

המשפט שאינו נגמר

במבט ראשון יש קשר מקרי בלבד בין ההצגה "מחברת העברית" של קפקא המועלית בשבועות אלו בתל אביב על ידי להקת התיאטרון של רות קנר, לבין התערוכה "המשפט כולו" המוצגת בארכיון הספרות הגרמני בעיר מארפך שבדרום גרמניה. במבט שני מתברר שבשני המקרים נעשים כתביו של קפקא מושא להצגה שבעצם אינה מציגה דבר אלא חושפת את מצבי הביניים של השפה ושל הטקסט



"מחברת העברית" בבימויה של רות קנר. המלה העברית עשויה בכתב יד מהוסס, ילדי צילום: דניאל צ'צ'צ'ק

ריות משיבה אותנו לבסוף אל תחומי של הפולחן. המלים העבריות החדשות חוזרות להיות "שמות": דבר מה – שארית מאגית? – נשמע בהן חסר פשר, אך בן-תוקף. האם זו תפילה?

זה מובנו הראשון של המשפט שאינו נגמר – משפט במובנו הטקסטואלי, משפט שאיבריו פגומים, פעורים, שפוכים, ומבנהו פרוץ, פתוח, והמלים שבו רוויות חיים ותוקף אך נטולות מובן עדיין. זה המשפט שקפקא מעתיק גם ליצירותיו הספרותיות ולכתבי האפוריזמים: המשפט העשוי כסדרה של מחוות, תנועות קטועות, מצבי דומם ותהודה. המשפט המעיד על תודעת מחסור ופגימות וגם על שפע בלתי הגיוני של חיים.

ואולם "משפט" (Satz) של קפקא יש מובן שני, מובנה של תורת החוק (Gesetz). והנה גם כאן – ועל כך תעיד תערוכת "המשפט כולו" במארבך, המגוללת את תולדותיו של הרומאן הלא-גמור של קפקא – אלו פערים ותודעות של מחסור וקטיעה. קפקא טרח על כתיבת "המשפט" בין אוגוסט 1914 לינואר 1915, החודשים הראשונים של המלחמה הגדולה. באותם חודשים חיבר גם פרקים אחרונים לרומאן "הנער" ("אמריקה") ואת הסיפור "במוש" בת העונשין.

את "המשפט" כתב קפקא בעשר מחברות קוורט, שבהן כלל טיוטות לפרקים שונים ברומאן לצד רשימות יומן ורשימות ספרותיות אחרות. כתב היד של "המשפט" עשוי לכן בפיוור, בריבוי ובחוסר אחידות ומתגולל במקטעים. מבחן כתב היד מגלה כי קפקא חיבר תחילה את פרק הפתיחה ואת פרק הסיום של הרומאן, ואחר כך טרח על חלקים נר-ספים, פרקים ותתי-פרקים. ואולם גם כאן נמנעה מכתבתו רציפות: הסופר טרח על חלקים שונים ברומאן ללא קשר כמעט למיקומם ב"עלילה".

ממשתן – החיתוך, החיכוך – היא הקובעת. ובמחברת של קפקא יש במלים דבר מה מת-כונותיו של חומר ראשוני, גולמי, קרום. כתיבתן של המלים מעידה על העתקה קשה, שינון, רישום עיקש. במחברותיו של קפקא המלה העברית עשויה בכתב יד מהוסס, ילדי. המלים עדיין אינן גמורות, הן אוצרות אולי הבטחה. אך הבטחה זו לא נוע-דה כזכור להתממש, אלא להיוותר תלויה באוויר (כאותה נסיעה מובטחת לפלשתינה, כאותן תנועות ומבני משפט "תלויים באוויר" של קפקא).

במובן זה, המלה העברית של קפקא כתובה כפי רגמנט. המלה העומדת לבר בשורה, כפיסה שברי, ציטוט, שארית, חסרת פשר (וואולי משמעותה הראשונה של המלה "פשר" שקפקא רשם במחברתו, ודבר דומה מתעורר למראה/למשמע המלה "מושג" / Begriff, שפוערת רווקא את הבלתי-מושג, את הפער האימננטי שבין הלשונות). ומכאן שכל מלה היא גם בחינת סיפור קצר (האין זה טעמן של מלים, כגון "מגפה" או "אחריות" / Verantwortung, שבכוחן לאצור עלילות שלמות). זאת כבר אמרנו: זה סודה של המלה ההיא שקפקא מעתיק למחברת האוקטבו – "צמצום".

הצגת "מחברת העברית" משיבה את העברית לתחום הקדם-לשוני, תחומם של חומרי השפה היצוריים. דבר מה ראשוני, קרום, גופני, טבוע גם בסיפורי הקהילות המשוונות המתגלגלות ב"דף ישן", וב"תנים וערכים" – שני סיפורים שהצגה זו מבצעת לצד המלים ממחברת העברית. בסיפורים אלה, המגוללים את קורותיהם של עמים ונוודים, יצורים וחיות שחוטות, אנו שבים באחת אל תחרימי ההפקר אשר "לפני החוק", אל מרחב של חיים אלימים, נטולי חסד, שפוכים וקריבים, שאדם וחיה שרויים במ בקריבה איומה. זהו המרחב של חיי "העורלה" / Vorhaut, מרחב החיים שבטרם הבי-רית, שקפקא מעתיקו גם לרשימות המלים במחברת העברית "הכחולה" והיא מהדהדת למשל בסדרת המלים "עורלה, עורלת-לב, ערל... שמד" / Taufe (שפירושה הטבלה לנצרות). הקראת המלים העב-

ת דמויותיו של פרנץ קפקא אי-אפשר כיי-דוע לראות. אפשר כמובן לצייר את גיבור-ריו, להציגם, להעלותם על הבמה, לשחק עמם או לעשות עליהם סרט, אך מה שני-ראה אז על המסך או על הבמה שוב אינו "דמות של קפקא". הדמות של קפקא נעשית מה שהיא גם הודות לסרבנותה להיראות; כלומר, היא תלויה לגמרי ביכולתה לזחול ולנוס מתחומה של מראית העין. לכן תיאטרון המקבל עליו משימה זו, להציג דבר מה מן הטקסטים של קפקא (והרי קפקא הותיר לנו בעיקר "כתבים" – מפורזים, קטועים), מסכן לכאורה את עצמו. הוא פוסק להיות תיאטרון במובן המקובל של הרבר, הוא פוסק "להציג". תחת זאת נפתחות בו אפשרויות חדשות של נוכחות.

במונחים אפיים, "התיאטרון של קפקא" נדרש לוותר על הדרמה, על העלילה, על הגיבור. מעתה ידובר במצבים, במחוות, בניסיונות. ובעיקר ידובר מעתה בסצינות של האזנה. בתיאטרון זה ("תיאטרון הריבור") אנו שבים לראות את הקולות. והרי את כתביו של קפקא צריך בעיקר לשמוע. ואיך (ומה) לשמוע? צריך להשגיח בחריקת השיניים, בפקיעת השפתיים, במלמולים, בציוצים, בשריקות. קוראי סיפוריו של קפקא יודעים כי העלילות העיק-ריות של סיפוריו תלויות באותם מצבי ביניים של השפה, חריגת התחביר והתמוטטות המשפט, שמי-תוכם ובהם נעשים גיבוריו (מסוגם של גרגור סמסא או יופינה). אך את התיזה הזאת צריך להרחיב גם לתחומם של הרומאנים: והרי העניין אצל קפקא הוא המשפט שאינו נגמר.

הקרמה זו היתה דרושה לנו לשיחה על שני עניינים שבמבט ראשון הקשר ביניהם מקרי בלבד. הראשון – ההצגה "מחברת העברית" של קפקא המועלית בשבועות אלו בתל אביב על ידי להקת התיאטרון של רות קנר; השני – התערוכה "המשפט כולו" המוצגת בארכיון הספרות הגרמני בעיר מא-רפך שבדרום גרמניה. בשני המקרים נעשים כתביו של קפקא מושא להצגה שבעצם אינה מציגה דבר אלא חושפת את מצבי הביניים של השפה ושל הט-קסט. אך הצגת "מחברת העברית" מעוררת אתגר נוסף: זו המחווה, או ביצוע, של רשימת המלים הע-בריות מתוך מחברת הלימוד "הכחולה" של קפקא שבארכיון הספרייה הלאומית בירושלים.

על לימודי העברית של קפקא אי אפשר להד-חייב כאן את הדיבור, אלא לומר את העיקר: סוגיית העברית החדשה עוררה בקפקא עניין, ועל כך אנו מוצאים ראיה במכתביו הראשונים לפליצה באואר משנת 1912, שבהם פרש את "התוכנית" לנטיעה משותפת לפלשתינה והעיד על התפעלותו מלי-מודי העברית שלה. את לימודי שלו החל בשנת 1917, כמה חודשים לפני שהתגלתה בגופו מחלת השחפת. השכלתו התבססה תחילה על ספר ליי-מוד פופולרי פרי עטו של משה רט. מאוחר יותר למד בצוותא עם פליקס ולטש ואירמה זינגר אצל ירי לנגר, ובסוף 1918 לקח שיעורים פרטיים אצל פרידריך טיפפנר, דוקטור צעיר לספרות גרמנית שהתמחה בהוראת עברית מקראית.

את שיעורי העברית שלו חידש קפקא בשנת 1923 אצל סטודנטית צעירה מירושלים, פועה בך טובים שמה, שבאה לפראג לפי עצתו של הוגו בר-גמן כדי להשתלם בלימודי מתימטיקה. אצל פועה בך-טובים למד קפקא חודשים ספורים בלבד (בטרם תעקור לברלין). את שיעוריו אצלה תיעד במחב-רת האוקטבו השישית (שבארכיון באוקספורד). את המחברת הזאת ייחד קפקא תחילה לרשימות ספר-ריות. אך בשנת 1923 שב ולקח את המחברת וסי-בב אותה על ראשה והחל למלאה ברשימות מלים בעברית ובגרמנית.

ברומה ל"מחברת הכחולה", גם כאן ערך קפקא טורי-טורים של מלים עבריות הסודרות מול מקבילי-תיהן בגרמנית. זהו לכן מעין "מילון פרטי", לקסיקון עברי-גרמני מיוחד שקפקא בנה בעזרתה של פועה

בן-טובים. מקצת מן המלים הנאספות בטורים אלה הן "מלים שימושיות", מקצתן בעלות השתמעויות אתיות, אחרות – תיאולוגיות. בין דפי מחברת האוקטבו השישית פזורות מלים כגון קורבן (Opfer), המיה (Rauschen) אך מעניינת במיוחד המלה העברית "צמצום" שקפקא הציע לה חמישה תרגומים בגרמ-נית (המקבילים ל"צר", "מדויק", "הצרה", "חסכנות", "ריכוז"). האין זו דוגמה נאה לכוחה של מלה (קבלית) יחידה זו לאצור משמעויות?

בשנת חייו האחרונה, כאשר בילה קפקא זמן מה בברלין במחיצת אהובתו האחרונה דורה דיאמנט, שקד עדיין על לימודי עברית, האזין גם להרצאות על התלמוד, והקדיש אפילו מזמנו לניסיונות קריאה, שלא עלו יפה, ברומאן "שכול וכישלון" של יוסף חיים ברנר. ברשימת יומן מאוחרת משנת 1922 ציין אמנם קפקא את לימודי העברית, לצד שיעורי הנגינה בכינור, כאחד מכישלונותיו, אך נדמה כי השיג בתחום זה יותר מכפי שמוכן היה להורות בו.

מה אפוא בכוחה של הצגת "מחברת העברית" להציג? אנשי הלהקה הבינו היטב כי המלים של קפקא אינן להצגה, אלא לביצוע. והרי מלים אלו עשויות כמחוות. ולכן שוב אין כאן ייצוג (מלה) המייצגת דבר מה בעולם) אלא קריאה (הרמת קול), ולא דיבור (רשיחה) אלא פנייה. כל מלה נעשית על הבמה כתפנית-דיבור, כהתפרצות, כצעקה. המלה הבוקעת ממחברת העברית משיבה אותנו להאזין למלים בטרם יהיו למלים, בעודן ועקות, יללות, יבבות, הגאים שבורים והברות רצוצות.

המלים הללו – הנובעות ממחברת העברית – צריכות לכן לשמור על זרותן. הן באות כזכור ממרחק רב. וזאת בכוחו של התיאטרון להשיב – את כוחה של המלה להישמע כמגיעה מן המרחק. בתיאטרון אנו משגיחים במצלול, בתהודה, בהיגוי של מלים חצויות. התיאטרון משיב אותנו לחוש בחומריותן של המלים. השחקנים משיבים למלים פעימה, חום גוף, מחזור דם. לא משמעותן של המ-לים (מה הן אומרות? מה רצה קפקא לומר?) אלא