

## גיא פרחי

בית הספר למדעי התרבות  
אוניברסיטת תל אביב

# אהבה בימי פרותזה: יחסי סובייקט-אובייקט ברומן יומן הסנונית

אף שתולדות הספרות רוויים בסיפורי אהבה, כל ייצוג ספרותי של התמסרות מוחלטת לאחר נגוע מראשיתו בפרדוקס: כליה של הספרות הם מילים, ובכל אשר היא תשאף לייצג רגע שלם של איחוד תשוב הספרות להעמיד אובייקטים. כמו שאפשר ללמוד ממחשבתם של פילוסופים כדוגמת ז'אק דרידה (Derrida) וברנרד סטיגלר (Stiegler), האפשרות או אי האפשרות להתמסר לאחר ללא תיווך או עכבה כרוכות לבלי היתר באפשרות להתמסר לאחר ללא תיווכם של אובייקטים במובן הצר ביותר של המילה – ללא הפקעה חיצונית של הרגש והידע האנושי לעצמים דוממים ולפרותזה. המאמר יראה כיצד המדיום הספרותי, מתוך כליו הייחודיים, מסוגל להעמיק את הדיון במחשבת דרידה וסטיגלר ולרגעים גם לאתגר אותה. ככלל, הספרות יכולה להתגלות כאתר שבו ניתן לעמוד בבהירות נדירה על הפקעתם של סובייקטים לאובייקטים, על הזרות האלביתית הנסוכה בהפקעה זו, ועל המשמעויות הנגזרות ממנה על תפיסת הסופיות והזמן של הסובייקט.

לשם כך יציג המאמר קריאה צמודה ברומן *יומן הסנונית* (Journal d'Hirondelle) מאת הסופרת הבלגית אמלי נותומב (Nothomb). הרומן, כפי שנראה, עוסק בסיפור אהבה הפורע מראש את ההגדרות "סובייקט" ו"אובייקט". מדובר בסיפור המגולל מפגש אינטימי של גוף אורגני עם אֶחְרוּתָה של הפרותזה האנאורגנית, המאיר באור חדש את התלות ההדדית הכרוכה בהם. המאמר יקרא את יומן הסנונית כניסיון ספרותי מקורי להגשים צורה מוחלטת של אהבה

דווקא מתוך ההפקעה של חיות או נוכחות אנושית לעצם אנאורגני, וחשוב מכך – דווקא מתוך הכתיבה, טכנולוגיה אנושית כשלעצמה. כך ניתן יהיה להסיק על האפשרות לגעת באחר, להתמסר לו ולאהוב אותו תחת התנאים הדרידיאניים של המוסף ותוך ערעורה של תפיסת הזמן האנושית.

## 1. הקדמה תאורטית

האהבה והספרות אינן זרות זו לזו, בלשון המעטה. ורתר המתייסר, מרסל הממתין לשובה של אלברטין, הרופא הכושל באהבת גרושתו: תולדות הספרות רוויים ביצירות שנכתבו בהשראת אהבים על ידי כותבות וכותבים שרוממו את מושאי אהבתם עד כדי ביטולו המוחלט של העצמי, שבויים בחבלי החרדה והקנאה. רבים מן הסיפורים הללו מבטאים, ככלות הכול, את השאיפה להתמזג עם מושא האהבה בניכוי כל עכבה, תיווך או מעצור. האהבה, בתצורתה האידיאלית, מבקשת את ההתמסרות המוחלטת לאובייקט שלה, לא מתוך היגיון כלכלי או פטישיסטי של בעלות, אלא כרגע שלם של איחוד – חוויה שבה מושא האהבה כבר אינו נחוה כמושא, כאובייקט, אלא מבשר את קריסת ההבחנות הללו בדיוק. חוויה המידמה למה שכינה ז'ורז' בטאיי (Bataille) בהקשר המיסטי 'החוויה הפנימית'.<sup>1</sup> ואולם, מאמציה של הספרות להתמסר למיזוג שכזה יהיו לעולם כרוכים בפרדוקס. כליה של הספרות הן מילים, והמילים כשלעצמן כבר מבטאות נסיגה מן השקט המאפיין את החוויה הפנימית אליבא דבטאיי – פנימיות דוממת, התובעת את השהייתה של השפה, ומעבדת את חומרי הגלם של המציאות ליצירת מבנים מושגיים.<sup>2</sup> כלומר, כדי לייצג מיזוג בין סובייקט לאובייקט תידרש הספרות לסגת תמיד לכלים לשוניים, למושגים, ובתוך כך תשוב בעל כורחה להעמיד אובייקטים. אהבה, טוען דומיניק פטמן (Pettman) בלשון אפלטונית, היא לא רק אובייקט, כי אם גם תוצר מובהק של מלאכה (Techné): דבר מה שאנו מייצרים, ממשיגים ומקודדים, תוצר חיצוני או בלתי ספונטני של החשיבה האנושית, כמו כל סוג אחר של טכנולוגיה.<sup>3</sup>

ההקבלה בין אהבה לטכנולוגיה בצל שאלת הייצוג הספרותי היא עמוד התווך התאורטי שעליו יתבסס הדיון הפרשני ברומן יומן הסנונית לאמלי נותומב (Nothomb). המאמר יראה שהאפשרות או אי האפשרות להתמסר לאחר ללא תיווך או עכבה כרוכות לבלי היתר באפשרות להתמסר לאחר ללא תיווך של אובייקטים במובן הצר ביותר של המילה – ללא הפקעה חיצונית של הרגש והידע האנושי לעצמים דוממים ולפרותזות. כך יהיה אפשר לקרוא את יומן הסנונית בתור ניסיון ספרותי מקורי להגשים צורה מוחלטת של אהבה דווקא מתוך ההפקעה של חיות או נוכחות אנושית לעצם אנאורגני, וחשוב מכך – דווקא מתוך הכתיבה, טכנולוגיה אנושית כשלעצמה.

ניתן למנות מספר קריאות פרשניות, המושפעות מתאוריה פוסט-הומניסטית, שעמדו על תפקידם של גורמים אל-אנושיים ביצירות ספרות ככלל וכמתוכי אהבה בפרט. סוזן מקיו (McHugh), הנדרשת

1. ז'ורז' בטאיי, החוויה הפנימית, תרגום: דניאלה יואל (תל אביב: רסלינג, 2010), 25.

2. שם, 35.

3. Dominic Pettman, *Creaturely Love: How Desire Makes Us More and Less Than Human* (Minnesota: University of Minnesota Press, 2017), 97.

במחקריה בעיקר לייצוגים חייתיים בספרות, הראתה בין השאר כיצד ייצוגים של מיניות כלבית שימשו את ג'יי אר אקרלי (Ackerley) בממאר "My Dog Tulip" לנסח מחדש את גבולות החיבה או את האהבה ההדדית בין חיית המחמד לבעליה, ולייצר ביקורת קווירית באמצעות עניינו של הכותב במיניות של כלבו.<sup>4</sup> פטמן עמד על הקשר בין אהבה ללא-אנושי מנקודת מוצא ראשונית יותר. לטענתו, האהבה כטכניקה לעולם הופכת את המושא שלה ליותר או לפחות מאנושי, שכן התשוקה האנושית נמשכת למאפיינים היצוריים (Creaturely) של האחר.<sup>5</sup> כך, למשל, פטמן מסביר את האופן שבו מרסל פרוסט (Proust) משתמש בדימויים מעולם החי לתיאור מושאי אהבה בבעקבות הזמן האבוד, ואפילו את ריבוי המטאפורות החייתיות במסכת ההתאהבות של גיבור הסרט היא (Her) במערכת הפעלה מואנשת – טכנולוגיה אנאורגנית מובהקת.<sup>6</sup>

לעומתם, הפרויקט של ביל בראון (Brown) על אודות מקומו של האובייקט בספרות האמריקאית דן בבלעדיות בעצמים אנאורגניים. לטענת בראון, הקריאה עצמה היא פעולה של חילוץ רעיונות מתוך חפץ, ספר לרוב, מה שהופך את הספרות למקום מובהק שבו הדיכוטומיה בין החי לדומם מתערערת.<sup>7</sup> יתר על כן, קריאתו של בראון ברומן שלל פינטון של הנרי ג'יימס (James) מאפשרת לראות כיצד במערך הסיפר שיצר ג'יימס, הניחן ברגישות מובחנת לאובייקט, ההחפצה הרעיונית שעוברת דמותה של פלדה אינה בהכרח מרדדת אותה לעמדה תת-אנושית, כי אם מעלה את קרנה כמושא האהבה של אואן, המקנה לה איכויות על-אנושיות דווקא בשל כך.<sup>8</sup> בחזרה חטופה לפרוסט, אבן דרך בתולדות הפואטיקה של האהבה, נמצא גם פרשנויות המדגישות את מקומם של עצמים: ז'וליה קריסטבה (Kristeva), בקריאתה המעמיקה בבעקבות הזמן האבוד, מייחדת דיון לאופן שבו מאכלים (אורנג'דה במקרה של אודט וסוואן, גלידה במקרה של מרסל ואלברטין) משמשים קפסולה חושית האוצרת בתוכה את יחסי האהבה בין הדמויות.<sup>9</sup> קריסטבה מתעקשת: המאכלים אינם מסמלים תשוקה, אלא מגלמים תשוקה, "מופשרים" על ידי השפה כדי להעיר את התשוקה מתרדמתה.<sup>10</sup>

הקריאות הללו פותחות, כל אחת בדרכה, צוהר לקריאת תפקידו של האובייקט האל-אנושי בספרות, ובתפקידו בייצוגים ספרותיים של אהבה בפרט. הקריאה המוצגת במאמר זה נבדלת מהן במטרתה להתעכב על שאלת התיווך וההשגיה הכרוכה הן באהבה והן בכתיבה, ומתוך כך לבחון את גבולותיה של הספרות בייצוג של התמסרות מוחלטת בתור טכניקה של כתיבה. קריאה זו אינה מתמקדת בצורות של תיווך – העמדת דמויות ואובייקטים כתמונות מראה – או באובייקטים כזרזים חושיים, הפורצים את גבולות השפה בשל איכותם החומרית. עניינה הוא עצם שאלת התיווך, כלומר, יכולתה של כתיבה לייצג את החוויה

4. Susan McHugh, *Animal Stories: narrating across species lines* (Minnesota: University of Minnesota Press, 2011), 17.

5. Pettman, XI.

6. Ibid., 47, 100.

7. Bill Brown, *A Sense of Things: The Object Matter of American Literature* (Chicago: University of Chicago Press, 2003), 9.

8. Ibid., 146-155.

9. Julia Kristeva, *Time & Sense: Proust and the Experience of Literature* (New York: Columbia University Press, 1996), 206-208.

10. Ibid., 206.

הפנימית, את רגע ההתמסרות המוחלט לאחר, דווקא מתוך האמצעים המילוליים, המושהים והמושגיים שלה.

הפרדוקס הקושר בין חפצים למילים, בין אובייקטים אנאורגניים למושגים לשוניים, מקבל משנה תוקף ביישום שעשה ברנרד סטיגלר (Stiegler) למחשבתו של ז'אק דרידה (Derrida). המסגרת התאורטית של המאמר תתבסס על העקרונות הראשוניים של הגות דרידה על אודות הדיבור והכתב, שהרי הם העומדים גם במרכז קריאתו של סטיגלר. באמצעות הקריאה המשולבת בשני ההוגים ניתן יהיה להבין על ידי יומן הסנונית, כאמור, את מיקומה של הספרות, כטכניקה של כתב, ביחס לשאלת החפץ והמיוזג בין הסובייקט לאובייקט.

המסה "בית המרקחת של אפלטון" נחשבת לקריאת התיגר הדרידיאנית הממצה ביותר על קדימותו של הדיבור החי לכתב. המסה מציגה קריאה בדיאלוג האפלטוני "פיידרוס" כדי להורות על לוגיקה הרודפת את המחשבה המערבית מימי הפילוסופיה היוונית: תעודף חיותו של הדיבור, הנתמך תמיד על ידי דובר נוכח, כנגד הכתב, הנתפס כמוסף המאוחר, המעובד והחיוור שלו.<sup>11</sup> על פי דרידה, הלוגיקה האפלטונית חושבת תמיד בשניים: הדיבור אינו קודם לכתב, אלא נברא במחשבה עימו, על פי היגיון המבנה אותם זה נגד זה באורח אופוזיציוני.<sup>12</sup> זאת ועוד, כל דיבור כרוך לבלי היתר גם בצורה ראשונית של כתיבה – ב'כתב כללי' – שכן אי אפשר לקבע שום משמעות בלי לוותר על נוכחות (המילה "חיה" גם ללא הדובר שלה, מתנכרת לו מעצם שיוכה למושג כללי, שנועד לחזור על עצמו).<sup>13</sup> אם כך, מושג ה'דיפרנס' (Différance) הדרידיאני משמש לתיאור ההתחקות האינסופית אחר הנוכחות, שלעולם המחשבה לא תוכל לתפוס אלא כאשר היא מושהית ומשובשת.<sup>14</sup>

אם מעמדה של הנוכחות החיה כרוך בסתירה לוגוצנטרית, משמע שגם המגע הבלתי אמצעי באחר כרוך כשלעצמו בדיפרנס. בחיבור המוקדש לחברו ז'אן לוק ננסי (Nancy) דרידה משתמש באותה מסגרת תאורטית כדי לקרוא תיגר על תפיסת המגע כנוכחות וכגישה מיידית ובלתי מתווכת לגוף ולבשר, לרבות המגע העצמי.<sup>15</sup> על פי ההיגיון הדרידיאני, בין שמדובר בפרותזות ממשיות או בין שמדובר בפרותזות רוחניות, המגע החי עם האחר יהיה לעולם מתווך בעכבות.

כדי לעמוד בבהירות על סוגיה זו, מוטב להזכיר דווקא את דיונו המוקדם יותר בז'אן ז'אק רוסו (Rousseau). בעל הגרמטולוגיה פונה דרידה לדיון באוננות – דהיינו בגוף החווה את עצמו – כמו שהוא נתפס אצל רוסו בספרו הוידויים. רוסו מתבייש במעשה האונן, שכן מדובר, בעיניו, בסרח עודף ומלאכותי לאקט הטהור של יחסי המין. על פי דרידה, "מי שמשמש בנוכחות אחרת כדי לפעול על עצמו, מפקיע את עצמו מעצמו. ברם, רוסו אינו רוצה ואינו יכול לחשוב שהפקעה זו אינה דבר שקורה לאני, שהיא למעשה מקורו. הוא חייב לראות בה רע קונטינגנטי הבא מבחוץ ופועל על שלמותו של הסובייקט. ואולם הוא אינו יכול להתנזר ממה שמשיב לו באופן מיידית את הנוכחות האחרת הנחשקת; כשם שאינו יכול להתנזר מהשפה".<sup>16</sup>

11. ז'אק דרידה, בית המרקחת של אפלטון, תרגום: משה רון (בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2002).

12. שם, 132.

13. שם.

14. שם, 41.

15. Derrida, *On Touching*, Jean-Luc Nancy (California: Stanford University Press, 2005). Jacques

16. ז'אק דרידה, על הגרמטולוגיה, תרגום: משה רון (תל אביב: רסלינג, 2015), 247.

כלומר, את מעשה האונן רוסו תופס כחיקוי מושחת ובלתי מוסרי מעצם האוטרכיות שבו. רוסו אינו מצליח לחשוב שהאוננות כטכניקה, הארכי־אוננות, היא־היא התנאי לכינונו של המין הטבעי. ההפקעה העצמית, העלאת הנוכחיות הנעדרות, מתרחשת במין הטבעי כמות שהיא מתרחשת באוננות. דרידה אפוא מזמן לדיון את השפה כדי לטעון דבר מה על הגוף: המגע האוטרכי או ההיפעלות העצמית אינם אפשריים יותר מהדיבור הנוכח.

כאמור, בהגותו המאוחרת יותר ממקם דרידה את מחשבתו בהקשר פוסט־הומניסטי מובהק. בהרצאה "The Animal That Therefore I am", שכותרתה היא משחק לשוני על בסיס הקוגניטו הקרטזיאני, דרידה מזעיק לשיחה את חתולת המחמד שלו כדי לדון בתנאי האפשרות של אוטוביוגרפיה.<sup>17</sup> דרידה מתעכב על הסצנה שבה חתולת המחמד שלו מביטה בו עירום, ומעוררת בו בושה. לשיטתו, אין הוא יכול לחשוב את עצמו ללא הדיאלקטיקה הכרוכה במבטה, המייצג את אותה אחרות אל־אנושית שאינה מודעת לעירומה. על פי הדיאלקטיקה הזאת, אין הוא יכול לראות עצמו, או לכתוב את עצמו, בלי שיראה את עצמו משתקף במבטה של חתולתו. אם כך, זו צורה אחרת של קריאת תיגר על נוכחותו העצמית של הסובייקט. האוטוביוגרפיה אינה עוד מעשה ריבוני המניח את נוכחותו השלמה של האדם הכותב, שכן סצנת הכתיבה היא ככלות הכול סצנת רפאים: אין הסובייקט יכול לכתוב לבד, שכן הכתיבה תובעת בהכרח את נוכחות רוח הרפאים של האחר, במקרה זה האחר האל־אנושי.

בקריאתו של סטיגלר, יחסו של הכתב לנוכחותו הזוהה לעצמה של הדיבור בתאוריה המוקדמת של דרידה מקביל למעמדו של האובייקט האנאורגני למול הנוכחות הזוהה לעצמה של הגוף האנושי והווייתו. סטיגלר, תוך התבססות על מושג ה'דיפרנס', מראה שההתחקות אחר הגדרת האוטונומיה של הנוכחות האנושית, וההיסטוריה האנושית ככלל, כרוכה בשיבוש ובהשהיה זמנית ומרחבית.<sup>18</sup> כלומר, האדם הוא יצור הווה, והחיים האנושיים הם תוצר של רישום (מעובד, מאוחר, חיוור) של ההווה הזאת במרחב ובזמניות אנאורגניים.<sup>19</sup> את האנושי, סבור סטיגלר, אי אפשר לחשוב בלי להביא בחשבון את העצמים האנאורגניים (Technics), המחוללים בעבורו את הזמן כאשר הם מאפשרים לו לחקוק עצמו בעבר ובעתיד.<sup>20</sup> אם כך, הסובייקט המודרני אינו יכול לראות בעצמו מושל על החומר, שכן הכלים המשמשים אותו לא נוצרו על ידי תודעת הווה לעצמה, אלא מתוך תלות אדם־חומר שאי אפשר לחשוב אותה בלי להסבירה בלוגיקה של דיפרנס.<sup>21</sup> דהיינו, לא יהיה אפשר לחשוב אותו באמצעות רגע בראשיתי של מקור ההווה לעצמו ותלוי בעצמו בלבד.

בשאלת המסגרת התאורטית הזאת משווה סטיגלר ממד טכני ממשי להגדרה הדרידיאנית של הכתב הכללי, כאשר הפעם האנאורגני ממלא את תפקידו בתור גורם המודחק על ידי המחשבה המערבית בהנחתה את הקדימות האונטולוגית של האדם לכלי. האדם מתואר כישות מוגבלת מעיקרה, שכינונה תלוי נואשות בהתערבות העצם הטכני. לפיכך, העצם הטכני משמש בלשון דרידיאנית כמוסף (Supplément): דבר מה

Jacque Derrida, "The animal that therefore I am (more to follow)," *Critical inquiry* 28(2). 17 (2002): 369-418.

Bernard Stiegler, *Technics and Time: The Fault of Epimetheus* (California: Stanford University Press, 1998).

Ibid., 140. 19

Ibid., 58. 20

Ibid., 178. 21

שבעת ובעונה אחת נתפס חיצוני למושג שאנו חושבים אותו, אך הוא הוא מכוון את התנאים לחשיבתנו את מושג זה כנוכח או שלם.<sup>22</sup> כך לא ניתן לחשוב את הדיבור ללא הכתב, ואת האנושי ללא אותה תרומה עודפת וחיצונית, לכאורה, של העצם האנאורגני.<sup>23</sup> כך עומדת עדיין הפרדוקסליות הכרוכה בשאלת האהבה: עלינו לשאול מהם תנאי האפשרות של איחוד חי ונוכח בין שני גופים או שתי נפשות מתוך ההכרה בכך שאהבה, כמו כל מגע עם האחר, כרוכה בהפקעתנו לעצמים מתווכים, על אחת כמה וכמה במדיום הספרותי שבו הרגש "החי" לעולם מתווך על ידי השפה.

כפי שניתן יהיה לראות בנייתו הרומן יומן הסנונית, לטענה זו יש השלכות הרות גורל גם על קיבועו של הסובייקט במסגרת תפיסת הזמן האנושית. רישומו של האדם בחפץ הכרחי כדי לכוון את משך הזמן, ובתוך כך, אותו רישום יכול לגאול אותו מן התפיסה ההיידגריאנית של הסובייקט העומד לקראת מוות. אם היידגר (Heidegger) מגדיר את מותו של האדם כמעין יעד אותנטי שלקראתו מתכוונן הקיום האנושי, ההפקעה אל העצמים הטכניים מסיטה את המחשבה לעבר תפיסה ההולמת יותר את ההוגה עמנואל לוינס (Levinas). על פי לוינס אין לתבוע בעלות על המוות, שכן הוא מוגדר כריק מוחלט של ידיעה.<sup>24</sup> הסובייקט רושם את זמנו באובייקט, ובכך במידת מה גם מעניק לעצמו נצחיות, החוצה את ריקבון הגוף ואת מותו החד-פעמי כאינדיבידואל. ההחצנה של ההווה האנושית אלי האובייקט מקנה לנו, במובן הזה, צורה של חיי נצח. אולם, אם נשוב לשאלת האהבה, האם אין זה אומר שנגזר עלינו לחיות בכדידות, לעולם במחיצת נוכחות הרפאים של האחר, ואף פעם לא ברגע מוחלט וסופי של ההתמזגות עימו?

לשאלה זו נידרש בדיון ביומן הסנונית – רומן המציג מקרה מובחן של חשיבה מחדש על יחסי סובייקט ואובייקט באמצעות כליה של הספרות, תוך רגישות מחוננת לאופנים שבהם ההחצנה אל האנאורגני טורפת את תפיסת הסופיות ההיידגריאנית. ברומן לא נמצא את סיפורו של סובייקט פטישיסטי המאשש את גבריותו תוך אובייקטיפיקציה של האחר, וקל וחומר לא סיפורם של זוג סובייקטים נפרדים שרק אהבתם טורפת את יציבותם המדומה. סיפור האהבה המתואר ברומן פורע מראש את ההגדרות "סובייקט" ו"אובייקט", ואתר ההתרחשות שלו אינו בדיוק עולמם של בני אדם, אלא ממלכת המוספים שאליהם מופרטים בני אדם. במילים אחרות, יהיה אפשר לקרוא את יומן הסנונית כמפגש אינטימי של הגוף האורגני עם אחרותה של הפרותזה האנאורגנית, וממנו להסיק על האפשרות לגעת באחר, להתמסר לו ולאהוב אותו בתנאים הדרידיאניים של המוסף ותוך ערעורה של תפיסת הזמן האנושית.

## 2. יומן הסנונית: סיפור אהבה שפרקיו נטרפו בידי מטורף

יומן הסנונית נפתח בהבקעתה של דמות מתוך ריק קדם-סובייקטיבי, כלומר ברגע הנסיגה והפיצול בין הסובייקט לבין אובייקט הידיעה. עוד בטרם התוודענו לגיבור – עוד קודם שכפה הגיבור את גבריותו על הסיפור וחקק בו את שמו ואת הביוגרפיה שלו – נשזרים זה בזה הגיגים על אודות הריק האנונימי שממנו הוא עתיד להבקיע:

אדם מקיץ באפלה בלא לדעת דבר וחצי דבר. היכן הוא, מה קורה? [...] הוא יודע רק, במלוא

22. באשר ללוגיקה של המוסף ראו שוב את הדיון של דרידה ברוסו: דרידה, על הגרמטולוגיה, 262.

23. המונח "פרותזה", שבו אני מרבה להשתמש, מגלם בתוכו את ההיגיון הזה.

24. עמנואל לוינס, הזמן והאחר, תרגום: אלעד לפידות (בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2014), 14-15.

החדות והחריפות, שזה המטען היחיד: הוא חי. מעולם לא היה חי כל כך: זה מה שהוא, רק חי. במה מסתכמים החיים באותו חלקיק שנייה שבו נופלת בחלקו הזכות הנדירה להיות נעדר זהות?<sup>25</sup>

מלבד השימוש בדימויי האור והחושך ובאפלה הנקשרת בעמימות המוחלטת של העולם הקדם-סובייקטיבי, עולם זה מתואר כרגע גולמי של חיות, שאחריו, עם התהוותו של סובייקט למול אובייקט, לעולם תנוקף בדידות. עם הביטחון הגברי שבהפצעתה של נפש בתוככי הגוף האנונימי תבוא גם אכזבה:

אין חירות גדולה יותר מאותו אובדן זיכרון בשעת היקיצה. הוא יכול לכנות במילה את התגלית חסרת השם של היוולדותו: הוא מושלך באחת אל אימת החיים. ואז שבים הזיכרונות ומשתבצים בגוף כבאבחת ברק ומשיבים לו את מה שממלא אצלו את מקום הנפש. הביטחון חוזר וגם האכזבה: ובכן זה מה שהוא, ובכן זה כל מה שהוא.<sup>26</sup>

מתוך האפלה יבקיע סובייקט פצוע, ש"עקר את ליבו" ו"קטל את תחושותיו" בעקבות אהבה נכזבת.<sup>27</sup> ההתניה שנצרבה בו בעת ההתמסרות הרומנטית לאחר מביאה אותו לבחירה בניוון חושי מוחלט – "התאבדות חושית", לדבריו: "הייתי צריך רק למצוא את המפסק הפנימי כדי להתגלגל אל תוך עולם האדישות [...] מאז לא חשתי עוד כאב. לא חשתי עוד מאומה".

לכאורה, במהלך זה של התכנסות עצמית קרטזיאנית כמעט – המשילה מרצון את האשליות האמפיריציסטיות של החושים – יבקש הגיבור לכונן בנפשו ממלכה אוטרקית לבל ייפגע בשנית מהתמסרות לאחרות אנושית. מטרת חלק זה במאמר להראות כיצד האחרות האנאורגנית הסמויה מן העין של הפרותזה תשבש את האוטרקיה המדומה המתכוננת בנפש הגיבור, ואילו הפרותזה והכתיבה יחברו להיגיון הדרידיאני, שיתגבש לכדי "סיפור אהבה שפרקיו נטרפו בידי מטורף".<sup>28</sup> הדיפרנס העומד בבסיסו של המגע באחר, כמו גם הזמן האנושי המופקע אל האנאורגני, יביאו את הרומן לשיא, שבו יקרו ההנחות התאורטיות על אודות כל אלה, והגיבור יבחר למות בתיאום מופתי עם התכלותה הגמורה של הפרותזה – היא יומן הסנונית.

## 2א. מן האנושי לפרותזה: ההתאבדות החושית של גיבור יומן הסנונית

האחרות בתצורתה האנושית היא הגורם שממנו התחסן הגיבור, המכנה עצמו "אורבן", ביעילות מרשימה למדי ("חוש שמת אצלי יותר מכל היה זה שגורם לנו באורח מסתורי להתגבש כבדולח סביב אדם אחר"<sup>29</sup>). הדבר המייצג זאת יותר מכול הוא עבודתו החדשה בתור רוצח שכיר. בה פוגש אורבן את האחר באינטימיות (המתהווה עם מותו), ובכל זאת מעקר את הפגישה מכל סממן של אחרות. מנקודת ראותו של אורבן נהפך הרצח למעשה המאשש את עובדת גבריותו ואדנותו על הקיום ("אתה שולט שליטה מוחלטת באדם שאינך יודע על אודותיו מאומה. וכמו רודן המכבד את עצמו, אין בכך אף לא רמז של תחושת אשם"<sup>30</sup>).

25. אמלי נוחמב, יומן הסנונית, תרגום: חגיית בת-עדה (רמת השרון: אסיה, 2013), 5.

26. שם, 6.

27. שם, 7.

28. שם, 99.

29. שם, 12.

30. שם, 19.



בעיקור הפוטנציאל האינטימי של פגישה עם אדם ברגעיו האחרונים לא נפגש אורבן עם "אחר", אלא מרדד את הפרקטיקה לאנטי־פגישה, לפגישה בכואתית עם עצמו. בהגיונו הפנימי מסונף הרצח לממלכת הכוליות, בלשון לוינאסית ("כשרוצחים מישוהו, מתוודעים אליו"). ואילו האנונימיות של האחר נהפכת הכרחית. כך, לדוגמה, מודה אורבן שלא היה מסוגל להרוג אילו קורבנותיו היו מוכרים לו.<sup>31</sup> דהיינו, רק כאשר האחר מנוכה מן הגורמים המהותיים לאחרותו – מן השם, מן הביוגרפיה ומן ההיסטוריה – יכול אורבן להורגו ללא נקיפות מצפון.

יתר על כן, העונג המיני שמפיק אורבן ממעשי הרצח נעשה לסממן מובהק של האוטרכיה שאליה הוא שואף. בתום מעשי הרצח נוהג הגיבור להחיש אל מקום חבוי ולהגיע אלי פורקן מיני באוננות. עם זאת, העוררות המינית אינה קשורה ביחידותו של האחר אשר רצח (יופיו, מיניותו וכן הלאה), אלא בעובדות הכוליות של הרצח עצמו:

הצורך לגמור במיטה רק נעשה דחוף יותר. עם זאת, לא היה כל דבר מיני בהתנהגותי: אני מיטיב להכיר את עצמי ויודע שסוג כזה של ריגושים אני יכול לחוש רק כלפי אנשים יפים. ואילו האנשים שהרגתי לא היו יפים בכלל, ואפילו לא דוחים מספיק לעורר תשוקה הסותרת את המקובל. מעשה ההריגה הוא שהתניע את התהליך.<sup>32</sup>

אם כך, עבודתו של אורבן בתור רוצח שכיר היא ביטוי לביטול אלים של כל אחרות אנושית על כל הרגשות שזו עשויה לעורר: הרהורי לב, און מיני או עניין אינטלקטואלי. אף על פי כן, במסלול מקביל ובלא משים, אורבן בקיומו החדש והמנוון מפיק עצמו כל העת לתוך תצורה אנאורגנית של אחרות. הוא מגלה עניין מוגבר בעצמים מלאכותיים, שינכרו אותו מן האנושיות וימקוהו בעמדה "שמימית ונאצלת".<sup>33</sup>

דוגמה בולטת היא ההאזנה האובססיבית ללהקת רדיוהד (Radiohead). בעבור אורבן המוזיקה של רדיוהד אינה גוף אסתטי המופעל עליו ומשמש בן לוויה רוחני לקיום בעל בסיס חומרי, אלא דבר מה המפעיל אותו ומכוון את קיומו החדש בתור רוצח שכיר.<sup>34</sup> חדות הרצח קשורה בטבורה להאזנה לרדיוהד, שהרי אורבן מעיד שהלהקה הולמת היטב את חייו החדשים, המתאפיינים בהיעדר גמור של געגועי לב.<sup>35</sup> רדיוהד לא רק מכוונת את חדות ההריגה, אלא גם קובעת את אופייה המדוקדק: "כל אחד רוצח בהתאם למוסיקה שלה הוא מאזין", חורף אורבן. "בתפוז מכני הרצח מצטרף להתלהבות האדירה מהתשיעית, לאותה שמחה מעיקה כמעט; ואילו אני הרגתי ביעילות המהפנטת של רדיוהד".<sup>36</sup> בכך מעגן עצמו אורבן גם ברגע היסטורי מובחן. כאשר מעסיקו מזמזם את להיטיהם משנות התשעים, ממהר אורבן להצהיר ש"הסם שלי זה שלושת האלבומים האחרונים"; לאחר מכן ימסור לקוראים ש"יורי השתייך לגווארדיה הישנה, ואילו אני הייתי רוצח של האלף השלישי".<sup>37</sup>

31. שם, 29.

32. שם, 28.

33. שם.

34. שם, 8.

35. שם, 24.

36. שם, 25.

37. שם, 36.



יש להבדיל בין חיבה לרדיוהד כמאפיין זהותי מתוך פסיפס ביוגרפי לבין הפקעה רדיקלית, אל-אנושית, של גיבור אנושי לתוך המוזיקה. המוטיבציות של גיבור יומן הסנונית, כמו שנוכחנו לראות, לא אנושיות וממוכנות מעיקרן. ובכואנו לאפיין היגיון שיצדיק את בחירתו במעשי הרצח הסדרתיים, אפשר להסיק שרדיוהד היא הפועלת מתוכו. ברגע מסוים יהיה אורבן די נכון כדי להודות בכך בעצמו, ויקבע ש"יש מוזיקה שנכנסת בך כדיבוק עד כי היא מונעת ממך לישון ואפילו לחיות".<sup>38</sup> כלומר, אורבן המנוון למעשה אינו חי עוד במובנים אנושיים, ורדיוהד משמשת לו מנוע אנאורגני בממלכת הלא-חיים. הוא מוסיף: "המוח מתכנת אותה ברצף מחזורי, ומרחיק כל צורת חשיבה אחרת. ההפקעה הזאת של עצמך מענגת מאוד בהתחלה. [...] זה לא היה רקע קולי, זו הייתה הפעולה עצמה. רצחתי בתיאום מושלם איתה".<sup>39</sup>

במובנים דומים, גם האקדח עצמו נהפך לפרותזה המתווכת בין הגיבור לעולם האנושי, ההולך ומצטמצם מנקודת ראותו. אורבן נפגש עם בני אדם אחרים רק בעבודתו, ובכך מסוגל לגעת באנשים רק באמצעות האקדח, התובע באורח בלתי נמנע גם את חיסולם. בהקשר זה יודה ש"כל מה שנותר לי הוא אותה תותבת זעירה של תחושות חדשות שגיליתי הודות למעשה הרצח".<sup>40</sup> כלומר, מעשי הרצח המתגלמים התגלמות מטונימית בכלי האקדח הם בבחינת מוסף של הגוף, ובאורח דרידיאני לעילא רק בתיוכם יכול אורבן לפגוש את האחר.

ככלל, אורבן דוחה את האמונה בנוכחות זהה לעצמה נוסח רוסו. מתוך הכרה באי האפשרות של אחדות בזמן או באי היתכנותה של ראשוניות טהורה אורבן נוטה לתעדף את השניות המלאכותית והעודפת. כך בהאזנתו לרדיוהד, המצליחה לרגש אותו רק בהאזנה השלישית.<sup>41</sup> בהקשר המיני מודה אורבן שהפעם הראשונה היא לעולם אינה הכי מוצלחת.<sup>42</sup> אף במעשי הרצח הוא מברך דווקא על הירייה השנייה: "אני בירכתי על החוק הזה של הירייה השנייה, שהכפילה את ההתענגות שלי. כשלחצתי על ההדק בפעם השנייה, גיליתי אפילו שהיא יותר מוצלחת".<sup>43</sup>

כך בדיוק גם בוויכוח הגוף והנפש, שגם בו מקבל אורבן את העמדה האנטי-רוסוויאנית ומהלל את הגוף החתום, הקר והטהור. "הגוף אינו רע, מי שרע זה הנפש",<sup>44</sup> הוא אומר. ואילו הקיפאון של הגוף נקשר בעולם הדימויים של הגיבור לקיפאון של השפה: "איני יודע מדוע נהניתי כל כך להקפיא את כפות הידיים כך. פרץ הקור הזה, תחת שישתק את פרקי האצבעות, מילא אותן חיות, עוצמה וביטחון [...]. במחשבה שנייה, ישנו עוד חלק בי המשתוקק למים קפואים כקרח ושיתר חלקי גופי היו מתעבים. אלה הפנים, פרט לגולגולת. [...] מהו המכנה המשותף לפנים ולכפות הידיים? השפה, שאלה מדברים ואלה כותבות. הדיבר שבפי קר כמו המוות".<sup>45</sup> עוד פעם, דווקא מתוך הקיפאון והמוות מוצא הגיבור את ביטחונו ואת חיותו.

בסיכום חציו הראשון של הרומן, שממנו תתעורר נקודת המפנה בדמות הסנונית ויומנה, אפשר לאפיין את גיבור הסיפור על רקע מסורת הניוון החושי של הדקדנס: לפנינו גיבור המתעדף את המלאכותי מן

38. שם, 38.

39. שם, 38-39.

40. שם, 44.

41. שם, 9.

42. שם, 21.

43. שם.

44. שם, 44.

45. שם, 26-27.

המקורי, את הגוף מן הנפש, את החזרה מן הראשוניות ואת האנאורגני מן האורגני או האנושי. סיפור האהבה שיפרוץ בחלקה השני של הרומן יתבקע מתוך התוודעותו לחפץ שתתעל בדיוק את התכונות הללו, את הפקעתו של הגיבור אל האנאורגני, ובכך תטרוף את פני הדברים, ותרשה לנו לדון באמצעותה בטבעו של המגע הפרותטי ועל עצם האפשרות לכוון מגע אנושי בלתי מתווך.

### ב. בחזרה מן הפרותזה אל האנושי: הדרך הבלתי אפשרית

אורבן מוסיף לרצוח לפי דרישת מעסיקיו, עד שהוא נדרש לאתגר הפורע את עמודי התווך של שגרתו: מוטלת עליו משימה לרצוח את משפחתו של שר בממשלת צרפת. המשימה תמוהה כבר מראשיתה, שהרי הפעם היא אינה מסתכמת ברצח השר ובני משפחתו גרידא, אלא כרוכה בלכידת תיקו האישי.<sup>46</sup> כמו כן, על אורבן להכיר את הנרצחים בטרם הפעולה, לחזות בתמונותיהם, כדי שלא יחמיץ איש מהם.<sup>47</sup> בפעולה עצמה הוא מוצא את השר באמבטיה, בעודו מתעמת עם בתו, המכוונת אקדה לראשו של אביה, ודורשת ממנו לספר לה היכן החביא את יומנה האישי.<sup>48</sup> אקדה זהה לאקדחו של אורבן.<sup>49</sup> כשהאב מודה שקרא את יומנה, בתו יורה בו למוות, ואילו אורבן רוצח אותה מייד לאחר מכן.

מעשה הרצח המסוים הזה מעורר תגובות חריגות בקרב הגיבור. הפעם חשוב לאורבן לטעון את המעשה בהדדיות, להתעלות מעל ההתוודעות הריקה המאפיינת את יחסו המנוכר לנרצחים, ולאפשר לנרצחת להתוודע אליו בחזרה בטרם תירצח ("יכולתי לחסל אותה בלי שתדע על כך, אבל היה לי צורך שתראה אותי בשעת מעשה"<sup>50</sup>). יתרה מזאת, התגובה האוטו־אירוסית לרצח נכשלת וקורסת תחת הציפיות ("התחבאתי מאחורי שיחים ועשיתי מה שעשיתי. מוזר, ההנאה הייתה פחותה מכפי שציפיתי"<sup>51</sup>). חשוב מכול, לראשונה מתעוררת בגיבור בושה אם כי לא על הרצח עצמו, אלא על הקריאה ביומנה האישי של הנערה.<sup>52</sup> הבושה תלווה אותו גם לכשישוב לביתו. אז ישקע בדכדוך ויודה בחריגותו של האירוע ("בדרך כלל, אחרי הרצח וקטע האוננות שלי, לא הטרדתי את עצמי עוד בקורבנות שלי"<sup>53</sup>).

בשלב זה מן ההכרח לתהות, על רקע אורחותיו הקבועים של הגיבור, באילו מובנים מסמנת רציחה זו נקודת מפנה רדיקלית. מובן שהפגישה עם הנערה עוררה בקרבו הזדהות במבנה השטח, שכן במעשה הרצח פגש רוצחת בעצמו. אך להזדהות זו מובנים מורכבים הרבה יותר, שהרי הגורם שערער את אורחותיו יותר מכול לא היה רציחתה, כי אם ההתוודעות ליומנה והבושה שהתעוררה נוכח הקריאה בו. היומן, כמו שאבקש לטעון, נהפך פורעני מתוך אופיו המובחן כאחרות פרותטית, שאינה מגוללת את סיפורה של פגישה אנושית, המבקיעה את הניוון החושי של הגיבור ואת ניכורו מבני האדם, אלא משתמשת בהתנכרות זו בדיוק כדי לחולל את המפנה הפסיכולוגי בגיבור ואת המפנה העלילתי ברומן.

הרי היומן הוא מוסף דרידיאני ממעלה ראשונה. תחילה, במובן הפשוט ביותר, באופן שבו סובייקטיביות

.47. שם, 46.

.47. שם.

.48. שם, 52.

.49. שם.

.50. שם, 54.

.51. שם.

.52. שם, 55.

.53. שם, 59.

מופרטת לתוכו. היומן האישי חוקק את אירועי החיים ההווים בדיעבד – חוויות, רגשות, אנקדוטות – ומקנה לבעליו מסגרת שתגולל אותם בתור סיפור חיים. כך למעשה מכיל היומן פרדוקס דרידיאני: הוא אישי, חתום, נעול, אך ערוך תמיד לקריאתו של אחר מעצם השימוש בטכניקת הכתיבה ומתוקף ההנגשה העודפת של הסיפור. היומן הממשי הוא מטונימיה מובהקת לאופן שבו בני האדם חוקקים את זהותם בעצמים אנאורגניים, המקנים להם מקום בזמן ובכלכלת הזהויות החברתית. היומן הוא ה"כתב הכללי" של החיים החברתיים, וחשיבותו נעוצה בהשתמרותו אל מעבר לסופיותו של הסובייקט העומד למות, באופן שניתן לחוות אותו באמצעות דמות הרפאים הרשומה בפרותזה.

רגישותו המחוננת של הגיבור ליומן הסנונית נובעת במידה רבה מהתבצרותו המוצלחת בממד מלאכותי ואנאורגני. האוננות הכפייתית, לצד הפקעתו אל המוזיקה ואל האקדח, לא הקהו אפוא את אפשרותו לפגוש אדם אחר, אלא רק הכשירו את כניסתו של האנושי לחייו בתיווכה הבלתי נמנע של הפרותזה. מתוך ההכרה בסתמיות הראשונית ובנוכחות הזוהה לעצמה, מתוך הידיעה שאי אפשר לפגוש את האנושי אלא בתיווך הפרותזה, כניסתו של היומן לחייו הופך באורח סותר לפגישה המסעירה והראשונית ביותר. ההיפוך מגולם באורח שלם בקומפוזיציה של סצנת רצח הנערה: באמבטיה שוכב השר, במפתן הדלת אורבן, וביניהם ניצבת הנערה, אשר תרצח את אביה כמתווכת בינו לבין הרוצח השכיר, כאילו היא כשלעצמה האקדח, הפרותזה. עם חיסולה – על רקע הסכנה שבפגישה בלתי מתווכת עם האדם אשר רצח – לא תהיה לו ברירה אלא להיאחז ביומנה האישי כמסגרת שבתיווכה יוכל לחוות את העולם. יומנה ייהפך במידת מה גם ליומנו, וכל מאמציו יושקעו בהסתרתו, גם במחיר המוות.

ליומן מעמד מיוחד, שכן הגיבור טוען אותו ברגשות בושה ודאגה, וכמו שהקפיד לעשות לעצמו בראשית הסיפור, עליו עתה לכבדו בשם. כלומר, להכיר בו כאחר. ההכרה מתבססת בסצנה פיוטית, שכאילו תלושה מעלילות הרצח וההגיגים שחלשו על הרומן עד כה. אל דירתו של אורבן מגיחה סנונית פצועה, שכמעט מפצירה בו להדליק את הטלוויזיה ("מדוע הציפור התחבאה לה מאחורי המכשיר הזה שלא הדלקתי מעולם?"<sup>54</sup>), ובה משודרת ידיעה על רצח משפחת השר ("קיוויתי שיאמרו את שמות הקורבנות. אך לא, לרוע המזל. הם כבר היו חסרי זהות"<sup>55</sup>). לבסוף מתה הסנונית, ומותה מעורר באורבן אפקטים רגשיים שאין להם תקדים ברומן:

אחזתי אותה בכף ידי. לבי שוב השתולל בתוך חזי עד כי דימיתי שנקב בו חור. כאב לי, אך לא יכולתי להרפות מן הציפור. הסתכלתי על ראשה. העיניים הגדולות היו פקוחות לרווחה, כמו אלה של הנערה הצעירה ברגע ששבקה חיים. מדוע היה לי הרושם שהציפור הזאת היא שציוותה עלי להדליק את הטלוויזיה? ומדוע הייתי משוכנע שמראות הרצח הם שהרגו אותה?<sup>56</sup>

ברגע שבו מכיר אורבן בעוצמתו של הדימוי המתווך (האם ביכולתם של מראות המוות מן הטלוויזיה להרוג בעצמם?), מתכנס הכאב לכדי מונולוג החורג מן הנימה המאופקת המאפיינת את הרומן, ואילו הנערה והסנונית הופכות בעיניו לאחת:

עכשיו משהבנתי מי היית, אני מתחרט, כן, הייתי רוצה לאמץ אותך אל לבי, אני, שבוער מתשוקה לדעת מי היית, מי את, אקרא לך סנונית. השם הזה הולם אותך. מעולם לא קראו לנערה סנונית.

54. שם, 65.

55. שם, 66.

56. שם.

זה שם יפה למי שחיה. אין יצור מלא חיים יותר מסנונית, תמיד על המשמר כשאינה נודדת [...]. סנונית, האם לא תוכלי לשוב לתחייה, את שהרגתיך ביום אביב, עונה שלדברי אריסטו אחת כמוך אינה מברשת אותה, אפשר להיות החכם היווני הנערך מכל ולשגות, על אחת כמה וכמה רוצח שכיר חסר בינה שעושה טעות, להרוג אותך [...]. האם לא תוכלי לשאוב את חיך מתוך מה שהולם בעוז, בעוז רב מדי, כל כך כואב לי, האם לא תוכלי להיוולד שנית מתוך הכאב שלי, לא, אני יודע, אין הזדמנות שנייה, אם אורפיאוס לא הצליח, מי אני, הרוצח שלך, שאצליח, אאורידקה קטנה של נוצות, הדרך היחידה שבה אוכל להשיבך אל החיים היא באמצעות השם הזה שאני מעניק לך שהולם אותך להפליא, סנונית, זו שפרחה לעולמים, זו ששבה לרדוף אותי במשך כנף.<sup>57</sup>

עתה, עם הזיהוי המוחלט בין הנערה הנרצחת לסנונית המתה, כשלעצמה יצור אל-אנושי המשמש מתווך במישור הסיפור, ייהפך יומן הסנונית לגוף הפרוטטי שיאפשר את התמסרותו של אורבן לאחר. הרי אורבן אינו יכול להתוודע לאחר אלא דרך הפרותזה, בשל ניוונו המוחלט. בדיוק מסיבה זו הקריאה ביומן מזכירה לו את אותה ההפקעה עצמית לטובת רדיוהד: "צליל עלה מהדפים האלה. כשקראתי אותם, באוזן קשבת, דימיתי לזהות שיר של להקת רדיוהד [...]. הנחתי לפזמון הזה להשתלט עליי".<sup>58</sup> מעתה ואילך כבר לא יהיו היומן ואורבן בבחינת שתי ישויות נפרדות, שהרי אורבן יעבור הליך של הפקעה אל תוך היומן, ובאמצעות הפקעה זו יכונן פגישה אינטימית עם הנערה, המופקעת לתוכו מלכתחילה. ההפקעה כמעט מושלמת כאשר הוא עוזב את דירתו, זונח את שמו ואת רכושו, ונותר רק עם יומן הסנונית באמתחתו.<sup>59</sup>

הליך ההתמסרות לפרותזה אינו סטטי או מחושב, אלא מהווה פגישה סוערת ורוויית תאוות, כמו שמרבים לייחס לפגישות מיידיות ובלתי מתוכות כלל. לפיכך גיבור יומן הסנונית מצליח, למשל, להתעלות מעל הפרקטיקות האוטו-אירוטיות הנשנות שבהן חטא עד כה. באחת הסצנות אורבן "עומד להתענג עד עילפון", וטוען שהסנונית היא "בתוך איבר המין שלו", ועם רגע השפיכה הוא מתייסר נוכח הריקנות שלאחר האוננות ("ההתענגות המזויפת שלי הרגה את אשליית סנונית, חשבתי שאני כובש רוצחת קטנה ויפה, למעשה נכבשתי ביד שלי עצמי"<sup>60</sup>). כדי למצוא נחמה, הוא "מתנפל על היומן של הנערה הצעירה". במונחים דרידיאניים אורבן כושל להבין שכל עשיית אהבה היא גם עשיית אהבה עם עצמו, או אולי מבין זאת טוב מדי, שכן הוא פונה לעשיית אהבה עם עצמו באמצעות היומן, ומעשה זה מסמל בעבורו באורח אותנטי את עשיית האהבה עם הנערה עצמה.<sup>61</sup> הפעם לא עצם חדות ההריגה מעוררת את אוננו ולא הנרקיסוזם, כי אם ההתמסרות לאחר בעל שם המגולם ביומן הסנונית.

בד בבד, הטרנספורמציה כוללת גם את חידוש האמונה באפשרות הטיהור של הנפש. אם בראשית הרומן האדיר אורבן את הבשר בטענה שהנפש מושחתת, ואף התענג על גירומן של עצמות עוף קרות,<sup>62</sup> כעת מפציעה הסובלימציה כאפשרות לשאת את החיים הסימבוליים. עתה יכול הוא להתענג על "גופם החמים והשותת דם של הפירות".<sup>63</sup> מבחינה זו, לא בכדי הוא מודה שבעבורו היומן האישי משמש "קערית לשטיפת

.57 שם, 67.

.58 שם, 79.

.59 שם, 88.

.60 שם, 74.

.61 שם.

.62 שם, 58.

.63 שם, 71.

הנפש". משעה שָׁבָה מצא אהבה מסעירה, המתחוללת באמצעות גורם מתווך, שב להאמין בתיווך הסימבולי, המאפשר את החיים האנושיים, ובראש המנגנון ניצבת הנפש בתור כלי מסמל, הטעון בתוך הגוף הסתום.

עם זאת, הסובלימציה לא תשרוד זמן רב. בכלכלת הנפש הנירוטית של הגיבור האהבה ראויה להיות טוטלית, לפחות כמו ההתנזרות ממנה. אם במקרה זה הפרותזה מחליפה באורח שלם את האדם, אזי יש לבוא לכדי מיזוג מלא עם הפרותזה. כך מגיעה העלילה לשיאה: לאחר שהחביא את היומן ממעסיקו העבריינים, נקלע הגיבור לצינוק, שבו הוא עדיין מצליח להסתירו מפניהם. בצינוק הוא גומר בליבו למות כדי להגן על סודה של הנערה הצעירה, ועושה זאת באמצעות אכילה של יומנה:

למות מעצירות זה דבר שקשה להבינו. הרוח האנושית שמשיגה בקלות מוות מהתייבשות, אינה מסוגלת לתפוס את ההפך. אני מתנחם במחשבה על כך שבקרוב אדע במה המדובר. השלמתי את מעשה האהבה שלי: אכלתי את כתביה של סנונית [...] יש אומרים כי לאהוב מתה, הרי זה קל מדי. גרוע מכך לאהוב את זו שהרגנו: הרומנטיקה לא הנפיקה רעיון נדוש מזה. מדוע אם כך יש לי הרושם שההשמצות האלה אינן מגיעות לי? אני משוכנע לחלוטין שאני חי עם סנונית. צירוף מקרים מוזר גרם לכך שאפגש איתה אחרי שרצחתי אותה. בדרך כלל הדברים אינם מתרחשים בסדר הזה. זהו סיפור אהבה שפרקיו נטרפו בידי מטורף.<sup>64</sup>

אם כן, מהו אותו "צירוף מקרים", המאפשר לאורבן "לחיות עם הסנונית" לאחר שרצח אותה, אם לא האחיזה שקנה ביומנה; מיהו המטורף שטרף את פרקיו של סיפור האהבה אם לא ההיגיון הדרידיאני של המוסף? ואף על פי כן מדובר בסיום טרגי, שכן השלמת מעשה האהבה כרוכה בהתמזגות מוחלטת עם היומן, בהפיכת היומן והגוף לחומר אחד על ידי אכילתו. בקשתו הבלתי אפשרית של הגיבור היא לקטוע את תנועת הדיפרנס, המשבשת את המגע הנוכח עם אהובתו ולייצר אחידות של המוות, המגע והכתיבה:

הסיפור עם סנונית התחיל רע, אולם הוא מסתיים על הצד הטוב ביותר מכיוון שאינו נגמר. אני מת משום שאכלתי אותה, היא הורגת אותי בתוך בטני, לאט וברכות, במחלה חשאית אך יעילה באותה מידה. אני עובר מן העולם כשכף ידי בכף ידה משום שאני כותב: הכתיבה היא המקום שבו התאהבתי בה. הטקסט הזה ייעצר ברגע המדויק של מותי.<sup>65</sup>

הפסקה שלעיל, החותמת את הספר באקורד מלנכולי, מסמנת את קריאת התיגר החשובה ביותר של הספרות למול התאוריה. היא מבטאת שאיפה (בלתי אפשרית, מנקודת מבט דרידיאנית או סטיגלריאנית) לסכל את היומן כמוסף בהטמעתו בחזרה אל תוך סופיותו של הסובייקט. בה בעת, כאשר נעצר הטקסט "ברגע המדויק" של מות הגיבור, מממשת הפסקה את מיזוג הכתיבה עם רגע המוות – כלומר עם הסופיות הניצבת לפני הסובייקט ההווה לקראת מוות. התמזגות זו של המוות והכתיבה היא המייצרת גם את המגע עם הסנונית ("כשכף ידי בידה"), מגע מתווך מצד אחד ("משום שאני כותב") ומידי מצד אחר, משום שבמיזוג הכתיבה והמוות מבקש הגיבור לייצר רגע אחד מזוקק של נוכחות.

רגע ההתכה של הפרותזה עם המוות מבטאת את תעיינו של הגיבור בדרך הבלתי אפשרית בחזרה לנוכחות האנושית מן הפרותזה. בראשית הרומן ביקש לעקר מתוכו כל מאפיין אנושי, ולמעשה, כמו שראינו, הפקיע

64. שם, 99.

65. שם.

עצמו לטובת עצמים אנאורגניים, שכלכלו את חייו המנוכרים בתור רוצח שכיר. בחצייה השני ביקש הגיבור לבצע מהלך נגדי: להיחלץ מממלכת הניווט והתיווך לטובת התמסרות מוחלטת לאדם אחר בצורתה המוכרת לנו כ"אהבה".

אך גיבור יומן הסנונית חסר את מנגנון ההדחקה המאפשר לאדם מן השורה להאמין באהבה בלתי מתווכת. הוא ניחן בהבנה מחוננת מדי של העולם הדקדנטי של המוספים, כמו שעולה מחציו הראשון של הרומן. ככלל, לנערה התוודע מראש רק באמצעות היום, ואף על פי כן נטייתו ההרסנית לטוטליות הביאה אותו לבקש התמסרות אנושית חיה, נוכחת ובלתי מתווכת. התמסרות זו, כמו שלימדה אותנו התאוריה, בלתי אפשרית בחיים, אבל אפשרית אולי בספרות: ברגע שבו היום מותך לתוך גופו, והדיפרנס נקטע במותו בדיוק באותו רגע טהור של התמזגות, הגיבור והיומן הופכים אחד, ואפשר שמתקיים מגע של ממש בינו לבין הנערה אשר אהב.

אילו היה אורבן אוכל את היום בלי למות היה מוסיף לחיות את הדיפרנס הנפער בין גופו הטהור לבין היום, באמצעות הנפש, החוצצת ביניהם ומכלכלת את דמותה של הסנונית ברוח; אילו היה מת בלי לאכול את היום, היה היום שורד כרישום אנאורגני של הנפשות, שאינן נוכחות בו אלא בתיווך הכתב. מערכת התלות של הפרותזה, הגוף והנפש תבעה את בחירתו של הגיבור בצעד אלים שיחלץ בעבורו את האפשרות מתוך אי האפשרות. האקורד הטרגי עולה מכך שאת רגע הנוכחות הטהור לא יוכל לחוות, שכן הוא עצמו ימות במאמץ להשיגו (המגע תובע סופיות מוחלטת, היידגריאנית). הגוף הטהור בלתי חדיר ללא הנפש המסמלת, ואיש מהגורמים אינו עומד לגיבור בזכות עצמו.

מסקרנת מכל היא הפצעתה של הכתיבה דווקא בקטע החותם את הרומן. אורבן מודה שהתאהב בסנונית במסגרת הכתיבה, ומבקש לממש את אהבתו בדרך הבלתי האפשרית בחזרה מן הסמל לבשר. כך הרומן עצמו מסתיים ב"רגע המדויק של מותו". אפשר לראות כיצד בתעלול רפלקסיבי מבצעת נותומב שני מהלכים. ראשית, היא מאפשרת לנו לקרוא את יומן הסנונית בתור יומנו של אורבן, שהרי הוא נחתם במותו, ובכך להמחזיז ביתר שאת את הפיכת יומן הסנונית (יומן הנערה, היום המיוצג ברומן) לפרותזה משותפת, שבה מתמזג הגיבור עם הנערה. שנית, במובן מטא-ספרותי מבקשת נותומב גם לחזק את אונה של הספרות כנגד החיים. במציאות יודפסו האותיות על הדפים, וקיומו של הסיפור יתאפשר רק במחיר הדיפרנס. אך במישור העלילתי חייו של הגיבור ורישומו בשפה מתמזגים ברגע אחד מדויק. הדמות שנבראה בכתיבתה של נותומב השיגה בדרך עקלקלה את מבוקשה.

### 3. דיון ומסקנות

בהתאם לדיון בדרידה ובסטיגלר ראינו כיצד יומן הסנונית ממחזיז באמצעים ספרותיים את אופייה האלבית של אחרות אובייקט מנקודת מבטו של הסובייקט. הרומן מעמיד במרכזו גיבור המבקש לכוון את כלכלת הנפש שלו כמשק אוטרקי שלם. אך ככל שזה מתנקה מצורות אנושיות של אחרות, כך הוא הולך ומופקע אל האחר האנאורגני. האלביתיות של הפרותזה ממחישה ברומן את הממד ההרסני שבה. דווקא מתוך הפקעתו אל האנאורגני פוגש הגיבור אחרות שמול עוצמותיה אין הוא יכול לעמוד.

הדיון יכול ללמד אותנו גם על תלותו של הגיבור באובייקט בכל הנוגע לממד הזמן. כאמור, פסקת הסיכום

הרפלקסיבית מאפשרת לנו לקרוא את הרומן כולו כיומנו האישי של הגיבור. ללא הכתיבה, ללא הרישום הדקדקני של חייו באמצעות היומן ובאמצעות עצמים אנאורגניים אחרים במישור הסיפור, לא יכול אורבן להופיע כסובייקט החוצה את ההווה האינסופי כדי לספר לנו דבר מה. תלותו בפרותזה נעוצה בעיקרון בראשיתו זה, עוד קודם שהתמזג באורח בלתי אמצעי עם המוזיקה המנוכרת של רדיוהד.

יומן הסנונית נדרש אפוא במישורין לעובדת סופיותה של הנפש האנושית. בדרכו שלו מנסח הרומן הערת שוליים לביקורת הלוינאסית על תפיסת הסופיות של היידגר. הגיבור הנותומבי אינו בוחר במוות מתוך אקט יחידני של חירות, ואינו רואה בו תשליל ידוע מראש של החיים. נקודת מוצאו היא רישומו בזמן דרך הפרותזה, שהוא מבקש להפר באמצעות המוות כיציאה אל האחר – כהתמזגות עם האחר באינסוף קדם-סובייקטיבי או בתר-סובייקטיבי, בגוף ובפרותזה הספוחים זה לתוך זה. זו דרכו של הגיבור להקפיא את התלות בין הנוכחות האנושית לבין הפרותזה, שהניחה התאוריה כבלתי אפשרית, ואילו הרומן מאפשר ככלות הכול.

בתאוריה, כמו שראינו, המגע עם האחר לעולם מושהה ומתווך, ואילו הרומן מנסח תשובה מורכבת יותר. בשימוש באמצעים ספרותיים, בתיעולו של קול רפלקסיבי ובניצול מגבלותיה של הספרות (בחיים הרי הכתיבה לא תוכל להיחתם ברגעו המדויק של הסוף, שכן הרגע העוקב לעולם יארוב מן העתיד) מצליחה נותומב להראות כיצד אפשר לגעת באחר על רקע אי ההיתכנות לגעת בו. תחילה היא מראה באילו תנאים יכולה להופיע הפרותזה כאחרות שאפשר להתמסר לה באהבה כפייתית: לא כפטיש הממלא סיפוק מתוך יחס סובייקט-אובייקט, אלא כדבר מה שיש בו כדי להבקיע את עולם האובייקטיפיקציה, עד הפקעת הסובייקטיביות שלו (יחס אין סובייקט עם אין סובייקט; קריסה מוחלטת של אוהבים זה לתוך זו). ואילו בעבור גיבורה היא ממחיזה פרדוקס המוחה את הדיפרנס הכרוך בכל מגע עם האחר, כאשר ברגע אחד וגדוש של נוכחות היא משיבה אותו אל הגוף הסתום והבלתי מסמן. מאחר שרגע זה מחייב את מותו של הגיבור התוך-סיפורי, הרומן חוזר לחיים כדי לאשש את הלוגיקה הדרידיאנית שעלתה מן הדיון התאורטי: אי האפשרות לגעת באחר היא גם האפשרות היחידה לגעת בו.

אף שהדיפרנס הדרידיאני כרוך בכל צורה של התקשרות, ועל כן לעיתים בלתי אחראי לקשור אותו לרגע היסטורי מסוים, נדמה שבמקרה זה יועיל לתהות על מקומם של התנאים ההיסטוריים הנוכחיים בקריסת האובייקט לסובייקט (ולא הפך) ביומן הסנונית. בעוד היא מרפררת לרדיוהד המונוטונית כמוזיקה של האלף השלישי, מן האקלים הדקדנטי של ראשית המילניום החדש, נותומב מזמינה אותנו לחשוב על הדיגיטציה כתנועה המפקיעה אותנו אל האנאורגני באינטנסיביות יתרה. גיבורה של נותומב מגולל הפקעה המתרחשת למעשה בכל בית בורגני בעולם המערבי של המאה ה-21, ולתובנותיה של הסופרת על הפוטנציאל ההרסני של אהבה מתוך תנאים שכאלו יש להקשיב בתשומת לב רבה.



Prosthetic Love: Subject-Object  
Interaction in *Journal d'Hirondelle*

Gai Farchi

Tel Aviv University.

Although stories of infatuation are ubiquitous in the history of literature, any attempt to represent love by literary means is somewhat paradoxical: while infatuation aspires to achieve total unity with the other, language inherently differentiates and establishes objects. Through the philosophy of Jacques Derrida and Bernard Stiegler, this article aims to show that any relation to the other entails an intermediary factor – notably, the exteriorization of organic desire to inorganic objects. The article examines the ways in which literature could deepen this discussion, and in some cases, challenge its essential presumptions. It is precisely literature through which we might examine the uncanny relation between subjects and objects, pure desire and its representation in language.

The article discusses these topics through a reading of Amelie Nothomb's novel *Journal d'Hirondelle*. The novel depicts a narrative of infatuation in which the categories of subject and object are radically undermined. It brings to the fore an intimate encounter between an organic body and an inorganic prosthesis, in which we are required to consider their interdependence and its consequences on the human perception of time. The article thus reads *Journal d'Hirondelle* as a literary attempt to realize love as an ultimate unity precisely under the conditions of the Derridian *différance*, which challenges any direct relation to the other.

# מזוזה

---

כתב עת לתלמידי מחקר  
במדעי הרוח

עורכים:

אנאבלה אספרנסה, שרגא ביק, אלה טוביה,  
אדם יודפת, שחר ליבנה, דנה שחם

---

גיליון 3, קיץ 2019

האוניברסיטה העברית בירושלים  
THE HEBREW UNIVERSITY OF JERUSALEM



בית ספר ג'ק, ג'וזף ומורטון מנדל  
ללימודים מתקדמים במדעי הרוח

## מועצת המערכת:

פרופ' ישראל יובל – יו"ר, פרופ' זאב הרוי,  
פרופ' אנה בלפר־כהן, פרופ' רינה טלגם,  
פרופ' אדוין סרוסי, פרופ' אילנה פרדס,  
פרופ' מנואלה קונסוני

מזכירת המערכת: מיכל גולדשטיין

עיצוב גרפי: רונן אידלמן

עריכה לשונית: הדר פרי

עריכה לשונית באנגלית: לי צ'יפמן

על הכריכה: מיכל היימן, אני הייתי שם (אדגר דגה),  
2001–2005, רדי מייד מעובד וחותרת דיגיטלית,  
60X48 ס"מ, אוסף האמנית. © מיכל היימן.

---

<http://mandelschool.huji.ac.il/מוזה>  
[muza.journal@gmail.com](mailto:muza.journal@gmail.com)

בהוצאת מערכת מוזה, בית ספר מנדל ללימודים מתקדמים במדעי  
הרוח, האוניברסיטה העברית בירושלים, ירושלים 91905

ISSN: 1708-2617

תחת רישיון

Creative Commons ([CC BY-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)) 2019

## תוכן העניינים

אהרן גלצר	"ולא תחניפו את הארץ" – על אשמת הארץ בהסתרת דם הנרצח	6
דניאל להמן	אפוקליפסה של משבר נוצרי: אלגוריה קדושה של יאן פרובוסט בתגובה לראשית הרפורמציה	20
מיה פרנקל טנא	הסדרה המונומנטלית באומנות העכשווית: פרקטיקה נצחית ביצירתם של און קווארה ורומן אופלקה	38
גיא פרחי	אהבה בימי פרותזה: יחסי סובייקט-אובייקט ברומן יומן הסנונית	54
תמרה אברמוביץ'	מבטים מצטלבים: מיכל היימן משוחחת עם אדגר דגה	69
יעל גולן	"בבית הדין הזה מדברים בעברית"? חתרנות לשונית בסרט גט: המשפט של ויויאן אמסלם	86
	תקצירים באנגלית	103
	שער באנגלית	165