

1.

דומה שאין בנמצא מושגים רבים שעושרם והגיוון הפנימי שלהם דומים לאלו של המלנכוליה. כבר במאה ה־17 כינה אותה רוברט ברטון "מגדל בבל של סימפטומים". ואכן, לאורך ההיסטוריה הסוערת ורבת הפנים שלה, תוארה המלנכוליה כגופנית (עודף של מרה שחורה), כנטייה טבעית או הלך רוח אשר אפיין בדרך כלל את המלומדים (ברנסנס), כתוצאת חטאיו של המלנכולי (בהקשר הדתי של ימי הביניים), כמצב הנוגע לכוחות דמוניים או מעשי כישוף (במאות ה־16 וה־17), כמצבו הנפשי של הגאון במחשבה הרומנטית, ולבסוף, כפתולוגיה שנעשתה למה שמכנה היום השפה הפסיכואנליטית "דיכאון". מבט על ההיסטוריה של המושג מגלה אם כן, שמובניה של המלנכוליה נפרשו תמיד בין האישי לקולקטיבי, בין הגוף לנפש, ובין פתולוגיה לנטייה טבעית. זוהי אחת מאותן המילים המעוררות, באופן אינטואיטיבי כמעט, אצל כל אחד ואחת מאתנו קשת של אסוציאציות דומות למדי. למרות זאת, הייתה המלנכוליה תמיד גם מושג בעל אופי ניגודי מאוד, שיוחסו לו תכונות חיוביות כמו יצירתיות, גאונות ועומק מן הצד האחד, ומן הצד האחר תכונות שליליות כמו סגירות, פסיביות, ניתוק ועצלות. בתווך, ומתוך העושר והגיוון הכמעט תזזיתי הזה, מאפיין אחד התמיד כציר לדיון במלנכוליה ושימש בסיס לרבים מן המובנים והקונטראציות השונות שנקשרו בה, והוא ההתמקדות העיקשת בסובייקט – זה שביטוייה של המלנכוליה ניכרים בגופו ובנפשו. ניתן לזהות נטייה פרשנית זו לכל אורך ההיסטוריה של המושג: בתיאורים הרפואיים של הרנסנס ובהתייחסות לאיזון בין הליחות בגופו של הסובייקט, בהתמקדות בחטאיו של האינדיבידואל, וכמובן, בהמשגה הפסיכואנליטית שהחלה להתייחס למלנכוליה, מאז תחילת המאה שעברה, כפתולוגיה נפשית. נטייה פרשנית זו, אשר הדגישה את הסובייקט, היא בעלת כוח כה רב, עד כדי שלאורך השנים נדחקה רשת המשמעויות העשירה של המלנכוליה, לטובת

* אני רוצה להודות לרז חן, אתו התחלתי לחשוב על מלנכוליה כבר לפני עשרים שנה; לטלי לטוביזקי על שיחות ומחשבות משותפות על מלנכוליה; לעומר מיכאליס על הקריאה, המחשבה והעזרה בתרגומים.

תפישה כמצב פרטי וסובייקטיבי, תהליך שהגיע לשיאו, כאמור, עם הפתולוגיזציה שלה בפסיכואנליזה.¹

אחד האזכורים הראשונים של המצב המלנכולי מופיע ב"בעיות פיזיקליות" ("Problemata Physica"), חיבור שנהוג לייחס לאריסטו.² אריסטו פותח בשאלה הבאה:

מדוע כל אותם אנשים שהגיעו לכלל הצטיינות מיוחדת בפילוסופיה, בפוליטיקה, בשירה או באמנות, הם בעלי־מרה־שחורה, מקצתם עד כדי ללקות במחלות שמקורן במרה השחורה, כפי שמסופר על הרקלס מביין הגיבורים?³

בהתאם לתפיסה הרווחת בזמנו, אריסטו מסביר את המלנכוליה דרך המאפיינים והגורמים הגופניים שלה, ובפרט, באמצעות חוסר האיזון בין הליחות בגוף. עודף של מרה שחורה, ההרסנית ביותר מבין הארבע, נחשב גורם מכריע בגרימת מלנכוליה, אפילפסיה, אינסומניה, עצבנות, עצב, ריחוק וחלומות עגמומיים. ב"בעיות פיזיקליות" מדגיש לכן אריסטו לא רק את הגורמים הפיזיים של המלנכוליה, אלא גם את אלמנט העודפות שלה: מידה מופרזת של מרה שחורה היא כמו יותר מדי יין, הוא כותב. כלומר, עודפות של דבר מה שהוא טוב כאשר הוא מופיע במינון סביר (מרה שחורה בכמות מאוזנת או כוס יין טוב) הופכת לחולשה, מחלה או שיגעון. ניתן לומר אם כן, שהמלנכוליה היא חלק טבעי מכולנו – מגופנו ונפשנו – אלא שאצל אנשים מסוימים, היא הופכת עודפת ועל כן הרסנית.

חשיבות דבריו של אריסטו מצויה בכך שלמרות שהדגיש, כרבים לפניו ואחריו, את הסבל הנגרם לאדם המלנכולי, הוא קשר אותו בקשר בל יינתק עם יכולותיו הייחודיות: ההישגים יוצאי הדופן, המחשבה החדה, יצירתיות והישגים פוליטיים. "הם אומנם בעלי־מרה־שחורה", הוא כותב, "אבל הם נבונים יותר וחריגים פחות, ובתחומים שונים הם עולים על כל השאר, אחדים בחינוך, אחדים באומנות, ואחדים במדינאות". חשוב להתעכב כאן על העודפות אשר נעשית לעקרון מרכזי: עודף של מרה שחורה כרוך באופן אינטימי בכישרון יצירתי ובמנהיגות יוצאים מגדר הרגיל. על ידי ההתעכבות על המאפיינים הגופניים, הכישרונות וההישגים של המלנכולי, מדגיש אריסטו באופן שאינו

1 ההיסטוריה המסועפת של המלנכוליה תוארה באין־ספור ספרים, אסופות ומאמרים. אחד המקיפים והמעמיקים שבהם הוא ספרם של קליבנסקי, פנופסקי וזקסל: Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art*. Nendeln & Liechtenstein: Kraus Reprint, 1979. לאסופה מקיפה הכוללת מגוון טקסטים העוסקים במלנכוליה ראו: Jennifer Radden (Ed.), *The Nature of Melancholy*, Oxford: Oxford University Press, 2000.

2 לדיון מעמיק באריסטו ראו מאמרם של נגה וייס ורז חן־מוריס, "גווינה של המרה השחורה: מאריסטו לעת החדשה", כאן.

3 *Aristotle, Problems*, line 287 [954a], אריסטו, "על המרה השחורה: מתוך 'בעיות במדעי הטבע' המיוחס לאריסטו", מיוונית עתיקה: גבריאל צורן, כאן.

משתמע לשתי פנים את היותה של המלנכוליה מצב סובייקטיבי, כזה השייך לסובייקט הסובל ממנו ובעת ובעונה אחת נהנה מפרותיו.

גם אצל פרויד, שמאמרו הידוע "אבל ומלנכוליה" הוא בבחינת נקודת ייחוס הכרחית כמעט, עומד הסובייקט במרכז הדיון.⁴ טענתו של פרויד היא השוואתית בעיקרה: כדי להציג את המצב המלנכולי פרויד פותח דווקא ב"תאום" שלו: האבל (Trauer). האבל והמלנכוליה הן בבחינת שתי תגובות אפשריות לאובדן (מסוגים שונים). האבל הוא תגובה מובנית, מקובלת ואף מוצדקת לפי פרויד, ואילו המלנכוליה היא תגובה פתולוגית מתמשכת: מצב שיש בו עודפות של אבל. שתי האסטרטגיות פועלות כדי "לפצות" על האובייקט שאבד, האחת בתהליך ארוך אך תכליתי של פְּרָדה ממנו, ואילו השנייה על ידי הפנמת האובייקט לתוככי האגו הפגוע תוך כדי כך שהיא הופכת את ההיעדר לחלק בלתי נפרד ממנה עצמה. האובדן, במילים אחרות, נעשה פנימי, והאובייקט למה שהפְּרָדה ממנו אינה אפשרית. פרויד מתייחס כאן ל"מציאות" כסוכן נוסף בדיון. "מבחן המציאות", הוא כותב, מוכיח שהאובייקט האהוב אבד, ובהתאם, המציאות תובעת מאתנו "למשוך את כל הליבידו מקשריו לאותו אובייקט", דרישה שמתקבלת ברתיעה ואף בכעס. בתום התהליך הארוך והכואב של האבל, נפרד האָבֶל בהדרגה מהאובייקט האהוב והאבוד ומפנה את האנרגיה הליבידינלית שלו לאובייקטים חדשים. בכך מציית האָבֶל, או נוכל גם לומר: נכנע, לדרישות המציאות.⁵

המלנכולי לעומתו, מסרב להיעתר למציאות ולכל מה שגלום בה. הוא אינו מבקש להחליף אובייקט אחד באחר, ולא להשתחרר מכאבו. להפך: המלנכולי רק דבק ביתר שאת באובדנו, משוקע בתוכו כבתהום שאין ממנה מוצא כך שאפשר לזהות "גיעה פנימית [...] המכלה את האני שלו."⁶ מאחר שהאובייקט האבוד של המלנכולי הופנם, הרי שאין למלנכולי מוצא מעצמו. בשני המקרים יש אובדן (ממשי, מוגדר או כזה שנוכחותו יכולה להיות רק כזו של רוח רפאים). המלנכולי פונה תמיד לאחור, אל עבר אובדן שלעולם לא ניתן יהיה לשחזרו, במקום קדימה, אל אובייקטים חדשים של תשוקה. האָבֶל נע קדימה עם תנועת הזמן ואילו המלנכולי ממאן לציית ללוגיקה הטמפורלית. פרויד, כמו אריסטו, מבין את המלנכוליה במונחים של עודפות: התגובה המלנכולית היא, למעשה, אָבֶל שיצא מאיזון, הפרזה של עצב והיקשרות, גינוי עצמי ומשוקעות יתר, אשר אינם מאפשרים התוויית דרך לריפוי מאחר שזו כרוכה בירידה הדרגתית של ההיצמדות לאובייקט (באמצעות מה שפרויד מכנה "עבודת האבל"). המטופל המלנכולי מסתגר מפני העולם, עד כדי בנייה של עולם סוליפסיסטי הרמטי כמעט, עולם שבו שוכנים רק הוא והאובייקט האבוד שלו.

בשני המקרים אם כן, אצל אריסטו כמו גם אצל פרויד, עומד הסובייקט במרכז. אצל שניהם הוא סובל את השלכותיה ההרסניות של המלנכוליה. אולם, בשני המקרים הוא

4 זיגמונד פרויד, "אבל ומלנכוליה", אבל ומלנכוליה | פעולות כפייטיות וטקסטים דתיים, מבחר כתבים D, מגרמנית: אדם טננבאום, יצחק בנימיני (עורך), תל אביב: רסלינג, 2002, עמ' 27-28.

5 שם, עמ' 9-10.

6 שם, עמ' 12.

גם זוכה במשהו. אריסטו, כאמור, מחבר באופן הדוק בין המרה השחורה לבין יצירתיות, הגות ואמנות. פרויד, מצדו, במשפט אשר עשוי להיראות שתום בקריאה ראשונה, סבור כי המלנכולי הוא "בעל תפיסה חדה יותר של אמת ביחס לאלה שאינם מלנכוליים".⁷ נדמה לכן שיש משהו 'אמתי', גם אם לא בריא, במבט הפתולוגי. המלנכולי עומד אם כן, ביחס ייחודי אל העולם: הוא נסוג ממנו ומסתגר לתוך עצמו, אך בעת ובעונה אחת, במה שנראה כמו מהלך פרדוקסלי, דווקא נסיגה זו היא שמאפשרת לו להביט אחרת על העולם, במבט חד וחודר יותר. למרות שיש ללא ספק מרכיבים פסיכולוגיים ואף פתולוגיים במלנכוליה, טוענים אריסטו ופרויד בבירור, זוהי רק חלק מן התמונה. המלנכוליה איננה רק פתולוגיה, אלא היא הלך רוח, מבנה אפיסטמולוגי ובפרט, כזו המאפשרת התבוננות שיש בה תשומת לב מיוחדת.⁸

בכדי לפתח מחשבה אלטרנטיבית על המצב המלנכולי, עלינו להשתחרר תחילה מאחיזתו הלופתת של מבנה הסובייקט (הסגור, הפסיבי, ההרסני) על מחשבתנו, ולחשוב תחת זאת על המלנכוליה כעל מצב שעל אף נגיעתו העמוקה בסובייקטיביות שלנו, משמעותו והשלכותיו אינן מצטמצמות לגבולותיה. אחד מחשובי ההוגים שהתמודדו עם הבעייתיות הטמונה בנטייתה של הפילוסופיה למיקוד יתר בסובייקט ובבידוד הסובייקט מעולמו, הוא מרטין היידגר. על פי היידגר, הדומיננטיות של הסובייקט במחשבה המערבית הובילה לעיוות שהשלכותיו נוגעות, בין השאר, להנחת היסוד הלא מבוססת בדבר ההפרדה העקרונית בין הסובייקט והמחשבה שלו, לבין האובייקטים שעל אודותיהם הוא חושב והעולם שבתוכו הוא מצוי. ההתעקשות על ההפרדה בין סובייקט לאובייקט מצמצמת את החקירה הפילוסופית לכזו המבוססת על שאלות אפיסטמולוגיות בלבד, ולא מאפשרת חקירה אונטולוגית. ה"רזיין" (Dasein) ההיידגרי מגלם, אם כן, אלטרנטיבה למבנה שבו הסובייקט עומד מול, או מנגד, לעולם ומאפשר לנו לחשוב על מבנה חלופי שמתכוון על בסיס מה שהיידגר מכנה *commercium* בין סובייקט לעולם. האחדות הזו איננה תוצר של ידיעה של הסובייקט על אודות עצמו או עולמו (ידיעה מסוג כזה דורשת את ההפרדה אותה מבקר היידגר), אלא מהווה תנאי אפשרות מקדים לידע כזה.⁹

ביקורתו של היידגר על היחסים בין סובייקט ואובייקט שצורתם היא כזו של 'נוכחות שמנגד' אינה נטועה רק בתפיסה אפיסטמולוגית, של ידע 'על אודות', אלא מבוססת במידה רבה על הטענה אודות היחס התכליתי שלנו לעולם, או מה שהיידגר מתאר כ"שמישות" (Zuhandenheit), או בתרגום לאנגלית, *ready to hand*. המרחב, לדידו, מופיע בפנינו על פי תכליותינו, וכלל הישים סביבנו מופיעים על פי אפשרויות התאמתם לתכליות אלו.

7 שם, עמ' 12.

8 לדיון מפורט יותר במצב המלנכולי אצל פרויד וביחסו למחשבתו של ולטר בנימין ראו: Ilit Ferber, *Philosophy and Melancholy: Benjamin's Early Reflections on Theater and Language*, Stanford: Stanford University Press, 2013, pp. 16–66.

9 פיתחתי טענה זו באריכות במאמר קודם, Ilit Ferber, "Stimmung: Heidegger and Benjamin", A. Benjamin, D. Vardoulakis (Eds.), *Sparks Will Fly: Walter Benjamin and Martin Heidegger*, Albany: SUNY press, 2015, pp. 67–93.

בדוגמת הפטיש המפורסמת, למשל, מראה היידגר כיצד נעלם האובייקט עצמו בתוך היחס השימושי שלנו, והופך כשלעצמו לבלתי נראה. האפשרות שלנו להשתמש באובייקטים שסביבנו, המבט התועלתני, הפונקציונלי שלנו על העולם, הוא מאפיין אנושי שכוחו מבוסס במידה רבה על כוחו להסתיר. כלומר, כאשר אנו משתמשים במשהו כדי להשיג מטרה זו או אחרת, וכיוצא באלו – נמנע מאתנו, באותה הנשימה, משהו חשוב אליו מבקש היידגר להסב את תשומת הלב. איננו יכולים עוד "לשים לב": לעצמנו, לעולם, לפטיש. אנו משתמשים ותו לא, משוקעים לחלוטין ביחס התכליתי. קיום מסוג כזה, שמאופיין דרך מידת ה"פעילות" שלנו, אינו מאפשר לנו לעצור או להשתהות. "דווקא בזרם היומיום," הוא כותב, "אנו דבקים בכל פעם ביש זה או אחר."¹⁰

נשוב, עם תובנה זו, לפרויד וליחסו למלנכוליה. קיום אנושי בעל מבנה פעיל, פרודוקטיבי ויצרני, מציינת אומנם ל"עקרון המציאות" ואינו פתולוגי במונחיו של פרויד, אך הוא גובה מאתנו מחיר כבד למדי בעיניו של היידגר. הבעייתיות הטמונה ביחס השימושי אל העולם נחשפת כאשר כוח ההסתרה שלו נפרץ. ענין זה מתרחש ברגעים של "הפרעה", "הפרה" או "פרצה", כאשר מה שמופיע בפנינו בדרך כלל כאובייקט תכליתי משתנה לפתע. אך לא רק הַיֵּשׁ הוא שמשנתה, אלא יחסנו הכללי יותר אל יֵשׁים כמו גם האופי של פנייתנו אל העולם. מה שנחשף ברגע זה של הפרעה איננו בדיוק משהו שלא היה שם קודם, ואיננו אובייקט זה או אחר, אלא הוא העולם המקיף אותנו, שמבנה ההפרעה מאפשר לו להופיע ולהתגלות בפנינו.¹¹

כאן טמונה חשיבותה של הפתולוגיה, של הפסיביות ואפילו של ה"תקיעות" המלנכולית. בכך מתגלה עומקה וסגולתה המיוחדת, המאפשרת גילוי (בדומה לפרויד ולעין החדה יותר לאמת). מאפיינים אלו אינם מאפשרים לנו להמשיך הלאה, לפעול, לייצר ולהסתיר, וכופים עלינו את העצירה וההשתהות אל מול ה"אין" של היידגר. עצירה דומה מופיעה גם ברגע שבו מעלה ניטשה את דמותו של המלט ב"הולדת הטרגדיה". הדיוניסי, כמו גם המלט, כותב ניטשה, "הציצו פעם הצצת אמת לתוך מהותם האמיתית של הדברים, ויָדְעוּ, מעתה בוחלים הם בכל עשייה". השיתוק שאוחז במלנכולי נובע, על פי ניטשה, מהבנתם של המלנכוליים כי אין בעשייתם "כדי לשנות שמץ דבר במהותם הנצחית של הדברים, והם רואים זאת כחוכא ואיטלולא, כשמייחסים להם רצון לתקן עולם ש'חרג מעל כנו'."¹² ניטשה מתייחס כאן, כמובן, למשפטו של המלט על גלגל הזמן הנקוע. המלנכולי בעל המבט הדיוניסי מבין שהחריגה איננה בת תיקון, שמהותו של עולם מצויה, למעשה, בחריגתו מעל כנו. ייתכן שהעשייה אכן איננה אפשרית, משום ש"ההכרה היא סם מוות

10 מרטין היידגר, "מהי מטאפיזיקה?", מאמרים (1929-1959): הישות בדרך - מן האין (מבעד לטכניקה) אל השפה, מגרמנית: אדם טננבאום, אדם טננבאום (עורך), תל אביב: מפעלים אוניברסיטאיים להוצאה לאור, 1999, עמ' 51.

11 ראו: Martin Heidegger, *Being and Time*, Joan Stambaugh (trans.), Albany: State University of New York Press, 1996, pp. 70-71 [74-75].

12 פרידריך ניטשה, "הולדתה של הטרגדיה", הולדת הטרגדיה | המדע העליון, מגרמנית: ישראל אלדד, ירושלים: הוצאת שוקן, 1985, עמ' 51.

לעשייה", אך ייחודו של המלנכולי איננו דווקא במעשה אלא במבט, לא בשינוי ותיקון אלא דווקא בהשתהות על מה שאיננו בר תיקון. יש בעצירה הזו יסוד אלים והרסני, ובמובן זה לא ניתן באמת להביא לעצירה כזו באופן ספונטני. היא מוכרחה לכפות את עצמה עלינו. כפייה זו איננה רק עוד היבט בהבנה שלנו את המצב המלנכולי. היא מגלמת את העומק והחשיבות הטמונים במקום הכואב ביותר, העצוב ביותר. המצב אשר ממית כל יצר לפעולה, כרוך באופן בלתי נפרד במבטו הייחודי של המלנכולי. המלנכולי מסב את מבטו אל הריק שנפער בתוכו עם הפנמתו של האובדן, אך המבט הזה פנימה חושף בתורו גם משהו בעולם. הסדר נפרע במלנכוליה, אך פריעה זו חושפת את הריק שהיה שם ממילא ואינו תלוי, כלל ועיקר, ברגע או אירוע של אובדן.

למרות שהגותו של היידגר אינה מתמקדת בהלך הרוח המלנכולי, היא מציעה מחשבה מעמיקה ורבת השלכות על המבנה העקרוני של הלכי רוח בכלל. בדיון בשיניים מהלכי הרוח שמכנה היידגר "יסודיים" – חרדה ושיעמום – עולים מאפיינים בעלי השלכות חשובות להבנת המבנה המלנכולי.¹³ החרדה, המופיעה לפתע, הצומחת מן האין המוחלט, החונק, והמתייחדת באופן בו נכפית על האדם פנייה פתאומית אל עצמו; השיעמום, בעל הקצב האטי, המשתהה, המפוגג, הנמתח. שני הלכי הרוח הללו, כל אחד בדרכו (ואולי, בדרכים מהופכות), עוצרים אותנו על מקומנו, לא מאפשרים לנו את המשוקעות המנחמת והמסתירה של היומיום. הם מגלים בפנינו את מה שהיידגר מכנה "האין" המגלה לנו בתורו את "היש בכללותו".¹⁴ בכוחה של החרדה, כמו גם השיעמום, לחשוף בפנינו את מה שאינו נגלה בהמולת היומיום, בה אנו מפנים עורף לאין. המעניין הוא, שבשני המקרים אין צורך באירוע משמעותי או ייחודי: "האימה המקורית עשויה להתעורר בכל רגע בהיות-שם. לשם כך, אין היא צריכה שישכימה מאורע בלתי-רגיל. זעירות עילתה האפשרית מותאמת לעומק שלטונה. היא דרוכה תמיד, ובכל זאת מגיעה לעתים נדירות לכלל זינוק, כדי לסחוף אותנו לריחוף. החזקת היות-שם באין על סמך האימה המוסתרת עושה את האדם לשומר מקומו של האין".¹⁵ הלך הרוח המלנכולי הוא מקרה מעניין שבו השיעמום והחרדה כרוכים זה בזה. הוא מתאפיין בקריעה שבחרדה בד בבד עם ההשתהות שביעמום – ופותח מרחב של תשומת לב אחרת. האלמנט הפסיבי שמאפיין באופן מובהק את המצב המלנכולי (לא רק כפי שתואר על ידי פרויד, אלא מקדמת דנא) נוכח בחרדה שבה החנק וההלם עוצרים באחת את העשייה, ובשיעמום שבו, במידה רבה, חוסר העשייה מנביע את הלך הרוח. בהמשך דבריי, אבקש להצביע על המבנה הטמפורלי המורכב של הלכי רוח בכלל, ושל המלנכוליה בפרט.¹⁶

13 לדיון מפורט בחרדה ראו: Heidegger, הערה 11 לעיל, עמ' 169–178. לדיונו של היידגר בשיעמום Martin Heidegger, *The Fundamental Concepts of Metaphysics: World, Finitude, Solitude*, W. McNeill and N. Walker (trans.), Bloomington: Indiana University Press, 1995, pp. 132–165.

14 היידגר, הערה 10 לעיל, עמ' 51, 54.

15 היידגר, הערה 10 לעיל, עמ' 58–59. טננבאום מתרגם את המונח הגרמני Angst ל"אימה". אני מעדיפה לתרגמו ל"חרדה".

16 חשיבותו של היידגר לטענה המרכזית של מאמר זה אינה מתמצה בדיון שלו בהלכי רוח ובהשלכות

במלנכוליה, כפי שאראה מיד, הזמן אינו מתבטל במצב של היעדר העשייה, של השיתוק, אלא דווקא להפך, הוא נוכח בה באופן העמוק ביותר. המצב המלנכולי גוזל מאתנו את היכולת לפעול בתוך הזמן, אך מעניק לנו את האפשרות הייחודית לשים לב אליו. הדבר המתגלה בשימת הלב הזו הוא שהזמן אינו תלוי בנו, כלומר בתוכניותינו, בפרוייקציות שאנו משליכים על העולם. הוא אינו תלוי בנו וביחס שלנו אליו כלל. המצב המלנכולי הוא אומנם מצב של השהיה אין-סופית, מתמשכת, אך אין זו השהיה הכרוכה בעצירתו של הזמן. במלנכוליה אנו מועמדים במן, כשלעצמו – בלי האינ-זמן של החרדה, ובלי חוסר העניין והפסיביות ביחס לעולם שמופיעה בפנינו בשיעמום. הריקות שבאובדן של המלנכולי, הופכת להיות ריקות של תיבת תהודה, כזו שמהדהדת לא את האובייקט או הגעגוע, אלא את הזמן עצמו – ומהו הזמן בלי משהו שמתרחש בו ובמהלכו, אם לא המקצב שלו. תנאי האפשרות של הישמעות ההד, הוא כתמיד, הריקנות של המרחב שבתוכו נשמע הצליל. ללא ריקות, אין אפשרות להדהד.

2.

"נקע גלגל הזמן, חרג מעל כנו", קובע המלט בשורות החותמות את המערכה הראשונה של מחזהו של שקספיר.¹⁷ ניתן להבין משפט זה כביטוי לכאבו ולאבלו של המלט על אובדן אביו האהוב, ואף לומר כי הרגע בו נאמרות המלים הללו הוא הרגע המדויק במחזה שבו נפער אבלו של המלט כתהום בלא תחתית ונעשה למלנכוליה שעקבותיה מכוננים את כל מילותיו ומעשיו, או היעדר מעשיו של המלט, עד לתום המחזה. מבעד לעיניים פסיכואנליטיות נוכל אף לומר שהמלט מגלם בדיוק רב את האופן שבו מוצא עצמו המלנכולי תקוע בזמן, מצוי כביכול מחוץ לזמן, לא מזהה את עצמו בתוך ההיגיון הרציף של הזמן. אלא שמבט נוסף על הניסוח של שקספיר מגלה דבר מה נוסף. לא מדובר כאן רק במצב נפשי קשה, בעצב או אפילו באבל עמוק וחסר נחמה. המשפט אינו נוגע ב"פרספקטיבה" של המלט על הזמן או בחוויה האישית שלו של הזמן. "נקע גלגל הזמן, חרג מעל כנו / אבוי לי כי עלי לשוב להתקינו!" (The time is out of joint: O cursed)

החשובות של דיון זה על הבנה מעמיקה של המצב המלנכולי. היידגר עוסק גם במקצב באופן ישיר, בפרט בכתיבתו המאוחרת ובהקשר הלשוני. ראו למשל: מרטין היידגר, השפה, מגרמנית: דנית דותן ומיקאל פרידמן, פיני אירגן (עורך), חיפה: פרדס הוצאה לאור, 2016; Martin Heidegger, "Language in the Poem: A Discussion of Georg Trak's Poetic Work", *On the Way to* "Language in the Poem: A Discussion of Georg Trak's Poetic Work", *On the Way to* Language, Peter D. Hertz (trans.), San Francisco: Harper & Row, 1982, pp. 159–198 גם: David Nowell-Smith, "The Art of Fugue: Heidegger on Rhythm", *Gatherings: The Heidegger Circle Annual*, 2 (2012), pp. 41–64; David Farrell-Krell, *Lunar Voices: Of Tragedy, Poetry, Fiction, and Thought*, Chicago: University of Chicago Press, 1995, pp. 55–82. מחמת קוצר היריעה, לא אוכל לדון בכתבים אלה במסגרת זו.

17 ויליאם שקספיר, המלט, נסיך דנמרק, מאנגלית: אברהם שלונסקי, תל אביב: ספרית פועלים, 1984, מערכה ראשונה, תמונה חמישית, עמ' 85. בתרגומו של דורי פרנס: "הזמן חורג מהמסלול. הו צחוק גורל ארוך" (ההדגשה שלי, ע"פ), מן האתר "שייקספיר ושות".

הזמן. הוא אינו המשכי או רציף, ואינו מצוי עוד בתנועה כלל. מדובר כאן במן עצמו, ולא רק באופן שבו המלט האבל חווה אותו. ישנו, לדבריו, הזמן, וישנו "גלגל הזמן", או בניסוח המדויק של שקספיר: ישנו הזמן וישנו צירו, המפרק (joint), הקוצב את תנועתו. יש כאן ניסוח שאינו משתמע לשתי פנים: האמירה "נקע גלגל הזמן" משמשת כטענה אוטולוגית. מילותיו של המלט מתייחסות לזמן עצמו, הזמן ממש, שנקע. מה שחורג מצירו לא יכול עוד לנוע. הוא מוטל, ואינו שמיש עוד.

לפני שאציג את הפרשנות שלי למבנה הזמני הייחודי של המלנכוליה, אתייחס בקצרה לשלושה כיווני מחשבה מקובלים על "הזמן של המלנכוליה", אשר מהם אבקש לחרוג. ראשית, זמניות מלנכולית איננה תקיעות גרידא, ובפרט, אין היא תקיעות בזמן ובמרחב של האובייקט האבוד. לא מדובר כאן במבנה פשוט שבסיסו מצוי בסירובו של המלנכולי לקבל את עובדת האובדן, להיכנע לו ולהיפרד מהאובייקט האהוב, מצב שמתיר אותו משוקע ברגע האבוד בלא שיוכל להתנתק ממנו ולהחזיר עצמו לחיים (במושגיו של פרויד, לשחרר את הליבידו שלו לחופשי). האבל, לעומת המלנכולי, חווה אומנם כאב עז מאד, מסרב להאמין, מתמרד, קורס לתוך עצמו – אך לבסוף נכנע (או נענה) למה שפרויד מכנה "קריאתה של המציאות"; כלומר, נכנע לזמן, לרצף של הזמן שאינו מציית לחוקי העצב שלו, אלא רק לקצב תנועת הגלגל הסב על צירו. המלנכולי, לעומת זאת, לא זו בלבד שאינו נכנע לקריאה כזו, אלא, במובן מה, אינו פתוח להאזין לה כלל. הזמן שלו אינו מצוי בתנועה, ואין לו נחמה או מרפא ש"יבואו עם הזמן", גם לא זיכרון שאפשר להיתלות בו ויוכל להתמיד על אף ההכרה בכך שהאובייקט לא ישוב עוד. שנית, לא מדובר כאן בתפיסה נוסטלגית שמתעקשת להשיב את שאינו בר השבה. ברצוני אפוא להתרחק גם מן התפיסה על פיה המלנכולי שבוי בעבר, רוצה לשוב לאחור ולסובב את גלגל הזמן חזרה, לרגע שלפני האובדן. ולבסוף, כאשר ציר הגלגל נוקע, אין פירושו של דבר שהמלנכולי מוצא עצמו, או מוציא עצמו אל מחוץ לזמן. כפי שאבקש להראות כעת, דווקא ההפך הוא הנכון.

אנו נתונים, בדרך כלל ועל פי רוב, בעומק הזמן, מתקיימים בתוכו, כאשר הוא משמש לנו בעיקר נקודת ייחוס: אנו נזכרים במה שהיה ומקווים למה שיהיה. הזמן הוא בבחינת רקע,

18 מעניין לבחון בהקשר זה מחזות נוספים שבהם שקספיר משתמש ב"ציר" או ב"מפרק" ביחס לזמן. במחזה מקבת', למשל, נאמר "But let the *frame of things disjoint*, both the worlds suffer" ("אבל יתפורר בְּנִין-כֹּל־הַיֵּשׁ עַל עוֹלְמוֹתָיו", על פי תרגום טשרניחובסקי) (ההדגשה שלי, ע"פ). או ראו גם את דברי אלכסנדר בטרואילוס וקרטידה, המתאר את אייאקס, שהטבע דחס לתוכו כל-כך הרבה ליחות עד שאומץ לבו נותץ והפך לשיטיון (folly); שקספיר ממשיל אותו לבריארואס (Briareus), מפלצת מיתולוגית בעלת מאה זרועות וחמישים ראשים) שכמו נתקפה בשיגרון ואינה יכולה לעשות דבר עם ידיה, ולארגוס (Argus) בעל מאה העיניים, שהוא "כולו עיניים אך אינו רואה דבר", וגם "הוא עגום בלי סיבה, ועליז נגד הזרם; יש בו מכל דבר פרקים אבל הכל מפורק" (מאנגלית: דורי פרנס, שייקספיר ושות', טרוילוס וקרטידה, מערכה ראשונה, תמונה שנייה). מה נותר אם כן? נותרת צורתו של הזמן.

כמעט מושתק, למה שאנו עושים "בתוכו" או "ביחס אליו", תמיד מתוך הנחה מובנת מאליה, שקופה, של זמן לינארי, המשכי, רציף. תפיסה זו קשורה כמובן קשר הדוק לאופן בו אנו מודדים זמן (בשעון למשל): שישים שניות הן דקה, שישים דקות הן שעה, עשרים וארבע שעות – יממה. ישנם, בכל זאת, רגעים או מצבים שבהם הזמן עצמו, תנועתו והמבנה שלו, מוחשים ונעשים מובהקים. דוגמה טובה היא השיעמום. כאשר כותב היידגר על השיעמום, הוא פונה לדוגמה של המתנה בתחנת רכבת:

אנו יושבים, למשל, בתחנה לא משמעותית של קו רכבת חסר חשיבות. נותרו ארבע שעות עד שתגיע הרכבת הבאה. האזור נטול השראה. יש לנו ספר בתרמיל, אך האם נקרא אותו? לא. אולי נחשוב על איזו בעיה, או איזו שאלה? אנחנו לא יכולים. אנחנו קוראים את לוח הזמנים או משננים את הטבלה שבה מפורטים המרחקים השונים מתחנה זו למקומות אחרים שאיננו מכירים כלל. אנו מביטים בשעון. מהלכים אנה ואנה, רק כדי לעשות דבר מה. אך אין טעם. אנו סופרים את העצים לאורך הדרך, מביטים שוב בשעון – בדיוק חמש דקות מאז הבטנו בו בפעם האחרונה. כשנמאס לנו להתהלך כך, אנחנו מתיישבים על אבן, משרכטים דמויות בחול, ואז תופסים את עצמנו מביטים בשעוננו שוב – חצי שעה – וכך הלאה.¹⁹

כאשר אנו משתעממים, הזמן עובר לאט יותר. אנחנו מנסים "להעביר את הזמן", ללכת הלך ושוב, לספור כבשים, לבהות, ואז, כשמביטים שוב בשעון, אנו שמים לב שעברו רק דקות ספורות. יש הרי שעות שעוברות כמו שניות, ודקות שעוברות כמו נצח. דומה, אם כן, שהזמן עצמו עובר לאט יותר, "מזדחל", שיש לו מזג משלו, כזה הממאן לציית, כך נדמה, למקצב "הרגיל" של הזמן. אך מהו זמן "רגיל"? אולי, כותב היידגר, מידותיו של הזמן אינן אלא המידות שבאמצעותן אנו מצליחים ללכוד אותו, ענין שתלוי בעובדת היותנו יצורים אנושיים הנעים על פני הארץ ביחס לשמש (המכתיבה, למשל, את מבנה היממה שלנו).²⁰ כאן, יש לחזור ולחשוב על הקשר הייחודי שבין המבט המלנכולי והזמן.

אחד המאפיינים החוזרים במחשבה העתיקה על המלנכוליה דוגמת זו של אריסטו, הוא חוסר האפשרות של המלנכולי להכריע, לבחור ולקבוע. המחשבה המלנכולית מצויה בתנועה מתמדת, בלבטים עיקשים ובחוסר שקט, מתלבטת, הולכת ונחלשת.²¹ הזמן הוא גם נצח וגם בן חלוף, העולם הוא תופעה, אך בעת ובעונה אחת מצוי מעבר לתופעתו, החומרי והמופשט מופיעים עבור המלנכולי יחד ואינם מוציאים זה את זה. זהו מבנה מחשבה שאינו מסוגל להתקבע, להיות בעל דטרמיניציה. אין זו רק פסיביות או חולשה

19 ראו: Heidegger, הערה 13 לעיל, עמ' 93 [139-140], (התרגום שלי, ע"פ).

20 ראו: Heidegger, הערה 13 לעיל, עמ' 97-98 [147-149] (התרגום שלי, ע"פ).

21 מקור מעניין בהקשר זה הוא *Three Books on Life* שפרסם מרסיליו פיצינו בשנת 1489 (במיוחד הספר הראשון). ראו: Marsilio Ficino, *Three Books on Life: A Critical Edition and Translation*, Carol V. Kaske and John R. Clark (Eds. and trans.), Binghamton: Center for Medieval and Early Renaissance Studies, State University of New York at Binghamton, 1989

(כפי שהדבר מופיע, למשל, בימי הביניים) אלא מצב שבו מופיע הכול יחד, מכה בנו בעת ובעונה אחת. העין המלנכולית רואה הכול בחדות מכאיבה, אלא שכל האפשרויות מופיעות בפניה באותה חדות עצמה, בלא היררכיה, בלא אפשרות לבחור ולפעול. יתרה מזו: המלנכולי אינו בוחר או מכריע, משום שכל הכרעה פירושה תמיד גם ויתור, ואולי מוטב לומר: אובדן. המלנכולי אינו מסוגל לשאת ויתור שכזה. עבורו הכול מתקיים בעת ובעונה אחת, סימולטנית.²²

המלנכולי אינו מצוי, אם כן, במזן, אך הוא גם איננו מחוץ לזמן, הוא אינו מחייב את הזמן ולא שולל אותו. תבנית מחשבתו הייחודית אינה מאפשרת לו להכריע. ניתן לומר אם כן, כי המלנכולי מצוי גם בזמן וגם מחוצה לו, יש זמן אבל גם אין זמן. מה שניתן לזהות כאן כמבנה דיאלקטי נוסח הגל (שאצלו עמקותה של הרוח מושגת, בין השאר, דרך יכולתה להפנים ולקבל לתוכה את החיוב והשלילה גם יחד), נטול, במקרה זה, את הסינתזה, כלומר את אפשרות ההעלאה (Aufhebung) וההתגברות על המתח. הניגוד הפנימי שבמבט המלנכולי אינו מוביל לידע אחר, גבוה יותר, המקפל לתוכו את הניגוד ובזאת מעמיק. מבטו על העולם הוא מבט שאין בו העלאה, אולי להפך, יש בו כבדות עקרונית, ובו־זמניות מצמיחה. עבור המלנכולי "נקע גלגל הזמן"; אך בשונה משקספיר שמתאר את גלגל הזמן כנקוע, זמן שעומד במקום, קפוא, עבור המלנכולי פירוש הדבר איננו היעדר זמן או זמן שעמד מלכת – אלא להפך – שיש כעת אך ורק זמן, אין עוד דבר מלבד הזמן.²³ המלנכוליה נוטעת אותנו כל כך עמוק בזמן, עד שהוא אינו מתגלה לנו עוד כנע על צירו או מתקדם באופן רציף. במלנכוליה נגלה הזמן כשלעצמו, עירום ועריה, חשוף. הוא אינו מאפשר למלנכולי להינשא על ידי הזמן, להתקדם בתוכו, לצמוח מתוכו או לקמול עם חלוף הזמן. לפניו מופיע הזמן חשוף, מוטל לצד הגלגל שממשיך כעת להסתובב על ציר הנקוע בחופשיות מאיימת, כזו שמגלה שאין כל קשר אינהרנטי בין הזמן עצמו לבין תנועת הגלגל הכפייתית שלו.

המלנכוליה איננה רק פתולוגית ומשתקת, אלא היא מגלה דבר מה, וכזו, מאפשרת יתרה מזו, היא איננה מאירה דבר על אודות עצמנו בלבד, כלומר על חיינו הפנימיים, אלא שדרכה מתגלה העולם, או בהקשר הנוכחי: הזמן. קיומנו השגור משוקע על פי רוב באופן לא רפלקטיבי בזמן. הזמן, הוא עבורנו, בפשטות, המובן מאליו. אומנם, לעתים אנו מצרים על כך שהזמן "עובר מהר מדי", או חשים שהזמן זז "לאט מדי"; אך רוב הזמן, אנו

22 ז'וליה קריסטיבה מספקת דיון מעניין בקשר שבין מלנכוליה ומה שהיא מכנה "הכחשת השלילה". ראו בפרט, שני הפרקים הראשונים בספרה. ז'וליה קריסטיבה, שמש שחורה: דכאון ומלנכוליה, מצרפתית: קרן שמש, דינה חרובי (עורכת), תל אביב: רסלינג, 2006, עמ' 7-63.

23 הקשר הייחודי בין המלנכולי למבנה הזמן, ולחריגה מן המבנה השגור, עולה בין השאר בחיבור האינטימי בין המצב המלנכולי ליכולות נבואיות. עבור הנביא, העבר, ההווה והעתיד, אינם שלושה זמנים שונים המופיעים בזה אחר זה. הם מופיעים יחד, בו בזמן. הנביא מצוי, במובן זה, מחוץ לזמן השעון, אבל עמוק בתוכו של הזמן עצמו. אריסטו מתייחס לקשר בין מלנכוליה ומתת הנבואה במקומות ספורים, למשל, בכתביו על שינה וחלומות. ראו גם: Klibansky, Panofsky, Saxl, הערה 1 לעיל, עמ' 48-55.

פשוט יצירי ויצורי הזמן, משוקעים בו לחלוטין. המלנכוליה, אם כן, איננה רק אובייקט בזמן, ולא אובייקט של הזמן. היא גם איננה רק מצב פסיכולוגי, ובוודאי שלא רק מצב פתולוגי. המלנכוליה היא תבנית צורה ייחודית של מחשבה, הלך רוח, תבנית של היות בעולם. יש להדגיש: המלנכוליה אינה עורכת שינוי בזמן או באופיו, אלא, באפשרותה של התודעה המלנכולית להימצא בזמן ובלא־זמן בעת ובעונה אחת, בלא הכרעה. מהו המבנה הייחודי לתודעה הזו? בסעיף הבא אתייחס לשאלה זו דרך מושג המקצב. בפרט, על ידי השתתות על מקצבו של הזמן, וביתר פירוט, על ידי האופן שבו מקצבו של הזמן מופיע בפני המלנכול.

3.

המבט המלנכולי חושף, דווקא משום היעדר התנועה של המלנכולי עצמו, את המקצב של הזמן, את תנועתו הפנימית: לא זו הסובבת על "ציר הזמן", כלומר לא התנועה המתקדמת מן העבר אל ההווה והמביטה כל העת אל העתיד לבוא. המקצב השגור של עבר־הווה־עתיד, כך מתגלה במלנכוליה, הוא רק וריאציה אחת של מקצב, ואילו הזמן כולל גם תבניות ריתמיות אחרות. ניתן לגשת להגדרה ולאפיון של המושג "מקצב" מכוונים שונים: מקצב מוזיקלי, מקצב ויזואלי, קצב של שפה פואטית או של תנועות הגוף. לכל גישה הדגשים הייחודיים לה. לצורך הנהרת רעיון "מקצב הזמן", אתמקד בדיון מרתק של ניקולס אברהם, אשר בחן את תופעת המקצב מנקודת מבט כפולה: פנומנולוגית ופסיכואנליטית. "מי איננו יודע", כותב אברהם, "שתקתוקו של השעון, תנועתם החוזרת של הגלים, קול פעימת הלב – אינם מקצבים כשלעצמם, אלא שהם יכולים להפוך למקצב בכל רגע ומבלי שיחול כל שינוי אובייקטיבי? אין טעות רווחת יותר מהטעות שבזיהוי מקורו של המקצב באובייקט".²⁴ הקצב איננו שייך לאובייקט (ולכן גם אינו מצוי בו באופן אובייקטיבי), והוא גם לא שייך לנקודת מבטו של הסובייקט. המקצב מופיע, בדרך כלל באופן בלתי צפוי, בנקודת החיבור שבין סובייקט לאובייקט, או אולי במרחב שמקדים את היפרדות הסובייקט מן האובייקט (באופן דומה, היידגר מגדיר את הלכי הרוח ככאלה המטרימים את ההפרדה בין סובייקט לאובייקט). אברהם, בדומה להיידגר, מדגים זאת בתיאור של נסיעה ברכבת:

בתאי שברכבת, בעודי מביט, בהיסח הדעת, בנוף הנסוג והולך, אני חש עצמי שרוי בעולם מלא נוכחות: שכניי לקרון, שמשת החלון, קרקוש גלגלי הרכבת, המראה המשתנה תדיר. אולם, מזה זמן מה, אני נד בראשי ורוקע ברגלי. גופי כולו נמלא תנועה ומתח. מה ארע כאן? דבר מה השתנה באופן יסודי. אומנם שמעתי כבר קודם לכן את קרקושם המונוטוני של הגלגלים, וגופי נתון היה לתנועת־הטלטול החזרתית של הרכבת. אולם, בהפוגה שבין הצלילים, אחז בגופי איזה מתח, ציפייה,

24 ראו: Nicolas Abraham, *Rhythms: On the Work, Translation, and Psychoanalysis*, Benjamin Thigpen and Nicolas T. Rand (Ed. and trans.), Stanford: Stanford University Press, 1995, p. 67.

שהתנועה הבאה עשויה הייתה לממש או לתסכל. עתה, נעשה הטלטול, שהיה שם כל העת, חלק מן הציפייה שלי. גופי כולו נדרך לקראתו. הפסיביות שבה הייתי נתון קודם לכן התחלפה בפעילות ספונטנית מסוג אחר: אינני נתון עוד לחסדם של כוחות חיצוניים. ההפך הוא הנכון, החוץ כעת מציית לי. אני רוקע ברגלי, בדיוק ברגע הנכון, ורגלי מזמנת את האירוע. ציפיותי אינן אלא, למעשה, רצונות, תביעות, השבעות. כשמתרחש האירוע, אני חש את הסיפוק הטמון במה שחוללתי. תודעתי הקוצבת את הדברים נתפסת אפוא כפעילות ספונטנית [spontanéité].²⁵

התיאור הזה מרתק מכמה בחינות. ראשית, עולה בו הזיקה שבין מקצב לבין שימת לב. הנוסע ברכבת נוסע בה כמו יתר שותפיו לתא. הם חולקים קרון הנע על המסילה, הם שומעים יחד, כך או אחרת, את רעש הנסיעה ואת קרקוש הגלגלים, ונעים יחד ברכבת המיטלטלת. אלא שהנוסע שלנו, החולק אתם את אותה הנסיעה ממש, שם אליה לב באופן אחר. הוא מזהה משהו שחורג מאוסף של תופעות או עובדות (מהירות הרכבת, דגם הגלגלים). אלמנט שני המופיע כאן טמון בכך שהנוסע חש שהמקצב שזיהה כופה את עצמו עליו. כעת, אין עוד דבר מלבד המקצב. המקצב גורר התכנסות – הנוסע לא שם לב, למשל, מי יושב לידו, או לאן מועדות פניו. נדמה שיש משהו שכופה עליו את ההתכנסות הזו. הנוסע חש שההופעה הסדירה של הצלילים והתנדודות – אין בלטה, והיא פונה אליו, אליו ממש.

הקשר הדיון של אברהם הוא פסיכואנליטי ולכן הדגש שלו הוא, בסופו של דבר, על האופן שבו מבנה המקצב מקביל למעשה למבנה של אגו המבקש מימוש לציפיות שלו, לאשליותיו ולתשוקותיו: הנוסע חש כי העולם "עונה" לו. אני רוצה לחרוג כאן מעט מדיונו של אברהם, וזאת כדי להטעים דבר אחר, והוא עצם האפשרות של הנוסע, אשר נוכל לכנותו "מלנכולי", להטות אוזן למקצב, לזהות אותו מבין הקולות והתנועות הרוחשים סביבו. זוהי אפשרות שבסיסה הוא, במובהק, זמני. בלא תודעה של זמן, לא ניתן היה לזהות סדירות או חזרתיות כלל. אלא שמקרהו של הנוסע מעמיד אותנו בפני חזרתיות מטיפוס מסוים מאוד. אין המדובר כאן ברציפות היומיומית, בה נקצב היום על פי משימותינו השונות. המלנכולי שעל הרכבת אינו מודע לשעה, לא חושב כמה זמן יחלוף עד שייגיע לתחנה הבאה (כפי שחושב, למשל, הנוסע המשועמם שיושב לידו). הוא אינו חושב מה יעשה בעיר הזרה שאליה הוא נוסע ולא מה אמר אתמול לחברו. המקצב הוא כל כולו זמן, אבל הוא גם מחוץ לזמן. הוא החיוב העמוק ביותר של הזמני, אבל גם שולל אותו באופן יסודי.

הקשב הער והחדד למקצב מחלץ את המלנכולי מחוץ לזמן השעון, לזמן הרגיל, אך בעת ובעונה אחת, מגלה בפניו ממד אחר של הזמן, זמן שאינו מופיע כסדר יומו אלא הוא הזמן כמות שהוא. הדבר דומה למצב המלנכולי, שבו פירושה של הנסיגה מן העולם אינו

25 שם, עמ' 70-71 (התרגום שלי, ע"פ).

שאינ עוד עולם. הנסיגה היא זו המאפשרת למלנכולי לשוב אל העולם, מחדש. הנוסע ברכבת פורש מקהל הנוסעים שעל הרכבת, מתנתק מחייו ומשגרת יומו, אבל כל אלו אינם נעלמים כליל. המלנכולי שב אליהם דרך תשומת לבו האחרת: מכונסת אבל חדה, מחודדת. הוא יצא כדי להיכנס בחזרה, כפי שהמקצב פסק כדי להתחיל מחדש. חשוב לציין שלא מדובר כאן בפרישות הרמטית, כזו שבה העולם חדל מלהתקיים. זוהי פרישות "חלשה" יותר, כזו שבה מוסיף להתקיים העולם, אך אחרת, או לכל הפחות, תשומת הלב אליו והמבט עליו אחרים בתכלית.²⁶

אולם יש בחוויית המקצב, בתשומת הלב של ההאזנה, עוד מרכיב חשוב של חיבור למצב המלנכולי. פרויד מיקם, כידוע, את האובדן במוקד דיונו במלנכוליה. לא מדובר כאן רק באובייקט האבוד עצמו, ואף לא בשאלה אם יש לציית לעקרון המציאות ולשחרר את הליבדו לחופשי מן האובייקט. המלנכולי חווה דבר מה עמוק הנוגע במהותו של האובדן עצמו, ואפשר לומר, האובדן כשלעצמו ולא אובדן של אובייקט כזה או אחר. מעבר לכך: לא רק האובייקט הוא שאבד, אלא שהוא נשא אתו את העולם עצמו. בכך, מציב המלנכולי אתגר חשוב להפרדה המקובלת, האינטואיטיבית, בין סובייקט לאובייקט (אובייקט של תשוקה או אובייקט אבוד). יסוד ההיעדר, החסר, משמש במלנכוליה בתפקיד מרכזי. אנו רגילים לחשוב על הזמן במונחים של זרימה מתמדת, רצף בלתי מופרע של רגעים המאורגנים כך שכל רגע כרוך בעקבו של זה הבא בעקבותיו. המכשירים באמצעותם אנו מודדים את הזמן (שעונים למיניהם, מחוגים) בנויים כך שהם מצרינים עבורנו את הזמן כרצף כזה. אולם, למקצב מבנה שונה.²⁷

המקצב נטוע, כאמור, במבנה זמני, אבל הוא בנוי בדיוק על העיקרון ההפוך: לא זרימה אלא עצירה, לא נוכחות מתמדת נטולת פערים, אלא השהיה, הפרעה והיעדר. ההפוגה והעצירה מתנים למעשה, את האפשרות להופעתו של המקצב, שהרי מבלי שהתנועה או הצליל יעצרו ויתחילו מחדש, לא ייתכן מקצב כלל. במילים אחרות, כפי שכינונה של התודעה המלנכולית תלוי במידה רבה במרכזיותו של האובדן ובחוויה אינטנסיבית של היעדר – על אותו יסוד ממש מבוססת גם יכולתו של המלנכולי לתפוס או לשים לב למקצב.²⁸ הצליל של גלגלי הרכבת הנעים על המסילה צריך לעצור ולהופיע מחדש, וכך שוב ושוב – כדי שייחווה כמקצב. על הרגל לנוע מטה ואז להיעצר ולהתרומם, וחוזר חלילה. במילים אחרות, האין מאפשר את גילוי היש. אלמלא העצירה, לא יכולה התנועה לשוב, להיקצב, להיעשות למקצב חוזר.²⁹ כאן עשויה להבהיר משהו המילה

26 ראו: מיכל בן-נפתלי, על הפרישות, תל אביב: הוצאת רסלינג, 2009.

Giorgio Agamben, "The Original Structure of the Work of Art", *The Man without Content*, Georgia Albert (trans.), Stanford: Stanford University Press, 1999, pp. 94–103

28 על הפרעה, מקצב וגילוי אצל ברכט ובנימין, ראו גם: Ilit Ferber, "Interruptions: Brecht and Benjamin", *Assaf* 19–20 (2005), pp. 35–53.

29 בדיון שלו באימה ובכוח המגלה שלה, היידגר כותב: "כל הדברים ואנו עצמנו שוקעים לתוך אדישות. אך לא במובן של היעלמות גרידא, אלא בתזוזה עצמה של כל הדברים, הם פונים אלינו [...] לא נותר שום משען. בהישמטותו של היש – 'שום' זה לבדו נותר ואוחז בנו. האימה מגלה את

הגרמנית Wiederholung שפירושה חזרתיות: Wieder – Holen, להחזיר או להביא שוב. כדי שהצליל היחיד יהיה למקצב, עליו להפסיק ולחזור שוב, להיפסק ולהתחיל מחדש. מבטו של המלנכולי מיוסד על ההיעדר, בהשתוות שלו על האובדן ובסירוב להתנתק ממנו כדי לכוון זיקה ליבידינלית לאובייקט חדש. האפשרות לשים לב למקצב, להיות "נתון" לכוחו של המקצב, מתכוננת על בסיס אותו עיקרון בדיוק: צריכה להיות ראשית הפרעה בצליל, הפוגה ברצף, ואז חזרה מחודשת.³⁰

מבטו הייחודי של המלנכולי הוא המאפשר לו לעצור ולשים לב, לזהות את המקצב, את המבנה הפנימי של הזמן. אין זהו הזמן הסובב בגלגל שאיננו נח לעולם, או הזמן שדוחף אותנו קדימה, מקיף אותנו ואוחז בנו כך שאיננו יכולים למצוא נקודת חיבור לעולם בלעדיו. לא מדובר כאן גם באין זמן, בשלילת הזמן. זהו זמן מלנכולי: כזה שיש בו תנועה ועצירה גם יחד, זמן מתמשך ומקיף אך גם כזה המופרע ונקטע שוב ושוב, זמן שבסיסו איננו ברצף אחיד החל על הכול, אלא דווקא בפריצות, בקרעים ובמרווחים. מקצב של זמן. כאן טמון לב העניין והוא נטוע בחשיבות העליונה של הבנתנו את המלנכוליה לא רק כסוגייה נפשית, רפואית או פתולוגית, אלא כמרחב אפיסטמולוגי, כזה המאפשר מבט ייחודי המביא עמו ידיעה עמוקה שהיא מקורה של הייחודיות המפעימה שאריסטו מוצא במלנכולי. בניגוד למסורת הפילוסופית הארוכה שהחזיקה בהנחת יסוד על פיה האמתי הוא הקבוע, היציב והבלתי משתנה (דקרט ומשל השעווה הוא דוגמה מוכרת, כמו גם רעיון האידאות האפלטוני), הקשר האינטימי בין המלנכולי לאמת אינו מבוסס על יכולתו לזהות את הבלתי משתנה, אלא דווקא הנטייה שלו להתמסר למשתנה, למה שמצוי כל העת בתנועה, מופיע ונעלם, ובכך חושף את מה שלא ניתן לקבע באופן עקרוני.³¹ כמו הנוסע ברכבת, המלנכולי חולק עמנו את העולם, אך בכוחו לשים לב אליו אחרת, בחדות ומתוך משוקעות יתרה. יש בתשומת הלב שלו מן ההתכנסות, ולמעשה, היא מותנית בהתכנסות ובנסיגה. לבסוף, יכולתו של המלנכולי לשים לב למקצב נטועה ברגישות הייחודית שלו לחסר, להיעדר ולאובדן. הוא אינו מוחק אותו או מתגבר עליו כמו האָבֶל, אלא נותן לו את מקומו.

בעצירה שהוא כופה על עצמו, בהתכנסות, בהיעדר הפעולה והתנועה – מתאפשר משהו. המלנכולי אינו מצייט לדפוסים השגורים של החיים בעולם ואינו מתואם עִמָם. יש בו כבדות בסיסית, אין הוא מייצר, רק מביט – אך מבטו חודר פנימה. לא לפעולות, לתופעות, לתכנים – אלא למקצב שלהם. כאשר ז'אק דרידה מתייחס למשפט "נקע לגלגל הזמן" בספרו על קרל מרקס ומושג החוב, הוא מעיר כי הזמני אף פעם לא יכול

האין". היידגר, הערה 10 לעיל, עמ' 53.

30 הקשר של טענה זו לתבנית שמשרטט פרויד ב"מעבר לעקרון העונג" במשחק ה"פורט־דה" הידוע, מרתקת בהקשר זה. ראו: זיגמונד פרויד, מעבר לעקרון העונג: ומסות אחרות, מגרמנית: חיים איזק, ח' אורמייאן (עורך), תל אביב: הוצאת דביר, עמ' 100–101.

31 בהקשר זה מתייחס פארל־קרל לדיון של היידגר באנטיפון: Farrell-Krell, הערה 16 לעיל, עמ' 58–57.

להופיע בפנינו "כשלעצמו", וזאת משום שהוא תמיד ממוקם בין מה־שאיננו־עוד לבין מה־שעדיין־לא. לכן, על פי דרידה, הזמן עצמו תמיד נקוע, תמיד מחוץ לצירו. או במילים אחרות: מהותו של הזמן היא אי האפשרות שלו להיות "כשלעצמו".³² למול טענה זו עומד המלנכול, קודר אבל גאה – הוא חווה את ה"כשלעצמו", את מה שלא יכול להופיע בפעולה, ביומיומי, בהשתנות. הזמן של המלנכולי מופיע כשהוא נקוע, מוטל הרחק מהגלגל, לא רציף וחסר תנועה. אך הוא בכל זאת מופיע, בבהירות חדה, מכה בסנוורים.

אוניברסיטת תל־אביב

Jacques Derrida, *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the* 32
New International, Peggy Kamuf (trans.), New York: Routledge, 1994