שמעון זנדבנק

לאה גולדברג והאיש בבית הסמוך

אוּלַי כָּאן נִגְמֶרֶת דַּרְכִּי
עַל הַסַּף הַשָּׁלֵו.
נוֹטְפִים כּוֹכָבִים יְרֻקִּים
לְאַט – כְּהֹלֶם הַלֵּב.

בְּאִוְשַׁת עֲנָפִים יְבֵשָׁה
בִּרְכַּת שְׁלוֹמִים.
הָעֵצִים הַקְּטַנִּים בַּחֻרְשָׁה
חִכּוּ לִי כָּל הַיָּמִים.

מַה מּוּזָר שֶׁבִּקַּשְׁתִּי אוֹתְךָ
בִּדְרָכִים לָרֹב,
עַד שֶׁבָּאתִי אֶל סַף בֵּיתְךָ
וְהוּא כֹּה קָרוֹב.

זהו אחד השירים היחידים – אם לא היחיד – שאני זוכר על־פה. נכון שהוא מוסיקלי, אבל יש עוד שירים מוסיקליים. נכון שהוא מכמיר־לב – בודד וחרישי וענָו – אבל יש עוד רבים כמוהו. ניחוש: הפרדוקס שבסופו, פרדוקס קטן ולא יהיר, הוא שמושך את הלב, מעביר בי איזו צמרמורת שקטה. כאילו שם את האצבע על משהו מוּכר מאוד, מוכר אבל נשכח. אולי כה מוכר שנשכח.

בלי משים אני עובר לדברים אחרים, מוכרים כל־כך עד שנשכחים. מונחים כל היום על השולחן ואתה לא יודע. אולי נטמעו ברקע האפור של המובן־מאליו.

אחד מהם, המובהק שבהם, הוא המכתב בסיפורו של אדגר אלן פו "המכתב הגנוב". אני נזכר בסיפור הזה ובדיון המפורסם שדן בו ז'אק לאקאן באחד

הסמינרים שלו, דיון מפורסם ובלתי־קריא. "המכתב הגנוב" הוא סיפור על גניבה כפולה. "אישיות ממשפחת המלוכה" מקבלת מכתב: מי הכותב ועל מה הוא כותב לא ייוודע לקורא, אבל ברור שמדובר במשהו מחשיד. כש"איש־מעלה אחר" נכנס באורח לא צפוי לחדרי המגורים המלכותיים, נמענת המכתב אינה מספיקה להסתיר את המכתב, נאלצת להשאיר אותו על השולחן גלוי לכל עין, והוא חומק מתשומת הלב. אבל אחד השרים, שנכנס אף הוא לחדר, מבין את המצב מתוך מבוכתה של האשה, חוטף את המכתב (האשה חסרת אונים להגיב) ושם מכתב אחר במקומו. להלן מוסרת הנגזלת את העניין לטיפולו של המפקח הכללי של המשטרה, וזה עורך חיפוש מדוקדק במעונו של השר, סורק כל פינה חבויה במיקרוסקופ כמיטב הטכניקה המשטרתית, אך לשווא. כשהוא נועץ בייאושו באוגוסט דוּפֶן, הבלש, מבין זה שהדרך הבטוחה ביותר להסתיר מכתב היא להשאירו גלוי לכל עין – "שכדי להעלים את המכתב, נקט השר בתחבולה רבת־התושייה והמחוכמת: כלל לא לנסות להחביאו" (תרגום אלינוער ברגר, הספריה החדשה, עמ' 144). ואכן, הוא רואה אותו מונח כמו בהיסח דעת במיתקן לכרטיסי ביקור המשתלשל מכרכוב האח, נוטל אותו באין רואה ומשאיר העתק במקומו.

על מה שמבין לאקאן מתוך הסיפור הזה – קריאה לאנליזה של הלא־מודע לא כְּמה שחבוי אלא כמה שנחשף בלשון – לא הייתי מרחיב את הדיבור גם אילו יכולתי (ואינני יכול). חוקרת הספרות שושנה פלמן, המציגה את לאקאן בצלילות גדולה הרבה משלו עצמו, נותנת את דעתה על העובדה התמוהה שהמוען והתוכן של המכתב נשארים לא ידועים עד סוף הסיפור. היא מגיעה למסקנה "שאפשר לנתח את המסמן באפקטים שלו בלי שהמסומן יהיה ידוע; שאת העדר המשמעות... אפשר וצריך לפרש כמות שהוא, בלי להמירו בהכרח במשמעות". ניחא; מסתבר שיש בעולם פירושים המוותרים על משמעות. אבל גם בלי הפרט התמוה הזה, מה שכובש את לבי (בעקבות שירה של לאה גולדברג) הוא שמה שמחפשים בדרכים לרוב, לרבות הטכניקות המתקדמות ביותר של המשטרה, כולל מיקרוסקופ, מוטל גלוי לכל עין אבל באין משגיח, ממש כאן, על השולחן, על כרכוב האח, על הסף השלֵו. ומה מחפשים? אולי מכתב שתוכנו לא ידוע, מסמן ללא מסומן, ואולי איזה אתה אלמוני:

עַד שֶׁבָּאתִי אֶל סַף בֵּיתְךָ
וְהוּא כֹּה קָרוֹב.

מניה־וביה אני מוצא את עצמי מתגלגל (בעקבות שושנה פלמן) לסיפור אחר של פו, "הרציחות ברחוב מורג". זהו סיפור שונה בתכלית מן "המכתב הגנוב", אבל גם כאן נופלת המשטרה קורבן לטעות דומה: היא מתעלמת ממה שגלוי לעין. החוקר טועה שוב ושוב, "דווקא בגלל החקירות הנמרצות יותר מדי שלו" (62). כי יש, מסתבר, "דבר כזה – התעמקות־יתר. האמת לא תמיד נמצאת בעומק הבאר". "אני מאמין", מוסיף דופן, " כי היא נמצאת תמיד על פני השטח".

הפעם אין מדובר במסמך מחשיד, אלא במשהו אלים ופראי: רצח של שתי נשים, זקנה ובתה, החריג באכזריותו – ראש כרות, שיער תלוש עם הקרקפת, גופה תחובה בכוח לתוך ארובה צרה. אבל הרעיון לתת את הדעת לתסמינים החריגים האלה לא עולה על דעת המשטרה. תחת זאת היא יורדת מיד ל"עומק הבאר": מחפשת מה שמעבר לתסמינים, מה שקרוי מוטיבציה. ואכן מתברר, ששלושה ימים לפני הירצחה משכה הזקנה 4,000 פרנק מחשבונה בבנק. מי לא יקפוץ מיד למסקנה שמדובר ברצח למטרות שוד? אלא שהחקירה נקלעת למבוי סתום, ודופן יודע: "ידידנו המפקח הכללי ערמומי מכדי שיהיה מעמיק... הוא נוהג [וכאן מצטט דופן את רוסו] 'לשלול את מה שיש ולהסביר את מה שאין'" (80). ומה שיש הוא הברוטליות והעוצמה הבלתי אנושיות של הרוצח, הגלויות על פני השטח. אז מתבררת האמת ש"על פני השטח" – והיא שהרוצח הוא באמת בלתי־אנושי, שהוא ... אורנג־אוטנג! לֵית עומק באֵר ולית מוטיבציה. "העמקה מיותרת", אם לצטט שוב את דופן, "מבלבלת את המחשבה ומחלישה אותה" (62).

מרחק לא קטן מפריד בין הקוף הרצחני למכתב המונח על השולחן. מרחק רב עוד יותר מפריד בין שניהם לבין התיאור שמתאר אותו סופר עצמו, אדגר אלן פו, במסה בשם "הפילוסופיה של הקומפוזיציה", את תהליך חיבור שירו הנודע "העורב". עם זאת מעניין, שגם בעניין פואטי זה מתעקש פו על צורך דומה להתחיל בחוץ ולא בעומק הבאר. "אפשר לנתח את המסמן שלו בלי שהמסומן יהיה ידוע", מפרשת פלמן את פו בעקבות לאקאן, ופו, בשיחזורו את שלבי כתיבת "העורב", אומר (ולא כל אחד ישתכנע), שנקודת הפתיחה שלו היתה הא פ ק ט של המוצר המוגמר, השיר. כלומר, מה שהוליד את השיר אינו תוכנו (המעשה באשה יפה שמתה), גם לא הרגש שבא בו לידי ביטוי (האבל על מותה של האשה), אלא האפקט המוזיקלי של הצליל O. מכאן, מן האפקט החיצוני, התחילה הדרך אחורה: מן הצליל אל הצורך לחזור עליו, מכאן למלה החוזרת nevermore הכוללת צליל זה, מכאן לצורך למצוא תירוץ לחזרה על המלה הזאת, מכאן לרעיון שיש צורך ביצור תבוני אך לא אנושי שיהגה אותה

(שהרי יצור אנושי לא יחזור שוב ושוב על אותה מלה), מכאן לעורב הדברן, ומכאן לאשה המתה. כלומר, פו הולך אחורה: לא קודם־כל עלילה, אחר כך דמויות, ואחר כך לשונן של הדמויות, כמקובל, אלא להפך: לא "באר" עמוקה – של סיפור או רגש – היא שפלטה את השיר, אלא פני השטח, הצליל. "תחילתו של השיר", אומר פו, "היא אפוא בסוף, שם צריכה כל יצירת־אמנות להתחיל". פו התיאורטיקן המנתח את שירו שלו – ממש כמו דופן יציר־דמיונו המנתח את גניבת המכתב ורצח הנשים – יודע שצריך להתחיל מפני השטח.

שלושת הגילויים ה"שטחיים" של פו – המכתב, האורנג־אוטנג ו"העורב" – כולם פרטיקולריים, מתייחסים לאמיתות מוגבלות, אף שיש להם השלכות רחבות כמידת דמיונו של הפרשן. לא כן התחנה הבאה, השונה מאוד, שאני מוצא עצמי מתגלגל אליה: הסיפור "החיה שבג'ונגל" מאת הנרי ג'יימס.

ג'ון מארצ'ר, גיבור הסיפור המופלא הזה, אינו מחמיץ מכתב או הסבר לרצח, אלא את האמת ה"שטחית" הגדולה מכולן: את החיים עצמם. מארצ'ר חש ש"משהו שוכב ואורב לו, בין הפיתולים והמִפְנים של החודשים והשנים, כחיה הרובצת בג'ונגל. אחת היא אם נועדה החיה הרובצת הזאת להרוג אותו או ליהרג. העיקר הברור כאן הוא שאין מנוס מזינוקה של החיה" (תרגום אמציה פורת, עם עובד, עמ' 31). תחושה זו גורמת לו שיחכה כל חייו לזינוקה של החיה. ומי היא אותה חיה? ידידתו מיי בארטרם, האדם הקרוב לו מכולם והשותף לציפייתו האינסופית, שכמו קוראת לו בשתיקה: הנני, מונחת גלויה על השולחן. אני החיה שאתה מחכה שתפרוץ ממעבה היער, מחכה ומחמיץ. אבל מארצ'ר מהלך כל הזמן על הקצה, על האו־טו־טו, ואינו מגיע לראות מה מונח מתחת לאפו, החיים שנועדו לו, האשה שנועדה לו, אלא כשזו מסתלקת מן העולם. כל הדיאלוגים הרבים שבין מארצ'ר לידידתו – עיקרו של הסיפור – מתנועעים על קו התפר הדקיק שבין ההזדמנות להחמצתה, בין עצימת העיניים לפקיחתן, בין התודעה לבריחה ממנה.

אחרי מותה של מיי, ולפני הגילוי המאוחר־מדי, עורך מארצ'ר מצוד ממושך אחר "חומר התודעה שאבד" (78). הוא נוסע למצרים, להודו, אבל רק עם שובו הביתה בא הגילוי המאוחר. מראה פניו האבלות של אדם פלוני בבית־הקברות, פני אדם שמרוב אֵבל על נפש אהובה הוא "מוכה ורצוץ עד מעמקיו" (85), מטיח בפניו בבת אחת את האמת האבודה: "היא עצמה היא מה שהחמיץ" (88). מיי בארטרם פתחה לו פתח מילוט והוא רק בהה אליו בטיפשות: "פתח המילוט היה יכול להיות האהבה שהיה אוהב אותה; אז, רק אז, היו לו חיים. היא עצמה חיתה את חייה – מי חכם ויֵדע עכשיו באיזו סערת תשוקה ורגש? – כי אהבה

אותו בזכות עצמו. ואילו הוא לא הגה בה מעולם (הוי איך הדבר הזה פוער עליו עיניים עכשיו!) אלא בצינת אנוכיותו שלו ולאור תועלתה לו." (88–89).

"מה מוזר", אומרת לאה גולדברג על האבסורד שבחיפוש הממושך אחר מה שנמצא לידך. "זה המוזר שבתוך המוזר", אומרת מיי בארטרם על האבסורד שבהחמצת החיים המוטלים לפניך. "...אין לך למה לְחכות עוד. הדבר אכן בא" היא אומרת למארצ'ר. ומארצ'ר מקשה: "בא לו באישון לילה – בא ועבר על פני?" ומיי בארטרם: "לא ולא, הוא לא עבר לו על פניך ככה!" ומארצ'ר: "אבל אם לא השגחתי בו והוא לא נגע בי – ?". –"אה, שאתה לא משגיח בו... זה המוזר שבתוך המוזר. זה פלא הפלאות" (68–69).

אם "מה מוזר" של גולדברג הוא תגובה לירית פשוטה על נסיבות חיים אירוניות, "המוזר שבתוך המוזר" אצל ג'יימס הוא התדהמה מול עיוורונה המוחלט של התודעה. החמצת החיים כאן היא פועל יוצא מעיוות קוגניטיבי – עיוות קיצוני להחריד – מחמת פחדים עמוקים ושאר עכבות שפסיכולוג כג'יימס מנחש אותם. מארצ'ר, ממניעים שג'יימס חושף בלי לפרש, ובסיוע תירוצים פנימיים ורציונאליזציות מתוחכמות, אינו רואה מה שמתחת לאפו ממש. "אני לא יודע כלום" (65) – זו הסיסמה שהוא דבק בה, זה "העיוורון שטיפח לו", גם חרף פתח המילוט שפתחה לו מיי בארטרם, חרף ההזדמנות שנתנה לו "לסכל את חריצת גורלו" (88).

"את לא רוצה לומר שחייתי מתוך דמיון שווא, מתוך אשליה מטופשת מאין כמוה?", שואל מארצ'ר את מיי בארטרם כשהיא כבר זקנה, "שלא חיכיתי אלא כדי לראות את הדלת נטרקת בפני?" והיא עונה: "הדלת אינה סגורה, הדלת פתוחה", ומוסיפה: "לעולם לא מאוחר" (63). ובשיחה האחרונה ביניהם, אותה שיחה שבה היא מתארת את עיוורונו כ"המוזר שבתוך המוזר", לובשת ידיעתה בעיניו – בניגוד לאי־ידיעתו – דמות של "סיבילה": "ניכר בעליל שהיא יודעת שהיא יודעת, ולו עצמו נראה שידיעתה, מכוח טבעה הנעלה, מתיישבת עם החוק המושל בו. קולו האמיתי של החוק הוא; על שפתיה שלה כך היה נשמע החוק עצמו" (69).

הדלת הפתוחה עד שמאוחר מדי, מצד אחד, וקולה של מיי בארטרם כקולו של החוק, מצד אחר, גילגלו אותי ישר ל"לפני החוק", הטקסט המרכזי ל**המשפט** של קפקא, מעין השתקפות מיניאטורית שלו. לשני הטקסטים מבנה דומה עד להפתיע.

האיש מן הכפר של קפקא בא, כזכור, אל פתח החוק ומבקש להיכנס. שומר־הסף אומר לו שעכשיו אינו יכול להרשות לו להיכנס. האיש יושב שם ימים

ושנים, מנסה שוב ושוב לקבל רשות להיכנס ונרתע מהפרת האיסור. לפני מותו הוא מבקש משומר הסף שיסביר לו איך קרה שכל אותן שנים רבות לא ביקש איש מלבדו להיכנס, ונענה: "איש מלבדך לא יכול היה לקבל כאן רשות להיכנס, משום שהפתח הזה נועד רק לך. עכשיו אני הולך וסוגר אותו" (**המשפט** בתרגום אברהם כרמל, שוקן, 206).

ההקבלות ל"החיה שבג'ונגל" בולטות. האיש מן הכפר, כמוהו כג'ון מארצ'ר של ג'יימס, מבלה חיים שלמים מול שומר החוק כמארצ'ר המבלה את ימיו מול מיי בארטרם. שניהם מצפים שהשומר, או לחלופין מיי בארטרם, יפתח להם את הדלת, ובפני שניהם היא נטרקת. האיש מן הכפר, כג'ון מארצ'ר, מחמיץ מה שנועד רק לו לבדו, הוא מחמיץ את חייו.

אמרתי: שומר החוק, או לחלופין מיי בארטרם. כי מיי בארטרם, לא פחות משומר־הסף, מייצגת בשביל מארצ'ר חוק בל־יעבור. הוא "תולה בה סמכות" (61); בניגוד לשיטוטיו שלו, היא "קבועה בלי נוע על מקומה, ועיניה הסובבות עם סיבוביו שלו אינן פוסקות מלעקוב אחריו, ומקומה הוא לו... נקודת התמצאות" (83); היא כל־יודעת, "שופטת ואומדת את חייו" (32), רואה אותו לפני־ולפנים, על "סוד ההבדל שבין ההתנהגות הנאותה שהוא טורח ומקפיד לשמור... ובין ריחוק ההתבדלות השורר מתחתיה" (34); "את האמת עצמה הוא רואה בפניה" (64), וקולה הוא "קולו האמיתי של החוק" (69). ולא עוד אלא שרישומה עליו לובש מדי פעם אור נומינוזי, שאינו רחוק מן "הזוהר הבוקע מתוך פתח החוק" שהאיש מן הכפר רואה: היא מתווה סביבה איזה "קו מיסטי" (43), ויש בה "איזה אור מיסטי שאין לעמוד בפניו" (49); ובשיחתם האחרונה הוא יודע ש"אין לו אלא לקבל באמונה שלמה את מה שהיא נותנת לו, לקבל זאת ולהחריש כאילו התגלות היא" (70), ואז "מתנצנץ על פני שדה הראייה שלו אור כלשהו שהיה חבוי עד כה" (73).

את החוק הזה, המתגלם במיי בארטרם, מחמיץ מארצ'ר כשם שהאיש מן הכפר מחמיץ את החוק שמעבר לשער. המדובר, כמובן, למרות קווי הדמיון, בשני חוקים שונים מאוד. "קולו האמיתי של החוק" עולה באזני מארצ'ר מתוך קולה של מיי משום שהיא, בניגוד לו עצמו, יודעת את הדבר שהוא אינו מסוגל להרגיש, מציצה, אם תרצו, ללא־מודע שלו ומתוך כך כובשת לה ב ע י נ י ו מעמד סמכותי מוחלט. החוק שהאיש מן הכפר מבקש להגיע אליו, לעומת זאת, הוא מהות מופשטת שאין לה לכאורה דבר עם חייו הפנימיים של האיש.

בשני המקרים כרוכה ההחמצה בסתירה מרכזית. "איך ייתכן", שואל מארצ'ר את מיי, "שהדבר שלא הרגשתי בו כלל הוא הדבר שנועדתי ויוחדתי

להרגיש?" (72) ואיך ייתכן שהפתח ש"נועד רק לך", כדברי שומר־הסף לאיש מן הכפר, הוא הפתח שנאסר עליו להיכנס בו?

ההבדל בין שתי הסתירות האלה כבר מצביע על התהום המפרידה בין עולמו של קפקא לזה של ג'יימס. מארצ'ר ל א ה ר ג י ש במה שנועד להרגיש; על האיש מן הכפר נ א ס ר הפתח שנועד לו. "לא הרגיש" מכאן, "נאסר עליו" מכאן; מבנה נפש מכאן, מבנה עולם מכאן. הנפש משאירה "פתח מילוט", העולם לא. העיוורון, האנוכיות, כישלון היכולת לאהוב – אלה תכונותיו של האיש המסוים ג'ון מארצ'ר, אלה הסיבות – שכשלעצמן אינן הכרחיות – להחמצה שהוא מחמיץ את חייו. כישלונו של האיש מן הכפר, לעומת זאת, גם אם הוא כרוך במידת־מה במורך־לב אישי, נובע לכאורה משרירות קיומית שאין לה דבר עם מבנה נפשו. "אין צורך לחשוב שהכל אמת", אומר הכומר לאיש על דברי שומר הסף, "צריך רק לחשוב שהכל הכרחי": והכרח הוא שמה שנועד לך הוא מה שנאסר עליך.

אבל מהו הדבר שנועד לך ונאסר עליך? מהו החוק הקפקאי ואיך הוא מתייחס לכל אותם דברים שראינו, שהיו סמויים מן העין דווקא משום שהיו גלויים לעין?

התשובה הפשוטה והמקובלת בביקורת קפקא היא שהאיש מן הכפר/יוסף ק. יוצא לחפש את החוק הסמוי שיסביר את העוול הגלוי שנעשה לו, כשהוטלה עליו אשמה חסרת־פשר לכאורה. הוא בא אל שער החוק כדי לרדת לעומקו של החוק הסמוי שבתוקפו נגזר דינו, אבל הדרך חסומה והסמוי נשאר סמוי, חבוי במחוז שאין להכרה האנושית גישה אליו. בניגוד לשאר הדמויות שראינו, אין ק. מאתר בסופו של דבר את הסמוי על פני־השטח של הגלוי, כי הסמוי אינו מונח על השולחן אלא חבוי בטרנסצנדנץ ואסור על האדם.

ואולם לנושא שלנו מעניינת פי כמה תפישתם השונה מן הקצה אל הקצה של ז'יל דלז ופליקס גואטרי בספרם **קפקא, לקראת ספרות מינורית** (1975). האינטרפרטציה המהפכנית שהם מציעים ל**המשפט** פירושה שינוי קיצוני בתפישת היחס בין הסמוי לגלוי.

"...אם החוק נותר בלתי־ניתן־לידיעה", כותבים דלז וגואטרי, "אין זה משום שהוא נסוג לתוך הטרנסצנדנטיות שלו, אלא פשוט משום שהוא נטול כל פנימיות: הוא תמיד נמצא במשרד שליד, או מאחורי הדלת, עד אינסוף (ראינו זאת כבר מהפרק הראשון של **המשפט** כשהכל התרחש ב'חדר הסמוך') ... זה לא שהחוק מובע בזכות הדרישות של הטרנסצנדנטיות הבדויה שלו, אלא כמעט להפך – ההיגד או ההבעה הם אלו שקובעים את החוק בשמו של הכוח האימננטי

של המביע...״ (תרגום רפאל זגורי־אורלי ויורם רון, רסלינג, עמ׳ 88).

דברים לא פשוטים. אנסה לפשטם. דלז וגואטרי הופכים את הקערה על פיה: המשפט או החוק אינו מהות ט ר נ ס צ נ ד נ ט י ת נסתרת, שכל נציגיה ברומן – השופטים, הפקידים, השוטרים, הצייר, הכומר ועוד ועוד – פועלים מתוקפה ומביעים אותה. המשפט הוא כוח א י מ נ נ ט י המניע את ה״מכונה״ החברתית הדכאנית מתוכה (דלז וגואטרי קוראים לאותו כוח ״תשוקה״, וכוונתם לאיזה כוח של חיים והשתוקקות). כוח זה משליך דימוי בדוי של משפט, לא גילום של חוק טרנסצנדנטי, אלא תוצר של כל אותם שופטים ופקידים וכו׳. הם־הם הקובעים את החוק מכוח התשוקה האימננטית המניעה את המכונה החברתית. ומאחר שהמשפט הוא כוח אימננטי כזה, ממילא אין הוא שרוי בעומקה של באר, או מעבר לשער, אלא בכל אתר ואתר: בחדר הסמוך, בכל מבוא ובכל מסדרון, בסטודיו של הצייר, בקתדרלה.

לאור פירוש נועז זה, האיש מן הכפר בא אל שער של חוק לא־קיים, ויוסף ק. מחפש הסבר לא־קיים לדין שנגזר עליו. שניהם שמרנים חסידי תיאולוגיה שלילית (הגורסת שהחוק האלוהי לא ידוע אלא במושגים שליליים, מעבר לכל אובייקט של ידע אנושי), ומתנהלים כאילו היה העולם נשלט בידי חוק סמוי. אבל החיפוש אחר אותו חוק סמוי הוא מעשה־איוולת, שהרי לא קיים אלא האימננטי הגלוי: המאסר הגלוי, גזר־הדין, העונש. האיש מן הכפר ויוסף ק. אינם יודעים שהמשפט מצוי בכל מקום והם מתדפקים על השער – השער שמאחוריו אין ולא כלום.

עולם כזה, שבו אין הסמוי אלא בדותה שהִמציאה המכונה הדכאנית של הגלוי, שונה עקרונית – ומהפכנית – מכל העולמות שראינו. אותם עולמות היו מיוסדים כולם על הניגוד הבינארי בין הגלוי לסמוי. נכון שבכולם התגלתה בסופו של דבר חפיפה בין השניים: המכתב הסמוי נמצא גלוי על כרכוב האח, הרוצח הסמוי נמצא גלוי באורנג־אוטנג, חיית הג׳ונגל הסמויה נמצאה גלויה במיי ברטראם, ו״אתה״ של לאה גולדברג התגלה בבית הסמוך. אבל החפיפה דורשת שניים – חופף ונחפף. ואילו כאן אצל קפקא קורס הניגוד הבינארי ונותר הגָלוי לבדו.

לכאורה, זה טוב מאוד. נפטרנו מעונשו של הטרנסצנדנטי, מעונשה של הבאר העמוקה, והאמת המבוקשת מונחת על השולחן. אלא שזמינותה האוטומטית של האמת עושה אותה בלתי־מהימנה בעליל. בקטע הבא מיומנו של קפקא (מן ה־27 בדצמבר 1914), מוצגת דווקא זמינותה של האמת כמה שמחשיד אותה והופך אותה לבלתי־מהימנה:

> סוחר אחד צרות היו מרדפות אותו. זמן רב נשא בהן, אבל לבסוף דומה היה עליו שאין בכוחו עוד לשאת בסבל והלך אצל איש יודע־משפט. רצה לבקש ממנו עצה ולדעת מה יעשה כדי להעביר את הפורענות או כדי שיעמוד לו כוחו לשאת את הפורענות. אותו יודע־משפט, כתבי הקודש היו פתוחים לפניו תמיד והיה מעיין בהם. מנהג היה בידו שהיה מקבל כל אדם שבא לשאול בעצתו במלים: 'ברגע זה אני קורא על עניינך' ובתוך כך הורה באצבע על מקום בדף שלפניו. הסוחר, שגם הוא שמע על מנהג זה, המנהג לא מצא חן בעיניו. אמנם יודע־המשפט ייחס לעצמו מיד באמירה זו את היכולת לעזור לבעל־הבקשה, והסיר מעל איש זה את הפחד שמא פגע בו אסון הפועל פעולתו במסתרים, ועל כן שום אדם זולתו אינו עשוי לחוש בצערו, אבל חוסר־המהימנות של הטענה היה גדול יתר על המידה ואפילו עיכב את הסוחר מללכת עוד קודם אל אותו יודע־משפט. עכשיו נכנס לביתו בהיסוס ונשאר עומד בפתח (**יומנים 1914–1923**, תירגם חיים איזק, שוקן, עמ' 88).

שורות אלה נכתבו באותו חודש ממש שבו כתב קפקא את "לפני החוק", והן מאשרות את תוקף פירושם של דלז וגואטרי: "ברגע זה אני קורא על עניינך" הוא גרסה מוחרפת של אימננטיות החוק. החוק גלוי וזמין בכל אתר ובכל עת. אלא שדווקא משום כך הוא "חסר מהימנות" עד כדי כך שבעל הבקשה מהסס אם אמנם יש טעם לשאול בעצת יודע המשפט.

כמה שנים אחר כך, ביומן מיום 2 באוגוסט 1917, הופך העניין כולו לפארסה. האדם שאנו מבקשים – נקרא לו, אם תרצו, הישועה – גר בסמוך לנו, אבל זאת בתנאי שאיננו יודעים, לא שאנחנו מחפשים אותו ולא שהוא גר בסמוך:

> על־פי רוב האדם שאנו מבקשים גר בסמוך לנו. אין זה ניתן לביאור פשוט, עליך לקבל את הדבר תחילה כעובדה המיוסדת על הניסיון. יש לה יסוד עמוק עד כדי כך שאין אתה יכול למנוע אותה, אפילו אתה רוצה. והטעם הוא, שאין אתה יודע כלום על אותו שכן מבוקש. אין אתה יודע לא שאתה מחפש אותו ולא שהוא גר בסמוך, ובמקרה זה חזקה עליו שהוא גר בסמוך. מובן מאליו שמותר לך לדעת את העובדה הכללית המיוסדת על הניסיון כשלעצמה, ידיעה זו אינה מכשול כלל וכלל, אפילו אתה משַווה אותה לנגדך תמיד במחשבה תחילה. (142)

כאן, ביצירת־מופת זעירה זו של חוסר־היגיון, נטרפו הקלפים כליל. לא שֶׁמה שחיפשנו ונמצא בסמוך הוא חסר מהימנות, אלא שאיננו יודעים, לא שחיפשנו אותו ולא שנמצא בסמוך. לאה גולדברג, מפקח המשטרה, ג'ון מארצ'ר ואפילו האיש מן הכפר טעו בחיפושיהם כשהפליגו רחוק והחמיצו את הסמוך, אבל בסופו של דבר כולם – להוציא את האיש מן הכפר – מצאו אותו. כאן, בשורות

אלה מן היומן, אין לא חיפוש ולא החמצה ולא מציאה. נותרת – לבדה, תלושה מכל יֶדע ומכל מעשה – העובדה "המיוסדת על הניסיון"(!) שהאדם שאותו אנו מבקשים גר בסמוך לנו.

קשה להעלות על הדעת מרחק גדול מזה המפריד בין האיש הגר בסמוך לביתה של לאה גולדברג לבין זה הגר בסמוך לביתו של קפקא. גולדברג כתבה את שירה שנים אחרי קפקא, כמובן, אבל היא מייצגת הרגשת עולם הקודמת שנות דור לקפקא ולפרדוקסים הנואשים שלו. היא מייצגת עולם מסודר מבחינה אמוציונלית, עולם שיש בו פני שטח ומעמקים, ועל כן גם הפתעות וגילויים. קריסת הסמוי שראינו אצל קפקא משאירה אותנו, באורח פרדוקסלי, עם פני שטח גלויים, העונים ליד המתדפקת עליהם בקשקוש של יריעת פח חלולה.