

מכאן, כתבי־עת לחקר הספרות העברית

## עולמו של אהרן אפלפלד

מבחר מאמרים על יצירתו

כרך ה', ינואר 2005, חורף תשס"ה



כח הוצאה לאור



מרכז הק"ם והמחלקה לספרות עברית,  
אוניברסיטת בן גוריון בנגב



UNIVERSITY OF  
CAMBRIDGE

עורכים: ריסה דומב, אילנה רוזן ויצחק בן-מרדכי  
מזכירת המערכת: דנה בן-זקן

עריכת טקסט: תמר חזנוביץ' ואילנה שמיר  
עריכה גראפית: תמיר להב-רדלמסר  
ציור העטיפה: מאיר אפלפלד  
עימוד: נועה ליכטינגר

© כל הזכויות שמורות למרכז "הקשרים" לחקר הספרות  
והתרבות היהודית והישראלית באוניברסיטת בן-גוריון,  
למרכז ללימודי עברית מודרניים באוניברסיטת קיימברידג'  
ולהוצאת הספרים "כתר". ישראל, 2005

## חוכן העניינים

### א. שער עברי

על כותבי המאמרים בקובץ - 7

יגאל שוורץ - 9

פתח דבר

אבידב ליפסקר - 11

הסדק - אקולוגיה תרבותית בסיפורת של אהרן אפלפלד

יגאל שוורץ - 21

אהרן אפלפלד: על אהבה ומיניות

איריס מילנר - 35

בשם האם: טראומה של אובדן ופרובלמטיקה של זהות

זהבה כספי - 47

לקלף את הקליפות ולחשוף את הגרעין זהות ואחרות בשני צמדי נובלות מאת אהרן אפלפלד

אילנה רוזן - 57

קריאה ספרותית-תרבותית של דמות האומנת ביצירתו של אהרן אפלפלד

יצחק בן-מרדכי - 67

פשע כמטפורה וכדרך לגאולה בנובלה "עד שיעלה עמוד השחר"

שחר פינסקר - 77

הרכבת הדוהרת פנימה: תבנית המסע ושיקוף המצב היהודי בנובלה "מסילת ברזל"

מיכאל גלזמן - 89

זיכרון ועיוורון - אפלפלד והפוליטיקה של האימפרסיוניזם

רינה דודאי - 101

השפה הפואטית כאמצעי להתמודדות עם הטראומה של השואה בכתבתם של לוי ושל אפלפלד

דנה בן-זקן - 111

"עם היאוש גוועו המילים ועם הניגון ניעורו" - מרחב, אילמות ודיבור בסיפוריו של אהרן

אפלפלד

מיכל ארבל - 119

"רציתי לומר משהו ולא יכולתי" - היחס בין דיבור לאי-דיבור, בין מחבר לקורא, בסיפורים "אביב

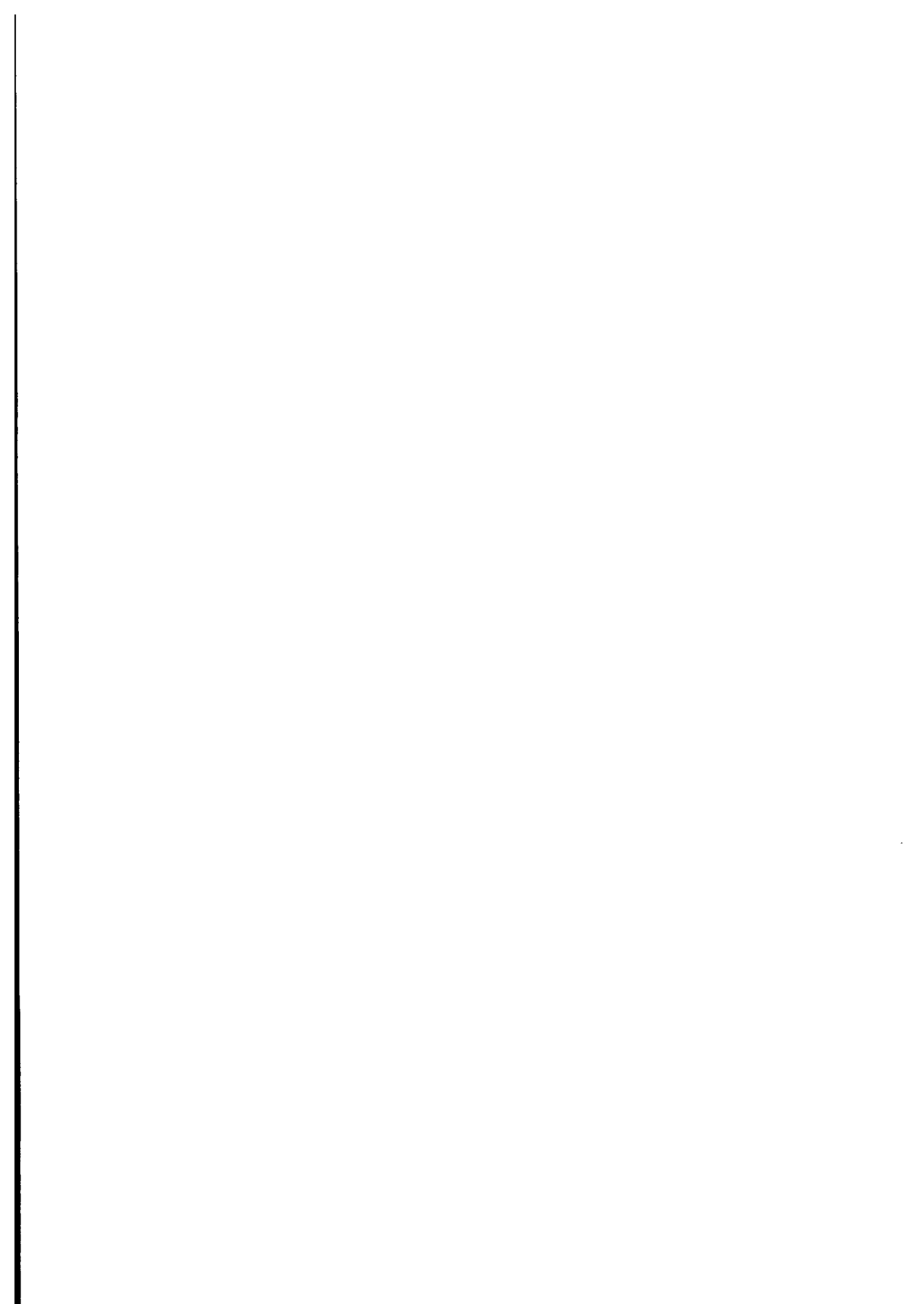
קר" ו"קיטי"

מאשה יצחקי - 133

"כי כבד פה וכבד לשון אנוכי": עיון ברומן "מסע אל החורף"

מיכל גולדויכט - 141

בין שפה לאלם: המוזיקה ביצירתו של אהרן אפלפלד



# Contents

## **Note on Contributors**

### **Arnold J. Band**

The Paradox of the Missing Intertext

### **Risa Domb**

Memory and Identity in *Sipur hayim* by Aharon Appelfeld

### **Edna Amir-Coffin**

Dislocation, Alienation and Detachment in Appelfeld's Fiction

### **Smadar Shiffman**

One Can't Stare at the Sun or at the Heart of Darkness:

Disorientation in Two Stories by Aharon Appelfeld

### **Sidra DeKoven-Ezrahi**

The Jewish Journey in the Late Fiction of Aharon Appelfeld:

Return, Repair or Repetition?

### **Rachel Albeck-Gidron**

The Draft Renounced by History: Appelfeld's *Journey into Winter*

and the Radiance of Noah's Ark as a Healing Discourse

### **David C. Jacobson**

Making Choices in a Postwar World: The Portrayal of Holocaust Survivors

in the Fiction of Aharon Appelfeld

### **Zelda Kahan-Newman**

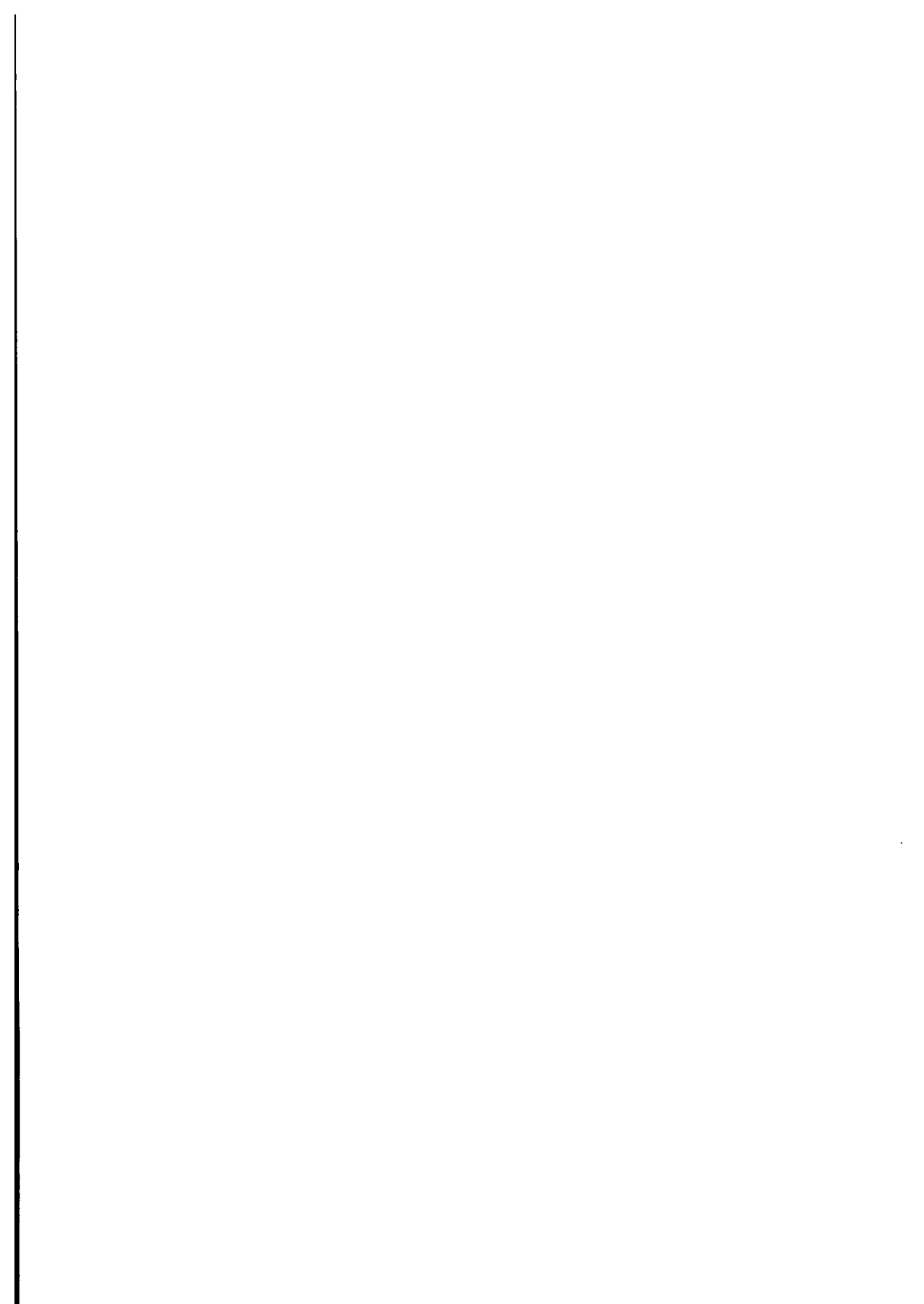
Yiddish Haunts: The Yiddish Underpinnings of Appelfeld's *Laylah ve'od laylah*

### **Naomi Sokoloff**

Aharon Appelfeld and the Translingual Imagination

### **Avraham Holtz**

My Friend, Aharon Appelfeld



## על כותבי המאמרים בקובץ

**אבידב ליפסקר** הוא פרופסור בחוג לספרות עם ישראל באוניברסיטת בר-אילן. הוא עוסק בחקר ובמיפוי "הרפובליקה" וה"אקלוגיה" של הספרות העברית החדשה. בין ספריו: אגרות יצחק למדן (1998), לעמל יולד: שירת אברהם ברוידס תרע"ט-תשל"ד (2000).

**יגאל שוורץ** הוא פרופסור וראש המחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן-גוריון בנגב, ראש מרכז "הקשרים" לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית, העורך הראשי של כתב העת *מכאן*, עורך ספרותי של רבים מספרי אפלפלד ומן החוקרים המרכזיים של יצירתו. ספרו *Aharon Appelfeld: From Individual Lament to Tribal Eternity* ראה אור בהוצאת הספרים של אוניברסיטת ברנדייס בשנת 2001.

**איריס מילנר** היא מרצה בחוג לספרות עברית באוניברסיטת תל-אביב וחוקרת של ספרות השואה. ספרה *קרעי עבר – ביוגרפיה, זהות וזיכרון בסיפורת הדור השני* ראה אור בהוצאת עם עובד, 2003.

**זהבה כספי** היא מרצה במחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן-גוריון בנגב וחוקרת של הדרמה של חנוך לוין. בראשית 2005 עתיד לראות אור ספרה *היושבים בחושך – עולמו הדרמטי של חנוך לוין: סובייקט, מחבר, צופים*, בסדרה "מסה קריטית" בהוצאת אוניברסיטת בן-גוריון וכתר.

**אילנה רוזן** היא מרצה בכירה במחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן-גוריון בנגב וחוקרת של ספרות ותרבות עממית של יהודי מרכז אירופה ומזרחת בין שתי מלחמות העולם ובשואה. ספרה *באשוויץ תקענו בשופר – יוצאי קרפטוורוס מספרים על השואה* ראה אור בהוצאת יד ושם, 2004.

**יצחק בן-מרדכי** הוא מרצה בכיר במחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן-גוריון בנגב וחוקר הדרמה של נסים אלוני, ספרות פשע, ספרות הרפתקאות וזיקות בין ספרות כתובה ועממית. ספרו *ליידס אנד ג'נטלמן אנד ליידס – עיון ביצירתו של נסים אלוני* ראה אור בהוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון, 2004.

**שחר פינסקר** הוא מרצה לספרות עברית ומנהל את התכנית לעברית במחלקה ללימודי המזרח-תיכון באוניברסיטת מישיגן, באן ארבור. הוא עוסק בקשרי הגומלין בין ספרות עברית ויידיש. לאחרונה ערך יחד עם Sheila Jelen את ספר *Hebrew, Gender and Modernity: Critical Responses to Dvora Baron's Fiction*. הספר עתיד לראות אור בהוצאת הספרים של אוניברסיטת מרילנד ב-2005.

**מיכאל גלזמן** הוא מרצה בחוג לתורת הספרות הכללית באוניברסיטת תל-אביב, עוסק בפוליטיקה של הקאנוניזציה ובחקר הגוף והמיניות בספרות העברית החדשה. לאחרונה ראה אור ספרו (The Politics of Canonicoity 2003) בהוצאת אוניברסיטת סטנפורד, קליפורניה.

**דינה דודאי** מסמינר הקיבוצים בתל-אביב היא חוקרת ספרות השואה שנכתבה על-ידי ניצוליה, כגון: ק.צטניק (יחיאל דינור), פרימו לוי ואהרן אפלפלד.

**דנה בן-זקן** מסיימת כתיבת עבודת תיזה למ"א במחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן-גוריון בנגב. נושא מחקרה הוא הדינמיקה שבין היחסים הבינדוריים לבין חוויית ההגירה ביצירותיהם של סופרים בני הדור השני להגירה מארצות ערב.

**מיכל ארבל** היא מרצה במחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן-גוריון בנגב, עוסקת בחקר הסיפורת העברית החדשה ובעיקר ביצירת עגנון. ספרה, *מעשה יצירה: תפיסת האמנות ביצירות ש"י עגנון*, עתיד לראות אור בסדרה "מסה קריטית", בהוצאה משותפת של אוניברסיטת בן-גוריון וכתר.

**מאשה יצחקי** היא חוקרת שירת ימי הביניים בספרות העברית במכון הלאומי לחקר תרבויות המזרח בפריז, צרפת.

**מיכל גולדויכט** כותבת עבודת דוקטור על יצירת אהרן אפלפלד במחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן-גוריון בנגב.



## יגאל שוורץ

ב־7.11.52 לפני חמישים ושתיים שנה – אהרן אפלפלד היה בן עשרים ועוד שישה חודשים (הוא נולד ב 16.2.1932) – הופיע שמו, לראשונה בכתבי עת. הוא נדפס מתחת לשיר בשם "סתיו אש" ב"במעלה", ביטאון תנועת הנוער העובד, שאותו ערך משה מוסינזון, אחיו של יגאל מוסינזון. בשבע השנים הבאות פרסם אפלפלד כחמישים שירים, חלקם בוסר, חלקם עמדו בחותמם הברור של המשוררים הגדולים של הזמן – אבל כולם טעונים מאוד מבחינה רגשית ועזי מבע.

בשנת 1959 פורסמו שיריו האחרונים של אפלפלד. באותה שנה עצמה פורסמו סיפוריו הראשונים ("סחור סחור" (שרטוט) ב"דעות", ט, עמ' 72-70 ו"יום של אושר", ב"גזית", טז, יא-יב, עמ' 14-15). מאז פרסם אפלפלד עשרות רומנים קצרים, נובלות, קבצי סיפורים, אסופות מסות ומחזה. רבים מהם תורגמו לעשרות לשונות. בארץ זכה אפלפלד בכל הפרסים הספרותיים החשובים. בעולם הוא נחשב, בעיני רבים וטובים, לאחד מהסופרים החשובים במחצית השנייה של המאה העשרים.

אפלפלד זכה, כאמור, בהכרה של הממסד הספרותי, אך זו לא תורגמה למאמץ מחקרי ענף דיו.

אמנם, נכתבו על יצירתו עשרות מאמרים ומאות רשימות ביקורת. חלקם גדושי תובנות פסיכולוגיות והבחנות ספרותיות מרשימות. אפס כ, רבים מהחיבורים הללו עמדו, עד לאחרונה, בחותמם של שני "קונצפטים" מוגבלים ומגבילים על מפעלו עתיר ההיקף ורב השנים של הסופר. ה"קונצפט" הראשון, שהסתמן בעיקר בביקורת של שנות השבעים והשמונים, היה שאפלפלד הוא סופר הכותב סיפורים מאופקים על השואה. סיפורים שבהם רב הסמוי על הגלוי, שמה שנאמר בהם חשוב פחות ממה שלא נאמר וכי"ב ניסוחים המופיעים בעשרות גרסאות.

ה"קונצפט" השני הסתמן בעיקר בביקורת של שנות השמונים והתשעים. עיקרו: אפלפלד הוא "סופר יהודי" – בניגוד ל"סופר ישראלי". ה"קונצפט" הזה, לווה, בתוכחה סמויה שלעיתים צצה ועלתה לפני השטח. נשמעו טרוניות כגון: מדוע אין הוא כותב עלינו, על הבעיות שלנו כאן בישראל, עכשיו. או כיצד אפשר להסביר שסופר שחי חמישים שנה בארץ מתעלם ממנה ומהחיים בה – אגב טענה שגויה. חלק מהמקטרגים רמזו שאפלפלד (בכלל/אפילו) איננו ציוני. לאחרונה אף נשמעה בהקשר זה הטענה האבסורדית, ואפשר לומר הזדונית מכולם, והיא שסופר כמו כל אדם אחר צריך לדעת מתי להיפטר ממשא האבל שלו (כלומר, ב"מקרה" של אפלפלד מעיסוק בשואה ובהשלכותיה) ולעסוק בחיים: בחיוני, בצומח ומתפתח, בכאן ובעכשיו.

"הקונצפטים", ואפשר לומר גם ה"סטיגמות" שהוצמדו ליצירתו של אפלפלד, הסתירו מעיני הקוראים, שאוזנם הייתה כרויה לדברי הממסד הספרותי, את ההתפתחויות הדרמטיות שחלו בכתיבתו של הסופר במהלך עשרות שנים של עבודה אומנותית אינטנסיבית ופורייה. עובדה: גם כיום נתפס אפלפלד בעיני רבים מקוראי הספרות העברית לסופר הכותב סיפורים מאופקים על השואה ו/או כ"סופר יהודי", המסרב, גם לאחר חמישים שנה בישראל, לכתוב על החיים בארץ.

ועם זאת, בשנים האחרונות החלו נבקעים סדקים ב"חומת ההסכמה הביקורתית" שנבנתה סביב יצירתו של אפלפלד. תופעה זו מקורה בהעצמה של העניין באקדמיה בנקודת המבט של המהגר (בשונה מזו של "העולה") בפרט ושל "האחר" בכלל. וכן, והדברים קשורים אלה באלה, בלגיטימציה ציבורית מסיבית יותר לנרטיבים אלטרנטיביים לנרטיב הציוני-מודרניסטי השליט.

התופעה הספרותית-ציבורית הזו הובילה ל"נורמליזציה" של הקריאה במפעלו של אפלפלד. כעת, כפי שעולה מן החוברת שלפנינו, הכותבים מתמקדים פחות בשואה ובעולם היהודי שבין מלחמות העולם כחוויות מכוננות בעולמו של אפלפלד ופונים לסוגיות אישיות ואוניברסליות יותר: זהות ואחרות, היחס לאם ולאב, מיניות ואהבה, מרחב ודיבור, פשע ומוזיקה בכתיבו וכו'. כיוונים נוספים חשובים: הזיקה שלו לזרמים אומנותיים, סוגיות סגנוניות והקשרים סוציו-תרבותיים. כל אלה, יאמר לשבח הכותבים, בלי להתעלם מאופיו המסוים של העולם שבו מעוגנים הסיפורים.

הקובץ הזה מסמן, אפוא, מגמה של הרחבה והעשרה במחקר יצירתו של אהרן אפלפלד. יש לקוות שהמגמה הזו תסתעף ותצבור עוצמה. הסופר הדגול, ביקורת הספרות שלנו ואנחנו ראויים לכך. קובץ המאמרים הזה בא לעולם בעקבות כנס מוצלח ומרגש על עולמו ויצירתו של אהרן אפלפלד, שנערך ב-Magdalen Colleg, אוניברסיטת קמברידג', אנגליה, בין התאריכים 9.4.2003-6. את הכנס יזמו וביצעו המרכז ללימודי עברית מודרניים באוניברסיטת קיימברידג' בראשותה של ד"ר ריסה דומב, ו"מרכז הקשרים" לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית, באוניברסיטת בן-גוריון, בראשותי. סייעו במלאכה, בנאמנות ובחריצות רבה מרתה מרזנסקה וגב' רוויטל זגר, המנהלת האדמיניסטרטיבית של "מרכז הקשרים".

את הקובץ המגוון והעשיר שלפניכם ערכו בשום שכל ובקפדנות ד"ר ריסה דומב (שלקחה על עצמה את החטיבה באנגלית) וד"ר אילנה רוזן וד"ר יצחק בן מרדכי (שלקחו על עצמם את החטיבה בעברית). דנה בן-זקן, מזכירת המערכת, עשתה כל שהיה לאל ידה לקדם ולזרז את הפרוייקט. זה המקום, להודות לקרן קנדי-לי, לאוניברסיטת בן-גוריון, להוצאת כתר ולקרן קיסריה, ע"ש בנימין אדמונד דה-רוטשילד על התרומות הנדיבות שאפשרו את הוצאתה לאור של החוברת הזאת. תבורכו.

## הסָדָק

### אקולוגיה תרבותית בסיפורת של

### אהרן אפלפלד

#### אביב ליפסקר

1. אהרן אפלפלד, מסות בגוף ראשון, הספרייה הציונית, ירושלים 1979, עמ' 13.

2. המהדורה הראשונה של החיבור של מי שנחשב ל"אבי חכמת ישראל ומייסודה", כפי שכינוהו אלבק, ראתה אור בשפה הגרמנית: Leopold Zunz, *Die gottensdienstlichen Vorträge der Juden - historisch Entwickelt*

בשנת 1832. את המהדורה השנייה הוציא לאור נ' בריל בשנת 1892.

התרגום העברי משנת תש"ו נעשה בידי מ"א ז'ק, ונערך והוער מחדש בידי חנוך אלבק. על המהדורות ראה במבואו של אלבק: יום-טוב ליפמן צונץ, הדרשות בישראל והשתלשלותן ההיסטורית, מוסד ביאליק, ירושלים 1974, עמ' 11-32. ח' אלבק מקצה חלק נכבד במבואו לשאלת המקום שתפס מפעלו של צונץ בייצוב הלגיטימציה של האורחות היהודית בחסדה הגרמנית – מעשה שהיה כרוך כהבלטת הייחוד היהודי לצד הצנת המשותף (המדעי בדרך כלל) עם פרויקט הנאורות האירופי: "הקהילה היהודית בבלין, שלא התעניינה לא במדע היהודי ולא במייסודו, נוכחה עד מהרה לדעת, שמדע וחירות כרוכים ביחד ואי אפשר ליהנות מן החירות בשעה שחסר הזיון הנחוץ, כדי להגן עליה מכל צד. [...] אולם הוכחה ממשית אינה מצויה אלא במדע האמיתי, החוקר את החיים עד היסוד בם ומציא את האמת המזוקקת מתוך ערימת החול שצצטברו עליה. לאמת פשוטה זו הגיעה היהדות הגרמנית בצר לה: המלך הפרוסי אסר (בשנת תקצ"ו) על היהודים להיקרא 'ב'שמות נוצריים', (עמ' 13) על הנמענות הכפולה, יהודית וגרמנית, של הדרשות בישראל ראה בפרק "חכמת ישראל – בימים ההם ובזמן הזה" בספרו של ג'ושום שלום, עוד דבר: פרקי מורשה ותחייה, כ, עמ' עובד, תל-אביב 1989, עמ' 137-138.

במסה "עדות" הפותחת את הספר "מסות בגוף ראשון" מעלה אפלפלד את הטענה הבאה: "המורשת של המתבוללים והיקיצה ממנה – הן שעיצבו אותנו כיהודים"<sup>1</sup>. כיצד אירע שמספר עברי לאחר השואה, שראה את עיקר גאולתו בחיבור עצמו אל העבריות ואל היהדות, תלה את הגאולה הזו באופן מפתיע כל-כך בהתבוללות ההיסטורית, שהשיח החינוכי של בני דורו שלל אותה כצורה המאוסה והדחויה ביותר של הקיום היהודי המודרני, כפי שמשמע מתרגום המונח הניטרלי "אסימילציה" לכינוי הפג'ורטיבי "התבוללות"? מעבר לכך נשאלת השאלה מדוע בחר אפלפלד לשייך את יצירתו מראשיתה דווקא לבית הגידול התרבותי של קפאק, בובר, שלום ואחרים – אליטה תרבותית יהודית במרכז אירופה שהייתה שרויה בפרויקט עצום ומרשים בגודלו ונואש במצוקת היחלצותו מן ההווה האסימילטורית במרחב התרבות הגרמנית, שעבור אפלפלד בוודאי כבר אינה רלוונטית בהיותה מרחב החיים של תרבות הרודף, זה שממנו ניצל בעור שיניו?

את המעשה הזה של סימון "העצמי התרבותי" ניתן לתאר כדרמה היסטורית-תרבותית שראשיתה נעוצה בסיסטמטיזציה של מדעי היהדות (*Wissenschaft des Judentums*) בארצות הדוברות גרמנית במרכז אירופה באמצע המאה הי"ט, במפעלם של יום-טוב ליפמן צונץ, שלמה בובר, אהרן ילינק, משה גסטר, מוריץ שטיינשניידר וחנוך אלבק. עצם העובדה כי אבני הפינה של מפעל זה נכתבו בשפות אירופיות, כמו למשל חיבורו המונומנטלי של י"ל צונץ "הדרשות בישראל"<sup>2</sup>, והמערך הקומונטרי לששת הכרכים של מדרשים שבכתבי-יד עבריים בסדרה "בית המדרש" מאת א' ילינק,<sup>3</sup> מעיד על נמעניה של אליטה זו, כפי שהוא מעיד גם על הרצון לדבר על זהות עצמית יהודית בשפה שתובן בתרבות השכנה.

במפעל הסיסטמטיזציה הזה של מדעי היהדות, מאמצע המאה הי"ט ועד תחילת המאה העשרים, משוקע נרטיב חדש שהחל למפות את עולמה

3. אסופת המדרשים הקצרים, רובם על-פי כתבי-יד, ראתה אור בשישה כרכים (חדרים): אהרן ילינק, בית המדרש, [חמור"ל], לייפציג תר"ג (א"ב); תר"ו (ג); תר"ז (ד); תרל"ג (ה); תרל"ח (ו). לכל מדרש העמיד ילינק מערך מפורט של הערות השוואה בגרמנית.

4. מרתקת היא המובאה מדבריו של ההיסטוריון ק' גינצבורג שאליה הפנתה אותי רונית מטלון בהרצאתה על היחס שבין הביקורת והאמנות כנכנס באוניברסיטת חיפה (12-2003/13/4): "ניתוח האסטרטגיה של מחבר מבין חומות המגן של טקסט בודד יכול היה להיות מבטיח מאוד. אך אילו דיברנו על מציאות המצויה 'שם בחוץ' מוזוית הראייה הפנימית הזאת, זאת הייתה כמובן תמימות פוזיטיביסטית. ואולם בטקסטים יש סדקים, מתוך הסדק שעליו הצבענו מבצבץ משהו לא צפוי". מתוך הפרק "קולות זרים" בספרו של קרלו גינצבורג, היסטוריה רטוריקה הוכחה, החברה ההיסטורית הישראלית, ירושלים 2003, עמ' 85.

5. לטענה שהועלתה כאן ביחס לפנייה הכפולה אל זהות יהודית ואל שייכות אירופית גרמנית ראה סימוכין בפרק "המאבק למען אמנציפציה, נגד טמיעה בעמים" בספרו של גרושם שלום, דברים בנו: פרקי מורשת ותחיה, עם עובד, תל אביב 1975, עמ' 103-101. שלום מדבר על תהליך דו-שלבי ביחס אל הגרמניות: תחילה "פיליה" תרבותית" ואחר כך התפכחות מן הקפיצה הנלהבת אל תוך התבוללות בתרבות הגרמנית.

של היהדות משכיחתה – מכתביה האבודים ובמכוון לא מן הקנון השלם והאסוף שלה, שהוא גם קרטוגרפיה חדשה. דווקא מן הקרעים של כתבי יד, מעקבות הצפים מתחת לכתב הגלוי, משסעים ומפצעים ברקמות השלמות, כביכול, של הקנון, שמהם שותתת התודעה האותנטית – משם הונע הרצון החוקר להוליד את מדעי היהדות. הרצון לחשוף תודעה נעלמת הוליד ספרייה של כתבים קרועים ופזורים, התואמת את מבנה התודעה החוקרת אותה. המשבר התודעתי אינו אפוא תנאי סיבתי להיווצרותו של הפנומן המחקרי של כתבים קרועים ואסופים, אלא הוא חלק אימננטי שלו. עתיקותה של הזהות התרבותית היהודית "השלמה" סומנה בשבריה, כאותם סדקים המפציעים מתחת לזיוגה של קערה קדומה משוחזרת. אולם קו האיחוי והשחזור – הסדק – המסמן את מקום הריפוי והאיחוי של הזהות הטקסטואלית שהתרסקה, מספר גם על השבר, על מה שנוותר אחריו כפיסה גדולה שממנה החלה הרפאות של הכלי השבור, ועל מה שהצטרף אל הפיסה הזו זהיר-זהיר ורסיסים-רסיסים של פרגמנטים בעבודה פילולוגית טקסטואלית רבת שנים. אולם בל נשכח: בכל הטקסטים יש סדקים, וככל שמספר הסדקים גדול יותר, כן גדל מרחב הפעולה של המשחזר, וככל שהסדק רחב והפרגמנטים קטנים יותר, כן גדל החלל שממנו יעלה המשחזר באוב את רוחו שלו...<sup>4</sup>

בלבם של מפעלי ענק אלה, שאוזכרו כאן בשטף בלתי נסבל המתעלם מן הייחודיות ההרואית המופלאה של כל אחד מהם, מסתתר פחד מן האופל שבזהות הנקרעת בין שתי זהויות: יהודית ואירופית, פחד שראשיתו ברצון להיטמע בישות הזרה והמשכו בסיפור גאולה, הבוקע מבין הסדקים האפלים של קרעי הטקסטים הנאספים, ממופים ומשוחזרים.<sup>5</sup>

והנה, כמו אורגניזם בטבע המפעיל בשעת סכנה באינסטינקט מולד את מרב המאמץ ואת מיטב כושרו הגנטי לשרוד, כך הופעל האורגניזם התרבותי של משחזרים אלה בתנועות גדולות ומרשימות, בשעה שחתר להציל את עצמו מתהומו המחסל של הסדק. ככל שהנאורות האירופית הפגינה מגמות של חסלנות ופיתויים אסימילטוריים, בכוח ידיעותיה המדעיות, בשכלולה הטכנולוגי, ובעיקר בשנאתה היודאופובית מפני פגיעה באחידותה, כן הופגנה אצל נציגיה של "חכמת ישראל" תנועה נמרצת יותר של הישרדות, שחשפה את אפיוניה הגנטיים, אלה שבגינם היא שכללה את יכולות ההישרדות שלה.

אצל כל אחד מן השורדים הגדולים של מדעי היהדות בא לידי ביטוי גן אחר של סגולת הינצלות מן הסדק. במיומנות פילולוגית-טקסטולוגית אובססיבית שיחזרו "המומחים לסדקים" – גסטר, בובר, שטיינשניידר, ילינק ואחרים – מאלפי פרגמנטים כתובים, ספרים ניזחים וכתבי יד נדירים, עולם סיפורי עצום, מסך שמבין קרעיו וסדקיו הציץ עולם קדמון שאבד להם בתוך סדקי נפשם שלהם. בגרעינו של כל מחקר כזה, בין

שהיה פילולוגי-קלסי ובין שהיה פנומנולוגי-מודרני, סופר סיפור הסדק של משבר, של אבדן, ושל שחזור החלל החסר.

איסוף הפרגמנטים עקף את הקנון היהודי העצום "השלם" והניח את אי-שלמותו. מהנרטיב הזה של הולדת "השלם" מתוך סדקיו שלו – שמספר השוניות בו כמספר הקולות של דובריו – צומחת האוקסימורוניות המוזרה הזו שטבע אפלפלד "מורשת המתבוללים" באותו משפט קצר שהובא ממסתו "עדות". סיפור "הכלים הסדוקים" הועבר במסירה אקלימית-תרבותית מברלין לצ'רנוביץ; וכמו בברלין, גם בצ'רנוביץ, התאפשרה התמדתו בסיפור נסתר של ייצוב הזהות הקדומה בתוך אבדן הזהות הקיימת כצורה של הישרדות, וכצורה של שמירה על שברים ושיחזורם מתוך סדקיהם.

אל עולמה של ההתבוללות חיבר אפלפלד את עצמו, פעם כאל מורשת גנטית, כלומר כמוצא משפחתי וכאורח חיים שממנו נולד האני הביוגרפי;<sup>6</sup> ופעם כאל תוכן תרבותי, אל גיבוריה של חכמת ישראל; בובר, שלום וסדן, שעליהם הצביע כעל אבותיו הנפשיים-רוחניים. במושג גנטיקה אנו מתייחסים אל אותו מובן שבאקולוגיה המודרנית מייחסים לחקר השונות (variance) הקיימת בתוך אוכלוסיות של אורגניזמים מכלל המידע הגנטי של סביבתם. ייחודם של גיבורי תרבות אלה נתפס אצל אפלפלד כסוג של היסדקות במבנה הזהות התרבותית, בשעה שהסביבה התרבותית מבקשת לשמור על מראית עין של שלמות.<sup>7</sup>

נשאלת השאלה באיזה מובן חושף הנרטיב של הסדק בתרבות האסימילציה את אותו סוג של שונות הקובעת את ייחודו של עולמו הספרותי של אפלפלד. כדי להשיב עליה, עלינו להתעלם מן הסדר הביוגרפי-יומני של יצירותיו, סדר שאפלפלד מתקשה להיצמד אליו אפילו בכתביו האוטוביוגרפיים, בהיותו משקף תובנות כרונולוגיות מכניות, ולהציב במקומו סדר תבניתי, אקולוגי, הבנוי על תרחישים מחזוריים של יחסים בין פרטים, יחסים בין מצבים, והתרחשויות רפטטיביות של רצפים וקטועים. הסדר האקולוגי-תרבותי של סיפור הסדק חושף תרחיש כזה, שהתבנית הדיאכרונית היומנית עיוורת לו.

במקום החלוקות הביוגרפיות המקובלות, כגון אלה שהציעו ברזל, שוורץ ושקד,<sup>8</sup> אנו מבקשים להציע שלושה דפוסי אקלימים הכרתיים, מטפיסיים, הקשורים במצבים מנטליים בסיסיים, שאינם חייבים להופיע בסדר כרונולוגי ואשר כל אחד מהם מספר באופן שונה את סיפור הסדק. אלה הם שלושה אקלימים אקולוגיים-תרבותיים מחזוריים; "אקלים השיכחה", "אקלים מושבת העונשין" ו"אקלים ההתגלות". המושג "אקלים" נגזר בביקורת התרבות מן האופן שבו עידן אקולוגי (עידן גיאולוגי, עידן אקלימי) מציין תנאים סביבתיים, המכתיבים טיפוס הישרדות של

6. מסות בגוף ראשון, הערה 1. לעיל, עמ' 9-10.

7. המושג הוגר כאן כרכיב בתוך השיח על "אקולוגיה של תרבות", גישה המאמצת את הנחת היסוד של השיח האקולוגי המודרני לשיח הביקורתי תרבותי. למאמר עקרוני בנושא זה, ראה אביב ליפסקר, "השיח על הרפובליקה הספרותית והשיח על האקולוגיה של הספרות", מכאן: כתב עת לחקר הספרות העברית, ג (2003) עמ' 5-32.

8. ברזל מיינ את יצירת אפלפלד על-פי מידת קרבתה או התרחקותה מנושא השואה: הלל ברזל, מספרים בייחודם, יחזיר, תל-אביב 1981, עמ' 93-95; גרשון שקד, "דקוויאם לעם היהודי שנהרג", יצחק בן-מרדכי ואיריס פרוש (עורכים), אשל באר-שבע (6): בין כפור לעשן – מחקרים ביצירתו של אהרן אפלפלד, באר-שבע 1997, עמ' 15-57.

כללי המיון המובאה מעמ' 29-30. המיון עבר הבהרה מסיימת בעריכה בהרפסה חוזרת של המאמר בפרק "תמונות מצב" בספרו של גרשון שקד, הסיפורת העברית - 1980-1880, ה: בהרבה אשגבים בכניסות צדדיות, הקיבוץ המאוחד וכתר, תל-אביב 1998, עמ' 249-250; ראה מאמרו של יגאל שורץ, "שהרי שם נשמתי לראשונה את הפריחה", בין כפור לעשן, עמ' 60-64. בהערה 2, עמ' 60, מזכיר שורץ את תולדות ההכנתה הזו אצל גילה רמרד-ראוך וסידרה אזרחי.

זנים שונים בהביטטים שונים. במושג אקלים מסומנת אפוא תופעה, שהיסטוריונים של תרבות מציינים אותה כ"תור" או כתקופה, המתוחמת גם בשנים קלנדריות אך גם בטיפולוגיה של "אקלים דעות" ("תור הזהב", "תור ההשכלה" או "פרויקט הנאורות"), והיא מציינת השתתפות במפעל רוחני גדול או נטילת חלק במהלך תרבותי. אקלים תרבות מניח אפוא מנטליות, פרויקטים תרבותיים והיערכות מסוימת של עמדות, ולפי שאינו קשור כרונולוגית בהכרח לתקופה מסוימת, יכול גם הסופר לראות בו מעין דגם שלתוכו הוא מנייד את גיבוריו פנימה והחוצה בלא תלות בכרונולוגיה היסטורית. כך מנייד אפלפלד את גיבוריו משיכחה לענישה ולגאולה כאל מצבים אקלימיים, בסדרים מתחלפים ובאופן שאינו קשור לסדר ביוגרפי או לסדר היסטורי של מאורעות חיצוניים. מטרתו של ניווד זה היא לייצר סוגים שונים של זיקות בין גיבורים ואקלימי תרבות, המספרים את סיפור הסדק באופנים שונים וחושפים בדרכים שונות של תגובה את היסודות הגנטיים של היהדות שנבלעה בסדקי עצמה.

### אקלים השיכחה – האפלה המנחמת של הסדק

מכוח הניוד הזה מתחיל אפלפלד את סיפוריו במצב של "השמת המסורת וההיסטוריה בסוגריים". זהו אולי היסוד החשוב ביותר שאותו קלט מתרבותם של אנשי חכמת ישראל – אותה "מורשת מתבוללת" בלשונו האוקסימורונית. המעשה של "הצבה בסוגריים" (epoché) משעה את ידיעת ההיסטוריה, פעולה שממנה נפתח מסעה של התודעה החוקרת את זהותה ההיסטורית. בכך נוצרת ההבחנה בין ידיעת ההיסטוריה לבין הזיכרון ההיסטורי. ידיעת ההיסטוריה היא הידע הטכני של העובדות השוכנות באסמכתות ההיסטוריות ובזיכרון המשנן, לשם מיפוי הנתב של העבר. הזיכרון ההיסטורי הוא צורה פעילה של הזכרות באוצר "הנתונים הבלתי אמצעיים של התודעה", כמושגו של ברגסון, ושאיתם מן הסדק שנוצר מפעולה זו של השעיה. לכאן שייכת בוודאי ההבחנה כי יצירתו של אפלפלד היא "יצירה זיכרונית אך נעדרת זיכרון", שעליה עמדו כמה מחוקרי יצירתו ואשר י' שוורץ העניק לה כינוי קולע כל-כך. סוג זה של פעילות מתגלה לגיבוריו של אפלפלד רק בתוך סיטואציה כפויה של שכחה, שבחיקה האפל והמפתה הם מנסים לכוון את זהותם. הנובלה "טמיון" (כלומר מרתף אוצרות המלך) עומדת כולה על מנגנון מכונן כזה של השכחה, של הורדת נכסי הרוח היהודיים לטמיונה של ההמרה לנצרות, שעליה מכריע קארל בעצת אמו, כל זאת כדי לגלות כי יוכל לדלות אותם מחדש מן הטמיון-המכּה הזה. המכרה הוא הפיכת המציאות מן החוץ פנימה כפי שהופכים שרוול או גרב. הוא המטפורה של הסדק שהורחבה לחלל תת-קרקעי המחליף את החיים בחוץ, כפי שתיאר זאת באופן אירוני כל-כך קפקא בפרגמנט הסיפורי שלו "הביקור במכרה"<sup>9</sup>.

9. פרנץ קאפקא, "ביקור במכרה", י' קשת (תרגום), סיפורים ופרקי התבוננות, ירושלים ותל-אביב

1975, עמ' 124-126.

בשעה שבמציאות נקברת הפסולת ומוסתרת באדמה והאוצר מופגן בחלל

חיצוני, בחללו של המכרה (או הטמיון) נמצא האוצר בפנים, והפסולת נצברת בחוץ. המכרה הוא הטרטופיה של זיכרון תרבותי, הוא "היחשפות" החומר ממקום מחבואו. כמו בערי המלח התת-קרקעיות שבווילניצה או בזאלצבורג, המכרה סותם את פתחו בפסולת שהיא "תוכן" עצמו, כדי לגלות את עושרו מחללו מבפנים. גיבוריו של אפלפלד הם כורים של ידע היסטורי בסדקי עצמם, הפולטים כפסולת את המידע הארכיבאי שבנה את "גופם-היהודי". אין זאת אומרת שגיבוריו הם נטולי ידיעות היסטוריות, במידה זו או אחרת של פירוט דיאכרוני, אלא שנמנעה מהם בנייתו של זיכרון תודעתי התנסותי, כאותו גורל של כורים שהוכנסו אל המכרה בכפייה. סבלם, אומר אפלפלד – ביצירה הקרויה "מכרה הקרח" אף על פי שאין בסיפור זה מכרה של ממש – אינו אלא "פרוזדור קרח המוביל אל מדורים חשוכים יותר",<sup>10</sup> דרך מחילות קרח הם שבים אל תודעה מיתולוגית שהוקפאה בעומק השכחה, אל ישויות טיטניות אדמתיות השואפות להוליד את עצמן מתוך עצמן באופן אוטוקטוני כמו-בוצי; האב הגדול היהודי שהוא גם המרטיר הגדול של הסיפור "מכרה הקרח", שבחר להעלות עצמו באש.

10. אהרן אפלפלד, מכרה הקרח, כתר, ירושלים 1997, עמ' 8-9.

הידע הזיכרוני שהוכחד בשיכחון כפוי, או בהשכחה מכוונת, נעשה לחומר משובש, לקרעי דפים שהמציץ מסדקיהם אל החלל הכרוי שם נצפה החומר הקדמון. לפיכך הדיווח על תוכנם של דפים קרועים אלה, אינו יכול להיות עוד אינפורמטיבי לגבי הזהות של כותבם:

אני מדפדף ביומן הישן שלי. הדפים הצהיבו-הוריקו, כמה דבוקים אלה לאלה, וכתב היד הבלתי אחיד כבר מטושטש. [...] השנה 1946, שנת עלייתי ארצה, והיומן הוא פסיפס של מילים בגרמנית, ביידיש, בעברית ואפילו ברותנית. אני אומר 'מילים', ולא 'משפטים' שכן באותה שנה עוד לא מסוגל הייתי לחבר מילים למשפטים, והמילים היו מיני זעקות בלומות של נער בן ארבע-עשרה, שכל השפות שדיבר בהן אבדו לו והוא נותר בלא שפה, והיומן שימש לו פינת סתרים שבה גיבב שאריות של שפת אם ומילים שרכש זה עתה.<sup>11</sup>

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

בשיכחת המציאות פונה התודעה אל מכרה הלשון של עצמה, אל מה שמופיע בין הסדקים והקרעים שבחומר הזכור. המטפורות של פתיים מרחפים, קרעים שותקים, ופרגמנטים רכים של חומרי ילדות נעשות לחומר הספרותי השולט:

מתי התחיל הזיכרון שלי לזכור. [...] הזיכרון התחיל לנבוט בי קודם לכן, בחרר שלי, ליד החלון הכפול המקושט בפרחי נייר. שלג יורד, ופתיתים רכים, צמריים, צונחים מן השמיים.<sup>12</sup>

12. שם, עמ' 9.

בשתי יצירותיו האוטוביוגרפיות "מסות בגוף ראשון" ו"סיפור חיים" עוסק

אפלפלד בניסיון נואש להגדיר את הזיכרון כצורה של רישום סמיוטי, כאוסף של נתונים שנעצרו על סף הפיכתם לסימנים לשוניים, ונשארו בגדר מאותתים של חומרי הזכרות. החומרים האלה הם המאגר התוסס והחי שבסדק, ולתוכם מבקשים גיבורי אפלפלד להישכח ולחיותם בצורתם הראשונית הזו. ככל שאפלפלד מרבה בעיסוק בשאלה זו של הזיכרון, כך נעשית כתיבתו לרישום אנציקלופדיסטי, המפורט ביותר בספרות העברית, של השכחה. את מוצאה הגנטי של שכחה זו הגדיר אפלפלד ב"מסות בגוף ראשון" בהתבוללות היהודית של מפנה המאה, באותו אופן שבו תיאר אותה ג' שלום:

והותם השכחה ההיסטורית הזו – שכחה מתוך פחד, מתוך התנגדות, מתוך רצון – טבוע בכל הניסיונות לבטא את מציאות היהדות כמאה שעברה [...] ברורותינו, בדורו של רוזנצוייג, נעשתה שכחה זו כבר למציאות חדשה.<sup>13</sup>

13. דברים בגו, הערה 5 לעיל,

עמ' 415.

באחד מסיפוריו התמוהים והמופלאים "הגלגול", המספר בשוחט ובאשתו, שהעירוניות היהודית המתחסלת מבודדת אותם ביער מרוחק, מגולמת השיכחה כמטמורפוזיס של אסימילציה בטבע היערי הסובב אותם, בתוך אקלים קדמון של טרם-ציוויליזציה. הצמחייה היערית מפעפעת בירקותה הטחבית אל הבית ויושביו, וחודרת אל צבע עורו של השוחט, ולצדו נשאבת האישה אט-אט אל עולמם של העופות בלול, מקרקרת כמותם ומתגלגלת בצורתם.

הדיבור האנושי נסוג אל שפה סמיוטית שהיא שפת קיטוע הרצף הנרטיבי, פרגמנטציה של הפסוק התחבירי וארטיקולציה (התכנסות אל חיתוך הדיבור, הנימה וההתנגנות במקום יציאה אל התוכן) של המילה הבודדת, עד כדי הפיכתה ללהג קולי של עופות מקרקרים. השיכחה מאפשרת לגיבורי של אפלפלד לסגת לאקס-טריטוריה מדובבת. זוהי שפה שמשוחחיה הם נוודים במרחב של אין-שפה, ובנסיגה לאין-מרחב לשוני זה הם מכוננים עדן אבוד, שלהנצחתו מקדיש אפלפלד דפים רבים כל-כך בשני ספריו האוטוביוגרפיים "מסות בגוף ראשון" ו"סיפור חיים". האין-מרחב הלשוני של אפלפלד בנוי על מצבה הדיגלוסיבי של תרבות אסימילטורית או פְּלִיטית שבין גרמניה, פולין, רומניה והונגריה. מקום שהוליד את הביטוי "סורג שפה" (Sprachgitter) אצל פאול צלאן, והעניק לשפה הדיגלוסיבית היידיש, שפה שאפלפלד מגלה כלפיה יחס רגשי עמוק, מעמד של זהות שרווחת בסדק שבין הזהויות האירופיות והיהודיות. זוהי אפשרות מפתח, תְּנִטִית, שאפלפלד מתבונן בה בגעגועים מרובים ומסיע אליה את גיבוריו, פעם אחר פעם, גם כשהם משויכים, מעצם השתתפותם, למהלך היסטורי שכולו עומד דווקא על זהות יהודית וציונית.



## היחשבות והישרדות הגנום באקלימה של מושבת העונשין

ההתעוררות מן האפלה המנחמת שבסדק השיכחה מתרחשת כאשר הגיבור מניד ממנה אל זוועה של מצבים רדופים, שלעיתים ההיסטוריה ייצרה אותם, ולעיתים הסופר בודה אותם במיוחד בשבילו. עמדה זו של אפלפלד, כמטפיסיקה וכפואטיקה, מסובכת עמוק בשורשי התודעותו ליצירת קפקא, הסופר שהעמיד מחוזות של שיפוט ("המשפט"), של ענישה ("מושבת העונשין") ושל עינוי ("אמן התענית") כאפשרויות מטפיסיות וכצורות תאורטיות של קיום שאינן תלויות בהיסטוריה. ואכן "הזיכרון השוכח" של אפלפלד מצא בשפתו של קפקא ביטוי לאותה צורה של השלכת האדם מגן-העדר ההאבסורגי שלו, מאקלים של שיכחה, שהוא כה מוחלט בגן-עדניות שלו, אל אקלים "מושבת העונשין" שהוא כה קיצוני בגיהינומיות שלו.

כמו קפקא, גם אפלפלד מפעיל מידה מבהילה של אכזריות מענישה על גיבוריו ההאבסורגיים כל-כך, כל אותם אזרחיה הטובים של הקיסרות האוסטרו-הונגרית החוסים בצלו של הסדר המשפטי הטוב, כמו יוסף ק' ב"המשפט", המאמינים בחסות המבורכת של המשפחה כגריגור סמסא ב"הגלגול", או המתיררים ברחבי האימפריה כאותו טייל ב"מושבת העונשין".

אותה - את התמימות הבלתי נסבלת הזו - מעניש קפקא על חפות בלתי-יודעת. הוא סודק את שלמותה השבעה, ומבעד לסדק הזה (שממנו פורצים הכולאים ב"המשפט", או סדק הדלת בחדרו של גריגור) הוא מגלה את גיבוריו אל המחוזות המסויטים של שלמותם הכוזבת - אל אולמות המשפט, אל מאחורי הארון שבבית המשפחה, או אל מכונת הדין, המְשדדה, שתחרוט את הצו המשפטי על עורו של הנידון למוות.

זוהי צורה מלאכותית המיוצרת בהפתעה, מחוץ לרצף השלם של היום-יום, כמו סדק המופיע לפתע בכלי השלם של הגליית התמים אל מצבים קיצוניים שמתוכם הוא לומד את סדרי הדין, מגופו, כפי שגוזר זאת קפקא באכזריות אדישה: "וכי מה מועיל יש בזה שנודיע לו את הדבר [פסק דינו] מראש? הלא מבשרו ייודע לו". כך לומד הנידון את החוק הנחקק במשדדה על עורו; גריגור סמסא מתנסה בהתנכרות של משפחתו בגוף החרק שהתגלגל בו ו'ק' נאסר על לא עוול בכפו.<sup>14</sup> כך הופכים גיבורי קפקא כולם לאמני המצבים הקיצוניים, ל"אמני תענית", לשורדים ולגוועים במצבים שבהם תמימותם השוכחת נמתחת עד קצה גבול אפשרויות קיומה, לאחר שגלו אל מחוזות של היזכרות מענישה: על איים רחוקים, בטירות המתנשאות מעל עירם, באולמות בתי הדין ובקרקסים.

אצל אפלפלד, כמו גם אצל קפקא, נובעת הטינה הכבושה הזו אל התמימים חפי-הידיעה מאותה עוינות אדיפלית כלפי האב המתבולל היהודי

14. ראה תיאור הסדק בדלת חדרו של גריגור אצל פרנץ קפקא, סיפורים ופרקי התבוננות, שוקן, ירושלים ותל-אביב, 1967, שם עמ' 66-67; וכן הסדקים בגופו ממכת המקל של אביו ומן התפוחים שהושלכו עליו. גריגור סמסא צופה על העולם דרך סדקים, והעולם סודק אותו כדי לחלחל לתוכו הכרה חדשה ומפוכחת למצבו.

שבע-חשיבות-עצמו, התמים-הרשע הגדול מכל התמימים-הרשעים שבכתביו, ובאותה אוטו-אנטישמיות שעליה כתב קורצווייל מסה חשובה כל-כך.<sup>15</sup>

גיבורו של אפלפלד נפגש בישותו היהודית-התיקנית רק בעיצומו של "המצוד", כשם הסיפור בקובץ "אדני הנהר".<sup>16</sup> על נהר השיכחה, הלייטה היהודי, שאפלפלד משיט עליו את גיבוריו בתוך נופים מופלאים, מוזיקליים מאין כמותם, אם להיזכר בפתחה המופלאה של הסיפור "המצוד", מגלה יאנק את יהדותו הנרדפת החרקית, כשכאָרן, הדייג הפולני, משיט אותו בסירתו ומגלה אותו אל הזירה שממנה הוא נס, אל המקום שבו ניצודים באמצעות הטלת סכין יהודים נמלטים על שפת הנהר.

15. קורצווייל קשר, כידוע, את שנאת היהודים של קפקא אל האסימילטוריות. ראה ברוך קורצווייל, "שנאת עצמו בספרות היהודים", ספרותנו החדשה – המשך או מהפכה?, שוקן, ירושלים ותל אביב 1965, עמ' 341-344.  
16. אהרן אפלפלד, אדני הנהר, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1971, עמ' 61-74.

המצב הקיצוני של "עידן מושבת העונשין" הוא האפשרות היחידה שנותרה לאפלפלד כ"מספר שוכח" לבקע את האטום הצפוד והנוקשה של השיכחה, בהנחה כי רק בביקוע הדרמטי הזה תתאפשר הצצה אל החומר הקדמון. להבדיל מקפקא, זימנה הביוגרפיה של אפלפלד את השואה כמצב חיצוני-היסטורי שאפשר את הביקוע הזה, אך נראה כי לאפלפלד חשוב יותר לייצר אותו כמצב סיפורי בדיוני, כאקלים רפטיבי במקומות בלתי צפויים ודווקא מחוץ לגבולותיה ההיסטוריים של מושבת העונשין הנאצית; במחוזות של ישועה כמו החוף האיטלקי, ויותר מכך "החוף הצינוני", שנעשים ב"מכוות האור" לגיהנום סולרי צורב. האלימויות הקיצוניות של גיבורי אפלפלד הן כניסות מכוונות אל "מושבות עונשין". או מוטב לומר, הגליות אל המקום שיסדוק את העדן של השכחה ויחשוף את יכולת השרידות של המין על סף הכחדתו, כמו שעושה קארל ב"טמיון" כשהוא מביא את עצמו למצב קיצוני של נרדף בידי כפר גויי.

## עידן ההתגלות - בחזרה אל חוכו של הסדק

האקלים המיוחד של האינטרוספקציה הוא סיפור הגאולה של הסדק. זהו המקום שאפלפלד מתלונן על היעדרו בהסתכלות על ניסיון החיים היהודי. ספרות העדות גדושה לטעמו בפרטים, בבולמוס מגומגם וחפוז של ניצולים הנתונים באובססיה של שימור הפרטים, אך "כמעט היעדר כל אינטרוספקציה". העדות היא התפרקות, אפולוגטית, ממשא נפשי, מתעוקה, בעוד שהאינטרוספקציה – ההבטה פנימה – היא בנייה של תוכן פנימי שהאני נושא עמו. היסוד האינטרוספקטיבי צץ אצל אפלפלד תמיד בסמוך למושבת העונשין. היא הצצה פנימה אל הסדק שהסבל בקע בפרסונה השלמה והתמימה. השואה, הוא טוען, עברה עלינו כניסיון רליגיזי.<sup>17</sup> קאטרניה יושבת בקפלה ההרוסה שבכפרה לאחר שעברה את מסלול הייסורים של היהודי הנווד והמעונה. "התחושה הרליגיזית צמחה ברום הייאוש ובמרחק שווה אל הניהיליזם".<sup>18</sup> באופן פרדוקסי מייחס אפלפלד לעמדה המדיטיטיבית הפסיבית ערך אקטיבי – מעשה

17. מסות בגוף ראשון, הערה 1

לעיל, עמ' 22.

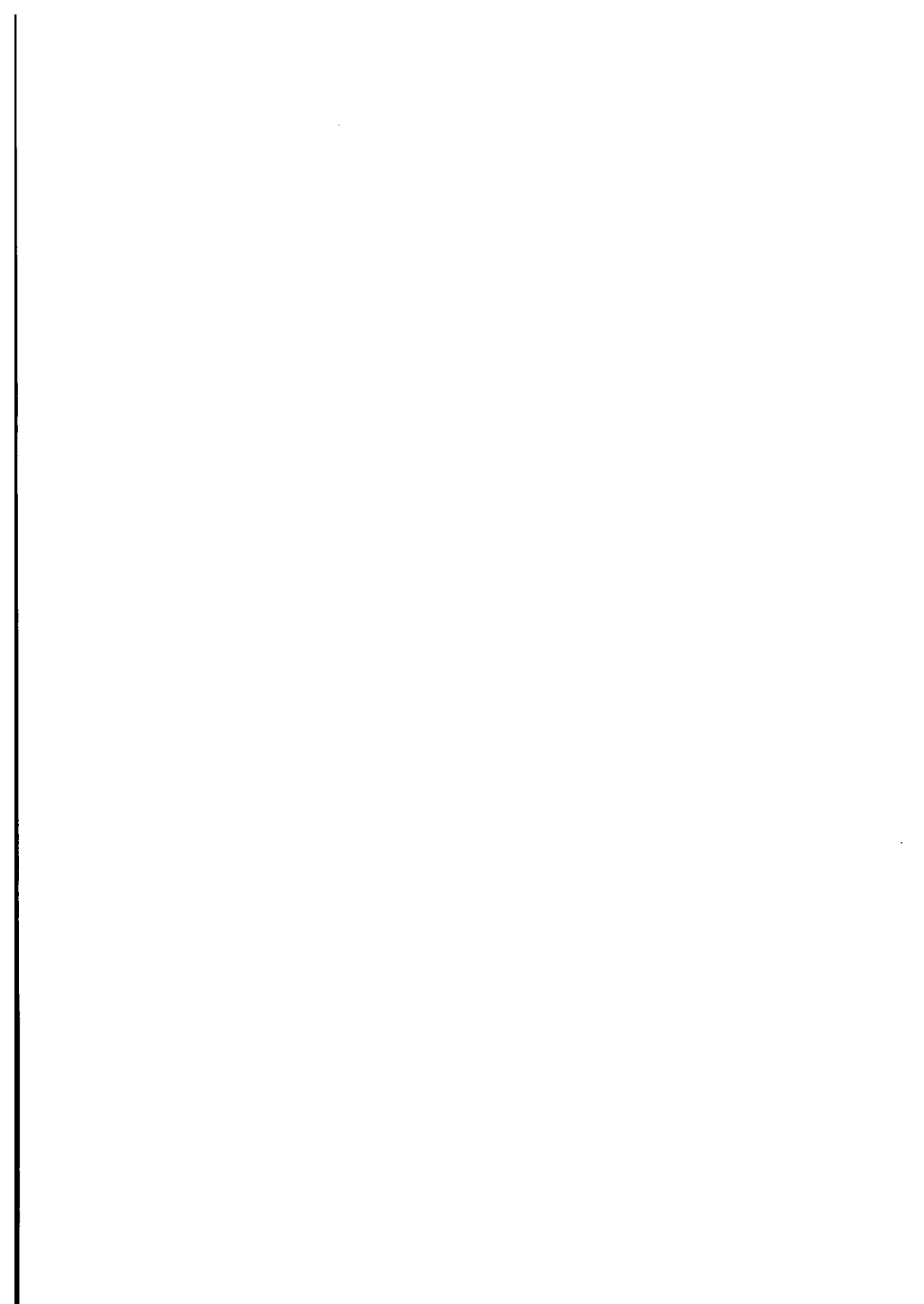
18. שם, עמ' 25.

של התחייבות "שהוציאה את היהודי מהריקות הפסיבית אל האקטיבי- בכוח"<sup>19</sup>. הפעילות המתבוננת היא הצורה הפעילה ביותר של התבוננות לתוך הסדק ומילוי. הדמויות המרכזיות ביצירותיו עסוקות במדיטציות לשוניות (למשל קאטרינה); הן מפרקות את השפה התרבותית השלמה לסגמנטים חושיים ומדיטטיביים. הזמן הלשוני המדיטטיבי מבטל את הזמן הכרונולוגי-היסטורי כמו קאטרינה למשל, הסבורה כי היא היהודייה האחרונה בעולם.<sup>20</sup>

אם לחזור בסיום אל שאלת הפתיחה – מדוע חיבר עצמו אפלפלד אל "המורשת של המתבוללים והיקיצה ממנה" בעידן שבו שאלת ההתבוללות איננה למשל שאלה ישראלית דווקא – נשיב כי זהו חיבור לאקלים תרבות שגוזר את זהויותיו משלושת אופני הקיום של סדקיו: מאקלים השכחה שלו, שהיא צורה של עקיפת הקנון והליכה אל הפרגמנטים התרבותיים שלו; מן האקלים הסודק של קטסטרופות קיצוניות המחייבות אסטרטגיות רוחניות הישרדותיות, המגלות את ההכרחי ביותר לקביעת הזהות, ולבסוף מן האקלים המדיטטיבי, שבמיקומו על שפת הסדק שבין תרבויות שונות הוא כופה על עצמו מדיטציה בלתי פוסקת, שבחרה לשכון במקום בו לעולם לא תסתפק במה שנכרה כחומר של זהות מסדקי עצמה.

19. ש.ס.

20. אהרן אפלפלד, קאטרינה, כתר, ירושלים 1996. וראה מאמרי "חניכה מיסטית ואקסטאזית של קדושה", אפס שניים, 1 (1992), עמ' 87-98. מצבים קיצוניים של חילול הקודש הם חלק מטקסי החניכה של קדושים, והנובלה משופעת בהם. וראה הערתו של ג' שקר על מקורם בדתיות הפרבוסלאבית ובעולמו של דוסטויבסקי, במאמר "רקווים לעם היהודי שנהרג", בין כפור לעשן, עמ' 51.



# אהרן אפלפלד: על אהבה ומיניות

## גאל שורץ

### א.

בקיץ של 1990 נפלה בחלקי הזכות לשהות עם אהרן אפלפלד ומשפחתו במרכז ללימודי היהדות, באחוזת ירנטון באוקספורד. זה היה קיץ חם ומעיק מאוד, גם, כמדומה, משום שהאנגלים סירבו להכיר באפשרות קיומו של חום כזה ולא טרחו להצטייד בהתאם. במשך כמה שבועות נהגנו, אפלפלד ואנוכי, לקדם את הבקרים, הקרירים יחסית, בטיולים רגליים לאורך התמזה, הנושקת לאחוזת, טיולים שבמהלכם שוחחנו על נושאים רבים.

באחד הבקרים, לאחר שחצינו שדה תירס, שהזכיר לאהרן את השדות שבהם הסתתר במהלך המלחמה, אזרתי עוז ושאלתי אותו, לאחר סדרת התנצלויות, מדוע אין בכל ספריו תיאור של זוגיות ממש, בין גבר לאישה בוגרים, על כל מה שכרוך במערכת יחסים כזאת.

אהרן התבונן בי בעיני הינשוף הענקיות שלו ואמר, וכבר אז ידעתי שדבריו ייחרתו בזכרוני: "למה בדיוק אתה מתכוון? למה ציפית? את יודע שהייתי כבן שמונה כשהמלחמה התחילה וגירשו אותנו. אז מה בדיוק אתה חושב שאני יכול לדעת על אהבה, על זוגיות ועל מיניות? אתה יודע מה ראיתי בשנים שעיצבו את חיי: קודם כול ראיתי, בבריחה שלנו מזרחה, את החיילים הגרמניים אונסים את הנשים האוקראיניות, אחר-כך שימשתי כמשרת אצל זונה, ובסוף המלחמה, בדרך חזרה, ראיתי את הרוסים אונסים את הכפריות הרוטניות. בזה פחות או יותר – ואני לא מזכיר יחסים בין בני אדם לחיות – מסתכם הידע שלי על אהבה, מין, גברים ונשים".

לאחר הדברים הללו שתקנו. אפלפלד היה שקוע בהרהוריו ואני הייתי נבוך. חשתי כמי שפלש למחוז של טבו, ולו גם באישורו של בעל הדבר. עבר זמן, ואני ניסיתי להבין את העדות הזאת לאור מכלול יצירתו של אפלפלד, וגיליתי בה פנים אחרות מאלה הנגלות בה בראשונה.

פן חדש, לא מובן מאליו, הנגלה בעדות המזעזעת הזאת נגזר ממה שאפלפלד נמנע מלהתייחס אליו, ולא במקרה. כוונתי לידע שצבר הילד אפלפלד על האבה ומיניות בשמונה השנים הראשונות לחייו, השנים שאת מרביתן עשה עם אביו ואמו ב"בית מסודר", לפחות במונחים סוציו-כלכליים. אמנם, הידע הזה הוא פחות דרמטי מהידע שצבר במלחמה, אך אפשר להניח, על-פי מה שאנו יודעים על התפתחותם של ילדים בכלל ועל-פי עמדתו המוצהרת של אפלפלד בדבר משקלה של הילדות המוקדמת בעיצוב עולמו של האדם,<sup>1</sup> שמדובר בקורפוס ידע מכריע.

והנה, על אף הנתונים הללו, בחר אפלפלד בשיחה אתי לדגל על שמונה שנותיו הראשונות ולהציג את תקופת השואה כתקופה שבה עוצבה תפיסת עולמו ביחס למיניות, זוגיות ואהבה. זוהי, צריך להבהיר, העמדה הקבועה שאפלפלד מציג בהתייחסויות החוץ-ספרותיות שלו. בעשרות הריאיונות שהוא העניק במהלך למעלה מארבעה עשורים מסר מידע זעום על בית הוריו. אמת, מדי פעם הוא ציין פרטים טכניים: היכן נולדו ההורים, במה עסקו, מה היו תחומי העניין שלהם, מעמדם החברתי והכלכלי וכיוצא באלה; ואולם פרטים "אינטימיים" יותר – לא כלום. דוגמה לתופעה ה"מוזרה" הזו היא יחידת הפתיחה של מסתו של אפלפלד "עדות".<sup>2</sup> זוהי, כדאי לציין, המסה הפותחת את הקובץ "מסות בגוף ראשון" המסמנת לפיכך את הכיוון ואת הטון שלו. הנה השורות הראשונות:

ברצוני לתרום עדות אישית. לשון ריחוק והכללה שכה הורגלנו בה מעמידה לעתים את המעיד ובשיעור מה את השומע – במבוכה. כשלעצמי, עודני מאמין, שכל עניין רוחני אמיתי – מן הראוי שיתמזה בפריזמה האישית.

[...]

בפרוץ מלחמת העולם השנייה היינו כבני שבע שמונה, הורינו היו כבני שלושים. מה אגרנו בשנים המעטות, השלוות באופן יחסי, שלפני המלחמה. לכאורה לא כלום; ואף על פי כן – כבר נאגר הכול.

ראש לכל המשפחה...

כותרת הספר "מסות בגוף ראשון", כותרת המסה "עדות" וההודעה על הרצון לתרום "עדות אישית" הן תמרורי קריאה ברורים היוצרים ציפייה לנוסח וידויי-אינטימי, נוסח מסירה ההולם את התופעה הנידונה – יחסו של אפלפלד למשפחה. ואולם, הציפייה לאינטימיות ששורות הפתיחה של המסה יוצרות מתנפצת במשפטים הבאים:

המשפחה. באמצעותה היינו בעיר ובכפר, בחנויות דלות ובכתי עסק מפוארים. המשפחה היא ההיסטוריה היהודית בזעיר אנפין; בה נמצא: שרידי מאמינים, מאמינים שבשגרה, מתנכרים שבהיסח

1. ראו, למשל: הרצל ובלפור חקק, "מבט אל העבר: שיחה עם הסופר אהרן אפלפלד", מעלות, טו |א| (1983), עמ' 31-36; Philip Roth, "Walking the Way of the Survivor: A Talk with Aharon Appelfeld", *The New York Times*, 28/2/1988 וגם בסיפורים הארס-פואטיים המוקדמים של אפלפלד "באבן" ו"הבחירה" מתוך הקובץ "כפור על הארץ", אגודת הסופרים ליד הוצאת מסדה, רמת-גן 1965.
2. בקובץ "מסות בגוף ראשון", הספרייה הצינונית על-יד ההסתדרות הצינונית העולמית, ירושלים תשל"ט, עמ' 9-18.

הדעת, מתנכרים שמדעת, משומרים להנאה ומשומדים להכעיס. כל שנפוץ במרוצת מאה השנים האחרונות – היה מיוצג בה. אנרכיסטים וקומוניסטים, ציונים ובונידיסטים. וככל שהמשפחה ענפה יותר הפיצול רב יותר.

ציפינו לעדות אישית, בגוף ראשון, לתיאורים של משפחה אחת, משפחתו של הסופר, וקיבלנו גוף ראשון רבים והבחנה סוציו-תרבותית מכלילה. קיוונו ללמוד על התא האינטימי המסוים, החד-פעמי, שבו צמח אפלפלד וקיבלנו הגדרה התקפה, ככל הנראה, ביחס לעשרות אלפי משפחות יהודיות, שחיו את חייהן במשך כמה דורות במרכז אירופה.<sup>3</sup>

בעדותיו "האישיות" חוסם אפוא אפלפלד את הגישה לתקופת ילדותו המוקדמת; להוציא (וכפי שנראה בהמשך זהו חריג המהווה רמז לבאות) פתיחת צוהר צר לבית הסב והסבתא בכפר הקרפטי, שאצלם שהה במשך כמה חופשות.<sup>4</sup> מכיתות העדות על חוויותיו במחיצתם של "הודי החר", כפי שאפלפלד יכנה אותם עשרות שנים לאחר תחילת הקריירה הספרותית שלו, מבליטות את ההיעדר הזועק של "עדות אישית", "בגוף ראשון", על התא הגרעיני האולטימטיבי – בית ההורים.

והנה, דווקא אותה "תקופה חסומה" זוה לתיאורים רחבים ומפורטים בכתביו הבלטריסטים. למעשה, זאת תקופת החיים המוארת והבהירה ביותר בסיפורת של אפלפלד – לפחות עד ספרו האחרון "פתאום אהבה" (2003). כך, בין היתר, משום שרבים מן הסיפורים העוסקים בתקופת הילדות מסופרים בגוף ראשון יחיד, דרך עיניו של ילד שניחן ביכולת התבוננות מופלאה – מודוס המפתה את הקורא לחשוב שלפניו סיפור אוטוביוגרפי. ואני רוצה להזכיר בהקשר זה, למשל, את הנער המספר בנובלה "כאישון העין" (1973) ואת הנער המספר בחלקו הראשון של הרומן "תור הפלאות" (1978).<sup>5</sup>

זהו, כמדומה, המקום לשאול מה פשרו של אי-התואם הבולט בין המבעים הספרותיים והחוץ-ספרותיים של אפלפלד אודות ילדותו המוקדמת? כיצד ניתן להסביר את הזיקה המובהקת כל-כך בין ההימנעות התקיפה שלו מ"עדות אישית" על החיים בבית הוריו, לבין ההתייחסות המקיפה והעשירה לתקופה זאת בבליטריסטיקה שלו? חשיבותה של השאלה הזאת גדלה כאשר לוקחים בחשבון – ואי אפשר שלא לנהוג כך – את המשנתה ההיסטורית: השנים שאפלפלד עשה בבית הוריו היו, לפחות על-פי מדדים חיזוניים, שנים שלווה יחסית.

את התשובה לשאלה הזאת, שנגזרות ממנה כמה הבחנות תמטיות ופואטיות מכריעות, אני מבקש לברר מכמה נקודות מוצא, וראשונה ביניהן: ניסיון לתיאור כולל של מעמדן ואופיין של האהבה והמיניות בסיפורים

3. מהלך דומה מאוד מאפיין את העדות של אפלפלד על משפחתו הגרעינית במסה "הפרודות היקרות". על השאלה שהוא מציג בשם קבוצה מדומיינת של נמענים, המבקשים לשמוע את סיפורו, הוא משיב: "מה יספר. יספר כי בפרוץ מלחמת העולם השנייה היה רק בן שמונה, בן יחיד, אביו ואמו שייכים היו אל האינטליגנציה היהודית שהאמינה ברוב תמימותה כי העולם נוטה אל הקדמה ובכל שיירי לאומיות, גם יהודית, ראו אנכרוניזם." ומיד בהמשך, אחרי העדות על הוריו בגוף ושלישין יחיד והמתקן השייכי שלהם מהספרה הפרטית האינטימית לספרה הציבורית-חברתית (השיוך האגבי שלהם למגזר מוגדר: האינטליגנציה היהודית) מופיע מתקן שייכי נוסף, המנתק את ההורים לגמרי מהספרה הפרטית האינטימית ומציג אותם, הפעם במפורש, כנציגיה של תופעה חברתית תרבותית רחבה: "הם [ההורים של אפלפלד] לא היו יחידים במשאלת לב זו. רובה של האינטליגנציה גם במזרח אירופה הייתה כו...". שם, עמ' 94.

4. וראו, בין היתר: רחל חלפי, "עשן: קורן וטראני (ריאיון עם אהרון אפלפלד)", מעריב, 23.11.1962; פנחס אלעד-לנדר, "אפלפלד על ילדותו ונעוריו", תמורות, יולי (1980), עמ' 51-52; יעקב עדלאו, "אהרון אפלפלד: על ארץ הגמא, ריאיון עם המספר", בצרון, 45-48 | (1990-1991), עמ' 192-196; יגאל שורץ, "ריאיון עם אהרון אפלפלד", מילים ודמויות, פרויקט הספרות של קרן ירושלים, ריאיונות עומק מצולמים עם גדולי הסופרים וההוגים היהודיים בימינו, דצמבר, 1992.

5. ועיינו בהקשר זה: א' הראל-פיש, "אהרון אפלפלד והסיפורת היהודית לאחר השואה", תרבות יהודית בימינו – משבר או התחדשות,

רמת-גן 1983, עמ' 125-131; Sokoloff Naomi B. *Imagining the Child in Modern Jewish Fiction*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1992, pp. 129-152; יגאל שורין, קינת היחיד ונצח השבט: אהרן אפלפלד – תמונת עולם, הוצאת כתר ומאגנס, ירושלים, 1996, עמ' 34-40.

האוסטרו-הונגריים של אפלפלד; כלומר, בחטיבת הסיפורים הגדולה שלו, שהאירועים בה מתרחשים על רקע המרחב-זמן של ילדותו המוקדמת.

## 1.

בכל אחד מהסיפורים האוסטרו-הונגריים שלו התמקד אפלפלד, מפרספקטיבה שונה, במה שאפשר לכתו: תיאור מצב הליבידו של השבט היהודי במרכז אירופה בין שתי מלחמות העולם. כמו מנתח מיומן, הבוחן תא מהחי או מהצומח בתנאי מעבדה מחמירים, חוזר על הניסויים במצבים שונים ומאמת אותם, כך בוחן אפלפלד בקורפוס הגדול הזה "תאים שנזדווגו" בשבט היהודי – זוגות ומשפחות – ומנסה לאתר את הנגע שהביא לכיליונו של העם היהודי באירופה.

הניסיון נערך שוב ושוב, בדרכים שונות ומרתקות, שכל אחת מהן ראויה לדיון מקיף, אך התוצאה היא תמיד אחת: התא המשפחתי, שהוא, כפי שלמדנו מדבריו של אפלפלד עצמו, "ההיסטוריה היהודית בזעיר אנפין", נפגם באורח אנוש בשל דלדול חמור בחיוניותן של הזיקות הליבידונליות בין הגופים השונים המרכיבים אותו: גברים-נשים, הורים-ילדים, סבים-הורים, אחים ואחיות (אם יש כאלה – לרוב המשפחות יש ילד אחד) וכולי.

כדי לעמוד על אופייה של התופעה הזו די לקרוא בעיון את הפתיחות של הסיפורים האוסטרו-הונגריים, שכולן בנויות באותה מתכונת: הן מהוות מבוא והטרמה של הסיום כאחד. הן מניעות את ההתרחשות הסיפורית ובה בעת מבשרות על כרוניקה של מוות ידוע מראש. למעשה, ומן ההכרח, כמדומני, להשתמש בדימוי הבוטה הזה, הניתוח שאפלפלד עורך בסיפורים הללו הוא ניתוח של פתולוג, המשחזר הוויית חיים שלמה על-פי פיסות קיום מתות שלה.

הנה לדוגמה הפתיחה של הנובלה "בעת ובעונה אחת", שבה בוחן אפלפלד את קורותיה של משפחה יהודית מוינה, המגיעה לצדיק כפרי, בהרי הקרפטים, במטרה למצוא מזור לבת הלנה, נערה יהודייה המאבדת (כמו כל הנערות היהודיות בקורפוס הזה) את כוח החיים שלה:

בסתיו הגיעו. הייתה זו דרך מייגעת, שלקראת קצה נמשכה מעבר לכוחותיה של האם. יומיים טיפסו במעלה הרכס חשופים לרוח ולגשם. אלמלא הסוסים, העגלון הצעיר וכמה אנשים שסייעו להם, ספק אם היו מעפילים. הסתיו אינו יפה למסעות באזורים אלה, אך זה לא היה מסע תענוגות. הכורח, או ככל שנקרא לו, דחק בהם והם יצאו.



האב ירד ראשון ובתנועה, שהיה בה הרבה רוגז עזור, פתח את הדלת. האם הציגה את כף רגלה על הקרקע בזהירות ונתקבלה מיד במבט וועם, שרעד מעוצר נשימה: אמרתי לך, אמרתי לך פעמים אין ספור, אבל את לא רצית לשמוע בקולי. הבן והבת ירדו דמומים אחריה. "היכן האכסניה", שאלה האם בנוסח הביתי הישן.

"אותי את שואלת", אמר האב בלא לגרוע את עיניו ממנה.

לא אותך שאלתי אלא את העגלון, רצתה להשיב אך התאפקה.

האב ניער את רגליו כאילו אחוזים היו בגדיו שלג. זה היה אחד מביטויי הרוגז השכיחים שלו.

"יקירי", פנתה האם אל העגלון, "האם זוהי האכסניה". המלה "יקירי", שנאמרה ברגש ביתי, צרמה את אוזנו של האב, אך הוא

לא העיר דבר.

"כאן, כאן", אמר העגלון והושיט את היד. בצליל קולו היה משהו מהמהומו של הסוס.

"הוצא את המזוודות", פקד האב על העגלון. אי-סבלנות דיכרה מגרונו. העגלון התיר את החבל, לא בלי להביע את מורת רוחו מהפקודה.

הבן והבת עמדו המומים מהטלטול, המריכות והאוויר הצלול.

"הגענו" אמרה האם. כאילו היה חידוש בקביעה זו.

זהו סיומו של מסע פיס, האמור לבשר את תחילתו של מסע רוחני, שבמהלכו אמורה משפחת החולה לפתוח בחיים חדשים – חיים של בריאות. ברם, מאחורי גבן של הדמויות דואג המספר לרמוז לנו, שמדובר במחלה סופנית; ושהוא מייעד לנו מעקב שהוי אחר תהליכי ההתפרקות של המשפחה ואחר הפער האירוני-פתטי ההולך ומעמיק, בין משווגות האשליה בדבר הריפוי האפשרי לבין העובדה החותכת שעתידה של המשפחה נגזר משכבר.

על המבוי הסתום שהמשפחה מצויה בו מאותת לנו קטע הפתיחה בעשרות תמרורים. החל בכך שהמשפחה מגיעה בעונה הלא נכונה, דרך הציון הכמו-אגבי "שאלמלא הסוסים, העגלון הצעיר וכמה אנשים שסייעו להם, ספק אם היו מעפילים", והמשך בדיווח ש"לא היה זה מסע תענוגות"; כלומר, לא מסע מתוך בחירה, אלא מסע כפוי, שהמשתתפים בו קלועים ביד הגורל. הציון של המספר ש"הכורח, או ככל שנקרא לו, דחק בהם והם יצאו" עולה בקנה אחד עם האופי המריונטי של בני המשפחה, מריונטיות המשתקפת בכל פרט בעיצובה של הסצנה הזאת; בראש ובראשונה במבעים הלשוניים והגופניים שלהם, המשדרים תלישות איומה מסביבתם.

כך, למשל, פונה האם אל העגלון ב"נוסח הביתי הישן": נוסח שהמרכיב האנכרוניסטי ("הנוסח הישן") וחוסר התואם הבולט שלו, הן ביחס לנמען הישיר (העגלון) והן ביחס לדאיקט שלו (אכסניה ולא בית), צורמים

6. המעמד הדו-משמעי של מקום היעד של המשפחה (אכסניה או בית) מתבטא גם בקביעה של האם "הגענו" ובתוספת האירונית של המספר "כאילו היה חידוש בקביעה זו". ההתייחסות של הדמויות בחטיבה סיפורית זו למקומות מסוימים, שיש להם ערך קיומי אחד (ארצי, נמוך), באמצעות מילים ששימשו אותן בעבר להתייחסות למקום בעל ערך קיומי אחר (מקום של קבע, חשוב) היא תופעה פסיכולוגית חוזרת בסיפורת האוסטרו-הונגרית. כך, למשל, כאשר מגיעות האם והבת לאכסניה ב"הפסגה" – מקום נופש ההופך למקלט מוות – מודיעה האם: "ובכן הגענו", והמספר מוסיף "כדרך שרגילה הייתה לומר, כאשר הלהקה ולהקת התיאטרון שבה כיכבה הייתה מגיעה אל המלון". אהרן אפלפלד, "הפסגה" בתוך בצרון, רבעון ספרות, הגות, מחקר, חורף-אביב, השמ"ב (1982), עמ' 28.

7. וראו: יגאל שוורץ, "הזמן הקרפטי: דיבור, תודעה ואילמות בסיפורת של אהרן אפלפלד", מאזניים, 9 [59] (1986), עמ' 10-12; הנ"ל, "לא על הגלות באירופה הוא כותב אלא עלינו, כאן בישראל", מעריב, 15/6/2001, עמ' 27-28.

8. על המצב הסופני של התא המשפחתי היהודי המרכזי אירופי מעמיד אותנו אפלפלד כבר בסיפור האוסטרו-הונגרי הראשון שלו "במלוא הסתיו" (מתוך "כפור על הארץ", 1965, עמ' 71). אבי המשפחה, המתואר כיהודי משכיל ורחב אופקים הניחן ביכולת אנליטית דקה, מסכם את מצבה של משפחתו כך: "עתה לא ידע כיצד ומתי המקו להסתייג. האם היו אלה השרועים כאן, במיטות הרחבות ואשתו, בנו ובתו, י"ש

באי-הרלוונטיות שלהם ובה-בעת מטרימים את העתיד הסיפורי – את המהפך הצפוי במעמדה של האם מבעלת בית לאורחת זמנית-קבועה באכסניה נידחת.<sup>6</sup>

הניתוק מהמציאות נרמז גם בשפת הגוף של האב המנער את רגליו "כאילו היו אחוזים היו בגדיו שלג" ובנוסח הפקודה שבו הוא פונה לעגלון (שאינו הולם את הסיטואציה), וגם בשפת הגוף של הבן והבת, המוצגים במהלך פרק הפתיחה כזוג תאומים אילמים, "דמומים", "המומים מן הטלטול", שאינם מצליחים להבין דבר מכל מה שמתרחש סביבם.

ככלל יש לנו כאן (ושוב, זוהי פתיחה אופיינית לכל הנובלות האוסטרו-הונגריות של אפלפלד)<sup>7</sup> תאטרון בובות שאותו מפעיל מספר, המבליט בטכניקת התיאור שלו את המכניות השולטת בתנועותיהן של דמויותיו ומדגיש, באמצעות דיבובו הנדיבים, את עילגותן ודבקותן בנוסחים לשוניים מתיים.

התא המשפחתי היהודי מוצג אפוא בנובלות האוסטרו-הונגריות מלכתחילה כגוף גוסס.<sup>8</sup> מצבם של התא הזוגי ושל התא המשפחתי היהודי בחטיבה הזו חמור כל-כך גם משום שאת מעט הליבידו הגלום בהן מפנות הדמויות או לסובייקטים במעגל השבטי, הנתפסים כפסולי-קשר, או לסובייקטים הנמצאים מחוץ למעגל השבטי, שהקשרים אתם מסתיימים תמיד בקטסטרופה. דרך נוספת שבאמצעותה משחיתות הדמויות את הארוס המדולדל שלהן היא התמסרות כפייתית לעיסוקים המוצגים כהתקות (פרויקציות) או כעידונים של דחפים ארוטיים חסרי תוחלת.

אשר לארוס בתוך המשפחה היהודית, הקשרים הממשיים היחידים מתקיימים בין האמהות לבנים. זהו נושא טעון מאוד בפרוזה של אפלפלד, הדורש התייחסות נפרדת. כאן אומר רק שהם נושאים תדיר אופי של יחסים בין שני ילדים או של ילד-מבוגר ואימא שהיא ילדה גחמנית וחסרת אחריות.<sup>9</sup>

כל המטענים הארוטיים האחרים בתא היהודי הגרעיני מופנים החוצה. רבים מהגברים היהודים נקשרים לגויות,<sup>10</sup> או ליהודיות המזכירות להם גויות, ולא מעט נשים יהודיות נקשרות לגוים.<sup>11</sup> הקשרים הללו מסתיימים בהתרסקות, גם מבחינת הזוגיות וגם מבחינת "התוצר" של המפגש המיני, אם יש כזה. כוונתי לכך שגורלם של כל צאצאי הזוגות המעורבים הוא רע מר: הם נולדים פגומים פיסית ו/או נפשית ורובם ככולם חולים ו/או נרצחים.<sup>12</sup>

זה באשר ליהודים הבוגרים. אשר לצעירים, דור ההמשך: הנערים היהודים מגלים את הארוס אצל המשרתות או האומנות הגויות החיות בביתם,

בני לוויה של הנפש או רק יצורים משומשם מה נטפלו לו באין רואה. איה החוט המשחיל עצמו דרך הנפשות, המחבר אותם, העושה אותם קשובים זה לזה, או שמא כל אחד תחנה לעצמו, לילה לעצמו, שינה לעצמו, פיסת חלום שניתק עצמו מתוך איוה מזר, נע לבדו בתנועה מתמדת, עד אשר ימס כבועת צבעונין".

9. למשל: יריטה ובנה ב"רצפת אש" (1988); בלנקה ואוטו ב"ער שיעלה עמוד השחר" (1995); ובאורח שונה, האם ובנה בפרקי הפתיחה של "תור הפלאות" (1978).

10. למשל: האב ב"תור הפלאות" (1978) הנוטש את משפחתו על סף אירועי השואה ומוצא לו מקלט אצל אשת חברה נוצרית בווינה; סמי הנקשר לקטרינה ("קטרינה", 1988); קארל המתחבר לגלוריה, ("טמין", 1993) ואחרים.

11. בלנקה הנישאת לאדולף ("ער שיעלה עמוד השחר", 1995); האם ב"כל אשר אהבתי" (1999), המתאהבת בצעיר אוקראיני, מתנצרת ונישאת לו, ואחרות.

12. טרופין המטורף ב"כאישון העין" (1973), בנם של אישה כפרית רותנית ורוכל יהודי, שגופו

הגרול גוף איכר הוא וראשו הזעיר ראש יהודי; זוסי בת דודו של ברונז, הדמות הראשית ב"תור הפלאות", שגופה המלא ויצריה הגואים נתפשים כמורשת החלק הגויי שבה, ואי-המנוחה הכפיתית שלה נתפשת כמורשת החלק היהודי;

בנימין בנם של סמי וקטרינה ("קטרינה", 1988), שנרצח באכזריות בידי קרוב משפחה של קטרינה, ואחרים. עוד לעניין זה: יגאל שוורץ, "באין רואה תבאנה התמורות", הסיפור 'במלאו הסתי' כנוסח מוקדם של 'כאישון העין' ושל 'תור הפלאות'. הערות למכנה ההתפתחות הפנימית בפרווה של

נשים צעירות המהוות עבורם (ואשוב ואדרש לעניין זה) עוגן ארוטי ורגשי למרות משוגותיהן הגובלות תדיר בהפקרות מוסרית.<sup>13</sup> אפיק נוסף שאליו מתועל הארוס של הנערים היהודיים, בכמה מסיפורי הקורפוס, הוא הפעילות האידיאולוגית, בעיקר בשורות הקומוניסטים.<sup>14</sup> ברם, אפיק זה נתפס, תוך כדי הפעילות ו/או בדיעבד, כאלטרנטיבה גסה ולא מספקת לכמיהה הארוטית ו/או לנהייה רליגיוזית – שני תחומים שהגבולות ביניהם אצל אפלפלד, וארחיב בסוגיה זו בהמשך – מטושטשים.

הארוס של הנערות היהודיות מתועל לאפיקים מעודנים יותר: בעיקר ציור ומוסיקה. אך גם אלה מוצגים כתחליפים עקרים. הם אינם מביאים את הסיפוק המצופה, והנערות לוקות במה שמתואר כדעיכה מואצת של רצון החיים. בסופו של דבר רובן מאושפזות בסנטוריוםים למיניהם (תדיר בחסות הכנסייה) ושם הארוס שלהן, שהיה קלוש משכבר, עובר עיקור ונשמד.<sup>15</sup>

כדי להטיב להבין את תפיסת המיניות של אפלפלד בקורפוס האוסטרו-הונגרי שלו, צריך לבחון אותה במרחב ההתייחסות ה"טבעי" שלה; כלומר, בזיקה לכתביהם של הוגים וסופרים יהודיים שיצרו במרחב התרבות הגרמני בעשורים הראשונים של המאה העשרים.<sup>16</sup> בספרו "ארוס והיהודים", מזכיר דויד ביאל, בפרק שכותרתו "הציונות המרכז-אירופית ובעיית הניוון",<sup>17</sup> את גיבורי התרבות הידועים של התקופה (פרויד, שניצלר, אוטוויינגר, מקס נורדאו ואחרים) ומסכם את עמדותיהם בסוגיית "ארוס והיהודים". מסיכום זה עולה עמדה אחידה פחות או יותר, והיא שהיהודים לוקים בניוון מיני המתבטא בקבוצת סימפטומים כגון: "היסטריה", "חולשת עצבים", "יצריות עודפת" או "יצריות קלושה".<sup>18</sup>

ההבחנות של אפלפלד ביחס לסוגיית ארוס והיהודים בתקופה האוסטרו-הונגרית דומות אך לא זהות לעמדות של ההוגים והסופרים ההבסבורגיים. זאת, כמדומה, הן משום שהוא כותב על התקופה מנקודת המוצא של כיליונה ועל-פי ההנחות ההגותיות והאמנותיות שגובשו אצלו במהלך השואה והן משום שיחסו לפרויקט "האדם היהודי החדש", שהציונות יצרה וטיפחה, היה אמביוולנטי.

במסגרת מצומצמת זו אסתפק בציון שני מאפיינים המייחדים את עמדתו של אפלפלד בנושא זה. הראשון הוא הפער המודגש בין המורכבות הנורוטית של גיבוריו וגיבורותיו, כפי שהיא משתקפת בהתנהגותן החברתית והארוטית ובמבעיהן הפיסיים, לבין האטימות התודעתית שלהן. גיבורי הספרות היהודית-גרמנית, כמו גיבורי הספרות היהודית-רוסית בת הזמן, ניחנו ביכולת אינטרוספקטיבית מופלגת, שבאה לידי ביטוי, בין היתר, בחיטוטים נפשיים עצמיים דקים. לעומתם, גיבוריו של אפלפלד,

- אהרן אפלפלד, "עלי-שיח 23 (תשמ"ד-א)", עמ' 175-181.
13. בדונו ולואיו ב"תור הפלאות"; קארל וגלוריה ב"טמיון"; פאול והלניה ב"כל אשר אהבת" ועוד. לעניין מקומן של המשרתות והאומנות הגויות בסיפוריו של אפלפלד בויקה למקומן בהקשר ההיסטורי, ראו במאמרה של אלנה רחון, בקובץ מאמרים זה.
14. אביו של הגיבור-המספר ב"מסילת ברזל" (1991); הלנדר ב"מכרה קרח" (1997); ארנסט ב"פתאום אהבה" (2003) ואחרים.
15. פאולינה ב"אישון העין"; דודה תרזה ב"תור הפלאות"; "איזידורה" ב"הפסטה"; הני ב"קאטינה" ועוד.
16. אפלפלד מרבה להזכיר בכתיבו, הבלטיסטים והעיוניים כאחד, אמנים והוגים ממרחב התרבות היהודי-גרמני והאוסטרו-הונגרי. שמותיהם של היינריך היינה, ארתור שניצלר, סטיפן צווייג, פטר אלטנברג, הוגו פון הופמנסטל, פרנץ ורפל, רוברט מוסיל, פרנץ קפקא, מרטין בובר וגרשום שלום נזכרים בכתיבו עשרות פעמים. במקצת מן המקומות הללו מתקיימים דיונים באופייה ובערכה האסתטי והמוסרי של "האסכולה היונאית". כך, למשל, ב"תור הפלאות" ובמכתות האור, נובלות שבהן אביו של הנער-המספר הוא איש רוח הנמנה על אותה אסכולה.
17. דויד ביאל, ארוס והיהודים, עם עובר, תל-אביב 1992, עמ' 233-240.
18. דברים רומיים עולים מהמחקרים המוקדשים לתקופה זו שכינסו סנדר גילמן וג'ק זיפס: Sander Gilman & Jack Zipes (eds.), *Companion to Jewish Writing and Thought in German Culture 1096-1996*, Yale

והוא הלך בעניין זה בעקבותיו של עגנון, הם בני אדם הלכודים במציאות מנטלית ורגשית מסובכת, שהם אינם מסוגלים לפענח אותה או להתמודד אתה. את מקומה של האינטרוספקציה תופסות כאן, וכבר רמזתי על כך, מערכות הדחקה והכחשה מפוארות, המאירות את הגיבורים, שחיוניותם הולכת ופוחתת וסופם קרב, באור אירוני חריף.

המאפיין השני המייחד את עמדתו של אפלפלד בהקשר זה הוא ההתמקדות בפסיכופתולוגיה של השבט, שאת פניה מייצגים טיפוסים יהודיים שונים, ולא בפסיכופתולוגיה של הפרט היהודי כמקרה מבחן (קיצוני משהו) למצבו הנפשי של האדם האירופי המודרני. שני המאפיינים הללו, הקשורים זה בזה ומתנים זה את קיומו של זה, משתקפים בבחירות מיוחדות בנובלות האוסטרו-הונגריות הקולקטיביות של אפלפלד – נובלות בתי המרפא וערי המרפא.

סיפורי בתי המרפא הם ז'אנר בעל מסורת עשירה בספרות הגרמנית, שקנה לו שביטה גם אצל סופרים יהודיים (למשל "בבית המרפא" ו"נוכח הים" של דוד פוגל). זהו ז'אנר שעיקרו ההתנגשות בין הסדר הטוב (הבורגני) לבין הלא רציונלי והבלתי צפוי. ההתנגשות בין השניים מתבטאת בעלילה הראלית והסמלית של הסיפורים בהתפרצויות יצירות חריפות, תדיר בעלות אופי לא נורמטיבי (למשל ב"מוות בוונציה" של תומאס מאן), בדיגרסיות פילוסופיות של הנופשים והמחלימים (למשל, ב"הר הקסמים" של תומאס מאן), ובהתייחסות למרחב בית המרפא כאל בבואה מוקטנת של מרחב הקיום האנושי, במובן האוניברסלי ביותר.

בסיפורי בתי המרפא של אפלפלד, שעל מספר היבטים חשובים בזיקתם למסורת סיפורי המרפא הגרמניים עמדה חיה שחם,<sup>19</sup> אין מין אלא רק קוקטיות אקסטרווגנטיות, המנסה להסתיר, לרוב בלי הצלחה, שימוון נפשי גדול. אין דיגרסיות פילוסופיות של ממש אלא רק משפטים נבובים שמופרחים לאוויר ושוקעים מיד לתהום הנשייה. וגם, ובמיוחד, הנופשים בסיפורי בתי המרפא של אפלפלד מייצגים קודם כול את המצב היהודי ורק אחר כך את המצב האנושי. ולבסוף, אפלפלד מקצין מאוד את הזיקה בין הסדר הטוב (הבורגני) לבין הלא רציונלי והלא צפוי. מהסיפורים הללו חוזר ועולה ש"הסדר הטוב" הוא לא רק חיצוני ושקרי אלא גם מסכת מגן מפני האמת, ההופכת, בהקשר של השואה המתקרבת, למסכת מוות. ובהתאם, מן היצירות הללו חוזר ומתברר שהלא רציונלי והלא צפוי הם, למרבה הבעתה, רציונליים וצפויים מאוד.

## A.

מצבן הארוטי של דמויותיו היהודיות של אפלפלד בסיפורים המתרחשים לאחר השואה, באירופה ובישראל, הוא בבחינת שכפול דהה של מצבם

University Press, 1997; Robert Alter, "Literary Reflections of the Jewish Family", David Kraemer (ed.), *The Jewish Family*, New York, 1989

pp. 228-233.

19. חיה שחם, "מרות בעיר קייט: הנובלות 'בארנהיים עיר נופש' לאפלפלד ו'מרות בוונציה' לתומאס מאן: עיון משווה במספר היכטים זאיריים ותמטיים", יצחק בן מרדכי ואייס פרוש (עורכים), בין כפור לעשן: מחקרים ביצירתו של אהרן אפלפלד, אוניברסיטת בן-גוריון, 1997.

20. אפלפלד לא התייחס במסתו למהפכה הציונית בהקשר המיני, אולם הוא קשר פעמים רבות בין דימוי הגוף של הצבר (הנתפשים אצלו כאריים ממש) מזה, לבין דימוי הגוף של הנערים המהגרים, פליטי השואה, מזה. וראו, בין היתר: "הטרדה נמשכת", ידיעות אחרונות, 10/12/1993; "חשבון ביניים", ידיעות אחרונות, 5/9/1994; "חמישים שנה אחרי המלחמה הגדולה", ידיעות אחרונות, 20/4/1995 וכן בריאיונות הבאים: יפעת נבו, "חיים רגילים סיפורים רגילים", רבר, 11/7/1969; דפנה אלון, "יש אצלו שתיקה שלא באה לירי פורקן", במחנה דג"ע, מאי 1978; אברהם בלבן, "הקשי הגדול הוא איך לא לזייף", ידיעות אחרונות, 5/6/1980; חזי לסקלי, "שיעור מולדת", העיר, 14/6/1985; גאל סרנה, "הבנקר של אהרן אפלפלד", ידיעות אחרונות, 12/5/1989; גאל שורק, "לא אפילו לא אליק", כל העיר, 6/9/1991; עדנה עברון, "אהרן אפלפלד, סופר נטר", ידיעות אחרונות, 17/6/1994.

21. בארטפוס גר במל-אביב ומבלה בה את רוב זמנו, אך פעם בכמה חודשים הוא נוסע לנתניה, שם הוא מספק את יצריו המיניים

הארוטי של היהודים האוסטרו-הונגריים. תופעה זו, המעידה על כך שהמהפכה הארוטית-ציונית פסחה לחלוטין על גיבוריו,<sup>20</sup> משתקפת בכל תאי השבט הנבחרים במעבדה שלו: אנשים בודדים, זוגות, משפחות וקהילות קטנות.

ב"עשן", קובץ הסיפורים הראשון של אפלפלד (1962), מתקשים הגיבורים, פליטי שואה בישראל של שנות החמישים, ליצור קשר ליבדונלי כלשהו. הם אינם יוצרים קשרים ארוטיים ואפילו לא שותפויות ארוכות טווח שיש להן גוון רגשי (למשל בסיפורים "שלושה", "שותפות" ו"עשן"). רוב הגיבורים בחטיבה סיפורית זו חיים בגפם, והקשרים בין בני הזוג במעט הזוגות שאפלפלד תיאר הולכים ונמוגים ("סיפור אהבה") או ניתקים באלימות ("ניסיון רציני", "ברטה").

המצב האנושי הבלתי נסבל הזה ממומש בדרך המלאה והמפורטת ביותר ברומן "העור והכותונת" (1971), המוקדש כולו למעקב שהו אחר הכישלון הבלתי נמנע של בני זוג שנפרדו זה מזה לפני המלחמה, שבו ונפגשו לאחר שנים רבות בארץ והם מנסים לשקם את יחסיהם הרגשיים והארוטיים. אחת מנקודות השיא ברומן הזה היא ניסיונה הכושל הפתטי של הגיבורה, בטי גרוזמן, שהיא כבר אישה מבוגרת, להרות לבעלה צאצא שיבשר על אפשרות קיומו של עתיד אחר למהגרים הדוויים במקומם החדש.

גם הקשרים בין בני המשפחה היחידה שאפלפלד תיאר, בהרחבה יחסית, על רקע החיים בארץ, משפחתו של הסוחר בארטפוס ב"בארטפוס בן אלמוות" ("הכתונת והפסים", 1983), מאופיינים בניכור עמוק, בעיקר בין האב לבין שאר בני המשפחה. את היצירות שלו מתעל האב, כמו כל הגיבורים האפלפלדיים בפרוזה של אחרי המלחמה, לקשרים מזדמנים עם נשים מפקפקות, במקומות הנמצאים תמיד מחוץ למרחב הקיום היומיומי ו/או האידיאולוגי הנורמטיבי.<sup>21</sup>

דרכים נוספות לתיעול היצירות בחטיבה זו, המקבילות לפעילות התרבותית והאידיאולוגית בחטיבה ההבסבורגית, הן: המסחר הגדול, הספסרות, ועיסוקים אחרים בתחומים המצויים תמיד בשולי החברה והחוק.<sup>22</sup> כך החל בסיפורים המוקדמים בקבצים "עשן" ("לאט", "ניסיון רציני", "בקומת הקרקע"), 1962, "בגיא הפורה" ("על יד החוף"), 1963 ו"כפור על הארץ" ("באיי סנט ג'ורג"), 1965, בנובלה האיטלקית "1946" ובנובלות "בארטפוס בן אלמוות" ("הכתונת והפסים", 1983) ו"מסילת ברזל" (1991).

הדמיון והשוני ביחס למיניות בין הקורפוס האוסטרו-הונגרי לבין הקורפוס של אחרי-השואה מתגלים בהירות כשמשווים בין הנובלות הקולקטיביות ההבסבורגיות – נובלות בתי המרפא – לבין הסיפורים הקבוצתיים והנובלות הקולקטיביות המתרחשים בארץ ישראל.<sup>23</sup> כאן וכאן יש הונואה

וחוזר לכינתו. כמוהו, הנערים בחוזה החקלאית ב"מכוות האור" מספקים את יצריהם המיניים בחוף הים, הרחק מן החווה, או במקומות בחוזה הנתפסים כנחותים מבחינה אידאולוגית. הנער דרוק, למשל, מלטף את רגלה של אחת המכשלות במטבח; מקום המתאר כנמוך ואפל, בו מועסקים רק הנערים שנפסלו לעבודה במרחבים הציוניים המובהקים: בשדות הפלחה, במטעים או (לפחות) ברפת. וראו גם: גאל שורץ, "רגם המחנה הסגור: דרך המוצא", סימן קריאה, חוברת 12/13, מפעלים אוניברסיטאיים, 1981, עמ' 360-357.

22. וראו לעניין זה יצחק בן-מריד, "הפשע כמטאפורה ודרך לגאולה בעד שיעלה עמוד השחר", בקובץ מאמרים זה.

23. הסיפור הקולקטיבי הראשון המתרחש בארץ-ישראל הוא "במקומות הנמוכים" (כופר על הארץ, 1965). מסופר בו על קבוצת נופשים בים המלח. הנופשים הם יהודים ילידי גרמניה, למעט המספר ששושיו בקרפטיים. בקובץ "ארני הנחר" נכללים סיפורים קולקטיביים בכמה גרסאות: "הלהקה" (טופס מוקדם של הנובלה "לילה ועוד לילה"); סיפורי פנסיון ומקומות התכנסות מקבילים ("אכסניה", "היום"); סיפורים על התקבצות של בני אדם סביב אדם המייצג קהילת מאמינים שחרבה ("אחר החופה", "עורך הדין שלנו"); וסיפור קולקטיבי ממחנה האיטלקי "בתנוכה" (1946), שהוא טופס מוקדם של הנובלה הקולקטיבית האיטלקית "1946", שכונסה בקובץ "שנים ושעות" (1974) יחד עם הנובלה הקולקטיבית ההבסבורגית "בארנהיים, עיר נופש". בשנים האחרונות חזר

עצמית ועצימת עיניים מול האמת הקשה. כאן וכאן קיים ארוס המתועל לאפיקים תרבותיים (תרבות יהודית עממית, יידיש, מורשתם של בובר, שלום, רוזנצוויג ואחרים). כאן וכאן יש התפרצויות ארוטיות, המנותבות לדמויות של לא-יהודים או לדמויות המתוארות כבעלות מאפיינים לא יהודיים. וכאן וכאן עומדות ההתפרצויות המיניות הללו בסימנה של קסטטרופה – מחלה, מוות, התאבדות – קסטטרופה ברמת היחיד המרמזת, בדרך סינקדוכית, על מה שצפוי לקהילה כולה.

אבל, וזו נקודה חשובה בעיניי, בין שני הקורפוסים יש גם שני הבדלים בולטים. ראשית, המיניות בקורפוס האוסטרו-הונגרי נתפסת כעקרה ומנוונת אבל היא ססגונית, גחמנית ואקסטרווגנטית. המיניות של גיבורי הסיפורים המתרחשים לאחר השואה, לעומת זאת, מעוצבת כצורך גופני-ביולוגי, ללא שום עידון תרבותי – מיניות עניינית, תכליתית, כמעט מכנית.<sup>24</sup> שנית, הגיבורים האוסטרו-הונגריים עסוקים בהכחשה וברמייה עצמית קיצונית אבל אין הם חסרים כישורים אינטלקטואליים, השכלה רחבה ויכולת רטורית. לעומתם, הגיבורים במרחב של אחרי-השואה אטומים לעצמם ולצרכים שלהם, משל הציב מישהו מסך ברזל בין גופם להכרתם.

## T.

מעמד שונה מאוד יש למיניות בסיפורי אפלפלד המעוצבים על רקע שנות השואה. מעיון בסיפורים המתרחשים במסגרת התקופה הזאת מצטיירת תמונה שאינה עולה בקנה אחד, לפחות לא לגמרי, עם הדברים שהזכרתי קודם, אותם שמעתי מפי הסופר באותו טיול בוקר באוקספורד: הדברים המזעזעים על הזיקה בין הסצנות המיניות להן היה עד בנדודיו בזמן השואה לבין יחסו כסופר ואולי גם כאדם לאהבה, למין, לזוגיות ולמשפחה. הסיפורים הקצרים המתרחשים בעיצומה של השואה, שרובם כונסו בקבצים "בגיא הפורה" (1963) ו"בקומת הקרקע" (1968), הנובלה "הכתנות והפסים" (בתוך הקובץ "הכתנות והפסים" 1983), המתרחשת רובה ככולה בתקופה זו, והנובלה "קאטרניה" (1989), שאף היא מתרחשת בחלקה על אותו רקע – הן היצירות המיניות האקספרסיביות ביותר של אפלפלד.

הסיפורים הקצרים, בעיקר בקובץ "בגיא הפורה" ובנובלה "הכתנות והפסים" ערוכים במתכונת דומה, המשלבת בין תקופת ההתבגרות, לבין זהות שבטית עמומה, נהייה רליגיוזית חריפה ומיניות בוטה. הנובלה "קאטרניה", שבה הדמות המרכזית היא גויה, ערוכה במתכונת שונה במקצת. את מקומם של טקסי ההתבגרות בסיפורים הקצרים וב"הכתנות והפסים", שבמרכזם נער או נערה יהודים, תופס כאן, וכבר עמד על כך אבידב ליפסקר,<sup>25</sup> טקס התקדשות במבנה של "גאולה דרך הביבים".

אפלפלד למתכונת הקולקטיבית בסיפורים ובמסות המתרחשים על רקע העיר ירושלים: "לילה ועוד לילה" (2001) ו"עוד היום גדול" (2001).

24. ההבדל הזה בולט במיוחד כאשר קיימות גיחות בתוך המרחב הישראלי למקומות המאזכרים את המרחב האוסטרו-הונגרי. דוגמא מאלפת לעניין זה הן הגיחות של המספר וחברו שפירא ב"מכוות האור" לבית הקפה "הווינאי", שאותו מנהלת אישה שהייתה, ככל הנראה, אוהבתו של אבי המספר, עיתונאי אוסטרי מפורסם.

25. אבידב ליפסקר, "חגיכה מיסטית ואקסטטית של 'קרושה': על רקעה הלנגרדי של הנובלה קאטרינה של אהרן אפלפלד", אפס שתיים, 1 (1992), עמ' 87-98. ובאותו עניין, יגאל שורק, קינת היחיד ונצח השבט: אהרן אפלפלד – תמונת עולם, כתר ומאגנס, ירושלים, 1996, עמ' 141-194.

כך או כך, סיפורי החטיבה הזו מאופיינים באווירת מיניות דחוסה, שאין דומה לה בחטיבות הסיפורים האחרות. אמנם, צריך להדגיש, זוהי מיניות שיש לה מאפיינים ברוטליים; כך בין היתר, בתיאור האונס של קיטי בסיפור "קיטי" ("בגיא הפורה", עמ' 58), בסצנת המשגל של זוג העיוורים ב"מסעותיו של אנדריקו" ("בגיא הפורה", עמ' 164) וברבות מהסצנות המיניות ב"הכתנות והפסים" וב"קאטרינה". אבל אי אפשר להתעלם מהחיוניות המאפיינת רבים מהתיאורים הללו, ובראשם התיאור, הנמשך על פני עמודים רבים, של הקשר האינטימי בין צילי למרק ב"הכתנות והפסים", שארך כמה שבועות בעיצומה של המלחמה, בתוך "מאורת זרדים" החפורה עמוק באדמה; בבחינת מרחב לימינלי, המהווה קבר ורחם כאחד.

החיוניות האינטנסיבית כל-כך של הקיום המיני בתקופת המלחמה גוועת מיד עם סיומה. בסיפורי המחוז האיטלקי של אפלפלד, המהווים יחידת גשר בין הסיפורים האירופיים לסיפורים הארץ-ישראליים, מתגלה עדיין אי-פה אי-שם רמץ שנותר מאותה התפרצות ארוטית אדירה, אבל הוא כבה במהירות. כך, בין היתר, בנובלה "1946" ובפרקי הפתיחה של "מכוות האור".

החיוניות המינית של גיבוריו היהודיים של אפלפלד מתגלה אפוא בשיא עצמתה דווקא במרחב-זמן הלימינלי של השואה, בקו התפר המטושטש שבין ההיסטורי למיתולוגי. לעומת זאת, לפני השואה ואחריה מאופיינים הגיבורים במטען ליבידונלי קלוש, שאף הוא, כאמור, מופנה "החוצה": אל מחוץ למעגל השבט היהודי ו/או לאפיקים חלופיים שאין בהם מזור קיומי.

זהו, כמדומה, המקום להדגיש שמעמדה של המיניות בסיפוריו של אפלפלד דומה מאוד למעמדה של הנהייה הרליגיוזית. אחד ממאפייניו של קשר הדמיון הזה, שהוא ציר יסוד בתפיסת האדם והעולם של אפלפלד, הוא מקומות הופעתם של המשתנים הללו בגיאוגרפיה של עולמו הבדיוני. כפי שהראיתי במקום אחר,<sup>26</sup> כמו בסוגיית המיניות כך בסוגיית הרליגיוזיות, בסיפורי תקופת השואה של אפלפלד מתקיימת זיקה אדירת עוצמה בין האדם האפלפלדי לשורשי ההווה שלו. זוהי זיקה שכמעט מאיינת את האני אך בה בעת מחברת אותו ל"גבוה מעל גבוה", למישור המטאפיזי. לחוויה רליגיוזית מעין זו אין צל של קיום בסיפורים המתרחשים על רקע התקופה האוסטרו-הונגרית, הבהובים שלה מופיעים בסיפורים המתרחשים על ספה של השואה וחודשים ספורים אחריה, ואין לה כמעט סימן וזכר בסיפורים ובנובלות המתרחשים זמן רב (יחסית) אחריה.

דומני שגם בעניין מרכזי זה – הזיקה בין מיניות לרליגיוזיות – הולך אפלפלד בעקבות קפקא. כך עולה, בין היתר, מהדברים שכתב דויד ביאל<sup>27</sup> על קפקא בהקשר דומה:

26. יגאל שורק, שם.

27. דויד ביאל, הערה 17 לעיל, עמ' 233.

פרנץ קפקא היה מודע אף יותר (מארתור שניצלר) ליחסים הבעייתיים בין ארוס והיהודים. ב'מכתב לאביו' הידוע, טוען קפקא, כמוהו כפורטנוי (ב'תלונתו של פורטנוי' של פיליפ רות), שהשיתוק המיני שאחז בו ואי-יכולתו להינשא קשורים בדרך כלשהי לכישלוננו של אביו להעביר אליו את היהדות כדבר מה שאינו רק קליפה ריקה ואוסף של פולחנים חסרי משמעות.

הקישור שיוצר קפקא בין "שיתוק מיני", מחלת הדור של היהודים ההבסבורגיים, לבין היהדות שהועברה אליו על-ידי אביו כ"קליפה ריקה ואוסף של פולחנים חסרי משמעות" הוא מפתח חשוב להבנת הפואטיקה שלו וגם, להבנת הפואטיקה של אהרן אפלפלד. כך, משום ששני היוצרים הגדולים לקחו על עצמם, כל אחד בדרכו, משימה כמעט בלתי אפשרית והיא להנכיח היעדר או חשך אחד (מיניות/רליגיוזיות) באמצעות הנכחה של היעדר אחר (מיניות/רליגיוזיות). קפקא, על-אף החידתיות שלו, פתח לנו צוהר ביוגרפי, שדרכו ניתן להצביע על היחס בין הרקע האישי המשפחתי שלו למפעל האומנותי שיצר. אפלפלד, שכסופר הוא חידתי פחות, שומר בעדויותיו ביחס לאביו ולאמו על זכות השתיקה.

מכל מקום, התחושה של קיום אנושי המתרחש בתוך חלל שאין בו נקודת ארכימדית-ליבידונלית, או, אם להיות זהיר יותר – הקיום האנושי בתוך חלל שנקודות האחיזה הליבידונליות שלו ובמקביל, נקודות האחיזה הזהותיות-שבטיות שלו אינן יציבות, משותפת לסיפורי שני היוצרים.

## ה.

כל ההבחנות שהעליתי עד כה עומדות, כמדומה, בסימן שאלה, לאור מה שעולה מספרו החדש של אהרן אפלפלד "פתאום אהבה", 2003; למעשה, כבר מהכותרת המפתיעה שלו. זהו סיפור אהבה בין סופר בן שבעים, שהיה קומוניסט בנעוריו ועלה לארץ "במקרה", לבין סוכנת הבית שלו, רווקה בשנות השלושים לחייה, שמשרתת אותו במסירות ובהתמסרות. מהו סוד הזיווג הזה שעלה בידי של אפלפלד לרקום "פתאום"? האם, לפחות בחכמת מבקרים שלאחר מעשה, אפשר למצוא סימנים מטרימים לזיווג כזה ביצירותיו הקודמות, שמהן, כזכור, נפקדה האהבה כמעט לחלוטין, והמילה המסמנת אותה הופיעה פעמים ספורות בלבד? ומהם המהלכים ההגותיים, הרגשיים והאסתטיים שאפשרו את מה שנדמה כמפנה דרמטי?

לדעתי מה שאיפשר את המפנה הזה – ויש כאן מפנה, אם כי פחות דרמטי ממה שנדמה בתחילה – זו ההכרעה של אפלפלד בשאלת זהותו של מחוז הקיום אשר צריך לשמש לו כבסיס גאוגרפי-ביוני להצבת הנקודה הארכימדית הליבידונלית-רליגיוזית שלו. על ההכרעה שקיבל אפלפלד בספר הזה, שהוא אוטוביוגרפי הרבה יותר מכל "עדויותיו האישיות",



אנו למדים מהדברים שאומר בספר ארנסט, הסופר בן השבעים, לאירנה, הסועדת אותו:

אמש גילה לה כי מאז חזר מבית החולים הדרך אל ביתו, שהיתה חסומה, נפתחה.

הבית הראשון, מסתבר, לא היה בית ההורים אלא בית הסבים. בלבו ידע זאת, אבל היו כמה עיכובים קשים שהשהו את שיבתו (עמ' 112).

להכרעה הזו, שאפלפלד קיבל על עצמו בשלב מתקדם בכתיבתו, יש כמה השתמעויות מרחיקות לכת. במסגרת זו אעמוד על שתיים מהן: אחת פסיכולוגית-קיומית והשנייה פואטית.

במישור הפסיכולוגי-קיומי הבחירה ב"בית הסבים" כ"הבית הראשון"; כלומר, כמרחב הקיום המהווה נקודת מוצא ומעגן רגשי ורוחני, פירושה נטישה, ולו גם זמנית, של המאבק הקשה והמסוכן עם "בית ההורים", שעמד במוקד עולמו הרוחני של הסופר במהלך עשרות שנים.

במישור הפואטי יצרה ההעדפה הברורה של אפלפלד את בית הסבים על פני בית ההורים סכנה של ליקוי פתטי; כלומר, סכנה של עיצוב ריגושי מידי של המרחב הבדיוני על דמויותיו האופייניות.

מקורה של הסכנה הזאת בהבדל הבולט ביחסו של המחבר לעולמם של הוריו מזה ושל סביו מזה. זיקתו של אפלפלד לעולמם של הוריו היא אמביוולנטית מיסודה. שזורות בה נימות סנטימנטליות ואירוניות היוצרות במיזוגן סיטואציות שהן דרמטיות ובה בעת מאזונות מבחינה ריגושת. לעומת זאת, זיקתו של אפלפלד לעולמם של הסבים היא, מיסודה, חיובית, חד-משמעית.

ההעדפה הברורה, החד-משמעית של בית הסבים יצרה מצב תמטי-פואטי חדש. אמנם, היא אפשרה את האהבה – שכן, כאמור, ארוס וזיקה שבטית-רליגיוזית הן מהויות בלתי נבדלות בעולמו של אפלפלד – אבל, והא בהא תליה, היא גזרה כרת על נקודת התצפית המורכבת, המפורסמת, של המספר האפלפלדי, שאפשרה לו לרסן מטענים פתטיים, וזיכתה אותו בשבחי הביקורת, במשך שלושים שנים<sup>28</sup>, והמירה אותה בעמדה מונוליתית-סנטימנטלית לכאורה.

אפלפלד, ושוב, אלה הם דברים שאני אומר בראייה לאחור, עשה הכנות לקראת המהלך הזה, על האפשרויות הגלומות בו ועל סכנותיו. כמעט בכל ספריו בעשרים השנים האחרונות הוא ניסה להתמודד עם האופציה הקיומית, שאותה משקף "בית הסבים", על מישוריה השונים: הרגשי,

28. וראו, בין היתר: שמעון זנרבנק, "הצמיחה הבלתי מורגשת", אמנות, ב (תשכ"ג), עמ' 100-102; נעמי ש' חזנוביץ', "מוטיב הרכבת ב'תור הפלאות' מאת אהרן אפלפלד" (כת"י), וחמ"ד, חש"ד; גבריאלי מוקד, "אמן הפרווה השירית", ידיעות אחרונות, 14/2/1975; דן מירון, "סיפוריו של אהרן אפלפלד", הארץ, 25/5/1962; גרשון שקד, גל חרש בסיפורת העברית, ספריית פועלים, תל-אביב תשל"א, עמ' 149-167; וכן את עבודת המחקר לקבלת תואר מוסמך של רינה דודאי, "עיון בתחבולות המשתפפות ביצירת רושם של איפוק ועידון בטקסט נארטיבי טעון, על-פי 'מכוות האור' לאהרן אפלפלד", אוניברסיטת תל-אביב, 1983.

29. "אל ארץ הגמא" פורסם בהמשכים ב"בצרון": פרקים א-ג פורסמו בגיליון י' (1990-1991), עמ' 13-63, ופרק ד פורסם בגיליון יא (1992), עמ' 9-54. ובאנגלית: *To the Land of Cattails*, Jeffrey Green (trans.), Weidenfeld and Nicolson, New-York 1986.

30. יוצאים מן הכלל המעידים על הכלל הם הסיפורים: "שלושה" ו"בוקמת הקרקע" בקובץ "עשן", ו"קיס" בקובץ "כגיא הפורה", ואף בהם נרמז קיומו של רצח אך הוא אינו בגדר עובדה סיפורית. את הרצח היחיד בסיפורת האוסטרל-הונגרית המוקדמת מבצע אביו של הנער-המספר ב"כאישון העין".

הקיומי-רליגיוזי והאסתטי. החל ב"עת ובעונה אחת", דרך "אל ארץ הגמא"<sup>29</sup> ו"טמיון", וכלה ב"עד שיעלה עמוד השחר", חזר אפלפלד וניסה לממש את "האופציה הקרפטית" ביריעות תיאוריות שהלכו והתרחבו.

לצד מגמת ההתרחבות הסתמנה מגמה של המרת המודוס הלירי-אירוני (ששימש את אפלפלד בעיקר בקורפוס האוסטרל-הונגרי) במודוס דיווחי כמו-אובייקטיבי. ובה-בעת, וזיקת הגומלין בין התופעות הללו דורשת בחינה רחבה בהרבה, הסיפורים עצמם נעשו דרמטיים יותר. כך, למשל, בכל הסיפורים שאפלפלד כתב החל ב"קאטרינה" וכלה ב"עד לילה ועוד לילה" מתרחשות רציחות שאותן מבצעות דמויות המרכז שלו; תופעה מדהימה, שכמעט ולא היה לה מקום ביצירתו המוקדמת יותר, כולל זו המתרחשת על רקע מאורעות השואה.<sup>30</sup>

המפנה התמטי הזה התאפשר אפוא בעטיין של האפשרויות האסתטיות שאותן בחן הסופר בהדרגה, ולהפך, שהרי, כפי שטוען ארנסט, היכולת לאהוב היא תוצאה של היכולת לכתוב, ליצור אמנות: "אהבתי את הסבים שלי. זו הייתה אהבה כמוסה שלא ידעתי עליה, רק כשהתחלתי לכתוב נודע הדבר" (עמ' 50). המפנה הזה התאפשר גם בשל מה שנדמה כהגעה של הסופר ל"מידת ההשתוות"; תופעה הבאה לידי ביטוי, בין היתר, במאפייניה של אירנה: זו אישה צעירה שנולדה במחנה מעבר בגרמניה, אבל שנשמתה היא יהודייה הררית ולעתים נדמה שהיא רותנית שהתגיירה. זוהי הדמות הראשונה ביצירתו של אפלפלד שמזוגות בה התכונות של האישה היהודייה-הגויה ב"מינון הנכון": החיוניות והארוטיות של האומנות הגויות הצעירות עם האדיקות של הגויות הקשישות.

ברם, "מידת ההשתוות" המסתמנת ב"פתאום אהבה" מבוססת, וארנסט מודע לכך, רק על אינטגרציה חלקית של החומרים שמהם עשויים חייו. שלא כמו אירנה, השלמה עם הוריה ועושה את דרכה אל דור הסבים שלה באמצעות כתיבתו של ארנסט, ארנסט אינו מסוגל, גם בערוב ימיו, לאהוב את הוריו; כנראה, משום שהם לא הצליחו, כמו אביו של קפקא, להעביר אליו את היהדות כדבר מה שאינו רק קליפה ריקה ואוסף של פולחנים חסרי משמעות.

# בשם האם: טראומה של אובדן וזכרוןבלמטיקה של זהות

## איריס מילר

"אל סדיגרה הגענו בלילה [...]...]. כיצד התגלגלה אמי מעיר מולדתה אל הצפון לא אדע. סיפרו לי שהלכה אחר בעלה אשר נולד בטרנוב. בכל פעם אני שומע פירור מחייהם של הורי. הישישים חסכנים במילים, ואני לא מצליח לפתור את החידה. ובכל זאת אזרתי עוז ושאלתי את אחד המקומיים, אם נשאר לפליטה משהו ממשפחת אמי. האיש צמצם את עיניו: 'מה היה שמה'. החרשתי כמו נתפסתי בדיבור פגום".

1. אהרן אפלפלד, ליש, כתר, ירושלים, 1994, עמ' 32.

שורות אלה, מתוך אחד הפרקים הראשונים של הנובלה "ליש",<sup>1</sup> מייצגות מהלך מרכזי ובוטל ביצירתו של אהרן אפלפלד בשנות התשעים: העמדתה של התשוקה אל אם אבודה בחזית הנרטיב כתמה דומיננטית ומרכזית בחטיבה רחבה של יצירות. שם האם הנעדר, הלא ידוע, שעצם הניסיון לאתר אותו ולהגותו במילים הוא בבחינת "דיבור פגום", מסמן את מושאה של תשוקה זאת: מרחב וקיום בראשיתיים, ממשיים, המתגלמים באם הקונקרטי, על שובל המשמעויות הסמליות שבהן נטענת דמותה.

2. יגאל שורץ, קינת היחיד ונצח השבט, אהרן אפלפלד – תמונת עולם, כתר ומאגנס, ירושלים, 1996, עמ' 42.

הגעגועים הרומנטיים הללו מכוונים אל חיבור שנקטע בנסיבות היסטוריות-תרבותיות משבריות באופן קיצוני. אי לכך, לנובלה "ליש", כמו לרבות מיצירותיו של אפלפלד, תקפות אבחנותיו של יגאל שורץ בדבר "ההשלכה הנפשית של מצבו של האני' על מצבו של השבט", והיא מספרת "סיפור חיים שחוצה אותו שבר פסיכו-קיומי, שהוא סיפור החיים של כל היהדות המרכז-אירופית, המודרנית-מתבוללת, במאה השנים האחרונות".<sup>2</sup> השיירה שמתארת הנובלה, כמו המשפחות העומדות במרכז הנובלות והרומנים ה"משפחתיים" של אפלפלד, מייצגת אפוא את ההיסטוריה היהודית המודרנית, זו הנחצית בשבר שתחילתו בזמנים שלפני השואה, בתהליכים סוציו-תרבותיים פנימיים, ושיאו בחורבן יהדות אירופה. "המשפחה הרי היא ההיסטוריה היהודית בזעיר אנפין; בה נמצא: שרידי מאמינים, מאמינים שבשגרה, מתנכרים שבהיסח דעת, מתנכרים שמדעת, משומדים להנאה ומשומדים להכעיס", כניסוחו של אפלפלד עצמו.<sup>3</sup>

3. אהרן אפלפלד, "ערות", מסות בגוף ראשון, הספריה הציונית, ירושלים, 1979, עמ' 9.

שם האם הנעדר מסמן אפוא, באופן מפורש ומובהק, מציאות היסטורית-תרבותית שהתקיימה בטרם המשבר. ואולם יצירותיו המאוחרות של אפלפלד, שהנובלה "ליש" נמנית עמן, מנכיחות באופן מודגש את הפן הפרטי של הסיפור הקולקטיבי הזה על-ידי כך שהן מעמידות עלילות של פירוק ואובדן שבמרכזן עומד ילד המאבד את עולמו: את משפחתו, את ביתו ואת הוריו. מקומה של הפרידה הטראומטית בין הורים לבין ילדיהם הוא כה דומיננטי בגוף היצירות שבו הדברים אמורים, עד שניתן לקבוע כי "נהמת הגור הנטוש המיילל 'אמא' 'אבא'", שאפלפלד הגדיר כמהות והתוכן של יצירתו השירית המוקדמת,<sup>4</sup> מהדהדת באופן ברור גם ביצירות הפרוזה המאוחרות שלו, שהן – בין השאר, ובמידה מסוימת בעיקר – סיפורים על יתמות. יתרה מכך, בתוך המערך הפסיכו-קיומי הסבוך שבו מתרחשות עלילות הפירוק, שהבית ושני ההורים אובדים במהלכן, מתייחד ומובלט מקומה של האם. אם זו היא אובייקט של תשוקה לחיבור סימביוטי בלתי אפשרי, או לפחות כזה הנידון להתקיים להרף עין ולהיהרס. וככזו, גם כשהיא עודנה קיימת, היא תמיד אם אבודה.

4. בין השאר בריאיון עם מיכל גלזמן, "עד עכשיו כתבתי את השליש הראשון", מכאן, כרך א', מאי 2000, עמ' 150-165, וראו עמ' 153 בריאיון.

במילים אחרות, סיפורי היתמות של אפלפלד שבים ומתמקדים במצבו של "האני" כדמות ספרותית שהיא בבחינת אקסטנציה של האני הכותב והאני הביוגרפי, ובשבר הפסיכו-קיומי הטראומטי שבתשתית עלילת חייו.<sup>5</sup> האנטומיה של השבר שהטקסטים הללו משרטטים מציעה את עצמה כמצע לקריאה מחודשת של "מצב השבט", ובעיקר של מנגנון ההשלכה מן הפרטי על הקולקטיבי שעליו מצביע שוורץ. כלומר, היא מאפשרת לאתר באמצעות החוויה הפרטית את הגניס של אחדות מתמות-העל ביצירתו של אפלפלד.

5. הזיקה בין הדמויות הספרותיות לדמות הביוגרפית של המחבר ביצירתו של אפלפלד היא סוגייה מורכבת, שאפלפלד עצמו מרבה להידרש אליה. בדרך-כלל הוא נוטה לאשר, ואף להרגיש, את העובדה שכל אחד מגיבוריו מגלם ישירות או בעקיפין אותו עצמו, ומספר, אף כי לעיתים באופן סמוי, את סיפור חייו. ראו, בין השאר, אצל גלזמן, הערה 4 לעיל, עמ' 165.

מאמר זה מבקש להצביע על התבוננות המתבררות מן היצירות המאוחרות בדבר מנגנון ההשלכה האמור. הוא מתמקד בגילומיה של הטראומה הפרטית של אובדן האם ביצירתו המאוחרת של אפלפלד, ובממשק שבינה לבין פרשנותו ואבחנותיו של אפלפלד עצמו ביחס לסוגיות מרכזיות בהוויה היהודית המודרנית לפני השואה ואחריה, בעיקר כאלה הנוגעות לפרובלמטיקה של זהות יהודית, לכמהות רליגיוזיות והתכנותן של חוויות רליגיוזיות בעולם מודרני, ולחיבור ואי-חיבור להיסטוריה ולמסורת. באופן ספציפי, המאמר מציע לקרוא את הגעגועים אל האם האבודה כרובד הפנימי של טקסטים מרכזיים שעניינם הוא שאלות עקרוניות אלו.

הנחת היסוד של קריאה זו היא, שתמת היתמות מן האם קשורה ישירות לחוויה אוטוביוגרפית אותנטית של אפלפלד – עובדת רציחתה של אמו בידי הגרמנים בהיותו ילד בן שמונה – המעובדת לתוך עולמו הספרותי ומהווה "קומת קרקע" (או ליתר דיוק קומת מרתף) של טקסטים מרכזיים, ובכלל זה יצירות שבהן מתרחשת הרחקת עדות, בין השאר באמצעות המעבר לדיון והגות במצבו של האדם היהודי בעבר ובהווה.

## "אמי מתה בשעה שילדה אותי": עדות על טראומה של כרידה

כפי שהראתה נעמי סוקולוב במאמרה "פואטיקת היגון של אפלפלד",<sup>6</sup> הנובלה "ליש" ממוקדת במידה רבה בחוויית האובדן והכאב הנובעת מן הנישול הברוטלי מן ההורים. במיקום קריטי, בנקודת המוצא של המסע שמתארת הנובלה, מוצבת בדידותו של הילד היתום כחויית תשתית: נחשולי געגועים אל אמו המתה ותשוקה לדעת את שמה הנעלם מציפים אותו, בעיקר כשהשיירה מתקרבת אל עיר הולדתה של האם. געגועים טמירים למחוזותיה האבודים של האם, שהופיעו ברבות מהיצירות המוקדמות יותר, מעובדים כאן לתיאורים קונקרטיים של צער פרידה ואובדן.

מהלך זה של עיצוב קונקרטי ופרטני של חויית היתמות, מגיע למיצויו המלא ברומן "מסע אל החורף".<sup>7</sup> כאב הפרידה מוצג ברומן זה כנקודת המוצא של עלילת טבעת החנק המתהדקת. "אמי מתה בשעה שילדה אותי. הכאב האחרון שלה כנראה נצפן בגופי",<sup>8</sup> מכריז הילד-המספר, שהרומן מתייחס במפורש לעתידו כסופר, ובכך מאפשר לייחס לסיפורו תשתית חוייתית אוטוביוגרפית.<sup>9</sup> ילד זה מוצג כיתום "חולה געגועים".<sup>10</sup> האבחנה במצבו זה, שהוא המצב הקיומי שמתוכו הסיפור מסופר ושאת ביטוייו הוא בוחן, מוצעת מטעמה של חכמת השכנות: "הילד מתגעגע אל אמו", פוסקת שכנה זקנה. "אמו הרי נפטרה", מגיבה על כך האם המאמצת. "הילד יודע זאת", קובעת הזקנה, "אבל הוא לא יכול להתגבר על געגועיו".<sup>11</sup>

שרשרת התחליפים לאם האבודה אינה עשויה להרגיע את כאביו: לא המינקת שנתנה לו "חלב טוב" (המופיעה ממש בשורות הפתיחה של הרומן כשהיא תובעת את שכרה), לא כלבלב דודב צעצוע, האמורים לתפקד כאביזרים אנלוגיים, מנחמים, לגוף אם חס ומחבק,<sup>12</sup> ולא האישה השנייה שנשא אביו, ואשר בגופה מתכרבל הילד הבודד (באופן הממחיש את ריבוי הפנים של התשוקה אל האם, ובין השאר את הממד הארוטי המובהק שלה). הללו מציעים אמנם פסקי זמן של רגיעה יחסית, אבל גם הם נעלמים, כלומר נוטשים, ועל-ידי כך משעתקים את הפרידה הראשונית ומשחזרים את כאביה.

סימניהם של הגעגועים נטולי המרפא שהטקסט רווי בהם מתגלמים ברומן בחלומות על שובה של האם, בכאב קשה מנשוא שהחלומות הללו מייצרים, במעשה קריעה אלימה ולכאורה לא מוסברת שעושה הילד בכותונתו (קריעה שעשויה להיקרא כריטואל אבלות על מות האם),<sup>13</sup> ובגעגועים הנמשכים העומדים במרכז חווייתו של הילד אל האם המאמצת, שכאמור נוטשת אף היא. געגועים אלה למעשה מותקים מן האובייקט המקורי שלהם אל התחליף המכזיב. הדרמה שמתארת עלילת הרומן היא אמנם זו של המלחמה הסוגרת על עיירת נופש בקרפטים (וככזו היא משעתקת

6. נעמי סוקולוב, "פואטיקת היגון של אפלפלד", בתוך: יצחק בן-מרדכי ואיריס פרוש (עורכים), בין כפור לעשן – מחקרים ביצירתו של אהרן אפלפלד, מחקרים במדעי היהדות 6, הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן גוריון בנגב, באר שבע 1999, עמ' 171-181.

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

8. שם, עמ' 5.

9. שם, עמ' 208.

10. שם, עמ' 7.

11. שם, עמ' 9-8.

12. בכחית אוביקטים של מעבר (transitional objects), כגון שמיכה ממורטת או צעצוע מוכר, שהספרות הפסיכולוגית מצביעה עליהם כעל אביזרים מטונימיים לאם, המסייעים לילד להיפרד מאמו במצבים נורמטיביים של גדילה והתפתחות.

13. מסע אל החורף, הערה 7 לעיל, עמ' 9.

את הסיפורים המקבילים ב"באדנהיים עיר נופש" וב"רצפת האש" והיא מגוללת, בין השאר, את גורלם של היהודים אורחי האכסניה, ההופכים לחבורת פליטים הנסה על נפשה (זוהי כמובן קריאה פרשנית של התארגנות ה"צבאית" שהרומן מתאר). ואולם הדרמה המקבילה, הרגשית, החווייתית, זו של מחלת הגעגועים, היא – היא המסע המהותי, המרכזי, אל החורף. הנער היתום, המתפקד כמספר של "מסע אל החורף", נותן לכך ביטוי מפורש בתארו את חייו ללא אם כגלות מתמשכת ממקום נכסף, שהוא בוחר לתארו במילים המייצגות את היפוכו הגמור של החורף הקפוא: "לרגע נדמה היה לי שבטעות נתגלגלתי לכאן. הוגליתי מארץ חמה" [הדגשה שלי א.מ.].<sup>14</sup> ארץ זו, "הארץ החמה" שממנה הוגלה הילד אל ערבות השלג הממשיים והמטפוריים, היא מקום האם וזמן האם: הזמן המנחם, הסימביוטי, המאופיין בשפע, בכליות ובאחדות, ארץ שלפני כניסתו של הילד אל חוקי הסדר החברתי בעולם שלתוכו גדל, עולם חוקי הרס ואבדון.

התוקף האוטוביוגרפי של התשוקה המתמדת לזמן האם מתברר ברומן "סיפור חיים".<sup>15</sup> סצינות חושניות, רוויות עונג סימביוטי עילאי, בתוך מדיום חסר גבולות ומחיצות – מי הפלג השקופים – בזרועותיה ובחיקה של אם חובקת, מלטפת, מרגיעה ומנחמת, נמסרות בנקודת המוצא של הרומן, כשהן צבועות, אולי בדיעבד, בצבעי החרדה מן הפרידה המתקרבת: פחד פוצע, עצב מתבצר בחזה, חבלי צער, בכי קודח.<sup>16</sup> מיקומן של הסצינות הללו מנומק בעיקרון הכרונולוגי שעל-פיו נמסדים קרעי הזיכרונות שהרומן משחזר, שכן אלה הן תמונות חיים ראשונות. אבל בה בעת קובע המיקום את מוקד השבר הגדול בדיוק בתמונות ראשונות אלה של ההנאה והמרגוע, הכרוכים בפחד גדול שהן מייצגות.

המקום הוא "כפרה של סבתא", שבו "עוגן" הילד לביקור קיץ אחרון בחברת אמו: "בכפר אני עם אימא. אבא נשאר לנהל את העסקים בעיר. וכשהוא מופיע פתאום, הוא נראה לי זר. עם אימא אני יוצא אל הכרים, אל הנהר, נכון יותר אל פלג של נהר פרוט. המים זורמים לאט, השקיפות מסנוורת, וכפות הרגליים טובעות ברכות בקרקעית".<sup>17</sup> כל ההמשגות התיאורטיות המיוחסות ל"מראות השתייה" הבראשיתיים של ילדות מוקדמת בתוך מעגל סימביוטי של זרימה ושפע – לזמן המשגותיה של הרומנטיקה ועד ל"ממשי" הלאקאניאני וה"סמיוטי" של קריסטבה<sup>18</sup> – רלוונטיות לתיאורי "רגעי הקסם" החלומיים הללו, שהאב הבא מן העיר להוביל את משפחתו לביתה "מושה" את הילד מתוכם ובכך מאיים להרסם.

הפער בין זמן האם וזמן האב, אותו אב המופיע על במת הסיפור כשהוא חמוש בצווים ובאיסורים ("אם לא תפסיק לבכות אסטור לך. אתה בן חמש, וילד בן חמש לא בוכה בלי סיבה"<sup>19</sup>), מובלט ומודגש, ומציב זה מול זה שני מצבים דיכוטומיים מסדר נבדל ושוונה: "אבא, שברך-כלל אינו כועס ומביא לי מתנות בשו בו מנסיעות, היה מפחיד כל-כך הפעם עד

14. שם, עמ' 13.
  15. אהרן אפלפלד, סיפור חיים, כתר, ירושלים 1999.
  16. שם, עמ' 12-13, 19.
  17. שם, עמ' 11, 12.
  18. ג'וז'יה קריסטבה משתמשת בצירוף "הפוזיציה הסמיוטית" כהגדרה לשלב פרה-ורבלי ופרה-אריפלי. הפוזיציה הסמיוטית עומדת בניגוד לפוזיציה הסימבולית, הוורבולית, ומתארת לפיכך סדר קיומי שאיננו משועבד לכללים ולחוקים, היינו לכללי הסדר החברתי שמייצגת השפה. ראו Toril Moi, "Introduction", in: Toril Moi (ed.), *The Kristeva Reader*, New-York 1986 pp. 1-12. הצייטוט מעמ' 12-13.
  19. סיפור חיים, הערה 15 לעיל, עמ' 20. לאקאן מגדיר את הסדר החברתי שמייצג האב המערער את הדיאדה אס-ילד כ"שם האב" (Nom-du-Pere). שם האב הוא גם ה"לאו" של האב (non-du-Pere), שכן עיקר מהותו, בנוסף למעבר לקיום בסדר סימבולי, מילולי, שהוא מייצר, הוא האיסורים שהוא מכתוב, ובעיקר האיסור על החיבור הארוטי עם האם. ראו במילון המושגים הלאקאניניים: Dylan Evans, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, Routledge, London & New-York, 1996, p.119.
- השימוש שנעשה כאן בצירוף "בשם האם" הוא אפוא בבחינת העמדה דיכוטומית של "זמן האם" לעומת "זמן האב", האקוויוולנטי ל"שם האב" הלאקאניאני על מאפייניו הייחודיים.

20. סיפור חיים, הערה 15 לעיל, עמ' 17-20.

שהקפיא את בכיי, אבל אמא שידעה את כאבי חיבקה אותי ואמצה אותי אל ליבה, ואני צנחתי אל חיקה ונרדמתי".<sup>20</sup> בתוך כך נוצרת, באמצעות תיאור רגעי הקסם הללו, אסוציאציה ישירה בין תפאורת הסצינה הכפרית, האליזיום, לבין האם האבודה. התשוקה אל "הגיא הפורה", המופיעה לכל אורך יצירתו של אפלפלד בהקשרים שונים, ומתוך תחושה עקבית של גלות וניכור מן המקום הטוב, הנכסף, נטענת גם היא על-ידי כך במשמעות של געגועים אל חיבור ראשוני שנקטע. המקום והזמן הכפרי, שהדמויות הספרותיות מרגישות שהן הולכות ונעקרות ממנו, הוא – בין השאר – מקום האם, זמן האם.

מתוך סצינת הכפר והמים שמביא "סיפור חיים" כזיכרון כמעט יחידי מן הילדות המוקדמת, מתפענחת משמעותה האוטוביוגרפית של סצינה כמעט זהה החוזרת ברבות מהיצירות המוקדמות יותר, למן הסיפור "במקומות הנמוכים" מתוך "כפור על הארץ"<sup>21</sup> (כותרת המרמזת לגלות החורף הפרמננטית מן "הארץ החמה"), דרך "תור הפלאות",<sup>22</sup> ועד ליצירות המאוחרות: "עד שיעלה עמוד השחר"<sup>23</sup> ו"כל אשר אהבתי".<sup>24</sup> בכל אלה מופיעים מי הפלג המפתה כהתחלת ההתחלות של פרטואר הזיכרונות ושל הרצף העלילתי כאחד: בנוף כפרי של חורשות ושדות, ליד המים, אם ובנה אחוזים זה בזו,<sup>25</sup> מכונסים ב"קונכייה אפלולית",<sup>26</sup> בתוך קסמיו של זמן שאול, קצוב, העומד לרשותם. על הסצינות החושניות הללו מאיימת הפרידה המתקרבת, זו המתבשרת באמצעות היבבות של הבהמות הנטבחות בכפר, שאת גורלן – כך מסבירה האם עצמה – אין לשנות.

ברומן "כל אשר אהבתי" מיוצג המוות המפריד בסופו של דבר בין האם לבנה באמצעות אותם מים שהיו התווך אשר בתוכו התקיים החיבור הראשוני ביניהם. מתוך געגועיו אל אמו בעת מחלתה (גם הילד הנטוש ב"כל אשר אהבתי" הוא יתום חולה געגועים) היא חוזרת ומופיעה בדמיונו בתוך מי הנחל הזורמים, שהפעם הם מים שחורים הניגרים מגופה.

חויית התשתית החוזרת ביצירות השונות באותו הקשר – היינו, כזיכרון ילדות רחוק המסופר ברטרופקטיבה, מנקודת זמן מאוחרת בהרבה לגירוש, לחיסול ולפרידה הברוטלית מן האם – היא אפוא בבחינת עדות הלובשת ביטויים שונים לטראומה שאפלפלד שב ומתאר, גם בראיונות ובמסות, כשבר הפסיכו-קיומי המכונן של חייו: טראומת האובדן המוקדם והברוטלי של אמו (ומאוחר יותר של אביו). ההוויה שאליה הוא מתגעגע היא, מצד אחד, מוגנת ומספקת, בבחינת גן עדן אבוד (שהתפאורה הכפרית תורמת כמובן לעיצובה ככזו), ומצד שני, בהיותה זמנית ומאוימת, היא תמיד גם חווייה גיהנומית. גיהנומיות זו היא פונקציה של הידיעה המוקדמת, גם אם הלא מודעת, של הפרידה המתקרבת, והיא המכוננת את תחושת הנעדרות של האם, גם בעת שהילד נתון עדיין בזרועותיה המערסלות.

21. אהרן אפלפלד, כפור על הארץ, הוצאת אגודת הסופרים ליד הוצאת "מסדה", רמת גן 1965, עמ' 86-89.
22. אהרן אפלפלד, תור הפלאות, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1978.
23. אהרן אפלפלד, עד שיעלה עמוד השחר, כתר, ירושלים 1995.
24. אהרן אפלפלד, כל אשר אהבתי, כתר, ירושלים 1999.
25. שם, עמ' 8-12.
26. עד שיעלה עמוד השחר, הערה 23 לעיל, עמ' 11.

וכך מסכם את האמביוולנציה שבה הדברים אמורים מספרו של "סיפור חיים", שהוא בעת ובעונה אחת מספרה של האוטוביוגרפיה של אהרן אפלפלד (כלומר אפלפלד עצמו), ושל הרומן (שלתוכו מעובדת אוטוביוגרפיה זו):

ובעוד אני שרוי בשמחה הנסתרת הזאת, התכווץ איזה עצב בליבי, כה דק היה עד שלא חשתי בו, ולאט ובאין משים פשט והתבצר בחזי. פרצתי בבכי, ואמא, שהייתה במצב רוח מרומם, עטפה אותי בידיה, אבל אני הייתי אחוז בחבלי צער ופחד וסירבתי להתנחם. הבכי קדח בי, ואני ידעתי כי זה הקיץ האחרון בכפר, מכאן ואילך האור עומם והחשכה אוטמת את החלונות.<sup>27</sup>

27. סיפור חיים, הערה 15 לעיל,

עמ' 19.

### השנה שבה מדברים עם אלוהים

אילמות לגרסאותיה היא כידוע מוטיב רווח ביותר במכלול יצירתו של אפלפלד, המאוכלסת בדמויות שותקות ו"מתבוננות" לרוב. הקריאה המקובלת של שתיקה זו רואה בה ביטוי לפרובלמטיקה האינהרנטית לכל ניסיון לייצג במילים את אירועי השואה, אירועים שהם בתשתית יצירתו הכוללת של אפלפלד. ואכן, עם הצטרפו לזירה הספרותית הישראלית בראשית שנות השישים, הפגין אפלפלד מודעות לפרובלמטיקה שיצירתו (כמו מכלול היצירה העוסקת בטרואמת השואה) מייצרת, ובכך נבדל מיוצרים אחרים שכתבו אז על השואה, בעיקר יצירות פרוזה, ללא הפגנה של היסוס וספק.<sup>28</sup> באכלסו את עולמו הספרותי בדמויות של אנשים "חסכנים במילים" (כגון הישישים בסיפור "ליש"), או כאלה שדיבורם "פגום", נותן אפלפלד ביטוי חוזר ונשנה לאוזלת היד של השפה לספר את השבר. אשר לשימוש שהוא עושה לכל אורך יצירתו במושג "התבוננות" – אפשר לקרוא גם זאת כביטוי של הקושי להגות את הסיפור במילים (בהיות ההתבוננות תחליף למילים מדוברות), כמו גם כשיעתוק אסטרטגיית ההישרדות שנקט בה בהיותו ילד פליט בתקופת המלחמה: בשיטתו ביער נהג אפלפלד הילד להתבונן בצמחים ובעלי החיים אשר אכלסו את הסיביבה שבה מצא מסתור. התבוננות מסמנת אפוא את הבדידות, הנעזבות והקורבנות של הילד הנטוש. בהעמידו דמויות מתבוננות לרוב, אפלפלד משחזר מצב טראומטי זה ועל-ידי כך מספר אותו שוב ושוב.

28. וראו לעניין זה, כדוגמה אחת מני רבות, את הסיפור "כגובה הקר", בתוך: אהרן אפלפלד, כגיא הפורה, שוקן, ירושלים-תל-אביב 1963, עמ' 135-153. קריאתו המקובלת של סיפור זה היא כטקסט ארס פואטי שעניינו חיפוש הדרך הראויה לכתוב על השואה. ראו על כך למשל אצל לילי רתוק, בית על בלימה – אמנות הסיפור של א. אפלפלד, חקר, תל-אביב 1989, עמ' 3-9.

סיפורי היתמות המאוחרים, המשרטטים את דיוקן החיבור המאיום עם אם אבודה – מאפשרים קריאה נוספת של מוטיבים רווחים אלה: מתברר מהם כי הדמויות האילמות מוסרות, בעצם אילמותן, עוד עדות עקיפה, סמויה, על טראומת אובדן האם ועל הסירוב המתמשך לפרידה הכפויה ממנה. עובדה זו נמסרת כמעט במפורש ברומן "מסע אל החורף": "הארץ החמה" שממנה מוגלה הילד היתום הינה, על-פי הגדרתו שלו עצמו, מקום שבו "לא מדברים, רק פועים, גועים וצוהלים כשהשמחה ממלאת



29. מסע אל החורף, הערה 7 לעיל, עמ' 13.

30. שם, עמ' 5.

31. סיפור חיים, הערה 15 לעיל, עמ' 10.

אותן".<sup>29</sup> תיאור זה מגלם פן חשוב ומרכזי של זמן האם: היותו העידן הטרומ-מילולי, זמן התקשורת החושית, זמנה של לשון המראות. ואכן, האחיזה העיקשת של הילד היתום בזמן הזה מתגלמת, בין השאר, בסירובו למילים: סיפור מחלת הגעגועים שלו הוא סיפור על אילמות, על מילים "הנתקעות בגרון".<sup>30</sup> ניסיונותיו להצטרף אל קהילת האנשים המדברים, הצטרפות שפירושה הסמלי עשוי להיות ויתור על זמן האם ומתן גושפנקה סופית לפרידה ממנה, נוחל כישלון. וכך גם דמויות אחרות שדיבורן פגום, הנצמדות אל אותם "ימים עלומים ורחוקים" שמהם לא נשאר בזיכרון "שום דיבור, רק מבטיה של אמא".<sup>31</sup>

התחליף לשפה המדוברת שמעמיד אפלפלד ב"מסע אל החורף" הוא המילים הכתובות: מילות התפילה שהילד היתום איננו מסוגל להגות ולפיכך הוא מעלה אותן, במצוות הצדיק המרפא, על הכתב, והמכתבים הארוכים שהוא כותב לאמו המאמצת-הנוטשת, לספר לה בהן את געגועיו. המכתבים הללו אינם עתידיים להגיע אל האם האבודה בשל ה"דרכים החסומות". לדרכים חסומות אלו, שגם הן מוטיב חוזר במכלול יצירתו של אפלפלד, משמעות קונקרטית של עיכוב בתנועה הנובע בדרך-כלל מפגעי מזג האוויר – ספנות קור ושלגים – ואלה בונים את המשמעות הסמלית של העיכוב, היינו את דבר היותו מחסום תמידי בדרך המובילה אל האם. אבל פרשת הגעגועים מקבלת, אחרי ככלות הכל, ביטוי בכתב העדות שמהווה עצם הרומן "מסע אל החורף" – זה שמייצר הילד שהיה לסופר. אלא שבניגוד לתפיסה הרומנטית, על-פיה האמנות מסוגלת לשקם את הקרע מן העולם הבראשיתי ולכונן אותו מחדש בלשון השירה, לא העולם האבוד עצמו מיוצג ומונכח כאן באמצעות הכתיבה, אלא אוזלת היד לשחזורו. לכל היותר מסוגלת הכתיבה, שכל עניינה געגועים נמשכים, לנסות לספר את עצם התשוקה. וזאת היא אמנם עושה ב"מסע אל החורף", כמו ברבות מיצירותיו האחרות של אפלפלד, בין השאר בהישענה על פואטיקה חסכנית, חרישית, מאופקת, אילמת.

דמות האם נקשרת לאובדן של מילים ברובד נוסף, החורג מההקשר הפרטי ומתייחס לרובד הציבורי, הלאומי-תרבותי, כלומר אל אותן תמות-על העוסקות ב"מצב השבט". הקישור מצוי בבסיס מנגנון ההשלכה של מצב האני על הכלל: הוא מחיל את אובדן שפת האם במובן הפסיכולוגי, הבראשיתי, על אובדן האמונה היהודית וההשתייכות לשבט היהודי. בעידן שבו "ההיסטוריה היהודית בזעיר אנפין" מורכבת מ"שרידי מאמינים, מאמינים שבשגרה, מתנכרים שבהיסח דעת, מתנכרים שמדעת, משומדים להנאה ומשומדים להכעיס",<sup>32</sup> פרימת החיבורים המסורתיים היא ממילא פרובלמטיקה מרכזית ומייסרת.

32. מסות בגוף ראשון, הערה 3 לעיל, עמ' 9.

הכתיבה המחקרית והביקורתית הענפה על אודות יצירותיו של אפלפלד עוסקת בפרימה זו מדגישה את עמדתו האידיאולוגית של הסופר, לפיה

ההכרעה לנטוש את הזהות היהודית היא מהלך הרסני באופן קיצוני ונידון מראש לכישלון. שהרי רוב רובם של סיפורי המתבוללים והמשומדים מתארים שתי עלילות מקבילות השזורות זו בזו: עלילת הזהות היהודית המודרת והמודחקת אך איננה מרפה למרות הניסיון להיפטר ממנה, ועלילת הדהירה לקראת החורבן. ברוב המכריע של יצירות אפלפלד מתעמתים "שרידי המאמינים" עם האמביוולנציה שמצב עניינים רעוע זה מייצר. לעיתים קרובות אוחזת בהם עצמם, או בדמויות מטונימיות להם המייצגות פן מודחק ומושתק באישיותם, כמיהה להשתייכות מחודשת למסורת, להיסטוריה ולזהות קולקטיבית שננטשו. דמויות אימהיות מקבלות בהקשר זה את התפקיד הסטריאוטיפי הנשי של שומרות הגחלת המופקדות על חיבור למסורת המשפחה מקדמת דנא. אלא שמאחר שמדובר בהוויה יהודית במשבר של זהות, מחולצות האמהות מעמדה סטריאוטיפית זו: בעולם היהודי המתבולל שבו הן מתפקדות, יצירת זיקה אל המסורת היהודית היא מעשה חתרני של הברחת זיקות וקשרים דחויים ואסורים אל עולם החוויות והתוכן של הילד.

הקישור בין דמות האם להשתייכות אל מסורת והוויה יהודית מתקיים, בראש וראשונה, ברובד הגלוי של הטקסטים העוסקים בכמיהה הזאת: מרכיבי יסוד בפרשת ההתלבטות בין זיקה לשבט היהודי לנטישתו מוכלים לעיתים קרובות בדמויות נשיות. העלילות המתארות את המשבר הפסיכו־קיומי השבטי מבליטות את העובדה, שעל־פי חוקי היהדות זהותה היהודית של האם קובעת את זהותם היהודית של ילדיה (מה שמעניק משנה חשיבות ל"שם האם"<sup>33</sup>); העלילות מייצרות זיקה מפורשת בין שכחת האם לשכחת ההשתייכות אל ההוויה היהודית, וקושרות בין ההיזכרות באם להתקשרות מחודשת למסורת דתית.

דמות האם כגילום המסורת הדתית היא גם אחד המוטיבים שבאמצעותו נקשרות ביצירתו של אפלפלד ההוויה הדתית היהודית וזו הנוצרית לכלל הוויה יודאו־נוצרית, שעיקרה לא זהות דתית פורמלית זו או אחרת אלא עצם הזיקה החווייתית למסורת. כשם שהמסע לחיפוש השורשים היהודיים הוא תמיד מסע אל מחוזות ההולדת של האם, כך התשוקה אל המקור הדתי נוצרי, בעיקר כפי שהיא באה לידי ביטוי בנובלה "קאטרינה", מתגלמת בחיפוש אחר האם הביוגרפית מחד ובכמיהה אל האם הקדושה מאידך. בסופו של דבר מוביל המסע להתמזגותה המיסטית של קאטרינה בשני ייצוגי אימהות אלה גם יחד, התמזגות המתגלמת בתפיסתה את עצמה כאם הקדושה ואת בנה כישו.<sup>34</sup> וכך מתארת קאטרינה את התשוקה אל הגאולה הדתית כתשוקה אל שפת אם, אדמה טובה, אור חסד בעל גוון מיסטי ונועם גופני גם יחד:

33. "החטא הישן" שהנריאטה, הדמות המרכזית ברומן "בעת ובעונה אחת" מכירה בו אצל הצריק האמור לרפא את בתה החולה, חטא שמשמעו מן הטקסט שהוא מקור החולי, קשור לעניין זה של קביעת הזהות באמצעות שמה של האם: "אמי המנוחה שמה היה צירל. היא נולדה במחוז זה [...]. היא נפטרה לפני שנים רבות, חולת געגועים. אבל אני לא יכולתי לתת לבתי את שמה. השם אינו מקובל בווינה. פחדתי שיצחקו ממנה. כלום לא צדקתי." אהרן אפלפלד, בעת ובעונה אחת, כתר, ירושלים 1985, עמ' 27.

34. אהרן אפלפלד, קאטרינה, כתר, ירושלים 1989, עמ' 103.

המגע הגס והפתאומי עם שפת אמי הביא לגופי איזו תחושת נועם [...] רק עתה ידעתי עד מה רחקתי מן האדמה הטובה, מאמי המנוחה, מאור

החסד שעטף אותי בימים הרחוקים. [...] לבי זעק: ישו, ישו, גאל אותי כמו שגאלת את כל החוטאות בעולם.<sup>35</sup>

35. שם, עמ' 28.

כל אלה מיוצגים, בין השאר, באמצעות המילים, השפה. שפת האם היא לא רק שפת התקשורת החושית, הסופגת, המתבוננת, בין ילד פעוט לאמו ולעולם שבו הוא נתון, אלא גם ה"מאמא לושן" – שפת התקשורת בין האדם למקום התרבותי שממנו הוא בא, ושפת החיבור בין אדם לאלוהיו. הפרק הפותח של "סיפור חיים" מעמיד גם את הקישור בין שפת האם לשפת הזהות הדתית האבודה כנקודת מוצא בעלת תוקף חווייתי אוטוביוגרפי: על האם המתעצבת תמיד ליד שולחן השבת בבית הוריה אומר הסופר, כי לפרקים נדמה היה לו ש"לפנים ידעה לדבר אל אלוהים בשפתו, כמו סבא וסבתא, אלא שמשום איזו אי הבנה היא שכחה את השפה. הצער הזה מדכדך אותה בערב שבת".<sup>36</sup> יתרה מכך, תיאור פרטני מוקדש להתודעותו של אפלפלד הילד, תוך כדי החופשה בכפר, להוויה הדתית בכלל ולמפגש אינטימי עם האלוהים בפרט: תוך כדי תפילת ליל שבת בבית הכנסת חש הילד הנרעש שהנה הוא עתיד לעמוד פנים אל פנים עם האלוהים השוכן בארון. "השפה שבה מדברים עם אלוהים", שפת התפילה שאמא ידעה אך שכחה, מתבררת אפוא כלשון שבאמצעותה מתממשת בחייו הצעירים של הסופר חווייה רליגיוזית מפעימה. תוך כדי כך נוצר קישור הדוק בין האמהות המגוננת (שהגעגועים אליה הם תמצית הטרואמה הפרטית של אובדן האם) לבין הוויה מיסטית (שהתשוקה אליה מגלמת את אובדן הדרך של פרטים רבים ב"שבט" היהודי): שפת האם, הלא היא "לשון המראות", נעשית אקוויוולנטית לשפה שבה מדברים עם האלוהים המתגלה. למעשה מחונן אפלפלד את האם בידיעה מיוחדת, אינטואיטיבית, גם אם אבודה באופן זמני, של "מילים עתיקות" המייצרות רגעים מיסטיים.

36. סיפור חיים, הערה 15 לעיל, עמ' 16.

חווייה רליגיוזית בעלת גוון מיסטי הינה, כידוע, מושא הכמיהה של רוב הדמויות ביצירתו של אפלפלד המבקשות לחזור אל כור מחצבתן. בכך מתגלם ביצירות הצורך לחיבור מחדש אל ההוויה הדתית שננטשה: צימאונם של המתנכרים למיניהם הוא בעיקר צימאון ל"גילויים ספיריטואליים".<sup>37</sup> כל המושגים הרלוונטיים ל"זמן האם" הבראשיתית מתאימים לתיאורן של החוויות הרליגיוזיות שבהן הדברים אמורים. הפסיכולוג הנודע אברהם מסלו (Maslow) נוקט בהקשר זה במושג "חוויות שיא" (peak experiences) המשותפות, לטענתו, לכל הדתות.<sup>38</sup> חוויות אלו מאופיינות בתחושות של אחדות, כוליות ושפע, שיש בהן הרבה מן המשותף עם התחושות שמייצר אותו חיבור סימביוטי ראשוני, נטול מחיצות וגבולות, המתקיים בתוך המים השקופים, בזרועותיה של האם. יתרה מכך, היהדות שאליה מבקשים המתנכרים לחזור איננה אף פעם יהדות אורתודוקסית ממסדית, אלא כזו המדרבנת חתירה לקראת "חוויות שיא" על-ידי כך שהיא ממזגת פרקטיקה מסוימת של עבודת

37. כפי שמנסח זאת אפלפלד עצמו ב"עדות", מסת בגוף ראשון, הערה 3 לעיל, עמ' 15-16.

38. Abraham Maslow, Religions, Values and Peak Experiences, Penguin Books, 1964.

אלוהים (חבירה אל "צדיק" ותפילה מתוך דביקות) עם אורח חיים מסוים (פשטות הליכות וקירבה אל הטבע).

זוהי כמובן מהותה העקרונית של היהדות החסידית, המהווה מושא כמיהה ספציפי (אם כי לא תמיד מוצהר במפורש) של המתנכרים השבים למקורותיהם, ובהם, בין השאר, הנריאטה ברומן "בעת ובעונה אחת", ארווין ב"מסילת ברזל"<sup>39</sup> קארל בנובלה "טמיון"<sup>40</sup> קורט הילד המספר ב"מסע אל החורף", ובלנקה ברומן "עד שיעלה עמוד השחר". הקרפטים – ארץ המולדת של אפלפלד ושל אמו ומחוז ההולדת של היהדות החסידית – הוא האתר הגיאוגרפי שאליו שבים המתנכרים. הצדיק שהמגע עמו נושא הבטחה של מרפא הוא היעד הקונקרטי של רוב מסעות השיבה.

דבקות היא כידוע מעיקרי החסידות. דבקות זו משמעה, אם לא איחוד של ממש של האדם עם בוראו (איחוד שגרשם שלום טוען כי איננו אפשרי ביהדות כלל) אזי לפחות "המדרגה הקרובה ביותר לאיחוד עם האל שפירוש מיסטי של היהדות יכול להרשות"<sup>41</sup> והיא בבחינת "שבירת מחיצות, יצירת 'שלמות אורגנית' בכל אשר נדמה נפרד ומבודד, והשבת הרמונית במקום השבר והפגם שבקיומנו"<sup>42</sup>. ניסוחו של גרשם שלום את מהות המיסטיקה החסידית, כמו גם ניסוחיו של מרטין בובר,<sup>43</sup> נוקטים טרמינולוגיה המחברת בין תשוקות רומנטיות לשיבה אל מצב קיום בראשיתי לבין חתירה לחוויה דתית מיסטית: הרמוניה במקום שבר ופגם שבקיום, שלמות אורגנית במקום פירוד ובידוד, העדר גבולות במקום מחיצות. כל אלה הם תיאורים רלוונטיים הן לחוויה הסימביוטית שבה הילד עטוף ואפוף בגופה של האם, והן למצב החוויתי הדתי של "אי הפרדה בין הנברא לבין הבורא"<sup>44</sup> המתאפשרת בזכות ההכרה באמינציה האלוהית (היינו- בעובדת הימצאותו של האל בכל); "אוסף של התקשרויות אינטימיות עם האלוהים הגורמות אושר עילאי" הוא, בעת ובעונה אחת, ההגדרה שבה נוקט שלום ביחס לחוויה המיסטית החסידית<sup>45</sup> והתיאור ההולם לסצינה החוזרת של המים השקופים (בהחלפת האלוהים באם, כמובן).

הכמיהה אל החוויה הרליגיוזית בעלת הגוון המיסטי, הדומיננטית כל-כך ביצירתו של אפלפלד והמבטאת אמביוולנציה והתלבטות ביחס לזהות יהודית, אקוויוולנטית אפוא במידה רבה לגעגועים אל האם ולתשוקה לתקן את הפגם והשבר שבניתוק ממנה. געגועים אלה מעובדים לתוך טקסטים המרחיקים לכאורה את העדות ועוסקים בנפש היהודית המשתוקקת לשפע האלוהי.<sup>46</sup> השתוקקות זו מבטאת, בין השאר, צימאון לשפת האם, לחלב האם. אולי בכך טמון ההסבר לתאוות מאכלי החלב של גיבוריו של אפלפלד – רובם ככולם אוהבי חמאה, עוגות גבינה, תותים בשמנת וריח חלב טרי, שנקשר בתודעתם עם המקום הכפרי שבקרפטים.<sup>47</sup> לא בכדי מפגיש אפלפלד בחצר הצדיק המרפא את הנריאטה כ"ץ, גיבורת "בעת ובעונה אחת", עם אישה שבזרועותיה תינוק, המציעה לה ולבתה החולה

39. אהרן אפלפלד, מסילת ברזל, כתר, ירושלים 1991.

40. אהרן אפלפלד, טמיון, כתר, ירושלים 1993, עמ' 149.

41. גרשם שלום, "דבקות" או 'התקשרות אינטימית עם אלוהים' בראשית החסידות (הלכה ומעשה)", בתוך דברים בגו, עם עובד, תל-אביב 1975, עמ' 325-350.

42. שם, עמ' 339.

43. אישים שאפלפלד מעיר כי התודוע באמצעותם למיסטיקה היהודית, מסות בנוף ראשון, הערה 3 לעיל, עמ' 16.

44. שלום, דברים בגו, הערה 41 לעיל, עמ' 331.

45. שם, עמ' 326.

46. מושג השפע הכרוך בריתמוס האלוהי ובאמינציה שלו, שכיח בטרמינולוגיה שנוקט אפלפלד ביצירתו הספרותית. כך למשל בנובלה "כאישון העין": "בחוף יורד שלג לבן וסמך... וכל הבריאה, כביכול, שרויה בהתבוננות. יכול אתה לעמוד ליד החלון ולספוג את השפיעה האיטית" (אהרן אפלפלד, כאישון העין, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1973, עמ' 11).

47. דוגמה בולטת במיוחד ורבת משמעות בהקשר זה היא סצינת הסיום ברומן "עד שיעלה עמוד השחר", שבה מכריזה בלנקה האזוקה, המובילת אל תחנת המשטרה, על מושא געגועיה האחד והיחיד: עוגת הגבינה המהוללת של בית הקפה של ילדותה (עד שיעלה עמוד השחר, עמ' 188).

ספל חלב. "אנחנו שתינו לפני שבאנו לכאן", משיבה על כך הנריאטה באופן שמעניק לספל החלב המוצעת משמעות של שתייה ממקורות היניקה היהודיים. "חלב", עונה על האישה, ומייד אחר־כך מצפינה את תינוקה הבוכה בחיקה בתנועה של הנקה, ומותרה את הנריאטה כשהיא אחוזת תדהמה וקנאה לנוכח האימהות הספונטנית, המגינה והמזינה, שראות עיניה.<sup>48</sup> מתברר אפוא שהמרפא הוא בשיבה אל השפה העתיקה (אותיות התפילה העבריות שהצדיק מצווה ללומדן), שאיננה אלא "שפת חלב" אימהי.

48. בעת ובעונה אחת, הערה 33 לעיל, עמ' 18.

השימוש התכוף במושג "התבוננות" קושר אף הוא בין החוויה הפרטית של ינקות אבודה למצב המצוקה של השבט המתפורר. אפלפלד מרבה כאמור לנקוט במושג התבוננות בכל הנוגע לילדותו שלו, לפני ותוך כדי השואה, וכן לתאר באמצעותו גם את הווייתם של הילדים ביצירתו הבדיונית. התבוננות היא כידוע יסוד מוסד בחסידות, ולפיכך אין לראות בה רק צורת תקשורת אופיינית לעידן לשון המראות הטרומ מילולי ואסטרטגיית הישרדות של ילד נטוש, אלא עוד פן של החתירה אל חוויה דתית מיסטית. התבוננות, על־פי המחשבה החסידית, היא מהלך הכרחי בדרך לאיחוד הנכסף עם האלוהים. היא קשורה בקשר ישיר לרעיון האימננציה האלוהית המאפשרת את האיחוד הזה: זוהי "חשיפת היסוד האלוהי בכל גילויי ההוויה".<sup>49</sup> התודעה המתבוננת, הקונטמפלטיבית, היא שמחוללת את תפיסת הפנימיות הרוחנית של החומר ואת ההתחברות אל היסוד הרוחני האחדותי של המציאות כולה. באמצעות מושג ההתבוננות מקבל זמן הילדות המוקדמת ממד של הלך נפש מיסטי, של התקרבות אינטימית לבריאה ולבוראה, והגעגועים לזמן האם ולחוויה הדתית מתמזגים והופכים לאחד. יתרה מכך, ההתבוננות רלוונטית גם ללימוד אותיות הקודש והתפילה, פרשה החוזרת ביצירות שונות, כגון "כאישון העיני", "קאטרניה", "בעת ובעונה אחת" ו"מסע אל החורף". וגם בהקשר זה היא מחברת בין תשוקת החזרה אל עולם שבטרם שבירה ופירוד ברובד האישי לבין הכמיהה אל השבט בכלל, ואל החסידות בפרט, כתסמין של משבר זהות קולקטיבי. בהמשך לרעיונות הקבליים שבתשתיתה, מבקשת החסידות לכוון ולמקד את התודעה המתבוננת אל אותיות הקודש. שהרי הבסיס למיסטיקה היהודית על כל גילוייה הוא האמונה בדיבור האלוהי הטמון בתוך הטקסט הכתוב, באותיות התורה – הלא הוא האור הגנוז, אורן הפנימי של האותיות שאיננו אלא אור השכינה עצמה.<sup>50</sup> התבוננות ביסוד הרוחני של האותיות, כלומר באור האלוהי הזורח ובוקע מהן, הינה אפוא מהלך הכרחי בדרך למה שהגישה הבוריאנית הרומנטית מתארת כקוהרנטיות פנימית, חיבור אל עבר, מיזוג מיסטי עם הטבע והאלוהות<sup>51</sup> – כלומר אל ההוויה שבטרם המשבר ובטרם השבירה.

בפתח "מסות בגוף ראשון", בפרק "עדות", מציע אפלפלד גרסה ראשונה לאוטוביוגרפיה מקוצרת, המשרטטת במובלע את הקואורדינטות למיפוי

49. רחל אליאור, "בין 'התפשטות הגשמיות' לבין 'התפשטות האהבה גם בגשמיות'", בתוך: דוד אסף (עורך) צדיק ועדה – היבטים היסטוריים וחברתיים בחקר החסידות, מרכז זלמן שז"ר לתולדות ישראל, ירושלים 2001, עמ' 463-494. הציטוט מעמ' 470.

50. שלום, דברים בגו, הערה 41 לעיל, עמ' 335-334.

51. ביטוי לתפיסה בוכריאנית זו מצוי, בין השאר, כמבוא לספרו אור הגנוז, חלק א, שוקן, ירושלים ותל-אביב 1946, עמ' 14-45, ובעיקר עמ' 25-26.

עלילת חייו בתוך יצירתו הספרותית. הוא מצביע בהקשר זה על הקשר ההדוק בין עולמו הרגשי הפגוע לבין צורות של מחשבה יהודית וקיום יהודי אשר אליהן התודע בבגרותו ושבהן עוסקות חטיבות גדולות של יצירתו. אפלפלד עורך ב"עדות" את אותה הקבלה שהוצעה במאמר זה בין עולם המושגים של הקבלה והחסידות לבין הטראומה הפרטית של אובדן ויתמות: "כשם שאצל קפקא הרגשנו את הנהייה של היהודי המתבולל אל עצמו ואל נבכיו הנסתרים, מצאנו במיסטיקה שפה רליגיוזית שתאמה יותר מכל את ניסיונו ואת השגותיו: 'השבירה', כוחות הרע שנפוצו, הדמונים המתגרים, הניצוצות התובעים את תיקונם. קירבה של ממש חשנו לשפה זו. התרגום, כמובן, היה סובייקטיבי מאד, אך האימפקט היה לאורך ימים.<sup>52</sup> במילים אחרות, אפלפלד מעיד כי התשוקה לחוויה מיסטית היא אכן, מבחינתו, ביטוי לצורך פנימי להתקשר, לדבוק במחוזות יקרים, להחיות מראות ילדות.

52. מסות בגוף ראשון, הערה 3 לעיל, עמ' 16.

במאמרו "הרהורים על אפשרות של מיסטיקה יהודית בימינו" מעריך גרשם שלום, שאף שמיסטיקה יהודית צמחה בעבר מתוך מצבים של משבר קיצוני, ושואת יהודי אירופה עשויה לפיכך להניב, כתגובה מושהית ומאוחרת, התעוררות מיסטית יהודית חדשה, הרי שאובדן האמונה הבסיסית בקבלת התורה משמיים ("אותה התורה באותן האותיות וכמות שהן") מעמיד בספק גדול את האפשרות הזאת.<sup>53</sup> יגאל שוורץ מצביע על כך שגם אפלפלד שותף לתפיסה כזאת של "אפשרות של מיסטיקה יהודית בימינו", והדבר בא לידי ביטוי בהעמדה האירונית, לאורך כל יצירתו, של התשוקה הרליגיוזית הנאיבית, ובהצגת המצוקה הרליגיוזית כנטולת פתרון.<sup>54</sup> העמדה אירונית זו מתבררת מתוך תמת היתמות החוזרת ונשנית לא רק כהערה על חוסר אפשרות של האדם המודרני לחוות את העולם בדרך נאיבית, אלא גם כעדות על התובנה המפוקחת, הכאובה, של האדם המבוגר, המתגעגע אל "ריח הצמר המהול בריח סבון" של אפודתה הרחבה של אמו, זו אשר "הקיפה את ישותו הקטנה בנועם משכר",<sup>55</sup> בדבר יתמותו ההולכת ונמשכת, יתמות מקשר שנגדע באופן ברוטלי ויתמות מזיכרונות ממשיים של הקשר האחד והיחיד הזה. התשוקה לחוויה הרליגיוזית איננה יכולה להיות מסופקת, אפילו לא ביצירה הספרותית, משום החורבן הקולוסאלי שהוציא מכלל חשבון כל אפשרות להתקשר, לדבוק במחוזות יקרים, לחוות קוהרנטיות פנימית. ובניסוחו של אפלפלד ב"עדות": "ההלם כנראה היה עז מדי, הפצע עמוק מדי, וכלי התודעה רפים כדי לחולל את המטמורפוזה".<sup>56</sup>

53. "הרהורים על אפשרויות של מיסטיקה יהודית בימינו", בתוך: שלום, דברים בגו, עמ' 14-71. הציטוט מעמ' 80.

54. יגאל שוורץ, קינת היחיד ונצח השבט, הערה 2 לעיל, עמ' 180.

55. טמיון, הערה 40 לעיל, עמ' 149.

56. מסות בגוף ראשון, הערה 3 לעיל, עמ' 17.

לקלף את הקליפות  
ולחשוף את הגרעין  
זהות ואחרות בשני צמד' נובלות  
מאת אהרן אפלפלד

זהבה כספי

1. אהרן אפלפלד, קאטרינה, כתר, 1989 ירושלים.
2. אהרן אפלפלד, טמיון, כתר, 1993 ירושלים.

הנובלות "קאטרינה"<sup>1</sup>, ו"טמיון"<sup>2</sup>, מטפלות באותה משבצת טריטוריאליה ב"מפה הגדולה" של אפלפלד: שתי הנובלות מבקשות לבחון את גבולותיו של המרחב הקרוי זהות יהודית, והן בבחינת נגטיב ופוזיטיב של מהלך אחד. הן מתחקות אחר גרעין זהות, שמקורו בהשתייכות לקולקטיב היהודי, באמצעות גיבורים שעורכים מסע אל מעבר לגבולות זהותם הנתונה. אפלפלד בוחן בזו אחר זו את האסטרטגיות הכושלות בהן בוחרות הדמויות במטרה לשנות את זהותן. כך באמצעות מהלך של דקונסטרוקציה ואלמינציה, מפרק אפלפלד את הזהות הנתונה מקליפותיה החברתיות, הגאוגרפיות, הלשוניות והתרבותיות, וחותר אל אותה גרעין ראשוני מכונן זהות, שאינו ניתן עוד לפירוק. מטרתו מתנסחת באופן מדויק באמצעות המילים שהוא שם בפי איזו, בנובלה "קאטרינה": "יש לקלף את העניין מקליפותיו הרבות ולחשוף את הגרעין"<sup>3</sup>.

3. קאטרינה, הערה 1 לעיל, עמ' 53.

הנובלה "טמיון" עושה זאת באמצעות קבוצת גיבורים, ובראשם קארל היבנר, המשתייכים אל הקולקטיב היהודי ומנסים לפרוץ מתוכו החוצה על-ידי החלפת הזהות באמצעות המרת דת. הוצאתו של גיבור הנובלה "טמיון" אל מחוץ לגבולות ההשתייכות היהודית, מאפשרת לאפלפלד לערוך ניסוי, כמעט מדעי, של בדיקת גבולות הזהות שחלה בהם ארוזיה. הכרת זהות זו עשויה להתאפשר רק דרך גילוי מחודש של הגבולות שהיטשטשו במרוצת ההיסטוריה היהודית באירופה, ואלה ניתנים להגדרה ולהצבה מחדש רק עם חצייתם. טכניקה זו של התבוננות מבחוץ שימשה את אפלפלד כבר ב"קאטרינה", בה נבחנה אותה תופעה מצדו השני של אותו קו גבול: אישה גויה, שמנסה בכוח וברצון הולכים וגוברים להצטרף אל הקולקטיב היהודי על-ידי אימוץ המאפיינים היהודיים יוצרי הזהות.

4. אהרן אפלפלד, כל אשר אהבתי, כתר, ירושלים 2000.
5. אהרן אפלפלד, סיפור חיים, כתר, ירושלים 2000.

היצירות "כל אשר אהבתי"<sup>4</sup> ו"סיפור חיים"<sup>5</sup> מתפקדות הדדית באותו אופן:

האחת מצהירה על עצמה, מבחינת המודוס בו היא כתובה, כעל מבדה, והאחרת מכריזה על עצמה כאוטוביוגרפיה. אולם בתשתיתה של כל אחת מהיצירות מתקיים חיפוש זהה אחר גרעין זהות הפנימי, אותו מכוננים חוויית הנטישה, היתמות וההיעדר. החוויה מכוננת הזהות של המחבר היא אם כן כפולה, ומקורה בשני גרעיני טראומה: טראומת השואה, שאילצה את היוצר לכונן מחדש את גבולות זהותו היהודית, וטראומת הנטישה והיתמות, שערערה את גבולות הזהות האישית וחתכה את שורשי הקיום. לשני גרעיני הטראומה, כפי שאטען במאמר מקור משותף המתלכד סביב דמות האם.

שתי שאלות יסוד עומדות בבסיס החשיבה המודרנית ביחס לזהות: הראשונה, האם ה"אני" (או ה"עצמי") הוא דבר נתון מראש או דבר מובנה? והשנייה, האם יש להבין את הזהות במושגים אינדיבידואליים או חברתיים-תרבותיים? בין המבקרים (למשל, גרשון שקד,<sup>6</sup> בתיה גור,<sup>7</sup> ידידיה יצחק<sup>8</sup> ואבי כץ<sup>9</sup>) קיימת הסכמה שהזהות, על-פי "טמיון", דטרמיניסטית ואיננה ניתנת לבחירה או לויתור. לתוך השבטיות נולדים, ואין מצטרפים או לחילופין נוטשים. המאמץ להימלט מהשבט אינו עולה יפה, לא משום שלא נבחרה דרך המילוט הנכונה, אלא משום שהאפשרות הזו אינה קיימת כלל. אין לא חירות אישית, ולא דינמיקה קיומית. מי שמנסה לנטוש את השבט, להתכחש למורשתו הגנטית ולהמיר זהות בזהות – סופו שיידחק מחוץ לאפשרות של קיום אנושי כלשהו.<sup>10</sup>

אפלפלד בוחר בפרמטרים שונים שמקובל לראותם כמגדירי זהות, ובודק את תקפותם באמצעות האסטרטגיות בהן משתמשים הגיבורים כדי לשנות את זהותם. כך, על דרך הרדוקציה, משילים הגיבורים מעצמם בהדרגה מגדירי זהות כמו השכלה ותרבות יהודית, מקצועות יהודיים, שפה אידית, אורח חיים יהודי, נישואים ופולחנים יהודיים ועוד. אולם, למרות כל מאמציהם, אין הם מצליחים להיגאל מזהותם היהודית. המסקנה היא שתרבות, אורח חיים, שפה או דת אינם הפרמטרים האמיתיים הקובעים את הזהות. המרחב "זהות יהודית", כך מתברר על-פי "טמיון", הוא מינימליסטי מאוד, אך עם זאת, בלתי ניתן למחיקה. כמו בהגדרה ההלכתית: יהודי הוא מי שנולד לאם יהודייה. השייכות אל היהדות היא ביולוגית-גנטית מבחינת המוצא, ואתנית-שבטית מבחינה סוציולוגית.

לכן, אם כל האסטרטגיות בהן נוקטים הגיבורים לשינוי זהותם נכשלות, והם נותרים יהודים על אפם ועל חמתם רק משום ש"נולדו לאם יהודייה"; אם זהו אכן מבחן התקפות היחיד שאין למוטטו – הרי מבחינה לוגית, האסטרטגיה היחידה שעשויה לנחול הצלחה היא לשנות את זהותה של האם. זו המשמעות הסמויה של יחסי קארל וגלוריה ב"טמיון". כבר עמדו על ההיבט האדיפלי שבהתאהבותו של קארל בגלוריה הגויה, המבוגרת ממנו ב-14 שנים. ראו בכך ניסיון לחזור אל הרחם, כשגלוריה, המשמרת

6. גרשון שקד, "עכשיו אין עוד קורבנות בעולם רק רוצחים", ספרות או כאן ועכשיו, זמורה-ביתן, תל-אביב 1993, עמ' 143-151.
7. בתיה גור, "אידאה שביקשה להיות סיפור", הארץ, 23/7/1993.
8. ידידיה יצחקי, "העולם נחלק לנימולים ולעדרים", עיתון 77, 164-163 (1993), עמ' 50.
9. אבי כץ, "המטמונים והטימיון", הארץ, 6/8/1993.
10. מובן שגם לתגובתם של ה"אחרים" יש חלק בכישלונם של מי שמנסים להמיר זהות בזהות. אולם יש להניח, כי גם בתנאים שבהם יתקבל מעשה ההמרה ביתר סובלנות על-ידי הסביבה, ברגעי מבחן קריטיים סופו של בעל הזהות הפורמלית החרשה להידחק חזרה אל זהותו הקודמת, כפי שכבר הוכיחה ההיסטוריה של העם היהודי.



11. אבי כץ מצביע על זיקתה של גלוריה לרמות "האישה הזרה" בספרות העברית החל משלהי המאה ה-19, שהבחירה הארוטית בה משקפת את "המרד של פליטי בית המדרש במוסרות השבט היהודי". הוא רואה בעיצוב דמותה של גלוריה ואריאציה והיפוך של תימה זו. הבחירה באישה גויה ב"טמיון" מבטאת, להבדיל, תנועה הפוכה מזו המסורתית, היינו - חזרה אל תוך המעגל היהודי. לדעתי, קיומה של היקה לתימת "האשה הזרה" בספרות העברית, מחזקת דווקא את עמדתי. ההתחברות אל גלוריה מבטאת אקט חריף במיוחד הבא לבטל לחלוטין את הזהות היהודית המקורית ולהמירה בזהות חדשה, ואין מרד משמעותי מזה.

Otto Rank, *The Incest Theme in Literature and Legend*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1992, pp. 30-50.

13. ההיולדות לאם לא יהודייה כדי לכונן זהות חדשה היא מוטיב שקיים גם בספרות שניסתה לברוא את דמותו של היהודי החדש בארץ ישראל כניגודו של היהודי הגלותי, ששיאה בספרות הפלמ"ח. בהקשר זה מציין מיכאל גלזמן, כי דמויות ספרותיות שנילמו את האתוס של העברי החדש עוצבו כדמויות לא יהודיות כבר אצל יוצרים כמו יוסף לווארדר ומשה סמילנסקי. כך העלם הרוסי בסיפורו של סמילנסקי "חוג'ה נור" הוא בן לאם לא יהודייה. ראו מיכאל גלזמן, "האסתטיקה של הגוף המרוטש", חנה נה וועודד מנדה-לוי (עורכים), סדן: מחקרים בספרות העברית, 5, אוניברסיטת תל-אביב, תשס"ב, עמ' 349.

14. המהלך עושה קארל תואם את מסלול השלבים שמציג A.

חלק מנוהגיה ואורחות חייה של האם, משמשת לקארל תחליף אם. מכאן הסיקו גם שהתקרבותו של קארל אל גלוריה, דווקא לאחר טקס ההמרה, משמעה ניסיון לחזור מחדש אל השורשים היהודיים, שאותם מייצגת האם. המסע אל הרי הקרפטים בחיפוש אחר יהדות אותנטית, בחלק השני של הנובלה, רק חיזק תפישה זו. טענתי הפוכה: ההתקשרות לגלוריה, שמבחינת גילה אכן יכולה הייתה להיות אמו של קארל, וגם שימשה לו בפועל כאומנת - תחליף אם - היא ביטוי דווקא למרד נגד המשפחה המקורית, המייצגת את היהדות, ובעיקר נגד האם היהודייה קובעת הזהות. זהו ניסיון תת-הכרתי למצוא תחליף לאם הביולוגית היהודייה באם גויה.<sup>11</sup> על המודלים של גילוי עריות, שהציע פרויד על בסיס המחזות "אדיפוס המלך" ו"המלט", הוסיף אוטו רנק<sup>12</sup> מודל שלישי על-פי מחזהו של שילר "דון קרלוס": כאחד הדגמים המתקדמים של גילוי עריות בתרבות, משמשת בו האם החורגת כאובייקט תשוקה חלופי של הבן במקומה של האם האמיתית, ורק נוכחותו של האב בחיים היא שמונעת את איחודם. היחסים הארוטיים עם גלוריה, האם ה"חורגת" הם אכן יחסי אינצסט, ובאמצעותם מנסה קארל "להוליד" את עצמו מחדש, הפעם כגוי (באותו מקום הולדת בו הרו אותו כיהודי).<sup>13</sup> המרחב של הרי הקרפטים הוא לכן מרחב לימינלי, שבו מבודד קארל מעולמו הקודם, מנסה באופן תת-הכרתי לממש את שלב המעבר מזהות לזהות.<sup>14</sup> הכמיהה הרלגיוזית המוחשת היטיב של המחבר להולדתה של מעין "דת חדשה" מתוך היהדות והנצרות, שנחשפות כ"קונפיגורציות ריקות" בחלקו המסיים של הספר, עולה בקנה אחד עם תפישה זו.<sup>15</sup>

הניסיון הכושל של קארל וחבריו לחצות את הקווים נמצא כבר ב"קטארינה", אך בכיוון הנגדי. האסטרטגיות בהן נוקטת קאטרינה בניסיון להצטרף אל היהדות דומות מאוד לאסטרטגיות בהן נוקטים הגיבורים ב"טמיון". כל מה שאלה מנסים להשיל מעל עצמם, מנסה היא לאמץ. שיאו של מהלך ההצטרפות אל העם היהודי הוא ניסיונה להפוך לאם יהודייה. כשם שקארל מנסה להפוך ללא יהודי על-ידי "היולדות" מחדש לאם לא יהודייה, כך מנסה קאטרינה להפוך ליהודייה על-ידי לידת "ילד יהודי". היא יולדת ילד לאב יהודי, בעזרת מיילדת יהודייה, נותנת לו שם יהודי (בנימין), ומביאה אותו אל מוהל יהודי, כדי שימול אותו, כנהוג אצל היהודים. גויים ויהודים כאחד מסתייגים מניסיונותיה אלה, ובעיקר מרצונה למול את תינוקה: "אדם לוקח תינוק בריא ומטיל בו מום. איך נאמר, איך נכנה את מעשהו הנפשע?"<sup>16</sup> אקט שנתפש כמובן מאליו, טבעי והכרחי גם יחד לגבי ילד יהודי - הטבעת הזהות בגוף - נתפש כהטלת מום, כפגימה, כמעשה נפשע, לגבי הילד הזר. כמו ב"טמיון" כך גם ב"קאטרינה", עולה המהלך האישי לשינוי זהות וללידה מ"בראשית" בקנה אחד עם הכמיהה ליצירת "דת חדשה", שבמרכזה אלוהים אחר, שאינו יהודי ואינו נוצרי, אלא אלוהים קוסמי, אלוהי היקום, שהוצא מתוך הכנסיות ומבתי הכנסת אל הטבע. בנימין, בנה של קאטרינה, נועד להיות "המשיח

Van Gennep בדרך לרכישת זהות חדשה ול"לידה מחדש" בספרו *Rites of Passage*, Routledge and Kegan Poul, London 1960. אולם אל השלב האחרון – שלב "השילוב מחדש" – קארל אינו מצליח להגיע. בכך ניתן חיזוק נוסף לעובדה כי אפלפלד אינו רואה כל אפשרות לשינוי זהות.

15. אולם גם יומרה זו של היוצר עולה בלהבות (או אם נרצה, יורדת לטמיון) בסיומה של הנובלה.

16. קאטרינה, הערה 1 לעיל, עמ' 73.

17. שם, עמ' 95.

החדש", שאמור לעשות את המהלך ההפוך מזה המתואר בברית החדשה: ישו, בנה של מאריה, נולד יהודי והפך לנוצרי; בנימין, בנה של קאטרינה, נולד נוצרי ויכונן יהודי חדש. אולם בנימין נרצח, והתקווה ל"דת חדשה", שתביא להתחדשות אותנטית של האמונה ותענה על הכמיהה הרלגיוזית (המשותפת לגיבוריו של אפלפלד ולמחבר עצמו) – נגדעת, בדיוק כפי שהיא עולה בלהבות ב"טמיון".

בנימין, שנועד להיות "ילד יהודי", גם אינו הופך את קאטרינה ליהודייה. תגובתה האכזרית לרצח בנה אינה תגובה יהודית. במעשה הנקם היא מוכיחה כי הקשר הטבעי אל המשפחה הביולוגית הוא נצחי ומונחה על-פי האינסטינקטים העמוקים ביותר של האדם. למעשה מתגלה עצמתם לאורך הנובלה כולה (ולא רק בסצינת הרצח). כוחם נעוץ בכך שהם מצויים בתוכה, והיא נושאת אותם בגופה ובנשמתה לכל מקום אליו היא הולכת. אין מפלט. הביטוי המלא ביותר של שיבתה אל עולמה הטבעי, אל נחלת אבותיה, הוא בשיבה הרגשית אל האם הביולוגית ומורשתה. כעת היא זוכרת את אומץ לבה של האם ואת חוסנה הנפשי, והיא חשה שאלה הפכו לחלק ממנה עצמה. "לראשונה חשתי בתוכי את אמי [...]. עתה צעדתי עמה, בלא חציצה, כגוף אחד". בשיחותיה האילמות עם הני המתה היא מספרת על גילוי הרגש החדש כלפי האם: "לא ידעתי לאהוב אותה." "וועכשיו את אוהבת אותה?" 'עכשיו היא בתוכי'<sup>17</sup>.

המסקנה הנובעת מהמהלך המתואר בנובלה "קאטרינה" זהה באופן מוחלט למסקנה העולה מהנובלה "טמיון": הזהות, כל זהות – משום שאפלפלד מחיל את ההגדרה של ההלכה היהודית על זהות באשר היא – אינה ניתנת להמרה או לשינוי, משום שהיא פונקציה של ביולוגיה וגנטיקה. לאחר מסע הייסורים ב"ויאה דולורוזה" הפרטית שלה מכירה בכך גם קאטרינה, ומשלימה עם הכרה זו לא רק ככורח שאין מנוס ממנו, אלא בקבלה מתוך רצון. האדם הוא מה שהיה כשנולד, ויהיה כזה גם במותו, ואין זה משנה עד כמה ניסה להרחיק ממקורו: "רותנית בת רותנים אני ושום דבר רותני אינו זר לי, כשאמות יניחו אותי ליד אמי ואבי"<sup>18</sup>. שיבתו של האדם למקום ממנו בא אינה שיבה אל הדת ואף לא אל אורח החיים, אלא אל משהו קדום, גנטי, שבטי, סמוי מן העין, כמעט מיסטי: "כך ברא אותנו הבורא" אומרת סיגי חברתה של קטרינה.<sup>19</sup>

18. שם, עמ' 114.

19. שם, עמ' 96.

בעוד שעמדתו של אפלפלד באשר לרכיבים המכוננים את הזהות הקולקטיבית של הסובייקט, כפי שראינו לעיל, מגובשת וברורה, המקור המכונן של זהותו האישית מובלע יותר ונחשף בעיקר ביצירותיו המאוחרות. עובדה זו ניכרת גם בתחומי הביקורת: רבים עסקו בטרואמה הקולקטיבית, שמקורה בשואה, כחויית תשתית מכווננת זהות ביצירתו של אפלפלד, אולם רק מעטים נגעו גם בפצע שמקורותיו פנימיים וחבויים יותר – הפרידה מן ההורים, ובמיוחד מות האם. "כל אשר אהבתי" ו"סיפור

חיים", שפורסמו באותה שנה (2000) ממקדים את תשומת הלב בחוויות היתמות, הנטישה וההיעדר, שיצרו שבר זהותי חריף כתוצאה מהנתק הפתאומי והטראומתי מהמשפחה הגרעינית המצומצמת, שבמרכזה האם. "הפרישה הארכאית של הנרקיסים הראשוני" של האדם, קשורה לדעת קריסטבה במגע הפיזי, בחמימות ובהזנה שמקורם באם, וה"זיכרון הפרה-סימבולי" הזה הוא "שמכונן בעתיד את כל קריאות המצוקה ואת החיפוש אחר דמות הורית כתמצית ההיעדר הקיומי. זה מקורו של חסר שלא ניתן למלאו" [התרגום שלי. ז.כ.].<sup>20</sup> חסר זה חריף עוד יותר בהיעדר אם מילדות. בריאיון ל"מכאן",<sup>21</sup> משנשאל אפלפלד על יחסו אל העבר, הוא אומר כי "יש דברים קבועים ויש דברים משתנים". כאשר מציע גלזומן כי "היחס לאם, למשל, הוא קבוע", עונה אפלפלד "נכון" בפשטות. בהמשך הריאיון הוא אומר כי חום אהבת הוריו הוא שאפשר לו לשרוד. "הוא אתי עד עצם היום הזה. אני מרגיש את הורי עד עצם היום הזה",<sup>22</sup> כמעט במילותיה של קאטרניה על אמה.

Julia Kristeva, *Desire in Language*, Columbia University Press, New-York 1996, pp. 281-282.

אמנם הפרידה של אפלפלד מאמו התרחשה בהיותו מבוגר יותר מהשלב בו עוסקת קריסטבה, אולם האירועים הטראומטיים, שבמסגרתם היא התרחשה, וההשפעה ארוכת הטווח שיש לקרע מהאם על הילד, יכולה להצביע על הרלבנטיות של דברי קריסטבה גם בהקשר זה.

21. מיכאל גלזומן, "עד עכשיו כתבתי את השליש הראשון": ריאיון עם אהרן אפלפלד, מכאן, א (2000), עמ' 155.  
22. שם, עמ' 164.

"סיפור חיים" מצהיר על עצמו כעל אוטוביוגרפיה רשמית של המחבר, ואילו "כל אשר אהבתי" טורח להדגיש במכוון ובמוצהר את היותו בדיון. למרות הצהרת כוונות זו, לדעתי, דווקא ב"כל אשר אהבתי" הבדיוני חושף אפלפלד בדרך דרמטית את אופי הקיום בהיעדר אם מילדות, ואת ההשלכות ארוכות הטווח של שבר ביוגרפי זה על תחושת הזהות שלו. כל מה שיכול היה להעניק תוקף לעצמיותו כילד, היה חסר, וכתולדה הכרחית מעובדה קיומית זו, ממשיך ומתקיים לאורך כל החיים חיפוש אחר תחושה של זהות יציבה. מנקודת מבט זו, הן הילד, שאפלפלד היה, הן גיבורי ספריו, והן מחברם של הספרים "כל אשר אהבתי" ו"סיפור חיים" – כבולים לחיפוש זה במידה שווה.

למרות האזהרה המפורשת בראש הספר כי עלילת "כל אשר אהבתי" והדמויות הנזכרות בספר – כולן פרי דמיונו של היוצר ואין להן כל קשר לאירועי מציאות או לאנשים ממשיים, סמיכות הוצאתם לאור של שני הספרים וחפיפה מסוימת – אם לא באירועים ממש הרי בחוויות העומק שבתשתיתם – מצביעות על התרומה שעשויה לצמוח לפענוח תשתית העומק של שני הטקסטים מביקת מגנון ההכפלה שמקיים אותם כצמד. הדמיון הקיים בין שני הספרים מעלה שאלות כמו: האם יש בהכרח להעדיף את האמת ההיסטורית והביוגרפית המדויקת על פני הדמיון היוצר לשם זיהוי תבנית העומק הזהותית של המחבר והבנתה? האם מידת הבדיון בתוך האוטוביוגרפיה אינה שוות משקל למידת החומרים האוטוביוגרפיים בתוך הבדיון?

James Olney (ed.), *23. Autobiography and the Cultural Moment: Essays Theoretical and Critical*, Princeton University Press, New-Jersey 1980, p. 9.

ג'יימס אולני (James Olney)<sup>23</sup> שעוסק באוטוביוגרפיה כז'אנר, מספר כי התעניינותו בנושא זה החלה כאשר קיים במקביל שני קורסים באוניברסיטה: קורס שעסק באוטוביוגרפיות, וקורס על יוצרים מודרניים.

להפתעתו גילה שהיצירות האוטוביוגרפיות היו למעשה יצירות אמנות לכל דבר, והבדיוניות היו למעשה אוטוביוגרפיות, למרות שהוצגו כמעשה אמנות בדיוני. אולני מביא כדוגמה שני טקסטים של טולסטוי, "יודוי" האוטוביוגרפי והנובלה הבדיונית "מותו של איבן איליץ", שהתגלו לטענתו כנציגים מטפוריים של אותה חוויה עצמה. כך אני רואה גם את היחס שבין "סיפור חיים" לבין "כל אשר אהבתי".

בהתייחסו אל "תור הפלאות" יוצא יגאל שוורץ<sup>24</sup> נגד הגדרת הנובלה בטעות כאוטוביוגרפיה אמנותית. טענתו היא, כי הספר כתוב במודוס של מבדה אוטוביוגרפי מפי גיבור בדוי, שמות כל הדמויות בדויים, הפרטים האוטוביוגרפיים האמיתיים דלים, ואפלפלד עצמו הרי מעיד שוב ושוב על דלות זיכרונותיו הממשיים. ניתן עם זאת לפרש את הדברים, לפחות ביחס ל"כל אשר אהבתי" גם באופן אחר. כאשר לא קיים זיכרון אמיתי רב, כפי שטוען אפלפלד עצמו, אי-הדיוק בפרטים הממשיים עשוי להצביע דווקא על מהימנות גבוהה יותר של מה שקרוי בדיון על פני אוטוביוגרפיה. את הניסיון לדייק בפרטים מחליף ניסיון לחתור לעבר גרעיני תשתית חווייתיים הצרובים בעומק העולם הפנימי מעבר לפורמליסטיקה הביוגרפית. הדברים ששוורץ מביא מפי אפלפלד (מתוך ריאיון שנתן בתשמ"ב לשמואל שניידר) עשויים לחזק דווקא עמדה זו: "כל השנים אני מנסה לעשות רקונסטרוקציה של ילדות. לשחזר פיסה אחר פיסה. למלא חללים [...] זו עבודה ארכיאולוגית בתוך עצמי. זהו בעצם פרוצס יצירתי".<sup>25</sup> זהו ההבדל בין מה שניתן לכנות אמת היסטורית לבין אמת ארכיאולוגית. שם, בילדות המוקדמת, נמצא מקום הפצע הפנימי, החפירה העמוקה ביותר, שלמרות המכאוב הכרוך בכך, אין המחבר יכול להפסיק לחפור בשבריה.

מעבר לכך, מבחינת "הפרוצס היצירתי", כלשונו של אפלפלד, אין הבדל מהותי בין אוטוביוגרפיה לבין יצירה בדיונית, שאכן זיקתה לאירועי החיים הממשיים של היוצר מצומצמת יותר. פול ג'ון אקין טוען,<sup>26</sup> כי האמת האוטוביוגרפית אינה קבועה אלא תוכן מתפתח בתהליך מורכב של גילוי עצמי ויצירת עצמי. העצמי שעומד במרכזו של כל נרטיב אוטוביוגרפי הוא בהכרח קונסטרוקט פיקטיבי. גם רוי פאסקל טוען כי עיקרה של אוטוביוגרפיה אינו בנאמנות לאמת היסטורית ולעובדות ממשיות, אלא במבנה העומק והאמת שבה, שהם אקט יצירתי מובהק.<sup>27</sup> ב"סיפור חיים" ישנם רכיבים רבים שמאשרים עמדה זו. השימוש במושג "סיפור" מלכתחילה – בכותרת הספר – מפקיע מן היצירה את בלעדיותה כטקסט המתאר את "החיים עצמם" ואת תוקפה כייצוג מדויק של מציאות.<sup>28</sup> גם עדותו של אפלפלד במבוא לספר כי "הזיכרון והדמיון דרים לעיתים תכופות בכפיפה אחת. באותן שנים עלומות כמו התחרו ביניהם",<sup>29</sup> מלמדת כי אין להעדיף בהכרח את "סיפור חיים" כמהימן יותר מ"כל אשר אהבתי". יתר על כן, עדותו כי דווקא זיכרונות הילדות הרחוקים והעלומים (תקופה

24. יגאל שוורץ, קינת היחיד ונצח השבט: אהרן אפלפלד – תמונת עולם, כתר, ירושלים 1996, עמ' 37-35.

25. שם, עמ' 37.

26. Poul John Eakin, *Fictions. 26 in Autobiography: Studies in the Art of Self Invention*, Princeton University Press, New-Jersey 1988.

27. Roy Pascal, *Design and 27 Truth in Autobiography*, Harvard University Press, Cambridge 1960.

28. הפסיכולוג ג'רום ברנר טוען כי מבחינה פסיכולוגית כלל לא קיים מושג כמו "החיים עצמם", ולכן לספר את סיפור חיינו של מישהו הוא תמיד פעולה פרשנית וביצוע סלקטיבי של הזיכרות. ראו Jerome Bruner, "life as Narrative", *Social Research*, 54: 1, (1987), pp. 11-32.

29. סיפור חיים, הערה 5 לעיל, עמ' 5.

לה מוקדש הספר "כל אשר אהבתי" בהירים עד להפליא, בעוד ש"משנות המלחמה אני זוכר מעט מאד כאילו לא היו שש שנים רצופות"<sup>30</sup> יכולה להעיד על קרבתה של היצירה הביונית אל החוויה "הזכורה" יותר.

30. שם, עמ' 6.

למרות ש"סיפור חיים" מציג את אירועי חייו של היוצר לאורך תקופה היסטורית של כיובל שנים, ואילו "כל אשר אהבתי" בוחר רק במקטע צר מתוך פרשת החיים של גיבורו (שנות הילדות), חושפים אלמנטים רבים בתוך הטקסטים עצמם את הזיקה בין שתי היצירות: השתיקה בבית, מסעותיו של האב, הכפר הנקשר בדמותם של האם, הסב והסבתה מול האב העירוני שמעדיף בניינים, קאפלות ובתי קפה. דמויות הילדים בשתי היצירות דומות בתכונותיהן (שני הילדים מעידים על עצמם, למשל, כי הם אף פעם לא משתעממים) וביחסן אל היהודים ואל אלוהים: שילוב של משיכה ודחייה ועוד.

בעיקר משותף לשני הספרים אופי הקשר של הילד אל האם, שהוא אדיפלי במובהק, חושני וכמעט ארוטי. דמות האם, ודמות התחליף לאם החסרה – הנערה הרותנית – שהזיקה אליהן מתוארת בהרחבה ב"כל אשר אהבתי", מתמזגות לכדי תמונה חושפנית במיוחד, דווקא באחד העמודים הראשונים של "סיפור חיים". הסצינה מתרחשת בשבת בעת ביקור המשפחה בכפר אצל הסב והסבתה, עם השיבה מבית הכנסת: "קרבתנו אל הבית, ואני ראיתי את אימא לבושה בבגדים לבנים, עומדת בפתח. נדמה היה לי כי היא עומדת להמריא ולבוא אלי. לא טעיתי הפעם. בתנועה אחת, כמו לא הייתה זו אימא, אלא נערה רותנית צעירה, רצה לקראתנו. לא עברו שניות, ואני הייתי בזרועותיה. רגע היינו יחד בתוך העשב הגבוה"<sup>31</sup>. בפסקה הבאה מתוארת האם היפה בשערותיה הפזורות ובשמלת הפופלין הארוכה שלה.

31. שם, עמ' 19.

אותה חושניות דחוסה מצויה גם ב"כל אשר אהבתי" בדפים המתארים בראשית הספר את חופשתם המשותפת של הילד והאם בכפר, כאשר שניהם שוחים עירומים באגם, או נחים על גדתו בתוך הנוף הירוק, כמו בגן העדן הקדמון. אולם להבדיל מהסיפור המקראי, גיבורי הסיטואציה אינם אדם וחווה, אלא האם והילד, ובמקום בתפוח מאכילה האם את בנה בחלווה מצופה בשוקולד.<sup>32</sup> אין זה מקרה כי הזיקה אל האם, שנותרה בלתי פתורה, מתוארת במרבית הספר "כל אשר אהבתי" באותם מצבים בהם האב נעדר, ואין בכוחו להפריד בין האם לבן, כפי שהמודל הפרוידיאני מחייב לשם היפרדות בריאה ממנה.

32. כל אשר אהבתי, הערה 4 לעיל, עמ' 11.

בסיומו של מסע עונשין בבוץ ובקור, במסגרתו מתאר אפלפלד ב"סיפור חיים" את מאמצי האב לשמור עליו, עולה מיד גם תמונת האם: "בלילה הוא מעסה את ידי ואת רגלי ומנגב אותן בבטנת מעילו, ורגע נדמה לי שלא רק אבא עמי, אלא גם אימא, שכל כך אהבתי"<sup>33</sup>. המילים המסיימות

33. סיפור חיים, הערה 5 לעיל, עמ' 86.

את התיאור ומתייחסות אל האם הן מילות הכותרת של הספר "הבדיוני" כביכול, "כל אשר אהבתי" – מראת המעמקים המשקפת את האמת החווייתית האוטנטית.

ב"סיפור חיים" מצביע אפלפלד על תחושות מוקדמות מאוד שכרוכות היו בפחד הנטישה. הרגעת האם והבטחתה כי לא יטוש אותה לעולם וכי תמיד יישארו יחד, רק העצימה את חרדתו. על מותה של האם כותב אפלפלד ב"סיפור חיים" פסקה קצרה מאוד: "אמא נרצחה בראשית המלחמה [...] מותה משוקע בי עמוק, אבל יותר ממותה – תחייתה. כל אימת שאני שמח או נעצב פניה נגלות [...] כעומדת לגשת אלי [...] היא צעירה והצעירות שלה חדשה תמיד".<sup>34</sup> ב"כל אשר אהבתי" משהה אפלפלד את הפרידה מהאם, תוך שהוא משכפל אותה שוב ושוב לאורך מרבית דפי הספר.<sup>35</sup>

זמן קצר לאחר הירצחה של אמו פרצה המלחמה וחיי התהפכו. בתוך שבועות ספורים הפך הילד בן השבע, שהיה עטוף חום ואהבה, ליתום מאמו, לילד גטו נטוש. לא חלפו ימים רבים והוא הופרד גם מאביו, ו"מכאן ואילך החלו היתמות, הבדידות וההסתגרות".<sup>36</sup> "כל אשר אהבתי" מוקדש כולו לחקירתן של תחושות אלה. בית היתומים משמש מטפורה מרחבת של תודעת המחבר. היתמות זוכה בספר לקונקרטיזציה ולהעמקה בכך שכבר דור ההורים נגוע ביתמות. שני הורי הילד, מספר הסיפור, גדלו בבית היתומים, שאליו מוכנס במשפטי הסיום של הספר גם הילד-המספר עצמו.

הולצמן<sup>37</sup> מצביע על כך שבתקופה של שבע שנים, מ-1952 ועד 1959, כתב אפלפלד כ-60 שירים, שהנושא האוטוביוגרפי מופיע בהם בתכיפות הולכת וגוברת: אזכורים של אבלות, יתמות, פרידה כואבת, זיכרון האם שנרצחה וזיכרון הילדות הרחוקה שנקטעה. אפלפלד עצמו מסתייג ב"סיפור חיים" מהשירים, ורואה בהם יבבות סנטימנטליות שהפרוזה גאלה אותה מהן. עם זאת, לא ניתן להתעלם מהעובדה כי מדובר באסופת שירים גדולה למדי, שנכתבה במשך תקופה לא קצרה. בהיותה אכן במידה כזו או אחרת בוסר מבחינה אמנותית, יש לה בכל זאת יתרון לענייננו, כי היא חושפת באופן גלוי יותר את עולמו התודעתי והרגשי של היוצר, שבשלבים מאוחרים יותר מצא דרכים עקיפות לביטויים, תוך הסוואת גרעיני המכאוב הפנימיים העמוקים ביותר: "היו אלה יבבות של בעל חיים שננטש ושנים הוא מחפש את דרכו הביתה. אמא אמא, אבא אבא, היכן אתם".<sup>38</sup>

קריסטבה קראה תיגר על הנרטיב הלאקניאני, שהניח כי משמעות תרבותית מחייבת דיכוי היחסים הראשוניים עם האם. טענתה הייתה, כי הממד הלשוני שמחולל אותו גוף אימהי משמש כמקור תמידי של חתרנות בתוך השפה הסימבולית באמצעות השפה הפואטית. בשפה הפואטית מובילים ריבוי המשמעויות ואי-הסיום הסמנטי, והיא למעשה הגילוי החיצוני של

34. שם, עמ' 50.

35. להלן מספר דוגמאות בהן משועתקת חוויית הנטישה של האם: הילד-המספר מתאר שני אירועים טראומטיים הקשורים בנטישת האם בעת מפגשה עם מכרים ותיקים. באחד מהם שוכחת אותו האם על ספסל בגן הציבורי (עמ' 5); עם תחילת עבודתה בבית הספר בסטרוו'ניץ, הוא ננטש בידיה של הלינה הרוחנית (עמ' 28-29); היעדרות האם וכגירתה עם התקשרותה לאנדריי, הגבר החדש בחייה (עמ' 57 ואילך); נטישת הלינה – תחליף האם, אליה התיק את זיקותיו הרגשיות – עם הירצחה (עמ' 68-69); פרידתו הסופית מאמו עם נישואיה לאנדריי, התנצרותה, והמעבר לחזקת אביו בצ'רניביץ (עמ' 92); מותה של האם במנזר לאחר מחלה קשה (עמ' 189). ברקע מתוארת גם נוכחותו של האב כבלתי קבועה וחסרת יציבות.

36. סיפור חיים, הערה 5 לעיל, עמ' 93.

37. אבנר הולצמן, "דרכו של אהרן אפלפלד אל הקובץ 'עשן'", יצחק בן מרדכי ואייס פרוש (עורכים), בין כפור לעשן: מחקרים ביצירתו של אהרן אפלפלד, באר-שבע 1997, עמ' 83-97.

38. סיפור חיים, הערה 5 לעיל, עמ' 135.

Judith Butler, "The Body .39  
Politics of Julia Kristeva",  
*Ethics, Politics and Difference*  
*in Julia Kristeva's Writings*,  
Kelly Oliver (ed.), New-York  
& London 1993, pp. 164-  
178.

הגוף האימהי בתוך השפה.<sup>39</sup> מכאן ניתן להסיק שהכתיבה של אפלפלד,  
עיסוקו בשפה הפואטית, גם היא ביטוי לזיקה הפנימית העמוקה והנצחית  
אל האם.





# קריאה ספרותית-תרבותית של

## דמות האומנת ביצירתו של

### אהרן אפלפלד

אילנה רוזן

כתיבתו של אהרן אפלפלד, עד סמוך לסוף המאה והאלף, התייחדה בכך שעסקה אך ורק ב"לפני" וב"אחרי" של השואה. תקופת האמצע, "מרכז הכובד", נעדרה מיצירתו עד פרסום "סיפור חיים"<sup>1</sup> – מצד האמירה הביוגרפית ו"מכרה הקרח"<sup>2</sup> מצד ההתייחסות המפורשת אל עולם המחנות. אלה היו בגדר "חור שחור" או מהות נעדרת-נרמזת ביצירתו. הנרמזות באה לידי ביטוי בכך, שגם ביצירות ש"לא ידעו את השואה" נוכחותה מורגשת בשל הקדרות והפסימיות שבהן, בשל עוצמת השנאה והאכזריות המאפיינת את יחסה של הסיבה הנוצרית ליהודים, ובשל יחסם המנוכר של היהודים למורשתם היהודית ולסיבתם הנוצרית כאחד. משל כבר ידוע מראש לאן מובילים הדברים; כאילו כתב אפלפלד את השואה "פנימה" ו"אחורה" אל תוך הזמן הקודם לשואה. לרוב המפגשים בין יהודים לנוצרים הרי אסון ומובילים לקץ רע, כפי שסוגת הנובלה ומוסכמותיה מיטיבות לטוות.<sup>3</sup> כך הדבר בספרו "עד שיעלה עמוד השחר"<sup>4</sup>; וכך בנובלות "קאטרינה"<sup>5</sup> ו"טמיון"<sup>6</sup>, שקריאתן תעמוד במרכז דיונו.

ואולם, בעוד שב"עמוד השחר" מדובר ביחסים בין אישה יהודיה ובעל נוצרי, ובדמות משנית של אומנת נוצרית המועסקת בביתם,<sup>7</sup> הרי שבשתי הנובלות האחרות מדובר ביחסים בין אישה נוצרית, כפרית רותנית, ויהודים, ובעיקר גברים יהודים, שבמשפחותיהם היא מועסקת כמשרתת, כמטפלת, כטבחית וכדומה,<sup>8</sup> ואגב כך נוצרים קשרים סבוכים בינה וביניהם. יהודים אלה באים ממסגרות יהודיות מסורתיות, כמו בנימין מן המשפחה היהודית הראשונה ב"קאטרינה", או ממשפחות מנוכרות לשורשי יהדותן, כמו הפסנתרנית הני טראואר, שאליה עוברת קאטרינה לאחר רצח המשפחה הראשונה, וכמו משפחתו של קארל הינבר, ובעיקר קארל עצמו, ב"טמיון". אשר לדמות האומנת ו/או המשרתת – מצד אחד, בשל שורשיותה ומסורתיותה (אלה הם "חרדים" פרבוסבלים בלשונו של המידען ברוך צחור<sup>9</sup>) היא יכולה להתחבר ליהודים השורשיים והמסורתיים ההולכים ונעלמים מן העולם האמנציפטורי. מצד שני, היא באה מחוגים נוצריים אדוקים מעצם הגדרתם

1. אהרן אפלפלד, סיפור חיים, כתר, ירושלים 1999.
2. אהרן אפלפלד, מכרה הקרח, כתר, ירושלים 1997.
3. עזריאל אוקמני, תכנים וצורות, ספרית פועלים, תל-אביב 1957, עמ' 200-208; לאה גולדברג, אמנות הסיפור – עיונים בצורת הסיפור הקצר ובתולדותיו, ספרית פועלים, מרחביה 1963.
4. אהרן אפלפלד, עד שיעלה עמוד השחר, כתר, ירושלים 1995.
5. אהרן אפלפלד, קאטרינה, כתר, ירושלים 1989.
6. אהרן אפלפלד, טמיון, כתר, ירושלים 1993.
7. דמות האומנת הנוצרית קירצל, ביצירה זו, מאופיינת ופועלת בצורה שונה מדמויות האומנת בשתי היצירות הנדונות כאן וכיצירות רלוונטיות אחרות, והיא ואריאציה ייחודית של דמות האומנת ביצירת אפלפלד.
8. מסתבר שקשה למצוא מונח עברי עכשווי מדויק לתיאור מכלול תפקידיה ומאפייניה של דמות זו, המעוגנת בזמן, במקום, ובתנאים כלכליים וחברתיים המייצגים עולם שלם של קשרי גומלין בין יהודים

כבני ישו, והיא יונקת שנאת יהודים למן הולדתה. מצד אחד היא נוצרית שורשית, אך מצד שני היא חיה בקרב יהודים עד שהיא הופכת למעין יצור כלאיים: כבר אינה נוצרייה אותנטית ולעולם לא יהודייה מלידה. ובמילותיה של קאטרינה: "הרותנים מריחים כי משהו השתבש אצלי [...] אצל היהודים מעמדי ברור יותר: הייתי שפחה בבית יהודי, מדברת יידיש נאה, מצויה בהליכות ומנהגים ויש להזהר מפניה"<sup>10</sup>. בשל היותה נטועה בשתי סביבות חיים ברו-זמנית, דמותה נעה בין ניגודים הכרחיים תוך שהיא מנסה לפשר ולגשר בין העולמות באמצעות אמהיותה, חיוניותה וחמלתה. מסתבר כי ברוב המקרים נטל זה כבד מנשוא עבודה, כמו גם עבור שתי סביבות החיים שלה. אולי בכך טמונה הטרגיות שבדמותה ובסיפורת שבמרכזה היא עומדת.

חוקרי ספרות ותרבות מדגישים את התרומה של קריאה משולבת, היינו קריאה מזוויות אחדות, ללמידה של תופעות, ולענייננו – זווית הספרות הכתובה וזו של הספרות והתרבות העממית. בסימפוזיון שהוקדש למקומו של הפולקלור בספרות בכתב העת *Journal of American Folklore*, יוחדו דברים לזיהוי תופעות פולקלוריות בספרות אליזבטנית ובספרות אמריקנית בת הזמן, ולפואטיקה פולקלוריסטית השואבת מכלי מחקר של הספרות.<sup>11</sup> ברוס רוזנברג מיישם עקרונות נרטולוגיים בקריאת בלדות מחד גיסא, ובוחן את תקפותם של חוקים אפיים עממיים בקריאת שירה עכשווית מאידך גיסא.<sup>12</sup> ארנולד באנד עומד על מרחב השיתוף והקישור בין הספרות והפולקלור בחקר הסיפורת החסידית.<sup>13</sup> ואילו חיה בר-יצחק מאירה מחדש את היניקה ההדדית של שני שדות היצירה שעליהם עומד איציק מאנגער במאמרו "פולקלור וספרות".<sup>14</sup>

ברוח דברים אלה אציג להלן קריאה נוספת, משולבת, של דמות האומנת/ המשרתת העולה הן מיצירת אפלפלד והן מזיכרונותיהם של יוצאי הונגריה וקרפטורוס (כיום מערב אוקראינה). מפיהם שמעתי סיפורים ותיאורים על דמות זו ומקומה במשפחות היהודיות שבהן גדלו. יש לציין עם זאת, כי בעוד שביצירות הספרותיות הדמות מוצגת מן המיקוד שלה עצמה, אם המפורש כמו בנובלה "קאטרינה" ואם המובלע או המזדמן כמו ב"טמיון", הרי שבתרבות העממית וביזכרונה מיקוד זה נמנע מאתנו, ונותרת רק נקודת המבט של ילדי טיפוחיה, המספרים עליה ממרחק השנים והשוואה. הדמות הזכורה להם אינה כה מורכבת וחצויה כזו שביצירת אפלפלד. יחד עם זאת, הפיכתה למעין יהודייה יותר מן היהודים עצמם, "שומרת הגחלת" כהגדרתו של יגאל שוורץ בספרו על יצירת אפלפלד,<sup>15</sup> מודגשת גם בזיכרונם. זאת ועוד, בספרות העממית, בניגוד לזו הכתובה, היידיש מדוברת ולא רק מדווחת, והיא מתפקדת כגשר הכרחי בין המשפחה היהודית לאומנת הנוצרית החיה בקרבה. קריאתי, המשלבת בין הספרות הכתובה וזו העממית, תנסה ליצור דיוקן של דמות האומנת/ המשרתת בתרבות היהודית המזרח אירופית, ולבחון אותה על התגליותיה ומערכות

לבין סביבתם הנוצרית כאירופה שלפני השואה.  
9. ברוך צחור, "מכירת חמץ", בתוך: אילנה רוזן, מעשה שהיה... – הסיפורת העממית של יהודי קרפטורוס, תל-אביב, המכון לחקר התפוצות באוניברסיטת תל-אביב, 1999, נספח, עמ' 211-212.  
10. קאטרינה, הערה 5 לעיל, עמ' 76.

11. Daniel G. Hoffman et al., "Folklore in Literature: a Symposium", *Journal of American Folklore* 70 (1959), pp. 1-24.

12. Bruce A. Rosenberg, *Folklore and Literature: Rival Siblings* (Knoxville: University of Tennessee Press, 1991).

13. Arnold Band, "Folklore and Literature", in: Frank Talmage (ed.), *Studies in Jewish Folklore: Proceedings of a Regional Conference of the Association for Jewish Studies Held at the Spertus College of Judaica, Chicago, May 1-3, 1977* (Cambridge, Massachusetts: Association for Jewish Studies, 1980), pp. 33-43.

14. חיה בר-יצחק, "הערות למסה 'פולקלור וספרות' לאיציק מאנגער", חוליות – רעים לחקר ספרות יידיש וזיקותיה לספרות העברית 7 (2002), עמ' 363-361; איציק מאנגער, "פולקלור וספרות", שם, עמ' 365-370. המסה של איציק מאנגער פורסמה לראשונה בשנת 1939.

15. יגאל שוורץ, קינת היחיד ונצח השבט – אהרן אפלפלד: המונח עולם, כתר, ירושלים, 1996, עמ' 181.

יחסיה, כאשנב לעולמם של היהודים והנוצרים במחוזות אלה וליחסים ביניהם ערב השואה.

נפנה תחילה לבחינתה של דמות זו ביצירת אפלפלד. קאטרנה היא בת איכרים רותנית שהוריה מסוכסכים ביניהם. אביה עצלן ונאפן, אמה עמלנית ורגזנית והיא אינה מוצאת בביתה חום וקרבה. היא עוזבת את הבית בצעירותה, נקלעת תחילה לחברת שיכורים חסרי בית הרובצים בתחנת הרכבת ולאחר מכן, בהיקרויות שיש בהן משהו מן הגאולה, ולו זמנית,<sup>16</sup> היא מתגלגלת לבתים יהודים אחדים שהיא נאלצת לעזבם עם מותם או רציחתם של בעלי הבית. בין השאר היא מבלה זמן מה עם סאמי, יהודי שיכור, וממנו נולד לה בן, בנימין, שנרצח בידי בריון רותני החפץ בגופה. קאטרנה מגיבה כמו מתוך אינסטינקט ורוצחת את רוצח בנה ומבטרת את גופתו. על כן היא מכונה בנובלה "רוצחת".

בשלב זה של חייה קאטרנה כבר אינה נוצרייה ולעולם לא יהודייה; היא אינה כפרית ולא עירונית; נבערת ויודעת לא יודעת קרוא וכתוב; צעירה מפתה וזקנה מעוותת ודוחה בשל מחלת עור שלקתה בה; אומנת ואשת חיק ורוצחת אכזרית; מקפידה על כשרות ודינים בבתיים שהיא משרתת בהם, אך לא כפי שעושה זאת גלוריה ב"טמיון". קאטרנה היא דמות כלאיים, דמות סיפית, לימנילית, המתקיימת על הגבול שבין שתי תרבויות, ללא אישור כניסה או חזרה לזו או לזו; דמות שאפיוניה מאיימים על כל אחת משתי התרבויות ובו-זמנית מבליטים את מעלותיה. אלמלא היתה רוצחת כהגדרתה וכהכרתה – גם אם לא בהכרתם החומלת של קוראים בני זמננו, המסוגלים למצוא נקודות זכות בהתנהגותה כלפי רוצח בנה<sup>17</sup> – היינו מכנים אותה ושכמותה "טיפוס סמלי"<sup>18</sup>, כלומר, דמות שמציבה סטנדרטים נעלים מאלה של החברה בעניינים מסוימים, ולכן הם מקבלים את "סטייתיה" בעניינים טריוויאליים יותר. כזו היא דמותו של רבי יעקב ואזנה,<sup>19</sup> מרפא עממי שנוי במחלוקת וגיבורם של פלג מיוצאי מרוקו, או האישה המכונה חנה זילברשטיין, מנשות חסידי גור, המקפידה ומחמירה יותר משכנותיה בתחומים רבים, אך לעתים גם פורצת גדרות מתוך אמונה בצדקת דרכה והבנותיה לגבי הדברים החשובים באמת.<sup>20</sup>

יחד עם זאת, היות שהנובלה "קאטרנה" מאפשרת הצצה נדירה אל עולמה של קאטרנה כפי שהיא חווה אותו מפנימיותה, ודרך המטען הלשוני והסמלי שעליו היא אמונה, ברצוני לטעון כי קאטרנה עברה למעשה את הגבול, או הסף, והפכה ל"יהודייה" מזן משלה יותר משהיא כפרית רותנית, ושמבחינה זו היא אכן "טיפוס סמלי". טענה זו נתמכת בהתייחסויותיה המרובות של קאטרנה לעולם התרבות היהודי שהיא מעריצה (במובן של הערצת קדושים, שהמינוח המדעי לא היטיב להרחיקו דיו מזה של הערצת דמויות פופולריות) דרך אמירות כגון: "שום דבר יהודי אינו זר לי", "אני מצויה בדיני כשרות", "מה לעשות ולי אין מנוחה אלא בקרב

16. על "גאולתה" של קאטרנה "דרך הביבים" ראו אבירב ליפסקר, "חניכה מיסטית ואקסטטי של 'קדושה', על רקעה הלגנדררי של הנובלה קאטרנה של אהרן אפלפלד", אפס שתיים 1 (1992), עמ' 87-98.

17. ואלם הכרתם של הקוראים פחותה בחשיבותה ביחס להכרת קאטרנה הדמות ו"קאטרנה" היצירה. באותו אופן היא פחותה גם ביחס לבלנקה ב"עמור השחר", או לתלמה ולואיז בסרט על שמן (כבימוי סקוט רידלי 1990), או לרות בסרט "עגבניות ירוקות מטוגנות" (כבימוי ג'ון אבנט 1991), ושאר סרטי פולחן נשנים אמריקניים בני זמננו, הממוקמים ב"דרום" שנחשלותו ושנאת הורים הנשים שלו קרובות במהותן לאלה של הכפריים הקרפטים.

18. Don Handelman, "Charisma, Liminality, and Symbolic Types", in: E. Cohen, M. Lisaak, and U. Almagor (eds.), *Comparative Social Dynamics* (Boulder, Colorado: Westview Press, 1985, pp. 346-359.

19. יורם בילו, ללא מיצרים – חייו ומותו של רבי יעקב ואזנה, ירושלים, מאגנס תשנ"ד.

20. תמר אלאר, משכילות ובורות – מעולמן של נשים חרדיות, תל-אביב, עם עובד 1996.

היהודים", וגם בההודים חוזרים של דברים אלה, למשל מפיה של הני טראואר לקאטרינה: "את הרב שלי, את התנ"ך שלי, אלמלא את, מי היה יודע כי היום שבעות".<sup>21</sup> יתרה מכך, בנימת דבריה ועולם התוכן שעליו היא מבססת אותם, ניכר כי קאטרינה ספגה את המסורת היהודית והפנימה אותה, כאילו היתה זו "תיבת התהודה של הלשון"<sup>22</sup> האותנטית שלה. כך לגבי קביעתה "אלוהים נתן ואלוהים לקח, זה הפסוק וזה הלך"<sup>23</sup> לאחר רצח בנימין בעלה של רוזה, כך בסיכום "כולם נספו במיתות משונות"<sup>24</sup> לגבי שני בני הזוג, וכך באמירות המשקפות הכרות עם מקורות יהודיים, כמו: "עשה את מלאכתו בשקט, כאדם היודע כי העולם הזה הוא אך פרוזדור"<sup>25</sup> ו"מעמקים קראתיך יה, אנו קוראים בספר הספרים".<sup>26</sup>

גלוריה, בנובלה "טמיון", אינה מגיעה לאותם גבהים ומעמקים שקאטרינה מגיעה אליהם; היא רחוקה מן הקצוות שאליהם מתגלגלת קאטרינה וזוכה לחשיפה מועטת בהרבה. מעט מאוד ידוע לנו על עברה בטרם הגיעה לבית הוריו של קארל היבנר, למעט שאחותה הגדולה רדתה בה. גם עם סביבתה הנוצרית אין לגלוריה יחסים מורכבים, למעט יציאותיה לקניות ולשליחויות. היא אינה מדרדרת לחיי רחוב ולשתיינות כמו קאטרינה ואינה מסגלת לעצמה שפה יהודית, למעט אמירות כגון "מה אפשר לעשות" שאותן היא מבטאת "בנימה יהודית", בשומעה על המרת הדת של קארל, ולקראת סיום הנובלה, בלומדה כי הכפריים ברזוב פגעו בגינתם.<sup>27</sup> ומבחינת נוכחותה – שמה אמנם נזכר בבית משפחת היבנר מתחילת הנובלה, אולם היא עצמה מופיעה בה סמוך לאמצעה ולרוב נקודת המבט שלה אינה זוכה לביטוי כשלעצמו, מעבר להיותה הד חוזר ומגיב לדבריו, לחוויותיו ולעולמו הסבוך של קארל.

דרך הצגתה ובמידת הזהות והזהדות שלה עם ערכים וחיים יהודיים, דומה גלוריה לדמות האומנת/המשרתת המכונה "שיקסע"<sup>28</sup> בתרבות העממית. יוסף עמי, יוצא מונק' ותושב חיפה, לשעבר ראש האיגוד העולמי של יוצאי רוסיה הקרפטית, סיפר על ה"שיקסע" ששירתה בבית הוריו בהאי ליסנא:

את המילים העבריות הראשונות בחיים שלי אני למדתי משיקסע אוקראינית. היא טיפלה בי. היו גם מטפלות וגם עובדות במטבח. היה פתגם, ווי דיין רעבען קען אויך א שיקסע פאסקען [יידיש: כמו הרב שלכם, גם שיקסע יכולה לפסוק], היא כל-כך חייתה את החיים [היהודיים] שהיא יכלה גם כן לפסוק. אצלנו סיפרו שהגיעו בנות שהביאו אותן ההורים לחתן עם הבן של הגביר. אז סבתא היתה מעמידה אותן למבחנים, אויסזאלצן. את יודעת מה זה היה? להכשיר את הבשר. אז היו [...] אנחנו גרנו בקומה הראשונה, היו צריכים לרדת קומה למרתף ושם להמליח והכל. סבתא שלחה אתה

21. קאטרינה, הערה 5 לעיל, עמ' 41, 44, 46-74 בהתאמה.  
 22. ראו, לדוגמה, את שימושה של רחל אליאור במונח זה לשם "הוכחת" יחסה השלילי של היהדות המסורתית אל האישה: רחל אליאור, "עלמה יפה שאין לה עיניים" – נשים בלשון, בדת ובתרבות היהודית, בתוך: דוד יואל אריאל, מאיה לייבוכין' וירוס מזור (עורכים). ברוך שעשני אשה? האשה ביהדות – מהתנ"ך ועד ימינו, ידיעות אחרונות, תל אביב, 1999, עמ' 37-56; "נוכחות נפקדות", 'שבע דומם' יעלמה יפה שאין לה עיניים': לשאלת נוכחותן והיעדרן של נשים בלשון הקודש, בדת היהודית ובמציאות הישראלית", בתוך: יעל עצמון (עורכת), התשמע קולי? ייצוגים של נשים בתרבות הישראלית, מכון ון ליר והוצאת הקיבוץ המאוחד, ירושלים-תל אביב תשס"א, עמ' 45-46.  
 23. איוב א כא; קאטרינה, עמ' 31.  
 24. סוטה לה, שבת קנו, בבא בתרא י ועוד; קאטרינה, עמ' 34.  
 25. קאטרינה, הערה 5 לעיל, עמ' 62.  
 26. תהילים קל א; קאטרינה, עמ' 75.  
 27. טמיון, הערה 6 לעיל, עמ' 65, 72.  
 28. במקורו זהו ביטוי של שלילה ושמירת מרחק על-פי הציווי "שקץ תשקצנו ותעב תתעבנו כי חרם הוא" (דברים ז כו) הנוגע לאיסור עבודה זרה. ה"שיקסע" (בעברית) או ה"שיקסע" (ביידיש) היא המקבילה הנקבית ל"שקוץ" או ל"שייגיץ", שפירושו הן מי שאינו יהודי והן מי שאינו נוהג כצפוי מיהודי (בדרך כלל הכוונה להתנהגות פרועה של ילדים ונערים). עם הזמן הפך ביטוי זה לכינוי כולל ונייטרלי למדי של מי שאינם יהודים.

את השיקסע [לכחון את הכלה המיועדת]. וכשחזרו, אז השיקסע אמרה בידיש, ה"גויית" לא מבינה כלום.

זאת שגידלה אותי, אני תמיד מספר שבוערב, כשסוף כל סוף הלכה להשכיב אותי, אז לקחה אותי, רחצה אותי, לקחה אותי למזווה. ובידיש אמרה לי: אויפואשן, מזווה קושן, קריאת שמע לייענען, טאטע מאמע קושן, פישן, גיין שלאפן [ידיש: להתרחץ, לנשק המזווה, לקרוא "קריאת שמע", לנשק את אבא ואמא, להשתין, ללכת לישון]. הם חיו אתנו. חיו מהחווה. קיבלו משכורת, קיבלו את הפרודוקטים והם היו חלק אינטגרלי של החיים שלנו. רובם דיברו יידיש. אם משהו לא מצא חן בעיניה, אז היא צעקה, דו ביסט ערגער ווי א שייגעץ, שאני יותר גרוע משיגעץ. ידעו את הקללות, את התפילות, את המנהגים, את כללי הכשרות, הכל. האמא של השיקסע שגידלה אותי, היא גידלה את אמי.<sup>29</sup>

29. ארכיון "פרויקט המחקר של יהדות קרפטורוס ומונקץ", המרכז לחקר התפוצות על שם גולדשטיין-גורן באוניברסיטת תל-אביב, תיק עמי, פריט מס' 5.

בקטע זה, האופייני לדיבור הספונטני והאסוציאטיבי של משמרי מסורת עממית בעל-פה, מתוארת ה"שיקסע" באופן סנטימנטלי ומתפרק כחלק אינטגרלי של המשפחה היהודית; מעין רשות מבצעת ושופטת, שנראה כי הטמיעה לחלוטין את העולם היהודי שבו חייתה רוב ימיה, ולעתים גם אבותיה ואמותיה לפנייה. היא מסגלת לעצמה את שפת היידיש ואת הקפדנות על שמירת המצוות ואורח החיים היהודי החסידי, שאליו עורגות רבות מן הדמויות התלושות ביצירותיו של אפלפלד, עד כי לא נראה עוד כי היה, או יש, או צפוי להיות לה עולם משלה. היא אפילו אינה יכולה לומר, כקאטרינה, "היו ימים ששכחתי שאני נולדתי להורים נוצרים"<sup>30</sup>, היות שלא נראה כי אי פעם זכרה זאת, או שהמספר מעניק לה אפיונים כלשהם שמעבר לחייה ושירותה בבית המשפחה היהודית. ל"שיקסע" העממית, המתוארת בדבריהם של יוצאי אותם בתים, אין עולם משלה מעבר לעולמם הם או לקטעים המשיקים בין שני העולמות.

30. קאטרינה, הערה 5 לעיל, עמ' 44.

ואולם גם במסגרת התיאור העממי או האתנוגרפי, יש מי שמרחיקים את אופק התיאור של ה"שיקסע" וחורגים מעיצובה האידילי והכל-יהודי. לעניין זה ראוי לבחון דמויות סמוכות ומטונימיות לזו של האומנת, כמו ה"גוי" או ה"גויה של שבת"<sup>31</sup> ודמויות שירות מזדמנות אחרות. יש מי שזוכרים את מוכנותה של ה"גויה של שבת", שנמצאה בבתי היהודים פחות מה"שיקסע", להתגייס לעלילת דם נגד יהודים ולפגיעה ממשית בהם ברגע שהם חשים מאוימים, כפי שעולה מן הדברים הבאים מפי צפורה נמש, אף היא יוצאת מונקץ' ותושבת חיפה:

31. יעקב כ"ץ, גוי של שבת – הרקע הכלכלי-חברתי והיסוד ההלכי להעסקת נוכרי בשבתות ובחגי ישראל, מרכז זלמן שז"ר לתולדות ישראל, ירושלים 1983. ספרו ההיסטורי-סוציולוגי של כ"ץ כמעט שאינו עוסק בהיבטים תרבותיים של דמות זו ויחסיה עם מעסיקה, או ברמות הנקבית של ה"גוי של שבת".

זה היה לפני פסח וילדה בת שלוש נעלמה פתאום מן הבית. אמא שלה התחילה לצעוק בקולי קולות שהיהודים גנבו את הילדה ושחטו אותה, ממש עלילת דם, שהם זקוקים לדם של נוצרים למצות שלהם.

כל החצר רעשה וממש חשבנו שעכשיו הם יבואו, היו שם גם גברים, שיבואו וירביצו לנו. דאגנו. כולם הלכו לחפש את הילדה. בסוף נמצאה הילדה בריאה ושלמה. היא היתה ילדה קטנה. הלכה לטייל ותעתה בדרך ומצאו אותה בריאה ושלמה. אבל זה לא מנע ממנה [מן האם] להמשיך לבוא, להדליק אצלנו את התנור, לקבל את המצות ואת החלות בשבת. זה היה היחס, בילטרלי, פעם היו טובים ופעם ההפך, לפי מה שעלה בדעתם.<sup>32</sup>

32. ארכיון "פרויקט המחקר של יהדות קרפטורוס ומונקץ", תיק נמש, פריט מס' 33.

המספרת מתארת דמות ומצב ידועים ושגורים בהווייתם של יהידי גלויות רבות. ניכרת בדבריה מודעות למשמעות התרבותית וההיסטורית של סיפורה. בעיקר אמורים הדברים בביטויים כגון "ממש עלילת דם", ו"זה היה היחס, בילטרלי". הדמות העומדת במרכז תיאור זה איננה חלק אינטגרלי ממשק הבית היהודי, כזו שתיאר יוסף עמי; אלא היא בעלת תפקיד ונוכחות מצומצמים יותר. אולי משום כך שורשיה הנוצריים העממיים של הדמות מנחים אותה לשנאת יהודים מולדת באופן מוחשי יותר משהם פועלים על דמות החיה דרך קבע בבתיים יהודים, והיודעת משום כך כיצד ולשם מה מכינים מצות בפסח.

מבחינת דמותה ואופיה של ה"גויה של שבת" שלעיל, יש בהפכפכותה כדי להזכיר את סיג, חברתה לכלא של קאטרינה. סיג "היתה גדולה וחזקה ומלאה סתירות. אני אוהבת את היהודים", היתה אומרת, 'אבל חבל שהם יהודים. אילו לא היו יהודים הייתי אוהבת אותם יותר'".<sup>33</sup> לעומת דמות זו ודמותיה, כגון ויקטוריה בעלת בית הבושת ב"טמיון", יש הנוטים לשנאת יהודים קבועה וגלויה יותר בד בבד עם תלותם ביהודים וקרבנם לאורחות חייהם, משל היו שותים ויורקים לבאר שממנה הם שותים. לעניין זה, סיפרו שניים ממרואייני את הדברים הבאים:

פרץ ליטמן, יוצא מונקץ', תושב חיפה:

33. קאטרינה, הערה 5 לעיל, עמ' 96.

הגויים ידעו יידיש. העוזרת פעם אמרה לסכתא שלי, פראו ליטמן, מתי אתם תהיו חופשיים ואנחנו נהיה כגלות? אנחנו נאכל חלה ואתם תאכלו לחם שחור ותהיו גויים של שבת? ככה הם תפסו את זה והם קינאו בנו.<sup>34</sup>

דבורה גרוס, יוצאת מונקץ', תושבת חיפה:

34. ארכיון "פרויקט המחקר של יהדות קרפטורוס ומונקץ", תיק ליטמן, פריט מס' 9.

35. דבריהן של דבורה גרוס וצפורה נמש תועדו במפגש קבוצתי שנערך במסגרת "פרויקט המחקר על יהדות קרפטורוס" ואשר חלקים ממנו הובאו ונחתחו בספרי מעשה שהיה, בפרק שיוחד ל"אינטרקציה קבוצתית כהתמודדות רב-קולית עם העבר", עמ' 61-96.

אני זוכרת את הגויה של שבת שלנו שקראו לה ה'פּרָצְקָה'. (היא) היתה אישה זקנה, קבצנית. בשבת היא היתה עובדת אצל היהודים. היתה מורידה את הפמוטים מהשולחן, מוסיפה עצים לאש וכערב היתה באה לאסוף את הפדיון. היו נותנים לה תמיד פרוסת חלה וגם כסף. כשיצאנו, כשגירשו אותנו מהגטו, את [ציפורה נמש, שצוטטה לעיל<sup>35</sup>] וזוכרת? עמדו משני צדי הרחוב כל התושבים

36. ארכיון "פרייקט המחקר של יהדות קרפטורוס ומונקץ", דברי דבורה גרוס בתיק נמש, פריט מס' 31.  
 37. כניו זה הוא צירוף של שפות אחדות ששימשו באזור, כמו הונגרית וצ'כית. אשר למרכיב "ז'ב" שבמילה זו, פירושו בהונגרית "כיס" (zseb) וכונתו "פושט יד".

38. עם זאת מעניין לציין, כי גם במחקר המציג את "הצד השני", דהיינו את דימוי היהודים בעיני נוצרים בני האזור ומפיהם, עולה תמונה דומה של היהודי הטיפוסי כאדם אדוק בדתו, רמאי, חכם או פיקח, אך לא בדרך שמיטיבה עם סביבתו הכללית. יחד עם דברים אלה, לעתים מבחינים המידענים הנוצריים בין יהודים ככלל, או בין יהודים רעים "מכפרים אחרים", לבין היהודים "שלהם", הטובים יותר. לעניין זה

ראו: Éva V. Huseby-Darvas, "Remembering our Jews – The Complexity of Village Relations in North Hungary", *Jewish Folklore and Ethnology Review*, vol. 13 (1991), pp. 5-7; Veronika Görög-Karady, "Ethnic Stereotypes and Folklore: The Jew in Hungarian Oral Literature", *Essays in Honor of Lauri Honko on his 60<sup>th</sup> Birthday*, 6<sup>th</sup> March 1992 (Helsinki: Studia Fennica, 1992), pp. 114-125.

39. Ilana Rosen, "Exile and Homeland in the Narratives and Consciousness of Israelis of Carpatho-Russian Origins," (*Shvut – Studies in Russian and East European Jewish History and Culture*) 12.

ממונקץ', הגויים שנשארו, ומחאו כפיים. ובתוך הקהל הזה ראיתי את הז'ברצ'קה, איך שהיא עמדה, מחאה כפיים וצעקה, עכשיו יהיה לי איפה לגור, היהודים סוף סוף עוזבים אותנו. זה נורא כאב לי. היא חיה הרי מהיהודים האלה. אחר כך שמעתי שהיא פשוט מתה מרעב. כשחזרתי הביתה, אחרי השחרור, שאלתי איפה הז'ברצ'קה ואמרו לי שהיא מתה מהר מאוד. אבל איזו שמחה היתה לה, איך היא מחאה כפיים.<sup>36</sup>

בעוד שה"עוזרת" היא בת-בית, הרי שהז'ברצ'קה, ששמה מעיד על עיסוקה כפושטת יד,<sup>37</sup> היא דמות בעלת סטטוס נמוך עוד יותר הן מזה של ה"עוזרת" הן מזה של ה"גויה של שבת" שתוארה בסיפור "עלילת הדם" שלעיל, ואשר יכלה להיות עקרת בית ו/או איכרה. הז'ברצ'קה, מסתבר, כה חדורת שנאה מולדת ומושרשת ליהודים שבבתיים היא משרתת מעת לעת, עד כי שמחתה לאידם גוברת על דאגתה לפרנסתה. ניתן לומר עליה כי היא שוגה בתפיסת המציאות של חייה באותה המידה שבה שוגים היהודים שטועים לחשוב כי היא ושכמותה יכולים להיות "חלק אינטגרלי" מחייהם. רק תמונת הגירוש למחנות והשמחה לאיד של תושבי העיר הלא יהודים הצופים בגירוש פוקחת את עיניהם. עתה מתחוויר להם כי דמויות אלה, המעלות על הדעת את שותפותיה לכלא של קאטרנינה, המתכסות בשלל בגדים ועדיים של יהודים בעקבות כל גל של השמדת יהודים המתבצע לקראת סיום תקופת מאסרה, כלל אינן רואות עצמן שייכות וקרובות לעולמם של היהודים. אדרבה, הן תופסות את עצמן ואת מצבן במונחים של ניצול ושיעבוד, שרק הכחדה מוחלטת של היהודים תוכל לסיימו. ומכאן תחושת אחרית הימים האופפת את שחרורן מן הכלא בסיום הנובלה. משל היו היהודים הסיבה לעוולות, לחטאים ולעונשים הקיימים בעולם, ומשנעלמו ממנו אין עוד צורך לקיים מסגרות אכיפה וענישה.

מתוך דבריהן של דמויות אלה, כמובא בתיאורי היהודים הזוכרים אותן – על הסובייקטיביות והחד-צדדיות ההכרחיות ביחס לכלל הדמויות והקולות המובאים בדברים אלה<sup>38</sup> – עולה טענה בדבר השתלטותם של היהודים על הנוצרים ועל מקורות מחייתם. כך עולה, למשל, גם מאותם קטעים דוקו-דרמטיים בסרטו של קלוד לנצמן "שוואה" (1985), שבהם נראה כפרי לבוש ברישול, שרוב שיניו חסרות, משרטט בענף שבידו על העפר שלרגליו את מבנה הכפר כשעוד היו בו יהודים באופן שהיהודים ובתיים וחניויותיהם במרכזו ואילו הנוצרים, בעלי הבית כביכול, מסביב, בשוליים, ובשירות היהודים. זהו שורש כמיהתם של הגויים ל"גלות" כפי שלטענתם חווים אותה היהודים, דהיינו כ"בעלי-הבית", בעוד שהגויים עצמם חשים כמעין גולים במולדתם.<sup>39</sup>

עד כה השתמעו מן הדברים, במידות שונות של מפורשות, המתחים הדתיים והמעמדיים העומדים בבסיס היחסים האנושיים והאישיים בין

בני שתי הקבוצות. עתה נדון במתח המיני בין הדמויות משתי הקבוצות ובמקומו בשתי הנובלות.

המשרתות הנוצריות ביצירת אפלפלד באות במגע מיני עם יהודים במשפחות שבהן הן משרתות. ואולם לא בכל המקרים מדובר ביחסי מרות וניצול, כפי שתוארו הדברים מבחינה מעמדית וכלכלית. לקאטרינה מיניות מוחצנת המעוגנת ברוח זמנה ובמקומה, ובמסגרתם נערה ואחר-כך אישה ממעמדה ומסוגה מהווה טרף וטורפת לגברים שסביבה כל עוד לא נישאה או הפכה לנזירה. קשה לומר כי קאטרינה מנוצלת מינית יותר משהיא רוצה, או זקוקה, או מתובנת, או שהיא מנוצלת מינית על-ידי גברים יהודים יותר מאשר על-ידי גברים לא יהודים.<sup>40</sup> לחילופין ניתן לומר, כי אלמלא נמשכה לגברים יהודים אזי היו היא ותולדותיה זרועים בהרבה פחות פורענויות. במקרה של קאטרינה, היצריות והנוצריות מעצימות זו את זו ואת הקטסטרופליות של מפגשיה עם גברים, בעיקר עם גברים יהודים. לעומת זאת, מפגשיה עם נשים, יהודיות בעיקר, תורמים למיתון יצר ההרס והסכנה שלה ולהחזרתה מן הקוטב הארוטי והתנטוטי גם יחד לאורח חיים יציב יותר, ולו לזמן מה.

40. לעניין זה ראו את המיידיות והטבעיות שבהן נענית קירצל, האומנת/המשרתת הנוצרית, לאדולף, בעל-הבית הנוצרי, בהיעדרה של בלנקה, אשתו היהודיה, כיומן עד שיעלה עמוד השחר.

גלוריה, בנובלה "טמיון", הגיעה לבית משפחת היבנר כילדה-נערה בת שמונה עשרה לבושה בשמלונת קצרה שמתחתיה בצבצו ברכיה הקפואות. עד מהרה היא מתקרבת לילד שעליו היא מופקדת ובמסגרת טיפולה בו היא מסוגלת "להתיילד" כאילו היתה בת גילו ולא מבוגרת ממנו בארבע עשרה שנה. מבחינות רבות, גלוריה נותרת נעולה במצב נפשי וגילי זה גם מקץ שלושים שנה, כאשר קארל מצוי באמצע שנות השלושים לחייו ובעיצומם של מאבקים בממסד הנוצרי שבו התבסס מזה שנים. קארל מצדו מוצא מפלט ביחסים אינטימיים עם גלוריה כמענה לבדידות ולניכור הסוגרים עליו, יותר מאשר בשל משיכה ארוטית בעלת תנע משלה אל גלוריה כאישה. ואילו גלוריה נענית למשיכתו אליה בנפש חצויה, ספק בשל מכוונותה להיענות לרצון הילד שהיה, ספק בשל סקרנותה המינית המצומצמת אך לא בלתי קיימת, ספק בשל היענותה לתכתיבים של יחסי אדון ומשרתת שהטמיעה זה מכבר, והמהווים מסגרת סוציולוגית ותרבותית לעולמם של השניים כפי שראינו לעיל.

41. אלימלך הורוביץ, "בין אדונים למשרתות בחברה היהודית האירופית בין ימי-הביניים לראשית העת החדשה", בתוך: ישראל ברטל וישעיהו גפני (עורכים), ארוס, ארוסין ואיסורים – מיניות ומשפחה בהיסטוריה, מרכז זלמן שז"ר לתולדות ישראל, ירושלים תשנ"ח, עמ' 193-211. יצוין עם זאת, כי מאמרו של הורוביץ עוסק ביחסים בין יהודים ובמתחים המשפחתיים, מיניים ומעמדיים המובלעים ביחסים אלה. וראו לעניין זה גם את ספרו של דוד ביאל, ארוס והיהודים, עם עובד, תל אביב 1994, שנגיעתו לעניינים הנרונים במאמר זה עקיפה יותר.

בתרבות העממית, שמבחר מתיאוריה צוטטו לעיל, אין אזכור והתייחסות למתח מיני בין גברים יהודים למשרתות הנוצריות שבביתם. אולם אם נסתמך על דברי אלימלך הורוביץ, הדן ביחסים בין אדונים למשרתות בחברה היהודית באירופה בימי-הביניים ובראשית העת החדשה,<sup>41</sup> נוכל להסיק כי יחסים כאלה לא יכלו שלא להתקיים. עם זאת, המספרים או המידעונים שעמם נפגשתי לא הזכירו זאת, אם מפני שבאו מחוגים חסידיים אדוקים ביותר, שבהם הן היחסים הן הדיבור עליהם נאסרו (למרות שבהווה איש מהם אינו משתייך עוד לחוגים אלה), אם מפני שהעדיפו



42. לשם שינוי, בפרקי "ילדות בגולה" בספרו של ש' שלום, ארמה ושמי שמים – פרקי מכורה, עם עובד, תל אביב תש"ט, פרקים ד, יח (עמ' 10, 16), מתוארים יחסי ה"שיקסע" עם בן טיפוחיה הקטן בנימה ארוטית מפורשת ומודעת לעצמה.

43. דברי ז'וז'אנה (ז' רז'א) פלודי בספרי: אילנה רוזן, אחות לצרה – מסע אל סיפור חייהן של ניצולות שואה מהונגריה, הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, באר שבע 2003, עמ' 142-143.

לתאר דיוקן מכובד של קהילותיהם שהושמדו, ואם מפני שהם אישית לא נתקלו בתופעה היות שלא הספיקו להתבגר מינית לפני שעולמם נטרף.<sup>42</sup> אצל מספרים אלה, לפיכך, היחסים בין היהודי לנוצריה, בין ה"יינגל" ל"שיקסע", לא עברו את משוכת הבגרות וההתנסות המינית. זו אולי סיבה נוספת לתיאור של יחסים אלה כתמימים וסנטימנטליים, ולשביעות הרצון המיוחסת לכל הנוגעים בדבר בתיאורי הילדים שהזקינו מאז.

בניגוד לכך, התמימות או אי-הידיעה בדבר קיומו של מתח מיני בין דמויות משתי הקבוצות, מקומה לא יכירנה ביצירתו של אפלפלד, המקרבת את האומנת/המשרתת הנוצרייה אל היהדות בתיווכם של ילדים יהודיים, ומביאה את הילד היהודי אל בגרותו בתיווך נפשה וגופה שלה. כך היה וכך צפוי היה להיות לעד, אלמלא באה השואה ושמה קץ לכל אלה, ואלמלא, לטענת אפלפלד, מטען אי-האמון והשנאה שנלווה ליחסים אלה בהקשרם הדתי והמעמדי הכולל, מטען שהלך והצטבר, עד שהביא להריסתם. בפרפרזה על דבריה של אחת המספרות, לפיהם בשואה הילדים הפכו למבוגרים והמבוגרים לזקנים,<sup>43</sup> הרי שביצירתו של אפלפלד, המעצבת את העולם היהודי המזרח אירופי ערב השואה ובבוקר התהוותה, הילדים נולדים זקנים, חיים על בלימה ומתים בדמי ימיהם וידה החומלת של האומנת תקצר מלהושיע אותם, או אותה.



# פשע כמטפורה וכדרך לגאולה בנובלה "עד שיעלה עמוד השחר"

יצחק בן-מזוכי

ביצירותיו של אפלפלד, ובייחוד בנובלות המאוחרות שלו, מתוארים מעשי פשע לא מעטים. היבט זה ביצירותיו, שיש לו משמעות סמלית ומטפורית, לא נדון עדיין בהיקף הראוי לו. מקצת המשמעות שלו, זו הבאה לידי ביטוי בנובלה "עד שיעלה עמוד השחר", אנסה להציג.<sup>1</sup>

אפתח בדוגמאות אחדות למעשי פשע ביצירות אחרות של אפלפלד.<sup>2</sup> בנובלה "ליש" מתרחשים שני מעשי רצח וגם ב"טמיון" מתרחש רצח.<sup>3</sup> בנובלה "קאטרינה" הגיבורה רוצחת את הבירון שרוצץ את גולגלתו של בנה ומבתרת את גופו. רצח זה לא פחות אכזרי ואלים מרצח בנה. מעשי גניבה הם מוטיב מוכר ביצירתו של אפלפלד. בנובלה "ליש" כולם גונבים מכולם. את הכסף האנשים תופרים בבטנות מעיליהם כדי שלא יגנבוהו מהם. הברחות ומבריחים אף הם שכיחים ביצירות. בסיפוריו אין הפרדה ברורה בין סוחרים למבריחים. בסיפור "בקומת הקרקע", מתוך הקובץ "עשן", הזקן ושני אחייניו הם מבריחים והאחיינים הם גם רוצחים: את דודם הזקן הם רוצחים בדם קר. גם בארטפוס, בן האלמוות, הוא מברית. גיבור הסיפור "באיי סנט ג'ורג'" אף הוא מברית. וזו רק רשימה חלקית.

מסכת הפשעים והאלימות, בנובלה "עד שיעלה עמוד השחר", גדולה במיוחד, יש לה משמעות מטפורית, והיא משמשת מטפורה למצבם של היהודים. לעתים, כמו במקרה של בלנקה, גיבורת הנובלה, הפשע יכול להיות מעין פתרון, דרך לגאולה, במציאות שהקיום בה בלתי אפשרי עבורה.

## הסטריאוטיפיות של הדמויות

לדמויות המרכזיות בנובלה, ובעיקר בבלנקה, לאביה ולבעלה הגוי אדולף, ישנם מאפיינים סטריאוטיפיים, שיש להם חשיבות בכל הנוגע למעשי הפשע. אדולף האנטישמי מתואר כאדם בעל גוף, גס רוח, נבער, שיכור ואלים. האנטישמיות של אדולף היא לאומית ודתית: התפילה השבועית בכנסייה והמפגש המשפחתי אחריה, שעיקרו אכילה והשתכרות, הם מרכיבים חשובים בעולמו וגם בעולמה של משפחתו המורחבת (הוריו,

1. אהרן אפלפלד, עד שיעלה עמוד השחר, כתר, ירושלים 1995.  
לפרשנות והערכות על "עד שיעלה עמוד השחר" ראו יוסף אורן, "המאבק על הנצר היהודי האחרון", נתיב, גל' 50, 1996, עמ' 68-72; "טרגדיה לאומית ורב-דורית", נתיב, גל' 52, 1996, עמ' 84-80; הלל ברזל, "פיגוראליות נוסח אפלפלד", עיתון 77, גל' 212, 1997, עמ' 34-41; מנוחה גלבע, "רצח אדולף", מאזנים, כרך ע (5), 1996, עמ' 48; אלכס זחבי, "נשים כמסמלות מצב האין-מוצא", דימוי, כרך יג, תשנ"ו, עמ' 44-46; גרשון שקד, "אין זאת כי רבות צררתונו", הארץ – ספרים, 15.11.1995, עמ' 7.

2. בדוגמאות המובאות לא הברלתי בין יהודים ולא-יהודים. כמו כן לא הברלתי בין מעשי פשע שנעשו לפני השואה לאלה שנעשו אחריה. הברלים אלה ומשמעויותיהם ראויים לעיון נפרד. הצד האתי של הדמויות בסיפורי אפלפלד, הן לפני השואה והן אחריה, ראוי לעיון מקיף.

3. דמיון תמטי ודמיון בתפיסת העולם של המחבר קושרים את "טמיון" (1993) ל"עד שיעלה

עמוד השחר". כך למשל העלילות, בשתי הנובלות, מתרחשות על רקע ההתבוללות והמרות דת המוניות, ובשתייהן הדמויות הראשיות מחפשות את זהותן האבודה ובני-זוגן הם גויים. השוני העיקרי בין שתי הנובלות הוא בתיאור הנרחב של עולמו הפנימי של גיבור "טמין" לעומת התייחסות מועטה יותר לעולמה הפנימי של גיבורת "עד שיעלה עמוד השחר".

4. עד שיעלה עמוד השחר, הערה 1 לעיל, עמ' 84.

5. לשם השוואה: העמדה ניגודית סטריאוטיפית מובהקת של יהודי לעומת גוי מצויה בפומון "יעקב ועשו" מאת ח"נ ביאליק (כל שירי ח"נ ביאליק, רביד, תשכ"ו, עמ' רצ"ב). אצל ביאליק שתי הדמויות מוקצנות. הגוי, בדומה לארולף, שיכור, אליס ומכה את אשתו; ואילו היהודי, בניגוד ליהודים בנובלה "עד שיעלה עמוד השחר", הוא בעל אמונה שלמה, זכה וטהורה. השוני שחל בסטריאוטיפ ב"עד שיעלה עמוד השחר" מבטא, על-פי אפלפלד, את הבעייתיות של הקיום היהודי בעידן המודרני.

אחיו ובני משפחותיהם): "השבט היה מלא שיכורים, נואפים, רמאים ומטומטמים".<sup>4</sup> כל אלה תואמים את הסטריאוטיפ המוכר של הגוי.

הסטריאוטיפ היהודי מורכב יותר, שכן אפלפלד מסיט אותו לכיוון ההולם את התקופה המודרנית של ראשית המאה העשרים.<sup>5</sup> אצל בלנקה ואביה מודגש הצד האינטלקטואלי; בלנקה היא נערה עדינה, ברוכת בכשרונות, ומאפיינים אלה תואמים את הסטריאוטיפ של היהודי כיוצא דופן ביכולתו ובהישגיו האינטלקטואליים. יש בכך גם הד להצלחתם של יהודים רבים בתחומי הרוח והמדעים במאות התשע-עשרה והעשרים.

במקביל לכך, היהודי המודרני – לפחות על-פי הסטריאוטיפ החדש של אפלפלד – מתעב את יהדותו ורוצה להיפטר ממנה. יהודים רבים מספור ממירים את דתם, וכתוצאה מכך הם מרוקנים מבחינה רוחנית ולאומית. הם נזירטיים, חסרי-זהות, חסרי עמוד שדרה. השנאה העצמית שלהם עולה על שנאתם של גדולי האנטישמנים כלפיהם. על רקע זה יש לראות את בלנקה: היא יהודייה שהתנצרה, אך המרת הדת לא פתרה את בעיית הזהות שלה (או מוטב את בעיית חוסר הזהות שלה).

מעשי הפשע השונים בנובלה מתרחשים על רקע מאפיינים סטריאוטיפיים אלה, והם תוצאה של הנסיבות הנוצרות בעייתיים. עם זאת, מעשי הפשע של בלנקה שוברים את הסטריאוטיפ: הנערה היהודייה המחוננת, המצטיינת, שיש לה נטייה למעורבות חברתית ואידיאולוגית, הופכת לפושעת אלימה שסופה להגיע אל עמוד התלייה.

העובדה שמאפייניה הבסיסיים של בלנקה הם סטריאוטיפיים, והם מייצגים ציבור יהודי גדול, מעניקה למעשיה בכלל ולפשעיה בפרט משמעות רחבה וכוללת. על כן ניתן לראות במקרה הפרטי שלה מקרה מייצג, כאילו בלנקה היא מעין "כל אדם" (everyman) יהודי.

## מהות הפשעים בנובלה

דיון בפשעים המתוארים בנובלה מצריך עיון במושג פשע, שיש לו פנים רבות ומשמעותו משתנה מתרבות לתרבות ומתקופה לתקופה. מעשה שבמקום אחד נחשב לפשע, יכול להיות מותר במקום אחר. לפיכך, אדם שבמקום מסוים נחשב לפושע יכול, במקום אחר, בזמן אחר או בתרבות אחרת, להיחשב אזרח הגון ולפעמים אפילו גיבור. עם זאת, מבחינה קונסטרוקטיבית פשע מוגדר כפעולה או כמחדל שיש בהם כדי להפר את חוקי המדינה. פושע הוא אפוא מי שעובר על החוק, ומתקיים נגדו הליך שיפוטי שכתוצאה ממנו הוא עלול להיענש.<sup>6</sup> את מעשי הפשע נהוג לחלק, באופן בסיסי, לשני סוגים: מעשה שהוא רע במהותו (mala in se) ומעשה שאינו רע במהותו אך הוא אסור על-פי החוק (mala prohibita).

6. ראו Crime William L. Marshall and William L. Clark, "The Legal Definition of and Criminals", in: Marvin E. Wolfgang, Leonard Savitz, Norman Johnston (eds.), *The Sociology of Crime and Delinquency*, John Wiley & Sons, New-York, 1962, pp. 15-21.

מבחינה מוסרית הסוג הראשון חמור בדרך-כלל מהשני. הפרה של נורמות מוסר אינה בגדר פשע אלא אם כן הדבר נאסר במפורש על-ידי החוק. רצח וגניבות – אותם מעשים חמורים שעשתה בלנקה – הם פשעים המוגדרים כרעים במהותם.

פן אחר של תופעת הפשע היא ראייתו לאו דווקא כעניין ליגליסטי אלא כחלק מיחסו של האדם לנורמות ההתנהגות בחברה. על-פי ראייה זו, הפשע הוא אחד מאופני ההפרה של נורמות ההתנהגות. נורמות אלה הן כללים בלתי-כתובים, המכתיבים לחברה מה טוב ומה רע, מה מותר ומה אסור, מה נכון ומה לא-נכון, מה רצוי ומה אינו רצוי. כללים אלה משוקעים במנהגים, במסורת, בדת, במשפחה ובמוסדות חברתיים רבים. על רקע ההבחנות שלעיל, שהן טיפה בים הספרות הקרימינולוגית והליגליסטית העוסקת בפשע, ניתן להתייחס לאינוונטר הפשעים בנובלה.

ותחילה פשעיו של אדולף. אדולף הוא בעל גוף ואלימותו קשה. הוא מכה את בלנקה באכזריות רבה: "אדולף לא ידע רחמים. [...] על כל טעות או שיכחה היתה משלמת, אבל לעתים היה מכה אותה גם בלא סיבה, כמו שמכים בהמה"<sup>7</sup>. הוא גם אונס את בלנקה, ומה שחמור במיוחד – הוא כותש ורומס אותה מבחינה נפשית ואנושית בעקביות וללא רחמים.

7. עד שיעלה עמוד השחר, הערה 1 לעיל, עמ' 105.

האם אדולף הוא פושע? מנקודת מבט בת-זמננו אין ספק שהוא פושע ועליו לתת את הדין על פשעיו. אך ככל הנראה לא כן הדבר באוסטרו-הונגריה בראשית המאה העשרים, שבה מתרחשת עלילת הנובלה. אדולף, בזמנו ובמקומו, אינו מפר חוק בהכותו את אשתו וגם לא כשהוא אונס אותה. וגם אם הוא מפר חוק כלשהו, דבר שנראה מסופק, לא יעלה על דעת איש לאכפו ולהעניש את המפר אותו. החוק אינו רלוונטי, אם כן, באשר להתנהלותו של אדולף בביתו ובקהילתו. יתר על כן, אדולף נוהג בהתאם לנורמות ההתנהגות ולהשקפות העולם המקובלות בחברה העממית שבה הוא חי שהרי בעיני בני קהילתו בלנקה היא אשתו כדת וכדין ועליה לסור למרותו. יתר על כן, בעיני בני קהילתו אדולף הוא נוצרי הגון העובד קשה לפרנסתו, ובלנקה היא בסך הכול יהודיה עלובה שהתנצרה. היא שונה באישיותה מנשים נוצריות הגונות, ומעשיה לעולם אינם לרוחו ולטעמו של בעלה. הדברים ניכרים היטב בשיחה שבין בלנקה לחמותה:

"אדולף מכה אותי", חשפה בלנקה את פצעיה.

לשמע משפט זה פשט חיך כוץ על שפתיה של חמותה, כמו מדובר היה בעולה של מה בכך.

"אני חרדה על העובר שבבטני", ניסתה רחמים אחרים.

"כל בעל הגון מכה קצת. לא מתים מזה", סר בכת אחת החיך מעל שפתיה.

"אני לא רגילה לזה", אמרה משום מה.

"את חייבת להתרגל", אמרה, משל מדובר היה בעבודת בית, ומיד הוסיפה, "היהודים מפנקים את בנותיהם. הפינוק הוא מידה מגונה ואסור להתמכר לו".<sup>8</sup>

ובהמשך אומרת אמו של אדולף: "בעל מכה הוא בעל אוהב, אומרים אצלנו. אישה בלא מכות מתפקדת. הבעל לא רק מפרנס אותה, הוא גם שומר עליה". אלימותו של אדולף כלפי בלנקה נתפסת אפוא כנוהג מקובל, ובמקרה של בלנקה הוא אפילו רצוי במיוחד, בהיותו אמצעי שייחנך וייחשל את בלנקה ויהפוך אותה מיהודיה מפונקת ורפת גוף לאישה ראויה שכוחה במותניה, כפי שכל אישה "צריכה להיות". ראוי לציין כי גם האנטישמיות הקיצונית של אדולף הולמת את נורמות ההתנהגות והשקפות העולם של בני קהילתו.

ומאדולף לבלנקה. כמבוא למניין פשעיה תחילה היא לומדת לשתות עם אדולף, כמנהג הגויים. אחר-כך היא מתרגלת לשתות לבד. שכרותם של יהודים, שאמנם אינה תופעה קרימינלית אך יש לה משמעות בהקשר הקרימינלי, היא מוטיב מוכר ביצירותיו של אפלטון. כך, למשל, בנובלה "רצפת אש" כולם משתכרים ומכורים להימורים. בבית האבות שבלנקה עובדת בו היא מתחילה לגנוב. היא גונבת מהזקנים תכשיטים יקרי ערך בקביעות ובשיטתיות. כעבור זמן היא מבצעת את הפשע הברוטלי ביותר: היא רוצחת את בעלה אדולף בגרזן ונמלטת עם בנה מהבית ומידי החוק. (בלנקה יכלה לברוח עם בנה גם בלי לרצוח את אדולף, ומנוסתה היתה ודאי קלה יותר. אך היא רוצחת אותו ללא היסוס). בשלב האחרון של מנוסתה היא מעלה באש כנסיות. לבסוף היא מסגירה את עצמה לשוטרים והעונש הצפוי לה הוא מוות בתלייה.

פשעיה של בלנקה חמורים, ומבחינת החוק הם מוגדרים כרעים במהותם. אפילו גניבותיה אינן גניבות סתם. בקור רוח ובשיטתיות היא גונבת כסף וחפצי ערך יקרים מזקנים חסרי ישע. הרצח, שהוא "גולת הכותרת" של מעשי פשע בכלל, נעשה גם הוא בקור רוח. "הכוונה הפלילית", שהיא מושג מרכזי בקביעות חומרתם של מעשי פשע, בדורה לחלוטין ברצח זה.

ראוי לשים לב לכך שאת מעשי הפשע החמורים הללו מבצעת אישה. משמע, אפלטון מציב דווקא אישה בחזית מבצעי הפשע ולא גבר. ופושעות הן תופעה הרבה פחות נפוצה מאשר פושעים, וחומרת פשעיהן פחותה ברוב המקרים מזו של פושעים המבוצעים על-ידי גברים. גם מספרן של האסירות קטן בהרבה משל הגברים, וכן מספר הנשים שהוצאו להורג במאה העשרים כעונש על פשעיהן. באופן מכליל ניתן לומר כי האישה, למרות שינויים רבים שחלו במאה העשרים במעמדה ובתדמיתה, נחשבת לאלימה פחות מן הגבר. פושעים הנעשים בידי אישה, ועל אחת כמה וכמה רצח

בגרזן, הם אפוא תופעה פחות צפויה, ועל כן הם דרמטיים יותר ומעוררים תשומת לב רבה יותר מאשר פשעים שמבוצעים בידי גבר.<sup>9</sup>

9. ביקורת על ההתייחסות לפשע ולהשלכותיו בעיקר כאל תופעה גברית ראו, למשל, אצל Loraine R. Gelsthorpe, *Sexism and the Female Offender*, Gower, Aldershot, 1989; Lydia Voigt, William E. Thornton, Leo Bamile, Jerrol Seaman, *Criminology and Justice*, McGraw-Hill, New-York, 1994.

לפשעים שהוזכרו עד כה אפשר לצרף נוספים. למשל, סבתה של בלנקה, המוכיחה בשער – שהיא היהודייה האחרונה בעיר – מפריעה לסדר הציבורי ונשפטת על כך. ובלנקה, במנוסתה מידי החוק, נאנסת על-ידי אחד הכפריים.

הפשעים שלעיל הם בעיקרם פליילים. מתוספים אליהם פשעים אחרים, שבהשוואה אליהם הפשעים הפלייליים הופכים למשניים, ובהקשרים מסוימים אפילו לזוטרים. מהות הפשע בנובלה רחבה אפוא הרבה יותר. שלושה סוגי פשעים כאלה מאכלסים את הנובלה:

א. הפשע הגדול והשטני מכולם הוא הג'נוסייד – השמדת עם – שהוא המרכיב המפלצתי של השואה. בניגוד למונח שואה, שהמשמעויות הנלוות אליו הן אסון נורא וחורבן, הג'נוסייד משמעו פשע של השמדת עם.<sup>10</sup> החוק הבינלאומי, שנקבע בעצרת האו"ם בשנת 1951, קובע כי ג'נוסייד – השמדה מלאה או חלקית של קיבוץ לאומי, אתני, גזעי או דתי – הוא פשע. ג'נוסייד הוא אפוא רצח בני-אדם בגלל השתייכותם לקיבוץ לאומי מסוים, ללא קשר לאישיותם ולמעשיהם.

10. ג'נוסייד (genocide) הוא מונח חדש יחסית שטבע רפאל למקין בשנת 1943 לנוכח השואה (genos. ביוונית גזע, שבט; cide, בלטינית הריגה). ראו Raphael Lemkin, *Axis Rule: Laws of Occupation, Analysis of Government, Proposals for Redress*, Carnegie Endowment for International Peace, Washington, 1944.

לרצח מיליוני היהודים בשואה תפקיד מרכזי במתן משמעות לפשעים הפלייליים וגם לפשעים הלא-פלייליים בנובלה. סיפורה של בלנקה מתרחש אמנם לפני מלחמת העולם הראשונה, אבל כפי שנאמר לא אחת, הקורא בן זמננו אינו יכול לקרוא את יצירותיו של אפלפלד מבלי לקשור אותן לשואה, משמע לג'נוסייד ולכל הכרוך בו. ללא השואה ברקע, האופי המלודרמטי של הנובלה היה בולט במיוחד וגורם להשטחה של משמעותה.

השואה והג'נוסייד נרמזים בנובלה, ללא ספק, בדמותו האלימה של אדולף. קשה לטעות במשמעות העובדה, שסופר יהודי לאחר היטלר קורא לאוסטרי אנטישמי בשם אדולף. יתרה מכך, חיתוך דיבורו מזכיר את היטלר. אין פירוש הדבר, כמובן, שקיים יחס של אחד לאחד בין אדולף זה לאדולף ההוא. אך אין ספק שהשם תורם לעיצוב המשמעויות של הנובלה. תורמת לכך גם ההצתה הסדרתית של כנסיות בידי בלנקה בעת מנוסתה. גם בה מהדהדים השואה והג'נוסייד, אלא שזהו הדהוד אירוני, מעין תמונת ראי הפוכה של שרפת מאות בתי כנסת ב"ליל הבדולח" בשנת 1938, כשלושים שנה לאחר זמנה של עלילת "עד שיעלה עמוד השחר". יש להתבונן אפוא הן בבלנקה ובמעשיה והן בנסיונות חייה ובחיי הקהילה היהודית בעירה לאור הפשע של השמדת עם.

ב. תופעה שבהוויית הסיפור נחשבת לפשע חמור היא יחסם של היהודים

לעמם, ללאומיותם ולדתם. כאמור, היהודים המתוארים בנובלה מתעבים את יהדותם ואת עמם. הם מתנצרים בהמוניהם. זהו פשע לאומי, עמוק וטרגי, גם אם אינו פלילי. העם היהודי נתפס כאן כגיבור טרגי, ומשלים עליה מחיר כבד. על-פי אפלפלד, זו המציאות היהודית במרחב התרבותי האוסטרו-הונגרי.

פשע זה, בצד הג'נוסייד, משמש אף הוא כרכיב חשוב במערכת הממשעת של הנובלה, ושניהם מוצבים במובלע זה מול זה בסימטריה ובאירוניה. בהקשר זה יאמר, לאור דברי אפלפלד במקומות אחרים,<sup>11</sup> כי העם היהודי החל להשמיד את עצמו הרבה לפני שהגרמנים השמידו אותו. לפיכך, ההתנצרות מתוארת בנובלה "עד שיעלה עמוד השחר" לא כתופעה שנעשתה מסיבות פרטיות ואישיות אלא כתופעה לאומית וחברתית המונית. ההשמדה העצמית של הדת והלאום היהודיים אף היא מעין תמונת ראי מהופכת של הג'נוסייד שעשו הגרמנים ביהודים, והיא הפשע הלאומי הטרגי המשמש רקע לפשעיה הפרטיים, הפליליים, של בלנקה.

11. ראו למשל המסה "ערות", מסות בגוף ראשון, הספריה הציונית, ירושלים 1979, עמ' 18-9.

ג. סוג הפשע השלישי הוא מעשיה השגויים והלא-מוסריים של בלנקה, וליתר דיוק: המעשים שבלנקה מחשיבה ככאלה. בלנקה אינה מתחרטת על מעשיה הפליליים, אפילו לא לרגע. היא אינה מתחרטת על הגניבות, על ההצתות, וגם לא על הרצח. את בלנקה מעסיקים דברים אחרים, שמבחינה פלילית אינם בגדר פשעים אך הם מייסרים את נפשה וגורמים לה לראות את עצמה כמי שפשעה פשעים חמורים ביותר. היא מאשימה את עצמה בזניחת אביה, בנטישת אמה, בהמרת הדת ובנישואיה עם אדולף. כדבריה: "לא רציתי לראות את מות אימי וברחתי מהבית ולאחר מכן זנחתי את אבי בבית-אבות. אני פושעת וחייבת מיתה".<sup>12</sup> בלנקה משוכנעת שמעשיה אלה הם פשעים שאין עליהם מחילה ושהיא ראויה לעונש כבד. את פשעיה הפליליים יש אפוא לראות גם על רקע זה. שכן לאדם בעל דימוי עצמי של פושע קל יותר להידרדר למעשי פשע. וממילא הפשעים החמורים שביצעה חשיבותם פחותה בעיניה מאשר פשעיה המוסריים.

12. עד שיעלה עמוד השחר, הערה 1 לעיל, עמ' 105.

## הנובלה אינה סיפור פשע

למרות האלימות ומעשי הפשע הרבים שבנובלה, קשה לשייכה לסוגת סיפורי הפשע, שבה לרוב הקונפליקט המרכזי הוא בין פושע המפר את החוק לבין הרשויות שתפקידן לשמור על הסדר, לאכוף את החוק, לתפוס את הפושעים ולהעמידם לדין. בסיפורי פשע, הפושע עושה בדרך-כלל כל מאמץ לחמוק מאנשי החוק, בעוד שאלה עושים הכול כדי למנוע מהפושע לעבור עבירות, ולחלופין לעלות על עקבותיו וללכוד אותו. קונפליקט מעין זה קיים רק בשולי הנובלה אך דומה שאין לו מעמד של ממש.

אנשי החוק כמעט אינם קיימים בנובלה. היעדרם ניכר בכך שהחיפוש



אחר בלנקה נעשה באמצעות מודעות ולא באמצעות אנשי חוק הנחויים לתפוס את הרוצחת ומבעירת הכנסיות. אין בנובלה מתח ממשי בין לוכד לנלכד; בלנקה אינה נתפסת אלא מסגירה את עצמה. וגם זאת באופן מקרי ומזדמן, בעיקר משום נואשותה ותשישותה הנפשית והפיזית.

היעדרן של רשויות החוק בנובלה איננו מקרי. שכן מגמת הסיפור אינה לספר על פושע שנלכד אלא להציג תופעות כלליות הקשורות למצבם הנפשי, הקיומי והלאומי המעורער של בני העם היהודי בקיסרות האוסטרו-הונגרית. בלנקה, הוריה ודמויות משנה רבות מייצגים מציאות יהודית מעורערת ומסוכסכת, זו הדוהרת בעקביות אל עבר האסון הנורא המצפה לה כעבור שנים לא רבות. על כן הפשעים הפליליים בנובלה אינם העיקר, אף שהם חורצים את גורלה של בלנקה. בלנקה איננה פושעת רגילה; ניתן לומר שהיא פושעת במקרה בגלל נישואיה לאדולף ותוצאותיהם. אילמלא כן, היתה אולי לומדת באוניברסיטה של זלצבורג, ואולי אפילו של וינה, ונעשית מתמטיקאית מזהירה.

עם זאת, ההיבט הקרימינלי בנובלה איננו מקרי; הוא תוצאה מתחייבת של המציאות היהודית ושל מצבה האנושי והקיומי של בלנקה. לפשעיה משמעות סמלית ומטפורית וגם מעמד אמביוולנטי, שכן הם מקריים ובו בזמן אינם מקריים; הם חשובים בנובלה וגם פחות חשובים. האמביוולנטיות באה לידי ביטוי גם בכך שבלנקה הפושעת היא קורבן: קורבן של אדולף ובעיקר קורבן המציאות שבה היא חיה. משמע, הפושע הוא קורבן והקורבן הוא פושע.

בלנקה מוצאת עצמה לאחר נישואיה במצב של ניתוק מוחלט מעולמה הקודם. עד מהרה היא הופכת לאישה מוכה, שחיה בעולם סגור ופרימיטיבי של שכרות ואלומות. מצוקתה הפיזית קשה, אך מצוקתה הרוחנית קשה יותר. עולמה הרוחני מתרוקן ואין לה שורשים בשום תרבות או אמונה. ביאוושה היא מחפשת קשר למקורות. היא רוצה להאמין, אך היא אינה מסוגלת להגיע לאמונה: "הלואי שהייתי יודעת להתפלל",<sup>13</sup> היא אומרת.

באמצעות חברה לשעבר מתוודעת בלנקה לסיפורי הבעל-שם טוב של מרטין בובר.<sup>14</sup> היא משוכנעת שספרו של בובר הוא "ספר אמונתם של היהודים".<sup>15</sup> היא יודעת שסיפורים אלה עזרו לחברתה – נזירה נוצרייה בת להורים מומרים – להתחבר מחדש עם עולם של אבותיה. זה בדיוק מה שהיא צריכה, בדיוק מה שחסר לה. בלנקה קוראת בסיפורי הבעל-שם טוב אך לאמונה אין היא מגיעה. ריקנותה רבה עד כדי כך שהיא אומרת לחברתה: "אני מרגישה כי הנשמה שבקרבי נסתלקה ממני".<sup>16</sup> והיא מתכוונת לכל מילה. שהרי מבחינה מטפורית בלנקה מתה הרבה לפני שתוצא להורג בתלייה.

13. שם, עמ' 81.

14. ספרו של בובר פורסם לראשונה

בגרמנית ב-1908, ובשנים אלה

ממש מתרחשת עלילת הנובלה.

Martin Buber, *Die Legende des Baal Schem*, Rutten und Loening, Frankfurt, 1908.

15. עד שיעלה עמוד השחר, הערה

1 לעיל, עמ' 113.

16. שם, עמ' 144.

כל אחד מפשעיה של בלנקה נובע מסיבות אחרות ויש לו משמעות אחרת. השכרות איננה פשע, אך יהודי שתיין (ובוודאי ציבור יהודי השותה ומשתכר, כמתואר לפעמים אצל אפלפלד) נתפס כסוטה מדרך הישר וכסימפטום לבעיה עמוקה. שהרי יהודי אינו שותה. הקביעה שיהודי אינו אמור לשותות ולהשתכר חוזרת בכמה וכמה מיצירותיו של אפלפלד. קאטרינה הגויה אומרת זאת לסאמי היהודי השתיין,<sup>17</sup> וב"רצפת אש" אומרת רותנית קשישה לבנו שטארק היהודי: "יהודי אתה, בננו. היהודים אינם משחקים קלפים ואינם שותים. השתייה סותרת את צלם אלוהים באדם".<sup>18</sup>

17. אהרן אפלפלד, קאטרינה, כתר, ירושלים 1989, עמ' 53-54.

18. אהרן אפלפלד, רצפת אש, כתר, ירושלים 1988, עמ' 25.

השתייה של בלנקה הולכת וגוברת ככל שגוברת מצוקתה. השתייה היא מפלט עבורה, ודומה כי זו תחילת דרכה לפשע. בעקבות השתייה באות הגניבות. הגניבה הראשונה היא מקרית ומלווה בייסורי נפש, אך במרוצת הזמן הגניבות משתכללות ונעשות קבע והן מעין התכוננות לצרות שיבואו, למנוסה מאדולף שבוא תבוא. כאילו היא מרגישה בחושיה שמשוהו רע יקרה ועליה לדאוג לעצמה ולבנה הקטן אוטו. כאילו מקננים בנפשה ההימלטות מאדולף ואולי גם הרצח. וכדבריה: "חיייו של אוטו חשובים יותר מעשרת הדיברות".<sup>19</sup>

19. עד שיעלה עמוד השחר, הערה 1 לעיל, עמ' 142.

הרצח הוא בעת ובעונה אחת טרגי ופתטי. הוא טרגי וגם פתטי מאותה סיבה עצמה: כי הוא אקט אלים של חוסר אונים במציאות שלבלנקה אין ממנה מוצא; כי הבעיה של בלנקה היא לא רק אדולף. אדולף הוא מקרה פרטי. גם בלנקה היא מקרה פרטי. ועם זאת שניהם מייצגים ציבור. בלנקה היא חלק מהעם היהודי שמצבו סבוך וטרגי, וקורותיה הם מקרה ייצוגי של מצב זה.

## הדרך לגאולה

לאחר הרצח בלנקה נמלטת, אך נרודיה בדרכים הם הרבה יותר מאשר בריחה. היא מנסה לעבור מהריקנות של היהדות המתבוללת במרכז אירופה, אל המזרח, למחוזותיו של הבעל-שם-טוב, אל הצדיק מוויז'ניץ, למקומות שבעיני רוחה היא רואה בהם יהודים טהורים מלאי אמונה, הקשורים בנשמתם למורשתם ולאבותיהם. שם, היא מקווה, תבוא גאולתה. שם תוכל להתחבר למשוהו שאליו מעולם לא היתה מחוברת. שם תמצא את זהותה.

מה שבלנקה רואה בעיני רוחה הוא עולם הזוי, מעין אוטופיה יהודית חמה ורליגיוזית שאליה היא לעולם לא תגיע. הן משום שעולם זה קיים רק בדמיונה, והן – ואולי בעיקר – משום שאותה סיבה שמנעה ממנה להתחבר לאגדות הבעל-שם-טוב היא שתמנע ממנה להתחבר ליהודים המאמינים שבמזרח. היא גם אינה מתחברת לסיפורי התורה שמספרת

20. שם, עמ' 176.

21. שם, עמ' 182.

22. שם, עמ' 186.

Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du Feu*, Gallimard, Paris, 1949, p. 35.

24. על בשלאר ועיסוקו באימאז'ים  
Jonathan Culler, *Framing the Sign*, University of Oklahoma Press, Norman and London, 1988, pp. 96-106.

25. בהקשר זה בקשתה האחרונה של בלנקה היא אירונית ביותר. במצב הנואש שבו היא נרדפת כחיה, לנוכח הגאולה הבלתי־אפשרית ועונש המוות הקרוב, לא נותר לה אלא להתנחם במשהו, שלכאורה הוא עניין קטן־ערך אך יש בו זכר למעט חמימות מן העבר. כדבריה במשפט האחרון בספר: "אם יש דבר שאני מתגעגעת אליו עכשיו זה ספל קפה ועוגת גבינה שלהם [של קפה 'פיתית']. זה הכל, לא יותר" (עמ' 188).

הגננת רוזה וילדי הגן מקשיבים להם ו"גומעים כל מילה"<sup>20</sup>. בלנקה, כאביה, שייכת לדורות האבודים, אותם דורות שהתרחקו ממקורותיהם וכבר אינם יכולים לשוב אליהם. בעיני רוחה היא רואה את הדרך לצדיק: "תיארה לעצמה את הדרך לוויז'ניץ כמנהרה ארוכה ומוארת שבחלקה הקדמי יש מקווה רחצה, ששם טובלים ומיטהרים"<sup>21</sup>, אך אליו לא תגיע.

הפשע האחרון של בלנקה, הצתת הכנסיות, הוא גחמה כפייתית נואשת, מעין פעולת תגמול כנגד אדולף ומשפחתו, שהכנסייה היתה יסוד חשוב בעולמם. שרפת הכנסיות היא גם מחאה על כך שהיא עצמה המירה את דתה, מחאה חסרת תוחלת כנגד מציאות גדולה ממנה. ואולם ברובד הסמלי יש לשרפת הכנסיות סיבה נוספת. בלנקה רואה, כאמור, בעיני רוחה את הדרך לצדיק מוויז'ניץ, שכדי להגיע אליו צריך לטבול ולהיטהר. ובמקום להיטהר במים היא מטהרת את עצמה באש. שרפת הכנסיות היא הדרך הנואשת שלה לטהר את עצמה מפשעיה המוסריים כלפי אביה ואמה, לטהר את עצמה מהמרת הדת ולכפר על כך. בלנקה בטוחה כי "בעשייה הזו פילסה לעצמה דרך שהיתה חסומה"<sup>22</sup>. שרפת הכנסיות היא אפוא דרכה הנואשת להגיע לגאולה הבלתי אפשרית. מעין מצווה הבאה בעבירה. הפילוסוף והמבקר הצרפתי גסטון בשלאר הרבה לעסוק בפסיכולוגיה של אימז'ים וארכיטיפים. בספרו "הפסיכואנליזה של האש"<sup>23</sup> הוא עוסק באש ובכל מה שהיא מסמלת. לדבריו, "האש היא ביטוי ודוגמה לשינוי פתאומי או התפתחות. [...] האש מבטאת תשוקה לשינוי, לזירוז מעבר הזמן, להבאת החיים לידי סיומם ומעבר לשלב אחר, השלב שאחרי. כמו לידה מחדש". על־פי בשלאר, בנוסף לכוחה הטורנספורמטיבי הסמלי, האש מסמלת גם כוח ויכולת לטהר ולהיטהר.<sup>24</sup>

בלנקה הנואשת, הנרדפת, שמעלה באש כנסיות, רוצה, כדברי בשלאר, את השלב שאחרי. היא כמהה לגאולה, שתהיה עבורה כמו לידה מחדש. האש השורפת את הכנסיות, האש שבאמצעותה היא מיטהרת, מסמלת את האפשרות הזאת. אך במקביל לכך, בסוף הדרך, כשהיא נרדפת כחיה, בלנקה יודעת שאין לה סיכוי. היא יודעת שלגאולה לעולם לא תגיע. שכנראה רק המוות, על עמוד התלייה, יהיה גאולתה.<sup>25</sup>



# הרכבת הזוהרת בני'מה: חבנית המסע ושיקוף המצב היהודי בנובלה "מסילת ברזל"

שחר פינסקר

א.

אדם נוסע ברכבת. משרך את דרכו מתחנה לתחנה. במבט ראשון נראה שהוא אינו מנסה להגיע לשום מקום באופן מיוחד. מאוחר יותר מתברר שאולי יש לו דווקא מסלול מוגדר ומתוכנן בקפידה. למעשה, הוא נוסע בדיוק באותו אופן כבר שנים רבות לאותם מקומות ודרך אותן תחנות.

מאז תום המלחמה אני, כמו שאומרים, על הקו הזה: קו ארוך, נפתל, המשתרע מנאפולי ועד הצפון הקר, קו של רכבות מקומיות, חשמליות, מוניות וכרכרות. העונות והנופים מתחלפים נגד עיני כבמחזה תענועים<sup>1</sup>.

1. אהרן אפלפלד, מסילת ברזל, כתר, ירושלים 1991, עמ' 5.

כך נפתחת הנובלה של אהרן אפלפלד "מסילת ברזל" שיצאה לאור בשנת 1991.

בנובלות וברומנים שאפלפלד מפרסם מאז ראשית שנות השבעים ועד היום אין התאבנות או דריכה במקום, וגם לא מעבר תזזיתי מנושא לנושא ומעולם לעולם. יש בהם חזרה מרשימה ועיקשת על חוויות יסוד תוך כדי העמקה, שינוי, פיתוח וגילוי של זוויות חדשות, הן בצורות העיצוב, הן במוקדי העניין העלילתי, הפואטי וההגותי. אפלפלד בנה לעצמו טריטוריה ברורה ומובחנת, ובכל יצירה הוא מאיר גורם מרכזי אחר בטריטוריה או אפילו את אותו גורם עצמו מזווית חדשה.

מסיבה זו, הנובלה "מסילת ברזל" יכולה להיתפס כפרגמנט, כפרק אחד מתוך הרצף הסיפורי שאפלפלד רוקם, שראוי לבחון אותו כחלק ממכלול יצירתו. אולם בד-בבד, יש גם ערך לבחינת הנובלה כשלעצמה, מכיוון שהיא יוצאת דופן בכמה מובנים ומשום שחוויות יסוד ותמות מוכרות של אפלפלד מקבלות בה ביטוי נדיר בעצמתו ובחסיכותו. במאמר זה ברצוני

לעמוד על האופנים שבהם מעצב אפלפלד בנובלה "מסילת ברזל" מודל נרטיבי של "סיפור חיים", המעלה בחדות גם שאלות קיומיות והגותיות על מצבו של האדם היהודי המודרני.

"מסילת ברזל" כתובה במתכונת של סיפור מסע שבו הנדודים נתפסים כצורת חיים, והרכבת משמשת כתחליף לבית. זהו סיפור בגוף ראשון הנמסר מפי הגיבור ארווין זיגלבוים, אדם שכל חייו הבוגרים מתנהלים בנסיעות ברכבות ובחניות קצרות ברחבי אוסטרליה. המסע נפתח כל שנה בתחילת האביב במקום שבו שוחרר המספר בתום מלחמת העולם השנייה, ומתנהל כריטואל קבוע שחוקיו וגינוניו חוזרים על עצמם בדייקנות אובססיבית:

היום מלאו ארבעים שנה מאז נרתמתי לסוסי מרוץ אלה המכונים קטרים [...] המסילה שלי היא בת שנה, עגולה, נכון יותר אוכלית. היא מתחילה באביב, מתעגלת ומגיעה לקצה בסוף החורף. זוהי מסילה של אינסוף תחנות, אך לגבי יש רק עשרים ושתיים.<sup>2</sup>

2. שם, עמ' 9.

להבדיל מיצירות רבות אחרות של אפלפלד בהן מתואר מסע של שיירה קולקטיבית, "מסילת ברזל" מתארת מסע פרטי של דמות אחת.<sup>3</sup> יתרה מכך, הטקסט של "מסילת ברזל" (כמו זה של "קאטרינה" שנכתב לפניו), פורס מעגל חיים שלם של דמות בחסכנות מרובה. זהו חידוש בכתבתו של אפלפלד בשנים אלה, חידוש שחייב אותו למצוא פתרונות ספרותיים לבעיות קומפוזיציוניות לא פשוטות. במקרה של "מסילת ברזל" הפתרון הבולט הוא דרך מסירת הסיפור. הנובלה כתובה בסגנון שניתן לכנותו בשם "וידוי מנוכר רטרופסקטיבי" הנמסר מפי הגיבור לאחר שהסתיים המסע האחרון. באופן כזה, הטקסט פורס את התחנות של אותו מסע אחרון, אך צורת הסיפור מאפשרת למספר לצלול בזיכרונו אל רגעים חשובים במהלך ארבעים השנה שבהן הוא מתנהל בדרכו, וגם אל שנות ילדותו שלפני המלחמה.

3. מסע השיירה הקולקטיבי מופיע בנובלות כמו "מכונת האור" (הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1983), "ליש" (כתר, ירושלים 1994) וסיפורים קצרים רבים כמו "הגירוש", "השיירה", "המצור" ו"העופות", הכלולים בקבצים "בניא הפורה" (שוקן, ירושלים 1963), "כפור על הארץ" (1965) ו"אדני הנהר" (הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1968).

4. אהרן אפלפלד, קאטרינה, כתר, ירושלים 1989.

במהלך הנובלה ניתנות תשובות שונות לשאלות מהי המוטיבציה למסע זה, כיצד הוא מסתיים, ומהי משמעותו? ישנן הנמקות שונות ולעתים אף סותרות למסע, הנמקות המתחרות זו בזו ויוצרות מעין עלילות מקבילות המבוססות על דגמים כרונוטופיים שונים של מסע;<sup>5</sup> העלילה האחת היא של מסע ריגול ונקם, שבה יוצא הגיבור לחפש את הנאצי נאכטיגל שרצח את הוריו כדי להתנקש בו ולנקום את מותם.

5. המושג כרונוטופ הוא מושג של מיכאל באחסין המשמש אותו לתיאור הקשרים הפנימיים בין יחסי זמן ומרחב, והאופן שבו הם באים לידי ביטוי אמנותי ביצירת ספרות. Mikhail M. Bakhtin, "Forms of Time and Chronotope in the Novel," *The Dialogic Imagination*, Caryl Emerson and Michael Holquist (trans.), University of Texas Press, Austin Texas 1994.

אני מנסה להתחקות אחר עקבותיו של נאכטיגל, הרוצח של הורי [...] אני יודע, הוא היה, בסופו של דבר, רוצח נמושה, ארכי-רוצחים חיים כאן באין מפריע, אבל אני נשבעתי בי, שלא אשקוט עוד עד אשר אמצא אותו. המחשבה, כי הלה מצוי בהישג ידי ובאחד הימים

אפגע בו, המחשבה הזו מרגשת אותי, ואני מתכוון אל המבחן ומקווה לעמוד בו.<sup>6</sup>

6. מסילת ברזל, הערה 1 לעיל, עמ' 36-37.

מסע הנקמה הוא מסע קווי-לינארי בעל יעד מוגדר וסופי, שהרי אם וכאשר יעמוד ארווין במשימה יהיה זה סופו של המסע, ולא תהיה לו עוד לכאורה כל סיבה להמשיך בו. אלא שתוך כדי תיאור מסע הנקמה, מתברר שארווין נמצא בעיצומו של מסע נוסף שניתן לכנותו בשם מסע "עסקי". תוך כדי מסירת האירועים מתברר שארווין הוא מעין סוכן נוסע העוסק בקנייה ומכירה של פריטי יודאיקה שונים וספרים יהודיים, ביניהם ספרים נדירים בעברית וביידיש שאותם הוא מוצא בכפרים ובעיירות נידחות באוסטריה:

וזהי פרנסתי המשונה. אני קונה את שכיות החמדה שאיש אינו יודע להעריך כאן את ערכן ומוכר אותן לאנשים יודעי דבר. את הסוד הזה אני שומר על שבעה מנעולים [...] מחמת הירידים אני נאלץ לכתת את רגלי למקומות רחוקים, אך זה משתלם, אין שמחה כשמחה על מציאת חפץ עתיק.<sup>7</sup>

7. שם, עמ' 46.

למשימה זו יש ממד נוסף: המספר משמש כעין איש קשר בין קומץ יהודים שנשארו בחיים ונאחזים במקום, הנקראים בפי המספר "הנאמנים". את הספרים ואת שאר חפצי היודאיקה שארווין מוצא הוא מעביר ל"נאמנים" כמו שטארק הקומוניסט הזקן שהיה ידידו של אביו לפני המלחמה, הרב זימל ומאקס הסוחר היהודי האמיד. אלה אוספים את הספרים ויודעים להעריך אותם. משימת איסוף הספרים יוצרת דגם כרונוטופי של מסע מעגלי מחזורי שלמעשה אינו מסתיים לעולם. לא רק שהממון שארווין צובר תוך כדי פעילות זו של קנייה ומכירה מאפשר לו להמשיך במסע, גם איסוף הספרים הוא מעצם טבעו פעולה סיוזיפית שאין לה סוף.

כמובן שבין שתי עלילות המסע הללו יש סתירה מהותית, כפי שמעיד המספר ביחס לדבקות שלו במשימת איסוף הספרים; "לפרקים ליבי מייסרני על דבקות זו. משום דבקות זו אני שוכח לעיתים את עיקר מטרת: הרוצח".<sup>8</sup>

8. שם.

כיצד יש להבין משימות אלה המבטלות זו את זו ויוצרות דגמים סותרים של מסע?

לכאורה ניתן היה להתייחס לכל אחת מן המשימות שארווין מתמסר אליהן כאל מפעל חיים הרואי ממש. אקט הנקמה דורש לא רק אומץ לב ותושייה אלא גם פעילות מאומצת של איסוף מידע בתנאים קשים. באופן דומה, ארווין פועל בשקידה למען איסוף ושימור שכיות החמדה המייצגות את "אוצרות הרוח" של העם היהודי באירופה. אפשר היה להגדיר את שתי המשימות הללו כמאמץ מעשי וסימלי כאחד לשקם את החיים

9. אליעזר שביד, "הנקמה בדרך לאין בית", דימיו 4, 1992, עמ' 5.

שנקטעו בשואה,<sup>9</sup> אלא שעיצוב העלילה וצורת הסיפור הרטרופספטיבית אינן מאפשרות תפיסה זו. זאת מכיוון ששתי ההנמקות הללו למסע, שהן הדלק המניע אותו, לא רק סותרות ומבטלות זו את זו אלא שברור למספר, ובעקיפין גם לקוראים, שכישלון ידוע מראש.

המשימה של איסוף הספרים איננה יכולה להצליח לא רק מכיוון שאחרי ששטארק והרב זימל נפטרים ומאקס הולך ומסתגר בחדריו המבוצרים אין מי שימשיך אותה, אלא מכיוון שהיא חיצונית לגמרי לארווין. הוא עצמו מנותק ו"חסר בית" במובן העמוק של המילה. הוא משמש כסוחר ומתווך אך אין לו את הידע או האפשרות לעשות משהו משמעותי עם חפצים וספרים אלה. גם משימת הנקמה אינה מצליחה ואיננה יכולה להצליח, למרות שהריגתו של נאכטיגל מתבצעת בסופו של דבר. התיאור המאופק של ביצוע מעשה ההרג מעיד על כך יותר מכול. הנוקם אורב לקרבנו בדרך אל ביתו. עם בוקר מתגלה לפניו זקן כושל המתנהל באיטיות ומגשש את דרכו אל חנות המכולת. מתברר כי זהו נאכטיגל, אך הוא רחוק מלהיות הקצין הנאצי המתעלל ורוצח:

באותו רגע קשה היה לתאר שהאיש הזה לבש פעם מדים, צרח, התעלל וירה באנשים [...] הוא היה כבוש כולו בעליבותו, וברור היה ששום מחמאה לא תחלצו ממועקתו.<sup>10</sup>

10. מסילת ברזל, הערה 1 לעיל, עמ' 97.

למעשה, ארווין כמעט היה מוותר על מימוש התכנית, אלמלא הזכירה לו תנועת היד של הזקן את עברו הנאצי:

אלמלא התנועה הזו ספק אם הייתי פוגע בו, אבל התנועה הזו, יותר מכל מה שאמר, הזכירה לי את יחסו החברי של נאכטיגל אל פקודיו הצעירים [...] הוא טיפל בהם כאב וכאח בוגר, ותוך זמן קצר עשה אותם אכזריים כמוהו. הוא התרחק ואני פתחתי את המזוודה, הוצאתי את האקדה וכיוונתי אותו היישר אל גבו.<sup>11</sup>

11. שם, עמ' 98.

כך אותו הרגע שבו נתפס המעשה כבלתי ניתן לדחייה מתברר גם כמאוחר מדי, מאוחר מכדי שיהיה בנקמה תיקון או שיקום כלשהו, ולכן הנקמה נראית טפלה וחסרת טעם:

לנגד עיני התפתלו להבות צהובות שנתערבבו בלהבות שחורות, וברור היה לי, כי חיי במקום זה נשרפו ותמו, ואם יהיו לי חיים אחרים לא יהיו מאושרים. וכמו בכל סיוט נמשך וצלול ראיתי את ים האפלה וידעתי שבמעשי לא היו לא מסירות ולא יופי, עשיתי הכל מתוך כורח, בסרבול, ותמיד באיחור.<sup>12</sup>

12. שם, עמ' 107.

במידה מסוימת הכישלון הזה משליך גם על כל מה שהתרחש לפניו,



כולל הציפיה למילוי המשימות. זו גם הסיבה לכך שהזמן בנובלה מעוצב כזמן פנימי מנותק. זהו זמן של היזכרות ולא זמן של פעולה, ומכאן נובעת תחושת האי-ראליות, כאילו הקורא מושלך אל תוך חלום של משהו אחר, זר. בגלל האופי הרטרופספטיבי המאוחר והמנוכר של מסירת העלילה, מתברר ששתי עלילות המשנה לא רק יוצרות שתי תבניות שונות של מסע, אלא גם פותחות דרכים המאפשרות לגיבור "לצאת מן המסילה" ובה בעת מעלות שאלות נוקבות על אופיו ומהותו של פתח מילוט זה.

כך מעלה עלילת "הריגול" שאלות רבות על אופייה ועל מהותה של הנקמה: אם פועלים על-פי הגיונה, היכן יש להציב את גבולותיה? ומה מבדיל בין הנוקם לבין הרוצח? כך גם עולה שאלת המסחר וגאולת הספרים: האם שימורם של הספרים מהווה אופציה לגאולה? מי הוא זה שיכול לגאול את הספרים, ולשם מה? מהו היחס בין פעילות זו של "שימור" לבין המסחר היהודי הזעיר-בורגני מחד גיסא, והפעילות הקומוניסטית היהודית לפני מלחמת העולם השנייה ושרידיה מאידך גיסא? מהי משמעותם של פתחי מילוט אלה על רקע האופציה של "ירושלים" המרחפת כל העת בתודעת הדמויות?

כאשר התפרסמה הנובלה לראשונה בישראל בשנת 1991 התחבטו מבקרים שונים בשאלות שהיא מעלה.<sup>13</sup> היו מבקרים שראו ב"מסילת ברזל" כישלון מכיוון שהם טענו שהמבנים הסיפוריים והעלילתיים אינם ממצים את המשמעויות הסמליות והאידיאיות. אבנר הולצמן, למשל, טען שעיצובה החשוף והסכמטי של תבנית המסע בספר מעודד את הקורא לנסות ולתלות בה משמעויות סמליות שונות אך הללו אינן מוצאות אחיזה ממשית בעולם המסופר.<sup>14</sup> אמיר צוקרמן קרא לנובלה "כתונת כפייה אידיאית". קשה היה לו עם "המקום המרכזי שאותה תופסת תשוקת הנקם בעולמה של הדמות", וגם משימת איסוף הספרים וחפצי היודיאקה הפריעה לו ונראתה לו "כגיבנת תמאטית" למהלכו הכללי של הסיפור.<sup>15</sup>

לעומת זאת, כמה מן המבקרים שהפליגו בשבחה של הנובלה עשו זאת דווקא משום שהעמידו אותה על קו עלילתי אחד ולכן ראו בה אישור לעמדה אידיאולוגית כזו או אחרת. גבריאל מוקד כתב על הצד המפתיע של עיצוב דמויות של קומוניסטים יהודים הרואיים מהתקופה שלפני המלחמה.<sup>16</sup> גרשון שקד ראה בנובלה אישור לרגש הנקמה ולקישור בין הנקמה לחוויה הרליגיוזית והלאומית ביצירת אפלפלד:

דווקא בחווית האלימות ביצירותיו האחרונות ["מסילת ברזל", "טמיון", "ליש", "עד שיעלה עמוד השחר" ש.פ.] יש שום הסבר מעניין להשקפת העולם הרליגיוזית שלו, השונה במעמקיה ממה שמתגלה במשטח החיצוני [...] אפלפלד יצר מצע רוחני של השקפת

13. מעניין להשוות את תגובותיהם לתגובות השונות של מבקרים בארצות-הברית ובאירופה, כמו אלפרד קוין, ג'ונתן ריון, ביל מארקס ופול זקרווסקי, עם תרגומה של הנובלה לאנגלית בשנת 1998. Aharon Applefeld, *The Iron Tracks*, Jeffrey M. Green (trans.), Schocken Books, New-York 1998. השונה של הנובלה בישראל ובעולם מדגימה את האופנים השונים שבהם קוראים ומבינים את יצירותיו של אפלפלד. בארצות-הברית ובאירופה נקרא אפלפלד בהקשר של המודרניזם הבין-לאומי הפוסט-קפקאי שלאחר מלחמת העולם השנייה, וכן בחלק מן הקטגוריה הכוללת של ספרות יהודית מודרנית. בישראל עדיין מתייחסים אל אפלפלד בעיקר כאל "סופר שואה", וגם כאשר מנסים למקם אותו בהקשרים פואטיים ואידאולוגיים רחבים יותר יש תחושה של אי-נחת מן המיקום.

ראו את דבריו של אפלפלד בנושא זה בריאיון עם מיכאל גלוזמן, "עד עכשיו כתבתי את השליש הראשון", מכאן, א (2000), עמ' 150.

14. אבנר הולצמן, "תחנות ריקות", הארץ, 25/10/1991.

15. אמיר צוקרמן, "כתונת כפייה אידיאית", דבר, 10/1/1992.

16. גבריאל מוקד, "על מסילת ברזל לאהרן אפלפלד", עכשיו, 57 (1991), עמ' 57-58.

17. גרשון שקד, "רקוויאם לעם היהודי שנהרג", הסיפורת העברית 1880-1980, ה, הקיבוץ המאוחד וכתה, תל-אביב וירושלים 1998, עמ' 268-273.

18. יוסף אורן, "הערכת עצמנו במאה עמורים", מאזניים, סו [2] (1991), עמ' 40.

19. דווקא בגלל המורכבות המבנית והתמטית, תהא זו טעות לומר שלנובלה "מסילת ברזל" (כמו לכלל יצירתו של אפלפלד), אין השתמעויות הגותיות ואידאולוגיות, אלא שכפי שציין יגאל שוורץ, אפלפלד איננו סופר אידאולוגי במובן שאי-אפשר להפיק מיצירתו דוקטרינה פוליטית, פילוסופית או דתית ברורה וחד-משמעית. האידאות מוצגות בספריו תמיד דרך פריזמה אישית מורכבת ובאורח רב-משמעי. בכל סיפוריו מופיעים מנגנונים מבניים וסגנוניים משוכללים החוזרים ומנטרלים את האפשרות להפיק לקחים חד-משמעיים. ראו יגאל שוורץ, קינת היחיד ונצח השבט: אהרן אפלפלד – תמונת עולם, כתר, ירושלים 1996, עמ' 57.

20. מסילת ברזל, הערה 1 לעיל, עמ' 10.

21. שם, עמ' 8.

22. קינת היחיד ונצח השבט, הערה 19 לעיל, עמ' 102-103.

עולם שבמידה והיא ציונית [...] היא ציונית אקטיביסטית המעדיפה רוצחים יהודים על קרבנות.<sup>17</sup>

יוסף אורן ראה בנובלה הישג גדול, משום שלדעתו מתברר מתוך הנובלה שהאלטרנטיבה לנקמה ולקומוניזם היא איסוף הספרים. "לעומת המהפכנות הקומוניסטית, הספרים מייצגים את הערכים הנצברים אט-אט דור אחר דור ובלא קיצורי דרך. הפניית העורף לנקמה שנרמזת בסיום הנובלה, מקרבת אל הדעת שגם ארווין ישים את פעמיו אל ירושלים, אל הבית בישראל".<sup>18</sup>

מה שברור הוא שגם המחייבים וגם השוללים חיפשו איזושהי אמירה אידאולוגית ברורה וחד-משמעית. טענתי היא שהייתה כאן החמצה, משום שכוחה של הנובלה הוא דווקא בעובדה שאין אפשרות ליצור על פיה סכמה אידאולוגית או סמלית מסקנית. כל ניסיון כזה נדון לכישלון מכיוון שאפלפלד בונה בנובלה זו (כמו גם בחלק גדול מיצירתו) מערכות עלילתיות וסמליות שונות שעומדות בסתירה זו לזו.<sup>19</sup>

כך גם שני דגמי המסע, שהנקמה ואיסוף הספרים הם הגילום הממשי שלהם, מקבילים לתנועת המטוטלת של המסע הפנימי של ארווין זיגלבאום, מסע שהוא קווי ומעגלי כאחד. זהו מסע של גילוי עצמי שהוא ניסיון של הדמות לחוות את העבר ואת הזיכרון כל פעם מחדש, שכן המסע מתחיל ונגמר בוירלבלבן, המקום בו ראה הגיבור את המוות מול עיניו וניצל ממנו: "במקום ארוך זה מתו חיי וקמו לתחייה. אל תחנה נידחת זו הובילו אותנו הגרמנים וכאן נטשו אותנו".<sup>20</sup> אלא שבעת ובעונה אחת מסע זה הוא גם ניסיון נואש לברוח מן העבר ומן הזיכרונות המעיקים:

זיכרוני הוא אסוני. זכרוני הוא בור סוד שאינו מאבד טיפה [...] בשום מכשיר לא תכחידו. זיכרוני הוא מכונת שימור אדירה הפולטת בלא הרף שנים ומראות. לפנים סבור הייתי כי הדרכים יכהו את זכרוני: טעיתי. זכרוני עם השנים, אני חייב להודות, רק התעצם.<sup>21</sup>

תנועת המטוטלת הזו אופיינית לסיפורי המסע בכלל יצירתו של אפלפלד, כפי שתואר אותם יגאל שוורץ: ישנם סיפורי מסע בהם הדמויות המרכזיות אינן מגיעות אף פעם ליעדן מזה, וסיפורי מסע שבהם הדמויות המרכזיות מגיעות ליעדן אך אינן מצליחות לזהותן או להתקשר אליו מזה. מכאן מגמה סיבובית-מעגלית שבה יש ניסיון נואש למצוא את "נקודת המרכז האבודה", ומכאן מגמה ליניארית שבה יש רצון להשתחרר אחת ולתמיד מן הניסיון הזה.<sup>22</sup> מה שמוסיף ממד של עומק ומורכבות לנובלה הוא הגילוי שהשבר בחייו של ארווין התרחש עוד לפני המלחמה. כך למשל "הנאמנים" שאותם פוגש ארווין במסעותיו, ושלם הוא מעביר או מוכר

את הספרים ואת החפצים, מתגלים כבבואות של משפחתו של המספר לפני המלחמה:

המילה 'נאמנים' היתה מילה נלחשת בקרב החוגים החשאיים שאבא היה מעורה בהם. 'הוא נאמן' היה אבא אומר, ומשמעו שהאיש קומוניסט מנעוריו [...] אבי היה קומוניסט מנעוריו ואת ימיו כילה בארגון אספות ושבתות ובנסיעות רחוקות. כמעט ולא היה בבית. אמי מרוב מרירות נתנה עינה בכוס. אבא היה מופיע כרוח פרצים ונעלם. חיייהם ביחד לא היו מאושרים.<sup>23</sup>

23. מסילת ברזל, הערה 1 לעיל, עמ' 17.

התבנית האדיפלית המציגה את הילד ארווין כמי שהיטלטל תמידית בין אביו מתקן העולם הנעדר מן הבית לבין אמו המרירה והאהובה, מאירה את ילדותו של המספר באור קשה, המעלה על הדעת את הסברה שחיייו היו טעונים שיקום מלכתחילה. אלא שבין כך ובין כך קשור המספר להוויית חיים זו ואינו יכול להשתחרר ממנה. ארווין הדוהר מתחנה לתחנה ברכבת בורח מפני הדבר שהוא מחפש.

## ג.

תבנית המסע בכלל, וברכבת בפרט, היא, קרוב לוודאי, התבנית הבולטת והרווחת ביותר ביצירתו של אפלפלד.<sup>24</sup> כפי שהראו בין השאר לילי רתוק, יגאל שוורץ וסדרה אזרחי, חלק גדול מגיבוריו של אפלפלד נתונים במסע גדול. למסעות אלה יש מטרות שונות. חלק מן הנוסעים יוצאים למסע כדי לגלות את זהותם היהודית, אחרים עולים לרגל אל סמכות רוחנית כלשהי כדי למצוא מזור לנפשם, ואחרים יוצאים למסע המעמיד אותם בניסיון כבני אדם וכיהודים.<sup>25</sup> מבחינה זו החידוש ב"מסילת ברזל" אינו רק במטרה הכפולה או המשולשת של המסע, אלא בכך שהמסע נהפך כאן לתכלית בפני עצמה, לאופן קיום המודע לעצמו ומבליט את עצמו:

24. המסע ברכבת מופיע ברבות מן הנובלות של אפלפלד, בין השאר ב"כאישון עין" (הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1973), ב"כאדנהיים, עיד נופש" (הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1975) וב"תור הפלאות" (הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1978).

ביצירות אלה, "נבלעות" הרמיות ברכבת, נכבשות בקצב שלה, או מסיימות את חיייהן ונעלמות בה.

25. לילי רתוק, בית על בלימה:

אמנות הסיפור של אפלפלד, חקר, תל-אביב 1989, עמ' 119-136; סדרה אזרחי, "המסע היהודי מבוקובינה לירושלים – חזרה", יצחק בן-מרדכי ואיריס פרוש (עורכים), בין כפור ועשן, באר-שבע, 1997, עמ' 99-107; שוורץ, 1996, הערה 19 לעיל, עמ' 97-103.

לאנשים יש בתים מרווחים, חנויות ומחסנים, אבל לי יש היבשת כולה [...] יש איזו תוחלת משונה בחזרה הזו. כמו אין סופנו כליה אלא מין התחדשות מתמדת. הרכבות עשו אותי בן חורין. אלמלא הן מה הייתי בעולם הזה, חרק ביתי, גולם פקידותי, ובמקרה הטוב בעל חנות באחד הכפרים [...] אני עולה על הרכבת ומיד נישא על כנפי הרוח.<sup>26</sup>

לתבנית הנסיעה ברכבת יש מעמד מרכזי בספרות היהודית המודרנית. כמוכן שרכבות בסוף המאה העשרים נושאות משמעות שונה לחלוטין (לפחות בהקשר היהודי) מזו שנשאו בראשית המאה. הרכבות שהובילו את היהודים במחלקה השלישית מעיירה אחת לשנייה גם שימשו כלוקוס

26. מסילת ברזל, הערה 1 לעיל, עמ' 5-6.
27. ש"י אברמוביץ, 'שם ויפת בעגלה', כל כתבי מנדלי מוכר ספרים, דביר, תל-אביב 1957, עמ' 405-399; שלום עליכם, 'טוביה החולב', 'מנחם מנדל' ו'סיפורי רכבת', אֶלֶע ווערק פֿון שלום-עליכם, שלום-עליכם פֿולקספאנד אויסגאבע, ניר-יאָרק 1927; י"ל פרי, 'ציויר מסע', כל כתבי י"ל פרי, דביר, תל-אביב 1947.
- על המוטיב של המסע ברכבת בספרות היהודית של התקופה ראו: Dan Miron, *Traveler Disguised*, Shoken Books, New-York 1973; David Roskies, *Against the Apocalypse*, Harvard University Press, Cambridge 1984; Sidra Ezrahi, *Booking Passage*, University of California Press, Berkeley 2000.
- Michael André Bernstein, 28 *Forgone Conclusions: Against Apocalyptic History*, University of California Press, Berkeley 1994, pp. 61-69.
- Jonathan Rosen, "Whistle- 29 Stops," *The New York Times* 15/2/1998.
30. הסיפורים נכתבו במהלך השנים 1911-1902, והלקם עבר עיבוד ושכתוב מאוחר. הסיפורים התפרסמו כיחידה אחת לראשונה בשנת 1911 בשם "כתבים פֿון אַ קאָמיוניסטיאָשער" (כתבים של סוכן-נוסע). רק במהדורה שיצאה לאור לאחר מותו של שלום-עליכם בשנת 1916 הופיעו הסיפורים בשם "איִיזנבאַן געשיכטעס" ("סיפורי רכבת"). על הולדתם ושלבי פרסומם של הסיפורים ראו את הקדמתו של דן מירון למהדורה העברית של "סיפורי רכבת" בתרגומו: שלום-עליכם, סיפורי

הקלסי למרחב הסמיוטי והלשוני היהודי בסיפורת יידיש ועברית של סוף המאה התשע-עשרה וראשית המאה העשרים.<sup>27</sup>

כפי שציין מייקל ברנסטיין בספרו *Forgone Conclusions*, כאשר אפלפלד משתמש בתבנית הרכבת ישנו אלמנט מובהק של מה שהוא מכנה "backshadowing", שהרי ברור שקוראיו של אפלפלד אינם יכולים להתעלם מן העובדה שמה שהיה, או נראה, בראשית המאה כסמל של קדמה ותקווה, הפך בעקבות מלחמת העולם השנייה לסמל של סבל ומוות.<sup>28</sup> כאשר ארווין משמיע משפט כמו "הרכבות עשו אותי בן חורין" או "אני עולה על הרכבת ומיד נישא על כנפי הרוח", הקוראים יודעים מיד שהם נמצאים בתוך עולם סוריאליסטי של היפוכים אירוניים ופרדוקס מר.<sup>29</sup>

ואכן ניתן לראות ב"מסילת ברזל" גרסה הפוכה, פרודית ואפלה של "סיפורי רכבת" (איִיזנבאַן געשיכטעס) של שלום-עליכם מן העשור הראשון של המאה ה-20.<sup>30</sup> סיפורים אלה מתרחשים ברכבות העושות את דרכן ברחבי רוסיה כאשר היהודים עולים בהמוניהם לקרונות המחלקה השלישית ויורדים. דמויות יהודיות רב-גוניות אלה מפיקות סיפורים על-גבי סיפורים, ותפקידו של המספר המקשיב לשיחתם ורושם את סיפוריהם הוא לתעד את המלאות של החיים היהודיים במזרח-אירופה, אשר למרות העוני והתנאים הקשים הם מלאים בגודש מדהים של שפה, של מלל ושל סיפורים. המספר של שלום-עליכם מציג את עצמו ב"פנייה אל הקורא" שבפתח הספר כ"סוכן-נוסע", כיהודי ששחורתו היא הסיפורים שהוא רושם בפנקסו:

איך בין אַ רייזנדרע. כמעט עלף חדשים אין יאָר בין איך אין וועג. צום מיינסטן – אין באָן, און מערסטנטיילס – דריטע קלאַס, און, ווי געוויינלעך, – איבער ייִדישע שטעט און שטעטלעך; וואָרעם דאָרט, וווּ ייִדן טאָרן נישט וווינען, האָב איך נישט וואָס צו טאָן [...]. מיר, אַלס רייזנדרע, קומט-אויס אונטערעוועגנס אָפֿטמאָל אויסזיצן גאַנצע טעג, נישט צו טאָן קיין האַנט אין קאַלט וואָסער, כאָטש נעם שלאָג זיך קאָפֿ אָן וואַנט. בין איך געפֿאַלן אויף אַ גלייכע זאַך. איך האָב מיר אומיסטנע געקויפֿט אַ ריינעם בוך מיט אַ בליישיפֿט, און אַלצדינג, וואָס איך זע זיך אָן, און אַלצדינג, וואָס איך הער זיך אָן אין וועג, נעם איך און טראָג דאָס אַרײַן צו מיר אין בוך אַרײַן.<sup>31</sup>

אני אדם רגיל בנסיעות. כמעט אחד עשר חודשים בשנה אני מצוי בדרך. בעיקר – ברכבת, ועל פי הרוב – במחלקה השלישית, וכפי שנהוג – בין ערים ועיירות יהודיות; שכן במקומות שאסורה הישיבה על היהודים, אין לי מה לעשות [...]. לי, בתור נוסע, קורה בדרך לעיתים קרובות, שאני יושב בטל ימים שלמים, לא מזיז אצבע, ממש – הטח את הראש בקיר. ובכן, ציץ בדעתי רעיון הגון. קניתי

- רכבת, דביר, תל אביב 1989.
31. שלום-עליכם, איזונבאָן-געשיכטעס, אַלע ווערק פֿון שלום-עליכם, 26, שלום-עליכם פֿאַלקספֿאַנד אויסגאַבע, ניר-יאָרק 1927, עמ' 7.
32. שלום-עליכם, סיפורי רכבת, דן מירון (תרגם) דביר, תל-אביב 1989, עמ' 7.
33. Jonathan Rosen, הערה 29 לעיל.

34. מסילת ברזל, הערה 1 לעיל, עמ' 14.
35. שם, עמ' 55.
36. שם, עמ' 47.

37. דן מירון, "מסע באיזור הרמדומים", הרופא המדומה: עינים בספרות היהודית הקלאסית, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1995, עמ' 115-117.

לי בכונה פנקס נקי ועפרון, וכל דבר שאני רואה, וכל דבר שאני שומע בדרך, הריני לוקח ומכניס אל תוך הפנקס שלי.<sup>32</sup>

ארווין זיגלבוים, הסוכן הנוסע בנובלה של אפלפלד, הוא במובנים רבים גלגולו האפל והגרוטסקי של הסוכן-נוסע של "סיפורי רכבת", במחצית השנייה של המאה ה-20.<sup>33</sup> לעומת המלאות הגדושה (לעתים גדושה מדי) של מלל ושל סיפורים ב"סיפורי-רכבת", "מסילת ברזל" היא מסע בתוך ריק לשוני. היהודים הבודדים אותם פוגש ארווין, אותם "נאמנים" קומוניסטים, רבנים וסוחרים יהודים, מצטיירים כמגדלורים שאורם מבהיק בלב האפלה, אלא שבמהלך המסע הם כבים אחד-אחד ונופלים אל תוך עולם של חושך, של שתיקה ושל דממה. הדממה שעוטפת את המספר ואת הדמויות האחרות עומדת בניגוד חד לגודש הלשוני והסיפורי המקיף את הסוכן הנוסע של "סיפורי רכבת".

ניתן לומר שבנובלה "מסילת ברזל" הופכת השפה כאפשרות של קומוניקציה מילולית בכלל, והשפה היהודית בפרט, לאחת מקרבנות המלחמה. את בלה, אהובתו לשעבר של ארווין, ששפת אמה הייתה יידיש, מתאר המספר כ"אדם ששפתו נכרתה מפיו".<sup>34</sup> הוא מעיד על שטארק הקומוניסט הזקן שבשנים האחרונות "נמחו מלשונו המילים שהשתמש בהן כל השנים".<sup>35</sup> במובן מסוים, המסע של ארווין הוא גם ניסיון שיקום ותיקון לשוני. ארווין מתגעגע לא רק לשפה הגרמנית של האם שאותה איבד בילדותו, אלא גם לעברית, לידיש ולארמית שאותן אף פעם לא למד. במהלך מסע קניית ואיסוף הספרים הוא גם אוסף לאטו את השפות היהודיות האבודות. "ידיעותי בשפה העברית והארמית מצומצמות, אך עיסוקי המשונים במרוצת השנים הכריחו אותי ללמוד".<sup>36</sup> אך גם כאן, כמו ביחס לכל ניסיונות התיקון והשיקום המאוחרים, ארווין שרוי במתח הבלתי פתור שבין שיתוק לבין דיבוב.

אלא שבצד הניגוד החד בין ארווין זיגלבוים לבין הסוכן הנוסע של שלום עליכם, ובין העולם החוויתי של "מסילת ברזל" לזה של "סיפורי רכבת" מתגלה גם קרבה גדולה. עיון מדוקדק מגלה שגם המסע שמשרטט שלום-עליכם ב"סיפורי רכבת" הוא מה שדן מירון מכנה – "מסע באזור הדמדומים". מירון טוען שב"סיפורי רכבת" ביקש שלום-עליכם להתרחק ככל העולה על ידו מקאסרילבקה – העיירה הארכיטיפית היציבה הידועה משאר כתביו. ואכן, ב"סיפורי רכבת" אנו מוצאים דמויות שקיומם בקאסרילבקה או בעיירה כדוגמתה אינו עולה על הדעת; סוחר ילומים, קלפנים רמאים, בעל רשת של בתי בושת, הורים שבתם איבדה את עצמה לדעת ואב שבנו המהפכן הוצא להורג בתלייה.<sup>37</sup>

יתרה מכך, ב"סיפורי רכבת" הרכבות אינן מהוות המשך ישיר של "תפאורה" עיירתית. להפך, הן מגלמות תמיד עולם חיצוני, זר, המוציא את הגיבורים

מתחומי עולמם האינטימי. הבחירה בקרון הרכבת כזירת הסיפור מסמלת את קץ האינטימיות של סיפורת העיירה. לאמתו של דבר, ב"סיפורי רכבת" מתוארת חברה שלמה הסובלת מניכור ומבקשת לה שומע להשיח לפניו את לבה ולכן היא מבקשת ליצור אינטימיות מדומה ומפוקפקת בתוך הקרון. הרכבת דוהרת בעולם שאינו חושך ואינו אור, ובתוך הקרון יושב הסוכן-נוסע הבורח מעקת השימוּן והניכור של אדם מנותק משורשיו אל הפנקס הנקי והעיפרון המיוחד. המספר מציג את עצמו כמנוסה ו"יודע עולם" אך למעשה הוא אינו מסוגל להבין את הניגודים שבין דיבור לבין הווייתן של הדמויות המשיחות לפניו. דמותו של הסוכן הנוסע היא בבואתו של הסופר בעידן של אבדן הוודאויות, וזו הסיבה ש"סיפורי רכבת" עוסקים בקשרים דו-משמעיים, בתקשורת בלתי תקינה, במסרים המשתמעים לשתי פנים ובאנשים המנסים כביכול להגיע זה אל זה בשעה שהם למעשה מגששים באפלה.<sup>38</sup>

38. שם, עמ' 143.

גם ב"מסילת ברזל", מה שמדגיש את הריק ואת הדממה הוא דווקא הפטפטנות הלהגנית שאינה מצליחה לכסות על התקשורת הלא תקינה והמסרים הדו-משמעיים. בולטים בהקשר זה הדיאלוגים עם אותם מתחרים למסע, הכפילים והצללים של המספר שאותם הוא פוגש ברכבת:

בעוד אני יושב ותוהה על המעגל השנתי שנפרץ פתע, ניגש אלי איש נמוך, לבוש כמעיל חורף ארוך, ואמר בלשוננו: 'אתה בוודאי לא זוכר אותי'. ראיתי מיד שהוא אחד ממתחרי, ולא שמחתי בו [...]. 'כל השנים רצייתי ללמוד ממך, אך לא הצלחתי. תמיד הקדמת אותי, ועכשיו החלטתי לעזוב את המקום ולהגר לישראל. לא אכחיש, אני מהגר בלתי-ברירה. מקורות הפרנסה כאן התדלדלו לגמרי, ברכבות יש עוינות כלפי [...]. ככל שהמשיך לדבר הלכה עליבותו ונחשפה. רצייתי לצעוק, בלום את פיך ואל תרעיש עולמות. דבריך מעוררים בי חלחלה. אתה כלי ריק ולא אדם. הוא כנראה הרגיש בכעס הקורח בי ובלי לומר מילה זו הצידה.<sup>39</sup>

39. מסילת ברזל, הערה 1 לעיל,

עמ' 100-101.

האירוניה המרה ב"סיפורי רכבת" וב"מסילת ברזל" נוצרת גם בשל הפער בין האופן בו חווה המספר את הנסיעה ברכבת כחווייה פיזית, לבין האופן שבו הוא מבין וממשיג אותה. הן ארווין, הן הסוכן הנוסע של שלום-עליכם, נצמדים ומתמכרים להנאות הגופניות הקטנות שהרכבת מזמנת להם. הסיגריה, הקפה, הקוניאק, הלחמנייה הטרייה והריבה הביתית הופכות את הנסיעה ברכבת לחווייה הרבה יותר נעימה לכאורה ואת הרכבת עצמה לכמעט בית. ארווין טוען: "אני מוכן לשלם חמישה דולר בעד כוס קפה, בתנאי שתוגש לי. זה מעכב את הדכאון שלי", או, "כוסית קוניאק למשל, מנתקת אותי שעה מזכרוני, ואני חש הקלה כלאחר כאב שיניים חריף".<sup>40</sup>

40. שם, עמ' 6-7.

באופן דומה, דווקא בסיפור המזעזע ביותר במחזור סיפורי הרכבת ("האיש מבואנוס-אירס"), שבו נחשף באופן החד והאכזרי ביותר חוסר ההבנה שלו, פותח הסוכן הנוסע של שלום-עליכם בהכרזה: "נסיעה ברכבת איננה דבר מדכדך, כפי שסבורים אחרים, ובלבד שאתה נקלע לחברה טובה".<sup>41</sup> האיש מבואנוס-אירס (שעד סופו של הסיפור לא מתברר למספר לחלוטין האם הוא סוחר באתרוגים או בנשים), מצווה למזוג למספר כוסיות קוניאק, להגיש לו דגים מלוחים וקינוחים ולהצית לו סיגר. המספר נהנה מן המנעמים האלה כמו מן האדם שמרעיף אותם עליו הנאה מרובה. אלא שגם ב"סיפורי רכבת" וגם ב"מסילת ברזל" זוהי הנאה המדגישה ביתר-שאת דווקא את השקר, את הניכור ואת אבדן האינטימיות המוכרת.

41. סיפורי רכבת, הערה 32 לעיל, עמ' 55.

בסופו של דבר גם ב"מסילת ברזל" וגם ב"סיפורי רכבת" מגיעות התמות למיצוין לא באיזו הכללה אידאולוגית ולא בהבחנות הפסיכולוגיות על טיבן של הדמויות, אלא באמצעות השימוש האירוני והסרגי-קומי ברכבת כסמל קיומי. בשתי היצירות, הרכבת הזוהרת משרכת את דרכה באזור דמדומים שבו מיטשטשים קווי המתאר של ההווה היהודית החברתית, התרבותית והלשונית.

מבחינה זו "מסילת ברזל" ודמותו של ארווין הן פרדיגמטיות לכלל יצירתו של אפלפלד. ארווין הוא דמות היהודי המודרני שאינו מוצא את מקומו כנוקם, וגם לא בחיק הקומוניזם, ההתבוללות, היהדות הדתית האבודה, או ב"ירושלים" המוזכרת לא כממשות אלא כאופציה רחוקה. עם זאת, תבנית העומק של אישיותו מורכבת מכל אלה. הריבוי והפיצול הוא עיקרון פואטי והגותי חשוב ביצירתו של אפלפלד, וכאן, לעניות דעתי, טמונה גם ההשתמעות ההגותית-אידאית של הנובלה "מסילת ברזל" ושל חלק גדול מיצירתו של אפלפלד.

כדי לאפיין את הריבוי והפיצול שבקיום היהודי ובהיסטוריה היהודית במאה ה-20, השתמש אפלפלד עצמו בהזדמנויות שונות במטפורה של המשפחה. זוהי משפחה מדומיינת וענפה שאפלפלד יוצר, ובה נמצא "כל מה שנפוץ במרוצת מאה השנים האחרונות [...] מאמינים מתנכרים ומשומדים, אנארכיסטים וקומוניסטים, ציונים ובונדיסטים. ככל שהמשפחה עניפה יותר הפיצול רב יותר".<sup>42</sup> באחד הראיונות שנערכו עמו לאחרונה, מאפיין אפלפלד את דמותו של המהגר היהודי כמי "שמביא ארבע שפות ושמונה נופים, אבות דתיים ולא דתיים, קומוניסטים ורבנים, מביא דברים רבים וסותרים לעיתים".<sup>43</sup>

42. אפלפלד, מסות כגוף ראשון, הספרייה הציונית, ירושלים 1979, עמ' 9.

43. ער עכשיו כתבתי את השליש הראשון, הערה 13 לעיל, עמ' 151.

אפלפלד אינו מנסה ליצור אחדות מונולטיטית בתוך הפיצול, אלא לייצג את הסתירות ואת הריבוי. אחד הדברים המרתקים והמפליאים ביצירת אפלפלד הוא שאת הריבוי והפיצול הוא מגלה דווקא דרך הפניית המבט

אל "הרכבת הדוהרת פנימה", אל מה שאבד ונשכח בשואה. כפי שכתב אפלפלד באחת המסות הידועות שלו:

חווית השואה היתה אתגר ליוצר להפנות את מבטו פנימה, והמבט פנימה גילה עולמות בלתי צפויים [...] וכך דוהרת הרכבת פנימה. היא דוהרת ואוספת בדרכה את הפנים ואת השנים. וככל שהיא מפנימה ונוסעת אין הפלא מש: הכל מוכר. מוכר עד עמקי השנים. והכותב שמטבע עשייתו שוקד באינטרוספקציה, נפתע, שבנתיב זה לא רק את עצמו מגלה אלא גם את פזורי הנפש של שכטו, שבוזו ונדחקו ואבדו בשכחה.<sup>44</sup>

44. מסות בגוף ראשון, הערה 42 לעיל, עמ' 40.



# זיכרון ועיזורו

## אפלפלד והפוליטיקה של

### האימפרסיוניזם

## מיכאל גלזמן

### 1

אהרן אפלפלד עלה לארץ בשנת 1946 כשהוא בן ארבע-עשרה. את ספרו הראשון, "עשן", פרסם בשנת 1962.<sup>1</sup> כש-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.<sup>2</sup> אל סגנון מאופק זה הגיע אפלפלד לאחר מספר שנים בהן כתב שירים, אותם תיאר מאוחר יותר בהסתייגות רבה כ"יבבה של בעל חיים".<sup>3</sup> על רקע זה טוען אבנר הולצמן כי "עשן" הוא "סיכומו של תהליך התגבשות ארוך וקשה. קדמו להופעת 'עשן' כעשר שנים של ניסויים וגיטושים 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".<sup>4</sup> 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 והאידיאולוגיות שעמדו בפניו, ובחר בסגנון אימפרסיוניסטי שנראה על פניו בלתי מתאים לנושא ההיסטורי הטעון של כתביו. במאמר זה אני מבקש לעמוד על ההשתמעויות הסגנוניות והאידיאולוגיות 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 שנסיונות 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 כ"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, "ער עכשיו כתבתי את השליש הראשון", מכון, א (2000), עמ' 153.  
4. אבנר הולצמן "דרכו של אהרן אפלפלד אל הקיבוץ 'עשן'", יצחק בן-מרדכי ואיריס פרוש (עורכים), אשל באר-שבע (6): בין כפור לעשן – מחקרים ביצירתו של אהרן אפלפלד, באר-שבע 1997, עמ' 84.

5. עדי אופיר, עבודת ההווה: מסות על תרבות ישראלית בעת הזאת, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, 2001, עמ' 31.
6. משה צוקרמן, חרשת הישראליות: מיתוסים ואידיאולוגיה בחברה מסוכסכת, רסלינג, תל-אביב, 2001, עמ' 79.
7. כאחד ממאמריו ניסח זאת אפלפלד כך: "הישוב של שנות הארבעים היה ישוב אידיאולוגי מרקסיסטי, שלא ירע 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 בנינים", ידיעות אחרונות, 5/9/1994.
8. שלום לינדבאום, "אצ"ג - בין השתאות להתעלמות", נתיב 6 (23), חשוון-כסלו, תשנ"ב.

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

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

אפלפלד, שהתייחס בכתיבתו פעמים רבות לעוינות האידיאולוגית כלפי הניצולים,<sup>7</sup> 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"<sup>8</sup>. 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 אצ"ג גרינברג. הוא ציפה כנראה לאיש בעל מראה שונה, שכן תמה: 'אתה אפלפלד?'

'מה לעשות.'

'לא חשוב'

הוא לא שאל מאיין 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'.<sup>9</sup>

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

במרתפיה. ועכשיו נחקה אותם ונכתוב בימבים ונתבונן בפרטי התנועה של פלוני אלמוני".<sup>10</sup>

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".<sup>11</sup>

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".<sup>12</sup> למרות שמעמדם של כתיבי ק' צטניק בקנון הספרותי שנוי במחלוקת, דבריו במשפט אייכמן ביטאו תפיסה רווחת לפיה ממדי הטרגדיה מחייבים דחייה של הבדיה ושל הספרות. דחיית הבדיון נעשתה כמובן בשם המחויבות לעדות, להיסטוריה, לאמת.<sup>13</sup> אולם אפלפלד חש כי המודוס של העדות מוגבל ומגבל, 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".<sup>14</sup>

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".<sup>15</sup> 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".<sup>16</sup> 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 הבדיה נוסחה אמנם בשנות החמישים והשישים, אולם תוקפה לא פג עד שנות השמונים. התנגדות הביקורת ל"ליטרטיות" המופרות של "עיין ערך: אהבה" של דוד גרוסמן היא דוגמה מעניינת לאופן בו נתפסו בדיניות ואקספרימנטליות צורנית כתבונות לא רצויות בטקסטים העוסקים בשואה. ראו למשל הגיבוי של אבנר הולצמן את ספרו של גרוסמן, אבנר הולצמן, "נשוא 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 בכיני. מבחינה זו אני לא סופר שואה".<sup>17</sup> 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".<sup>18</sup> באמצעות שני הראשונים, גנסין ופוגל, ואולי אף באמצעות ברנר (כמבקר), ניסח אפלפלד את זיקתו לאימפרסיוניזם; הסגנון האימפרסיוניסטי שפיתח אפשר לו להציע תיאורים ספרותיים מאופקים ומסוגגנים 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 סיפורי הראשונים של אפלפלד עמדה הביקורת על כך הזיקה של יצירתו לאימפרסיוניזם ההאבסבורגי. המבקר שעמד על כך בהרחבה הרבה ביותר, אולי בגלל רגישותיו 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 קונטרות סגנוניות ומבניות".<sup>19</sup> מאוחר יותר פיתח שקד את אבחנותיו ועידן אותן. הוא קבע כי מאחר שכתבתו האימפרסיוניסטית של אפלפלד נוצרה יותר מחמישים שנה אחרי סוף המאה, ניתן לומר כי "יצירתו היא לכל היותר טרנספורמציה מורכבת של ה'אימפרסיוניזם' ההבסבורגי".<sup>20</sup>

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 הטרומה? 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 וחיוד של כושר ההרגשה. הדגשת הקליטה החושית מייצרת בתורה תפיסת מציאות חדשה, לפיה "המציאות אינה הווה, כי אם מתהווה, לא מצב כי אם תהליך".<sup>21</sup> 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".<sup>22</sup> 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, ביחוד היהודים, הם אולי המשווים לאימפרסיוניזם הווינאי את אפיו הפאסיבי והסובטילי המוזר".<sup>23</sup>

21. ארנולד האוזר, היסטוריה חברתית של הספרות והאמנות, ב, אברהם ייבין (תרגום), 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 אפוליטי מובהק, הייתה אמורה להיות זרה לאפלפלד משום שהיא מקשה על – ואולי אף מונעת – התמודדות עם הגורמים ההיסטוריים והפוליטיים שעיצבו את חוויות 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.<sup>24</sup> 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 בריבירה 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 בכך ומחוצה לך.<sup>25</sup>

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'צ'י; היא חווה "משהו איום וגורם תענוג ממית כאחד",<sup>26</sup> ותוהה לאחר מכן אם הדבר הזה נכפה עליה "מבחוחץ" 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 בריבירה 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 מציג המספר את התיאור הבא:

מרחוק היינו רואים את הכפרים, והם עומדים בשלוותם כשם שעמדו בכל ימות המלחמה, כשם שהיינו לפעמים רואים אותם כלילות, געיעת 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 סמך.<sup>27</sup>

27. עשן, הערה 1 לעיל, עמ'

51-50.

28. גם המבט של הציור האימפרסיוניסטי עשוי להיות מוגזע, כפי שמוכיח ציורו של מאנה "אוליפיה" (1863), בו נראית אישה לבנה ערומה המישרה מבט אל הצייר או הצופה. מאחורי האישה הלכנה הערומה מופיעה דמותה של משרתת שחורה, הנוכחת בציר כשוליים תרבותיים, אתניים ומעמדיים. באמצעות הצבת המשרתת השחורה כרקע מרגיש הציור את הפרסקטיבה הלכנה, האירופו-צנטרית שלו, פרסקטיבה 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 לתחנות 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.

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 משכתב 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 מישוה שהחיים מאלצים אותו להיות בתנועה מתמדת, במנוסה. המבט המוגזע, שהוא מבט מן השוליים, הופך את אקט ההתבוננות האימפרסיוניסטי לאקט הנטוע בתוך הפוליטי.<sup>28</sup>

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.<sup>29</sup> 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 כאפוליטי.<sup>30</sup> 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. רבים מסיפוריו הוא בוחר לכתוב בגוף ראשון רבים; בחירה זו, העומדת בניגוד גמור להתמקדות האימפרסיוניסטית בתודעת

היחיד, מנתצת את התשתית של המבט האימפרסיוניסטי. ב"אביב קר", למשל, ההתבוננות היא כביכול של קבוצת הניצולים כולה, המביטה בכפרי הגויים השלולים. בספר המסות שלו "מסות בגוף ראשון" הסביר זאת אפלפלד כך: "מרחבי הסבל שלנו לא יכלו להתמצות בנפשו של היחיד".<sup>31</sup> 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.

זכור, 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".<sup>32</sup> 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".<sup>33</sup> 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 לדמויית. 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.

### 3

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".<sup>34</sup> אפלפלד מודע אפוא לכוחו של המבט, לאופן שבו אקט ההתבוננות הוא אמצעי של המתבונן להשליט סדר בעולם הכאוטי בו הוא נתון.

גם ספר המסות של אפלפלד, "מסות בגוף ראשון", נפתח בדיון במבט. בפסקה הראשונה נאמר: "לא בכרוניקה אדבר אלא במראות ובמאורעות שלשו בנו כבתוך חומר רך".<sup>35</sup> 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 המבט 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.

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, בור-בזמן, המבט האפלפלדי מתנסח פעם אחר פעם במונחים של עיוורון. ב"מסות בגוף ראשון" טוען אפלפלד: "כל שעבר עלינו בשנות המלחמה הארוכות גלום היה בנושות קועיות: גוף מסתורי ומעיק, שאין לו שום קשר אל התודעה".<sup>36</sup> הדחף להדחקה מתואר כרצון "להצפין עמוק את הזכרונות המרים בקרקעיתה של הנפש. מקום שעין זרוא לא שלך, ותוכל להשיגם".<sup>37</sup> נראה הדבר שלא יכולת ההתבוננות אלא דווקא העיוורון הוא המורשת האמיתית של המלחמה. לחויית העיוורון, מדגיש אפלפלד, היו השלכות סגנוניות מרחיקות לכת שכן בעקבותיה ובאמצעותה נוצרה פואטיקה חדשה:

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 קולות חרוכים לרוב, עירבוב של שירי נעימות מן הבית היהודי ושיירי עוגב מן המנזר. הכל נערב אצלם כדי איזו נעימה חדשה. היו אלו נעימות, שרק ילדים בעיוורונם יכלו לכרוא אותן.<sup>38</sup>

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

34. סיפור חיים, הערה 9 לעיל, עמ' 122.

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

36. שם, עמ' 35. ההרגשה שלי.

37. שם, עמ' 36. ההרגשה שלי.

38. שם, עמ' 48. ההרגשה שלי.

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 ראינו 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".<sup>40</sup> אם בריאיונות תיאר אפלפלד את הראייה כחלק מחוויית הילדות ובייחוד מחוויית המלחמה, כאן הוא מתאר את הראייה כחלק מהאפשרות שנוצרת לאחר 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, מטושטש, 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"צירה זכרונית, אך נעדרת זיכרון".<sup>41</sup> 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 שרירי בהתבוננות. איש לא ניגש אליו, אבל ראינו במפורש כי אינו שייך לנו, אלא הולך ומפליג ואין לעצור בעדו ורואה את שאנו לא רואים".<sup>42</sup> 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 שרירי בהתבוננות, לא ידענו מה מראים לו" (עמ' 55). כמובן שבסיום הסיפור מתממשים המראות בסצינה אצל "מכשף" בה חוזים הילדים - או ליתר דיוק מבנינים לראשונה - כי התייתמו ונותרו לבדם בעולם.

– המבט החוצה והמבט פנימה – והפואטיקה האימפרסיוניסטית מאפשרת לנו 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 בזמנית 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 אֶ-ציוני מובהק: הן גנסיין 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 הציורים 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.<sup>43</sup> הסדרה שהיא אינסופית בפרטנציה 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.



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

דינה דודאי

\* המאמר מבוסס על חלק מעבודת הדוקטורט "דרכי התמודדות עם הטראומה בספרות השואה (א) אפלטון, 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...!".<sup>1</sup> 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 שנצרבה 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".<sup>2</sup> ליוטאר מבקש מן האמנים להמציא רמזים ועקבות לאירוע הטראומתי הזה כדי לתת ביטוי לאותו "דיפרנד". גם אגמבן<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> 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 לוי<sup>5</sup>

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"<sup>6</sup> 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"<sup>7</sup>. "כימיה", אמר לוי, "היא האומנות של ההפרדה (separating), השקילה (weighing) והאבחנה (distinguishing) ואלה הן גם מיומנויות שימושיות עבור אדם המתאר אירועים מתוך המציאות"<sup>8</sup>. 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 (תרגום), 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".<sup>9</sup> 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".<sup>10</sup> 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".<sup>11</sup> 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".<sup>12</sup> 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".<sup>13</sup>

11. שם, עמ' 162.

12. כך העיר על עצמו לוי בסרט דוקומנטרי על חייו, בהתייחסו לסגנון כתיבתו (Karel William) [בכיים], 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?"<sup>14</sup> 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".<sup>15</sup>

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".<sup>16</sup> 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.<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup>

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".<sup>19</sup> 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".<sup>20</sup> 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".<sup>21</sup>

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",<sup>22</sup> 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".<sup>23</sup> 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* 24 *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".<sup>24</sup> 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 החר-  
בשתי", אריאל רטהאוז (תרגום),  
המעורר, הארץ, 17/9/1997.

כואבת "ממלכתי היא השממה: / אין לה גבולות".<sup>25</sup> 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.<sup>26</sup> 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 הילם.

### עיבוד הטראומה אצל אהרן אפלפלד

"היצירה שלי היא זכרונית, אך נעדרת זיכרון" אמר אפלפלד בריאיון לש. שפרה.<sup>27</sup> אפלפלד מייצג את החוויה האוטוביוגרפית שלו באמצעות זיכרון התחושות הבסיסיות והרגש הנלווה להן, ולא על-ידי זיכרון הנשען על עובדות.<sup>28</sup> 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".<sup>29</sup> 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".<sup>30</sup>

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 לנערות ומנערות לבגרות. עם תום המלחמה נותרו בחיים מעט מאוד ילדים יהודים (11% בלבד מכלל הניצולים). המלחמה עיצבה את חייהם ואת זהותם.<sup>31</sup> 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 לפרימו 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 שנחוה באמצעות התחושות והרגש ולא באמצעות הקוגניציה. ייצוג לשוני זה הוא סוג של אחסון רטורי לזיכרון שנחוה במצבים קשים במיוחד. זיכרון זה מנסה להנכיח את החוויות המושקקות באמצעות השפה, ברמה איקונית חושית בלבד.<sup>32</sup> 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.<sup>33</sup> "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".<sup>34</sup>

בניגוד לפרימו 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".<sup>35</sup> 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".<sup>36</sup> 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".<sup>39</sup> 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".<sup>40</sup> הגמגום הוא התשובה של אפלפלד למתח שבין אמירה לשתיקה. בספריו האחרונים, למשל "כל אשר אהבתי",<sup>41</sup> "מסע אל החורף"<sup>42</sup> ו"פתאום אהבה",<sup>43</sup> 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.<sup>44</sup> 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",<sup>45</sup> 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 הפואטית<sup>46</sup> 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.<sup>47</sup> על-פי קריסטבה פועלת השפה הפואטית באזור ה"לימינלי" של השפה השימושית. להבדיל מהשפה השימושית, יש לשפה הפואטית כוח כפול:<sup>48</sup> 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 לקטגוריה כלשהי.<sup>49</sup> 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".<sup>50</sup>

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.

# "עם היאוש גושני המילים"

ועם הניגון נישורי<sup>1</sup>

מרחב, אילמות ודיבור בסיפור<sup>2</sup>

אהרן אפלפלד

## דנה ברזק

1. אהרן אפלפלד, "קשת הקמרון", האומה, ב' 8, 1964, עמ' 581.

2. אהרן אפלפלד, עוד היום גדול, כתר, ירושלים 2001, עמ' 124.

3. אהרן אפלפלד, עשן, י' מרכוס, ירושלים 1968 [עכשיו, 1962], עמ' 191-203. הסיפור "בקומת הקרקע" ראה אור גם בקובץ הסיפורים "בקומת הקרקע", תל-אביב 1968.

4. אהרן אפלפלד, אדני הנהר, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1971.

5. גבריאל צורן, "לקראת תיאוריה של המרחב בסיפור", הספרות 30-31, 1981, עמ' 24-30.

6. אהרן אפלפלד, הערה 1 לעיל, עמ' 581-592.

בספרו "עוד היום גדול" מצביע אהרן אפלפלד על הקווים המקבילים שבין עשייתו האמנותית לבין זו של בנו, הצייר מאיר אפלפלד. מדבריו עולה כי מהות ההקבלה נעוצה ב"התבוננות מתמדת בפינות חיים שאיזה יופי פשוט עולה מתוכן".<sup>2</sup> בדברי אדון באותן פינות חיים וביופי הפשוט העולה מתוכן באמצעות בחינתה של הזיקה בין המרחב לבין אילמות ודיבור בארבעה מסיפוריו הארץ-ישראליים של אהרן אפלפלד: "בקומת הקרקע", כפי שהופיע במהדורה השנייה של קובץ הסיפורים "עשן",<sup>3</sup> "רגינה", "אכסניה" ו"הסוחר בארטפוס", שלושתם מתוך הקובץ "אדני הנהר".<sup>4</sup>

במאמר זה אני מבקשת לטעון, כי בסיפורים הנדונים המתח בין אילמות לבין דיבור מעוצב כסוגייה מרחבית. בחינת הזיקה בין דיבור ואילמות לבין המרחב מגלה, כי דווקא במרחב הפנימי-הסגור, שעל המוצפן בו מבקשות הדמויות לשתוק כדי לשוב אל מעגל החיים, טמונים מקורות החיים החיוניים ביותר, מקורות המסומנים על-ידי הדיבור והלשון הניגונית. המרחבים החיצוניים-הפתוחים, לעומת זאת, הינם תחומיה של האילמות, החושפת את שיבתן של הדמויות אל מעגל החיים כשיבה מדומה.

מושגים ועקרונות שתבע וניסח גבריאל צורן בסוגיית עיצוב המרחב בטקסט הספרותי עומדים בתשתית הדיון.<sup>5</sup> אתמקד בעיקר בהבחנותיו באשר למישורי הארגון הטופוגרפיים של המרחב.

כנקודת מוצא מן הראוי להסב את תשומת הלב לסיפור שלא נכלל בקבוצת הסיפוריים של אפלפלד, אך יש בכוחו להאיר את הזיקה בין דיבור ואילמות לבין המרחב ולחדד את הבנתה. כוונתי לסיפור "קשת הקמרון" שראה אור בכתב-העת "האומה" בשנת 1964.<sup>6</sup> יצירה זו מגוללת את סיפורם של שישה יהודים שנכלאו בזמן מלחמת העולם השנייה במרתף ארמונו של נסיך

אנונימי. הביוגרפיה של שלושה מבני הקבוצה, מאנפרד, ארווין וזיגפריד, מצביעה על ניתוקם מזהותם היהודית ועל אימוצה של זהות אחרת, אירופית. אבות אבותיו של מאנפרד, למשל, היו "יהודים עבדקנים, סוחרים בהמות".<sup>7</sup> אביו היהודי נישא לגויה ומאנפרד עצמו "נשא אשה נוצרית".<sup>8</sup> אבותיו של ארווין, "יש אומרים שבמאה הקודמת הרחיקו בחיפושיהם לארץ-ישראל", שם נשאר אחד מבני המשפחה, ר' יצחק, שברבות הימים הפך "לאגדה שאין מרבים לדבר בה". לעומת זאת, אחד מבני המשפחה ניסה להראות "באותות ומופתים, שהיתה זו משפחה נאורה מדורי דורות, שואפי דעת והשכלה".<sup>9</sup> וזיגפריד? זה התנתק ממורשת אבותיו ש"כתבו בלשון הקודש ובענייני קודש"<sup>10</sup> ובחר לכתוב רומנים. יחד עם השלושה כלואים במרתף שני סוחרים יהודים-מסורתיים,<sup>11</sup> וכן המספר, שבמהלך הסיפור נחשף כחלק מהקבוצה.

7. שם, עמ' 582.

8. שם, עמ' 581.

9. שם, שם.

10. שם, עמ' 586.

11. שם, עמ' 587.

בסיפור "קשת הקמרון" מעוצב המרתף כמרחב דיאלקטי מובהק: מצד אחד זהו תחום מאיין ומצד שני הינו מקום שנרקמים בו חיים. המרתף מעוצב כתחום מאיין על-ידי תיאורו כמקום חשוך שאפלה ממלאה את חללו ובאמצעות תיאור יושביו כמי שעברו אל תחומו של האופל.<sup>12</sup> אולם לדינונו מעניין יותר עיצובו של המרתף כתחום המאיין את שגרת הלשון הקודמת, זו שמקורה בחייהן הקודמים של הנפשות הפועלות, בחיים החוץ-מרתפיים בתקופה של טרום-מלחמה.<sup>13</sup> ראשית, הדיבור בלשון "אני" מרוקן מתוכנו. על כך מעידים, למשל, דבריו הבאים של המספר: "חמישה. משהו הסב את הראש. אני, אתה, שוב אין אומרים כך [...] ואם משהו אומר הרי מתכוון הוא לאורווה, לאסם". ושנית, במרתף מתערערים אף היסודות הרציונליים של שגרת הלשון הקודמת. מאנפרד, למשל, סבר כי כליאתו יחד עם קבוצת היהודים אינה "אלא טעות. אמו גויה, אף הוא נשא אשה נוצרית. הרי לא אליו מתכוונים".<sup>14</sup> אך במרתף "הנימוק לא נברא ובלי נימוקים אין לשון",<sup>15</sup> טוען המספר. במילים אחרות, "במרתף גוועו המילים" מן האוצר הישן. "ומאחר שהמילים מתו הם שותקים".<sup>16</sup> מאנפרד אמנם מנסה להיאחז בשגרת הלשון הישנה משום שהוא "מסרב להודות בקיומו של המרתף",<sup>17</sup> אך בו בזמן מודגשת עובדת היותו שם: "ישותו למעלה והוא כפות כאן".<sup>18</sup> היאחזותו של מאנפרד בשגרת הלשון הישנה נחשפת אפוא במרתף כאנכרוניסטית, ומאנפרד עצמו מתגלה כתמים וכעיוור למצבו.<sup>19</sup> על אופציית הדיבור בשגרת הלשון הישנה כתב אפלפלד במסה "עדות", כי "הנסיון לומר משהו לא הירפה מאיתנו גם ברגעים הרדומים ביותר: אך כל שעלה בדינו לומר לא היה אלא גמגום. חמור יותר, מילים מן האוצר הישן. וממילא הזיוף".<sup>20</sup>

12. שם, עמ' 581.

13. השוו לעיצוב מרתפו של הונג בספרו של אפלפלד, מכרה הקרח, כתר, ירושלים 1997.

14. קשת הקמרון, הערה 1 לעיל, עמ' 581.

15. שם, עמ' 585.

16. שם, עמ' 584.

17. שם, עמ' 582.

18. שם, עמ' 585.

19. שם, עמ' 587.

20. אהרן אפלפלד, "עדות", מסות בגוף ראשון, הספריה הציונית, ירושלים 1979, עמ' 15.

מה מוצפן בו במרתף, שבכוחו לאיין את שגרת הלשון הישנה? המרתף נחשף כמרחב שבו מתחברות הדמויות, ולו לרגעים קצרים, אל מראות ילדותן ואל זהותן המקורית, אל כל אותם מרכיבי זהות שהוצפנו בקרקעית הנפש ולא דובר בהם.<sup>21</sup> את מקומם של הזיכרונות מן החיים הטרום-מרתפיים

21. שם, עמ' 9-10.



תופסים במרתף שברירי מראות וקולות מימים אחרים: "עם הימים נמוגו הזכרונות שכן קיבלו מימדים אחרים כמראות-ילדות השבים אלינו כאילו לא אנחנו חיינו אותם, מנותקים אך אף כי אינך יכול לומר – לא שלי הם". מאנפרד, המתכחש כאמור לקיומו של המרתף, או לחילופין לזהותו היהודית, אפילו הוא "עדיין זוכר את אחוזת סבו. יהודים עבדקנים, סוחרי בהמות [...] כל השנים נשא עימו מראות אלה ורק עתה ניעורו, כאילו רדומים היו מאות בשנים"<sup>22</sup>. בתודעתו של זיגפריד "כניצוץ מבזיק עולה קול ממרחקים, אגדה ששמעת אותה אי-פעם ליד שולחן ערוך, ליד שתי מנורות כסף"<sup>23</sup>. לנוכח המראות והקולות הללו נחשפת אירוניותם כזהות שאולה: "אתה פוסע בשדרה [...] לבוש חליפה [...] הולך אל הקלוב, שב מן הקונצרט [...] כאן יודעים שהיתה זו תדמית"<sup>24</sup>. התערערות מסדיה של שגרת הלשון הישנה מסמנת למעשה את התערערות ודאותה של אותה זהות מדומה. כמו-כן, אותם חומרים שצפים ועולים מן המרתף אינם אלא אותם מרכיבי זהות שיהודי אירופה לא דיברו עליהם. לפיכך חסרות הדמויות את הלשון שבה יוכלו לבטא את המוצפן במרתפי נפשן.

בו-בזמן נחשף המרתף ב"קשת הקמרון" כמקום שרוחשים בו חיים ונובטים בו ניצניה של לשון חדשה. במרתף כלואים גם שני סוחרים יהודים-מסורתיים. בפנים הסגור נזקקים אף הם למקורותיהם, אותם מקורות שמהם יונקת יהדותם. מן המרתף "עולה ובוקע קול ניגון. קצב רדום ניעור בסוחרים [...] איזו עזות שטפה אותם [...] אפילו נשתבשו המילים, הניגון לא נפגם. כל השנים היה חבוי [...] אין לומר ניגון של חג או ניגון של שלוש סעודות. הניגונים נבללו כדי ניגון אחד, מוכר עד לבהונות"<sup>25</sup>. קול הניגון מחבר גם את יושבי המרתף האחרים אל מקורותיהם ומרומם אותם. "לפתע אתה חש מה עז הקצב. גם אתה מורם מתוך העפר הדביק. עוד ניגון ועוד [...] ניגונם של הסוחרים. אתה חש שזהו המשוט, העוגן"<sup>26</sup>. ובמקום אחר מוסיף המספר: "נאזין רגע לניגונם של הסוחרים, שהרי הם יודעים לרסן את המצוקה הפושטת. נדמו ניגוני החול. איזו חגיגות עגומה מכנפת אותך"<sup>27</sup>. הניגון נחשף כניצניה של לשון חדשה, רליגיוזית, המרוממת את האדם ומפירה, ולו לרגע, את הכאוס שהשתיקה טומנת בחובה.<sup>28</sup> במסה "עדות" טוען אפלפלד, כי "רק לימים הבנו כי בלא מילים חדשות ונעימה, לא יאמר דבר"<sup>29</sup>. הנעימה, שאמורה לטענת אפלפלד לאפיין את הלשון החדשה, בוקעת ב"קשת הקמרון" מן המרחב המרתפי.

יציאתן של הדמויות מן המרתף, לעומת זאת, בוראת מחדש את שגרת הלשון הישנה אך מאידך היא מאיינת את לשון הניגון. ארווין, למשל, עושה שימוש מחדש באוצר המילים הישן וטוען כי "הנסיך הציל אותנו"<sup>30</sup>. זיגפריד מספר על רצונו "להיות סופר"<sup>31</sup> ומתפילתם המעשית של שני הסוחרים היהודים נמוגו אותותיו של הניגון הרליגיוזי.<sup>32</sup> לכאורה, הם שבים אל מעגל החיים שממנו נותקו עם כליאתם. אך יציאתם נחשפת כשיבה מדומה, שהרי מקורות החיים החיוניים נותרו במרתף. בכך מובלע

22. קשת הקמרון, הערה 1 לעיל,

עמ' 582.

23. שם, עמ' 584.

24. שם, עמ' 582.

25. שם, עמ' 586.

26. שם, עמ' 587.

27. שם, עמ' 587.

28. על כך ראו, אהרן אפלפלד,

"אל מעבר לטראגדי", מסות בנגף

ראשון, עמ' 44.

29. שם, עמ' 15.

30. קשת הקמרון, הערה 1 לעיל,

עמ' 591.

31. שם, עמ' 591.

32. שם, עמ' 592.

אולי ההסבר להיטלטלותן של הדמויות בין מרחבים חיצוניים-פתוחים לבין מרחבים פנימיים-סגורים לאחר יציאתן מן המרתף. פעמים נעה הקבוצה במרחב הפתוח ופעמים היא נמשכת אל הפנים הסגור, אל הפונדק, למשל, שבו צמד זמרים "מושים את המנגינות" וצ'ליסט דולה אותן מלמטה.<sup>33</sup>

33. שם, עמ' 589.

בכוחן של המשמעויות העולות מן הסיפור "קשת הקמרון" להאיר את עיצובה של הזיקה שבין דיבור ואילמות לבין המרחב בסיפורים הארץ-ישראלים האמורים לעיל. במרכזם של ארבעת הסיפורים ניצבות שתי קבוצות של דמויות המסמנות שני סוגים של מרחבים. את הקבוצה הראשונה מאפיינות דמויות שמתחפרות במרחבים סגורים ואינן יוצאות מהם. בקבוצה השנייה, לעומת זאת, נכללות דמויות הנעות ומטלטלות בין הפנים לחוץ. בסיפור "בקומת הקרקע", מתוך הקובץ "עשן", מתחפר דוד זקן בקומת קרקע סגורה המתוארת כ"מערה אפלה".<sup>34</sup> יחד עמו שוהים בקומת הקרקע שני אחייניו הצעירים, שבניגוד לדודם יוצאים מן המרחב הפנימי הסגור אל הרחוב לצורך עסקי המסחר המנוהלים על-ידי הדוד. דמויות דומות מאכלסות אף את שלושת סיפורי "אדני הנהר". בסיפור "רגינה" מתוארת רגינה כדמות מרתפית מובהקת, שהרי זייטישק שומר אותה "למטה במרתף", בעוד שהוא עצמו "עושה את היום למעלה"<sup>35</sup> ושב למרתף עם לילה. שמעון זינגר ב"אכסניה", בדומה לדוד הזקן ולרגינה, חי בתוך מרתפו החכור, שאליו מגיעה וממנו יוצאת קבוצת יהודים המכונה "שרידי סלוצין".<sup>36</sup> את קבוצת הדמויות המרתפיות מייצגת בסיפור "הסוחר בארטפוס" ברונקה, סוכנת ביתו של הסוחר. בניגוד לברונקה, המבלה את כל זמנה בתוך המרחב הפנימי של הבית, נע הסוחר בארטפוס מהבית אל החוץ.<sup>37</sup>

34. עשן, הערה 3 לעיל, עמ' 192.

35. אדני הנהר, הערה 4 לעיל, עמ' 27.

36. שם, עמ' 36.

37. שם, עמ' 46, 47.

בחינת עיצובם של המרחבים הפנימיים הסגורים, בארבעת הסיפורים הארץ-ישראלים, מגלה כי הינם גלגולים מרתקים של המרחב המרתפי המתואר ב"קשת הקמרון". בסיפורים הללו, המרחבים המרתפיים מעוצבים כתחומים שבהם מוצפנים זיכרון האני וזיכרון השבט, המגולמים בדמויות המתחפרות במרתפיהן, וכבר עמד על כך יגאל שוורץ בספרו "קינת היחיד ונצח השבט".<sup>38</sup>

38. יגאל שוורץ, קינת היחיד ונצח השבט, כתר ומאגנס, ירושלים 1996, עמ' 75-76.

בסיפור "בקומת הקרקע" מתואר הדוד הזקן כבעל הזיכרון. בתודעתו עולים זיכרונות מן החיים באירופה ומתקופת ילדותם של שני אחייניו: "מה היו עושים אצלנו בזמן הזה. בעונה הזו היו מביאים את העצים מן היער. אתם ודאי שכחתם, אבל אני זוכר. אתם הרי הייתם ילדים".<sup>39</sup> אל הזיכרונות הללו מצטרפים זיכרונות אחרים, המתמקדים לכאורה בתקופת המלחמה אך למעשה הם מכוונים אל אשר התרחש אחריה, "כשכבר היינו משוחררים".<sup>40</sup> במקביל מייצג הדוד הזקן את זיכרון השבט, שהרי זוכר הוא את מועדי החגים היהודים ואומר "ערב פסח היום".<sup>41</sup>

39. עשן, הערה 3 לעיל, עמ' 195.

40. שם, עמ' 200.

41. שם, עמ' 195.

באופן דומה מגולמים זיכרון האני וזיכרון השבט בדמויות המרתפיות המאכלסות את שלושת סיפורי "אדני הנהר". רגינה מתוארת כמי ש"מהרהרת רבות בימי נדודיה"<sup>42</sup> וכמי שיש לה אבות בתוכה.<sup>43</sup> שמעון זינגר, בסיפור "אכסניה", מספר לשרידי סולוצין "על אבותיהם. על סולוצין התחתית, ועל נהר פרוט שהיה חוצה את לילות סולוצין בשטפו",<sup>44</sup> וזוכר את זמנם של סדר הפסח וחג הסוכות.<sup>45</sup> וברונקה, בסיפור "הסוחר בארטפוס", מאופיינת כבעלת "יחס פשוט אל הוריה, כאילו לא נפרדה מהם".<sup>46</sup>

במרחבים הפנימיים-הסגורים, הדמויות הנדונות מתחברות אל עברן ואל מקורות זהותן היהודית. הן מתוארות כמי שניקתן מן המקורות החינויים הללו היא-היא המאפשרת את דיבורן ואת לשונן הניגונית. הדוד הזקן, כאמור, הוא זה ש"אומר" ו"מדבר" בסיפור "בקומת הקרקע".<sup>47</sup> רגינה מהרהרת בעברה והופכת קולנית יותר ויותר,<sup>48</sup> "אבותיה היו נגלים אליה. והיא היתה משיחה עמהם [...] שואלת ועונה".<sup>49</sup> שמעון זינגר, בסיפור "אכסניה", הוא שמספר לשרידי סולוצין על אבותיהם,<sup>50</sup> וברונקה מספרת, מדברת ומפטטת לאורך הסיפור "הסוחר בארטפוס" כולו. "דיבורה העיד עליה שאין פירוד בלבה" בינה לבין "כור מחצבתה".<sup>51</sup> אך חשובה יותר היא העובדה, כי בתוך המרחבים הפנימיים-הסגורים בוקעת ועולה לשונן הניגונית של הדמויות. לאמירותיו של הדוד הזקן, למשל, מצטרפים "ניגוני-הטעמה שונים".<sup>52</sup> במרתפו החכור של שמעון זינגר "ניעורים [...] הניגונים הישנים והוא שר ומערסל אותם [את שרידי סולוצין, תוספת שלי ד.ב.ז.] אל תוך שנותיהן השכוחות",<sup>53</sup> ובביתו של הסוחר בארטפוס פנימה מתחרזת לשונה של ברונקה "כלחן".<sup>54</sup> לשון הניגון הרליגיוזית נבראת בתוך המרתפים הארץ-ישראליים כשם שנבטו ניצניה במרתף האירופי המתואר ב"קשת הקמרון".

המרתפים האפלפלדיים זהים, למעשה, בתכונותיהם לאותם מרתפים שבהם דן גסטון בשלאר בספרו "הפואטיקה של המרחב".<sup>55</sup> לדבריו המרתף הוא תחומו של האי-רציונלי. זהו מרחב חשוך ואפל שבתוכו מוצפן הלא-מודע. בתוך המרתף, מסביר בשלאר, מתוודע האדם אל מקורותיו הקמאיים ביותר, אל ילדותו ואל שורשי זהותו.<sup>56</sup> היציאה מן המרתף, לעומת זאת, הינה בבחינת שיבתו של האדם אל התחום הרציונלי, שיבה המשמנת את ניתוקו מהמוצפן במרתפי נפשו.<sup>57</sup> הבחנותיו של בשלאר באשר ליציאתו של האדם ממרתפיו באות לידי ביטוי בסיפוריו של אפלפלד.

אותן דמויות שאינן מחופרות במרתפיהן אלא יוצאות אל החוץ מעוצבות כמי שזיכרוןן ירד לטמיון. שני האחיינים הצעירים בסיפור "בקומת הקרקע" שכחו את עברם הפרטי והקולקטיבי.<sup>58</sup> יתרה מכך, הללו מבקשים לשכוח את עברם ומכסים את ראשם בשמיכות על-מנת "להגן על מחזור הדם וההרהורים הפתוחים".<sup>59</sup> במילים אחרות, השניים מבקשים לסכל כל

42. ארני הנהר, הערה 4 לעיל, עמ' 28.  
43. שם, עמ' 29.  
44. שם, עמ' 36.  
45. שם, עמ' 38.  
46. שם, עמ' 46.

47. שם, עמ' 195, 200 וכן הלאה.  
48. שם, עמ' 28-29.  
49. שם, עמ' 30.  
50. שם, עמ' 36, 37 וכן הלאה.  
51. שם, עמ' 46.  
52. עשן, הערה 3 לעיל, עמ' 195.  
53. ארני הנהר, הערה 4 לעיל, עמ' 36.  
54. שם, עמ' 46.

55. Gaston Bachelard, "the house . from cellar to garret. The Significance of the hut" in: *the Poetics of Space*, Beacon Press, 1969, pp. 3-37.  
56. Ibid, pp.17-20.  
57. Ibid.

58. עשן, הערה 3 לעיל, עמ' 195, עמ' 200 וכן הלאה.  
59. שם, עמ' 197.

אפשרות של התחברות אל הזיכרונות האישיים והקולקטיביים הטמונים במרתף. לפיכך, כאשר יוצאים הללו אל החוץ גומלת בלבם החלטה למוטט את המרתף על דודם הזקן ולמעשה על כל הזיכרונות המגולמים בו ובמרתפו.<sup>60</sup>

60. שם, עמ' 197-198.

דברים דומים אפשר לומר ביחס לזייטשיק, המטלטל אף הוא בין המרתף שבו שמורה רגינה לבין החוץ. זייטשיק, טוען המספר, "זכרוננו מועט כשל נמלה",<sup>61</sup> ולמעשה אינו שונה משני שותפיו המנמנמים למעלה" בתוך מעיליהם".<sup>62</sup> באופן דומה מתוארים, בסיפור "אכסניה", שרידי סולוצין, הנכנסים אל מרתפו של שמעון זינגר ויוצאים ממנו. על היותם מנותקים מזיכרונותיהם מעידות שתי דמויות: דמותו של הינוקא "שזכרוננו ירד לטמיון"<sup>63</sup> ודמותו של מנדל, "איש מוצק ששיכחתו מוצקה היתה כמוהו. לא יכול היה להעלות מתוכו זכר".<sup>64</sup> בדומה לאחיינים הצעירים ולזייטשיק, אף שרידי סולוצין מבקשים להימלט מתחום הזיכרון, ממרתפו של שמעון זינגר אל החוץ. ואכן "בסוכות לא בא איש מהמקומות הרחוקים".<sup>65</sup> הסוחר בארטפוס מתואר כמי ש"פעמים היה לילה לוכד אותו בסימטה [...] נדמה היה לו כי הוא חייב להיזכר, אך זכרוננו ככל שאימצו לא העלה אלא שמות של סוחרים ושל סחורות".<sup>66</sup> "דומה היה לעץ ששורשיו נכססים".<sup>67</sup> מן הדברים הללו עולה כי יציאתן של הדמויות אל החוץ אינה אלא יציאה אל תחומה של השכחה, תחום שבו הן "מעורטלות מעצמן, מזכרונותיהן, מנותקות לפרקי זמן אשלייתיים-חטופים - מכל מה שמוצפן במרתפים שלהן".<sup>68</sup>

61. אדני הנהר, הערה 4 לעיל,

עמ' 30.

62. שם, עמ' 27.

63. שם, עמ' 36.

64. שם, עמ' 37.

65. שם, עמ' 38.

66. שם, עמ' 44.

67. שם, עמ' 47.

68. עשן, הערה 40 לעיל, עמ'

77.

יציאתן של הדמויות אל תחומי השכחה מעוצבת בסיפורים הללו אף כיצאיה אל תחומי האילמות והשתיקה ביחס לעברן ולמרכיבי זהותן. רינה דודאי גורסת, שהתימות של שתיקה ודיבור ביצירה "מכוות האור" של אפלפלד הינן התפרטות של בעיית הזיכרון והשכחה.<sup>69</sup> טענה זו תקפה, לדעתך, גם ביחס לארבעה הסיפורים הנדונים. אך על כך אני מבקשת להוסיף ולהדגיש כי הן סוגיית הזיכרון והשכחה והן בעיית הדיבור והאילמות, הנובעת מזו הראשונה, מעוצבות בסיפורים הללו כסוגייה מרחבית. בארבעת הסיפורים הארץ-ישראליים מתוארות הדמויות היוצאות מן המרחבים הפנימיים הסגורים אל החוץ כאילמות. שתיקתם של שני האחיינים הצעירים, בסיפור "בקומת הקרקע", הינה אחד ממאפייניהם המרכזיים,<sup>70</sup> זייטשיק עומד ליד רגינה המשיחה כאמור עם אבותיה, "כפי שיעמדו פשוטי-העם ליד בית-הדואר, עלגים".<sup>71</sup> ינוקא, המייצג את שרידי סולוצין, מתואר בסיפור "אכסניה" כ"אדם שתקן",<sup>72</sup> ולסוחר בארטפוס ש"גדל כביער שדמותו רבות",<sup>73</sup> חסרה היכולת לדבר על עברו ועל מרכיבי זהותו המקורית.

69. רינה דודאי, עיון בתחבולות

המשתתפות ביצירת רושם של איפוק ועידון בטקסט נראטיבי טוען, על-פי "מכוות האור" לאהרן אפלפלד, עבודה לקבלת תואר מוסמך, אוניברסיטת תל-אביב, 1993, עמ' 54.

70. עשן, הערה 3 לעיל, עמ' 191,

עמ' 192 וכן הלאה.

71. אדני הנהר, הערה 4 לעיל,

עמ' 30.

72. שם, עמ' 36.

73. שם, עמ' 47.

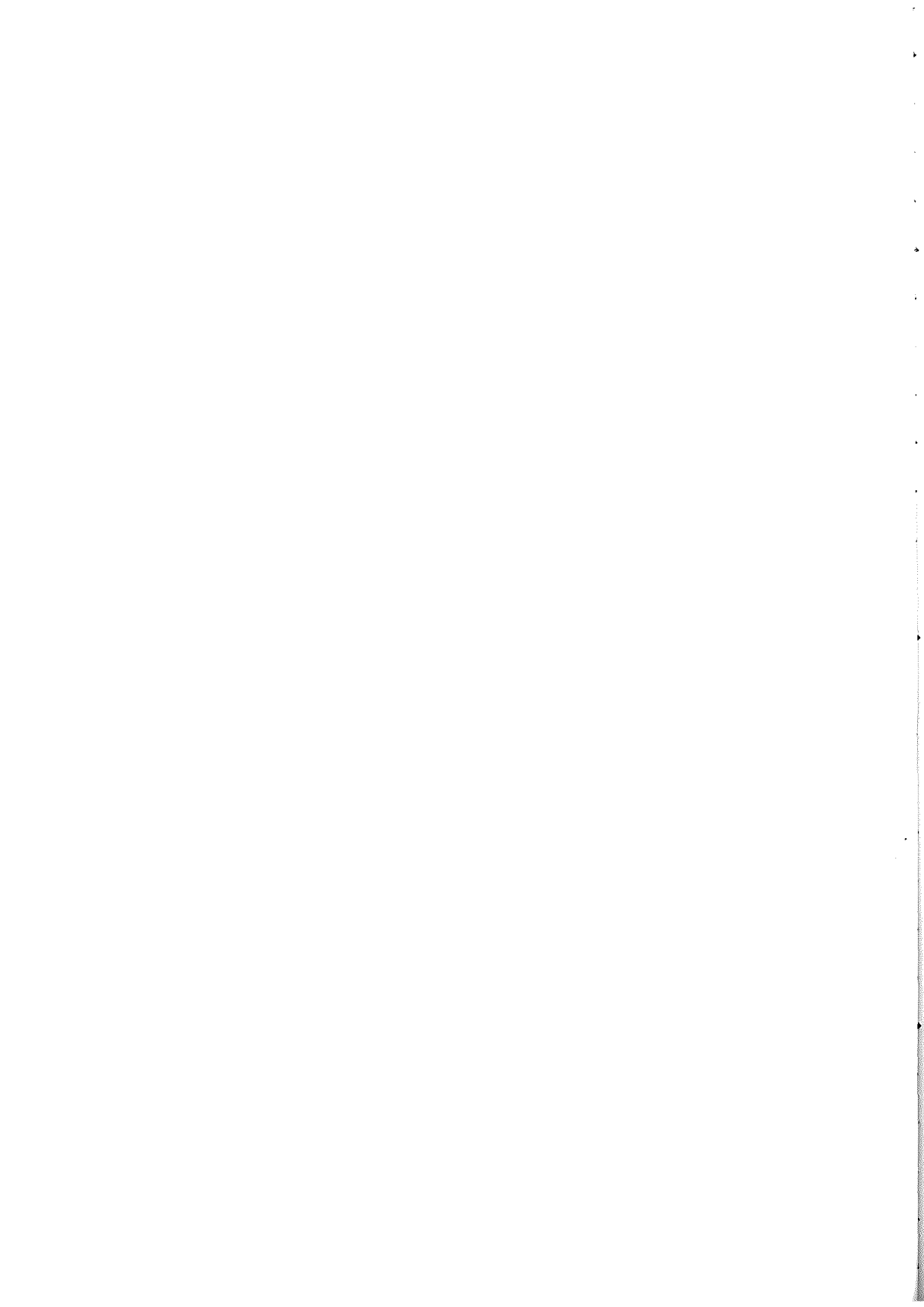
חיבורן של הדמויות הללו אל המרחבים הפנימיים-הסגורים, לעומת זאת, נחשף בסיפורים כחיבור אל זיכרון האני וזיכרון השבט, ולפיכך כחיבור אל האופציה הלשונית הניגונית שמוצפנת בהם. בסיפור "בקומת הקרקע"

האחיין המבוגר מתחבר אל ניגוני דודו והזקן ומתחיל לדבר על עברו: "זה בגלל שנשאנו אותך כל הדרך מקמניץ ועד עתה", התערב המבוגר".<sup>74</sup> האחיין הצעיר, לעומת זאת, מוסיף לשתוק. אך מסיומו של הסיפור עולה כי אף בו נוגע קול הניגון של דודו, שהרי לאחר התמוטטותה של תקרת המרתף בוקע "קולו של הזקן, שהבריק כניצוץ"<sup>75</sup> וחשף אותו "פנים אל פנים" אל הפנים. זייטשיק "שותה" את דברי רגינה,<sup>76</sup> שרידי סולוצין, בסיפור "אכסניה", מתחברים "לניגוניו של זינגר [...] הם ישבו לידו כצמחי מים בקרקעית",<sup>77</sup> והסוחר בארטפוס חש אהבה אל לשונה המתנגנת כלחן של ברונקה.<sup>78</sup> בתוך המרחב הפנימי-הסגור מתחברות הדמויות, ולו לרגעים קצרים, אל מעגל החיים, אל מקורותיהן וכפועל-יוצא אף אל לשון הניגון הרליגיוזית.

אפשר אם כן לומר, כי בארבעת הסיפורים הארץ-ישראליים המתח שבין דיבורן של הדמויות לבין אילמותן ביחס לעברן ולמקורות זהותן מעוצב כסוגייה מרחבית. החוץ מעוצב כתחום המנתק את הדמויות ממקורות החיים החיוניים וכופה אילמות על המוצפן במרתפי נפשן. המרחב הפנימי-הסגור, לעומת זאת, מעוצב כתחום המנתק אמנם את הדמויות מן החוץ אך למעשה הוא-הוא המשיב אותן אל מעגל החיים ומאפשר את דיבורן על עברן ועל מרכיבי זהותן.

התבוננותו והתמקדותו של אפלפלד במרחבים הפנימיים הללו חושפות את הכאב העצום שאצור בתוכם אך בו-זמנית מאירות את היופי העולה מתוכם ובוראות את לשון הניגון של הסופר, את "שירת השיבה"<sup>79</sup> אל מרתפי נפשו.

79. הצירוף "שירת השיבה" שאול מדברי אפלפלד על מורו, רב סדן, שמשנתו השפיעה השפעה מכרעת על הסופר ועל יצירתו. ראו: אהרן אפלפלד, "המורה", מסות בגוף ראשון, עמ' 66.



"רציתי לומר משהו ולא יכולתי"

היחס בין דיבור לאי־דיבור,

בין מחבר לקורא, בסיפורים

"אביב קרי" ו"קייטי"

## מיכל ארבל

1. אהרן אפלפלד, עשן, עכשיו, ירושלים 1962, עמ' 55.
2. המאמר מתייחס לקובצי הסיפורים שפורסמו בשנות השישים עד תחילת שנות השבעים: עשן 1962; בגיא הפורה, שוקן, ירושלים ותל אביב 1963; כפור על הארץ, מסדה, רמת גן 1965; בקומת הקרקע, דגה, תל אביב 1968; ארני הנהר, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1971.
3. אהרן אפלפלד, מסות בגוף ראשון, הספריה הציונית, ירושלים 1979.

המתח בין דיבור לאי־דיבור עומד במרכז יצירותיו של אהרן אפלפלד והוא בולט במיוחד בסיפוריו המוקדמים.<sup>2</sup> הדמויות מבקשות לדבר, נרתעות מדבר, אינן יכולות לדבר והמספרים מספרים ולא מספרים. הטקסט עצמו מדבר ושותק כאחד: לא מפרש, לא מנמק, לא מסביר; נמנע מלהעמיד בהקשר, נמנע מלפרט רקע, לפרוס רגשות, כוונות, מניעים. אפלפלד עצמו, ב"מסות בגוף ראשון",<sup>3</sup> בראינות ובספרו האוטוביוגרפי "סיפור חיים", חוזר ונדרש ליחס הכפול והמתוח כלפי הדיבור והשתיקה. הוא מציג את הקושי לדבר ואת הבחירה בשתיקה עם הגיעו ארצה כנער בהקשר אישי פסיכולוגי, בהקשר תרבותי-חברתי וגם בהקשר פואטי, כשלב במאבק על מציאת שפתו כאמן. בעדויות אלו, היחס כלפי הדיבור וכלפי ההימנעות ממנו אינו מצומצם לתיאור חוויות נעורים בעבר; הוא מושלך אל ההווה ומגלם ערכים ועקרונות קבועים המוצגים כיסוד עולמו הפואטי של הסופר.

ביקורת יצירותיו של אפלפלד מצביעה על מרכזיותו של אותו אלמנט לא ממש מוגדר בעולמו הפואטי המכונה "שתיקה". יגאל שוורץ מסיים את מאמרו על הרומן "בעת ובעונה אחת" בהבחנה הבאה: "המתח בין שתיקה לדיבור הוא הנקודה שבה מצטלבת תימת היסוד של אפלפלד עם העיקרון העומד בבסיס אמנות הסיפור שלו. אצל אפלפלד מה שנאמר הוא תמיד חשוב פחות ממה שלא נאמר, ומה שמפורש – משמעותי פחות ממה שמובלע". שוורץ מתייחס לשתיקת הדמויות ברומן ומציין ש"האדם היהודי שלאחר השואה הוא תמיד בחזקת אילם בסיפורי".<sup>4</sup> לילי רתוק מייחדת בספרה על אפלפלד דיון המבקש "לדובב את מרווחי השתיקה",<sup>5</sup> דהיינו לציין את גילוייה של השתיקה ביצירותיו ולעמוד על מקורותיהם.<sup>6</sup> לדבריה השתיקה אינה תכונה של הדמויות כי אם של הטקסט. כאשר רתוק מדברת על ה"שתיקה" כאלמנט פואטי, היא מתייחסת לשתי תופעות: האחת היא העדרם של קשרים תחביריים – אלמנט שגם

4. יגאל שוורץ, "הזמן הקרפאטי: דיבור, תודעה ואילמות בפרוזה של אהרן אפלפלד", מאוניס נ"ט 9, תשמ"ז, עמ' 12.
5. לילי רתוק, בית על בלימה: אמנות הסיפור של א. אפלפלד, חקר, תל אביב 1989, עמ' 79.

6. ברכה פישלר, “להחריש את קולה של הלשון: העור והכותונת” ו”טמיון” כשתי ברירות לשון”, יצחק בן-מרדכי ואיריס פרוש (עורכים), אשל באר שבע (6): בין כפור לעשן – מחקרים ביצירתו של אהרן אפלפלד, הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן גוריון בנגב, באר שבע 1997.

7. הערה 5 לעיל, עמ’ 83.

8. אחד הסימפטומים לריכוך המתח בין דיבור לאי-דיבור בדרך הסיפור ביצירות המאוחרות הוא השינוי בסגנון. ואמנם, ברכה פישלר מתארת את המעבר מסגנונה של היצירה המוקדמת יחסית – “העור והכותונת” – לסגנונה של יצירה המאוחרת יחסית – “טמיון” – כמעבר מסגנון פראסקטי ומחסרון בולט של אמצעי קישור פורמליים או סינגמטיים, תוך איכוזב הצפייה לפתרונות פרדיגמטיים, לסגנון ה”מבורך בשפע מילות קישור המובילות עקב בצד אגודל אל ה”סוף” ההגיגי הבלתי-נמנע” (פישלר, עמ’ 224). הסבר אפשרי למיתון המתח ניתן למצוא בהבחנותיו של אפלפלד בדבר שינוי שחש ביחס של ציבור הקוראים הפוטנציאלי כלפיו, ונעמד על כך בהמשך.

9. מסכת בתף ראשון, הערה 3 לעיל, עמ’ 14-15.

ברכה פישלר עמדה עליו בהרחבה<sup>6</sup> – והשנייה היא קיומם של פערים שמקורם אחד: “לכל ארכה של יצירת אפלפלד, נוגעים הפערים הקבועים לזוועות השואה”<sup>7</sup>. רתוק, כאחרים, עומדת על כך שהסיפורים נמנעים בשיטתיות מייצוג ישיר של הסבל והזוועה. לעמדתה, ההימנעות הזו היא-היא השתיקה.

מאמר זה מבקש לדון בהיבט מסוים של השתיקה, של המתח בין דיבור לאי-דיבור. “פואטיקת השתיקה” של אפלפלד מאפיינת לא רק את עולמן של הדמויות אלא אף את דרך הסיפור. דרך סיפר ייחודית זו, האומרת ונמנעת מלומר כאחד, מגלמת, בין היתר, מתח של הרחקה והסתייגות, ואולי אפילו חשד, הקיים בין המחבר לקהל היעד שלו. ההימנעות מן הדיבור ומתח החשד חשופים במיוחד בסיפורים המוקדמים.<sup>8</sup> מאמר זה מבקש להאיר את מאפייניה של פואטיקת השתיקה ואת החשד העומד בבסיסה דרך קריאה בסיפורים אלה ובעיקר בשניים מתוכם: “אביב קר” ו”קטי””; בשניהם טעונה שתיקת המספרים משמעויות מטא-פואטיות מורכבות.

כנאמר לעיל, ב”מסות בגוף ראשון” אפלפלד מציג את הקושי שחוה כשהגיע ארצה כנער לדבר, ובמיוחד לספר על מה שעבר במלחמה, בהקשר אוטוביוגרפי-פואטי. יש כמובן מידה של חוסר זהירות בזיהוי המיידים בין חוויות אוטוביוגרפיות של סופר, הנוגעות להתגבשות כוחו כיוצר, לבין עקרונות פואטיים ותמות יסוד של יצירותיו. ואולם ההתייחסויות המסאיות של אפלפלד עצמו כוללות את הנחת היסוד, שהשתיקה כחווית תשתית אוטוביוגרפית מכוננת את השתיקה גם כתכונה עיצובית של הטקסט וגם כתמה הגלומה בו. הקריאה המוצעת כאן ב”אביב קר” וב”קטי” מאירה מעבר מסוים מן הביוגרפי לפואטי, מעבר שעניינו היחס בין המחבר לקהלו המשוער.

בטרם אפנה להצגתה של הנמקה זו על רקע כלל הסיבות לשתיקה, העולות מן המסות ומהסיפורים, אקדים שלוש הערות כלליות.

ההערה הראשונה היא, שבמסות ובסיפורים אין מדובר בבקשת שתיקה, בניסגה פנימית שלמה, מתוך בחירה, מן הדיבור אל אי-הדיבור. ההאלמות היא חלק ממאבק לא פוסק ולא מוכרע. אפלפלד מפרש זאת במסה “עדות”: “הנסיון לבטא, לעצב נראה לא רק חסר שחר אלא מגוחך בפרטנזיה. אילו אפשר היה לשתוק, שתיקה פנימית, היה זה הולם אותנו ביותר. היתה זו כמובן אך משאלה. הנסיון לומר משהו לא הירפה מאיתנו גם ברגעים הרדומים ביותר; אך כל שעלה בידינו לומר לא היה אלא גמגום”<sup>9</sup>. הוא חוזר על כך ב”אל מעבר לטראגדי”: “הכורח לדבר והכורח לשתוק הם כשני גלים סטייכים, החוצים לאורך ולרוחב את הביטוי של בני דורי. אין זה, כמובן, עניין שבטכניקה אמנותית, אלא מהות המצוקה. הדיבור, ולוא הפגום ביותר, משמעו מעל לכל התייחסות וזיקה. בלא דיבור הכל כאוס והשלמה נוגה. ידענו זאת, ואף-על-פי-כן הרצון לדמום היה עז יותר, ולא עוד אלא שכל ביטוי אמנותי אחר השואה נראה



בעינינו מאוס ונלעג. כל מלה שיצאה מפינו לציין או לאפיין נעטפה כלימה. כל נסיון של אמירה הביא עמו משנה דממה"<sup>10</sup>.

10. שם, עמ' 44.

לכאורה ניתן היה להניח, שהפניה לכתיבה ולפרסום מעידה על התגברות על אותו משבר מוקדם, על הכרעה לטובת הדיבור בין המשאלות הסותרות. ואולם אפלפלד מציג את הכתיבה לא כעדות לפתרונה של התנגשות הרצונות כי אם כפונקציה של אותה התנגשות, ובסופו של דבר, גם כילומה: "הרצון לשתוק והרצון לדבר הועמקו, ורק הביטוי האמנותי, שבא באיחור שנים, ניסה לגשר על פני שני רצונות קשים אלה"<sup>11</sup>.

11. שם, עמ' 47.

בד בבד עם תיאורו של אי־הדיבור כ"רצון", אפלפלד חוזר ומציג אותו באופן סותר לא כבחירה כי אם כהאלמות כפויה. אי־הדיבור מופיע בסיפורים כפגם, כחוסר יכולת, כנכות: הוא מיוצג במטונימיות של גמגום, אילמות, ליקוי מנטלי בדיבור, והוא מובא בהקשרו של הניסיון לסלק את המכשול, להתגבר על הליקוי. ואולם המרחק בין שני התיאורים הסותרים לכאורה אינו גדול כפי שאפשר היה להניח. האמביוולנציה שתוארה קודם מתקיימת גם כאן: היחס כלפי הפגם, כלפי אי־היכולת לדבר, הוא יחס כפול; יחד עם הצער והכאב על המום מופיעה גם הזדהות גדולה עמו, הסכמה ערכית עם הלימותו ואישור רגשי שלו. הצד השני של אותה מטבע הוא היחס האמביוולנטי והמתוח כלפי הדיבור. המאבק על הדיבור צמוד לרתיעה ממנו: גם מן הדיבור כהסבר ופירוש וגם מן הדיבור כסיפור הסבל, מה שאפלפלד מכנה בכינוי המאוד טעון ה"ווידוי"<sup>12</sup>.

12. המשמעות המקורית של המושג "ווידוי" – גילוי הטא – מטעינה את גילוי הסבל שעבר הקורבן בתחושות אשם. כך הדבר גם בסיפורים "המחסה האחרון" ו"בגובה הקר" (בגיא הפורה) ובסיפור ב"צל הרים" (כפור על הארץ).
13. "הפרודיות היקרות", מסות בגוף ראשון, עמ' 95.

ההערה הכללית השנייה היא, שהקושי לדבר מוצג כקושי קבוצתי ולא אינדיבידואלי. למרות שהחוויות שאפלפלד מתאר במסות הן חוויות אישיות, הוא בוחר לתארן בלשון רבים ובכך להעניק להן מעמד ייצוגי. אפלפלד מבקר את לשון הרבים שהניצולים משתמשים בה בעדויותיהם, וקורא לה "לשון רבים משונה, ממוארית"<sup>13</sup>. ואולם הוא עצמו נוקט בה בתיאוריו, לפעמים הבחירה בלשון הרבים מוזרה ממש. לדוגמה, במסה "עדות" אפלפלד מתאר את החוויה האישית, המיוחדת, של הקדיאה הראשונה ביצירות קפקא ושל הפתרון הפואטי שיצירות אלו סיפקו לו, והתיאור כולו מובא בלשון רבים: "אך נגענו בדפי "המשפט" לא הירפתה מאיתנו התחושה, כי הוא היה עמנו בכל גלגולנו. כל שורה אמרה אנחנו" (מסות, עמ' 15). באמרה שצוטטה לעיל – "הכורח לדבר והכורח לשתוק הם כשני גלים סטיכיים, החוצים לאורך ולרוחב את הביטוי של בני דורי"<sup>14</sup> – אפלפלד מוסיף על לשון הרבים את הביטוי הטעון "בני דורי", ובכך הוא קושר את עצמו, גם אם בלא מודע, למניפסט קודם בזמן וזר בתפיסה, המניפסט "עם בני דורי" של משה שמיר, המייצג פואטיקה קולקטיביסטית.<sup>15</sup> ברור שהפואטיקה של אפלפלד שונה מעיקרה מזו של משה שמיר. עם זאת, הצגת הקושי לדבר בלשון רבים מפיקה הן את אי־הדיבור והן את הנמקותיו מתחום הפסיכולוגיה של הפרט ומעמידה אותם בהקשר היסטורי.

14. מסות בגוף ראשון, הערה 3 לעיל, עמ' 44.

15. משה שמיר, "עם בני דורי", בתוך: שלמה טנאי ומשה שמיר (עורכים), ילקוט הרעים ג, מוסד ביאליק, ירושלים תשנ"ב, עמ' 211-216.

ההערה השלישית היא, שכאשר אנו מעיינים בסיבות השונות שאפלפלד מציג במסות להאלמות שלו עצמו כנער צעיר, וכאשר אנו עומדים על הסיבות העמוקות להאלמות הדמויות והאלמות המספר ביצירות, אנו נתקלים בתופעה שפרויד כינה *overdetermination*, ריבוי היקבעויות. אותה תופעה – השתיקה, או ההאלמות – מנומקת בצורות כל-כך מגוונות ושונות, עד שריבוי ההסברים יוצר ערפל ונסוג – ואנחנו חוזרים ונשארים עם השתיקה עצמה. ריבוי הדברים מותיר את ההאלמות באילמותה.

המסה "על הרגשה אחת מנחה ונמשכת" מעלה כמה סיבות מרכזיות לאי יכולתם של הנערים הפליטים לספר את שעברו. מערכת סיבות אחת נעוצה בהקשר ההיסטורי: "הכל נראה כל כך איום, בלתי ניתן להשגה וכל-כך מעבר לעצמנו"<sup>16</sup>. הסבר זה חוזר ומתפרש גם במסה "אל מעבר לטראגי". הניצולים ביכרו לשתוק כיוון שמה שאירע נראה כה מועצם ובלתי סביר, עד שמי שניסה לספר היה בעיני עצמו בדאי: "הגיטאות והמחנות היו כל-כך רחוקים מן הנסיון האנושי, שאף מי שהתנסה בעצמו לא תמיד ידע מה לאמיתו של דבר אירע לו, אירע בו"<sup>17</sup>.

אי-אפשר לתת דין וחשבון, קל וחומר להסביר באופן תבוני, בשפה תבונית, זוועות וסבל שהם מעבר לכל תבונה, לייצג בלשון מתקבלת על הדעת את מה שלא ייתכן שיתקבל על הדעת, שאסור שיתקבל על הדעת. לכן לומדים הנערים הניצולים להחריש. אבל המסה "על הרגשה אחת מנחה ונמשכת" מעמידה אותנו על כך שאין זה ההסבר היחיד לשתיקה: "היה, כמובן, בהחרשה זו לא רק אי-היכולת שבתרגום מראות טראומטיים אל השפה המורגלת. רצון היה כאן לשכוח, להצפין עמוק את הזכרונות המרים בקרקעיתה של הנפש. מקום שעין זר ואף לא שלך, תוכל להשיגם. כה חזק היה הרצון עד אשר עלה בידנו לעשות את הבלתי אפשרי. אין לדבר, אין לספר"<sup>18</sup>.

סיבה שנייה ומרכזית לאי-הדיבור קושרת אם כן בין ההיסטורי לפסיכולוגי; המאורעות המחרידים דוחפים את האני להדחיק, לשכוח, להגן על עצמו מפני זיכרונות האימה. סבלות העבר וזוועותיו הודחקו; "הרצון לשכוח היה עז מכל"<sup>19</sup> והשכחה, כפי שאפלפלד אומר, היתה "שיכחה נפלאה"<sup>20</sup>.

ואולם ההסתרה, ההשכחה וההדחקה של זיכרון הסבל חייבו בסופו של דבר שגאה של הקורבן לחולשתו; חייבו התכחשות לזהות היהודית. הילד הפליט חייב היה להתנכר לעצמו, לעברו, לכל מה שהיה. מחירה של "השיכחה הנפלאה" היה אפוא כפול: גם שגאה עצמית וגם אילמות, שהרי על מה שלא זוכרים אי אפשר לספר. היתה זו "שיכחת-דעת אלימה", מעין "מושבת-עונשין פרטית"<sup>21</sup>. נראה שמושבת עונשין פרטית זו עוקרת, דרך חריתת הכתב העברי החדש, את הזהות הישנה.

אם נמשיך את האנלוגיה לסיפורו של קפקא "מושבת העונשין", הרי שבסופו של

16. מסות בגוף ראשון, הערה 3 לעיל, עמ' 36.  
 17. שם, עמ' 43. ביצירה האוטוביוגרפית המאוחרת, "סיפור חיים", חוזר הסבר זה לשתיקה גם כחוויה אישית וגם כטענה אסתטית מוכללת. מצד אחד: "כשנתיים הייתי בשדות ומוקף יערות. יש מראות שנחרתו בגופי, וגם היום כל כמה צעדים אני עומד ומקשיב. הדיבור עולה לי בקושי, ולא פלא: במלחמה לא דיברו. כל אסון כמו חור וואמר: מה יש לומר. הרי אין מה לומר. מי שהיה בגטו, במחנה וביערות, יודע שתיקה מגופו. במלחמה לא מתווכחים, לא מחדרים חילוקי דעות. המלחמה היא חממה לקשב ולשתיקה. הרעב ללחם, הצימאון למים, הפחד מן המוות עושים את המילים למיותרות. לאמיתו של דבר, אין צורך בהן. בגטו ובמחנה רק אנשים שיצאו מדעתם דיברו, הסבירו וניסו לשכנע. אנשים שפויים לא דיברו." אין בכוחן של המילים להתייצב מול קטסטרופות גדולות; הן דלות, עלובות, והיש מהר מזדייפות" (אהרן אפלפלד, סיפור חיים, כתר, ירושלים 1999, עמ' 95, 96).  
 18. "אל מעבר לטראגי", שם, עמ' 47.  
 20. "על הרגשה אחת מנחה ונמשכת", שם, עמ' 37.  
 21. שם, עמ' 38.

22. שם, עמ' 39. האמכיולוגציה כלפי הריבור ואי-הריבור מקבילה לאמכיולוגציה כלפי הזיכרון והשכחה שמתאר יגאל שוורץ. שוורץ מציג את "עמדת-היסוד של הסופר ביחס לעברו האישי-משפחתי והשבטי" כ"עמדה אמכיולוגצית חריפה, שכיטויה המובהק הוא מאבק נצחי בין הכרח או רצון לשכוח ולהשכיח לבין הכרח או רצון לזכור ולהזכיר". (יגאל שוורץ, "שהרי שם נשמתי לראשונה את הפריחה - אהרן אפלפלד: ספרות הזכרון בתוך יצחק בן מרדכי ואיריס פרוש (עורכים), בין כפור לעשן: מחקרים ביצירתו של אהרן אפלפלד, אשל באר שבע: מחקרים במדעי היהדות, כרך 1, הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן גוריון בנגב 1997, עמ' 64).

23. "אל מעבר לטראגי", מסות בטף ראשון, עמ' 43.

24. נטישת החלש חוזרת ועולה בסיפורים הראשונים; מתוארים הרצון לנטוש אותו, האיסור לנטוש אותו, ההבטחה לא לנטוש אותו, האשמה על נטישתו, רצונו שלו להינטש ורצונו שלא להינטש, בריחתו, יארוש על שננטש וכעסו על הנטישה. ראו למשל בסיפורים "שלושה", "אביב קר", "על יד החוף" ו"בקומת הקרקע" בקובץ עשן, "מסע", "מדבר", "בגובה הקר", "השיירה" ו"מוכר" בקובץ בגיא הפורה, "ההשתנות" בקובץ בקומת הקרקע. על תמה זו של נטישה ביצירות אפלפלד ראו אצל גרשון שקר, גל חדש בסיפורת העברית, ספרית הפועלים, מרחביה 1981, עמ' 151-152.

25. בקומת הקרקע, הערה 2 לעיל, עמ' 72.

26. עשן, הערה 2 לעיל, עמ' 45.

27. אהרן אפלפלד, סיפור חיים, כתר 1999, עמ' 111-112. וכן: "חיש מהר למדתי כי מוטב למעט דבריבור, ואם

דבר מכונת ההשכחה עוקרת את החיים עצמם: הנאשמים במושבת העונשין, הנתונים לשלטונה של מכונת החריטה, נכתבים מחדש עד מוות. ואכן, אפלפלד מתאר את ההשתחררות משכחת הדעת במובנים של לידה מחדש, כהלם של "תדהמה, צימאון ותשוקה להשיב לעצמך כל שאבד לך בשממה הנוראה של השיכחה וההתנכרות. דומה רק עתה תפסנו לראשונה לאלה מרחקים עולמים הגלינו את עצמנו. כאילו כל השנים כלואים היינו בידי אויבים סמויים, שאסרו עלינו את המגע עם הסודות של עצמנו. מאז אותה יקיצה שרויים אנו בנתיב הקסמים של החזרת עצמנו לעצמנו".<sup>22</sup>

על שתי הסיבות העמוקות והמרכזיות הללו להאלמות מוסיף אפלפלד, במסות ובסיפורים, סיבות רבות אחרות. אחת הסיבות הנוספות היא תחושת האשם של הניצולים: "מיד אחרי המלחמה נהפך רצון זה על פניו. האנשים בכרו לשותק. כל שאירע נראה כל-כך מעוצם, כל כך בלתי סביר, עד שגם המעיד עצמו נראה בעיניו כבדיין. העובדות המרות לא השאירו ספק בלב איש, כי כל אחד שניצל כתב-אשמה חרוץ על מצחו".<sup>23</sup> מן הסיפורים עולה שגם האשמה וגם ההאשמה מאלימות כאחת, והדבר בולט בסיפורי הנטישה.<sup>24</sup> כך למשל בסיפור "השיירה" הגיבור הננטש אינו יכול לומר דבר על נטישתו אלא "בלשון האלמות הכואבה",<sup>25</sup> ואילו בסיפור "על יד החוף" אין מילים לנוטש, לברל, לומר בהן את דבר הנטישה לגיטל, והוא יכול רק לחזור כהשבעה על התירוץ הריק: "במזורים לומדים צרפתית".<sup>26</sup>

הסבר היסטורי-פסיכולוגי נוסף מעוגן בכורח הישרדותי שהפך לטבע שני: הפליט חייב למעט דביבור כדי שלא להסגיר את סוד זהותו היהודית, ובכלל עדיף לנרדף לשותק. הסבר זה לשתיקה מתפרש ב"סיפור חיים": "במלחמה נאלצתי להסתיר את זהותי, וככלל ראשון: שתיקה. במקום הדיבור פיתחתי קשב והתבוננות. אחר המלחמה, כשראו האנשים שאיני מוציא הגה מפיו, בטוחים היו שאני אילם, ואכן אילם למחצה הייתי".<sup>27</sup> כך גם בסיפורים; בסיפור "ההשתנות" הצורך להסתוות כה גדול עד שהאיסור על השימוש בשפת היהודים תקף לא רק כלפי חוץ אלא אף כלפי פנים. לכן האישה נבהלת כאשר הגבר, לבדו בשכרותו, שוכח את האיסור ו"מערב מילים מלשוננו". כדי להשתנות יש לעקור אפוא את שפת האם מן היסוד, ועקירה זו מביאה לכך שהשפה בכלל נעלמת: "מה מעט דיברו זה עם זה כאילו נולדו בלי מילים".<sup>28</sup>

מן הצורך להסוות את הזהות עולה, אם כן, הסבר נוסף להאלמות: ההימנעות מדיבור בשפת האם, עקירתה ואובדנה, מותירה את הפליט ללא שפה וללא מילים, הופכת אותו לאילם: "בלא שפת אם אדם הוא בעל מום" אומר אפלפלד.<sup>29</sup> ואמנם, היומן שכתב כנער בעלותו ארצה אחר המלחמה, מתואר על ידו כ"פסיפס של מילים בגרמנית, בידיש, בעברית ואפילו ברותנית"; "והמילים היו זעקות בלומות של נער בן ארבע-עשרה, שכל השפות שדיבר בהן אבדו לו והוא נותר בלא שפה".<sup>30</sup> ושוב, הטראומה

נשאלים לקצר בתשובה"; "הימים כיער ואצל האיכרים אילצו אותי לשתוק ולהקשיב. אילו גדלתי בכיתי לא הייתי מפתח עכבות דיבור, אני מניח" (שם, עמ' 93, 111).

28. בגיא הפורה, הערה 2 לעיל, עמ' 59.

29. סיפור חיים, הערה 17 לעיל, עמ' 99.

30. שם, שם.

31. שם, שם.

32. מסות בגוף ראשון, הערה 3 לעיל, עמ' 14-15.

33. סיפור חיים, הערה 17 לעיל, עמ' 98.

34. שם, עמ' 103.

35. שם, עמ' 104.

36. שם, עמ' 145. הסתייגות נוספת מן האסתטיקה של הדור הקודם נוגעת לדרך הייצוג: "הספרות, אם ספרות אמת היא, היא הנגינה הרתית שאבדה לנו. הספרות אוצרת בתוכה את כל המרכיבים של האמונה: הרצינות, ההפנמה, הנגינה והמגע עם התכנים הכמוסים של הנפש. אין צורך לומר מה רחוקה היתה תפיסה זו מן הריאליזם הסוציאליסטי שפרח אז בעיתון "על המשמר" וב"הארולוגין" של שלונסקי" (שם, עמ' 10).

37. מסות בגוף ראשון, הערה 3 לעיל, עמ' 47.

38. שם, עמ' 17.

האישית היא טראומה היסטורית המשותפת לקבוצה שלמה: "באין שפה הכל כאוס ובלבול ופחד מדברים שאין לפחד מהם. באותה עת רוב הילדים סביבי גמגמו, דיברו בקול רם או הבליעו את המילים"<sup>31</sup>. גם כאן ההסבר המפורש, המאוחר, חוזר על המיוצג בסיפורים המוקדמים: בסיפור "בשמש הדרומית", לדוגמה, הפליטים אינם יכולים לדבר משום שמרוב נדודים, בשל ההחלפה הנצחית של המקום, אבד המקור, אבד הבית ואבדו הספרים הקדושים; הזיכרון אבד ועמו אבדה השפה, ונותר רק לביל פגום של מילים שאיננו מאפשר דיבור של ממש.

הקושי לדבר במובנו האמנותי, כקושי לכתוב, מנומק בהנמקות נוספות, תרבותיות. במסה "עדות" אפלפלד מדבר על הצורך שחש בתחילת דרכו הספרותית למצוא מודוס חדש לגמרי, מודרניסטי, לתיאור חוויית הניצולים: "לימים הבנו כי בלא מילים חדשות ונעימה, לא יאמר דבר"<sup>32</sup>. והמודוס האסתטי החדש מצווה, בין היתר, על הגבלת הדיבור. כך למשל ב"סיפור חיים" כל דיבור על רגשות מתואר ברתיעה ונתפס כאקט אנטי אסתטי, פח יקוש שיש להיזהר ממנו: "דיברתי על השתיקה ועל החשד, על העדפת העובדה על ההסבר. על רגשות אינני אוהב לדבר. דיבור יתר על הרגשות יוביל אותנו תמיד אל המבוך הסנטימנטלי, אל הדשדוש והרידוד. רגש העולה מתוך מעשה הוא רגש מגובש"<sup>33</sup>. בהתאם לכך אפלפלד מכנה את ראשית כתיבתו, את שיריו, "יבבות של בעל חיים שננטש, החוזר על יבבותיו באיזו מונוטוניות מייגעת"<sup>34</sup>. רתיעה אסתטית נוספת היא הרתיעה מפתוס ומעודפות המיוחסים לטעם הספרותי השולט עדיין בשנות החמישים: "באותם הימים דיברו האנשים סביבי במילים גבוהות ובססמאות. אני שנאתי מאז ילדותי מילים גבוהות ומנופחות, אהבתי לעומתן מילים קטנות ושקטות המעלות ריחות וצלילים"<sup>35</sup>. וכן: "מאז ומעולם לא אהבתי לא פאתוס ולא מילים גדולות. אהבתי ואני אוהב להתבונן. מעלתה של ההתבוננות שהיא נעדרת מילים"<sup>36</sup>. המסה "אל מעבר לטראגי" מעלה קושי ספרותי מסדר אחר – הקושי ההיסטורי לחבור בכתיבה אל ספרות המערב: "זאת ועוד, האמנות, לא בלי סיבה, נתקשרה בתודעתנו אל הספירה של התרבות האירופית, שאנו היינו קורבנותיה"<sup>37</sup>. מן הסיפור "הלהקה" עולה כי אי אפשר לספר זיכרונות קשים של כאב, משום שאין קהל המעוניין לשמוע זאת; הסיפור "היום" מעמיד אותנו על חוסר האמון העקרוני ביכולתן של המילים לייצג: הרמינה אינה יכולה להזכיר את שם האיש שאהבה באושוויץ, משום ש"אדם היה באושוויץ וגופו נפגע באיזה יופי נדיר, אלא שיופי זה אילם הוא, עיוור הוא, אין הוא יכול להעיד על עצמו, וכשמעיד על עצמו הרי זו עצם הבאנאליה"<sup>38</sup>.

היצירה האוטוביוגרפית המאוחרת, "סיפור חיים", מתארת כיצד מותכות כל הסיבות להאלמות לכלל טבע שני, מבנה יסוד אישיותי והעדפה ערכית בסיסית: "את החשד ממילים הבאתי משם. רצף מילים רהוט מעורר בי חשד. אני מעדיף את הגמגום, בגמגום אני שומע את החיכוך

39. סיפור חיים, הערה 17 לעיל, עמ' 95, 159, 177.

ואת האי־שקט, את המאמץ לצרוף את המילים מן הסיגים, את הרצון להושיט לך משהו פנימי. משפטים חלקים, רהוטים, מעוררים בי הרגשה של אי־ניקיון, של סדר המחפה על ריקנות". הדברים מגיעים לכלל אידאליזציה של השתיקה והגמגום; אפלפלד מציין את אותו חבר פליט שנמנע מן המילים "כאילו במילים טמון החטא הקדמון", ומעלה על נס את תמימותו של "המופלג שבחברי המועדון" ש"לדבר לא ידע, וכל אימת שפנו אליו היה מסמיק, מגמגם ובקושי מלקט כמה מילים".<sup>39</sup>

העמדה הרליגיוזית הזו – תפיסת "החטא הקדמון" שבמילים – מייצרת פואטיקה של סתירה. כאשר הקלקול – דהיינו השימוש לרעה במילים, הדיבור הריק, הזיוף השקר – נתפס כמהותו היסודית של הדיבור, החשד כלפי הדיבור הופך להיות עקרוני. מה פירוש הדבר לא לאהוב לדבר? כיצד ניתן להבין יחס שלילי בסיסי אל הדיבור? הדיבור נתפס כחלק מבקשת החיים, כדרך לבטא את עצמך, לשתף אחרים במה שראית וחווית ואתה יודע, במה שאתה רוצה ומרגיש ומבקש; לדבר פירושו ליצור קשר עם הזולת, לפעול בעולם ולהטביע את חותמך בו. אובדן האמון במילים הוא אובדן האמון באנושי; וכאשר מדובר בסופר שהמילים, הדיבור הכתוב, הם אמנותו וייעודו, נוצרת פואטיקה של סתירה, הפועלת בתוך התרבות תוך הצבעה מתמדת על החשד העקרוני כלפי אותה תרבות וכלפי פעילותה שלה עצמה. את הסתירה הזו כל מגוון ההנמקות לאי־דיבור – הנמקות היסטוריות, פסיכולוגיות ותרבותיות – אינו יכול לפתור ולסלק.

אני מבקשת להוסיף עוד סיבה אחת אל ריבוי הסיבות להאלמות שביקורת אפלפלד לא דנה בה. היא אינה מפורשת בסיפוריו אלא נרמזת בהם, ובמסות היא נזכרת בהסתייגות ולפעמים אפילו תוך הכחשה, סיבה שאפלפלד בוחר לומר אותה ולא לומר אותה כאחד. עניינה של סיבה מושתקת זו הוא הקושי של היהודי הפליט, קורבן השואה, לדבר, לספר את סיפור סבלותיו לקורא הישראלי של שנות החמישים והשישים; קורא שהכותב משער את התנגדותו ואפילו עוינותו להווייה קיצונית כל כך של חולשה וסבל. אפלפלד לעולם אינו מטיל את האחריות לשתיקה על נמעניו. אבל ההערות הפזורות במסות חוזרות ומעידות על הקושי הגדול שבהתמודדות עם התנגדותו של השומע, של הקורא המשוער. בתחילתה של המסה "על הרגשה אחת מנחה ונמשכת" מתאר אפלפלד כיצד הנערים הניצולים, ה"פזורים בין החוות והקיבוצים", מבקשים "לישון, לישון שנים, להשתכח ולהיוולד מחדש". אבל כנגד המשאלה הזו עומד "מישהו שלא נתן לתשוקה זו לסחוף. הוא שאל ולשאלותיו היה צליל רע של מתכת מאשימה. מה אירע שם באמת. וכיצד אתם ניצלתם". השאלות אינן מאפשרות דיבור, סיפור, מענה: "השאלות שבאו מבחוץ לא הועילו. היו אלו שאלות של אי־הבנה תהומית, שאלות מן העולם הזה, שלא נצמדו כלל אל העולם ממנו באנו".<sup>40</sup>

40. מסות בגוף ראשון, הערה 3 לעיל, עמ' 35-36.

את מושבת העונשין, שאפלפלד מתאר באותה מסה, הניצולים מכוננים לעצמם: ”הקורבן אימץ לעצמו, ברוב חולשת-דעת, את זדונותיו של הרשע וייחס אותם לעצמו. כל שיהודי, או נדמה כיהודי, נחשב בעיניו חלוש, מכוער ומזיק”.<sup>41</sup> האשמה פנימית זו, הדורשת ”לשכוח ולעקור”;<sup>42</sup> ולכן לשתוק, מחוזקת ללא ספק על ידי המרחב הציוני, הנתפס לא רק כזר שאינו יכול להביץ, אלא כמי שאינו רוצה לשמוע, כצנזור שדוחה מעליו את סיפורו של הפליט ופוסל אותו מעיקרו; כמי שאוסר על זיכרון הסבל של הקורבן לכוונן את זהותו. בנובלה ”מכוות האור” מתואר כיצד הנערים נתבעים לזכור את הסבל שעברו רק כדי להפכו ללקח חיובי, לרתום אותו לעגלת הערכים הלאומיים החדשים, ולכן בסופו של דבר להתכחש לו ובדרך זו להוכיח את חפותם: ”בחווה חוזרים ותובעים מאיתנו מעשים. נערים שחוו את השואה מן הדין שיהיו חרוצים, אוהבי עמל, נקיי דעת”.<sup>43</sup> במסה ”חשבון ביניים” מציג אפלפלד בחדות את דחיית סיפור הסבל ואין-האונים על ידי היישוב הציוני: ”ואל נשכח, הישוב של שנות הארבעים היה ישוב אידאולוגי מרקסיסטי, שלא ידע לשבץ אסון זה בתבנית חייו. שנים על שנים היו מאשימים את ניצולי השואה על שלא עמדו על נפשם והובלו כצאן לטבח. היתה זו תערובת של בורות והתנשאות, שמצאה אחיזה בתנועות הנוער, בהכשרות, בימי עיון, באסיפות הקיבוצים והיכן לא. עם הסתלקותה של האידאולוגיה וההתפכחות – הסתלקה, תודה לאל, גם אשמת שווא זו”. ההתנגדות לחולשה לאומית דוחפת את הפליט לשנות את סיפורו ולתרגמו לערכים המבוקשים: ”כך נוצר הצירוף האפולוגטי שואה וגבורה, וכך נסתלפה האמת”.<sup>44</sup> תיאור החוויה החיובית של הפגישה עם החיילים במלחמת יום הכיפורים, ב”סיפור חיים”, מבליט בדרך הניגוד את העוינות שהפליט שביקש לספר את סיפורו שנים לא רבות קודם לכן נתקל בה: ”השאלות לא היו אידאולוגיות, כמו שהיו לפני, או מתנשאות להכעיס, אלא לגופו של עניין ועם לא מעט אמפטיה”.<sup>45</sup>

41. שם, עמ' 38.

42. שם, עמ' 38.

43. אהרן אפלפלד, מכוות האור,

הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1983,

עמ' 116.

44. ידיעות אחרונות, 5.9.1994.

45. סיפור חיים, הערה 17 לעיל,

עמ' 152.

ושוב, אפלפלד אינו מטיל את האחריות הראשונית להשכחה ולשתיקה על החוץ: ”כשהגענו ארצה כבר היתה השכחה מבוצרת בנפשנו. מבחינה זו הייתה הארץ מעין המשכה של איטליה. השכחה מצאה כאן קרקע פורייה. ודאי, האידאולוגיה של אותן שנים הועילה להתבצרות זו, אך הפקודה להתבצר לא באה מן החוץ”.<sup>46</sup>

46. שם, עמ' 7.

ועם זאת, אחת הסיבות לאילמות היא, כאמור, אובדן שפת האם שנכפה במידה רבה מבחוץ: ”בקיבוצים ובחווות הנוער נכפתה עליך השפה בכוח. מי שדיבר בשפת אמו ננזף, הוחרם ולעיתים הוקע. מעולם לא הייתי דברן, אבל גם המעט שיצא מפי נבלע בי”. וכן: ”עתה, בדעוך השפה בי, חשתי כי אמי מתה עלי שנית. זה היה צער שחלחל בי כסם לא רק בהקיץ אלא גם בשינה. בשינה הייתי נודד עם שיירות של פליטים, הכל מגמגמים, ורק בעלי החיים, הסוסים, הפרות והכלבים שבצידי הדרכים מדברים בשפה רהוטה, כמו התהפכו היוצרות”. השפה אובדת, ו”באין שפה אין

אדם מדבר", והשפה האחרת, החדשה, "שהבטיחה להיות שפת אם אינה אלא אם חורגת".<sup>47</sup>

47. שם, עמ' 101, 102, 103.

אי-הדיבור ביצירותיו של אפלפלד איננו, כאמור, בחירה בשתיקה, אלא מאבק בלתי פוסק בין דיבור לאי-דיבור. ואמנם אפלפלד אינו שותק; הוא מספר. סיפוריו הם גם התוצאה של המאבק בין אילמות לדיבור וגם גילומו של אותו מאבק, וניכר בו המתח שתואר קודם בין מחבר לקוראים. הסיפורים מזמינים את הקורא להיכנס לעולמם של הנרדפים והפליטים, אך בעת ובעונה אחת גם מסתגרים מפני הקורא, מתגוננים מפני אי-ההבנה המשוערת, מנכחים אותה, מייצגים את החשש מפניה ואת ההסתגרות האילמת שהיא מייצרת.<sup>48</sup> את גילומו של המתח בין מחבר לקוראים, ואת קשריו לגילויים שונים של האלמות הדמויות והאלמות המספר, אני מבקשת להדגים באמצעות קריאה בשני סיפורים הנושאים עמם מטענים מטא-פואטיים מורכבים במיוחד: הסיפור "אביב קר" מן הקובץ "עשן" והסיפור "קיטי" מן הקובץ "בגיא הפורה".

48. בהקשר זה קבע יגאל שוורץ ש"תגובת-הנגד של אפלפלד לכור-ההיתוך הצינוני, על שני צדדיה, משתקפת בשלבים שונים של יצירתו" (שוורץ 1997, עמ' 63). גרשון שקד עומד על כך ש"סיפורי אפלפלד הם דה-אוטומטיזציה של ציפיות הנמען, המצפה לתרועות שמחת-גאולה מפי שארית הפליטה" (שקד, עמ' 257).

49. עשן, הערה 2 לעיל, עמ' 49.

50. שם, עמ' 55.

51. שם, שם. הציפייה לדיבור הגואל מפי הילד, שאינה יכולה להתממש כמובן, מופיעה גם בסיפור "הגובה הקר": "אילו היתה ליובה פותחת את לבה היה השטף החם מטהר את שוכני המגרל" אבל היא שותקת והגאולה לא באה: "המלה הגואלת לא הופיעה" (בגיא הפורה, עמ' 67).

בסיפור "אביב קר", אף אחת מן הדמויות אינה מדברת באמת. אפילו תאניתיה של צייטל אינן בגדר דיבור מלא. אין מענה לשאלות – למשל, לשאלה "מה רואים?" התשובה היא: "שום דבר",<sup>49</sup> והשיחה אינה שיחה. ואולם שתיקתם של שניים מן החבורה משמעותית במיוחד. האחד הוא הנער המספר. באמצע הסיפור, אגב אורחה, הוא מזכיר שאינו יכול לדבר; הוא נתאלם כאשר יצאה החבורה מן הבונקר אחר תום המלחמה: "כי מייד משהסרנו את מיכסה הבונקר פגע בי נחשול צינה והאלים את קולי, ולא יכולתי לדבר".<sup>50</sup> כאשר ברל נעלם בחדרה של הגויה, הילד המספר מבקש לדבר. נראה לו שהדיבור יכול להושיע, אבל הוא אינו יכול לומר מילה: "אלי לא חזר הדיבור. רציתי לומר משהו ולא יכולתי. נדמה היה לי, שאילו היה חוזר אלי הדיבור הייתי יודע ליעץ".<sup>51</sup>

הבחירה במספר אילם טעונה משמעות, שהרי גם דרך הסיפור אילמת: אף אחד – לא המספר ולא הדמויות, בדבריהן המצוטטים – אינו מסביר, אינו מנמק, אינו נותן רקע, אינו שם את המתרחש בהקשר. כך, למשל, אין לקורא מושג כיצד התלקטה החבורה, מה אירע לבניה עד שהגיעו לבונקר ומה אירע למשפחותיהם, וגם אין לו מושג מה עלה בסופו של דבר בגורלם. התחושה היא של סיפור פנימי, המסופר כביכול לחבורה סגורה שאינה זקוקה להסברים וקישורים. נראה שהמספר אינו מוסר פרטים ואינו מסביר משום שבכלל לא ברור לו שיש פרטים שצריך להוסיף, שיש מה להסביר. המספר כביכול מכניס אותנו, הקוראים, אל תוך עולמה של החבורה, אבל מניח – כמו ילד – שפרטיו של עולם זה מוכרים ומובנים לנו ואין צורך למלאם ולפרשם עבורנו.

בסופו של דבר, דרך סיפור הסיפור, דרך הכנסתנו לעולמו של הסיפור,

המספר גם מעמיד חיץ, לא נותן באמת להיכנס, מציב בפנינו את זרותנו: אילו פרטים, איזה הסבר, איזו הנמקה, איזה הקשר, אנו מצפים ממנו שיתן לנו? עצם הציפייה לאינפורמציה שתפתור משהו, להסבר שינמק, קובעת אותנו מראש כזרים ואנו נותרים בחוץ עם תחושת זרותנו. בהקשר זה כדאי לזכור, כי כאשר אנו קוראים את סיפוריו של אפלפלד איננו שומעים אף פעם את שפתן של הדמויות, את שפתו של המספר. הרי צייטל איננה מדברת עברית עם הנערים כי אם יידיש; ואת היידיש שלה אנחנו לא שומעים אלא בתרגומו של המחבר לעברית. אמנם כקוראי ספרות עברית הורגלנו לתרגום הזה מספרות ההשכלה ואילך. ואולם סופרי דור הפלמ"ח וסופרי שנות השישים – מלבד אפלפלד – לא תרגמו את דברי דמויותיהם. חזרת התרגום בסיפוריו של אפלפלד מנכיחה את האלמות השפה, מעמידה חיץ נוסף של זרות ואי-שמיעה בין הדמויות לבין הקוראים.

שתיקה נוספת בסיפור זה היא שתיקתו של הרשל: "הרשל התרחק מאתנו והיה שרוי בהתבוננות. איש לא ניגש אליו, אבל ראינו במפורש כי אינו שייך לנו, אלא הולך ומפליג ואין לעצור בעדו ורואה את מה שאנו לא רואים"<sup>52</sup>. לאחר שברל נטש את החבורה, מתדמים פני הרשל לפני אביו: "הוא היה כנראה שרוי בהתבוננות, לא ידענו מה שמראים לו"<sup>53</sup>. הראייה שאינה ניתנת להיאמר פונה פנימה. לא בכדי דומים פני הרשל לפני אביו, שהרי מה שמראים לו – והניסוח הכמעט מיסטי של "מראים לו" נותר סתום – הוא את פני המתים. הלא כך גם מראה המכשף לבני החבורה את פני קרוביהם המתים ברבדיה העמוקים, האפלים והאטומים של החשכה.<sup>54</sup> את הראייה הזו אי אפשר לומר, אי אפשר למסור, משום שלשון החיים אינה יכולה למסור את המוות.

עניין אחרון ומרכזי זה עולה גם בסיפור "על יד החוף", אף הוא בקובץ "עשן". המספר אומר על גיטל הילדה: "שהרי אף אדם רחוק, אילו היה בא ושומע סיפורה של עדה זו, היה קורס ונופל אפיים ארצה. אילו היו באים לגיטל ואומרים לה: "גיטל, ספרי מה הראו לך", וכי היה לה להשיב דבר."<sup>55</sup> שני דברים נאמרים כאן: ראשית, חוזר הביטוי הפסיבי, המוזר, האומר שלקורבן, לגיטל, "הראו" את הזוועות. לא נאמר שהדברים קרו לה, שהיא חוותה את הסבל, אלא שהראו לה אותו.<sup>56</sup> גיטל קראה כביכול את כתב הזוועה שנכתב על גופה ועל חייה ושמרה אותו, או קברה אותו, בזיכרונה. שנית, נאמר שהכתב הזה, הסיפור הזה, אינו ניתן לתרגום: הוא אינו יכול להיאמר, הוא אינו יכול להיכתב שוב במילים, על דף. החיץ בין המתים לחיים אינו ניתן למעבר; הניצולים, הנושאים את מותם בתוכם, אינם יכולים להעביר אותו לאלו החיים. ואם היתה בכלל מתקיימת אפשרות דמיונית כזו לעבור את הגבול, באמת לספר, באמת להגיד את הזוועה, השומע, האדם הרחוק, היה קורס ומתמוטט תחת משאה. אין תימה אפוא שבסיפור "בגובה הקר" הסופר, שנשלח לשמוע את סיפורי הניצולים ולצרף להם את סיפורו שלו דווקא משום ש"ניחן בסגולות קור

52. שם, עמ' 51.

53. שם, עמ' 55.

54. ההתבוננות הפנימית אל המוות חוזרת גם בסיפור "מסע": השוחט העומר להינטש ולהישחט מתבונן אל מותו שלו:

"השוחט היה שרוי בהתבוננות קפואה, הולך ומפליג אל עולמות אחרים" (בניא הפרה, עמ' 12). גם בסיפור "צל הרים" ההתבוננות הצמיתה של משה, שבעריבים "כאילו חיפש את נקודת המרכז האבודה", נקשרת להבחנה בחולי הקשה בו הוא חולה: "מה נגוע גופו" (כפור על הארץ, עמ' 32).

55. עשן, הערה 2 לעיל, עמ' 41.

56. ניסוח דומה חוזר גם בסיפור "הגירוש": "מה עוד ראה היתום? ודאי ראה מה שהראו לו" (כפור על הארץ, עמ' 63).



57. בגיא הפורה, הערה 2 לעיל,

עמ' 59.

58. שם, עמ' 60.

מסוימות, המאפשרות לו ראייה כלשהי,<sup>57</sup> מאבד את "סגולות הקור" והוא הולך ונדבק באילמותם של הניצולים: "אט-אט החלה ההכללה להישמט מידיו".<sup>58</sup>

לכאורה, הסיפור "אביב קר" מצביע על הקושי של המספר לדבר, לספר, ללא קשר לקורא. הסיפור מסופר על ידי מספר ילד, שידיעותיו והבנתו מוגבלות, שאינו מודע לזרותו של הקורא ולכן אינו מנסה לבאר עבורו את המתרחש. יתרה מזאת, אילמותו הפיזית של המספר מטונימית לאילמותו הנפשית; הטראומה המושהית, המתפרצת עם היציאה מן הבונקר, אינה מאפשרת לו להזכיר את מה שאינו יכול ואינו רוצה לזכור; לפרש ולהסביר את מה שאין לו פירוש והסבר. למרות התחושה שיש בכוחן של המילים לנאול, הן אינן יכולות להיאמר ואינן יכולות לתקן דבר. ועם זאת, במובן מסוים אי-הדיבור מועמד, כמעט בהתרסה, כנגד ציפייתו של הקורא לדיבור, להסבר, להנמקה. מעבר לציפייה לרקע עובדתי (כיצד התלקטה החבורה לבונקר, מה אירע להם ולבני משפחותיהם לפני כן, וכדומה) הקורא, כמעט בהכרח, מצפה לפעולה מכוונת ליעדה. הציפייה שהמספר יספר ויבאר מלווה בציפיות נוספות ובתהיות נוספות: מדוע אין בני החבורה יכולים לשמוח שהמלחמה נגמרה, שהסכנה לחייהם חלפה? מדוע אינם דואגים לתיקון הבונקר, מדוע אינם מבקשים למצוא את קרוביהם, מדוע אינם מחליטים על תכנית פעולה בעלת יעד ברור? בסופו של דבר, התפוררות החבורה והפסיביות של בניה מעוררות אי-נוחות; הקורא תוהה מדוע יצר הקיום, שדחף את בני החבורה להגן על חייהם בנסיבות כה קשות, דועך ומתפוגג עם סיום המאבק, עם ניצחונם, כביכול, של החיים. ציפיות אלו מועצמות ומוחזרות אל הקורא. מי שמצפה מן הנרדפים המגיחים מתחת לאדמה, פגומים ללא תקנה כמו כלי המלחמה הנחשפים מתחת לשלגים המתמוססים, למשאלת חיים, לכוחות חיים, לפעולה – אינו יכול להבין את סיפורם. בשל זאת המספר, המבקש לספר את סיפור המוות לאלו החיים, בהכרח אילם; ולא במקרה דווקא היציאה מן הבונקר, מעולמם של אלו הנחשבים כמתים לעולמם של החיים, היא זו שמאלימה אותם.

הסיפור "קיטי" מתאר את קורותיה של ילדה שנמסרה למנזר. לא נאמר לנו כיצד הגיעה לשם ובאילו נסיבות. הסיפור מסופר אמנם על ידי מספר כל יודע, אבל לרוב הוא בוחר להגביל עצמו לתודעתה של קיטי, וזיכרונה של קיטי נמחק כליל: "מן הזכרון לא יכלה להעלות דבר. הוא שקע ברוב האפל ביותר".<sup>59</sup> לא נמסר לנו מדוע נמחק זיכרונה – האם מהלם הנטישה או בשל הזוועות ש"הראו לה" עוד קודם לזאת. הטקסט שותק גם על כך. הסיפור נפתח בלימוד שפה: קיטי לומדת את שפת המנזר, צרפתית ועיקרי דת למתחילים. נראה שלימוד השפה, הדיבור, היכולת לומר דבר מה בשפה, קשורים בטבורם להבנתו של הסיפור שאותה שפה מספרת. שהרי בד בבד עם שינון המילים והנטיות, בד בבד עם גמגומי ההברות במאמץ "לגבור על מכשולי השפה",<sup>60</sup> קיטי מפענחת את הסיפור העומד ביסודה של שפת

59. שם, עמ' 45.

60. שם, עמ' 43.

61. שם, עמ' 46.

המנזר. הסיפור מסופר על הקיר בציורים: "מה שמאריה לא אמרה לה היו הקירות משיחים לה".<sup>61</sup> מבין המלאכים המצוירים נגלית לקיטי דמות אדם שזרזיפי דם פושטים ממנה, ואותו אדם "מן החלק המוסתר של התמונה בא אליה, לא זקן ולא צעיר אלא כואב".<sup>62</sup>

62. שם, שם.

כאשר קיטי קוראה את הסיפור המסופר על הקיר, כאשר היא מפענחת אותו ומפרשת אותו, היא קוראה את עצמה אל תוכו. הוא הופך להיות סיפור זהותה שלה, שהיא מספרת לעצמה. קיטי מתבוננת בעצמה ורואה שהיא ילדה ללא הורים; מאריה היא אמה, ונותר לה רק להסיק שהאל הוא אביה. נאמר לה שהיא ילדה "שהניחו אותה על סף המנזר", אבל "ליד התמונות הקדושות היתה מדמה לעצמה כי בתו של אלהים היא".<sup>63</sup> האירוניה הטרגית היא, שנתונים נוספים, מודחקים, תומכים בפירושה של קיטי: שהרי כמו בנו של האלוהים גם היא יהודייה, וכמותו עתידה גם היא להיצלב בסופו של סיפור יסוריה, בסופו של הפסיון.

63. שם, עמ' 52.

ואולם למרות ההתאמות קריאתה של קיטי את סיפורן של התמונות על קיר המנזר, דהיינו קריאתה את עצמה לתוך הסיפור הזה, היא קריאה משובשת, misreading. הפירוש המוטעה, הסיפור המשובש שהיא מספרת לעצמה, אינו אלא צידו השני של הליקוי בשפה. מסופר שקיטי היא "ישות אילמת";<sup>64</sup> היא מתקשה ללמוד את השפה, וכאשר הדיבור מגיח נחשף המום: "הקיץ בא ועמו המפנה. לפתע, כמעבר מנביטה לפריחה, פרץ בה הדיבור. היה זה שטף של ציוריות גועשת, שגאה ועטה לבוש של מילים צרפתיות, שהיו מפרפרות בה כציפורים כלואות, המחפשות מוצא. רק אחרי מאמץ הוטלו אל החוץ, כהברות ציוץ, שרק הקול, השטף וההטעמה העניקו להן משמעות. לא יכולת לקרוא לאלו מילים. הן באו כביכול שלא ממרכז הדיבור. כל ישותה דיברה בה. עתה היה הליקוי נראה לעין".<sup>65</sup> קיטי הופכת את שפת המנזר לשפה פנימית שלה, ולכן המנזר אינו מבין אותה, ובלי לדעת זאת גם היא אינה מבינה את המנזר: "מה קושבות נראו לעיתים עיניה של קיטי. גוף דק, תנועה רתועה ועצב. אך להעלות ממנה דיבור לא יכולת. הילדה דיברה אל עצמה, בבראה לה צירופים שכמותם לא ידעה השפה. רק ההזיה, התשוקה העלומה, מעלות קישורים מעין אלה, חסרי משמעות לחלוטין".<sup>66</sup>

64. שם, ע' 46.

65. שם, עמ' 47.

66. שם, עמ' 48. מהלכים דומים מתקיימים בסיפור "באבן". גם כאן מסופר על ילד שנמסר למנזר כפעוט. המספר זוכר בעמיתות את מיניקתו, את הוריו ואחותו, וזכרון שהמנזר מבקש לעקור. גם כאן באין וזכרון אין מילים; הילד מתקשה בדיבור ומכונה "האילם": "האילם, כך כונתי – אף כי ההברות ביקשו מוצא" (כפור על הארץ, עמ' 73). גם כאן הילד משחזר את משפחתו דרך הייצוגים הנוצריים של דמויות האב, האם והבן הקדוש, בעוד הנזירה מאריה מגנה עליו. גם כאן הפנייה לייצוגי המשפחה הקדושה כמענה לגעגועים אל המשפחה הממשית והאבודה מסיימת בשבר. כאשר במצוות הבישוף מקרשים את פסליו ומפקיעים אותם מרשותו, הנער אינו יכול לומר דבר, והסיפור מסתיים במילים: "לא יכולתי לצעוק" (שם, עמ' 80).

ככל שטבעת המרדף מתהדקת סביב קיטי, כך יותר ויותר קשה לקוראים לשאת את הפירוש שלה לסיפור הנוצרי ואת הזדהותה עמו. הגרמנים הנסוגים חונים סביב המנזר, מאריה נאלצת לנסוע ופפי, המשרתת מן הכפר, מטיחה בקיטי את בושת יהדותה ומאיימת להסגיר אותה לגרמנים. כאשר הנזירה קאטרינה קרת הלב מצווה על קיטי להתחבא במרתף, מפרשת קיטי את המאורעות לשיטתה: אשמת מיניותה ואשמת יהדותה, ההופכות לאשמה אחת המגולמת בשער הגוף הפורץ, מיטהרות בייסוריה. קיטי עוברת במרתף טרנספיגורציה ואומרת לקאטרינה "כי אמנם

.67. שם, עמ' 57.

יודעת היא שבכתבי הקודש כתוב, שבני אלוהים חייבים לסבול עד יגיע אורם".<sup>67</sup> הנזירה עונה לה, שאל לה להתיימר באמונה זו, אך קיטי דבקה באמונתה ובפרשנותה; וכאשר באים לקחת אותה, היא הולכת כקדושה הנכונה להיצלב: "היא הובלה דרך השבילים הצרים אל מאחורי הגדר. מה מופלא נראה לה המעמד, כרחיפה במרחבים. עתה לא היו אלה אנשים. מלאכים חבקו את זרועותיה. וכשנשמעה היריה עמדה רגע כמשתאה לפלא הגילוי".<sup>68</sup>

.68. שם, עמ' 58.

בסיפור "קיטי", כמו גם בסיפור "אביב קר", חולשתן של הדמויות מעוררת בקורא אי-נוחות. דבקותה של קיטי בדתם של מסגיריה ומעניה לא רק מזעזעת אלא אף מקוממת. בסתר לבו הקורא מבקש לטלטל את קיטי, לעורר אותה מתמימותה, מטעותה, להעמידה על אכזריותו של העולם שבדתו היא דבקה. הטקסט מנכיח את הקושי שחוהה הקורא, ובכך הוא מאיר את הצורך שלו לתרגם את חוסר האונים של קיטי לסיפור אחר, פחות קשה לו. ואולם, "קיטי" מגלם את קושי הקריאה בסיפור זה גם בדרך נוספת: העולם הבדוי עצמו מציג את טעות הקריאה ההכרחית של זה הקורא סיפור לא לו בשפה שאינה שפתו.

אני מבקשת להדגיש כי לא נטען כאן שאפלפלד מעמיד בסיפור אנלוגיה שלמה, מודעת או לא מודעת, בין טעות הקריאה של קיטי לבין טעות הקריאה ההכרחית של הקורא הישראלי "מכאן", המנסה לפרש לעצמו את סיפוריהם של אלו "משם" ולנסח לעצמו את זהותו שלו דרכם. המרחק בין קבוצת הקוראים העבריים של שנות השישים לבין מצבה של קיטי, הילדה הבודדה, מחוקת הזיכרון, המנסה לבנות לעצמה סיפור וזהות דרך הברית החדשה שהיא משננת, ודרך התמונות שהיא מתבוננת בהן, הוא מרחק עצום. עם זאת נראה שבסיפור "קיטי", כמו גם בסיפור "אביב קר", אפלפלד עסוק לא רק באי-היכולת לדבר אלא אף באי-היכולת לשמוע. אל מול הגמגום של הדמויות, המספרים והמחבר ניצבת גם כבדות השמיעה של הקוראים. אי אפשר להעמיד את הקושי לדבר רק על התנגדותו ועל זרותו של המאזין; ריבוי הסיבות לשתיקה אינו מאפשר לצמצם את ההסבר לעיקרון אחד. ואולם אי אפשר גם להקטין את משקלה של החרדה מפני אי-ההקשבה הצפויה מראש של הקורא – ואת הכעס עליה – ממשוואת ההאלמות.

הקורא הישראלי המשוער, הצפוי, של ימינו איננו זה של שנות השישים. הדחיפות להרחיק את חולשת הקורבן, והצורך לקרוא את ההיסטוריה של ההשמדה כסיפור לקח לאומי, מתערבבים היום יותר מאשר בעבר עם ערכים וצרכים אחרים. וכיוון שהקורא השתנה, גם משמעותם של הסיפורים השתנתה. יחד עם זאת, הקריאה בסיפורים כמו "אביב קר" ו"קיטי" מחזירים גם את הקורא הישראלי בן הזמן לכך שהוא לא היה שם, שאף פעם לא יוכל באמת להבין.

ז'אן אמרי (הנס מאייר) כפר לחלוטין באפשרות שמי שלא עבר את השואה יוכל אי-פעם להבין את מה שהתרחש באותה תופת מודרנית: “אף-על-פי שהשואה היא נקודת התייחסות לכל היהודים, אף-על-פי-כן רק אנחנו, שהיינו קורבנותיה, יכולים לשוות ברוחנו את הפורענות ההיא כמו שהתרחשה וכמו שאולי תשוב ותתרחש. ואילו האחרים, איש לא ימנע מהם להזדהות עמנו רגשית, רשאים הם לדרוש ולחקור בגורל שעלול היה אתמול, ועלול מחר להיות גורלם הם. מאמציהם הרוחניים יזכו ליחס של כבוד מצידנו, אבל כבוד ספקני, ובשיחה עמם נשתתק חיש-מהר ונאמר בלבנו: דברו, אנשים טובים, דברו, אבל כמה שלא תתאמצו, תמיד תדברו כמו עיוורים שמדברים על צבעים”<sup>69</sup>.

69. ז'אן אמרי, מעבר לאשמה ולכפרה, עם עובד, פרוזה אחרת, יונתן גיראד (תרגום), תל אביב 2000, עמ' 196.

דברי אמרי, הטעונים באי-אמון ואף בהתנגדות לקורא “עיוור הצבעים” המנסה לפרש לעצמו את “הצבע” של מה שאירע שם, אינם דבריו של אפלפלד. אפלפלד אינו מנסה להשתיק את הקורא אלא משתתק בעצמו; והחשד אינו מופנה כלפי כל מי שלא היה שם, אלא כלפי גילויים מפורשים של ביקורת כלפי חולשת הניצולים. ועם זאת, גם כיום, הקריאה בסיפוריו חוזרת ומנכיחה לא רק את אי-הדיבור הבלתי נמנע של הנרדף והפליט, כי אם גם את אי-ההבנה הבלתי נמנעת של המאזין הזר. עדיין מוטלת עליו, על הקורא, על המאזין הזר, החובה לטעות ולשער, לטעות ולפרש, ולדובב את מה שלא נאמר, את מה שלא ניתן להיאמר, ללשונו שלו.

"כי כבוד פה וכבוד לשון אנכי".<sup>1</sup>

טימן בדוא"ץ "למסע אל החורף"

## מאשה יצחקי

1. שמות ד,י. היו שנים שלא דיבר על השואה. משוכנע היה שכתובה על השואה היא בלתי אפשרית, אסורה. הוא מצא שותפים נאמנים לתחושתו זו. גם הפילוסוף אדורנו גם מלומדים אחרים חזרו וטענו כי הכתיבה האמנותית על השואה אסורה. הוא קיבל איסור זה ללא ערעור.<sup>2</sup>

2. אהרן אפלפלד, פתאום אהבה, כתר ירושלים 2003, עמ' 92.

### א.

3. אהרן אפלפלד, סיפור חיים, כתר, ירושלים 1999.

4. שם, עמ' 95.

בספרו "סיפור חיים"<sup>3</sup> מרבה אהרן אפלפלד לדון בבעיית השפה ובקשיי הקומוניקציה. בין יתר דבריו הוא אומר: "את החשד ממילים הבאתי משם. רצף מילים רהוט מעורר בי חשד. אני מעדיף את הגמגום. בגמגום אני שומע את החיכוך ואת אי השקט, את המאמץ לצרוף את המילים מן הסיגים, את הרצון להושיט לך משהו פנימי. משפטים חלקים, רהוטים מעוררים בי הרגשה של אי נקיון, של סדר המחפה על ריקנות".<sup>4</sup> פואטיקת האלם הינה, ללא ספק, מן המאפיינים היותר בולטים ביצירתו; היא נעה על פני רצף בין דממה מוחלטת דרך גמגום אל עבר הצליל הטהור והמילה הכתובה.

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

הרומן "מסע אל החורף"<sup>5</sup> ראה אור שנה לאחר "סיפור חיים". במרכזו עומדת דמותו של קוטי, הוא קורט, נער בראשית התבגרותו, המספר את העלילה בגוף ראשון. קוטי הוא כבן אחת-עשרה עם פתיחת הנובלה (בפרק 17 מתואר יום הולדתו השנים-עשר, הנחוג לאחר מות אביו) וכבן ארבע-עשרה עם סיומה (יום הולדתו השלושה-עשר מוזכר בפרק 37, כשרודולף, חונכו, ממליץ בפניו לבקר בבית הפגישות). בחמשת פרקיו הראשונים של הרומן המספר חוזר אחורה בזמן ומספק לנו מידע על שנות ילדותו המוקדמות, על יתמותו מאמו, על חנה אמו החורגת והאהובה. מידע זה מתנסח – ושלל במקרה באופן התואם לחלוטין את הגדרת הזיכרון ב"סיפור חיים" – טיפין טיפין כהבזקי זיכרונות, קטעי שיחות, שברירי תחושות ושרידי חלומות: "הזכרון בדומה לחלום נוטל מתוך הזרם הסמיך של המאורעות פרטים מסוימים, ולעתים פכים של מה בכך, גונו אותם ובשעה מסוימת מעלה אותם", טוען אפלפלד ה"אוטוביוגרף".<sup>6</sup> ובהמשכו

6. לעניין זה ראו את הפסקה הפותחת את המבוא לספר סיפור חיים.

7. שם, עמ' 85.

של ”סיפור חיים“ הוא מגדיר את האופייני לזיכרונו של ילד: ”אצל הילדים לא השמות נטמעו בזכרון אלא משהו שונה לחלוטין. אצלם הזכרון הוא מאגר שאינו מתרוקן. הוא מתחדש עם השנים ומתבהר. לא זכרון כרונולוגי, אלא שופע ומשתנה, אם מותר לומר כך“<sup>7</sup>.

העלילה, בנובלה ”מסע אל החורף“, מתרחשת בראשית שנות הארבעים בכפר נטול שם בהרי הקרפטים. קבוצה של סוחרי בהמות יהודים קמה והורגת קצינים גרמנים המתעללים בתושבי המקום ובעקבות הפעולה אוכלוסיית הכפר מתארגנת לבריחה קולקטיבית לעבר ההרים.

למרות המסגרת המדויקת של הזמן והמרחב (ראשית שנות הארבעים, כפר בהרי הקרפטים, גרמנים מול יהודים וכו') העשויה לציית לכותרת ”ספרות השואה“, הטקסט יוצר כבר מראשיתו תחושה של מעין אלגוריה, של התרחשות הקורמת עור וגידים מחוץ לגבולותיה של מציאות מוגדרת. חומריו הריאליסטיים, גם אם הם מעצבים מצבים קיומיים מוקצנים עד אימה – ונוח לנו בסביבתם באשר הם נענים לציפיותינו הנורמטיביות – אינם אלא כיסוי לתבנית-על מיתית המשדרת ערכי יסוד בהווה האנושית והיהודית גם יחד.

יגאל שוורץ שחרר את סיפורי אפלפלד ממחויבותם הריאליסטית-היסטורית ומן המטלה המימטית כבדת המשקל, הקורסת תחת הכותרת הבלתי אפשרית ”ספרות השואה“<sup>8</sup>. במאמר שפרסם ב”מעריב“ ב-15.6.2001 פותח שוורץ אשנב לאותה ראייה אחרת של הדברים, כשהוא מעתיק את מרכז הכובד מן ההבחנות הסגנוניות של שקד, המתחבט באורח פשטני משהו בין סוריאליזם לאימפרסיוניזם, אל דיון משמעותי בתוקף האמת של היצירה. בין יתר דבריו הוא טוען:

תוקף האמת של העולם שאפלפלד בורא מעוגן, בדומה לתוקף האמת של המעשייה או של סיפור המופת הלג'נדרני – על כוח האקסמפלום של היצירה, על הפוטנציה שלה לשמש כמראה למצבם הקיומי של הקוראים. העולם הספרותי של אפלפלד, שהוא כותב עליו בגוף ראשון ובלשון עבר, לא רק שלא היה ולא נברא בהקשר היסטורי מסוים, והדגשה שלי מ.י. אלא שהוא גם לא מתיימר לטעון, לפחות לא לגמרי, שהוא משקף הקשר היסטורי כזה.<sup>9</sup>

ברוח דברים אלה אנסה לבדוק את תוקף האמת של הנובלה ”מסע אל החורף“ ולעמוד על התבנית המיתית המצויה בתשתיתה ועל משמעויותיה.

8. קדם לו בכך גישון שקד (ראו, למשל, גל אחר בסיפורת העברית, כתר, ירושלים 1985, עמ' 29-32). ואולם שקד אינו מבחין עדיין בראייה כלל-היסטורית, אלא קובע, שלא בצדק, כי ”ככל שהוא מרגיש את ההפשטה, יצירתו לוקה“.

9. הסופר עצמו מרמז לדברים אלה בסיפור ”כשולי העיר שלנו“ שהתפרסם כגיליון הראשון של קשת החדשה (סתיו 2002). בסיפור זה מביע המספר, ניצול שואה מבוגר ועייף, את דעתו על פרימו לוי ואומר: ”פרימו לוי מעלה את העבר והופך אותו להווה. הגטו והמחנה, הוא מגלה לנו, לא היו מתקני כליאה ארעיים, אלא דפוסי חיים הנשקפים אלינו מכל פינה“ (עמ' 32). ההרגשה שלי.

כאמור, קוטי הנער הוא המספר. קריאה אחת של הרומן תגדירו כמספר-עד, ואילו קריאה אחרת כמספר-גיבור. הוא נוכח ללא עוררין בכל פרקי הרומן; כל שנמסר, נמסר דרך עיני המתבוננות ובגוף ראשון. ואולם הוא אינו הכוח המניע את העלילה החיצונית, הבנויה על חומרי המציאות ההיסטוריים. הוא נוטל בה חלק בהיותו חלק מאוכלוסיית הכפר ובהיותו מקורב לגרעין הוגי הבריחה עקב עבודתו באכסניה. עם זאת, סיפורו שלו הוא סיפור אחר, נוסף, המבוסס על מאבק פנימי ולא על אירועים חיצוניים. ובסיפור זה, המתפתח וצובר עוצמה במקביל לעלילה החיצונית ובעקבותיה, קוטי הינו מספר-גיבור.

נראה שמבחינה זו, כבמקרים רבים אחרים, מסרבת אמנות הסיפור של אפלפלד לציית להגדרות התיאורטיות המשמשות את הביקורת הספרותית;<sup>10</sup> קוטי עשוי לשמש מספר-עד ומספר-גיבור בעת ובעונה אחת. ואכן, קוטי הוא הוא המספר שבאורח פרדוקסלי, לפחות לכאורה, ממלא תפקיד זה בנאמנות ובריטיות למרות היותו כבד-פה, עובדה המסתברת לנו בסצינה הראשונה של הפרק הראשון: "טוב, רצייתי לומר, אך המילה נחסמה בגרוני ונשכתי את שפתי".<sup>11</sup> דומה שצירוף משולש ייחודי זה – מספר, ילד ומגמגם גם יחד – מכיל בתוכו את גרעין התבנית המיתית, ועליו נתעכב להלן.

מכל מקום, כבר משלב מוקדם ברור שעלילת הגמגום היא-היא הסיפור האחר, הכוח הפנימי המניע את הרומן, היא הזרז שסביבו מתארגנים החומרים הריאליסטיים, הבונים את מה שאנו מכנים בדרך-כלל העלילה החיצונית. מבחינה זו, המאבק בגמגום הינו, בין היתר, סיפור של התבררות, מה שמאפשר אולי לתפוס את הרומן כרומן חניכה.

משום מרכזיותו של מרכיב דינמי זה, אין די בהנמקות בדבר "קוצר ידה של השפה לבטא את הקטסטרופה הגדולה",<sup>12</sup> או מלחמת השפות,<sup>13</sup> שהיא מרכיב מוכר בביוגרפיה של אפלפלד, כפי שהוא עצמו העיד לא אחת כדי להצדיק את קיומו. אין בעיני צל של ספק שטיעונים אלו נכונים לחלוטין ומידת הרלוונטיות שלהם תקפה ועומדת תמיד. ואולם אין בהם די.

הגמגום כמאפיין המרכזי של קוטי מגיח, כאמור, כבר מן המשפטים הראשונים של הרומן. יחד עמו צצים ועולים מאפיינים נוספים, המאלצים קורא קשוב לגייס לתהליך הקריאה את תבנית העל המיתית המרחפת מעל הנובלה בדמותו של משה רבנו, וזאת הרבה לפני שהטקסט עצמו עורך הקבלה זו בגלוי בשליש האחרון של הרומן.

כבר מן הפרקים הראשונים מתבררים והולכים הרכיבים הבאים: המיניקת

10. זה המקום לומר, שיצירתו של אמן גדול אינה מצייתת בהכרח לנורמות החשיבה ולצורכי ההגדרה העצמית של סביבתה התרבותית. אין היא מודעת כלל לציפיות הביקורת הממוסדת. אלא, הודות לחרשנותה המתמרדת היא פותחת אשכים לחשיבה אחרת.

11. מסע אל החורף, הערה 5 לעיל, עמ' 5.

12. ראו מיכל גולדוויכט, "בפנים בחשיבה רוחשים חיינו הבלתי מובנים", הארץ, מוסף לספרות, 20.2.2002.

13. לעניין זה ראו למשל, סיפור חיים, פרקים 19, 23.

(ראו שמות ב ז); האם החורגת – יפה, צעירה ואהובה, בת דמותה של בת פרעה המקראית, שבחלק מתיאוריה ניכרת נטייה ארוטית מובהקת; ההתפרצות האלימה נוכח ההלקאות הלא הוגנות של המורה המסתיימת ברצח והמהווה, מצד אחד, מקבילה לסצינה המקראית שבה הורג משה את האיש המצרי (גם הוא, כשמעון כבד הפה, חברו של קוטי, נאלץ לברוח על נפשו), ומצד שני רמז מטרים לרצח הקצינים הגרמנים בידי סוחרי הבהמות, כבדי הלשון אף הם, רצח המוליך לבריחת כל תושבי הכפר להרים. גם הכינוי איש המופת, המופיע לראשונה בפרק ארבעה עשר, פועל בכיוון זה בהזכירו את ”כל המופתים אשר שמתני בידך“ (שמות ד כא), או את המופתים בפני פרעה (שמות ז), וייחודו בולט על רקע ההימנעות המוחלטת מן השימוש בכינוי החסידי הרווח – ”בעל הניסים“.

ואמנם כן, משה רבנו נזכר במפורש בדברי איש המופת בפגישתו השנייה עם הנער (פרק 42). בדבריו הוא מאשר את קיומה המרחף של תבנית העל ההולכת ונבנית אט אט עם התפתחותה של העלילה ומנסח בהרחבה את הבחנתה האינטואיטיבית של חנה בפרק 15: ”אנשים מדברים אבל אתה חוצב כל מלה ומלה“. וכך הוא אומר:<sup>14</sup>

משה רבנו אבי הנביאים היה כבד פה כמוך, הוא, שהביא לנו משמים את עשרת הדברות ואת התורה כולה, היה כבד פה. כל יהודי כבד פה, יש בו שמץ מאבי הנביאים. אין זה מום חלילה אלא מעלה שיש לשמור עליה. אם תשמור על המעלה הזאת יתן לך אלהים יד קלה לכתובה. עליך לדעת, בני, שיש תורה שבכתב ויש תורה שבעל פה. אתה תהיה מחובר אל התורה שבכתב. אינך איש דיבורים. אתה תתחבר אל האותיות ומהן תינק חיות.<sup>15</sup>

מילת המפתח האחת בדבריו של איש המופת – חיות – היא זו החותמת את הקטע. מקור החיות מצוי ביסוד הנבואי (נביא היא מילת המפתח השנייה) הטמון בדמותו של קוטי, התמים, הקולט והחווה, הטהור עדיין באבחנותיו מחמת היותו ילד ומחמת היותו בעל מום. קוטי המספר אכן חוצב כל מילה ומילה, כדבריה של חנה, ואולם לא רק מחמת היותו מגמגם, אלא בעיקר עקב ראייתו חסרת הפשרות, הישירה והפשוטה, הנוגעת בלבם של דברים, ראיית הילד שבו, שאינה מאפשרת לו להתקטש במילים חסרות ערך.

תהליך הבראתו של קוטי, המקביל מבחינות הרבה לתהליך התבגרותו מחד גיסא ולהתקדמותה של העלילה החיצונית מאידך גיסא, הוא הנוסך באורח מפתיע משהו חוט של אופטימיות המשוך על פני הרומן. הוא נע על פני שני קווים מקבילים המעמידים את שני התוואים של תבנית העל; שני קווים מקבילים שבניגוד לכל ציפייה נפגשים בקצה הדרך. את שני

14. מן הראוי להזכיר בנידון זה את קרל, הצדיק הנסתר הנזכר בפרק העשירי של ”סיפור חיים“. אף הוא הורג קצין רומני על מנת להציל נפש מישראל, ומה שחשוב במיוחד, קרל הוא חרש אלם.

15. מסע אל החורף, הערה 5 לעל, עמ' 123.



התוואים ניתן לפשט באמצעות סכימה בעלת ארבעה מרכיבים:

- נקודת המוצא
- הכלים
- המעידות וההתנסויות
- הפתרון

ובניסוח השאל מן הטרמינולוגיה הפסיכולוגית:

- מצב נתון של חסך, יתמות ונטישה
- אמצעי הטיפול
- עבודת התיקון שיש בה אף נסיגות
- ההחלמה שבאה עם התובנה

**נקודת המוצא** היא, אם כן, נקודת החולשה – החסך, הנכות, הגמגום. ומשום שהגמגום, מעצם הגדרתו, הוא ליקוי ורבלי שהשלכותיו נפשיות ופיסיולוגיות, גם הפתרון שבקצה הדרך הוא כפול: החוסן הפיזי מצד אחד, מול הכתיבה התמה, היפה, הנותנת ביטוי מילולי לעולם הנפש מן הצד האחר. אלמנט הכוח הפיזי מתקשר אינטואיטיבית, לפחות למראית עין, עם העלילה החיצונית וממילא עם המצוקה הקולקטיבית, בעוד שהכתיבה היא הכלי המטפל במצוקת הנפש.

ואכן, בדרך אל הפתרון הכפול, המגולם בעיניו של הילד בשתיים מדמויות המשנה ברומן (רודולף איש האכסניה, שהוא הכוח המניע את הכלל מצד אחד, ואיש המופת המטפל ביחידים, מן הצד השני) קיימות מעידות וסטייות, שניתן אולי להגדירן במינוח רלגיזי כניסיונות.

הכוח הפיזי, הנתפס בראשית הרומן כתחליף לחסך הוורבלי, מוצג בשלביה הראשונים של העלילה כגורם לאלימות בלתי נסלחת (רצח המורה) או כאידיאל ילדותי וחסר משמעות (חלום הכדורגלן). לקראת סוף הרומן נראה שכוח זה הופך לגורם הכרחי כדי לשרוד, גורם שאיש המופת מכנהו "מקור חיות", ושאינו בבחינת תחליף אלא הוא הוא סוד המשך הקיום. חסרי הכוח נידונים לכליה, למוות. לנקודת התורפה של קוטי שוב אין אפוא משמעות, שכן חוסנו וכוחו אינם ממלאי מקום למה שאין בו, אלא מקור חיים לאותם שעד כה ראה עצמו נחות מהם.

זאת ועוד: "מעידתו" של קוטי בבית הפגישות, שאליו נשלח על-ידי רודולף כאישור להתבגרותו הפיזית, אהבתו התמימה ל"קדשה הקדושה", חטאו הנורא בעיני עצמו המדיר שינה מעיניו, מתקבל בדממה ובאהדה על-ידי איש המופת. ולא זו בלבד אלא, כפי שמעיד המספר בתמימותו, "ברגע שנדמה היה לי שהוא עומד לנזוף בי על שהלכתי לבית הפגישות, פנה אלי ואמר: "משה רבנו וכו'..."<sup>16</sup>

16. שם, שם.

במישור הכתיבה אנו עדים גם כן למעין מעידה המתוקנת בהמשך: על פי הוראותיה של חנה, לומד קוטי מתוך הספר ”גרמנית למתחילים“ ומעתיק ממנו. הוא מבצע פעולה נכונה אבל לא בשפה הנכונה. הדרך הנכונה תיוודע לו על-ידי איש המופת: אכן יש להעתיק, ואולם אותיות עבריות ומתוך סידור התפילה.

**הכלים**, או אמצעי הטיפול, המוליכים אל המטרה הם, למראית עין, חסרי-פשר, מה שמעורר את רוגזם של לא מעט ממטופליו של איש המופת. הם כרוכים בציות נאמן לשני המדריכים, רודולף או איש המופת, שהם לאמיתו של דבר אחד. שניהם מכתיבים הרגלי סדר ומשמעות, האחד בהקשר של אימונים פיזיים, סדר וניקיון והשני בהקשר של העתקת פסוקים מסודרת, מדי יום ביומו, הכפופה לשעות התפילה. שניהם כופים על קוטי, איש איש בדרכו, את יישום הכלל ”נעשה ונשמע“. אין להקשות קושיות, אין לשאול לפשר הדברים שממילא אין בהם הגיון, יש לבצע ומתוך הביצוע תבוא ההקלה, ההבנה, יגיח האור.

ואכן, באורח פלא, עם מותו של איש המופת לקראת סיומו של הרומן, וככל שההכנות והאימונים לקראת הבריחה להרים מתרבים, מצד אחד, וגדלה השמחה שבלב עם העתקת הפסוקים מצד אחר, הולך דיבורו של קוטי ומשתפר: ”איש המופת סבור היה שלא בדיבור תהיה תפארתו אלא בכתיבה, דברתי כאילו נעלם גמגומי“, הוא אומר,<sup>17</sup> ובתור שכזה הוא מוכן ומזומן לצאת לדרך עם השיירה כמי שמצא את מקומו. ”אני רואה עצמי דואה על משבי רוח, עולה על הפסגות [...] תמיד ראשון, סירר ההולך לפני המחנה.“<sup>18</sup>

17. שם, עמ' 204.

18. שם, עמ' 187.

סיום עלילת הרומן, סיום פתוח לכל הדעות, עומד בסימן של נקודת יציאה חדשה של המסע אל החורף, מסע ארוך וקשה, שאין לנו מושג אם קוטי, רודולף והאחרים ישרדו בו. עם זאת, נקודת מוצא סיומית זו מתקשרת בבירור למסע אחר, מסע בן ארבעים שנה במדבר, שאליו יצא משה רבנו בראשה של שיירה אחרת; מסע שהצריך אף הוא אמונה רבת תוקף מצד אחד וכושר עמידות מאין כמותו מן הצד האחר. דומה אפוא שקוטי, הנאבק בגמגומו ויכול לו, הופך מילד לגבר, שיש בו שמץ מאבי הנביאים. הוא מחלים ובמובן זה, הוא נגאל. הוא מעפיל אל ראש ההר, הוא מוכן ומזומן לחצות את המדבר.

מובן מאליו, שגם מסע זה פתוח לפרשנות כפולה: במישור הקולקטיבי, המניע את העלילה החיצונית מצד אחד, ובמישור האישי – מסעו האישי הפנימי של קוטי מן הצד האחר.

יחד עם משמעות קיומית מורכבת זו, הניזונה מן הממד האוניברסלי שבדמותו של משה רבנו, מעורר הרומן, על שני צירי התנועה שלו, ממד נוסף בעל תוקף פרטי מאוד וכללי כאחד, הקשור לתפיסתה של אמנות הכתיבה.

אמנות הכתיבה נתפסת ככלי הכרחי לצורכי השימור והזיכרון. ולכן לא בכדי בחלק ניכר מיצירותיו המאוחרות של אפלפלד מופיעים קשיי שפה ודרכי ביטוי ורבאליים. דומה שככל שחולף הזמן מיטיב הסופר להכיר בערך המוחלט של המסירה ובעוצמה הטמונה בעיצובו הטהור והמוזכך של הזיכרון. לא בכדי מזכיר איש המופת, בדבריו על משה רבנו, את עשרת הדברות מצד אחד ואת התורה שבכתב מול התורה שבעל-פה מן הצד השני. השורש דב"ר שממנו נגזר הדיבור, מקור קשיו של קוטי, עומד בתשתיתה של התורה שבכתב דווקא, שכולה "דברי אלהים חיים" ועיקריה מתנסחים בעשרת הדיברות.

אמנות הכתיבה ואמנות הדיבור אינן אלא אותה גברת בשינוי אדרת, שכן בבסיס שתיהן עומדת הפעילות התקשורתית הנתמכת בעולם הסימנים. חומרי הגלם של שתי האומנויות הן המילים, ומה שנכון הוא לגבי האחת תקף לגבי האחרת. מלחמתו של המגמגם בתבנית המינימלית של ההגייה, ההברה, שצירופיה יוצרים את המילה הנאמרת, באה על תיקונה משהיטיב להשתלט על התבנית המינימלית של הכתיבה, הלוא היא האות, שצירופיה יוצרים את המילה הכתובה. גם בנידון זה כוחו של קוטי נעוץ במומו: רק מי שדיבורו קשה, אינו יכול להתיר לעצמו "בזבז" אנרגיה, ונמצא חייב לשקול כל מילה ומילה, "לחצוב את המילים" כניסוחה של חנה. אם ברצונו להמשיך ולהתקיים, הוא חייב להימנע מפטופטי סרק ומהכברת מילים.

ואמנם, לקראת סוף הרומן, עם צאתו למסע, יודע קוטי הנער שברצונו להיות סופר, היינו אמן המילים, מצרף האותיות; סופר מגמגם, כבד פה, שהדממה היא חלק מהיגדיו, שאיננו חושש מן השתיקה, מן הקטיעות.

המקצב של הרומן, הלוא הוא סיפורו של קוטי, הילד-המספר-המגמגם, הינו כמקצב של דיבור שקול, המהסס והחצוב בסלע, דיבור שבו השתיקה, המרווח וההפסק מהווים חלק מן המסר: 212 עמודים הנוחלים ל-68 פרקים, כשלושה עמודים לפרק, כארבע פסקאות בעמוד, הבנויות כולן ממשפטים קצרים, פשוטים ברובם, שבדרך-כלל אין אורכם עולה על שורה ומחצה. מבחינה זו דומני שהוא מייצג את אמנות הסיפור של אפלפלד בכללה.

ואכן, בריאיון שנתפרסם בגיליון הראשון של כתב העת "מכאן" היטיב

הסופר עצמו להגדיר את הדברים, כשהוא נזקק – כנראה לא במקרה – להבחנה בין התורה שבכתב והתורה שבעל-פה. וכך הוא אומר:

הספרות העברית, כמו ההוויה היהודית, היא מאד וורבאלית. היא מסבירנית. פרשנית. היא מעדיפה תמיד את ה־telling על ה־showing. אני חושב שזהו יסוד אנטי אמנותי שצמח מן הדרשנות ומן הפלפול היהודי. ראה מה עשה הדרש עם המקרא. המקרא מלא שקט בין משפט למשפט ובין פיסקה לפיסקה. הוא מינימליסטי ומלא שקט. אבל הדרש אומר בואו נמלא את השקט הזה. מה חשב אברהם אבינו, מה חשבה שרה? לוקחים סיפור שבנוי כולו על שתילה ומכניסים מהומה לתוכו.<sup>19</sup>

19. מיכאל גלזמן, “עד עכשיו כתבתי את השליש הראשון”, ריאיון עם אהרן אפלפלד, מכאן, א, מאי 2000, עמ' 157.

דומה שאמנות הסיפור של אפלפלד יש בה מן הסגנון המקראי. היא מושתתת על סוד הצמצום, זעקת non dit, על הדומיננטיות של עמדת המספר “החוצב את מילותיו” ואינו מכביר דברים, בן דמותו של קוטי המתבגר. היחידות הריתמיות חסכוניות וקטועות מצד אחד, אך מתנגנות להפליא מן הצד האחר. מאפיינים אלה ועוד אחרים ממלאים את סיפורו באותו שקט נשגב, מינימליסטי ונעדר מהומה הטמון בתשתיתה של הסיפורת המקראית, והמוליך אותה ל”תוקף אוניברסלי”, המפרנס את ההקשר ההיסטורי ומפקיע אותו ממחויבותו הריאליסטית בעת ובעונה אחת.

אין זה מקרה שארנסט, גיבורו המבוגר של ספרו האחרון של אפלפלד, “פתאום אהבה”, המתייסר בייסורי כתיבה ובייסורי מחלה, משמיע על ערש דווי מעין צוואה ארס-פואטית:

בימים האחרונים שמעה אותו ממלמל: עובדות, עובדות ולא תיאורים. גודש של פרטים רק מטשטש את העיקר. הפרוזה של התנ”ך חייבת להיות מופת לכל כותב.<sup>20</sup>

20. פתאום אהבה, הערה 2 לעיל, עמ' 94.

האמנם ארנסט הוא גלגולו המבוגר של קוטי הנער? שאלה זו ראויה ללא ספק לדיון נפרד.

# בין שפה לאלם: המוזיקה ביצירתו של אהרן אפלפלד

## מיכל גולדויכט

1. Marcel Proust, *Remembrance of Things Past*, volume III, *The Captive*, (trans. C.K.S. Moncrieff, T. Kilmartin, and A. Mayor (London: Chatto & Windus, 1981), p.260.

מצוטט בספרו של אנתוני טטור, מוסיקה ונפש, אסתר פורת (תרגמה), אחיאסף בע"מ, תל-

אביב, עמ' 76.

2. אהרן אפלפלד, עשן, עכשיו, ירושלים 1961 (להלן עשן). כך למשל השתיקה היא מורת הדרך לגיבורי הסיפור "שלושה" (עמ' 7-11); גיבור "אביב קר" (עמ' 49-58) מחכה לשואו שהדיבור ישוב אליו; ברטה בסיפור "ברטה" (עמ' 61-76) הולכת וקופאת אל

תוך שתיקתה.

3. אהרן אפלפלד, העור והכותונת, עם עובד, תל-אביב 1971.

4. אהרן אפלפלד, באדנהיים עיר נופש, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1975.

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

6. אהרן אפלפלד, לילה ועוד לילה, כתר, ירושלים 2001.

7. אהרן אפלפלד, "בשולי העיר שלנו", קשת החדשה, 1, סתיו 2002, עמ' 28-42. הציטוט מעמ' 36.

8. העור הכותונת, הערה 3 לעיל, עמ' 18.

9. עם, עמ' 23.

האם אין המוסיקה דוגמה יחידה במינה למה שיכול היה לשמש אמצעי תקשורת בין נשמות, אלמלא המצאת הלשון?

מרסל פרוסט<sup>1</sup>

א.

רוב גיבוריו של אפלפלד מתקשים בדיבור. הם עברו ניסיונות גדולים וקשה להם למצוא מילים הולמות לניסיונותיהם. השפה, האמורה לשמש אמצעי לתקשורת ולהבנה, היא מכשול עבורם, ועל כן גם המעט שיש להם לומר נאלם. כאלה הם, למשל, גיבורי קובץ סיפוריו הראשון "עשן"<sup>2</sup>, בטי וגרוזמן, גיבורי הנובלה "העור והכותונת"<sup>3</sup>, אורחי הפסטיבל בנובלה "באדנהיים עיר נופש"<sup>4</sup>, קוטי הילד המגמגם ברומן "מסע אל החורף"<sup>5</sup>, פאולה הצ'לנית ב"לילה ועוד לילה"<sup>6</sup>, ורבים נוספים.

לא רק המילים איבדו את משמעותן ואת האמון שניתן בהן לפני המלחמה; התחושה שמי שלא היה שם וחלק עם הגיבורים אותם ניסיונות לא יבין דבר, אף היא מונעת מהם להתבטא. "תמיד הם הולכים לבד, לא מעורבים עם הבריות ואיזה סוד חוצץ בינם לבין היתר. לפעמים יש לי רושם שחודשים התאמנו באי דיבור ועכשיו אין להם עוד צורך בו". כך מאפיין גיבור הסיפור הקצר "בשולי העיר שלנו"<sup>7</sup> את מי שכמוהו עברו את השואה. אבל יותר מכל – הפחד להתחבר אל האימה ולחיות אותה מחדש הוא המשתק את הנפשות. "ולא היו עוד מילים", מתאר מספר "העור והכותונת" את פגישתה של בטי עם גרוזמן בעלה שנים רבות לאחר שהמלחמה הפרידה ביניהם, "רק הוא והיא בחדר צר שאור האביב האיר את כתליו"<sup>8</sup>; "יכולה היתה לומר: 'אתה?' [...]. אין שואלים אדם על עברו [...] מה יועיל אם תדע כי תחתיך כרויה תהום"<sup>9</sup>.

אולם נראה כי השתיקה שרבים מגיבורי אפלפלד בוחרים בה – חרף כל עוצמתה – חונקת, והם שבויים בין הצורך להתבטא והכורח לשתוק.

"השתיקה, בדומה למרה שחורה, היא מסוכנת ויש להדבירה בכל הכוחות", מזהיר הוניג ברומן "מכרה הקרח" את חבריו שהשתחררו מן המחנה ושקעו בשתיקה. "אני דווקא חושב שהשתיקה היא הדיבור הנכון ביותר", עונה לו חברו יאמי, "משום שכל הדיבורים שלנו עד עכשיו הם דיבורי סרק ומוטב שנבקש מחילה עליהם [...] ובכל זאת פחדנו שאם נחזור הביתה ונרצה לומר מילה נעמוד אילמים כאבנים, והפחד הזה מילא אותנו עד צוואר".<sup>10</sup> לכן הם נזקקים לשפה אחרת, שפה ללא מילים, שבעזרתה יוכלו לדבר עם עצמם, עם אלה המקיפים אותם, ועם אלה שאבדו להם.

ואמנם, לא פעם מנסה הסופר לדובב את האלם הזה בעזרת המוזיקה.<sup>11</sup>

## 1.

לעומת השפה המילולית, המוזיקה הנה פחות משפה ויותר משפה: היא פחות משפה כי איננה מפורשת; יותר משפה כי היא נוגעת במעמקי הנפש. "לעומת המוזיקה, כל תקשורת מילולית היא חסרת בושה, המילים מדלדלות, מתאכזרות ומבטלות את האישיות", כתב ניטשה.<sup>12</sup> ואתור שופנהאואר טען כי המוזיקה, יותר מכל אמנות אחרת, היא שפת הנפש, שכן היא מבטאת את הרצון הפנימי עצמו, ותואמת את תנועות הנפש בין השאיפה לסיפוקה.<sup>13</sup> המוזיקה היא אולי השפה ההולמת ביותר את גיבורי אפלפלד משום שהיא מאפשרת להם חיבור ראשוני עוקף לשון ועוקף היגיון אל העולם הפנימי ביותר, וממנו גם אל עולמם הרליגיוזי.<sup>14</sup>

בפנותו אל המוזיקה ממשיך אפלפלד את המסורת של סופרי המחצית הראשונה של המאה העשרים, כמו מרסל פרוסט, ג'יימס ג'ויס, תומס מאן, הרמן הסה, פטריק ווייט ואחרים. סופרים אלה, בנסותם לבטא עולם שאמונו בהיגיון ובשפה המילולית המשקפת אותו התערער, ובחיפושם אחר כלי ביטוי שיתאר את עניינם הגובר בזמן ובחלל הפנימי של הפרט, גילו את המוזיקה ועשו בה שימוש מגוון.<sup>15</sup> אפלפלד, שגיבוריו היהודים חוו את ניסיון השואה מחד, והם חיים במצוקה רליגיוזית מאידך, תורם ביצירותיו תרומה ייחודית לשימוש במוזיקה ככלי ביטוי.

דמויות מעטות בלבד ביצירותיו של אפלפלד הם מוזיקאים מקצועיים: פאולינה הצ'לנית בנובלה "כאישון העין",<sup>16</sup> דנציג הכנר ב"תור הפלאות",<sup>17</sup> נגני הפסטיבל ב"באדנהיים עיר נופש",<sup>18</sup> הנזיל הפסנתרנית ב"קאטרינה",<sup>18</sup> שלישיית הכליזמרים ב"ליש"<sup>19</sup> ופאולה הצ'לנית ברומן "לילה ועוד לילה".

רוב הגיבורים נזקקים למוזיקה כמאזינים. כזה הוא ארווין בנובלה "מסילת ברזל",<sup>20</sup> שהמוזיקה של מאהלר וברהמס דוהרת עמו לאורך מסילות הברזל של אירופה. כאלה הם העגלונים של "ליש" הכופים על שלישיית הנגנים לרומם את רוחם בלילות, או אורחי הפסטיבל של "באדנהיים עיר נופש",

10. אהרן אפלפלד, מכרה הקרח, כתר, ירושלים, 1997, עמ' 186-187.
11. על משבר השפה המילולית והתפתחותו מסוף המאה התשע עשרה עד לשיאו בעקבות הקטסטרופה הגדולה, על השתיקה והמוזיקה הנמצאות מעבר לגבולות השפה המילולית, ראו למשל George Steiner, *Language and Silence*, Atheneum, N.Y. 1967.
12. Friedrich Nietzsche, *The Will to Power* (trans. W. Kaufmann and R.J. Hollingdale), Weidenfeld & Nicolson, London 1967. pp. 427-428.
13. מצוטט בספרו של אנתוני סטור, מוזיקה ונפש, עמ' 163.
14. Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Representation* (trans. E.F.J. Payne), Dover, New York 1966, Vol. I, pp. 260-262.
15. במאמר זה אשתמש במושג "רליגיוזי" ולא במושג "דתי" בעקבות דבריו הישירים של אפלפלד המקפיד להשתמש במושג "רליגיוזי" המסמל עבורו את החוויה, הרגש ויחס האיש של היחיד אל הטרגנסונטי, בעוד שהמושג "דתי" מסמל עבורו את הדת המוסדית. ראו למשל, מסות בגוף ראשון, הספרייה הצינונית, ירושלים, 1979, עמ' 17, 22-27, 74-70.
16. ראו על כך בהרחבה: Alex Aronson, *Music and the Novel: A Study in Twentieth-Century Fiction*, Roman and Littlefield, Totowa, New Jersey 1980.
17. אהרן אפלפלד, כאישון העין, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, 1973.
18. אהרן אפלפלד, תור הפלאות, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, 1978.
19. אהרן אפלפלד, קאטרינה, כתר,

- ירושלים 1989.  
 19. אהרן אפלפלד, ליש, כתר ירושלים 1994.  
 20. אהרן אפלפלד, מסילת ברזל, כתר, ירושלים 1991.  
 21. אהרן אפלפלד, מכוות האור, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1983.

22. כאישון העין, הערה 16 לעיל, עמ' 32.

המתחננים מאחורי דלתו הנעולה של הגאון המוזיקלי מנדלבאום שינגן להם. כזו היא גם קלרה, אם הבית ב"מכוות האור",<sup>21</sup> ההולכת אל מותה עם הטרוניסטור שלה, וגיבור הסיפור הקצר ב"שולי העיר שלנו", חייו מותנים בקיומה של המוזיקה המשמשת לו סם ומגן מפני העולם.

למעטי הדיבור בסיפוריו של אפלפלד המוזיקה היא מרפא לגוף ולרוח. לעיתים היא מענגת ומרוממת, ויש שהיא מזעזעת את כל נימי הנפש. לפעמים היא משתקת את הזיכרון המענה, ויש והיא חופרת מנהרה אל הזיכרון האישי ובה בעת סוללת מסילה אל זיכרון השבט. אולם היא תפקידה שיהא – המוזיקה מרבה להופיע ביצירות בזיקה – חיובית או שלילית – לשפה נוספת, שפת התפילה, ונכון יותר – למצוקה העולה מאי היכולת להתפלל. את הזיקה הזו בין המוזיקה למצוקה הנובעת מאי היכולת להתפלל היטיב להגדיר הנער המספר ב"כאישון העין", המתאר את מצבה הרוחני של משפחתו: "כל שהיה חיים כבר היה מחוצה לנו. חסד האל סר מעלינו. רק כיסופים קשים למוסיקה".<sup>22</sup> בזיקה זו אדון בהרחבה.

שלושה סוגים עיקריים של מוזיקה עולים מיצירתו של אפלפלד, ובהם וביחסים ביניהם אתבונן: **המוזיקה הקלסית** המציינת את החיבור לתרבות אירופה; **המוזיקה העממית היהודית** הכוללת גם שירה ושירי עם, המאחדת בין השרים ומחברת אותם אל העולם האינטימי שממנו באו; ו**ניגוני תפילה** המחברים את הגיבורים באופן נסתר אל מה שמעבר לעצמם; סוג נוסף, רביעי, הוא **מוזיקה כנסייתית** המשמשת מקור משיכה ליהודי המתבולל. הסוג החמישי הוא **המוזיקה הפנימית**, זו המתנגנת בלב, שאחד מביטוייה הוא המלודיה שבדיבור.

אפלפלד חושף ביצירתו את השבר בין המוזיקה הקלסית למוזיקה היהודית, ובה בעת מחבר ביניהן. הוא מרבה להציג את המוזיקה הקלסית כפיתוי ליהודי המתבולל, המורד באמונת אבותיו ומחפש – במודע או שלא במודע – תחליף מודרני למוזיקה היהודית ולתפילות העבר, ובתוך כך מגלה את המשמעות הרליגיוזית של המוזיקה הקלסית עבור גיבוריו, גם אם אין הם מודעים לכך.

ובעוד שביצירותיו המוקדמות של אפלפלד, כגון "כאישון העין", מודגש הקונפליקט והשבר בין המוזיקה היהודית למוזיקה הקלסית, ביצירותיו המאוחרות יותר, ובמיוחד ב"לילה ועוד לילה", מדגיש הסופר את החיבור הפנימי שלהם ואת הפיוס ביניהם, המתאפשר לאחר המלחמה.

א.

המוזיקה הקלסית נחשבת בעיני הגיבורים – יהודים מתבוללים וחצי מתבוללים – כתעודת הכניסה אל תרבות אירופה. כאלה הם, למשל,

אורחי הפסטיבל ב"באדנהיים עיר נופש", או גב' פראכט מנהלת הפנסיון ב"לילה ועוד לילה". ערב מלחמת העולם השנייה, המוזיקה הקלסית מסמלת עבורם את התרבות והתרבותיות והיא חלק מהטקס המשפחתי ומהפעילות החברתית שלהם.<sup>23</sup> אביו של גיבור "תור הפלאות" מאלצו לנגן במסיבת יום ההולדת שלו, למרות שאין בו כלל תשוקה למוזיקה, ובלבד שיוכלו הוריו להתגאות בבנם מנגן בכינור.<sup>24</sup> הלגה בנובלה "בעת ובעונה אחת",<sup>25</sup> פאולינה הצ'לנית ב"כאישון העין", והני הפסנתרנית ב"קאטרינה" מדגימות את היחסים המורכבים של החברה היהודית המתבוללת אל המוזיקה הקלסית. הן פונות אליה בחיפוש אחר הרוחני. אולם דווקא מפני שהן מבינות את ערכה הן מענות את עצמן. וכשהמוזיקה הופכת מטרה לעצמה, והפרפקציוניזם כביטוי לאי שביעות רצון מתמשכת משתלט, מתרונקת החוויה המוזיקלית ממשמעויותיה האחרות, ובסופו של דבר מערערת את הנפש ומשתקת.

הנובלה "כאישון העין" מדגימה ניסיון כושל של משפחה יהודית שאיבדה את הקשר לאמונה לשאוב רוחניות מניגוני התפילה. כשהניסיון נכשל, נבחנת המוזיקה הקלסית כתחליף. אל תוך ליל סדר הפסח, שבני המשפחה יושבים בו זרים ודוממים "כתתוך ארמון שנחרב", חודרת המוזיקה הקלסית, שבת הדודה פאולינה, הצ'לנית מהעיר הגדולה פראג, מביאה עמה:

בערב פסח רומה היה סבא לכוהן עתיק שנאמניו אבדו. אותו לילה לא הרפתה פאולינה מהצ'לו. סגורים ישבנו בחדר. סבא נסוג אל עלייתו ואנו גמענו את המוסיקה כסם ענוג.<sup>26</sup>

המספר מכתיר את בת דודתו כ"כוהנת של כת זרה", שכן הוא מרגיש כי המוזיקה הקלסית שהיא מנגנת אינה באה מתוך נשמתו ומהותו של השבט היהודי.<sup>27</sup> פאולינה מייצגת את אלה שפרשו מן השבט וחברו לתרבות זרה, אל איזו "כת" שהם סוגדים לה ולמענה הם מתענים. אולם המוזיקה הקלסית נכשלת גם כתחליף משהיא הופכת מסם ענוג לאובססיה, למחלה, שלא מותירה מקום לחוויה רוחנית. "המוסיקה הארורה, שאי אפשר לנו בלעדיה, מחריבה את משפחתנו",<sup>28</sup> יבין הנער לבסוף.

בנובלה "באדנהיים עיר נופש" נראה כי מה שהחל כפסטיבל עליז של מוזיקה הולך ומשתתק והופך בסופו של דבר "מעין בית תפילה שבו מותר לזעוק או לדמום".<sup>29</sup> כאן מופיעה המוזיקה הקלסית בשני תפקידיה העיקריים: לרוב החברה היהודית היא משמשת בידור קליל, פְּסְדָה חברתית, ואישור לאשליית השתייכותם לתרבות האירופית הנוצרית. רק למעטים היא הופכת מחויבות עמוקה וחיבור לעולם פנימי.

הוולס הווינאי והמוזיקה הקלסית מגיעים בפסטיבל באדנהיים לידי התנגשות. הוולסים הקלילים הם ניסיון למלט את האורחים מן המציאות

23. ראו גם דבריו של אפלפלד בנושא זה במאמר "קרטס ואני", יאנוש קובאנאי רשם, ארץ אחרת 14 (ינואר-פברואר 2003), עמ' 32. המאמר פורסם במקורו בעבר והווה 4, בודפשט 2002.  
24. תור הפלאות, הערה 17 לעיל, עמ' 25.  
25. אהרן אפלפלד, בעת ובעונה אחת, כתר, ירושלים 1993.

26. כאישון העין, הערה 16 לעיל, עמ' 22-23.

27. על מושג השבט היהודי שאפלפלד מרבה להשתמש בו, ראו יגאל שורץ, קינת היחיד ונצח השבט: אהרן אפלפלד – תמונת עולם, כתר ומאגנס, ירושלים 1996.

28. כאישון העין, הערה 16 לעיל, עמ' 114.

29. באדנהיים עיר נופש, הערה 4 לעיל, עמ' 76.



30. על דקדנס ביצירתו של אפלפלד, ראו חמוטל בר-יוסף, "אני מכיר את הדקאונציה באופן אחר: סימבוליסם בסיפור 'שלושה'", יצחק בן-מרדכי ואיריס פרוש (עורכים), בין כפור לעשן: מחקרים ביצירתו של אהרן אפלפלד, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, באר שבע 1997, עמ' 159-170.

31. בארנהיים עיר נופש, הערה 4 לעיל, עמ' 48.

32. שם, עמ' 31.

33. בנושא זה ראו גם Lea Wernick Friedman, *Words & Witness: Narrative and Aesthetic Strategies in the Representation of the Holocaust*, State University of New York, Albany, 2000, העוסק בפרואטיקת השתיקה של ספרות השואה, ובמיוחד הפירק המוקדש ל"בארנהיים עיר נופש", עמ' 33-52.

34. בארנהיים עיר נופש, הערה 4 לעיל, עמ' 67.

35. שם, עמ' 48, 45, 78 בהתאמה.

36. שם, עמ' 76.

37. מכרה הקרח, הערה 10 לעיל, עמ' 83.

38. שם, שם.

39. על "סאדיום מוסיקלי" ועל מוזיקה לצורך הנואה בתקופת השואה, ראו לדוגמה מחקרו התיעודי של משה הורן, קולות מתוך החושך: המוסיקה בנגזרות ובמחנות בבלז'ן, יד ושם 2002, עמ' 101-140.

40. "המוסיקה בתקופת השואה שימשה אמנם גם את הנאצים למטרותיהם ושירתה את תהליך השמדת העם, אבל אין שום ספק שליהודים היתה המוסיקה באותה תקופה אפלה אחר הכלים החשובים לשמירת המשכיותו של קיום הרוח". שם, עמ' 16.

ההולכת וסוגרת עליהם אל איזו אשליה של עונג. אולם במצב של ניוון, שקיעה בעצמי, ותנועה בין חרדה ותוגה לבין זלילה וחגיגה, אפילו המוזיקה מתקשה לזרום. לצד הקלילות המוזיקלית קיים גם צימאון עמוק להתחבר אל המוזיקה הקלסית, למצוא בה שפה פנימית ורוחנית, אולי למצוא בה תשובה לאווירת הדקדנס היהודי,<sup>30</sup> וכן לחרדה מפני האסון המתקרב. אולם הצימאון נפגש עם פרפקציוניזם שהופך ל"מלודיה חולה"<sup>31</sup> ומשתק את צליליהם של הגאונים המוזיקליים. אבל – יותר מכל – ההלם והאימה ו"איזו חרדה שבהבנה אחרת"<sup>32</sup> מפוררים לא רק את המילים<sup>33</sup> "המשוטטות באולם בלא גוף"<sup>34</sup> כמו נשמות אבודות; הם מאיינים גם את המוזיקה:

איזה קשר מוזר הולך ונרקם עתה באולם האפולו, קשר ללא מילים; [...] קפיאה הקרובה לקשב; [...] ומכיוון שאין מוסיקה ואין במה להחיות את האנשים שוקעים הם אל תוך עצמם.<sup>35</sup>

השתיקה, ורק היא, תאפשר קשב לבלתי אפשרי המתרקם סביב האנשים. ומה שהחל כפסטיבל עליו של מוזיקה, אכן הופך בסופו של דבר "מעין בית תפילה שבו מותר לזעוק או לדמום"<sup>36</sup>. הזרימה בין הזעקה לדממה היא מאיפיוניה העמוקים של התפילה. ברור, אורחי בארנהיים לא יתפללו, אבל שתיקתם והקשב שלהם, כשהם עומדים על סף תהום, מעידים על איזו נהייה אל הטרנסנדנטלי.

ברומן "מכרה הקרח" הופכת המוזיקה הקלסית לתעותוע אימה. הסמלים הנאציים, המפליאים להצלף בפרגוליהם באסירים, מאזינים למוזיקה קלסית כשהם יושבים בערב בפתח הצריף. הפרדוקס הזה יוצר אשליה איומה אצל האסירים המדמים כי "בכל זאת האכזריים האלה עשויים להשתנות באחד הימים";<sup>37</sup> האשליה המוזיקלית משדרת להם כי ההומניות והתרבותיות ישובו בקרוב אל כנם. המוזיקה הקלסית הבוקעת מכל פינה במחנה הופכת למלכודת אכזרית, כי היא המגע המוחשי היחיד של האסירים עם החיים שהשאירו מאחור. התפילה היא שפה זרה לרוב אסירי "מכרה הקרח". אבותיהם כבר נטשו אותה, ולכן אין היא יכולה לשמש להם ביטוי או חיבור אל הבית. המוזיקה הקלסית היא המחברת את האסירים אל בתיהם. מצב טרגי זה הוא תחילת המוות: "זה מתחיל לרוב בבכי פתע, בכי שמתלוות אליו מלים בלומות: אחותי אהבה לנגן את הקטע הזה [...] כך, באין משים, מתפתים ונכנסים אל עולם ההזיה ולאחר מכן כבר קשה להיחלץ".<sup>38</sup> אותם אסירים הנלכדים באשליית המוזיקה, סופם שהם מתאבדים.

אותה מוזיקה רכה, אסתטית, רוחנית, שהאסירים האזינו לה בחיק המשפחה ובאולמי הקונצרטים, נשמעת אם כן עתה ברחבת המסדרים שבה מוצאים אנשים להורג.<sup>39</sup> גיבוריו של אפלפלד, שחיו את הסתירה הזו בימי השואה,<sup>40</sup> לא ימלטו ממנה גם בחייהם החופשיים. שתי ההתנסויות

41. ראו דבריו הישירים של אפלפלד בנושא זה, הערה 23 לעיל.

המוזיקליות הללו – מוזיקה ורוח, מוזיקה ורצח – ילוו את הניצול כל חייו.<sup>41</sup> ואולי זו גם הסיבה שאפלפלד בחר ללוות במוזיקה את מסעו של ארווין ב"מסילת ברזל", שהוא בה בעת מסע נקמה ברצח הוריו ומסע אל עצמו.

אחרי המלחמה נוצר אצל הניצולים יחס שונה אל המוזיקה. המוזיקה כעינוג חברתי קליל, שהיתה כל-כך נפוצה לפני המלחמה, מפנה מקומה למוזיקה כחיפוש אחר הפנימי ביותר, וכביטוי למי שאין לו מילים. הדמויות ביצירות "מסילת ברזל", "לילה ועוד לילה" ו"בשולי העיר שלנו" מדגימות את היחס הזה.

ארווין, גיבור "מסילת ברזל", הנרדף על-ידי זיכרונות המלחמה, חי ברכבת. תוך כדי טלטוליו לאורך מסילות הברזל של אירופה, שוטפת מוזיקה קלסית את גופו ומשכרת אותו:

בשנים הראשונות הייתי נמלט מהמוזיקה הקלאסית כמפני לוויית, אך לאט לאט למדתי להעריך את סגולותיה הכמוסות, את הסם הדק שהיא מטיפה [...] אחרי שעה של רביעיות אני אדם אחר. המוזיקה משככת בי עצבים סוררים ואני מגיב, אם מותר לומר כך בשקט ובלא רחמים על עצמי.<sup>42</sup>

42. מסילת ברזל, הערה 20 לעיל, עמ' 6.

שנים רבות אחרי המלחמה עדיין תוהה ארווין באשר לסתירה שבין מוזיקה לרצח, וכשהוא מתאר את מלצר הרכבת, אוגוסט, המקשיב למוזיקה יחד עמו, הוא אומר:

בודאי השתתף במלחמה, אך אני לא מעז לשאול אותו היכן [...] כבר מצאתי כאן אנשים רגישים, מסורים למוזיקה קלאסית, שאינם מהססים להשמיע את איבתם ליהודים.<sup>43</sup>

43. שם, עמ' 11.

אפלפלד מיטיב לתאר את המוזיקה כעולה ומחלצת את ארווין מתוך העצב, הדיכאון והדממה. כמי שעבר טראומה גדולה, השפה היא לארווין מכשול ומחנק. אילו יכול היה להתפלל היה אולי רווח לו, הוא מתוודה: "למה אין אנו יכולים להתפלל, ביקשתי לקרוא, אך מייד תפסתי את האיוולת שבדבר".<sup>44</sup>

44. שם, עמ' 27.

רק המוזיקה הקלסית יש בכוחה להקל מעט על כאביו. שכן היא נוגעת בפנימיותו בלא רציונליזציה מענה. המוזיקה הקלסית, בשילובה עם הטלטול הריתמי של הקרונות, הם חוויה גופנית ונפשית המעניקה לארווין תחושה של ריחוף. היא משתיקה את זיכרונות האימה, ולעיתים מושכת אותו כבחבלי קסם אל ההזיה ומחזירה לו את העולם שאבד לו: ילדותו, הוריו וסביו. המוזיקה היא – מצד אחד – מאוד אישית ומצד שני היא

45. תיאוריות מגוונות על המוזיקה בין הרגש האישי לכללי, על חשיבותה של המוזיקה כחוויה קולקטיבית וכמוליכה אל הזיכרון מובאות, למשל, בספרו של אנתוני סטור, מוזיקה ונפש.

46. מסילת ברזל, הערה 20 לעיל, עמ' 28.

47. בשולי העיר, הערה 7 לעיל, עמ' 30, 29 בהתאמה.

48. התלות הקיצונית של הגיבור בטיפיקורדר מזכירה את תלותה של קלרה, אם הבית בנובלה מכוות האור בטרנזיסטור, שעמו היא הולכת אל מותה (עמ' 128-138).

49. בשולי העיר, הערה 7 לעיל, עמ' 29.

50. שם, עמ' 28.

51. שם, עמ' 32.

52. שם, עמ' 34.

כללית.<sup>45</sup> מבחינה זו היא מוציאה את היחיד מפרטיותו ומבדידותו ומחברת אותו אל הכלל. וכשהרכבת ממשיכה לדהור לאורכה ולרוחבה של אירופה, חש הגיבור הרתום אליה שהיא "זעקת התמיד" על הפשע הגדול. "הרכבת מתקדמת, וככל שהיא מתקדמת אני חש את הכוונה בגופי".<sup>46</sup> כך מעצב הסופר את הסתירה בין מוזיקה ורוח למוזיקה ורצח.

גם לגיבור הסיפור הקצר "בשולי העיר שלנו", ניצול מתבודד החי בתל-אביב, משמשת המוזיקה הקלסית כסם וכמגן מפני העולם. יש לו רצון עז לפתוח את החלון ולזעוק: "עיר ארורה, עיר חלולה, אני לא יכול לשאת את מחנק הריקות שלך". אך הוא יודע שהצעקה שלו לא תזעזע דבר. "מילים רק מבלבלות או פוצעות או משיירות סכסוך נמשך בנפש, ומוטב להימנע מהן",<sup>47</sup> הוא מתרץ את שתיקתו הנמשכת. כדי לשמור על שפיותו הוא משכר עצמו במוזיקה קלסית.<sup>48</sup> "שעה שעתיים של מוזיקה עוקרות אותי מתוך היורה הרוחת ומחזירות לי את מחשבותי",<sup>49</sup> הוא מתוודה.

אולם שלא כמו ארווין ב"מסילת ברזל", המצוקות הפנימיות טורדות כל-כך את ישותו, שגם המוזיקה הקלסית אין בכוחה לרומם את נפשו או לחבר אותו אל ילדותו ואל הוריו. ובכל זאת, כמו הכפפות שהוא לובש "כדי להפריד ביני ובין החומרים העכורים המקיפים אותי", המוזיקה עוטפת אותו ומגנה עליו מן האנשים שאינם מבינים לכאביו, ומן המילים שמכאיבות לו. "המוזיקה ממלאה לא רק אותי אלא גם את החלל שמקיף אותי",<sup>50</sup> הוא מגלה.

יותר מכול, יש בגיבור "בשולי העיר שלנו" געגוע עמוק אל איזו דממה מלאה, "צלולה כבחוף ים". לדממה זו יש מהות רליגיוזית, הוא מרגיש. "לו אדם מאמין אני, הייתי מתפלל. התפילה אומרים יודעי דבר, היא אמצעי בדוק כנגד הריקות והייאוש".<sup>51</sup> כמי שלא צמח על ברכי מסורת התפילה, אך התמחה בדממה ובקשב, יש לו תחליף: המוזיקה הקלסית והשקט של הים שאליו הוא נמשך במיוחד בספטמבר – "חודש פנימי בתכלית"<sup>52</sup> – ימי חשבון הנפש על-פי הלוח העברי. כל צליל אחר שיישמע – והוא בלתי נמנע – יכתים את הדממה שהגיבור נצרך לה ויאיים לדחוף אותו לאלמות.

## 7.

סוג נוסף של מוזיקה העולה מיצירתו של אפלפלד הוא שירת העם. זוהי בדרך-כלל שירה יהודית חילונית המנסה, לפחות במודע, להפריד עצמה מן השירה העממית הרליגיוזית ומשירת התפילה. אולם גם כאן חושף הסופר את החוטים הפנימיים המחברים את שירת העם אל ניגוני התפילה. שירי העם ב"מסילת ברזל" משקפים את המסורת הבונדיסטית-קומוניסטית

היהודית ערב המלחמה ואת מה שנותר ממנה אחריה. למוזיקה זו איכות טקסטית ותפקיד אידיאולוגי מודע: עליה להפיח את אש האמונה ובעיקר ללכד את שורות החברים.<sup>53</sup> אולם לאחר הניסיונות שעברו במלחמה, שירה זו לא תחזיר את רובם לחיק הסוציאליזם;<sup>54</sup> היא תחבר אותם לביתם ולעברם שאבד.<sup>55</sup> ה"ראשית העלומה" של היהודים הסוציאליסטים ביצירה זו, כמו של יתר גיבורי אפלפלד, נושאת סממנים רליגיוזיים. ואכן, גם בשירה עממית חילונית זו מזהה ארווין איכות רליגיוזית:

המוני פליטים, נרות דולקים בידיהם הקיפו את הבמה הקטנה וענו לו [ורולמן] בפזמון חזור. השירה הלכה ונתעצמה ולאט לאט נשמעה כתפילה [...] הוא [ורולמן] שר שירי עם ושירי עמלים ושירים שהעלו על הלב תפילות עתיקות. [...] לאחר ההופעה היתה דממה רבה [...] כשהיה שר היו פניו מתמלאות התרגשות, כמו איזה שליח ציבור קדום.<sup>56</sup>

## ה.

המוזיקה המלווה ביצירה "ליש" את שיירת המסע בנדודיה לירושלים מייצגת פן נוסף בזיכרון הקולקטיבי של השבט. זוהי שלישיית כלזמרים המנגנת נעימות יהודיות מסורתיות. "לכל אדם בשיירה יש סיפור אימה או מחלה. האנשים לא מדברים על הזוועות".<sup>57</sup> תפקידה של מוזיקה יהודית זו להוציא את האנשים מתוך המרה השחורה ולמנוע מתחושת חוסר המשמעות והכפירה להשתלט עליהם. הנגנים לא הגיעו אל השיירה סתם כך; הצדיק צירפם אליה במצוותו. המוזיקה נועדה לחבר את השיירה לרוחניות. אולם מכיוון שרוב הזמן היא נכפית על הנגנים על-ידי העגלונים, היא אינה מצליחה לרומם את השומעים. הנגנים בורחים מן השיירה כי העגלונים הגסים מענים אותם ומנסים בכוח לשאוב מהם רוחניות, תוך שהם מתעלמים מקיומם כבני אדם.<sup>58</sup> המוזיקה ביצירה זו מובהרת כמהות רוחנית שהכפייה סותרת אותה.

שלא כמו נגני ואורחי "באדנהיים עיר נופש", שהמוזיקה מתקשה לסייע להם מפני שהם מרוקנים מיהדותם ומאוימים מבחוץ, המוזיקה עבור הנגנים ב"ליש" היא שפה אותנטית לעולמם הרגשי והרוחני-רליגיוזי. כשהנגנים מחוברים לשורשיהם הרליגיוזיים ומשחררים מעריצות העגלונים, הם מצליחים לעצב את הסבל ולהמתקו. כשהם בורחים, מתלוננים העגלונים שהם מעלו בתפקידם: "אדם לא עוזב את משמרתו",<sup>59</sup> הם מאשימים. נראה כי באמצעותם אומר הסופר כי האמנות מחוברת לחיים, לכל חיים. יש לה תפקיד גם בשעות קשות, ויש מקום לרוחני גם בדרגות הנמוכות והחומריות ביותר של הקיום.

53. מסילת ברזל, הערה 20 לעיל, עמ' 17.

54. ויש אפילו מתנגדים חריפים לשירה זו, שכן היא מייצגת עבורם את מי שהונג והשלו את היהודי ולא הצילו אותו מגורלו במלחמה. ואכן רולמן המנהיג, היוזם את ערבי השירה, נרצח על-ידי אחד מהמתנגדים (שם, עמ' 19).

55. "והיתה שם אישה גבוהה, פרועת שיער, ודוברת אידיש ליטאית שלאחר כל הופעה של רולמן היתה מתנפלת עליו ואומרת, 'החזרת לנו את הבית חבר'." (שם, עמ' 18).

56. שם, עמ' 18-19.

57. ליש, הערה 19 לעיל, עמ' 23.

58. שם, עמ' 183.

59. שם, שם.

ביצירה "לילה ועוד לילה" הבשיל תפקידם הרליגיוזי של הכלים המוזיקליים. כאן מופיעה המוזיקה במרכז הבמה ומתגלה ביתר שקיפות ביקותיה המשותפות לתרבות המערבית, למסורת ולאמונה היהודית, ומעל הכל – לניסיון השואה של הגיבורים. ביצירותיו המוקדמות של אפלפלד "כאישון העין" ו"באדנהיים עיר נופש" המוזיקה היתה רק תחליף בלתי מספק למצוקה ולריקות הרוחנית של שבט שתפילותיו נסתתמו וסערה מתרגשת עליו מבחוץ. ב"לילה ועוד לילה" הבשילה ההכרה כי עתה, אחרי המלחמה, נוצרו התנאים לאיחוי השבר בין המוזיקה הקלסית למוזיקה היהודית.

בפנסיון הירושלמי גרים ניצולים שבשנות החמישים והשישים היו עדיין תלושים וחסרי בית. עולים בו לא פעם כעס, רודנות ואף אלימות. אמנם גם מדברים בו, בעיקר נואמים ומתווכחים, אך על העניינים הפנימיים ביותר – שותקים.

המוזיקה היא שפותחת את המחנק הנורא של הגעגועים וגם נותנת לו משמעות. פאולה הצ'לנית, העוטפת את הפנסיון בצליליה, אינה מדברת, ו"כשאינה מנגנת היא ישנה"<sup>60</sup>. כל משפחתה נספתה בשואה, "אך פניה לא מסגירות את כאבה [...] הן שקועות בכלי [...] לפעמים נדמה שהיא בנתה לה בחדרה מנזר זעיר משלה ושם היא מתחברת להוריה ולאחיותיה"<sup>61</sup>. פאולה מלווה את ימיהם וערביהם של הדיירים במוזיקה של באך. "כשפאולה מנגנת", אומר גיבור הרומן, "אני מרגיש כי חיי יוצאים מצמצום וחוזרים ומתקשרים עם הורי ועם הבית שבו נולדתי [...] כשהם נגלים אלי, אני יודע כי בדידותי בעולם הזה היא ארעית ובבוא היום אחזור אליהם"<sup>62</sup>. אורחי הפנסיון אינם חווים את צלילי באך כמוזיקה כנסייתית נוצרית.<sup>63</sup> צלילים אלה מחזירים אותם לזיכרונות הבית שאבד, ותוך כך מייצגים את מעורבותם העמוקה במוזיקה ובתרבותה של אירופה.

ביצירה זו יוצר אפלפלד חיבור בולט ומפתיע בין המוזיקה הקלסית למוזיקה היהודית, כששירי העם היידיים, וניגוני התפילה העתיקים, הם מעין המשך טבעי לצלילי הצ'לו של באך.

כיצד מתאפשר איחוי זה ומה משמעותו?

בעלת הפנסיון, גב' פראכט, תומכת באמנות ובמוזיקה המערבית ומתנגדת נמרצות לאמנות יהודית מכל סוג שהוא, במיוחד זו הקשורה למסורת ולטקסים יהודיים שלדעתה תגרור את מזרח אירופה ואת כל הפסול בה לירושלים. אולם רבים מדיירי הפנסיון, ניצולי השואה, נעים בטבעיות בין המוזיקה הקלסית לשירי העם ולניגוני התפילה. וכשגברת פראכט נעדרת

60. לילה ועוד לילה, הערה 6

לעיל, עמ' 89.

61. שם, עמ' 130.

62. שם, עמ' 89.

63. ראו להלן הריון על מוזיקה

כנסייתית.

מן המקום, נפתחים הפיות, והפנסיון נמלא בשירי עם ידיים ובניגוני תפילה שנשכחו לצד המוזיקה הקלסית.

הדיירים אינם שומרי מצוות ואף לא יחזרו בתשובה. את מילות התפילה הם אינם מכירים, לכל היותר שמעו את מנגינות התפילה בינקותם, בבית סבא. עתה, שנים רבות מאוחר יותר, דווקא למנגינות אלה – הרבה יותר מאשר למילים – משמעות עמוקה עבורם. וכשמגיעים הימים הנוראים, בעוד חלקם מעדיפים להישאר בחדריהם בטענה כי "באך מדבר אלי יותר מאשר 'כל נדרי'",<sup>64</sup> אחרים הופכים את אולם המוזיקה לבית תפילה. האחרונים אינם מחפשים להם חזנים שיסלסלו בגרונם, הם מעדיפים את קולו השבור של הרב הזקן והעיוור שתפילתו נחצבת מתוך העצמות ומחברת אותם עם פנימיותם, ומשם פותחת להם פתח אל הטרנסנדנטלי. "אחר התפילה של הרב משולם בר", אומר גיבור הרומן, "אתה רחוק מעיסוקיך ומחובר אל הרקיע. אתה נשאר יושב על הכסא ובוכה, כמו נודע לך מה עבר עליך כל השנים".<sup>65</sup>

64. לילה ועוד לילה, הערה 6 לעיל, עמ' 137.

65. שם, עמ' 15.

גם הרב הזקן יודע כי אנשים אלה, שעברו את השואה, איבדו את האמון במילים, וגם מילות התפילה לא יועילו להם עוד. הוא יודע שהניגון הוא דרך ישירה יותר, גם אם נסתרת, אל הנפש והרוח, "ויש לנטוע בלב את הניגונים והם כבר יעשו מה שהם עושים בעוורונם".<sup>66</sup>

66. שם, עמ' 198.

לכאורה, קיים כאן ניגוד חריף בין סוגי הנגינה: צלילי באך מייצגים עבור השומעים את תרבות אירופה הנוצרית; שירי העם היידיים – את החילוניות והסוציאליזם היהודי, וניגוני התפילה של הרב הזקן – את עולם האמונה היהודי. ניגודים אלה באים בפנסיון פראכט לפוס, אולי מפני שכל אחד מהם מילא לפני המלחמה תפקיד בחיים היהודיים, לעיתים מנוגד ולעיתים סותר – אך תפקיד יהודי. ואחרי המלחמה, כשהניצולים רוצים לגעת בפנימיותם והשייכותם החברתיים איבדו מחשיבותם – שלושת ביטויי המוזיקה כמו מתאחדים. המוזיקה הקלסית ושירי העם החילוניים, ששימשו פעם כבריחה מן היהדות וכדרך התבוללות, הם עתה כלי עזר להגיע אל היהדות. והתפילה היהודית, שהיתה מסוגרת בתוך עצמה ומרוחקת מן המוזיקה הקלסית, כמו נעזרת בה עתה כדי להגיע אל פנים הנפש.<sup>67</sup>

67. וראו דברי אפלפלד על תפיסת מורוה דב סדן את החיים היהודיים אחרי "השבירה הגדולה": "הדרך הראשית של החיים היהודיים השתבשה ועתה אין לנו אלא לאסוף את הרסיסים ולנסות לאחותם. התנועות היהודיות הגדולות של מאתיים השנים האחרונות: החסידות, המתנגדות, ההשכלה והתחייה, שוב אין בכוחן לחיות בנפרד, ויש להרכיב מהן חיים יהודיים חדשים." אהרן אפלפלד, סיפור חיים, כתר, ירושלים 1999, עמ' 105.

## I

הסוג הרביעי, מוזיקה כנסייתית, המשמשת מקור משיכה ליהודי המתבולל, אינה מרבה להופיע ביצירתו של אפלפלד כדוגמת שלושת סוגי המוזיקה הקודמים. הגיבור המתבולל של אפלפלד בדרך-כלל מנותק מקהילתו ומטקסיה, והכנסייה על צלילי פעמוניה נגישה לו יותר ומפתה את חושיו בדרך שבה היא כורכת יחדיו את האסתטי והדתי. אולם יחסיו עם הכנסייה מורכבים ודו-משמעיים.

68. אהרן אפלפלד, טמיון, כתר, ירושלים 1993.

69. אהרן אפלפלד, "על כל הפשעים", דבר, 8-1987.5.29 (פורסם בהמשכים) ובאנגלית *For Every Sin*, Jeffrey M. Green (trans.), Vintage, International Random House, New York 1989.

70. לילה ועוד לילה, הערה 6 לעיל, עמ' 129.

71. קאטרינה, הערה 18 לעיל, עמ' 46.

הכומר של קארל ביצירה "טמיון"<sup>68</sup> מנסה לפתותו להתנצר, בין השאר באמצעות מוזיקה קלסית. אולם בפועל קארל ממיר את דתו כדי לזכות במשרה נחשקת בעירייה. ודווקא הפעולה של המרת הדת מעוררת באחת את תהליך חזרתו אל מורשתו. לעומתו, מעיד גיבור "על כל הפשעים"<sup>69</sup> כי אמו המנותקת ממקורותיה היהודיים היתה כרוכה אחרי הכנסייה וברגעי התלהבות גדולה היתה מכריזה: "המוסיקה הכנסייתית היא מוסיקה אלוהית ואסור להחמיץ אפילו קונצרט אחד". אולם דוגמה זו יוצאת דופן אצל אפלפלד. לרוב דמויותיו, כפי שראינו למשל אצל מרבית אורחי הפנסיון ב"לילה ועוד לילה", המוזיקה הנוצרית מאשרת את אשליית השתייכותם לתרבות אירופה, והם חווים אותה מתוך ניכור אל משמעויותיה הנוצריות.

מי שהמוזיקה הכנסייתית משמשת לו מזון רוחני דרך קבע ביצירותיו של אפלפלד הוא, בדרך-כלל, מי שגדל על ברכיה של הכנסייה. כזו היא קריסטינה ברומן "לילה ועוד לילה", צעירה יהודיה שגודלה במנזר והגעגועים אל נייגוני המנזר יחזירו אותה לשם. "הגעגועים מושכים אותי אל המנזר ואל תפילותיו", היא מתוודה, "אילו ידעתי להתפלל תפילה יהודית היתה אולי התפילה משככת את געגועי"<sup>70</sup>. דוגמה נוספת מופיעה בנובלה "קאטרינה". בעוד אשר המוזיקה הקלסית הנוצרית שמנגנת הני, פסנתרנית יהודייה שאיבדה את אמונתה, מחלה ומכלה אותה, את קאטרינה משרתת ביתה, שהיא נוצרייה מאמינה, מוזיקה זו מרוממת ומרגיעה: "פעמים דומה עלי הבית לכנסייה שבה מרחפים המלאכים", היא מתמוגגת.<sup>71</sup>

## ח.

הסוג החמישי – המוזיקה הפנימית, זו המתנגנת בלב, מבהירה אולי יותר מכול את משמעותה של המוזיקה בעולמן של הדמויות המטולטלות, אילמות המילים וחסרות התפילה של אפלפלד; המוזיקה הפנימית משמשת מסילה נסתרת אל הבית שאבד ואל ראשית החוויה הרליגיוזית שאבדה עמו. כך למשל המוזיקה הפנימית העולה בדמיונו של הגיבור בפרק הראשון של "העור והכותונת"<sup>72</sup>, והמוזיקה הפנימית – הד לניגוני התפילה – ההופכת מעין שד הרודף בלילות את גיבור "כאישון העין"<sup>73</sup> שאינו יכול להתחבר אל התפילה.

72. העור והכותונת, הערה 3 לעיל, עמ' 7-12.

73. כאישון העין, הערה 16 לעיל, עמ' 8-9, 14.

אולם את עיקר תשומת הלב אני מבקשת להפנות אל אותן דמויות שכה הפנימו את המוזיקה, עד שהן מדברות בשפה ריתמית ומלודיה לקולן, דמויות המחוברות או חוזרות ומתחברות אל ראשית חווייתן הרליגיוזית. כזו היא, למשל, טרודה בנובלה "באדנהיים עיר נופש". כשטרודה מתמסרת לזיכרונות ילדותה הקשורים בעולם של אמונה, ומילים פולניות שבות ועולות בזיכרונה, תמה מרתין בעלה: "מלודיה לקולה. כאילו לא היו אלה זיכרונות אלא ניגון המחייה את פניה", והיא אומרת: "אם אלוהים רוצה,

74. בארנהיים עיר נופש, הערה 4 לעיל, עמ' 46.
75. שם, עמ' 52.
76. כאישון העין, הערה 16 לעיל, עמ' 48.
77. סיפור חיים, הערה 67 לעיל, עמ' 42-45.
78. גוטסמן הקומוניסט, מתנגד חריף לאמונה יהודית, מלמד את נערי העיוורים את "שירת האדם". אולם בניגוד לכוננתו שירת הנערים עולה ונשמעת כתפילה. המורה עצמו אינו יודע מה הוא שח כשמתפרצות מגרונות המילים: "השירה היא קדושה" (שם, עמ' 44).
79. את הנגינה הפנימית ביצירות של אפלפלד, ובמיוחד את דמותה של קלרה, יש לבחון בזיקה לתורות החסידות. על-פי תפיסות חסידיות, הנגינה הפנימית נעדרת הקול מקובלת כדרגה הגבוהה ביותר של הניגון. ראו למשל משה חלמיש, "על השתיקה בקבלה ובחסידות", בתוך: משה חלמיש ואסא כשר (עורכים), דת ושפה: מאמרים בפילוסופיה כללית ויהודית, מפעלים אוניברסיטאיים להוצאה לאור, תל-אביב, תשמ"ב, ע' 89-79. וכן ליקוטי מוהר"ן לרבי נחמן מברסלב, ח"א, ס"ד, ג"ה; ת"א, רל"ז.
80. לילה ועוד לילה, הערה 6 לעיל, עמ' 40, 33 בהתאמה.
81. ראו פרנץ רונצוויג, כוכב הגאולה (תרגום יהושע עמיר), מוסד ביאליק, תשל"ל, עמ' 454-473.
82. שם, עמ' 454. וראו גם זאב לוי, מבשר אקזיסטנציאליזם יהודי: משנתו של פרנץ רונצוויג, ספרית פועלים, 1969, עמ' 188-193.
83. וראו עוד דברי אפלפלד ב"סיפור חיים", עמ' 135, 145. על יחסו זה של הסופר לאמנותו כירשת האמונה הקדים להצביע

שב אדם אל עיר מולדתו. האם ימחלו לי".<sup>74</sup> וכשמרתין נדבק לבסוף באותו געגוע שלה לפולין ולראשית הרליגיזת האבודה שהניחו שם, הוא אומר: "ועכשיו צריכים לחזור לפולין. מי שהיה שם צריך לחזור לשם. איזו נגינה לקולך".<sup>75</sup>

וכך גם הסב בנובלה "כאישון העין". במאמציו לחבר את עצמו ואת משפחתו אל הזיכרון הקדום של השבט, הוא יושב מספר על משפחתו הענפה ורק אז, לפתע, מתלווה נעימה לקולו.<sup>76</sup> והקומוניסט גוטסמן, מנהל פנימיית העיוורים בספר "סיפור חיים", המנסה להטביע בגופם ובנפשם של תלמידיו את שפת המוזיקה – מלמד בניגון כל מה שהוא מלמד.<sup>77</sup> גוטסמן מאמין כי הנגינה איננה רק כלי טוב לשינון, אלא גם מפתחת יחס רגיש לבני אדם; כל ילדי הפנימייה שלו מדברים בנימה מלודית כשהם פונים איש אל רעהו. מבלי משים חוזר הקומוניסט האדוק לדרך הלימוד היהודית המסורתית של "החיידר".<sup>78</sup>

יש מי שדווקא אי יכולתה לשיר מתפרשת כדרגת הפנמה גבוהה של הנגינה על משמעותה הרוחנית.<sup>79</sup> זוהי קלרה, בתו של מנפרד, גיבור "לילה ועוד לילה", נערה מוגבלת ש"כל אימת שהיא מנסה לשיר, נשבר קולה". אביה מאמין שעל אף הגמגום, יש בקולה איזה סוד המחבר אותה אל האבות שניספו. "אין לי ספק", הוא אומר, "שבנשמתה גנוזות נגינות יהודיות מימים עברו אלא שהן מעוכבות לעת עתה".<sup>80</sup>

## II

המוזיקה ביצירתו של אפלפלד מרבה אם כן להופיע בזיקה אל מצוקת הביטוי ואל המצוקה הרוחנית של הגיבורים, בדרך-כלל אל אי יכולתם להתפלל. כשהגיבורים מחוברים אל מקורם הרליגיזי, המוזיקה גם תצליח לרומם אותם.

"מוסיקה או אמנות המשרתת רק את עצמה, יש בה מיסוד ההתנכרות לחיים. היא משכיחה מן האדם את העולם, את הממשות, את עצמו", כתב פרנץ רונצוויג בספרו "כוכב הגאולה".<sup>81</sup> "כשהמוסיקה משרתת את הדת [...] יודע האדם באיזה זמן הוא נמצא, אינו שוכח את עצמו ואינו שואף עוד להימלט מזמנו".<sup>82</sup> אפלפלד מאשש תפיסה זו באמצעות "המלודיה החולה" של גיבוריו, המנותקים משורשיהם הרליגיזיים. רק למוזיקה היונקת מן הזיכרון הקדום של השבט יש קיום – רומזת יצירתו. על האמנות להיות יורשת כשרה של האמונה.<sup>83</sup>

זיקה פנימית זו בין אמנות לאמונת השבט הופכת לתמה מרכזית ברומן "פתאום אהבה". גיבור הרומן, ארנסט, הוא סופר המתייסר ונכשל בכתיבתו עד שהוא מגלה את התוואי אל ראשית חווייתו הרליגיזית בחברת סבו



יגאל שוורץ, קינת היחיד ונצח השבט, הערה 27 לעיל, עמ' 11.  
 84. אהרן אפלפלד, פתאום אהבה, כתר, ירושלים 2003, עמ' 59.  
 85. סיפור חיים, הערה 67 לעיל, עמ' 135.

וסבתו, ומסיק: "אין אדם סופר רק משום שיש לו כשרון מסוים לכתיבה. אם אינך מחובר אל ההורים, אל הסבים ובאמצעותם אל השבט, אתה כתבן ולא סופר".<sup>84</sup> גם את מהות הספרות מגדיר אפלפלד על-ידי המושג 'נגינה', שהיא לתפיסתו "נשמת כל שירה ופרוזה".<sup>85</sup>

הספרות, אם ספרות אמת היא, היא הנגינה הדתית שאבדה לנו. הספרות אוצרת בתוכה את כל המרכיבים של האמונה: הרצינות, ההפנמה, הנגינה. והמגע עם התכנים הכמוסים של הנפש.<sup>86</sup>

86. שם, ע' 106. ההדגשה שלי.

על מורה הדרך שלו, עגנון, מספר אפלפלד: "הוא סיפר לי כי בצעירותו השתדל כל בוקר לעיין באחד מספרי הקודש כדי למשוך מהם נגינה וקדושה".<sup>87</sup> ועל אבותיו הספרותיים, מנדלי, ביאליק ועגנון שהיו כפולי לשון והעברית שלהם – בניגוד לעברית של עליית הנוער והצבא – חיברה אותו אל ניסיונות חייו הקודמים, הוא אומר: "העברית שלהם היתה מחוברת אל [...] נופים שזכרתי ואל איזו נגינה שכוחה שנתגלגלה אלי מן התפילה של הסבים".<sup>88</sup>

87. שם, ע' 150. ההדגשה שלי.

88. שם, עמ' 104-105, וראו גם עמ' 75-76. ההדגשה שלי.

נגינה ביצירתו של אפלפלד משמעה, אם כן, תמצית הספרות ובה בעת תמצית המהות הרליגיוזית, אותו חלק נסתר ופנימי העובר כחוט השני, מדור לדור – לעיתים כירושה עיוורת – ומחבר בין ספרות הקודש לבין הספרות העברית המודרנית שיש לה זיקה אל המקורות. הנגינה, מראה לנו אפלפלד, איננה רק אמצעי, כלי, או קישוט של החוויה הרליגיוזית, אלא ממהותה. המוזיקה על קשת גוניה והופעותיה ביצירתו היא החיבור בין הגלוי והנסתר, בין הפיזי והרוחני, בין העבר וההווה, ובין האוניברסלי והיהודי. ובצומת הדרכים שבין שפה לאלם, הקשב הדרוך אל המוזיקה פותח צוהר אל הטרונסדנטלי, שהוא מחוז החפץ של רוב גיבורי אפלפלד.