

על הכתיבה המסאית של מיכל בן-נפתלי

עילי ראונר

התוכנית לתרבות צרפת, אוניברסיטת תל-אביב

אָמֹר, פִּיטֹן מָה תַעֲשֶׂה?

אִמֵר הֶלֶל.

אֲבָל הַמֵּאִים וּמְחַסֵּל,

אֵיךְ תַעֲמֹד בּוֹ, תִקְבַּל פָּנָיו?

אִמֵר הֶלֶל.

אֲבָל חֲסֵר־הַשֵּׁם וְהַבֶּטֶל,

אֵיכָה תִקְרָא בְשֵׁמוֹ?

אִמֵר הֶלֶל.

ריינר מריה רילקה (מגרמנית: שמעון זנדבנק, אצל בלאנשו 2011, 95).

החוק של המסה

"על טבע היקום", כך קרא המשורר הרומי לוקרטיוס ליצירתו הגדולה במאה הראשונה לפני הספירה. חיבוריו הפוליטיים של קיקרו, שנכתבו באותה תקופה, נקראו "על הנואם" ו"על החובות". מאה שנים לאחר מכן כתב סנקה מסות ומכתבים בשם "על הכעס" ו"על קצרות החיים". גם מחבר המסות מראשית עידן הדפוס והעת החדשה מישל דה מונטיין הוסיף לדבוק באותו הנוסח: "על הידידות", "על הפחד", "על הבדידות", וכמוהו גם פרנסיס בייקון, שכינה את מסותיו: "על קנאה", "על תהילה" ו"על טיולים".

על רצף אותה המסורת ובאותה מסגרת שמית ניצב ספרה של מיכל בן-נפתלי, על הפרישות (בן-נפתלי 2009), המסכם עשור פורה מאוד של תרגום וכתיבה מסאית מאז צאת ספרה הראשון כרוניקה של פרידה (בן-נפתלי 2000). העיון המובא כאן מציע קריאה בכתיבה המסאית של בן-נפתלי. אבקש לעמוד על מורכבות יצירתה של בן-נפתלי ועל ייחודיותה, ואבחן אותה כנקודת ציון בכתיבה המסאית העכשווית בישראל וכעבודה ספרותית העומדת בפני עצמה. זו יצירה הנרקמת על קווי התפר שבין ז'אנרים, משלבי שפה ותצורות כתיבה שונים – ועל כן חשיבותה האמנותית והאינטלקטואלית כרוכה בבחינת הגבולות של מעשה הכתיבה בעברית, כלשון מחשבה שבה ניתן לשאול על אפשרותו של מעשה הכתיבה בכלל. אתמקד במסות המאוגדות בספר על הפרישות, ובמיוחד במסות "על הפרישות ו"על הכאב". בתוך כך אבקש לגעת בהיבטים אחרים ובמאפיינים כלליים של ספריה, תרגומיה ומאמריה של בן-נפתלי מהשנים האחרונות.

"על הפרישות", "על הכאב", "על הצער", "על רצינות ומשחק" – ארבע מסות מקובצות בספר משנת 2009. נוסחת הכותרת "על X" ממשיכה את תולדות הכתיבה המסאית, ובהמשך לאותה מסורת כל אחת מן המסות בספר ממקדת את תשומת הלב במושא מיוחד. אך באותה עת נדמה שהכותרת נושאת עמה שינוי: הטקסט של בן-נפתלי אינו מבקש ללמוד או ללמד על טיבו של מושא מסוים, על אידיאה או על מצב קיומי. המסה "על X" אינה עוסקת בשאלה מהותנית נוסח אפלטון, "מהו X?". תחת זאת, מושא השם הופך כאן לנושא, לעושה הפעולה ולמפעיל של הכתיבה. הנושא "X" אינו רק העניין שעל הפרק; הוא הדובר את המאמר, הדובר של המאמר עצמו. הצער מדבר את שפתו והכאב מדבר בשפתו – ומכאן ש"על הצער" פירושו "לכתוב בשפת הצער", ואילו "על הכאב" פירושו למעשה "לדבר בשפת הכאב". הכתיבה של הספר על הפרישות נדרשת אפוא לשוב ולחצות את הפער שבין הריחוק המאפשר את ההתבוננות ובין הגיטוש הכרוך בעיוורון של הרגש.

היפוך הסדרים הזה הוא שעומד ביסוד הכתיבה המסאית של בן-נפתלי ומעיד על המניע העמוק שלה. המתח שנוצר בין מושא הידיעה (לכתוב מסה על הצער, על הכאב) ובין השפה שבה הידיעה מתעצבת (לכתוב בשפתו של הצער, של הכאב) מורה על האידיאל האינטימי שספר המסות שלפנינו מבקש להגשים. אמנם כמעשה תרבותי כולל, הכתיבה נתפסת כעבודה סימבולית בעלת ממד אינטנציונלי ולכן תמיד כבר פונה "אל" ומתדיינת "על" דבר אחר ממנה. עם זאת, אצל בן-נפתלי השפה מסרבת לתת משמעות לערך כאילו היה קיים מעבר למסך הסימנים שלה. הכתיבה של בן-נפתלי היא אותה נהייה של סירוב, פנים מתהפכות המוליכות מן הסירוב לתת שם ומשמעות אל ראשית השפה הגולמית של הצער או של הכאב עצמם, כאילו היו "הצער" או "הכאב" פיגורות אלגוריות העומדות ביסוד ההתנסות בבדידות. בנות שיר או בנות תופת הלוחשות לקהילה שותקת של כתיבה; קהילה ששמעה משהו מן הקולות ודבק בה משהו מאות הקלון.

"לכי דברי על זה, על מה שאין לו לשון, על מה שלשונו אינה לשון השושלת, האפוס, הרומן, הפוליס" (בן-נפתלי 2009, 13), כותבת בן-נפתלי בעמודים הראשונים של המסה "על

הפרישות". בדומה לביטוי החוזר ונשנה של סמואל בקט "איך לומר", המשתהה בשיר האחרון שכתב אל מול חוסר האפשרות לומר ולו את הדבר הפשוט ביותר (Beckett 1990),¹ הביטוי "לכי דברי על זה" חוזר על עצמו כאן כסיסמת כניסה. תחילה הוא מופיע כיחידה לשונית סגורה, כמשפט שהוצא מכל הקשר ושאינו לו המשך מידי (בן-נפתלי 2009, 11); ולאחר מכן כקול מתרה, קול נדרך, קול המנסה לשוב אל הנוסחה המסורתית של המסה — איך לדבר "על X", איך לדבר על "זה", אף "שאינו לו לשון". איך לדבר על "זה" — שכן אם יש ל"זה" לשון, היא ניתנת רק על דרך השלילה של לשון הכלל, על דרך השלילה של "לשון השושלת, האפוס, הרומן, הפוליס".

כך, לדוגמה, כל עוד המובן של "הפרישות" מנוסח ביחס לכלל, הוא יכול לבטא נסיגה, יציאה מחוץ לשורות, התכנסות, הסתגרות או סגפנות ("אין אדם שאינו פורש"). אבל כאשר הפרישות הופכת למוחלטת או לתהומית, היא "עשויה מחומרים אחרים", ואז היא מתקבלת רק דרך ההסוואה של מילת שלילה: "אין גוף לפרישה, אין קרקע, אין מקום" (שם, 17). "האני שלו [של הפורש] משולל אנחנו. הוא חי בלי נפש חיה, במחיצת אי-הנוכחות" (שם, 19). הגדרת הדבר על פי שלילתו, באמצעות פסוקית שלילה או תחילית שוללת ("אין מקום", "חסר שם", "אי-הנוכחות"), מצביעה על הכיוון הפרדוקסלי של הכתיבה של בן-נפתלי. זו אינה שלילה ניהיליסטית, שלילה לשם השלילה, אלא דווקא העמדה היחידה (עמדה רועדת) שבה הכותבת יכולה לאחוז בלשון שהיא מחפשת. כמו תנועת הירידה למטה של ת"ס אליוט אל "עולם לא עולם" (אליוט 1999) או כמו ה"כתיבה ללא כתיבה" של מוריס בלאנשו (2011), כתיבת המסה כאן תובעת ללכת קודם כול בדרך הוויתור: ויתור על הסמכות המופגנת של הידיעה ושל אמצעי הביטוי המקובלים של הידיעה; ויתור על הניכוס האדנותי ועל הנכס האינטלקטואלי כנטילת חלק בשושלת ובפוליס; הימנעות או התרוקנות שבאמצעותן הצורך לומר בפרהסיה מתהפך והופך להקשבה להמיה של הגוף או של האני, להיטמעות בתוך השפה הקמאית של "הפרישות", של "דחף המוות", של "הצער" ושל "הכאב".

הנה, המסה "על הצער" נפתחת באותה קריאת כיוון:

מי שרוצה להבין את מקורות ההפשטה וטעמיה שילך שמה, אל הצער האינסופי, משהיה לתיבת תהודה הסופגת קולות ממוסכים רחוקים, שקצבם וצלילם האימתני משרים על משהו שכבר אירע. את תיבת התהודה הזו אנו משאירים פתוחה, וממנה בוקעת המיה המפללת לימים יבואו (בן-נפתלי 2009, 43).

הכתיבה קוראת כאן להגיע אל הרגע המוחלט, להקשיב לתיבת התהודה של הצער האין-סופי כדי להיאגר אל תוך שפתו. אבל המסה "על הצער" מדגישה דבר נוסף, שבא לידי ביטוי גם במסות האחרות; היא מורה על כך שלשון הצער או לשון הכאב אינן נמצאות מעבר לנו, כלומר מעבר לתנועת היד הכותבת, וזאת מפני שהיא כבר טבועה בתוך האני, היא

כבר שרויה באני כמקור, "בבשר היסטוריית הרפאים" שלנו (שם, 24) וב"אופיינו הסגולי המזוקק" (שם, 64).

אפשר לומר אולי שהצער או הכאב נתפסים כאן כשפתו הקדומה של האני. זוהי השפה המיתית של הווייתו.² היא תמיד כבר הייתה קיימת – האני נושא אותה כבית, האני נותן לה חלל, גם אם היא איננה מושגת בתוכו. ולכן, הקריאה לדבר על מה שאין לו לשון היא גם פנייה לדיבור עלום בתוכי ולדיבור המתעורר מן העבר של האחר-התוכי. כלומר, היא גם פנייה לסוג מסוים של כתיבה אינטימית. ובכל זאת, אין זו כתיבה אישית או אוטוביוגרפית במובן המקובל של המילה, אלא ביוגרפיה של איברי נפש, פיזיולוגיה של רגשות, מהלכים מוחשיים של סיפור מופשט שטרם נכתב. מצד אחד "יש צער אחד ויחיד, יש צער בהא הידיעה, הצער כשהוא לעצמו" (שם, 45). ומצד שני "צערי הוא תמיד כבר צערו של העולם. הוא שלי ואינו שלי, לכן יש בו מן המוחש ביותר ומן המופשט ביותר" (שם, 46).

בהקשר הזה, הבעיה של הכתיבה המסאית כשאלה של ההיסטוריה של הנפש והפרהיסטוריה של הגוף באה לידי ביטוי באופן גלוי במסה "על הכאב":

מינקות עלינו לבטא משהו בדחיפות בנוגע לגוף, מבלי שיש לנו כלים מילוליים לבטאו. באופן מעניין, שבו נתבונן מקרוב, נעשית מנטליזציה ראשית, מידית זו נגישה פחות ופחות. כאן מצויה המבוכה הגדולה. כיצד לגשת לאזור הזה שהתפרץ בזמן מן הזמנים בעוצמה פיזית-מנטלית באמצעות הלשון? (שם, 59)

ובהמשך:

ככל שהשנים נוקפות [...] [הסימפטומים] מסמנים בריש גלי את כישלון המנטליזציה, כישלון ההסמלה או מחירה הבלתי אפשרי. הם מפגינים את העדר הלשון, את אי-היכולת לדבר את המצוקה, אי-יכולת שרירה וקיימת שקשה לעתים לעוקפה, אפילו באנליזה, אפילו בכתיבה. משהו נשאר הטרוגני, קשיח, מסדר אחר, משהו שאמנם אפשר לכנותו גוף, כאב ללא תודעה, כאב גולמי שכמו מסמן את דפנותיו הלא עבירים של המרחב הנפשי המתרחב ומתכווץ לנכחו. אבל מדוע? (שם, 67)

זהו אפוא החוק של המסה: לא ניתן לעקוף את היעדר הלשון, על אף ההכרח להפגין את היעדר הזה ולגרום לו להיראות. לא ניתן לעקוף את היעדר הלשון, ובכל זאת הכתיבה המסאית של בן-נפתלי מעידה על דחיפות מתמדת ועל דחף מתפרץ לסמן את הכישלון, להביע את הקיטוע ולתת לאי-היכולת את העוצמה בדמות לשון לא תקנית. מכאן אפשר גם להבין מדוע אי-אפשר לזהות את הכתיבה המסאית כטקסט "ספרותי" מוצהר. מצד אחד, היא אינה יכולה

2 בתחילת רולאן בארת על פי רולאן בארת, המחבר טוען ש"הפרהיסטוריה של הגוף" היא מעין זמן מיתי, "זמן הסיפור", הנקשר בהכרח בשתיקה של הצילום. עם נעורי הסובייקט ובואה של הכתיבה תם הסיפור, מפני שכל כתיבה היא כבר פבריקציה של אני ונישול מהמשך הנאיבי והסדיר של זהותו (בארת 2011, 11).

להיחשב מאמר עיוני או סוגה מדעית בתוך "קורפוס ספרותי" נתון. ומצד שני, היא אינה מציגה את עצמה כז'אנר מובהק בתחום הספרות עצמו. ה"ספרותיות" שלה אינה נמדדת על פי כללים לשוניים קודמים או על פי מסגרות עלילתיות והיא אינה מתהדרת בפונקציה פואטית או בדיונית. אם יש סימן ספרותי לכתיבה המסאית של בן-נפתלי הוא איננו צורני ואיננו נרטיבי. אפשר אולי להגדירו כהנחת יסוד, בתור הדאגה המהותית לשאלת הכתיבה. הסימן הספרותי של המסה מתמצה כאן בהפניית המבט היישר אל הבעיה העומדת ביסוד מהלך הכתיבה: מהו הגורם והכשל של הרגע היוצר? מהי בואה של הכתיבה? מהיכן הכתיבה נובעת? ומהו הדבר המשתיק אותה בעת ובעונה אחת?

גם אם המהלך הזה חופשי לכאורה מאילווצים סגנוניים ומאשליות ספרותיות, התנועה שלו יוצרת אצל הכותב דריכות פנימית בכל רגע ורגע: יש לכתוב כמי ששם את עורו על דף הנייר, טוענת המחברת, כמי ש"שם את עצמו על הנייר פשוטו כמשמעו, כדרך שהוא הולך או שוכב או אוכל" (שם, 20). ובכך היא מנסחת תביעה יצירתית חדשה שהיא הבטחה והכשלה כאחד. יש לשוב אל שפת הגוף, יש לכתוב כ"גוף שפה חיה", כאילו חיים ומוות ביד הכתיבה. הכתיבה צריכה לנבוע משם, אף שבמהותו תמיד יישאר הגוף אטום ומחריש, ולכן כל מבע גופני של השפה הוא כבר דימוי זר, דימוי נעדר גוף.

זה מה שסדרת המסות בעל הפרישות מבקשת לעשות. בן-נפתלי מחפשת את היסוד הפסיכוסומטי המבשר את בואו ואת כישלונו של הרגע היוצר. אל מול היסוד הזה, המסה מסתחררת במעגלים קטועים של קרבה וריחוק (של הגוף), של התבוננות ועיוורון (של הרגש), של אני היסטורי ואני מיתי (של הנפש). המסה נעה מנקודת איפוס אחת שיש בה נוכחות סובייקטיבית מנושלת אל נקודת איפוס שנייה שבה מופיע היסוד האימפרסונלי (הסתמי) שמתוכו הכתיבה מבקשת להימצא ולעלות מחדש.

המעגלים הללו חוזרים ונשנים, כך שכל מעגל מהדהד את קודמו וכל חזרה מצטברת האחת על גבי השנייה — עד כי אפשר לראות בעצם המאבק של הכתיבה כיצד נוצרת "מפת הנפש"; כיצד נוצרת (על ידי מיפוי וסרטוט) גיאוגרפיה ספירלית של מדורים וסדרים ומחוזות, החגים סביב אותו הציר, ועם זאת הולכים ומתרחבים ומעמיקים.

לכי דברי על זה, על סף התיאור, על הציווי בד בבד לדבר ולהחריש, על מוחשות המופשט, על אינטנסיביות המוחלש [...] על ההעדר הקודם לנוכחות החסרה אפוא מצע עצמותי באופן שמפצל כל חוויה, גורע מן השלם, מכניס במפגיע את יסוד הקונפליקט. לכי דברי על הפשטה חיה, יצרית, פרטית, על הקיפול הפנימי, המהמהם, כמעט בלתי נשמע, שיש לכל מושג כמו קצה של בכי, על שפת היסודות הקיומית, על ידיעה בלי גוף, בלי מה שמכונה גוף ידע. [...] האם אפשר אפוא לחשוב על קונקרטיות באופן אחר, דרך פרישות, כאפקט של עבודת המילה המצמיחה מחשבה, אפקט שהשפה עצמה מחוללת במשפטיה, שפה שהיא כאמור אישית ואינטימית מאוד אבל בה בעת נובעת ממקום אחר, זר, הנכפה על הדובר, אני שהוא אפוא גם לא-אני (שם, 33–35).

כתיבה מופשטת

האם אפשר "לחשוב על קונקרטיזם באופן אחר"? כיצד השפה עצמה מחוללת עדות שהיא אינטימית מאוד ובה בעת נובעת ממקום זר? כיצד לדבר בשפתו של אני שהוא גם לא-אני, של היעדר הקודם לנוכחות, לדבר ובד בכד להחריש? אפשר אולי להבין את המוטיבציה לכתיבה של בן-נפתלי בדומה לאותו מאמץ של הציור המופשט להינתק כליל מהשעבוד של הדימוי לממשי. כאותו המאמץ של הציור המופשט ליצור חוקיות פנימית לעבודה האמנותית מעבר לתפיסה של הנראה לעין. במקום עדות פיגורטיבית הממוקמת ברקע המשפחתי וביחס למציאות הפוליטית וההיסטורית המוצהרת, בן-נפתלי מבקשת ליצור כתיבה מופשטת — "הפשטה חיה, יצרית, פרטית" (שם, 33–34). גיאוגרפיה של רוח המתגלגלת ומתהווה — ניתקת מן החוויה בעולם ומשתרשת ביצירה הלשונית, כמרחב שבו מתפתח מחקר קונסטטואלי של ערכי היסוד שפועלים בתוכו, כמו בשפת הציור של קנדינסקי — נקודה, קו, משטח (Kandinsky 1979).

הזיהוי של בן-נפתלי עם הצורך ליצור כתיבה מופשטת הופך בשנים האחרונות לעמדה מודעת ביצירתה. כבר בעל הפרישות היא מעירה כמעין הצהרת כוונות על הצורך הספרותי והפילוסופי "לחשוב על קונקרטיזם שלא במונחי השיח ההיסטורי או הסוציולוגי" (בן-נפתלי 2009, 34). יש צורך לחרוג מהזרם המרכזי של הדיון האינטלקטואלי בישראל, שכן ההשפעה המידית של המצב הפוליטי "חונקת" את תצורות הביטוי המילוליות בכללותן, ובפרט את הכתיבה הספרותית "שנשארה מימטית, לא נסיינית, לא גבולית, יוצרת כך רציפות בין השיח האקדמי והאינטלקטואלי לאמירה הבדיונית, הכפופים כולם לאותה תפישה של מחויבות פוליטית, לאותה שפת עדות" (שם, 35).³

במאמר מאוחר יותר על אודות ז'ק דרידה, "צייר החיים הפוסטמודרניים" (בן-נפתלי 2010; Ben-Naftali 2012), בן-נפתלי מכנה את אופי הכתיבה שהיא מבקשת לכונן בשם "אבסטרקט לירי" (lyrical abstract): "מדובר בעצם הפעולה הפילוסופית, בפילוסוף כצייר אבסטרקט, המקבל על עצמו במובן מה את ציווי השתיקה שהוא ממהותו של הציור" (בן-נפתלי 2010, 85). בן-נפתלי מציינת בין היתר את ההשפעה של מוריס בלאנשו על הכתיבה ההגותית של דרידה, ובכך היא חושפת טפח חשוב מן הגנאלוגיה של הכתיבה המסאית שלה עצמה. מדובר במסורת הגותית המבקשת להביא את המחסור של המחשבה אל הדיבור ואל מחוות הכתיבה עצמה. זו פרקטיקה שאינה נסמכת על כוח הידיעה והריבונות של הסובייקט על השיח, אלא מבקשת להציף את המחשבה בזרות יסודית, לחתור כנגד המחשבה עצמה ובכך לפתוח את גבולותיו של המעשה האינטלקטואלי לאופני כתיבה חדשים:

ההפשטה רחוקה מן ההפשטה הדיסקורסיבית, כך שלעתים הפילוסופיה אינה מזהה בה עוד את עצמה. היא קרובה יותר לאבסטרקט הציורי, למחוות רישום או למשיחות מכחול שכוחן או חולשתן

3 ברוח (בן-נפתלי 2012), ספרה האחרון עד כה של המחברת, אפשר למצוא את הניסוח המפורש ביותר של השאיפה ליצור מתוך הקונקרטי "שלא במונחי השיח ההיסטורי או הסוציולוגי", ראו למשל שם, 20.

אינם נעוצים במה שהן מייצגות, כי אם במה שנוצר באמצעות הקומפוזיציה או הטונליות של הצבעים, בממד אונטולוגי חדש שהן מקימות, באופן שהופך את דרידה הפילוסוף במובן מסוים לצייר החיים הפוסטמודרניים (שם).

במסה מאוחרת יותר על ספרה של יהודית הנדל הכוח האחר (הנדל 1984), בן-נפתלי עוסקת במישרין ביחס שבין הציור לכתיבה (בן-נפתלי 2013). כתיבתה של הנדל היא דוגמה או מקור השראה נוסף המאפשר להבין מהי כתיבה מופשטת. לטענת בן-נפתלי, הסגנון הלא פיגורטיבי של הנדל איננו הפשטה של מספר, פילוסוף או משורר, אלא דווקא כתיבה של צייר ובעיקר "אינקורפורציה מלנכולית" של הציור המסוים של אהובה צבי מאירוביץ. "כתיבתה של הנדל היא מקבילה מילולית של האבסטרקט הלירי הציורי", מכיוון שהיא מבקשת לתפוס בתוך הכתיבה את הזיקה שבין החומר הציורי לחומר של ההווה: "הנדל מנסה תחילה למצוא מקבילות למריחות צבע, לפירור עופרת, לקווקו, לְבָד עצמו. אין זה אוצר מילים תולדות-אמנותי או איקונוגרפי; זהו מעין ביצוע של התמונה או של התמונה-טקסט בלי להשלים פערים" (שם, 88), כותבת בן-נפתלי ובהמשך מכנה זאת "הפשטה קונקרטית". "הפשטה החותרת לממש את שאיפתה של אמנות טהורה; הפשטה שכמו באמנות היא הפשטה קונקרטית המונת על ידי שאלה קיומית ההופכת את אמצעיה ופעולתה לקונקרטיים" (שם, 90) — ובן-נפתלי מצטטת את הנדל עצמה: "קיימת באמת, קיום מוחשי, קונקרטי, רק אותה מציאות בלתי מוחשית ובלתי קונקרטית" (שם, 88). ובהמשך היא מסכמת:

לא היה על הנדל אלא ליטול את המחווה הזאת לתוך השפה, ללמד את עצמה מחדש איך לדבר על האובייקט האבוד, ואיך לדבר בכלל, איך לשמוע את שפתה ילדית וזכה, את שפת המחסור, שפה סמיוטית, בטרם תיעשה לשפה רפרנציאלית, הרחק מנורמות של שיח, הרחק מטקסי אבלות. האינקורפורציה הייתה אפוא כפולה: לא רק אבלה של אישה על אהובה המת אלא תהליך קונקרטי שבו מדיום אחד של הבעה בולע לתוכו מדיום אחר הנשמר כאחר, לא כזהה לו, ועושה זאת באופן כה שלם, כה משכנע, עד שאפשר לשאול שמא כתיבה בכלל אינה אבל מלנכולי על ציור, לא מפני שהיא מזדהה עמו עד כלות אלא מפני שבגילויים מסוימים שלה הוא חיוני לתודעתה העצמית כמי שמבקשת להשתחרר מאילוץ הזמן הליניארי, להיות במשך ובתנועה וגם באל-זמן שבו היא מתרוקנת מעלילה ומציגה עצמה כאפקט צרוף של צלילים (שם, 92).

עם זאת, מאפייני כתיבתה המסאית של בן-נפתלי בעל הפרישות שונים מן "ההפשטה הקונקרטית" של הנדל.⁴ במקום לשוב אל התנועה ואל הצבע של החומר, הכתיבה המופשטת של בן-נפתלי היא מוזיקלית יותר, המילים שלה מפשיטות ומערטלות במובן המילולי

4 לא נוכל למצוא בכתיבה של בן-נפתלי לשון פלסטית כמו זו של הנדל: "רק הקווים הלכנים, חזקים מזרמי-האוויר מהזמן העובר, עדיין רצים לאותו מקום, קשים ופשוטים בתוך השמש מסביב" (הנדל 1984, 87). לעומת זאת, ההשפעה של "ההפשטה הקונקרטית" של הנדל על בן-נפתלי נראית באופן מובהק בספרה רוח (2012) בעמ' 88.

והפיגורטיבי גם יחד, חושפות את הגוף ואת הרוח של העצמים במערומיהם. יתרה מזו, ההפשטה של בן-נפתלי מבקשת לטשטש את הקונקרטי על מנת להגיע אל לשון המשגה ייחודית ואל מדומיין ספקולטיבי ייחודי: אל הקיפול הפנימי "שיש לכל מושג כמו קצה של בכי", אל שפת היסודות הקיומית.

הדמות של הפורש או הפורשת במסה "על הפרישות" הופכת את ההפשטה הלשונית להכרח. הפורשת היא מי שאט אט זונחת את העמדה והזהות החברתיות. היא נדרשת להגיע למצב שבו ההגדרה העצמית שלה אינה נמדדת עוד מתוך המציאות התרבותית והפוליטית שבה היא מהלכת וגדלה. הפורשת איננה רק מי שחיה בנסיגה מן התפיסות הכלליות, היא לא רק מי שיוצאת מן השורות ומחוץ לשיטה; עיקר העבודה שלה, דרך הכתיבה, היא מציאת נקודת ציון אחרת, נקודה "פנימית" חיובית (אפירמטיבית), שבאמצעותה היא יכולה להגדיר את עצמה. כך אפוא מתפתחת הכתיבה המסאית של הפורשת, וכך מתפתחת הכתיבה המופשטת של בן-נפתלי כעבודה של פרישות. בדומה למחקר החומרי-קונספטואלי שעליו נשען הציור המופשט, הכתיבה עומלת כאן לנסח מושגי יסוד, שמות פעולה (סובסטנטיביים) או שמות מיודעים מופשטים, המניעים ומאפיינים את התהליך הגופני והנפשי כמציאות שיש לה הכרח וחוקיות משל עצמה.

הדבר בא לידי ביטוי בצורה גלויה בתחביר. לעתים אפשר למצוא בטקסט מבנה תחבירי לוגי המעמיד במרכזו את נושא הפעולה, למשל: "הפורש הוא אדם זהיר מאוד", "הוא חושד באמצעי הייצוג" (בן-נפתלי 2009, 27). ואולם מעניינת עוד יותר הנטייה של הטקסט לפרק את הנושא הלוגי הרווח ולהעמיד במקומו, במרכז המשפט התחבירי, שמות עצם מופשטים בסמיכות עם שם פעולה (כמו "גוף הפרישה", "מקום הפרישה", "שפת הפרישות", "הגורל של הפורש"), או לחלופין להציב שמות עצם מיודעים המורים על מצבי רוח, על מומנטים בזמן או על יסודות של הוויה ("האסון", "הסימפטום", "האבל", "האינ", "שם, 23-24, 28-31, 30, 33, בהתאמה). בדרך זו אפשר לראות הלכה למעשה כיצד מתרחשת ההפשטה של הקונקרטי בעצם המשפט התחבירי: הדמויות הפיגורטיביות מיטשטשות ומתפרקות לכדי יסודות קונספטואליים. וכעת אלו מתארגנים מחדש ויוצרים מערך דימויים ו"אפקטים" שמבטא את חוויית המקום, אך אינו מוכפף לשיח ההיסטורי או הסוציולוגי.

דוגמה לכך אפשר למצוא במשפטים הבאים:

גם כשהפרישות [שם פעולה, ע"ר] אינה חתומה עוד בגוף [שם עצם מיודע], גם כשהסימפטום [שם עצם מיודע] שכוונן אותה מלכתחילה נמוג ואיננו, המילים [שם עצם מופשט] אינן באות, השפה [שם עצם מופשט] אינה מתרצה. נותר אזור חיץ [שם עצם מופשט לא מיודע] בין הנפש לגוף, דום שקפא, כאב [שם עצם מופשט לא מיודע] שאין לו מוצא לא גופני ולא מילולי, הנדחה עכשיו כמו או מיכולת ההבעה [שם פעולה] (שם, 28).

הנה כך מתנהל המחקר הקונספטואלי של הכתיבה המופשטת של בן-נפתלי. אפשר לראות כיצד מושגי היסוד — הגוף, הנפש, המילים, הסימפטום, הפרישות וכן הלאה — מקבלים חיות מטפורית

בטקסט. הם הופכים למעין ישויות (תת-איברים) המפרקות את הצורות הפיגורטיביות של המציאות המימטית ומנהלות מערכות יחסים דינמיות ביניהן. הישויות הללו מניעות האחת את השנייה, מחליפות וקוראות זו לזו — נמוגות, מדכאות, מככות, מומרות, מחלישות, בולמות, הודפות, מגוננות, מתאפקות ותופסות מקום (שם, 28–29) — ומרכיבות כך את הגיאוגרפיה המופשטת בתוך גלגולי הנפש. כך נוצר מערך לשוני שיש לו חוקיות והכרח משל עצמו, וכך נוצרים התנאים המדיטטיביים ל"שפת עדות" חדשה שאינה משועבדת ל"מחויבות הפוליטית" הקונוונציונלית.

האימפרסונלי

ארבע המסות בעל הפרישות נעות מן הילדות אל הבגרות. ככל שעובר זמן החיים ועמו מתקדם הגיל של הגוף והמרקם האפקטיבי של הנפש, שפת היסודות המופשטת, כפי שראינו, חגה ומתגלגלת בקביעות; לעתים על פי "קו משווה מדוד" ולעתים על פי סחרחורת פתלתלה ובלתי ניתנת לאחיזה. ואולם, ברגע מסוים ישנה תחושה שהטקסט מצליח להגיח ולפרוץ החוצה. ברגע זה, הכתיבה המופשטת של הפורשת כמו נוגעת בתמצית — בפרישות המוחלטת. כך גם הפתלתלות הנפשית כמו מגיעה אל קצה ומעבר לה נפערים החיים החדשים, רגע גדול של אהבה או נכונות לגווע בצורה ראויה (שם, 35–36).

הפתיחה החוצה איננה רגע של היטהרות. זה רגע חומק שמופיעים בו האופק והייעוד של העבודה האינטימית: אותו הרגע שבו הפרישות של האני והסירוב של האני ליטול חלק בפוליס מתפנים להקשיב לקול חיובי ואל-אישי. זהו רגע שבו הוויתור והנסיגה והשלילה של הפורשת הופכים להיענות חיובית, ואזי הההגדרה העצמית של הפרישות נחשפת סוף סוף אל החוק ה"פנימי" שביקשה למצוא. החוק הזה הוא אותו הממד האימפרסונלי של הסינגולרי ביותר, שבן-נפתלי מכנה אותו "הסתמי" (בעקבות פרויד או בלאנשו). גוף שלישי שאינו אחד ואינו רבים אלא ניטרלי — עצם בלתי מיודע שיש לו שם רק באמצעות כינוי רמז (דמונסטרטיבי) "זה", זה, המודפס כך בין גרשיים או בהטיה.

האימפרסונלי הוא אחד ממושגי הישות המשמעותיים ביותר במחשבתה של בן-נפתלי. הנה כך היא מתנסחת: "ואז זה נייעור, זה שאינו מניח לו [לפורש, ע"ר], זה שאינו מוותר לו, זה שמזדקק כמגדלור המאותת על אופק, על התוכנית הגדולה, זה הגורם לו להיזכר שיש דבר מה שאולי טרם גילה, אמת שאינה קשורה באישה או באיש, זה המזכיר לו שהקיום אינו אפשרי באמת בלי לחכות" (שם, 37).⁵

5 ובעמ' 34 ב"על הפרישות" בן-נפתלי מציעה הסבר מלא יותר: "ההפשטה תהא החיבור בין הגוף הראשון לסתמי, מקום שהאני אינו זכר ואינו נקבה, מקום שזה קוטע את המחשבה הסובייקטיבית, מרכז בתוך עצמו את הבעירה של הבריאה בלי לייסד קהילת אנחנו; מקום שהמגע עם הממשי, עם סכל, עם אהבה, עם אסון, מתנתק ממושאים מסוימים שנעשים חוץ גמור, אחר מוחלט שאין עמו הרדיות, שהתודעה אינה יכולה להכילו, שהתפישה אינה יכולה לצור אותו כמידותיה זולת דרך טרנספורמציה שלו למהות נפשית מכאן או גופנית מכאן כמעין מחשבה של הבשר".

ובכן, כאשר זה ניעור בחייו של הפורש, כאשר סוף-סוף הפורשת לומדת "את סוד לידתו של הגוף הסתמי מן הגוף האקספרסיבי" (שם, 30), החיבור בין הקונקרטי למופשט בא לידי מיצוי: הן ברמת החוויה הקיומית והן ברמה של הכתיבה המסאית. עם הופעתו של האימפרסונלי, האני משתתק כדי שזה ידבר בעדו, ובכך דומה שהכתיבה המסאית מצליחה לעשות את ההיפוך שהיא מייחלת לו: להטמיע בתוכה את לשונו של הגוף שהוא ביסודו היעדר הלשון, עד כדי כך שהכתיבה אינה עוד דיבור "על" הפרישות, אלא אפשר שהפרישות הופכת את העולם על פיו ומדברת ונושאת בעצמה את כתיבת העולם.

אנו שבים אל נקודת המוצא שבה פתחנו. הגוף הסתמי, "סוד לידתו" של האימפרסונלי, הוא אזור חיץ שבתוכו ניתנים התנאים להמרת הממשי בסימבולי. זהו מצב ביניים, כמו צל או תשליל, שדרכו הגוף הממשי כמו מתפוגג אל תוך מרחבי הדימוי של הכתיבה והכתיבה כמו עולה מתוך הגוף כשארית בשר. אין מדובר כאן בסיתוזה של הגוף עם הכתיבה, כמו בטרנספורמציה דיאלקטית סדורה של "שימה לאל", של "סובלימציה" או של הקרבת החומר ותחייה מחדש של הרוח. האימפרסונלי מייסד מעבר לא רציף ולא סדיר בין הריאלי לערטילאי. אמנם, "זה" מבטיח מקום "אוטנטי" שבו ניתן להתיישב ומקור ליצירה שאליו נישאות העיניים, אך באותה תנועה הוא חושף את האני אל החוץ בלב האינטימי, אל מה שהוא חסר זהות וחסר חוק וחסר ודאות בתוכו. "זה" הוא אותו אזור גולמי של המרה (khora), גוף סתמי שנמצא תמיד בין לבין, גבוליות ארעית שממנה יכולים להיוולד באקראי חיים חדשים, אופני חיים חדשים שהם האחרות של הכתיבה והאחרות של הגוף. אך באותה עת, ובכת אחת, הכול נוטה למות באזור זה: הכול נופל לריק של אל-חיים, שם הפורש "שוכב באפיסת כוחות, עוצם עיניים, אינו יודע מה מחזיק עוד, מה מפעיל התנגדות, מה מחייב, מה מצווה, מה מכה שורש, הוא מבקש לגווע בלי רגשות אשם, בשתיקה, כי כלה היום" (שם, 36).

לבסוף, ההשתרשות במצב הביניים של האימפרסונלי היא גם הדבר שמאציל מכוחו ומייחד את הסגנון של בן-נפתלי בפועל. זה סגנון שאינו תיאורטי ואינו בדיוני, מְשֻׁלָב ביניים שנע בין הפשטה דיסקורסיבית להפשטה דסקריפטיבית, בין פילוסופיה לספרות. מכאן הכתיבה משתהה כדי להסתמך על רעיונות בשמם של הוגים כגון ארנדט, סארטר וקירקגור. ומשם היא פונה לשירה העברית החדשה ולטופוסים מקראיים, בלי שהקורא מרגיש קיטוע בין השיחים השונים; תחת זאת נוצרת רציפות טקסטואלית בעלת תוקף רגשי ואינטלקטואלי כאחד. ככל שהכתיבה הזו נשארת ניסיונית ואינה נענית לכללים ידועים של ז'אנר היא סופחת לתוכה רבדים רבים: כתיבת הגות ללא קטגוריות נוקשות; כתיבה הנסמכת על אינטרטקסטואליות סמויה וגלויה; כתיבה אישית ללא תיאטרון משפחתי או עלילה מוחשית; כתיבה של הגוף שאינה הולכת ומסתגרת בשתיקה או באנימליות (animality) חסרת מובן; כתיבה המבקשת להדק את התפיסה בדבר שחומק במהותו — ועל כן נלכדת בתוך הסבך שאותו היא מבקשת ללכוד; כתיבה שאינה מוותרת על החתירה להבנה אך שומרת על הגייה מוזיקלית, על דחיסות ועל דיסקרטיות, כמו סוד פתוח — מאותתת מן החשכה ומתחדדת מן ההיעדר.

בשם האם

כבר אמרנו שהחיבור בין הקונקרטי למופשט בא לידי מיצוי עם ההופעה של האימפרסונלי. לידתו של הגוף הסתמי מסמנת יותר מכול את ניצחונה של ההפשטה על פני הקונקרטיות — את הנסיגה והירידה מטה אל איזה בור אי־סופי שנפער במרכז החוויה של האני. במישור האינטימי הפואטי, הפרקטיקה של ההסתגרות החשאית יכולה לשגשג בזכות הניצחון הזה וליצור לעצמה פרסונה מופשטת שמובילה למחיקת הבשר החי ולהתרת הכבלים של המרינטה הגופנית. בתוך ההסתגרות המלנכולית של "הגניוס הפואטי", הגוף הסתמי יכול לבוא במקומו של הגוף ההיסטורי מפני שהוא מעלה על פני השטח את מה שההיסטורי דחק, את הא־היסטורי והקדם־היסטורי. אבל במישור הפוליטי אי־אפשר להסתפק בכך, שהרי כוחו של האימפרסונלי מורגש גם באופן שבו האני נזרק בחזרה אל הקונקרטיות.

במילים אחרות, הופעתו של הגוף הסתמי אינה נשארת ניטרלית בלבד; יש לה משמעות מוסרית ופוליטית, שכן עתה היא מעצבת את האני בצלמה ומפגישה אותו מחדש עם עולמו הקונקרטי. גם במסה "על הפרישות" וגם במסה "על הכאב", חזרתו של האימפרסונלי אל הקונקרטי מביאה את הכתיבה המסאית לשיאה. הכתיבה מגיעה אל תמציתה בעמודים האחרונים של שתי המסות האלה בהבנת הדרמה האתית הניצבת ביסודה. ב"על הפרישות", האימפרסונלי יוצא החוצה להתמודד עם ערכאה ראשונית אחרת — עם האם, עם הפונקציה האימהית או עם ייצוג של אמה הממשית של המחברת,⁶ או מעל לכול עם האימהות כיסוד הכרחי בשימור ההמשכיות של המין האנושי. במסה "על הכאב", לעומת זאת, היציאה החוצה של האימפרסונלי מקבלת ביטוי אחר בקונפליקט של אברהם במעמד עקדת יצחק, קונפליקט בין הספֶרה הדתית לספֶרה האתית, בין היותו של אברהם בנו־של־הכאב — שהרי הוא נתבע לחסל במו ידיו את היתכנותה של השושלת ולהתיישר בשל כך בכאב בלבדי שאינו ניתן למסירה — לבין היות אברהם אביו־של־הכאב, מי שיוצר את הכאב בשפה ולכן מצליח למסור אותו כגשר מן האל לצאצאיו.

נחזור ונדון בהרחבה במעמד העקרה בחלק האחרון של מסה זו; כעת נפנה לדון בדרמה האתית שנוצרת בין הפורשת, האימפרסונלי ודמות האם בעמודים האחרונים של המסה "על הפרישות". ראינו קודם כיצד השאלה של הכתיבה המופשטת מובילה את האני האקספרסיבי אל זה האימפרסונלי; עתה הכתיבה נדרשת להתעמת עם היסוד האימהי, עם האימהות, עם העובדה שהאימפרסונלי תובע מן הנשיות היוצרת, מן הכותבת בפרישות, להפנות עורף לדרך הטבע ולמעשה הבריאה של המין, ולהתנגד מעצם מהותה לגנאלוגיה המושתתת על רבייה ופריון.

העימות בין האימפרסונלי לדמות האם הוא עימות שאינו מתרחש רק בספֶרה הסימבולית: בסוף המסה מתוארת בת דמותה של המחברת כמי שהולכת אל אמה, אל האם שהביאה אותה לעולם וגידלה אותה, כדי לחשוף בפניה את רחמה הריק. הפורשת חושפת בפני האם את רחמה

6 המחברת מקדישה את הספר לאמה, "לאמא".

החלול, את רחמה שחולל בידי האימפרסונלי, ומראה לה את בטנה המצולקת "תפרים תפרים כשברי האם" (שם, 38).

העימות עם האם הקונקרטי מציב מחדש את החקירה המופשטת בתוך דרמה ממשית: הכותבת בעלת "הגוף הסתמי" עומדת שם מול האם וחושפת בפניה את הוויית הפרישות, את העקרות והבדידות של הייעוד הספרותי. ובכל זאת, היא מבקשת להסתופף תחת האם כמו וריאציה של הסיפור על "הבן האובד"; להישאר בחיקה כמו בת נצחית, ילדה נצחית, שכן כל מה שהיא יכולה לתת לה בחזרה מסתכם בסוף, בקיטוע, ב"עצירת השושלת" (שם, 39).

הפורשת מגלמת למעשה את המוות של האם: אמה נתנה לה את החיים, והיא נותנת לה בחזרה את מותה, או נכון יותר את חיי מותה. היה בוודאי זמן שהפורשת סירבה להתבונן באם, ערערה על חוק החיים שלה, כדי שלא לחיות עוד בצלמה. מן הסתם היה זמן שבו התרחקה מן האם, התנתקה ממנה, חשה בכוח האפירמציה של מי שאומר "אני לא הולך בדרך", אני לא הולך בדרכך שלך ובדרך כל בשר. אבל עכשיו הפורשת שבה אל אמה בעקבות הטרונספורמציה של האימפרסונלי, כדי להתפייס עמה בדרך הפוכה: כדי להביא את האם לכך שגם היא תחיה בצלם המוות של הפרישות. בכך תבוא האם לחסות בצלמה של הבת, שאינה מולידה ילדים בתורה ומנכיחה את חיי המוות של האם בגופה שלה.

"הפרישות היא התקרבות פלאית בין הדורות, התלכדות הביוגרפיות באותו צומת. היא בליעת הריק מן האם ועצירת השושלת", כותבת בן-נפתלי לקראת סופה של המסה (שם). ההתלכדות הבין-דורית הזו, ההתקרבות הפלאית בין האם לבתה, מקבלת ערך פוליטי חדש רק כאשר היא מתרחשת באותו מקום בלי אם. במילים אחרות, קץ האימהות של הבת מאפשר לה, באופן הפוך, למצוא שותפות גורל עם קץ החיים של האם. יש כאן מזיגה הפוכה שבתוכה אי-אפשר עוד "להבדיל בין ריק לריק", בין הריק של הבת כאמצע החיים לבין הריק של האם בסופם. הנה, הפורשת שבה אל אמה מפני שהיא זקוקה לה פעם אחת נוספת ואחרונה כדי לחוש בסופם של החיים. אין כאן מעשה התרסה והתגרות באם, אלא ניסיון למצוא את המקום היחיד שממנו היא יכולה להתפייס עמה: המקום שבו פער הגילים נמחה והמסגרות הדוריות נשברות, המקום שבו הן יכולות למות יחדיו, חוברות וחורגות זו אל הסוף של זו — כמו ילדות יתומות, כמו ילדות ללא אם, ובאותה עת, כמו אימהות ללא ילד, כמו אימהות שאינן אימהות יותר.

אם יש מקבילות לעל הפרישות בספרות האירופית, אלה הן אולי מכתבים אל משורר צעיר של ריינר מריה רילקה או הבדידות היוצרת של לכתוב של מרגריט דיראס. על הפרישות חש בהכרח של הכתיבה ובסכנה של הכתיבה באותה מידה שבה רילקה מצווה: "שאל את עצמך אם היית צריך למות, לו נאסר עליך לכתוב. זאת לפני הכל: שאל את עצמך בשעה החרישית ביותר של לילך: האם אני מוכרח לכתוב?" (רילקה 2004, 19–20); או בדיוק כמו דיראס שכותבת: "הבדידות פירושה: או המוות, או הספר [...] להימצא דחוק בגומחה, בעומקי הגומחה, בבדידות כמעט מוחלטת ולגלות שרק הכתיבה מצילה אותך".⁷ המסה "על הפרישות"

מנסחת מחדש, דרך העימות עם האימהות, את האסון והגאולה של הכתיבה. היא מתחקה ושואלת על טירוף הדעת החרישי של הכתיבה, על החריגה מדרך הטבע ומהמשכיות של המין האנושי. הכתיבה של בן-נפתלי שמה סוף ללשון "השושלת, האפוס, הרומן, הפוליס", או יותר מכך, היא מטביעה את הסאגה המשפחתית בתוך הרחם החולה שבמרכז הבטן, ככאב הפנטום המנקב שם, ב"חלל הלבן" שחי בבטן האישה הכותבת.

במעמד הזה שבו הרחם של הפורשת חולל על ידי האימפרסונלי, על ידי אותו זה של הכתיבה המופשטת, ובעימות הזה אל מול האימהות, מצליחה הכתיבה המסאית של בן-נפתלי לחולל שיח פוליטי שונה מעיקרו מהשיח ההיסטורי או הסוציולוגי ההגמוני כפי שהוא בא לידי ביטוי בהגות ובספרות הישראלית. מתוך הנביעה הרחמית הזו המחשבה נוצרת והאפקט הופך להיות מוחשי בבשר. בנקודה הזו נוצרת דרמה פיגורטיבית חדשה שבה מצטלבות פיגורה של אם ופיגורה נעדרת של ילד, ופיגורה שלישית, בדמות אותו זה אימפרסונלי שמתפשט בגופה של האישה הכותבת.

בין הרחם האימהי, הרה חיים והרה אסון, ובין ילד מת או ילד שלא נולד בכלל, ובין לידתו המופשטת של הגוף הסתמי (אף שתמיד כבר היה שם, אותו זה, עוד לפני הפרסונה) – בתווך בין השלושה משתרע אזור גולמי של התהוות שמייחד את קריאת הכיוון של בן-נפתלי ומקנה לכתיבתה המסאית את תעוזתה: לקרוא את האם ואת הילד, את הזיקה בין האם לילד בצלה של אותה פיגורה שלישית (פיגורה אירועית סתומה) שמעמיקה את אי-הסדרים שבין האינטימי, הפוליטי והכתיבה. הנה כאן, לסיכום, מצוי הצופן שדרכו יש לשוב ולקרוא וללמוד מחדש את יצירתה הכוללת של מיכל בן-נפתלי: בארבע המסות המכונסות בעל הפרישות וכן בספר, ילדות (בן-נפתלי 2006) וברוח (בן-נפתלי 2012), אבל גם בכתיבה התיאורטיים האחרים ובבחירה לתרגם את סיפורי אהבה של ז'וליה קריסטבה (2006) ואת אַת האח שלי של מרינה צוואייבה (2012).⁸

היות מול האם, היות מול האל

גם במסה "על הכאב", הכתיבה הבלתי אפשרית של הגוף, היעדר המובן של הכאב הפסיכוסומטי, מגיעים לתמצית במעמד מוחשי שבמרכזו פנייה חוזרת אל דמות האם. אך כעת, העימות בין האינטימי לפוליטי מוטל על הכף בתוך סדרים אחרים, בתור דיון בשאלה על היחס בין הסדר האונטולוגי לבין הסדר התיאולוגי, בין הגוף כאל-מובן לאלוהים כמובן-על. במקום שבו עמד קודם עולמה של הפורשת בעלת "הגוף הסתמי" מול אמה, או מול דמות האם, מופיע עכשיו הכאב כסימן שעולה מהבשר החי אל מול האל – כקריאה להתערבותו של האל בקיום, לא כחוק אבהי נוקשה ומאחד אלא כחמלה והשתתפות בשרית-קמאית עם האם.

8 ראו למשל: ברוח על רחם מסוג אחר (עמ' 62) או על הילד המת (עמ' 72, 86); בספר, ילדות על החור בבטן (עמ' 26, 29, 59); ועל היעדר הילד ראו בתרגום של צוואייבה, את האח שלי (עמ' 25, 28, 41).

הכאב הוא אימננטי לגוף, מעידה בן-נפתלי, הוא "מנתק אותנו מהסביבה". באותה עת "הטרנסצנדנטיות המוחלטת שלו" היא המצע שעליו אנו חשים את הממשות, את החריטה החיצונית של הקיום שאינה ניתנת לצמצום על ידי המחשבה ואינה ניתנת לניכוס על ידי הרוח. במובן הזה, הפילוסוף ז'אן לוק נאנסי קובע בספרו קורפוס כי "האונטולוגיה של הגוף היא האונטולוגיה עצמה: ההוויה אינה קודמת לגוף ואינה מתחת לפני התופעה. הגוף הוא ההוויה של הקיום [...] הגוף — ההתרחבות (espacement) בת התמותה של הגוף — מורה על כך שלקיום אין מהות (אף לא 'למות') אלא שהוא קיים בחוץ בלבד (seulement ex-iste) [...] הגוף האונטולוגי עוד לא הגיע לידי מחשבה" (Nancy 1992, 17).

במילים אחרות, האונטולוגיה של הגוף מראה כי לכאב אין הסבר ואין מהות; כל מה שיש בכאב הוא התפרצותה של הוויית הקיום המורה על זרותו של הגוף ועל חיצוניותו. ולכן באופן עקרוני, כבר אמרנו, הכתיבה של הכאב אינה אפשרית, הכתיבה הגופנית היא תמיד כבר כתיבה אי-גופנית. ובכל זאת, ב"על הכאב" בן-נפתלי מעמידה את דמותה של האם כאינסטנציה ראשונית המתווכת בין הגוף לשפה, אולי בעקבות רעיונות מרכזיים בפסיכואנליזה המתייחסים לעמדת האם כמי שמפרשת לראשונה את קולותיו הלא לשוניים של העולל ומעניקה להם מעמד של מסר לשוני.⁹ אך כאן, יותר מכך, דמות האם היא גורם מתווך המאפשר לאונטולוגי לעשות את הקפיצה אל התיאולוגי, ובכך להפוך את שפת המחסור של הגוף (האל-מובן) לפולחן של אמונה ולעודפות של המובן (אלוהים כמובן-על). אין מדובר רק בטרנספורמציה מן הסמינטי אל הסימבולי, אם לאמץ את מונחיה של ז'וליה קריסטבה מלימודי התפתחות השפה בחיי הנפש של הילד. מדובר, מעבר לכך, בצורך של הכתיבה הגופנית להתהוות כאיווי קדוש — מתוך כמיהה אל האם או מתוך אבל על האם — להכיל בתוך הכתיבה את האינסטנציה הקדומה המתווכת בין הגוף לשפה; ובכך ליצור מהכתיבה עבודה של אמונה גבולית (היפוסטטית) שבה מן העבר האחד של הגבול עולה חיזיון תיאולוגי-פואטי ומן העבר השני נשמעת הצעקה הסתומה של הבשר.

הבה נראה אפוא כיצד עיקרי הדיון האונטולוגי-תיאולוגי שהובאו לעיל באים לידי ביטוי בקריאה דרוכה בעמודים האחרונים של המסה "על הכאב" של בן-נפתלי. דמות האם מוגדרת כאן כעדה ראשונה לכאבו של הילד, לפרץ הכאב של התינוק אשר מתוכו מתעצב הגוף האנושי כישות נפרדת ובה בעת כישות נזקקת לאחר ממנה. האם היא האחר הקדום ביותר ועל כן היא מדומה לאל. האם היא מה שמייסד את תנאי האמונה של האדם, כפנייה אל האחר

9 ההשפעה של מחשבת הפסיכואנליזה מורגשת מתחת לפני השטח בכל ארבע המסות ועולה במיוחד ב"על רצינות ומשחק". בן-נפתלי אולי מסרבת להשתמש שימוש מדעי במושגיה של הפסיכואנליזה ובדיון התיאורטי שלה, אולם הכתיבה הפסיכואנליטית מעניקה לה שדה עבודה נוסף של "הפשטה קונקרטיית". מעבר לשיח על הכתיבה המוצג כאן, יש לייחד דיון נרחב וחמור יותר להשפעתן של השאלות שמציבה הפסיכואנליזה על התפתחות הכתיבה המסאית של בן-נפתלי. בהקשר זה, ובנוגע לשאלה של דמות האם והאימהות, יש לעמוד במיוחד על נוכחות המחשבה של קריסטבה אצל בן-נפתלי, על השאלה של האם העומדת בצומת שבין גוף לנפש, בין ביולוגיה ללוגוס.

הגדול, מתוך זעקת הכאב הגופנית שלו. שכן בתוך הפרהיסטוריה של הגוף, האם היא היש הנוכח אל מול הכאב כמהות. האם היא זו שנענית לצורך של הכאב, היא מי שיכולה לתת לו ערך, להתערב ולנחם. האם נדרשת להשביע את הרעב ולדאוג לתנאי הישרדותו וחסינותו של הגוף — גם אם היא חשה בכאבו של הגוף כבר ממרחק, באופן אחר, כמעט נעדרת ממנו, מבלי להבין מהיכן פרץ החיים הזה נובע ובלי שתוכל לצמצמו אל תחום אחריותה.

כבר מן האם העדה, הנוכחת, מזמין הכאב הזדהות, אמפתיה, השתתפות. היא צופה בתינוק הכאוב וקשובה לספיריטואליזציה שהוא עורך לכאבו. היא מתרגמת אפוא בעל כורחה, מפני שלחלוק כאב, מאז ומעולם, פירושו להופכו לדבר של הנפש. האם אינה חווה אותו כאב. אבל המבע אפקטיבי דיו, משכנע דיו, כדי לקרוא אותה להיענות, דרוכה כמו שהנה. היא אומרת לו — ופועלת בהתאמה — כואב לי שכואב לך, כואב לי לנוכח עצם הכאב שלך והמעורבות שלי בו, או חוסר האונים שלי למולו, או יכולתי המוגבלת לעזור לך. כאב אינו ניתן למדידה. ולעולם איננו שווים בכאב ואיננו חווים כאב באותו אופן. אי-הסימטריה הזו גם היא רשומה מבראשית. כל אלה הם זיכרונות ראשוניים, עת של תלות גמורה שבה גוף-נפש פוגש בגוף-נפש, שבה הפרטי נחלץ מפרטיותו ונעשה למובן. הכאב הקמאי נעוץ במצב אינטראקטיבי. פרטי ביותר, הכאב שלנו, וכבר חשוף ופרוץ מול אחרים [...] במצב האופטימלי, אם כן, האם משיבה לכאב. [...] האם היא שמעבירה את ילדה ממצב של כאב למצב של אי-כאב (בן-נפתלי 2009, 66–67).

הבעת הכאב, העוברת בין האם לעוללה ומפרידה ביניהם, עומדת ביסוד היווצרותו של המובן הלשוני. מכאן עולה לראשונה התהום של הגוף והמחיצה המפרידה את הילד מהסביבה ומעצמו. ומנגד, הנוכחות של האם חולקת עם הילד את הרעה וכך מוסרת את הכאב, ולו בצורת הבטחה בלבד, אל נחלת הכלל. הסצנה הפרימיטיבית הזו מציבה את התנאים ליסוד השפה, אך יותר מכך זוהי ראשיתה של השפה כפרקטיקה של אמונה שלמה וחסרת פשר. לטענתה של בן-נפתלי, מבע הכאב המוסב אל האם כבר מקפל בתוכו את לשון התפילה הקוראת לאל, ולכן ההיתפסות לכאב והקריסה לתוכו כמוהן כמנחת קורבן אל עבר מה שהוא מעבר.

לזעקת הכאב הקמאית יש ערך של קריאה לעזרה ושל תפילה לעבר האחד או האחת. אמנם ייתכן שאלוהים הוא הסיבה האחרונה והעד האחרון לכאב. כמו האם. [...] אין דמות, גם לא האלוהית, שיכולה ליטול עליו אחריות. הכאב סתמי, כאב משמים, כמו האמונה. אפשר שהוא מנחה, מנחת קורבן, הצהרת אהבה לאל [...] אפשר אפוא שהכאב, משהותק לממד קוסמי ואמוני, פותח אותנו למגע עם סבלם של אחרים, עם סבל העולם. אפשר גם שלא. הכאב עלול להכות אותנו בעיוורון או לחדר את התפישה והחשיבה. [...] הכאב מכיל-כול ומדיר-כול (שם, 74–75).

מעריך הכוחות הזה מוביל בעמודים האחרונים של המסה להתוויה מחודשת של מעמד עקדת יצחק. גם כאן הדיבור המופשט על הקונקרטי מקבל המחשה דרמטית של הערכים והפיגורות העומדים ביסודותיו: הכאב של העולל אל מול האם מקביל לעמידתו של אברהם אל מול האל. על פי הקריאה הזו במעמד העקדה, אברהם מגלם את הערך האונטולוגי של כאב הגוף,

של הגוף האחוז בכאב, שהרי הוא נתבע לוותר על אמונתו או להקריב את בנו היחיד — אחד מן השניים. התביעה הזו מתפרשת כאן ככורח נוראי שאינו מותיר ברירה — בדומה לכאב שמגיע "משמים", בלא שום הסבר או סיבה מלבד היותו שם כהוויית הקיום עצמה. לעומת זאת, הערך התיאולוגי של האל משתנה בקריאה של בן-נפתלי. אברהם אינו עומד לנוכח האל כאב, אלא הוא עומד לנוכח האם; שהרי על כך רמזה בן-נפתלי קודם: "ייתכן שאלוהים הוא הסיבה האחרונה והעד האחרון לכאב. כמו האם" (שם). ההיפוך הזה חשוב ביותר. אפשר לומר שבאמצעות בן-נפתלי מציעה פרשנות החורגת לגמרי מהקריאה של קירקגור בחיל ורעדה (קירקגור תשנ"ג), פרשנות שאינה אתית ואינה דתית, אלא נכנה אותה אונטולוגית-גופנית (על פי הביטוי של נאנסי, "אונטולוגיה של הגוף"); פרשנות המעמידה במרכזה את אברהם כילד הניצב לפני אמו, ואת "הפנים-אל-פנים הראשית עם האם" (בן-נפתלי 2009, 83) כאירוע מכונן של התרבות המונותיאיסטית.

הסדר החדש שמציעה בן-נפתלי, סדר אונטולוגי-גופני, תוקף את מעמד העקדה בדיוק בסתירה שבין הסדר האתי לסדר הדתי. הוא מציע להתמקם דווקא בכאב שאינו ניתן לאיחוי בין היות אברהם מול בנו יצחק ובין היותו מול אלוהיו. "הכאב של אברהם מקופל בקרע חסר התקנה בין שני הסדרים שמכוננים את עולמו החווייתי [...] על אברהם להקריב אהבה מסדר אחד למען אהבה מסדר אחר, לבחור בין שני ציוויים סותרים הדדים בתוכו" (שם). עם זאת, כאשר הכאב של אברהם מקבל ביטוי בתוך הסדר המחשבתי החדש, בתוך הסדר האונטולוגי-גופני, הוא אינו רק מעיד על הקיטוע בין הסדרים האחרים, הוא הופך להיות ציווי בפני עצמו, ציווי שלישי.

פירושו של דבר הוא שההשתקעות בכאב היא ההיאחזות היוקדת של אברהם במצב הילדי לנוכח האם. מתוך הצורך להישאר במצב הילדי, אברהם אינו רק רשאי לסרב להורות, הוא מצווה "לשכוח את הילד, כדי לזכור את הילד", כפי שמנסחת זאת בן-נפתלי. עליו להרוג את בנו יצחק על מנת להישאר בעצמו ילדו האחד והיחיד של האל, ובכך לקדש את פולחן הגוף הכואב אל מול האם האלוהית.

הצו האונטולוגי של הכאב קורא לשים קץ לשושלת עוד בטרם תתחיל להיווצר. אברהם נתבע להיות מוכה בעיוורון של הכאב ולהישאר ילד כדי לדבוק באמונתו המוחלטת — להיות בנו יחידו של האל. אברהם היה יכול להישאר לנצח אביר האמונה הילדי גם בימי חלדו האחרונים, ובאותה עת גם אביר האמונה הגופני (הדיוניסאי) — מופת של גוף הקורס אל תוך הכאב וחש באמונתו כאי-הלימה, ככרוניקה של פרידה מאלוהיו. וכך, ייתכן שאחרי שהיה עוקד את יצחק היה הולך ומתפלג פרודות-פרודות, סוטה מן האתי ומן הדתי גם יחד, זונח את עצמו ולבסוף גם שוכח את הבורא, עד הריק הפתוח והאטום של החומר "המושלך שם" — ללא ברית וללא הבטחה לרשת את הארץ וללא גנאלוגיה קוסמוגונית של העם הנבחר, ככתוב בספר הספרים: "לזרעך נתתי את הארץ הזאת" (בראשית טו, יח).

אבל המסה "על הכאב" מסתיימת דווקא במסקנה הפוכה: הסיטואציה המיתית שבה ניצב אברהם כילד לפני אמו שונה בתכלית מהעיונות של הפורשת עם אמה ב"על הפרישות".

הכאב האימפרסונלי של הגוף אינו חושף ב"על הכאב" את קץ השושלת, את "המקום בלי אם" כשאלה יסודית בתוך העבודה של הכתיבה המופשטת. נהפוך הוא, האם מתגלה כערכאה קדומה המאפשרת את ההמשכיות של הכתיבה דווקא מן הכאב האימפרסונלי. האם מביאה לידי השלמה את הסדר האונטולוגי-גופני של העקדה בכך שהיא מצרפת לגוף לשון ויוצרת פולחן פואטי של היעדר מובן. אברהם, שהיה עד לרגע מפולג ומפולג על ידי הצווים השונים הדורים בתוכו, זוכה בדרך פרדוקסלית גם באם וגם בילד משל עצמו, גם בכאב וגם בלשון. כך הוא עצמו הופך להיות גוף מהלל בלא קץ. דרכו זעקת הכאב של האמונה נמסרת הלאה, נמסרת בתור "גוף שפה חיה", כירושה "בלתי ניתנת לחלוקה" שעוברת מן האל אל זרעו, אל בנו יצחק ומשם אל בואה של התרבות וההתרבות. במובן זה, כאמור, הוא איננו עוד בנו-של-הכאב אלא אביו-של-הכאב, מי שיוצר את הכאב בשפה ולכן מצליח למסור אותו כגשר מן האל לצאצאיו.

הירושה של אברהם היא הירושה של ההיסטוריות. הירושה שבה חתום הגורל של האנושי. זוהי ירושה מפלצתית מפני שהיא מורישה את הכאב הא-היסטורי; את מה שהוא באופן פרדוקסלי בלתי ניתן למסירה ולהורשה, כלומר את היעדר המובן של הגוף. ועם זאת, במגע עם האם (עם האל), אות הקלון הזה יכול להפוך לשיר הלל של הרוח — שיר שכל אחד מאתנו חווה ואיש מאתנו אינו פטור ממנו. "איש מאתנו, כל עוד נשמה באפו, אינו פטור מכאב. וכמו האמונה, כמו כל דבר שאינו ניתן לחלוקה, הכאב הוא מפלצתי" (בן-נפתלי 2009, 84), כותבת בן-נפתלי לסיום.

ואולי במילים הללו בן-נפתלי מצליחה לאחות את הקרעים: בין המזיגה הבין-דורית בחסות הריק והמוות של המסה "על הפרישות" לבין זעקת הכאב הבלתי ניתן לחלוקה של הרוח ההיסטורית במסה "על הכאב". כך אפוא היא מבקשת להועיד את ה"מפלצתיות" של הכתיבה המסאית (את הכתיבה הנסיונית, המעוותת, חסרת הצורה) אל האמונה השלמה והמהללת. הנה כך, כמו הפייטן של רילקה, אומרת בן-נפתלי הלל אל מול "חסר השם והבטל", אל מול "המאיים והמחסל". הנה כך היא מועידה את כתיבתה אל הפרישות של הרחם האימפרסונלי ואל אותו כאב שאנו מחכים לו כמתנה, "מחכים לְכאב כדי שישחרר מן הכאב" (שם).

ביבליוגרפיה

- אליוט, ת"ס, 1999. ארבעה קוורטטים, בתרגום אסתר כספי, תל אביב: המעורר.
 בארת, רולאן, 2011. רולאן בארת על פי רולאן בארת, בתרגום אבנר להב, תל אביב: רסלינג.
 בלאנשו, מוריס, 2011. הספר העתיד לבוא: אסופה, בתרגום מיכל בן-נפתלי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
 בן-נפתלי, מיכל, 2000. כרוניקה של פרידה: על אהבתה הנכזבת של הדקונסטרוקציה, תל אביב: רסלינג.

- , 2007. ספר, ילדות, תל אביב: רסלינג.
- , 2009. על הפרישות: ארבע מסות, תל אביב: רסלינג.
- , 2010. "צייר החיים הפוסטמודרניים", דקה 6 (קיץ), עמ' 70–87.
- , 2012. רוח, תל אביב: אחוזת בית.
- , 2013. "על ספרה של יהודית הנדל הכוח האחר", אות 3, עמ' 83–92.
- בקט, סמואל, 2012. "איך לומר", בתרגום אמוץ גלעדי ועילי ראונר, הארץ, מוסף "תרבות וספרות", 13.1.2012.
- דיראס, מרגריט, 2004. לכתוב, בתרגום נורית פלד-אלחנן, ירושלים: כרמל.
- הנדל, יהודית, 1984. הכוח האחר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- צוואייבה, מרינה, 2012. את האח שלי, בתרגום מיכל בן-נפתלי, תל אביב: רסלינג.
- קירקגור, סרן, תשנ"ג. חיל ורעדה, בתרגום איל לוי, ירושלים: מאגנס.
- קריסטבה, ז'וליה, 2006. סיפורי אהבה, בתרגום מיכל בן-נפתלי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- רילקה, ריינר מריה, 2004. מכתבים אל משורר צעיר, בתרגום עדה ברודסקי, ירושלים: כרמל.

- Beckett, Samuel, 1990. "What Is the Word," *Grand Street* 9, 2 (winter), pp. 17–18.
- Ben-Naftali, Michal, 2012. "The Painter of Postmodern Life," in Elisabeth Weber (ed.), *Living Together: Jacques Derrida's Communities of Violence and Peace*, New York: Fordham University Press, pp. 211–226.
- Duras, Marguerite, 1993. *Ecrire*, Paris: Gallimard.
- Kandinsky, Wassily, 1979. *Point and Line to Plane*, New York: Dover Publications.
- Nancy, Jean Luc, 1992. *Corpus*, Paris: Editions Métalité.