אוניברסיטת תל אביב
הפקולטה למדעי הרוח ע"ש לסטר וסאלי אנטין
מכון להיסטוריה ופילוסופיה
של המדעים והרעיונות ע"ש כהן

הטירה לקפקא: אלגוריה דיאלקטית על המודרנה
על פרשנות הטקסט הקפקאי

חיבור זה הוגש כעבודת גמר לקראת התואר "מוסמך אוניברסיטה" – M.A.
באוניברסיטת תל אביב

על ידי:

עינב קטן

העבודה הוכנה בהנחיית:

פרופסור משה צוקרמן

תאריך:

אוקטובר 2006

תוכן עניינים

מבוא עמ' 4

פרק ראשון: על פרשנות הטקסט הספרותי כמעשה חברתי סימבולי

1.1 מרקסיזם דיאלקטי כהנחת יסוד וכסטרוקטורה לקריאה ספרותית עמ' 11

1.2 אלגוריה ופסיכואנליזה כהרמנויטיקה טקסטואלית עמ' 21

1.3 ניתוח דיאלקטי של הלא מודע הפוליטי עמ' 29

פרק שני: המהלך של קפקא

2.1 ריאליזם על המאזניים עמ' 35

2.2 קפקא ובעיית הפרשנות עמ' 43

2.3 אבסורד כריאליזם עמ' 50

פרק שלישי: אלגוריה דיאלקטית על המודרנה

3.1 הטירה כאלגוריה עמ' 55

3.2 מישור ראשון – האלגוריה על מעשה הפרשנות עמ' 61

3.3 מישור שני – הדיאלקטיקה של החשיבה והאידיאולוגמה של הטירה עמ' 74

3.4 מישור שלישי - "נצחים חייב האיש להניע כשהוא מסייד" עמ' 81

סיכום עמ' 90

ביבליוגרפיה עמ' 95

מבוא

דרך האמת עוברת על חבל, שאינו מתוח בגובה אלא סמוך לקרקע. יותר משהוא נועד להליכה הוא בא, כמדומה, להמעיד. *(פראנץ קפקא).*

א. הבעיה של הידיעה והדילמה ההרמנויטית

אדורנו והורקהיימר מגדירים בDialectic of Enlightenment את שאיפת הנאורות, במובנה הרחב כהתקדמות התבונה, להוביל לשחרור בני האדם מפחדים ולכונן אותם כאדונים.[1] בספר זה מציגים אדורנו והורקהיימר מושג כפול של נאורות; הנאורות ההיסטורית של המאה השמונה עשרה, והנאורות כמפעל ציוויליזטורי, שמטרתו לכונן את האדם כסובייקט הכרה על העולם. מול מושג הנאורות מציבים אדורנו והורקהיימר מושג כפול של מיתוס; הראשון מתייחס למובנו הפגאני של המיתוס, טרם המדע וטרם הדתות המונותיאיסטיות; מובנו השני של המיתוס מגיע כמטאפורה ומתייחס לכניעתו של האדם ללוגיקה עד כדי הפיכתה לאקזמפלר. הרצון לדעת, ולרכוש שליטה על הידע, ניצב, לפיהם, בבסיסה של הפעילות התרבותית, והוא זה העשוי להכשיל אותה מלהגיע אל מטרתה.

את הפילוסופיה המודרנית מסמל תהליך חדש של הטלת הספק במערכי ידע שרכש לעצמו האדם. בהיגיון הראשון בהגיונות מצהיר דקארט:

זה זמן מה נוכחתי לראות כי מאז שנות חיי הראשונות דעות מוטעות רבות התקבלו בעיני כנכונות, וכי כל מה שביססתי מאז על עקרונות רופפים כל כך, בהכרח יהיה מפוקפק ובלתי ודאי עד מאוד; הבנתי שאם ברצוני להשתית דבר מה איתן ומוצק במדעים, יהיה עלי לגמור אומר לסלק פעם אחת בחיי את כל אותן דעות שהאמנתי בהן עד כה, ולהתחיל שוב הכול למן היסודות.[2]

בנוסף להיות התבונה מניעת המחקר המדעי להבנת העולם ולשליטה בו, הופכת התבונה למושא מרכזי של המחקר הפילוסופי. כמו כן, התבונה מבקשת למצוא חוקיות העומדת מאחורי ריבוי התופעות בעולם. את חוקיות חיצונית זו מפיקה התבונה באמצעות חוקים לוגיים, סיבתיים והמשכיים, שהיא עצמה מכוננת. "עד כמה ידע שרוכש לעצמו האדם הוא *"אמיתי"* ו*"נכון"*?", היא אחת מבעיותיה המכוננות של הפילוסופיה המודרנית בפרט והמודרניות בכלל. תשובתו של דקארט *"אני חושב משמע אני קיים"*, מעידה על המתח הטאוטולוגי של החשיבה; החשיבה אינה יכולה להטיל ספק בעצמה. על כן, הידיעה הופכת ל"ברור ומובחן" ממנו ניתן לבדוק את תקפות מושאי ההכרה שלה. מגרעין תבוני ראשוני זה נבנתה המטאפיסיקה מאז אריסטו. כל ידע שאנו צוברים, עונה לחוקי ההיגיון. חוקיה של

---

[1] Max Horkheimer, Theodor W. Adorno. Dialectic of Enlightenment. Translation: Edmund Jephcott. CA: Stanford University Press, 2002. p' 1

[2] רנה דקארט. הגיונות: על הפילוסופיה הראשונית. תרגום: דורי מנור.ישראל: ידיעות אחרונות, ספרי חמד. 2001., עמ' 43.

התבונה הם החוקים רציונאליים, הבנויים על זהות, ניגודיות וסיבתיות. באמצעות חוקים אלה התבונה מבקשת למצוא סדר והיגיון לוגי גם בעולם החומר. ידיעה על עולם התופעות כרוכה במיפויו ובמידורו לתופעות זהות ומנוגדות, ולגורמים ותוצריהם. במסכת טבע האדם מציב דיוויד יום, לראשונה, את הטלת הספק ביכולת התבונה להפיק ידע על העולם, מחוקים תבוניים אלה. יום מבחין בין אמונה, סברה וידיעה. רשמי החושים והזיכרון, המובחנים מן הידיעה האמפירית, מכוננים, לטענתו, בקרב בני האדם סברות ואמונות בדבר זהות וסיבתיות בעולם החומר. חוקים לוגיים אלה של התבונה, אינם יכולים לכונן, לטענתו, ידיעה *אמיתית* על דרכו של עולם.[3] ב-1687 מפרסם ניוטון את היסודות המתמטיים של פילוסופיית הטבע, ומציב את מדע הפיזיקה המכאנית. הפיזיקה המכאנית מצביעה על אפשרות הבנת יסודות הטבע באמצעות החוקים המתמטיים-רציונאליים של התודעה. בעקבות המדע החדש של ניוטון החלה התרבות האירופאית להאמין כי היא מתקדמת במסלול ליניארי אל עבר קדמה טכנולוגית ורעיונית. מהפכות אלה, בשדות הידע התרבותיים, עוררו אמונה כי בעזרת המדע יכול האדם להגיע לחקר מהותם של דברים ולהבנת העולם. המחשבה עצמה הפך לאתוס ולסיסמה.[4] ההוגים הנאורים של המאה ה-18 האמינו שההשכלה והמלחמה בבערות יובילו בהכרח לאושר ולצדק חברתי. מושג הידיעה, בפילוסופיה כמו בדת, כרוך ביכולת לשפוט שיפוטי ערך מוחלטים, הנובעים מהכרת האמת והצדק. כמו כן, ההשכלה האמינה ביכולתו האימננטית של האדם להשתחרר מכבלים חיצוניים המכוונים את חייו.

הגותם של גיאורג ווילהלם פרידריך הגל וקרל מרקס יצאה בביקורת על תפישת העולם של הנאורות. הגל יצא נגד הרציונאליות האינסטרומנטאלית של הנאורות וראה בהיסטוריה תהליך דיאלקטי הנע מתוך סיטואציות מורכבות, המכילות יסודות מתנגשים. התבונה האנושית כוללת את היכולת להבחין באלמנטים אלו, בעוד ההבנה אליה שאפה הנאורות היתה הרמונית. מרקס, בניגוד לתפישה הסיבתית-מכאניסטית הליניארית, ראה את ההתפתחות ההיסטורית כנקבעת על ידי דפוס טראנס-היסטורי המושתת על אופן הייצור. רעיונות תרבותיים, כמו דת ומדיניות פוליטית, נובעים מהמבנה הכלכלי של החברה. שינויים באופן הייצור מובילים בעקבותיהם לשינויים במבנה העל של החברה. מרקס מבין את ההיסטוריה כמכילה קונפליקטים בין מעמדות יריבים בחברה, ובין אופני ייצור משתנים בהיסטוריה. על מנת לייצב את תקפותם של כוחות ייצור חדשים, מתעצב ההיגיון התרבותי של חברה כאידיאולוגיה סגורה. כמו כן, מרקס רואה באופן הייצור את תחום ההכרח המטריאלי של ההיסטוריה. אולם, התופעות התרבותיות הפרטיות, ותודעות פרטיות, עשויות לשמור על חירות, בזיקה לתחום הכרח דומיננטי זה. בעקבות שני הוגים אלה פיתחו גיאורג

---

[3] דיוויד יום. מסכת טבע האדם. תרגום: יוסף אור. ירושלים: הוצאת מאגנס, האוניברסיטה העברית, תשנ"ח..

[4] **"אזור אומץ להשתמש בשכלך שלך! היא אפוא סיסמת הנאורות"**. מתוך: עימנואל קאנט. *תשובה לשאלה: נאורות מהי?* בתוך: עזמי בשארה (עורך) הנאורות – פרוייקט שלא נשלם? תל-אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2002. עמ' 45

לוקאץ' ופרדריק ג'יימסון את התיאוריות שלהם על הספרות. ולטר בנימין, תיאודור וו. אדורנו ומקס הורקהיימר יצרו בעקבות הגותם של הגל ומרקס את מפעליהם הביקורתיים.

ג'יימסון מציב את השיטה ההרמנויטית שלו בתוך ויכוח פרשני קיים במאה העשרים. בעיית "הרצון לדעת", כתשוקה לכינון משמעות באמצעות הכפפת העולם לחוקי הלוגיקה, ובשל כך החמצתה של הידיעה, מחוללת במאה השמונה עשרה את המהפכה האפיסטמולוגית של קאנט. בשלהי המאה התשע עשרה ותחילת המאה העשרים עובר מושא החקירה מן התודעה אל השפה וסימניה. ב-1868 טוען מכונן הסמיוטיקה המודרנית, צארלס סאנדרס פירס, כי **"המחשבה היחידה הניתנת לתפישה היא אפוא מחשבה המונחת על ידי סימנים. אבל מחשבה שאי אפשר לתפשה אינה קיימת. לפיכך, כל מחשבה חייבת להיות מתווכת על ידי סימנים".**[5] בעקבות פירס נתפש הסימן כדבר המייצג משהו בשביל מישהו. הסימן הוא קשר המורכב ממסמן המורה על מסומן, שהוא עובדה (או אובייקט), בידי סובייקט ההכרה. ב-1907-1911 מעביר פרדינן דה-סוסיר באוניברסיטת ז'נבה מספר סדרות של הרצאות המאוגדות בספר קורס בבלשנות כללית. שניים מהעקרונות המשמעותיים המוצגים בספר זה הם כי הסימן מורכב מציר בינארי של מסמן שהוא מלה או מצלול, ומסומן שהוא מושג. הקשר אינו עוד קשר היסטורי בין מלים שהוצמדו לאובייקטים אמפיריים ב"עולם לכשעצמו". עיקרון נוסף, הנובע מאבחנה זו, הוא כי בני האדם מתעצבים באמצעות השפה בה במידה שהם מעצבים אותה.[6] המערכת החברתית תרבותית החלה הופכת למושא מחקר, כאשר ניתן להבין את הפעולות התרבותיות כמערכת של משמעויות סימבוליות. מחקרים ראשוניים אלה הובילו לשינויי תפישה ומחלוקת פרשנית על טיבם של מבנים חברתיים ושל טקסטים תרבותיים. גישות היסטוריות תמאטיות לחקר הטקסט ביקשו למצוא ביטוי לתמות של המציאות באובייקטים טקסטואליים. לעומתם, טענה הגישה החדשה כי יש לנתח את האובייקטים הטקסטואליים ניתוח סמיוטי העולה מתוך הטקסט. השאלה ההרמנויטית החדשה שנוצרה היא "האם אובייקט טקסטואלי הוא תלוי הקשר או עומד בפני עצמו?".

ההרמנויטיקה שג'יימסון מציע, בעקבות הניאו מרקסיזם הדיאלקטי הביקורתי,[7] יוצרת מודל סטרוקטוראלי דיאלקטי. מתודה זאת יוצאת מתוך אובייקטים טקסטואליים, כמעשה חברתי סימבולי, בתוך סטרוקטורה חברתית-היסטורית. מודל הפרשנות שלו שואב עקרונותיו מהדיאלקטיקה המרקסיסטית ומהפסיכואנליזה. ג'יימסון יוצא נגד הנרטיבים הגדולים המבצעים פרשנות סימבולית "טוטאלית". נרטיבים אלה כופים, לטענתו, משמעות טרנסצנדנטית לטקסט, על ידי כינון קשר חד משמעי בין סימני הטקסט ומסומניהם במציאות.

---

[5] ג'ון לכט. 50 הוגים מרכזיים בני זמננו: כרך ב' מסטרוקטוראליזם עד פוסט מודרניות. תרגום: איה ברויר. תל-אביב: רסלינג 2004, עמ' 19

[6] שם, עמ' 14.

[7] Fredric Jameson. Marxism and Form. New Jersey: Princeton University Press, 1974.
Fredric Jameson. The Political Unconscious. London: Routledge & Cornell University Press, 2002

עם זאת ג'יימסון חותר לפעילות הרמנויטית בעלת ערך, המציבה את הטקסט כמעשה סימבולי. כמו כן, ג'יימסון סבור שבלתי אפשרי לקיים פרשנות טהורה הנטועה באופן אימננטי בטקסט. בשל כך, הוא משתית את המודל שלו על פרשנות אלגורית בעלת שלושה שלבים מסמנים. ג'יימסון מאמץ את מושג התיווך של הדיאלקטיקה המרקסיסטית ומצביע על הקשר הקיים בין המרחב הציבורי לפרטי, בין האישי לפוליטי ובין כל אלה לפואטיקה, מה שמאפשר את בנייתו של סיפור מורכב מתוך השברים והסדקים שבטקסט; כל שלב פרשני מבצע ניתוח דיאלקטי בין הסימנים העומדים כמושא המחקר, והמתח שהם יוצרים בינם לבין מסומנים נעדרים או קיימים. בנוסף, באמצעות הדיאלקטיקה, מקיימים שלבים אלה קשר רעיוני של העלאת מישורי הניתוח הקודמים ושימורם במישור השלישי. את הפרשנות האלגורית שואב ג'יימסון מאופני הקריאה של ספרי הקודש בימי הביניים. הפרשנות האלגורית מאפשרת חשיפה של צופן העל המצוי בכל גישה פרשנית-תמאטית, ולכן מאפשרת קריאה מפרקת, המציגה בו בזמן את "הסיפור הגדול" ואת שלילתו. כך מקיים ג'יימסון את דרישתו של הגל לתפישה תבונית, דיאלקטית ולא הרמונית, של הסיטואציות המורכבות בהיסטוריה, המכילות יסודות מתנגשים. כמו כן, ג'יימסון מאמץ מהפסיכואנליזה את הקריאה הסימפטומאטית. הניתוח מבקש לפענח את הסימפטומים של הטקסט, ובאמצעות ההדחקות האידיאולוגיות שלו, לחשוף את הלא מודע התרבותי-פוליטי שלו. לשיטתו של ג'יימסון צורת הטקסט, ולא הסיפור הגדול שהוא *מבקש* לספר, היא המעידה על תוכנו.

ג'יימסון טוען לעדיפות הפרשנות הפוליטית של טקסטים ספרותיים. *עבודה זאת מבקשת לכונן פרשנות בעלת ערך ל<u>הטירה</u> לקפקא*. קפקא מציב אתגר אינטלקטואלי בפני כל מתודה הרמנויטית, המציבה את *ידיעת* הטקסט כמושאה. הטקסטים של קפקא שוברים מערכות סימון מוסכמות של הספרות והשפה. אדורנו כותב על משפטי הטקסט אצל קפקא: **"Each sentence says: 'interpret me', and none will permit it".**[8] בעיה זו עליה מצביע אדורנו היא הבעיה המרכזית איתה מבקשת להתמודד עבודה זו. כיצד, אם כך, ניתן לכונן פרשנות בעלת ערך לקפקא? דלז וגוטארי רואים בקפקא מבשר של ספרות מינורית שצמחה במאה ה-20. את הספרות המינורית הם מאפיינים כמקדמת דה-טריטוריאליזציה, כך שלמעשה היא לא מוצאת מקום נינוח, שייכות, בשפה. אצל קפקא, היהודי הצ'כי והרווק, הם רואים זאת בחוסר יכולתו לכתוב בגרמנית אל מול ההכרח לכתוב וחוסר האפשרות לכתוב אחרת. בעוד השפה המז'ורית היא מכשיר אידיאולוגי המציג מובן, הספרות המינורית, בחוסר הנינוחות שלה, מפרקת את האפשרות למצוא מובן בטקסט. כתביו של קפקא, ו<u>הטירה</u> בעיקר, כפי שטוענים דלז וגואטרי, אינם מאפשרים פרשנות סימבולית. דלז וגואטרי יוצאים מתוך הבעיה הפרשנית איתה מבקשים להתמודד גם אדורנו ובנימין בכתיבתם על

[8] Theodor W. Adorno. *Notes on Kafka* in: <u>Prisms</u>. Translation: Samuel and Sierry Weber. MIT Press Massachusetts, 1983, p' 246.

קפקא.[9] אולם, בעוד דלז וגוטארי נשארים עם הפירוק של השפה ומבטלים כל אפשרות לפעילות פרשנית, מבקש ג'יימסון **"לבנות מודל הרמנויטי אימננטי או אנטי-טרנסצדנטי חדש והולם יותר"** מהמודלים שהוצעו עד כה (בייחוד המודל הפסיכואנליטי, נגדו יצאו דלז וגוטארי כבר ב*אנטי-אדיפוס*).[10] המודל שג'יימסון מציע מתמודד עם בעיית הפרשנות כמכשיר אידיאולוגי של מובן, ועדיין מבקש ליצור רפלקסיה על מעשה הטקסט הנטוע באידיאולוגיית הצורה של האובייקט הטקסטואלי. לפיכך, עבודה זאת מבקשת לטעון כי המודל שג'יימסון מציב הוא מודל פרשני אפשרי ועדיף, על מנת למצוא מובן במעשה הטקסט הקפקאי. עבודה זאת תדרוש לחקור את מובנו של הטקסט הקפקאי מתוך המתח הפרשני עליו הצביע אדורנו, ומתוך בקשה "הגליאנית", למצוא בטקסט סיטואציות מורכבות בעלי יסודות מתנגשים.

ב. <u>מרקסיזם וצורה</u>

גיאורג לוקאץ' טען כי רק מתוך המרקסיזם יכולה לצמוח פרקטיקה אמיתית של ספרות ריאליסטית אוניברסלית. עבודה זאת טוענת כי "הספרות הריאליסטית" של שלהי המאה השמונה עשרה והמאה התשע עשרה, כפי שניתן להסיק מדרישתו של לוקאץ' ומהשיטה המתודית של פרדריק ג'יימסון ב <u>The Political Unconscious</u>, יצאה מתוך תפישת העולם של הנאורות ההיסטורית שהאמינה בהתקדמות התבונה. "הספרות הריאליסטית" ביקשה להוות חיקוי לעולם, ועל כן לשקף ולתפוס את מכלול הרבדים החברתיים המרכיבים את החברה האנושית. באמצעות השיקוף הריאליסטי ביקשה הספרות להצביע על ערכי מוסר. אולם, בדומה למדע הניוטוניאני, הספרות תפשה את העולם מתוך חוקי הלוגיקה העומדים בבסיס הרצון לדעת. לטענת פרדריק ג'יימסון, הספרות, כמפעל תבוני, מבקשת להגדיר יחסים בין סתירות קיימות במציאות, ולכלול את הסתירות בסיפור מאחד בעל פשר. לעומת הריאליזם של "הרומאן הריאליסטי", לוקאץ' דן בריאליזם כסגנון המצליח לתפוס את מהות החברה, על הקונפליקטים הסמויים שבה. על-פי גישתו, הסופר הריאליסטי חייב לתפוס את החברה כישות המתפתחת עם הזמן מתוך כוחות חברתיים ומגמות מנוגדים בתוכה. לדרישתו, על הריאליזם לתפוס את המהות החברתית ולא את החזות ההרמונית, שמציג הסיפור המאחד, המבקש להעניק משמעות, כפי שעושה זאת "הרומאן הריאליסטי". המתודה ההרמנויטית של ג'יימסון יוצאת מתוך מטרה לחשוף, באמצעות המעשה הטקסטואלי של טקסט נתון, את המערכת החברתית על מורכבויותיה, ולפיכך להגיע למהות הטקסט.

---

[9] בנימין, ולטר. *פרנץ קפקא* בתוך: <u>מבחר כתבים: הרהורים</u>. תרגום: דוד זינגר. תל-אביב, הקיבוץ המאוחד, 1996. עמ' 242-263.
Theodor W. Adorno *Notes on Kafka* in: <u>Prisms</u>. Translation: Samuel and Sierry Weber. MIT Press Massachusetts, 1983.

[10] Jameson (2002), p' 6-7

כמו כן, העבודה מבקשת להבחין בעקבות בנימין מחד ואדורנו מאידך בין שתי צורות טקסט ספרותיות הקיימות בתרבות; בצורה הראשונה מספר הטקסט הספרותי **"סיפור תולדה בעלת משמעות"**[11] על המציאות, ולפיכך מתהווה *כטקסט סימבולי*. הגדרת הסימבוליזם, שעבודה זאת עושה בה שימוש, אינה ההגדרה השכיחה בחקר הספרות, המכוונת לשירה הסימבוליסטית של המאה ה-19. הגדרת הסימבוליזם כאן שאובה מהגדרתו של הפילוסוף והמתמטיקאי אלפרד נורת' וויטהד.[12] סימבוליזם, לפי וויטהד, הוא קשר של הפקת יחס מסוים מרכיב אחד של הניסיון לרכיב אחר. המעשה הסימבולי הוא מעשה תרבותי של כינון משמעות, לאו דווקא בתחומי האסתטיקה. בעקבות דלז וגאטרי, ניתן להגדיר את הספרות הסימבולית, לפי מינוח זה, כספרות מז'ורית. זוהי הספרות השכיחה בתרבות, אשר מונעת, לפי הגדרות המתודה של ג'יימסון, מהפנטזמה של המספר על העולם. הסיפור שמספרת יצירה סימבולית הוא בעל קול אידיאולוגי מכונן, כאשר מתייחסים לאידיאולוגיה כסטרוקטורת מבט טוטאלית וסגורה. הצורה הספרותית הניצבת מול הסימבוליזם היא *האלגוריה*. בנימין טוען כי בעוד הסמל הוא מוסכמה של ביטוי, האלגוריה היא הביטוי של המוסכמה. הדימויים האלגוריים אינם יוצרים מטפורות פוריות ומסמנות על העולם. טענתו של בנימין היא כי **"האלגוריה איננה השתעשעות בטכניקת דימויים, אלא היא ביטוי, כשם שהלשון ואף הכתב הם ביטוי".**[13] הביטוי של האלגוריה אינו נעוץ בסימן, כי אם בצורתה. את המעשה התרבותי שלה ניתן להבין ביחס למוסכמות התרבות. היא מבטאת את המוסכמות, וחושפת אגב כך את המודחק שבתרבות.

אדורנו טוען כי ספרות היא או ריאליסטית או סימבולית.[14] על קפקא כותב אדורנו כי בשאיפתו לא לסמל, אלא לאלגוריה הוא צועד עם המנודים.[15] עבודה זאת תבקש לקרוא את הטירה כאלגוריה על מעשה הפרשנות. הטירה מפרק משמעויות סמליות השכיחות בטקסטים תרבותיים. על כן רואה עבודה זאת, בעקבות דלז וגואטרי מחד ואדורנו מאידך, את הספרות של קפקא כספרות מינורית. הטירה יוצא מתוך המסורת הספרותית ו"נכסי צאן הברזל" של התרבות, אך חורג מהם בביטויו. טענת העבודה היא כי בכך חושף הטקסט את התניותיו התרבותיות של הקורא ושל המוסכמות התרבותיות-ספרותיות השוררות בין היצירה והסובייקט. הטירה אינו מציג סיפור תולדה מאחה על העולם, אלא משאיר את הקונפליקטים והסתירות האובייקטיביות של המציאות חשופים וגלויים. נדמה כי הוא אינו מבקש לתור אחר משמעותם. הטקסט מבטא מתח תמידי בין פרשנות אפשרית מקרית ובין סתירתה, בין תשוקת המשמעות של הקורא והתרבות ובין סירובו של הטקסט להיענות לה. עבודה זאת יוצאת מתוך מטרה לבנות פרשנות לטקסט הקפקאי. את הפרשנות ניתן לעגן בצורת

---

[11] ולטר בנימין, *האלגוריה ומחזה התוגה* בתוך: מבחר כתבים: הרהורים. תרגום: דוד זינגר. תל-אביב, הקיבוץ המאוחד, 1996. עמ' 15.

[12] Whitehead Alfred North. Symbolism: Its Meaning and Effect. NY: Capricon Books, 1959

[13] ולטר בנימין, *האלגוריה ומחזה התוגה* עמ' 12.

[14] Adorno (1983). P' 245.

[15] שם, עמ' 246.

הטקסט, העובדה היחידה שהמחקר יכול להישען עליה. ***"דרך האמת"*** של הטקסט הקפקאי ***"עוברת על חבל, שאינו מתוח בגובה אלא סמוך לקרקע. יותר משהוא נועד להליכה הוא בא, כמדומה, להמעיד".***[16] עבודה פרשנית זו מודעת לכך. לפיכך, את משמעות הטקסט הקפקאי תבקש העבודה לחלץ באמצעות הקונפליקט שבין אדישותו המכשילה של הטקסט, ובין תשוקת התקדמות התבונה ותשוקת המשמעות.

ג. <u>שאלת המחקר ומבנה העבודה</u>

האם ניתן לכונן פרשנות בעלת ערך ל<u>הטירה</u> לקפקא? מטרת העבודה להגיע לפרשנות אפשרית נכונה של <u>הטירה</u>, מבלי להכפיף את הטקסט לתיאורמות פילוסופיות חיצוניות. עבודה זאת יוצאת מתוך השדה התמאטי של "המרקסיזם והצורה".[17] אולם, שדה שיח זה מובן, בעקבות ג'יימסון, לא כתמה אידיאולוגית סגורה, אלא כמדע בין-תחומי אוניברסאלי. לפיכך משמש שדה שיח זה פרקטיקה הרמנויטית, ולא סיפור אידיאולוגי מכונן חיצוני לטקסט. על כן, יוצאת העבודה מתוך המתח הדיאלקטי העולה באקט כינון משמעות, כצעד ראשון לבניית פשר.

הפרק הראשון מכונן את מושגי היסוד של פרקטיקת הקריאה ממנה ייצא מעשה הפרשנות. פרקטיקת הקריאה מסתמכת על המודל ההרמנויטי של ג'יימסון, ועל דרישותיו של בנימין מקריאת טקסטים של התרבות ושל ההיסטוריה. הפרק השני יבקש להבין את צורת הטקסט הקפקאי, מתוך הטענה כי <u>הטירה</u> מפרק את מוסכמות מסורת הרומאן. לפיכך, יותר מ"הרומאן הריאליסטי" מצליח טקסט זה לחשוף סיפור טוטאלי כולל על מהות אנושית, התואם את דרישותיו של לוקאץ' מן הספרות. כמו כן, הבעיה המרכזית איתה מתמודד פרק זה היא הבעיה ההרמנויטית שמציב הטקסט הקפקאי. מושא המחקר של הפרק השלישי הוא הלא מודע הפוליטי של <u>הטירה</u>. בפרק זה עולה הטענה כי על אף התכחשותו לסימון ממשמע של "אמת", ניצבת צורת הטקסט כעובדה, ולפיכך משמרת מתח תוכני מתמיד בין הטקסט לבין צורתו. בשל סירוב הטקסט לסימון ממשמע, ייקרא הטקסט בשלב הניתוח הראשון כאלגוריה. מכאן תצא פרשנות הטקסט מתוך מודעות למתח השורר בין הטקסט לבין הפרשנות העולה בעבודה זאת.

עבודה זו חייבת תודה גדולה לפרופסור משה צוקרמן שליווה את תהליך הכתיבה,
ולגב' ברברה קמפינסקי מספריית "מכון גתה" בת"א, שליוותה את תהליך הקריאה בטקסט הגרמני.

---

[16] פראנץ קפקא, <u>תיאור של מאבק</u>. תרגום: אברהם כרמל. ישראל: הוצאת שוקן, 1994, עמ' 261.
[17] Jameson (1974)

על פרשנות הטקסט הספרותי כמעשה חברתי סימבולי

1.1 מרקסיזם דיאלקטי כהנחת יסוד וכסטרוקטורה לקריאה ספרותית

ב The Political Unconscious יוצר פרדריק ג'יימסון מודל הרמנויטי פוליטי, לניתוח טקסטים ספרותיים, השואב את יסודותיו מן המרקסיזם כמדע בין תחומי אוניברסאלי, ומן הפסיכואנליזה כשיטה פרשנית. לטענתו מודל זה אינו עוד מודל אפשרי אחד מיני רבים לפרשנות טקסטים ספרותיים, אלא המודל הפרשני לפיו יש לנתח את כל יצירות הספרות.

ג'יימסון יוצא מהנחת המוצא כי:

"רק פילוסופיה מובהקת של ההיסטוריה מסוגלת לכבד את השוני הקיצוני של העבר התרבותי והחברתי, תוך כדי גילוי הסולידאריות שבין מחלקותיו ותשוקותיו, צורותיו, מבניו, התנסויותיו ומאבקיו לבין אלה של ימינו."[18]

לטענתו הפילוסופיה היחידה של ההיסטוריה אשר מציעה דין וחשבון מהותי המסוגל להביט על העבר התרבותי על סך מרכיביו, ולהציע נקודת מבט בעלת משמעות אל עבר זיקותיו להווה התרבותי היא המרקסיזם. נקודת המבט של המרקסיזם היא ניתוח טראנס-היסטורי המציע סיפור קולקטיבי אחד גדול, אשר בתוכו חולקות התקופות השונות מהות משותפת; ההיסטוריה המטריאלית של מלחמת המעמדות. בשל המהות המשותפת של הסיפור הקולקטיבי הגדול, ניתן לבחון את האירועים השונים בציר הזמן **"כאפיזודות חיוניות בעלילה בלתי גמורה אחת"**. על מנת להבין את מהותן של אפיזודות תרבותיות אלה, יש להיאבק על מנת לחלץ את **"תחום החירות מתחום ההכרח".**[19] תחום ההכרח הוא תחום ההכרח הפיזי של סיפוק צרכיו של האדם, זהו המאבק הראשוני המכונן את ההיסטוריה, לפי התפיסה של המטריאליזם ההיסטורי. תחום החירות מגיע על בסיסו של תחום יצרני כורחני זה, של שליטת האדם בטבע על מנת לספק את צרכיו. כמו כן, אופן הייצור המסוים של תקופה משפיע על מבנה החברה, מחלקותיה ומבניה השונים, כדומיננטה מערכתית, כאשר התופעות הפרטיות של התקופה מקיימות דיאלוג עם דומיננטה זו, מתוך אלמנט אוטונומי הייחודי לכל תופעה בפני עצמה.

אם יוצאים מנקודת הנחה מרקסיסטית זאת, הניתוח הפוליטי-חברתי של טקסט, המבקש לבחון אותו בהקשר התרבותי הרחב, הוא אימננטי לטקסט, היות והקשרים אלה מצויים בתת מודע שלו, בצופן האב אותו הוא חולק עם התרבות, בהיותו חלק ממנה. המודל שג'יימסון מציע ב The Political Unconscious הוא לפיכך מודל סטרוקטוראלי דיאלקטי, המבקש להציב את ההיסטוריה כגבולות הסטרוקטורה ההכרחיים להתנסות ולפעילות

---

[18] פרדריק ג'יימסון, הלא מודע הפוליטי: על פרשנות הטקסט הספרותי כמעשה חברתי סימבולי. תרגום: חנה סוקר-שוגר. תל-אביב: רסלינג, 2004 9-8.

[19] שם. עמ' 10.

האנושית. בזיקה להיסטוריה ניתן להבין את הפרטים הקטנים הכלולים בה. הניתוח הטקסטואלי יעשה באמצעות שיטות תיווך דיאלקטיות בין הסיפור המודע של הטקסט ובין הלא מודע של הטקסט, מושג השאוב מן הפסיכואנליזה של פרויד. לכאורה, הן הפסיכואנליזה והן ההבנה את ההיסטוריה כגבול סטרוקטוראלי עשויים להיתפס כפרקטיקות דטרמיניסטיות, הכופות את הנחותיהן על מושא המחקר, עד כדי ביטול החירות של הסיפור היחיד. אולם, ג'יימסון מבקש להציע מודל הרמנויטי שהוא קודם כל אימננטי לטקסט ולבחון את האובייקט הטקסטואלי האמפירי *מתוך תכונותיו ומאפייניו הלשוניים והסמיוטיים*, וזאת מתוך הבנה כי האובייקט הטקסטואלי הוא נדבך בתוך קורפוס תרבותי חברתי ופוליטי רחב יותר. על כן מחבר ג'יימסון במודל ההרמנויטי שלו את הפוליטי והפואטי ואת ההיסטורי והלשוני לאלמנטים מכוננים בסטרוקטורה דיאלקטית אחת.

הנחת יסוד זו היא טלאולוגית, היא מונעת בידי התכלית ליצור נקודת מבט חדשה, ולהחזיר את הקשר של האדם לעצמו בזיקה לציר ההיסטוריה. לטענתו של ג'יימסון הקיטוע הנרטיבי והבינאריזציה המתמדת שקיימת בין הפוליטי והפואטי ובין הציבורי והפרטי היא סימפטום של חיפצון והפרטה, אשר **"משתק את חשיבתנו בנוגע לזמן ולשינוי"** ו**"מנכר אותנו מהדיבור שלנו עצמנו".**[20] הבחירה לקשר את ניתוח הטקסט הפואטי היחיד לסיפור התרבותי-החברתי הקולקטיבי הגדול, היא לפיכך בחירה אידיאולוגית, לפי מובן המלה אצל מאנהיים,[21] זוהי בחירה מכוונת, בעלת מגמה ונקודת השקפה מוצהרת. המגמה ממנה יוצא ג'יימסון מציעה נקודת מבט אפשרית המבקשת להחזיר את האון לידיו של הסובייקט האינדיבידואל ולקשר בינו ובין החברה, התרבות והזמן ההיסטורי, ובאותה עת נקודת מבט זו עדיין אינה מתעלמת מחד פעמיותו. ג'יימסון מודע להיותו מונע בידי תכלית אידיאולוגית. לטענתו, כל פרקטיקה, כולל פרקטיקה ביקורתית ופרשנית של טקסטים ספרותיים, מניחה מראש תיאוריה, והנחה תיאורטית נשענת על נקודת השקפה מסוימת אותה היא מאמצת. עיקרון זה כולל גם את **"הסוגים הצורניים ביותר של ניתוח ספרותי או טקסטואלי".**[22] הכחשתן של צורות ניתוח אלה את המטען התיאורטי המניע אותם, רק חושף את היותן מונחות אידיאולוגיה. ניתן לטעון כי טענתו של ג'יימסון עצמה חושפת את הממד הפסיכואנליטי הפרוידיאני עליו היא נשענת מבחינה תיאורטית, אך הניסיון האנושי מלמד כי כל מדע סינתטי, ואפילו הפילוסופיה הכנה ביותר, כזו שמופיעה במאמר לוגי פילוסופי, של

---

[20] שם. עמ' 11.

[21] **"The concept "Ideology" reflects the one discovery which emerged from political conflict, namely, that ruling groups can in their thinking become so intensively interest bound to a situation that they are simply no longer able to see certain facts which would undermine their sense of domination. There is implicit in the word "Ideology" the insight that in certain situations the collective unconscious of certain groups obscures the real condition of society both to itself and to others and thereby stabilizes it**". Carl Manheim, Ideology and Utopia: An Introduction to the Sociology of Knowledge USA: Harvest Books, 1985. P' 40.

[22] ג'יימסון (2004), עמ' 54.

ויטגנשטיין,[23] משרטטים קדם הנחות מסוימות כסולם לשם נקודת ההתחלה. המתודה של ג'יימסון, כמתודה דיאלקטית, תבקש בסופו של דבר להתמודד גם עם הנחות המוצא שלה וגבולות הסטרוקטורה. ג'יימסון שואב את יסודות התיאוריה מן המרקסיזם ומין הפסיכואנליזה, זה המצע התיאורטי שלו, באמצעותו הוא מבקש לקרוא טקסטים ספרותיים. הנחת המוצא ממנה הוא יוצא היא כי מתודה זו עושה חסד לטקסט, בשל תובנותיה הדיאלקטיות, הרואות תמיד את החירות ועמדתו הייחודית של האובייקט האמפירי בתוך הסטרוקטורה הרחבה יותר. על כן מחלצת מתודה זו את החופש של היצירה הבודדת מתחום ההכרח. זוהי בחירה אידיאולוגית, אך אין זו בחירה אידיאולוגית במובנה המרקסיסטי של המלה, כאשר האידיאולוגיה מוצבת כתיאוריה של הגבלה סטרוקטוראלית, אלא אידיאולוגיה כשאיפה מונעת תכלית. תכליתה הקונקרטית של המתודה של ג'יימסון היא שחרור הסובייקט כסובייקט של הכרה, באמצעות חשיפת מכוני התודעה הכוזבים, צופני אב מונחי אידיאולוגיות, כסטרוקטורות סגורות, המצויות בבסיסי התרבות שלו, בשל פתיחת המסגרת הפרשנית לנקודות מבט שאינן מוגבלות לסיפור טוטאלי אחד, אלא רואות באופן דיאכרוני את ריבוי הקולות הקיים בסיפור.

ב"Reading "Capital מציב אלתוסר לראשונה שיטת פרשנות מרקסיסטית סטרוקטוראלית השעונה על ביקורת הסימן. הפרשנות האלתוסריאנית רואה קשר בין סימפטומים לסטרוקטורה, או "פרובלמטיקה" האחראית להם. בספר זה מבצעים אלתוסר ותלמידיו ניתוח סימפטומאטי של הקפיטל. את הבעיה המרכזית של הקפיטל רואה אלתוסר בכך שהוא נקרע בין שתי פרובלמטיקות, הפרובלמטיקה המטריאלית האמפירית ופרובלמטיקה אידיאליסטית השאובה מהגל. אלתוסר מבקש להציג מרקסיזם חדש אנטי הגליאני. המרקסיזם האלתוסריאני אינו שעון על מבנה בסיס אחד, תחום ההכרח של אופן הייצור, אלא לפיו כל ספרה תרבותית היא אוטונומית וקשורה בקשרים שונים לשאר הספרות. על כן, לטוטאליות החברתית אין מרכז, היות והסטרוקטורה עצמה היא "סיבה נעדרת". בשל מבנה לא ממוקד זה, החברה היא חברה שסועה ורוויית מתחים. ג'יימסון מתעמת עם הביקורת של אלתוסר, בניסיון להגן על המרקסיזם כפי שהוא מבין אותו, ובמטרה להציב עוגן סטרוקטוראלי פרשני אחיד, התואם את תכליתו לחבר בין הסובייקט וההיסטוריה, על מנת לבנות פרשנות בעלת משמעות. מהותו של המרקסיזם, כפי שעולה מג'יימסון, מורכבת יותר מגילום אקספרסיבי פשוט של מבנה הבסיס במבנה העל. לטענתו, אופיו האמיתי של המטריאליזם ההיסטורי נעוץ בהיותו מבוסס על פרקטיקות תיווך דיאלקטיות, הפותחות אותו להיסטוריה מחד, ולהבנת המערכת החברתית מאידך. הדיאלקטיקה חושפת את הסולידאריות שבין הפרטים האינדיווידואליים השונים ובינם לבין המסגרת. המתודה של ג'יימסון אינה מציעה סטרוקטורליזם סגור, ולפיכך אטען כי את המתודה שלו ניתן להבין כסוג

[23] Wittgenstein, Ludwig. Tractatus Logico-Philosophicus. London & NY: Routledge, 1998, (6.54).

של מהפכה קנטיאנית סינתטית בביקורת התרבות. המתודה של ג'יימסון מתהווה כסוג של מהפכה אפיסטמולוגית פרשנית, השעונה בסופו של דבר על הבנת המרקסיזם כמדע בין תחומי, המבקש להבין את הסטרוקטורות של הפרטים האמפיריים בהיסטוריה, לאור תחום ההכרח של הסטרוקטורה התרבותית-חברתית שהם עצמם מכוננים. ג'יימסון מציב בו בזמן אופק פרשנות בלעדי ופותח את אופק פרשנות זה להבנות נוספות באופן דיאכרוני, בנוסף, יוצרת פרשנות זו סינתזה בין ההבנה של האובייקט הטקסטואלי האמפירי והמסגרת בתוכה הוא נוצר.

לשם הבהרת טענות אלה יש להבין קודם כל את התמודדותו של ג'יימסון עם טענות מרכזיות של אלתוסר על שלושת הצורות של הסיבתיות בהיסטוריה, בהן תעשה, בסופו של דבר, המתודה של ג'יימסון שימוש. ב "Reading "Capital אלתוסר מציג שלוש אופציות של סיבתיות. את שתי האופציות הראשונות ניתן למצוא בראשית הפילוסופיה המודרנית; האופציה המכאניסטית-דטרמיניסטית, השאובה מן המתודה הקרטזיאנית הבנויה על הקשים לוגיים ושואבת מהם סיבתיות, ומושג האקספרסיה של לייבניץ, שאת עקבותיו ניתן למצוא אצל הגל. הסיבתיות השלישית היא הסיבתיות הסטרוקטוראלית המודרנית, לפיה מבין אלתוסר את המרקסיזם. אלתוסר פוסל את השימוש הקלאסי בשתי השיטות הראשונות, ומבקש לעשות שימוש בסטרוקטורה כסיבה נעדרת. בשל כך המהלך של אלתוסר עשוי להיתפס כמהלך אנטי-פרשני, האופייני לפילוסופיות ומדעים שונים במאה העשרים. זוהי עמדה והנחת מוצא תרבותית איתן מבקש ג'יימסון להתמודד.[24] אלתוסר תופס את הסיבתיות הסטרוקטוראלית כיוצאת ממושג *הגילום* (Darstellung), לפיו הסטרוקטורה מתגלמת בתוצריה ונוכחת בהם. הסטרוקטורה המכוננת את האפקטים שלה והם אלה המרכיבים אותה, לפי שיטה זו אין הסטרוקטורה גורם ראשוני המכונן את התוצרים, אלא היא מתקיימת בתוצריה באותה מידה שתוצריה מרכיבים אותה, ועל כן היא נעדרת. מרכיבי הסטרוקטורה הם המבטאים אותה באופן סימפטומאטי. כך, כביכול, יוצא אלתוסר מהפרטים, באופן אמפירי, ללא מסגרת המעניקה להם משמעות, ומושג הסיבתיות, הרציונאליסטי, מאבד את תוקפו. ג'יימסון מבקש להתמודד עם מודל פרשני זה, ולהציב מולו מודל מרקסיסטי הרמנויטי המציב את התיווך הדיאלקטי כבסיסה של שיטת הניתוח המטריאליסטית.

גישה דטרמיניסטית תטען כי כל אירוע הוא תולדה ישירה והכרחית של רצף אירועים קודמים שכוננו אותו. הסיבתיות המכאנית עמדה כמוקד לביקורת בפילוסופיה של יום, ובעקבותיו בפילוסופיה של קאנט, כגורם השייך לאופני התפיסה של האדם על פני המציאות לכשעצמה. כמו כן, הפיסיקה המודרנית שוללת את העקרונות המכאניסטיים של המאה ה-17. אולם, ג'יימסון מבקש, בבואנו לחקור את התרבות, שלא לפסול את הסיבתיות

---

[24] Althusser, Louis. Balibar, Etienne. Reading Capital. Translation: Ben Brewster. NY: Verso Books, 1997. pp' 186-189 ,

ג'יימסון (2004), עמ' 14-22, עמ' 27.

המכאניסטית על הסף. השאלות העומדות בבואנו לנתח טקסט ספרותי אינן שאלות מטאפיסיות על אופן פעולתו של העולם. יצירת טקסט, בניגוד לעולם החומר, היא פעילות תרבותית. חוק הסיבתיות בהיותו אחד מאופני פעולתה של התבונה הטהורה, הוא אחד ממגוון החוקים המכוננים את העשייה התרבותית של האדם. כמו כן, נקודת מבט זאת בעלת מכנה משותף עם אופן התפיסה המרקסיסטית את ההיסטוריה, כבעלת בסיס מטריאלי מכונן. אך תפיסה זאת עשויה להיות שטחית ולהחמיץ את הייחודיות הקיימת בכל אירוע לכשעצמו, להחמיץ את "תחום החירות בתוך ההכרח", במידה ומבינים את העשייה התרבותית הרחבה בכל תקופה, ואת הטקסט הבודד, אך ורק לאורה. בשל היות הסיבתיות המכאנית אחד מאופני ההכרה, מבקש ג'יימסון להשתמש במושג זה כ**"סימפטום של סתירות אובייקטיביות אשר הינן עדיין איתנו",**[25] הגדרה זו מכוונת, לשיטתו, להיות הסיבתיות המכאניסטית אלמנט פנטזמטי, המבקש, באופן לא מודע, לאחות מציאות מלאת סתירות ולהעניק לה פשר.

מושג האקספרסיה רואה בפרטים השונים צורת הופעה *ייחודית* של המהות של השלם. מהות השלם מוכלת בפרטים השונים כצופן אב משותף, העשוי להבהיר את חלקיו השונים של הפרט הנדון. אלתוסר טוען כי מושג האקספרסיה אצל לייבניץ וגם אצל הגל אחריו, מניח את אופן התאמתו של השלם למכלול הפרטים, ולפיכך השלם אינו סטרוקטורה המורכבת ממכלול מרכיביו, אלא מונח מראש כבעל "טבע כלשהו". אלתוסר מבקר לפיכך את מושג הסיבתיות האקספרסיבית כמודל טוטאלי המכיל עצמו על הפרטים ולא מורכב מהם. הסיבתיות האקספרסיבית כמודל טוטאלי מתגלמת באתוסים רבים לאורך תקופות שונות בהיסטוריה, המנכסים את ההיסטוריה ומייצגים אותה בהתאם לשיטתם. השימוש שנעשה בשיטה כזאת לייצוג ההיסטוריה קיים בשני אופנים, האופן הראשון הדיאכרוני מעניק נרטיב על לתקופה אחת גדולה, כשכל האירועים מובאים בו שלובים זה בזה ללא קיטועים וללא סתירות, האופן השני הוא האופן המצרפי הסינכרוני המצרף אירועים שונים ותקופות שונות, המתקשרים זה לזה לפי ההיגיון הליניארי של הזמן. שני אופני ניכוס אלה את ההיסטוריה נושאים איתם צופן אב. כאשר צופן האב מנותק מן הטקסט המפורש ומהווה פתרון חיצוני אחיד, אין לו ביסוס לוגי, אלא הוא עולה כמגמה אידיאולוגית, כפי שעולה בביקורת של אלתוסר. הבסיס של צופן אב מעין זה יכול להיות בסיס של אמונה, או קדם הנחות, כמו התיאולוגיה הרואה בהיסטוריה תוצר של השגחה אלוהית. אולם, לשיטתו של ג'יימסון זו בדיוק נקודת המוצא היכולה להוות את הבדיקה ההיסטורית ואת הפרשנות הטקסטואלית. לפי ג'יימסון, מבחינה הרמנויטית, נקודת מבט כזאת מתגלה כאלגוריה פרשנית העושה שימוש בצופן האב על מנת להעניק משמעות למכלול. את הפרטים השונים במכלול יבקש

[25] שם. עמ' 18.

ג'יימסון לחקור, על מנת לחלץ את הנרטיב הסמוי, הלא מודע, המתגלם בתוך הסיפור. לשם כך, ניצבת הסיבתיות האקספרסיבית בשיטתו כפרקטיקה של תיווך.

גם ולטר בינמין יוצא בתזות "על מושג ההיסטוריה" כנגד השימוש הקלוקל שעושות תנועות סוציאליסטיות בתקופתו במטריאליזם ההיסטורי. בתחילה ניתן לראות את הביקורת של בנימין כעולה בקנה אחד עם הביקורת שיציג אלתוסר אחריו, שניהם מבקרים את ההיסטוריזם הקלוקל של הקומוניזם הוולגרי ויוצאים נגד השימוש שעושות תנועות סוציאליסטיות הפועלות בתקופתם במושגים טוטאליים:

מספרים שהיה פעם אוטומאט שנבנה להשיב על כל מהלך של שחקן שחמט במהלך הנגדי האחד שהבטיח לו את הזכייה במשחק. בובה בתלבושת תורכית, נרגילה בפיה, ישבה לפני הלוח, שהונח על שולחן רחב ידיים. מערכת מראות יצרה את האשליה ששולחן זה שקוף מכל הצדדים. לאמיתו של דבר ישב בפנים גמד גיבן שהיה רב אמן במשחק השחמט, והוא אשר הנחה את ידה של הבובה באמצעות חוטים. ניתן לתאר מקבילה למנגנון זה בפילוסופיה. המנצחת תהיה תמיד הבובה הקרויה 'מטריאליזם היסטורי'. היא יכולה להתמודד ללא קושי על כל אדם (אחד) **אם תשכור לשירותה את התיאולוגיה, שהיא היום, כידוע, קטנה ומכוערת ובלאו הכי אסור לה להראות את עצמה בפומבי.**[26]

בנימין משתמש בפרגמנט הראשון של התזות במטאפורה של משחק שח מול אוטומאט, שכביכול פועל בתנאים של שקיפות מלאה, ותמיד מנצח במשחק, אך למעשה יש מי שמניע את ידי הבובה. מטאפורה זו מכוונת לבובת "המטריאליזם ההיסטורי", בה עושים שימוש פוליטיקאים סוציאליסטים ומרקסיסטים. בנימין מבקר את הפיכתה של השיטה הפילוסופית לתיאולוגיה במסווה, הפועלת באמצעות רעיון אוטומאטי אחד של צופן אב מטריאלי, שנע קדימה בציר הזמן, ואת הפיכת השיטה לכזאת המחילה עצמה בקלות רבה מדי על כל טיעון שמנגד. עיוות זה של "המטריאליזם ההיסטורי" מתעלם מן האלמנט השיטתי העיקרי של הניתוח המרקסיסטי, אנליזה דיאלקטית. בשימוש מעין זה הופך המטריאליזם ההיסטורי מפרקטיקה מדעית לתודעה כוזבת חדשה, דת במסווה.

אולם, בשונה מאלתוסר, בנימין מבקש להצביע מחדש על היסטוריוגרפיה מרקסיסטית, העושה שימוש בעיקרון של סיבתיות אקספרסיבית, באופן דיאלקטי, אשר אינו סותר את היות המרקסיזם מושתת גם על עקרון סטרוקטוראלי של בנייה. באמצעות כך מבקש בנימין לנסות לחלץ **את "תמונתו *האמיתית* של העבר** (ה)**חולפת ביעף".**[27] בתזה השבע עשרה, באמצעות הבחנה בין ההיסטוריוגרפיה המטריאליסטית ובין ההיסטוריזם, מצביע בנימין על שיטת העבודה הנכונה והלא פשוטה של ההיסטוריון המטריאליסטי:

---

[26] ולטר בנימין. *על מושג ההיסטוריה* בתוך: מבחר כתבים: הרהורים. תרגום: דוד זינגר. תל-אביב, הקיבוץ המאוחד, 1996. עמ' 310.

[27] שם, עמ' 311.

ההיסטוריזם מגיע בצדק לשיאו בעסקו בהיסטוריה אוניברסלית. ההיסטוריוגרפיה המטריאליסטית נבדלת ממנו בשיטתה אולי באורח ברור יותר מאשר כל היסטוריוגרפיה אחרת. להיסטוריה האוניברסלית אין שריון תיאורטי. השיטה שלה היא מצרפית: היא מגייסת את המון העובדות כדי למלא את הזמן ההומוגני והריק. ואילו ביסוד ההיסטוריוגרפיה המטריאליסטית מונח עקרון של בנייה. החשיבה כוללת לא רק תנועה של מחשבות, אלא גם עצירה שלהן. במקום שהחשיבה נעצרת פתאום בקונסטלציה רווית מתחים שם החשיבה מנחיתה לה הלם, שבעקבותיו מתגבשת קונסטלציה זו כמונאדה. במבנה זה מכיר הוא את אות העצירה המשיחית של ההתרחשות, במלים אחרות, את הסיכוי המהפכני במאבק למען העבר המדוכא. הוא מבחין בו על מנת לחצוב תקופה מוגדרת מתוך המהלך ההומוגני של ההיסטוריה; כך חוצב הוא חיים מוגדרים מן התקופה, או יצירה מוגדרת מתוך מפעל חיים. הישגה של שיטה זו הוא שבתוך היצירה נשמר מפעל- החיים ועולה לדרגה גבוהה יותר, *בתוך* מפעל-החיים – התקופה, ו*בתוך* התקופה – כל מהלך ההיסטוריה. הפרי המזין של מה שהובן היסטורית נושא בתוכו את הזמן כזרע יקר ערך, אבל נעדר טעם.[28]

המסלול של ההיסטוריזם הולך מן הזמן אל הפרטים שהוא מכיל באופן סינכרוני. הוא מבין את האירועים באמצעות שייכותם לזמן ולתקופה, באמצעות סטרוקטורה חיצונית של השלם, כמו באמצעות נרטיב אב הומוגני. המטריאליסט ההיסטורי מתבקש על ידי בנימין לפעול בדיוק ההפך, לחצוב את האירוע הבודד מתוך המבנה השלם ("ההיסטוריה") ולבחון אותו מתוך התגבשותו כמונאדה. כך משקף הרגע הבודד, באופן דיאכרוני, את קשריו עם ההיסטוריה. במונדולוגיה מתאר לייבניץ את המונאדה כעצם פשוט וראשוני שאינו מורכב מדבר, מכאן, לדידו, יש להתחיל את המטאפיסיקה. כך גם בנימין מבקש להתחיל את ההיסטוריוגרפיה מתוך הפרט הקטן ביותר. לייבניץ כותב בסעיף ט: **"וצריך אפילו שכל מונאדה ומונאדה תהא שונה מכל מונאדה אחרת. כי לעולם אין בטבע שני ישים, שהאחד הוא לחלוטין כמו השני, ושאי אפשר למצוא בניהם הבדל פנימי, או מיוסד על סימן היכר פנימי".**[29] המבט על הפרט הבודד יוצא מייחודו של כל אירוע, מהאיכות האחת המבדילה אותו משאר האירועים, או אם נחזור להגדרתו של מרקס, מ"תחום החירות". בנימין ממשיך וטוען כי האירוע הבודד, שנחצב מציר ההיסטוריה, מהתקופה וממפעל החיים, משקף אותם בתוכו, ומתוכם ניתן לקרוא את מהלך ההיסטוריה. הבחינה של בנימין את ההיסטוריה יוצאת מן הפרט אל הכלל, מתוך הבנה כי הפרט, בייחודיותו, נושא במהותו מטענים קולקטיביים, ומתוך הבנה כי באותו אופן שבו ישנו דפוס טראנס-היסטורי אחיד ו**"דברי ימיה של כל חברה**

---

[28] שם, עמ' 317.

[29] גוטפריד וילהלם לייבניץ. השיטה החדשה וכתבים אחרים על תורת המונדות. תרגום: יוסף אור. ירושלים: מאגנס, האוניברסיטה העברית, תשס"ב. עמ' 54.

עד כה הם דברי הימים של מלחמת מעמדות",[30] הדפוס וההכרח משתקפים מן הפרטים, וקיימים, באופן דיאכרוני, לצד חירותו. כמו כן, רגעי האמת של כל תקופה נעוצים במכלול הפרטים השונים שלה והייחודיים לה, שלעתים נעלמים מעין, ודווקא מהם עשויה להבזיק המהות של השלם.

את ההבדל שבין גישתו של בנימין וגישתו של אלתוסר ניתן לראות בנקודות המחלוקת של ג'יימסון על אלתוסר. ג'יימסון קורא את טענתו של אלתוסר **"ההיסטוריה היא תהליך ללא תכלית (telos) וללא סובייקט",**[31] כדחייה של נרטיב אב. זו נקודת המחלוקת המרכזית של המודל הג'יימסוניאני עם הסטרוקטוראליזם האלתוסריאני. שיטתו של ג'יימסון יוצאת מן ההבנה כי נרטיב אב מכונן את *התפיסה* ההיסטורית כהנחלתו של המעמד המדכא, וכי את הלא מודע הפוליטי, החברתי והתרבותי ניתן למצוא באמצעות סטרוקטורות של נרטיב האב. הביקורת של בנימין יוצאת מאותה תפישה. בנימין מודע לעיוות של ההיסטוריזם, ולתחושת האמפטיה של ההיסטוריוגרף של ההיסטוריזם עם המנצח,[32] הוא מודע לקושי שקיים בתקופתו, וגם בתקופתנו, להצביע על מהות בתוך הנרטיב שנוצר. תפקידו האמיתי של המטריאליסט ההיסטורי הוא **"להבריש את ההיסטוריה כנגד כיוון הפרווה".**[33] לפיכך, בנימין רואה את העבודה של המטריאליסט ההיסטורי ככזו השקועה בעבר. רק העבר צופן בחובו את המפתחות לגאולה, ורק ההבנה כי כל רגע בעבר וכל רכיב בו חייבים לבוא לידי ציטוט, יש בה כדי לקרב אל גאולה זו. בנימין משתמש בסיבתיות האקספרסיבית לא כגורם חיצוני המכונן את הפרטים, אלא בדומה לג'יימסון, כפרקטיקה של תיווך היוצאת מן הפרט ומקשרת אותו אל הכלל. ההיסטוריזם קורא את ההיסטוריה, באופן מחופצן, באמצעות נרטיב אב שמכוננים המנצחים. המטריאליזם ההיסטורי, הדיאלקטי, מבקש לקרוא מבעד לסיפור *זה* באופן דיאכרוני גם את סיפוריהם של המדוכאים. ההיסטוריזם בונה את הסיפור ההיסטורי כמפתח לעתיד טוב יותר, להצדקה של ההווה, או לאמונה בבאות, ומנחיל, באמצעות קשר סיבתי בין יחידותיו השונות, את הסיפור ההיסטורי כתודעה כוזבת. עבודתו של ההיסטוריון ההיסטורי, לטענתו, היא לתפוס **"את הקונסטלציה שתקופתו שלו יוצרת עם תקופה קודמת מסוימת. בכך הוא מבסס מושג של ההווה כ'זמן עכשווי', שבתוכו תקועים, כבעקבות פיצוץ, רסיסים של הזמן המשיחי".**[34]

נדמה כי באותו אופן בו דלז וגואטרי מבקשים באנטי אדיפוס לשחרר את הסובייקט משלטון האב, כך אלתוסר רוצה לנקות את הניתוח ההיסטורי מאידיאולוגיה המונחלת באופן טלאולוגי בידי מנצח; סובייקט של תפישה המשעבד את ההווה לנרטיב אותו הוא יצר. נקודת המוצא של הניתוח הניאו מרקסיסטי יוצאת מן ההבנה כי מסלול כזה בלתי אפשרי, בשל אופי

---

[30] קארל מארקס, פרידריך אנגלס. *מניפסט של המפלגה הקומוניסטית*. תרגו: מנחם דורמן. בתוך: בנימין כהן (עורך): המניפסט הקומוניסטי במבחן הזמן. תל-אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד. 2003, עמ' 39.

[31] ג'יימסון (2004) עמ' 20.

[32] בנימין, *על מושג ההיסטוריה*, עמ' 312.

[33] שם, עמ' 313.

[34] שם, עמ' 318.

הפעילות האנושית. לפיכך, הפתרון אינו בהתכחשות לנרטיב שנוצר, אלא בהצבעה, באמצעות התיווך הדיאלקטי והניתוח הסימפטומאטי, על המנגנונים של הדיכוי, על מנת לפרקם. חירותו של אדם טמונה ברגעי המודעות למנגנוני הדיכוי השולטים בו. הגאולה אינה טמונה בעתיד נקי ממשקעי העבר הנושאים אופי אידיאולוגי, כי אם פירוק כל תקופה, כולל תקופתנו שלנו, מתוך היעצרות ב"זמן העכשיו" (Jetztzeit) שלה, והקשר שהוא יוצר עם משקעי העבר, שנבעו מאופיו הדכאני של אופן הייצור. הבנה זאת מאפשרת את קיומו של הבזק החושף את מהות העבר, חשיפת המנגנונים האידיאולוגיים הדכאניים של העבר עצמו. זו טענתו של בנימין בעל מושג ההיסטוריה וזו גם נקודת המוצא של המודל שג'יימסון מציב בThe Political Unconscious, לשם ניתוח טקסט תרבותי.

אולם בנוסף לכך, שיטתו של אלתוסר מבקשת לעשות, בעקבות לאקאן, ניתוח סימפטומאטי של סימני השפה כביטוי לסטרוקטורה המפעילה אותם. הסימפטום הוא תוצר של מקור טראומטי המצוי בלא מודע. בשל נקודה זו מבין ג'יימסון את שיטתו של אלתוסר כקרובה לשיטתו. ג'יימסון, כאמור, בדומה לבנימין, רואה באופן הייצור את המקור הטראומטי בהיסטוריה, ובאופן פרטי יותר- בגורם המניע את החברה וההיסטוריה, לפי המטריאליזם ההיסטורי. ג'יימסון רואה בנקודה זו של הבנת ההיסטוריה כגורם המודחק, את החוליה החסרה להשלמת והבנת שיטתו של אלתוסר. ג'יימסון דוחה טענות אופנתיות בדבר היות ההיסטוריה טקסט, ולפיכך "רפרנט" שאינו קיים, ונאחז בטענות שהציג אלתוסר עצמו על ההיסטוריה כסיבה נעדרת. ג'יימסון מבין את "הסיבה הנעדרת" לפי אלתוסר כמקבילה לממשי אצל לאקאן, **"כמה שמתנגד לחלוטין לסימבוליזציה".**[35] בקריאה מסוג זה, הופכת התיאוריה של אלתוסר לקרובה לתיאוריה של ג'יימסון, והסטרוקטוראליזם האלתוסריאני הופך דומה יותר לסיבתיות האקספרסיבית של הגל. על כך טוען ג'יימסון כי **"הגל כאן הוא מילת צופן סודית לסטאלין".**[36] הביקורת של אלתוסר חוברת יחד עם הביקורת של בנימין וג'יימסון למפעל מרקסיסטי ביקורתי אחד על החיפצון של מושג ההיסטוריה, ובייחוד חיפצונו בידי שיטות שהתהדרו במרקסיזם ובסוציאליזם כבסיס התיאורטי שלהם. אולם, על אף הצבעתו של ג'יימסון על קרבה רעיונית, ההבדל המהותי שבין הסטרוקטוראליזם האלתוסריאני והפרשנות של ג'יימסון הוא השימוש, בנוסף לפענוח סימפטומאטי, בתיווך הדיאלקטי, כתשתית היסוד של התיאוריה עצמה.

באמצעות הדיאלקטיקה נוצר קשר בין ממצאי הפענוח הסימפטומאטי של הסיפור המחופצן והסדר הסמלי, לבין ייחודיותו של הסיפור הפרטי ותשוקותיו, ובין הממשי. כמו כן, אופק פרשני זה הינו רק שלב אחד בשיטה דיאלקטית מורכבת יותר המבוססת על העלאה ושימור של שלושה אופקי פרשנות. בסופו של דבר האובייקט הטקסטואלי, **"שבתוכו**

---

[35] ג'יימסון (2004), עמ' 27.
[36] שם, עמ' 29.

תקועים, כבעקבות פיצוץ, רסיסים של הזמן המשיחי",[37] ייפתח אל המהלך ההיסטורי כולו, שיתקיים בו באופן דיאכרוני לצד חירותו. ג'יימסון מבקש להימנע מפרשנות טוטאלית ולמנוע כפייה של נרטיבים חיצוניים ואידיאולוגיות, במובן המרקסיסטי כמבנה סגור ומגביל, על הטקסט. עם זאת הוא מציב את הפרשנות הטוטאלית כאידיאה רגולטיבית אליה שואפת הקריאה, וכגורם קיים שניתן לחלצו מהגילום החד פעמי בטקסט. לשם כך מוצבת הפרשנות הטקסטואלית של ג'יימסון כקריאה אלגורית. הקריאה האלגורית, המעוגנת בטקסט, מאפשרת לג'יימסון להציב נקודת התייחסות לעולם שמחוץ לטקסט בכמה מישורים; מישור היסטורי-פוליטי המתייחס ל"זמן העכשיו" של הטקסט, מישור חברתי המתייחס ליחסי הייצור המשתקפים מהטקסט, ומישור תרבותי המתווך, כפי שמבקש זאת בנימין ב<u>על מושג ההיסטוריה</u>, בין הקונסטלציה שיוצר הטקסט בתוך תקופתו ובין שייכותו לקונסטלציה של הקורפוס התרבותי ההיסטורי הרחב. אופן קריאה זה מתאפשר היות וכל טקסט ספרותי הוא חלק מתוך המארג התרבותי הרחב של תקופתו ושל ההיסטוריה בכללותה. ככזה מגיב הטקסט למארג התרבותי בתוכו הוא מצוי ושואב ממנו את משמעויותיו, הן באמצעות היענות לנרטיב האב השולט ולסטרוקטורות ביטוי הנפוצות בתרבות, והן באמצעות מפנה תרבותי מהפכני וריסוק אוונגרדי.

ג'יימסון עושה שימוש בסיבתיות האקספרסיבית, כשיטת תיווך, על מנת ליצור אלגוריה פרשנית. בדומה לטענתו לגבי יסודות התבונה המבקשים לקשור סדר של סיבתיות מכאנית, המופיעים כגורם סימפטומאטי קיים בטקסטים ספרותיים, ג'יימסון טוען כי הסיבתיות האקספרסיבית, הרואה קשר בין מישורי החיים השונים, ביניהם האישי והקולקטיבי, כהקרנה של אותה מהות, באים לידי ביטוי בטקסטים תרבותיים **"בדיוק מכיוון שהם משקפים ממד בסיסי של החשיבה הקולקטיבית שלנו ושל הפנטזיות הקולקטיביות שלנו בנוגע להיסטוריה ולמציאות".**[38] ג'יימסון אינו מבקש לכונן גורם סיבתי חדש על מנת לצקת תוכן משלו לחוקי התרבות בבואו לנתח אותה, אלא לצאת מתוך נקודת מבט אמפירית בתרבות עצמה, שבין החוקים המכוננים אותה, באופן אובייקטיבי, מצויים הסיבתיות המכאנית והסיבתיות האקספרסיבית. גורמים סיבתיים אלה מכוננים את התרבות בשל היותם שיטות משמעות באמצעותן מעניק הסובייקט פשר לחייו. המבט אל ההיסטוריה והמבט אל תרבות הוא מבט אל עבר "עולם לכשעצמו" שחוקיו מובנים יותר מעולם הפיסיקה, כי דפוסים אנושיים הם המכוננים אותו. הניתוח המטריאלי את ההיסטוריה מכיל את התובנה הזאת.

---

[37] בנימין, *על מושג ההיסטוריה*, עמ' 318.
[38] ג'יימסון (2004), עמ' 26.

1.2 אלגוריה ופסיכואנליזה כהרמנויטיקה טקסטואלית

בThe political Unconscious מציב ג'יימסון את המתודה לקריאה סימפטומאטית ודיאלקטית שמטרתה פרשנות אלגורית. ג'יימסון מצביע על קריאה זו כקריאה הכרחית של כל טקסט ספרותי. הרעיון של אלגוריה אינו זר בהגות המרקסיסטית. בהאלגוריה ומחזה התוגה, שהופיע בחיבור מוצאו של מחזה התוגה הגרמני מבקש בנימין להצביע על האלגוריה כסוגה ספרותית מועדפת בשל אי תחימתה. הטענה העולה מחיבוריהם של ג'יימסון ובנימין היא בדבר היות האלגוריה מסוגלת להבזיק כמבט אמיץ אל עבר מהותם האמיתית של הטקסט, המערך החברתי והתרבות. את שיטתו האלגורית שואב ג'יימסון מאבות הכנסייה של ימי הביניים, אשר התייחסו אל כתבי הקודש כלשונם כעובדה היסטורית, ולא באופן סימבולי פשוט, בשלושה או ארבעה מישורים של פרשנות.[39] הקריאה הימי ביניימית את כתבי הקודש התייחסה לטקסט במישור הראשון כלשונו, כעובדה היסטורית. במישור השני נקראו כתבי הקודש כאלגוריה, כחלק מסיפור קולקטיבי אחד גדול. קריאה זו התאפשרה בשל האמונה באלוהים ככותב ספר הטבע ובשל כך כאחראי לנטיעת משמעויות פנים טקסטואליות בתוך הטקסט ואינטר טקסטואליות בין שתי הבריתות, כאשר אירועי הברית הישנה מהווים פרה-פיגורציה לאירועי הברית החדשה. המישור השני האלגורי מונח באופן שאינו סוגר את הטקסט, אלא פותח אותו לנקודות מבט נוספות, של יצירת אינטר-טקסטואליות נוספת בין הטקסט לתקופות אחרות בהיסטוריה ולמשמעות החברתית הרחבה בתקופה בה הוא נקרא והמשמעות המוסרית האישית שיכול להפיק ממנה הקורא. זו הקריאה האלגורית הרחבה, מרובת מישורי הקריאה, אותה מבקש ג'יימסון לכונן. אמנם, בנימין מתייחס לאלגוריה כסוגה ספרותית, בעוד ג'יימסון מתייחס לאלגוריה כשיטה פרשנית, אולם שניהם בהעדפת האלגוריה על פני קריאה סימבולית או כתיבה סימבולית, יוצאים מאותה עמדת מוצא חברתית; המודל האלגורי, למרות יסודותיו התיאולוגיים, טומן בחובו, בניגוד לסימבוליזם, את התובנות העמוקות של הדיאלקטיקה המרקסיסטית, ומכיל את תחום החירות בתחום ההכרח.

אלפרד נורת וויטהד מגדיר את הסימבוליזם:

The human mind functioning symbolically when some components of its experience elicit consciousness, beliefs, emotions, and usages, respecting other components of its experience. The former set of components are the 'symbols', and the latter set constitute the 'meaning' of the symbols. The organic functioning whereby there is

---

[39] ג'יימסון מסתמך כאן על הנרי דה לובאק והבחנתו בין חלוקות שונות,
Fredric Jameson. The Political Unconscious. London: Routledge & Cornell University Press, 2002. P' 14.

transition from the symbol to the meaning will be called 'symbolic reference'.[40]

הגדרתו של וויטהד מייחסת לסימבוליזם קשר של הפקת יחס מסוים מרכיב אחד של הניסיון לרכיב אחר. הגדרתו של וויטהד אינה מכוונת לעשייה האסתטית גרידא, או להפקת יחס מיצירת אמנות, אלא לניסיון היומיומי שלנו. הסימבוליזם הוא אופן התיווך באמצעותו אנו מבינים את העולם ומדברים עליו. השפה המתמטית והלשונות השונות הן מערכות סימבוליות, המבקשות, באמצעות קשר בין סימניהן לבין משמעות חיצונית, להפיק הבנה, מודעות, אמונות, רגשות וכלים להתקדמות עבור האדם. הסימבוליזם, בציוויליזציה האנושית, הוא האופן באמצעותו פעלו בני האדם משחר התרבות, על מנת להפיק משמעות ולכונן תרבות.

השירה הסימבוליסטית של המאה ה-19, הגיעה כזרם המבקש להצביע על דקדנס, ולכתוב שירה על חורבותיה של התרבות, כפי שהיא נדמתה בעיני מי שהתעוררו מחלום הנאורות של עידן ההשכלה. סטפאן מאלארמה, פול ואלרי, ריינה מריה רילקה ואחרים מבקשים לכונן שפה שירית חדשה, השעונה על מצלול המלים, ולא על משמעותן שכזבה.[41] מאלארמה כותב במאמרו Crisis in Verse על יצירת משמעות מחודשת באמצעות ביטויים חדשים בשפה, כך שהמאזין חש מופתע מכך שמעולם לא שמע אופן דיבור דומה, וההפתעה היא הגוררת אותו לאטמוספרה חדשה של יצירת הקשר בין רכיבי השפה ובין אובייקטים.[42] מלה, או פרגמנט מטאפורי, עשויים להכיל מספר אופני משמעות, המשמעות המילונית הדנוטטיבית של המלה, הסימון הדיסיגנטיבי שלה, המשמעות הקונוטטיבית שיש לה, משימושיה השכיחים בתרבות, ומשמעות אסוציאטיבית שהיא עשויה לעורר בכל פרט. כל אחד מאופני משמעות אלה, עדיין מציב את המלה כסמל, כמסמן המפיק קשר עם אלמנט אחר של החוויה האנושית. מלים ופרגמנטים מצויים בתרבות על מנת להפיק תקשורת. המשימה שמציבים להם הסימבוליסטים היא לפגוע במשמעויות קונוטטיביות של מלה, או פרגמנט פואטי, על ידי הלימה במשמעויות דנוטטיביות ודיסיגנטיביות שלה, ולכונן במקומן משמעויות חדשות שטרם נשחקו משימוש חוזר ונשנה בתרבות. כך נוצרת חשיבה מחדש על ידי ההפתעה, ומופקת התעלות רגשית השונה מהשכיח בהתנסות הלשונית שמחוץ לשירה. הסימבוליסטים יוצאים מההשקפה כי הדקדנס, שהם רואים ברחובות במאה ה-19, במקום עידן נאור יותר שהובטח, דורש מערכת סימנים חדשה, שונה מזו של עידן ההשכלה, על מנת לדבר ולשורר אודותיו.

הביקורת של בנימין שעולה בחיבורו האלגוריה ומחזה התוגה יוצאת מעמדה שונה. בתזות על מושג ההיסטוריה, אשר נכתבו מאוחר יותר מן החיבור הראשון, בנימין כותב כי לא

---

[40] Alfred North Whitehead. Symbolism: Its Meaning and Effect. NY: Capricon Books, 1959, P' 7-8.

[41] West T. G. (Ed.) Symbolism, An Anthology. London & NY: Methuen, 1980.

[42] שם, עמ' 10.

קיים מסמך של התרבות שאינו נקי מברבריות, הן בתהליך היווצרותו והן בתהליך המסירה שלו, ועל כן מעוררים נכסי התרבות כולם חלחלה במטריאליסט ההיסטורי. גם בנימין רואה במודרנה תקופה של שבר, אך המאה התשע עשרה, אינה מתהווה בכתביו של בנימין כעידן דקדנטי הנבדל מתקופה נאורה שקדמה לו, או כהתפקחות מחלום שהובטח. המודרנה, לתפיסתו, היא תקופה בה נחשפת האשליה של המרקם החלק של הנרטיב התרבותי, זאת בשל חווית ההלם של האדם העומד לפני התנסות אנושית חברתית-תרבותית חדשה המשתנה תדיר מפאת אמצעי הייצור הטכנולוגיים החדשים. על כן, יש לבחון כעת את מרכיבי הסיפור של המודרנה כפי שהם מתהווים בתקופה זאת מתוך שבריו, ולא לכונן אותו מחדש.

בנימין מייחס לאלגוריה את תפיסת המעורר חלחלה בתרבות, על פני המרדף אחר נשגב מסוג חדש, של ה-**"sublime darkness"**[43] , שקיים אצל הסימבוליסטים:

בסמל מתגלים לרגע, עם זוהר השקיעה, פני הטבע המזדככים באור הגאולה, ואילו באלגוריה נחשפים לעיני הצופה ה-Hippocratica Facies (פני הגוסס) של ההיסטוריה כמין נוף קדמוני שקפא. ההיסטוריה, על כל הבא שלא בזמנו, רווי הסבל והמוחמץ הנלווים אליה מתחילתה, מתבטאת בפרצוף פנים – לא, בגולגולת מת.[44]

האלגוריה, לטענתו של בנימין, תופסת במבטה את כל מה שהוחמץ בהיסטוריה, את הפרטים שחומקים מעיניהם של מי שמבקשים להביט רק ברגעי הנשגב. בנימין כותב כי האלגוריה מכריזה על עצמה כעומדת מעבר ליופי, היא לא מבקשת לכונן את עצמה כאובייקט אסתטי מפעים. בשל כך, **"אלגוריות הינן בתחום הרעיונות מה שחורבות הינן בתחום העצמים".**[45]

הסימבוליזם אינו המצאה אסתטית של המאה ה-19, כי אם אופן ביטוי שקיים מערש התרבות. הפרק על מחזה התוגה הבארוקי דן ביצירה הבארוקית כצורה חדשה שהניגוד שלה קיים כבר בטרגדיה היוונית, אפשר להוסיף כי כבר האפוס ההומרי, יצירתה הגדולה הראשונה של הציוויליזציה המערבית, עושה שימוש סימבולי דומה בשפה. הסמל הוא הסימן שהתרבות ניכסה על מנת לחקות את הטבע. המבט שהסמל מייצג הוא מבט המבקש לאחות הריבוי של הטבע אל תוך אחדות יוצרת משמעות, מתוך כריכת משמעות ותוכן בצורה. זוהי גם מטרתם של הסימבוליסטים של המאה התשע-עשרה, המבקשים להתחקות אחר התחושות שמעורר השיר, כבר במצלול המלים. בנוסף לכך, לטענתו של בנימין, אי הבהירויות הכפולות בקשר שבין מסמן למשמעותו, הקיימות לעתים בביטויים בהם עושים הסימבוליסטים שימוש, אינן חושפות שבר ומפרקות את המשמעות, אלא לעתים רק מאחות את התמונה עד כדי כך, שגם מושגים שונים, בעלי תכונות רחוקות, הופכים יחד לסמלים.

האלגוריה, לפי בנימין, היא צורה פתוחה יותר של משמעות, המכילה בתוכה, את הדיאלקטיקה של התוכן וכן את הדיאלקטיקה של המוסכמה והביטוי. מתוך שיטתו של

---

[43] שם, עמ' 9.

[44] ולטר בנימין. *האלגוריה ומחזה התוגה* בתוך: מבחר כתבים: הרהורים. תרגום: דוד זינגר. תל-אביב, הקיבוץ המאוחד, 1996. עמ' 15.

[45] שם. עמ' 23.

ג'יימסון ניתן לראות את הדיאלקטיקה של ההרמנויטיקה האלגורית את כתבי הקודש, כנעוצה באופייה הדתי, המתייחס לטקסט הקדוש כלשונו וכן במישורים נוספים של משמעות החיצונית לטקסט עצמו. הקריאה מתווכת בין הטקסט לעולם, ומציבה מודל קריאה שהוא נוקשה מחד, אך מזמין לפרשנויות נוספות מאידך. אופן קריאה זה אפשרי בשל התייחסות העולם, כטקסט שנכתב בידי האל, באופן ישיר לכתובים. העולם מתייחס לטקסט, בדיוק באותו אופן שהטקסט מתייחס לעולם, שניהם חלק באותו מארג היסטורי. כמו כן, הקריאה בטקסט עצמו מתבקשת לתווך בין גילוייו של הטקסט ובין התמות החיצוניות אותן הוא מכיל בתת מודע שלו. בנימין מזהה מתח דומה בפרשנות האלגורית הדתית. לדבריו, בעוד הסימבוליזם החילוני פותח את הטקסט לריבוי משמעויות ובו בזמן הופך הכל ל**"ברור כשמש"**,[46] הפרשנות הדתית מתייחסת אל הטקסט בקדושה, כלשונו, ובמישורי משמעויותיו, המצביעים דווקא על העולם שמעבר לטקסט עצמו, אל עולם החומר. בהתייחסות זאת לעולם, מעלה קדושת הטקסט גם את עולם החולין לדרגה של קדושה.

בנוסף, בנימין רואה את צורת הכתיבה האלגורית כמכילת מתח בשל אופייה הדתי, המתייחס באופן טוטאלי ובלעדי למוסכמה הצורנית. המבנה הפרשני שהאלגוריה מכילה בצורתה זו, פותח את הטקסט לריבוי פרשנויות. בנימין כותב: **"האלגוריה של המאה התשע-עשרה איננה מוסכמה של הביטוי, אלא ביטוי של המוסכמה".**[47] האלגוריה נענית למסגרת סגורה של קודיפיקציות, כך שההבחנה בהעדר החופש קיימת בטקסט עצמו. הטקסט האלגורי מעלה על פני השטח את תחושת הבעייתיות באמנות עצמה ככלי ביטוי המעוצב עד לסגירות צורנית בידי הגמוניות דתיות ושלטוניות. לעומת זאת, הכתבים הקלאסיים, הפועלים לפי מוסכמות יחס סימבוליות אך אינם מבטאים את גבולותיהם בצורתם, מונעים את ההבנה הזאת מן הקורא הפשוט. בנוסף האלגוריה, מטבעה, בעלת ריבוי משמעויות, בעוד האדם מבקש להתייחס לטבע ככפוף לחוקים של אחדות. בעצם קיום אפשרות ריבוי המשמעויות מופיע הפן החתרני של האלגוריה כלפי המעשה התרבותי, המבוסס על אופני שימוש היוצרים סיפור ומשמעות ייצוגית. לפיכך, כוונותיה האמנותיות של האלגוריה הבארוקית מתגלים כתיקון לאמנות עצמה, על פני ניסיון תיקון של העולם. המתח בין כוונותיה האמנותיות של האלגוריה ובין כוונותיה התיאולוגיות הבראשיתיות, אותן היא מגלמת, הוא נקודת המפתח להבנתו של בנימין את אופייה הדיאלקטי המעורר של האלגוריה, ובעקבות כך להבין את אופן השימוש של ג'יימסון בפרשנות אלגורית דיאלקטית.

ג'יימסון רואה בקריאה האלגורית של טקסטים ספרותיים כעולה בקנה אחד עם התובנות של הפסיכואנליזה כשיטה פרשנית. ג'יימסון מוצא את המתודה שפרויד הציע כבעלת ערך לשיטת הפרשנות הטקסטואלית שהוא מכונן, ופחות מעוניין במסקנות אליהן

---

[46] שם, עמ' 21.
[47] שם.

מגיע פרויד.[48] הוא אינו פונה לתסביך האדיפאלי ולתיאוריות המיניות הפרוידיאניות ואינו מאמץ אל שיטתו את פרשנותו הפסיכואנליטית של פרויד, אלא מבקש להשתמש בכלים המתודיים הפסיכואנליטיים שהתווה פרויד כאמצעים בשיטה פרשנית שהמרכז שלה נעוץ בדחפים ובתשוקה, ופחות בתיאורית המיניות, המהווה את המקור התמאטי עליו מתבסס הפסיכואנליזה ואינה נעוצה בשיטה עצמה. לצורך כך פונה ג'יימסון לפשר החלומות ולהלצות והקשר שלהן ללא מודע. התשוקה, היינו הגשמת המשאלה, היא מרכז הפרשנות, ועליה מסתמך ג'יימסון בבואו לחקור את התרבות באמצעות קריאה סימפטומאטית. פרויד כותב לאחר אנאליזה של אחד מחלומותיו:

אינני רוצה לטעון כי חשפתי את משמעותו של החלום בשלמותה. או שאין בפשרו פרצות. הייתי יכול להוסיף ולהשתהות אצלו, להוציא ממנו ביאורים נוספים ולדון בבעיות חדשות הנובעות ממנו. לא נעלמו ממני המקומות שמהם אפשר להתחקות על צירופי-מחשבות נוספים; ברם, בחינות כפי שהן קיימות בכל חלום, מונעות אותי מעבודת הפענוח. אם מישהו ימהר להטיל בי דופי בגלל שתקנות זו, יואיל בעצמו לנסות להיות יותר גלוי לב ממני. ברגע זה אני מסתפק בהישג הידיעה החדשה שקניתי: אם נסגל לנו את השיטה שהתוויתי לפתירת חלומות, נמצא כי אמנם החלום הוא בר משמעות, ובשום פנים אינו ביטוי לפעילות מוח מקוטעת, כפי שטוענים המחברים. לאחר שעבודת הפענוח נשלמה אנו באים לכלל הכרה, כי החלום הוא מילוי משאלה.[49]

פרויד, בהסגר זה, מעיד על מטרתו המרכזית בספר להציב שיטה פרשנית, אשר מודעת לעצם היותה כזאת. הפרשנות, מטיבה כפרשנות, עשויה לפספס משמעויות נסתרות, או להעדיף נקודת מבט אחת על פני אחרת. אך הליבה של שיטה פרשנית זו הוא בהשתתת המתודה עצמה, מתוך הטענה כי את החלום יש לראות כמגלם תשוקה, ומעבר לכך לחלום יש סיפור מוגדר, אם כי מפורק וסכיזואידי, איתו הוא מתמודד, וסיפור זה יוצר קשר עם המציאות על שלל זיקותיו הנפשיות של האני לעולם. החלום עצמו אינו תוצר רנדומאלי המקוטע משאר חיי הנפש, אלא הוא ביטוי שלהם, ומעבר לכך זהו ביטוי של הדחפים המצונזרים שלהם.

המתודה של ג'יימסון מבקשת לקרוא את הלא מודע הפוליטי של אובייקט טקסטואלי. לשם הבנת בקשה זו יש לעמוד על מושג הלא מודע בפסיכואנליזה של פרויד. הלא מודע הוא המישור בו מצויים חיי הנפש המצונזרים. בניגוד לחיי הנפש המודעים, בהם האני משרטט לעצמו נרטיב קונסיסטנטי וזיקות השתייכות קוהרנטיות, האירועים בלא מודע, כמו האירועים בחלום, מצויים מחוץ לתחום הזמן, ואין בהם סדר כרונולוגי. הלא מודע הוא המישור שבעזרתו נחשפת לעיני הפסיכואנליטיקאי נפשו הנוירוטית של המטופל, שאינה יכולה עוד

---

[48] Jameson (2002), p' 46-53.

[49] זיגמונד פרויד. פשר החלומות חלק א. תרגום: ד"ר מ. ברכיהו. ישראל: הוצאת יבנה. 2003, עמ' 114-115.

למלא את המשימה שהמציאות החיצונית, החברתית, מעמידה לפניו. פרויד מאפיין את האני הנוירוטי:

לא כל החוויות שלו עומדות לרשותו, הוא איבד חלק גדול ממאגר הזיכרון שלו. פעילותו מעוכבת על ידי איסורים חמורים של האני העליון, האנרגיה שלו מכלה את עצמה בניסיונות שווא להתגונן בפני תביעות הסתמי. נוסף על כך, כתוצאה מההתפרצויות החוזרות ונשנות של הסתמי, הארגון שלו נפגע, הוא מפולג בתוכו, אינו מסוגל עוד לבצע סינתזה כהלכה, הוא נקרע בין שאיפות הסותרות זו את זו, קונפליקטים בלתי פתורים, וספקות שלא יושבו.[50]

בעקבות קביעותיהם של בנימין וג'יימסון על הסימבוליזם, ניתן לטעון כי הפן המודע בסטרוקטורה הפרוידיאנית, על הרציונאליזציות שלו והארגון הקוהרנטי שלו, שקול לכתיבה סימבולית. לאקאן יראה ברובד זה של האני תוצר של סדר דמיוני או סמלי, בניגוד לממשי שאין לאני גישה אליו. כמו כן, ניתן לטעון כי האלגוריה, המכילה באופן דיאכרוני את ההיסטוריה **"על כל הבא שלא בזמנו, רווי הסבל והמוחמץ הנלווים אליה מתחילתה",**[51] שקולה, כשיטת קריאה, אל המבט אל הלא מודע, כלומר לפסיכואנליזה, וכסוגה ספרותית היא שקולה לחלום כמגלם של הלא מודע.

אלמנט נוסף של הלא מודע הוא היותו השיח של האחר, משהו שנמצא באני אך לא שייך לו. הוא מנוגד לסיפור אותו מבקש האני ליצור על עצמו. זהו דבר-מה אינטימי, הנמצא בתוך האני, אולם בעצם הוא זר לו לחלוטין, ולפיכך קשה לאני לקבל אותו. את הלא מודע יחשוף הפסיכואנליטיקאי באמצעות פליטת פה, חלום או סימפטום. שברים אלה, הקיימים בהיצג של האני את עצמו, מעידים עליו שהוא אינו אדון בביתו שלו. הלא מודע חושף את הפער שבין ההיצג למהות, ופער זה בלתי נסבל. לפיכך הנרטיב המודע ינסה שוב ושוב לסתום את הפער, אם על ידי שכחה, אם על ידי תירוץ שהפער הקיים מקרי. הלא מודע מורכב מייצוגים של דחפים, המהווים עקבות זיכרון, שאינם מצויים בתפיסה או בהכרה ואין להם ייצוג לשוני אצל האני. על הדחפים עצמם איננו יכולים לדעת שום דבר בדרך ישירה, אלא אם כן מתקשרים ייצוגי הדחפים עם מלים. דחף לעולם לא יגיע אל המודע. אולם, גם במצב של לא-מודע יוצר הדחף אפקטים, שחלק מהם עלול לעלות לתודעה. למשל בתחושה של חרדה שמקורה אינו מובן. כאשר ג'יימסון עושה המרה של ההרמנויטיקה הפסיכואנליטית להרמנויטיקה טקסטואלית הוא מבקש מהחוקר להתחקות אחר עבודתו של הפסיכואנליטיקאי ולחשוף את הלא מודע של טקסט ספרותי, שטמון בקונפליקט שהטקסט הספרותי מקיים עם אלמנטים שונים בהיסטוריה, בחברה ובתרבות.

---

[50] זיגמונד פרויד. *תקציר הפסיכואנליזה: הטכניקה הפסיכואנליטית*. בתוך: הטיפול הפסיכואנליטי. תרגום: ערן רולניק. תל-אביב: הוצאת עם עובד, 2002, עמ' 242.

[51] ולטר בנימין. *האלגוריה ומחזה התוגה*, עמ' 15.

פרויד מתייחס אל נפש האדם כאל סטרוקטורה היסטורית, נקודת השקפה זו תואמת את השקפתו המרקסיסטית של ג'יימסון, המוצבת כניגוד לאתוס הקפיטליסטי המופרט, ואת תכליתו לקשר בין הסובייקט לזמן, ובין האובייקט הטקסטואלי אל הסטרוקטורה ההיסטורית. תשוקתו של הסובייקט פועלת בזיקה לסביבתו. האירועים המאפיינים את התשוקה, כפי שמתאר אותם פרויד, הם הדחקה ומרד. התשוקה מבקשת לפרוץ את ההגבלות החברתיות הפועלות על האדם באמצעות עיקרון המציאות, ובו בזמן עיקרון זה גורם להדחקתה. התשוקה נעה בין ציר של מימוש עצמה והסוואה באמצעות רציונאליזציות, המתאימות את התשוקה לנרטיב של ההגבלות החברתיות. בפשר החלומות ובהלצות והקשר שלהן ללא מודע פרויד מציב שיטת פרשנות המסייעת לחשוף את תשוקותיו ומאוויו האמיתיים של האדם. מאוויי האדם מוסווים בחיי היום יום באמצעות התאמתם לתכתיבי הסופר אגו, הפן החברתי בסטרוקטורת הנפש הפרוידיאנית. פרויד מכריז כי החלום הוא מילוי משאלה, אולם גם בחלומות מאוויי הנפש מוצאים להם לעתים הסוואות מפני רגשות האשם, שמקורם בסופר אגו, המלווים את מילוי המשאלה ומסלפים אותה. בשיטתו פרויד מבצע קריאה סימפטומאטית, המבקשת לגלות את המהות והמשמעות האמיתית שמאחורי הסיפור שאנו מספרים לעצמנו, אשר כלוא ברציונאליזציות שמבצע האני, באמצעות רגעים בהם התשוקה חושפת את עצמה. מעשי כשל, הלצות, או חלומות, מהווים את רגעי החשיפה. את עקרונות אלה מאמץ ג'יימסון לקריאתו. ניתן לטעון כי ההבדל שבין קריאה סימבולית לקריאה אלגורית, טמון בכך שקריאה סימבולית מבקשת לחלץ את הקידוד המודע של הטקסט, את "כוונות המשורר" והפנטזיה המוצהרת של הטקסט. על ידי כך משלימה הקריאה הסימבולית את הצהרותיה המודעות של התרבות, ומחזקת, אגב כך, את תפיסת ההיסטוריה כפי שהיא מתבטאת בנרטיב הקיים בתרבות, או ביצירה הספרותית המסוימת, מבלי להבין את המערך התרבותי כולו. לעומת זאת, קריאה אלגורית, באמצעות הצבת מבנה נרטיבי טוטאלי, חושפת את גבולות הנרטיב, ועל כן באמצעות אופקי פרשנות הנוספים לסיפור של הטקסט, מבקשת הקריאה האלגורית לעשות השלכות וניתוח סימפטומאטי, ולחלץ את מתוך הטקסט מאוויים שהוחמצו, שנדחקו בסיפור ההיסטורי והטקסטואלי, אך מנחים את הכתיבה באופן פנטזמטי. המאוויים המודחקים טומנים בחובם את הקונפליקט הקיים בתרבות, לעתים קרובות –מהות הטקסט.

ג'יימסון רואה בדימויים הדתיים את **"המרחב הסימבולי שבו הקולקטיביות חושבת את עצמה וחוגגת את אחדותה".**[52] המרחב הסימבולי, לאורך ההיסטוריה של התרבות המערבית, נתפס בהגות המרקסיסטית, כפי שמצביעים על כך גם בנימין וג'יימסון, כמרחב של אחדות אידיאולוגית. טענה זאת נראית מובנת מאליה, כאשר עוסקים מנקודת מבט מרקסיסטית בדימויים דתיים. אולם, הסמל עצמו מגלם שאיפה לרצון לאחד בין האובייקט

[52] ג'יימסון (2004), עמ' 67.

החושי והעל חושי, בין העולם לכשעצמו ובין תפיסתנו את העולם והשיח שלנו עליו, ולטשטש את הפער ואת חוסר האחידות השורר ביניהם. תיאוריות חדשות בביקורת התרבות, החל מהסמיוטיקה של צ'ארלס סנדרס פירס במאה התשע עשרה, ובעיקר המהפך הלשוני של המאה העשרים, מצביעות על חוסר האחידות הקיים בין השפה והעולם, בין המסמן והמסומן, ועל הקשרים המורכבים שמקיימים הסימנים השונים עם השפה. התיאוריה של ג'יימסון יוצאת, בעקבות הפסיכואנליזה, מן התובנה כי המעשה התרבותי, בכללותו, מתחיל באמצעות **"סיפור-תולדה בעלת משמעות".**[53] בהיותו כזה חושף המעשה התרבותי את היותו מונע על ידי התשוקה האנושית למשמעות. האדם מספר לעצמו סיפור על מנת להפוך לסובייקט הכרה, בכך למעשה הוא מכפיף לא פעם את העולם לאופני הבנתו, ל"תבונה הטהורה", אשר אינה תמיד מנגנון טהור נטול פניות, סכמאטי וסובייקטיבי אוניברסאלי, כפי שהציג זאת קאנט. ג'יימסון כותב כי **"הבעה סימבולית של אמת היא בה בעת גם הבעה מסולפת ומוסווית, ותיאוריה של הבעה פיגורטיבית היא גם תיאוריה של מיסטיפיקציה או תודעה מסולפת".**[54] אופן הייצוג התרבותי, טומן בחובו את המוסכמות החברתיות, הן מוסכמות הייצוג והן מוסכמות המבט אל עבר התרבות וההיסטוריה. הייצוג, ההבעה הסימבולית, הוא בו בזמן אמצעי באמצעותו הסובייקט רוכש ידע והבנה ובו בזמן מנגנון של תודעה כוזבת המסלפת את האפשרות להבנה אמיתית. את המעשה התרבותי הספרותי רואה ג'יימסון כ**"צורה חלשה יותר של מיתוס או שלב טקסי מאוחר יותר".**[55]

---

[53] ולטר בנימין. *האלגוריה ומחזה התוגה*, עמ' 15.
[54] ג'יימסון (2004), עמ' 66.
[55] שם, עמ' 67.

1.3 ניתוח דיאלקטי של הלא מודע הפוליטי

מתודת הקריאה של ג'יימסון מציעה שלושה מישורי פרשנות. בשלושת המישורים ג'יימסון מבצע ניתוח סימפטומאטי וחילוץ של הסיפור הכולל, באמצעות יחס דיאלקטי דינאמי שבין המודע של הטקסט למודחק שלו. המודל הוא מודל סטרוקטוראלי דיאלקטי. הוא יוצא מתוך האובייקט הטקסטואלי וניתוח לשוני סמיוטי ומבין, הן בהנחת היסוד והן בסופו של התהליך, את ההיסטוריה כסטרוקטורה מכוננת. כמו כן, הדיאלקטיקה של המודל מתקיימת גם בהעלאה של המסקנות של מישור קודם ושימורם לתהליך הניתוח של המישור הפרשני החדש.

המישור הראשון הוא מישור סימבולי – סטרוקטוראלי. מישור זה מבקש לקרוא, באמצעות הטקסט הספרותי, את זיקותיו לזמן ההיסטורי והפוליטי בו הוא נכתב. ג'יימסון תופס את היצירה הספרותית כמעשה סמלי, הטקסט הסמלי מספר סיפור המהווה ייצוג מאחה לעולם, ומספק "סיפור תולדה בעל משמעות". המעשה הסימבולי קושר קשר סיבתי בין גורמים שונים של החברה, על מנת לספר את סיפורו, ויוצר אנלוגיה מסוימת בין הטקסט ו"זמן העכשיו" שלו. בעקבות המודל הסטרוקטורליסטי של קלוד לוי שטראוס, נתפס המעשה הסימבולי כפיתרון דמיוני לסתירה המצויה במציאות החברתית, או במלים השאולות מלוי שטראוס: **"כייצור הפנטזיה של חברה המבקשת בלהט לתת ביטוי סימבולי למוסדות שעשויים היו להתקיים בה במציאות, אילולא עמדו בדרכה אינטרס ואמונה טפלה".**[56] המישור הראשון הוא מישור צורני טהור העוסק בניתוח סמיוטי. אולם, כבר במישור זה מתבצע ניתוח דיאלקטי, באמצעות פרקטיקת תיווך סטרוקטורליסטית. מטרת הניתוח לחשוף את המתח הקיים בין אופן הייצוג הטקסטואלי המאחה של המציאות, ובין הסתירות הקיימות במציאות עצמה. בעקבות כך מבקש הניתוח לחשוף את התהוות הייצוג כניגוד סימטרי למציאות אותה הוא מייצג. הניתוח הסמיוטי, לפי ג'יימסון, אינו חושף את התאמת הטקסט למציאות, אלא, בעקבות הערכה דיאלקטית של הממצאים הסמיוטיים, עולה הסגירות האידיאולוגית של צורת ניתוח זו, הנתפסת כהשלכה סימפטומאטית של סתירה חברתית. הטקסט, למעשה, מייצג את המציאות באמצעות שלילתה, הן בתוכן הייצוג, והן באופן הייצוג הסימבולי. על כן, מתקיים ברובד הראשון מתח דיאלקטי חד כיווני שנע מהייצוג הטקסטואלי אל ההוויה הפוליטית-היסטורית. כמו כן, הסתירה המצויה בין הטקסט הספרותי ובין המציאות אינה מהווה באופק פרשני זה שכתוב של הטקסט הספרותי, כך שיהווה שכתוב של נרטיב קיים במציאות. אלא, פרשנות הטקסט נבנית בדיעבד, מתוך הטקסט הספרותי עצמו. הטקסט הספרותי הוא אובייקט הפרשנות היחיד של הרובד הראשון. מתוך הטקסט נוצר התיווך אל המציאות. מכאן, הטקסט הוא נקודת המוצא לאנליזה כולה. הטקסט הספרותי

[56] לוי שטראוס, Tristes Tropiques, ציטוט מתוך: ג'יימסון (2004), עמ' 76.

ופרשנותו מקיימים בשלב זה יחס פעיל עם הממשי במובנו הלקאניאני. הממשי, מעצם הגדרתו, אינו יכול להיבנות כטקסט או כייצוג. המישור הראשון שמוצב כמעשה סמלי, מנתח מערכת של מסמנים באמצעותם מתהווה הסיפור. לפי המודל הלקאניאני, אשר ניתן לראות את עקבותיו במודל של ג'יימסון, הסדר הסמלי נע בין נוכחות (מסמן) להיעדר (מסומן). לעומתו, התחום הממשי אינו תחום כזה, ועל כן אין אפשרות להצביע עליו. אולם באמצעות השסעים הקיימים בסדר הסמלי, בשל תחום ההיעדר שלו, ניתן להגיע לאותם אלמנטים המצויים מחוץ לשפה. הממשי הוא כל מה שקיים מחוץ לסדר הסמלי, וזה הרובד איתו מבקשת שיטת הפרשנות הג'יימסוניאנית, במישור הראשון של האנליזה, לשמר יחס פעיל. המעשה הסימבולי, לפי שיטת פרשנות זו, מקיים יחס דיאלקטי פעיל בין המישור הלשוני של הטקסט, ייצוג המציאות, בין המישור האפיסטמולוגי שלו, האופן בו הטקסט "חושב" את המציאות, ובין מימד אונטולוגי הנבנה מולו.

במישור השני של הפרשנות מבצע ג'יימסון ניתוח חברתי של יחסי הייצור, כפי שהם עולים מתוך הטקסט. במישור זה מבקש ג'יימסון לחשוף את האידיאולוגמות העומדות בבסיסו של הטקסט הספרותי באמצעות ניתוח סימפטומאטי של ממצאי הרובד הפרשני הראשון. האידיאולוגמה (ideologeme), מושא המחקר המרכזי של המתודה הג'יימסוניאנית, היא **"היחידה המינימאלית הנושאת משמעות (אידיאולוגית) בשדות השיח הקולקטיביים, היריבים בעיקרם, של המעמדות החברתיים".**[57] את האידיאולוגמה ניתן לראות כמשתקפת מעמדת הטקסט הסמלי ביחס לממשי, אותו הוא מבקש לייצג, מהאופן בו תופס המישור הלשוני את האונטולוגי. האידיאולוגמה בעלת אופי כפול; היא משמרת את אופייה של האידיאולוגיה כערך מופשט, כמערכת מושגית או שיטת אמונה, ובו בזמן יש לה אופי נרטיבי קונקרטי המגולם בטקסט כ**"סוג של פנטזיה מעמדית אולטימטיבית באשר ל'דמויות הקולקטיביות' שהן המעמדות המנוגדים".**[58] מכאן נובע כי האידיאולוגמה פתוחה בו בזמן ל*תיאור* מושגי ול*גילום* נרטיבי. על החוקר קודם כל לחלץ את האידיאולוגמה כמושג, לקרוא לה בשם, והצביע עליה כמושא המחקר. בהמשך תתאפיין האידיאולוגמה *כשיטה פילוסופית העולה מהטקסט*, או לחלופין *כצורה של טקסט תרבותי*. מטרתו של מישור הפרשנות השני היא לנתח, באמצעות האידיאולוגמה, את המהות האסטרטגית של הטקסט הספרותי, ביחס לשיח הדומיננטי של התרבות. השיח הדומיננטי בחברה הוא צופן אחיד של תקופה, שהאידיאולוגיה של המעמד השליט ואידיאולוגיה או תרבות אופוזיציונית פועלות בזיקה אליו, מתוך יריבות ביניהן. האסטרטגיה של האידיאולוגיה השלטת תבקש להצדיק את מנגנוני הכוח שלה, על כן תתהווה נקודת ההשקפה של המעמד היריב כטענת מנוגדת, והאסטרטגיה של תרבויות או אידיאולוגיות אופוזיציוניות יבקשו, לעתים באופן מוסווה, לחתור תחת ההגמוניה של מנגנוני כוח אלה. לפיכך, מישור פרשני זה,

---

[57] ג'יימסון (2004), עמ' 73.
[58] שם, עמ' 86.

המחלץ את מהותו האסטרטגית של הטקסט באמצעות האידיאולוגמה, הוא בעל מבנה של דיאלוג, בו ניצבים המעמד השליט ושדות השיח היריבים שלו כמנוגדים. אולם, שני שדות שיח אלה פועלים בתוך אחדות כללית של תקופה עם צופן אב משותף (מערכת אחידה של ייצור סימנים). במישור הנרטיבי שלה, האידיאולוגמה מתגלה כפנטזיה מעמדית. כפי שהחלום הוא מילוי משאלה, ולמעשה ביטוי של מאוויים לא מודעים של אדם, הניצבים נגד צנזורת הסופר אגו, האידיאולוגמה של טקסט מתהווה, באמצעות ניתוח סימפטומאטי, כביטוי (אקספרסיה) של הבקשה האסטרטגית של הטקסט בזיקה אל צופן האב התרבותי. תוך כדי כך, משקפת האידיאולוגמה של הטקסט את המערך החברתי של כוחות הייצור. ג'יימסון טוען כי אידיאולוגמות של תקופה נתונה נגישות יותר באמצעות תרבות ההמונים של התקופה, אז נוצרת בתוך הטקסט "מערכת ערכית" אידיאולוגית ופוליטית. אולם, גם צורות ספרותיות רדיקליות יותר אינן נעדרות סוג כזה של השפעה. באמצעות מאבקיהן של יצירות חתרניות באופני השיח הרווחים, לעתים, כמו בחלום המסולף, מתוך הפרדיגמה הנרטיבית עצמה, יתהווה המסר האידיאולוגי של הטקסט ביחס לצופן האב של תקופה והמבנה החברתי שלה.[59]

מושא המחקר של מישור הפרשנות השלישי הוא אידיאולוגיית הצורה של הטקסט, המנהלת יחס דינאמי עם הצופן התרבותי. הצופן התרבותי ניצב בשיטתו של ג'יימסון כאינדקס של אופן הייצור. אינדקס, כפי שמושג זה שאוב מהסמיוטיקה של צ'ארלס סנדרס פירס, הוא מסמן המקיים קשר פעיל, דינאמי, עם האובייקט אותו הוא מסמן ומושפע ממנו. במובן זה ניצב הצופן התרבותי, מערכת ייצור הסימנים בתרבות, כסימפטום של אופן הייצור. אופן הייצור הוא המניע את ההיסטוריה והמכונן את התרבות לפי המטריאליזם ההיסטורי. אופן הייצור הוא מושג סינכרוני. זהו מבנה הבסיס, המורכב מאמצעי הייצור וכוחות הייצור הפועלים בנקודת זמן מסוימת ומשפיע על המישורים השונים של התרבות הניצבת במבנה העל. אולם, לפי ג'יימסון זהו **"אחד הגבולות הסטרוקטוראליים הנכפים על הפרקסיס ולא חוסר אפשרותו של הפרקסיס".**[60] אופן הייצור זהו אותו "תחום הכרח" המכונן את ההיסטוריה, לפי תפיסת המטריאליזם ההיסטורי, אולם, בתוך תחום הכרח זה רואה ג'יימסון, כמו מרקס ובנימין לפניו, את ההזדמנות לחירות בתרבות. לכן, מבקשת המתודה הג'יימסוניאנית לחלץ את "תחום החירות" של הטקסט התרבותי באמצעות זיקתו ל"תחום ההכרח" של אופן הייצור. בשל כך, מתהווה אופן הייצור, בשיטה פרשנית זו, כדומיננטה התרבותית. בשונה מהטוטאליות האקספרסיבית ההגליאנית שמבקשת לראות כל מושא מחקר בתרבות שיקוף של מהות אחידה, הדומיננטה התרבותית, כמושג סטרוקטורליסטי השאוב מרומן יאקובסון, היא סוג של טוטאליות, באמצעותה ניתן להבהיר את התופעות האינדיבידואליות הכלולות בה. צופן האב התרבותי, כסימפטום של אופן הייצור, מהווה

[59] Jameson (2002), p' 173.

[60] ג'יימסון (2004), עמ' 91.

דומיננטה המשתיתה את הלוגיקה של מנגנוני הייצוג התרבותיים. עם הגיון זה מקיים הטקסט הספרותי דיאלוג *פעיל*. על כן, שיטת הפרשנות של ג'יימסון יוצאת מן הטקסט ומבקשת להבין את מהותו לפי זיקתו אל הדומיננטה התרבותית, והדיאלוג שהוא מנהל איתה.

כמו כן, ג'יימסון רואה את אופן הייצור כמושג הפתוח להיסטוריה באופן דיאלקטי. המטריאליזם ההיסטורי תופס את ההיסטוריה האנושית כהיסטוריה של "מלחמת מעמדות". המעמדות עצמם משתנים באמצעות שינויים של דינאמיקות פנימיות באופן הייצור, שינויי מאזן הכוחות בין המעמד השולט באמצעי ייצור חדשים ומי שמדוכאים על ידם, לבין המעמד ששלט באמצעי הייצור הקודמים ומי שדוכאו על ידם. שינויים אלה גוררים טרנספורמציה מערכתית של כל מבנה החברה. בשל מאבק היסטורי זה של אופן הייצור החדש באופן הייצור שקדם לו, ג'יימסון מצביע על היותו של אופן הייצור והדומיננטה התרבותית שלו פתוחים להיסטוריה. אופן הייצור החדש מבקש להצדיק את קיומו ועליונותו על השיטה הקודמת. הצדקה זו מתרחשת בכל רגעי קיומו. הדומיננטה של המערכת החברתית החדשה שנוצרה היא האינדקס, הביטוי הסימפטומאטי, של אופן הייצור החדש. לפיכך, ההיגיון שלה נושא את היגיון המאבק ההיסטורי ואת הצדקותיו בתוך קונפליקט זה. הניתוח הסימפטומאטי של הלא מודע הפוליטי, מבקש להתחקות אחר קונפליקטים דיאלקטיים אלה, ולהבין את מקומו בדיאלוג עם התרבות, כסטרוקטורה מכוננת.

הצופן התרבותי, כדומיננטה, מקיים יחס פעיל הן עם אופן הייצור והן עם האובייקט הטקסטואלי כמושא המחקר. האובייקט הטקסטואלי מכונן מחדש, באופק הפרשנות השלישית, כמה שג'יימסון מכנה "אידיאולוגיית הצורה".[61] המושג "אידיאולוגיית הצורה" מציב את הצורה כתוכן, כאשר באמצעות ניתוח סימפטומאטי מתגלים התהליכים הצורניים של הטקסט, על אי רציפותם, השבירה שלהם ולעיתים אף ההטרוגניות שלהם, כתוכן מושקע בזכות עצמם, בנוסף לתוכן הגלוי והמוצהר של היצירה. ניתוח אידיאולוגיית הצורה מגלה בטקסט את שרידיהם של סטרוקטורות ארכאיות של צופני אב קודמים. הניתוח במישור השני חשף את היחס הדיאלקטי הגלוי שמצוי בין הטקסט ובין צופן האב של החברה. במישור השלישי מובן צופן האב כדומיננטה המשתיתה את הגבולות הלוגיים שלה על הסימנים של היצירה הנחקרת מחד, וכביטוי סימפטומאטי של אופן הייצור הפתוח להיסטוריה באופן דיאלקטי מאידך. צופן האב, כאינדקס של טרנספורמציה מערכתית שלמה שמתחוללת בעקבות שינויים באופן הייצור, טומן בהיגיון הלוגי שלו את התהוותו והצדקתו מול סטרוקטורות מערכתיות קודמות. בשל כך יבקש הניתוח של אידיאולוגיית הצורה של הטקסט במישור השלישי, לחפש אחר רובד נוסף של יחס דיאלקטי סמוי שמקיים האובייקט הטקסטואלי עם ההיסטוריה כולה, על סטרוקטורות הייצוג השונות שבה, שמשתמרות

[61] שם, עמ' 98.

כרבדים סמויים בטקסט. כך הופכת ההיסטוריה לגבול אחרון שבו מובנות הפעולות הטקסטואליות שלנו.

שיטתו הפרשנית של ג'יימסון מתהווה כסוג של מהלך קנטיאני בביקורת התרבות. אחת הדילמות איתן מתמודדים לימודי התרבות היא האם הטקסט הוא אובייקט המתקיים בזכות עצמו, או שמא הוא תמיד תלוי הקשר. לטענתו של ג'יימסון, המרקסיזם הדיאלקטי יכול לאשר את תביעתו להיות מדע בין תחומי, בדיוק בשל התמודדותו עם שאלות כשאלה זו.[62] כל ניתוח פרשני ייצא תמיד משיטה פרשנית וייעזר בכלים קיימים אותם הוא שואב מן התרבות. כל יצירה ספרותית נכתבת בזיקה לכלים ספרותיים קיימים, בזיקה לתרבות. אך נקודת המוצא איתה מתמודדת הפרשנות, צריכה להיות תמיד מושא המחקר כאובייקט אמפירי, מתוך הבנה כי היצירה הספרותית נכתבה בזיקה לקורפוס רחב יותר של ספרות ומציאות חברתית. על כן יש להתחקות אחר מהות הטקסט לפי הזיקות אותן הוא יוצר עם המכלול התרבותי. את טענה זו שיטת ניתוח מרקסיסטית של התרבות מבינה. שיטתו של ג'יימסון, על מנת לחקור טקסט ספרותי, יוצאת מתוך האובייקט הטקסטואלי האמפירי. אולם, תהליך הניתוח כולו, נשען על ההבנה של הסטרוקטורה התרבותית לפי המרקסיזם. המרקסיזם היא הנחת היסוד השיטתית להבנת התרבות החברתית כולה. הבנת התרבות, האופן בו היא פועלת, ולפיכך הבנת הדומיננטה הקיימת בה, נגישים יותר מהבנת עולם החומר, היות והחקירה היא חקירת הדפוסים לפיהם פועל האדם ואותם הוא עצמו יוצר במפעלי הידע התרבותיים שלו. המרקסיזם אינו מבקש להבין את עולם החומר אלא את מבנה החברה ותוצריה. כך, בשל היות מושאי המחקר תוצרים של סטרוקטורה הניתנת להצבעה מוגדרת ולהבנה, הופכים התוצרים אפשריים לניתוח אמפירי. כמו כן, תרומתו הגדולה של ג'יימסון לניתוח התרבות, טמונה, בהבנתו, בעקבות ההיגיון של המרקסיזם הדיאלקטי, את הלשון כנגישה להיסטוריה באופן דיאלקטי. זאת בשל שימורן של סטרוקטורות היצג ארכאיות של אופני ייצור קודמים בצופן התרבותי, המגיע כשלב אחרון. במהלך זה מבקש ג'יימסון לנקות הן את ההיסטוריה והן את הלשון כשני קטבים מנוגדים בביקורת התרבות, מהיותן תמות טוטאליות ומחופצנות. הלשון כהיצג, וההיסטוריה כסטרוקטורה, מקיימות ביניהן יחס דינאמי; הלשון היא האינדקס הפותח בפנינו את הנגישות אל הסטרוקטורה ההיסטורית כולה, וההיסטוריה היא הסטרוקטורה באמצעותה מובנת הלוגיקה של השפה.

ג'יימסון מציב את נקודת ההתחלה של המחקר במישור הראשון בניתוח סמיוטי של הטקסט. הניתוח הסמיוטי יוצא מן הטקסט כסמל המקיים יחס דיאלקטי חד צדדי בינו לבין הממשי. הניתוח הסמיוטי יוצא מתוך הבנת שאיפתו של הסמל לייצג את התרבות ההיסטורית פוליטית בתוכה הוא פועל. הסמל הוא ייצוג פנטזמטי, על כן את מגבלותיו כהיצג

[62] שם, עמ' 30.

נחשפות ברובד זה של האנליזה. ברובד הפרשנות השני מנותחת האידיאולוגמה של הטקסט. ברובד פרשנות זה מתקיימת *העלאה* של הניתוח הדיאלקטי מהמישור הראשון, *ושימורו* בתוך האידיאולוגמה של הטקסט, מושא המחקר של המישור השני. האידיאולוגמה מתקיימת כאידיאולוגיה האסטרטגית של הטקסט בתוך השיח החברתי וכגילום נרטיבי של הפנטזיה המעמדית של היצירה ביחס לכוחות הייצור. במישור זה מתקיים יחס דיאלקטי פעיל בין האידיאולוגמה (*המשמרת* בתוכה את הרובד הראשון) ובין היריב הנעדר שלה בשיח המעמדי, *כדיאלוג*. באמצעות ניתוח זה יכול החוקר ללמוד בשלב השני על כוחות הייצור בחברה ועל האידיאולוגיה של שדות השיח היריבים, כפי שהיא *מתגלמת* בתוך האידיאולוגמה של הטקסט. למידה זאת נעשית מתוך הבנה, המוצבת כנקודת מוצא סטרוקטוראלית במרקסיזם, כי שדות השיח היריבים פועלים באותו צופן אב תרבותי. צופן האב של התרבות מבטא, באופן סימפטומאטי, את אופן הייצור. במישור השלישי מובן הצופן התרבותי כאינדקס לאופן הייצור. צופן האב נתפס כמגלם את ההיגיון של הדומיננטה התרבותית, המבטאת את הטרנספורמציה המערכתית שהתחוללה בעקבות השינויים באופן הייצור. הדומיננטה התרבותית מובנת כשדה הסמנטי אשר הלוגיקה שלו מוחלת על אופני השיח והסימנים של האובייקט הטקסטואלי. המטריאליזם ההיסטורי מבין את אופן הייצור כאלמנט הפתוח להיסטוריה באופן דיאלקטי, בשל היותו *משמר* את הקונפליקט שלו עם אופן ייצור קודם, ואת הקונפליקט של אופן הייצור שקדם לו, וכך הלאה. בשל כך, מובנת גם הדומיננטה התרבותית של אופן ייצור זה, כאינדקס המנציח את המאבק לשליטה של אופן הייצור. הדומיננטה התרבותית משמרת את גילוין של סטרוקטורות סמנטיות קודמות של ייצוג אופני ייצור קודמים, באמצעות קונפליקט לוגי שהיא מקיימת עימן. האובייקט הטקסטואלי הנחקר מקיים בתוכו, באופן דיאכרוני, יחס דיאלקטי פעיל עם צופן האב של התרבות ועל כן עם כל סטרוקטורות הייצוג הקודמות. כך נשלם הניתוח הסימפטומאטי והדיאלקטי של המתודה הג'יימסוניאנית את הטקסט הספרותי; המטריאליזם ההיסטורי מונח כנקודת מוצא, כהנחת יסוד של מתודת הניתוח, בעוד המעשה האנליטי עצמו יוצא מתוך הניתוח הלשוני. המטריאליזם ההיסטורי מובן כל הזמן כסטרוקטורה החיצונית לניתוח, כאשר הניתוח הלוגו-סמנטי, מוביל בסופו של דבר לחשיפת התוכן בתוך המסגרת הצורנית של ההיסטוריה.

המהלך של קפקא

2.1 ריאליזם על המאזניים

גיאורג לוקאץ' כותב ב Realism in the Balance, על פואטיקה ריאליסטית אמיתית שהמרקסיזם מאפשר מול הצורות הקאנוניות השחוקות של הספרות בזמנו. לוקאץ' יוצא נגד הספרות "האנטי-ריאליסטית" או "הפסבדו-ריאליסטית", וגם נגד צורות שרואות בעצמן אוונגרד שעוסק במהותה של האמנות, מהנטורליזם ועד הסוריאליזם. לטענתו צורות ספרותיות אלה תופסות רק את חזותם של דברים, אך לא את מהותם האמיתית. לוקאץ' כותב על משימת הספרות הריאליסטית, לפי עקרונות המרקסיזם, לתפוס את הטוטאליות של מבנה החברה:

If literature is a particular form by means of which objective reality is reflected, then it becomes of crucial importance for it to grasp that reality as it truly is, i. e. if he is an authentic realist, then the question of totality plays a decisive role, no matter how the writer actually conceives the problem intellectually.[63]

בעקבות חיבורו של לוקאץ' ובעקבות הלא מודע הפוליטי של ג'יימסון עולה באופן עקיף השאלה מהו אם כך "ריאליזם"? מהי יצירה ספרותית, אשר עשויה לתפוס מכוח עצמה את המהות האמיתית של התרבות, האנושות, המעמדות החברתיים ואופן הייצור, ולא רק את חזותה של המציאות? האמנות מאז הטרגדיה הקלאסית ביקשה להוות מימזיס, חיקוי של העולם כפי שהוא, להוות ייצוג של המציאות. הסוגה הספרותית, כמו הזרמים האמנותיים השונים, השתנתה עם הזמן, בהתאם לשינויים בתפישה את אופן הייצוג, ושינויים בצופן האב התרבותי של החברות השונות. "הרומאן הריאליסטי" של המאה התשע עשרה התפתח כסוגה ספרותית שמטרה *להראות* את העולם ולא *לספר* עליו. מטרתו של הריאליזם כזרם אמנותי הוא לשקף מציאות אובייקטיבית כפי שהיא באמת, לתפוס את "העולם לכשעצמו". בפרק השלישי של The Political Unconscious מנתח ג'יימסון את הריאליזם של בלזאק. הצהרתו האמנותית של בלזאק לפרוייקט "הקומדיה האנושית" היא לתפוס את מהותה החברתית של צרפת של תקופתו, באמצעות סדרת רומאנים על טיפוסים שונים המרכיבים את המכלול של החברה הפריזאית. אולם, האם ספריו של בלזאק אכן מהווים מראה של המציאות בפריז בתחילת המאה התשע עשרה, כמכלול? מבלי להפחית בחשיבותו של בלזאק ובהצלחת משימתו להציג את מכלול הרבדים החברתיים, מהם מורכבת החברה

[63] Georg Lukacs. *Realism in the Balance*. In: Ronald taylor (Trans. & Ed.) Aesthetics and Politics. London & NY: Verso Books, 2002, p' 33.

הפריסאית, חושף ג'יימסון כיצד ההיצג הספרותי הסימבולי, בסופו של דבר, מהווה רפרזנטציה אידיאולוגית, שהיא בבחינת הגשמת המשאלה של המספר על המציאות. מהות הדברים, כפי שהיצירה מבטאת אותה, נעוצה גם בנקודת מבטו של המספר, כסובייקט התשוקה, על העולם.

המספר הריאליסטי של הרומאן הוא מספר "כל יודע", ג'יימסון כותב על כך:

Omniscience is, however, the least significant thing about such authorial intervention, and may be said to be the aftereffect of the closure of classical *re'cit*, in which the events are over and done with before their narrative begins. This closure itself projects something like an ideological mirage in the form of notions of fortune, destiny, and providence or predestination which this *re'cits* seems to "illustrate", their reception amounting, in Walter Benjamin's words, to "warming our lives upon death about which we read".[64]

ג'יימסון מצביע על הסתירה הקיימת בין מושג "האומניסיינטיות" ובין סגירות הצורה הנרטיבית של "הרומאן הריאליסטי". "כל ידיעה" הופכת לא רלוונטית בתוך מערכת סגורה שחוקיה מוגדרים מראש. סגירות הצורה הנרטיבית של הרומאן, מקרינה, לטענתו של ג'יימסון, את היותה חיזיון תעתועים אידיאולוגי, אשר בסופו של דבר בא לכונן את אופן התקבלות העלילה בידי הקורא. המספר הכל יודע, הפועל בסגירות נרטיבית כזאת, בסופו של דבר, אינו אלא מספר מכוון בעל קול אחד.

הרומאנים של קפקא בנויים על מסורת הרומאן, אך עושים זאת בצורה שונה. לשם הבהרת טענה זו, אבקש לבחון את פסקת הפתיחה של אבא גוריו לבלזאק מול הפתיחה של הטירה. את אבא גוריו פותחת הפסקה הבאה:

הגברת ווקאר, לפני נישואיה דה קונפלאן, היא אשה זקנה המחזיקה זה ארבעים שנה אכסניה "בעל-ביתית" בפאריס, ברי נאוו–סאנט–ז'נוויאוו בין הרובע הלטיני ובין פובור סאן-מארסאל. אכסניה זו, הידועה בשם "בית ווקאר", פתוחה לרווחה לגברים ולנשים, לצעירים ולישישים; ואף על פי כן, מעולם לא דבק אבק לשון-הרע בהליכותיו של מוסד מהוגן זה. אמנם, זה שלושים שנה לא ראו בו אורח עול-ימים; וצעיר כי יתאכסן בו, חזקה על משפחתו שהיא קוצבת לו קצבה עלובה מאד. אף על פי כן, ב-1819, בעת שחלה ראשיתה של הדראמה הזאת, היתה מצויה שם ריבה עניה. על אף שהמלה "דראמה" אבד ערכה מרוב שימוש לרעה וניצול מאולץ, בימים אלה של ספרות כאובה, הכרח הוא

[64] Fredric Jameson. The Political Unconscious. London: Routledge & Cornell University Press, 2002, p.140.

לנו להזדקק לה כאן: לא שסיפור זה הוא דראמתי בהוראתה האמיתית של המלה; אלא שעם סיום היצירה, אולי יתברר שנשפכו כמה דמעות intra muros וגם extra.[65]

בלזאק מוסר לקורא בפסקת הפתיחה, ובפסקאות העוקבות, את האקספוזיציה של הסיפור. ג'יימסון קובל על מבטו הכל יודע של המספר, בשל היותו מכיל את ידיעת הסוף; "האירועים תמו ונשלמו, טרם שהנרטיב *שלהם* החל". האקספוזיציה של אבא גוריו, כפי שנדרש בסוגת הרומאן, בנויה כך שהיא מכוונת את הקורא לקראת קריאה. הסוף של הרומאן מוכל כבר טרם פתיחתו, כולל האפקט הרגשי הוודאי שהוא יעורר במהלכה, מנקודת המבט של מי שיודע כבר את סופה. המעגליות והסגירות הנרטיבית מתהווה כבר בדברי הפתיחה. אלמנט נוסף הבולט באקספוזיציה הוא מסירת הפרטים ונטיעת הקורא בהקשר הנכון. טרם פגישתו של הקורא עם ראסטיניאק או עם אבא גוריו, גיבורי הרומאן, מוסר המספר של בלזאק לקורא את כל הפרטים האפשריים. בפסקה הראשונה אנו מקבלים את שמה של בעלת האכסניה, המהווה את נקודת המוצא של ההתרחשות העלילתית, את הכתובת המדויקת ואת השנה. המספר רוצה למסור לנו דיוקן מדויק של המתרחש במקום פריסאי זה ואינו משמיט דבר. דיווח זה עשוי להיתפש כדיווח אובייקטיבי לכל דבר, אך הוא דיווח המכוון מרצונו של הסופר, כסובייקט התשוקה, ובתוכו טומן המספר הכל יודע גם את שיפוטו הערכי. הטקסט של בלזאק מעניק מסגרת לעולם ומאחה אותו בתוך תבנית מוגדרת בעלת נקודת מבט מוגדרת. על כן הוא יכול להיקרא, בעקבות ניתוח סמיוטי, כטקסט המסמן מציאות פריזאית חדשה של חברה עירונית המונעת באמצעות סגידה למעמד כלכלי, כאשר עולם הערכים המהוגן קיים ברובדי החברה המצויים בשוליים החברתיים, שאינם מסתנוורים מכסף ומעמד חברתי. הטקסט של בלזאק מבקש לסמן מציאות מוגדרת, הסיפור שהוא מספר הוא **"סיפור תולדה בעלת משמעות",**[66] ועל ידי כך להעביר את הקורא "חינוך סנטימנטאלי" ומוסרי.

השאלה בדבר משמעותה של המציאות, והאם בתוך המציאות ניתן להצביע על וודאויות מוחלטות, היא אחד הפולמוסים המרכזיים של תרבות המערב הנגזרים עוד מחילוקי הדעות שבין הרקליטוס לפרמנידס. זהו הפולמוס המרכזי במטאפיסיקה המודרנית בין הרציונאליזם והאמפיריציזם, וזהו הויכוח המכונן אף את ביקורת התרבות של ימינו. בלזאק כותב את ספריו מתוך שלהי הלהט הגדול של עידן ההשכלה והמפעלים האנציקלופדיסטיים. על אף קולות ביקורתיים וספקניים יותר כשל דיוויד יום, המירה האמונה בסיבתיות מכאניסטית דטרמיניסטית בעידן זה, את האמונה באל. המדע העניק בתקופה זו סיפור תולדה חדש של משמעות. אנשי מדע כפייר סימון לאפלס, גרסו כי בעולם שחוקי המכאניקה שלו נהירים, מסוגל האדם לחשב כל דבר שיקרה בעולם באופן מדויק, אם ייוודעו לו כל הסיבות והגורמים. כך מעמיד המדע החדש את האדם כבעל פוטנציאל לכל ידיעה, כלומר

---

[65] אונורי דה באלזאק. אבא גוריו. תרגום: שמואל שניצר. ישראל: ספרי איל, עמ' 5.

[66] בנימין, ולטר. *האלגוריה ומחזה התוגה* בתוך: מבחר כתבים: הרהורים. תרגום: דוד זינגר. תל-אביב, הקיבוץ המאוחד, 1996. עמ' 15.

כבעל פוטנציאל למלא את מקום האל. אומניסיינטיות היא אחת מתכונותיו של האל. האל הוא כל יודע וכל יכול, בהיותו כל יודע האל הופך למקור מוסמך לשיפוטי ערך. ידיעת האל היא קודם כל ידיעתו של המוסר. ההבחנה שבין הטוב ובין הרוע היא סגולתו של מי שפרט אינו נעלם מעיניו ושאין שדים מתעתעים האוחזים את מבטו ומסיטים אותו מדרך הישר. לפיכך, האדם הכל יודע, הפועל בתוך מערכת דטרמיניסטית, ממלא גם את מקום האל מבחינת שיפוט מוסרי. המספר הכל יודע הוא מושג לא רלוונטי אולי בתוך מערכת עלילתית סגורה, אך ידיעתו של המספר מקבלת את מלוא משמעותה הטאוטולוגית, כאשר מבינים כי הוא זה שמכונן את חוקיה של המערכת. המספר הוא הבורא. כך, נחשפת המערכת הנרטיבית כמערכת סגורה באמת, שאינה נתונה לפרשנויות ונקודות מבט נוספות. זהו סיפורו, האידיאולוגי, של המספר, שמכונן עולם בו האמת נהירה. במערכת סגורה וטאוטולוגית כזאת הופכת האמת לחסרת ערך, ולנקודת מבט אסטרטגית של עמדה אחת בתוך קונפליקט המצוי במציאות. העמדה שמציג בלזאק נמצאת ביריבות עם עמדה אחרת, אשר לטענתה, דבר מה אוחז את עיניה מלראות את דרך האמת.

המספר של בלזאק שופט כבר בפסקה הראשונה את אופייה של האכסניה שמעולם לא דבק בה "אבק של לשון הרע", וכן את הסוגה הספרותית הרומאנטית המתחרה שמנצלת לרעה את המונח "דראמה", ומבקשת לרגש את הצופה מבלי לפנות אל בינתו. מתוך קטע קטן זה ניתן לחלץ כבר את האידיאולוגמה של הטקסט. עמדתו של המספר ביחס למציאות היא ביקורתית. נקודת מבטו שופטת את המציאות כמסואבת ומבוסמת, הן מההון והן מאחיזת עיניים ספרותית של "דראמה רומנטית" המציגה מציאות דרמטית וכאובה, ומסיטה את המבט מן האמת. האידיאולוגמה המחולצת מעמדת הטקסט ביחס למציאות היא: *מבט מפוכח יכול להחזיר ערכי מוסר*. האסטרטגיה של הטקסט, כפי שניתן להצביע עליה, היא לחנך את הקורא לתפישת עולם של השכלה שמסוגלת להביא את האדם לשיפוט ערכי "נכון". הפנטזיה המעמדית של הטקסט רואה את המוסר ככרוך בחיים של ענווה וצניעות, ואת האמת כאלמנט נהיר ולא מיסטי שניתן להצביע עליו מתוך המציאות עצמה. כאן מסמן לעצמו הטקסט של בלזאק שני יריבים פוטנציאליים; אצולת הממון "הדקדנטית", שערכיה מעוותים, והאמונה נטולת הביקורת הרציונאלית שדורשת הדת. ניכר כי בלזאק מבקש לכונן מבט חדש, מפוכח, שאינו כרוך באמונה מיתית. נקודת המבט שלו מבקשת להיות ניטרלית, ולהישען על התבונה, ובו בזמן היא מחקה את אופני הפעולה של הדת ומאמצת נקודת מבט אסטרטגית אחת, שמתכחשת בפועל לחוקי התבונה שהיא עצמה מקדשת.

האם מספר בעל קול אחד עשוי לתפוס את מהותם של דברים, לפי דרישתו של לוקאץ' הטמונה בתפיסת הטוטאליות של אופן הייצור? התשובה המובלעת של ג'יימסון היא "לא". מספר שהוא בעל קול אחד, הפועל בתוך עלילה סגורה, גם אם הוא "כל יודע" ו"כל מוסר", מכונן עבור הקורא סיפור חניכה אידיאולוגי. שיטת הפרשנות המרקסיסטית של ג'יימסון מתהווה לשם חילוץ הכרה של הסיפור הכולל, מתוך המערכת הנרטיבית הסגורה

שמתקיימת גם ב"רומאן הריאליסטי", והבנת האובייקט הטקסטואלי מתוך הקשר שלו אל הקורפוס התרבותי. "הרומאן הריאליסטי" הוא בדיוק ה"פסבדו-ריאליזם" נגדו לוקאץ' יוצא. לוקאץ' תופס את מושג הריאליזם כמושג דיאלקטי כולל שאינו חד ממדי. הריאליזם המרקסיסטי אינו "הריאליזם הסוציאליסטי", שביקש לאמץ המשטר הסובייטי. מושג הריאליזם, כמו מושג "המטריאליזם ההיסטורי", כפי שעולה בתזות על מושג ההיסטוריה לבנימין, עלול להיות מנוצל לרעה בידי מי שמאמץ אותו כנקודת מבט תיאולוגית חדשה. קיטש' כהגדרתו של מבקר האמנות המרקסיסטי, קלמנט גרינברג.[67] הריאליזם המרקסיסטי, הוא אימוץ של מבט רחב ולא מתפשר **"לא משנה כיצד הסופר פותר בפועל את בעיה זו מבחינה אינטלקטואלית".**[68]

במיתולוגיות כותב רולאן בארת כי המיתוס הוא דיבור, ו**"אופן של מתן משמעות"**, ובשל כך כל דיבור שהוא תוצר של שיח מסוים, עשוי להיות מיתוס.[69] ב- Dialectic of Enlightenment מציגים אדורנו והורקהיימר ביקורת דיאלקטית על התבונה האינסטרומנטלית של הנאורות, הן כתהליך טראנס-היסטורי של השתלטות האדם על שדות ידע, והן כמהפך המחשבתי המרכזי של המאה השמונה עשרה ותחילת המאה התשע עשרה. לטענתם, התבונה האינסטרומנטלית, שהינה תבונה תכליתית המציבה את הטבע והמציאות בכללותה, כאובייקט מחקר המשרת את תועלתו של האדם, מציבה מחד את האדם כסובייקט של תפישה והכרה, ומאידך הופכת אותו למנוכר לטבע, לעצמו ולזולתו. מול מושג הנאורות מציבים אדורנו והורקהיימר מושג כפול של מיתוס, הראשון מתייחס למובנו הפגאני של המיתוס, טרם המדע וטרם הדתות המונותיאיסטיות; מובנו השני של המיתוס מגיע כמטאפורה ומתייחס לכניעתו של האדם ללוגיקה עד כדי הפיכתה לאקזמפלר, כך שהמדע עצמו הופך למיתוס.[70] בהמשך לביקורת הסטרוקטוראליסטית של בארת ולביקורת המרקסיסטית של אדורנו והורקהיימר, ניתן לטעון כי "הרומאן הריאליסטי" של ראשית המאה התשע-עשרה מכונן את עצמו בשלב אחרון כמיתוס, על אף בקשתו להיות מדעי ואובייקטיבי. זאת, בשל היותו, בסופו של דבר, מעניק סיפור תולדה, ובשל בקשתו לכונן, באמצעות סיפור תולדה זה, את אופי הכרת האמת ואת המידות הטובות.

כמו הדת, גם הספרות "הריאליסטית" שמה לעצמה כאסטרטגיה מרכזית, את מתן המשמעות, ולפיכך מתהווה לעתים קרובות כמיתוס. נקודת השקפה זו מהווה את נקודת המוצא של המתודה של ג'יימסון, אשר מבקשת לחלץ מתוך השיח האחד את הסיפור הכולל בתוכו נטוע שיח זה. לפיכך, ניתן להבין את טענתו של ג'יימסון כי המתודה שלו היא השיטה הבלעדית לניתוח טקסטים, כנכונה במקרה של יצירה ספרותית כטקסט המספק לנו נקודת

---

[67] קלמנט גרינברג. *אוונגרד וקיטש* בתוך: נעמי סימן טוב (עורכת) המדרשה 3, בית ברל

[68] Lukacs (2002), p' 31.

[69] רולאן בארת. *המיתוס היום*. בתוך: מיתולוגיות. תרגום: עידו בסוק. תל-אביב: הוצאת בבל, 1998. עמ' 235.

[70] Max Horkheimer, Theodor W. Adorno. Dialectic of Enlightenment. Translation: Edmund Jephcott. CA: Stanford University Press, 2002. Chapter 1.

השקפה אחת על העולם. אולם, האם תמיד מתהווה הדיבור, האובייקט הטקסטואלי, כמיתוס? הדיבור מתהווה כמיתוס, לפי רולאן בארת, ברגע בו הוא מבקש לכונן משמעות. זוהי מטרתו הגדולה של "הרומאן הריאליסטי" של המאה התשע עשרה, שסופרים רבים במאה העשרים יורשים את צורתו במידות משתנות של נאמנות. קפקא כותב את שלושת ספריו הגדולים מתוך המשכיות מסורת "הרומאן הריאליסטי", אך בו בזמן הוא מקעקע את יסודותיה של הסוגה הספרותית בתוכה הוא פועל.

את הטירה פותחת הפסקה הבאה:

כשהגיע ק. היתה שעת ערב מאוחרת. שלג עמוק כיסה את פני הכפר. הר הטירה לא נראה כלל לעין, ערפל וחשיכה סבוהו, אף הבהוב רפה של אור לא רימז על מקום הטירה הגדולה. שעה ארוכה עמד ק. על גשר העץ, המוליך מדרך המלך אל הכפר, והיה נועץ עיניו בריקנות המדומה למעלה.[71]

בעוד אבא גוריו נפתח במסירת פרטי המקום והזמן, הפסקה הראשונה בהטירה, נותנת לנו לכאורה אינפורמציה, ובו בזמן מותירה בנו שאלות. קפקא משחק בשני משפטי הפתיחה על הדרישה לספק את מקום וזמן ההתרחשות: **"Es war spät abend als K. ankam. Das Dorf lag in tiefem Schnee"**[72] ("זה היה ערב מאוחר כשק. הגיע. הכפר שכן בשלג עמוק"). לכאורה, המשפט בנוי כדיווח יבש ומדויק, אולם בקריאה חוזרת מתגלה הסתימות שלו: בתשובה לשאלה המובלעת של הקורא, המורגל בטקסטים ספרותיים שבוראים עולם, "מתי זה היה?", עונה המספר, "ערב מאוחר". לשאלה "היכן שוכן מקום ההתרחשות?" עונה המספר "בשלג עמוק". על כן, לעתים קרובות משתנה טקטיקת הקריאה והפרשנות, והקורא מבקש לקרוא משפטים קפקאיים מעין אלה כמטאפורות למצבים קיומיים. ערב מאוחר אינו חייב להיות חלק של היממה אלא מטאפורה לאפלה קיומית שמאוחר מדי על מנת לצאת ממנה. שלג עמוק, אינו תיאור נוף, כי אם מצב המתאר את השקיעה ואת כובד התנועה, את ניוונו של המקום, על פני מיקומו. כך הופך המקום למושג בלתי חשוב. הדיווח שנראה בתחילה יבש ונטול אמוציה, מתקבל כתיאור מלא עוצמה של פואטיקה סימבוליסטית על אפלה קיומית. אולם האם זהו מהלכו האמיתי של קפקא? האם משפטים מעין אלה הם סוג של שירה החוגגת את הדקדנס ואת חורבותיה של התרבות חסרת הכיוון? המספר אינו מתיר לנו עוגן, אף לשם יצירת פרשנות זו. המשפט הראשון מתחיל בגוף סתמי שאינו מצביע על דבר (**"Es"**), אין כאן מלת זמן, אך גם אין כאן הזמנה מפורשת ליצירת מטאפורה שטוענת שני מושגים שונים למושג אחד חדש. התחביר עצמו נקי וסתמי. במשפט אין שם עצם מוגדר, הגוף היחיד במשפט הוא הגוף הכללי Es, המלה ערב, כמו המילה מאוחר, מופיעה כשם תואר ולא כשם עצם. "ערב מאוחר" אינו "מאוחר בערב" (spät am Abend), ואינו גם ערב מאוחר מתוך מניין של ערבים (später Abend). מה היה הערב המאוחר?

---

[71] פראנץ קפקא. הטירה. תרגום: שמעון זנדבנק. ישראל: הוצאת שוקן, 1978. עמ' 5.

[72] Franz Kafka. Das Schloß. München: Fischer Taschenbuch Verlag. 2005. P' 9.

המצב? השעה? השעה זו התשובה שתרגומו של זנדבנק לעברית קיבל על עצמו, ועל ידי כך גם קיבל על עצמו את פירושה המטפורי של הפראזה למצב קיומי של אפלה. אולם, בשל התחביר הסתמי של הכתיבה הקפקאית, ניתן לענות על שאלה זאת באופנים שונים, ועל כן, כל תשובה אחרת תתהווה כפרשנות, לא טובה יותר מזו שאימץ זנדבק. כמו כן, כל אופן פרשנות לא יהיה אופן הפרשנות הבלעדי, או אפילו אופן הפרשנות הנכון. כל אופן פרשנות רק יעיד על עצמו, מול התחביר הקפקאי, על היותו *פרשנות* הטקסט. בפעולת תרגום פשוטה הומר המשפט הפותח את הטירה ממשפט שלא ניתן לפרשו לשום כיוון, אל משפט בעל מטען סימבולי שניתן לפרשו לכמה כיוונים. קפקא מותיר את משפטיו סתומים, מעוררי שאלות ללא מענה. כך גם השאלה "מיהו ק.?" נותרת ללא מענה. ק. הוא גיבור הרומאן, כביכול, הסובייקט המניע את העלילה, אם כך, מה אנו יודעים עליו פרט להברה האחת, הסתמית, של שמו? התשובות שמעניק לנו המספר אינן מתארות עולם, וגם לא מקלות עלינו על מנת ליצור מציאות אחרת, מטפורית, שהן מסמנות בצורה עקיפה, אלא פותחות מנעד רחב יותר של שאלות. אדורנו כותב על כך ב*Notes on Kafka* **"כל משפט אומר 'פרשני' ואף משפט אינו מאפשר זאת".**[73] זאת בניגוד למספר של אבא גוריו שעונה, באופן מודע, על כל שאלה שעשויה להתעורר, ולכן **"warming our lives upon death about which we read".**[74], כטענתו של בנימין, המצוטטת בידי ג'יימסון.

המספר של הרומאן הריאליסטי הוא פונקציה המייצרת הבנה, ואוגרת בתוכה גם את ההתכוונות. לא כך בהטירה. קפקא בשלב ראשון פועל כמפרק אוונגרדי של הספרות. במקום לספק לנו סיפור תולדה, הוא מציב לפנינו אבסורד, שקשה לפרשו. על ידי כך מוותר קפקא על עקרון המספר של "הרומאן הריאליסטי", כפונקציה מהימנה המכוונת את הקריאה ומעניקה הבנה. משימתו של "הרומאן הריאליסטי" היא להציג את המציאות ולא לספר עליה, אולם בסופו של דבר הרומאנים הגדולים מספרים לנו את סיפורם האידיאולוגי, הסגור. המספר של "הרומאן הריאליסטי" מבקש להציג "מציאות אובייקטיבית" ששאלת הפרשנות אינה רלוונטית כלפיה. המספר מכוון את הקורא אל הפרשנות הנכונה, בעוד אצל קפקא שאלת הפרשנות עולה אל מודעות הקורא כל הזמן. לעומת המספר של "הרומאן הריאליסטי" המספר של הטירה אינו מציג בפנינו דבר. תיאוריו הם סתמיים. כמו כן, יוצר המחבר מטפורות סתומות שלא ניתן לפרשן. המטפורות בהטירה מכוונות, לכאורה, לעולם הממשי, אך למעשה נותרות סתומות להבנה. מטפורות כ"ריקנות מדומה" אינן דימויים ברי תוכן. השאלה המתעוררת באמצעות מטאפורה זו היא "כיצד ניתן לדמות ריקנות?", דימוי הוא תמיד דימוי של "יש" בתוך "אין". לדימוי, כפי שהשיח שלנו וההבנה שלנו מובנים, יש מושא ברור, כמו פאטה מורגנה של נווד במדבר. הנווד הקפקאי, אינו מדמה את "היש" מ"האין",

[73] Theodor W. Adorno. *Notes on Kafka* in: Prisms. Translation: Samuel and Sierry Weber. MIT Press Massachusetts, 1983, 246-
[74] Jameson (2002), p.140.

אלא נועץ עיניו ב"אין" מדומה. שאלה נוספת שעולה היא "מיהו המדמה את הריקנות"? הריקנות אינה קשורה לק. אלא מתוארת כמצב קיים ("והיה נועץ עיניו בריקנות המדומה למעלה"), אם כן, אם ק. הוא הנועץ את עיניו במצב, מי הוא המדמה את המצב? דימוי הוא תמיד תלוי סובייקט של הכרה, לא כך בפתיחת הרומאן של קפקא. בפתיחת הטירה מוצג הדימוי ללא קשר לתוכן, מושא הדימוי, וללא קשר לסובייקט, נושא הדימוי. כך מרוקנת האפשרות להבין את "הריקנות המדומה" כמטאפורה פורייה. בסופו של דבר מתוודע הקורא לכך שהוא הולך בעקבות הטקסט, ללא יד מכוונת, ללא מספר שיאפשר לו אחיזה בטוחה באופן פרשנות.

אם כך, כיצד ניתן בכל זאת לפענח את הרומאן הקפקאי? המתודה שג'יימסון מציב ב- The Political Unconscious מכוונת לחילוץ האידיאולוגמות של טקסט סימבולי. מתוך ההנחה כי הספרות היא **"צורה חלשה יותר של מיתוס או שלב טקסי מאוחר יותר".**[75] לטקסט סימבולי ישנו מספר המכוון את ההבנה של הקורא, כמו כן, הטקסט מקיים קשר טעון משמעות בין סימניו למסומנים במציאות. בין אם זהו טקסט החותר תחת המוסכמות, או מספר בעל קול היסטורי דומיננטי, העושה שימוש במוסכמה היסטורית. הטקסט הקפקאי אינו מציית לחוקיות סמלית של ההבעה ואינו מניח עצמו לפרשנות. בשל כך עולות השאלות: "האם ניתן ליישם קריאה דיאלקטית של הלא מודע של הטקסט?" "האם טקסט, שאינו מניח את עצמו לפרשנות, מקיים זיקה עם המציאות?" ו"האם האידיאולוגמה של טקסט כזה מקיימת קונפליקט עם יריב אחר מוגדר ומסומן?". הטקסט הקפקאי מתהווה כאתגר פרשני בכלל, וכאתגר לשיטה הפרשנית הדיאלקטית שמציב ג'יימסון, בפרט.

[75] פרדריק ג'יימסון. הלא מודע הפוליטי: על פרשנות הטקסט הספרותי כמעשה חברתי סימבולי. תרגום: חנה סוקר-שווגר. תל-אביב: רסלינג, 2004. עמ' 67.

2.2 קפקא ובעיית הפרשנות

דלז וגואטרי רואים בקפקא מבשר של ספרות מינורית. שלושת מאפייניה של הספרות המינורית הם: **הדה-טריטוריאליזציה של השפה; החיבור של האינדיווידואלי למידי-פוליטי (l'imme'diat-politique); והמערך הקולקטיבי של ההבעה".**[76] המאפיין הראשון של הספרות המינורית מתייחס לחוסר האפשרות של קפקא, כיהודי בפראג, לכתוב בנינוחות בתוך הגרמנית, כשפה "תקנית" של מיעוט מדכא, הדובר בשפה של "תכסיסים" כלפי המון מדוכא. לפי מאפיין זה ניתן להבין דימוי כ**"ריקנות מדומה"**, ומשפט בעל תחביר סתמי ולא תקני כ**"Es war spät abend als k. ankam"**, כהצבעה, מתוך הדה-טריטוריליזציה של השפה, על תכסיסיהם ומובניהם הסתומים של ביטויים קיימים בשפה הגבוהה והתקנית. דה-טריטוריאליזציה היא לפי דלז וגואטרי נחלתו של מיעוט אשר חייב להתבטא בתוך הכלי הספרותי המכוון את התודעה הלאומית, יחד עם חוסר האפשרות להשתמש באופני השיח הקיימים. לפיכך, מתהווה המאפיין השני של הספרות המינורית כפעולה פוליטית של אינדיווידואל המוציא את עצמו מן הכלל ועומד נגדו. לדברי דלז וגואטרי **"בשל המרחב המצומצם שלה** (של הספרות המינורית) **כל עניין אינדיווידואלי מקושר מיד לפוליטיקה".**[77] בשל השימוש אשר עושה האינדיווידואל, המוציא את עצמו מן הכלל, בכלים של ההבעה הקולקטיבית, הופך המעשה שלו למעשה מהפכני בתוך המערך הקולקטיבי של ההבעה. דלז וגואטרי קובעים, בכותבם על הויתור שקפקא עושה בעיקרון המספר כסובייקט של הכרה ושל תשוקה בכתביו המאוחרים:

השדה הפוליטי זיהם כל היגד. אך מעל לכל, בנוסף לכך, מכיוון שהתודעה הקולקטיבית או הלאומית "לעתים קרובות איננה פעילה בחיים החיצוניים, ונמצאת תמיד בתהליך של התפרקות", הספרות היא זו שמוצאת את עצמה אחראית באופן פוזיטיבי על התפקיד הזה ועל הפונקציה של ההבעה הקולקטיבית ואף המהפכנית: הספרות היא זו שיוצרת סולידאריות אקטיבית, למרות הספקנות; ובמצב שבו הסופר הוא בשוליים או מחוץ לקהילה השבירה שלו, הוא רק מוכשר יותר להביע קהילה פוטנציאלית אחרת, לבדות אמצעים לתודעה אחרת ולרגישות אחרת. כמו הכלב של ה"חקירות", שבבדידותו מייחל *למדע אחר*, כך נוטלת המכונה הספרותית תפקיד של מכונה מהפכנית לעתיד לבוא, וכלל לא מסיבות אידיאולוגיות, אלא מפני שרק היא נועדה למלא אחר תנאי ההבעה הקולקטיבית שחסרים בכל מקום אחר בסביבה זו: *הספרות היא עניין של העם.*[78]

דלז וגואטרי רואים בספרות של קפקא ספרות עם פוטנציאל מהפכני, ללא כוונות מהפכניות בשל התנתקותה מ"מכונת ההיגדים" הקיימת שיוצרת סולידאריות אקטיבית בתוך

---

[76] ז'יל דלז. פליקס גואטרי. קפקא: לקראת ספרות מינורית. תרגום: רפאל זגורי, אורלי ויורם רון. תל-אביב: רסלינג, 2005, עמ' 49.

[77] שם, עמ' 47.

[78] שם, עמ' 48.

הקולקטיב. הכלב בחקירותיו של כלב קובע **"המדע עשיר בתגליות אך דל בתוצאות מעשיות",**[79] הספרות מושווית כאן למדע, שדה שלם של תגליות אסתטיות, שפונות להבנה העמוקה ביותר של האדם ומעניקה לו משמעות, המושגת באמצעות קונבנציות פרשניות. אך האם תגליות אסתטיות אלה מחוללות בתודעה שינוי של ממש? האם הן משנות בפועל את השדה הפוליטי? מתוך השיח הקיים, הן יכולות רק לשכפל ולחזק את מנגנוני השיח. המתודולוגיה של ג'יימסון, יוצרת את ההרמנויטיקה הדיאלקטית שלה, מתוך ההבנה כי גם שדות שיח יריבים חולקים את הקונפליקט שלהם באותו מישור של שיח. שדות השיח היריבים מושפעים מאותה דומיננטה תרבותית ומאותה אידיאולוגיית צורה. אולם, לטענת דלז וגואטרי, מתוך מקומו בשוליים התרבותיים, בפנייתו עורף לשיח השגור, המספק תגליות ומובן, מחולל קפקא פעולה פוליטית, ויוצר מכונה חדשה, *אנטי-פרשנית*. קפקא מוצא בתוך השוליים, בתוכם הוא פועל, נתיב מילוט מן הספרות ומן התודעה הקולקטיבית אל חירות אינדיווידואלית. מהפך זה של קפקא נעשה בדיוק על ידי ביטול המושג האינדיווידואלי של הסובייקט והמספר. הלשון הספרותית מקבלת ערך קולקטיבי כללי. אין "אני", יש "man" "K." או "es", **"אין סובייקט, יש רק מערכים קולקטיביים של הבעה".**[80] ק. אינו דמות מלאה אלא סוכן של הוויה כללית. כך הם גם "העוזרים" של ק. המופיעים תמיד יחד, ואם אחד מהם יופיע לבדו, לא יהיה ברור לגמרי מיהו מבין השניים. כך שמות תואר כמו מדומה (schienbar), ערב (abend) ומאוחר (spät) מנותקים מסובייקט מתאר וממושא תיאור. על כן, צודקים דלז וגואטרי בטענתם כי הפרשנות את קפקא אינה יכולה להיות לפי אופני הפרשנות השגורים של הספרות. אולם, דלז וגואטרי מוסיפים על כך וטוענים כי קפקא אינו יכול להיות ניתן לפרשנות. לפי דלז וגואטרי קפקא יוצר באמצעות כתביו נתיב מילוט פוליטי אנטי-פרשני, שמבטל את הטריטוריה המוכרת של השפה. פעולת הביטול, הדה-טריטוריאליזציה, אינה מציבה שאלה בפני השדה הפוליטי הקיים, שמבקשת לחתור אחר פיתרון אלטרנטיבי, אלא מציבה בעיה. הצבת הבעיה היא פעולה מעשית של חירות ומילוט ממכונת ההיגדים המוכרת, אל עבר מכונה חדשה שמצויה בהתהוות מתמדת ומהווה את עצמה. לפיכך, דלז וגואטרי מבקשים בספרם להתנסות בקפקא כריזום. החשיבה הרווחת של הפסיכואנליזה, הפנומנולוגיה, מחקר התרבות הגנאולוגי, וגם המרקסיזם הדיאלקטי, מבקשים למצוא משמעות באמצעות הנחות יסוד ותשתית מתודית. הם בנויים על מודל "עצי" בעל שורשים מתודיים, גזע של טיעונים וענפי ההסתעפויות השונות. לעומת שיטות מחשבה אלו, המודל הריזומטי מציב תהליך התהוות אינסופי, אנטי-מתודי, שמהווה את עצמו ואינו ניתן להגדרה. הכתיבה של קפקא, לטענתם, פועלת כך שהיא אינה ניתנת לאבחון ולרפלקסיה לפי מסורות החשיבה. הכתיבה האנטי-פרשנית של קפקא היא נקודת בוחן

---

[79] פראנץ קפקא. *חקירותיו של כלב* בתוך: תיאור של מאבק. תרגום: אברהם כרמל. ישראל: הוצאת שוקן, 1994, עמ' 192.

[80] דלז, גואטרי, (2005) עמ' 49.

רצינית לכל פרקטיקה הרמנויטית המבקשת לכונן משמעות וכן נקודת בוחן לשאלת המשמעות עצמה כשאלה מכוננת של ביקורת התרבות. התרבות במובנה ככלל מפעליו היצרניים של האדם. האם ניתן והאם צריך למשמע את קפקא?

בורחס כותב על קפקא במסה קפקא ומבשריו:

תחילה ראיתי בסופר זה תופעה חד פעמית, משל לעוף החול המהולל בספרי הרטוריקה; אך כאשר הרביתי לשהות במחיצתו, נדמה היה לי שאני מזהה את קולו, או את מנהגיו, בטקסטים רבים של ספרויות שונות וזמנים שונים.[81]

כשקורא נתקל לראשונה בכתבים של קפקא, ובהטירה בפרט, עולה לעתים קרובות התחושה כי כתיבה מעין זו אינה דומה לכל דבר אחר שנתקלנו בו. לעתים עולה תחושה של סחרחורת, נדמה כי המלים רודפות זו את זו, כשהפשר הנבנה במוחו של הקורא תואם את ציפיותיו מן הפילוסופיה ומן העולם, ואת האסטרטגיה האידיאולוגית, הפנטזמטית, של הקורא. ואז, כפי שמציין זאת בורחס, ניתן להבין את קפקא באמצעות כל נקודת מבט אפשרית. כך, לדוגמא, נחשב קפקא במשך זמן רב לאקזיסטנציאליסט, היות ועבודות התרגום הראשונות של כתביו לצרפתית בשנות ה-30 המאוחרות, בידי פייר קלוסובסקי, ז'אן סטרובינסקי, מרסל לוקומט וז'אן קאריב, נעשו במידה רבה מתוך קריאת כתביו מבעד להשקפת עולמם האקזיסטנציאליסטית.[82] דלז וגואטרי, כמו גם בנימין ואדורנו לפניהם, יוצאים נגד אופני פרשנות חיצוניים כאלה לקפקא. בעיקר יוצאים דלז וגואטרי נגד הפרשנות הפסיכואנליטית לכתבים של קפקא, שטיפח מכס ברוד שהביא לאור את ספריו, וכרך את הפן הביוגראפי בפרשנותו את הכתבים.[83] כמו כן, דלז וגואטרי יוצאים נגד מודלים סטרוקטורליסטיים של פרשנות, המחלצים הבנה פרשנית באמצעות ניתוח פנטזמטי של ניגודים פורמאליים. הפער שמקיים קפקא בין השיח ובניית משמעות, באמצעות מסמנים נעדרי מסומן נהיר, מוביל אותם להצהיר:

איננו מנסים למצוא כאן ארכיטיפים שיהוו, כביכול, את עולם הדימויים של קפקא, את הדינאמיקה שלו או את משלי החיות שלו (...) יותר מכך, איננו מחפשים אסוציאציות שהן לכאורה חופשיות (...) איננו מבקשים אף לפרש ולומר שמשהו אחר מתכוון לומר דבר מה אחר. אולם מעל הכול, הדבר שאנו מחפשים אף פחות מכך הוא סטרוקטורה בעלת ניגודים פורמאליים ומסומן שכולו מוכן מראש: אפשר תמיד לכונן יחסים בינאריים (...), אך זה טיפשי, כל עוד לא רואים מאין המערכת חומקת ולעבר מה היא חומקת, כיצד היא מתהווה ואיזה רכיב ישחק את תפקיד ההטרוגניות – גוף מרווה שמבריח את המכלול ושובר את הסטרוקטורה הסימבולית, לא פחות מאשר את הפרשנות ההרמנויטית, לא פחות מאשר את צירוף הרעיונות החילוניים או את הארכיטיפ הדמיוני. משום שאיננו

---

[81] חורחה לואיס בורחס. *קפקא ומבשריו*. בתוך: גן השבילים המתפצלים. תרגום: יורם ברונובסקי. ישראל: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2001., עמ' 156.

[82] Flores, Angle. (Ed.) The Kafka Problem. New York: Gordian Press, 1975 p' xiii

[83] מכס ברוד. פראנץ קפקא: ביוגרפיה. תרגום: עדנה קורנפלד. תל-אביב: עם עובד, תשט"ו.

רואים הבדל רב בין כל הדברים הללו (...). אנו מאמינים רק בפוליטיקה של קפקא, שאיננה דמיונית ואיננה סימבולית. אנחנו מאמינים רק במכונה או במכונות של קפקא, שאינן לא סטרוקטורה ולא פנטזמה. אנחנו מאמינים רק בחוויה של קפקא, בלי אינטרפרטציה ובלי משמעותיות – רק פרוטוקולים של ניסיון.[84]

דלז וגואטרי טוענים שאי אפשר להנגיד את החיים והכתיבה בכל הקשור בעשייה של קפקא. הם מציבים את קפקא כסופר שהוא אדם-מכונה, ואת ספרותו בתחום של פעולה אקטיבית בהתהוות מתמדת, שלא ניתן ליצור פרשנות או רפלקסיה לגביה. כך, הם מבקשים לשחרר את קפקא מפרשנות שמעוותת את כתביו, וכן את הקורא, מפרקטיקות דכאניות אליהן הוא כבול. בשל כך הדרישה של דלז וגואטרי היא להיכנס לספרות של קפקא ללא נקודת התחלה אמצע או סוף, התהוותם של הכתבים כריזום אינה דורשת סדר ליניארי בכתבים עצמם. הכתבים הם "פרוטוקולים של ניסיון" שמתהווים עבור הקורא כניסיון עצמו. דלז וגואטרי רואים בכתביו של קפקא אקט של חירות. החירות עבור דלז וגואטרי היא **"אותם רגעים בחיים שאחריהם כל אחד אינו עוד אותו אדם כקודם".**[85] החירות היא בנתיב ההימלטות של אדם ממישר אליו היה כבול, ובו הוא היה מצוי כחלק במכונה ריזומטית, בתוכה הוא אינו יוצר. החירות היא התנועה של שינוי או טרנספורמציה בין או בתוך מישרים. הכתבים של קפקא מתהווים כמכונה וקפקא עצמו מהווה את עצמו כאדם מכונה. כך שהכתבים מצויים ביצירה מתמשכת, ולא כביקורת או רפלקסיה על העולם. באופן זה מתהווה המרד הפוליטי שלהם. אולם, כאן נשאלת השאלה "בזיקה למה נתפסת החירות?" שאלה זו היא שאלה שמגיעה מתחום של שיח דיאלקטי, או שיח היררכי-בינארי, וזרה למהלך של דלז וגואטרי. אך גם דלז וגואטרי בכתיבתם על קפקא מבטאים מושג כזה של זיקה, ולו הזיקה למצב קודם. גם אצל דלז וגואטרי ניתן להצביע על הדינאמיקה של קפקא, ולו דינאמיקת ההימלטות מהסימון הממשמע של השפה. הצבעה, ככלות הכל, היא פתיחת האפשרות לרפלקסיה. התיאוריה של דלז וגואטרי מציבה את חירות האדם כערך וכאפשרות שמצויה בשוליים של החברה, לעומת ההגמוניה של המרכז. החירות אפשרית במקומות של דה-טריטוריאליזציה, בהם לאדם אין מקום בשיח הרווח ולפיכך הוא חופשי. את הספרות המינורית של קפקא הם רואים כאפשרית בשל מעמדו של קפקא החורג מן המרכז ומן השיח המרכזי, בשל היותו יהודי, צ'כי ורווק, שכותב בשפה הגרמנית הצ'כית שעברה דה-טריטוריאליזציה בעצמה. הספרות שלו אפשרית כספרות מינורית רוויית אירוניה, דווקא בחשיפתה את מנגנוניו של השיח המז'ורי הרווח. בהגדרה "לקראת ספרות מינורית" מציבים דלז וגואטרי, בפועל, את האופוזיציה המז'ורית. האירוניה של הספרות המינורית הקפקאית מביעה, לטענת דלז וגואטרי, את חוסר אפשרותה של אלטרנטיבה מהפכנית, ובו בזמן רואה את המבע כמעשה טרנספורמטיבי של

---

[84] דלז, גואטרי (2005), עמ' 33.

[85] Adrian Parr (Ed.) The Deleuze Dictionary. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005. P' 114.

כינון עצמי של האדם כמכונה. הם מדברים על סגירות המערכת הפילוסופית והספרותית הרפלקסיבית, על מנת לחשוף את הפתיחות של היוצר להתהוותו. בכך, ניתן לטעון כי, התובנות של דלז וגואטרי מתהוות בפרקטיקה של התהליך עצמו, גם אם לא בנקודת המוצא והסיום של התהליך, הלכה למעשה, כמעשה *פרשני* מסוג חדש. או כלשונם, רה-טריטוריאליזציה של מעשה הפרשנות.

המכונה של דלז וגואטרי מציעה התהוות אנטי-פרשנית ואנטי-תיאורטית, ובו בזמן היא מתהווה כפרקטיקה תיאורטית, וכאופן פרשנות. ג'יימסון טוען, בכתב ההגנה שלו על התיאוריה של עצמו מפני פרקטיקות אנטי-פרשניות:

כל צורה של פרקטיקה, כולל הפרקטיקה הספרותית הביקורתית, מבליעה בתוכה ומניחה מראש צורה של תיאוריה; שאמפיריציזם, תעתוע השווא של פרקטיקה לא תיאורטית לחלוטין, הוא סתירה בהגדרה; שאפילו הסוגים הצורניים ביותר של ניתוח ספרותי או טקסטואלי נושאים מטען תיאורטי שהכחשתו חושפת את היותו אידיאולוגי (...). נתקדם עתה הלאה לטענה מרחיקת לכת אף יותר, שמסגרת העבודה התיאורטית או ההנחות המוקדמות של שיטה נתונה הן בדרך כלל האידיאולוגיה ששיטה זו מנסה להנציח.[86]

לפי תפיסתו של ג'יימסון האידיאולוגיה של דלז וגואטרי היא, באופן קונטרדיקטי, ההתכחשות לאידיאולוגיה. אולם, גם הצהרה זו היא בעייתית. מבחינה אסטרטגית, אם מציבים את התיאוריה של דלז וגואטרי אל מול המתודה של ג'יימסון, שעבודה זאת מאמצת כמתודה וכהנחת יסוד, ומנתחים אותן באמצעות הלא מודע הפוליטי, עולה כי שתי התיאוריות מצויות בשדות שיח יריבים. התיאוריה של דלז וגואטרי יוצאת נגד הפסיכואנליזה הן כנרטיב אב (אנטי אדיפוס) והן כפרקטיקת קריאה (סכיזו-אנליזה על פני פסיכואנליזה), בעוד התיאוריה של ג'יימסון מציבה את הפסיכואנליזה כפרקטיקה, וכאחת הנחות היסוד התרבותיות בתוכן היא פועלת. כמו כן, המהלך הפילוסופי של דלז וגואטרי חורג מהמהלך הרפלקסיבי והמתודי המקובל בפילוסופיה מאז אריסטו ועד קפקא, בעוד התרבות היא המצע עליו מבסס ג'יימסון את המתודה שלו. על כן, כל טענה שתוצג כאן תהיה חייבת להציב כנקודת מוצא את התיאוריה מתוכה היא יוצאת. בכך יכנס הויכוח לרגרסיה אינסופית. כאן לא נותר אלא לבחור את נתיב פרקטיקת הקריאה. דלז וגואטרי יוצאים נגד הכפייה של הפרשנות, הם יוצאים באנטי אדיפוס, ובקפקא לקראת ספרות מינורית כספר הממשיך את הקו של אנטי אדיפוס, נגד הכפייה של הנרטיב האדיפלי ככוח מסרס, הממיר את שלטון האב בבן בשלטונו של פרויד כאב חלופי. באותו מישור ניתן להבין את ההתנגדות לכפייה פרשנית ככוח מסרס. אולם, ההתנתקות של דלז וגואטרי מכל מתודה מכוננת, כאקט של חירות דרך המלטות, מתעלמת מחיוניותה של המתודה, על מנת שהאדם יוכל להבין את הזיקות שהוא יוצר באמצעותה. הפסיכואנליזה עשויה להיות כלי תיאורטי דכאני כשעושים באמצעותו רדוקציה

[86] ג'יימסון (2004), עמ' 53-54.

של כל תופעה לתמות של מיניות. אך הפן ההרמנויטי האנליטי שבפסיכואנליזה מגיע על מנת לשחרר את האדם מהדחקותיו, ועל מנת לעורר בו מחשבה מהפכנית, שמשחררת אותו ממסלול אוטומאטי אליו הוא כבול. האנליזה היא מקור לחירות. ההבחנות האלה הן הבחנות אידיאולוגיות, המבקשות ליצור נרטיב חדש למשמעות, בדיוק כמו ההבחנות של ג'יימסון. והן יוצאות מהתפישה המרקסיסטית, הדיאלקטית, שכורכת חירות בזיקה להכרח. כמו כן, המסורת של תרבות המערב היא מסורת לוגוצנטרית. החשיבה היא האקט של כינון משמעות בקונבנציה של הקיום במערב.

בשלב זה אבקש לטעון שקפקא יוצא מתוך המסורת של תרבות המערב, גם אם על מנת לערער על הקונבנציות של מסורת תרבותית זו. קפקא אמנם מצוי בשוליים חברתיים ומוצא פעמים רבות בכתביו נתיב המלטות אינדיווידואלי, אך כמו שהכלב ב"חקירות" מצהיר: **"אל לנו להתעלם מן העובדה, שעם כל זרויותיי, הגלויות לעין, רחוק אני מלהיות חריג גמור בקרב בני מיני".**[87] קפקא כותב בתוך התרבות ומחוץ לה, הוא אינו בוחר אף להישאר בנתיב ההימלטות. הספרות שלו היא מינורית, דווקא בשל השלווה בה הוא מאמץ את כבילתו. הוא אינו מתנגד לאדיפוס, ובו בזמן גם אינו נכנע לו וגם משתעשע בכניעה אגבית לנרטיב האב. הוא בוחר לא לבחור. הסופר שלו הוא סופר אימפוטנט, הגיבורים שלו הם גיבורים אימפוטנטים, ודווקא בשל כך הופכת הכתיבה שלו לכל יכולה. ברגעים אלו של אימפוטנציה חושף הרומאן בפני הקורא את האימפוטנטיות שלו עצמו והופך את הבנת הקורא למשמעותית. לא צריך להרחיק אל הביוגראפיה של קפקא, אם ליחסיו הקונקרטיים עם אביו או לפעילותו מתוך השוליים של התרבות כיהודי-צ'כי-רווק, על מנת להצביע על כך, מספיק להתבונן בכתבים שלו, ולפענח מתוכם את מה שהוא מחולל בספרות. הטענה היא כי קפקא פועל בתוך מישור תרבותי, הוא פועל בסדר הסמלי והדמיוני, הוא פועל בתוך השפה, גם אם הוא מחבל בה. החירות שלו היא בריחה מתוך התמסרות, בדרך אגב, לשעבוד לפרקטיקה הספרותית ולתרבות.

בורחס חותם את המסה <u>קפקא ומבשריו</u> ברעיון שיכול להיתפש כרעיון חידתי-אבסורדי:

אם אינני טועה, הטקסטים השונים שאני מונה כאן (במסה) **מזכירים את קפקא. אם אינני טועה, אין הם דומים זה לזה. לעובדה שנייה זו נודעת משמעות מכריעה. בכל אחת מן היצירות הללו כלול משהו מייחודו של קפקא, אך אלמלא כתב קפקא את כתביו לא היה איש מגלה בהם את הייחוד הזה. למען האמת, הוא לא היה קיים כלל. (...) עובדה היא שכל סופר יוצר את המבשרים שלו, הוא משנה בתרומתו את השקפתנו ביחס לעבר**

[87] פראנץ קאפקא (1994), *חקירותיו של כלב*, עמ' 183.

וביחס לעתיד. המדובר בצורת קשר, שלגביה אין כל משמעות לריבוי היחידות האנושיות.[88]

הכתבים של קפקא מסייעים לחשוף את הקרביים של התרבות, אחרת ניתן היה שלא לשים אליהם לב. בפרק הראשון של עבודה זו נפרשה התזה של המטריאליזם ההיסטורי הדיאלקטי. תזה זו מבקשת לקדם שיטת ניתוח, המבקשת לחלץ מכל יחידה ספרותית, או היסטורית, את הקונסטלציה שהיא יוצרת עם תקופה קודמת מסוימת, או אופן שיח מנוגד. כך, בסופו של התהליך, עשוי הניתוח לחשוף את המהות, את הקשר של היצירה, או התקופה, לתרבות ולהיסטוריה. קפקא מציב בפנינו מקרה חדש של יצירה ספרותית. יצירה ספרותית זו אינה מקדדת באופן המוכר, המאחה, הסימבולי, בו עושה הספרות בדרך-כלל שימוש על מנת לספר את סיפורה על המציאות. קפקא אינו מספר סיפור, אלא פורש אותו לעינינו. בנימין מבקש מהמטריאליסט ההיסטורי לבסס מושג של ההווה **"שבתוכו תקועים, כבעקבות פיצוץ, רסיסים של הזמן המשיחי".**[89] ג'יימסון מבקש מעבודת הניתוח הדיאלקטית, ולאו דווקא מן הסופר עצמו, לגלות כיצד האובייקט הטקסטואלי של עבודת המחקר נפתח להיסטורי באופן דיאכרוני. נדמה כי הטירה, מתוך התכחשות הרומאן לנרטיב מוצהר, נוטל על עצמו גם את תפקיד הפריסה הגלויה, לא של ההיסטוריה אלא של הספרות. הכתיבה של קפקא אכן מתהווה כאן כ"פרוטוקול של ניסיון", כפי שטוענים דלז וגואטרי, כך הופכת היצירה לאובייקט טקסטואלי מורכב, החורג מ"סיפור התולדה בעלת המשמעות" שמספקות לנו יצירות ספרותיות גדולות אחרות של התרבות המערבית.

---

[88] בורחס, *קפקא ומבשריו* עמ' 158.

[89] ולטר בנימין. *על מושג ההיסטוריה* בתוך: מבחר כתבים: הרהורים. תרגום: דוד זינגר. תל-אביב, הקיבוץ המאוחד, 1996, עמ' 318.

2.3 אבסורד כריאליזם

קפקא יוצר ספרות מסוג חדש. כפי שמצביעים על כך דלז וגואטרי. כאותו כלב, גיבור סיפורו המאוחר, המבקש מדע מסוג חדש שאינו מדע של תגליות, קפקא של הטירה אינו מציע לנו ספרות של תגליות. מעבר לכך, נדמה כי קפקא, בניגוד לבלזאק וסופרים גדולים אחרים, אינו מונע מ*התשוקה* לגלות לנו דבר מה חדש, או אמיתי, על העולם. וייטהד מגדיר את הסימבוליזם כפרקטיקה של בניית משמעות, במתמטיקה כמו באסתטיקה,[90] ואילו קפקא מייצר למעשה מעין נוסחה המבוססת על נעלם קבוע, שמונעת מאיתנו להגיע לפתרון ממשמע. הטירה מתוארת לראשונה על ידי אי נראותה **"הר הטירה לא נראה כלל לעין, ערפל וחשיכה סבוהו".**[91] מאוחר יותר מגיע תיאור הטירה הנגלית לראשונה לעיניו של ק.:

ואז ראה למעלה את הטירה, שתוויה גלויים וברורים באוויר הצח, ומדגישם ביתר שאת השלג המשרטט כל צורה, שהיה רובץ על הכל בשכבה דקיקה. שם למעלה על ההר היה, כמדומה, פחות שלג מאשר כאן, בכפר, מקום שק. היה מתנהל בכבדות ממש כבדרך המלך אתמול. כאן הגיע השלג עד חלונות הבקתות, וקצת למעלה מזה כבר היה מוטל שוב בכל כבדו על הגגות הנמוכים, ואילו למעלה, על ההר, היה הכל עולה ומיתמר קל וחופשי, או כך נדמה מכאן, לפחות.[92]

הפסקה מתחילה ברגע ההתגלות, סוף סוף הטירה נראית לעינו של ק.. כך לפחות מצהיר הטקסט. אולם תיאור הטירה אינו מגיע. גם ק. עצמו, בניגוד להכרזת הטקסט, אינו רואה את הטירה אלא את קווי המתאר שלה: *"הטירה שורטטה בקווים כלליים, בבהירות, באוויר הצח"* (**das Schloß deutlich umreissen in der klaren Luft...**)[93]. הצהרת הסופר המכוונת את הקריאה מכריזה על בהירות, אולם הבהירות היא של קווי מתאר בתוך אוויר. תיאור של דבר בעל נפח וגוף אינו מגיע. שמות התואר מרמזים על בהירות וצלילות, אך שם העצם והפועל מותירים אותנו עם ריקנות. הפועל umreissen (מילולית: "נקרע מתוך") מעיד על קריעת קווי המתאר מסביב לגוף. הגוף עצמו, הטירה, חסר ונותר כנעלם בתוך אוויר ריק. בהמשך זונח המספר את תיאור הטירה ועובר אל תיאור השלג המכסה אותה. כאשר חוזר המספר אל תיאור הטירה, היא שוב נותרת כנעלם. הפעם מפורק הנעלם כבמעשה אנליטי, אל מרכיביו, אך אלו, בניגוד לחוקי הלוגיקה וחוקי הפיזיקה, אינם מרכיבים אותו בחזרה:

הטירה בכללה, כדרך שנראתה כאן מרחוק, היתה כמה שציפה לו ק. לא מבצר אבירים ישן ולא בניין פאר חדש, אלא מבנה מפורש, המורכב מבניינים מעטים בני קומותיים ובניינים רבים נמוכים מצופפים יחדיו. אילולא ידעת שטירה היא, ודאי היית סבור שהיא

---

[90] Whitehead.(1959).

[91] פראנץ קפקא (1978). עמ' 5.

[92] שם, עמ' 11.

[93] Franz Kafka (2005), P' 16.

עיירה. רק מגדל אחד ויחיד ראה ק. ולא ידע אם בית מגורים הוא או מגדל כנסיה. עורבים היו חגים סביבו סיעות סיעות.

קפקא מרבה לכתוב בשמות גוף כלליים "הטירה היתה *כמה* שציפה לו ק." מהו הדבר אליו ציפה ק.? תשובה לשאלה זו אינה ניתנת במפורש, לקורא לא נותר אלא לנסות וללקט תשובה מתיאורים הניתנים בטקסט. אך כל התיאורים הינם תיאורים מהוססים ובלתי צפויים, שום עובדה אינה ניתנת, כל תיאור של "יש" הוא כפי שאותו "יש" מדומה, או כפי שהוא נגלה למראה עין, כאשר הדימוי נוגד בדרך-כלל את חוקי ההיגיון ואת חוקי הטבע. השלג על ההר קל יותר מהשלג הכבד בו שרוע הכפר, הטירה כפי שציפו לה אינה עונה על תיאורים רווחים של טירה ואינה דומה לטירות אחרות, אלא לעיירה. כמו כן, המספר מתאר מבנה מפורש ומפרקו לחלקיו, אך חלקים אלה אינם הולמים את התיאור של השלם; מבנה מפורש אינו יכול להיות אסופה של בניינים מועטים. אז מגייס הסופר את הידיעה, אשר לעומת הסברה ההיפותטית, אמורה להיות מוצקה בוודאותה. הטירה היא פרי של ידיעה, אם כן ממה נובעת ידיעה זאת, של מי היא הידיעה? **"hätte man nicht gewusst das es ein Schloß ist, hätte man es für ein städtchen halten können"**[94] ("היה אדם לא יודע שזוהי טירה, היה אדם יכול להחשיב זאת כעיירה"). הידיעה מגיעה על סמך עצמה, המקור שלה אינו סובייקט בר הבחנה. לא המספר ולא ק., אלא "man", אותו סימון קולקטיבי של ההבעה, עליו מצביעים דלז וגואטרי.[95] אם כך, יכול להיות שהידיעה מכוונת לקורא עצמו. ברגע זה נעצר הקורא ומתוודה לעובדה כי, למעשה, הוא אינו יודע אם יש כאן כלל טירה. הידיעה שלו מסתמכת על "השעיית אי אמון" הרווחת בעת קריאה של מעשי בדיה, והסתמכות על שיפוטו של המספר, בעוד מעשה הבדיה שיצר קפקא, והכוונתו של המספר של <u>הטירה</u> אינם מצדיקים את אמונתו. הטירה ניתנת לנו כעובדה כבר בפסקה הראשונה של הרומאן, אך כבר אז עובדה זו לוטה בערפל. הטירה נותרת כנעלם כאשר מופעלים החושים. היא מתעתעת בחושים ונותרת מעורפלת גם כאשר נחלץ ההיגיון לשם ידיעתה. הקורא נשען על הרגליו הישנים מהספרות ומאמין לסופר האוקטוראלי שמציב, כביכול, קפקא ב"רומאן הריאליסטי" שלו. אולם המספר בוגד בקורא שוב ושוב כמקור אמין לידיעה. הוא בוגד בתיאורי המראה, הוא בוגד כשהוא מבקש מאיתנו להפעיל את ההיגיון, וגם כשהוא נשען על נטיות הלב והאמונה של ק., הגיבור, מתברר לנו עד כמה הן שרירותיות ונזילות. הפסקה הבאה ממשיכה:

ק. הוסיף ללכת ועיניו נעוצות בטירה, לא נתן ליבו אלא עליה בלבד. אך יותר שקרב אליה, יותר נתאכזב, אכן בסופו של דבר לא היתה אלא עיירונת עלובה, ציבור של בתי כפר שלא הצטיינו אלא בכך, שהיו בנויים אולי אבן, אך הטיח נקלף מעליהם זה כבר, והאבנים דומה, היו הולכות ומתפוררות. במוחו של ק. חלף ביעף זכרה של עיירת

---

[94] שם, עמ' 16.

[95] דלז, גואטרי (2005). עמ' 49.

מולדתו. אותה עיירה לא נפלה כלל וכלל מטירה זו שכביכול, ואילו היה ק. מעוניין במראה בלבד, הרי חבל שיצא למסע הממושך, מיטיב היה לעשות אילו ביקר באותו מקום הולדת ישן, שלא ראהו מזה ימים כה רבים. והוא השווה בעיני רוחו אותו מגדל כנסיה שבעיר מולדתו עם מגדל כנסיה זה שם למעלה. אותו המגדל – הולך ומתחדד כלפי מעלה בקו ישר, בוטח, בלא היסוס, רחב גג, לבנים אדומות בראשו, בניין ארצי – וכי יכולים אנו שלא לבנות כך? – אך תכלית נעלה לו יותר מאשר להמון הבתים הנמוכים, ומבע זך יותר ממבע היומיום העכור... [96]

הצהרות המספר על נטיות הלב של הגיבור מציבות אבסורד שלא ניתן לאחותו לנרטיב ליניארי ממשמע, לסיפור תולדה שכל פרט בו גורר באופן הכרחי והגיוני את הפרט הבא אחריו. הטירה מתגלה כמה שציפה לו ק., אך בהמשך מגלה לנו המספר את אכזבתו של ק.. רגש האכזבה, כפי שנהוג להבינו, הוא תולדה של דבר מה הנוגד את ציפיותיו של אדם. כמו כן, מצהיר המספר כי ק. לא נתן ליבו אלא על הטירה בלבד, אולם במהרה משוטטות מחשבותיו של ק., כפי שהמספר "הכל יודע" מוסר לנו אותן, אל עבר עיירת הולדתו ורצף אסוציאציות אחרות שהטירה מעוררת בו. גם דרך לבו של ק. אין אנו מתוודעים לטירה, אלא למערכת שלמה הסובבת אותה ומעלימה אותה שוב מעינינו. בסימבוליזם מגיעה האנלוגיה על מנת להבהיר באמצעות הדימוי את הגוף המדומה לו, יצירת קשר באמצעות הפקת יחס מרכיב אחד של הניסיון לרכיב אחר, כהגדרתו של וויטהד,[97] אצל קפקא יוצרות האנאלוגיות מסך ערפל נוסף, סביב מושא הדימוי.

מכאן ניתן להצביע על שתי פעולות הרסניות שקפקא יוצר בכתיבתו, הרס הלוגוצנטריות, עליה מתבססת תודעת הקורא והרס מוסכמות הסוגה הספרותית בתוכה הוא פועל. קפקא יוצר מסך ערפל ההולך ומתעבה סביב מושא המסע של הרומאן, הטירה. אגב כך, נוצר מסך ערפל נוסף סביב תודעתו של הקורא. קפקא מוביל, באדישות, את המחשבה של הקורא לשיתוק זנוניאני. המסע הגדול של תרבות המערב הלוגוצנטרית, התאווה הגדולה של תרבות המערב, של האפיסטמולוגיות המערביות, מהומרוס ועד באלזק, מאריסטו ועד ראסל, של עצם המושג המערבי "מחשבה" מובא לקיצו במיתה אלימה, שאינה מבכה את עצמה. היצירה אינה תופסת את סתירותיה ברצינות ואינה מגלה את תשוקת האיחוי הרגילה לטקסט ספרותי. על כן, כבהלצת נונסנס, הופכת פעולת ההרס למבדחת. הקורא מובל על ידי אחיזת עיניים הרחק מן הנקודה אליה נדמה לו כי המסע מקרב אותו. שוב ושוב עיניו נפקחות, בשלב מאוחר, אל אי בהירות. את עוגן הפרשנות, כפי שמצביעים על כך דלז וגואטרי בספרם, אי אפשר למצוא בטקסט. המספר הקפקאי מתגלה כמעין הודיני, או מפיסטו, המתעתע בעורמה ובזריזות לשון בתודעתו של הקורא, ולא מתיר לה לרגע אחד מנוח. כמו כן, מתוך קטע זה ניתן להצביע על הפער שיוצר קפקא בין המספר האוקטוראלי,

[96] פראנץ קפקא (1978), עמ' 11-12.

[97] Whitehead (1959), P' 7-8.

שפועל בהטירה, ולכאורה תואם את מסורת הרומאן, ובין אמינות שיפוטי הערך של המספר, הנוגדים כל היגיון. הטיעונים של המספר אינם טיעונים לוגיים תקפים. ניכר כי המספר מוסר לנו כל פרט, אך שיפוטיו, במקום להבהיר את הפרטים מרחיקים אותם שוב ושוב מתבונתנו ומערכת הראציונאליזציות של הקורא, והפנטזמות שלו על העולם. כך הופך המספר למספר לא מהימן. מעין אל שקר, שמוסר לנו חזיונות של תעתועי שווא, ומנפץ את הפנטזמה, שהוא עצמו שותף לה. בו בזמן, במהלך פעולת הניפוץ, חושף המספר את התשוקה האנושית-תרבותית למשמעות. הרומאן חושף את המהות האנושית, כמהות שהיא עצמה מתעתעת. המספר מסגיר את התשוקה למשמעות במלות תואר המעידות על בהירות וצלילות, כתשוקה כוזבת כשהיא מתעמתת, באמצעות ההיגיון והחשיבה המערבית הלוגוצנטרית עצמה, עם העובדות ההולכות וחומקות מבעד לתפישתנו. התשוקה למשמעות, שמניעה באפוסים ובפילוסופיה ובמבני החברה עצמם, את ההיגיון, ובאמצעותה נבנית אפיסטמולוגיה, היא זאת שנתפסת כמוקדו של האבסורד. הטקסט הקפקאי אינו מותיר לנו עוגן לפרשנות ואף מציב באור אירוני את שאיפה זו, שאינה אלא תעתועי שווא. אך חירות הטקסט מתהווה בשל היותו חורג לפרקטיקות ספרותיות קודמות מקובלות, והטקסט מקיים דיאלוג, אדיש אמנם, עם פרקטיקות אלה. בשל כך, מעשה ההרס עצמו מציב עבור הקורא את העוגן הראשון למעשה הרמנויטי מודע לעצמו. מתוך פעולת ההרס של הטקסט, ניתן לחלץ את האסטרטגיה שלו. תוך כדי מכוונת המודעות לאסטרטגיה ההרמנויטית של האנליטיקן והקורא עצמו. הרומאן הקפקאי מתהווה כאבסורד, כשההיצג הספרותי קוטע את הליניאריות שלו ושל טיעוניו ללא הרף, ומציג בפנינו פעולות בלתי מנומקות. לכאורה, ניתן ליצור פרשנות ברמה נוספת ולטעון כי המספר חושף היצג של עידן נטול מהות, כך שכל מבט על פניו יספק לנו אבסורד. אולם, הטענה העולה כאן רדיקאלית יותר; קפקא אינו מספק לנו את חזותו של האבסורד, באמצעות מטאפורות סימבוליות של אבסורד שמסומנם הוא העולם והתקופה, אלא מספק לנו את קיומו של האבסורד. כמו כן, קפקא אינו גורם לנו להגיע אל "המהות" בעולם של "מקרה", אלא חושף בפנינו, בסופו של דבר, את "מהות המקרה". כך מיישם קפקא את דרישתו של לוקאץ' לריאליזם מרקסיסטי אמיתי.

המבע הספרותי של קפקא חריג בנוף הספרותי הנטורליסטי של תקופתו. צורת כתיבתו הייחודית ניצבת כ*"Sui Generis"*. אך אין בכך לטעון כי חריגותו של קפקא אינה ניתנת להבנה ולרפלקסיה, וכי היא אינה משקפת את העשייה הספרותית בתוכה הוא יוצר. כמו כן, אין כאן בקשה לטעון כי קפקא היה מרקסיסט, או כי קפקא היה מונע על ידי תפיסה אידיאולוגית תכליתית מסוג זה או אחר. המטרה של מהלך זה היא לחשוף כיצד *מבטאת* צורתו הספרותית הייחודית של קפקא, את המישור הפוליטי, החברתי והתרבותי, באמצעות מתודת הניתוח הדיאלקטית שהכתיב ג'יימסון. וכיצד מהווה סופר זה קול ייחודי בעל חירות, הניצב מול חוסר האפשרות של חירות זו להתנתק מן התרבות, החברה וההיסטוריה. הטירה מפרק שוב ושוב את אופן תפישת המציאות, ועל כן אינו רומאן שיוצר קשר עם המציאות או

מבקש לשקף אותה, כפי שמבקש לעשות זאת המפעל הספרותי של בלזאק, כדוגמא ספרותית מייצגת. הטירה אינו מקיים את המתח הדיאלקטי שיוצר הסמל בין המסמן למציאות אותה הוא מבקש לסמן. הוא אינו מותיר את עצמו לפענוח. לפיכך, המתח שיוצר הרומאן הקפקאי, הוא עם *אופן השיח על המציאות*. הטקסט הקונקרטי, בשל חריגותו, מקיים מתח דיאלקטי, דו-סטרי, עם המפעל הספרותי הרווח, ובייחוד "הרומאן הריאליסטי" ומטאפורות ספרותיות "מז'וריות" ופוריות. בשל כך, היריב של הרומאן הקפקאי הוא הספרות עצמה כמבע מרכזי בתרבות, ועל כן, הדומיננטה התרבותית בכללותה. הספרות של קפקא מציבה בפנינו אבסורד, והאבסורד, בשל תשוקת המשמעות והלוגוצנטריות של המחשבה האנושית, מציב אותנו במבוכה קוגניטיבית, שהקורא משתוקק לצאת ממנה. הטירה הוא טקסט המקיים באופן עקיף דיאלוג עם התרבות. באופן ישיר ומיידי יותר, מקיים הטקסט דיאלוג עם הקורא שלו, המבקש לקבל ממנו משמעות, או אף להבין את ההיגיון הפנימי שלו, מתוך ההנחה כי לכל פעולה תרבותית יש משמעות, גם אם פעולה זו היא פעולת הרס. אם נבקש למצוא משמעות בטקסט ולנסות ולאחוז בתשובה ברורה "מה קפקא מבקש לומר לנו", נתקל שוב ושוב בסרבנות הטקסט לבקשה זו. על פני כן, השאלה היא לא מהי כוונת המחבר, אלא מהי פעולת המחבר ומה המחבר חושף בפעולת כתיבתו. *בשלב ראשון* של הקריאה יהיה חייב הטקסט להתפרש כאלגוריה. האלגוריה היא יצירה שמשמעותה היא מעבר לתוכן המפורש של היצירה עצמה. האלגוריה נושאת שני רובדי משמעות, אינטרה-טקסטואלי ואינטר-טקסטואלי. על מנת למצוא פשר בטקסט כמו הטירה הקורא חייב להרחיק מעבר לתוכן המסומן, אל רובד אחר של פעולת הטקסט, ולהקנות לפעולה זו משמעות. הטקסט הקפקאי, ובייחוד הטירה הוא אכן מכונה, כפי שטוענים דלז וגואטרי. אך זוהי מכונה שבשל הדיאלוג התרבותי שהיא מקיימת עם הספרות, ועם הקורא, ניתן לפתוח אותה אל אופקים פרשניים ולרפלקסיה שיהיו אימננטיים לטקסט ולא יחבלו בייחודו. כמו כן, הפרשנות היא זו שמהדהדת, בסופו של דבר, את מקומה הייחודי והחד פעמי של היצירה של קפקא, בתוך הקורפוס הרחב של התרבות.

אלגוריה דיאלקטית על המודרנה

3.1 *הטירה* כאלגוריה

אדורנו טוען כי רפרזנטציה אמנותית היא או ריאליסטית או סימבולית.[98] הכתיבה של קפקא מתכחשת לסימבוליזם הספרותי, וליד המכוונת אידיאולוגית של המספר. אדורנו כותב על כך:

Nowhere in Kafka does there glimmer the aura of the infinite idea; nowhere does the horizon open. Each sentence is literal and each signifies. The two moments are not merged, as the symbol would have it, but yawn apart and out of the abyss between them blinds the glaring ray of fascination.[99]

לדבריו של אדורנו אצל קפקא אין בשום מקום ניצוץ של אאורה של הרעיון הסופי, או במלים של קפקא עצמו **"אף הבהוב רפה של אור לא רימז (...)".**[100] במישור המסמן של הדימוי, ניתן לפענח את הטירה כמשל על הרעיון הסופי הנעול מפנינו ("Das Schloß", "המנעול"), אך, בו בזמן המשמעות מתהווה כמשמעות ליטרלית "ריאליסטית" כטירה, גיבורת הרומאן, אליה רוצה להגיע ק. ("Das Schloß", "הטירה"). כמו תחביר משפטיו של הרומאן הפתוחים לפוליסמיות פרשנית, גם שם הרומאן עצמו הוא בעל הוראה כפולה, שלא ניתן להחזיק יחד בשתי משמעויותיה. האם זהו "רומאן ריאליסטי", או שמא "מעשיה"? כמו המשפט הפותח את הרומאן **"Es war spät abend als K. ankam"**, אשר נמנע מלקבל על עצמו עמדה מסמנת, ועל ידי כך מונע את אפשרות פרשנותו הכפולה, כך מתפקד גם שם הספר, המכוון בו בזמן לשתי אפשרויות, אשר לפי ההגדרות התרבותיות, אינן יכולות להתקיים יחד. בהתכחשותו לרגע המחבר, של הסמל, בין המסמן והמסומן רואה אדורנו את קפקא כצועד עם המנודים בשאיפתו לאלגוריה.[101] אדורנו מתנגד להכלה הפרשנית האינסופית שיצירותיו של קפקא מקבלות על עצמן בעל כורחן, בשל כך מבקש אדורנו, בשלב ראשון, לקרוא את היצירות של קפקא במשמעותן הליטרלית, שאינה נוטלת על עצמה את העומק הפרשני של הסמל. אדורנו מבקש להיצמד למשפטים של קפקא כלשונם, ולחידות שהם מציבים כפי שהן, מבלי לבקש להבין באמצעותם תיאורמות פילוסופיות שמעבר להם.

---

[98] Theodor W. Adorno. *Notes on Kafka* in: Prisms. Translation: Samuel and Sierry Weber. MIT Press Massachusetts, 1983. P' 245.

[99] שם, עמ' 246.

[100] קפקא, פראנץ. הטירה. תרגום: שמעון זנדבנק. ישראל: הוצאת שוקן, 1978. עמ' 5.

[101] Adorno (1983) P' 246.

בנימין כותב, במסה שחיבר ליום השנה העשירי למותו של קפקא, שקפקא **"שהתכוון לכתוב סאגות, כתב מעשיות לדיאלקטיקנים",**[102] בהמשך הוא מפרט בעניין אחר **"קפקא ניחן ביכולת נדירה להמציא לעצמו משלים. אף על פי כן לעולם אין הוא בא על סיפוקו במה שניתן לפענוח, אדרבה, הוא נקט בכל האמצעים העולים על הדעת כנגד פירוש אפשרי של הטקסטים שלו. בזהירות, בתשומת לב, בחשדנות, יש לגשש את הדרך בתוכם".**[103] בנימין מציין את אי נקיטת העמדה בכתביו של קפקא. קפקא פורש עמדות שונות בטקסט ומשתעשע ביניהן, אך לא מניח לנו לבחור סיפור אחד נכון. כך קפקא גורם לקורא להביט בריבוי הסיפורים הקיים ובפוליסמיות הפרשנויות האפשריות. הפרשנות האלגורית, ממנה שואב ג'יימסון עקרונות למתודולוגיה שלו, היא פרשנות מרובת שלבים ורבדים. האלגוריה הדתית מספרת סיפור טוטאלי, משל בעל מוסר השכל. אולם, בו בזמן מקיימת האלגוריה זיקה בין הסיפור הטוטאלי שהיא מציבה ובין נרטיבים אחרים ופרשנויות אחרות. האלגוריה הדתית סגורה בשל הנרטיב המוחלט, ההיסטורי-ליטרלי, שהיא יוצרת, ובה בעת פתוחה, בשל הדיאלוג האינטר-טקסטואלי, שהיא מקיימת ברבדים רבים בין כתבי הקודש עצמם, וכן, בין העולם ובין המציאות של הקורא, שמוזמן לאמץ את מוסר ההשכל ההיסטורי אל חייו. האלגוריה עצמה מוצבת כדימוי, אך כמשחק של דימוי ריק, נטול מושא מוגדר, בשל מבטה הקונטמפלטיבי, על ריבוי מישורי פרשנותיה. הטירה יכול להיקרא כאלגוריה אירונית. הטקסט מציב את עצמו כסיפור אפשרי ובלעדי בכמה מישורים שונים, שאינם מתחברים ביניהם, והוא משחק בין המישורים השונים בשלווה אירונית. בהאלגוריה ומחזה התוגה כותב בנימין **"האלגוריה אינה משוחררת מדיאלקטיקה משלה, והשלווה הקונטמפלטיבית שבה היא משתקעת בתהום שבין קיומה כדימוי להיותה בעלת משמעות אין בה ולא כלום מן ההסתפקות העצמית האדישה, הקרובה לה לכאורה, של הסימן המכוון."**[104] הטירה, כאלגוריה, הוא טקסט שלוקח את האלגוריה הדתית צעד אחד קדימה, הוא משתעשע, ב"שלווה קונטמפלטיבית" באפשרויות פרשנויותיו, כבר במישור הקריאה הראשון האינטרה-טקסטואלי. ובעוד מקבל הטקסט בשלווה את סתירותיו הפנימיות, ואת פיתולי דרכו, הוא אינו מניח מנוח לדעתו של הקורא, המבקש מיצירת הספרות שתעניק לו סיפור בעל פשר.

אדורנו כותב כי אצל קפקא, יותר מאשר אצל כל סופר אחר, האינדקס שהוא עצמו שותל לגבי ספריו עשוי להיות מטעה. על כך הוא טוען כי אין חובה שסופר יבין את מהות יצירתו שלו, וכי יש סיבה לחשוב שקפקא, האדם, לא היה מסוגל להבין זאת.[105] זוהי דרך אחת להתמודדות פרשנית עם חוסר העקביות של קפקא בכל הנוגע לכתיבתו. קפקא עצמו

---

[102] ולטר בנימין. *פרנץ קפקא* בתוך: מבחר כתבים: הרהורים. תרגום: דוד זינגר. תל-אביב, הקיבוץ המאוחד, 1996. עמ' 247.

[103] שם, עמ' 252.

[104] ולטר בנימין. *האלגוריה ומחזה התוגה* בתוך: מבחר כתבים: הרהורים. תרגום: דוד זינגר. תל-אביב, הקיבוץ המאוחד, 1996. עמ' 14.

[105] Adorno (1983), P' 247.

הותיר זאת כחידה, אולם גם אדורנו על מנת לבנות את הערותיו כאמירות ברות תוכן פונה ליצירות של קפקא "המגנות על עצמן".[106] מתוך קריאה זהירה ביצירות של קפקא מייחס לו בנימין את המודעות. בנימין פותח את חיבורו בפרק *פוטיומקין* בסיפור שמקורותיו כמאתיים שנה לפני כתביו של קפקא. בסיפור זה מסופר על פוטיומקין שסבל מהתקפי דיכאון ולא תפקד, ועל לבלר פשוט שניסה לפתור בכוחות עצמו את הבעיה של אי תפקוד הקיסרות וניכנס לחדרו של פוטיומקין, ללא מלה, טבל נוצה בדיו והכניסה לידו של פוטיומקין על מנת שיחתום על מסמכים דחופים. פטיומקין חתם, ואז בהבעת ניצחון יצא הלבלר הפשוט, שובאלקין, החוצה על מנת לראות שעל כל המסמכים מופיעה החתימה "שובאלקין".[107] החידה של משל זה לטענתו של בנימין היא החידה בכתביו של קפקא. הלבלר הפשוט הוא ק. המבקש לפרוץ את תנאיה הסטאטיים של המערכת השלטונית, אך מסיים מסעו בידיים ריקות. משלים, כאלגוריות, הם בעלי מוסר השכל ומבקשים ללמדנו דבר מה על חיינו. אמנם, כאלה הם גם הרומאנים הגדולים, הז'אנר הספרותי מתוכו קפקא יוצא. רומאני חניכה כ<u>וילהלם מייסטר</u> לגתה מציבים סיפור חניכה שהגיבור עובר, ואגב כך משקפים את החיים בתקופה. ה- "Bildungsroman" מתייחסים להשכלה ("Bildung"), שעוברים הן הגיבור והן הקורא במהלך קריאת הרומאן. אולם, ברומאן החניכה הפרוטגוניסט עובר כברת דרך, במהלכה המספר מכוון את הקורא להבנת רגעי הכשל ורגעי הארה וגבורה של הגיבור, ובאמצעות כך עובר הקורא את תהליך החניכה יחד עם הגיבור. המשל, לעומתו, מציב בפני הקורא חידה שבסופה מוסר השכל אותו עליו להפיק, מבלי שתינתן לו התשובה. החידה במשל שמביא בנימין נסובה סביב כישלונו של הלבלר הפשוט להכיר את המערכת בתוכה הוא פועל וסביב יהירותו, מבלי שרגע הכשל, הסיבה להופעת חתימתו של שובאלקין על פני חתימתו של פוטיומקין, ייחשף בפנינו. אגב כך, חושף המשל את היהירות של הגיבור אך לא מצביע על הסיבות שהובילו לכישלונה. זאת בניגוד להתפקחות של תהליך החניכה, או בניגוד להצבת החקירה כמוקד מרכזי בטקסטים סימבוליים החל מהטרגדיה הקלאסית. לכאורה, המשל הסתום, שאינו מציב בפני הקורא אפשרות לפיתרון, מגרה פחות את החשיבה מן הרומאנים הגדולים, ומתהווה כאנקדוטה מבדחת, מפני שהוא חותם בפני הקורא את אפשרות הפענוח. אולם לצד אלמנט עידוד החקירה בספרות הקנונית, וסתימות המשל, ישנה היד המכוונת של המספר בספרות כתהליך חניכה, אשר מעניקה לקורא את הדרך שהיא מוצאת לנכון, על מנת שיפיק את הלקחים הנכונים כפי שהם עולים בציר העלילה. הספרות הקנונית, בדרך כלל, מעלה דרך חקירה "נכונה", ומציבה מודלים וערכים, ולפיכך מעניקה תשובות, בעוד המעשיות מציבים שאלות שאמורות לעבור המרה למישורים נוספים, חיצוניים למישור הטקסטואלי, מבלי להצביע על הערך הנכון. קפקא מחבר בין שני הרגעים, המהדהדים זה אל זה ועל ידי כך מגרה את חשיבת הקורא ליצירתיות. כך החקירה, מוצבת

---

[106] שם.

[107] ולטר בנימין (1996). *פרנץ קפקא*. עמ' 242-243.

כערך בספרות שמציבה אותה במרכזה, אך עולה *בפועל* בטקסט, הדורש אותה לכאורה, אך מונע ממנה את יישומה, ועוברת הלאה אל הקורא. הרומאן של קפקא מתעלה מעל המשל הפשוט, וגורם לקורא עצמו לסיים כמו שובאלקין, ועל כן מעוררת בו את התשוקה לצאת הלאה מן הרומאן אל החקירה שלו את עצמו. אדורנו כותב כי יחס הקונטמפלציה בין הקורא ליצירה של קפקא מערער את שורשיו. אצל קפקא אין מרחק יציב בין הקורא לטקסט, אלא הטקסט מזעזע את תחושותיו של הקורא עד שהוא חושש שמא **"הנרטיב יירה לעברו כמו קטר בסרט תלת מימדי"**, בשל קרבה זו מתערער הרגלו של הקורא להגדיר עצמו יחד עם הדמות ברומאן. ק. אינו ישות מלאה, סובייקט שניתן להזדהות עימו, אלא הוא מתהווה לא פעם כקורא עצמו. אדורנו ממשיך וכותב על כך:

Anyone who sees this and does not choose to run away must stick out his head, or rather try to batter down the wall with it at the risk of faring no better than his predecessors. *As in fairy-tales, their fate serves not to dater but to entice*. As long as the word has not been found, the reader must be held accountable.[108], [109]

הרומאן של קפקא, לעומת רומאני החניכה המרתיעים את הקורא, מגיע על מנת לפתות ולשדל את הקרא לאמץ את דרכו, מבלי שיבקש להורות לו את הדרך הנכונה. והכניסה הזאת מערערת את המרחק הקונטמפלטיבי הבטוח שבין הקורא ליצירת האמנות. מצב זה, של ביטול טווח ההגנה של המרחב בין המעשה הבדיוני לעולם המציאות, עשוי לגרום לקורא לנוס על נפשו, או, לחלופין, לנסות שוב ושוב "לבעוט בחומה" על מנת לנסות למצוא פיתרון. כמו כן, החידה שקפקא מציב אינה מתקיימת רק במישור הטקסטואלי, חידה זו חורגת הלאה אל הביוגראפיה של קפקא, והעמימות שיצר סביב פרשנות נכונה לטקסטים שלו בחייו.

<u>הטירה</u> היא יצירה ספרותית השואבת עקרונות ומאפיינים תרבותיים משתי מסורות תרבותיות אלה של הרומאן הקלאסי ושל המשלים העממיים. סיפוריו של קפקא, במבניהם ובמהתלת הפשר שהם יוצרים, יוצאים מתוך המסגרת של הספרות כ**"סיפור תולדה בעלת משמעות",**[110] וכ**"צורה חלשה יותר של מיתוס או שלב טקסי מאוחר יותר".**[111] אך אינם מאפשרים לקורא לתפוס במשמעות ברורה, או להגיע לאישור המיתי אליו הוא משתוקק, כפי שמאפשרת זאת פעילות תרבותית-טקסית שגורה. קפקא מוליך את הקורא לבנות מובן, אך כל נרטיב בעל פשר סיבתי, שבונה הקורא במוחו, תמיד יחסר נתון אחד של העלילה או המבנה הלשוני, אשר יחמוק מן הסכמה ויהפוך אותה על פיה. ב<u>The Political Unconscious</u> ג'יימסון מבקש להתייחס לתיאוריות של סיבתיות כ**"סימפטום של סתירות**

---

[108] Adorno, (1983), P' 246.

[109] הדגשה שלי.

[110] ולטר בנימין (1996). *האלגוריה ומחזה התוגה*. עמ' 15.

[111] פרדריק ג'יימסון. <u>הלא מודע הפוליטי: על פרשנות הטקסט הספרותי כמעשה חברתי סימבולי</u>. תרגום: חנה סוקר-שווגר. תל-אביב: רסלינג, 2004, עמ' 67.

אובייקטיביות אשר הינן עדיין איתנו",[112] ולפיכך כאלמנט פנטזמטי המבקש להעניק פשר למציאות. דלז וגואטרי רואים בכתיבה של קפקא **"פרוטוקולים של ניסיון",**[113] הכתיבה של קפקא מתהווה, כפי שנטען בפרק הקודם, כריאליזם התופס ומשקף את מהותו של העולם כאבסורד, כאשר "הסתירות האובייקטיביות" נותרות ללא תשוקת האיחוי וללא פשר, ונרטיבים סיבתיים, לכאורה, מוליכים בו שולל. אם כך, כיצד ניתן להציב "פרשנות נכונה" להטירה המביטה באירוניה על תשוקת האיחוי, וניצבת מולה? כיצד ניתן לקרוא את הלא מודע של טקסט, אשר נדמה כי הפנטזמות נעדרות ממנו?

בנימין מבקש **"להצביע על הפרגמנטרי, ואפילו על האירוניה, כגלגולו של האלגורי",**[114] בנימין כותב על כך:

סביב המרכז הצורני, שבניגוד לשכתוב המושגים אינו נעדר גם מן האלגוריות האמיתיות, מתקבצת שפעת הסמלים. הם נראים כמסודרים באורח שרירותי: ניתן לפנות אל ה'חצר' המבולבלת – כשמו של מחזה-התוגה הספרדי – כאל סכימה של האלגוריה. 'ביזור' ו'התכנסות' הם החוק של חצר זו. הדברים קובצו יחד על פי משמעותם; האדישות להוויה שבה ופיזרה אותם.[115]

בנימין כותב דברים אלה ביחס למחזה התוגה הברוקי, אולם נדמה כי תיאור זה על 'ביזור' ו'התכנסות' הסמלים האדישים להוויה, הולם את הכתיבה של קפקא. קפקא מעניק לנו סימנים של מובן, אך שב ומפרק אותם. הטירה אינו מסגיר תשוקות פנטזמטיות לא מודעות המנחות את סיפורו. אולם, פרק זה יבקש לטעון כי הרומאן, בהיותו שייך לקורפוס ספרותי העושה שימוש בסיבתיות, ובהיותו מנהל עם קורפוס זה דיאלוג, ולועג לו אגב כך, מסמן את תפיסתו כלפי התרבות בפעולת ההרס שלו, בעל כורחו, זאת על אף שאינו עוסק בקשירת הסימנים למשמעות אחת, ברורה וודאית. על מנת לחלץ פרשנות זהירה מן הטקסט, "גישוש הדרך בתוכו", ייקרא הרומאן בשלב ראשון כאלגוריה פרגמנטרית. לקריאה האלגורית יש במשותף עם אופן ניתוח החלום, כפי שהציב אותו פרויד. כמו מעשה האנליזה כלפי האלגוריה, גם האנליזה את החלומות, מכילה את התובנה כי ניתן לפרשם אחרת, אולם הקשר בין החלום ובין המציאות קיים.[116] מקורו של החלום, לפי פרויד, נעוץ בלא מודע. הלא מודע הוא הכוח המניע, אם כי הסמוך למודע הוא המקום הטופוגרפי בתודעה ממנו שואב החלום את רעיונותיו. הלא מודע הוא המקום של הדחף, הסמוך למודע הוא המקור הרעיוני, אשר ממנו ניתן לחזור, כבמין מראה מעוותת, אל הכרת רעיונות ו"עקבות זכר" אשר נשמטו מתפיסתנו. הרעיונות של הסמוך למודע חסומים, בעתים רגילות, לתודעה, בשל הצנזורה של הסופר אגו. ברגעים של הרפיה, כמו בשינה, או במעשי התבדחות, יש לאגו קשר לרעיונות

---

[112] ג'יימסון (2004), עמ' 18.

[113] ז'יל דלז. פליקס גואטרי. קפקא: לקראת ספרות מינורית. תרגום: רפאל זגורי, אורלי ויורם רון. תל-אביב: רסלינג, 2005., עמ' 33.

[114] ולטר בנימין (1996). *האלגוריה ומחזה התוגה*, עמ' 31.

[115] שם, עמ' 31.

[116] זיגמונד פרויד. פשר החלומות חלק א. תרגום: ד"ר מ. ברכיהו. ישראל: הוצאת יבנה. 2003. עמ' 114-115.

אלה המצויים בסמוך למודע.[117] קפקא צוחק על התרבות. כפי שכבר נטען בעבודה זאת בעקבות בנימין מחד ודלז וגואטרי מאידך, מבטו על התרבות נטול תשוקת איחוי, ולפיכך נטול הכוח המסרס, זו פעולת החירות של הטקסט עליה מצביעים גם דלז וגואטרי. מכאן אבקש למצוא ביצירה, במישור הניתוח הראשון, את האלמנטים הרעיוניים של החלום, את עקבות הזכר, הנמלטים מתודעה רגילה מכוננת, ובהשלכה – מיצירות ספרותיות המבקשות להנחיל סיפור תולדה בעל ערך. על כן, במקום סימנים סימבוליים המבקשים למצוא את מסומנם במציאות, אבקש ליצור אנליזה של הטקסט בעקבות אופן הקידוד האלגורי, הפתוח, שמשמר קשר אל הסיפור הגדול יותר של המציאות, כפי שאנו מבינים את סיפור זה. במקום ליצור את הפרשנות החד משמעית הסימבולית, ולמצוא בה את המתח הדיאלקטי שבין המסמן למסומן נעדר (היינו מתוך משמעות למצוא את הפער, בשל הבלתי ניתן למשמוע), אבקש למצוא מתוך ה"שלווה המסמנת" של היצירה אופק של משמעות (מתוך העדר המשמעות את אפשרות אופני המשמוע שלה). שני קטעים נבחרו למטרה זו והבחירה בקטעים אלה מכוונת. הקטע הראשון מורכב משתי פסקאות הסיום של הרומאן,[118] השלב בטקסט בו, לפי מסורת הרומאן, אמורים להיקשר חוטי העלילה, ולפי חוקי המשל, אמורה להתגלות החידה שמציב הטקסט, ההופכת את פרשנות הסיפור על פיה. הקטע השני עוסק בפגישתו של ק. עם בורגל, אשר מספר לק. על הנהלים הביורוקראטיים בקרב עובדי הטירה ו"הנחקרים". בשני קטעים אלה ניצבים ק. והקורא קרוב אל פשר החידה של מסעם, אך פשר זה נמנע מהם. בשני קטעים אלו, עולה הדיאלוג של היצירה עם המוסכמות התרבותיות ותשוקותיו של הקורא המבקש לפענח אותה, אל פני השטח. על כן, תבקש הקריאה לחלץ, בשלב השני, מתוך פעולות הטקסט, את המעשה התרבותי שלו. המישור השני יחקור כיצד פעולתו הספרותית של קפקא, מחבר הטירה, מציבה אלטרנטיבה לשיח התרבותי הקיים, ומהי האידיאולוגמה של שיח חדש זה. השלב השלישי של הניתוח יבקש לשאול האם שני סוגי השיח השונים אכן חולקים צופן אב משותף ודומיננטה תרבותית אחת ומהי. קריאת הרומאן לפי המתודה הסטורוקטוראליסטית-דיאלקטית של ג'יימסון, מבקשת לחלץ לא רק פרשנות נכונה אפשרית לגבי הטקסט, אלא את הבנת גדולתו של המעשה הספרותי של הטירה, והתהוותו כיצירת אמנות "אאורטית" שאינה מניחה לקורא להדביק לה תכליות ואינטרסים חיצוניים.

---

[117] זיגמונד פרויד. פשר החלומות חלק ב. תרגום: ד"ר מ. ברכיהו. ישראל: הוצאת יבנה. 2003. פרק 7. הפסיכולוגיה של תהליכי החלום.

[118] לפי המהדורה הנאמנה לכתב היד: Franz Kafka. Das Schloß. München: Fischer Taschenbuch Verlag. 2005

3.2 מישור ראשון – האלגוריה על מעשה הפרשנות

את הטירה, לפי המהדורה הנצמדת לנוסח כתב היד המקורי, חותמות שתי הפסקאות הבאות:

Gerstäcker, ängerlich mit der Hand fuchtelnd, so als wolle er von weitem die ihn störende Wirtin zum Schweigen bringen, forderte K. auf, mit ihm zu gehn. Auf eine nähere Erklärung wollte er sich zuerst nicht einlassen. Den Einwand K.'s, dass er jetzt in die Schule gehn müsse, beachtete er kaum. Erst als sich K. dagegen wehrte von ihm fortgezugen zu warden, sagte ihm Gerstäcker, er solle sich nicht sorgen, er werde bei ihm alles haben was er brauchte, den Schuldienerposten könne er aufgeben, er möge nur endlich kommen, den ganzen Tag warte er nun schon auf ihn, seine Mutter wisse gar nicht wo er sei, K. fragte, langsam ihm nachgebend, wofür er ihm denn Kost und Wohnung geben wolle. Gerstäcker antwortete nur flüchtig, er brauchte K. zur Aushilfe bei den Pferden, er selbst habe jetzt andere Geschäfte, aber nun möge K. sich doch nicht so von ihm ziehen lassen und ihm nicht unnötige Schwierigkeiten machen. Wolle er Bezahlung, werde er ihm auch Bezahlung geben. Aber nun blieb K. stehn trotz allen Zerrens. Er verstehe ja gar nicht von Pferden. Das sei doch auch nicht nötig, sagte Gerstäcker ungeduldig und faltete vor Ärger die hände, um K. zum Mitgehn zu bewegen. ``Ich weiss warum Du mich mitnehmen willst``, sagte nun endlich K. Gerstäcker war es gleichgültig, was K. wuste. ``Weil Du glaubst, dass ich bei Erlanger etwas für Dich durchsetzen kann.`` ``Gewiss``, sagte Gerstäcker, ``was läge mie sonst an Dir.`` K. lachte, hing sich in Gerstäckers Arm und liess sich von ihm durch die Finsternis führen.

Die Stube in Gerstäkers Hütte war nur vom Herdfeuer matt beleuchtet und von einem Kerzenstumpf, bei dessen Licht jemand in einer Nische gebeugt unter den dort vortretenden schiefen Dachbalken in einem Buche las. Es war Gerstäckers Mutter. Sie reichte K. die zitternde Hand

und liess ihn neben sich niedersettzen, mühselig sprach sie, man hatte Mühe sie zu verstehen, aber was sie sagte[119]

(גרשטקר, נפנף את היד בעצבים, כאילו מרחוק הוא רצה להשתיק את הפונדקאית המפריעה לו, הוא דחק בק. להילוות אליו. תחילה הוא לא רצה להיגרר להסבר מפורט יותר. להתנגדות של ק. שהוא צריך ללכת עכשיו לבית הספר הוא בקושי שם לב, רק כשק. התגונן נגד היותו נמשך על ידיו, אמר לו גרשטקר לא לדאוג, הוא יקבל אצלו כל מה שיהיה זקוק לו, על תפקיד השרת הוא יכול לוותר, שרק יבוא כבר, שכל היום הוא כבר מחכה לו, אימו כלל וכלל לא ידעה איפה הוא. ק. שאל, לאט ובהיכנע לו, למה שהוא ירצה לתת לו מזון ומגורים. גרשטקר ענה בחיפזון, שהוא יזדקק לק. כעוזר משנה אצל הסוסים, לו עצמו יש עכשיו עסקים אחרים, אך עכשיו אל נא ק. ייגרר אחרי ויעשה לי סיבוכים מיותרים. ולו ירצה תשלום, יקבל הוא גם תשלום. אך כעת נותר ק. עומד מנגד לכל משיכה. שכן הוא אינו מבין מאום בסוסים. גם אין בכך כל צורך, אמר גרשטקר ללא סבלנות ומרוב כעס הצמיד את כפות ידיו, כדי להניע את ק. לבוא איתו. "אני יודע מדוע אתה רוצה לקחת אותי איתך" אמר עכשיו לבסוף ק.. לגרשטקר לא היה משנה מה ק. ידע. "מפני שאתה חושב, שאני יכול להשיג עבורך משהו אצל ארלנגר." "בטח", אמר גרשטקר, "מה עוד יש לי איתך" ק. צחק, ושילב ידו בזרועו של גרשטקר ונתן לו להוביל אותו לאפלה.

חדר המגורים בבקתתו של גרשטקר קיבל אור עמום רק מאש התנור ומבדל נר, באור הזה מישהו כפוף בפינה מתחת לשיפוע קורות הגג קרא בספר. היתה זו אימו של גרשטקר, היא הושיטה את ידה הרועדת אל ק. ואפשרה לו לשבת לידה, היא דיברה בעמל רב, עמל היה נדרש כדי להבינה, אבל מה שהיא אמרה[120]*)*

<u>הטירה</u> מסתיים במשפט מטא-לשוני פתוח העוסק באמירה ברורה הממאנת להגיע. לא ניתן להבין את המשפט האחרון ברומאן בשלמותו, ללא התייחסות אל שתי הפסקאות הקודמות לו. כמו כן, על אף הצהרתו של אדורנו בדבר האפשרות שקפקא עצמו לא הבין את יצירותיו, לא ניתן להבין פסקאות אלה, ללא התייחסות לחידה שקפקא שתל בחייו (ובמותו) לגבי סוף זה וסופים אחרים אפשריים של הרומאן. בעקבות ג'יימסון, אבקש לטעון, כי לא ניתן להבין את יצירתו של קפקא ללא התייחסות למסורת התרבותית מתוכה <u>הטירה</u> יוצא וממנה הוא חורג, באמצעות סוף זה. משפט אחרון זה, הוא המפתח להבנת החידה שקפקא הציב, אשר משמעותה, כפי שהיא מתהווה ממשפט פתוח זה, היא עצם הצבתה.

מתוך משפט זה, ניתן לפרש את שתי הפסקאות החותמות את הרומאן כאלגוריה על שאלת הפרשנות. שתי הפסקאות האחרונות חושפות את עמדתו הקונטמפלטיבית של קפקא בנוגע לרומאן שכתב. המשפט האחרון מתייחס לאמירה ברורה וחד משמעית שלא נאמרת. קפקא, אינו יוצא באמירה סימבולית על העדר המשמעות, אלא מציב בפועל את מניעתה. על

---

[119] Franz Kafka (2005), 380.

[120] תרגום: עינב קטן, ברברה קמפינסקי.

כן, בעקבות פעולת הסיום המונעת אמירה, אך מצהירה בו בזמן על קיומה, ניתן להתייחס לטקסט כאל אלגוריה על שאלת הפרשנות. בהצבה אלגורית זו, ניצב הקורא במקומו של ק. והטקסט ניצב במקומו של גרשטקר. האמנות, בגילומה על ידי גרשטקר, ניצבת ככלי תיווך והארה האמור לגלות לקורא דבר מה על כוונותיה ועל טיבו של העולם. כמו כן, ניתן לקרוא את הדיון בין גרשטקר וק. כדיון בעניין המשמעות והמתח השורר בין הקורא ליצירת האמנות. גרשטקר מחלץ את ק. מן המסע שלו עד כה, ומשנה את דרכו של ק.. הקריאה האלגורית המוצעת כאן, היא אלגוריה על עיוותו של סובייקט ההכרה הניצב מול יצירת אמנות. גרשטקר מבקש מק. להתלוות אליו לביתו, ק. מבקש לחתור אחר מניעי הבקשה. גרשטקר תחילה דוחק בק. ואינו רוצה להיגרר להסברים מפורטים. כך, ניתן להבין כי הרומאן דוחק בקורא להצטרף למסע הספרותי שהוא יצר, מתוך התמסרות, מבלי שהיצירה תציב בפניו הסברים מפורטים ומשמעות. ק., הנציגות הכללית של מושג הסובייקט, והנציגות הקונקרטית של הקורא ברגע זה, שפעולתו זהה לפעולתו של ק., מסרב להתמסר מבלי שימצא קודם לכן את המניע של גרשטקר. גרשטקר תחילה מספק לק. תירוצים ארציים ותכליות, על מנת לפתתו, בדמות כסף ועבודה, אך לק. אין צורך בתכליות שאינן שייכות לעולם בו הוא מתמצא **"שכן הוא אינו מבין מאום בסוסים"**. ק. מוכן להצטרף למסע של גרשטקר, רק לאחר שהוא עצמו מעניק משמעות ומניע לידידו: **``Ich weiss warum Du mich mitnehmen willst``, sagte nun endlich K. Gerstäcker war es gleichgültig, was K. wuste. ``Weil Du glaubst, dass ich bei Erlanger etwas für Dich durchsetzen kann.``** *("אני יודע מדוע אתה רוצה לקחת אותי איתך" אמר עכשיו לבסוף ק.. לגרשטקר לא היה משנה מה ק. ידע. "מפני שאתה חושב, שאני יכול להשיג עבורך משהו אצל ארלנגר").* את גרשטקר לא מעניינת הפרשנות של ק. אך הוא מסכים לה בחיוך. כך, גם הרומאן אדיש לפרשנותו של הקורא, שמוצא בה משמעות מתוך דיאלוג עם עולם מושגיו הפנימי. יהא עולם מושגים זה תואם פרשנויות פסיכואנליטיות, אקזיסטנציאליסטיות, אקספרסיוניסטיות, תיאולוגיות או מטאפיסיות. רק אז מוכן ק. לשלב את ידיו בזרועו של גרשטקר ולהתמסר לו אל המסע אל האפלה, על פני המסע אל ההארה, שמבטיחים הרומאנים הקלאסיים. במשפט האחרון של פסקה זו, לועג קפקא, לאדם אשר מעוות את ההבנה לפי עולם מושגיו, ויכול למצוא מנוח ורגיעה בהבנה זו, שמניחה את דעתו, בעוד ההבנה, במקום להובילו אל ההארה המובטחת, כפי שמבטיחים זאת רומאני החניכה, ואל "האמת", מובילה אותו לסיום החקירה ולחשכה. באדיפוס המלך לאוריפידס מתחיל אדיפוס את מסע החקירה שלו, לאחר שפושטת מגפה בעם. האמת, אותה רואות המוירות, כרוכה במוסר, ולשם הכרת האמת, שתוביל את המלך להכרתו המוסרית ולהבנת החטא שלו, מוליכה החקירה הטראגית. בסוף הטרגדיה אדיפוס, שרואה את האמת, מנקר את עיניו, זה עונשו של מי שלא היה מסוגל להקשיב לאמת מלכתחילה. בעולם שיוצר קפקא אין משמעות לאמת ולראיה נכונה. ההבנה המסרסת, כפי שנראה, לכאורה, מפסקה זו, היא הדרך הנכונה לחשכה. כמו כן, ק. בניגוד לגורלן

הטראגי של דמויות העיוורות לגורלן ולמעשיהן, לא נענש בהחמיצו את האמת, או בהיכנעותו לאוטומאטיזם, הוא רק הופך מגוחך. אך קפקא אינו עוצר בשלב זה, ואינו מבטל את הצורך להגיע לחקר האמירה הברורה, ואינו שולל את אפשרות קיומה.

אפשרות נוספת לפיה ניתן להבין את הקונפליקט בין גרשטקר לק. היא לראות את הדיאלוג שלהם כדיון על תקפות משפטי הטעם הקנטיאניים בעיני הקוראים בתקופתו של קפקא. ארבעת משפטי הטעם הקנטיאניים קובעים: **"הטעם הוא הפקת נחת ללא חפץ עניין", "היפה הוא מה שמוצא חן באופן כללי ללא מושג", "יופי הוא צורת תכליתיות של מושא המושגת ללא תכלית", ו"יפה הוא מה שמוכר ללא מושג כמושא של הפקת נחת הכרחית"**.[121] הסובייקט העומד מול יצירת אמנות, לפי דרישותיו של קאנט, שונה מן הסובייקט העומד אל מול שאר עולם התופעות. אדורנו והורקהיימר מציגים ב Dialectic of Enlightenment ביקורת על התבונה האינסטרומנטאלית.[122] תבונה אינסטרומנטאלית מתקיימת כאשר סובייקט מבקש להכיר את העולם, על מנת לעשות בו שימוש לצרכיו. כך הופכת התבונה עצמה ככלי להתקדמות בעולם, והאובייקט שההכרה תופסת, אינו ניצב על מנת שהאדם יוכל להכיר אותו ולהבין את התכלית וההיגיון הפנימיים שלו, אלא על מנת שהאדם יכיר את אופן פעולתו של האובייקט, ויוכל, באמצעות ידע זה, לנצל את האובייקט עבור תכליותיו. תבונה אינסטרומנטאלית מאפיינת את כל מפעליו התרבותיים-מדעיים של האדם, פרט לרגע בו הוא עומד בפני יצירת אמנות. לטענתם, של אדורנו והורקהיימר, הדיאלקטיקה של התבונה האינסטרומנטאלית, נעוצה בכך שהתבונה האינסטרומנטאלית מציבה את האדם כסובייקט של תפישה והכרה מחד, אך הופכת אותו לכלי ולבר המרה מאידך. במהלך תבוני זה מתכחש האדם לטבע כפי שהוא לכשעצמו, מטבעו, וגם להיות האדם חלק מטבע זה. הסובייקט התבוני מתכחש לחלק הטבעי והיצרי שבו. כמו כן, בחשבון אחרון, בשל אופייה הממדר והמחפצן של התבונה האינסטרומנטאלית, הסובייקט עצמו יכול להפוך לאובייקט שניתן למדרו ולמפותו, הווה אומר- כלי שרת בידי התבונה. כאשר סובייקט עומד אל מול יצירת אמנות הוא נידרש לתבונה אובייקטיבית. התבונה האובייקטיבית, בניגוד לאופן השימוש בתבונה האינסטרומנטאלית, המכפיף את האובייקט לאינטרסים של הסובייקט, מאפשרת לסובייקט *להתמסר* להיגיון הפנימי של היצירה האסתטית. למעשה, כפי שאדורנו טוען, יחס האינדיווידואל העומד אל מול יצירת האמנות אינו **"יחס של סיפוח"**, אלא **"המתבונן הוא שנעלם בדבר".**[123] במצב זה, של קשר אמיתי בין המתבונן ליצירת האמנות, האמנות איננה עוד אובייקט. האמנות יכולה לספק עבור הסובייקט **"המלטות חטופה"** מכבלי

---

[121] עימנואל קאנט. ביקורת כוח השיפוט. תרגום: נתן רוטנשטייך, ש.ה. ברגמן. ירושלים: מוסד ביאליק, 2001, עמ' 37-68.

[122] Max Horkheimer, Theodor W. Adorno. Dialectic of Enlightenment. Translation: Edmund Jephcott. CA: Stanford University Press, 2002.

[123] ת.ו. אדורנו. *התיאוריה האסתטית* תרגום: איה ברויד, בתוך: אופיר עדי (עורך) תיאוריה וביקורת 2, ירושלים: מכון ון-ליר, 1991, עמ' 126.

התבונה האינסטרומנטאלית, אל עבר **"מקום המסוגל לשלב את יסודותיה של הרוח התבונית ביסודות הדחף והרגש"**, כפי שהגדיר זאת צוקרמן.[124]

בפרק הרביעי של הספר *The Cultural Industry: Enlightenment as Mass Deception* מבקרים אדורנו והורקהיימר את "חרושת התרבות" שהפכה רווחת בתקופתם. תוצריה של "חרושת התרבות" מסרסים את היחס שבין הסובייקט ויצירת האמנות ומעוותים אותו. כמו כן, תוצרי "חרושת התרבות" משתקים את הביקורת ואת הרפלקסיה של התודעה על עצמה. התודעה הופכת למשועבדת למנגנונים החברתיים-תעשייתיים, כפי שמשקפת אותם "חרושת התרבות", כך שהאדם עצמו הופך לחלק מן המערך החרושתי האוטומאטי. בקו האלגורי שננקט במישור פרשני זה את הפסקה האחרונה של הטירה, ניתן לראות כיצד ק. מייצג את הסובייקט שהפך לאוטומט. ק. אינו יכול להתמסר לגרשטקר, אלא אם כן יבין אותו לפי עולם המושגים שלו; הוא אינו יכול להבין ולעכל תכליות חיצוניות לעולם הביורוקראטי שהוא למד בכפר הטירה. תשובתו של ק. לשאלה שהוא עצמו מעלה "מה לגרשטקר יש ממני?"; **"אתה חושב, שאני יכול להשיג עבורך משהו אצל ארלנגר"**, מעידה על כך שהעולם היחידי שהוא מבין כעת בסוף מסעו, הוא עולם האינטרסים הביורוקראטיים. אבא גוריו מספר את סיפורו של רסטניאק שמסתאב בשל תאוותו לממון, הטירה באופן דומה, אך ללא הסימבוליזם הספרותי, ללא תשוקת ההיוודעות וההארה וללא יד מכוונת של סופר, יוצר סיפור על ק. שהופך לאוטומאט במערכת שהאדם בה הוא פונקציה שנמדדת על פי תפקידו וזיקותיו למוקדי הכוח. מוקדי הכוח מונעים על ידי התבונה האינסטרומנטאלית והם אלה שהפכו את התבונה לאקזמפלר, עד כדי ריקונה מתוכן וחיפצון האדם. ק., שנכנע למנגנון אוטומאטי, אינו משתמש בתבונתו על מנת לזכות בהבנה אמיתית וב"הארה", אלא על מנת למצוא מעין נחמה ב"ידיעה כוזבת", במסע שמוביל אותו אל האפלה. המספר אצל בלזאק מכוון את הקורא לשיפוט ערכי נכון הנובע מהבנת הסיטואציה, המספר של הטירה יוצר אצל הקורא בלבול, וברגע שהוא מנסה להבין את מצב העניינים, כפי שאדורנו מעיד,[125] הוא מוצא את עצמו בתפקיד ק.. הקורא עשוי להבין, בשלב זה, שהמכאניזם של ק. וניסיונו לכפות תכליות, הוא המכניזם שלו עצמו וניסיונו לכפות על יצירת האמנות שתעניק לו את הערך שהוא רוצה למצוא בה.

בשלב זה עולה אל המודעות גם אפשרות פרשנות היתר של פרשנות זו עצמה. על כן, מתוך אימננטיות לשאלות שמציב האובייקט הטקסטואלי עצמו, חודרת אל מישור הפרשנות הטקסטואלי, החידה הביוגראפית, המלווה את כתביו של קפקא מרגע פרסומם. חידה זו ניצבת, לכאורה, במישור חיצוני לטקסט, אך הטקסט עצמו מהדהד אליה ומעלה אותה כהמשך אימננטי לחידה שהוא מציב. קפקא לא העיד כי סיים את הטירה, הטירה אינו רומאן מוגמר, שחתימת המחבר חותמת אותו. הוא לא נועד לפרסום, ואף בצוואתו מבקש

---

[124] משה צוקרמן. פרקים בסוציולוגיה של האמנות. תל-אביב: משרד הביטחון הוצאה לאור, 1996, עמ' 54.
[125] Adorno (1983), P' 255.

קפקא במפורש מברוד לשרוף את כתביו, ביניהם את ספר זה. אך האם באמת קפקא התכוון לדבריו? החידה שמלווה את כתביו היא החידה שמלווה גם את יחסו אליהם. קפקא הותיר זכויות לידידו על כתביו, לצד הבקשה לשרוף אותם, כך הותיר את האפשרות שבקשתו השנייה לא תצא אל הפועל. כמו כן, כפי שברוד עצמו מעיד קפקא ידע על כוונתו שלא לממש בקשה זו, ולכן רצינות בקשתו מוטלת בספק.[126] חידה נוספת לגבי סוף הרומאן עולה לנוכח עיבוד הרומאן בידי מכס ברוד למחזה. כשמכס ברוד עיבד את הטירה למחזה הוא הוסיף לסיפור סוף, בו ק. נפטר, ולאחר פטירתו הוא מקבל אישור שהייה בכפר הטירה.[127] לפי עדותו של ברוד, זו היה הסיום אליו קפקא חתר.[128] ניתן לטעון, ועבודה זו אינה המקום הראשון שטענה כזו עולה בו, כי ברוד החמיץ לחלוטין את היצירה של ידידו, שהוא עצמו אחראי על הוצאתה לאור. כמו כן ניתן לטעון כי קפקא השתעשע עם אופני סיום רבים, וגם עם החידה שהוא עצמה שתל לגבי כתביו. אולם, הקורא לא יידע את האמת. לא נותר לו, אלא להתמסר, בשלב ראשון, לאירוניה של העמימות הספרותית שהוא ניצב בפניה, ומדי פעם להשתעשע באופן פרשנות, עליו הוא יחליט, על מנת שהמלים יוכלו להדהד אל תודעתו. ניכר כי זהו גם "תיאור של מאבק" האופייני לתרגומיו הרבים של קפקא, בעודם צריכים ליישם בחירה, בזמן ברירת המלים והתחביר בשפה חדשה, כאשר מולם ניצבות השניות והעמימות המאפיינות את הכתבים.[129] כך מגיעה לשיאה הפוליסמיות הפרשנית הנוצרת לנוכח כתיבתו של קפקא בתום הרומאן, ומתחדדת כשעובר המישור הפרשני מן הטקסט אל האניגמה שקפקא יצר מסביב לטקסט. האם המשפט האחרון הוא אכן המשפט החותם את הרומאן, או שהוא מעיד כי קפקא הסופר לא סיים את סיפורו?

בפסקאות הסיום, ובעיקר במשפט הפתוח, המטא-לשוני, האחרון, מקיימים שוב הן המספר והן הסופר את ריבוי אפשרויות הקריאה, וריבוי אפשרויות הז'אנר; סיומו של רומאן קלאסי שוזר בדרך כלל את חוטיו הפרומים של הנרטיב ויוצר אצל הקורא הבנה והארה. סיומו של משל הופך את הקערה על פיה ומציב חידה חדשה. בשתי פסקאות סיום אלה, מציב בפנינו הטירה את שתי האופציות, בעת ובעונה אחת; זהו רגע השזירה וההארה מחד, ומאידך הרגע בו החידה הקפקאית מגיעה אל שיאה. שני הרגעים אינם יכולים להתקיים במקביל ומהדהדים זה אל זה. האם ישנה אמירה ברורה, כפי שהמספר מצהיר? האם ישנה כוונה לדבריה העמומים של אמו של גרשטקר? או שמא גם כאן מוליך אותנו הסופר הלא מהימן שולל? לאורך כל המסע אל הטירה, המציב את הטירה כנעלם שערפולו הולך וגובר לאורך הרומאן, וסובב סביב נקודת הפתיחה מבלי להתקדם אל עבר פיתרון, ניצב הקורא

---

[126] מכס ברוד *אחרית דבר* בתוך: פראנץ קפקא. המשפט. תרגום: אברהם כרמל. ישראל: הוצאת שוקן, 1992. עמ' 241-247.

[127] מכס ברוד. הטירה. תירגם: א"ד שפיר. תל-אביב: שוקן, 1955

[128] מכס בורד, *אחרית דבר* . בתוך: פראנץ קפקא (1978). עמ' 355.

[129] ראה: דברי המתרגם, בתוך:
פראנץ קפקא. תיאור של מאבק. תרגום: אברהם כרמל. ישראל: הוצאת שוקן, 1994, עמ' 269-272,
פראנץ קפקא (1992). 248-250.

חסר מנוח ומנסה לבנות פשר. במשפט האחרון מגיעה בעיית הפשר אל שיא קונטרדיקטי, הלועג לתבונתו הלוגית של הקורא. מבחינה פרשנית הסוף של הטירה הוא הסוף האידיאלי לרומאן. בסוף זה מתכחש המספר למטרתו לקשור את פערי הרומאן ולהוביל אותם לשיא קתרטי בעל תשובה ופשר. כפי שהמספר לא עונה על שאלות האקספוזיציה ומוליך את הקורא שולל, כך הוא פועל בסיום. כפי ששיפוטי הערך של המספר סותרים את העובדות שהוא מציין, כך בשיא של המשפט האחרון ברומאן הוא מונע מהקורא לדעת את מהותו של המפורשת של המשפט, ושל הספר כולו. על כן, את הפרשנות לא נותר אלא לחלץ מתוך *פעולתו* של קפקא. קפקא עשוי היה לומר לקורא, "כל מה שנותר לך הוא רק המסע אל האפלה, אם תאמץ פרשנות", אך הוא לא עוצר בנקודה זאת, הוא ממשיך ומרמז על אור עמום של אמירה ברורה שעשויה לעלות. כך מותיר קפקא את הקורא, ספק הלום בתוך ורטיגו אונטולוגי כשאינו יכול להגיע אל מהותו של הטקסט, ספק מבודח מההלצה השנונה של הטקסט שרימה אותו והתבדח על חשבונו, כששינה את האסטרטגיה שלו ואת האמירה העולה ממנו במאה שמונים מעלות, כ"פאנץ' ליין" מוצלח, במשפט האחרון.

בנספח *רציחתה של בובה בשם פראנץ קפקא* המופיעה בביוגראפיה שכתב עליו מכס ברוד, יוצא ברוד נגד פרשנותו של גינטר אנדרס את קפקא כסופר סביל הנכנע לספקות ולייאוש.[130] בעוד אנדרס רואה בקפקא סופר חסר אמונה, ואף **"תבוסתן נכנע, המעצב למעשה דמות מוקדמת של הפאשיזם",**[131] קורא ברוד את הטירה כ**"רומאן של המונותיאיזם הבלתי מוגבל, שבו דוגל גם ספר איוב, המונותיאיזם הדוחה את רשות הביניים שטן ומתבטא בפסוק: ה' אלוהינו ה' אחד".**[132] ברוד מפנה את תשומת הלב לכך שרשויות הביניים הן הרשויות בהן מתקיים העוול, וכי ק. אינו מגיע אל הטירה ואל השולט בה. ברוד מביא כסימוכין את תוכניתו של קפקא לסיים את הרומאן כך שק. מקבל מהטירה לאחר מותו זכות שהייה בכפר:

לפי תוכניתו של קפקא... עתידה הרשות העליונה להופיע ברגע האחרון ולחרוץ משפט, המנוגד בתכלית למשפטן של רשויות המשנה הפסולות המאפילות על ראיית האדם את אלוהיו, המשבשות אותה ואף מסכלות אותה לחלוטין בתקופות הרות פורענות כתקופתנו אנו.[133]

לפי תפיסתו של ברוד ניתן לפענח את הטירה כמאבקו של אדם בפני עוולות העולם, כאשר האל מאחר להצילו. רשויות הביניים נתפסות על ידי ברוד כזדוניות. אנדרס וברוד מבקשים למצוא בקפקא את התשוקה המכוננת את סיפוריו, אולם בפועל פרשניותיהם הן אלה המכוננות על ידי הפנטזמה שלהם על המחבר וההיסטוריה של התקופה, בעוד שני הפרשנים

---

[130] מכס ברוד. פראנץ קפקא: ביוגרפיה. תרגום: עדנה קורנפלד. תל-אביב: עם עובד, תשט"ו. עמ' 296-311.
[131] שם, עמ' 301
[132] שם, עמ' 307.
[133] שם, עמ' 306.

יוצאים נגד הפאשיזם של תקופתם. ברוד מביא קטע שכתב קפקא ביומנו כסימוכין לטענותיו בדבר האמונה של קפקא:

לא להתייאש, אף לא מכך שאינך מתייאש. כאשר נדמה, כי כבר הקיץ הקץ על הכל, מתגלים בכל זאת כוחות חדשים, ופירושו של דבר הוא פשוט, שהנך חי".[134]

ברוד יוצא נגד קריאתו של אנדרס הרואה רק רובד אחד, הרובד של הייאוש, בכתביו של קפקא. בעוד אצל קפקא הפואנטה, לטענתו, היא חדורת אמונה. כמו אמונתו של איוב העומד בפני ניסיונות השטן. לשם בניית הטיעון כי ניצוץ האמונה מנחה את כתיבתו של קפקא, מסתמך ברוד על הפרטים הביוגראפיים של ידידו. אולם גם קטע זה שמצטט ברוד מיומנו של קפקא, אינו רומז על אמונה, ואף לא על ייאוש העומד במבחן האמונה, אלא זהו משפט קונטרדיקטי נוסף, ששני צידי המשוואה שלו עוסקים בהעדרו של הייאוש. לעומת פרשנויות כשל אנדרס וברוד טוען בנימין:

יש שתי דרכים להחמיץ את כתבי קפקא מיסודם. הדרך האחת היא הפירוש הטבעי, והשניה – הפירוש העל טבעי; שתי אלה – הפסיכואנליטית והתיאולוגית – מתעלמות באותו אופן מן העיקר.[135]

בהמשך טוען בנימין:

קל יותר להסיק מסקנות ספקולטיביות מתוך אוסף רשימותיו של קפקא מן העיזבון מאשר לרדת ולו לעומקו של רעיון אחד ויחיד מן הרעיונות המצויים בסיפורים וברומאנים שלו.[136]

בעקבות דרישתו של בנימין לנוע בגישוש בתוך היצירות עצמן, אבקש לטעון כי האמונה והייאוש מהדהדים זה אל זה ללא הרף אצל קפקא. אך מעבר לכך, הן האמונה והן הייאוש לא קיימים באמת, קיומם עולה מתוך הרפלקסיה על אפשרות קיומם. כך, גם בסוגיה זו "אין בשום מקום ניצוץ של אאורה של הרעיון הסופי", כפי שטוען אדורנו.[137] סוגיית "האמונה או הייאוש", היא רק סוגיה משנית העולה במהלך דיון המשרת פרישת בעיות מרכזיות יותר של הרומאן.

בתחילת מפגשו של ק. עם בורגל, בפרק 23[138] מעיר בורגל:

אל תירתע מפני האכזבות. כאן הלא יש כמה וכמה דברים שנועדו, כמדומה, להרתיע, ובעיני אדם שבא מקרוב, נראים המכשולים כמשהו שאי אפשר להתגבר עליו. לא אבדוק מהו המצב לאמיתו, ייתכן שמראית העין תואמת באמת את המציאות, במעמדי חסר לי הריחוק הנדרש כדי לשפוט עניין זה, אך שים לב, מדי פעם צצות בכל זאת הזדמנויות,

---

[134] שם, עמ' 300.

[135] ולטר בנימין (1996). *פרנץ קפקא*. עמ' 254.

[136] שם, עמ' 255.

[137] שם, עמ' 246.

[138] מהדורה גרמנית [Franz Kafka (2005)]. במהדורה העברית [פראנץ קפקא (1978)] מופיע המפגש בפרק 18.

החורגות מן המצב הכללי, הזדמנויות המאפשרות להשיג במלה אחת, במבט אחד, באות אחד של אמון, יותר ממה שאדם משיג במאמצי פרך של חיים שלמים.[139]

בקטע זה ניתן להצביע על מספר רעיונות שהסופר מעלה ומספר פעולות אותן מחולל קפקא. ראשית יוצא בורגל על מנת לעודד את ק., הסובייקט המצוי במסעו, מפני האכזבות שבדרך. רעיון זה שעל פני השטח, הולם את תפישותיו של ברוד כלפי הרומאן. רעיון זה על אי כניעה לאכזבות הוא אכן רעיון שעולה לא פעם מתוך כתיבתו של קפקא, אך הוא אינו מהווה את השורה התחתונה לאמירה וודאית המביעה אמונה, כפי שברוד תפס זאת. גם במשפט זה על האכזבות שבאות, כמדומה, על מנת להרתיע, "אף הבהוב רפה של אור לא מרמז" על הבטחת גאולה. אין כאן אף רמז ברור והחלטי לכך שהאכזבות, מטרתן אכן היא להרתיע ושאין בהן עצמן גרעין של אמת. המשפט **"יש כאן כמה וכמה דברים שנועדו, כמדומה, להרתיע"** מרחיק את הקורא מיכולת שפיטת המצב בכמה וכמה מישורים. ראשית נאמר שיש כאן כמה וכמה דברים, אמירה זו היא אמירה אונטולוגית, אך בו בזמן אמירה זו, אינה מורה על מושא מוגדר אותו היא מבקשת לסמן במציאות. "דברים" זוהי אמירה כללית, שמרחיקה את הסובייקט מהאובייקט בסיטואציה. כאן עולה השאלה הכפולה "מהם הדברים שנועדו להרתיע ומפני מה הם מרתיעים?". שנית, ייעוד הדברים עצמם הוא מדומה. האם הדברים הערטילאיים נועדו אכן להרתיע? – על כך אין תשובה בדבריו של בורגל, נדמה כי זהו ייעודם, אך לא וודאי שזהו ייעודם. מכאן ניתן להסיק שתי מסקנות הפוכות. *הדברים עצמם לא נועדו להציב התרעה מדומה והם מכשול ממשי*. או לחלופין, *הדברים הערטילאיים האלה לא נועדו להציב הרתעה, ולכן אין הם מכשול*. זאת בנוסף למסקנה המתבקשת מפני השטח של קריאת הטקסט - *הדברים הם מכשול מדומה, ולמעשה ניתן להגיע אל מושא המחקר בקלות, כשמתעלמים מהם*. מסקנה שלישית זו היא הפרשנות אותה בחר ברוד לאמץ. בהמשך אומר בורגל **"לא אבדוק מהו המצב לאמיתו, ייתכן שמראית העין תואמת באמת את המציאות, במעמדי חסר לי הריחוק הנדרש כדי לשפוט עניין זה".** גם משפט זה מכיל כמה רבדים של משמעות. כאן מעיד בורגל *שייתכן* שמראית העין תואמת באמת את המציאות. במשפט זה עולה השאלה האפיסטמולוגית. האם המציאות היא כפי שאנו רואים אותה באמת? על כך אין לטקסט תשובה. יכול להיות שכן, יכול להיות שלא. כאשר בורגל טוען שבמעמדו חסר לו הריחוק הנדרש כדי לשפוט עניין זה, עולה הטקסט לשלב נוסף. אנו תוהים מהו מעמדו של בורגל ביחס "למציאות". האם זהו מעמד של מי שנמצא בתוך העולם הביורוקראטי של הטירה? או אולי זה מעמדו של מי שנמצא בתוך עולם הדברים המדומים? היינו בתוך הטקסט? הקורא מודע לכך שהוא אינו מבין את הסיטואציה לאשורה. מכאן חוזרת השאלה מהו "המצב לאמיתו" עליו בורגל מדבר? אל מי פונה בורגל ולמה הוא מתכוון? המונולוג של בורגל מתהווה לכל אורכו כאחד מרגעי השיא בהם נדמה כי הטקסט

[139] פראנץ קפקא (1978), עמ' 251.

מאיים לירות עצמו אל עבר הקורא כמו קטר בסרט תלת ממדי, כפי שדימה זאת אדורנו.[140] המונולוג של בורגל כתוב בשפה נקייה ובהבעה קולקטיבית. בורגל מרחיק את העדות מהסיטואציה, מעצמו ומק., ובכך מתקרבת העדות אל הקורא והטקסט. מכאן, החלק האחרון של אמירתו המצוטטת של בורגל: **"אך שים לב, מדי פעם צצות בכל זאת הזדמנויות, החורגות מן המצב הכללי, הזדמנויות המאפשרות להשיג במלה אחת, במבט אחד, באות אחד של אמון, יותר ממה שאדם משיג במאמצי פרך של חיים שלמים"**, יכול להתפרש הן כהפניית תשומת הלב של ק., והן להפניית תשומת הלב של הקורא. מאוחר יותר, כשבורגל יבצע במונולוג תפנית מההזדמנויות העומדות בפני בעל הדין אל ההזדמנויות העומדות בפני המזכיר העומד מול בעל הדין, תוכל הפניית תשומת הלב הזו, להתפרש כהערת בורגל אל עצמו, וכשיח רפלקסיבי פנימי. בשלב ראשון נראה כי בורגל מתריע בפני ק. שלא יירתע מפני האכזבות, ויידע לנצל באות אחד של אמון הזדמנות הנקרית על דרכו. אך המבע הקולקטיבי, פונה בו בזמן אל בורגל כסובייקט המנהל דיאלוג כללי עם עצמו, והן אל הקורא. מהו "המצב לאמיתו"? מפני מה עולות האכזבות? והאם האכזבות אכן קיימות?. מתוך שאלות אלה שפותח הטקסט, אבקש להכיל קריאה אלגורית גם על פרגמנט זה כפרגמנט שפונה לקורא עצמו המבקש למצוא פרשנות, בעלת הוראה אחת וודאית, בטקסט.

בתזות <u>על מושג ההיסטוריה</u> כותב בנימין:

תמונתו האמיתית של העבר חולפת ביעף. ניתן להיאחז בעבר רק כבתמונה המבזיקה ברגע שניתן להכירה ונעלמת לבלי שוב. "האמת לא תברח לנו", אימרה זו, שטבע גוטפריד קלר, מציינת בתמונת ההיסטוריה של ההיסטוריזם את המקום המדויק שבו חודר אליה המטריאליזם ההיסטורי. כי זוהי תמונת עבר שלא תחזור, המאיימת להיעלם עם כל הווה שלא זיהה את עצמו כתכלית שאליה מכוונת התמונה."[141]

בנימין יוצא בפרגמנט זה נגד האמונה בקדמה שתגיע, ובאמת שעתידה להיחשף. אמונה זו היא אשר עשויה לגרום לנו להחמיץ את הכרת האמת, אם לא נאחז בתמונת העבר האמיתית, מתוך הרגע המכוון עצמו אלינו. אם ההיסטוריון, במקרה זה, לא יבין את עצמו כתכלית אליו מתכוונת תמונת העבר, וכתוצר של העבר, על פני הבטחה של העתיד, הוא יחמיץ את ההכרה. פרגמנט זה של בנימין, רומז על תובנות דומות לתובנות אליהן מכוון הטקסט של קפקא. שני הטקסטים מעלים את סוגיית ההזדמנות ואת אפשרות החמצתה. ההזדמנות נתונה ברגע אחד של התמסרות ואמון, כפי שמעיד על כך בורגל. בורגל אינו אומר מהו הרגע אותו ומי אמור לזהותו. בפגישתו של ק. עם בורגל עולות שאלות של הכרה מול מצב עניינים קיים וסוגיות של אמון והתמסרות למצב. פגישתם של ק. ובורגל מתהווה כרגע דואלי נוסף ברומאן בו המצב ודימויו, ההזדמנות להארה והחמצתה, המציאות והרפלקסיה,

---

[140] Adorno, (1983). P ' 246.

[141] ולטר בנימין. *על מושג ההיסטוריה* בתוך: <u>מבחר כתבים: הרהורים</u>. תרגום: דוד זינגר. תל-אביב, הקיבוץ המאוחד, 1996. עמ' 311.

מתערבבים זה בזה. הערבוב והדהוד המתמשך בין קטבים מנוגדים אלה, מערפלים את הסיטואציה ובו בזמן מבהירים אותה.

כאן אבקש להחיל קריאה אלגורית של הטקסט, כאשר הקורא עומד במקומו של ק. ובורגל במקומו של קפקא, החושף את "אחורי הקלעים" של היצירה שהוא מצוי במהלך כתיבתה. ק. שהוזמן לחקירה לילית בחדרו של ארלאנגר, טועה באישון לילה ומגיע לחדרו של המזכיר בורגל. תעייה לילית זו, כדרכן של סטיות מדרך מקובעת, מזמנת אפשרויות לחופש ולהארה חד פעמית. כמו כן, ק. מגיע לחדרו של בורגל עייף וכמה לשינה. מצב זה מזמן עבור ק. מצד אחד את אפשרות ההרפיה וההשתחררות מהכבלים של הערנות הדרוכה והשומרת על עצמה, והן את ההחמצה של מי שההארה עשויה להקרות על דרכו, מבלי שישים אליה לב. כך הקורא מגיע אל הפרק, לאחר שיטוטים ברחבי הטקסט ואי יכולת לאחוז בעמדה וודאית לגבי משמעותו. בורגל מקבל בשמחה את פניו של האורח הלילי הלא צפוי, ו**"מתוך פטפטנות של המאושרים, אינו יכול שלא להסביר לו הכל"**.[142] כך הסופר מגיע ביצירה לרגע של חדווה פטפטנית, הפורשת על השולחן את כל מראותיו המהדהדות של הטקסט, באמצעות ניסיונות הפענוח של הקורא. בורגל פורץ במונולוג המתאר מצב היפותטי של על בעל דין טועה שפרץ באישון לילה לחדרו של מזכיר שלא מוסמך לטפל בענייניו ועל ההזדמנות שמזמנת סיטואציה זו. הדברים ההיפותטיים מנוסחים במערכי הבעה קולקטיביים ובלשון סתמית ומשפטית. המלה הגרמנית המכוונת לסובייקט היא **"die Partie"**, משמעותה המילולית של המלה היא "הצד", כמו כן, הלשון היא לשון נקבה וכך לאורך המונולוג כולו, מונולוג הנפרש על פני שישה עשר עמודים,[143] בפסקה אחת מפותלת, מנוסחים הדברים באופן כללי ועוברים שוב ושוב בין סובייקט ערטילאי ממין זכר לסובייקט ערטילאי ממין נקבה. בתוך המבע הקולקטיבי שנוצר בפסקה זו, כל אחד ואחת יכולים להילכד בנקל, וכל אחד ואחת יכולים להתהוות **כ"גרגיר זערער וזריז, כדי שיחמוק דרך המסננת".**[144] כך מהדהדים דבריו של בורגל בין מישורי פרשנות שונים, בין מצב לדימויו, בין אפשרות ובין החמצתה, בין אפשרות פרשנית אחת ברורה ובין סתירתה, ובין התכוונותו של בורגל לק. והתכוונותו אלי, כקוראה של הטקסט, כאשר "שפעת הסמלים" נעה ללא הרף בין 'ביזור' ו'התכנסות'. המלים ההיפותטיות והכלליות נוגעות בסיטואציה הקונקרטית המתוארת ברגעים אלה ברומאן, ובו בזמן, אינן יכולות להתאחד עם סיטואציה זו. הסיטואציה אינה מגיעה למימושה, ונשארת במישור המהדהד מעל פניה של המציאות. הקורא, בעל כורחו, מתוך הצורך הקוגניטיבי שלו כסובייקט לבנות משמעות, ממשמע את הסיטואציה מחדש, בכל פעם שהתמונה שהוא אחז בה קודם מתערערת. בורגל, המדבר במערכי הבעה

---

[142] פראנץ קפקא (1978), עמ' 259.
[143] לפי Franz Kafka (2005).
[144] פראנץ קפקא (1978), עמ' 258-257.

קולקטיביים מרחיק את התיאור ממנו ומק.. אולם, ברגע אחד, בסיומו של המונולוג, פותח בורגל הזדמנות בפני ק. ופונה אליו ישירות:

…Aber jetzt, wenn sie will, Herr Landvermesser, alles beherrshen kann und dafür nichts anderes zu tun hat, als ihre Bitte irgendwie vorzubringen, für welche die Erfüllung schon betreit ist, ja welcher sie sich entgegenstreckt – das alles muß man zeigen, es ist die schwere Stunde des Beamten. Wenn man aber auch das getan hat, ist, Herr Landvermesser. das Notwendigste gechehn, man muß sich bescheiden und warten.[145]

אבל עכשיו, אם ירצה, אדוני המודד, יוכל להשתלט על הכל, ולצורך זה די שיביע איך שהוא את בקשתו, מילויה של הבקשה כבר מוכן, כבר יוצא ובא לקראתה: - כל זה אינך יכול שלא להראות לו (*זאת כל אדם חייב להראות*[146]) **הנה זו שעתם הקשה של הפקידים. אך משעה שנעשה גם הדבר הזה, אדוני המודד, כבר נתרחש העיקר, יש לקבל את הדין ולחכות".**

ברגע אחד של הזדמנות, הופכת הפניה מהיותה כללית וקולקטיבית, לפניה ישירה. אולם היא עדיין מצויה בתוך מערכי הבעה כלליים הסוגרים עליה. זו ההזדמנות העומדת לפני ק. ההזדמנות לשאול ולבקש כל בקשה שתעלה על דעתו, וברגע זה היא תיושם. הוא רק צריך להיות מודע לכך שההזדמנות מיועדת לו. במשפט הבא, בפסקה חדשה, לאחר כל המהלך הקודם, נאמר: **´´Mehr hörte K. nicht, er schlief´´** (*יותר ק. לא שמע, הוא ישן*). ההזדמנות המעורפלת שנפרשה בהדהודים לא מפורשים על פני שישה עשר עמודים תמה. ק. ישן, "הוא לא זיהה את עצמו כתכלית שאליה מכוונת התמונה."[147] ומרגע החמצה זה, עולה הדהוד לאפשרות נוספת, לפיה יתהווה רגע החמצה נוסף, אם לא יזהה הקורא את עצמו כתכלית אליה מתכוונת תמונתו של בורגל, כנציגו המדומה של קפקא.

במישור הקריאה הפרשני הראשון ניצב הטקסט כאלגוריה על מעשה הפרשנות והמתח שמתחולל ברגעים אלה בין הטקסט לבין קוראו. קריאה אלגורית זו עשויה להתהוות מתוך מצוקת הקורא המודע לעצמו ולתחבולות היצירה. הקורא מזהה את הסתירות האובייקטיביות שהיצירה מציבה בפניו. היצירה אינה מבקשת לכונן "סיפור תולדה בעלת משמעות". בשל כך מבין הקורא כי כל ניסיון למשמעות נובע מהשלכותיו על היצירה. מכאן יכול הקורא להסיק תובנות נוספות על השלכותיו על עולם התופעות והתרבות בכלל. וברגע זה הוא מתוודע למכאניזם שלו עצמו. גם הוא, כמו ק. הבונה סביבו חומות, יוצר סביבו את גדרות המשמעות ועלול למנוע מעצמו, בשל אימוץ נרטיבים מכוננים מבחוץ, העלולים להיות

---

[145] Franz Kafka (2005), P´ 325.

[146] תיקון תרגום שלי.

[147] ולטר בנימין (1996). *על מושג ההיסטוריה*. עמ' 311.

כוזבים, לזהות רגע של אמת. כמו כן, מתוך הצהרת הטקסט ורמיזתו הרגעית, ניתן לגלות כי הקורא עשוי לזהות את עצמו כתכלית אליה מתכוון הטקסט שניצב מולו כדימוי. ברגע ההתכוונות, הטקסט הופך מדימוי ומסיפור בדיוני על דמויות בדיוניות, לדבר עצמו. הטקסט הופך, ברגע הקריאה בו מזהה הקורא את עצמו כתכלית אליה מכוונת היצירה, לפעולה *המתרחשת* בין הקורא ובין הטקסט, לרגע אחד ממשי. האדם הוא בו בזמן אינדיווידואל המסוגל להבין ולמשמע, ובו בזמן כלוא במערכות, תבניות ומוסכמות, שההבנה שלו כפופה למרותן. כאן עשויה לעלות שוב השאלה "אם כך, עבור מה ליצור נרטיב, האם לא הכל כאן אבוד?". על שאלה זאת עונה קפקא באמצעות בורגל:

כלום פירושו של דבר שהכל אבוד? להיפך. שהכל אבוד – הרי זה דבר בלתי-מתקבל על הדעת כפליים מן הדבר הבלתי מתקבל על הדעת ביותר.

גם במשפט זה, המציע אופק של תקווה, חורג קפקא ממחוזות ההבנה אל מחוזות הנונסנס. קפקא מהתל בהבנה פעמיים. בפעם הראשונה הוא מציב ציר של משמעות כאשר את המדד לחוסר משמעות הוא מציב בקוטב קיצוני אחד ואז מכפיל אותו. אם הדבר הבלתי מתקבל על הדעת ביותר, הוא הדבר שנמצא בסוף ציר ההתקבלות על הדעת הדמיוני, כיצד יכול דבר בלתי מתקבל על הדעת אחר להכפיל את אי מובנו?. אך, גם מהתלה זו מסווה מהתלה אחרת מהותית יותר לחשיבה האנושית; רעיונות וטיעונים, לפי חוקי הלוגיקה השאובים מאריסטו, הם או תקפים או בטלים, או אמיתיים או שקריים. ההנחות המובילות לרעיונות אלה, עולות על הדעת או לא עולות על הדעת. היחסים שהלוגיקה נשענת עליהם הם יחסים בינאריים, אין בהם ציר מתפתח של משמעות (ישנה "משמעות" או ישנו "נונסנס"). לכל היותר ניתן להבחין בין רעיונות מובנים אמיתיים, רעיונות מובנים שקריים, ורעיונות שבלתי ניתן לחשוב עליהם. הבלתי ניתן לחשיבה, אינו בעל דרגות ורמות ביניים. מכאן – האם קפקא מציע לנו הבנה ואופק של תקווה ומשמוע? התשובה, בניגוד לתשובתו של מקס ברוד, היא "לא". אך האם קפקא אומר שהכל אבוד? שאין משמעות? גם לכאן קפקא לא מרחיק לכת. הטקסט מחייך באדישות ומותיר אותנו ללא טענה ברורה, ללא סיפור תולדה בעל משמעות, וללא אופק של רעיון סופי. את המשמעות, ניתן לחלץ, כפי שהובא כאן, מפעולת הטקסט. במישור הפרשנות השני תעלה האידיאולוגמה של פעולתו הספרותית של קפקא, באמצעות הדיאלוג שיוצר הטקסט עם מסורת החשיבה המערבית ממנה הוא חורג.

3.3 מישור שני – הדיאלקטיקה של החשיבה והאידיאולוגמה של *הטירה*

קפקא כותב את הטירה בתחילת שנות העשרים של המאה העשרים. על אף שהרומאן נכתב לאורך מספר שנים, וכפי שעולה מהחידה הביוגראפית של הטקסט, הוא, אולי, לא סוים, נהוג להצביע על 1922 כעל שנת כתיבתו. בתקופה זו, שאחרי מלחמת העולם הראשונה, עולים לשלטון, בכמה מדינות אירופאיות, משטרים טוטאליטריים. בנובמבר 1917 מתחוללת המהפכה הבולשביקית ברוסיה, המחילה את "הדיקטטורה של הפרולטריון", וב-1921 הופכת המפלגה הקומוניסטית בראשותו של ולדימיר איליץ' לנין למפלגה הלגיטימית היחידה במדינה. ב-1919 נוסדת המפלגה הפאשיסטית בראשותו של בניטו מוסוליני באיטליה וב-1921 עולה המפלגה לשלטון. בשנות השלושים, לאחר מותו של קפקא, יעברו גם גרמניה, פורטוגל וספרד לשיטות משטר טוטאליטאריות, ובימי מלחמת העולם השניה יהיו רבות ממדינות אירופה נתונות תחת שלטון טוטאליטרי. המשטרים הטוטאליטריים הם משטרים בהם ניתן להצביע, באופן מובהק, על אידיאולוגיה כסטרוקטורה סגורה, שאינה מוכנה להכיל השקפת עולם שונה משלה. המשטרים האידיאולוגיים החדשים יצרו תמונה מאוחה ושלמה של המציאות, ללא סתירות אובייקטיביות. אין כאן בקשה לטעון, כפי שטענו כך בעבר, וכפי שהובא כאן באמצעות טיעוניו של מכס ברוד, כי קפקא כתב את ספריו בתגובה למשטרים פוליטיים אלה. על אף, שבשל אופיו האלגורי, ניתן להחיל על הטקסט פרשנויות שונות ומנוגדות. כפי שכבר נטען, הטקסט הקפקאי מתהווה כטקסט מורכב יותר שאינו מסמן לו אויב מוגדר. הטענה העולה כאן היא כי הטקסט הקפקאי אינו מסמן ידיד או אויב, אלא יוצר את אויבו, באמצעות קונבנציות המחשבה של הקורא, ומזמין אותו, בפועל, לאמץ את גישתו.

ברוד טען כי רשות הביניים בהטירה היא **"או מבולבלת ועצלה או אפילו מרושעת"**,[148] וכן, שקפקא יצר ריאליזם על **מציאות ביורוקראטית עגומה זו, אשר כל הצצה בעיתון מוכיחה כיום את קיומה".**[149] אולם, כשקוראים בזהירות את המונולוג של בורגל, כדוגמא לפגישה בין ק. ובין "רשות ביניים", אי אפשר ליצור שיפוט ערכי לגבי דמותו של בורגל. ניתן לטעון כי בורגל מבולבל, אך זהו פיתרון קל מדי. כפי שנטען במישור הניתוח הראשון, המונולוג של בורגל, בשל ריבוי רובדי המשמעות שהוא יוצר, פותח פתח בהיר להבנת היצירה. כמו כן, כשק. מצוי עם דמויות אחרות ברומאן, שאינן שייכות ל"רשויות הביניים", הוא מתגלה כדמות לא פחות מבולבלת ולא פחות עצלה מנציגיהן של הרשויות. אך עצלות, בלבול וזדון הן לא המלים הנכונות כאן. הדמויות ברומאן, כמו המספר, מתגלות כדמויות מפורקות, דמויות מכאניות, שדבריהן ופעולותיהן אינם מתאחים בסימון ממשמע

---

[148] מכס ברוד (תשט"ו). *בובה בשם פראנץ קפקא*, עמ' 303.
[149] שם, עמ' 306.

אחד, ומחשבותיהן ותובנותיהן אינן יוצרות רצף מכונן של בניית משמעות, כפי שנותח כדוגמא, במסעו של ק. אל הטירה, בפרק השני של עבודה זו.

ב<u>The Political Unconscious</u> ג'יימסון מבקש לטעון על המתחים החברתיים האידיאולוגיים של התקופה המודרנית:

טקסטים אלה של ההיסטוריה, על "הדמויות הפועלות" הקולקטיביות הפנטזמטיות, ארגונם הנרטיבי ומטען החרדה וההשקעה הליבידינלית האדירים שלהם, נחווים על ידי הסובייקט בן הזמן *כמשיבה פראית* פוליטית-היסטורית אמיתית שבהכרח מעצבת את כל תוצרי התרבות שלנו, מן המוסדות הספרותיים של המודרניזם העילי ועד למוצרי תרבות ההמונים.[150]

טענתו של ג'יימסון נבנית בעקבות הסטרוקטורליזם של קלוד לוי-שטראוס ובעקבות המתודה הפסיכואנליטית. לוי-שטראוס טען, מתוך מחקריו האנתרופולוגיים בחברות שבטיות, כי האנשים בחברות אלה עומדים נבוכים בפני קונפליקטים הקיימים במציאות, ומאחים את הקונפליקטים באמצעות המוסדות החברתיים שלהם. מכאן טוען ג'יימסון כי הטקסטים התרבותיים מהווים פתרון סימבולי לסתירות פוליטיות וחברתיות. בעיקר רואה זאת ג'יימסון במה שהוא מכנה *"סטרוקטורת האלגוריה הפוליטית המובהקת"*. על כן, כשמחלצים אידיאולוגמה של טקסט <u>כהטירה</u> קל לראות כיצד בונה הטקסט, הלא שכיח, אמירה קוטבית למערכות החברתיות הקיימות. זה מה שמבקש פרשן כברוד לקרוא ביצירה. אך קריאה זו, כפי שנטען, אינה מהווה אלא את הפנטזמה הממשמעת של הקורא. כמו כן, הטקסט של קפקא אינו מציע, כאמור, פתרונות סימבוליים. לפיכך, אין הוא מציע תמונת עולם הפוכה למשטרים טוטאליטריים שעולים בתקופתו, ואף לא אמירה בוטה וברורה כנגד המערכות הביורוקראטיות. המראה שקפקא מציב היא מול החשיבה שלנו על מוסדות אלה. החשיבה שלנו על התרבות.

את פעולתו של קפקא ניתן להבין רק מתוך זיקת הרומאן למסורת הספרותית מתוכה הוא יוצא. את האידיאולוגמה של הטקסט ניתן לחלץ, במקרה זה, במקביל להבנת הרוח הלוגוצנטרית של תרבות המערב והספרות הקנונית שלה. קפקא אינו מותיר לקורא תשובות. "הרומאן הריאליסטי", רומאני החניכה והספרות הסימבולית בכללותה, יוצרים אמירה ברורה ונקודת מבט משלהם על העולם. נקודת מבט זו מבקשת לכונן את תפיסת עולמו של הקורא. ב<u>תשובה לשאלה: נאורות מהי?</u> כותב קאנט:

כל כך נוח להיות לא בוגר. אם יש לי ספר שיש לו שכל בשבילי, מדריך רוחני שיש לו מצפון בשבילי, רופא הקובע בשבילי את הרכב המזון וכו', למה לי אזי לטרוח בעצמי. אין

[150] ג'יימסון (2004), עמ' 78.

לי צורך לחשוב, די בכך שאשלם; אחרים כבר יקבלו על עצמם את העסק המרגיז הזה במקומי.[151]

פוקו במאמר המנתח את חיבורו של קאנט מצביע על אחד הקשיים בחיבור זה:

קאנט טוען טענה משמעותית – שלנאורות זו יש "סיסמה" (Wahlspruch). אך סיסמה היא סימן שבאמצעותו אנשים מתוודעים זה לזה; זוהי גם הוראה שהיחיד נותן לעצמו או מציע לאחרים. ומהי הוראה זו? Sapere aude: "אזור אומץ, העז לדעת". יש לראות, אם כן, את הנאורות בעת ובעונה אחת כתהליך שבני אדם כקבוצה מהווים חלק ממנו, וכמעשה אומץ אישי. בני אדם הם בעת ובעונה אחת חלק של התהליך וגורמים פועלים בו. הם יכולים להיות השחקנים כשהם חלק ממנו, והוא מתרחש כשהאנשים מחליטים מרצונם להיות שחקנים בו.[152]

מהחיבור של קאנט עולה מתח קונטרדיקטי מחויב; הנאורות היא תהליך אישי, אך בו בזמן זהו תהליך שיש לו סיסמה, כפי שמצביע על כך פוקו. כמו כן, קאנט מבקש מהאדם לחשוב בעצמו ולא לתת לספר (או מאמר) לחשוב בשבילו. אך, מאמרו מתהווה בפועל כמאמר הבא לכוון את המחשבה לייעודה הנכון. פוקו טוען כי הנאורות היא העידן של הביקורת, אך עידן זה הופך לאתוס של המודרנה. זוהי גם הביקורת הסמויה העולה מתוך התזות של בנימין על מושג ההיסטוריה על האתוס של תקופתו. רומאני החניכה ו"הרומאן הריאליסטי", ככלל, אינם חפים משניות זו, ההופכת את הביקורת שלהם לאתוס אידיאולוגי מכונן. ניכר כי הטירה הולך במסלול הנגדי, ומתנגד לשורשיו של האתוס. הרומאן של קפקא מסרב להעניק משמעות, ורומז לקראת סיום כי השלווה מגיעה עם ההתמסרות למסע אל האפלה. אולם, אין כאן אמירה ערכית. השלווה מושגת במסע אל האפלה, אך קפקא אינו טוען בכך כי השלווה היא הערך אליו ראוי לחתור. לאחר רגע ההתמסרות ולאחר שוויתר על הטירה, ק. עדיין מנסה לחלץ אמירה. כמו ק. גם הקורא נותר עם בקשת המשמעות הבלתי מסופקת. קפקא מונע מן הקורא להגיע לשלווה מנחמת, בעלת אמירה ברורה, הוא אינו מניח לנו להתמסר בשלווה גמורה גם לאפלה. האפלה טורדת, היא מובילה את הקורא למבוכה קוגניטיבית, כך קפקא מטלטל את הקורא ומעורר בו רצון להבין ולפתור את חידתו, על אף השלווה המובטחת בהתמסרות להלצת אי הוודאות. ללא סיסמה קולקטיבית, וללא אידיאולוגיה מכוננת, הרומאן הקפקאי גורם לקורא לחשוב בעצמו על עצמו, ומיישם, הלכה למעשה, את קריאתו של קאנט.

האידיאולוגמה של הטירה יוצאת נגד התרבות כאתוס. המאמר של קאנט מתנגד ל"ספר שיש לו שכל בשבילי". ספרות במיטבה תמיד היתה תלוית פענוח, תמיד גירתה את האדם להפעיל את תבונתו באמצעותה. אולם, במתח מתמיד עם תרומה זו, אשר מגרה את האדם להפעיל את תבונתו, ללא הדרכה, לעתים קרובות, מודעים הסופרים לתרומה זו של

---

[151] עימנואל קאנט. *תשובה לשאלה: נאורות מהי?* בתוך: עזמי בשארה (עורך) הנאורות – פרוייקט שלא נשלם? תל-אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2002. עמ' 45.

[152] מישל פוקו. *הנאורות מהי?* בתוך: עזמי בשארה (עורך) הנאורות – פרוייקט שלא נשלם? תל-אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2002. עמ' 82.

יצירותיהם עבור הקורא, ומכוונים אליה. פעמים רבות נשאו יצירות גדולות של התרבות, בדומה לאבא גורין, את השימוש בתבונה, ההתבגרות, ההשכלה והחינוך המנטאלי והסנטימנטאלי כערכים מכוננים, והפכו למעשה, לספרי חניכה, הווה אומר ספרי הדרכה, הנושאים עימם את התבונה בעבור הקורא. הספרות, לא פעם, היא כלי חינוכי. ניכר כי הטירה מתכחש לתפקיד מסורתי זה, הוא אינו מורה לקורא כיצד עליו לקרוא אותו. אולם, כאן גם עולה הקשר הבל ינתק של הרומאן עם התרבות ממנה הוא יוצא. קפקא מתכחש לתפקידה של הספרות כמכוננת זהות קבוצתית ואישית, ובו בזמן הוא כותב בתוך מסורת ספרותית שפועלת כמעצבת תודעה. כמו כן, קפקא מתמסר, בדרך אגב, למסורת ספרותית זו, ומשחק על חוקיה של המסורת, על מנת לשבור אותם. הקורא המורגל לפנות אל ספר "כדי שיהיה לו שכל בשבילו", או לכל הפחות על מנת שיספר לו את סיפורו ונקודת השקפתו על העולם, ניצב נבוך. מבוכת הקורא עשויה ליצור בו את המודעות להתניותיו התרבותיות, והוא מתחיל להרהר בהן. קפקא בהטירה אינו מניח את דעתו של הקורא, ואינו מוסר לו באופן חד משמעי כיצד להתייחס לרומאן. אדורנו מוצא את הרגע הקריטי ביצירותיו של קפקא ברגעי המודעות, ברגעים אלה חושפת היצירה בפני הקוראים כי הם לא עצמם, שהם עצמם הפכו לדברים (אובייקטים).[153] רגעי המודעות עולים עם שאלת הפרשנות, אז עולות ההתניות של הקורא מעל פני השטח.

מתוך פעולת העלאת המודעות של הקורא להתניותיו התרבותיות, ניתן לחלץ את האידיאולוגמה של הטקסט. האידיאולוגמה של הטקסט, היא, כאמור, **"היחידה המינימאלית הנושאת משמעות (אידיאולוגית) בשדות השיח הקולקטיביים, היריבים בעיקרם, של המעמדות החברתיים".**[154] הטקסט של הטירה חושף את האידיאולוגמות של רומאני החניכה והרומאן הריאליסטי שהפכו מביקורת לאתוס, לפני שהוא חושף את האידיאולוגמה שלו. הטירה מסרבת להעניק סיפור מכונן, בכך, מסמנת האידיאולוגמה שלה את כל מי שאחראי על "סיפורי התולדה" כיריב. בעל מושג ההיסטוריה בנימין טוען, כנגד תהליך המסירה של "נכסי התרבות", כי הוא אינו נקי מברבריות. בשל כך, תפקיד המטריאליסט ההיסטורי הוא **"להבריש את ההיסטוריה כנגד כיוון הפרווה".**[155] סיפורי תולדה פנטזמטיים באים לאחות סתירות, פני השטח שהם מציגים מבריקים וזוהרים, התפרים לא נראים בהם. הטירה מסרב להציג פני שטח מבריקים, ועל ידי כך חושף את התפרים של הדומיננטה התרבותית ואת ההתניות שהיא מציבה. בכך עונה הטקסט על דרישה בנימינית זו. קפקא חושף את ערוותו של המעשה התרבותי, לא פחות משהוא ניצב נגד צורות משטר אידיאולוגיות סגורות וטוטאליות, שאף הן תוצר של התרבות. הטירה, באמצעות הדיאלוג שהוא יוצר עם הקורא, מתהווה כטקסט המבריש את סיפוריהם ואת האידיאולוגיות של "נכסי

---

[153] Adorno (1983), P' 255.

[154] ג'יימסון (2004). עמ' 73.

[155] ולטר בנימין (1996). *על מושג ההיסטוריה*. עמ' 312-313.

צאן הברזל", במורשתם הוא צועד, נגד כיוון הפרווה. האידיאולוגמה של המעמד היריב, כפי שניתן לחלץ אותה, מההתניות המודעות לעצמן, בשלב זה, היא *"מסע אל ההארה מעניק שלווה"*. החקירה, לפי אידיאולוגמה זו, מובילה בהכרח לידיעה אמיתית ולפיתרון בעל ערך. המסע שמציעה הנאורות הוא מסע אל הנהירות. היא מציעה מסע אל "הכל ידיעה" ואל שיפוטי ערך מוחלטים, של צווים קטגוריים החלים על סובייקטים אוניברסאליים. זה המסע שמציעה גם הדת, וזה המסע שמציעות גם המערכות הפוליטיות. האידיאולוגמה של הטקסט הקפקאי, גורסת כנגד מסע זה, מבלי לומר זאת במפורשות סימבולית, כי האדם הצועד בנתיב זה משועבד לדפוסים מכאניים ואינו תמיד מודע לשעבודו. בהפניית עורף זו לתרבות, הטקסט מנכיח את טענתו של אדורנו כי "**בשאיפה לא לסמל, אלא לאלגוריה הפרוזה של קפקא צועדת עם המנודים"**.[156] הטקסט חושף בפנינו את מנגנוני ההשתעבדות, אותם יכול לחשוף מי שנמצא בשולי המערכת, כפי שזיהו זאת דלז וגואטרי. הספרות של קפקא ניצבת, על כן, כ-Sui Generis מול התרבות המבקשת לאחות את הקונפליקטים של המציאות. מול האידיאולוגמה של הנאורות כאתוס ניתן להציב כמה אלטרנטיבות שונות. הראשונה תאמר *"אין אופק של הארה, ועל כן אין לי מה להראות לך"*, זו האלטרנטיבה שמוצא חיבורם של דלז וגואטרי בספריו של קפקא. על כן, מבכרים דלז וגואטרי על פני ההוראה המסמנת של הטקסט את המעשה שלו, שלא ניתן לרפלקסיה. האלטרנטיבה השניה תאמר *"יש אופק, אבל האופק הוא אופק שלילי של חשכה"*, זוהי אחת הפרשנויות השכיחות לקפקא. הפרשנות של גינטר אנדרס, כפי שהביא אותה ברוד, קראה מתוך הטקסט הקפקאי את האלטרנטיבה הזאת. ראוי לציין כי ברוד עצמו ראה בקפקא כממשיך של רעיונות האמונה בהארה, השכיחים בתרבות, ולא ראה בקפקא כיוצא נגד מסורת זאת. בכך, ברוד, שהכיר בגדולתו של ידידו, החמיץ את מלוא ערכה. אלטרנטיבה שלישית תגרוס *"אולי יש אופק, אולי לא, כל שכן, איני יכול לתאר לך אותו, אבל הוא יכול להתקיים כאידיאה רגולטיבית"*, אבקש לטעון כי הטקסט הקפקאי, שאינו חותם את מסעו, מבקש מהקורא להמשיך את המסע באמצעות אלטרנטיבה זו. האלטרנטיבה שקפקא מציע מורה על המתח המצוי בבסיס התרבות, ואינה מציעה סיפור אחר שפותר את המתח התרבותי, מזווית מבט שונה לתרבות הדומיננטית. כך, מתהווה הטקסט כאופוזיציה לדומיננטה המערכתית כולה, ולא רק לנרטיבים הגדולים של המעמד השליט. הדומיננטה המערכתית של אופני הייצור השונים לאורך ההיסטוריה המבקשת לכונן סיפור מוחלט דומיננטי, גם אם סיפור זה הוא התנגדות לסיפורים והפרטת הקשרים הסיבתיים, כפי שמבקשים לראות זאת, בחשבון אחרון, דלז וגואטרי.

הנרטיבים הגדולים של תרבות המערב חתרו לחקירה אחר האמת. אי הידיעה יכולה להוביל לקטסטרופות, בהן אדם יכול להרוג את אמו ולשכב עם אביו ולגרום למגיפות. על האדם לבחור באמת בכל מחיר, לשאת בתוצאותיה, ולהחזיר איזון לעולם. האמת, לפי

[156] Adorno (1983). P' 246.

אתוסים אלה, שווה למוסר. הטוב הוא הנכון הוא היפה. ברגעים של הארה בהם אדם רואה את האמת, גם האדם וגם האלים יכולים לנוח.

בסיפורו של חורחה לואיס בורחס המוות והמצפן מסופר על אריק לנרוט, בלש מצליח שמנסה לפתור תעלומת רצח סדרתית. לנרוט חוקר את הסימנים הפזורים בשטח ומגיע באמצעות הסימנים לפיתרון כי נועדו להיות שלוש רציחות היוצרות משולש ברחבי העיר. אך החקירה *אינה מניחה את דעתו*, כשהוא בוחן שוב את הסימנים הוא מגיע למסקנה כי רצח רביעי מתוכנן, ובעזרת מיפוי מקום הרציחות, הוא מצליח ליצור מרובע במרחב ובזמן, לחזות את מקום וזמן הרצח הבא ולהיות שם לפני הרוצח. לנרוט מעלה היפותזה שהנרצח יהיה אויבו, הפושע רד שארלאך. אולם, לנרוט, *שדעתו נחה* בשלב זה, אינו טורח לבדוק את ההיפותזה, ואינו משכיל לדעת כי הרצח הרביעי הוא הרצח שלו, וכי הרוצח הוא רד שארלאך, האיש שסבר כי ייירצח. הסימנים האמפיריים באמצעותם חזה לנרוט את העתיד בעזרת חוקי סיבתיות מכאנית, אינם אלא המלכודת הדטרמיניסטית שטמן לו הרוצח. בורחס יוצא מתוך מסורת ספרי הבלש של אדגר אלן פו וארתור קונאן דויל. ספרי הבלש של פו שעונים על פענוח דטרמיניסטי, היודע לחזות מראש את הלך רוחו המכאניסטי של האדם. לעומתם ספרי שרלוק הולמס של דויל שעונים על פענוח אמפירי, המפיק מן הסימנים בעולם את המשמעות. שני נציגי ספרי הבלש מבטיחים הארה ופיתרון. הבלש מצליח לדעת את העולם, אם על ידי ניתוח אמפירי, או מתוך תובנות אפריוריות. בורחס מצביע בסיפור זה על כישלונן של שתי השיטות. אך גם כישלון זה אינו מוחלט: **"נכון הדבר שאריק לנרוט לא הצליח למנוע את הרצח האחרון, אך אין ספק שהוא חזה אותו מראש".**[157] אם לנרוט היה מסתפק בידיעה על הרצח המשולש, רצח רביעי לא היה מתרחש וידיעתו היתה הופכת לאמיתית. אך, חקירתו של לנרוט מובילה אותו לחקור רצח רביעי, והרצח הרביעי הוא תוצר של חקירתו. כמו כן, ברגע בו חוזה לנרוט את הרצח הרביעי, *דעתו נחה*. מסעו אל מקום הרצח הרביעי מתואר כך:

לנרוט חייך למחשבה שהנודע בפושעי הפרבר; רד שארלאך, היה בודאי מוכן לתת הרבה תמורת הידיעה על ביקור סודי זה. אסבדו היה ידידו של שארלאך, לנרוט שקל את האפשרות הקלושה כי הקורבן יהיה שארלאך עצמו, אחר כך דחה אותה... למעשה פתר כבר את המשוואה. הנסיבות כמות שהן, כלומר המציאות (שמות, מאסרים, פרצופים, פרטי המשפט והמאסר) עניינו אותו אך מעט. ביקש להתאוורר, לנוח אחרי שלושה חודשים של חקירה, שבמהלכה לא זז מאצל השולחן. לדעתו נמצא ההסבר לפשעים שבוצעו במשולש הסודי ובמלה היוונית המעופשת. התעלומה נראתה לו שקופה כבדולח. הוא בוש שהקדיש לה מאה ימים.[158]

---

[157] חורחה לואיס בורחס. *המוות והמצפן*. בתוך: גן השבילים המתפצלים. תרגום: יורם ברונובסקי. ישראל: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2001. עמ', 116.

[158] שם, עמ' 122.

בורחס וקפקא מתארים את אותה בעיה תרבותית משתי נקודות מבט הפוכות. בורחס מתאר את כל אפשרויות הפקת הידע בו בזמן, בעוד הצלחתן וכישלונן מהדהדים זה אל זה. לעומתו, קפקא חושף את אי הוודאות של כל האפשרויות, ואת אי ידיעת הצלחתן או כישלונן. אצל קפקא, הידיעה של הקורא היא המהדהדת אל חוסר הידיעה. בורחס מעלה משל שאת הנמשל שלו ניתן להסיק באופן ברור, בעוד את הנמשל של קפקא צריך לחלץ מתוך פעולת כישלון הפרשנות של הקורא. הנמשל הפרדוקסאלי שניתן לחלץ מהטירה ומהמוות והמצפן, כפי שהוא עולה בסופו של דבר מתיאוריו של בורחס ומסירובי המשמוע של קפקא, הוא דומה: *כל עוד החקירה מתקיימת ניתן להגיע אל האמת. אולם, הרגע בו החקירה מניחה את הדעת, ומזהה דבר מה כאמת – זהו רגע מותו של הסובייקט החוקר.* הנרטיבים שמציעים פתרון, מובילים, באופן מנוגד לתכליתם, לתום החקירה. קפקא מבקש מאיתנו, בפועל, על ידי אדישות כתביו לסתירותיהם האובייקטיביות, לא להניח את דעתנו, ולהמשיך לחפש.

מישור הפרשנות השני אינו יכול לחלץ את האידיאולוגמה של הטירה מעמדת הטקסט ביחס לממשי. יחסו של הטקסט אל הממשי אינו ברור וחד משמעי, ומעבר לכך, אינו ניתן לאחיזה. הטירה אינו מאפשר קריאה ממשמעת, בעלת מובן, כפי שעושים זאת טקסטים אחרים של התרבות. על כן, בשלב ראשון מחולצת האידיאולוגמה של הטקסט, מתוך עמדתו בפועל כלפי הקורפוס הספרותי איתו הוא מצוי בקונפליקט. הקורפוס הספרותי המערבי מציב, בדרך כלל, עמדה ברורה כלפי הממשי, או לפחות כלפי יכולתה של החתירה הרגולטיבית אל הכרת הממשי להוביל לתוצאות מעשיות, מהן ניתן להפיק שיפוטי ערך. ספרות מציגה נקודת מבט על העולם, כך עושה גם ספרותו של בורחס. נקודת המבט שמציגים משליו של בורחס מלאת פרדוקסים ומציבה לעיני הקורא עולם מראות מהדהד. קפקא אינו מציע *נקודת מבט* על עולם פרדוקסאלי, אלא יוצר את עולם זה בפועל. יצירתו של קפקא חושפת את המתח הדיאלקטי של המבט הממשמע, אשר אינו יכול שלא לנסות ולמצוא פתרון, ובו בזמן אינו יכול לאחוז בפיתרון וודאי. בשל צורת הטקסט הקפקאי, המתח שעולה בכתבים אינו מצוי במישור המסמן של הטקסט, אלא ברגע הקונקרטי בו ניצב הקורא. כאן נחשף גם המתח הקיים בשורשי התרבות, התשוקה לבניית משמעות יציבה, אינה אלא ביטוי פנטזמטי שמקורו באי נחת המצוי בבסיסה.

3.4 מישור שלישי - "נצחים חייב האיש להניע כשהוא מסייד"

מושא המחקר של מישור הפרשנות השלישי בThe Political Unconscious הוא אידיאולוגיית הצורה של הטקסט. אידיאולוגיית הצורה של אובייקט טקסטואלי נתון מנהלת יחס דינאמי עם הצופן התרבותי. הצופן התרבותי, לשיטתו של ג'יימסון, הוא, כאמור, אינדקס של אופן הייצור. כמו כן, ג'יימסון רואה בצופן התרבותי את הדומיננטה של התרבות, ולפיכך **"אחד הגבולות הסטרוקטוראליים הנכפים על הפרקסיס ולא חוסר אפשרותו של הפרקסיס".**[159] במישורי הניתוח הקודמים הוצג כיצד הטקסט הקפקאי מקיים, בעל כורחו, דיאלוג עם התרבות. דיאלוג זה מתקיים בשל חריגתו של הטקסט מאופני החשיבה התרבותיים, ולפיכך מהקונבנציות של הקורא המערבי המתעמת עם הטקסט. בעוד קפקא כותב בתוך "תחום ההכרח" של התרבות, הטקסט שלו חורץ את תווי חירותו וסטייתו מן ההכרח התרבותי. צורתם של טקסטים מכוננים בתרבות המערב, קושרים קשרים לוגיים וסיבתיים על מנת לכונן משמעות. הטקסט הקפקאי חורג מפרקטיקה זו, ומקיים קשרים סיבתיים מקריים ומפרק אותם.

בהאלגוריה ומחזה התוגה כותב בנימין:

בסופו של דבר המבנה והפרט טעונים תמיד מבחינה היסטורית. עניינה של הביקורת הפילוסופית הוא להוכיח, שתפקיד הצורה האמנותית אינו אלא זה: להפוך תכנים היסטוריים, המונחים בייסודה של כל יצירה חשובה, לתכני אמת פילוסופיים. הפיכה זו של התכנים העובדתיים לאמיתות עושה את התנוונות האפקט, כאשר מעשור לעשור מתמעט הקסם שעלה בשעתו מן היצירה, ליסוד ללידה מחדש, שבה מסולק לגמרי כל היופי החולף והיצירה עומדת בעינה בדמות חורבה. בבניין האלגורי של מחזה התוגה הבארוקי ניכרות מאז ומתמיד בבירור צורות כאלה דמויות חורבה של יצירת האמנות שניצלה.[160]

בנימין כותב ש**"אלגוריות הינן בתחום הרעיונות מה שחורבות הינן בתחום העצמים".**[161] הסמל מביט בשלווה על סימונו את המציאות, כאשר המציאות אינה מקיימת יחס כזה מצדה, מכאן ניתן לראות את המתח הקיים בין הסמלי לממשי, ממנו יוצא מישור הפרשנות הראשון אצל ג'יימסון. האלגוריה מקיימת יחס דיאלקטי שונה, לדבריו של בנימין בשל **"התהום שבין קיומה כדימוי להיותה בעלת משמעות".**[162] המתח הדיאלקטי שהאלגוריה מקיימת אינו עם המציאות, אלא המתח שורר בינה לבין עצמה. יחס דיאלקטי זה, שבתוך היצירה, חושף את המתח הדיאלקטי של המעשה התרבותי בכללותו. האלגוריה היא צורה פתוחה של תיחום בין

---

[159] ג'יימסון (2004), עמ' 91.
[160] ולטר בנימין (1996), *האלגוריה ומחזה התוגה*. עמ' 26.
[161] שם, עמ' 23.
[162] שם, עמ' 14.

מסמן למשמעות, על כן היא בלתי נשלטת. אקט המשמעו של צורתה, מבקש לשלוט בה. הצורה היא העובדה היחידה שהטקסט של קפקא מציב בפנינו. הפיכת התוכן העובדתי של הצורה ל"אמת", באמצעות אקט הניתוח, יוצרת את התנוונותו. זהו מתח נוסף שהטירה אינו פתור ממנו. משמוע הטקסט באמצעות צורתו, **"עושה את התנוונות האפקט"**. ביצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני מגדיר בנימין את מושג האאורה כ**"הופעה חד פעמית של רוחק, כל כמה שתהיה קרובה",**[163] החוויה האמנותית, ברגע שמבקשים לקרוא לה בשם, עוברת חיפצון וניתקת מהרגע עצמו. הטקסט של קפקא ניצב במישור זהה. משפטי הטירה מקיימים את חירותם על ידי סירובם לפענוח, אך בו בזמן דורשים את אפשרות פענוחם. אקט הסירוב הופך מושא לידיעה. בכך מחולל אפקט היצירה. אך כאן ניצבת היצירה מול הקורא המפענח בתוכחה אירונית. כמו כן, הבנת חירותה של היצירה, כרוכה בהבנת אופני פעולתה, ועל כן חלה אך ורק מתוך פעולת המשמוע שלה. בנוסף, שלבי הפענוח אלו הם הרגעים בהם ניתק הסובייקט מאופני חשיבתו המכאניים, בעודו מודע לעובדה כי אין לו ברירה, אלא לפעול בתוך דפוסי חשיבתו. הטירה הוא טקסט שיוצר מתח תמידי; בין היותו בעל חירות ובין כבילתו לצורה, בין התרחקותו ממשמעות לכריכתו בה, ובין עליצות אגבית העולה מתוך הספרות המינורית שהוא מציב, לבין רצינות מסקנותיו, הכרוכות בדומיננטה התרבותית, המז'ורית, של תקופתו. כאן ניצבת פעולתו החופשית של הטקסט מול תוצאות סטיכיות שהוא כרוך בהן. אך, אין כאן כדי לומר כי הטקסט הקפקאי מחמיץ את מטרתו; החופש של הטקסט והחופש של הקורא חל ברגעי המודעות למתח, במודעות לדומיננטה בתוכה הוא פועל. הטקסט מקיים את חירותו כשהוא מודע לאופני המשמוע האפשריים שלו. יכול להיות שקפקא כסופר יצר את חירותו בכך שידע כי הטקסטים שלו יחופצנו וישרתו, בין השאר, תיאורמות פילוסופיות חיצוניות, והוא שיתף איתן, לפרקים, פעולה. חירותו של הקורא מתהווה ברגעי המודעות שלו לכבילתו למעשה הפרשני וברגע בו הוא הופך את הפרשנות למעשה המודע לעצמו. לפיכך, הופכת הפרשנות לאופציה אחת מיני רבות של "סיפור תולדה בעלת פשר". החירות מתקיימת בתוך המתח הפרשני של הטקסט ובתוך המתח הפרשני אליו גורר הטקסט את הקורא.

"על ספר גרמני מסוים נאמר כי אכן "אין הוא מניח לקרוא אותו." ישנם סודות אחדים שאי-אפשר לספרם"[164] במלים אלה נפתח ומסתיים סיפורו של אדגר אלן פו איש ההמון[165] שנכתב שמונים ושתיים שנה לפני כתיבת הטירה. פו, אבי הסיפור הבלשי, המתקדם באופן ליניארי לקראת פיתרון וידיעה אמיתית, מתאר לראשונה באיש ההמון את חווית העירוניות המודרנית, כעולם חדש ומקוטע שאינו ניתן לפענוח. המספר באיש ההמון

---

[163] ולטר בנימין. *יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני* בתוך: מבחר כתבים: הרהורים. תרגום: דוד זינגר. תל-אביב, הקיבוץ המאוחד, 1996. עמ' 160

[164] הספר אליו מכוון פו הוא Hortulus Animae, מאת ג'ון גרונינגר, ספר תפילה פולני מהמאה השש עשרה.

[165] א.א. פו. *איש ההמון*. תרגום: גיורא לשם. בתוך: נעמה שפי (עורכת), זמנים 78- תרבות הגוף. תל-אביב: זמורה ביתן, אוניברסיטת תל-אביב, יולי 2002.

יושב בבית קפה לונדוני ומנסה למפות את האנשים סביבו כמדען המבקש לתפוס את המציאות. במהלך המידור העירוני המעניק פשר, נתקל המספר ב"איש ההמון", נווד עירוני, שאינו ניתן לאפיון ותפיסה, כי כל ישותו מלאה סתירות. בסוף המעקב הבלשי אחרי "איש ההמון" מגיע המספר למסקנה כי העולם קשה יותר לפענוח מכל ספר **"ויתכן שחסד גדול עשה עִמנו האלוהים ש'אין הוא מניח לקרוא אותו'".**[166] "איש ההמון" של פו, היווה את ההשראה לדמות המשוטט אצל שארל בודלר. העירוניות החדשה, המודרנית, נתפסת כמעוררת אי נחת, היא אינה ניתנת למיפוי. בעל מוטיבים אחדים אצל בודלר כותב בנימין על שירתו של בודלר, כי היא מציינת את המחיר שניתן לקנות בו את תחושת המודרנה: **"ניתוץ ההילה על ידי חווית ההלם".**[167] המודרניות כפי שתופס אותה בנימין, באמצעות החוויה של "המשוטט" בפריס, או "איש ההמון" בלונדון אצל פו, וכפי שמשתקף משירתו של בודלר, היא חווית הפחד והסלידה של אדם הנתקל לראשונה בהמון של העיר הגדולה, אבוד בין המוני אדם חסרי פנים. כך היא גם התנסותו של הפועל בבית החרושת, ההופך חלק ממערך אוטומטי, כאשר פעולותיו רפיטטיביות וקטועות. העולם המודרני משתנה בקצב מסחרר והתפיסה החושית של האדם משתנה, שוב אין לו עוד שהות לשקוע בהילה של הכאן ועכשיו, ואמונתו בדבר האפשרות להחזיק ב"אמת" מתערערת; שרשרת אירועים מסחררת הולמת בו ומותירה אותו נבוך ומבולבל, כאשר חכמת העבר, הניסיון והזיכרון כמעט אינם תקפים עוד. בנימין מבחין בין חווית האימון של עולם העבודה היצרני, הדורש ניסוי וטעייה, והתאמה פרטנית של האדם לאומנותו, לבין האילוף המהיר והשיטתי של העולם המכאני. את אילוף האדם המודרני, לפי מרקס, **"כל עבודה ליד המכונה מחייבת".**[168] צורת הטקסט של הטירה מבטאה אולי יותר מכל את הרוח של המודרנה, כאינדקס של אופן הייצור החדש המכאני, כפי שתפסו זאת, באופן סימבולי, הסופרים הויקטוריאניים והמשוררים הדקדנטיים.

בפראנץ קפקא, ליום השנה העשירי למותו משווה בנימין בין העשייה הספרותית של קפקא ובין אמרה של לוקאץ':

גיאורג לוקאץ' אמר פעם: "כדי לבנות היום שולחן הגון, זקוק אדם לגאונותו האדריכלית של מיכלאנג'לו". כמו שלוקאץ' מונה עידנים היסטוריים, כך מונה קפקא נצחים. נצחים חייב האיש להניע כשהוא מסייד. וכך, אף בתנועה הסתמית ביותר. פעמים רבות מוחאות דמויותיו של קפקא כפיים, לרוב בשל עילה תמוהה. אך פעם אחת נאמר בדרך אגב שכפיים אלו הן בעצם 'קורנס קיטור'.[169]

לוקאץ', באמרתו, הולך עידנים אחורה על מנת לחפש את המהות ההכרחית לאפקטים הפשוטים והיומיומיים ביותר של ימינו, כגון בניית שולחן. מיכאלאנג'לו מסמל את התקופה בה

---

[166] שם.

[167] ולטר בנימין. *על מוטיבים אחדים אצל בודלר* בתוך: מבחר כתבים: הרהורים. תרגום: דוד זינגר. תל-אביב, הקיבוץ המאוחד, 1996. עמ' 112.

[168] שם, עמ' 100.

[169] שם.

אנשים חשבו ובנו מתוך הבנת גרעין הבניה. הבנת מהותו של שולחן היא אחת התובנות שאב אדריכלי (טיטאני) זה העניק לתרבות היום. התרבות היום פעמים רבות אינה זוכרת את מקורותיה, אך חיה את האפקטים הנעוצים במקורות אלה. ברעיונותיו ובאידיומים הספרותיים שלו מונה קפקא, כבהמשך ללוקאץ' בטענתו של בנימין, לא עידנים, אלא נצחים. המחוות הפשוטות של הדמויות הפועלות בספריו של קפקא מכילות כבר את האנושות כולה, על כל מהלך ההיסטוריה. טענתו של בנימין היא כי ביטוייו של קפקא הם אפקטים שמקורם במהויות פרימורדיאליות מעידנים טיטאניים. לטענה זו יש אופי כפול: הראשון נעוץ בהבנה העמוקה של המרקסיזם הדיאלקטי כי כל פעולה אנושית פשוטה אוגרת בתוכה תובנות אנושיות ואת העקבות האבולוציוניים של כל אשר קדם לה: **"נצחים חייב האיש להניע כשהוא מסייד"**. מהבנה זו יוצא גם המודל ההרמנויטי הסטרוקטוראלי של ג'יימסון, ולמסקנה זו הוא חותר. זהו גם הרעיון המניע את לוקאץ' לגרוס כי מתוך הבנת המרקסיזם עשויה לצמוח פואטיקה ריאליסטית התופסת את המהות. האידיום של בנימין בתזות <u>על מושג ההיסטוריה</u> על ההיסטוריון של המטריאליזם ההיסטורי **"המבסס מושג של ההווה כ'זמן עכשווי' שבתוכו תקועים, כבעקבות פיצוץ, רסיסים של הזמן המשיחי"**,[170] יוצא מאותה נקודת מוצא. "הזמן המשיחי" הוא הרמז לגאולה שנושא הקשר אל הנצח, זהו המקום בו מצויים המקורות לאפקטים שאנו חיים היום. הבנת ההווה, כמו הבנת הפעולה העכשווית, חייבת להכיל את כל אשר מצוי בבסיסה ההיסטורי המטריאלי, את מה שמניע אותה, את ההכרח. הפן השני אליו מתייחסת טענתו של בנימין נעוץ באופן הביטוי הייחודי לקפקא אשר תופס, כמו לוקאץ' באופן מודע, את קיומה של מהות פרימורדיאלית לכל המחוות השרירותיות והאוטומאטיות של דמויותיו. **"כמו שלוקאץ' מונה עידנים היסטוריים, כך מונה קפקא נצחים".**

המהות הפרימורדיאלית שעומדת מאחורי הדמויות המכאניות אצל קפקא, לפי העדות שמביא בנימין, היא *'קורנס קיטור'*. מכבש הקיטור, הוא המכונה הראשונה שפתחה וגם סימלה את "המהפכה התעשייתית". תחילת תהליך התיעוש, באמצעות הקיטור, מצביעה על המהפכה החדשה באופני הייצור, ובעקבותיה על המהפכה בדומיננטה התרבותית. מהפכה זו יצרה את המהפך בו האדם והמערכת התרבותית כולה, הפכו למשרתי המכונה. בספרם <u>Dialectic of Enlightenment</u>, בפסקה הפותחת את הפרק *The Cultural Industry: Enlightenment as Mass Deception* כותבים אדורנו והורקהיימר:

התורה הסוציולוגית לפיה אבדן האחיזה בדת המוכרת אובייקטיבית, התפוררות השרידים הטרום-קפיטליסטיים האחרונים והדיפרנציאציה הטכנולוגית, החברתית וההתמקצעות הביאו לתוהו ובוהו תרבותי – מופרכת יום יום ושעה שעה. החברה של היום מטביעה חותמה בכל. קולנוע, רדיו, מגזינים – כל אלה מהווים מערכת אחת. כל

[170] ולטר בנימין (1996), *על מושג ההיסטוריה*. עמ' 318.

תחום מתנבא בקול אחד, והוא הדין בכולם גם יחד. כל הגילויים האסתטיים – אפילו של היריבים הפוליטיים – מאוחדים בציות נלהב למקצב של רשת הפלדה.[171]

טענתם של אדורנו והורקהיימר היא כי המהפכה התעשייתית מציבה, לכאורה, מצב חדש של הפרטה, ויוצרת בעקבותיה פלורליזם וביזור גם בתחומי המחשבה והתרבות. אולם, זוהי תמונה כוזבת. בפועל, מצב חדש זה מציב אחידות אוטומאטית "במקצב רשת הפלדה". המעבר של האדם מהיותו אדם יוצר להיותו פועל בשירות המכונה הוא רגע אילופו החדש, כפי שמרקס, ובנימין בעקבותיו, מגדירים זאת. מעבר לכך, מצביעים אדורנו והורקהיימר, כי אילוף זה הוא כבר האילוף של השיטה התעשייתית כולה. כל המערכת התרבותית וכל התנסויותיו הפרטיות והציבוריות של האדם, נחלשים על ידי שיטה זו וההיענות האגבית של האדם לשיטה. האדם, בחברה התעשייתית, אינו מודע לכך כי הוא אינו בוחר את דרכו, וכי הוא מכוון באמצעות שיטת האילוף החדשה של המערך האוטומאטי. זוהי הסטיכיה של המודרניזם, בה מצוי האדם. כמו כן, ההכוונה אל "קורנס קיטור", בטיעונו של בנימין על קפקא, מסמנת גם את אופן פעולת המכונה. הקיטור מפיק אנרגיה באמצעות התפרצות אדי מים דרך פתחי יציאה בלחץ רב. אופני פעולתו נראים פתאומיים, הם, לכאורה, אינם כרוכים בתהליך, ופורצים החוצה כמין "דאוס אקס מכינה", האל מן המכונה. המכונה מייצרת אפקט שתהליך קודם, שגורם לו, אינו נראה לעין. המכונה, כפי שנתפשות פעולותיה, שוברת את הקשר בין סיבה ותוצאה. כמו פעולת המכונה, גם פעולותיהן של הדמויות והמספר בהטירה, מפרקות את הבנת הקשר בין סיבה לתוצאה, בעוד הדמויות והמספר ממתינים, אולי, לאפקט ניסי קמאי, אדיר עוצמה, על אף פשטותו המדומה, שיפתור את מבוכתם, וייצור ממקצב הפלדה של פעולותיהם יצירה חדשה.

מנוע הקיטור, שהחל את העידן התעשייתי והחל להניע את הרכבות ומקצב החיים החדש, הפך לאידיום של החיים העכורים אצל דיקנס. האידיום שמתפקד אצל דיקנס כסמל, הופך אצל קפקא לדבר העולה מתוך הטקסט באמצעות פענוח הזהיר והמגשש. במכתב לקורט וולף, המוציא לאור שביקש לפרסם את ספריו של קפקא, כותב קפקא:

קופרפילד של דיקנס (...) סיפור מזוודות, המקסים והשובה לבבות, העבודות השחורות, האהובה באחוזה הכפרית, הבתים המזוהמים ובעיקר השיטה. כפי שמתחוור לי עתה, התכוונתי לכתוב רומאן דיקנסי, בצירוף אורותיה המסנוורים יותר של תקופתנו, והאורות העמומים יותר אשר דליתי מקרבי. עשרו של דיקנס וזרימתו האדירה ללא היסוסים, ובעקבותיהם קטעים שנשקפת מהם תשישות איומה, כשהוא מסתפק, ברוב עייפותו, בבחישת הישגיו הקודמים. וברברי ממש הוא הרושם המתקבל מיצירה חסרת תכלית זו בכללותה, ברבריות אשר אני, אמנם תודות לחולשתי ותודות לניסיוני כאפיגון, הצלחתי להינצל ממנה. חוסר לב מאחורי סגנון כתיבה שופע רגשנות. אותם בולי עץ, אותם

[171] תאודור ו. אדורנו, מקס הורקהיימר. מבחר אסכולת פרנקפורט. תרגום:דוד ארן. ישראל: ספרית פועלים. 1993, עמ' 158.

תיאורי אופי גסים ומגושמים, המודבקים לכל אדם באופן מלאכותי, ושבלעדיהם לא היה דיקנס מסוגל לעלות אפילו פעם אחת עלייה חטופה בסולם סיפורו.[172]

קפקא מעיד על השפעתו מהרומאן של דיקנס, אך מבקר את אופן הכתיבה שופע הרגשנות שלא הולם את סיפורו. הוא מעיד על עצמו כאפיגון, אך יותר מחקיינות ספרותית, הגדולה של קפקא היא ביכולתו לחקות במדויק את המציאות. הטירה מציגה עולם מכאני בו נגדעים ללא הרף חוט הליניאריות ונתיב ההיגיון. החוויה המרכזית בקריאת הטירה היא "ניתוץ ההילה על ידי חווית ההלם", כפי שהגדיר בנימין את מחירה של חווית המודרנה. המסע של ק. הוא מסע רפיטטיבי שאינו מתקדם במקום ובזמן. חוויותיו של ק. קטועות, כך גם תיאוריו של המספר.

המספר של דוד קופרפילד, בניגוד למספר של אבא גוריו, ובדומה למספר של איש ההמון הוא מספר לא מהימן. הוא כל מוסר, אך אינו כל יודע. בפתיחת דוד קופרפילד מעיד קופרפילד, המספר המונכח:

דפים אלה יוכיחו אם אהיה אני גיבור קורות חיי, או יימסר תפקיד זה לידי מישהו אחר[173]

המספר של בלזאק יוצר מעגליות באמצעות "כל ידיעה", אפקט הסיום מובא כבר בפסקה הראשונה, העתיד ניתן לחיזוי בהיר. המספר של דיקנס צריך להמתין עד העמודים האחרונים כדי להיוודע בעצמו לסוף:

עתה, כאשר אני מסיים את תפקידי, נמוגות דמויות אלו ונעלמות מעיני. המנורה שלי דועכת. כתבתי עד שעת לילה מאוחרת; אבל הדמות היקרה אשר עיצבה את כל חיי נמצאת לצדי. אגנס! חמדת נפשי![174]

העולם אינו נהיר לגיבור של דיקנס, אך הוא עדיין יוצר את האחיזה הקטנה של המשמעות בחייו, ומגיע לחקר מהותם. קפקא אינו מציע אף סוג כזה של ידיעה, אלא יוצר אותה בפועל אצל הקורא. הוא אינו מציע מסלול שיש בו התחלה וסוף, כי פעולותיו של הגיבור גדועות. דלז וגואטרי רואים בטקסט של קפקא מכונה, ללא התחלה אמצע וסוף, והטקסט אכן מאמץ את תכונותיה של המכונה התעשייתית (להבדיל מהמכונה הריזומטית של דלז וגואטרי), הגודעת את תהליך הייצור ומפרקת אותו לחלקים. אך הטקסט נמשך על פני עמודי הספר, יש בו רצף ליניארי הנוצר על ידי קריאת הקורא ב*משך הזמן*. הרצף הליניארי הוא זה שמפורק. כך הוא גם תהליך הייצור התעשייתי שמקיים רצף ליניארי, אך מונע מהאדם הפועל בפס הייצור, לקחת בו חלק. זהו אחד מהמתחים שמשמר הטקסט. להיכנס אל הטקסט כריזום, כדרישת דלז וגואטרי, זו דרישה המבקשת לבטל את המתח שבין הטקסט והתרבות, ולהוציא את הטקסט מחוץ לתרבות עד כה. טיבו וגדולתו של הטירה כרוכים במתח השורר בין הטקסט ובין התרבות. בנימין כותב על המכונה הדורשת מהאדם המשרת אותה אילוף, על פני האימון הנדרש בפרקטיקות הייצור היצרניות. הספרות של קפקא, בגדיעתה המתמדת ובחוויית

---

[172] מכס ברוד (תשט"ו). עמ' 146-147.

[173] צ'ארלס דיקנס. דוד קופרפילד. תרגום: ישעיהו לויט. ישראל: הוצאת מזרחי, 2001. עמ' 7.

[174] שם, עמ' 398.

ההלם שהיא יוצרת, גורמת לאפקט דואלי; מצד אחד יוצר הטקסט "זרימה אדירה ללא היסוסים", כפי שמעיד קפקא על הטקסט של דיקנס. הוא גורם לקורא ליפול למערבולות השפה ולהיסחף בהן אל הלא מובן, כפי שעושה זאת המכונה התעשייתית. אך מאידך, הטקסט דורש מהקורא לעצור, בעקבות מרוץ זה, בשל "תשישות איומה". הקורא הופך מודע לחוסר הבנתו. בשל כך נדרש הקורא לשינוי אסטרטגיה *ואימון עצמי* על מנת למצוא פשר. הטקסט מחקה את אופניה המכאניים של המציאות החדשה והדומיננטה התרבותית החדשה של המודרנה, אולם, באמצעות חיקוי זה הוא מנכיח לאדם את אילופו, ודורש ממנו "חינוך מחדש", אימון מחדש לעולם של הטקסט.

בספרה הצילום כראי התקופה כותבת סוזן סונטאג:

מאז ומעולם נתפרשה המציאות על פי הדיווחים שדיווחו עליה התמונות; ופילוסופים מאז אפלטון ניסו לרפות את תלותנו בתמונות על ידי הצבעה על דרך נעדרת תמונות שבה ניתן לתפוס את הממשי. ואולם כאשר במחציתה של המאה התשע עשרה נראה היה שדרך זו הושגה לבסוף, הרי שנסיגתן של האשליות הדתיות והפוליטיות הישנות בפני התקדמותה של החשיבה ההומניסטית והמדעית לא גרמה – כפי שציפו – לבריחה המונית אל הממשי. נהפוך הוא, עידן חוסר האמונה החדש חיזק את הזיקה לתמונות. אם שוב לא היה אפשר לתת אמון במציאות המתגלמת בצורה של תמונות שעתה ניתן האמון למציאות הנתפסת כתמונות, כאשליות. בהקדמה למהדורה השניה (1843) של מהות הנצרות מעיר פוירבך בנוגע ל"עידננו" שזה "מעדיף את התמונה על פני הדבר עצמו, את ההעתק על פני המקור, את הייצוג על פני המציאות, את ההופעה על פני הוויה" – בעודנו מודע היטב להעדפותיו. תלונתו המוקדמת של פוירבך נעשתה במאה העשרים לאבחנה המוסכמת על הרוב: חברה נעשית "מודרנית" כאשר אחת מפעילויותיה העיקריות היא יצירתן וצריכתן של תמונות, כאשר תמונות – שכוחן גדול כדי לקבוע את יחסנו למציאות, בעוד הן עצמן תחליפים נחשקים לחוויות מקוריות – נעשות למצרכים הכרחיים לבריאותה של הכלכלה, ליציבותו של המבנה החברתי ולחיפוש האושר הפרטי.[175]

השאיפה אל הממשי ואל ידיעה "אמיתית" מאפיינת את המסלול של המחשבה בתרבות המערב. זוהי הקונבנציה של החשיבה. האמת היא האידיאה הרגולטיבית שניתן לראות ב"דברי ימיה של כל חברה עד כה". הסיפור על האמת משתנה בין החברות השונות, לפי השינויים בדומיננטה התרבותית ושינויי החברה. סונטאג מצביעה בחיבורה על המתח הקיים באמרתו של פוירבך: **"תלונתו המוקדמת של פוירבך נעשתה במאה העשרים לאבחנה המוסכמת על הרוב"**. המתח הוא המהות העומדת בבסיסה של המודרנה. אך, "עידן החשד" המוקדם, שהגיע לאחר הנרטיבים הגדולים של הדת, הפילוסופיה המודרנית והספרות, הומר

[175] סוזן סונטאג. הצילום כראי התקופה. תרגום: יורם ברונובסקי. ישראל: עם-עובד, 2001. עמ' 150.

בפוסט מודרנה לסיפור מאחה מסוג חדש של "*כל אחד והאמת שלו*". הסיפור החדש של הפוסט מודרנה מבכר את התמונה על פני האמת. לעתים אף מבטל הסיפור הפוסט מודרני את מושג "שיפוט הערך" הכרוך בידיעת האמת, או לחלופין, מכיל את שיפוטי הערך על הטקסטים והתמונות, כמו במקרה של הדקונסטרוקציה. בכך, יוצרת הפוסט-מודרנה סיפור "מפרק" מסוג חדש, המבטל את המתח. בנימין ראה את חווית המודרנה כ"ניתוץ ההילה על ידי חווית ההלם". ניתן לטעון כי ראשית התקופה התעשייתית, כתקופה של הלם ו"עקבות פיצוץ", הכילה את הסדקים בייצוג המציאות, וביטאה את חוסר הנחת העומד בבסיס התרבות.

בתרבות בלא נחת מציב פרויד את "נכסי צאן הברזל" של התרבות כאני עליון חברתי.[176] הסימבוליזם בספרות, המעניק סיפור תולדה בעל פשר, נתפס במהלך התרבות כאופן ייצוג ההולם את המציאות. אולם, אופן ייצוג זה מתגלה, כהתגשמות הפנטזמה של האדם, כייצור חברתי, על החברה בה הוא חי. הספרות היא האופן בו התרבות "חושבת את עצמה". ייצוג ריאליסטי נכון, לפי דרישתו של לוקאץ', ובעקבות ג'יימסון, צריך להתנער, באופן פרדוקסלי, מתשוקת הייצוג. על כן ייצוג ריאליסטי, אמיתי ואובייקטיבי הוא נדיר וכמעט בלתי אפשרי. הטירה עושה את "הכמעט בלתי אפשרי". המשבר בייצוג סימבולי של אמת מאפיין את האמנות של המאה העשרים. האוונגרד באמנויות הסתגר בתוך הפרקטיקה של האמנות עצמה על מנת להתנער מחיפצון בידי מרכזי כוח, משטרים אידיאולוגיים וכל תיאורמה פילוסופית או אידיאולוגית החיצונית לאמנות. זו היתה האידיאולוגיה, כיצירת זהות אישית בתוך סיפור תקופתי כולל, של הפורמליזם והאסנציאליזם האמנותי.[177] את גורלן של יצירות אוונגרד אלה ניתן לעתים קרובות לראות בחדרי ההנהלה של התאגידים הגדולים. הטירה לעומת האוונגרד המודרניסטי לא מתנגד לחיפצונו, ובו בזמן לא מתמסר לחיפצון זה. המתח של המודרניזם מעלה על פני השטח את המאבק שבין המודעות של האדם ויכולתו לקחת אחריות על חייו ובין הסטיכיה, כהכרח של סטרוקטורות דטרמיניסטיות השולטות באדם. ההשכלה האמינה ב**"נסיגתן של האשליות הדתיות והפוליטיות הישנות בפני התקדמותה של החשיבה ההומניסטית והמדעית"**, לעומתה, העידן התעשייתי, שבא בעקבות התפתחות ההשכלה הטכנולוגית, חשף את חוסר המודעות לתנאים המובילים את חיי הפרט, בשל הבינאריזציה של החיים החדשים. המתח הפרשני שהטירה מקיים מעלה את המאבק בין מודעות האדם לעצמו ולדפוסי התנהגותו, ובין כבילתו אליהם. זאת, בשל העובדה כי קפקא נוטש את פרקטיקות הייצוג הישנות ויוצר צורה טקסטואלית חדשה. הטירה אינו טקסט הקובל על המתח בתשוקה לאחות אותו בסיפור בעל קווי עלילה מוגדרים, כפי שעשו זאת היצירות הויקטוריאניות, אלא יוצר צורה טקסטואלית חדשה, שאינה מותירה מנוח לקורא, ושואבת אותו אל תוך המישור האונטולוגי של הטקסט המייצג. הפרק על פגישתם של ק.

---

[176] זיגמונד פרויד. תרבות בלא נחת. תרגום: אריה בר. ישראל: הוצאת דביר, 1998. עמ' 183-118.

[177] קלמנט גרינברג. *אוונגרד וקיטש* בתוך: נעמי סימן טוב (עורכת) המדרשה 3, בית ברל, 2000. עמ' 34-15.

ובורגל, כרגעים אחרים בהטירה, אינו מניח לקורא לבחור מישור פרשני של ייצוג, או להחיל את הטקסט על עצמו. הוא מתפקד בכמה מישורים, משחק בין הטקסט כייצוג וכהוויה. דלז וגואטרי, בוחרים לראות את הטקסט כ"ממשי", הסיפורים הויקטוריאניים המשיכו להביט על עצמם כייצוג הולם, אך הטירה משמר את המתח. בשלב אחרון זה, נחשף ייחודו הספרותי של קפקא. ייחודו של הטקסט אינו טמון בכך שהוא ייצג את שבר האמונה של המאה ה-20, או בכך שהיווה ביטוי לזרמים אסתטיים, פילוסופיים ואידיאולוגיים של המאה, מן הניהיליזם דרך האקזיסטנציאליזם, האקספרסיוניזם ועד הפוסט מודרניזם. אלא, ייחודו של הטירה הוא הצלחתו לאחוז במהות, ולהציב את המהות, הן של תקופתו והן של החברה האנושית. המהות שהטירה חושף היא אבסורד קיומי: ***"שהכל אבוד – הרי זה דבר בלתי מתקבל על הדעת כפליים מן הדבר הבלתי מתקבל על הדעת ביותר"***. ולקורא לא ניתן אלא להביט במבט מפוכח על האבסורד וניסיונותיו למשמע אותו, ובכל זאת לנסות לאחותו.

סיכום

על המשלים

רבים קובלים שדברי חכמים אינם אלא משלים ואין להם שימוש בחיי היום יום, והרי אין לנו חיים מלבד אלה. כשהחכם אומר: "עבור לשם", אין הוא מתכוון שתעבור לצד האחר, דבר שאולי היית מסוגל לעשותו אילו קיבלת שכר הליכה, אלא הוא מתכוון לאיזשהו 'מעבר' אגדי, שאינו ידוע לנו ואף אותו חכם אינו מסוגל לציינו ביתר דיוק, ולכן אין הוא עשוי להועיל לנו כלל. כל המשלים הללו בעצם באים רק לומר שאין לתפוס את הבלתי נתפס, וזאת הרי כבר ידענו. אבל אנו טרודים יום-יום בדברים אחרים לגמרי.

אמר האחד: "מדוע אתם מתנגדים? אילו הלכתם בעקבות המשלים, הייתם בעצמכם הופכים למשלים ופטורים מטרדת היום יום".

אמר האחר: "אני מתערב שגם זה משל".

אמר האחד: "ניצחת".

אמר האחר: "אבל לצערי רק במשל".

אמר האחד: "לא, במציאות; במשל הפסדת".

(פראנץ קפקא.)

מהלך זה ביקש לבדוק האם ניתן לכונן פרשנות בעלת ערך להטירה. פרשנות בעלת ערך, כפי שמבינה עבודה זו, חייבת להיות, בשלב ראשון, אימננטית לטקסט. הטירה אינו מתפקד כטקסט ספרותי שכיח. הוא אינו מניח לפרש אותו בקלות, ואינו עונה למוסכמות ספרותיות מקובלות. הטירה, היוצא ממסורת "הרומאן הריאליסטי", מתפקד כמשל, ואינו מורה לנו על פתרון וודאי שהוא מצביע עליו. עבודה זו מבינה את המתודה שמציב ג'יימסון בThe Political Unconscious כעל בעלת היגיון העולה בקנה אחד עם המעשה של היצירה הקפקאית, בשל שימור המתח במעשה הפרשנות, ההולם את המתח הקיים בטקסט. בשל כך, הופכת המתודה של ג'יימסון לשיטת ניתוח עדיפה להבנת היצירה.

הלוגיקה של המתודה של ג'יימסון משמרת את המתח שבין הפואטי והפוליטי. המתודה עובדת בשלושה מישורים פרשניים. נקודת המוצא של המחקר במישור הראשון עוסקת בניתוח סמיוטי של הטקסט. מכאן שהאובייקט הטקסטואלי הוא המניע את עבודת הפרשנות. בטקסטים ספרותיים שגורים ייבדק המתח הנוצר בטקסט נתון בין מסמנים המקיימים יחס פעיל וחד משמעי עם מסומנים נעדרים. היצירה הקפקאית, לא מעידה אל מה מתכוונים מסמניה: **"כשהחכם אומר: "עבור לשם", אין הוא מתכוון שתעבור לצד האחר, דבר שאולי היית מסוגל לעשותו אילו קיבלת שכר הליכה, אלא הוא מתכוון לאיזשהו 'מעבר' אגדי, שאינו ידוע לנו ואף אותו חכם אינו מסוגל לציינו ביתר דיוק, ולכן אין הוא**

עשוי להועיל לנו כלל".[178] לפיכך, נקודת המוצא של המעשה הפרשני חייבת להיות המעשה של הטקסט. הטקסט יוצר מתח חדש שאינו בין הסמלי לממשי, אלא בין ביטויו של הטקסט למוסכמות ביטוי סמליות אחרות שגורות. את הטקסט ניתן לפענח מתוך פעולת ההרס שלו. הבנת פעולת ההרס נטועה באבחנה שהטקסט יוצא מתוך מסורת ספרותית מסוימת ושולח זיקותיו אליה. זיקות אלה של הטקסט ניתן לראות במשפטי הפתיחה שלו: **´´Es war spät abend als K. ankam. Das dorf lag in tiefem Schnee.´´**, משפטים אלה באים, למראה עין, לענות על שאלות אקספוזיציה שכיחות של הרומאן, על זמן ומקום ההתרחשות. אולם משפטים אלה אינם עונים על השאלות לשמם, כביכול, הוצבו. באמצעות כך מקיים הטקסט יחס של זיקה, על ידי פעולת הרס. מכאן נוצר פתח למעשה פרשנות. הפרשנות הראשונה תבין את צורת הטקסט כמתנגדת להצבת סיפור מאחד, ליניארי ולוגוצנטרי השכיח בתרבות בכלל וב"רומאן הריאליסטי" בפרט. כמו כן, הרומאן מתפקד כמשוואה עם נעלם. המשוואה שהוא מציב סביב "הטירה", לכאורה, ניתנת לפתרון; הטירה מתוארת באמצעות תיאורים ושיפוטי ערך שגורים בספרות, המבוססים על תפישה והיגיון. אולם תיאורים אלה אינם פוריים, ואינם מכוונים לתפישתו והגיונו של הקורא. הנעלמים של "הטירה" ושל פעולת הגיבור בטקסט, נותרים עמומים ככל שהולך ומתפתח הרומאן. על כן מובן הטקסט כמעשה סרבני. הטקסט מסרב לא רק לסימון שלו, אלא גם ליכולת של הקורא להחיל עליו אמירה ברורה וודאית, המקנה שלווה והארה לאורך הקריאה. בשל כך, במקום פרשנות סמלית והבנת הטקסט ***"כמעשה חברתי סימבולי"*** מפוענח הטקסט במישור הראשון כאלגוריה. המעשה האלגורי מובן, בעקבות חיבורו של בנימין, האלגוריה ומחזה התוגה, כביטוי של מוסכמת הביטוי הספרותית. בשלב ראשון נקרא הטקסט כאלגוריה על מעשה הפרשנות. המתח הקיים במישור המסמן, מאומץ במישור פרשנות זה, כאלגוריה על המתח השורר בין הקורא, תאב המשמעות, והטקסט.

ברובד הפרשנות השני מנותחת האידיאולוגמה של הטקסט. ברובד פרשנות זה מתקיימת העלאה של הניתוח הדיאלקטי מהמישור הראשון, ושימורו בתוך מושא המחקר של המישור השני. הקורא, פרשן הטקסט, הופך למייצג פעיל של התניות תרבותיות, מהן חורג הטקסט. לפיכך ניתן לראות את האמונות איתן מגיע הקורא כנרטיב קיים של התרבות, אליו מתנגד הטקסט. הנרטיב היריב העולה מתוך קריאה של הטירה, הוא הנרטיב על מסעה הליניארי, ההכרחי, של התבונה לקראת קדמה. מול נרטיב זה מציג הטקסט את כישלונות התבונה. עם זאת אין הטקסט מוותר על האופק התבוני. על מנת לפענח אותו, עדיין דרושה הבנה של הכשלים הלוגיים שהוא טומן: ***"שהכל אבוד – הרי זה דבר בלתי מתקבל על הדעת כפליים מן הדבר הבלתי מתקבל על הדעת ביותר"***. הטירה מציב חידות סתומות, אך עדיין דורש מן הקורא להתמודד איתן ולא להחמיץ את האופק הפרשני שלהן. הוא לא

[178] פראנץ קפקא. *על המשלים*, בתוך: תיאור של מאבק. תרגום: אברהם כרמל. ישראל: הוצאת שוקן, 1994, עמ' 181.

מציע אופק של פיתרון, ואף לא אמונה באופק כזה, אך הוא מציע בפועל את המתח התמידי של חיפוש אחר הפיתרון: **לא להתייאש, אף לא מכך שאינך מתייאש. כאשר נדמה, כי כבר הקיץ הקץ על הכל, מתגלים בכל זאת כוחות חדשים, ופירושו של דבר הוא פשוט, שהנך חי".**[179] כמו כן, המתח שבין פעולת הטקסט ובין ציפיות הקורא, חושף בפני הקורא את ההתניות המכאניות שבסיס מחשבתו. הקורא מתחיל להבין כי גם ברגעים בהם הוא חושב כי הוא אדון של שליטה, והרי זוהי מטרת התבונה,[180] אין הוא אדון. המושכות שהוא עצמו מנסה להוביל באמצעותן את הטקסט, הן מושכות התרבות המובילות אותו. מכאן מודע הקורא לדומיננטה של צופן האב התרבותי, בתוכה הוא פועל, ולפיה מתהווה עולם הערכים שלו. הדומיננטה התרבותית, לפי ג'יימסון היא **"אחד הגבולות הסטרוקטוראליים הנכפים על הפרקסיס ולא חוסר אפשרותו של הפרקסיס".**[181] באמצעות המודעות לכבילתו לאמונות ודעות שגורות בתרבות, הופך הקורא, כמו הטקסט הקפקאי, לבעל חירות היכול לחרוג מדומיננטה זאת.

במישור השלישי מובן הצופן התרבותי כאינדקס לאופן הייצור. צופן האב נתפס כמגלם את ההיגיון של הדומיננטה התרבותית, המבטאת את הטרנספורמציה המערכתית שהתחוללה בעקבות השינויים באופן הייצור. זהו הפן הסטרוקטוראלי במתודה של ג'יימסון, המבין את האובייקט הטקסטואלי כחלק בתרבות, ואת ההתרבות כאינדקס להיסטוריה המטריאלית שלה. על התרבות כאינדקס לאופן הייצור במודרנה אומרים אדורנו והורקהיימר: "**כל הגילויים האסתטיים – אפילו של היריבים הפוליטיים – מאוחדים בציות נלהב למקצב של רשת הפלדה".**[182] המכאניזם של הטקסט הקפקאי הופך לצורת טקסט החושפת את אילופו של הקורא לשיטה. אילוף זה ניתן להבין בשל אופייה המכאני תעשייתי של התרבות היום. קפקא, כמו בנימין, חי בתקופה בה השבר של המודרנה והמתח שנוצר בין תרבות בעלת סיפור ליניארי, ועולם המשתנה ללא הרף, היו חשופים. זהו עידן בו המחשבה על הקדמה והחוויה של הקדמה, לא עלו בקנה אחד. מכאן עלתה טענת בנימין כי המחיר שניתן לקנות בו את תחושת המודרנה הוא **"ניתוץ ההילה על ידי חווית ההלם".**[183] תחושת המודרנה עולה מתוך פעולת הטקסט הקפקאי, אך היא ניצבת במישור פרשני שמחוץ לו.

בשלב זה של הניתוח מתחיל המעשה הפרשני, שהסתמך על צורת הטקסט כאלגוריה וכמשל, לחטוא ליצירה, שאינה מניחה עצמה לפרשנות:

---

[179] מכס ברוד. פראנץ קפקא: ביוגרפיה. תרגום: עדנה קורנפלד. תל-אביב: עם עובד, תשט"ו. עמ' 300.

[180] Max Horkheimer, Theodor W. Adorno. Dialectic of Enlightenment. Translation: Edmund Jephcott. CA: Stanford University Press, 2002. P' 1.

[181] פרדריק ג'יימסון. הלא מודע הפוליטי: על פרשנות הטקסט הספרותי כמעשה חברתי סימבולי. תרגום: חנה סוקר-שווגר. תל-אביב: רסלינג, 2004. עמ' 91.

[182] תאודור ו. אדורנו. מקס הורקהיימר. מבחר אסכולת פרנקפורט. תרגום:דוד ארן. ישראל: ספרית פועלים. 1993, עמ' 158.

[183] ולטר בנימין. *על מוטיבים אחדים אצל בודלר* בתוך: מבחר כתבים: הרהורים. תרגום: דוד זינגר. תל-אביב, הקיבוץ המאוחד, 1996. עמ' 112.

אמר האחד: "מדוע אתם מתנגדים? אילו הלכתם בעקבות המשלים, הייתם בעצמכם הופכים למשלים ופטורים מטרדת היום יום".

אמר האחר: "אני מתערב שגם זה משל".

אמר האחד: "ניצחת".

אמר האחר: "אבל לצערי רק במשל".

אמר האחד: "לא, במציאות; במשל הפסדת".

דלז וגואטרי מבקשים להתמסר לטקסט כמכונה ריזומטית אנטי-פרשנית, ולא להיאבק בדרישתו לחירות. אולם המסורת התבונית, הרואה בהתקדמות המחשבה את יעדה, אינה מניחה זאת. היא מזהה בטקסט את צורתו. בנימין טוען על חובת המשמעות החלה על המעשה האלגורי כי:

הפיכה זו של התכנים העובדתיים לאמיתות עושה את התנוונות האפקט, כאשר מעשור לעשור מתמעט הקסם שעלה בשעתו מן היצירה, ליסוד ללידה מחדש, שבה מסולק לגמרי כל היופי החולף והיצירה עומדת בעינה בדמות חורבה.[184]

אם הפרשנות תנצח היצירה תפסיד. אולם הפסדה של היצירה גוררת אחריה את הפסד הפרשנות, אז חוזר המעשה הפרשני למתח העולה מן היצירה. הטירה דורש, כהגדרת בנימין, את גישוש הדרך בתוכו. הטקסט אינו מתמסר, הוא דורש אימון וניתוח זהיר, הפוסל שוב ושוב את אמונותיו הכוזבות של הקורא. הטקסט הופך בפועל ל"ברור ומובחן" חיצוני לתבונתו של הפרשן. בעקבות המפגש עם הטקסט המסרב להתניות, עשוי הקורא לפסול את התפוחים הרקובים בשק האמונות והדעות שלו. המתח אחר איתור פרשנות וודאית ושלילת מוחלטותה, הוא מתח שמתקיים בתוך מעשה הפרשנות עצמו.

האם אם כך המטרה הושגה? האם נרכשה פרשנות נכונה אפשרית לטקסט? בפשר החלומות אומר פרויד לאחר ניתוח אחד מחלומותיו:

אינני רוצה לטעון כי חשפתי את משמעותו של החלום בשלמותה. או שאין בפשרו פרצות. הייתי יכול להוסיף ולהשתהות אצלו, להוציא ממנו ביאורים נוספים ולדון בבעיות חדשות הנובעות ממנו. לא נעלמו ממני המקומות שמהם אפשר להתחקות על צירופי-מחשבות נוספים; ברם, בחינות כפי שהן קיימות בכל חלום, מונעות אותי מעבודת הפענוח. אם מישהו ימהר להטיל בי דופי בגלל שתקנות זו, יואיל בעצמו לנסות להיות יותר גלוי לב ממני. ברגע זה אני מסתפק בהישג הידיעה החדשה שקניתי: אם נסגל לנו את השיטה שהתוויתי לפתירת חלומות, נמצא כי אמנם החלום הוא בר משמעות, ובשום פנים אינו ביטוי לפעילות מוח מקוטעת, כפי שטוענים המחברים.[185]

---

[184] ולטר בנימין. *האלגוריה ומחזה התוגה* בתוך: מבחר כתבים: הרהורים. תרגום: דוד זינגר. תל-אביב, הקיבוץ המאוחד, 1996, עמ' 26.

[185] זיגמונד פרויד. פשר החלומות חלק א. תרגום: ד"ר מ. ברכיהו. ישראל: הוצאת יבנה. 2003, עמ' 114-115.

ברוחו של פרויד, אבקש להעלות את הטענה הסופית: אין כאן בקשה להצבת המישור הפרשני *ההכרחי* ו*הוודאי* לטקסט, אלא כפרשנות *נכונה אפשרית*. כמו כן, אין עבודה זו הגיעה למיצוי. הטקסט מקיים נקודות מבט נוספות שעוד יש לדון בהן. האם עלו כאן כל סימניו של הטקסט? בוודאי שלא. אולם פרשנות זאת ביקשה להציב את שיטת הניתוח שלה, ככזאת השומרת על ערכו של הטקסט *כיצירה אאורטית חד פעמית*. הטקסט אינו פותח צוהר לאאורה של הרעיון הסופי, כטענת אדורנו. אולם, הקריאה ברומאן דורשת התמסרות להיגיון הפנימי שלו ונטישת הדרכים השגורות בתרבות. דרישה זו מצויה במתח מתמיד עם ההבנה עצמה, כתמה וכפרקסיס של התרבות. חשיפת חולשתה של ההבנה, הופכת בסופו של דבר לאאורה של היצירה. ובו בזמן, רגע ההבזק האאורטי הוא הרגע בו הופכת היצירה האלגורית לחורבה בעלת משמעות. כי את המשמעות, הרי, תמיד ניתן להפוך שוב לאתוס:

דרך האמת עוברת על חבל, שאינו מתוח בגובה אלא סמוך לקרקע. יותר משהוא נועד להליכה הוא בא, כמדומה, להמעיד.[186]

מן האמת הנגישה, כפי שעולה מן הטקסט, יש להיזהר, בה המידה שיש להמשיך ולחפשה. *"האמת של מה?"* במציאות חיי היום-יום שלנו, נתחיל מן האמת של הטקסט.

[186] פראנץ קפקא, תיאור של מאבק. תרגום: אברהם כרמל. ישראל: הוצאת שוקן, 1994. עמ' 261

ביבליוגרפיה

מקורות ראשוניים:

1. Kafka, Franz. Das Schloß. München: Fischer Taschenbuch Verlag. 2005.
2. בנימין, ולטר. *האלגוריה ומחזה התוגה* בתוך: מבחר כתבים: הרהורים. תרגום: דוד זינגר. תל-אביב, הקיבוץ המאוחד, 1996. עמ' 8-31
3. בנימין, ולטר. *פרנץ קפקא* בתוך: מבחר כתבים: הרהורים. תרגום: דוד זינגר. תל-אביב, הקיבוץ המאוחד, 1996. עמ' 242-263
4. בנימין, ולטר. *על מושג ההיסטוריה* בתוך: מבחר כתבים: הרהורים. תרגום: דוד זינגר. תל-אביב, הקיבוץ המאוחד, 1996. עמ' 309-318
5. ג'יימסון, פרדריק, הלא מודע הפוליטי: על פרשנות הטקסט הספרותי כמעשה חברתי סימבולי. תרגום: חנה סוקר-שווגר. תל-אביב: רסלינג, 2004.
6. דלז, ז'יל. גואטרי, פליקס. קפקא: לקראת ספרות מינורית. תרגום: רפאל זגורי, אורלי ויורם רון. תל-אביב: רסלינג, 2005.
7. קפקא, פראנץ. הטירה. תרגום: שמעון זנדבנק. ישראל: הוצאת שוקן, 1978.
8. קפקא, פראנץ. סיפורים. תרגום: אברהם כרמל. ישראל: הוצאת שוקן, 1993.
9. קפקא, פראנץ. תיאור של מאבק. תרגום: אברהם כרמל. ישראל: הוצאת שוקן, 1994.
10. Adorno, Theodor W. *Notes on Kafka* in: Prisms. Translation: Samuel and Sierry Weber. MIT Press Massachusetts, 1983. pp' 243-271.
11. Horkheimer, Max, Adorno Theodor W. Dialectic of Enlightenment. Translation: Edmund Jephcott. CA: Stanford University Press, 2002.

12. Jameson, Fredric. The Political Unconscious. London: Routledge & Cornell University Press, 2002

13. Lukacs, Georg. *Realism in the Balance*. In: Ronald taylor (Trans. & Ed.) Aesthetics and Politics. London & NY: Verso Books, 2002.

מקורות משניים:

1. אדורנו, ת.ו. *התיאוריה האסתטית* תרגום: איה ברויד, בתוך: אופיר עדי (עורך) תיאוריה וביקורת 2, ירושלים: מכון ון-ליר, 1991.

2. אדורנו, תאודור ו. הורקהיימר מקס. מבחר אסכולת פרנקפורט. תרגום:דוד ארן. ישראל: ספרית פועלים. 1993.

3. באלזאק, אונורי דה. אבא גוריו. תרגום: שמואל שניצר. ישראל: ספרי איל.

4. בארת, רולאן. *המיתוס היום*. בתוך: מיתולוגיות. תרגום: עידו בסוק. תל-אביב: הוצאת בבל, 1998.

5. בורחס, חורחה לואיס. *המות והמצפן*. בתוך: גן השבילים המתפצלים. תרגום: יורם ברונובסקי. ישראל: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2001.

6. בורחס, חורחה לואיס. *קפקא ומבשריו*. בתוך: גן השבילים המתפצלים. תרגום: יורם ברונובסקי. ישראל: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2001.

7. בנימין, ולטר. *על מוטיבים אחדים אצל בודלר* בתוך: מבחר כתבים: הרהורים. תרגום: דוד זינגר. תל-אביב, הקיבוץ המאוחד, 1996. עמ' 86-112

8. בנימין, ולטר. *יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני* בתוך: מבחר כתבים: הרהורים. תרגום: דוד זינגר. תל-אביב, הקיבוץ המאוחד, 1996. עמ' 155-166

9. ברוד, מכס. פראנץ קפקא: ביוגרפיה. תרגום: עדנה קורנפלד. תל-אביב: עם עובד, תשט"ו.

10. ברוד, מכס. הטירה. תירגם: א"ד שפיר. תל-אביב: שוקן, 1995.

11. גרינברג, קלמנט. *אוונגרד וקיטש* בתוך: נעמי סימן טוב (עורכת) המדרשה 3, בית ברל, 2000.

12. דיקנס צ'ארלס. דוד קופרפילד. תרגום: ישעיהו לויט. ישראל: הוצאת מזרחי, 2001.

13. דקארט, רנה. הגיונות: על הפילוסופיה הראשונית. תרגום: דורי מנור.ישראל: ידיעות אחרונות, ספרי חמד. 2001.

14. זהבי אהד. רומן לוגי: ז'יל דלז בין פילוסופיה וספרות. תל-אביב: רסלינג, 2005.

15. זנדבנק, שמעון. דרך ההיסוס: על אי הוודאות וגילוייה ביצירת קפקא. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, תשל"ה.

16. יום, דיוויד. מסכת טבע האדם. תרגום: יוסף אור. ירושלים: הוצאת מאגנס, האוניברסיטה העברית, תשנ"ח.

17. לייבניץ, גוטפריד וילהלם. השיטה החדשה וכתבים אחרים על תורת המונדות. תרגום: יוסף אור. ירושלים: מאגנס, האוניברסיטה העברית, תשס"ב.

18. לכט, ג'ון. 50 הוגים מרכזיים בני זמננו: כרך ב' מסטרוקטוראליזם עד פוסט מודרניות. תרגום: איה ברויר. תל-אביב: רסלינג 2004.

19. מוזס, סטפן. ולטר בנימין ורוח המודרניות. תל-אביב: רסלינג, 2003.

20. מארקס קארל, אנגלס, פרידריך. *מניפסט של המפלגה הקומוניסטית*. תרגו: מנחם דורמן. בתוך: בנימין כהן (עורך): המניפסט הקומוניסטי במבחן הזמן. תל-אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד. 2003. עמ' 64-39.

21. סונטאג, סוזן. הצילום כראי התקופה. תרגום: יורם ברונובסקי. ישראל: עם-עובד, 2001.

22. פו, אדגר אלן. *איש ההמון*. תרגום: גיורא לשם. בתוך: נעמה שפי (עורכת), זמנים 78- תרבות הגוף. תל-אביב: זמורה ביתן, אוניברסיטת תל-אביב, יולי 2002.

23. פוקו, מישל. *הנאורות מהי?* בתוך: עזמי בשארה (עורך) הנאורות – פרוייקט שלא נשלם? תל-אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2002

24. פרויד, זיגמונד. *תקציר הפסיכואנליזה: הטכניקה הפסיכואנליטית*. בתוך: הטיפול הפסיכואנליטי. תרגום: ערן רולניק. תל-אביב: הוצאת עם עובד, 2002.

25. פרויד, זיגמונד. פשר החלומות חלק א. תרגום: ד"ר מ. ברכיהו. ישראל: הוצאת יבנה. 2003.

26. פרויד, זיגמונד. פשר החלומות חלק ב. תרגום: ד"ר מ. ברכיהו. ישראל: הוצאת יבנה. 2003.

27. פרויד, זיגמונד. תרבות בלא נחת. תרגום: אריה בר. ישראל: הוצאת דביר, 1998.

28. צוקרמן, משה. פרקים בסוציולוגיה של האמנות. תל-אביב: משרד הביטחון הוצאה לאור, 1996.

29. קאנט, עימנואל. ביקורת התבונה המעשית. תרגום: נתן רוטנשטייך, ש.ה. ברגמן. ירושלים: מוסד ביאליק, 2001.

30. קאנט, עימנואל. ביקורת כוח השיפוט. תרגום: נתן רוטנשטייך, ש.ה. ברגמן. ירושלים: מוסד ביאליק, 2001.

31. קאנט, עימנואל. *תשובה לשאלה: נאורות מהי?* בתוך: עזמי בשארה (עורך) הנאורות – פרוייקט שלא נשלם? תל-אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2002.

32. קפקא, פראנץ. המשפט. תרגום: אברהם כרמל. ישראל: הוצאת שוקן, 1992.

33. קפקא, פראנץ. הנעדר. תרגום: אברהם כרמל. ישראל: הוצאת שוקן, 1997.

34. Adorno, Theodor W. Aesthetic Theory. Translation: C. Lenhardt. London & New York: Routledge& Kegan Paul. 1986.

35. Adorno, Theodor W. The Culture Industry. London & NY: Routledge, 2006.

36. Althusser, Louis. Balibar, Etienne. Reading Capital. Translation: Ben Brewster. NY: Verso Books, 1997.

37. Benjamin Walter. *Max Brod's Book on Kafka*. In: Illuminations. Translation: Harry zorn. London: Pimlico, 1999. p' 136-143.

38. Brunkhorst Hauke. Adorno and Critical Theory. Great Britain: University of Wales Press, 1999. Chapters 2&4.

39. Corngold, Stanley. Franz Kafka: The Necessity of Form. Ithaca & London: Cornell University Press, 1988.

40. Deleuze,Gilles. Guattari Felix. Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia. Translation: Robert Hurley. London: Continuum, 2004.

41. Dowden, D. Stephen. Kafka's Castle and Critical Imagination. USA: Comden House, 1995.

42. Heller, Erich. *The world of Franz Kafka*, in: The Disinherited Mind. Great Britain: Penguin, 1961.

43. Helmling, Steven. The Success and Failure of Fredric Jameson. NY: State University of New York Press, 2000.

44. Flores, Angle. (Ed.) The Kafka Debate. New York: Gordian Press, 1977.

45. Flores, Angle. (Ed.) The Kafka Problem. New York: Gordian Press, 1975.

46. Horkheimer, Max. Eclipse of Reason. New York & London: Continuum, 2003.

47. Hughes. Kenneth. (Ed.) Franz Kafka: An Anthology of Marxist Criticism. Hanover & London: University Press of New England, 1981.

48. Jameson, Fredric. Marxism and Form. New Jersey: Princeton University Press, 1974.

49. Krauss. Karoline. Kafka's K. Versus the Castle: The Self and the Other. New York: Peter Lang Publishing, 1996.

50. Manheim, Carl. Ideology and Utopia: An Introduction to the Sociology of Knowledge USA: Harvest Books, 1985.

51. Mayer, Hans. *Walter Benjamin and Franz Kafka: Report on a Constellation* (1980). In: Gary Smith (Ed.) On Walter Benjamin. Massachusetts: MIT Press, 1991.

52. Parr Adrian (Ed.) The Deleuze Dictionary. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.

53. West T. G. (Ed.) Symbolism, An Anthology. London & NY: Methuen, 1980.

54. Whitehead Alfred North. Symbolism: Its Meaning and Effect. NY: Capricon Books, 1959.

55. Wittgenstein, Ludwig. Tractatus Logico-Philosophicus. London & NY: Routledge, 1998.

"Is it possible to make a valuable interpretation to Kafka's the Castle?" This question is leading this research. The Kafkaesque Text is not telling a complete story to its reader. Its sentences are contradicting the reader expectations. T.W. Adorno writes about it: **"Each sentence says: 'interpret me', and none will permit it".**[187]

The research based on the thematic field of "Marxism and Form". During the Marxism, as a multi-disciplinary science, the researcher is demanded to make an immanent interpretation of the text, and connect it to the structure of the material history. The Marxist interpretation is leaning on Fredric Jameson method, as he presented it in The Political Unconscious.[188] In his book Jameson is suggesting allegorical way of reading, in tree levels, based on dialectic Marxism and psychoanalysis, as hermeneutic systems. This research understands Jameson method as a favorite method to deal with Kafka's novel.

The Castle doesn't function as a common novel. Its signs don't ask to reflect the reality. Due to this reason, the text is read, in the first reading level, as an allegory about the tension between interpretation and the work of art. In the second level this tension is understood as a cause of cultural demand. According to this, the text ideologeme revealed as an opposition to the cultures' narrative and its confidence on enlightenment of reason. The Castle is exposing the automatic believes of it's reader, and his automatic way of reading and thinking. The reason, who supposes to **"liberating human beings from fear and installing them as masters",**[189] is dominant the subject, while the subject suppose to dominant his reason. In the third level the action of the text's structure is appear as an opposite mirror to the modern technical industry.

This research doesn't ask to present an absolute interpretation of Kafka's text. This research request is to suggest a possible and a valuable one. This request appears in this period of writing against interpretation, particularly for Kafka's writings.

---

[187] Theodor W. Adorno. *Notes on Kafka* in: Prisms. Translation: Samuel and Sierry Weber. MIT Press Massachusetts, 1983, p' 246.
[188] Fredric Jameson. The Political Unconscious. London: Routledge & Cornell University Press, 2002
[189] Max Horkheimer, Theodor W. Adorno. Dialectic of Enlightenment. Translation: Edmund Jephcott. CA: Stanford University Press, 2002. p' 1

Tel Aviv University
The Lester & SallyEntine Faculty of Humanities

Cohn Institute for History
and Philosophy of Science and Ideas

Kafka's The Castle: Dialectic Allegory about Modernity

About Interpreting Kafka's Text

Thesis submitted for M.A. Degree

By

Einav Katan

Under the supervision of

Prof. Moshe Zuckermann

Date:

October 2006