

הראוי ואינו נראה: עיון מטמורפוזי במטאפורות חזותיות ומילוליות > מאמר זה מבקש לבחון את היחסים בין שני מושגים שהם אבני יסוד להפעלת אקט פרשני בנוגע לדימוי החזותי והמילולי: "מטאפורה" ו"מטמורפוזה". במאמר נבקש לצייר שוויון ערך סמיוטי במתודולוגיה הפרשנית של החזותי והמילולי, באמצעות התחקות אחר החוקיות של יחסי הגומלין בין הזמנה מטאפורית לתנועה מטמורפוזית. טענתנו המרכזית היא, ששני המונחים האלה – במופעייהם החזותיים והמילוליים גם יחד – בהכרח מוציאים זה את זה, מתחזים זה לזה ובה בעת סותרים זה את זה בעצם מהותם. דרך שיטוט בין דימויים למילים (בהם התבוננות בצמדי תצלומים מסחריים של "לפני ואחרי", באיורים שרשם קפקא בעבודתו בתור חוקר תאונות מטעם חברת הביטוח, ביצירות של קפקא כמו הגלגול ואמן התענית ובמטמורפוזות של אובידיוס), אנו טוענים שמופעים של מטמורפוזה גופנית הם עבודה מטאפורית, שמדחיקה את המטמורפוזה גופא ומתכחשת לה; מנגד, עבודה מטאפורית מציגה את עצמה באופן כוזב, משום שהיא מגלמת בהכרח תנועה של מטמורפוזה – של הדימוי ושל מרחב פרשנותו. שני המונחים האלה כרוכים זה בזה באופן שבו הם יריבים זה לזה; יחסיהם משקפים הן את הבדיון של התנועה הפרשנית הן את מערכת היחסים המפולשת שבין החזותי למילולי.

ד"ר עמרי הרצוג חוקר תרבות, מרצה במחלקה לתרבות במכללת "ספיר" ובמכללת "עלמא" לתרבות עברית. מחקריו עוסקים, בין השאר, בפוליטיקה של גופניות, ביחסים שבין תרבות קנונית לפופולרית, במחקר ז'אנר האימה ובחקר התרבות הישראלית. כותב ביקורות ספרות בעיתון הארץ.

ד"ר עודד וולקשטיין מתרגם וחוקר ספרות, מרצה במחלקה לתרבות במכללת "ספיר" ובאוניברסיטה העברית בירושלים. מחקריו עוסקים במסורת של הנשגב בזיקותיה המודרניסטיות וכן ביחסים שבין הרומנטיקה למודרניזם. תרגם מיצירותיהם של תומס וולף, פלאנרי אוקונור, אדגר אלן פו ואחרים.

עמרי הרצוג ועודד וולקשטיין

הראוי ואינו נראה:

עיון מטמורפוזי במטאפורות חזותיות ומילוליות

מערכת היחסים שבין מטאפורה (אובייקט שמחליף אובייקט אחר) לבין מטמורפוזה (אובייקט שמשנה את צורתו) עומדת במרכזן של קריאות חזותיות ומילוליות; היא מפתח לפרשנות ולהערכת אופני פעולתם של יצירות ושל טקסטים. ישנו הבדל ברור מאליו בין האובייקט המטאפורי לבין האקט המטמורפוזי: המטאפורה מפנה בעל כורחה לפרשנות שחורגת מן האובייקט עצמו, וכך מבססת את זהותו דווקא מכוחו של הדימוי (x הוא כמו y, משמע x נבדל מ-y וזהה לעצמו בלבד); המטמורפוזה נפתחת לסיפורו המשתנה של האובייקט, שדווקא הווייתו לעצמו – הגדרתו העצמית בתור “אחד” – מאפשרת לזהות בו את הטרנספורמציה (x מזדהה עם עצמו, ודווקא אגב כך נפתח מוצא לטרנספורמציה של x ל”עצמו”).

במאמר זה נבקש לבחון מחדש את היחסים בין שתי התנועות הפרשניות האלה. נתחקה אחר האופנים שבהם הן מוציאות זו את זו, ובה בשעה מחליפות (מבחינה מטאפורית) ומתמירות (מבחינה מטמורפוזית) זו את זו. אגב תנועה בין מילים ודימויים, נרצה לטעון כי רוב ייצוגיה המתוקשרים והממוסחרים של המטמורפוזה מגלמים הלכה למעשה פרקטיקה מטאפורית, המכוונת להמיר את האובייקט הנראה יתר על המידה בפיגורה שקופה; לדחוק משדה הראייה את הגוף/האובייקט הנתון במטמורפוזה, את המטמורפוזה גופא. בה בעת נראה כי הפרקטיקות המטאפוריות לעולם טעונות באנרגיה מטמורפוזית מוכחשת.

מטבע הדברים, ההתחקות אחר היריבות הטרנספורמטיבית המפרה בין שני המהלכים נעשית דרך חרך הצצה ליחסי החליפין המתודולוגיים שבין חקר הספרות למחקר התרבות החזותית. מבעדו היא מבחינה במעמדו הבדיוני של המבט הפרשני, בהנחות היסוד שמפעילות אותו – ואף בנקודות העיוורון שלהן. במילים אחרות:

מה אנו רואים ומה אנו מסתירים ממבטנו כאשר אנו מתבוננים ב"מטאפורה" או ב"מטמורפוזה"?

מטמורפוזות מטאפוריות

נקודת המוצא של מסענו נטועה מול דימויי "לפני ואחרי", שהם אולי המייצגים הפופולריים ביותר של ייצוגים מטמורפוזיים בהקשרים מסחריים, רפואיים וקליניים מודרניים. העדויות השכיחות בנוגע למטמורפוזה אנושית-גופנית מעוצבות באמצעות הצגתם של שני תצלומים סמוכים זה לזה. הם כוללים דיוקן של דמות "מקור", דהיינו תצורה אנושית לפני השינוי, ולצדה מוצגת הדמות לאחר השינוי. בין שני הדימויים מתוחה המטמורפוזה שחלה בדמות; לא כתהליך, אלא באמצעות הצגה מקבילה של "חומר הגלם" ושל ה"תוצר". המטמורפוזה יכולה לסמן שינוי מקובל ורצוי מבחינת הנראות החברתית (כמו הרזיה, ניתוח פלסטי, השתלת שער, השתלות שיניים וכדומה) או – לעתים נדירות יותר – אזהרה מפני טרנספורמציה מסוכנת או מאיימת (כמו תוצאות של התמכרות לסמים, אנורקסיה או מחלות עור). מהותו של תהליך השינוי ואופיו הפיזי אינם מוצגים בדימויים האלה; הם נוכחים בהיעדרם מתוקף הרווח שבין שני הדימויים, המבוצרים כל אחד בתפקידו ההרמטי. הרווח מתקיים בזמן (ישנו פער של זמן בין שני הדיוקנאות), ומתוקף פעילות טכנולוגית על הגוף (הגוף עבר תהליך אינקרמנטלי של התערבות). ואולם המידע שנטוע ברווח שבין שני הדימויים אינו מוצג בפני הנמען, ונתון לדמיונו; הדימויים עצמם מספקים מידע שנובע רק מהצגה בריבון של תמונת המקור ותמונת היעד.

תצלומי "לפני ואחרי" מלווים את הצילום מראשיתו; הם החלו להתפרסם כבר בשנת 1840, פחות מעשור לאחר המצאת הצילום. הם נטועים בהיסטוריה של הרפואה הפלסטית המשקמת: מנתחים אמריקנים צילמו תמונות של חיילי מלחמת האזרחים שעברו ניתוחי שיקום פנים בעקבות כוויות וצלקות.¹ כמה שנים מאוחר יותר, לקראת סוף המאה ה-19, חדרה הפרקטיקה התיעודית הזאת גם לתחומי ניתוחי יישור אף והצרתו או הצמדת אוזניים, שנועדו לטשטש היבטים גופניים גזעיים המסמנים נחיתות תרבותית וחברתית (כמו טשטוש סימני גזע יהודי, שחור או אירי).²

תמונה 1

Sander Gilman, *Making the Body Beautiful: A Cultural History of Aesthetic Surgery*, New Jersey: Princeton University Press, 1999, p. 37

2 שם, עמ' 95.



1. תמונת לפני ואחרי של קייסי, מתוך אתר המכון הפלסטי של ד"ר ג'ון פרלמן, בוורלי הילס
(<http://www.perlmanmd.com/Extreme-Makeover-Kacie.htm>)

לאחר הפגנת אפשרויות התיקון של היבטים קבועים של הגוף, שאינם תוצר של פציעה, נפתח צוהר לטשטוש היבטים גופניים אחרים, הקשורים לגיל, מעמד, מין ומגדר, הכרוכים כולם במעמדו הנורמטיבי של היופי. תפקידם ההיסטורי של התצלומים האלה נועד להמחיש את הפרקטיקה הפלסטית ואת יכולותיה ולקדם את הרופאים ואת המוסדות העוסקים בה. ואולם הם מתפקדים ברובד תרבותי נוסף: הם מעשה של אמנות (מבלי להיות אמנותיים בעצמם), משום שהם משקפים את מושגי היופי והלגיטימיות החזותית של זמנם. המנתח הפלסטי, רופא השיניים או מכון ההרזיה הם אמני המטמורפוזה, פסלים וציירים, שמשקפים את ערכי הנורמטיביות האסתטית של תקופתם ויוצרים אותם על גופם של מטופליהם.

טכניקות הצילום נותרו דומות עד ימינו, גם אם היום הן נתפסות חשודות יותר בשל מודעות לטכנולוגיה של ריטוש ועיצוב גרפי. תמונת ה"לפני" מופיעה בצד שמאל, והיא הראשונה שבה נתקל המבט; המבט נודד אל תמונת ה"אחרי" כדי להשוות בין שני הדימויים, ואגב כך לאבחן (במקרים של שינוי חיובי) את עדיפותה הבלעדית של הנראות המסומנת בה. באופן בסיסי, המטמורפוזה הגופנית שמוצגת בשני הדימויים האלה מספרת סיפור בינארי על התגברות על קשיים פיזיים מולדים, כאלו שמקורם ב"תאונה" גורלית שרירותית, שנובעת מנסיבות ביולוגיות "טבעיות" שנוצרו עם הזמן (כמו הקרחה, השמנה, קמטים או שיניים פגומות), או מהפרתן של נסיבות אלו (כוויות או פציעות). במקרים אלו, אל תמונת ה"אחרי" משייכים ערכים של נראות לגיטימית, שמסומנת על ידי הלימה למודלים מקובלים של יופי ובריאות. המבט בשני התצלומים מסב את סיפוריה של הדמות לאחור: תצלום ה"לפני" מספר על חוסר התאמה למודל הלגיטימי; הוא מעורר אי־נוחות או חמלה. ואולם תפקידו של תצלום זה הוא רק לאשר

בדיעבד את הצלחת המטמורפוזה (ואת הצלחת האחראים לה); להשיב את המבט אל תצלום ה"אחרי" ולסמן באמצעות ההשוואה בין שני התצלומים את ניצחונה החזותי של הדמות על הביוגרפיה שלה או על גורלה; ניצחון כזה ראוי למבט, משום שנודעות לו משמעויות חברתיות, מעמדיות וארוטיות.³

בשל כך, המוסכמות של תצלומי ה"לפני ואחרי" הן קבועות: דיוקנאות ה"אחרי" מתאפיינים באיפור ובתסרוקות מחמיאים יותר, מוארים טוב יותר והחיוך על פניהם של המצולמים רחב יותר, כדי להעצים את אפקט האושר של המטמורפוזה שעברו. ב-1879 נערך מחקר פסיכולוגי, שבו הראו לנבחנים תמונות של לפני ואחרי. הדמויות הנשקפות בתמונות ה"אחרי" זוהו כבעלות אישיות טובה יותר, בעלות פוטנציאל גבוה יותר לנישואין ומאשרות יותר.⁴ רוחחה פסיכולוגית וחברתית (או היעדרה) היא התמה החזותית המרכזית של התמונות האלה, והיא מתועדת כעובדה באמצעות הצילום.

התצלומים מגוללים מערך נרטיבי ביוגרפי חד-משמעי: תמונת ה"אחרי" כשלעצמה היא חסרת ערך; היא טריוויאלית באופן שבו היא מתמסרת לנוף חזותי של דיוקנאות אנושיים לגיטימיים וסטנדרטיים. היא מציגה דמות שנתפסת שקופה במערך הנראות הלגיטימית שהיא מופיעה בו, משום שהיא הולמת את כלליו החזותיים באופן חסר ייחוד. ואולם המבט נע לדימוי עברה הביוגרפי של הדמות, שהוא חריג ובלוט, והיינו מצויד בנראות יוצאת דופן, ששוללת מן הדמות לגיטימיות חזותית נורמטיבית, ובשל כך מסבה לה מצוקה וסבל. כשהמבט חוזר לתמונת ה"אחרי", נוצרת עדות לחוסר הנראות החדש שמקנה המטמורפוזה: היא מבטיחה היעלמות, מחיקה והיטמעות בפנטזיה המעמדית או הגועית הסטנדרטית של "היפה", "הבריא" או ה"מושך".

תמונות "לפני ואחרי" מסבות את הדמות מנראות בולטת אל שקיפות, מחריגות אל נורמטיביות. בהקשר זה הנראות מתפקדת באופן מטאפורי: החריגות בולטת לעין, מסומנת ונוכחת. המטמורפוזה מאפשרת למחוק את הבולטות ולהקנות לגיבור פריבילגיה חזותית, שבמסגרתה הוא רשאי להיעלם מאחורי מסך של שקיפות נורמטיבית. כך גם מסומן ניצחוננו, במונחים פסיכולוגיים, חברתיים או ארוטיים.

בתור סוגת צילום, תמונות ה"לפני ואחרי" משקפות מערך של ידע המאפייין את הפנטזיה התרבותית של המטמורפוזה, שקיימת משחרר האנושות. נרטיבים של מטמורפוזה גופנית, שמבטאים הפרה של המשכיות גופנית רציפה באמצעות מעמד

Sara Grogan, *Body Images: Understanding Body Dissatisfaction in Men, Women and Children*, New York: Routledge, 1999, p.9 3

Blair Rogers, "The First Pre & Post Operative Photographs of Plastic and Reconstructive Surgery", *Aesthetic Plastic Surgery*, vol. 15, 1991, pp. 19-33 4

בינארי של נראות ושקיפות (ובהתאמה: לפני ואחרי) מלווים את התרבות האנושית משחר היוסדה, החל מסיפור הבריאה במקרא: "וייצר ה' אלהים את האדם עפר מן האדמה ויפח באפיו נשמת חיים ויהי האדם לנפש חיה" (בראשית ב ז). במקורות היהודיים, משמעות היצירה של הגוף (מעבר מעפר לגוף) נטועה בהקניית דעת וביכולת הדיבור; המהפך משמעו מאובייקט שאינו מדבר (עפר) לגוף מדבר (אדם). ר' חיים מוולוגין כותב בהתייחסו לפסוק: "פשוטו של מקרא וודאי הוא כתרגומו – 'והוות באדם לרוח ממללא', ור"ל שכאשר היה הגוף לבדו, היה עדיין עפר ממש בלא שום חיות ותנועה, וכאשר נופח בו נשמת חיים, אז נעשה איש חי להתנועע ולדבר";⁵ גם פירוש רש"י מעניק למילים "נפש חיה" את מובן הדיבור: "אף בהמה וחיה נקראו נפש חיה אך זו של אדם חיה שבכולן שנתוסף בו דעה ודיבור".

גלגוליו השונים של מיתוס המטמורפוזה האנושית (וכאמור, בכללם גם סיפורי הבריאה מחדש הגופנית, שתועדו בתצלומי ה"לפני ואחרי"), מעידים כי ביסוד המטמורפוזה הגופנית ניצב מבנה עומק של תנועה מ"טבעי" ל"תרבותי"; מקיום פיזי-חומרי נתון, שמצוי מחוץ לטווח שליטתו של האדם ואינו מאפשר לו נראות לגיטימית בתור "אנושי", אל יכולת דיבור, הבעה ותודעה, שמאפשרת לו קיום בתור דמות שקופה בסדר האנושי הנורמטיבי.⁶ ואולם אפשר לתאר את המטמורפוזה גם באמצעות ציר מקביל, ציר "אֲשָׁפוֹת־רוממות" (על פי תהילים קיג, ז), שמסומן על ידי המעבר מ"עפר", מלכלוך ומפסולת, מכיעור ומחוסר כשירות, אל דימוי אנושי מעוצב, פריבילגי ומרומם. שני הצירים האלה – טבע מול תרבות, אשפות מול רוממות – מעצבים את הדמיון התרבותי שעוסק במטמורפוזה גופנית וכן את הפרקטיקות העכשוויות העוסקות ב"בריאתו מחדש" של הגוף ובתיעודו.

נרטיב ספרותי מכונן שעוסק במטמורפוזה, הפואמה "פיגמליון" של אובריוס, מאפשר להתחקות אחר האופן שבו שני הצירים האלה שלובים זה בזה. הפואמה אינה

5 רבי חיים מוולוגין, נפש החיים, ילנה, תרל"ג, שער א' פרק ד'.

6 המושג "טבע" כשלעצמו הוא מיתוס, הממיר חומר גלם היסטורי אל הסימן הפנטזמטי של "הטבעי" באמצעות מעשה הבדיון. ה"טבעי" הוא סמל, שבשל טיבו הסמלי לעולם אינו נפגש עם הטבע, אך ממושם באופן כוזב ככזה על ידי התרבות; לדוגמה, "יוגורט טבעי", או "מרכיבים טבעיים בלבד" ואפילו "טיול בחיק הטבע". רולאן בירת מעיר, ש"העולם נכנס אל השפה כאל יחס דיאלקטי של פעילויות, של פעולות אנוש [...]. מעשה להטים בוצע כאן, שהיפך את הממשות, רוקן אותה מהיסטוריה ומילא אותה בטבע, שעיקר מן הדברים את מובנם האנושי כך שיסמנו חוסר משמעות אנושי", ראו: רולאן בירת, מיתולוגיות (תרגום: עידו בסוק), תל אביב: בבל, עמ' 273. לפיכך, ה"טבעי" עומד מחוץ לטבע והלאה ממנו, כדי לסמן את הטכנולוגיה התרבותית ואת ערכיה באמצעות שרטוט קו גבול מדומיין, שמעבר לו מצויים לכאורה מרכיבים שאינם נתונים לשליטה המלאה.

המקור או האוסף הקדום ביותר של סיפורי טרנספורמציה גופנית, אך היא מייצגת מסורת ממושכת וחייה שבמרכזה שינוי צורה.⁷ "פיגמליון" מגולל סיפור של בריאה גופנית, וליתר דיוק של מטמורפוזה מגוש אבן אל אישה חיה.⁸ השיר מתחיל בפנייה משמעותית הרחק מן הטבע: "את הזונות בזנותן פיגמליון ראה בשאט נפש; / בז לנשים, כי טבע את נפשו ביון פשע הטבע. / ויתנזר וירחק מאישה; ערירי, ללא עזר / חי את חייו – לא אימץ אל חיקו רעיה על יצוע".⁹ כבר בראשיתו, נסוב הסיפור על המתח שבין תרבות לטבע, מכיוון שפיגמליון – הפסל הקפריסאי – מתמרד כאן לא רק נגד נשים אלא נגד שלטון הטבע בכלל, ש"נשים" הן מטונימיה שלו.

אובידיוס מציג את יצירת הפסל כאילו אין קשר סיבתי בין עמדתו המוסרית של פיגמליון, האמן המיווגיני למדי, לבין הפסל: "אך בינתיים גילף משנהב אנדרטה לתפארת".¹⁰ העמדה המוסרית – שמבכרת את האמנות, עולם הרוח והיצירה, על פני העולם הגשמי והחומרי – מופיעה כרקע למעשהו של פיגמליון, ועל פניו מופיעה האנדרטה כביטוי של בחירה אתית ואסתטית: "יופי שיווה לה וחו, שאינם מצויים בבת אשת על אדמות".¹¹ יצירתו של פיגמליון מבטאת במישרין את עמדתו: הוא דוחה את הטבע, על מגבלותיו ועל פגמיו, ולפיכך יוצר במו ידיו פסל אידילי המתעלה על כל אישה בשר ודם העשויה להיוולד. היצירה התרבותית ממירה את היצירה הביולוגית/טבעית בתנועת התעלות ותיקון; את הבשר היא ממירה ביצירת האמנות.

היחסים הבינאריים שבין טבע (פגום, ארצי, יצרי, נחות מוסרית) לבין יצירה אמנותית (טהורה, נצחית, אידאלית, מושלמת), משנים את טיבם כאשר פיגמליון מתאהב בפסל: "אהבתו בערה בלבבו לעלמה הדוממת".¹² אף שאהבה זו עשויה להמשיך ולהורות על כך שפיגמליון מתרחק מנשים ממשיות, היא מציינת גם שהפסל הוא מעשה אמנות שלכד בתוכו ניצוץ של חיות. פיגמליון ממשיך ומלטף את הפסל בחשש שמא יפצע את עורו, ואף מגיש לו מנחות אהבה. האהבה מובילה לכך שפיגמליון מתחיל להפיח רוח חיים בפסל בשל אמונתו בחיותו: "על יצועי ארגמן על ידו כלילות ישכיבנה, מראשותיה רפד בפלומה (כאילו מרגישה היא), בזרועותיו יחבקנה ואשת חיקו הוא קורא לה".¹³

Leonard Barkan, *The Gods Made Flesh: Metamorphosis & the Pursuit of Paganism*, New Haven: Yale University Press, 1986, p.1

8 אובידיוס, מטמורפוזה (תרגום: שלמה דיקמן), ירושלים: מוסד ביאליק, 1996, כרך ב', עמ' 243-297.

9 שם, עמ' 395.

10 שם.

11 שם, עמ' 396.

12 שם.

13 שם.

רק בעקבות מעשה האהבה הפיזי והגשמי ובתיווכה של האלה ונוס, נוצקים באנדרטה חיים: "פתע רופך השנהב – נענה למגע הכפיים, פג, נעלם קושי וירך כדונג על הימטוס".¹⁴ הגוף הבלתי מעובד, הגולמי והחוטא מוסרית, עובר – בתיווכה של טכנולוגיה אמנותית ופואטית – מעשה של תיקון כבריאה מחדש. האקט התרבותי (השירה, הסיתות) יוצר מחדש את האישה, מעצב את הגוף שראשיתו בחומר ובחטא אל גוף שמאמץ את תפקידו התרבותיים המסורתיים.¹⁵ המטמורפוזה המעצבת אותו מיוחסת לתרבות שפונה נגד הטבע, ולידיו של האמן שמוגל לשלב ולמהול את דרכו של הטבע ודרכה של התרבות זו בזו.

פיגמליון מצייר לעצמו תמונה פנימית אידאלית של בת הזוג שהוא מבקש לעצמו. תמונה אידאלית כזו עשויה לעמוד גם בפני אלו המבקשים לעצב לצורכיהם דמות כזאת אגב התערבות ישירה בגופו של האחר. הם עשויים לשוות בנפשם תכונות הנחשבות אופייניות, מוצלחות ובעלות כוח משיכה בתרבות ובחברה נתונה; להוסיף למתכון זה רכיבים של אידאל היופי ותכונות האופי שהחברה מוקירה, או כאלו המאפשרים לאדם לטפס בסולם החברתי המקובל, ואזי לגשת למלאכת היצירה: להפוך את "הטבע" – באמצעות התערבות של טכנולוגיה תרבותית – ל"טבע מושלם", נכון והולם יותר. כמובן, רעיון זה נובע מן הביטחון שאפשר "לתקן" בני אדם ולעצבם מחדש על פי תמונה המשקפת רצייה חברתית.¹⁶

מבנה העומק של המטמורפוזה הגופנית ניצב גם ביסוד החזיונות העכשוויים של "לפני ואחרי", שבהם נמצא לכאורה מעבר ממצב "טבעי" של אדם למצב מלאכותי או "מוזיף". ואולם מעבר זה – הנעשה בתיווך של טכנולוגיה תרבותית חזותית – מסמל חזרה ל"טבעו" הנסתר, המוסרי, השלם והמוצדק של האדם או הכרה חדשה שלו ושל אחרים ב"טבע" זה. גלגוליו המאוחרים של מיתוס פיגמליון (לדוגמה, בסיפורי סינדרלה או ב"פיגמליון" של ג'ורג' ברנרד שו, או בכל מהלך של make-over) מבהירים את התנועה הזאת: הטרנספורמציה הגופנית מאפשרת לגאול, לדוגמה, את

14 שם.

15 Barkan, *The Gods Made Flesh*, pp. 75–77

16 תמר קרון, אנחנו אדם וחזה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2004, עמ' 107, 108. בקשר זה מעניין להבחין בעמדתה של האמנית הצרפטייה אורלן, שעוסקת בקשר שבין נראות גופנית. רצייה חברתית וערכי היופי המערביים. היצירה *The Reincarnation of Saint Orlan*, המתעדת את הניתוחים שעברה מאז 1987, יוצרת הערה אירונית על התשוקה הגרוטסקית ל"תקנון האסתטי" של הגוף על פי נורמות אסתטיות מערביות קאנוניות. אורלן יצרה לעצמה בסדרה של ניתוחים פלסטיים, את הסנטר של ונוס (בוטיצ'לי). העיניים של דיאנה (פונטבלו), השפתיים של אירופה (גוסטב מורו), האף של ה"נשמה" (ג'אן-לאון ג'רום) והגבות של המונה ליוה. ראו: Sander Gilman, *Making the Body Beautiful: A Cultural History of Aesthetic Surgery*, New Jersey: Princeton University Press, 1999, p. 321



2. דימויים מתוך הסרט סינדרלה, 1950, אולפני וולט דיסני

תמונה 2 ה"טבע האמתי" של האישה מן הכסות המלוכלכת, המכוערת או הנבערת שהיא עטויה
 תמונה 3 בה, ולחשוף אותה מחדש אל מול העולם בדמותה החדשה, הנורמטיבית והמתוקנת.

לפיכך, המכנה המשותף של דימויי המטמורפוזה כולל את המאפיינים הבאים:
 הצגת העצמי כ"בעיה" שדורשת התערבות חיצונית; הרעיון שהטרנספורמציה תשפר את חיי האדם ואת ההזדמנויות שהם מזמנים; הדמוקרטיזציה של יופי, שעל פיה לכל אחד יש זכות או אפשרות לטרנספורמציה; התיווך הטרנספורמטיבי נעשה דרך אמצעי צריכה (כמו שמלה, איפור, גבר־אמן, ניתוח פלסטי או משטר הרזיה, ולעתים כל אלו יחדיו); השינוי מניח גוף שניתן לעיבוד ולעיצוב, כמדיום טרנספורמטיבי, ותפיסת המטמורפוזה חושפת את טבעו "האמתי" של האדם ואת זכאותו למשאבים של לגיטימציה חברתית, המסומנת בראש ובראשונה באמצעות המדיום החזותי.¹⁷

בשל כך, התנועה החזותית של המטמורפוזה, המעבירה תמיד את מושאה מטבע לתרבות ומאשפתות לרוממות, משיבה את מושאה לסדר מטאפורי שמתנהל בבנק של דימויים מחוקים, המקנים לו מעמד שקוף בתוך עמדה חברתית־חזותית פריבילגית. השינוי החד וההרמטי בנראות של המושאים משייך אותם לסדר המטאפורי של "היפה" וה"אסתטי", התרבותי והמרומם (לעומת המכוער, החרוג, ה"טבעי" והנחות). הסדר הזה הוא סטטי במהותו: המטמורפוזה עצמה כלל אינה נחשפת לעין (אין צילומים של הניתוח הפלסטי, של משטר ההרזיה המפרך, של מהלך ניתוחי השיניים – וגם לא

Kathryn Fraser. "Now I'm Ready to Tell How Bodies are Changed into Different Bodies...", 17
 in: Dana Heller (ed.), *Makeover Television: Realities Remodeled*, London: I.B Tauris, 2007,
 p. 178



3. אודרי הפבורן, מתוך גברתי הנאווה, 1964, אולפני האחים וורנר

תיעוד שמתעכב על הפיכת העפר לאדם מדבר, או של התהליך המסתורי שמתרחש בפסל, לקראת התעוררותו בתור אישה).

לפיכך המטמורפוזה אינה אלא מטאפורה תרבותית; התווך שבין ה"לפני" לבין ה"אחרי", בין הדמות המכוערת ליפה, בין הפוטנציאל לבין מימוש, אינו נחשף למבט, משום שהמטמורפוזה מבקשת להתמסר לסדר המטאפורי, להעלים את הגוף המשתנה, המתעוות, הסובל. דימויי ה"לפני" ו"אחרי" מסלקים את השינוי גופו, את התהוותו הדינמית והחד-פעמית, מן התיעוד החזותי או הספרותי, ומקצים את מקומו למטאפוריקה של לגיטימיות, הגשמה עצמית, יופי ואנושיות נורמטיבית. כך באה לעולם מטמורפוזה שכלל אין בה מטמורפוזה; מטאפורה של מטמורפוזה, הדוחקת את המטמורפוזה לטובת סדר יציב של מטאפורות תרבותיות, המסמנות את המשמעות של המוצא והאחרית במונחים היררכיים של שיפוט ערך תרבותי – קרי: במטאפוריקה פרשנית סטטית.

המטאפורה של המטמורפוזה היא אויבת המטמורפוזה. היא מכחישה ומחליפה אותה, מתרגמת אותה לקטבים חזותיים או פואטיים של מקור ויעד וכך מחסירה את עצם הווייתיה. הפרוצדורה המטאפורית מתהדרת בכינוי "מטמורפוזה" בעודה מעקרת את האירוע המטמורפוזי, צרה אותו במהלך בינארי – "לפני" ו"אחרי" (ובהתאמה טבע ותרבות, אשפתות ורוממות) – המעלים את ההתהוות ונותן בה סימן פרשני. ואולם, האם יחסי היריבות בין המטאפורה למטמורפוזה פועלים גם בכיוון ההפוך? במילים אחרות, האם אפשר לדבר על המטמורפוזה כאויבת של המטאפורה?

מטאפורות מטמורפוזיות

אמן הצום הוא אחד מגיבוריו המפורסמים של קפקא. כמו רבים מאמני המיצג הקפקאיים, גם אמן זה מבצע את הופעתו בלא קהל. כלובו נדחק לשולי הקרקס ואיש אינו פוקד אותו. ובכל זאת, אמן הצום מתמיד בשלו: תעניתו אמנותו. לשאלת המשגיח, האמן הגווע משיב כי הוא צם "מפני שלא הצלחתי למצוא מאכל שיהיה טעים לי."¹⁸ התשובה המתריסה שומטת את הקרקע מתחת לפרשנות מרטירית-רומנטית של הצום. האמן מעיד על עצמו שהוא אינו מונע על ידי כורח; אדרבה, הצום הוא בגדר בחירה שיש בה מידה של אנינות ואפילו שמץ פינוק (אפשר להעלות על הדעת את הילד הסרבן שאין דבר טעים לו, או לחלופין את הסועד הלא-מתרצה, המחזיר למלצר המתייאש מנה אחר מנה). אם כך, מה מקומו של הצום במרחב הקולינרי של כתבי קפקא? מאילו סוגי מאכלים גיוונה הפרווה הזאת, וכיצד נראים – חזותית – מטעמיה של סרבנותה? באחד הקטעים הידועים ביומניו קפקא כותב: "המטאפורות הן אחד מן הדברים המביאים לידי ייאוש מן הכתיבה."¹⁹ האם אפשר לקרוא את הפרווה של קפקא כניסוי מרוכז בתענית מטאפורית? וכיצד מתיישבת קריאה כזו עם תפיסתו המיתית כמעט של קפקא, בתור מי שסיפק ללקסיקון התרבותי שלנו כמה מן המטאפורות המכוננות של המאה העשרים (די להזכיר את השרץ מן הגלגול, את מכונת הכתיבה הרצחנית ממושבת העונשין, את דמותו האיקונית של יוסף ק., את שגרת הדיבור על "מצב קפקא" וכן הלאה)? היקפו של המפעל הפרשני המסתעף מזה עשורים סביב יצירתו של קפקא עולה פי כמה וכמה על ממדיו הצנועים יחסית של הקורפוס הספרותי המקורי; כך התוודענו לפענוח צפנים מטאפוריים מכיוונים פסיכואנליטיים, פילוסופיים, מרקסיסטיים, מגדריים ואפילו מיסטיים בסיפורו של גרגורי סמסא, גיבור הנובלה הגלגול. אך דומה שכדי לצקת משמעות באירוע שבמרכז הנובלה – המטמורפוזה של בן אנוש אל שרץ ענקי – יש צורך להניח שגלגול זה היה בבחינת ריאליזציה של מטאפורה. במילים אחרות, גרגורי "מתפקד" במערכים מסוימים (נפשיים, משפחתיים וכלכליים) "כמו" ג'וק, והסיפור מעתיק את הציר המטאפורי הזה לתחומה של המציאות המימטית. אבל האם ייתכן שהמדרש המטאפורי היצרני בסיפוריו של קפקא מבטא מה שאפשר לכנות היסטריה פרשנית, המתגבשת נוכח אמנות הצום של גוף היצירה עצמו? אפשר לדמות את יצירתו של קפקא לסועד, שמשעה שהתייצב לארוחת הערב הפרשנית (והרי בעצם העובדה שכתב, נענה קפקא להזמנתו של המארח), הוא דוחה

18 פרנץ קפקא, רופא כפרי (תרגום: אילנה המרמן), תל אביב: עם עובד, 2000, עמ' 290.

19 פרנץ קפקא, יומנים 1914-1923, (תרגום: חיים איזק), ירושלים: שוקן, תשל"ט, עמ' 167.

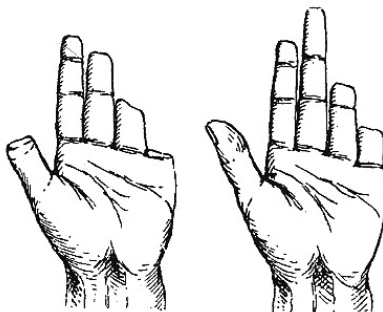
את המנות המוגשות לו בזו אחר זו, שהרי "לא הצלחתי למצוא מאכל שיהיה טעים לי". קל לדמיין את הפאניקה האוחזת במארחים, את ניסיונותיהם של טבחים מזיעים לאלתר מיני תבשילים שיערכו לחכו הבררן של האורח, ואפילו את הרגע שבו בעל הבית מוחל על נימוסיו הטובים ומתנפל על האורח להאכילו בכוח. האין אנו, פרשני קפקא, מפטמים במקרא מטאפורי עשיר את מי שלא כתב אלא כדי לענות את לשונו מדימויים? האין אנו דוחפים לגרונו של קפקא את המילה האחת שביקש בכל מאודו להקיא – "כמו"?

גנתעכב רגע על טובות ההנאה שמוזמנת לנו המילה המצטנעת הזאת. נלך בעקבות ההיגיון הפרשני ונאמר "גרגורי סמסא הוא כמו ג'וק". וכעת נשאל את עצמנו איזו ברייה לעולם לא תעשה שימוש בחייוי המטאפורי הזה. התשובה ברורה, טריוויאלית: הג'וק עצמו לעולם לא יעיד על עצמו שהוא כמו ג'וק. ואם כך, אפשר לומר שהפונקציה היסודית ביותר של החייוי המטאפורי היא היבדלות מן האיבר המדמה: כל עוד אני אומר "אני כמו ג'וק", הרי שלבטח אינני ג'וק. המילית "כמו" – בין שכ' הדימוי מפורשת בין מובלעת – חוצצת ביני לבין אפשרות קיום אחרת, מבססת את הזהות העצמית שלי דווקא מכוח הדמיון שמשמעת ממנו שלילתה של הזהות עם האחר. כל עוד הקיום הזר ניבט אליי מעברה של כ' הדימוי, הוא משתבר במנסרה של זהותי הנשמרת. בעיקרו של דבר, המטאפורה היא הלשון שהזהות הודפת בה את העולם: באשר אני כמו ג'וק, כמו עץ וכמו חתול, אני דוחה את האפשרות להיעשות לכל אחת מן ההוויות האלה, שאותן אני משעבד בכוח הדימוי למשק המשתכלל של זהותי (בתנאי המבע המטאפורי, הג'וק, העץ והחתול מציינים "צדדים" שונים של עצמיותי הקבועה).

בכל תעצומותינו הפרשניות – "גרגורי הוא כמו ג'וק" – אנו שוללים את אפשרותה המבהילה של הקריאה ה"ליטרלית" – "גרגורי הפך לג'וק", בפועל ממש. לפיכך, מאחורי כל מטאפורה קפקאית פועמת אנרגיה מטמורפוזית מוחנקת.²⁰ סיפוריו של קפקא לא היו רק משלים, אלא גם ניסויים מטמורפוזיים מסמרי שער – ובכלל זה "אמן הצום": כוכור, בסופו של הסיפור מפונה גופתו השלודה של האמן ובמקומו מוכנס לכלוב "פנתר צעיר [...] שניחן בכל הדרוש כמעט עד להתפקע, כאילו נשא עמו גם את החופש, תקוע היכן שהוא במלתעותיו".²¹ הפנתר אינו מבטא ניגוד אירוני "ספרותי" לדמותו של האמן הגווע, אלא מגלם את השלמתה הראונית של המטמורפוזה, שבסופה מי שלא הסכין להביא אל פיו תחליפים מטאפוריים סינתטיים מגשים את

20 על היחסים בין מטאפורה למטמורפוזה אצל קפקא, ראו: ז'יל דלו ופליקס גואטארי, קפקא: לקראת ספרות מינורית, תל אביב: רסלינג, 2005, עמ' 54-62.

21 קפקא, רופא כפרי, עמ' 167-168.



Franz Kafka, *Untitled*, 1910. 4

from: Franz Kafka, *The Office Writings*, Princeton: Princeton University Press, 2009, pp. 111

טבעה הגאה של תעניתו ונעשה לחיה, שאפילו החופש נעוץ בין ניבי הטורף שלה כפיסת בשר.

אם נמחזי את היחסים בין קפקא לבין דרשניו במונחים מטמורפוזיים – מונחים של "לפני" ו"אחרי" – תתקבל תמונה ברורה יותר של המטמורפוזות הכוזבות שתוארו בחלקו הראשון של המאמר. בסיפורי הגלגול שלו (וכל סיפוריו של קפקא הם גלגולים, בדרך זו או אחרת), קפקא מציע לנו מטמורפוזת של המטאפורה למטמורפוזת: במקום "לאכול" את המטאפורות שאנו מלעיטים אותו בהן, הוא מעורר בכוחה של אמנות הצום את האפשרויות המטמורפוזיות התקועות בקיבתן. סיפוריו של קפקא מציגים מטאפורות בעצם גלגולן – מטאפורות המסתבכות בחלום על הפוטנציאל המטמורפוזי שהן מוקדשות לשלילתו, ומתעוררות בבוקר כדי לגלות כי הנה נהפכו למטמורפוזות ענקיות ומגושמות. יצירתו של קפקא, סגן מנהל המכון הלאומי לביטוח מפני תאונות עבודה, היא תאונת עבודה בנוהל של הייצור המטאפורי: פעם אחר פעם, מכונת הכתיבה מועלת בלשון הדימוי. במקום להפיץ את חוקתה של הלשון הזאת, המכונה הקפקאית מציגה לראווה את גופה ומחלצת את זעקת החיה מקרביו הנקרעים: כי כל הגופים הם מטמורפוזיים, וכל המטמורפוזות קמות מאוב גופותיהן המחוקות של המטאפורות.

במבט ראשון עשויים שני האיורים הבאים – שניהם פרי רישומו של קפקא – להצטייר כרחוקים זה מזה: האחד מלווה מאמר שבו קפקא, שעבד בחברת ביטוח של תאונות עבודה, ממליץ לעבור מזון אחד של מחרטות לזן משוכלל ממנו.²² האיור נועד

תמונה 4

Franz Kafka, *Three Runners*, 1912–1913. 5

(<http://www.arscentre.com/2012/07/franz-kafkas-drawings.html#!/2012/07/franz-kafkas-drawings.html>)

להדגים את הגורל הצפוי לידו של פועל שתיתחב בטעות לצילינדר מן הסוג הישן: קפקא אינו חוסך בפרטים, והיד קטועת האצבעות חורגת במידה רבה מן הפונקציה התיאורית-הדידקטית – עוד רגע לא נוכל להכיר בגדם הזה בתור "יד". הפונקציה הפיגורטיבית של האויר מפנה את מקומה להבלחה מומית של פצע, איבר מתעוות שעוד רגע לא נדע לקרוא לו בשם: יד מושבתת ללא תקנה, גוף שנעקר לעולם ממכונת הדימויים, פועל שלא תהיה לו עוד תקומה.

תמונה 5 האויר שלושה אצנים, שנמצא במחברותיו של קפקא ואינו מעוגן בהקשר חיצוני כלשהו, מתאר בשלושה שלבים את מהלכו של רץ. בשלב הראשון עוד מסתמנת בקווים בודדים דמותו המינימליסטית של האצן; אך עם כיוון התנועה ועם כיוון הקריאה, הריצה הולכת ומתפשטת מדמותה עד שבשלב השלישי והאחרון, היא נעשית למתווה חטוף ומופשט של עצם התנועה. הרץ מתפשט מעצמו ונעשה לריצה עצמה, כאשר הקורא את ריצתו מימין לשמאל מוקק ממנה את עצם מהלכה של הקריאה וכמו הופך אותה לכתב שהוא מריץ עליו את מבטו. טענתו של ולטר בנימין על כך שהלימוד הקפקאי הופך את החוק לכתב²³ כמו מתגשמת בפועל ממש בסדרת האוירים הזאת: כפי שניווכח, חוקה של המטמורפוזה הפלסטית ("לפני" ו"אחרי" הנקראים משמאל לימין) הוא שמתהפך במהלכה של קריאה זו, המריצה את העין מימין לשמאל.

באויר אחד היד מתגלגלת בגדם שלא יצלח לעבודה (באויר שלא יצלח להדגמה), ובאחר האצן נעשה לכתב ההירוגליפים של ריצתו. במקרה אחד המסמן היציב והמוזהה מרוטש לגוף שאי אפשר להכיר בו את בעליו (מי יכיר את אדונה של היד

הזאת?). ובמקרה אחר הוא נפרם לכתב שאי אפשר לקרוא בו את רישומו של המחבר (מי יזהה את בעליה של הריצה הזאת?). אלא שרק היד ההרוסה, כרותת האצבעות, יכלה לרשום כך את מהלכו של האצן. "האצן" הוא טביעתה של יד ההולכת ומאבדת את צלמה, רישומו של ההולך ומתגלגל במשהו אחר. הכתב הוא חתימתו של דימיו היד הנהרסת – יד מתגלגלת, הלאה מכוונות שולחה, הלאה מטביעת אצבעותיו הנכרתות אל ריצתו האלמונית של שלד עצמות, אל עצם הגלגול. דו"ח תאונה: היד כותבת כי הנה למרות אצבעותיה הנקטעות היא רושמת במרוצת השתכחותה את הריצה. זו חתימתה של המטמורפוזה: לשון גלגולו של הגוף בגוף, שלעולם הוא נקרע ומתהפך.

וזה גופו של הדימיו הקפקאי: גוף מטמורפוזי, שהמעשה הפרשני חותר להדביר את עודף החיים המתפקע בתוכו על ידי תרבותו המטאפורי. אם כך, המהלך הפרשני הוא בגדר תשליל מדויק של מהלך הדימיו הקפקאי: תחת המבט הפרשני, המטמורפוזה מתגלגלת במטאפורה. הפרשנות מבקשת להשבית את האירוע המטמורפוזי בחתימתו הניצחת של הדימיו: לפדות את דמותו של הרץ משבי הריצה, להפיח ביד הגדומה כאב פנטום, שיעיר בה את זכר האצבעות הכרותות ויטביע על מרוץ ההירוגליפים את טביעתן המזוהה. אך האין זו הפרוצדורה המטאפורית בצורתה היסודית ביותר? האין כל מהלך מטאפורי נדרש לגופה הנהרס של המטמורפוזה כדי לגלגל אותו במטאפורה שקופה וחסרת גוף? האם לא ניתן לומר כי המטאפורה באשר היא מתפקדת בתור מטאפורה של מטמורפוזה?

בחזרה ל"מטמורפוזה" שנדרשנו אליהן בחלקו הראשון של המאמר: כאמור, תמונות ה"לפני" המשמשות בדימויים אלו מציגות גופים חריגים, בולטים, נראים; נראים יתר על המידה. אך מה יסודה של נראות יתר זו? מהו הדבר שאנו אנוסים לראותו? כעת אנו יכולים להשיב כי מה שאנו רואים בתמונות ה"לפני" הוא הגופניות עצמה; גופניות בתור אתר של מטמורפוזה שטרם נחבש במטאפורות. הגופים האלה נראים משום שהם כבר נתונים בעיצומה של מטמורפוזה; המטמורפוזה שכבר יצאה לדרך, שאת אחריתה אנו רואים בתמונות ה"אחרי". המטאפורה מצלה על עינינו ומצילה אותן מפגיעתו של הגוף. לעומתה, המטמורפוזה מתפרצת אל העין במכת סנורים. הגופים בתמונות ה"לפני" יכלו "לאיר" את סיפוריו של קפקא כדרך שהיד כרותת האצבעות מאירת את מאמרו – פורצת ממהלכו, חורגת מטווחי ההדגמה, דוקרת את העין. המטמורפוזה היא הטראומה החזותית הכרוכה באירוע שאינו מדגים ואינו מאיר מאומה, בגוף הפוקע מסדר הייצוג ומתגלה בעצמתה של התהוות חשוכת מרפא. הגוף המוחש, הנוכח בעצם גלגולו, הוא לעולם גופו של האצן העובר את מהירות הדימיו ונעשה לריצה ששוב אין להלבישה בדמות, לכתב ידו הסתום של מחבר כרות אצבעות;

פועל שאינו משועבד לשם, עצמה אלמונית שאינה חבה עוד דבר לאיש.

ה"מטמורפוזה" המוצעת, שתוצאותיה ניכרות בתמונות ה"אחרי", מבקשת להלביש את הגוף הזה בדימויים כדי להפוך אותו לשקוף, "סטנדרטי" ביופיו הנורמטיבי, חסר ייחוד; כדי לעקור אותו מעינינו. ה"מטמורפוזה" הזאת אינה אלא הפעלת פרוצדורה מטאפורית נגד הפצע החזותי הפעור של נראות היתר. בכל המקרים האלה, המוצגים בתור אתרים של גלגול צורה, אנו עדים להפעלתו של מהלך מטאפורי נגד אמנות הצום של הגופים באשר הם. ה"מטמורפוזה" המשווקת מבקשת להתגבר על נראותם של הגופים שנמלטו מן הסדר המתרגמת של הדימוי: להאביס אותם בכוח עד שייעלמו. אולי במילים אחרונות אלו טמון גם הטעם להסתייג מן ההרשעה הקלה מדי של הפלסטיקה המטמורפוזית. דימויי ה"לפני" ו"אחרי" אינם מציגים לפנינו פרשנות גמורה או מטאפורה עשויה; הם מבליעים את המטמורפוזה הדרושה כדי להפוך מטמורפוזה למטאפורה. כך הם מסגירים בעל כורחם את ההיסטוריה המטמורפוזית הלא-גמורה שביסוד כל מטאפורה. הדימויים הנורמטיביים ("אחרי") דוחים את הגוף המטמורפוזי, ובה בעת נבנים על מטמורפוזה של גוף זה עצמו לכדי אילוסטרציה מטאפורית שקופה. אם כך, המטאפורה אינה אלא אופק מדומיין של מטמורפוזה נמשכת – גלגולה האינסופי של המטמורפוזה במטאפורה, אתר בניין שהלמות הבנאים מהדהדת לנצח בין כתיבו. אם נאט את מהלכן של עינינו בין "לפני" ל"אחרי", ניווכח כי הדרך אל הדימוי עודנה מתפתלת לאורך המסדרונות המובילים מן הגוף המתגלגל לתמורתו הלא-נראית. הביורוקרטיה הבלתי נלאית של המטמורפוזה מעכבת בעד המטאפורה ומסגירה את שקיפותה ואזלת ידה – תמיד מול עינינו הרואות.

המטאפורה מבקשת לעטות על פניה הנזילות של המטמורפוזה פנים "אנושיות", יציבות וממושעות. אלא שהעמדת הפנים הזאת נזקקת בעצמה למהלך מטמורפוזי. נוכח תמונות ה"לפני" ו"אחרי" שהפרוצדורה המטאפורית מציגה בפנינו, אנו רשאים להתעקש ולחליץ את הטכניקה המטמורפוזית של המטאפורה: אם נקרא את התמונות האלה משמאל לימין, במהופך לסדר נביעתם ה"טבעי", תצלק הפלסטיקה המטמורפוזית את פניה החתומים של המטאפורה. האצן ישוב ויאבד בריצתו, והחוק המטאפורי יוצפן לעולמים בכתב ההירוגליפים של המטמורפוזה. צלקת כזו רומזת שבמרכזו של מבט פרשני אל דימוי לשוני וחזותי ישנה אפשרות לטשטוש דיאלקטי של הסוואה וחשיפה. האפשרות הזאת מרצדת בינות "לפני ואחרי", "מימין או משמאל", חגה בנשף המסכות המפורכס של המטאפורה והמטמורפוזה, במחול סודו של הדימוי.