



משמאל לימין: פרנץ קפקא, מילנה — אהובתו של קפקא.

להיות סופר

נורית רמון

"ה" אמנות לגבי האמן אינה אלא סבל שבעזרתו הוא משחרר עצמו לקראת סבל נוסף.¹ ביומניו ובמכתביו של קפקא, בפרגמנטים ובשיחות עם יונן מצויים אמנם קטעי-דברים על האובייקט הספרותי האידיאלי על מהות האמנות, על ההבדלים בין פרוזה לשירה ובין שירה למוסיקה, אולם רוב בהרבה הוא החומר הדן במעשה היצירה, באמנות הכתיבה כהליך ובמהות חייו של קפקא כיוצר.

"האמנות לגבי האמן" מעסיקה את נפשו יותר מאשר האמנות כמושג לעצמו. האמנות — שהוצגותה כרוכה בסבל, שאינה משחררת בעצם לפי שאין זה שחרור אמיתי-סופי, אין זה שחרור כלל אם כל-כלו מכוון לקראת סבל נוסף.

"אתה מתאר את המשורר כאדם גדול ונפלא שרגליו על הקרקע וראשו בעננים" שח קפקא לינוך "זוהי אשליה שיסודה במשאלה שאין לה דבר עם המציאות (...). אין הוא ענק כי אם צפור בהירת נוצות הלכודה בכלוב קיומה."² קפקא עצמו אינו אלא "KAVKA"³ שכנפיו שדופות, פלומתו אפורה ורגישותו המיוחדת לאובייקטים נוצצים נטלה ממנו.⁴

מיהי צפור מזוהה זו, מה מקור סבלה ומהו כלוב קיומה — על שאלות אלה אנסה לענות להלן.

א.

"אני חי מעל לחשכה ממנה באים, לפי רצונם, הכוחות האפלים, בלי להתחשב בגמגומי, כדי להרוס את חיי" כותב קפקא במכתבו למקס ברוד; "הכתיבה מקיימת אותי — אך האם לא יהיה נכון יותר לומר שהכתיבה מקיימת את סוג החיים הזה?"⁵ למקסי דברים אלה מתעוררת השאלה באיזה צורה מסייג ה'נכון' את ה'נכון' או מהו הקשר בין שתי האמירות שנכונותן עומדת להשוואה.

אם נניח בשלב זה כי בדברו על 'סוג החיים' שהכתיבה מקיימת אותו מתייחס קפקא לחיים המתוארים בתחילת הקטע — חיי שעבוד לשלטון החושך המאיים על קיומו — נמצא כי ההשוואה בין שתי האמירות אפשרית משום שהאחרונה אינה אלא מקרה פרטי של ה'קיום' המוזכר בראשונה. כאחרונה מנסה קפקא לסווג, להגדיר את סוג הקיום שהכתיבה מכתובה לו — קיום מאוים, קיום בצל כוחות מתנכלים שאין לו שליטה עליהם. אך אל לנו לשכח כי אם זה, 'נכון יותר' עדיין נשאר המשפט "הכתיבה מקיימת אותי" כנכון! כלומר, קפקא מודה שהכתיבה מקיימת אותו למרות, ואולי בגלל, סוג החיים הקשור בה. הדבר עשוי להשמע כפרדוקס: מה שמאיים על קיומו — מקיים אותו, מה שהורס את חייו — מאפשר את המשכס.

עדות המחזקת עניין זה אנו מוצאים בשיחות עם יונן. שם אומר קפקא: "השירה היא מחלה. אולם אי אפשר להירפא ממנה על-ידי הדרכת הקדחת; להפך, חומה מטהר ומאיר!" — החום מטהר ומאיר אך לא מרפא. אין זה התקף חד-פעמי של 'מחלה'. זוהי מחלה כרונית; החום אינו 'יורד' לעולם, אלא שבאורח פלא אין הוא מביא לכליונו של החולה כי אם להיפך — הוא המחזיק אותו בחיים, הוא המקנה לו את הטוהר והאור הדרושים לחיים. עובדה זו מוסיפה מימד נוסף לפרדוקס שהוזכר לעיל. הכתיבה (השירה) אינה רק הגורם למחלה, הכתיבה אינה רק מקיימת את 'סוג החיים הזה', היא גם המחלה עצמה, היא בחינת סוג חיים. על כן, הניגוד אינו עוד רק בין שני דברים סותרים שהכתיבה מתנה: קיום הרס, חיים מחלה, אלא גם בין מרכיביו של הקיום, קיום שבו הטוהר והאור מצויים בצד הסבל והאימה ואולי אף נובעים מהם — "חומה מטהר ומאיר".

הן הסבל והן האור המצויים בסוג הקיום הזה קשורים במערכת המראות חסרי

שטונצקי — איני יודעת איזה סופר הוא, אבל הוא כהחלט אדם נעים ואינטליגנטי — התחיל קמת לחזר אחרי, והיה יכול להיות לי משהו שאתו אפשר לשוחח יחד — ולא רק עם זנון ומלני ושוב מלני וזנון — המצאת איזו תרמית חדשה שהוא התגלגל ונהפך לצפרדע. כי אינך מתחשב אף פעם. לי אתה לא חייב דבר. אני כלום — קיים רק אתה, תמיד אתה ורק אתה... אתה מתגלגל מיני גלגולים — ומה אעשה אני?

אני: אפרוח שלי, גוזלי שלי, אני חולם יומם ולילה שגם את תתגלגלי ותיהפכי למשהו בלתי רגיל: אבל האם זה תלוי בי?

אשתי: אתה צודק: שום דבר לא תלוי בך, שום דבר. אפילו כשהיית שבלול לא התחננת לאלהים, שיהפוך גם אותי לשבלול, כדי שנוכל להיות יחד ולמות יחד כשבלולים. אבל עוד תהיה לך הפתעה... אני עוד אעשה לך דפיקות-לב... וגם כן אתגלגל פעם למשהו...

אני: למה? אפרוח שלי?

אשתי: לעולם לא תדע. אפילו לא תרגיש בזה, מפני שאתה חושב רק על עצמך... אני פשוט אתגלגל למשהו ואעלם, אתעופף (נגשת לשולחן, לוקחת את הפעמון) ונגד זה לא יועיל גם פעמון הפרות הזה, שקנית לי כדי להיות בטוח שאני לא אעלם לך לשום מקום... (מצלצלת בפעמון) אני אלך לאיבוד כאלפים ואתה לא תמצא אותי עוד לעולם... (יוצאת, מצלצלת כל הזמן בפעמון)

אני: גלגולים... גלגולים... היקרה שלי, שהיא רק לא תתגלגל לי פתאום למשהו. אני מוכרח לרוץ מייד למטבח לעזור לה בשטיפת הכלים. (צעדים דלת נפתחת, אני יוצא; הפסקה קצרה. נשמעים הקולות של הילדים מבחוץ) קול ילד: צפרדע צפרדע בכיצה תבעבע.

ילדה: עינך יוצאות ובוץ ברגליים.

ילד: קחי אותה קצת בידיים?

ילדה: לא רוצה, למה דווקא אני?

ילד: אז טפסי על כתפי.

ילדה: גם כן לא רוצה, למה אני?

ילד: אז אני אטפס ואשליך אותה דרך החלון.

ילדה: לא, לא נזרוק אותה פנימה.

ילד: אבל היא ניתרה מתוך החדר הזה, אולי היא כבר רגילה לחיות שם. ילדה: טוב, אז נזרוק אותה פנימה. (הילדים זורקים את הצפרדע-שטונצקי חזרה אל החדר) (הצפרדע נופלת על הרצפה)

שטונצקי: (הצפרדע) (על הרצפה, אל עצמו) הם סקלו אותי באבנים... הם השליכו אותי דרך החלון (צוחק) גורלו של סופר... סקילה... כמו הנביאים, נביאי השקר... סקילה בידי ילדים תמימים... מובן שיפה יותר היה אילו הוצאתי את נשמתו בבית סוהר, או באיזה מחנה, או בכית-חולים פסיכיאטרי, או כקרבן של רדיפות... אבל הכי יפה היה אילו השמידו את ספרי וגם החרמו אותם, כך שהיו — כלא-היו... אבל צפרדע... כן, צפרדע... אך מוות של צפרדע אינו גרוע מכל מוות אחר. אלהי הצפרדעים, אל תתן לי שאבוא לגן העדן שלך, מוטב שתשליך אותי אל הפינה הנידחת ביותר של גיהנום-הצפרדעים... כדי שאשב שם בין הצפרדעים הגדולות ביותר, בין צפרדעים גאוניות, על כסא הכבוד, כאלהי הצפרדעים. (דלת נפתחת. צעדים. אני חוזר מהמטבח)

אני: (בראותי את הצפרדע חסרת החיים על הרצפה) מה זה? צפרדע? הפראים האלה זרקו אותה דרך החלון (אני נגש לדלת, פותח אותה, קורא) אפרוח, כואי הנה, הסתכלי מה יש פה! (צעדים במסדרון. אשתי נכנסת) אשתי: (למראה הצפרדע) זוהי... צפרדע. איך היא מגיעה לכאן?

אני: הילדים זרקו אותה דרך החלון.

אשתי: אני חושבת שהיא מתה.

אני: גם אני.

אשתי: אז צריך לסלק אותה מפה. אני מביאה את המטאטא והכף (יוצאת) אני: (נגש אל הצפרדע, מסתכל בה) צפרדע... מתה... זה קורה... (ברגע זה חוזרים קולות הילדים מבחוץ)

קול ילד: אדון שטונצקי יושב בכסא הכבוד.

ילדה: ומספר שם כל מיני מעשיות.

ילד: המעשיות הן מצחיקות.

ילדה: מוטב שנמצא מעשיות משלנו.

אני: אדון שטונצקי יושב בכסא הכבוד.

ילדה: ומפרפר אל הרקיע.

ילד: לשם הוא לעולם לא יגיע.

ילדה: לעולם לא יגיע... לעולם לא יגיע... לעולם לא יגיע...

אני: (נגש לחלון) צריך לסגור את החלון. יש כאן רוח פרצים. (סוגר את החלון)

עיתון 77

חולמ עס

1. שיחות עם קפקא, עמ' 28/גוסטב יונן.
2. ה-KAVKA הנו צפוריים בעלת פלומה שחורה מבהיקה, העפה בעקבות אניות ושודרת מהן חפצים נוצצים.
3. מכתבו של קפקא למקס ברוד, "מכתבים", עמ' 214.
4. שיחות עם קפקא/גוסטב יונן, עמ' 157.



פרנץ קפקא מימין, ואביו משמאל.

שאלת גורליותה של צורת קיום כמות כשאלת אחריותו של אדם לחטאו. שניהם — הן החטא והן צורת הקיום — מצויים בשטח המפורז שבין כוח לבחירה חופשית, בין כפייתיות לכוונה תחילה. מיקום זה הוא הסיבה להרגשת האשם של קפקא. לחרטה — אך גם לתמיהה על מציאותם של אלה; צורת קיומו נמצאת על גבול השיעבוד והחופש, הכורח והבחירה. על כן היא עצמה החטא והעונש גם יחד. הקשר בין החטא והעונש אינו קשר סיבתי; שניהם קורים בו־זמנית, ולא האחד כתגובה על השני או כתוצאה ממנו. אלמנט הבחירה שבצורת קיום זו הוא החטא, השיעבוד לה הוא העונש.¹³ הסופר אינו רק "קונסטרוקציה של תאוות העונש" משמע התגלמות החטא, אלא גם "השעיר לעזאזל של האנושות המאפשר לאנשים להנות מחטאיהם ללא עונש".¹²

למרות הסכל הרב והרגשת החטא אין קפקא מסוגל לוותר על הכתיבה ועל סוג החיים הקשור בה. החיים ללא כתיבה מטילים עליו מורא משום שאין הוא יכול לאצור בקרבו אותו עולם עצום של מראות המאכלסים את דמיונו — "מוטב שאהיה נקרע אלף פעמים ולא אעכבו בי ולא אקברו שם" הוא כותב ביומנו. בשיחותיו עם יונק הוא חוזר על הרעיון באופן כללי יותר: "האדם מנציח את הדברים כדי לסלק אותם ממחשבתו".¹⁴ הוא יודע כי אין לו מנוס מהוויית הסופר שהיא חלק ממנו והשתכחות לקיומה עלולה למוטט לחלוטין את האני האמיתי שהוא בלא־הכי אומלל וחסר מגן: "הנני סופר גם כשאני כותב, וסופר שאינו כותב הוא אבסורד הקורא לשגעון".¹⁵ אולם אין הוא יכול לוותר על הכתיבה, לא רק משום שהיא כאש בעצמותו; חיים נעדר יצירה הם חיי סכל בלבד עכור, בעור שבחיי יצירה לצד הסכל קיימים הנאה ואושר, שהם אולי הנחמה היחידה במערכת חיייו של קפקא; הנאה מסיפוק החושים שמסב לו שפע המראות — "אני הנני במידה מספקת סופר כדי להנות מזה".¹⁶ (...) בסיפוק חושים מלא (...) וכדי לרצות לספר את זה.¹⁶ — ואושר ממימוש הרצון לספר אותם. תוך כדי עבודתו במשרד, נקלע קפקא, יום אחד, למצב מכין. בהכתיבו דו"ח כלשהו, 'נתקע' ולא יכול היה במשך זמן — מה למצוא את המלה והמשפט הדרושים. כשמצאם לבסוף, אחרי ריכוז כל כוחותיו, הגיב בדרך הבאה: "החזקתי אותו כפה בשאט־נפש והרגשתי בושה, כאילו היה זה בשר חי שנחתך ממני. כשאמרתי זאת לבסוף, נתקפתי פחד גדול, שהכל בתוכי מוכן לעבודת יצירה ושעבודה כזו היתה יכולה להיות הארה שמימית וחזרת אמת לחיים, לגבי; בשעה שפה, במשרד, בגלל איזה דוקומנט רשמי 'עקום', אני מוכרח לשדוד חתימה מבשרו של גוף המסוגל לאושר כזה".¹⁷ בקטע עדות זה בא לירי ביטוי מפורש פחדו של קפקא מפני החמצת האושר המזומן לו בכתיבה; אושר שהוא לגביו, הארה שמימית וחזרת אמת לחיים. אין הוא קובל כאן על כובדו הפוטנציאלי היוצר — על כובד זה כשלעצמו — כי אם על הפסד ההנאה והאושר האפשריים לו אך ורק תוך כדי עבודת היצירה ונמנעים ממנו ע"י עבודתו במשרד. השמוש במילים 'חזרת אמת לחיים' מדגיש את העובדה שחיים ללא כתיבה אינם עכור חיים נטולי אושר בלבד; חיים כאלה פרושים מוות נפשי ורוחני. ההבדל אינו כזה שבין מצב נסבל פחות לנסבל יותר, אלא כזה שבין מצב בלתי נסבל לחלוטין לכמעט נסבל.

הניתוק משולחן הכתיבה והמיצירה נכפה על קפקא, כפי שנראה בהמשך, לא רק ע"י נסיבות חיצוניות כמו העבודה במשרד, כי אם גם, ובעיקר, ע"י סיבות פנימיות נפשיות. בתקופות כאלה, של אי־כתיבה או כתיבה שאינה נושאת חן בעיניו, הוא נתקף בחוסר־ביטחון בקיומם של כוחות היצירה כרובאפשרות חזרתם: "אין לסמוך על הכח שאני מסוגל לאסוף למטרה זו (מטרת עצוב חיייו דמויי החלום — נ.ר.), אולי הוא כבר נעלם לנצח, אולי הוא ישוב אלי — אם כי נסיבות חיי אינן לטובת שובי".¹⁸ בתגובה לשאלות שהוגש לו, בו נתבקש לענות על השאלה, מה אתה יכול לומר על חכניותך הספרותיות? שח קפקא לינון: "כמה טפשי. (...) האם משהו יכול לנבא

הממשות המרכיבים את חיייו דמויי החלום. קיומה של מערכת זו מותנה בפעילותו של שלטון החושך המשחרר "כוחות שהטבע אסרם בכבלים".⁵ פעילות זו צורכת את מירב האנרגיה הנפשית (שכמותה מוגבלת בלא־הכי) ומונעת ע"י כך מקפקא את האפשרות לקחת חלק בחיים הממשיים: "כשרוני לעיצוב חיי הפנימיים דמויי החלום דחק הצידה את כל שאר העניינים".

חיי נדלדלו בצורה איומה ולא יפסיקו להרדל.⁶ הוא כותב ביומנו. ובמקום אחר "הכל נחפז, התפרץ, בכיוון זה והשאר ריק כל אותם פוטנציאלים שהיו מכוונים אל ההנאה מסקס, אכילה, שתיה, מחשבה פילוסופית, מוסיקה. נשדפתי מאד בכל הכיוונים הללו. זה היה הכרחי משום שסכום כוחותי היה כה זעום עד שרק ע"י שיתוף כולם ניתן לשרת את מטרת הכתיבה, ואף זאת רק עד מחצית הדרך".⁷ בשיחות עם יונק הוא אף מרחיק לכת וקובע קביעה אוניברסלית: "באמנות ישנה רק דרך אחת — אתה מוכרח לוותר על החיים כדי לזכות בה".⁸ במכתב למקס ברוד, לעומת זאת, נשאר קפקא בתחום עולמו שלו ומתאר אותה תופעה במונחים שהם אוזניים כשלעצמם אך מוכנים לאור דבריו במקומות האחרים. הנשמה — הוא טוען — עזבה את 'האני האמיתי' ועברה אל 'הוויית הסופר'. הפירוד מן האני האמיתי החליש את הנשמה והשאר את האני האמיתי אומלל וחסר מגן.

דומני כי יהא זה משגה להתייחס אל 'האני האמיתי' כמייצג של 'אני' פרוידיסטי כלשהו. 'האני האמיתי' נוסח קפקא הנו התגלמות הישות ההונה, כשם ש'הוויית הסופר' הנה התגלמות הישות היוצרת, המפיחה 'חיים'. הפעלתה של הוויית הסופר אפשרית אצל קפקא רק על חשבון הפעלתו של האני האמיתי. הנשמה תפורה על פי מידותיו של האני האמיתי ולכן הפירוד ממנו והמעבר אל הוויית הסופר גורמים להחלשתה ועוד יותר להחלשתו של האני האמיתי.

נצחונה של הוויית הסופר, הוא ניצחון חרוץ — הוא ניצחון הכוחות האפלים, ניצחון החיים חסרי הממשות על החיים הממשיים. החיים הממשיים, אליבא דקפקא, אינם דווקא 'אשה וילד ושדה ובקר'. "מה שדרוש לחיים" הוא כותב, "להיכנס לגור בבית — במקום להתפעל ממנו ולקשטו" ומעניין לעניין באותו עניין: "לא הפכתי את הניצוץ לאש כי אם השתמשתי בו כדי להאיר את גופתי".⁹ לגור בבית, להפוך את הניצוץ לאש — פרושם מימוש הפונקציה הפוטנציאלית הטבעית של הבית, הניצוץ, האדם; מימוש הקשר הטבעי שבין אדם לבית, שבין אדם לניצוץ. הבית נוצר כדי שיגור בו, הניצוץ נתן לאדם על מנת שידליק בו אש; תכליתו של ניצוץ החיים היא להפיח אש בגופה. השימוש בבית־בחיים רק כאוייבוקט להתבוננות, להחפעלות, לקישוט, להארה, הוא שימוש מעוות לפי שהוא מתעלם מתכליתו העיקרית של האוייבוקט; הוא שימוש בחיים לתכלית שמעבר להם עצמם.

הסבל שבסוג הקיום הזה נובע לא רק מפעילותו המכאיבה של שלטון החושך, ולא רק מההכרח לוותר על החיים הממשיים, כי אם גם מרגש אשם כבד על המניעים לכתיבה: אנוכיות, תאוות־עונש ויומרות. "אני עורך תכניות. אני נועץ מבטי בקפידה קדימה פן תאבדנה עיני את חורי ההצצה של הקלידוסקופ הדמיוני שלתוכו אני מתכוון. אני מערב כוונות נאצלות ואנוכיות מתוך בלבול. צבען של הנאצלות נשטף ונטמע כצבען של אלה האנוכיות".¹⁰ הוא כותב ביומנו. ובמכתב למקס ברוד הוא מגדיר את הסופר שבו קונסטרוקציה של תאוות־עונש, ואת מלאכת הכתיבה כשרות השטן: "הכתיבה היא פרס נפלא ומתוק (...) על שרות השטן. צלילה זו אל הכוחות האפלים, שחרור זה של כוחות שהטבע אסרם בכבלים, חבוקים מפוקפקים וכל מה שמתרחש שם למטה בלי שידועים זאת למעלה כשכותבים ספורים באור השמש. אולי יש גם כתיבה מסוג אחר — אך אני מסיר רק את זו (...) והשטני שבכך נראה לי ברור מאד: זוהי ההבדלות ותאוות העונש המסתובבים תמיד סביב דמותך שלך או אף דמות זרה, התנועה מכפילה עצמה עוד ועוד ונוצרת מערכת שמש של הבלויות. מה שהאדם האנוכי מאחל לעצמו לפרקים — הייתי רוצה למות ולראות כיצד מבכים אותי" — מגשים הסופר בחלי הרף. הוא מת או שאינו חי ומבכה עצמו. "... ההגר התמים כביכול "הכתיבה היא פרס נפלא ומתוק על שרות השטן" מתגלה כפרדוקסלי לאור הקונטקסט בו הוא נמצא: כל התאור הבא בעקבותיו אינו אלא פרוט, הסבר למילים 'שרות השטן', וכיון שתאור זה עוסק בתהליך הכתיבה ("כשכותבים ספורים...") — נמצא כי קיים טשטוש תחומים בין הסיבה למסובב, בין הפרס והגורם לקבלתה. הכתיבה היא פרס נפלא ומתוק על (הכתיבה שהיא) שרות השטן. הוא אומר — הכתיבה היא משהו נפלא, מתוק ושטני גם יחד; יתר על כן, עיון בקטע השלם מגלה כי המתוק והשטני מאייכים זה את זה. הסיטואציה של מת־חי, מת המסוגל לככות את עצמו, היא סיטואציה המנוגדת לטבע הקיום האנושי ומפירה את ה'סדר הטוב' של הבריאה. היא כרוכה ב"שחרור כוחות שהטבע אסרם בכבלים" ומאפשרת להתענג מבלי להתחייב, להנות ללא מעורבות אמיתית, להתקיים בתוך מערכת של הבלויות — של הנאות שיסוד ממשות הוא בחוסר הממשות של מושאיהן ("דמותך שלך או אף דמות זרה"). אין ספק כי הפרויילגיה שבמצב זה מתוקה ככל שהיא שטנית, ושטנית ככל שהיא מתוקה. השימוש בה — כמוהו כשרות השטן, וסופו של המשתמש — שיכור על עונשו: "חיי היו מתוקים מחיי אחרים, מותי יהיה על כן עוד יותר נורא".¹² הוא כותב בהמשך. זאת ועוד: הוא סבור כי הדרך לחיים הממשיים היתה פתוחה לפניו אילו יכול היה לוותר על התענוג שבסוג החיים הזה. אלא שאין הוא יכול. שלטון החושך אינו מתחשב בגמגומיו, ההבלות ותאוות העונש מכפילים עצמם עוד ועוד. הוא מרגיש עצמו מושעבד להם ובכל זאת אינו בטוח ש"זוהי שאלה של גורל שאינה בידי האדם". "האם לא יצאתי ועזבתי את הבית לשלטונם של הכוחות הרעים?"¹² הוא שואל, ויש בשאלה זו משום הודאה בחלקו שלו, בנתינת ידו לכוחות המשעבדים.

13. שניהם — החטא והעונש — אינם ניתנים לבחינה בקריטריונים מוסריים אלא רק בקריטריונים אקזיסטנציאליים.

14. א. גוסטב יונק/שיחות עם קפקא, עמ' 34.
ב. מעניין להזכיר בהקשר זה, 'ירידיו' של קפקא ביומנו (1914 — 1923): עמ' 36: "כדי שהקטעים המזוייפים הללו, המסרבים לעזוב את הסיפור בעד כל מחיר, יניחו לי לבסוף — אני כותב אותם כאן." ומיד הוא רושם ביומן שני קטעים שלא הצליח לסלק ממחשבתו ע"י שיבוץ ביצירה.

15. במכתב למקס ברוד.

16. הכוונה ל'מראה' הקבורה המזוהה שעורך הסופר שבו לגופתו הישנה שהיא מאז ומתמיד גופה. — במכתב למקס ברוד.

17. "יומנים 1913 — 1910" עמ' 76. 18. "יומנים 1914 — 1923", עמ' 77.

5. מכתבו של קפקא למקס ברוד, "מכתבים", עמ' 214. (להלן "המכתב למקס ברוד")

6. "יומנים 1923 — 1914", עמ' 77.

7. "יומנים 1913 — 1910", עמ' 212.

8. "שיחות עם קפקא"/גוסטב יונק, עמ' 107. (דוגמא נגדית — סלודור דאלי).

9. המכתב למקס ברוד.

10. "יומנים 1923 — 1914", עמ' 40.

11. במקור Etiekkeit.

12. במכתב למקס ברוד.

כיצד יפעם לבו מחד ? לא, זה בלתי אפשרי. והלא העט אינו אלא ססמוגרף של הלב — הוא יכול לרשום רעידות אדמה אך לא להודיע עליהן מראש"…¹⁹

ב.

על מעשה היצירה והנסיבות המאפשרות אותו, אנו יכולים ללמוד מתאורו של קפקא את הקשיים בהם נתקל בכתיבתו. יותר מאשר מהתייחסותו הישירה לנושא. לבד מקשי הנסיבות החיצוניות, נמנים קשיים אלה עם שני סוגים עיקריים — אלה הקשורים במנגנון הנפשי ודרך פעולתו ואלה הנובעים מעצם טבעם של חומרי היצירה:

המציאות, השפה, התפישה האנושית וכו'.

תחילה, אנסה לעמוד על מהותם של הראשונים. "כשאני יושב לשולחן" — כותב קפקא ביומנו — "איני מרגיש טוב יותר ממישהו שנפל ושבר את שתי רגליו באמצע המהומה של 'כיכר האופרה' (...) הכאב עוצם את עיניו ומרקן את הכיכר והרחובות (...) האנדרלמוסיה הגדולה מכאיבה לו מפני שהוא באמת מכשול לתנועה, אבל הריקנות אינה פחות עצובה מפני שהיא משחררת מכבליו את הכאב האמיתי."²⁰ אל שלושה סוגי כאב מתייחס קפקא בדבריו אלה: אל הכאב הנובע מחוסר יכולתו להתמודד עם המציאות — כמוהו כנכה שנפל ושבר את שתי רגליו; אל הכאב שמקורו בעובדה שקיומו המעוות מפריע להרמוניה הכללית — הוא מהווה מכשול לתנועה; ואל מה שהוא מכנה, הכאב האמיתי. מה טיבו של כאב זה ובאיזה מובן הוא אמיתי יותר מסוגי הכאב האחרים? כל שניתן לנו לדעת עליו מהקונטקסט המיידִי הוא שקיומו מותנה בריקנות, שהריקנות היא המשחררת אותו מכבליו. אך עובדה זו אין בה עדיין כדי לענות על השאלה שנשאלה. לצורך כרוז עניין זה כדאי לעיין בקטע הבא: "מנהג נושן הוא ביד', בנקודה בה רושם כלשהו מגיע לדרגת הטוהר הגבוהה ביותר שלו — בין של שמחה ובין של כאב — לא להניח לא להשפיע את טובו על כל הווית', לערפלו ולפזר את טוהרו עי' רשמים חדשים, בלתי צפויים, חלשים..."²¹

השמחה, הכאב, בדרגת הטוהר הגבוהה ביותר שלהם הינם רגשות צירופים שעוצמתם עזה ביותר. קיומם מותנה ב... מתנה את סילוקה של כל נוכחות אחרת. ההתמסרות לרגש מסוג זה, לרגש הטוהר, היא המאפשרת יצירה. היא תחילת אותו תהליך של צלילה אל שלטון האופל, של שחרור כוחות אסורים. על כן, לא מקרה הוא כי 'הכאב האמיתי' התוקף את קפקא כשהוא יושב אל שולחן הכתיבה הולדתו בריקנות דווקא. התהליך הוא תהליך רציפרוקלי: תוך כדי התעצמות הכאב — מתרוקן העולם (הכאב עוצם את עיניו!), הריקנות שנוצרת — צורפת את הכאב. הכאב האמיתי הוא אמיתי לא בניגוד למדומה או למוזוייף; ההבדל הוא במידת הטוהר, במידת בידודו ועוצמתו של הרגש.

נמסינוו יודע קפקא מהי ההתפתחות הצפויה מהתמסרות לרגש כגון זה, ומנסה למנוע אותה ע"י כל מיני עיסוקים טריוויאליים וחסרי חשיבות: "חוסר התקווה שלי גבר עד לנקודה שבה החל להמיס את מחשבתי (...) ובכל זאת, במקום לחכות למה שיתרחש הלאה, קראתי בפזיזות שני מאמרים, עיינתי ברשימות פאריס שלי והלכתי לישון — יותר מרוצה אך מאובן."²² זוהי רק אחת הדוגמאות שהוא מביא ל'מנהג הנושן' שלו. כאן, כמו במקרים האחרים אותם הוא מתאר, הוא ירא ממה שיתרחש הלאה, הוא ירא "להיקרע לגזרים עי' אלף סכיניה של מכונה"²³ ואינו מאפשר לרגש להגיע לדרגת הטוהר הגבוהה ביותר שלו ולהשפיע את 'טובו' על כל הוויתו. התוצאה היא התאבנות. הפעם — זמנית, אולי רק עד בוקר המחרת. פעמים אחרות — גורד אחריו נטרול העודף הרגשי ההכרחי ליצירה חיסול טוטאלי וממושך של רגשות, התאבנות מוחלטת: "פשוט אינני מאמין למסקנות שהסקתי ממצבי העכשווי שנמשך כבר שנה כמעט (...) זה כאילו הייתי עשוי מאבן, כאילו הייתי אבן הגולל של עצמי — אין דרך מנוסה לספק או לאמונה, לאהבה או לחרטה, לאומץ או לראגה בפרט או בכלל..."²³ — פורטרט של קפקא כ'מת־חי' שהוא בתמונה זו יותר מת מאשר חי. אנו מת נבונן בו ככציר אופ־ארט, נראה אותו מת מצד אחד (עשוי מאבן) וקבור חי מהצד השני (אבן הגולל של עצמו). המצב המתואר בראשון הוא לכל היותר פתטי, בעוד שהתאור הפרדוקסלי הבא אחריו הנו תאור של מצב טרגי. טרגי, משום שהאהבה, החרטה, האומץ והראגה קיימים עדיין אך אין להם 'דרך מנוסה' — אין הם יכולים לצאת מן הכח אל הפועל. החיוניות, שהיא תכונתם העיקרית, נטלה מהם; מקפקא נטלה היכולת לחוות ולכתוב.

קפקא מרבה לקבול על החיץ שבין הרגש הממשי לתאורו בכתיבה. אולם החיץ שבינו לבינו הוא מכשול חמור פי כמה. תאור המכשול הזה לובש צורות שונות ומשונות עם כל ניסיון נוסף של קפקא להבינו. "מצבי אינו חוסר אושר אבל אינו גם אושר, לא אדישות, לא חולשה, לא עייפות, לא מציאת עניין במשהו אחר — או מה זה אם כך? העובדה שאינני יודע קשורה כנראה באי־יכולתי לכתוב."²⁵ כאן נאמרים הדברים כמפורש. הוא מכיר בעובדה שיש קשר בין בצורת־הכתיבה לבין התקלות בתקשורת הפנימית. בהמשך אותו קטע הוא מנסה לעמוד על מהות תקלות אלה: "כל אותם דברים שקורים לי — קורים לא מהשורש ומעלה, אלא ממקום כלשהו באמצע. נסה, אם כן, לאחז בהם, נסה לאחז גבעולי עשב ולהחזיק בהם חזק כשהם מתחילים לצמח רק מהאמצע. יש אנשים המסוגלים לעשות זאת, כנראה ... אני אינני יכול."²⁵ לא חוסר היכולת לאבחן את הדברים שקורים לו מפריע לקפקא, כי אם העדר הנתונים המספיקים לאבחון כזה. אין הוא חש את צמיחתם המלאה של הדברים, אין הוא מצוי בשורשיהם, הוא אטום למעשה למה שמתרחש בקרבו, למה ש"מתרחש שם למטה כלי שיודעים זאת למעלה כשכותבים סיפורים לאור השמש". הצלילה למעמקים האפלים, הנגיעה בשורשי הדברים, מוליכה ליצירה תוך דלוג על שלכ הידיעה והאבחון. היצירה עצמה היא מעשה האבחון היחידי האפשרי לו. אפשרי, כפי שכבר נאמר, כשאין תקלות, כשהפחד המשתק מובס עי' רגשות אחרים

הממיסים את המחשבה, ההורסים את החיץ שבינו לבין עצמו המדליקים את האור במערכת ההבוליות...

אם דרכי הכתיבה השונות ממוקמות על ציר שהקוטב האחד שלו היא כתיבה תכניתית, בהכרה מלאה ותוך ישוב־הדעת, והקוטב השני היא כתיבה תוך כדי טראנס, כתיבה אוטומטית כמעט, נראה שדרך כתיבתו של קפקא נמצאת קרוב מאד לקוטב השני. הוא מודה ביומנו כי התנסה במצבים הקרובים לאלה של גלוי־עיניים, ומוסיף: "אך השלווה שבהתלהבות, שהיא כנראה ממידתו של גלוי־עיניים, נעדרה מן המצבים האלה."²⁶ יתר על כן, הניסיון לכתוב מתוך ישוב־דעת, הניסיון לשחזר את המראות עם חלוף ההתלהבות, להכניע את השפע שלא בשעת קילוחו — נדון לכישלון. התוצאה של כישלון כזה היא משהו ייבש, הפוך, ללא תנועה, מכשול לכל הסוכב אותו, נפחד ובמיוחד פרוץ.²⁶ תאור של פרי עבודתו כמו זה האחרון הוא חיזון תדיר מאד ביומניו של קפקא. לעתים קרובות הוא מ'אשים' את יצירתו בהעדר חיים, במלאכותיות, בדוגמתיות, בחסר קוהרנטיות ורציפות ובדיס־הרמוניה.²⁷ לא כאן המקום לעמוד על החיוב המשתמע משלילה זו — ראייתו של קפקא את האובייקט הספרותי האידיאלי. מה שחשוב לעניינו הוא מידתה של הביקורת העצמית שהאשמות 'קטלניות' — ולא דווקא צודקות אלו — מלמדות עליה. הביקורת העצמית עשויה להיות גורם קונסטרוקטיבי — כל עוד אינה מוגזמת; משתופחת מידתה היא עלולה לשתק ולהביס. יש להניח כי את 'תקופת האבן' של קפקא ניתן לזקוף לא רק לחובתו של הפחד מפני הכאב והמאמץ הכרוכים בכתיבה אלא גם, ובאותה מידה, לחובתו של חוש ביקורת מעוות, שהעמיד בספק הן את יכולתו והן את זכותו לומר דבר: "ספקותי עומדים במעגל מסביב לכל מלה. אני רואה אותם לפני שאני רואה את המלה. ומה אז — איני רואה את המלה בכלל, אני ממציא אותה! כמובן, זה לא מוכרח להיות ביש־מזל גדול ביותר, אלא שעלי להיות מסוגל להמציא מלים היכולות לפזר את ריח גופות המתים ככיוון אחר מאשר ישר אל פני ואל פני הקורא..."²⁸ כאן עומד לביקורת כח שיפוטו וכח המצאתו. אין הוא מסוגל לבחור, ומה שהוא מסוגל להמציא מדיף ריח של גופות מתים.

במקום אחר,²⁹ מוטלת בספק זכותו להביע דעה. שם מתאר קפקא תופעה שהוא מכנה 'התקפות של עילפון ער'. תחילתה של התקפה כזו היא שאלות כגון "על מה אתה מדבר, במה כל העניין ומה טעם בכל זה?". אל אלה מתווספות שאלות ספקניות ספציפיות יותר: "האם כל זה ראוי לחקירה ולתשובה רצינית? אולי, אבל לא שלך, כל זה הוא עניין לסמכות גבוהה יותר!" ונסיגה זו פרושה שבו ברגע הוא נמצא באפלה מוחלטת שמתוכה אין הוא יכול לצאת. ההתקפה המתוארת מתייחסת אמנם למה שקורה לו בשעת שיחת רעים או ויכוח כלשהו, אך עשויה היא ללמד על מצבים דומים אליהם נקלע קפקא בשעת כתיבתו.

כפי שנאמר, נבעו קשיי הכתיבה לא רק מדרך פעולתו של המנגנון הנפשי, כי אם גם מעצם טבעם של חומרי היצירה — המציאות, השפה, התפישה האנושית. "השירה היא תמיד משלחת של חפוש אחר האמת"³⁰ אומר קפקא בשיחות עם ינון, ושואל: "היש מסתורין גדול יותר מהאמת?" אך "האמת היא אולי החיים עצמם"³⁰ ועל כן השירה היא אולי משלחת של חיפוש אחר מסתורי האמת, מסתורי החיים. דא עקא, מסתורין זה שאין גדול ממנו, אינו ניתן לפיענוח. אפשר לנסות, אפשר לצאת לחיפוש, אפשר להוסיף אנט־תיזה על אנטי־תיזה — אך התוצאה תהיה תמיד שלמות של 'מדיום סייז',³¹ שלמות שאינה משקפת את כוליות החיים. זאת, לא רק משום אין־סופיותם של מרכיבי החיים, אלא גם בגלל מוגבלות התפישה האנושית שאינה קולטת את הקשרים הסיבתיים בין מרכיבים אלה: "אין עולם ללא סיבתיות (...) אלא בראשנו בלבד."³²

קושי נוסף נובע מטבעה של השפה שהיא כעת ובעונה אחת מתווך חיוני, מדיום להחיות דברים וגם משהו חי כשלעצמו. "אסור להשתמש כשפה כבאמצעי בלבד" טוען קפקא. "השפה היא אהובה נצחית — יש לסבול אותה ולהתנסות בה"³³ חיוניותה, עצמאותה של השפה, תשומת הלב שחייבים לה עומדים בסתירה לשאיפתו של היצר לתת ביטוי לחוויותיו, מחשבותיו. מציאת שביל הזהב שבין שתי מגמות אלה מהווה ללא ספק משימה קשה כשלעצמה. מעניינת במיוחד, בהקשר זה, היא עדותו של קפקא על יחס הגומלין שבין המלה הכתובה, הנכתבת לבין חייו התת־הכרתיים: "אינך יכול להימנע מלכתוב 'לעתים קרובות' כשהאמת תדרוש שיכתב 'פעם אחת' מפני שהמלה 'פעם אחת' מפוצצת את האפלה שממנה שואב הזיכרון. הדבר אינו נמנע לחלוטין עי' השימוש ב'לעתים קרובות' אולם אז מובל הכותב דרך מקומות שאולי לא היו קיימים בחייו, אך משרתים אותו כתחליף לאלה שזכרונו אינו יכול עוד לנחש אפילו."³⁴ המשמעות, האיכות הצלילית של מלה, בין שאר גורמים, קובעים את בחירתה, את השימוש בה דווקא. בחירה זו עונה לדרישת האמת, דרישת הסיטואציה, החוויה אותה מבקשים, במודע או שלא במודע, לבטא. אולם מסתבר כי לפעמים יש היוון־חוזר (feed-vack) מהמלה המתאימה, כביכול, אל החוויה המתעצבת. היוון־חוזר זה פירושו השפעת המשמעות או הצליל של המלה על פעילותו של 'שלטון האופל', על שחרור או כבילת 'כוחות שהטבע אסרם', על הארה או האפלה של 'מערכת ההבוליות'. נמצא כי מלה כזו היא בבחינת גורם המסייע (לעיצוב), ומפריע (לתהליך). כתיבתה או אי־כתיבתה מחייבת הכרעה, קביעת עדיפויות, פתרון של קונפליקט.

בין אם הצליל קפקא לפתר קונפליקט זה (ואחרים) ובין אם לאו, לוותה אותו ההרגשה כי קיים חיץ בלי־עבר בין החויה הממשית ותאורה ביצירה. הרגשה זו באה לידי ביטוי קיצוני בקטע הבא: "איש עומד ומחכה לפני שני פתחים באדמה. מחכה למשהו שיכול להופיע רק מתוך הפתח הימני. אבל בעוד שזה האחרון נשאר מכוסה, עולים מהפתח השמאלי דבר אחר דבר, מנסים למשך את תשומת לבו, ולבסוף אף" ◄³⁹

^[1] 26. שם, עמ' 57. 27. ראה "יומנים 1913 — 1910" עמודים 310, 133.

^[2] 28. שם, עמ' 32.

^[3] 29. "Dearest Father, stories and other writings", עמ' 246.

^[4] 30. "שיחות עם קפקא", עמ' 94. 31. "יומנים 1913 — 1910", עמ' 157.

^[5] 32. "שיחות עם קפקא", עמ' 55.

^[6] 33. שם, עמ' 83. 34. "יומנים 1913 — 1910", עמ' 212.

^[7] 19. גוסטב ינון/"שיחות עם קפקא", עמ' 38.

^[8] 20. "יומנים 1913 — 1910", עמ' 33. 21. שם, עמ' 123.

^[9] 22. "יומנים 1913 — 1910", עמ' 123.

^[10] 23. שם, עמ' 310. 24. שם, עמ' 32. 25. "יומנים 1913 — 1910", עמ' 11.

מצליחים לעשות זאת, כגלל מדתם התופחת אשר, ככל שיתאמץ האיש למנע זאת, מכסה לבסוף גם את הפתח הימני. אבל האיש מסרב לעזוב את המקום בעד כל מחיר — יש לו רק המראות הללו (...) הוא ממשיך לקוות שאחרי שיאזלו המראות המזויפים יופיעו לבסוף האמיתיים. כמה חלשה התמונה הזו. הנחה חסרת שחר נזרקה כמו חיץ בין הרגש הממשי ומטפורת התאור!³⁵

המראה האמיתי, זה המשקף את הרגש האמיתי, אינו ברה־שגה; לפחות לא בעזרת המילים, השפה. "הבט בבהירות, בטוהר, בכנות של חתוכי־העץ הסיניים. לדבר כך זה יכול להיות משהו!"³⁶

עם כל זאת, עם האויבים מכית ומחוץ, יש וכצד הסבל והמאמץ הכרוכים בכתיבה, אנו עדים לשמחה עצומה, לשכרון של נצחון ולפליאה על הנס שקרה. עדות כזו מצויה בקטע המפורסם המתאר את הלילה בו כתב קפקא את "גור־הדין": "המאמץ הנורא והשמחה הנוראה. הספור התפתח לפני כאילו הייתי מתקדם על פני המים (...) איך שהכל נתן להאמר! איך שלכל דבר, אפילו לדמיונות המשונים ביותר, מחכה אש גדולה שבה הם יכלו ויקומו לתחיה."³⁶

היכול הספרותי שהותיר אחריו קפקא, מאפשר להניח כי ינס' כזה קרה לו יותר מפעם בחייו. על כן, אין אולי לתמה על הדברים הבאים שאנו מוצאים ביומנו: "בכוחי להוציא מתוכי כל מה שכרצוני"³⁸ או "כל משפט שרירתי שאני כותב (...) יש בו שלמות."³⁹

אולם יש לזכור כי בטויים אלה של אמונה טוטאלית בכוחות היצירה שבו מועטים מאד בכתביו וראוי להתיחס אליהם אך ורק כאל פרצי אופטימיות בתוך שימון הפחד והיאוש.

"כך אני מפרפר, ללא הפסקה, ממריא אל פסגות ההרים ונופל כן־רגע חזרה (...) אין זה מוות, אללי, כי אם יסורים נצחיים של גסיסה."⁴⁰

■

35. "יומנים 1913 — 1910", עמ' 200.

36. "שיחות עם קפקא", עמ' 87.

37. "יומנים 1913 — 1910", עמ' 276.

38. "יומנים 1913 — 1910", עמ' 76.

39. שם, עמ' 45.

40. "יומנים 1923 — 1914", עמ' 77.