

השפעה התאורטית באמצע
לחומות הדת עם הסרואות
של השואה בכתיבתם של לוי
ושל אפלפלד*

דינה דודאי

* המאמר מבוסס על חלק מעבודת הדוקטורט "דרכי התמודדות עם הטראומה בספרות השואה (א) אפלפלד, ק' צטניק, פ' לוי", שכתבתי בהדרכתו של פרופ' דן מירון, האוניברסיטה העברית בירושלים, 2000.

1. יחיאל דינור, עדייות: היועץ המשפטי לממשלה נגד ארולף אייכמן, מרכז ההסברה במשרד ראש הממשלה, ירושלים 1963, עמ' 1122-1123.

בישיבה מספר 68 של משפט אייכמן, ב-7 ביוני 1961, נשא יחיאל דינור את עדותו על אושוויץ. כשעלה לדוכן העדים אמר: "הייתי שם בערך שנתיים. אין הזמן שם כפי שהוא כאן, על כדור הארץ. כל שבר-רגע הולך שם על גלגל זמן אחר. ולתושבי פלנטה זו לא היו שמות. לא היו להם הורים ולא היו להם ילדים [...] הם [...] נשמו לפי חוקי טבע אחרים [...] השם שלהם היה המספר קצטניק [...] אני רואה אותם, הם מסתכלים בי, אני רואה אותם, אני ראיית אותם ליד התור...!".¹ אב בית הדין ניסה לכוון את העדות, דינור קם ממקומו, ירד מדוכן העדים והתעלף. אחר כך נפסקה הישיבה. דינור התמוטט ואושפז בבית חולים.

מכל העדויות שנישאו בבית המשפט במהלך משפט אייכמן זו העדות שנצרכה כרגע בלתי נשכח בתודעה הקולקטיבית של הציבור הישראלי. מדוע? הרי דווקא בהזדמנות שניתנה לק' צטניק לשאת את דברו בבית המשפט, מקום בו היה יכול לממש את התחייבותו לכל אותם קרבנות שניספו, הטקסט שלו קרס: ק' צטניק התעלף.

כוחה של עדות זו טמון לדעתי דווקא בקריסתה, ובקריסתה במרחב המשפטי. קריסת הטקסט של ק' צטניק חושפת יותר מכול את מה שליוטאר מכנה ה"דיפרנד" (Differend). הדיפרנד הוא מצב לשוני שבו משהו שצריך להיות בר-ביטוי אינו מגיע לכלל ביטוי. "השתיקה", אומר ליוטאר בהתייחסו לייצוגי השואה בשפה, "איננה עניין שמבטא אווירה, אלא היא סימן שמהו נשאר בלתי הגוי".² ליוטאר מבקש מן האמנים להמציא רמזים ועקבות לאירוע הטראומתי הזה כדי לתת ביטוי לאותו "דיפרנד". גם אגמבן³ טוען שהעדויות על השואה מכילה בתוך הליבה של עצמה "לקונה": הניצולים נושאים בלבם עדות טראומתית כל-כך עד שאין הם מסוגלים לתת לה ביטוי אפילו לעצמם. לכן, לדעת

J. F. Lyotard, *The Differend: 2 Phrases in Dispute*, G. Van Den Abbeele (trans.), University of Minnesota Press, Minneapolis 1988, pp. 56-57.

Giorgio Agamben, *Remnants. 3 of Auschwitz*, Zone Books, New-York 1999.

אגמבן, התייחסות לעדות של ניצול מחייבת התייחסות והקשבה לאותה לקונה.

טראומה היא אירוע המעורר חוויה רגשית שלילית, חריגה בעצמתה, שאין לסובייקט דרך לשלב ולהטמיע אותה בתוך סיפור חייו.⁴ איך אפשר לתת לאותה חוויה קיצונית שאין לה ביטוי, לאותה לקונה, את הייצוג ההולם? האם בדרך של ניסיון להבנות את הטראומה בתוך עולם מושגים רציונלי, או בדרך של חתירה לנגיעה בגרעין הטראומה, תוך חשיפתה והתבוננות לתוך עומקיה האינסופיים?

J. Laplanche, & J.B. Pontalis. *The Language of Psychoanalysis*, D. N. Smith (trans.), W. W. Norton & Company, New-York 1973.

על המתח שבין הניסיון להמשיג את חווית התהום לבין החתירה לגעת בה באמצעות השפה הפואטית אני מבקשת לדון במאמר זה. אדגים את דבריי באמצעות שני יוצרים: פרימו לוי ואהרן אפלפלד. יוצרים אלה שונים זה מזה בכמה עניינים מהותיים. ראשית, בגיל שבו נחוותה הטראומה – לוי כאיש בוגר ואפלפלד כילד וכנער מתבגר; שנית, במרחב ההתנסות של החוויה הטראומתית – לוי באושוויץ ואפלפלד ברחבי אירופה. למרות זאת, אני מבקשת להתבונן באופני ההתמודדות הפואטית שלהם ולחלץ מתוכם כיוונים שונים של עיבוד פואטי של החוויה. טענתי היא כי פרימו לוי חותר להמשיג את הטראומה באופן רציונלי ונמנע מעיבוד רגשי של היסודות האי-רציונליים הטמונים בטראומה, בעוד שאפלפלד מנסה לגעת בטראומה באופן אותנטי ורגשי, ונמנע מעיבוד שכלתני וקוגניטיבי שלה.

עיבוד הטראומה אצל פרימו לוי⁵

אחד המאפיינים המרכזיים ורבי המשמעות של ה"נאורות", המאחד את התבונה, את המדע ואת האידיאולוגיה החברתית, הוא האמונה בכוחה של השפה. השפה, ברוח ה"נאורות" שעליה התחנך, מהווה עבור לוי כלי לתיאור מדויק של המציאות. השפה היא הכלי שבאמצעותו נוצר ומועבר ידע, שבכוחו להטיל סדר גם במקום של כאוס. במאמרו "על כתיבה עמומה"⁶ הציג לוי תביעה שאינה משתמעת לשתי פנים לכתוב בשפה שקופה ככל האפשר. את מקור הצורך בהירות ובדייקנות שאב לוי מהניסיון שלו ככימאי. ואכן, בכתיבתו נשקלה כל מילה במאזניים מדויקות של מעבדה. הכימאי בוחן את המציאות ברגישות ולא בוטח אפילו במשהו שהוא "כמעט שווה"⁷. "כימיה", אמר לוי, "היא האומנות של ההפרדה (separating), השקילה (weighing) והאבחנה (distinguishing) ואלה הן גם מיומנויות שימושיות עבור אדם המתאר אירועים מתוך המציאות"⁸. דייקנות מדעית הייתה עבורו האמצעי הוודאי ביותר לתאר, להבין ולחשוף תופעות במציאות גם בתחום של הכתיבה הספרותית. הוא תיעב כל עמימות בשפה.

5. לדיון נרחב ביצירתו של פרימו לוי ראו מאמרי "פרימו לוי מדבר מהאש", אלפייס, 25, 2003, עמ' 154-133.

6. Primo Levi, "On Obscure Writing", *Other People's Trades*, Michael Joseph Rosenthal (trans.), London 1989, pp. 157-163.

7. מושג שהשתמש בו בספרו "הטבלה המחזורית", עמנואל בארי (תרגם), הקיבוץ המאוחד וכתר, ירושלים 1987, עמ' 50.

8. הערה 6 לעיל, עמ' 187.

עבור לוי, כתיבה אותנטית אינה רק זו שבאה מן הלב. לוי ביטל את הקישור

הקונבנציונאלי שבין כתיבה אותנטית וכתיבה שבאה מהלב. גישת "הלב" לטענתו, מבוססת על קדם-הנחה מוטעית, לפיה הלב, כאיבר שההיגיון אינו זה שמנחה אותו, הוא נאצל יותר. שפת הלב, לדעתו, היא "קפריזית, מזוהמת ולא יציבה. זו אינה שפה בכלל. לכל היותר היא ניב, ז'ארגון, שפת גנבים או המצאה פרטית".⁹ עם זאת הודה לוי שלפעמים הדברים נכתבים לצורך שחרור מתח, כאב או שמחה, ואז הכותב משול בעיניו למי שבוכה במדבר. המדבר עבור לוי הוא המרחב של הבלתי מובן, הוא המקום של ה"טרום-שפה". היבבה היא רעש בלתי מובחן, שאינו צליל וגם לא קול. מסיבה זו נמאס עליו, כדבריו, השבח המורעף על טקסטים הנשמעים כ"גבול של הבלתי ניתן לביטוי" או כ"יבבה של חיה".¹⁰ מבחינתו עדיפה המילה האנושית על פני יבבת החיה. מטפורת המדבר מתגלגלת ביצירתו לסוגותיה השונות – כפי שאראה בהמשך.

9. שם, עמ' 158.

10. שם, עמ' 160.

משימת החיים של לוי הייתה להביא את הטראומה אל השפה המובחנת, לייצג אותה בממד של הסדר הסימבולי, ובכך לחלץ אותה מן ה"מדבר". על צלאן אמר לוי כי ברור שהשירה שלו היא טרגית ואצילה, אבל מבלבלת: "החשיכה הזו גוברת מדף לדף עד שהמלמול האחרון משליט תדהמה וחרדה כמו מלמול של אדם מת".¹¹ כפיית הסדר על הכאוס נעשית בידי לוי בסגנון שאכנה להלן "איפוק תבוני". "אימצתי לי כתיבה מהודקת וצפופה, בה אין מקום לעודפים. ההרגל לשקול כל מילה ולהימנע מהתבטאויות לא מדויקות מקורם באותה דרישה, באותה משיכה למעבדה המדעית. להעלות דברים מתוך הזיכרון, לתאר אותם במירב הדייקנות והקפדנות וללא שמץ של עומס וגיבוב. אין צורך להדגיש את הזוועה, הזוועה קיימת בכל מה שאני מספר".¹² בדבריו אלה הדגיש לוי שני מאפיינים מרכזיים בכתיבתו: האחד, שאין בכתיבתו משהו מיותר; והשני, שאין בכתיבתו משהו חסר. ואכן בריאיון האחרון שנתן לוי לפני מותו לרוברטו די קארו הוא אמר: "נראה לי כי בסיפור חייב להיות איזון מחושב בין ההכרחי למיותר. הספרים שלי, ועל כך אני גאה בהם, אינם מכילים שום דבר מיותר".¹³

11. שם, עמ' 162.

12. כך העיר על עצמו לוי בסרט דוקומנטרי על חייו, בהתייחסו לסגנון כתיבתו (Karel William) [בייס], עבור רשת הטלוויזיה (France 3).

13. הקטע תורגם מאיטלקית בידי יעקב שטרן מתוך Roberto Di Caro, "La fatica di scrivere", *L'Espresso*, 26/4/1987.

14. פרימו לוי, הוזהו אדם?, יצחק גרטי (תרגום), עם עובד, תל-אביב, 1989.

פרימו לוי מצטיין באוריינות של מדען האמון על השיטה המדעית, המנסה לחלץ סדר ומשמעות באמצעות המסגרת המחשבתית המדעית. בספרו "הזהו אדם?"¹⁴ משתקפת אוריינות זו, המייצגת ידע על העולם העומד למבחן שיטתי לוגי וספקני תוך עימות ניסויי מתמיד ובלתי סופי עם המציאות.

גם באושוויץ התבונן לוי בעיניים של מדען. כך ראה באושוויץ מעין מעבדה, שבה נבחן המין האנושי בתנאי לחץ. לספר קרא בשם "הזהו אדם?" וכך הוא כתב בו: "ברצוננו להסב את תשומת הלב לכך שהמחנה היה, במובן מסוים, מעין ניסוי ביולוגי וסוציולוגי רב-ממדים. אם גדרות תיל סוגרות על אלפי בני-אדם בני כל הגילים, בני לאומים שונים, דוברי שפות שונות, בעלי תרבות שונה ומנהגים שונים; אם כופים עליהם תנאי קיום קבועים,

שווים לכל נפש, כופים עליהם גם משטר קפדני, ואין מספקים להם את צורכי החיים הבסיסיים, הרי שכך יוצרים תנאי מעבדה קפדניים ביותר שאפשר להסיק מהם איזו התנהגות טבעית ואיזו נרכשת אצל האדם-חיה הנאבק נואשות על חייו".¹⁵

15. שם עמ' 92.

לשונו המדעית של לוי ניכרת בהתנסחותיו המדויקות והמינימליסטיות. מה שמאפיין חלק גדול מכתבתו הוא לשון מאופקת, מדווחת, רפרנטית, המושתתת על כימות המציאות. למשל, בתיאור אקט הסלקציה המכריע בחייו הוא כתב: "בתוך שלוש ארבע דקות גומרים צריף על מאתיים אנשיו, ובתוך כמה שעות את כל המחנה על שנים עשר אלף יושביו".¹⁶ המיונים, הדיווחים הכמותיים והמיפויים לסוגיהם, הם חלק משיח התרבות המדעית, שעזרה ללוי כמדען במפגש עם החוויה הטראומתית, ועם שחזרה.

16. שם, עמ' 139.

לצד השפה המדעית השוקלת והמודדת מפעיל לוי גם את השפה הפואטית. מבנים אנלוגיים מטפוריים, אלוזיות מקראיות ומיתולוגיות, הם קצת מן הלקסיקון הפואטי שבאמצעותו מבנה לוי את המציאות הכאוטית ומאפשר לעצמו להתמודד עם הטראומה. ביצירה "הזהו אדם?" נשען לוי למשל על סיפור השאול "התופת" מתוך "הקומדיה האלוהית" מאת דנטה.¹⁷ אף כי המסע לשאול נכפה על לוי באלימות, תיאור השהיה באושוויץ טומן בחובו את אותם גרעיני הסיפור המיתי של הירידה לשאול, שעניינו חציית הגבול שבין החיים והמוות ובדיקה של גבולות הקיום האנושי. אבל גם בשפה הפואטית לא זנח לוי את הדפוס העיקרי של תמונת העולם שלו: הדפוס התבוני. אני מבקשת להדגים זאת באמצעות "המזמור של יוליסס" מתוך "הזהו אדם?". בפרק זה יוצא פרימו לוי מתוך הבור כדי להביא לחבריו האחרים, עובדי הכפייה, מרק דל. חברו למשימה הוא ז'אן. לוי בוחר לדקלם באוזניו את קאנטו כו מתוך "הקומדיה האלוהית" מאת דנטה. לוי מנסה להיזכר בשורותיו של המזמור של יוליסס. א ק ט ה ה י ז כ ר ו ת הופך להיות עבורו בשורת ניצחון של התרבות על הברבריות.¹⁸

17. אליגרי דנטה, הקומדיה האלוהית, עמנואל אולסבנגר (תרגום), תרשיש, ירושלים 1957.

18. צבי יגנדרוף, "פרימו לוי הולך להביא מרק, ונוכח בדאנטה", חדרים, 11 (1994), עמ' 47-57.

לוי חילץ מתוך הסיפור על יוליסס את עוז הרוח של יוליסס, שאפשר לו להתגבר על המכשולים בדרכו, ואת מרכזיותו של האדם, כמי שלא מוותר גם בשעות המצוקה הגדולות ביותר על היכולת התבונית שלו. יוליסס מהווה בהיזכרות בו מודל מיתי לתעצמות הנפש החבויות באדם דווקא בזכות התכונות הלא חייתיות, המאפיינות אותו כיצור תבוני: "ראו, אל צור מחצבכם הביטו / לא נוצרתם לחיות כחייתו יער / כי אם לרדוף יקר, בינה ודעת".¹⁹ רגע ההיזכרות בשורה זו הופך להיות לרגע נשגב ומרגש עבור לוי, עד כדי שכחת עצמו: "ריבון העולמים! נדמה שגם אני שומע את הדברים בפעם הראשונה - כתרועת שופר, כקול שדי. לרגע שכחתי מי אני והיכן אני".²⁰ החוויה של הטראומה, שעל פי טבעה, יוצרת שבר מהותי בסיפור חייו של האדם, "זוכה" כאן לרגע של תיקון, כאשר הטקסט של דנטה מהווה עבור לוי עוגן הצלה, הקושר אותו למרחב

19. הערה 17 לעיל, עמ' קעד, שורות 118-120.

20. הערה 14 לעיל, עמ' 123.

התרבותי האנושי ומעגן אותו בתוך השיח הטקסטואלי מהעבר דרך ההווה אל העתיד. לרגע קט היה בכוחו של הטקסט לאחות את השבר. לימים, כאשר הוא כותב את ספרו "השוקעים והניצולים", שב ונזכר לוי באקט ההיזכרות ובערך המוסף של זיכרון זה: "רב היה ערכם [זיכרון השורות של דנטה, ר"ד] אז ושם. הם איפשרו לי לחזור ולקשור קשר עם העבר, להצילו מהשכחה וכך לבצר את זהותי. הם שכנעוני, שעל אף לחץ השעה לא חדל שכלי לפעול [...] הם העניקו לי מרווח חיים קצר [...] דרך לשוב ולמצוא את עצמי".²¹

21. פרימו לוי, השוקעים והניצולים, מרים שוסטרמן-פרובאנו (תרגמה), עם עובד, תל-אביב 1991, עמ' 107.

אבל במאבק הטיטני של לוי בשכחה, אין הוא מצליח להעלות בזיכרונו את כל הטקסט הנוגע לסיפור על יוליסס. אותן השורות שא ב ד ו ו ל א נ ז כ ר ו , הן שעוררו את הקשב שלי כקוראת. לוי לא זכר את חיבת האב לבנו טלאמאכוס; לא את המסלול המרחבי שבו עברה הספינה, לא את תיאור הלילה על כוכביו, ולא את ההתפרצות הרגשית: "גילנו רב וחיש הפך לבכי",²² משנגלה להם הרפורגאטוריום. ה ש ו ר ה ר ג ש י ת ב י ו ת ר ה נ ו ג ע ת ל ג י ל ו ל ב כ י נ ש מ ט ה ל ח ל ו ט י נ מ ז י כ ר ו נ ו .

22. הערה 17 לעיל, עמ' קעה, שורה 136.

ש כ ח ת השורה אודות רגשותיו של יוליסס – השמחה והבכי – מעלה על הדעת פן אחר אצל לוי, פן הנוגע לממדים אחרים באישיותו. לוי, האיש והמדען, נותר כל חייו עם תחושת התגייסות לכפיית החוק והסדר על התופעות, ונמנע מלתת ביטוי לתנועת הנפש ההפוכה, התנועה שביקשה לבטא את עצמות הרגש ביחס לתהום, לכאוס, לטראומה ולמוות. נתינת פורקן לרגשות נתפשה אצלו כ"בכייה במדבר". המדבר, כאמור, היה עבור לוי המרחב של הבלתי מובן, המקום של טרום-שפה, והיבבה הייתה עבורו רעש בלתי מובחן שאינו לא צליל ולא קול.

עקבות לפן אחר זה ניתן למצוא בשירתו של לוי. לקורא משווייץ, שאתו התכתב, הסביר כי "כתיבת שירים שייכת לתהליכים מנטאליים שאינני מבין ואין לי שליטה עליהם. הצד הרציונאלי שלי מדכא את כל השאר. השירים הם הפירות של רגש שאני מתקשה לנתח. ככותב, התאמצתי קשה להיות ברור. מה מסתתר מאחורי התבונה איני יודע. העומק שלנו לא ידוע לעצמנו".²³ באותו הקשר תיאר לוי את הצורך שלו לכתוב שירה כמחלה. השירים נכתבו בנימה של ייאוש ופתחו צוהר לעולם אחר שהיה קיים אצלו.

M. Anissimov, *Primo Levi*. 23 – *Tragedy of an Optimist*, Steve Cox (trans.), The Overlook Press, New-York 1999, p. 320.

Primo Levi, *Collected Poems*, R. Feldman & B. Swann (trans.), Faber and Faber, London and Boston 1992, p.24.

מטפורת המדבר כמרחב של חרדה צצה ועולה שוב גם בשיר "אלמנאך".²⁴ היא מסמנת את הפחד מפני המדבר, את חוסר ההתבוננות, את התפרקות השפה, את השתלטות היסוד האי-רציונלי והשקיעה בכאוס. כמה חודשים לפני ששלח יד בנפשו, פרסם לוי את השיר "הגמל החד-דבשתי", שבו התפרץ המדבר שכה איים עליו ושהוא כה טרח לשים לו גבולות בכתיבתו. נושא השיר הוא הגמל, שהמדבר הוא ממלכתו. השיר מסתיים בהצהרה

25. פרימו לוי, "הגמל החרד-
דבשתי", אריאל רטהאוז (תרגום),
המעורר, הארץ, 17/9/1997.

כואבת "ממלכתי היא השממה: / אין לה גבולות".²⁵ לוי, הרציונליסט, שהמניע העיקרי לחייו היה הניסיון להבין באופן פוזיטיביסטי את העולם, מצהיר כי ממלכתו היא המדבר, שכה נלחם בו, אותו מדבר המשמש ייצוג למהות נעדרת תוכן וצורה, לשממה שאין לה גבולות.

Cynthia Ozick, *Metaphor & Memory*, Vintage International, New York, 1991, p. 39.

נראה כי לאחר השואה נמנע לוי מהתמודדות עם השפעתה של חוויית הטראומה על הלא-מודע, וכי הוא חי את חייו מתוך הפרדה בין הרציונלי לאי-רציונלי, בין המושגי לטרום-מושגי, בין הסדר לכאוס.²⁶ על פניו נראה אולי, שהכתיבה על הטראומה בדרך של סיפור אפשרה ללוי להתמודד עם החוויה בצורה מושכלת ומבוקרת, שנראתה לכאורה כמאמץ נושא פירות של Working through. אבל, למעשה הייתה זו מעטפת חיצונית ושבירית, שלא הצליחה להכיל את העוצמות הרגשיות הלא רציונליות. הצורך האובססיבי לספר נבע מתוך הדחף לשלוט בחומרים עזים אלה, ולהטיל עליהם סדר ומשמעות; זאת, מבלי לגעת, כפי הנראה, ברגשות העמוקים, שהיו חבויים מתחת לתבונה. ללא התבונה נותר לוי מרוקן עד כאב. "המדבר" היה שם כל הזמן, אבל משנתרופף מנגנון ההגנה הרציונלי, הוא נפרש לפני לוי במלוא מרחביו וללא גבולות. הסיפור הלא נותר אילם.

עיבוד הטראומה אצל אהרן אפלפלד

"היצירה שלי היא זכרונית, אך נעדרת זיכרון" אמר אפלפלד בריאיון לש. שפרה.²⁷ אפלפלד מייצג את החוויה האוטוביוגרפית שלו באמצעות זיכרון התחושות הבסיסיות והרגש הנלווה להן, ולא על-ידי זיכרון הנשען על עובדות.²⁸ אף שאפלפלד מודה כי הזיכרון של הטראומה אינו נגיש לו, בכל זאת הזיכרון הזה חי ורוטט יותר מכל זיכרון עובדתי שהוא. זהו סוג זיכרון שהוטבע בבשר החי ונחווה ברמה הגופנית, ובמובן הזה הוא הזיכרון האותנטי ביותר: "המלחמה נצפנה בגופי אבל לא בזיכרוני. אינני בודה, אלא מעלה מתוך עומק גופי תחושות ומחשבות שספגתי בעיורוני".²⁹ האימה אצל אפלפלד הוצפנה בתאי הגוף, והפכה לחלק בלתי נפרד מגופו: "אצל הילדים לא נותר שום דבר קונקרטי. רק האימה עצמה, שנספגה אפילה בכל תאי הגוף, אימה ללא כינוי. כיוון שלא הייתה קונקרטית, לא היה בידי הילדים להשכיח אותה. היא הייתה חלק מיישותם, כידיים וכרגליים".³⁰

27. ש' שפרה, "היכולת לחיות היכולת לשכוח: ריאיון עם א' אפלפלד", משא, 24/10/75.
28. שוורץ, יגאל, קינת היחיד ונצח השבט, מאגנס וכתר, ירושלים, 1996.

29. אהרן אפלפלד, סיפור חיים, כתר, ירושלים, 1999, עמ' 168-169.

30. אהרן אפלפלד, מסות בגוף ראשון, הספרייה הציונית, ירושלים, 1979, עמ' 48.

אפלפלד היה בן שמונה כאשר איבד את אמו, כבר בימים הראשונים של המלחמה. מכאן ואילך התגלגל ברחבי אירופה עד שבגיל ארבע-עשרה, בשנת 1946, עלה ארצה מנפולי, איטליה. הטראומה המתמשכת ליוותה את אפלפלד בשלבי המעבר מילדות לנעורת ומנעורת לבגרות. עם תום המלחמה נותרו בחיים מעט מאוד ילדים יהודים (11% בלבד מכלל הניצולים). המלחמה עיצבה את חייהם ואת זהותם.³¹ כיצד יבטא נער כמו אפלפלד את הטראומה, את הכאוס ואת המוות שאפפו אותו בשנים

31. Susan, Rubin Suleiman. "The 1.5 Generation: Thinking About Child Survivors and the Holocaust", *American Imago* 59:3, pp. 277-295.

הרות גורל אלה של חייו? וכיצד הוא מייצג תחושות ועמדות אלה בשפה? ובשפה הפואטית?

על סגנונו המאופק של אפלפלד אין צורך להרחיב את הדיבור. רבות נאמר ונכתב על כך. אבל בניגוד לפריו לוי, האיפוק של אפלפלד משרת מטרה הפוכה. מנגנוני האיפוק שמפעיל אפלפלד תורמים לא להמשגת הטראומה ומיקומה במרחב משמעותי והגיוני, אלא לייצוג זיכרון הטראומה ברמת התארגנות לשונית טרום-קטגוריאלית, כזיכרון שנחווה באמצעות התחושות והרגש ולא באמצעות הקוגניציה. ייצוג לשוני זה הוא סוג של אחסון רטורי לזיכרון שנחווה במצבים קשים במיוחד. זיכרון זה מנסה להנכיח את החוויות המושקקות באמצעות השפה, ברמה איקונית חושית בלבד.³² כך מורגשת הנוכחות של זיכרון הטראומה באופן דחוס ואינטנסיבי, אך היא אינה נתפשת כחוויה הניתנת לזיהוי קטגוריאלי. הזיכרון הגופני, בניגוד לזיכרון המנטלי, משמר באופן החד ביותר את תחושות האימה, הכעס והכאב, הקשורות בחוויה הטראומתית של האבדן.³³ "בזמן המלחמה", כותב אפלפלד בספרו "סיפור חיים", "לא דיברו המילים אלא הפנים והידיים. מן הפנים למדת עד כמה האיש שליך רוצה לעזור לך או עומד להתנכל לך. המילים לא עזרו להבנה. החושים הם שהביאו לך את האינפורמציה הנכונה. הרעב מחזיר אותנו אל האינסטינקטים. אל הדיבור שלפני הדיבור".³⁴

בניגוד לפריו לוי שניסה לכפות באמצעות השפה סדר על התוהו, מה שעומד במרכז יצירתו של אפלפלד הוא המגמה הרגרסיבית להתפרק מכבלי השפה ולחדור אל לב הגרעין של התוהו. "ספרות" אומר אפלפלד בספרו "סיפור חיים", היא "הווה בוער לא במובן ז'ורנאליסטי אלא כשאיפה להביא את הזמנים לנוכחות מתמדת".³⁵ המגע הרוטט עם החומר האותנטי בא לידי ביטוי באמצעות זיכרון הגוף. זיכרון הגוף הוא האמצעי שמאפשר להתקרב קרוב ככל האפשר אל גרעין הטראומה, אל הסוד, אל המוות, ולגעת-לא-לגעת בו. אפלפלד מבקש לגעת מחדש באלם שאחז בו נוכח הטראומה: "בחושי העיוורים הבנתי כי באותה שתיקה גלומה הנפש שלי, ואם אצליח להחיות אותה, אולי יחזור אלי הדיבור הנכון".³⁶ שאלתו הגדולה היא איך ממללים את התוכן הבוער הזה? איך נוגעים באפלה הרוחשת הזו? אני רוצה להתייחס לשלושה מאפיינים בשפה הפואטית הייחודית לאפלפלד, שמשמרים לדעתי את זיכרון הגוף, האחראי לנגיעה-לא-נגיעה שלו בגרעין הטראומה: היסוד המוזיקלי, יסוד הגמגום והמוחשיות הערטילאית.

היסוד המוזיקלי בשפה הפואטית של אפלפלד

אפלפלד נוגע בתחושות עיוורות וקשות, והיה עליו לחפש באמצעות השפה הפואטית דרך אחרת כדי לבטא זאת. הוא לא הסתפק בראליזם.

B. A. Van Der Kolk .32 & O. Van Der Hart, "The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma", C. Caruth (ed), *Trauma*, Baltimore and London 1995, pp. 158-182.

A. Young, "Bodily Memory .33 and Traumatic Memory", P. Antze, & M. Lambek (eds), *Tense Past*, Routledge, New-York and London 1996, pp. 89-102.

.34 ש' שפרה, הערה 27 לעיל, עמ' 96.

.35 שם, עמ' 114.

.36 שם, עמ' 97.

37. אהרן אפלפלד, מכוות האור, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1980, עמ' 60.
38. מעניקים ממד אחר לשפה האפלפלדית. אחד האמצעים שהסתייע בהם אפלפלד היה השפה כמכשיר מוזיקלי: "לא תמיד השתמשתי במילה מצד מטענה תוכנית. הלכתי אל המוסיקה, אל הוויבראציה, לא רק של המילה אלא גם של המשפט והקטע. אני משקיע מאמץ כדי לעצב את הקטע לאיזו מנגינה".³⁹ אצל אפלפלד עולה הניגון הפנימי מתוך הפשטות והצמצום, מתוך התחביר הרזה, ומתוך הדממה שבין פסוק לפסוק.

39. ריאיון עם ש' שפרה, הערה 26 לעיל.

יסוד הגמגום בשפה הפואטית של אפלפלד

הייצוג של זיכרון הגוף בשפה מתגלם בגמגום. אפלפלד איננו חסיד גדול של המילים. מילים עבורו הן בבחינת כיסוי של הטראומה. "אינני חסיד גדול של המילה השוטפת, אני חסיד של הגמגום. בזרימה אנחנו יכולים אולי להיות מסודרים, אבל הגמגום מאפשר את החיכוך שבין הרגש לבין המחשבה, וזה מה שמעניין אותי".⁴⁰ הגמגום הוא התשובה של אפלפלד למתח שבין אמירה לשתיקה. בספריו האחרונים, למשל "כל אשר אהבתי",⁴¹ "מסע אל החורף"⁴² ו"פתאום אהבה",⁴³ מופיעות יותר ויותר דמויות כבדות פה המנכיחות בפועל התמודדות פואטית זו עם הטראומה.

40. ריאיון עם ענת לויט, "כשקיקה מתמדת לגילוי העולם: שיחה עם אהרן אפלפלד", דבר, 10/1/1986.

41. אהרן אפלפלד, כל אשר אהבתי, כתר, ירושלים 1999.

42. אהרן אפלפלד, מסע אל החורף, כתר, ירושלים 2000.

43. אהרן אפלפלד, פתאום אהבה, כתר, ירושלים 2003.

44. דן מירון, פנקס פתוח, ספריית פועלים, תל-אביב 1979, עמ' 59-49; גרשון שקד, "ההשרדות וכוחה", ידיעות אחרונות, 8/1/1984; גרשון שקד, "הנצחה הומניסטית של חוויה בלתי הומנית", בשביל הזיכרון, 11 (1996), עמ' 4-5.

45. רינה דודאי, "עיון בתחבולות של איפוק ועידון בטקסט נרטיבי טעון", עבודת מאסטר, אוניברסיטת תל-אביב, 1983.

יסוד המוחשיות הערטילאית

במהלך השנים הלך סגנונו של אפלפלד והצטלל.⁴⁴ כתיבתו השילה מעל עצמה כל קישוטיות מיותרת, והלשון נעשתה מעורטלת מסמלים ומאליגוריות. אפלפלד מבקש את הביטוי הפשוט. הקיום הפיזי של הדמויות קודם לכול. יחד עם זאת, המוחשיות האפלפלדית נתפשטה, כפי שהדגמתי זאת בעבודתי על "מכוות האור",⁴⁵ כמוחשיות פרוקסית שאני מכנה אותה מוחשיות ערטילאית. זוהי אותה תחושה אינטנסיבית, שהוא מצליח ליצור, שמקורה גופני, מוחשי, אך בשל סילוק קווי המתאר שלה היא הופכת לערטילאית ונותרת רק התחושה הדחוסה, הנחוית בעצמה רבה.

הדיבור הגופני

שלושת המאפיינים שנדונו לעיל משתתפים בייצוג החוויה באופן הראשוני ביותר שמאפשרת השפה, קרוב ככל האפשר לגרעין האותנטי של הטראומה. ייצוג זה הוא חלק מהעיבוד והפיתוח של השפה הפואטית הייחודית של אפלפלד.

דומה שהדין התאורטי של קריסטבה על השפה הפואטית מצליח ללכוד ולהסביר היטב את תפקידה של השפה הפואטית אצל אפלפלד. בדיונה על

J. Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, M. Waller (trans.), Columbia Press, New-York 1984.

J. Kristeva, *New Maladies of the Soul*, R. Guberman (trans.), Columbia University press, New-York 1995, pp. 31-33.

48. קריסטבה, הערה 44 לעיל.

השפה הפואטית⁴⁶ מנסה קריסטבה להשיב את הדיבור הגופני אל תוך השית. הדיבור הגופני מצוי לדעתה בתחום השפה הפואטית. קריסטבה מבחינה בין מרכיבים סמיוטיים ומרכיבים סימבוליים בשפה. המרכיב הסמיוטי הוא החומר הפיזי של השפה: הצליל, המקצב והניגון של המילים, בעוד שהמרכיב הסימבולי הוא המבנה השולט באופן שבו נוצרת המשמעות.⁴⁷ על-פי קריסטבה פועלת השפה הפואטית באזור ה"לימינלי" של השפה השימושית. להבדיל מהשפה השימושית, יש לשפה הפואטית כוח כפול:⁴⁸ היא יכולה לערער על הסדר הסימבולי שהשפה קיבעה, ולפעור סדק שממנו יצבץ העולם הממשי (real), העולם של התווה, מבלי לשלם את המחיר של חציית הקווים אל הטירוף, או אל הזיוף. אבל מצד שני יש בכוחה גם להבנות מחדש את העולם הכאוטי וליצור מתוכו משמעות חדשה.

המודל של קריסטבה יכול להסביר את האופן שבו משתמש אפלפלד בשפה הפואטית. אני סבורה שהשפה הפואטית של אפלפלד – על המוחשיות הערטילאית, הניגון והגמגום שבה – מאפשרת לייצג את הלקונה שהטראומה מטביעה בתוך השפה. באמצעות השפה הפואטית מצליח אפלפלד לבטא את התופעה הבלתי נגישה של השואה ולחדור למעמקה, מבלי להישאב לתוכה ולהיבלע בה.

אפלפלד לקח את האיפוק האמוציונלי למקום הרחוק ביותר שניתן בתחום השפה, וזאת כדי לגעת בגרעין הטראומה. הבחירה בזיכרון הגוף היא בחירה לשמר משהו מהאי-נשלטות, מהלא-מודע של האימה ושל הייאוש. זיכרון הגוף נטבע בשפה באמצעות סגנון טרום-מושגי. אפלפלד הוביל את הדברים עד גבול ההמשגה, אבל נשאר בסופו של דבר עם רגש דחוס, ועם תחושה בלתי ממוקדת המסרבת להיענות לקטגוריאליזציה כלשהי.⁴⁹ את המושגים הרציונליים הממוקדים של פרימו לוי המיר אפלפלד בשפה שעניינה הוא אי-מובחנות קטגורית, גמגום וניגון. השפה של אפלפלד כמוה כעקבות של הטראומה שאותם מחפש ליוטאר, ושל הלקונה שעליה מדבר אגמבן. היא חותרת לייצג את הטראומה ברמה הרדוקציונית ביותר האפשרית של הביטוי שבין הדיבור לשתיקה. עם זאת, אין אפלפלד מוותר גם על הכיוון השני, הכיוון של הבנייה מחדש של העולם השבור של הטראומה. עבורו, הטקסט על טראומה יכול להשתמר בשפה הפואטית כי רק השפה הפואטית יכולה להתקרב אל התווה ולפרות מתוכו את ייסורי הטראומה, או כדבריו: "מי יפדה מן המחשכים את הפחדים, את הכאבים ואת הייסורים [...] מי יוציאם מתוך האפילה ויעניק להם מעט חום וכבוד, אם לא האומנות [...] מי יקח את הגוש הגדול הזה המכונה בפי כל זוועה ויפורר אותו לפרודות, ויצביב כל פרודה של פחד, סבל ועילוי על מקומה הנכון. מהו כבוד האדם אם לא פרודות קטנות ויקרות אלו".⁵⁰

49. פתאום אהבה, הערה 43 לעיל.

50. הערה 28 לעיל, עמ' 98-99.

אפילנד

הטקסט הפואטי מרחיק את הטרואמה למרחב מוגן, ויוצר מערכת של איזונים ובקורות המאפשרת ליוצר להעלות את האיום מכול, אבל גם להגן עליו מפניה: לשמור ולהכיל את החוויה הנוראה מבלי להיבלע בתוכה. הטקסט הפואטי אחראי ליצירת הרוחק האסתטי, המפקח על המרחק הנכון מהחוויה הממשית. כמו בטקסים, בפולחנים או בטיפול פסיכולוגי, היצירה האמנותית מאפשרת להעלות על פני השטח את הדברים המאיימים ביותר, אבל להתבונן בהם ממרחב מוגן שבו, כמו בסיפור פרסאוס ומדוזה המפלצת, מי שהביט בה הפך לאבן, אבל מי שהביט בה מבעד לאספקלריה, ניצל. במובן הזה, אם נעשה ביצירתו של אפלפלד עיבוד כלשהו של working through, הוא נעשה מתוך השפה הפואטית, המאפשרת את העלאתה של האימה, את ייצוגה ואת הכלתה, באמצעות מנגנון האיפוק.

בעוד שעיקר המאמץ של מנגנון האיפוק של לוי הופנה להבניית הייצוג של הטרואמה, בכיוון של הסדר הסימבולי, הופנה המאמץ של אפלפלד אל הצד המפרק של השפה הפואטית, תוך שמירה על פעולה בתוך גבולות השפה. עבור לוי, האיפוק הוא מנגנון שאפשר לו לשקול ולמדוד את המציאות באופן רציונלי, מרוסן ומבוקר. מנגנון האיפוק אפשר לו שליטה וארגון מתוך אותו רוחק אסתטי שנתנו לו השפה המדעית, והשפה המיתית. האיפוק אפשר לו לחוש תחושה של סדר ושליטה בתוך העולם הכאוטי. אפלפלד לעומתו, לקח את האיפוק האמוציונלי למקום הרחוק ביותר האפשרי בתחום השפה, וזאת, כדי לגעת בגרעין הטרואמה. במובן זה, האיפוק שימש את אפלפלד לא רק כמנגנון הגנה, אלא גם אפשר לו את המהלך הדרוקציוני של פירוק השפה מסמליה, באמצעות קשב לצדדיה הגשמיים: הצליל, הקול, המקצב והניגון. אפלפלד בחר לשמר את הטרואמה בשפה, קרוב יותר מכל סגנון אחר, לממשיות של החוויה.