

NEW JUNGIAN  
ISRAELI ASSOCIATION



עמותת יונגיאנית  
ישראלית חדשה (ע"ר)

דף הבית

על הדבור ועל הגברי והנשי – לפי<sup>1</sup> סרטו של אלמודובר 'דבר אליה'

### רות נצר

"בדרך כלל אין הבריות סחים זה עם זה, אלא בעצם לתוך חלל של רשות בדויה".  
"אב-הנחה ללידתה של שיחה כהויתה היא, שכל אחד ואחד מאישי השיחה יתכוון לחברו  
באשר הוא, לאדם זה דווקא. אני יודע אותו בלבי, לבי יודע שהוא אחר... שונה ממני  
שינוי ישות בדרכו זו המיוחדת החד-פעמית".<sup>2</sup> (בובר).

"אין נפקא מינה למה או למי קראו אלוהים, אבל נכון גם מה שקראתי בתלמוד:  
'לאלוהים שלושה מפתחות: אחד לגשם, ואחד ללידה ואחד לתחית המתים'" (פיסארניק)<sup>3</sup>

"אני בן מלך נרדם שאהבתו מעוררתו לתרדמה חדשה. אני קבצן של אהבה שנקרע לו  
תרמילו והוא מניח את האהבה בתוך תרמיל קרוע".<sup>4</sup> (עגנון)

הסרט 'דבר אליה' של אלמודובר הוא נקודת מוצא להבנת קשיי הדבור ההדדי-  
הדיאלוגי בין גברים ונשים. המאמר מתיחס לדיאלוג בין הגברי והנשי שבנפש  
הדמויות שבסרט, באפשרות לייסד זהות גברית או נשית מתאימה, ובדגמים  
ארכיטיפיים-מיתולוגיים שמתקיימים ברקע הלא-מודע של גבורי הסרט. המאמר

1

<sup>2</sup> מ.מ. בובר מ. מ., בסוד- שיח. ע 222-223, מוסד

ביאליק, 1959

<sup>3</sup> פיסארניק א., המתים והגשם. תרגום פבלו-יצחק

קירטצ'וק. המעורר 12, 98, 2001.

<sup>4</sup> עגנון ש.י., גבעת החול. על כפות המנעול. ע' שעא.

ירושלים. שוקן.

מתבסס על התייחסותם של יונג, ואריך נוימן ממשיתו, לתהליכי התפתחות התודעה, ולמרכיבי הנשי והגברי שבנפש האדם. המאמר מרחיב את משמעות הדבור ועוסק בדבור שמתרחש במרחב המעברי שמעבר למלים: במבט הפעיל שמתרחש בין הצופה והיצירה. נשתמש כאן במונחים, שטבע חוקר התרבות רולאן בארת, המתארים התבוננות בצילום.

'דָּבַר אליה' – אומר בניגנו למרקו, וכוונתו שידבר אל לידיה השרויה בתרדמת, כמו שהוא, בניגנו, מדבר אל אליסיה השרויה אף היא בתרדמת. התביעה לדבור מופנית, אפוא, מלכתחילה לדבור אל אשה שאינה מסוגלת להענות ולהגיב ולדבר בחזרה. ואכן, עניינו של הסרט בדבור הדדי דיאלוגי בלתי אפשרי עדיין בין הגבר והאשה. יתר על כן, הסרט עוסק במסתורין של הדיאלוג בין הגברי והנשי בנפש כל אחד. אשתמש כאן במושגים, שטבע יונג על הנשי והגברי; יונג הבחין בכל גבר גם במרכיב נשי (אנימה) ובכל אשה גם במרכיב גברי (אנימוס), והנפש שואפת לחבר בתוך עצמה את הגברי-נשי להווייה אחת שלמה (הבחנה כזו קיימת כבר בפילוסופיה הסינית בה היין והיאנג יוצרים יחד את השלמות). הנשי הוא הארוס, יכולת לקשר, התייחסות, אהבה, זרימה רגשית, סובלנות, פתיחות לטבע, לאי רציונלי וללא-מודע והכלה רחמית. הגברי הוא הלוגוס, הרציונליות, האומץ, האובייקטיביות, האקטיביות והיוזמה הפאלית. הגברי והנשי יכולים לפעול בנפש כל אחד (של הגבר והאשה) באופן חיובי מפרה ומשלים, או ההיפך – לשלוט בנפש באופן לא מותאם ושלילי.

בעידן הפוסט-יונגיאני והפמיניסטי, נבדקות מחדש משמעויות המגדר, ונוטים לערער על ההבחנות האלה של אשה המאופינת באיכות נשית והגבר המאופין באיכות גברית. אבל גם כשמנסים כיום לשלול את השונות בין הגבר והאשה, וכשמעדיפים להתייחס רק אל הנשי והגברי שפועלים בנפש הגבר והאשה כאחד, עדיין מתקשים גברים ונשים לעצב את זהותם האישית ולמצוא את האיזון בין היסוד הנשי והגברי בנפשם. אלמודובר מרבה לעסוק בסרטיו בשאלת הזוהר המגדרית ובבלבול והמצוקה הנובעים מערבוב התחומים - כשהאשה יכולה לנהוג כגבר והגבר כאשה. כמו-כן הוא עוסק בקושי שבמפגש ובדבור בין המינים.

הסרט עוסק בגורלם של שני זוגות – בניגנו ואליסיה, ומרקו ולידיה, כשבסופו של דבר, לאחר מותם של לידיה ובניגנו יותרו מרקו ואליסיה כזוג אפשרי שאולי יגשים מה שהאחרים כשלו בו. בנוסף לכך הסרט עוסק בקשר המתהווה בין שני הגברים, מרקו ובניגנו. למעשה, הם שני הגברים הראשיים של הסרט, ומבעד גורלם מסופר לנו על דמויות הנשים שהם פוגשים.

'דבר אליה' – ממקד את האשה כנמענת של הדבור ונמענת הסרט כולו והסרט פותח ומסיים בקטעי מחול (של פינה באוש) שבהם התמקדות על האשה. בקטע הראשון של המחול, בו פותח הסרט, נראות שתי נשים מבוגרות, כל אחת לבדה, בו הן מבטאות מצוקה ועצב ובדידות. אין דיאלוג והדדיות של מחול ביניהן, או בינן לבין הגבר שמשותף אף הוא, בתפקיד שולי, כמסיר את הכסאות שפזורים על הבמה ומפריעים להן לרקוד במחול שלהן, מחול שמרוכז לגמרי בעצמו. הגבר המתרוצץ שתנועותיו מבוהלות משרת את המחול שלהן והן מתעלמות כליל מקיומו. הגבר לבוש חולצה ומכנסים ומקטורן פתוח, ואילו הן – כותונת לילה. הפערים האלה של לבוש ואופן תנועה – הוא תנועותיו עצבניות

והן בזרימה הרמונית - מדגיש את הפער בין הגבר והנשים. ברור שהן מוקד המחול ומספרן עודף (שתי נשים לעומת גבר אחד). ההתמקדות הוא בנשיות הסובלת. הנשיות הסובלת היא הנשמה (המלה אנימה פרושה נשמה ויוג משתמש במלה זו לבטא את הנשיות בנפש הגבר, שהיא גם השער לנשמתו) הסובלת – של הגברים והנשים כאחד.

שני הגברים מרקו ובניגנו צופים במחול הזה, ובניגנו מבחין בדמעות על פניו של מרקו שיושב לידו. הסרט מסתיים בקטע מחול אחר בו צופים מרקו ואליסיה, ומרקו פונה להביט באליסיה שמחייכת אליו. בקטע זה רואים שורת גברים ונשים רוקדים טנגו – כביטוי של הדדיות תנועה זורמת ביו הגברים והנשים – אולי אלו המאויים הסמויים של גבורי הסרט. ולמרות זאת, גם בקטע זה יש התייחסות שמבליטה את האשה, כאשר קבוצת גברים מניפה אשה ששרה, צונחת ומתרוממת לסרוגין, והיא מורמת כנסיכה או אֵלָה קדמונית, שהגברים בתנופתם כמו משרתים וסוגדים לעליונותה. הקטע הזה מזכיר את דבריה של המורה למחול של אליסיה – על הנשיות שנולדת מהגבריות.

המוח של האשה הוא מסתורין – אומר בניגנו. אכן, הסרט חג סביב המסתורין הנשיים המתגלמים בנפש האשה והגבר כאחד. הנשי בולט גם אצל הגברים: מרקו מרבה לבכות, ובניגנו סועד ומטפל באמו ובאליסיה כמו אשה. מהו האיזון הנכון של נשי-גברי בנפש כל אחד מהדמויות – זו השאלה, ונראה איך הפרת האיזון פוגעת באפשרותם של הגברים לחיות ולדבר זה עם זה: לידיה מזוהה עם גבריות לוחמת – כלוחמת שוורים – ומומתת על ידי הזדהות זו, כשהפר נוגח בה. בניגנו מזדהה עם היסוד הנשי-אמהי עד סרוס של עצמיותו כאדם אוטונומי בעל תודעה וגבריות, עד אבדן שיפוט ואונס, שמפליל אותו וגורם למותו. אליסיה מזוהה לחלוטין עם הפסיביות הנשית הנסוגה מהחיים, שהתרדמת מסמלת, ללא הגשמה של נשיות וגבריות בוגרים. רק מרקו, נראה כמשלב בו איכויות מאוזנות של גבריות ונשיות. הוא גם יודע לבכות כאשה, וגם נרתם למאבק אקטיבי כדי להציל את בניגנו משגעונו, ולהציל את לידיה ואהובתו הקודמת מהנחש. אולי בהמשך הוא "ציל" את אליסיה מהפטרונות של המורה למחול.

ברקע של הדמויות מרחפות דמויות מיתולוגיות, שמסמלות את הגורל המיתי, והארכיטיפים הפועלים בעמקי נפש הלא-מודעת של גבורי התסריט: לידיה, הלוחמת, עשויה להזכיר לנו את האלה-אם הגדולה הקמאית השולטת בחיות 5 כי האם הגדולה היא אלת טבע והיא חולשת על הטבע כולו. היא גם עשויה להזכיר לנו את האלה ארתמיס, שחיה ומושלת עם חיות הפרא. אבל לידיה היא לא כל אֵלָה. כי לידיה נאבקה בחיה-הפר ולא חיה איתו בשלום כמו האלות. כלוחמת שוורים, היא מזדהה עם התפקיד המסורתי של הגבר לוחם השוורים, ואמנם מסופר לנו כי היא ממלאה אחר מאווי אביה שבחר עבורה את תפקידה. לא היא בחרה בזוהר זו, שכפי שמתברר, אכן אינה תואמת לנפש האשה, ולכן הפר משמיד אותה.

נזכור שהאלה-הנשית חיה בשלום עם הטבע, בעוד האל-הגבר נאבק בחיה כדי לנצח אותה: כך מרדוך נאבק והורג-מבחר את תיהמת, פרסאוס את מדוזה,

ויאזון את הדרקון, ובנצרות סנט ג'ון הורג את הדרקון. הפר מופיע כחיה להאבק ולהשמיד במיתוסים של גלגלמש הבבלי הנאבק כנגד פר השמיים, והאל הפרסי מיתרה הנאבק ומשמיד את הפר. כמו-כן תזאוס הורג את המינוטאור שהוא פר למחצה. מתקמת גם אפשרות אחרת, כשהרקולס תופש את הפר בלי להשמיד אותו ובסופו של משחרר אותו, אבל גם הפר הזה יושמד בהמשך על ידי תזאוס. בתרבות המזרח הדרקון הוא כוח טבע מועיל והרסני כאחד ויש ללמוד לחיות איתו. הפר הוא זה שיש לאלף אותו ולחיות איתו בהרמוניה<sup>6</sup> – ולא להשמיד. את האופציה המתונה והמאוזנת הזו איבדה התרבות המערבית, שנאחזת ברוב המקרים באפשרויות קיצוניות של לבלוע או להבלע, למות או להמית, לנצח או להתאבן-להרדם על ידי המבט המאבן-משחק של המפלצת נגדה נלחמים, כמו שקורה ללידיה. כזה הספור על מדוזה שיזון נלחם בה. למדוזה ראש מלא שערות של נחשים – מי שמביט בה ישירות מתאבן. אפשר לומר שלידיה שבורחת בפניקה מהנחש, משום שאין לה כלים מתאימים להתמודד איתו (לעומת פרסאוס שקיבל כלים אלה מאתנה ומהרמס) מתאבנת בתרדמת. כשהנחש-פר נחוה ככוח טוטלי-חייתי מאיים ולא כעוצמה פנימית מחשלת או ניתנת לאילוף. למעשה הפר טומן בו את האיום המאבן של מדוזה.

במיתוסים, אשר מתארים את התפתחות התודעה<sup>7</sup>, הגבר הוא היסוד התודעתי שחייב להתגבר על כוחות הטבע שמסמלים את החיים הבלתי מודעים, לכן הגבר הוא הנאבק במפלצת-דרקון אשר מסמל לעתים את האם הגדולה השלילית הבלוענית, או לחילופין, את האב הגדול הנורא, אשר מאיים לבלוע את בניו. המאבק כנגד החיה הקדומה הוא מאבק של תודעת האני באשר היא, כנגד הכוחות הלא-מודעים החזקים ממנה, האמהיים והגבריים, אשר מאימים על האוטונומיה של האני. אולם האשה שקרובה מטיבה לחיים הבלתי-מודעים וניזונה מהם, יכולה לחיות בקרבה עם כוחות אלה, ביתר השלמה ובפחות התנגדות קיצונית, ואינה מחויבת במאבק טוטלי כזה. זו הסיבה שלידיה, שאפילו את הנחש לא הצליחה לנצח – לא מתאימה לנצח את הפר. גם לידיה וגם אהובתו הקודמת של מרקו מבועותות מפני הנחש. הנחש גם הוא חיה קדומה, שמסמלת כוחות יצריים מסוכנים, כוחות לא-מודעים הבאים מהתהום, אולם בניגוד לחיות המפלצתיות המיתיות האחרות, הנחש הוא בעל פוטנציאל לשרת את האדם, להביא תודעה חדשה של טוב ורע (בגן-עדן), מרפא (במקדש אסקלפיוס) וטרנספורמציה ואיחוד ניגודים (הנחש הכפול של האל הרמס). לידיה, כמו האהובה הקודמת של מרקו (שמכורה לסמים), מופעלת באמוציות חזקות, נשלטת ברגשות של עולמה הפנימי הפראי-נסער, המסומל על ידי הפר. הפר מביס אותה. מרקו לא יוכל להציל את אהובתו מהפר והנחש הפנימי של נפשן,

<sup>6</sup> כך בטקסט הבודהיסטי 'עשר תמונות הפר', אשר בו האדם מחפש את הפר, תופש אותו ומאלף אותו, ואז חי איתו בהרמוניה, ובסופו של דבר שולח אותו לחופשי. ראה רו י., דאור ד., איש מחפש פר. תל-אביב, מודן. 1966.

Neumann, E., The Origin and History of Consciousness. London; Karnac 1989. <sup>7</sup>

כמו שלא יוכל להציל את בניגנו משיבושי תפישת המציאות שלו ומהישלטות על ידי עולמו הפנימי. משום שההתמודדות של האדם עם עולמו הפנימי היא משימתו האישית. איש לא יוכל להאבק במפלצת של זולתו.

גם בסרט הסיני 'נמר-דרקון' הנשים פועלות בכוח לחימה גברי, הן נאבקות בלהטוטי חרב גרנדיוזיים בכל מכשול. בעידן שחרור האשה, פעמים רבות האשה בוחרת בזהות גברית קיצונית שלא באמת תואמת לה, בטרם יבנה מתוכה מערך של זהות ברורה, אשר יאפשר הקשבה למגוון הכוחות הפועלים בתוכה ולבחירה מודעת.

לדמויות הנשיות המרכזיות בסרט שתי אופציות: האחת היא אופציה של מאבק גברי שאינה תואמת לה (לידיה) והשנייה היא של תרדמה (לידיה ואליסיה) – כשהן מובסות על ידי החיים. התרדמה מופיעה כסמל למצב לא-מודע. שהרי בשינה אדם מנוע מתודעה ומציאות אובייקטיבית והוא נשלט על ידי הלא-מודע (עולם החלום). במיתוס הבבלי גלגמש מאבד את צמח האלמוות משום שהוא נרדם. זו תרדמת עיפות טבעית. התרדמה הנשית, לעומת זאת, היא תרדמת עמוקה (מצב קומה) שמופיעה במיתוסים ובאגדות – כביטוי לבחירה נשית (לא מודעת) בנסיגה מהחיים אל איון התודעה ואיון האחריות העצמית והאוטונומיה. אי יכולת להתמודד עם הרע והקשיים מפיל לתרדמה. כך היפהפיה הנרדמת שנרדמת למאה שנים כתוצאה מדקירה, ושלגיה המובסת אל תרדמת מהתפוח המורעל של האם החורגת. כך גם בספור 'שבועת אמונים של עגנון'<sup>8</sup>: לפי הבנתי, הגיבורה שושנה חולה במחלת השינה כ'בחירה' בהמנעות מנשואין, ובהמנעות מקונפליקט אפשרי בין נאמנות לבעל העתידי או לאביה. התרדמת יוצרת מצב בו האשה נסוגה אל שליטת האחר בחייה, שהוא האב או הבעל. הנסיך שמציל את שלגיה ואת היפהפיה הנרדמת מסמל את הגבר בעולם החיצוני שרק הוא יכול לפתור את קשייה, וכך, למעשה, להשאיר אותה תלונית וחלשה ובלתי מודעת. לחילופין, הוא יכול לסמל את הפן הגברי-תודעתי אשר יתפתח בנפשה ויחזיר אותה מתוכה לתודעה הנכונה.

אליסיה, שאולי בשמה גלום שמו של גן העדן הקדום של היוונים – 'אליסיום', כמו שרויה בתרדמת בגן-עדן של תרדמה גמורה. גם קודם לכן, היתה שרויה בתום של נערה שחיה במבצר המסורג והנעול של בית אביה וטרם יצאה לחיים העצמאיים. חייה מושפעים על ידי אביה, הפסיכיאטר המנוכר, שלא נראה אפילו פעם אחת מפגש כלשהו בינו לבתו, אפילו כשהיא בתרדמת. אין בו שום ביטוי רגש של אהבה וצער, ובכלל אין בו שום ביטוי רגשי. האב הוא תמונת ראי של לידיה – כמי שחי בזהות לא נכונה לו. הפסיכיאטר אמור להיות זה שפתוח אל העולם הפנימי הנפשי והרגשי, שהוא עולם המסומן על ידי הנשי (האנימה בנפש הגבר). וכאן הפסיכיאטר הוא היפוכו של דבר: והוא הקצנה של גבריות מנוכרת. בהעדר אב שמשמש כמורה דרך, איך תוכל אליסיה לפתח בנפשה את היסוד הגברי-תודעתי שיחנוך אותה לחיים? בנוסף לכך לאליסיה אין אם. האם התחליפית היא המורה למחול. אליסיה נחטפת מעולם התמימות של נעוריה (תמימות הניכרת היטב בהבעת פניה של אליסיה) ומהשייכות לאם, כמו פרספונה שנחטפת מהקשר הבלעדי אל אמה דמטר על ידי הדס מלך השאול.

<sup>8</sup>עגנון ש. י., שבועת אמונים. עד הנה. ע' רטז-רצט.

השאל-המוות חטף את פרספונה כמו את אליסיה. כשהיא שוכבת עטופה כולה בכתונת לבנה היא נראית כעטופה תכריכים, ובו בזמן ככלתו של המוות. פרספונה עוברת מתלות-שייכות לאם אל תלות בבעל-הדס. היא עצמה לא עושה דבר כדי להנצל, או לקבוע את תרשים גורלה. הכל נקבע עבורה על ידי האלים. אליסיה עוברת מתלות באב ובמוֹרָה אל תלות התרדמת בבניגנו. כמו פרספונה אליסיה שבה מהמוות אל החיים, אבל גורלה נקבע על ידי אחרים. במיתוסים – הירידה לשאול כדי לשוב ולעלות ממנו נועדה להעשיר ולהפרות את החיים – פרספונה מביאה את האביב עם שובה לאדמה, היא גם לומדת לחיות לסרוגין עם הבעל (הדס, בחורף). - היסוד הגברי, ועם האם - היסוד הנשי (דמטר, באביב ובקיץ). השיבה מהמוות והתחייה כרוכים במיתוסים (במיתוסים של אוזיריס, דיוניסוס, ישו) בטרנספורמציה מהותית וחיים תודעתיים-רוחניים חדשים. האם זה מה שיקרה לאליסיה? האם אליסיה עוברת תחיה רוחנית ושינוי תודעה נפשי שיאפשר לה מפגש נכון בנפשה עם היסוד הנשי והגברי?

אליסיה-אליסה הוא גם שמה של אליסה בארץ הפלאות, שגם היא נופלת אל העולם התת-קרקעי המסמל הן את המוות והן את העולם הלא-מודע. אבל מה רב ההבדל: אליסה נופלת לעולם התחתון מתוך ריצת סקרנות, שהיא נקודת המוצא לסקרנות שמפעילה אותה במסעה התת-קרקעי. אליסה שואלת שאלות ללא הרף - על מהות הדברים שהיא פוגשת ועל עצמה. מי אני, היא שואלת, ובאיזו דרך לבחור. במסעה היא מגיעה להכרות חדשות של תודעת הזמן והמקום, וגם מעיזה למרוד בסמכות האמהית של המלכה. לא כן אליסיה. הנפילה לעולם הלא-מודע מקבעת את העדר המודעות שלה. ולאחר שהקיצה מהתרדמת אינה יודעת דבר ממה שהתרחש בה. היא נשארת נטולת ידיעה. בינתיים היא תלותית, תלויה במקל הליכה ובמורתה המשתלטת מחדש על חייה כאילו אין לה שקול דעת עצמאי (מדוע היא מפקחת על שיחתה עם מרקו?).

בניגנו מתאהב באליסיה כשהוא מתבונן בה רוקדת באולפן מחול שמול חלונו. הוא בחור מוזר ותמים (שיקוף התמימות של אליסיה), שחי עם אמו. אביו עזב לפני שנים רבות. הוא מנותק מהעולם ומקשר נורמלי עם גברים ונשים. אינו מבחין בחריגות של התנהלות חייו. הוא אינו מסוגל לנהל שיחה של ממש עם אליסיה. הפער-המחסום ביניהם מסומל בשער הברזל הגבוה והנעול (ככתוב בשיר השירים - "גן נעול אחותי כלה") של בית אביה. שם היא מתגוררת כמו בת המלך הכלואה בארמון של אביה, באגדות, כשהמלך-אב מסרב להפרד מבתו ולתיתה למחזריה. בניגנו, שאינו מכיר דרכים נורמטיביות להפגש עם אשה, מתחזה למטופל (הפרדוקס הוא שבאמת בניגנו זקוק לעזרה נפשית אבל אינו מודע לבעייתו. למעשה, הוא עצמו בכעין תרדמת של תודעה). וכך חודר בערמה למבצר האב, כדי לראותה. הוא גונב מסרק שלה כאוביקט שיסמל אותה. המסרק ילווה אותו לכלא כאוביקט סמלי ואוביקט מעבר. מסרק מסמל את האפשרות לעשות סדר (להביא מודעות) ולשלוט או להשפיע על כוחות הפריון והאנרגיה הטבעית שצומחים מעצמם מגוף האשה. לכן באגדות יש למסרק חשיבות – חשוב לאשה לקבל חזרה את המסרק שאבד לה.

בהקשר זה מעניין לצטט את יעל רנן<sup>9</sup>, שכותבת על גבורה של אגדה

<sup>9</sup>ראה רנן י., אלות וגבורים. ע 151, עם-עובד, 2000



אסיקמוסית: "התלות הפרזיטית של סְדָנָה [גבורת האגדה] באביה הפכה לאחר ההפרדה ממנו לתלות הדדית בינה לבין כל בני עמה...השמאן הוא זה שמקל על סבלה ומטהר אותה (בדרך כלל על ידי סירוק שיערה הארוך. פעולה שהיא עצמה אינה מסוגלת לבצע בגלל נכותה)". הבעלות על המסרק מסמלת, אפוא, את האפשרות להשפיע לטוב או לרע על כוחותיה של האשה: לשלוט בה או להיטיב לה ואף להקל על סבלה. ואמנם, כשבניגנו הופך למטפל הסייעודי של אליסיה הוא מסרק אותה; בניגנו מצליח ל"שלוט" באליסיה, כשהיא נפגעת בתאונת דרכים וחיה מעתה כתרדמת צמח. הוא מטפל בה במיומנות של אח רחמן, אותה רכש כשטיפל באמו במשך עשרים שנים, בסרוק, עיסוי, חפיפה, רחצה, הלבשה, ומילוי כל צרכיה. וכשנלקח לכלא הוא מסרב להמשיך לחיות כשמסרבים לאפשר לו להחזיק במסרק. אולי, מבלי דעת, הוא גם "מרפא" אותה בטפול הגופני המסור ובדבור אליה.

אולם כשבניגנו מטפל באליסיה, יותר נכון בגופה הרדום, נראה שגופה, כמו המסרק, אינו אלא פְּטִישׁ לסגידה, ואובייקט שמסמל אותה, ואולי נכון יותר, גופה מסמל את דימוי האשה האהובה, ואולי את האשה-אם הארכיטיפית אשר ממנה מעולם לא נפרד. בניגנו לא רואה מוזרות בטיפול הטוטלי שלו באמו ובאליסיה. אין לו דרך אחרת לחיות. ההזדהות הגמורה של בניגנו עם העשייה הנשית-אמהית הטיפולית, כלפי אמו ואליסיה, היא הביטוי להעדר ניפרדות מהיסוד האמהי. זו היבלעות באיכות הטיפולית של אמהות אנונימית ראשונית, היבלעות בארכיטיפ האם הגדולה המיטיבה והשולטת כאחת.

חיינו של בניגנו מזכירים את העֶלֶם היפוליטוס, מהמיתולוגיה היוונית, שהתרחק מנשים ועבד את האלה הבתולה ארטמיס. הוא עסק בציד כמו ארטמיס, בנה לה מקדש, היה מקשט את פסלה בַּיָר ומדבר אליה כאל אהובתו השמימית. אפרודיטה כעסה על פרישותו מנשים, ומחליטה לנקום בו. היא גורמת לכך שאמו החורגת מאשימה אותו – אשמת שווא – באונס, וכתוצאה הומת על ידי גלי הים ופר ענקי. כבר ראינו שהפר מסמל את היצריות הפראית של הלא-מודע. היכולת להאבק בפר, לשלוט בו או להמיתו היא החניכה לגבריות, ואולי נכון יותר, חניכה לכוחו הגברי של האני באשר הוא כנגד הלא-מודע. היצר המיני הוא הפר הסמלי שהשתלט על בניגנו. היפוליטוס מעריץ את דמות האשה-אֵלָה ומובס-מומת על ידי אלה אחרת, מבלי שיהיה לו קשר ממשי עם אשה ממשית. נציין שכל אֵלָה היא אחד ההבטים של הארכיטיפ האמהי-נשי. בניגנו מופעל על ידי הארכיטיפ האמהי-נשי, סוגד לו, משרת אותו ומוקרב-מומת על ידו.

בניגנו נושא את דגל הדבור. דבר אליה – הוא אומר למרקו, כדי שיידבר גם הוא אל לידיה ששרויה, כמו אליסיה בתרדמת. האם יש דבור בין אליסיה ובניגנו? בניגנו מדבר ואליסיה שותקת. נטולת הקשבה, הענות ודבור. אין כאן יחסים הדדים. יש כאן מונולוג ולא דיאלוג.

אילמותה מקבילה לסרטים האילמים שהיא אוהבת. אולי היא אילמת מלכתחילה. בניגנו שיודע לחיות רק דרך צרכי האחרים, שמזדהה טוטלית עם הטפול בה, ועם ישותה הפסיבית-אילמת, הולך לראות מופעי מחול וכן סרטים אילמים שאהבה, ומספר לה אודותיהם. מבחינתו התרדמת-אילמות והחיים הם היינו הך. כשהוא מדבר הוא סבור שהיא שומעת. אי ההבחנה בין דמיון ומציאות היא בעוכריו, כשבהמשך הוא רוצה לשאת אותה לאשה, בטענה שהם מסתדרים טוב יותר מרוב הזוגות, ושוכב איתה כאילו היא אשה ערה. אז הבעלות עליה הופכת לבעילה. וכך מבלי להבין את משמעות מעשהו כאונס, ואת משמעות

השמוש בה כאוביקט סמלי-דמיוני – הוא גוזר על עצמו כליה. כליה זו היא המשמעות של מעשהו, כשהוא חודר לגופה, בהזדהות נטולת שיפוט, עם גבור הסרט האילם (סרט שבניגנו ראה קודם לכן), אשר ממדיו מוזערו על ידי שיקוי של אהובתו, ומרוב אהבתו חדר לווגינה שלה ונעלם בה כליל. מעניין שבסרט האילם האשה חוטפת את האהוב הממוזער מאמו השתלטנית האיומה, ומעתה ומחזיקה אותו בארנק שלה כמו חית מחמד זעירה כחרק. למעשה האהובה שולטת בגבור הסרט האילם כמו אמו. כמו שאמו של בניגנו שולטת בו ממיטתה מתוך הפסיביות ה"עצלה" שלה. כמו שבמיתוס היווני פרספונה ואפרודיטה שולטות בגורלו של אהובן אדוניס. האם אליסיה בתלות הפסיבית של התרדמה אינה שולטת בגורלו של בניגנו? בו בזמן כשבניגנו הוא המטפל הטוטלי של אליסיה הוא גם שולט בה. מענינת ההשוואה בין בניגנו לגבור הספר 'מולכו' של א.ב. יהושע. מולכו מטפל שבע שנים באשתו החולה. הוא מתואר כאדם רך, פסיבי וחלש, תלוי באשתו ובאמו. מולכו "מומת" על-ידי השליטה של הנשי-אמהי על חיו. ארכיטיפ האם הגדולה השלילית ששולט בנפשו של מולכו מושלך על הנשים-אמהות ומאפשר להן לשלוט בו. בגורלו של מולכו – כמו של בניגנו – שולט הארכיטיפ המיתי של בן-מאהב (אטיס ואדוניס) שנשלט ומוקרב על ידי האם הגדולה. במאמר על מולכו ציינת ש"בהיותו מטפל באשה הוא מזדהה עם יסוד נשי חומל, הבא במקום גבריות אקטיבית שאבדה לו. לפנינו היפוך תפקידים. אשתו הגברית אקטיבית... והוא בתפקיד נשי – אחות רחמניה. דאגתו היתרה עשויה להיות תגובת היפוך, הממירה את אנרגית התוקפנות בעשייה טיפולית, אשר נועדה להגן על הקורבן-אשה מפני תוקפנותו, שאבדה מן התודעה אך מתקיימת במעמקים עד שהיא לובשת צורה של עשייה טיפולית שתלטנית. מי איפוא שולט במי?"<sup>10</sup>. נזכיר כאן שהאם הגדולה, לפי יונג<sup>11</sup>, היא ארכיטיפ מרכזי המכיל בד בבד יסוד חיובי-אמהי מטפל-מזין, ויסוד שלילי – בולע, הרסני וממית.

מיזעור הגבר בסרט האילם מדגיש את הממדים הגדולים עד מפלצתיות של האשה-אם. את היותה מסמלת את האם-הגדולה השולטת בכל חי. מיזעור זה מסמל גם את הסרוס הסמלי של אישיותו של הגבר, סרוס על ידי האם שמתרחש במיתוס על האם-האלה סְבִילָה שמסרסת את בנה אטיס, ומונעת ממנו לאהוב אשה אחרת. בניגנו לא יכול להתאהב באשה עד שאמו מתה. וגם אז אין זה אלא שחזור של יחסי תלות-שעבוד מסרסים.

כשהגבר הממוזער – שהוא תמונת ראי לבניגנו – חודר לגופה של האשה ומענג אותה, הוא הבן-מאהב המיתי שהאם מסרבת לשחרר לאשה אחרת, כמו האב שמסרב לשחרר את בתו לגבר אחר. ההבלעות בגופה של האשה מסמלת את הבלעות אישיותו ותודעתו והבלעות בוחן המציאות. זה הסרוס הסמלי על ידי האם. משום שאינו קיים לעצמו, ואינו יכול לחיות בלעדיה. איבוד עצמו לדעת הוא גם הביטוי של איבוד הדעת (התודעה) האוטונומית. כשבניגנו בוחר

<sup>10</sup> נצר ר., מולכו של א.ב. יהושע: הבטים פסיכולוגיים,

מיתולוגיים ואקסיסטנציאליים. שיחות ד (2). 1990.

<sup>11</sup> Jung C. G.,.. Four Archetypes .in C.W. 9 . N

Y; Princeton University. Bollingen Series

..1970.



בתרדמת כדי להתאחד עם אליסיה, הוא שב ומתמזג איתה כהבלעות מחודשת וסופית עם האשה-אם המסמלת את החיים הטרום הכרתיים. בניגנו הוא כזכר הדבורים המפרה את הנקבה ומת. אמו משתמשת בו כשבעלה עזב אותה. היא סוגרת אותו בביתה (במקביל לאליסיה בבית המבוצר של אביה) אשר ממנו הוא יכול לצפות בעולם רק מבעד לחלון.

אליסיה ובניגנו עדיין לא יצאו מרשות הוריהם. הם המתבגרים שכשלו ביציאה לעולם. במובן מטפורי, התאונה של אליסיה שנפגעת ממכונת היא הביטוי של החיים הדורסים אותה כשאינה יודעת להזהר. הגשם שנועד להפרות את החיים הוא שגרם לתאונת הדרכים. כמו הגשם, גם הנחש שיכול לרפא ולהפרות (בספור הקבלי, הנחש נושך את פי השכינה ואז הרחם האלוהי נפתח והשפע האלוהי מוענק לעולם) יכול להמית (הנחש מכיש-ממית את אורידיקה ולוקח אותה לשאול), ולאֶבֶן, כלומר, לגרום תרדמת (כמו נחשי השערות של מדוזה). אפשר גם לומר שחדירתו של בניגנו לבית אביה ולחדרה, כשהיא ערומה למחצה, היא חדירה פאלית-נחשית פתאומית וערמומית, שמבהילה אותה, ודווקא אז, מתוך סמיכות צרופי הארועים, היא נפגעת מהמכונת הפאלית. יתכן שהיא נחטפת על ידי הדס-המוות דווקא בגלל התמימות המוגנת מדי במבצר האב ובתוך יופיו של המחול, כשהיא נטולת מוכנות לחיים, כמו אורידיקה, אשתו של אורפאוס איש המוסיקה הנפלאה, שנחטפת אל השאול על ידי הנחש. העולם היפה והסגור בעצמו של האמנות אינו הגנה מספקת מפני הרע שבחיים. אולי אפילו ההיפך – התמסרות קיצונית ליופי האמנות מעלה את הקוטב המנוגד של הרע הצילי-היצרי שפורץ ומשתלט.

גם היפהפיה הנרדמת היא מתבגרת שמגיבה בתרדמת על הפגישה עם הרע בעולם – מחט דוקרת של הפיה הרעה. לעומת זה קיימת האופציה הגברית של בודהה, שגם הוא, כמו היפהפיה הנרדמת ואליסיה, גדל במקום מוגן וסגור בארמון אביו, כדי שלא יפגוש את הרע בעולם – אלא שפגישתו עם הרע דוחפת אותו ליציאה מבית אביו אל העולם, כדי למצוא דרכים נכונות להתמודד עם הרע.

למעשה, בכל הדוגמאות שלפנינו, ההורים נעדרים (האם של לידיה ואליסיה, האב של בניגנו) או שהם דמויות רבות כוח שמונעות מילדיהם גדילה עצמאית, כשהצרכים הנרציסטיים של ההורים כופים עצמם על ילדיהם - אביה של אליסיה, ואביה של לידיה, וכן אמו של בניגנו. לא במקרה אין מספרים לנו דבר על הוריו של מרקו. מרקו כבר גדל מעבר השפעות ההוריות. הוא מקיים בו נפרדות אוטונומית תקינה לעומת לידיה, אליסיה ובניגנו. מרקו מקיים בנפשו איזון סביר בין התכונות הגבריות ובין התכונות הנשיות. הוא מגלם את היכולת הגברית להאבק במפלצת – הוא מציל (קונקרטי) את נשותיו מהנחש, כמו במיתוסים אשר בהם הגבור מציל את האשה מהמפלצת. הצלת האשה מהמפלצת מסמלת תהליך פנים-נפשי של הצלת היסוד הנשי ( האנימה) הנפדה מהכוחות הגועשים, היצריים, ובלתי מובחנים של החיים הבלתי מודעים המזוהים עם מפלצת האם. נזכיר כאן את ההבחנה של יונג ונוימן שהלא-מודע הקולקטיבי מזוהה עם ארכיטיפ האם, בעוד היסוד הנשי הוא מובחנות רגשית נשית אמפתית, שמאפשרת יחסים אמיתיים של אדם לעצמו ולזולת. אנימה מפותחת יכולה

להתקיים אצל גבר בעל אישיות מובחנת, כרגש שמקורב למודעות, ובאינטגרציה עם האישיות כולה<sup>12</sup>. מרקו מקיים בנפשו את הפן הגברי וגם את הפן הנשי (אנימה) – הוא מרבה להגיב בבכי של געגוע וכאב, הן על אובדן אהובתו והן על מותו של בניגנו, כשהרגש הנכון אינו בולע אותו ואינו משבש את תפקודיו היעילים. אדרבא, הרגש מכוון אותו לחיפוש קשר.

בניגנו, לעומת מרקו, עדיין בלוע באם הגדולה, בחיים הטרומ מודעים. נראה לי שהטיפול המסור שלו באליסיה אינו הביטוי לנשיות אמפתית נכונה ומפותחת בקרבו, כאנימה נכונה. ההיפך, אליסיה משקפת ומסמלת את האנימה הרדומה בנפשו הוא. כך גם בספור 'שבועת אמונים', שושנה הישנה מסמלת את התרדמה הרגשית של בן-זוגה יעקב, את האנימה הרדומה בנפשו. נראה לי גם שבניגנו לא כואב את מצבה של אליסה. הוא לא דואג לה כשנעלמה – אינו מגיב ממקום רגשי אמיתי ואמפתי של אנימה, אלא מקיים איתה יחסי שרות סימביוטיים, כמו עם אמו בעבר, ואינו יכול לחיות בלעדיה.

שמו של בניגנו – המיטיב. הטפול של בניגנו באליסיה הוא טיפול מיטיב שנובע מהזדהות עם האם הגדולה הטובה ואינו ביטוי לטוב אלטרואיסטי. אבל ספק אם בכלל אפשר לכנות אותו טוב, שהרי למעשה לא תמיד הוא מבחין בין טוב ורע. הוא משובש בשיפוט הראשוני שלו. הוא לא מבחין בפתולוגיה של אמו ובפתולוגיה של ההתמסרות שלו אליה. הטוב האמהי-נשי שלו הוא על חשבון הכחשת היצריות הגברית שלו, שבסופו של דבר פורצת כשהוא שוכב עם אליסה השרויה בתרדמת.

בו בזמן הטוב המתמסר המוחלט שלו, בימים ובלילות, תוך הכחשת מניעיו היצריים-ה"רעים", גורמים לקוטב היצרי הצילי להשתלט. הטוב והרע כאחד, ככוחות ארכיטיפיליים, מפעילים אותו מתוכו בלי מודעות. כפי הנראה הוא חושב שהוא עושה מעשה טוב של עינוג שלה, אולם ברור שזה שימוש בה כאוביקט, שימוש לרעה של מטפל במטופל, ולכן הוא מעשה שלילי שנחשב לאונס. הסרט מתעתע בנו, כי הרע הזה נהפך לטוב כשאליסיה שבה לתחיה כתוצאת החיים שבניגנו הצמיח בקרבה, ולעומת זה התינוק, כסמל התחיה, נולד מת. גם הצופה מאבד את הוודאות בטוב וברע, משום שהמעשה של בניגנו נובע ממקום של טרום הבחנה בין טוב ורע. בניגנו שהוא שילוב של תמימות נוגעת ללב ועורמה הישרדותית, אינו טוב ואינו רע. הוא כמו ילד שטרם יצא מסינור אמו, והוא מופעל על ידי צרכים סימביוטיים ראשוניים.

אני סבורה שטועים אלה המדמים את טובו המתמסר לישו הגואל והמוקרב. בניגנו לא מופעל על ידי טוב וחסד אלטרואיסטי, ובוודאי לא מאלטרואיזם של אדם בעל איכות מוסרית-רוחנית, שמביא תודעה חדשה לאנושות, כמו ישו. מעניין כאן לצטט כאן מתוך דבריו של המשורר האמריקאי קארבר, כשהוא מדבר על הצורך שלנו ברוך, נשמה ורוח. קארבר 13 מספר על גבור מתוך ספור

<sup>12</sup> פסוידו-אנימה, או אנימה בלתי מובחנת, היא

רגשות, או אף רגשות היסטריים, שניזונה מעוצמות

אמוציונליות של הלא-מודע.

<sup>13</sup> קארבר ר., שירים. ערך ותרגום עוזי וייל. תל-

אביב, מודן. ע 204, 1997.

של צ'כוב, מוזייקה, אשר למרות שהוכנס לאגף חולי הרוח של בית החולים, רכש לו הרגל בעל מידה מסוימת של רוך. צ'כוב כותב: "מוזייקה אהב להיות לעזר, כשצריך. הוא נותן לחבריו החולים מים, ומכסה אותם כשהם ישנים; הוא מבטיח לכל אחד מהם שיביא לו קופיקה, ויעשה לו כובע מצחיה חדש; הוא מאכיל בכף את שכנו משמאל המשותק". וצ'כוב מציין: "הוא מתנהג בדרך זו לא מתוך חמלה, גם לא מתוך התחשבות אנושית", אלא מתוך חיקוי, כשהוא נשלט באופן בלתי מודע על ידי שכנו לחדר. האם אין כאן דמיון לבניגנו, שגם הוא, במובן מסוים קרוב להיות חולה רוח, ונשלט על ידי כוחות לא-מודעים? אבל אין פלא שהדימוי הישועי עולה במקרים כאלה בנפשנו. אולי הדימוי זה הופיע בהיסטוריה משום שהאנושות נזקקה לו - דימוי של גואל שמעיד על הגעגוע שלנו להתמסרות, להענקה טוטלית ולטוב המוחלט האמהי-אבהי. קארבר כותב: "איכשהו, דמותו של אדם מבודד המבצע מעשים עדינים ללא כל ציפיות, אפילו ללא מודעות עצמית, נשארת עומדת לפנינו כמין יופי מוזר, שהובאנו כדי לחזות בו. האור המוחזר ממנו יכול אפילו, אולי, להאיר על חיינו שלנו במבט שואל".

מעניין להשוות את הסרט 'דבר אליה' לסרט האירני 'באראן'. גם בסרט האירני האשה אינה מדברת, כלומר, היא כאילמת, והיא גם נעלמת. נוכחותה והעלמותה מפעילים את הנער המתאהב בה. הוא גם פועל להצלחה מגברים עוינים – התפקיד הגברי המיתי, והוא גם יוצא למסע חיפוש אחריה, שמבטא בו בזמן את המסע הפנימי שהוא עובר, כשנוכחותה בחייו מפעילה בנער התוקפני והתחרותי את האיכות הנשית (האנימה) של רגש רך, אוהב, חומל, ומעניק ללא כל ציפיה לתמורה. הגבריות הכוחנית והאימפולסיבית שלו מתרככת על ידי האנימה שמתפתחת בקרבו. הוא משתנה. בניגנו, לעומת זאת, אינו יוצא למסע חיפוש אחרי האשה הנעלמת. ההיפך הוא מקיים בעלות טיפולית עליה כשנוכחותה הקונקרטי לא מחייבת אותו למסע שינוי פנימי והתפתחות. הגעגוע, שרבי נחמן אומר עליו שהוא הנותן חיים למעיין וללב<sup>14</sup>, מזין ומפעיל את מסעו של הנער בבאראן. אבל הגעגוע הוא בדיוק מה שבניגנו אינו יכול לעמוד בו. בניגנו, לעומת מרקו, לא מסוגל להכיל את הגעגוע והסבל ולהתפתח מתוך סבלו. הגעגוע ממית את בניגנו.

הזוג השני הוא מרקו ולידיה, הם הזוג הבוגר יותר, בשנות השלושים לחייהם. שניהם כבר עברו התנסויות אהבה ופרידה שפצעו וצלקו את נשמתם. הם בונים קשר אהבה למרות ששניהם עדיין בתהליך של פרידה מאהבה קודמת. לידיה מנסה להתמודד עם העולם בסגנון גברי-לוחמני. ואילו מרקו – ברגש ובדמעות, שהוא מאפיין נשי. אולם הקשר של מרקו עם שתי אהובותיו מבוסס על תפקידו של הגבר כמציל את האשה; גם מסמים (האהובה הקודמת) וגם מהנחש (את שתיהן). הוא לוקח את אהובתו הקודמת למסעות בעולם כדי להרחיקה מהסמים. את לידיה הוא לוקח ומסיע ממקום למקום, אחרי שהיא נזנחת על ידי המאהב הקודם. הוא דואג לה, מלווה ומסייע. המיתוסים והאגדות מתארים את האשה כנתונה לחסדו של הגבר אב-מאהב-בעל הקובע את גורלה, ונזקקת להצלה מיד הגבר, משום שספורים אלה נוצרו בתקופה פטריארכלית

<sup>14</sup>שטיינזלץ, ע., ששה מספורי המעשיות של ר' נחמן

מברסלב בצרוף מבוא ופרושים. תל-אביב, דביר.

אשר בה האשה היתה נטולת רשות ואפשרות לאוטונומיה עצמית, למודעות ומאבק אישי. האם תפקידו של הגבר כמציל אינו מנציח את חולשתה כשאינו מניח לה להציל את עצמה מפני עצמה?

אם נביט בספורים אלה בקריאה סמלית, כתאורי דרמה פנים נפשית, נוכל לראות שמשמעות ההצלה היא שהגבר אמור להציל את הנשי בקרבו, כמו שהאשה אמורה להנצל על ידי הגברי בנפשה. נראה שלידיה ואליסיה, שתיהן מגלמות אשה שהכוח הגברי האקטיבי-רציונלי-יוזם שבנפשו (האנימוס) עדיין לא נגאל. לכן הגברים בעולם משתלטים על חייהן כדי להציל. האנימוס, לפי יונג, הוא התיפקוד הגברי בנפש האשה, שפודה אותה מחד-צדדיות של נשיות. תפקידו של האדם לפתח בקרבו את המשלים הפנימי המנוגד. שום אדם לא יוכל למלא עבורו את המשימה שנועדה לו. בניגנו לא יוכל להעניק לאליסיה כוח התמודדות אקטיבי-גברי עם החיים, שהרי הוא עצמו כשל בפיתוח הגבריות שלו. אליסיה לא תוכל לאפשר לבניגנו מגע עם רגש הדדי אמיתי, שהרי היא עצמה רדומה. אם כי, אולי קיימת אפשרות הפוכה – אולי הטיפול האמהי המסור של בניגנו באליסיה הוא זה שחסר לה, והיא ספגה אותו בתוך תרדמתה עד שיכלה להתעורר.

מרקו לא יוכל להציל את לידיה מהפר בקרבה. למעשה, לוחם הפרים נדרש להטמיע לתוכו את תכונות החיה התוקפנית, האכזרית ללא-חם שהוא משמיד. כמו הבנים שממיתים את חית הטאבו ואוכלים את חלקי גופה כדי להטמיע את כוחה<sup>15</sup>. לידיה אמנם נשלטת על ידי האב, בוחרת זהות לא-לה כדי לרצותו, היא גם גברית בהופעתה. אבל גבריות חד-צדדית של לוחמי שוורים אינה מתאימה לה. אם לא יכלה לְנַחֵש, איך תוכל לפר?

מרקו ובניגנו מצילים-משרתים של האשה. אצל בניגנו בולט יסוד השרות האמהי-נשי, ואצל מרקו יסוד ההצלה הגברי. האם הם מצילים את נפשם הם? האם הם מדברים באמת עם האשה ועם האשה שבקרבה? מרקו אמנם מדבר אל לידיה בעודה חיה. הוא המדבר במפגש שביניהם. היא אומרת לו –אתה דיברת. לא אני. בניגנו ומרקו אמנם מדברים זה עם זה, ומדברים אל האשה, אבל אינם מתנסים בהקשבה לאשה. הדיאלוג לא מתקיים באמת. היכן מתקיים דבור של ממש בסרט הזה? אין אנו שומעים דבור כלשהו בין לידיה והמאהב הקודם שלה. לידיה גם מסרבת (ובצדק) לדיאלוג עם מנחת ראיון טלויזיוני. בין המטפל (אביה של אליסיה) והמטופל (בניגנו) לא מתרחש מפגש דבור דיאלוגי כלשהו.

רק בין מרקו ובניגנו מתרחשים הדבור והקשר ההדדי המשמעותי. קשר חד מיני (בין גברים או בין נשים) הוא שלב חניכה חשוב לקראת פיתוח הזהות הפסיכו-מינית. אבל הקשר של מרקו ובניגנו לא נועד לחיזוק הזהות הגברית בלבד. מרקו, מצידו, מנסה לסייע לבניגנו בתפישת המציאות האוביקטיבית, ונראה שבניגנו מנסה לחדד במרקו את הפתיחות למסתורין הנשיים. ברקע של אחרות שני הגברים מתקיים הארכיטיפ של האחים-תאומים במיתוסים ובאגדות; ארכיטיפ שמסמל את הדואליות המתמדת בנפש, ואת הניגודים המשלימים זה את זה במסע החיים.

<sup>15</sup> פרויד ז., טוטם וטאבו ומסות אחרות. תל-אביב,

אלמודובר מספר לנו על מצוקת הגעגוע אל דבור אמיתי הדדי, ועל הקושי להגשימו. אולי משום שהגבורים טרם למדו לדבר עם עצמם, להקשיב ולהיות מודעים לעצמם. משום כך הדרמות שלהם מושלכות אל העולם והם מנסים, אולי כמו כולנו, לפגוש את הנשי והגברי המשלים בעולם, ולפתור את הדרמה הפנימית דרך הזולת ודרך פעילות בעולם. בניגנו מנסה לטפל ולהפרות את הנשיות הבתולית האלמת והרדומה, שהיא הד ומראה לנשיות כזו בתוכו. מרקו מנסה להציל את לידיה, הנשמה הנשית הנעזבת ופגועה, שהיא הד ומראה לנעזבותו שלו. לידיה הקשוחה מגיבה בככי, שהיא חווה בככי מבורך, למראה חתונה של זוג צעיר – אולי בהשפעת הנטייה הרגשנית-נשית של מרקו להגיב בדמעות. ואז היא מאבדת את הקשיחות הגברית הלוחמנית מול הפר שממית אותה. נרמזת אפשרות שהיא מתמסרת באקט התאבדוטי לפר הממית.

אולי הקשר הנרמז בין אליסיה ומרקו יהיה תיקון למה שהוחמץ עד כה. האם עברו תהליך פנימי שהכין אותם להקשבה אמיתית לזולת, האם באמת התרחש תהליך של מוות ותחיה מחדש של הנפש? האם אליסיה התבגרה ונושאת איתה ידע חדש ופריון מתוך שאול התרדמת אליה נחטפה? האם מרקו השתנה? האם יוכלו לקיים דבור והקשבה אמיתיים או שישובו אל התבנית הקודמת, ואז אליסיה הצולעת תשוב להשען על הגבר הבוגר והמנוסה שימשיך למלא את תפקיד הגבר המציל את הנערה שתשאר תלותית. האם מרקו שעבר לגור בדירתו של בניגנו ומביט מבעד אותו חלון באליסיה מזדהה עם המבט הבלתי בשל ובלתי מודע של בניגנו ועם התאהבותו, האם מרקו יבלע בבניגנו או יצמיח מתוכו איכות חדשה נכונה יותר? כיוון כזה נרמז במחול הטנגו בסוף הסרט, שבו, לעומת הבדידות הקשה של הנשים במחול בתחילת הסרט, מתקיימת הזדירות זורמת וארוטית בין הגברים והנשים. המחול הזה הוא תקוות חוט השני וחוט אריאדנה שאמור להוליך אל התהליך המיוחל.

\*

אבל מהו הדבור? דבור אינו רק דבור של מלים. הדבור הוא כל מה שמתרחש במרחב ובשדה המעברי שבו מתרחש הדיאלוג. הוא השלישי שבין השניים. הוא המוליך החשמלי, המתווך, הוא מאפשר המפגש. הוא מה שבין דמות לדמות. בין אדם לאדם. בין מטפל ומטופל. וכן הוא השלישי בעולם הפנימי – בין המודע והלא-מודע, בין מציאות ודמיון. הוא מה שמתרחש בין המחול, הקולנוע, הציור, הפסול והצילום, הספור והשיר לבין הצופה בהם. הדבור הוא רשת הקשרים הסמויים והגלויים המתקיימים במפגש לפני ואחרי המלים. זו רשת של זרימת מידע, רגש ואנרגיה שמתרוצצת בין הקטבים המשתתפים בדיאלוג; שמשתקפת, מוארת, נשברת, מותכת, נולדת מחדש ומושבת אל מקורה.

ליוונים היה אל מיוחד לתקשורת הדיאלוגית בין אדם לאדם, בין השמים והארץ ובין האלים לבני האדם – הרי זה הרמס האל מוליך הנשמות המתעתע; האמנם יש דבור בדבור? ומהו דבור אמיתי, דבור של מלים, מבטים או של מגע גופני? והאם הוא מחבר או מפריד?

והנה, במקביל לקושי בדבור-דיאלוג של מלים בין הגבר והאשה, מתרחש בסרט של אלמודובר דבור אחר, שהוא דיאלוג-דבור-מבט בין ארוע-מופע (שהוא ארוע חיים או מופע אמנות שמעבד את חוויות החיים) לבין הצופים בו. כבר בהתחלה צופים מרקו ובניגנו במחול של הנשים ובניגנו מביט במרקו ומזהה את דמעותיו, הכרות זו תהיה הבסיס לקשר העתידי ביניהם. בניגנו מתבונן

באליסיה הרוקדת מבעד לחלון ומאז יחפש דרך לפגוש אותה. מרקו צופה בראיון טלוויזיוני עם לידיה ומחפש דרך לפגוש אותה ולראיין אותה בעצמו. בניגנו צופה בסרטים אלמים שגורמים לו להגשים את המשאלה של התמזגות עם אהובתו. מרקו ולידיה צופים במופע שירה ואחר כך במופע חתונה ובעקבותיהם מתחילה שיחה ביניהם. מרקו צופה בלידיה הלוחמת בפר. מרקו צופה באליסיה דרך החלון, מרקו ואליסיה צופים במחול ומגששים במבטם זה בזה. כל התבוננות וצפייה שכזו אינה פסיבית אלא היא נקודת מוצא להתחלת מפגש-דבור בין אנשים, כשמשהו במופע משקף את ההתרחשות של נפשם, כאילו היה החלום שנבע מהלא-מודע שלהם באותו זמן, וכך נוגע בצופים, מדבר אליהם, ומפעיל אותם לחפש דבור אנושי זה עם זה.

אלמודובר מאפשר לצופה היושב באולם הקולנוע לפגוש את החיים שבסרט במבטו של הצופה, שיוצר דבור, שיח דיאלוגי, עם הסרט, מתוך מערכת שמתווכת ומעבדת עבורו את הדבור: הצופה מתבונן מבעד עיני הדמויות 16 שצופות בסרט בארוע או במופע. הצופה היושב בקולנוע הוא כמו מרקו המתבונן באליסיה מבעד לחלון חדרו של בניגנו. ארועי החיים, העיבוד האמנותי שלהם כמופע, והצפייה בהם מתערבבים יחד, פולשים זה אל זה, כמו שהמציאות והדמויים שלה בנפשנו מתערבבים, כמו שהנשי והגברי מתערבבים יחד, למרות הפערים המתמידים של מהותם ושל אופני הדבור והקשב שלהם.

\*

מה קורה בדבור הזה בין הצופה והנצפה? נוכל להעזר כאן בחוקר התרבות רולאן בארת (1915-1980), שבספרו החשוב 'מחשבות על הצילום' 17, מבחין בין שני אופני התרחשות (שהוא מכנה יסודות) שמתקיימים בין הצופה בצילום לבין הצילום עצמו. את האחד הוא מכנה 'סטודיום', והוא "השקעת רגש כללית", "שקידה על דבר מה", "היפעלות ממוצעת", "כשאני משקיע בתחום הסטודיום את תודעתי הריבונית". הסטודיום הוא ווקטור של התייחסות הצופה אל התמונה. את השני הוא מכנה 'פונקטום', כשבניגוד לסטודיום "לא אני הוא המבקש למצוא, אלא יסוד זה עצמו הוא העולה מן התמונה (הסצינה) מזנק ממנה כחץ מקשת ונוקב אותי...פצע זה, דקירה זו, סימן זה שגורם מכשיר חד המכוון לעומתך...הפונקטום הוא גם דקירה, נקב זעיר, חתך וכן משחק גורל. הפונקטום של תצלום כלשהו הוא אותו מקרה גורל שדוקר אותי (אבל גם פוצעני, מפנה אלי את חודו)" (ע' 30-31). יש כאן, לדעתי, הבחנה בין תאור של סטודיום כמבט מתבונן, בעמדת תודעה שמכוונת מהצופה אל התמונה, שהייתי מכנה אותו

<sup>16</sup> כמו במרבית ציוריו של קספר דיוויד פרידריך,

מראשית המאה ה-19, בהם מצוירת דמות אשר גבה אל הצופה בתמונה, ודמות זו מתבוננת בנוף. הצופה מתבונן בנוף מבעד עיני הצייר המתבונן בדמות שהוא מצייר, אשר מתבוננת בנוף. התוצאה היא מסתורין של תחושת קרבה גדולה בתוך מרחק.

<sup>17</sup> בארת ר., מחשבות על הצילום. תרגום דוד ניב.

כתר, 1988.



מבט או דבור גברי, לבין פונקטום כמבט רגשי שהוא כוח אמוציונלי שעולה מהתמונה עצמה שכאילו מדברת-חודרת בכוח המבט שלה עצמה, והייתי מכנה אותו מבט או דבור נשי. למעשה, הייתי מכלילה ואומרת שהתיחסויות דבור של סטודיום ופונקטום מתרחשות כל העת (אף כי לא תמיד) כמערכת אינטרסובייקטיבית ביחסי אדם וזולתו, ביחסי מטפל-מטופל, וביחסי קורא-טקסט, וביחסי צופה ויצירה חזותית או שמיעתית. בהמשך (ע' 116-121) בארת מבחין בין "נקודת הטרופ" של היפעלות רגשית, אהבה, חמלה, אָכְל והתלהבות, שנראית לי מקבילה לפונקטום, לבין "ריסון הצילום" על ידי הכללות ודימויים, שמקבילי אולי לסטודיום. לא ברור לי מדוע בארת מכנה את ההיפעלות החזקה, שהוא אומר עליה שהיא "בבחינת ערבות לקיום", בשם טרופ. שהרי הוא מצדד בברור ב"תשוקה הישירה הלא-מתווכת" של הפונקטום. נראה לי נכון יותר לומר שמדובר בהתיחסות מתוך התודעה לעומת התיחסות שפועלת מתוך הלא-מודע וחודרת אליו ישירות. אני מעדיפה, בהקשר הנוכחי, לדבר על הבחנה בין גברי ונשי.

כוח הפונקטום שעולה וחודר אלינו מהמטופל, מהזולת ומהיצירה, הוא שמאפשר מפגש עמוק ואמיתי יותר, שנוגע בפצע של הצופה והנצפה. המגע עם הפצע ההכרחי ביחסנו עם עצמנו וביחסי מטפל-מטופל מתקיים אפוא גם בדיאלוג עם האמנות, ואז היצירה עצמה נהיית ה"מַרְפָּא הפצוע"<sup>18</sup>. ואמנם, מה שמדבר אלינו, ומפעים אותנו כל כך בסרט הזה של אלמודובר הוא כוח הפונקטום שלו, כמו הכאב, הבדידות והיופי של המחול הראשון, צעקת הבהלה הנלפתת של לידיה, הדמעות של מרקו, התמימות המשוגעת של בניגנו, יופיה של תנועת הירכיים בטנגו במחול האחרון, יופים החודר של המוסיקה והצילומים. בקטעים אלה הסרט פועל עלינו לא רק משום שהוא מאפשר לנו לחוות את הנשמה הנשית הסובלת, אלא משום שהוא פעימת חיים חודרת ונוקבת (פונקטום).

ציינתי שהפונקטום הוא היסוד הנשי. אין פלא שהתמונה שהניעה את בארת לגילוי תחושת הפונקטום היא התבוננות של געגועים בתמונת אמו שכבר מתה. שהרי האם, כל אם, היא המקור של הרגש הראשוני, אשר שב ומחפש את המפגש-דבור האמיתי, המבט האמיתי, הרגש האמיתי שאבד.

הסרט של אלמודובר מדבר אלי, כמו אל אחרים. בתחילה הוא מדבר אלי בחץ הפצע שהוא פוגע בי, כ'פונקטום' שהוא הדבור הנשי. ואני מגיבה אליו, עכשיו, ממקום של הענות תובנה גברית, שהיא ה'סטודיום'. בדברים שאני כותבת כאן אני מבקשת להפוך את הדבור הזה לדיאלוג. ככל שאני פוגשת את הסרט במרחב המפגש הדיאלוגי שבינינו ומדברת אודותיו, הוא נענה לי ומדבר אלי בהבנות חדשות. אני מרגישה אותו והוא מרגיש אותי. אני מפרשת אותו, והוא מפרש לי את עצמי ואת עצמנו<sup>19</sup>, את מה שמתרחש, ולא מצליח להתרחש, בין גברים ונשים ובין הנשי והגברי בנפש כל אחד.

אני סבורה שהתביעה ל'דבר אליה' לא מצליחה להתממש בדבור דיאלוגי

Halifax J., Shaman - The Wounded Healer.

London: Thames and Hudson, 1982.<sup>18</sup>

<sup>19</sup>ראה שטיין ר., הדו-שיח הפסיכואנליטי כטקסט

נכתב ונקרא. שיחות, 2 (3) יוני 1988.

של מלים בין הגברים והנשים בסרט הזה, אולם הדבור הדיאלוגי, (שעיקרו פונקטום) מתרחש כל העת במרחב המבט, השמיעה והרגש שלפני ואחרי המלים.

הערות ומקורות