זיכרון ושיורון
אפלפלד והפוליטיקה של האימפרסיוניזם

מיכאל גלוזמן

1

אהרן אפלפלד עלה לארץ בשנת 1946 כשהוא בן ארבע־עשרה. את ספרו הראשון, "עשן", פרסם בשנת 1962.[1] כשש־עשרה שנה חלפו, אפוא, מרגע עלייתו של אפלפלד ארצה ועד פרסומו של קובץ הסיפורים הראשון שלו. כבר ב"עשן" הסתמנה הפואטיקה של אפלפלד כפואטיקה מגובשת של איפוק, שהפכה לאחד מסימני ההיכר של כתיבתו.[2] אל סגנון מאופק זה הגיע אפלפלד לאחר מספר שנים בהן כתב שירים, אותם תיאר מאוחר יותר בהסתייגות רבה כ"יבבה של בעל חיים".[3] על רקע זה טוען אבנר הולצמן כי "עשן" הוא "סיכומו של תהליך התגבשות ארוך וקשה. קדמו להופעת 'עשן' כעשר שנים של ניסויים וגישושים בנושאים ובז'אנרים ספרותיים שונים, ורק לקראת סופן מצא אהרן אפלפלד את קולו, את עולמו ואת ייעודו. ניסיונות אלו פזורים בעיתונות הספרותית לכל אורך שנות ה־50".[4] במובן זה, ספרו הראשון של אפלפלד הוא סיכום של מסע חיפוש מורכב ועתיר מעקשים אחר הקול "הנכון". במהלך החיפוש הזה, בדרכים של ניסוי וטעייה, דחה אפלפלד רבות מן האופציות הספרותיות והאידאולוגיות שעמדו בפניו, ובחר בסגנון אימפרסיוניסטי שנראה על פניו בלתי מתאים לנושא ההיסטורי הטעון של כתביו. במאמר זה אני מבקש לעמוד על ההשתמעויות הסגנוניות והאידאולוגיות של בחירה זו של אפלפלד. האימפרסיוניזם של אפלפלד, שעליו עמדו כבר מבקרים רבים, ייבחן הן בהקשר של מופעים אימפרסיוניסטיים מוקדמים בספרות העברית של ראשית המאה, הן בהקשרים של מסורת הציור האימפרסיוניסטית, שמושגיה העיקריים – הכתם והסדרה – מאירים באור חדש את העיסוק של אפלפלד בזיכרון ובטראומה.

את הפנייה של אפלפלד לאימפרסיוניזם יש לבחון על רקע בעייתיות הכתיבה על השואה בתרבות הישראלית של שנות החמישים והשישים. כסופר שנסיבות חייו הובילו אותו לכתוב על השואה נאלץ אפלפלד להתמודד עם שורה של ציוויים תרבותיים מורכבים ולעתים אף

1. אפלפלד, עשן, י' מרכוס, ירושלים 1969.

2. דן מירון תיאר את סגנונו של אפלפלד ב"עשן" ככזה המצטיין ב"חוסר ראוותנות", ואת אפלפלד תיאר כמספר "מנוע ומאופק". ראו דן מירון, "סיפוריו של אהרן אפלפלד", הארץ, 25.5.62.

3. אהרן אפלפלד, "עד עכשיו כתבתי את השליש הראשון", מכאן, א (2000), עמ' 153.

4. אבנר הולצמן "דרכו של אהרן אפלפלד אל הקובץ 'עשן'", יצחק בן־מרדכי ואיריס פרוש (עורכים), אשל באר־שבע (6): בין כפור לעשן – מחקרים ביצירתו של אהרן אפלפלד, באר־שבע 1997, עמ' 84.

סותרים. התרבות הלאומית החדשה, שהייתה במובנים רבים תרבות של הדחקה, נטתה להפוך את קרבנות השואה "לנציגים אנונימיים של אובדן קולקטיבי".[5] לפיכך עסקה תרבות זו בניסיון לזכור את השואה תוך כדי מחיקה ושלילה של העבר הגלותי. זיכרון שולֵל זה הוליד יחס עוין, מחפצן, ורווי האשמות כלפי הניצולים.[6]

אפלפלד, שהתייחס בכתיבתו פעמים רבות לעוינות האידאולוגית כלפי הניצולים,[7] נתקל לכל אורך שנות החמישים והשישים בהוראות ובהנחיות – חלקן בלשון ציווי חלקן בלשון עצה – כיצד לכתוב על השואה. אולי אחד הרגעים המעניינים בהקשר זה הוא המפגש של אפלפלד עם המשורר אורי צבי גרינברג, מחבר הספר "רחובות הנהר", שתואר עם פרסומו ב–1951 כקינה העצמתית והמרשימה ביותר על גורל העם היהודי. אברהם קריב, למשל, תיאר את "רחובות הנהר" כספר "שהשירה העברית היתה חייבת לדור והדור היה חייב לדורות הבאים, זה הספר שבלעדיו היינו כאילמים".[8] אפלפלד, שעסק בחיפוש אחר "פואטיקה של סבל", לא התפעל משירי "רחובות הנהר" שנראו לו רטוריים ומזויפים. הוא תיאר את המפגש עם אצ"ג כך:

> כשיצא ספרי הראשון 'עשן', הזמין אותי אליו המשורר א"צ גרינברג. הוא ציפה כנראה לאיש בעל מראה שונה, שכן תמה: 'אתה אפלפלד?'
> 'מה לעשות'.
> 'לא חשוב'
> הוא לא שאל מאין אני, מי היו הורי, מה עשיתי בזמן המלחמה ומה אני עושה עכשיו. היו לו כמה מילות שבח על ספרי. מיד חשתי: שבח מסויג. הוא כינה את כתיבתי 'אמירה כבושה' ולעג לתואר 'כתיבה מאופקת' שבו הכתירו אותה המבקרים. 'מה זה מאופק', לעג. 'אם יש לך מה לומר, אמור ואמור בהרחבה, ואם אין לך מה לומר, שתוק'.[9]

אין זה מפתיע שאצ"ג הסתייג מהאיפוק של הסופר הצעיר. אצ"ג התנגד מאז ומעולם לפואטיקה מינימליסטית: כבר בשנות העשרים הוא לעג ל"משוררי הצמצום" המסתפקים בתיאור עולמם הצר. אולם לשלילת המינימליזם הייתה עבור אצ"ג גם משמעות פוליטית, שכן הוא תפס את האיפוק והצמצום כתוצאה של העדפת האישי על הלאומי. במובן זה, גינוי האיפוק של אפלפלד מקבל ממד מצמרר: אצ"ג, שלא חווה את השואה על בשרו, שולל את סגנונו של הסופר הצעיר, פליט השואה, ומסביר לו כיצד יש לכתוב על השואה: "עם כמו שלנו אינו יכול להרשות לעצמו שעשועי תיאור ודקויות הרגש. אנו מחוברים דורות אל אלוהי ישראל ואל תורתו ומשם עלינו לינוק. רק בנים ששכחו מי הם, מי היו אבותיהם, תועים בשדות זרים. אחרי השואה הנוראה מכל אסור לתעות. התעייה היא חטא. כלום לא ראינו מהי תרבות אירופה, אילו רפאים שורצים

5. עדי אופיר, עבודת ההווה: מסות על תרבות ישראלית בעת הזאת, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב, 2001, עמ' 31.

6. משה צוקרמן, חרושת הישראליות: מיתוסים ואידיאולוגיה בחברה מסוכסכת, רסלינג, תל־אביב, 2001, עמ' 79.

7. באחד ממאמריו ניסח זאת אפלפלד כך: "הישוב של שנות הארבעים היה ישוב אידיאולוגי מרקסיסטי, שלא ידע לשבץ אסון זה בתבנית חייו. שנים על גבי שנים היו מאשימים את ניצולי השואה שלא עמדו על נפשם והובלו כצאן לטבח. היתה זו תערובת של בורות והתנשאות, שמצאה אחיזה בתנועות הנוער, בהכשרות, בימי עיון, באסיפות הקיבוצים והיכן לא". ראו אהרן אפלפלד, "חשבון ביניים", ידיעות אחרונות, 5/9/1994.

8. שלום לינדבאום, "אצ"ג – בין השתאות להתעלמות", נתיב 6 (23), חשון־כסלו, תשנ"ב.

9. אהרן אפלפלד, סיפור חיים, כתר, ירושלים 1999, עמ' 144.

במרתפיה. ועכשיו נחקה אותם ונכתוב בימבים ונתבונן בפרטי התנועה של פלוני אלמוני".[10]

אצ"ג עומד מיד על העניין של אפלפלד בהתבוננות – אותה התבוננות העומדת בלב לבו של הפרויקט האימפרסיוניסטי – אולם הוא מגנה את הבחירה בפואטיקה זו ותופס אותה כאירופית, זרה, לא־יהודית. אפלפלד, לעומת זאת, מנסח את העניין שלו באימפרסיוניזם כסוג של התנגדות למודוס הכתיבה האצ"גי: "מעולם לא אהבתי לא פאתוס ולא מלים גדולות. אהבתי ואני אוהב להתבונן. מעלתה של ההתבוננות שהיא נעדרת מלים. השקט של החפצים ושל הנוף זורם אליך בלא לכפות עליך דבר".[11]

שלילה זו של אצ"ג, הייתה למעשה רק פן אחד בהתנגדותו של אפלפלד לאופני הייצוג של השואה בספרות העברית בת הזמן. דומה שבמסגרת החיפושים אחר הקול הנכון דחה אפלפלד שני מודלים פואטיים ואידאולוגיים שזכו לקנוניזציה בתרבות הישראלית של שנות החמישים והשישים. המודל הראשון הוא הז'אנר הכמו־תיעודי שהיה אנטי־ספרותי במובהק. הפניית העורף הזו לבדיון נוסחה בבהירות בידי ק' צטניק, שאמר בעדותו במשפט אייכמן: "אינני רואה עצמי כסופר הכותב דברי ספרות. זו כרוניקה מתוך הפלאנטה אושוויץ".[12] למרות שמעמדם של כתבי ק' צטניק בקנון הספרותי שנוי במחלוקת, דבריו במשפט אייכמן ביטאו תפיסה רווחת לפיה ממדי הטרגדיה מחייבים דחייה של הבדיוני ושל הספרותי. דחיית הבדיון נעשתה כמובן בשם המחויבות לעדות, להיסטוריה, לאמת.[13] אולם אפלפלד חש כי המודוס של העדות מוגבל ומגביל, וכי מודוס זה לא יכול לשרת את מטרותיו. הוא ניסח זאת כך: "רוב ספרי־העדות הם עדות פורקן, היחלצות, ובאופן פאראדוקסאלי אופן אחר של השכחה".[14]

המודל השני היה מועצם מבחינה רטורית וכלל לעתים תיאור מפורט ביותר של הזוועות, תיאור שגבל במובנים רבים במניפולציה רגשית. דוגמה לרטוריקה מועצמת כזאת מהווים שיריו של אצ"ג, שתוארו כ"ביטוי אדיר לשואת ישראל ולתפארת ישראל ולכיסופי הקוממיות והגאולה בישראל".[15] גם ספריו של ק' צטניק מהווים דוגמה מובהקת לשיח רטורי ומוקצן. רטוריקה מוקצנת זו עמדה בניגוד מוחלט לאיפוק ולשתיקה שאפלפלד העלה על נס: "כל ביטוי אמנותי אחרי השואה נראה בעינינו מאוס ונלעג. כל מלה שיצאה מפינו לציין או לאפיין נעטפה כלימה. כל נסיון אמירה הביא עמו מישנה דממה".[16] ברשימה על "עשן" שפורסמה כבר ב־1962 אמר דן מירון כי אפלפלד יוצא נגד ייצוגים קודמים של השואה בתרבות הישראלית הצעירה: "על הכל שפוך כאן אור רך של התבוננות פיוטית דקה וזהירה, שאין בה מתיקות אך יש בה זיכוך. עובדה זו מתבלטת במיוחד משניתנת הדעת על מקומה של הוויית השואה בסיפורי 'עשן', שכן דוקא

10. שם, עמ' 144-145. ההדגשה שלי.

11. סיפור חיים, הערה 9 לעיל, עמ' 145.

12. ק' צטניק, "פלאנטה אחרת", מצוטט בתוך: השואה: פרקי עדות וספרות, שמאי גולן (עורך), יד ושם וספריית פועלים, תל אביב, 1976, עמ' 177.

13. דחייה זו של הבדיוני נוסחה אמנם בשנות החמישים והשישים, אולם תוקפה לא פג עד שנות השמונים. התנגדות הביקורת ל"ליטרטיות" המופרזת של "עיין ערך: אהבה" של דוד גרוסמן היא דוגמה מעניינת לאופן בו נתפסו בדיוניות ואקספרימנטליות צורנית כתכונות לא רצויות בטקסטים העוסקים בשואה. ראו למשל הגינוי של אבנר הולצמן את ספרו של גרוסמן, אבנר הולצמן, "נושא השואה בסיפורת הישראלית", דפים למחקר בספרות, 10 (1996), עמ' 131-158.

14. שם, עמ' 83.

15. מנימוקי ועדת השופטים שהעניקה את פרס ביאליק לאצ"ג, אותם ציטט חנן חבר בספר אורי צבי גרינברג: תערוכה במלאת לו שמונים, בית הספרים הלאומי, ירושלים, 1977, עמ' 158.

16. אהרן אפלפלד, מסות בגוף ראשון, הספרייה הציונית, ירושלים תשל"ט, עמ' 44.

בתיאוריה של הוויה זו, עד כמה שניתנו לנו בסיפורת העברית עד עתה, הגיעה הגסות עד לממדים של פורנוגרפיה כפשוטה".

עם זאת אפלפלד דחה לא רק את שתי האופציות הללו. הוא הסתייג באופן עמוק מעצם הקטגוריה של ספרות שואה וניסה להרחיק את עצמו מתיוג זה: "ספרות שואה נקשרת לזכרונות שואה סנטימנטליים, לכרוניקה על השואה בנוסח בכייני. מבחינה זו אני לא סופר שואה".[17] על רקע הסתייגות עמוקה זו מן הקטגוריה של ספרות שואה – הנתפסת בעיניו כלא־ספרותית מעצם התמקדותה בכרוניקה ובזיכרון – יש להבין את הבחירה של אפלפלד בסגנון אימפרסיוניסטי, סגנון שהוא ספרותי ואמנותי במובהק. הבחירה בעמדה אימפרסיוניסטית חיברה את אפלפלד אל מסורת שכוחה משהו בספרות העברית. בריאיונות ציין לא פעם מי הם הסופרים העבריים שהשפיעו עליו: "גנסין, פוגל, ברנר ועגנון – אלה הם החיבורים שלי אל הספרות העברית".[18] באמצעות שני הראשונים, גנסין ופוגל, ואולי אף באמצעות ברנר (כמבקר), ניסח אפלפלד את זיקתו לאימפרסיוניזם; הסגנון האימפרסיוניסטי שפיתח אפשר לו להציע תיאורים ספרותיים מאופקים ומסוגננים של חוויותיו כנער במהלך המלחמה, אולם תיאורים אלה התמקדו – מתוקף הפואטיקה האימפרסיוניסטית – בשולי האירועים ההיסטוריים הגדולים.

17. "עד עכשיו כתבתי את השליש הראשון", הערה 3 לעיל, עמ' 163. ההדגשה שלי.

18. שם, עמ' 156.

2

עם הופעתם של סיפוריו הראשונים של אפלפלד עמדה הביקורת על הזיקה של יצירתו לאימפרסיוניזם ההאבסבורגי. המבקר שעמד על כך בהרחבה הרבה ביותר, אולי בגלל רגישויותיו לתרבות המרכז־אירופית, היה גרשון שקד. כבר בראשית שנות השבעים טען שקד כי בסיפורי "עשן" "נתגלתה לנו דרך כתיבה אימפרסיוניסטית טובה שהתבססה על סגנון תיפקודי המערב את הבאנאלי והפאתטי, לשון ציורית (ריבוי צירופים פיגוראטיביים) הסטות אל הנוף וטשטוש של קונטורות סגנוניות ומבניות".[19] מאוחר יותר פיתח שקד את אבחנותיו ועידן אותן. הוא קבע כי מאחר שכתיבתו האימפרסיוניסטית של אפלפלד נוצרה יותר מחמישים שנה אחרי סוף המאה, ניתן לומר כי "יצירתו היא לכל היותר טרנספורמציה מורכבת של ה'אימפרסיוניזם' ההבסבורגי".[20]

19. גרשון שקד, גל חדש בסיפורת העברית, ספרית פועלים, תל־אביב, 1974, עמ' 156.

20. גרשון שקד, הסיפורת העברית 1880–1980, ה, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב 1998, עמ' 231.

עם זאת הדיון של שקד נותר כללי מאוד ובלתי מספק. כיצד ניתן להבין את הפנייה של אפלפלד אל האימפרסיוניזם כמחצית המאה לאחר מופעיו הראשונים בספרות העברית? מדוע דווקא האימפרסיוניזם מאפשר לו להישיר מבט אל העבר, אל הטראומה? ואיזו טרנספורמציה הוא מבצע באימפרסיוניזם, כך שיוכל להפוך לסגנון רלוונטי לתיאור חוויות של פליטות ונרדפות במהלך מלחמת העולם השנייה? תשובה על שאלות אלה עשויה לשפוך אור על סוגיות מרכזיות בפואטיקה של אפלפלד,

על האידאולוגיה שלו ואף על סוגיית מיקומו בתוך מסורת הפרוזה העברית.

כידוע, האימפרסיוניזם מבטא הרחבה עצומה של הקליטה החושית וחידוד של כושר ההרגשה. הדגשת הקליטה החושית מייצרת בתורה תפיסת מציאות חדשה, לפיה "המציאות אינה הווה, כי אם מתהווה, לא מצב כי אם תהליך".[21] אך האימפרסיוניזם אינו רק סוג של התבוננות, אלא סגנון הכורך שורה של בחירות אסתטיות נוספות: האוזר טוען כי עם הופעתו הצטייר האימפרסיוניזם כ"סגנון 'אריסטוקראטי', אלגאנטי ואנין, עצבני ורגיש, חושני ואפיקורי, להוט אחר נושאים נדירים ועדינים, מתגדר בחוויות אישיות מובהקות, חוויות של בדידות ופרישות, ובתחושותיהם של חושים ועצבים מעודנים ביותר".[22] האוזר מוסיף כי "הווינאים מייצגים את הצורה הטהורה ביותר של האימפרסיוניזם, המוותר על כל התנגדות לזרם החוויות. תרבותה העתיקה והיגעה של עיר זו, העדר חיים פוליטיים ולאומיים פעילים והתפקיד שמילאו בתחום הספרות הזרים, בייחוד היהודים, הם אולי המשווים לאימפרסיוניזם הווינאי את אפיו הפאסיבי והסובטילי המוזר".[23]

21. ארנולד האוזר, היסטוריה חברתית של הספרות והאמנות, ב, אברהם ייבין (תרגם), הקיבוץ המאוחד, תל־אביב, עמ' 242.

22. שם, עמ' 246-247.

23. שם, עמ' 264.

השאלה המתבקשת מיד היא כיצד סגנון "אלגאנטי ואנין, עצבני ורגיש" המתמקד בחוויות "אישיות מובהקות, חוויות של בדידות ופרישות" יכול לשמש לתיאור של אירועים היסטוריים שטלטלו יבשת שלמה וגררו אותה אל תהומות של זוועה. נדמה שפואטיקה זו, שיש בה לכאורה ממד אַפוליטי מובהק, הייתה אמורה להיות זרה לאפלפלד משום שהיא מקשה על – ואולי אף מונעת – התמודדות עם הגורמים ההיסטוריים והפוליטיים שעיצבו את חווית הפליטות והנרדפות שלו.

כדי לענות על שאלות אלה, אני מבקש להקדים לדיון באפלפלד התבוננות קצרה ביצירתו של דוד פוגל, שישב שנים ארוכות בווינה ובפריז, הושפע מן האימפרסיוניזם ההאבסבורגי ויצר, כפי שהראתה חנה קרונפלד, סגנון עברי הניצב על קו התפר בין אימפרסיוניזם לאקספרסיוניזם.[24] פוגל, שמת באושוויץ בשנת 1944, יצר בשוליים של התרבות העברית המתהווה, והקפיד לשמר עמדה של גלות פנימית; יצירתו משקפת את אותן חוויות של פרישות ובדידות, עצבנות ורגישות, חושים ועצבים מעודנים, האופייניים לאימפרסיוניסטים כגון הוגו פון הופמנסטאל וגיאורג טראקל. התבוננות באימפרסיוניזם של פוגל, יוצר שאפלפלד הדגיש את זיקתו אליו, עשויה להבהיר את האופנים בהם משתמש אפלפלד בסגנון אימפרסיוניסטי תוך כדי שכתובו. את הנובלה "נוכח הים", ממנה אני מבקש להדגים, כתב פוגל בפריז ב־1932. הנובלה מתארת את חופשתם של גינא ובארט ברביירה האיטלקית, ועוסקת בתהליכי הנפש שעובר כל אחד מבני הזוג לאורך החופשה, בהתנסויות ארוטיות אסורות, ובסיום – בהתפרקות הקשר הזוגי. הקטע הבא הוא דוגמה מאלפת לשימוש שעושה פוגל בפואטיקה האימפרסיוניסטית:

24. Chana Kronfeld, *On the Margins of Modernism*, University of California Press, Berkeley 1996.

כשחום היום פג במקצת, יצאו מביתם ועמדו רגע כחוככים, מעיפים עין אילך ואילך, לאורך הרחוב. במרחבי הים זרועות היו סירות הדייגים והערב יורד עליהן בלאט. נדף אי־משם ריח דגים צלויים. משהו זר וקרוב כאחד כבוש היה באוויר. [...] לאיטם התהלכו לאורך הרחוב הריק כמעט, והאבק המרובץ מעמם צעדיהם, ובהגיעם אל קצהו, אל הוילה האחרונה החבויה בגן, שנזרקו מתוכו נביחות עבות וקצת צרודות של כלב סמוי, כבר היה הים לימינם ממוזג עם הערב לאחד, והדייגים נבלעו בם על סירותיהם. משק דק ומרגיע נתרוסס מתחת לרגליים ובבת־אחת נמצאת תלוש משום מקום מסוים, אשר בך ומחוצה לך.[25]

25. דוד פוגל, תחנות כבות, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב 1990, עמ' 16–17.

מבחינה עלילתית מתאר קטע קצר זה התרחשות מינימלית: הליכה קצרה של גינא ובארט על החוף. התיאור מדגיש קליטה חושית שאינה מצליחה להתחקות אחר מקורם של דברים: בתחילה מתואר ריח שמקורו לא ברור – "אי־משם נדף ריח דגים צלויים"; בהמשך מתואר קול שמקורו אינו נראה – גינא ובארט עוברים ליד וילה "החבויה בגן, שנזרקו מתוכו נביחות עבות וקצת צרודות של כלב סמוי"; ובהדרגה מתרחשת התמזגות של השמיים והים בעת השקיעה, התמזגות המעלימה את הסירות ואת הדייגים. כך הופך הנוף לכתם מונו־כרומטי כהה, נטול קווי מתאר, ומיטשטש החיץ בין חוץ לפנים. אולם קטע זה, המתמקד בנוף, מטרים ואף מגלם בתוכו באופן סינקדוכי את הדרמה העלילתית של הנובלה שהיא דרמה ארוטית ונפשית. כזכור, במהלך החופשה גינא ספק נאנסת ספק שוכבת מרצונה עם גבר איטלקי ששמו צ'יצ'י; היא חווה "משהו איום וגורם תענוג ממית כאחד",[26] ותוהה לאחר מכן אם הדבר הזה נכפה עליה "מבחוץ" או שמא היה זה משהו החבוי בתוכה ומצפה לגילוי. תחושתה כי האירוע חשף בפניה גם את מאווייה הבלתי מסופקים היא הגורמת לה לעזוב בסיום את בארט. תמונת הנוף מתגלה אפוא כתמונת הנפש. הטשטוש של קווי המתאר של הנוף, חוסר היכולת להבדיל בין הים לשמיים, התחושה כי המקור עלום ובלתי נראה – כל אלה מקבילים לחוסר היכולת של גינא להבדיל בין רצונה לרצונו של אחר, בין תשוקתה לתשוקתו של אחר, בין הפנים לחוץ.

26. שם, עמ' 44.

"נוכח הים" מספק הזדמנות נוחה לאפיין את הפואטיקה האימפרסיוניסטית: אנו רואים כאן התמקדות בקליטה חושית; התמקדות בחיים הפנימיים של הדמויות; התקה של המצבים הנפשיים והתהליכים הפנימיים אל הנוף; וחשוב מכול, פרובלמטיזציה של המבט ושל עצם האפשרות להבחין בין פנים לחוץ. מכאן גם נובע הניתוק של החוויות הפנימיות מהמצב ההיסטורי והפוליטי. האווירה הקוסמופוליטית של הנובלה ויהדותם המתבוללת של גיבוריה הם לא יותר מרקע, ולכן פוגל מטשטש לחלוטין את שאלת המקום והזמן. שם הכפר בריביירה בו מצויים גינא ובארט לא ידוע והם תלושים מכל הוויה היסטורית או פוליטית קונקרטית.

התיאור האימפרסיוניסטי המובהק של פוגל ב"נוכח הים" מאיר את הדרך בה אפלפלד עושה שימוש בפואטיקה אימפרסיוניסטית בקובץ "עשן". הסיפור "אביב קר" מתאר קבוצה של ניצולים־פליטים, נערים ברובם, המגלים באיחור של כמה ימים כי המלחמה נגמרה. במהלך הסיפור מציע המספר את התיאור הבא:

> מרחוק היינו רואים את הכפרים, והם עומדים בשלוותם כשם שעמדו בכל ימות המלחמה, כשם שהיינו לפעמים רואים אותם בלילות, געיית הפרות ונביחות הכלבים וצפצוף הרועים עולים מתוכם באותו קצב המוכר לנו כל כך. ולא יכולת לדעת אם שמחים הם או עצובים. דומה לגביהם לא נשתנה דבר. גגות הקש האפירו, וביום עולה, בעלות השמש, היה מיתמר מתוכם הבל סמיך.[27]

כאן, כמו בטקסטים רבים של אפלפלד, ניכרת הזיקה לאימפרסיוניזם בהבלטת ההתבוננות, בתיאורי הנוף המורחבים, ובהתקת תשומת הלב מהאירועים החיצוניים אל התהליכים הפנימיים. אולם דוגמה זו גם ממחישה את האופן בו מ ש כ ת ב אפלפלד את הפואטיקה האימפרסיוניסטית. אולי הדבר הראשון שיש לומר על המבט האפלפלדי בקטע שלעיל הוא שהמבט הזה "מוגזע" (racialized). זהו לא מבט ניטרלי ש סובייקט אוניברסלי המתמקד בנוף אלא מבט יהודי על כפרים המסמנים מרחב גויי עוין. זהו מבט פוליטי על מרחב פוליטי, מבט מבחוץ, של מישהו שהחיים מאלצים אותו להיות בתנועה מתמדת, במנוסה. המבט המוגזע, שהוא מבט מן השוליים, הופך את אקט ההתבוננות האימפרסיוניסטי לאקט הנטוע בתוך הפוליטי.[28]

במובן זה עוקר אפלפלד את האימפרסיוניזם מהאֵהיסטוריות שלו. כזכור, אצל פוגל מנוצל המבט האימפרסיוניסטי לייצור "חיים ב'סוגריים' – חיים הנתלשים מן החיים הקבועים, ההרגליים, ואומרים כניסה או פרישה להוויה אחרת, במעין פסק־זמן".[29] אצל פוגל המעבר אל הוויית פסק הזמן מוביל להתמקדות בהוויה נפשית המנותקת לכאורה מכל הקשר חברתי או לאומי. במובן זה האימפרסיוניזם של פוגל נראה על פניו כאַפוליטי.[30] אצל אפלפלד, לעומת זאת, הופכים ה"סוגריים" או פסק הזמן למצב קיומי קבוע, טראומטי או פוסט־טראומטי, מצב קיומי שמקורו – והקשרו – בראש ובראשונה פוליטיים. אפלפלד, כמו פוגל, מתמקד בתהליכי נפש, בהתבוננות, בפרגמנטציה ובקליטה חושית, אולם אלה נרתמים לייצוג חוויות המלחמה, השבר והכאוס שבאו בעקבותיה.

הפוליטיזציה של המבט האימפרסיוניסטי והחדרת הממד ההיסטורי אל התמונה אינם האופן היחיד בו משכתב אפלפלד את המורשת האימפרסיוניסטית. ברבים מסיפוריו הוא בוחר לכתוב בגוף ראשון רבים; בחירה זו, העומדת בניגוד גמור להתמקדות האימפרסיוניסטית בתודעת

27. עשן, הערה 1 לעיל, עמ' 50-51.

28. גם המבט של הציור האימפרסיוניסטי עשוי להיות מוגזע, כפי שמוכיח ציורו של מאנה "אוליפיה" (1863), בו נראית אישה לבנה ערומה המישירה מבט אל הצייר או הצופה. מאחורי האישה הלבנה הערומה מופיעה דמותה של משרתת שחורה, הנוכחת בציור כשוליים תרבותיים, אתניים ומעמדיים. באמצעות הצבת המשרתת השחורה כרקע מדגיש הציור את הפרספקטיבה הלבנה, האירופו־צנטרית שלו, פרספקטיבה המומחשת באמצעות שני מבטים לבנים: המבט של מאנה על אולימפיה והמבט של אולימפיה אל מאנה. אפלפלד עושה מהלך הפוך: המבט שהוא מציב הוא מלכתחילה מבט מן השוליים, מבט של מיעוט רדוף.

29. מנחם פרי, "איבד פוגל את פוגל: אחרית דבר ל'תחנות כבות'", תחנות כבות, הערה 25 לעיל, עמ' 332.

30. לקריאה שונה של "נוכח הים", המדגישה דווקא את הפוליטיקה האוריינטליסטית של הטקסט, ראו חנה נוה, נוסעים ונוסעות, אוניברסיטה משודרת, תל־אביב 2002, עמ' 183-207.

היחיד, מנתצת את התשתית של המבט האימפרסיוניסטי. ב"אביב קר", למשל, ההתבוננות היא כביכול של קבוצת הניצולים כולה, המביטה בכפרי הגויים השלווים. בספר המסות שלו "מסות בגוף ראשון" הסביר זאת אפלפלד כך: "מרחבי הסבל שלנו לא יכלו להתמצות בנפשו של היחיד".[31] בכך הוא עוקר את המבט האימפרסיוניסטי מההוויה האריסטוקרטית והמעודנת של היחיד, אם להשתמש בניסוחיו של האוזר, ונוטע אותו בהקשר של הזהות הקולקטיבית. בכך הוא גם מוצא פתרון לאמביוולנטיות שלו ביחס לעמדה המתבוללת של יוצרים אימפרסיוניסטיים כגנסין ופוגל.

31. מסות בגוף ראשון, הערה 16 לעיל, עמ' 45.

כזכור, ב"מסות בגוף ראשון" תיאר אפלפלד את דב סדן כמי שסלל עבורו את הדרך הביתה, אל היהדות, כמי ש"הפיח בך את רגש הבית השדוד והנשכח וגרר אותך כבקסם אל מחבואיך הנסתרים ביותר".[32] אולם, כפי שהוא מציין, "סופרים מהוללים כגנסין ופוגל שהביאו אל הספרות משנה אסתטית חדשה, לא נחשבו בעיני סדן, כיוון שבסתר חזונם פועמים כיסופי טמיעה, גם אם נכתבו עברית".[33] למרות ההזדהות העצומה שלו עם סדן ועם התפיסה ההיסטורית שלו, אפלפלד לא מקבל את הדחייה של גנסין ופוגל כפשוטה. הוא בוחר לשכתב את הפואטיקה האימפרסיוניסטית, שכתוב הממקם אותה במרחב של הזהות היהודית הקולקטיבית, ובכך הוא מצליח לייחד את המבט האימפרסיוניסטי, ולהחזיר את הפואטיקה האימפרסיוניסטית התלושה והמתבוללת אל השבט.

32. שם, עמ' 63.

33. שם, עמ' 65.

אם נבחן בתשומת לב את הקטע שצוטט מתוך "אביב קר", נראה כי אקט ההתבוננות מורכב ביותר. למרות שההתבוננות היא לכאורה באובייקט ספציפי – כפרים – ההרגליות של ציון הזמן "היינו רואים" ולשון הרבים "כפרים" הופכות את ההתבוננות למוכללת ואולי אף למדומיינת. יותר מכך, הניצולים מסתכלים על הכפרים בלילה, כאשר החשכה לא מאפשרת לראות דבר, ועל כן מה שהם "רואים" זה קולות: געיית פרות ונביחות כלבים. ההתבוננות בלילה מייצרת מבט שומע, סינסתזי. גם כאן, כמו במקומות רבים נוספים, עושה אפלפלד פרובלמטיזציה של המבט: האדישות שהמספר מייחס לכפרים – "לא יכולת לדעת אם שמחים הם או עצובים" – היא במובנים רבים השלכתית שכן הסיפור כולו עוסק באי־הבהירות הרגשית של הנערים, אשר אינם יודעים אם הם שמחים או עצובים.

ג

מדוע נמשך אפלפלד לפרובלמטיזציה של המבט? אפלפלד, שהרבה לנסח את משנתו האסתטית במסות ובריאיונות, נדרש לשאלת המבט פעמים רבות. חלק מן ההסברים שאפלפלד העניק לעניין שלו במבט נטועים בחוויות ביוגרפיות. כך, למשל, הוא מסביר כי כילד קטן נהג להתבונן בחפצים ובאנשים. תכונה זו, הסביר במקומות רבים, הצילה אותו במהלך המלחמה, משום שיכולת ההתבוננות אפשרה לו לזהות סכנות מבעוד

מועד. ב"סיפור חיים" הוסיף אפלפלד כי להתבוננות יש איכויות מנחמות ומרפאות: "ההתבוננות מתירה אותך במקצת מן הצער ומן הרחמים על עצמך, וככל שאתה מתבונן יותר הכאב פוחת".[34] אפלפלד מודע אפוא לכוחו של המבט, לאופן שבו אקט ההתבוננות הוא אמצעי של המתבונן להשליט סדר בעולם הכאוטי בו הוא נתון.

34. סיפור חיים, הערה 9 לעיל, עמ' 122.

גם ספר המסות של אפלפלד, "מסות בגוף ראשון", נפתח בדיון במבט. בפסקה הראשונה נאמר: "לא בכרוניקה אדבר אלא ב מ ר א ו ת ובמאורעות שלשו בנו כבתוך חומר רך".[35] דחיית הכרוניקה, כלומר דחיית הדיווח ההיסטורי על הסדר המדומה שבו, כרוכה אצל אפלפלד באימוץ של עמדה מתבוננת. עם זאת, חשוב לראות שהניסוח מטשטש את היחסים בין המביט למושא ההתבוננות. למרות שבציטוט מ"סיפור חיים" מדבר אפלפלד על המבט במונחים אקטיביים; "ככל שאתה מתבונן יותר הכאב פוחת", בפתיחת ספר המסות הוא מתאר את ההתבוננות במונחים פסיביים: המראות, כמו המאורעות, לשים את הדובר ומעצבים אותו.

35. מסות בגוף ראשון, הערה 16 לעיל, עמ' 9.

ניסוחים אלה מציבים שאלת מפתח ביחס למבט האפלפלדי: מה רואה המתבונן? לכאורה אפלפלד מעלה על נס מבט המייצב את הכאוס ומעניק למתבונן שליטה על העולם המתפורר. אולם, בו־בזמן, המבט האפלפלדי מתנסח פעם אחר פעם במונחים של ע י ו ו ר ו ן . ב"מסות בגוף ראשון" טוען אפלפלד: "כל שעבר עלינו בשנות המלחמה הארוכות גלום היה בנו ש ו ת ק ו ע י ו ו ר : גוף מסתורי ומעיק, שאין לו שום קשר אל התודעה".[36] הדחף להדחקה מתואר כרצון "להצפין עמוק את הזכרונות המרים בקרקעיתה של הנפש. מקום ש ע י ן ז ר ו א ף ל א ש ל ך , ת ו כ ל ל ה ש י ג ם ".[37] נראה הדבר שלא יכולת ההתבוננות אלא דווקא העיוורון הוא המורשת האמיתית של המלחמה. לחוויית העיוורון, מדגיש אפלפלד, היו השלכות סגנוניות מרחיקות לכת שכן בעקבותיה ובאמצעותה נוצרה פואטיקה חדשה:

36. שם, עמ' 35. ההדגשה שלי.

37. שם, עמ' 36. ההדגשה שלי.

> את הצורה החדשה, אם מותר לומר כך, הביאו הילדים. היו אלה ילדים ניצולים, ששנות המלחמה ביערות ובמנזרים עיצבו להם פנים ומבע. היו ביניהם כאלה שהיטיבו לשיר. אני אומר היטיבו אף כי היו אלה ק ו ל ו ת ח ר ו כ י ם לרוב, עירבוב של שרידי נעימות מן הבית היהודי ושיירי עוגב מן המנזר. הכל נערב אצלם כדי איזו נעימה חדשה. היו אלו נ ע י מ ו ת ס ו מ ו ת , שרק ילדים בעיוורונם יכלו לברוא אותן.[38]

38. שם, עמ' 48. ההדגשה שלי.

הביטוי הסינסתזי "נעימות סומות" מדגיש שוב את הממד העיוור בפואטיקה החדשה של הסבל. בהמשך אפלפלד מוסיף: "הילדים הנודדים עיצבו באין יודעין את הפואטיקה של הסבל. לא היה בקולם אלא מה שהיה בהם: הסבל, העיוורון".[39]

39. שם, עמ' 49.

ואכן, ב"מסות בגוף ראשון" טוען אפלפלד כי הראייה התחילה רק לאחר המלחמה, עם ההצטרפות אל הפליטים השוכנים על חוף שומם באיטליה: "בלילה היינו יושבים שעות ליד המדורה ושותקים. רק עתה, לראשונה ר א י נ ו מה עבר עלינו. אני אומר ראינו. כי לאמיתו של דבר, בשנות המלחמה ולאחריה עסוקים היינו בעשייה, בטשטוש, בריצה לצורך ושלא לצורך. רק לא להישאר עם עצמך. כי אתה היית האויב של עצמך".[40] אם בריאיונות תיאר אפלפלד את הראייה כחלק מחוויית הילדות ובייחוד מחוויית המלחמה, כאן הוא מתאר את הראייה כחלק מהאפשרות שנוצרת ל א ח ר המלחמה. כוונתי אינה להצביע על הסתירה בדבריו של אפלפלד, אלא על המתח המתקיים ביצירתו בין ההתבוננות כאקט בזמן הווה לבין ההתבוננות כמבט רטרוספקטיבי לאחור. למעשה זהו ניגוד בין התבוננות המעמידה במרכז את האובייקט המתואר לבין התבוננות־כאקט־של־דמיון, אקט המעמיד במרכז את המתבונן.

40. שם, עמ' 31. ההדגשה שלי.

האימפרסיוניזם סיפק לאפלפלד את האפשרות לגשר על המתחים בין עיוורון לראייה. הראייה תמיד עומדת במרכז הפואטיקה של אפלפלד אולם פעמים רבות אקט ההתבוננות, המוצג כאקט של הישרדות, חושף מבט מטושטש, מטשטש, המתמודד עם אובייקטים מהבהבים, ההופכים בתורם לכתמי צבע, קיימים־לא־קיימים. כך הופך העבר הטראומטי לנגיש אך למחצה, מושא של מעשה שחזור חזרתי המצביע על חלקיותו ועל כישלונו. ההבהוב של העבר חושף את הקשר בין הפואטיקה האימפרסיוניסטית לשאלת הזיכרון. במאמר מקיף על ספרות וזיכרון ביצירת אפלפלד עמד יגאל שוורץ על כך שיצירתו של אפלפלד מתמודדת עם זיכרון מחוק; אפלפלד עצמו הגדיר את יצירתו כ"יצירה זכרונית, אך נעדרת זיכרון".[41] בהקשר זה אני מבקש לטעון כי המבט האימפרסיוניסטי ביצירת אפלפלד הוא הקורלאט הסגנוני לבעיית הזיכרון: ההבהוב האימפרסיוניסטי, היעדר המקור, הטשטוש בין הפנימי לחיצוני, בין הזיכרון לדמיון, כל אלה מאפשרים לאפלפלד ליצור את אותו עולם שכבר לא ניתן להתבונן בו אלא באמצעות מבט המופנה פנימה.

41. יגאל שוורץ, "שהרי שם נשמתי לראשונה את הפריחה: אהרן אפלפלד – ספרות וזכרון", יצחק בן־מרדכי ואיריס פרוש (עורכים), אשל באר־שבע (6): בין כפור לעשן – מחקרים ביצירתו של אהרן אפלפלד, באר־שבע 1997, עמ' 60.

ההתבוננות פנימה היא המשכו של המבט האימפרסיוניסטי, מתוקף הטשטוש של הפואטיקה האימפרסיוניסטית בין פנים לחוץ, בין סובייקט לאובייקט. וכאן אני מבקש לשוב אל "אביב קר" ולמשמעות הניתנת בו להתבוננות פנימה. כבר פירשתי את הקטע הנפתח במילים "מרחוק היינו רואים את הכפרים" כקטע העושה פרובלמטיזציה של המבט. מיד לאחר סיום הפסקה, העוסקת כולה בהתבוננות בכפרים, נאמר כך: "הרשל התרחק מאתנו והיה שרוי ב ה ת ב ו נ נ ו ת. איש לא ניגש אליו, אבל ראינו במפורש כי אינו שייך לנו, אלא הולך ומפליג ואין לעצור בעדו ורואה את שאנו לא רואים".[42] זהו צדה האחר של ההתבוננות, התבוננות פנימה המייצרת עיוורון להווה וניתוק מהסביבה, אולם התבוננות זו מאפשרת מגע עם עולם המתים. אפלפלד מניע את הסיפור בין שני סוגי המבט

42. עשן, הערה 1 לעיל, עמ' 51. בהמשך הסיפור נמסר שוב כי "הרשל הלך מאחורינו. פניו דמו לפני אביו. אנו ראינו את העיגולים הכהים מתערבלים בעיניו, הוא היה כנראה שרוי בהתבוננות, לא ידענו מה מראים לו" (עמ' 55). כמובן שבסיום הסיפור מתממשים המראות בסצינה אצל ה"מכשף" בה חוזים הילדים – או ליתר דיוק מבינים לראשונה – כי התייתמו ונותרו לבדם בעולם.

– המבט החוצה והמבט פנימה – והפואטיקה האימפרסיוניסטית מאפשרת לו לנוע ביניהם ואף לחבר אותם.

4

את הבחירה של אפלפלד בפואטיקה אימפרסיוניסטית יש להבין לא רק כדרך לייצר מקבילה סגנונית לבעיית הזיכרון, אלא גם כמהלך אידאולוגי. האימפרסיוניזם האירופי, הפסיבי כל כך, אפשר לאפלפלד לצאת בו־זמנית גם נגד המקומיות של ספרות דור הפלמ"ח וגם נגד האידיאלים האקטיביסטיים שלו. יתירה מכך, הפואטיקה האימפרסיוניסטית אפשרה לאפלפלד להתחבר למסורת אירופית בספרות העברית שיש בה ממד אַ־ציוני מובהק: הן גנסין הן פוגל, כל אחד בדרכו, יצרו סיפורת המנותקת לחלוטין מן ההקשרים הלאומיים של הספרות העברית ובכך סירבו לשתף פעולה עם הצרכים האידאולוגיים של הספרות בת הזמן. משהו מן הסירוב הזה עומד גם בבסיס העמדה האפלפלדית: על רקע הכתיבה על השואה בשנות החמישים, כתיבה שניכסה את השואה לצורכי הציונות ובכך הלאימה את חוויית החורבן מהניצולים, בולטים סיפוריו של אפלפלד כטקסטים סרבניים. במובן זה הפואטיקה האימפרסיוניסטית על הבהוביה וכתמיה היא סירוב למשמע את השואה באופן חד־ממדי. זוהי פואטיקה המאפשרת למחבר להביט לאחור ולתהות על מה שראו ורואות עיניו; אולם השבר והחורבן אינם נגישים באופן מלא, ובהבהובם, באי־נגישותם, הם גם מוצאים אל מחוץ לתחום של הלקח הברור והעדות החד־משמעית.

אולם האימפרסיוניזם – פשר לאפלפלד לעסוק בהיבט נוסף של הקיום לאחר השואה והוא היחסים בין טראומה לחזרה. אין ספק שבמכלול יצירתו של אפלפלד בולטת החזרה על מגוון קבוע יחסית של נושאים, דמויות, ומקומות. במובן זה היה האימפרסיוניזם חשוב לאפלפלד לא רק בשל מרכזיות המבט אלא בשל המקום המוענק בו לחזרה או לסדרה. כאן מן הראוי להזכיר כי את רעיון הסדרה פיתח ב־1888 קלוד מונה, שהחל לצייר את אותו מוטיב בסדרות. ציורים כגון "חמישה־עשר מבטים על ערימות השחת" או הציוריים הסדרתיים של הקתדרלה ברואן, הדגישו כיצד ניתן לתאר אובייקט פעם אחר פעם מתוך הכרה בהשתנותו המתמדת. בעולם שלאחר השואה, עולם העומד תמיד בסימנה של הטראומה, סיפק מושג הסדרה שפיתחו האימפרסיוניסטים, אפשרויות חדשות להמחשת הקיום הפוסט־טראומטי.[43] הסדרה שהיא אינסופית בפוטנציה כמו ממחישה את היעדר האפשרות לחרוג מהעולם של הטראומה. בכך היא משמשת כמעין קורלאט אובייקטיבי של הזמן בעולם השבור של הניצולים.

43. מעניין לחשוב בהקשר זה על ציוריו המופשטים של קופפרמן, שחזרתם העיקשת על המחיקה נתפסה כהתייחסות לחוויית השואה.