

מחקר ועיון

אפרת ביברמן לארוג ציור

אמנות ישראלית וההוראה המאוחרת
של לאקאן

אפרת ביברמן

לארוג ציור

אמנות ישראלית וההוראה המאוחרת
של לאקאן

הוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנס, האוניברסיטה העברית, ירושלים

8. על הסנטום, או קשר האמנות

כמו הסובייקט הנוירוטי, גם האמן מבקש לעצמו סיפוק באמצעות כבוד, כוח, תהילה, עושר ואהבה, וכמו הנוירוטי, גם לו חסרים האמצעים להשגתם.¹ ולכן, כשמשאי נפשו רחוקים ממימוש, גם הוא פונה לעולם הפנטזיה. אולם כאן מסתיימת ההקבלה בין הנוירוטי ובין האמן. אצל הסובייקט הנוירוטי שאינו אמן הפנייה לפנטזיה מתרחשת בכיוון אחד, ממצוקות החיים אל הפנטזיה. האמן, לעומת זאת, משכיל להתוות גם את הדרך בכיוון ההפוך, מהפנטזיה אל החיים, משום שעבור האדם המצוי הפנטזיה מתממשת באמצעות חלומות בהקיץ בלבד. ההנאה שימצא אותו סובייקט בפנטזיה היא מוגבלת, בשל אכזריותן של ההדחקות, שתהליך הסינון הקפדני שלהן מותיר רק סיפוק מוגבל מחלומות מודעים בהקיץ. בניגוד לכך, לרשותו של האמן האמיתי עומדות אפשרויות נוספות, שבאמצעותן הוא משכיל לעשות שימוש בחלומות בהקיץ אלו. ביכולתו להחסיר מחומרי החלומות בהקיץ את התכנים האישיים ביותר, שרלוונטיים רק לו עצמו ודוחים עבור הזולת, ולהפוך אותם למושכי לב ולמעניינים עבור אנשים נוספים מבלי לאבד את הקשר העמוק של חומרים אלו למקור הנפשי שלהם. יתרה מזו, לרשות האמן עומד כוח מסתורי שבאמצעותו הוא יכול להצרין חומרים פרטיקולריים עד שאלו הופכים לתמונה מדויקת של הפנטזיה שלו, והוא מצליח לקשור הנאה מרובה בייצוג פנטזיה לא-מודעת זו. כך הוא יכול להערים על ההדחקות, שכאמור מגבילות מאוד את יכולתו של האדם המצוי להפיק הנאה. אולם היכולת הייחודית של האמן אינה מסתכמת בהפקת הנאתו שלו בלבד: למרבה הפליאה, בזכות יכולותיו האמנותיות וכושרי הסובלימציה שלו, האמן

מצליח לגרום לאנשים רבים נוספים למצוא נחמה והנאה בתוצאה שהגיע אליה – מעשה האמנות, נחמה שנוגעת למקורות ההנאה הלא-מודעים שלהם עצמם, שאליהם אין להם כל גישה. כך נסגר המעגל, הוותותה הדרך בחזרה מן הפנטזיה אל החיים הממשיים, והאמן זוכה בכל הטובין שבעטיים פנה אל הפנטזיה מלכתחילה: כבוד, כוח, תהילה, עושר ואהבה.²

במילים אלו מסיים פרויד את אחת מהרצאות המבוא על הפסיכואנליזה בנושא התיאוריה של הנזירה, הרצאה שכותרתה "דרכי יצירת הסימפטומים". באופן אגבי כמעט וללא הקדמות מיותרות הוא נדרש לנושא כבד משקל, לניסיון לנסח מהו אמן ומה המעשה הייחודי שלו לעומת אדם רגיל, במה נעוצה הייחודיות של המעשה האמנותי וחשיבותו בתרבות – נושאים שהם בליבה של המחשבה האסתטית והתיאוריה של האמנות. וגם אם בקריאה ראשונה עשוי להיווצר הרושם שמדובר בתפיסה נאיבית ופשוטה הרואה באמן יחיד סגולה פלאי, מבט שני מגלה תמונה מורכבת הרבה יותר. האמן לפי תפיסה זו הוא אמנם מעין אלכימאי או קוסם שמצליח להפוך פנטזיה למציאות, אך להיפוך הזה יש כיוון שני – אפשרות הגילום של חומרי מציאות נפשית בדבר קונקרטי המגולם במעשה האמנות. כלומר, מעשה האמנות אינו בהכרח אובייקט מרהיב או תוצר של מיומנות חסרת תקדים, וכוחו טמון דווקא במקורו היומיומי ואולי אף הטרוויאלי. כך, מבלי משים, פותח פרויד את הדלת לפרקטיקות אמנותיות שנהגו ובוצעו בערך באותה תקופה ממש, כמו למשל הַרְדִּי-מִייד, אף שכפי הנראה לא היה מודע לצורות אמנות חדשות אלו, וגם אם היה מודע – ספק רב אם היה יכול להעריכן, ואם לשפוט לפי הפעמים המועטות שבהן מתגלה יחסו לאמנות מודרנית קרוב לוודאי שהיה מבטלן על הסף.³

אולם ההיבט החשוב של דברים אלו אינו צירוף המקרים שבסמיכות ההיסטורית, אלא ההצבעה של פרויד על נושא מהותי במחשבה על אמנות. נקודה חשובה נוספת שעולה מדברים אלו של פרויד היא ההתייחסות הדו-פנית למעשה האמנות כאל ביטוי ייחודי

2 שם, עמ' 259.

3 Gombrich, Freud's Aesthetics, p. 34

וחד-פעמי, ועם זאת כזה שמצוי בשיח חברתי – מתח שאותו מנסות לפתור משנות אסתטיות מקאנט ואילך. בניסוח של פרויד, ייחודיות מעשה האמנות איננה במוזרותו החד-פעמית, שכן מוזרות זו מאפיינת תצורות לא-מודעות של כל סובייקט, אלא דווקא ביכולת למתן מוזרות זו כדי שמעשה האמנות יהיה נגיש לאחרים. אך אין מדובר ברידוד המהלך לכדי תקשורתיות גרידא או ביצירת מכנה משותף רחב יותר; ההצעה של פרויד מורכבת הרבה יותר. הנחמה וההתעלות שמתבוננים נוספים מוצאים בעבודת האמנות נובעות ממקורות הנאה לא-מודעים שלהם עצמם, שאינם נגישים עבורם בדרך אחרת. ייחודו של מעשה האמנות לפי מחשבה זו הוא אפוא בהיותו מעין זרז לכוחות נפש לא-מודעים, שאינם קשורים רק לאמן עצמו. טענה דומה עולה אצל פרויד עשור קודם לכן, בדיונו על הבדיחה כעל ביטוי תקשורתי לא-מודע, אך כאן עולה הסוגיה לראשונה ביחס למעשה האמנות.⁴ אם כן, פרויד מציע מחשבה על אמנות שהייצוג והפיענוח האיקונוגרפי, אבות המזון של הניתוח האמנותי המסורתי, אינם מיסודה. ודווקא פרויד האנליטי, השואף לדיוק מדעי מקסימלי, הוא זה שמצביע על היבט מסוים של המבנה הנפשי של האמן אך בה בעת גם מותיר אותו מסתורי ובלתי מופענח. בקריאה שלי זהו עוד ביטוי לטענה שהעליתי בפרק השני, שלפיה התובנות המרתקות של פרויד בנוגע לאמנות מתקיימות לאו דווקא בדרך המלך שלו אל הנושא – מאמריו המוקדשים לאמנים ולאמנות – אלא דווקא במשעולים הצדדיים ובדיון שבשולי הדברים.

נשאלת השאלה מדוע מקיים פרויד דיון קצר זה דווקא בהרצאה שנושאה הסימפטומים ודרכי היווצרותם, שהרי נושא הדיון המוצהר הוא היחס בין פנטזיה לפעילותו של האמן. כיצד משתלבים הסימפטומים עם נושא זה דווקא? מה הקשר בין הסימפטום – תופעה מטרידה שעליה מתלונן הסובייקט ובגינה הוא פונה לאנליזה, או בניסוחו של פרויד, תחליף להשגת סיפוק שמתיישב עם דרישותיו של האגו – ובין יכולותיו הייחודיות של האמן? נראה שהתשובה לשאלה זו עולה במובהק למעלה מיובל שנים מאוחר יותר, כאשר לאקאן מפתח

4 פרויד, הבדיחה. על הקשר שבין ייחודיות הבדיחה כתצורה של הלא-מודע ובין מעשה אמנות ראו גם Biberman, Israeli Art.

את מושג הסנטום (sinthome) על בסיס ההגדרה הפרוידיאנית של הסימפטום. הסנטום, הטבעת הרביעית בקשר הבורומאי הכורך יחד את שלושת הסדרים – הדמיוני, הסמלי והממשי – הוא תוצר יכולתו של הסובייקט להפוך את הדבר שבעטיו הוא סובל להמצאה ייחודית שלו. את הדוגמה הפרדיגמטית לסנטום מוצא לאקאן בכתיבתו של ג'יימס ג'ויס, בהמצאותיו הספרותיות והלשוניות שמגיעות לשיאן ברומן *Finnegan's Wake*.

הסנטום הוא אחד המושגים הבולטים בהוראה המאוחרת של לאקאן, ובשל גילומו במעשה האמנות הוא מושג מרכזי בהקשר הנוכחי. בעמודים הבאים אבחן את מושג הסימפטום וגלגוליו מאז העתיקה ואציג את הסימפטום הפרוידיאני כבסיס וכרקע להבנת מושג הסנטום, שבו אעסוק לאחר מכן. בפרקים הבאים אדון בעבודותיהן של שתי אמניות, שחר יהלום ומיכל נאמן, שלטענתי הן מקיימות זיקה מסוימת עם מהותם של הסימפטום והסנטום, בהתאמה.

הסימפטום, קול אילם

מחלות, מכאובים ושאר מרעין בישין לא היו נחלתו של המין האנושי מראשיתו, כשהיו בו גברים בלבד. כל אלה באו לעולם רק לאחר שזאוס, בכעסו על פרומתיאוס שגנב ממנו את האש, העניק לבני האדם מתנות מפוקפקות: את פנדורה, האישה שחנן בסקרנות יתרה, וכן כד מסתורי. פנדורה חברה לאחיו של פרומתיאוס, והלה אסר עליה לפתוח את הכד.⁵ ההמשך ידוע: פנדורה הסקרנית התפתתה לפתוח את הכד וממנו צצו כל מכאובי העולם ובהם דבר, סבל ועוני. וכפי שממשיך לספר הסידוס, מאז שחרורן מרחפות להן המחלות בעולם ותוקפות את בני האדם בדממה משום שזאוס נטל מהן את קולן: "הַחֲלִיִּים בְּלִי הָרָף יוֹמָם וְגַם לַיְלָה יִבֹּאוּ מֵאֲלֵיהֶם לְבָנֵי אִישׁ, וְדוֹי לָהֶם חֶרֶשׁ יִשְׂאוּ, יַעַן נָטַל אֶת קוֹלָם הָאֵל זֶוּס רַב הַבֵּן וְהַדַּעַת. כֹּה מְגִזֵּר הָאֵל זֶוּס לֹא יוּכְלוּ הַמֵּלֵט וּלְבָרַח".⁶

5 הסידוס, מעשים וימים.

6 שם, עמ' 40.

ברוק הולמס, שבחרה לפתוח בסיפור קטן זה את ספרה העוסק במקומו של הגוף בתרבות יוון הקדומה, מראה כי מאז בני האדם נאלצים להתמודד עם "ידע באמצעות סבל", בניסוחו של אייסקילוס.⁷ אולם למרות אילמותן של המחלות, יש להן דרכי הופעה מגוונות: הסימפטומים. הסבל והכאב הם חלק מהופעות אלו, ולעיתים מזומנות נלווים אליהם גם סימנים חזותיים בשלל צבעים. באורח מוזר, אילמותם של מכאובי הגוף, שבגללה עליהם להשתמש בצורות סימון אחרות, מעלה לתודעה אילמות אחרת שאף היא כרוכה בגילום חזותי. הכוונה כמובן לאמירה המפורסמת של סימונידס כי "הציור הינו שירה אילמת", בניגוד לשירה, שהיא "ציור מדבר".⁸ וכך, עוד לפני שהעמקנו לתוך הדיון בסימפטום ובמשמעותו, כבר עולה הקבלה ראשונית בינו ובין מעשה האמנות ובמיוחד הציור.

כפי שמראה ז'אק-אלן מילר, הסימפטום מתכונן באמצעות העמדה הרפואית בנוגע לתפיסת הגוף כהרמוני ומתואם. הסימפטום מופיע כמה שמשבש והורס הרמוניה זו, כמו תאונה בלתי צפויה.⁹ כך עולה מהמקור של המילה ביוונית, *sumptōma*, שחלקה הראשון מרפרר למילה סינתזה, איחוד וחיבור, וחלקה השני מתייחס למה שנופל מחיבור זה, *piptein*, שמשמעותו ביוונית ליפול. כלומר, כבר במקור היווני משמעות המילה היא חיבור בין היות יחד ובין נפילה מהאיחוד הזה באמצעות אירוע פתאומי ואקראי.

הגוף האנושי, מקום משכנם של הסימפטומים, נתפס ביוון של העת העתיקה כבעל שתי פנים: הוא אתר נהיר (גם אם תוכניו נסתרים מן העין) שהרופא המיומן אמור להבינו באורח רציונלי, והוא גם אתר בלתי מוכר, מתעתע, זר לתודעה ובלתי נשלט.¹⁰ הסימפטומים נתפסים כדמוניים, כאלביתיים, כמתווכים התרחשות מסתורית בתוכני הגוף מבלי שהסובייקט מודע לה. זוהי התרחשות שתמיד נודעת בדיעבד, לאחר שהמחלה השתלטה על הגוף הבריא. הדמוניות של הסימפטומים

Holmes, The Symptom, p. 1 7

לסינג, לאוקואון, עמ' 8. 8

Miller, Reflections 9

Holmes, The Symptom, p. 4 10

נובעת גם מהיותם שליחים מעולם זר.¹¹ ועם זאת, הסימפטומים הם גם אלו שמסייעים לכונן את גבולות האני.¹²

במהלך הדיון שלה מעלה הולמס כמה טענות הרלוונטיות לדיון שכאן. ראשית, לטענתה, לסימפטומים כוח יצירתי בלתי רגיל, משום שהם מורים לדמיין את גבולותיו של הגוף ולראות את מחוזות הגוף הנסתרים מן העין.¹³ שנית, לסימפטומים היבט סמיוטי מהיותם מערך של מסמנים, שכן הסימפטום לרוב אינו מופיע לבדו אלא כחלק ממערך שלם. כמו כל מערך של מסמנים, גם הם תובעים פיענוח – פרשנות מטעמו של הרופא המיומן. יש סימפטומים שהם ייחודיים לחלק גוף מסוים, ויש כאלה שיופיעו בזמנים שונים במהלך הטיפול. מלאכת הפיענוח מחייבת התבוננות על המערך כולו והיא מושתתת על הבנת היחסים שבין הסימפטומים השונים ומועדי הופעתיהם.¹⁴ כפי שהולמס מראה לאורך הספר, פירוש הסימפטומים אינו רק דיאגנוסטי, כלומר הוא אינו רק מצביע על זהות המחלה, אלא הוא גם פרוגנוסטי – צופה את ריפוי או מותו של החולה. בהיותם של הסימפטומים מקור למידע על התרחשות סמויה בתוככי הגוף, מלאכת הפיענוח שלהם היא מלאכה מורכבת. במובן זה הסימפטומים הם מעין סף שאינו ניתן לחצייה, ומעברו נמצא התחום הבלתי נראה.¹⁵ במהלך הפיענוח יש להבחין בין סימפטומים חיוביים, המעידים על תהליך ריפוי, ובין סימפטומים שליליים, המבשרים על הקץ המתקרב. כך, כוחות של חיים ומוות הופכים נראים עבור הרופא. שלישית, באורח מוזר ומצמרר בהקשר הנוכחי, ספרות הרפואה הקדומה מרבה להתייחס בהרחבה לתכונותיהם הוויזואליות של הסימפטומים, ובמיוחד לצבעוניות המשתנה של רישומיהם על הגוף ועל תוצריו, העשויים גם להופיע כשהם מעורבבים זה בזה. הצבעוניות ניתנת גם היא כמובן לפרשנות.

11 שם, עמ' 16.

12 שם, עמ' 47.

13 שם, עמ' 2.

14 שם, עמ' 151.

15 שם, עמ' 128.

הסימפטום, הסיפוק שבסבל

מהשלב של המוקדמים של התגבשות הפסיכואנליזה נדרש פרויד לאפיין את הסימפטום הפסיכואנליטי, וכבר במחקריו המוקדמים על ההיסטוריה הוא מתווה קווים לדמותו. הסימפטום הזה קשור במידה רבה לניסוח הקדום שלו, למשל בהיותו מסמן הנתון לפרשנות, אך הוא גם נבדל ממנו מהותית מעצם היותו גם מקור לסיפוק ולא רק רישום חיצוני של שיבוש פנימי. במכתב משנת 1897, במהלך חליפת המכתבים של פרויד עם פליס, טוען פרויד כי המניע הראשון להיווצרות הסימפטום הוא הליבידו, מאחר שמטרתו היא להביא לסיפוק הדחף.¹⁶ מניסוח מאוחר יותר עולה כי הסימפטום הוא במהותו תחליף שנועד ליצר סיפוק במקום סיפוק אסור שאינו עולה בקנה אחד עם תביעותיו של האגו. דמותו החלופית של הסימפטום מאפשרת לסובייקט לא לוותר על הסיפוק המקורי, בתנאי שיעבור שינוי כך שיתיישב עם מראית עין מוסרנית.¹⁷ במובן זה הסימפטום בפסיכואנליזה הוא המרה של מקור סיפוק שאופיו נלוז, מנקודת מבטו של האגו, לטובת מקור סיפוק אחר בעל חזות תקנית.

באחת הטיטות למאמרו על נזירות ההגנה שולח פרויד לפליס את תיאור היווצרותו של הסימפטום ומבחין בין הסימפטומים באובססיה, בהיסטוריה ובפרנויה. בכל אחד ממבני הנפש הסימפטום מובנה באורח ייחודי, במיוחד באופן שבו מושגת ההדחקה.¹⁸ ולמרות ההבדלים, להיווצרות הסימפטום במבני הנפש השונים יש גם מן המשותף, למשל בשלבי ההתרחשות שלו. תחילה הסובייקט נתקל בהתנסות בעלת אופי מיני בתקופת ילדות מוקדמת, בשלב התפתחותי שבו שאין דרך להתמודד עם התנסות מסוג זה, ולכן היא נחוית כטראומה ומודחקת. בשלב השני מתרחש אירוע המזכיר באורח כלשהו את האירוע הראשוני ונוצר סימפטום ראשוני. בשלב הבא מתרחשת הגנה מוצלחת לכאורה, אך הסימפטום הראשוני נותר בתוקף. בשלב שלאחר

Freud, Letters, p. 251 16

Freud, Account, p. 197 17

Freud, Letters, pp. 164–169 18

מכן רעיונות מודחקים חוזרים למודעות, ובמהלך מאבקם באגו נוצרים סימפטומים חדשים והם המאפיינים את המחלה.¹⁹

הסימפטום הנזכר הוא תוצר של עימות בנוגע לסיפוק הליבידו. כאמור, כוחו של הסימפטום נובע מהיותו פשרה בין שני כוחות מנוגדים: הליבידו והאגו. הליבידו מתעמת עם דרישות חברתיות ונורמות תרבותיות מטעמו של האגו, המבקשות לשים מעצור לסיפוק המיידי. הליבידו הלא מסופק, שנדחה על ידי המציאות, צריך למצוא לעצמו דרך חלופית לסיפוק. אם האובייקט החלופי שהליבידו מוצא בו את סיפוקו נדחה גם הוא על ידי המציאות, הליבידו נאלץ למצוא סיפוק בתחנות קודמות בהתפתחותו. באותם המקרים שבהם האגו, ששולט לא רק במודעות אלא גם בפעילות מוטורית ובמימוש של שאיפות מנטליות, אינו ניאות לשתף פעולה עם פתרונותיו של הליבידו בדרכו לסיפוק, הליבידו צריך לנטוש את האגו כדי למצוא דרך אחרת לפורקן, ומוצא אותה בהתקבעות שהודחקה בעבר על ידי האגו.²⁰

הליבידו חומק מהאגו ומתביעותיו, אך זוכר זמנים טובים יותר של סיפוק. הרעיונות שהוא מפנה אליהם עתה את האנרגיה הליבידינלית הם רעיונות לא-מודעים, המוצפנים באמצעות עיבוי והיסט באופן דומה לזה של מלאכת החלום. נסיגת הליבידו מעימות אפשרית הודות להתקבעות שלו על מצבים קדומים מעוררי סיפוק מעברו המוקדם של הסובייקט. התקבעויות אלו מביאות אמנם לסיפוק הליבידו, גם אם מדובר בסיפוק שונה מאוד מזה המקורי, שממנו התחיל המאבק.

מהו המקור להתקבעויות שאותן מוצא הליבידו? פעולות של מיניות ילדית או אובייקטים ילדיים שנזנחו, שהליבידו חוזר אליהם. אם כך, ההתקבעויות נובעות מחוויות ילדות אקראיות. אך יש להן גם היבט תורשתי שעובר מדור לדור. לקיבעון יש אפוא שני מקורות: ילדיים ו"תורשתיים". כך, למעשה, הסימפטומים משמשים תחליף לסיפוק, ואותו הם שואבים מסיפוק שהתקיים בשלב התפתחותי קודם. אך כאמור, כאשר דבר מה שהביא בעבר סיפוק לסובייקט חוזר בצורת סימפטום, הוא אינו מהנה עוד. לדוגמה, יניקת חלב,

19 שם, עמ' 164.

20 פרויד, יצירת הסימפטומים, עמ' 247.

שהסבה עונג רב ושהתינוק התקשה להיגמל ממנה, מתהפכת בצורתה כסימפטום לסלידה קשה מחלב ומהקרום שלו. הגועל מקרום החלב עשוי להיות קשור במשהו לחוויית היניקה שהסבה סיפוק רב בשעתה.²¹ הנקודה המפתיעה היא שהסובייקט מוצא סיפוק בתחושת הגועל או בכל תחושה שלילית אחרת שהתגלגלה מחוויה שגרמה הנאה בעבר.

מכאן עולה שכמו השורש היווני של המילה, המורכב משני מובנים, גם הסימפטום הפסיכואנליטי מורכב מצירוף של שני רכיבים: רעיון מודחק ורעיון נוסף מודע שחוברים יחד. מאחר שחלקים משרשרת האירועים שממנה נגזר הסימפטום הם מודחקים, נדרש מהלך התרה מורכב על מנת לרדת לשורשיו. דוגמה למצב עניינים זה מביא פרויד מאופן היווצרות הסימפטום אצל האובססיבי: תחילה מתקיימת תוכחה עצמית בגין אירוע כלשהו. כתוצאה מכך עולה החשש שמא האירוע המגונה ייודע ברבים, והחשש מביא להיווצרותו של סימפטום המתאפיין בתחושת בושה בפני אנשים.²² בנקודה זו עולה מאפיין חשוב נוסף של הסימפטום: התוכחה העצמית וההענשה שבאות בעקבות הפקת סיפוק ממקור אסור, שהיו במקור הסיבות להיווצרות הסימפטום, מתגלגלות לכדי מקור עונג בפני עצמו. בחיבורו **עכבה, סימפטום וחרדה** משנת 1926 כותב פרויד כי "יהיה זה בבחינת ניצחון של תצורת הסימפטום אם יעלה בידה למהול את הסיפוק והאיסור זה בזה, באופן שהציווי או האיסור המתגוננים במקורם יקבלו גם משמעות של סיפוק".²³ כך, גם האיסור מטעם האגו על הסיפוק המגונה הופך באורח מוזר למקור לסיפוק, אולם זהו סיפוק שונה בתכלית מהסיפוק שהנביע את כל המהלך: הוא נובע מן הסבל שנגרם בעטיו של הסימפטום. כמה עשרות שנים מאוחר יותר יכנה אותו לאקאן "התענוגות" (jouissance). הסבל שנגרם בעטיו של הסימפטום נובע בעיקרו מן המאמץ הכרוך בהתמודדות עימו, מאמץ שמביא לעיתים לשיתוק מוחלט של הסובייקט ולחוסר יכולת שלו להתמודד

21 שם, עמ' 252.

22 Freud, Letters, p. 166

23 פרויד, **עכבה**, עמ' 37.

עם מטלות היוםיום. כפי שפרויד מראה, אם נחשוב במונחים של כמות, נראה כי "חולה" משמעו מי שמושקע במידה רבה בהתמודדות עם הסימפטום. אולם אם לא נחשוב במונחי כמות, נראה שכולנו – כל הנוירוטים – חולים במובן מסוים, כי התנאים המקדימים ליצירת סימפטומים מתקיימים אצל כל בני האדם.²⁴ בחיבור "שלוש מסות על התיאוריה של המיניות" משנת 1905 מוסיף פרויד על ההנחות האלה את הטענה הקודרת או האירונית שלפיה הסימפטומים הם חיי המין של הנוירוטי.²⁵

כך, בעוד אייסקילוס דיבר על הסימפטום כמקור לידע שבא מן הסבל, עבור פרויד ולאקאן הסימפטום הוא מקור לסיפוק שבא מן הסבל. בהמשך יטען מילר כי הסימפטום הוא ידע שאינו מפסיק להיכתב, משום שהוא ארטיקולציה של מסמנים שלא בהכרח יש להם מובן, כפי שעלה בפרק השישי. הגדרתו כמסמן ללא מובן ממקמת את הסימפטום במשלב הממשי. עבור האנליטיקאי, ממשיך מילר, הסימפטום הוא ידע בממשי.²⁶ הסימפטום נמנה עם תצורות הלא-מודע, וכפי שציינתי הוא מקיים קשר לתצורה לא-מודעת אחרת, לחלום: כמו החלום, גם הסימפטום עוסק במילוי משאלה – השגת הסיפוק, וכמו החלום, גם אם הופעתו זרה ומוזרה ונראית כמשוללת היגיון אפשר לחלץ ממנו לאחר ניתוח ופירוק מבנה בעל פשר ומשמעות ולראות את הקשר שהוא מקיים, גם אם באורח עקיף, מפותל או סמלי, עם המקור שהנביע אותו. כמו החלום, הסימפטום הוא ייחודי לסובייקט, המצאה מקורית שלו שמבקשת פרשנות אך גם בעלת גרעין אטום שאין לרדת לחקרו. כמו החלום, גם הסימפטום מייצג דבר מה שהתמלא: סיפוק בצורתו הילדית. אך דרך מלאכת עיבוי קיצונית הסיפוק נדחס לתחושה אחת, ובמובנים של הסטה קיצונית הוא יכול להיות מוגבל לפרט קטן של תסביך ליבידינלי. נקודה מעניינת ומבלבלת היא שהאירוע שהסימפטום לכאורה משחזר אותו אינו מתואם בהכרח עם

24 פרויד, 'יצירת הסימפטומים', עמ' 246.

25 פרויד, 'שלוש מסות', עמ' 41.

26 Miller, The Symptom

המציאות ההיסטורית, שכן הסימפטום הוא המצאה סובייקטיבית.²⁷ כמו בהגדרותיו הקדומות של הסימפטום, שמדגישות את ההיבט הסמיוטי שלו מהיותו סימן, גם לסימפטום הפסיכואנליטי יש היבט מסמני וקשר הדוק לשפה. כפי שמגלה פרויד עוד בסוף המאה התשע-עשרה בכתיבתו על ההיסטוריה, להיווצרותו של סימפטום ספציפי עשוי להיות יסוד לשוני, כמו למשל במקרה של העלמה אליזבת פון ר', שהייתה מאוהבת אהבה אסורה בגיסה. הסימפטום שסבלה ממנו, כאבים ברגליים, מתקשר לאמירה החוזרת שלה כי היא "עומדת בודדה", משפט שמשמעו גם היותה ללא בן זוג. פרויד לומד ממקרה מוקדם זה על קשר נוסף בין הסימפטום לשפה: עצם הדיבור על אודות הסימפטום עשוי להביא להקלה מיידית. כאשר המטופלת אמרה את כל אשר על ליבה – נחלש הסימפטום, ובמקרים שבהם הכאב לא נעלם הבין פרויד שיש עוד תוכן שטרם נאמר.²⁸ את הקשר ההכרחי בין הסימפטום לשפה ינסח מילר כמאה שנים מאוחר יותר באמירה כי אי-אפשר לבדוד את הסימפטום מההוויה המדברת (parlêtre) שלו.²⁹

בהרצאה "דרכי יצירת הסימפטומים", שעימה פתחתי פרק זה, טוען פרויד כי עבור האדם המצוי הסימפטום מכונן את מהות המחלה, וריפוי המחלה משמעו סילוק הסימפטומים.³⁰ הרופאים, לעומת זאת, מייחסים חשיבות להבחנה בין הסימפטום ובין המחלה, כי לטענתם סילוק הסימפטום אינו כרוך בהכרח בריפוי. אבל הדבר המוחשי היחיד שנותר מהמחלה לאחר סילוק הסימפטומים הוא יכולתה לייצר סימפטומים חדשים. מסיבה זו פרויד מציע לאמץ, כנקודת מוצא למאמרו, את תפיסתם של האנשים הפשוטים ולהניח כי סילוק הסימפטום וזה להבנת המחלה.³¹

פרויד מתייחס גם להיבט הטמפורלי של הסימפטום. בניגוד לכותבים של העת העתיקה, המתייחסים לסדר הופעתם המשתנה של

27 פרויד, 'יצירת הסימפטומים', עמ' 253.

28 פרויד, 'נשים היסטוריות', עמ' 57.

29 Miller, Reflections

30 פרויד, 'יצירת הסימפטומים', עמ' 246.

31 שם.

סימפטומים שונים במשך זמן וכל סדר טמפורלי מסוים מנביע אצלם פרשנות אחרת בנוגע להתפתחות המחלה, במקרה של הסימפטום הפסיכואנליטי הטמפורליות קבועה: אירוע בודד שהתרחש בשלב מוקדם בחייו של הסובייקט חוזר כסימפטום עיקש ומתמיד לאורך שנים ארוכות, ביחס לא פרופורציונלי בין המשך המוגבל של האירוע ובין התמשכותו של הסימפטום.³² הטמפורליות של הסימפטום היא גם זו שמבחינה אותו מתצורות אחרות של הלא-מודע, כמו פליטת הפה או הבדיחה. שתי אלה הן מיידיות וחד-פעמיות, ואילו אחד המאפיינים הבולטים של הסימפטום הוא נוכחותו העיקשת והמתמידה, שכן חזרתיות תמיד נמצאת באופן כאשר מדובר בסימפטום.³³

כאמור, בין הסימפטום ובין האירוע המוקדם שהנביע אותו מתקיים בחלק מהמקרים יחס שניתן לשחזור. אחת הדוגמאות הרווחות, טוענים יוזף ברויאר ופרויד, היא כאשר רגש כואב עולה בעת ארוחה ומודחק. אירוע כזה עשוי לגרור אחריו סימפטומים היסטריים של בחילה והקאות.³⁴ אולם לא תמיד הקשר בין הסימפטום למקור שלו ישיר כל כך. לעיתים זהו קשר שהם מכנים "קשר סמלי", שוב, באורח דומה למתקיים בחלום. סימפטום סמלי כזה יכול להיות סימפטום היסטרי של הפרעות ראייה כמו זה שנדון בפרק הראשון.³⁵ דוגמה אחרת לסימפטום סמלי אפשר לראות במקרה של הנס הקטן, צעיר מטופליו של פרויד, שסבל מחרדה מפני סוסים. כפי שעולה במהלך האנליזה, הסוס במקרה זה מייצג את אביו של הילד, שכלפיו הוא חש רגשות אמביוולנטיים של אהבה מצד אחד ויריבות על האם מצד שני.³⁶ כך, הסימפטום של החרדה מפני הסוס מסמל דבר אחר, במקרה זה את החרדה מפני האב. סימפטום נוסף בעל אופי סמלי עולה כמובן מהמקרה של אליזבת פון ר' שהזכרתי קודם. עם זאת, אצל לאקאן המאוחר ואצל מילר בעקבותיו, הסימפטום אינו סמלי אלא שייך

Freud and Breuer, *Hysterical Phenomena*, p. 4 32

Miller, *The Symptom* 33

Freud and Breuer, *Hysterical Phenomena*, p. 4 34

שם, עמ' 5. 35

פרויד, עכבה, עמ' 27–28. 36

למשלב הממשי. ואכן, כפי שמילר מייחס ללאקאן, "הסימפטום עבור אנשים מסוימים עשוי להיות הדבר הממשי ביותר שנמצא בבעלותם".³⁷ כפי שטענתי בתחילת הפרק, להבנתי אין זה מקרה שפרויד בחר לסיים את הרצאת המבוא שלו על יצירת הסימפטומים בהתייחסות לאמנות, ולא רק מהטעם שהסימפטום נתפס כיצירתי מאז ומעולם בשל היותו מסמן הנתון לפרשנות, וגם לא בשל היותו המצאה ייחודית של סובייקט. אין בכוונתי לטעון שיש לחשוב בפשטות על מעשה האמנות כעל סימפטום (מהלך שנעשה בעבר),³⁸ שהרי לפי הצעתו של פרויד, כל בני האדם – והאמנים בכלל זה – פונים במצוקתם אל עולם הפנטזיה, ולכל בני האדם יש סימפטומים. אולם כשם שייחודו של האמן הוא במהלך הנגדי, של גילום הפנטזיה והחזרתה אל החיים הקונקרטיים, כך ייחודו של האמן הוא גם בהצרנת הסימפטום באורח שמחד גיסא ישאיר אותו כגילום של המצאה ייחודית, ומאידך גיסא יהפוך אותו למה שהוא חלק משיח חברתי וגם נוגע בהיבטים לא-מודעים של מתבוננים נוספים.

על הסנטום, או קשר האמנות

המילה סנטום מקורה בכתיב צרפתי ארכאי מהמאה החמש-עשרה של המילה סימפטום.³⁹ לאקאן עושה שימוש בכתיב של מילה זו באמצע שנות השבעים כדי לייצר משמעות נבדלת למילה סימפטום. מונח חדש זה מאפשר לו לאפיין את האמנות של ג'יימס ג'ויס, ובכך הוא מחליף את תפיסת הסימפטום המוכרת בידע-לעשות (savoir-faire) של האמן.⁴⁰ לטענתו, ייחודיותו של ג'ויס כאמן היא הסנטום, הידע-לעשות. זהו ידע שאי-אפשר לערוך לו אנליזה כי הוא מרוקן

37 Miller, The Symptom

38 גם מילר נדרש לשאלה אם הסימפטום הוא אמנות. שאלה זו איננה נוגעת להקשר הנוכחי, משום שאין בכוונתי להציע הסבר פסיכואנליטי לעצם עשייתה של אמנות אלא לבחון מה אפשר ללמוד מהמחשבה הפסיכואנליטית על עבודות אמנות.

39 Morel, Young Man, p. 123

40 שם, עמ' 124.

ממשמעות.⁴¹ בהמשך הדברים יוסיף כי הסנטום מתכתב עם המציאות של הלא-מודע.⁴²

תפיסת הסנטום של לאקאן דומה לתפיסת הסימפטום הפרוידיאנית בכמה מובני יסוד. ראשית, בשני המקרים מדובר בהמצאה ייחודית שמגיעה מטעמו של הסובייקט. שנית, גם אצל פרויד וגם אצל לאקאן יש זיקה בין הסימפטום או הסנטום למהלך אמנותי. פרויד מראה, גם אם אינו מנסח זאת מפורשות, כיצד אפשר לחשוב על אמנות כמהלך סימפטומטי שהתעדן והשתכלל. זיקה זו מתחדדת ומתעצמת אצל לאקאן, שבבואו לתאר את הסנטום הוא נסמך על פעילות אמנותית – על הכתיבה המאוחרת של ג'ויס, שבעיני לאקאן הוא הסנטום הפרדיגמטי, דוגמה מופתית להמצאה סובייקטיבית שאפשרה לג'ויס חיים וגם יצרה עבורו קשר חברתי והכניסה אותו לשיח האמנות והספרות.

אך לצד הדמיון בין הסימפטום לסנטום, יש גם הבדלים מהותיים בין השניים. גם אם אצל פרויד ולאקאן בהוראתו המוקדמת הסימפטום הוא מהסדר של המסמן, כפי שעולה באופן מובהק מתיאורי מקרה שונים שהוזכרו קודם, בהמשך הוראתו של לאקאן הוא מגדיר את הסימפטום ככזה שאמנם יש בו מהסדר הסמלי, אך יש להבינו גם כצורת ההתענגות הייחודית של הסובייקט, הדרך שבה הוא "נהנה לסבול" בדרכו הפרטיקולרית.⁴³ כפי שמראה מילר, הסימפטום לאורך הוראתו של לאקאן מתקיים על שני צירים – ציר המסר וציר ההתענגות – והדגש עובר מן הציר האחד (הסימפטום) לשני (הסנטום).⁴⁴ במילים אחרות, הסימפטום הופך אצל לאקאן מדבר סמלי שיש לו קשר הדוק לשפה, לסנטום – דבר ממשי, אמצעי לסיפוק שהוא אטום וחסר מובן. ולמרות ההבדל, גם כאן ניכר הקשר לפרויד, שכן כפי שראינו, גם אצל פרויד הסימפטום כרוך בדבר מה שהסב בעבר עונג וסיפוק ועתה הפך למקור של סבל המביא לסיפוק. כלומר, כבר אצל פרויד הסימפטום

Lacan, Seminar XXIII, p. 106 41

שם, עמ' 120. 42

Evans, Dictionary, p. 189 43

Miller, Reflections 44

הוא עירוב של הסמלי והממשי. הבדל נוסף בין יחסם של פרויד ולאקאן המוקדם לסימפטום ובין יחסו של לאקאן בהוראתו המאוחרת לסנטום הוא שעבור לאקאן הסנטום אינו ניתן לפרשנות, ויש לקבלו כפי שהוא.

כפי שלאקאן מראה לאורך הסמינר העשרים ושלושה שלו, הסנטום הוא כאמור חוליה רביעית של הקשר הבורומאי, שקושרת יחדיו את שלוש החוליות האחרות.⁴⁵ לדבריו, לג'ויס הייתה לקות בקשר שמאחד את שלושת המשלבים: משלב הממשי ומשלב הסמלי נכרכו אצלו ישירות זה לזה, בחיבור שאינו בורומאי, כלומר בקשר שאינו כולל את המשלב הדמיוני. הדמיוני, שכשל במקרה של ג'ויס, נותר בלתי מחובר, והסנטום אפשר לתקן את הקשר הלקוי.⁴⁶ את הכשל של משלב הדמיוני אצל ג'ויס מחליץ לאקאן מתוך פסקה מהספר *דיוקן האמן כאיש צעיר*, אשר בה סטיבן, הגיבור ובן דמותו של ג'ויס עצמו, סופג מהלומות מצד חבריו. לדברי הגיבור, לאחר האירוע, אף שזכר בבהירות את מעשי ההתאכזרות של חבריו כלפיו, הזיכרון לא הביא אותו לכעוס עליהם. בחזרתו הביתה בלילה "הרגיש כאילו כוח כלשהו פושט ממנו בקלות רבה את הזעם שזה עתה נתפר סביבו, כאילו היה קליפה של פרי בשל".⁴⁷ את היעדר הכעס של הגיבור ואת התקלפותו מעליו אפשר להבין כביטוי לכשל בדמיוני: הגיבור אינו מקיים עם חבריו יחסי יריבות, והכעס נתפס בעיניו כזר לו. דימוי הגוף, שכפי שלאקאן מראה במאמרו על שלב המראה משמש את הסובייקט הנוירוטי כאמצעי לגיבוש האגו הדמיוני שלו, אינו פועל באורח זה עבור ג'ויס.⁴⁸ כלומר, לפי הקריאה של לאקאן הציטוט שלעיל אינו מטפורה לתחושה רגשית אלא ביטוי לכשל שקיים אצל ג'ויס בחיבור שבין הדמיוני לסמלי. הכשל בדמיוני עולה אצל ג'ויס גם ביחס של כתיבתו אל המובן, שכן ההיבט המובן של השפה, לפי לאקאן, שייך אף הוא למשלב הדמיוני.

Lacan, Seminar XXIII, p. 12 45

שם, עמ' 76. 46

ג'ויס, *דיוקן האמן*, עמ' 88. 47Morel, *Young Man*, pp. 133–134 48

השפה, לדברי לאקאן, מעבר להיותה אמצעי לתקשורת יש לה היבט פרוזיטי: במובן מסוים, מילים נכפות על הסובייקט והוא מתיישר מהן. זוהי תופעה שמתקיימת אצל כל אחד, אף שברוב המקרים איננו מודעים לכך. כיצד קורה, הוא שואל, שיש מי שחשים בכך? ג'ויס רומז על תופעה זו.⁴⁹ לדברי לאקאן, בכתובה של ג'ויס – בדיוקן האמן **כאיש צעיר, ביוליסס וביתר** שאת *Finnegan's Wake* – ניכר יחס אל הדיבור שנכפה עליו. זהו מהלך שהולך ומתגבר, דרך כתיבה ששוברת את הדיבור לחלקים וקוצצת משפטים ועד להתמוססות השפה. המהלך מסתיים בכפיית הפירוק על השפה, בשבירתה לחתיכות עד שאין לה עוד כל זהות פונטית.⁵⁰ זוהי דרכו של ג'ויס למצוא שימוש אחר לשפה הנכתבת, שימוש שונה מהרגיל, וכאן בדיוק מצוי הידע לעשות שלו.⁵¹ כך מסביר לאקאן את *Finnegan's Wake*, הרומן האחרון של ג'ויס (שלא תורגם לעברית), הכתוב אמנם בשפה האנגלית אך כמעט שאינו קריא מאחר שהאנגלית שבו שזורה בשפות ובניבים אחרים וכוללת ניאולוגיזמים ושלל שיבושים של השפה התקנית. *Finnegan's Wake* מורכב מחידודי לשון ייחודיים שמתקיימים בכל מילה. כל מילה עשויה משלוש או ארבע מילים, שבדרך השימוש שלהן מתקלפות לניצוצות, בניסוחו של לאקאן, והמשמעות במובנה השגור אובדת. לטענת מילר, תוצאת המהלך של ג'ויס ומעמדו כאמן היא ש"משלב השפה מופיע מפורק, פרום, והיא רוויה בהדהודים משפות אחרות שהיא מעלה באופן הומופוני. המחבר מתקדם כאדון של המסמן. הוא אינו נכנע לצורות".⁵² ז'נבייב מורל מסבירה, בעקבות לאקאן, כי ממד המובן בכתובה של ג'ויס אינו נעדר כליל, אך מושם בסוגריים.⁵³ הייחודי לג'ויס כאמן, היא ממשיכה, הוא היכולת להפוך את הממד הכפוי של הדיבור למעשה אמנות.⁵⁴ לפי צורת מחשבה זו, *Finnegan's Wake* אינו חידה הניתנת לפתרון ולכן הוא אינו מצריך

Lacan, Seminar XXIII, p. 78 49

שם, עמ' 79. 50

שם, עמ' 59. 51

מילר, הסימפטום הלאקאניאני, עמ' 124–125. 52

Morel, Young Man, p. 132 53

שם, עמ' 142. 54

פיענוח פרשני, בניגוד לסברתם של חוקרי ספרות רבים שאת חקירתם האינטנסיבית בכתביו צפה ג'ויס עצמו; זוהי ההמצאה הסובייקטיבית של ג'ויס, צורת האמנות הייחודית לו. לאקאן טוען כי בעת הקריאה אפשר לחוש בנוכחות ההתענגות של הכותב. מכאן נובע הקסם, מהדרך שלו לשמר יחס להנאה, להתענגות, ושם בדיוק מונח הסנטום שג'ויס מצליח להביא אל השפה, מבלי שמשוהו מכל זה יהיה נתון לאנליזה. זה מה שמכה בנו בעת הקריאה בג'ויס, וזו הסיבה שהספרות שאחריו כבר אינה מתקיימת באותו האופן.⁵⁵