

רועי רוזן

זימה סוריאליסטית כשרה למהדריין:

על זיעה מתוקה, הרומן הפורנוגרפי של ז'אסטין פראנק

"הו, מנורה קדושה! שבע רגליים בוערות, ושש מפשעות נחושת ביניהן!"
ז'אסטין פראנק

1. שני מבואות

א. שער ראשון: "למי שמפרישה מים כאלו... צפוי עתיד גדול!"

בהיכלי התרבות יש מחסנים תת־קרקעיים, חשוכים ונטושים. ספונים שם אנשים ויצירות שהמפגש אתם מעורר, גם ממרחק הזמן, אי־נוחות, טרדה, בוז, אולי אפילו איום. שם קבור גם פועלה של הציירת הבלגית היהודייה ז'אסטין פראנק (1900–1943).

ז'אסטין פראנק הגיעה לפריס מאנטוורפן בראשית שנות העשרים, התוודעה לאמני התנועה הסוריאליסטית, ויצרה קשר קירבה מיוחד עם ז'ורז' באטאי. גוף העבודות המצומצם שלה פרש שעטנו הזוי, שבו נארגה ארוטיקה בסמלי יהדות. בלשון המעטה, שילוב כזה אינו שכיח באמנות המודרנית. אצל פראנק יש לו אופי קרניבלי: דמות פושע אפל עוטה מחלצות של רב וחושפת זוג שדיים; מנורות־קודש מונפשות לעטלפים ולמיני שרצים; אותיות האלף־בית העברי נהפכות לגופים משתגלים; צדודית פניה של האמנית עצמה – במעין הד לקריטורות אנטישמיות – מצמחת אף נשר בשרני שצורתו הפאלית בוטה. האיקונוגרפיה היהודית נותנת מימד תמוה, אולי תמהוני, לייצוג המיניות הנשית בציורים, שהוא חריג מלכתחילה בשל מיקומן הדחוק של הנשים בסוריאליזם.¹

ב־1934, במצוקה ובחיפזון, ארזה פראנק מזוודה והיגרה לפלשתינה. אולי גרם לכך השיתוק המוחלט של הקאריירה האמנותית שלה, שהחל כשנתיים קודם לכן.² ואולי קושי זה אינו בחזקת הסבר מספק

1 ההצלבה המתריסה של דת ומיניות נוכחת בסוריאליזם, מתוך אנטגוניזם לכנסייה הקתולית (מסלברור דאלי ולואי בונאל ועד מקס ארנסט). לעומת זאת, סוריאליסטים יהודים כמאן ריי לא התייחסו לדתם באמנות. באשר ליחס הסוריאליסטי לאשה, פולמוס תיאורטי נוצר ממרחק השנים בין פרספקטיבה פמיניסטית, שלפיה שיקף הסוריאליזם עמדות פטריארכליות ומיזוגיניות, לבין קריאות פרשניות דוגמת זו של רוזלינדר קראוס. מבחינתה, ייצוג המיניות הנשית בסוריאליזם היה חלק ממערך קולאז'יסטי, המפרק את קדם ההנחות של הייצוג המסורתי, ולכן הוא חתרני במובלע ביחס לסדר הפטריארכלי (Kuenzli 1991; Krauss 1986b). מעבר למחלוקת זו, לא ניתן להתעלם ממקומן המצומצם של הנשים בתנועה, במיוחד בשנים המוקדמות והמכריעות, שבהן הסוריאליזם היה יכול להיחשב לתנועת אוונגארד. מגמת מחקר נרחבת מתמקדת בתפוקה הנשית בסוריאליזם. רנה ריס הוברט (Hubert), למשל, מנסה להמחיש את בעייתיות העמדה הנשית דרך שיקופה במערכות יחסים בין גברים לנשים בתנועה. אולם בגלל שוליות הנשים, לא יכולה הוברט אלא להקדיש את רוב ספרה לדור השני והשלישי של התנועה, ואף להכליל דאדאיסטי כחנה הוך. ראו בהקשר זה גם אסופה בעריכת וויטני צ'אדוויק (Chadwick 1998), המרחיבה את יריעת המחקר כדי לבחון זיקות בין ייצוג עצמי נשי סוריאליסטי (קלוד קהון ואחרות) לבין אמניות עכשוויות.

2 החיכוך בין ידידה של פראנק, באטאי, לבין "אפיפיר" הסוריאליזם, אנדרה ברטון, הגיע לשיא התלהמות במסה המשתלחת של באטאי (Bataille 1985e) ובהתקפה הגורפת של ברטון במניפסטו השני

להגירה הפתאומית. אפשר שפראנק שמה פניה לפלשתניה כי היטיבה לחזות את הסערה המתרגשת על יהדות אירופה. על כל פנים, היא לא נישאה לארץ הקודש על כנפי להט ציוני. החדשנות שלה כלפי אידיאולוגיות לאומניות נהפכה, עם בואה לארץ-ישראל, למשטמה ממש – אישית ויצירתית; פראנק סירבה להסבין עם צווי המקום. היא נייערה חוצנה מן התרבות המקומית, ביטלה בבז פסקני את אמניה, ואף מיאנה ללמוד עברית.³ משום שהיגרה מרצונה, קשה לפרש התרסה זו כאנטי-ציוניות חד-משמעית, וספק אם הידע שבידינו ינהיר אי-פעם במדויק את יחסה ללאומיות העברית.

האינטליגנציה הארצישראלית, מצדה, דחתה את פראנק נחרצות. הנידוי לא מנע את רחישתה של חרושת שמועות. המלעיוזים לחשו שהיא חדלה לשמור על היגינה גופנית, ושהיא נטפלת ומציקה לאנשי בודהמה בעלי מעמד ושם – ובמיוחד לדאדיסט-לשעבר מארסל יאנקו. בדומה לפראנק, היה יאנקו איש אונגארד ומהגר טרי. אולם למרות שהגיע לארץ-ישראל כשש שנים אחריה, יאנקו השכיל לסגל את סדר יומו האמנותי לצו השעה ולרוח המקום. החיכוך בין השניים הגיע לעימות פומבי ואליים, באפריל 1942, באולם אוהל שם בתל-אביב, בפתיחת התערוכה הקבוצתית מאור במדבר ואור לגויים. על פי השמועה, פראנק, אורחת לא קרואה, ביתקה את שמלתה ואז, עירומה לחלוטין ותוך ניבול פה צעקני, ניסתה לתקוף את יאנקו. המשטרה הבריטית פינתה אותה בכוח. היא שוחררה בערבות על ידי פניה חיסין, אלמנה ובעלת קיוסק. דירתה של חיסין היתה מעון לפראנק בשנה האחרונה לחייה. עיונות הסביבה והעוני המנבל החישו את מותה של האמנית, בנסיבות שנתרו מעורפלות.⁴

כיצד יש לאמוד את מפעלה האמנותי של פראנק? האם ציוריה הם קוריוז סקנדליסטי, או ביטוי ריקלי לזהות נשית שהקדימה את זמנה? האם הדת היתה בשבילה פרת ממסד קדושה לנגח – או שנגזרת ביצירתה הגדרה חדשה, חילונית ואקסצנטרית, לזהות יהודית? האם הארוטיזם של פראנק מתענג בתשוקה נשית – או מסבין לרפואי פטישיזציה גברית של הגוף הנשי (כפי שנטען גם כנגד סוריאליסטית מוכרת בהרבה כמרט אופנהיים [Oppenheim])? תהיה אשר תהיה התשובה, פראנק נידונה לשוליות. ברצוני לדון כאן בשוליו של השולי: לא ציוריה של פראנק אלא דווקא ספרה היחיד, זיעה מתוקה, רומן זימה שראה אור בשם העט "גרואר קוק" ב-1931.⁵

הספר שוטח את סיפורה של ראשל, נערה הגדלה בעיירה יהודית "מסורתית ופסטורלית", שטייטעל

(186–192, [1932] Breton). פראנק לא נתפסה מעולם כחברה אמיתית ושוות זכויות בגרעין הקשה של הקבוצה. אולי משום כך לא נמצאה אף ראוייה לשיסוי בעיני ברטון. אבל זיהויה עם באטאי נעל את דלתות הגלריות בפניה.

3 אותיות עבריות הופיעו בציוריה של פראנק כבר ב-1925, אולם כלל לא ברור שאלו מעידות על ידיעת השפה, לא כל שכן על מטען רעיוני חיובי ביחס לשפת הקודש.

4 פראנק יצאה את דירת חיסין ב-12 באפריל 1943, ולא נראתה עוד. גב' תמר בנימיני, בתה של חיסין, היא העדה היחידה שעלה בידי לאתר שהכירה את פראנק אישית. עם בנימיני, שהיתה בת 12 ב-1942, קיימתי סדרה של חמש שיחות באוקטובר 1996. לדבריה, סיפור העימות בין פראנק ליאנקו עוות בכוחות זדון. לגירסתה, פראנק היתה זו שהושפלה והותקפה על ידי כמה גברים באוהל שם. כשהמשטרה הגיעה למקום, היתה פראנק מחוסרת הכרה. הסיפור סולף, לדברי בנימיני, כדי להגן על העבריינים האמיתיים בתקרית. לעומת זאת, תלונותיו של יאנקו על היטפלותה של פראנק אליו לפני התקרית זכורות לבנימיני כנושא שיחה מעורר סערה בסלון אמה, ואין בכוחה לאשר או לבטל טענות אלה. בנימיני הגיבה בתרעומת לשאלה בדבר ההיגינה של פראנק, ולדבריה מדובר, שוב, בשקר מרושע. עם זאת, היא מציינת שזכור לה כי פראנק לא נהגה להסתרק, או לגלח את שיער גופה. היא גם זוכרת שלאצבעותיה של פראנק היה גוון כתום חום משום שהיא נהגה למולל את בדלי הסיגריות שעישנה. כמו כן, בנימיני זוכרת שהיתה לפראנק נטייה להתלבש "באופן חושפני". החרם על האמנית אינו זקוק לראיות מלבד העובדה שפראנק לא זכתה להציג את עבודותיה בארץ, ולו פעם אחת. העימות עם יאנקו היכה גלים בקהילה האמנים, אך גם אירע זה לא דווח בעיתוני התקופה ולא היה בו כדי לשררב את שמה לכרוניקת התרבות המקומית. בכל אופן, פראנק אינה דחוקה רק תחת שטיח התודעה הישראלית, אלא גם תחת מרבד התרבות בכלל. טורדנית במיוחד העובדה שציוריה לא אוזכרו על ידי באטאי בדמעות של ארוס [Bataille [1961] 1989]. אסופה מאוחרת זו, המתמקדת בביטויים חזותיים של ארוטיזם ומכלילה כמה אמניות סוריאליסטיות, היתה צריכה ללא ספק לכלול גם את פראנק. העובדה שפראנק נעדרת מאלבומו של באטאי מחזקת שתי סברות: ראשית, הקשר בין השניים נותק בטרם הגירתה; שנית, לא היה בנמצא, עד לאחרונה, שום תיעוד צילומי של עבודתה כציירת.

5 הספר נדפס כשנתיים וחצי לאחר שבאטאי פרסם את סיפור העין, בפסבדונים "לורד אוש". ככל הנראה, חוג ידידי של באטאי מימן את ההוצאה הפרטית של זיעה מתוקה, והדפסו כשלושים עותקים. אחד מהם שמור בידי תמר בנימיני ושניים ב "Collection de l'Enfer" שבספרייה הלאומית בפריס.

מזרח-אירופי הנטוע, למרבה התמיהה, דווקא בדרום צרפת. בגיל 12 חוטף את ראשל הרוזן שארל אורדוקאס, העובר באקראי ביישוב הקטן עם פמלייתו (השם "אורדוקאס" הוא כנראה הומאז' לאיזידור דוקאס, "הרוזן דה לוטראמון" שהיה נערץ מאוד על הסוריאליסטים). אורדוקאס זומם לאנוס ולרצוח את הקטינה, אולם כשהוא עומד לבתק את בתוליה – ריחה מפעים אותו:

בעודו גוהר מעל הגוף הדקיק, חלחל לנחיריו ניחוח זיעת האימה, שקלחה מן הגוף בשצף מלבב. גרגור גרוני נלווה לנשימותיו ועיניו הצטעפו. הו, ליקר ערמומי של פירות טרופיים! איי, קרם דה-קסיס ארסי! הייד, מתיקות שתלטנית, מזוקקת, ללא רמז מליחות או קורטוב חמיצות! מעודו לא חווה הרוזן התלקחות כמו זו שהבעירה המתיקות הזו... בושם טורף בשר, מטלטל כמו אפילפסיה... סם זימה יאה להוד נחיריו הקדושים של האפיפיור!

"למי שמפרישה מים כאלו" – התפעם הרוזן בינו לבינו – "צפוי בלי ספק עתיד מזהיר! יש כאן כישרון גדול! תפקיד לא צפוי של חונך ופטרון נועד לי".

תקע זרובותו פה ודחף אותה שם. תזמורת של מתיקויות נענתה לחיטוטיו. מתוך כמו מה? אין לומר. הניחוחות היו אדירים כל כך, שאפילו המטאפורות הלבנו מבושה והסתלקו משם על בהונותיהן. הרמונית הריח בקעה מבתי השחי, ממעמקי הנרתיק, משורשי השערות, מן הישבן קפץ הפה שרק רמז על אוצר הפרשותיו המבושם. וכל כלי הניחוח שרו ריח נשגב אחד.

הריח לש את גופו של אורדוקאס, ונדמה שעיצב אותו מחדש באופן חסכני ותכליתי יותר. אורדוקאס היה כעת רק שני איברים – חוטם וזין. זין וחוטם רוטטים ומתנשפים כמנועי קיטור. חוטם וזין מתוהים כמו עמודי טלגרף. זין וחוטם נפוחים וקשים כבלוני גז. שני גושי בשר סמוקים ושיכורים (9, Frank 1931).

מבחינת אורדוקאס, ריח הזיעה של ראשל הוא אות להיותה ילדת פלא. ה"כישרון" שהריח מעיד עליו, ואשר צופן "עתיד מזהיר", הוא הכישרון למגונה, לסוטה, לבזוי. ובדומה לכישרון מוסיקלי, זוהי מתת מולדת, שתלבלב בעזרת תרגול מפרך, שיפור הקואורדינציה, חידוד החושים – ולא פחות חשוב: התוודעות אל הקלאסיקה בתחום. אורדוקאס, רב-אמן של האסור, הופך את ראשל לפילגשו המועדפת ומוליך אותה בנתיב פתלתל של נהנתנות, זימה ופשע. התלמידה עולה על רבה. בהדרגה משתעבר הרוזן מרצון לגחמותיה הגואות, והפרוטגוניסטית היא המתווה את מסלול הפנטזיות, המתממשות עד לאחרונה ולחולנית שבהן.

לקראת תום הרומן שבים השניים לכפר הולדתה של ראשל. הם חוטפים את אביה, גבאי בית הכנסת המקומי, ומקיימים טקס חתונה מפלצתי. האב הוא כלה, והבת – חתן. ה"בעל" מממש את חווה הנישואים על ידי ביאה אנאלית בעזרת דילדו שנהב משונן במסמרים. לאחר מכן נרצח האב ובתי העיירה מועלים באש. ראשל ואורדוקאס משתגלים.

לשתי זירות תרבות מגיח זיעה מתוקה – סוריאליזם ופורנוגרפיה צרפתית; ושתיהן גבריות וקתוליות באופן כמעט מוחלט. לוח המאמר מוקדש לחריגות זו של הספר: פורנוגרפיה נשית שהיהדות הווה בה. כינון הסובייקט הנשי בספר כרוך בפרימת התפרים בין פנטזיה, חלום ומציאות. מתוך ערעור זה קורמת עור וגדים בזיעה מתוקה נשיות מזוהה ונוזלה, אומניפוטנטית וגרוטסקית כאחת. ואם הנשיות בזיעה מתוקה כרוכה בסתירות עצמיות, גם היחס השערורייתי ליהדות אינו מסכין לקריאה חד-משמעית. לטענתי, ה"יהדות" שפראנק מייצרת היא מימוש אירוני של תפיסת היהודי בעולם המערבי. לשון אחר, זו אינה "יהדות" כמאפיין טבעי אלא כמבנה וכסטיגמה היסטוריים-תרבותיים. אפשר להבין את ייצוג היהדות של פראנק כמהלך חתרני ביחס לתרבות הנוצרית, אך גם כהפניית עורף בדלנית לקהילה היהודית ככזו. זאת ועוד, אם ניתן בכלל לדבר על "זהות יהודית" על פי מושגים אלה, הרי אין זו מהות טבעית ויציבה, בעלת אמת פוזיטיביסטית – תיאולוגית, חברתית, או מטאפיזית – אלא תוצר ארעי, ספקני ומפוקפק מבחינה מוסרית. אקדים לפרשנותי הצגה של תפיסה אחרת, המעגנת את פראנק באילן היוחסין האפל של הכיתות השבתאיות המתפקדות.

נתיב המאמר, צריך להודות, אינו חלק. הוא מונע על ידי שני דחפים סותרים. מצד אחד, קיים הרצון להציג ספר נשכח כפי שהוא, ללא הכברה יתרה. מצד אחר, המשימה הפרשנית מוליכה להסתעפות סבוכה. העיון בפראנק מוליד תמנון תיאורטי שזרועותיו מפותלות אלה באלה: אמנות סוריאליסטית ותיאוריה פמיניסטית; מיסטיקה יהודית וגניאלוגיה של תפיסת היהודי בדת, בספרות, בפסיכיאטריה;

שיפוט מוסרי של פורנוגרפיה והעונג החווייתי של הארוטיקה. כל אלה לא רק דרים בצפיפות טורדנית באכסניית המלים, אלא הם גם מאיימים להאפיל על המקור שהפריש אותם מלכתחילה – זיעה מתוקה. הגליתית הסתעפויות רבות ככל האפשר להערות שוליים. אלה, לפיכך, אינן מראי מקום אלא מאמרים מוסגרים, סימון של שבילים, שבטילול אחר אפשר להוסיף וללכת בהם. בכך כוונתי לאפשר בחירה בין קריאה רציפה לבין חוויה מלאה יותר של פוטנציאל ההתפצלות הפראנקיסטי. ועדיין, זו היא מנה סמיכה שנועדה לחיך גמיש.

ב. שער שני: פורנוגרפיה, אידיאולוגיה, אוונגארד

האם ספרה של פראנק "פורנוגרפי"? אם נניח שפורנוגרפיה היא ז'אנר מוגדר, המושגת על קונבנציות רווחות, התשובה תהיה חיובית. בזיעה מתוקה מומחזות סצינות זימה במסגרת עלילתית פשוטה ולעתים רופפת. ממדי התיאבון המיני פנטסטיים. עיצוב הדמויות גולמני: נדמה שאין ניסיון לעצבן כאנושים ממשיים, אלא כצנרת גופנית שדרכה זורמת אנרגיה ליבדינאלית הרסנית. כל אלה הם מאפיינים שכיחים בספרות הזימה. גם אם נגדיר "פורנוגרפיה" על פי הכוונה לעורר ריגוש מיני בקורא, ייחשב זיעה מתוקה ספר פורנוגרפי. ואולם, אין בתיוג הספר כ"פורנוגרפיה" כדי להקל על העיכול הפרשני שלו. יתרה מזו, אפילו מבט מרפרף על "פורנוגרפיה" יבהיר שזו אינה קטגוריה יציבה (בבחינת מושג אוניברסלי, על-זמני) אלא ערב-רב של תופעות.

מקור המונח "פורנוגרפיה" ביוון הקלאסית, אך ראשיתו כמושג מודרני ברנסנס (Hunt 1993a, 11–12). עד אמצע המאה ה-19 לא נעשתה כל הבחנה – שיפוטית, מוסרית או סגנונית – בין תוצרי זימה חזותיים ומילוליים לבין פרסומים פוליטיים חתרניים. אלה כמו אלה נחשבו מגונים ומסוכנים; אלה כמו אלה נכרכו יחדיו כבני כלאיים אטורים. כך, למשל, איורי זימה אכזריים שהתמקדו במארי אנטואנט היו חלק אינטגרלי מספרות התעמולה של טרום המהפכה הצרפתית (Hunt 1993b). אבל גם אם נותר על הפשפוש הגניאולוגי, וגם אם נניח את אחידות התכלית של הזימה מן התקופה הוויקטוריאנית ואילך (קרי, גירוי מיני), עדיין פעורים מרחקים רעיוניים ומגמתיים בין תוצריה של תעשיית הזימה המסועפת.⁶

זיעה מתוקה היא אחת מייצירות הזימה שמוצאן מהאוונגארד הצרפתי (לצד סיפור העין ומאדאם אזוורדה

⁶ לקורא/ת הסבור/ה שנקודה זו אינה מובנת מאליה, ניתן להזכיר נשים שניתבו את ניסיון עברן בפורנוגרפיה הקונבנציונלית לכיוון אמנותי או הסברתי (דוגמת אנני ספרינקל [Sprinkle]), ופורנוגרפיה קווירית המספקת מודלים אלטרנטיביים של זימה (דוגמת התפוקה של סווי ברייט [Bright]). אלה הם תחומי ייצור וצריכה נבדלים באופן מהותי, לעתים חתרני, מתעשיית הזימה הממוסדת. אבל גם פורנוגרפיה אנונימית והטרנסקסואלית אינה ז'אנר אחיד. ארגים זאת בקצרה באמצעות הבחנות מארבעה סוגים: פערים בין סוגי תשוקה שונים; השתנות לאורך זמן של מודל תשוקה; הבדלים בסצינת הזימה, המעוגנים בהקשרים לאומיים, גיאוגרפיים ותרבותיים נבדלים, והשתנות אופיו של ייצוג התשוקה כתוצאה מהתפתחותם והשתנותם של אמצעי הייצוג. ריבוי המודלים הנחשקים של הייצוג המיני יובהר מתוך השוואה קוטבית בין פורנוגרפיה רכה לזימה סקטולוגית. סרטים ותצלומים "רכים" רבים מבוססים על הצנעת המבושלים, פלסטיקזיה של הגוף וערפול מכון של הדימוי (עדרת "זולין"); אמצעים אלה עשויים להעיד על פוביה – פחד מפני המבושלים. הרעב הקופרופילי לייצוגי הפרשות, לעומת זאת, עשוי להתאבחן כסטייה. השתנות של מודל תשוקה לאורך זמן – תהליך שלעולם אינו חף מאידיאולוגיה – עשויה להיבחן דרך פרט בודד: עיצוב שיער הערוה, למשל. הארכיטיפ של הפורנוגרפיה האמריקנית בשנות השישים ובתחילת שנות השבעים היה שיער ערוה "טבעי". בשנות השמונים, לעומת זאת, הועדף גיזום משורטט, כמעט גיאומטרי, מעל איבר מין מגולח למשעי. עיצוב פלומת המבושלים מושפע בבירור מתמורות פוליטיות ותרבותיות המשנות את אופיו של הנחשק (באופן גס אפשר לומר: מהיפי לזימה). כמו ציר הזמן, גם ציר החלל התרבותי מקשה על תפיסה מאחדת של זימה. הפער האסתטי והנרטיבי בין פורנוגרפיה אנטימציה יפנית (מאנגה והנטאי), לבין הייצוג הקולנועי של חמוקי הסיליקון מן החוף המערבי, אינו צורני גרידא: משתקפות בו תפיסות שונות של הנחשק, היפה והאסור, כמו גם מערך יחסים שונה בין הפנטזמגורי לממשי, ובין זירת המציאות לתיאטרון התשוקה. גם ערוצי הייצור והצריכה של זימה אינם סטטיים. בהקשר זה אציין את התפקיד ששיחק הווידאו הביתי בשנות השבעים והשמונים. מדובר לא רק בשינוי דפוסי צריכה (טלוויזיה ביתית במקום ביקור בקולנוע או רכישת דבר דפוס), אלא גם בהתפתחותו של ייצור ביתי עצמאי. מהפכת הווידאו הביאה, בין השאר, ליצירת ז'אנר חדש של פנטזיה מינית, המתמקד במציאות הביתית (הן מתוך חשק נרקסיסטי, והן מתוך דחפים אקסהיביציוניסטיים ומצינניים). הפופולריות העצומה של פורנוגרפיה חובבים מציבה מודלים ממשיים ולא מושלמים של גוף, כמושאי תשוקה אופוזיציוניים לאלה המקצועניים, הממורקלים והמרוחקים. שנות התשעים בישרו את המהפך הצרכני והחזותי של ניתוב הזימה באינטרנט. אחת ההשלכות המיידיות של התפתחות זו היתה ערעור היחס הישיר וההיררכי בין האיסור החוקי (על

של באטאי, הכוס של איירן מאת לואי אראגון, ר' 11 אלף המוטות, או אהבותיו של הוסבדור של גיום אפולינר). זימה יוזמה מחוגי עליה אינה ייחודית למאה ה-20. ברנסנס עומעם התיחום בין טמא לנאות בייצוגי יחסי מין בין בני אנוש לאלים (הקשת נמתחת מאיורי התנוחות של ריימונדי [Raimondi] לשירי הזימה של ארטינו [Aretino], ועד ליצירתו של ג'וליו רומנו [Romano]). ההשתכשכות המתמוגגת במעיין המיני של העת העתיקה היתה, מניה וביה, התרסה חריפה כנגד ההגמוניה הכנסייתית. הנפשת המצאי המיתולוגי היא רק דוגמה אחת לאתגור רעיוני שהסתייע בזימה. רבים מספרי התקופה, למשל, התייחסו באהדה לזונות ולהומוסקסואלים כאל מין שלישי. בכך נמצא תקדים לקריאות תיגר מאוחרות יותר על המודל הבינארי זכר/נקבה (Findlen). ערעורים כאלו שכחים מאוד בזימה מתוקה, כמו גם באמנותה החזותית של ז'אסטין פראנק. כך, למשל, בציור הגילדה של פראנק (1933) ציירה האמנית את עצמה ארבע פעמים. דיוקן עצמי קבוצתי: ז'אסטין כעלמה לבושה בשחור, ז'אסטין כדמות כסוית בד (תליין, פושע, רוח). ז'אסטין כאברך שלחיו עטורות זיפים, ז'אסטין כרב הדור זקן שחולצת הפסים הוורודה שלו נמתחת על שרירי כתף גרוטסקיים ועל זוג שדיים גדולים.⁷

הפורנוגרפיה של האונגארד מחבלת בגדר ההפרדה בין נשגב לבזוי, בין אמנות לזימה. אלה הם גבולות טעונים הן בתיאוריה הפמיניסטית והן בהגות המודרניסטית. סוון גובאר (Gubar) מיפתה את אופני התגובה והשיפוט הפמיניסטיים כלפי ייצוגים "פורנוגרפיים" ואמנותיים הנתפסים כמבטאי אלימות ביחס לאשה. מצד אחד, התיאורטיקנית שתבקש לתמוך בלגיטימיות של תוצר פורנוגרפי, עשויה להדגיש את ה"אמנותיות" שלו. כך עושה סוון סונטאג (Sontag) ביחס לבאטאי, לאפולינר ולאחרים. היא מוצאת בזימה שלהם רפלקסיביות אסתטית, חדשנות טקסטואלית ומטען רעיוני ראויים, שמשגיבים אותם ממדמנת מי האפסיים של תועבה "רגילה" (הנוותרת בבחינת פסולת). לשון אחר, גדר ההפרדה בין "מהוגן" ל"מגונה" נותרת איתנה כשהיתה. שימור החיץ יכול כמובן לפעול בכיוון הפוך: יצירת אמנות "גבוהה" תוגדר מחדש כ"פורנוגרפית" – סיווג שתיגור ממנו דה-לגיטימציה.

מצד אחר, גם ביטול גורף של ההפרדה בין ייצוג ארטי קביל לזימה אסורה הוא בעייתי. הוא עלול להניב "הרשעה" או "זיכוי" לייצוג מיני באשר הוא. מבחינת המרשיעים הגורפים, ביטול החיץ בין נשגב לבזוי ישרת מוסרניות פוריטניות. בפמיניזם, הרשעה כזו (שמקורה בבית מדרשן של אנריאה דבורקין ואחרות) תזעם על כל ייצוג של תשוקה גברית, שהרי היא מבטאת, בהגדרה, ניצול מִחְפָּצֵן של

מוצרים "קשים" כגון זימה פרופילית), תג המחיר וקושי ההשגה של תוצר נתון (המחיר אמור להיות גבוה יותר והקושי רב יותר, ככל שהמוצר "עברייני" יותר).

7 שיער הפנים הנשי מקושר בדמיון המודרני לאשה המזוקנת ממופעי הפריקים, אולם למוטיב זה עבר עשיר. פטר בראון סקר ביטויים של עמעום החיץ בין זכר לנקבה בנצרות המוקדמת, וביניהם גם את מוטיב שיער הפנים הנשי. באופן שעשוי להיראות פרדוקסלי למתבונן המודרני, למסגרת הדתית-הברתית החדשה של הנצרות היתה משמעות אמנסיפטורית ממשית בשביל נשים (מוסד הנזירות אפשר לאשה לנטוש את ייעודה המנדטורי כולדנית ולהקדיש את זמנה ללימוד, וזאת בתקופה שבה השיעור העצום של תמותת תינוקות הפך הכרעה כזו לאיום קהילתי קיומי). בראון בוחן את התגלגלות המוטיב של אשה המגדלת שיער פנים ממקורות רומיים: שם, חלום כזה של אשה בישר על כוונתה להשביע את רצון בעלה בניחול משק הבית. בספרות הנוצרית משתנה באופן דיקלי המשמעות של צימוח שיער פנים נשי (או השתנות גורפת של מין נקבי לזכרי): האשה נתפסת כנוצרייה "ראויה" – כה ראויה, שהיא שווה, פשוטו כמשמעו, לגבר. גבריות נשית הופכת סמן של כוח ואוטונומיה (Brown 1988). בספר האפוקריפי הבשורה על פי תומא, ישו "הופך את מריה לגבר" כדי שתוכל להיכנס למלכות שמים – בתגובה לפקוק גברי באפשרות הקדושה הנשית. ספר המעשים של המרטירית פרפטואה (Saint Perpetua), שהיא עצמה כתבה, מכיל ערעורים מרתקים על החיץ בין המינים (באחד מחלומותיה היא נהפכת לגבר כדי להביס את השטן בהתגוששות פנים אל פנים). אליזבת קסטלי, בניתוחה לספר, בוחנת ביטויים אלה בהקשר של התעצמות נשית בדת הצעירה (Castelli 1991). דניאל בויארין הוא בין החוקרים שעמדו על כך שגם הפרקטיקות הגבריות בנצרות המוקדמת (וביהדות באותה עת) סתרו את מודל הגבריות הרומי (Boyarin 1997). על פי בויארין, הנצרות המוקדמת היא זן של יהדות הלניסטית, והוא מנתח ערעורי חציצה מינית בתלמוד כביטויי התנגדות לסדר פטריארכלי דכאני (Boyarin 1993). הערך האמנסיפטורי, הפרוטופמיניסטי של מעשי המרטיריות מהדהד יותר מאלף שנה אחרי פרפטואה, בעיר הנשים של קריסטין דה פיזאן. בעיר אלגורית זו, שמתארה ובניינה מושתתים על פועלן ההיסטורי של נשים דגולות, שמורים לקדושות חזרי המגדלים הגבוהים, עטרת העיר, האלגוריה והספר כאחד (Pizan [1405] 1983). לערעור החיץ האקסיומטי בין המינים ביטויים רבים, הכרוכים במתח אידיאולוגי, חוקתי ותריבותי. ניתן להעלות סברה שתופעה זו מתגלה ביתר עוצמה בתקופות מעבר היסטוריות. בתקופות אלה נתפס ערעור הקטגוריות המיניות כמהלך יזום, מודע וחיובי. בהקשר הנוצרי, הדימוי האידיאלי של אשה המערערת על מאפייני מינה דועך עם התפשטות הנצרות, ואת מקומו ממיר מודל נפוץ ומוכר יותר של כניעות, הסכנה ובתוליות פסיבית.

האשה. לעומת זאת, קבלה גורפת של ייצוגי מין באשר הם, משמעה מסמוס קריטריונים ביקורתיים ואף הכחשה ניהיליסטית של עצם קיומה של בעיה מוסרית. בכל מקרה, אין תימה שמקרי המבחן המשמשים את גובאר לקוחים מן הסוריאליזם, שבו האלימות ביחס לאשה והשניות של הייצוג החושני מתקיימים על פני השטח. הבעיה האתית/ אסתטית מתגלמת חזיתית.

גם במחשבה המודרניסטית היחס בין הטמא לטהור הוא סלע מחלוקת. ברטון מתפתל ומתחבט בעניין. הפואטיקה והפוליטיקה שלו עודדו הכלאות בין ז'אנרים, התמקדות בחפצי יומיום ואסטרטגיות נוספות המאתגרות היררכיות טהרניות. עם זאת, ברטון הקפיד לשמר הפרדה שיפוטית בין גבוה לנמוך. פוליטית, הבעיה מסתבכת בשל הצורך לגשר בין אידיאולוגיה מהפכנית (שהרי על האוונגארד להתגייס למאבק פעיל בשירות מעמד הפועלים) לבין מצע אמנותי מתקדם (מעוגן בבורגנות, נצרך בידי בעלי ממון, גבוה ואקסקלוסיבי בהגדרה). בסוגיה זו אף קיימת סמיכות מפתיעה בין העמדה האמביוולנטית של ברטון לבין ניסוחיו של קלמנט גרינברג, שהיה ידוע בעיונותו לסוריאליזם.⁸

השניות מתעצמת כשברטון עוסק במיניות. בהקשר זה מתקיים מתח לא רק בין תרבות עממית לאסתטיקה גבוהה, אלא גם בתחום ההפרדה ההיררכית בין הרוחני הנשגב למיני הנמוך. על פניו, דומה שברטון מרד בהפרדה המוסרית. הקריאה לחקר המין נשמעה בד בבד עם שירת הלל לאפל, לסטוה ולחתרני. אולם המתקפה על באטאי, במניפסט השני של הסוריאליזם (Breton [1932] 1972), מלמדת שהנמכת פסגות המוח לשפלת המבושים היא הרת אסון, על פי ברטון, ומובילה לניהיליזם ולשללנות שאין הוא מוכן לקבל. בשבילו, השקיעה למצולות הביזוי חייבת להיות ירידה לצורך עלייה. היעד הרם מתגלם בשני אידיאלים: חירות מהפכנית ואהבה טהורה.

הסתירה בין מתירנות לשמרנות מתבטאת בחריפות בסדרת שיחות בנושאי מין שערכו הסוריאליסטים בין השנים 1928–1932 (Pierre 1992). הדיונים מתאפיינים בכונה נלהבת לעודד מיניות חתרנית וליצור סביבה שיח. בה בעת נחשפים צווי מוסר נוקשים, ובמיוחד הומופוביה קיצונית, שרק מעטים מחברי הקבוצה (כרימון קינו [Queneau] ולואי אראגון [Aragon]) מסתייגים ממנה.

ברטון מסביר את הגועל שהומו-ארטיות מעוררת בו במונחים טהרניים מפורשים. החטא נמחל מבחינתו רק לשניים: לסופר הסימבוליסטי לורן ולמארכיז דה-סאד. ללורן – משום שגילוי הלב בדבר נטייתו המינית תבע אומץ רב בפרס של ימיו. אצל סאד – ומחילה זו משמעותית יותר מבחינת ברטון – ההומוסקסואליות קבילה אך ורק כחלק משיטה רעיונית טוטלית הקוראת לביטול גורף של חוקי מוסר (שם, 5–6). לפסקנות המוסרית של ברטון מעמד אוקסימורוני – ובמיוחד כשהדיון נוגע ישירות בחושניות ובארטוטיקה. להלן שני ציטוטים נבחרים מדבריו:

[חושניות] מעניינת אותי רק באפן מוחני טהור... אני מתנגד לחלוטין לכל תצוגה של חושניות גופנית (שם, 64).

דעתי על ספרות ארוטית גרועה ביותר... לנקוב בשמו של הדבר שעליו אתה מדבר נראה לי הדבר הנחות ביותר שאפשר לעשות. בקושי מסוים, ואפילו עם האשה שאני אוהב (והיא אינה מעוניינת שאעשה זאת), אני יכול לקרוא לזין זין, לכוס כוס וכו' (שם, 145).

אין לייחס הצהרות אלו לבדיחות הדעת השורה על השיחות לפרקים, וגם לא לחסדנות. מדובר

⁸ במניפסט השני עונה ברטון על השאלה "האם אתה מאמין בספרות ובאמנות המבטאים את שאיפות מעמד הפועלים?" בדומה לגרינברג (Greenberg [1939] 1993a), ברטון מפקפק באפשרות זו, ומזהה את תוצרי התרבות הראויים כמעוגנים בבורגנות. מודל "חיל החלוח" של האמנות המתקדמת מנוסח על ידי ברטון כך: "כדי להיות משמעותית על [יצירת אמנות] להתמקם ביחס לעבודות שנוצרו זה מכבר, ועליה מוטל, בתורה, לסלול דרכים חדשות" (Breton [1932] 1972 154–157). ההבדל המהותי בין השניים בהקשר זה הוא בכך, שלדעת ברטון מעמד הפועלים אינו מייצר תרבות ראויה בשל קשיים קיומיים. לעומתו, גרינברג מגנה בחריפות את ה"קישש", בטענה שהוא תולדה ישירה של העובדה שלמעמדות הנמוכים זמן פנוי רב יותר ומשאבים גדולים יחסית לאלה שהיו להם בעבר. גרינברג טבע את המונח המריר "חיל אחורי" (rear-guard) וציין באמצעותו את מה שזיהה כתעשייה צינית של תרבות המונים, הממחזרת חומרים שחיל החלוח הותיר מאחוריו. מבחינתו, בקישש נכללים ספרות פופולרית, כלל תעשיית הקולנוע ומוסיקת הג'אז. כולם תוצרים המתמקדים, למושגיו, ב"אפקטים" ולא ב"דבר עצמו". לשון אחר, הם משוללי ביקורת עצמית ורפלקסיביות, שהן לדעתו סימן ההיכר המהותי של האוונגארד. גרינברג נמצא מִצָּר אם כן, באופן פרדוקסלי, על התקדמותם ההשכלתית והכלכלית של ההמונים. במובן זה, ברטון אינו כה יהיר ואלטיסטי. על יחסו של גרינברג לסוריאליזם ראו Greenberg [1939] 1993b, וכן רוזן 1999.

בתהום עמוקה בין ברטון כמייצג אידיאליזם טהרני (ששימורו, אגב, מעיד על יושר אינטלקטואלי מעורר הערכה) לבין יוצרים כפראנק, אראגון, ובמיוחד באטאי, שמגמתם רדיקלית ואלימה יותר ביחס למיניות ולמוסר. וולטר בנימין ייחס לברטון של נאד'ה "הארה מופקרת, מטריאליסטית, אנתרופולוגית" (Benjamin [1929] 1986, 179). אבל ההארה הברטונית נכבית בסלידה מרגע שהמבושים נקראים בשמם. העמדה של ברטון כרוכה בחרדה אמיתית מפני ההרסנות הגלומה בבזוי, במיוחד בגילויי ההגותיים אצל באטאי.

גם בשביל באטאי ארוטיקה, אתיקה, אסתטיקה ופוליטיקה הן כלים שלובים – אלא שמודל המהפכה שלו מחייב אלימות, השחתה ודם. בניסוחיו המוקדמים, קריסת היחס בין גבוה לנמוך היא גם ערעור של הפער בין אנכיות אנושית, השואפת אל השמים והשמש, לבין אופקיות חייתית, הנותרת צמודה לאדמה. ההפרדה היא מגמת הסדר הרציונלי של המערב, המושתת על התכחשות לתשוקה. שיבת התשוקה יוצרת היפוכים שערורייתיים. השמש והעין, האור והראייה, הם סמלי האידיאל ההומניסטי (שהרי, עיין התבונה הוא עיין ההארה). אצל באטאי עוברת השמש גלגול אנתרופומורפי מבזה, ומוגדרת כ"עין של צואה" (Bataille [1930?] 1985f). "פי טבעת סולרי" (Bataille [1931] 1985a). העין ממוקמת בגבהי הגולגולת, אך משמרת, לפי באטאי, את שדה הראייה האופקי. לכן היא נהפכת למושא-על לתשוקה וליצר הרס, הכרוכים זה בזה. כך באטאי בהגדרתו ה"מילונית" את ה"עין": "דומה שבלתי ניתן, למעשה, לשפוט את העין באמצעות מלה אחרת מאשר "מפתח", משום שאין דבר מושך יותר בגופותיהם של חיות ואנשים. אבל מה שמפתח באופן קיצוני מצוי כנראה על גבול האימה" (Bataille [1929] 1985b).

הזימה של באטאי ממששת תשוקה והרס דרך המדיום הפורנוגרפי. זה הוא מדיום שמעצם היותו טמא ומחריב היררכיות הוא כבר בבחינת התגלמות האיום שהחריד את ברטון. "חסר הצורה" (informe), המונח הזה מדובר של באטאי, סוטר בפניה של הפילוסופיה באמצעות השלת ה"מעיל המתמטי" שעוטה הפילוסופיה על סדרי תבל. על פי (חסר) השיטה של חסר הצורה ידמה היקום ל"עכביש או לרקיקה" (Bataille [1929] 1985d). את כוח החוק המושתת על צמצום ותיאור, גדידה ומסגור, ממיר עקרון העדרות והבזוי. במערך זה הפורנוגרפיה נהפכת לכלי אנטי-פילוסופי חיוני. לכן הצהרתו של באטאי: "הגודש מתנשא מעבר לכל בסיס מובנה" (Bataille 1995, 145).

בחלל בעייתי זה עולה ניחוח הזיעה המתוקה של ז'אסטין פראנק.

2. "קונפיטורה קניבאלית": זימה ונשיות

א. אגם ראשל

הספר זיעה מתוקה משלב מציאות וחלום. לכאורה, הדבר מובן מאליו כשמדובר במפגש בין פנטזיה לסוריאליזם, שמצאו מעגן מלכתחילה התמקדות בחלום. ובכל זאת, המיזוג מוזר. אמנם, המיניות הקיצונית של סאד והריטואל האלים של באטאי מניבים עולם לא ריאלי בעליל. אבל, כשמדובר בפורנוגרפיה, הדחף האוננותי מכתוב הימנעות כמעט מלאה מדימויים ומאירועים על-טבעיים. כל המתרחש, מתרחש "באמת" (קרי, אמת התנאים של היצירה). זה הוא מאפיין עקרוני של הזימה. על מושא התשוקה והמעשה המגונה להיעגן בלסקיקון מיני ממשי ומתועד (גילוי עריות, סאדיזם, אונס, קופרופיליה וכדומה). ערעור הריאליזם הלסקיקלי הזה עלול לגרום לקצר בזרם החשמל של התשוקה. הפנטזיה האוננותי רצוני ונשלט. על כן הפנטזיה עוינת לחלום, שאינו רצוני ואינו נשלט. במובן זה פראנק נותרת תלמידה נאמנה של לוטראמון, שבמחזותיו הלייריים עשוי מלדורור להשתגל עם כרישה או להתגושש עם אלוהים. שילוב החלום והמציאות מזריק נסיוב סוריאליסטי לווריד הפורנוגרפי, באופן שאין לו מקבילה. להזרקה זו תפקיד מרכזי בבניית הייצוג הנשי בספר.

9 רולאן בארט מנגיד חלום ופנטזיה, וכותב בגנות הראשון ובזכות האחרונה: "לחלום (בין אם באופן נחמד או אכזרי) זה תפל (אין דבר משעמם יותר מתיאור חלום!). לעומת זאת, פנטזיה עוזר להעביר פרקי זמן של ציפייה, של נרדף שינה: מעין רומן כיס שאתה נושא עמך וניתן לפתוח בכל מקום, מבלי שמישורו רואה... החלום מרגיז אותי, כי החולם שקוע בו כל כולו: החלום הוא מונולוגי; והפנטזיה היא ליריה משום שהיא יכולה להישאר מחויבת לתודעת המציאות (של המקום שבו אני נמצא); כך נוצר חלל כפול, לא רציף, מרובד... חניכה של כתיבה" (Barthes 1977, 87–88). לפי הנגדה זו, המיזוג הפראנקיסטי של חלום ומציאות הוא סוג של פנטזיה, כמובן.

זינה מתוקה לא רק ממזג חלום ומציאות, אלא מזווג אותם הלכה למעשה. שבירת תנאי המציאות "מוסברת" כשנה לאחר חטיפת ראשל, בערך בשליש הספר. הסצינה מתפקדת כמעין טקס מעבר של הגיבורה, והיא יכולה להיתפס גם כטקס חניכה של הספר עצמו. המדיום עצמו מדלג לספירה אחרת של ייצוג. הספר "התגלגל": הוא אינו עוד אותו ספר. הדבר דומה לאגדת ילדים שתהפוך באמצע לרומן היסטורי. לנולי הגוף מקום מרכזי בטרנספורמציה של הטקסט:

כל זאטוט יודע שהחלום והמציאות הם בהמות מיוחדות וחמומות מוח. הם אסורים בבורות סמוכים. שלשלאות ברזל מונעות מן החלום והמציאות להתפלש זה בזה. אך בלילה ההוא התרחש הזיון הנשגב!

ראשל היתה שקועה בשינה העמוקה השמורה לפרשעים. גופה העירום התקשח והחל מהביל אד דק. גידי ירכיה נמתחו עד נקודת השבירה. אגרופיה לפתו את סעד המיטה. גופה התקמר כלפי מעלה. ערוותה נפערה אל השמיים כמו מטריה הפוכה.

נקבוביות העור הזדקרו ונפערו. מעטה הגוף כולו היה רשת של פטמות. העור היה מרקם של משושים צפופים וסמורים שבקצותיהם נפערות מחילות לחות.

העור היה הינומה של מנהרות.

העור היה שריון נקבוביות.

כזה היה העור, והשטן היה רופא העור שלה.

יתברך הגוף הקדוש-כלי התזוננים העליון!

ראשל כולה היא איבר אחד של מין, רכיכת-אוקיינוס כספיתית שכוסתה כעת בקרום השמנוני של הנחל הראשון. זו היתה דייסה שמנונית ולבנה. זו היתה מרינדה חריפה של איברים פנימיים, והגוף של ראשל התבשל בה כמו צלי פלילי.

הנחל השני, סמיך ועכור, היה עשיר בגוני קיארסקורו בשרניים – כמו ציור של רמברנדט או צלוחית של צואה. הוא ניתו החוצה מכוחו של הנחל השלישי שגעש תחתיו.

הנחל השלישי היה מיץ מיימי ורותח, בעל צבע זעוף.

זו היתה התרחשות גיאולוגית מורכבת מאוד.

מה בדיוק קרה לראשל, הנוכלת רקובת-הנפש, שהפרה בחוצפת-פות את האיסור הקוסמי? האם התמוסס העור באגם הנחלים שנבע ממנו? האם השערות בבתי-שחיה ובנחיריה נשרפו והתפוררו, או אולי רק נתלשו ונסחפו בזירמת-הזיון? האם הבשר היהודי הצטמצם והתכווץ, או אולי נרקב ותסס, כמו פרי אפל ומתפקע בצנצנת של קונפיטורה קניבאלית?

החלום הוא קלגס גס-רוח. החלום הוא חזיר בר מוכה כלבת. החלום, אשכיו בלונים פורחים, דחוסים להתפקע בגזים רעילים. החלום הוא קלפטומן פתולוגי. החלום הזדרז להריח את ההזדמנות! הוא חש שלא נגזר עליו עוד לנחש את המציאות, אותה זונה מקומטת בעלת פני לטאה, מבעד למחיצות! החלום הזדקק והבליח מבעד לשכבות המציאות ואל תוך אגס-ראשל, כמו ספינה שוקעת אל המצולות, מקציפה זרע (Frank 1931, 54).

כשאורדוקאס רחרח לראשונה את מתיקות הזיעה, תואר גופו כאילו נהפך לשני איברים זקורים: חוטם וזין. כאן, ראשל נהפכת "ממש" ל"איבר אחד של מין". אבל זה הוא איבר חלקלק וחמקמק לסיווג. הוא עוטה "שריון נקבוביות" (אפיון "נשי" לדבקים בהפרדה הבינארית בין המינים), המתואר לחלופין כ"רשת של פטמות" ("נשי") וכמשושים סמורים ("גברי") שבקצותיהם "מחילות לחות" ("נשי"). ההתקשחות של הגוף, ואף עצם היותו "אחד", מסמנים אותו כפאלוס, אלא שהפאלוס הוא רכיכה המפרישה נוזלים, והחלום חודר אליה (ועל כן הפאלוס הוא "נשי").

מיניות מהתלת ומתפצלת זו משתמעת לא רק מהצטברות תיאורית, אלא אף מדימוי בודד כדימוי המטרייה השמור לערווה ש"נפערה אל השמים כמו מטרייה הפוכה". הפיכת המטרייה מסבה גברי לנשי: מכילי מזדקק קעור, הצובר נוזלים במקום להגן מפניהם. מטירות, הפוכות ושאינן הפוכות, מופיעות בסדרת הגוואשים של פראנק פיסיונומיות (1927–1928). עבודות אלה מכילות סימטריית ראי פשוטה על חפצים דוממים. ההכפלה מניבה קלסטרם גרוטסקיים, שהכוותרת תובעת להם מעמד של

ארכיון ידע (בדומה לסיווג פיסיונומי של טיפוסים פליליים, משוגעים, ובני גזעים שונים). המטרייה משמשת לחלופין כלסת, כפדחת, או ככובע.¹⁰

בכל מקרה, משגל החלום והמציאות דחוס בדימויים קונבנציונליים של מין נשי, עד להצפה הנוזלית: "אגם ראשל". קשה שלא להיזכר, לנוכח הגודש הזה, בתפיסה הלאקאנינית שלפיה, ברמה הסימבולית, מיניות נשית אינה אלא חסר פאלי. הסדר הסימבולי מושתת על הפאלוס ומכונן את הזהות ואת ההבדל המיני, שממנו אין מילוט. השפה היא הרובד הדומיננטי של הסימבולי – והחסר הנשי מתקשר, על כן, לאלם.¹¹ אנג'לה קארטר תיארה את ארכיטיפ החסר בפורנוגרפיה כך: "הזכר הוא פוּזִיטִיבִי, סימן קריאה. האשה היא נגטיבית. בין רגליה לא מצוי דבר מלבד 'אפס', סימן ללא-כלום, שנהיה למשהו רק כשהעיקרון הגברי ממלא אותו במשמעות" (Carter 1978, 4).

לנוחיות "העיקרון הגברי" בפורנוגרפיה מסייעת תכופות מְסַפֶּרֶת נשית, בגוף ראשון. במקרים אלה האשה זוכה בכוח דיבור, אלא שקולה נועד בדרך כלל לגבות את הפנטז של הקורא הגברי. הדוברת מעידה, בעצם הדיבור, על השלמה סבילה (ורצונית) עם תשוקתו. אל מול דיבור נשי זה, ישנם גם ייצוגים מאדירים של נשיות. אולם סימול פוּזִיטִיבִיטִי של נשיות, כפי שמזהירה קארטר, עלול להיות דכאני לא פחות. מיתוסים נוסטלגיים של נשיות (אלת פריון, אמא אדמה, אמזונה) כרוכים בהדחת הסובייקט הנשי הקונקרטי.¹²

לעתים האלם מוכחש, וגרון הרחם פוצה קול ספרותי. דוגמה מאלפת לדיבור ואגינלי בעידן התבונה נמצאת באבני החן הלא-דיסקרטיות של דני דידרו. בספר ארטו-אוריינטליסטי זה טבעת קסמים גורמת ל"אבני החן" – איברי המין הנשיים – לפצות שפתיים תחתונות ולשעשע את הסולטאן בדיווחים חושפניים על הרפתקאות מיטה אסורות. בכל הנוגע לעגבים גנובים, הרי אין עד מהדימן יותר מפה נשי תחתון (Diderot [1748] 1993). פטפוט הפותות הוא, כמובן, למורת רוחן של הנשים: כוח הכסף האורטורי שמור אצל הסולטאן. מעניין לחשוב על אבני החן הלא-דיסקרטיות ביחס לסרט הפורנוגרפי המפורסם גרון עמוק. אצל דידרו, הפה התחתון נפער ופוצח במלל כדי להשביע תשוקה גברית. בגרון עמוק הפרוטגוניסטית היא פריקית אנטומית: דגדגנה ממוקם במעמקי הגרון. המזור לקרירות המינית שלה, הגורמת לה לחפש ייעוץ רפואי, הוא מציצות "עמוקות". אם הפות אצל דידרו נואמת במפגיע,

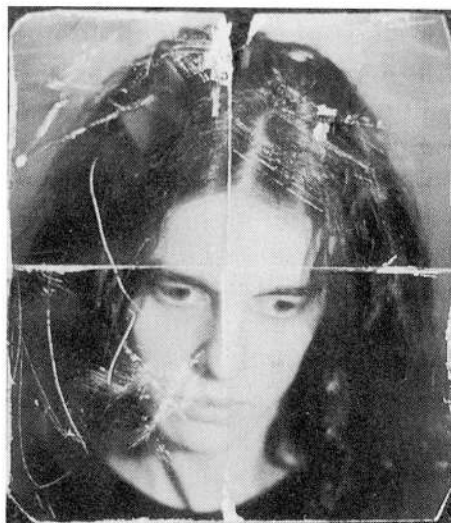
10 המטרייה, שהיא גם כובע וגם פות מזכירה את צילומי הכובעים של מאן ריי (1933), שליוו מסה של טריסטאן צארה, "בדבר אוטומטיזם מסוים של הטעם" (Tzara [1933] 1990). צארה מתמקד בכובעי נשים, ומוזהא אותם עם הפות. תוך שימוש בויארגון פרוידיאני, ובאמצעות הבחנה בין סוגי חריצים וקפלים בכובע, ממפה צארה אופנים שבהם נשים חובשות את מבושיהן על ראשיהן. מאן ריי, לעומתו, מצלם מגבעת גברית מלמעלה, תוך הדגשת הקפל הוואגינלי שלה; הוא מצלם כובע נשי מן הצד, ומדגיש כך את הזדקרותו הפאלי. באופן זה מעומתת קריאה גברית של מיניות נשית עם דימויים המגמישים זהויות מיניות. אם נשוב אל המטרייה, אצל פרויד עצמו היא מופיעה כסמל-חלום פאלי מובהק, וגם הכובע מסמל בדרך כלל את הפין – תכופות בויקה לחדרת הסירוס (Freud [1900] 1957a, 360–362; 1957d, 154 [1915–1916]; 1957c, 339–40 [1916]). המטרייה היא גם אלוהיה למשפט המפורסם של לוטראמון על יופיו של המפגש בין המטרייה למכונת התפירה על שולחן הניתוחים (שיש שפירושוו כמפגש מיני בין חפץ זכרי לחפץ נקבי). פראנק גם הכירה ללא ספק את הביאור של באטאי לצירור של דאלי, המשחק הקודר. בפרשנותו מאזכר באטאי את המטרייה הקטנה, המופיעה בחלקו העליון של הציור, כאחד הסמלים הזכריים שבסכימה המינית שלו (Bataille [1929] 1985c, 30, footnote). הטקסט הופיע ב"Documents", כתב-העת של באטאי, כשהוא מלווה ברישום סכימטי ולא ברפרודוקציה. סירובו של דאלי לאפשר את פרסום הציור היה תוצר לוואי של מאבק הכוחות בין באטאי לברטון באותה עת.

11 הפין הגברי אינו הפאלוס אצל לאקאן; היעדרו הסימבולי של הפאלוס הוא אלמנט מעצב של תשוקה גברית ונשית כאחת. ובכל זאת, המימד הסימבולי מושתת על הפער בין הגבר, בעל הפין (to have), לבין האשה הנהפכת בגופה ובהווייתה לסמל המגלם את הפין (to be) (Lacan 1977, 289–291). מעמדת לאקאן נגזרת לא רק בלעדיות הפאלוס, אלא גם התנגדות נחרצת להבחנה בין מין למגדר. גילוייט מייטשל טוענת שסתירה זו בין הנחה פמיניסטית בסיסית לבין התיאוריה הלאקאנינית היא, למעשה, אימננטית לפסיכואנליזה (Mitchell 1982, 2). מבחינת לאקאן, אין טעם לחפש בסיס ביולוגי להבדל המיני: הוא כל כולו גזור מסדר השפה הפאלוצנטרי. ובכל זאת, קשה שלא לחוש שלאקאן משמר פרדיגמות נוקשות ביותר של הבדל מיני. בכך מכירה גם לאקאנייט כזאקלין רוז (Rose 1982, 45).

12 קשה לקבוע חדר-משמעות אם הנוזליות כעיקרון נשי היא אירופית בלבד אצל פראנק, או שחבוי בה אימפולס מהותני רדום. לנוזליות הנשית עבר עשיר. לפי תורת הליחות (Humors) הגאלנית, הגבר מגלם את תכונות החום והיובש, ואילו האשה קרירות ורטיות. ברפואה של המאה ה-19 עדיין ניתן תפקיד משמעותי לתורת הליחות (Nye 1993, 17). החיאה ריאקציונרית למדי של הרטיבות והקרירות הנשית ניתן למצוא אצל Paglia 1991.



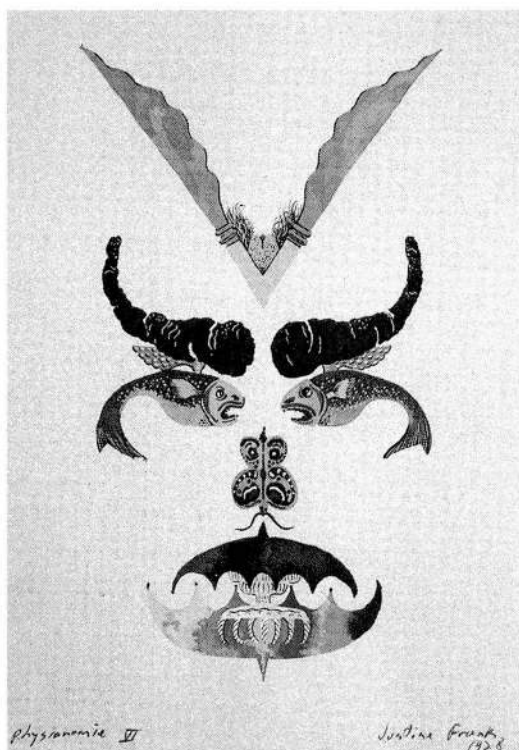
ז'אסטין פראנק מתוך
ה"פורטפוליו המוכתם" (1927),
גואש על נייר, 38x32.5 ס"מ.



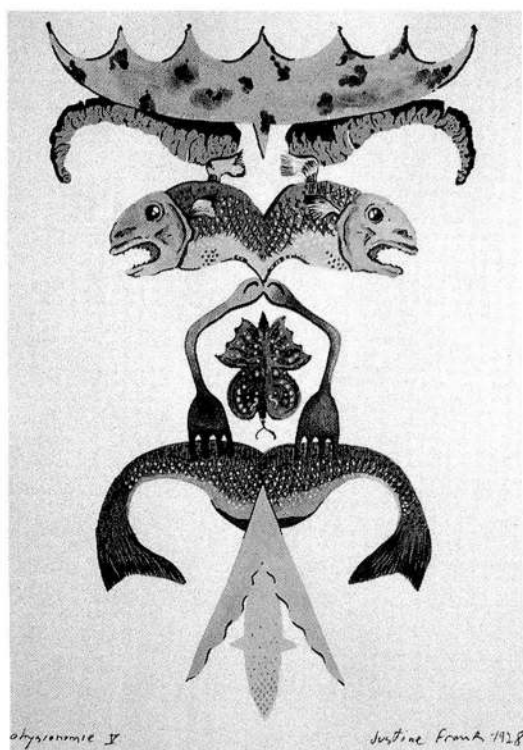
ז'אסטין פראנק, בסביבות 1933



הגילדה של פראנק (1933), גואש על נייר, 65x65 ס"מ.



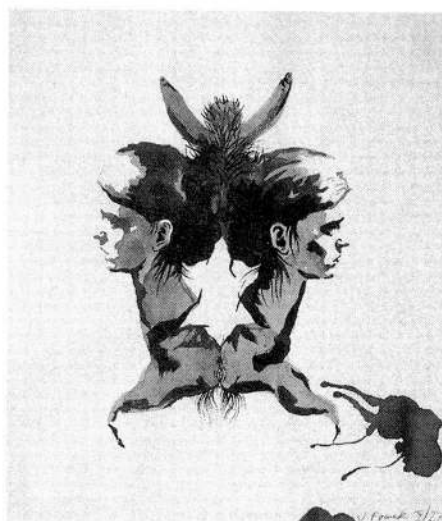
פיסיונומיה VI (1928),
גואש על נייר, 50x35 ס"מ.



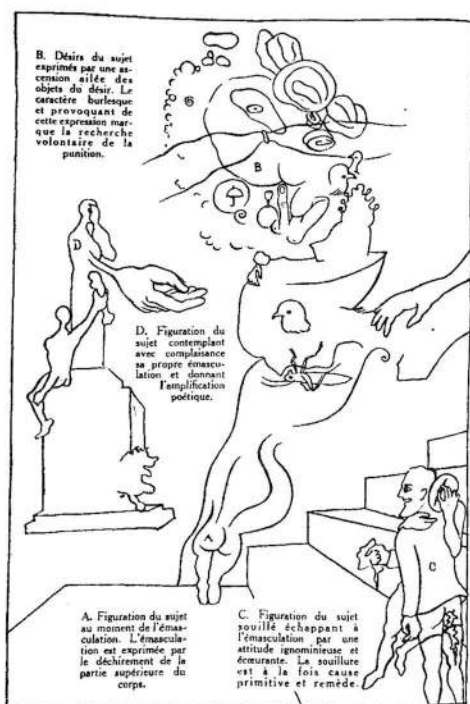
פיסיונומיה V (1928),
גואש על נייר, 50x35 ס"מ.



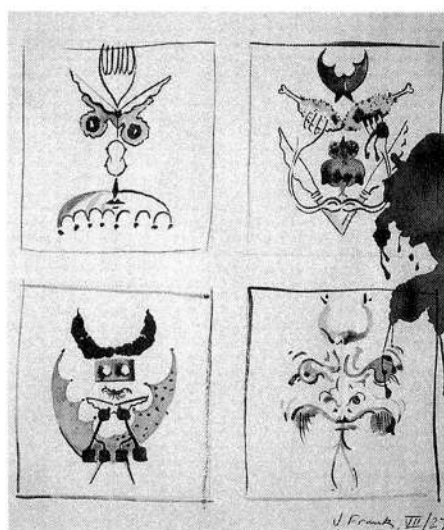
מקס ארנסט, מתוך
Une Semaine de bonté
(1934)



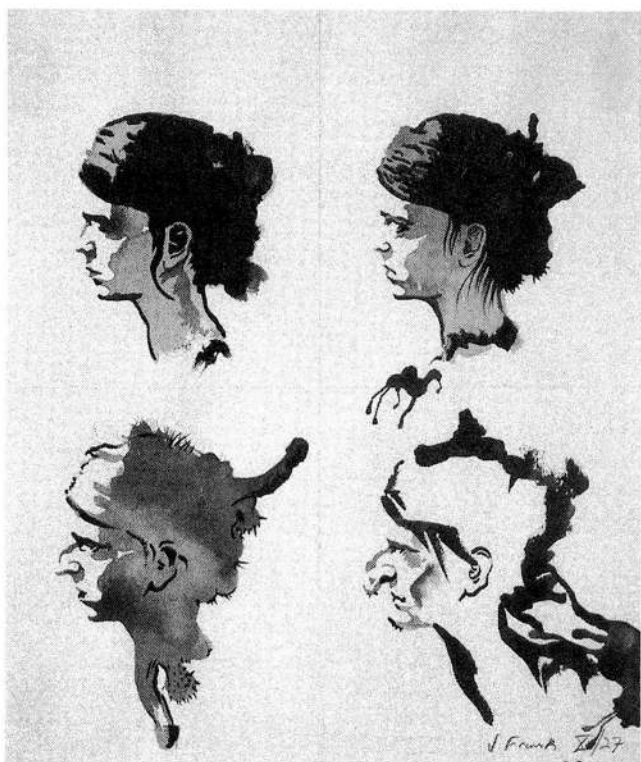
ז'אסטין פראנק, מתוך
ה"פורטופוליו המוכתם" (1927),
גואש על נייר, 38x32.5 ס"מ.



ג'ורג' בטאי, רישום סכמטי
על פי הציור "המשחק הקודר"
של סלבדור דאלי (1927)



ז'אסטין פראנק, מתוך
ה"פורטופוליו המוכתם" (1927),
גואש על נייר, 38x32.5 ס"מ.



ז'אסטין פראנק, מתוך
"הפורטופוליו המוכתם" (1927).
גואש על נייר, 38x32.5 ס"מ.



ז'אסטין פראנק, מתוך
"הפורטופוליו המוכתם" (1927).
גואש על נייר, 38x32.5 ס"מ.

הרי שהגרון העמוק נפער כדי להיפתח ב"דבר האמיתי" – הזין. כך מובהר לגיבורה שהשתיקה (ואף ההשתנות הנובעת ממין אוראלי "עמוק") היא תנאי להריונית התשוקה שלה עצמה!

תיאור גופה של ראשל, המתקשח ומתקמר מעלה, ניזון מתיאורי חולות היסטריה בספרות הפסיכיאטרית של המאה ה-19. תנוחת ראשל תואמת את השלב השני של ההתקפה העוינית – "שלב הליצן". זה הוא חץ אירוני המשוגר בעקיפין לברטון, שהאדיר את ההיסטריה והשיגעון הנשי כמקור השראה ליצירה ולאהבה (הביטוי המובהק לכך מצוי בנדודה). ברטון ואראגון אף חגגו בטקסט קצר את יובל החמישים להיסטריה, וכינו אותה "הגילוי הפואטי הגדול ביותר של שלהי המאה ה-19" (עמוסי וירון 1992, 247).¹³ מתוך האלוזיה הפראנקיסטית לגוף ההיסטרי מתממשת דיכטומיה. תיאור תשוקה אורגזמית היא ביטוי אירוני מר ביחס לייצוג גברי של נשיות בכלל, ולפנטזיה הסוריאליסטית בפרט.

אם פראנק מתמודדת עם בעיית הסדר הפאלי, נדמה שלפחות מפרספקטיבה לאקאניינית ה"פתרון" שלה בוטה, כמעט ילדותי. הסימבוליות הפראנקיסטית מסרב להכיר בחסר. אדרבה: הפות מוצגת כסמל-על. האלם הנשי מוכחש, ומומר בפטפוט: מטח של סמלים ודימויים. החרץ בארוקי בדחיסות. מערך הדימויים נובע מהנרתיק ונוצק לכלל גוף חדש, רבי-הות. אין אצל פראנק נהייה אחר "טבעיות" נשית או זהות שלמה, אך ההיגיון האורגיסטי שלה מסרב להפריד בין סימול, דמיון וממשות. מעמדו היחידאי של הפאלוס מונצח אצלה לא כתנאי מציאותי אלא כסוג של בדיון, שיתכן כי ניתן להציב מולו בדיון אחר. ייחודה, אולי, בסירוב להסכין עם סתירה בין הגדרה עצמית להכחשתה ההיתולית, בין ייצוגי נוכחות וחסר נורמטיביים לבין פארודיה עליהם. וייתכן שהזהיה הספרותית השולית הזו היא "סרבנית פירוש" הממאנת, מצד אחד, לנטוש את המיתוס שהיא מפוררת, ומסרבת, מצד אחר, להתחייב לקונקרטיזם כלשהי. אולי יש להכיל לגביה את הצעתם של דלו וגאטארי (בעניין הספרות השולית, למושגיהם, של קפקא) – "קריאה חווייתית" כאופוזיציה לפענוח פרשני (Deleuze and Guattari [1975] 1986).

ב. ראשל, סימון, ז'ולייט והאחרות

בזינה מתוקה ישנה סצינה נוספת התורמת לערעור עקרון המציאות של הרומן (Frank 1931, 67–73). הפרוטוגוניסטים מתוודעים לאשה, שבלתי ניתן לעמוד בפני המגנטיות המיני שלה. שמה אינו נמסר; היא מכונה ה"אנימיסטית". תיאורה הפיסי בנוי כהנגדה ברורה לראשל: היא רחבת כתפיים, שרירית, ומתנשאת גבוה מעל אורדוקאס. אפילו ריחה הופכי לבושם הזינה המתוקה:

במקומות ציבוריים נחבא הסירחון החרף בין קפלי גופה, כמו רוצח מבוקש המסתתר במנהרה סמויה, חפורה ובלועה עמוק מתחת לרפת דחוטה פרות יגענות ודשן ושחת לחה וטפילים וריחות סמיכים להסוואת ריח גוף הרוצח, בחווה מבודדת של איכרים קשי יום, קטני אמונה וכבדי גוף, המרבים לישון וממעטים להתרחץ. הריח הרוצח מסתתר בין קפלי הגוף ומחכה להזדמנות להכות שוב. בביתה של האנימיסטית, מרגע שהוגפה הדלת, הריח מתפרץ ושולט בכל פינה – במבואות ובטקלינים ובעליות הגג.

13 שלביה השונים של התקפת ההיסטריה הונצחו באיורים של פול רישר (1881), ששימשו את שארקו בבית החולים Salpetriere, ומופיעים אצל Gilman 1982, 199. ברומן הקולאזיים של מקס ארנסט, *Une semaine de bonté*, מוקדש הפרק האחרון ("יום: שבת. אלמנט: לא ידוע. דוגמה: המפתח לשירים") לדימויי נשים שגופן מרחף, מתפתל ומתעוות. הקולאז' החותם מציג את דימוי ההיסטריה כשגופה מושהה בשמים. התנוחה שימשה מאוחר יותר את הפסלת לואיז בורזואה. האדרת השיגעון אצל ברטון נובעת גם מתוך התנגחות ומרי כנגד הממסד הפסיכיאטרי (ראו, למשל, עמוסי וירון 1992, 243–242). אולם, לשיגעון הנשי ככוח אפרודיזי ומעורר השראה מעניק ברטון מקום מיוחד. ההיסטריה קשורה ישירות למונח "יופי עוינת" – סוג היופי היחיד לפי ברטון (Breton [1937] 1988, 10). מעניינת במיוחד הערת שוליים המופיעה לקראת סוף המניפסט השני. במסגרת הקריאה למיזוג תורות הנסתר בסוריאליזם ("the veritable occultation of Surrealism"). ברטון מתאר פעילויות מיסטיות (בין השאר, אסטרולוגיה, הגדת עתידות, טראנסים וכדומה). הגלישה להיסטריה, ומשם לנשים, חפחה וראויה לצטוט: "שירו הלל, אמרנו אראגון ואני, להיסטוריה ולשובל שלה, שובל של נשים עירומות צעירות הגולש לאורך הגג. בעיית הנשים היא הבעיה הנפלאה והמטרידה בעולם" (Breton [1932] 1972, 178–180). במאדאם אזורדה באטאי משמר דימוי מיני של שיגעון נשי, אך מדיה אותו ממונחיו החוגגים של ברטון למחזות של ביזוי וגועל (Bataille 1995, 154). הטקסט "יובל החמישים להיסטריה: 1878–1928" הופיע בגיליון מס' 11 של כתב-העת המהפכה הסוריאליסטית כטקסט קברצתי, ללא שמות מחברים, וכך הוא גם מתורגם באנתולוגיה של עמוסי וירון. ממקורות אחרים (Foster 1995, למשל) אנו למדים שהמחברים היו ברטון ואראגון.

זה היה קוקטייל מצחין של קטורת כנסייה, תמציות יסמין ועץ הסנדל, גופרית, צואה רוחשת חיים, דבש, גבינת רוקפור בשלה ונימוחה על פרוסת שיפון מעופשת, שרף אורנים, רומרין, מרוחה ומיציהן המפולשים של חיות בר. לשווא ניסו האורחים האלגנטיים ללגום את הדיז'סטיף מגביעי הבדולח ולנהל שיחת חולין. הריח חלחל לגרונם ושנק את ההברות. הריח תבע את זכות הדיבור.

עורה של המכשפה היה כדה. עיניה המלוכסנות גרמו לראשל לשער שבעורקיה זורם דם מונגולי. כשהסירה האנימיסטית את גלימתה ספוגת הזיעה, נגלה למבטם הירא של אורדוקאס וראשל שפע פלאים אנטומיים. כמו מגלי ארצות נועזים הם בחנו את פטמותיה, שני גידולי ענק בגון חציל, מרבצים טרופיים של נימים סמוקים, רומסים ומטפסים זה על זה.

שיער סמיך כיסה את רגליה ושדיה והסתלסל בגלי פרווה שחורים ולחים בין ירכיה. ירכיים? אלו היו שני גזעי אלון קשים ומבהיקים, משורגים בוורידים עבים כאצבעות. מתוך בלורית הפות העבותה הזדקק בגאון דגדגן ענקי, נמרץ ומשחר אלי קרב. שני האורחים עוד עתידים לחוות על בשרם את עוז חדירתו החרוצה ואת עושר המבע שלו.

ישבנה של האנימיסטית התרברב במפגן ראווה גיאומטרי: על שני הפלחים העוגבניים, שגודלם המפלצתי חרג אף ממידות ישבן של ההוטנטוטיות, הזדקרו שתי שומות חומות, עגולות ומושלמות, ויצרו משולש שווה צלעות עם חור התחת! הן השיבו מבט עיוור לאורדוקאס, שהמדעים המדויקים גרמו לו תמיד סחרחורת קלה. פי הטבעת שנפער תחתן לא היה ביישני וחבו. זה היה פה כריזמטי ואוהב במה, פה ששיר נצחי על שפתיו, לוע תהומי ומהביל, גואש בגרגוריו ושיהוקיו וסלסוליו האופראיים, במנעד ערב בין באריטון לאלט.

אורדוקאס ביקש להתייחד עם קלסתר התחת. הוא הזדחל בענווה למקום המפגש, נבלע אט אט בצלה האדיר של ארכיטקטורת הבשר ההירואית. אלא שלא העריך נכון את כוחו, והתעלף (שם, 68).¹⁴

לאנימיסטית יכולת אלכימית, שביטויה המפעים ביותר הוא החייאת חפצים. זירת הנס הזה, חדר השינה הענקי שלה, עמוס לעייפה במכשירי עיניים, רהיטי רוקוקו, פסלים ניאורקלאסיים שאיברי מין גִּנְגְּנוֹאֲנִיִּים משחיתים את הפרופורציות האקדמיות שלהם, אוטומטונים מתוחכמים וביצי פאברז'ה. עיצוב הפנים מכילא את הדקאדנס הצארי עם בתי הכלא ההווים של פיראנו. במרתפי הארמון העירוני מצויים אורווה ותאי צינוק שבהם מוחזקים עשרות עבדים ושפחות, על פי המודל הסאדיאני. אומללים אלה משמשים ליצירת קונטרסט להנפשת הדומם: הם מוצבים במהלך השעות הארוכות של האורגיות כ־tableaux vivants, סצינות תיאטרליות קפואות. הפוזות הן שחורות מופקרות, בעירות מלא, של מעמדים היסטוריים, דתיים וקלאסיים: שבתות ההוראטי, שרלוט קורדי מתנקשת בחיי מארה, ההורדה של ישו מן הצלב ועוד.¹⁵

באורגיה המתוארת בזיעה מתוקה מונפשים חפצים ביתיים אחדים, ולצדם – לכבוד דתה של ראשל – תשמישי קדושה יהודיים. לא רק מטאטא וספת רקאמייה, אלא גם מנורה, נחיל של מזוזות ויריעות משי צבעוניות המתוארות כ"תכריכי קבורה יהודיים" (כבמקרים רבים אחרים אצל פראנק, קשה לדעת אם התיאור המופרך של כסות גופה יהודייה עשויה בדים ראוותניים נובע מבורות בנוגע למסורת, או מלעג מכון). החפצים שקמו לחיים הם ישויות חסרות מנוח, היפר-מיניות. פמוטי המנורה נהפכים ל"שבע רגלים בוערות ושש מפשעות נחושת ביניהן" (שם, 71). הם לופתים את שדי ראשל וצובטים

14 דגדגנה של האנימיסטית מזכיר את איברה הא־נורמלי של מאדאם דוראנד בז'ולייט. בדומה לאנימיסטית, גם דוראנד בועלת באמצעות גברים ונשים. במאמרו על הפטישיזם כותב פרויד: "הפרוטוטיפ הנורמלי לפטיש הוא הפין הגברי, בדיוק כשם שהפרוטוטיפ הנורמלי לאיברים נחותים הוא הפין הקטן והאמיתי של האשה, הדגדגן" (Freud [1927] 1957h, 157). עיצוב המיניות הנשית לפי פרויד נובע מנחיתות זו: קנאת הפין הופכת את האוננות הקליטורלית בעייתית בשביל האשה, משום שהיא כרוכה בפגיעה בדימוי העצמי שלה ("הדבר האמיתי" שייך לבנים). ההגעה למיניות ואגינאלית ושליטת המיניות הקליטורלית הן התנאי למיניות נשית (Freud [1925] 1957g, 252–255).

15 אצל סאד, בטירת הענק הקניבלי מינסקי משמשים שפחות ועבדים כריהוט חי. אך אם אצל האנימיסטית השעשוע הסאדיסטי נובע מהקפאת עבדיה, ההתענגות של מינסקי כרוכה בתווה: שולחנות וכיסאות נעים לפי פקודה, נברשות מתרוממות ויורדות (וגם מפרכסות ומתנשפות), ושולחנות רוטטים וגונחים כשמונחים עליהם טסים לוחטים. אצל סאד אביזרי ריהוט מרבים לנפוח את נשמתם בזמן הארוחות (Sade 1968, 584–590). אצל פראנק מתוארים רק הזעה קשה, אובדן שליטה על שלפוחית השתן ועל המעיים, והתעלפויות.

בעגבותיה. מפשעות הפמוטים יונקות ומלעלות באשכיו של אורדוקאס, תנועה הגורמת לכאב ולשפיכות עוויתיות בלתי נשלטות ומתישות. המטאטא, ישות בעלת רצון חזק ניטשיאני כמעט, ננעץ כאיבר מין תובעני בישבנו של הרון. אז, מתוך תשוקה ל"חדירה מלאה", המטאטא מתרכך, מזדחל במעלה מעיו של הליברטין, וממלא את קיבתו: תינוי אהבים, פחלון-בחיים, חוקן – וגם קריקטורה של הריון גברי. ככלל, האנדרלמוסיה הקדחתנית מתאפיינת בנוכחות הדחף המיני בכל. ברגעי השיא רועדים אפילו הקירות, ומתוארים כ"מתיזים טיח, מקציפים לבני אבן, מפרישים ריר נחושת... ארכיטקטורה חסרת אחריות ובלתי אמינה" (שם, 72).

מתוך אחווה נשית מואצלים על ראשל כישוריה המאגיים של האנימיסטית – אם גם במשורה. בסצינה מאוחרת יותר (שם, 87–92) ראשל מנצלת את כוח הכסף כדי לצמח לעצמה שתי ערות נוספות, בבתי שחיה. תוספת זוג החריצים העיליים מאפשרת לחמישה גברים לחדור לגופה ברזומן. כדי לחנוך את פותות השחי מצורפים לאורדוקאס ארבעה ברי מזל: שני סטודנטים למשפטים שנשבו בקסמיה (שעוד עתידים לתפוס מקום בספר) וצמד עבדים מאורוות האנימיסטית. לחדירה הקבוצתית קודם טקס פולחן: ראשל מרימה את זרועותיה ומזמינה את החמישה ללקק את בתי השחי, ולפנות אליהם בתפילת האדרה והודיה. המסכת החגיגית מסתיימת בהחדרת אצבעות לאיברי המין הטריים, ומישוש של דפנות נרתיקי השחי מבפנים. לאחר מכן מלקקים ומוציצים הגברים איש את אצבע רעו. מציצת אצבע קושרה במאה ה-19 לאוננות ילדים, במיוחד ילדות (כבמאמרו של רופא הילדים ההונגרי לינדר, שאליו התייחס פרויד יותר מפעם אחת).¹⁶ הגברים המוצצים זה את אצבעו של זה לא רק חולקים אם כן חוויה הומו-ארוטית, אלא מודחים למיניות אינפנטילית המיוחסת דווקא לילדות. נמצא בתזוזת האצבע גם משחק מיני מוקדם (ראשל מתענגת על החדרת האצבעות, ורטיבות פושה בפותות השחי). בנוסף לכך, האצבעות מספקות ראייה אמפירית לממשות הנס. זו היא אלוויה לתומא המפקק, הנוגע באצבעו בפצע החזה הפעור של ישו הקם לתחייה, כדי לוודא את זהותו.¹⁷

יהיה זה נאיבי להבין את העוצמה המאגית המוענקת לראשל, את סצינת החתונה עם אביה ואת כפיפות אורדוקאס לגחמותיה כמימוש ישיר של מאוויים נשיים ששחררו מעול חוק האב. התשוקה הסוטה של ראשל גרוטסקית מכדי לשכנע כמודל של אוטופיה פמיניסטית. בה במידה, מימוש התשוקות אינו מסייע להבניית ראשל או האנימיסטית כנשים ממשיות. כפי שרמזתי, דומה שהיחס הפוך: יותר משגיבורי הספר מממשים תשוקות, התשוקות משתמשות בגופיהם. הדמויות מוכפפות לצויו התשוקה, תוך השלת כל יומרה לריאליזם ספרותי או ל"עומק" פסיכולוגי. מבט חטוף במקדימיה הבולטים של פראנק בשדה הפורנוגרפי – סאד ובאטאי – תסייע להבנת התגלמות התשוקה בזינה מתוקה.

ז'ולייט של סאד (Sade 1968) מספק מודל לאנימיסטית (דוראנד) ופרוטוטיפ לאורדוקאס (נוארסיי). קיימות נקודות דמיון רבות אחרות. רצח הורים הוא תימה חוזרת: גורלו של אבי ז'ולייט דומה לזה של אביה של ראשל. סצינות השמות ללעג אורגייסטי ריטואלים של סדר, אמונה ומשטר (חתונות, טקסים דתיים, משפט צדק) מצויות לרוב. נוארסיי עצמו ממלא את תפקיד הכלה עם אחד מבניו, ואת תפקיד החתן עם האחר – טקסים המובילים לגילוי עריות ולרצח. מבחינה מבנית, בכל אופן, פראנק קרובה יותר לבאטאי.

ניכר הבדל בין הסופרים המודרניים לסאד בנפח היצירה. סיפור העין, מאדאם אזורדה, האיש המת וזינה מתוקה הם טקסטים צנומים. כמות כרוכה במהות. סאד כתב בז'אנרים רבים, אולם ההתגלמות המובהקת ביותר של יצירתו היא עבת כרס, פרטנית, אובססיבית, שופעת חזרות. כתבי סאד נדמים למכונה השואפת לייצר את האנרגיה שלה עד אינסוף. לכן, למרות המראית של התפתחות עלילה, מדובר בסכימה מעגלית של חזרה עצמית. סדר ספרותי כזה, של גחמה ומונטוניות, מזוהה תכופות ככלכלת היסוד של הפורנוגרפיה – אלא שאצל סאד הוא מובא למעמד אבסולוטי. דומה שסאד מייצר את ספריו על פי נוסחאות קפדניות, דידקטיות כמעט. ההתרחשות הפרועה ממושרת מאוד. עקרון הגחמה מכתוב החרפה הדרגתית של הפשעים והסטיות מסצינה אחת לעוקבת אחריה. עקרון

16 ראו Sade 1968, 251; [1925] 1957b, 179–181; Freud [1905] 1957b, 179–181. לניתוח האיור שליווה את מאמרו של לינדר – דימוי של ילדה בוהה, בוהנה הימנית נעוצה בין שפתיה ואצבעה השמאלית דחופה בפותה – ראו Davidson 1987, 32–33.

17 מחקרו רב הרושם של ליאו סטיינברג חשף וניתח את הבלטת מינו הגברי של ישו באמנות הרנסנס, ואת הטעמים התיאולוגיים להדגשת מבושיו (Steinberg 1983). קרוליין ווקר-ביינז מתמקדת, במאמר תגובה, באספקטים נשיים של ייצוג גוף המשיח, ומקצה מקום מרכזי בניתוחה לצורת הפות של פצע החזה ולהחדרת האצבע לתוכו (Walker Bynum 1992).

המונטוניות הוא המכתיב את המסגרת הצורנית הנוקשה. רולאן בארת היטיב לנתח את האובססיות המתמטית המתישה כמעט המשמשת מסד לסאד (Barthes 1989). מאחר שמה שחזור-על-עצמו הוא שבירת איסורי מוסר ושיאי זימה, הרי ההגומה אינה סותרת את המכניזם של חזרה מונטוני. אדרבה – היא הכרחית בשבילו. איברי הזכרות הענקיים מלכתחילה נעשים פנטסטיים בגודלם; מספר הקורבנות בנפש עולה מאורגיה לאורגיה והרצח שערורייתי יותר (אנשים בוגרים, אחר כך ילדים, ולבסוף נשים הרות). 120 הימים של סדום מציג ארבעה מחזורי סיפורים העוסקים בפשעי מין קשים יותר ויותר (עד לסצינות הקשורות ברצח, במחזור החותם). בדו"לית ההיוון בין חזרה להפרה משתקף בפרקים ובעלילות משנה המהווים יחידות פנימיות סגורות: *mise en abime*, סיפור בתוך סיפור, מוסד בתוך מוסד. כך החזרה העצמית אינה רק תנועה קדימה, לא רק מגמת התרחבות, אלא זרימה לכל עבר, כולל התקפלות פנימה. מן הזרימה המעגלית משתמע עיקרון ושיטה. באטאי מגדיר זרימה זו כמצב שבו הטבע, בתנועה מתמדת, מחליף את אלוהים, במסגרת רעיונית החומקת ממעמד של "פילוסופיה" (Bataille [1957] 1985g, 110).

אופיה הקיצוני של החזרה העצמית מומחש ביצירת-האחות שקדמה לז'ולייט, ז'אסטין. פשעי ז'ולייט מזכים אותה בכוח, בעושר ובעונג. ז'אסטין היא האחות הטובה, המוסרית והענוגה. לכן היא נופלת פעם אחר פעם לידי מענים אכזריים המתעמרים בה, רק על מנת להחלים מפצעיה וליפול בפחית-קוש עמוק ומכאיב יותר. ז'אסטין לעולם לא תלמד מטעות, משום שעל טעותה לחזור חזרה נצחית. פצעייה האיומים יגלדו, כי עליה לסבול שוב. ז'אסטין מתה בסוף הספר. הגולל על מעגל העינויים נחתם לתמיד. ואולי לא. הקורא בדו"לית ימצא שז'אסטין "קמה לתחייה" כדי להירצח שנית. מספר לספר, אפילו המוות מסכים לסכימה של מעגליות ושיבה.¹⁸

תנועתו האלימה של הטקסט מתנהלת כנגד החוק – נגד חוקים קונקרטיים ונגד החוק כאדיאה. ז'ול דלו סבר שהחוק חולש ומכווץ הכל, כולל את אופני המרי בחוק. הדרך היחידה לקרוא תיגר של ממש על החוק היא הדרך הקומית. הקומיות של סאד, על פי דלו, היא קומיות אירונית. אירוניה מתבטאת בשלילה גורפת, על דרך ההיפוך: התגלמות-ראי של החוק שתשתמש בהליכיו ובניסוחיו, בהגיונו ובשאיפתו לאוטונומיה. במרכז עולמו האירוני של סאד מצוי אחד מאמצעי המובהקים של החוק, הוא המוסד. מוסד – בית סוהר, למשל – מגלם באופן מובהק את יכולת האכיפה של החוק, את יישומו הבלתי מתפשר. סאד, לפי דלו, משתמש ב"מוסד" כציר מרכזי בפעולת ההיפוך החוק. ההזיות הסאדיאניות מתממשות בהיכלות של מוסדות פשע סגורים וממוגנים: טירות מבוצרות, אגודות סתר עתירות ממון ועוצמה, מנזרים דמוניים הפועלים תחת מסווה של קדושה וצדק, חצרות מלכים ואפיפיורים (Deleuze 1989).¹⁹

לחוק הישר ולמוסדותיו תשתית הגותית המכוננת את ההגון, היאה, הנורמלי. המוסד האירוני פורנוגרפי מייצר שיח זימה המכווץ את החתרני, הסוטה, החריג. סצינות המין ארוגות שתי וערב

18 מונטוניות, חזרה עצמית וגודש כמאפיינים ז'אנריים של הפורנוגרפיה מפורטים על ידי ג'ואן דה-ז'אן (DeJean 1993, 114), בניתוח של רומן הזימה הצרפתי הראשון, *L'Ecole des filles* (1655). האוטונומיה המוחלטת של המוסד הסאדיאני ושלטתו המלאה של חוק התשוקה מסייעים להבהיר את טענתה המעניינת של לין האנט, כי כתבי סאד הם הביטוי המזוקק ביותר של הפורנוגרפיה הטרנס-ז'קטוריאנית, קרי: כתבים שבלתי ניתן להפריד בהם בין זימה לבין חתרנות; וכי ברובם סאד הוא גם הפרוטטיפ של הפורנוגרפיה המאוחרת, שעניינה הבלעדי הוא זימה (Hunt 1993b). ניתן לומר שגם לליברטין הסאדיאני מעמד פרדוקסלי דומה. בספרות הליברטנית של טרום המהפכה, תאוות הבשרים המניעה את תכני הליברטין אינה ניתנת להפרדה מעמדה אידיאולוגית ופילוסופית, הנתפסת לעתים תכופות כחתרנית ומסוכנת. אצל סאד, מוזקק הביטוי הקיצוני ומחלל הגבול האולטימטיבי של הליברטין, ובה בעת, דרכו מתאפשר המעבר לתפיסת ליברטניות נהנתנית גרידא. ישנה הקבלה, אפוא, בין תולדות הפורנוגרפיה העכשווית לבין התפתחות דמות הליברטין. ראו Feher 1997.

19 דלו שואף לפרק את הקטגוריה "סאד-מוזכרים" לשתי יישויות נפרדות. לצורך כך הוא מנתח את כתבי סאד מול אלה של ליאופולד פון סאכר-מאוזר, כשני מורלים שונים מהותית לערעור קומי של החוק. אם האסטרטגיה של סאד היא האירוניה, זו של סאכר-מאוזר היא ההומור. בעוד שהאירוניה שוללת את החוק, ההומור מקבל אותו למראית עין: הוא אינו מושתת על שלילת החוק, אלא על "הכחשה" המזוכיסט אינו מכיר בכוח ההרתעה של עונשי החוק. אדרבה: העונש נחשק מבחינתו, עד כדי כך שחשיבות העבירה שהביאה לעונש, ויחסי הסיבה ומסובב ביניהם, מאבדים לחלוטין משמעות. מן ההבדל בין אירוניה להומור נובעת סדרת הנגדות בין סאד למאוזר. השלילה דינמית, ואילו ההכחשה מזמנת סצינות סטטיות (אם העונש כה רצוי, המזוכיסט ישאף לכך שהעונש לא ייגמר לעולם: יש להנציח אותו בהשקיה, ואף בהקפאה). אם האירוניה של סאד משתמשת במורל המוסד, מאוזר מתמקד במודל-חוק מהותי לא פחות – החוזה (בין הגבירה לעבד).

במונולוגים "מלומדים" המגבים את הפשע באפולוגיה פסבדו-רציונליסטית. מבנה הפילוסופיה של "עידן התבונה" מוצג, תוך כך, כמוסד אידיאולוגי, כוחני ובעל פניות.

אם תיארתי את התשוקה הסאדיאנית כמכונה השואפת לפעול עד אינסוף, הרי הגופות המזוינים את האורגניות ומעשי הפשע – גופותיהם של קורבנות ותליינים כאחד – אינם אלא דלק. זו היא, אולי, החרפה בהתרתות של סאד: אם מתוך דפיו של רומן הומניסטי קורם עור וגדים סובייקט אנושי בעל עומק, הרי שההלמות הבלתי פוסקת של בוכנות הוימה מרסקות את ערך האמת, את האופי והאישיות היחידאיים של האדם. המכניזם הטוטלי משחית את הסובייקט האנושי האוטונומי באשר הוא – מגמה המוחלת גם על הסאדיסט עצמו. באטאי מסביר זאת כך:

אם נתחיל מעקרון הכחשת האחרים, שמציב סאד, מוזר להבחין שממש בפסגתה... מצויה הכחשת האני-עצמי. מבחינה תיאורטית, הכחשת האחרים צריכה להיות אישורו של האני; אולם עד מהרה מתברר, שאם הכחשה זו היא בלתי מוגבלת ונרחפת רחוק ככל שניתן, מעבר לעונג אישי, היא נהפכת לחיפוש אחר חוק שליט ובלתי גמיש (Bataille [1952] 1986, 174).²⁰

אצל באטאי, המכניזם המיני הכרוך בהכחשת הסובייקט ובהכחדתו מקושר למוות.²¹ ארוס משיק לתנאטוס, ופסגתה של הפנטזיה היא תשוקת מוות. מגמתיות זו משתמשת בסגנון הפוך כמעט לזה של סאד. קורותיה של סימון, גיבורת סיפור העין, ואלה של מאדאם אדורדה, הם אירועים יחידאיים. שום מונוטוניות סגנונית לא תקעה את הגעש. מותה של סימון (שתוכנן להתרחש בספר המשך) הוא גורל מתבקש.

מישל פוקו טען שטקס הווידי הנוצרי מייצר את ה"סובייקט" בשתי הוראות המלה, כלומר כזהות מובחנת ומוגדרת מצד אחד, וכיישות משועבדת מצד אחר (פוקו 1996, 44). במובן זה, חיסולו של הסובייקט, המתעכל במנגנון האנרגיה הסאדיסטית, הוא גם התרסה והתנערות כנגד תכתיבי הווידי הנוצרי. באטאי מתייחס ישירות אל אקט הווידי. סיפור העין נחתם בסצינה שבה סימון נכנסת לתא הווידיים ומאוננת תוך כדי תיאור חטאיה. הכומר המוודה מושפל ונרצח במהלך אקט מיני כפוי. אחת מעיניו נעקרת, וברגע של אקטוזה דחפת סימון את האיבר המדמם אל ישבנה, ואחר כך אל פותה. האקט המכונן את ה"אני" וממסטר את מוסריותו מתהפך לקתרוז של ביווי.²²

סימון וז'ולייט מסמנות, באופנים שונים מאוד, מרי נגד שלמות הסובייקט האנושי וחסינותו. אצל באטאי ישנה מיסטיפיקציה של נשיות נטולת מעצורים, המובאת אל שיעון וכליה (Bataille 1995; Bataille et. al. 1995). בשני המקרים מדובר בסופרים שמבחינתם כינונו של סובייקט, ובכלל זה סובייקט נשי, סותר בהגדרה את השאיפות הרעיוניות המניעות את הכתוב.²³ ראשל והאנימיסטית

20 בהגותו של באטאי, רעיון ההרס של הסובייקט מוזכר מגבחי ההפשטה הפילוסופית אל העולם המוחשי. הוא כותב: "בהרסה זו [של אדם אחר] גבולותיהם של אחינו בני האנוש נשללים; איננו יכולים להרוס אובייקט דומם – הוא משתנה אך לא נעלם: רק יישות דומה לשלנו נעלמת, במוות. האלימות הנחוות על ידי אחינו בני האנוש חומקת מסדרי הדברים הסופיים, שלמעשה אין להם שימוש. היא משיבה להם גדולה. עיקרון זה היה כבר נכון בהעלאת קורבן" (Bataille [1930?] 1985f, 122). וראו גם: Bataille 1986; 1989. על האפיוודה בחייו, שבה שקל באטאי לממש הקרבת אדם, ראו המבוא אצל Bataille et. al. 1995, 15–16. הן פייר קלוסובסקי והן מוריס בלאנשו ניתחו באופן מעמיק את המכניזם הסאדיאני, והצביעו על קשירותו לעיקרון טהור. שניהם עמדו על כך שעיקרון זה מוביל לשלילת האני. מבחינת קלוסובסקי, תנאי השלילה הוא נתק רגשי, אפאתיה. (Blanchot [1949] 1980; Klossowski 1992, 91–98).

21 "איסור מיני מפרק את הצורות הקוהרנטיות המרכיבות אותנו, בשביל עצמנו ובשביל אחרים, כיישויות מוגדרות – הוא מסית אותן אל אינסוף שהוא המוות. ישנו בחושניות סאון סוער, תחושת טביעה, שיש לה דמיון לצחנת הגויות" (Bataille [1930?] 1985f, 121).

22 רגע השיא חותם גם סדרה של דימויים כדוריים המתגלגלים לאורכו של הספר: ביצה, אשכי פר, עיגול הסד של הגיליוטינה והעין בערוה הניבטת אל המספר הנפעם "דרך דמעות שתי". רולאן בארת הוא שהצביע על הדומיננטיות של דימויים אלה, ועל זיקתם המטונימית לדימויי נזולים בספר. מבחינתו, החתרנות של באטאי היא טקסטואלית, ולפיכך בארת מזהה את העין כפרוטגוניסטית האמיתית של הספר (Barthes 1972). ניתוחו של בארת מבריק ורבי-ערך, ואולם ראוי לשים לב לכך שהתמקדותו במרקם הצורני וברמה הטקסטואלית משקפים מעין עיוורון מכון למשמעות הריאלית של האקטים. התייחסות ל"נקודה עיוורת" זו בקריאה של בארת – כמו גם להתמקדות פרשנים אחרים, כמו ז'אק דרידה, באיכויות הטקסטואליות – והצלבתה באופן ביקורתי עם פרשנויות פמיניסטיות (כדוגמת זו של אנדריא דבורקין [Dworkin]), נמצא אצל Rubin Suleiman 1986.

23 רומן יומה סוריאליסטי שעושה ניסיון מעניין לנסח זהויות נשיות חריגות הוא הכוס של איירין של אראגון (Aragon [1982] 1996). חלקו השני מתמקד בשתי נשים רבות עוצמה: בתו ונכדתו של המספר המרוחק לכיסא גלגלים. התרגשותו המינית של הפרוטגוניסט נובעת מתחושת אימפוטנציה לנוכח תפקודן המיני

קורמות עור וגידים מתוך פירוק זה, ולאורו. עם זאת, הסצינות ה"מאגיות" מעניקות לרומן צביון כמעט עליון. למרות הוויקה לבאטאי ולסאד, זיעה מתוקה אינו משדר השקעה מהותית (ובוודאי לא מהותנית) בקשר שבין ארוס, אלימות ומוות. ייתכן שאפשר להבין את ה"אשה" אצל פראנק דרך המשקפיים של ג'ודית באטלר – כפרוצדורה פארודית, ביקורתית ואנטי-מהותנית, של מייניות (Butler 1990). היסוד הוולגרי והיסוד העליטעבי בזיעה מתוקה יכולים להיתפס כתבלין בתרביך שנועד להשביע צרכן גברי. ואולם, החוק המנחה הוא שכוחות-על ומיזוגי חלום אינם נוחתים מידי אל, אב או בעל, אלא מכוח רצונה של פרוטגוניסטית נשית. אמנם הקורפוס הפורנוגרפי (והתרבותי) מלמד אותנו שלדיכוי דרכים פתלתלות. האשה המענישה, האוחזת בשוט, היא קלישאה שכיחה. גם כשמדובר בסופר מורכב כסאכר-מאזוך, הכמיהה הבראשיתית לסדר מטריארכלי והכוח המוענק לאשה בחוזה שבין גבירה לעבד הם פנטזיות גבריות. הסובייקט היוזם הוא הגבר הנענש. האובייקט הפסיבי הוא האשה המענישה.²⁴ ואולם, אם העונג המתחולל בזיעה מתוקה כרוך בתהליך של פרימת הזהות דרך התשוקה, הרי מבין שורות הספר עולה הטענה שגם הנשיות במובניה הנורמטיביים אינה אלא זהות אידיאלית מובנית, המושתתת על מערך חוקים שאינו הכרחי או טבעי יותר מהנשיות הפראנקיסטית, הפנטסטית.

3. "ערווה עיוורת": זימה ויהדות

א. הגילויטניה הכפולה – ז'אסטין ועקב פראנק

- למה הנערה המקסימה הזו מתפלשת ומפרכסת על הרצפה?
- היא מעסה את הצל שלי.
- הצל זקוק לעיסוי?
- הצל נהנה. זה מעשה של חנפנות מצד הילדה.
- הצל כועס?
- הצל לא כועס, אבל אם יכעס פגיעתו איומה.
- גם אני צריך לחשוש מן הצל שלך?
- הצל שלי הוא אל.
- יש לו שם?
- הוא אלוהים היהודי. אתה יודע איך לקרוא לו.
- חשבתי שאלוהים מת.
- הצל שלי נראה לך מת?
- הוא לא נראה ממש חי.
- אתה רוצה להתווכח או לאכול?

(שיחה בין האנימיסטית לבין אורדוקאס; Frank 1931, 75)

ז'אסטין פראנק היתה ציירת ופורנוגרפית יהודייה. בארון ספרי הזימה, כמו בתולדות הציור, ליהדות נוכחות מבושת. כשמדובר באמנות, ניתן לתלות זאת ברוחה האיקונוקלסטית של היהדות: איבה ממוסדת לחזותי, הנסמכת על פירוש מחמיר של האיסור על עשיית צלם.²⁵ אשר לזימה – זו מגונה בכל הדתות המונותאיסטיות. ככלל, גישת הנצרות אל המין שלילית, ולא כך ביהדות (היחס החיובי לעיסוק התלמודי הפרטני במין ובגוף). אולם מסורת הזימה הצרפתית צומחת באדמה קתולית דשנה, והופכת את הקרקע הזו לשדה קרב. בדיוק משום שהאורגניזם היצירתי מורד בשורשיו, היחסים בין המוזה הבזויה להשראה הקתולית מורכבים מעיונות גרידא. טקסטים פורנוגרפיים הם צומת של חרדות גוף ורגשות אשם דתיים, הם מייצרים עבירות המהתלות באיסורי הקאתכזים ופארסות מופקרות של הסקרמנטים, והם מכפישם את אידיאל הפרישות באמצעות תיאורי נזירים נימפומניים. אפילו טקסי

המתריס והמעניש: האחת היא לסבית, והשנייה – בהיפוך סטריאוטיפים – "מנצלת מינית" גברים מזדמנים. שלא כבכתבי מאזוך, הגבר "החלש" אינו בוחר במצבו, ה"עונש" אינו מעוגן בחוזה, והדמויות הנשיות הן המתוות את נתיב התשוקה שלהן. ספרו של אראגון מתייחד גם בהיותו פאסטיש ז'אנרי, הממזג בתוכו מודלים של ספר זימה, רומן תודעה ומאמר.

²⁴ ראו את האוטוביוגרפיה של אשתו של סאכר-מאזוך (Sacher-Masoch 1990), וכן הערה 19.

²⁵ בויארין (Boyarin 1990), בפרשנותו הרדיקלית, טוען כי האיסור על עשיית צלם, בביטויי התלמודיים, מסמן הדחקה והכחשה של תשוקה חזותית גדולה, שפסגתה בראיית האל – תשוקה שנכחה בגלגוליה המקדמים של היהדות.

החתונה מחללי הגבול של אב וצאצאיו, אצל סאד, מעוגנים באסוציאציות עמוקות להגות ולתודעה נוצרית.²⁶

גם כשהפורנוגרף אינו מתעמר מפורשות בכנסייה, הזיקה לשורשים תיאולוגיים מוחשית, והיא מתבטאת במבנה ובסגנון. לכן, אולי, יש דמיון בין תיאור עינוגי גוף בפורנוגרפיה לבין ההשתהות המתרפקת על עינוגי גוף בהגיגות — ספרי המעשים של הקדושים המעונים. למאמין, כמו לליברטין, תשוקה עזה: למות כדי להתעלות למעמד אלמותי. מהותו הטבעית של האדם מתגלגלת דרך פעולות גופניות קיצוניות: עינויים ורצח, תכופות של בתולות יפהפיות ונחשקות. המכניזם הספרותי מושתת על חזרה עצמית והפרזה משולחת רסן, המובילים, כמו בזימה, למונוטוניות. הדחף (מיני בפורנוגרפיה, אובדני בהגיגות) גודש: הדחף מעצב את המציאות.²⁷

המראת הקדוש דרך עינויים למעמד אלוהי מייצרת חווית קריאה דיכטומית: זוועה ועונג. מצד אחד, המאמין מתענג על שלמותה הנחשקת של בתולה מעונה, שיפיה משתמר על פי רוב למרות הייסורים המזוויעים, בזכות סגולות קדושה. על כן עינויים רבים אינם מותירים כלל חותם על גוף המרטיירית, ואמצעי הרג מסוימים אינם יכולים לה. בדרך נס, האש אינה מכלה את גופה של לוסיה הקדושה, ובספר אגדת הזהב, אף הסכין המשספת לבסוף את גרונה אינה מונעת ממנה נאום אחרון וצלול (Vorgaine 1969, 34–37). מצד אחר, מודגשת זוועת ההשחתה הפיסית על ידי הכברה אולטרה-סאדיסטית בתיאור העינויים. השניות בולטת בייצוגים החזותיים: אגנס נושאת את שדיה הכרותים על מגש, כשעל פניה חיוך צח וגופה אומר שלווה: מלצריית שמימית של זוועת בשר.

כששחיטת הקדושה מתממשת, נוטה המחבר לא רק להכביר פרטים וצבע אלא גם להעצים את האפקט על ידי קטל משני, נלווה, של דמויות נוספות. כך למשל, יומתו מיד לפני הקדושה סוהרים הפאגאנים, או פילוסופים שזומנו להוכיח בפומבי את שגיון אמונתה, כבסיפור קאתרינה. בשני המקרים, הגברים מתנצרים בעקבות המגע עם הקדושה, ומשלמים על כך בחייהם. הקטל הלווייני אינו פוסח על חפצי רעתה של המרטיירית. הלהבות המשתוללות שנועדו לאגנס, למשל, מכלות את המענים הפאגאניים (שם, 112). כמו הלהט הפורנוגרפי, האש ההגיגרית מתפשטת כסימן של כוח עליון.²⁸

ההגיגות הן נדבך מן האפוס הרחב המזין את באטאי וסאד. לז'אסטין פראנק אין מסורת שעליה היא יכולה להישען. למרות שסמלים ודימויים יהודיים מוצגים בהקשרים מגונים, מבזים ומהתלים, לא ניכרים בין דפי זינה מתוקה יחסי קירבה ז'אנריים ותימטיים לכתבי הדת, ואולי אף לא היכרות ממשית עמם. כבת למשפחה חילונית, אין סיבה להניח שפראנק התעניינה במדרש ובתפילה או ברוי המיסטיקה. להבנתי, הצגתם הפרועה של אפיונים "יהודיים" בעולם האירופי מבשרת על כוונת המחברת להמציא מחדש את זהותה. היא מנכסת סימני יהדות בהתרסה פולמוסית מתוך תרבות

26 לא רק הקדושות המעונות שמרו את בתוליהן לחתונה השמימית עם ישו. אמו, מריה, נתפסת על ידי תיאולוגים רבים כאנלוגית לכנסייה, ולכן גם כ"כלתו" של המשיח. אצל סבונרולה מתוארת תשוקתה של מריה לבנה (המגיח אל העולם מנרתיק שקרום בתוליו לא בותק) ברטוריקה אקסטטית. ראו בעניין זה את מאמרו היפה של סטיינברג (Steinberg 1970), המראה כי פסלי הפיאטה של מיכלאנג'לו משקפים באופן חבי ועמוק סימבוליזם דתי-ארוטי זה.

27 המרטיירים ממוקמים באזור דמדומים שבין היסטוריה לאגדה — מה שמסייע לעתים לשפץ את דמותם על פי מודל נחשק. כך הופכת אפולוניה מאלכסנדריה, ישישה בת 80 על פי עדות בני זמנה, לצעירה יפהפייה בגירסאות המאוחרות. התליין בעל השררה, הרוחף את הקדושה, הוא בדרך כלל דמות פטרנלית: נציב רומי, כוהן פגאני, מלך. המאבק בין הקדושה לבין אביה מופיע בסיפורי מעשים רבים. במקרים נדירים, כבסיפור דימפנה, הקירבה המובלעת בין התליין לאב, והתשוקה לגילוי עריות, אף מתוארות בעליל. אביה של דימפנה חומד את בתוליה, והיא נמלטת מן הבית בחברת מורה הרוחני. האב רדף אחריה, ואף הורג אותה לבסוף. מובלעת כאן האפשרות שהוא הצליח לממש את זממו המיני.

28 אין להפריד את האפקט החווייתי של ההקרבה ממשמעויותיה האידיאולוגיות: מדובר, אחרי הכל, במהפכה אולטימטיבית. סדרי שמים וארץ משתנים. הזיקה הרב-משמעית שבין אימפולס דתי לעינויים — ובין "המוות הקטן" של האורגזמה למוות ממשי — היא ציר מרכזי בכתבי באטאי: לעתים תוך פרישה כמראתרופולגית, לפרקים תוך התמקדות בקונפליקט הנפש הקתולית, ובפעמים אחרות כחלק מסצינת זימה אנטי-קליקלית (Bataille et al. 1995; Bataille [1952] 1986; [1950] 1988; [1961] 1989). האנלוגיה בין מרטיירולוגיה לזימה אינה ממצה את סבך הקשרים שבין דת לפורנוגרפיה. בהקשר הסאדיאני, הניתוח המעמיק ביותר הוא של קלוסובסקי (Klossowski 1992, 99–144).

אנטישמית וכלפיה. אולם לפני שאעמוד על אופיה של יהודיות זו, המתכוננת בספר זימה דווקא, אציג פרשנות סותרת, של אן קאסטורפ, המייחסת לפראנק פראנקיזם.²⁹

נקודת מוצא מספקים לקאסטורפ שני ציורי שמן של פראנק מ-1935, שבמרכזם גילויטינה. באחד, אותיות עבריות מרחפות בשמי תכלת. במבט נוסף מתבהר מערך האותיות כצורתה של גילויטינה – גרדום אלף-בית. נון סופית שחורה משמשת כלהב, "ס" ורודה היא סד הצוואר. בציור האחר מעובד מכשיר הקטל בריאליזם גולמני. כאן, המתקן גלוי אך לא תקני: סד הצוואר כפול. זוהי מערפת המאפשרת קטימה של שני ראשים בר-בזמן, אולי לצורך הוצאה להורג של זוג אוהבים או תאומים סיאמים. גואש מ-1936 מכביר לעשות, ומכפיל את ההכפלה: מוצגות בו שתי גילויטיות כפולות סד. ברקיע תלויים שני ירחים.

הקישור בין גילויטית האלף-בית לבין הגילויטיות הכפולות מוצא סימוכין בכמה רישומים מתוך מחברת מוקדמת יותר, הידועה בכינוי הפורטפוליו המוכתם.³⁰ באחד הרישומים משורטטות לוחיות מתחת לסד הצוואר הכפול, ועליהן מופיע הכיתוב "Frank Frank". קאסטורפ מוצאת כאן רמז מכוון לסיפורו של יעקב דוברושקה, מיסטיקן וקרוב משפחתו של יעקב פראנק, אותו פראנק שגרשום שלום הגדיר ה"דמות המבעיתה והמאיימת ביותר בכל ההיסטוריה של המשיחיות היהודית" (Scholem 1974, 308).

חייו של יעקב דוברושקה כללו כמה גלגולי זהות דרמטיים, וגרשום שלום התחקה עליהם (שלום, 1982, 141–218). ב-1775 התנצר דוברושקה, ושנים ספורות לאחר מכן הוא קנה לו תואר אצולה. המיסטיקן היהודי נקרא מאז פרנץ תומס פון שינפלד. הוא היה למשורר בעל נטייה לאומנית טבטונית מתלהמת. שופר גדול נמצא בשירתו למוזה הלוחמנית "ציונה", שהכבירה הלל על גרמניה. מאוחר יותר פעל שינפלד במסגרת ה"מאסונים האסיאתיים", כיתה נוצרית איזוטרית שייחדה מקום נכבד למיסטיקה היהודית. במסגרת זו הוא השתמש בכינוי הסתר "שאריה" (Scharia). שינפלד/דוברושקה נהנה מחסות הקיסר יוח' השני, שניהל פרשת אהבים עם אוה, דודניתו של דוברושקה ובתו של פראנק. במקביל לפעילותו הנוצרית-מיסטית, דוברושקה חי את זהותו הגלויה כאדם אמיד וסופר חובב. משם התגלגל עם אחיו עמנואל לצרפת. הוא שינה את שמו שוב, לזיגמונד גוטלוב פריי, ומאוחר יותר הוסיף לעצמו את השם "יוניוס" (שם, 186). השם החדש היה אמור להעיד על הפטריוטיזם שלו כיעקוביני מסור (זאת, למרות שרק שנים ספורות קודם לכן, בפואמות שלו, ירקה "ציונה" גצי בוז ולהבות איבה במהפכות הצרפתית). פריי ואחיו עסקו בפייננסיס וחיו בראוותנות מופגנת. בסופו של דבר הם הואשמו בקונבנט במרמה, בשחיתות ובריגול. יעקב דוברושקה/ פרנץ תומס פון-שינפלד / "שאריה" / זיגמונד גוטלוב יוניוס פריי הסבין עם סוף דרכו. הוא מיאן לנצל נתיבי מילוט שאורגנו בעבורו בידי ידידים. לאחר מעצר ממושך ומשפט הועלו האחים לגרדום. להב הגילויטינה התזן את ראשיהם ב-5 באפריל 1794, לצד ראשו של דנטון.

בעיני שלום, גלגול זהויות מדדהים זה אופייני למיסטיקן מבית מדרשו של פראנק: "לפנינו אדם הלוכש בבת אחת כמה לבושים ומתכחש לכולם, לפי המסיבות, ואינך יכול לרדת לסוף דעתו – דמותו השלמה של פראנקיסט..." (שם, 182). הפראנקיסט ה"שלם", לשון אחר, הוא דמות של שלילת השלמות האישיותית.

מניין נגזר אבטיפוס אקסצנטרי כל כך של זהות דתית יהודית? שורש הפרדוקס של שלמות-שוללת-שלמות מצוי בצורך של הכיתות המיסטיות להסביר את התאסלמות המשיח, שבתאי צבי. תחילה התבססה התעמולה של תנועת המשיח המומר על האמונה שהתאסלמות צבי היא שלב הכרחי בתיקון הקוסמי: המשיח צולל למחוזות נמוכים כדי לשלות מתוכם ניצוצות אור אלוהי שנפלו, וכדי להשלים את הפרדת הטוב מן הרע (Scholem 1974, 297). במובן זה, ההתאסלמות היא הרחבה של

29 תודתי לפרופ' קאסטורפ מבראון קולג', נירג'רוי, על שיחות אחדות שבהן פרשה בפני את רעיונותיה, אשר תמציתם תובא להלן.

30 הפורטפוליו (1927–1928) זכה לכינוי זה משום שכל דפיו מלוכלכים. כתמים גדולים (כנראה של דיו שחור מאיכות ירודה, שרדה בינתיים ונהפך לחום) נספגו בנייר והותירו חותם בשאר דפי המחברת. המתעניינים הספורים בעבודת פראנק מייחסים למחברת מעמד מיוחד, לא רק משום שזה הוא קובץ הטהוטים היחיד שהותירה האמנית, אלא משום שהוא מכיל מתווים, ברמות גימור שונות, של כל האלמנטים שעתידיים היו להופיע בציוריה המאוחרים. מכאן נגזרת האפשרות המזוהה שפראנק תכננה מראש, בקפידה ולפרטי פרטים, את מכלול עבודתה העתידית. אפשרות נוספת היא שתארוך הרישומים הוא זיוף מכוון של האמנית. בהקשר זה, קאסטורפ משערת שגם ההכתמה נעשתה בכוונת מכוון – השערה סבירה (גם אם נטולת סימוכין) בהקשר הסוריאליסטי.

פרצי ה"מעשים הזרים" של צבי, שכללו התנהגות בעלת אופי עברייני-ארוטי, אמירת השם המפורש, ושאר מעשים שעורייניים המעוגנים ברעיון האוקסימורוני של "חטא מקודש".

המאמינים המתינו להתגלות העילאית שבשיבת שבתאי צבי ממצולות האסלאם. משובש לבוא, הרציונליזציה להמרה השתנתה. את מקומה של ההמתנה הסבלנית לשיבת המומר החליפה כעת תפיסה דואליסטית פתלתלה למדי של האלהות והדת. תורה דבריא הונגרה לתורה דאצילות. "תורה דבריא" היא חוקי העולם הגלויים, התקפים במצבו ההווה, הפגום. חוקי שתי התורות גלומים בתורה הקדושה, אולם תורה דבריא מתגלמת בגירסה הרבנית-נורמטיבית של הדת. "תורה דאצילות" היא החוק הקוסמי החדש, אלא שבתנאי גלות (הנתפסת לא רק כמצואות היסטורית, אלא גם כמצב רוחני-פנימי) עליה להתקיים בסתר.³¹ אצל פראנק, מתממשת הגלות על ידי בחירה בקיום דתי שקרי. במובן זה דין התנצרות והתאסלמות כדין הסכנה-לכאורה עם מרות רבנית. בשני המקרים עושה המאמין שקר מודע – מתוך אמונה.

הביזוי של מסורת המוסר היהודי מתבסס על רעיונות המתקיימים במקביל, על אף הסתירות ביניהם. מעשי חטא עשויים להיות פעולות טהורות במסווה של עבירה, או עבירה המתעלה למדרגת עבודת אל בזכות הלהט המחולל אותה. ישנה גם דיכטומיה בין האליטה של בעלי השם לבין קהל המאמינים. מצד אחד, דרך-חטאת קיבוצית נתפסת כתנאי להחשת הגאולה; מצד אחר, מעמדו האלהי של פראנק מציב אותו בעמדה מוסרית נבדלת – "מעבר לטוב ולרע" (שם, 138). סתירות ומתחים אלה מביאים לכך ש"בתנאי הגלות, פיו ולבו של האדם אינם שווים" (שם, 139). בכך מובהרת כוונת גרשום שלום, כשהוא מזהה בתרמיות דוברושקה ופיצולי זהותו ביטוי צרוף לפראנקיזם.

אם נשוב לציוריה של פראנק, נשאל בעקבות קאסטרופ: הייתכן שסד הגילויטיות הכפול אינו רק ביטוי אופייני לעניין המודרניסטי במכוונות הזווית, אלא שיר זיכרון ממשי שהלהב שלו מכוון לצווארים קונקרטיים – אלו של דוברושקה ואחיו? והאם בהכפלת השם "פראנק" בלוחיות הסד יש לא רק עיסוק באספקלריות, הכפלה עצמית או נרקסיזם – אלא רמז קונקרטי לקשר בין יעקב פראנק לבין ז'אסטין פראנק?

עד מחקרו של שלום היו חיי דוברושקה פרשה נעלמה, ולפיכך ז'אסטין פראנק יכלה לשמוע עליה רק אם הועברה לה מפה לאוזן, כנצר לדוברושקה ולפראנק. משנעשה הפסע המקשר בין ז'אסטין ליעקב, הוא מתפתח במהרה לטפיפת מחול שדים של ספקולציות, בעקרונות ובפרטים כאחד. התגלגלות ז'אסטין עצמה והפרוטוגוניסטיה שלה, ראשל, לפרסונות מופקרות ועברייניות – התגלגלות זו עוטה תלית פראנקיסטית (ביטול תורה דבריא, איסור על המאמין להיות תוכו כבדו, חטא מקודש). ההתבוססות רבת הכוונה של הפראנקיסטים בחטאי בשר, באופן קבוצתי ושעורייני, מוצאת הד ברור, בזיעה מתוקה, וישנה זיקה בין בעילת האב בספר זה לבין ביטול איסור העריות ולבין טקסים פראנקיסטיים של החלפת נשים.³²

זאת ועוד, שבתאי צבי ויעקב פראנק נתפסו לא רק כנביאי או כמשיחיו של האל – אלא כהתגשמויות שלו ממש. ההתגשמות העתידית, השלישית והאחרונה, תהא כנגד השכינה: אשה שפראנק מכנה "הבתולה" (שם, 50). "תורת הבתולה" סומלה על ידי בתו של פראנק, חוה (אווה).

31 ההפרדה בין תורה דבריא לבין תורה דאצילות קיימת כבר אצל מקובלי צפת, אלא שאצלם ההבחנה היא בין השגת התורה בעולם העליון ביותר – עולם האלהות – לבין מובניה הניתנים להשגה בעולם הבריא. השבתאים יצרו פירוש חדש, שעל פיו תורה דבריא היא תורת העולם בטרם גאולה, עולם הגלות. תורה דאצילות, המתגלה עם הפצעת הגאולה, תבטל את תורה דבריא, שמצותיה ואיסוריה מנוגדים לה: "בעולם האצילות, למשל, אין זיווגים אסורים". שלום מזהה כאן את השפעת "תורת השמיטות", המופיעה בספר התמונה – חיבור קבלי ספרדי מראשית המאה ה-13. על פי בעל התמונה, התורה נותרת עומדת ואמינית לעד, אך אופן קריאתה משתנה בתקופות השונות (ה"שמיטות"). השמיטה הנוכחית היא שמיטת הדין; איסוריה וציווייה עתידים להתבטל בעת כניסת השמיטה הבאה, שמיטת הרחמים (שלום 1982, 37–38).

32 היפוך כריתות התורה לכלל מצוות "עשה" מקורו במומרי ה"דנמה", אשר בראש אגפה הקיצוני עמד ברוך קוני, שכונה ברוכיה (שלום 1982, 102). ברוכיה אף היה אחראי לתפיסת המנהיג כהתגלות אלוהית, ותפילות נאמרו לשמו. כינויו של ברוכיה בפי מאמיניו, "האדון הקדוש" (סיניור סאנטו), הועבר אל פראנק (שם, 120). שליחים פראנקיסטיים לסלוניקי אף טענו, שברוכיה עצמו הסמיך את פראנק (בלבן 1934–1935, 109). בהקשר שלנו יש לציין ששלום עצמו מצביע, בהערות שוליים, על סמיכות בין שבירת מעצורים והיפוך איסורים הפגנתי במיסטיקה הקיצונית לבין דעותיו של סאד (שלום 1982, 40). פראנק היה מנהיג חריג גם בכך, שאצלו אלימות והפרת מצוות נכרכו בהתהדרות בבורותו (בלבן 1934–1935, 164) – אנטי-אינטלקטואליזם יוצא דופן ביותר בקרב מנהיגים רוחניים יהודיים.

מפתה לחשוב על ראשל, בתולה בת 13 בתחילתו של הספר דמות על-אנושית המזווגת מציאות וחלום בהמשכו, כביטוי לרעיון התגשמות זה.³³

"רק בשביל זה באתי לפולין", אמר פראנק, "לבטל את כל הדתות וכל הנימוסים, ולהביא חיים לעולם". שבירת החיץ שבין הקהילה היהודית לחברה הנצרית תרמה, באופן פרדוקסלי, לכך שצאצאי הפראנקיסטים השתייכו לחוגים ליברליים ומתקדמים.³⁴ אולם מושג ה"חיים" של פראנק אינו מבשר נהייה הומניסטית, אלא אנרכיזם פרוץ: שחרור ההווה ממסורות חוק חברתיות – מהפכה המחייבת אלימות: "כשהמים עכורים, טוב לצוד דגים; וכך כשיתמלא העולם שפיכות דמים, נוכל לצוד את הדבר השייך לנו" (שם, 129).³⁵

ישנו מרחק רב בין האלימות בזיעה מתוקה לבין הכוחנות הפראנקיסטית המיליטנטית. ובכל זאת, מדובר בזיקה המטרידה ביותר בין פראנק לפראנק: הקשר בין רצח האב ברומן למעורבות מאמיני פראנק בעלילות דם כנסייתיות כנגד יהודי פולין. האסונות שהמיט פראנק על בני זמנו גרמו להם לראות בו בן שטן ממש: "אין לו דמות אדם. רק פניו כפני שד, ולא בעל דיבור ולשון כלל, אך מגמגם כצפצוף וקעקוע התרנגולים האדומים" ("ספר שמוש", אצל בלבן 1934–1935, 109). העין שתבלוש אחר רמזים לקשר לעלילות הדם, ולתוצאותיהן המפלצתיות, תמצא אותם בשפע ברומן. הדיאלוג המצוטט בראש פרק זה, למשל, עשוי להתפרש כשיחה סתמית ומשועשעת בין אורדוקאס והאנימיסטית. ניתן בקלות גם להראות את הזיקה בין הצל ככפיל, כוח על-טבעי ומקור איום, לאלמנט ה"מאיים" (unheimlich) הפרוידיאני, המתקשר כאן במיוחד לאגדה המפורסמת של אנדרסן על הצל. באגדה זו מתנתק הצל מבעליו, הנהפך לאחר שובו של הצל לצל-הוא – צל של צל. אולם בהקשר של עלילות הדם, ראוי להזכיר כי בעיני מעניהם הנוצרים היה גם צל היהודים כוח שטני. הכומר ז'וזובסקי, למשל, ציווה לצרוב בברזל מלובן לא רק את גופות היהודים שעינה, אלא גם את צלם (בלבן 1934–1935, 60).³⁶

33 לעניין זה פראנק הוא קצה קרחון מיסטי של עיסוק חזוהי במתחים מיניים בין הספירות השונות – במיוחד בין ספירת השכינה (מלכות) הנקבית לבין ספירת היסוד הזכרית (ויווגי ההפרעה והפורענות עם הסיטרא אחרא) – ושל עיסוקו ב"מטרוניא" משימה סבוכה מצפה עדיין לקאסטרופ, בבואה לקשור את זיעה מתוקה לסכימה הקוסמית-מינית המורכבת של החזוהי.

34 מובא אצל שלום (1982, 128). ראוי לשים לב, בהקשר זה, שאמונה מיסטית-משיחית כרוכה פעמים רבות בהיפתחות חריגה כלפי העולם החיצוני והחילוני. חסידות חב"ד של הלובאביצ'ר ותנועתו של הרב קוק הן דוגמאות עכשוויות לתופעה זו. כאז כן עתה, ההיפתחות כרוכה בתעתוע מכון: פנים שונות מוצגות כלפי פנים (קהילת המאמינים) וכלפי חוץ (העולם החילוני).

35 הרגש העז של יעקב פראנק כלפי פולין מתקשר בעקיפין לרומן. פראנק לא ראה בארץ-ישראל התנ"כית מושא כיסופים. הוא חזה שדווקא בפולין תימצא טריטוריה ליהודים. הוא חשב שבפולין גנויים הטוב והיופי, ואותה עתידים לפקוד אבות ישראל. היא היא שדה אָדום, שאליו פנה ללכת יעקב אבינו (שם, 122). פולין אינה נזכרת בספר, אולם כפרה של ראשל מתואר כשטייטעל מזרח-אירופי. חשיבות התיאור מתעצמת אם נזכור את המתח העצום בהבחנה שבין יהודי מזרח-אירופה ליהודי מערב-אירופה במחצית השנייה של המאה ה-19 ובראשית המאה ה-20 (ועל כך בהמשך). תיאור הכפר מרמז על עדות אפשרית לזיכרון ביוגרפי, והקישור אל יעקב פראנק מוצא חיזוק ביחסה המסוכסך של ז'אסטין פראנק לציונות. לפי תמר בנימיני, פראנק דיברה לעתים עם אמה ביידיש, אם גם במבטא ששעשע את פניה חסיין. מכאן סביר להניח, שהוריה או הורי-הוריה היגרו לבלגיה ממזרח-אירופה. התקשורת בין חסיין לפראנק נוהלה בדרך כלל באנגלית, שהייתה גבוהה וספרותית בפי פראנק. שפת האם של פראנק הייתה צרפתית.

36 "הכפיל" הוא התגלמות אחת של ה"מאיים" (התרגום המקובל בעברית: "מאויס") – אפקט הנובע מאזור הדמדומים שבין הביתי והמוכר לבין הזר והעל-טבעי, בין החי למת, בין האורגני לסינתטי, בין החפץ הדומם לאדם. בדומה לסוגי איום אחרים, גם הכפיל מופיע לראשונה כסוג של נחמה: ה"אני" האנושי, הפגיע ובן-החלוף יוצר לעצמו עותק יציב ועמיד יותר, עותק שישרוד את המוות. לכן טוען פרויד – בשילוב אופייני של פיוטיות וחריפות – שהנפש, כמותות בת-ניתוק מן הגוף, היא למעשה הכפיל הראשון בתרבות האנושית! הכפיל נהפך לשלילי ולמאיים כשמסדר האמונה הלא-רציונלית שעליה הוא מושתת, מתערער. כשהמדע תופס את מקום האמונה הדתית נותר בתודעה חור פעור, שסדר העולם החדש אינו מספק לו הסברים מנחמים (Freud [1919] 1957e). בהקשר זה ניתן להצביע על זיקה מרתקת בין הפיצולים הפרוידיאניים שבעומק ה"מאיים" לבין ההופעה, במיסטיקה היהודית, של פיצול האל עצמו לגוף ולנפש! נחמיה חיון הטיפ לפיצול דואלי בין גוף האל, המעוגן בזמן ובמקום, לבין נפשו, שהיא האינסוף (בלבן 1934–1935, 155). הפיצול האלהי לשלוש ולעשר ספירות מעוגן בחזוהי. לבחינת היווצרות ה"מאיים" בתקופה הרומנטית, וקישורו עם ה"ממשי" הלאקאנייני, ראו 1991 Dollar. רלוונטי במיוחד לענייננו הדמיון הברור שבין ה"מאיים" לבין תפיסת האובייקט הסוריאליסטי. הדוגמה המרכזית המשמשת את פרויד בחיבורו היא "אולימפיה", אוטומטון דמוי נערה שבו מתאהב הסטודנט נתנאל. באיש החזון של הופמן. כשמתברר לנתנאל שמושא אהבתו אינו אלא חפץ ממוכן, הוא מאבד את שפיותו. סלבדור דאלי כותב על האופן שבו הסוריאליסטים התייחסו לחפצים בניסיונותיהם: "היחס

ההיסטוריון מאיר שמואל בלבן סבור, כי עלילות הדם אינן תוצר לוואי של התנועה הפראנקיסטית אלא עיקר תורתה (שם, 90). גרשום שלום סקפטי יותר. הוא עומד על סבך הקונפליקט שהביא להידברות בין הגמונים קתוליים לבין פראנק ומאמיניו, ומעלה ספק אם ניתן לתלות אשמה בכך (שלום 1982, 117–118). העלילות גופן זרות לעיקרי הפראנקיזם, ותעודותיהן לא חוברו בידי המאמינים. בכך אין לשנות את העובדה שהפולמוסים עם מנהיגי קהילה יהודים שימשו כלי בידי הכנסייה, ברדיפותיה אחר יהודים (הפראנקיסטים נרדפו כמובן בידי יהודים, ודין שריפה שהוצא נגדם קדם למעורבותם בפולמוסים [בלבן 1934–1935, 128]).

שפיכת דם יהודי בזיעה מתוקה עשויה להיתפס – כשהיא מפורשת בזיקה לעלילות הדם ולפראנקיזם – כחטא המהווה חלק ממסלול אידיאי שכיוונו מעורפל (אך אופיו מעוגן במסורת "מצווה הבאה בעבירה"). היא יכולה להתפענח כאקט מתריס כנגד כל מסגרת כובלת, או כווריאנט סאדיאני על נושא מיסטי. פירושים אלה אינם מניחים את הדעת. ההשתלחות של יהודי ביהודי נותרת כתם מכוער הקושר את הטקסט הפורנוגרפי לפרק ההיסטורי הקודר.

מחקרה של קאסטרופ כולל הן ניסיון להצביע על סמיכות רוחנית בין האמנית לפראנקיזם, והן השערה בדבר שיוך משפחתי. דומני שבסופו של דבר קאסטרופ כושלת בשתי המשימות. האופי המתפקד של זיעה מתוקה אינו מסגיר בשום שלב סדר יום רוחני-דתי, שלא לדבר על מיסטיזם או משיחיות. במובן פרוגרמטי זה, לא די לקשר בין החידתיות המכוונת של חיי דוברושקה לבין ההדוניזם הפושע של ראשל. הסתר הפנים של האל הוא מוחלט בספירת הזיעה המתוקה. אין לו פשר או תכלית. למרות ריבוי רמזים-כביכול המקשרים את ז'אסטין פראנק למסורת השבתאית בכלל, ולעלילת דוברושקה בפרט, הרי אם נסרוק "סימנים" אלה בעין ספקנית, נמצא שנוכל לקוראם בנקל גם ללא טלסקופ של ספקולציות מופלגות.

ברמה הביוגרפית, טענותיה של קאסטרופ משכנעות עוד פחות. שלום מתאר, בסוף חיבורו על השבתאות בפולין, את התפוררות התא הפראנקיסטי שנותר בתוך היהדות, ואת ההתנתקות ההדרגתית של המומרים מדתם המקורית; הם השתייכו, בראשית המאה ה-19, לאלטיות הפרוגרסיביות של פולין, ובתוך כך כבר הפנימו מידה ניכרת של אנטישמיות. שבתאים אחרונים, בדומה לחיות מיתולוגיות, נצפו (או שוערו) על ידי עדים בשלהי אותה מאה. הסבירות, אם כך, שבביתה של פראנק נשתמרה זיקה כיתנית, ושפרטיה הועברו לנערה בלגית חילונית, היא פחות מקלושה.

ב. יהודי, נוצרי וקוף

שני פרחי חוק מאהבים בראשל. בבוקר שלאחר פולחן פותות השחי, הם למדים שרק אחד מהם יזכה לממש את ייחוליו ולהתלוות אליה כמשרת. גורלם יוכרע במשחק ששמו "ערוזה עיוורת". בחודש שעד למועד הדו-קרב, חייהם כפופים למשטר אימונים שנועד להכין את המנצח לתפקידו, ואת המפסיד לעתידו:

שהיות ממושכות באמבטיות אדים ריככו את עורם של גאסטון ופיליפ והקנו לו מרקם פריך ומדובלל. בשרם הוספג בתמציות של שמנים ריחניים. לאחר שבוע נדפה מהם עננת בושם כבדה, בדומה לזו האופפת זונות חולות בניסיון העגום לכסות על צחנת העגבת.

כל חפץ היה כאל 'הווייה' טורדנית ושרירותית, ויוחס לו קיום עצמאי לחלוטין מפעילותו של עושה הניסוי" (Dali [1931] 1968, 418). דאלי מגיע, בהרהורי על החפץ הסוריאליסטי, לתפיסה אנימיסטית (ונזכיר שהאנימיזם – האמונה הקמאית בחיות, בכוח הרצון ובכוונת המכוון של כל חפץ דומם וכל כוח טבע – היא נקודת המוצא ההיסטורית למושג ה"מאיים" של פרויד, למורשת המודחקת המציתה רגש זה). יתרה מזו, דאלי מגיע גם לרעיון הכפלת ה"אני" דרך החפץ – הכפלה המייצרת את מה שהוא מגדיר "פחד חדש" (שם, 422). הפחד שדאלי מזהה מוליק, כמובן, לעיסוק שלו בפראנויה. אצל האל פוסטר, ה"מאיים" נחפץ למושג העקרוני והחשוב ביותר להבנת הסוריאליזם ככלל. הוא כותב: "אם יש מושג התופס את התנועה הסוריאליסטית, עליו להיות בן-זמנה, ואימנטי לשרות העניין שלה; ובאופן חלקי זו היא ההיסטוריות של מושג זה שמעסיקה אותי כאן. אני מאמין שמושג זה הוא ה"מאיים", כלומר, העיסוק באירועים שבהם חומר מודחק שב וחוזר בדרכים שמפריעות לזהות המאוחדת, לנורמות האסתטיות, ולסדר החברתי. לפי טענתי, לא זו בלבד שהסוריאליסטים נמשכו לשיבת המודחק, אלא הם אף ניסו להכווין מחדש שיבה זו למטרות ביקורתיות" (Foster 1995, xvii).

נגזרה עליהם דממה. על צרכים דחופים אותנו בחיכוך הלחי במרברד ובחיקוי משעשע לתחינתן של חיות מחמד, לרוב ללא מענה. שערות גופם נמרטו אחת לאחת, מירוק קוסמטי שגרר יבבות צווחניות – ובכל זאת היו עליו אסירי תודה, בשל תשומת הלב, ובשל ההתערטלות המוחלטת, הרבה מעבר לעירום סתם.

איברי המין שלהם נחבטו בוקר, צהריים וערב במברשות זיפיות של שיער חזיר. בשבתות הולקו בשוט.

תנועתם הוגבלה יותר ויותר. כלובי העץ שלהם הוצרו והונמכו. ידיהם נחבשו בכפפות פח. רגליהם קובעו בסדי מהגוני. המרפקים נשקו זה לזה מאחורי הגב, מהדקים בחבלים. לבסוף, הם זכו לחניטה מלאה. תכריכי הפשתן, שסיביהם חדים כזכוכית וגסים כעגלון, לא התירו כל תזוזה. רק נחיריהם נותרו גלויים, פעורים אל היקום האפל כמקורות של גזלים.

סריס כושי ליווה את לילות הפרקליטים והדיר שינה מעיניהם באמצעות דקירות מחט קצובות, מדי שעה, בכפפות רגליהם. כך הפך הלילה לזמן של הרהורים עמוקים.

חמורה מכל היתה הדיאטה: גרגירי יער, סמים משלשלים, והפרשות השלפוחית והמעיי של ראשל: מחית חומה מכאן וחלב זהוב משם, שאותם ינקו הישר ממעינות השפע. ההקאות התכופות שנבעו מן התפריט גרמו להחלשות נוספת, והניבו עונשים קשים.

בסוף החודש, פיליפ וגאסטון היו תשושים. נפשם נסקה לפסגות של רגישות. הם חיו בעננה של סנטימנטליות. הם התקיימו על מפתן הפריצה בבכי. גאוה מהולה בבעתה אחזה בהם לפני התחרות, כשפוטמו בכפייה בשומן נא מן החי, על מנת להתחזק, ישוברים זה מול זה על כיסאות המרגוע של דוקטור בנימין ראש (Frank 1931, 92).³⁷

במשחק ה"ערוזה העיוורת" צופים ראשל, אורדוקאס, האנימיסטית, כמה עבדים ושפחות, ושני "יועצים מקצועיים" – כומר ורופא. הסטודנטים מתבשרים שהקרב יהיה "המחזה אמנותי" לפולמוס בין הכנסייה לכנסת היהודית, אקליזה וסינגוגה. פיליפ נמצא ראוי בעיני היועצים המקצועיים לתפקיד היהודי, בשל כפות רגליים גדולות ושטוחות, טחורים ונטייה להיסטריה. אצל גאסטון, שמבנה גופו דשן יותר, מאובחן "חרון כתוצאה מעודף מרה צהובה" – תסמונת יאה, לדעת המומחים, לכנסייה.

ההנגדה האיקונוגרפית המומחשת בקרב מצליבה שתי עלמות: אקליזה, שבידה מאזני צדק, וסינגוגה, שכסות עיניים מונעת ממנה את אור הברית החדשה. מטפחת שחורה מהודקת לעיני פיליפ – כנסת עיוורת. זרועותיו של גאסטון נפרשות ונכבלות אל קרש, שבקצותיו משקולות כבדות – מאזני אנוש. מינם החדש מוכרז קבל עם: הם עלמות. תנאי הקרב: המנצח יחזיר את זיקפתו אל פי הטבעת של רעהו. השניים מתייפחים ומבקשים זה מזה מחילה על הכאב והעלבון הצפויים. נטל הכישלון כבד: לא רק שהמפסיד יורחק מפמליית ראשל, אלא שתיגזר עליו התנזרות מינית לשארית ימיו. למותניו תיחגר חגורת צניעות, חיתול של ברזל מרותך הננעל סביב אזור החלציים בברית כבד. המפתח יישמר ברשות ראשל, שאת פניה ייאסר עליו לפקד.

ניתנת להם אפשרות אחרונה לסגת, ולעזוב את המקום ללא פגע. שניהם נחושים לקבל עליהם את התנאים ולעמוד במבחן. לאחר מאבק ארוך ואלים, נמצאת הכנסת העיוורת ביתרון ברור: היא מוחצת בגופה את הכנסייה, אלא שאין היא מסוגלת לממש את היתרון באופן המתבקש, בשל "רפיון דגדגן". בליט ברירה נמצא פתרון חלופי. הכנסת מתיישבת על פניה של הכנסייה, עד שזו מתעלפת מחוסר חמצן.

גאסטון מסולק כשנטל כבד על מבושיו ואבן כפולה על לבו: גירוש מראשל ופרידה משותפו לייסורים, שבינתיים נכרך בו בחבלי אהבה. גורלו של פיליפ – כך מתבהר במהרה – מעיק אף הוא: לצורכי השירות נגזר שהרטייה המעוורת תיוותר על עינו לצמיתות. בנוסף לכך, האנימיסטית מחוללת שינוי בצורת לשונו – איבר התשמיש החשוב בגופו. אורכה של הלשון מוכפל והיא מעוצבת כגוף גלילי, ארוך ורך. כדי שהלשון המגונה לא תשתלשל מפיו, עליו לגלגלה פנימה תוך אימוץ שרירי הלסת

37 ה"מרגיע" (tranquillizer) של ראש (Rush) נוצר ב-1811, והיה המלה האחרונה במתקני הריסון שנועדו להחזיר במשוגע פסיכיות ראויה. במתקן מקובע כל גופו של המטופל, והקובייה שבה תקוע ראשו מסתירה את פניו. דלי מתחת לכיסא מסייע להתמודד עם צרכיו הטבעיים של החולה, במקרה של ישיבה ארוכה (לאיור הכיסא, מן המוזיאון הרפואי של פילדלפיה, ראו Gilman 1982, 157). כפי שמבהיר גילמן, אופי הטיפול נובע מן ההנחה ש"השחתה עצמית", אוננות, היא שורש הרע העיקרי של השיגעון.

וחישוב שיניים. אופן דיבורו נפגם ללא הכר, ומשמש מקור לחיקויים ולהלצות אין-קץ. ואולם בכך לא נמלאת סאת ייסוריו. למרות מעמדו התת-אנושי ודעתו ההולכת ונסתרת, אורדוקאס חש קנאה בפיליפ. לתחושתו, עמדת השירות של פיליפ יוצרת קירבה גדולה בינו לבין ראשל, ולמיצו הגוף הנשי שהוא יונק מדי יום סגולות נדירות שנמנעות ממנו, אורדוקאס. הוא מבקש, בוויכוח קולני, לעקור את עיניו ולהפוך לערוה עיוורת באמת. השיחה הממושכת מתנהלת תוך התעלמות מוחלטת מנוכחותו של פיליפ. בהלה אוחזת במשפטן המשועבד. בו בלילה הוא מצליח להשתחרר מכבליו, ונמלט.

עוד לפני שפגשו באנימיסטיט, מסיירים ראשל ואורדוקאס במזרח. בקונסטנטינופול הם מלקטים לאכסנייתם שישה זאטוטים פרשטי יד. "ההתלהבות האופיינית לילדי המזרח", "גופות הקאפוצ'ינו", ה"ורגים שנדמו לנקניקיות דם זעירות", "הפחות הצרות שרק בקושי ניתן להחזיר בהן ציפורן חוקרת", ובעיקר שפע התנוחות שמאפשרת ה"גמישות האקרובטית" של הזאטוטים, מביאים ללילה מתיש, מלווה בלעיסה בולמוסית של "תמרים ורימונים, חשיש וקוניאק". בבוקר, סהרוריים מעייפות, מותירים ראשל ואורדוקאס את הילדים העירומים בחדרם, ויורדים אל השוק:

לבם היה גס במרבדים הנדירים, במגדניות הדביקות, בעשבי ההזיות. אפילו מכשירי העיניים המעוטרים בערבסקות ותשמישי הזימה הפרסיים והמונוגליים שהוצעו ללקוח האגין בסמטאות החשוכות לא השיבו את הסומק לאברו הרופס והמדולדל של אורדוקאס. אשכיו הסתפנו בתחתונים, צמוקים ואחוזי בעתה. ערוותה התשושה של ראשל הקיאה נתזים קצובים של מיצי מין, כמו שחפן משתעל על ערש דווי.

ואז הם הבחינו בו. זה היה קוף ננסי מזן לא מוכר, כבול באכזריות, ראשו העגול גדול כדלעת, לפרוותו הבוהקת צבע דבש וישבנו חיזור, קירח ובולט כדבשת. על עיני הקופיף היתה נסוכה כמיהת משוררים נוגה, שהעלתה על דעתם את הדיוקן המפורסם של ראמבו. זרג החיה היה מתוח והזדקר עד פטמותיו. הרוכל החביב הסביר להם שזה הוא הנצר האחרון השמור בידי אדם לקוף נווה המדבר האפגאני, המצוי בסכנת הכחדה. קופים אלה, הוא אמר, מציבים אתגר בלתי אפשרי לזואולוגיה, משום שהם משמידים את עצמם: אם רק יותרו כבליו, הקוף יתש עצמו למוות בהתקף אוננות כפייתי. תאוות ההשחתה העצמית שלו אינה מכירה בגבולות.

בלי היסוס הסירה ראשל מעל אמתה את טבעת הנישואין של אביה, היקר באוצרות שבזו אורדוקאס מהיהודי הוקן, ומסרה אותה לרוכל בתמורה לחיה. הם מיהרו לחדרם עם האוצר החדש. הילדים שהמתינו שם, מגואלים עדיין בנחלי גוף ובכתמים שחורים של מיץ רימונים, פערו עיניים. הם היו להוטים להשתתף. הבנות מתחו את חורי אחוריהן הלחים בתוזוזת זימון. הבנים הקפיצו את ורגיהם אנה ואנה כמוכרי ירקות גאים במרכולתם. אלא שראשל קצה בהפרעות. להוראתה, דחס אורדוקאס את ששת הגופים המפרפרים לתיבת עץ גדולה. הקולות שבקעו ממנה הלכו ורפו.

הם שיחררו את זרועות האפגאני הננסי. השפשוף הפרוע החל מיד (שם, 44).

ראשל ואורדוקאס מתבוננים בקוף בכוונה רבה ומאוננים גם הם, מדרדרים עצמם לכדי שיקוף אנושי של אוטו-ארוטיות חיתית: קופים אחרי קוף. לאחר 14 שעות הקוף צנח נטול אנרגיה, אבל לא מת. עיניו פעורות והוא רוטט ברפלקסים בלתי נשלטים:

כמו הדג הטרי שראשו נותץ במכת מערוך. והרי הוא מת. מת לגמרי. מת כמו דג מת. אלא שלאחר שנחצה והומלח הוא מתעורר לפתע לחיים, ושני חצאיו פרצחים במחול עצבים קופצני ומקסים: לוארוס של חמש דקות. ראשל העבירה יד מול אישוני הגופיף המפרס. משלא הגיב, הסיקה שהתעורר (שם, 45).

בשתי הסצינות שהובאו לעיל יש הד ברור לקישור הפסיכואנליטי בין חדרת סירוס לאובדן ראייה (Freud [1919] 1957e). אבל יש בהן גם אלמנטים מהפסיכיאטריה של המאה ה-19. עיוורון הקוף הוא שיבה לעגנית לצו הרפואה והמוסר, שלפיו אוננות מובילה לדגנרציה ולעיוורון. הסירוס (הסמלי?) של פיליפ וגאסטון מתקשר להבנת הפטישיזם וסטיות אחרות כנובעות מאינברסיה (הפניית האנרגיה המינית פנימה, קרי, הומוסקסואליות). אבחנות אלה כרכו ניוון אישי בריקבון תרבותי-לאומי (Nye 1993). הדגנרציה של הפטישיסט והאינברט קושרה לרקב שפשה באירופה ככלל. ואולם הדגנרציה

מיוחסת בפרט למעמד העירוני העליון, ובאופן שונה במקצת – ליהודי.³⁸ השימוש של פראנק בארכאיוס הקליני של ניוון פתולוגי הוא, ללא ספק, קרקסי ולועג, אך זו היא ליצנות מרה: ברקע עומדת עדנת המינוחים הללו בגזענות הגואה של שנות השלושים (רק שנים ספורות מפרידות בין הדגראטיות של זינע מחוקה לבין תערוכת האמנות הדגראטית בגרמניה הנאצית).

שתי הסצינות מכילות גם אלוהיות לסחור מוונציה של שקספיר. משחק ה"ערוזה העיוורת" מזכיר בתוצאותיו את המבחן שנתבעים לו מחזריה של פורשיה, היורשת העשירה מבלמונט. גם אצלה, כישלון בביצוע גוזר מעין סירוס. על הגברים לנדור שאם ייכשלו, לא יפנו עוד לעולם במלים אל אשה: פרישות לא כצו קדושה, אלא כתולדת כישלון מיני. פורשיה והמשרתת שלה, גריסה, משחזרות בדיאלוג משועשע את רשימת נכשלי העבר. שני מחזרים, נסיכי מרוקו ואראגון, עוד יושפלו לפני שבאסאניו הוונציאני יצליח בבחירתו.

המרת טבעת נישואין בזווה בקוף היא אלוהיה ישירה עוד יותר. בתו של שיילוק, ג'סיקה, שודדת את אוצרותיו ובורחת בחברת מאהבה הנוצרי, היא מוכרת טבעת יקרה ללב אביה, שניתנה לו מאשתו המתה, בעבור קוף. כפי שמדווח לשיילוק ידידו היהודי תובל, זה הוא קוף מרקד. שיילוק מגיב בכאב גדול. הריקוד מעצים את הלעג. הקוף הוא סמל קלאסי למיניות מופרות ולהנמכה בזויה. במקרה הקוף של ראשל ה"ריקוד" אינו מושג כלל ועיקר. בכף השנייה של עסקת החליפין מצויה הטבעת, סמל לנאמנות ולאהבה, ומוטיב חוזר לאורך המחזה כולו. ענידה, המרה, לקיחה ונתינה של טבעות נכרכות אצל שקספיר ברמיזות עוגבניות ומתח מיני. תוך כדי כך מודגש הפער בין היהודי לנוצרי, ומתהפכים תפקידי זכר ונקבה – שני תהליכים קומיים. פורשיה מעניקה טבעת לבאסאניו, אקט גברי שמשמעותו בעלתנית. ההיפוך מודגש כשפורשיה מתחפשת לשופט, ומצליחה לטרפד את נקמת שיילוק. אזי, ה"שופט" תובע כשכר את הטבעת, שבאסאניו נדר שלא להיפרד ממנה.

הזיקה לסחור מוונציה רלוונטית גם לרצח האב, שכן שיילוק עובר רצח סימבולי. נזר הקוצים של ייסוריו הוא המרת דת כפויה (לאחר שננטש על ידי בתו, נכסיו עוקלו ונמנעה ממנו הנקמה במשפט ההיתולי). פורשיה כשופט פוסקת שמותר לו, חוקית, ליטול את ליטרת הבשר מגופו של אנטוניו, אך בלי לשפוך טיפת דם אחת. זה הוא תכסיס משפטי שבין שורותיו חבויות עלילות דם. ההמרה, נישול שיילוק מזוהותו, מלווה בהודאה כפויה שנעשה לו משפט צדק. ירידתו הסופית מהבמה, משום שאינו חש בטוב, היא אחד מביטויי ההמעטה הנקבים ביותר במכלול השקספירי. המרטיר מצונן.³⁹

38 הניוון מזוקק בדמותו של דזאסן (Des Esseintes), גיבור הרומן המופתי של הויסמן (Huysmans [1884] 1969). דזאסן הוא התגלמות סופנית של הדג'י, הטיפוס העירוני האנין של המאה ה-19 (שתיאורו הקלאסי מצוי אצל ז'יל בארבי ד'אורבי [D'Aureville [1845] 1988]). דזאסן הוא נצר אחרון למשפחת אצולה, רפה גוף ואימפוטנט. התנוונותו מומחשת בהתגברות הדרגתית של הנטייה לאינברסיה – חזית האונות האחרונה שלו. כשגם מעיין זה מסתתם, הוא נסגר בבית בפאתי העיר ומקדיש את זמנו לחוויות של חושניות אקזוטי ונדירה, המוצבות כטיפוח של ה"מלאכותי" כנגד ה"טבעי". הדגש על חוש הריח, שהוא כה עקרוני בזינע מחוקה, מתבטא אצל דזאסן ב"אורגן הריחות" המצוי בחדר הרחצה שלו: בקבוקני תמציות המאפשרים לו להרכיב אקורדים של ניחוחות. פראנק הכירה גם ללא ספק את ספרו המפורסם של הויסמן (Huysmans [1891] 1972), המתאר את המיסה השחורה ואת פולחן השטן – מימושים קתולים של חטא מקדש והיפוך תיאולוגי. את הניוון העירוני המסוכן גילם גם היהודי, הן בדמיון העממי והן בספרות המדעית (Gilman 1993, 119–121). בשני המקרים, הן של יהודים והן של אצילים, מדעני התקופה היו חצויים בין הסבר הפתולוגיה כתסמונת תורשתית לבין תפיסת תחלואיה כתוצרי המפגש עם הסביבה. אצל היהודים ניוון ושיגעון מתפשטים, בין השאר, בשל הנטייה הקהילתית לנישואין בגיל צעיר ובתוך המשפחה, כמו גם עקב הרגלי תזונה לקויים. קראפט-אבינג (Kraft-Ebbing) ושארקו (Sharcot) נטו להסברים ליברליים יחסית אלה (Gilman 1985, 155–157). הדגנרטיביות והנטייה לתחלואי נפש מוסברת גם כתוצר של פעילות אינטלקטואלית יתרה, ומכאן האבחון של Gilman) dégénérés supérieurs (1993, 163). הניוון המוסרי והפיסי של היהודי כרוכים זה בזה. הבנה מדעית זו עומדת, לכן, לא רק בבסיס הגזענות הפרוטסטנטית, אלא גם כמסד מדעי לקריאתו של מקס נורדאו לכינון יהדות חדשה של שרירים (עוד לפני מפגשו עם התנועה הציונית היה רב פרסומו של נורדאו כהוגה ריאקציונרי, המגנה כל ביטוי של מודרניות כתסמונת של ניוון). נמצאו גם מבקרים למזור שהציע נורדאו ליהודי המנוון. לדעתם המושכלת, הגוף היהודי לא יעמוד במטלה אתלטית, ומחלותיו עלולות להקצין בעקבותיה.

39 לטעמי, במחזה ישנן שתי דמויות שמייצגות מרטיריות מוחמצת. אנטוניו הוא מרטיר להוט אך מוטעה; שיילוק הוא מרטיר מלווה. תוגתו המסתרית של אנטוניו פותחת את הסחור מוונציה, ואינה מובחרת עד המערכה האחרונה. רגע ההיחלצות היחיד שלו מעיצבון למצב של התלהבות פעילה מתרחש לנוכח הקריאה לעזרה של באסאניו, ונכרך ברעיון "ליטרת הבשר" – המוות מידי היהודי. יאה למרטיר ברוחו שהוא מדוכא כל עוד אין לו עילה למוות, ומתאים לו לעלוך לנוכח חווה המוות גם אם אין זה מוות על קידוש השם. אלא שההרמוניה הרומנטית, המסיימת את המחזה, אינה מתיישבת עם הדחף

להמרת דתו של שיילוק קודמת זו של בארנאבס, הלא הוא היהודי ממלטה של כריסטופר מארלו. בארנאבס אינו מורכב ומסוכסך-פנימה כשיילוק. במונולוג אוטוביוגרפי הוא מתאר את עברו כארכי-רשע: כיצד הרעיל בארות כדי לרצוח נוצרים ועוד. עם הופעת שיילוק הופכת המרת היהודי למוטיב קומי חוזר בקאנון האנגלי (Ragussis 1989).⁴⁰ הקישור לסוחר מוונציה אינו, אם כן, הנדת ראש פואטית קלילה. מצד אחד פראנק ממחזרת את מרכיבי ביזוי היהודי בתרבות המערב, ומצד אחר היא רומזת לקריטריונים ולמשמעות של ההמרה הנכפית עליו. הקישור מאחה מסורת ספרותית, אנטישמיות תיאולוגית, ופרדיגמה פסיכיאטרית הממפה את היהודי כזר, כנבל, כאחר.

החל במאה ה-19 נבדלות היהודי מהנוצרי אינה מובנת עוד כחיץ דתי, אלא כשוני גזעי. השונות משתקפת במובדק במבנה האנטומי, בנטייה למחלות מסוימות ובאחוז גבוה במיוחד של מחלות נפש. הרופא והכומר בוינה מתווקה, המחליטים שפיליפ ראוי לתפקיד היהודי, משקפים משהו מהידע המדעי על גוף היהודי. טחורים, כפות רגליים שטוחות והיסטריה הן אכן תסמונות שמיות. יתרה מזו, הארכת לשונו של פיליפ בכוח כשך, והדיבור הנלעג הנובע מכך, מטביעים בגוף העבר את אחד מסימניה החשובים ביותר של הזהות היהודית, ובמיוחד זו של יהודי מזרח אירופה: ה-*mauscheln*, סירוס ועיוות הדיבור, שנתפסו על ידי מדענים רבים כבלתי ניתנים למחיקה או לחיקוק.⁴¹ הדיקציה הנלעגת היא הוכחה לכך שהיהודי אינו יכול להיות מומר באמת.

ההמרה במאה ה-19 נשקלת אם כן דרך הפריזמה של מחלוקת מדעית בדבר הגורמים לשונותו של היהודי. מנקודת מבט פרוגרסיבית, המרה רצונית עשויה להיות מובנת באחד משלושה אופנים: כתוצר של הארה דתית (כלומר, שייר אנכרוניסטי לעידן הדתי); כפתרון פרגמטי לבעיה היהודית (פתרון שבו האמין גם הרצל, לפני שהגיע אל הציונות); או, מזווית קלינית, ההמרה עצמה מעידה על שיגיון ואף שיגעון יהודי. היא תאובחן כסימפטום ל"פסבדו-לוגיקה" (Gilman 1993, 87, 91) – שאיפת היהודי לנסיקה חברתית, הכרוכה בתפיסה עצמית מאדירה ובשקר ובזיוף פתולוגיים כלפי פנים וחוק.⁴²

מנקודת מבטה של האנטישמיות המודרנית, המרה רצונית שייכת לספירה שונה לחלוטין. היא אירוע

המרטירי ו"מעלימה" את אנטוניו, על תוגתו. שיילוק הוא דמות-ראי של מרטיר – בנה של ה"כנסת העיוורת" העובר בדין את מסלול הייסורים ונאנס למחוק את זהותו: קריקטורה מסורסת של קדוש. גם לו ולטבלו אין. כמובן, מקום במערכה החמישית. נסיכי מרוקו ואראגון מספקים מעין הד פואטי למרטירים הראשיים: נסיך מרוקו הוא זר כזה עור עם רגשי נחיתות; נסיך אראגון הוא האירופי הנרקיסיסט. שניהם נכשלים במבחן החיזור אחר פורשיה, ואמונתם הלהטת באהבה מובילה לסירוס.

40 היהודי המומר וזכה לטיפול הופכי בדניאל דירונדה של ג'ורג' אליוט, שהקדימה את הרצל בכמה שנים: הפרוטגוניסט ההירואי גדל כנוצרי ומתוודע ליהדותו לקראת סוף הספר. הוא שב אל חיק היהדות, ואף מאמץ לעצמו שליחות ציונית.

41 בין המומחים שמנו את הטחורים כנגע בולט של היהודים היה, למשל, ריכרד אנדרה, שהוחזק כסמכות גדולה בתחום (Gilman 1993, 27). ההיסטריה, הפגמים ברגליים ובמיוחד ה-*mauscheln*, נתפסו כחשובים ושכיחים הרבה יותר, וגילמן מונה אותם בהרחבה בספרו. ב-1897 הופיע בדי וולס מאמר של הרצל, בכותרת "*Mauschel*", הרצל השתמש בכל האפיונים האנטישמיים הקיצוניים ביותר, אלא שייחס אותם ליהודים מתנגדי הציונות (אילון 1975, 279–280).

42 ביחסו השלילי של פרויד אל ההמרה בכלל, ואל זו של יהודים בפרט, מזהה גילמן חותם של שלוש התפיסות: "יהודיות" אצל פרויד היא מרכיב מנטלי מכונן. לא בכדי הוא מייחס ליהודי המזרח את הנטייה לפסבדו-לוגיקה. גילמן כותב: "הדחייה של פרויד את היהדות כדת מתרחשת בו ברגע שהוא רואה את איראפשויות לשונת את המבנה המנטלי המצוי של היהודים. נישואים בין-גזעיים, כמו גם המרה, לא יכלו למחוק זאת" (שם, 93). את ההמרה הפרגמטית, שנועדה לאפשר ליהודי לתפקד בחברה הנוצרית, פרויד שולל ברמה האידיאולוגית. המרה מסיבות של הארה דתית היא אנכרוניזם רגסיבי, ללא הבחנה בין נוצרי ליהודי. פרויד, שהאמין בקשר שבין התפתחות ציביליזציונית להתבגרות פסיכולוגית, ראה בהארה דתית כזו שיבה לשלב אינפנטילי (וראו בהקשר זה את תגובתו המפורסמת לחווייה הדתית, "האוקיאנית", של רומן רולאן [Freud [1930] 1957]), ואת תגובתו לרופא אמריקני, שכתב לו לאחר שחוזה התגלות של אור אלוהי והמיר דתו בעקבותיה (Freud [1928] 1957)). בכל מקרה, המדען היהודי בן התקופה היה במלכוד: הוא עצמו התייצב גם כמאבחן הניטרלי וגם כחריג הפתולוגי. טענתו המרכזית של גילמן היא שהתיאוריה הפסיכואנליטית של פרויד (ובעקבותיו גם אחרים, כדוגמת אוטו ראנק), מבצעת אוניברסליזציה של תסמונות "יהודיות". משמעותית היא העובדה, שבמקביל ל"אוניברסליזציה" זו נשמר אפילו אצל פרויד הבז ליהודי המזרח. יחסם של יהודי המערב הנאורים לאלה מן המזרח שיקף, במובנים רבים, אבחנות גזעניות של המדענים האנטישמיים, והשתמש בכליהם – אלא שהחציצה בין בריא לחולה, בין חסון למנון, בין נלעג לבעל כבוד, הותקה ומוקמה מחדש ביהדות פנימה.

מעורר פלצות, מקאברי ומשחית כאחד, סכנה ממשית. בין תיאורי ההמרה הללו בולט ספרו של אוסקר פאניצה, היהודי המנותח (Panizza [1893] 1991). איציג פייטל שטרן, התגלמותו הגרוטסקית ומעוררת הפלצות של היהודי על שלל תחלואיו, משתמש בשירותי המדע המודרני לצורך ניתוח גופו עד כדי יצירת דמיון בינו לבין גופו של נוצרי מן היישוב. הטרנספורמציה כוללת גם את החלפת כל דמו של איציג בדם נוצרי. סוף המזימה בכישלון: בהודמנות הראשונה נפרמים תפרי הניתוח הפיסי והמנטלי וחושפים את המפלצת היהודית, שאי אפשר לשנותה באמת.

צריכת הדם הנוצרי על ידי יהודים – חוטר ששילוק ואיציג הם מפירותיו הספרותיים – קושרה בעיקר לפולחני הדת של בני ישראל, אך גם למחלותיהם, ובעיקר לאמונה בווסת של הגבר היהודי. בימי הביניים יוחס לגבר היהודי דימוס מחזורי, פרי קללת האל, ורק שתיית הדם הנוצרי היתה עשויה להפסיקו. מבחינת התיאולוג, הקשר בין היהודי, האשה והשטן הוא ברית מקוללים. במושגי מדעי הגזע נתפסה נשיות היהודי כעוד תסמונת של אחרות. גם כאן משרתת מסורת הקישור בין היהודי לנשי את צורכי השעה האידיאולוגיים. הווסת היהודית אינה אלא הרחבה מקצינה של תפיסת הזכר היהודי כנשי – תפיסה שיהודים רבים היו שותפים לה.⁴³

הסופר היהודי מינונה (Mynona) הגיב ליהודי המנותח בסיפור הפארודי הגוי המנותח (1922). בסיפור זה רחן גרמני, ששמו רשוק, מתאהב ביהודייה ונאלץ לעבור, בין השאר, ברית מילה, ופסיכואנליזה אצל פרויד בכבודו ובעצמו (Mynona [1922] 1991, 81–82). על הספה הווינאית נחשפת השנאה העצמית כשורש האנטישמיות. כמו איציג, גם רשוק "מתוקן" גופנית, אלא שזה שיפוץ מהופך: מהטיפוס הארי זקוף הגו לדמות השחוחה ושטוחת הרגליים של היהודי האינטלקטואל. אחריתו בהגשמה ציונית משונה: הוא חי עם אשתו בשם מוישה כשר (kosher, היפוכו של Reshok, שמו הקודם) בחווילה כפרית, סמוך לירושלים.

רשוק מאלף את כלבו לנשוק יהודים. הכלב אינו מתבלבל כשרבקה פוגשת ברוח: הוא מריח יהודי (Mynona [1922] 1991, 78). ריח זה, ה-Foetor Judaicus, אמור להיות כה עז, עד שהרוחן, שאינו חש בו, סבור שכלבו טעה. בעיה בחוש הריח מפילה את הרוחן רשוק לחיק יהודי. לעומת זאת, נחיריים רגישים במיוחד סוחפים את הרוחן אורדוקאס להשתעבדות מינית לראשל. הריח מגלגל, הריח שולט, הריח מהתל וחוץ גורל. זיעה מתוקה הוא ספר של המרות, ולכולן ניחוח עז.

ההמרות הפורנוגרפיות של זיעה מתוקה מכליאות מגוון זנים, נדירים ונפוצים, מתוך הערוגה

43 מובאות מן המאה ה-17 על הקשר בין שחיטת ילדים נוצרים בידי יהודים, ועל הווסת הגברית, מופיעות אצל Gilman 1993, 96–99; וראו גם הערה 116 בספרו (שם, 268) באשר לשורשים קליניים אפשריים של "וסת" זו: מחלות דימומיות פורשו כווסת גברית. מסורת האמונה בווסת של הגבר היהודי מסוכמת היטב גם בערך "עלילות דם" באנציקלופדיה העברית (כרך כ", עמ' 857–858). בעניין ה"נשיות היהודית" מרתק במיוחד ספרו של בויארין (Unheroic Conduct (Boyain 1997). טענתו היא, כי לא רק שהיתה אמת בתפיסה האירופית-נוצרית את הגבר היהודי כנשי, אלא שהמסורת התלמודית מייצרת מודל כזה, העומד בסתירה למודל הרומי: זה אינו גבר שרירי, לוחמני, כובש והירואי, אלא גבר המתמקד בלימוד, ולכן הוא מייצג תכונות הנתפסות כ"נשיות" (סטטיות, עדינות וכו'). לפי בויארין, טיפוס זה מערער על הפיצול ההטרנסקסואלי הבינארי, משום שמתכונות "נשיות" אלה אין משתמע סירוס או חוסר ביצר מיני (כבמודל של הנזיר בנצרות). בויארין אינו מתייחס לאפיונים אלו כאל "טבע" יהודי אלא, כמובן, כאל תכונות תרבותיות (ההטרנסקסואליות עצמה היא, לטענתו, המצאה מודרנית). על כן הוא עושה שימוש עקיב במונח של קאז'ה סילברמן "בדין דומיננטי", שנועד לתאר את משמעות התפיסות הנפוצות של אפיוני גבר ואשה בהקשרם התרבותי. בויארין מקשר את מסורת הגבר האנטי-רומי של התלמוד אל טיפוסים יהודים בעת המודרנית, בתרבות האירופית. "בחור הישיבה" וה"מענטש" הם, לטענתו, מודלים חיוביים של גבר בקהילה היהודית, הנתפסים מבחוץ כנשיים במובן שלילי-מוחלט (ה"גוי" עצמו, טוען בויארין הוא המודל השלילי שביחס אליו היהודי מגדיר את עצמו: ה"גוי" כגבר אלים, ברוטלי, פעלתן). במציאות ההיסטורית של אירופה המערבית, בכל אופן, ההשתמעות של תפיסת היהודי ותפיסת האשה היא שלילית: אנטישמיות ושנאת נשים – שנאות נתמכות זו על ידי זו. בהקשר של תפיסת היהודיות כ"נשיות גברית", גילמן סוקר את התיאוריות הפנטסטיות של דוקטור וילהלם פליס בדבר מחזוריות גברית והקשר שבין מחילות האף לאיברי המין. התכתבותו של פליס עם פרויד הניבה לא רק ניסוחים פרטניים של נתיבים תיאורטיים ותעלות ורבות, אלא אף ניתוח בחושים הפרוידיאני גופא. עניין זה מתקשר גם לעבודה שהיהודים נתפסו כחשופים במיוחד למחלות הקשורות במערכות המחזוריות. בפורטפוליו המוכתם ישנם כמה דיוקנאות עצמיים של ז'אסטין פראנק, בפרופיל, שבהם עובר חוטמה טרנספורמציה – לעתים לחוטם יהודי-קריקטורי, ולעתים לאיבר מין גברי. ואולם, קשה להניח שהאמנית הכירה את התיאוריות של פליס – לא רק משום שאלה נשכחו עד מהרה, אלא בעיקר משום שז'אסטין פראנק עצמה היא דמות בדויה, שלא היתה ולא נבראה.

האנטישמית. להבדיל ממקרה כוונת המכוון של מינונה, הראש מסתחרר מבלילה זו של מרכיבי ה"יהדות". נשיות היהודי ודיבורו הנלעג מופיעים בספר הזימה כשהם טורפים מסורות איקונוגרפיות ותיאולוגיות עם סימפטומולוגיה קלינית. אלא שתפקידי האקולויה והסינגוגה, שניתנים לגאסטון ולפיליפ, מתבררים למעשה כשרירותיים. הזהות, בדומה לסימפטומים (עיוורון, עיוות הלשון, חולשה פיזית), נתפרת כתכתיב של שעשוע מיני. תחפוץ הפרשנות, ותמצא כאן שוליות חתרנית המפוררת את לבני הבניין שלה עצמה. תחפוץ אחרת, ויהיה אפשר לראות בנשיות גבריה של ז'אסטין ניסיון לבדות זהויות מיניות חדשות, שאינן מסכינות עם תבניות השלילה והחיוב המיוחסות להגדרות התרבותיות הנוקשות של "גבריות", "נשיות" או "יהדות". ואם הפרשנות תהיה חשדנית, יקל עליה למחות על הפחז המניפולטיבי שבו ממחזרת פראנק הגות גזענית. בכל מקרה, הספר ראוי לתואר "מופקר" על רקע הריאליה ההיסטורית של מושגיו ומושאי. המרה ורצח, משומדות והשמדה, לא היו בשביל היהודי עניין של התפלספות תיאורטית או איום סתמי בימי יעקב פראנק, לא כל שכן בימי ז'אסטין פראנק.

עלול בדפי מונטיין מגלה שראשל אינה בודדה בזיעתה המתוקה: גם גופו של אלכסנדר הגדול הדיף מתקות (Montaigne 1958, 228). מונטיין אינו מתפעל: לטעמו, הריח הטוב מכולם הוא היעדר ריח, והוא מצטט את מרשיאל: "אעדיף לא להריח ככלום מלהפיץ ריח מתוק". הריח אכן מדבר, אבל עדיף לו שישתוק – והדבר נכון במיוחד ביחס לנשים. על פי מונטיין ניהוחה של אשה, כמו מעשיה, הוא במיטבו כשהוא נעלם ואילם. כוחה של האנימיסטית כרוך בריח גופה העז. בעולם כסדרו הוא עשוי להיחשב ריח צחנה. בספירת התועבה, על נזולי הגוף המבעבעים בה, הבלוטות הפעילות הן פלא, ודין אחד לניהוחה החזק מנשוא של המכשפה השעירה ולבושם המופקר של הקטינה היהודייה. בתי השחי הם מקור העולם. המבושים כובשים. ההיררכיות מרחרחרות. התתן והאיסטנטי הם הם הכנסות העיוורות באמת.

4. סיום

לזיעה מתוקה אפילו תמוה למדי. לאחר רצח אביה של ראשל שבים הפושעים לבית האנימיסטית בפריס. שם מצפה לאורדוקאס בשורה קשה, פיסת המידע היחידה הנוטעת את העלילה בזמן: הוא הפסיד את כל הונו ושקע בחובות עקב ההתמוטטות הגדולה של הבורסה בניר-יורק. בבוקר שלמחרת האנימיסטית מעירה את ראשל ומספרת לה שאורדוקאס ניסה, בסכלות יאוש, לשדוד מאוצרותיה. לה, לאנימיסטית, לא היתה ברירה אלא להורות למשרתיה לרסק כעונש את פיקות ברכיו ו"למשכן" את צוות הפמליה של האציל הסורר. היא נאלצת לשלח אותם לדרכם, אך מוסיפה שאם תחפוץ ראשל לנטוש את שבר הכלי המזדקן ולחבור אליה, היא תתקבל בזרועות פתוחות ותוצע לה שותפות עסקית פורייה. ימים של אסון ומשבר מתרגשים ובאים – עידן מושלם לכישרונות של שתי הנשים. כמחווה של רצון טוב נותנת האנימיסטית לראשל תרמיל, ובו כיכר לחם שיפון ונתח גבינת רוקפור, ואף מנדבת לרוון, שכבר ממתין לה בשער, זוג קביים:

כך השתרכו להם השניים לאיטם מרחוב לרחוב. האוויר היה קריר ונעים. לרקיע היה גון מתכתי אופנתי. דבר לא פרע את שלווה השחר לבד ממלמולי הזעם הסתומים של הרוון הרצוף, וגניחות הכאב שלו. על המדרכה שעליה פסעו ישבו שתי קשישות לבושות בלואים, חבוקות ומכורבלות זו בזו, כדי לשמור על חום גופן הדל. אורדוקאס וראשל אולי לא היו מבחינים בהן כלל, אלמלא צייצה אחת מהן "נדבה לאומללים", ואילמלא היה בקול משהו מוכר.

"שכה אחיה!", נהם הרוון, "הכנסת והכנסייה!"

ואכן, הסבתות העלובות לא היו אלא שני עורכי הדין הצעירים! למרות העוני, גאסטון אף שמן עוד יותר. תנוחתו המזוהה והמעוותת נועדה לצמצם את גיטת רצועות המתכת המחלידה של חגורת הצניעות המרושעת בבשרו. הוא היה הדובר. מבטו הטמום של פיליפ בהה מעלה, ולשון הזיקית שלו מתגלגלת פנימה והחוצה בין שפתיו, ירקקה ומחוספסת מיובש. לצדם נחה כומתה ממורטטת ובה מספר מטבעות שנדבו עוברים ושבים. מראה הפרוטות הללו השיב מעט סומק ללחי הרוון. בגיחוך חמדני הוא רכן לעבר האוצר. אלא שאז זיהה אותו פיליפ. געגוע נסער, בליל הברות סתורות, התלעלע מגרוננו.

באחת נמלאו שברי הכלי האנושיים עז ועזו. הם חטפו את קביו של הרוון, והחלו חובטים בו

נמרצות. בראשל לא הביטו כלל, אולי מתוך כלימה כאובה, אולי מתוך ביישנות אהבים עדננה, ואולי משום שמתק הנקם באורדוקאס תבע את כל מאדם.

וראשל? היא בהתה במתרחש מבעד לוויילון הרהורים. דעתה היתה מוסחת. מבלי משים שקעו אצבעות ידיה המשובלות עמוק אל תוך בתי שחייה הרטובים. זו היתה תנוחה נעימה שסיגלה לה זה מכבר. הזרת מותחת בעדינות את חריץ השחי מלמטה, הקמיצה והאמה פורטות ברפרוף על שפתיו, האצבעות מלטפות את צמד הדגדגנים העיליים, הבוהן בוחש מעדנות, אנה ואנה בשיער הרך, כיד סבא מהורדה המלטף בזקנו.

מבעד לצעיפי שרעפיה היא הבחינה כיצד בלוריתו הכסופה של מאהבה, שהיתה תמיד משוכה אחור בקפידה אמנותית, נפרעת תחת המהלומות והאצבעות הננעצות והמורטות. חבטות הקביים בידרו את ציצית הרזון כפי שלא בידרה שום אורגיה, והעניקו לשיער גוון ארגמני. שאן גידיו הנסדקים ועצמותיו הנשברות נדמה לראשל כרחש גחלים באח רחוקה.

האם ייהרג הרזון בידי הכנסת והכנסייה? או אולי צפון לשלושתם עתיד משותף, אנסמבל פריקים קרקסי של נסיבות מוזרות? אבל היא, על ריחה המתוק ונחליה השופעים, כבר היתה במחוזות אחרים. טובבה גבה והלכה משם. (Frank 1931, 121–122)

אמן ומחבר, תל-אביב

ביבליוגרפיה

- אילון, עמוס, 1975. הרצל, אופקים – עם עובד, תל-אביב.
- בלבן, מאיר שמואל, 1934–1935. לתולדות התנועה הפראנקית, דביר, תל-אביב.
- עמוסי, רות, ואיריס ירון, 1992. דאדא וסוריאליזם בצרפת – אנתולוגיה, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
- פוק, מישל, 1996. תולדות המיניות I: הרצון לדעת, תרגם גבריאל אש, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
- רון, רועי, 1994. ציורי מוטיבים, מוזיאון רמת-גן לאמנות ישראלית.
- , 1995. "המרות של ארוס הרוס, על אלימות והשפלה אצל ברוס נאומן וויטו אקונצ'י", טטודיו 65 (ספטמבר-אוקטובר): 40–59.
- , 1999. "רוח הרפאים החיה של המודרניזם, על קלמנט גרינברג ומבקרי", המדרשה 3.
- שלום, גרשם, 1982. מחקרים ומקורות לתולדות השבתאות וגלגוליה, מוסד ביאליק, ירושלים.
- Apollinaire, Guillaume, [1907] 1995. "The Eleven Thousand Rods, or The Loves of a Hospodar," *Flesh Unlimited*, trans. Alexis Lykiard. London: Creation Books, pp. 13–115.
- Aragon, Louis, [1982] 1996. *Irene's Cunt*, trans. Alexis Lykiard. London: Creation Books.
- Barthes, Roland, 1972. "The Metaphor of the Eye," *Critical Essays*, trans. Richard Howard. Evanston: Northwestern University Press, pp. 239–248.
- , 1977. *Roland Barthes by Roland Barthes*, trans. Richard Howard. New York: Hill and Wang.
- , 1989. *Sade/ Fourier/ Loyola*, trans. Richard Miller. Berkley and Los Angeles: The University of California Press.
- Bataille, Georges, [1931] 1985a. "The Solar Anus," *Visions of Excess, Selected Writings 1927–1939*, trans. Allan Stoekl. Minneapolis: The University of Minnesota Press, pp. 5–9.
- , [1929] 1985b. "Eye," *Visions of Excess*, in *Selected Writings* pp. 17–19.
- , [1929] 1985c. "The Lugubrious Game," *Visions of Excess*, in *Selected Writings* pp. 24–30.
- , [1929] 1985d. "Formless," *Visions of Excess*, in *Selected Writings* p. 31.
- , [1929–1930?] 1985e. "The 'Old Mole' and The Prefix Sur in The Words *Surhomme* and *Surrealist*," trans. Donald M. Leslie, Jr., *Visions of Excess*, in *Selected Writings* pp. 32–44.
- , [1930?] 1985f. "The Pineal Eye," *Visions of Excess*, in *Selected Writings* pp. 79–90.
- , [1957] 1985g. "Sade," *Literature and Evil*, trans. Alastair Hamilton. New York and London: Marion Boyars, pp. 103–131.
- , [1952] 1986. *Erotism, Death and Sensuality*, trans. Mary Dalwood. San Francisco: City Light Books.
- , [under Lord Auch, 1928] 1987. *Story of the Eye*, trans. Joachim Neugroschel. San Francisco: City Lights.
- , [1950] 1988. L'abbé C., trans. Philip A. Facey. London and New York: Marion Boyars.
- , [1961] 1989. *Tears of Eros*, trans. Peter Connor. San Francisco: City Lights.
- , [under Pierre Angelique, 1941] 1995. *Madame Edwarda, My Mother, The Dead Man*, trans. Austryn Wainhouse. London and New York: Marion Boyars, pp. 135–160.
- Bataille, Leiris, Eisenstein, Griaule, et. al., 1995. *Encyclopaedia Acephalica*, trans. Iain White. London: Atlas Press.

- Benjamin, Walter, [1929] 1986. "Surrealism," *Reflections, Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, trans. Edmund Jephcott. New York: Schocken Books, pp. 177–192.
- Blanchot, Maurice, [1949] 1980. "Sade," *Sade, Justine*. in: Sade 1990, pp. 37–72.
- Boyarin, Daniel, 1990. "The Eye in the Torah: Ocular Desire in Midrashic Hermeneutic," *Critical Inquiry* 16 (3): 532–550.
- , 1993. *Carnal Israel Reading Sex Talmudic Culture*. Berkley: The University of California Press.
- , 1997. *Unheroic Conduct: The Rise of Heterosexuality and the Invention of the Jewish Man*. Berkley: The University of California Press.
- Breton, Andre, [1928] 1960. *Nadja*, trans. Richard Howard. New York: Grove Weidenfeld.
- , [1932] 1972. "Second Manifesto of Surrealism," *Manifestos of Surrealism*, trans. Richard Seaver and Helen R. Lane. Michigan: The University Press and Ann Arbor Paperbacks, pp. 117–194.
- , [1937] 1988. *Mad Love*, trans. Mary Ann Caws. Lincoln and London: The University of Nebraska Press.
- , [1945] 1997. *Anthology of Black Humor*, trans. Mark Polizzotti. San Francisco: City Lights.
- Brown, Peter, 1988. *The Body and Society: Men, Women, and Sexual Renunciation in Early Christianity*. New York: Columbia University Press.
- Butler, Judith, 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Carter, Angela, 1978. *The Sadeian Woman and the Ideology of Pornography*. New York: Pantheon Press.
- Castelli, Elizabeth, 1991. "'I Will Make Mary Male': Pieties of the Body and Gender Transformation of Christian Women in Late Antiquity," *Body Guards: The Cultural Politics of Gender Ambiguity*, ed. Julia Epstein and Kristina Straub. New York and London: Routledge, pp. 29–49.
- Chadwick, Whitney (ed.), 1998. *Mirror Images, Women, Surrealism, and Self-Representation*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- D'Aureville, Jules Barbey, [1845] 1988. *Dandyism*, trans. Douglas Ainslie. New York: PAJ Publications.
- Dali, Salvador, [1931] 1968. "The Object as Revealed in Surrealist Experiment," *Theories of Modern Art, A Source Book by Artists and Critics*, ed. Herschel B. Chipp. Berkley, Los Angeles and London: The University of California Press, pp. 417–427.
- Davidson, Arnold I., 1987. "Sex and the Emergence of Sexuality," *Critical Inquiry* 14 (1): 16–48.
- DeJean, Joan, 1993. "The Politics of Pornography: L'Ecole de Filles," *The Invention of Pornography: Obscenity And the Origins of Modernity*, ed. Lynn Hunt. New York: Zone Books, pp. 109–124.
- Deleuze, Gilles, 1989. "Coldness and Cruelty," *Masochism*, trans. Jean McNeil. New York: Zone Books.
- Deleuze, Gilles, and Flix, Guattari, [1975] 1986. *Kafka, Toward a Minor Literature*, trans. Dana Polan. Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- Diderot, Denis, [1748] 1993. *The Indiscreet Jewels*, trans. Sophie Hawkes. New York: Marsilio.
- Dolar, Mladen, 1991. "'I Shall Be with You on Your Wedding Night': Lacan and the Uncanny," *October* 58: 5–24.
- Ernst, Max, [1934] 1976. *Une Semaine de Bont*. New York: Dover.
- Feher, Michel, 1997. *The Libertine Reader: Eroticism and Enlightenment in Eighteenth-Century France*. New York: Zone Books, pp. 10–47.
- Findlen, Paula, 1993. "Humanism, Politics and Pornography in Renaissance Italy," *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity*, ed. Lynn Hunt. New York: Zone Books, pp. 49–108.
- Foster, Hal, 1995. *Compulsive Beauty*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Frank, Justine [under Coque Gregoir], 1931. *Sueur Douce*. Paris: private printing.
- Freud, Sigmund, [1900] 1957a. "The Interpretation of Dreams," *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, vol. V, trans. James Strachey. London: The Hogarth Press, pp. 339–630.
- , [1905] 1957b. "Three Essays on the Theory of Sexuality," *SE*, vol. VII, pp. 125–248.
- , [1916] 1957c. "A Connection Between A Symbol and A Symptom," *SE*, vol. XIV, pp. 339–340.
- , [1915–1916] 1957d. "Introductory Lectures on Psycho-Analysis," *SE*, vol. XV.
- , [1919] 1957e. "The 'Uncanny'," *SE*, vol. XVII, pp. 217–252.
- , [1924] 1957f. "The Economic Problem of Masochism," *SE*, vol. XIX, pp. 157–172.
- , [1925] 1957g. "Some Psychical Consequences of the Anatomical Distinction Between the Sexes," *SE*, vol. XIX, pp. 243–260.
- , [1927] 1957h. "Fetishism," *SE*, vol. XXI, pp. 152–158.
- , [1928] 1957i. "A Religious Experience," *SE*, vol. XXI, pp. 167–174.
- , [1930] 1957j. "Civilization and Its Discontents," *SE*, vol. XXI, pp. 64–148.
- Gilman, Sander, 1982. *Seeing the Insane*. New York: John Wiley and Sons.
- , 1985. *Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race and Madness*. Ithaca and London: Cornell University Press.

- , 1993. *The Case of Sigmund Freud: Medicine, and Identity at the Fin de Siecle*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Greenberg, Clement, [1939] 1993a. "Avant-Garde and Kitsch," reprinted in: *The Collected Essays and Criticism*, vol. 1. Chicago: Chicago University Press.
- , [1944] 1993b. "Surrealist Painting", *The Collected Essays*, vol. 1, pp. 225–226.
- Gubar, Susan, 1987. "Representing Pornography: Feminism, Criticism, and Depictions of Female Violations," *Critical Inquiry* 13 (4): 712–741.
- Hubert, René Riese, 1994. *Magnifying Mirrors: Women, Surrealism and Partnership*. Lincoln and London: The University of Nebraska Press.
- Hunt, Lynn, 1993a. "Introduction: Obscenity and the Origins of Modernity," *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500–1800*, ed. Lynn Hunt. New York: Zone Books, pp. 9–47.
- , 1993b. "Pornography and the French Revolution," *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500–1800*, ed. Lynn Hunt. New York: Zone Books, pp. 301–340.
- Hollier, Denis, 1992. *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*, trans. Betsy Wing. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Huysmans, J. K., [1884] 1969. *Against the Grain (A Rebours)*, New York: Dover.
- , [1891] 1972. *La Bas (Down There)*, trans. Keene Wallace. New York: Dover.
- Jay, Martin, 1994. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: The University of California Press.
- Klossowski, Pierre, 1992. *Sade My Neighbor*, trans. Alphonso Lingis. London: Quartet Books.
- Krauss, Rosalind, 1986a. "No More Play," *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*. Cambridge, Mass.: MIT Press, pp. 42–86.
- , 1986b. "The Photographic Conditions of Surrealism," *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*. Cambridge, Mass.: MIT Press, pp. 87–118.
- Kuenzli, Rudolf, 1991. "Surrealism and Misogyny," *Surrealism and Women*, ed. Mary Ann Caws, Kuenzli, and Gwen Raaberg. Cambridge, Mass.: MIT Press, pp. 17–26.
- Lacan, Jacques, 1977. "The Signification of the Phallus," *Ecrits, a Selection*, trans. Alan Sheridan. New York: W. W. Norton, pp. 281–292.
- Lautrémont, Comte de [Isidore Ducasse, 1869], 1970. *Maldoror*, trans. Alexis Lykiard. London: Allison and Busby.
- Mitchell, Juliet, 1982. "Introduction I," *Jacques Lacan, Feminine Sexuality*. New York: Norton, pp. 1–26.
- Montaigne, Michel de, [1572–1580] 1958. "Of Smells," *The Complete Essays of Montaigne*, trans. Donald M. Frame. Stanford, CA: Stanford University Press, pp. 228–222.
- Mynona [Salomo Friedlaender, 1922], 1991. "The Operated Goy," *The Operated Jew: Two Tales of Anti-Semitism*, trans. and ed. Jack Zipes. New York and London: Routledge, pp. 75–86.
- Nye, Robert, 1993. "The Medical Origins of Sexual Fetishism," *Fetishism as Cultural Discourse*, ed. Emily Apter and William Pietz. Ithaca and London: Cornell University Press, pp. 13–30.
- Paglia, Camille, 1991. *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. New York: Vintage Books.
- Panizza, Oskar, [1893] 1991. "The Operated Jew," *The Operated Jew, Two Tales of Anti-Semitism*, trans. and ed. Jack Zipes. New York and London: Routledge, pp. 47–74.
- Perpetua, Saint, [Second century A. D.] 1986. "The Passion of Ss. Perpetua and Felicitas," trans. H. R. Musurillo, *Medieval Women's Visionary Literature*, ed. Elizabeth Alvilda Petroff. New York: Oxford University Press, pp. 70–77.
- Pierre, José (ed.), 1992. *Investigating Sex: Surrealist Research 1928–1932*, trans. Malcolm Imrie. London and New York: Verso.
- Pizan, Christine de, [1405] 1983. *The Book of the City of Ladies*, trans. Earl Jeffrey Richards. New York: Persea Books.
- Ragussis, Michael, 1989. "Representation, Conversion, and Literary Form: Harrington and the Novel of Jewish Identity," *Critical Inquiry* 16 (1): 113–143.
- Rose, Jacqueline, 1982. "Introduction II," *Lacan, Feminine Sexuality*. New York: Norton, pp. 27–58.
- Rubin Suleiman, Susan, 1986. "(Re)Writing the Body: The Politics and Poetics of Female Eroticism," *The Female Body in Western Culture — Contemporary Perspectives*, ed. Susan Rubin Suleiman. Cambridge and London: Harvard University Press, pp. 7–29.
- , 1995. "Transgression and the Avant-Garde: Bataille's *Histoire de l'oeil*," *On Bataille — Critical Essays*, ed. Leslie Anne Boldt-Irons. Albany: SUNY Press, pp. 313–334.
- Sacher-Masoch, Leopold von, 1889. "Venus in Furs," *Masochism*, trans. Jean McCneil. New York: Zone Books.

- Sacher-Masoch, Wanda von, 1990. *The Confessions of Wanda von Sacher-Masoch*, trans. Marian Phillips et. al. San Francisco: Re/Search Publications.
- Sade, Marquis de , 1968. *Juliette*, trans. Austryn Wainhouse. New York: Grove Press.
- , 1987. *The 120 Days of Sodom and other Writings*, trans. A. Wainhouse. New York: Grove Weidenfeld.
- , 1990. *Justine, Philosophy in the Bedroom, and other Writings*, trans. Richard Seaver and Austryn Wainhouse. New York: Grove Weidenfeld.
- Scholem, Gershom, 1974. *Major Trends in Jewish Mysticism*. New York: Schocken Books.
- Sontag, Susan, 1967. "The Pornographic Imagination," *Styles of Radical Will*. London: Secker and Warburg.
- Steinberg, Leo, 1970. "The Metaphors of Love and Birth in Michelangelo's Pietas," *Studies in Erotic Art*, ed. Theodore Bowie and Cornelia V. Christenson. New York and London: Basic Books, pp. 231–338.
- , 1983. "The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion," *October* 25.
- Tzara, Tristan, [1933] 1990. "Concerning a Certain Automatism of Taste," trans. Michael Palmer and Norma Cole, *The Surrealists Look at Art*, ed. Pontus Hulten. Venice, CA: The Lapis Press, pp. 201–216.
- Voragine, Jacobus de, [13th Century] 1969. *The Golden Legend*, trans. Granger Ryan and Helmut Ripperger. New York and London: Longman, Green and Co.
- Walker Bynum, Caroline, 1992. "The Body of Christ in Later Middle Ages: A Reply to Leo Steinberg," *Fragmentation and Redemption — Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*. New York: Zone Books, pp. 79–118.