4

# שדה הראייה II

### מההלוצינציה להיפנוזה

ביחסים בין מה שתופס לבין מה שנתפס פרויד מערב את הדיאלקטיקה של האיווי ואת סוגיית הסיפוק.

ב"פרויקט לפסיכולוגיה"[53] מדגיש פרויד את מקומה של "חוויית הסיפוק" בפסיכיזם כדגם של סיפוק, ובה את מקומו של דימוי האובייקט שאליו מתאווים כאובייקט קדום של סיפוק. החזרה של אותה תפיסה ראשונית הקשורה לסיפוק הצורך יכולה להביא בקיצור דרך אל הסיפוק ההלוצינטורי. זוהי תופעה הממצה את הפונקציה הנפשית **בשימור** האובייקט שאליו מתאווים: ה־Festhaltung של האובייקט שכבר הוצג.

התופעה מופיעה לא רק בחלומות אלא גם בפנטזיות, וללא ספק גם בהלוצינציות. פרויד חוקר אותה ביחס למנגנונים הפועלים בעיבוד החלום. בטקסטים כמו פירוש החלום או "תוספת מטה־פסיכולוגית לתיאוריה על החלומות" מוצגים מספר מרכיבים מרכזיים הנוגעים לנושא:

א. לתפיסה אין זיכרון;

ב. הזיכרון ממוקם בשדה הלא־מודע, בשדה של עקבות הזיכרון;

ג. הסיפוק שבשימור ההלוצינטורי של האובייקט נוצר עקב **היפוך מסלול הגרייה, מסלול שבו המחשבות מתמירות לדימויים** הטעונים בקוואנטום (quantum) של אפקט. הטענה של עקבת זיכרון חזותי שבה מתמצה כל הפונקציה הפסיכית פועלת באופן כזה שמסלול הגרייה, או המסלול הדחפי, נסגר באותה עקבה עצמה. המסלול נסגר ומתמצה בעצמו בלי שיעבור לקוטב של התנועה (מוטיליות) שהיה יכול אז להביא את הסובייקט אל שדהו של **הא**חר.

פרויד משתמש במונח דימוי כמילה נרדפת לייצוג (רפרזנטציה), ולפיכך הוא מדבר על דימוי חזותי לעומת דימוי ורבלי, או ייצוג של הדבר לעומת ייצוג של המילה.

מצד אחד מוצג יחס הדוק בין הסיפוק שמחפשים לבין הדימוי של האובייקט שאליו מחובר אותו מודל של סיפוק, ומצד אחר מדובר בכך שמתרחשת התמרה של מחשבות, אידיאות, לדימויים. כיצד יש להבין התמרה זו? איך היא נוצרת?

המאמרים שהוזכרו כאן מבליטים את חיות הדימויים, הזיכרונות החזותיים והתמונות שנחוו, חיות הנובעת מקוואנטום האפקט הקשור אליהם. פעולת הדמיון היא כלי שהפסיכיזם משתמש בו באופן יום־יומי – בידי כל אחד מאתנו מצויות דוגמאות רבות לכך. זהו כלי המתאפיין באינטנסיביות שלו, הווה אומר בהטענה הליבידינלית המלווה אותו, שהיא בדרך כלל גדולה יותר מזו המלווה את המחשבה. לפעולת הדמיון השפעה גדולה על פעולת העיבוד, למשל דמיון של מצבים עתידיים יכול למנוע או לעכב את העיבוד אם עקב מידת הקוואנטום המעורבת הסובייקט נותר מוצמד לתמונות "בלתי נשכחות" וללא כל ניסוח, גם אם מינימלי. לעומת זאת, הדמיון יכול דווקא להקל ולהוות נקודת משען המביאה לעיבוד אפשרי בגלל הקשר הקיים בין דימויים לבין הממשי. מה שאיננו יודעים ואפילו אינו מיוצג כלל במערכת הפסיכית, אנו מדמיינים.

עלינו לזכור שדרך ההתענגות המועדפת על כל סובייקט מופיעה גם בצורת תמונה פנטזמטית שדרכה אנו מסתכלים על העולם. כוח הדימוי בחיים הפסיכיים הוא ייחודי. Der Kern Unseres wessen, הגרעין האינטימי ביותר של הווייתנו, עובר התמרה בחלומות במיוחד לדימויים, כי הם קיצור דרך להשגת סיפוק. אפשר אולי לומר שבאופן כללי הדימויים יכולים להעניק למחשבה בשר.

פרויד מייחס לתופעת שימור האובייקט והסיפוק ההלוצינטורי את קיומה של אמונה מצד הסובייקט במציאותו שלו, אמונה שהאובייקט "קשור לתפיסה של החושים".[54] לעתים קרובות האמונה בדימוי יכולה להתקיים לצד הידיעה הבהירה של הסובייקט שלא מדובר בתפיסות ממשיות. פרויד מציע ללמוד את ההלוצינציה יותר מתוך ההלוצינציה השלילית מאשר מתוך זו החיובית, כלומר מתוך התופעה ה"מדלגת", המסרבת לקבל תפיסה מסוימת, כפי שכבר הוצג בפרק הקודם. בממד של הדימוי, ההלוצינציה השלילית היא לגבי התפיסה הנדחית מה שבממד הסמלי ייצוג מסוים הוא לגבי המסמן המודחק.

במקרה שרבר הדגשנו את המקום שממלאת פעולת **הדמיון החזותי** בהזדהותו עם האישה, דמיון שבאמצעותו הוא מצליח "להשיג לעצמו ולקרניים את הרושם שהגוף שלו מצויד בשדיים נשיים ובאיברים של אותו מין".[55]

דימוי ותפיסה הם שתי תופעות מרכזיות המעורבות בחוויית הסיפוק, ולרגעים ניתן לבלבל ביניהם. לדעתי הבלבול אופייני לתופעות השייכות לשדה החזותי שמטבעו מרמה, והדבר מחייב להבדיל את הדימוי ואת התפיסה זה מזה וכך לתחום את הפונקציה והשדה של המבט.

בפרק על התסוגה [רגרסיה] בפירוש החלום פרויד מתאר שני קטבים במנגנון הנפשי: הקוטב החושי, שבו נמצאת המערכת המקבלת את התפיסות, והקוטב המוטורי, הפתוח לפעולה. למערכת האחראית על קבלת הגירויים של התפיסה אין כל יכולת

לשמור על הגרייה, ועקבות הזיכרון הן המתמירות גרייה זו לעקבה מתמשכת בזיכרון. שרשרת או שרשראות של עקבות הזיכרון תוחמות את הזיכרונות הלא מודעים. במקרה של החלום, במקום להתקדם אל עבר הקוטב המוטורי של המגנון, הגרייה מתפשטת אל עבר הקוטב החושי ומגיעה עד למערכת התפיסות, תוך שהיא מחיה מחדש את הדימויים של התפיסה. במילים אחרות, האידיאות עוברות התמרה לדימויים, והדימויים מחוברים יותר לפעילות הדחפית שאינה חדלה מלדרוש סיפוק. פרויד מצביע על הכללה של פעולת הדמיון החזותי בהוויה המדברת ומדבר על הלוצינציות גם בהיסטריה ובפרנויה. כמו כן, הוא מתייחס גם לחזיונות של אנשים "נורמליים", כלומר לפנטזיות ולחלומות בהקיץ. אולם הוא מדייק שבמקרה זה האחרון מדובר רק במחשבות הקשורות באופן הדוק לזיכרונות מודחקים. בפרק על התסוגה אנו מוצאים שתי דוגמאות מעניינות. הראשונה היא זו של ילד בן שתים עשרה שאינו מצליח להירדם מאחר שברגע שהוא מנסה לעשות זאת הוא רואה פרצופים ירוקים שעיניהם אדומות, המבעיתים אותו. מקור פעולת הדמיון החזותי הזה הוא זיכרון ילדות מודחק על בחור שראה שנים רבות קודם לכן ושהיה לגביו מודל להתנהגויות מסוימות ולתעלולים מגונים לרבות אוננות. אם הילד הבחינה שלפניו של אותו בחור שהילד מחקה יש *צבע ירקרק ועיניו אדומות*. פרויד מסביר: "מכאן נולד השד המפחיד שנועד רק להזכיר לנער החולה נבואה של האם, שלפיה נערים כאלה הופכים לרפי שכל, אינם מסוגלים ללמוד דבר בבית הספר ומתים בטרם עת. המטופל הקטן שלנו מאפשר לחלקה הראשון של הנבואה להתממש...".[56] הילד לא זו בלבד שאינו מתקדם בלימודיו אלא גם פוחד ממימושו של חלקה השני של הנבואה – למות צעיר. ניתן לראות את ההתמרה של הנבואה, של הדיבור האימהי, לדימוי מצד אחד ומצד אחר ל־$S_1$ של הסימפטומים שלו, כלומר כגרעין של התענגות המחזיר אותו תמיד לאותו מקום.

הדוגמה השנייה לחיזיון היא של אישה שברגע התעוררותה רואה למולה את אחיה הבכור, שלמעשה מאושפז בבית משוגעים. ילדה הקטן ישן לידה ו"כדי שהילד לא *ייבהל* ולא *ייתקף עוויתות* כשיראה את דודו, היא מושכת את *השמיכה* לכסותו ואז נעלם החיזיון". החיזיון, אומר פרויד, קשור באופן אינטימי לזיכרון ילדות של האם. האומנת ספרה לה שאמה, שנפטרה בהיותה ילדה קטנה מאוד, סבלה מעוויתות אפילפטיות או היסטריות בעקבות בהלה גדולה מאוד שאחזה בה כאשר אחיה (דודו של הילד) הופיע לפניה מחופש לרוח רפאים ושמיכה על ראשו. המחשבה המוחלפת על ידי החיזיון היא הדאגה של אותה אם שמא לבנה, הדומה פיזית לדודו, נועד גורל דומה.

שתי הדוגמאות שהוצגו הן שני מקרים של היסטריה, ופרויד מדגיש באותו פרק את היחס הקיים בין זיכרונות ילדות מודחקים לבין החלפתם בדימויים. הדימויים מקימים לתחייה את הגרייה או הריגוש החזותיים שנחוו ברגע הממשי שהזיכרון קשור אליו, רגע שלרוב שומר על חיות מודגשת. מדוגמאות אלה אנו יכולים להסיק שההתמרה של מחשבות לדימויים היא שוות ערך להתייחסות אל ייצוגי המילה כאל ייצוגים של הדבר, כלומר לתרגומם של ייצוגי המילה לדימויים.

אם ניצמד להצעתו של פרויד ללמוד את תופעת ההלוצינציה מתוך צורתה השלילית, אנו יכולים למצוא טקסטים מסוימים שבהם ההלוצינציה השלילית מתקשרת לאפקט של ההיפנוזה. במאמרו "טיפול נפשי" פרויד מראה באופן ברור שהמהופנט, באמצעות מילותיו של המהפנט, רואה ושומע בצורה שבה רואים ושומעים בחלום, כלומר באופן *הלוצינטורי*. האפקט של שיח המהפנט הוא אפקט של השאה [סוגסטיה], הנשען על יכולת האמון של המהופנט במהפנט. לדבריו, אנו מוצאים בחיים אפקטים דומים ב"גישה של הילדים כלפי הוריהם האהובים [...] או ביחסי אהבה מסוימים".[57]

הצייתנות ההיפנוטית ניתנת לניצול ויכולה להביא את

המהופנט לראות את אשר אינו קיים, כמו גם לאסור עליו לראות דבר־מה הקיים והנכפה על חושיו. הציווי ההיפנוטי הוא $S_1$, מסמן אדון, הפוקד על הסובייקט במקרה של הלוצינציה "חיובית" לדחות ייצוג סמלי שעובר אז התמרה לחיזיון, או לדחות תפיסה שהופכת לתשליל שלה במקרה של הלוצינציה שלילית.

פרויד ירחיב את אותו אפקט סוגסטיבי־היפנוטי הקיים בקשרים מסוימים וינתח את הממד הליבידינלי המעורב בכך. בראש ובראשונה הוא מציג את ההזדהות כדגם בסיסי של יחס ליבידינלי בין הסובייקט לבין האובייקט.

במילים אחרות, לפנינו מה שנראה או שאינו נראה, המהופנט ומילותיו של המהפנט. בשדה ההיפנוזה "ההלוצינציה" החיובית או השלילית היא אפוא תוצר של היחס בין הסובייקט לבין האחר, של סך המטען הליבידינלי המעורב ביחסים אלה.

אם כך, היכן יש למקם את ההזדהות הפועלת בבסיס ההשאה ההיפנוטית? ובפסיכוזה, האם אנו יכולים למקם את ההזדהות באופן דומה? כיצד לקשור את היפוכו של מסלול הגרייה/ריגוש האופייני לסיפוק ההלוצינטורי לאותה הזדהות?

ההזדהות שבבסיס הקשר הליבידינלי בסוגסטיה היא הזדהות עם ה־$S_1$ של הציווי ההיפנוטי, הזדהות עם Einziger Zug (תו יחיד) שעבר התמרה לדימוי או לקול חיצוני. בפסיכוזה, שבה פועל מנגנון ה־Verwerfung (דחייה), ניתן אולי לחשוב על סירוב לאותה הזדהות ראשונית המכוננת את הסובייקט ומהווה סימן ל־Bejahung ההתחלתית. הסירוב הוא תוצר של הדחייה ומה שנדחה שב אל הסובייקט מהממשי לאחר התמרה לדימוי או לקול. כיוון זה מבליט את החשיבות שלובש הממד הדמיוני בפסיכוזה באופן כללי ובמיוחד את החיפוש אחר נקודה שתפעל כמה שמארגן את ה"אני" של הוויה מדברת זו ומעניק לו זהות מסוימת. ב"ועידת אנטיב", מפגש הסקציות הקליניות הפרנקופוניות, דובר בין היתר על מקומה של הזדהות־העל (sur-identification) לגבי מקרה של

מלנכוליה כהזדהות המהווה נקודת עיגון או בעצם נקודה היוצרת זהות כנגד התפוררות הסובייקט. לדעתי, המושג הזדהות־על תקף כפתרון לייצוב ההוויה המדברת לגבי הפסיכוזה בכלל. בעקבות שימורה המרבי של הקפאת הקוואנטום של האַפקט בדימוי או בקול, מסלול הגרייה/ריגוש מוליך אותה אל עבר התפיסה. היא פועלת בכיוון הפוך לזה של השתלשלות עקבות הזיכרון, ל־Bindungen (קשירות־חיבורים) שהמחשבה או העיבוד יוצרים. ההתמרה של המחשבה לדימוי קרובה יותר לשדה של הדחף, למסלול הדחפי הנסגר בעצמו. אנו יכולים לחשוב שבדומה למחשבת השווא, הסיפוק ההלוצינטורי הוא ניסיון לריפוי, ניסיון כושל לוויסות ההתענגות דרך דימוי או קול.

על איזה עיקרון נשען כוח הדימוי בפסיכיזם? ציינתי כי התמרת המחשבה לדימויים קרובה יותר למסלול הדחפי הנסגר בעצמו, ועליי להוסיף כעת שבשדה הדחפים, הדחף הסקופי הוא זה החומק מהסירוס בהצלחה המרובה ביותר.

ניתן אפוא לייחס את כוח המשיכה והשליטה שהדימוי מפעיל על הסובייקט לאותה תכונה של התחמקות מהסירוס. כוחו שוכן ביצירת גשטאלט הפועל כמלכודת המרמה את העין מתוך ניסיון להסתיר או לטשטש את הפיצול הסובייקטיבי, את החסר, ומחזקת את אחדותו של האני. השוחד לעין קובע צורה מסוימת של סיפוק המתנגדת להחלפה למסמנים. כאשר הדימוי אינו מצליח לכסות את החסר מופיעה האימה, כמו בסיוט.

לאקאן מדריך אותנו בשדה הראייה, בשדה היחסים בין הדחף הסקופי לבין הסירוס, ומכוון את מבטנו אל הפרוורסיה, המתאפיינת בכך שהיא חושפת את הסירוס ובו־בזמן מסתירה אותו.

עם זאת, אם הוצגה ההזדהות עם התו היחיד עלינו לפנות גם להזדהות מסוג אחר, זו המוצגת דרך המלנכוליה.

**פעולתו הכפולה של הדימוי**

פרויד פותח בנושא של הפטישיזם באזכרו מקרה שאותו הוא מכנה "יוצא מן הכלל", שבו "הברק על האף פועל כפטיש". במקרה הזה כפל הלשון של Glanz (ברק בגרמנית) לעומת Glance (מבט באנגלית) הוא מרכזי לתיחומו ולפענוחו של הפֶטיש. אתייחס לשני היבטים הנוגעים להיווצרותו של הפטיש המובלטים במאמר. הראשון הוא ההיבט הקשור למקומו של המסמן Glanz/Glance במקרה והקשר שלו למסלול הסקופי; השני נוגע לרושם האחרון של הסובייקט לפני גילוי סירוסה של האם ולמקומו של הדימוי הנתפס בהיווצרות הפטיש.

שני המובנים של כפל הלשון Glanz-glance מתייחסים למבט. המובן הראשון של "ברק" מתייחס למבט דרך האור והכוח המהפנט שלו והשני באופן ברור, דרך עצם האקט של המבט.

מבט זה על האף של עצמו, כמבט על תחליף הפאלוס האימהי המותק לאפו שלו, חושף את השלב האוטוארוטי המקדים של המסלול הדחפי, הבלעדי לדחף הסקופי.

עלינו לזכור שפרויד מציג אותו שלב מקדים במונחים הבאים: "האדם עצמו צופה באיבר מין = איבר מין נצפה על ידי האדם עצמו", נוסחה הטומנת בחובה צד פעיל כמו גם צד סביל, כך שהתנועה נסגרת בעצמה. לאקאן יתרגם זאת לנוסחה המעבה את שני ההיבטים: "מביט על עצמו באיבר מינו".

במקרים של פרוורסיה פרויד מציין כי גורלה של האידיאה על היעדר פין אצל אם הוא להיות "מוכחשת" או "דחויה" ולא להופיע כנקודה עיוורת או ככתם בשדה הראייה. מצד אחד התפיסה נשמרה ומצד אחר ובו־בזמן "כדי לקיים את הכחשתה היה צורך לנקוט פעולה נמרצת מאוד".[58] בצורה זו מתנהל משא ומתן בין התפיסה המוכחשת לבין האיווי לשמור על האמונה בפאלוס נשי, ותוצאתו של משא ומתן זה היא יצירת תחליף המזדקר בה־בעת כאנדרטה לאימה מפני הסירוס. הדחייה הפועלת אל מול כל איבר מיני

נשי והמשותפת לפטישיסטים, מתבטאת בחותם של המשא ומתן שהתנהל, שפרויד מציגו במונחים של *stigma indelebile*. המונח stigma הוא מונח יווני שפירושו נקודה, עקיצה, חור או כתם, ומשתמשים בו כדי לדבר על סימן, על צלקת בגוף שמגלה נזק כלשהו, כלומר סימן או כתם שאינו יכול להימחק. אם כך, אנו יכולים לדבר על הרושם האחרון שקיבל הסובייקט לפני התפיסה המוכחשת כעל דימוי שאינו ניתן למחיקה. ה"ברק" על האף הוא בעצם נקודה מוארת, וככזו היא הופכת את האזור המואר לנקודה אטומה, כלומר לכתם, אזור לא נראה.

התרגום המסמן Glanz/glance מדגים בדיוק תופעות של מימטיזם ושל היווצרות כתמים, ואת השפעותיהם על העין הצופה. מצד אחד היא מרומה, ומצד אחר היא נחשפת אל ההתנסות של היות נצפית. הנקודה המוארת, "הכתם" לפי הגדרתו של לאקאן, היא נקודה שממנה אין רואים אותנו אלא מביטים עלינו, כלומר זהו מבט. "הברק על האף" הוא זה המנצח את האימה מפני הסירוס ביוצרו מעין הסתרה המתמירה את הנקודה הבלתי נסבלת לבלתי נראית. הסתרה זו שומרת גם על התפיסה המוכחשת, על החסר, על החור, על הכתם. הדימוי המחליף את התפיסה המוכחשת מצעף את הנקודה אשר ממנה אנו נצפים, מצעף את מבט האימה אל מול גילוי סירוסה של האם.

במאמר על הפטישיזם פרויד מצביע על כך שהאובייקטים הנבחרים כפטיש תואמים "תהליך שמזכיר את היתקעות הזיכרון באמנזיה הטראומטית. גם כאן כמו נעצרת התעניינותו של הסובייקט באמצע הדרך, וכאילו נשמר כפטיש הרושם האחרון שלפני הרושם המפחיד והטראומטי".[59] בהמשך הוא מציג סדרה של דוגמאות העונות לאפיונים אלה: הרגל או הנעל, במסלול מבטו של הילד מלמטה למעלה, בנסותו להציץ על איברי המין הנשיים; הפרווה או הקטיפה, כמייצגות את שער הערווה או הלבנים, בדיוק רגע לפני חשיפת החסר במהלך ההתפשטות.

שני צדי המטבע הכרוכים בהיווצרותו של הפטיש, כלומר ההסתרה של הסירוס וחשיפתו באותה עסקה עצמה, מעלים שתי שאלות: האחת לגבי מעמדו ותפקידו של הדימוי במשא ומתן שהתנהל; והשנייה לגבי היחס של הדימוי לשתי פנים אלה, אקטיביות־פסיביות, שמאפיינות את השלב הראשון של מסלול הדחף הסקופי.

המסלול הנסגר בגופו של הסובייקט עצמו בלי לעבור דרך האחר מבליט את המבט הרפלקסיבי. בנקודה הזו המושגים של "בשר" ו"הפיכות" (reversibility) של מרלו־פונטי, שדרכם מודגש היבט ההצטלבות והכיאזמה בין הגוף להרהור (רפלקסיה), יאפשרו להרחיב את הייחודיות של המבט הרפלקסיבי.

מרלו־פונטי מתייחס לגוף כאל הוויה בעלת שני צדדים – מצד אחד כאל דבר בין דברים אחרים ומצד אחר כאל זה הרואה אותם ונוגע בהם. הוא מוסיף:

> ייטב לומר שהגוף המורגש והגוף המרגיש הנם כדבר והיפוכו או אפילו כשני קטעים של מסלול מעגלי אחד, שמלמעלה הולך משמאל לימין, ומלמטה מימין לשמאל, אבל שאין הוא אלא תנועה אחת בלבד בשתי פאזות [...] אם הגוף הוא גוף אחד בלבד בשתי פאזות, הוא מפנים את החושי השלם, ובאותה תנועה מפנים את עצמו ל"חושי עצמו" [...] העולם הנראה אינו "בתוך" גופי שלי, ובסופו של דבר גופי שלי אינו "בתוך" העולם הנראה: בשר מיושם לבשר, העולם אינו מקיף אותו ואינו מוקף על ידיו [...] גופי שלי כדבר נראה כלול במופע הגדול. אבל גופי שלי הרואה, או אחד בתוך השני [...] יש נרקיסיזם בסיסי בכל חיזיון [...] אני חש נצפה על ידי הדברים, שהפעילות שלי היא באופן זהה גם סבילות [...] לא לראות בחוץ, כמו שהאחרים רואים אותו, את קו המתאר של גוף מיושב, אלא מעל לכול להיות נצפה על ידו, להיות קיים בו [...] באופן כזה שהיות רואה והיות נראה הם הדדיים ושאין אנו יודעים יותר מי רואה ומה נראה.[60]

ה"הפיכות" יוצרת הדדיות בין ראות לבין היות נראה או היות ניתן להיראות, בצורה כזו שאין הבחנה בין מה שרואה לבין מה שנראה. ההפיכות מייצרת תפיסה מאחדת ודואלית. האם אפיון זה של איחוד והפיכות יכול להיות מוצג כתו של הסדר הדמיוני באופן כללי? הפסיכוזה חושפת את ההיבט הזה של "נראה לעצמו" של הפאזה הראשונה במסלול הדחף הסקופי, ללא התיווך של האחר, ואולי היא זו המאפשרת לחשוב על ההכללה של אותה פאזה בפסיכיזם האנושי; הכללה של האפקט המאחד של הדימוי בין מה שנתפס לבין התופס, המסרב לפעולה של הפרדה או של תיחום ההתענגות בממד החזותי (ויזואלי). בתחום החזותי, ה־φ- (מינוס פי) של הסירוס הדמיוני לא נרשם, ולכן הפעילות בממד הסקופי היא המצליחה לחמוק מהסירוס בצורה הטובה ביותר.

אותו יחס הקיים בין הסתרה וחשיפה של הסירוס, שמאפיין את כינונו של הפטיש, ניתן גם למצוא בכינונו של זיכרון מסך. פרויד, במאמרו "זיכרונות מסך", מדבר על סוג מיוחד של זיכרון המקבל ערך נכבד כי הוא "מייצג בזיכרון רשמים ומחשבות מתקופות מאוחרות יותר, שתוכנם מקושר לתוכנו שלו באמצעות יחסים סמליים".[61] במילים אחרות, לתוכנו של זיכרון המסך – וליתר דיוק, לדימויו של הזיכרון – יש קשר עם תוכן מודחק.

זיכרון המסך הוא תוצר של עיבוד, דומה לעיבוד של החלום שבו הייצוגים מוחלפים במרכיבים חזותיים, תוצר של עיבויים והתקות. אם אנו נשענים על רעיון קיומו של דמיון בין מנגנוני העיבוד הפועלים בחלום ובזיכרונות מסך, מתעורר גם, ובצורה מודגשת, רעיון הדמיון בהתמרת המחשבות לדימויים. רוצה לומר היפוך מסלול הגרייה הנסגר בעקבת זיכרון הטעונה בקוואנטום של אפקט; זו עקבת זיכרון שבה כל הפונקציה הפסיכית מתמצה בשימור האובייקט הנחשק, זה הגורם לעונג. אנו שבים ומדברים על סיפוק הלוצינטורי.

הדוגמה שפרויד מציג, לכאורה דוגמה אוטוביוגרפית, מוכיחה

זאת באופן ברור. מדובר בזיכרון של תמונת ילדות **ובמספר דימויים קטנים**, כפי שפרויד בעצמו מציין. התמונה מתרחשת במורד של הר, שפרחים צהובים בולטים בו בגלל צבעם. בראש המדרון ניצב בית כפרי ושתי נשים משוחחות. ישנם גם שלושה ילדים, בני דודים, שמשחקים וקוטפים פרחים. הזר של הילדה הוא היפה ביותר, ושני הבנים מתנפלים עליה וחוטפים אותו ממנה. הילדה רצה אל הבית בוכה, אחת הנשים הכפריות מנסה לנחם אותה ומגישה לה פרוסת לחם. כששני הילדים האחרים מבחינים בכך, הם זורקים את הפרחים ורצים גם הם בחיפוש אחר פרוסת לחם. האיכרה נענית להם. הזיכרון של התמונה מסתיים בטעמו המיוחד של הלחם. בזיכרון זה הדגש מושם בבהירות על שני מרכיבים: צבע הפרחים וטעם הלחם, שני רשמים **בלתי ניתנים למחיקה** ומודגש לגביהם ש"צבעם הצהוב של הפרחים בולט **מדי** במכלול, והטעם הטוב של הלחם נראה גם הוא **מוגזם**, כמו בהלוצינציה".[62] הממד הבלתי ניתן למחיקה שברשמים הללו קשור לדבר־מה עודף, לדבר־מה מוגזם.

בתמונה המתוארת במאמר, העודפות שבזיכרון המסך קשורה לשתי סדרות של פנטזיות על חיים נוחים יותר שהסובייקט היה יכול לנהל אילו היה נשאר באזור שנולד בו, היה מתחתן עם בת דודתו ומוותר על הלימודים האוניברסיטאיים. טעם הלחם התקשר להפסדים הכספיים שהיו כרוכים בוויתור על הפרויקט של אביו לשכנעו לשאת את בת דודתו לאישה. מצד אחד הצבע הצהוב התקשר לצבע שמלתה של הצעירה שהייתה מושא אהבתו הראשונה. הוא הכירה כשביקר במחוז הולדתו לראשונה מאז עזיבתו את המקום. מצד אחר הצבע הצהוב התקשר לאקט של ביקוע הבתולין, שמצא ביטוי בהדגשת הפרחים. שני המרכיבים בעודפות מציגים את סיפוקם של שני איוויים מודחקים. זיכרון המסך טומן בחובו סיפוק הלוצינטורי: במקרה זה, ביחס לצבע ולטעם, סיפוק דחפי אוראלי וסקופי. בפרפראזה על הרעיון הפרוידיאני שהחלום הוא דרך המלך אל הלא־מודע, ניתן לומר שהדימוי נראה כדרך

המלך להסתרת החסר, הסירוס, הפועל גם כן כמימושו של סיפוק דחפי. הדימוי הבלתי ניתן למחיקה יוצר הקפאה של האובייקט, שימור שלו במיצוי כל הפונקציה הפסיכית, מתוך שמירה על רגע של התענגות אינטנסיבית.

פרויד מדגיש את העובדה שההופעה של הפרסונה עצמה המזכירה את התמונה בזיכרונות מסך יוצרת הבדל בין הסובייקט כשחקן ראשי בה לבין הסובייקט המזכיר. היא מוכיחה שהרושם המקורי עבר בתקופה מאוחרת יותר עיבוד משני, התמרה נוספת, לשפה ויזואלית, שמצביעה על כך שאין מדובר בשעתוק של הרושם שנחווה. אם כך, אנו יכולים להסיק שזיכרון המסך קשור גם למנגנון החזרה כחיפוש אחר סיפוק דחפי.

ההחלפה לדימויים מתקשרת לדימויים בלתי ניתנים למחיקה. היא נוצרת בשני מקרים – במקרה של היתקלות בחסר או במקרה של היתקלות בעודף. במקרה הראשון הסירוס האימהי או החסר מוסתר על ידי דימוי של תמונה פנטזמטית או באמצעות אובייקט כמו הפטיש. במקרה השני, ההפוך, התופעה היא זיכרון מסך או הלוצינציה שלילית. בשני המקרים ההחלפה לדימויים או ההתמרה של מחשבה לדימוי פועלת כרעלה בפני החסר או העודפות.

לאקאן מכוון את מבטנו אל עבר הפרוורסיה כדי לגלות את ההשפעות של מעורבות האיווי בשדה של הראייה. האיווי כתוצאה של הסירוס מכניס את ההפרדה בין ראייה לבין מבט, כלומר בין דימוי לבין אובייקט a כאובייקט של הדחף הסקופי. הפרוורסיה חותרת לכסות על החסר, על הסירוס האימהי, דרך החזרת האובייקט a לאחר, ובכך לסתום את החסר שבאחר מתוך ניסיון לבטל את ההפרדה בין הדימוי לבין האובייקט a.

בסמינר 16, מהאחר אל האחר, לאקאן אומר בנוגע למעורבותו של האיווי בשדה של הראייה: "מדוע לא נוכל להכיר בכך שמה שמחולל ראייה, התבוננות, כל אותם יחסים חזותיים שאוחזים בהוויה המדברת, שלאמיתו של דבר כל זה רק נאחז, רק מוצא את

נקודת האחיזה שלו, את שורשיו בעצם הרמה של מה שיכול, של מה שבהיותו כתם בשדה יכול לשמש סתימה, מילוי למה שהנו החסר, לחסר עצמו שעבר ארטיקולציה באופן מושלם ומנוסח כחסר. הווה אומר, מה שמכונן את שהנו המונח היחיד שבזכותו ההוויה המדברת יכולה לאתר את עצמה אל מול השייכות המינית שלה".[63] המונח היחיד הפועל כמצפן במה שנוגע לשייכותה המינית של ההוויה המדברת הוא הפאלוס. בו־בזמן, ייצוג זה פועל ככיסוי לחסר רדיקלי יותר – כפי שטוען לאקאן – הנוגע לידע שיש לסובייקט לגבי נקיטת עמדה מינית. היעדר ייצוג שני בשדה המיניות הוא החסר הרדיקלי הקיים בכל סובייקט, זה שלאקאן הציגו באמצעות האפוריזם: "אין יחס מיני". מקום הכתם המיוחס לפאלוס בשדה הראייה, או הנקודה הנשללת בשדה זה, הוא מטפורה לחסר הרדיקלי המיני, ובנקודה זו האיווי נכנס לתמונה.

היבט דואלי זה של הסירוס מודגש ביותר בפרוורסיה ולדעתי הוא מפנה מחדש אל הפאזה הראשונה של מסלול הדחף הסקופי: אל "רואה את עצמו" שאינו עובר דרך **הא**חר ובא לידי ביטוי במיוחד בפסיכוזה. פאזה זו, כפי שכבר הזכרתי, מאפשרת לדבר על הכללתה בפסיכיזם האנושי, ותוצאתה היא הצמצום או הסתימה של פעולת ההפרדה הקורלטיבית לסירוס. אם נביא בחשבון את העובדה שלאקאן מכוון אותנו אל הפרוורסיה במה שנוגע להחדרתו של האיווי אל השדה של הראייה, האם היינו יכולים לומר שעם השפעתם של צמצום או ביטול פעולת ההפרדה, הנוצרים בסדר הדמיוני, אנו ניצבים מול מה שלאקאן כינה "רגע פרוורטי"?[64] או מה שניתן אולי לכנותו רגע של גירוש כוחות הרוע?

ההיתקלות בסירוסה של האם היא גילום ראשון במעלה של החסר **בא**חר. אין ספק כי סתימת החסר **בא**חר באמצעות דימוי כרוכה בביצוע פעולה אפוטרופאית המגרשת את רוחות הרוע, כפי שהיה נהוג לעשות בעמים קדומים דרך הצגת אפוטרופאים (אובייקטים המגרשים את כוחות השטן).

ב"ראש מדוזה" מדבר פרויד על הצגתם לראווה של איברי מין גבריים כאקט אפוטרופאי, כלומר כאקט של שמירה־הגנה מפני מראה המהווה סכנה סובייקטיבית, המתגלמת במראה איבר המין הנשי. הוא מוסיף שלאיבר הגברי בזקפה יש אפקט אפוטרופאי, הפעם על פי הנוסחה: "איני מפחד, אני קורא תיגר על כך, יש לי פין". האם נוכל לדבר על כך שאל מול החיזיון של פין בזקפה או של כל סמל פאלי אחר נוצר אפקט דומה? הזקפה מערבת את הרפיון של האיבר ועמו את הממד של האובדן, במילים אחרות את הממד של הסירוס, מה שמביא למילוי החסר במישור הדמיוני דרך התשובה האספקלרית. תשובה זו היא מעין הכפלה של הדימוי הנראה, ובעקבות פרויד אנו יודעים שריבוי הסמלים הפאליים הוא בעצם סימן לסירוס.

פרויד מציין שהיוונים, הומוסקסואלים לרוב, היו זקוקים לדימוי של מדוזה כדימוי הדוחה את האיווי המיני לנשים, מאחר שהוא הפך את האישה לבלתי נגישה. האלה אתנה נשאה בבגדיה אותו סמל של אימה ובכך ניצבה כמו האלה הבתולה.

ההשפעה האפוטרופאית שמחולל חזיון הפין הזקוף כורכת בתוכה את הסכנה שבאפשרות הרפיון אצל הצופה, מה שמנכיח את דימוי האימה ומוביל לתשובה אספקלרית.

הגרסה הלאקאניאנית של תופעה זו, שלאקאן מגדירה כ"רגע פרוורטי", היא: "אותו רגע שעליו אני מצביע מפורשות כפרוורטי הוא זה שבו הערכאה של הפאלוס ניתנת למישוש. העובדה שהפאלוס המוצג יגרום לזקפת פאלוס גם אצל הסובייקט שבפניו הוא מוצג אינה תנאי המספק דרישה טבעית כלשהי, בכל צורה שהיא".[65] הטקסט ממשיך ומזכיר את הקו ההומוסקסואלי. ברור לחלוטין שבקטע המצוטט מתוך הטקסט לאקאן מדגיש שהכפלת הזקפה אינה שייכת לדרישה טבעית, כי אם להשפעת הממד הסמלי של האיווי ולהיותו קשור לפאלוס כסמל של האיווי.

המקרה של קתרין, אחד המקרים הקליניים של ההיסטריה

שפרויד מציג, מדגים רגע זה המכונה פרוורטי ומעורר לגביו את השאלה הנוגעת למקומו כבסיס דמיוני להזדהות עם הפאלוס.

המקרה מצטמצם לפגישה אחת בלבד; יכולנו לומר כי זוהי פגישה של פסיכואנליזה מיושמת. במהלך חופשה בהרים פרויד מוצא עצמו מתבונן בנוף ההררי. צעירה בשם קתרין תולשת אותו ממצב ההתבוננות שלו ומתייעצת אתו לגבי התקפי המועקה שלה. היא מספרת שבזמן ההתקפים נדמה לה שיש מישהו מאחוריה העומד לתפוס אותה. כשפרויד שואל אותה על מחשבותיה במשך התקפים אלה היא משיבה שאכן היא רואה תמיד פנים מטושטשות המביטות בה בעיניים נוראות, וזה הדבר המפחיד אותה ביותר.

בין פרויד לקתרין מתפתח דו־שיח ולבסוף מתחוור כי הפנים שקתרין חושבת עליהם בזמן ההתקפים הם פני דודה, שעל פי התוספת או התיקונים שפרויד מציג ב"השמטות מהמקרים הקליניים" מ־1924[66] פנים אלה מחליפים למעשה את פני אביה.

הדוד/האב נהג לגשת לקתרין באופן מיני. נוסף לכך, היא הייתה עדה ליחסי מין שהדוד קיים עם צעירה אחרת, פרנצ'סקה, שעבדה בבית הארחה המשפחתי. קתרין הגיבה בהקאות ובמועקה והיא הייתה מעורערת באופן גלוי. לבסוף, אל מול השאלות החוזרות ונשנות של דודתה, היא ספרה את שראתה, מה שעורר ויכוחים סוערים בין בני הזוג. הגבר האשים את קתרין בהשתלשלות הדברים ובעיקר בתוצאותיהם. היא מציינת בפני פרויד: "כאשר הסתכל עליי [הדוד] הצטיירה על פניו הבעה חריפה של זעם, והוא רץ אחריי מוכן לפגוע בי. הייתי בורחת ומנסה לא להיתקל בו, אך תמיד חששתי שיתפוס אותי במפתיע. הפנים שאני רואה עכשיו, בכל פעם שאני נחנקת, הם אלה של דודי כפי שנראו אז, מעוותים מזעם".[67]

ניתן להניח שבמבט מלא השנאה של גבר זה קתרין מוצאת את מבטה שלה, את מבט האימה למראה תמונת המשגל והפין בזקפה. פרויד שואל אותה מהו חלק גופו של הדוד שראתה. הוא מציין: "הסובייקט משיבה לשאלה בתשובה מדויקת: היא מחייכת

מבולבלת כמי שנמצאה אשמה, כלומר, כמי שחייבת להכיר בכך שהייתה נגיעה בגרעינו הממשי של העניין ושכבר אינה חשה צורך לחזור ולדבר עליו".[68] הדימוי של עיניים נוראות הצופות בה מחבר בין תמונת המשגל לבין התקף המועקה. חזיון הפין הזקוף מעורר את השאלה לגבי הסירוס ומהווה בסיס לרגע הפרוורטי שהוצג קודם. יש להניח שהדימוי יצר בקתרין הצעירה מעין התאבנות כתגובה אפוטרופאית, כהכפלה של הזקפה, המצביעה על היתקלות בסירוסה שלה.

דוגמה נוספת ומעניינת בפשטותה מופיעה בפירוש החלום ונוגעת לילדי כמקור לחלומות. פרויד מציג את חלומו של מטופל, חלום שמשעתק אירוע בעל אופי מיני מהילדות: "בהיותו בן שתים עשרה ביקר החולם חבר ששכב חולה במיטתו והלה התערטל, כתוצאה מתנועה מקרית במיטה. למראה איבר המין הוא נתקף במעין כפייה, ערטל את עצמו ותפס את האיבר של חברו. החבר דחה אותו במבט מופתע, החולם חש נבוך והניח לו. עשרים ושלוש שנים לאחר מכן חזר החלום על תמונה זו על כל פרטיה, אך שינה אותה כך שהחולם מילא בה את התפקיד הסביל במקום את התפקיד הפעיל, ואת מקומה של דמות החבר לכיתה תפסה דמות השייכת להווה".[69] פרויד מכנה את הריתוק שבתמונה "כפייה אובסיבית", והיפוך התפקידים המתגלה בין תמונת האירוע מהעבר לבין החלום המאוחר מצביע על מסלול הדחף הסקופי, שקיבל ביטוי בשני אירועים דומים מבחינה מבנית אך רחוקים מבחינת הזמן.

הרגע הפרוורטי מבליט בעצם את כוחו של הדימוי ואת כוחו של הממד הדמיוני בניסיון לחמוק מהסירוס. זוהי דרך נוספת לשימור האובייקט שעליו מדבר פרויד בקשר להלוצינציות. אין מדובר בהיפוך של תהליך הגרייה, שאינו עובר דרך ה**א**חר, אלא בתופעה במישור הנרקיסיסטי, האספקלרי, העוברת דרך האיווי של ה**א**חר, איווי שמאפשר לשמר את האובייקט דרך הזקפה הגופנית.

**צלו של האובייקט והמשחק האספקלרי**

פרויד מתאר את המלנכוליה כפצע פתוח תמיד. רעיון זה הוצג בכתב היד $G$ מ־1895 במונחים של שטף פנימי של הליבידו. עם אובדן האובייקט, יהיה אשר יהיה טבע האובייקט האבוד, הליבידו המשוחרר אינו נע לאובייקט אחר אלא נסוג אל האני. נסיגה זו פועלת כבסיס להיווצרותה של הזדהות האני עם האובייקט, הלובשת צביון נרקיסיסטי מובהק. במקרה של המלנכוליה, ההזדהות מקבלת צורה של צל, כפי שהדבר מוצג ב"אבל ומלנכוליה". "צלו של האובייקט האבוד שנפל אפוא על האני".[70] הפיגורה של הצל מאפשרת לנו לחשוב על שני היבטים מרכזיים: האחד הוא אופיו הבלתי ניתן להפרדה של האובייקט הנצמד לאני, המזמין אז להתייחס גם לאובייקט כצל של האני; והשני הוא משחק האור הכרוך בהופעתו של צל שבעצם אינו שונה במהותו מכתם. כתם זה, ככל כתם, תוחם במיוחד גדה, גבול, ויוצר מעין גשטאלט – ריק שמבליט את הצללית של האובייקט כבלתי נראה. במקרה של המלנכוליה ההזדהות נשענת על כתם המשתלט על כל האני והנמצא בקשר ישיר עם השטף הפנימי של הליבידו. ככל שהשטף גדל כך יהיה האני תפוס יותר על ידי הדימוי של צל האובייקט. בין האני לבין הצל ניתן לראות שמתפרס ריקוד אספקלרי, במקרה זה ריקוד ממית; מאבק עד מוות, המאפיין את היחסים הנרקמים בדיאלקטיקה שבין אדון לבין עבד.

לפי פרויד, "[...] הזיקה שבמלנכוליה אל האובייקט אינה כה פשוטה, והיא נעשית סבוכה יותר בשל סכסוך הדו־ערכיות [...] במקרה של המלנכוליה מתפתחים אם כן אינספור מאבקים נפרדים על האובייקט, ובמסגרת מאבקים אלה מתגוששות השנאה והאהבה זו עם זו. השנאה מתגוששת על מנת לנתק את הליבידו מהאובייקט ואילו האהבה מתגוששת על מנת להחזיק באתר ליבידינלי זה כנגד העוצמות המסתערות. איננו יכולים לשייך מאבקים נפרדים אלה לאף מערכת אחרת פרט ללא־מודע, פרט לממלכת

העקבות העובדתיות של הזיכרון (בניגוד למילים הטעונות)".[71] פרויד מצביע על כך שבמלנכוליה המאבקים הללו נותרים מחוץ למודעות. אם אותם מאבקים מתפתחים בממלכת עקבות הזיכרון של **הדברים**, אנו נמצאים לחלוטין בממלכת העקבות הוויזואליות גם אם מדובר בעקבות מילוליות הפועלות כדברים, כי ממלכה זו היא גם ממלכת העיבוד של החלום, המוביל אותנו לשדה הסיפוק ההלוצינטורי. במלנכוליה אנו נתקלים בתופעה של שימור האובייקט, ה־Festhaltung שכבר הוזכרה, דרך ההזדהות. ההזדהות או שימור האובייקט מעניקים צורה גופנית לאני ההופך עם הריקוד האספקלרי לצל, לצורה ריקה בלבד, חסרת חיים. זוהי צללית הקובעת את השפות ההיקפיות והגופניות או את שפות/גבולות האני, כצורה ריקה.

נושא הצל מזמין אותנו לפנות למיתוס האפלטוני על המערה, שבו המשחק בין האור לצל הוא מרכזי. משל המערה בספר VII בפוליטיאה מדגיש את הקשר בין ראייה וחיזיון, כלומר בין האפשרות לוויזואליזציה לבין הידיעה־תודעה. האידיאה שבאידיאות, "הטוב", שדימויה השמש, היא המעניקה למה שניתן להכיר את האמת שלו, ולמי שמכיר את כוחו. כל מה שיש לו ערך לגבי האדם כ"ממשי", במובן של אמת הישות, הוא מה שנראה לאור ה"אידיאות". השורש היווני של המילה "אידיאה" קשור בדימוי, בפעולת הראייה, ואפלטון התייחס אליה כאל "היבט", כלומר כאל צורה שבה דבר־מה מופיע לאור ה"אידיאות". על פי קריאתו של היידגר את אפלטון, מה שניתן לראייה באופן מיידי – בדומה למה שניתן לשמיעה, לתפיסה או לחישוב – הוא תמיד צללית האידיאות, ולכן מדובר רק בצל או בדימוי. ב"דוקטרינת האמת של אפלטון" חוקר היידגר את מיתוס המערה ואת הטיפול של אפלטון בסוגיית האמת. היידגר מבליט במיוחד את מקום ה"תעבורה" של האנשים במשל, כלומר את המעברים מהמערה אל החוץ, מהחושך אל האור. תעבורה זו היא מעברי העיניים מהחושך אל הבהירות או

להפך, המלווים בהסתגלות רגעית לשליטה המתקבלת או בעזיבת הסתגלות זו. המעברים הם מהותה של ה־paideía – הווה אומר, של ה־Bildung. במילים אחרות, הם מהותה של הצורה או ההטבעה של הדימוי. ההדרגתיות ברמת שליטת הדימויים שאנשים מבצעים בעת המעברים נמדדת על פי מידת חשיפת הישויות, שתלויה במידת החזותיות שבה הן מופיעות.

היידגר מדגיש שחשיפת הישות מותקת במובן מסוים אל דיוק התפיסה והניסוח, אל הדיוק שבצפייה. מכאן הקשר ההדוק בין הידיעה/תודעה לבין מה שניתן לראות.

אם מהות ההכרה־ידיעה היא בעצם מעבר, כלומר עצם התנועה בין חושך לאור שמטביעה את ה־Bildungen, ניתן לומר שאפלטון מציג את המהות בעצם התנועה בין שני מרכיבים מסמנים: תנועה מהבלתי נראה אל הנראה. ניתן אפוא להשוות את משל המערה לניסוי של הפסיכולוג הגרמני גולדשטיין שמרלו־פונטי מזכיר בפנומנולוגיה של התפיסה – בפרק על הדבר והעולם הטבעי – העוסק גם בקשר בין עקביות צבעם של האובייקטים עצמם לבין התנועה מהבלתי נראה לנראה. בניסוי נופלת אלומת אור על דיסק שחור. כאשר מסובבים את הדיסק הוא מופיע מואר במקצת ואלומת האור יחד עם הדיסק כבסיס יוצרים צורה של קונוס והופכים למוצק לבנבן. רק אם מניחים פיסת נייר לבן בתוך אלומת האור ניתן לראות בו־בזמן, באותה שנייה, את הדיסק השחור ואת הנייר הלבן נפרדים ואת שניהם מוארים היטב. במאמר "מרלו־פונטי"[72] לאקאן יאמר שהנייר הלבן מחדיר את ההבדל בהופכו את הדיסק השחור לקוטב אחד מתוך ההנגדה הבינארית, מתוך צמד המסמנים שנוצר.

במילים אחרות, הבלתי נראה הופך לנראה ברגע שמרכיב אחר נכנס. נוכל אפוא לחשוב על "צל האובייקט נופל על האני" כעל גרסה חזותית מסוימת של הולופרזה, כלומר התמצקות חזותית של שני מרכיבים אשר לא ניתן לקבוע הבדל ביניהם. האובייקט יוכל להפוך לנראה אם יוכנס מרכיב אחר ביחס האספקלרי בין האני

לבין הצל. בהולופרזה מתרחש אותו שימור של האובייקט החוסם את כניסתו של מרכיב אחר היכול לפתוח אפשרות של דיאלקטיקה בין המרכיבים.

לאקאן מדבר על הולופרזה "כשאין מרווח בין $S_1$ לבין $S_2$, כשצמד המסמנים הראשון מתמצק מתקבל הדגם של סדרת מקרים – אם כי יש לשים לב שהסובייקט אינו ממלא אותו מקום בכל אחד מהם".[73] סדרת המקרים שלאקאן מתייחס אליה כוללת את התופעה הפסיכוסומטית, את הפסיכוזה ואת החולשה המנטלית. ידוע לנו שהולדתו של הסובייקט מתחילה בשדה של ה**א**חר, ב־$S_1$ בודד, במסמן ש"מדבר עליו" (על הסובייקט), אך שההוויה המדברת אינה יודעת מה משמעותו. דרוש מסמן שני שיעניק מובן לזה הראשון, ל**א**חד, הווה אומר שיפרש אותו. בהיעדר המסמן השני נוצרת ההתמצקות של מסמנים או הולופרזה, וההוויה נתקלת בריק בממד הסמלי, ליתר דיוק, בחור. אם נחזור אל מה שלדעתי הוא גרסה חזותית של ההולופרזה, האובייקט משתבץ באותו חור באופן כזה שבין שני המרכיבים לא נוצר כל הבדל. יתרה מזאת, ה"אובייקט", דרך שימורו, אינו מגיע לעמדת אובייקט, מאחר שלשם כך עליו להיות במעמד של אובייקט אבוד. האובדן הוא המעניק לאותה התענגות אבודה מעמד של אובייקט.

מרלו־פונטי מייחס למאור תפקיד של מה שמכוון את המבט, בדומה לתפקידו של בעל הבית המוביל את אורחיו בפינות ביתו שאינן מוכרות להם, כלומר בתפקיד היודע. "התאורה מובילה את מבטי ומביאה אותי לראות את האובייקט, משמע, שבמובן מסוים *היא יודעת ורואה את האובייקט*. אם אני מדמיין תיאטרון ללא צופים, שבו המסך מתרומם והתפאורה מוארת, נראה לי שהמופע *בעצמו נראה* או מוכן להיות נצפה והאור המחטט במישורים, מצייר את הצללים וחודר במופע מצד לצד, מקיים לפנינו סוג של חיזיון. באופן הדדי, הראייה שלנו מתחילה מחדש על חשבונה, וממשיכה בהפיכת המופע באמצעות הדרכים שהתאורה משרטטת לה, כפי

שבשומענו משפט, מפתיע אותנו למצוא את השרידים של מחשבה זרה".[74] לגבי מרלו־פונטי התאורה **יודעת ורואה** את האובייקט, והוא מתייחס אליה כאל רגע נוסף מבין רגעים שונים במבנה מורכב. רגעים אחרים אלה "מהווים את ארגונו של השדה כפי שגופנו מבצע זאת, וכפי שהדבר המואר מבצע זאת באמצעות התמדתו".[75]

ארגון השדה הופך לציר המרכזי של מה שמכונה ה"לוגיקה של התאורה" או ה"סינתזה של התאורה",[76] כלומר הדרך שבה כל אחד מהפרגמנטים של המופע בנפרד הוא חסר אונים, אך עם התקבצותם הם מאפשרים את הנראות של התאורה ומעניקים למישהו את האפשרות לקרוא את ההתמרה השיטתית באמצעות הערכים הצבועים הפזורים. דוגמה ברורה שהוא מציג היא זו של צייר החותר לערוך ייצוג של אובייקט מרהיב. הצייר אינו משיג זאת דרך צביעתו של האובייקט בצבע חי מאוד אלא בעצם דרך חלוקה מתאימה של ההבזקים והצללים באובייקטים שסביבו. במילים אחרות, חלוקת הבזקים וצללים באובייקטים שמסביב פועלת כהכנסתן של "פיסות נייר" באלומות האור, שהופכות את האובייקטים השונים לנראים.

ארגון השדה החזותי אינו תלוי רק בצבעים אלא גם בסימנים הגיאומטריים, בנתונים החושיים ובמשמעות האובייקטים. מרכיבים אלה מַבנים מערכת, ובעצם מבחינתו של הוגה דעות זה כל שדה תפיסתי מתארגן באופן דומה.

בספרו נראה ובלתי נראה מרלו־פונטי מציג מחדש את המונח "בשר" ודרכו את ההיפוך המתנהל בין הסובייקט לבין העולם בארגון השדה התפיסתי, המקבל משקל גדול ומועצם.

הדימוי של אצבע הכפפה המתהפכת[77] מציג את ההיפוך המתנהל בדיאלקטיקה שבין הסובייקט לבין העולם והמגדיר את הסובייקטיביות. די אם הסובייקט יראה את צדה הפנימי של הכפפה שהפכוה כלפי חוץ, די שהוא ייגע באחד דרך השני, כדי שתיווצר אותה הצלבה שהיא ההיפוך. בהיפוך מתרחש הפיצול של

הסובייקט (פנים־חוץ) והפיצול של הדברים (פנים־חוץ) שמכוננים את ה"בשר". לגבי מרלו־פונטי, לתפוס משמע לראות את עצמך כאחר; בפיצול זה הסובייקט תופס עצמו כנתפס, ובדיוק ממקום זה כנתפס הוא זה שתופס. בתפיסה קורה דבר דומה למה שקורה בין שתי מראות הניצבות זו מול זו: הדימוי במראה של האחד הוא דימויו של האחר ואיננו יכולים לדעת אם הדימוי המשתקף ב־א הוא דימויו של ב או זה של א המשתקף ב־ב או זה של ב המשתקף ב־א. מה שנתפס מניח את מקומו של התופס במה שהוא עצמו נתפס. הבשר הוא משחק זה בין המראות. הגופניות (corporalité) הכרחית לתפיסה, באופן דומה לכך שהשפה הכרחית לחשיבה, שגם בה מתנהל משחק ההיפוך ההכרחי לכינונה של הסובייקטיביות.

התחושה היא בעצם האיחוד בין צורה של היות־העולם המוצעת לנו מנקודה מסוימת בחלל, לבין גופנו שמלקט אותה ומנסה לקבלה על עצמו.[78] כל תחושה ניתנת בשדה מסוים, במובן מסוים. ניתוח תחושה משמעו תחימת המופע הגלובלי והתרכזות בתפיסה אחת. כך למשל, האפשרות להבחין בתכונה כלשהי בשדה החזותי תלויה בריכוזו של המבט בחלק מהמופע, "להפריד את האזור הנצפה משאר השדה, להפסיק את חייו השלמים של המופע" ובו־בזמן: "להחליף את החיזיון הגלובלי [...] בצפייה מסוימת, זה חיזיון מקומי...".[79] כלומר כאשר התיחום פועל, השדה מתארגן והתכונות ניתנות לזיהוי.

בארגון זה הסכמה הגופנית ממלאת תפקיד מרכזי. אחדות הסכמה במערכת סינרגטית, שבה האיברים מתאחדים לשם תפוקת עבודה ומתחברים באופנות של קיום, מאפשרת את התפיסה הפתוחה של הדברים ולא את החפיפה ביניהם. הגוף הוא הכלי הכללי להבנת העולם הנתפס. "כך שהגוף שלי אינו רק אובייקט בין אובייקטים אחרים, מערך של תכונות חושיות בין תחושות אחרות, אלא אובייקט רגיש לכל האחרים שמהדהד בשם כל הצלילים, שמרטיט בשם כל הצבעים ושמעניק להברות משמעות ראשונית על פי הדרך

שבה הוא קולט אותן",[80] במילים אחרות, באקט התפיסה גופו של הסובייקט הוא בו־זמנית האובייקט המכונן וזה המכונן מבין שאר האובייקטים שסביבו.

הסינתזה התפיסתית מוצגת כסינתזה של הזמן, ובמישור של התפיסה, הסובייקטיביות אינה שונה מהתנהלות הזמן. הזמן מאפשר את הימשכן של התנסויות קודמות אל תוך התנסויות מאוחרות יותר, בלי להגיע כמובן לניכוס מוחלט של הסובייקטיביות, ו"הדברים" הנתפסים באותה אופנות של קיום מהווים מתאם, קורלט של הגוף, של הקיום.

ההלוצינציה היא כמו תמונה שונה מזו של העולם הנתפס,[81] נפרדת ולא נגישה, מאחר שאין דרך מוגדרת היכולה להביא מהתופעה ההלוצינטורית להתנסויות אחרות של הסובייקט, ונוסף לכך אין לה מקום בעולם האינטרסובייקטיבי. היא משמעות מובלעת (אימפליציטית) ואינה ניתנת לניסוח. מרלו־פונטי מגיע למסקנה שההלוצינציה אינה תפיסה אך ערכה שווה לזה של מציאות,[82] וגם אם היא אינה תפיסה היא ממלאת את מקומה. כדבר שנתפס היא מניחה את מקומו של התופס מעצם הדבר הנתפס. טיעון זה, המניח את מקומו של התופס בדבר הנתפס, מביא אותנו אל המשגתו של לאקאן לגבי התהוות הסובייקט בכלל ולגבי הופעת ההלוצינציה בפרט. התזה של לאקאן היא שמבנה השפה כלול כבר ב־perceptum (מה שנתפס), הווה אומר שהמסמן כבר כלול בתפיסה. לעומת זאת, מבחינתו של מרלו־פונטי התפיסה קשורה לקביעת משפטי ייחוס, וגם אם היא נוגעת לצורה מסמנת כלשהי הרי שהתחושה או התפיסה הטהורה היא הפונה אל האמת. הדגש בתזה שלו הוא על איחוד הסובייקט ועל התופעות התפיסתיות כנקודת התחלה להופעתו. לאקאן מכליל את המסמן בתופעה עצמה מתוך הדגשה על קדימותה של השפה להתהוות הסובייקט, דבר שיבליט את מקומו כסובייקט של מסמנים ואת היותו שסוע, ולא סובייקט מאוחד של התפיסה. ההלוצינציה בהמשגה הקלסית היא percipiens ללא

אובייקט, הווה אומר perceptum חסר כל בסיס חושי. על פי מבנה זה של התפיסה, כשתפיסתו של התופס תואמת את מציאותו של מה שנתפס היא נותרת בגדר האובייקטיביות, וכאשר אין המציאות מעורבת במה שנתפס ההופעה ההלוצינטורית מיוחסת לתופס. לאקאן ישנה את הפרספקטיבה ויעניק ל־perceptum מקום סיבתי, בטענה שהשפעותיו אינן על ה־percipiens אלא על הסובייקט.

**דבר צלם**

> תצלום הוא סוד על סוד. ככל שהוא מספר יותר אנו יודעים פחות.
>
> דיאן ארבוס

אם נתרגם את המונח סוד במונח מוסתר או מודחק, המשפט מציין שהתצלום בהופעתו מסתיר את אשר מוסתר בו. התצלום אם כך מהווה מעין מסך שמסתיר דבר־מה למרות כל מה שהוא יכול לספר. אפילו ככל שהוא מספר יותר, מרבה בפרטים, כך הוא מסיח יותר את דעת הצופה – לגבי מה? לגבי מה שהניע את הצלם להתבונן באותה צורה על הדברים. יתרה מזאת, ככל שהתצלום מורכב יותר, ולכן ברור פחות, הוא מהדהד יותר את ה"סוד" שבכל צופה, כי הרי הוא מפרש אותו.