

NEW JUNGIAN  
ISRAELI ASSOCIATION



עמותה יונגיאנית  
ישראלית חדשה (ע"ר)

דף הבית

## התשוקה אל הגוף והאני האוטנטי

### רות נצר

בעקבות ספריו של רולאן בארת על 'ערבי פאריז' ועל 'מחשבות על הצילום'.

רולאן בארת (1915-1980) מוערך בהיותו אחד מגדולי הפילוסופים, מבקרי התרבות במאה העשרים, אינטלקטואל מן החשובים בזרם הפוסט-סטרוקטוראליסטי. 'ערבי פאריז' הינו קובץ של ארבעה טקסטים אישיים-אוטוביוגרפיים-ספרותיים, בהם אנו פוגשים את השילוב המיוחד של הגות מתבוננת, חוויה אישית, וכשרון של סופר שנוגע כמשורר ברגעי החוויה בעולם. טקסטים אלו נכתבו בשנות השישים של חייו, והתפרסמו רק לאחר מותו. לדעתי, לספרו הזה, יחד עם קודמו, 'מחשבות על הצילום' יש נגיעה חשובה במהלך של הפסיכותרפיה מהאוביקטיבי אל הסוביקטיבי והאינטרסוביקטיבי.

את כתיבתו של בארת פגשתי בהתפעמות כשתורגם ספרו האחרון, היפה והחשוב ביותר לדעת רבים, 'מחשבות על הצילום' שיצא לאור בצרפתית ב - 1980, שנת מותו, (תורגם לעברית ב - 1988 על ידי דוד ניב. הוצאת כתר). ספר זה היה בשבילי מפגש משמעותי עם כתיבה הגותית שזנחה את הרציונליות המושגית, כשבארת מניח לכתיבה של תשוקה להוליד עצמה מתוך חווית עולם רגישה, חושנית, פנים אל פנים, ומתוככי הדבר עצמו. (ובתוככי האוביקט שכבר נהיה סוביקט). ה'מחשבות' שלו על הצילום אינן מחשבה רציונלית אלא הן פרי החוויה, כשהצילום, לדבריו, נמצא תמיד בסופה של תנועת ידו של ילד המורה באצבעו על משהו "ואומר: 'זה, זה כאן, הנה!'" . ההתבוננות שלו בצילום היא הגשמה מודעת של המונח של לאקאן (Tuche) שהוא "הזימון, המפגש, הממשי". המבט של בארת חותר אל המהותי, החד-פעמי, שמתרחש ברגע המפגש עצמו, עם מה שנהיה ברגע המבט לגוף האהוב של תשוקת המבט.

בארת אומר שהוא מבקש למצוא בדמות המצולמת את האני העמוק ביותר שמעבר לעמידת ההתחזות מול המצלמה, מעבר למראָה, כדי למצוא את "דרגת האפס" של הגוף שתתגלה מתוך מבט של אהבה ללא מצרים. לדבריו, הוא מבקש שהאני המצולם לא עוד יהיה כרוח רפאים, כחנות שנושל מעצמו, ושלא יהיה דימוי אלא יהיה חיים פרטיים. שאלת האוטנטי-האמיתי עולה גם ברשימה של היומן שכתב ופרסם חודשים לפני מותו. ברשימה זו הוא מדבר על השקר של הווידוי, על הכנות היומנית המדומה, ועל האני המתחזה. מתוך תחושת ההתחזות הזו מובנת התשוקה שלו אל מה שמעבר להעמדת הפנים ('הפרסונה') של האנשים העומדים מול המצלמה. ואז הוא מגלה מתוכו את הסוביקטיביות של המבט המניח לעצמו לחוות, ואז עולה מתוך הצילום (כמו ממושאי המבט בטקסטים של ערבי פאריז) "יסוד ארוטי או שורט הגנוז בי". זו תחושת ההיפעלות הריגושית. הוא מתעמק בצילום "לא כבשאלה (כבנושא) אלא כבפצע: אני רואה, אני חש, על כן אני שם לב, מתבונן והוגה". במשפט הזה הוא מתאר את המהלך מרגע החוויה שבו הוא פוגש את האני האמיתי שהוא תמיד גם פצע, אל ההתבוננות ההוגה. מהלך זה מאפשר לו ליצור את הסינתזה המאוחרת, הייחודית לו, בין חוויה והגות. הכתיבה של בארת מאחדת בעיני את שתי צפורים שיושבות על העץ במשל ההודי: אחת אוכלת מפרי העץ והשניה מתבוננת בה. את ההבחנה בין שתי הצפורים הייתי מקבילה להבחנה של בארת בין שני סוגי המבט בצילום: להתבוננות הרציונלית שנובעת מהצופה אל הצילום הנצפה הוא קורא 'סטודיום', ואילו למה שעולה ופוגע כחץ של פצע, רגש ותשוקה מהצילום הנצפה אל הצופה הוא קורא פונקטום. במלה פונקטום – מלשון נקודה – משתמע מבט תמציתי, מרוכז, מדויק ועז. יש כאן שני ווקטורים: אחד שבא מהצופה אל הנצפה, ואחד שבא מהנצפה אל הצופה. אוסיף כאן שהפונקטום הוא מה שמאפשר לצופה ולנצפה להיות אמיתיים. בשפה של בובר זה רגע האני-אתה, רגע המפגש האוטנטי. ביני לבין עצמי אני מרחיבה את שני סוגי המבט אל המפגש עם כל יצירת אמנות, ומכאן אל כל מה שקיים נכחי בעולם. יהא זה חפץ או אדם, ובעיקר אל המפגש ההדדי של מטפל-מטופל.

נראה לי שאין זה מקרי שהעניין של בארת בצילום עולה כשהוא מתבונן בתמונות אמו לאחר מותה. הוא מחפש למצוא אותה מחדש, "כפי שהיא לעצמה" ולא כדימוי, ומגלה שעליו לחקור את אמנות הצילום מתוך "מה שאנו מכנים בלשון הרומנטית, אהבה ומוות". אין זה מקרי, שכן האם היא המקור וההתחלה, ובקשר הראשוני עם האם טמונים החיים הבלתי מודעים שטרם נושלו מעצמם. ולכן היא המקום בו נולדה בנו החוויה שלנו עצמנו "כפי שהיא לעצמה". הקשר הרגשי החזק אל אמו האבודה הוא אולי מה שמאפשר לו לחוש את "הפצע" העולה מן הצילום, את הקשר

הבלתי נמנע בין חיים ומוות, תשוקה וזכרון, עבר והווה. כל אלה מגלים לו את "תחיית המתים" שמתרחשת בצילום. את "הוודאות שהגוף המצולם מרגש אותי בקרינתו שלו עצמו". במלים אחרות, נראה לי שהפצע האישי של אבדן אמו מאפשר לו לחרוג מהאינטלקט החריף (הסטודיום) אל המבט האמיתי של החוויה הרגשית (הפונקטום), אשר בה הפצע של המצולם והפצע של המתבונן במצולם הם היינו הך. אל זכר אמו ותחושת אבדנה בארת חוזר גם בטקסט האחרון בספר 'ערבי פאריז'.

'מחשבות על הצילום' הוא המחשה של כתיבה מודעת לעצמה, שמגשימה את השילוב של הגות וחוויה שאודותיו הוא עצמו כותב כשהוא מנסח את שני אופני המבט בצילום. כתיבה זו היא גם המאפינת את 'ערבי פאריז'. היא המפתח המוזיקלי שלה. כבר בטקסט הראשון, כשהוא מדבר על "האור של סוד ווסט", הנוף של מחוזות ילדותו, אנחנו פוגשים את החוויה האישית כשהוא אומר: "כל ידיעה שמגיעה מן המרחב הזה נוגעת בי באופן אישי". המלה הצרפתית סוד נשמעת לקורא העברי כהווית הסוד של "האור הגדול", "אור-מרחב", "אור מאיר", שהוא "צלול, זוהר, קורע לב ממש", עליו בארת מדבר. בנוסח פרוסט, שמלווה את מבטו גם בטקסטים אחרים, הוא מדבר על תחושות, ריחות, עייפויות, מרקם מקומות, וצלילי קולות, וחווה את הזכרון באמצעות החושים והגוף. הוא מדבר במפורש על הזכרון של הגוף. הרי זה שוב מה שהוא כותב על הצילום: הגוף שמרגש "בקרינתו שלו עצמו". האינטלקט המדויק של בארת של ספרו 'המיתולוגיות' מקווז בעשור האחרון של חייו בגילוי התחושות והגוף, ברגש ובהיפעמות: "הגוף שלעתים נעשה ספוג לחות, שכור מכלורופיל, רפה, מותש מן הרוח הספרדית". כאן גם נגלית שפת השירה שבו. שפת שירה היא גם התאור שלו את הטקסט השני 'תקריות': "טקסטים זעירים, קפלים, הייקו, משחק משמעות, כל מה שנושר, כמו דף נייר". הטקסט 'תקריות', שנכתב במהלך 1968-1969, הוא אכן צרוף של פרגמנטים מינימליסטיים של שתיים עד ארבע שורות. אחדים נראים כמו הייקו שהוא טקסט זן: "חיפוש כושל אחר גלביה כחולה. הערה של סירי: אין כבשים כחולות". אחדים כפתיחה אפשרית לספור. אבל כולם הם ניסוח מדויק של פרטי המראה המוחשי. כל אחד הוא רגע של מבט, כמו מבט צילומי של רגע, רגע של 'פונקטום' שעולה מהטקסט ופוגע בלב הקורא-צופה. טקסטים קצרצרים אלה מתעדים את הטריטוריאלי, הבנלי, הסתמי, וגם את הארוטי או את הנחות, במבט נטול פניות: "משפט פתיחה נוסח רסין: נאמר בנכנות מתוקה: 'אתה רואה אותי? אתה רוצה בי לגעת?' ". או: "הוא מנקה בהתלהבות את הבידה עם מברשת שרותים. כשאני מעיר לו: 'רק בשביל הבידה!' ". לעתים הם גם נדמים כחידה או כמשל: "הברמן בתחנת הרכבת יצא לקטוף

פרח גרניום אדום והניח אותו בכוס מים, בין מכונת הקפה וערימה שמנונית של כוסות ומפיות מטונפות". כשהסתמי מתועד במבט הצילומי של האמן-סופר מתרחשת בו הטרנספורמציה האלכימית שבה הנחות הופך לנעלה: לְדָבָר עֲצָמוּ.

החומרים היומיומיים או הנחותים-נמוכים מתקיימים בשלום בכתיבתו ביחד עם החומרים הגבוהים, כמו האור: "האור תופס שם מקום עמוק, שבתוכו הוא מחיה את עצמו ומופיע כמו שחקן" (מתוך 'בפאלאס הערב'). "הסינתזה, הטוטליות, המורכבות" שהוא מייחס לאולם הרקודים, הפאלאס, (שהוא בו בזמן המבנה, האנשים שבתוכו, האור והתנועה בתוכו) הם המאפיינים את כתיבתו שלו.

'תקריות' הוא כעין תעוד רשמי מסע במרוקו. גם הטקסטים האחרים הם כעין תעוד מסע שוטטות שיש בו את תעוד רשמי ההליכה עצמה בתוך מרחב קונקרטי. ב'אור של סוד ווסט' הוא כותב על "ההליכה, החדירה האיטית, הקצובה, אל תוך הנוף". ב'פאלאס הערב' הוא משוטט באולם רקודים: "כדי להרגיש טוב במרחב, אני צריך שאפשר יהיה ללכת בו מנקודת אחיזה אחת לאחרת, לחוש בנוח בפנינות ובמשטחים, וכמו רובינזון מאושר באי שלו להתהלך נינוח מבית לבית". בטקסט האחרון, שהוא יומן אישי שנכתב במשך שבועות אחדים סמוך לזמן מותו, הוא מתאר את שוטטויותיו בערבים ברחובות, בבארים ובמסעדות של פאריז. הוא יוצא לבדו ערב ערב להפיג את עצבות בדידותו, לחפש התאהבות או מין אקראי, קנוי, הומוסקסואלי, וחוזר לבדו לביתו.

באחרית דבר דרור משעני מציין את הכתיבה הקודמת של בארת שמאופינת בצורך "לייצר מרחק (בקורתי, מדעי) בין האני הכותב לבין מושאי הכתיבה". כשהכתיבה מתבוננת "אוביקטיבית". לעומת זאת, כתיבתו המאוחרת היא "התנועה שלו לעבר האני, ההתכנסות לתוך הגוף הביוגרפי", כשהוא דוחה את התרבות המנכרת אותו מגופו ונפשו. תנועה זו היא המעבר שכבר דיברנו עליו מהמבט המתבונן-חוקר בצילום - ה'סטודיום', אל חץ ה'פונקטום' של התמונה עצמה שפוגע בצופה. משעני כותב ש"הכתיבה דרך האני מובנת כאתר האוטנטי היחיד של הידע וההכרה".

אני רואה הקבלה בין מה שבארת עוסק בו לבין מה שהפסיכותרפיה עוסקת בו באותן שנים: התנועה של בארת בצילום ובכתיבה לעבר האני האוטנטי, לעבר הפצע, ולעבר החוויה החושית של הגוף, היא כמו התשוקה בפסיכותרפיה לגלות מבעד ההתחזות של מסכת הפרסונה והעצמי הכוזב) של המטופל והמטפל (כאחת) את העצמי האמיתי. יתירה מזו, יש תשוקה לגלות את האני האמיתי של המטופל והמטפל כאחד. מגילוי העצמי האוטנטי האמיתי של המטופל בתהליך הפסיכותרפיה עוברת הפסיכואנליזה מהלך חשוב לקראת גילוי היחסים האוטנטיים בין המטפל-מטופל, כמו



יחסים אוטנטיים של 'פונקטום' הדדי בין הצופה והנצפה בצילום. בעשורים הראשונים של הפסיכואנליזה המטפל נתפש כחייב באוביקטיביות מנוכרת ונטולת אני ביחסו אל המטופל, ממש כמו הכתיבה האוביקטיבית שבארת חיפש. ואילו בעשור של שנות התשעים, (ויש לציין זאת – אחרי פרסום 'מחשבות על הצילום' ב-1980!) , מתפתחת בפסיכותרפיה התפיסה של אינטרסוביקטיביות, של הדדיות אוטנטית בלתי נמנעת בין המטפל והמטופל. המטופל והמטפל אינם נתפשים עוד כאוביקטים שחיים בתוך "יחסי אוביקט", אלא סוביקטים נוכחים במפגש אמיתי. הרי זו התנועה לעבר האני. זו נוכחות האני הסוביקטיבית של הכותב והנכתב בכתיבתו החיה והנושמת של בארת והרי לפנינו עוד ההגשמה של המשמעות הסמלית של הטבילה המשותפת, עתיקת היומין, של המלך והמלכה הערומים יחדיו באמבט האלכימי.

אני מזהה בכתיבתו של בארת משאלה של התרבות הפטריארכלית שנכלאה בידי עצמה לנוע מהממד הגברי הרציונלי אל הממד הנשי הרגשי-חוויתי-דיאלוגי ומהאני הצופה אל העצמי החווה. בשפת הקפְּלָה זו התנועה מהאור המקיף אל האור הפנימי.