

## **צמצם התשוקה**

## **צמצם התשוקה**

פסיכותרפיה וצילום

הסדרה לאמנויות

**עורכי הסדרה**

ד"ר יצחק בנימיני

עידן צבעוני

**ועדה אקדמית**

פרופ' אליעזר (אד) גרינשטיין

פרופ' רבקה פלדחי

פרופ' חנן חבר

ענת בוצר

**רסלינג**

## תוכן העניינים

תודות / 7

פתח דבר / 9

מבוא / 11

### שער ראשון – פסיכותרפיה / 23

#### 1 הצגת מקרה / 25

השם / כתונת עור – כתונת אור / זוהרה עורה מדמם / צל נעלם / סיגלית לנדאו – נשל הנחש / היטמעות והולדה (יצירה) / חלומות – הזמנה למציצנות / בתירה / דעכה / מות התשוקה / סוד הגילוי והכיסוי – זוהרה וביאליק / תהליך הצמצום – זוית נוספת / מצוות שילוח הקן – המטפל הקיים מול האם הנעדרת

#### 2 הנעדר הלאקאניאני / 105

פדריקו פליני / הקול והמבט / המבט / הצילום כאובייקט מעבר / הקול / צ'רלי צ'פלין – העיוורון האנושי / הנעדר הקבור עמוק בגוף

#### 3 התענגות / 137

Jouissance – ההתענגות בטיפול / Jouissance – ההתענגות בצילום: לוס איריגארי מתענגת על סיגלית לנדאו / 'הולה הופ' – ההתענגות האינסופית / ההתענגות ולוס איריגארי / הפתרון האינסופי – סיגלית לנדאו / האילמות / האינסופיות של היופי, העודפות והחסר

## The Shutter of Passion Psychotherapy and Photography

Anat Botzer

### Arts series

Series Editors: Dr. Itzhak Benyamini and Idan Zivoni

Academic Board: Prof. Ed Greenstein, Prof. Rivka Feldhay, Prof. Hannan Hever

Editor: Nurit Karshon

Language editor: Nurit Karshon

Graphic Design: Inbal Reuven and Udi Goldstein

Cover Design: As We design

Photo on the cover: Anat Botzer

All Hebrew rights reserved by

© RESLING Publishing, 2015

Resling, Itamar Ben-Avi 3, Tel-Aviv 6473623

www.resling.co.il

Printed in Israel, 2015

אין לשכפל, להעתיק, לצלם, להקליט, לאחסן במאגר מידע, לשדר או לקלוט בכל דרך או בכל אמצעי אלקטרוני, אופטי או מכני או אחר – כל חלק שהוא מהחומר שבספר זה. שימוש מסחרי מכל סוג שהוא בחומר הכלול בספר זה אסור בהחלט אלא ברשות מפורשת בכתב מהמוציא לאור.

עורכת הספר: נורית קרשון

עריכת לשון: נורית קרשון

סדר דפוס: ענבל ראובן ואודי גולדשטיין

עיצוב עטיפה: As We design  
צילום על הכריכה: ענת בוצר

www.resling.co.il

רסלינג, איתמר בן-אבי 3, תל אביב 6473623  
טל': 03-6956704

נדפס בדפוס קורדובה בע"מ, חולון  
© כל הזכויות שמורות להוצאת רסלינג  
נדפס בישראל, 2015

## תודות

שער שני - הצילום / 171

4 הצילום כהשתקפות נרקיטיסטית / 173

נרקיטיזם / שלב המראה / פאטי צ'אנג - מאוהבת או בתוך אהבה /  
שתי עיניים צהובות / המראה שהיא יותר מראי / ראי, ראי, אנא ספר לי... /  
הנזיר וחביבה פדיה / ספירת מלכות - המראה הגדולה / ההשתקפות  
בצילום כשיקוף פסיכולוגי - Mirroring

5 צילום - אור - תשוקה / 205

ראיית התשוקה או הוויזואליות של האור / צל־צל־צילום / טפל, טפל, טפל /  
רולאן בארת, ז'ורז' בטאיי ומה שביניהם / הריקוד האי־סולארי / 'רשת הצל'  
הלאקאניאנית / מה רוצה הגבר? - דיאלוג בין טקסט לצילום / בין יחסי צלם  
אובייקט ליחסי צופה־אובייקט

6 תשוקת הצלם / 233

דבר האובייקט / דבר הצלם

ביבליוגרפיה / 257

לאבי ולאמי צביה וראובן חתוכה על האהבה ותשוקת החיים  
הנדירה שהפעמתם בעורקיי. לסבתי, אסתר קפרא, שידעה לחוות  
את העולם במלואו, בחוכמה ועם סומק בלחיים, שלא הסכימה  
לחיות כאנלפביתית ובמותה דיברה חמש שפות והעמידה דור של  
נשים שאינן זקוקות להוכחה הפמיניסטית. לסבי ולסבתי יחיא  
וזהרה חתוכה, שמתו במסעם מתימן לארץ־ישראל ולא זכו לראות  
את התפתחות השושלת שייסדו, ואני לא זכיתי להכירם.

למורי ומטפליי לאורך השנים, אתם שראיתם את האור החבוי  
מעניי וניתבתם אותי לגדילה, פוריות ומקוריות ולא לשריפה  
ולהכחדה. אתם רבים, רבים מספור. מעולם לא הודיתי לכם כיאות  
על האור שלכם: אסתר מבצרי, שלמה שנהר, יעל ברקאי, עמוס צור,  
יונה שחר־לוי, מרשה הלקין, מוסא בר־סמך, אמדע אור ועוד רבים.  
לחבריי: אסתר בר־לב, על הכוח הבלתי נדלה המאמין בדרכיי  
גם כשהן סומות באפלה. יהודית גואטה, אף פעם לא התמסרת  
בקלות, ומאידך עוררת זאבים יפהפיים. לשגיא גרוס, שאהבתך  
ואמונך בכל פיסת טקסט שנכתבה שכנעה אפילו אותי. ולחזי בוצר,  
על עמידתך האיתנה למעני לאורך השנים.

## פתח דבר

למטופליי ותלמידיי הרבים, שלעולם לא ידעו או ידעו עד כמה מבטם - האוהב, המיוסר, התאב, הכועס או המשתוקק - ריגש והפעים את לבי ואת תאי מוחי שבשנייה הפכו מאפורים לחגיגת צבעי הקשת.

לד"ר אבשלום אליצור על בינתך, דאגתך הכנה למחקר, נועם הליכותיך ואורך הרוח. לד"ר אריאלה אזולאי על ההשראה ולפרופ' אבי שגיא על ההגנה והתמיכה שאף פעם לא אכזבה והייתה עוגן בים סוער מאוד.

לפרופ' שמחה שירמן, אמן ומורה דגול, שקרא פסקה לפסקה, ובשורש גרמני קפדני הגה כל סטייה מן העיקר לכדי אהבה. למיכל היימן, אמנית פורצת דרך, שקטה וחודרת, המזמינה אותי: לקרר, לקרר. ולנורית קרשון, עורכת משכילה, חכמה ורגישה שאפשרה לי טביעות זמניות ומיהרה להציל כשהיה עמוק מדי.

לך גידי זנד, אוהבי, משוש חיי האלמותי, על שאתה פשוט רואה אותי בחוכמה ובתבונת מעמקים אינסופית.

לילדיי, נרות הנשמה של חיי, נעמה, אבירם ויעלה, אל תשכחו: הכול, הכול עבורכם.

ולך, המקור, על שאספת רסיסים-רסיסים את רגשותיי הסוערים, מחשבותיי החדות וגופי הכואב ביצירתיות ואור גדול לכדי הוויה אחת שלמה.

ספר זה אינו מדבר על הדברים אלא את הדברים. הוא חובט בכאב, מתענג על ההנאה ומפליג אל התיאוריה, תיאוריה שהיא עבורי לא מגדל שן אלא בני אנוש. מהי תיאוריה אם לא תיאורטיקנים? ומהם תיאורטיקנים אם לא בני אדם? בעודי קוראת פסיכואנליטיקאים כזיגמונד פרויד, ז'אק לאקאן, ברכה ליכטנברג-אטינגר ואחרים, אני מתחקה אחר נפשם שעיצבה טקסט מהודר שכזה, טקסט שמכיל תשובה ואנליזה, הבנה והתעמתות, תשוקה ורגשות סמויים, התנסות והיסטוריה רב-דורית.

פענוח הטקסט הוא אנליזה. אנליזה של טקסט היא כפסיכואנליזה בטיפול: אטית, עמוקה, מתמשכת, משתוקקת - ותמיד יש בה שניים. אשמח אם גם קוראי ספר זה יחוו עונג, כאב, ובעיקר התפתחות. התפתחות מול המראה שהצבתי מול "העצמי" שלי בעת הכתיבה, ועוד יותר בעת עריכתה ולידתה לדפוס.

## מבוא

### תשוקה בפסיכותרפיה ובצילום

בעודי מוקפת בילדיי הרכים חבט בי שוב האור: אור התשוקה, אור הפסיכותרפיה, אור הצילום. לא יכולתי ולא רציתי להתעורר מהאור העצום ונטמעתי בצלו, חסיתי בין כפלי ומהבוננתי סקרנית במרכיביו. כך בכאב ובעונג ילדתי עבודת דוקטורט שהוגשה לאוניברסיטת בר-אילן, למחלקה לתרבות ופרשנות, ועליה מבוסס ספר זה. לא הכרתי אז את המונח פוטותרפיה - טיפול באמצעות צילום, שבו אני עוסקת היום. ספר זה מהווה נדבך תיאורטי, יצירתי ורגשי לפיתוח שדה פסיכותרפויטי צעיר, שכה מרהיב את נשמתם של מטופלים וסטודנטים רבים. זו פסיכותרפיה המאפשרת התפתחות יצירתית ונפשית עמוקה בעזרת מדיום עכשווי שיש בו קסם, והוא הצילום.

בין המטפל למטופל בחדר הקליני הסגור קיימת תשוקה (passion), עליה דובר רבות בספרות הפסיכואנליטית (פרויד, יונג ועוד). במחצית השנייה של המאה ה-20 פסיכואנליטיקאים כמו אוגדן (Ogden), ביון (Bion), בולס (Bollas) ואחרים חילצו את

את עולמו של האחר (המטפל למטופל והמטופל למטפל). כמראה הדדית הם ניצבים מול עצמם ומול האחר הנוכח.<sup>1</sup> כאשר אובייקט הצילום הוא אדם, מתאפשר תהליך צילומי מורכב ודיאלוג בין צלם לאובייקט: התצלום משקף לצלם ולמצולם תהליכים נפרדים ומשותפים כאחד. וכשהשניים חולקים תהליך כזה – מודעים לעוצמות הרגשיות העולות במהלך הצילום, לתשוקה, לתהליך ההיחשפות – ומתבוננים יחד בתוצאות הצילומים, נוצרת דינמיקה שמעורבים בה עולמו הפנימי של הצלם ושל המצולם, והשניים מתקזים אל האלמנט השלישי – התצלום. על תהליכים מעין אלה שתוארו כאן מבוססת הדיסציפלינה החדשה יחסית בפסיכותרפיה, המשמשת מטפלים בשנים האחרונות, הלא היא הפוטותרפיה – טיפול באמצעות צילום.

ב־1997 פרסם אוגדן ספר בשם רוורי ופירוש (*Reverie and Interpretation*, Ogden 1997a). למילה *reverie* בצרפתית אין תרגום עברי מדויק (חלום בהקיץ, דמיון, מצב דמוי חלימה, שיטוט פנימי, שיטוט מחשבות – כל אלה הן מילים המבטאות גוונים חלקיים של משמעות המילה). בעיני אוגדן חוויות אלה מבטאות מצבים רגשיים מפוצלים וחסרי ביטוי של המטופל, המחלחלים לתוך החוויה של המטפל (ראו גם Ogden 1997b). האם קיימת סתירה בין המודל התיאורטי של "האלמנט השלישי" ובין הדיון בטכניקה של הטיפול ובמקומו של ה־*reverie* בטכניקה זו? מצב הזוי זה שבו

תשוקת המטפל בתוך חדר הטיפול כשהחלו לדבר על הטיפול האינטרסובייקטיבי (ראו למשל בולס 2000, אוגדן 2001), טיפול שנותן מקום לתגובותיו האנושיות של המטפל ולקשר ההדדי בין מטפל למטופל: לא עוד מערכת יחסים של צופה ואובייקט, אלא קשרי גומלין בין שני סובייקטים, שמתוכם מופק הערך הטיפולי (ברמן 1997, 2000). תיאורטיקנים אלה טבעו מושג חדש, שנקרא בפיהם "השלישי האנליטי", או "האלמנט השלישי", והוא מוגדר כגוף או חלל שלישי שנוצר מהקשר שבין המטפל למטופל. לתוך חלל זה מתקזים תחושותיהם, מאווייהם, תשוקותיהם, רקעם התרבותי והיסטורית חיהם. כל אלה יוצרים גוף שלישי, אשר בתהליך הטיפול הופך להיות עצמאי מעיקרו. התשוקה בטיפול מאפשרת ל"אלמנט השלישי" להתרחש ולהרחיב את הגבולות הפנימיים של המטפל והמטופל גם יחד.

מושג התשוקה יורחב בספר זה מהעולם הטיפולי ומיחסי מטפל-מטופל אל העולם היצירתי-התרבותי – ובפרט עולם הצילום – ואל יחסי צלם-אובייקט. אותה תשוקה שקיימת בחדר הטיפולים קיימת גם בדיאלוג שבין הצלם לאובייקט המצולם, וגם שם היא יוצרת "אלמנט שלישי" רווי תשוקה. עצם התוצר של הצילום הוא דימוי, שחלקו פיזי ובר-נגיעה (התצלום) וחלקו הרחב יותר טעון בפרשנות הרמנויטית-תרבותית-פסיכואנליטית. את "האלמנט השלישי" בחדר הטיפולים אי-אפשר לראות, אי-אפשר לגעת בו או להריח אותו; הוא חמקמק מעיקרו. הוא ניתן לפרשנות בעין הסובייקט של המטפל, בעין הסובייקט של המטופל. את התצלום, תוצר הצילום, אפשר לראות, אפשר לגעת בו, ובכל זאת הוא ניתן לפרשנות בעין הסובייקט של הצלם, של המתבונן ושל האמנות (התרבות).

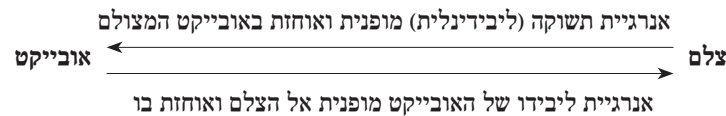
כשהצלם מתבונן בתצלום שהוציא מתחת ידו הוא מקבל שיקוף של תמונת עולמו הפנימי, של התהליך שעבר במהלך הצילום, של מאווייו וחלומותיו. הדבר דומה למה שבתחום הפסיכותרפיה נקרא "שיקוף": תהליך שבו המטפל והמטופל משקפים הדדית איש

1. מלבד ויניקוט וקוהוט, על חשיבותו של השיקוף דיברו הן ז'אק לאקאן (Lacan) והן תומס אוגדן. למרות השוני ביניהם, שניהם מתייחסים להשתקפות. כאשר המטופל, המטפל, הצלם או המצולם מתבוננים במראה המראה בפוטנציאל שלה משקפת נסתרות, ולא דווקא את דמות המטפל, הצלם, אובייקט הצילום או המטופל. הסובייקט יכול לשאת בנפשו וברוחו את "הגוף השלישי" שנוצר ולהשתמש בו בדיאלוג הפנימי שלו במקום כאלמנט החיצוני (כגון המטפל), אשר לו הוא נזקק בשלב הראשון של הטיפול. ראו לוי 2000.

בפער ביניהם. האיווי לא ניתן לסיפוק ולאקאן מחבר אותו לא עם אובייקט שיספק אותו, אלא עם אובייקט שהוא סיבתו, שהוא מניע אותו [...] (גולן 2000: 36)

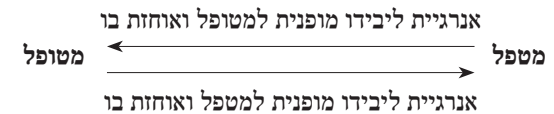
את אותה גישה מבטאים גם חוקרי התרבות, כמו למשל ז'ורז' בטאיי (Bataille) בהתייחסות הפילוסופית-תרבותית-תיאולוגית שלו לקשר שבין תשוקה ובין אלוהים ופולחן (בטאיי 1997), ורולאן בארת (Barthes) בספרו מחשבות על הצילום (בארט 1988). והנה מקומה של התשוקה בתהליך הצילומי:

התשוקה בהתייחסות לפרקטיקה הצילומית:



התשוקה של האובייקט אוחזת בצ'לם, או לחלופין התשוקה של הצ'לם יכולה להחזיק באובייקט. בדרך כלל ההחזקה הדדית, אך ברגע הלחיצה מסתיים התהליך של היווצרות האלמנט השלישי. זוהי פעולת הצילום. אך היא משנית; היא תפסה "רגע" של אחיזה הדדית או חד-כיוונית ונעלמה. התוצר הוא סרט הצילום והתצלום המודפס ממנו. כאן יש לומר במאמר מוסגר שאני מודעת היטב להבדל הדרמטי שבין הצילום בעידן סרט הצילום ובין הצילום בעידן הדיגיטלי: מהירות התוצר, הזילות האפשרית של הריבוי, ריבוי ההתערבויות הדיגיטליות בצילום, הנגישות הבלתי מתפשרת למצלמות מכל סוג, המצלמות מכל נקודת תצפית: צילום אווירי, צילום בים, בתוך הגוף האנושי - ואף מצלמות נסתרות. אך אין מעניינו של ספר זה לדון בשונות שבין המדיות, אלא בהאחדה: הצילום מקבע את האור והחושך. צריבתו של האור על סרט הצילום, או מגע האור בחיישנים הדיגיטליים, הם כמגע הטיפולי בחיישני הנפש בפרשנות

גם המטופל וגם המטפל כאילו ניתקים מהחוויה של כאן ועכשיו ויוצאים "למסע פנימי" לא ברור הוא חוויה לא-מילולית בעיקרה. אפשר לומר שהמטופל או המטפל אוחזים באמצעות האנרגיה שלהם את האחר. אנרגיה זו יוצאת מהסובייקט לכיוון האובייקט ואוחזת בו. רבות דובר על כך שמהטפל "מחזיק" במטופל שלו. אך מה על החזקת המטופל את המטפל? שניים בחדר אוחזים אחד את השני בעזרת האנרגיות המטווחות מהאחד אל השני. מה משמעות אחיזה זו? מה היא מאפשרת ומה פוטנציאל ההתרחשות שלה?



נוצר כאן מעגל סגור של אנרגיות תשוקה, לעתים חד-כיווניות, לעתים דו-כיווניות, לעתים מעגליות. כל התרחשות בעולם, כדי שתתחולל - מלשון חלל, מחול, מחולל (גנרטור) - זקוקה לאנרגיה. אנרגיה זו היא אנרגיית התשוקה, אנרגיית הליבידו. בבסיסה היא אנרגיה של אורגניזם, אך משמעותה (גם מבחינת התפתחות התיאוריה הפסיכואנליטית) נפשית ורוחנית.

לאקאן, שאמנם הוא פסיכואנליטיקן, הגדיל לעשות כשהרחיב את מנעד התשוקה להיבטים המתסכלים והלא ממומשים של התרבות והפילוסופיה. יפה מתארת רות גולן את גישתו של לאקאן אל התשוקה, או האיווי (désir):

ליצור האנושי יש מספר צרכים ביולוגיים המסופקים על ידי מספר אובייקטים. השפה הופכת את הצורך לתביעה. התביעה מניחה את האחר הגדול שאליה היא מכוונת. באותו אופן, תשובתו של האחר הגדול נתפסת לא כסיפוק צורך אלא כתגובה לבקשה, כסימן אהבה. אין התאמה בין הצורך לתביעה, והאיווי ממוקם



בעלת טרנספורמציה רגשית משמעותית.

התשוקה, אם כן, היא המחוללת המרכזית וההכרחית של "האלמנט השלישי", אך היא גם מוכללת בתוכו. התשוקה היא לעתים עצמאית ולעתים תלויה בסובייקט זה יותר מבאחר, אך תמיד היא כאמצע (לא באמצע הליניארי אלא במשמעות של "בין"). תשוקה זו ניוונה מכל אחד מהסובייקטים וגם מהרשת התרבותית, על פי לאקאן. רשת זו היא בעצם התרבות האנושית השייכת לחברה זו או אחרת, שבה האדם נחנך ועובר את תהליך הסוציאליזציה (חברות) המיוחד לו. רשת זו יש בה מן ההגנה על הסובייקט אך גם מן העיכוב, שכן לא תמיד היא מאפשרת דיאלוג אמיתי של האדם עם עצמו. הרשת כמו מסתירה מעיניו של אדם את "האני" שלו. ואולם לרשת התרבותית יש פוטנציאל להאיר את הסובייקט באור חדש, כאשר זה יאפשר לעצמו להיפתח ולהיות מוזן ממנה. כך מתאפשר לתשוקה להרחיב את הגבולות הפנימיים והחיצוניים שלשם הגיע המטופל לטיפול: גבולות פנימיים כמו יכולת הכלה, אמפתיה ועוד, או גבולות חיצוניים – מקום עבודה, קשר זוגי וכדומה. גבולות אלה הם החוקים שהסובייקט עצמו בחר או שגדל לתוכם בתהליך הסוציאליזציה בתרבות או בתת-תרבות הספציפית לו. כך שהתשוקה שבאלמנט השלישי יכולה כשלעצמה להיות המראה הרפלקטיבית "המרפאה", "המגדלת", "המעשירה", "היצירתית".

בטיפול, כמו גם באמנות, התשוקה היא כוח מניע, כוח מיילד, ה"ארוס" האפלטוני המאפשר צמיחה ולמידה. בצילום התשוקה היא זו שמחוללת את הרגע שבו ילחץ הצלם על כפתור ההפעלה של מצלמתו. "האלמנט שלישי" הוא זה שבא לידי ביטוי בפרשנויות ההרמנויטיות של הצופה בצילום, אם הוא חוקר תרבות ואם הוא צופה סתם. כאן אנו עדים ל"פתיחתו" מחדש של "האלמנט השלישי" ויציקת אנרגיה תשוקתית חדשה של המתבונן בצילום. או שמא "האלמנט השלישי" והתשוקה רק "מחולצים" על ידי הסובייקטים הנ"ל בקשר הדיאדי, כלומר "השלישי" בעצם כבר

נמצא ביקום – בעולם, והצלם והמצולם, או המטפל והמטופל, רק מחלצים אותו מאיזו הוויה לא ברורה ומודעת. כמו שאמר המלחין אילן וירצברג על שיריו של נתן זך, שתפקידו, כמו גם של אמנים רבים נוספים בעולם, הוא רק "לחלץ" את המנגינה או הדימוי מתוך השיר: המנגינה כבר קיימת במילים ומחכה למחלץ שיגיע ו"יגאל" אותה.<sup>2</sup> והלא כך אמר גם מיכלאנג'לו על פסליו: הדמות כבר קיימת באבן או בשיש, ואני רק מחלץ אותה משם.

שלושה שלבים לתשוקה, הן בטיפול והן בפעולת הצילום. התחלת הטיפול מקבילה לבחירת האובייקט על ידי הצלם. התהייה מי בחר במי – האובייקט את הצלם (בארט 1988), הצלם את האובייקט, המטופל את המטופל, המטפל את המטופל – תישמע בספר עצמו. בשניהם אלמנטים המוגדרים כמטפלים (הפסיכותרפיסט/הצלם) ואלמנטים שמוגדרים כמטופלים (המטופל/האובייקט המצולם). התשוקה בשלב זה מציתה את ההתרחשות. התעמקות בנושא אפשר למצוא במאמרו של פרויד "על פתיחת הטיפול" (פרויד 2002א). השלב השני הוא עצם העשייה הטיפולית, המקבילה לעשייה הצילומית (ראו היימן 2000). בשלב זה מתחולל האלמנט השלישי. התשוקה בשלב זה היא בשיאה, ומתרחשות טרנספורמציות, התקות, השלכות ויצירה גדולה. סיום הטיפול מקביל לתוצר המוגמר של תהליך הצילום, קרי "התצלום", כאשר בצילום "האלמנט השלישי" עומד בפני עצמו ומביא למות התשוקה.

לקראת סוף הטיפול עם אחת ממטופלותיי, בעודי משוטטת כולטר בנימין, אך ברחובותיה של ברצלונה, הפעים בי הברק: "מות התשוקה!". ישבתי שבוע שלם על כיסא ספציפי מאוד בבית קפה עלום בספרד וכתבתי את הפרק המתאר את מות התשוקה בחדר הטיפול. תהליך כואב ומפרך. וביום נחיתתי על אדמת ארץ ישראל זימנתי דוגמנית בת שישים להוות עבורי מודל נפשי, דרמטי

2. יכולות להיות כמה מנגינות "בנות חילוך", אך זה נושא לדיון אחר.

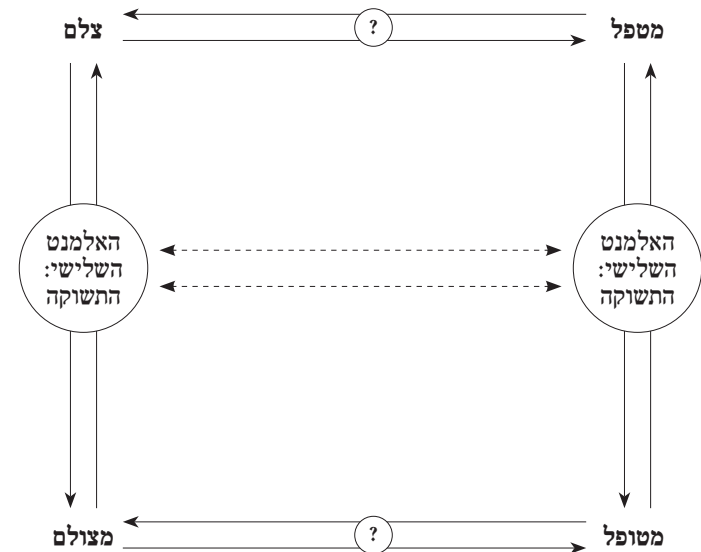
מתוך המטריצה הזאת עולות כמה וכמה שאלות: מה הדמיון בין מטפל למטופל, ומהו האלמנט השלישי שביניהם? מה הדמיון בין הצלם למצולם, ומהו האלמנט השלישי שביניהם? מה הדמיון בין הצלם למטפל, והאם בכלל קיים ביניהם אלמנט שלישי? האם הצלם "מטפל" באובייקט המצולם? ואולי המטפל "מצלם" את מטופלו? האם הדמיון הוא דו-סטרי? מה הדמיון בין להיות מטופל ובין להיות מצולם? האם "האלמנט השלישי", החובק בתוכו את התשוקה בצילום ובטיפול, זהה, או שמרכיביו שונים? שאלות אלה יוסיפו ויהדדו בין דפי הספר.

### על מבנה המחקר

בספר זה ישנם שני רבדים שמשלימים זה את זה - הרובד הטיפולי-צילומי והרובד התיאורטי. את הרובד הטיפולי מרכיבות שתי חוויות עיקריות: חוויית הטיפול ב"זוהרה" (ראו בהמשך) וסדרת הצילומים שנולדה בעקבותיו, חוויה שסביבה בנוי הפרק הראשון; ושיחות עם הצלם שגיא גרוס בעקבות סדנת פוטותרפיה שהתקיימה במדבר, שהיא המוקד של הפרק השישי, האחרון. שתי החוויות הטיפוליות והיצירתיות האלה, בפרק הראשון ובפרק האחרון, מובאות דרך הפריזמה של התשוקה - לא בנרטיב סדור, לא בניסיון אנליטי להבין את הפגישות הטיפוליות עם זוהרה, את שהתרחש במדבר או את דברי שגיא גרוס בשיחות עמו, אלא מתוך עצם המפגש - את הדברים, מתוכם, ולא עליהם, כפי שנאמר בפתיחת הספר. על כן הרובד הזה בספר הוא בעצמו מעין "אלמנט שלישי" שנולד מתוך המחשבות שלי: על דמותה של זוהרה, על עצמי, על הטיפול, על סדרת הצילומים שהטיפול יילד, על הסדנה, על שגיא, על התשוקה - ובעיקר על חוקיותו או אי-חוקיותו של העולם.

וצילומי לחוויית מות התשוקה המתרחשת בטיפול. צילמתי כאחות מוות, אחוזת תשוקה, אחוזת סוף, אחוזת טרנספורמציה. סובלימציה שאפשרה להמיר ולהתמיר את אנרגיית המוות לצילום פורה שאחז באדרת היותי אשת טיפול ואמנית גם יחד, והניח לתשוקה חדשה להתעורר: תשוקת היצירה, הגיבוש וההתבהרות. התבהרות באור הצילום השורף, התגרמות באור החושך והצללים של ההווה.

לסיכום נציג עוד תרשים, המתאר ארבעה מוקדים: מטפל, מטופל, צלם ומצולם, ואת היחסים ביניהם, כאשר כל גורם המהווה מוקד במטריצה מרובעת זו יכול להיות הסובייקט של האחר, וכל שני גורמים יכולים בפוטנציה לחולל, מתוך היחס הדיאדי ביניהם, "אלמנט שלישי" שבו שוכנת התשוקה. התהליך המתואר כאן הוא השלב השני בטיפול או בצילום:



הרובד התיאורטי של הספר כולל שלושה מישורים. הראשון הוא המישור הפסיכואנליטי, שבו ילוו אותי תיאורטיקנים כמו פרויד, יונג, לאקאן, אוגדן, ביון, בולס ואחרים; המישור השני הוא המישור התרבותי-אמנותי, שבו אתחקה אחר שתי אמניות (סיגלית לנדאו, פאטי צ'אנג), משוררים (ביאליק, חביבה פדיה ואחרים) והוגים ככרכה ליכטנברג-אטינגר, ולטר בנימין (Benjamin), סוזן סונטאג (Sontag), לוס איריגארי (Irigaray), רולאן בארת, ז'ורז' בטאיי ואחרים. השלישי הוא מישור המקורות היהודיים, ובעיקר הקבליים. הקבלה עוסקת הרבה במיניות וביצר. מרדכי רוטנברג מדבר בהגותו על הפסיכולוגיה הקבלית של מיניות ויצירתיות, שהבסיס לה הוא הקיום בסוד הצמצום (רוטנברג 1990). זהו מודל התנהגותי שמקורו בתורת החסידות הקבלית ובתפיסה המדרשית. לפי המודל שלו, כל מקורות התשוקה, היצר והיצירתיות טבועים במקורות היהודיים ויכולים לשמש בפסיכותרפיה אישית. במהלך הספר הפניתי את הקורא לספריו של רוטנברג, וכן לעבודותיהם של יהודה ליבס, מליה הלנר-אשד, משה אירל, ישעיה תשבי ואחרים.

הספר בנוי משני שערים: שער ראשון – הפסיכותרפיה, ושער שני – הצילום. בשני השערים יש דיון גם בפסיכותרפיה וגם בצילום, אלא שנקודות המוצא שונות. בשער הראשון הדיון הוא מהפסיכותרפיה אל הצילום, כאשר במרכזו "הצגת המקרה" של זוהרה, דמות שיצרתי על ידי הדבקת פיסות-פיסות מתוך חוויותי כמטפלת. כאמור, חלק זה נסוב בעיקר סביב תשוקת המטפל והמטופל, וכל הפרשנויות, התיאוריות והצילומים מתייחסים לאותה "הצגת מקרה". כאן הכתיבה, מטבע הדברים, היא יותר סיפורית ואישית, ובהמשכה הדיון התיאורטי.

בשער השני הדיון הוא מהצילום אל הפסיכותרפיה, ובמרכזו התשוקה הנרקסיסטית שבצילום ומקומם של האור והצל כדיאלוג הצילומי והטיפולי. כאן המחקר עוסק ביחס שבין מילים לדימוי ויזואלי, כאשר התשוקה היא המתווך המרכזי ביניהם. הפרק על

הסדנה במדבר והשיחות עם שגיא גרוס חותמים, כאמור, את השער הזה.

השימוש במושג "שער" אינו מקרי אלא מכוון. בספר הזוהר השורש ש.ע.ר פירושו חקק וצייר, גם באופן פיזי וגם במחשבה. יהודה ליבס, במאמרו "זוהר וארוס" (ליבס 1994), טען שספר הזוהר משתמש בשורש זה לתיאור פעולת האל עצמו; את העולמות הראשונים "שיער" האל, כלומר צייר, רקם או חקק אותם על מסך הפרוש לפניו.<sup>3</sup> ציור הוא גם פעולה מחשבתית, שכן עולמות אלה, הנקראים גם "מלכי אדום", נתפסו גם כמחשבות ראשונות במוחו של האל. כפי שמחשבת האל ציירה מלכים ממש, כך מחשבות האדם מציירות את האל. יוצרות את האל. אם הזוהר ממליץ כך לאחרים, בוודאי הוא נוקט דרך זו גם בעצמו. ואכן ניכר בספר הזוהר שהוא משער את האל לפי דרכו. כלומר השורש ש.ע.ר שלפנינו מתוזמר היטב עם התפיסה הזוהרית של הניסיון לשער, לברוא פרק במחקר. לשער אפילו על מסך, כפי שכותב ליבס: "מסך שהוא דף חלק" – דף חלק שהוא נייר הצילום; דף חלק שהוא נפשו של המטפל, דף חלק שהוא האל, דף חלק – דף במחקר עצמו. כך שבשער הראשון יש ניסיון "לשער" – לברוא את הצילום מתוך הפסיכותרפיה. ואילו בשער השני יש ניסיון "לשער" את הפסיכותרפיה מתוך הצילום. כיצד ניתן לשער ולברוא? יהודה ליבס, המסתמך במאמרו על ספר הזוהר, כותב:

הדבר אפשרי מאחר שבשניהם פועל אותו כוח יוצר, והוא נקרא בזוהר בשם "זוהר" [...] "זוהר איננו אם כן ידיעת אינפורמציה, הוא קרוב יותר להשראה נבואית". (ליבס 1994: 70)

ההשראה עומדת אפוא ביסוד פעולת היצירה עצמה: פעולת היצירה בפסיכותרפיה ופעולת היצירה בצילום, השואבת את כוחה ויכולתה

3. ח"ג קכה, ע"א. "פריס קמיה חד פרסא ובה גליף ושיער מלכין".

מהיצר - מהתשוקה, מהאיווי.

כל פרק וכל תת-פרק בספרי מיילד את זה שאחריו. חשובה הייתה לי הקוהרנטיות של המחקר כולו והשתלשלותו מנושא לנושא. מכאן שאמנם כל פרק עומד בפני עצמו, אך בכדי לתהות על עומקו נחוץ לקרוא את הפרקים שלפניו.

#### זוהרה

כאמור, זוהרה היא דמות בדויה, שהורכבה מאינטראקציות טיפוליות עם כמה נשים שטיפלתי בהן במהלך השנים. אולם דמות בדויה זו לא צמצמה את התשוקה שהדהדה בחדר הטיפול הלא בדוי. כאכו, הנימפה במיתוס היווני על נרקיסוס, הדהד קולה של "זוהרה" אל מול קולי, הדהד מראה של "זוהרה" אל מול מראי, הדהדה הנרקסיסטיות של "זוהרה" אל מול הנרקסיטיות שלי בהשתקפות של מראה מבורכת.

שער ראשון

## פסיכותרפיה

## הצגת מקרה<sup>4</sup>

“הצגת מקרה” היא כלי מקובל במחקר תוכן איכותני בפסיכולוגיה, הבא ללמד על המטפל, המטופל והשיטה הטיפולית שנבחרה. אך x אינה מקרה. היא אינה case. היא בשר ודם. רוח ונשמה ייחודית בעלת אפיונים המייחדים רק אותה, ואין שני לה. אף לא לאחד ממטופליי, במשך עשרים שנות עבודתי, לא התייחסתי כמקרה, כמספר סטטיסטי כמותי בעל אפיונים מוגדרים מה- *DSM* - הלקסיקון של האגודה האמריקנית לפסיכיאטריה להגדרת הפרעות נפשיות. תמיד ראיתי באותו גבר, אישה, ילד או ילדה הנכנסים לקליניקה שלי מתנה שאלוהים בכבודו ובעצמו בחר ושלח אליי למען אתפתח מחד גיסא ואעזור לאותו מטופל מאידך גיסא. יחס דו-סטרי זה הרווה את צימאוני ואת סקרנותי בנוגע לנזר הבריאה, והאלוהות ששכנה בכל אחד מהמפגשים הורגשה והושמעה הן מפי והן מפי חלק ממטופליי באופנים שונים.

רבות דובר במחקר הקבלי על המשולש:

4. כאמור במבוא, דמותה של זוהרה בספר זה מורכבת מכמה נשמות שטיפלתי בהן במהלך השנים. אין קשר הכרחי בין הדמות שנבנתה כאן ובין דמות מסוימת אחת במציאות.

מקצועית ואף מציצנית, אך בו בזמן הרגשתי אמפתיה כה עמוקה עם "המקרה" עצמו עת פלשו לגופו וחייטטו בו כל "המשכילים" להנאתם או לתלמודם, עד שנעתקה נשימתי. ידוע לי שמקצת המטופלים אף נוכחים ב"הצגות המקרה", באנגלית case studies, מונח שתרגומו המילולי הוא "מחקר מקרה", ולא "מקרה מוצג", כפי שהוא מופיע בשפה העברית. בדרך כלל המטפל המציג מבקש את רשותו של מטופלו, ולעתים אף נותן לו לקרוא את הכתוב לפני ההצגה. המטופל, ברובד אחד של יחסים עם מטפלו, מרגיש מוחמא ביותר על היותו "הנבחר" מעם - הנבחר מכל המטופלים האחרים. המיוחד, הייחודי, ה-singular, ובכל זאת - ערטולו של אדם אחד בפני קהל הוא דבר בעייתי בעיניי. בהחלט מכובד שהמטפל יערטל את רגשותיו, מחשבותיו והגיגיו שלו עצמו בפני קהל (קהל של קוראים, שומעים, קהל מקצועי או קהל רחב). באוורור של תחושות ומחשבות לעולם יש ברכה לאדם - למטפל ולשומע. והמטפל לוקח אחריות על עצמו בלבד. מתוך חירות הוא בוחר להיחשף, ואילו המטופל הוא לעולם "נבחר"; לעולם הוא לא ה"בוחר" להיחשף בפומבי. במקרה הטוב הוא נענה לבקשת המטפל.

במשך חודשים ארוכים התלבטתי בשאלת השם שבו אכנה את המטופלת שלי, שאמנם את דמותה אני מרכיבה מנפשותיהן של כמה ממטופלותיי (ראו במבוא), אבל היא מגלמת את הקשר היחיד והמיוחד שנרקם ביני וביין כל אחת ואחת מהן. נתינת השם היא כמו חריצת דין, כמו הולדה. אני יולדת שם חדש, ואחריות רבה מוטלת עליי. כמו יחרוץ "השם" את גורלן של מטופלותיי ושלי באיזושהו עתיד, ינקז לתוכו מאויים, כמיהות, אם שלי ואם שלהן, ובראש ובראשונה יבטא "תשוקה", כמאמר מחקר זה.

שירה המופלא של זלדה, "לכל איש יש שם", חופף את התלבטויותיי: שיר צר וצנום, שיר "גבוה". צורתו החזותית של השיר דקה וארוכה, כמו מבקיע שערי שמים, מגיע מהגבהים - מאלוהים אל מעמקי האדמה - עד למותו של אדם:



נוכל להוסיף כאן, אם כן, משולש אחר:



## השם

שם "השם"<sup>5</sup> ברור וידוע לכל יהודי. הוא בוחר אם להגותו במילים אם לאו. שמם של מטופליי אסור להיגוי, אסור לכתובה, אסור לנגיעה. על פי כללי האתיקה והאקדמיה עליי לבחור בשבילם "שם בדוי". לשמור על פרטיותם, כדי לאפשר לאקדמיה להתייחס אליהם לא כאל בשר ודם, אלא כאל "מקרה". מקרה שאפשר לדון בו, לנתחו, להפשיטו, לקטוע את איבריו ולחברם חזרה באופן אחר, חדש אולי, שיתן למטופל זהות שאינה הוא; הגדרה חדשה-ישנה מתוך DSM IV או DSM III. נכחתי בעשרות, אם לא מאות הצגות מקרה במקומות עבודתי, קראתי בכתבי עת מכובדים ובספרות המקצועית מספר דומה, ותמיד התעוות גופי לנוכח מעשה הגילוי הכל כך אינטימי של פרטי אישיותו, סיפוריו, רגשותיו וגופו של המטופל מצד אחד, והכיסוי השמי על הסתרת פרטים מסגירים מצד אחר. לא לגילוי וכיסוי כאלה התכוון ביאליק במסתו גילו וכסו בלשון (ביאליק תשכ"ה).

אמנם הגילוי משך אותי מתוך סקרנות אינטלקטואלית, אנושית,

5. "השם" הוא כינוי לבורא עולם ביהדות, שבה אין מבטאים את שמו המלא של האל מחשש חילולו.

לכל איש יש שם

לכל איש יש שם

שנתן לו אלוהים

ונתנו לו אביו ואמו

לכל איש יש שם

שנתנו לו קומתו ואופן חיכו

ונתן לו האריג

לכל איש יש שם

שנתנו לו ההרים ונתנו לו כתליו

לכל איש יש שם

שנתנו לו המזלות

ונתנו לו שכניו

לכל איש יש שם שנתנו לו חטאיו

ונתנה לו כמיהתו

לכל איש יש שם

שנתנו לו שונאיו

ונתנה לו אהבתו

לכל איש יש שם

שנתנו לו חגיו

ונתנה לו מלאכתו

לכל איש יש שם

שנתנו לו תקופות השנה

ונתן לו עיוורונו

לכל איש יש שם

שנתן לו הים

ונתן לו מותו

(זלדה תשל"ה: 134)<sup>6</sup>

השם שנתן אלוהים לאדם, בראש השיר, והשם שנתן לו מותו - בסופו. ומה עם השם שנתן לו מטפלו? האם הוא בוראו במובן כלשהו? בוראו החדש של המטופל עת הוא עובר מעין "פוסט מורטם" תוך כדי הטיפול, מאבד את זהותו הקודמת - שמו הראשון - לקראת שם חדש, זהות חדשה שנותן לו מטפלו-בוראו? להיות בוראו של המטופל - זוהי בוודאי התיימרות. אך האין זו התיימרות לכנות אותו בשם חדש, שאתה - המטפל - יצרת עבורו? הרי יכולת לכנותו מר X או גברת Y, בלי שם.

מרגע שנתתי למטופלת הכרויה שלי את שמה, היא אינה בדויה עוד. מכאן ואילך אוכל לדבר בה כדמות אחת, נפש אחת, לקרוא לה בשמה. למטופלת שלי נתתי את השם זוהרה.

הענקתי לה את הסימן של שמה, את המסמן של שמה, את המסומן של שמה, ואת כל שרשרת הסימונים.<sup>7</sup> השם חייב היה להיות ארוך, לא קצר, כדי שההערכה והאהבה יוכלו להיות יצוקים בהיגויו. חייבת להופיע האות ה"א בסוף השם, כדי שיסתיים בהברה פתוחה; האות ה"א והקשר לה'. "זוהר" על שם האור הקורן ממנה ומקורו ה"זוהרי", שיונק מאהבתה לספר הזוהר הקבלי, שבו החלה להתעניין כשחיפשה את דרכה אל עצמאותה. והצל העליון שהשתחרר ממנו על "כיסא" (ספת) הפסיכולוג ברוב שעות הטיפול. "זוהרה" הוא שם עתיק, לא חדש, ומעל הכול זה שם סבתי שלא הכרתי, שמתה בדרכה מתימן לארץ-ישראל. אבי מתאר בתיאורים ארוטיים למדי את הרחצה המשותפת שלהם עת היה ילד קטן

7. לפי המודל הסמיוולוגי של רולאן בארת (2006), המסתמך על המונח שטבע דה סוסיר (2005), הסימן (כל דבר הנושא משמעות) נחלק לשני מרכיבים: המסמן - המרכיב החזותי או הקולי (מה שנכתב או נאמר), והמסומן - המושג הרעיוני, הקונספט שמאחורי המסמן, או המשמעות שהמסמן נושא. שמה של זוהרה הוא לא רק הצליל שנשמע עם הגייתו ולא רק מראה השם הכתוב, אלא הוא נושא בתוכו את מכלול הווייתה, ומבחינתי - את המשמעות שזוהרה מגלמת בשבילי.

6. ההדגשות בכל הציטוטים מכאן ואילך, אלא אם כן יצוין אחרת, הן שלי.

ברומן הוא הלך בשדות מאת משה שמיר (1947), או בזוהרה של יצחק בן מרדכי (1999). והנה, אמנם מסיבות שונות לחלוטין, אני עושה אותו הדבר – "מעברתת" את שמה של המטופלת שלי לשם עברי תימני. דרך אגב, השם זוהרה אינו מוזכר בתנ"ך, אך יהודי תימן, שהרכבו לקרוא בספר הזוהר – אבי למשל קרא בו מגיל שלוש עקב היותו עילוי – ראו לנכון להמציא שם שכזה. רוב השמות בעדה התימנית היו לקוחים מהמקורות. שם "הומצא" והוא לא מהמקורות, גם אם נגזר משמו של אחד הספרים המשמעותיים בארון הספרים היהודי, אומר דרשני.

מודה אני לשפה העברית שבחרה במונחים של "מטפל" ו"מטופל" כתרגום ל-therapist ו-client/patient. באנגלית התרגום המדויק למטופל הוא קליינט, כאילו יש סחר חליפין של סחורה שמרכזה הוא כסף; או פציינט, הלקוח מהמודל הרפואי ההיררכי, שבו המטפל, הרופא, הוא עליון, יודע-כול, והפציינט בא לקבל מזור, ידע, תרופה לתחלואיו. התרפיסט, המרפא, כמו אומר "אני ארפא אותך". אין במונח רמז לריפוי הדדי. לעומת זאת, בתרגום המונחים לשפה העברית אנו פוגשים מיד את החמלה ואת ההדדיות שביחסים. אותה מילה משמשת את האם או האב בשעה שהם מטפלים בילדיהם הביולוגיים. טיפול שיש בו מן ההורות והרכות, החמלה והצמיחה ההדדית. כך גם לגבי היות האדם מטופל.

איני יודעת אם זו החלטה של האקדמיה ללשון, כפי שנבחרו המילים "צלם" ו"צילום", או שזו התגלגלות של הרחוב אל תוך השפה, אך על שני המקרים שורה רוח של ההדדיות.

וכך היא זוהרה. זוהרה היא מטופלת שלי. ואני מטפלת של זוהרה. אין היא קליינטית שלי ואף לא פציינטית. אין לי מקלות קסם בתיק הרופא שלי ואין לי חפץ בהם. זוהרה, כשהיא נכנסת לחדר הטיפול, מביאה עמה ומכילה בתוכה את כל הפתרונות למצוקותיה ואת כל מקלות הקסמים למאווייה. ואני, המטפלת שלה, רוקדת מסביבה ומנסה בעזרת כל חושיי, כל הידע שלי והידע

במעיינות המים החמים שבקעו לרגלי הר הגעש ליד עיר הולדתו דמת. עת רחצה עמו עירומה וגופה זהר בצחותו, ועדרי הקופים שוטטו מסביב (תימן שוכנת בקו המשווה וחלקה אף מיוער מאוד). האם יש קשר בין תשוקתי הבלתי מציאותית להכיר, להתוודע ולהתקרב אל סבתי שלא זכיתי לראותה – והיא כה חסרה לי – לקשר שלי עם זוהרה, המטופלת שלי? האם אני יוצרת את דמות סבתי דרך קשריי עם המטופלת? אורגת קו לקו, פיסה לפיסה – האם אני משליכה עליה בהעברה נגדית מדמות שבדיתי בלבי והיא כלל לא מציאותית אך רווית תשוקה וזוהרה? סבתי "זוהרה"!

בעבר, עם התחדשות התרבות העברית הציונית בארץ-ישראל, הוקסמו אבירי השפה האשכנזים ונסיכי הצלילים מהעדה התימנית בכלל ומנשיה בפרט. היו שנים, כמו שאמרה נחמה הנדל, שבהן "אם לא היית תימנייה, לא היה לך סיכוי לקבל שיר טוב", וזמרות כמו חנה אהרוני, אסתר גמליאלית, ברכה צפירה ושושנה דמרי אומצו על ידי מלחינים גאוניים כווילנסקי ונחום נרדי, והיוו את נכסי צאן הברזל של הישראליות הצברית, שראתה בתימני את הדמות הקרובה ביותר לעברו הקדום (סרי 1984).

לדעתי היו עוד סיבות מלבד אלה לחיבה של ההגמוניה האשכנזית בארץ לעדה התימנית: אי-אלימותם, נועם הליכותיהם, הידע הרב שלהם בעברית וסגולותיהם האמנותיות. כל זה לא עזר למשפחתי מצד אמי כאשר עלו לארץ בשנת 1882, אחת מ-11 המשפחות התימניות שעלו ברגל מתימן לירושלים בשנה זו (עליית "אעלה בתמ"ר"). ההגמוניה הספרדית דאו ששלטה בירושלים לא הכירה בהם כיהודים, ולא נתנה להם להיכנס לעיר העתיקה ולחיות בקרב הקהילה היהודית. בלית ברירה הם גרו במערות השילוח, הרי הן הסילוואן, וכשיצאו לבנות את שכונות ירושלים החדשות מחוץ לחומה, השתקעו בשכונה צרדית למאה שערים, הלא היא "שערי פינה".

במהלך השנים השם זוהרה ניתן לדמויות ספרותיות שונות, כמו



ואכן, בכיישנות רבה אחשוף גם את עצמי. את אותו "עצמי" נבוך וכמה לזוהרה. לזוהרה מותר לכמוה לטיפול השבועי שלה, ואף לכמוה ולהשתוקק למפגש הרווי עם המטפלת שלה. אבל עד כמה מותר למטפל לכמוה למטופלו? האם בעצם הכמיהה יש רע? האם עוצמת כמיהה רבה מזיקה לטיפול? אני מבדילה בין עצם הכמיהה שהיא אנרגיה היולית לא מוגדרת ובין ביטוייה הפיזיים, שהם כמובן ניתנים למדידה ויש להם אפיונים ספציפיים. אלא שעבודת מחקר זו דנה ומתמקדת בתשוקה עצמה ולא דווקא בכיטוייה. ביטוייה הם משניים בחשיבותם למחקר זה, אף על פי שלעתים בוחנים את התשוקה על פי ביטוייה. כי הרי את התשוקה, את הכמיהה עצמה - איך אפשר לאמוד? אפשר לאמוד, למדוד, לסקול אותה או להרבות את ביטוייה, אבל לא את התשוקה עצמה.

#### כתונת עור - כתונת אור

זוהרה, אישה יפה, בשנות החמישים לחייה, שערה בלונדיני ארוך, גרה ביישוב כפרי בצפון הארץ. אם ל-7 ילדים, דתייה, אמריקאית במוצאה, בעלת מבטא אמריקאי כבר. היא נמצאת באמצע כתיבת עבודת מחקר באוניברסיטה אמריקאית יוקרתית. המחקר שלה קשור בתורת הקוונטים, תחום בפיזיקה שהוא קונקרטי ורוחני גם יחד. קצת אחרי שנפגשנו בקליניקה שלי זוהרה התחילה ללמוד קבלה עם קבוצת נשים בצפת, לא כולן דתיות דווקא, מתוך חיפוש אחר עצמאות רוחנית ואינטלקטואלית. הנושא הזה, ובייחוד העמקתה בספר הזוהר, משך את לבי והיה לעתים כמו מצפן בתהליך הטיפול. זוהרה הגיעה לטיפול בעקבות רצונה לעזור לילדיה, והמשיכה בטיפול אישי גם עבור עצמה. שוב אומר שמעט מאוד מידע על חייה יובא להצגת המקרה. החומר שיובא כאן הוא בעיקר תחושות של מטפל ומטופל הרלוונטית לתשוקה, בלי שום צורך לתת הגדרה פסיכולוגית מדויקת ל"מקרה".

שאינו שלי, לחלץ מתוכה את הקסם. לעתים זו "מילת קסמים", לפעמים רעיון ולפעמים בכי קורע לב ונשימות נעתקות. כשזוהרה נענית לחיזורי הריקוד שלי (וזה בדרך כלל קורה בשנייה הראשונה לטיפול) מתרחש הריקוד המשותף. ריקוד שהמניע לו הוא התשוקה - הכמיהה לצמיחה ולהתהוות, להקלת הייסורים ולהבנת המניעים, הסובב והמסובב, בעולם הפרטי שלה ושל הבריאה כולה. התשוקה שלה שונה מהתשוקה שלי. הכמיהה היא למקומות שונים. אבל הריקוד משותף. הריקוד הוא "האלמנט השלישי" המדובר,<sup>8</sup> ויש בו כוח ורוך וחמלה וידע, כעס ותשוקה. כאמור במבוא, התשוקה מחוללת את האלמנט השלישי, אך היא גם מוכלת בתוכו. מעט מאוד מסודותיה של זוהרה ייחשפו למען לא תיפגע אף אחת ממטופלותיי. והרי דמותה של זוהרה מורכבת מכמה ממטופלותיי שטיפלתי בהן במהלך השנים, שנוצקו למקשה אחת רכה ורבת שפע ואור. לא את זוהרה שמה אני באור הזרקורים. עיקרו של פרק זה אינו מדבר על זוהרה עצמה, אלא על התשוקה ביני ובינה.<sup>9</sup> יותר משנחשפים כאן המטופל ותשוקתו, נחשף קשר התשוקה שבין המטפל למטופלו.

8. שמשון ויגודר, במבוא לספרו של אוגדן (2001), מגדיר את "השלישי האנליטי" כדבר אשר דרכו ובאמצעותו מתרחש הטיפול: "הוא 'טובייקט האנליזה'. הוא נוצר על רקע המתח הדיאלקטי שבין חוויותיהם האישיות של המטפל והמטופל, ועל רקע ההכרה ההדדית בשוני של חוויית האחר. האחר 'השלישי' נוצר במשותף על ידי המטפל והמטופל, אף כי אינו נחווה באופן זהה על ידי שניהם. הישות הסובייקטיבית השלישית שנוצרת במשותף על ידי 'מטפל' ו'מטופל' ואף יוצרת אותם, אינה שייכת לאף אחד מהם באופן אינדיבידואלי והיא זקוקה לשניהם, בתפקידיהם השונים, כדי להיווצר ולצמוח. עתה נוצר מתח דיאלקטי חדש בינה לבין החוויות האישיות הנפרדות" (ויגודר 2001: 24, וראו גם ויגודר 2000).

9. כאן אוסיף ואומר שכל מטפל מנסה מודע באופן "מדומי" שברגע כלשהו, לאחר סיום הטיפול, הופך המטופל שלו ל"ארכיטיפ" מדומיין. הארכיטיפ הוא מושג שטבע יונג, וכל אדם בר תרבות וסקרנות חותר אחרי כל ימי חייו.

**זוהרה עורה מדמם**

זוהרה עורה מדמם. בכל גופה הופיעה תפוחת אדומה עם פצעונים גסים, מגרדים להחריד. כל טיפול שניתן לזוהרה, כולל משחות, אנטיביוטיקה, סטרואידים – לא עזר להוריד את התפוחת ואת הגירוד המתפשט על עורה. היא אינה יכולה להרשות לעצמה לקלף את כל עור גופה כמו שעשתה האמנית סיגלית לנדאו, במיצב שידובר בו בהמשך, שכן אז תמות. היא אינה נחש, וה"נשל" אינו מסגולותיה. על כן היא "מצרעת אותו".

התשוקה באדם מתעוררת, מגיבה או מדוכאת, בין השאר, על ידי התייחסות לעורו. מכאן שנושא העור הוא מרכזי ביחסי מטפל-מטופל, וכמו שנראה בהמשך, גם ביחסי צלם-אובייקט. התשוקה מתעוררת – לדוגמה: על ידי מגע ישיר בעור (בעת מגע מיני, עיסוי או סתם מגע).<sup>10</sup> התשוקה מגיבה – לדוגמה: לאור השמש. כשהשמש מלטפת (או שורפת) את גופנו אנחנו מפרישים כמות גדולה של ההורמון סרוטונין (עצמון 2003), שהוא גורם חשוב נגד דיכאון ויוצר מצב של עירור ותשוקה. בארצות קרות, כמו סקנדינביה למשל, שאין בהן קרינת שמש רבה, אנו מוצאים את הדיכאון כהפרעה נפשית מרכזית – לעומת דרום אמריקה למשל, שבה השמש דומיננטית, ואין בה כמעט דיכאון. במקומות שטופי שמש התשוקה זמינה ונזילה, והפרעות נפשיות דומיננטיות הן

10. עורכת הספר הזה העירה את תשומת לבי לדמיון ה"שורשי" בן "עור" ל"התעוררות". ותמהתי: איך אני, מלכת השורשים, עורתי לקשר? והתשובה ברורה. הקשר הוא כל כך שורשי – ההתעוררות המתרחשת גם ממגע עם העור – שרק עיוורון-על (שהלא גם העיוורון הוא משרוש "עור") שלי גרם לי לא לראות את הקשר. "עירור העור" נעשה גם על ידי כאב וגירוד. זוהרה מתעוררת וערה מנטלית, רוחנית ולבידינלית מעירור עורה על ידי גירוד חזרתי, כואב ואינסופי. בדיוק כמו "ההתענגות הנשית" על פי לאקאן, שבה העונג העז מהול תמיד בכאב. אתייחס לכך בהמשך, בפרק על לאקאן וההתענגות הנשית.

דווקא מאניה או סכיזופרניה.

התשוקה מדוכאת – לדוגמה: ילד/ה מוכה שעורו/ה נחבל וספג חבלות מתמשכות, קשה לו לקיים מערכת זוגית תקינה בהתבגרותו/ה גם בנושא המגע, התשוקה והמין. בדרך כלל יש בחירה בין שתי אפשרויות קיצוניות: או הימנעות מתשוקה, מין ומגע, כדי לא להתקרב לאזור הנגוע והחבול (העור), או להפך: להשתמש באלימות, בתשוקה דורסנית ובמגע אלים (בעור) באובייקט שממול, כדי לעורר שוב את הכאב המוכר ולנסות לרפאו (הנדריקס 1992, 1998).

העור, שקצות מערכת העצבים קבועים בו (עצמון 2003), מעביר את האותות החשמליים למוח דרך המערכת הסנסורית, ומהמוח מוחזרים אותות חשמליים אל המערכת המוטורית ונותנים פקודות לאדם איך להגיב: האם לברוח? (שריפה, מכות וכדומה); להתקרב? (זה נעים...); או אף להתמסר? בכל מקרה, המגע עם העור יוצר תגובות רגשיות והתנהגותיות מובהקות, בין השאר גם תשוקה. מערכת העצבים שמעבירה את הפקודות היא בעצם מערכת חשמלית לכל דבר, כאשר "פולס חשמלי" עובר דרך "החוטים" – העצב, המבודד על ידי מעטפת של מיאלין (myelin) כדי לאפשר הולכה חשמלית טובה. מכאן שכל העור שלנו הוא בעצם מעין "צלחת רדאר" גדולה בעלת שטח פנים רחב וגדול, שכל הזמן עוסקת בקליטת תדרים חשמליים ופליטתם.<sup>11</sup>

בחודש השלישי להיריון מתפתחים העור ומערכת העצבים של העובר. התפתחותן של שתי מערכות פיזיולוגיות במקביל, האחת עורית והאחת עצבית, מזמינה השפעה הדדית ברמות הפיזיולוגיות. מכאן שכל השפעה על העור תשפיע ישירות על מערכת העצבים.

11. ד' אנזייה, פסיכואנליטיקאי צרפתי, דיבר על החיבור של עור ונפש, בכתבים מ-1974 ועד מותו ב-1999. ראו את ספרו בתרגום לעברית, ה"אני-עור" (אנזייה 2004).

הרכה דרכים למוח עוברות דרך העור, שבו כאמור ישנם מרב קצות העצבים, בייחוד במקומות הארוטוגניים, למשל שפתיים, איברי מין, רקטום ושדיים.

זוהרה מספרת לי את סיפור כותונות העור מספר בראשית. אכן, בספר בראשית, לאחר שהנחש מפתה את האישה לאכול מעץ פרי הדעת, ולאחר שהיא מפתה את אדם, אלוהים משוחח עמם ושואל אותם מנין הם יודעים שהם עירומים:

מי הגיד לך כי עירום אתה? [...] (בראשית ג', י"א)

האל משוחח עם אדם, מנהל עמו דיאלוג כמו אב עם בנו. זו אמירה פטריארכלית מובהקת. האל מדבר עם בנו, לא עם בתו, חוה, שהלא יצורה רק כדי שתהיה "עוזר כנגדו" ולא יהיה בודד. אף נושא ההולדה עדיין לא עלה בגן עדן - לפני שאדם וחוה גילו את מיניותם. הם פשוט היו רע ורעה, עד שחוה הפכה ל"רעה" כשפותתה על ידי הנחש ופיתתה את אדם, כאילו לאדם אין קשר ישיר עם "הרוע".

התיווך של הרוע נעשה דרך מקשר, ליתר דיוק מקשרת - הלא היא חוה. לחוה יש קשר בלתי נפרד עם הנחש - עם הרוע. בכלל, מדוע פונה הנחש אל האישה ומנסה לפתות אותה? במה קינא? ולמה דווקא באישה ולא בגבר? ואם אלוהים יודע הכול, מדוע הוא משוחח עם אדם? מה מטרתו בהצבת שאלות ובקשת תשובות? האם יש כאן דיאלוג טיפולי, כמו בחדר הקליני שבו המטפל שואל, מגיב, עושה, וכמוהו גם המטופל? דיאלוג טיפולי אך עדין, בלי שום אלמנט שלישי ביניהם? היחס בין האדם לאלוהים ישיר, פשוט, ברור, ורק לאחר הגירוש מגן עדן האדם נזקק לאלמנט "שלישי" - שלעתים הוא האלוהי עצמו, כדי שיתרחש המפגש הממשי בינו ובין האובייקט שאותו הוא מבקש.

אלוהים היודע כול מאלץ את האדם "לדבר", מאלץ את האדם לתת את דעתו ואת מודעותו על ידי הדיבור בעקבות אכילת פרי עץ הדעת (דעת < מודעות < דעה < י.ד.ע) ובכך להיות כאלוהים:

כי יודע אלהים כי ביום אכלם ממנו נפקחו עיניכם והייתם כאלהים יודעי טוב ורע. (בראשית ג', ה')

אלוהים יצר את העולם בדיבור ולא במעשה, וכך גם האדם. למילתו יש כוח לא פחות ממעשיו.

ברגע שהאדם מודע, הוא גם הופך להיות כאלוהים וגם יודע את חוה אשתו (מקיים עמה יחסי מין). ומכאן שדרך יחסי המין, דרך הידיעה של אדם את אשתו, הקרבה לאלוהים היא מרבית. לרוב בעלי החיים אין מודעות ואין הם יודעים את בת זוגם, אלא מזדווגים.

ומה עושים אדם וחוה לאחר התגלותם? בעליבותם הם תופרים לעצמם בגד עלה תאנה ועושים להם חגורות: "ותַפְּקַחְנָה עֵינֵי שְׁנֵיהֶם וַיֵּדְעוּ כִּי עֵרְוָמִים הֵם וַיִּתְּפְרוּ עֲלֵה תְּאֵנָה וַיַּעֲשׂוּ לָהֶם חֲגוּרוֹת" (פסוק ז').

נשאלת כאן שאלה (שתיענה בהמשך): מה משמעות הפסוק "ותַפְּקַחְנָה עֵינֵי שְׁנֵיהֶם"? האם לפני כן היו עיניהם סגורות? האם המשפט הוא מטפורי או פיזי? ומה פירוש לראות? מה פירוש עיוורון? ומדוע קיים עיוורון בעולם? ואיך? האם בעולם הטכנולוגי של היום הראייה היא כמו צילום?<sup>12</sup> האם ראייה היא לא יותר מגלי

12. וילם פלוסר (Flusser), בספרו לקראת פילוסופיה של הצילום, שואל את אותה שאלה מהכיוון ההפוך: "האם המצלמה היא אפוא מכונה, מאחר שהיא מחקה את פעולתה של העין האנושית ומניחה, בבסיסה, תיאוריה אופטית? האומנם מצלמה היא 'מכונת ראייה'?" (פלוסר 2014: 35). כאן נכנסות שאלות של יחס בין אדם למכונה בתוך חברה תעשייתית מודרנית: "כאשר מכשירים במובן השגור הפכו למכונות, היחס בין המכשיר לאדם התהפך. לפני המהפכה התעשייתית האדם היה מוקף במכשירים, אחריה - המכונה היא שמוקפת בבני אדם. קודם המכשיר היה המשתנה ובן האדם היה הקבוע, אחר כך בן האדם היה למשתנה ואילו המכונה לקבוע. קודם המכשיר תפקד בתור פונקציה של בן האדם, אחר כך האדם היה לפונקציה של המכונה. האם כל זה תקף בפרט בנוגע למצלמה כמו למכונה בכלל? [...] (פלוסר, שם: 35-36).

הפעם אלוהים חוזר לבריאה עצמה, עושה פעולה, כמו בפסוק א' בבראשית פרק א': "בראשית ברא אלהים את השמים ואת הארץ". כלומר ברא = עשה, ולא אמר = דיבר. עם גירוש בנו האהוב מגן עדן, חוזר אלוהים למעשה הבריאה הראשוני, הבראשיתי, בהפרדה שבין החומר = ארץ ובין הרוח = שמים, ועושה - תופר להם כותנות עור.

ואם לא די בכך, כתוב "וילבישם", כמו שאב מלביש את בנו לפני צאתו מהבית. יכול היה המספר המקראי להשתמש במילה אחרת. הרי לא הייתה צריכה האלוהות בכבודה ובעצמה "להלביש" את אדם וחווה אלמלא הייתה בפעולה זו אהבה, דאגה והתייחסות של הורה לבנו.

האדם יכול היה להלביש את עצמו: יש לו ידיים ורגליים וגם מודעות וכוח למערומו. אך המעשה שבתורה הוא ראשית מעשה המצביע על אינדיבידואליות - עצמאות, ואף על קשר (עם אלוהים), ושנית הוא מצביע על קשר טיפולי. המעשה האלוהי הוא מעשה טיפולי. נקודה נוספת היא החזרתיות: גם ה"ה" וגם "אלוהים" תפרו לאדם וחווה את כותונותיהם. מדוע לא הספיק למספר רק אחד השמות? נראה שחזרה זו באה כדי להדגיש את "גיוסו" של האל למען שמירתו של האדם גם מחוץ לגן עדן לכל ייפגע.

ספר הזוהר (מדרש רות, צח-קו; תקו; צב; קלט), רבי מאיר<sup>14</sup> והאר"ם<sup>15</sup> טענו כי אדם הראשון הסתובב בגן עדן כשגופו מאיר. מעין הילה שומרת עליו. כשגורש רצה אלוהים לשמור עליו, עשה למענו כותנת עור והלבישו. כותנות אלה הן בעצם העור שלנו. אלוהים עטף אותנו בחומר כיוון שהאור לא יכול עוד להכילנו על פני האדמה. אולם, על פי רבי מאיר והאר"ם, תפקיד לנו עלי אדמות והוא להגשים את עצמנו, להפוך את ה"אני" ל"אין", כלומר לרוקן עצמנו

אור שנכנסים דרך אישון העין, המקבילה לעדשת המצלמה (כולל צמצם משוכה) ויצרים "צל" על ה"תשליל", שהוא העין? אחר כך יש היפוך בהצלבה בדרך אל המוח,<sup>13</sup> כמו בצילום, ואחרי התשליל אנחנו הופכים את האור לחושך ואת החושך לאור?

או האם הראייה האנושית, וגם הצילום, אינם רק תהליך אופטי, אלא הם עצם המודעות בהתגלמותה הטהורה? האם הראייה והצילום יכולים להתאפשר רק אחרי שהאדם אוכל מעץ הדעת? כלומר רק לאחר אכילתו מעץ הדעת - עץ המודעות - עינו רואות, יש לו היכולת לצלם, יש אור וצל, והוא יכול להיות מודע ולהבדיל בין טוב לרע.

איך ראה האדם לפני כן, כש"טייל" בגן עדן? איך לא נתקל בעצים אם עינו היו סגורות? ואולי ראה בדרך אחרת, וההווייה הייתה אחרת? התשובות לשאלות מהותיות אלה תינתנה בהמשך הדיון: על הפיכתן של כותנות העור לאור.

ונחזור לבראשית: אלוהים אינו מסתפק בחגורות העלובות מעלי התאנה - פסטורלי ככל שיהיה הלבוש הזה - ודואג באהבה לבן טיפוחיו האדם לפני גירושו מגן עדן:

ויעש ה' אלהים לאדם ולאשתו כותנות עור וילבישם. (בראשית ג', כ"א)

איזה פסוק מרגש! אלהים קודם כול עושה: "ויעש". אלוהים שוב חוזר ליצור כפי שיצר בששת ימי הבריאה. אבל הפעם אין אלוהים יוצר ב"דיבר": "ויאמר אלהים יהי אור [...]" ויאמר אלהים יהי רקיע [...]" ויאמר אלהים יקוּוּ המים [...]" וכו' (בראשית א', ג' ואילך).

13. העין בנויה כך שהאור נכנס דרך האישון, יוצר תמונת תשליל על הקרנית, ובהיפוך מוצלב עין שמאל מוסרת את המידע לאונה הימנית של המוח, והעין הימנית מוסרת את המידע לאונה השמאלית של המוח. דרך שתי זוויות "הצילום" אנו מצליחים לראות תלת-ממד, ולא דו-ממד כמו בצילום פשוט (עצמון 2003).

14. חומש תורה שלמה, מנחם מ' כשר, חלק שני, ניו יורק תשי"ב.

15. רבנו יוסף חיים, בן איש חי - הלכות, שנה ראשונה, פרשת בראשית.

בתורכית "סמאע", ניתזות מעל האדם "הקליפות", "החומר" והרוע, האדם מתנקה, החומר נעלם, והוא יכול להתמלא באור ואף להיעלם. כותנות העור, שהופכות לכותנות אור, נראות באופן מוחשי בצילום הזה, כפי שהאר"י ורבי מאיר מפרשים את הפסוק: "[...] וילבישם כותנות עור"<sup>16</sup>. הפסוק של זוהרה מספר בראשית כאילו נשקף כאן מתוך הצילום.

הסיבוב המופיע בצילום של הדרווישים, שבו נעלמים ראשיהם של המחוללים וגם אחת מרגליהם, הפתיע אף אותי, הצלמת. אין זו אילוסטרציה ולא צילום "מטופל", אלא צילום מקורי. לאן נעלם הראש? אותו ראש שבסיסו חומר המוטרד בראגות גשמיות. להיכן נעלמו הרגליים הנוגעות בחומר – באדמה? מה שנותר בצילום הוא רק האור העוטף את הלב שדרכו מפציע האור האלוהי, ולא משנה אם המחולל הוא מוסלמי, יהודי או הינדי.

השייח' העומד לצד המחוללים הוא "הצינור" הקבלי, כמו פאלוס גברי, מנוגד לאותו סיבוב ספירלי נשי (כפרשנות ל"סולם יעקב" על פי הקבלה) שמנקה ומרוקן את האדם ומאפשר לו ליהנות מהיופי והקדושה של האור האלוהי.

להזכירנו, כל הדיון הזה מרחיב את אמירתה של זוהרה על עורה הפצוע ועל הפסוק מספר בראשית. פרשנויות הזוהר והאר"י לפסוק הזה ידועות. את התרגום החזוטי מטקסט יהודי לוויזואליות של האור – עשיתי אני.

צילום – צל – וצלם שורשם אחד: צ.ל.מ. בסיווגטיות שביניהם הם מחוללים את הדיאלוג שבין הקדושה, היופי והפיכת כותנות העור לכותנות אור, אשר גם הן נעלמות בהתרוממותנו מהחומר.

16. על פי תפיסת הסופים (הזרם המיסטי של האסלאם) אין הבדל בין יהודי ומוסלמי בעבודתו את האל, והיהדות היא בסיסה של האסלאם. יש חוקרים ישראלים, כמו אברהם אלקיים מאוניברסיטת בראילן, שטוענים דווקא שמקור הקבלה היהודית הוא ב"סופיזם".

מאותם תכנים חומריים-גשמיים, ורק משנתרוקן נוכל להתמלא ב"יש" העליון והמוכר והוא האור האלוהי. ואז תוכלנה כותנות העור שלגופנו לחזור לקדמותן ולהפוך חזרה לכותנות אור, דבר שיבוא לידי ביטוי בהילתנו הרוחנית.



צילום 1: ענת בוצר, איסטנבול 2003

## צל נעלם

בשנת 2003 יצאתי עם משלחת ישראלית לביקור במסדרים סופיים בתורכיה, ממסדר הבקטאשים ששורשיו נעוצים במאה ה-13 ועד מסדר סופי מודרני של אנשי אקדמיה, תרבות ואמנות מאיסטנבול. במהלך המסע השתתפנו בטקסים הסופיים, קיבלנו (בלי שביקשנו) כתבת שער וצילום שער בעיתון המרכזי של תורכיה, ואף כונינו "הסופים היהודים".

בתצלום המוצג כאן אפשר לראות את מה שדיברתי עליו עד כה. אלה הדרווישים המוולווים (Mawlaw'yya), המוכרים בשם "הדרווישים המחוללים", מהמסדר של ג'לאל א-דין רומי, משורר האהבה. על פי דבריהם, דרך הסיבוב שהם מבצעים, המכונה

## סיגלית לנדאו - נשל הנחש



צילום 2: "הסבל", 2002  
עיסת נייר וטכניקה מעורבת, 182X54X95 ס"מ

כשנכנסתי לתערוכה של סיגלית לנדאו בגלריית אלון שגב בתל אביב, הרגשתי דיוק רב. סיגלית לנדאו מגדילה לעשות. היא עדיין לא "הלבישה" את דמויותיה "בכותונות של אור", אבל כן הפשיטה אותן מכותונות של עור.<sup>17</sup> הן נשארו עירומות, אבל לא רק עירומות,

17. כל הדמויות המופיעות במיצב נעשו בדמותה ובצלמה של לנדאו, כאשר הפרופורציות בין ידיהן לרגליהן הן כמו של לנדאו עצמה, וגם רוחב האגן והחזה והיחסים בין הראש, הצוואר וכתפיים זהים. אין למשל דמות שמנה במיוחד או רזה במיוחד.

בצילום של הדרווישים המחוללים כמעט ואין צל - אין חלקים אפלים. הכותונות הבהירות כמו מאירות מעצמן כעין גוש של אור ויפיי שמסתובב וזוהר בשלוש מאות ושישים מעלות. אין צל, אף לא מתחת לכותונות. האור שם סגול.

כידוע, היהדות אסרה על יצירת "צֶלֶם וכל תמונה", אך ועד הלשון העברית בעת התחדשות הציונות צריך היה לתרגם את המילה הלועזית photographia המורכבת משתי מילים ביוונית - רישום ואור - והוא בחר באומץ ליצור צֶלֶם יהודי חדש.

דרך הנגטיב, התשליל, "השלילי" - הצל-השחור-הגשמי-החומר - בחרו מחדשי העברית ליצור צילום שהוא התגבשות של אור גדול. והרי תהליך הצילום עצמו הוא מעבר מחושך - מ"אין" - לאור ול"יש". בצילום האנלוגי, האור על התשליל הופך לצל שחור, ורק דרך התשליל, דרך ה"אין" אנו מחלצים שוב את האור, את ה"יש", את הצילום.

זהו בדיוק המעבר, הטרנספורמציה, מכותונות עור לכותונות אור, מצל - מגשמיות - לאור, מצֶלֶם לצילום.



המקרוקוסמוס, שלמות, טוטליות. יש הרואים בו גם סמל לסבל ולכאב. הוא כולל את האיחוד של השלישי - השמים והנשמה - והרביעי של האדמה והגוף, והוא המספר הראשון הכולל הן את השמימי והן את הארצי ולכן מוענק לו ערך יוצא דופן (פישמן 2002: 327). במסורת היהודית קודש המקדש נבנה במשך שבע שנים; למנורה שבעה קנים; ישנם שבעת עמודי חוכמה; תיבת נוח נחה בחודש השביעי; שבעה ימים יש בשבוע; ולבסוף - השנה השביעית היא שנת שמיטה, שנת מנוחה לאדמה ולארץ.

אולי רצתה סיגלית לנדאו במיצבה לעזור לנו לנוח, לשמוט מעט את "עיבוד האדמה" הקשה מנשוא שלנו, את ארצנו (אנו "מעבדים" את ארצנו במלחמות, בעוני, באינפלציה וכו'). ואולי אם "נשמוט" קצת, "נשחרר", נוכל לצמוח ולהתפתח כפי שהפוטנציאל שלנו מבטיח. לאו דווקא מאמץ מביא לצמיחה, לפעמים דווקא שחרור ושמיטה.

לנדאו שומטת במיצבה את עור דמויותיה, את פני העור (=פני הארץ), ומאפשרת לנו ליצור ארץ חדשה, רעננה יותר, עם עור חדש, מבהיק וזוהר, עור של אור.

נחזור לאבן-שושן. פירוש שני: "ארץ - קרקע, אדמה. 'להוציא לחם מן הארץ' (תהלים ק"ד, י"ד)". זו האדמה שממנה עשוי בשרו של האדם, שממנה בא ואליה יחזור, כמצוות אלוהים. כשלנדאו מפשיטה את עור דמויותיה וקוראת למיצבה ארץ (=אדמה), אנו מתחברים לגוף הנטול עור, מתחברים לאדמה ועוברים גיד גיד, שריר שריר, עד כמה שהמצלמה מאפשרת לנו בתקריב (קלוז אפ). נשים לב להשתלשלות השורש ק.ר.ב:

תקריב	←	התקרבות
קרוב	←	קרבה
קרב	←	מלחמה
קורבן	←	תוצר מלחמה
תקרובת	←	לפיוס

אלא גם בלי עור, רק עם גידים, עורקים ועצמות העשויות מעיתון הארץ טבול בצבע (דם אדום).

הדיון הבא בנושא "הארץ" ו"האדמה" מובאים לכאן משום היותם סוג של חומר, סוג של בסיס, סוג של בשר, דם וגידים. בעצם כל אלה מסתתרים מתחת לעורה של זוהרה. עור שלעתים הוא זוהר ולעתים פצע מדמם. סיגלית לנדאו לא עוסקת בעטיפה. היא עוסקת בחומר, בתשוקה המדממת.

"הארץ" - זה שם המיצב, שגם תורגם לאנגלית, The Country. כלומר "ארץ", מלשון ארץ שלנו או שלהם. זה התרגום שמופיע בספר המהודר שיצא כשנה לאחר המיצב בהוצאת Spartizan ובו תצלומים של המיצב שצילמו סיגלית לנדאו עצמה ו"חברים", כדבריה. כ-12 צלמים מנהלים בספר הזה דיאלוג אינטימי בין המצלמה (עצמם) ובין המיצב ודמויותיו, ובעיניי הם מחלצים דרך המצלמה הרבה יותר ממה שהמיצב משדר מעצמו.

השם באנגלית, The Country, משמיט רבדים ומשמעויות מהותיות של השם כשהוא מופיע בעברית. במילון אבן-שושן, רק בסעיף 4 בערך "ארץ" מובאת ההוראה "מדינה" (אבן-שושן 1989, א"ט: 84-85). הפירוש הראשון והמשמעותי יותר, על פי תפיסת המילון, הוא "כדור העולם שאנו חיים בו". כלומר כל כדור הארץ, לא רק שטח מדינת ישראל. וכמובן הוא מצטט מספר בראשית, א', א': "בראשית ברא אלהים את השמים ואת הארץ". ואכן המילה "ארץ" בתנ"ך ובשלוש הדתות הגדולות הנסמכות עליו, היהדות, הנצרות והאסלאם, היא המילה השביעית בסדר הופעתה, ומכאן חשיבותה הרבה.

שבע הוא מספר טיפולוגי מרכזי ביהדות ובכלל, וזכה לסמליות המיסטית הרבה ביותר מכל שאר המספרים. שבע הוא המספר היוצר את הסדרה הבסיסית של התווים המוזיקליים, של ספקטרום הצבעים ושל כוכבי הלכת, ועוד. השבע הוא סמל לסדר המושלם, לתקופה או למחזור מושלם. הוא נחשב למספר היקום, מספר

### היטמעות והולדה (יצירה)

התשוקה כל אותה שנה בחדר הטיפולים הייתה בשיאה. ביום חמישי בבוקר, לפני כניסתה של זוהרה לכיתי (אחת הקליניקות שלי נמצאת בביתי), הייתי אחוזת התרגשות. דפיקה קלה, ביישנית ולא חודרנית בדלת, אני פותחת את הדלת וזוהרה ממלאה את חלל הכניסה בגופה, בהדרה ובאורה. חיוך ביישני, ראש מוטה לצד ימין תמיד, ורבות הפעמים שמחמת התרגשותה אף שכחה לנשק את המזווה. רק כשהתשוקה בחדר הטיפולים החלה לזעוק, החלה זוהרה באופן סדיר לנשק את המזווה בידה.

זוהרה נכנסת. אני מציעה לה כוס קפה, זוהרה תמיד מסכימה, פרט לימי צום ותענית. אני מכינה לה את הקפה שהיא אוהבת – זה הדבר הראשון שהיא מכניסה לפיה באותו יום לאחר "היאבקות" של בוקר עם ילדיה הרבים. מההתרגשות, למרות אחיזתה האיתנה את הכוס, וגם משום שאני תמיד ממלאה את הכוס יותר מדי (תרתי משמע), נוזל הקפה היקר, מטפטף בדרך לחדר הטיפולים. במשך הטיפול זוהרה לוגמת אולי פעם או פעמיים מן הקפה. בדרך כלל כוס הקפה נשארת מלאה לחלוטין בעזובה את החדר. זוהרה לא זקוקה למשקה פיזי, היא נרווית (מלשון רוויה) בחדר מעולמה העשיר, ומקשר התשוקה שבינינו, שיש לו רבדים רגשיים, אינטלקטואליים וגם גופניים (לא של נגיעה אלא של אנרגיה שמועברת ממני אליה במבט, בהתכוונות וכדומה). וגם מהאלמנט השלישי. שתינו יוצקות לתוך החדר את תשוקותינו, את הסקרנות מאיצת הנשימה אודות ה"חומר" והתכנים שזוהרה מעלה, וכך, בתוך חלל החדר, מתרחש ומתגבש האלמנט השלישי, שהוא רגע שבו גם אני וגם היא כמו נעלמות; לעתים הופיע "האלמנט השלישי" בחדר בשתיקה. שתינו שותקות. אני מביטה בזוהרה, זוהרה מביטה במבט חלול לתוך עצמה, ושתינו חשות את אותו "שלישי" ששתינו יצרנו אותו בתשוקתנו, קיים בחדר. פעם הוא הופיע כתופי בשר ודם, כן, אותה היה יפהייה בצבעי טורקז שהופיעה באחד הטיפולים על אדן

כאשר אנחנו מתקרבים יש אפשרות למלחמה, שתוצאותיה הם קורבנות; ולשם הרמוניה אנו מקריבים תקרובת לאובייקט שאליו התקרבנו. כנראה אין ברירה, כשמתקרבים נוצר קרב, אך בסופו יש לנו פיוס. האם התצלום (פיסת נייר שעליה צבע) הוא התולדה, הוא אובייקט ההתפייסות?

כאשר אדם מסתובב במיצב של סיגלית לנדאו הוא תופס את הדמות בכללותה בתוך השפע הרב של הגירויים הנמצאים שם (חלל של כחצי דונם אדמה). לעומת זאת המצלמה בוחרת פרט מסוים, כאומרת: "את זה אני בוחרת, זה העיקר והשאר הוא שמיטה", ויוצרת תקריב שמעורר בנו רגשות עזים כמו משיכה, דחייה, גועל, רצון לגעת, התעוררות של תשוקה למשהו, רצון להקאה, ויותר מכול – תשוקה עזה להלביש את הדמויות בעור, אבל עור אחר, אולי עור של אור.

פירוש שלישי: "ארץ" – 'פני האדמה'. 'והנה סֶלֶם מְצַב ארצה' (בראשית כ"ח, י"ב).

אף על פי שלנדאו אכן מראה את פני האדמה, ואנו רואים את כל נופה של תל אביב דרך "פני האדמה" של גג תל אביבי טיפוס, הרי שאת עורו של האדם היא פושטת; פושטת את "פני האדמה" (surface) שלו, את הקרום שאלוהים יצר עבורו והוא ה"עור".

פירוש רביעי: "מדינה". 'ארץ כנען' (בראשית י"ז, ח'). סוף כל סוף הגענו למדינה, לאותה country נוראה, לאותו עיתון הארץ שקרוי על שמה, שירוע בשמאלניותו, בעומקו וביושרו האינטלקטואלי, ואשר ממנו בחרה לנדאו ליצור את דמויותיה. לנדאו לקחה אלפי עיתוני הארץ, ערבכה אותם בדבק ובצבע אדום, יצרה עיסה גרסיבית, כמו בגן הילדים, ומעיסה זו יצרה את דמויותיה, את האדם. היא יצרה את דמויותיה מן האדמה, מן הארץ, בחרה להתחקות אחר מעשה אלוהים שיצר את האדם מן האדמה – מן הארץ, ובמקום להלבישם "כותנות עור" פשטה את עורם (או לא הלבישה אותם בעור מלכתחילה) למען יתאפשר להם וילבשו "כותנות אור".



### חלומות – הזמנה למציצנות'

התחלתי את שנת הלימודים האקדמית. יום ראשון של החורף. אני ישנה עד שעה מאוחרת יחסית (8:00 בבוקר) וארבעה חלומות מטלטלים טורפים את שנתי. ארבעה חלומות בזה אחר זה, וכולם על הקשר בין זוהרה וביני. יש סדר לחלומות: חלום i – טיול בירושלים; חלום ii – זוהרה ואני מתחת לשמיכה בביתה; חלום iii – זוהרה בים; חלום iv – זוהרה, קאובויית אדומה, סוף שבוע בירושלים.

בכל החלומות זוהרה היא הגיבורה הראשית, ואני משתתפת – מרגישה, מגיבה, ובעיקר מתבוננת ותמהה. זוהרה היא האקטיבית, הפעילה, המרגישה נוח עם עצמה ונמצאת בסביבתה הטבעית (במציאות או לכאורה) ואני זו שמצטרפת אליה במסעה, נבוכה, חוששת, ביישנית, מתרגשת.

בכל החלומות זוהרה אקסטרוברטית: בטקסט הנאמר, בתנועות, בצבעים, בהתייחסות אליי. אני "המציצנית המוזמנת". לכאורה זה מושג שמילותיו סותרות זו את זו: הרי מציצן לעולם אינו מוזמן. הוא מציץ למקום אסור שלא הוזמן אליו. אך בחלום זוהרה באופן פעיל הזמינה אותי למסעותיה, ואני בכל זאת מרגישה מציצנית. מציצנית כלפיה: כלפי גופה, איבריה, ההילה שלה וכו'. וכלפי עצמי אני מרגישה – 'אהה, אני מכירה את התחושות האלה' – אלה הן תחושות מילדותי עת הרגשתי קטנה ואילמת, חכמה, עם פוטנציאל גדול, אך לא ממומש. כאילו החיים הם סרט ואני צופה בו מבחוץ. בסרט עם זוהרה אני כפנים. זוהרה הזמינה אותי להיכנס ל"פריים". אבל היא הפעילה ואני ההד, המגיבה, התוהה – מה קורה כאן? האם זו בעצם השתקפות של יחסי מטפל-מטופל, עת המטופל מזמין את המטפל למסעו הפנימי? אנסה לרשום את החלומות "באופן עובדתי", נאמנים לזיכרון וללא פרשנות, שכמובן מתעוררת.

החלון, ציפור כמו מאריך זרה. מה היא עושה בחדר הטיפולים? עומדת על אדן חלון הקליניקה ומתבוננת בשתינו. אנו שותקות, מפחדות לנשום פן תיעלם, תעוף.

התוכי מסמל חיקוי, שימוש בשפה, תבונה המסייעת לאדם לחשוב לפני שהוא מוציא את המילים מפיו (ראו פישמן 2002). בהינדואיזם התוכי מתלווה לקאמדווה (Kamadeva), אל האהבה, ונחשב לציפור מביאת גשם. אותה סמליות קיימת באמריקה הפרה-קולומביאנית. אולי אנו, אני וזוהרה, זקוקות לאותו גשם, לאותו מקווה מים – מקווה טהרה שישטוף בזרם חזק את חדר הטיפולים וירענן אותו, מחמת כובד ועומק התכנים העולים בו. ואולי המים – הגשם – נחוצים כדי לצנן במעט את הבערה המתחוללת בחדר, את אנרגיית התשוקה המפעמת, את הפחד של זוהרה שמא תישרף משום עיסוקה ב"זוהר". הפחד שהאור האלוהי ישרוף אותה, שה"כלי" שלה, "הגוף", אינו משוכלל דיו להעביר כמוליך חשמלי את עוצמת האנרגיה.

זוהרה אמיצה בתכנים הנועזים שהיא מעלה בטיפול, ובודקת את ספר הזוהר על עצמה, על יחסיה הזוגיים עם בעלה ועל ילדיה. עברתי על עשרות פרשנויות לסוגיה "ארבעה נכנסו לפרדס", וכולן מנסות להסביר מדוע רבי עקיבא הוא היחיד שלא אונה לו כל רע ושהצליח להיכנס ולצאת מהפרדס ללא פגע. הפרשנויות קונקרטיות ומרחיקות לכת גם יחד. אין אף פרשנות אחת המדברת על כך שרבי עקיבא הוא החכם היחיד שהיה לו קשר טוב ופורה עם אישה, אישה ושמה "רחל בת כלבא שבוע", שחיכתה לו שנים רבות והייתה לגביו "תורתו הקדושה". ואולי משום כך זכה רבי עקיבא להיכנס ולצאת מ"הפרדס" ללא פגע. הקשר הזוגי – הזכר והנקבה, השכינה הנקבית והדין הגברי, היו מאוזנים בתוכו, וכך ניצל.

בתוך הציפה יש שמיכה בעובי של מזרן, אך היא רכה, גמישה ואוורירית, וצבעה טורקיז. צבע הטורקיז זוהר ממש בתוך השמיכה והוא מהיפים שראיתי בימי חי.

בתה הקטנה של זוהרה נכנסת לחדר. ספק זו שטיפלתי בה, ספק בת אחרת, ואז אני מבחינה בעמוד בטון לבן שכמו תקוע במיטה בצד שלי (אני שוכבת בצד שמאל, זוהרה בימין). אני מנסה להסתתר קצת מאחורי עמוד הבטון הלבן שכמו צף כעמוד העשן שהוביל את בני ישראל בסיני, חוששת שמא הבת תובך בראותה אותי במיטת אמה. זוהרה נינוחה.

חלום 3: אני ספק צופה מהמיטה של זוהרה, ספק צופה ממקום אחר, זר לי, ורואה את זוהרה נכנסת לים. ים מוזר. יש לו צבעי טורקיז משתנים וכמו יש בו פסי הפרדה צפים (כמו שרשראות של מצופים בבריכה, שמפרידים בין מסלולי השחייה). הפסים הם לרוחב הים, וזה פרט משמעותי. הם מקבילים לחוף הים, כאילו אין חוף, הוא כמו בריכה. הוא מתחיל פתאום במים עמוקים. אך בצד הקרוב אליי המים רגועים וכחולים יותר. אחריו, עמוק ומסוכן יותר, הצבע בהיר יותר, וזוהרה שוחה חתירה בסגנון נהדר, דווקא במסלול השלישי שהוא מסוכן ביותר, סוער, וצבע המים בו הוא ערבוב של תכלת עם לבן. מסלול זה נמצא ממש על סף המקום בים שאסור להיכנס אליו, ומי שנכנס אליו טובע. כמו קודש הקודשים בבית המקדש (מקום שזוהרה במציאות מפחדת מאוד להיכנס אליו, הוא ה"פרדס", שמא לא תשוב ממנו כמו הארבעה שנכנסו לפרדס ורק אחד יצא ממנו). אני חרדה לזוהרה מצד אחד, אך סומכת עליה שהיא יודעת מה היא עושה ומלווה במבטי את תנועותיה היפות עת שוחה היא בסגנון חתירה. לגופה הגדול בגד ים תכלת. תנועותיה ארוכות ובטוחות. היא שוחה משמאל הים לימין (במציאות כלל איני יודעת אם זוהרה יודעת לשחות היטב - אך למרבה הפלא כל חברותי הטובות הן שחיניות מעולות, שחובכות את מעמקי הים, להבדיל ממני).

חלום 1: זוהרה לוקחת אותי לטיול בירושלים,<sup>18</sup> מראה לי את נכי העיר, הידועים רק לשומרי סוד. מקומות מרגשים, לא מתוירים, פינות חמד. אני זוהרה צועדות ברחובות העיר. לזוהרה הילה גדולה ואני מוכלת בתוכה, או שהילה ענקית המגיעה ממקום אחר מקיפה את גוף שתינו ועוטפת אותנו באור לבן, צלול, רך ובוהק, שצועד עמנו ברחובות ירושלים. חוויית ההכלה בתוך האור הלבן היא מושלמת, נפלאה. אושר אינסופי, תחושת עושר פנימי ומלאות, שבחיי האישיים אני כה כמהה אליה. זוהרה שמחה, מסבירה לי, אך לא מפנה את ראשה אליי, אלא תמיד קדימה. אין הצטלכות מבטים. אני כן מבטיה בה.

אנו מגיעות למקום שהוא בכניסה לירושלים, אבל יש בו גם טקסטורה של הר הזיתים וכנסיית הדורמיציון. נכנסות לאולם ענקי וזוהרה מושיבה אותי יחד אתה למעלה בצד שמאל של האולם שהוא ספק בית כנסת ספק כנסייה ספק אולם מופעים. מה שברור הוא שהכול לכושים בו בהדר רב, הרבה בגדים לבנים, והאולם תלול ביותר, שיפוע עצום. כמעט אפשר ליפול משורה לשורה. כיסאות מרופדים, מפוארים, כמו בתאים העליונים של בתי האופרה בעולם. זוהרה נינוחה. מדברת. אני הצל העוקב.

חלום 2: זוהרה ואני במיטה בביתה, לבושות בבגדי יום-יום, אך טבעי לה להיות במיטתה בבגדי יום-יום. המיטה גדולה, הכול לבן, המצעים לבנים בוהקים. אני ראשונה שוכבת במיטה. זוהרה מצטרפת. אנו מתכסות בשמיכה ענקית בעלת ציפה לבנה וצוחקות (בעיקר זוהרה) עת אנו דוחפות את רגלינו מעלה לשמיכה כדי שתתיישר ותכסה אותנו היטב. דחיפת הרגליים מעלה היא משמעותית ומלאת אור, אוויר ושמחה מן ההשתחררות.

18. משפחתי הייתה ירושלמית לפני דורות. זוהרה דיברה לא פעם בטיפול על ירושלים באהבה רבה, וכעת בחלומותיי אני הופכת אותה לירושלמית שמוכילה אותי בסמטאות העיר.

החשמל בחדר לא בסדר. זוהרה קוראת לבעלה ולבעלה של חברתו לשעבר של בעלי, שהוא איש דתי שגר בירושלים, שיסדרו את החשמל. בכלל, אנשים נכנסים ויוצאים מהחדר, ואני לא מבינה ושואלת את עצמי בחלום - מה קורה פה? מה, זוהרה נוסעת אתי לסוף שבוע לירושלים, ישנה אתי באותה מיטה, זונחת את משפחתה וילדיה והכול בסדר?

אני מתעוררת ותמהה. ארבעה חלומות על זוהרה? ברור לי שמרכזם הוא היחסים שלי עמה, גם אם מוצפנים בחלומות מוטיבים אזוטריים, קבליים ורוחניים כמו אור לבן, הילה לבנה, טורקז וכדומה. אך בהתעוררות, התחושה המרכזית היא ש"יש כאן יחסים אינטימיים!!" וזה מביך אותי. זוגיות ברורה בווריאציות שונות, מיטות כלולות לבנות, הזמנה לסרק שיער, שהוא גם איבר ארוטי (וגם סממן של קדושה ונזירות). אין מגע בינינו בחלומות ולא קשר עין, אפילו לא פעם אחת. זוהרה בענייניה, אפילו שהם קשורים לשתינו, ואני מביטה בה. החלום הוא שלי - אין ספק! אני יצרתי אותו. האם אני בחלום מאפשרת לזוהרה לפתות אותי לבלות עמה במיטות שונות? הפיתוי לא מוסתר. הוא גלוי לעיני בעלה וילדיה. הוא לגיטימי. מה אני מייצגת עבורה? ויותר מכך: מה היא מייצגת עבורי עת אני יוצרת אותה בחלומותיי כאישה חופשייה, משוחררת, אקספרסיבית? האם גם ארוטית? אינני יודעת!

ומהו "האלמנט השלישי" שאנו שתינו יוצרות? מהי התשוקה שמחוללת אותו ואיזו תשוקה מוכללת בו? קדושה וארוטיקה הם היינו הך על פי תפיסתה של זוהרה, על פי תפיסתו של הזוהר וגם על פי תפיסתי. האם בתוך היחסים הטיפוליים ביני לבינה ישנם עוד שני מרכיבים מרכזיים, של קדושה ותשוקה, שבעצם אינם מדוברים ממש, אלא רק מרומזים, והם עלו בחלום בצורה ברורה וכמעט חד-משמעית? האם אני צריכה להעלות אותם

חלום 4 (המביך ביותר): זוהרה ואני נוסעות לסוף שבוע במלון בירושלים. אני מגיעה לפניה למלון. הכניסה לדירונת שהיא ביתנו במלון היא פתח בגודל "חצי דלת". הכול מסויד לבן, מזכיר כניסות לבתים בסנטורני, אך לא יפה. אני תוהה, האם זוהרה בכלל תוכל להיכנס למקום צר כל כך. המלון הוא גבוה. אנו בקומה גבוהה, צופה על ירושלים. אני במיטה - מצעים לבנים. זוהרה מתלבשת ומסתררת מול המראה. היא בטוחה בעצמה, שופעת ומצחקת בלי סוף. לובשת ז'קט אדום שצבעו צורח. לצווארה פפיון שחור וכובע קאובוי לראשה. היא "מבסוטה" ומסדרת את תלתליה סביב הכובע. שיערה דליל (במציאות איננו כזה). היא מתקרבת אליי ומזמינה אותי לסרק את שיערה. אני נבוכה מהקרבה והאינטימיות, ומסתירה את פי בידי. זוהרה שואלת אם יש לי "אינפקציה" בפה.<sup>19</sup> אני עונה שלא, אבל כשאני קמה מהמיטה, כשאני לבר, אני שוטפת את פניי ומצחצחת שיניים. בחלום אני חוששת שמא יש לי ריח רע מהפה אחרי השינה, ואני לא רוצה להתקרב לזוהרה לפני שאני מצחצחת את שיניי.

19. מעניין, זמן רב אחרי שחלמתי וכתבתי את החלום הזה הפנו את תשומת לבי שהמונח "אינפקציה בפה" מופיע בחלומי של פרויד. בספרו פירוש החלום משנת 1900 פרויד מתאר ומפרש את החלום שהוא עצמו חלם על אירמה, המטופלת שלו. לאירמה יש מורסה לבנה גדולה בתוך חלל הפה, יש לה אינפקציה! מחלום זה עשו מטעמים פרויד עצמו, לאקאן ופרשנים פסיכואנליטיקאים נוספים. אך בחלומי יש היפוך: האינפקציה היא חששו של המטפל!!! ואילו אצל פרויד האינפקציה היא בפיו של המטופלת שלו. למי "סותמים" את הפה, ומי סותם אותו? ומי פיו מפיץ, במקום מרגניות, מחלות דלקתיות? המטפל או המטופל? אי-אפשר שלא לשאול האם המונח "אינפקציה" מרגין את מוחו של פרויד ושלי מתוך "הלא-מודע הקולקטיבי", כדברי יונג, או שמא קראתי את חלומי של פרויד לפני כעשרים שנה והוא נחרת בזיכרון האישי-טיפולי שלי? כלומר חיבור לא מודע [חלום] לפרויד... ואולי הדימוי הוא היינו הך: לא-מודע קולקטיבי עולמי ולא-מודע שמשותף רק לתת-קבוצה ששמה "מטפלים". שהרי פינו הוא אחד הכלים המשמעותיים בתהליך הטיפולי. ראו פרויד 2007ב, פרק שני, חלום מ'23-24 ביולי 1895.

בטיפול? האם נכון לשתף את זוהרה בחלומות, או שעליי להמתין לכשיגיע הזמן, להמתין "עד שתחפץ"?<sup>20</sup>

בכל מקרה, אחכה לראות מה תעלה זוהרה בפגישה הבאה. יכול מאוד להיות שגם היא חלמה באותו לילה (היום) חלומות על שתינו. זה כבר קרה לי בכמה וכמה טיפולים, שאני ומטופליי עברנו בעת ובעונה אחת אותה חוויה, אם זה חלום, התרחשות, הבנה וכדומה. אני מצלצלת לחברתי הפסיכולוגית ומספרת לה על החלומות. שואלת לדעתה, האם לשתף את זוהרה בחלומות. להביא אותם כחומר גלם לטיפול, בלי פרשנות. חברתי, שיכולה להיות כה אמפתית, חכמה ורגישה למטופליה ולמודרכיה, מוציאה את פטיש מאה הטונות שלה (שקנתה בשוק הפשפשים במיוחד בשבילי), חובטת בראשי וטוענת (כצדק) לפריצת גבולות, שאני מסתכנת, שהיא שומרת עליי, ואם אני לא יכולה להישאר בגבול המטפל-מטופל ביחסים עם זוהרה, שאעביר אותה לפסיכולוג אחר.

אני ברכות עונה לה שזה רק חלום. שזה חומר גלם אפשרי לעבודה משותפת שלי ושל זוהרה ואולי הוא יחדד תהליכים שמתרחשים גם בעולמה הפרטי. היא טוענת שהחלומות הם משאלת לבי. אני מנסה לחדד את העניין ולהראות את המיטה כמטפורה ולא כמציאות. מטפורה לרחם - הימצאות במיטה מתחת לשמיכה לבנה. הרחם והמוטיב הנשי מצוי בשפע בפגישות בינינו (בהתייחסות להיותה אם, לפן הנשי בקבלה ובספר הזוהר ועוד), אך לא מצוי בקשר בינינו. אל הקשר בינינו אף פעם לא התייחסנו מהפן הנשי, של סולידריות נשית, הבנה או קשר נשי.

אני ממשיכה לטעון לצבע הלבן שמסמל בקבלה את צבעה של ספירת כתר או חסד, ויש אף רואים את ספירת מלכות בצבע לבן המכיל את כל הצבעים. אני מושכת לכיוון הכתר ואומרת שהלבן מסמל את

20. "השבועתי אתכם בנות ירושלים בצבאות או באילות השדה אם תעירו ואם תעוררו את האהבה עד שתחפץ" (שיר השירים ב', ז).

הבלתי מופרד (פישמן 2002: 293) ואת השלמות השמימית. בגדים לבנים מסמלים את ניצחון הרוח על החומר, ולכן בחתונה מסמל את מותם של החיים הקודמים ולידתם של חיים חדשים.

קולה של חברתי הפסיכולוגית הוא גם אחד מהקולות המהדהדים במוחי. לא סתם אני מתקשרת דווקא אליה שתשמיע את טיעוניה.

פגישה ראשונה לאחר ארבעת החלומות. זוהרה נכנסת לחדר אחרת. נכנסת לביתי אחרת. אין זה בעיניי בלבד. משב רוח קליל נושב עמה. משב ענוג. היא מצחקקת בעונג. נדיר לראותה כך. מביטה דרך החלון שבקליניקה. טוענת שהציפורים שרות לכבודנו (לכבודי ולכבודה). עצם השירה חשובה, לא משנה מה תוכנה. היא נפעמת מהחיבור שהיא עושה וטוענת שבדיוק בימים אלה קראה מאמר על פרשנות שיר השירים בספר הזוהר. מתי נכתב שיר? באיזה מצב? והנה הציפורים שרות עבורנו. עבודה. שקט.

אני שואלת: מדוע לכבודנו? לשתינו? ולא רק לה. זוהרה שותקת. מלטפת את אצבע יד ימינה ביד שמאל שלה. כמו מושחת אותה בשמן, כמו מנקזת מתוכה חומרים לא שימושיים. וממשיכה בליטוף כל כף ידה במשך כחצי שעה. אני מתבוננת ולא אומרת דבר. הרבה רוח וחמלה במגע של זוהרה בעצמה. יד ביד. אהבה גדולה. חיבור מפרה של צד ימין לצד שמאל. אני ממשיכה לא להגיב למראה ידיה. זוהרה מעלה את נושא העבודה עם הגוף, שהיא לא מוצאת מקום להתבטא בו פיזית. אני משקפת לה את הריקוד שמתחולל בין שתי כפות ידיה. זוהרה לא הייתה מודעת לתנועותיה. ממשיכה עוד כדקה ומפסיקה. לי חבל; חבל שהיא לא ממשיכה. זוהרה ממשיכה לדבר על גופה. אני משתפת אותה רק בחלק של החלום שבו היא שוחה במים סוערים. היא צוחקת. היא טוענת שחלמה חלום דומה. אני שואלת: מה ואיך זה עבורך שהמטפלת שלך חולמת עליך. זוהרה נבוכה. אני חשה שהיא רוצה לברוח מהנושא. היא אומרת: "זה מרגש".

התשוקה בגוף, ברגש ובמוח, כשהיא מתפעמת, הנה ברורה. לעתים בעת ההתרחשות, לעתים אחריה, ולפעמים היא זקוקה למתווך כמו מטפל, הורה, חבר שישקף לנו את התרחשותה.

ובכל זאת, פנים רבות לתשוקה, ויש לה בשפה העברית עוד כמה מילים נרדפות, כמו יצר,<sup>21</sup> כמיהה, תאוה. ה"איווי" הוא מילה הנגזרת מלשון התאוות - תאוה, וזה התרגום המקובל למילה désir המופיעה בכתבי לאקאן.

בחרתי לתאר את תחושותיי כלפי זוהרה ככמיהה ולא תשוקה, יצר או תאוה. מה ההבדל בין "תשוקה", המילה הרשמית במחקר זה, ובין כמיהה? ומדוע "עלתה" בי המילה כמיהה ולא תשוקה לתאר את יחסי לזוהרה?

הגדרת התשוקה על פי מילון אבן-שושן:

(מן שוק, שוקק) חפץ עז, תאוה, תאוות-נפש: "ואל אישך תשוקתך" (בראשית ג', ט"ז) [...] "אני לדודי ועלי תשוקתו" (שיר השירים ז', י"א) [...] "הציקתני תשוקתי לאל חי לשחר את מקום כסאות משיחי" (יהודה הלוי, א', 19) [...] "ותתעורר התשוקה אליו ותטהר הנפש בו" [...] "נטייתי לכתובה הייתה לתשוקה סוערת" (ויסלבסקי, תר' ילדותי, 189) [...] תשוקה מינית. (אבן-שושן 1989, ש-ת: 1483)

כלומר אנו רואים כאן "משהו" חיצוני, שוקק, משהו שנמצא בשוק, יש בו קולות, צבעים, ריחות. מושא השקיקה הוא בחוץ - אם זה אהוב, האל, הנטייה לכתובה. כל הפעלים והמושאים של התשוקה לעולם יובאו בצורה ישירה או אחרי שעברו טרנספורמציה כזו או אחרת. ואם לא, תתרחש "התפוצצות" של הגוף: מחלות, שיגעון,

21. מרדכי רוטנברג מחבר את אנרגיית התשוקה, או הליבידו, אל "היצר" היהודי, על פי תפיסה פסיכולוגית קבלית-מינית ויצירתית. לדבריו, "הדיאלוגיה הגלומה ביחס שבין תשוקת ה'יצר' הפיוזי ובין דחף ה'יצירה' הרוחנית מהווה את לב לבה של הפסיכולוגיה הדיאלוגית" (רוטנברג 1999: 11).

אני מציעה שנקים קבוצה ל"טיפול בתנועה וריקוד" בהנחייתי (אחת מהכשרותי האהובות שזנחתי). היא תרוויח קבוצת תנועה ואני אחזור להתחבר לגופי הנשכח. זוהרה מהססת. לא מעוניינת שזה יהיה עם אנשים שהיא מכירה. אני נעתרת לה. זו תהיה קבוצה במקום ניטרלי ועם אנשים הזרים לזוהרה.

זוהרה: "אולי זה נכון שאת תהיי המטפלת בקבוצה שכזו. זה ישלים את הטיפול האינדיבידואלי. זה כבר לא מפריע לי שאני ואת נתערבב גם לא בטיפול עצמו. אני רק חוששת, מתביישת מזה שאהיה כה חשופה לעינייך". אני צוחקת ואומרת: "זוהרה, גם עכשיו את חשופה. הביטי בידייך. ואגב, גם אני". זוהרה צוחקת. אני יודעת שעשיתי טעות. הייתי צריכה לשאול את זוהרה מה היא חוששת שאראה עת תתנועע, מה היא חוששת שייחשף בפניה, וישתקף בפניי. לא שאלתי. חבל.

אני מרגישה שזוהרה נמנעת תמיד מלדבר על הקשר בינינו. אני תמהה לאורך כל הטיפול: אישה כה עמוקה, כה אמיצה וכה פחדנית לדבר עליי ועליה. מה מסתתר מאחורי שתיקתה? האם היא חוששת מעוצמת הקשר, מעוצמת התשוקה שלה שמביאה אותה לחדר זה? כמעט תמיד הכול בוער. האם הכמיהה שלי אליה מרתיעה אותה? או שהיחסים בינינו הם שחזור יחסי אם-בת סבוכים מעברה, שבו האשימה את אמה בכל חסרונותיה, לעומת האב, שלפחות בעבר, הצטייר כדמות מושלמת (במהלך הטיפול ראייתה זו השתנתה). ומכאן, שכניסה לכל מערכת יחסים שמשחזרת מטפלת-אם ומטופלת-ילדה, יש בה סכנה. עליה להיזהר ואף לברוח מהם. האם גם אמה כמהה אליה בעבר? האם זה איים עליה? האם זה מהדהד בה כמקום מסוכן?

כפי שבוודאי הובחן, בחרתי להשתמש במילה "כמיהה" ולא תשוקה. כמיהה היא מילה מעודנת יותר, ואולי רוויה קצת פחות באש.

התשוקה בבסיסה היא חוויה אנרגטית, ותחושת אנרגיית

שעשויה מפורצלן דקיק ושכיר? אומץ רב אני אוזרת כדי לשאול את השאלות. האם זו שאלה של תדמית או מהות? אינני יודעת. מכל מקום, יותר נוח ובטוח בתהליך הטיפולי לכמוה מאשר להשתוקק. ואולי המטפלת עשתה כאן סובלימציה נפלאה במשחקה במילים.

### בתירה

יושבת תחת עץ הזית, בשמש, שבת נקייה, קפואה ואוורירית. זוהרה בשבת לא כותבת. אסורה הכתיבה, מותר רק להתבונן באותיות, לצרפן למילים, למשפטים, למשמעויות. אני מוגדרת "חילונית", מלשון חולין. לכאורה רחוקה, הפוכה מהקודש. אם אני "חילונית" הרי שזוהרה "קידושית". ואין זה כך. רגעי הקודש בחיי קיימים. קיימים בכלל, ולבטח בהקשר היהודי שלהם. ואוספת אותם אני בפנכה, בחסד ובתודה. וחיי החולין של זוהרה גם. אוספת היא אותם בפנכה, בחסד ובתודה.

זוהרה הזמינה אותי להרצאה של פרופ' חביבה פדיה במכון יהודי-ליברלי שמלמד יהדות בדרכים חדשניות. אני מגיעה לבד בחרדת קודש. כ-200 איש באולם. מחכים לפרופ' חביבה פדיה. היא מאחרת. היא מגיעה מלווה בילדה יפהפייה ברמותה, כבת שמונה, עם מעיל חם ורוד, צמר גפן מתוק, ובחור צעיר, מזוקן, מטופח והדור, לבוש שחורים כולו, מייצג אריסטוקרטיות מעוצבת. זו הפעם הראשונה שאני בוחנת את חביבה. היא דומה ל"ד"ר שוויצר, אך יפה להפליא. פניה עגולות, מוארות. משהו בה ובזוהרה דומה. שתייהן אומרות חוץ ופנים מורכב ומסובך. אך בזוהרה התשוקה גלויה. לא רק כלפי. בפדיה התשוקה מופנמת. פרט לסומק שעולה בלחייה השלגיות מדי פעם.

ד"ר שוויצר היא רופאת הילדים שטיפלה בי בילדותי. תמיד לבשה שמלה שחורה וארוכה וחולצה לבנה גברית, סגורה עד

מעשים חריגים ואף מוות, אליבא דפרויד. כאשר אותה אנרגיה, לא יכולה מסיבה זו או אחרת להיות מופנית החוצה - מתועלת, ישירה או אחרי סובלימציה - היא מופנית פנימה ויוצרת מוות או התאבדות (פרויד 2008). לעומת זאת הכמיהה:

(מן כמה, כמה) כיסופים, השתוקקות, ערגה: "תכַּן כמיהתם בשופר" (אסופים, מוסף ראש השנה) [...] "כמיהת עולם של לב יהודי לארץ ישראל" (ויסלבסקי, תר' מרד 143) [...] "תוך גלי אהבה חֲרָדָה וכמיהה כה טמירה" (פוגל, 94) [...] "משאת נפש כל נביא וכמיהת לב כל חוזה" (ש' שלום, שירים תק"מ). (אבן-שושן 1989, י-0: 548)

כלומר אין אפיונה של הכמיהה באש ולבה רותחת שחייבת למצוא לה אפיק ביטוי לעולם, אחרת תהייה התפוצצות, אלא היא משהו יותר פנימי, מופנם, בין האדם לבין עצמו, גם אם מושאי תשוקתו חיצוניים. הכמיהה היא שקטה, לא מרעישת. אמנם המושא שלה הוא חיצוני, אבל הדגש הוא פנימי, אינטרוברטי. מופנה פנימה. ובעיקרה היא כמיהה של הלב. לא של החלציים (כמיהה מינית בהגדרת התשוקה). על פי הגדרתו של אבן-שושן, התשוקה בעצם מכילה בתוכה אפשרות של כמיהה בלבד (ראו השתוקקות בהגדרת הכמיהה, והשתוקקות שורשה תשוקה). מכאן שיחסי לזוהרה, מהלב הוא נובע. לא מהחלציים. המילה כמיהה התעוררה בי כלפיה, ולא תשוקה. ומקשיבה אני למילים. כמיהה, שהיא מילה רכה יותר מתשוקה גם מבחינת המצלול שלה, עם הרבה אוויר, "הה". ואזכור שה' שותף להרגשה מעצם ריבוי האות ה"א במילה, וכן מהדרוגמאות שבחר אבן-שושן.

האם באמת כמיהתי לזוהרה היא רק ביני לבין עצמי? האם אני בוחרת "לעדן" אותה, להמיר את תשוקתי מאנרגיה גברית אקסטרוברטית-שורפת לכמיהה עדינה, בלב, אינטרוברטית נשית,



מחבבת ומנשקת את גופך המוקדש לך. השיר הבא מוקדש לד"ר שוויצר - דמות מלאך בשחור שתמיד הגיעה עת כאבי היו ללא נשוא ונפשי לא עמדה בכאב ופגעה בגופי השחור והצנום ועשתה בו שפטים. השיר הבא מוקדש לי, לענת, על שזכיתי להכיר ארבע נשים מופלאות: כואבות, אוהבות, התרות תמיד אחר המפגש האבוד (?) עם האל.

#### זה בכי נורא של מלאכים

זה בכי נורא של מלאכים מטפטף כל הלילה  
לא ידענו שזה ככה  
כעיוזון עצום אנו של ים  
אחרי שהכה והכה  
אנו מתהפכים בתוך מיטות קטנות וסמיכות  
ומלואן ביצה  
שירינו הכי עתיקים עתה כזמזום יתושים  
גופינו קופאים ופנינו בוערים  
זכור לנו העונג המר  
בכל איברינו נשמר  
גועים אך לא אסופים  
יוקדים מתוך חושך  
איך לנו חומר אחר לעבד  
אנו צורחים בשנתנו  
כי קיווינו לחוש שוב געגוע שאלינו מופנה  
מעצמן המילים נשמטות  
זה בכי נורא של מלאכים  
אנו מצותתים על כרחנו  
לסודותינו שלנו מקבר נמשים  
כך עלינו נגזר שנזכור ולא שנשכח  
לו היתה זו לפחות אוושתו של הים המצעק ומלחש

הכפתור האחרון. שתיהן - מבטן פונה מטה. ד"ר שוויצר הייתה אחת הדמויות שאהבתי בילדותי. בעלת מבטא יקי כבד, טבעונית, שמצאה עם אמי התימנייה שפה משותפת. היו יושבות מעל מיטת חוליה לאחר שנתנה לי, זו הדוקטור, מתנה, כמו לכל מטופליה עת נפגשה עמם, ומשיחות בהבלי העולם. אמי הצברית התימנייה, הפלמ"חניקית - אלוהים יודע איך הבינה את הגרמנית שהייתה מתובלת במעט מילים עבריות. אך הקשר היה חם ואמיץ. ואולי אני קצת ד"ר שוויצר? אמנם לא רווקה כמוה, שאנו הילדים החולים היינו ילדיה. לי יש בעל וילדים, אך גם אני עצמאית ומטפלת כמוה. אמנם מהנפש לגוף ולא מהגוף לנפש. פרופ' חביבה פדיה בדמותה של ד"ר שוויצר, פרופ' חביבה פדיה בדמותה של זוהרה - מה קורה כאן? אני באמצע.

ארבע נשים בדיאלוג: פרופ' חביבה פדיה, ד"ר שוויצר, זוהרה (דוקטור בדרך) ואני (דוקטור בדרך) - ארבע נשים שמבקשות כל אחת בדרכה את כוחה ואת עצמאותה - עורכות מסע התענגות - עונג המהול בכאב בדרך אל האל. תיק העבודה שלי הוא כתיק רופאים - כתיקה של ד"ר שוויצר, שממנו "יצאו" תמיד המתנות - מעור עם אבזם למעלה. חביבה, מה את אומרת על הרביעייה? האם את רוצה להיפגש עמנו ולהפיג את בדידותך? נזמין גם את ד"ר שוויצר מן השאול, אולי גם היא תשמח.

תמיד כשאני קוראת את ספריה המחקריות של פרופ' חביבה פדיה, אני קוראת אותם דרך שיריה - דרך נפשה. ותמיד כשאני קוראת את שיריה אני קוראת אותם דרך מחקריה - הגותה בכתבי הקודש האסורים.

השיר הבא מוקדש לזוהרה, שבכל השנתיים שבהן הייתה מטופלת שלי, למיטב זיכרוני הייתה רק פגישה אחת שלא טפטפו בה דמעוניה. השיר הבא מוקדש לחביבה, שכאבה ויכולת הביטוי שלה מציילות את כאבי ונותנות בי כוח להאמין שיש נחמה לכאב. אני

אבל אין זה אלא גנרטור רחוק  
 בנקבינו קודח הרוח הנכמר  
 והקנים אינם מתקלפים ונושרים  
 הסוף כמו משתומם ושואל על אפשר  
 אבל איך נבאר לו חלום שטרם נחלם  
 וקולנו ניגר וניגר אל תוך השממה  
 עד מה למרות רגעי התערבות הדם  
 אפשר להרגיש מיותם  
 וקולנו ניגר  
 זה קשה זה נמאס  
 והפוסף מה רב  
 זה בכי נורא מטפטף  
 לא ידענו שזה ככה  
 להיות בני אדם

(פדיה 2002ב: 12-13)

שיר זה קושר בין עולמות עליונים לעולמות תחתונים, בין בני האדם למלאכים, כשקשר הזרימה, המים, טפטוף דמעות המלאכים מחבר בינינו. שיר זה מדבר על ההשתקפות ההדדית הכואבת ללא נשוא של היותנו בני אדם, ועל הפתעתנו: שאם אנו השתקפות של המלאכים, הרי שאז גם הם בוכים בכי נורא, כמונו. שיר זה הוא שזירת חוטי אורך של מים בין הלמעלה ללמטה, והוא יוצר חוטי זרימה נראים לעין, יפהפיים, של מים. מצויה בו תמצית ספירת מלכות. ספירת המים שבה מתרחשת השתקפות העולמות העליונים דרך גוף האדם (הלנר-אשד 2005).

שבת בצרהיים. "שלאף שטונדה" – שנת צהריים מתוקה, והנה חלום: המקלחת בביתי מקולקלת. אני נוסעת עם רכבי להתרחץ במקום אחר. קושי בחניה. כמה מבני גרעין הנח"ל שלי, שעשרים

שנה לא ראיתם, מופיעים לפניי. בייחוד נטע – בחור נמוך מאוד, יפה, רועד ואמיתי.

אני מוצאת את עצמי במקלחת בביתה של זוהרה, כנראה. אין אני רואה את זוהרה, אך אני מבקשת רשות להיכנס. המקלחת מנותקת מהבית כמו מקלחת לפני שבעים שנה בחצר ירושלמית. אני לא מצליחה להתרחץ, אינני יודעת מדוע. אני מסתבכת. זוהרה קמה מהשינה, פניה לבנות לגמרי, ומקטרת שילדיה לא נתנו לה לישון. אין שום קשר ביני לבינה. גם לא מבט. אני כמו נכנסת שוב לאמבטיה-מקלחת, אך מוצאת את עצמי בתחתונים בלבד, שוכבת מכונסת בשמיכת פוך מעל ראשי, בקצה-קצה מיטתה של זוהרה. המצעים לבנים כולם. אני מאובנת בקצה המיטה, עצובה ולא מבינה מה אני עושה שם. זוהרה נכנסת לחדר, לא אומרת מילה, אין הצלבת מבט, אני ראשי מתחת לפוך. אני מחזיקה חזק את הפוך מעל לראשי. פתאום אני מחליטה להתלבש – מישהו, אולי זוהרה, מגיש לי את החולצה הלבנה שלי עם המחשוף ובתוכה חזייה. אני מנסה להתלבש בישיבה כדי שאיש לא יראה את גופי ופתאום, בהפתעה גמורה, אני מרגישה את זוהרה מחבקת את מותני גופי העירומים מאחור, עת אני מנסה ללבוש את החולצה בישיבה. היא מנשקת את גבי בעשרות נשיקות קטנות, כמו של ילדה. אני חשה את שפתייה, קטנות, צרות, לא פתוחות, מנשקת באהבה, ערגה והתחברות, אך לא במיניות. אני מופתעת. אני מנסה להסתובב אל זוהרה ולא מצליחה. אני מסתבכת בחולצה ובלפיתה החזקה של מותניי. אחרי דקות ארוכות-ארוכות אני מצליחה. אני דואגת לזוהרה. כשאני מצליחה להסתובב זוהרה מפסיקה. היא עצובה-עצובה ולבנה-לבנה ואומרת: "אסור לנו; זה טאבו". אני מרגישה רגשות מעורבים אך לא מאבדת את הצפון (השד יודע מהו הצפון – אולי ההיאחזות בתפקיד המטפל). מצד אחד אני שמחה שזוהרה העזה לעשות את אשר חפצה לעשות; בנשיקותיה הרגשתי אותה כמו שתויה בהרבה יין. מצד אחר דאגתי לה, שעושה היא משהו



שאסור על פי תפיסת עולמה.

אני מתעוררת תמהה. שמחה על החלום, אך מה הוא בא לבשר ליי? במה הוא אמור להככים אותי?

## דעיה

שתי פגישות משמעותיות עברו, ואין בי הכוח לרשום אותן בתום המפגש. מחשבות על הכנסת מכשיר הקלטה לקליניקה כדי שאוכל להקל עליי את רישום הפגישות מעוררות בי חלחלה. מכשיר זר, חפץ מתכת שיהיה מתווך ביני ובין זוהרה? לא! האותנטיות שבמפגש אסור לה להיפגע, וטייפ ישפיע על זוהרה ועליי, ייפייף את הטקסט המתבקש, ישלח מחשבות החוצה, אל התיעוד, אל הרישום - אל "הצגת המקרה".

והרי גם מצלמה היא מכשיר זר, חפץ מתכת העומד בין הצלם לאובייקט, אבל בתהליך שלי עם הצילום המצלמה לא מצטנעת, לא מוחבאת. היא סוג של מרכז שמחולל התרחשות, החבאה או אקסהיביציוניזם, כיסוי או גילוי, התעוררות או דיכוי. היא כפוטנציאל "האיבר" המתווך בין הצלם לאובייקט; היא המשך לעין, למבט, לראייה. היא יכולה להיות איבר פאלי חודרני - זום ארוך-ארוך שיוצא ונכנס לסירוגין, או גינה עגלגלה ומכילה, הערשה שתמיד היא עגולה וקרני האור שהאובייקט מפיץ חודרות דרכה ומממשות את קיומן על סרט הצילום (או במדיה הדיגיטלית) בחשיפה לשניות הנבחרות. אני צריכה להרחיק עד ברצלונה כדי לאסוף כוחות לרשום את שתי הפגישות.

לי ולזוהרה יש יום הולדת השבוע. לי מלאו 47 שנים, לזוהרה 54. שבע שנים טיפולוגיות מפרידות בינינו. אני נולדתי בתאריך הלוועזי, זוהרה - בתאריך העברי. שתינו צוחקות כשאנו "מגדירות" את היום הגורלי שבו פרצנו לעולם. אני מרחיקה לברצלונה להביט על 47 שנותיי. זוהרה רוצה להרחיק למדבר.

בפגישה שלפני האחרונה זוהרה עוסקת בסיכומים וסיומים: סיום הטיפול, סיום הדוקטורט, מחשבות על כתיבת ספר, אולי הרצאות פופולריות לפני קהל רחב, יציאה מהיחבא לאור, ממלגה מפנקת באוניברסיטה אמריקאית יוקרתית לעבודה בשכר; מנבירה בספרות ונוסחאות הזוהרות במערה - לגילויין לקהל השומעים.

אסור שזוהרה תמשיך ותתחפר במערה. גם אם אפלטון ורבי שמעון ברי-יוחאי<sup>22</sup> חוררו למענה כמה צוהרי אור. יש לה תפקיד בעולם - היא הפסיכולוגית של רזי היקום, מפענחת אבני היסוד של הטבע. אותה תשוקה שהייתה בחדר - בקליניקה-במערה-בהיחבא - חייבת לצאת לאור, לענג את העולם, לעורר אותו (את מי שיבחר להתענג, כמובן) ואת זוהרה ברי-זמנית. אם בעבר חשתי שאני עוזרת לזוהרה ליילד את המילים בטיפול: את מילות הערגה והכאב, התשוקה והפחד, הכמיהה לחיבור האלוהי והשיתוק מהיראה - הרי עכשיו תפקידי הטיפולי הוא "להוציאה לאור".

באנגלית המילה שמשמעה "להוציא לאור" היא publish; בספרדית publicar. המשמעות היא תמיד הציבור - הקהל - ההמון - ה"פובליק", הרפובליקה. ישנם כאן כמה גוונים: (א) הדגש הוא על הנמען - למענו מוציאים לאור; (ב) ההתמקדות היא בפועל בלבד; (ג) מורגשת הפרהסיה ההמונית; (ד) כל זה נאמר במילה אחת. הנה יש "חומר" והנה הוא יופץ ויפוזר לקהל הבינוני. ואילו העברית אהובתי, שחביבה פדיה בריאיון עמה בירחון הספרותי חדרים (ישורון 2003/2004) מבקרת (בצדק חלקי בלבד) את התחדשותה באזמל חד, מדמם, הפוצע את השפה, את היהודי המתחדש - המתאבד בעל כורחו - ובעיקר את עצמה, העברית הזאת מעניקה לי את העונג למולל בשפתיי ובעטי את הניב המטפורי "להוציא לאור".

תפקידי של בעל הוצאת הספרים, תפקידי כמטפלת ותפקידי

22. ה"פילוסוף" במשל המערה של אפלטון וגם רבי שמעון ברי-יוחאי בילו שנים רבות במערה, ושם, בתוך הרחם, יצרו חלק מהגותם.

במינימום הכאב והנזק האפשרי. היילוד בטיפול הוא יילוד של חלקים פגועים, מדממים וחבויים; חלקים שהם רק הפוטנציאל של הנפש או של הנשמה.

מחקרים מראים שהתינוק זקוק לחיכוך בעת הלידה כדי שעורו יתעורר לחיים (Mahler et al. 1975). החיכוך נגרם בשל המעבר דרך תעלת הלידה - צוואר הרחם והווגינה - "הנוקבא" של האישה. נקבות ממשפחת היונקים מלקקות את ולדותיהן אחרי הלידה בלשונן המחוספסת, באופן אינסטינקטיבי, כדי לעורר את גופו של היילוד ואף לנקות אותו. פעולה שבני האדם מרכיבים לעשותה בוולדותיהם - לא בלשון אלא דרך מגע, ניקוי, והיום, כמו גם בעבר - בתרבויות עתיקות - אף על ידי עיסוי מתמיד של העור (כמו בהודו למשל). גם בתהליך הפסיכותרפויטי המטופל מתחכך במטפל. לא פעם הוא מתנגד לתהליך הטיפול ומתקשה להסכים עם הפירושים שהמטפל מציע. המטופל מבקש תשומת לב וחמלה, תובע עוד רוח ואמפתיה - ולא בקלות מקבל את כל אלה, אבל למעשה הוא זקוק לחיכוך עם המטפל כדי להרגיש את עצמיותו וכדי לאפשר את ההיוולדות מחדש.

שורשיה של השפה העברית נעוצים בין השאר במקורות קבליים, והתחדשותה, במודע או שלא במודע, מושפעת ממקורות אלה. אין ספק שאלמלא הרעיון הקבלי של זוהר המשכילים - "המשכילים יזהרו כזוהר הרקיע" ואלמלא מקומה של האות הכתובה והאנרגיה הטמונה בה, לא הייתה מילה זו מתחום הרפוס מתורגמת במונח "להוציא לאור". דרך אגב, האותיות עצמן שכתובות על הדף הלבן הן שחורות דווקא. כמו האיין אור שמזמין את הקורא לצקת בו אור.

נחזור לזוהרה, לפגישה הלפני אחרונה ולציטוטים אחדים בסדר כרונולוגי לא רציף: "אני באמצע החמישים. רוצה לעשות עמך בדק בית של חיי. מה עד עכשיו, מה מעכשיו"; "אני כבר לא סובלת כמו בעבר, יש יותר הרמוניה בחיי, ילדיי במצב טוב יותר הודות לך, אני

הצלם הוא להוציא את הטקסט, את המטופל, את האובייקט, מחושך המערה אל אור העולם. הצלם "מוציא לאור", פיזית ומטפורית. פיזית - בפיתוח הסרט והדפסת התמונה (בצילום שאינו דיגיטלי), ומטפורית - בחשיפת רוח האובייקט. פעולת ההולדה, שהיא הדרמטית ביותר להתפתחותו של כל יצור אנושי, היא המעבר במחילה (צוואר הרחם) מהרחם אל אור העולם, ממקום חשוך שבו רק קולות, צלילי-מים, למקום חשוף ומואר ובר נגיעה, ומאידך גם בר פגיעה ופגיעה. כולנו במצוקותינו שואפים, ולו לשנייה, לחזור לשם - לרחם המגן האטום, ל"חדר חושך", ל"חדר הטראומה" במושגים רפואיים עכשוויים.<sup>23</sup>

מכאן שהתהליך הטיפולי מתרחש בצוואר הרחם, מקום צר, מחניק, מעברי - מנהרה שמעברה האחד מערה רטובה, מגנה, מחשיכה, ומעברה האחר אור, קור והרבה חשיפה.<sup>24</sup> תפקיד המטפל הוא תפקיד של מיילדת חכמה, חמה, בעלת ידע, שלא תוותר למטופל שלה על תהליך ההיוולדות מחדש, שהוא כואב ופוצע לעתים את האם ומעוות את היילוד. ואולם יש ללוות תהליך זה

23. ב-15 השנים האחרונות מושג הטראומה והפוסט-טראומה היו ללהיט התורן בעולם הרפואי והפסיכולוגי המכבד את עצמו (בתי חולים, מרפאות וכדומה). הוירגון הפסיכולוגי מצא במושג מפלט חדש לחלקי "הצל" האבודים שלנו, והנה משם תבוא הישועה. כולנו, הנוירוטים העליונים, הפכנו בעל כורחנו ל"פוסט-טראומטיים" קלים או קשים. הבעייתיות בעיניי במצב זה היא בהרגשת "אירוע ספציפי" במקום מתן אפשרות לתהליך רכי-משני שמאפשר התפתחות "רכה" יותר, פחות נחרצת, ומאפשר בחירה רחבה יותר הן מהוויית התרבותית-אנליטית והן בתפיסת האדם את עצמו. 24. הלידה שלי הייתה טראומטית, ונמשכה כ-48 שעות, שבהן נתקעתי בצוואר הרחם. בסופו של התהליך הוצאתי בעזרת מלקחיים וואקום, כשחבל הטבור כרוך על צווארי. עיבוד תהליך הלידה והמקורות החבויים בו הובילו אותי בהמשך דרכי להיות "מיילדת" - מטפלת שמייילדת את מילותיו של המטופל. את טראומת הלידה חקרתי רבות בהכשרתי כמטפלת. גם לזוהרה הייתה לידה טראומטית.

מאוד מודה לך..."; "אני לא מפחדת יותר שההתעסקות ברזי הבריאה תפגע בי או במישהו מבני משפחתי"; "מה דעתך על מחשבה לקראת סיום טיפול?"; "אך אני יודעת, תמיד תהיינה לי נפילות קשות. האם אוכל להיעזר בך, גם אם יהיה בינינו קשר אחר?"; "איזה קשר יהיה בינינו עם סיום הטיפול?"; "הרי ברור שנצטלב במרכז רוחני שאני וחברתי מעוניינות להקים בצפון, ואני רוצה שתיקחי בו חלק בהוראה ולמידה משותפת וכדומה"; "איך אבוא לטיפול כשאפול, כאשר יש בינינו קשרים נוספים?"; "איך אוריד במשקל? הרופא הסיני שהייתי אצלו לא מכיל את כל מרכיבי אישיותי"; "איך לדעתך עליי לחגוג את יום הולדתי ה-54? אני רוצה אירוע משמעותי!"; "האם תבואי? האם אנו 'שוברות' גבולות של יחסי מטפל-מטופל?".

ואני שומעת את זוהרה לא אומרת: "אני מוכנה להפסיק את הטיפול כדי לזכות בהימצאותך ביום הולדתי, שאחגוג אותו בעוד שבועיים".

אני שותקת כל הפגישה. פגישה ארוכה בת כשעה וחצי. "מונולוג עומק" של זוהרה. המונולוג הוא רק לכאורה. בעצם מתרחש "דיאלוג מעמקים" ביני לבינה, אך הטקסט המוחצן הוא רק שלה.

לבסוף, בעקבות שאלתה המפורשת, אני אומרת: "אני רואה ביום ההולדת שלך את כל ה'חמולה' של בני משפחתך הולכים אתך במדבר, כמו מסע, כמו יציאת מצרים של יום אחד, אבל מדי פעם אתם נתקלים בגב-מים נקיים וצוננים וכל נשות 'השבט' נכנסות לתוכו עם בגדיהן: בנות, ילדות, נשים מבוגרות ואת. וכולכן מצחקקות, טובלות במים עד ראשיכן, כמו במקווה טהרה, וקופצות למעלה בצהלה גדולה, הרבה שמחה ודפיקות ידיים על המים. ואת כמו אדמו"רית (מוטיב שלקוח מפגישה אחרת, שבה סיפרה זוהרה איך רקדה כמו אדמו"רית עם קבוצת נשים מרגשת ומקדשת) במרכז".

זוהרה צוחקת.

שקט. שבע דקות לסיום הפגישה.

נשימתי מואצת, לבי דופק כמו פטיש, נכנס ויוצא מבית חזי האומלל לרגע, ואני מרגישה: "הנה זה מגיע". אני מחליטה לא למשוך את הרגע שמא לא יחזור - הרי העיתוי כל כך מתאים, ואומרת: "זוהרה, חשבתי לומר לך את זה רק בסוף הטיפול שלך, אבל אני מרגישה שעכשיו זה מתאים. את יודעת שאני כותבת את הטיפול, נכון? שיתפתי אותך בעבר".

זוהרה עושה מין העוויה מוזרה בפניה, העוויית תמיהה. ואני ממשיכה: "יש בפסיכולוגיה צורת מחקר שנקראת 'הצגת מקרה', מחקר איכותי...". ואני ממשיכה ומסבירה לזוהרה מה היא הצגת מקרה, ואת העובדה שהיא "המקרה" שלי, ושרק שלושה דוקטורים/פרופסורים שיקראו את עבודת הדוקטורט שלי כדי לאשרה ייחשפו למסתרי נפשה. שמה ופרטיה יהיו בדויים. היא תקרא את שכתבתי, תוכל להעיר הערות לפני שאגיש לקריאה, וכמובן, היא מוזמנת לכתוב את החלק שלה. היא מוזמנת לכתוב את תפיסתה בנוגע לטיפול בכלל, ובנוגע למרכיב התשוקה שבו; שבעצמה, בי, בינינו. זוהרה מחליפה צבעים, עשרה צבעים בו-זמנית מרחפים על פניה. יש שם גודש. כל שבע הצ'קרות - מרכזי האנרגיה המפוזרים בדרך כלל לאורך גופו של האדם מאיבר המין ועד מעל לראשו, על צבעיהם הספציפיים, משודרים אליי מפניה של זוהרה. כל צבעי הקשת אך בלי שום סדר, כמו פנסים בה מהבהבים. מיני-כאוס. האם תוהו? האם בוהו? שלב מוקדם לבריאה חדשה?!

אני מודה ממעמקי נפשי לזוהרה על שהיא לא "מושכת" את השתיקה יותר מדי ואומרת בפשטות שאינה מתאימה לה: "אני שמחה שאת כותבת את הטיפול; אני לא כתבתי".

אבן ריחיים של עשר טונות מוסרת מעל לבי, הקלה עצומה שאני ממשיכה להרגיש אותה עד עכשיו, שלושה שבועות מהשיחה היא - "זוהרה מסכימה!!" זוהרה נתנה לי אישור. כמה הייתי תלויה באישור הזה, כמה פחדתי מרגע השיתוף שלה בחוויית הכתיבה. זוהרה אף הוסיפה בנדיבות מעשירה: "אני מרגישה שהכתיבה שלך

היא כמו 'נשל' שאפשר לשימו בצד", היא מצביעה על הפינה הימנית האחורית בקליניקה שלי, "ולהמשיך הלאה". והיא ממשיכה: "יש שיר נפלא של חביבה פדיה, 'נשל'... אני מרגישה כך".  
ענת: "אני מאושרת!!!"

בסיטואציה אחרת הייתי קופצת על זוהרה, מחבקת ומנשקת אותה, מודה לה בלבי ובשפתיי על שהיא מוכנה ומפנה מקום ל"נשל" החדש שיש לטיפול. אף פעם לא ראיתי טיפול כ"נשל נחש" שמאפשר התחדשות. גם כאן הנחש הוא ממזר! כמה מאתנו היו מוכנים מדי כמה שנים להשיל מעלינו את עורנו, להיות עירומים במעט ואף ערמומיים כנחש ולקבל עור חדש, אחר, רענן, המוכן להתפתחויות חדשות, בלי קיבעוונות עבריים-עוריים (את המילה עור אפשר לקרוא גם בניקוד אחר, עֶנר בלשון עבר, עור - עיוור). עור לפני שזוהרה קראה את מה שכתבתי היא מרגישה שהכתיבה שלי על הטיפול, והטיפול עצמו, הם כנשל שמונח אי-שם בפינה הימנית האחורית של חדר הקליניקה.

כמטפלת נאמנה וסקרנית שאינה קשובה רק ל"טקסט" הנובע בשעת הטיפול אלא מאמינה שהטקסט המדובר בקליניקה קשור קשר מרחיב דעת לטקסט העולמי-התרבותי (טקסט במשמעות ההרמנויטית, הפוסט-מודרנית שלו, שיכול להיות ורבלי - כמו מילים, ויזואלי - כמו צילום, אודיטורי - כמו צלילים) - בסוף אותו יום טיפולים רצה אני אל ספרה של חביבה פדיה מוצא הנפש ותררה בהתרגשות אחר השיר "נשל". אני בולעת את הטקסט בעיניי, וה"נשל" הפרטי של זוהרה מתבהר ונקרם לנשל מואר יותר, קרוב יותר, מובן יותר.

## נשל האור

מי שנשלף מתוך עורו  
כפנינה מצרפתה  
מהותו הופכת דמעה

עם הזמן חושב באהבה  
על השליפה ועל כאבה  
כשהוא מונה את פצעיו הוא מונה את כל הפעמים  
בהן דרס ופלש וקרע ולקח אלליו

מתחיל לפשוט בעצמו את בגדי העור

חי שוב בזהירות כגולם  
מצפין עצמו לקראת האור

כשאחרים זוכרים אותו הם זוכרים את נשליו  
בונים לו מהות מדומה מודבקת מרצף שגיאותיו

אבל לו כבר אין צורך בכית שנגנב  
פושט עוד בית ועוד בית תחתיו  
כשהוא לעצמו אינו קיים  
מלבד ברצף האור החי

נשל האור נפש

ונשל החושך גוף

נשל הנפש נפש

ונשל הגוף גוף

מדק לדק יותר

מזך לזך יותר

התגלמות  
התמעטות  
הזדככות

העושים מתלבשים בגוף הריק הנוקשה הנפוח  
כמעטפה בתוך צעקה שקפאה

אבל אין כאן זיכרון ואין כאן שכחה  
יש רק חיים ומוות  
אור וְנֶשֶׁל

(פדיה 2002ב: 32-33)

הסרת ההגנות ואירועי העבר בפסיכותרפיה ו"שליפתו" של המטופל מתוך עורו מקבלים כאן צביון אקזיסטנציאלי - קיומי. בעת שהמטופל "נשלף" מצדפתו ואחר כך באופן מושכל "פושט" לברו את "בגדי העור" מתרחש המפגש המרגש עם סוג של "עצמי" קוהוטיאני, אני "פנימי" לאינטימי, אור זוהרי. זהו גם המפגש עם "האור שבנו". כל התיאורטיקנים שהזכרתי כאן מדברים על אותה חוויה של הזדככות ומפגש עם חלק פנימי שלעתים הוא בעל אופי ילדי, ולעולם הוא שביר ורגיש. במפגש הנדיר עמו אנו מוצפים בהרגשת אושר, אור, המלווה לעתים גם בעצב, ויודעים שאנו נפגשים כרגע עם הרטט הכי פנימי של מהותנו.

בשורה הראשונה בשירה של חביבה פדיה מופיע הפועל "נשלף". השליפה מתוך העור היא חזותית. משהו בא מלמעלה ושולף אותך, כמו שדולי הפנינים שולפים את הפנינה מהמעמקים. נשאלת כמובן השאלה, מי הוא השולף? האם המטופל? האם המטופל בעצם בא אל המטופל כדי שישלוף אותו מצדפתו? אז הבחירה היא מודעת, וישנה שותפות גדולה בשליפה בין המטופל למטופל; או שמא זהו האל, שבלי בחירת האדם שולף אותו והופך את מהותו ואת מצב הצבירה שלו מ"עצם" ל"נוזל" - ו"מהותו הופכת דמעה"? ואולי זו

פעולה משולבת שמעורבים בה האל, האדם הנשלף, המטופל וכוחות נוספים, שממילא גם בהמשך השיר אינם מוסברים.

המהות הפנימית של האדם מתוארת כפנינה-נקבה, שהיא במקרים רבים מושלמת בעיגוליותה, הברק שלה רב והיא כגוף חי. גם הצדפה - ההגנות, השריון - בשלב זה של ההתפתחות עדיין מובאת באופן חיובי, כצדף, כמגן, כבית שטוב שהוא קיים, אחרת לא היו תנאים אופטימליים לפנינה להתפתח. כמו "ההגנות הפסיכולוגיות" של האדם, לשיטתו של פרויד, ששימשו אותו היטב לגדילתו, ובזמן מסוים כבר אינן נחוצות ואפשר להשיל אותן ולהניח לאני פנימי יותר לבוא במגע עם העולם שבחוץ בלי שיישרף, יושמד או ייפגע קשות. לאורך כל השיר אנו חשופים לתנועה ורטיקלית, אנכית, מלמעלה למטה או מלמטה למעלה. בניגוד לתנועה ההוריוזנטלית, האופקית - המרחבית, המצביעה על התנהלות חברתית וקשר עם הסביבה (שחר-לוי 2004), התנועה האנכית היא מטבעה קשר של האדם עם עצמו פנימה, או לחלופין עם האל "למעלה" (או, כמובן, ש"האל" וה"פנים" אחד הם).

התנועה פנימה, למעמקים, לגולם, להתמעטות, לדק ולזך - היא תנועה שמאפיינת מאוד את זוהרה. זוהרה אינה אקסטרורטרטית. היא אינטרורטרטית, אם להשתמש במונח יונגיאני. תנועות גופה מופנות פנימה, למרות גופה הגדול והנוכח. היא כמו רוצה לצמצמו רוב הזמן. קולה שקט ותנועות ראשה מופנות כלפי מטה. רק מבטה אומר אקסטרורטרטיות, ואור מדהים זורח בדרך כלל מעורה, עינינה ופנינה. במצב של ריקוד או הרצאה זוהרה "משנה את עורה", נחלצת מבגדי העור שלה וגם גופה אומר ריקוד ותנועה לחלל לכל הכיוונים ובכל הממדים.

זוהרה באה לטיפול כדי שאחלץ אותה בתחילה אני מצדפתה, כדי שבהמשך תוכל "לפשוט בעצמה את בגדי העור" ובסוף להישאר רק אור. הנשל יישאר אצלי בקליניקה. הנשל שקול למוות, כמובא בשיר בשתי השורות האחרונות: "יש רק חיים ומוות/ אור ונשל".

אני אומרת שלא, ומספרת לה על זוהרה, סבתי הבלתי-מוכרת, על מספר ההברות הרב של השם, על האות ה"א שבסופו, על ספר הזוהר, ובעיקר – על הזוהר שהיא מפיצה, ושהטיפול היה עטוף בו. היא מתרגשת מאוד. אני שואלת אותה איך היא מרגישה עם השם. אינני זוכרת את התשובה. אין ספק שלשכחה שלי כאן משמעות רבה. האם אני מנסה להגן על משהו? הרי יש לי זיכרון פנומנלי לפגישות טיפוליות.

אנו מסיימות את הפגישה, ואני מלווה את זוהרה לדלת. היא אומרת: "אז מה, עשית אותי תימנייה?" שתינו צוחקות.<sup>27</sup>

### מות התשוקה

בפסיכולוגיה, או נכון יותר בשיח של פרויד, מדובר בעובדה שהארוס מוגדר כמיזוג שעושה משניים אחד, ארוס אשר, צעד אחר צעד, נתפס כנוטה לכיוון של לעשות אחד ממספר רב. אך מכיוון שמובן למדי שגם אתם, כולכם, רבים ככל שתהיו, מספר רב לבטח, לא רק שאינכם יוצרים אחד, אלא שאין לכם כל סיכוי להגיע לזה – כפי שזה מודגם היטב ביומיום, ולו רק כדי להסב ללחם-הקודש בדיבור שלי – צריך היה שפרויד יעלה גורם נוסף שיהווה מכשול בפני ארוס אוניברסלי זה, ברמות הצורה של נתוס, הפיכה לעפר ואפר. (לאקאן 2005: 84)

התקבולת היא בין האור לחיים ובין הנשל למוות.<sup>25</sup> זוהרה מוסיפה ואומרת ש"תמיד אפשר יהיה להתכונן בו, ב'נשל'; הוא ימשיך להיות קיים, אבל בצד, לא מפריע". ואני חושבת, איזו קלילות נהדרת. אבל צריך לחכות לפגישות הבאות; אולי יהיו "ריקושטים".

אני לא מתאפקת ושואלת את זוהרה איזה שם בדוי היא חושבת שנתתי לה ב"הצגת המקרה". היא צוחקת, חושבת כמה שניות ואומרת-שואלת בהססנות: "שירה?... בגלל שיר השירים?" (הספר האהוב על זוהרה, הרווי בתשוקה). זוהרה כמו מתביישת, מרימה את כתפיה, כמו גילתה סוד כמוס, אולי כמיהה לשם הזה. להתנער מעט מעברה (שם סבתה כשמה), לצאת ממעגלי משפחתה; ככל התרבויות שבהם עוזב האדם (רק הגבר, מה לעשות) את בני משפחתו, פיזית או מנטלית, ופונה לחיים רוחניים (כמו לדוגמה בכורדיזם), האדם עוזב פיזית: עד גיל 40-50 "הקריב" את קורבן ההישרדות – הישארות ומצוות ההולדה – ומגיל זה הוא עוזב את ביתו להתבודדות רוחנית. גם ביהדות, ובעיקר על פי תפיסה של זרמים מסוימים בקבלה, זה הגיל שבו מותר להתחיל לעסוק בחוכמת הקבלה וברזיה, אם כי ביהדות אין עזיבה פיזית, אלא רוחנית; רק אז רשאי האדם להרפות ממחויבותו הקיומית, רק אם בנה תשתית פירמידה איתנה ורחבה והוא יכול לעסוק בזוהר של היקום ושל חייו. לעסוק בו ולא למות, להשתגע או לקצץ בנטיעות. כפירמידה של אברהם מאסלו שבסיסה צרכיו הקיומיים של האדם ובפסגתה צרכיו הרוחניים, היצירתיים והרגשיים.<sup>26</sup>

כדי לממש צרכים רוחניים נעלים יותר, חייבים קודם להתמלא הצרכים הפיזיולוגיים והפיזיים הבסיסיים, המצויים בבסיס הפרמידה. כזכור אני תימנייה, זוהרה לא. השם "זוהרה" ניתן בעבר כמעט רק לנשים מקרב יהודי תימן. ההיגוי שלו לא היה כבעברית העכשווית, שלוש הברות כשהטעם על האות ה"א – זוהרה, אלא בשתי הברות בלבד – זוהרה – כשהטעם על ההברה ראשונה. גם הניקוד שונה: החולם משתנה לשורוק, והקמץ בה"א לשווא. אני באופן אישי שמחה בשניהם, אם בשתי הברות ואם בשלוש.

25. מצבי הגופני בשעת ניתוח השיר הוא של דפיקות לב מואצות, קוצר נשימה בגרון ובריאיות והרגשת מתח רבה שאינני מבינה את פשרה. אולי אם הייתי שמעון בר יוחאי והייתי בוכה קצת (כפי שעשה לפני כל אמירת טקסט משמעותי) היה מוקל לי. להרחבה ראו "זיכרון עורי", שחרילוי 2004.

26. הפסיכולוג האמריקאי אברהם מאסלו (Maslow 1963) פיתח את נושא שאיפת ההגשמה העצמית לתיאוריית צרכים בעלת חמישה שלבים הקרויה "הפרמידה של מאסלו", או "מדרג מאסלו". לפי הפרמידה הזאת,



האלמנט השלישי.

כאן אולי המקום לדון במושג המפתח "הזדהות השלכתית", המוצג בצורה ייחודית בספרו של תומס אוגדן, הזדהות השלכתית וטכניקה טיפולית (Ogden 1982). אוגדן מבליט את חלקה של ההעברה הנגדית המתעוררת במטפל תוך כדי תהליך הבנת עולמם הפנימי של המטופלים ושל התקשורת הלא-מילולית שלהם, מושג שהביא את אוגדן לטבוע את מונח "האלמנט השלישי" ולדון בו (אוגדן, שם). הזדהות השלכתית (projective identification), מושג מורכב שטבעה מלאני קליין (Klein) ופיתחו אותו וילפרד ביון ואחרים, זכה לתיאורים שונים ואף סותרים באשר למהות התהליך ולתפקידים שהוא ממלא. אוגדן רואה בהזדהות ההשלכתית תוצר של יחסי גומלין בין תהליכים תוך-אישיים ובין-אישיים המתרחשים ברו-זמנית. מצבים רגשיים הקשורים לפנטזיות לא מודעות של אדם אחד (המשליך) מתעוררים, נחווים ועוברים עיצוב אצל אדם אחר (מקבל ההשלכה). כך משתמש המשליך בזולתו כדי להיפטר מחלק פנימי כלשהו – הנחוה כבלתי רצוני או נתון בסכנה – ובאותו הזמן גם שומר על אותו חלק פנימי "המופקד" אצל הזולת.

ובצילום: הצלם משליך על האובייקט המצולם את תשוקתו כדי להיפטר מחלק זה, הנחוה לעתים כבלתי רצוי או נתון בסכנה, ובאותו הזמן הוא גם לוחץ על כפתור המצלמה, מתעד בזיכרון ומנציח את תשוקתו על סרט הצילום (או על המדיום הדיגיטלי עצמו), ובכך על אותו חלק פנימי תשוקתי המופקד אצל האובייקט. אלה הם שלבי התהליך (אף על פי שאוגדן מדגיש כי התהליך מתרחש באופן סימולטני): (1) הגנה – המשליך מרחיק מעצמו חלק בלתי רצוי

המטופל, ושוב דוגמה פשוטה: המטפל רואה במטופל בן ויש לו ממנו אותו ציפיות שציפה או יצפה מבנו. את התהליכים הבסיסיים האלה המתרחשים בטיפול המטפל מעודד, והוא מאיר אותם ומפרשם ברגע המתאים למען הרחבת מודעותו של המטופל ולצורך בנייה של מערכת יחסים המאפשרת התפתחות וצמיחה.

בסוף הפרק הקודם הזכרתי איך הרחקתי עד ברצלונה, עיר החיים והמוות האדום והשחור (לורקה 1989), התשוקה והאובדן, כדי שאוכל להתמודד ולהעלות על הכתב את מות התשוקה.<sup>28</sup> יכולתי להשתמש במילים מעודנות יותר כמו "רעיכת התשוקה", "טרנספורמציה אנרגטית", "לקראת היפרדות", "סובלימציה של היחסים", ובעיקר – "הליכה לקראת סיום". אבל כל צמד מילים אחר מלבד "מות התשוקה" היה התחנחנות בפני הטקסט, ויותר מזה, בפני רגשות האובדן העזים שליוו אותי במהלך החודשיים האחרונים של הטיפול. העמידה האוטנטית של המטפל בפני תחושותיו הוא בעת הטיפול, ואחרי כן בעת הכתיבה, היא קודם כול ערך עליון מבחינה מוסרית. אחר כך, ערכה הוא בשימוש בתחושות האלה בתהליך הטיפולי, למען עצמו ולמען מטופלו ביחסים האינטרסובייקטיביים המתהווים, בחלקים היותר מודעים של העברה והעברה נגדית<sup>29</sup> ובחלקים המטושטשים של היווצרות

28. במאמרו "אנליזה של צורות שונות של חיים ומוות" (Ogden 1995) מתאר תומס אוגדן את שכיחותה של תחושת המוות הרגשי, הן של המטפל והן של המטופל, המחלחלת אט-אט במהלך הטיפול. כל מטופל מביא אתו חלקים מחייו העשויים לעורר במטפל תחושות של מוות רגשי, של עקרות או בדידות. באותה מידה המטפל אמור להיות קשוב לכל תחושה של משהו חי ואמיתי במהלך כל פגישה (נשאלת השאלה: האם צלם בתהליך הצילום קולט במצלמתו את החי, או שתהליך הצילום הוא בעצם החי, ואילו התוצר הוא מוות – נייר מבריק או מט שאינו משתנה, לא מתפתח, אלא רק מזהיב ומתקמט עם השנים).

29. העברה (transference) והעברה נגדית (counter-transference) הן מונחים בסיסיים בפסיכואנליזה. הרבה מילים נהגו סביב שני המושגים האלה בתיאוריות הפסיכואנליטיות מאז פרויד, אבל בקצרה אומר רק זאת: העברה משמעה "העברת" רגשותיו, ציפיותיו ועברו של המטופל אל המטפל, ומכאן צומחת אפשרות לשחזר יחס עֵבְרִי קלוקל ולתקנו. דוגמה קלאסית היא כאשר המטופל רואה במטפל דמות אב או לחלופין דמות אם, וכל ציפיותיו ומאוייו העֵבְרִיים מתנקזים אל דמות המטפל, שאמור לספקם. העברה נגדית מתרחשת כאשר המטפל עצמו משליך את רגשותיו על

את ביטוי "מות התשוקה" כשם פרק זה והווייה זו בטיפול עצמו, אלא הוא מפתיע ומבלבל את התשוקה, את עצמי, ולבטח את זוהרה? ענר גוברין בספרו בין התנורות לפיתוי (גוברין 2004) טוען שהפסיכואנליזה באמריקה זקוקה לפילוסופיה כיוון שאינה יכולה להפיק מעצמה את השקפת עולמה שלה. העיסוק של הפסיכואנליזה בשאלות פילוסופיות, כדוגמת טיבה של האמת ומהות הידיעה, אינו עיסוק טכני, צרדי וצר, כי אם עיסוק מהותי לכל הנחותיה. גוברין אינו מתקשה להראות כי תנועת המטוטלת המאפיינת את השיח הפסיכואנליטי, בין שימת דגש על אותם ממדים בחיי הנפש הניתנים לאובייקטיביזציה ובין הגדרת הסובייקטים הבלתי נמנעים בהתהוותן של תפיסת העצמי ותפיסת הזולת של האדם – תחילתה בחשיבתו של פרויד עצמו.

במכתב לתלמידתו, לו אנדריאס סלומה, אהובתם לשעבר של רילקה וניטשה, כותב פרויד: "אני משלים בשתיקה עם המגבלות שכופה עלינו הסובייקטיביות שלנו, ואילו את נחפזת להפנות אליהן את תשומת לבך" (רולניק 2005). משורות אלה אנו לומדים על התוכחה המהולה בהתפעלות שהייתה שמורה בלבו של פרויד ל"משוררת של הפסיכואנליזה", כפי שכינה אותה, ואולי הוא אף קינא בה על הדרור שלקחה לעצמה להיות סובייקטיבית ולחיות את הסובייקטיביות במלואה.

לעומת זאת במכתב אחר של פרויד לזיגפריד ברנפלד הוא כותב: "אינני חסיד של הגישה הטוענת ליחסיות של הידיעות שלנו, אלא מאמין באפשרות קיומן של אמיתות מוחלטות, אף כי התקרבות אליהן תחייב אותנו להכניס בהן תיקונים ללא הרף. בנקודה זו נותרתי בלתי-מודרני ככל שרק ניתן" (רולניק, שם). ואני אוסיף, פוסט-מודרניסט בשיא גדולתו. ובאמת לא היה תיאורטיקן נועז כפרויד, שנטל לעצמו את החירות לשנות ללא הרף את התיאוריה שלו. ההקשבה של פרויד לקול האינטלקטואלי-רגשי הסובייקטיבי שלו, שיצר את תפיסתו התיאורטית – שהיא מהתיאורית

ומשמר אותו בזולתו; (2) תקשורת – הזדהותו של הזולת עם החלק המושלך (oneness); (3) יצירת יחסי אובייקט; (4) ערוץ לשינוי נפשי. רולאן בארת (Barthes) בכתביו המאוחרים הרבה לעסוק בהרמוניטיקה של עצם הכתיבה, במבט המוסרי והנוכח שלה, בהתהוות המילים ובמקומו של הגוף בכתיבה. בערבי פריז (בארת 2004ב) הוא הופך "את הזיכרון ואת הגוף, את הזיכרון של הגוף" לאתר האותנטי הבלעדי של הידע וההבנה. הוא דוחה את התרבות המייצרת בלי הרף מרחק בין גופו ובין העולם ומנכרת אותם זה מזה, וחוזר אל הגוף, אל התשוקה שבה יכול האני לקלוט את העולם, להבין אותו ובעיקר להשתתף בו. בשנים אלה הוא כותב שוב ושוב על ודרך האור, בהתייחסות מיוחדת לצילום (בארת 1988), מפגש ראשוני, גופני, לא מתווך עדיין עם העולם.

בהמשך ייחשפו צילומים מבוימים שלי ש"נולדו" בעת כתיבת הטקסט על "מות התשוקה" בטיפול. "צילומים" שהם כאמור סוג של טקסט נוסף על הכתוב. זהו טקסט ויזואלי. ופעולת הצילום היא סוג של כתיבה. דרור משעני, באחרית דבר לערבי פריז, מסכם:

לכתיבה הזו (ומבחינתי גם לצילום, ע"ב) יש אפקט משחרר לא רק מפני שהיא מבינה את "המציאות" טוב יותר; יש לה ערך מוסרי מפני שהיא מבטלת את מרחק הניכור בין הכותב ובין ה"מציאות" הזו, ומשתפת בעולם את הגוף הביוגרפי. (בארת 2004ב: 115)

במקרה שלנו, הגוף הביוגרפי הוא גופי שלי וגופה של זוהרה. בגופי אני יכולה להשתמש בפעולת הצילום; בגופה של זוהרה – לא. לכן נעזרתי בחברתי הטובה בת ה-73, ש"האתר" שהוא גופה וה"שרה" שהוא "שיפוליה" שימשו לי מעין ארגז כלים לביטוי.

בארת, שהושפע מאוד מלאקאן, כותב בשפה לאקאניאנית שגורה שהעונג "אינו נובע ממה שמספק את התשוקה, אלא ממה שמפתיע ומבלבל אותה". ואולי העונג הפוטנציאלי שיכול להיות מופק מהצילומים שלי (שיופיעו כאמור בהמשך) בעצם אינו מספק



הסובייקטיביות הקיימות - הייתה מרשימה ביותר, בלי שום אישוס אמפירי, שהאקדמיה בתחום הפסיכותרפיה גאה בו כל כך (שאלונים, סטיות תקן, מחקרים אמפיריים, התערבויות מניפולטיביות, משתנים תלויים ובלתי תלויים וכדומה). בלימודי הפסיכולוגיה האקדמיים שלי, רוב שעות הלימוד הוקדשו לסטטיסטיקה. מדע הפסיכולוגיה נולד מהגות פילוסופית-רגשית בעלת מטען תרבותי והיסטוריה אישית, עבר דרך המודרנה המדעית והוא חוזר היום למקומו הטבעי, הסובייקטיבי בעיקרו.

מתביישת אני להעניק לזוהרה בסוף הטיפול את מסמך הנשל של הטיפול בה, ויותר מזה, לחשוף בפניה את עוצמת רגשותיי כלפיה. בברצלונה, עיר התשוקה והמוות, קברתי את התשוקה הדועכת של הטיפול ורשמתי שם 20 עמודים בבית קפה. חמישה ימים תמימים, במקום לבלות בעולמם של גאודי, פיקאסו ודאלי, ביליתי בתוך מראה מקבילה ששיקפה להפליא את אובדן התשוקה בחדר הטיפולים בארץ-ישראל. העצב שעלה בי על אי יכולתי לכבוש את העיר כתיירת נמהל בפוריות הכתיבה ובתחושה של אובדן וסיום. קשה לאבד תשוקה, ועוד יותר קשה לראות ולחוות אותה גוועת. אך עם זה נולד רעיון לסדרת צילומים. במקביל לכתיבה צצו ועלו בי תמונות בשחור ואדום. תמונות של מוות וחיים חזקים. תמונות של פריחה מדהימה ביופייה ומוות של ערווה. בשעה שהתעסקתי בנעשה בחדר הטיפולים התעוררו במוחי החזותי תצלומים אפשריים, מבוימים. הטקסט הגרפי, התחושות הפיזיות, הכאב והצער על מות התשוקה, קיבלו פנים חדשות; פנים ויזואליות שיופנו לצילום. התשוקה הדועכת ביני ובין זוהרה עברה למישור הוויזואלי-הצילומי. וכיום שאחרי נחיתתי בארץ "רצתי" בנפש שוקקה לצלם, בפעם הראשונה בחיי, צילום מבוימים (להבדיל מ"סנפ-שוט", "צילום-בזק" - כלומר צילום של רגע), סוג של צילום שנרתעת ממנו שנים רבות (אף על פי שבמקצועי אני גם במאית - אבל של תיאטרון).

לצילום המבוימים במקרה זה יש חשיבות רבה. הצלם מפעיל בו את האובייקט ואת סביבתו. הצלם אינו רק פסיבי, קולט ומגיב (אולי כאישה?), אלא הוא פעיל בהיווצרות ההווה הצילומית, ומכאן שגם בהיווצרות התצלום. התצלום הופך להיות מעין צילום רנטגן של מוח הצלם - כמו מגלה את כל צפונותיו, ויתרה מזו, את הסמוי גם מעיניו שלו עצמו.

כשצילמתי רעדו לי הידיים. כל כך רעדו עד שחששתי שהצילומים יצאו מטושטשים. כדי לעצור את הרעד, שאפתי אוויר עמוק-עמוק לריאותיי ולבטני, עצרתי את הנשימה ולחצתי על כפתור המצלמה (המשחרר).<sup>30</sup> אך הרעד לא הרפה. האם גם בגסיסה של התשוקה יש סוג של התעוררות, והידיים רועדות מהתרגשות? או שמא כבר הייתי בשלב ההולדה מחדש, העברת אנרגיית המוות - העברת הליבידו הגוסס בטיפול לאנרגיה חדש ורעננה שמייילדת צילום, כאילו הליבידו עבר בשלב זה מהקליניקה, שם היה לתנטוס - אנרגיית המוות - אל אנרגיית חיים בשדה המצולם? ראשי מרפרר לעובדה שכאשר גבר מת, מתרחשת לעתים קרובות זקפה של איברו - מעניין!?! ומה עם האישה - איזו "זקפה" מתרחשת בה? גם בעת המוות יש התעוררות - בגבר חיצונית, באישה עלומה.

הצילומים ילדו זה את זה באופן מרגש ומפתיע, ואני אפשרתי הולדה זו, לא עצרתי, לא בררתי, חשבתי או תהיתי. לא פיללתי שהקשר עם זוהרה ילד סדרת צילומים, ושהחיבור שלו למחקר הזה יהיה כה ברור ופורה. שם הסדרה הוא "ערווה ישראלית", או "מות התשוקה". הכותרת הראשונה לקוחה מפרשת נח, בראשית ט', כ"ג: "[...] ויכסו את ערֹות אביהם ופניהם אחרונת וערֹות אביהם לא ראו".<sup>31</sup>

30. תודה לפרופ' שמחה שירמן על הערתו האוהבת.

31. מובאה זו נבחרה משני טעמים. האחד, לסמן שערווה על פי המקורות יכולה להיות הן של גבר והן של אישה. כך גם בסדרת הצילומים שלי ובקשר

כמה צירים פועמים בחוזקה בצילומים: ציר של גבר-אישה; של בלות-פוריות; מוות-חיים; ישראליות (המכילה יהדות)-אוניברסליות. חוץ מהציר של מוות-תשוקה שנולד בטיפול, שאר הצירים נובעים כמובן מהווייתי, אך לא ארחיב עליהם כאן, מכיוון שאין הם שייכים באופן ישיר לקשר ביני ובין זוהרה. בחרתי להציג כאן רק שמונה צילומים מייצגים, כאשר רק השניים הראשונים, צילומי הכלניות, קשורים מבחינה חזותית וטקסטואלית ישירות לדימויים שעלו בי בברצלונה עת כתבתי את הפרק "מות התשוקה". שאר הצילומים נעשו כחודש אחרי "הסדרה האדומה", והם אילוסטרציה והתפתחות של הרעיון הראשוני. סרט הצילום של צילומי הכלניות - "האוצר" של כל צלם (כשעדיין הדימויים לא נשמרו בנקל במדיה הדיגיטלית), שממנו אפשר לפתח תצלומים נוספים - נעלם לי.



צילום 3I: מות התשוקה

הדיאדי עם זוהרה. הטעם השני: סוד הגילוי והכיסוי, שזוהרה דנה בו ארוכות לאורך כל הטיפול, ובפרט כשחזתה בצילומים.

הפרח הכי ישראלי, נאיבי, ילדותי מקבל כאן הגדרה חדשה דרך "תבנית נוף מולדתו" הנוכחי. המשולש הנצחי שממנו הוא צומח, ספק אדמה ספק סלע ספק גוף אדם. האם זה בית שחי? ערווה? של גבר? של אישה?

צבעו האדום-שחור של הפרח - שיא החיים והתשוקה - כל כך אדום, וכל כך שחור בפנים, מביא לקיצוניות את מות התשוקה בגוף הקמל מחד גיסא, ואת ההתעוררות החיה כל כך של הפרח השברירי מאידך גיסא.

האם טרנספורמציה אפשרית? האם ממוות יכולה להיוולד תשוקה חדשה? האם פקעות הכלנית יונקות מרטיבות הערווה שעדיין חיה? או מריקבונה?! האם יש כאן גילוי או כיסוי? ומהו הסוד?



צילום 3II: שדות בארי

בשדות קיבוץ בארי שבנגב הצפוני לחמו התורכים, הבריטים, האוסטרלים, המצרים, הישראלים, במלחמת העולם הראשונה, השנייה, מלחמת השחרור, מלחמת ששת הימים, מלחמת יום כיפור

ובאינתיפאדה. בית הקברות הזמני לחללי צה"ל היה שם, והיום ניצבת שם אנדרטה לזכר הנופלים. בהליכתך בשדות אתה מוצא תרמילי כדורים לאין ספור. והנה, בעשרים השנים האחרונות, באופן פתאומי, דרמטי וכנגד כל חוקי האקולוגיה, הפך הדם שנספג באדמה למרכזי כלניות אדומים מדם. זקני האזור לא מאמינים לשינוי. ילד קטן, בן שלוש, סירב לדרוך בשדות האלה בטענה שאין זה שדה כלניות, אלא: "זה שדה של דם!!" שום טיעון שזוהי כלנית כמו בגן שלו לא שכנע אותו לפסוע ולו צעד אחד על האדמה הרוויה. מה הוא הבין וראה שאנחנו לא?



צילום 3III: "אחי-הרוחם", אייכה?



צילום 3IV: "אעלה בתמר אוחזה בסנסניו ויהיו נא שדיך כאשכולות הגפן וריח אפך כתפוחים" (שיר השירים ז', ט')

הפסוק שנבחר כשם לצילום, מהותו גוף, תשוקה ותנועה. תנועה של עלייה מלמטה למעלה, כאשר המטפס אוחז בסנסניו של התמר (הסנסנים הם בסיס כפות התמר) כדי להגיע למעלה. מהו ה"למעלה" הזה? האם זו הזדווגות שמטבעה היא עולה? האם התחברות לאל, כפרשנות הזוהר לשיר השירים, או אולי אפילו "עלייה" לארץ-ישראל החופנת את כל הציפיות והאיוויים האפשריים - עליית התימנים ב-1882, שקראו לעלייתם "אעלה בתמר"? בדרך פוגש "העולה" שדיים תלויים כאשכולות, שכן המבט



צילום 3VI: קן לציפור



צילום 3VII: למה השלישית?  
מה היא העודפות הזאת?

שלו הוא מלמטה למעלה, ואף, שנודף ממנו ריח תפוחים, הוא הריח הנודף מהנחיריים המופנים מטה. והציפיות אינסופיות. בצילום הזה התנועה לכאורה הפוכה. המטפס דילג על הראש והמבט מעבר לפיסת הבד הכחלחלה, והוא נח ונאחו בשדיים זקורים, לא אשכוליים כלל, מטפס על גבעת הבטן, מריח את פרח האחיירותם החזק כל כך בריחו המתוק הפורץ מהערווה ומגיע דרך התעלה לשמים תכלכלים גם כן. תנועת המבט מלמטה למעלה כמו חופפת את הפסוק המוזכר, אך הגוף מהופך. מוות? גווייה מוטלת בצד הדרך? אדמה רוויה ש"התפוצצה" בחום הישראלי? אונס? הבגדים זרוקים בצד ימין למעלה. את מי זבחנו? ומה מקור ההתחדשות באור הישראלי השורף כל כך, המאפשר לצמח המדברי-למחצה לשגשג ימינה?



צילום 3V: "שוכן לו אפרוח זעיר"



המדבר הגווע - מי מעיין מפכים בשממה.  
 זוהרה מתבוננת ארוכות ושואלת אותי: "יש לך רצון, יש בכ  
 תשוקה לגלות את הסודות של הבריאה?"  
 אני המומה.  
 שקט.

עוד אחת משאלותיה של זוהרה שמנערות אותי ופותחות בפניי  
 ערוצי התייחסות לעולם שמעולם בימי חיי לא תהיתי על אודותם.  
 שתיקה.

אני עונה לזוהרה שלא, אף פעם לא רציתי לפצח את סודות  
 הבריאה. אין בי תשוקה שכזו. אני מופתעת מעצמי, מצניעותי.  
 אני לא אומרת זאת לזוהרה. אני, שתשוקותיי העזות היו גורם  
 לקנאת הסביבה, על התעוזה לא לשים גבול להשתוקקות, והנה  
 דווקא לסודות בריאה אין בי תשוקה. נעים לי בצניעות הזאת. היא,  
 הצניעות, מחבקת כמו צמר גפן מתוק המחליף את צבעיו מלבן  
 לוורוד, ואני צונחת במיצב של סיגלית לנדאו שמייצרת צמר גפן  
 מתוק,<sup>32</sup> סמל לילדותיות פשוטה, לא מתחכמת - כדרך היווצרותו:  
 שופכים סוכר באמצע, וסיבים-סיבים, כתולעי משי, נתווה המשי  
 של המתוק הזה סביב מקל עץ מפוספס.

זוהרה מתפעלת ואומרת את שחשתי: "את מאוד צנועה". אך  
 מפיה זה נשמע אחרת. מפיה זה נשמע מחמאה מאוד לא צנועה.  
 זוהרה ביטאה בהזדמנויות רבות את התרגשותה מכך שלמרות  
 יכולותיי (אינטלקטואלית, רוחנית, טיפולית, ויזואלית וכו') צניעותי  
 כה רבה. ברגע שזוהרה אמרה את המילה "צניעות", באחת ניתקתי  
 כמו בזרם חשמל מקפיץ מאותה תחושת צמר גפן מתוק שאפפה  
 אותי. וצניעותי, שקודם הייתה כה רכה מתוקה, הפכה ל"דבר"  
 בעולם, חולצה על ידי מילים של האחר (זוהרה במקרה הזה) מהפנים  
 הסובייקטיבי אל החיצון האובייקטיבי (לכאורה) ובזה שינתה את

32. סיגלית לנדאו, מיצב, ניו יורק 2001.



צילום 3VIII: ביוץ האדמה, ביוץ הנחש

### סוד הגילוי והכיסוי - זוהרה וביאליק

שוב לוקח לי כחודשיים לאזור כוח ואומץ כדי ליילד את המילים  
 לרפוס. נדרשת התרחקות מ"אירוע", התרחקות שיש בה הבהרה,  
 עצות ובעיקר ניפוי המוץ למען גרעיני חיטה עירומים - והלא הם  
 מתביישים בגילוי שלהם. סוג של "גילוי" שידובר בו בהמשך.

רגע מתאים בטיפול, בסוף הפגישה, בתפר שבין טיפול לפרידה,  
 אני שואלת את זוהרה אם היא מעוניינת לצפות בתצלומים. זוהרה  
 עונה שכן. אני בהתרגשות אצה להביא אותם. פורשת אותם על  
 השטיח בקליניקה, בפניה של זוהרה.

אני מופתעת. כשביימתי את הצילומים, עוד לפני שהבנתי  
 במלוא הכרתי שזוהרה ומות התשוקה הם העומדים במרכזם, לא  
 זוהרה הייתה בתודעתי, אלא לידה של פרח ישראלי נפוץ ושוקק  
 ככלנית ממעוזה של האישה, ממקום שהרטיבות שורה בו והלחות  
 יש בה כדי לגדל ולהצמיח פרחים חדשים גם כשהמוות סובב את

אריאל הירשפלד עליו (הירשפלד תשס"א, תשע"א). ביאליק לגבי הוא אחד מגדולי המיסטיקנים של השפה בכלל ושל השפה העברית בפרט. אף על פי שחטאו לו ועשו ממנו "משורר לאומי", והדגישו פחות את הפן הקבלי-יהודי השזור בכתביו. לא בכדי צצו בראשי כמו באקראי שיריו של ביאליק בכלל ושירו המיוחד "קן לציפור" שממנו נלקחו מחצית משמות הצילומים:

קן לציפור  
 בין העצים,  
 ובקן לה  
 שלוש ביצים.  
 ובכל-ביצה -  
 הס, פן תעיר! -  
 ישן לו  
 אפרוח זעיר.  
 (ח"נ ביאליק)

לכאורה שיר ילדים פשוט, למדתי אותו בגן הילדים, וילדיי עדיין לומדים אותו. כל כך פשוט וכאילו לא חשוב, שבארבעה ספרים שונים של "כל כתבי ביאליק" השיר אינו מופיע, ורק בספר מצהיב עם איורים קסומים של נחום גוטמן, הנושא את הכותרת שירים ופזמונות לילדים (פזמונות, לא פזמונים - במובן שמילה זו קיבלה היום) שעמודיו מסומנים באותיות (עמ' ט) ואין עליו שנת הדפסה, מצאתי את השיר.<sup>33</sup> שיר הכי בסיסי שיש: על ציפור ועץ, קן וביצים ושלושה אפרוחים. לכאורה כל חקלאי מחוספס-ידיים מעבודה קשה בטורייה יכול לכתבו.

והנה הוא "עולה" בי בהביטי בצילומי, אותם צילומים שנולדו

<sup>33</sup> מהדורות מחודשות של הספר ראו אור בהוצאת דביר. ראו ביאליק תשל"א, עמ' י'.

זהותה. מדהים לראות עד כמה מילים שהן עדיין בתוכך בצורה אמורפית והיולית, כשהן פורצות החוצה, נהפכות לזרות, "דבריות" - לאובייקטים בני נגיעה. סביר להניח שמיד הן מתכסות בשריון למען לא תיפצענה מהסביבה, יוצרות הגנות ומתרחקות מרחק אין קשב מהממשי הלאקאניאני הלא מוגדר בשפה, בעיצורים, בתבניות. זוהרה המשיכה ואמרה: "אני לא כזאת, אני תרה אחר סודות הבריאה. אני כמו הגברים, רוצה לפצח את הסוד. ואת לא כזאת, את אישה. באמת את לא רוצה לפצח את הסודות?"

אני שותקת, חושבת, בודקת בהוייתי. ועונה: "לא, לא מעניין אותי סוד הבריאה, מעניין אותי להיות בהוויה, לנשום אותה, לחוש אותה, לאהוב אותה".

במוחי, תוך כדי אמירת המילה "הוויה" - מילה לגיטימית ומדוברת, עולה בי שם האל "יהוה" - האסור בהגייה. השם הכתוב מותר לציפיה באותיותיו אך אסור להגייה, ואסור לצפות בו עצמו. "הַוְיָה" ו"יְהוָה" הם אותה מילה, אותן אותיות, רק האות יו"ד "הקטנה והחמקמקה", שגם היא כינוי לשם האל, וזה מהסוף להתחלה. כלומר כשאלוהים "זו" מהסוף להתחלה הופך הוא מ"הוויה" - ממהות והתרחשות - למשהו נשגב ואלוהי, ל"יהוה". זוהרה מחפשת אחר סודותיו של יהוה והדרך שבה בנה את העולם.

לגביה זה פן גברי.

אני מחפשת אחר ההימצאות בהוויה וההתחברות אליה.

לגבי זוהרה זה הפן הנשי של העולם.

זוהרה נעצבת בפגישה כשהיא ממשיכה לצפות בצילומים, ומוסיפה: "את (ענת) עוסקת בגילוי וכיסוי, את כאילו מגלה את הערווה, אך בעצם את מכסה אותה - בפרחים, בביצים, בזוויות צילום". אני המומה שוב מעומק תבונתה של זוהרה. מוחי מדשדש במאמרו המדובר של ביאליק "גילוי וכיסוי בלשון" ובדבריו המבריקים של

איך? איך שיר ילדים מדבר עם ספר הזוהר? איך הקונפורמיות הילדית מתנגשת עם "ריק - שהוא אתר ההתרחשות של הרגש" (האֶפְקט), מקום שיש בו "מות שפה" אך גם התחדשות גדולה? והשסע - השסע הזוהרה כה מרבה לדבר עליו בשפתה ומכנה אותו "בתירה", ואני שלקחתי את השסע הנ"ל לשסע המקובע בין רגליה של האישה.

ראשית, מוטיב הציפור חוזר בכל שיריו של ביאליק ("אל הציפור", "הכניסיני תחת כנפך" ועוד) כסמל למהות הנשית (השכינה). ובאמת הציפור, כבשיריו הקודמים, היא ציפור נקבה שמטילה ביצים. זה ברור מאליו. כמו הציפור הזכר כלל לא קיים. בהמשך אנו רואים איך המהות הגברית, האנימוס,<sup>34</sup> מוזהר: "הס, פן תעיר!". השיר בנוי בקפיצה של שתי מילים בכל שורה, ורק בשורה המתייחסת לגבר אנו רואים שלוש מילים, פסיק אחרי ה"הס", סימן קריאה אחרי "תעיר" ואחריו מקף. השורה מלאה ציוויים וסימני דקדוק, מסמנת לנו שזו השורה הכי חשובה בשיר. את מי הגבר-האדם - הס לו פן יעיר? את הלא-מודע!!! וזאת למה?

ובכן, בשתי השורות הראשונות מתואר לנו מצב: "קן לציפור/ בין העצים". לציפור - למהות הנשית - יש קן. יש בית, יש רחם, יש "קן חם". כשאנו מביטים בערוות האישה מלמעלה, ממבט של ציפור, שיער ערוותה המסתיר את איבר מינה נראה כקן של ציפורים. הוא רך, מרופד, והמשולש השקוע מזמין להטלת ביצים

ממפשעתה של זוהרה - חוקרת סודות היקום דרך עיסוקה בפיזיקה של חלקיקי יסוד, באיכות הקוונטית של האור ובזוהר - ומהוויית אני. ואוחזת בי התרגשות. התרגשות שיכול לחולל רק טקסט שנוגע במיתוס וב"שסע" האישי והתרבותי של הקורא. והנה צילומים שמעוררים בי הנאת טקסט צרופה משיר גן הילדים.

רולאן בארת בספרו הנאת הטקסט מצטט מהמרקוז דה סאד (הלא הוא דונטיין אלפונס פרנסואה) וממשיך בפיתוח הרעיון:

סאד: הנאת הקריאה נובעת בכירור משבירות מסוימות (או מהתנגשויות מסוימות): צפנים עוינים (למשל האצילי והסתמי) באים לידי מגע; נוצרים חידושי לשון נפוחים ונלעגים; מסרים פורנוגרפיים מתעצבים במשפטים טהורים כל כך שכמעט אפשר לחשבם לדוגמאות דקדוקיות. כדברי תורת הטקסט: השפה עוברת ארגון מחדש. ברם, ארגון מחודש זה מתבצע תמיד בדרך של שבירה. משורטטים שני קצוות: קצה אחד מהוגן, קונפורמיסטי, פלגיאריסטי (מדובר בהעתקת הלשון ממצבה הקנוני, כפי שקבעו אותה בית הספר, התקניות, הספרות, התרבות), וקצה שני נייד, ריק (מסוגל לקבל כל קו מתאר שהוא), שלעולם אינו אלא אתר ההתרחשות של אפקט: המקום שבו ניכר מות השפה. שני קצוות אלה, והפשרה שהם מציגים, הכרחיים. לא התרבות ולא הרס התרבות הם ארוטיים; השסע החבוי בשניהם הוא זה שנעשה ארוטי. הנאת הטקסט דומה לאותו רגע חמקמק, בלתי אפשרי, בדיוני מכול וכול, שהליברטין מגיע אליו עם השלמת ביצועה של תחבולה נועזת, כשהוא חותך את החבל התולה אותו ברגע שהוא משיג את שיא העונג". (בארת 2004א: 11-12)

חיתוך החבל בשבילי היה ברגע ששאלתי את עצמי: "מדוע דווקא שיר זה עולה בי מכל המילים והטקסטים שבעולם בתגובה ל'צילומים?' ותשובתי הייתה: "השיר הוא שיר קבלי, שיר של ספר הזוהר". ברגע זה החבל נחתך ועונג מרגש הציף אותי.

34. "אנימה" ו"אנימוס" הם הכינויים שטבע האנליטיקאי קארל גוסטב יונג (1989) לתדמיות הארכיטיפיות המצויות בבסיס החוויה מבני המין האחר. "אנימוס" הוא תדמית הגבר בעיני האישה והצד הגברי שלה עצמה, ו"אנימה" היא תדמית האישה בעיני הגבר, והאספקט הנשי הפנימי בנפשו. אף על פי שהשפעת האנימה והאנימוס יכולה להפוך למודעת, האנימה והאנימוס עצמם נשארים מעבר למודעות ולתפיסה ישירה. בעבודה פנימית עמוקה הם ניתנים לעיבוד ולהגשמה בתהליך האינדיבידואלי של האדם בסביבות גיל 40.



כלומר כשמוציאים מהגבר את היו"ד המסמלת את האלוהות, ומהאישה (בכתיב המנוקד - "אשה") את הה"א המסמלת את האלוהות, נשאר רק אש ואש. מאש ואש יכולה להיווצר הרכה אש הורסת. אבל כשישנה בהם המציאות האלוהית בדמות יו"ד וה"א, אזי הם שלושה ולא אחד, והקשר הוא רוחני ומיסטי כהתאחדות כנסת ישראל עם אהובה הקדוש ברוך הוא (התעוררות האהבה, זוהר, ח"ג מ"ה ע"א-ע"ב).

ובכל-ביצה/ הס, פן תעיר! / ישן לו/ אפרוח זעיר.

כלומר בתוך הביצה, שהיא עולם סגור, יש אפרוח - סמל לעתיד, לצמיחה. פוטנציאל גדול - אך הוא עדיין גלום, הוא ישן. האפרוח שבתוך הביצה חי, נושם וישן. שינה היא גם עולם הלא-מודע, עולם הלא-מודע שבו הפוטנציאל הגלום בהתפתחות, והלא-מודע ישן. ומשום מה ביאליק בחמלה ובאיום מזהיר את הזכר (לשון זכר) שלא יעיר את האפרוח.<sup>35</sup> מדוע? מה יקרה אם האפרוח יקום? מה יקרה אם הלא-מודע יתעורר, האם יפרוץ מהביצה ויהפוך למודע וישוטט בין "עצי הדעת טוב ורע"? ביאליק לא מעוניין. כבר בפעם הראשונה שנידקלם בראשי השיר, המילה "זעיר" אותה לי "זעיר אנפין".

משה אידל הרבה לחקור את "זעיר אנפין" ואת התבטאויותיו השונות, על פרשנויותיו בכתבים היהודיים והקופטיים. לא נביא כאן את כל הדיון, אך מה שמשותף לפרשנויות הוא ש"זעיר אנפין" מכוון לספירות התחתונות: "כדי לציין שספר הזוהר עוסק כאן בגוף האדם - ולא בנשמת האדם - ככולל את הדברים העליונים והתחתונים, והגוף הוא שנתפס כעולם קטן (עולם קטן = "זעיר אנפין")" (אידל 1993: 123).

כלומר אותו אפרוח זעיר - עולם קטן, זעיר אנפין - ביאליק

35. האם אין אנו שומעים כאן גם הר לאהבה שאין להעירה "ער שתחפץ"? (שיר השירים ב', ז')

(ראו צילום 3VI). אך ה"קן" הזה - המהות הרחמית, נמצא "בין העצים", הוא לא על העצים אלא ביניהם. מציאות היער - העצים המרובים - שולחת אותנו למקומו של העץ בקבלה ובזוהר.

רבי חיים ויטל בספרו עץ הדעת הטוב (ויטל 1871) אומר שהשכינה, הנקבית, המסומלת בספירת מלכות, מסמלת את דרך קבלת האנרגיות האלוהיות המוקרנות מספירת יסוד (הזכרית) כהתחברות הזכר והנקבה. מספירה זו שופעת השכינה את תולדות אנרגיות כל הספירות אל רחבי הקוסמוס. על כן יש הרואים אותה כמסמלת את "עץ הדעת טוב ורע" שהאל נטע בגן העדן המיסטי. כלומר "עץ הדעת טוב ורע" - העץ בשירו של ביאליק, הוא בעצם המודעות! או בלשון האנליזה "המודע": על ידי אכילת פרי העץ ידע האדם כי עירום הוא, ואחרי כן "ידע" את אשתו, מלשון הזדווג עמה. דרך העץ - דרך המודעות ששורשיה כשורשיו של העץ באדמה וצמרתה בשמים והיא אנכית, ורטיקלית - מגיע האדם אל אלוהיו.

בקן של הציפור, במקום החם והמוגן של המהות הנקבית הנמצאת בין העצים - הלא היא המודעות - יש שלוש ביצים. הביצים סגורות, סתומות. יש בתוכן, סביר להניח, חושך. הן מגנות, ויש בהן פוטנציאל חיים גדול. ככלל, על פי הקבלה, ביצים שמופיעות בחלומות מבשרות טוב, למעט ביצי יען (תשבי 1996). וכאן - לא סתם ביצים, אלא שלוש. בקבלה המספר שלוש מסמל הבנה, את ספירת הבינה ואת השילוש של הזכר, הנקבה והתבונה המאחדת (פישמן 2002: 324). הרב אורי אילון, ראש ישיבת "מרכז הרב" בירושלים, תיאר את הקשר המשולש בין גבר ואישה, ואמר: "איש ואשה הוציא את הי' מהגבר ואת הה' מהאשה וקבלתה":

אש + אש



האם הבוקר ניעור לביאליק? האם יבחר בעץ החיים המתפקד ביום, על פי פרשנותו של ישעיהו תשבי (1996), כיוון שמידת הרחמים משתתפת שוב בהנהגת העולם? או שמא ימשיך ויבחר ביאליק בעץ-המוות המתגלם בלילה (בשיר הוא בחושך, בתוך הביצה), האחראי על הנשמות ועל הלא-מודע? אינני יודעת מתי הבוקר ניעור לביאליק אם בכלל. מכל מקום, ביאליק מסתובב בין העצים – עץ החיים, עץ המוות, עץ הדעת – ולכן משתמש הוא בשם "עצים" ברכים ולא ביחיד "עץ". וקן הציפור הוא בין העצים, אפילו לא עליהם. הקן כמו משוטט ביניהם. טיול בחורשה. עצוב לי!

אי-אפשר שלא להתייחס עוד לשני אלמנטים ששמותיהם המפורשים אינם מופיעים בשיר ומכאן שההתייחסות אליהם היא לא ישירה, אנרגטית (מילה היא סוג של אנרגיה על פי צירוף האותיות שלה, ולא רק משמעות שאפשר למצוא לה שמות נרדפים), אלא עקיפה, והם: הפרדס (=בין העצים) והקליפות (=קליפות העצים). מבחינת התוכן – קבוצת עצים יכולה להוות פרדס, והקליפות – קליפות העצים. ה"פרדס" הקדמון הרי הוא גן עדן שממנו יוצאים ארבעה נהרות של אנרגיית הדעת, או ארבע השיטות של פירוש חוכמת התורה שראשי התיבות של המילה פרד"ס מייצגים אותן: פשט, רמז, דרש, סוד.

כלומר "בין העצים", בשיטוט בתוך הפרדס, הגבר שאליו מופנות המילים "הס פן תעיר!" חשוף בפני כל חוכמת התורה. בפוטנציאל גם בפני הסוד. אלא שהסוד בפרדס, על פי ביאליק, הוא בתוך הביצה. הוא שמור ועגון – בחושך – בלא-מודע (כפי שכבר בואר). הפשט, הרמז והדרש – הם בחלקים אחרים של ההוויה הפרדסית. ספירת מלכות (הלנר-אשד 2005: 48, 85, 317-321), מזוהה אצל בעל תיקוני זוהר כ"פרדס תורה", מפני שהיא צופנת בחובה את ארבעת ממדי הפרשנות האלה, שמקובל לראותם כארבע שכבות משמעות של דברי האל שניתנו למשה על הר סיני. ספירת מלכות, כהשתקפות, כקן הציפור, על פי עץ הספירות

שומר עליו שלא יתעורר. והזרת השאלה, מדוע? סתם כך מתוך חמלה? ההסבר לא מספק. לדעתי ביאליק חושש מהתגלות הלא-מודע. ביאליק חושש מגילוי סודות הבריאה, כדברי זוהרה. ביאליק מפחד שאם יתעורר האפרוח ויפרוץ החוצה, הפוטנציאל, שתמיד אנו – בני האדם – נשענים עליו כמשענת קנה רצוף לכישלונותינו ביקום, לא יהיה עוד. מוטב לשמור את הפוטנציאל רדום – בתוך ביצה, בתוך רחם, בתוך ערווה, בתוך קן – מלהתמודד עם "הכול גלוי".

זהו אותו "גילוי וכיסוי" שביאליק וזוהרה ערים לו בחשש. זוהרה רוצה לפצח את קליפת הביצה, להעיר את הלא-מודע על כל המשתמע ממנו, ואף לקחת אחריות (אף על פי שהיא מפחדת מכך מאוד). זו לפחות הצהרתה. לעומתה אצל ביאליק, כבכל כתביו, המיסטיקה חבויה, האותיות הזוהריות מוצפנות, כבשיר ילדים זה. ואולי ביאליק העדיף את מקום הכמיהה, הגעגוע, הנוסטלגיה הילדית (ראו שיריו וסיפוריו על "בית המדרש", נח ומארינקא, "הכניסיני תחת כנפך" ועוד), התשוקה הלא ממומשת, על פני העונג וההתענגות, שבארת גם הוא שליחו במחקר זה. ההזדהות האינטואיטיבית של הקורא עם האפרוח הזעיר שישן אנושית ואף מרגשת. אך האם בתהליך יצירה היא נדרשת? להערכתי לא. ומכאן הביצים בצילום 3VII נשברות, נשפכות והופכות לצהוב תמוה הנשפך מחלציה של המצולמת. קליפות הביצים והזכובים אינם יכולים עוד להסתתר, אינם יכולים להסתיר את מות התשוקה בפוטנציאל להולדה חדשה.

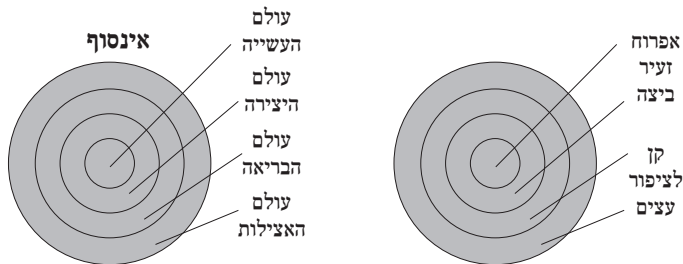
אמשיך את הדיון בשירו של ביאליק כפרשנות לצילומים בציטוט מהזוהר – הפקדת הנשמה בעץ-המוות:

לא ראוי הוא עץ-המוות זה להשיב את פיקדון [=את הנשמה] לאדם אלא בשעה שעץ-החיים ניעור בעולם. ומתי ניעור את עץ-החיים? בשעה שעולה הבוקר. (זוהר, ח"ג קי"ט ע"א)

ועלו בו המבנים, הפחדים והאיוויים הקבליים בעת כתיבתו (כאן וגם בשירים אחרים). ועם זאת היה בו גם הרצון שלא להרע להם (עניין זה יורחב בהמשך).

### תהליך הצמצום - זווית נוספת

זיוה שמיר (1986: 36) מראה במחקרה שהשיר "קן לציפור" בנוי בתבנית קומפוזיציונית שממנה אפשר לשרטט מעגלים קונצנרטניים (מהחוץ למרכז). שמיר מייחסת את התבנית הזאת למקורות השירה העממית שהשפיעו על ביאליק בכתיבתו. אך בעיניי אין זה מספק. המעגלים הקונצנרטניים בשיר מקבילים לארבעת העולמות המתוארים בתהליך הצמצום על פי חלק מתפיסת הקבלה, כאשר התנועה היא מן החוץ אל המרכז.



בשונה מגישת רבי משה קורדובירו (הרמ"ק) שדיבר על תנועה אנרגטית מ"האינסוף" כלפי חוץ, האר"י רואה כשלב ראשון את נסיגת "האינסוף" אל מעמקי עצמו (תשבי תשנ"ב). בתהליך זה של "צמצום" צמצמה האלוהות את עצמה, ואפשר לראות זאת בצורת מעגלים המקבילים לארבעת העולמות המתכנסים מ"האינסוף" ועד הספירה הנמוכה ביותר (מלכות) שהולידה את ממד הזמן. כל אחד מהעולמות משמש שלב להתקרבות אנרגטית בת עשרה ממדים לעולם הגשמי. על פי גישה זו יצר האל בפעולת "הצמצום" את

היא מקום הערווה. ובה, על פי תפיסתו של ביאליק, שלוש ביצים. בכמה מצילומי יש רק שתיים, כאזכור למהות הגברית, שבכביטוי השפה העברית המדוברת מתאפיינת רק ב"שתי ביצים". ולמי שיש "ביצים" יש כוח - אומץ - תעוזה - פן האנימוס בו מפותח. זה אותו הכוח שהענקתי אני לערוות האישה כששמתי לה שתי ביצים מוחצנות, המקבילות פוטנציאלית לשתי השחלות של האישה שמהן מופרשות ביציות אין ספור.

כלומר יש לנו כאן הקבלה ממשיית, המדוברת לאורך כל הספר הזה, בין ערווה, ספירת מלכות, כוחות הליבידו, השכינה, קן הציפור, ההשתקפות, מראה המשקפת את כל העולמות התחתונים והעליונים כלפי מעלה.

אך מי ששואף לחדור אל ספירת מלכות בהמראה המיסטית ולא הצליח עלול להתנפץ על קליפתה החיצונית, המכונה "אגוז", או להיעצר בעטיפה הפנימית ולהינזק כמו שקרה לבן-עזאי ובן-זומא ("ארבעה נכנסו לפרד"ס"). רמז לסיכון הזה מוצאים הנומרולוגים בקשר הגימטרי שבין המילה "פרדס" למילה "שמד", שסיכומן הגימטרי שווה (344).

האר"י, שגרס את קיומם של חמישה עולמות, מחלק בהתאם גם את העולמות בעץ הספירות השולט ומשפיע על העולמות (תשבי 1996). העץ מחולק לחמש דרגות או חמישה "פרצופים", שבכל אחד מהם דומיננטית ספירה אחרת. לספירת מלכות ניתן מקום מיוחד של "פרצוף נוקבא דזעיר אנפין". באותה נוקבא (=נקב = קן) שוכנים להם שלושת האפרוחים הזעירים של ביאליק. ישנים בתוך קליפות (קליפות הביצים) והם מלהעירם.

אינני יודעת ואף אין זה חשוב אם ביאליק "חשב" כשהשתמש במונח "זעיר" כדי לרמוז על "פרצוף נוקבא דזעיר אנפין", או שכתב את המילה באופן אינטואיטיבי, או היה בקשר עם עולמות עליונים שיילדו את שורתו. דבר אחד ברור: בקיאותו של ביאליק בארון הספרים היהודי הייתה עמוקה ורבה, וקשה להאמין שלא צצו

של ה"טהירו" באנרגיה חיובית, ואליה התחברה בהתרגשות רבת עוצמה האנרגיה השלילית של מה שמכנה הקבלה "שורשי הדין" (תשבי 1996). תשבי מסביר שאל שני הכוחות האנרגטיים האלה הצטרפה קרן אור "אינסוף" שחזרה והאירה את ה"טהירו" באנרגיה ישרה, צרופה וטהורה, הנובעת ממהות עצמאות האל ומכונה "קו המידה", שהוא בבחינת מידת הרחמים. במערך האנרגטי של ה"טהירו" מתקיימים הדפוסים הראשוניים של מהות ה"יש". אותו "יש" שמתקיים כאשר המטפל מגיב למטופלו – בשאלה, אמירה, פירוש, נגיעה, מבט וכו'. אותו "יש" שמתחיל להירקם על סרט הצילום עוד לפני הפיתוח (בצילום האנלוגי). משחק בין האור לצל. בין קרני אור בעלות אורך גל שונה, שיוצרות את צבעי האור, ובין האפלה שבצילום. אותה יצירה שיוצר הקורא ב"קן לציפור" באמפתיה העמוקה שלו ל"אפרוח הזעיר" הנם את שנתו ויוצק, כדברי בארת, בשסע של התרבות – בשסע של השפה – את רגשותיו ואת יצירת הפענוח של עצמו.

האין של הטהירו, הבקע של בארת, היקום המזמין איזוהו יש, השחור (בסרט הצילום) שמזמין את הלבן של האור לרקד עליו – כל אלה מקבילים. בכל אלה נוצרת הדואליות האנרגטית שהוטבעה באירוע הקוסמי של הבריאה. מצד אחד הצמצום כלפי פנים, ומצד שני השאיפה להאצלה הדוחפת כלפי חוץ. כל אלה: שיר, צילום, טיפול, ישנו בהם הפוטנציאל לבריאה – ליצירה חדשה, ובייחוד באפרוח הזעיר, שהוא ספירת המלכות.

#### מצוות שילוח הקן: המטפל הקיים מול האם הנעדרת

כי יקרא קן צפור לפניך בדרך בכל עץ או על הארץ, אפרוחים או ביצים, והאם רובצת על האפרוחים או על הביצים, לא תקח האם על הבנים. שִׁלַח תִּשְׁלַח את האם ואת הבנים תקח לך, למען ייטב לך והארכת ימים. (דברים כ"ב, ו'–ז')

החלל הקדמון, "טהירו", שלתוכו נבראו ארבעת העולמות, בתהליך של ירידה והצטמצמות אנרגטית אל עבר נקודת המרכז של עולם העשייה. תהליך זה היה הכרחי כדי לאפשר בסופו של דבר בריאתו של עולם גשמי.

הרעיון המרכזי שהאל צמצם את עצמו כדי לאפשר הולדה חדשה אינו יכול שלא לרפרר למציאותו "המצומצמת" של המטפל בחדר הטיפולים, צמצום שאולי, בפעולת הוואקום שלו, מיילד מהמטופל את המילים ואת העשייה ההכרחיים להתפתחותו. מטפל שמלא בנוכחותו האנרגטית המילולית את חלל החדר אינו "משאיר מקום", לא "משאיר חלל", לא משאיר את החלל הקדמון, את ה"טהירו" שלתוכו בורא המטופל עולם חדש, ומשיל, כדברי זוהרה, את "נשל האור" הישן שלו. פעולת צמצום אלוהית זו יצרה את ההגבלה ואת הסופיות, ובמסגרתן גם את ממד הזמן. גם בשעה הטיפולית יש הגבלה וסופיות, מבחינת קביעות המקום (הקליניקה), קביעות החלל, קביעות הזמן (שעה) וקביעות של כללים.<sup>36</sup>

מרגש לחשוב שגם האל, גם המטפל וגם פעולת הצילום (בבחירת ה"פריים" – המסגרת, האובייקט, בחשיפה לאור – שהיא חשיפה של שבריר השנייה, ובפתיחות האנושית שלנו למשהו חדש ומפתיע שיתרחש על סרט הצילום, או על צג המצלמה) מצטמצמים (ושמו של צמצם המצלמה בעברית מורה על כך!) ויוצרים "טהירו" – אותו חלל שאור ה"אינסוף" הסתלק ממנו – כמו חדר החושך בצילום. לאחר שאור ה"אינסוף" הסתלק נותרו לפליטה לאחר "הצמצום" שרידים מאותו אור, והם מכונים "רשימו", מכיוון שהם "הרושם" שהאור ההוא הותיר אחריו. ה"רשימו" האיר את החלל הרוחני

36. כל זאת בעירבון מוגבל, מכיוון שבמקום שאין בו פריצת גבולות הן של המטפל והן של המטופל לא מתרחש טיפול (ראו אשל 2000). אך כדי שתהיה פריצת גבולות, קודם כול צריכים להיות: (1) גבול; (2) חלל מוגדר שבו מתרחש הפריצה; (3) תהליך צמצום המטפל.

לכאורה מצווה פשוטה, ברורה, מוסרית, שלא ברור עד הסוף מדוע הוכנסה לתרי"ג מצוות ועוד שכר בצדה כמצוות כבוד אב ואם: "למען ייטב לך והארכת ימים". לפני נהנתנותו של האדם מהביצים ומחקן עליו לשלח את האם, אם כדי שלא תסכול, ואם כדי שתוכל להוסיף ולהפרות את העולם. את הגזע לא גודעים אלא רק את החוטרים. בקרן בבנק "לא נוגעים", נהנים רק מהריבית - מן האפרוחים והביצים, והקרן - הציפור - תוסיף להטיל ביצים ועולם כמנהגו נוהג.

אך רוויה מצווה זו, ואתיחס אליה מהפן של הצילומים המדוברים, שירו של ביאליק וזוהרה.

רק לאחר שקראתי את המצווה הזאת בספר דברים התבהר לי שביאליק בשירו "קן לציפור" אינו מזכיר כלל את הציפור עצמה. אצל ביאליק הציפור אינה קיימת כנוכחות פיזית בשיר. היא אינה "רובצת" על האפרוחים או על הביצים. היא פשוט לא קיימת, וההיעדרות מאפשרת שיח ישיר בין "המאיים" - האדם ("הס פן תעיר") ובין האפרוחים המוצפנים בביצים. בהיעדרות - מחלץ ביאליק את הסיטואציה מהבעייתיות של יחסי אם-צאצאים ומאפשר שיח נקי וישיר יותר של האדם (=מאיים) עם הלא-מודע של עצמו (כשהאפרוח לבדו בתוך הביצה). היעדרות של נוכח צפוי (כמו ציפור שאמורה לדגור על ביציה) מאפשרת תמיד התרחשות חדשה, אך גם מזמינה שאלה ראשונית בנוגע להיעדרותה. מדוע היא לא שם?

וכאן אני מגיעה דרך הצילומים ליחסי עם זוהרה. מדוע כשביימתי את הצילומים לא הוספתי "ציפור" או התייחסות כלשהי לציפור? כל הצילומים יש בהם התייחסות לפריצה או הולדה - בין אם אלה ביצים שלמות על רקע ערווה (=קן), צילום שנבחר להיות עומד (במאונך, כגבר); חלמון וחלבון על רקע ערווה (=קן), שנבחרו להיות "נשפכים" מהווגינה, ניגרים, פרוצים ואולי אף אבורים; או פרחים הפורצים בחיות נפלאה (הכלניות והאחירות)

מקן הציפורים הנטוש.

אך איפה הדוגרת, האם? - הציפור "שולחה" (כמצוות שילוח קן) כבר קודם! או אולי עוד לא הגיעה! מעניין, אבל כשצלם-במאי מביים את צילומיו, לכאורה חושב הוא על כל הפרטים, הנושא, הצבע, המקום, האביזרים וכו'. ובכל זאת תמיד ישנו שם הנעדר. הצלם מתכנן את היש, והאין פורץ לצילום באופן שאינו מודע אף לצלם עצמו ומוכיח ב"אין" שלו "יש" גדול. כשצילמתי לא חשבתי על היעדרות "האם" של ביאליק, על היעדרות "הציפור", על היעדרות בכלל. חשבתי ובעיקר חשתי את "היש". הרגשתי את "היש" של מות התשוקה. מות התשוקה יכול להיות יש גדול. מוות הוא לא תמיד היעדר. במקרים רבים הוא הוויה מפעמת מאוד. וכמו כן הרגשתי את "היש" של לידה חדשה.

והנה, מתרחשת כאן מערכת של הולדת יצירתיות:

ממות התשוקה ביחסים עם זוהרה	↔	מיילד צילומים.
הצילומים	↔	מיילדים שיר של ביאליק.
שיר של ביאליק	↔	מיילד פרשנויות.
פרשנויות	↔	מיילדות מצוות שילוח קן.
מצוות שילוח קן	↔	מיילדת היעדרות האם-הציפור.

קל מכאן להבין שבעצם מדברת אני על היעדרותי אני מהצילומים. אני כמטפלת אני נוכחת עוד. זוהרה כבר שילחה אותי, זוהרה מתרחשת בזכות עצמה בלבד. היא אינה זקוקה לי ב"פריים" של חייה. "שילוח" שאני חוויתי אותו כמוות. ואולי גם אני שילחתי את עצמי מהדיאלוג עם זוהרה. שהרי התשוקה היא תמיד בין שניים שתורמים להיווצרותה - ולמותה.

## הנעדר הלאקאניאני

דיון ב"נעדר" כמושג וב"חסר" כהוויה פרץ למרכז השיח התרבותי במאה העשרים. בין השאר בטאיי, דלז וגואטרי, עמנואל לוינס וולטר בנימין פיתחוהו והביאוהו למרכז השיח, הן מהפן הפסיכואנליטי והן מהפן האמנותי. אולם בפן של "התשוקה" - הגוף - ויחסי מטפל מטופל - הגדיל לעשות ז'אק לאקאן. ניסוחיו של לאקאן, אם גם לעתים מעורפלים, מבהירים את היחסים הבלתי אפשריים בין התשוקה לאובייקט האמור לספק אותה ובכך למלא חלל שנפער, הן בתהליך ההתפתחות המוקדמת שלנו והן במבנה הקוהרנטי של הנפש-גוף בהתבגרותנו.

אופן הטיפול שלי בפסיכותרפיה הוא בהתייחסות מילולית גדולה ל"יש". את "האין" אני רואה, שומעת, מרגישה וחשה בכל עורי בעת הטיפול. הן את "האין" של המטופל, הן את "האין" שלי וודאי את "האין" באינטראקציה בינינו. אבל אני בוחרת שלא להשתמש בשפה בהתחברות אליו. "השפה" עבורי היא תמיד "היש", אך הטיפול מתרחש ב"אין", ב"היעדר", ב"סע", ב"חסר", ב"חלל". והנה אני כאן מחויבת אקדמית להשתמש ב"יש" על מנת לתאר את "האין". האם זה אפשרי?

## פדריקו פליני

המוזיקה של נינו רוטה - שהיה מלחין של מוזיקה קלאסית וכתב אופרות ומוזיקה לכלט עוד לפני המפגש הפורה עם פליני - נחרתה באונה השמאלית של מוחי בחלק האחראי לווקאליות והטריפה את חושיי באונה הימנית. לימים שימשה אותי המוזיקה הזאת בהצגות ובמופעי תיאטרון שביימתי. הוויזואליות נחרתה בחלומותיי, ושנים רבות היה עולה לנגד עיניי בחלום הקטע שאתאר בהמשך, ואחריו (עדיין בחלום) דיון פילוסופי: מה שווה "ראייה", איזה ערך יש ל"מבט", ל"נראה", אם איננו יכולים להביט בו עוד?

בסרט רומא של פליני (איטליה, 1972)<sup>37</sup> מתוארת חשיפה של קטקומבות תת-קרקעיות בעיר רומא. כשהחוקרים האירו את חשכת המערות, הם גילו ציורי קיר מרהיבים ביופיים. הצבעים שעל קירות המערות היו מוחשיים עד כדי כך שבחלומי אני זוכרת צבעים זוהרים ומרגשים כמוהם. הצבעים החיים כמו נשפכו מקירות המערה והחיו את כל מי שסביבם - "שפיכה" שיש לה הד במוות הלאקאניאני. התרגשותי בעת החלום (שחזר כמה פעמים בחיי) הייתה גדולה ומסעירה. כמו "שביבי חיים" שעבורם שווה להיות את כל מסע החיים-ייסורים בן ה-80 או ה-120 שנה.

אולם בסרט מובא קטע נוסף: אחרי תקופת זמן קצרה של כמה דקות נדהמים החוקרים לגלות שככל שהמקום מואר ומאורר יותר, כך הולכים ונעלמים ציורי הקיר. האם אכן ציורי הקיר נהרסים? האם ניתן בכלל לומר שהציורים קיימים ללא המבט המאיר אותם? כמו הלא-מודע, נראה שהציורים נוכחים שם בין ההופעה להיעלמות, וכך מקבלים מובן. מדוע הם מופיעים דווקא בחלומותיי ולא בחשיבתי המודעת? מה ביקש מבצרו של הלא-מודע - החלום - לומר לי במשך שנים ואני לא הקשבתי? את התשובה אני מתחילה להבין היום: האם ה"יש" קיים אם

לא "מאירים" אותו? ומה מקומו של "האין", "ההיעדר", "החושך" - בהתפתחות הטיפולית וכמובן גם בהתרחשות הצילומית? שהרי אין צילום בלי אור, ולו המועט ביותר. ואם איננו מאירים - האם האובייקט אינו קיים? ואולי הוא קיים גם אם לא נאיר אותו? ואף יתרה מזו - כאותם ציורי מערות - שמא ככל שנאיר פחות, האובייקט יהיה קיים יותר? ככל שציורי המערות יוארו פחות, יש סיכוי שהם ישרדו. ואולם מה הטעם בהישרדותם אם שום אדם לא יוכל להביט בהם? מה הטעם בציור, צילום, ויזואליות כלשהי, פיסת חיים - אם אי-אפשר לתקשר עמה במודע? (על פי יונג האור הוא המודע. הצל - החושך, הוא הלא-מודע).

דיון זה התרחש בחלומי, וכשהייתי מקיצה מהחלומות האלה ההתרגשות שהייתה אוחות בי בעקבות יפי הצבעים שנגלו בהם הייתה עצומה. ובכל זאת שאלתי את שאלת התם הערום - איזה ערך יש לנראה אם לא רואים אותו? איזה ערך יש ל"נעדר" אם לא הופכים אותו לנוכח בדרך כלשהי? (צילום, שיח, שפה וכו'). והאם אפשר להפוך "נעדר" ל"קיים" - האם אפשר להפוך "אין" ל"יש" - מבלי שיאבד את צבעיו המפכים מים חיים? בעצם הפיכת ה"אין" ל"יש" אנו מאבדים את סגולותיו המרפאות-הטיפוליות.

שני סרטים שנעשו על פליני עוסקים בסוגיה זו. האחד, המסע המסתורי של פ' פליני (2003, 48 דקות),<sup>38</sup> שביימה מייטה קרפיו (Carpio), מספר שבקיץ 1965 פליני החל לכתוב תסריט אפי שיעסוק בסיפורו של מוזיקאי בשם ג'י מסטרונה, שהמטוס שבו הוא נוסע נוחת נחיתת חירום, והוא מגלה לתדהמתו שהוא מת. אחרי שנתיים של עבודה מאומצת, כאשר הגיע סוף-סוף הזמן להתחיל בצילומים, פליני ויתר במפתיע על הסרט, הפר חוזים ומצא עצמו חייב מיליוני דולרים.



הילדים, מס הכנסה – ולכן הם לא חיים לגביו. את "הבעיות" בחיים לא צריך לפתור אלא "להיות" בהן. אם פונים לפתרון, הפתרון הוא סוג של פתרון רגעי וזול, לא אמיתי. לעומת זאת להיות בהן מוביל לחיים חדשים, ליצירה, כמו בעת הצילום. ואכן פעולת הצילום היא תמיד סוף תהליך, אם זה צילום סטילס או קולנוע. סוף תהליך שהוא גם מוות – קרבה לאין גדול. ופליני רצה תמיד להיות ב"יש", בקיים ולא באין – במוות, בסוף הסרט, שאחריו ריק גדול (כל אמן בכל תחום מכיר היטב תחושה זו, כמו דיכאון אחרי לידה).

לא פלא שפליני היה כה רגיש להיעלמות הדמויות והצבעים בקטקומבות של רומא, מצב שהכיר היטב מעולמו הרגשי; כשאני מצלם – כשאני מאיר – אני חי. אך מאידך חיים אלה גוררים בעקבותיהם מוות – דהייה והיעלמות.

זה המקום שפליני לא היה מוכן לעמוד בו ולצלם (=שיא החיים), את המקום שהוא (פליני, או המוזיקאי בסרט שלא סיים) בעצם מת. פליני רצה לחיות ופחד שברגע שיצלם – ישתמש בחי לדבר את המת (מוזיקאי שמודע למוותו) – ימות גם הוא. לזה פליני לא היה מוכן.

המילה "תשוקה" מופיעה בשני הסרטים הדוקומנטריים על חייו. כמעט בכל סצנה באה לידי ביטוי התשוקה לחיות, התשוקה ליצור, התשוקה לאהוב והתשוקה הגדולה ביותר ל"יש". פליני, בראיונות עמו, הרבה לדבר עליה. לדבריו, בעת שצילם היו אלה הרגעים היחידים בחייו שבהם ההתחברות לתשוקה יצרה עבורו חיים חדשים והרדיים.

פליני מוכן להישען על המוות, אבל אינו מוכן לגייס את הצילום (=החיים) כדי להוות את המוות "בהוויה של אי-הוויה". בכך הפסיק את הפקת הסרט רגע לפני שעמדו להתרחש הצילומים. לעומת זאת את ציורי הקטקומבות קל היה לו להביא, כיוון ששם הדילמה ה"מוצגת" היא על במת קירות המערה, ולא בעשייה שהיא ההוויה האישית שלו, כמו צילום סרט.

הסרט השני, הסיום האבוד (2003, 52 דקות)<sup>39</sup> בבימויו של מריו ססטי (Sesti), מספר שפדריקו פליני היה ידוע בחוסר היכולת שלו להחליט כיצד לסיים את סרטיו. סצנת הסיום הידועה של סרטו 8 וחצי הייתה למעשה האופציה השנייה שלו. גרעון בכמן, במאי הסרט צ'אן, פדריקו! (1970, 55 דקות), צילם תמונה שמראה קרון מסעדה ברכבת מפוארת שבו מתקבצים כל שחקני הסרט.<sup>40</sup> היום אנחנו יודעים שזה הסיום האבוד של הסרט.

כאמור יש כאן שני במאים שמביימים שני סרטים ביוגרפיים על "הסופים" של פליני. סוף תוכני – המוזיקאי מגלה לתדהמתו שהוא מת; וסוף מבני – כמה סופים אפשריים לסרטים. פליני, בריאיון עמו בסרטים הנ"ל, משתף אותנו בכנות באמירה שבשבילו לצלם משמעו לחיות. מבחינתו בעת שהוא מצלם (שימו לב: לא כשהוא מביים – פעולה המקדימה לצילום הסרט, כותב תסריט, בוחר שחקנים וכו', כל הפעולות הכרוכות בבימוי של סרט) הוא, לדבריו, חי, "יוצר חיים". והחיים האלה שהוא יוצר בעת הצילום יוצרים הדריות עמו. שם, בעת פעולת הצילום, אלה החיים לגביו. ההדריות בינו ובין האובייקט המצולם יוצרת חיים שלמים. לדבריו, כשהוא מצלם לא מעניין אותו שום דבר. לא לאכול, לא לישון, רק לצלם ולדפוק (to fuck – ציטוט מדויק). כלומר הפעולה הקטגורית היחידה שיכולה להשתוות לצילום היא מינית. שם פליני לא מדבר על הדריות כבצילום, אלא הוא משתמש במונח ובפועל to fuck, שהיא פעולה אקטיבית שלו, שלא דווקא מתחשבת כאובייקט מולו, לעומת הצילום, שבו מתרחשת ההדריות בינו ובין האובייקט, ושניהם יוצרים חיים.

פליני ממשיך ואומר: חיי היום-יום הם רק קושי – האישה,

39. Mario Sesti, *L'Ultima Sequenza*

40. גרעון בכמן, צלם, דוקומנטריסט ומבקר סרטים, היה ידיד קרוב של פליני ואף גילם תפקידים משניים בסרטיו. את סרטו הדוקומנטרי צ'אן פדריקו צילם במהלך עבודתו של פליני על הסרט סטיריקון.

בן-שמחון, בתמונה המרהיבה של האופנועים המתפרצים בדהירה רועמת, צעירה וממונעת לתוך גופה של רומא הישנה, מלטפים ונוגעים בכל המונומנטים שלה מכל הזוויות במגע של אהבה. רוכבי האופנוע עטויי הקסדות החלליות, שמסתירים את זהותם ואת מינם, חולפים עוברים בדהרה פראית פוטוריסטית בין בתרי גופה, מפאצה דלה רפובליקה דרך וייה נציונאלה, פורטה סן סבסטיאנו, טומבה די צ'צ'ילה מטלה, טריניטה די מונטי, קסטל סנט אנג'לו, פיאצה נאבונה, איל קאמפידוליו, איל טיאטרו מרצ'לו, ל'ארקו די ג'אנו, טמפיו די סטורנו - והחדירה מגיעה עד הקולוסיאום, ובמעשה אהבה צעיר ומשוחרר, אומר בן שמחון, הם חולפים דרכה כשהם מעוררים את עיר הנצח לתחייה ונעלמים במרחק בויה קריסטופורו קולומבו. בהיפוך ממה שקרה במערה, כאן נציגי רומא המודרנית הם הנעלמים וחולפים, והיא נשארת לעד.

מצב מעניין: פליני בחר שנציגי רומא המודרנית - האופנוענים - יחלפו, בעוד רומא נשארת לעד, אך שוממה לחלוטין. המבנים מצולמים, אבל בלי נפש חיה, כאנדרטאות מוות. ואילו בקטקומבות, שהם אתרי מוות רשמיים, הצוירים החיים נעלמים, והאדם והחוקרים נשארים.

אך הניגוד הוא רק לכאורה. בשניהם ה"חיי", ה"יש", נעלם, ונותר רק ה"אין" - ה"מת". בשניהם האנשים, הצבעים, נעלמים, ונותרים רק מצבות מוות של מבנים נושנים רוויי היסטוריה אך נטולי חיים.

התשוקה הגדולה לרומא, על פי בן-שמחון, החדירה הגרנדיוזית, על פי תפיסתו, מתמססת באובדן האדם ובכואותיו ומותירה את הצופה "פעור" - "חסר" - "נעדר" וכמה להתמלאות. התשוקה - האיווי - להתמלאות כנראה הייתה בי חזקה כל כך שבמשך עשרים שנה אני חולמת את הצבעים בקטקומבות ואת דהייתם. דרך אגב, בחלומי הצבעים זוהרים הרבה יותר משהם ב"מציאות" - שהיא הסרט של פליני. חוסר הנחת שב"פעור" הזמין בחלומותיי צבעים

שני חוקרים נוספים התייחסו לצילומי הקטקומבות של פליני בסרטו רומא: רות גולן, משוררת ופסיכואנליטיקאית, בתו של מנחם גולן הקולנוען (גולן 2002: 9-10), וגבריאל בן-שמחון, מחזאי ופרופסור לקולנוע (בן-שמחון 2004: 63). גולן משתמשת בציורי הקיר כמטפורה מעגלית לדיאלוג בין המודע ללא-מודע, ואומרת שהיא מנסה לשלוח אלומות אור זמניות מזוויות שונות אל ציורי הקיר כדי שיוכלו להתגלות ולהיעלם לסירוגין בשיח שלה עם לאקאן. כלומר אין היא רואה את גילוי הציורים והכחדתם על ידי האור כקו ליניארי של גילוי - הוספה - העלמות, אלא כתנועה ספירלית, כ"בא והולך הולך ובא". היא מעלה אותם ומעלימה אותם כרצונה. בכך היא מבטאת את מקומה המרכזי כפסיכואנליטיקאית, פרשנות שיוצרת מציאות בעצם פרשנותה, והעלאת הציורים מן האוב על ידי אור.

לעומתה בן-שמחון, בהתייחסות פשוטה יותר, בגבריות ברורה שאינה מסתבכת עם עצמה, כאיבר פאלי העומד-חודר-נעלם, טוען שפליני בועל את רומא. רומא העיר עצמה הופכת בידי פליני לאישה, ופליני הבמאי עושה עמה אהבה. רומא הופכת לאישה גדולה ומפליאה - בת כל הדורות והזמנים, אישה קלאסית, רנסנסית, פשיסטית ומודרנית בת עידן הקולנוע והטכנולוגיה. במצלמה הענקית שלו כסמל פאלי, פליני דוהר בתוכה לאורך כל הגרנדֶה רְקורדו אנולֶרה - כביש הטבעת של רומא - בין המון כלי הרכב, בעלי החיים והטיפוסים המוזרים הממלאים אותה. אחר כך הוא יבצע בה חדירה תת-קרקעית עם המקרח הענקי שיקרע שכבה אחר שכבה עד שיפרוץ את הקיר הדק האחרון (ואני אוסיף - סמל לקרום הבתולין) ויגיע לרומא העתיקה והמסורתית עם אציליה המצוירים בפרסקו צבעוני בסגנון פומפיי. דממה דתית מוטלת מול עולם מסתורי עתיק וקבור זה, שעדיין חי, אבל שהמגע עם האוויר הנגוע של העיר המודרנית גורם לו להיעלם ולהימחק. החדירה האגרסיבית לתוך רחמה של מאמא רומא חוזרת, לדברי

נפלאים שרק אני בדמיוני יכולה לייצר.

את בן-שמחון לא מעניין ה"אין" וה"יש", ההתעוררות וההיכרות. אם אנו "מעלים" יופי מבטן האדמה - מהקבר - מהלא-מודע - הוא בעצם זמני, קצר, בן חלוף ונכחד מיד בהווה. אי-אפשר בעצם לשרוד את ה"אין" ב"יש". אי-אפשר לשרוד את הלא-מודע ולהפכו לזמין ועדיין בר יופי וחובק עולם. מבחינת בן-שמחון הייתה בעילה - נתגלה יש גדול - והוא נעלם כאיבר מינו של הגבר לאחר משגל. חבל, כי בן-שמחון מחמיץ כאן דילמה אנושית גדולה: האם ליופי יש זכות קיום אם הוא לא נראה?

### הקול והמבט

המבוא של ורד לב כנען ומיכל גרובר פרידלנדר בקובץ המאמרים הקול והמבט (לב כנען וגרובר פרידלנדר 2002) מעניק סקירה מעמיקה של התפתחות היחסים בין השניים לאורך ההיסטוריה. הבחירה להתייחס לקול ולמבט מהיבטים פילוסופיים, ספרותיים, קולנועיים, אופראיים, מיתיים ומשפטיים (ראו גם; Silverman 1988; Salecl and Žižek 1996) הוא מאלף אך לא מספק. למרות התייחסות המרכזית ל"גוף" כאתר, כשדה שבו מתחולל הדיאלוג, ההתייחסות הבין-אישית כמעט אינה קיימת. והרי המבט הראשון של הילד תר אחר מבטה של אמו, והקול הראשון שהוא תר אחריו הוא קולה. ומתוך מקום ראשוני זה מתפתחת אנושות שלמה על כל היבטיה התרבותיים והפרשניים (כאמור, פילוסופיה, ספרות וכו').

על פי הגישה הלאקאניאנית, מאחורי כל תביעה של האדם מסתתרת תשוקה, או איווי. האיווי - *désir* על פי הגדרתו של לאקאן - מסתתר, כשם שהמסומן מסתתר מאחורי המסמן, והאובייקט של האיווי הוא תמיד אובייקט ראשוני אבוד, הקשור, על פי פרויד, למיניות הילדותית. פרויד, כאמור, מנה שני אובייקטים אבודים כאלה: הֶשֶׁד והצואה. לאקאן הוסיף לרשימת האובייקטים את הקול

והמבט. גולן (2002) מבארת בפשטות שהמטופל בדיבורו באנליזה תובע משהו. כל דיבור באנליזה הוא תביעה, אך בתוך התביעה הזאת מסתתר משהו שאותו אי-אפשר לנסח במילים: כל מה שהמטופל תובע אינו אלא תחליף לאותו דבר. כמו ילד לפני הירדמו שתובע מהוריו מים, סיפור, שיר, פיפי וכו'. מה הוא רוצה למעשה מאחורי כל הבקשות האלה? כאן מסתתר האיווי. אנחנו יכולים לספק את כל האובייקטים הללו שהוא תובע, אך האיווי יישאר תמיד בלתי מסופק (ואנחנו כמובן משתגעים...) האיווי הוא משהו שאי-אפשר לבטאו במילים אך הוא קיים ומתעקש. האובייקטים האבודים: השד, הצואה, הקול והמבט, הם אלה שמהם מתחיל מסע האיווי. במשך כל החיים אנו מחפשים אחריהם ומוצאים להם תחליפים שונים ומשונים שהם תמיד תחליף ל"הדבר" עצמו, שנכנס לשפה כמשהו ריק. כלומר מעצם השימוש בשפה נוצר חסר במעבר מהדבר עצמו למסמן. כל התיאוריה של האיווי שהוזכרה לעיל בנויה על החסר הזה, שהוא חסר בהווה עצמה. החסר מתייחס למפגש של האדם עם המיניות, מפגש שהוא תמיד טראומטי במובן זה שאין המילים היכולות לתאר אותו. את המפגש עם המיניות לאקאן מכנה "מפגש כושל". הנורוטי מנסה לסתום את החסר באמצעות כל מיני אובייקטים, ללא הצלחה יתרה. אם הוא גבר, למשל, הוא מנסה לסתום חסר זה בעזרת אישה, מכונית חדשה, אידיאל, פטיש או כל פנטזיה אחרת.

### המבט

ישנם צלמים שהם טכנאים ויש צלמים שהם אמנים. יש מטפלים שהם טכנאים ויש מטפלים שהם אמנים. היחסים בין הצלם לאובייקט ובין המטפל למטופל יכולים להתבסס על טכניקה נרכשת כזו או אחרת ויכולים באקט אמנותי ליצור יצירה חדשה שיש בה הגדרה חדשה להוויה. הוויה זו מכילה פעולות של ראייה

נדמה לי שהתשובה כבר ברורה, אף על פי שהספר הזה כולו מנסה לעסוק בדרך זו או אחרת בתשובות לשאלות הנ"ל: בצילום – הסובלימציה העיקרית היא של מבט האם. שהרי עיקר מרכזיותו של הצילום הוא המבט. בפסיכותרפיה – הסובלימציה העיקרית היא של הקול. קולו המדבר של המטפל, קולו השותק של המטפל, וכן קולו המדבר-השותק של המטופל. גם אם הפסיכותרפיה נעזרת בגוף המטופל (פסיכותרפיה בתנועה ובריבוד), במעשיו (פסיכותרפיה באמנות) ובוודאי בקולות שהוא מייצר (פסיכותרפיה במוזיקה), הרי קולו או היעדר קולו של המטפל נוכח בעוצמה בלתי רגילה בחדר, וקול זה מלווה בהמשך את המטופל בדרוכו בחיים גם כשהטיפול מסתיים. האינטונציות של הקול, הלחש שלו, הרעם שלו, ובעיקר הוויברציות – התנועה שבבסיס הדחף המניע את הקול – יוצרים סיפוק ולו תחליפי ורגעי לאותו איזון לא ממומש שכה כואב בחסרונו (כמובן גם תוכן הדברים הנאמרים בחדר הטיפול משמעותי, אך אין זה הדיון כרגע).

הצילום מלווה בשתיקה. שתיקה שהיא רועמת, בעיקר בצילום של תמונות סטילס. לפעמים מתלווה לצילום גם קול, כמו בצילום קולנועי – אך לעולם הוא משני כחשיבותו. אזור הראייה הוא הגדול באזורי המוח, ואזור הקול פחות. פעולת הצילום היא שקטה, חוץ מ"קליק" המצלמה, שלצלמים רבים מזכיר את כניסת איבר המין הגברי לווגינה של האישה, כמו "קליק-קליק" – הצמצם נפתח – הצמצם נסגר (=וגינה) והתשוקה בה רבה.

וגם בטיפול המבט הוא דרמטי, אך תמיד משני לשפה, לקול, לשתיקה. כלומר יש לנו כאן שני תחומים שלכאורה הם מובדלים מאוד בשפה התרבותית שלהם, אבל שניהם מספקים אובייקטים תחליפיים מרכזיים לאיווי של האדם, לצרכיו הנרקסיסטיים ולחוסר האונים שלו מול הסמלי והדמיוני: הקול והמבט. הצילומים שנולדו בסדרת "מות התשוקה" עברו, כמובן, גם

וקול, סובלימציה ובעיקר התייחסות מיוחדת לחלל. צילום וטיפול כאקט אמנותי אינם ממלאים חלל, אלא רוקמים סביב ההיעדר "פרוכת" משי נפלאה. נפלאה מבחינת הרגשת המלאות שלה ולא דווקא מבחינת היותה "סותמת חורים". מה שמזמין, מעורר ומרכזי בפעולת הרקמה, מה שמבדיל בין האקט הטכנאי לאקט האמנותי, הוא התשוקה. אם בהגדרה התרבותית שלה (אפלטון, ספר הזוהר ועוד) ואם בהעמקה הלאקאניאנית שלה.

ראייה טהורה, אובייקטיבית, אינה בגדר האפשר כלל. היא תעוצב תמיד על ידי "הסמלי" (הלשון כמערכת אוטונומית, השפה כמערכת חברתית-תרבותית) או "הדמיוני". לרברי לאקאן אפילו בתוך ציור או פיסול גלומה פנטזיה נרקסיסטית או מינית שהנחתה את מבטו של האמן. עם זאת, לעתים יש באמנות הפלסטית מיוזג בין פיתוי המבט לאילופו, תשוקה משולבת עם משמעת מעכבת – הגלומות בעצם הפניית התשוקה אל התוצר האמנותי. כאן נכנס גם הצופה הפרשני: פנטזיית מבטו בעצם מוותרת מראש, כי מבט תשוקתו הוא מבט המסכים, בעצם פנייתו אל הציור או הצילום, להיעדרו של מושא ההשתוקקות הממשי. כלומר המושא הציורי הוא מטבעו מושא נוכח ונעדר גם יחד (Lacan 1977: 111–112).

ומה על הצילום? האם הוא כציור או ככל אמנות פלסטית אחרת? ומה על הטיפול? האם גם פנטזיית מבטו של המטופל, בעצם בחירתו לפנות לטיפול (שקיימת בו העברה והעברה נגדית), מוותרת מראש על מושא השתוקקות ממשי? כלומר האם מושא התשוקה בתוך חדר הטיפול (=המטפל) הוא מושא נוכח ונעדר גם יחד מעצם טבעו? ננסה לענות על שאלות אלה דרך הדיאלוג בין המונחים "סובלימציה" ו"אובייקט".

השאלה המרכזית היא זו: הצילום של מה הוא סובלימציה, ומה הייחודיות שלו לעומת כל אקט אמנותי/מדעי/אידיאולוגי אחר? וכנ"ל: מהי הסובלימציה בהתרחשות הטיפולית, שעושה אותה מיוחדת כל כך?

תחושה ותפיסה. אך המונח אובייקט המעבר, כפי שאני מתכוון לו, כולל גם את התהליך שבאמצעותו הילד מסוגל לקבל דמיון ושוני. אני סבור שיש מונח המציין את שורשי הסמליות בזמן, מונח המתאר את מסעו של התינוק מהסובייקטיביות הצרופה אל האובייקטיביות, ונראה לי כי אובייקט המעבר הוא הדבר הנראה לעין מתוך מסע זה של התקדמות לקראת התנסות. (ויניקוט, שם: 6)

איזה יופי: "תהליך", "שורשי הסמליות בזמן", "נראה לעין" - כל אלה יביאו אותנו עוד מעט אל הצילום.

אבל: האם גם הקול והמבט יכולים להיות אובייקט מעבר אף על פי שאין בהם אחיזה ממשית, כדבריו של ויניקוט? ("הנקודה החשובה אינה הערך הסמלי של החפץ אלא בעיקר ממשותו") - אותם קול ומבט שלאקאן הצביע עליהם כאובייקטים אבודים נוספים על האובייקטים של פרויד: השד והצואה.

מניסיוני הקליני אובייקטים של מעבר אצל ילדים הם בדרך כלל תחליף לשד. לעתים גם לצואה. אבל קול ומבט אינם חפצים ממשיים שאפשר לגעת בהם, להריח, לנגוס או למרוח אותם על הקיר (מעשה נפוץ אצל תינוקות שמורחים על הקיר את צואתם, ומאוחר יותר את הפלסטלינה ואת הצבע הניתן להם לציור, וכמובן את השפתון של אמם לצייר בו ציורי קיר - ציורי מערות קדמונים). שד - זה דבר פשוט, מובן ונגע גם בינקותנו וגם בכגרותנו (כמיהתם של גברים לשדי האישה "המפוארים" וההתעסקות האובססיבית קמעה של הנשים ב"גודל" ובצורת שדיהן). והוא הדבר גם באשר לצואה - גם בינקותנו וגם בכגרותנו צואה יוצאת לנו מהגוף. היא פרודוקטיבית, משחררת, מכאיבה ואף גורמת לעונג בעת יציאתה. התעסקותנו בריחה ברור, גם אם לא יהיה זה שיח הסלון המרכזי.

והמבט - מי החזיק פעם מבט?

והקול - מי ליטף פעם קול?

אנטוני סטור (Storr) בספרו הדינמיקה של היצירה (סטור 1983) אומר שאובייקט המעבר הוא הדוגמה המוקדמת ביותר במונחים

טרנספורמציה של אנרגיה: מעבר מאנרגיית תשוקה בטיפול עצמו לאנרגיה שדחפה אותי ליצור - לצלם - בעזרת הליבירו כדי למלא את האיווי. המבט שם חגג וערך סובלימציה של התשוקה בטיפול לצילומים. הצילומים האלה הם ללא ספק טרנספורמציה וסובלימציה, אבל לא רק - הם גם אובייקטים של מעבר, ואולי עוד כמה דברים.

### הצילום כאובייקט מעבר

דונלד ויניקוט (Winnicott), פסיכואנליטיקאי בריטי, טבע את המונח "אובייקטים של מעבר" (transitional objects) בסדרת מאמרים ובספרו משחק ומציאות (ויניקוט 1995): אובייקט מעבר "מייצג את המעבר של התינוק ממצב שבו הוא מתמזג עם אמו למצב שבו הוא מתייחס אל אמו כאל משהו חיצוני ונפרד ממנו". (ויניקוט, שם: 5-14). אובייקט כזה עשוי להיות מוצץ, צעצוע רך, שמיכה, דובון, בובה או כל דבר שאפשר למצוץ או לחבק. חפץ כזה חשוב מאוד לילד והוא אינו נפרד ממנו ברצון, בייחוד לא בזמן ההשכבה לישון או כשהוא בודד או חרד. ואוי ואבוי לאם שתנסה, למשל, לכבס את הסדין המסריח שהילד קשור-דבוק אליו, כי אז ייעלם ריחו - אותו ניחוח שהושקעה בו אנרגיה ליבידינלית רבה מצד התינוק.

אומר ויניקוט:

אמת הדבר שפיסת השמיכה (או כל חפץ אחר) מסמלת אובייקט חלקי כלשהו, כגון השד. אך הנקודה החשובה אינה הערך הסמלי של החפץ אלא בעיקר ממשותו. לא קיומו של השד (או האם), למרות שהם מציאותיים, הם החשובים בהקשר זה אלא העובדה שהחפץ מייצג את השד (או האם). כשהתינוק משתמש בסמלים הוא מבדיל כבר באופן ברור בין דמיון ועובדות, בין אובייקטים פנימיים ואובייקטים חיצוניים, בין ראשוניות של יצירתיות לבין

את "מות התשוקה" בטיפול ולצאת לכריאה חדשה שנולדה - יצירה צילומית. אותם אובייקטים של מעבר - אותם תצלומים - אין אני ממוללת אותם, מריחה אותם ומחבקת אותם לפני השינה כתינוק את המוצץ או את הסמרטוט שלו. אני אדם בוגר. אבל אותם אובייקטים של מעבר - אותם תצלומים - גנוזים במבט, במוחי, בנשמת. הם זמינים בכל רגע. בכל רגע אני יכולה "לשלוף" אותם ממוחי ולהתייחס אליהם. עם הזמן הזדקקותי להם מתמעטת. נפרדת אני מאובייקט המעבר כתינוק שהגיע לגיל שש והוא בשל יותר, וכבר דימויים חדשים בראשי.

סטור (1983) דן כמובן בליבירו ובהתקת התשוקה ליצירה מאובייקטים קיימים או אבודים. לדבריו לא דיכוייה של התשוקה הבוגרת הוא המביא לידי יצירתיות, אלא דיכוייה של התשוקה הילדותית שקדמה לה. לפיכך ייתכן שאדם יחוה במלואה את התשוקה, ודווקא משם יידחף ליצור בשל שרידי חוסר סיפוק מתקופת הילדות שהוא נושא עמו בכגרות, ושלעולם לא יוכלו לכוא על פתרונם אלא בדרך סימבולית.

מהו, אם כן, חוסר הסיפוק הילדי של זוהרה?

מהו, אם כן חוסר הסיפוק הילדי שלי?

דווקא על זה התשובות ברורות: אצל זוהרה הוא ב"אונס" החיברות שהיא עברה. נולדה ילדה עם רמת יצריות גבוהה ביותר (רק לראותה היום משוטטת בספר הזוהר שהוא כולו הביטוי היצרי בקשר שבין האדם לאלוהיו מעורר את כל סובכיה ולא מאפשר להם להירדם בלילה אחרי ששמעו אותה מפיטת עלי). אותה ילדה לא הורשתה לבטא את יצרה ואת הליבירו שלה, וכל מערכת האיווי כוונה למסגרות נורמטיביות, שבהן הצטיינה ביותר. את הסביבה (אביה ואמה) זה סיפק מאוד. אותה לא!!! אותה איווי בלתי מסופק הפונה אצלה בכגרותה לספר הזוהר, לפיזיקה, לחייה בכלל, לטיפול ובטיפול. האיווי דובר בטיפול, אם כי לפעמים במושגים ובשרות מכסים ולא מגלים.

של התפתחות האדם לנטייה להשקיע תשוקה בדבר מה שאינו אדם אחר ואינו הגוף. סוג התשוקה שהתינוק משקיע באובייקט המעבר הוא כמובן "פרה-גניטלי" ולא גניטלי. האובייקט מייצג או מספק את הצורך האוראלי של התינוק בשד עצמו ובהרגעה ובביטחון הנלווה לשד מבחינה רגשית. מכאן שהדמיון או העיסוק בגוף אין די בהם כדי לספקו, והאדם נזקק לסובלימציה ולטרנספורמציה של אנרגיה מאובייקטים קונקרטיים למופשטים.

בעיניי כאן בדיוק נכנס המקום של "האלמנט השלישי", אותה אלמנט הרווי מתשוקת שני האובייקטים המתרחשים יחד (מטפל- מטופל, צלם-אובייקט) ויוצרים דבר מה שלישי שיש בו מן הרוח, הנשמה היתרה או ממהויות לא מוסברות בעולם המדעי, כמו מעורבותו של "האל" - אחרת היה מסתפק האדם, התינוק, בגוף חי, שלו או של האחר, או בדבר עצמו. זהו בדיוק המקום שבו אנרגיית האדם, בין שתוגדר כמונחים של דחף פרוידיאני, של ליבירו יונגיאני, של תשוקה תרבותית, איווי לאקאניאני או היצר יהודי (רוטנברג 1990, 1994, 1995, 1999) - זה המקום שבו האנרגיה הזאת מתחברת ומחוללת אקט אמנותי כמו צילום או טיפול. במקום שהתשוקה אינה מתחברת עם הנשגב, עם האל - במקום זה אין יצירתיות, אין יצירה, אין אלמנט שלישי.

ומאחר שאובייקט המעבר משמש חוליה מקשרת בין העולם הפנימי לחיצוני, בלי שיהיה שייך בשלמות אף לאחד מהם וכשהוא קשור בכל זאת בכירור לשניהם, אפשר להניח שיש בו משום התקדמות בהשוואה לדמיון בלבד, שאין לו קשר כלשהו לעולם שמחוץ לאדם. לכן צילום הוא גם אובייקט מעבר. יש בו מעבר מהעולם הפנימי של הצלם (אני, במקרה זה) והעולם הפנימי של האובייקט (זוהרה), לעולם החיצוני, לחפץ בר נגיעה כמו צילום, שהמבט בו מרכזי. וזאת למרות שאין זוהרה עצמה מצולמת. הצילומים מבוימים, ויש בהם דימויים ואישה זרה שהיא הדוגמנית. אותו אובייקט מעבר - הצילום - אפשר למטפלת - לי - לעבר



חוסר הסיפוק הילדי שלי – הוא בדיוק אותו הדבר: נולדה ילדה יצרית מאוד ש"אונס התרבות חל עליה בהרחבה". הוריי לא ידעו מה לעשות עם "פרא אדם" ועוד "פרא חווה" שנולד, ואילפוני, לעתים אף בכוח רב. תחת אותו דיכוי ליבידינלי לא הוכחדה למזלי התשוקה, אלא קיבלה, כבר בילדותי המוקדמת מאוד, אופי של יצירה. מושאי האייווי התחלפו ואנרגיית התשוקה הושקעה בציור, בריקוד וכו'.

והיום במחקר (אני מקווה...), בהיותי פסיכותרפיסטית, ובצילום. עוד נקודה היא "חרדת הנטישה" המלווה אותי כל חיי, שנבעה דווקא מה"יש" ולא מה"אין". אמי, שהשקיעה בי זמן, מחשבה, אהבה ואנרגיה אינסופית כמעט בכל תחום שהקיף את חיי, הייתה נעלמת לעתים לפרקטיקה, כלומר: כביסה, בישול, ניקיון הבית וכו'. אותן "היעלמויות", שאני קלטתי אותן כנטישות, כמתחרות במעמדה של הנסיכה, היו קשות. "יש" גדול, ופתאום "אין". ובעיני דווקא משום ה"יש" הגדול חוותי את ה"אין".

אנו יודעים ממחקריו של רנה שפיץ, שהיו לקנונים בפסיכולוגיה התפתחותית, שילדים שגדלו מיום היוולדם במוסדות, בתי יתומים וכדומה, קל להם יותר להסתגל לעולם ולתפקד בו כראוי מילדים שחוו חוויה של נטישה (Spitz 1965). ככל שגדלו במשך יותר שנים אצל ההורים, ככל שההורים היו יותר "יש", כך חווית ה"אין" של בית היתומים הייתה בלתי נסלחת ובלתי נסבלת, והשפיעה על יכולת ההסתגלות שלהם לעולם מאוחר יותר בבגרותם. תפיסה זו מרפררת אל מונח נוסף שטבע דונלד ויניקוט (1995), והוא good enough mother – "האם הטובה דייה".

למושג "אם טובה דייה" יש בעצם שתי מהויות עיקריות: האחת היא שהאם צריכה לתת לילדיה תנאים בסיסיים לגדילה: אם אינה צריכה להיות מושלמת או אידיאלית – לא בעיני עצמה ולא על פי תפיסת החברה, ותנאים בסיסיים אלה, כמו אהבה, ביטחון, מזון, ניקיון וכו' יאפשרו לילדיה לגדול בצורה טובה. שום דבר לא צריך להיעשות בהגזמה, וגם אם יש קושי באחד התחומים, לא נורא, ילד

בריא בנפשו יוכל לצמצם את הפער. מונח זה הסיר כמובן רגשי אשם קשים שרוב האמהות חשות.

ואולם בתוך המושג הזה מסתתרת הבנה עמוקה הרבה יותר מהצורך הפשוט להרגיע את האם. למעשה ויניקוט טען שאם אידיאלית – "אמא מושלמת" – בעצם מזיקה לילדה ומונעת ממנו חוויות בסיסיות של תסכול, פער, אין וכמיהה. חוסר ההתמודדות של הילד עם תחושות מאין אלה (חוסר התמודדות, משום שאין אף פעם מצב שבו הוא חסר דבר מה) מונע מהילד את פיתוח היכולות (בהיותו צעיר) שיאפשרו לו להתגבר על קשיים בהיותו מבוגר. כלומר הילד בינקותו צריך לפתח מנגנונים ויכולות כדי להתגבר על תסכול, להתמודד עם פער, למלא אין ולהתרחש בכמיהה.

אתן דוגמה פשוטה: אם שמזינה את ילדה באוכל עוד לפני שהוא בוכה מונעת ממנו את הקריאה: "אנא, אמא, אני רעב, הזיני אותי!". קריאה זו נחוצה משתי סיבות: האחת – הילד מאתר ומגדיר באופן מודע או לא מודע, תלוי בגילו ובהתפתחותו, את היותו רעב. הגדרת המצב חיונית ביותר להתפתחות תודעתית סבירה ולמודעות מספקת: מה אני בכלל מרגיש? רבים ממטופליי מגיעים לקליניקה. מצבם הרגשי קשה ולוקח מספר רב של פגישות לאתר בכלל את הרגש הכואב, המפריע, אף המרתיע.

וזו בדיוק המהות השנייה של המושג "אם טובה דייה": לאפשר לילד "לדרוש" את מבוקשו ולהודיע לעולם: "אני בצרה!". האותות האלה, המוחצנים לעולם בצורת ככי שיכול להוציא משלוותו כל אדם, בהיותו לפעמים זעקות שבר, חיוני לתינוק. בכך הוא בעצם מפעיל את העולם סביבו לסיפוק רצונותיו ומאווייו. הפעלת העולם (אמו במקרה זה) לסיפוק צרכיו (הזנתו בדוגמה שלנו) הכרחית כדי שיוכל להיות אדם פעיל בבגרותו לשם מילוי צרכיו הרגשיים, הפיזיים, הרוחניים ועוד. אם כן, אם אידיאלית – מושלמת – שמזינה את ילדה עוד לפני שהגדיר את מצוקתו ופעל למגרה, בעצם חוסמת את התפתחותו.



ויאמר אלהים יהי אור - ויהי אור; וירא אלהים את האור כי טוב ויברל אלהים בין האור ובין החושך; ויקרא אלהים לאור יום ולחושך קרא לילה. ויהי ערב ויהי בקר יום אחד. (בראשית א', ד-ה)

מהפנט! כה שגורים בפינו הפסוקים הללו עד כי לא נדוש בהם. אך "בואו ונראה": אלוהים התחיל את הבריאה ב"דיבר", במילה: "ויאמר", ורק אחר כך "ויראה". כלומר אלוהים קודם כול אמר ורק אחר כך ראה. מדוע? מדוע היה צריך אלוהים לדבר - להשתמש בקול בכדי ליצור משהו נראה - האור (=הצילום). אם הוא רוצה ליצור אור, מדוע לא ישתמש בראייה, ודרכה ייצור. ההכרחיות להשתמש בקול - בדיבר, תמוהה, ויותר מכך, בכל פסקה בפרק א' בבראשית מתחיל אלוהים את יצירתו ב"ויאמר", ואחריו פועל כלשהו בלשון ציווי:

ויאמר [...] יהי רקיע [...] (פסוק ו')

ויאמר [...] יקוו המים [...] (פסוק ט')

ויאמר [...] יהי מאורות [...] (פסוק י"ד)

ויאמר [...] ישרצו המים [...] (פסוק כ')

ויאמר [...] תוצא הארץ [...] (פסוק כ"ד)

וכן הלאה.

בתחילה בדיבר יצר את הנראה. ואחר כך בשאר הפעלים את שאר הבריאה. מדוע הדיבר, הקול, יוצר את הנראה - המבט? התשובה לדעתי טמונה גם בפסיכואנליזה, "מדע הדיבור" - "בשפה תיצור את עצמך מחדש", ובהתפתחות היילוד כהשתקפות, גם ויזואלית, של הבריאה האלוהית.

התינוק עוד ברחם אמו שומע. ברחם יש חושך. אין הוא רואה, אך הוא שומע: את קולות המעיים, את השיהוקים של אמו, את בכייה ואת צחוקה. בעמימות הוא שומע גם דרך דופן הבטן -

לזוהרה ולי היו אמהות אידיאליות - מושלמות. אמהות שהזינו אותנו עוד לפני שאנו איתרנו מי אנחנו. אמהות שבמלאותן מילאו "יש" גדול ומנעו מאתנו את ה"אין", אותו אין שכה נחוץ ליצירה. במונחים לאקאניאניים, האמהות שלנו לא אפשרו לנו לחוות את האייווי בינקותנו, מכיוון שהאובייקטים היו תמיד מסופקים. אלא שהם היו מסופקים על פי תפיסתן, על פי תפיסת החברה שבה חיו, ולא על פי תפיסת רמת הליבידו - היצרים הגדולים שסערו בגופן ובנשמתן של שתי ילדות. מצב מתסכל: מצד אחד יש "יש" גדול, ומצד אחר אין ה"יש" הנחוץ. ה"יש" הנחוץ הוא מעט "אין", הוא האפשרות לקבל את הרמות הליבידינליות הבסיסיות של הילדות בלי לאלפן או להיעלם מהר כל כך למסגרות קונבנציונליות התורמות להשיגים החברתיים-תרבותיים שלנו.

## הקול

אמנם התייחסתי לקול גם בסעיף על "המבט", אבל יש כמה טריטוריות שהקול עומד בהן בפני עצמו. הקול של המטפל, הקול האילם של המטופל, הצילום האילם והסאונד שאנו מדמיינים במוחנו בעת צפייה בתצלום סטילס שותק. מה הוא בעצם אומר?

וכשהמטפל שותק - מה הוא בעצם אומר?

וכשהמטופל שותק - מה הוא בעצם אומר?

ושהאובייקט המצולם שותק - מה הוא בעצם אומר?

וכשהצלם שותק - מה הוא בעצם אומר?

וכשהמטפל מדבר - מה הוא בעצם לא אומר? מה מסתתר

"מאחורי המילים"?

וכשהמטופל מדבר - מה הוא בעצם לא אומר? מה מסתתר

"מאחורי המילים"?

מרלין ילום (Yalom), אשתו של ארווין ילום (פסיכותרפיסט אמריקאי), פרסמה ספר חשוב מנקודת מבטה של האישה, שכותרתו ההיסטוריה של השד (ילום 1999). שימו לב, השד, ולא השד. מעניין שבגימטריה אין הברל (השד השד) - איזו שפה עברית נפלאה). בספרה מצטטת ילום שתי משוררות שמעיוזות לחבר את השד כאיבר הזנה לשד הארוטי, וכן את הקול והמבט. אין עוד הפרדה בתפקידו של השד כאיבר מזין או כאיבר ארוטי הן מבחינת התינוק והן מבחינת האם. אני רואה בשירים האלה הוכחה ניצחת לדברי לאקאן על אודות האיווי. אותו איווי רווי תשוקה שנמעניו הם השד, הקול והמבט - לא מוגדרים, פרה-שפתיים ופרה-ורבליים, טעונים בשדות עיוורון ודממה. רק קול היניקה נשמע, רק מבטה של האם והתענגותה הארוטית מפעולת היניקה של בנה. האם זה גילוי עריות? כן, כנראה כשאנו נמצאים מחוץ לשפה, מחוץ לתבניות - זה מותר ואף נערץ, ויותר מכול מחולל את האיווי הגדול.

שבוע אחרי שנולד ילדנו  
עטפת אותי בחדר האורחים  
ושנינו נפלנו על המיטה.  
נשקת לי ונשקת, חלבי פרץ  
את מחסום פטמותי הבווערות,  
וספג את חולצתי. כל השבוע  
הרחתי מחלב, חלב טרי, חמוץ.  
התחלתי לפעום...  
(שרון אולדס, ילום 1999: 234)

החיבור של הבעל-המאהב-התינוק הלא-נוכח, והחלב, המחבר את שלושתם כאלמנט שלישי נצחי סביב השד. השד הלא-ורבלי - אובייקט האיווי המרכזי על פי לאקאן ופרויד.

מוזיקה וקולות רקע. הספר הפסיכולוגיה של הלידה מאת איידן מאקפרליין (Macfarlane, מאקפרליין 1978) עוסק בכך רבות. רק אחר כך מתחיל התינוק לראות. קודם במיקוד של 20 סנטימטר, אחר כך בכלל. מכאן שגם בבריאת העולם וגם בבריאת יצור חדש לעולם הקול קודם למבט. ויותר מזה, בראייה תמיד יש איסורים של הכניסה לקודש הקודשים. בראייה ישנו ההיבט האלוהי. במבט, ובכל בכואה של ראייה, ישנו האור האלוהי. והאיסורים הם רבים. כמו האיסור לראות את ה', האיסור לראות ערוות ההורים<sup>41</sup> וכו'. לעומת זאת אין איסור לשמוע. ובאמת הרבה מהתגלויות אלוהים הן דרך השמיעה ודרך הקול, ולא דרך המבט, שהוא ישיר יותר, שורף יותר, מאיר יותר.

בתיאוריה הלאקאניאנית נתפס הקול כביטוי הראשון של הסובייקטיביות, הקודם אף לזיהוי העצמי במראה. בתיאורים פסיכואנליטיים אצל ז'וליה קריסטבה (2005), אצל גאי רוזולטו (Rosolato 1969: 287-305), אצל סילברמן (Silverman 1988), שיון (Chion 1982) וימפולסקי (Yampolsky 1993), הקול קודם למבט שעליו מסתמך שלב המראה; הקול קרוב יותר למצב ראשוני של אחדות, משום שהוא קודם לכניסה לשפה, מצב שמתאווים לו תמיד בראייה לאחור.

האם בצילום תמונת סטילס יש זעקה? אין ספק. בהיעדר "שפה" מובנית בעלת סימנים, מסומנים וסדר סימבולי, הצופה בצילום או הצלם המצלם את האובייקט חווה זעקה. כאותה קלישאה של "הזעקה הלא נשמעת" או "זעקת השתיקה". אך להבדיל מקולות דיבור או סאונד - הזעקה היא של הצלם או של הצופה בתצלום. זעקה היא קול לא בשפה אלא בווקאליות טהורה המשחזרת את הקול שהאיווי כה כמה אליו - קולה של האם או לחלופין מבטה האהוב והעורג.

41. ראו פרשת נח בספר בראשית.

תינוק חמדן

מוציץ את הציצי המתוק

לשונך שמנגחת בפטמה מדגדגת את אמא

עיניך העגולות הפקוחות כאילו מבינות

כשאתה יונק משהו ביזע לאט

שם בחריץ הרגיש

אתה בפוך חי, ואני ברחמי.

(אליסיה אוסטריקר, ילום 1999: 235)

כל אם שהיניקה פעם מכירה את קולות השקשוק שההנקה מלווה בהם. קולות מציצה חזקה של הפעוט את הפטמה, והחלב גולש מפיו וגורם לשיטפון נוזלי לבן, תוך כדי מבט נוקב-עורג של התינוק בפני האם.

מעניין שהגברת ילום בחרה להביא שירים על תינוק זכר יונק. ומה היה קורה אילו זו הייתה תינוקת? האם גם אז היה מתרחש העונג הארוטי – החזרה לחוויית האיווי הראשוני שלה עצמה אל אמה, או שמא, רחמנא ליצלן, תינוק יונק מעורר את אמו יותר מתינוקת יונקת מעצם היותו בן זכר? הבן הזכר הוא הנושא בחובו את הפוטנציאל להוות אובייקט שאליו האיווי של האישה מצווה "רשמית" להתפעם – אותו גבר שאמור לספק לימים את האיווי האבוד מראש דרך קולו, מבטו, ריחו ואיברו הזקור. כשם שהאישה אמורה דרך קולה, מבטה, שדה וחריצה למלא את איווי האבוד מראש של הגבר.

את דבריי על הקול דווקא הייתי רוצה לסיים עם ה"סאונד" – "הקול" ו"הזעקה" של פליני בסרטו רומא. בשלוש סצנות דרמטיות בסרט, ובכללן סצנת הסיום, בוחר פליני להשמיע לנו "קול" ולא טקסט, אפילו לא מוזיקה, שהיא סוג של טקסט ווקאלי (שהרי מוזיקה היא סוג של שפה המורכבת מתווים, טורים, תיבות וכו' וחלים בה כל הכללים של שפה).

בכניסה לקטקומבות אנו שומעים במשך דקות ארוכות רק את קולו של המקדח הענק שחופר כפאלוס אדיר ממדים בקרקעיתה של רומא – האישה הנצחית. קולו של המקדח חזק, חודר וכמו מחבק באופן אבסורדי את הצופה בסאונד – בזעקה מרעישת אוזניים. תמונה נוספת היא לאחר פריצת הקיר וחשיפת ציורי הקיר. הקול הנשמע הוא רק קולה של הרוח השורקת, החודרת מבחוץ את הפנים, מהחלל אל רחמה-אדמתה של רומא.

בסצנה שלישית, בסיומו של הסרט, עדת אופנועים שועטת ברחובות רומא הריקה והקול הנשמע הוא רק קול המנועים המלא עוצמה ואולי גם אימה. הפעם הקול מבטא התקדמות הוריוזנטלית – התקדמות על פני השטח מנקודה X לנקודה Y ברחובותיה של רומא, ובזה מסתיים הסרט. זאת להבדיל מחדירת הרוח שהיא אנכית, מלמעלה למטה, או מחדירת המקדח בקיר המערה, שהיא חדירה הוריוזנטלית-אופקית וגם מתחת לאדמה.

פליני בחר להצמיד בשלושה מקומות קריטיים – בהיחשפות (ציורי הקיר), בהיעלמות (דהייתם) ובסיום הסרט – "קולות" של זעקה, קולות פרה-ורבליים לא מוגדרים המבטאים יותר מכול את הכאוס מצד אחד ויצירה חדשה פוטנציאלית מצד אחר. מתוהו ובוהו אל בריאה. היצירה מקורה תמיד בכאוטי, בחסר פשר המחפש אחר מילים ווקאליות או מבטים ויזואליים. חיפוש אחר קולו של המטפל בפסיכותרפיה – קולה האבוד של האם; מבטו של המטפל, מבטה האבוד של האם; קולו האילם של צילום סטילס או מבטו של הצילום בצופה; מבטו של הצלם באובייקט; מבטו האבוד של האובייקט בצלם.

קול ומבט תמיד "מגיעים" יחד כאשר הקול, אם הוא נוכח ואם לאו, מקדים את המבט ומאפשר לו להתקיים. הקול כמו מפנה למבט את הדרך למען התקשרות (attachment), ואחרי כן מאפשר לשיח השפתי להתרחש. אותם קול ומבט הם העומדים בבסיס התשוקה – בבסיס האיווי. הם מחוללים אותה והם נמעניה.

שעבדו עמו, השראה ליוצרי קולנוע שבאו אחריו ובעיקר השראה לרגש האנושי – הפשוט, הקטן, המקומט, בזווית שבה ניתן הפרח – מלמטה למעלה, במגע של יד ביד (הנערה בנווד) ומעל לכול במבט. המבט של הנווד מאופר העיניים בשחור בולט מעל העפעף העליון ומתחת לתחתון, הנווד עם שפם קטנטן, מכנסיים מתרחבים וכפות רגליים של רקדנית, שפוסעות לצדדים. כולו מבטא רגש ופריכות נשית, אולי מלבד המחוות הג'נטלמניות והמקל. אותו מקל שהוא אולי האיבר הפאלי היחיד בסרט – איזושהי משענת גברית שמאפשרת לצ'פלין, לנווד, להחזיק את הטורסו (הגב) שלו זקוף מבלי שיאבד לגמרי את ישותו הגברית.

רב המשותף בין צ'פלין בסרטיו האילמים לסיגלית לנדאו וגם לפאטי צ'אנג (Chang), שידובר בה להלן, אמנית ובמאית וידאו-ארט סינית שחיה בארצות הברית. למעשה אפשר לומר שצ'פלין עשה וידאו ארט – כבר בתחילת המאה. בסרטו אורות הכרך, כמו גם במיצגים הולה הופ והפתרון האינסופי של לנדאו וביצירות של צ'אנג, הבמאי הוא השחקן הראשי, הוא הצלם של עצמו, ורק באופן טכני לחלוטין מעמידים צלם מאחורי המצלמה שילחץ על הכפתור. הם המאפשרים – הם הכול. אותה טוטליות, לתדהמתנו, היא בלי קול. מה קורה? איך יכולה להתרחש בעולם טוטלי ויזואליות בלי קול? כאמור, זה לא אילון טכני, אלא בחירה. מה שמעניין אותי כאן אינו האין-קול במובן של סאונד, אלא האילמות במובן של הקול האנושי, "קול" של שפה, קול של טקסט (בסרט האילם קיים טקסט, אבל בלי קול), קול שמעוצבות בו הברות מקובעות, שפה שמעצבת את התודעה וחוסמת את האיווי, את התשוקה, מכיוון שהתשוקה היא פרה-ורבלית. מכאן שבעצם גם הסרט האילם וגם המיצגים המצולמים הם חזקים, משפיעים ו"מדברים" אלינו ישירות לבטן, לא דרך השפה, שהיא, על פי לאקאן, מעוצבת דרך העולם הפאלי. המקום הלא-ורבלי, הפרה-שפתי, אם הוא לא פאלי-גברי, לא נותרת לו ברירה אחרת אלא להיות נשי. מה לעשות, אין

זוהרה שחיפשה בקולי אחר הנעדר, אחר קולה של אמה, בפעולת החיפוש ובדעיכתו, חילצה ממני את המבט. מבט שהתרחש בצילומי המבוימים, שהיא, זוהרה, המניע להם בניסיוני הלא-נואש להתמודד עם מות התשוקה בטיפול.

### צ'רלי צ'פלין – העיוורון האנושי

אורות הכרך, סרטו של צ'רלי צ'פלין (1931), הוא לכאורה סרט פשוט, סיפור פשוט: נווד קונה פרח מנערת פרחים עיוורת, מתאהב בה, גונב למענה כסף ומעניק לה אותו עבור ניתוח כדי שתראה. לבסוף מגלה הנערה בסצנה אקראית שהתורם הוא לא איש עשיר כפי ששיערה, אלא נווד עני.

אי-אפשר להתייחס לדיאלוג בין קול ומבט בצילום מבלי להתייחס ל"סרט האילם", סרט שהוא בלי קול. הקולנוע בראשית דרכו (כשעוד נקרא "ראינוע"), היה אילם מכורח המציאות – חוסר אפשרות טכנית להקליט קול ולצלם בו-זמנית. בהמשך הפך הסרט האילם לבחירה מודעת, הכרחית ואף מתריסה כנגד כל קידמה אפשרית, בידיו של אולי גדול היוצרים הקולנועיים – צ'רלי צ'פלין.<sup>42</sup>

צ'פלין לא היה במאי קולנוע. צ'פלין היה הכול: הוא ביים, הוא צילם, הוא כתב את המוזיקה, את הרעיון ואת האין-תסריט. הוא איפר והוא שיחק ומעל הכול היה השראה: השראה לכל אלה

42. אורות הכרך (*City Lights*), שצ'פלין ביים בשנים 1929–1931, מוגדר כסרט אילם, אף על פי שהקול נכנס לקולנוע כבר ב-1927. רבים ביקרו את צ'פלין על היותו מיושן ולחצו עליו להכניס קול לסרטיו, אבל הוא דחה את הכניסה אל עולם הסרטים המדברים ("talkies"), ורק בשנת 1939 הסכים לאמץ את הטכנולוגיה החדשה כאשר החל ליצור את סרטו הדיקטטור הגדול (1940). בסרטו (האילם) המרגש והמצחיק של מישל הזנוויציוס הארטיסט (*The Artist*) משנת 2011 אפשר למצוא מחווה לצ'פלין בדמות אמן הסרט האילם שנאלץ לעמוד מול המדיום החדש, המדבר.

אותנו למקום האיווי. המקום שבו קול אמנו או הקול המשמעותי שעיצב את חיינו הוא מושא מאוויינו. את המבט קובע צ'פלין. הוא קובע מה נראה. אך מנערת הפרחים הוא לקח את המבט.

השחקנית המגלמת את הנערה, וירג'יניה צ'ריל (Cherrill), לא הייתה כלל שחקנית. צ'פלין חיפש בכוונה נערה שתבוא אל התפקיד מהמקום הבתולי, שהוא יעצב אותה ברוחו וכרצונו. הוא היה פיגמליון שעיצב את גלתיאה היפה שלו לפי רצונו, בדמות אלת היופי אפרודיטה. פיגמליון סבל רב בהיותו מאוהב בפסל קר משיש שהוא עצמו יצר. האלה אפרודיטה שעתה לתפילתו, הפיחה רוח חיים באבן, והפסל הפך לאישה שמחזירה לו אהבה. האיין זה מקביל לנווד המעצב את מאור עיניה של אוכתו מוכרת הפרחים ומחזיר אותה לחיים? חיים של ראייה, של מבט, שהם המתנה הגדולה ביותר שצ'פלין - כקולנוען וכצלם - יכול לתת לאהובתו.

עשרות ימי הצילומים של סצנת נתינת הפרח התישו את כל המשתתפים בסט. בריאיון עם השחקנית היא מספרת שהעריצה את צ'פלין, אך הוא לעומת זאת לא התייחס אליה כלל כאדם, כאישה. לגביו הייתה רק אובייקט. אובייקט של צילום שדרכו יצר את שיח האיווי שלו. התשוקה של צ'פלין הופנתה אל אובייקט האיווי שלו, הנערה העיוורת, ולא אל שחקנית בשר ודם. לדברי צ'ריל לא היה תסריט לסרט. "הוא היה אני", אמרה. הוא הדגים לה בעצמו, במשחק, את התפקיד שלה ורצה שהיא תהיה הוא. או ליתר דיוק רצה שהיא תהיה אותו חלק בעצמו שהוא "עיוור ומעניק פרחים, שמעניק יופי לעולם". היופי נראה רק לעינו של המקבל, לא לעין הנותן. אותו "עיוור" שצ'פלין רצה שווירג'יניה תגלם עבורו הוא כמו אותם חלקים ב"תרפיות הגשטלט" של פריץ פרלס (Perls) וכמו בפסיכודרמה של יעקב לוי מורנו (Moreno).

צ'פלין היה בעצם לא רק כל היוצרים של הסרט (מוזיקאי, צלם, במאי, שחקן וכו') אלא גם כל "החלקים" של הסרט: הוא

עדיין מין אחר בעולם (ואינני מתייחסת כרגע למעורבים למיניהם). גם צ'פלין, בלי מקל הנדודים הפאלי שלו, הוא אישה. בתנועותיו, במימיקה שלו, ביכולת ההקרבה שלו. ויותר מכול ביכולת שלו. למרות היותו כול-יכול על סט הצילום, הוא בעצם הביישן הגדול, המנודה, הנעלם (שנותן את הכסף) וזה שבנוכחותו מאיר את האובייקט שמולו. צ'פלין מאיר את הנערה מוכרת הפרחים, תרתי-משמע. צ'פלין הבמאי מאיר את השחקנית הראשית בסרט. צ'פלין הנווד מאיר את מוכרת הפרחים במבטו, עיניו כמו שני פנסים המכוונים אל פניה. גם מאיר את עיניה כשהוא מעניק לה כסף לנתיוח ומחזיר לה את אור עיניה. העיוורון הגלוי, העיוורון שלה, נפתר בנתיוח, אבל "העיוורון האנושי" בסרט, שבו הנערים לועגים לנווד, ואפילו הנערה עצמה בסוף הסרט לועגת לו, לא נפתר עם החזרת מאור עיניה. העיוורון האנושי של הנערה נעלם כאשר היא מזהה את הנווד לא דרך עיניה הרואות עכשיו, אלא דרך מגע ידיה. מגע ידה בידו. המגע כנראה לעולם אינו נשכח, כאותו מגע של אם בתינוקה הפעוט.

צ'פלין - מלך הנראות - אמן ויזואלי ממדרגה ראשונה, בוחר "לדבר" באין קול, באילמות, לא דרך המבט אלא דרך המגע. המגע - המגע בין גוף לגוף, בין חום לחום - הוא המחולל אהבה והוא פותר את הסבך העלילתי. אותו קול רחמי - כמוזיקה שכתב צ'פלין לסרט ובקול טריקת הדלת של המכונית כדי שהנערה תחשוב שהוא בעצם איש עשיר - ממלא את החלל האילם ונותן לעיוורון ולראייה את מלוא הכוח. הקול כאן אינו קודם למבט, אלא מפנה את מקומו להתרחשות הנראית, שלמרבית האבסורד מרכזת הוא העיוורון. וגם אנו הצופים לא מדברים - אנחנו קוראים בעינינו את הטקסט. אנחנו נאלצים לקרוא בעינינו קול שאומר: "את רואה עכשיו", ומדמיינים את הקול הנאמר: קול רך או קול קשה, קול גבוה או קול בס, קול אוהב, קול מתחנן או קול מגדיר. כל זאת אנו מחליטים. הבחירה שצ'פלין השאיר לנו, לתת לקול את הצבע שמתאים לנו, מחזירה

האנאלי; העין - המבט; אפרכסת האוזן - הקול. משום מה חצי מהאנושות, קרי הנשים, יש להן איזושהו "שקע חשמלי" בשם גינה, אך הוא אינו נזכר בשקעים של ז'אק לאקאן.

בצילומים לקחתי, ולא במודע, את אותו "נעדר" לאקאני והשתמשתי בו כשקע חשמלי רב-עוצמה ואף השתמשתי בתקע. ואולם התקע לא הגיע בצורת פאלוס רב-און, אלא בצורת פרחים וביצים, שלא ברור אם הם כתקע שהוכנס לשקע או שמא הן מחולצות מתוך הוויגנה. מכל מקום הצמחים - הכלניות והאחי-רותם - שותים לרוויה מערות האישה ואף עוזרים לה, לאישה ולוויגנה, לממש ביצים. האם הפרח יוצא מהוויגנה או נכנס לתוכה? אין זה ברור, וגם אין זה חשוב. מה שחשוב הוא הדיאלוג, הצמיחה והנזילות (של הביצים) מתוך ואל החריצים. אותו חריץ של אישה הנזכר בשירה של אליסיה אוסטריקר, אותו חריץ באדמה, אותו חריץ במפשעתה של האישה.

ברכה ליכטנברג-אטינגר, במאמרה "האחרת החתומה בגוף", מביאה את דברי לאקאן מהסימנר ה-XIV, הלוגיקה של הפנטזיה (1966-1967) על האובייקט כחותם נפשי. ליכטנברג-אטינגר מביאה בהירות גדולה להבנת פתחי הגוף ומקום התשוקה-האיווי בהם:

בסמינר ה-XIV הלוגיקה של הפנטזיה (1966-1967) אומר ז'אק לאקאן שאין ל-אחר מקום אחר מאשר הגוף, שמקום ה-אחר אינו ביחסים האינטרסובייקטיביים, אלא הוא מתגלה כצלקות על פני מעטפת הגוף, המתחברות אל הבלתי מודע דרך מפתחי הגוף. מפתחי הגוף (הפה, פי הטבעת, העין, אפרכסת האוזן) "מכהנים כשקע חשמלי", כמקלט גופני לאובייקטים חלקיים נפשיים או כמדגמים נפשיים הנשענים על חלקי גוף, אשר קולטים ומתרגמים את הזולת ואת החוץ. אלו הם איברים-אובייקטים מוליכי ריגושים "רבי תחבולות", פרקי גוף בעלי כושר חישה "המכילים את מורשת הדורות הקדומים". (ליכטנברג-אטינגר 2002: 89)

הנווד, הוא העיוור (הנערה העיוורת), הוא הנערים ובעלת חנות הפרחים הלועגים לנווד וכו'. בדיוק כפי שיונג, בניתוח החלומות, אומר שכל חלק בחלום הוא בעצם חלק מהאני - מהעצמי של החולם. כל הנחלם, למשל: העין, הכלב, האדם, האישה - כולם חלקים מאישיותו של החולם, ויש ביניהם סינכרוניזציה המבטאת את חלקי האני (יונג 1987ב). יחסי התשוקה בין צ'פלין הצלם-במאי ובין האובייקטים העיקריים המצולמים שלו מצביעים על מקומו של המבט כאלמנט מכונן.

המבט והתשוקה - הן דרך עין המצלמה והן דרך עיניו של הנווד רבות ההבעה ועיניה העיוורת של הנערה, שעור ידיה הוא אור עיניה - הם המחוללים את החיבור והאינטגרציה של האני, אינטגרציה שאולי מנחמת בסופו האופטימי והסנטימנטלי של הסרט, שבו מבטיהם של הנווד והנערה מתערבבים. הם נוגעים בידיהם בממשי, בגוף, והנווד מחייך כשפניו נראות בתקריב ועיניו מלאות אהבה.

#### הנעדר הקבור עמוק בגוף

הנה אנו מגיעים לטיעון העיקרי בפרק, העוסק במקומו של הנעדר בגוף האנושי ובגופה של זוהרה. כפי שאפשר לשים לב בצילומים, הפרחים והביצים בוקעים מן החורים, ליתר דיוק: מחור מרכזי נסתר בגופה של האישה: ערוותה. אותו מקום ראשוני שמשם מתרחשת לידת העולם - לידת האדם - לידת התינוק.

לדברי לאקאן, פתחי הגוף "משמשים כשקע חשמלי"<sup>43</sup> אך כשלאקאן מונה את פתחי הגוף הוא מציין את הפה, את פי הטבעת, את העין ואת אפרכסת האוזן. הפה - האוראלי; פי הטבעת -

43. Jacques Lacan, *La Logique du Fantasme* (1966-1967), לקוח ממאמרה של ליכטנברג-אטינגר המובא בהמשך - סמינר שלא הופיע בדפוס מסודר.



אפשר לדמות את יצר החיים ואת יצר המוות לגלעינים, שהאנרגיה שלהם פולשת אל העולם באמצעות יחסי האובייקט החלקי, שהם כעלי הכותרת הבוקעים מאותם גלעינים, כשמקומות הבקיעה הם מפתחי הגוף. (ליכטנברג-אטינגר, שם: 90)

ברכה ליכטנברג-אטינגר, תודה על הדימוי הוויזואלי המרגש שהענקת לי במאמריך. ליכטנברג-אטינגר, מלבד היותה פסיכואנליטיקאית-חוקרת, היא גם אמנית, ציירת ידועת שם, וציוריה הוצגו אף במרכז פומפידו בפריז לצדם של פיקאסו ושאגאל. היכולות האמנותיות שלה ויכולתה החזותית הביאו לתיאור ציורי זה, שאומר במילים פשוטות: גלעיני יצר המוות והחיים מגדלים עלי כותרת הצומחים מתוך פתחי הגוף. ואני אוסיף שדרך עלי הכותרת האלה מחליקה לתוך הפרח אדוות העולם, ודרך עלי הכותרת הנפתחים בוקעת אנרגיה אל העולם. האין זה מזכיר את התצלומים שצילמתי - את דימויי מות התשוקה בטיפול עם זוהרה? גם שם עלי הכותרת של הכלניות ושל האחי-רותם המדבריים בוקעים מתוך גלעינים החבויים בתוך הערווה! אך דבר אחד תמוה בעיניי ואף מעורר מחלוקת: "שהאנרגיה שלהם פולשת אל העולם באמצעות יחסי האובייקט החלקי". האנרגיה המדוברת - יצר החיים ויצר המוות המתווך עם העולם באמצעות יחסי אובייקט - על כך כל התיאורים והטיפולים הקליניים מדברים. אבל מה בדבר "האנרגיה הפולשת אל העולם"? ראשית, אין כאן תרגום. ליכטנברג-אטינגר כותבת בעברית. היא נוקבת במילה "פלישה". אין כאן פרשנות של מתרגם שאפשר להישען עליו. פלישה היא מילה כוחנית, חודרנית, צבאית, המבטאת כניסה בכוח למקום שאין אליו הזמנה. מילה שאנו "בני ישראל", לצערי, חווים את השלכותיה: "כוחותינו פלשו לגדה המערבית ו'שחררו'... וכו'". אקט שנעשה בכוח כמו פלישה - מזמין כוח נגדי. ומה קורה עם הפרח הנפלא שלנו? האם מגלעינו פולשת אנרגיה אל העולם?

כלומר אמה של זוהרה ואמי, הנוכחות בטיפול כנציגות הדורות הקודמים, ואביה של זוהרה ואבי, וכן הלאה. כי גם הם מכילים את מורשת הדורות הקודמים להם. דהיינו בשעת טיפול אחת שלי ושל זוהרה מתייצבות שתי שלשלאות שמתפצלות כמו במאמר על "הטיפול המשפחתי" הקלאסי:

מפתחי הגוף גם מכילים וגם מפעילים טכניקות "המלכות ומעכלות את אותה מורשת" מפני שדרך האובייקטים החלקיים מתנהל המשא ומתן הנפשי של דחייה וקבלה ושל השהיה וסיפוק צרכים; מיקח וממכר, המלווה בעגמות נפש ובהנאות, בעינוגים ובחרדות, עם הזולת המשמעותי, אשר נושא עמו ומעביר הלאה את צלקות הרישום הנפשי שהמשא ומתן שלו עם הדורות שקדמו לו חרטו בו. (מינושין 1982: 89, ההדגשה במקור)

כלומר המטען הרגשי שהועבר דרך היחס האמהי כאשר אמה של זוהרה הזינה אותה נושא עמו את משא הרישום הנפשי של ריגושיה ותחושותיה של אמה, שמצדו כבר תלוי במה שעבר על האם מאמה (סבתה של זוהרה), דרך יחסה של אמה אליה כאשר זו החזיקה אותה בזרועותיה בינקותה, וכן הלאה, מדור לדור שלפניו. לזאת ליכטנברג-אטינגר קוראת בשלב מאוחר יותר "ה-אחרת", זו שחרותה כך בגוף וחבויה ברמת הלא-מודע ברישום הנפשי של צלקות החישה והחוויה המועברים דרך אותם "שקעים" ואף דרך מעטפת הגוף כולה - דרך אותם חסרים, אותם נעדרים בגוף, דרך ה"חריצים". הכאב והעונג, הסיפוק ודחיית הסיפוק, נכחו ביחסי הקרבה שהתרחשו תוך כדי הזנה, בשעה שהגוף מטופל ונרחץ, תוך כדי התבוננות במי שהביטה בי כמו גם ברגע קליטת רחשי הקולות, עוד ברחם, שהקיפו אותי והופנו אליי, כאשר לכל אלה התלוו ריגושים מודעים ולא מודעים.

ליכטנברג-אטינגר ממשיכה במבט שהוא יותר פרוידיאני מלאקאניאני ואומרת:



## התענוגות

ואולי להפך – אולי דרכו מחליקה אנרגיה מן העולם אל הגלעין ומהגלעין שוב מתעוררת אנרגיה (בין שזו אנרגיית חיים, בין שזו אנרגיית מוות ובין שזו אנרגיה משותפת-מעורבת, כמו שבדרך כלל קורה)? מבחינת תצלומי, אנרגיית המוות, מות התשוקה, מות היצר, הוויתור הכואב על האיווי, עוררו אנרגיית חיים גדולה שילדה שלושה דברים: סדרת תצלומים, הבנה מעמיקה של יחסי מוות-חיים בטיפול ובכלל, ועבודת הגות זו.

אנרגיית החיים והמוות יוצרת דיאלוג אינטרוברטי ולחלופין אקסטרוברטי עם העולם מתוך יחסי האובייקט ודרך פתחי הגוף. אך היא אינה "פולשת" אגרסיבית או כוחנית (להוציא מקרים חריגים).

### Jouissance – ההתענוגות בטיפול

ההתעלויות המיסטיות אינן פטפוט או דברי להג. בסופו של דבר הן מהדברים הטובים ביותר שניתן לקרוא – ובהערת שוליים, הוסיפו להם את הכתבים של ז'אק לאקאן, מפני שהם מאתו סדר. הודות לכך, כמובן, תהיו כולכם משוכנעים שאני מאמין באלוהים. אני מאמין בהתענוגות של האשה בבחינת היותה יתרה, בתנאי שתשימו מסך לפני יתרה לפני שאסביר זאת כראוי [...]

[...] התענוגות זו שחווים אותה ואין יודעים דבר על אודותיה, האין היא ממקמת אותנו על מסלול הקיום-מחויף? ומדוע לא לפרש פן של האחר, פן אלוהים, כמה שנתמך על ידי ההתענוגות הנשית? (לאקאן 2005: 95)

Jouissance הוא מונח שטבע לאקאן בניסיון לבאר את ההתענוגות המינית המהולה בכאב. ההתענוגות אינה רגע הפורקן, או התממשות עקרון העונג, שמשמעו השאיפה למצב של מתח מינימלי, רגיעת

ה־אחר ובהרשאה זמנית, המתקבלת מן ה־אחר, להשתמש בגופו.  
(ליכטנברג־אטינגר 2002: 98)

האם זוהרה העניקה לי הרשאה זמנית "להשתמש" במטפורה של גופה (על ידי דוגמנית אחרת - אישה בת 70) לשם ההתענגות שלי? בפירוש לא! מהותה של ההתענגות (ובעיקר המאוחרת - הנשית) שתפורט בהמשך, היא כאמור אי־בעלות. זוהרה ידעה על ההתרחשות הצילומית עוד לפני שראתה את הצילומים. היא ידעה במעורפל ממה הם נובעים, ואף על פי כן מערכולת תקפה אותה כשראתה אותם.

עוד הוסיף לאקאן שישנה התענגות נשית נוספת, שאינה פאלית, כלומר התענגות שאינה קשורה לדחף של כיבוש והשגה, אלא התענגות שרק נשים יכולות לחוות, וגברים הקשורים לעמדה נשית כמו אמנים או מיסטיקנים. ואני אוסיף, גם הגבר הצעיר החדש, שאותו אני פוגשת כסטודנט במחלקות לפסיכולוגיה, בתחומי האמנות למיניה ובמסגרות הקשורות לרוחניות. התענגות נשית זו היא אינסופית (כמספר האינסופי של אורגזמות שאישה יכולה לחוות במשגל אחד, להבדיל מגבר "רגיל", שיכול לחוות אורגזמה אחת בלבד בזמן משגל. מובן שמשגל נוסף אפשרי, אבל הוא כבר סיפור חדש).

בהשאלה, חוויית ה־jouissance היא מאבני היסוד של הפסיכותרפיה ועומדת בבסיס יחסי התשוקה במפגש בין מטפל למטופל. ליכטנברג־אטינגר מצביעה על משמעות משולשת של המושג jouissance: התענגות; כאב או סבל שבהתענגות; זכאות חוקית להנאה או זכות זמנית לשימוש בדבר שאינו בבעלותי. משמעות משולשת זו נוכחת בחוויית המפגש הטיפולי:

1. התענגות מחוויית המפגש עצמו, מתהליך הגילוי המתרחש בטיפול, מההטבה במצבו של המטופל, מהאינטימיות

מתחים, שחרור מכל לחץ, מימוש הסיפוק. נהפוך הוא, ההתענגות היא מה שמשהה את הפורקן ומעכב אותו. ההתענגות היא מעבר לעקרון העונג: היא כרוכה בהתגברות ההתפעמות. כבר בעצם ההשהיה מתעוררות שאלות של "לאן?" ו"מדוע?" שהרי עקרון העונג הוא מרכזי ודומיננטי בחיינו היצריים. ההתענגות היא ההתרגשות הכרוכה באי־פורקן, ברגשות האי־עונג, המשולים לנסערתו של התינוק כשהוא ממתין בשקיקה למילוי צרכיו, כשהוא מצליח למלא את זמן ההשהיה ביצירי דמיונו עוד לפני ששוטפים אותו היאוש הגדול והסבל שהוא חווה עקב חוסר הסיפוק של צרכיו במציאות, או בטרם גואה בו הרפיון המלווה את סיפוק צרכיו.

מקום ההשהיה המתמלא ביצירי דמיונו, לדעתי זהו בדיוק מקומה של היצירה. באותו מקום של כמיהה שעדיין אינה מסופקת נוצרים, מבחינתי, הצילומים המבוימים של זוהרה. באותו מקום רציתי שהתשוקה תמשיך להתהוות בחדר הטיפולים ולהפרות את הטיפול, אותי ואת זוהרה. וכשלא הייתה, הפניתי את "השקיקה" לאפיק של יצירה - לצילומים. לא עקרון העונג היה כאן, כי אם התענגות־כאב, שהיא תוצר מפגשו של הארוס עם יצר המוות. מבחינתי היה זה מות התשוקה.

ברכה ליכטנברג־אטינגר כותבת על כאב־התענגות אצל לאקאן:

התענגות־כאב אינה ברמת הגוף כשלעצמו. ההתענגות מן הגוף עצמו במפגש המיני עם הגוף של הזולת היא המקום שבו ארוס פוגש את תנטוס [יצר המוות], שכן "מפגש הגופים המיני אינו עובר במהותו דרך עקרון העונג"; המפגש מעורר את ההתלהטות, ואילו הפורקן מתרחש באיבר של כל אחד לבדו. [...] המפגש [...] עם הזולת בדרך אל הסיפוק [...] כרוך בסבל או בכאב שהמפגש מעורר, בכאב הדורך על מסלולי יחסי האובייקט הקדומים. הסבל שבהתענגות הזו כרוך באי־בעלות, ומכאן שהוא גם כרוך במשאלה לשיוך כוחני או לבעלות - על גופו של הפרטנר. כך, ההתענגות־כאב מלווה ב"השאלה" זמנית של גוף

אלה הן העברות מהסוג הפשוט יותר. הן בדרך כלל מדוברות, משוקפות ומעמידות בסיס פורה להמשך הטיפול ולהעמקתו. אך מה בדבר ההתענגות, למשל, מצב שבו מרכיב ה"איווי" הוא דומיננטי? איווי שפעמים רבות הוא לא מודע, אך מפעם בעוז. ומה בדבר התשוקה? עת התענגות הכאב משיקה בעוז לארוס ולתנטוס? עד כמה הדבר מדובר בטיפול, הן מצד המטופל והן מצד המטפל? כשהתשוקה גוועה בטיפול בזוהרה, נלקחה ממני בעצם "זכאותי החוקית להנאה" בטיפול והזכות לשימוש זמני בדבר שאינו בבעלותי - ואני לא הסכמתי! אי לכך הנצחתי את "מות התשוקה" בצילום, וכך החוויה הטיפולית נעשתה נצחית, מתועדת מנקודת מבטה של המטפלת.

השימוש במצלמת הסטילס במקרה זה הוא במובהק ניסיון ל"על-זמניות". יונג, במבוא לספר התמורות - אי-ציוג (יונג 1993ב), הרחיב על תפיסתה של העל-זמניות גם בעולם המערבי. הצילום תמיד ישאר, תמיד יזכיר, אבל הפרשנויות עליו תהיינה תמיד אחרות, הן של המטפל, הן של המטופל והן של כל צופה אקראי נתון בזמן משתנה. ליכטנברג-אטינגר כותבת:

זכאות חוקית להנאה או זכות שימוש זמנית בדבר שאינו בבעלותי, אינו מצייץ התפרקות ממתח של ליבידו נרקסיסטי הסובב סביב עצמו (שהאובייקט של הליבידו הנו איבר של הסובייקט עצמו, כמו באונות), אלא דווקא את העצמת המתח של הליבידו כשזה מופנה כלפי אובייקט חיצוני: כלפי אובייקט, כלפי הזולת, כלפי סובייקט אחר המפנה את תשוקתו כלפיי. הסובייקט מתענג דרך הזולת, אולם בגבולות גופו שלו עצמו וברשות. ההתענגות עם הזולת וממנו בגבולות גופי שלי היא ההתענגות הפאלית בין אם האיבר המתענג הוא גברי או נשי. (ליכטנברג-אטינגר 2002: 100, ההדגשות במקור)

המתרחשת בו וכו'. חוויית ההתענגות מתקיימת במקביל אצל המטפל והמטופל, אם כי באופן שונה.

2. כאב או סבל שבהתענגות: אין ספק, סבל רב וכאב מובאים לחדר הטיפול, ליחסים עם המטפל ובכלל. את הסבל הזה חווה המטפל באופן שונה לחלוטין לעומת המטופל, אך חוויית ההתענגות מהכאב קיימת אצל שניהם. הד לדבר הזה אפשר למצוא בשאלות המופנות לעתים לפסיכותרפיסטים, כמו: "מה, אתה נהנה מהסבל של המטופל שלך?"; "איך אתה יכול לשבת יום שלם ולשמוע 'צרות' של אחרים?" ועוד.

3. זכאות חוקית להנאה או זכות זמנית לשימוש בדבר שאינו בבעלותי: בין המטפל למטופל "נחתם" חוזה חיצוני בתחילת הטיפול, וחוזה פנימי נחתם במשך התהליך הטיפולי. החוזה החיצוני כולל זמן קבוע, מקום קבוע, אופן התקשרות התשלום, בקשה לעזרה מצד המטופל, הצגת סמכותו של המטפל לעסוק בפסיכותרפיה (תעודות, גיל, מצב משפחתי וכו') ועוד. החוזה החיצוני מעניק זכאות חוקית להנאה של שני הצדדים, המטפל והמטופל, מהטיפול, וזכאות של כל אחד מהם לשימוש זמני (שעה או יותר בשבוע) ב"דבר" - ב"אובייקט" שבעצם אינו בבעלותו.

לעתים בטיפול, עת "נחתם" החוזה הפחות מדובר (שאותו אכנה "החוזה הפנימי" בין המטפל למטופל, שיבואר בהמשך), מבקש אחד הצדדים לנכס את "האובייקט" שעמו מתנהל הדיאלוג הטיפולי. המטופל, למשל, בתהליך של העברה, רואה במטפל את אביו או אמו, ובכך מנסה, לפחות בייצוגים הפנימיים שלו, להפוך את המטפל מאובייקט ש"השימוש בו-זמני" למשהו שהוא בבעלותו, כמו אב או אם. במצב זה מתעוררים רגשות קנאה, זעם, עלבון, דחייה וכו' מצד המטופל כשהלה נוכח שבעצם המטפל אינו בבעלותו, וזכותו החוקית להנאה היא זמנית בלבד: שעה בשבוע. התהליך יכול כמובן להיות גם הפוך, בהעברה נגדית של המטפל.

רבות התלבטתי בשאלה אם יש לי זכות מוסרית "להשתמש" בזוהרה, בטיפול בזוהרה, בקשר שלי עם זוהרה להתענגות האישית שלי. לעיל הוזכר החוזה הפנימי בטיפול (להבדיל מהחוזה החיצוני - הברור, החוקי, הנורמטיבי). להערכתי "החוזה הפנימי" מתחיל להיחתם עם הרמת הטלפון של המטופל אל המטפל (או כל דרך התקשרות אחרת) כדי לקבוע את הפגישה הראשונה. ברגע ששמע את קולו של המטפל, וברגע שהמטפל שומע את קולו של המטופל, מתחיל להיחתם החוזה הפנימי. כבר בשמיעת הקול ההדדית יוצקים שני הצדדים את איווייהם-תשוקותיהם לתוך הקשר. הרבה פעמים "שמיעת הקולות" ההדדית והאיוויים הנוצקים לתוך הקשר אינם מודעים, והם מחולצים מהזיכרון ההדדי של המטפל ו/או המטופל ברגע נחוץ בהמשך הטיפול. למשל: "כבר ברגע הראשון ששמעתי את קולך הרגשתי חום וביטחון"; או: "קולך מזכיר לי את קולה של בתי כשחלתה", וכו'. החוזה הפנימי בין המטפל למטופל ממשיך להיחתם לאורך הטיפול, ומותווים בו בשתי וערב, באופן סמוי, מאווייהם של השניים והאופן שבו יתנהל האיווי ההדדי.

השלמת "חתימת החוזה" הפנימי הוא סיום הטיפול. כלומר השעווה החותמת את חתימת "החוזה הפנימי" מוטבעת כתחילת הטיפול, אבל היא משתנה ומתהווה ומתקררת רק בסופו. כך שכל התהליך הטיפולי הוא בעצם חתימת חוזה אחת גדולה. עם זאת, במקביל, מתרחשת פרימת החוזה. אותם שתי וערב הנארגים לשיח שיכול להיות יפהפה בצבעיו ובדוגמאותיו נפרמים על ידי המטפל והמטופל בה בשעה שהם נארגים. זאת על ידי פירושים, הבהרות, השלכות, אמפתיה והדהוד הדדי. כיצד מתבצעים בעת ובעונה אחת גם אריגה וגם פרימה של חוזה פנימי? - זו מהות הטיפול! להערכתך טיפול שאין בו אריגה מחודשת כל הזמן - מת, וטיפול שאין בו פרימה של "הרשת" הנארגת אין בו ריפוי, אין בו הרחבת המודעות ומתיחת גבולות האני המשמעותיים כל כך להתפתחותו של המטופל (וגם של המטפל). אותה פעולה של אריגה ופרימה

וחוזר חלילה יוצרת בעצם "אלמנט שלישי" (במטפורה: השטיח), שלעתים נתפס ולעתים נעלם. כלומר האלמנט השלישי הוא התנועה עצמה.

במסגרת חוזה פנימי זה ביני ובין זוהרה עלו בי השאלות המדוברות: האם זכותי המוסרית "להשתמש" בטיפול בזוהרה, בקשר שלי עם זוהרה, להתענגותי האישית, להרחבת גבולותיי הפנימיים, לשימוש ב"חומר הטיפולי" בעבודת המחקר שלי ולסדרת הצילומים בעקבותיה? שאלות אלה עלו אף על פי שזוהרה נתנה את אישורה. כשראיתי את תגובתה הסוערת לצילומים התחדרו השאלות ביתר שאת, בעיקר מחשש לפגיעה כלשהי בה.

בהרצאה שהתקיימה ב-2002 אמר הבמאי אייל סיוון שמוסר הוא תמיד קונפליקט בין שני ערכים מוסכמים. כלומר ערכים שהאדם המוסרי המתלבט מסכים עם כל אחד מהם בפני עצמו. הבעייתיות צצה כאשר אדם צריך לבחור באחד מאותם שני ערכים כאלה. במקרה שלנו ערך אחד הוא אי-פגיעה בסביבתי, וביחוד במטופלת שלי. הערך השני: נאמנות לעצמי, לצרכי היצירתיים ולהגותי. איך פותרים בעיה שכזו? על ידי אלמנט שלישי.

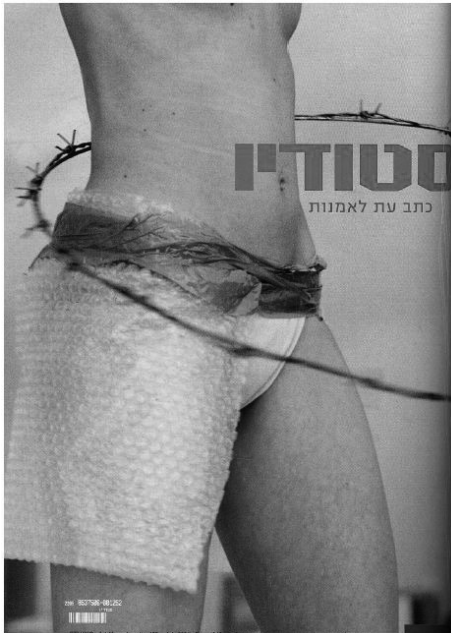
ארחיב מעט: לפני ש"נחתמים" החוזה החיצוני והחוזה הפנימי בין המטופל למטפל (ואגב גם בין הצלם לאובייקט) מתקיים החוזה הפנימי של האדם עם העולם. חוזה שבחלקו הוא מודע ובחלקו לא. בכל תהליך החיים מתקיימת בין האדם ובין העולם אותה פרוכת של גילוי וכיסוי, ומתקיימת אותה אריגה ופרימה של שתי וערב. יש תורות שנותנות שם לחוזה הפנימי הזה בין האדם לעולם: "תיקון" ביהדות, "שליחות" בנצרות, "ייעוד" בשבט המאיה וכדומה.

החוזה הפנימי הזה של האדם עם העולם הוא חוזה שלו עם עצמו. בתחושותיי החוזה הפנימי שלי עם העולם ועם עצמי הוא שהעולם מטפל בי ואני מטפלת באנשים. מערכת היחסים הטיפולית במסגרת יחסי עם העולם יצרה בי מניע פנימי עמוק להעביר את הטיפול הלאה. להערכתך לא משנה מה ההתלבטות המוסרית של

בהמשך יובהרו עוד סיבות לבחירתי בסיגלית לנדאו, כמו מרכזיות התשוקה בעבודותיה בכלל וביצירותיה המצולמות בפרט והתשוקה כמנוע מרכזי ליצירה.

בחרתי בשתי יצירות לדיון: "הולה-הופ" עם חוט תיל, צילום צבע, (אסנת הרפז, 2000); DeadSee צילום וידאו (קונסטנטיין גרוסמן, מתוך התערוכה "הפתרון האינסופי", ביתן הלנה רובינשטיין, מוזיאון ת"א, 2005)

#### 'הולה-הופ' - ההתענגות האינסופית



צילום 4: שער "סטודיו", Barbed Hula, 2000, צילום צבע, 50x70 ס"מ

האדם/מטפל בין שני ערכים מוסריים, הנאמנות שלו לחוזה הפנימי שלו עם העולם היא ראשונית וראשונה, ורק אחריה נחתמים חוזים נוספים. אי-נאמנות לחוזה הפנימי של האדם עם עצמו ועם העולם גורעת משלמותו, ובעקבותיה נגרם סבל בל ישוער לסביבה. על כן עבורי לטפל, ליצור, להגות הם חלק מהחוזה הפנימי שלי עם עצמי ועליו אין עוררין.

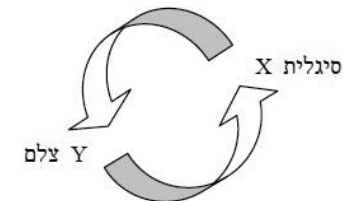
#### Jouissance - ההתענגות בצילום: לוס איריגארי מתענגת על סיגלית לנדאו

את סיגלית לנדאו, אמנית מיצג ישראלית שהנכיחה את עצמה כבר בראשית דרכה כאמנית ישראלית משמעותית בארץ ובעולם, בחרתי כדי לתת עוד זווית המאירה ומרחיבה את מקום התשוקה ביחסי צלם-אובייקט. סיגלית מגדילה לעשות כאשר היא מחוללת מצד אחד את התשוקה בעשייתה, ומצד אחר מעוררת אותה בצלמים המצלמים אותה בעת המיצג. כלומר יש כאן מעגל סגור של:

X = סיגלית המעוררת את התשוקה בצלם ומנחה אותו לצלם את מיצגיה

Y = סיגלית שבעצם מצלמת את עצמה דרך ידו, עינו ומצלמתו של ה"אחר"

כלומר:



פסלי הנשים שפיסלו היוונים והרומים ידיהם שבורות. הן שבורות מפאת ההיסטוריה (כיבושים וחבלות בפסלים), אבל עבורנו, אנשי המערב של האלף הנוכחי והקודם, תמיד מופיעות ה"וונסיות", "האפרודיטות" וכו' ללא ידיים. זו אמנם עובדה טכנית, אבל המשמעות שיוצקים לתוכה (אישה ללא ידיים) דורשת פרשנות הרמנויטית מעמיקה. ידיים הן המקור לעשייה. הידיים הן מסמליה של האישה הפעלתנית שמנקה, מבשלת, מסדרת ומגדלת את צאצאיה כמו ידיה.

אין ספק שברגע שסיגלית לנדאו בחרה שלא להכניס את ידיה על זרועותיהן לצילום, יש בזה אמירה. כל מה ש"נכנס" לצילום או "נעדר", "חסר" בצילום דורש התייחסות. העורך הגרפי של כתב העת סטודיו מגדיל את הצילום לגודל דף A4, כשהוא בוחר לחתוך את הצילום למטה – מעל ברכיה של לנדאו, ולמעלה, בהתחלה של סימני שדיה, כך שבעצם רק החלק התחתון של הטורסו נראה והפוקוס הוא על הערווה. מזווית אחרת ובלי הגדלת הצילום לא היינו רואים את נקודות החן החומות הפזורות על גופה ולא יכולנו לחוות את האנושי במיצג. חיתוך וזווית הצילום מביאים אותנו לידי ראייה חדה דווקא של האנושי והתשוקתי.

וכך מושם דגש על מותניה של לנדאו, שם מתחולל הקרב בין האישי, הפיזי והמנטלי, המאבק בין הגוף החי ובין גדר התיל הייצוגית, הסימבולית, ואולי, כדברי לאקאן, בין הגוף "הממשי" ההולך ו"נטבע" (מלשון הטבעה), הולך ונכאב (מלשון כאב) וחוזר על עצמו בתנועות מעגליות שוב ושוב בחזרתיות מאיימת. ואילו גדר התיל (הצבאית, המגדירה גבול, תחום, חלל ועוד) היא "הסימבולי" ואולי אף "הדמיוני".

מה מגדירה גדר התיל? בין מה למה היא מפרידה? ומדוע מעבר לכאב שיש בתנועת המתכת סביב הגוף מתחוללת גם התענגות? המותניים מפרידות בין החלק התחתון לחלק העליון בכלל, ובייחוד בגוף האישה, שמותניה, לפחות בצעירותה, עדיין צרות בהרבה

לסיגלית לנדאו גוף מושלם על פי הקריטריונים של האסתטיקה היוונית, סינתזה מבריקה בין הפרופורציות של משולש הזהב, כפי שעוצבו פסלי הנשים ביוון הקלאסית וההלניסטית (לדוגמה ונוס ממילו) ובין דוגמנית דקת גו. גוף שהיה יכול להיות אטרקטיבי, ארוטי ומעורר התפעלות עבור צלמי אופנה ופרסום, משמש את סיגלית כאובייקט של פרובוקציה מעודנת, מתוחכמת ומתריסה.

המיצג "הולה הופ" היה יכול להיות לא מצולם, לא מתווך לעיני עשרות אלפי צופים דרך עין המצלמה, ולהישאר בממד הבין-אישי של אמן (סיגלית לנדאו) וקהלו החי, כפי שהוצג פעמיים בתל אביב. כאן הצילום לא רק מנציח את המיצג אלא מחלץ ממנו נסתרות. "דברים" שאפשר לראות רק בצילום, ולא בעין חיה. "דברים" שרק הצילום מחלץ מהנראה. כמו למשל הקווים הבהירים המעוגלים סביב מותניה, שהם שרידי גדר התיל החרוצים בגופה, מוטבעים כהטבעת "עגלים ממוספרים" ברפתות (שמטביעים עליהם חותמת עם שם בעל הרפת או עם מספר ליניארי כזה או אחר) או הטבעות של אושוויץ, המספרים "הרצים" על זרועם של ניצולי המחנות בסדר ליניארי מופתי. כל אסיר יודע מי לפניו ומי אחריו לפי המספר הסידורי שעל זרועו.

כאן אין מספרים, וההטבעה לא נעשתה על איבר פריפריאלי כמו זרוע אדם, אלא על מרכז הגוף – מקום הטורסו – מקלעת השמש, בין ערוותה לשדיה (=מרכז העולם). ההטבעה לבנה, בהירה! מבחינה פיזיולוגית-אנטומית היו ההטבעות המעוגלות צריכות להיות אדומות, כטבעות העץ המסמנות את מספר שנותיו. אבל כאן הן לבנות, כמו חברו להן יחדיו לומר דבר מה אחר.

עורכת סטודיו בחרה להציג את תצלום המיצג על חזית החוברת הממוספרת: גיליון 125, שנת 2001. הצלם ואולי גם האמנית בחרו "להוריד" לסיגלית לנדאו את הידיים, את הזרועות (אותן זרועות שברקע המשפחתי של לנדאו נחתמו במספרים גרמניים), והצילום חתוך כך שידיה המורמות אינן נכנסות לפריים של הצילום. גם



פסיכואנליטי שמשמעו לקחת הגדרה של מצב כלשהו, יכול להיות רגשי, התנהגותי, קוגניטיבי וכו', ולתת לו הגדרה מחודשת, הגדרה המאפשרת להביט במתרחש מזווית שונה, חדשה ורעננה. השימוש בטכניקה הזאת על ידי המטפל מאפשר בדרך כלל למטפל להסתכל בחוויה שהביא לטיפול באופן חדש שעוזר לו להתפתח מהחוויה. לדוגמה: מטופל מספר על מות אביו בכאב והרגשת אובדן. בשלב כלשהו בדיאלוג בין המטפל למטופל שואל אותו המטפל האם יש במות אביו גם מתנה עבורו. עצם השאלה מאפשרת למטופל לחוש את מות אביו מזווית חדשה, נוספת, שמעניקה לו פוטנציאליות של צמיחה וגדילה. בעיניי המונח reframing הוא אחד מאבני היסוד בטיפול בפרט ובהתפתחות האנושית בכלל. היכולת לבחון מצבים שלא מתוך התבנית, השכלונה התרבותית והאנושית, ולפרוץ ביצירתיות למעגלי חוכמה נוספים.

במיצג של סיגלית לנדאו החישוק סביב המותניים הוא גדר תיל - באסוציאציות ישראליות גבול בינלאומי, תוחם שטח מוגדר, שבעיקרו בא להגן על היושבים בתוכו מפני פלישת הזר, המאוס, הלא רצוי. אך כאן, האם הגדר מגנה על גופה של האמנית? האם היא מגדירה את גבולות הטריטוריה של הגוף, את גבולות הטעם? הגבול כפול - חוט ברזל שעליו מלופף חוט תיל ש"קוציו" מופנים כלפי חוץ. אך האיום מתמיד ומאיים לפגוע בגוף האמנית עצמה. כלומר גדר התיל במצב מתמיד מאיימת לחדור לגופה ולגופנו, הצופים.

עיניי נמשכות אל הגוף<sup>44</sup> - אל שקיפות הירכיים, מעין שריגים של רשת אדומה. בהמשך עבודותיה, כמו ב"הארץ", תקלף ותותיר את הגוף עירום, אף ללא עור ל"עורו". סיגלית תפשוט את עורן של הדמויות שתיצור. ליתר דיוק היא לא תקלף אותן, אלא מלכתחילה

מהאגן. החלק התחתון של הגוף מתפרש בכל התרבויות כיסוד, כאדמה, כחלק יצרי וכו'. ראו לדוגמה בהמשלה של עשר הספירות בקבלה לגוף האדם: הספירות התחתונות שייכות לחלק התחתון של גוף האדם, ואילו הספירות העליונות מייצגות את החלק העליון, כאשר הכתר הוא הפתח לאלוהים ולקיום (תשבי 1996).

סיגלית לנדאו בוחרת לחתוך, לעשות הפרדה ממונעת על ידי חוט תיל התלוי על אגנה המתנועע. הפרדה בין הרוחני, הרגשי והמחשבתי ובין הארצי, יצרי, חומרי. מדוע?

אי אפשר שלא לרפרר בזיכרון התרבותי הישראלי לעבר ה"הולה הופה" האחר. לא רק משחק הילדים של החישוק, אלא המותניים המסתובבים; השיר המטופש (סליחה!) ששרו "הבטלנים", זוג השחקנים קושניר ורטנר, באירוביזיון בשנת 1987. לבושים בחליפות מתים שחורות, מעונבים בעניבות שחורות וחבושים בכובעים שחורים, הם שרו את "שיר הבטלנים", שבפזמונו: "הופה הולה הולה הולה". שיר מתנגן, מתחרז, מתקתק, שנותן לך (לשומע ולצופה) הרגשת מנוחה מאינטנסיביות החיים הישראלית: ביטחון, גדרות תיל, פרוץ הטיניתיפדה הראשונה.

והנה באה גברת לנדאו ומשתמשת ב-idiom - במושג ה"הולה הופ", שהאסוציאציות הטבעיות שלו הן משחק ילדים (כי אכן הוא משחק ילדים אוניברסלי), והופכת אותו למשחק מסוכן של גדרות תיל, ניילונים שמודבקים על אגנה (ניילון ה"פקפקים" בלשון הילדים) וסרטי הרבקה עבים על שדיה (חלונות החדר האטום במלחמת המפרץ), נייר רבץ צבאי משובח, הנדבק, ודרך אגב כמעט אף פעם לא יורד (מכל מקום, בקושי רב).

בשפה הסימיוטית - הסימן הולה הופ (החישוק עצמו) משנה את המסמן שלו (משחק ילדים) למסומן חדש (גדר תיל, ביטחון, פשיזם), ושרשרת הסימנים משתרשרת לה בנחת.

בשפה הפסיכואנליטית - אותו "שרשור" יכול להיות מפורש בשפת מונחים שונה: reframing - "הגדרה מחדש", מונח

44. יודעת אני מניסיוני כפסיכותרפיסטית, שכאשר עיניי נמשכות באופן תדיר, פגישה אחר פגישה, אל איבר מגופו של מטופליי, הרי שאיבר זה "רווי" באנרגיה עודפת - אנרגיה נגרעת.



שגופה "יצר" שלא לכבוד המיצג אלא ביום לידתה, ושאמורות להוסיף "חן" לגופה, אך בעצם עושות אותו לאנושי, בר נגיעה וממשי. נקודות החן החומות הן כמו "אתרים" אנושיים בגוף שהפך למיצג והוא כולו אומר אמנות, משמעות וכו'. הנקודות מחזירות אותנו אל האנושי: זאת שמסוכבת את גדר התיל סביב מותניה היא בשר ודם, אישה מוטבעת, אישה מסומנת. היא פרטיקולרית, ייחודית, ואין עוד אישה עם נקודות חן כמוה בעולם. אלמלא בחר הצלם לייצב את מצלמתו מול ערוותה של לנדאו, לא היינו רואים את נקודות הייחוד האלה.

אותו סיבוב גוגני (בציורי נשות האיטי השמנות והארוטיות בעלות האגן הרחב והמותניים הצרים) של גדר התיל מעורר בי ובסיגלית לנדאו, בשיחה עמה,<sup>45</sup> מחשבות על "התענגות", מושג שבו ראה לאקאן את האישה כמותר מן הגבר.

#### ההתענגות ולוס איריגארי

לוס איריגארי, פסיכואנליטיקאית ופילוסופית, מציגה בכתיבתה ביקורת חריפה על המחשבה המערבית וחושפת את הקשר שבין ההבדל הבין-מיני ובין תפיסת הסובייקט וכינון של יחסים חברתיים כוחניים. התפיסה הגברית השלטת בתיאוריה הפסיכואנליטית מראשיתה נשמעת היטב בכתיבתו של פרויד על המיניות:

אם מופיעים [אצל הילדה] דחפים מיניים חלקיים, הם נושאים על פי רוב אופי פסיבי [...] הליבידו בדרך קבע ובהכרח הוא בעל אופי גברי, בין אם הוא מופיע אצל הגבר או אצל האישה, ללא קשר עם האובייקט שלו, יהיה זה גבר או אישה. (פרויד 2002: 80).

ויש לה הד אף אצל לאקאן, שכתב:

45. ריאיון עם סיגלית לנדאו בקפה "נואר" בתל אביב, 4 ביוני 2003, בנושא התשוקה בין צלם לאובייקט בעבודותיה.

לא "תכסה" אותן, לא תשמור עליהן מפני העולם. היא לא תאגד את הגוף לחטיבה אחת אלא תאפשר לו לפרוץ החוצה. אך הגוף אינו פורץ את השרירים. הגידים מחזיקים אותו היטב. אין הוא נצרך לעור להגנתו ולא יחודו. העור הוא לאסתטיקה בלבד.

התנועה לא נפסקת. גדר התיל כ"הולה הופ" מסתובבת סביב גופה של לנדאו כאשר תנועת האגן הסיבובית לצד אחד (לימין לדוגמה) וה"קונטרה" שנותן לו הסיבוב המנוגד של בית החזה (לשמאל לדוגמה), יוצרים את תנועת הסיבוב של גדר התיל סביב מותניה. אי-אפשר שלא להיזרק באסוציאציות לשכנינו, אלה שאנו מגנים על עצמנו בגדר תיל מפניהם: הערבים. אבל הפלא ופלא, הרי התנועה היא תנועה של הריקוד הערבי, של אותה רקדנית בטן חשופת מותניים (כלנדאו) שמסוכבת את אגן ירכיה ימינה ואת בית החזה שמאלה ויוצרת ריקוד שמטרתו, בין השאר, לגרות, לשעשע ולעורר את הגברים שמסביבה בתשוקה.

האם גדר התיל המסתובבת סביב ירכיה, ערוותה, מותניה, ישבנה של לנדאו מעוררת תשוקה בצופים הישראלים? בצופים בכלל (האוניברסליים)? הגברים? החיילים הישראלים השומרים ליד גדרות התיל, הגבולות? האם שדיה החשופים שעליהם מודבק "סלוטייפ" (נייר דבק) ותנועתה הסיבובית שיש בה חזרתיות ופרסֶבְרַציה כבכל משגל בסיסי, האם אלה מעוררים תשוקה? הפלסטיק התעשייתי סביב מותניה המכסה את אחוריה ומדגיש את ערוותה, והסלוטייפ המדביק ואוחז חזק את הניילון (ניילון "הפקקים") שילדים אוהבים ללחוץ על גבשושיותיו ולשמוע את קולות "הפצפוען" – האם אלה (רחמנא ליצלן) מעוררים תשוקה? האם הסימנים שגדר התיל מותירה על מותניה של לנדאו מעוררים תשוקה, או שמא רצון עז למרוח קרם אלווה כדי שלא יכאב כל כך?

האם סיגלית לנדאו חווה תשוקה בעת ההתענגות?  
 ושוב נמשכות עיני אל הגוף – אל אותן נקודות חן חומות

אישה אינה קיימת אלא כמוצאת מחוץ לטבע הרברים, שהוא טבע המילים. יש לומר זאת בכירור: אם יש משהו שעליו הן מרכות להתלונן כרגע, זה אכן על כך - אלא שהן פשוט אינן יודעות מה הן אומרות, זהו כל ההבדל ביניהן לביני. (איריגארי 2003: 29)

גדולתה של איריגארי בעיניי היא יכולתה להשתמש בחומר פסיכואנליטי לביאור-עומק של הגותה הפילוסופית, וזאת בניחוח של כתיבה אישית מאוד שאף על פי כן אינה חושפת עובדות. לדוגמה, במאמר "כששפתותינו מדברות זו לזו" (כוונתה כאן לשפתי הערוה), אפילו שאין היא מדברת על ערוותה שלה, ערוותה נוכחת (איריגארי 2003: 65-79). אחרת מאין לה לדעת מה קורה כששפתי הערוה נוגעות זו בזו? מכאן גם כוחה בכיקורתה על הגברים, על פרויד, ובהמשך על לאקאן.

בשנת 1974 הגישה איריגארי את עבודת הדוקטורט השנייה שלה, בפילוסופיה, שכותרתה ספקולום של האישה האחרת (*Speculum de l'autre Femme*).<sup>46</sup> אף על פי שעבודתה קיבלה את מלוא התשבחות, פוטרה איריגארי מאוניברסיטת ואנסן (Vincennes) בפריז שבה לימדה, ומ"בית הספר הפרוידיאני של פריז" (École Freudienne de Paris - EFP) שניהל לאקאן, משום שקבעו בנחרצות שאין ביכולתה עוד לתפקד כאנליטיקאית עם "מחשבות שכאלה". עוד סיבה לבחירתה בלוס איריגארי היא התמקדותה בגוף בכלל ובגוף הנשי בעיקר. הגוף - הזירה שבה מתחולל מאבק, התפשרות או קתרזיס של התשוקה. משם נובע מקורה הליבידינלי של התשוקה, ושם בסופו של דבר היא נקברת (התשוקה). הגוף הוא אפוא מקור ההולדה של התשוקה וגם בית הקברות שלה. סיגלית

46. עבודת הדוקטורט הראשונה של איריגארי, משנת 1968, שנקראה "שפת הטירוף" (*Le Langage de dements*), הייתה שילוב מרתק בין שני תחומים, פסיכולוגיה ובלשנות, ובה חקרה את שפתם של אנשים הסובלים מסכיזופרניה (Irigaray 1973).

לנדאו, במיצגה השני (עבודת הווידאו המוכרת על ים המלח והאבטיחים) בעצם הופכת את זירת המוות - את ים המוות - לאתר מטריקסיאלי, רחמי, כדבריה של ליכטנברג-אטינגר, המניב חיים, אתר שבו לנדאו נמשית (כמשה הנמשה מהתיבה) באופן ספירלי ובתנוחה של "הלנה היפה" לחיים חדשים; התחדשות ויופי אינסופי ממקום מוות. מהמקום הנמוך ביותר בעולם אפשר רק לדחוף ברגליים, כמו שמגיעים לקרקעית הבריכה, ולעלות מעלה. אחרי האינסופי - המוחלט - המוות - הנומך - אפשר רק לעלות. לעלות אל ה"יש". אחרי "הפתרון האינסופי", כשם התערוכה שבה מוצג סרט הווידאו, יש בעצם עתיד. הספירלה מוסיפה להסתובב ולהביא את האדם למקום חדש, אם כי לא ידוע (שרשרת האבטיחים המושה את לנדאו נמשית לאינסוף שהוא מחוץ לפריים של המצלמה. לאן "נסחבת" לנדאו? לאן נמשים האבטיחים? מי מושך אותם, לאן, מדוע? איש אינו יודע. זוהי בדיוק התעלומה האינסופית, הפתרון האינסופי של לנדאו. במישור האישי, זהו כנראה סיפור מות אמה, שלה מוקדשת התערוכה, שהייתה גם היא ניצולת שואה כאביה. אבל ישנו כאן ודאי גם המישור התרבותי-לאומי-ישראלי-יהודי של האינסוף.

הסיבה השלישית לבחירה באיריגארי היא כינון התשוקה כמניע מרכזי בהתפתחות האנושית הנשית ובכלל. ספרה מין זה שאינו אחד (איריגארי 2003) מצרף מבחר ממסותיה. במסה הראשונה, ששמה כשם הספר, איריגארי מביאה בתחילה את תפיסתם של פרויד ולאקאן למיניות הגברית והנשית ולמקום התשוקה והאיווי בהתפתחות:

על המיניות הנשית חשבו תמיד דרך קני מידה גבריים [...]. האזורים הארוגניים של האישה יהיו לעולם דגדגן-איבר-מין (sexe-clitoris), אשר אינו בר השוואה לאיבר הפאלי האציל, או חור-מעטפה העוטף ומשפשף את הפין במשגל. [...] על האישה ועל הנאתה - אין לעמדה זו על יחסי המין מה לומר. מנת חלקה

להתקרב יותר ויותר ולגעת במצלמתו בגוף המתעגל. ההגדרה כאן היא הגדרה נשית של תשוקה. תשוקת האישה לא דיברה באותה שפה שמדבר הגבר. תשוקת האישה כושתה, ללא ספק, על ידי ההיגיון השולט במערב מאז היוונים (איריגארי, שם: 18).  
לנדאו מרגישה, חשה, מתענגת, לא מביטה:

[...] עדיפות המבט ואפליית הצורה, האינדיבידואליזציה של הצורה - כולן זרות עד מאוד לארוטיות הנשית. האישה מתענגת יותר ממגע [גדר תיל] מאשר ממבט [המצלמה], והכנסתה לכלכלה הסקופית [של שדה הראייה] השלטת מסמלת שוב את שיוכה לפסכיות: היא תהווה אובייקט יפה להתבוננות. (איריגארי, שם: 18)<sup>47</sup>

לכן חילצה לנדאו את פניה כמעט מכל תצלום שהיא מצולמת בו במיצגים, הן ב"הולה הופ", הן בווידאו של DeadSee ובכלל.

גופה, לעומת זאת, עובר ארוטיזציה ונדרש לתנועה כפולה של הצגה לראווה ונסיגה מצטנעת על מנת לעורר את דחפי ה"סובייקט", ואילו איבר מינה מייצג את האימה-של-אין-מה-לראות, פגם בשיטת הייצוג והתשוקה, "חור" בעדשות הסקופטופיליות. (איריגארי, שם: 18)

אך לנדאו, כאיריגארי, דווקא כן מציגה לראווה את גופה ולא נסוגה. נהפוך הוא, איבר מינה הוא המודגש בזוויות הצילום הן ב"הולה הופ" והן "בפתרון האינסופי". ערוותה מודגשת בכיסוי שעליה, בהורדת הכיסוי ובזוויות הצילום.

הוא "חוסר", "התנוונות" (של איבר המין) ו"קנאת פין" כמין היחיד בעל הערך. היא מנסה בכל דרך אפשרית לנכס איבר מין זה לעצמה: באמצעות אהבתה המשוועבת במקצת לאב-בעל המסוגל להעניק לה איבר מין, באמצעות תשוקתה לתינוק-פין (עדיף בן זכר), באמצעות גישה לערכי תרבות שעל פי חוק שמורים עדיין לזכרים בלבד ועל כן הם גבריים תמיד וכדומה. האישה תחיה את תשוקתה אך ורק כציפייה להחזיק בסופו של דבר במקבילה שוות ערך לאיבר המין הגברי. (איריגארי, שם: 15)

עד כאן ביקורתה של איריגארי על התפיסה התרבותית-הפסיכואנליטית. ומכאן טענתה:

אולם נדמה שגישה זו זרה להתענגות (jouissance) האישה, אלא אם כן היא תחליף מהכלכלה הפאלית השלטת. כך, לדוגמה, האוטו-ארוטיות הנשית שונה לגמרי מזו של הגבר. כדי לגעת בעצמו הוא נזקק לאמצעי: היד שלו, איבר המין של האישה, השפה... הפעלות עצמית [s'auto-affecter] התובעת מינימום של אקטיביות. האישה, היא, נוגעת מ-עצמה וב-עצמה (d'elle-même et en elle-même) ללא כל צורך במתווך בטרם ניתן להבחין בין אקטיביות לפסיביות. האישה "נוגעת בעצמה" כל הזמן, ויתרה מזאת, לא ניתן לאסור עליה לעשות כן מאחר שאיבר מינה מורכב משתי שפתיים המנשקות זו את זו תמיד. כך, בתוכה, היא כבר שניים - ללא חלוקה לאחדים) - בהפעלות הרדית. (איריגארי, שם: 16)

לעומת ברכה ליכטנברג-אטינגר, המדגישה את הכאב שבהתענגות, איריגארי מדגישה את העונג בהתענגות הנשית: איבר מינה של האישה מורכב משתי שפתיים הנושקות זו את זו תמיד. ואכן גם סיגלית לנדאו מנשקת את עצמה כמעט בכל מיצגיה: ב"הולה הופ" תנועת האגן מדגישה את נישוק שפתי הערווה זו בזו; התיל הדוקרני נוגע-לא-נוגע בגופה וגורם עונג לצופה, ללנדאו ולצלם החפץ

47. ההערות בסוגריים מרובעים שלי, ע"ב.

## III 'הפתרון האינסופי' – סיגלית לנדאו

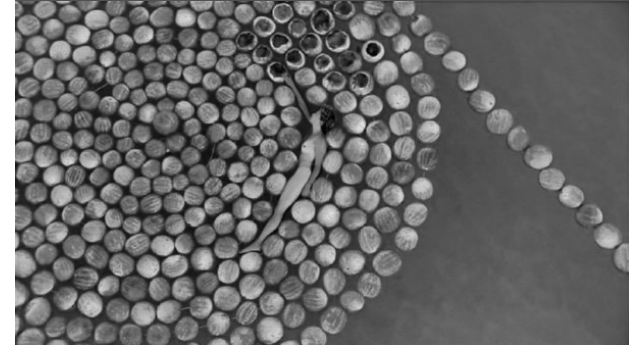
כותרתה של עבודת הווידאו מנוסחת כמשחק מילים: DeadSee – "ים המוות" במצלול, ומילולית – "מוות" ו"ראייה". ים המוות – זה ברור או כמעט ברור; כל ההתרחשות היא בים המלח, המכונה גם ים המוות. המקום הכי נמוך בעולם, שממנו אפשר רק לעלות מפתרונות אינסופיים למיניהם. אבל מה המשמעות של "מוות רואה"? מה רואה המוות? המוות רואה את החיים. את התשוקה, את התשוקה באבטיח עסיסי, את הירוק שמחוץ לאבטיח המסמל חיים והתחדשות, את האדום (הפצוע אמנם) שבתוך האבטיח המסמל תשוקה, את גופה העירום והמגרה של לנדאו. פטמת השד בתחילת המיצב והערווה בהמשך המושכים את העין בכהותם על רקע גופה הבהיר.

"המערכולת מתוקה", לדברי לנדאו. והיא ממשיכה ואומרת:

המים מלוחים. חבל חודרני נכנס ויוצא מהפירות כמו חבל טבור משותף. אני מתוך כיב קטן אדום ועסיסי שטה בשולי הרפסודה אשר נפרמת לאטה על ידי יד נעלמה. העבודה מדברת בפשטות ובשפה אחידה על האינטראקציה בין מקום קדמוני לטריטוריה נפרמת ובשרנית; בין כוח משיכה היסטורי למטריקס המוביל אל רשת של ריזומים אטומים; רחמים אוטונומיים ברצף של נדידה, גבולות צפים ונזילים, ריבוי מול הנטוש המונומנטלי. אשת לוט בהיקסמות וחרטה נצחית בים המלח הצחיח של אמצע אוגוסט 2004.<sup>49</sup>

אין ספק, אם במקום אחר דיברתי על בחירתה של לנדאו באָלֶם של השפה המדוברת, הרי שכאן, וגם בריאיון שערכתי עמה, אנו רואים שהשפה בהירה ושגורה בפיה. שפתה אדמדמה עד כדי מתקנות, בדיוק כמו שהיא מתארת את המיצג שלה כמערכולת מתוקה. לנדאו בקיאה בשפה האמנותית-תרבותית-פרשנית-פוסט-מודרניסטית,

49. מתוך הכרזה שנמכרה במוזיאון, שמצדה האחד צילום של מערכולת האבטיחים ומצדה האחר טקסט של מוטי עומר האוצר.



צילום 5: DeadSee, 2005  
וידאו, 11:39 דקות

בתערוכה זו סיגלית לנדאו משוטטת בתחתיות הנפש, ב"מטה" שכמעט אין תהומי ממנו; ומן התהומות, מן השלילה המאפסת, היא אורגת אפוס המאפשר לה ליילד, ברגע זה של חסד, יצירה חדשה. [...] במיצב זה, כמו בשאר העבודות המרכיבות את התערוכה, נעה סיגלית לנדאו בין הוויה חושית מגרה ומתעתעת ובין מערך פנומנולוגי של התרחשויות והקשרים, של מיתוסים ומטמורפוזות.<sup>48</sup>

מוטי עומר, אוצר התערוכה, כתב בפתח זה ממש הגדרה מחודשת להתענגות. התמהיל שבין הוויה חושית וכאב. התענגות שנובעת מהגוף והכאב, מההקשרים המיתיים-התרבותיים בחייה האישיים והערכיים של המהות היהודית. הניסיון הנקי להכחדתם הוא השואה האינסופית. מוטיבים מיתיים אוניברסליים מופיעים במיצג, כמו שימוש בספירלה, במים, במשיכה והיפתחות, היעלמות, האישה המובלת ועוד.

48. מתוך קטלוג מוזיאון תל אביב לאמנות, ינואר-פברואר 2005.

הבאה לידי ביטוי בדיכוטומיות ראשוניות כמו סובייקט ואובייקט או גוף ונפש, הייתה טבועה בחשיבתם הפילוסופית של מרבית ההוגים לאורך הדורות, החל מן הקדם-סוקרטיים ועד קירקגור. (שוהם 2002: 20)

שוהם אינו מרחיב ומבאר מהו הדבר "המחבר" בין ההתגלות ליצירה ובין מודעות לאנרגיה-חומר, אלא מוסיף ומדגיש במקום אחר: "מערכת היחסים המתוחה בין האדם ובין האובייקט משמשת דלק ליצירתיות, גורמת שיצירה אותנטית כמוה כהליכה על חבל דק [...] מילת המפתח כאן היא נואשות" (שוהם, שם: 21).

שוהם אינו מזכיר בכתוב את התשוקה אלא רק מדבר עליה, מתאר אותה ואת אפיוניה. כמעט תמיד הוא מציין שני "גופים" ומתאר את היחס והקשר ביניהם, אם אלה התגלות-יצירה, אנרגיה-חומר, אדם-אובייקט או אחרים. דבר אחד ברור: מה שמקשר בין כל שני "גופים" שהוא מזכיר הוא התשוקה. אותה אנרגיה "מדביקה" שנאשותו של הצלם יוצרת כלפי האובייקט המצולם וקולטת מהאובייקט. נואשות זו ניכרת בקושי של הצלם להחליט אם באמצעות יצירתו הוא מבקש למצוא את עצמו או לברוח מעצמו. שוהם ממשיך: "חיפוש מפלט יצירתי זה בתוך עולם סתום ומוגן של פרטיות מלווה בהיכבטים לא נעימים" (שוהם, שם: 22).

סיגלית לנדאו, בקושי אדיר של הגוף, בעיניים שורפות ממלח, נמשית כמשה אל מול המצלמה, שאותה הניחה על עגורן. אך למרות הכאב יש בצילום ובחויית הצילום עולם חתום ומוגן של פרטיות. כך, בתוך ספירלת האבטיחים, היא מוגנת, אינה יכולה להיפרץ - לא מהחוך פנימה ולא מהפנים החוצה.

על פי שוהם תהליך היצירה, ובפרט הצילום, הוא ביסודו של דבר צורת חיים, מערכת יחסים של הצלם עם האובייקט, שהוא מטביע בה את חזונו או מעצב אותו על פיה. לפיכך כלולה בצילום שאיפה לתקשר עם ישות או עם מציאות חיצונית, ולרוב זו הדרך

ומושגים כמו מטריקס (רחם), ריזומים, ריבוי והיקסמות - שגורים בפיה. עם זאת, במיצב עצמו היא בוחרת לשתוק. שתיקה של שפה ושתיקה של קול בכלל. השוואתה של לנדאו את עצמה לאשת לוט המקראית מרגשת. לנדאו רואה עצמה כאותה אישה שלא ויתרה על התשוקה לראות ובכך הפכה עצמה נצחית. כך גם לנדאו מיישמת, ובגדול, את התשוקה שלה לראות "את", בים המלח, בהיקסמות מתוקה שמעלה ריר מתוק מתשוקה בים המלוח עד כדי מרירות, ובכך הופכת עצמה לנצחית. נצחיות שיש במדיום הצילומי אולי יותר מכל מדיום אחר. הצילום כאן הוא הנצחת מתיקות התשוקה, הנצחת המבט המוביל לצילום (אחרת מה לו לאדם, לאמן, לקחת מצלמה ולצלם, אם לא לנסות ולהנציח את שבריר הרגע, שבריר הרגש, ומהנצחה זו להיקסם?) רגע נצחי זה מופיע בטקסט היחיד המובא לתערוכה, והוא הטקסט של נתן זך (מתוך השיר "המוות בא אל סוס העץ מיכאל"):

אם ראיך מה שראית מה שראית - אין לך תקנה עולמית.

(זך 1976: 119)

האם לנדאו רוצה תקנה? לא! לנדאו מבינה שתקנה אינה יכולה להתרחש. אמה, שתערוכה זו מוקדשת לה, הייתה ניצולת שואה, וכנראה מה שראתה אין לו תקנה עולמית. אך לכתה - סיגלית - יש תקנה, והיא בעשייה האמנותית.

שלמה גיורא שוהם הרבה להתעמק בכתביו ביצירה ובמניעה מתוך פרספקטיבה רחבה של פילוסוף, פסיכולוג וקרימינולוג, ואף דיבר על המוות (תְּנָטוּס) והפיכתו לתשוקה לחיים (ארוס). בספרו טירוף, סטייה ויצירה מדגיש שוהם ואומר:

יצירה אותנטית בעלת כושר הישרדות היא תוצר של פעולת השלמה בין התגלות ליצירה, המבוססת על תפיסה מעמיקה יותר של השניות הבסיסית שבין מודעות לאנרגיה-חומר. שניות זו,

של מלאות. המסך הענקי (4x10 מ') שעליו מוקרן מיצב האבטיחים של מלא בספירלת האבטיחים הנעים בבטחה ומושים מהיאור - מהרחם, מים המלח - את אפרוריטה, הלא היא סיגלית לנדאו. ים המלח - הים שמחטא (המלח הוא מינרל שמחטא), אבל גם "זורה מלח על הפצעים", כביטוי השגור בשפה העברית. מצד אחד המלח מחטא - מטהר - ומצד אחר מכאיב עד אימה. לנדאו קוראת לספירלה שלה "המערבולת המתוקה". מתיקות האבטיחים כנגד המלח הצורב. ואכן המלח מתעתע. על פי רותי פישמן (2002: 312) המלח מסמל שימור, קביעות, חיים, נאמנות, תבונה, ידע. באלכימיה הוא מאחד רוח, גוף ונפש. הוא מקבע את "הרוח הנדיפה". הוא היציב, הטהור והחכם. בעל תפקיד חשוב בהקרבת קורבנות.

בתלמוד, ים המלח הוא מקום האבדון (שכטר 1990: 168). לנדאו הופכת את המלוח למתוק. את האבדון לתקומה. לנדאו היא אשת לוט, שבעבור המראה - המבט, הצילום - היא מביטה לאחור אל עבר ים המוות, הופכת נצחית לעולמים ומנצחת בעזרת המצלמה את האסון שאסור שיישכח: השואה. לנדאו מכפרת ומטהרת בעזרת המלח ומזמינה אותנו לתקנה עולמית, בניגוד לדבריו של זך המופיעים בפתחה: "אם ראית מה שראית - אין לך תקנה עולמית".

בתערוכה שלושה צילומי וידאו של סיגלית והאבטיחים:

1. על קיר ענקי - ספירלת האבטיחים המתפוגגת. צילום מעגורן, מלמעלה.
2. ב"עין ימין" של טרנזיט מפורק הנמצא בתערוכה; מסך ממוצע של טלוויזיה ובו מוקרן צילום האבטיחים מלמטה עת הם נמשים (המצלמה בתוך המים), אך זאת ללא צילום גופה של לנדאו. רק אבטיחים נמשים, שמים ומים.
3. צילום של סיגלית לנדאו עומדת כישו הצלוב על אבטיח, ראשה לא מצולם: הוא מחוץ לפריים הצילום. משולש ערוותה זועק,

היחידה למימושה. ההתגלות והחזון הם המעניקים לפעולת הצילום את ממד העומק. אינטואיציה יכולה להיות הניצוץ שבעזרתו היצירה מתלקחת, אבל כדי שהצילום יהיה קומוניקטיבי עליו להיות מובנה, מסוגנן ומוצג מתוך כוונה. כוונה זו היא התשוקה - היא "הדלק" שהאינטואיציה, הניצוץ, הדליק. הדלק הזה הוא שהופך את חויית ההתגלות והחזון לצילום של ממש, עם עומק ויכולת לתקשר עם רבדים מודעים ולא מודעים של חברה שלמה, כמו שלנדאו מקשרת אותנו עם מיתוסים של ספירלות, אשת לוט, מוות, אבטיחים, ים ומוות.

עוד מוסיף שוהם שהמתח הדיאלקטי בין הצלם ובין אובייקט הצילום הוא הגורם לאקסטזה, להתלהבות ולעימות האופורי המלווים את תהליך הצילום. מתח דיאלקטי זה הוא המפרה ומעורר את התשוקה, שגורמת לצילום להתהוות. כלומר הצלם מתקשר עם סביבתו דרך המצלמה והצילום, ואילו אדם שאינו מסוגל לתקשר בדרך כלשהי יפנה לאלימות (Shoham 1995: 23). זו גם משמעות הקשר הלשוני בין "אלימות" ובין "אלם". מאחר שיצירתיות היא אמצעי תקשורת ראשוני, וכך הם גם הראייה והמבט, אפשר בהחלט להשתמש בכל אלה נגד אלימות. צילום - נגד אלימות. במילים אחרות, הצילום הוא שפה לא־אילמת המאפשרת תקשורת.

האם בצילום של לנדאו יש אלם? בוודאי אין בו טקסט ואין סאונד (קול) - למשל של המים, של הרוח. כשצילמה לנדאו, מקלט הקול במצלמה היה סגור. ובמכוון, כמובן. לנדאו "סתמה" ערוץ חושי אחד - את השמיעה, ופתחה - ובגדול - ערוץ חושי אחר, והוא הראייה, ובו ניסתה ליצור שפת לא־אילמים חדשה.

האם בצילום של לנדאו יש אלימות? שהרי על פי שוהם (ולא רק) אם אין דיבור - יש אלימות. לא בעיניי! "הדיבור" - "הקול" של לנדאו הוא במבט, בראייה, בצילום, בהפיכת הנראה לנצחי ולא נכחד. היפוך האותיות מהשורש א.ל.מ.ל.מ.ל.א מביא את המלא, את המלאות. אחת התחושות הראשוניות שעולות מצפייה בצילום הוא



רגליה כמו מסלולי מנחת מטוסים מתוחים. זווית הצילום היא מלמטה (מצלמה בתוך המים).

כלומר לנדאו בשום מקום אינה מביטה בנו בעיניים, אינה מביטה באבטיחים בעיניים, בעצמה בעיניים: בגובה ישיר מול ישר. היא בוחרת להציב את המצלמה או הרחק למעלה או הרחק למטה. אולי לנדאו זקוקה לריחוק כדי להתמודד עם האינסופיות של השואה, עם אותו מקום של ספירלה שנפתחת ומגלה סוד גדול: שם בתוך הספירלה הקוסמית - הקבלית - מתחבא אדם, מתחבאת אישה קטנה-גדולה שנמשית על ידי הספירלה הענקית, על ידי עשר הספירות; על ידי אותה ישראליות ברורה: האבטיחים. לנדאו הייתה יכולה לבחור פירות אחרים: רימונים, תפוזים, תפוחים וכו', אך לא! כל אלה טעונים בפרשנויות מיתיות יהודיות או עולמיות נוספות. לנדאו בחרה באבטיחים. האבטיח, לעומתם, או "אבטיח על הסכין" - סמל ללוקליות הישראלית אולי יותר מכל פרי אחר, מובא כאן לים המוות, לרחם המטריקסיאלי.

ברכה ליכטנברג-אטינגר יוצאת, בורחת, נמלטת מלאקאן ומטביעה שני מושגים חדשים בשפה האנליטית-הלאקאניאנית: מטריקסיאליזם ומטמורפוזה. הרחבה וביאור של המושגים האלה יינתנו כאן באופן צמוד ביותר מתוך כמה ממאמריה, ובייחוד ממאמרה "מבט ומסך מטריקסיאליים: מישהם לא היו שם" (ליכטנברג-אטינגר 1998-1999). כתיבתה מורכבת ומסובכת. לכן ההגדרות למושגיה מובאות כמעט בלשונן המקורית.

מטריקס: המונח מטריקס (matrix) משמש בדרך כלל לתיאור תבנית ראשונית או תשתית. מונח זה נמצא בשימוש באופנים שונים בשדות שונים, משרה הביולוגיה ועד מערכת הדפוס. במקורו הלטיני משמעו רחם, ובמובן זה ליכטנברג-אטינגר "מחזירה את המונח למקורו הנשי". אולם בתפיסה התיאורטית שלה, המטריקס

אינו נתפס כאיבר של קליטה נשי גופני פנימי, אלא זהו מרחב נפשי של שיתוף, המתבסס על מודל של שיתופיות נפשית, טרום-לידתית, שהיא אינטימית ובו-זמנית גם אנונימית. המטריקס כממד נפשי מתאפיין ביכולת להתבחנות בהתהוות משותפת ולהיפרדות. יש בו תנועה מתמדת. המטריקס הוא, אם כן, חלל גבולי שהוא בהחלט פרדוקסלי מנקודת המוצא הפאלית-הפרוידיאנית (שכן שם אין חלל כלל) לתיאור הסובייקט. זהו מרחב לא מודע של הפצעה או דעיכה משותפת של האני עם הלא-אני, ללא התכה והטמעה של הלא-אני באני, וללא דחייה של הלא-אני אל מחוץ לגבולות האני. הסובייקטיביות המטריקסיאלית היא חלקית ומורכבת, משותפת אך פרגמטית.

החלל המטריקסיאלי של ליכטנברג-אטינגר הוא ים המלח של לנדאו. ובתוכו עוברת לנדאו מטמורפוזה ומנסה להעביר גם אותנו - הצופים - מטמורפוזה.

מטמורפוזה: ליכטנברג-אטינגר מכנה "מטמורפוזה" את התהליכים המאפיינים את החלל המטריקסיאלי. המטמורפוזה היא תהליך של שינוי המשותף לכמה סובייקטים יחד (בעבודתי - למטפל ולמטופל, לצלם ולאובייקט), כאשר כל משתתף חווה את השינוי באופן אחר, אבל במהלכו עקבות של חוויות - עקבות פנטסטיים או עקבות של טראומה - מועברות בין כמה אחדים. בתהליך הזה האחד יוצר ומעבד עקבות של חוויות עבור האחר, שאין ביכולתו הנפשית לעבדן למען עצמו.

תהליך המטמורפוזה משתתף, למשל, ב"יחסי העברה" בטיפול הפסיכואנליטי, אבל לא רק שם. האנרגיה המחוללת והמאפשרת את המטמורפוזה, המקבלת צורה והגדרה, היא התשוקה - שלעתים יש לה מושא ולעתים אין והיא רק נדחפת, קיימת או מבעבעת הלוך וחזור, הלוך וחזור.

התשוקה המטמורפוזית היא תשוקה לשותפות. לעתים מושגת, לעתים כלל לא, לדבריה של ליכטנברג-אטינגר. אך "הפאלוס אינו



משהו חדש, אותנטי, עמוק ואחר כל כך, נחוץ לנו קודם כול לסגור ערוצים קיימים. וכנראה בראש ובראשונה את ערוץ הקול. מכאן ש:

האישה אינה מדברת אף פעם באופן דומה. מה שהיא משרתת מטושטש (flueut), עולה ויורד (fluctuant) / מרמה (flouant). ואין מקשיבים לה, אלא כשבתוך כך מבקשים לאבד את המובן המילולי או את חוש התכונה הייחודית - התאווה לניקיון (le sens [du] proper). מכאן ההתנגדויות לקול זה הגולש מעבר ל"סובייקט". לפיכך הוא יקרישה, יקפאה בסיווגיו עד שישתקה בזרמה. (איריגארי 2003: 56)

במסה "מכניקת הנוזלים" טוענת איריגארי שלא נותר לנשים אלא לשתוק ולזרום (בדיוק כפי שעושה לנדאו). ובאשר לשתיקה היא מוסיפה:

"זאת הסיבה, רבותי, לכך שבנותיכם אילמות".<sup>50</sup> אפילו אם הן מפטפטות, מרבות באופן פיתאיטי<sup>51</sup> במילים שמשמעותן היחידה היא האפזיה (אילמות) שלהן או בדרך החיקוי, צדו ההפוך של איוויים. מפרשים אותן במקום שבו הן מציגות לראווה את אילמותן בלבד, וכתוצאה מכך מכופפים אותן לשפה השולחת אותן לגלות יותר ויותר מרוחקת ממה שהן כבר אמרו לכם, כבר לחשו לכם. אילו רק אוזניכם לא היו כל כך גדושות ידע, סתומות ממוכן, עד שהן נעולות בפני כל מה שאינו מהדהד באופן כלשהו למה שכבר הושמע. (איריגארי, שם: 57)

באשר ל"זרם", אותו זרם שבו שוחה לנדאו - זרמי ים המלח, ואותו זרם בתנועת אגן ירכיה וגווה של לנדאו ב"הוללה הופ", אותו זרם שכמו הוא היחיד שנותר לאישה, אומרת איריגארי:

50. פארפרזה על שורה מתוך רופא בעל כורחו מאת מולייר.

51. pithiatiquement - שניתן לרפא בשכנוע.

יכול לשלוט על המטריקס, הוא שוכן לצדו". כלומר "האלמנט השלישי" בראי המטריקסאליזם נראה כ"מכל" ולא כחדירה. הריבוע (מטפל-מטופל, צלם-מצולם) המטריקסאלי הוא רחם נשי, והמטמורפוזה ניוונה מהתשוקה.

## האילמות

סיגלית לנדאו בחרה לערוך תערוכה אילמת, מיצגים אילמים, סרטים אילמים. שני סרטי הווידאו של מיצגיה אילמים. האילמות שם מחרישת אוזניים. לא קול, לא סאונד, לא טקסט. גם אין טקסט או קטלוג שמלווה את התערוכה מלבד שם התערוכה: "הפתרון האינסופי" ומלבד טקסט "סתום" (סליחה) שכתב כנראה מוטי עומר האוצר. מדוע בחרה לנדאו בשתיקה? הרי אותן מכשיר צילום שצילם את מיצגה השט על פני ים המוות, מתחת לפני ים המוות - המקום הכי נמוך בעולם - היה יכול לפתוח גם את ערוץ הקול ולמגנט אותנו ברשרושי המים שמתוכם נמשית לנדאו, כנימפה, כמשה, כישו בהתגלות (לפחות בעיני עצמה).

איריגארי נותנת את התשובה: לאישה היום אין קול, ואם היא משתמשת בקול, הרי שהוא גברי - פאלוצנטרי. היא עדיין לא פיתחה קול ייחודי משלה, ולכן אומרת לנדאו: אשתוק. "אעבור" עם הגוף - הממשי - עם הזרם של התודעה ולא עם הסימבולי והדמיוני שבתוכם מוכלת השפה! בעצם ההתענגות על הממשי בלבד - הגוף והזרם - יש סיכוי ליצור שפה חדשה, שפה שהיא נשית, המתענגת גם על ההברות וסימני התחביר. ובאמת, ברשימות ביקורת על התערוכה מבקרים כמו סמדר שפי (2004), יוסי קליין (2005) ומאיה בקר (2005) טוענים שקיים אצל לנדאו ניסיון ליצור שפה חדשה, לדבריהם כעין "כתב יתדות" החרות בכמה מקומות בתערוכה. אך דעתי שונה. לדעתי לנדאו יוצרת שפה חדשה בשתיקה שלה. שתיקת הטקסט, שתיקת הסאונד, שתיקה. כדי שנוכל ליצור

כמות עודפת של ליבידו של האובייקט מרוששת את הנרקסיזם (פרויד 2007א). ובאמת כמות אדירה של אנרגיה ליבידינלית מופנית מצדה של לנדאו, דרך גופה, אבטיחיה וים המוות שלה אל המצלמה שהיא מעמידה, וחוזרת אליה. לא ברור אם זה נרקסיזם, שהרי האנרגיה חוזרת דרך המצלמה אליה כמראה, אך דבר אחד ברור: אי-שם באמצע, בין לנדאו למצלמה, על החוף ששמו מוזיאון תל אביב, עומד הצופה, עומד המבט. ולנדאו שוטפת אותו בשיטפון שלה עצמה ומאפשרת לנו, באהבה גדולה, להיות שותפים בהעברה של אנרגיית התשוקה בינה ובין המצלמה. נחיל האהבה והיופי (שידובר בו בהמשך) יוצר הרגשת עודפות חמימה גם אצל הצופה. בריאיון שערכתי עמה (ינואר 2003) מדברת לנדאו על התענגות אינסופית שמהולה בכאב, כאשר התשוקה והחמלה הם המנועים שלה ליצירה. באותו ריאיון הוסיפה וציינה את התשוקה שלה להמחיש את הנסתר, ודיברה על טקסטורה של קצות קרחון, מרקם שלם של קצות קרחונים שמתגלמים בדימוי. כלומר לנו הצופים מאפשרת לנדאו לצפות רק בקצה הקרחון שלה, קרחון אבסורדי במקום החם והמת ביותר בעולם: ים המוות.

לנדאו מצוטטת גם בריאיון שערכה עמה מאיה בקר:

[...] באופן כללי המצב שלי הוא של שיטפון. הוא לא במעצורים והתנסחות [...] גם כשהתעסקתי עם זבל ואשפה עניין אותי המקום הזה של השפע. הדבר הראשון שלמדתי להגיד בחיים שלי היה a lot. הרבה.

[...] כל הזמן מלמדים אותנו להתנסח - שלא יהיה שומן, שלא תהיה עודפות. זה מערבי, זה גברי, זה גם כלכלי [...] אני חייבת עיוורון ואוטיזם כדי להמשיך. (בקר 2005)

באוטיזם לא אדון - זה נושא אחר - אך העיוורון, ומנגד לו הראייה - המבט, ובאמצע האור המאפשר ראייה - כל אלה הם כן מעניין

אמת הדבר שרבות מתכונותיה שוב נלקחו ממנה על ידי האייווי או הליבידו - המוענקים הפעם בעדיפות רבתי לזכר: הם נקבעים כ-זרם. (איריגארי, שם: 58)

אך לנדאו מפקיעה את האייווי והליבידו הגברי על ידי שימוש ב"גדר תיל" צבאית-גברית ואבטיחים חלוציים גבריים - לצורך תנועת האישה: זרימה, מעגליות, ספירליות והתענגות בכאב.

איריגארי, בכמה מקומות בספרה, מתייחסת לגוף האישה ולעורה כמקלט גדול של אור וריגוש, להבריל מהגבר שריגושו מתווך דרך עיניו, במבט, דרך חיכוך איבר המין שלו וכו', ומכל מקום דרך אזור מוגדר ותחום. אצל האישה הגוף כולו הוא איבר חישה, עונג וכאב אחד גדול. כשכל הגוף הוא איבר חישה והמבט הוא גברי מעיקרו, מה קורה עם המצלמה? עם עין המצלמה? ובאמת אנו נוכחים שלמרות היותו של הצילום שדה חדש יחסית, ולכאורה נטול מסורת של גברים או נשים, הרי שרוב הצלמים בעולם הם גברים. מדוע? המבט!

#### האינסופיות של היופי, העודפות והחסר

תערוכתה של לנדאו "הארץ" זכתה וזוכה להתפעלות, לקטילה ובעיקר לקנאה. אך אין זה מענייננו. לעומת זאת מיצב האבטיחים זוכה לקונצנזוס ביקורתי ביופי המהפנט שלו. מה יש שם בצילום, באמנות ובדיאלוג ביניהם שמהלך קסם על הצופה? אחת התשובות, לדעתי, היא קבלתה המוחלטת של לנדאו את עודפות התשוקה שלה - קבלה המאפשרת לה, כדבריה, "שיטפון" שמחזיר את גל האור המוקרן מעבודותיה חזרה אליה, דרך עדשת המצלמה.

פרויד טען שהתאהבות מתרחשת ברגע שבו ליבידו נרקסיסטי הופך לליבידו של האובייקט. לדבריו השיא שאליו יכול הליבידו של האובייקט להגיע בהתפתחותו הוא מצב האהבה; זהו שלב שבו הסובייקט מוכן להקריב את אישיותו-הוא לטובת אובייקט האהבה.

ספר זה. ליכטנברג-אטינגר מרחיבה על הדיאלוג בין יופי, תאוה, עיוורון ומוות:

[...] היופי הוא דווקא תוצאה של לכידת הערך של אותו תו ייחודי אשר אין לו כל תחליף. היופי עשוי להגיח, אם כן, במרחב של הנשיות המטריקסיאלית [לנדאו - ים המוות] שמעבר לפאלוס. היופי הוא לכידת-יצירת דבר שהוא מחוץ לשרשרת האובייקטים [לנדאו - שרשרת האבטיחים]; [...] לכידת-יצירת זמן מחוץ לזמן ומקום שהוא אין-מקום [אין=מוות, מקום=ים, מקום האין=ים המוות], לכידת-יצירת המקרים והמפגשים, המנצנצים מן העבר האחר [הפתרון הכן סופי השואתי], ונעיצתם בפני שטח התאוה [=הגוף של לנדאו], כשזו מתגבשת לדימוי שניתן להראותו/ לחשפו, לא רק לעצמי (כמו בפנטזמה), אלא גם עבור זולתי, בתמונה. (ליכטנברג-אטינגר 2002: 136)<sup>52</sup>

הנה ליכטנברג-אטינגר, בלי לדעת, שנתיים לפני התערוכה של לנדאו, כותבת תיאור כמעט מדויק של עבודת הווידאו, כשאותו דימוי סופי שניתן להראותו ולחשפו הופך לציבורי ולציבורי מאוד (עשרות אלפי צופים הגיעו לתערוכה, מספר חסר תקדים באמנות הישראלית) - הלא הוא דימוי הספירלה בזרם והציפה הצלובה (סיגלית "עומדת" על אבטיח וצפה כשידיה צלובות). ליכטנברג-אטינגר ממשיכה:

עבור לאקאן, אם פני השטח של התאוה לוכדים ערך ייחודי במהלך הפיכתו לדימוי, הרי הדימוי יוצר גם כן מחסום ונוצר כמחסום מפני המעבר של הסובייקט לצד המסוכן, האחר, שהוא המוות. (ליכטנברג-אטינגר, שם, שם)

האם לנדאו בהתעסקותה בציפה, בזרימה, במשיכה ובספירליות בעצם מונעת מאתנו, הצופים, ומעצמה את המעבר אל המוות?

52. ההערות בסוגריים המרובעים שלי, ע"ב.

כמו ההתעסקות בים המוות מונעת את המוות שלנו - וכך אנו נשארים נצחיים - אינסופיים? הבה ונבחן את הפרדוקס שבהגדרה "פתרון אינסופי". פתרון הוא תמיד סופי (גם אם אינו נכון). וכאן באבסורדיות הפתרון הוא אינסופי - מתמשך ואולי מתפצל לאלפי התפצללויות כעץ החיים הקבלי.

האפקט של היופי, על פי לאקאן, הוא אפקט של עיוורון. היופי מעוור מלראות את הנורא, הוא מחסום מפני הסקנדל, מפני החימה והאימה של הקץ ושל קץ הגוף; הוא חוצץ בינינו ובין הבלתי אנושי הזה. העיוורון מובנה אפוא כמחסום, ואותו מחסום, היוצר למעשה גם אוברדן, מעורר בו-בזמן את התשוקה אל האבוד. "היפה" מגלה לנו "בהבזק מעוור" את יחסו של האדם למותו (Lacan 1977). לגביי אין "הבזק מעוור" יותר מאור ומהשימוש באור, שיכול לעוור או להאיר את המבט, הן במצלמה והן בטיפול.

שער שני

## הצילום

## הצילום כהשתקפות נרקיסיסטית

בפרק זה נבחן את התשוקה של האדם־האובייקט כאור הצורב את סרט הצילום (או את חיישני המדיה הדיגיטלית) ואחרי כן מתבונן בו. נבחן תהליך זה דרך התיאוריה הפסיכואנליטית בהתייחסות הפרוידיאנית לנרקיסיזם. אחר כך נביט ב"שלב המראה" הלאקאניאני, ונסיים בהשתקפות (mirroring) הקוהוטיאנית ובתפיסתה של ז'וליה קריסטבה לנרקיסיזם. כל זה יקבל שיקוף ויזואלי, שירי, דתי וסיפורי במיצביה של האמנית פאטי צ'אנג, בסיפור תלמודי על נזיר, במשוררת חביבה פדיה, בספירת מלכות הקבלית וכמובן בנרקיסטוס בן האל המיתולוגי.

### נרקיסיזם

הנרקיסיזם הוא אהבה המופנית אל הסובייקט עצמו, הרואה עצמו כאובייקט. המונח נרקיסיזם (או נרציזם, בלשוננו של פרויד) נזכר לראשונה אצל פרויד בשנת 1910. פרויד יהפוך את המונח הזה לשלב מרכזי בהתפתחות המיניות ויעניק לו חשיבות מרובה בהבנת הפסיכוזה. בעקבות חקר הנרקיסיזם יעבד פרויד את תיאוריית

פרויד הבחין בין שתי רמות של נרקיסיזם. נרקיסיזם ראשוני, כאשר הילד טוען את עצמו בכל הליברו שלו, ונרקיסיזם משני, המניח את חזרת הליברו אל האני לאחר שזה טען אובייקטים חיצוניים, כמו בצילום (נבחן זאת בהמשך עם פאטי צ'אנג) או בטיפול – כפי שראינו בדיאלוג עם זוהרה.

בהמשך, לאקאן יראה בהזדהות הסובייקט עם ההרמיה המאוחרת של הראי את הנרקיסיזם הראשוני – והרמיה זו טעונה ליברדינלית. הנרקיסיזם, אם כן, הוא המשיכה הארוטית אל ההרמיה הספקולרית, או במילים אחרות – אל השתקפות כלשהי דרך מראה. ואולם הנרקיסיזם מאופיין גם באגרסיביות, כל זאת לנוכח הפער בין שלמות הגוף בראי ובין הרגשת אי־שלמות של הסובייקט הילדי. לאקאן טבע את המונח "אגרסיה התאבדותית נרקיסיסטית", לנוכח האופי הארוטי־אגרסיבי ביחסי הילד עם ההרמיה המראתית, יחסים שיכולים להוביל את הסובייקט להרס עצמי, כמו שמדגים המיתוס של נרקיסוס המכלה עצמו בניסיון לחבור להרמייתו הנחשקת, כמו בכבואה של דוריאן גריי ובדמותו המשתקפת של הנזיר היהודי (ראו בהמשך), אך בהחלט לא בצילום עצמו. הצילום הוא מעין חוויה מתקנת של האגרסיביות הזאת, והיא תבואר בצילומיה של פאטי צ'אנג.

הזדהות המצלם עם דמותו־הוא, שיוצרת את האני, היא אחד ההיבטים הפוטותרפויטיים של הצילום. או על פי תפיסתו של פרויד: ההתאהבות מתרחשת ברגע שבו ליברו נרקיסיסטי הופך לליברו של האובייקט. אם נתייחס לצילום ככבואה עצמית, או אפילו כבואה של "האחר", הרי שהאנרגיה הקתקטית חוזרת ומושקעת באני, שממנו יצאה בתחילה. סגירת מעגל זו מתאפשרת בצילום, שאינו נעלם כמים בנהר או בבאר, והיא משאירה חותם עמוק ואף נצחי בנפשו של המתבונן, בנפשו של הצלם, בנפשו של המטפל.

היצר. בתיאוריית הליברו, שפורסמה בשנת 1915, לאחר הופעת המאמר "הצגת הנרקיסיזם" (פרויד 2007א), אומר פרויד כי "האני יכול להיטען ליברדינלית כמו אובייקט". בתחילה הבחין פרויד בין הליברו ובין אנרגיה א־מינית הקשורה ליצר האני; בשנת 1914 ינגיד בין הליברו של האני ובין הליברו של האובייקט:

ביחס לגורל הליברו של האובייקט, אנו יכולים עוד להבחין שאם הוא מסולק מהאובייקטים הוא נמצא תלוי ועומד במצבי מתח מיוחדים ומוחזר לכסוף אל האני, כך שהוא נעשה שוב לליברו של האני. בניגוד לליברו של האובייקט, אנו מכנים את הליברו של האני בשם ליברו נרציסטי. (פרויד 2002ב: 79)

הליברו הנרקיסיסטי הוא בעצם על פי הגדרתנו התשוקה הנרקיסיסטית המופנית מהסובייקט (האני, הצלם, המטפל) אל האובייקט (המצולם, המטופל) וחוזרת שוב אל הסובייקט. פעולת הצילום היא אפוא פעולה נרקיסיסטית שבסופה חוזרת האנרגיה ל"אני", לצלם, או לחלופין אל המטפל המשקיע אנרגיה באובייקט שלו – המטופל.

מנקודת התצפית של הפסיכואנליזה אנו מתבוננים בפעולתו של הליברו הנרקיסיסטי מעבר לגבול שחצייתו אסורה, ויוצרים לעצמנו מושג על היחס שבין הליברו הנרקיסיסטי לליברו של האובייקט. (פרויד, שם, שם)

בספר זה נטיתי ללכת בעקבותיו של יונג דווקא, שביטל את מושג הליברו עצמו, בכך שזיהה אותו עם כוח הרחף הנפשי בכלל (יונג 1989, 1993א), המכונה בספר זה התשוקה. ובכל זאת חיבה יתרה לי למילותיו המדויקות של פרויד, מכיוון שיש בהן פעולה, גופניות וחוסר סטריליות. ואכן כשליכטנברג־אטינגר במאמרה מתארת את פתחי הגוף כשקעים חשמליים (ליכטנברג־אטינגר 2002: 89), היא חוזרת ומשתמשת בעצם במונחיו של פרויד עצמו: "הטענה", "השקעה".

**שלב המראה**

שלב המראה, מונח שטבע לאקאן, נולד ממבחן הראי שערך הפסיכולוג והחוקר אנרי ואלון (Wallon) בשנת 1931. מדובר בניסוי שבחן הברדלים בין האדם ליונק הקרוב לו ביותר: השימפנזה. ההבדל בין ילד בן שישה חודשים ובין שימפנזה בן אותו הגיל בא לידי ביטוי בכך שהראשון נותר מרותק להשתקפותו בראי ומפנים אותה בשמחה כדמותו שלו, בעוד השימפנזה "מבין" (אולי) שהדמות המשתקפת היא אשלייתית ומאבד בה עניין. ואולי הוא אינו מקשר אותה כלל עם האני שלו. שלב המראה מתאר את התהוות האני דרך תהליך ההזדהות. האני, אם כן, אינו אלא תוצאת הזדהותו של הסובייקט עם הדמייתו בראי.

בגיל שישה חודשים הילד עדיין אינו מפותח דיו, הוא חסר קואורדינציה, אך המערכת הוויזואלית שלו מפותחת. כלומר הילד יכול לזהות את עצמו בראי לפני שיש לו שליטה על תנועות גופו. נוצר אפוא ניגוד בין מה שהילד רואה - דמותו בראי, דמות שלמה ומלאה - לבין מה שהילד חש כתוצאה מחוסר הקואורדינציה שלו: פיסתיות. לנוכח ניגוד זה, חש הילד תחרותיות עם הדמייתו בראי: תחרותיות זו מובילה למתח אגריסיבי בין הסובייקט להדמייתו. כדי לצאת מהמבוי הסתום מזדהה הילד עם דמותו בראי, הזדהות אשר יוצרת את האני. שלב הראי מנכיח את עובדת היותנו תוצר של כשל הכרה, כמו גם את הניכור הפונדמנטלי של הסובייקט מעצמו; הוא מייצג את הכנסת הסובייקט לסדר הדמיוני. אולם לשלב הראי יש גם ממד סימבולי חשוב הבא לידי ביטוי בדמותה של האם - היא אחרת הגדולה הנושאת את הילד ושולחת אליו מבט של הכרה. היא מאשרת את הזדהות הילד עם הדמייתו ומעניקה לו שם. (ואנייה 2003: 106-107)

כלומר הסתכלות במראה או בתצלום בעצם משחזרת את מבטה של האם הנוגעת בילדה בתשומת לב טוטלית והופכת למעין מראה

הקובעת לאני שלו צלם ראשוני בתמונת הגוף. בכגרות הופכת המראה, או התצלום, לדבר מה המשקף את "הדימוי העצמי" של הסובייקט המתבונן.

**פאטי צ'אנג - מאוהבת או בתוך האהבה**

צילום 6: מחוך In Love - מיצב וידאו מאת פאטי צ'אנג  
In Love, 2001

Two-channel video installation, 00:03:28, Edition 2/5,  
dimensions vary with installation. Solomon R. Guggenheim  
Museum, Gift, Janet Karatz Dreisen, 2002.24

פאטי צ'אנג, אמנית מיצג אמריקאית שמעצבת את עבודותיה באמצעות וידאו וצילום, נולדה בסן פרנסיסקו, קליפורניה, וחיה בניו יורק. היא נטועה בשורשיה הסיניים ובתרבות הפסיכולוגית-ארוטית המערבית, שילוב מרתק הטעון כשהוא לעצמו בניגודים מפרים אך לא משלימים, ודווקא בקוטביות שלהם יוצרים אמינות. הטקסט המובא להלן הוא תגובה פרשנית למיצב *In Love* שהוצג במוזיאון גוגנהיים, ניו יורק: מסע ארוך בספירלה אינסופית שבסיסה באדמת החומר הניו יורקית וסופה אולי נוגע בשם-מים.



**שתי עיניים צהובות**

מי שצופה בשני המסכים המקרינים ברזמנית את האמנית אוכלת בצל פה-אל-פה עם אביה (מסך שמאל) ועם אמה (מסך ימין) בלי עזרת הידיים, והבצל עובר מהפה של האם או האב לפה של הבת, ובאמצע הבצל נעלם, רק פה צמוד לפה, ופתאום שוב הוא נוצר וחוזר חלילה, אינו יכול להישאר אדיש. האמנית צהובה, האם צהובה, האב צהוב, הרקע בשני המסכים צהוב, ולמעט השחור (שהוא כקונטור לתווי פניהם ושערם), רק הבצל לבן. לכן זך. נראה כהולדה של ביצה, אבל בעצם הוא בצל.

הצגת הווידאו מהסוף להתחלה יוצרת מצב שבו נראה כל זוג כאילו הוא יוצר דבר מה חדש מתוך נשיקותיו.

לא ברור לך מה קורה. זה תופס אותך כבר מהקומה השנייה. יש שם משהו שירעיד אותך. אל תתקרב מהר כל כך, אתה תפסיד את הצ'ופר. בקומה השלישית זה כבר לא רק בזווית העין. וקומה לפני: "האם צהוב הוא הצבע שלי?"

והדמעה. היא זולגת לה עם אבא ואמא.

אני אישה. העין הולכת אל הפה של האישה. יש שם הסתבכות אישה עם אישה, אבל אין כאן זוג. והדמעה זולגת לה, לצעירה. והצעירה היא אותה צעירה בשני המסכים. משהו לבן יוצא להם מהפה. מתגבש. הם יולדים דרך הפה יחד. אולי ביצה לבנה. הם מקיאים מנשמתם את הטוב והבונה, המכרסם והפצוע. כל כך ביחד. אך הפה ממשיך לעבוד: אם ובת מתנשקות - בונות ביצה לבנה טהורה ומכורסמת, שממנה תיולד (תיווצר) האנושות. אמא יפה כל כך. סינית יפהפייה שהגיל, שבצעירותה כרסם את בתה, אינו מכרסם בעפעפייה הנפלאות. מוכנה באהבת אין קץ לבקשת בתה האמנית לבנות עמה עולם. לשחזר את רגע בקיעת זרע אביה את ביצתה העלומה.

והן במקביל, העיניים הצהובות. האמנית עם אבא - יוצרים יחד

ביצה, פה-אל-פה. האמנית עם אמא - כנ"ל. שני מסכים צהובים ברזמנית מקרינים אליי בקומה האחרונה של ה"גוגנהיים" בניו יורק. תערוכת צילום. ואני ילדה לא קטנה, אישה בשלה, בין אבא ואמא, באמצע, מביטה.

ז'ורז' בטאיי, ז'אק לאקאן ורולאן בארת<sup>53</sup> - אף לא אחד מהם היה מתכחש לאותו רגע "ממשי" ה"נתפס" במצלמה, שלשנייה אינו מצליח לעבור לאלגורי או לסימבולי ונשאר דומע בינקותו, כאותן טיפות וגינה הזולגות בעוד "איזשהו" רגע ממשי ואזוטרי של אישה בשלה.

כל התיאורטיקנים המוזכרים בספר זה, הן האמריקאים (אוגרן ובולס) והן הצרפתים, הם ידידיי: עמם אני מתנצחת במחשבותיי, מאפשרת להם לפלח את רגשותיי ואף חולקת עמם את מיטתי, מיטה גדולה ורוויית משתתפים, בחלומותיי. מערכות של תיאוריה, חוויות רגשיות, מיצבי וידאו של אמניות סיניות, כל אלה מתערבבים לכדי מסך בהיר יותר של הוויה. לכן זו הצורה שבחרתי להביאם לכאן. לא כתיאורטיקנים מלומדים, מרוחקים אישם מעבר לאוקיינוס, לא כצרפתים המתבשמים מריח היין האדום שלהם, שהוא רק שלהם, וכדברי רולאן בארת החליף את החלב (בארט 1998). אין ספק, אותם צרפתים, בטאיי, לאקאן, בארת, דלז וגואטרי, ינקו יין אדום מתשוקה משד אמם, אחרת אינני מבינה איך ארבעתם, בתאווה שכזאת, תרים אחר אותה נקודה ש"מפציעה" את החיים. מפציעה הן מלשון "פצע" והן מלשון זריחה: "השמש הפציעה הבוקר יום מעונן..."

53. ספרו המאוחר יחסית של בארת, מחשבות על הצילום, שנכתב ב-1980 (מהדורה עברית: בארת 1988), הוליד מונחים בסיסיים כמו "סטודיום" ו"פונקטום" בפרשנות הצילומית. בארת הרבה לדון בדיאלוג שבין הצלם לאובייקט המצולם ובין הצילום לצופה. במאמרים אחרים דן ב"צל" האובייקט, שיכול להיות האובייקט המצולם או "צל הצילום", והפך כשרשרת המסמנים לאובייקט בפני עצמו.

איבר נוסף הנוולד מהפה - שריר טבעתי נוסף בגוף האישה (מלבד הווגינה המולידה). זה הפה המוליד והבורא מילים (אלוהים ברא את העולם ב"דיבר"), הפה המשותף המוליד בצל, הפה המאפשר הפרת טָאבואים.

ציר נוסף שקיים כאן הוא בין מיצב הווידאו ובין הצופה, שגם ביניהם יכול להיווצר אלמנט שלישי. וכזה הוא הטקסט שהובא כאן תחת הכותרת "שתי עיניים צהובות".

גם כריסטופר בולס הוא מקבוצת הפסיכואנליטיקאים האינטרסובייקטיביים. הוא פסיכואנליטיקאי בריטי, שהיה פרופסור לספרות בארצות הברית, ארץ הולדתו, והיום הוא מהפסיכואנליטיקאים המקוריים והיצירתיים ביותר. כתיבתו, גם כשהיא מתייחסת בבסיסה לתהליך הפסיכואנליטי, חובקת ניתוח תרבותי מעמיק. שני מונחים מרכזיים של בולס ינוכסו בפרק זה. האחד הוא החיפוש אחר האובייקט המתמיר. השני הוא הרגע האסתטי.

בחיי הבגרות תר האדם אחר אובייקט המזוהה עם התמורה המתרחשת בו. המדובר בחיפוש אחר אובייקט המפעיל שוב ושוב זיכרונות "אני" טרום-מילוליים. החיפוש קורה בדרך כלל דווקא במישור האסתטי. האדם חש בקשר סובייקטיבי עמוק לאובייקט (ציור, שיר, תצלום, נוף, הוויה) וחווה חוויה של התמזגות מסתורית עמו. דבר זה יוצר מצב "אני" האופייני לחיי הנפש הקודמים.

אפשר לראות את התהליך הצילומי ואת הפרשנות שלו כתהליך של התמרה, ואת הצילום ו/או האובייקטים המצולמים כאובייקטים מתמירים המחוללים התפתחות הן אצל המטפל והמטופל והן אצל הצלם והאובייקט שלו.

הרגע האסתטי מתרחש בפגישה אינטימית, והוא פסק הזמן שבו הסובייקט מרגיש שהוא מוחזק במצב של סימטריה ובדירות על ידי רוח האובייקט, כאשר מה שמאפיין את החוויה האסתטית (בניגוד

כל חמשת התיאורטיקנים האלה חיו ופעלו בצרפת בערך באותה תקופה, ממלחמת העולם השנייה ועד לסוף האלף, ותררו בנחישות, כאמור, אחר אותה נקודה ה"מפציעה" את החיים: בארת במושג ה"פונקטום" שלו; דלז וגואטרי ב"סינגולרי"; בטאי - כשבירת גבולות הפולחן; לאקאן - ב"ממשי". כל אחד מהם טבע מושג אחר, אך כולם חותרים לאותה נקודה שבהתהוותה מפעימה את חיינו ואת תרבותנו. ממשי, סינגולרי, פונקטום, פולחן מיתי - אין זה נכון להתעמק כרגע במושגים הללו, שכל אחד מהם הוא רב-ממדים, אבל חשוב לבחון איך קהילה אינטלקטואלית שלמה תרה אחר "מרעיד" החיים ו"מחולליהם".

איך קורה שדווקא אחרי מלחמת העולם השנייה הצרפתים עוסקים בדם-יין-תשוקה-שבירה-פצע-התחדשות, ולהבדיל, הפסיכואנליזה האמריקאית יוצרת את אחת ממתנותיה הגדולות, "האלמנט השלישי" האינטרסובייקטיבי, שכולו חמלה, התהוות, יצירה וקשר? כפי שהוסבר בפרק המבוא של ספר זה, "האלמנט השלישי" הוא "גוף" או "חלל" שנוצר מהקשר שבין המטפל למטופל, ולתוכו מתנקזים תחושותיהם, מאווייהם, רקעם האישי והתרבותי, היסטוריית חייהם וכדומה. כל אלה יוצרים גוף שלישי עצמאי, ויש הרואים בו גם את המהות הרוחנית (לעתים האלוהית) המפרה ומנקזת את הטיפול למקום שמתאפשרת בו צמיחה.

אותו אלמנט שלישי יכול להיות מנוכס מהפסיכואנליזה גם אל פרשנות תרבותית-אמנותית, ולהיווצר בין האמן ויצירתו. במיצב הווידאו של פאטי צ'אנג הביטוי המושאל לקשר הדיאדי רווי התשוקה בין הבת-האמנית לאם, בין הבת-האמנית לאב, הוא הבצל. בבצל יש מהאלמנט השלישי שנוצר בין הבת להוריה. יצירה שהיא עכשווית, ארוטית, שדרכה בונה לעצמה הבת-האמנית את הדימוי שלה על חיה. היא יזמה את המיצב המתועד ודרכו היא עוברת חוויה מרגשת של הולדה משותפת של "איבר". אין הוא "האיבר החסר", כדברי פרויד על "אי-פאליותה של האישה", אלא

ורישומי אובייקט המאיימים עליו מושלכים ומופקדים אצל האחר. כך הפנמות וחוויות בסיסיות נעקרו מהסובייקט על ידי הסביבה שפלשה לתוכו. אנו רואים כאן מעבר מהתרחשות תוך-נפשית להתרחשות בין-סובייקטיבית. בפרק זה מבקשת אני להראות שזה אירוע שמתחולל באנרגיית התשוקה ודרך האלמנט השלישי, בין פאטי צ'אנג ובין הוריה, ובין לבין מיצב הווידאו באדמת נכר ניו יורקית.

### המראה שהיא יותר מראי

אני מתבוננת במיצב וידאו שבו פאטי צ'אנג מצולמת כשהיא שותה מבריכה קטנה של מים. צ'אנג שותה בשקיקה כשקולות רקע רבים מלווים את גמיעתה. ופתאום התרגשות: צ'אנג מסיימת לשתות את כל המים שבבריכה ומתגלה שקרקעיתה היא מראה. צ'אנג ממשיכה לגמוע את עצמה, ומבחינה חזותית נראה כאילו היא מנסקת את עצמה ושואבת את עצמה מתוך המראה שבה היא משתקפת. לצופה במיצב יש תחושת גילוי: מה קורה כאן בעצם?

בשונה משאר טקסים שבהם המים המטהרים את האדם "נשפכים עליו" וכמו זורמים ממנו כשהם נושאים עמם את טומאתו, לכלוכו, קליפותיו, עוונותיו, והאדם נשאר טהור – נקי יותר (טקס טבילת הנוצרים, למשל), הרי שכאן פאטי צ'אנג שותה את המים, רואה את עצמה בבבואת המים ואינה יודעת ומודעת, אולי, שמתחת למים מסתתרת מראה. מכל מקום, בסוף המיצב הצופה המופתע המום מההתגלות. עד לאותו רגע של פענוח, שהוא מעין insight פסיכולוגי, מעין רגע של הארה תרתי משמע (משום שגם פיזית המראה מאירה יותר מהמים), עד לאותו רגע הצופה בטוח שהוא חוזה בתהליך הנרקסיסטי הפסיכולוגי, ששורשיו בסיפור המיתאי של נרקיסוס. לכאורה הסיפור פשוט: נרקיסוס התאהב בצלמו היפהפה המשתקף במעיין, אבל אינו יכול לגעת בו מבלי לטשטשו

לחוויה הכרחית או מוסרית) הוא עמידתו של האובייקט ברשות עצמו, יכולתו ללכוד אותנו בתוכו ולמנוע מאתנו לחרוג ממנו אל הידיעה החדשה או אל מאמץ בתחום המעשה. אלה הן הזדמנויות שבהן חוויה חזקה מנערת את האדם, עד שהוא בטוח כי הוא שרוי במחיצתו של רוח האובייקט, חבוק בזרועותיו בפגישה של הכרה אילמת הקוראת תיגר על כל ייצוג. אלה רגעים לא-מילוליים, ש"זורקים" אותנו לילדות בחוויית דז'הו ובה עונג מסתורי שאדם חווה כשהוא "מוחזק" על ידי שיר, יצירה מוזיקלית, ציור או צילום. להערכתי זו בעצם שאיפתו של כל צלם (בצילום מכום או רגעי), של כל אובייקט הנבחר להיות מצולם, של כל מטפל ושל כל מטופל.

פאטי צ'אנג הגדילה לעשות כשחיברה את האיבר, אביה ואמה, עם האובייקט המתמיר (הבצל) ויצרה "רגע אסתטי" מרגש במיוחד עבורה, עבור הוריה וגם עבורי. ויתרה מזו, באמנות, בארטיסטיות, ביצר ובגבולות ישנו קשר אנושי השובר כל דיסציפלינה תרבותית, אם היא סינית, אמריקאית או ישראלית. הדעת נותנת שגם הוריה של פאטי צ'אנג, סינים אמריקאים, שבירת הטאבואים אינה נחלתם. מה זה? גילוי עריות? מטמורפוזה של השפה – משפת דיבור לשפתיים חושניות? ולמה דווקא אנחנו? אולי תבחרי מישוהו אחר שייצג אותנו?! בבקשה, פאטי בתנו היקרה.

על פי בולס, שורשיו של רגע אסתטי זה נטועים בחוויות ילדות טרום-מילוליות, או בשפה נוספת, טרום-ייצוגית וטרום-דימויית (מלשון דימוי). ושוב פאטי צ'אנג מתמזגת עם הוריה דרך הפה הטרום-מילולי. לא דרך השפה, אלא דרך שפת הגוף – שפת הפה. בולס מתבסס הרבה על וילפרד ביון, תלמידה המקורי והמיוחד של מלאני קליין, ועל הנחותיו של ביון בנוגע לחשיבה החווייתית הראשונית ("אלמנט אלפא") והשימוש העקר בשפה ("אלמנט ביתא"). הוא מפתח את מושג "ההפנמה העקורה", שבה חלקי עצמי

ולהעלימו, עד שמרוב אהבה הוא קמל ומת והופך לפרח. וכמו ב"שכר ועונש", העונש החמור מתפרש לנו כאן: "אל תתאהבו בכבואה שלכם, אל תאהבו אותה ותחשקו בה, שמא יבוא עליכם אברון, תיעלמו מן העולם ובמקומכם יפרח מונומנט יפה וריחני בדמותו של נרקיס הפרח".

אצה לה הפסיכואנליזה לנכס את נרקיסוס מהמיתולוגיה היוונית אל שורותיה: בתיאוריה הפסיכואנליטית מאז פרויד הנרקיסיוזם הוא שלב התפתחותי מרכזי, ואילו בשפת העם כל אדם האוהב את עצמו ומסתובב סביב עצמו מכונה "נרקיסיסט". אך סיפור המיתוס מורכב ומעניין הרבה יותר ממסקנה פשוטה זו. למעשה שוכנת בו תמצית הדיאלקטיקה של המטמורפוזת: תשוקה < מילים < דימוי (ואפשר להרחיב ולומר: תשוקה < פסיכואנליזה < צילום)

נחזור למיתוס היווני: בנקודה המכריעה בסיפור הדמות המרכזית (נרקיסוס) משנה את צורתה ולובשת דמות של צמח (הנרקיס), או ליתר דיוק: כוחה של התשוקה להפוך אדם לצמח דרך דימוי חזותי – השתקפות הפנים. הטרנספורמציה היא טוטלית.

והנה המיתוס על נרקיסוס ואֶכוּ במלואו, כפי שסיפר אותו המשורר הרומי אובידיוס (ראו אובידיוס תשכ"ה: 124-131): הנימפה אכו נהגה להמטיר על האלה הרה (היא יונו בגרסה הרומית של אובידיוס) מבול של פטפוטים שהיה מסיח את דעתה, וכך עלה בידי מאהבותיו של זאוס (יופיטר), בעלה של הרה, להסתלק מן המקום שבו ניהלו עמו פרשות אהבים מבלי שרעייתו תבחין בהן. כשגילתה הרה את מעלליה של הנימפה היא זעמה, וכעונש נטלה ממנה את קולה והותירה לה רק שמץ ממנו (הוא ההד, שאין לו קיום עצמאי משלו והוא משמיע אך ורק את המילה האחרונה שנאמרה). אכו התאהבה בנרקיסוס, בנו יפה התואר של קפִּיסוס אל הנהר, שכל הנימפות חשקו בו אבל הוא דחה את כולן בחוסר עניין. בגלל

הקללה שהושתה עליה לא יכלה אכו לפתות את נרקיסוס במילים, והייתה מסוגלת רק לחזור על המילה האחרונה שאמר (שימו לב, הפיתוי מתבצע כאן בעיקר דרך מילים ולא דווקא דרך הגוף, ריחות וכו'. וכשאינן מילים, אין אפשרות פיתוי, ממש כשם שהקללה של הרה נעשתה באמצעות מילים – בתבניות לשוניות). כך הלכה אכו ודעכה בייסורי אהבתה, עד שגופה התצמק ויבש, עצמותיה הפכו לסלעים, ולא נותר ממנה אלא הד קולם של אחרים, שהוא הפירוש למילה "אכו" (ēchō) ביוונית, וכך גם בשפות אירופה שהצמיחה היוונית כמו אנגלית, צרפתית וגרמנית.

יש לנו כאן טרנספורמציה ראשונה, כאשר דמות נימפה הופכת לבת קול. היא רוצה לומר לו "אני אוהבת אותך נרקיסוס", אבל נרקיסוס אינו שומע אלא את הד קולו, ואת אכו עצמה הוא דוחה כשאת נפש. מה שמעניין כאן הוא שלא כל קיומה של אכו נעלם. הרה הייתה יכולה להמיתה ולסלקה מעולם האלים והעולם הארצי, אך אין זה כך. היא מייסרת אותה ומשאירה לה את הרצון, את התשוקה, את הכמיהה שיוצאת בצורת בת קול.

אבל כאן הסיפור לא נגמר. גם על נרקיסוס מוטלת קללה, לאחור שאחת הנימפות המאוכזבות נושאת כפיה לשמים ומתפללת שיושב לו כגמולו וגם הוא ידע אהבה נכזבת (והנה גם כאן נראה כוחן של המילים). אחת האלות נעתרת לתפילה, וכאשר נרקיסוס רואה את בבואתו בבריכה הוא מתאהב מיד בצלמו היפהפה, אך אינו יכול להשיגו ("צלם", כמו שמסבירה מיכל בן נפתלי בתרגום שלה לספר של קריסטבה סיפורי אהבה, קריסטבה 2006, הוא תרגום של המילה image – imago בלטינית). וכך גם העלם היפהפה דועך בייסורים, ובמותו נהפך לפרח הנרקיס. כאן יש לנו טרנספורמציה שנייה. נרקיסוס, שהתאהב בדימוי ויזואלי – לא בשר ודם אלא השתקפות – הופך מתוך כך לצמח, דרגה נמוכה בהיררכיה האלוהית.

הבה נראה מה מסתתר לנו במיתוס הזה, שגדלנו עליו מילדותנו והוזהרנו באמצעותו שחם וחלילה לא נתאהב ב"צלמנו", כי אז נהפוך

אבל מצד אחר נשמרת בהם התשוקה. התשוקה לא מתה. האדם והאישה מתו, אבל התשוקה משתמרת בצורת בת הקול ובצורת היופי של הנרקיס וריחו. התשוקה של השניים - לאהוב את האחר או לאהוב את צלמך - נשמרת, והיא הממשיכה ומאפשרת להדי הקולות להדהד בעולם ולהוסיף ולפרוח במקווי מים. אם תשוקה היא אנרגיה (פרויד), אם תשוקה היא רצון (קבלה), אם תשוקה היא האל (הסופים), אם תשוקה היא יצירה (רוטנברג), אזי אנרגיה, רצון, האל והיצירה אינם נעלמים מן העולם אלא בדרך של טרנספורמציה: הם משנים צורה. האדם - בשר ודם - נעלם ואיננו. אך התשוקה שבתוכו - לעולם לא.

הציר הראשון הוא הדימוי המילולי, התבניות. אנו נענשים כשאנו מפטפטים שלא לצורך, כשאנו משתמשים במילה שלא בכוח הצמצום. מושא התשוקה של אכו הוא אדם זר - נרקיסוס. בת הקול (המילה) היא המשמרת את הכמיהה, את התשוקה, לאחר שגופה, גוף האישה, מת.

הציר השני הוא הדימוי הוויזואלי. זהו הצלם, ההשתקפות, התמונה, המופעלים על ידי העין, על ידי המבט, על ידי האור (קרני אור הנשברות אל העין מגלות צלם). בציר הזה נרקיסוס (הגבר) הופך לצומח - לפרח (הנרקיס). מהאישה נותר אפוא "קול", ומהגבר "מבט". כך או כך, שניהם נחותים בסדר האלוהי שבו האדם הוא בדרגה העליונה. ומהו הדיאלוג בין "קול" ל"מבט"?

נחזור, אם כן, לפאטי צ'אנג, לדיאלוג בין הקול למבט: צ'אנג בולעת בשקיקה את המים לתוך גופה גם בקולה. קול שקשוק המים הזורמים אל גופה מגרה ומעלה אסוציאציות של תינוק היונק חלב משד אמו, ושפע החלב גורם לקולות היניקה "להישפך" לצרדים עד ששניהם נהיים לאחד. צ'אנג והמים הם כמו אכו וההד. "המבט" של צ'אנג במראה, במים הנעלמים, מרתק את מבטינו הצופים, עד שהמים נעלמים. צ'אנג מנשקת את עצמה במראה וכמו מתאחדת עם בבואתה המביטה מהמראה, כמו נרקיסוס עם צלמו.

לנרקיסים - מלכי הביצה. ראשית, נרקיסוס הוא בנו של קפיסוס - אל הנהר. איך זה שנפילתו באה לו דווקא מן המים, תחום שלטונו של אביו? מדוע לא נשרף, למשל, או...? אובדנו של נרקיסוס בא לו מממלכת המים, המקום שממנו באים הדימויים. הדימוי שלנו - ה"צלם" שלנו מונחל לנו (מלבד מקורו האלוהי) בעיקר דרך הורינו. במקרה זה אביו של נרקיסוס. זה מקום האב, "אתר" האב, "שרה פעולתו" של האב. מצד אחד המעיין הוא המראה המשקפת לנרקיסוס את צלמו שהוא כה אוהב, ומצד אחר אותו "צלם" - אותו "אתר", אותו מעיין - הוא גם מקור אובדנו ומותו.

סיפור מותו של נרקיסוס בעקבות התאהבותו בצלמו מרגש אותנו, אנשי העולם המערבי, וסיפורים וציטוטים לאין ספור נכתבו עליו. וזאת משום חוט השני הלא מודע השזור במילות המיתוס. נרקיסוס לא התאהב בעצמו. להתאהב בעצמנו משמעו אולי להתאהב ב"ממשי" (על פי לאקאן), להתאהב בגוף. אהבתו של נרקיסוס היא ל"צלמו", בדמות האחרת המשתקפת לו מפני המעיין, ועמה ביקש להתאחד. אין היא ממשית, היא מתווכת דרך גוף מראתי. המים הם המראה. רק דרך "גוף" אחר אנו יכולים לראות את עצמנו, ליתר דיוק לא את עצמנו אלא את "צלמנו", באמצעות קרני אור הנשברות וחוזרות אלינו (כמו האור הנופל על סרט הצילום, או על חיישני המצלמה הדיגיטלית).

ג'אל א'דין רומי אמר: "אנחנו המראה וגם הפנים המשתקפות בה" (רומי 2001: 113). את המשפט הזה רומי עצמו מפרש על פי תורתו: אנחנו המקרוקוסמוס - האלוהים עצמו - וגם המיקרוקוסמוס - צלמו של אלוהים על פני האדמה. ובלשון פסיכולוגית-הרמנויטית: אנחנו המפרשים והמפורשים גם יחד. אפשר לראות בזה סתירה. איך אפשר להיות גם המפרש וגם המפורש, גם המראה וגם המשתקף? מהו הפיצול הזה?

יש לנו כאן שני צירים עצובים, שמצד אחד הכמיהה והתשוקה חוללה בהם טרנספורמציה (מאישה - להד, מגבר - לפרח הנרקיס),

ראי, ראי, אנא ספר לי...

פאטי צ'אנג, מעצם העובדה שהיא מצלמת את עצמה, היא מעין צילום דיוקן. היא דיוקן שלה עצמה. אמנם זהו דיוקן נע (וידאו ולא סטילס), מעוצב ובתוך סביבה (setting) מיצבית, מעולם האמנות, אבל זהו דיוקן. בכואתה היא המככבת. בכואה באמצעות מראה, חפצים, הוריה.

צילום דיוקן וצילום בכלל הוא כביכול "מוצר" פשוט, ביתי, יומיומי, נראה לכל עין, לא עוד דבר נדיר, או יקר, כציור דיוקן, שהמוות אין לו נגיעה בו. ובכל זאת הצילומים הם נצחיים ובני-שכפול לנגטיב אין סופי. לצילום אחד יכולים להיות אינספור עותקים, מיליונים, מיליארדים, כאוות נפשו של בעל סרט הצילום (בנימין 1991).<sup>54</sup> האם זו נצחיות? האם המוות, החידלון, הוא בר שיח כאן?

המוות שבדיוקן הופך להיות מטפורה בלבד. סוזן סונטאג הבליטה היטב את תפקידי הפועל shooting במעשה הצילום:

לצלם משהו משמעו לבצע רצח אולטימטיבי – רצח רך, מותאם לתקופה עגמומית נפחדת [...] התצלומים בבחינת memento mori. לצלם הרי זה להיות שותף בארעיותו של אדם (או של חפץ), בפגיעותו, באי-יציבותו. דווקא מפני שהם שולפים ומקפיאים את הרגע הזה, התצלומים הם עדות לטחינתו הבלתי נלאית של הזמן. (סונטאג 1998: 20)

54. טקסט זה נכתב כשהצילום הדיגיטלי עדיין לא היה השחקן המרכזי בזירה הצילומית. האלמנט שהשתלט היום כמעט לגמרי על עולם הצילום הוא למעשה המדיה האינטרנטית, ובפרט הרשתות החברתיות, כאשר כל תצלום או סרטון משתחררים כמעט תמיד קודם כול אל העולם הווירטואלי, וברגע שהם שם – הם מנכיחים את המצולמים ואת מי ש"העלה" את התמונות (שלעתים הם אותו אדם). גם כאן יש סוג של "הנצחה" (בייחוד בצילומי ה"סלפי"): "אני ברשת משמע אני קיים".

אריאל הירשפלד מדבר על הזיקה בין הדיוקן המשתקף בצילום – במראה – ובין המוות, ומדגיש שזיקה זו היא דו-כיוונית: הדיוקן (הצילום) לעולם מנציח את החולף ומתגבר כביכול על כוחו הממלא של הזמן, אבל הוא כופה חזות של נצח, קפיאה ואנאורגניות על החי והמקרי:

לראי הפשוט, התלוי בכל פרודור ומעל כל שולחן איפור, יש נוכחות בוטה ב־memento mori. נוכחותו קוטעת כל תחושה של האדם אודות כוחו וגופניותו, ומחברת אותו אל הנקודה המדויקת של התכלותו ואל הבשורות המוחלטות של הזמן. הדיוקן העצמי הניבט מן הראי, לעולם עומד בקונפליקט עם הרוח ועם הזמן של הנפש, ולעולם הוא מביא בשורות רעות. My glass shall not persuade me I am old, / So long as youth and thou are of one date, אומר שיקספיר בסונטה ה־22 [...] מול הראי הכול הוא שאלה של זמן. "ראי ראי שעל הקיר, אמור נא לי מי היפה בכל הממלכה", אומרת המלכה, אמה החורגת של שלגייה. "גברתי המלכה, את היפה בכל הממלכה. אבל שלגייה, זו שמאחורי שבעת ההרים, יפה עשרת מונים". רק כדי להתגבר על כוח ההדחקה הפכו בעלי האגדה את ראי המלכה לראי פלאים, האומר בפועל ממש את דבריו. משום שכל ראי אומר זאת בלי מילים, ודבריו הם דברי הזמן. (הירשפלד 1992)

הראי בסיפור של שלגייה, כדברי הירשפלד, משקף את דבריו הקשים של הזמן אל הנשיות ואל האמהות. לעומת זאת דוריאן גריי, בסיפורו הידוע של אוסקר ויילד (תמונתו של דוריאן גריי, ויילד 1984), הוא מי ש"ניתן לו להיפטר מן הראי ומבשורותיו". לדוריאן גריי, אומר הירשפלד, "ניתנה יכולת הדחקה מושלמת של דברי הראי; הוא דוחק אותם, בפועל ממש, אל עליית הגג. הראי שלו שותק באמת, ולפיכך ניתנה לו אשליה של אלמוות". הירשפלד ממשיך אל מקומו של "האחר", ואומר:



נרקיס הוא נקמת היפה במי שפגע ברוחק האסתטי, נושא שכל כך מדובר באמנות העכשווית. (הירשפלד, שם)

רוב ההוגים המדברים על נרקיסוס, ולא רק הירשפלד אלא גם פרויד, אוטו קרנברג (Kernberg 1985) ואף קוהוט (Kohut 1971), שוכחים להתייחס אל החלק של אכו בסיפור המיתי, אותו חלק של הקול, ונדרשים כמעט אך ורק אל התאהבותו של נרקיסוס בצלמו ולמותו. אין הם מסבירים את הקללה ואת מהות הקללה שנגזרה עליו, שלא התייחסה כאמור לקולה של אכו, להדה, או בהגדרה: שלא התייחסה אל "הקול" אלא רק ל"מבט", לדימוי הוויזואלי. אם כן, הירשפלד במובאות שראינו התייחס רק לחצי עולם - עולם הדיבור, המילים, הטקסט, ולא אל הקול שטומן בחובו את הקול האלוהי, את הציווי והתבנית - הנחרשים (מלשון חירות) באוזניו.

אותו דבר ניתן להיאמר גם על המשך המיתוס. נרקיסוס, עם היטמעו במים, עת חזר ל"רחם האלוהי", נולד מחדש בצורת נרקיס נצחי, יפהפה וריחני שבאופן קבוע בתחילת החורף "שובר" את ארעיותו של האדם ובעצם לא מת לעולם. כל שנה הוא צומח מחדש, מרהיב ביופיו ובכוחו ובעצם האסתטיות שלו, ובמחזוריות שלו, קמילה-צמיחה-קמילה-צמיחה, הוא מבטא את האל ואת סדרי עולם. אינני בטוחה שנרקיסוס "הפסיד" בנרקיסטיות שלו. אולי דווקא משום שהלך עם תשוקתו, אפשר נרקיסוס לעצמו לגעת "בממשי", ומכאן באלוהות, והפך לנצחי.

#### הנזיר וחביבה פדיה

לא רק במיתולוגיה היוונית מופיעות השתקפויות נרקיסטיות לקשר עמוק של האדם עם פנימיותו דרך השתקפות חיצונית, אלא גם ביהדות. והרי לפנינו סיפור מופלא מהתלמוד הבבלי על נזיר צעיר:

האדם רואה הכול מלבד את פניו. כדי לראות את פניו, על האדם לצאת ולהיות זולת. להפוך לדימוי או ל"צלם". הדיוקן העצמי הוא יציאה של אדם מתוך ארובות עיניו והתחפשות לזולת, "המצייר" לו את פניו למענו. ה"אחר" שבתוכו קופץ אל חזית תודעתו, ומתוך אחרותו הוא רואה את עצמו. (הירשפלד, שם)

בשורתו של נרקיס, הוא אומר, הייתה טובה יותר מכל בשורה, וגם איומה יותר:

[...] נרקיס מגלם חוויה אנושית מיוחדת במינה, הכרוכה בחזותו החיצונית של הגוף, חוויה הדומה לעל-זמן שבתמונת דוריאן גריי, אך שונה ממנה בסיבתו של העל-זמן. נרקיס הוא יצור פגיע לכוחו של היפה. אם איתרע מזלו של נרקיס להיות יפה תואר, אזי הוא מבחין בראי בדבר נורא עד מאוד: גופו, חייו וחלופו מוקפים וסגורים ביפה. בשורת המוות של הראי של נרקיס היא היחידה בין בשורות הראי שאינה קשורה בזמן הנכפה על הרוח מן החוץ ומן הבשר, משום שהוא מגלה את העל-זמן הגלום בפניו ובגופו של האדם. (הירשפלד, שם)

הירשפלד מדבר על הרגע שבו האדם נהיה מתבונן ומודע. כמו אדם הראשון (ראו לעיל כותנות עור - כותנות אור). אחת הידיעות ("המפלצתיות") שניתכו על האדם מרגע זה, אומר הירשפלד, היא הידיעה בדבר היופי, "ואחת הקשות שבהן היא הגילוי שאתה עצמך, כלומר ה'אני', אסור בו":

נרקיס טעה; תודעת הנצח שביפה טבועה בו ולא בבשורת הראי. הוא, מרגע שיצא אל האחר שבו ראה את פניו ואת יופיים הנצחי, רצה לשבור את קליפתם כדי לגעת בעצמו החי; לשבור את הראי. טעותו של נרקיס הייתה שבירות הראי, קימוט פני המים ומסע אל העצמי. טעותו של נרקיס הייתה בכך, שאת היפה ניסה לשבור, במקום להפשיטו, להפנימו ולמקמו בתודעה ובעצמו, להתיר את קשר המוות שבין חזותו לבין היפה ולהחיל את החלוף על בשרו. בלי שהתיר את חייו מן האסתטי, לא יכול לגעת בהם. מותו של



מה יש בחוויה פסיכולוגית-פיזית זו שיש בה לחולל דרמה כה גדולה?

הופעת הצילום בעולם גם היא חלק מההשתקפות הזאת, אם זה צילום סטילס של עצמי ואם זה צילום בווידאו שבו אני רואה גם את התנועה הבלתי מודעת של גופי. חוויית ההשתקפות כמו מעבירה אותנו ממד ומאלצת אותנו להתבונן פנימה עוד ועוד עד לגילוי "הסוד" הטמון בנו, שלעתים אין אנו מודעים לקיומו. הוא חבוי!!! אך בעת ההתבוננות בפנינו בהשתקפות אנו עשויים לגלותו. ברגע התגלות "הסוד" כמו פוענח סוד הווייתנו בעולם, ואז מתרחשת הטרנספורמציה הגדולה (מות נרקיסוס, שיגעון האם בסיפור שלגייה, שוטטות בעולם בסיפור מלכת השלג, הייעוד הנזירי בתלמוד הבבלי); מתרחש תהליך שמביא לשינוי ולהתפתחות אנושית דרמטית. אותו סוד "הקיום שלנו" יש שיראו בו "תיקון", יש שיראו בו השתקפות של האל, ויש שיראו בו את הקשר האינטימי ביותר שאדם יכול ליצור עם עצמו דרך התבוננות החוצה (במראה).

שורש המילה "השתקפות" הוא ש.ק.פ, וזה השורש של המילה שקוף. בעת שאנו מתבוננים בהשתקפות שלנו במראה, במעיין, במצלמה, משהו נעשה לנו שקוף. אדים כהים נעלמים, המוץ עף ברוח, כל הקליפות מוסרות ואנו עומדים ומתבוננים בדיוקן של עצמנו, בשקיפות, בניקיון, לעתים בטהרה - אין חוצץ בינינו לבין עצמנו - אנו שקופים לעצמנו. חוויה ייחודית ואנטומית זו יש בה סגולות שעשויות לתרום להתפתחות דרמטית באדם.

למונח "שיקוף" יש חשיבות מרכזית בטיפול הפסיכולוגי, שבו המטפל משקף את התנהלותו של המטופל בחייו ומתיימר להעניק "תמונה" עד כמה שיותר נקייה של מאמרו, רגשותיו, התנהגותו והגיגיו של מטופלו. בטיפול המילולי השיקוף נעשה במילים. בטיפולים באמנויות למיניהן השיקוף נעשה בתנועה, במוזיקה או בציור. כך או כך, כאשר השיקוף מדויק, וכשהוא נעשה בזמן

אמר שמעון הצדיק:<sup>55</sup> מימי לא אכלתי אֶשם נזיר טמא, חוץ מאדם אחד שבא אלי מן הדרום, יפה עיניים וטוב ראי, וקווצותיו סדורות לו תלתלים. אמרתי לו: בני, מה ראית לשחת שער נאה זה? אמר לי: רועה הייתי לאבי בעירי והלכתי לשאוב מים מן המעיין, ונסתכלתי בבבואה שלי, ופחו יצרי עלי וביקש לטורדני מן העולם. אמרתי לו: רִיקָה! מפני מה אתה מתגאה בעולם שאינו שלך, שסופך להיות רימה ותולעה? העבודה שאגלחך לשמים! עמדת ונישקתיו על ראשו; אמרתי לו: כמוך ירבו נזירים בישראל, עליך הכתוב אומר: "איש ... כי יפלא לנדר נדר נזיר להזיר לה". (מסכת נזיר, 3 ע"ב, מרקין תשנ"ז: 21)

הסיפור שלפנינו פשוט ומורכב גם יחד. אין מענייננו פסוקי הלכה וביאורים הלכתיים שעיסוקם נזירות, אלא קודם כול שאלה מתמיהה. סיפורו של נרקיסוס מהמיתולוגיה היוונית והנרקיסוסים הפרוידיאני שבא בעקבותיו ידועים לכל בר דעת ממוצע. והנה סיפור שגם בו ההשתקפות היא גורם מכריע וטורדני בהתפתחות האדם, ואין הסיפור מוכר וידוע.

המדהים הוא שכמעט בכל התרבויות אנו מוצאים את השתקפות האדם, את בבואתו המתגלה לפניו, המחוללת מהפכה ותפנית במהלך חייו. לעתים התהליך הוא אטי ומתמשך, לעתים דרמטי וחד, אך תמיד ההיבטים ההתפתחותיים בו מרכזיים.

55. שמעון הצדיק הוא החכם הראשון שזוכר בשמו בשלשלת הקבלה במסכת אבות, והוא מתואר שם כאחד מ"שיירי כנסת הגדולה". לפי יוסף בן מתתיהו היה שמו המלא שמעון בן חוני בן ידוע. מתוך הדברים המעטים המסופרים עליו נראה כי היה הכוהן הגדול בזמן תחילת שלטון היוונים בארץ-ישראל, והוא זה שקיבל את פני אלכסנדר מוקדון כובש ארץ-ישראל, ומסופר על צאתו מן הקודש (סיפור שעובד אחר כך לפיוט הנאמר ביום הכיפורים על "מראה כהן"). לאחר מותו שוב לא היו הכוהנים מברכים בשם המפורש, לפי שלא ראו חכמים את הדור ראוי עוד לכך.

אכן, אפשר לפרש שמחמת שראה יפי תארו עמד בפני פיתוי לעשות עצמו כעין עבודה זרה ולהשתחוות לעצמו. סביר להניח שבכל הפירושים הנ"ל יש דברים בגו. אך הפרשן התלמודי ביאר את האפשרות של השתחוות לעצמו כאפשרות אחרונה. אי-אפשר שלא לרפרר במחשבה לנרקיסוס, שבהשתחוות לעצמו הטביע עצמו בתוך עצמו, בתוך דיוקנו המשתקף בנהר ונהפך לאחד. ומדוע הם גברים, נרקיסוס והנזיר? מדוע אין סיפור על אישה שמביאה עצמה אל מותה מאהבתה ותשוקתה לדיוקנה? (עד כמה שההשכלה שלי מכירה). האם דרך השתקפות העצמי דרך מראה יש השתקפות חזקה יותר של האל? ואז חיבור – השתחוות לעצמי – שווה להשתחוות בפני אל, בין שזה אל מונותאיסטי ובין שזה אל בצורת "צלם", צלילית וכדומה?

האין זו שהאישה, בהתבוננה בעצמה וברצונה לראות ולחוש כי יופייה רב, בעצם מיעדת תשוקה זו לאחר – למין הגברי – שתמשיך ותפתה אותו, לעומת הגבר – כשהוא מתעמת עם יופיו תשוקתו היא לעצמו, לדיוקנו, לכבואת האל שבו או לאנשים כמותו: משכב זכר, שבו הגבר שעמו הוא שוכב הוא בעצם בבואה של עצמו? הוא כמו שוכב עם עצמו – כשהוא עם גבר אחר (ראו תמונתו של דוריאן גריי – סיפורו של אוסקר ויילד, שנשפט בעוון משכב זכר).

כבר דיברנו על גישתו של פרויד למיניות, שמודגש בה ההבדל בין המיניות האקטיבית של הגבר למיניות הפסיבית של האישה. אם כן, את הליבידו (שאין הבדל אצל פרויד אם הוא אצל אישה או אצל גבר, ותמיד הוא "לובש" אופי גברי אקטיבי) משקיע הגבר במראה, במעיין, במים, בהשתקפות, ומכאן הוא גם המקור לאוברנו. הליבידו שלו – אנרגיית התשוקה – מושקעת בחוץ, לעומת האישה, שהיא פסיבית, ובעצם היא מכילה את אנרגיית התשוקה בתוכה. והנזיר, אף על פי שחל עליו איסור לגלח שערו, מגלחו, ודווקא על ידי פעולה הפוכה למקובל וסדורה זו הוא בעצם עובר את האל, יכול להתגבר על הפיתוי שהוא הוא עצמו, ומוסיף להיות נזיר.

המתאים וברגע שבו לכו של המטופל פתוח להשתקפויות למיניהן, חל מפנה דרמטי בטיפול, בדיוק כמו נרקיסוס המיתולוגי, בדיוק כמו הנזיר בסיפורנו וכו'.

נחזור, אם כן, לנזירנו. אנו יכולים לפרש סוגיה זו בכלים תלמודיים, ואז נישאר בהווייתה. ואנו יכולים להפליג ולנכס סוגיה זו מהדיסציפלינה התלמודית לדיסציפלינה פסיכולוגית-תרבותית וכך נעשה.

נאמר שהנזיר בא אל שמעון הצדיק מן הדרום. מדוע חשובה אמירה זו? בדרום מקורות המים מועטים וחוויית ההתגלות דרך המראה נדירה יותר. כדי לאפשר לעצמי השתקפות, אני צריך לחפש אחריה, היא אינה כבצפון, שם מקווי המים רבים והיא נזילה ושכיחה יותר. מים במדבר הם מצרך נדיר, שימושם הוא לחיים. והנה הנזיר משתמש במים להשתקפות, להתבוננות פנימה בעצמו, התבוננות שהיא אחד משיאי חייו, ומובילה למעשה נועז וחריג – גילוח שערו. השיער ביהדות הוא סמל לנזירות, ונאסר על הנזירים להעביר מורה (תער) על ראשם. שיער הראש מסמל את הכוחות הגבוהים של ההשראה, כוח החיים, עוצמה, אנרגיה, את חומר החיים הנובע מהראש, את כוח המחשבה, את הנכסים הרוחניים של האדם. שיער שופע ויפה מסמל התפתחות רוחנית, ואילו איבוד השיער – כישלון ועוני (פישמן 2002: 241).

והנה נזירנו, כוח שערותיו, תלתליו היפים הסדורים לצדי ראשו כמעט ומעבירים אותו על דעתו. דווקא במקום שישנו בו היופי, הכוח והעוצמה – שם טמונה החולשה, העיוורון והסכנה: "ופחו יצרי עלי וביקש לטורדני מן עולם" – מה משמעות המשפט הזה? המאירי (נדרים) מסביר שמתוך שראה כמה יפה הוא, ביקש יצרו לטרדו בתאוות נשים וכיוצא בהן. והעריך המפרש שפחו יצרו למשכב זכר. והמהרש"א מסביר שלאחר שראה את יופיו היה לו פיתוי לעזוב את מלאכת הרועה שאינה נאה לו, אף שהוא פוגע על ידי כך בכבוד הוריו.

לחוויה של עונג מפיהו של הכוהן הגדול. חביבה פדיה מצטטת מפירוש שיר השירים לר' עזרא, עמ' תפ"ה:

ינשקני מנשיקות  
דברי הכבוד המתאוה כמשתוקק להתעלות  
להדבק לאור באור העליון אשר אין לו דמיון  
ועולה במחשבה ורעיון  
והנשיקה משל לתענוג דביקות הנשמה במקור חיים  
ותוספת רוח הקדש...  
כי כל סיבה וסיבה מקבלת המשכה ותוספת  
מן האור המתוק והזה הצח ההוא.

(פדיה 2002א)

נקודה נוספת היא היותו של הנזיר רועה צאן – שוב אותו אזכור של משה, ישו וצדיקים הרבה שהלכו אחר הצאן או האתונות ומצאו סוג של "מלוכה" או התגלות. האם בעצם בחוויית ההשתקפות יש מחוויית ההתגלות?

פדיה בספרה מבדילה בין שני טיפוסים התגלות: האחד הוא התגלות אינטרוברטית – המובילה לאובדן המילים. השתיקה שם גדולה וההיטמעות באל מוחלטת. תחושת ההוויה עזה, אם דרך שמיעה או דרך ראייה. הסוג השני הוא התגלות אקסטרוברטית – התגלות שמובילה ללידה גדולה, ללידת מילים ושירה (ולדעתי כל האמנויות) והאלוהות בוקעת ממנה.

בהתבוננות בשני הגברים שלפנינו (נרקיסוס והנזיר), אני מזהה שתי התגלויות. ישנו שם מין ההתגלות האינטרוברטית שאין בה מילים – והרי זו השתקפות, יש בה שתיקה והיטמעות מוחלטת כנראה – ומכאן באל. יש כאן תחושה חזקה של ההוויה דרך הראייה וטשטוש בין הנראה ובין העצמי.

עם זאת, יש כאן גם סוג ההתגלות האקסטרוברטית, שכן הגבר

מעניינת בחירתו של הנזיר "לכרות את איברו" ולא להתמודד עמו. למשל היה יכול להשאיר את השיער על יופיו, הדרו וסכנת המעידה הכרוכה בהתבוננות בהשתקפותו, ולראות בו אתגר בעבודת האל.<sup>56</sup> הנזיר בחר לגלח את שערו, כמו מל את ראשו והסיר ממנו את העורלה. ואז, כשראשו חשוף, עירום ללא כיסוי עורלתי – כאיבר מין הגבר לאחר המילה – בא שמעון הצדיק, הכוהן הגדול, הקדוש מקדושים בזמנו, ומנשקו. כמו מעטר את ראשו בעטרה חדשה דרך שפתיו – עטרת הנזירות, וכורת ברית מחדשת עם הנזירות ועם אלוהיו. הפעם הוא בוחר בנזירות, פעולה אוטונומית, מלווה בחירות הבחירה, לא נזירות שהוריו ככל הנראה בחרו לו (דבר שהיה מקובל באותם זמנים). יש כאן נתינת תוקף משני לבחירה ראשונית לא מודעת.

נשיקתו של הצדיק, הכוהן הגדול, יש בה מעין אבהות והסמכה, אך רבה בה גם הארוטיקה. החיבור השפתי אל ראשו המגולח של הנזיר כמו יוצר סוג של הזדווגות חדשה: שפתי הכוהן הגדול וה"אין תלתלים" של הנזיר מתחברים להזיה חדשה. ה"אין תלתלים" טעון כמו "חור שחור" פיזיקלי השואב לתוכו את ההתחברות האלוהית לשפתיו של הכוהן הגדול.

חביבה פדיה בספרה המראה והדיבור – טבעה של חוויית ההתגלות במסתורין היהודי (פדיה 2002א) דנה בתחושות ההשתקקות והעונג העצומים המפעמים בנפשו של מקובל ביחס לאל. הנזיר שלנו גילח את שיער ראשו, אך בתמורה הוא מקבל חוויה שמעניקה לו תוספת רוח הקודש וקשורה בהתרחבות רוחו ובתחושת עונג מנשיקת הכוהן. ובכך הופכת חוויית "הכריתה" שיכולה להיות כואבת

56. במקומות רבים ביהדות הגבר דווקא מוזמן להתמודד עם מקורות התשוקה ולתעל אותם למקומות פוריים, כמו עבודת האל או התענגות רעייתו (כל ספר הזוהר משתמש בתשוקת האדם כמנוף לגדולה, פוריות והתחברות לעולמות עליונים), להבדיל מסיפורנו, שבו הבחירה היא לכרות את האיבר המפתה.

אובייקטיבי בהשתקפות עצמה. כלומר אם אדם "מתבונן" במראה והמראה היא ללא צבע, אזי הדמות המשתקפת היא ללא צבע מטה (פילטר הצבע במצלמה יכול לצבוע את כל הצילום בגונו הוא; פילטר אדום באדום, כחול בכחול וכו'). "הצבעים", האלמנטים המשתקפים דרך שקיפותו של סרט הצילום הלא-צבוע, מאפשרים מודעות והתבוננות "נקייה" יותר). ספירה זו נחזית כמבוע או מקווה מים חיים שאליו זורמים החיים בשקיקה מספירת יסוד, וברואי העולם לוגמים ממנו על פי צורכיהם.

אי-אפשר שלא להיזכר בחוויותיהם המסעירות של נרקיסוס היווני והנזיר היהודי בהתבוננם ב"מראה" שוקקת מים חיים זו, ובאפוס המיתי המיוחס לסיפורם. או בפאטי צ'אנג השותה את המים "בליקוק של כלב" עד שמתגלה מראה בתחתית המכל, ואז, לאחר שהיא מסיימת לשאוב את המים לפיה, היא בעצם שואבת את עצמה פנימה, שותה את עצמה, מנשקת את עצמה במראה.

שתי הספירות האחרונות, ספירת יסוד הזכרית וספירת מלכות בהיבטה הנקבי - השכינה, מוצגות אף הן כזוג כוחות אנרגטיים אלוהיים, כשהאחד - יסוד - מובחן כמשפיע ובו טמון כוח "הרצון לתת", ואילו השני - שכינה - הוא המושפע, ובו מצוי כוח "הרצון לקבל".

שכינה, הנקבית, מסמלת את דרך קבלת האנרגיות האלוהיות המוקרנות מספירת יסוד (הזכרית שמעליה) כהתחברות זכר ונקבה. יש הטוענים שבספירה זו גנו האל את "הנוגה שנלקח מן האור הראשון", הוא "הטוב הגנוז לצדיקים". אור רב-ממדי זה מורכב משלושים ושניים כוחות, הקרויים "נתיבות החוכמה" שהוענקו לעולם, הבאים לידי ביטוי בתכניה המיסטיים של המסורת שהועברה באמצעות התורה שבעל-פה.

אינו פסיבי, כדברי פרויד שהוזכרו קודם. הוא בעצם משקיע את האנרגיה הליבידינלית שלו בהשתקפות, וכוח זה מוביל אותו לטרנספורמציה כלשהי; או היבלעות באני - כנרקיסוס, או היחלצות מזוג צבתיים אלה.

מלמטה האני - ההשתקפות, ומלמעלה האני - העצמי, גופי ובשרי, ודרך ההשתקפות הנ"ל, כמו בספירת מלכות, השתקפות האל מתרחשת.

### ספירת מלכות - המראה הגדולה

ישעיה תשבי, במבוא לפרק הספירות בספרו משנת הזוהר (תשבי 1996), מבאר ואומר שהאל המתגלה במידותיו ובכוחותיו מצויר במערכה של עשר ספירות. המונח "ספירות" וכן העישור לקוחים מספר היצירה, ספר מיסטי קדום שחובר במאה השישית לכל המאוחר, ובו מדובר על "עשר ספירות בלימה". ואולם שם הכוונה למספרים קמאיים המהווים יחד עם כ"ב אותיות את יסודות ההוויה, ובתורת הקבלה הוכנס תוכן אחר לגמרי לתוך המונח הקדום.

במסגרת חלוקת הכוחות האנרגטיים בספירות לזכריים ונקביים, מכונה ספירת מלכות בשם "שכינה", ובה מוצאים הכוחות הנקביים את מלוא ביטויים. השכינה היא הנוכחות הנקבית של האל בעולם. היא הכלה המתוארת בשיר השירים והמשולה ל"כנסת ישראל".

בספר בראשית נאמר: "ונהר יוצא מעדן להשקות את הגן" (בראשית ב', י'). נהר השפע של האנרגיה האלוהית השופע מספירת חוכמה, היא "עדן", מפרה את "הגן", שהוא ספירת מלכות בהיבטה הנקבי, השכינה (הלנר-אשד 2005). ספירת מלכות חוצצת בין הספירות העליונות לממד הגשמי, ומטבעה זה היא מסמלת את עפר האדמה ומהותה של הארץ. עוד היא מסמלת את כיוון מערב ואת שקיפות הכחול, עד כדי שקיפויות ללא צבע, שנועדו להעביר את אנרגיית הספירות בלא חוצץ או כולם - שקיפות שיש בה ממד

**ההשתקפות בצילום כשיקוף פסיכולוגי - Mirroring**

ספירת מלכות מכונה "אספקלריה", כלומר מראה המשקפת בנוזליות הכחולה שלה את כל מה שמעליה. מה הקשר בינה ובין "השיקוף" הפסיכולוגי? בחדר הקליני פעולת "השיקוף" מתארת את בחירתו המודעת או הלא מודעת של המטפל לשקף למטופלו בזמן נתון את הרגע הנחוה על ידו. הרגע יכול להיות רגש, כמו עצב, שמחה, קנאה וכדומה, או בכואה, תנועה, עוצמת הקול ועוד. השיקוף, שלכאורה הוא מה"פעולות" הפשוטות בפסיכותרפיה, כשהוא מתהווה בזמן המדויק ובאופן המדויק, הוא כלי תרפויטי ממדרגה ראשונה לגיבוש העצמי, הן של המטופל, שעבורו הוא מתרחש, והן של המטפל. בעצם מתרחש כאן שיקוף כפול: המטופל משקף למטפל בחזרה את השיקוף שהתבצע.

היינץ קוהוט (Kohut 1971, 1978) סבור שבהתפתחות המוקדמת העצמי אינו יכול לעמוד ברשות עצמו. הוא זקוק לאובייקט כדי שימלא בשבילו תפקידים פסיכולוגיים שאינם יכול למלאם בעצמו (גוברין 2004). לאורך כתיבתו קוהוט מזהה ארבעה צרכים המיועדים לבנות את העצמי ולהחזיקו: צורך בהרגעה, הכלה וויסות רגשי (דרך התמזגות אומניפוטנטית); חוויית תאומות (twinship experience), שבאמצעותה התינוק חווה את הדמיון בינו ובין אחרים משמעותיים; הצורך לקבל אישור לשיקוף (mirroring) לכל ממדי החוויה הפיזיולוגיים והפסיכולוגיים; והצורך בהאדרה של דמות ההורה - או לחלופין דמות המטפל כחוויה מתקנת של דמות ההורה.

אף על פי שהשיקוף הוא רק אחד מתוך ארבעת הצרכים שהעצמי זקוק להם בהתפתחות המוקדמת, הרי שאנו יכולים בהחלט לראות איך כל ארבעת הצרכים מוכלים בתוך השיקוף עצמו. בחדר הקליני השיקוף מכיל הרגעה וויסות עצמי, את חוויית התאומות ואת האדרת דמות ההורה בדמותו של המטפל.

ב-1977 שינה קוהוט את תפיסת ה"זולת-עצמי" שלו. אין הוא רואה עוד בזולת-עצמי תוצר פרימיטיבי וארכאי של התקופה הסובייקטיבית בחיי התינוק, ואינו טוען כי המשאבים הנרקיסטיים של המבוגר הנורמלי אינם שלמים. המבוגר נזקק לתגובות הראי של ה"עצמי", הניתנות לו על ידי "זולת-עצמי". ומכאן קל לנו להסיק שעצם המבט הפשוט לכאורה מכל סוג של השתקפות - הן במראה, הן בצילום, הן דרך עיניו של המטפל - הוא בעצם משאב נרקיסטי ראשון במעלה שממשיך לעזור לנו בהתגבשות העצמי. בתוך השיקוף אנו חשים את ארבעת הצרכים שקוהוט הזכיר, שאנו זקוקים להם לשם גיבושנו:

1. הרגעה, הכלה וויסות רגשי דרך התמזגות אומניפוטנטית עם מראה. הן פאטי צ'אנג, דרך הצילום, הן זוהרה, דרכי ודרך ספר הזוהר, והן הנזיר, דרך הבאר ורכו - בעצם הרגישו מוכלים, נרגעים, מווסתים. וכל זאת דרך הכוחות האומניפוטנטיים של עצמם. צ'אנג - דרך היצירתיות שלה ופעולתה כאמנית; זוהרה - דרך הבאת טקסטים מספר הזוהר לטיפול - השתקפותם בה ואחר כך בי וחזרתם אליה, וכל זאת בדרך מילולית; הנזיר - דרך בחירתו לגזוז את שערותיו. לכל השותפים הנ"ל המשותף הוא השימוש בכוחות האומניפוטנטיים שלהם - הכול-יכולים - בעיצוב עצמם. אמנם דרך הזולת (סוג של מראה), אבל בכוחם!
2. חוויית תאומות. אותו הדבר חל בהשתקפות הכפולה של עצמם. הנה אני כאן, בשר ודם - והנה אני שם - משתקף כדימוי, משקיע אנרגיה ליבידינלית נרקיסטיית בסוג של אובייקט חיצוני, יוצר תאומות עם עצמי, ואותה אנרגיה חוזרת לעצמי.
3. קבלת אישור ושיקוף לממד הפיזיולוגי והפסיכולוגי. כל אחד מאלה אומר בעצם: הנני קיים דרך המבט, דרך המראה, הן פיזית והן רגשית.
4. צורך בהאדרת דמות ההורה. כאשר אנו משתקפים אנו

ביותר למודרני. הוא מנתק קשריו עם העולם העתיק מאחר שהוא נעשה למקור הראייה, ומחפש את האחר לנכחו, כתוצר של ראייתו. אז הוא מגלה כי בבואה זו אינה אחר, אלא היא מייצגת אותו עצמו, כלומר האחר הוא ייצוג של העצמי. בדיוק כמו אצל פאטי צ'אנג במיצג הווידאו *In Love*, כש"האחר" - אמה - ו"האחר" - אביה - הם ייצוג של העצמי שלה. גם עבור סיגלית לנדאו האבטיחים, ים המוות וגוף האדם ללא עור הם ייצוג העצמי. לנדאו, פאטי צ'אנג, פליני, צ'פלין וגרוס מחפשים אחר בבואתם דרך האחר. אחר קרוב, אינטימי, סולידרי, ובכל זאת אחר.

קריסטבה ממשיכה ואומרת שנרקיסוס, בדרך הפוכה למיסטיקה, מגלה בצער ובמוות את הניכור המכונן את צלמו שלו. הרבה חשבתי על הפרק "מות התשוקה" שסוגר את הצגת המקרה של זוהרה. וכדברי קריסטבה, האם בדרך הפוכה למיסטיקה, אותה מיסטיקה שנולדה באופן כה טבעי בחדר הטיפולים - מגלה אני בצער ובמוות את הניכור המכונן את צלמי שלי?!

כנראה כן. אך לשמחתי מוות זה הוא של צלם אחר. מערכת תשוקתית אחת, ביני ובין מטופלת שלי, מתה. צלמים שאינם איקונוס אלא דימויים, השתקפויות ובבואות של העצמי יתרחשו במערכות יחסים תשוקתיות אחרות: אם בחדר הקליני, אם דרך עדשת המצלמה ואם דרך הדיאלוג עם הטקסט.

מואדרים. אנו חשובים והופכים לסוג של דמות הורה עבור עצמנו (דוגמה קיצונית היא כשמראים לנו צילומים של עצמנו בטלוויזיה, בעיתון וכד'). אנו מרכיבים מראות גדולות בחדרי השינה שלנו, בחדרי רחצה, כדי לרכוש ביטחון לפני היציאה מהבית. כן, ההורה שלנו מביט בנו דרך המראה ומחזק אותנו: "אתם נהדרים".

ז'וליה קריסטבה, פסיכואנליטיקאית וסופרת, מטמיעה את חיוניותו הסגולית של נרקיסוס, ובהרחבה הנרקיסוסים, מזווית של "האחרות", לתיאור תולדות הסובייקטיביות המערבית ומערכת ה-mirroring שלה (סובייקטיביות העומדת במרכז יחסי מטפל-מטופל וגם במרכז יחסי צלם-אובייקט). בספרה סיפורי אהבה (קריסטבה 2006), שהוא קובץ פרקים שנכתבו בשנות ה-80 של המאה ה-20, קריסטבה מתעמקת בטקסטים היסטוריים מהיבטים פסיכואנליטיים, אסתטיים וויזואליים, שלושה היבטים דומיננטיים בהבנת המטריצה במחקר זה (מטפל-מטופל, צלם-אובייקט). בפרק הדין בנרקיסוס מתייחסת קריסטבה לראייה, להשתקפות ולאור:

למעשה הדברים נעשים לכידים אם אנו נזכרים בכך שהשמש אינה מכוונת לייצג את החוקים הפועלים על הגופים הפיזיים, אלא לבסס את תורת הבבואה. האחר, כלומר העין, רואה רק מאחר שהוא משקף את אור המקור היחיד. הנפש האוהבת צריכה לוותר אפוא על אחרותה כדי להיכנע לזהות האור היחיד, שבו היא אוברדת בתור אחרת. (קריסטבה, שם: 114)

הרבה צניעות יש בתפיסתה של קריסטבה, צניעות שמזמינה התרחשות ויצירה, התייחסות לפער - לנעדר.

קריסטבה ממשיכה ואומרת: טעותו של נרקיסוס נעוצה בהיפוך נקודת המבט: בכך שתפס את עינו כמקור שמש, כ"הוא", והאמין שיכול להיות אחר בשביל אחר זה. נרקיסוס המיתי הוא הקרוב

## צילום - אור - תשוקה

### ראיית התשוקה או הוויזואליות של האור

אין ספק שהחוש הדומיננטי בצילום הוא הראייה. הראייה קשורה במשחקי אור וצל; באורכי גלי אור שונים שמעניקים את הצבע; ברצפטורים - קצות עצבים מיוחדים המתורגמים דרך העין והמוח לתמונה. אך לא, הראייה היא בראש ובראשונה רֵאָיָה, שהיא על פי אבן-שושן: "הוכחה, מופת, עובדה המראה כי אמנם הדבר כן הוא" (אבן-שושן 1989, ע-ר: 1240).

ובאמת השפה המשפטית דנה בראיות, ראיות לכאורה וכו'. כלומר ביכולת הוויזואלית שלנו, בראייה, בתמונה - בצילום המצטייר דרך עינינו - ישנו החיבור הקרוב ביותר לאמת. הראייה הופכת לרֵאָיָה המקובלת בבית המשפט והחורצת גורלות. מדוע לא שאלו את המילה מהשורש ש.מ.ע - ואז היו כל המובאות לבית המשפט, לדוגמה, נקראות "שמעות"? משום היותו של חוש השמיעה משני, אם לא שלישוני, בחיבור שלנו להווייה (הן הפנימית והן החיצונית).



לה היא כמות התצלומים המתארים את עליית האור – הזריחה, או את ירידת האור – השקיעה, הגובלים בקיטשיות משוועת. עם זאת שעת ביניים זו, כשהחושך נעלם והאור מתואר בפועל "עולה", מרגשת תמיד.

עולה – מצד אחד תיאור פאלי של אור מתרומם, אבל מצד אחר נוכל אולי להחליף את הסגול בקמץ, ובמקום "עולה" לקרוא "עולה", ואז אנו עדים לתיאור קמאי של טקס טבע שבו האור עולה כעולה<sup>57</sup>; "קורבן שנשרף כליל על המזבח..."; "הוא לה' ריח ניחוח אשר לה' הוא" (שמות כ"ט, י"ח). כלומר האור כולו (להבדיל מזבח שאת חלקו אוכלים) עולה כעולה לחבר את האדם עם בוראו, האל, לטקס התייחדות. התיאור הלשוני המצומצם מפרה עולם רחב: עם שחר, כשהשמש עולה והאור כמו עולה כולו עולה לה', מזדווגים האל והאדם.

העין, על פי מחקרים, עוקבת וערה תמיד לשני מצבים. האחד הוא נידות לעומת נייחות, והשני הוא אור. כלומר העין תעקוב תמיד (א) אחרי תנועה (ב) אחרי אור. כמו תינוק המתמקד בעיני אמו בעת היניקה, מכיוון שקרנית העין היא האיבר המבריק ביותר בגוף ובפני האדם, למרות (ובגין) שקיפותו. משום כך אנו גם מסתכלים קודם כול בעיני האחר ורק אחר כך בשאר איברי גופו, העמומים יותר. לכן לובשים בני האדם בגדים מבריקים בשעות שמחה; נשים מושחות את שפתותיהן, עיניהן ושערן בחומרים מבריקים – כך יצודו את עיניו של האוהב (הפוטנציאלי). שם, במבריק, יש גם סיכוי שאנו עצמנו נשתקף, ואז האור שאנו מפיצים חוזר אלינו. והנה בתיאור זה של שלוש המילים: "בשעה שעולה אור" – יש גם תנועה (עולה) וגם אור, והוא מביא אותנו להתחברות מקסימלית. מכאן כבר הכול שולי.

כשאדם מצלם, תמיד יעורר אותו האור, והמצלם ינסה "לקבע"

לדוגמה, על פי מכילתא, יתרו פ"ב, "לא דומה שומע לרואה". ואבן-שושן ממשיך: "דבר שאדם רואה אותו בעיניו מדויק יותר ועדיף ממה שמגיע אליו בשמיעה בלבד". וכאן אנו מגיעים לזוהר (תשבי 1996, כרך א', רי"א, על התעוררות האהבה):

בוא וראה: בשעה שעולה האור נכנעים כל בעלי הדינים ואינם מצויים, וכנסת ישראל משיחה עם הקדוש ברוך הוא. אותה שעה היא שעת רצון לכל, והמלך מושיט לה ולכל הנמצאים עמה שרביט של חוט של חסד, שתימצא בשלמות עם המלך הקדוש, וכבר נתבאר.

בוא וראה: בשעה שהקדוש ברוך הוא נמצא בה, בכנסת ישראל, באותן עתים שהוא נמצא עמה, והיא מעירה חפץ אליו בראשונה ומושכת אותו אליה ברוב חיבה ותשוקה, אז היא מתמלאת מצד ימין, וכמה אוכלוסים נמצאים בצד ימין בכל העולמות. וכאשר הקדוש ברוך הוא מעיר חביבות וחפץ בראשונה, היא מתעוררת אחר כך ולא בשעה שמתעורר, אז הכל נמצא בצד הנקבה והשמאל מתעוררת, וכמה אוכלוסים עומדים ומתעוררים בצד שמאל בכל העולמות. (זוהר, ת"ג מ"ה ע"א-ע"ב)

פסוקי זוהר מתחילים במובאות כמו "דבר אחר..."; "רבי... פתח..."; "שנוי..."; "אמר ר'..."; "יכתוב... וכו'". במקומות ספורים מופיע הצמד: "בוא וראה...", כלומר כבר בהתחלת הפסקה מפנה אותנו הכותב אל הדימוי החזותי ומנסה לשרטט תמונה שדרכה תתבהר הפסקה כולה, וכמו אומר לנו: "קודם נצייר את התפאורה, היא התשובה, ובעזרתה, אתה, נבאר את הנאמר". או יותר מזה – הדבר הכי חשוב בפסקה הוא הראייה. אחר כך השאר.

ובאמת, לאחר "בוא וראה" נאמר "בשעה שעולה האור", שילוש מילים שלכאורה רק בא לתאר זמן, אולי את עמוד השחר, בזריחה, אבל בעצם ישנה כאן אחת התמונות המרגשות בחיי האדם, שעדות

57. ראו ערך "עולה" במילון אבן-שושן, 1989, ע-ר: 963.

של התיאוריה הפסיכואנליטית, כשהדגש הושם יותר על האדם כיצור אינטראקטיבי, ויחסי האובייקט קיבלו משקל עודף, נתפס הארוס כמרכיב שנועד "להדביק" אדם לאדם, ולא רק את איברי הפריון. כלומר לא העונג המיני הוא הגורם להתאהבות אלא להפך - ההתעוררות מעוררת את הדחף המיני בעוצמה גדולה והיא המקנה לסיפוקו עונג גדול. לעתים עשויות התעוררויות אלה להיות מונעות על ידי חרדת בדירות עזה.

ניצה ירום, בספרה ההיסטוריה שבי ההיסטרי שבינינו (ירום 2003), מנסה לגשר בין ההשקפה המקורית של פרויד ובין גישתם של זרמים פסיכואנליטיים מאוחרים. הדיון מרתק, מכיוון שנשאלת כאן שאלה ראשונית ובסיסית: היכן מונחת התשוקה? האם התשוקה שבאדם מחפשת אובייקט, או שמה האובייקט מעורר את התשוקה? ספר הזוהר בפסקה זו אינו עונה על השאלה, אבל הוא מתדיין בחוכמה באירוע ההתעוררות כשלעצמו.

#### צֶלְצֵלִים־צִילוּם/ טֶפֶל, טֶפֶל, טֶפֶל

ספר זה נכתב בשפה העברית, אף על פי שרוב ההוגים שהוא מסתמך עליהם כתבו, חקרו, ויותר מזה, חשבו והרגישו בשפה הזרה לי (בעיקר צרפתית ואנגלית). אילו חשבו והרגישו הוגים אלה בעברית, מעניין אם הייתה רגישותם זורמת גם למקומות אחרים, משתנה או מתגמשת. אני מצדי איני יכולה שלא להתייחס לשפה העברית, שרק בה אפשר לומר שהיצר, המפעים את כתיבתי ומטעין אותה באנרגיות רבות, תוצרתו (אני מקווה) היא יצירה. מה קורה, אם כן, בתהליך התרגום? מה קורה על פי תפיסת הקבלה, המייחסת לכל אות אנרגיה מסוימת ותדר שמחולל טרנספורמציה? ללא ספק המילים "צל", "צלם", "צילום", "צלמנייה", שהם מונחים מרכזיים בספר זה, שונים מ־photo או מ־photographer ל־photographe בשפות הלועזיות. איזה רובר, או ממד, נוסף לנו

אותו במצלמתו. לעתים יבחר לצלם בחושך מוחלט או לחפש את ההבזקים שבתוך הפריים שקבע. אך הכמיהה שלנו כבני אדם, הן דרך מבנה העין, הן נפשית<sup>58</sup> והן רוחנית, היא לאור, אותו אור שמתקבע דרך המצלמה בצילום.

אותו אור קשור גם לתשוקה וליצירתיות. כשמשהו בתוכנו או בסביבתנו מעורר בנו תשוקה כלשהי, אנו חווים זאת כהתעוררות של אור. פנינו מוארים, עינינו בורקות ותחושתנו חיה - ויטלית. לכן תמונת השחר העולה בפסקה הזוהרית אינה באה כלל לתאר את המעבר בין הממלכות (האור והלילה) אלא את ההתעוררות הפנימית, התעוררות התשוקה, אם כלפי אובייקט שבחוץ ואם כלפי אובייקט פנימי.

פרויד, שבתחילת דרכו דיבר על הליבידו כאנרגיית חיים בלבד, בעקבות הביקורת של אדלר תלמידו הניח גם את קיומו של דחף תוקפני-הרסני: דחף המוות, שהדחף המיני אינו אלא אספקט שלו. אצל פרויד הליבידו הנרקסיסטי נעשה ליבידו ארוטי לזמן מה, כאשר מתגלה לפניו מושא נאות (חפץ בלשון הזוהר, אובייקט - בלשון חקר התרבות). במצבי התאהבות קיצוניים נשאב הליבידו הנרקסיסטי אל עבר מושא ההתאהבות וכתוצאה מכך עלולה להתרחש באישיות "קריסת מערכות" כללית. בהמשך התפתחותה

58. בארצות שבהן כמויות גדולות של אור ושמש, כמו למשל ארצות אמריקה הדרומית, או ישראל, המוח מפריש כמויות גדולות של סרוטונין, הורמון שהוא אנטי־דיכאוני בבסיסו, ולכן בתחום מחלות הנפש אנו מוצאים שם פחות נטייה לדיכאון. לעומת זאת "בארצות החושך" אחוז הדיכאון גבוה יותר. מחלות הנפש הנפוצות יותר בארצות האור הן מאניה, סכיזופרניה וכדומה, מחלות שפחות מושפעות מהסכיבה (DSM 1994). יש לציין שמידע זה מבוסס על מחקרים שהתפרסמו בעיקר עד שנות ה-90 של המאה ה-20. יש הטוענים שתהליכי המודרניזציה, ובפרט הגלובליזציה המתעצמת, שינו את "מפת הנפש" העולמית, וכי להשפעת אור השמש יש היום מקום מינורי יותר ממה שהיה בעבר בקביעת שיעורי דיכאון (אנזייה 2004).

אין ליש - היא כנראה אחד מיסודות הבריאה. ואת הסוד הזה הן הצילום והן הפסיכותרפיה מנסים לפצח.

### רולאן בארת, ז'ורז' בטאיי ומה שביניהם

הצל על פי תפיסתו של יונג מייצג את הלא-מודע, את החלקים הנחותים של האישיות. הצל נושא את כל מה שהיחיד מסרב להכיר בתוך עצמו, ועם זאת הוא כופה עצמו תמיד על האישיות באופן ישיר או עקיף (יונג 1987א, 1993א). כך כותב הפסיכואנליטיקאי מיכה אנקורי על תפיסת הצל היונגיאני:

כתוצאה מן העמדות המודעות, נדחים ומודחקים חלקים מן האישיות אל הלא-מודע. מכלול החלקים הרחויים הוא ה"צל". כמו צלו של אדם, גם דמות ה"צל" הפסיכולוגי הוא חלק בלתי נפרד של האישיות - הוא "הצד האחר".

הצל יכול למלא תפקיד חיובי, או שלילי, בהתאם ליחס של האני אליו. כאשר הצל מודחק - הוא פועל כדרך שפועלים תכנים מודחקים ומתייצב בעמדה אנטגוניסטית כלפי ה"אני". לעומת זה המודעות לצל מביאה להרחבת האישיות ולהעמדת כוחות רבים לרשות ה"אני". על כן מטרתו הראשונה של הטיפול האנליטי הוא הכרת הצל.

הצל מופיע בחלומות והזיות כדמות אפלה, שחורה, כפושע, טיפוס פרימיטיבי וכו'.

קיימת באישיות נטייה להשליך את הצל על הזולת, ולייחס לאחרים את התכונות הרחוקות באישיות. נטייה זו נושאת גם אופי קולקטיבי, כאשר הצל מושלך על מיעוטים אתניים ועל בני שכבות סוציו-אקונומיות נמוכות. (אנקורי 1994: 258)

את אותם דברים שאנקורי מדבר עליהם בטיפול האנליטי אני יכולים לראות גם בצילום. נבחן זאת דרך השוואה בין שני ענקים

כאשר אנו אומרים "צילום" ולא photo בחשיבה ובהרגשה? כיצד מילה זו עוזרת לנו לפענח את התשוקה שבין הצלם לאובייקט שלו? ואיך היא עוזרת לפענח את "הזירה ההתרחשותית" שבין סיגלית לנדאו לצלמיה, בין פאטי צ'אנג לעצמה (כשהיא מצלמת את עצמה) או את פעולתו של שגיא גרוס (ראו ריאיון בהמשך). המצלם בעת סדנה טיפולית כשמצלמתו גם מתעדת, גם יוצרת וגם "מטפלת" באובייקטים?

בשורש של המילה "טיפול" מסתתרות כל משמעויותיה הפסיכותרפויטיות: לטפל בילד - חום, רוך ואמהות; טפל - חסר טעם, שולי; טפל, ובארמית טפּלָיא, הוא תינוק; "יש לו טפלים ואין לו במה להתפרנס" (רש"י, תענית ט"ז); טפל - לטפול שקרים; טפל - הדביק; טפיל - פרויט, ניזון מהאחר.

להערכת, בשתי הדיסציפלינות, הטיפול והצילום, מטרת ההתרחשות כבר גלומה בשורש המילה. בפסיכותרפיה - במילה "לטפל" (ט.פ.ל): להבדיל את העיקר בטיפול מהטפל, לטפל במטופל ככתינוק, לאפשר לו עצמאות, שלא יהיה טפיל, ולהביט באמת גם אם זו סובייקטיבית; בצילום - במילה "לצלם" (צל + צ.ל.מ): להבדיל בין הצלם (האור) לצל (החושך).

מכאן שלשתי הדיסציפלינות יש מקום מרכזי בעולם. ההבדלה בין אור לצל ובין חושך לאור היא פעולה מרכזית בגדילה ובהתפתחות שלנו - כצמח אחד ה"מחפש" את האור כדי לגדול ואחר ה"מחפש" את הצל כדי לשרוד. וכך גם הטיפול הוא ממרכז הוויות העולם, הן מזווית האם המגדלת-מטפלת את ילדיה והן מלשון טפל ועיקר, שאם נבחין ביניהם בעולמנו הפנימי ובכלל, ייטב לנו ולא נבזבז כוחות סרק על דברים טפלים. רק במיקוד אל העיקר ואל האור תהיה צמיחה משמעותית.

ואולם אם מתנהלים רק עם האור ורק עם העיקר אפשר "להישרף" (עודף אור). לראיה הסיפור "ארבעה נכנסו לפרדס" (ראו ליבס תש"ן). מציאת האיזון בין עיקר לטפל, בין אור לצל, בין

כלומר הדיאלוג אמור להתחיל להתרחש בין הצופה ובין האובייקט (במקרה שלנו זה התצלום), או ליתר דיוק בין צלו של האובייקט ובין הצופה, על ידי התבוננות בו. אם נתאר זאת באופן גרפי, נקבל תמונה כזאת:



כדי שהצל של האובייקט - של התצלום - יפנה את מבטו לעבר האדם ויתחיל להתבונן בו, צריך שיהיה אור מאחורי האובייקט (לא אור פיזי כמובן), שהרי בלי אור אין צל. התבוננות זו, הן של הצל והן של האובייקט באדם, היא זו שיוצרת את העומק.

מאין בא האור הזה? הרי האור לא בא מתוך העצם - האובייקט עצמו, שכן אז אין צל. האור חייב להיות מאחורי האובייקט, כאילו האובייקט הוא בכלל "אובייקט מעבר", כדברי הפסיכואנליטיקאי דונלד ויניקוט (1995). ובעצם הדיאלוג המשמעותי והעומק הם בין האור שמאחורי התצלום, שכלל לא ברור מה הוא ומהיכן הוא בא, ובין האדם.

אי-אפשר שלא לשאול מדוע דווקא "הצל" הוא המזומן להתבונן לעבר האדם, ולא החיזיון עצמו. כאמור על פי יונג ועל פי בארת ישנה הזמנה גלויה לדיאלוג בין הלא-מודע של הצילום - החיזיון - ובין המודע של האדם הצופה. רק כך יגיעו לעומק של שלושה ממדים. שלושה ממדים יש רק במקום שיש עומק, ועומק יש רק במקום שיש בו צל.

בארת, במאמרו "חוכמת האמנות" (בארת 1994ב), אומר שהסובייקטים המתבוננים בצילום הם רבים ושונים זה מזה, ומה שהם משיחים בלבם בעומדם מול מושא ההתבוננות שונה בהתאם

צרפתים, רולאן בארת (1915-1980) וז'ורז' בטאיי (1897-1962). רולאן בארת היה מראשי האסכולה הסטרוקטורליסטית בצרפת בחקר הספרות, מחלוצי הסמיולוגיה ומחשובי החוקרים בתורת הסיפור בשנות ה-60. אך יותר מכול היה בארת פרוזאיקן מזהיר באותה מסורת צרפתית גדולה של כתיבה ביקורתית מוסרית ובעיקר אישית. בארת זיהה והוקיע ללא לאות תהליכי מיתולוגיזציה המובילים לאמונות שווא בתחומים רבים. הוא זיהה בכירור את השיח העממי מצד אחד ואת השיח הרשמי מצד אחר, המבקשים להפוך את המציאות החברתית וההיסטורית, הספוגה מאוויים ותשוקות, אינטרסים ויחסי כוחות בין פרטים וקבוצות, לאוסף של מהויות המעוגנות בטבע. ה"לא יעלה על הדעת", "השכל הישר" ודומיהם הם לדבריו מכשירים לסילוף ורמייה עצמית בעלי יכולת התחפשות וכוח חיות בלתי נדלים. בארת כינס את כל אלה בפרשנותו על הצילום.

בהתייחסותו לאור בספרו מחשבות על הצילום אומר בארת:

מה שמאפיין היום את החברות הקרויות מתקדמות הוא שהן צורכות דימויים (אור במקרה שלנו, של ניאונים, עידן חדש, צילום - מות הציור וכד') שלא כחברות העבר, שצרכו אמונות (אור השמש, הירח, אלוהים, כלים קדושים וכד'). לפיכך, הן ליברליות יותר, קנאיות פחות אבל גם "כוזבות" יותר (אותנטיות פחות) - השיממון מבחיל! [...] הבה ונבטל את הדימוי הבא ונציל את התשוקה הישירה (הלא מתווכת). (בארת 1988: 120)

כדי להבין טוב יותר למה התכוון, אנו עוברים למאמרו "העולם-חפץ":

כל אמנות שיש לה שני ממדים בלבד - זה של היצירה וזה של הצופה - אינה יכולה ליצור אלא שטיחות, שכן אינה דבר מעבר ללכידתו של חיזיון - חלון ראוהו על ידי צייר-מציצן. העומק נולד רק ברגע שבו החיזיון עצמו מפנה לאטו את צלו לעבר האדם, ומתחיל להתבונן בו. (בארת 1994א)

תפיסת היהדות, התשוקה היא המחוללת כל התרחשות או אי-התרחשות בעולמות התחתונים ובעולמות העליונים. במאמרו הנ"ל בארת מצטט מתוך דאָ דה ג'ינג ("ספר הדרך והסגולה", חיבור מהמאה ה-6 לפנה"ס המיוחס לחכם הסיני לאו דזה):

הוא יוצר בלי לנכס את כפיו,  
הוא פועל בלי לצפות למאומה,  
כשהושלם פועלו, הוא אינו נקשר אליו,  
מכיוון שאינו נקשר אליו פועלו יישאר. (בארת, שם)

איזה טקסט נפלא, שאפשר לנכסו בלב שלם לתהליך הצילום, לדיאלוג בין הצלם, האובייקט שלו ולתוצר הצילומי שנשאר לעד. "בלי לנכס", "בלי לצפות", "אינו נקשר" - הם תמצית אי-התשוקה על פי הבודהיזם; "בלי לנכס", "בלי לצפות", "אינו נקשר" - הם תמצית ההתעממות הכואבת שבאה מתוך ההכרה בתשוקה. אני בטוחה שרולאן בארת היה מסכים עם ההנחה השנייה. כל ספריו, בלי יוצא מן הכלל, וגם מותו - בהתאבדות - מצביעים על התעממות כואבת שניסתה להכיל את התשוקה וליצור ממנה דבר מה מפרה. כאן נעבור לז'ורז' בטאיי, סופר והוגה צרפתי רב השפעה. כתביו, בעיקר אלה העוסקים בארוטיזם, בקורבן, בדמות הקדוש ובכיקורת חברתית, מעוררים היום עניין רב, אף על פי שבמהלך חייו סבל בטאיי מצנזורה תרבותית ומדחייה. בטאיי מסמן נקודת מפנה בחשיבה של המאה ה-20, משום שהוא מטיל ספק בעולם הידע המקובל - ספק שבא לידי ביטוי גם בכתיבתו המפורקת, ומשום שכתביבתו מקיימת קשר מיוחד בין הפילוסופיה, הפסיכואנליזה והאמנות. בסוף שנות ה-20 וראשית שנות ה-30 של המאה ה-20 פעל בטאיי בזיקה לתנועה הסוריאליסטית של אנדרה ברטון, אך נטש את הקבוצה בשל מחלוקת עם ברטון. קשריו המיוחדים עם לאקאן החלו בשנים שבהן היו שניהם מקורבים

לסוגי הסובייקט ("סובייקט" - כפי שלימדה אותנו המודרניות, מתבונן אך ורק באמצעות השפה שלו). כל הסובייקטים האלה יכולים, מן הסתם, לעמוד מול יצירה ולדבר בעת ובעונה אחת. האסתטיקה כדיסציפלינה, לדבריו של בארת, עשויה להיות המדע החוקר לא את היצירה עצמה אלא את היצירה כפי שהצופה גורם לה לדבר מתוכו, מעין טיפולוגיה של השיח. יש אפוא סובייקטים רבים המתבוננים ביצירה (במקרה שלנו הצילום): סובייקט התרבות - שיודע מהיכן נלקחו הדימויים, דיבורו שוטף והוא מסוגל לדבר בשפע; הסובייקט של המומחיות - שמכיר היטב את היסטוריית האור בתצלום; הסובייקט של ההנאה - מתמלא שמחה לנוכח התצלום; הסובייקט של הזיכרון - מה שחורת בי התצלום, ואחר כך מהווה אישור ל"היעדר"; הסובייקט של הייצור - זה שמשותק ליצור מהתצלום יצירה חדשה או תצלום חדש.

אך היות שלעולם לא יצליח הצופה (מסיבות שונות) לגלות את חוסר האונים שלו עצמו - ומתוך כך בארת תופס את כל החוכמה שבפעולת הצלם בהיותו "מתאפק שלא לרצות יותר מדי" - הצלחתו אינה זרה לארוטיקה של הטאו: "הנאה עזה הנובעת מן האיפוק, זו שאינה רוצה לאחוז בדבר" (בארת 1994א).

בגישה של הזן קיימת למעשה חוויה רבת חשיבות שהחיפוש אחריה אינו נעשה באמצעות שיטה רציונלית. זהו הסאטורי (Satori), מילה שנהוג לתרגמה בצורה מאוד לא מושלמת כ"הארה", וביתר הצלחה כ"התעוררות". ללא ספק מדובר במעין טלטלה רוחנית המאפשרת להגיע בדרך לא רציונלית, בעקיפת כל הדרכים האינטלקטואליות המוכרות, אל "האמת" הבודהיסטית: אמת ריקה, מנותקת מהצורה ומההקשרים הסיבתיים. ההבדל היחיד בין התפיסה הבודהיסטית לתפיסת המחקר המערבי ולתפיסת היהדות, היא התשוקה. על פי הבודהיזם את התשוקה אנו צריכים להכחיד בעודה בזרעה, וההכחדה היא שלב בסיס בשבעת השלבים בהתפתחות האדם. לעומת זאת, על פי תפיסתי בספר זה ועל פי

השמש מנקודת המבט האנושית היא הנעלה שבהתגליות. היא גם האובייקט המופשט ביותר, שכן אי-אפשר לקבע בה מבט. אם נדבר על מושג השמש במחשבתו של האדם, שעיניו החלשות מאלצות אותו לסרס את כוחה, אותה שמש תתואר כבעלת המשמעות הפיזית של בהירות מתמטית והתעלות רוחנית. מצד שני, אם מישהו מתעקש למקד בה את מבטו, משתמע מכך שיגעון מסוים, והמושג משנה את משמעותו שכן אינו עוד תוצר המופיע באור, אלא פסולת או בעירה בעלת אימה. למעשה, אפשר לזהות את השמש הנצפית מקרוב עם פליטה נפשית, קצף על השפתיים ומשבר אפילפטי. כפי שהשמש יפה באופן מושלם - היא גם מגעילה להחריד. (בטאיי 1994ב: 9)

את דברי בטאיי כאן אפשר לסכם בתרשים מעין זה:



אור השמש עשוי להיות גם כל אור חזק ומשמעותי, הן פיזי והן מטפורי, שכן בטאיי מדבר גם על עצם המחשבה על שמש, מחשבה שיש בה כוח לרומם לקצוות או להוריד לקצוות, ואדם אינו יכול להישאר אדיש לה. את הדברים שצוטטו כאן בטאיי מחזק בדוגמאות מהמיתולוגיות, ובין השאר הוא פונה לסיפורו של איקרוס, שברגע התעלותו בערה השמש והמיסה את השעווה כשהעז להתקרב אליה יותר מדי. בטאיי ונפילתו הזועקת של איקרוס מלמדים אותנו שדרוש אומץ רב - לעתים אף שיגעון - לעמוד מול השמש ולהישיר מבט, ללכת על פירוק הסימנים עד להגעה לממשי.

לחוג הסוריאליסטי. בטאיי האינדיבידואליסט לא הקים אסכולה, אבל כתב ספרים רבים וייסד כמה כתבי עת (*Documents, Critique*, *Acéphale*), שהטביעו את חותמם על התקופה.

בטאיי קושר אמנות, אלימות, קורבן ופולחן למקומות האפלים והמבהילים ביותר שהתרבות המערבית דחקה אל שוליה. שם, על הגבול - במקום שבו השרשרת הלשונית נשברת והגוף מדבר את מותו, נמצא בטאיי עם טקסטים שעוצמתם נדירה. לא מיותר לציין שבטאיי התרשם מן הפשיזם כגילום של אותה אפלה. תחילתו של בטאיי בשנות ה-90 של המאה ה-20 קשורה לדיון חדש ואחר בסוריאליזם - אך גם בעניין הגופני, המאגי והפתולוגי בכוח פיזי ומסחרר.

בטאיי עוסק בדיכוטומיות קיומיות כמו האור והחושך, התשוקה והמוות, האלימות והאילמות (לוי 1993). אפילו התשוקה הפועלת באיברי התשוקה - הפה, פי הטבעת והגניטלים - אינה אנרגיה ראשונית זו. אנרגיה זו נחסמת ומתועלת כבר בדמיון הראשוני של ה"אני" ואין בה שניוניות. תמיד היא מפציעה, פוצעת ולא נתפסת על ידי שום תבנית שהיא כבר מוגדרת. מתוך כך אנו למדים על נדירותו של "הממשי" ועל תאוותנו לחוש בו שוב ככראשונה בצורה לא מודעת. ואולי הרבה מהעשייה בעולם מכוונת, ולו לשנייה, להרגיש אותו. "הממשי" טמון בעצם צורת הראייה של בטאיי, ובאמת נשאלת כאן שאלה רלוונטית, והיא: האם אופן ראייה, אופן ניתוח, יכול להיות ממשי?

מושג מרכזי (או ממשות) בתפיסת עולמו של בטאיי הוא השמש.<sup>59</sup> השמש, שברוב המקרים אנו יכולים פשוט להחליף את המסמן שלה באור. במאמרו הקצרצר והמעניין "שמש רקובה", הוא אומר:

59. אותה שמש שכבר הזכרנו את הסרטונין שהיא מפעימה במוחנו ואת השפעתה כאור.



**הריקוד האי־סולארי**

כדי לחזק את הטיעון אפנה לבטאיי במאמרו המרגש "ואן גוך כפרומתיאוס", על ואן גוך ואור השמש (בטאיי 1994א). בטאיי טוען שתנאי ראשון לקיום האנושי הוא יציבות וקביעות, ומכאן נובעת עמדה דו־משמעית ביחס לבזבוז כוחות גדול ואלים: מצד אחד הוא מעורר הערצה וסערת רגשות, ומצד אחר אנו מבקשים שיהיה רחוק, שלא יאיים ויכחיד. השמש והאור, אומר בטאיי, עונים באופן הולם ביותר על הצורך הזהיר הזה. אמשיך בציטוט מהמאמר:

היא (השמש) אך ורק קרינה, איבוד עצום של חום ואור, להבה, התפוצצות, אבל היא רחוקה מבני אדם, והם – ממקום מבטחים – יכולים ליהנות מפירותיו השלווים של הכיליון הגדול הזה. לאדמה שייכת המוצקות, התומכת בכתי האבן ובצעדיו של האדם [...] כאשר מביאים בחשבון את הנתונים האלה, צריך לומר שאחרי אותו לילה בדצמבר '88, כאשר אוזנו התקבלה בבית הבושת, שם אבדה בגורל לא נודע [...] ואן גוך החל להעניק לשמש משמעות שלא הייתה לה קודם לכן. הוא הכניס אותה לבדיו לא כחלק מתפאורה, אלא כאותו מכשף שריקודו מעורר אט־אט את ההמון וסוחף אותו עמו בתנועותיו. באותו רגע כל הציור שלו הפך לקרינה, התפוצצות, להבה, והוא עצמו, בסחף חושים, אבד מול מוקד אור קורן, מתפוצץ, אחוז בלהבות. כאשר החל הריקוד הסולארי הזה הטבע כולו הזדעזע, הצמחים ניצתו באש, דבר לא נותר מהיציבות המהווה את המסד לכל הדברים האלה. (בטאיי, שם: 10-11)

אין ספק שיש כאן נגיעה ב"ממשי" של לאקאן, שמרגש כל כך את בטאיי. האם אפשר לומר שלנדאו, פאטי צ'אנג, שגיא גרוס, ענת בוצר – רוקדים את הריקוד הסולארי הנ"ל? האם הצלמים האלה הם המכשפים והקהל הוא ההמון? או שמא המצלמה מעניקה יציבות, בסיס רחב לעבודה? ריקוד הוא תמיד מעבר לקומפוזיציה, לתנועה,

לחלל, לזמן ולמקום. ריקוד בלי שיגעון ותשוקה (לא חשוב אם זו תשוקה למוות או לחיים) לא קיים.

אולי יהיה ביקורתי מדי להשוות צלמים אלה לוואן גוך ולבטאיי. שכן הנגיעה בממשי על ידי ואן גוך בשרשרת ההקשרים – האוזן, בית המשוגעים, השמש המרהיבה שבחגיגות – הביאה אותו למוות. שמונה־עשר חודשים לאחר שחתך את אוזנו התאבד. ושמה המצלמה, מעצם היותה חפץ מתווך, אובייקט מעבר, מאפשרת לאמן לא להישרף מתשוקתו? המצלמה היא כנראה חומר מבודד רב־עוצמה. שכבת ה"מיאלין" שלה (אותו חומר המבודד את מערכת העצבים שלנו כדי שסיבי העצבים יוכלו להוליך זרמים חשמליים לנקודה ספציפית, כמו הפלסטיק העוטף חוטי חשמל), שכבה זו עבה ובטוחה.

וינסנט ואן גוך אינו שייך להיסטוריה של האמנות כי אם למיתוס עקוב מרם של קיומנו האנושי. הוא נמנה עם מתי המעט הנדירים, אשר בעולם השבוי ביציבות, בתרדמה, הגיעו לפתע ל"נקודת הרתיחה" האיומה, שבלעדיה כל דבר המבקש להמשיך ולהתקיים נהיה טפל, בלתי נסבל וסופו שדועך. שכן ל"נקודת הרתיחה" הזו יש משמעות לא רק עבור מי שהגיע אליה אלא עבור כולם, גם אם טרם הבחינו בדבר הקושר את הגורל האנושי האכזר לקרינה, להתפוצצות, ללהבה, ורק דרכם – לעוצמה. (בטאיי, שם: 11)

מצחיק שדווקא הצלמים, העובדים עם האור והקרינה, המצלמה משמשת להם קו הגנה ולא אביזר להתקלפות. כשאני מביטה בתצלום אני מחפשת אחר ארבעה סודות, ארבעה טקסטים שנכתבו על ידי האור, ושואלת את עצמי מהו הטקסט של הצלם, מהו הטקסט של האובייקט המצולם, מהו הטקסט של התרבות שברקע הצילום ומהו הטקסט של הצופה. כל ארבעת הטקסטים האלה הם סמויים מן העין, סודיים ומסתתרים. לעתים יותר, לעתים פחות. אילו רצו הטקסטים האלה להיות גלויים, הם היו מופיעים בצורת



מילים ומשפטים. ברגע שבחרו להופיע כאור, צבע, דימוי וקונטור, הרי הם כמו מתביישים בהווייתם.

שמש ← עין המצלמה ← ערווה<sup>60</sup>

אינני יכולה שלא להתייחס לספרו השנוי במחלוקת, הפרונוגרפי והלשוני בעיקר, של בטאיי, שתורגם לעברית בכותרת סיפור העין – ולגבינו סיפור "עין המצלמה" (בטאיי 1997). אף על פי שאין בספר זה קשר ישיר ומבאר לאור, יש בו כדי לחזק את התמה הבסיסית שאני מבקשת לחשוף בספרי. יתרה מזו, סיפור העין עורר התייחסות נוספת ומשמעותית של מבקרים ישראלים לבטאיי (סוף כל סוף), וגם התייחסות ישירה של רולאן בארת, במאמרו על הספר – בעיקר על השפה כאמצעי ועל ניתוח מטפורת הראייה על גלגוליה השונים. יוחנן רשת כתב עליו במאמר ביקורת: "הספר הקטן הזה שייך לסוגה צרפתית לעילא, שכמעט מאברת את טעמה מחוץ לגבולותיה של השפה, היודעת מאין כמותה להיות הדורה מאוד ואובססנית מאוד בעת ובעונה אחת, הצרפתית" (רשת 1997). כך גם מיכל פופובסקי, במאמרה בכתב העת טטודיו,<sup>61</sup> אומרת:

לאמתו של דבר, מטרתו של בטאיי בסיפור היא לכוון, להוביל את הקורא אל הזירה הלקסיקלית, אל השפה, להוכיח שהשפה בסיפור העין אינה אמצעי ביטוי ניטרלי, אלא החומר שעליו – ולא אתו – עובד המחבר: כך מובל הקורא לקישור אנלוגי בין מילים כמו "פי הטבעת" ו"עין" ובין שתיהן יחד למילים "ביצה" ו"שמש",

60. משמעות המושג "ערווה", גם כאן וגם בצילומים של זוהרה, היא זו שנותנת לו שפת המקרא: המקום הבלתי מבוצר, נקודת התורפה של הנפש. לדוגמה, בדברי יוסף אל אחיו: "[...] ויאמר אליהם מרגלים אתם, לראות את ערוות הארץ באתם" (בראשית מ"ב, ט').

61. פופובסקי כתבה את עבודת הדוקטורט שלה על סמיוטיקה טקסטואלית ב־1981 בפריז, ובה התייחסה לסיפור העין של בטאיי ולקשר שלו לתרבות.

המתפשטות ממשמען הרגיל ונעשות מרחב חדש, מציאות חדשה, פואטיקה חדשה. אלה נוצרים מעצם קריאת התיגר של הכותב על השפה השגורה, המקובלת והידועה, והובלת הקורא אל דבר מה חדש שמשמעו עדיין לא ברור. (פופובסקי 1993)

הצילום הוא, אם כן, תמיד סוג של טקסט, שכאמור, מתחתיו מסתתרים ארבעה טקסטים סמויים: הטקסט של הצלם, של האובייקט המצולם, של התרבות ושל הצופה. הטקסט הזה נכתב על ידי "עין המצלמה", שלגבינו יכולה להוות פאלוס חודרני כעדרה מתארכת, מחטטת בפרטים ומגדילה כל פרגמנט בתקריב אדיר. אולם "עין המצלמה" יכולה להיות גם וגינה עגלגלה שנפתחת כצמצם העין ומזמינה לתוכה פרגמנטים של אור. אור שבא מהשמש, ולא משנה דרך אילו מתווכים הוא עובר. ועל כך הרחיב בטאיי.

רולאן בארת וז'ורז' בטאיי מנוגדים, חופפים ומשלימים זה את זה בהתייחסותם לאור: שניהם צרפתיים, בני אותו דור. אחד "נאצל" – "מואר" בדורו, ואחד "דחוי", ועלה לתודעה רק לאחר מותו. שניהם היום רלוונטיים ומשמעותיים יותר (ואולי גם מובנים יותר) לתרבות העולמית, ומכאן גם שרק בעשור האחרון של המאה ה־20 ספריהם ומאמריהם תורגמו גם לעברית.

האור הוא אפוא מושג יסודי אצל בטאיי ואצל בארת, אם כי לעתים הוא סמוי, שכן לעתים הוא נזכר אצלם לא במסמנו הישיר, כי אם בביטויי הממשיים – שמש, עין, צילום, צל וכדומה. אצל שניהם אחד הביטויים של האלוהות הוא "האור" (אם כי שניהם מאמינים באלוהות בדרך לא תיאולוגית, שהיא בעיניי החיפוש האמיתי), או ליתר דיוק עצם העיסוק באור – שיש בו, על פי הגדרותיו של בטאיי, "התנסות" אל קצה האפשרי, עם שני מושגי מפתח הכרחיים: "עודפות" (excès) ו"פריצת גבולות" (transgression) (קדישוון 1997: 109-110).

ואולם עם כל המשותף בין השניים, טעמם שונה לחלוטין:

בלשנית-סמנטית ויותר לירית. הוא כתב את הספר כאבל על מות אמו, ובעצם גם כצוואה למותו המתקרב.

### 'רשת הצל' הלאקאניאנית

לאספקט התרבותי תפקיד חשוב בחשיבה הלאקאניאנית. בעצם, פרט ל"ממשי" ולאיווי, כל מושג שלאקאן הגדיר - הסימבולי, הדמיוני, שם האב, האחר הגדול ועוד - עובר דרך פריזמה תרבותית שצובעת, מגדירה, מתחמת את מהותו. לפריזמה הזאת אפשר לקרוא "הרשת התרבותית", וכאן אף אוסיף ואכנה אותה "רשת הצל", שיש לה תפקיד מכריע בעיצובו של האדם כפרט, ובעיצובו כפסיכואנליטיקאי או כצלם. הסבת "הרשת התרבותית" למונח "רשת הצל" בספר זה בא להגיש את היות האדם והאובייקט קטן ומוצל לנוכח התרבות שהוא חי וגדל בה. "הרשת התרבותית" בעצם מטילה צל ומקשה את גילויי האור האפשריים, כפי שהזכרתי כמה פעמים בספר.

גם בארת מדבר על "הרשת" הלאקאניאנית כשהוא מזכיר את המסמן, את השיח התרבותי, את "הרשת" (המסך) שמטילה צל (הרעיון ליווה אותי בספר זה, אם כי בצורה שונה). אין כאן "עין תמימה" או ראייה טבעית שקולטת את האור, אלא זו המרושתת במסכי ביטחון של השיח התרבותי.<sup>63</sup>

אצל בארת המצלמה היא התגלמותו של השיח התרבותי. ואולי זה בעצם כל מהותו של הצילום ושל יחסי אמן-אובייקט-תשוקה.

של הספר, "מחשבות על הצילום", מאבדת את המשמעויות האלה.  
63. פרט לספרו האחרון של בארת, מחשבות על הצילום (בארת 1988), שיש בו קרבה גדולה לבטאיי בחפשו אחר ה"פונקטום" (בצרפתית - הרגשת הדקירה), ניפוץ התבניות, חריגה מהעצמי, הטירוף וכד', לעומת ה"סטודיום", שבו נמצא ככלל התיווך של התרבות, ובו לכאורה עסק כל ימי חייו. לכאורה, כי בעצם ניסה בארת כל ימיו לנפץ רשת תיווך זו ולבארה.

בארת הוא תיאורטיקן, סטרוקטורליסט מוסרי-סוציולוגי (אם כי מבחינה זו השתנה בסוף ימיו), סמיוולוג. בטאיי דש בגבולות ובשיגעון, בטוב וברע, נוהר אל הממשי, סלקטיבי על פי בחירתו, מחפש סימנים בבחירותיו. אותו לא מעניינת היצירה שהוא מנתח, אלא ההתמודדות עם המציאות. הדמות כסובייקט פתולוגי (ולא כאובייקט מטפורי כמו אצל בארת) - הוא עבורו האדם האמיתי - רגע של אמת (הממשי על פי לאקאן). בטאיי, בניגוד לבארת, מחפש אחר האמת שאינה קשורה למציאות כמערכת של ידע, שפה ואידיאולוגיה.

אצל שניהם ישנה התייחסות מרכזית אל המיתוס, אך מזוויות שונות לחלוטין. בארת מדבר על המיתוס כסמיוולוג, סטרוקטורליסט (ולאחר מכן פוסט-סטרוקטורליסט) וחוקר תרבות ביקורתי. בטאיי רואה במיתוס ביטוי ליצרים ולגבולות החיים, המוות והשיגעון של האדם כסובייקט.

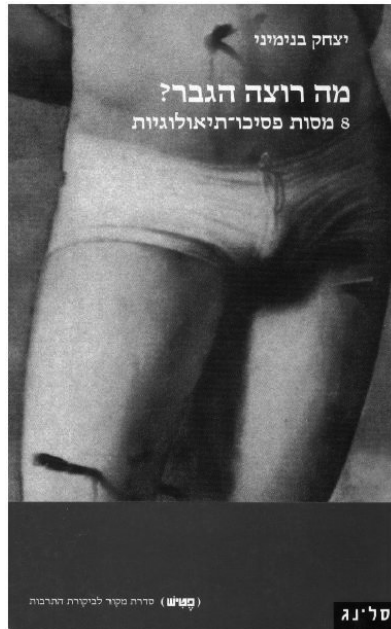
כחיפויי הרבים בכתביהם של בטאיי ושל בארת מצאתי רק מקום אחד שבו אחד מהם מתייחס ישירות אל האחר, והוא במאמרו של בארת "מטפורת העין", שהתפרסם בכתב העת *Critique* בשנת 1963 (Barthes 1972). במאמרו זה קורא בארת קריאה סמנטית את טיפוד העין. בארת תופס את היצירה של בטאיי כשיר פואמי ארוך, שהמטפורה העיקרית שלו היא העין העוברת טרנספורמציות שונות אל תוך שדות משמעות שונים. סביר להניח שבאופן דומה היה בארת מתייחס לדימויו של בטאיי בשמש ובאור: האור הוא אובייקט שיכול לעבור "משדה משמעות" אחת לאחרת, הן אצל בטאיי והן אצל כל צלם.

אין זה מדויק לגבי המשך חייו של בארת, לקראת מותו, כשפרסם את מחשבות על הצילום.<sup>62</sup> ההתייחסות לאור שם היא הרבה פחות

62. בצרפתית כותרת הספר היא *La Chambre Claire* ("החדר הבהיר", או "הלשכה הבהירה") - היפוכה של "הלשכה האפלה" (*camera obscura*), הלא היא אמה מולידתה של המצלמה. הכותרת שנבחרה לתרגום העברי

### מה רוצה הגבר? – דיאלוג בין טקסט לצילום

יצחק בנימיני, מעורכי ההוצאה שבה רואה אור הספר שלפניכם, פרסם לקט מאמרים שנושא את הכותרת מה רוצה הגבר? (בנימיני 2003).



צילום 7: תמונה על כריכת הספר "מה רוצה הגבר?" פרט מתוך הציור "סבסטיאן הקדוש" (1476-1477) מאת אנטוולו ממסינה

על כריכת הספר פרט מתוך ציור של אנטוולו ממסינה (da Messina), ציור מרגש וחם, בצבעי כתום לא שורפים. הקטע שנגזר מהציור לכריכת הספר הוא תקריב של אזור חלציו של סבסטיאן הקדוש.<sup>64</sup>

64. סבסטיאן, בן המאה ה-3 לספירה, היה על פי המסורת הנוצרית קצין במשמר המלכותי של קיסר רומא בימי הקיסר דיוקלטיאנוס. אף שהנצרות

האם צילום הוא תמיד דרך "משהו"? דרך הרשת הלאקאניאנית של התרבות? דרך אובייקט מעבר? דרך המצלמה? בטאיי מביט ישירות באור, והאור בו, לא דרך הרשת – המסך. הוא רואה את העולם, ולראייה זו הוא מזמין גם את קוראיו: בואו לראות את האור שלא דרך ה"רשת" ודרך מסכי הביטחון – דרך השיח התרבותי – ותיאלצו להתמודד עם שיגעון, עיוורון, אפילפסיה, מוות או הארה.

האם הצילום יוכל להגיע למקום הזה? או שאולי אז "ישרוף את עצמו", כדברי הצלמים: סרט הצילום ישרף ועדות לא תישאר לנצח. כמהותה של ההארה.

אחתום פרק זה דווקא בדבריו של ולטר בנימין, במסתו יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני. בנימין מדגיש במילותיו אלה את ההילה:

ערכה הפולחני של התמונה מצא מפלט אחרון בטקסי התייחדות עם יקירים רחוקים או אלה שנפטרו לעולמם. מן הארשת בת הרגע הנסוכה על פניו של אדם בצילומים המוקדמים נשקפת, בפעם האחרונה, ההילה, והיא שמהווה את היופי הנוגה, האל-שני, של צילומים אלה. ואילו כשהאדם מסתלק מתוך הצילום, עולה לראשונה הערך התצוגתי לעומת זה הפולחני. (בנימין 1991: 31)

בנימין, למרות חייו העצובים, לא ויתר על מציאת ההילה בצילום. בפרשנותו על הצילום יש הרבה חמלה והבנה לנפש האנושית, והם לא ניבטים מעיניים של פסיכואנליטיקאי. בהילה ישנה גם האש של בטאיי, אם כי זו אש מעודנת, וגם "רשת הצל" של בארת.

הצרפתית העכשווית".

העמידה הדוגמנית המפתה של הגוף הארוטי מרמזת על הזמנה ומיניות אפשרית, בניגוד לאיבר הרפוי והמוחבא. אך ידיו, אלה שיכולות "לעשות" (גם בפרשנות הפסיכולוגית של ציורים וגם ב"קבלה" הידיים הם "עשייה"), מוחבאות מאחורי גבו. קטעייהן מאוזכרים לנו כפונקטום (בארט 1988) נוסף בתמונה, בצד ימין למעלה ובצד שמאל למעלה של הפריים.

הפונקטום הנוסף בעצם בא לסמן לנו: אל תיפלו בשבי "המרכז", בשבי הבולט, הבוטה, הגלוי. שימו לב לאותו פרט שולי לכאורה בתמונה, שם מסתתרת ההשוואה הלא מודעת לפתרון מסר התמונה. אותן ידיים מוחבאות, מסורסות אולי, שאינן מאפשרות לגבר, על פי תפיסתו של בנימיני, ל...

וכך גם החצים הנעוצים בשתי רגליו ובבטנו, שאולי אומרים: אנו זקופים, אנו נוקשים, אנו חודרים לגופו של סבסטיאן הקדוש בעל הגוף הנערי, נטול השיער, המאזכר אישה. רמז לאון, לחדירה הומוסקסואלית, אך לא במקומות האפשריים, המזמינים, המענגים. במילים אחרות, אנו הגברים, במקום שאנו מוזמנים להזדקק (במטפורה - דרך איבר מיננו) שם אנו מכוסים, לחוצים ומבווישים. ואילו אזכורים פאליים אחרים חודרים בנו כחצים ומדממים את גופנו היפה והשברירי. האם האזכור הוא לנשים היום?

אם אני רוצה בזה ואם לאו, אני (החוקרת) אישה. וגם אם ארצה ואהיה נאמנה למחקר אקדמי הדוק ואראה את כל צדדיו האפשריים של המטבע, הלא "התשוקה" באה מעיניה, ממוחה ומודעותה של אישה. בדרך כלל שום גבר אינו מדגיש את עובדת היותו גבר כשהוא מפרסם את מחקריו, ואף אינו מציין זאת כמשתנה תלוי המשפיע על המחקר (בנימיני בספרו שהזכרתי לעיל הוא הרי יוצא מן הכלל המעייד על הכלל!). הלא הגבר הוא הבון-טון בסדר הפטריארכלי ונקודת המבט לסדר זה היא גברית, גם אם ההתייחסות היא לאישה. אף על פי כן אני בוחרת להביא גם את נקודת המבט של הגבר.

בנימיני בחר שלא להביא את כל דמותו של הקדוש אלא לבתר אותו ממותניו ומעלה וממעלה ברכיו ומטה, כך שבמרכז התמונה מביט אלינו איבר מינו של סבסטיאן המוצנע במעין תחתונים לבנים בעלי "טְלִיָה" (כדבר התופרות) נמוכה ביותר, המכסים את חלציו. בד התחתונים של סבסטיאן הוא כתחבושת. כמו הפלנלית המפורסמת של צה"ל ששימשה ומשמשת לכסות עיני שבויים (ראו צילומי מלחמות ישראל). אותה פלנלית בעלת רקע לבן ופס תכול שזור כל 10 סנטימטרים, שכמו לא במכוון באה להזכיר לחייל הישראלי את שורשי דגלו, והמשמשת במקור לניקוי הנשק, שימשה ומשמשת לכיסוי המבט של השבוי, כדי שלא יתבונן בנו ובסביבתו. כשאנו לעומת זאת, מביטים בשבוי, עינינו באופן טבעי מחפשות לחבור עם המבט של האחר - עיני השבוי - אך עינינו "מוגפות", ואנו נאלצים לחבור עם ה"פלנלית" - הרטייה הלבנה הכרוכה סביב עינינו.

זו החוויה המתעוררת בי בהיטי אל חלציו של סבסטיאן, ולא נשכח "הקדוש", עת בחר בנימיני לטווח במרכז את חלציו מול עיני המתבונן. מטבע הדברים העין בוחנת את האיבר המוסתר ויכולה לזהות דרך צללי הבד את אשכיו ואת הפאלוס הרפוי, הרך, הנדחס בכוח בחיתול צמוד זה. מה רוצה ממני - הצופה, הקוראת העתידית של ספרו - בנימיני? מה הוא אומר לי? אני שומעת קולות מדברים: "גברתי המשכילה, שימי לב, איבר מין זה, אזור חלציו הרפוי, הרפוס, החנוק של הגבר, הוא מרכז התרחשות ספר זה. דרכו אני מזמין אותך לבחון את הטקסט. איבר מינו של הגבר הוא הפאלוס - הוא הקולמוס - התורן המתרומם. בעזרתו ודרכו תיאמרנה מילותיו הבאות, המסובכות, המורכבות, המתחקות אולי אחר הכתיבה

---

הייתה בעת ההיא דת נרדפת, הוא התנצר ואף הפיץ בחשאי את הדת האסורה, ומשנתגלה - נגזר דינו למות בירי חצים כשהוא כבול לעץ. סבסטיאן נחשב לאחד הקדושים הראשונים כנצרות, ודמותו הקשורה לגזע עץ ומנוקבת חצים (שעל פי אחת האגדות לא מת מהם כלל) היא מוטיב חוזר באמנות המערבית.

עלינו לשאול בעצם את השאלה: מהי אישה?

עצם הצגת השאלה מעלה על דעתי מיד תשובה ראשונה: יש משמעות לעצם העובדה שאני מציגה את השאלה. גבר לא היה מעלה על דעתו לכתוב ספר על מצבם המיוחד של הגברים באנושות (דה בוכואר 2001: 11)

ואילו בנימיני מעז. בפעם הראשונה בעברית שואל גבר את השאלה על עצמו, כשהוא משתמש בשאלתו של פרויד, "מה רוצה האישה?", כמסד ובמה למופע הראווה - "מה רוצה הגבר?". אם נקשור את השאלה הזאת אל עולם הצילום, נוכל לראות כאן שתי הגדרות, לפחות:

צופה - מבט צלם גבר ← אובייקט (נטול תשוקה לצורך העניין)  
צופה - מבט צלם אישה ← אובייקט (נטול תשוקה לצורך העניין)

האם הדיאלוג שמקיים צלם גבר עם אובייקט שונה באופן בסיסי מהדיאלוג שמקיימת צלמת אישה עם אובייקט - וזאת בלא קשר לזהותו של האובייקט ולקשר התשוקה המוכל ב"אלמנט השלישי" שבין הצלם/צלמת לאובייקט? לדוגמה: גבר המצלם אישה עירומה, כמו למשל הצלם דייוויד המילטון (Hamilton), או פרח אורכידיאה (רוברט מייפלתורפ, Mapplethorpe) - האם מבטו, תשוקתו והאלמנט השלישי שמתרחש ביניהם (בין הצלם לאובייקט) שונים מאלה של אישה מצלמת? והשאלה הבסיסית השנייה המתבקשת היא: מה משדר האובייקט לעבר הצלם או הצלמת? איזה סוג של תשוקה (אם בכלל) מופעלת ביניהם?

בנימיני מרחיב את יריעת הצפייה מזווית הראייה הגברית בטקסט השני שבספרו, "לא תביט באמך!", שבו הוא מדבר על מיצג הווידאו של האמנית גליה ירב, שהצטלמה מאוננת בתנוחות שונות והציגה את התוצאות בגלריה עמי שטייניץ (1998). [...]

ביתר עוצמה מבטא זאת בנימיני בספרו, כפי שאפשר ללמוד גם מהטקסט של עדי שורק המופיע על גב הספר: "סוף כל סוף מעז גבר להפנות זרובותו פנימה, תוך סלטות משולשות ומהופכות לצדדים, ולהביט דרך פריסקופ איבר הזכרות העצמי גם על עצמו". בנימיני מצהיר כי שחרור האישה כרוך ואף מותנה בשחרורו של הגבר ובמודעותו לדיכוי, אלא שלא ניתן למצוא כאן מניפסט רציונליסטי מהוגן ונוח לקריאה. תחת זאת מערים עלינו הטקסט של בנימיני קונפליקטים בלתי פתורים המשתלבים אלה באלה ומתפתלים - כמין רכבת הרים טקסטואלית - בין כפירה לכינון תפילה, בין פסיכואנליזה לתיאולוגיה, בין מונותיאיזם לאמהות פאגאנית גדולה. עדי שורק כותבת באחרית דבר לספר של בנימיני:

[...] הגבר-פרולטריון של בנימיני מצוי בתוך מעגל דיכוי אין-סופי, בתוך הקטסטרופה האנושית שבה הנשים נאנסות או מועדות-אינסוף-תמיד, והגברים מאבדים עצמם לדעת, קורסים תחת עול הדרישה הפאלית המצויה בפיות הנשים, שחונכו על ידי גברים, לאחר שאלו דוכאו על ידי הכוח הנשי הנשגב ונושלו. (בנימיני 2003: 82)

בנימיני בחר בציור של אנטוולו ממסינה, שבו איבר המין המופנה פנימה בולט במרכזיותו. הוא לא בחר לדוגמה בציורו של סבסטיאן הקדוש מאת בוטיצ'לי (1474), שבו איבר מינו של סבסטיאן מכוסה בחיתול עבה רב קפלים שלא נראה בו הנסתר, ואף לא מזמין אותנו לחקרו.

בהיותי אישה, אני מציבה בכתיבתי שאלות ומודעת ביתר שאת שלמרות האוניברסליות של מחקרי, ואף על פי שרוב ההוגים המוזכרים בו הם גברים, הרי שנקודת המבט היא נשית אפילו אם אבחר להתכחש לה, להתעלם ממנה ואף להתנכר לה. אישה גדולה ציינה זאת לפניי, והיא סימון דה בוכואר (de Beauvoir) בספרה המין השני:

ההמונים של ימינו להוטים "לקרב" אליהם את הדברים מבחינה מרחבית ואנושית, כשם שהם להוטים לגבור על חד-פעמיותה של כל מציאות נתונה על ידי קליטת שעתוקה. מדי יום ביומו מסתמן במפגיע יותר הצורך לבוא במגע עם המושא מקרוב ככל האפשר מבעד לתמונה, או נכון יותר מבעד להעתק, לשעתוק. (בנימין 1991: 24-27)

בנימין ממשיך ואומר כי בשעה שבתמונה כרוכות יחד חד-פעמיות והתמדת קיום, הנה בשעתוק כרוכות ארעיות ואפשרות ההישנות. קילופו של המושא מקליפתו, ניפוצה של ההילה, הם שמאפיינים את התפיסה כי "תחושת החופף והדומה בעולם" התעצמה עד כדי כך שעולה בידה להשיג תחושה זו אפילו מן החד-פעמי באמצעותו של ההעתק.

חילוץ הצילום (דף הצילום, או התמונה עצמה) מסרט הצילום הוא מהחוויות המרגשות שישנן (לפחות בעיניי). בשלב הצילום התקבעה המצלמה בזמן נתון, באור נתון, באווירה נתונה – שאינם מאפשרים שינוי. לעולם אין הצלם יודע איזו מין תמונה תחולץ מהסרט. במתח רב הוא שרוי מרגע הצילום עד לרגע הפיתוח. סרט הצילום או התמונה תמיד יכולים "להישרף" מחשיפה מרובה לאור, או לחלופין, אפשר שהאור היה חלש מדי ואי-אפשר לחלץ דבר מסרט הצילום (לא אתייחס כרגע לצילום הדיגיטלי, שיש בו אפשרויות למכביר: לקרב, להרחיק, לצבוע וכו' וגם היכולת לראות את התוצר מידית). מכל מקום, סרט הצילום מקבע את קווי הקונטור – והם מגבילים ומוגבלים.

בצילום שצילמתי בעת טקס ה"סמאע" של "הדרווישים המחוללים" באיסטנבול שבתורכיה – מדיטציה מעגלית, ספירלית, מהמפותחות שיש, המקרבת את לבו של האדם לאלוהיו – נעלמו כמעט כליל ראשיהם של הדרווישים ורגל אחת של כל אחד. מה שנותר הוא רק הגוף המכוסה שמלה לבנה, שילוב של שמלת כלה מתנפנפת ותכריכים לבנים המתעגלים מסביב לגופה. חיבור של

כדי לדבר על האקט שלה", מדגיש בנימין, "אתייחס לפמיניזם, לפורנוגרפיה ולקישור ביניהם, אולם לא אוכל לעשות זאת בשם הקול הנשי ומתוכו, אלא בשם המבט הגברי".

### בין יחסי צלם-אובייקט ליחסי צופה-אובייקט

הצופה בצילום משחזר כביכול את חלקיק השנייה שבה הצלם לחץ על כפתור המצלמה, את יחסיו של זה עם האובייקט ואת התשוקה או אי-התשוקה שביחסיהם. האומנם? איזה סוג של שחזור הוא זה? האם תעתיק מדויק של החוויה הצילומית? האם כל תשוקתו, אישיותו, תרבותו של הצלם וכיוצא בזה מועתקים באותה שנייה של לחיצת הכפתור ו"מונצחים" (תרתי משמע – מלשון נצח ומלשון ניצחון) על גבי סרט הצילום (או במדיה הדיגיטלית)? או שמא השחזור הוא רק קווי קונטור כלליים בשחור לבן ובעצם הצופה מוזמן לצקת בין קווי המתאר את צבעיו, שאיפותיו, עברו, תרבותו וכו'?

הנצחה: ברגע שפתח הצלם את צמצם המצלמה והחליט שהמראה-החוויה שלנגד עיניו יחדרו את גוש המתכת הקר הנקרא "מצלמה" והאור יטביע את חותמו על סרט הצילום האדיש לנצח נצחים (או על חיישני האור, האדישים לא פחות במצלמה הדיגיטלית), מתרחש פה תהליך של הנצחה. גם סרט הצילום, הפגיע כביכול, יש לו סגולה, בתנאי טמפרטורה קרים, להישמר לנצח, ותמיד אפשר עוד ועוד לשכפל ממנו צילומים אין ספור – היום, בעוד שנה ובעוד מאה שנה.

התייחס לכך ולטר בנימין, עוד יהודי שהתאבד לא בערוב ימיו והובן הרבה אחרי מותו. פרשנותו לצילום עוררה באמצע המאה ה-20 תפנית דרמטית, בעיקר בספריו יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני (בנימין 1991) והיסטוריה קטנה של הצילום (בנימין 2004). לדבריו:



## תשוקת הצלם

מוות - סוף, קדיש, קידוש - והתחלה חדשה.  
 עם הגיעי לארץ פיתחתי במהירות האפשרית את הסרט. לא נתתי  
 אמון בטכנאי שעמד ליד מכונת הפיתוח. עמדתי לידו והשגחתי,  
 שמא חס וחלילה יעשה טעות ויהרוס לי את סרט הצילום היקר  
 שאי-אפשר לשחזרו, שהוא חד-פעמי, שצולם בעת עצב, ייאוש,  
 תחושת בדידות עמוקה והרגשה שהמרחק ביני לבין עצמי וביני  
 לבין אלוהי הוא בלתי עביר. זאת לאחר מסע של אחד-עשר יום  
 בעקבות מסדרים שונים של הסופים בתורכיה.

אינני מבינה הרבה בטכניקה של פיתוח סרט הצילום והדפסת  
 התמונה, ובכל זאת אני עומדת ליד הטכנאי ומכונת הפיתוח שלו  
 ושומרת. והנה יוצאות התמונות. יפהפיות. מלאות. צבעוניות.  
 מפנקות את המבט - אנטייתזה גמורה לחוויה הרגשית ששהיתי  
 בה עת צילמתי את התמונות. ואולי לא? אולי הבחירה שלי בעת  
 הצילום לצלם כשהצמצם פתוח זמן כה רב, בלי מבזק (פלש), כשידי  
 מחזיקה את המצלמה (ולא חצובה כפי שנהוג בצילום בחשיפה  
 ארוכה) לא הייתה מקרית. הבחירה התעקשה כנראה להוציא יופי  
 מהעצב, הייאוש והבדידות.

כדי לחקור לעומק את שורש חוויית התשוקה ביחסי צלם-אובייקט  
 וביחסי מטפל-מטופל, הרציתי על הנושא בכמה אוניברסיטאות  
 ומכללות בארץ ובעולם, בין השאר בקורסים שנתיים ובסדנאות.  
 כל אלה הובילו להתנסות בריכוזיות סגולית גבוהה: סדנה במדבר.  
 הסדנה הועברה במסגרת של כנס למטפלים באמנויות, פסיכולוגים,  
 עובדים סוציאליים ופסיכיאטרים, וזה תקצירה:

\* התגלויות מיסטיות רבות התרחשו במדבר, מקום בו האור יוקד  
 ללא מסתור.

\* האור, שבצלמו נוצר האדם, נזקק תמיד לצל.

\* המילים: צלם, צילום וצל הם מאותו שורש: צ.ל.מ. האם זה  
 מקרי? או שמא גילוי סוד עמוק של השתקפויות; צילום שכל  
 מהותו קליטת האור - הפיכתו לחושך (על הנגטיב) וחזרתו לצלם  
 - לדמות.

\* בסדנה נבדוק את הקשר בין צלם, צילום וצל, תוך כדי התנסויות  
 גופניות באור המדבר בצל מצלמת הקולנוע.

הדברים, הטקסטים והתיאורים מובאים באופן גולמי ככל שניתן, כדי להמחיש את החוויה.

#### דבר האובייקט - סדנה במדבר

האובייקט אינו אילם עוד. הוא מרגיש, הוא רואה, הוא מדבר. הוא רואה את עצמו דרך עדשת המצלמה, דרך עינו של הצלם, דרך עינו שלו עצמו. מאובייקט הוא הופך לסובייקט. ממש כמו אצל אוגדן ובולס, יש כאן מעבר מיחסים היררכיים, יחסים בין איש מקצוע צופה, משקיף, ובין גוף נצפה, מושא - ליחסים אינטרסובייקטיביים בין צלם ובין מצולם. כאן אנו פוגשים גם את "האלמנט השלישי", שבתיאוריה הפסיכואנליטית הוא אותו גוף או חלל שנוצר בין מטפל למטופל. האלמנט השלישי הופך עכשיו לעצם ממשי - לתצלום - שחוזר ונפגש עם עיני המצלם ועם עיני המצולם ומחלץ הרהורים ותובנות.

המשתתפים מדברים אל המצלמה בעודם שוכבים על גבם ושגיאי אוחז במצלמה מעליהם כשפניהם משתקפות בעדשת מצלמת הקולנוע הגדולה (העדרה גדולה, והיא משמשת מראה, שגם מצלמת).

- פחות נורא ממה שחשבתי.
- מביך. זה (הפנים שלי?) אני רוצה להסתיר כל מיני חלקים.
- זה נורא, אני נראית עב"ם.
- אני אוהבת את מה שאני רואה. אני גדולה. ממש בסדר. אין לי טענות.
- אני נראית חצי מתה, קשה לפתוח את העיניים. קיוויתי שלא תגיע לעולם.
- אני לא יכולה להתעלם מהאנרגיה הפאלית הזאת. אני אסגור את הרגליים. אני כל כך הרבה עובדת עם צילום. טוב אני אפתח.
- עד כמה נוח לי בסיטואציה הזאת? מה גבול המניפולציה?

\* הסדנה תתרחש בשני מקומות פיזיים: בחלל המדבר ובחלל האדמה (המבנה העגול שספי הנגבי ואפרת שר-שלום בנו בערד),<sup>65</sup> תוך כדי הקרנת המצולם על הדפנות הפנימיים-האדמתיים של המבנה.

\* המשתתפים מתבקשים לבוא בכגדים לבנים (ההקרנה תהיה, בין השאר, על גוף משתתפי הסדנה).

הסדנה ארכה ימים אחדים ועסקה באינטנסיביות בקשר שבין צלם-אובייקט, מטפל-מטופל. בסיכום הוקרנו הצילומים שצולמו במהלך הסדנה על גוף המשתתפים הלבושים לבן. מובאים לפנינו ציטוטים של דברי המשתתפים בהתנסות האחרונה שחוו לפני הסיכום: המשתתפים צולמו בעת ששכבו בשעת השקיעה על הר, על סף המדבר, צופים לים המלח. הם שכבו בצורת שמש כשראשם למרכז ורגליהם לפריפריה, כאשר הצלם, שגיאי גרוס, עובר ממשתתף למשתתף, שואל אותם לשלומם ומצלם אותם במצלמת קולנוע בתקריב אל פניהם. בעמוד זה מובאים דברי המשתתפים בדברם אל מצלמת הקולנוע בעת שגיאי מצלם אותם בזה אחר זה. אינטימיות עזה מתרחשת בינו לבינם.

הדבר שאפיין בצורה חזקה ביותר הן את האווירה בין המשתתפים והן את הצילומים הוא אהבה. הופתענו מאוד (אני והצלם) מכמות האהבה בסדנה בכלל, ובעיקר בסופה. גם המשוב שקיבלנו בסיום עסק בעונג האהבה שהתרחשה בסדנה.

תמהתי - מה סוד האהבה והרוך שנולדו מדיאלוג זה בין פסיכותרפיסטית, צלם, משתתפים, מצלמה ומדבר? התשובות רבות. אני אתייחס רק למקומה של המצלמה והצלם באירוע.

65. ספי הנגבי הוא איש טבע, אדמה ומסעות. אפרת שר-שלום, מתרגמת הספר "קורס בניסים" מאת הלן שקמן, היא מורה ותיקה בתחום ההילנג. השניים מנהלים מרכז לסדנאות רוחניות בערד.

האובייקטים, הם נצחיים. אך בעצם היחסים שלהם הם עם עצמם, כיוון שהם משחקים במצלמה. ועכשיו כשאני רואה את מה שצילמתי זה היחסים שלי עם עצמי.

שגיא בוכה עכשיו, עיניו אדומות. אני, שעורכת את הריאיון עמו, מחייכת אליו. הוא מגביר את הבכי. מה לו כי יבכה, מה שם שכל כך מרגש אותו? הנה אולי סוף כל סוף הוא מצליח לראות את עצמו דרך האובייקטים שהוא מצלם.

שגיא בחייו האישיים לא מסתכל במראה. לא מוכן להביט בראי. קשה לו. הבכי שלו גובר. אולי זו אחת הפעמים הראשונות ששגיא מעז להביט בסוג של מראה: בצילום שהוא עצמו צילם, ולהתייחס אליו כמראה המחזירה לו אהבה. הוא מבקש להוסיף דבר מה:

המדהים הוא, וזה מעבר לאישי, שיופי הוא יופי, נקודה. בלי קשר למה שאנשים אומרים: "זה מכוער", "זה יפה". ובתרגיל הזה זה מעבר לחיצוניות: טוב-רע, יפה-מכוער. הסוד הוא גלוי. כשהאדם מסתכל על עצמו - הוא חושף את הסוד ששייך לכולנו. הם (האנשים) פשוט יפים. כל אחד הוא עולם, וכאן החיבור של מטפל-מטופל, צלם-אובייקט, וזה מרגש אותי בצורות נורא גבוהות. זה מרגש אותי - להצליח לראות את זה.

שגיא נוגע בזרועי. שואל כחמש פעמים במשך הריאיון האם אני מבינה. ומוסיף: "ככה אני מרגיש באמת, והמצלמה מאפשרת את זה, מסתבר".

שאלה שלי: אתה חושב שדווקא בגלל שזה אתה מאחורי המצלמה כל הנ"ל קורה? או שזה היה מתרחש עם כל צלם?

תשובה: הרבר היחיד שאפשרתי להם במקרה הזה הוא להתייחד עם עצמם. וזה משהו שבחורה אמרה לי בסדנה. שבתחילת הסדנה היא פחדה מהמצלמה, שהיא המקום החודרני, המקום המיני, והמקום יחיד את מה שהאדם יחשוף. המקום=אני. הכוונות

- אני שמחה לראות את עצמי עכשיו.
- מה שאני רואה הוא לא בדיוק מה שאני מרגישה בפנים. בפנים זה רחב, צורם. אבל כיף לי להסתכל על עצמי.
- אני רואה שטוב לי. אני רואה שטוב לי בפנים.

בסוף הסדנה המשתתפים הביעו את התפעלותם מהיכולת שלהם להרגיש חופשיים מול המצלמה, מהדינמיקה הטבעית בינם ובין המצלמה והצלם, ובעיקר מהאהבה ששרתה בסדנה.

### דבר הצלם - שני ראיונות עם שגיא גרוס

אציג כאן שני ראיונות עם שגיא גרוס, במאי קולנוע צעיר שצילם את הסדנה במצלמת קולנוע והיה בה משתתף פעיל בעזרת מצלמתו. הריאיון נערך כארבעה חודשים לאחר הסדנה, לאחר שצפינו שוב בצילומים. הבאתי את מילותיו במדויק, כדי שלא לפגוע ברוח הדברים, גם אם לעתים המשפטים נקראים מקוטעים ולא רצופים.

### ריאיון ראשון

שגיא: כשאני עומד מעליהם עם המצלמה, אני מרגיש את התשוקה מלמטה למעלה (הוא מחייך). זה פנים וזה מבט. הפנים כאן הם העולם, והמבט זה הנשמה. מדהים שהעולם אותו דבר, אך כל נשמה שונה. לרותי היה "דאבל" מאמץ. גם יש לה זווית המשקפיים שהיו על אפה ובנוסף הייתה צריכה להרים את עצמה מבפנים. וכאילו יש ברכגוניות הזו... כל חלק שיוצא מהם קיים בי. עכשיו אני מרגיש את זה מאוד חזק: המצלמה מאפשרת שהאדם יביט על עצמו. כל מה שקיים בי קיים בהם. וכל שקיים בהם קיים בי. ויש חזרתיות בעניין. זה כל כך אינטימי וכל כך מרגש. זה "האישי" שקיים בכולנו. וזה כמו "מעגל עוצמה", כי בעצם הם מסתכלים על עצמם, אך גם אני והמצלמה מסתכלים בהם. המצלמה היא סוג של נצח. היחסים שלי ושלם, של

מרגיש מרוקן, דל, אומלל. עם אישה אני מרגיש הכרת תודה, אני מרגיש עירום, חשוף, חופשי. חופשי היא המילה הכי חזקה. שפע עצום.

כלומר אם מעשה הצילום - האקט הצילומי - הוא אקט של משגל, הרי שהתצלום עצמו - הנראות, היא האורגזמה. ואחריה מתרחש כל מה ששגיא תיאר, הן בתחילת הטקסט כשדובר על הצילום עצמו והן כשדיבר על ההרגשה שאחרי האורגזמה. שגיא מרגיש כמה פעמים שזה "רק עם אישה", כלומר רק כשיש יחס הדדי, רק כשיש צלם-אובייקט. אם הצלם מצלם את עצמו - קרי אוננות - האדם עם איבר מינו בלבד ולא עם אובייקט שמחוצה לו, דבר מכל זה לא מתרחש. שגיא מוסיף:

...זה רק עם אישה, כשזה הדדי, כשיש את הרצון ההדדי, ולא עם זונה למשל, שזה לא הדדי. ובמקום הזה אני מסכים עם היהדות שאומרת שני דברים: אחד - שברגע הזיווג, שתהיה אהבה. שתיים - אל תשפוך זרעך לשווא, שמבחינתי זה לא רק לאונן, אלא גם עם זונה או עם גבר.

אני מסכים עם מורה שלי שאמר שבצילום אתה לא רק צריך לאהוב את האובייקט אלא אף להתאהב בו. מניסיוני האישי - עולות תחושות מיניות, עולה תחושת התמזגות עם האובייקט גם אם הוא לא בן אדם. עם דומם, כמו ים למשל, התחושות המיניות רכות יותר, יותר כמו התמזגות. אך לפעמים עולים רגשות שהם לא מיניים. רגשות מיניים עולים כשהם לא מתוכננים, לעומת זאת שאר הרגשות עולים כשיש אליהם כוונה.

מה שבי עולה זה סקרנות עצומה [...] המצלמה יכולה לראות את הכול... אתה הרי לא יכול לעצור את הזמן. אתה מנסה לעצור מבע, רגש, אך זה כל הזמן מגיע! בצילום ישנה מציצנות לגיטימית, יש חוזה בעל-פה, כשהאובייקט אומר לך: "קח אותי". וזה ממש כמו פעולת חיזור. הרצון שלך לצלם מול הרצון של

שלי, האופן שאני עומד עם המצלמה, ינצלו, לא יחבקו את מה שחושף האדם. שהרי כל המהות של הצילום היא חשיפה.

אחת המטופלות אמרה לי בסוף הסדנה שלא החרדתי ולא חרדתי, לא ניצלתי, הייתי שם! איך אני אסביר: אפשרתי להם להיות מול עצמם. ואולי זה החלק שלי - זו הכוונה שהייתה מאחורי המצלמה, שהיא תחשוף את הסוד שהוא נצחי. הסוד של עצמי. וזה מרגש...

שגיא שוב פורץ בבכי.

וזה מרגש כי זה מחלץ את אותו דבר שאתה רוצה שיחבקו ויאהבו, וזה משותף לכולם בעיניי. כשאתה אוהב את עצמך אין לזה מחיר. אהבה אמיתית, לא אנוכית. אתה מרוויח וכל הסביבה מרוויחה. אין לזה שיקול.

אני: בפסיכולוגיה יש מושג, מונח, טכניקה, מהות ששמה "שיקוף" - mirroring.

שגיא תוהה מה כתבתי במהלך הריאיון. אני מגישה לו את הדפים ומזמינה אותו לקרוא בהם. שגיא קורא, מימיקת הפנים שלו מתרחשת במהירות, מעורנת, כמעט לא נראית, אך פניו מדברות עם הטקסט. לאחר שסיים אמר:

נורא מרגש מה שנכתב, זה תמצית שלי. אני ממש עומד מאחורי הדברים. אני ישר רואה בעיני רוחי סוגים של "ביאות", כשאדם הוא בבואה לעולם, לאשתו, ליצירה. יצירה כסוג של ביאה. וכמובן משגל.

שגיא ממשיך את מחשבתו, שהיא לא מדוברת, ואומר שהתחושה מהטקסט היא כמו אחרי שהוא מקבל אורגזמה. לדבריו אחרי אורגזמה הוא ב"היי". לא כמו שאר הגברים שרק רוצים לישון, הוא מרגיש המון אנרגיה.

חשוב לי להדגיש שזה רק עם אישה, לא באוננות. באוננות אני

- מרגיש שאתה לא כופה את עצמך. [הדמות] מחלצת מעצמה איזושהי הווייה, איזושהו סוד, נוצר אמון. ובעצם הסוד במערכת היחסים הצילומית הוא ליצור אמון על מנת להגיע לחשיפה הרדית, הן של הצלם והן של האובייקט.

שאלה: אם כך מה מקום התשוקה ביחסים, אם בכלל? והאם יש תשוקה ב־being?

תשובה: אני חושב שה־being עצמו הוא הכלה של התשוקה. הוא הקערה הזו שמכילה את התשוקה. ראי, התשוקה היא סוג של אנרגיה שמתגלגלת וזה עניין של מודעות וחוסר מודעות. כשהאדם מודע למצלמה, משהו בתוכו מתחיל להתגלגל, או שהוא מחליץ מתוכו את השחקן. בכל מקרה זה מחליץ ממנו בימיו עצמי, הוא מביים את עצמו. וזה בעזרת התשוקה.

גם כשאתה מבקש מאדם לא להיות מודע למצלמה, אתה בעצם אומר לו: "מה שאתה יודע, אל תדע", כמו סוקרטס. ואז מה? מה יוצא משם? האדם משקף את עצמו. התשוקה מתגלגלת בין המודע ללא־מודע. לדוגמה: בסרט של פליני "לילות כביריה": כביריה מתבוננת במצלמה ומחייכת. באותו רגע אתה מבין שיש לכביריה תשוקה לחיות. דמותה של כביריה עוצבה בתחילה כזונה שיש לה תשוקה עצומה שיאהבו אותה. עד שמגיע אדם שהפקידה בידיה את כל רכושה, והוא רוצה להרוג אותה ולגנוב את כספה. ואז היא רוצה למות. אך פתאום כשהיא מודעת למצלמה - היא רוצה לחיות ומגניבה חיוך קטן. כלומר המצלמה גורמת לה לרצות לחיות בחזרה, וגרמה לה לחיוך לא מודע.

זו דוגמה של התגלגלות בין המודע ללא־מודע. המודע - שהיא יודעת שגונבים, מנצלים ולא אוהבים אותה. הלא־מודע - החיוך שלה ורצונה לחיות. והתשוקה מתגלגלת ביניהם, בין המודע ללא־מודע, כאשר מה שמאפשר את ההתגלגלות הזו היא נוכחות המצלמה. לאחר החיוך שנבע מהלא־מודע וכאילו בגניבה, כביריה כבר מודעת חזרה וברור לה: היא רוצה לחיות. כלומר יש

האובייקט להצטלם מצריך כל כך הרבה התמסרות של שני הצדדים, שיש שם הכול.

כשאתה מתבונן בצלם כל כך הרבה באובייקט שלך, דרך המצלמה, האובייקט בסופו של דבר מתמסר טוטלית ואומר לך: "קח אותי". ילדים מסתכלים על המצלמה כמו ראי. הם מחפשים את ההשתקפות של עצמם בעין העדשה עצמה.

המצלמה גורמת לאנשים מבוגרים לביים את עצמם מול המצלמה, כאילו המצלמה היא ראי. וזה אבסורד, שהרי הם בעצם לא רואים את המצלמה, אך המצלמה רואה אותם. בתשעים אחוז מהמקרים ההתמסרות היא טוטלית, שכן המצלמה היא בעצם חתיכת ברזל, היא לא שופטת אותך, ואז מי שאתה זה מי שאתה. ויש לאדם בצורה לא מודעת רצון להראות את עצמו לעולם. זו מערכת יחסים אינסופית עם העולם.

ישנו כאן כל נושא הסלילים. הרי המצלמה עובדת על סלילים, וגם האטום והדי.אן.איי בנוי על סלילים. זה מדהים. יש פה משהו עמוק.

ספירלה ← אני  
עשר הספירות

שאלה: איך אתה מבין את הניגודיות שבדברך: מצד אחד אתה משווה את פעולת הצילום למעשה אהבה ולחדירה, ומצד שני אתה מצטט את המטופלות המצולמות שאומרות שהן לא הרגישו אותך חודר אליהן?

תשובה: הן הרגישו שאני לא חודרני בנוכחות שלי, וזה יותר מדויק. אך הן כן הרגישו שאני חודר אליהן בסוג מסוים של being ולא של doing, כלומר איבר המין - המצלמה - נוכחים בהן, חודרים אליהן אך לא בפעולה אלא בלהיות שם. החדירה קיימת, אך היא לא כופה את עצמה. בדרך כלל גברים באים לכבוש והם כופים את עצמם. מה שיפה בצילום, שהאובייקט - הדמות

שאלה: האם פעולת הצילום היא סוג של תרפיה עבורך, בזה שאתה מעצב את המבט החדש שלך על המציאות?

תשובה: חוץ מזה שהמבט המעוצב דרך המצלמה מרחיב את הביטוי של הנשמה, כל פעולה של יצירה פותחת את הביטוי של הנשמה. יש חיבור - bonding - בין המקום התרפויטי לביטוי הנשמה. זה בעצם לתת ולקבל בעת ובעונה אחת. להיות מושפע ומשפיע בעת ובעונה אחת. זה ממוסס את הדרמה של השליטה.

אני מרגיש כמו חוזר בשאלה, כאילו גדלתי במשפחה דתית מגבילה, ועכשיו אני משחרר את הנשמה שלי ביחסי גבר-אישה דרך היחסים שלי דרך המצלמה: עם כל אובייקט. השחרור הזה הוא הביטוי המרכזי שלי של הנשמה. בגלל זה אני חי. יש גבול דק מאוד בין ההרס שאני מפנה כלפי עצמי לבין היצירה שאני מבטא החוצה. ואני חושב שכל מערכת יחסים, עבורי, זה לקחת סיכון מאוד גבוה של הרס עצמי.

כשאני ביחסים לא מצליח לתת ביטוי לנשמה שלי, אזי אני מכלה אותה. אין אפשרות אחרת!!! או ביטוי לנשמה - או כליה. לעומת זאת בצילום: המצלמה היא כלי קיבול של הדמיון ושל הרגש. היא כלי, היא לא הדבר כשלעצמו. בצילום אין כלל כליה. או שיש ביטוי של הנשמה או שאין. הכליה לא משחקת שם תפקיד ומשום כך אני מצליח לפעול שם ביתר חופשיות מאשר בזוגיות.

לכן כל הצלמים והבמאים הגדולים היו מאוהבים באובייקטים שלהם. גם אני הייתי מאוהב ב"חֶבֶב", בן של משת"פ החי בישראל.<sup>66</sup> התשוקה נמצאת בכל רגע ורגע נתון. הכוונה היא שאתה מגיב ממקום בסיסי. גם אם אני מעליב, כועס או דורש דברים מהאובייקט שלי, זה בא מהתשוקה שלי אליו.

שאלה: איך אתה מגדיר את התשוקה הזו?

66. מתוך בין הבתרים, סרט תיעודי מאת שגיא גרוס, שהוצג בפסטיבל דוקאביב (2006) ובצרפת.

לנו כאן התגלגלות מודע - לא-מודע - ומודע חזרה. כשהמצלמה מאפשרת את הנגיעה בלא-מודע, מחלצת ממנה את החיוך ואולי נותנת לה סיבה לחיות. זה האקט הטיפולי של המצלמה. המצלמה כתרפיה. התשוקה היא אותה אנרגיה שמאפשרת את התגלגלות התודעה בין המודע ללא-מודע.

## ריאיון שני

שגיא: אני אוהב שאת שואלת אותי שאלות. זה מוציא ממני דברים, זה פונה למקומות... אני סומך עליך, מרגיש נוח אתך, יש הרבה פחות מגננות. בשאלה שלך את ממוססת מגננה ואז אני יכול לדבר, אבל רק במקום הזה. לדוגמה, ביחסי גבר-אישה אני לא סומך על אף אחד. ושם כששואלים אותי שאלה היא לא ממוססת הגנות אלא להפך: היא בונה הגנות.

אני: איך אתה מבין את זה, הרי השווית את הדיאלוג בינך כצלם לאובייקט המצולם כיחסי גבר-אישה, והנה כששאלה מופנית אל יחסיך עם המצלמה והאובייקט - מתמוססות הגנות. וכאשר היא מופנית ליחסים בין אישיים - נבנות הגנות. הכיצד?

תשובה: יש משהו הרבה יותר נקי ביחס לאובייקט. לאישה בחיים אני לא יכול להתייחס כאובייקט, כי ביחסים אני נדרש לתביעות. הכוונה שאובייקט לא מבקש כלום, הוא רק משקף לי את עצמי, הוא מדַיֵק אותי! אני לא יכול לנתק את עצמי מן הסביבה, גם אם בי כבן אדם קיימת אהבה טהורה, נקייה מהתחשבות. אז איך שגדלתי האהבה שאני קיבלתי הייתה מותנית. בעוד שלאהבה אין התניות, היא באמת שלך ואתה יכול באמת לבטא אותה שם.

שאלה: האם משום כך אתה אוהב לצלם?

תשובה: זו אחת הסיבות. אני אוהב להתבונן, הצילום מאפשר את היצירה. המצלמה עושה טרנספורמציה למבט. לדוגמה בקולנוע אתה מעצב ומגבש את המבט על ידי מה שאתה מראה.



שאלה: כשהתחלנו את הריאיון הראשון, בעצם לא הספקתי לשאול אותך ולו שאלה אחת. ישר התחלת לדבר ולבכות. איך אתה מבין את זה?

שגיא מחייך ועונה:

אני הגעתי לריאיון כבר עם בערה מסוימת, אז כבר ישר התחלתי לשפוך. יש גם דברים שאני פשוט יודע אותם, אז אני פשוט אומר אותם. אין לי הסבר רציונלי. מספיקה לי הנוכחות של האדם מולי – את – כדי שהאינפורמציה הזו תצא. עכשיו לי שורפות העיניים [שנינו צוחקים].

שאלה: האם זה קורה לך גם בצילום? אתה רואה אובייקט וישר אתה "שופך" אינפורמציה בצורת לחיצות על מתג המצלמה?

תשובה: בטח.

אני: לפנינו צילומים שצילמת בסדנה במדבר. אני, ממכלול הצילומים המדהימים והרגישים שצילמת, בוחרת שני פריימים. האחד שלך דרך השתקפות המראה, והשני פריימ של התהוות, שבו מתוך האחד נוצר האחר. מתוך הצל – הכהה – השחור, מחולצת דמות, מחולץ דימוי, מתהווים פנים של אישה, שאגב הרבה יותר משכנעת בהשתקפות שלה מאשר בפניה האמיתיים. כלומר ההשתקפות היא ה־real self, והפנים האמיתיות הן ה־false self (לאינג 1978).

תשובה: זה כמו רכבת שנמצאת שם כל הזמן. אם אתה לא עולה עליה, אתה מפספס אותה. אובייקט וצלם זה דברים נפרדים. מה שמאחד אותם זה היחס – היחסים. ויחסים לא יכולים להתקיים בלי תשוקה. אם לעץ לא הייתה תשוקה למים, הוא לא היה חי. הזדווגות של הטבע היא לא מינית, היא קיומית. בלי תשוקה אין חיים. לא חיות בתוך בן-אדם, לא חיים בטבע.

שאלה: שגיא, מה אתה חושב על ה"איווי" – le désir על פי הגדרתו של לאקאן?

תשובה: לאקאן אומר משהו מאוד מעניין, אך הוא בר שינוי, כיוון שאני מאמין בכוח השינוי של הבן-אדם. אם נפעל באמת מהתשוקה ולא מהצורך, אז נהיה הרבה יותר מאושרים. לא נחיה כל הזמן עם ה"אינים" וה"ישים" והרבה יותר ניתפתח.

קשה לי לתת דוגמה מהצילום, כיוון שרוב הדברים אצלי עדיין נמצאים ברמות לא מודעות. זו השאיפה שלי, אני בדרך, אני עוד לא שם. לכן הירע הוא אף פעם לא מספיק. כל ידע.

\* \* \*

אני מרגישה שריפה בעיניי, כמו להבות אש כתומות. מבקשת משגיא להפסיק את הריאיון. הוא נענה. אני נשכבת על הספה, מכסה את עיניי בכפות ידיי. מחשיכה את החדר. והעיניים נרגעות אט-אט. מכירה אני את התופעה. היא מתרחשת בעת גילוי, בעיקר גילוי שקשור למבט, לוויזואלי, לאור. הלהבות נרגעות. שגיא לא בוכה הפעם כבראיונות הקודמים. אז אולי המים – הדמעות, הרגיעו את שריפת העיניים שלו. אני לא דומעת, אין חומר סיכה טבעי שירגיע את הלהבה. עיניי נרגעות מכפות ידיי. שגיא מושיט כוס מים קרים. הפסקה של כחצי שעה והריאיון ממשיך.

מדוע שורפים אותי דבריו? מה אני רואה פתאום?

דיתה פוקחת עיניים רק לאחר שנוצרת ההשתקפות. מדוע?

שגיא: ישנו הברור מאליו, שנמצא כבר בשאלה: ברגע שמששהו משתקף לך, אז אתה רואה אותו. כמו בטיפול, כשהפסיכולוג משקף לך, כמו כשאני מסתכל על עצמי בעיניים בראי - אני לא יכול לשקר.

עכשיו הדבר השני שהוא פחות מובן מאליו, והוא עדיין ברמת המודע, שיש כאן אלמנט שלישי. אובייקט ואובייקט ואלמנט שלישי שנוצר, שמשקף יחסים. במקרה זה האובייקט הוא לא מבויס, הסיטואציה לא מבוימת: שני האובייקטים הם שתי הנשים, וההשתקפות היא היחסים: היא מקשרת בין שניהם. כלומר במקרה הזה ההשתקפות היא האלמנט השלישי, ולא כמו בצילום, כשבדרך כלל הצילום עצמו (הפילם והתמונה שלאחריה) הוא האלמנט השלישי. עכשיו מופיע האלמנט הפחות מודע והוא של הזמן: היווצרות ההשתקפות. אם שמת לב היא יותר אטית ממהירות הקול, וזה קטע. בדרך כלל מהירות האור יותר גדולה ממהירות הקול. בעצם היווצרות ההשתקפות כאן היא המקום של הדמיון, המקום של היצירה.

זה באמת מדהים. התבוננתי בצילום הזה כמה עשרות פעמים ובקושי הצלחתי לראות את היווצרות הדימוי - את היווצרות ההשתקפות - את הצילום שבעצם משתקף על השיער השחור. בעצם יש כאן השתקפות על צילום. שגיא מצלם דימוי שהשתקף על שיער, שהוא כבר צילום בפני עצמו. שגיא לרגע הפך להיות המתעד של פעולת הצילום. כמו שפעולת הצילום - ההשתקפות - נעשתה על ידי הבחורה עם השיער השחור באופן לא מודע, היא אינה מודעת למצלמה ולהשתקפות, לעומת הבחורה עם השיער הבהיר שהייתה מודעת למצלמה, אפילו פלרטטה אתה בחיוך, אך כאילו לא התייחסה אליה. ורק כך, מתוך אי-הידעיה - מתוך הצל השחור - נובע הצילום - ההשתקפות. רק מתוך הצל, מהלא-מודע, נוצרת יצירה, נוצר צילום. שגיא הפך מצלם למתעד התרחשות

ההשתקפות כ־real self והפנים האמיתיות כ־false self



צילום 8II  
הלידה - ההיווצרות  
דיתה עיניים עצומות  
ענת מרכינה ראש



צילום 8I  
לפני - גב אל גב  
דיתה עיניים עצומות  
ענת עיניים פקוחות



צילום 8III  
חילוץ - ההשתקפות נולדה לאחר  
א. התרחקות המצלמה  
ב. דיתה מביטה למרחק  
ג. הצטלבות המבט



צילום 9: הצילום מוקדש באהבה לצלם

### סיכום: הפרדיגמה

המונח "פרדיגמה" לקוח מיוונית. שני שורשים מרכיבים את מהותו: para (בצד) ו-deiknymai (אני מראה), ומשמעו - תבנית (אבן-שושן 1989, ע-ר: 1089). יש לפנינו, אם כן, דבר מה המציב לצד המתבונן מראה, כדי שבעזרת השיקוף תתבהר איזושהי תבנית: חשיבתית, רגשית, ויזואלית וכדומה.

לא יכולתי לבחור מונח טוב מזה כדי לתמצת את האסיף של מחקרי. בספר זה ניסיתי ליצור פרדיגמה חדשה של התבוננות בתשוקה, תבנית שנבנתה דרך התבוננות מהצד (ככותרת הספר של סלבו ז'יז'ק, 2005) של אדם בהתרחשות וגם דרך היותו ראי של ההתרחשות. ראי ומראה הורחבו והודגשו בהוויית הספר: המצלמה כמראה, המטפל כמשקף, ספירת מלכות כמראה גדולה ומרכזית, הטקסט בטיפול כשיקוף פסיכולוגי, "שלב המראה" אצל לאקאן כשלב התפתחותי, נרקיסיזם כהשתקפות האני המחולל תשוקה ועוד.

צילומית, ובצניעותו ראה בפריים הזה את גולת הכותרת של צילומו. רגע שהוא מתעד התרחשות צילומית ולא יוצר התרחשות צילומית. הוא כמובן קלט במצלמתו רגע זה, וכדבריו: "כשאני רואה אובייקט - ישר אני שופך עליו אינפורמציה". ואולי יצירה אמיתית לא יכולה להתרחש שלא מצניעות. וכזה הוא שגיא.

שגיא קורא את שכתבתי. מחייך בביישנות. אני שואלת אותו אם הוא רוצה לומר דבר מה אחרי שקרא את הדברים. הוא עונה: "ראית הכול בחיך". אני אומרת לשגיא שבעצם היוצר ואלוהים הם באותו מקום. גם אלוהים יצר עולם ומלואו: את השמים ואת הארץ ואת האדם וכו' וכו'. כמו במאי-צלם: הכין את כל החומרים הדרושים ליצירה גדולה. אך את היצירה הגדולה עשה האדם, והאלוהים שם היה המשקיף, היה המתעד את ההתרחשות, המגיב. היצירה הגדולה נעשתה על ידי האדם באוכלו מעץ הדעת. כל ההוויה וחוקי הארץ השתנו ברגע היות האדם בעל מודעות, ברגע ש"ידע את אשתו", כלומר היה לבעל תשוקה ולבעל ידע. זאת אלוהים לא ברא!! אלוהים הכול-יכול רק אפשר פעולה זו, ועמד מן הצד ולא מנע אותה. אלוהים כשגיא - שגיא כיוצר - אלוהים כיוצר "זו" אחורה, ביטל את "הרצון" שלו ואפשר ליצירה להתרחש: לאדם לאכול מן התפוח; להשתקפות של דיתה, ל-real self שלה "להיחלץ" מדמותה המדומה (והאמיתית).

הכוונה היא לפעולת היצירה שכנראה יכולה להתהוות רק מתוך צניעות, התרחקות והתבוננות.

היכן היה אלוהים כשהאדם הפך לבעל תשוקה?

מהיכן הוא התבונן?

איפה עמדה מצלמתו?

הפערים בין התיאוריות ובין המקרים באים ומזמינים "מילוי". מילוי פרשני של החוקרת או מילוי בתהליך עצמו של ההתרחשות, אם על ידי המטפל ואם על ידי המצולם, האובייקט או המטופל. "מילויים" אלה התרחשו לעתים ב-זמנית. כלומר פעולת המילוי, ההוספה, הפרשנות - התרחשה בעת הטיפול או הצילום ברגע התהוותו הקלינית בשדה הפרקטי, ולא רק במחקר שלאחר מעשה. כל תיאוריה פרשנית שייכת כמובן לזמנה ולעתה. לאקאן לא היה יכול להגות את הגיגיו ללא פרויד, שהוא הבסיס לטיעונו, ופרויד לא היה יכול לבסס תיאוריה מוצקה ומגובשת כל כך ללא התרבות המערבית המדעית ואף התרבות היהודית וארון הספרים היהודי שהיה ערש התפתחותו, ולו באופן סמוי. כל תרבות ותיאוריה מיילדת את הבאה אחריה. לדוגמה: התרבות היוונית את התרבות המערבית, התרבות המערבית (והיהודית) את פרויד, התיאוריה של פרויד את זו של לאקאן, לאקאן את איריגארי וליכטנברג-אטינגר וכך הלאה. כל תוספת של היבט מדגישה את החיבור שבתשוקה ולא מבדילה אותה. פרויד, למשל, מדבר על אנרגיה ליבידינלית קיימת, ואילו לאקאן על הצורך שלעולם לא מתמלא. אם נבחן היטב את התשוקה במצב נתון (ראו מקרה זוהרה), נמצא הן את "היש" הפרוידיאני והן את "האין" הלאקאניאני. ודווקא ההתבוננות בשניהם מאששת באופן המובהק ביותר את היפעלות התשוקה. לכל מקרה קליני/צילומי בחרתי תיאוריה שונה שתסביר אותו, תיאוריה שבאה לידי ביטוי לדעתי במקרה הספציפי. אין כאן ניסיון להציג תיאוריה ואחר כך למצוא לה מקרה פרטי. תהליך המחקר היה הפוך: המקרה הפרטי-הקליני-הצילומי חיפש תיאוריה שמפרשת אותו בעומק אפשרי. גם בזה יש אמירה.<sup>67</sup> לא עוד עידן התיאוריות הגדולות, אלא יציאה מהפרטי, מהקונקרטי, מהפרטיקולרי, אל המרחב - אל התיאוריה - אל הציבורי.

67. ואכן, זה היה אחד החידושים בגישה הפוסט-מודרניסטית.

לכל אורך הספר מאושש הטיעון המרכזי, והוא: פרדיגמת התשוקה היא פרדיגמה של חיבור, של המשותף, של התוספת, של היש ולא של האין - הנעדר, השוני. היא אינה עוסקת בדיפרנס, בפער, בהבדל שבין התיאוריות והמקרים השונים, אלא במילוי. ביקשתי להראות שהתשוקה היא אותה תשוקה בטיפול, בצילום ובפרשנויות של התיאוריות השונות, כל זאת דרך הפרספקטיבה התרבותית-פסיכואנליטית-אמנותית. כן, יש כמובן הבדל, יש כמובן פער בין התיאוריות וההתרחשויות הקליניות והצילומיות. אך הפער הוא זה שנותן את ההוספה. בעצם כל תיאוריה וכל הצגת מקרה - הן ההצגה הקלינית של זוהרה והן ההצגה הצילומית של סיגלית לנדאו, פאטי צ'אנג, גרוס, פליניוצ'פלין - הן תוספות להיבטיה השונים של התשוקה. בתרשים הבא מוצגת בצורה גרפית התפיסה הפרדיגמטית של התשוקה, כאשר כל תוכן שנמצא במעגל מוסיף להבנת התשוקה באופן מלא:



## הנשל

והנה שרוע לפנינו הנֶּשֶׁל: מחקר בנוי כהלכה, שממנו נולד גם ספר. במשך כמה שנים ניסיתי לקרום עור. במשך כמה שנים ניסיתי, כמו שאומר וילפרד ביון, לאפשר "למחשבה המחפשת חושב" (Bion 1970, p. 88) להדהד בי - החושבת. לאותה מחשבה שקיימת כבר בעולם הפסיכואנליזה, בעולם האמנות והצילום, בעולם היהודי - בתרבות, להכות בי כבתוף. תוף שמנסה לבטא במדויק את הצליל והאינטונציה של "המכה" - "המחשבה" - "הרגש" שמתופפים עליו: נקישה חזקה ביקשה ביטוי קולני, נקישה מעורגת - קול רך. ויש אפילו נקישות מוסתרות ומוצפנות שעור התוף נמתח ונמתח כדי לאפשר להן ביטוי ולו שברירי וענוג: צליל מסתכן.

צלילים אלה נתרקמו לעור - לטקסט, שאולי מכסה יותר משהוא מסגיר: סיגלית לנדאו, העור-אור של זוהרה, חביבה פדיה. אך הכיסוי הוא זה שמאפשר מעט מן הגילוי, גילוי הסודות בחדר הטיפול, גילוי סודות בצילום, ומעל הכול הוא זה שמאפשר להכיל את התשוקה. ההתמודדות עם תשוקה, הן בחדר הקליני והן בצילום, דורשת מיומנות מיוחדת: מצד אחד לאפשר לתשוקה להתבטא בעולם. כפי ש"המחשבה מחפשת חושב", "התשוקה מחפשת אובייקט". אובייקט שיוכל בהתמודדות עמה להפוך לסובייקט וליצור יחסים אינטרסובייקטיביים עם סביבתו. יחסים אינטרסובייקטיביים בין המטפל למטופל, יחסים אינטרסובייקטיביים בין הצלם לאובייקט שהוא מצלם. מצד אחר, לשמור שתשוקה זו לא תשרוף. לא את המטפל, לא את המטופל, לא את הצלם, לא את האובייקט המצולם ובוודאי לא את הספר ואת המחברת שלו.

אוגרן מקדיש בספרו *Reverie and Interpretation* משקל רב לחשיבותה של ה"חיות" בסיטואציה האנליטית, בדינמיקה שלה, בהמשגה ובהתנסחות התיאורטית (Ogden 1997a, p. 107). הוא יוצא כנגד תופעה מוכרת מאוד - בנליזציה של השפה המקצועית

במרחב בין המטפל למטופל ובין הצלם לאובייקט, במרחב זה שבו אוחזים השניים זה את זה בליבידו - בתשוקה - מתחולל הטיפול, מתחוללת היצירה. המטפל והמטופל יוצרים ומטפלים זה בזה, ומתוך כך נוצר "האלמנט השלישי", אלמנט שלא יכול היה להיווצר ללא התשוקה המתווכת ביניהם. התשוקה היא המחוללת את אותו "אלמנט שלישי" - את היצירה החדשה - והיא גם מוכלת בתוכו. אחד מתפקידיו המובהקים של המטפל, לדברי תומס אוגרן, הוא לשמש "מכל" המכיל את כל ההשלכות של חוויות או חלקים של המטופל שפוצלו והוכחו. אולם בניגוד לתפיסות קודמות שבהן נתפס המטפל כמכל ריק שפשוט מכיל את החלקים המושלכים כפי שהם, אוגרן מדבר על הסובייקטיביות של המטופל ש"צובעת" את החוויות והחלקים המושלכים על המטפל. כך, בניגוד "לאם הטובה דייה" של ויניקוט, המטפל אינו מוותר על הסובייקטיביות שלו. אפשר לראות זאת בדימוי פשטני: אם הצבע של המטפל הוא צהוב, והצבע שיוצק המטופל לתוך המכל הוא כחול, התוצר האינטרסובייקטיבי הוא ירוק. ואני אוסיף ואומר שהצבע החדש שנוצר הוא האינטרסובייקטיביות בהתגלמותה.

בפן הצילומי של ספר זה אפשר לומר שהמכל הוא אישיותו של הצלם, אם כי באופן פיזי זו המצלמה. המצלמה היא המכל הריק שלתוכו נוצקים יחדיו צבעו של הצלם (שעת הצילום, סוג הפילם, האפליקציה שדרכה יצלם, הפוקוס, החיתוך שנבחר וכדומה) וצבע האובייקט המצולם. הצלם והאובייקט יוצרים יחדיו את התצלום עצמו.

וכך בטיפול וגם בצילום נוצר אלמנט שלישי - הקשר, התצלום - ובמשך הזמן האלמנט השלישי עומד בפני עצמו.

באבן ששמה אקדמיה, ואחרי כן באבן ששמה הוצאה לאור – והנשל  
נשר. תודה!! איזה עור חדש יצמח עכשיו? לאלוהים הפתרונים.

תודה.

והקלינית, ייבושה ובעיקר הפיכתה לדומם סטטי, חפץ להתקשט בו  
ולא דבר-מה חי ומחיה. אותה סכנה ראיתי גם בכתיבה. לכן בפתיחת  
ספר זה, במבוא, מילותיי הראשונות היו: ספר זה מדבר את הדברים  
ולא על הדברים. הביסוסים והנימוקים האקדמיים תמיד ישנם, והם  
מבנים את הנאמר ומעניקים לו עומק ופרספקטיבה מחשבתית, ובעיקר  
תיאורטית. אך הם משניים במסר. הם מנכסים את מסר התשוקה מהגוף  
אל הסימבוליות, החשיבה, הראייה, התרבות, והתוצר הוא הצילום,  
או להבדיל – הטיפול. בהחלט חשוב היה לי ליצור בתוך השפה חוויה  
של חיות אנושית, חיות המפעמת בטיפול הפסיכותרפויטי, חיות  
המפעמת בצילום. אוגדן בספרו מדבר על "חיות", אך אנו חווים את  
החיות הזאת כתשוקה – ליבדו, איווי – סוג של לילית, התענגות,  
יצר, יצירה: כל אותם היבטים של התשוקה שהעמקתי בהם בספר, הן  
בפן התיאורטי והן בכיטוים הקליני והיצירתי.

אני מקווה שהצלחתי להיות מכילה, חיה ונושמת, הן בטיפול  
בזוהרה, הן בצילום, הן ביצירת הספר הזה – מכילה עבור סיגלית  
לנדאו, לאקאן, איריגארי, פליני, צ'פלין, גרוס וכל השאר –  
ושהצלחתי לאפשר לאלמנט השלישי לפרוץ למרכז ההוויה בחיות.  
מבחינתי ספר זה הוא סוג של אלמנט שלישי בעצמו. הוא תוצר של  
התרחשות תשוקתית ביני ובין מושאי הכתיבה, שהם כמטופלים של  
הפסיכותרפיסט וכאובייקטים של הצלם. אלמנט שלישי שעוד מעט  
יראה אור – יצא מידיי ואין לי בו עוד נגיעה. המחקר, והספר שנולד  
ממנו, הוא כבר נשל. בעבר, עת כתבתי אותו, הוא היה כיצירת  
עור המתהווה: תא שמתחבר לתא, שתי שאורב לערב, תחושות  
שנחצבות למילים, תוכן שמתרקם לתהליך, שברירי מחשבות  
שמתגבשות לטיעונים.

לאחר שהעור גובש, לאחר שהוא אפשר כיסוי, הגנה והכלה  
לטיעון המרכזי – התשוקה בטיפול ובצילום, הגיע שלב ההשלה.  
וכמו נחש שמתחכך באבן כדי להשיל את עורו ולאפשר לעצמו  
עור חדש ורענן, כך גם אני התחככתי, לעתים בעונג ולעתים בכאב,



## ביבליוגרפיה

- אובידיוס, תשכ"ה. אובידיוס מטמורפוזות, ירושלים: מוסד ביאליק.
- אוגדן, ת', 2001. הקצה הפרימיטיבי של החוויה, תל אביב: עם עובד.
- אידל, מ', 1993. קבלה - היבטים חדשים, ירושלים ותל אביב: שוקן.
- איריגארי, ל', 2003. מין זה שאינו אחד (מבחר), תל אביב: רסלינג.
- אנזיה, ד', 2004. האנרעור, ישראל: תולעת ספרים.
- אנקורי, מ', 1994. הלב והמעין - חסידות ופסיכולוגיה אנליטית, תל אביב: רמות, אוניברסיטת תל אביב.
- אשל, ע', 2000. "של מי השינה הזאת, לעזאזל? או: חקירה באפלה", שיחות יד(3): 174-187.
- בארת, ר', 1988. מחשבות על הצילום, ירושלים: כתר.
- , 1994א. "העולם־חפץ (Le Monde Object)", סטודיו 48: 32-36.
- , 1994ב. "חוכמת האמנות", סטודיו 50: 36-43.
- , 1998. מיתולוגיות, תל אביב: כבל.
- , 2004א. הנאת הטקסט - וריאציות על הכתב, תל אביב: רסלינג.
- , 2004ב. ערבי פריז, תל אביב: ידיעות אחרונות.
- , 2006. יסודות בסמיוולוגיה, תל אביב: רסלינג.
- בולס, כ', 2000. צלו של האובייקט, תל אביב: דביר.
- בטאיי, ז', 1994א. "ואן גוך כפרומתיאוס", סטודיו 45: 10-11.
- , 1994ב. "שמש רקובה", סטודיו 45: 9.
- , 1997. סיפור העין, תל אביב: כבל.

ביאליק, ח'נ, תשכ"ה. "גילוי וכיסוי בלשון", בתוך: כל כתבי ח'נ ביאליק, תל אביב: דביר, עמ' רב-רד.

—, תשל"א. שירים ופזמונות לילדים, תל אביב: דביר.

בנימין, ו', 1991. יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני, תל אביב: ספרית פועלים והקיבוץ המאוחד.

—, 2004. היסטוריה קטנה של הצילום, תל אביב: כבל.

בנימיני, י', 2003. מה רוצה הגבר?: 8 מסות פסיכואנליטיות, תל אביב: רסלינג.

בן מרדכי, י', 1999. זוהרה, תל אביב: זמורה ביתן.

בן-שמחון, ג', 2004. אשה עם שלושה שדיים – נשים בקולנוע של פליני, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

בקר, מ', 2005. ריאיון עם סיגלית לנדאו, העיר, 3 בפברואר 2005, עמ' 37.

ברמן, ע', 1997. "הדריות ואינטר-סובייקטיביות במפגש הטיפולי: הרקע ההיסטורי של הפסיכואנליזה ההתייחסותית", שיחות י"א(3): 172-182.

—, 2000. "הדרכה כגישה פסיכואנליטית: התפנית האינטרסובייקטיבית", שיחות ט"ו(1): 26-37.

גוברין, ע', 2004. בין התנורות לפיתוי: גילגוליה של הפסיכואנליזה באמריקה, תל אביב: דביר.

גולן, ר', 2000. "נושאי הסוד – משתיקה לעדות, מממשי לפנטזמה", רסלינג 7: 37-22.

—, 2002. אהבת הפסיכואנליזה, תל אביב: רסלינג.

דה בובאר, ס', 2001. המין השני, כרך ראשון: העובדות והמיתוסים, תל אביב: כבל.

דה סוסיר, פ', 2005. קורס בבלשנות כללית, תרגום: אבנר להב, תל אביב: רסלינג.

הירשפלד, א', 1992. "דיוקן עצמי או הדיוקן בדרך אל ה'עצמי'", הליקון 5: 30-54.

—, תשס"א. "מתי עולם מזדעזעם: על יחסו של ביאליק אל מקורותיו בגילוי וכיסוי בלשון", בתוך: צ' לוז וז' שמיר (עורכים), על גילוי וכיסוי בלשון – עיונים במסתו של ביאליק, רמת גן: אוניברסיטת בר-אילן.

—, תשע"א. כינון ערך – לשון הרגש בשירת ח'נ ביאליק, תל אביב: עם עובד.

הלנר-אשר, מ', 2005. ונהר יוצא מעדן, תל אביב: עלמא, עם עובד.

הנדריקס, ה', 1992. לבסוף מוצאים אהבה, תל אביב: אחיאסף.

—, 1998. לשמור על האהבה הזאת, תל אביב: אחיאסף.

ואנייה, א', 2003. לאקאן, תל אביב: רסלינג.

ויגודר, ש', 2000. "מן הקצוות הפרימיטיביים לעבר המפגש האינטרסובייקטיבי: אוגדן ועבודתו", שיחות ט"ו(1): 5-16.

—, 2001. הקדמה, בתוך: ת' אוגדן, הקצה הפרימיטיבי של החוויה, תל אביב: עם עובד.

ויטל, רבי חיים, 1871 (תרל"א). עץ הדעת הטוב, זולקייב.

ויילד, א', 1984. תמונתו של דוריאן גריי, תל אביב: אור עם.

ויניקוט, ד"ו, 1995. משחק ומציאות, תל אביב: עם עובד.

ז'יז'ק, ס', 2005. התבוננות מן הצד – מבוא לדאק לאקאן דרך תרבות פופולרית, תל אביב: רסלינג.

זך, נ', 1976. שירים שונים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

זלדה, תשל"ה. אל תרחק, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

יונג, ק"ג, 1987א. הפסיכולוגיה של הלא מודע, תל אביב: דביר.

—, 1987ב. על החלומות, תל אביב: דביר.

—, 1989. האני והלא מודע, תל אביב: דביר.

—, 1993. זכרונות חלומות מחשבות, רמות: אוניברסיטת תל אביב.

—, 1993ב. מבוא, בתוך: ספר התמורות – איצ'ינג, ירושלים: כרמל.

ילום, מ', 1999. "ההיסטוריה של השד", תרגום: צילה אלעזר, תל אביב: זמורה ביתן.

ירום, נ', 2003. ההיסטוריה שבי היסטרי שבינינו, תל אביב: דביר.

ישורון, ה', 2003/2004. "ויתור על כל אחיזה": ריאיון עם חביבה פריה", חדרים 15: 169-190.

לאינג, ר"ד, 1978. האני החצוי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

לאקאן, ז', 2005. הסמינר ה'20 (1972-1973): עוד, תל אביב: רסלינג.

לב כנען, ר', ומ' גרובר פרידלנדר (עורכות), 2002. הקול והמבט – בין פילוסופיה וספרות, קולנוע ואופרה, מיתוס ומשפט, תל אביב: רסלינג.

לוי, א', 1993. "הערות מבוא לדיון בראייה ובהתבוננות", סטודיו 43, 21-27.

—, 2000. "האלמנט השלישי בפסיכותרפיה", שיחות י"ד(2): 162-164.

לורקה, פ"ג, 1989. משחק הדואנדה ותורתו, תל אביב: ספרית פועלים.

ליבס, י', תש"ן. חטאו של אלישע: ארבעה שנכנסו לפרדס וטבעה של המיסטיקה התלמודית, ירושלים: אקדמון.

—, 1994. "זוהר וארוס", אלפיים ט': 67-119.

ליכטנברג-אטינגר, ב', 1998-1999. "מבט ומסך מטריקסיאליים: מישהם לא היו שם", סטודיו 99: 36-45.

—, 2002. "ה'אחרת החתומה בגוף: הסובייקט, האחרת וההתענגות-כאב בהקשר המזוכיסטי בעקבות לאקאן המאוחר", בתוך: י' בנימיני וע' צבעוני (עורכים), עבד, התענגות, אדון – על סאדיזם ומזוכיזם בפסיכואנליזה ובביקורת התרבות, תל אביב: רסלינג, עמ' 89-137.

- מאקפרליין, א', 1978. הפסיכולוגיה של הלידה, תל אביב: רשפים.
- מינושין, ס', 1982. משפחות ותראפיה משפחתית, תל אביב: רשפים.
- סונטאג, ס', 1998. הצילום כראי התקופה, תל אביב: עם עובד.
- סטור, א', 1983. הדינמיקה של היצירה, תל אביב: ספרית הפועלים.
- סרי, ש' (עורך), 1984. עמי יונה – יהודי תימן בישראל, תל אביב: עם עובד.
- עצמון, צ', 2003. גוף הנפש – נפלאות מוח האדם, תל אביב: מפה.
- פדיה, ח', 2002. המראה והדיבור – טבעה של חוויית ההתגלות במסתורין היהודי, לוס אנג'לס: הוצאת כרוב.
- , 2002. מוצא הנפש, תל אביב: עם עובד.
- פופובסקי, מ', 1993. סטודיו 45: 16.
- פישמן, ר', 2002. סימבולים: המילון המלא, הוצאת אסטרוטלוג.
- פלורס, ר', 2014. לקראת פילוסופיה של הצילום, תל אביב: רסלינג.
- פרויד, ז', 2002. הטיפול הפסיכואנליטי, תל אביב: עם עובד.
- , 2002. מיניות ואהבה, תל אביב: עם עובד.
- , 2007. הצגת הנרקיסים ומאמרים נוספים על פסיכוזת, תל אביב: רסלינג.
- , 2007. פירוש החלום, תל אביב: עם עובד.
- , 2008. אבל ומלנכוליה – פעולות וטקסים דתיים (מבחר כתבים, ד), תל אביב: רסלינג.
- קדישוון, מ', 1997. אחרית דבר, בתוך: ז' בטאי, סיפור העין, תל אביב: כבל.
- קליין, י', 2005. הארץ, מוסף, 14 בינואר 2005: 8.
- קריסטבה, ז', 2005. כוחות האימה, תל אביב: רסלינג.
- , 2006. סיפורי אהבה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- רוטנברג, מ', 1990. קיום בסוד הצמצום – מודל התנהגותי לפי החסידות הקבלית, ירושלים: מוסד ביאליק.
- , 1994. שבעים פנים לחיים – רהיבוגרפיה מדרשית כפסיכותרפיה אישית, ירושלים: מוסד ביאליק.
- , 1995. פרדס חופשי, ירושלים: אקדמון.
- , 1999. היצר: הפסיכולוגיה הקבלית של מיניות ויצירתיות, ירושלים: שוקן.
- רולניק, ערן, 2005. "ברנשים פרוידיאנים וחתיכות אמת", הארץ, 27.5.2005, אוהזר מתוך: <http://www.haaretz.co.il/literature/1.969487> כ"ב 13 במאי 2015.
- רומי, מולא ג'לאל א-דין, 2001. ההארה, תרגם מאנגלית גיל רון שמע, תל אביב: חיים אחרים.
- רשת, י', 1997. הארץ, תרבות וספרות, 7 בנובמבר 1997, עמ' 2.
- שוהם, ש"ג, 2002. טירוף, סטייה ויצירה, תל אביב: משרד הבטחון.
- שחר-לוי, י', 2004. מהגוף הגלוי לסיפור הנפש הסמוי, ירושלים: דפוס פרינטיב.

- שכטר, י', 1990. אוצר התלמוד, תל אביב: דביר.
- שמיר, ז', 1986. שירים ופזמונות גם לילדים, פפירוס, אוניברסיטת תל אביב.
- שמיר, מ', 1947. הוא הלך בשדות, מרחביה: ספרית הפועלים.
- שפי, ס', 2004. הארץ, גלריה, 3 בדצמבר 2004, עמ' 37.
- תשבי, י', תשנ"ב. תורת הרע והקליפה בקבלת האר"י, ירושלים: שוקן.
- , 1996. משנת הזוהר, ירושלים: מוסד ביאליק.

- Barthes, R., 1972. *Critical Essays*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Bion, W. R., 1970. *Attention and Interpretation*, London: Tavistock.
- Chion, M., 1982. *La Voix au Cinéma*, Paris: Éditions de L'Étoile.
- Irigaray, L., 1973. *Le Langage des Déments* (Approaches to Semiotics vol. 24), Berlin: de Gruyter.
- Kernberg, O. F., 1985. *Borderline Conditions and Pathological Narcissism*, New York: Jason Aronson.
- Kohut, H., 1971. *The Analysis of the Self: A Systematic Approach to the Psychoanalytic Treatment of Narcissistic Personality Disorders*, University of Chicago Press.
- , 1978. *Introspection, Empathy and Psychoanalysis: An Examination of the Relationship between Modes of Observation and Theory* (1959), in: P. Ornstein (ed.), *The Search for the Self*, vol. 1, pp. 205-232, New York: International Universities Press.
- Lacan, 1977. *Seminar XI (1964) - The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* (A. Sheridan trans.), London: Hogarth Press.
- Mahler, M., Fred, P. and Anni, B., 1975. *The Psychological Birth of the Human Infant*, New York: Basic Books.
- Maslow, A. H., 1963. "The Need to Know and the Fear of Knowing", *The Journal of General Psychology* 68(1): 111-125.
- Ogden, T. H., 1982. *Projective Identification and Psychotherapeutic Technique*, New York: Jason Aronson.
- , 1995. "Analysing Forms of Aliveness and Deadness of the Transference-Countertransference", *International Journal of Psychoanalysis* 76: 695-709.
- , 1997a. *Reverie and Interpretation: Sensing Something Human*, Northvale, NJ: Jason Aronson.

## סרטים

- הזנוויצ'יוס, מישל, הארטיסט (*The Artist*), צרפת, 2011.  
 ססטי, מריו, הסיום האבוד (*L'Ultima Sequenza*), איטליה, 2003.  
 פליני, פדריקו, רומא (*Roma*), איטליה, 1972.  
 צ'פלין, צ'רלי, אורות הכרך (*City Lights*), ארצות הברית, 1931.  
 קרפיו, מייטה, המסע המסתורי של פ' פליני (*Il Misterioso Viaggio di F. Fellini*), איטליה, 2003.

## צילומים

- ענת בוצר, "סופים", איסטנבול, 2003.  
 סיגלית לנדאו, "הסבל", 2002 (182x54x95 סמ').  
 ענת בוצר, צילומים, תל אביב, 2003:  
 I מות התשוקה  
 II שדות בארי  
 III "אחי-הרותם", אייכה?  
 IV "אעלה בתמר אוחזה בסנסיניו ויהיו נא שדייך כשאשכולות הגפן וריח אפך כתפוחים"  
 V שוכן לו אפרוח זעיר  
 VI קן לציפור  
 VII למה השלישית? מה היא העורפות הזאת?  
 VIII ביוץ האדמה, ביוץ הנחש  
 סיגלית לנדאו, שער "סטודיו" 2000, Barbeel Hula, צילום צבע, 50x70 ס"מ.  
 סיגלית לנדאו, DeadSee, 2005, וידאו, 11:39 דקות.  
 פאטי צ'אנג, *In Love*. וידאו ארט, ניו יורק, 2001.  
 יצחק בנימיני, מה רוצה הגבר, תל אביב: רסלינג, 2003. על צילום הכריכה: פרט מהציור "סבסטיאן הקרוש" (1476-1477) מאת אנטונולו ממסינה.  
 ההשתקפות כ־real self והפנים האמיתיות כ־false self. סדנת תשוקה וצילום, ערד, 2005 (9I, 9II, 9III).  
 הצלם שגיא גרוס, צילום עצמי, ערד, 2005.

- , 1997b. "Reverie and Metaphor: Some Thoughts on How I Work as a Psychoanalyst", *International Journal of Psychoanalysis* 78: 719-732.  
 Rosolato, G., 1969. "La Voix", in: *Essais sur le Symbolique*, pp. 287-305, Paris: Gallimard.  
 Salecl, R. and Žižek, S. (eds.), 1996. *Gaze and Voice as Love Objects*, Durham and London: Duke University Press.  
 Shoham, S. G. et al., 1995. *Violence: An Integrated Multivariate Study of Human Aggression*, Aldershot: Dartmouth.  
 Silverman, K., 1988. *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Indiana University Press.  
 Spitz, R., 1965. *The First Year of Life: A Psychoanalytic Study of Normal and Deviant Development of Object Relations*, New York: International Universities Press.  
 Yampolsky, M., 1993. "Voice Devoured: Artaud and Borges on Dubbing", *October Magazine* 64: 57-77 (MIT Press).

## מקורות

- חומש תורה שלמה, מנחם מ' כשר, ניו-יורק תשי"ב.  
 ספר הזוהר, פירוש הסולם, מהדורת אילנה ויואב עצמון, ישיבת קול יהודה של הרב ברג, ארצות הברית 2004.  
 רבנו יוסף חיים, בן איש חי - הלכות, מרכז הספר, תשמ"ו.  
 תלמוד בבלי, מהדורת מרקין, ירושלים: המכון הישראלי, תשנ"ז.

## מילונים

- אבן-שושן, א', 1989. המילון החדש, 4 כרכים, ירושלים: הוצאת קרית הספר.  
*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (DSM) IV*, 1994, Washington DC: American Psychiatric Association

