



אות

כתב עת לספרות ולתיאוריה

01 גיליון
2010 סתיו

מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית

אוניברסיטת תל־אביב

עורכים מיכאל גלזמן, מיכל ארבל
המערכת אבנר הולצמן, חנה נוה, מנחם פרי, חנה קרונפלד, עוזי שביט, זיוה שמיר

רכזי המערכת איל בסן
עריכת טקסט דינה הורביץ
עריכה גרפית ענת שטיינדלר

על העטיפה: רישום מאת פרנץ קפקא

ot.kipp@gmail.com

© 2010 כל הזכויות שמורות למערכת אות, מרכז קיפ, בניין רוזנברג, אוניברסיטת תל-אביב, תל-אביב 6997801

הוצאת הקיבוץ המאוחד
נדפס ברפוס חדקל, תל אביב, תש"ע

הפואטיקה של הגוף הפצוע

גלילי שחר

פתח דבר

כיצד לכתוב על גופים פצועים? כיצד לספר על הבשר והדם? האין זו אחת השאלות של הספרות? האין זו דרך לשאול על גבולות השפה, על הסימן ומרחב הייצוג, על תנאי האפשרות של הסיפר?

הכתיבה על הגוף הפצוע מתגלגלת בכתיבה על "מהי ספרות". כתיבה על גופים מדממים, גופי-כאב, גופים שרוטים, פעורים, מצולקים, היא רגע מכונן בשיח הספרותי. מאמר זה בא לבחון רגעים מכוננים מעין אלו. הוא מציג כמה "דוגמאות" למורכבות זו (והספרות אף פעם איננה רק "דוגמא"; לספרות יש חיים, הגיונות ו"גופים" משלה), ראיות לקושי ולפוריות של השיח הספרותי על הגוף והפצע. השיח על הפצע הוא "פרולוג", פתח דבר. והאין זו מהותו של הפצע – הפתיחה? הפצע הוא מקום פתוח בגוף: רקמה קרועה ומדממת, חתך בבשר, חור שנפער, קרע בעור. הפצע הוא הפתח, ומתוכו נגלה החומר השביר שממנו עשוי האדם. מבעד לפצע מופיע האדם.

“הנה האדם”, *ecce homo*. גופו המעונה של ישו, הגוף הפצוע, הוא הנושא הגדול שבו נפתחת האמנות הנוצרית. פצעי הצליבה והחתך בצד גופו של ישו הם מסמנים קדושים, וכך הוא חוזר ומופיע לפני תלמידיו. ישו מציג את פצעיו כעדות לזהותו הקדושה – ואת קדושת הפצע יורשת ההילה של יצירת האמנות. הנימבוס העוטף את ראשו של הצלוב בציורי הקדושים מגלם את אותו יסוד “מרוחק, חד-פעמי” של יצירת האמנות במערב.¹ גזרה דומה חלה כבר על הספרות העתיקה וגיבוריה. כזה הוא גורלם של פרומתאוס, שנשרים מנקרים בכבדו, של אדיפוס, שעניו עקורות, של פילוקטטס הנושא על רגלו פצע מצחין, של אודיסאוס שפצעו העלה ארוכה. הפצע של הגיבור נעשה לסימן של הספרות. לא לחינם חוזר השיח הספרותי להרהר על פשרם של גופים פצועים אלה. על כך יעידו למשל לסינג, הכותב על הפצע של פילוקטטס ושאלת הסימן,² הדרלין, השואל לפשר “העין של אדיפוס”,³ ופרויד, המגלה בעין זו, העקורה, את סמל הסירוס.⁴ על עניין זה מעידים גם קפקא, החוקר את גלגולי האגדה על פרומתאוס,⁵ ואאורבך, המוצא בסיפור הצלקת של אודיסאוס את סוד האפוס ההומרי ואת אחד ממקורות הסיפור בתרבות המערב.⁶

הספרות השואלת על אודות הפצע שואלת על אודות מקורותיה-שלה. מאמר זה בוחן את מורכבותה של שאלה זו ואת משקלה בשיח הספרותי אצל גוטהולד אפרים לסינג, אריך אאורבך ופרנץ קפקא. בכל אחד מן המקרים האלה מדובר בניסיון שונה של “כתיבה פצועה”, כתיבה ספרותית השואלת את עומקו, את תוכנו ואת צורתו של הפצע, ובכל אחת מן הכתיבות הספרותיות הללו, המפנימות את הגוף הפצוע, שזורות גם זהויות תרבותיות ואלגוריות ביוגרפיות. שלושת המקרים אינם נידונים כאן במסגרת קפדנית של קריאה השוואתית, ועם זאת, כל פרק חש במשקלו של הפרק הקודם לו. בין פרק לפרק שוררים פערים, זיקות והשלמות, ובכולם ניכר עניין דומה – ההכרה במתח שבין הגוף

1. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, pp. 11-13
2. Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon. Oder: Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Philipp Reclam, Stuttgart 1987
3. Friedrich Hölderlin, “In lieblicher Bläue”, *Werke*, Insel Verlag, Regensburg 1965, pp. 481-483. “למלך אדיפוס עין אחת מיותרת”, כותב הדרלין. העין (Auge) היא המקום הפתוח שדרכו מסתכלת השירה על העולם. על משמעות הטרגדיה כפתיחה, כקרע (Zäsur), מוסיף הדרלין בהערותיו על הטרגדיה אדיפוס המלך, וראו *Idem.*, “Anmerkungen zum Oedipus”, *Werke und Briefe* (II), Insel Verlag, Frankfurt am Main 1969, pp. 729-736
4. Sigmund Freud, “Das Unheimliche”, *Studienausgabe* (IV), Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2000, pp. 241-274
5. Franz Kafka, “Prometheus (Die Sage versucht...)”, *Beim Bau der chinesischen Mauer, Gesammelte Werke* (VI), Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1998, p. 193
6. Erich Auerbach, *Mimesis, Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Francke Verlag, Bern 2001

לטקסט, בין הפצע לסימן. בדרך זו אנו דנים בפואטיקה של הגוף הפצוע, שהיא גם האופן שבו הספרות מביטה בעצמה.

לסינג: הצעקה של פילוקטטס, הגוף הפצוע ושאלת הסימן

סיפורו של פילוקטטס, הקשת היווני המהולל, מובא באפוס ההומרי בקיצור גמור. על כך הוסיף סופוקלס את הגרסה הטרגית המספרת על גורלו האיום של הגיבור שהוכש ברגלו על ידי נחש לאחר שפלש אל תחום הפולחן של אלה מקומית. הפצע הנורא שנפער בגופו מיאן להחלים. הצחנה שעלתה מן הפצע וזעקות הכאב של פילוקטטס הפרו את שלוות הפולחן והמאיסו אותו על חבריו, ואלה החליטו להשאירו לבדו על האי למנוס ולהמשיך במסעם לטרויה.

עשר שנים עשה פילוקטטס על האי בבדידות, בסבל ובמחסור, עד שובם של היוונים, ובראשם אודיסאוס, הנחוש בדעתו להביא את הגיבור בעל הקשת בדרכי עורמה אל טרויה; שם, בכוח הקשת השמימית, אומרת הנבואה, יטה פילוקטטס את כף המערכה לטובת היוונים. אולם המזימה מסתבכת לאחר שפילוקטטס מגלה את הקשר שקשר אודיסאוס ומסרב להצטרף למסע. בגוף משותק מכאב הוא זועק את מר גורלו, מלין על אי-הצדק וטוען נגד תחבולותיו של אודיסאוס. רק בכוחו של "האל מן המכונה" – הרקולס היורד מן השמים – משתכנע פילוקטטס לצאת לטרויה, שם ימצא רפואה לפצעו.

פילוקטטס הוא גוף מלא סתירות. הוא מגלם את "הפצע והקשת"⁷, את הגוף השביר, הכואב, של האדם, ואת הקשת השמימית, זו המסמלת את טכנה, האומנות הנשגבת מתת האלים. פילוקטטס מתגורר בהוויה אומללה, בבדידות, מחוץ לפוליס. הוא מושלך אל מצב הטבע, אל עולם החיות, חי כגולה במקום נידח, במערה, וניזון מציפורים שצד. והנה, הגוף הפצוע, המנודה, מגלם לבסוף את מהות הפוליס. פילוקטטס, הגיבור המסולק ממרחב החיים והחוק של הפוליס, חוזר ומאיר את הגדולה האתית של היווני.

דיבורו של פילוקטטס במחזה נקרע בין צרחות, גידופים ובכי ובין דיאלוגים מופלאים. פילוקטטס מעיד על תשוקתו לשפה היוונית, "הלשון האהובה", הקול הבא ממולדתו, אולם נאומיו־שלו נקטעים, נפרמים, על ידי קולו הפראי של הפצע:

7. אדמונד וילסון מבחין בזהותו הכפולה של פילוקטטס, המגלם את הגוף הפצוע ואת הקשת המושלמת, מתת האלים, וראו Edmund Wilson, "The Wound and the Bow", *The Wound and the Bow: Seven Studies in Literature*, Ohio University Press, Athens 1997, pp. 223-242

אָה, אָה, אָה אָה...
אָני חָרד, יַלְדִי, שֶׁהַתְּפִלָּה לְשׁוֹא;
הֵינָה, מְתוּךְ עִמָּךְ הַפְּצַע שׁוֹב זָבִים
נְטִפֵי הַדָּם, נְאֻנִי חֵשׁ שֶׁזֶה יַחְמִיר.
אוֹי לִי! אוֹי לִי!
אוֹי, רָגֵל, אֵילוֹ יִסְוִים תְּמִיטֵי עוֹד!⁸

צעקותיו של פילוקטטס, היבבות, הזעקות, הן קול זר הקוטע את הדיאלוג הטרגי. כך "נשמע" הפצע בתיאטרון היווני, כצעקה הסותרת לכאורה את כללי הדיבור, השירה והדיקציה הטרגית. בצעקותיו פילוקטטס מתקומם, כביכול, נגד השפה עצמה. הפצע של פילוקטטס מגלם את הקרע ואת קו התפר שבין הטבע לתרבות, בין המנודה לפוליטי, בין החייתי לשמימי, בין המבעית לנשגב. פילוקטטס הוא הפצע – האופן שבו האדם נפער כהוויה איומה ומופלאה, נוראה וגדולה לאין שיעור. והאין זו, בסופו של דבר, שאלת הטרגדיה – האופן שבו מגלם המבעית, "הלא-ביתי", הזר והחריג (Unheimlich) את מהותו החבויה של "הביתי" (Heimlich)?⁹ הגוף הפצוע, הגוף המנודה, חסר הבית, מגלם את הסוד של הפוליס. כידוע, גורל דומה גזרה הטרגדיה על אדיפוס המלך, היוצא מביתו אל הגלות, עיניו עקורות ואת הליכתו מלווה שירת המקהלה המדברת משל ב"פותר חידת הספינקס וגדול בני האדם",¹⁰ שנגרף לאסונות. עם קוראיו של פילוקטטס נמנה גם אפרים גוטהולד לסינג, מחזאי, דרמטורג והוגה דעות גרמני בן המאה השמונה עשרה, מאנשי חוג הנאורות. הערותיו של לסינג על פילוקטטס כלולות במסה הידועה לאוקואון (1766), הנחשבת לאחת התרומות המרכזיות של הנאורות הגרמנית לשיח הסמיוטיקה, האמנות והשירה המודרנית.¹¹ העובדה שסופרים ומבקרים גרמנים כתבו על דמויות יוניות מעידה לא רק על אופיה ה"פגאני" של הנאורות,¹² או על התמסרותה לשיח החילון והסתלקותה מסדר היום הנוצרי, אלא גם על ההכרעה התרבותית של האינטליגנציה הגרמנית, מאז לסינג, גיתה, שילר, דרך קלייסט והלדרלין ועד ניטשה והיידגר, לשוב אל הטרגדיה היוונית ולחפש בה מקור להתחדשות ההוויה.¹³ הנושא המרכזי במסה של לסינג הוא הפסל המתאר את לאוקואון ובניו הכפותים

8. סופוקלס, פילוקטטס, תרגום אהרן שבתאי, שוקן, ירושלים ותל-אביב 1998, עמ' 54.
9. השווה עם הערותיו של היידגר על הטרגדיה אנטיוגונה לסופוקלס בהרצאתו על פרידריך הלדרלין. את ההבדל, את המרחק והקרבה שבין הביתי לחסר הבית, בין המוכר למבעית, בין הנשגב לנורא, המהווים בקריאתו של היידגר את מהות הטרגדיה, יורשת שירתו של הלדרלין, וראו Martin Heidegger, *Gesamtausgabe*, Band 53: *Hölderlins Hymne "Der Ister"*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1993.
10. סופוקלס, אדיפוס המלך, תרגום אהרן שבתאי, שוקן, ירושלים ותל-אביב 1994, עמ' 96.
11. ראו David E. Wellbery, *Lessing's Laocoon: Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*, Cambridge University Press, Cambridge 1984.
12. ראו Peter Gay, *The Enlightenment: An Interpretation*, W.W. Norton, New York 1969.
13. על שאלת מקומה של הטרגדיה היוונית בתרבות הגרמנית ראו Friedrich Tomberg, "Das Theater als politische Anstalt betrachtet: Zur Idee der Kulturerneuerung nach

על ידי יצוריים ענק. על פי האגדה נענש לאוקואון בידי האלים משום שגילה לתושבי טרויה את מזימתם של היוונים לחדור אל העיר בעורמה באמצעות סוס-עץ ענק. כפיתת לאוקואון ובניו הונצחה בפסל שיש המיוחס לשלושה אמנים מן התקופה ההלניסטית. הכתיבה על אודות פסל לאוקואון העניקה ללסינג הזדמנות לרונן בשאלת האמנות, וליתר דיוק, בשאלת ההבדל בין האמנות הפלסטית ("הציור") לשירה. הדיון של לסינג נפתח בדיאלוג עם מבקר האמנות יוהאן יואכים וינקלמן ועם טענתו המוכרת כי פסל לאוקואון מממש את הרעיון היווני בדבר "פשטות אצילית וגדולה חרישית". לאוקואון, כותב וינקלמן, נושא את הכאב בשתיקה. ארשת פניו מסגירה "נפש מאופקת": זעם אינו ניבט מפניו, פיו אינו פעור, צרחה אינה יוצאת מגופו. "לאוקואון אכן סובל", כותב וינקלמן, "אך הוא סובל כמו פילוקטס של סופוקלס".¹⁴ כך נעשה הדיוקן היווני משל לגוף של הנאורות – מודל של גוף מרוסן, מאופק, היודע לכבוש את הכאב. אולם לסינג חולק על עמיתו. פילוקטס, הוא מזכיר, הוא דווקא גוף קולני למדי; הרי סופוקלס אינו חוסך מקוראיו את "הבכי, הצעקות, הקללות הפראיות" של פילוקטס, "קולות של ייאוש ואומללות" המהדהדים בתיאטרון.¹⁵ הצעקה של פילוקטס היא "ביטוי טבעי של כאב גופני".¹⁶ כאלה הם, בעצם, הגיבורים היוונים: הם אינם מסתירים את תחושותיהם הטבעיות, ואת כאבם הם מביעים בקול, בצעקה, בבכי.

הדיון בטרגדיה פילוקטס אצל לסינג נגזר כהערה בדיון כללי על שאלת הסימן כאמנות ובשירה. הטרגדיה היוונית, על פי קריאתו של לסינג, מגלמת גם פואטיקה של הגוף הפצוע. הטרגדיה הארכאית היא האופן שבו הגוף הפצוע נכנס אל השפה. הצעקה של פילוקטס, הבכי, "הקללה הפראית", הם חלק ממערכת הקולות של הטרגדיה; קולו של הגוף נעשה לחלק מן המנעד הטרגי. לפי קריאה זו, צעקות הכאב של הגוף הפצוע אינן סותרות את פרספקטיבת הגורל של הטרגדיה. אדרבא, כך, בצעקה, נפער ומתגלה הגורל הטרגי.¹⁷ לסינג מאזין לקולו של הגוף הפצוע בטרגדיה היוונית ומבקש לייסד על דרך זו דרמטורגיה "גרמנית" חדשה. שכן, לדבריו, זהו המחדל הגדול של התיאטרון בן זמנו, המושפע מן המודל הניאו-קלאסיציסטי של הנאורות הצרפתית, האוסר על הבכי והצעקה. "הצרפתי" ו"האנגלי", כותב לסינג, מגנים את הבכי כ"נשי", כ"בלתי

Maßgabe der Antike", in: Erhard Lange (Hg.), *Philosophie und Kunst: Kultur und Ästhetik im Denken der deutschen Klassik*, Hermann Böhlau Nachfolger, Weimar, 1984, pp. 165-171
 ראו Peter Szondi, *An Essay on the Tragic*, trans. Paul Feleming, Stanford University Press, Stanford 2002, pp. 1-3

14. הערותיו של וינקלמן מצוטטות אצל לסינג בספרו לאוקואון, לעיל הערה 2, עמ' 67. כל התרגומים במאמר הם שלי, אלא אם כן מצוין אחרת (המחבר).
15. שם, עמ' 8.
16. שם, עמ' 9.
17. תפיסת הגורל הטרגי בהגותו של לסינג, המיוסדת על כתבי אריסטו, כרוכה בפרשנויות מרחיבות של פילוסופיית הנאורות ומסורת הרציונליזם. הנטייה לרציונליזציה של הסיטואציה הטרגית ניכרת בפואטיקת החמלה של לסינג, וראו על כך בהמשך.

ראוי".¹⁸ הם אינם מאזינים למבע הסבל העמוק, הטבעי, של דמויות טרגיות כגון פילוקטס, ואינם חשים בגדולתו המוסרית. כנגד המודל הניאורקלאסיציסטי מעמיד כעת לסינג את הפרשנות הגרמנית של הטרגדיה, שאינה מתכחשת לשפה המקורית של הגוף הפצוע – הצעקה של פילוקטס.

כבר אצל לסינג אנו מוצאים את ניצני הרעיון כי על המודל הגרמני של ה"תרבות" (Kultur), המיוסד כנגד המודל הצרפתי של ה"ציוויליזציה", להתבסס על פואטיקה של הגוף הפצוע. השקפה זו על אודות התרבות הטרגית תפרח בשיח המאוחר של הנאורות ותבשיל בשדה הספרות הרומנטית בראשית המאה התשע עשרה. בקריאתו של לסינג, על כל פנים, עדיין ניתן ביטוי להשקפה של הנאורות הרוצה להכניע את המסה הגופנית ולהכניסה תחת משטר השפה. הטרגדיה, בקריאה זו, היא הדיסציפלינה הסמיוטית של הגוף הפצוע, שכן הטרגדיה היא "השפה" של הגוף הכואב, היא "הייצוג" של הסבל, היא "מביעה" את היגון. הגוף הפצוע מועתק אל מערכת של סימנים, מתגלגל במחוות תיאטרליות; הגוף שוקע בדיבור ונעלם בדיאלוג.

לסינג כותב אפוא על הפואטיקה של הגוף הפצוע; הוא כותב על האפשרות הדרמטורגית של הכאב, על מחוות ולשון של סבל, על האפשרות האסתטית של ייצוג הגוף. בזה העניין: הגוף הפצוע מוגדר כסובייקט אסתטי, הוא נעשה לאידיאל של יופי. על כך כותב לסינג – על האופן שבו סופוקלס יוצר דמות סובלת שאנו, הצופים, יכולים לשאת את דיוקנה. במילים אחרות, לסינג כותב למעשה על "יופיו" של פילוקטס.

הייצוג של הגוף הפצוע באמנות ובספרות היוונית, סבור לסינג, אינו כפוף, כפי שטען וינקלמן, לעיקרון של איפוק או מתינות, אלא נתון למרותו של אידיאל היופי. כל מה שדוחה ומעורר גועל, כגון מראה של גוף מעוות, פעור פה, לא היה לו מקום בעולמם האסתטי של היוונים. כזה הוא למשל לאוקואון של האמנות הפלסטית, לאוקואון של "הסימן המרחבי", שאסור לו להיראות בכאבו, שכן מראהו של גוף-כאב, מראה כעור ומעוות, עלול לפצוע את רגשותיהם של הצופים. לאוקואון של השירה, לעומתו, רשאי להשמיע את כאבו. השירה, הודות לתכונה של "הסימן העוקב", המסמן הנפרש בזמן, נמנעת מדימוי מרחבי דחוס ומבעית של הגוף הפצוע ומעתיקה אותו ל"עלילה". "הסימן העוקב" מביא להשהיית תהליך הדימוי, ולכן, אפקט הצעקה בעולמה של השירה הוא אפקט נסבל ומעורר הזדהות. בעולם זה, הצופה אינו מתעמת עם דימויים מרחביים מבעיתים (פה פעור, פנים מעוותות, פצע) אלא מאזין להעתקות עלילתיות, מופשטות ופרושות בזמן.

מכאן ניתן להסיק על גדולתו של סופוקלס, שיצר בפילוקטס "תמונה חיה" של גוף פצוע שאינה מעוררת גועל ואינה דוחה ואינה מזעזעת את תחושותינו.¹⁹ שכן, סופוקלס כתב את מחזותיו לתיאטרון, ובאמנות התיאטרון כרוכים, כמוכן, היבטים של אמנות חזותית. כיצד עלה אפוא בידו של המחזאי להראות את הגוף הפצוע מבלי לפגוע ברגשות הצופים? לסינג מנתח את ההקשרים הפואטיים והדרמטורגיים של המחזה

18. לסינג, לעיל הערה 2, עמ' 25.

19. שם, עמ' 22.

המביאים לעידון ולהשהיה של דימויי הגוף ויוצרים לבסוף את התנאים לאפקט של חמלה – שהוא, לפי קריאתו, מהות האמנות הטרגית.²⁰ בדרך זו מסמן לסינג ארבע אסטרטגיות פואטיות של הצגת הגוף הפצוע במחזה של סופוקלס:

1. הצגת הפצע של פילוקטטס כ"ממשי" ובה בעת כ"על-טבעי". הפצע הוא מתת האלים, מסמן של "ענישה שמימית".²¹ פצעו של פילוקטטס הממאן להחלים וכאביו הקשים שאינם מוצאים רפואה מתקבלים על דעת הצופה בשל מקורם השמימי: הפצע של פילוקטטס נעשה מובן משעה שהוא נתפס כגזרה של האלים.

2. הצגת מצוקתו של פילוקטטס ככזו שאינה כרוכה בכאב פיזי בלבד. לא רק הסבל הגופני אלא גם הרעב, הנידוי, הבדידות ולבסוף הייאוש, שבהם נכלא פילוקטטס באי למנוס, מעוררים בצופים הזדהות ורגשות חמלה. מדובר אפוא בחיבור של כאב פיזי, מחסור ומצוקה נפשית, המעצב את הדיוקן הטרגי של הגוף הפצוע ושובה את לבו של הצופה.

3. הצגת פילוקטטס לא רק כפצע אלא גם כתודעה פצועה. ועם זאת, סבלו של פילוקטטס אינו מעביר אותו על דעתו. הגיבור הפצוע אינו מתמצה רק במבע של כאב אלא גם ב"גדולה מוסרית".²² פילוקטטס אינו מתפתה לתחינות האנוכיות של היוונים השבים אל האי וחושקים בקשת האלוהית. הגוף הפצוע הוא גוף של תבונה פוליטית, בצעקותיו שזור גם פאתוס אתי, הבכי שלו "הרואי". הגיבור הפצוע, כותב לסינג (בתגובה לקיקרו), אינו "גלדיאטור", הופעתו אינה באה לשעשע או לזעזע את הקהל אלא לבטא את העומק הנפשי של חוויית הסבל ולעורר על דרך זו את הזדהות הצופים.

4. הצגת פילוקטטס בדיאלוג עם דמויות אחרות. פילוקטטס נתון בעימות עם בני שיחו; הם מאזינים לצעקותיו, שומעים את כאבו, מקשיבים לטענותיו וחשים לבסוף "יראת כבוד" לנוכח הווייתו האומללה.²³ שיח הגוף של פילוקטטס משולב במארג של אינטרסים, חילופי דעות ורשמים, ומופנם לבסוף כמקור של סבל הרואי המעורר כבוד בקרב המקהלה הטרגית. הצופים ערים למורכבות זו, הם מבחינים ב"שינוי" המתרחש במחזה, עוקבים אחר תגובותיהם של הגיבורים ורואים כיצד סבלו של פילוקטטס מעורר לבסוף אהדה וכבוד בקרב בני שיחו. תמורה זו מחזקת את שיח ההזדהות.

הקריאה של לסינג מראה כיצד מועתק הגוף הפצוע אל תוך העלילה הטרגית. הפצע של פילוקטטס וקולו של הפצע, הצעקה, מועתקים ונשזרים ברשת דרמטורגית, נארגים

20. על תיאוריית החמלה (Mitleid) של לסינג ראו תחילה בקובץ חליפת המכתבים בינו ובין פרידריך ניקולאי ומשה מנדלסון: Gotthold Ephraim Lessing, *Briefwechsel über das Trauerspiel*, Winkler Verlag, München 1972. לקריאה נוספת ראו Hans Jürgen Schings, *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch: Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner*, Verlag C.H. Beck, München 1980

21. לסינג, לעיל הערה 2, עמ' 29.

22. שם, עמ' 36.

23. שם, עמ' 39.

בדיאלוג, בסצנות של בדידות ומחסור, ונכרכים בהשקפה הטרגית בדבר הגורל והגדולה האנושית. כך, משעה שנכנס להקשר דרמטורגי והפך לחלק ממערכת הגופים והקולות של הטרגדיה, נעשה הגוף הפצוע מובן, נתפס ו"מעורר חמלה".

הערותיו של לסינג מעידות על האתגר שמציב הגוף הפצוע לפני הספרות. גופו של פילוקטטס מאתגר את עקרון היופי ומעורר דיון יסודי בשאלת הסימן והייצוג. הגוף הפצוע הוא דיסוננס, צעקותיו חסרות מובן, קולו המקורי מהדהד מעבר לכל היגיון, אלא שלסינג מחויב להצדיק את האופן שבו מתגברת הספרות (או הדרמה) על הגוף המבעית, מעורר הגועל, ועושה אותו בר ייצוג, כלומר "גוף יפה". ואכן, כותב לסינג במקום אחר בחיבורו, הופעתו של פילוקטטס כרוכה ביסוד של "גועל" (Ekel); המערה שבה הוא מתגורר, "ממלכתו של הגיבור החולה, העזוב", היא מקום נורא ועצוב המעורר רושם דוחה;²⁴ גופו שייך לגלריית הגופים הפגומים, הגופים הכעורים, שעל הופעתם אומר לסינג כי היא פוצעת את הסדר וההרמוניה ומעוררת גועל.²⁵ אולם בגוף הפגום (mißgebildeter Körper) הזה מתגוררת "נפש יפה" (schöne Seele), והסתירה שבין גוף כעור לנפש גדולה אינה מעוררת גיחוך אלא חמלה.²⁶ האין זה גם המקרה של פילוקטטס?

קריאתו של לסינג מראה כיצד השיח הספרותי מעצב מחדש את הגוף הפצוע ומעניק לצעקה משמעות אסתטית, היגיון אתי ופרשנות פוליטית. הדיון בפילוקטטס מדגים בדרך זו את השיח האסתטי של הנאורות הגרמנית: הוא מעיד על המחויבות למושג היופי, לעקרון העידון ולתפיסת ההרמוניה, ומלמד על דחיית הדיסוננס, המבעית, הכעור ומעורר הגועל ממרחב הייצוג.²⁷ לסינג מחויב לרציונליזציה של הגוף, כלומר לבנייה של שיח אסתטי תבוני על אודות המציאות הגופנית.²⁸ קריאתו מבקשת לעשות את פילוקטטס "מובן", מתקבל על הדעת, וכך להציגו כסובייקט של הזדהות. במובן זה נוטל לסינג חלק בפרויקט הסמיוטי של המאה השמונה עשרה: בניית שפה רציונליסטית שתשמש בסיס למרחב הציבורי. ובמאה זו, הפואטיקה של הגוף הפצוע היא בעיקר פואטיקה של חמלה: הייצוג של הגוף הכואב נועד לעורר הזדהות ורגש של השתתפות בצער. החמלה, סברו לסינג ובני דורו, תהא מקור לתחושות של שותפות, אחריות וערבות הדדית, והיכולת לחוש חמלה כלפי סבלו של האחר, לחוש את הזולת כישות כואבת, מתורגלת תחילה בתיאטרון.

על מגמה זו בתיאטרון הנאורות מעידים גם מאמריו הדרמטורגיים של פרידריך שילר: אפקט ההזדהות של הצופה בתיאטרון הטרגי אמור להכנינו לפגישה אתית עם האחר. הגוף הטרגי, שעלילותיו מעוררות "אימה וחמלה", נעשה מקור להתנסות אסתטית

24. שם, עמ' 181-182.

25. שם, עמ' 173.

26. שם, עמ' 168-169.

27. ראו Winfried Menninghaus, *Ekel: Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002, pp. 39-188

28. ולברי, לעיל הערה 11, עמ' 234-235.

ולהתעלות מוסרית של האזרח.²⁹ כך נבנה הסובייקט האזרחי בתיאטרון – כישות המסוגלת לחמלה. לא לחינם מדגיש לסינג בהערותיו על פילוקטוס כי הגיבור היווני סובל כבן אדם ואינו מסתיר את כאבו. בניגוד למודל הייצוג האריסטוקרטי של התיאטרון הצרפתי, המעמיד דמויות מאופקות מעל למידה האנושית, המודל האזרחי, ה"בורגני" (bürgerliche), של התיאטרון הגרמני מעוניין דווקא להציג את הגיבור על מעלותיו וחולשותיו האנושיות. בדרך זו נעשה הגיבור הטרגי קרוב ומוכר, הוא נעשה "בורגני", סבלו כבר אינו זר לצופים בני המעמד הבינוני. בתיאטרון החדש נחגגת זהותו של סובייקט החש באנושיותו של הגיבור. כך משרתת הפואטיקה של הגוף הפצוע את האינטרס הסוציו-פוליטי של הנאורות: בניית סובייקט אזרחי שזהותו אינה נגזרת עוד מן הקונוונציות של הכנסייה או מן הנורמות של החצר האריסטוקרטית אלא היא מיוסדת על מודל של דיאלוג תבוני בתחום הציבורי (Öffentlichkeit).³⁰ עם זאת, הכתיבה על פילוקטוס מעידה על מגמה נוספת, סותרת לכאורה, שהופנמה בתרבות הגרמנית מאז המאה השמונה עשרה: הדיאלוג עם מושג הטרגדיה. שכן, כבר אצל לסינג ניכרת ההכרעה בזכות התרבות הטרגית: ההכרה כי בסבל, בסכנה ובתודעה של הוויה פצועה טמון המקור להתחדשות ולהגדרה עצמית בתרבות.

אורבך: הצלקת של אודיסאוס, הפצע והנרטיב

קוראיו של אריך אורבך זוכרים כיצד נפתח ספרו מימיזיס: המחבר מספר על סצנה מן האודיסאה להומרוס, תמונה מתוך השיר השלושה עשר שבה מתוארת האומנת הזקנה אבירקליה הבאה לרחוץ את רגליו של אודיסאוס כמנהג הכנסת האורחים. הגיבור השב ממלחמת טרויה וממסעותיו מעמיד פניו זר ומסתיר את זהותו מפני בני ביתו, אולם כעת הוא חושש [...] פן-תגע בו זו, והכירה/ את-הצלקת על-פצעו, ונגלו כל-עלילותיו".³¹ והנה, כאשר מגיעה האומנת ועומדת לגעת ברגלו ולגלות את הצלקת, מבחין אורבך, נקטעת העלילה ונודדת לדיגרסיה ארוכה – למעלה משבעים שורות – על אודות הפצע ומוצא הצלקת. סיפור הצלקת נפרש בתיאור ביקורו של אודיסאוס הצעיר בפרנסוס, אצל סבו אבטוליקוס, המתואר באריכות מצד אופיו ומקום מושבו וטיב יחסיו. המספר ההומרי מתאר את התקבלותו של אודיסאוס בקרב מארחיו, את סעודת האורח, את הלינה וההשכמה, את היציאה למסע הציד, את החיפוש אחר החיה וגילויה בסבך, את המאבק עם חזיר הבר, את פציעתו הקשה של אודיסאוס, שנששך ברגלו, את חבישת הפצע ואת

29. השוו למסתו של שילר על שאלת האמנות הטרגית: Friedrich Schiller, "Über die tragische Kunst", *Sämtliche Werke* (V), Hanser Verlag, München 1993, pp. 372-393

30. המודל התבוני של הציבוריות בפילוסופיה הגרמנית מוצג היטב במסתו של עמנואל קאנט על שאלת הנאורות, וראו Immanuel Kant, "Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung", *Werke* (VI), Könenmann, Köln 1995, pp. 162-170

31. הומרוס, אודיסאה, תרגום שאול טשרניחובסקי, עם עובד, תל-אביב 1987, עמ' 373.

החלמתו של הגיבור. סיפור הפצע מסתיים עם שיבתו של אודיסאוס הצעיר אל ביתו, שם הוא נשאל לפרש הצלקת שעל רגלו ומגולל את כל קורותיו. מכאן חוזר הומרוס אל העלילה הראשית שנקטעה, ומספר: "וכשנגעה הזקנה בכפות ידיה בצלקתו/ תכף הכירה בה במשֶׁשָׁה [...]".³² וכך, מסכם כעת אאורבך, "הכול מסופר פעם נוספת עם חשיפה מלאה של כל הדברים וזיקותיהם באופן שאינו מותיר דבר בחשכה".³³

סיפורו של הגוף הפצוע באפוס ההומרי, סיפורו של הפצע שהעלה ארוכה על רגלו של אודיסאוס, כותב אאורבך, הוא דיגרסיה – סטייה מן הנרטיב, "הפרעה", קטיעה של העלילה. את הדיגרסיה הזאת הוא מבקש כעת לקרוא כאילו הייתה המחשה של מושג הנרטיב ההומרי. שכן, האופן שבו הומרוס מספר על הצלקת של אודיסאוס הוא אופן הייצוג של האפוס כולו; בדיגרסיה זו טמון סוד "הסגנון ההומרי", לדעתו של אאורבך: הנטייה ההומרית לחשוף את כל הדברים, לעשותם נראים ומוחשיים ולהנכיחם בהווה, בתיאורי זמן ומקום מדויקים.³⁴ סיפורה של הצלקת אינו "זיכרון", סיפור מן העבר הרחוק של הסובייקט, אלא עלילה משנית הנפרשת בהווה של האפוס. זו הדרך שבה מביא הומרוס את הדברים אל האור: בתיאור מלא ומפורט, מוחשי, נטול סודות ומתחים של סדר הדברים.

על פי המודל של אאורבך, סיפורו של הגוף הפצוע, או הגוף "המצולק", הוא דיגרסיה, סטייה, דרך עוקפת. הגוף הפצוע כמו דורש השהיה של העלילה. סיפורה של הצלקת, מדגיש אאורבך, אינו נכתב כדי ליצור מתח או להעניק לעלילה אפקט דרמטי. האפוס ההומרי נמנע בדרך כלל מן המתח או מן הקונפליקט הטרגי;³⁵ האסטרטגיה הפואטית של האודיסיאה היא דווקא של "הרפיה". ובכל זאת, הפואטיקה של הגוף הפצוע מיוסדת על חריגה או סטייה מן הדרך הראשית. ולמעלה מכך, האופן שבו הסיפור ההומרי נקטע, חורג ופורש את עלילת הפצע נעשה אצל אאורבך לפרדיגמה של הייצוג בספרות המערב. סיפור הצלקת של אודיסאוס הוא "דוגמא" ליסוד הנרטולוגי בתרבות המערב. על כך מוסיף אאורבך את הטענה כי הפואטיקה ההומרית של הגוף הפצוע היא פואטיקה של גילוי, חשיפה וייצוג חושי.

ואולם, את הטענות האלה, שאנו מייחסים לאאורבך, יש תחילה לסייג: אאורבך עצמו אינו מכריז על קריאתו בהומרוס כאילו הייתה קריאה על אודות הגוף הפצוע. לכאורה, הוא אינו מייחס חשיבות רבה לעובדה שהדוגמא שהוא מביא מן האפוס דנה בתולדותיה של צלקת. אולם הסתייגות זו אינה אלא בבחינת הערת ביניים, שכן בכוונת מאמר זה לייחס למימוזיס פואטיקה כפולה, גלויה וסמויה, של הגוף הפצוע, ולטעון שיש משהו עקרוני בכך שהספר נפתח בדיון על גופים וצלקות. במובן זה מתגלה דמיון מסוים בין אאורבך ללסינג: בדומה ללסינג, גם אאורבך שב לקרוא בסיפור יווני על אודות גוף פצוע כדי להעמיד תיאוריה ספרותית, ובשני המקרים, רגלו של גיבור יווני נעשית למסמן-

32. שם, עמ' 376.

33. אאורבך, לעיל הערה 6, עמ' 6.

34. שם, עמ' 8.

35. שם, עמ' 6-7.

אב ולאבן פינה של תיאוריה ספרותית. "הרגל הפצועה" (פילוקטטוס), "הרגל המצולקת" (אודיסאוס), וכמוהן "הרגל הנפוחה" (אדיפוס), הן מסמן של הימצאות-בחן; הרגל מסמנת את גופו של הנודד, גוף שנעקר מביתו. הרגל הפצועה היא מסמן של הגירה ובדרך זו היא נעשית לסימן של הספרות, זו הנכתבת על הסף, על מפתן הבית.

את חלקו השני של הפרק "הצלקת של אודיסאוס" מקדיש אורבך לסיפור המקראי ולפרשת העקדה המתוארת בפרק כב בספר בראשית. שכן, כותב אורבך, כך "נעשה ייחודו של הסגנון ההומרי ברור יותר", משעה שהוא מועמד להשוואה עם סגנונו של הסיפור העברי על "קורבנו של יצחק".³⁶ ואכן, מיד עומד אורבך על ההבדלים שבין הסיפור המקראי לאפוס ההומרי. לדבריו, העלילה המקראית אינה מנדבת מידע בדבר המקום שבו מופיע אלוהים. האל העברי, בניגוד לאל היווני, הוא ישות חסרת מקום. הנוכחות האלוהית בספרות המקראית נעדרת ממשות במונחי זמן ומקום. על "היעדר המקום" (Ortlosigkeit) של האל העברי מוסיף אורבך תכונה נוספת – "היעדר צורה" (Gestaltlosigkeit). האל העברי הוא ישות חסרת צורה, ישות מופשטת, בלתי מוחשית. מהותו אינה גלויה והופעתו אינה נתפסת. לאל העברי אין גוף, הוא חסר פנים, והוא אינו מתגלה בפרשת העקדה אלא ככת קול: בפרק זה אנו שומעים את קולו של האל שאינו לובש צורה וגוף.

האל העברי נעדר תכונות חושניות, נעדר צורה, והנה, משהו מחוסר הצורה וחוסר המקום של האל מואצל על הדמויות המקראיות ועל עלילותיהן. אברהם ויצחק משוטטים במרחב אלגורי, "ארץ מוריה" היא נחלה נטולת ממשות. "המקום" המקראי, כותב אורבך, נעדר כל מסמן של גבול, נוף או זיקה גיאוגרפית. במרחב זה מופיע יצחק, שאין אנו יודעים דבר על אודותיו, "האם נאה הוא או מכוער, חכם או טיפש, גדול או קטן".³⁷

יצחק, כמו אלוהיו, נעדר מידות גופניות, סיפורו הוא סיפור של קורבן חסר גוף. בקריאתו של אורבך נעשה הסיפור המקראי לחידה. פרשת העקדה, הוא כותב, היא פרשה מעורפלת, פרטיה אינם ידועים, גיבוריה נסתרים. הסיפור העברי אינו מכביר דיבור, הוא מתכנס בשתיקות. כזו היא "השתיקה הכבדה" העוטפת את אברהם ויצחק בדרכם אל אתר העקדה. המוטיבים, הקונפליקטים, הדמויות – הכול שרוי בדממה עמוקה. ואכן, עומקו של הסיפור המקראי הוא לאין שיעור: המספר המקראי מותיר את גיבוריו מאחור, ב"רקע", במרחב דומם, נרמז, בלתי מפורש, הניחן עם זאת בעומק פסיכולוגי. לעומת המורכבות הפסיכולוגית של הדמות המקראית, התמונות ההומריות מצטיירות כ"פשוטות".³⁸ כאמור, המספר ההומרי אינו מסתיר דבר; הוא חושף ומגלה ופורש הכול לפני קוראיו ואינו מדבר בחידות. בסיפור הצלקת, כזכור, "הכול מסופר" בלשון גלויה וחושית. שכן, זו מגמתו של האפוס ההומרי: ייצוג ריאליסטי של ההווה. הסיפור המקראי, לעומתו, טוען אורבך, אינו מתעניין בייצוג המציאות אלא באלגוריות תיאולוגיות ובאמיתות מוסריות. לא הסדר הממשי אלא הסדר הקדוש, לא האסתטי אלא האתי, לא הגלוי אלא הסמוי הם הערכים המקראיים.

36. שם, עמ' 9.

37. שם, עמ' 13.

38. שם, עמ' 15.

הטקסט העברי הקדום מצייר אלגוריות של קדושה. לפי אאורבך, הסיפור המקראי מצטיין ב"סגנון נשגב" בעל השתמעויות טרגיות: הסיפור המקראי, בניגוד לאפוס ההומרי, נסוב על קונפליקטים. מחירו של סגנון זה הוא היעדר הגוף, או, אם מותר לצטט את פרויד, "הוויתור על היצר". "הדת, שהחלה עם האיסור לעשות תמונה של האל", כותב פרויד בספרו משה האיש והדת המונותאיסטית, "התפתחה לדת של הוויתור על היצר".³⁹ מן האיסור העברי על עשיית תמונה ("לא תעשה לך פסל וכל תמונה אשר בשמים ממעל ואשר בארץ מתחת ואשר במים מתחת לארץ") מסיק פרויד התפתחות מרחיקת לכת בעולמה של היהדות: נסיגת התפיסה החושית מפני הדימוי המופשט וניצחון הרוח על החושיות. מאז חורבן הבית השני, טוען פרויד, התגלגלה היהדות בלימוד ובקריאה של כתבי הקודש, ועל התפתחות זו הוא מחיל תובנה נוספת: העם היהודי נמנע מ"תרבות השרירים" ו"שאיפותיו הרוחניות מסייעות להכניע את יצר האלימות".⁴⁰ כאן טמון גם המפתח לפרשנות האתית של היהדות – והרי "אתיקה היא הגבלת היצר".⁴¹ את שיח הגוף ביהדות כורך פרויד גם במשמעות הסימבולית של ברית המילה, שאותה הוא מפרש כ"סירוס סימבולי". הגוף הנימול הוא גוף המסמן בקריאה זו את "תסביך הסירוס", כלומר את אימת הגוף הפצוע שכוח המיניות ניטל ממנו. בקריאה הפסיכואנליטית טמונה אפוא אלגוריה של הגוף הנימול: "הגוף היהודי" נושא את צלקת תסביך הסירוס.⁴²

הקריאה בספרו של אאורבך מגלה מסקנות דומות. הטקסט העברי, לפי מימזיס, הוא טקסט אסקטי, טקסט המוותר על ייצוג הגוף (השיח החושני, הפיזי) ומתמסר לשיח תיאולוגי בעל השתמעויות אתיות. מכאן כי הבחירה של אאורבך בסצנת העקדה אינה מקרית, שכן, על מה מדברת תמונה זו בסיפור המקראי? היא מדברת על קשירת הגוף, על כפיתת הבן. פרשת העקדה רומזת על עקרון "הוויתור על היצר". בדרך זו מתבררת זהותו של הקורבן בסצנה המקראית: הקורבן הוא הגוף. הגוף הנעקד הוא גוף שניטלו ממנו יכולת התנועה, הכוח והגמישות. הגוף עצמו הוא מה ששותק, מה שאינו מתגלה, מה שנותר חבוי בסיפור העקדה. הסיפור נטול הגוף הוא הסיפור על נטילת הגוף. לגוף המקראי, גופו של יצחק, גוף-נטול-גוף, סטרוקטורה סימבולית של פצע ("סירוס סימבולי"). כמו הגוף הנימול, גם הגוף הנעקד הוא "צלקת" של הברית עם האל.

סיפור העקדה הוא אחד מסיפורי היסוד באמונה המונותאיסטית, וקריאתו של

39. Sigmund Freud, *Der Mann Moses und die monotheistische Religion*, Studienausgabe, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2000, p. 564

40. שם, עמ' 561.

41. שם, עמ' 564.

42. על סוגיית "הגוף היהודי" בכתביו של פרויד, ובפרט על דימויו של הגוף הנימול ועל השתמעויותיו ברבדיו השונים של השיח הפסיכואנליטי, ראו Sander L. Gilman, *Freud, Race, and Gender*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1993; Jay Geller, *On Freud's Jewish Body: Mitigating Circumcisions*, Fordham University Press, New York 2007

אאורבך בפרשת העקדה קרובה ברוחה ובפרטים רבים לזו של קירקגור בספרו חיל ורעדה.⁴³ קירקגור עומד על פשרה של תנועת האמונה של אברהם, שהיא תנועה המשתרעת בשתיקה. המסע אל ארץ המוריה הוא חסר פשר ואף מילה אינה יפה לו. המסע של האב ובנו אל הר העקדה הוא מסע המתרחש מעבר לשפה, מעבר לתבונה ולחוק האתי. גם קירקגור נדרש להשוואת הסיפור המקראי לדוגמא יוונית – הטרגדיה אויפיגניה באאוליס – כדי להוכיח את עמדתו הסרבנית של הסיפור העברי בתולדות המחשבה והספרות האירופית. על הפער שבין אברהם ובין הגיבור היווני מעיר גם עמנואל לוינס, הרואה בסיפורו של אודיסאוס השב לביתו את תמצית המחשבה בתרבות המערבית המיוסדת על שיבה, על חזרה של הסובייקט אל עצמו והסתגרותו במרחב הביתי. אברהם, לעומת זאת, מגלם את "התנועה ללא שיבה" – אברהם יוצא מביתו ועוזב לעד את מולדתו.⁴⁴ המסע אל הארץ המובטחת הוא מסע אל עבר אחרות אבסולוטית, מסע שהצופן האתי כרוך בו.

קריאתו של אאורבך מצביעה, בדרכה־שלה, על האופן שבו מאתגר סיפור העקדה את תולדות הספרות ומייסד פרספקטיבה אתית של סדר הדברים, שכן, אופן הייצוג המונותאיסטי הוא אופן ייצוג המותר על המבע, על "הקסם החושי", על הגיוון, ותחת זאת הוא שואף לאחדות, לשלטון היחיד של האמת, במובן האתי.⁴⁵ והנה, מגמה זו של הסיפור המקראי להעמיד אמת תקפה אחת המקיפה־כול מוצאת את השלמתה במגמה הפוכה: הדרשה לקריאה חוזרת ולפרשנות ללא קץ בכתבי הקודש. אאורבך קושר מגמה זו בעליית הנצרות ובהופעתו של פאולוס (שאותו הוא מכנה בפרק השני של מימזיס "היהודי בן התפוצות"). פאולוס ביקש להעניק פרשנויות חדשות לטקסט המקראי, המבשר, לכאורה, את בואו של ישו ואת אמת האמונה הנוצרית. הדמויות המקראיות הופכות בדרך זו ל"פיגורות" המבשרות את לידתו, חייו, ייסוריו, מותו ושיבתו של ישו. על פי הפרשנות הפיגוראלית, עקדת יצחק נעשית לפיגורה של צליבת ישו. כך פותחת הנצרות את מה שהיה לכאורה סגור בטקסט המקראי. הצורך להעניק פרשנות חדשה לדמויות המקראיות מוליד את הקריאה הפיגוראלית שאאורבך מייחס לה חשיבות רבה בהיסטוריה של הספרות בכלל ושל הריאליזם בפרט.⁴⁶

פיגורה היא דמות קונקרטיה או מאורע קונקרטי בעלי תוקף או תחולה היסטורית (אמת מקומית היפה לשעתה), שבה בעת כרוכה בהם בשורה לעתיד לבוא, כלומר אופק בלתי ממומש, "עתיד". בעולם הנוצרי העתיד כרוך תמיד בשאלת הגאולה. הבשורה לעתיד היא תמיד בשורה משיחית. פיגורה מגלמת לפיכך אופק משיחי המופנם מעתה גם

Søren Kierkegaard, *Fear and Trembling*, trans. Howard V. Hong and Edna H. Hong, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1982, pp. 54-67

Emmanuel Levinas, "The Trace of the Other", trans. A. Lingis, in: Mark C. Taylor (ed.), *Deconstruction in Context*, University of Chicago Press, Chicago 1986, pp. 347-350

אאורבך, לעיל הערה 6, עמ' 17.

Erich Auerbach, "Figura", וראו, אאורבך הקדיש מאמר שלם לסוגיית הייצוג הפיגוראלי, *Archivum Romanicum*, 22, 1938, pp. 436-489

בתולדות הספרות. אך פיגורה, כזכור, היא "גוף פצוע" – גופו של ישו. ולכן, כאשר אאורבך דן בפרק השני של מימזיס במהותה של הפרשנות הפיגוראלית בעולם הנוצרי, הוא שוב נדרש לדון בפצעים: "פצע הצד" בגופו של אדם הראשון (ממנו נבראה חוה, האם הקדומה), שהוא פיגורה של "פצע הצד" של ישו (ממנו נבראה הכנסייה הקדומה). והנה, היסוד הפיגוראלי – היסוד הפתוח, הפעור, הניתן לקריאות חוזרות, המעניק עצמו לפרשנות מחודשת, היסוד ה"משיחי" של הספרות – הוא למעשה יסוד אימננטי של הטקסט המקראי. הסיפור המקראי, כותב אאורבך, עשוי מפרגמנטים, מפיסות שזיקתן וחיבורן זו לזו רופפים. הסיפור המקראי, המחזיק בתזה אנכית אחידה על אודות האל (מונותאיזם), סובל אפוא מחוסר אחידות במישור האופקי. הטקסט המקראי על אודות האל היחיד כתוב במקטעים, בריבוי, ומכיל לפיכך פרספקטיבות שונות על נושא אחד. מתח זה בין אחדות לריבוי מעניק לטקסט המקראי פתיחות ופוטנציאל להתפתחות עלילתית העולים לאין שיעור על אלה של האפוס ההומרי.⁴⁷

מכאן אנו למדים כי הסיפור המקראי השרוי באפלה, על עלילותיו חסרות הגוף ודמויותיו חסרות הצורה, הוא טקסט פתוח. הסיפור המקראי הוא חידה, טקסט המייסד מסורת ספרותית פתוחה הנענית בכל רבדיה לאתגר של ייצוג מורכב ורב-משמעי. הטקסט המקראי הוריש לספרות המערב את תנאי האפשרות של הנרטיב ההיסטורי, זה ההולם, כותב אאורבך בשנת 1942, את העידן שבו אנו חיים, כלומר את תקופת מלחמת העולם השנייה.⁴⁸ במילים אחרות: הטקסט המקראי, דווקא בשל חוסר אחידותו ובשל פתיחותו והסתירות שהוא מכיל, מייסד נרטיב העולה בקנה אחד עם מורכבותו של הייצוג ההיסטורי. יוצא מכאן כי סיפורו של הגוף חסר הצורה, הגוף הנעדר, הסמוי, השותק, עומד ביסודן של הצורות הספרותיות המורכבות בתרבות המערב. הגוף המקראי הוא מאותן חידות, מאותם מסמנים ריקים השואפים להתמלא, להיקרא ולהיכתב מחדש. האין של שיח הגוף הוא האינסוף של השיח הספרותי. כך מתגלה הזיקה הסמויה בין האמונה המונותאיסטית ובין תרבות הקרנבל בספרות המערב. דווקא הטקסט חסר הגוף, המשתוקק לאמת אחת, מייסד מסורת של פרספקטיבות מתחלפות, ריבוי של קולות סותרים, דימויים מגוונים ופרשנויות אין קץ.⁴⁹

את רישומו של המתח הזה בין אחדות לריבוי, בין היסטוריה לבשורה, בין קונקרטיזם לנצח, שיסודו בטקסט המקראי והמשכו בפרשנות הפיגוראלית של פאולוס, מזהה אאורבך לאורך כל תולדות הספרות המערבית. את שיאו של השיח הפיגוראלי רואה אאורבך בקומדיה האלוהית של דנטה. יצירה זו מצטיינת ב"סגנון מעורב", כפואטיקה של ריבוי משלבים, של סוגי שיח מנוגדים זה לזה ושל קולות מסורגים זה בזה; היא מביאה

47. אאורבך, לעיל הערה 6, עמ' 19-20.

48. שם, עמ' 22.

49. השוואת הריאליזם נוסח אאורבך לתפיסת הקרנבליזם בספרות האירופית אצל מיכאיל באחטין אינה חסרת יסוד. שני המחברים עומדים על ייצוג ספרותי המביא משלבים לשוניים שונים, סוגי שיח מנוגדים, קולות מגוונים וצחוק אל מרחב פואטי משותף, והשוו מיכאיל באחטין, סוגיות הפואטיקה של דוסטויבסקי, תרגום מרים בוסגנג, ספרית פועלים, תל-אביב 1978.

את הגס, העממי והיומיומי אל השירה הגבוהה ושזורת את הגרוטסקי בנשגב. והנה, עלילות ודמויות מגוונות אלה נארגות בסיפור-על המשמר, כותב אאורבך, את האמונה ב"אחדות הסדר האלוהי"⁵⁰. העיקרון המונותאיסטי של הקומדיה האלוהית הוא עיקרון אתי האוצר את הרעיון המוסרי בדבר משפט האל. האמונה המונותאיסטית, הירושה הכנה של הסיפור המקראי, היא תנאי לשיח הספרותי המגוון, הרב-קולי של הקומדיה – וזה, מודה אאורבך, "הפרדוקס" של דנטה. שכן, אצל דנטה, הגיבורים המתים, גופי-צל, גופים שנתלשו מן הזמן ומן המקום ונקלעו לעולם דומם, הם הדוברים הכנים על אודות החיים על פני הארץ. הדמות המושלכת אל ה"מַעְבָּר" (Jenseits), אל הנצח, אל המצב הדומם, אוצרת בתוכה ממשות גדולה ושופעת. המתח, שיסודו בטקסט המקראי, בין אחדות לריבוי, בין עומק למישור, בין נצח לפרספקטיבה, בין מצב דומם להיסטוריה, מכונן את השיח הריאליסטי בקומדיה: הדמות השותקת מכילה את כל אופני הדיבור, המתים זוכרים את כל צורות הקיום.

חיבורו של אאורבך מצביע על פואטיקה גלויה וסמויה, קונקרטי וסימבולית של הגוף. את השיח החושי, הקונקרטי, של האפוס ההומרי העוסק בפציעתו של אודיסאוס, משלים הטקסט המקראי שעלילותיו מופשטות וגופיו נעדרי צורה ותוכן. סיפור העקדה מעתיק את הגוף כאלגוריה אתית, כסמל, כמסמן קדוש. הגופים המקראיים נעשים ל"שמות". כזכור, מכאן שמו של יעקב, שאחז בעת לידתו בעקב אחיו. מכאן גם השם "ישראל", הזוכר את המאבק ואת פציעתו של יעקב ששרה עם מלאך האלוהים בפניאל. השם העברי הוא סמל קדוש המכסה ומסתיר את הגוף הפצוע. לכאורה אין בפרשת העקדה כל עניין בגוף ובפצע, שהרי הסיפור המקראי מוותר ממילא על שאלת הגוף ומותר את יצחק בריא ושלם, אולם האם אין כאן בסיפור העקדה, בסיפורו של הבן הכפות, משום פתיחה, פעירה, נטילה, שכמוה כפצע סימבולי? "פצע" העקדה, פצעו הסימבולי של יצחק, בדומה לחתך בברית המילה, הוא קרע הנעשה לקו תפר, סמל לברית בין האדם לאל. בקריאתו של אאורבך, פרשת העקדה מסמנת פתיחה – הסיפור המקראי גורע, פוער חור, יוצר חידה ומסמן את ראשיתה של מסורת ספרותית פתוחה.⁵¹ במובן זה אנו רשאים לדבר על פואטיקה כפולה של הגוף הפצוע אצל אאורבך: האופן שבו האפוס ההומרי חושף את הצלקת של אודיסאוס מוצא את ניגודו ואת השלמתו באופן שבו הסיפור המקראי מכסה את עקדת יצחק.

הפואטיקה של הגוף הפצוע ניכרת לא רק בתוכן הסיפור, במה שמסופר, אלא גם

50. אאורבך, לעיל הערה 6, עמ' 181.

51. כאן ניכר דמיון מסוים בין השקפתו של אאורבך לזו של פרנץ רוזנצוויג בדבר הסיפור המקראי. רוזנצוויג, בדומה לאאורבך, עומד על האופי החידתי, הפתוח, של הטקסט המקראי, הכולל חזרות, הטרמות והשלמות מאוחרות, וגם הוא מצביע על ההבדל בין הספרות היוונית "השוכה את קוראיה באשליות" ובין הסיפור המקראי המוותר על היופי, שכן הוראתו תיאולוגית והשתמעותו אתית, וראו Franz Rosenzweig, "Das Formgeheimnis der biblischen Erzählungen", *Zweistromland, Kleinere Schriften zu Glauben und Denken*, Martinus Nijhoff Publishers, Haag 1984, pp. 817-829

בצורתו, במבנה הנרטיב, בדרך שבה הסיפור עצמו "נפצע", נקטע, נפער, נגדם – כך בסיפור הצלקת באפוס ההומרי, הנכתב כדיגרסיה, כסטייה, וכך גם בסיפור המקראי, הכתוב במקטעים. והנה, משהו מן הפואטיקה הזאת ניכר גם בספרו של אאורבך. מימזיס מחזיק עשרים פרקים המוקדשים לשאלת הריאליזם בספרות המערב, ובמרכזו, כאמור, התזה על "הסגנון המערב": הריאליזם בספרות, טוען אאורבך, הוא אופן ייצוג המשלב את הקומי והטרגי, הגרוטסקי והנשגב, הקונקרטי והאלגורי, הנוכח והנפקד. זוהי "התזה האנכית" של מימזיס, ואותה מוכיח אאורבך ב"מישור האופקי" באמצעות דוגמאות שונות מן ההיסטוריה של ספרות המערב. ספרו נפתח, כאמור, באפוס ההומרי ובטקסט המקראי, ממשיך בספרות הרומית, בשירת רולאן, בספרות החצרנית ובתיאטרון הנוצרי בימי הביניים, משם הוא פונה אל יצירותיהם של דנטה, רבלה ומונטייין, עובר דרך שייקספיר, סרוונטס, שילר וגיתה, סטנדאל, פלובר ובלזק, וחותרם בוויירגיניה וולף, מרסל פרוסט וג'יימס ג'ויס. כל פרק במימזיס הוא מעין פרגמנט, מקטע בהשקפת עולם ספרותית. האופן שבו אאורבך כותב על הספרות האירופית הולם במובן זה את השקפתו על הטקסט המקראי: ספרו מחזיק בתזה אנכית השואפת לאחדות (מונותאיזם) אך נפרשת באינספור מישורים ומהדהדת בריבוי קולות (פוליפוניה). רבים מן הפרקים במימזיס נפתחים או מתפתחים מבעד לציטטות ארוכות, פרגמנטים או "אנקדוטות" מן ההיסטוריה של הרומן. רבות מן הציטטות מובאות בשפות המקור (לטינית, צרפתית, ספרדית, אנגלית), ולא תמיד הן מלוות בתרגום. כך שזורות המילים הזרות בחיבורו של אאורבך כאילו היו עדויות של תודעה אירופית שבורה – פרגמנטים של תרבות הומניסטית המחוללים כעת הזרה, אפקטים של ניכור ודיסוננס במרחב של לשון האם, הגרמנית.⁵²

במכונת הקריאה של אאורבך, באופן שבו הוא מפעיל קריאה צמודה לטקסטים קצרים וקטועים, בדרך שבה הוא מנתח ומפרק תחביר ומבני משפט ביצירות מופת ומביא לפרגמנטציה של הקאנון, ולבסוף, כתובנה המלנכולית על אודות שקיעת התרבות, שבה הוא חותר את ספרו, ניכרים עקבותיה של תודעה ספרותית פצועה. מימזיס מגלם תודעה מודרניסטית, תודעה שבורה המהדהדת בפרגמנטים, במיניאטורות, במוטיבים, באנקדוטות ובהבזקים ספרותיים. את הדברים שאאורבך כותב מתוך ריחוק מסוים על הספרות המודרניסטית אפשר להחיל בזהירות גם על מימזיס עצמו: חיבורו מתמחה אף הוא בסצנות, בפרגמנטים ובמוטיבים בספרות ומהרהר על שקיעת התרבות בעידן האלימות. בכל רבדיו, מימזיס הוא ספר החש במשברי הזמן. הוא בוחן את חומריו מתוך גישה ריאליסטית והסתכלות "אנקדוטאלית". כך "חש" מימזיס בממשותם של הדברים.⁵³

52. על משמעות המילה "הזרה" כמסמנת תודעה הומניסטית ראו גם Theodor Adorno, "Wörter aus der Fremde", *Noten zur Literatur*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1998, pp. 216-232

53. על גישתו ההיסטוריוציסטית של אאורבך, המיוסדת על השקפה אנקדוטאלית ואירונית בדבר הקאנון וסדר הדברים, השוו *Practicing New Historicism*, Catherine Gallagher and Stephen Greenblatt, Chicago University Press, Chicago 2000, pp. 31-48

למרות גישתו ההיסטוריוציסטית לחומר הספרותי ומחויבותו הכנה לתפיסה קוהרנטית של "ספרות העולם", האופן שבו אאורבך קורא את הומרוס ואת התנ"ך, את דנטה ורבלה, את שייקספיר וסרוונטס, משקף הכרעות קריאה מודרניסטיות. במימוזיס טבועה תודעה של מונטאז', תודעה של דימויים מפורקים ושברים נרטולוגיים. בדומה לוולטר בנימין, גם אאורבך מתעניין בפרגמנט, בדרך שבה השבור, הקטוע והנעדר רומזים על עלילות גדולות שנעלמו. אצל אאורבך, כמו אצל בנימין, אנו מוצאים את חותמה של פילולוגיה מודרניסטית – פילולוגיה של שברים.⁵⁴ גם מן הדמיון בין אאורבך למיכאיל בכטין אי אפשר להתעלם. בדומה לבכטין, אאורבך מאזין לריבוי הקולות, למשלבי הלשון, ל"מערכולות", לגרוטסקות ולשירת השוטים בספרות האירופית, היוורשים את תרבות הקרבול.

מימוזיס, שנכתב בשנות הארבעים של המאה העשרים, באיטנבול, העיר שאאורבך גלה אליה מגרמניה לאחר עליית הנאצים לשלטון, הוא ספר היודע גם את "הפצע" היהודי-גרמני – שהרי מימוזיס נכתב מתוך תודעה של הגירה והכרה באסון הפוקד את יהודי אירופה. בשניים מפרקיו בא אאורבך חשבון עם הספרות הגרמנית, שמאז זמנם של גיתה ושליר שקעה באידיאליזם, באשליות רומנטיות ובשכחת המציאות. להוציא ההבטחה הקלושה שהייתה טמונה ביצירותיהם של היינריך פון קלייסט וגיאורג ביכנר, ומחוץ להישגים ספורים פרי עטם של גוטפריד קלר ותיאודור פונטנה, הספרות הגרמנית מגלמת לדידו את מחדל הריאליזם, את הכישלון להעמיד קורפוס של ספרות ריאליסטית המתמסרת לשאלות חברתיות ופוליטיות ממשיות.⁵⁵ הספרות הגרמנית המודרנית, הוא סבור, הזניחה את השאלה הפוליטית, וזו הלכה והקצינה עד שנעשתה לנכס של הפאשיזם. כך מסמן אאורבך מחדל ספרותי ופוליטי המצוי בלב המסורת שראשיתה, למעשה, בימיו של לסינג: ההתמסרות לתרבות הטרגית ולערכים הרואיים והשקיעה באידיאליזם הרחיקו את עולם המחשבה והשיח הספרותי בגרמניה מן העולם במובנו הממשי, הדיאלוגי, בר השינוי, ואל הריק הפוליטי הזה שהותירה הספרות נכנס לבסוף הנאציזם. בספרו, המכריז על ריחוק מן הספרות הגרמנית, מבטא אאורבך תוכנה מרה בדבר כישלונה של פרדיגמת התרבות בגרמניה. מסורת תרבותית זו, שבלבה עקרון החינוך, או העיצוב (Bildung), של הסובייקט, הייתה גם לאחד מאתרי האמנציפציה של

54. אאורבך ובנימין, שניהם חוקרי ספרות יהודים-גרמנים שהתמחו בקריאות מודרניסטיות של ספרות הרנסנס והבארוק, נפגשו בברלין בשנות העשרים (אאורבך שימש אז כספרן ב"ספריית המדינה הפרוסית בברלין" ובנימין פגש בו בעת ביקוריו במחלקה הצרפתית של הספרייה). בנימין הכיר היטב את חיבורו של אאורבך על דנטה ומצא בו אנלוגיות מודרניסטיות. ההתכתבות בין בנימין לאאורבך בשנות השלושים מגלה אף היא קרבה אינטלקטואלית ותחושת גורל משותפת. על הזיקות ביניהם ראו Karlheinz Barck, "Erich Auerbach in Berlin: Spurensicherung und ein Porträt", in: Martin Tremml und Karlheinz Barck (Hgs.), *Erich Auerbach: Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologie*, Kulturverlag Kadmos, Berlin 2007, pp. 195-314; Robert Kahn, "Eine List der Vorsehung: Erich Auerbach und Walter Benjamin", *Ibid.*, pp. 153-166

55. אאורבך, לעיל הערה 6, עמ' 421-414, 482-478.

היהודים, ומאז משה מגדלסון והיינריך היינה פרוחה בה ההגות הספרותית היהודית-גרמנית.⁵⁶ אך בשנות השלושים שקעה מסורת זו בפנטזיות של שיח האלימות. אאורבך, שסולק ממשרתו באוניברסיטת מארבורג לאחר עליית הנאצים לשלטון ונאלץ להגר ממולדתו לאיסטנבול, חש בשברי המקום והזמן.

והנה, למעט הערותיו על עקדת יצחק והערות ספורות על אודות שיילוק, גיבור הסוחר מוונציה של שייקספיר, אין בספרו של אאורבך התייחסות מפורשת למסורת היהודית או לשאלת גורלם של היהודים באירופה בשנות הארבעים. מימיזיס מכיר, כמובן, את זמנו, אך הוא אינו דן במפורש ברדיפות, בנישול, בשלילת זכויות, בעקירה, בקרע מן המולדת. אולם בהערותיו על שיילוק, הגיבור "המנודה" של שייקספיר, טמן אאורבך רמז חשוב על מפעלו. שכן, את מה שאאורבך כותב על אודות שיילוק – הדמות העומדת-בחוף, זו שאינה שייכת למקום החדש ולזמן החדש ואפילו חורגת מגבולות הז'אנר, ובכל זאת היא שבה לגלם תודעה הומניסטית ותביעה אוניברסלית לצדק⁵⁷ – אפשר להחיל גם על מימיזיס. ספרו של אאורבך נכתב "מבחוץ", על גבולה המזרחי של אירופה, מנקודת מבט של מודרניסט גולה המחזיק עדיין, מבעד לתודעת הנידוי,⁵⁸ ברעיון ההומניסטי של העולם הישן. אאורבך כותב אפוא על שאלת הספרות מתוך הבנה עמוקה של השבר התרבותי שאירופה נקלעה אליו בעידן מלחמות העולם. אאורבך, שבשנות מלחמת העולם הראשונה שירת כמתנדב בחיל הרגלים של הצבא הגרמני, ובמהלכה, לפי עדותו, נפצע קשה,⁵⁹ נכנס כ"גוף פצוע" אל שדה הבלשנות ומחקר הספרות ההשוואתי. מימיזיס נוגע בצלקת.

קפקא: החידה של פרומתאוס, הפצע והכתיבה

הגופים הספרותיים של פרנץ קפקא באים לעולם והם מעוטרים בפצע. בעולמו של קפקא הפצע מסמן עיוותים המתרחשים בתחומה של התשוקה. הפצע הוא פניו האחרות של אָרוס, עדות על הגוף העירום, הכואב, של אהבת בשר ודם. על רקע זה מצייר קפקא כמה מן הדיוקנאות הספרותיים המוכרים שלו, וביניהם הוא טומן גם את דיוקנאותיו-שלו,

56. על עקרון החינוך/עיצוב, תרבות ההשכלה והיהודים בגרמניה, השוואה, Goerge L. Mosse, *German Jews beyond Judaism*, Hebrew Union College Press, Cincinnati 1997; Shulamit Volkov, "Die Ambivalenz der Bildung: Juden im deutschen Kulturbereich", *Das jüdische Projekt der Moderne*, Verlag C.H. Beck, München 2001, pp. 165-183

57. אאורבך, לעיל הערה 6, עמ' 299.

58. על תודעת הנידוי בשיח היהודי-גרמני כתבה חנה ארנדט, העומדת בעיקר על המקרה של פרנץ קפקא, וראו *The Jew as Pariah: Jewish Identity and Politics in the Modern Age*, Grove Press, New York 1978, pp. 67-90

59. אאורבך סיפר על פציעתו ברשימה אוטוביוגרפית קצרה המצוטטת אצל טרמל ובארק, לעיל הערה 54, עמ' 199.

אלגוריות אוטוביוגרפיות הנכתבות כפצעים.⁶⁰

בספרות של קפקא, הפצע מסמן קונפליקטים ארוטיים. על כך מעידים שלושת פרקיו של הסיפור המוקדם "תיאור של מאבק".⁶¹ פתיחת הסיפור וסופו מוקדשים לקורותיה של פגישה בין דמות המספר ובין "מכר", ידיד מזדמן. הפגישה מתחילה במסיבה ונמשכת ברחובותיה של פראג, שם היא מתגלגלת בשיחה על אהבה שסיומה בפצע. באמצע הסיפור נקטעת העלילה ואת מקומה תופס תיאור של פגישה אחרת שגיבוריה הם "השמן" ו"המתפלל" ועל קורותיה שומע המספר מפיו של איש כבד גוף הנישא באפיריון על גדות המולדבה בטרם הוא נסחף במורד הנהר וטובע. כל הפגישות כתובות כתיאור של מאבק, כדיאלוגים שצורתם היא צורת הדו-קרב, ככולן מושלים שתיוקת, אי-הבנות, התעלמויות, יריבויות וניסיונות השפלה, כולן מתנהלות בלשון מרוחקת ומשתרעות במחוות של אדישות, ובכולן ניכרת גם כמיהה גדולה לתשומת לב ולנחמה. גיבוריו המוקדמים של קפקא הם רווקים המתייסרים בבדידות ויוצאים למסעות חיפוש נואשים אחר אהבה, אך סופם שהם נתקלים זה בזה ונקלעים למריבות ולרגעים נדירים של קרבה. פגישותיהם משתקפות אלה באלה כתמונות ראי.

טכניקת ההכפלה ניכרת ברבדים שונים של הסיפור, בראש ובראשונה בדיוקנאות הכפילים, כלומר באותם זוגות של בני שיח המגלמים דיאלקטיקה של אוהב ואויב ומשוכפלים מפרק לפרק. ה"מכר", שדיוקנו מעטר את ראשיתו ואת אחריתו של הסיפור, הוא מאהב צעיר המתרכב בהצלחותיו אצל נשים. התיאור הקולני של עלילות האהבה שלו מביך את המספר והוא נמלט מפניו אל הרחוב, אך גם שם ממשיך המכר לרדוף אחריו. סיפוריו של המכר משפילים את המספר, יהירותו וגינוניו המנוכרים דוחפים אותו לניסיונות מנוסה נוספים, אך לשווא; המכר ממשיך ללוותו בסמטאות ובשדות המושלגים. לבסוף מדבר המספר על אהבתו-שלו ומתוודה פתאום על אירוסיו, כאילו שבהצהרה זו יש משום תשובה ומשקל-נגד לסיפורי האהבה של המכר המדוכאים אותו עד עפר. אז מוציא המכר הנדהם סכין מכיסו ודוקר "כמו מתוך משחק" את זרועו השמאלית. נפער בגופו ודם ניגר ממנו. המספר מוצץ את הפצע וחובש אותו במטפחת. "יקירי, יקיר שלי... בגללי פצעת עצמך",⁶² שח המספר אל המכר, אהובו, ומלווה אותו על השביל לאורו של פנס עד סופו של הסיפור.

הפצע בזרועו של המכר פוער את תשוקתו של מאהב, שאינה משוחררת מהשפלה

60. על פואטיקת הפצע בספרות של קפקא ראו, לדוגמא, Bluma Goldstein, "A Study of the Wound in Stories by Franz Kafka", *The Germanic Review*, 41, 1966, pp. 202-217; במאמר זה עומדת המחברת בעיקר על משמעות הפצע כמסמן של פיצול בין מצבי תודעה ומציאות בעולמו של קפקא.

61. Franz Kafka, "Beschreibung eines Kampfs" (Fassung A), *Beschreibung eines Kampfs, Gesammelte Werke* (V), Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1994, pp. 47-97. את גרסתו הראשונה של הסיפור כתב קפקא בשנים 1904-1906, בשנות העשרים המוקדמות לחייו, בתקופת לימודיו באוניברסיטה. הסיפור ראה אור לאחר מותו.

62. שם, עמ' 97.

ומפחד מפני האישה. מבעד לפצע זה נפתח צוהר אל התוכן ההומו־ארוטי של שיח האהבה. "תיאור של מאבק" אינו מכחיש את מוצאה של התשוקה ואת סיבוכיה הנגזרים מן הקרע שבין המינים. במובן זה, לפחות, טמונה בו תוכנית של סיפור אהבה שימצא את המשכו ברומן המכתבים של קפקא עם פליצה באואר. גם כאן, כמו במכתב ששלח קפקא לאהובתו בתחילת אוקטובר 1917, הוא מספר על שני גברים, כפילים, החיים זה לצד זה במצב של מריבה שאינו מוצא לו פתרון עד הדקירה המכרעת.⁶³ אחד היריבים שופך את דמו בשמה של האהבה וברוך זו הוא הופך עצמו לקורבן ופוטר עצמו ממשא האירוסיין. אם הפצע אצל קפקא אכן נושא תוכן הומו־ארוטי הרי שאי אפשר להפרידו מן השיח על המיניות ועל משבר הזהות הגברית במפנה המאות. קפקא וחבריו ל"חוג פראג" התמצאו היטב במבוכי שיח המיניות שהיה, בחלקו, שיח על אודות הגוף היהודי.⁶⁴ גם את קשרי הידידות שלו עם מקס ברוד ופרנץ ורפל נטה קפקא לפרש מדי פעם לאור התיאוריות הללו. כך, במכתב ששיגר לברוד בנובמבר 1917, חודשים אחדים לאחר שחלה בשחפת ולאחר שעמד פעם נוספת על חוסר יכולתו לשאת אישה – דבר שזיהה כחולשה עקרונית של הגבר היהודי המערב אירופי⁶⁵ – מגלה קפקא לברוד על חלום קטן שבו נשק לפרנץ ורפל. את פשרו של חלום הנשיקה, שקפקא מעיד כי "עורר אותי" והפר את שלוותו, הוא מציע ללמוד באמצעות ספרו של הנס בלוהר (Blüher) על תפקיד הארוטיקה בחברה הגברית.⁶⁶ חיבורו של בלוהר, הדין בזהותה של חברה גברית המיוסדת על זיקה הומוסקסואלית ובמשמעותה כמודל פוליטי בגרמניה, מסמן את "היהודי" כגוף מיני מנוון, "נשי", המסכן את רעיון האגודה הגברית וחותר תחת המדינה. עם קוראיו של חיבור זה נמנה גם זיגמונד פרויד.⁶⁷

והנה, הפצע בזרועו של הידיד אינו הפצע היחיד הנפער ב"תיאור של מאבק". כבר בחלקו הראשון של הסיפור נופלים הגיבורים ונפצעים: תחילה נופל המספר ונפצע בברכו בעת מנוסתו מפני עלילות האהבה של הידיד, ומאוחר יותר, לאחר שהתגבר על מעצוריו, הוא מזנק בעליונות על כתפיו של ידידו ורוכב עליו כפרש, אולם הלה קורס תחת המשא ונפצע ברגלו. המספר קורא אז לציפורים טורפות לרדת מן השמים ולהשגיח על גופו הפצוע של ידידו. את המוטיב הזה, הקושר את הציפור עם הפצע, ישכתב קפקא כעבור

63. Franz Kafka, *Briefe an Felice*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1998, pp. 756-757

64. חיבורו של אוטו ויינינגר, מין ואופי, המחזיק פרק על היהדות, הוא דוגמא מובהקת למגמה זו בשיח המיניות סביב 1900, וראו Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter: Eine prinzipielle Untersuchung*, Gustav Kiepenheuer Verlag, Berlin 1932

65. ראו מכתביו של קפקא מינואר 1918, שבהם הוא דן במשברי הנישואין של מקס ברוד ואוסקר באום. באחד מהם שח קפקא על אותה "רוח זמן יהודית-מערבית" המתגלה בחוסר יכולת להינשא, וראו Franz Kafka, *Briefe 1902-1924*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1995, p. 223

66. שם, עמ' 196-197.

67. על בלוהר ופרויד, על השיח הפסיכואנליטי בדבר ההומו־ארוטיות בגרמניה ועל נגזרותיו האנטישמיות, ראו גלר, לעיל הערה 42, עמ' 162-183.

כמה שנים בפרגמנט "העיט", המגולל את ייסוריו של המספר שעיט מנקר בגופו וקורע את בשר רגליו ואינו מרפה עד שהוא שב ותוקע לבסוף את מקורו בפיו וטובע בדם קורבנו. אפשר שאת מוטיב הציפור האוכלת אדם נטל קפקא מן האגדה היוונית, לפיה פרומתאוס נענש בידי זאוס מאחר שגילה לאדם את סוד האש. כזכור, פרומתאוס נכפת בשרשראות אל סלעים בקצה העולם ונשרים שבו מדי יום וניקרו בכבדו, שחזר וצמח בכל יום מחדש. כך נעשה פרומתאוס משל לגורלו של הגוף הפצוע, משל על אודות הוויה שמהותה פצע ועומקה כאב. בפרגמנט קצר מתחילת שנת 1918 מציע קפקא ארבעה נוסחים שונים לאגדה זו. לפי הנוסח האחרון, פצעו של פרומתאוס הגליד לבסוף, לאחר שנלאו האלים מעונש זה, שנעשה אף בעיניהם חסר כל בסיס: "האלים התעייפו, הנשרים התעייפו, והפצע נלאה ונסגר"⁶⁸. עם זאת, מגלה המספר, האגדה עצמה נותרה פתוחה, כלומר חסרת פתרון, מפני שהותירה את שאלת הסלעים ללא הסבר וחסרי פשר לאחר שחרורו של פרומתאוס. שכן, מה דינם של הסלעים שקורבנם ניתק מעליהם? האגדה המסתיימת בבלתי ניתן להסבר יורשת מעתה את מה שהיה מנת חלקו של פרומתאוס: את הפצע שאינו נסגר. האגדה, במילים אחרות, היא כמו פצע פתוח, שאלה שאין לה מענה, חידה שאין לה פתרון.

האגדה המסתיימת באי־הבנה מגלמת מצד אחד הרמטיות, כלומר סגירות או אטימות בפני תהליכי ההכרה, אך מצד שני טמונה בה פתיחות אין קץ – ציפיה לקריאה ולפרשנות חוזרות ונשנות של הטקסט וחיפוש ללא לאות אחר פתרון. את המבנה הזה, הסגור והפתוח כאחד, את צורת החידה, מעתיק קפקא אל תחומו של הפרגמנט. כך יורש הטקסט את הפצע. מה שהיה מנת חלקו של הגוף היווני נעשה כעת לתכונה של הטקסט: הפרגמנט יורש את הפתיחה, את הפעירה, את ייסורי הגוף. כך מפנימה הפואטיקה של קפקא את גופו של פרומתאוס: הפרוזה השבורה פרי עטו מגלמת את גורלו של הגוף הפצוע.

הדמויות ב"תיאור של מאבק", סיפורו המוקדם של קפקא, נפצעות ברגליהן. כמו הגיבורים היוונים, גם גיבוריו של קפקא נושאים על רגליהם את סימני הקרע, העקירה והנידוי. הרגל הפצועה היא אחד מן הסימנים שנותן קפקא גם בגופו של גרגור סמסא, גיבור סיפורו "הגלגול" מסוף שנת 1912, המגלה בוקר אחד, לאחר שהקיץ מחלומות טרופים, כי הפך במיטתו לשרץ. הסוכן, שמאס במשרתו, בחיי הפקידות, בנסיעות המייגעות, מגלה בוקר אחד את משאו הבלתי נסבל של הגוף. על גופו החדש של סמסא אפשר לומר, בלי מידה רבה מדי של הפרזה, כי הוא עשוי כפצע: גוף חריג ודוחה שהופעתו פוערת חורים בשיח הייצוג. הגוף של סמסא פוצע את הסדר הסימבולי: הפקיד שנשלח לבקרו מטעם בית המסחר אינו יכול כלל לשאת את מראהו, בני משפחתו אינם סובלים את נוכחותו וכולאים אותו בחדרו, אביו מטיל בו מומים, דיירי המשנה נמלטים מפניו, ורק המשרתת הזקנה משלימה עם הופעתו הנוראה. בחדרו האפל, כלוא ומבודד מחברת אדם, מופקר לסבלו ולפצעיו הקשים, שב סמסא אל מצבי הטבע של ההוויה. חדרו מוסב למחסן גרוטאות, הוא שוקע בזוהמה ובהזנחה גמורה, ומשעה שמאס באותם דברי מאכל שהובאו לו נגזר גורלו למות מרעב.

68. קפקא, לעיל הערה 5, עמ' 193.

אך לפצעיו של סמסא נדרשת תשומת לב נוספת; הרי לא זו בלבד שהווייתו כולה פצע, כלומר הווייה מעוותת, מזוהמת ומנודה, אלא שגוף נורא זה אף נעשה מצע לפצעים נוספים. פצעו הראשון של סמסא נפער ברגלו כבר ביומו הראשון של הגלגול: כאשר הוא יוצא מפתח חדרו כדי לבוא בדברים עם פקיד בית המסחר מטיל גופו המחריד, המחרחר, אימה גדולה על אמו, וזו נופלת מעולפת בזרועות האב. האב קם לגרש את הבן מחוג המשפחה ונוטל בידו את מקל ההליכה של הפקיד, לאחר שהלה נמלט בבהלה מן הבית. בכוחה של סמכות זו – המקל של הביורוקרטיה – מזרז האב את בנו לשוב אל החדר. בשל המנוסה מפני המקל של האבות (כך הדבר לעתים קרובות אצל קפקא – האב מפוצל ומשועתק אל צורת רבים)⁶⁹ נחבט סמסא בפתח הצר. אחת מירכיו נמחצת ומותרה כתמים כעורים על הדלת הלבנה. גופו נוטה כעת על צדו, רגליו הקטנות נתלות רוטטות באוויר מצד אחד ואילו צדו האחר נדחק בכאב אל הרצפה עד שעולה בידו לבסוף להיחלץ מן הפתח ולשוב "שורת דם" אל חדרו. את נזקיה של זחילה איומה זו יגלה סמסא בשעת ערב, לאחר שיקיץ משינה עמוקה: "צדו השמאלי נראה כולו כצלקת ארוכה, הנמתחת בדרך בלתי-נעימה".⁷⁰ בשל הפציעה בירך נפגעת הליכתו והוא מדדה בחדרו. על כך מוסיף המספר כי אחת מן הרגליים הקטנות המעטרות את גופו של סמסא נפגעה אף היא בעת המנוסה מפני האב. כך מתגלגל סמסא בגוף פצוע הנושא על ירכו צלקת ראשונה של מאבק. הפציעה הטרייה ברגליו נוטלת ממנו לזמן-מה את יכולת התנועה. כמו פילוקטטס, שהוכש ברגלו לאחר שנכנס אל תחומו האסור של הפולחן, "נענש" גם סמסא בפצע הרומז על פשע דומה של חדירה לתחום האסור – הכניסה אל הטרקלין, אל המרחב הגלוי של חיי המשפחה. כמו הפצע של הגיבור היווני, גם פצעו של סמסא נעשה סמל להשלכה ולנידוי מן החברה האנושית. במקרה שלו, את מקום הפוליס יורשת המשפחה הבורגנית ואת חוקי האלים ממלא כעת השיח האזרחי. כך נידון סמסא לכלות את ימיו ולמות כדמות מקוללת הגולה מן המרחב הציבורי.

גרגור סמסא נפצע אפוא על מפתן הדלת, על קו התפר, על הסף. הפציעה ברגלו היא קרע המתרחש במרחב הביניים של הסימן. סמסא נפצע על סף מערכת הייצוג. הפצע על רגלו מסמן את ההבדל ואת קו התפר בין פנים לחוץ, בין סמוי לגלוי, בין מנודה לפוליטי, בין חייתי לאנושי, בין הגוף לסמל. ניסיונותיו לשוב ולזחול ולהיכנס אל מרחבי הייצוג, אל המרחב הנראה, אל חדר האורחים בביתו, מסתיימים באסונות. אין זה מקרה שקפקא אסר על המוציא לאור של הסיפור לעטר את עטיפת הספר בדיוקן כלשהו של גיבורו: סמסא הוא הגוף שאינו ניתן לייצוג, אך בה בעת הוא מגלם את האופק הסמוי של מערכת הייצוג עצמה, כלומר את "המודחק" שלה. סמסא הוא "הגוף" של הסדר הסימבולי, המסה הסמויה המקופלת בכל סמל.

69. על כך מעיד גם גרגור סמסא עצמו, המדמה לשמוע בצעקותיו של אביו יותר "מקולו של אב אחד", כלומר, הוא שומע את קולה של השררה במובנה הסימבולי, את קולו של החוק; וראו Franz Kafka, "Die Verwandlung", *Ein Landarzt, Gesammelte Werke (I)*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1998, p. 113

70. שם, עמ' 114.

פצעיו הראשונים של סמסא מגלידים, אך בתקריות הבאות נפערם בגופו פצעים חדשים. כאשר סמסא יוצא פעם נוספת מחדרו ומתגנב בעקבות אחותו אל חדר סמוך, שם היא תרה אחר סמי מרפא לאם המעולפת, היא מבחינה בו לפתע לצדה ושומטת בבהלה בקבוק. שבר זכוכית ננעץ בפניו ונוזל חריף ניגר סביב גופו. אביו, השב באותה שעה אל ביתו ומבחין בהמולה, רודף אחר סמסא, שדלת חדרו נסגרה בפניו, וזורק תפוחים בגבו. אחד התפוחים חודר אל בשרו ונותר תקוע בגבו. הפציעה החדשה נוטלת מסמסא פעם נוספת את כושר התנועה, התפוח מרקיב ודלקת פושה בגב. חודש ימים הוא מתענה בכאביו. הפצע המסרב להחלים נעשה סימן למשא הרובץ עליו, לאשמה/חוב (Schuld): כך שב הפצע להכאיב לו בכל ערב מחדש, בשעה שהאם והאחות מתיישבות בשתיקה בטרקלין. בדרך זו נעשה הפצע החמור ביותר של סמסא, הפצע שפצע אותו אביו, למעין "אות קין" של חוג המשפחה.

קריאה זו זוכרת כמובן כי "הגלגול" הוא סיפור על "הגוף הארוטי" של הבן, רווק החווה את עיוותי התשוקה במרחב של חיי המשפחה, ובה בשעה הוא סיפור על "הגוף הטראומטי" של סוכן-נוסע החווה את עיוותי המרחב והזמן של העידן הטכנולוגי (נסיעת הרכבת). קריאה זו אינה מתכחשת לכך שהסיפור מחזיק בראיות על אודות "הגוף היהודי", גוף שהפנים את עיוותי תהליך האסימילציה ואת שכחת המסורת בתחומה של התרבות (Kultur)⁷¹ ונכלא לבסוף בפואטיקה של קולות זרים, חרחורים, אנחות, ציוצים ושתיקות, ההולמים כביכול את "המוזיקליות היהודית"⁷². אך מעבר לשאלה הקונקרטית בדבר הזהות הגופנית של סמסא עולה בקריאה זו שאלת הפואטיקה של הגוף. הסיפור של קפקא מראה פעם נוספת כי הכניסה של הגוף אל מרחב הסימון, ההעתקה של הגוף אל הטקסט, היא "פציעה". בקורותיו של גרגור סמסא טמונים קורותיה של הספרות עצמה: הגלגול הוא האופן שבו הספרות שבה וחשה במשקלו של הגוף.

סיפורו של קפקא מסמן את הדרך הקשה שבה נעשה הגוף לטקסט. קריאה זו תמצא את השלמתה בסיפור "במושבת העונשין" (1914), המציג את אחת המכונות המוזרות והאכזריות בתולדות הספרות הגרמנית החדשה, "מכונת הכתיבה" של מושבת העונשין, החורטת בגוף הנאשמים את גורי דינס.⁷³ המכונה כותבת את החוק בבשר. לאחר שעות ארוכות של דיקור והקזת דם, כאשר הנידונים מפענחים את כתבי האשמה החקוקים בפצעייהם ופולטים את נשמתם האחרונה, משליכה אותם המכונה אל בור המתים. קורבנה האחרון של המכונה הוא הקצין, מנאמניו של המושל הקודם, ההוזה

71. ראו Walter H. Sokel, "Kafka as a Jew", *New Literary History*, 30:4, 1999, pp. 837-853.

72. כאן המקום להזכיר את מסתו של ריכרד ואגנר "היהדות במוזיקה", שבה הוא מייחס ליהודים חוסר יכולת מוזיקלית ומבטא זר וצורם בגרמנית, היורש לכאורה את השפעתה של היידיש. קפקא, כמו סופרים יהודים רבים בני דורו, הכיר את התזה של ואגנר ו"הפנים" את השתמעוטה האנטישמית. ראו ריכרד ואגנר, "היהדות במוזיקה", תרגום אברהם כרמל, בתוך: רנה ליטוין וחזי שלח (עורכים), מי מפחד מריכרד ואגנר, כתר, ירושלים 1984, עמ' 218-203. לקריאה נוספת ראו Sander Gilman, "Franz Kafka's Musical Diet", *Journal of Modern Jewish Studies*, 4, 2005, pp. 295-296.

73. קפקא, "In der Strafkolonie", בתוך קפקא, לעיל הערה 69, עמ' 195-159.

עדיין על שעוטיה הגדולות של המכונה. לאחר שהתקין את גזר דינו, "צדק תרדוף", והורה לקשור את גופו העירום למכונה, מתחילה המכונה בפעולתה, אולם עד מהרה היא מתפרקת בשאון גדול: חלקה העליון נעקר ממקומו, גלגליה חורגים מעל צירם ומתעופפים לכל עבר. עבודת המכונה משתבשת ובמקום לכתוב בגוף הקצין היא נועצת בו את מחטיה ללא כל היגיון. גופו מתגלגל אז במראה של פצע: גוף עירום, קרוע, זב דם ונטול מראה של ישועה. "מכונת הכתיבה" של קפקא אינה יוצרת תמונות יפות. אדרבא, היא כותבת בגוף סימנים שרירותיים, פתוחים, מדממים; היא אינה מציירת סמלים אלא דקירות, שריטות וחריטות; היא יוצרת סימנים קרועים, חורים ופצעים.⁷⁴ המכונה של קפקא כותבת את עיוותי העידן הטכנולוגי ומייצרת את "הטקסט" המודרניסטי: פרגמנטים, מונטאז' של הגוף ודיסוננס.

הפצע מסמן בעולמו של קפקא את הקרע ואת קווי התפר של הגוף והכתב. הגוף הפצוע נעשה לטקסט, והטקסט יורש את עיוותי התשוקה, את קרעי הזהות. האופן שבו קפקא מספר על הגוף הפצוע נעשה לפיכך לפרק פתיחה בספרות. לפי קריאה זו, המכונה המתוארת בסיפור "במושבת העונשין" מתעדת את תהליך הכתיבה בעולמו של קפקא. עדות נוספת על התגלגלות הגוף הפצוע בטקסט אנו מוצאים בסיפור "רופא כפרי", הנפתח כוידוי של רופא הנקרא בדחיפות בשעת לילה למשימה בכפר מרוחק, שם ממתין לו חולה אנוש. הדרך מכוסה בשלג וסוסו של הרופא מת בלילה שעבר. המשרתת, נערה בשם רוזה (= ורד), נשלחת להמציא לו סוס אך שבה מן הכפר הסמוך וידיה ריקות, ואז מופיע בדיר החזירים איש זר, עבד שפל קומה הזוחל על ארבע כדרך החיות. הוא רותם שני סוסים נהדרים לעגלתו של הרופא ומשלח אותם לדרכם. את שכרו הוא תובע מן הנערה ונושך בגסות בפניה. עכשיו, חושש הרופא, יכלה בה העבד את תשוקתו; הוא מדמה לשמוע כיצד עוקר העבד את דלתות הבית ובא אל הנערה, אך את דהרת הסוסים כבר אי אפשר לעצור. והנה, כהרף עין הוא מוצא עצמו בביתו של החולה. על מיטתו, מוקף בבני משפחה, מוטל נער רוזה, ללא חום, עיניו ריקות והוא מבקש למות. תחילה קובע הרופא כי הנער בריא. מחשבתו נודדת אל ביתו והוא מהרהר בגורלה של רוזה, שהופקרה בידי העבד הנורא. למראה האם הבוכה על מיטת בנה ולמראה אחותו, האוחזת בידה מגבת הספוגה בדמו, חוזר הרופא לבחון שוב את החולה ומגלה את הפצע בצד גופו:

כך, הנער חולה. בצדו הימני, באזור המותן, נפער פצע בגודל כף יד. ורד בגווני רביס, כהה בעומקו, מתבהר בשוליים, כותרתו רכה, דם נאסף בו לסירוגין, פתוח כמכרה באור יום.⁷⁵

74. על תכונה זו של המכונה בסיפור "במושבת העונשין" העירו כבר ז'יל דלו ופליקס גואטרי: המכונה של קפקא היא מכונת כתיבה מיוחדת המתמחה בהרכבה ובפירוק של משמעויות. כל ניסיון לגלות את סודה, לחשוף את כתבי הסתרים שלה או להעניק לה פרשנות אולטימטיבית יביא לפירוקה הגמור. את הקריאה הזאת אפשר להחיל לא רק על המכונה של מושבת העונשין אלא על מערכת הכתיבה של קפקא כולה, והשוו ז'יל דלו ופליקס גואטרי, קפקא: לקראת ספרות מינורית, תרגום רפאל זגורי-אורלי ויורם רון, רסלינג, תל-אביב 2005, עמ' 33-34.

75. קפקא, "Ein Landarzt", לעיל הערה 69, עמ' 204.

ובכן, הנער חולה. בצד גופו נפתח פצע ופורח כוורד – כשמה של הנערה הנרדפת, כזכור, בביתו של הרופא על ידי העבד הנורא. כך משתקף דיוקנה של הנערה בגופו של הנער החולה. בפרח התשוקה הפורח בגופו של הנער מתפתלות תולעים אדמומיות, מוכתמות בדמו של הנער. הפצע הדוחה, הכעור, הוא פצע מוות, וממנו, סבור כעת הרופא, הנער לא יחלים עוד. בפצע הזה טמון גם רמז על זהותו של הגוף הקדוש, גופו של ישו: "הפצע בצדו הימני, באזור המותן", הנפער בגופו של הנער, כמוהו כחתך שעשה החייל הרומי בגופו של הצלוב. כך נכנס הנער החולה אל תחומם של סמלי הקדושה.⁷⁶ לכאורה, הרפואה באה לרשת את מקומה של הישועה הדתית בעידן החילון, אך במקום בו קצרה ידה של הדת, גם הרפואה לא תוכל להושיע. בני המשפחה עטים כעת על הרופא, מפשיטים ממנו את בגדיו ומשכיבים אותו במיטת החולה. עכשיו, כשהוא שוכב לצד הנער במיטה, מנסה הרופא לשכנע אותו כי הפצע עמו בא אל העולם אינו מסוכן וכי רבים היו משתוקקים להעניק לעצמם פצע שכזה. הודות להצהרה זו נחלץ הרופא ממיטת החולה, נמלט מחוג המשפחה ומזנק אל המרכבה. אולם כל זאת לשווא. המרכבה אינה דוהרת עוד אלא מקרטעת בנסיעה איטית שאין לה קץ. את "קפיצת הדרך" שהעבירה אותו כהרף עין מביתו אל חדרו של החולה מחליף כעת מסע ב"דיאלקטיקה במצב דומם".⁷⁷ בנסיעותיו של הרופא הכפרי, שבהן מתבטל ממד הזמן (נדחס ל"אין" או נפרש ל"נצח"), הסימן העוקב קורס אל תוך המרחב. ההבדל המייסד את פואטיקת הגוף אצל לסינג נעלם אפוא אצל קפקא.

גופו של הנער ב"רופא כפרי" הוא גוף תשוקה שנפער ומציץ מבעד לפצע. בהקשר זה עלינו לשים לב להופעתו של מוטיב טרגי בסיפור: מוטיב עקירת העיניים. הנער המוכיח את הרופא על שאינו מביא לו רפואה, אומר: "מוטב היה שאנקר את עיניך".

76. על המרחב התיאולוגי של הפצע מורה הרופא עצמו בהערותו על "האמונה הישנה" שכבר אבדה לבני זמנו. זה הזמן שבו "הכומר יושב בביתו וקורע לגורים את מחלפותיו" (שם, עמ' 205).

77. ולטר בנימין מפתח את המושג "דיאלקטיקה במצב דומם", בין השאר במסגרת הדיון בפונקציה הדרמטורגית של המחווה בתיאטרון האפי של ברטולד ברכט. מושג זה מורה על מצבי מנוחה, עצירה, השהיה או קטיעה של סדר הדברים, המניבים ראייה דיאלקטית של העולם, כלומר הכרה בקונפליקטים ובמצבי הדיכוי. גם גיבורו של קפקא נכלא בתנועה איטית להפליא השואפת לעצירה אך מתמידה לאין קץ, ולפיכך היא עומדת בניגוד לעקרונות התנועה או ההתקדמות. מסע זה יוצר, בדומה למחווה האפית, אפקט של הזרה. בנימין, בעקבות ברכט, מייחס לסיטואציה זו משמעות פוליטית מרחיקת לכת: "דיאלקטיקה במצב דומם" היא השהיה של סדר הדברים, שמתוכה נפתחת פרספקטיבה מהפכנית לראיית המבנה הדכאני של ההווה. לקריאה הדרמטורגית של המחווה אצל קפקא מוסיף בנימין במסתו על קפקא אופק תיאולוגי (המושפע כנראה מפרנץ רוזנצוויג והערותיו על המחווה בספרו כוכב הגאולה) – המחווה שקוטעת את סדר הדברים היא "משיחית", שכן היא יוצרת אפשרות אימננטית לתיקון עולם "כאן ועכשיו". וראו *Walter Benjamin, "Was ist das epische Theater? (I)", Versuche über Brecht. Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1981, p. 19; Walter Benjamin, "Franz Kafka: Zur Wiederkehr seines Todestages", Benjamin über Kafka, Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1981, pp. 9-38*

הערה זו משיבה אותנו אל עולמו של אדיפוס, שהטרגדיה גזרה עליו עקירת עיניים ועיוורון בשל הראייה הנוראה שראה בה את מוצאו. הפרשנות האנליטית מרחיקה לכת ומייחסת לעקירת העיניים משמעות אלגורית. הפחד מפני עקירת העיניים, מורא העיוורון, הם, בקריאה זו, משל נוסף לתסביך הסירוס. את סיפורו של הנער החולה בסיפור "רופא כפרי" אפשר היה כמובן למקם גם בהקשר זה: כסצנה בפרוזה פסיכואנליטית על חיי משפחה. אולם העובדה כי במקרה זה הרופא עצמו, המטפל, מוטל חסר ישע אל המיטה ומושכב לצד הפציינט, מעלה את האפשרות המרתקת באמת, לפיה סיפור זה מתאר מעין טקס אשכבה לפסיכואנליזה המסורתית.

נגסה לעמוד על אפשרויותיה של קריאה זו ב"רופא כפרי". הפצע הפורח בגופו של הנער מעיד על העומק הפתולוגי של שיח האהבה. את מיטתו של הנער פוקד רופא הרואה בפצע את מה שמתרחש בביתו-שלו: גוף התשוקה הכופה עצמו על הנערה. כך מתברר טבע מסעו של הרופא הכפרי: אין מדובר כאן בפגישה מקרית עם פציינט אלא בהתבוננות פנימה אל תוך נפתולי שיח המיניות. המסע של הרופא הוא מעין "קפיצה" אל חיי הילדות, נסיעה הנענית לתחביר של "כפיית החזרה", כלומר להשהיה של עקרון העונג ולהשלכה אל מרחב זיכרונות הילדות, שם נחשפים התרחישים הראשונים של חיי האהבה. בשדה של זיכרונות ילדות, בחוג המשפחה, סביב המיטה, במרחב של היחסים האדיפליים, ממקם הרופא את שאלת התשוקה השוררת בביתו-שלו ומנתח את דיוקנה ואת עיוותיה.

אך את סיפורו של קפקא אין לקרוא כהזיה פסיכואנליטית בלבד, כפרוזה הנענית למיתוס הפסיכואנליטי על שיח התשוקה, אלא גם כהערה אירונית על "פסיכולוגיית המעמקים" ועל גורל שליחיה, המסתבכים בשבילי היער של התיאוריה.⁷⁸ פצעו של הנער ב"רופא כפרי" פתוח לקריאה סימבולית: אפשר לראות בו סמל תיאולוגי (הגוף הקדוש) ואפשר לראות בו סמל פסיכואנליטי (גוף הסירוס). אולם הפצע, כאמור, אינו סמל סתם. הפצע הוא סמל שנפתח. הפצע הוא המקום הפתוח, החתך של הסמל; הופעתו חושפת את התוכן הסמוי של הסמל ומוציאה לאור את צדו המכוסה. הפצע הוא האופן שבו הגוף חוזר ומציץ מתוך הסמל, ובמובן זה יש להבין את מקומו של הגוף הפצוע בתהליך הייצוג: הפצע הוא הפתיחה של הבלתי-ניתן-לייצוג, חשיפת המסה החבויה של הסימן. כך, כפצע, נכתב גוף בעולמו של קפקא. לכאורה נענה קפקא ל"מודל היווני" של ייצוג הגוף, יצירתו נענית כביכול לפרדיגמת החשיפה שאאורבך מזהה בסצנה ההומרית על אודות הצלקת של אודיסאוס. ואולם, כיצד מופיע הגוף בסיפוריו של קפקא? קפקא חושף את הגוף כדבר שאיננו-ניתן-

78. קריאה המפענחת בסיפורו של הרופא הכפרי מעין דין וחשבון פארודי על הפסיכואנליזה ושיטות המחקר/טיפול שלה ראו אצל Eric Marson and Keith Leopold, "Kafka, Freud and 'Ein Landarzt'", *The German Quarterly*, 37:2, 1964, pp. 146-160. לפרשנות זו תתרום גם קריאתם של דלז וגואטרי, המגלים בסיפוריו של קפקא מכאניזם של תשוקה אנטי-אדיפלית המשתמעת בהפרות, בהכפלות, בהיפוכים ובהחצנות של הזיקות האדיפליות. והשוו דלז וגואטרי, לעיל הערה 74, עמ' 36-41.

לחשיפה, הוא מראה את הגוף כפרספקטיבה פצועה ומעוותת של סדר הדברים. הגוף נפער כחידה, כ"אין של ההתגלות".⁷⁹ בדומה לסיפור המקראי, גם גיבוריו של קפקא נעטפים בשתיקות, ב"אלם עברי",⁸⁰ ומתגלגלים ב"חוסר צורה". הסיפור "רופא כפרי" כתוב כפצע. הרי לא רק חומריו, גם צורתו פצועה. הטקסט מפוצל בין שני נרטיבים: הראשון מתרחש בבית הרופא, השני בביתו של הנער החולה. שני חלקי הסיפור נפגשים ונכרכים במילה מדממת אחת – ורד (פרח/פצע). "רופא כפרי" כתוב אפוא כפרגמנט, כטקסט השבור לשני חלקים שאינם ניתנים לגישור או לאיחוי אלא מבעד למילה הפצועה. הפצע הוא הקרע וקו התפר של הטקסט.

את "רופא כפרי" סיים קפקא כמה חודשים לפני שפרצה מחלתו-שלו. בתחילת ספטמבר 1917, כאשר אישרו הרופאים כי שחפת פשתה בריאותו, חזר קפקא וקשר את הסיפור עם תולדות מחלתו. במכתב למקס ברוד כתב קפקא כי אין בפיו תלונה על מה שהעניק לו הגורל, והרי "אני עצמי יכול הייתי לנבא את גורלי. היזכר נא בפצע המדמם

79. במכתב לוולטר בנימין, שנסב על ספרותו של קפקא, מבחין גרשם שלום בין המשמעות (שאבדה) של ניסיון ההתגלות ובין התוקף שלו (שנשמר). "האין של ההתגלות" (Nichts der Offenbarung) הוא ההכרה בתוקף של חוויית ההתגלות, שאיבדה את מובנה. זה המקום, כותב שלום, שבו ההתגלות מצמצמת עצמה לנקודה אפסית אך עדיין איננה נעלמת או מתבטלת. מה שנשמר הוא "האין" שלה. ומהי המשמעות הדתית של "האין של ההתגלות" ביצירתו של קפקא? זוהי, חותם שלום, החידה הגדולה שעדיין עומדת לפנינו. לפי פרשנות זו יורש קפקא את הצורה התיאולוגית שהתרוקנה מתוכנה בהווייה היהודית המודרנית. מפרשנות זו עשויה להשתמע קריאה פנומנולוגית של היעדר, ריק ומצבי אין, וראו *Benjamin über Gerschom Scholem, Brief an Walter Benjamin, 20.9.1934*, בתוך: *Kafka*, לעיל הערה 77, עמ' 82. בנימין חלק על פרשנותו התיאולוגית של שלום, אך במסתו על קפקא ניכרת סטרוקטורה דומה של אבדה: לדידו, ספרותו של קפקא דומה לאגדה שאיבדה את ההלכה, קרי, את שיח החוק במשמעותו ביהדות. מכאן, כותב בנימין לשלום, כי קפקא מלמד רק "שמעות" על אודות המסורת, וראו *Benjamin an Scholem, 12.6.1938*, שם, עמ' 87.

80. אין הכוונה כלל לטעון כי גיבוריו של קפקא מדברים "עברית" או שפה יהודית אחרת (יידיש, או דיאלקט יהודי-גרמני). קפקא כתב גרמנית גבוהה, אולם השתיקות של גיבוריו, רגעי האלם, האנחות, הציוצים והקולות המזורים, כגון אותה "שריקה" מסתורית של הזמרת יוזפינה, כמו נענים לאתגר של שיח יהודי-גרמני המודע לזהותו התרבותית ולירושותיו התיאולוגיות והספרותיות. קפקא הרבה להרהר על הזהות הלשונית והתרבותית של יצירתו ולגלות בה את סימני מוצאו, והשוו, לדוגמא, את מכתבו מיוני 1921 למקס ברוד, העוסק בשאלת הספרות והלשון היהודית-גרמנית, בתוך קפקא, לעיל הערה 65, עמ' 335-338. על הדומות בין סיפוריו של קפקא ובין ספרות המקרא עמדו למשל גרשם שלום ופרנץ רוזנצוויג. קריאותיהם ביצירתו של קפקא ספקולטיביות להפליא. "האנשים שכתבו את התנ"ך", טען רוזנצוויג, "חשבו כנראה על אלוהים כפי שקפקא חשב עליו: לא קראתי מימי ספר שהזכיר לי את התנ"ך כמו הרומן הטייה". בעיניו, קפקא יורש את המבנה הפתוח הנעדר פואנטה של הסיפור המקראי, וראו *Franz Rosenzweig, Briefe und Tagebücher (I), Der Mensch und sein Werk, Gesammelte Schriften (I)*, Martinus Nijhoff, Haag 1976, p. 1151

ב'רופא כפרי'".⁸¹ כך שב קפקא "לפרש" את עבודתו כאילו טמונה בה בשורה, או נבואה רעה, באשר לעתידו. בסיפור הפצע הנפרש ב"רופא כפרי" רואה קפקא מעין עדות מוקדמת למחלה הצפויה להשתלט על גופו ולדימום מן הריאות, שאכן יביאו את הקץ על הסכם האירוסין עם פליצה. את מחלת השחפת שלו הוא מכנה "פצע הריאות",⁸² את ריאותיו החולות, המדממות, הוא משווה ביומנו לפצע שאת צורתו ואת עומקו אי אפשר להפריד משיח האהבה, שכן, ה"דלקת" של פצע זה הנפער בגופו, כותב קפקא, היא פליצה, ארוסתו.⁸³

גופו של הסופר כמוהו כפצע, כגוף מדמם. את הדימום מן הריאות ראה קפקא לא רק כמנת חלקו של הגוף. הדם אינו רק סימפטום של השחפת אלא גם עדות לכישלון הרוחני המוחלט שלו-עצמו. באחד ממכתביו הראשונים לאהובתו מילנה ינסקה יאבחן קפקא את מחלת הריאות שלו כסימפטום של "המחלה הרוחנית" שעמה בא כביכול לעולם.⁸⁴ פרשנות אחת כבר ייחסה ל"פצע הריאות" של קפקא את עומק הפיצול שבין תודעה להוויה,⁸⁵ כלומר את עצם הקרע מן החיים שגוזרת לידת התודעה או הרפלקסיה העצמית של הסובייקט. הפצע הוא סימן הנידוי, סימן לגירוש האדם מגן עדן. ואמנם, בחודשים שלאחר פרוץ מחלתו, אותם העביר באחווה הקטנה של אחותו אוטלה, שם עסק בעבודות חקלאות וגננות, התמסר קפקא לכתיבת פרגמנטים, ובעיקר אפוריזמים או מיתוסים זעירים, שבהם חזר להרהר בסיפור גן עדן ולשכתבו. עובדה זו מגלה פעם נוספת את הקשר העקרוני שבין הפצע ובין הטקסט, שכן, מה שמהווה הפצע בתחומו של הגוף מהווה הפרגמנט בתחומו של הטקסט: חתך, שבר, חוסר שלמות. הפצע והפרגמנט הם מרקמים של קרע, הם מסמנים פיצול ומגלמים כאב וגעגוע – התשוקה לשלמות שאבדה. על מקומו של הפצע בעולם הכתיבה של קפקא יעידו לבסוף גם קצת מתיאורי החלומות שלו, כפי שכתב וערך אותם ביומנים. תיאורי החלומות הללו מתגלגלים לפעמים בניסויי-כתיבה ומעמידים סיפור קצר, כגון זה המתועד ברשימת יומן מראשית אוקטובר 1911. בחלום משוטט קפקא בחברתו של מקס ברוד ברחובות פראג. הם עוברים בין דירות וחדרי מיטות ומגיעים לבסוף אל דירה הנראית כבית זונות. קפקא וברוד מבלים שם בחברתן של שתי נשים. "הנאתי מן הביקור", מספר קפקא על החלום, "הייתה כה גדולה עד שנתמלאתי פליאה שאין דורשים תשלום עבור בילוי זה, היפה מכול". אולם אז מתרוממת הזונה ממשכבה ומפנה אליו את גבה, אשר "היה מכוסה לאימתי עיגולים דמויי חותמות אדומות בעלי שוליים חיוורים, וביניהם היו מפוזרים כתמים אדומים. כעת הבחנתי שכל גופה היה מכוסה בכתמים אלה וכי האגודל שלי מונח היה בכתם שכזה על

81. קפקא, 5.9.1917, לעיל הערה 65, עמ' 160.

82. שם, ספטמבר 1917, עמ' 161.

83. Franz Kafka, *Tagebücher* (III), Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1994, 15.9.1917, p. 161

84. Franz Kafka, *Briefe an Milena*, 31.5.1920, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1995, p. 29

85. Ritchie Robertson, *Kafka: Judentum, Gesellschaft, Literatur*, J.B. Metzler, Stuttgart 1988, pp. 244-283

ירכה, ועל אצבעותי נחו חלקיקים אדומים כמו מחותמת מפוררת".⁸⁶ כך מתגלגל הבילוי "היפה מכול" במופע אימים ו"ההנאה הגדולה" מסתיימת במחזה דוחה, מעורר גועל, של פצע.⁸⁷

הכתמים על גב הזונה מעידים על זיהום שפשט במרחב של עקרון העונג. גוף התשוקה המתערטל בחלום אינו גוף בריא. ואולם, בפצע המכסה את גוף התשוקה מתגלה דבר נוסף המצביע על הטקסט, על עולם הכתיבה, שאליו מועתקים העיוותים בעולמו של קפקא. על זיקה זו רומזות תחילה הלחיצות שלוחץ המספר על ירכיה של הזונה "בקביעות", כאילו היה גופה מכונת כתיבה שבה הוא כותב. הכתמים דמויי החותמות האדומות הפושים בגופה עשויים, מצדם, להצביע על עולמם של מכתבים ומסמכים הנחתמים בשעווה, המתפוררת לבסוף בין אצבעותיו של המספר. הפצע, לפי קריאה זו, מופיע בחלום על גבו של גוף ארוטי המתגלגל בדימוי של מכתב חתום. על מורכבות זו, על הדיאלקטיקה של התשוקה המתגוררת בגופו, יעיד קפקא תשע שנים אחר כך במכתב אחר למילנה, שבו ינסה לבאר לה את המתח בין תשוקה לבין הפחד המושל בו וכופה עליו היסוסים וספקות כה עמוקים באשר לפגישתם הקרובה: "אני זוכר את אותה הלילה", כותב קפקא למילנה ומספר על התנסותו הראשונה עם נערה, זבנית צעירה ששימשה כחנות שתחת בית הוריו בפראג.⁸⁸ הנערה לקחה אותו לבית מלון ושם בילו לילה שלם. "הכול היה [...] מסעיר, מעורר ומבחיל"; בעצם, מוסיף קפקא, "הייתי מאושר, ואושר זה מקורו בכך שמצאתי סוף-סוף מרגוע מן הגוף". אך את ההנאה במחיצת הנערה קפקא אינו יכול להפריד בזיכרונותיו מן הזוהמה והגועל. זה גופי, כותב קפקא למילנה, "המשתוקק לפתע, לאחר שנים ארוכות של שקט, אחר איזה דבר גועלי קטן [...] איזשהו דבר מבחיל, מכאיב ומזוהם קלות". "ביצר זה", הוא כותב, "יש משהו מן היהודי הנצחי, הנע ונד ללא תכלית בעולם המזוהם".⁸⁹ כך הופך "היהודי הנצחי", אותה דמות מיתית של נוסע מנודה, מהגר חסר מנוחה הנושא על גבו את קללת הנדודים הנוצרית, לדיוקן התשוקה של קפקא המשתרעת במרחבים של זוהמה ונידוי. גורל זה מוטבע לבסוף גם בגופו של הרופא הכפרי המושלך למסע אין קץ ללא כותונת לגופו. עולמו הספרותי של קפקא, בדומה לחיבורו של אאורבך, מגלם תודעה דה-טריטוריאליזם. זוהי ההכרה בזהות האמביוולנטית של "המקום", תודעת נידוי הנעשית לסימן, לפצע, בספרות היהודית-גרמנית.

הפצע מסמן הבדל וקו תפר המשתרע בעולמו של קפקא בין הגוף לסמל, בין התשוקה לכתב, בין המוכר למאויים, בין האנושי לחייתי, בין טבע לתרבות. פרשנות נוספת לפערים אלה אנו מוצאים בסיפור "דין וחשבון לאקדמיה". הדובר בסיפור הוא קוף לשעבר המכונה "פטר האדום". "שמו הנורא" של הדובר קשור בסיפור על פצע: פגיעה

86. קפקא, *Tagebücher* (I), לעיל הערה 83, 9.10.1911, עמ' 59.

87. על פואטיקת הגועל של קפקא, הקשורה בפרוזה על אודות גופים פצועים, השוו מנינגהאוס, לעיל הערה 27, עמ' 471-427.

88. קפקא, לעיל הערה 84, 8-9.8.1920, עמ' 199-196.

89. שם, עמ' 198.

של קליע שירו בו ציידים ברובה ציד הותירה על לחיו צלקת אדומה, וממנה בא לו שמו. הצלקת כמזה כמסמן של "סירוס": היא מסמנת את המעבר ממצב הטבע אל מצב התרבות, את כניסתו של הסובייקט אל התהליך הציוויליזטורי, את כניסתו אל השפה, אל תחומו של החוק. אולם הדובר נושא בגופו מום נוסף: פצע קשה מתחת למותן שנגרם על ידי קליע שני והותיר אותו צולע. הקוף איבד אפוא את כושר התנועה הטבעי שלו, כאילו הכניסה אל מצב התרבות דורשת את הקרבת הגוף האתלטי. יש קוראים הרואים בפצע שבמותן את ירושתה של הפציעה המקראית – הנקע בכף ירכו של יעקב שנאבק במלאך האל. כזכור, פציעה זו העניקה ליעקב את שמו הקדוש, "ישראל": "לא יעקב יאמר עוד שמך כי אם ישראל כי שרית עם אלהים ועם אנשים ותוכל" (בראשית לב כט). אפשר כי גם בגוף ההיברידי המצולק של פטר האדום טמן קפקא רמז כלשהו על גוף פצוע הנעשה לסמל ומוטבע בשם.⁹⁰

הכתיבה בעולמו של קפקא נותנת סימנים בגוף. הכתיבה פוצעת. על כך מעידים רשימות היומן, מכתבי האהבה, עבודות הפרוזה המוקדמות וכמה מסיפוריו. הפצע הוא רישום של עיוותים המתרחשים בתחום התשוקה, ואת העיוותים האלה מעתיק קפקא אל עולם הכתב ומתרגם אותם לפרגמנטים ספרותיים. כך באים לעולם הגופים העקומים, הדיוקנאות המעונים וטקסי הכאב של גיבוריו. לא לחינם שב קפקא להשוות את הכתיבה עם הפצע: "הכתיבה", הוא מסביר באחד ממכתביו לפליצה, "פירושה להיפתח ללא שיעור",⁹¹ ובמכתב למילנה הוא משווה את הסיפור "גזר דין" לפצע הראשון שהופיע לאחר לילה ארוך.⁹² כך מעיד הגוף הפצוע על צורות ההסתכלות הספרותיות של קפקא: הפצע הוא סמל קרוע, הסמל של הפגום. חוסר השלמות הוא הערך הסמלי של הפצע, ועל דרך זו הוא נעשה לפרספקטיבה של הספרות.

הערת סיום

מאמר זה דן באופן שבו הגוף הפצוע מופיע, מוטבע ונבלע במערכות כתיבה ספרותיות. הניסיון לייצג את הגוף הפצוע, לספר על אודותיו, פורע בשפה (הצעקה של פילוקטטוס), קוטע את הנרטיב (הדיגרסיה בתיאור הצלקת של אודיסאוס), מפצל את הטקסט (סיפורו של הפצע ב"רופא כפרי") ומביא את השיח הספרותי לשתיקה, למצב דומם (האלם המקראי האופף את עקדת יצחק, שתיקותיו של גרגור סמסא). ה"דוגמאות" שהבאנו מצביעות על הדרכים השונות שבהן הגוף הפצוע מאתגר את שאלת הייצוג ומערער את הלכידות והשלמות של הסימן והנרטיב. הצעקה והשתיקה, "הקול היווני" ו"האלם העברי", הגילוי והכיסוי של הגוף בשפה, הם, למדנו אזורבך, אסטרטגיות

90. Robert Kauf, "Once Again: Kafka's 'A Report to an Academy'", *Modern Language Quarterly*, 15, 1954, pp. 359-365

91. קפקא, לעיל הערה 63, 14-15.1.1913 עמ' 250.

92. הנ"ל, לעיל הערה 84, 28.8.1920 עמ' 235.

שונוות אך משלימות של ייצוג ספרותי. לסינג, אאורבך וקפקא מראים כיצד הפואטיקה של הגוף הפצוע – השאלה בדבר ייצוג הגוף בספרות – מתגלגלת בשאלה מטא-ספרותית. השאלה על הגוף הפצוע הופכת לשאלה על אפשרויות השיח הספרותי. סביב שאלת הגוף נבנים מודלים של סימון רציונליסטי (לסינג), ייצוג ריאליסטי (אאורבך) ונרטולוגיה מודרניסטית (קפקא). המקרה של קפקא קירב אותנו אל מורכבות נוספת, ראשונית יותר מקודמתה, לפיה הפצע הוא הדרך שבה הסדר הסימבולי רואה את הגוף. הפצע הוא האופן שבו הגוף במובנו הראשוני, העירום, החף מכל כסות ולשון, שב ומגיח ומופיע על סף השפה, על מפתן הדלת. כך נכנס הגוף אל מרחב הייצוג, פורץ אל תחומו של הסמל, כמו גרגור סמסא, מופיע כפצע.

את הדיון בשאלת הגוף הפצוע מיקמנו כאן בהיסטוריה "גרמניסטית" קטנה שראשיתה בנאורות (לסינג) והמשכה ואחריתה במודרניזם (אאורבך, קפקא). מובן שאין בכוחן של ה"דוגמאות" שהבאנו להחזיק בתזה בעלת משקל היסטורי-ספרותי כלשהו. מסקירה זו השמטנו ממילא דיונים ביצירותיהם של היינריך פון קלייסט, א.ת.א הופמן, גיאורג ביכנר, ריכרד ואגנר ותומס מאן, המציגים זוויות ראייה אחרות על אודות הפואטיקה של הגוף הפצוע. אפילו חידת הכתיבה של קפקא לא זכתה כאן אלא למבט קצר, "מבוהל", שאינו ממצה אלא מעט ממורכבותה. גם השאלה על תודעת הנידוי או "הפצע היהודי-גרמני" והשתמעויותיו בשיח הספרותי אצל אאורבך וקפקא זכתה כאן לקריאה חלקית בלבד. ובכל זאת, אפשר שדיונים אלה, קצרים וחלקיים לפי טבעם, מציעים דבר-מה למחשבה על שאלת הגוף והספרות.



חיים נחמן ביאליק (באדיבות בית ביאליק).