה הספרותית שלו שאותה הוא ממקם פעם על חופי איטליה ופעם על חופי ארץ ישראל. בתוך מסורת ארוכה – אנתרופולוגית וסוציולוגית – אפשר להבין מדוע בחר אפלפלד בהבניה של הטריטוריה הגופנית דווקא על שפת הים, כמן מרחב 'טבעי' שבו הוא מכונן בו את החוזה של מקום שהגוף מחליף בו את המילים. חופי הים (ובאופן דומה גם גדות הנהרות)⁶ הם הכרונוטופ של העירום, זמן ומקום ההתערטלות מצד אחד, ומקום של דיכוי הכוח הווקאלי של המילה באמצעות רעש הגלים, אם נזכור למשל את סיפורו של הנואם דמוסתנס המתאמן בדיבור רם מול רעש גלי הים.

המקום החופי של הנובלה אינו מכתוב אפיון ספציפי של שפת גוף ושפת מילים, כאשר מילה וגוף מצויים במישור תודעתי שונה מן המישור של 'שפת המילים' ו'שפת הגוף'. נתבונן לרגע ביחס שבין מילים לשפה; אנחנו משתמשים במילים במנותק מדימוי תרבותי של שפה מסוימת, או להפך – מתקשרים לדימוי כזה מתוך סיבות שמצביעות על השוני שבין שני הדימויים: זה של ה'מילים' וזה של 'השפה'. אנחנו יכולים להשתמש במילה כדי לעורר דימוי מותנה של שפה: כמו למשל כשאנחנו אומרים 'היא יאכנע', כדי לעורר את התודעה לאשכנזיות היידיית המזרח אירופית של שפת יידיש. אבל אנחנו יכולים לשאול 'מה הברדק הזה

5 על שיריו של אהרון אפלפלד בשנים 1952-1959 ראו י' שוורץ, קינת היחיד ונצח השבט: אהרון אפלפלד – תמונת עולם, ירושלים, 1996, עמ' 21-27.

6 אפשר להיזכר בתמונות השיריות הנפלאות של אורי צבי גרינברג המתאר את אמו ורחצת בנהר, וכך גם באותן תמונות היזכרות – אדיפליות במידה רבה – של אפלפלד על אמו ורחצת עירומה באגם. א' אפלפלד, כל אשר אהבתי, ירושלים, 1999, עמ' 8-9.

כאן? בלי שנעורר בכוונה או בסמוי עירות למקורה הטורקי, משום שהסמנטיקה של המילה הוטמעה לחלוטין לשפה במנותק ממקורה. האבוקטיביות של השפה קשורה לאופי המצלולי שלה, אך גם לקשרים התרבותיים שלה כמסורת לאומית, אתנית או דתית. כך למשל אנו מייחסים לשפה הגרמנית קשיות, סיבוך, ווקאליות גבוהה ולרוסית רכות והתנגנות. או מייחסים לאחת אפליקציות קונטיביות פוקדות מצוות ולאחרת פאתטיות – כלומר אנחנו מופעלים על ידי סוגסטיות סטיגמטיות הקשורות בהיסטוריה התרבותית והלאומית של השפה, בלא קשר ל'נכונות' הלינגוויסטית של הסוגסטיה הזו.

הערה זו נחוצה להבנת הטענה כי לא די שנצביע על כך שאפלפלד מעמיד 'מילים' מול 'גוף' כאפשרויות שונות של הבעה אחת, שאותה הוא מכונן כמערכת ששני אגפיה מכוילים אלה עם אלה וגם אלה מול אלה. אפלפלד מעמיד מרחבים של 'שפת מילים' מול מרחבים של 'שפת גוף'. כלומר הוא מביא בחשבון את הסוגסטיות שהשפות הללו מעוררות מכוח ההיסטוריה שלהן. שפת המילים ושפת הגוף אינן רק צורה של שימושי-שדר שונים, אלא הם תימה ספרותית המספרת על תודעה הגולה ממרחב תרבות המיוצג בשפה הנעוצת מאחור, ומתגעגעת אל מרחב גופני המייצג הווה מתמשך שבתוכו שוכנת התודעה בקיום בלתי-נפסק. בגופני שומרת התודעה על רציפותה. הגופני הוא הנשא שלה מהעבר אל ההווה, ולעתים היא מתכנסת אליו כדי להתגעגע בתוכו אל שפתה השכוחה.

כדי לתאר את המהלך הזה של מעבר ממחשבה על 'מילים' מול גוף' למחשבה על 'שפת מילים' כמכויילת עם 'שפת גוף', יש לחפש את הגילום הספרותי לכך בתוך 'ההסכם הפואטי' של כתיבתו בכלל וביצירה זו בפרט – בתוך חוזה הקריאה שאפלפלד מבקש לכרות עם הקורא בכניסתו לטריטוריה של 'מכוות האור'. כלומר להגדיר במדויק מה חוקק אפלפלד כיוצרי-יבון בטריטוריה הספרותית הזו, כדי שקוראיו יהיו כפויים לקבל את העמדה האוטופיסטית שתייחס לגוף מעמד מטונימי (כלומר חלק המייצג את השלם) של שפה. אפשר לחשוב, למשל, על פעולה של כתיבה. מלאכת הכתיבה היא המקום המובהק שבו הפעולה הגופנית מתרגמת את עצמה לטקסט. אולם ביצירה זו, כמו בכל אלה שקדמו לה אצל אפלפלד זוהי למרבה ההפתעה פעולה נדירה. גיבוריו אינם סופרים או משוררים, והם אינם מתעדים את עצמם כ'סובייקטים כותבים'. אפלפלד הוא סופר שהפעולה של 'כתיבה' אינה מגנטית בשבילו בהשוואה למשל לפעולה של דיבור המרתקת אותו ביותר – תופעה שהיא כשלעצמה תמוהה לגבי סופר שכל חייו ועיסוקו הם כתיבה.⁷

7 נעיר רק כי אפלפלד שייך לפי סגנון כתיבתו לסופרים בלתי טקסטואליים כמו דוד גרוסמן ביצירותיו המאוחרות, אולם באופן קיצוני עוד יותר ממנו אפלפלד אינו 'מאמין' גם ל'טקסטים

בהעדר אמון כלפי המילים, ביצירה שבה כל דובר הבא אל חבורת הנערים נקרא 'מטיף' (וכאלה הן כל הסמכויות הרוחניות שעל חוף איטליה, על סיפון האנייה, המחנכים, שליחי החווה שתובעים מן הנערים להשתנות),⁸ המקום הראשוני שבו אפשר לבקש אחר מנגנון של יצירת שפה – כמנגנון המייצר סמיוטיקה של התקשרות – הוא הגוף החשוף שאפלפלד מייחס לו, כאמור, איזו ישרות בסיסית בלתי-מניפולטיבית. מן הטענה הזו של אפלפלד צומח התחליף לדיבור ולכתיבה – שתי פעולות שאפלפלד מעניק להן מרחב צר מאוד – ואשר ממנו, מן 'המרחב הגופני המדבר', הוא מבקש להמציא מחדש דיבור אמיתי.

התחיקה הפואטית הזו מכוננת הגיון ספרותי משלה שהוא החוזה שאפלפלד מכונן עם הקורא שלו; הגוף הוא המצע שעליו יש לכונן את השפה הזו – ככתב, כדיבור וכצורה של העברת שדרים – באותו אופן שבו מילה נעתקת אל דף או מושמעת לאוזן. לפי היגיון פואטי זה, המטפורה של הכתיבה או התימה שלה היא ה'פצע' או 'מכות האור' על העור. בשפתו ההומונימית של אפלפלד המטפורה 'מכות האור' מצביעה אל המטפורה שבכותרתה של היצירה המוקדמת 'העור והכתונת' (עם עובד, 1971) ושתיהן מכוונות אל הכרונוטופ של העירום הקמאי, של ראשית היות האדם במקום שבו ידיעת הגוף נעשית למקום של ידיעת השפה. שתי היצירות מציבות בכותרותיהן את סימון הגוף בתווי צריכה כמעשה של כתיבה. הפצע אינו רק חבלה הבאה מבחוץ, אלא גם ישות שבוקעת מן התוך-הגופי אל המעטה החיצוני כאותה מורסה פנימית שמתפרצת אל פני הגוף ופוצעת אותו.⁹ אפלפלד מתאר 'פצעים סמויים' שבוקעים אל העור ומכתיבים בשתיקה סימני-תווים חדשים לדיבור אלים בין אנשים, כמו למשל תיאור ההכאות והחבלות ההדריות של השוכנים בבטן האנייה במסע לארץ ישראל; 'הפצע הסמוי, הקודח, מפיח בעיניו איזה פחד. עתה ברור לי כי לא עלה אלי אלא לסחוט ממני שבועה זו. הוא מספר לי כי בבטן האנייה מכים אנשים זה את זה עד זוב דם. הצוות אינו מתערב' (עמ' 23).

ביחסים לא-דיבוריים אלה שבין הפליטים נעשו הפצעים לצורה של כתיבה על

דיבוריים' וכולו נתון לפרויקט של דיבור שתיקות, בשעה שגרוסמן הוא כהן ספרותי של כתיבת הדיבור. ראו א' ליפסקר, 'אשה בורחת מבשורה: המגן של פרסיאוס ועבודת המכרה', אלפיים, 33 (2009), עמ' 260-269.

8 למטפורה של המטיף שם את לבו גם יגאל שוורץ, אף כי בהיפוך משמעות המתבקש מתישית הסופר את העצמי הדידקטי שלו – 'מטיף ללא דוכן'. ראו מאמרו בתוך: ליפסקר ושגיא (עורכים) (לעיל, הערה 4).

9 כך מתאר אפלפלד גם את הרחף המיני כמורסה שמתפרצת החוצה (עמ' 78), אמבלמה שפרויד כבר הצביע עליה כעל אחד הדימויים הגבריים הנברוטיים לאיבר המין הנשי; שהוא כפצע בגוף.

הגוף, העברת סימנים של דיבור שהגוף הוא המצע שלו – מחשבה שאינה זרה כלל ועיקר למערב ולמזרח; במיוחד בריטואלים דתיים כמו ברית מילה, הכאת הגוף בשרשראות והכאת הקודקוד עד זוב דם בתהלכות השיעים, סימון הייסורים הנוצריים כחמש הסטיגמות על גופו של ישו, או החלפת שדרים בחברות קמאיות ומודרניות כאחת באמצעות קעקועים. סימון הזהות האישית נקבע כידוע במה שאנחנו כותבים על גופנו יום-יום: באמצעות תספורת, לבוש, איפור או 'עיצוב הגוף' (*Body Design*) כפי שמכונה ה'פירסינג'. המגוון העצום של השחת הגוף (*Body Discourse*) מאפשר תנועה רציפה ובלתי מוגדרת בין סמיוטיקה רכה שלה (כסימן אסתטי-קוסמטי) לבין סמיוטיקה אלימה ומכאיבה שבפגיעה של העצמי או של הזולת כצורה המייצרת אישור של קיום הסובייקט כממשות מדממת וכואבת – היבט שבוודאי אינו נסתר מעיניו של אפלפלד.¹⁰

ב'מכות האור' בחר אפלפלד בסמיוטיקה אלימה של פגיעת הגוף המתבגר באמצעות ערטולו החוזר על חוף הים וצריבתו שוב ושוב באור השמש הישראלית. הוא מונחה על ידי רצון לחרוט על הגוף האינטימי ולפצוע אותו בכתיבה עליו, כתשוקה שלו עצמו ככותב לחתור אל הממשות של הקיום. הנפשות הפועלות – אם להשתמש במטפורה מחזאית שחוקה – נעשות כך לבלתי מופרדות מן הגופים שנושאים אותן. מן הטעם הזה כונן אפלפלד את הטריטוריה של הנובלה הזו כקולוניה של בעלי מומים: צרובים משמש, שרוטים, מוכים, מחוסרי גפיים, עקורי שיניים ועיניים – הנרחפים בידי הריבון-הסופר לגבולות טרנסגרסיביים של אלימות פוצעת. בכך נעשה אפלפלד ביצירה זו בפרט לקרוב ביותר אל 'ספרות הפצע' העברית, במיוחד בגילומים העזים האקזיסטנציאליים שלה בשירתו האקספרסיוניסטית המוקדמת של אורי צבי גרינברג בספרו 'אימה גדולה וירח'. הטקסטים האלה של גרינברג ושל אפלפלד עוסקים בלא הרף בפגיעת הגוף כפרקטיקה של הנכחת הסובייקט, כחתירה אל ממשות שהכאב מאשר אותה. הסימון בבשר החי הוא הכתיבה של התימה הזו והיא באה לסמן גבולות שונים של קיום עצמי.¹¹

10 וראו אצל סלבו זי'ק: 'הרחק מכל נטייה התאברותית, הרחק מכל איתות על תשוקה לאיזון עצמי, תופעת ה-cutting מהווה ניסיון רדיקלי להשיג (מחדש) מאחו במציאות, או (וזה היבט נוסף של אותה תופעה) לבסס בצורה איתנה את האני בתוך המציאות הגופנית שלנו, לנוכח החרדה הבלתי נסבלת של תפיסת העצמי כלא-קיים. כפי שה-cutters מדווחים על עצמם ברוב המקרים, לאחר שהם רואים את הדם האדום והחם שלהם ניגר מתוך הפצע שיצרו כמו ידיהם, הם מרגישים שהחיים חזרו אליהם, שהם חזרו להיות נטועים במציאות. כך, אף על פי שחיתוך הגוף הוא כמובן תופעה פתולוגית, זהו דווקא ניסיון פתולוגי להשיג נורמליות כלשהי, להימנע מהתמוטטות פסיכוטית מוחלטת' (ס' זי'ק, התשוקה אל הממשי, תל אביב 2002, עמ' 18).

11 ההקבלות לגרינברג מאלפות. במיוחד הפתיחה ל'אימה גדולה וירח': 'בְּעֵקֶב רִגְלֵי יְמִינִית – הַנְּפֶשׁ, וּבְעֵקֶב רִגְלֵי שְׂמָאלִית – הַלֵּב. עַל לִוְחֵי-חֶזֶה חָשׂוּף אֲנִי מִפְּהַּ בְּיָדַי מְדוּכְרֵכּוֹת: לְהַדְּם!

הנובלה 'מכוות האור' היא לקסיקון עצום של 'כתיבת הגוף' אצל אפלפלד, היא הטקסט הדחוס ביותר שלו למחשבה עליה, טקסט שכל עמוד שבו כולל את המילה 'פצע' או 'מום'. קריאה מפורטת בטקסט של אפלפלד מעמידה 'פנומנולוגיה ספרותית של הפצע', הבטה אל הגבול הטרנסגרסיבי של האלימות הפוצעת כדרך שעשה ז'ורז' בטאיי בחשיפה של גבולו הטרנסגרסיבי של שיח הגוף המיני הפצוע בנובלות שלו 'סיפור העין' ו'סיפור של חולדות' בקובץ 'הבלתי אפשרי'.¹² הפנומנולוגיה הזו, שאי אפשר להציגה כאן במלואה, מתחילה ברדוקציה של הגדרת הפצע כ'פתח בגוף', כמקום אפשרי לזרימה של הגוף החוצה (דם, מוגלה או הפרשות אחרות), או פלישה של החוץ אל הגוף דרך הפתח שנפער בו. אפלפלד מכתב כמעט באופן אוטומטי על ידי הכרה זו מרגע שקבע את לשון הטריטוריה שלו 'כשפת הגוף'. יחסי הסביבה נקבעים אצלו על יסוד חוקיות תיאורית קבועה שמדברת על דליפה של הגוף החוצה ועל פלישה של החוץ לגוף: 'מנושלים היינו מכל, ריקים ושטופים במין רעב שיכור. כל שאגרנו במרוצת שנות המלחמה ניגר מתוכנו כמו מתוך שקים נקובים' (עמ' 45). את הפרק השישי פותח המספר בסיפור עקירת השיניים והתקנת תותבות לנערים – פעולה שהיא המיזוי הטוטלי של היחסים הסימבוליים שבין גוף שפנימיותו מרוקנת החוצה ודבר מה זר חודר אליו פנימה: 'ראקוש הרכיב לנו את התותבות והכריז כבמסדר סיום: עקרנו את הרע. עכשיו יש לכם שיניים איתנות. ינקו עמד ועשה העוויה משונה. כמו לא מדובר היה בתותבת אלא במעין סוד חדש שנשתל בו' (עמ' 49).

הסוד החדש הזה – בין שמבינים אותו במשמעות פשוטה או אירונית – הוא

[...] כל הגוף חי בְּהִי וּמְתַגוּשׁ בְּגִלְל הַדָּם [...] הַהֲרָקָה הַתְּאֻנִּית בְּנִחְרָיִים לְדָם הַזֹּלֶף בְּשׁוֹקִיִּים וְזָקוּק לִיצִיקָה. הַרְחָקָה פְּרִיאִית. לֹא רָגַשׁ הַכָּאֵב, אֲלָא הוּא, הוּא הַמְּמַשׁ' (אורי צבי גרינברג, כל כתביו, כרך א, ירושלים תשנ"א, עמ' 7).

12 הסיפורים של בטאיי נתונים בתוך השיח של הפילוסופיה של פריז שבה המחשבה על הסובייקט כקורבן של חזרה נצחית נעוץ בעיצוב הגוף כקשור למרחב שבו התשוקה מופעלת באופן בלתי סיבתי וחסרת אובייקט – כמכונת תשוקה; ראו ז' בטאיי, סיפור העין, תרגום: מ' קדישזון, תל אביב 2006. הנ"ל, הבלתי אפשרי, תרגום: א' ברק, תל אביב 2005. זהו כיוון שונה מזה של אפלפלד שמחפש תמיד אחר אובייקטים ממשמעים לתשוקות של הגופים שלו. אולם האינטנציה החוקרת של הגוף הפצוע משותפת, כאמור, לו ולכמה סופרים מודרניים בספרות האירופית והעברית. אפלפלד מרגים מבחינה זו את ההבחנה של הנרי לואיס גייטס בספרו (Henry Louis Gates) *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literature*, New York 1988, על הדיבור הגופני של האינפורמנטים השחורים שלו, כשהוא מדווח על סיפורי העבדים השחורים באמריקה. הגוף שלהם מספר את תולדותיהם והסופר כותב את הספרים/יומנים שלהם כ-'Talking Books', כלומר כטקסטים של דיבור ולא של כתיבה. הספרות הפולקלורית האוראלית כשהיא מועלית על הכתב היא כזו. זוהי ספרות של חברות קמאיות או של חברות שנשללה מהן היכולת ללמוד כתיבה, ויריעת-עור הגוף נעשית למקום שבו מתחולל האירוע הטקסטואלי.

'שפת הגוף' שמכוננת את המרחב החדש שעליו מדווה הגוף הזה. המלאכותיות של הפרוטזות המתכתיות משתקפת במראה החוף הנוצץ שעליו משתרעים הנערים: 'אור הצהריים ניגר אותה שעה במלוא שפעו. הגרוטאות ברחבה רכצו פרקדן, נטושות בשינה עמוקה. רוח דקה נשבה מהים, הים עמד כטבלת מתכת רקועה. הכול בא בחטף. הפה נמלא דריכות אלימה והרגלים הלכו, ריחפו בקלות' (עמ' 49). המבנה האנלוגי הזה משמיע בסינסטזיות של חישה וראייה את מובנו של המרחב שבו הפצע (השיניים העקורות והתותבות המחליפות אותן) נעשה למרחב ששפתו קרה, מתכתית ואלימה. זוהי קולוניה של אלימות פוצעת, עוקרת ושותלת – מחדירה באכזריות את הדיבור שלה אל 'גוף-פה' שאנוס לקבלה.¹³ עם זאת האיברים התותבים הם הבטחה להמשך הדיבור הגופני, בהיותם כלים נושכים, שורטים ופוצעים גופים שכנים להם. הם כלי הכתיבה הרושמים את מרחב החוף על גוף נמעניהם. ללקסיקון הזה – שהוא מפה מדויקת מאוד של תרבות, חברה ושפה – יש טקסונומיה עשירה מאוד של פצעים, פגעים גופניים ויחסי גוף-פצע-סביבה. בהקשר שהובא כאן – עקירת השיניים – יש משמעות רבה להתקן המלאכותי – לפרוטזה – כפרקטיקה הממשת את הרצון לעקור חלק מן הגוף ולהחליפו בתותב.¹⁴ בתוך ההקשר של סיפור על חוות חינוך שבה 'מחדירים' לפיהם של המתחנכים שפה חדשה וערכים חדשים, המשל הספרותי הזה מזוויע במיוחד. ב'מכוות האור' מייצר אפלפלד כמה וכמה תותבים שכל אחד מהם פונה באופן סוגסטיבי לאזור קשב שונה של דיבור על תרבות חדשה, של הפעלת חינוך מחדש, של תהליכי סוציאליזציה פוליטית – שהם כולם 'תותבית-תודעה', שתלים מלאכותיים המוחדרים לגוף שבאים להחליף את התודעה המוכחדת של עקורים שעגנו בחופי ארץ ישראל. הפרקטיקה של ההשתלה, של הרכבת התותבים, היא שבונה את שפת המרחב החדש של הפליט כצורה של השתת יחסי המשיכה והדחייה שבין האיברים הטבעיים הקדומים שלו לאיברים המלאכותיים שהושתלו בו. זהו שיח שאינו חד-ממדי, והוא מזכיר באובססיביות הפורנוגרפית שלו את יחסי המשיכה והדחייה שבתוכם מציב למשל סלודור דאלי את הפרוטזות של הגפיים בעבודותיו הסוריאליסטיות כאובייקט מוגדל באופן מוגזם שהוא בעל כוח משיכה ארוטית, כלומר כאביזר שהגוף נבעת ממנו אך גם נמשך אליו. האביזר הזה

13 במטפורה זו גם המשורר אורי צבי גרינברג עשה שימוש רב – למשל 'פי פצע פתוח' במחזור השירים 'עם אלי הנפח'. הפצע נפער במכות הסדן של האל-הנפח על גוף המשורר, והפצעים מתזיזים את גצי השיר, את האש האצורה בגוף המשורר. אורי צבי גרינברג, אנקראון על קוטב העצבון, כל כתבי, כרך א, ירושלים 1990, עמ' 124.

14 מעין פרפרזה מטפורית מהופכת על עקירת לב האבן והחלפתו בלב חדש שבריטוריקה התנ"כית הנבואית: 'ונתתי לכם לב חדש ורוח חדשה אתן בקרבכם והסרתיו את לב האבן מבשרכם ונתתי לכם לב בשר' (יחזקאל לו, כו).

שומר על ריבונות של עוצמת דחייה ומשיכה גם לאחר שהושגת בגוף האנושי. המימד הריבוני הזה משתקף בעובדה כי לקולוניה של בעלי המומים ב'מכוות האור' יש אקלימים מטפוריים סוברניים, שהדוגמה המובהקת שלהן (אחת מרבות) נפרשת בפתחה של הפרק השמיני: 'איש לא ידע מה יביא יום המחר, ורק האור כתער היה מקיץ כל בוקר ויוצא אל הקציר. כיון ששום דבר לא השתנה, העלה קציר זה על הלב את נצח השממה' (עמ' 63).

משפט זה לעצמו יכול לעורר פרשנות מפותלת, אך תשומת הלב מוסבת במיוחד אל 'המטפיזיקה-האקלימית החותכת' של האור הבוקע כתער עם בוקר, קוצר כל מה שעשוי לצמוח ועושה את הנוף תחתיו לשממה פצועה לנצח. זהו האור שאפלפלד אומר עליו שהוא מייצר את החום 'שמשל ללא מצרים' חום שגורם לכך 'שהגוף פרח פריחה רעה' (עמ' 63). הפציעה הזו ממכוות האור – החתכים במעטה הסגור של העור והגוף – מאפשרים את השפה החדשה של אזרחי הקולוניה.¹⁵ אפלפלד חוזר על הבחנה זו: 'כיון שאיש לא ידע מה יביא יום המחר, היו מכים זה את זה מיני מכות חטופות ועילגות עד זוב דם' – כצורה שבה העילגות הלשונית מחלחלת אל התנועה האילמת, המגומגמת והאלימה של הגוף.

עתה כשהחוקה הפואטית של הטריטוריה הזו שקופה אפשר למפות באופן ברור את 'האזרחות' של אוכלוסייה, ובתוכה, את דמותו של הגיבור הדומיננטי בעל העין האחת מיניץ – שם שמשמעותו בגרמנית 'מטבע': כלומר צורת עיגול מתכתית, והוא המנהל את כלכלת המבטים בחוות הנערים הזו. בתוך המבדה המטפיזי של אפלפלד העין האחת אינה עיוות הפנים, אלא סימון של קיום וסימון של אזרחות במושבה הטקסטואלית שאפלפלד תיקן כך את חוקיה הפואטיים. לפי הטיפולוגיה הקבועה הזו, מיניץ, כמו בלוך, הוא בעל שייכות אזרחית למקומו בגלל מומו, אף כי אפלפלד מצייר אותו כחבר בשכבת המנהיגות של חבורת הנערים. המבנה החברתי הזה מגולם בתוך קונבנציה ספרותית ידועה על סוציולוגיה של חברת נערים שהיא

15 ההשוואה ל'מושבת העונשין' של קפקא מתבקשת כמעט מאליה. בקולוניה הזו נכתב החוק על עורו של הנידון באמצעות 'המשדרה', שהיא כלי מכאני הכותב על גוף הנידון את פסק דינו. אצל קפקא השפה טבועה בכלי, הוא 'היודע' אותה. ראו על כך אצל ג' שחר, הפצע של קפקא, ירושלים 2008. בחיבורו ממקם שחר את הדין בקפקא במרחב שבין שיח הגוף, הכתב והמכונה, ומהרהר על יצירותיו כאילו היו תרשימים ספרותיים בדבר עיוותים, מטמורפוזות ופרדוקסים גופניים אחרים בעידן הטכני. בהנחת היסוד של שחר מהדהדת הפרשנות לקפקא של דלז וגואטרי בחיבורם המשותף 'ספרות מינורית' ובעשרות ההערות ליצירת קפקא הפזורות בחיבורם 'אלף מישורים'. התכונה המובהקת שמוצא שחר בעבודותיו של קפקא היא ניסיונות אוכססיביים להעתיק את שאלת הגוף אל מערכת הכתב. ניסויים אלה מולידים את גופי-הכתב המוזרים ויצורי הכלאיים שלו, וביניהם הגוף הנוסע, הגוף המשחק והגוף היהודי. אצל אפלפלד הפציעה שנגרמת מהכלי מאפשרת את יציאת הגוף מעצמו – את פריצת ההבעה של 'סובייקט הגופי' אל מעטה העור החיצוני שהוא הבעה שנעשית לשפה.

אנלוגית לסוציולוגיה של חברה בוגרת. זהו הנוסח המוכר כל כך מהרומן 'בעל זבוב' לווייליאם גולדינג, שבו מצטלמת האלימות החברתית, הריטואלית-דתית והריבוד החברתי של חברת המבוגרים על דף הצילום של חברת נערים באי בודד.¹⁶ אולם בעוד אצל גולדינג סיפור 'אי הנערים' מושתת על אלגוריה של כרונוטופ-אנטי-אוטופי, אפלפלד מנסה לשכנע את קוראו בממשות של המרחב הספרותי שברא – שהרי ככלות הכול מרחב זה הוא מקום ההתבגרות האוטוביוגרפי הממשי שלו עצמו.¹⁷ ההופעה הראשונה של מינץ דומה לזו של כל נערי החבורה דווקא משום החולשה המוקנית לגוף. מינץ לוקה בירכו, וחבורה גדולה מתפשטת עליה ומגבילה את כוח הליכתו (מעין אב-אומה דוגמת יעקב המקראי הצולע על ירכו). לכתחילה ביקש אפלפלד להסוות את התכונה הייחודית שלו – היותו היחיד מבני החבורה הנושא עליו סימן גופני כמעט מולד, מעין סימן היכר חיצוני שאיננו מהמקום החדש אלא יובא ממקום מוצאו: אותה עין אחת בוהקת באור יבש בהיר וחזק. רק אחר כך משנעשה מינץ אזרח בחופו של הים הישראלי נוסף לו נגע נרכש חדש. אפשר כמובן לתלות במוטיביות של העין האחת הבוהקת מובנים מצטברים מחזורית המטפוריות עשרות פעמים לאורך כל היצירה, אבל מובנה היסודי והראשוני נקבע עם הופעתה ככוח 'מכניע' את כל המרחב הספרותי (כפעולה קונקרטי של פיקוח ושליטה על מהלך העלילה). המעמד הזה נקבע בפרק השישי במאבק בין מינץ – החזק שבחבורה – בלאופר, שהוא החלש שבכולם:

ובינתיים הגיע חודש יוני לקצו. השמש קרבה והאור שפע במאונך. מינץ דומה היה לפריץ צעיר שסוסים וידידים לו לרוב: ואחר הצהריים היה יוצא לים. השמש ריפדה את עורו בכל גווני השחום, קומתו הייתה זקופה וגמישה. כמו גמע מרחבים על גבי סוסים (עמ' 65).

מינץ הוא היהודי שנעשה לפריץ, זה שהשמש הישראלית לא צורבת את עורו, אלא משחימה אותו, כלומר הוא מסתגל לתנאיו של המקום החדש.

אך יותר מכל דיברה עינו הימנית המוגדלת. הבעתה הגיעה באותה עת לכוח רב. בחללה נפתלו כמה סיבי דם לחים: מראה עגול להבעית. לפנות ערב

16 הספר *The Lord of The Flies* מאת William Golding ראה אור בשנת 1954. בעברית: ו' גולדינג, בעל זבוב, תרגום: א' כספי, תל אביב 1965.

17 ההיבט האוטוביוגרפי של קניית הזהות החדשה בחוות הנערים מתקשר תמיד ליחסי גוף-שפה. כך גם כנובלה: האיש שלא פסק לישון, תל אביב 2010. רק באמצעות ההגליה הגופית מן המקום של הפליטות בהרי יהודה באמצעות שינה מתמדת, יכול הגיבור לסגת ממצב הפליטות אל הזהות שאיבד בעברו.

בשובו מן הרפת היו הסיבים מכחילים כאצל הסוסים. תחילה נדמה היה, שעין זו רוחשת בוז לכולם ובאותה מידה, אך במרוצת הימים נסתבר, כי לעין זו יש סלידות מיוחדות, וכשהיא נתקלת למשל בלאופר היא נדלקת כזרקור עוין, כמו בקשה לנעוץ בו חץ רעיל (עמ' 65).

לקסיקון איברי הגוף של 'מכוות האור' מכונן סמנטיקה של 'מכונת גוף', כלומר גוף היברידי שחלקיו מרכיבים זהויות שונות זו לצד זו; הוא שב מן הרפת, כלומר הוא מעין שור, אך עינו כעין סוס והיא נעשית מתכתית-מכאנית. מכונת הגוף היא סך כל החלקים הפועלים בתיאום זה עם זה ללא קבוצת זהות אחת שאליה היא משתייכת. באמצעות הסמנטיקה הזו של לקסיקון המעורב-שרירותית וחסר בסיס זהות אחדותי מאפשר אפלפלד את מנגנוני השתלה, שהבולט בהם הוא של 'עין-הפרוטזה של זרקור'. זו 'עין מפקחת' כעיצוב איקוני קיצוני של טוטליות מכאנית המשגיחה על ישויות גופניות מיוחדות (ולאופר הוא הנציג המובהק שלהן). במובן היסטוריוגרפי, אשר ספק אם אפלפלד היה מודע לו, הוא ברא באמצעות אלומת עין-הזרקור הסורקת את מרחבי הקולונייה הברויה שלו הטרטופיה מול-ציונית, המתנגדת לסמל הלאומי המובהק של המעשה הציוני. ה'עלייה' שהיא מעשה הגירה ציונית הייתה מפקחת על ידי הזרקור שנעשה לסמל מובהק שלה, בהיותו המכשיר שהופעל בידי אנשי המחתרות על החופים כחלק ממנגנון ההברחה של המעפילים.¹⁸

גם בלי לייבא את משמעויותיו של מיתוס מרוחק אל היצירה של אפלפלד אי אפשר שהזיכרון הקולקטיבי – ה'ארכיטיפ' היונגיאני הידוע – לא יציף כאן את הדימוי של הקיקלופ. אצל אפלפלד, כמו בסיפור מסעו של אודיסס, מסופר בחבורה מתגודדת של אנשים רפי כוח, ערמומיים ופצועים, הנתונים במסע הישרדות לאחר הפלגה מחוף אחד לשני, והם נקלעים שלא-בטובתם לעריצותו המפקחת והטורפנית של קיקלופ בעל עין אחת. זו מעין פלישה של משמעות מעולם המיתוס אל הראליה הסיפורית החדשה, והיא אפשרות מצויה אצל אפלפלד, שמרכה לעצב

18 סמל זה של חלוץ המביא מעפילים ומשגיח ליד הזרקור הוא רכיב חשוב בתוך ההנחלה של הסיפור היסטורי ושל האתוס הציוני מדור החלוצים של העלייה השלישית אל דור המעפילים בשנות השלושים. אפשר למצוא פיתוח נרחב שלו בפואמה 'און בן-פלא' מאת המשורר ש' שלום, שגיבורה הוא המשגיח על הזרקור בלילות וממתין לסירות המעפילים. ראו במיוחד הפרק השישי 'ליד הזרקור': 'זעתה אני עומד על מגדל הצופים/ בין שומרים לבוקר בזועה וברון/ כי כל המגיע אל חוף החופים/, צופה פני המוות, אויבו האחרון', ש' שלום, און בן פלא, תל אביב ת"ש, עמ' עה. הזרקור נעשה באותה עת (שנות השלושים) גם לאבור סימבולי של שמירה והשגחה בהבניית סיפורי ההתיישבות של 'חומה ומגדל', בהיותו מוצב ככלי שמירה בלילות על מגדל היישובים שנבנו בדרך זו.

צללי דמויות כהֵטל של עולם ארכיטיפי ומיתי המנותק מראליה מסוימת. כאלה הן גם שתי הזונות העיוורות ב'מכוות האור' שבאות מיפו לבקר במחנה הנערים: 'ובאו לילות חמים, צמאים ומכוערים. שתי זונות עוורות היו באות אל הגדר ויושבות על השמיכות. הנערים היו נאספים לידן במיני העוויות עילגות ומכוערות' (עמ' 66). בעיצובן הסכמטי, ובמיוחד בכניסות וביציאות הפתאומיות שלהן אל הבמה הסיפורית, המתזמנות במתכונת הקומפוזיציה של סיפורי מיתוס יוונים, כפי שאנו מכירים אותם מן הדרמות היווניות (במיוחד בטרגדיות), הן הצורה הישראלית החדשה של הארכיטיפיות הזו.

העין האחת אינה אפוא מום שהוטל במינץ, אלא סימן-כתב על פניו, איקון שהביא עמו מאיזה 'שם' מסתורי ורחוק, והיא מייצגת את הגוף האלים הזרקורי המפקח על מושבת העונשין של אפלפלד. אולם כמו כל מום היא פצע מסמן של 'גופים-אזרחים', קיום של פליטים המתהלכים בפלנטה הזו. המבט התותב הזה שייך גם הוא לקבוצת המומים, כלומר לאותה קבוצת אפשרויות מבעיתה ומאיימת שהיא הלקסיקון של גופי-המילים שלו. כוח הכפייה שיש למומים אלה מציין אמנם סבל רב, אך הוא לא הושג על הגיבורים מבחוץ, אלא נולד מתוכם כצורה של אישור הקיום העצמי שלהם. פיתוח עלילתי אחד מרבים של הפרדיגמה הזו מצוי בתיאור המעמד הסדיסטי של ההצלפה בלאופר תחת עין-הזרקור הפקוחה של מינץ, וכן בכמה וכמה אזכורים של מינץ הפוגש את ארוין, ומאשים אותו בכך שהוא אינו משתנה, וארוין, המספר, מגיב לכך בהתכווצות מאימת העין המפקחת הזו.

זו פרדיגמה שהושלטה בנובלה כחוק פואטי של פיקוח, זריעת איום והשלטת עריצות שהיא אימננטית לנערים המהגרים. הם אינם צל אלגורי של חברה בוגרת אלימה, וגם לא בהכרח קורבן של חברה קולטת. הם מייבאים את אלימותם כנגיף שהושגל בגופם בטריטוריית המוצא שלהם, ומפעילים אותה על אחיהם הפליטים. זוהי הפנומנולוגיה הספרותית שעורך אפלפלד ביחס לשאלה המעסיקה אותו כמעט בכל יצירותיו: מהי פליטות? – והוא משיב עליה: פליטות זו ישות שהקצה האחד שלה הוא הקורבן הטוטלי לאופר והקצה האחר שלה הוא הקיקלופ מינץ. פליטות היא אלימות דמומה שחלחלה אל תוך הישראליות והיא משמרת את עצמה כפצועה כדי לאשר מחדש באמצעות הכאב את קיומה, את ישותה. זו הישות שאותה הביאו הפליטים ממולדותיהם האלימות, והם אינם רוצים להיפטר ממנה משום שהיא מסמנת את רציפותם שלהם במעברה אל ההווה החדש שלהם. פליטות היא שפת-גוף-פצוע של אזרח מהגר מ'שם' ל'כאן' החדש שלו.

ב. והזעם עוד לא נדם – מיש גופי לזהות גופית

לְסַחֵב בְּכָל הַגּוּף וּבְמַתִּיחַת פֶּל הַעוֹרְקִים
 אֶת שְׁלֵשֶׁת אַבְרָהִם יִצְחָק יַעֲקֹב כְּבָרָה:
 לְגַלְגֵּל לִבֵּב חֲשׂוֹף כְּגַלְגֵּל לְלֹא חֲשׂוֹק
 עַל פְּנֵי חֲצִץ וְעַקְלָלוֹת דְּרָכִים פֹּה,
 וְלִשְׂאֵת תַּחַת בֵּית־שָׁחִי לְהוֹטֵמ־מְכָאוֹב
 – כְּשֵׂאֵת טְלָה יָתוֹם מְרַעָה וְעֶדֶר –
 אֶת הַמְּגַלָּה הָעֵבְרִית.

(יצחק למדן, 'ברתמה המשלשת')

היש הגופי הפליטי מאשר את קיומו באמצעות כאב הפגיעה שבו. אולם בכך לא סגי. מהי הזהות של הגוף הפצוע? מהו התוכן התרבותי החדש שהוא מבקש להקנות לכל רגע שבו הוא מתקדם מעברו אל עתידו? באיזה מובן מושלך האני אל עולם התפיסה באמצעות גופו?¹⁹ לכך מקדיש אפלפלד את חלקיו המאוחרים של השיח הספרותי שלו על גוף הפליט. הפרויקט הספרותי של אפלפלד מעורר השתאות בעקביות שלו – ובמיוחד באובססיה הנוסחאית שלו, שהיא בראש וראשונה סטרוקטורה פואטית, ולא מאמץ אסתטי. קוראי אפלפלד יודעים זאת מכבר, כי הסופר ויתר על הישגו האסתטי הלשוני המוכח בכתיבתו המוקדמת – הוא נסוג מהלשון הלירית המופלאה בדקותה האימפרסיוניסטית שאותה ברא בסיפורי 'עשן' (עכשיו, 1962) ובנובלות המוקדמות שלו, שהטיפוסית בהן היא 'העור והכותונת' (עם עובד, 1971). במקום הלשון הלירית השקטה, שעמימיותיה הלוחשות היו סוגסטיביות ללא-שיעור, הופיעה לשון חדשה שבה מספר אפלפלד את סיפור חייהם של גיבוריו – הקבועים כל כך – בנוסחאות לשוניות מקוצרות, סכמטיות, מעין קונסטרוקציות שלדיות נטולות מילוי פסיכולוגי-ראלי. אולם דווקא הנוסחאיות הזו, נטולת היומרה האסתטית, חושפת את האובססיה של המחשבה על החידה המטרידה של הזהות העצמית והזהות הקולקטיבית של הפליט היהודי במזרח אירופה, והפליט החדש בארץ ישראל. יצירותיו של אפלפלד משועברות כולן לרצון להקיף את

19 שאלה זו נפתרת אצל וולטר בנימין כך: 'דרך גופניותנו – בסופו של דבר באופן הבלתי אמצעי ביותר דרך הגוף שלנו עצמו – אנחנו מוטלים בעולם התפיסה, כלומר – באחת משכבותיה הגבוהות ביותר של השפה' (ו' בנימין, 'תפיסה וגוף', המטאפיסיקה של הנעורים, תרגום: ד' דותן, תל אביב 2000, עמ' 337). הגוף קובע אצל הילוד את האוריינטציה הבסיסית של ימין שמאל ומעלה ומטה, ומשום שאין הוא נגיש לנו מבחוץ, כלומר איננו יכולים לשאת את גופנו בידנינו, לראות אותו מכל צדדיו, אנו מייצרים את התפיסה על אודותיו באמצעותו, ובעיקר – אנו מעצבים בכלל את עולם התפיסה שלנו ואת שפתו באמצעות גופנו.

מכלול הנוראות של טיפוסיות זו, להתפייס אתה ולהכילה כזהות חדשה בת-קיום אינטימי, שתוכל להצמיח מובן חדש של היות חבר בקהילה יהודית מודרנית, שהיא בעינינו כולה פליטות. חלקים שונים של הבנה זו מוצגים פעם בפעם כפרגמנט אחד, כיצירה בודדת, כמבט על חלק קטוע מההבנה הכוללת, שאת תבנית כל חלקיה אפשר לתפוס רק כשמתלווים אל דנטה – המספר של הקומדיה הפליטית הזו – כשנעים עמו במסע שהוא עורך ממדור אחד של הקומדיה הזו אל מדור אחר שלה. עם זאת, בתוך האפיגרמטיות של כל אחד מחלקי הקומדיה שואפת כל פיסת תיאור להיחקק כדיבור סמכותי, פוסק וסופי, שהוא כלשון הוראות, שפת-חוק או אפיטאף (כתב זיכרון על מצבה) הנרשם בקיצור נמרץ על חומר קשה במיוחד או על החומר הכואב של הגוף. השאיפה הזו נובעת מעצם אופיו הפרגמנטרי של הדיבור הספרותי הזה, שהוא כה מוזר לעתים בפרקיו המקוצרים (עד כדי שני עמודים) ובצמצום של משפטי הסטקאטו השתוקים שלו. יצירותיו האחרונות של אפלפלד הן אפוא פרגמנטים של תובנות הפרושות על פני מרחב ענק שמוטל עליו צל של שאלה מטרידה אחת – שאלת השאלות על הזהות העצמית של הפליט, שאלה שהיא גם רפלקסיה אל שאלה כללית של זהות החבורה, השבט, העם. כל פרגמנט של תובנה ביחס לשאלה זו מקבל עיצוב ספרותי בנובלה נפרדת שכתיבתה היא אחת בסדרה, שכל חלקיה נכתבים בתכיפות המבטאת התקדמות אינרטיה אל התובנה ה'סופית' של זהות פליטית יהודית בלתי-נפסקת.²⁰

הנובלה 'והזעם עוד לא נדם'²¹ היא צורה אפיגרמטית כזו של חזרה אל התימה המטרידה של הזהות הלשונית-גופנית שבה עסק אפלפלד ביצירה המוקדמת 'מכוות העור'. לפנינו אפוא טרילוגיה סמויה הנפרשת על פני למעלה משלושים שנה, שראשיתה ב'העור והכותונת', המשכה ב'מכוות האור', הפרק השלישי שלה הוא 'והזעם עוד לא נדם' ויש לה המשך הולך ונכתב בעת כתיבת דברינו כאן. החיטוט המענה בגוף הפליט מקבל ביצירה זו מפנה מפתיע, באשר הוא מטפל בסימבוליקה הטבועה מלידה ב'גוף היהודי' כצורה גופנית וכצורה לשונית השלובות זו בזו: 'והזעם עוד לא נדם' הוא סיפורו של ברוננו ברומהרט שאיבד את זרועו בשחר ילדותו בנסיבות שאינן זכורות לו, ואשר הוריו מסתירים אותן ממנו. ברוננו הוא מאותם גיבורים מקדשי-אחוות הזהות הקולקטיבית שבסיפוריו של אפלפלד, גיבור המבקש להזכיר לאחיו היהודים כי הם 'בני מלכות', והוא עושה זאת באמצעות הסימון המיוחד שהותווה בגופו – הגדם של הזרוע הקטועה

20 על כתיבתו של אפלפלד כמעשה של חזרה ספרותית ראו ר' אלבק-גדרון, 'הלקסיקון והמבול: אפלפלד ושיח הניצולים של התיבה הראשונה', בתוך ליפסקר ושגיא (עורכים) (לעיל, הערה 4).

21 א' אפלפלד, 'והזעם עוד לא נדם', אור יהודה 2008.

– גם בלא שידע כיצד אירע לו שנעשה לגידם. בעיצוב מום כמעט-מולד זה פונה אפלפלד אל הזיכרון הגופני המסומן והמתומלל של 'ברית המילה' היהודית. באופן העיצוב שלה היא מפנה אל כמה מישורים מקבילים של התופעה: כאל סימן גופני, כאל תוכן תודעתי תרבותי שבמסורת וכאל סמיוטיקה לשונית-עברית. שלושת המישורים הללו מצטלבים אצל אפלפלד באמבלמה של 'הנבחר הגידם', שאותה יכול היה להכיר הן כחומר סיפורי מדרשי קדום על ר' נחום איש גמזו שהיה גידם שתי ידיו,²² והן מאסופה האהובה עליו במיוחד – סיפורי ר' נחמן מברסלב ובתוכה הסיפור השישי 'הקבצן בלי הידיים' שבמחזור הסיפורים 'שבעת הקבצנים'.²³ הבחירה בדמות הגידם היא אפוא צורה של פנייה אל האוצר הקדום של נבחרים לגנדריים שבמסורת הסיפור היהודי,²⁴ אך היא מודרכת בעיקר על ידי הסמנטיקה של העבריות הקדומה שבמקרא, המחברת בשפתה את מעשה הכריתה מן הגוף במעשה של ברית עמו.²⁵ המקור לכך מצוי בציווי על המילה בבראשית פרק יז:

והקמתי את בריתי ביני ובינך ובין זרעך אחריוך לדורתם לברית עולם, להיות לך לאלהים ולזרעך אחריוך. ונתתי לך ולזרעך אחריוך את ארץ מגריך את כל ארץ כנען לאחוזת עולם, והייתי להם לא־לקים. ויאמר א־לקים אל אברהם ואתה את בריתי תשמר, אתה וזרעך אחריוך לדורתם. זאת בריתי אשר תשמרו ביני וביניכם ובין זרעך אחריוך, המול לכם כל זכר. ונמלתם את בשר ערלתכם, והיה לאות ברית ביני וביניכם. ובן שמנת ימים ימול לכם כל זכר לדורתכם, יליד בית ומקנת כסף מכל בן נכר אשר לא מזרעך הוא. המול

22 ראו בבלי, תענית כא ע"א: 'אמרו לו תלמידיו [של ר' נחום איש גמזו]: רבי! וכי מאחר שצדיק גמור אתה, למה עלתה לך כך? אמר להם: בני, אני גרמתי לעצמי. שפעם אחת הייתי מהלך בדרך לבית חמי, והיה עמי משוי שלשה חמורים, אחד של מאכל ואחד של משתה ואחד של מיני מגדים. בא עני אחד ועמד לי בדרך, ואמר לי: רבי פרנסני. אמרתי לו: המתן עד שאפרוק מן החמור. לא הספקתי לפרוק מן החמור עד שיצתה נשמתו. הלכתי ונפלתי על פניו, ואמרתי: עיני שלא חסו על עיניך – יסומו, ידיי שלא חסו על ידיך – יתגדמו, רגלי שלא חסו על רגליך – יתקטעו. ולא נתקדרה דעתי עד שאמרתי: כל גופי יהא מלא שחין. אמרו לו: אוי לנו שראינוך בכך! אמר להם: אוי לי אם לא ראיתוני בכך'.

23 ראו הסיפור 'מעשה מהז' בעטלירס', נחמן מברסלב, סיפורי מעשיות, ירושלים תשל"ט, עמ' רכה-רל.

24 אף כי אפשר להניח גם הדהוד של דמויות היסטוריות, ובעיקר יוסף טרומפלדור (הגידם), שאפלפלד רומז אליו באמצעות דמות בנובלה הקרויה יוסף חיים, כמין רמיזה כפולה גם ליוסף חיים ברנר. הגידמות היא צורה של פרישת רשת שיח אסוציאטיבי שלתוכה נארג הזיכרון הקדום והזיכרון ההיסטורי כמסייעים זה לזה להיזכר מחדש במלכות האבודה של היהודי.

25 כך גם במעשה 'ברית בין הבתרים' שבספר בראשית טו, שהוא מעשה של חיתוך גופם של החיות המוקרבות כדי לציין את הבטחת החיבור שבין אבי המאמינים לאלוהיו.

ימול יליד ביתך ומקנת כספך, והיתה בריתי בבשרכם לברית עולם. וערל זכר אשר לא ימול את בשר ערלתו ונכרתה הנפש ההוא מעמיה, את בריתי הפר (בראשית יז, ז-יד).

בטקסט זה אפשר למצוא את מקור הניגוד לשני האיתותים הסמיוטיים של הביצוע העברי לשורש כר"ת: לכרות ברית או להיכרת מגוף העם. 'כריתת הברית' שהיא מעשה של הסרת העורלה, כלומר כריתת חלק מן הגוף, מייצגת בריטואליות של פרקטיקה זו חיבור עמוק בין הגוף היהודי ואלוהיו, בעוד אשר 'שלמות' גוף הערל מייצגת זרות נכריות וכריתה מהעם ואלוהיו. נמצא אפוא כי אותו שורש בא לייצג מובנים הפוכים: חיתוך וחיבור (לכרות את העורלה ולכרות ברית), ומייצג גם שני ערכים מהופכים של הצטרפות והרחקה (להיות בברית כרותה או להיענש בדין פְּרַת).²⁶ יש להניח כי דווקא לאוזן השומעת את העברית שמיעה ראשונית, כדרך שאפלפלד שמע אותה כשפה נלמדת, שמיעה בלתי-ספונטנית שאינה קולטת צירופים כבולים כמובנים מאליהם, הביטוי 'ברית מילה' משמיע לאוזנו בראשוניותו המילולית, מעבר למובן המוסכם שלו המציין את הריטואל של מילת-הוולד, את המובן של הפשט: ברית עם המילה המדוברת – עם השפה. באותו אופן אפשר לראות כבר בפתיחה של ספרו 'מסות בגוף ראשון'²⁷ כי הקולוקציה 'בגוף ראשון' מכוונת למובן הרקדוקי 'גוף ראשון=אני', אך היא טעונה במשמעות המידית של הפשט: 'הגוף הראשון' כלומר האני הגופני המתנסה בממשי. אפלפלד מנסח זאת בלשון אפולוגטית אך חד-משמעית בתביעה שלו לסמכות של דיבורו: 'אני מרבה להשתמש במלה ניסיון, כי לא מצאתי מלה טובה הימנה אשר תמצה את הרום ואת השפל של הסבל' ('פחת דבר'). הצד הזה של הזיכרון הגופני חתום כברית בבשר, ורק כך הוא יכול להיות סימן של זהות רוחנית, או להיעשות, אחרי שכחה ממושכת, ליסוד בונה הזדהות עם עבר תרבותי שטבוע בתוך השפה העברית ומכתיב בכל פעם מחדש את הריטואל היהודי של ברית המילה. מילת הבשר היא ממילא גם 'מילת הלב': 'ומל ה' אלוהיך את לבבך ואת לבב זרעך לאהבה את ה' אלוהיך' (דברים ל, ו). מאותו טעם עורלת הבשר היא עורלת הלב: [...] כל קצוצי פאה היושבים במדבר כי כל הגויים ערלים וכל בית ישראל ערלי-לב' (ירמיהו, ט, כה). במטפורה של הגידם כרות הידיים מעורר אפוא אפלפלד מחדש את הזיכרון

26 וראה לכך הדיון המפורט והמלא בספר: L. A. Hoffman, *Covenant of Blood: Circumcision and Gender in Rabbinic Judaism*, Chicago and London 1996, pp. 35 ff. כהערה מתודולוגית מקדימה מעיר הופמן על הנחיצות הגופנית של כריתת הברית בתוך תפיסה הרואה את 'הולך תמים ופועל צדק' כמי שגופו מעיד על צדקתו או כדברי הקב"ה לאברהם 'התהלך לפני תמים' (בראשית יז, א). אני מודה לאבי שגיא שהפנה אותי למחקר חשוב זה.

27 א' אפלפלד, מסות בגוף ראשון, ירושלים 1979.

הרדום בגוף, כשיבה כאובה של 'סחיבת הגוף במתיחת כל העורקים', על פי הביטוי השירי של יצחק לַמְדֵן שהובא במוטו. אך במקום למקם את הסבל ההכרחי הזה בסימן הברית היהודי המסורתי הוא ממקם אותו במום של היד הכרותה – בגדם של גיבורו. בכך מצא אפלפלד את האמבלמה המושלמת לסוגיה המטרדידה אותו מראשית כתיבתו – שאלת הקיום הנפשי והגופני של הכרותים מעמם, אותם מתבוללים, שוכחי שפתם ותרבותם ומחפשי דרכם בממלכה האוסטררו-הונגרית האסימילטורית שלפני מלחמת העולם הראשונה, ואחר כך במרחב ההישרדות האלים של אירופה של ימי המלחמה והימים שלאחריה. באופן פרדוקסלי, אך כלל לא חדש או מפתיע בעולמו של אפלפלד, דווקא הכריתות – כלומר החיתוך מקהילת האם (יותר מאשר מקהילת האב) – מבטיח את שימורה של ההתכוונות הנפשית המבקשת חיבור מחדש. ההשתוקקות אל רצף לעבר מגיעה לעוצמתה הגבוהה ביותר רק בשעה שכאב הניתוק נעשה למייסר במידה כזו שהסוגסטיה של 'כאב-היש-החסר', ייסורי היד הכרותה, נחוה בגדם כבלתי נסבל עוד.²⁸ אף שאפלפלד אינו משתמש כלל במילה 'כריתה' אלא תמיד במילה 'גֶדֶם', המשמעות שהוא מכונן באמצעות הג'סטות של האיבר הקטוע הן של 'כריתת ברית', או בלשון אחת מדמויותיו: 'היזהרו מחסרי היד, שמהם תבוא הישועה' (עמ' 35).

זו התובנה שמכונן המספר בנובלה באמצעות האמבלמה של הגֶדֶם, ומשנפרשה במלוא אפשרויותיה כמעט ואינה זקוקה לפרשנות. הפואטיקה של הכתיבה התבניתית אצל אפלפלד היא תמיד סטרוקטורה המאירה את עצמה מבפנים. היא המשל והנמשל של עצמה; הגֶדֶם הוא ההתנסות בממשי של הגוף, בחיים הגופניים שלו, אשר רק בהם ומהם נבנית ההכרה הנפשית, התבונית והתרבותית. הגֶדֶם הוא הצינור שממנו נובעים הזיכרונות (עמ' 59) והוא גם אבוב ההשמעה שלהם (עמ' 12). בלא התנסות בגופניות של הזיכרון, לא תיתכן הבנייה של שפתו, שהיא שפת ההבניה של זהות האני-הנבחר; בן המלך השייך לאצולה המסומנת בברית מילת-הגוף, והיא נבדלת ומופרדת מן המסה האנושית ערלת-הגוף שכולה זרות ושכחה. באמבלמה הזו המפרשת את עצמה מבפנים כתובנה מטפורית-סימבולית-ספרותית הגיע אפלפלד לגבול הסמוך ביותר אל מה שהובחן כבר בפנומנולוגיה של התפיסה אצל מוריס מרלר-פונטי, כאי אפשרות לייצר הפרדה ממשית בין סובייקט רוחני, מדבר ומכיר לבין הגופניות של הסובייקט הזה. זו אחדות המגולמת כסובייקט אחד; האופן שבו הוא מתנסה בגופניותו מתנה את שימושי השפה שלו ואת האינטנציונליות של מחשבתו. העמדה של מרלר-פונטי משתקפת למשל מן האופן שבו הוא מבצע את הניתוח הפנומנולוגי של הביטוי הקיים בכל השפות 'יש

28 כאבים אלה כחישה גופנית-עצבית ממשית קרויים 'כאבי פאנטום', ועליהם מדווחים מי שעברו סוגים שונים של אַמְפוּטַצִיָה (בעיקר גפיים אך גם חלקי פנים או איברי גוף אחרים).

לי רעיון', כיש תוכי-גופי שיגיע לידי ביטוי במילים וברעיון.²⁹ השפה היא הבניה של ייצוגים ושל מחשבות, הן עקבות שהותירו בנו מילים שהתפיסה הגופנית-חושית שלנו חוותה אותם בהתנסות ובממשות. לאותה צורה של פנומנולוגיה מגיעה גם מחשבת הגוף הספרותית של אפלפלד כשהוא מייחס את הקולטנות הלשונית שלו ואת שפתו לגופניות המיוחדת של גיבורו הגידם:

השליחים שלי עושים בארצות רחוקות ובטריטוריות עלומות שם. אני רואה אותם לעיתים רחוקות, אבל הקשר עמם תמידי, בזכות הגדם. הגדם לוחש לי יום ולילה ידיעות ותחושות ומחבר אותי אליהם. הם חיל החלוץ שמקדים את כולם (עמ' 142).

הטריטוריה שבחר אפלפלד לעצב כזירה לגאולת הזהות שלו היא ארמון בפאתי נפולי שלשם נקלעו גיבוריו, והם חיים בו חיים מדומיינים של בני מלכים. הזיקה אל סיפורו של ר' נחמן מברסלב על הקבצן הגידם, שחדר אל 'מבצר של מים' להציל את בת המלך מחצי-סמים שירו בה רודפיה, גלויה מאוד. אפשר שאפלפלד הכותב אינו 'יודע' אותה, אך הגוף הכותב שלו זוכר אותה מכוח המטפורה שהוא עצמו כונן. ובתוך החלל הברדוי הזה נעשית הכניסה אל הארמון – אל מבצר המים הברסלבי – פתוחה לגדמי הידיים, לאלה שרצף הגוף והתודעה סומן אצלם במעשה של כריתת ברית מחודשת לפני הכניסה הנכספת אל המחוז של הזיכרון. דבריו של אפלפלד הם מבחינה זו הדיבור המדויק, המרוכז ואולי המרעיש ביותר של יהודי בן זמננו, המזהה את יהדותו כשפת הגוף הנפשית שלו, כזיכרון המוטמע בפצע הברית שכרתה ההיסטוריה היהודית עם גופו:

עתה יש לנו מלבד אולם הקונצרטים והספרייה והמזנון גם חדרים נאים לפליטים שמחפשים את דרכם. [...] ברור, אחרי שנים של מהומה ופחדים קשה לו לאדם לקלוט מוזיקה. אך ראה זה פלא, המוזיקה בכל זאת נקלטת בהם, משנה אותם ובאין משים הופכת אותם לבני מלכים. על כל פנים כמה תווים של אצילות כבר ניכרים בהם. האיש שקורא תנ"ך נוטע את הפרשיות בלכותיהם, ואני בטוח כי באחד הימים ייזכרו מיהם וינהגו על פי ייחוסם (עמ' 142).

29 ראו הפרק השישי 'The Body as Expression and Speech' בספר: M. Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, translated by C. Smith, London and New York 2006, pp. 202–232