

שורשי העצב

שורשי החוויה: בין הפלמנקו לטנגו.

הרצאה שניינתה במסגרת פעילות של האיגוד הישראלי לפסיכותרפיה "מפגשים בין הסרטים" ב-3.6.2011

מאת : ד"ר בעז שלגי

שני משפטים מהסרט של שם, הדהדו בתוכי ימים אחרי שצפיתי בו, והיוו עבורי את תמצית הסרט, תמצית הפלמנקו, תמצית "שורשי העצב", אם תרצו, תמצית הפסיכואנליזה או הפסיכותרפיה.

המשפט הראשון, שהוא אולי משפט המפתח של הסרט, נאמר על ידי שם עצמו, לקראת הסוף:
"היום, אבא, אני מבין שרק מתוך הכאב אני יכול באמת להיפתח לחיים, להיות מי שאני, לאהוב".

המשפט השני, נאמר מפיה של דולורס אגוחטס, המוצגת בסרט כאחת מזמרות הפלמנקו הגדולות. מספיק להתבונן בה כדי להרגיש את שורשי השמחה, שורשי העצב, שורשי הכאב, שורשי החיים:
"אנחנו עשירים באור... באור", אומרת דולורס, וממשיכה "יש לנו קשר עם הטבע... אנשים לא מבינים את האור שיש לנו, את השמחה". ואז היא מסכמת: "ככה זה, מה שכואב כואב, וצריך להגיד את זה, צריך להגיד את זה".

שני המשפטים הללו דיברו עמוק אל ליבי, וככל שחשבתי עליהם ראיתי עד כמה הם ממחישים עבורי את השינוי העצום שחל בפסיכואנליזה מאז היווצרותה ועד היום, שינוי שאולי שני האחראים העיקריים לו הם ויניקוט וביון. במובן מסוים, ניתן לומר כי הדגש הבסיסי ביותר במשנותיהם של שני ההוגים הללו, מקופל בשילוב בין שני המשפטים שהזכרתי. הן ויניקוט והן ביון, כל אחד מהם בדרכו, מתוך אמונותיו הבסיסיות אודות נפש האדם ומתוך הסגנון המאפיין אותו, רואים את הצורך לקבל את החיים, את החוויה, להכיר באמת של החוויה הרגשית, כלב ליבם של החיים הנפשיים ושל המעשה הפסיכואנליטי. כך מדבר ביון על הצורך הבסיסי ביותר של האדם "לאמת רגשית" – emotional truth, ומתאר צורך זה כבסיסי לא פחות ממזון, וויניקוט כותב כי ההתפתחות הנפשית של התינוק עוברת בראש ובראשונה ביכולת שלו ושל אימו "להיות חוויה יחדיו" – live an experience together, כלומר לתת משמעות לחוויותיו של התינוק, ולא רק לתת משמעות, אלא לאפשר לחוויה להיבנות, להיפתח לעוד ועוד משמעויות, רבדים, צורות של חיים.

"מה שכואב כואב, וצריך להגיד את זה, צריך להגיד את זה", אומרת דולורס. נראה כי הפסיכואנליזה היום רואה את הדבר המשמעותי בחייו של האדם ביכולת שלו "פשוט להגיד את זה", את הכאב, את השמחה, את האמת הרגשית של חייו בכל זמן נתון. בתארו את עבודתו הפסיכואנליטית של הרולד סירלס, כותב תומס אוגדן, מגדולי הפסיכואנליטיקאים של דורנו: "בקטע זה [הוא מתייחס לקטע של סירלס, מתוך מאמרו המפורסם oedipal love in the countertransference, העוסק בכך שעבורו (סירלס) זה make sense שכלל שאישה אוהבת יותר את בעלה כך היא תאהב, באופן דומה, את הבחורצ'יק שהוא, במידה רבה, המהדורה הצעירה יותר של האיש שאותו היא אוהבת כ"כ], סירלס מתאר בפשטות, על בסיס החוויה שלו, את מה ש – make sense בעיניו לגבי ההשפעה הרגשית שיש לאנשים זה על זה. פשוט לומר את אשר מתרחש על בסיס חוויותיו של האדם – אינני יכול לחשוב על

דרך טובה יותר לבטא את לב ליבה של חשיבתו האנליטית של סירלס ושל הדרך שבה עבד". המשורר האירי שיימוס היני, זוכה פרס נובל לספרות ב-1995, מיטיב לתאר חוויה זו בדיוק כאשר הוא כותב, בשירו The music of what happens:

There are the mud-flowers of dialect
And the immortelles of perfect pitch
And that moment when the bird sings very close
To the music of what happens.

אך נראה כי היכולת הזו, לשמוע (או לשיר) את המוסיקה של מה שקורה, של מה שפשוט מרגישים, עוברת לא פעם דרך כאב, דרך היכולת לקבל את הכאב, דרך היכולת לחוות אותו כשלך. שם, במשפט הראשון שהזכרתי, שכמעט חותם את הסרט, מחבר את היכולת לחוות את החיים ליכולת לחוות את הכאב: "היום, אבא, אני מבין שרק מתוך הכאב אני יכול באמת להיפתח לחיים, להיות מי שאני, לאהוב". משפט זה כמו משלים את המשפט הפותח את הסרט שבו פונה שם לאביו: "אני מקווה שאתה, שידוע מה זה כאב, תוכל להבין אותי".

אכן, משפטיו של שם על הכאב, על היכולת לחוות את הכאב, ודרכו את החיים, אינם משפטים הנאמרים בינו לבין עצמו, אלא נאמרים לאדם אחר, זה שידוע כאב, זה שיכול להיות שותף ליצירה של חוויית הכאב של האדם. אם נחזור רגע שוב לפסיכואנליזה, הרי שגדולי הפסיכואנליטיקאים של היום, הרואים, כאמור, את המטרה האנושית כיכולת של האדם לחוות את מגוון חוויותיו, ואת מטרת הטיפול לעזור לו לעשות זאת, רואים תהליך זה כמתרחש לא בתוך נפשו של האדם בלבד, אלא בו זמנית, ואולי בעיקר, מתוך המגע היוצר הדדית המתקיים בין נפשו שלו לבין נפש זולתו: "האמירה המולידה את החוויה הרגשית היא הקשר של אדם אחד עם אדם אחר", כותב ביון (אצל סימנגטון, ע' 37). לא רק אדם אחר, אלא זה אשר יכול להשאיל לנו את ליבו, את רגשותיו, את עולמו הנפשי. כך, בפתיחת ספרו "אמנות זו של פסיכואנליזה" כותב אוגדן:

A person consults a psychoanalyst because he is in emotional pain, which, unbeknownst to him, he is either unable to dream (i. e. unable to do unconscious psychological work) or is so disturbed by what he is dreaming that his dreaming is disrupted. To the extent that he is unable to dream his emotional experience, the individual is unable to change, or to grow, or to become anything other than who he has been.

וכמה עמודים לאחר מכן הוא מוסיף:

The patient awaking from a nightmare has reached the limits of his capacity for dreaming on his own. He needs the mind of another person—'one acquainted with the night'— to help him dream the yet to be dreamt aspect of his nightmare.

ג'יימס גרוטשטיין, גם הוא מהפסיכואנליטיקאים הבולטים ומעוררי ההשראה הכותבים היום, מנסח את הדברים באופן הקרוב עוד יותר, לטעמי, לרוחו של "בשביל הפלמנקו". מה שקיים קיים, מסביר גרוטשטיין (הוא מתאר את ה-O של ביון כניסיון לתפוש את זה שהוא הדבר כשלעצמו, מה שקיים, הדברים כפי שהם, וכד'). האתגר המהותי של האדם הוא לא לשנות את מה שקיים, ולא דווקא להשלים איתו במובן הדפרסיבי של קליין, אלא להפוך אותו לשלו, לאישי, לייחודי לו עצמו. אם תרצו, זו אולי המשמעות

של הפרדוקס הויניקוטיאני המפורסם שעל פיו על האדם לחיות את חייו כאילו הוא בורא כל הזמן את העולם אשר היה שם לפניו – רואה אותו, חווה אותו, כשלעצמו, והופך אותו לאישי, לשלו. וכך מסכם גרוטשטיין:

To me, the important transformation is from impersonal O to personal (emotional) O. (p.283)

אך, שוב, זהו אינו מעשה של נפש אחת עם עצמה, אלא תהליך המתרחש בין שתי נפשות, וגרוטשטיין מוסיף:

"By virtue of the analysand's perception that his analyst (and, once upon a time, his mother [and/or father] could *bear* O and be patient enough to wait and sort it out and be able to "translate" versions of it, the analysand, like his infant forebear, is able to accept O as his own experience.

אכן, מה מאפשר לשם, מה מאפשר לאדם, לרדת אל שורשי העצב, אל תוך הכאב שלו, שכן, כמאמר שירו הנפלא של ויניסיוס דה-מוראס, בתרגומו של מתי כספי: "העצב אין לו סוף, לאושר יש ויש".

וזה מחזיר אותי לסרט, ולפלמנקו, ולתחושות שהוא מעורר. לי, אישית, לקח זמן להתחבר לפלמנקו. זה הצריך אותי לחכות, להיות סבלני. כאשר חשבתי מה מקשה עלי להתחבר אליו, שני דברים צדו את תשומת לבי. הראשון, משהו שנראה היה לי במבט ראשון קצת חדגוני. קצב וטונים שמתמשכים, שהמנעד שלהם יחסית קבוע. הזכיר לי קצת את התחושה בהקשבה למוסיקה ערבית קלאסית, כמו זו של אום-כולתום. זה נמשך, עוד ועוד, חוזר על עצמו. לוקח זמן, לאוזן קצרת רוח, להתמכר לניואנסים הקטנים, להשתנויות הקלות, לראות את האדוות הקלות כגלים בעלי משמעות וסגנון ואופי משלהם. לאט לאט זה קורה, לאט לאט (לפחות לי) מתחילים לראות צבעים רבים בתוך הצבע הלכאורה יחסית אחיד, מתחילים להיווצר גוונים, מתחילה עלילה, התרחשות, מתחיל טיול רגשי. בהדרגה הוא מתעצם, בונה את החוויה. מבלי משים מתחילים לחלחל הכאב, השמחה, היופי, העצב. לאיטם מתחילים להתגלות השורשים. החפירה היא עדינה, לא ברוטאלית, לא אינטרפרטציה קליינאנית חודרת כליות ולב, אלא מסע ויניקוטיאני/מייקל אייגני/ תומס אוגדני אטי, מסתובב, בא והולך, מתקרב ומתרחק, והולך וחושף.

הדבר השני שצד את תשומת לבי היה שרקדני הפלמנקו רוקדים לבד. כמי שבא מתחום האמנות האינטרסובייקטיביות על אודות נפש האדם, משהו בכך שריקוד הפלמנקו הוא כל-כך סוליסטי עורר בי חוסר נוחות מסוים. פחות או יותר באותו הזמן שקיבלתי את הסרט של שם לצפייה, הגיע אלי גיליון חדש של ה-PD, ובו מאמר יפה של וילמה בוצ'י (לומר מילה עליה) בשם:

It Takes Two to Tango – But Who Knows the Steps, Who's the Leader? The Choreography of the Psychoanalytic Interchange.

התחלתי לחשוב על הפלמנקו מול הטנגו. בוצ'י אינה כותבת על הטנגו הסלוני, אלא על טנגו ארגנטינאי. מתברר שיש הבדל. בניגוד לטנגו הסלוני, הטנגו הארגנטינאי מבוסס ברובו על אימפרוביזציה, כך שמרכיב התקשורת, המיידית, הגופנית, הלא סימבולית, משמעותי מאוד. לא רק זה, אלא שהיכולת של הזוג לרקוד את הריקוד תלויה כל העת במה שמורה הטנגו של וילמה בוצ'י, דרדו גלטו (Dardo Galleto) קורה "רגע-האולי" (The moment of maybe), והמושג של "אפשרויות נוספות" – extra possibilities. שני המושגים הללו באים לציין את הרעיון, או החוויה, שעל מנת שריקוד הטנגו אכן יהיה מה שהוא צריך להיות, על שני המשתתפים ליצור את הריקוד מרגע לרגע. הם יוצרים את הריקוד דרך חווייתם את עצמם, דרך חווייתם את האחר, ודרך התנועה מחווייתם את עצמם לחווייתם את האחר. חלק חשוב ביותר של תהליך יצירה הדדית זה הוא אותם רגעים שבהם **לא יודעים**: לא יודעים מה יקרה ברגע הבא, מה יעשה השותף ברגע הבא, מה אעשה אני ברגע הבא, כיצד יראה הריקוד ברגע הבא. רק כך מקבל הריקוד את משמעותו האמיתית – יצירה הולכת ומתחדשת של תחושות, של חוויה, של תנועות ושל משמעות התנועות, יצירה של העצמי, של האחר, של הדיאדה, של הטנגו עצמו. כותבת בוצ'י:

"Dardo has frequently uses the concept of "maybe" and "extra possibilities" and struggles to explain what they mean, or what he means by them. Both mean we need to explore inside ourselves and feel our partners to know what to do next. In the dance we need to have a moment of waiting, not knowing what coming next (the moment of *maybe*) for the dancing to be real. What we do next *is not known*, in a sense *does not exist* until the two partners construct it, each with his or her separate roles. In order to let this moment happen we (tango dancers) need to be *balanced* and *grounded* in our own bodies, and to be *open* to the other at the same time, and we need to *wait* to know ourselves or the other before we move." (p. 46)

הדבר המרתק בעיני בתיאור ריקוד הטנגו הזה, הוא שהריקוד לעולם אינו הריקוד שלי, ולעולם אינו הריקוד שלך, אלא נע תמיד, כמו השלישי האנליטי של אוגדן, בין היותנו שני גופים/נשמות נפרדות, לבין הדרך שבה אנו יוצרים זה את זה. זהו ריקוד שעל מנת שיהיה באמת שלי, הוא צריך להיות גם כל הזמן יצירה שלי ושל זולתי. יתרה מזו: **הדרך היחידה שלי להרגיש באמת את האחר היא להרגיש אותו מתוכי, והדרך היחידה שלי להרגיש באמת את עצמי היא להרגיש את עצמי מתוך האחר.**

בוצ'י, אם כן, כמו ויניקוט, ביון, אוגדן וגרוטשטיין, רואה את החוויה כנוצרת ומוחשת באורח בלתי פוסק בין האדם לבין זולתו, בין החוויה שלי עם עצמי לבין החוויה שלי הנוצרת עם האחר. המחשבה הזו חשובה ויפה ובלתי ספק יש בה המון אמת, אך לא תמיד פשוט לחבר אותה לעצב, לכאב. לכאורה, יש בעצב משהו שהוא מאוד של האדם לבדו, עם עצמו. לא פעם אנחנו מקשרים עצב לבדידות.

יש המון בדידות בסרט של שם. יש המון בדידות בדמות של אביו, שמחד נוכחת כל-כך, ומאידך ניצבת לה במרחק, כאובה, מחזיקה את הכאב בתוכה, נוגעת לא נוגעת. הלב יוצא אל הילד המשוטט בהרי ירושלים, מביט באביו, מנסה לחוש את חייו, מנסה לדעת את כאבו. מכסה עין אחת – מעין אמפטיה קוהוטיאנית שכזו – ומנסה ללכת בלי ליפול. אנחנו לא יודעים אם הצליח. האם שם נמצאים שורשי העצב, שורשי הכאב, באחר הכאוב החשוב לנו כל-כך, שאנחנו רואים את כאבו, חשים אותו יום-יום, לא יודעים כיצד לגעת בו והאם מותר והאם אפשר בכלל? האם כאב עצור של אדם אחד יכול להפוך לשורשי כאבו של האחר? במאמרו המכונן primitive emotional development כותב ויניקוט כי המטופל המדוכא צריך לדעת כי המטפל יכול להכיר ולהתמודד עם דיכאוננו שלו עצמו:

The depressed patient requires of his analyst the understanding that the analyst work is to some extent his effort to cope with his own (the analyst) depression".

זה די מדהים שב-1945, כשהמודלים השולטים בכיפת הפסיכואנליזה לגבי הדיכאון הם תפישת המלנכוליה של פרויד והאשמה המלווה בצורך בתיקון של קליין, מציג ויניקוט תפישה שאינה רק נוגעת בהעברה בין דורית אלא היא גם, בעיני, אקזיסטנציאלית במהותה. מדוע אני אומר העברה בין דורית? שכן מהות האמירה של ויניקוט היא שחלק מהדיכאון של אותו מטופל מדוכא הינו תוצאה של היותו נושא הדיכאון של הוריו אשר לא יכלו לשאת אותו בעצמם. מאחר שהם, שלא כמו המטפל המתואר במשפט, לא יכולים היו לשאת או להתמודד עם דיכאונם שלהם, הרי שמשימה זו הוטלה כולה לפתחו של הילד, שנאלץ לשאת את דיכאון כולם על כתפיו. זו בדיוק הסיבה שהוא דורש ממטפלו את ההבנה שתפקידו הוא להתמודד עם דיכאוננו שלו (של המטפל) – שכן אז יוכל המטופל המדוכא/הילד נושא הדיכאון להשתחרר מעט מתפקידו זה. ומדוע אני אומר שזו אמירה אקזיסטנציאלסטית במהותה? שכן ויניקוט אינו מתייחס לדיכאון של המטפל, או של המטופל, או של ההורה בזמנו, כתופעה פתולוגית. הפתולוגיה אינה בדיכאון, או בכאב, או בעצב. הפתולוגיה היא בחוסר היכולת לשאת אותו, בניסיון לקבע משהו אחר כנושא שלו, ובהצלחה של ניסיון זה, כלומר במצב שבו האדם נאלץ לשאת את חוויית הדיכאון כחוויה מזהה-עצמי, כמה שבו זמנית מגדיר אותו ושולל – או "גואל" –

חוויה זו מאחרים. הדיכאון עצמו, הכאב או העצב, אינם פתולוגיים, קיומם אינו מוטל בספק והם חלק בלתי נמנע, ואולי אך חשוב, מהחיים עצמם. שורשי העצב אינם בפתולוגיה. שורשי העצב הם בבריאות ובחיים. השאלה היא כיצד הם צומחים, לאן הולך הגזע, כיצד מרשרשים העלים.

וכך אומר שם בסרט: "דרך המוסיקה התחברתי לכאב של אנשים זרים. אנשים שלא הכרתי. הייתי שומע פלמנקו, ובוכה בלי לדעת למה. אז לא הבנתי, אבא, מה זה הדבר שעובר עלי. כשהיא הייתה שואלת אותי בטלפון מה קורה אתי, ומתי אני מתכוון לחזור, הרגשתי שאין לי סיכוי להסביר. אמרתי לה שאני צריך עוד זמן." וכמה דקות אחר כך הוא מוסיף: "לילות שלמים לא יכולתי להירדם. המוסיקה הזאת העבירה לי צמרמורת בכל הגוף, פתחה לי מקום שאבד איפשהו בילדות". אין ספק שהמוסיקה של הפלמנקו, שהריקוד של הפלמנקו, מאפשרים את אותה נגיעה ישירה בשורשי הכאב של החיים. לאו דווקא בסיבות לכאב – בשורשי הכאב. המשפט הזה של שם: "הייתי בוכה בלי לדעת למה" נראה לי כל-כך חשוב. לקחתי אותו איתי לקליניקה. התחלתי לנסות לחיות אותו כמטפל. שאלתי את עצמי: לו היה בא אלי מטופל שלי, ואומר לי כך, אומר לי שהוא בוכה ואינו יודע למה, כיצד הייתי מגיב? נראה כי התגובה האוטומטית היא לנסות להבין למה. לשאול, לרדת אולי לא אל "שורשי העצב", אלא אל "סיבות העצב". הייתי מנסה לברר איתו מה הרגיש, מה קרה לו, במה נגע. הייתי אולי מנסה לשאול את מה שכול הורה או חבר שואל כשהוא רואה את יקירו שרוי במצוקה: מה קרה?

אבל אז חזרו אלי דבריה של דולורס אגוחטס: "יש לנו קשר עם הטבע...מה שכואב כואב, וצריך להגיד את זה, צריך להגיד את זה". כן, ייתכן כי חשוב להגיד את העצב, את הכאב, ולא את סיבותיו. נדמה היה לי לפתע כי כאשר אני שואל את המטופל שלי מדוע הוא בוכה או עצוב או כואב אינני מקרב אותו לשורשי העצב, אלא מרחיק אותו. שורשי העצב אינם בסיבות, אינם בלמה. שורשי העצב הם בחיים. ולכן טוב עושה שם כשהוא בוכה מבלי לדעת למה. הוא בוכה כי הוא, אולי לראשונה, יכול להרגיש פשוט את הכאב העצום שיש בחייו, שיש בחיי אביו, שיש בקשר ביניהם. אי אפשר לומר את הסיבות לכאבים הללו, למרות, שלכאורה, הסיבות ברורות: כאב פיסי עצום ובלתי מרפה (כל מי שעבר בחייו תקופות של כאב פיסי מתמשך יודע את עוצמתו ועומק הייאוש, התסכול, הזעם, הזעקה הנפשית המלווה אליו – די! למה? אינני יכול יותר!); טראומה נפשית קשה המלווה למלחמה הקשה שעבר האב; טראומה מתמשכת שחווה ילד אשר רואה את אביו סובל כל-כך ואינו יכול להושיע; ועוד ועוד. וכמובן – בדידות איומה, של האב, של הבן. אך נדמה לי כי את כל אלה ידע כבר שם עוד קודם. מה שהפלמנקו מצליח לעשות ששום דבר אחר לא הצליח עד אז הוא לא לחבר אותו לסיבות העצב, אלא, למהות העצב, לחיי העצב. הזכרתי בתחילת דברי את המשפט, החשוב כל-כך, של שם: "היום, אבא, אני מבין שרק מתוך הכאב אני יכול באמת להיפתח לחיים, להיות מי שאני, לאהוב". והינה אני רוצה לרגע להפוך אותו: "רק מתוך שנפתחתי לחיים, והייתי מי שאני, ולמדתי לאהוב, אני יכול להרגיש את הכאב". כמה מטופלים שלנו עוברים תהליך שכזה. החיבור שלהם לעומקי הכאב שלהם אינו מגיע מתוך עיון בסיבותיו, אלא דווקא מתוך תהליך ההתמסרות שהם עוברים, התמסרות למה שקורה בתוכם, התמסרות למה שקורה בינם לבין מטופליהם, התמסרות לאימפקט של החיים עליהם. לא פעם אנו רואים כי עבור מטופלים מסוימים רגעי החסד בטיפול הם דווקא הרגעים של ההתחברות לעצב, שהיא ההתחברות להיותם, לפעמים לראשונה, אנושיים במובן מלא של המילה. האם הייתי יכול לומר, אם כן, למטופל הבוכה ואינו יודע למה, כי בודאי יש סיבות, כי תמיד יש סיבות, וכי בודאי חשוב שנמצא אותו ונדון בהן, אבל יש חשיבות עצומה, ולו לרגע, לא רק לכך שהוא בוכה, אלא שהוא בוכה "מבלי דעת מדוע, וכיצד ובשל מה זה ואיך"? והאין זו גדולתו המדהימה של אליפלט של אלתרמן, אותו "ילד ביש גדא גדול...ילד בלי אופי, אפילו במיל", אותו ילד אשר "אם גוזלים מידי צעצוע, הוא נשאר מבולבל ומחייך, מחייך בבלי דעת מדוע, וכיצד ובשל מה זה ואיך", וסופו הכאוב והמופלא ידוע, ותמימות זו, חיבור ישיר, בלתי מתווך, "דולורס אגוחטסי" במהותו זה הם הם אשר גורמים לאותה נחת עצומה שיש ממנו במרום. ושנים אחר-כך מחרה מחזיק מיכה שטרית אחרי

אלתרמן ומצביע בדיוק על אותו חיבור שבין תמימות, פשטות, ישירות, עצב ומגע עמוק עם שורשי החיים כשהוא שר, כאילו שר על זמרי הפלמנקו, או על ילדים המשוטטים בהרי ירושלים ומכסים את עינם האחת כדי לראות איך זה להיות אבא: "לחיי התמימים, ודוברי האמת, לכל החיים, את חייהם באמת, שזוכרים את השמש, ונוגעים באור, שיודעים אהבה, שאינה בת חלוף", ולמעשה זה מתחיל עוד קודם בשיר: "עמוק בליבך, עיגולים של שמחה, ואור גנוז בנשמת אפך, עמוק בלב, עיגולים של כאב, אתה שונא, אתה אוהב" – והינה שוב, אותו מלאך: "יהללו, יהללך מלאכים, ולא תאבד דרכך בזהר ובחשיכה. יהללו, יהללך מלאכים, שמחות קטנות יאירו, כנצנוץ הכוכבים". האם הייתי יכול לומר למטופל כי בכי בלתי ידוע זה נוגע ב-, נובע מ- שורשי העצב עצמם? האם הייתי יכול לחוש זאת?

אני, אישית, מאמין גדול בבלתי ידוע. אני מאמין כי כל ידיעה, על מנת להיות באמת ידיעה, חייבת לעמוד כל הזמן לצד אי ידיעה. בשפתו של ביון, ליד כל דבר צריך לעמוד ה-שאינו דבר, החסר או ההיעדר. בדיונו ברעיון זה אצל ביון כותב אייגן: "מבחינתו של ביון, המונח **שאינו-דבר** מתפקד כשומר של חיי הנפש. הוא מגן על הנפש מהפיכתה לקונקרטיה מדי, מהתייחסות אליה כפשוטה כמשמעה, או מראייתה כאובייקט גרידא... האופן שבו האדם מתייחס למה-שאינו ממלא תפקיד חשוב בדרך שבה הוא מתייחס למה-שישנו". אחד המושגים החשובים ביותר בעיני, בפסיכואנליזה, הוא מושג התנועה וההתחלפות. כדי שהאדם יוכל אכן לחוות את עצמו, לחוות את האחר, ולחוות את הקשר ביניהם, לעולם צריכות חוויות אלה לנוע בין הקיים לבין האיננו, בין המוכר לבין הנעלם, בין הנוכח לבין הנעדר. מייקל אייגן כותב: "איזו חוויה נהדרת היא כאשר האדם חש את עצמיותו הבסיסית ביותר, את פנים-פנימיותו, ואומר: אהה, זה אני!" אך הוא ממשיך מיד: ואיזו חוויה נפלאה היא לאבד תחושה זו בתוך המגע שלי עם האחר, ולרגע לא לדעת כלל מי אני, והאם יש איזשהו אני בכלל". במקום אחר, בו ניסיתי לתאר את מה שאני מכנה "מסע ההתמסרות", כתבתי על חשיבותו של ההיעדר, של החסר, כדי למנוע את מה שתיארתי כ"חרדת התמלאות יתר" או חרדת נוכחות יתר, או, אם תרצו, חרדת ידיעת יתר (omniscience). אני סבור כי אי אפשר לחוות חוויה כלשהי כאשר העיניים דבוקות אליה ללא הרפיה. אפשר לנסות את זה. כאשר מתבוננים על משהו זמן רב, הולכים ומאבדים את היכולת לראות אותו.

אני רוצה להרחיב רגע על העניין הזה, שכן אני סבור כי הוא נמצא במרכזם של שורשי החיים, של שורשי החוויה, של התנועה בין הפלמנקו – עוצמת החוויה של האדם היחיד, לבין הטנגו – היווצרות החוויה במימד המשותף. נדמה לי כי רק בתנועה בין היחיד לשניים, בין הקיים להיעדר, בין הפלמנקו לטנגו, יכול האדם למצוא את חוויתו המלאה, יכול היה שם למצוא את יכולתו לאהוב, ואת יכולתו לכאוב. כל עוד ניסה רק לאהוב, לא יכול היה לאהוב באופן מלא ולא יכול היה לכאוב באופן מלא. כל עוד ניסה רק לכאוב, לא יכול היה לכאוב באופן מלא ולא יכול היה לאהוב באופן מלא. כך שאני רוצה להרחיב מעט על התנועה הזו.

כאשר הפילוסופיה המערבית הציבה במרכז הקיום האנושי את יחסי האדם-זולת במקום יחסי האדם-אל, היא צעדה צעד בלתי נמנע אל עבר הכנסת האמונה, ולא רק האמון, אל תוך יחסיהם של בני האדם. המרכיב הבסיסי ביותר ביחסיו של האדם עם אלוהיו היה התמסרותו של האדם לידוע וללא ידוע שבאל, להיותו ולאי-היותו, להיותו הביתא המוחלטת ("אהיה אשר אהיה") והאלפא המוחלטת (שוב: "אהיה אשר אהיה"). בשיאי הפילוסופיה המערבית, מהיגל ועד לוינס, מתרחשת התמרה מתפישת האין-סוף כטמון ביחסי אדם-אלוהים אל עבר תפישת האין-סוף כטמון ביחסיו של האדם עם זולתו. אין-סופיות זו כרוכה, ואף מותנית, לא רק ביכולתם של שני הסובייקטים להשפיע זה על זה, אלא גם ביכולתם של היחסים ביניהם ללבוש ולפשוט צורה, וחשוב מכך, או הכרחי לשם כך, לאבד צורה. כדי שלחסי אני-אתה תהיה משמעות אמיתית של יצירה והשתנות, על יחסים אלה להתמסר לקיום האין-סופי, ההולך בד בבד עם היעדרו של קיום כלשהו. הן היגל והן לוינס, כל אחד במונחים המיוחדים לו, הדגישו את ההבדל העצום שבין היות לבין התהוות. בעוד שהיות הוא מונח חיובי וסופי, התהוות לעולם כוללת בתוכה שלילה, חוסר-קיום ואין-סופיות. מעניין לשים לב בהקשר זה, כי ב'קְרָדו' המפורסם שלו כותב פרויד:

"Wo Es war, soll Ich werden", כאשר הפועל werden, בגרמנית, הוא יותר בעל משמעות של התהוות מאשר של היות (וכך היה מתקבל בעברית משהו כמו: היכן שהיה האיד יתהווה האגו). היות היא חוויה של קיום, בעוד התהוות היא תמיד חוויה של תנועה. זהו שורש הסיבה לכך שהתמסרות, שהיא גרעינה העמוק של התנועה, של יכולת ההתהוות ושל האינטרסובייקטיביות, אינה יכולה להתרחש אלא במרחב האין-סופי הנוצר בין שדה המשמעות של נפש אחת לבין שדה המשמעות של המפגש בין שתי נפשות. פוטנציאל היצירה האמיתי של העצמי אינו נמצא במפגש עם הדומה והזהה, אלא עם האחר והשונה. כך, חווית האין-סופיות האנושית אינה יכולה להתקיים רק מתוך המפגש של האדם עם עצמו, עם הדומה, המוכר או הידוע. עצם קיומה מתהווה מתוך תנועת ההתמסרות ל-שאינו-קיים, תנועה אשר מתאפשרת לסובייקט רק מתוך המרחב הנוצר בינו לבין 'הנפש האחרת', הזרה, המוכרת והנעדרת, הנוצרת איתי והנעלמת לפרקים. ההתמסרות היא אין-סופית מכיוון שהיא נוגעת באין-סופיות הנפש של האחר, אשר היא אין-סופית רק בזכות היותה נוגעת באין-סופיות הנפש שלי. לב ליבה של ההתמסרות הוא האין-סופיות. ולב-ליבה של האין-סופיות הוא המציאה, האיבוד, והתנועה בין קיים נעדר ובין חוויה לחוויה.

שם קורא לסרטו בשביל הפלמנקו – Por El Flamenco. העברית עושה פה טריק יפה. לא רק בשביל במובן למען, אלא גם שביל במובן דרך, מסע. מתאים מאוד לקרוא לסרט הזה מסע הפלמנקו, מסע ההתמסרות אל הפלמנקו. מה עשה הפלמנקו לשם, מה עושה הפלמנקו לאדם, מה עושה הפלמנקו לצופה הסרט, לאט, לאט, בקצב האיטי וחד גוני שלו. נדמה לי כי לפני שהוא מחבר לחוויה, או לעצב, הוא קודם כל משחרר. ההאזנה מתחילה לחלחל, הנפש מתחילה להרפות. זהו חלק מהקסם של המקצב, המלודיה, הנופים והריחות שהיא מעוררת. הצופה, המאזין, ראשית אינו מוצא דבר. ראשית הוא מאבד. הוא מאבד את הרגע, את הקיים, את מה שהוא יודע, את האחיזה במה שהוא יודע, את האחיזה בעצמו. הפלמנקו מעורר את החסר והאין הרבה לפני שהוא מעורר את היש. ואז, דווקא, ורק מתוך ההרפיה הזו, מתוך האובדן, מתוך האין המתעורר, מתחילות לצמוח חוויות. אילו חוויות אלה? של כאב? של אהבה? של שמחה? של חיים? בודאי. כל אלה ועוד רבות. אך הדבר החשוב ביותר שצומח מתוך הרפיה זו היא יכולת התנועה בין חוויות.

ויניקוט כותב כי חוסר האינטגרציה הכרחי על מנת שהאדם יוכל למצוא את חוויתו. במאמר: משחק: פעילות יצירתית וחיפוש העצמי הוא כותב: "האדם שאנחנו מנסים לעזור לו זקוק לחוויה חדשה במסגרת מיוחדת. החוויה היא של מצב לא תכליתי, כאילו נמצאת האישיות בהילוך סרק, במצב של אי-אינטגרציה, מצב של חוסר צורה" (עמ' 80). כמה שורות קודם לכן הוא כותב משפט כמעט מהפכני: "אם האמן (בכל מדיום שהוא) מחפש את העצמי, אפשר לומר שקרוב לודאי שכבר קיים כישלון כלשהו בשדה החיים היצירתיים הכלליים של אמן זה". עבור ויניקוט שורשי החוויה נמצאים במקום שבו חלה התרגעות מחיפוש, שבו האדם מתמסר לתנועה.

נראה כי מה שהפלמנקו עושה לנו הוא בדיוק אותה התמסרות להרפיה, לתנועה. הפלמנקו, באופן פרדוקסאלי, עוזר לנו דווקא להתמסר לטנגו. הפלמנקו מחבר אותנו לאותו מקום שורשי, עמוק, קיים ונעלם, שמתוכו יכולה התנועה של היצירה ההדדית, המתבטאת באופן מופלא כל-כך בטנגו, לצמוח. או אז מתחילים לצמוח שורשי החוויה, או אז מתחילים לצמוח שורשי האהבה, שורשי העצב. במסעו אל הפלמנקו מצא שם את יכולתו להיות לבד ולהיות ביחד, למצוא את עצמו בתוך הקיים ובתוך האין, בתוך עצמו ובתוך זולתו, ומתוך כך למד לחיות, להתהוות, לכאוב ולאהוב, להיות לשם.