

## 1

### לשוב לגן העדן האבוד: חרדת הפרידה ופנטזיית הזהב

#### פנטזיית הזהב של סמית

את המושג "פנטזיית הזהב" (Golden Fantasy) טבע בשנות ה-70 הפסיכואנליטיקאי האמריקאי סידיני סמית במאמרו הקלאסי: "פנטזיית הזהב: תגובה רגרסיבית לחרדת הפרידה"<sup>i</sup>. מאמר זה מתאר משאלה עמוקה של אדם למצב של היענות כל צרכיו במסגרת מערכת יחסים המתאפיינת בשלמות מוחלטת. האדם המחזיק בפנטזיה כזו תר אחר אובייקט אידיאלי שיעניק לו טיפול טוטלי נטול כל תביעות, מלבד ה"דרישה" שיקבל באופן פסיבי את מילוי צרכיו. זהו "מצב אידיאלי של העצמי", שהספרות הפסיכואנליטית קושרת למשאלות סימביוטיות של איחוד, קירבה, התמזוגות והפיכה ל"אחד עם...".

פנטזיית הזהב נושאת איכות אוטופית. היא שואפת למצב קיומי נטול כל כאב נפשי, וההנחה המוטמעת בה היא זו: אי אז בעבר התקיים מצב של אושר עילאי, אך מאז אבד גן העדן הזה ואיננו. סמית, ואחרים בעקבותיו,<sup>ii</sup> מזהים בפנטזיית הזהב געגוע לקשר הראשוני, הינקותי, עם אם מעניקה שמספקת את כל הצרכים. בהקשר זה הם מבינים את הפנטזיה כמבנה הגנתי שנועד לגונן על נושאה מפני חרדת הפרידה.

סמית מבסס את תיאור הקשר הסימביוטי עם האם על תיאור מוקדם יותר של הפסיכואנליטיקאי האמריקאי סירלס, ממשיך דרכו של ויניקוט, המאפיין את הקשר הזה כ"אחדות מסופקת שמתוך הערצה מוחלטת"<sup>iii</sup>. אמנם הפרידה מהקשר הנושא את האיכויות האמורות היא שלב מחויב המציאות בהתפתחות של כל אדם, אך לא פעם היא מעוררת תסכול מר, חרדה וקושי. לכן, אף על פי שכמיהה זו נושאת אופי אוניברסלי (במצבים שבהם היא מקשה לקבל את מגבלות המציאות), החיפוש האינסופי אחר הגשמתה בכל מערכת יחסים הופך למוקד חייו של האדם, ובפועל איננו מאפשר לו לכוון מערכות יחסים מספקות בחייו הבוגרים. כל הנאה מיחסים קיימים, שמעצם היותם מציאותיים הם בהכרח חלקיים, נתפסת כ"הודאה" בחוסר האפשרות לממש את הפנטזיה, ולכן אינה אפשרית.

במאמרו שואל סמית דימוי תנ"כי לתיאור ההיצמדות העיקשת לפנטזיית הזהב, ומתארה כניסיון לחזור לגן העדן. הפנטזיה היא אפוא מנגנון הגנה שתפקידו להכחיש את העובדה שה"גירוש" או ה"נפילה" מגן העדן כבר התרחשו. סמית מדגיש שהחוויה הסובייקטיבית של האדם שנאחז בפנטזיית הזהב היא שעצם הישרדות האני שלו תלוי בשימורה, משום שהיא נוגעת ברבדים העמוקים ביותר של הקיום. הוויתור עליה פירושו ויתור על מקור נחמה עיקרי (האובייקט האידיאלי) המעניק תחושה של משמעות קיומית. דומה אפוא שהפנטזיה משמשת כדרך להגדרה עצמית, ובלעדיה נחוה הקיום כבלתי אפשרי, והעולם מסתמן כמקום נטול תקווה.

אם כן, פנטזיית הזהב מתאפיינת בגישה של "הכול או לא כלום": מצד אחד היא מציבה אובייקט אידיאלי, ומנגד מסמנת אימה וריקנות. אך השוואה זו אינה מתווה צומת של ברירה, אלא מסמנת גורל טרגי: מכיוון שממילא האדם אינו יכול לשמר את המצב הטוב, זה שישפק את דרישותיו האידיאליות, הוא נותר עם האפשרות הרעה. במצב כזה מסתמנת הסכנה שהאובייקט האידיאלי יהפוך לאובייקט "רודפני". ואמנם, האדם השקוע בפנטזיית הזהב שוקע בחוויה של דחייה: מבחינתו, האחר יכול לממש בעבורו את הפנטזיה, אך אינו מעוניין בכך. בנוסף, קיים בפנטזיית הזהב גם פן של ניצול. אין בה יחסים של תן וקח, אלא התרכזות מלאה ובלעדית בצרכיו של הסובייקט הנושא אותה.

עם זאת, חשוב לציין שגם האפשרות שהפנטזיה תתממש מהווה איום. לצד הפחד מפני התאיינות (אניהילציה) בעקבות נטישה, קיים גם הפחד מפני היבלעות, מפני טשטוש הגבולות בין האני לאחר, ואובדן העצמיות. הפנטזיה מטלטלת אפוא

את נושאה בין שתי עמדות קיצוניות: רגע אחד הוא מאוים מפני האפשרות של אובדן גבולות בתוך קשר קרוב ואינטימי, ובאחר הוא מייחל להתמזג עם הדמות האימהית, המספקת כול. סמית מתאר גם את מה שהוא תופס כנגזרות של פנטזיית הזהב. הוא מצביע, למשל, על אנשים שפונים בחיפושיהם אחר סיפוק אולטימטיבי ל"עולמות אחרים", כך שהפנטזיה "מתחפשת" לאמונה דתית, ציפייה להצלה משיחית וכו'. היסוד המשותף הוא כמובן השכנוע הפנימי בכך שהעולם של ה"כאן והעכשיו" מוגבל, מקולקל ומתסכל, ואיננו יכול להוות מקור לסיפוק "אמיתי". כנגד העולם הריאלי ניצבת הבקשה לישועה שתספק דמות אידיאלית, כמו-אלוהית, כול-נותנת ואוהבת. לפי סמית, עוצמתה של הפנטזיה, והמרכזיות שהיא תופסת בחיי הנפש, תלויים בעוצמתה של חרדת הפרידה. ככל שהפתולוגיה האישיותית של אדם חריפה יותר, כך גדלה עוצמתה של חרדת הפרידה שלו, כמו גם עוצמת הנוכחות של הפנטזיה.

סמית מציין שהפנטזיה שכיחה במידה שווה אצל נשים וגברים, ו"חוצה" מגוון של אבחנות פסיכיאטריות, אם כי היא נפוצה יותר בקרב אנשים בעלי אישיות אינפנטילית, נרקסיסטית או סכיזואידית. עוד הוא מוסיף ודן בהיבטים הקליניים-טיפוליים של הפנטזיה, שאחד מהם, הרלוונטי לענייננו, הוא הנטייה של מטופל הנושא אותה להתעלם מהתכנים שעולים בדבריו של המטפל, ולהתייחס רק לחוויות הראשוניות של נוחס קולו המרגיע, החום שנושאת קרבתו הפיזית, וכדומה. כלומר, חלק מהותי מהפנטזיה משוקע בקשר המתקיים ברמה קדם-ורבלית, הנוגעת בחוויות חושיות כמו צלילים, מגע וכו'. זאת ועוד, המשאלה להזנה מתוך פסיביות מוחלטת מבטאת את המשאלה העמוקה של הפרט להיות מובן ללא מילים, משוחרר מהצורך להסביר ולתמלל את צרכיו ורצונותיו. במובן זה, הלשון עצמה נתפסת כתוחמת גבול, ולכן כסותרת את המשאלה שבבסיס פנטזיית הזהב, שכן, כפי שאומר לאקאן בעקבות היידגר, "המילה היא המוות של הדבר". נקודה חשובה זו תעסיק אותנו בהמשך.<sup>iv</sup>

רעיון פנטזיית הזהב של סמית מתיישב עם עמדותיו של פרויד בנושא האמונה הדתית.<sup>v</sup> על פי פרויד, אדם בריא בנפשו הוא זה שיוודע ששעתו להיות ילד תמה, ושום רחם לא יעניק לו מקלט מפני פגעי העולם. הוא מכיר בבדידותו, ומסוגל להסתפק בנחמה החלקית שמציעים לו המשפחה והתרבות. לעומת זאת, החוויה הדתית אינה אלא נזירוז, מעין מחלת ילדות מתמשכת של אנושות הממאנת להתבגר. המאמין מסרב לקבל את המציאות הבלתי נמנעת של בדידותו, ועל כן הוא פונה לשחזר את מצעו של הקן שממנו הושלך. לצורך זה הוא בורא לו אלוהים, ומתייחס אליו באותה דרך שבה התייחס בילדותו לאביו. ללא האמונה, ייתקל האדם בקושי עז: "יהיה עליו להודות בפני עצמו בכל חוסר הישע שלו, בכל מיעוט חשיבותו בסדרו של עולם. שוב לא יהיה נזר הבראה [...] הוא יהיה במצב דומה לזה של הילד שעזב את בית אבא, שבו היה לו כה חמים ונעים. אך האם לא נועדה הילדות לבוא לידי גמר? בסופו של דבר חייב האדם להיפרד מילדותו ולצאת אל 'החיים העוינים'".<sup>vi</sup> מכך משתמע שהאומללות האנושית היא גזירה שאין לבטלה, וכל חלומות הגאולה הם פנטזיות עקרות שמעידות על חוסר בשלות הדורשת ריפוי.

חוקר הספרות עודד וולקשטיין מעלה את האפשרות שחלומות הגאולה הם דווקא מקור אנרגיה חשוב לשינוי, מכיוון שהם מזכירים לאדם ש"החיים העוינים" אינם בהכרח גזירת גורל. בהקשר זה הוא מביא את תשובתו של לאקאן לפרויד. תמונת העולם על פי לאקאן ניתנת לשינוי, משום שהיא נגזרת מהגורמים המייצגים את המציאות, ובראשם השפה. לאקאן, כמו פרויד, מדבר על המעבר המכאיב מן הילדות אל הבגרות, אך הכיוון שהוא מפתח שונה מאוד. על פי לאקאן, במהלך הילדות המוקדמת מצוי הילד בשלב קדם-סימבולי, הקודם להופעתה של הלשון:

עולמו של הפעוט הוא בעיקרו עולם של חומר, והנאותיו כרוכות בהתפלשות חסרת עכבות בחומר הזה. גם כאשר הוא נזקק ללשונו – משמע הברות מסוימות או אפילו חוזר על מילים שהצליח לקלוט – הילד מבוסס בהן יותר מכפי שהוא עומד על משמעותן. הוא ניגש אל המילים מצדן הצלילי-החומרי. המילים, שטרם קיבלו עליהן את עולה של המשמעות, מוחשות לו כדברים בעולם. בשלב מאוחר יותר מופיע האב – נציגם של הלשון, הסדר, החוק. הוא תובע מן הילד לפנות עורף לעולם האמהי של ההתענגות הבלתי אמצעית, לזנוח את הממד החומרי-החושני של המילים, ולהידרש אל משמעויותיהן הממוסדות. בדרכו אל המשמעויות הללו, הילד יגלה לעולמים ממצעה הגופני של השפה. כשלונו תשקול את המילים כדי להעריך את מטענן הסמנטי, היא לא תחוש עוד בטעמן.

כדי להתפנות לאצור בתוכן את דימויו של העולם, המילים נאלצות להתרוקן לגמרי מעסיסן. בניסוח קיצוני במיוחד, לאקאן קובע:

"מי שמדבר שוב אינו נהנה".<sup>vii</sup>

לאקאן מראה כיצד, מחד גיסא, הלשון מייצגת את העולם ואת הסדר הסימבולי, ומאידך גיסא קיים בה יסוד חופשי שלא נענה לשום כלל. מטרת הטיפול לשיטתו היא להשיב לאדם את היכולת ליהנות, ללא הכרח להיכנע לתכתיבי הסדר הסימבולי. וולקשטיין מסכם את מאמרו במעבר מהשדה הטיפולי אל תחום האמנות, ובטענה שבמיטבה יכולה האמנות להחליף את הלשון המצייתת, זו ש"נכנעת" לתכתיבי הסדר הסימבולי, ולהשתחרר מתכתיבים אלה. הוא חותם את דבריו בציטוט מכתבו של המשורר ארציבלד מקליש: "A poem must not mean, but be".

עם זאת, לפנטזיה זו יש גם היבטים אדפטיביים. הפסיכואנליטיקאית האמריקאית בת-זמננו, מרי ג'ו פיבלס (Peebles), מסבירה שהפנטזיה לזכות מחדש בקיום אוטופי, שבמסגרתו נענים הצרכים במלואם, באופן מאגי, היא משאלה מוכרת שמתקיימת בנפשו של כל אדם.<sup>viii</sup> למשאלה זו יש גם מופע לא-פתולוגי, כאחת ממגוון צורות ההתייחסות של אדם לסביבתו, ולפרקים תופסת צורה זו מקום מרכזי, למשל בזמנים של חולי, בעת מעשה האהבה, או במהלכה של עשייה יצירתית. לסמן של מבנה נפשי פתולוגי היא הופכת רק אצל בני אדם שזהו אופן ההתייחסות היחיד שלהם לעולם, כאשר הוא אינו מלווה ביכולת לפתח התייחסות בין-אישית בשלה יותר המותאמת למציאות.

פיבלס מצביעה על כך שהמונח "פנטזיית הזהב" מעורר אסוציאציות לאגדות ילדים וסיפורי מיתולוגיה, ומזכירה למשל את התרנגולת המטילה ביצי זהב. באגדות מסוג זה מופיע הזהב כמכשף ומפתה, אך גם כטומן סכנה: כאשר הרדיפה אחריו הופכת לעיסוק בלעדי, היא באה על חשבון מערכות היחסים והקשר עם המציאות, ובסופו של דבר מובילה למפלתו של הגיבור. גם בהקשר הפסיכואנליטי מדגישה פיבלס שלעיתים תכופות נקשרת הפנטזיה, הנוצצת לכאורה, למצב של ייאוש גדול.

עם זאת, בניגוד לסמית, שרואה בפנטזיה ביטוי של מבנה נפשי פתולוגי המועד להכשיל את התהליך הטיפולי, פיבלס מוצאת בה גשר לטיפול, ופתח ליצירתה של ברית טיפולית. היא מסכימה עם טענתו של סמית שהפנטזיה מבטאת חסכים ביכולת להגדרה עצמית ולהתייחסות בין-אישית, אך טוענת שיש לה גם פונקציה מארגנת. אנשים שנאחזים בפנטזיה הנדונה הם בעלי עצמי (self) חלש, בלתי מגובש, הכולל פגיעה בחוויית ההמשכיות של העצמי והאחר, וטשטוש הגבולות בין העצמי לבין העולם, ובין פנים לחוץ. כל צורה של יחסים ממשיים מאיימת עליהם עד כדי כך שהפנטזיה היא למעשה האופן היחיד שדרכו הם מסוגלים להתייחס בכלל לאחר. היא מעניקה להם תחושה של שלמות, חיות, המשכיות וגבולות, וכך מתגלה גם כסוג של הגדרה עצמית. פיבלס סבורה אפוא שהפנטזיה היא דרך להסתגל למציאות נפשית מאיימת, ומתוקף כך יש לה תפקיד בשימור הקיום הנפשי. לעתים קרובות פנטזיית הזהב מייצגת בעיניה את המאמץ האקטיבי של אדם להציל ולשמר את מה שמבחינתו מאפשר לו להמשיך לשרוד.<sup>ix</sup>

## חרדת הפרידה

כפי שצוין כבר, חרדת הפרידה היא שעומדת בבסיס פנטזיית הזהב, או ליתר דיוק בבסיס הוואריאציה המוקצנת והפתולוגית שלה. חרדת פרידה היא עובדה אוניברסלית בחיי היום-יום. בהקשר של יחסים בין אישיים, חרדת פרידה נורמלית מתעוררת בעת איום בקטיעה או סביב קטיעה ממשית של קשר רגשי חשוב. לעתים מדובר באובדן של קשר רגשי עם אדם, למשל בעקבות אובדן אהבתו, ולעתים מדובר באובדן האדם עצמו, כלומר במותו. כמובן שפרידה יכולה להיות זמנית, בעוד שאובדן הנו קבוע; ובכל זאת פנטזיות על פרידה נוטות להתערב בפנטזיות על אובדן, ופרידה יכולה להיחוות בפועל כאובדן. חרדה עזה מפני פרידה היא למעשה פחד מועצם של אדם שמא ימצא את עצמו בודד ונטוש.

חרדת הפרידה מקפלת בתוכה רגש מכאיב המתעורר לנוכח ההכרה בכך שיחסים בין בני אדם, כמו עצם קיומם, הם בני חלוף.<sup>x</sup> יחד עם זאת, לחרדת הפרידה יש גם תפקיד בבניית האני, משום שחווית הכאב הכרוך בבדידות מעוררת באדם

את ההכרה בייחודיות ובנפרדות של קיומו ביחס לאחרים. כלומר, חרדת הפרידה היא גם הבסיס לתחושת הזהות שלנו, לידע שלנו על האחר.

רוב ההוגים הפסיכואנליטיים מתמודדים בצורה כזו או אחרת עם מורכבות הדילמה האנושית הטמונה בתנועה ההתפתחותית ממצב של תלות מוחלטת ביחסי אובייקט מוקדמים מאוד, לעבר מצב של נפרדות אינדיבידואלית אוטונומית. למרות ההבדלים ביניהם, רובם מדגישים את החשיבות של התפתחות רגשית מוקדמת, ושל ההכלה האימהית הראשונית בתהליך המורכב והמכאיב של הפרידה מהקשר הסימביוטי והיכולת לשאת נפרדות, תהליך שלמעשה מתחיל כבר בלידה.

פרויד היה הראשון שטיפל בחרדת הפרידה מנקודת מבט פסיכואנליטית. דבריו נכתבו בתגובה למאמרו של אוטו ראנק שטען שטראומת הלידה היא הפרוטוטיפ של כל חרדות הפרידה העולות בהמשך ההתפתחות.<sup>xi</sup> פרויד סבר אף הוא שהלידה היא החוליה הראשונה בשרשרת של אירועי חיים המערבים פרידה, אך לא חשב שניתן לדבר על הלידה בהקשר של אובדן אובייקט, מכיוון שלטענתו בתחילת חייו של התינוק האם אינה נתפסת בעיניו כאובייקט נפרד, אלא כחלק מהמערכת ה"אקונומית" של סיפוק צרכיו. חרדת הנטישה מתעוררת, הוא טען, רק ברגע שבו התינוק מבין שהאם היא אובייקט נפרד. בשלבי ההתפתחות המוקדמים עדיין אין התינוק מסוגל להבחין בין היעדר זמני של האם לבין אובדן קבוע שלה, ולכן לכל היעדרות פיזית שלה הוא מגיב רגשית כאילו אינו עתיד לראותה שוב לעולם.

כבר בכתביו המוקדמים הדגיש פרויד את החשיבות הרבה של יחסי האובייקט המוקדמים, הממלאים תפקיד חיוני בתהליך היציאה ההדרגתית של התינוק מן המצב של חוסר אונים, של תלות ביולוגית ופסיכולוגית המאפיינת את ראשית קיומו. פרויד סבר שאובדן האובייקט – המציאותי והמדומיין כאחד – הוא הבסיס לשאיפה לשוב ולמצוא את האובייקט המקורי האבוד, אשר היווה בעבר מקור של סיפוק.<sup>xii</sup> בעקבות אובדנו, ההשקעה הרגשית (קטקסיס) מתרכזת בייצוג הסימבולי שלו.

התרומה התיאורטית העיקרית של פרויד להבנתה של חרדת הפרידה מופיעה בשני מאמרים קלאסיים: "אבל ומלנכוליה", ו"עכבה, סימפטום וחרדה".<sup>xiii</sup> פרויד מתאר בהם את מנגנוני ההגנה הבסיסיים שמגויסים להתמודדות עם אובדן ממשי של אדם אהוב. הוא מתאר את התהליכים הלא-מודעים שמייצרים את האבל, וטוען שהדיכאון מקורו בהפגמת האובייקט שאבד, המתבצע באמצעות פיצול האני לשניים: חלק אחד שמכיל את הפנטזיה על האובייקט האבוד ומזדהה עמו, וחלק אחר שכועס עליו ומבקר אותו על הנטישה. כתוצאה מכך, ברובד המודע חווה האדם אשמה ושנאה עצמית, בעוד שלמעשה רגשות אלה הם גלגול של הכעס על הנטישה, המכוון כלפי האובייקט האבוד שהופנם. הפיצול מגן על האני גם בדרך נוספת: חלק אחד של האני מזדהה עם האובייקט האבוד, ולמעשה מכחיש את האובדן, בעוד שחלק אחר מכיר במציאותו. במאמר מאוחר יותר טוען פרויד שהתגובה הקיצונית (הפסיכוטית) ביותר לפרידה תהיה פחד או חרדה מפני התאיינות.<sup>xiv</sup>

גם בכתביה של מלאני קליין תופסת חרדת הפרידה מקום מרכזי.<sup>xv</sup> תפיסתה של קליין שונה במהותה מזו של פרויד. את החרדה הינקותית הראשונה היא מתארת כחרדת התאיינות שמקורה בדחף המוות של התינוק, שהוא דחף מולד. מכיוון שדחף אינהרנטי זה מאיים על עצם הקיום של התינוק, הוא חייב להיות מושלך החוצה, על אובייקט, גם אם אין אפשרות להשליך את כולו. השלכתו מייצרת פנטזיה על אובייקט רע ומאיים שמצוי בחוץ (השד הרע). בשלב פרימיטיבי זה של ההתפתחות, המוגדר כ"עמדה פרנאידית סכיזואידית", אין חוויה של היעדר, משום שהיעדר האובייקט הטוב נחוה רק כמתקפה של אובייקטים רעים.<sup>xvi</sup> התסכול נחוה כרדיפה, בעוד שחוויות טובות מתמזגות עם האובייקט האידיאלי (השד הטוב), ומחזקות את הפנטזיה על קיומו.

אך כאן לא מסתיימת פעולתו של המנגנון הנפשי על פי קליין, הממשיכה ומתארת את התהוותה של עמדה שנייה, מפותחת יותר: "העמדה הדיכאונית". בשלב זה מתפתחת ההבנה שהאובייקט השנוא והאובייקט האידיאלי הם אותו אובייקט, כלפיו חווה הסובייקט רגש מורכב יותר של אמביוולנטיות. אמביוולנטיות זו עתידה להפוך מקור לחרדות כאשר התינוק מתחיל לחרוד שמא שנאתו ודחפיו ההרסניים המולדים ירסו את האובייקט האהוב שבו הוא תלוי.

כאשר הוא מגלה שהוא תלוי באובייקט אוטונומי שמסוגל לנטוש אותו, מתעצם בו הצורך לפתח בעלות על האובייקט, לשמרו בתוכו, ולהגן עליו מפני הרסנותו שלו. הוא פוחד שמא דחפיו האגרסיביים ישמידו את האובייקט הטוב החיצוני, וגם את זה המופנם, ויותירו את עולמו הפנימי במצב של כאוס.

אם כן, לשיטתה של קליין, חרדת הפרידה היא תגובה לאיום בהרס האובייקט הפנימי. כמו פרויד, גם קליין מצביעה על אירוע הלידה כבעל חשיבות בהתפתחות האנושית, אולם בסופו של דבר מסמנת את האגרסיה המולדת כמקור הבלעדי לחרדת הפרידה.

אחד מממשיכי דרכה החשובים של קליין היה וילפרד ביון, תיאורטיקן מרכזי ופורה שתרם רבות להתפתחות החשיבה והטכניקה הפסיכואנליטיות. ביון דיבר על התנאים המקדמים ההכרחיים להתפתחות היכולת של התינוק לשאת חרדה בכלל, וחרדת פרידה בפרט.<sup>xvii</sup> הוא סבר שעל מנת שיכולת זו תתפתח ותופנם, חיוני שהתינוק (או המטופל) יחוה את אימו (או את המְטפּל) כמי שמסוגל להבין אותו ולהכילו. בתארו את מהות ההבנה וההכלה של התינוק מתאר ביון תהליכים נפשיים מורכבים, ומדגיש את חשיבות יכולתה של האם לשאת את ההשלכות של התינוק, המשליך עליה חלקים בנפשו שנחווים על ידו כבלתי נסבלים (תהליך המכונה הזדהות השלכתית), ולשמש לו כמעין מכל. כמו כן הוא מתאר כיצד, בהדרגה, עוזרים תהליכים אלה לתינוק לשאת תסכול ומאפשרים לו לפתח את היכולת לחשוב, לייצר סמלים ולרכוש שפה שמשמשת אותו ככלי ביטוי של מחשבות. כאשר היכולת לשאת חרדה אינה מספקת, נפגעת גם ההתפתחות של תהליכי חשיבה, הסמלה וקומוניקציה.

הפסיכואנליטיקאי הסקוטי רונלד פרברן (Fairbairn), בן דורה של קליין, שמילא גם הוא תפקיד מרכזי בפיתוח האסכולה של יחסי אובייקט, סבר שפרויד שם דגש גדול מדי על חיפוש סיפוקים ליבידינאליים, ולא הדגיש במידה מספקת את חיפוש האובייקט.<sup>xviii</sup> לפי תפיסתו, ההכרה של הילד בדיפרנציאציה בינו לבין האובייקט היא שלב יסודי ובסיסי בהתפתחות, היות והיא מאפשרת את המעבר בין יחסי אובייקט שמבוססים על הזדהות (אינקורפורציה אוראלית) ליחסי אובייקט בשלים, שבהם אובייקטים נפרדים אוהבים ונאהבים. המעבר משלב לשלב הוא תהליך הדרגתי שבו, על פי פרברן, הפרידה מהאובייקט הופכת למקור החרדה הגדול ביותר עבור הילד. לילד שלא מצליח לעבור ליחסי אובייקט בשלים יותר, לא יהיה ביטחון שהוריו אוהבים אותו אהבה כנה ומקבלים את אהבתו אליהם. בהיעדר ביטחון כזה, יחסיו עם הקרובים לו יוצפו בחרדה עזה מפני פרידה.

גם בעיני ויניקוט, ממייסדי האסכולה הבריטית בפסיכואנליזה, שהיה גם רופא ופסיכיאטר של ילדים וכתבי נחשבים לפורצי דרך בתחום התפתחות הילד, חרדת הפרידה קשורה להפרעות בהתפתחות הרגשית המוקדמת, ומלמדות על כישלון במערכת היחסים המוקדמת של האם עם התינוק.<sup>xix</sup> בראשית חייו, התפתחות התינוק תלויה לחלוטין בטיפול האמהי, או במונח שטבע ויניקוט, ב"החזקה" (holding) שלה. אחת המטלות המרכזיות שהחזקה האימהית מאפשרת להשלים היא ההכרה של התינוק בכך שאימו נפרדת ושונה ממנו.

כאשר האם טובה דיה, היא מספקת לתינוק חוויה של רציפות והמשכיות של הסביבה, כך שהוא אינו מעומת בטרם עת עם עובדת היותו נפרד, ועם הפער בין עולמו הפנימי לעולם החיצוני שמקיף אותו. בהמשך ובהדרגה עוזרת האם לתינוק להתפכח מהאשליה, ולבוא במגע עם המציאות. כלומר, אף על פי שהמטרה הסופית של תהליך ההתפתחות היא כמובן התפכחות מהאשליה, זו לא תהיה אפשרית לפני שהתינוק יחוה אותה במידה מספקת. ויניקוט מתאר כיצד תהליך ההתבגרות מאפשר לילד לפתח בהדרגה את יכולתו להיות לבד, תחילה בנוכחות אימו, וכיצד לאחר מכן, כאשר הסביבה התומכת מופנמת, רוכש הילד את היכולת להיות לבד ממש. עם זאת, כאשר האם איננה מספקת לתינוק את התנאים הללו הוא מגיב בחרדה עזה. מנגנוני ההגנה שלו הופכים נוקשים, והוא מתקשה להבחין בינו לבין אובייקטים חיצוניים.

באלינט (Balint), גם הוא בן "האסכולה הבריטית העצמאית", הציע פיתוח נוסף לתיאוריה של ויניקוט.<sup>xx</sup> הוא מתאר שני סוגי אישיות שמתפתחים לנוכח חרדת פרידה עזה: סוג אחד נצמד לאובייקטים, נתלה בהם, והופך חרד לנוכח כל מרחב, כי זה מציב אותו במרחק מהאובייקט ("אוקְנוֹפִילִי"), ואילו הסוג השני ניזון מהאשליה שהוא מסוגל להתקיים בלי

אובייקטים כלל ("פילופטי"). כמובן שהאפשרות השנייה היא סוג של הגנה שבבסיסה מונחת משאלה זהה – המשאלה להתקיים בתלות והתמזגות עם אובייקט.

רעיונותיה של אנה פרויד – שנחשבת לחלוצת ענף הפסיכואנליזה בילדים – ביחס למקומה של חרדת הפרידה בהתפתחות, מונחים בבסיס החשיבה העכשווית ביחס לאנליזה של ילדים ומבוגרים. את תרומתה המשמעותית של פרויד לנושא היא מסכמת בספרה תקינות ופתולוגיה בילדות,<sup>xxi</sup> אשר בו היא מתארת שלבי התפתחות שונים שבכל אחד מהם באה החרדה, כולל חרדת הפרידה, לידי ביטוי בצורה אחרת. בשלב הראשון (הסימביוטי), אין דיפרנציאציה בין התינוק לאובייקט. בשלב השני מערכת היחסים עם האובייקט מוגבלת, ומתמקדת בסיפוק הצרכים הפיזיולוגיים. בשלב השלישי מערכת היחסים עם האובייקט צבועה בגוונים אנאליים-סדיסטיים, והילד שואף לשלוט באובייקט ולהכתיב את רצונותיו. בהדרגה מושג השלב הרביעי, של קביעות האובייקט, כלומר יציבות של אובייקט המופנם כאובייקט "טוב", ללא תלות בסיטואציה, ומתפתחת היכולת להתמקד בו.

חרדת הפרידה מתעוררת בשלב הראשון באופן ה"גולמי" ביותר שלה. בשלב השני היא לובשת צורה של דיכאון אנקליטי, ובשלב קביעות האובייקט היא נחוות כפחד מפני אובדן אהבתו של האובייקט. את המצב של חרדת פרידה אינטנסיבית ואבנורמלית בבגרות מייחסת פרויד לקיבעון בשלב ההתפתחות הראשון.

עבודתו של ג'ון בולבי (Bowlby), הפסיכואנליטיקאי הבריטי, אבי תיאוריית ההתקשרות בפסיכולוגיה ההתפתחותית, מהווה נקודת התייחסות מרכזית, אם כי מעוררת מחלוקת, בסוגיות של חרדת הפרידה ואובדן האובייקט בפסיכואנליזה.<sup>xxii</sup> בולבי סבר שחסרה לפסיכואנליזה תפיסה מוגבשת וממצה בנושא חרדת הפרידה, והנחה זו היא שהובילה אותו להציע מתודה מחקרית שונה שהתבססה על תצפיות ישירות בילדים. בעקבות התצפיות הוא תיאר שלוש פאזות עיקריות בתגובה הבסיסית של הילד לפרידה מאימו, המוגדרת בתיאוריה זו כ"דמות התקשרות": מחאה, ייאוש והתנתקות. הוא סבר שתגובה זו מהווה רצף התנהגותי אופייני, ושכל אחד ממרכיבי התגובה קשור לאחת הנקודות המרכזיות בתיאוריה הפסיכואנליטית. כך, המחאה מתקשרת לסוגיה של חרדת הפרידה, הייאוש מתקשר ליסוד של האבל, וההתנתקות קשורה למנגנוני ההגנה. בולבי ראה בהתקשרות (Attachment) התנהגות אינסטינקטיבית, ביולוגית באופייה. התזה הבסיסית שלו היתה שפוביה וחרדת פרידה, שתיאורטיקנים פסיכואנליטיים ראו בהן תוצר של קונפליקטים נירוטיים כאלה ואחרים, אינן אלא תגובות אינסטינקטיביות נורמליות שמבטאות פחד המשותף לבעלי חיים ולבני אדם, התנהגות מוטבעת גנטית שנועדה לעזור בהתמודדות עם איומים ממשיים מבחוץ. כלומר, בולבי סבר שחרדת הפרידה היא תגובה אינסטינקטיבית טהורה שמתעוררת לנוכח סכנה חיצונית; ושחוויות של אובדן ופרידה בילדות הן אירועים חיצוניים שפוגמים במהלך התקין של ההתפתחות.

בשנת 1975 פרסמה הפסיכיאטרית והפסיכואנליטיקאית ההונגרית-יהודיה מרגרט מאהלר (Mahler) – בין הדמויות הבולטות בתיאוריה של יחסי אובייקט ובאסכולה ההתפתחותית – מאמר רב-השפעה שבו ערכה הבחנה בין הלידה הביולוגית של התינוק ללידתו הפסיכולוגית, שאותה הגדירה כהליך של "ספרציה-אינדיבידואציה". כותרת זו מדגישה את שני שלבי התהליך שבהם רוכש הילד תחושה של נפרדות ושייכות: הספרציה (נפרדות) נוגעת ליציאתו ממצב של התמזגות סימביוטית עם האם, והאינדיבידואציה היא ההתפתחות של תחושת זהות אישית על שלל מאפייניה. הספרציה, יש להדגיש, היא הישג התפתחותי **תוך**-נפשי שבמהלכו מפתח הילד את התחושה שהוא יישות נפרדת מהאם, וגם מהיקום בכללותו.

בשלב הראשון של חייו מרבה התינוק לישון וממעט להגיב לגירויים מן החוץ. בהמשך הוא מגיב מעט יותר, אך עדיין מתקשה להבחין בינו לבין אימו, שנתפסת כשלוחה של צרכיו. עמדתו האומניפוטנטית גורמת לתינוק לחוש שהוא ואמו ממוזגים ליישות אחת, ללא גבולות פיזיים או אחרים. ואז, בהדרגה, מתחיל התינוק להתפתח ולצאת מן הסימביוזה, דרך יצירת דיפרנציאציה, ונעשה ערני יותר ויותר לסביבתו החיצונית. תהליך זה הולך ומשתכלל, עד שבתום שנת החיים הראשונה מופיעות עדויות רבות להיווצרותם של גבולות בין העצמי של התינוק לבין האחר, וליכולתו להתרחק מהאם, גם אם לפרקי זמן קצרים, לפני החזרה לנוכחותה המנחמת.

לקראת סוף שנת החיים השנייה, התנועתיות הגוברת של הילד מאפשרת לו להתרחק פיזית מהאם בהתאם לרצונו. יכולת זו מובילה לא פעם לעלייה משמעותית ברמת החרדה שלו, מכיוון שלמרות היכולות הפיזיות והנפשיות המתפתחות, עדיין הוא זקוק לאהבתה של אמו ותלוי בה מאוד. מאהלר מכנה שלב זה בהתפתחות "התקרבות מחדש" (rapprochement), ומדגישה את החשיבות של הזמינות הרגשית של האם לילדה בשלב מורכב זה. בתהליך נורמלי של ספרציה-אינדיבידואציה רוכש הילד יכולות של תפקוד עצמאי בנוכחות אמו, אשר נדרשת להיות זמינה לו רגשית. בתנאים מיטיבים גדלה בהדרגה יכולתו להתמודד עם איומים מינימליים באובדן האובייקט, שהם חלק אינהרנטי בכל שלב של גדילה והבשלה, ואף לחוש את ההנאה הטמונה בתפקוד אוטונומי-אותנטי.

לעומת זאת, אם האם, מסיבות שקשורות בדרך כלל למגבלות הרגשיות שלה, לא יכולה להמשיך להיות זמינה רגשית לילד שמתרחק ממנה וחוזר אליה, אזי הוא מפנים את קיומו של קשר בין מצב של נפרדות לבין היזנחות עקב נטישה. כתוצאה מכך הוא חווה ומפנים את הפרידה כמצב שמעורר חרדה רבה, ובהמשך גם דיכאון. הילד, שחווה את המרחק מאמו כבלתי ניתן לגישור, עסוק בניסיונות נואשים לשחזר עמה את האינטימיות שקדמה לנפרדות. כתוצאה מכך הוא אינו פנוי להשקיע רגשית במערכות יחסים אחרות. מה שהילד חווה כנסיגה של האם מקבע בתוכו את החרדה מפני פרידה. קונפליקט זה סביב נפרדות שב ומתחייה בשלבים מאוחרים יותר, בסיטואציות שונות של פרידה שהחיים מזמנים.

מאמרו של סידני סמית על פנטזיית הזהב נכתב כהמשך לתפיסתה של מאהלר. הוא ממקם את העצירה ההתפתחותית, המאפיינת את האנשים שהפנטזיה תופסת מקום מרכזי ורב-עוצמה בחייהם, בשלב ההתקרבות מחדש של מאהלר. אצל אנשים האחוזים בפנטזיית הזהב, הוא קובע, המפגש המתסכל עם חוויית הפרידה מפעיל מחדש את הפנטזיה כפתרון גרסיבי לפחד מפני הפרידה.

### מוטיב גן העדן: פנטזיית הזהב הקולקטיבית

אם פנטזיית הזהב מתייחסת לדרכו של הפרט להתמודד עם חרדת הפרידה, יש לה גם מקבילה ברמה התרבותית, בדמות מוטיב גן העדן. במיתולוגיות רבות, העולם שלפני הנפילה מתואר כמקום שבו מאווייו ותאוותיו של האדם מסופקים בשלמות, מכיוון שהם עולים בקנה אחד ומתקיימים בהרמוניה מושלמת עם צרכיו.<sup>xxiii</sup> המיתוס התנ"כי של סיפור גן העדן מציג תמונה בראשיתית של גירוש, נפילה או פרידה מן הטוב האינסופי, ומשאלה לחזור למצב האידילי שקדם להם. למעשה, מיתוס גן העדן הוא ארכיטיפ של המצב האנושי. מרכיבי הסיפור הם יסודות הקיום הנפשי: אושר ואומללות, שמחה וכאב, אהבה ותשוקה, נוסטלגיה לתמימות שאבדה וייסורי אשמה. בסיפור גן העדן התנ"כי, הנושא את הצביון המיתי ביותר מבין סיפורי התנ"ך, הגן ממוקם בגבול שבין האנושי לאלוהי, ומתואר כמקום מבורך שמעניק אושר מוחלט. אדם וחווה מנהלים בו חיים של תמימות מאושרת, אם כי נעדרת בשלות מוסרית, ומקיימים יחסים הרמוניים עם כל יצורי הגן. הסיפור ממלא פונקציה דתית ברורה, ומלמד שכל הרעות שפוקדות את האדם הן תוצר של אי-ציות לצו האלוהי.

נוכחותו של מושג גן העדן חובקת דיסציפלינות רבות:<sup>xxiv</sup> קיומו אינו מצטמצם לתחום הדתי גרידא, ויש לו גם ביטויים פוליטיים, כלכליים, אתיים או ארוטיים. החיפוש אחר גן העדן מתאר בדרך כלל את המאמץ לגלות את היחסים הנכונים בין האדם, הטבע והאמנות. כתופעה כזו הוא נדון גם בספרות החילונית, ואפילו בתחום התכנון האדריכלי האורבני. מושג גן העדן, והשאיפה להרמוניה הכרוכה בו, משפיע על סטרוקטורות אסתטיות, לשוניות וחזותיות, אשר בתורן משמרות את הממשות של גן העדן בחיינו, ברמה הליטרלית והמטפורית.

חוקר המקרא טרו' סטורדלן<sup>xxv</sup> (Stordalen) מראה שמעבר לסיפור הבריאה בספר בראשית, והתייחסויות ישירות אליו בספרים אחרים, גם התנ"ך מתייחס לסיפור גן העדן בצורה מטפורית/אלגורית בסיפורים על בית המקדש, החוכמה, התורה וכו'. הוא מראה שהעדן הוא תמה ספרותית קונבנציונלית בספרות העברית התנ"כית, לפחות מתחילת העידן הפרסי ואילך.

מחקר נוסף בוחן את תור הזהב המיתי (golden age), שהעיסוק האינטנסיבי בו מאפיין ציוויליזציות קדומות באגן הים התיכון ובמזרח התיכון,<sup>xxvi</sup> ומוצא שמאפיינו הם אביב נצחי, שלום והרמוניה עם עולם החי – מוטיבים שמופיעים כמובן גם בתנ"ך, בחזון אחרית הימים ("וגר זאב עם כבש"), ובשירתו של הומרוס. עוד ניתן לראות שהספרות הקלאסית העתיקה רוויה באמונות אלה, למשל באופן שבו מתאר אפלטון את תור הזהב של העולם, שאחריו חלה דגנרציה לתקופות של כסף, ברונזה וברזל. היוונים העתיקים טבעו גם את המושג "ארקדיה", המקביל למושג עדן, אשר מתאר מקום פרימיטיבי, תמים, פורה ביותר, שהאביב שוכן בו לנצח, ותושביו עוסקים בשירה, ריקוד ומעשי אהבה לצלילי מוזיקה. מושג מקביל נוסף שמופיע בשירת הומרוס הוא אליסיום, ארץ המתים שהצללים של "חביבי האל" חיים בה באושר שלם, על גדות נהר אוקיאני בקצה היקום. המשוררים הקלאסיים של העת העתיקה (הורציוס, וירגיליוס ואובידיוס) מתארים את תור הזהב כעולם אידיאלי, נטול חוקים, ששורה בו הרמוניה בין האדם לעולמו (עונות השנה, סביבת המחיה וכו').

פנטזיית הזהב קיבלה ביטוי גם בתיאולוגיה של הכנסייה הנוצרית, שהרבתה לעסוק בגן העדן ובעולם הבא. לאורך ההיסטוריה עבר המושג הדתי "פרדייז" גלגולים אלגוריים רבים, ומלבד גן העדן שימש גם לתיאור הכנסייה, מרים הבתולה, מקום התפילה, המדיטציה וכו'. תיאולוגיה זו כללה גם את הרעיון שהשיבה לגן עדן באחרית הימים תתאפשר בזכות קורבנו של ישו. משוררים בעלי אמונה נוצרית מתקופות שונות הפגינו קושי לקבל את העובדה שסיפור גן העדן מסתיים בגירוש טרגי, ושמו בכתביבתם את הדגש על מוטיב הגאולה. יצירות בסגנון זה נכתבו בימי הביניים, ובתקופת תור הזהב בספרד.<sup>xxvii</sup> אחת היצירות המרכזיות שעוסקות ישירות בתמות אלה היא האפוס שכתב מילטון במאה ה-17, גן העדן האבוד, הנושא אופי נוצרי-דתי ומציג וריאציה דמיונית על סיפור גן העדן.<sup>xxviii</sup>

גלגול מאוחר יותר של מוטיב גן העדן אפשר למצוא בספרות הרומנטית האנגלית. חוקרת הספרות אריקה גוטליב (Gottlieb) מראה שהמשורר הרומנטי עסוק באופן אובססיבי בכמיהה לגן עדן ובאובדן הבלתי נמנע שלו.<sup>xxix</sup> היא מנתחת חמש טרגדיות של חמישה משוררים מרכזיים מתקופה זו,<sup>xxx</sup> ומראה שכל אחד מהם מחייה פעם נוספת את אותו מיתוס בסיסי של אובדן התמימות והנפילה מגן עדן. אך בניגוד לחשיבה הדתית הנוצרית, שמציעה דרך לזכות בגן העדן מחדש, המשורר האנגלי נותר במצב של ייאוש והיעדר פתרון.

עם זאת, מן התקופה הרומנטית ועד ימינו התפתח היפוך מסוים בתפיסה של היחסים בין המציאות לגן העדן. פעמים רבות דווקא החיים מחוץ לגן העדן נתפסים כמאושרים, למרות סופיותם, מכיוון שהם מאפשרים חופש בחירה.<sup>xxxi</sup> דומה שיצירות המשקפות תפיסה זו נותנות ביטוי לעמדה התפתחותית בשלה יותר, של ויתור על הפנטזיה וקבלת הקיום הייחודי והנפרד המשוחרר מהשאיפה לחזור ולהתמזג, כמו במצב הבראשיתי.

בספרות התקופה הוויקטוריאנית, וביצירותיהם של טניסון ורסקין בפרט, נקשר אובדן גן העדן באובדן הילדות, וכורך זו בזו משאלה אסורה, אובדן קטסטרופלי, ותחושה עמומה, רחוקה, אך מורגשת היטב של אושר.<sup>xxxii</sup> המיתוס הוויקטוריאני של גן העדן מורכב מאוסף של זיכרונות ילדות חזקים, אך משקף גם שינויים תרבותיים וחברתיים מסוימים שחלו באנגליה של המאה ה-19: תיעוש, עיור, הטלת ספק במדע ההולך ומתפתח, ויותר מכול משבר אמונה. ההווה של התקופה משתקף בספרות זו כעולם הנטוש שנותר לאחר "הנפילה", והיופי והאושר נקשרים בו בסוגיות של עבר אישי והיסטורי. אנגליה מוצגת בו, במישרין ובעקיפין, כמעין עדן שמימי שנפל, ובמישור הפרט משמש גן העדן כדימוי לדרך שבה אובדן האושר של הילדות מקרין על החיים בכללותם.

האכזבה מגן העדן, וההתפתחות מן האשליות שנקשרו בו, היו בין הנושאים המרכזיים שהעסיקו גם את תרבות המאה ה-20.<sup>xxxiii</sup> בימי תקומתה של האומה האמריקאית, למשל, שלטה התפיסה האוטופית שראתה באמריקה אדמה בתולית המייצרת אדם חדש, המתייצב כתשובה לאירופה הדקדנטית והמושחתת. אך עד מהרה הופרו תקוות אלה, ואת מקומן תפסה התחושה הטרגית שאין דרך לפרוץ את הגבולות האנושיים, ולכן נגזר על גן העדן להישאר בגדר חלום רחוק. מגמה דומה ניתן להתוות גם בתולדות הספרות העברית, כפי שהיא משתקפת למשל בשירתו של אורי צבי גרינברג, ובאופן ספציפי יותר בשלוש הפואמות שלו: "אנקראון על קוטב העיצבון" (1928), "חזון אחד הליגיונות" (1928) ו"כלב



בית" (1929). דן מירון מתאר שירה זו כשירת משבר בעלת כיוון פוליטי מובהק, שנועד לתאר את מפולת המפעל הציוני.<sup>xxxiv</sup> בפואמות אלה מתמודד אצ"ג עם התרוקנות הקיום האנושי ממשמעות לנוכח ידיעת המוות והסופיות המוחלטת של הקיום, הכרוכים באובדן האמונה באל ובהישארות הנפש. האימה, היגון, הכעס, חסר האונים וה-ennui (שעמום, אפתיה) ממלאים ומציפים את הקיום האנושי המודרני.

התמה של גן העדן, במובנה הרחב, תופסת מקום מרכזי גם ביצירתו של חיים נחמן ביאליק. כחוט השני נשזר בשיריו הניגוד בין עולם הילדות האידיאלי, השלם, הטהור, שממנו גלה המשורר, לבין חיי ההווה של האדם הבוגר. אליעזר שביד מתאר את תחושת ההתנכרות האופיינית לחוויית עולמו של ביאליק, כפי שהיא עולה משיריו, ומראה שהיא נובעת מכך שעם תום הילדות אובד לילד הכישרון להשיג את הווייתו המלאה של העולם שבו הוא שרוי.<sup>xxxv</sup> לטענתו של שביד, ההווה המלאה שאליה עורג ביאליק היא, "מצב שבטרם תודעה עצמית, הווה בלתי רפלקטיבית, מצב של ראשונות נאיבית בתכלית".<sup>xxxvi</sup> עוד מוסיף שביד כי, "המבוגר, שנתרחק מהעולם, יודע את עצמו וזר לעצמו, זוכר ושואף. הילד אינו יודע את עצמו, כי הוא מלא חיים. הוא אינו זוכר ואינו שואף, במליאות חייו הוא חי כל רגע ורגע כנח"י".<sup>xxxvii</sup> התמה של גן העדן מהדהדת כאן באופן ברור. המצב של נאיביות בטרם ידיעה עצמית מקביל לחלוטין למצבם של אדם וחיה טרם האכילה מעץ הדעת והגלות מגן העדן.

בניתוח שירו של ביאליק, "זוהר", קורא שביד את השיר כמאמץ לחזור ולחיות את תקופת הילדות בתוך תהליך ההיזכרות, שהוא תהליך היצירה. מניתוחו עולה שחוויות הכמיהה והגעגוע המתעוררות לנוכח הגלות המכאיבה מן העולם המושלם, אינן מאפיינות רק את שירת הילדות של ביאליק, אלא גם את שירת בית המדרש שלו, השירה הלאומית-ציונית, ושירת היחיד על כל נושאה. שירת בית המדרש של ביאליק מציגה את אורח החיים הדתי כהיפוך של החיים המלאים שמחוצה לו, והמסורת מתגלה כמה שמנתק את הדובר ממלאות החיים. בשירה הלאומית-ציונית, לעומת זאת, מופיע תהליך דומה לזה שראינו אצל אצ"ג. שביד מצביע על כמיהתו של ביאליק לחידוש החיים הלאומיים, ומראה שפעילותו הציבורית בתחום היצירה ומעבר לה היו ביטוי של ערגה למלאות ההווה בעולם ובחברת בני האדם. בכך הוא תולה גם את תגובת הזעם הקיצונית של ביאליק לנוכח ההתפכחות מהתקווה הנאיבית, ואת התחושה הטרגית של אין מוצא שאפפה אותה:

גם טעם האכזבה האישית [...] מרפיונה של הציונות, מתברר בהקבלה למוטיבים של שירת הילדות. ביאליק מצפה מתנועה חילונית למה שניתן לצפות בתחומה של משיחיות דתית בלבד [...] כשם ששיווה לחוויית הילדות תוקף של מציאות אידיאלית במושגים שאובים ממיתוס האמונה ופולחנה, שיווה גם לחזון תקומת העם תוקף של מציאות אידיאלית במושגים שאובים ממיתוס הגאולה.<sup>xxxviii</sup>

היבט מרכזי נוסף בשירתו של ביאליק, הנוגע במישורין ובעקיפין בנושא גן העדן והגלות ממנו, הוא היחס ללשון. בשיר "יהי חלקי עמכם" למשל, עומד המשורר מול אידיאל בלתי מושג.<sup>xxxix</sup> המילה המדוברת מהווה תחליף לחוויה המקורית, והמשורר מפגין השתדלות נאיבית להשיג בדיבור את עוצמת השתיקה המלאה של "ענווי עולם". מכאן משתמע שהמצב הבראשיתי, הנאיבי, הנכסף, הוא מצב שאין בו תודעה עצמית, וגם אין מרחק בין החוויה לבין מסירתה, ולכן אין צורך במילים. בספרות העברית שנכתבת בשנים האחרונות, ניסוח חד של הקשר בין חוויית הגלות מגן עדן לבין גבולות הלשון מופיע בספרו של יואל הופמן, *Curriculum Vitae*:

אולי הדברים האלה קשורים לחטא הקדמון. גזעת אפיף תאכל לחם. וכי תראה צפור תאמר "צפור". תראה אדם – תאמר "אדם". וְכָךְ, לְמַרְבֵּה הַזְּעָה, עוֹלָם שֶׁל סִימָנִים וְכִסְה אֶת הַדְּבָרִים... צְרִיד לְהִיּוֹת חֶק נֶגַד הַדְּבָרִים הָאֵלֶּה... חֶק בְּדָבָר הַסִּינְגוּלָרִיּוֹת שֶׁל הַדְּבָרִים [שֶׁלֹא יִכְפְּלוּ אוֹתָם].<sup>xl</sup>

## משבר הייצוג ולשון השיר

### זרם התודעה

בשירה העברית החדשה, השפה עצמה נוטה לעתים קרובות להיות לא תקשורתית. המילים נראות כאילו התרוקנו ממשמעותן התוכנית, והן מתמלאות במשמעויות צליליות: תבניות תחביריות נשברות, ורצפים אסוציאטיביים תופסים את מקום החשיבה וההתנסחות הלוגית. במילים אחרות, השפה נכנסת לתהליך רגרסיבי, מאבדת את הפונקציה התקשורתית שלה, ומתחילה לבטא תהליכים ראשוניים במובן הפרוידיאני. אני אבקש לטעון שאופן שימוש זה בשפה הוא ביטוי אחד של פנטזיית הזהב, מכיוון שהוא ביטוי של המשאלה להיות מובן ללא מילים, בלי צורך להסביר, ובלי לעשות כל מאמץ לשם כך. משמעויות צליליות, מוזיקליות, קדם-מילוליות, מאפיינות את הקשר הסימביוטי הראשוני של התינוק עם אמו, והשימוש בהן מבטא כמיהה עמוקה לשוב אל צורת הקיום הזו.

השפה הרגרסיבית המתאפיינת, בין השאר, ברצפים אסוציאטיביים שתופסים את מקום החשיבה וההתנסחות הלוגית, היא תו מאפיין של כתיבה בזרם התודעה. ואכן, ניתן לומר שרבים מהשירים שבהם נדון בפרקים הבאים חולקים מאפיינים בולטים עם יצירות שנכתבו בסגנון זה. לאור זאת כדאי שננסה לעמוד על הקשר בין זרם התודעה לפנטזיית הזהב.

זרם התודעה<sup>xli</sup> הוא סוגת כתיבה המצטטת לכאורה את מחשבותיו של הדובר. כתיבה זו מתיימרת לייצג את התודעה במובנה הרחב ביותר: החל מהרמה הקדם-מילולית, ועד מישור המחשבה הרציונלית המנוסחת ברהיטות. ההנחה היא שבכל רגע נתון כוללת התודעה רמות מודעות שונות, ופועלת כמעין זרם הגורף עמו זיכרונות, תחושות, מחשבות, דעות וכו'. כתיבה בסוגה ספרותית זו מבטאת ניסיון להציג את התוכן המדויק של סך ההתרחשות הפנימית, כשהלכה למעשה התודעה עצמה היא אוסף של גורמים מנותקים ונעדרי הגיון פורמלי.

העיקרון המארגן של זרם התודעה אינו בהכרח נרטיבי או לוגי, כי אם כפוף להיגיון התודעתי ולאופן שבו עולות בדובר המחשבות. מכיוון שהתודעה היא שקובעת את חוקיו של הטקסט, המעבר ממשפט למשפט יכול להיעשות בצורה אסוציאטיבית שאינה ליניארית, שאין בה הבחנה בין מוקדם ומאוחר, ובין עיקר לטפל, ובנוסף אינה מחויבת לחוקי הדקדוק (דבר שיכול לבוא לידי ביטוי, למשל, בביטול של סימני הפיסוק).

זרם התודעה מנסה לחקות לא רק את תוכן המחשבות, כי אם גם את צורתן. כך, במקום להסתפק במסר הכללי של המחשבה, הכתיבה בזרם התודעה תבקש לייצג גם את אופייה הצורני, למשל באמצעות מעברים אסוציאטיביים ממחשבה למחשבה. עוד נמצא בסוגה זו נטייה להתרכז ברמה הלא-מילולית של התודעה, שבה התמונה (image) מחליפה את המילים.

אפיון מרכזי נוסף של הז'אנר הוא (היעדר) היחס לנמען הטקסט. על פי רוב, הדובר ביצירות מסוג זה אינו מודע לקיומו של נמען, ולכן אינו מחויב להסביר דברים מסוימים או לתארם בסדר מסוים. פעמים רבות נדרש הקורא להסיק בעצמו, מתוך המונולוג הפנימי המוצג בפניו, למי ולמה מתכוונת הדמות.

הכתיבה בזרם התודעה ופנטזיית הזהב נפגשות בשתי נקודות. ראשית, הן זרם התודעה והן פנטזיית הזהב נשענים על תהליכים ראשוניים (במובנם הפרוידיאני), ומבטאים אותם. פנטזיית הזהב מושתתת במהותה על כמיהה למחוזות מוקדמים מאוד מבחינה התפתחותית: מחוזות של טרם התגבשות כללי השפה בפרט, וכללי המציאות החיצונית בכלל. בזרם התודעה אנו עדים לויתור על כללי התחביר והלוגיקה לטובת מסירה מדויקת וצלולה של ההתרחשות התוך-נפשית. סוגה זו מושתתת על הניסיון לחקות את צורת המחשבה באמצעות דרכי עיצוב פואטיות-לשוניות, כחלק מהניסיון לשקף באופן מדויק ביותר את המתחולל בנפשו של הגיבור.

נקודת המפגש השנייה נוגעת למידת הסבילות של הדובר/סובייקט, ולמידת הפעילות הנדרשת מהנמען/אובייקט. כזכור, אפיון מרכזי של פנטזיית הזהב הוא המשאלה של הסובייקט למצוא אובייקט אידיאלי, ש"דרישתו" היחידה מהסובייקט היא לקבל באופן סביל את מילוי הצרכים, בלי שזה יצטרך להסביר ולהביע את רצונותיו. באופן דומה,

הדובר בטקסט הכתוב בזרם התודעה משוחרר כמעט לגמרי מהצורך להיות תקשורתי. כך, הנמען/הקורא של הטקסט נדרש לאקטיביות רבה בניסיון להבינו, בעוד שהדובר נותר סביל מבחינה זו.

### שינויים תרבותיים בעידן הפוסטמודרני

משבר האמונה הדתית והלאומית, אובדן האידיאלים האוניברסליים והעמדת הפרט וחייו הנפשיים ב"קדמת הבמה" החלו כבר ברומנטיקה, ברבע השלישי של המאה ה-19. עם הזמן הלכו תופעות אלה והקצינו, עד שבעידן הפוסטמודרני הן הביאו למה שנראה כתהליך של התכנסות פנימה המלווה לא פעם בייאוש ובקשיי קומוניקציה. במקביל, גם פנטזיית הזהב קיבלה ביטויים שונים, כשהגוון השולט בהם הוא התהליכים האינטר-פסיכיים, הרגרסיביים באופיים, המבטאים, בין השאר, את רוח התקופה.

סביר להניח שהתשובה לשאלה מדוע מגמה זו בולטת יותר בשנים אלה, או במילים אחרות, מדוע הביטויים של פנטזיית הזהב הופכים אקוטיים ואף גרסיביים יותר בעידן הפוסטמודרני, נוגעת בשאלות המצויות מחוץ לתחום של ניתוח ספרותי-פסיכואנליטי, וחובקת מספר דיסציפלינות. קצרה כאן היריעה מלהתעמק בכולן, אך דומה שיש צורך להתייחס לפחות למספר היבטים בחקר התרבות שיעזרו להציע מענה, ולו חלקי, לשאלות הנבחנות כאן.

דומה שהפער ההולך וגדל, בין החידושים הטכנולוגיים המהפכניים של העשורים האחרונים לבין היכולת הרגשית המוגבלת של בני אדם להתמודד איתם, מחולל משבר ברוב החברות המערביות. לחידושים אלה השפעה מכרעת על הנפש ועל הקוגניציה האנושית.

מחקריו של מרשל מקלוהאן, הנחשב על ידי רבים לסוציולוג של העידן האלקטרוני, עוסקים בהרחבה בהשלכות של ההתפתחויות הטכנולוגיות, ולעתים אף מצליחים לנבאן. בעבודות המוקדמות של מקלוהאן הוא התמקד בשינויים הרבים שחלו בחמש המאות שחלפו מאז המצאת הדפוס, במיוחד בהתפתחויות המואצות של המאה ה-20. ספרו, גלקסיית גוטנברג: היווצרות האדם הטיפוגרפי,<sup>xliii</sup> אשר ראה אור ב-1962, הציג מחקר חלוצי בתחום תרבות הדפוס, חקר התרבות ותקשורת ההמונים. לאורך הספר ניסה מקלוהאן לחשוף כיצד טכנולוגיית הקומוניקציה (הכתב האלפביתי, הדפוס והתקשורת האלקטרונית) משפיעים על הארגון הקוגניטיבי. הרחבת החושים שהטכנולוגיה מחוללת מביאה לדעתו לעיצוב של פרופורציות חדשות ויחסיות חדשה בתרבות. מקלוהאן מדמה תהליך זה למה שקורה כאשר נוסף תו חדש למנגינה קיימת. כאשר יחסיות זו משתנה, דברים שהיו בהירים קודם יכולים להיראות לפתע עמומים, ולהפך.<sup>xliii</sup>

על פי מקלוהאן, המצאת הדפוס איפשרה, האיצה והגבירה שינויים תרבותיים וקוגניטיביים שהחלו, למעשה, כבר עם המצאת האלפבית והשימוש בו (האורטוגרפיה הפונמית). מקלוהאן מקפיד להבחין בין מערכות כתב אלפביתיות לבין מערכות כתב לוגוגרפיות/לוגוגרמיות, כמו הירוגליפים או אידיאוגרמות. המצאת הדפוס, באמצע המאה ה-15, ותרבות הדפוס שהחלה להתפתח מאז, הביאה לטענתו לדומיננטיות תרבותית של החזותי על פני האוראלי. מקלוהאן מתייחס לדבריו של ויליאם אייבינס, המדבר על הטמעתם של הרגלים לינאריים וסדרתיים, ומצביע על ההומוגניות החזותית של החוויה בתרבות הדפוס, ועל דחיקת היסוד השמיעתי וכל מורכבות חושית אחרת לרקע. הוא מצביע על כך שהטכנולוגיה הטיפוגרפית וההשלכות החברתיות שלה גורמות לנו להימנע מלשים לב ליחסי גומלין ולסיבתיות "פורמלית", הן בחיינו הפנימיים והן בחיינו החיצוניים. הדפוס, הוא מוסיף, קיים בזכות הפרדה סטאטית של פונקציות, ומעודד ארגון מנטלי כזה שבהדרגה הופך לעמיד בפני כל נקודות המבט שאינן ספציפיות, נפרדות וממודרות, השייכות למומחה בתחום מסוים.<sup>xliiv</sup> למעשה, אייבינס מתאר מצב שבו האדם הופך ליצור פסיבי שאינו מתעניין בסיבתיות רחבה ואף אינו מודע לה, אלא מוזן מהבזקים ספורדיים ופרגמנטריים של דעות מומחים בתקשורת (ובתרבות בכלל), בלי לראות את התמונה הכוללת.

הגרעין העיקרי בטיעונו של מקלוהאן, הזוכה לפיתוח מאוחר יותר בספרו הנודע מ-1967, המדיום הוא המסר,<sup>xlv</sup> הוא שטכנולוגיות חדשות, כמו האלפבית, הדפוס, ולצורך העניין אף הדיבור עצמו, מושכות את הארגון הקוגניטיבי לכיוונים מסוימים מאוד, אשר בתורם משליכים על הארגון החברתי: טכנולוגיית הדפוס משנה את הרגלי התפיסה שלנו (את

"ההומוגניות החזותית של החוויה" ומשפיעה על יחסי הגומלין החברתיים ("מעודדת ארגון מנטלי כזה אשר בהדרגה הופך עמיד בפני כל נקודת מבט שאינה ספציפית, נפרדת וממודרת של מומחה בתחום מסוים"). לפי תפיסתו של מקלוהאן, ההמצאה של טכנולוגיית הדפוס תרמה להיווצרותן של מגמות מרכזיות בעידן המודרני במערב: אינדיבידואליזם, פרוטסטנטיות, קפיטליזם ולאומנות. הוא טוען שמגמות אלה נמצאות בהלימה עם העיקרון הטכנולוגי של "סגמנטציה של פעולות ושל פונקציות, והעיקרון של כימות ויזואלי".<sup>xlvi</sup>

בשנות ה-60 המוקדמות ניבא מקלוהאן שתרבות הדפוס החזותי האינדיבידואליסטי, כלומר זו של הספרים, עתידה להיכחד בקרוב, ושאת מקומה תתפוס "תלות הדדית אלקטרונית". המדיה האלקטרונית תחליף את התרבות הוויזואלית בתרבות אוראלית. בעידן חדש זה, המין האנושי ינוע מאינדיבידואליזם ופרגמנטציה לעבר זהות קולקטיבית, "על בסיס שבטי". מטבע הלשון שמקלוהאן טבע לתיאור ארגון חברתי חדש זה היה "הכפר הגלובלי",<sup>xlvi</sup> וכך כתב:

במקום שאיפה לספריה אלכסנדריאנית גדולה ונרחבת, העולם הפך למחשב, למוח אלקטרוני, בדיוק כמו פיסה אינפנטילית של מדע בדיוני [...] כך, אם לא נהיה מודעים לדינאמיקה זו, נעבור בבת אחת לפאזה של חרדות עמוקות, אשר מתאימות בדיוק לעולם קטן של תופים שבטיים, תלות הדדית מוחלטת, וקיום משותף כפוי [...] חרדה היא המצב הנורמלי של כל חברה אוראלית, משום שבחברה כזו הכול משפיע על הכול כל הזמן [...] במאבקנו הארוך להשיג אחדות של היגיון, מחשבה ורגש בעולם המערבי, לא היינו מוכנים לקבל את ההשלכות השבטיות של אחדות כזו, לא יותר משהיינו מוכנים לפרגמנטציה של הנפש האנושית, שחלה כתוצאה מתרבות הדפוס.<sup>xlvi</sup>

מקלוהאן מוסיף לדון ברמת החרדה הגבוהה שבה מצוי צרכן המדיה בעידן המודרני והפוסטמודרני.<sup>xliv</sup> מחד גיסא, מוחו "נשטף" בדעות מרובות, ספציפיות ופרגמנטריות ("מדיה חמה"), תהליך שמוביל לפירוק של משמעות. מאידך גיסא, דברים רבים נותרים עמומים, לא מוגדרים ("מדיה קרה"), ובתור שכאלה דורשים השתתפות פעילה בתהליך של גילוי המוצג. העמימות מעוררת חרדה, משום ריבוי ההשלכות שהיא מזמינה מתוך עולמו הפנימי של צרכן המדיה. בנוסף, בהיעדר משוב על האופן שבו הובן המסר, החרדה מתגברת. וכך, במקום שבו מתעוררות חרדות עמוקות, מתעוררת גם פנטזיית הזהב – פנטזיה על קיום שקט, רגוע ויציב.

בעוד שהמצאת הדפוס הביאה לתפנית במסורת המילולית, המסורת הכתובה של למידה והשכלה השתנתה כמעט ללא הכר עם התפתחות הטכנולוגיה. הפרדוקס הקובע שהאקדמיה יודעת יותר ויותר על פחות ופחות, עד שהכול ידוע על מאומה, חושף את חוסר האונים של הקהילה האקדמית לנוכח הכמויות האינסופיות של הידע שהפך זמין, ושל הכפר הגלובלי. גם כאן חשוב להדגיש את החרדה שמצב זה מעורר, וניתן להעלות את האפשרות שההיאחזות בפנטזיית הזהב, כפי שזו באה לידי ביטוי בשירים שבהם נדון בהמשך, היא בין השאר אמצעי התמודדות עם חרדה זו.

ספרו הנודע ביותר של מקלוהאן, להבין את המדיה: שלוחות האדם,<sup>1</sup> מציג אף הוא מחקר חלוצי באקולוגיית התקשורת. בספר זה טוען מקלוהאן **שהמדיה עצמה, ולא התוכן שהיא נושאת**, צריכה לעמוד במרכז המחקר.<sup>li</sup> הוא אף מקצין וטוען שלתוכן יש השפעה מצומצמת בלבד על החברה.

היישום המתבקש של תפיסה זו על הספרות בכלל, ועל השירה בפרט, נוגע בסוגיית התוכן והמשמעות. התוכן בשירת זמננו אכן הופך, לא פעם, לשולי, והמסר מועבר באמצעים פואטיים וצורניים יותר. אופן השימוש בשפה מועמד במוקד, בעוד שהממד התמטי נדחק לשוליים. בהתאם לכך, הביטוי של פנטזיית הזהב יהיה גרסיבי יותר: מתן משמעות הוא תוצר התפתחותי מאוחר ובשל יותר. בעידן שבו המשמעות מתפרקת, התוכן הופך להיות שולי, ואת מקומו תופסים אופני ביטוי לא-מילוליים השייכים לשלבים ראשוניים מאוד בהתפתחותו של אדם. לאור זאת צפוי שגם פנטזיית הזהב (הגרסיבית מעצם הגדרתה) תמצא את ביטויה באופנים גרסיביים אף יותר.

עם ההתפתחות הטכנולוגית חלה עלייה הולכת וגדלה במידת ההישענות על אייקונים (סמלים ויזואליים). במאמץ עקר להגביר את אשליית השייכות לתרבות הפרגמנטרית, הפך השימוש באייקונים לדרך מהירה להרגיע את החרדה

המתעוררת לנוכח חוויית ההתפרקות. כך, הסמל עצמו תפס את מקומם של התוכן והמשמעות, והאייקון הפך לאידיאלי ונערץ. כמיהה זו לתחושות של ביטחון, שלווה ורוגע לנוכח התפרקות המשמעות מעוררת דאגה רבה בקרב אינטלקטואלים, סופרים ומשוררים שמביטים בחשש על "הדקונסטרוקציה הפרגמנטרית" המאפיינת את העידן הפוסטמודרני. מחד גיסא מסתמנת התמכרות גוברת לאייקונים הפרגמנטריים, ומאידך גיסא נרשמת חווייה של ייאוש לנוכח היעדרה של משמעות שרירה וקיימת.

אחד החוקרים המודאגים הללו הוא דייוויד אשלי (Ashley) הסבור ש"בני האדם המודרניים, אשר נתונים בעומס יתר, ומנסים נושאות לבסס תחושת שורשיות וישרה [...] נדחפים בסופו של דבר לנקודה שבה אין להם סיבה לא להאמין שכל הנטיות הערכיות מבוססות במידה שווה. לכן, יותר ויותר, מאבדת הבחירה ממשמעותה".<sup>lii</sup> לעומתו, הפילוסוף והסוציולוג הפוסטמודרניסט בודריאר סבור שעלינו להשלים כעת עם המהפכה השנייה, "זו של המאה ה-20, של הפוסטמודרניות, שהיא התהליך העוצמתי של הרס המשמעות".<sup>liii</sup>

אחת הטענות שנשמעות בהקשר זה היא שחווייה כוללת של חשיפה למדיה מובילה לפרגמנטציה של משמעות.<sup>liv</sup> רשתות התקשורת והאינפורמציה הצטמצמו במרחב ובזמן, וצמצום זה מוביל לעיסוק יתר במשמעות המיידית, זו שעל פני השטח, ולהיעדר עומק. החדשות מבוססות על יותר ויותר ציטוטים, והן מועברות ביחידות צליל קליטות שהולכות ומתקצרות. האינפורמציה שנמסרת בהן יכולה להיות נכונה או מטעה, אבל המיידיות של החווייה נותרת בדימויים הנקלטים ומופנמים בידי נמעניהם. עיסוק היתר במידי מביא ל"דימויים חולפים ומתחלפים" החסרים יכולת להכיל "מסגרת מארגנת קוהרנטית כלשהי, שיכולה לספק משמעות בחלוף הזמן".<sup>lv</sup>

על פי הטיעון הפוסטמודרניסטי, הפרגמנטציה מקורה לא רק בדימויים המתחלפים במהירות בנושאים ובתחומים שונים, כי אם גם בהשפעות ארוכות הטווח של התקשורת האלקטרונית.<sup>lvi</sup> התופעה העיקרית שניתן לצפות בה, ללא קשר לתוכן, היא החלפת "העולם האמיתי" ב"יצוגים" "היפר-מציאותיים" (hyperreal).<sup>lvii</sup> בודריאר מחזק טענה זו וקובע: "ההדמיה איננה עוד של טריטוריה, מושא התייחסות מסוים או חומר. מדובר בהיווצרות של מודלים של מציאות ללא אחיזה במציאות עצמה, משמע בהיפר-מציאות".<sup>lviii</sup> במילים אחרות, התהליך המתואר הוא תהליך של השטחה, של הישענות על הכאן והעכשיו לבדם, ללא עומק. הדברים מוצגים באופן קליט, אך עוברים לשם כך סוג של הקצנה, עיוות והרחקה מהמציאות.

דומה שבעידן הפוסטמודרני המתואר כאן, המשוררים הם הראשונים שנותנים ביטוי לפרגמנטציה הנידונה של המשמעות, שכאמור ניתן לראות בה גם תולדה של השפעת הטכנולוגיה על הנפש ועל הארגון הקוגניטיבי. בנוסף, בשירה של תקופתנו נמצא גם ביטויים של אבל על מה שאבד בתהליכי המודרניזציה. אבלות זו נותנת את אותותיה בעקיפין, דרך ריבוי ביטויי הכמיהה לתחושות של המשכיות, משמעות ושייכות שאבדו: דומה שגן העדן, אם לא אבד, לפחות מבושש להופיע. אובדן המשמעות, תחושת הפירוק, היעדר המשכיות והשייכות – כל אלה מביאים לעלייה ניכרת ברמת החרדה של הפרט. עלייה זו באה לידי ביטוי הן בעצם הפנייה לפנטזיית הזהב כאמצעי להפחתת החרדה והן באופן המסוים שבו הפנטזיה באה לידי ביטוי.

נקודת מבט נוספת על אובדן המשמעות במודרניזם ובפוסטמודרניזם, או לפחות המשמעות במובניה המקובלים והרציונליים, ניתן למצוא אצל הברמס הסבור שהדבקות בהיגיון המרוכז בסובייקט, לצד ההצפה שבה נתון הסובייקט בעידן המודרני, מאיימות לגבור על מגמות היסטוריות של רציונליזם, ולהוביל להתמוטטות של עקרונות האינדיבידואליזם. בסופו של דבר, הוא טוען, התמוטטות זו חותרת תחת עצם תשתית הקיום של אנשים רציונליים ועצמאיים יחסית. בנוסף, היא מעודדת את קיומו של דחף גרגסיבי, דיוניסי ואקסטטי לעבר "ביטול הדיפרנציאציה, שטוש גבולות האינדיבידואל, והתמוגגות הנושאת איכות אמורפית".<sup>lix</sup> במילים אחרות, הוא מנסה להסביר את מה שנראה לו כהידרדרות של החשיבה הרציונלית בעידן המודרני, הידרדרות הנובעת מהתרכזות יתר בחייו הפנימיים של הפרט. בתיאורו את המגמה הרגרסיבית אפשר לאתר הד ברור לפנטזיית הזהב: משאלות להתמוגגות ראשונית, טוטלית, עם קיום הנעדר דרישות מציאותיות.

במסה מפורסמת שחיבר מבקר הספרות הניאו-מרקסיסט פרדריק גיימסון, פוסטמודרניזם – או ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר<sup>lx</sup>, הוא מנסה להציג את אותו מונח נפוץ אך גם חמקמק ומעורפל – פוסטמודרניזם, ולאפיין את הייצור התרבותי הפוסטמודרני בתחומי האמנות, הספרות והאדריכלות. באופן כללי, מבחינת תיחום הזמן, עוסק גיימסון במחצית השנייה של המאה ה-20, עידן הקרוי גם "תקופת הקפיטליזם המאוחר". יחד עם זאת, גבולות הזמן חומקים מהגדרה ומציבים קושי לסמן נקודה מסוימת שבה מסתיים המודרניזם, וממנה ואילך מתחיל הפוסטמודרניזם. גיימסון מאמין שאכן ניתן לנתח את מצב התרבות בתקופת זמן מוגדרת. יתרה מזאת, כממשיך דרכם של הגל ומרקס הוא סבור שכל תוצר תרבותי מעיד לפני הכול על המאפיינים ההיסטוריים של התקופה שבה נוצר. בהתאם לכך, כל מעשה פרשני של תוצרי תרבות ואמנות מוכרח לקחת בחשבון את מצב התרבות בכללותו. בהקשר זה מציע גיימסון את רעיון הפוסטמודרניזם כ"דומיננטה תרבותית": "אני סבור שחינוי לתפוס את הפוסטמודרניזם לא כסגנון, אלא כדומיננטה תרבותית: תפיסה המביאה בחשבון את נוכחותם ואת קיומם זה בצד זה של מגוון רחב של מאפיינים שונים מאוד, ועם זאת כפופים למאפיין הדומיננטי"<sup>lxi</sup>.

אם כן, הפוסטמודרניזם הוא סך המאפיינים של התרבות בעידן הקפיטליזם המאוחר, ומאפיינים אלה מקורם בהשפעה הישירה של המבנה החברתי-פוליטי-כלכלי הנוכחי. כך, היוצר, בין אם הוא משורר, צייר או אדריכל, איננו אוטונומי. פועלים עליו כוחות רבי-עוצמה אשר רק לאורם ניתן לפרש את יצירתו.

מה הם, אפוא, אותם מאפיינים של היצירה הפוסטמודרנית על פי גיימסון? המאפיין הראשון הוא הדקונסטרוקציה של ההבעה, הנחלק למספר מרכיבים: בעוד שיצירות מודרניות הן הרמנויטיות מטבען, הווה אומר מזמינות ומאפשרות התייחסות פרשנית, היצירות הפוסטמודרניות אינן נענות לפרשנות, מכיוון שהן "תוצר סופי ומחופצן, שאין כל אפשרות לתפסו כאקט סמלי בזכות עצמו"<sup>lxii</sup>. מרכיב נוסף הוא היעדר עומק, שטיחות או רדידות במובן המילולי ביותר, שהוא המאפיין הצורני המרכזי של הפוסטמודרניזם על פי גיימסון. המרכיב הבא שהוא מונה הוא דעיכת האפקט, כלומר הרגשות האנושיים המשקפים חוויה פנימית. מאפיין זה, שבלט באמנות המודרנית, כמעט אינו קיים באמנות הפוסטמודרנית. הניכור, הבדידות והחרדה לנוכח התרסקות המרקם החברתי, אשר באו לידי ביטוי ביצירות מודרניות כמו "הצעקה" של מונק, התחלפו לטענתו במסחור של אובייקטים נטולי כל הבעה. ככלל, דעיכת האפקט נובעת מדחיית המודל המבחיין בין פנים לחוץ (כך שרגשות פנימיים יכולים להיות מובעים בתמונה), ובדחיית מודלים נוספים של עומק, ביניהם המודל הפרוידיאני שמבחיין בין הרובד הגלוי לרובד הסמוי של ההדחקה. מבנה העומק, טוען גיימסון, מוחלף במעטפת או בריבוי מעטפות.

בעידן הפוסטמודרני, מסביר גיימסון, התחלף משבר הניכור והחרדה במשבר הפרגמנטציה של הסובייקט, או מותו: "ביזור מה שהיו קודם הסובייקט או הנפש הממורכזים". ההשתחררות הפוטנציאלית מחרדה, שנובעת מאפשרות זו, היא "גם השתחררות מכל סוג אחר של רגש, שהרי אין בנמצא עוד שום עצמי המסוגל להרגיש"<sup>lxiii</sup>. הרגשות המובעים בתוצרים התרבותיים של התקופה הפוסטמודרנית אינם מעוגנים, ולכן אינם אישיים. מאפיין מרכזי נוסף שגיימסון מציין, השלוב במאפיינים הקודמים, הוא התפרקות שרשרת המסמנים. כאן שואל גיימסון את הטרכמינולוגיה של דה סוסיר ולאקאן. הסובייקט התפורר, ההבעה הושטחה, ואת מקום חותמו וסגנונו האישי של האמן הפונה אל צרכן התרבות, תפסה שפת תקשורת ניטרלית ומחופצנת, שרשרת של מסמנים שהתפרקה ומסומניה נמחקו כליל. כל אלה מובילים למציאות כאוטית, ענייה בסדר ועשירה באינפורמציה. בתיאורו מאמץ גיימסון את ההשקפה של לאקאן שראה בסכיזופרניה מהלך של התפרקות שרשרת המסמנים, כלומר של התפרקות המשמעות השלובה בהתפרקות ממד הזמן: "עם התפרקותה של שרשרת המסמנים, לא נותרת לסכיזופרן אלא ההתנסות במסמנים חומריים טהורים, או במילים אחרות, בסדרה של רגעי הווה טהורים שאין כל קשר ביניהם"<sup>lxiv</sup>. ועוד הוא כותב:

אם אכן איבד הסובייקט את יכולתו הפעילה ליצור המשכיות עם העבר והעתיד על פני מפלג הזמן ולארגן את עברו ואת עתידו לחוויה לכידה, קשה למדי לראות כיצד יוכלו תוצרי התרבותיים של סובייקט שכזה להניב דבר פרט ל"ערמות של פרגמנטים" ופרקטיקה של הטרוגניות סתמית, פרגמנטריות ואקראיות.<sup>lxv</sup>

כמו לאקאן, גם גיימסון רואה בסובייקט תוצר תרבותי-לשוני, והוא סבור שהתרבות הפוסטמודרנית מביאה להתפוררותו. התפוררות זו מביאה לכך שגם האפקטים המתעוררים בנפש בעידן הנוכחי, אשר גיימסון מכנה אותם עוצמות, הם תלושים, רגועים, מוקצנים, ובעיקר אינם נטועים בממשות, כמו "עוצמה הנובעת משיכרון אלכוהולי או הלוֹצִינוֹנְגִי"<sup>lxvi</sup> אם הסובייקט המודרני שילם על היותו מגובש בתחושות של ניכור, בדידות וחרדה, הסובייקט הפוסטמודרני זימן לעצמו תחושה של אופוריה הדוחקת את רגלי האפקטים הקודמים של חרדה וניכור.

את שורשי הדומיננטה התרבותית הפוסטמודרניסטית מאתר גיימסון בדינמיקה שהתעוררה לאחר שהתפתחות הקפיטליזם והתרחבותו הביאו לשינוי אמצעי הייצור. בעקבות השתנותם השתנו גם אמצעי הייצוג בתרבות ובאמנות. על בסיס המודל של ארנסט מנדל, הקובע שאופן הייצור הקפיטליסטי נוצר בעקבות שלוש מהפכות טכנולוגיות, מצביע גיימסון על הייצוגים האמנותיים התואמים כל מהפכה: שלב מנועי הקיטור מיוצג לדעתו בידי הריאליזם, שלב המנועים החשמליים מיוצג בידי המודרניזם, והעידן הנוכחי, הדיגיטלי, האלקטרוני, הגרעיני, מיוצג בידי הפוסטמודרניזם. אחת הטענות המרכזיות של גיימסון היא שאמצעי הייצור משנים את תפיסת הזמן והמרחב של האדם, כך שאם בעידן המודרני ניתן היה לזהות תהליך של פירוק המרחב ושבירתו, בעידן הפוסטמודרני השבירה הזאת מוקצנת ומגיעה לשיאה. כמו מוצר צריכה שעובר פירוק בעולם "רב-לאומי" (שחלקיו מיוצרים בארצות שונות, והוא נמכר בארצות אחרות מאלה שבהן יוצר), כך גם הייצוגים התרבותיים מפורקים ומבוזרים. במילים אחרות, תהליכי הגלובליזציה, אשר ביחד עם הקידמה הטכנולוגית מביאים להתפשטות הקפיטליזם, מפרקים גם את חוויית הזמן והמרחב.

החללים החדשים, שאותם מכנה גיימסון חללי-על, בין אם הם חללים ממשיים (אדריכליים) או תוצרים תרבותיים אחרים, מחייבים שינוי תפיסתי שטרם התחולל. שינוי זה בחוויית הזמן והמרחב מעורר חוסר אונים, מרפה ידיים ומדכדך, מכיוון שהוא עולה על כושר ההכלה של הסובייקט שעדיין לא התחוללה בו המוטציה המקבילה. זו "אי היכולת של רוחנו", כותב גיימסון, "לפחות לעת עתה, למפות את רשת התקשורת המבוזרת הגדולה, הרב-לאומית והעולמית שבה אנו מוצאים את עצמנו לכודים כסובייקטים אינדיבידואליים"<sup>lxvii</sup>. גיימסון מאתר היגיון בפירוק הזה. השליטה הקפיטליסטית נותנת תחושה מכוונת שהכול אפשרי, משום שתחושה זו משרתת את מטרתה. האינדיבידואליזם הולך ומקצין, והקיום הקולקטיבי נדחק לשוליים. בדרך זו משרת פירוק האחדות את ההגמוניה.

על פניו, יש קושי בשילוב תפיסות העולם שמציגים מקלוהאן, אשלי, בודריאר, הברמס וגיימסון עם תפיסת העולם הפסיכואנליטית שעומדת בליבו של מחקר זה. תפיסות אלה, אשר לצורך הדיון אגדירן כסוציולוגיות, מערערות בחלקן על עצם קיומו של סובייקט בעל נפש פרוידיאנית החווה חרדה לנוכח מציאות הפירוק והקיטוע האופפת אותו. רגשותיו של האדם החדש, שמתפתח כביטוי של הקיטוע או כתוצאה ממנו, מושטחים והוא משוחרר מחרדה. עם זאת, דומה שניתן לראות בתפיסות שונות אלה רמות שונות של דיון שהניסיון לשלב וליישב ביניהן יפיק תמונה מעמיקה יותר מאשר בחינה של כל אחת מהן בנפרד.

גיימסון קובע שכל אקט פרשני של תוצרי תרבות ואמנות מוכרח לקחת בחשבון את מצב התרבות בכללותו, או כפי שהוא מכנה זאת, את הדומיננטה התרבותית. כאן נאמץ את קביעתו, אך בלי לוותר על ההיבט התוך-נפשי שגיימסון עצמו נוטה להשטיח, או לפרש בכיוונים שאינם עולים בקנה אחד עם הבנות פסיכודינמיות מקובלות של הנפש האנושית. גיימסון מתאר למשל פרגמנטציה של הסובייקט, המשחררת מחרדה, אך נראה שמה שהוא מפרש כשחרור מחרדה אינו אלא **צורה חדשה** של חרדה, ושל התגוננות (כושלת ברובה) מפניה. כאשר הוא מדבר על דחיית המודל של פנים וחוץ, או מזהה עומק שמושטח ומוחלף במעטפת, מנקודת מבט פסיכודינמית הוא בוחן תוצרים הגנתיים, אך איננו מזהה אותם ככאלה, ואינו לוקח בחשבון את הדינמיקה התוך-נפשית שמובילה להיווצרותם: "אין בנמצא עצמי שיכול להרגיש", הוא טוען, ושוב מתאר את המעטפת, אך בהחלט ייתכן שמתחתיה רוחשות רמות גבוהות של חרדה, כלומר שהשטח הרגש

איננה אלא ניסיון להתמודד עם חרדה זו. ייתכן אפוא שהאפקט איננו דועך, אלא בא לידי ביטוי באופנים שונים מאלה שאפיינו תקופות קודמות, במודרניזם למשל.

בחלקים אחרים של חיבורו כותב גיימסון שהנפש האנושית איננה מסוגלת להדביק את השינויים שמכתיבים תהליכי הפירוק והשבירה של המרחב. לנוכח שינויים אלה חש הסובייקט דכדוך וחוסר אונים. גם תיאורטיקנים אחרים (כמו מקלוהאן והברמס) מסכימים עם השקפה זו. כלומר, גם התיאוריות הסוציולוגיות מדגישות שהפירוק והקטוע מייצרים חרדה המצויה מעבר ליכולת ההכלה של הנפש האנושית, ובהקשר של ספר זה נציע את האפשרות שהתגברות הביטויים של פנטזיית הזהב היא ברמה אחת ביטוי לחרדה ששורשיה תוך-נפשיים, וברמה אחרת ניזונה מהתהליכים החברתיים-תרבותיים המאפיינים את עידן הטכנולוגיה והגלובליזציה. בין שתי הרמות הללו מתקיימת אינטראקציה מתמדת, ונקודת מבט שלא תיקח זאת בחשבון תיוותר בהכרח חסרה וחלקית.

נקודה נוספת שראוי לציין בהקשר זה היא התייחסותו של גיימסון להתפרקות שרשרת המסמנים, שאותה הוא מפרש כחלק מאותו תהליך של התפוררות והשטחה. עם זאת, דומה שתופעה זו תקבל פשר ועומק אם נתבונן בה דרך הפרספקטיבה שמציעים לאקאן וקריסטבה בהצגתם את הלשון כסוג של הגליה מן העולם. כלומר, ניתן לזהות כאן כמיהה גרגסיבית להווייה הבלתי מומשגת, שהיא שלמה ואין בה חסר. לנקודה זו נשוב בהרחבה בהמשך הפרק.

### **שאלת הרפרנציאליות של הלשון: סימבוליזם-מודרניסטי ופוסטמודרניזם**

מחקר זה עוסק באופן השימוש בלשון בשירה העברית אצל יצחק לאור, אגו משעול ובני תקופתם כביטוי אפשרי של פנטזיית הזהב. הואיל וההתרחקות מהמישור הרפרנציאלי של הלשון, והשאיפה להגיע אל המישור הפואטי-צלילי שלה מאפיינות מאוד גם את הסימבוליזם, ראוי לחדד את ההבדל בין הטיעון הסימבוליסטי לבין התפיסות הפוסטמודרניסטיות ביחס ללשון, הנידונות כאן.

המשורר הצרפתי סטפן מלארמה, שהיה מנהיג הסימבוליסטים ומורה דרכם, הוא נציגה המובהק ביותר של המגמה האוטונומיסטית במודרניזם הקלאסי של ראשית המאה ה-20.<sup>lxviii</sup> מלארמה קובע הפרדה ברורה בין לשון בלתי אמצעית ולשון מהותית. הלשון הבלתי אמצעית היא שפת הפרוזה, שפת הדיבור, שתפקידה להתייחס אל המסומנים של העולם, להתמצא בו, לפעול בתוכו. מנגד, השפה המהותית היא שפת השירה, שתפקידה להעלים את העולם בתוך רשת המילים, המסמנים. מה שקיים אפוא בתוך העולם הטהור של השיר הוא רק המילה כמסמן, והצליל שלה. זו הווייה שאפשר להגדירה במונחים של מילים ומוזיקה. לאור זאת, השירה הסימבוליסטית הטהורה מנסה להגיע למחוז הטרנסצנדנטי שמעבר לעולם החושים, והיסודות היחידים שניתן להגדיר בה הם הוורבליות והמוזיקליות. את האלוהות, את עולם האידיאות המסורתיות, מחליפה כאן הוויית המילים, שהן צליל מוזיקלי טהור, ללא התייחסות לעולם החושים. כלומר, המשאלה של הסימבוליסטים היא לגרום למילים לחדול מלהיות סימנים המצביעים על רפרנטים בעולם, ולהפך לצלילים בלבד, ובאופן הזה ליצור לשון טהורה, לשון שירית המשוללת מסומנים וטהורה מאידיאות.

הסימבוליזם, שיש הרואים בו את ליבת המודרניזם, מאמין שהשיר הוא אובייקט נפרד, וצריך להתייחס אליו ללא זיקה לעולם החיצון או לרגשותיו של המשורר. ניתן לומר שהמוטיבציה שמפעילה את הסימבוליסטים היא הניסיון להגיע לסוג של אקסטזה באמצעות החווייה האסתטית. עיקרה של השירה הוא היופי הטהור, השיר כשלעצמו. מן המקום הזה נולדת המשאלה לתת למילים לבטא את עצמן, בלי שיסמנו דבר, בלי שישקפו רגש. כלומר, לא מדובר בחוסר אמון בלשון או בתסכול בשל קוצר ידה לתת ביטוי לעולם החיצוני או לנפשו של המשורר. במידה מסוימת ההפך הוא הנכון, הסימבוליסטים נותנים אמון רב בלשון, בעוד שהדברים שהיא מייצגת נתפסים על ידם כחסרי חשיבות.



מאידך גיסא, היחס ללשון כפי שזה מצטייר בשירת משוררי שנות ה-80 וה-90, הכותבים בתקופה הפוסטמודרנית, משקף תסכול מכך שהלשון איננה יכולה לדייק במסירת החוויות, והמרחק בין מסמן למסומן איננו ניתן לגישור. מפרספקטיבה זו הלשון נתפסת כעול, והכמיהה לשקט, או לחילופין לתהליך של "התרוקנות" השפה מתכנים והפיכתה לצלילים, הם ביטוי של אין ברירה, בהיעדר אופן נאמן יותר לבטא את המציאות.

ואמנם, גם בסימבוליזם וגם בביטויי חוסר האמון בלשון שמרבים להופיע בשירה הנכתבת בעידן הפוסטמודרני, לא פעם נקלע המשורר למבוי סתום. הלשון הטהורה של הצלילים מובילה לשתיקה, או כפי שזנדבנק מבטא זאת, "שיאו ההגייוני של הסימבוליזם הוא הדממה".<sup>lxxix</sup> בדומה, העיסוק הארס-פואטי באוזלת היד של הלשון מוביל תכופות למקום שבו המילים ואקט הדיבור עצמו הופכים לחסרי טעם. במקרה כזה, השתיקה היא המוצא המתבקש. כך יכול המשורר לדבר, באופן פרדוקסלי, מתוך המשאלה לשתוק. עם זאת, תפיסת העולם, התהליך הרגשי והעמדה בסוגיית הרפרנציאליות של הלשון, העומדים בבסיס הסימבוליזם, שונים מאלה שבבסיס השירה שבה דן הספר הזה: הסימבוליזם אינו מאמין ברפרנט ואינו מתעניין בו, ואילו הפוסטמודרניזם מתעניין בו מאוד, אך לא מאמין ביכולתה של הלשון להתייחס אליו באופן מהימן. בהקשר זה מוסיף זנדבנק<sup>lxxx</sup> וטוען שהפוסטמודרניזם מחזיר את השירה לחיים, מתקומם נגד הבידוד האליטיסטי של החוויה האסתטית ונגד מתן מעמד של מוחלט לצורה וללשון. הפוסטמודרניסטים, הוא טוען, מבקשים לגעת בגוף, בחומר, ברגש, תוך כדי כך שהם מאמצים את לשון היומיום לצורך רענון שפת השירה והגברת החיות שלה.

בהתייחס לסוגיית חוסר האמון בלשון בעידן הפוסטמודרני, יש לציין את מחקר הספרות של דיאנה ניבילסקי,<sup>lxxxi</sup> שמתאר את משבר הלשון בשירה המודרנית. לטענתה, היחס ללשון בספרות המערבית, המודרנית והפוסטמודרנית, הנו אמביוולנטי, ואמביוולנטיות זו באה לידי ביטוי באופן שונה לגמרי מגילויי חוסר האמון במילה שניתן למצוא בספרות שנכתבה לפני המאה ה-19. ניבילסקי מצביעה על "חרדה לשונית"<sup>lxxxii</sup> המאפיינת לדעתה את התקופה הנדונה. חרדה זו נגזרת, לשיטתה, משילוב בין ציפיות מוגזמות מהמילה הכתובה לחשד כלפי הלשון, עד כדי ערעור יציבותו של המבע המילולי. לעתים קרובות מגיעה אמביוולנטיות זו לרמה של פרנויה, ואז מתמוטט מבנה השיר, ואיום השתיקה פולש אליו.

במסתו המרתקת "גילוי וכיסוי בלשון" (1917),<sup>lxxxiii</sup> מצהיר ביאליק שהלשון איננה יכולה לבטא את מהותם של הדברים. יתרה מזאת, היא עצמה חוצצת ומכסה את מהותם. כיסוי זה מבטא ומשרת את הצורך העמוק של האדם לברוח ממפגש עם מה שביאליק מכנה ה"יתהו" האפל: "מחוץ למחיצת הלשון, מאחורי הפרגוד שלה, רוחו של האדם המעורטלת מקליפתה הדיבורית, אינה אלא תוהה ותוהה תמיד".<sup>lxxxiv</sup> מהותו של היתהו בלתי נתפסת, והמילים לא יכולות אלא להסיח ממנו את הדעת. כך, כוחה של המילה אינו טמון בתוכן שלה, אלא בהיסח הדעת שהיא מאפשרת. כי המילים מפיגות את פחדו של האדם לנוכח המפגש עם היסוד הכאוטי, הלא ברור, הלא ידוע, העומד בבסיס קיומו. אולם, על אף הפחד האדיר (ואולי דווקא בגללו), האדם נמשך להציץ אל המופלא ממנו: "כי לא יראה האדם את היתהו פנים אל פנים וחי. חלום שנשכח – לא ייזכר עוד. אל היתהו תשוקתך, והדיבור ימשול בך".<sup>lxxxv</sup> יחד עם חוסר האמון בלשון שמביע ביאליק, לשון השירה, לפי תפיסתו במסה זו, מאפשרת רגעים נדירים של הצצה לתוך ה"יתהו", בכך שהיא שבה וטוענת את המילים במשמעויות חדשות, ייחודיות וחד-פעמיות. בדרך זו היא פוערת פתחים קטנים, רגועים וחמקמקים, בתוך "הפרגוד" של הלשון השגורה, המפשיטה והמכלילה. דרכים נוספות שבהן מציע ביאליק להציץ אל אותה מהות מאיימת וקוסמת, ולחוש אותה, הן "הנגינה, הבכיה והשחוק [...] מתחילים ממקום שהמלים כלות, ולא לסתום באים אלא לפתוח [...] הם עלית התהום עצמו".<sup>lxxxvi</sup> בדבריו אלה מבטא ביאליק באופן ברור איך, לתפיסתו, אופני ביטוי לא-מילוליים מבטאים נאמנה את המהות הקיומית שהמילים מכסות.

חוקרת הספרות רות קרטון בלום כותבת:

מביאליק ואילך היחס אל הלשון הוא יחס של היסוס, פקפוק והכרה באוזלת ידה של המילה [...] הכרה בפרדוקס כי המילה, כמו האורגניזם האנושי, מתה בשעה שהיא מתחילה לחיות. בניגוד גמור לשירה הקלאסיציסטית ולשירת ימי הביניים, שהביעו אמון

גמור בלשון השירה [...] השירה העברית החדשה היא המשכה של הפילוסופיה הרומנטית, המודעת לגבולותיה של הלשון והמבחינה בפער שבין הכמיהה לאינסוף לבין הביטוי האמנותי של כמיהה זו, שמעצם טיבו הוא סופי ומוגבל.<sup>lxxvii</sup>

קרטון בלום מוסיפה ומציינת שהכיסופים לשתיקה מוצאים ביטוי שונה לאורך דורות המשוררים בשירה העברית. ביאליק מבטא את כמיהתו לשתיקה במילים רבות, אך לעומתו, החל מאברהם בן יצחק ועד עוזר רבין, נעשה ניסיון לממש את השתיקות בתוך השיר:

מכלי נושא אינפורמציה הופכת הלשון לכלי מבצע. הכיסופים לשתיקה מתחילים להתגלות בשתיקה עצמה: בקטעת רצפים, בקיטוע תחבירי, בפסיחות ועוד. הסימנים עצמם, בעצם ההופעה הגרפית שלהם, בסדר המלים והטורים, הם הם הממחישים את ההתכוונות של השיר.<sup>lxxviii</sup>

השינוי שחל לאורך השנים באופן הטיפול בנושא השתיקה מקביל לשינוי שחל באופן הביטוי של הרעיון אשר לפיו המוזיקה היא יסוד השיר. בשירה העברית הקלאסית – למשל בשירה של יצחק קצנלסון – הלשון מתארת את המוזיקה. בהמשך – למשל בשירתו של נתן זך – יש ניסיון לממש את המוזיקה באמצעים פואטיים, בתוך השיר:

דגם של מנגינות עולות ויורדות, חירוז פנימי ברווחים קבועים ולא קבועים המאפשרים זימון של הטעמות שבמשמעות או במקצב; אליטרציות רבות עד שהשיר נשמע כתקליט מתגלגל [...] תמורה זו בנישה אף היא ממאפייניה של השירה המודרניסטית בכללותה. המאמץ מכוון "לשיר את" ולא "לשיר על".<sup>lxxix</sup>

בהקשר זה, ראוי אולי לשוב ולציין את החידושים הטכנולוגיים של העשורים האחרונים שהביאו ליצירת פרפורציות חדשות בתרבות, ולשינוי בקוגניציה ובנפש האנושית. שינויים אלה דחקו, כאמור, את המשמעות לשוליים, ואת מקומה של המשמעות המתפרקת תפסו היסודות הצורניים ("המדיום הוא המסר"). יואל הופמן נותן ביטוי פיוטי לכאב המתעורר לנוכח אוזלת ידן של המילים, והגבולות שהשפה כופה: "כל קָד מוֹכָן לְמָה גְיוֹס קֶתֶב, אוֹלֵי עֶשְׂרִים שָׁנָה, סֶפֶר שְׂאִין בוּ מְלִים שֶׁל מִפֶּשׁ. הֵלֵא אֶפְשֶׁר לְמוֹת מִן הַגְּבוּלוֹת הַבְּרוּרִים שֶׁבִּין מְלָה לְמְלָה".<sup>lxxx</sup> בהמשך הוא כאילו מציע "פתרון" אפשרי לבעיה זו: "מה שְׁהִינִי בְּעוֹלָם זוּ רַק הַתְּפִלָּה בְּרוּךְ אֶתָּה אֲדוֹנֵי אֱלוֹהֵינוּ. לֹא מִפְּנֵי הַדְּתִיּוֹת. אֶלָּא מִפְּנֵי הַצְּלִילִים שֶׁכָּל אֶחָד מוֹלִיד בְּתוֹרוֹ אֶת הַבָּא אַחֲרָיו".<sup>lxxxii</sup> כלומר, הצליל עולה בחשיבותו על המשמעות ואף תופס את מקומה.

אף על פי שתופעות אלה שבות ונידונות בשיח על השירה, נראה שנקודת המבט הפסיכואנליטית המוצעת במחקר הנוכחי תוכל לתרום היבט חשוב ומעניין להבנתן ולהבנת המצבים הנפשיים המולידים אותן. למשל, כאשר קרטון בלום קובעת ש"המלה, כמו האורגניזם האנושי, מתה בשעה שהיא מתחילה לחיות", היא מתקרבת, בעקיפין, לחומרים שבהם עוסק המחקר הנוכחי. כפי שהיא מתארת, בשירה העברית החדשה אכן אפשר למצוא שלל עדויות למאבקו של המשורר בפרדוקס הזה. מנקודת המבט של מחקר זה ניתן לומר שהמשורר אולי מכיר בקיומו של הפרדוקס, אך מתקשה לקבלו. המשאלה לשקט שעולה בשירים, היא למעשה משאלה להתמרד נגד אותו מוות בלתי נמנע של המילה, שנגזר עליה ברגע אמירתה. זו בדיוק הפונקציה שממלאת ההיאחזות בפנטזיית הזהב בחיי הנפש. הנפש נאבקת בכורח לוותר על הקשר הסימביוטי הראשוני, ובאופן ספציפי (לענייננו) על האפשרות להיות מובנת בלי צורך במילים, שקשר כזה מאפשר הוויתור על הסימביוזה חיוני לחיים בוגרים ומלאים, כפי שהמילים הכרחיות לכתיבת שירה, אך ההיאחזות בפנטזיית הזהב, כפי שזו באה לידי ביטוי בכמיהה ובמאבק למבע צלול, מדויק ו"שקוף", יש בה פוטנציאל "להוליד" שירים.

תהליך השינוי שמתארת קרטון בלום באופן הביטוי של הכמיהה לשתיקה, ובאופן ההתייחסות להיבט המוזיקלי, בא לידי ביטוי באופן שבו מתגלמת פנטזיית הזהב בשירה. כפי שראינו, שינוי זה מלמד על ביטוי אקוטי ורגרסיבי יותר של הפנטזיה. כך למשל, הדיבור השופע על המשאלה לשתוק, תוך כדי שימוש באמצעים רטוריים וסמנטיים עשירים ומגוונים (כמו בשירה הקלאסית), מלמד בעקיפין על הנכונות לוותר, במידה מסוימת, על הפנטזיה להיות מובן ללא מילים. לעומת זאת, בשירה מן העידן הפוסטמודרני שתידון כאן ניתן לדבר על כפירה כמעט מוחלטת בלשון, ולפיכך גם

על ביטוי קיצוני של פנטזיית הזהב, אשר במסגרתה משתמשים המשוררים בכל האמצעים הלא-מילוליים העומדים לרשותם.

## הלשון כהגליה מן העולם – לאקאן וקריסטבה

התקשורת הלא-מילולית עומדת אפוא ביסוד הקשר הראשוני, הסימביוטי, של התינוק עם אמו, והיא אחד ממאפייניו הבולטים. על כן, ההתעקשות להיצמד לאופן הביטוי הזה נושאת אופי גרסיבי מאוד, ומבטאת בעוצמה את פנטזיית הזהב. הספר הנוכחי ינסה להדגים את התהליכים הללו ואת ההיבטים הנפשיים העומדים ביסודם. היחס בין השפה לבין הממשות או המציאות שהיא מייצגת ניצב בלב התיאוריה המרתקת והאניגמטית של ז'אק לאקאן, אחד ההוגים הפסיכואנליטיים המרכזיים ורבי-ההשפעה שפעלו במאה ה-20, אשר תרם רבות להתפתחות החשיבה הפוסטמודרנית. התבוננות במושגים המרכזיים שהעסיקו את לאקאן חושפת הדהוד עמוק בינם לבין העיסוק הפואטי באולת ידה של הלשון בפרט, ובפנטזיית הזהב בכלל.

דילן אוונס<sup>lxxxii</sup> טוען שמושג האיווי (désir) של לאקאן הוא שניצב בלב לבה של מחשבתו. האיווי, שתמיד אינו מודע ותמיד הוא מיני ביסודו, הוא מהות האדם, לב הקיום האנושי, ולכן הוא זה שצריך לעמוד במרכז העיון הפסיכואנליטי. לאקאן מבחין בין צורך לאיווי, ומסביר שהצורך הוא אינסטינקט ביולוגי טהור המתאין כל אימת שהוא בא על סיפוקו. הסובייקט האנושי נולד חסר ישע, ולכן הוא תלוי באחר לצורך סיפוק צרכיו. מושג האחר של לאקאן מתאר אחרות קיצונית המזוהה עם השפה ועם החוק.<sup>lxxxiii</sup> האחר חקוק בסדר הסימבולי, או ליתר דיוק הוא הסדר הסימבולי עצמו, או האתר שבו מיוסד הדיבור.<sup>lxxxiv</sup> אם כן, מקורו של הדיבור אינו באני ואף לא בסובייקט, אלא באותו אחר, כך שהדיבור והשפה מצויים מחוץ לתחום שליטתו המודעת של האדם. האם היא הדמות הראשונה שתופסת את עמדת האחר עבור הילד, שכן היא זו שמעניקה משמעות תקשורתית לצעקות הפרימיטיביות שלו. עד מהרה מגלה הילד שהאחר הזה אינו שלם, אלא חסר, או במילים אחרות, הוא מגלה שבאוצר המסמנים תמיד חסר מסמן המכונן על ידי האחר, ושהאחר השלם, המיתי, אינו קיים.

נשוב כעת לאיווי. הצורך מוכרח לקבל ביטוי בתביעה של הסובייקט שהאחר יביאו לכדי סיפוק, אך עד מהרה חורגת נוכחותו של האחר מתפקידה לספק צורך, שכן היא מסמלת את אהבתו. התביעה משמשת אפוא כביטוי של צורך ותביעה לאהבה. אך בעוד שאת הצורך ניתן לספק (גם אם באופן זמני), את האהבה הבלתי מותנית שהסובייקט כמה לה אין האחר מסוגל להעניק לו. לפיכך, אומר לאקאן, "האיווי מתחיל ללבוש צורה בגבול שבו התביעה נפרדת מהצורך".<sup>lxxxv</sup> את האיווי אי אפשר לספק לעולם, כך שהוא מפעיל לחץ מתמיד, והוא נצחי. האיווי איננו יחס לאובייקט, אלא הוא היחס לחסר (במובנו הלאקאניאני), כי הוא תמיד "האיווי למשהו אחר".<sup>lxxxvi</sup> אדם אינו יכול להתאוות למה שכבר מצוי ברשותו.

מטרת הטיפול הפסיכואנליטי היא להוביל את המטופל להכיר באמת על אודות האיווי שלו. אדם יכול להכיר באיווי רק כשזה בא לידי ביטוי בדיבור, אולם יש גבול למידה שבה ניתן לבטא את האיווי בדיבור, שכן ביסודו של דבר יש "אי התאמה בין האיווי לבין הדיבור".<sup>lxxxvii</sup> אף על פי שהאמת על אודות האיווי נוכחת במידה מסוימת בכל דיבור, הדיבור לעולם אינו יכול לבטא את כל האמת אודות האיווי. ז'אק-אלן מילר מסביר זאת כך: הסובייקט, הוא כותב, תמיד אומר יותר ממה שהוא רוצה לומר, ועם זאת גם אומר תמיד דבר אחר.<sup>lxxxviii</sup> כל אימת שאדם מדבר הוא למעשה "מדובר" בידי השפה.

דניאל אפרתי טוען שמושג האיווי ניתן להבהרה על רקע ההנחות המטא-תיאורטיות של לאקאן, המשתלבות בהגות הפילוסופית הלא-מהותנית ששורשיה נעוצים בפילוסופיה היוונית, אצל ויטגנשטיין ה"מאוחר", ובפילוסופיה הפוסטמודרנית.<sup>lxxxix</sup> על פי תפיסות אלה, לא קיימת מציאות המתנהלת באופן שאינו תלוי בשפה, אלא המציאות היא

פרי ההבניה של השפה. ההוויה הבלתי מומשגת שלמה ואין בה חסר, וגם לא ניתן לומר עליה דבר, שכן עצם החלת מערך הקטגוריות של השפה עליה קוטע אותה, או בלשונו של לאקאן, "המלה הורגת את הדבר".<sup>xc</sup> אם כך, כדי שהמילה תתקיים, שומה על הדבר להיעלם, או בניסוח אחר, מרגע שניתן לדבר שם, הוא כבר איננו. הקיטוע הזה, פרי החלת השפה על ההוויה, הוא המסד של הקליניקה הלאקאניאנית הסובבת כולה סביב ה"חסר" בהוויה, שהוא תוצר של הקיטוע האמור.

נקודה מעניינת וייחודית שמעלה אפרתי היא שהאיווי ההיסטרי מסביר את סגנון הכתיבה האדיוסינקרטי של לאקאן: אותה התנסחות בלתי בהירה המדירה קוראים רבים מספריו היא הסימפטום למה שחפץ להיות מסורב אצל קוראיו שלו. זהו האיווי של הפאם פאטאל המפתה ואינה מתמסרת, היוצרת באחר חסר על מנת לשמר את השלמות המדומה שלה עצמה, וכך נותרת מסורבת פעם אחר פעם. ז'אק-אלן מילר כותב בהקשר זה: "האיווי מצביע תמיד על איזושהי אומללות, המילה *désir* עצמה מעידה על געגוע, האיווי קשור תמיד לחסר".<sup>xcii</sup> בכך רומז אלן מילר על אומללותו של לאקאן עצמו, אולם אפרתי סבור שסירובו של לאקאן להיות מובן קשור לתובנה החורגת מתחום הקליניקה. בספר הסמינר ה-20<sup>xciii</sup> שלו, מבקש לאקאן מקוראיו שיסרבו לקבל את מה שהוא מציע, ומוסיף שמטרת האנליזה היא להביא את המטופל למקום שבו הוא "משליך" מעליו את האנליטיקאי, מסרב לראות בו אדון, והופך לסובייקט המקבל את החסר שבו. המרפא למועקות האנושיות, מפרש אפרתי, כרוך בוותר על השאיפה לשלמות ובקבלת החסר בהוויה כנתון של קבע. ההשלמה עם החסר, והחיים מתוך התשוקה שהוא יוצר, הם ההופכים אותנו לסובייקטים, ליצורים מדברים הנוטלים אחריות מלאה על חייהם.

נתבונן כעת במודל ההתפתחותי של לאקאן השופך אור נוסף על סוגיית היחס בין הלשון למציאות. הפסיכותרפיסט והמסאי מרדכי גלדמן מצביע על הדגש שלאקאן שם על תפקידה של השפה בהתעצבות הסובייקט.<sup>xciii</sup> בעיניו, הטיעון המכריע של לאקאן הוא שהלא-מודע לא נוצר רק מתוך ההתנסות הפרטית המקרית של הסובייקט, אלא נובע מהמפגש של השפה – כמערכת מובנית – עם התשוקה: השפה מגדירה מהם מושאי התשוקה, מה מותר ומה אסור בביטוי. הטיעון המכריע מתייחס לרגע ההתפתחותי המכריע – להפרדה הראשונית של הילד מאמו אשר הופכת את שניהם לישויות נבדלות. בפרדה זו שני שלבים: "שלב המראָה" והכניסה אל תוך הסדר "הסמלי" (החניכה אל הלשון). בשלב המראה מתהווה זהותו הנפרדת של הילד כאירוע נרקסיסטי של הזדהות מתוך תשוקה עם דימויו שבו לידי ביטוי במבטה של האם או בצורת גופה. בשלב זה, היחסים של הילד עם אימו מאפשרים לקיים כמה אשליות: הילד משלה את עצמו שהאם מגיבה לכל רחש מרחשיו הפנימיים והחיצוניים, ושהוא מושא תשוקתה הבלעדי, והאם גורמת לו להזדהות עם דימויו של אהוב רב כוח (תחושת אומניפוטנציה הנובעת מאמונתו של הילד שהוא שליטה של האם), ומעניקה לילד אשליה שהוא בעליו של "אני" שלם, אחיד ואהוב. תחושת האחדות עם הדימוי של האני, כמו גם החוויות של ייחוד, אחדות ושלמות, הן בעיני לאקאן פנטזיות נרקסיסטיות שגרעינן המקורי טמון ביחסים עם האם, פנטזיות החוזרות ומתהוות בהמשך החיים גם בזיקות לאנשים אחרים. האירועים הנפשיים המתוארים ב"שלב המראה" נתונים בתוך הסדרים חובקי הכול של "הסמלי", שכן הליכותיה של האם עם ילדה כפופות כולן מלכתחילה לאריג של משמעות מילולית-חברתית הצר את צורת נפשה. הסמלי כמעט זהה אפוא למילולי, כלומר לארגון של המילים בדפוסי משמעות שניתן לחשוב עליהם בדרך הגיונית.

כאשר הילד נחנך לתוך הלשון, הוא מתחיל בהדרגה לבחון את מציאות אשליותיו, ולהתקבע, באמצעות הלשון, בתוך סדר חברתי מקיף המערער את דמיונותיו השונים. סדר לשוני-חברתי זה, המסלק את הילד ממעמדו הבלעדי אצל האם, מסומל על-ידי האב, אך לא בהכרח אביו הקונקרטי אלא האב כשם, כשפה.<sup>xciv</sup> נוכחות האב קורעת את הילד מהדיאדה – הקשר הזוגי עם האם – וקולעת אותו למשולש המערער באופן בלתי הפיך את מעמדו הבלעדי אצל האם. בדרך זו נהרסת תחושת האומניפוטנציה שלו, שמקורה באמונתו שהוא השולט באם.

הופעתו של האב בעולם של הילד, הדורשת ממנו להיכנע לעקרונות המציאות ולסדרי התרבות כפי שאלה מיוצגים בשפה, היא בעיני לאקאן הסירוס הבלתי נמנע. השפה קובעת את זהותו המינית של הילד ואת מושגי תשוקתו, מכיוון שהיא

מאפשרת לו להבחין בין זכר ונקבה. במילים אחרות, הזהות והתשוקה נקבעות באמצעות שרשראות של מסמנים. לאקאן טוען שהפרת היחס הסימביוטי עם האם מותירה שריד קבוע בנפשו של הילד, והוא מתאר את דחף המוות ככמיהה נוסטלגית לחזור ליחס זה של מיזוג עם שד האם.<sup>xcv</sup> עם זאת, על מנת להיכנס לעולם החברתי, חייב הילד להתנתק מהיחסים הדמיוניים עם האם, ואת זאת הוא עושה באמצעות התערבותו של האב. כישלון בתהליך זה עלול להוביל לפתולוגיה נפשית.

על מנת להעמיק את הבנת האופן שבו תופס לאקאן את השפה, ראוי להתעכב על המושגים "מסמן" ו"מסומן", אשר להם תפקיד מרכזי בהגותו. השימוש שלאקאן עושה במונחים אלה מקורו בכתביו של דה סוסיר. לפי דה סוסיר, הסימן (המילה) מפוצל למסמן ולמסומן. המסמן הוא היסוד הפונולוגי של הסימן – לא הצליל הממשי, ואילו המסומן הוא הדימוי המנטלי שנקשר לצליל הזה (ולא הרפרנט שלו בעולם). גם מילים הן מסמנים, אך קיימים גם מסמנים שאינם מילים: הם יכולים להיות יחידות לשוניות קטנות ממילים (מורפות ופונמות) או גדולות ממילים (צירופים ומשפטים), וגם גורמים שאינם לשוניים, כמו אובייקטים, יכולים לפעול כמסמנים. המסמן הוא צליל מילה המובחן מצלילי מילים אחרות, והמסומן הוא מושג שיוחד מתוך רצף מחשבתי בלתי מובחן. הקשר בין המסמן והמסומן הוא לרוב שרירותי – אין סיבה מיוחדת לחיבורם של צליל מסוים עם מושג מסוים. אבל לטענת דה סוסיר, לאחר שנקשרו המסמן והמסומן, נעשית זיקתם זה לזה קבועה והכרחית. לאקאן יוצא נגד הקביעות ההכרחיות האלה. לפי לאקאן, זהותו של המסומן נתונה תמיד לשיפוטים אנושיים: פער סמוי נפער תמיד בין המסמן למסומן. כמו כן, אין יתרון למסומן, כאילו המסמן הוא רק ידית ההפעלה או המתג שלו. נהפוך הוא, המסמן שולט במסומן. התשוקה הלא-מודעת נתונה לשלטונה של הלשון אשר כובשת, מגבילה ומתעלת אותה דרך דחיית סיפוקה עד אינסוף. לפיכך, השפה היא היוצרת את הסובייקט – המודע והלא-מודע – דרך עיכוב תשוקתו ועיצובה ב"צורות לשוניות".<sup>xcvi</sup> גם על פי מילר, טעות לחשוב שהמסמן עומד לשירותו של המסומן, שהוא נמצא שם כדי שנוכל לומר את מה שיש לנו בראש בדיוק כפי שהיינו רוצים, שכן תמיד נשמר פער בין מה שאומרים למה שרוצים לומר.<sup>xcvii</sup> ביסודו של דבר, המסמן הוא שחורש את התלם בממשי ומוליד את המסומן. אם כן, כל מילה מצביעה תמיד גם על היעדרו של המסומן. המילה "אימא" מבליעה את היעדרה – היא נוצרה כדי לקרוא לאם, וכדי להגות בה בהיעדרה. מעמדה של המילה כמציינת היעדר נעשה ברור לגמרי כאשר משווים אותה לפנטזיה או להלוצינציה כצורות של קריאה למושא נעדר. מכל מקום, המערך המילולי המחלק והמבדיל הוא היעדרו של המצב שאין בו אבחנות והבדלים – היעדרו של הקשר הראשוני, נטול הדיפרנציאציה עם האם.<sup>xcviii</sup> השפה נכפית על התשוקה כ"שרשרת של מסמנים" (מילים, מושגים) שהאני נדחף לנוע לאורכה בחיפוש אחר המושא האבוד, אך זה לא עתיד להימצא לו, בגלל עצם טבעה של השפה. החצים מתווים את הדרך למחוז חפץ כלשהו, אבל המקום הזה אינו מצוי בשום מקום, שכן מטבעו הוא מקום נטול חיצים, ועצם הניסיון למפותו משנה את מהותו. עצם הקטגוריאליזם של השפה – היותה מיוסדת על הבדלים בין מסמנים ומסומנים – הוא היפוכה של האחדות הראשונית עם המושא הראשוני. גם לליבידו הראשוני ("הממשי") אין צורה או תבנית, ושום שם אינו מתאר או מכיל אותו. השפה היא "שם האב", אשר שמו אינו אלא "לא" התובע את דחיית סיפוקן של המשאלות לעונג.<sup>xcix</sup> השפה מיסודה רוויה בתשוקה האסורה לחזרה אל האם, מכיוון שלמרות ניסיונותיהן של המילים לסמן את הממשי, הן תמיד מרחיקות ממנו.

יש הטוענים, כמו היידגר למשל, שהחסר הבסיסי האנושי טמון בעובדת היותנו בני תמותה, ואילו פרויד מייחס את החסר להבדל בין המינים. לפי לאקאן, החסר המקורי, המיתולוגי, אשר בזכותו קיים הסובייקט, הוא החסר בממשי שיוצר הסימבולי, כלומר אי-ההלימה בין הדברים כשלעצמם לבין המילים שהחליפו אותם.<sup>c</sup> בכך הוא מדגיש את החסר הבסיסי שמתגלע לנוכח הפער בין הסמלי לבין הממשי, אותה ממשות טרום-שפתית שנעלמת עם הופעת המילה. מן ההיבט הקליני, הדבר האבוד, המקורי, המיתי, אינו ניתן לייצוג אלא באמצעות הסימפטום, שהוא וריאציה על החסר המקורי. ומכאן שאין סובייקט ללא סימפטום.<sup>ci</sup> מבחינת המטפל, הבעיה נעוצה בסירובו של הנירוטי לדעת את האמת שהסימפטום שלו מנכיח. הוא מסרב לוותר על הממשות הטרום-שפתית, מכיוון שהוא רואה אותה דרך הפריזמה

הסמלית של גן העדן האבוד. אם כניסת המסמן לחיי האורגניזם יצרה סובייקט משוע, חסר ומשתוקק, הפנטזמה מייצרת תמונה של שלמות מיתית המושבת על כנה. על אף כישלוננו האינהרנטי, הנובע מכך שגם הוא מורכב ממסמנים, המיתוס הפנטזמתי מקיים התענגות הטמונה במראית של שלמות, של מציאת האובייקט האבוד והשבתו למקומו. הבסיס של כל פנטזמה הוא אפוא ההתמזגות עם האם הפוטרת מעול הקיום הנפרד.

ז'וליה קריסטבה מקיימת דיאלוג מתמיד עם החשיבה הלאקאניאנית, וגם בתיאוריה העצמאית שפיתחה תופס העיסוק בשפה מקום חשוב, אם כי לעתים הוא מתפתח בכיוונים שונים מאלה שמציע לאקאן. כתיבתה התיאורטית פיוטית, קולה מובחן וייחודי, וגם ניסוחיה, כמו אלה של לאקאן, מאתגרים ואינם פשוטים להבנה. נקודת המבט המסקרנת והעשירה של קריסטבה בסוגיית היחסים בין הלשון והמציאות תורמת נדבך משמעותי נוסף לדיון על האופן שבו מגלה הלשון מן העולם, ובהקשר זה היא גם מרבה לעסוק בלשון השירה.

על הנרטיב ההתפתחותי שמתווה לאקאן מוסיפה קריסטבה שלב סמיוטי פרה-אדיפלי הקודם לשלב המראה, שבאמצעותו היא מנסה להסביר את לשון השירה המודרניסטית.<sup>cii</sup> שלב זה ממוקם ב"פורָה" – באירועי הקשר הראשוני עם האם שבהם מוכלת ההוויה הגרעינית והגופנית מאוד של התינוק, אירועים המקבילים בחלקם לשלב הסכיזו-פרנואידי של קליין. בשלב זה, רשמיו ותגובותיו של התינוק חושיים וקונקרטיים, והם מאורגנים ומווסתים דרך התקשורת עם גוף האם. תקשורת זו מבוססת על תחושות של צליל, תנועה, צבע, מגע ורשמי חושים אחרים, אך לא על מילים. תגובותיה של האם, לעומת זאת, מעוצבות על ידי מילים, כלומר על ידי הסדר הסימבולי. לקראת סופו של שלב ההתפתחותי זה הילד כבר משתמש במילים, אך עדיין חסרה לו יכולת ההפשטה. ה"כורה" ממשיכה להתקיים גם בעולמו של המבוגר, והיא חוזרת ומופיעה בחלום, במצבים סכיזופרניים ובשירה המודרניסטית. היא מקבילה לתהליכים הראשוניים המצויים בזרימה מתמדת בלא-מודע, ובמסגרתם הסובייקט נהרס ונוצר שוב ושוב. ייחודה של השירה טמון בכך שהיא קושרת זה לזה תהליכים ראשוניים ומשניים.<sup>ciii</sup>

באמצעות מושג הכורה מציבה קריסטבה, מול הסדר הסימבולי, הפאלי, של לאקאן, איכות נשית-אימהית חתרנית שהסדר הסימבולי תמיד דוחק לשוליים. מהלך ההתפתחות הנפשי המקובל במערב דורש להתרחק מהמְרָאָה האמהית ומה"כורה", ודחיקת הנשים לשוליים היא שהופכת אותן, כמו גם את ה"כורה", לכוח חתרני. כפי שניתן לראות, הפמיניזם של קריסטבה בא לידי ביטוי בדגש שהיא שמה על חשיבות הקשר הפרה-אדיפאלי עם האם, ובמשקל הפחות שהיא מייחסת לתפקיד האב (הממשי והסימבולי). יחד עם זאת, בדומה ללאקאן, גם היא קובעת שההזדהות עם האב, עם הצורה, עם הסכמה, היא המבטיחה את הכניסה של הסובייקט לעולם של סימנים ויצירה.

בספרה שמש שחורה – דיכאון ומלנכוליה,<sup>civ</sup> מנסה קריסטבה להציב תיאוריה שתפענח את תופעת הדיכאון הקליני, ופורשת דרכה את תפיסותיה ביחס לשאלות של התפתחות בכלל, ושל התפתחות השפה בפרט. בתוך כך היא גם דנה בקשר בין סוגיות אלה לבין יצירתיות:

הילד-מלך הופך לעצוב באופן שאין לו תקנה עוד בטרם הגה את מילותיו הראשונות: עצם היותו נפרד ללא שוב ובאופן נואש מאמו משכנע אותו לנסות ולמצוא אותה, כמו את יתר מושאי האהבה, בשנית, ראשית בדמיונו ובהמשך במילים.<sup>cv</sup>

בדרכה הפיוטית מתארת קריסטבה את המסע שעורך התינוק בדרכו אל השפה, מסע שמחייב היפרדות, כלומר ויתור על הקשר הסימביוטי עם האם:

כיום מכירים כל המדעים החוקרים את השפה בכך שהשיח הנו דיאלוג: שעל מנת שיושלם ארגון הקצב, האינטונציה והתחביר שלו, דרושים שני בני שיח. אף על פי כן לתנאי בסיסי זה שכבר מרמז על חיוניותה של הפרידה בין הסובייקט

ובין אחר כלשהו, יש להוסיף את העובדה שהרצפים המילוליים מתרחשים אך ורק בתנאי שאובייקט ראשיתי, סימביוטי פחות או יותר, מוחלף בטרנס-פוזיציה, אשר מהווה בנייה מחדש אמיתית ומעניקה באופן רטרואקטיבי צורה ומובן לאשליית הדבר הראשיתי. תנועת הטרנס-פוזיציה המכרעת הזו כוללת שני פנים: האָבֶל שהושלם על האובייקט (ובצלו האבל על הדבר הארכאי) וכן דבקותו של הסובייקט במערך של סימנים (אשר מסמנים בדיוק בשל חסרונו של האובייקט) שרק כך עשויים להתארגן בסדרות. **עדות לכך ניתן למצוא ברכישת השפה אצל הילד, נוד ללא חת, שעוזב את עריסתו על מנת למצוא את אמו בשנית בממלכת הייצוגים.** באופן הפוך מהווה המדוכא עד נוסף לכך, לכשהוא חדל מלסמן ומשקיע את עצמו בשתיקת הכאב או בהתפרצות הבכי, המנציחות את המפגש המחודש עם הדבר.<sup>cvi</sup>

"הסימנים שרירותיים משום שהשפה מתחילה בשלילה של האובדן, ובה בעת של הדיכאון שגורם האבל". היישות המדברת מגלה שאיבדה אובייקט חיוני שמתגלה בסופו של דבר כאם, אך בדיעבד מתברר לה שלא כך קרה, מכיוון שהיא מצאה אותה בסימנים. לכן, עצם ההסכמה לאבד את האם פירושה שהאם לא באמת אובדת. וכאן נעוצה השלילה, בהבנה של היישות שהיא יכולה להשיג את אובייקט האם מחדש, דרך השפה:

המדוכא, לעומת זאת, מכחיש את השלילה. הוא נסוג אל עבר האובייקט הממשי (הדבר) של אובדנו, שאותו בדיוק אין הוא מצליח לאבד, כי הוא נותר מרותק אליו בכאב. השלילה מהווה מנגנון אבל בלתי אפשרי, קיבוע של עצבות בסיסית ושל שפה מלאכותית, לא אמינה, מנותקת מרקע כואב זה, שאליו אין לשום מסמן גישה.<sup>cvi</sup>

כלומר, האבל המתמשך על האם מכשיל את יצירתן של יכולות סימבוליות, ויתרה מזאת – הוא מכשיל את היכולת להתחבר לחיים:

המדוכא מדבר על לא כלום [...] בהיותו צמוד לדבר הוא משולל אובייקט. התחום הנפער בין הסובייקט ובין האובייקטים הניתנים לסימון מתבטאת בחוסר היכולת ליצור קישורים מסמנים. אולם גלות שכזו חושפת תהום בסובייקט עצמו. מחד גיסא, האובייקטים והמסמנים, המוכחים על אף היותם מזוהים עם החיים, מקבלים ערך של חוסר מובן: לשפה ולחיים אין מובן. מאידך גיסא, בשל הפיצול, ערך עוצמתי וחסר היגיון מתווסף לדבר, ללא כלום: למה שלא ניתן לסימון ולמוות.<sup>cvi</sup>

מעניין לתת את הדעת על האופן שבו מושג "הדבר" של קריסטבה מתכתב עם מושגי האיווי והאחר השלם, המיתי, של לאקאן. זאת ועוד, עולמות תוכן אלה של לאקאן וקריסטבה קרובים מאוד לפנטזיית הזהב של סמית, אשר בהגדרתה מהווה מנגנון הגנה מפני הכאב הנפשי הכרוך בפרידה מהקשר הסימביוטי עם האם. על מנת להעמיק בתובנותיה של קריסטבה בספר שמש שחורה ראוי לבאר את מושג השלילה שהיא מרבה להישען עליו. השלילה היא הקבלה של התינוק את אובדן הקיום הממוזג, הסימביוטי, עם האם. שלילה זו היא חלק ממסלול התפתחותי נורמלי. הדיכאון, כפי שקריסטבה מבינה אותו, מתאפיין בהכחשה של השלילה, מכיוון שהמדוכא מסרב באופן לא-מודע לקבל את המציאות של השלילה הזאת, ולכן הוא נאחז בפנטזיה על התמזגות עם האם.

במצב הנורמטיבי עוזב הילד את העריסה על מנת לפגוש את אמו בשנית, במציאות של ייצוגים, כלומר בעולם של שפה וסמלים. "אם אני לא הסכמתי לאבד את אימא", כותבת קריסטבה, "איני יכול לדמיין אותה ואף לא לכנות אותה בשם". זהו תפקידן של הפרידה המוצלחת ורכישת השפה המפצה על אובדן האם. אצל המדוכא המהלך הזה הפוך: "כדי להגן על אמי אני הורג את עצמי". קריסטבה יוצאת אפוא מתוך התפיסה שפרויד מציג באבל ומלנכוליה – אשר רואה את הדיכאון כשנאה מוסווית כלפי אובייקט האהבה האבוד – ומרחיבה אותה. היא מזהה צורה נוספת של דיכאון, שאותה היא מכנה "מלנכוליה נרקסיסטית", אשר במסגרתה המדוכא אינו מתאבל על האובייקט, אלא על הדבר, שהוא מעין טרום-אובייקט ארכאי חסר-שם. אדם שסובל מדיכאון כזה מכחיש או שולל את ההזדהות הראשונית עם האב המדומיין שמבטיח את יצירת הקשר בין הסובייקט לסדר הסימבולי. במקום זה הוא מאמץ את הסבל לחיקו ומתאבל על הדבר כמנגנון הגנה מפני הנפרדות והפרגמנטציה, שהם חלק מהמסע לעבר שפה וסובייקטיביות:

העצבות, בבעל אישיות נרקסיסטית תהיה הביטוי הארכאי ביותר של פגיעה נרקסיסטית שלא ניתן לעשות לה סימבוליזציה, נטולת שם, כה קדומה עד שלא ניתן לייחס לה שום גורם חיצוני (סובייקט או אובייקט). בהיעדר אובייקט אחר, העצבות היא האובייקט היחיד. במקרה כזה התאבדות תהיה התאחדות עם העצבות, ומעבר לה, עם אותה אהבה בלתי אפשרית שהיא לעולם מחוץ לטווח מגע, תמיד במקום אחר, כמו ההבטחות לריק, למוות.<sup>cix</sup>

הדיכאוני הנרקסיסטי אינו מתאבל על אובייקט אלא על הדבר. כך נכנה את הממשי המתחמק ממשמעות [...] מאז אותה התקשרות ארכאית חש עצמו הדיכאוני כמנושל מטיב עילאי שאין לכנותו בשם, ממשהו שאין לייצגו [...] שום מילה לא תוכל לסמן [...] הדיכאוני, בודעו שהוא מנושל מהדבר שלו, בורח בעקבות הרפתקאות ואהבות שלעולם מאכזבות, או לחילופין נסגר [...] לשיחה בארבע עיניים עם הדבר נטול השם. ההזדהות הראשונית עם האב היא זו שמאפשרת להתאבל על הדבר, אך אצל המלנכולי היא שברירית, איננה מספקת ואיננה מאפשרת לפתח ולטפח אמונה ואיווי.<sup>cx</sup>

קריסטבה טוענת אפוא שהמדוכא אינו יכול לשאת את הארוס, ולכן מעדיף על פניו את הדבר. במונחי פנטזיית הזהב ינוסח הרעיון הזה כמצב שבו המדוכא מעדיף את הפנטזיה על פני הממשות. הממשות היא עדות חוזרת ונשנית לגלות הבלתי נסבלת מהעריסה, ובתור שכזאת אין היא בגדר "בחירה" אפשרית. לא זו בלבד, אלא שהדבקות בפנטזיה, בדבר, מובילה לעתים להתאבדות. הסובייקט איננו חרד מפני ביטול האינטגרציה שבאקט ההתאבדות, כותבת קריסטבה, "כמו היה זה מפגש מחודש עם חוסר האינטגרציה הארכאי, שהוא קטלני באותה מידה שהוא משמח, 'אוקיאני' [...] כמצאיה מחדש של גן העדן האבוד של אני חסר אינטגרציה, משולל אחרים ומשולל גבולות, פנטזיה של שלמות בלתי מושגת".<sup>cxii</sup> חשוב לציין שהמבנה הדיכאוני יכול לשמש גם כהגנה מפני התפרקות זאת, כאשר הוא נשען על ארוטיזציה של הסבל. במקרים אלה, היצירה האמנותית, כמו גם השיח הדתי, היא המקום שבו אותה ארוטיזציה משמשת כאמצעי מרפא ומונעת את ההתאבדות. כאן מסמנת קריסטבה את החשיבות הטמונה בכתיבה היצירתית. "כיצד לגשת אל מקום זה?" היא שואלת ועונה:

הסובלימציה היא ניסיון לעשות זאת: באמצעות מלודיות, מקצבים או רב-ערכיות סמנטית, הצורה הקרויה פואטית, המפרקת ומרכיבה מחדש את הסימנים, נראית כ"מקל" היחיד המבטיח שליטה, לא בטוחה אך הולמת, בדבר [...] הדבר נחקק בנו מבלי כל זכר [...] נוכל לדמיין את הנאת המפגש המחודש שמבטיח לעצמו חלום בהקיץ גרגסיבי מבעד לכלולות ההתאבדות.<sup>cxiii</sup>

קריסטבה נוגעת כאן ברעיון שלפיו הלשון עצמה, זו שמלכתחילה הצטיירה כ"אויבת" הסימביוזה הראשונית עם האם, היא גם זו שבגלולה הפואטי יכולה ליצור גשר אל אותו מקום נכסף ואבוד:

הישות המדברת [...] דורשת בבסיסה קרע, נטישה, אי נחת. היא מעידה על יכולתנו לעבד אֶבֶל בסיסי [...] שליטתו של אובדן בסיסי זה פותחת בפנינו את ארץ הסימנים, אולם האבל נותר לעתים קרובות מבלי שיגיע לידי סיום. הוא הודף את השלילה ומעלה את זכר הסימנים, בעודו מוציאם מן הניטרליות המסמנת שלהם. הוא טוען אותם באפקטים, מה שהופך אותם לדו משמעיים, חוזרים על עצמם או פשוט אליטרטיביים, מוזיקליים ולעתים נעדרי מובן. אם כך, התרגום – מנת חלקנו כישויות מדברות – עוצר ממצעדו אל עבר [...] השפות הזרות, שמהוות [...] מערכות סימנים מרוחקות ממקום הכאב. הוא מבקש להתנכר לעצמו על מנת למצוא בשפת האם "מילה טוטלית, חדשה, זרה לשפה" (מלרמה), על מנת ללכוד את מה שאין לכנותו בשם. אם כן, האמצעי היחיד שעודף האפקט יכול לבוא בו לידי ביטוי הוא יצירת שפות חדשות – קישורים מוזרים, אדיולקטים, מערכות כללים הנוגעות לשירה. עד אשר משאו של הדבר הראשיתי גובר עליו וכל אפשרות לתרגום הופכת לבלתי אפשרית. או אז מסתיימת המלנכוליה בא-סימבוליה, באובדן המובן: אם אינני מסוגל לייצר עוד מטפורות, אני שותק ומת.<sup>cxiii</sup>



אם כן, עד לנקודה מסוימת רואה קריסטבה במלנכוליה מקור נפשי חשוב להשראה אמנותית. האובדן מעורר את הדמיון האמנותי, ויצירתם של טקסטים אמנותיים וספרותיים מייצג, כאמור, גם מאבק נגד הדיכאון:

היצירה האסתטית, ובעיקר הספרותית, אולם גם השיח הדתי [...] מציעים מערך אשר בו הכלכלה הפרוזודית, התרחיש הדרמטי של הדמויות והסימבוליות המרומזת מספקים ייצוג סמיוולוגי נאמן ביותר של מאבק הסובייקט עם ההתמוטטות הסימבולית [...] ייצוג ספרותי (ודתי) זה ניחן ביעילות ממשית ודמיונית, הנובעת מן הקתרזיס [...] זהו אמצעי תרפויטי שמשתמשים בו בכל החברות לאורך השנים.<sup>cxiv</sup>

Sydney Smith, "The Golden Fantasy: A Regressive Reaction to Separation Anxiety". *International Journal of Psycho-Analysis* 58 (1977): 311-324. <sup>i</sup>

Harold F. Searles, "Concerning Therapeutic Symbiosis", In *The Annual of Psychoanalysis*, 1 (1973): 248. <sup>ii</sup>  
שם. <sup>iii</sup>

רות גולן, אהבת הפסיכואנליזה: מבטים בתרבות בעקבות פרויד ולאקאן, תל אביב: רסלינג, 2002, עמ' 13. <sup>iv</sup>

<sup>v</sup> עודד וולקשטיין, "האם לא נועדה הילדות לבוא לידי גמר?", מארב (מגזין מקוון) מוסף 1 (2004).

<sup>vi</sup> פרויד "עתידה של אשליה", 1927, אצל וולקשטיין, שם.

שם. <sup>vii</sup>

<sup>viii</sup> Mary J. Peebles, "The Adaptive Aspects of the Golden Fantasy", *Psychoanalytic Psychology* 3(3), 1986, pp. 217-235.

<sup>ix</sup> אף על פי שמחקר זה איננו עוסק בטיפול, לנקודה זו יש חשיבות מרכזית. בהמשך אבקש לטעון, בהתאם לתפיסתה זו של פיבלס, שעיסוק בפנטזיית הזהב באמצעות שירה הוא בעל פונקציה אינטגרטיבית, ועל כן יש בו פוטנציאל טיפולי.

<sup>x</sup> Jean-Michel Quinodoz, *The Taming of Solitude: Separation Anxiety in Psychoanalysis*, London: Routledge, 1993, pp, 4-5.

<sup>xi</sup> Otto Rank, *The Trauma of Birth*, London: Routledge, 1924.

<sup>xii</sup> Sigmund Freud, "Negation", *Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud* 19, 1925.

<sup>xiii</sup> Sigmund Freud, "Mourning and Melancholia", *Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud* 14, 1917; Sigmund Freud, "Inhibitions, Symptoms and Anxiety", *Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud* 20, 1926.

Sigmund Freud, "An Outline of Psychoanalysis", *Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud* 23, <sup>xiv</sup>  
1940.

במיוחד במאמר<sup>xv</sup>

Melanie Klein, "On the Theory of Anxiety and Guilt", *International Journal of Psycho-Analysis* 29 (1948): 114-123.

<sup>xvi</sup> Hanna Segal, *Klein*, London: Fontana/ Collins, 1979, p. 116.

<sup>xvii</sup> W. R. Bion, *Learning from Experience*, London: Heinemann Medical; Maresfield Library, 1984[1962], pp. 2-36.

<sup>xviii</sup> W.R.D. Fairbairn, *Psychoanalytic Studies of the Personality*, London: Tavistock / Routledge & Kegan Paul, 1952.

<sup>xix</sup> Donald W. Winnicott, "Transitional Objects and Transitional Phenomena", *International Journal of Psycho-Analysis* 34 (1953): 89-97.

<sup>xx</sup> Michael Maurice Balint, *The Basic Fault*, London: Tavistock, 1968.

Anna Freud, *Normality and Pathology in Childhood*, London: Hogarth Press, 1965. <sup>xxi</sup>

<sup>xxii</sup> עיקרי רעיונותיו של בולבי מופיעים בשלושת כרכי הספר :

John Bowlby, *Attachment and Loss*, 3 vol., London: Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1969, 1973, 1980.

Leopold Damorsch, *God's Plots and Man's Stories*. Chicago: The University of Chicago Press, 1985. <sup>xxiii</sup>

<sup>xxiv</sup> William A. McClung, *The Architecture of Paradise*, Berkley: University of California Press, 1983, pp. 1-8.

להרחבה בנושא זה ראו: <sup>xxv</sup>

Terje Stordalen, *Echoes of Eden*, Leuven, Belgium: Peeters, 2000, pp. 405-408.

<sup>xxvi</sup> John Prest, *The Garden of Eden*, New Haven: Yale University Press, 1981.

<sup>xxvii</sup> לפירוט נוסף ראו :

Robert Couffignal, "Eden", In: *Companion to Literary Myths, Heroes, and Archetypes* (Pierre Brunel, ed.), London: Routledge, 1992, pp. 389-406.

John Milton, *Paradise Lost* (Edited by A. W. Verity), Cambridge: Cambridge University Press, 1929. xxviii  
Erika Gottlieb, *Lost Angels of a Ruined Paradise*, Victoria, British Columbia: Sono Nis Press, 1981, pp. 7-13. xxix  
*The Borderers* של וורדסוורת, *Remorse* של קולרידג, *Otho the Great* של קיטס, *Manfred* של ביירון ו-*Cenci* של שלי. xxx  
ראו פירוט אצל קופיניאל (Couffignal, 1992, pp. 389-406). xxxi  
Paul L. Sawyer, *The Old Wound of the World: The Eden Myth in Tennyson and Ruskin*. Doctoral Dissertation, xxxii  
University of Colombia, New York, Ann Arbor, Michigan: University Microfilms International, 1974.  
Morris Dickstein, *Gates of Eden*, New York: Basic Books, 1977. xxxiii

דן מירון, אקדמות לאצ"ג, ירושלים: מוסד ביאליק, 2002, עמ' 95-101. מירון מעלה את הסברה ששלוש הפואמות נבעו xxxiv  
מתוך חוויית היגון העמוק והמתמשך שהמשורר היה שרוי בו לאחר שהתפכח מהשיכרון האקסטטי שאחז אותו בעת בואו  
לארץ ישראל.

xxxv אליעזר שביד, הערגה למלאות ההווייה, תל אביב: ספרית הפועלים, 1968 עמ' 34-13.  
xxxvi שם, עמ' 25.  
xxxvii שם, עמ' 28.  
xxxviii שם, עמ' 32.  
xxxix שם, עמ' 26.

ירושלים: כתר, 2007, קטע 80. *Curriculum Vitae* יואל הופמן, xl

xli הדברים המובאים להלן נשענים על הערך "זרם התודעה" במקורות הבאים: עזריאל אוכמני, תכנים וצורות – לקסיקון מונחים  
ספרותיים, תל אביב: ספריית הפועלים, הוצאת הקיבוץ הארצי השומר הצעיר, 1976.  
Hugh Holman, and William Harmon, *A Handbook to Literature*, New York: Macmillan Publishing Company.  
London: Collier Macmillan Publishers, 1992.

xlii Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto: University of Toronto  
Press, 1962.

xliii שם, עמ' 41.

xliv שם, עמ' 124-26.

Marshall McLuhan, *The Medium is the Message*, Harmondsworth Mddx: Penguin books, 1967. xlv

xlvi שם, עמ' 154.

xlvii בספר גלקסיית גוטנברג נושא המושג "הכפר הגלובלי" בעיקר קונוטציות שליליות, שאותן הוא עתיד להשיל, מאוחר יותר, עם  
הפיכתו למושג פופולרי.

xlviii שם, עמ' 32.

xlix Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, Corte Madera (CA): Gingko Press, 1964.

l שם.

li בהצהרתו שהוא מתעניין יותר בפרצפטים מאשר בקונספטים (כלומר במה שנתפס ולא במה שמומשג), הכריז מקלוהאן  
שהוא מתעניין במה שברנרד לונרגן מכנה "הרמה האמפירית" של המודעות. ברמה זו, שהיא הרמה הנצפית, זו שעל פני  
השטח, המדיום הוא המסר. מנגד, קיימת הרמה האינטליגנטית, או הרציונלית, של המודעות, שבה נוצרים מושגים ונשפוטת  
רמת דיוקם. ברמה זו התוכן, ולא המדיום, הוא המסר. ראו:

Bernard J. F. Lonergan, *Insight: A Study of Human Understanding*, vol. 3 (Collected Works of Bernard Lonergan),  
University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division, 1992.

lii David Ashley, "Habermas and the Project of Modernity", in: Bryan Turner (ed.), *Theories of Modernity and  
Postmodernity*, London: Sage, 1990, p. 100.

liii Jean Baudrillard, "Interview: games and vestiges", *On The Beach* 5 (1984): pp. 9-38.

liv William A. Gamson, David Croteau, William Hoynes, and Theodore Sasson, "Media Images and the Social Construction of Reality". *Annual Review of Sociology* 18 (1992): pp. 386-387.

lv שם, עמ' 387.

lvi Jean Baudrillard, *In The Shadow of the Silent Majorities*, New York: Semiotext(e), 1983; Jean Baudrillard, *Selected Writings*, Stanford, California: Stanford University Press, 1988; McLuhan, *Understanding Media*.

Gamson, "Media Images and the Social Construction of Reality". lvii  
Baudrillard, *In The Shadow of the Silent Majorities*, p. 166. lviii

lix שם.

lx פרדריק גיימסון, פוסטמודרניזם או ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר, תל אביב: רסלינג, 2002.

lxi שם, עמ' 18.

lxii שם, עמ' 22.

lxiii שם, עמ' 31.

lxiv שם, עמ' 45.

lxv שם, עמ' 44.

lxvi שם, עמ' 46.

lxvii שם, עמ' 63.

lxviii זנדבנק דן במאפייני הסימבוליזם בשירה כזרם שמייחד את המודרניזם יותר מכל אסכולה אחרת. ראו: שמעון זנדבנק, מגמות יסוד בשירה המודרנית, תל אביב: משרד הבטחון – ההוצאה לאור, 1990, עמ' 9-15, 87-105.

lix שם.

lxx שם, עמ' 101-107.

lxxi Dianna C. Niebylski, *The Poem on the Edge of the Word*, New York: Peter Lang, 1993, pp. 1-11, 13-33.

lxxii שם, עמ' 1.

lxxiii חיים נחמן ביאליק, "גילוי וכיסוי בלשון", בתוך: צבי לוז וזיוה שמיר (עורכים), על "גילוי וכיסוי בלשון": עיונים במסתו של ביאליק (עמ' 210-217), רמת גן: הוצאת אוניברסיטת בר אילן, 2001 [1917].

lxxiv שם, עמ' 212.

lxxv שם, עמ' 213.

lxxvi שם, עמ' 217.

lxxvii רות קרטון בלום (עורכת), שירה בראי עצמה (עמ' 7-20). תל אביב: הקיבוץ : רות קרטון בלום, פתח דבר, מבוא, בתוך-המאחד, 1982, עמ' 17.

lxxviii שם.

lxxix שם, עמ' 18.

lxxx הופמן, *Curriculum Vitae*, קטע 34.

lxxxi שם, קטע 60.

lxxxii דילן אוונס, מילון מבואי לפסיכואנליזה לאקאניאנית, תל אביב: רסלינג, 2005, עמ' 41-44.

lxxxiii שם, עמ' 38-39.

lxxxiv Jacques Lacan, *The Seminar, Book 3. The Psychoses, 1955-56*, trans. Russel Grigg, London: Routledge, 1993, p. 274.

Jacques Lacan, *Écrits. A Selection*, trans. Alan Sheridan, London: Tavistock Publications, 1977, p. 311. lxxxv

lxxxvi שם, עמ' 167.

lxxxvii שם, עמ' 275.

lxxxviii ז'אק אלן מילר, בדרכו של לאקאן, ירושלים: כתר, 2002.

lxxxix דניאל אפרתי, "אובססיבי, היסטרי ופטישיסט נכנסים לספריה" (מאמר ביקורת על ספרו של ז'אק-אלן מילר "האיווי של הארץ", הארץ, מוסף ספרים, 18.3.2007). לאקאן

Lacan, *Écrits*, p. 30-113. xc

lxxxi ז'אק-אלן מילר, האיווי של לאקאן, תל אביב: רסלינג, 2006, עמ' 32.

lxxxii ז'אק לאקאן, הסמינר ה-20 (1972-1973), תל אביב: רסלינג, 2005.

- xciii מרדכי גלדמן, ספרות ופסיכואנליזה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד וקרן יהושע רבינוביץ' לאמנויות, 1998.
- xciv Jacques Lacan, *Les Complexes familiaux dans la formation de l'individu: Essai d'analyse d'une fonction en psychologie*, Paris: Navarin, 1984[1938], p. 35.
- xcv אוונס, מילון מבואי לפסיכואנליזה לאקאניאנית, עמ' 51.
- xcvi גלדמן, ספרות ופסיכואנליזה, עמ' 82.
- xcvii מילר, האיווי של לאקאן, עמ' 41.
- xcviii גלדמן, ספרות ופסיכואנליזה, עמ' 82.
- xcix שם, עמ' 82-83.
- יְהוּדָה יִשְׂרָאֵלִי, מלאכת הטיפול הלאקאניאני, תל אביב: רסלינג, 2014.°

- ci שם, עמ' 97.
- cii גלדמן, ספרות ופסיכואנליזה, עמ' 117.
- ciii שם.
- civ ז'וליה קריסטבה, שמש שחורה: דיכאון ומלנכוליה, תל אביב: רסלינג, 2006.
- cv שם, עמ' 9-10.
- cvi שם, עמ' 40-41.
- cvii שם, עמ' 42.
- cVIII שם, עמ' 49.
- cix שם, עמ' 15.
- cx שם, עמ' 16-17.
- cxI שם, עמ' 21-22.
- cxii שם, עמ' 16-17.
- cxiii שם, עמ' 41.
- cxiv שם, עמ' 25.