

הלכה חילונית

עמי שטייניץ

סידרת הרישומים על-פי סיפורי קפקא שביצע יואב בראל בשנת 1960, עורכת דיון מורכב וממוקד ברצף של שאלות חזותיות ועיוניות. עיסוק ביקורתי סידרתי זה בתפיסות של צורה ותוכן, מסמן קירבה אמנותית למהלך ניאו-דאדאיסטי שהתפתח באירופה ובארצות-הברית. בשלהי שנות החמישים ובראשית שנות השישים של המאה העשרים. שפת האמנות החזותית נתפסת יותר ויותר כמימצא בשדה תרבות, עדות לרעיונות, לחושים ולרגשות שמפיקה המחשבה. מרכזיותו של החפץ האמנותי מומרת במערכת לשונית של אותות ושל סימנים. אלה מייצגים חקר ביקורתי של הקשרים תוכניים, המופיעים במערך חדש של היגד אמנותי. אמנות הפופ, אירועי "קבוצת פלוקסוס", המינימליזם, תערוכות "עשר+" והאמנות המושגית התפתחו כתוצאה ממהלך זה.

המעבר שהתרחש בשנות החמישים מערכים של ציור אל תפיסות סימון וכתובה חזותיים, קבע טווח אחר למרחק בין הרעיון לבין עבודת האמנות. "יצירת האמנות היא יצירת שפה שחלים עליה כל חוקיה הפנימיים המורכבים של שפה", כותב יואב בראל בשנת 1963; "היחס לאובייקט החיצוני שונה בימינו ממה שהיה בכל תקופה אחרת. האובייקט משמש כ'מלה' בשפה חדשה זו, מלה המצביעה על מציאות עליונה, השונה כמובן מהאובייקט הסופי." סימון הרעיון וההתרחקות מהניסיון לקבעו כאובייקט הובילו להערכה מחדש של אמצעי הביטוי החזותי. הכתיבה החזותית באמצעות סימנים אינה מפיקה תוצר אמנותי כשלעצמו אלא מציבה תווים המציינים מורכבות אחרת. הסטת האובייקט מהמוקד האסתטי ומהחומריות המסורתית, חייבה קביעת יחס אחר להערכת מהותם של רכיבים צורניים ולהבנת אופן תפקודם. את חקר פעולת המרכיבים החדשים מתחיל יואב בראל במחצית השניה של שנות החמישים. סידרת הרישומים על-פי קפקא משמשת אחד המוקדים החשובים לעיון האמנותי שעורך בראל מנקודת מבט עכשווית דאז של אמן בתל-אביב. ארגונו מחדש של דפוסי התוכן של האמנות המודרנית והמעבר לתפיסה של שפה מגיעים למיצוי בסירות הרישומים על-פי קפקא. השימוש התמציתי שעושה הסידרה בנייר ובדיו שחורה קרוב במהותו לכתב ומאפשר ניסוח עקרוני של אמצעים ושל רעיונות.

בשנת 1956 פירסם קלמנט גרינברג, מבקר ותיאורטיקן אמריקני, מנסח מרכזי של עקרונות אסכולת ניו-יורק, מאמר בשם "יהודיותו של קפקא". גרינברג מנסה להגדיר מבחינה תוכנית ומבנית את תחושת המציאות המיוחדת האופפת את סיפורי קפקא, "אצל קפקא אף דבר אינו ממוקם על-פי עקרונות מכוונים של זמן, מקום, היסטוריה, גיאוגרפיה, ואפילו לא מיתולוגיה או דת", מסביר גרינברג את הגישה המבנית של קפקא. "הנתונים כולם אינם תוצר של תשתית אלא פשוט מופיעים כמו באגדות או בסיפורי אלף לילה ולילה." גרינברג בוחן באמצעות המציאות הקפקאית את מורכבות מצבו של היהודי החילוני במסגרת העולם המערבי. היהודי החילוני אינו משתלב כשווה בין שווים בסביבה האזרחית ואינו מסוגל להישען על אורח החיים והקהילה הדתיים. מורכבות חילונית זו, בגלל מצב התווך, שואפת בכל זאת לסוג מסוים של ביטחון ויציבות הלכתיים, שמשמעותם המעשית היא קיפאון. "הלכה חילונית חדשה זו מבטלת את העבר

היהודי. היא מתמלאת חרדה לגבי העתיד ומותירה מעט מאד מקום לתשומת לב כל שהיא לעבר [...] היהודי החילוני מחליף צורה אחת של סגירות באחרת. זו החדשה מעוררת, אולי, יותר קלסטרופוביה מהקודמת."

קפקא מקנה ליואב בראל נקודת התבוננות, המשלבת תובנה של מציאות כללית עם הכרה של מציאות אישית. הישראליות סיבכה עוד יותר את מורכבות תהליך החילון היהודי. קפקא מייצג את אחד מקולות העבר היחידים המסוגלים להקנות לבראל את חוויית הרבדים הנפתלים – הנפשיים, המחשבתיים והמבניים – של המהות החילונית החדשה. הניכור והבדידות של ההווה הקפקאית מדגישים את מועקת החוויה האישית. "היחיד", כותב בראל, "תופס משהו ביחס לעצמו, לקיומו ולהתהוותו. בסוג זה של ניסיון מוגדרים זמנו הנוכחי, ההרף המיוחד בקיומו הבלתי חוזר, החד-פעמי, בין הלידה והמוות. בידיעה מנסה האדם לתפוס את הדברים בסדרם ולתפוס את הסדר עצמו, סדר שככל שהאדם יודע הינו אדיש לחלוטין לעצם חווייתו וקיומו של האדם כיחיד, או בכלל כאדם וכיצור תבוני או לא-תבוני. אך בחוויה החושית שונה המצב לגמרי. הכל תלוי בו עצמו, הכל קרב וגח אליו, הוא עצמו – כמי שחש, כיחיד – מושפע, מקבל הפעולה, קיומו מונח על כף המאזניים." לסובייקטיביות משמעות אמנותית מודרנית מאחר שהאמן העכשווי אינו מספר יותר "שורה מתוך אגדה בעלת תוקף כללי, הברורה מבחינה רגשית וחווייתית לכל צופה, אלא חייב לספר – או נכון יותר 'להעביר' – את האגדה עצמה, השונה לגבי כל צופה ובעלת תוקף סובייקטיבי". יצירת האמנות מציגה אפשרות ל"מציאות אחרת הקיימת בד בבד עם המקובלת כיממשית", והיא ריאלית לא פחות ממנה. בכל 'עולם חלומי' כזה יש מערכת חוקים פנימיים הנובעים ממנו ויחד עם זה מחייבים את התפתחותו הפנימית."

המצב הסובייקטיבי החדש של האמן ותנאי ההלכה החילונית המתעצבים בישראל של שנות החמישים, מרכיבים עבור יואב בראל את תנאי השטח ליצירת סידרת הרישומים על-פי סיפורי קפקא. יואב בראל מתרחק מכפיפות לחוקים אסתטיים – תוצרת המורשת המערבית – ומחפש "לחתור מתחת לפני השטח ולתפוס יחס חדש למציאות". מרחק זה מוליך אותו אל היסודות המזרחיים של אמנות הזן, מפגישו עם המבניות האגדתית וקריאת המציאות של סיפורי קפקא, ומקרבו אל הממשות הדמיונית של ספרות המדע הבדיוני. מנקודת המבט של אמן בתל-אביב מחפש בראל את התווים המתאימים ליצירת עולם המסוגל, באמצעים אמנותיים, לגעת במורכבות האנושית, הנפשית והקיומית הנכונה לסביבתו. קפקא איפשר את תפיסת מבנה העומק הנפשי, הצורני והלשוני של החילונית היהודית. אמנות הזן העניקה, במיקום הישראלי בין מזרח למערב, חלופה עקרונית למסורת הציור המערבי. ספרות המדע הבדיוני קשרה אל נושאים טכנולוגיים עתידניים הבוחנים את מהות האדם/מכונה. אלה למיציגים מגיעים בסידרה הרושמת מצב אחר של מציאות, ונוטלת חלק בניסוח, היבש, הרזה והמיוחד של כתיבת רישום בקו, שהתפתח בראשית שנות השישים בקרב אמנים בתל-אביב.

קפקא בתל-אביב של הבאואוס

גבריאל מוקד

השפעתו של פרנץ קפקא על אינטלקטואלים, סופרים ואמנים צעירים, בעולם בכלל ובישראל בפרט, בשנות החמישים והשישים של המאה, נבעה, כנראה, לא רק מגדולתו, שאין דומה לה, כסופר (הוא נראה לי גם כיום כמחבר הפרוזה הגדול ביותר במאה העשרים, ובוודאי כאחד מגדולי הפרוזה האכזיסטנציאליסטית בכל הדורות). השפעה זו יכולה להיות מוסברת גם על-ידי גישתו האכזיסטנציאליסטית המיוחדת והנוסח הסימלי המופשט שהוא ייסד (במקצת בעקבות קלייסט) בפרוזה המודרנית. שני האיפיונים הללו, האכזיסטנציאליסטי והסימלי-המופשט, משוקעים, כמובן, בעצם גדולתו הספרותית; אך הם גם פורצים לעבר נופים חווייתיים והגותיים, כלליים ועיקריים, של אמנות המאה העשרים כולה - ושל מרכז החוויות וההגות במאה הזאת.

מחברם של "הגלגול", "המשפט", "הטירה", "אמריקה", "מושבת העונשין" ו"אמן התענית", נחשב בעצם על-ידי אינטלקטואלים רבים כמסמן המצפון, התהייה וניסיונות ההבנה באמצעות הפשטה דינמית בלב המאה הזאת - מול שואות, רעידות-אדמה רוחניות וחברתיות ומצבים קיומיים קיצוניים, שהוא ביטאם וצפה אותם מראש גם יחד. לכן מעמדו בקרב האינטלקט והמודרניזם כמסמל האתגר המהותי, וניסיונו לתת תשובה למצבי יסוד של המאה העשרים היה קרוב לסטטוס של מי שניצב ליד מקור-האמת, ויצירתו נראתה בעיני רבים כגיבוש הטוהר המזוקק, בדרגה שהיא אפילו מעל גדולתם האסתטית והאנליטית של ג'ויס ופרוסט. הוא גם לא זוהה עם אנפים פוליטיים של המודרניזם, הימניים והשמאליים הקיצוניים, אלא בא למעשה ממרכז החוויה וההפשטה עצמן, מליבת הכור של המודרניזם העילי, במקום שם מתפרקות ומורכבות מחדש חוויות והבנות.

בישראל הקטנה של שנות החמישים והשישים שלפני מלחמת ששת הימים בא האכזיסטנציאליזם הקפקאי, גם יותר מזה הסארטרי או מזה של המקור הקירקגוריאני (שרק התחיל להיות ידוע), ותיפקד כסוג של מסד רעיוני וחוויתי, במקום סוג דוגמטי של מארכסזם, כאשר "הגלגול" ו"המשפט" מבטאים תחושה והבנה של כל סכנות הדה-הומאניזציה והטוטליטריות במאה העשרים. מאבקם העיקש של יוסף ק' ב"המשפט" וק' ב"הטירה" נראה גם כמאבק מהותי ורוחני במרכזה של יצירת המאה הזאת, ואמני התענית והטראפז של קפקא הם גילום חי של חתירת היוצר והיצירה אל השלמות, שאיננה משועבדת לשום קני-מידה קודמים, גם בלב המצבים הקיצוניים החדשים.

לא הייתי אומר שכל סופרי דור-המדינה, הצעירים מאד בימים שמדובר בהם, היו מושפעים מהדיאלקטיקה האכזיסטנציאליסטית הזאת, הקפקאית כל כך. אבל אין ספק כי נתן זך (שרבים משיריו ב"שירים שונים" וב"כל החלב והדבש" הם פרפרזות על משלי קפקא) ודוד אבידן, א.ב. יהושע ויצחק אורפז, ויואב בראל כאינטלקטואל, מבקר אמנות וחונך זרמים חדשים באמנות החזותית על-פי קנה-מידה ישראלי, וכן אני בספרי "וריאציות" - היינו, בשנות החמישים המאוחרות ובראשית שנות השישים, כעין קבוצת-משנה קפקאית, המושפעת מאד מהאכזיסטנציאליזם הדיאלקטי הזה. בתוך הספרות והאמנות של דור-המדינה, כלומר בתוך אותו דור שהחל אז לתפוס מקום חשוב משלו מול קבוצה קודמת של "תרבות מתקדמת", ואולי גם מול "אופקים חדשים", התגבשה אפוא קבוצה חדשה.

מכיוון שההפשטה הקפקאית גובלת באמצעות פנטסיה גם בתחומים שקרובים לדימיון מדעי, התערבבה באותה תקופה אהבתנו לקפקא בחיבתנו לסיפורי "סאיינס פיקשן". באותה תקופה היינו שטופים בשיחות על עולמות אפשריים של דימיון מדעי, לרבות נופי משטרים טוטליטריים, שבראשם "השופט הגדול" או "האח הגדול" מאורוול ועד סיפורי ון פוגט ועולמות של מוטציות גנטיות המוליכות היישר לסיפורי "הגלגול", "יוספינה הזמרת", "עיוני כלב" ו"מצודת החפרפרת הגדולה" של קפקא. הסיפור הסימלי המופשט הקפקאי, הקרוב לעתים לפנטסיה של סיפורי פו והופמן ולפיקציה היורידית של קלייסט וגוגול, גבל, אפוא, בעינינו גם בתחום הרחב של דימיון מדעי, הכולל אופקים מפתיעים של הרחבת ההכרה האנושית והפשטות הגותיות נועזות. במיוחד דוד אבידן, יואב בראל ואני; אך המשורר אורי ברנשטיין, הפילוסוף והמבקר הצעיר עדי צמח וידידים אחרים שלא עסקו בספרות ובאמנות – ביניהם מתניהו תימור, חלוץ מו"לות הדימיון המדעי בארץ, היו חובבים נלהבים של דימיון מדעי. גם על ספרי שעסק ב"הגלגול", יצירה מוקדמת שלי, התקיימו דיונים שנשתרבו לתוכם איזכורי דימיון מדעי.

צלע הגותית וחוויתית אחרת, שגבלה בסיפורים של קפקא וקאמי (ולאחר-מכן בסיפוריהם של בורחס וקאלווינו), בצד הדימיון המדעי, היתה ממלכת המשלים, הסיפורים ו"התרגילים ההגותיים" (קואנים) הזן-בודהיסטיים, שהתגלו לנו באותה תקופה הודות למשה (מוסה) שפט, אינטלקטואל שהיה מקורב מאד לחבורתנו והינו גם עתה אחד המבינים הגדולים של זן-בודהיזם. מוסה שפט היה זה שהביא לחבורה שלנו מודעות לתפישת האני ולהומור של המזרח הרחוק, הקרוב לאחדים ממשלי קפקא (אגב, קפקא עצמו שיקף קירבה זו לא רק במשלים, אלא גם באחד מסיפוריו המוקדמים). זכורים לי מיפגשים בין יואב בראל למוסה שפט בסוף שנות החמישים, בדיוק בתקופה שבה יואב צייר את ציורי השמן הגדולים שלו, שבמרכזם שער החוק ודמותו החרקית של גרגור סאמסא, ורשם בה את סדרות הרישומים שלו ל"הגלגול" וליצירות אחרות של קפקא, וכן סידרת רישומים על תימות זן-בודהיסטיות.

אני חושב שכל החבורה שלנו, אשר נימנה עליה גם המחזאי יוסף מונדי, שהיה נתון לא רק להשפעת קפקא אלא גם להשפעות בקט ויונסקו, היתה שרויה בשנים 1955-1967 ביקום של דיסקורס, שבו קפקא ואודן, שירה מודרנית בכללה, הגות אכזיסטנציאליסטית הגובלת בדימיון מדעי מזה ובסיפורי זן מזה (עם קצת תוספות מסיפורי ר' נחמן ומנדלי מקוצק) היו במרכז, כאשר סרטי קוראסאווה, פליני, ברגמן ובמאים מודרניים אחרים (לרבות אלן רנה מ"הירושימה אהובתי") היוו איזה מיכלול קסום ומסגרת התייחסות גם יחד.

הסטודיו של יואב בראל – בהתחלה ברחוב הירקון, אחר כך ברחוב ויזל (ממש ליד דירתי דאז – ואבידן וזך וגם יאיר הורביץ הצעיר-מאד גרו גם הם בקירבת מקום) ולבסוף ברחוב גוש-חלב בצפון תל-אביב הבאוהאוסית, היה, בצד דירותיהם של אבידן וזך ושלי, מעין מישכן-מטה של החבורה ומרכז דיונים. שם, בין תמונותיו של יואב, כאשר בין באי ביתו מצויים, כמובן, גם ראשי חבורת "עשר+", כגון רפי לביא ורן שחורי, בין אינסוף עבודות חזותיות היאות לאמן רנסאנס, בצד חומרי ציור ופיסול, וריבוא ספרי דימיון מדעי ותצלומים מתוך סרטי קוראסאווה ואנטוניוני, היינו קוראים בכתבי

אמנות איננה זהה לציור ופיסול. האמנים סוף סוף גילו את זה היום. יש פתאום הרגשת שחרור נהדרת. הוא לא חייב שום דבר לאובייקט, [...] אני מתפעל מצורת המחשבה שמאחורי היצירה. ואילו הנושא הוא חסר עניין.

יואב בראל, ציור ופיסול מס. 5, סתיו 73, עמ' 51-50

הציור האירופאי בגר ועזב את התפיסה הגורסת, שהצבע הלוקאלי הוא המהותי לעצם, שאותו רוצים לתאר. אולם שחרור זה בא יחד עם השתעבדות מיידיית לכפייה אחרת, הנקראת מדי פעם בפעם בשמות שונים, כגון: שיווי משקל צבעוני, טקסטורה, חוקים אסתטיים וכדומה.

יואב בראל, ציור אוריינטלי וציור אירופאי, 1962

קפקא כמתוך אוונגליון, בשורה רוחנית ותדריך מוסרי גם יחד, בין מיפגשים בוהמיים ב"כסית" של-פעם לבין מיפגשים שונים בדירות הסטודיו, בטרם היות עולם של אינתיפאדה, רייטינג ופרסומת. ישראל היתה אז מקום שקט ונעים יותר – וגם מקום יותר נוח לפעילות אינטלקטואלית שאיננה נתונה תדיר בכור לחץ אלים.

אסיים רשימה קצרה זו בשתי הערות: האחת על מקום הציור בחברתנו, והאחרת על יואב בראל עצמו. אם כן, ראשית, יואב קיים בוודאי שיח מתמיד עם רעיו בקרב הציירים הצעירים, שבחלקם היו מעורבים עם החבורה הספרותית שלנו. אולם, בלי ספק, חלק ניכר מהדיסקורס שלו והמרץ ואהבת הנושאים שהשקיע בדיסקורס היו מכוונים ל"חבורה האכזיסטנציאליסטית" שלנו, כך שציוריו נתפשו בעינינו, אולי באופן חד-צדדי במקצת, כביטוי לאותן המחשבות החווייתיות והאינטלקטואליות, שנגעו אמנם גם בשאלות האמנות בכללן. האנרגיה של יואב ומעמדו הבכיר בביקורת של אמנות חזותית ובאמנות החזותית עצמה, נראו לכו כשלוחה מאיזה מרכז אינטלקטואלי וחוייתי בכיר, ממש בדומה לתפישה כי שירתו של אבידן, למשל, גם היא שלוחה מאותו מרכז חוייתי ואינטלקטואלי. "הנחת עבודה" זו נראתה לנו כמתארת מצב-דברים ודאי לחלוטין, כאילו היינו איזה "הגליאנים צעירים" החושבים כי כל ביטוי אמנות והגות נובעים מהאידיאה השליטה ברוח-הזמן והמבטאת אותה. במקרה שלנו – האידיאה היתה מיזוג של מודרניזם עילי, של אכזיסטנציאליזם ושל סמליות מופשטת, אשר במרכזה המשל והסיפור הקפקאי.

ההערה הנוגעת ביואב בראל באופן אישי עניינה באישיותו הרנסאנסית. האנרגיה היצירתית של יואב, צימאון-הדעת האינטלקטואלי שלו ושליטתו בחומרים ובמדיה רבים ביטאו רבגוניות רנסאנסית. עם זאת, סיפורים כמו "הגלגול", רומאנים כמו "המשפט", וחלק ניכר מהספרות ומהאמנות המודרנית, הישרו בו, בגלל מצבים קיומיים קשים המבוטאים בתוכן, גם דיכאון קיומי חריף, שבלט לעתים יותר מאשר אצל אבידן ואצלי. זכורני שפעם אמרתי לו, כי דווקא הוא, שבא מתחום טכני (חיל אוויר ותחזוקת מטוסים) וספורט (צלילה) ומגע חי עם חומרים פיזיים (בציור וגם במיצבים תלת-ממדיים), היה יותר חשוף לגלי "מדכוא" קיומי (אם ננקוט ביטוי של אבידן) מאבידן עצמו וממני, שצמחנו לא מקיום רגיל אל נופי הפשטה מודרנית ואכזיסטנציאליזם, אלא, להיפך, מנופים אישיים לא-קלים אל המבכה המשותף של המודרניזם – לעומת יואב, שקצת כמו ג'ק לונדון, בא מקיום מלא חיוניות פיזית של גיל-נעורים אל השאלות הקשות של התהייה הקיומית. אבל שלושתנו, אבידן, יואב ואני, נפגשנו בגיל צעיר למדי בלב נוף משותף של מודרניזם ישראלי עולה, בשנות החמישים והשישים, והזדהינו עם סוג של פאתוס והפשטה מודרניסטיים, הקרובים לנופי קפקא ואודן, שאבידן מתאר בשיר כגון זה המובא להלן (שיר שיואב אהב ביותר והירבה להללו):

במקום בו מנשבות הרוחות החזקות ביותר
אין הרוחות החזקות מנשבות כלל. לכל היותר
נמצאות בתנועה, מתפרדות לפרודות, שורקות להשיג
את הקצב הטבעי שלהן, הסגור, הבלתימופרע, לכל
היותר מנשבות.

אבל במקום בו מנשבות הרוחות החזקות ביותר
אין אוויר חם ואין אוויר קר ואין אהבה מתמדת, רק
מהפכה מתמדת של גילויים פתאומיים, של רוחות
חזקות יותר או חזקות פחות, נשברות, חורקות להשיג
את הקצב הטבעי שלהן, הנס, המדבר, המנגן, המלא
אוויר חם ואוויר קר, אור בהיר, טמפרטורה
ממוזגת.

כך בעצם חדלות הרוחות החזקות ביותר לנשב, לנוס
מהקצב הטבעי שלהן, הסגור, הבלתימופרע, הנע
לכל הכיוונים במידה שווה, [...]
הבעיה הממשית של הרוחות החזקות ביותר היא, אפוא,
כיצד להגיע בלי למהר, כיצד למהר בלי ללחוץ, כיצד
לא לאבד מקורות אור וחום וזרימה ובעיקר לא
לדחוק את הקץ. [...]

ובאמת, באותם הימים האוואנגרדיים של יואב בראל ושל דוד
אבידן, ושל ידידים אחרים המקורבים אליהם, לא דחקנו את הקץ.
רק ההתלהבות הגדולה והכישרון העצום דחפו יוצרים כאבידן ובראל
קדימה, לקידמת הבמה של המודרניזם הישראלי.

המחשבה היהודית משמשת מעין קו
מדריך לכיוון מופשט (מבחינת תוכן)
העובר בכל חטיבותיה של תרבות
המערב.

יואב בראל, אמנות ימינו והתרבות המערבית
26.7.63

באיזו מידה אנו מגיעים לידיעה תקפה
אינו כל כך חשוב; בעצם השאיפה
לידיעה אנו מנתקים עצמנו מההרף
הנעלם של קיומנו, חולפים מעבר
לנבול של "כאן" ו"עכשיו", מעבר
לאופק הווייתנו האינדיבידואלית. הידע
מתחיל כהפשטה מקיומנו ותנאיו.
ה"אמת" (מבחינת הידע) הינה אותה
אמת לכל אדם; כיודע אני "כל אדם".

יואב בראל, מיסטיקה ואמנות, 1965

לראות בעין קפקאית-ישראלית

[על רישומי קפקא של יואב בראל]

יורם ברונובסקי

הזדמן לי פעם לעיין בהעתקים של כתבי-היד של קפקא – בעיקר של הרומן "הטירה", וזכור לי הרושם שעשו עלי הציורים הקטנים שבהם היה קפקא מרבה בשולי כתב-היד, ובייחוד בתחתית העמוד. ברור היה שאותם רישומים שנולדו מתוך המחשבה המנתבת את הטקסט, היו המשכים או פיתוחים של ההגות הפואטית הזאת.

קפקא לא היה אמן שגילה עניין בציור לשמו - נראה שהוא האמין בתעתועי ההיצג הפלסטי עוד פחות מאשר בתעתועי המלים – אך חשיבתו הספרותית היא פלסטית כל כך, רעיונותיו לובשים צורות ברורות כל כך, שהוא נטה להמשיך את המחשבה המילולית באמצעות הציור.

אכן, הציורים לעולם אינם פירושים לדברים שהוא כותב, הם מעין המשכים או סיכומים שלהם. הקו הגרפי של קפקא, האוהב לצייר דמויות סכמטיות למראה, אנשים שהם קווים המתכופפים, משלחים ידיהם קדימה ואחורה – על כיסא או בתוך סוגר כלשהו – מגלה בישרות רבה, לעתים, את כוונת הסיפור. הוא מגלה את האוטוביוגרפיות, הסמויה לעתים, של כל דמויותיו של קפקא, שהרי לא יקשה לטעון שכשם שכל סיפורי קפקא הם קטעי אוטוביוגרפיה כך כל ציורי קפקא הם אוטופורטרטים.

הוא נמנע מאיור ישיר של סיפוריו, ונראה שביקש להרחיק אחרים מן הניסיון לאיור כזה. מפורסם הוא המכתב ששיגר ב-25 באוקטובר, 1915, למו"ל שלו, קורט וולף, ובו ביקש שציור השער של הנובלה "הגלגול", שהופקד בידי אוטומר שטארקה, לא יכלול את ציורו של התיקן עצמו: "התיקן עצמו אסור לו שיצייר".

כך או כך, קפקא – למרות, או בגלל, מה שנראה כמופשטות הגבוהה של הפרוזה שלו – משך אליו ציירים, שמצאו השראה בסמלים היוניים, המפורטים בפרוט ריאליסטי מדהים לעתים, של הסיפורים שלו.

אז מה, ריאליסטי או מופשט? חולם חלומות מטפיזיים מסויטים, או מתבונן קר-רוח במציאות החיצונית? זו שאלת-השאלות של חקר-קפקא, וההיסוס המרתק, המתמיד, שבו כתוך כל קורא קשוב של הפרוזה החד-פעמית של הסופר מפראג.

לעולם אינך יודע, אינך עשוי להחליט, אם קפקא הוא ריאליסט (כריאליסט, על כל פנים, כתלמידו של פלובר, הוא ראה את עצמו), או שמא הוא סוריאליסט ומיסטיקן, חולם חלומות מעוותים, רחוק מכל ריאליזם תמים, מכל ניסיון לצלם במלים את המציאות.

נדמה שבתווך הזה, צומת ההיסוס בין שני הקטבים המנוגדים, מצא יואב בראל עצמו את קפקא שלו, ואת הזיקה שלו אל הסופר היהודי-גרמני. באותם ימים עצמם, כשפעילותו של נואל המבקר והאמן הישראלי הגיעה לשיאה, בשלהי שנות החמישים-ראשית שנות השישים, החלו יצירות רבות של קפקא להופיע בתרגומים לעברית (תולדות התרגום העברי וההתקבלות העברית של קפקא קודמות כמובן לשנים אלה).

יואב בראל קרא אותן אז – ואולי עוד קודם לכן, בנוסחים אנגליים – יחד עם חבריו הסופרים, שכמה מהם היו פרשניו של קפקא (גבריאל מוקד הקרוב אליו כתב בראשית דרכו חיבור מעניין על "הגלגול").

או אז נעשה קפקא לסופר "שלו", המבטא להפליא ובמלאות מדהימה את עולמו הקרוע של אמן ישראלי צעיר, המוצא עצמו בעולם חסר זהות ברורה, שאך לא מכבר היה עולם חלוצי ומהפכני, והנה הוא מזדקן מהר עד אימה והוא כבר מנוון בחלקים גדולים שלו. זהו עולם של סיוט כולל, שלתוכו מתגלגלים בקלות הסיוטים הפרטיים של חיי האמן והמבקר-ההוגה שהיה יואב בראל.

גירסה אמנותית אחרת, שמענייני להשוותה לזו של יואב בראל, היא גירסת קפקא המאוחרת מזו של רישומי בראל – זו של יוסל ברגנר. קפקא של ברגנר הוא קפקא גלותי-יהודי-הומוריסטי, אולי מורכב יותר מקפקא הבראלי, אך נוקב פחות, מתכוון פחות לשורש התרבות שבמסגרתה מצייר מפרש-האמת.

למען האמת, הישראליות של איורי ברגנר לקפקא היא רשמית בלבד – אלה איורים שצוירו בישראל, לאחר ככלות הכל – אבל אין בהם פרשנות למצב הישראלי, לתעתוע הקפקאי הייחודי לארץ הזאת. לעומת זאת קפקא של בראל הוא בהחלט קפקא שעלה ארצה, נולד בה מחדש, ונברא מתוך המצב הישראלי, למשל, או במיוחד, מתוך מצבה של האמנות הישראלית בשנים ההן.

אלה היו שנות ביניים, שנים של היסוס, שבנקל אפשר להגדירו כהיסוס קפקאי טיפוסי, בין הריאליסטי למופשט, בין החלוצי לדקדנטי. רגישותו ההיסטורית האמנותית של יואב בראל היתה גבוהה: הוא היה מבקר-אמנות בצד היותו צייר הקשוב בעליל לזמנו האמנותי-ההיסטורי, ולמקומו התל-אביבי.

היו אלה שנים שלאחר מיצוי, וכמעט תום הפעילות של "אופקים חדשים": חלפו הימים החלוציים של הציור הארץ ישראלי, שיכור-האור היס-תיכוני והנופים שנראו כקסומים בעיניהם ה"אוריינטליסטיות" של הציירים ילידי מזרח-אירופה, ששאבו את עיקר השראתם מ"אסכולת פריז". אבל עדיין לא הגיעו הציירים החדשים, עוד לא דרך כוכבו השחור, המסויט, הקונצפטואליסטי, של צייר כמשה גרשוני, ועוד לא ניכר חותמו של מורה וצייר של ישראליות מטפיזית כמו רפי לביא.

רישומי יואב בראל ל"הגלגול", ובמיוחד ל"המשפט", נתונים באותו שלב-מעבר בין מיצוי השפעתם ופעילותם של האמנים הראשונים, ה-"Old Masters" שלנו, וקודם להופעתם של האמנים שאפשר לכנותם "מטפיזיים". בעולם הביניים הזה טוהה יואב בראל בקווים חזקים, ניאו-אקספרסיוניסטיים – המזכירים אי-פה אי-שם את רישומי גיאורג גרוס ואת אמני ה"נויה זאכליכקייט" – את חלום הביעותים שלו. כמעט הכרחי היה שקפקא יהיה מקור השראתו של החלום הזה.

להתבונן כיום ברישומים אלה משמע לחזור לתקופה מוזרה בתולדות האמנות הישראלית, אפשר בהחלט לומר פאתטית, ועוד יותר מכך משמע לחזור לעולמו של אמן שכותבי התולדות הללו הזניחו אותו יתר על המידה, לחזור לייחוד ההבעה הפלסטית של אחד הציירים הישראלים המעטים שהיו אינטלקטואליים ביצירתם, לצייר-קורא ולצייר-הוגה שהיה יואב בראל.

באמנות, ניצחונם של כל "שיטה" או "זרם", מבשר גם את ירידתם וקץ יעילותם כמדיום להעברת חוויה.

יואב בראל, תערוכת עשר +, 25.2.66

האמן הסיני העדיף תמיד את האינטואיציה על הגישה האינטלקטואלית של הצייר המערבי. יואב בראל, ציור אוריינטאלי וציור אירופאי, 1962