

עמרי בן יהודה

מה אעידך?

פעולות דיבור בכתבי פרנץ קפקא וש"י עגנון



מוסד ביאליק • ירושלים

Omri Ben Yehuda
A Memento
The Speech Act of Kafka and Agnon

عمري بن يهوده
نشاط الخطاب عند كافكا و عجنون

עריכת הלשון: איילת ברטל
הבאה לדפוס: חגית גאון

הספר יוצא לאור בסיוע



מכון מינרבה להיסטוריה גרמנית, אוניברסיטת תל אביב
קרן יצחק לייב ורחל גולדברג – קרן קימת לישראל



מסת"ב 978-965-536-269-5 ISBN

©

כל הזכויות שמורות למוסד ביאליק • ירושלים תשע"ט
סדר ועימוד: אירית נחום

לוחות והדפסה: דפוס אחוה בע"מ, ירושלים

Copyright by the Bialik Institute, Jerusalem 2019

www.bialik-publishing.co.il

Printed in Israel

מוחלט: 'רבונו של עולם צדיק אתה וישר משפטיך, אך יהיה כן מזלם של כל שונאי ישראל כאשר עוללת פה' (שם: 68).

הבושה כפעולה, יחס ומחווה

הבושה היא מושג שלא נחקר דיו ביצירת קפקא (וראו סקירת המחקר הקצר בנושא אצל Simons), אך באופן מוזר נושא זה אינו נחשב לראוי גם במחקרי מדעי הרוח ומדעי החברה בכללם. נראה שהבושה מופיעה על פי רוב לצד בת לוויה קבועה, היא האשמה, מושג מרכזי וחשוב בתרבות המערב, שאליו רוב הדיסציפלינות נדרשות פעמים הרבה, והספרות המחקרית על קפקא בכללן. כבר פרויד הצמיד בין השתיים, ובחר לזנוח את הבושה משום שהחליט במפנה המאה לזנוח את תורת היצרים שלו, וראה בה תופעה רגרסיבית המתאימה לשלבים לא מפותחים אצל ילדים או נשים. לעומת זאת, את האשמה תפס כרגש המתעורר אצל האישיות הבוגרת והאחראית, וכך זנח מחקר הבושה הפסיכולוגי עד לשנות החמישים של המאה העשרים (זיו: 120).

נראה שבהשוואה לאשמה, יש בבושה מאפיינים תואמים במיוחד להבנת הדמויות בסיפורים הנדונים, יוזף ק', מנשה חיים וקריינדיל טשארני. הבושה מלווה על פי רוב במופעים נרקסיסטיים חזקים שאמורים להגן על הסובייקט מפניה. הרבה מן החוקרים מצביעים על הזיקה בין בושה להפרעת אישיות נרקסיסטית, המלווה בצורך בגרנדיוזיות והערצה (שם). הדבר ניכר מאוד בדמותו של יוזף ק', בעיקר בעמידה שלו מול מי שמאכלסים את בית המשפט (קורבנות ותליינים גם יחד); עמדה אומניפוטנטית שהולכת ודועכת כאמור ככל שהרומן מתקדם. הדברים נכונים גם למופעי הראווה השקריים של קריינדיל טשארני, שליוו את דעיכתה בהעמדת פני נגידה. מופעים אלה אומנם אינם מנת חלקו של מנשה חיים, אך היותו חלק מהתא הזוגי הזה קשורה הדוקות גם בכך שהוא חווה את עצמו כאדם בוש. מאפיין נוסף של הבושה, הקשור בהבחנה בין בושה לאשמה, הוא שהבושה היא חוויה רדיקלית ואמורפית יותר של האשמה, ונכון

להביא כאן את דבריו של ג'ון ברדשאו (Bradshaw): 'אשמה משמעה: עשיתי משהו לא בסדר. בושה משמעה: משהו בי לא בסדר. אשמה משמעה: עשיתי טעות. בושה משמעה: אני טעות. אשמה משמעה: מה שעשיתי היה לא טוב. בושה משמעה: אני לא טוב' (מופיע אצל זיו: 106).

הניסוח הזה חשוב משום שבשתי היצירות עולה חוויית פגימות של הגיבורים שאין לה הסבר ספציפי ולכן היא מקבלת תוקף כולל ופטלי בדמות אשמה או קבצנות. מדובר בחוויה שיוצאת מן הסובייקט אל עצמו, של אני האומר – 'משהו בי לא בסדר, אני לא טוב'. סופם של שני הגיבורים, מנשה חיים ויוזף ק', עומד כמו שנראה בסימן הבושה, שיש לה קשר הדוק לעמידה מול שער החוק, שהיא עמידה מול הלשון. בחיבורה הקלסי 'בעיית מגדר' מדברת ג'ודית באטלר על הנורמה של הביצוע המגדרי ומכלילה שם את אפשרות הכישלון כאפשרות של קומדיה בלתי נמנעת. בעצם, חיבורה זה נסב על מחוות (הן אלו היוצרות לבסוף את המגדר), כשבמוקדן הציווי הבלתי אפשרי לביצוע ה'נכון' הוא ההטרנסקסואליות עצמה, הנותרת כחוק מחייב ועל כן בלתי אפשרי בהגדרה (Butler, 1990: 166).

מנשה חיים בוחר להימנע מלתבוע זהות מגדרית (בלימודים קוויריים יכנו זהות זו בשם הטרונורמטיבית) קשיחה, בכך שהוא עוזב את העיר ואינו תובע את מה שמוגדר מבחינה הלכתית כשלו. אנו חייבים להבין כי לא רק גדלות הנפש הטרגית, העולה בצדק בקרב הפרשנים השונים של 'והיה העקב למישור', היא שעומדת מאחורי ההיבדלות שלו בסוף הסיפור, אלא גם הבושה: הבושה באני עצמו, שנותר בחיים, חטא, ובעיקר לא הצליח להשתתף במערכת הפריון הכללית. זה גם מה שעומד בבסיס החלטתו ללכת כנגד הציוויים המגדריים ולאפשר ילד ממזר בישראל; הבושה היא שמובילה אותו אל מקום האפוריה, והיא גם מביאה עליו לבסוף את מותו: הדיפוזיה המגדרית אינה מאפשרת תוצאה אחרת. המקרה של יוזף ק' חמור אף יותר, משום שהחתיירה האבסולוטית שלו לאמת, עמדתו הפדנטית ביחס לציוויים ולמערכות החברה, היא למעשה חתיירה אלימה אל עבר הטרונורמטיביות בלתי אפשרית. בצד החתיירה הזאת, הוא אינו

יכול להשלים עם כך שהטרונורמטיביות שכזו אינה בנמצא. אי הקבלה שלו את המגדר ואת השיח כמקום דיפוזי, חלקי, שאין בו פתרונות שלמים והוא מותיר בעיקר שאלות, מובילה גם אותו אל המוות. הבושה הולכת ומכרסמת את הווייתו דווקא משום שהוא אינו מסכין עם השרירותיות של הציוויים, בית המשפט והשיח.

מטבע העניין ייחדתי מקום מוגבל למגדר בקריאות שלי, אך ברור כבר מהכותרת המטעה בפנייה לנמען הגברי ‘מה אעידך?’, שעגנון מהפך כאן את השיח שמוביל בדרך כלל פנייה כזאת אל עבר דמות נשית, כבפנייה של המספר המקראי לקריה הנאמנה במגילת איכה, וחושף בכך את חוסר הנורמטיביות של השיח – השוטה – עצמו. כמו שהקריאות כאן מציעות, יוזף ק’ ומנשה חיים, גיבורי הסיפורים, נכשלים קודם כול ששימוש המצופה מהם בשיח, ובכך הם מצביעים באופן לטנטי על משבר הגבריות של דמות היהודי כולו, מול תביעות הלאומיות המודרנית. עגנון העמיד כידוע את שאלת הנשיות בלב אישיותו כשבחר לקרוא לעצמו עגנון, בהתאם לעיסוק ספרותו בשאלת העגינות. העמדה העוגנת – באותו בניין פעול הסביל, זה שכאילו נגזר עליו להיות כעוגן – התהפכה בסיפורו של מנשה חיים שיצא לחפש תיקון לו ולאשתו ולבסוף בהיפוך תפקידים, הפך הוא לאישה עגונה המצפה להתאחדות עם קונה, האל, באמצעות מותה. בוודאי היה ראוי להקדיש יותר מקום לשאלת הגבריות והלאומיות, מכיוון שמהפכת האמנציפציה וכינון הלאומיות היהודית במאה העשרים חפפה בעצם את המהפכה הפמיניסטית, חפיפה וזיקה שעגנון חש בה בהרבה מעבודתיו (כמו למשל ב‘שירה’, ‘שבועת אמונים’ או ‘לפנים מן החומה’). בהתאם לקריאת ספרות השואה שלפני השואה, אין ספק ש’זיהיה העקב למישור’ הוא דיוקן מצמרר של היהודי העד לקטסטרופה, בעיקר מן ההיבט של איבוד הזהות ומכירתה, כמו שנראה מיד, החופפת בדרכה את שאלת הנשיות.⁵⁶ כן יש להזכיר כאן שכותרת הסיפור, אותו פסוק מפורסם מישיעהו, ‘זיהיה העקב למישור’, גם בה יש מידה רבה של אירוניה למול התפיסה הציונית שלו של ‘אתחלתא דגאולה’.⁵⁷ בהתחשב במקומו המרכזי של הפסוק בתיאולוגיה הנוצרית, באתוס של אומות המערב, ובעיקר בתפישה

הנוצרית של ההיסטוריה, כותרתו של עגנון היא ביקורת אירונית על הטלאולוגיה הלאומית ומכאן מימדיו הקוויריים, שכן "מישור" – Straight בתרגום המקרא לאנגלית – הוא הכינוי המקובל באנגלית להטרסקסואל.

בעקבות ולטר בנימין, שראה בבושה את המחווה המרכזית ביצירת קפקא, זימונס מבין את הבושה לא כדבר מה הקשור בנפש ובפסיכולוגיה, כי אם ביחסים החברתיים בין אנשים ומוסדות. גם הוא מבטל את האפשרות של אחדותיות רגשית פנימית, ותחת זה הוא מתמקד בבושה כחלק ממערך קטוע של מחוות (Simons: 272). לאור זאת, חשוב לזימונס לטעון כי רוב גיבוריו של קפקא אינם ביישנים כלל, כי אם פועלים בלי לחשוב על תוצאות מעשיהם (ibid.). כך הוא קורא למעשה את האומניפוטנטיות המינית של יוזף ק' מול העלמה ביסטנר, מול לני ומול האישה הכובסת כמופעים של חוצפה (ibid.: 282, 'chutzpe'). נראה שהבושה מוכנת בספרות המחקר כיחס או קו תפר ולאוו דווקא כתכונה לעצמה. מכאן, יש התאמה בין הבושה, שאיננה בהכרח רגש, ובין פעולות הדיבור כמו שהן משורטטות כאן במודרניזם היהודי.

התזה העיקרית של זימונס בקריאתו ב'המשפט' נוגעת גם היא במתח שיש ביצירת קפקא בין המימטי לדיאגטי. הוא רואה התפתחות בפואטיקה של הרומן בין מה שהוא מכנה תיאטרון אפי של משחק תפקידים ובין 'כתיבת האוטוביוגרפיה של יוזף ק'', אותו כתב הגנה שלא הושלם, המחייב סובייקט שמבין את האירועים באורח מתקבל על הדעת (ibid.: 288-299). את המעבר שזיהינו ברומן בעמדת הפרוטגוניסט, שהולכת ומאבדת מהאומניפוטנציה שלה לטובת השלמה, עייפות וכניעה, מזהה גם זימונס באיבוד החוצפה והכניסה עמוק אל תוך עולם הבושה.

בסצנת הסיום למשל, יוזף ק' כבר אינו פועל, גם לא במחווה חסרת פשר, אלא רק יוצא מעצמו החוצה והופך להיות הצופה בביצוע גזר־הדין שלו (משום מה זימונס אינו משתמש במושג הבולט ביותר ברגע הזה, אירוניה, אך דבריו מורים עליה בכל מקרה). כמו שראינו, הסצנה עשויה מבטים אירוניים של פערים, בין השומרים המסתכלים

עליו ובינו המסתכל עליהם. כך היא מסתיימת בניתוחו של זימונס את מהדורת הפקסימיליה המורה על התגבשות הטקסט של קפקא:

‘כמו כלב’, הוא אמר [רגש החיים האחרון שלו היה בושה. עד למוות ממש נשארה ה]בושה [הוא היה] זה היה כאילו הבושה שרדה אחריו (אותו). כמו שהציטטה ממהדורת הפקסימיליה מראה, קפקא תיקן פעמים רבות את סוף הרומן. הבושה היתה ‘רגש’, ובסקיצה השנייה היא עדיין נותרה מחוברת דקדוקית לק’... בגרסה האחרונה היא מתנתקת ממנו. הסובייקט נעלם בתוך הבושה (Simons: 289).⁵⁸

קפקא מוותר על הבושה כרגש, ומייצר נקודת מבט חיצונית, אירונית, שהולכת ומתחזקת עד שלבסוף אפילו הבושה עצמה הופכת לישות חיצונית, נותרת אחרי הסובייקט, בניסוח שנראה ששקד עליו במיוחד. תרגומו של קשת בוחר במשפט נהיר מבחינה דקדוקית כדי לבטא זאת: ‘דומה היה כאילו תשאר החרפה קיימת גם לאחר שהוא לא יהיה עוד’ (קפקא: 234). כמו שזימונס מדגיש בסקירת המחקר שלו על הבושה, אין הבושה נתפסת כרגש (Lebensgefühl), אלא כיחס, לחברה ולרשויות. הניתוח הזה מורה בבירור על הבחירה הפואטית של קפקא להשתחרר מן התפיסה ההומניסטית המייחסת לסובייקט רגש. התרגום העברי הליטרלי למשפט זה ברומן הוא ‘זה היה כאילו הבושה שרדה אותו (אחריו)’. בנוסח זה אין עוד מקום לפקפק במשפט הטורד, המורה על שארית ועודפות של הבושה: לא רק שהסובייקט איננו נוכח, אלא אפילו אחרי מותו של האדם, הבושה נותרת כנוכחות גופנית או כהילה, ריח או אד לא פתורים. תשובה אפשרית לרגע הזה אפשר למצוא במסה שכתבה רונית מטלון על הביטוי העברי ‘עד בוש’, המקשר את הבושה לציפייה. הביטוי מופיע בסיפור המקראי על עגלון מלך מואב שנרצח בעורמה על ידי אהוד בן גרא והושאר לבדו בחדר. משרתיו של המלך ממתינים לו שיצא אך הוא מבושש לבוא, והציפייה הזאת הופכת לציפייה עד בוש. מעניין שמטלון אינה מתעכבת על הפירוש המידי של הפועל לבושש (על פי ‘כי בושש משה לרדת’), שהוא גם הכיוון הפרשני

שרש"י נוקט. מכל מקום, היא מבקשת להראות ש'בוש' מתייחס לבושה הנגרמת מתוך ציפייה, מה שעולה מההקשר של הפסוק 'ויחילו עד בוש' (שופטים ג, כה), וזה גם היה הכיוון שנקטו מתרגמי המקרא לאנגלית (מטלון: 169). התזה של מטלון היא שהבושה במקום הזה מקבלת נוכחות משל עצמה, ואינה מיוחסת בהכרח רק לסובייקטים הממתינים:

לא לחינם נשמט מתיאור זה מושאו והמצפים מצפים 'עד' ולא 'ל'. ה'עד בוש' בסיטואציה המתוארת איננו מצב תודעה של מישוהו או מישהם שחובקים אותו בזרועותיהם: לא משתמע לחלוטין שעבדי המלך הנרצח הם הבעלים הבלעדיים של 'עד בוש'. הבושה נמצאת שם, היא אופפת הכל, לא רק אותם (מטלון: 169-170).

הפער הזה נוכח אף ביתר שאת בתרגומו של לותר, שמאחה את הדקדוק הייחודי אף יותר מהמקבילים לו באנגלית: *bis sie sich schämten* ('עד שהתביישו'). לאור בחירתו זו בפועל המוכר הרפלקסיבי, מזדקרת הבחירה הדקדוקית העמומה של המקור ביתר שאת ומחזקת את התזה של מטלון.

אני מבקש כעת ליטול את פרשנותה של מטלון ולהרחיבה. המספר המקראי בוחר, שלא כהרגלו, בתיאור מפורט של מחוות פלסטיות מאוד של הגוף. מטלון מציינת ש'מעשה הרצח גרוטסקי וקשור בהשפלה גופנית' (שם: 169), אך חשוב לזכור את שיעורו: 'וישלח אהוד את יד שמאלו ויקח את החרב מעל ירך ימינו ויתקעה בבטנו ויבוא גם הנצב אחר הלהב ויסגר החלב בעד הלהב כי לא שלף החרב מבטנו ויצא הפרשדנה' (שופטים ג, כא-כב). נדמה שזהו אחד הרגעים הקרנבליים ביותר במקרא, בסיפור שבמוקדו שומן, אנטומיה ואיברים פנימיים, אחרי שעגלון עצמו תואר כ'איש בריא מאד' (פסוק יז), ולקראת תיאור ניצחונם של בני ישראל על המואבים: 'ויכו את מואב בעת ההיא כעשרת אלפים איש כל שמן וכל איש חיל' (פסוק כט). הפואטיקה הפנטגרואלית, המשתהה על המחווה הגופנית, דומה בכך לסיום הגרוטסקי של 'המשפט', ובדומה לו ממש מכינה את

הבושה כשם עצם של דבר מה עודף ושריר: בוש. אי אפשר שלא להתייחס לרגע הזה שבו הגופה עומדת ומצחינה ולראות ב'בוש' כעין מקבילה גם לבאזשים. הדברים האלה כולם תומכים בפרשנות של מטלון, הרואה בבושה, ממש בדומה לזימונס, דבר שאינו קשור בתודעה של מישהו, איננו רגש הסגור בתוך הסובייקט, כי אם יחס בלבד שהסובייקט חולק עם עמיתיו ועם הסביבה.

בעבודה זו לא הרחבתי בעניין אחת מפעולות הדיבור המובהקות ביצירת עגנון, היא פעולת הכתיבה של המילים הפטליות 'כלב משוגע' על עורו של הכלב בלק ברומן 'תמול שלשום', פעולת דיבור/כתיבה מכוננת במיוחד שהולידה בפועל, בעלילה, את אותו כלב משוגע בחוצות ירושלים ואת מקבילו האנושי יצחק קומר.⁵⁹ אך לעגנון פעולת דיבור מובהקת אחרת, ידועה פחות, המופיעה בסיפור הזעיר 'שלוש אחיות' (1937), שאריאל הירשפלד העמידו במוקד המבוא שלו לסיפורת של ש"י עגנון. במוקד הסיפור (שאורכו אינו עולה על עמוד) דיאלוג בין שלוש האחיות, ובמוקד הדיאלוג פעולת דיבור יוצאת דופן: לאחר שהאחות הראשונה והשנייה אומרות את דברן, באה האחות השלישית 'שכיוון שפתחה לדבר ניתזה צינורה של דם מפיה וטינפה את הכותונת' (מופיע אצל הירשפלד, 2011: 26). הגוף והטקסט מתאחדים כאן באמת, כשתוך הגוף, הדם מדבר. גם בסיפור זה מתוארת 'צרה', 'פגימות', המגולמת בעוני אך בעיקר בעקרות. גם שלוש האחיות נושאות עדות לטנטית, המגולמת בצערן העולה עד להתפקע. גם הן מייצגות את חוסר האפשרות העומדת ביחסו של האדם ללשון. הייצוג מתאחד כאן עם האורגני, המסמן עם המסומן, והדיבור הופך כאן לפעולה של ממש מכיוון שהדם ניתז על כלי הלבן המיועדים לכלה מיועדת ומכתים בכך גם את גורל האחיות, גם במובן העלילתי. בכטין לא היה יכול לחלום על הלימה מובהקת יותר מזו בין אידיאולוגיה, סיפור ועלילה.

המעשה של עגנון בסיפור הזה הוא מדויק ומודע לעצמו, ותכליתו באותו דיבור בדם, שהרי הוא נעשה בזמן דיאלוג, כשלכל אחת מן הדמויות ניתן המקום לשאת את דבריה, את עדותה (ועל הדיאלוג נביא דברים בהמשך). המחווה השתוקה תופסת את מקום הרפליקה

הלשונית. האחות השלישית איננה מסוגלת להיכנס בשער הייצוג של השפה, אף שהיא רוצה לדבר. כוח הדרם הפנימי האצור בתוכה עולה עליה ורק חושף את אי הצלחתה להשתתף בשיח. יכולת הדיבור היא דבר מעורר חרדה, ואובדן כושר הדיבור נוכח בהרבה חלומות והזיות של חוסר מוצא. הדיבר הזה בדם חושף קריסה של יכולת הייצוג, ומוביל אותנו לייצוגים של בושה וטראומה.

אי-קבילותו של הדיבור התיאולוגי

נחזור ל'והיה העקב למישור' ולפרשה של מכירת כתב ההמלצה של מנשה חיים לקבצן, שהיא מן הרגעים הספרותיים הגדולים ביצירת עגנון ובספרות היהודית בכלל. משהו ברב-דיבוריות של הסיפור הופך כאן כה אינטנסיבי, עד שנדמה שהקורא עצמו נתון לבלבול מסחרר בין הציטטות הרבות של המספר, המתחבר בדיבור משולב עם הקבצן. המשפט הפותח ארוך ומלא בפסוקיות, המזכירות את התנופה שבמשפטי פתיחת הסיפור:

ויהי היום ומנשה חיים עומד ומתאנח והנה עני אחד עבר עליו
וירא כי צר לו, כי זאת המידה נכרת על כל פנים, כמו שכתוב
וירא אותם והנם זועפים וכתוב ופניך רעים ואתה אינך חולה,
דחק עליו העני שיספר לו למה, שכן אמר שלמה בחכמתו,
דאגה בלב איש ישחנה כלומר ישיחנה לאחרים (אלו ואלו:
77 [ההדגשות שלי – עב"י]).

אין דרך להסביר מה נותנים הציטוטים האלה מבראשית (יוסף המביט במשרתי פרעה הזועפים לאחר שלא הצליחו לפתור את חלומותיו), מנחמיה (המלך אחרשתרא פונה אל הנביא כי פניו רעים אף שהוא אינו חולה) או ממשלי (באפיגרף 'דאגה בלב איש יִשְׁחָנָה, כאן על פי הפירוש החז"לי של 'דובב אותה בפני אחרים'): שני המעמדות הראשונים שגיבים מדי – חלומות פרעה וסיפורי המיתולוגיה של יוסף, כמו הרגע הספרותי הציוני של הנביא הגולה מארצו – אינם תואמים את הרגע היום-יומי הזה של פגישת שני קבצנים. האפקט

- 55 בעניין קפקא יש לציין את מחקרו של מארק הרמן שמנסה לחתור תחת ההנחה המקובלת שקפקא נמנע מלשון פיגורטיבית (Harman). הדברים קבילים, אלא שהם אינם מבטלים את הזהירות המשותפת לעגנון ולקפקא בכל הקשור לתיאור הלשוני, ובוודאי לציור הלשוני.
- 56 ספרות השואה עצמה ערה לזיקה בין דמות היהודי והאישה, כמו למשל בדבריו של דוד רוסקיס על הסופרת אידה פינק ולפיהם היהודים, בהיותם הקורבנות, הם גם נשים (Roskies and Diamant: 5), וכן היא ערה לאיבוד והסתרה של הזהות שהיו מנת חלקם של הקורבנות במהלך מלחמת העולם השנייה, אך מלווים את ההיסטוריה היהודית באירופה עוד משחר הלאומיות בגירוש ספרד.
- 57 לאחרונה הציעה רונית חכם קריאה ב'והיה העקב למישור' כחלק מהיסטוריוגרפיה אלטרנטיבית לספרות העברית החדשה, המתחילה בסיפורי ר' נחמן מברסלב ומפררת אליהם (טענה שהביעו בעבר ארנולד באנד ודוד רוסקיס. ראו חכם: 174). קריאה כזו, גם בצד 'ספר הקבצנים' לש"י אברמוביץ', מתנגדת לתפיסת הגאולה הפרוגרסיבית (הנוצרית בעיקרה, ויש לזכור שאותה נבואה מישעיהו בעלת משקל אדיר בנצרות, הרואה בעקב את הברית הישנה, ובמישור את המשיח) ומדגישה את הגלות כמצב אימננטי בעולם, מצב שאין לו פתרון (שם: 170). קריאתה משכנעת, אולם בפניית עורף לקריאות הלאומיות בעבור חשיפת זיקתו של הסיפור לסיפור החסידי (זיקה תקפה בעיקר ב'סוף דבר', שבו יחס ממשי לסיפורי צדיקים כמו שנראה) ישנה גם החמצה של ההיבטים המגדריים והכלכליים העומדים לאורכה ולרוחבה של הנובלה. את 'והיה העקב למישור' ראוי להשוות באותה מידה לאוטוביוגרפיה של השחקן היהודי יליד גליציה אלכסנדר גראנך 'הנה אדם הולך', המתאר את ילדותו בשטטל בגליציה, מעברו לתיאטרון הברלינאי ולבסוף השתתפותו במלחמת העולם הראשונה. בלב היצירה תחושת פגיונות קשה הנוגעת לרגליו העקומות ('meine X Beine') והחלטתו ליישרן בניתוח בעקבות חלום שבו אביו חוזר לפסוק המפורסם 'והיה העקב למישור', ההופך למוטיב במהלך הספר (Granach: 250-251, 262-263). אין זה ספר ביקורתי או מורכב, אך במקורו תיאור חזק מאוד של הגוף היהודי הקשור מניה וביה בזהות יהודית – בעבור גראנך, סיפור הצלחה והתגברות אישי ולא-ציוני, שמלמד בעצם על דרמת הגבריות היהודית כולה, שבמוקדה גם שאלות על מגדר, המובאות כאן שוב, באופן ישיר וברור (ibid.: 330-332). אין ספק שראוי לעשות בדיקה מעמיקה של העבודה הזאת, שזכתה לקהל קוראים רחב, בהשוואה ליצירת עגנון בכללה, וגם אין ספק שהסיפור החסידי נטוע עמוק בתחושת הגוף ובצביונו, ומכאן יש להבינו גם בהקשר הלאומי ולא במנותק ממנו.
- 58 “Wie ein Hund” sagte er, [sein letztes Lebensgefühl war Scham. Bis ins letztes sterben blieb die] Scham [nicht erspart] e[r]s wa[s]r als sollte

die Scham ihn [ih]übe[!]leben' (FKA/P 25). Wie das Zitat nach der Faksimile-Ausgabe kenntlich macht, hat Kafka den Ausgang seines Romans mehrfach korrigiert. War die Scham zunächst „Lebensgefühl“ und im zweiten Entwurf etwas, was immerhin noch grammatikalisch mit K. zusammenhängt... löst sie sich in der letzter Version von ihm.

Das Subjekt verschwindet in der Scham'.

59 על פעולת הכתיבה הזאת כמכוננת העלילה ראו חרד: 56. על יצירת הזהות הכלבית ביצחק קומר ראו ארבל: 230-231. על האלימות הפוליטית הגלומה בכתיבת המילים הללו ראו בן יהודה, forthcoming.

60 במוכן זה גם יש להסתייג ולהצביע על הפער בין 'פאוסט' ל'והיה העקב למישור': אצל גתה הדמון אינו אחראי לילודה, אלא רק לקטסטרופה.

61 אי אפשר שלא להזכיר כאן את לימודו המשווה של דן מירון בין 'פאוסט' ל'תומל שלשום', שם הוא מזכיר את בעייתו הפילוסופית העמוקה של המעשה המביש ברומן הציוני הגדול – הכתיבה השרירותית על עורו של הכלב בלק – כבעיה הקשורה בלב ביקורת התרבות והיחס בין מסמנים למסומנים. מירון אומנם אינו עוסק בבעיה המהותית הזאת (הקריאה שלו נסכה על ההשוואה בין פיצול אישיותו של פאוסט לפיצול האידיאי שברומן, המתגלם גם באישיות הגיבור יצחק קומר, בין מסורת ומודרנה) אך הוא מציין שפרשנות כזו (מן הזווית התרבותית) של הרומן מתבקשת והכרחית, והוא כן מצייע קריאה קצרה משלו העומדת על היחס בין מילים למהויות הן ב'תומל שלשום' והן ב'פאוסט' (מירון, 2002: 558-559).

62 ההשקפה הזאת על מחוות הגוף כמשהו שחף מאידיאולוגיה ומסמן 'טוהר רגש' כדבריו, היתה נחלתו של רוזנצווייג, שפעל בדיוק באותו שדה אינטלקטואלי של בנימין והחזיק בהשקפה פילוסופית זו על האמנות, שהתיאטרון הסיני שימש לה השראה (Rosenzweig, 1988: 413).

63 וראוי להביא כאן את דבריו: 'האירוניה בסיפוריו איננה בשום אופן חובקת כל. כוחה הוא עצום ורב והיא פרושה על רוב השטח המילולי העגנוני, ובכל זאת היא אינה העיקר. העיקר הוא באותם רגעים שבהם היא נעלמת וחושפת את מה שהיא אינה יכולה להתגבר עליו ומה שעגנון אינו מוכן שהיא תתגבר עליו – הרגש שאינו בגדר "שלל סנטימנטליות"' (הירשפלד 2011: 60).

64 לסקירה של ספרות המחקר בעניין זה – שמכליל את היהודי בתוך מערך שלם של אחרים של הזהות המערבית, הכולל שחורים, מוסלמים ומצורעים (זהות בעלת משמעות ככתבי עגנון) – ראו Ben Yehuda, 2017: 212-219.

65 מוטיב הכפילות ביצירת עגנון רווח במקומות הרבה, אך בעיקר ברומן הראשון של המחבר, 'הכנסת כלה' (1931), שבמרכזו, בין שלל הזוגות וההכפלות, מופיע כפילו של הגיבור ר' יודיל חסיד. לאחרונה זכה המוטיב לקריאה מרתקת של ליפסקר, שעמדה על יחסיו האינטרטקסטואליים של הרומן עם כמה חיבורים שהשתמשו במונח 'היכלי תמורות', המורה על חילופין בין נשמות ויכוך. ליפסקר אומנם אינו משתמש בתיאוריה הפרוידיאנית של