

ותמורתה הגדולה העולה מתוך אותו משפט פרידיגמטי: "שְׁלֹמֹה אֶמְנוּן שְׁלֹמֹה גְדוּלָה יָמָא פִי גְדוּלָה שְׁלֹמֹה אֶשֶׁר שְׁלֹמֹה סִתְּהִיבָה אֶשֶׁר אֶתְהִיבָה."

*

יש פילוסופים שביקשו לראות את תופעת השנאה, כמו גם את ביטוייה המעשיים, כמונחים של "היעדר" בלבד. לדיוס, שנאה היא אפיונו של חסר - העובדה על כך שדבר-מה אינו נמצא; ארוס, יצר, והשתוקקות או התכוננות. כלומר, אין לשנאה נוכחות משלה, אלא היא נוכחת בעצם הסליק של כל אותם מצבים "חיוניים", מטג אלה שחותרות, כאשר המכנה המשותף המושגי של המצבים אלה הוא ברוב המקרים, המלה "אחבה". במבט ראשון נראה קפאק בשותף לקר-מתעבה זה, אבל זהו מבט משעה. לאמיתו של דבר, קפאק אינו מקבל מהות "חיונית" מסוימת, אלא משמיר כל יחס שבין דבר והיפוכו בנקלע עד מהרה למצגל במאזן של תלות הדדית. בהתאם לכך, המעבר מאחבה לשנאה, כמו גם המעבר החפוף, אינם בעייתיים כלל; יתר על-כן, הם בלתי-נמנעים. אי-נמנעות זו היא ביטוי לכבא של שנאה, מפני שכל ביטוי מכיל בתוכו אפישר לכבא אחבה כפי שאי-אפשר מוחלטות, חייכיוניות ובלתי-הפיכות הן למעשה אידיאל רחב ומשלה שלא ישג לעולם, לא בתיים הנצחיים ואף לא במחול. כאחת מרשימותיו קפאק מתאר את "הדממה הנצמחה" שמתרחשת על פני האדמה לאחר מותו של אדם: "שמה קודחת ארצית, גוויעה חדלה להתרחש לעיניך, סלקה כמדומה שעות, אפילו לחיים נחמת הודממות לשארף אוויר, ולכן גם פותחים את החלונות בחורף חמה - עד כי מתברר שכל זה אינו אלא תדמית, והכאב והקינות מתחילים." אכן, גם המוות אינו מותו די צורכן, בדיוק כשם שדחים מלאים אינם אפשיים. לכן, "הזויעה שבמחולות טמונה בכך שהוא מביא את הכאב הממשי של הקץ, אך אינו מביא את הקץ."²

נחמנון מעט בדרמים שקפאק מתווה בהן את ביטויי האהבה וביטויי השנאה. מוטב, במקרה זה, לפתוח בשנאה, מפני שלכאורה הייתה השנאה, יותר מהאהבה, יכולה לשמש פמה מיליש מתוך תאימות תקפאקית, פריצה אלמה של המצגל המסארי שבין דברים וניגודיהם שעולמו של קפאק טובב בו. שורף אפילו אם שנאה, כמוכן פילוסופי, אינה אלא היעדר, עדיין לפנינו היעדר שיש בו ביטוי אישי כח חזק ואסרטיבי עד שהוא עשוי, במובן פסיכולוגי, למלאה את העולם בתוכן מוגדר, הדי-משמעי, ואפילו במחולות-הפץ. עצמה זו של ביטוי רגשי מיידי הייתה עשויה אולי לחלף את המצגל ממעגליותו. לו אך היה מרטי, גיבור של קאקי, שונא את הערבי שדוג. לו רק היה תרזג לא בשל סינוורת של חשמש, אלא בשל רגש כופה של אהבה שהשתלש עליו.³ אורויל תיעד הישב את מה שנבלס תבין: שנאה משחורת, לפחות במקרה הפסיכולוגי. הוות אומר, יש בה נוכחות מסוימת של

1 פ. קפאק מחברות האוקטבו (שי) ונדרבק תרגם, 1998) 88.
2 שם, שם.
3 ראו א. קאמי הור (א) המרפן תרגמה, 1985).

של רגשות (כמו גם של דברים אחרים) מתוך עריכת רשימה של הנאים הכרחיים ומספיקים לתחיקומתם ולאחי שתיעדו רשימה מעין זו, נמה דעתם, שורף מכאן ואילך כל שנותר להם הוא ליישם את הרשימה המגוררת במבט רגשי זה או אחר ולקבוע אם מבט זה עונה, או אינו עונה על רוב התנאים שהמתדתי, אילו תיינו עורכים שימוש בוישח פילוסופית זו לגיחות סיפור אמנון ותמר, יש להניח שתיש מהר זיינו מניעים למסקנה שלמעשה אין ביספור זה עניין מיוחד: אחבה אמנון אינה אהבה, שורף לפי רשימת התנאים ההכרחיים והמספיקים של "אחבה", ביטוי רגשי שאינו ציב רשומותה בהתפתחויות מניחו לא-בשלות אינו "אחבה". משמע, אמנון לא עבר כלל באחת מאהבה לשנאה גדולה, מפני שמלכתחילה לא אהב, אלא רק נראה כמי שאוהב (ולאמינו של דבר, גילה ההנהגות אובססיביות, או פעל מכוחו של יצר שאינו ניתן לכיבוש, או שנהג כבן מלך עצל ומפונק שגובע את כל תאוותו בידיו, אבל לטעמנו, זו מסקנה של חלקי-מתחבה שטחי. קריאה רגישה דיה של סיפור אמנון ותמר תלמדנו שאכן מדובר באהבה. מה שהופך את הסיפור לבצל טעם ומה שמרתק את תשונות-ליבנו קורואו הוא הנהגתה ששנאה יכולה להתפרץ בהיקף-רגע מתוך אהבה גדולה. הנהגה זו יוצקת טעם וצומק ביספור כולו, שורף היא מעצממה את הקושי בהנבת החיפוף הרגשי שמתחוש במחולך הנרטיבי - קפיצת סלטה בלתי-אפשרית כמעט מאהבה יוקדת לשנאה גדולה. שטישוש הקושי תמנון בהיפוף זה או תחלקתו על-ידי מלך מסקלג אינם אלא עיקור הסיפור המשמעותי.

דרך אחרת, מעניינת ומורכבת מקורממת, לחתימות אל המעבר החד והמזרי מאהבה לשנאה היא ביטויל של עצם תויכומטיה בין שני רגשות אלה. דרך זו מאפיינת, למשל, התבוננות פסיכודינמית שרואה את ההבנה בין רגש וניגודו כפנומנולוגי גרידי. לאמתו של דבר, הנהגת הרגשית של הפרט פועלת כמותה של מערכת נפשית שלא ניתן לצבוא ביסודתה מוכתרויות רגשיות וכוודאי אין בה אפיון קנפד בין אהבה ושנאה או בין כל רגש אחר וניגודו. ניתן אפוא להסביר את המעבר האמנוני מאהבה לשנאה כפוגלם בתוכו את תוכה הרגשונה, והאחרות, של העצמאת לעצמה אומנם נתיבי ביטוי שונים ואף מנגורים. אבל נוכחת בכל עוצמתה החיולית, הלא-מוכחמת, בכיטויה המגוונים הלה. סיפור אמנון ותמר הוא מוגף מעולה לדיון במעמדה של הנשוקה, במקביל לאמנון כרוחן תיסטורית, הנרטיב מציג לפנינו "אמנון" אחר, חסר כל זהות זולת זו המוצגת דרך תשיקוה לתמר. במילים מציג לפנינו "אמנון" אחר, חסר כל זהות זולת זו המוצגת דרך תשיקוה לתמר. שיקי מבהינתו, מכליל התשיקות לתמר. כל זה רק מציג את המופת הדרמטי, שבו, בהיבך אחר, ה"תשיקות" (קדי: הדמות) משנה את יחסה לאוייבוקט השתוקקוה, וממתתה בולאציה אלמה את הטיפוה. אכן, סיפור אמנון ותמר קוריא לגיחות פסיכודימי, וכמעט מפניכנו, כקורואו, ליישם בו את מתודת החתבותנות הפסיכואנליטית. אבל גימגע מפניכנו, שורף אין אנו מומחים בהתחם זה.

את שתי דרכי התבנה שאנו מצייעים להנבת סיפור אמנון ותמר אנו שואפים מעולה ומספרות של פרוץ קפאק ומעולמו הקולנועי של הכבאי ג'ים גרמוש כטיטו נרדפי החתי, אף לא אחת משתי דרכים אלה מהיחסת באורח מפורש למעשה אמנון ותמר, אבל כל אחת מהן מתייחסת לאפשרות של היפוף רגשי קיצוני ורואה בו ביטוי להנבת פשוה ומשעוה של האהבה. בשל כך אנו מרשים לעצמנו לערוך שימוש פרידי-משנו בכיטוים אמנותיים אלה כפרישנויות אר-התיק, כשכל אחת מהן מיישבת בדרך שונה לחלושין מרעותה את

ושאר אשפה שביטתה את הרצפה", מתגלגלים על הרצפה, ותוך כדי התגלגלות חובשים בנוסעם בלתי הזרז של קלאם, אותו פקיד-שירות מטהרי שפירד היתה אוהבתו. כאן כתב פפקא כמה משפטים בלתי-נישנים:

"שם הלפז שעות, שעות של נשימה אחת יחודי, של הולג'לג אחר יחודי, שעות שבתן תש קי, בלי-הרף כאילו הוּא תנועה בדרוב או כאילו נקלע הרהק-הדהק לארץ וזה, שאיש לפניו לא נקלע הדהק כל-כך לשם, אך זה, שאפילו אוירה אין לו דבר עם אויר המולדת, ואי-אפשר שלא להזנק שם מרוב זרות, ואף-על-פי-כן, בכות קסמיה שארץ-לחם-שמה, אי-אפשר שלא ללכת הילאה, שליאת לתעות הלאה."⁷

בלב ליבה של האהבה נוכחת הזרות והבלתי-נגזעת, "שעות של נשימה אחת יחודי" אינם אלא מצב שבו "אי-אפשר שלא להזנק מרוב זרות", הנשימה העמוקה, היחרה, אינה מחסור מרצוג בנמציו, החדש גולש מבלי משימ לתוך ניגודו המוחלט, ובכך הופך למעשה את עצמו, כמו את ניגודו, לעדידים, רפוס מעגלי זה כולט לאורך כל ציריותיו של באמצעות פעולה השלילה שום מבצעים, רפוס מעגלי זה כולט לאורך כל ציריותיו של פפקא, לא רק באבחון המשותף של גיבוריו או באפיון פעולותיהם, אלא אף במבנה המשפטים שהוא יוצר, כלומר בעצם תהליך הכתיבה, משפט אחד מתוך הקטע שצוטט לעיל ישמש לנו דוגמה אופיינית, מיפוסית, שכיתה: "אי-אפשר שלא להזנק שם מרוב זרות" – הוזה אומר: איך אפשרות לזנוע, בהיעדר אוויר; "אי-אפשר שלא להזנק שם מרוב זרות" – הוזה אומר: הגזעה אפשרית באחתה ארץ, בשל קסמיה המיוחדים לה; "שארץ-לחם-שמה" – קסמים שמיך נשללים להם כחוליות-כוב, הוזה אומר: בכל זאת אי-אפשר להמשיך; "אי-אפשר שלא ללכת הילאה..." – הוזה אומר: הדרך האמור, אפשר להמשיך, ולמעשה אי-אפשר לא להמשיך.

מצב מעגלי ממאיר זה נוכח איפוא באותה מידה הן בהתגלגלותיה בפועל של האהבה והן בהתבוננות הנרטיבית עליה מבחינתן. במילים אחרות, הוא מאפיין הן את התגלגלותו של מעשה האהבה והן את האופן היחיד שבו ניתן לכתוב עליו ולחארו. לכן אין לתמוה שבפרוזה שריו על תצפיה עם פירדה אוהבתו, קי, רואה את עצמו כמי ש"התפלג כאן לילה תמים בשולדליות הברידי", ובאותו רגע עצמו מופנית תשומת-ליבו לכך ש"על תדליק שבו שני ציודי", מנומנים מעט, אך מעשה האהבה לא היתה אלא תדלית, שהרי בעיצומה נכת בה גאמנה"⁸ האינטימיות של מעשה האהבה לא היתה אלא תדלית, שהרי בעיצומה נכת בה בפרט מבט המנומנם מעט של חולות, גם כאן, בדומה לשנאה, זה מבט קומי, כשילוח של האהבה מובטח מראש בשל היפוכה הבלתי-נמצעי, הביטוי היחיד שניתן להעניק לכשילוח רגשי זה הוא על-ידי הסחת המעמד האינטימי של האהבה יותר ויותר אל הכיוון הקומי, נוכחותם הקומית של העוורים הן במעשה האהבה והן בכל קשר אינטימי נוסף בין האהבים מכאן ואילך מעמידה את האהבה כמלזיה באורח בלתי-נמצע בניגודה, באותה מידה שבה היא נוכחת באורח בלתי-נמצע בניגוד זה ומאפשרת אותו, מה שנותן, כאמור, אנו אלא הדמיות, או אם תרצו, גרסססק מרה שמתגלמת פעם כך ופעם כך – פעם כבאב

7 פ. קפקא הטיירה (שי' זנדנבק תרנ"ב, 1978) 43-44.
8 שם, בע' 44.

הדיג, והיא עשויה לילא את הליקות הקפקאיות. שנאה בכלל, ואולי שנאה עצמית בפרט, יכולים לשמש תומר בעידה מצויק.⁴

אבל בעולמו של פפקא, כל הזמר בעידה הוא אף המים שמכבים אותו. כן אין בו כל סיכוי לישנאה, אפילו כאשר היא ממלאת את הנפש, לכן, ביסויים של שנאה אינם מתעללים דרך אלימות או דרך תיאור של מאבק, עימות או קונפליקט, אלא מומחשים בראש ובראשונה דרך תשימות במימל נקומי. שימוש ספרותי זה כולט כמעט בכל יצירותיו של פפקא, דמויות קומיות מבסאות הן את הסיבויים השנואים והן את מושא השנאה. נוכח את הוזה הקומי דל'ל'רש ורודניווי, תשונאים והשנואים, שמהווים ללא רהם את קרל רוסמן במסעו באמריקה – בני דמותם של התחול והשועל שבפינוקיו, נוכח את ארתור ורמיה, שנאו נפשו של קי, מודד הקרקעות, שתוארם הוא פסגה של תיאור קומי ספרותי. מוזה קלמוריות אלה, מצבים קומיים מגוונים של שנאה מוצגים לאורך כל חיבתו של פפקא ודומה שזו הדרך העיקרית, כמעט היחידה, שקפקא מבטא דרכה שנאה, כן, למשל, הסיפור "גזר הדין" – התגלגלות הראשונה של פפקא כמתבר-יוצר גאוני – מלא וגדוה סיטואציות קומיות. אפילו כאשר תבן מייחל למותו המיידי של האב, מהשכבתו טכילה תנומה קומית פרודית: "עשיתי הוא יתכופף, הולדאי שיפול ויתרוסק"⁵ – נפילה זו המישה לא רק תזיק, אלא תגרום מוות, ולא רק תגרום מוות, אלא אפילו תביא לידי התרוסקותו של המה. מופע נוסף של שנאה בסיפור זה הוא אותה מצבה קומית שבה האב שנאה מוות את ארוסמו של בנו גיאורג: האב עומד וקוף על המיטה, כשידו האחת "נוגעת קלות במקרה", ונציין (כך במקרה) את פרוץ השנאה הבא:

"כפי היא תרימה את התצאיות שלה ככה, האוזה המגעילתה, ולשם המהשה הרים גבוה את כותנתו על התגלגלות על ירכו העלקת משנות המלחמה שלו, יוריימה את התצאיות שלה ככה וככה וככה..."⁶

גרוססקה זו ממחישה מאיך כמה את הקשר החזיק בין השנאה והסיטואציה הקומית. נוכחותה של השנאה היא נוכחות של היעדר. היא שכובת באותה סיטואציה מעלית ממלאת שבה כל ביטוי מבטל את עצמו אמירותו בפועל, וביסויים של שנאה אינם יוצאים מכלל זה, לכן, שנאה יכולה להיזה מבוסאת רק דרך המצב הקומי, שמגיד אותה למעשה תושל מנוה בכך את עקוצה הנפשי.

כך השנאה מבסאת היעדר, אבל אין זה היעדר של מצב "חזירי" מנוגד, אלא תופכו של דבר, "חזירי" הנביע מנוכחותו הבלתי-נמצעת של ההיפוך בסיטואציה המנוגדת להי. השנאה מתוללת לאפק הקומי בעיקר מפני שאין הוא יכול להתיקיים כמצב מוחלט, יציב, בלתי-שפיר. הוא הדין באהבה, נסתפק כאן בדוגמה אחרת מני רכות שניתן להעלות, די להיכר הביאור המפעים והמפיעת כאחד של מעשה אהבים של קי, מודד הקרקעות ופרידה המנוגת. מתחת לרילפק, על הירצפה, תגאבהים שוכבים בתוך "שילוליות קטנות של בירה

4 ראו ג. אורול 1984 (ג. אריך תרנ"ב, 1996).
5 פ. קפקא "גזר הדין" ויפא כפרי (גא המבחן תרנ"ב, 2000) 58.
6 שם, בע' 57.

הסביבות שהיא יוצרת מקיימים שקילות חסרת מוצא בין הטובייקט המשתוקק ובין מושא השתוקקותו. באותו אופן אין האדם מן הכפר יכול להיכנס בשער חזק מפני ששער זה כוכבי, נודע רק לו. הדייפה אחר חזק (או האמת, או המדות, או הנחמה) לא תצלה לעולם, אבל לעולם לא תחיל (תחילון של המש אינו אפשרי, כוכבי, הנחמה העזת לחוק אינה יכולה לביטא את עצמה אלא באמצעות יחודה העצמי עם החוק, מצב זה מצמצם את השפה העוסקת במושא התשוקה (משמע ביצי המרדף) כדו-ערכית בעלת, ולעיתים קרובות אף כמפסקת להלוטין מכל אפשרות של הוליה לשוניית (reference), כך, ההשתוקקות אל החוק, למשל, יוצרת אותו כשל מילולי (גם כשל אינו יכול לעלות יפה שפריון מתואנו את המושג "כוחות המזוקק", כמו גם מושגים אחרים המתייחסים לחוק. אלה נותרים כמעצבים לשוניים וריקים.

המרויות של קפקא, בדומה לחמתו הנבזית של אמנון, אינן יכולות שלא להשתוקק. רוצה לומר: מצב זה – שווא, כמאמר, מצב חסר תקווה, חסר תוחלת ואף מוגזף – הינו לשד קרובים. אם יהיה מברדפם – תיגזו תמצית קיומם, הדייפה המתמדת הינה הכרח לגבי זה המותה עמה, ואת גם אם בהכרח הוא מוזהה עם מושא של דייפה זו, לא ניתן להשיג את האמת אלא באמצעות דייפה חסרת סיכוי אחריה. לא ניתן לאהוב אלא באמצעות השתוקקות בלתי-אפשרית שממנה עצמה עם מושאה, ולכן קודסת אל תוך ניגודת, כאמור, תודך החרדה שבה ניתן לבטא קייסת זו היא תוך הישענות על ביטוייה תקינים-יגזוטיסטיים. קייסת הדבר אל ניגודו, האהבה אל השנאה, החוק אל הנכפוף לו, וחוסר האונים תקינים שרשמית של קייסת זו מותרים במתנון בה הם תמצית האפשרות והמקפקאית של תכנה אותו רגע מחוק של כפילות מושגית העולה מסיפור אמנון ותמר. קייסת זו היא רגע ויחוי המשוקק עם מושא השוקקו; היא הרגע שבו היישוב בשער החוק נטמע עם השיעור עצמו. זה הרגע שבו מוכנה הדין פוצינה בבשר החי ומשמעה את הנאשם בגור דינו (בסיפור "מורשת הערוביץ", הישענות זו היא הנורל הבלתי-נמנע – ובה-בעת היא מושא השתוקקות.

אהבתו של קפקא היא אהבה שונאה (ישמא שונאה אהבה), באהבתו העזה, המופשטת, המסאפייית כמשי, אין אמנון יכול להימלט מהשנאה הנעצה באהבה אהבה עצמה, בלתי נפרדת ממנה ומכוננת אותה. אהבה זו של אמנון הקפקאי יוצרת תמונה-עולם נלצנה, ובתוכה – דמות סובייקטי טיפוס המבלה את חייו באותו מרדף אחר מופשטות מסאפייית שביטוייה החדר נעוץ בצמצם המרדף. זה המפוכו של מרדף פורדקוטיכי, מכונן משרה, מאותם מרדפים שהפוליסופיה ההודשה בה אהבה להשתעשע בהם, לפנינו מרדף אחר אהבה נטולת מוחת נפרדת ומותבנה (שכן השנאה, הופוכה המוחלט, נטועה בה מלכתחילה); ככזו, אין היא אלא שיעור גרוטיסקי ואכזרי עד אימה בגלענתו: כך-מלך כחושפנים מחלקה במישו כשאחתו מלכת לביתת או יצקת את הכריה לצידו, המייגית כאן מלכה את עצמה לאונס דרך זיהויה עם תכנתה של מאכלים שאמורים לאפשר לחולה שפניו כחושות להשביע את רעבונו משוקתו בהכוננות בתמר היפה המגישת לביבתו לפניו. והרי אין זו אלא גרוטיסקה, פרכת של חרד-מימיות, שכשלושה מתבטא דווקא על-ידי המימוש האלים של המעשה המיני. לעולם לא יעלה בידו של אמנון לאהוב את תמר מבלי שאהבתו תתגלה בה-בעת כשנאה עזה. המותנות שבין הדבר והיפוכו, חרדף ותגדף, המשתוקק ומרשא המשתוקקות – אינה נבפצא.

וקיינות אל מיל מוחת מדומה, ובניסוח אחרות בריקוד מציין של אב על משה, ולעיתים בנוכחות קוטית מתמדת של זוג האומים ללא-גיל, ארתור וירמיה, המתחרים עם קי על אהבתה של פרידה.

כאן ראוי לחזר אחר המסגרת המושגית שקפקא מציג בה את אפשרויותיה (או בניה דייקת את היעדר אפשרויותיה) של האהבה, בהינה זו הינה מופשטת יותר מכובן; והיא זורשת מארתנו והייחוסה מפורטת למעמדו הספרותי והמוגזף של קפקא כאחד מסובוניה הספואיים של המאה העשרים. אין ביכולתנו להיענות למשימה מורכבת זו במגבלות המקום, ומתפק לקי ברמיות גרידא, תוך תקווה שנוכל להעניק לה בעתיד את הפרתה הראוי לה, בהיא לנו שבת-יארוד את המצב האנושי, קפקא מעניין בעיקרו של דבר להשפח תוך הישענות מסיבית על פעולתו של האדם ביצור משתוקק או ביותר דייק, ביצור חרוף. אבתנה זו מציאת ביטויים רבים בהתבניו, אבל המרכיז שבנו הוא ללא ספק השתוקקות תכלתי-גלית לחוק שמכוננת את היינם ומותם של רבות מהדמויות הקפקאיות. המסגרת שבתוכה האהבה מועמדת על השנאה וזו מועמדת על האהבה היא המסגרת שבה נידון המשע האנושי לכישלון מעצם היותו מעשה אנושי – משמע מעצם היותו מרדף מתמדי, חסר נשימה, עמוס תקווה, אחר התגלמותו של "החוק", "האמת", "היישות", באחד ממשלוי קפקא מספר על פילוסוף וקן שבמדרפו אחר האמת סבר שדי לו אם יכין דבר אחד, ולי הוציר ביותה, על בודיו להבטיח את השגת המטרה הפילוסופית הנכספת. כמחשא להבנתו, בחר לו כמבינו שתכורות לייים היתה סודות כסיכובו (אחד מאותם כסיכובי-יען גדולים שיש להקפום הישב בחוש או בחבל דק, ואז, במשימתו החרויה, לזיכר סיכובו מהיר של המבינו). כך היה נספל לחבורה זו, ובאשר היו אלה מסובכים את חסיכובו, היה מונפל על עליו ותופסו נהפך בריון ל"גור עץ טפשי", ולא נותר לפילוסוף חוקן אלא בצער, והה מסביכון נהפך בריון ל"גור עץ טפשי", ולא נותר לפילוסוף חוקן אלא להשליכו לארץ. אבל זו אינה מהותו של הכישלון. ניתן אפילו לשמוע את קפקא מביע תקווה אחרת – הלוואי שכך היו פני הדברים, המצב האנושי סובך בהרבה, באותו רגע שבו סיכובו נעץ נהפך לגור עץ טפשי ומשילך בתיעוב לארץ – באותו רגע עצמו (האין זו וריאציה לא-מובנת על רגע ההיפוך של אמנון?) עולה באוזנו של הפילוסוף חוקן קול צווחותהם של הילדים שלא שמע אותו עד אז, בהיותו סודר בבציע משימתו הפוליסופית. קול ענות זה הוא עתה בלתי-נסבל; קפקא מטיים את המשל הקצר בעיון מנותחו של הפילוסוף מפני חקול, ואינו מהסס לקבוע שהפילוסוף גם "כסיכובו שישט מוגשם מצלףך ביי".⁹

הכישלון נעוץ איפוא באותו מצב בלתי נפסק של דייפה אחר ה"סיכובו" – טיפואציה בלתי-אפשרית, מפני שביגזע מסוים של המרדף חרוף נהפך למושא דייפתי. זה אפוא מרדף שאין לו סוף, מרדף עיקשת ועקרה, תמשוקת מניחה את החסר – את האחר שאינו נמצא במשתוקק ואינו נוכח לפני המשתוקק. הטיפואציה הוויאקלשית של משיכת יחסי זו מלווה בהנועה מתמדת ומאופיינת בחוסר מנותח עי. תמשוקת לעולם אינה מתמלאת, שכן או תחיל לחיות תשוקה, לפיכך, לפנינו מצב מציין-פרידקסלי שבו תמשוקת מופאת להכחחות ובה-בעת אף לשימור עצמי. המשתוקקות הבלתי-גלית והרדיפה מעגלית-

9 פ' קפקא "סיכובו" היאור של מאבק יש' ונדבנק מתיגם, 96 (1971).

גירומש מוצא מלמוש זה באותו ביטוי עצמו שקפקא מוצא בו את היעדר המימוש, כלומר באקט הקומי.

ציקריה של הדיספוזיציה ה"גדומשית" מצויים כבר בכותרת הסרט. התרגום העברי של כותרת זו אינו עושה לה שירות נאמן. בעוד הכותרת "עלפי החוק" מציגה עמדה ברורה לגבי מעמדם המשפטי של "דורף" ו"ברדוף" (כמו גם כיוון מוגדר של "רדיפה"), הכותרת הלועזית מערערת יותר, וכבר הוא משיבה לתוצג את השינוי המושגי המתקיימת כאן, בצירוף המילים "doan by law" מתקיים אותו מושג של נרדפות, דרכי וקורבנות המאפיין את הכותרת העברית; במקביל מתקיים בה גם מימד הופכי, התרגי ופיעל יותר. זה המימד המודרני, היומיומי, המצמי של פרוזה זו, אשר בדהכות גיו-אורלינס של שנות השמונים המדקדמות שימש כמשמעות של שלישות, כוח ובעלות.¹¹

מעמד כפול זה של רדיפה ונרדפות, של כוח ושל חולשה, מצוי אישוא כבר בכותרת הסרט. משם נהדר קצרה ליצירת מה שנראה לכאורה כאותה משותף מושגית שמתוכה בקצה פרושנות של קפקא. גירמוש מצני מערכת מושגית זו על-ידי שני גיבורי הסרט, ג'ק (שם וייסס) וז'ק (ג'ון לוריס), שני הולכי-בטל המכילים את זמנם בתווה נטול מוטיבציה וחסר תקווה: האחד הינו תקליטן מודון בתחנות רדיו שונות והאחר סרסור לעת-מצוא. שגרת וחיים חסרת התחלות מופרת כאשר כל אחד מהם נבלא על מעשה שלא עשה. עתה הם נדרשים לחלוף ד' אמות של תא כלא משותף, התנהלותם המשותפת בתא המאסר מגלה לצופה ששני חללי-אישים אלה חולקים אף אותו תא כלא משותף כאשר הם מבטאים גישה מרידה, נרדפת, אל הזותם ואל חייהם; שניהם כאחד אינם מוצאים סיפוק בתווה ואינם מוכילים את העתיד בתפוסתם העצמית. מבחינה עניינים, העתיד אינו קיים – והתווה אינו מעניין; זוהי ריספוזיציה מיואשת, סבילה ונרדפת, המשדרת התחשה של אקראיות ושרירותיות. הכיטי הנבלט של מצב זה הוא השנאה ההדדית שכל אחד משניהם רוחש לחולתו.

עד לנקודה זו הסרט עשוי לשקף נאמנה את הפרשנות הקפקאית. המנגליות הכיטיות בהגדרת יחסי הדרוף-נדרף מתקיימת כבר בכותרתו, ובנוראי באקספוזיציה של השתי הדמויות המרכזיות, שבמבטלול התנהגותיותן (אם לא בשמו) מתוות מימוש סכיזופרני של אותה מעגליות. האתגר בתא הכלא אינו אלא סובלימציה קפקאית של אין האנושם שברדיפה, בדומה לשיבתו של איש הנפל שער החוק. האובייקטיביות המדומת של "שער החוק" (שמתקדד אינו אלא הנצחה של אותה רדיפה בלתי-אפשרית אחד השער התמקקק) מוצגת בעולשו של גירמוש כשיבה חסרת אוגים בתא כלא, אבל בניגוד לקפקא, סיטואציה זו מכילה לא רק את יסודותיה החוקיים, אלא גם, ואולי בעיקר, את נקודת-המוצא התרופשית. נקודה זו מוצגת על-ידי דמותו של ז'ד המהוגי ומוביל, דובר ארסקלק, ששמו בוב (רוברטו בנינו), המושך אל תא הכלא שאר ז'ק שותח בו.

בעוד שבין ג'ק וז'ק מתקיים העדר צמוק של קמוניקציה – ומה לנו כי נלך, שכן אין בכך אלא ביטוי צמוק של שנאה (שאינה אלא שגאה עצמית) – הצטרפותו של בוב מציינת

11 כך גירמוש מצני זאת בראיון שנתש עמו: "I'm in control, I know my way around, I'm down by law".

הסבר מעניין למצב דברים זה מציינים דלו וגואטרי (Deleuze & Guattari), תחשבים רובו אפשרי נושא באותה מציאות קפקאית. בהנבה שיש בה את המושג "אחבה", רובד זה נוגע בתפוסת הזמן, המהות את אחד היסודות המגדירים בקשר שבין האוהב ואהבתו, וכיטוי של זה, ליעת דלו וגואטרי, הוא במחיקה שקפקא מלווה בה את יצירותיו.¹⁰ ברומנות מייצגות אחרות – הקונברט בלראורי של מאפק, נגינתו העילגת של קארל רוטמן באמריקה, אי-מקצועיותה המוחלטת של האחות בהגלגול – דלו וגואטרי מציגים את מה שמהות ליעתם עיצוב צורני-מוזיקלי אצל קפקא. עיצוב זה מבטא נוכחות, תמור, תהוות, ובה-בשעה הוא מבטע בלאחריי, בדינמות ובחוסר מקצועיות. אקספוזיציה מוזיקלית זו, שרענים השנינים, מתווה איר (אלימנטציה) לקיימת של המציאות המתהוותת, שאותה ניתן לסכם מתוך התבוננות אחד הדיאלוגים שקפקא מציג ביצירותיו, והבוהי בדיוקן אדם – בין שזה דיוקן השוער כפוף הצוואר בבית-המדרש של רבינו דשונים המתחברים בהמשפט – ממסגרת את התחלכות בדמות הטייבוקט הקפקאי, ולמה המופיעה המיר כשתיא כפופה, מושת צוואר, כאילו ברמסת תחת המסגרת שבתוכה היא מופיעה. דמות זו של סובייקט חסר אוגים מלווה בנגינה צודמית, קושתת באחת את לרף הזמן הליניארי, ה"כני", ולהשעת מעגלת אותו. כבר ציינו בראשית דברינו כי גיכר במחבר ספורו של אמנון כי אינו שותף לתפוסת האיריות כי קולקטיבי (נצטרותה במימוש האפשרי (שלא לומר המכרז) של האהבה, בין בעיצוב זמן קולקטיבי (נצטרותה של האהבה) ובין בעיצוב זמן סובייקטיבי (עוצמתה של האהבה כגורמת לאובדן תחושת הזמן של האהבה). משהמא שגם קפקא, לעתים של דלו וגואטרי כמו גם לדעתנו, אינו אותה בתפוסה זו, מושינתו את טיפוס האהבה אינה אלא תפוסה של זמן מעגלי, המניח אותה ובר-השגה. איש הכפר נידון לשבת בשער החוק, ואין לו אלא להקשיב לנגינתו העילגת של קפקא כדי להביח את חוסר התחלת שבישיבתו זו. עוד נשוב לניתוח זה של המוזיקה בהמשך דברינו, כאשר נעמיד את נקודת-מבטו של קפקא מול זו של גירמוש.

*

אפשרות שנייה להבה אותה המורה של אמנון חתכי במעבר המיידי בין אהבה ושגאה תחבאר מתוך התבוננות כרטי של ג'ים גירמושי נרדפי החוק. בסרט זה, כפי שאנו מבינים לעיין בו, נפרשת אפשרות שונה לגמרי לתבנת הצמידות המדוקה שבין אהבה-נפש לשגאה-מוות. בניגוד לתמונה הקפקאית, שאינה מזהירה כל מוצא בשל חזיתה בין פעולת החקירה ובין מושיאה, מעלה הסרט אפשרות אחרת, המתווה תמונת-דיאל הפוכה לתמונה הקפקאית. בעוד קפקא משרטט מעבר מיידי של רגש אל ציגורו ממשא מעגליות של חוסר אוגים קומי, גירמושי מציג אותו מעבר חד עצמו (במקרה של חרטי: בין שנאה לאהבה) כנושא בחובו אפשרות ללימוש רגשי מלא, שיש בו נותם ועדנה. באורת מעניין,

10 G. Deleuze & F. Guattari *Kafka: Towards a Minor Literature* (Minneapolis & London, D. Polan trans., 1986) 3-8.

תקפיקאי. כוכו, תלשון תקפיקאיית סובבת ומתחלפת סביב מושאייה ונכשלת בכל גסיון ייצוג שהיא מבקשת לערוך. כל חלק משפט מוריס כנגד החלק שקדם לו, רק כרי לחזור בחלק והיא אל נקודת-המוצא, והם שני הוכחותיה זה עתה כישלון זה של ייצוג הינו, לגבי קפקא, מצב ענייניי הברזי, אבל גם בקל-ינסבל, ולרצ המל, הכרזיותו אינה מאפשרת לו לבטא אל נכון את אי-הנסבלות שלו, מבטל זה אינו עומד בדרכו של טוב, לא מפני שהוא חוזר אל צמרת ריאליסטית ייצוגית, אלא מפני שהוא מוותר בהחלטיות צרתית מירבית על אפשרויות ההזדוּגה של הלשון. שהרי בו ברצ שאנו צודדים צורה לשונית לטובה גבי גלדה, אנו יוצאים בעת ובעונה אחת במחול-יצירות שמוכותו, אם בכלל, אך ורק לעצמו, הורה אומר לפעולות המרתה שתופסת את מקומה של הגלידה בשל מניעים מוויקליים, א-לשוניים במוברק.

לאחר משחק הקלפים האמור, כוב נוטל פיסת גיר ומצייר מסגרת חלון על אחד מקירות התא. מסגרת חלון זו אינה אמיתית יותר מאותן מסגרות תמונה הפולאות את הויקליים שמוטי הנצוא של קפקא. ברם, מבחינה של כוב אין הדבר כך. הוא מפעיל על החלון המצויר אותה מניפולציה מילולית מפורקת שזה עתה מצאה את ביטויה בריקוד טוער. עתה הוא פונה לזיק בשאלת "יריקי": כיצד יש לומר, יש לומר, יש לומר *at the window* כשחברים אמורים בחלון (מצויר) זה. זיק צורך כמובן, אבל גם טועה, דומה שהיא מבין עתה שהתחבול הסמנטי בין שני הביטויים הלשוניים הללו אינו רלוונטי למציאות שבת הוא מתקיים עתה, אלא עדיין אין הוא מוכן לאמץ את המסקנות הקוגניטיביות והתחלפות האמורציונליות שנובעות מביטול ביצועי של ההחבול הסמנטי החשוב בין שתי מילות יחס (אכן, די בהגיית אישלקות מתנונת למחוק את ההחבול הסמנטי החשוב בין שתי מילות יחס בכך שבוב, חרף התעניינותו הכפחית בלשון ופנקס הביטויים הלשוניים שהוא נוצר בכיסו, מעוניין בלשון לא כמייצגת (נאמנה או כושלת) של המציאות החיצונית, אלא כביצוע חילוי ומשך של יחס לא-אפיסטמי אל המציאות ואל החולת. יחס כזה "מבצעי" בארוח ישיר ושובר-לב את מה שהלשון עצמה אינה מסוגלת לעשות כאמצעי ייצוגי. ביצוע זה מותקן, כמובן מאליו, לא רק את ההחבול בין שני המשפטים, אלא אף את עצם ההבחנה בין חלון "אמיתי" וחלון "מצויר". מה שנדרש עתה הוא לא פחות מאשר אונן מתדש של מטרות היחסים הלשוניים. אבל לא רק אותן. החלון המצויר הוא גם החלון המטפורי שאלפטר את הגלידה. זה למעשה הוויחור העמוק על הניסיון הקפקאי לרצ את מצב המורד. ויתור זה לא רק מאפשר את הכרזתה מרבלא, אלא מהייב אותה למעשה.

אכן, ג'ק זיק נעצם לתוכנית בריחה שבו במתנה, חצי השני של הסרט מרוב בהיחלשות מפני רשויות החוק שאינה חולת גם כאשר הסימונים הקלושים למטרד של המש שיערד אחר הכודלים נעלמים. דומה שבריתם של השלושה מפני החוק אינה דווקא בריחה מפני רודף מוחשי, במשי. המילתות זו מותירה ריש של תמונת-היפוך סימטרית למרדף המלתי-פוסק ומתואר בכתיב קפקא, אלא שהרודף הקפקאי נהפך כאן לנרדף ג'רומישי. כאן עיצו החבול בין הפרשנות נוסח ג'רומיש לפרשנות נוסח קפקא – תבול המכונן את האפשרות השנייה שאנו בוחרים כאן להבחנה המעבר החו המיידי מרגש כלשהו אל יניגוד תגמור, הסרט הוא, כאמור, תמונת-דאי לפרשנותו של קפקא: הוא מציג את המצב האנושי לא כמצב של חשקקות נמצב של רדיפה, אלא כמצב של חופשי מפלט

ראשיתה של תקשורת. זו מתבטאת דווקא בהחלונה העמוק של השפה, שכן כוב אינו דובר אנגלית, ואת התקשורת שלו עם העולם הוא מנהל באמצעות פרונומיים לשוניים ושפת-גוף הוא מצטט מתוך פנקס שהוא גורא בכיסו. קלישאות לשוניות חסרות הקשר ושפת-גוף עשירה, את ההכרזת הראשונה כמו אנו עורכים עוד בטרם מושלבים השלושה אל בית-הדאסורים. ג'ק יושב שוכר על מפתן ביתו ומזמר שיר-בלוז נוגה, למחצ המצלמה קוללת את דמותו של כוב ניצב מול המזמר – צונח לו סתם אך אל תוך ה-*frame*, כביחנה זה שאין לדעת מאין בא ולא ילך. הוא מאזן למורה, ואז שולף מכיסו את הפנקס, מעיי בו רגע קט, פונה אל ג'ק ומפסיד במבטא אישלקי כבד: *It's a sad beautiful world*. באמצעות משפט נטול כל הקשר ברור (להוציא, כמובן, את ההקשר תאסמטי, נראית כלא יותר מאשר ציטוט לא-לעניין של קלישאה אנגלית שאותה טרח כוב, שוכרד אינו דובר אנגלית, להעתיק בשקידה אל תוך פנקס הלשון שלו. עם זאת, אמירה זו – שבהעדר הקשר מוגדר בשמעת כחלק מרובב צלילי בלתי-מיועד וחסר משמעות – מבטאת את נקודת-המפנה של הסרט ומרמזת על התדמיה המצויר הקפקאי שבו צעדו ג'ק זיק עד כה.

שיבתם של ג'ק זיק בבית-הכלא אינה אלא ביטוי קורד לסבילות המוחלשת שאנשיהם הפגומה כופה עליהם. לא ייפלא שום מביעים סבילות זו בשנאה עזה שהם רוחשים ה לה. ללא ספק, תא כלא הוא ביטוי ברור של יתור על מושאי חשוקת, אבל זה ויתור בדרעבר ותו לא, שנכפה על המוחלטים בארוח שרירותי (שהרי כל אחד מהם נכלא על מצעה שלא עשה, אין זה הוויחור שאליז חסרת מכון. הוויחור הממשי, בקודת-המפנה החלופה – כל אלה מנללים בהמותו של כוב, שנראה תחילה כמי שאינו מוצא בכלא את ידיו ורליו (אפילו את שמותיהם של ג'ק זיק הוא חוזר וסחרף), אבל דמות-שוליים זו מקיימת עוצמה, שכן כוב הוא היחיד מבין החבורה שאינו מקבל מעצם מהותו את המוסכמות המשותפות והנורמטיביות של הברת הכלא, ומשום כך – היחיד שדרוש בקיומו ויתור מוחלט על הוויכוחים של אהבה-שנאה, ומתייב בריחה, תהיה משמיה.

עלגותו הלשונית של כוב פותחת פתח לדינמיקה חדשה בין כותלי תא הכלא, שיעקרה בריית השתייה קומיוניקטיבית חדשה, לא-מילולית. ספק אם רוב קוראיו של מאמר זה יראו את הסרט שבו אנו דנים, ולכן אין זה מיותר להציע דוגמות מן הסרט לאותו ויתור. אבל מכיוון שמובחר לנו היטב תחושת קווי-הוויחור של מי שנגזר עליו לישמוע תיאור של סרט שלא ראה, נשתדל לקצר כאן ככל שניתן, נציין כאן שתי דוגמות מרתקות – שתייה עוסקות בשוני דרסטי שבנוי במצב המעמדה המייצג של הלשון. החלכו של משחק קלפים בתא נקטע על-ידי צרחת אגבית של ג'ק. כוב מתרח בן: זו אינה צרחה, בתדגיש את המלה "צרה" (*scream*), והגותה נמלה וביצועיה בתוך הקשר לשוני (שירצו כמובן תיש מזה זו, וכי למקם את הצרחה הנמלה למלה/ביצוע: *all we scream, you scream, I scream* כבדיה כותלית), כוב ממציא המשך למלה/ביצוע: *we all scream, you scream, I scream* תשגייט מצטרפים אליו, ועד מותרת נהפכת אמירה ריקה זו לריקוד משולב ומשולת רסן מסביב לתחיסת הקלפים המפוזרות על הרצפה. הריקוד נהפך לשאגה העוברת מרא לרא, עד שכל אסירי הכלא שואגים באקססיה אותו דמיון פונטי לחרות שבין "צרה" ובין "גלידה", בין "I scream" ו-"Ice cream". זו דוגמה אחת לתקסונו הנוטה של המשגל

לפינו כאן תיארנו מבעיה של אם גדולה, כל-יכולה, בעלת כוחות רוע מפתה, המזיגה במקרה-ראותי של ילד קטן ונפחד שכל-יכולו אינו אלא ארוב ורודד שאשה גדולה לוחשת לו מלות חובה ורוע, ובעוד מילים אלה על שפתיה, היא מולקת את ראשו בנינה יד וגם. "אמא מוודה", שונא בוב בשקט, "אמא מאור מוודה", וכו' רגע תופת השגאה את פניה ומגלה עצמה כאתה גדולה, בוב אתה את אימו איזלילה, את אבי גייג'י ואת שלוש אחותיו - ברונה, אלברטינה ואנה. זו אתה שנוצעת על הוויחור - ויתור על מימוש יחסי השתוקקות בין האם ובין האיוב: את מקומם של אלה תופס מעשה הצלייה עצמו, ודעה אין טעם לשאל שאלה מתחמב: ומי מלך את ראשו של הארוב שצנינו רואה עתה? מנוולוג הארוב הוא בענינו שיאה של פעילות לשונות מוזיקלית - תפיכתה של השגאה לאתבה מתוך רווחה של המוזיקה. על תשתית כמעט-דיסואלסטית של פעילות שמכוננת את מטרותיה, בנינו בונה את כוחה של האתבה ככוח משחרר. מברנה נה, מנוולוג הארוב הוא נקודת-מפנה שרנספורמטיבית, התחושה של שגאה, אימה, פחד והיעוב נהפכים באותה לאתבה גדולה, שמוביט לא רק לאימו של בנינו ולשלוש אחותיו, אלא לאמיתו של דבר למשפחה האדם, זו שנותנת המורמורם הם לא פחות מאותו צמד לא-יוצלותם, ג'ק-ז'ק. גשים לב לך שהמעשה האומנותי שמאפשר את הטרנספורמציה הזאת ומבטא אותה באותה כה בהר' ושקוף הוא המעשה הקומי - בנינו בנה כרטיס זה דמות קומית מופלאת, אתה המפנימית, לטענתו, בתולדות הקולנוע. בניגוד לטולמו של קפקא, שבו רגשות מנוגדים מתועלים לאפיק קומי אתר בשל אי-יכולתם להתקיים כמצב יציב, בלתי-הפך, הנושט הקומי כאן אינו בטינו של כישלון, אלא מחוזה את עצם הטרנספורמציה המשחררת ששמונה בנוגנס, תווה אומר כמה שאינו צמוד ביחסי ייצוג עם דבר וולח עצמו. בוב בנינו הוא השליח (ואולי המושיט) המאפשר את הטרנספורמציה הזאת, אי ביהר' דיקי, זה המעביר אותה, בכוח אישיותו בלבד, אל הוולח (כאופן דומה לזה שבו מעבירה ג'ולמניה את כשורת האתבה המנומה לזמפנו כרטיס של פליינג', "לה סטרדה"). מנוולוג הארוב הוא נקודת-מפנה, תביק של רגע שבו הדברים נהפכים על פיהם, ואף אחד מהם לא יהיה עוד מה שהיה קודם לכן, היא תופכת על פניהם את יחסי השגאה הנואשת ששוררים בין ג'ק וז'ק. טרנספורמציה גמורה של רגש מתבטאת בסרט (ואף לא) בטרנספורמציה מוחלטת שמאחרת במיזים עצמו (והרי זו ברזיק תכונה - אין טרנספורמציה שאינה מתרחשת בממדים עצמוני). לאתר שאכלו השלושה את הארוב, הם ממשיכים בנרדויהם ביצע בליה, ולפניו בקוב אור מתוך היער, ולעניניהם נגלית בקמת מברודת, בוב בנינו נשלח לברוק את הוכה, שבא ייצא בה רברי מאכל או תפציי-ערך. משהיא מוביש לאתה בהורה את ג'ק וז'ק הממתנינים לו בקפוצרות, הם נכנסים אל הכקחה ומוציאים בה את בוב ישור בהולק'רית ליר שולחן עמוס מניו אוכל ומשקה, בלויית ניקולטה (השתוקקת ניקולטה

12 למעשה לפנינו כאן מנין איתנו מוזיקלי. ג'דמוש מעיר שמנוולוג זה לא היה חלק מהמסרית. רובטנו בנינו איתר אותו בשפת הציורים. אימו של בנינו אכן קרויה איזולינה, ושלוש אחיותיו הן, כמובן, ברונה, אלברטינה ואנה. מה איירני הוא שמנוולוג שבו המעשה האומנותי חוגג את בנתו על הייצוג, ושבו הוויחור על תמונת-הציורם הוראליסטית יוצר מעבר דרטי משגאה לאתבה, מבוטס למעשה על ייצוג מפאיות תר'קולנועיות. לא נובל להודיע כאן בנקודה מרתקת זו.

ממשיא השתוקקות (מצב של היותו נרדף), רוצה לומר: בעוד הרדפה הקפאית תבלתי-פוסקת הינה מעגלית (והיא שמוכנסת והיפוכים הרגשיים, ולכן מונעת בנינו של רגש אתבה של ממש, כמו גם של כל רגש אחר), שינוי כיוון המודף אצל ג'דמוש, שבו האתליק מוביל אותו, מאפשר פריצה אלימה של המעגל הקפאית, ונכר גורם למעשה את קריסתו. במשך זה תביטו הרגשי משותרד מאור סיבוב קפקא, חסר תוחלת, פריצת המעגל אין משמעותה תפיכת הסיבוב לקין, או חזרה אל תמונת-יעולם מהותנית תוליה מסבבת תחת-הזיטה שלה בדרך-מחשבה לינארית. ג'דמוש נראה כדבק בדרך תביטו היאמנונית", הריאה את האתבה והשגאה כשוכנות בסמיכות קרובה, ולמעשה כחליות אחת זו בנו, אבל בעוד קפקא רואה ביטוי רגשי של המש כמה שמבטל מניה וניה את עצם התכונותו משעצמים שפירטנו לעיל, ג'דמוש מבטל מצב "אמנוני" זה בתוכו קונבנציונלי של רגשיים דתיים, היא אמורה לתולל טרנספורמציה של המש אצל אלה תחזים בה, הוות ומושיטים דתיים, היא טומנת בחובה תלופה תרפויטית. השגאה נהפכת לאתבה המאפשרת אותה מניה אומר, היא טומנת בחובה תלופה תרפויטית. השגאה נהפכת לאתבה המאפשרת אותה מניה שכולל בה יסוד עמוק (פסיכולוגי, דתי, משפטי) של ויתור, נטייה, תימלטות, יסודות אלה משמשים לכינונו של רגש אחרות, סוג של התחזות, סוג של אמנוניים דק שבו ג'דמוש מציג לנו תמונה נרדף של אותו רגע של התחזות, במהלך תביטו של לילה, הרעב גובר על שלושות הרגע גולש אל תוך ניגודו, במהלך תביטו, באמצעותו של לילה, הרעב גובר על שלושות תגמלטים, והם מתפעלים לפינות שונות של היער שבו הם שרויים כדי למצוא מוות. בוב בנינו מוצא ארוב, מדליק מוודה וצולה אותו עליה, תוך שהוא קורא בשמות תכריי - ז'ק וז'ק - כדי שיחזרו אליו לטעורתו, ובעודו קורא להם, הוא משיח בינו לבינו את המנוולוג הילד במינו הבא:

"Stop, my friends, stop... I have caught the rabbit... dinner for dinner. Jack, Zack? Zack, Jack? Why do you leave me alone? There is a very good - very good rabbit. I know very good way to cook it. My - my mother taught me. My mother, Isolina. The name of my mother. With rosemario. Rosemarino, olive oil, garlic and other secrets of the Isolina. Before, she is very kind with the rabbit. She call the rabbit: 'Good rabbit. I like this little rabbit. The eyes of the ra...' - *tal* Suddenly! *pool*, the rabbit dead. Very strange mother, my mother. Very strange. Yes. My father, no. He's very strong but with the rabbit he is afraid. My sister - I have one mother and three sisters. I had a picture of my mother in my room. Smiling with the rabbit in her hand and the other, so - *hai/ tai/* Sometime I - I dream of my mother that call me, Robertino, *vieni qua, Robertino, come on!* 'No, I don't want.' 'Come on, come on!' *tal/ Una bota in my neck.* 'I am not a rabbit.' 'Yes, you are!' My mother - very strange mother. But I love my mother. Isolina. And my father, Gigi, and my sisters Bruna, Alberta e Anna. My family and my rabbit. And I love to catch, to dream..."

המצרכ משגאגה לאהבה בעולמו של ג'רמוש מותנה כמובן במציאותו של השליח. עד כמה שלית זה שונה מהשליחים המכונים הממלכאים את עולמו של קפקא, את מקומו של האתאיזם הנפוץ תופסת תבשורתו, אכן, קשה מאוד להימנע מלייחס משקל דתי נוצרי עמוק ליסטרקוטרות של סרטי זה. היפוך רגשי מוסבר כאן לא בכשלונה של הלשון שקפקא הצביע עליה, אלא בהצטננו של המלצשה הלשוני המוזיקלי, המוכל בתוך עצמו, על המשמעות תרופריות של לשון כמציגת מציאות היצוגית לה, במקום שקפקא רואה בו את התקווה המשוקטת כממססת רגשות מנוגדים זה בתוך זה, גרמוש מוצא את אפשרות הנאולה, או ביהר דיוקן, את אפשרות הנאולה המתלפת של הפעילות האוטונומית. והרי לנו הנחלת פשוט של יורג מכל הוא האוטונומיה המתלפת של הפעילות האוטונומית. והרי לנו הנחלת פשוט של מצעשה אמנון בתמר, ויפה הפינו אורח הכמי המרדש כשהגריירה כ"אהבה התלויה ברברי"; אהבתו של אמנון המתלפה באחת בשגאה מפני שנבח בה סירוב עיקש לוחר, ומלשה הכיבוש לא אפשר איפוא למעשה האהבה להתקיים בצורה היהודית שבה הוא יכול להתקיים – כפעולה אוטונומית צרופה, לא ייצוגית של העירד יחסי תיווך וייצוג בין הדמיון על זכרונות ילדות (טראומטיים ככל שיהיו) של העירד יחסי תיווך וייצוג בין הדמיון והלשון ובין המציאות, לכן, אהבתו של אמנון, כל עוד היא מתקיימת ללא מצעשה תרופרת האוטונומיה, מכחיזה את פניו ככל בהקדק בברוקי. לעומת זאת, אהבת בניגני הנחלת נותרת מולתה כמתנונה צרדית למעש ציפיליגית של ג'ק ויזק המתרחקים להם ביחד, איך לא, את האופק, כשנפניפי ידיתם של זה והאהבים מלוחים אותם כדרכם, כבוקר בבוקר.

בראשציג¹³, נערה איטלקיקה, יפה להפליא,¹⁴ מסתבר שזו בקמה שרדשה לא מכבר מודד צעיר שהיג'ר לאמליקיה, יחד עם שאר רכושיו, מצט הזמן שבו המרגינו ז'ק וזיק בחוזק הספיקה ללב ולקולקסה להכיר בהתבנת העמוקה זה לה ולמשה בבונה בלתי-חוזרות לקיים יחסי זוגיות בעתה ועד עולם. האהבה השרנספורשימית תואה אופפת אף את ז'ק וג'ק, ולאחר שבייל לילה כאורחי הזוג, הם יוצאים לדרכס, ובצומת דרכים נפרדים זה מהה בעמעשה אהבת דק של החלפת מעילים ולהצט רי, בשורת האהבה של בוב מאפשלת להם עתה לגוע, כל אחד בכיוון חיים עצמאי, נפרד, אוטונומי. טרנספורמציט וז גורמת אף לסרט פעולה קומי להפך לטפור אגדה לירי, מתקתק במבולן.

ברומה לקפקא (לפי פרשנומם של דלז וגואטרי¹⁵), גם ג'רמוש מולוח את יצירתו במחיקה. יתר על-כן, אין ספק בהשבות המכרעת שג'רמוש מייחס למוזיקה, לא בכדי בחר בסום וייסס וגיון לורי – שניהם מוזיקאים ידועים – למלא את המוזיקה של ג'ק וזיק. במחיקו שנתן אפיון ג'רמוש את הקולנוע כלא יותר מאשר אקסמפטיה (accidental) של המוזיקה. מה שמבדיל לדעתו בין המוזיקה/הקולנוע לבין יתר האומנויות נעוץ בנוכחותו של הזמן בשני מדיומים אלה: שניהם מציגים את עצמם מתוך שילוב של חלל וזמן (להכדיל, למשל, מפיסול זציר, שהן אומנויות מסטיות, נטלות מתוך שילוב של זמן, מכאן שהפעולות האוטונומיות של הזמן בתוך היצירה וכן המוזיקה/הקולנוע ויכול לא להיות התינויות; "משחק" של היצירה עם הזמן; הזמן יכול להיות אויבוקשיבי ויכול לא להיות התינויות; יכולה לבטא בהיעת שונות של זמן. (למשל, במחיקה – על-ידי שילוב התינויות; בקולנוע על-ידי צורות צילום שונות), אבל בעוד שבצולמו של קפקא התינויה המלוחה הינה תמידי צורמנית, מלכות את הקו המדומה והנפנת את הזמן הלינארי לזמן מעגלי, בעולמם של ברדפי החוק של ג'רמוש המוזיקה היא זו הממזגת כליל בין השפה ובין ייצוגיה, וכך מבטאת בניגונה לא את "כשלונה" של המציאות, אלא את נצחונה של האומנות.

המעבר משגאה לאהבה אצל קפקא הוא ביסוי של ביסלון בלה"גמוני. זה ביסלון של ביסוי הרגש או של הוצאתו אל הפועל. אכן, זו אם-כל-נפילה – תביצות הכושל והכשל זה מנות לפתוחו כרך שאמנון אורב/שונא/לא-אורב/לא-שונא בעת וכעונה אחת, מה שמחזיקו יותר מכל את הכשל הרגשי הוא הפשיל הלשוני. יכולת ההוק'יה של הלשון נכזבת, המבוירות והמבונות תקיטינאיות אינן מתפקדות ככל. שום דבר אינו מובנת הלשון נכזבת, ולכן שום דבר אינו ברור לעצמו. לכן אין הלשון יכולה לעשות דבר, מלבד לחזור עד ורא ולבטא את הפתיחל התמקי של המציאות – שבו אנו תוצים תמיר אל חוכו של מבוך. כל מה שנוחר הוא לרדות, להמשיך בהשתוקקות חסרת תוחלת, ושוב לרדוף. אי לכך, במתאם לאחת פרשנות-בידעב של קפקא להעשה אמנון, יש להשלך עתה את תמר (או מוטבת, את "זאת") אל תרות ולקפקיד כדבעי על נצילות חולת מפני שרק נצילות כזו – הכוחה גמורה של היאשה לאמנון לתחילי מחודש את כשילוג של מעשה האהבה – רק הכוחה כזו תאפשר למעשה לאמנון לתחילי מחודש את סיבוב התשוקה, לפנות אל תמר נוספת ולרדוף אחריה עד שפניו ייראו דלילים ככל בבוקר בבוקר.

13 בהמשך להערה קודמת כדאי לציין שניקולטטה בראשציג היא אשתו של רוברטו בניגני.