

"השרבוט אינו ספונטני": על חניכה לאמנות אצל מיכל היימן

מיכל בן-נפתלי

במבוא לספרו "משחק ומציאות" כותב ויניקוט: "בכתיבת ספר זה סביב הנושא של תופעות המעבר אני מוצא את עצמי מוסיף להסתייג מהבאתן של דוגמאות".¹ כמובן, ויניקוט מכיר בתרומה שדוגמאות עשויות להעניק לתיאוריה המתפתחת, אך הוא מזהיר מפני קיבוע הדוגמא או קיבעון בדוגמא באופן שעלול לקפח את הדינמיות של התופעות. התקדמות תיאורטית כרוכה דווקא בסטייה, ואפילו בשורת סטיות המטות כה וכה את המודל הספקולטיבי המוצע. הדוגמאות משחקות אפוא עם האומניפוטנטיות התיאורטית בהיותן כבר תמיד, בעצם הגדרתן, "כמעט מדויקות",² כמו מילאו בעבור ההוגה או היוצר אותו ערך רגשי ואתי שוויניקוט מטעים בבואו לדבר על סוג ההתאמה בין האם לתינוקה – על האם להיות "כמעט מדויקת", אומר הוא, כלומר לאפשר חוויית תסכול בונה לתינוק, כדי שיוכל ברבות הימים לחוות אובייקטים ממשיים במציאות החיצונית ולא להסתגר בהזיה. ה"כמעט מדויק" כמו נהפך להנחת יסוד אסתטית המלווה ומתנה כל עשייה יצירתית מכאן ואילך, בהקשרים דיאדיים מוחשיים או מדומיינים, בין אדם לזולתו או בין אדם לעולם.

הנחת היסוד האסתטית הזאת מובלעת גם בסרטה של מיכל "מחפשות את שרה", ודומני שלא רק בעבודה זו. מיכל, הבוחרת לקרוא בקול תיאורי מקרה – "קתרינה" של פרויד, "ראיון עם מתבגרת" של ויניקוט – משתמשת בטקסטים הפסיכואנליטיים באופן חדש. היא אינה נוטלת את התיאוריה של ויניקוט, או של פרויד בהקשר שונה בתכלית, כדי לחשוב על היבטים ביצירת האמנות בתיווך הפסיכואנליזה, שכן היא אינה קוראת בטקסטים קריאה קרובה ושתוקה אך ורק מחוץ לעבודתה כנקודת מוצא או אופק פרשני בעבורה. בשביל מיכל, הטקסט הפסיכואנליטי מיועד לשמיעה. הקריאה בו מתחוללת בלב העבודה כחלק אינטגרלי מן העבודה גופא, עבודה שבה האמנית קוראת בקול, משאילה את קולה למטפל ולמטופלת, קוראת ולמעשה אף נקראת בתורה, דווקא משום הדומיננטיות של קולה שלה, כבמעין אוטו-אנליזה. במקרה שלפנינו מדובר בעבודה, שבה ההצהרה לשקם את הממד החזותי בטיפול על ידי הפיכת הטקסט האנליטי לפרטיטורה שיש לבצעה, מנביעה תוצר מלאכותי ולא-מימטי במכוון. באקט הקריאה בקול, שאינו מסווה את ההבדל המגדרי בין המחבר לאמנית-המבצעת, מציעה אפוא מיכל עמדה

¹ ד.ה. ויניקוט, משחק ומציאות (תל אביב: עם עובד, 1995), עמ' 32

² שם, עמ' 44

הרמנויטית, הנובעת אולי גם מן התחושה שאוגדן היטיב לתארה³ באשר לקשר האינהרנטי בין כתיבה לתוכן אצל ויניקוט, שאינו סובל פרפראזה ולפיכך תובע שיקראוהו בקול כבשיר שבו הלשון אינה רק אומרת אלא עושה. אלא שעמדתה ההרמנויטית של מיכל מניחה שלא רק המקור פרפורמטיבי, כלומר אומר ועושה בעת ובעונה אחת, אלא שגם הפרשנות היא כזאת. יתר על כן, הפרשנות מצביעה על ליקוי במקור, ולא רק בגלל הסיבה המפורשת של העדר שרבוטים ומחסור בארכיון. הליקוי במקור נעוץ בתפישה עקרונית יותר לפיה המקור משווע לעבודת פשר פרפורמטיבית כחלק מהישרדותו ומחיוניותו כטקסט המבקש להאריך ימים. הפרפורמנס הפרשני ה"כמעט מדויק" והאנטי-מימטי הזה, הבולט בראש ובראשונה דרך איושה של מיכל בתפקיד ויניקוט והשימוש במסכה שנעשית לבסוף מודל לדיוקן שמצירות שתי הנערות – פרפורמנס החוזר גם במחוות משחק אירוניות והיפרבוליות אחרות לאורך יצירתה – הוא הצריך למשוך את תשומת לבנו בניסיון להבין את העבודה הזאת. אנחנו במרחב הכמעט מדויק שבו דומה שמוצעת לנו מחשבה על התבגרות ועל חניכה לאמנות דרך דיאלוג אקספרסיבי שנרקם עם משחק הדימוי או השרבוט, מחשבה שטרם גובשה לתיאוריה, דוגמא יחידה שהיא מופת, המטילה עלינו, צופיה, את עול פיתוח המוטיבים והמטאפורות שעולות מתוכה.

אני מדגישה את הפרפורמנס המלאכותי, את ה"כמעט מדויק" ואף את ה"כאילו", מפני שהעבודה עלולה להוליך שולל. מיכל מזמינה שתי נערות, אלזה ואמילי, בסביבות גילה של שרה, על אף שאינן זהות למראה, כפי שהוא מתואר על ידי ויניקוט. אמילי, אנו למדים, היא בתה של מיכל, עובדה מכרעת שנשוב אליה בעקיפין בהמשך. שלוש הנשים האלה משחקות בטבעיות, היה ויניקוט עשוי לומר, כלומר נעות בין נוהגן הטבעי, הנדיב, הספונטני לבין יכולתן לשחק את התכונות הללו ולהתאים את עצמן לסיטואציה המבוימת. אבל מיכל הלא יכלה לשחזר את שרבוטיה של שרה ולמלא את הלקונה שהותיר תיאור המקרה בעצמה, כלומר להתפצל בין שני התפקידים, זה של המטפל וזה של המטופלת. הבחירה לשמור על מראית עין של הסטינג הפסיכותרפי, היינו על דיאלוג שמתרחש פנים-אל-פנים, אף כי כמובן כל זה קורה בנוכחות מצלמה, תאורה, תפאורה, בחלל סטודיו רחב החורג בבירור מן החדר הטיפולי ובמשך-זמן קצר יותר מן הפגישה שקיים ויניקוט עם שרה – הבחירה הזאת משמרת בראש ובראשונה את השינוי שהנהיג ויניקוט, בניסוחו של איתמר לוי בספרו "הבית והדרך", מפיצול חזותי והפניית-עורף-למבט בספה האנליטית להפגשת מבטים וערבוב ביניהם.⁴ יתר על כן, הבחירה של מיכל נענית לאינטואיציה המרכזית של ויניקוט באשר להמשכיות הישירה השוררת בין המרחב הפוטנציאלי או מגרש המשחקים של החוויה המשותפת לתינוק ולאמו, או לדמות כמו אימהית, לבין המרחב המשתרע בין מטפל למטופל ובהרחבה בין יחיד לסביבתו. הניסוחים המופיעים ב"משחק ומציאות" ודאי מוכרים לרוב הנוכחים כאן.

³ Ogden, "Reading Winnicott", in *Donald Winnicott Today*, ed. By Jan Abram (London and New York: Routledge, 2013), 213

⁴ איתמר לוי, הבית והדרך: עיונים בדמיון הפסיכואנליטי (תל אביב: רסלינג, 2012)

"המרחב הפוטנציאלי שבין תינוק לאם, בין ילד למשפחה, בין יחיד לחברה או לעולם, תלוי בהתנסות המביאה לאמון. אפשר לראות בו דבר מקודש ליחיד, שכן זה המקום שבו היחיד חווה חיים יצירתיים".⁵ ובמקום אחר: "תחום ביניים זה של חוויה, שאין מציגים לו אתגר ביחס לשייכותו למציאות פנימית או חיצונית (משותפת), מהווה את חלק הארי מחוויית התינוק, וכל החיים נשמר תחום זה בחוויה העזה השייכת לאמנויות ולדת ולחיים עתירי דמיון וכן לעבודה מדעית יוצרת".⁶ השימוש במרחב הפוטנציאלי נקבע אפוא לפי חוויות המתרחשות בשלבים מוקדמים של הקיום. שברירותו של המרחב ופגיעותו של המשחק המתחולל בתוכו נעוצות בקו הגבול שבו הוא מצוי לא מצוי, גבול תיאורטי שבין הסובייקטיבי לאובייקטיבי, בין הזיה וייצוג פנימי לתפישה, בין אובייקטים סובייקטיביים טהורים לבין אובייקטים של מציאות חיצונית, גבול שבתחומו נוצרים אפוא אובייקטים המגדירים סוג חדש של מציאות, אובייקטים שאינם אובייקטיביים או סובייקטיביים אלא בבת-אחת שניהם. הדמות האימהית עשויה לספק באופן טבעי או פעיל או לא-מודע אינטימיות, אמון וביטחון המאפשרים לתינוק להתגבר ולו באופן חלקי על הניגוד הטופי/החללי משני צדי הגבול ולעזור להעתיק את התינוק מן המציאות הפנים-נפשית למציאות של שליטה בממשי. "הדבר החשוב במשחק – כותב ויניקוט – הוא תמיד הפגיעות של יחסי הגומלין שבין מציאות נפשית אישית ובין החוויה של שליטה באובייקטים ממשיים. זו שברירותו של המאגי עצמו, של קסם הצומח בתוך אינטימיות, ביחסים שנמצאים ראויים לאמון. כדי שיחסים יהיו ראויים לאמון, הכרחי שיהיו מונעים בידי אהבת האם, או אהבתה-שנאתה, או התייחסות האובייקט שלה, ולא בידי תצורות תגובה [reaction-formations]. כשהמטופל אינו יכול לשחק, המטפל חייב לתת את דעתו על סימפטום עיקרי זה קודם שהוא מפרש קטעי התנהגות".⁷ ועם זאת, הדברים שציטטתי מתייחסים במידה רבה ליצירתיות המוקדמת הטרום-מינית, שנעורה בין התינוק לאם. ואילו ה"ראיון עם מתבגרת", שנעשה על ידי מיכל לסרט עם מתבגרות, מתרחק לכאורה מדחף האהבה הפרימיטיבי ומן האכזריות התוקפנית וגילויי היצירתיות הספונטניים שהיא מנביעה. אדם פיליפס כותב שוויניקוט לא מסביר כיצד הילד מגיע מן החוויה האישית באובייקט מעברי, שאינו ניתן לחלוקה, לחוויה הכללית, או מדוע וכיצד נבחרים אובייקטים בעלי משמעות חדשים. ואולם הפרפורמנס הפרשני של מיכל מבקש להציע קו המשכי מן הארכאי לתרבותי דרך הטרנספורמציה של השרבוטים לציורים בלב הפגישה הטיפולית עצמה. האובייקטים נעשים אמנות לא רק בשל העמדה וההזדהות הדמוקרטית העמוקה של מיכל העומדת בבסיס יצירות רבות שלה, כמו הפרויקט הנמשך של "הצלם הלא-ידוע". האובייקטים נעשים אמנות בשל שאלת החניכה ומעמד הסרט הזה כמעין מתווה ל-Kunstlerroman [רומן של אמן] או לבילדונגסרומן שאעמוד עליו בהמשך, סרט המתחקה אחר משחק בין אמנית לנערות שלומדות אמנות והיוצר רציפות בין מרחב הטיפול למרחב ההוראה. לפנינו, אם כן, כאילו-טיפול, כאילו-שרבוט, כאילו יחסי מטפלת-

⁵ משחק ומציאות, שם, 120

⁶ שם, 47

⁷ שם, 74

מטופלת או מורה-תלמידה. אנחנו צופים בעולם בדוי הרחוק מילין ממה שקרוי טיפול ממשי, קל וחומר מן המרחב הפוטנציאלי הראשיתי, ועם זאת, על ידי אסטרטגיה כפולה של שמירת קווי המתאר של הטיפול המקורי והרחקתו עשויים ה"כמעט מדויק" וה"כאילו" לעורר את היסוד הבדוי הנעוץ גם במרחב הטיפולי – כלומר את חלקייתה של הברית האנליטית, את המרחק הפעור בינה לבין החיים הממשיים, את המרחב הפוטנציאלי, אכן, שאינו פנימי למטופל או למטפל ואינו חיצוני להם, אלא ממוקם ביניהם, מרחב שכמובן אינו שרירותי בשל כך, מרחב הניחן ביחס הומולוגי למציאות הדמיונית או הנפשית, והמדומה על ידי אנדרה גרין לסימבול (או לסימבולוס) במובן האטימולוגי היווני, היינו לאובייקט או לסימן היכר החצוי לשניים, כשכל צד שומר על חלקו כראיה לברית שביניהם.

משחק השרבוט והדיאלוג האקספרסיבי בתוכו ועמו כסיפור חניכה לאמנות, אמרנו. אך מדוע בחר ויניקוט לא להביא את השרבוטים של שרה ולהסתפק בתרגומם המילולי של הדפים שהיו מונחים קרוב לוודאי לנגד עיניו כשכתב על המקרה? הן כך לא נהג בספרו *Therapeutic Consultations in Child Psychiatry*, או ביחס לציורים שילדים הותירו מאחוריהם ושאותם קיבץ במהלך המלחמה. אפשר להסביר – אם לא בהכרח להצדיק – את בחירתו, בכך שמשחק השרבוטים יועד מלכתחילה לטיפול בילדים, וכי נוכח שרה המתבגרת קיבלו הרעיונות והמחשבות, כלומר הייצוג המילולי של משמעות השרבוטים, בכורה. השרבוטים עזרו להעלות רעיונות ומחשבות אלה בבחינת טכניקה מסייעת שאין לה כשלעצמה ערך סגולי כזיכרון חזותי לא-מודע. מחנות השרבוט, החומקת בהגדרתה ממאמץ ההיזכרות המודע, שימשה כאן אפוא כלי בתהליך הסרת עכבות מן הכניסה ללא-מודע, בצד החלומות החוזרים שביקש ויניקוט משרה לספר לו. ויניקוט שיער כי השרבוט המנוטרל ממחויבות מימטית או ריאליסטית עשוי לחשוף טפח מן המציאות הנפשית של שרה, תוך כדי שיחה שאפשרה לשניהם למעשה להיכנס למשחק ולצאת ממנו כחפצם. היציאה מן המשחק אל הפירוש דחפה את ההתרחשות ממרחב הביניים לתקשורת ישירה עם עולמה הפנימי ועם התרחשויות בחייה ושברה אפוא את האשליה, שבירה שאפשר שהיתה אחראית למודעות-היתר של שרה וחיבלה במשחקה של מי שהעידה על עצמה שהיא מנסה להרשים.⁸ ובכל זאת, מדוע נכנס למשחק הזה איתה מלכתחילה? לאור הערתו בסוף המקרה, שלו ידע שתתחיל בטיפול פסיכואנליטי מיד אחר כך, היה אומר הרבה פחות, אני מניחה שלו ידע זאת, מן הסתם גם לא היה נדרש לשרבוטים, מפני שהפיצול החזותי והפניית-העורף-למבט באנליזה, כאמור, היו פותחים בפניהם תוואי אחר אל הלא-מודע. אבל אנחנו יודעים ששרה הובאה אל ויניקוט על ידי הוריה כשהיתה בת שנתיים, ויתכן שהוא פונה ברגע המעבר הזה שבו מצויה שרה בת השש-עשרה דווקא אל הילדה שבה, אל זו שמוכנה עדיין לשרבט לפניו מבלי להיעלב או לומר לו שזה לא לפי גילה או לסרב לשתף עמו פעולה. זו דרכו להחזירה אחורה, וזו דרכו לחזור להיות ילדה המטופלת אצלו והמשחקת עמו ביחד כמו כדי לא

⁸ליאורה לוריא, "המשחק והמתח הכרוך בו: בעקבות ויניקוט", המשחק: מבט מהפסיכואנליזה וממקום אחר, עורכת: אמיליה פרוני (תל אביב: ידיעות אחרונות, 2002)

להכיר בחלוקף השנים, על אף שהיא משחקת עם תודעה מבוגרת המשיגה שהיא נראית והשואלת את עצמה ואת הנמען-הצופה שלה בו-בזמן אם זה מענג אותה, אם זה מבטא אותה, אם היא מחויבת, אם זה אותנטי.

"במשחק זה", כותב ויניקוט על השרבוטים בפרק "אובייקטים של מעבר ותופעות מעבר", "אני משרבט על נייר איזה שהוא רישום אימפולסיבי, ומזמין את הילד שאני מראיין להפוך אותו למשהו, ואחר כך הוא משרבט לי ואני הופך את השרבוט למשהו".⁹ כללי המשחק אינם חלים אפוא על תכני השרבוט. השרבוט עצמו מונחה על ידי דחף שהמשרבט מתמסר אליו תחילה בעצימת עיניים, בפאסיביות ובאימפולסיביות המועידות אותו להפתעה גמורה, ליד המקרה, בדומה לניסיונות הכתיבה האוטומטית הסוריאליסטית. השרבוט נעשה באופן מכוון לצורה בעלת משמעות רק על ידי האחר. המטפל מזמין את המטופל לעשות בשרבוט כרצונו ואזי התפקידים מתהפכים, המטופל מתחיל ומעביר את השרבוט לעיבודו של המטפל. ויניקוט כאמור אינו מתחם את המנעד של מה שאפשר לצייר בפגישה. החופש המוחלט חיוני לשני הצדדים המבנים יחד את השרבוט, חופש להפוך אירועים קונקרטיים ומדומים לצורות וליטול מהם מרחק אסתטי. בפתח תיאור המקרה "ראיון עם מתבגרת" מופיעה עם זאת הצהרה מוזרה: "ניסיון כושל שלי בשרבוט", הוא כותב, ניסיון המוליך אותו לשוב ולשרבט שרבוט שני. יש כאן שינוי מסוים בלתי מוסבר בכללים. שכן לא ברור מהי אמת-המידה לכישלון ביחס למחווה שבהגדרתה היא אימפולסיבית ונענית ללא-נודע, כלומר מוכנה אף להיות כביכול מושא ללעג או לגיחוך מתוך אמון גמור בסביבה שבתוכה היא מתבצעת. האם המשחק עם שרה מתחיל בפעם הראשונה, או שמא בפעם השנייה, וכיצד הפתיחה הכפולה משפיעה עליו? ויניקוט מספר לנו מאוחר יותר כי גם שרה ברגע מסוים "גילתה קושי גדול ביחס לטכניקת השרבוט". הקושי אינו קשור ביכולתה המודעת לצייר אלא באי-יכולתה לשרבט, בידה הלא משוחררת. במקום אחר בספר הוא כותב: "פירוש בזמן שלמטופל אין כל יכולת לשחק הוא פשוט חסר תועלת, או שהוא יוצר בלבול. כשמתרחש משחק הדדי, פירוש לפי עקרונות פסיכואנליטיים מקובלים יכול לקדם את העבודה הטיפולית. כדי שפסיכותרפיה תיעשה, משחק זה צריך להיות ספונטני, ולא צייתי ונוח לרצות" (77). שרה מודעת לכך שהיא מציירת דימוי "מכווץ, לא חופשי ומתרחב", או לחלופין "שרבוט עם קו שנוסף בכוונה תחילה", שרבוטים המתוארים אפוא בפיה לא במונחי מסומן או אובייקט, אלא דחיסות ומצב רוח. בהקשר הזה היא מעירה כי "השרבוט אינו ספונטני. אני כל הזמן מנסה לעשות רושם, כי אין לי מספיק ביטחון בעצמי". מה שנעשה לכאורה מתוך חופש, בהווה החי, ללא ייסורים, ללא הקרבה, מה שהוא בבחינת ביטוי עצמי מידי, אינו כזה, לעדותה, ואולם ויניקוט בכל זאת מבקש ממנה לצייר את החלום החוזר שלה, בקשה שאינה שזורה אסוציאטיבית בשרבוטים ששרבטה כבר, שאינה עונה למעשה על הגדרת השרבוט, ושלאורה אינה מחויבת המציאות – הן שרה יכולה לתאר את חלומה

⁹ משחק ומציאות, שם, 49

במילים.¹⁰ האם השרבוב הוא לב הטיפול הזה? דומה שזו שאלה בלתי מוכרעת. והאם השרבוב הוא לב הציור, הציור בשלבו הסמיוטי, אם למתוח אנלוגיה לשלב הקדם-לשוני או העל-לשוני של התפתחות השפה בקשר הדיאדי המוקדם לפי קריסטבה? האם השרבוב הוא ציור דחפי שאינו כרוך בשום משא ומתן עם משמעויות סמנטיות מודעות?

נקודת המוצא של עבודתה של מיכל, המשיבה בעקיפין על השאלות הללו בחיוב, היא כאמור הערת השוליים של ויניקוט, שעליה היא מספרת לאלזה: "אין צורך – קובע ויניקוט – להביא כאן את הציורים עצמם" (136). ההסבר שמיכל מעניקה להחלטתה שלה לשקם את השרבובים הללו נראה תחילה כלאקוני מדי, ורק לאחר מעשה אפשר לראות באיזו מידה הוא מתמצת את הסיפור כולו: "אני אדם חזותי", היא אומרת. ברוח המאמץ של איתמר לוי בספרו, גם היא מנסה "לחלץ את השיח הפסיכואנליטי של הראייה מאלמוניותו" ("הבית והדרך", 11), ואין כל ספק ביחס לתרומתה למה שהוא מכנה "המוזיאון של הדמיון הפסיכואנליטי". ואולם "אני אדם חזותי" אינו נאמר רק כדי להצביע על מאמץ להשביע סקרנות אינטלקטואלית על התפר שבין ראייה וידיעה, או לומר דבר-מה על אי-הניתנות-לצמצום של הנראה לנחשב או לנאמר, ואינו מבקש ללכת בדרכים הסלולות כבר של יצירות מופת חזותיות בעיניים פסיכואנליטיות, או אפילו להבליט את היחס החיובי שהפגין ויניקוט כלפי החשיבה החזותית (איתמר לוי מדבר על ההכרה של ויניקוט בעצמי המתהווה בשדה החזותי, ובביטוייה המוחשי ביותר בשיטת הטיפול החזותית שהמציא, כלומר השרבוב, 30). "אני אדם חזותי" מכונן לאימפליקציה מרחיקת-לכת בהרבה בחיפוש המשותף של האמנית והנערות אחר שרה.

מיכל שומרת על צורת הנרטיב של ויניקוט, קוראת את משפטיו כלשונם, ללא שינויי אינטונציה, ומתערבת בתוכו על ידי כתוביות שאינן נשמעות החוזרות על משפטי חיווי מסוימים או מוסיפות לסירוגין סימן שאלה ושינוי שם הגוף. המחוות האלה מאפשרות לשים לב לכמה פרטים או איכויות בטקסט שאלמלא כן עלולים היו להיבלע במזגו המתון, האנושי, הלא-פולשני של ויניקוט, בסגנונו המשוחח הטנטטיבי, בענווה ובאיפוק שלו, אותו קול אינטימי ומשחקי, שלעולם אינו עממי וסנטימנטלי, כפי שמטעים אוגדן, המסמן גם בעבודתה של מיכל מעבר מעיסוק בשאלות אדיפאליות על האב, הדוד, האשמה או הפוליטי, לשאלות על אימהות, אחזקה וטיפול המתחוללים במרחב הביניים של היצירתיות, אף שמטבע הדברים לא מדובר במעבר חד וחלק אלא בבולטות המוענקת כעת למוטיבים מסוימים ולא אחרים. למעשה, קריאה פרוידיאנית בסרט של מיכל, הנרמזת על ידה, עלולה להטות לגמרי את העיניים העצומות הוויניקוטיאניות מן ההתמסרות מתוך אמון לסביבה תומכת לעיוורון לא-מודע או סירוב לראייה נוכח האלברית במשפחה שלעולם אינה שלמה, משפחה המתהלכת על קרקע רעועה, כמו שמראים חלומותיה החוזרים של שרה,

¹⁰ אדם פיליפס כותב: "פרויד המציא את המתודה הפסיכואנליטית בשביל חולים נוירוטיים, וזו מאופיינת על ידי הפרשנות שהאנליטיקאי נתן ללא-מודע המודחק של המטופל. ויניקוט, לעומתו, מתאר מסגרת המשחזרת לראשונה, לכאורה – סביבה שבה ההתפתחות יכולה להתחיל מחדש". בתוך: ויניקוט, תרגמה: מרים קראוס (תל אביב: דביר, 1999), 94

ושהמפתח, דלת הכניסה, שער החוק שלה נתונים בידי האב. מיכל עושה דבר נוסף, הרשום כמובן אצל ויניקוט, אבל בסרט נעשה מורגש ומוליכו לכיוון אחר. מאחר שכעת ברור שהשרבוט אינו ספונטני, הצורות המובנות מוכתבות כהנחיות כשמשמעותן נתונה מראש. מיכל קוראת בקול את המסומנים והמסומנים ומכניסה את הנערות לעולם המכונה כבר בשמות. המשחק נעשה למשחק בעל כללי תוכן וצורה, אף כי הוא משוחרר מטבע הדברים מן הביוגרפיה המסוימת של שרה. גם בתיאור המקרה עצמו ויניקוט מעיד על השרבוט של שרה שהיה "טוב יותר מן הציור שלי", מקום שדומה ששרה מצליחה לווסת עודפות שאלמלא כן יוצאת בחימה שפוכה, למשל בהתקף הזעם שלה בבית הספר, שהיא שבה וחייה או משחזרת בקליניקה.¹¹ מרגרט ליטל מציינת בדיווח האישי על האנליזה אצל ויניקוט, שלנוכח ה"תמונות הפראיות" והשירים המלנכוליים שיצרה "הוא לא היה ביקורתי או שיפוטי, על אף שהיה אומר את מה שחש".¹² החופש המילולי היחיד שמיכל מרשה לעצמה ביחס לטקסט הקולי של ויניקוט מתייחס לנראות של השרבוטים לפי אמות מידה אסתטיות. מאחר שוויניקוט פירש את המסומנים, היא אינה מוסיפה עוד מידע מילולי, אלא מגיבה על הביצוע. התגובה הזאת – "את ממש ציירת" – קשורה במשאלה להחזיק את הסיטואציה ולשמור על מגע בינה לבין הנערות.

אך מהי המשמעות של שרבוט שרבוטיה של מישהי אחרת? האם שרבוט של שרבוט אינו לאלתר ציור? אילו תהליכי העברה ניתן להניח ביחס לנערות המשחקות תרתי משמע, בכל הנוגע לנוכחות של מיכל, למסכה של ויניקוט, לטקסט המשותף של ויניקוט ושרה? מהו מרחב התמרון של הבנות מול האם ומול האב? אם הזמנה כזאת עלולה גם לעורר היענות מתוך מרחק, הכרעה הניחנת אף היא כמובן בתוכן נפשי, הרי שכאן שתי הנערות מחליטות לשתף פעולה ולהתמסר למשחק. הן קשובות, אולי אפילו מרצות, מציינות לכללים בחייכנות ובשקט, ללא קונפליקט, הרחק מדמותה הסוערת והמתריסה של שרה. אם הן חשות שמץ של מתח או חרדה, קשה לומר, הן לא מפגינות זאת לראווה, ומה שמתחולל בתוכן אינו אקוטי במידה כזאת שעלולה לחבל במשחק. הן כמעט שאינן מדברות, זולת בניסיון לוודא אם שמעו נכונה. השיחה מתפתחת דרך השרבוט בלבד ורגע השיא שלה, שהוא בעצם ראשיתו של המשחק במובנו הוויניקוטאני, מתרחש בציור הבלתי צפוי של המסכה של ויניקוט ובהתנתקות הפתאומית מאופן ניהול הדיאלוג עד כה. שימת המסכה על ידי מיכל היא אפוא אור ירוק לשינוי הכללים, אות לפקידת עיניים ולהשבת מבט.

שש עשרה שנה לאחר התערוכה שאצרו הדרה שפלן-קצב¹³ ויהודית מצקל, "הו מאמא: ייצוג האם באמנות ישראלית עכשווית" במוזיאון רמת גן (1997), אפשר לשאול על הפוקוס המשתנה בעבודה של

¹¹ משחק ומציאות, שם, 141

¹² בתוך חרדות פסיכוטיות והכלה: דיווח אישי על אנליזה אצל ויניקוט (תל אביב: תולעת ספרים, 2005), 65

¹³ "קולה של אמא: אמניות ישראליות וייצוג האם", בתוך התשמע קולי? ייצוגים של נשים בתרבות הישראלית, עורכת: יעל עצמון (ירושלים ותל אביב: מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד, 1995)

מיכל שמציגה בעשוריה המוקדמים את דמות האם, למשל בסדרת "נשים שוכבות", כגלגול של פיגורת האם המתה, וכעת דומה שהיא מבקשת אחר דבר-מה אחר דרך מצבי התודעה של הבת או הבנות, מבקשת לשקם את החזותי של עברה כמתבגרת, את החניכה שלה למרחב החזותי, כמו חיפשה את התנועה לאחור מן היצירה אל היצירתיות, אותה יצירה שוויניקוט סבר שהיא עלולה לחצוץ לפרקים בין הצופה ליצירתיות של האמן: "יתכן שאמן מצליח יזכה להכרה כללית, ובכל זאת לא ימצא את העצמי שהוא מבקש ... אם האמן (בכל מדיום שהוא) מחפש את העצמי, אפשר לומר שקרוב לוודאי שכבר קיים כישלון כלשהו בשדה החיים היצירתיים הכלליים של אמן זה. היצירה המוגמרת לעולם אינה מרפאת את החיסרון היסודי של תחושת העצמי". בקולה היא מתווכת אפוא את קולו כדי לדובב את האם כבת, לספר את סיפורה כבת, דיוקן האמנית כאישה צעירה, מתווה של חניכה מינורית העובדת דרך חסר-הצורה, כשהמוליך של סיפור ההתבגרות והחניכה, המהווה תמה מכרעת בספרות הישראלית, ובכלל זה בספרות הנשים הישראלית (יהודית הנדל, עמליה כהנא-כרמון, רות אלמוג), אך טרם גובש כמוטיב נרטיבי או צורני באמנות, אינו המילה אלא השרבוט. מיכל רותמת את אחוות הנערות לחפש את שרה, כל אחת את השרה שלה, כל אחת עם המפתח שבידה, לחפש אותו מומנט שהן חוות עכשיו בהווה החי ושהיא חוותה אי-אז, מומנט שדומה שאנו מאבדים או מאבדות לא פחות, אף כי בצורה אחרת, מן האובדן האינהרנטי של הילדות המוקדמת, תקופות-תקופות מושלות מאיתנו, שנים שלכאורה אינן התכלית של הרגרסיה האנליטית, למרות שבתוכן אנחנו עשויים לעתים לסמן בדיעבד את התמורות המופלגות ביותר, רגע מעבר כאוטי, גם אם דיאלקטי, ששבריריותו כמו מופעלת באופן אמבלמטי בשרבוט, באותה דיפוזיות שלולת-צורה שאינה מעניקה אחדות או ביטחון או רציפות, הממלאת למרב פונקציה פרגמנטרית, כהבזק אינטואציה התר עם זאת אחר השתקפות בחוץ כדי להיעשות לחלק מן האישיות האינדיווידואלית המאורגנת; רגע שעשוי להיות בדיעבד המקור, גרעינה של מה שיובן לימים כיצירה, גם אם גורלו כגורל אובייקט המעבר של ויניקוט, הנפרק בהדרגה מטעינותו הרגשית; רגע שבו הנערה עדיין מובאת או נשלחת לטיפול, כאילו היתה ילדה קטנה; רגע שבקריאה הוויניקוטיאנית של מיכל, השונה מסדרת העבודות שהקדישה לפרויד, לב העניין אינו במיניות של המתבגרת, אלא בבדידותה.