

לחזור ל...¹

לי אלבק גלזר

העבודה עוסקת בחידתיות הנשית דרך סרטו של פדרו אלמודבר 'לחזור' (בספרדית: Volver) משנת 2006. אדון בשאלות: 'מהי אישה?' מה רוצה אישה? מה קורה לה כשהיא הופכת לאם? איך זה משפיע על היותה אישה? מה ניתן לומר על הקשר הייחודי שבין האם לבתה, שאינו מתקיים בקשר שלה עם בנה? סוגיות אלה העסיקו רבות את פרויד ולאקאן והתייחסותם תוצג כאן במקביל לניתוח הסרט.

ב'לחזור' מופיעות בעיקר נשים ועל כן הוא מספק כר נרחב לדיון, וכן הוא עשיר ועמוס בפרטים ומאפשר התייחסות להיבטים שונים מתוכו. גם לאחר צפייה חוזרת ונשנית בסרט, הניסיון לחלץ ממנו תשובה חד משמעית לשאלה מהי אישה נותר עקר ואי אפשר לנסח אמירה ברורה ועקבית שתאפיין את האישה, דבר שעולה בקנה אחד עם התיאוריה כפי שאציג בהמשך.

הסרט עוסק בשלושה דורות של נשים ובמערכות היחסים ביניהן. הוא מגולל את סיפורן של שתי אחיות, ריימונדה וסולה, של אימן אירנה ושל בתה של ריימונדה, פאולה.

בעבודה אתמקד בשני צירים מרכזיים:

1. הציר הראשון נוגע לשם הסרט ולמסמן 'לחזור': לחזור לעבר, לחזור ל'גורל' המתגלגל בין הדורות, לחזור מהמוות לחיים, ולחזור אולי כדי לפעול אחרת ולהתמקם אחרת.

2. הציר השני נוגע ליחסי אם-בת ול-ravage – הרס, חורבן, פורענות, המאפיין אותם, כפי שאלה עולים מהתיאוריה ומומחשים בסרט: היחס האמביוולנטי של הבת כלפי אימה והחסך שנוכח תמיד ביחסים אלה. ציר זה יעבור גם דרך היחסים שבין הגברים לנשים, ה'אין יחס מיני' ותוצאותיו, העלולות להסתיים גם כאן ב-ravage.

שיר הנושא בסרט 'לחזור'

אתייחס תחילה לחלקים משיר הנושא של הסרט, 'לחזור', המהווה את 'טבור' הסרט:

כמעט ויכול אני לראות את הנצנוץ
של האורות שממרחק
מסמנים את שיבתי
הם אלו שעתה נדלקים
השתקפותם חיוורת ומעורפלת
שעות רבות של כאב עמוק.

¹ עבודת סיום במסגרת מסלול מחקר תשפ"א, 2020-2021

למרות שלא רציתי בכך
אהבה ראשונה גורמת לך תמיד לחזור שוב...
תחת הכוכבים המביטים בי בלעג,
וכעת אדישים הם רואים אותי חוזר.

חוזר ומצחי כולו קמטים
רקוטיי לבשו כסף עם נפילת שלג הזמן
להרגיש שחייו של אדם הם רק נצנוץ
עשרים שנה חולפות כהרף עין
ושתי עיניים קודחות רומזות
בצללים מקדימות אותך
ומחפשות אותך וקוראות לך.

לחיות עם נשמה שנצמדת בכוח
לזיכרון אחד מתוק
שגורם לי כל כך לבכות.

אני פוחדת מהפגישה עם העבר, שחוזר לאיים על חיי
אני פוחדת מהלילות אשר מלאים בזיכרונות,
כובלים את חלומותיי.
לחזור.

(תרגום: שגיא נאור)

ריימונדה שרה את 'לחזור' שאימה אירנה לימדה אותה בילדותה. זהו שיר עוצמתי, בעל מסמן חזק ומהדהד המופיע בפזמון כמילה, "לחזור", ומעורר את השאלות: לחזור על מה? לחזור למי? לחזור לאן?

כשמוקד הדיון עוסק בשאלת הנשיות, ניתן להתייחס לשיר כמדבר את היחסים בין גבר לאישה או בין בת לאימה. השיר מדבר על העבר ורשמיו ועל המשוכה לחזור אליו, לחזור לשם. בקריאה שלי ובקונטקסט שהוא מופיע בסרט, השיר קושר בין אהבה לחזרה: הוא עוסק בגעגוע לאם, אך גם בכאב הכרוך בו. האמביוולנטיות המאפיינת אותו, הגעגוע לרגע מתוק שאליו מנסים לחזור, עם הכאב והסיוטים מאותו קשר ראשוני, שלא ניתן להימלט מהם. ויחד עם כאב הלב והזיכרונות המציפים, התקווה היא לחזור. לחזור לאהבה הראשונה, אהבת אם, לפני שהחיים 'נכנסו', לפני שזיכרונות טראומטיים נוצרו. השיר מדבר גם על החיים שנעים קדימה, עשרים שנה שחולפות כהרף עין, ולמרות שהזמן מתקדם, נותר חלק שאוחז בעבר וממשיך לקרוא לאם ולבקש אותה.

החזרה העיקשת הזאת שהשיר מדבר עליה, נוטה להתרחש במנגנון הנפשי. גם באנליזה חזרים שוב ושוב. מילר² כתב על כך: "הפסיכואנליזה עושה סוג מסוים של אנליזה טקסטואלית של השיר הסובייקטיבי... החזרה היא המנגנון הראשון במנגנונים

² מילר, ז' (2001). עצם האנליזה. ירושלים: כתר, עמ' 26.

הפועלים בפעולת הצמצום. הסובייקט מודרך לחזור ולומר, לחזור עוד ועוד על אותו הדבר... החזרה מובילה לפעולה של צמצום, שהיא יצירת נוסחה, פורמליזציה. צעד נוסף הוא למצוא את האבטיפוס שמונח בבסיס המשתנים, הדמות המקורית כביכול, שממנה נובעות הדמויות המשתנות".

החזרה

'לחזור' עוסק בהיבטים שונים של החזרה. עוד לפני הצפייה בסרט מתוודע הצופה למסמן המרכזי דרך שמו. החזרה כציר מרכזי היא קודם כל חזרה אל העבר, אל החטא שבעבר, חטא גילוי העריות וההשלכות שלו בהיסטוריה המשפחתית. החזרה לעבר מקפלת בתוכה את האפשרות לתקן, לפעול אחרת מול תוצאות העבר, לפעול אחרת בתוך היחסים.

מילר³ מציג את פרשנותו של לאקאן למושג חזרה: "אל לנו לטעות בשאלה באיזה צד נמצאת החזרה. את החזרה לאקאן מיקם בתחילת הוראתו מצידו של הסדר הסמלי, כאוטומטון במלוא מובן המילה, אולם לאחר מכן... החזרה היא בעצם בצידו של הממשי-טראומה. החזרה הפרוידיאנית היא החזרה של הממשי-טראומה כבלתי ניתנת להטמעה, ודווקא העובדה שהיא אינה ניתנת להטמעה הופכת ממשי זה למנוע של החזרה". כך החזרה פורשה על ידי לאקאן כ"חזרה על ממשי-טראומה, זו חזרה שבאה לחזור, להפריע... את שלוות הסדר הסמלי, את ההומאוסטזה שלו. הסדר הסמלי, מבחינה זו, פועל למען עקרון ההנאה, האושר, כלומר הנוחות, בעוד שהחזרה כנגד היא גורם לחוסר שלווה".

בסרט 'לחזור' מתקיימת חזרה על גורל מסוים לכאורה, שדרכו העבר קם לתחייה מחדש. הדברים שלא דוברו, שלא הוטמעו, חזרו דרך הממשי-טראומה באופן שניתן אולי לכנותו "בין דורי". אפשר להניח כי אף שהדברים לא דוברו, משהו מהם בכל זאת עבר, וחזר לערער ולחזר את ההומאוסטזה בדור השני.

מול ההחזרה של העבר, הדמויות יכולות במקרים מסוימים להתמקם באופן שונה, לבחור אחרת, גם אם בצורה מוגבלת. בריאיון עם לאקאן⁴ ב-1957 שבו הוא מתייחס לספרו של פרויד "איש העכברושים", הוא אומר שהופתע מכך שמה שחוזר מההדחקה הוא לא אירוע מסוים או טראומה, אלא קונסטלציה מסמנית השולטת בגורלו של הסובייקט מעצם בואו לעולם. קונסטלציה זו שייכת לפרה-היסטוריה של הסובייקט, קודמת לו, קובעת ומתווה את נתיב גורלו. הגורל החוזר ב'לחזור' שזור ב'אין יחס מיני' ומתבטא במיתוס המשפחתי אודות חוסר המזל של הגיבורות הנשיות עם גברים,

³ מילר, ז' (2011). האחד כולו לבדו, עמ' 24, לא פורסם.

⁴ Interview with Jacques Lacan, 1957 Published in L'Express in May 1957. Retrieved from <http://braungardt.trialectics.com/projects/psychoanalysis/lacans-life/interviewjacques-lacan/>

שאולי אפשר לומר שמגיע לשיאו בחזרה של אקט גילוי העריות, שהחל עם אביה של ריימונדה וחזר עם אביה של פאולה.

בספרו של מילר⁵ "הסימפטום הלאקאנייני" הוא כותב ש"מכיוון שהיחס המיני אינו ניתן להצפנה, תמיד משהו מופיע מחדש בממשי". בהמשך הוא מוסיף כי "העובדה שהיחס המיני נדחה מהסמלי, שבלתי אפשרי להצפין אותו ושכמו יופיע הצופן הפאלי – עובדה זו גורמת לכך שהסימפטום יופיע בממשי".

החזרה היא גם על התמקמות בלתי אפשרית של הנשים ביחס לגברים בחייהן, יחסים המובילים בסרט את הנשים שוב ושוב למצב של הרס. ravage. כמעט בהמשך ישיר לכך, מתקיימת חזרה על הריגת הגבר: האם אירנה הורגת את בעלה ששכב עם בתה; הנכדה פאולה הורגת את אביה החורג שניסה לשכב איתה. בשני המקרים מדובר בגברים שחצו את האיסור על גילוי עריות. כך החזרה מופיעה באקט של האישה מול הגבר – ההרג שמחוץ לחוק, מול האקט המיני שמחוץ לחוק.

חזרה נוספת שמוצגת בסרט היא החזרה מעולם המתים לחיים. אם המשפחה, אירנה, חוזרת לחיים כרוח רפאים (בספרדית *fantasma*) לאחר שכל תושביה הכפר האמינו כי נספתה ביחד עם בעלה בשריפה. החזרה מעולם המתים מתכתבת גם עם המיתוס של הכפר אודות האמונה שהמתים חוזרים לחיים כדי לתקן את העבר.

החזרה מתווה אם כן את העלילה בסרט: מה שהחל בסצנת הפתיחה בבית הקברות, ובו נשים עוסקות בניקוי המצבות, חוזר לכל אורכו, כשכל חזרה מכילה בתוכה משמעות נוספת למסמן. החזרה אם כן אינה שחזור גרידא, אלא היא טומנת בחובה אפשרות להתבוננות נוספת.

סצנת הפתיחה

הסרט נפתח בסצנה שבה גיבורות הסרט ריימונדה, סולה ופאולה נמצאות בבית קברות ומנהלות דיאלוג תוך כדי ניקוי הקברים. חלק זה עשיר בפרטים ומהווה את נקודת המוצא שממנה מתגלגל הסיפור. בתמונה הראשונה מופיעה מצבה ועליה שתי תמונות של בעל ואישה. הם מוצגים באידיליה כמי ש"בחייהם ובמותם לא נפרדו". התמונה של הזוג על הקבר מצביעה על האשליה של איחוד אפשרי בין גברים לנשים, דבר שעומד בניגוד לאמירה של לאקאן כי קיים "ניתוק בין הגבר לבין האישה בצורה של אין יחס מיני"⁶. כך הקשר בין הגבר לאישה אינו מומשג כאיחוד בין המינים, אלא כאי-איחוד, כדבר שלא יכול להתקיים בהרמוניה. בלשונו של מילר, "אף שיש יחסים, ישנה נוסחה גנטית, אין דבר מה שווה ערך לכך במישור היחס בין הוויה מינית אחת להוויה מינית אחרת"⁷.

⁵ מילר, ז' (2010). הסימפטום הלאקאנייני. תל אביב: רסלינג, עמ' 39.

⁶ מילר ז' (2000). שש הפרדיגמות של ההתענגות, מחברות פרוידיאניות מס' 8.

⁷ מילר, 2010, הסימפטום הלאקאנייני, עמ' 95.

ה'אין יחס מיני', שבמובן מסוים עובר כחוט השני לאורך כל הסרט, מופיע כבר בתחילתו ומצביע על כך שגברים ונשים יכולים לשכון בהרמוניה רק במותם, כתמונה על גבי מצבה. נראה כי בסרט, המוות מהווה את ההסדרה היחידה של היחסים בין המינים.

בסצנה זאת, כמו ברוב הסצנות בסרט, כל הדמויות הן נשים ואין בהן אף גבר אחד. זהו סיפור על כפר של נשים ועל היחסים ביניהן, סיפור על סולידריות שמתקיימת בין נשים. הגברים נעדרים. הם מתו, נהרגו או הסתלקו, וניתן לומר שמתרחשת העלמה שלהם, שממשיכה להתקיים עם התקדמות העלילה.

האמירה 'אין יחס מיני' מתייחסת לכך ש"ההוויה המדברת, כהוויה המצויה בעמדה מינית, אינה מוצאת בן זוג במישור המסמן הטהור, אלא היא מוצאת בן זוג במישור ההתענגות, והיחס הזה הוא תמיד סימפטומטי".⁸ זאת מכיוון ש"ההתענגות הינה התענגות של הגוף העצמי, הגוף של האחד", כך שלא ניתן להתענג בשניים.⁹ המיניות האנושית בנויה לא באופן הרמוני, כמו ברבייה של בעלי החיים, אלא שישנו דבר מה שמפריע, שמתערב, שלא מסתדר, שמוחמץ. "במין האנושי לא מצוין מיהו הפרטנר עבור אף אחד, המין אינו מוביל אף אחד מאיתנו אל הפרטנר הטבעי, המין אינו מספיק כדי להשיג פרטנר. מכאן שבכל פעם שנקשר קשר מדובר בקשר סימפטומטי... אין קשר כלשהו שניתן לקשור בין שני בני אדם אשר לא יעבור דרך הסימפטום. זה מה שמוביל את לאקאן לקשור בין פרטנר לבין סימפטום... בצורתו המפותחת, הסימפטום הוא האמצעי שלנו להסתדר עם המין האחר כי חסרה לנו הנוסחה של היחס המיני בין ההוויות המיניות".¹⁰ "אנו מגדירים את הסימפטום כאופן של התענגות, וליתר דיוק התענגות של מסמן אדון".¹¹

במישור של בני האדם אין נוסחה של היחס המיני מכיוון שיש ייצוג אחד בלבד: הפאלוס, המשותף לשני המינים ועל כן לא מייחד הבדלים. ההבדלים בין המינים נוגעים אם כן לפן הייחודי שבהתענגות, שיכולה להיות פאלית או סופלמנטרית.

הופעתם של הגברים בסרט 'לחזור' ממחישה שהם לא אוהבים. אין אהבה מצד הגבר בכל ההיסטוריה של הסיפור המוצג. הגברים לא הצליחו להפוך את הנשים שאיתם לאובייקט סיבת האיווי. הגברים המוצגים לא בחרו אישה יחידה, כך שהאבהות כפונקציה לא מגולמת באף אחד מהם. אלה גברים שלא הסתפקו ברעייתם, וחיפשו משהו נוסף, אחר. בשני המקרים – אביה של ריימונדה ואביה של פאולה בחרו באפשרות ההרסנית ביותר.

חלק מרכזי מעלילת הסרט מתרחש בכפר במחוז לה מנצ'ה, שבו נולדו וגדלו ריימונדה וסולה ובו מתגוררות דודתן פאולה, ואגוסטינה, שכנתה של פאולה. זהו גם אזור

⁸ מילר, 2010, עצם האנליזה, עמ' 70.

⁹ שם.

¹⁰ מילר, 2010, הסימפטום הלאקאניני, עמ' 95.

¹¹ שם. עמ' 32

הולדתו של יוצר הסרט אלמודובר. את פרסומו קנה המחוז בזכות "דון קיחוטה איש לה מנצ'ה". את טחנות הרוח שבהן נלחם דון קיחוטה מחליפות בסרט טורבינות רוח, המופיעות פעמים אחדות בעת נסיעתן של גיבורות הסרט ממדריד ללה מנצ'ה ובחזרה. כבר בסצנת הפתיחה, כאשר הגיבורות מנסות לנקות את הקברים ולדבר ביניהן, נשבות רוחות עזות ומקשות עליהן את המלאכה. זוהי הגחה של הממשי, החוזר לכל אורכה של העלילה כדבר שמהווה הפרעה קבועה לחיים; מטריד, משגע, ובמצבים קיצוניים אף מוביל לשריפות ולהרג.

'הרוחות' נוגעות גם למיתוס של הכפר: האמונה התפלה ולפיה המתים חוזרים כרוחות רפאים כדי לתקן את העבר, לתקן את החטא ואת הפשע. תושבי הכפר קונים מראש חלקות קבורה לפני מותם ומנקים אותן כאילו היו ביתם השני. הם מאמינים שהמתים ממשיכים להלך ביניהם, ומדברים עליהם כאילו הם עדיין בחיים.¹² אלומדבר התייחס לכך בריאיון עימו: "בלה מנצ'ה נראה שאנשים לא מתים אף פעם, כי המתים תמיד נוכחים במשפחה. הקרובים מטפלים בקברים, כמו שרואים בתחילת הסרט. הם הולכים שלוש פעמים בשבוע לנקות אותם, כי תמיד יש רוח. חיים שם בטבעיות עם המוות, לא מפחדים מהמוות".¹³

כבר בסצנה הראשונה נכללים רמזים לסיפור כולו ומופיעים בה כל הפרטים הרלוונטיים: הסולידריות בין נשים, הגברים הקיימים רק בהיעדרם או במותם, הרמיזה לגילוי העריות שהתגלה בהמשך, המיתוס המשפחתי, אי התיחום של המוות מול החיים, אי האפשרות לראות את מה שנוכח ממש מול העיניים. הסיפור מופיע כבר בסצנה הראשונה, אך הצופים עדיין לא מבינים זאת. רק בסוף הסרט ניתן להבין את המסמנים והייצוגים שהופיעו. אלמודובר בנה סצנה שאינה מתפקדת כאקספוזיציה המהווה רקע, אלא כמצבור של מסמנים וייצוגים שילוו את הצופה לאורך העלילה. בדיעבד ניתן לומר שהאפקט של סצנת הפתיחה ובה הצופה הוא כעיוור, מקביל לאפקט העיוורון של הדמויות, החוזר בסרט.

הסרט ממקם במרכזו את היחסים בין אם לבת, הנפרשים על פני שלושה דורות. דור ראשון ושני – יחסיה של אירנה עם בנותיה ריימונדה וסולה; דור שני ושלישי – יחסיה של ריימונדה עם בתה פאולה.

הציר המרכזי שסביבו נבנה הסיפור המשפחתי בא לידי ביטוי בדבריה של אירנה: "לאף אחת מאיתנו לא היה מזל עם גברים". זהו מסמן גורלי וגם המיתוס המשפחתי שלהן, שמשתחזר לאורך הסרט. למשפט משקל המניע ומפעיל את הדמויות, ומהווה נקודת ייחוס שאליו ועליו חוזרות הנשים בסרט. במילים אחרות, הוא פועל כמסמן אדון שלא ניתן להשתחרר ממנו.

¹² הוכנר, י' (2006). ביקורת על הסרט 'לחזור'. מ-

<https://www.seret.co.il/critics/moviereviews.asp?id=732>

¹³ מתוך מארז DVD של הסרט 'לחזור', בהפצת הד ארצי, ריאיון עם פדרו אלמודובר, דיסק 2- תוספות.

ב"המיתוס האינדיווידואלי של הנוירוטי" (1953) מתייחס לאקאן¹⁴ לספרו של פרויד "איש העכברושים" כדי לקרוא אותו קריאה מבנית באמצעות המבנה של המיתוס. לאקאן כותב כי "המיתוס הוא מה שמספק צורה של שיח של מה שלא ניתן למסירה דרך ההגדרה של האמת". כלומר המיתוס בא במקום הדבר שאין לו מובן, ומורכב מהמסמנים הכי פרטיקולריים של הסובייקט, של ההיסטוריה שלו ושל הפרה-היסטוריה שלו. המיתוס מציין דבר מה על מקומו של הסובייקט כפי שהוא נקבע טרם היוולדו.

בין המינים: עבור האישה הגבר הוא *ravage*

במאמרו "אנגליזה סופית ואין סופית" (1937) מגיע פרויד¹⁵ למסקנה שהאנגליזה, הן עבור הגבר והן עבור האישה, נתקלת בסיומה ב"ביולוגיה של ההבדל במיני, במקורו של ממש.. לעיתים קרובות מתקבל הרושם שכאשר מדובר במשאלת הפין ובמחאה הגברית, הרי שחדרנו מבעד לכל השכבות הפסיכולוגיות, הגענו ל'סלע מוצק' ובכך גם לסוף פעולתנו, ואכן זה כך צריך להיות, משום שעבור התחום הנפשי, התחום הביולוגי ממלא באמת את תפקיד הסלע המוצק המונח ביסודו. הסירוב לנשיות הרי אינו יכול אלא להיות עובדה ביולוגית, חלק מאותה חידה גדולה של המיניות".

לאקאן מבטל את ההבדל האנטומי ומדבר על התמקמות. "אל מול היחס המיני שאינו קיים כיחס שניתן לכתוב אותו, מציב לאקאן כמילוי מקום, את נוסחאות הסקסואציה שלו",¹⁶ בהן בצד של האישה קיימות שתי נוסחאות: 1. אין אחד שהוא יוצא מהכלל; 2. לא כולה של האישה תחת הפאלוס. לאקאן ממשיך וטוען ש"האישה לא קיימת" – יש רק נשים, כל אחת לעצמה ובפני עצמה. פירוש הדבר שלא ניתן לדבר על אוניברסאליות בכל מה שקשור למהי אישה. במאמרו "על מראית העין שבין המינים" כותב מילר¹⁷ כי "מאז לאקאן אנו נוכחים שהיא (האישה) צריכה להתרגם לא על פי האחידות אלא על פי המגוון".

פרויד גילה שהיחסים עם האב, ובהמשך עם הגבר, מהווים תחליף למארג היחסים עם האם. בהקשר זה מעיר לאקאן¹⁸ שאישה יכולה להיות הסימפטום של הגבר, אבל אצל נשים גבר יכול לגרום לסבל שהוא גרוע יותר מסימפטום, אפילו *ravage*.

ניתן לומר שכל הנשים ב'לחזור' מקיימות יחסים אומללים עם גברים:

אירנה מתה לכאורה בזרועותיו של הגבר שאהב אותה, אך בדיעבד התברר שהוא בגד בה כל העת, גם עם חברתה הטובה. כשהיא מגלה שבעלה עבר על החוק הבסיסי

¹⁴ Lacan, J. (1953). *The Neurotic's Individual Myth*. In M. N. Evans (Trans.), *Psychoanalytic Quarterly* (pp. 386-425).

¹⁵ פרויד, ז' (1937). "אנגליזה סופית ואינסופית", בתוך: *הטיפול הפסיכואנליטי* (עורך: ע' ברמן, תרגום: ע' רולניק) (עמ' 225-226), תל אביב: עם עובד.

¹⁶ זאלוז'יק, א' (2009). "פרויד והאחד". *עת לאקאן*, 6.

¹⁷ מילר, ז. (1992). "על מראיות העין (SEMBLANTS) ביחס בין המינים". *פולמוס*, 16, 10-19.

¹⁸ Lacan, J. (1975-1976). *The Seminar of Jacques Lacan: Book XXIII. The Sinthome*

של איסור על גילוי עריות, היא שורפת אותו בחיים עם המאהבת שלו. חייה משתנים ללא היכר, היא בורחת ומסתתרת בדרכים שונות, בעיקר באמצעות הצגתה כ"רוח רפאים".

ריימונדה, בתה של אירנה, חוותה את החורבן הראשוני מול אביה שלא שמר על החוק הבסיסי של איסור על גילוי עריות ובחר בה כאובייקט מיני במקום באימה. בהמשך מתחתנת ריימונדה עם פאקו, גבר שמתואר בסרט כשיכור ומובטל, אך יותר מכל כמי שמביא לאסון לאחר שניסה לאנוס את פאולה בתה (בתו החורגת של פאקו) ובכך חוזר על מעשהו של אביה.

בהרצאה 'על הנשיות' אומר פרויד¹⁹ ש"בהשפעת העובדה שהיא עצמה נעשתה לאם עשויה האישה לחוות מחדש הזדהות עם אימה. והזדהות זו אפשר שתמשוך לעצמה את כל הליבידו המצוי באישה, כך שבכפיית החזרה משעתקת את זיווג הביש של הוריה". במידה מסוימת אכן נראה שריימונדה משעתקת משהו מזיווג הביש של הוריה. אפשר לחשוב שעבורה תפקידו של הגבר הוא לסתום את החור, לכסות על מה שאירע.

סולה, בתה השנייה של אירנה, בחרה בגבר שעזב אותה לפני כשנתיים. היא אומרת: "כמו תמיד אני לבד".

פאולה, נכדתה של אירנה: לאחר שאביה תוקף אותה ומנסה לקיים עימה יחסים, היא עוברת על החוק והורגת בסכין את מי שחשבה שהוא אביה הביולוגי, וכל עולמה והסדר שבו היא חיה משתנה.

דרך האמירה "לאף אחת מאיתנו לא היה מזל עם גברים" מתממש המיתוס המשפחתי וכל אחת מהדמויות מתמקמת בתוכו, פועלת לפיו ומתכתבת עימו באופן אחר: אירנה שורפת ו'נשרפת' – הופכת ל'בלתי נראית', מאבדת את עצמה, את בתה ואת החופש שלה. ריימונדה יוצאת לגלות מהמשפחה, מכסה ומסתירה את הסוד, זאת למרות העדות החיה הנוכחת שלו – פאולה בתה. המיתוס מתבהר בדיעבד. תחילה כל אחת מהדמויות חושבת שזהו המיתוס האישי שלה, השונה מגורלן של הנשים האחרות, אך עם התפתחות העלילה מתברר כי כל אחת מהדמויות מגלה את פועלו של מסמן האדון. בהקשר זה אפשר לחשוב על ההזדהות העוברת מדור לדור ביחס לנשיות, מתוך המיתוס ובנוסף אליו. נראה כי המיתוס נטוע עמוק בפרה-היסטוריה של הסיפור המשפחתי.

מוטיב זהה הן אצל פרויד והן אצל לאקאן הוא היחס בין האם לבתה המאופיין ב-ravage, מילה המתורגמת בעברית להרס, חורבן, פורענות. פרויד מגדיר את הקשר ביניהן כצבוע בצבעה של העינות: "העינות שנשתיירה הולכת עם הזיקה החיובית ומתפשטת על המושא החדש. הבעל שהיה תחילה יורשו של האב, נעשה לימים גם

¹⁹ פרויד, ז' (1933). "הנשיות", בתוך "מבוא לפסיכואנליזה: סדרה חדשה של הרצאות" תרבות בלא נחת ומסות אחרות". תל אביב: דביר.

ליוורשו של האם".²⁰ כך, במחצית הראשונה של חייה נאבקה הבת באימה, ובמחצית השנייה היא נאבקה בבעלה.

מקומה של האם ואופיו ביחסים בין אימהות לבנות בפסיכואנליזה

האם היא אובייקט האהבה הראשון של הילד. היא האובייקט הפרימורדיאלי עבור שני המינים, האחר הפרימורדיאלי הראשוני. האם היא לא רק זו שמציעה את ההתענגות הראשונה, אלא גם הראשונה להיות זו שתגביל אותה. "עבור הסובייקט היא הדמות של החרדה הראשונה, המקום של תעלומה בלתי נתפסת ואיום מעורפל".²¹

לאקאן²² מיקד את תשומת הלב באיווי של האם. "היכן שאחרים עסקו באם ובאהבתה, הוא הזכיר לנו את האישה. אישה זו היתה, תחילה, האישה הקשורה לאב – האב של המטאפורה האבהית; בכך לאקאן חזר לאדיפוס הפרוידיאני. עם זאת, הוא לא נשאר שם; הוא עבר מעבר לתסביך האדיפלי, ובמקום החדש הזה, הוא מציב את האישה כאחר שסוע".

האחר השסוע קשור למתמה של $S(A)$ שהיא המסמן של החסר באחר. כך, לאקאן מציב את הפן של הנשיות, של ההתענגות הנשית, כחידה. האישה היא 'לא-כולה', לא נמצאת כולה תחת הסירוס. על פי לאקאן²³: כאשר הוויה מדברת כלשהי מצטרפת למחנה הנשים, אזי מסיבה זו היא מייסדת את עצמה בהיותה 'לא-הכל' בהתמקמותה בפונקציה הפאלית... יש לה התענגות עודפת [סופלמנטרית]... היא יש לה התענגות משלה, אותה היא [אישה] שאינה קיימת ושאינה לה משמעות. היא, יש לה התענגות משלה אשר היא עצמה אולי לא יודעת עליה דבר מלבד זה שהיא חווה אותה – את זה היא יודעת".

לאקאן, בעקבות פרויד, מגדיר את פעולת האב כמוסתת את הרצון הקפריזי של האם, רצון התנין הבולעני. תחילה הוא מציג זאת כאמור דרך המטאפורה האבהית, ומאוחר יותר בהוראתו הוא מדגיש כי להיות אב משמע להפוך את האישה לאובייקט סיבת האיווי, דבר שמאפשר לה להיות 'לא-כולה', גם לא לעצמה.

"בלב הלא-מודע, למעידות ולכשלים של האם יהיה תמיד מקום של כבוד, וכפי שלקאן אומר, לפעמים זה ילך עד כדי 'ravaging' הילד, במיוחד כאשר הילד הזה הוא ילדה"²⁴. הבעיה, כפי שפרויד מציג אותה ולאקאן מחדד, קשורה לכך שהגילוי של הילד אודות הסירוס של האם מביא לתוצאות שונות עבור הבן והבת. פרויד כותב כי "הילדה הקטנה מצפה מאימה ליותר קיום מאשר מאביה", מכיוון שאין בלא מודע ייצוג של מהי אישה, ישנו רק הייצוג של הפאלוס, לילדה הקטנה אין דרך לדעת מהי אישה?

²⁰ פרויד, 1933, הנשיות, עמ' 284.

²¹ Soler, C. (2006). *What Lacan said about women: A psychoanalytic study*. New York: Other Press.

²² שם.

²³ לאקאן, ז' (1972-1973). *הסמינר ה-20 עוד* (עורכים: י' בנימיני וע' צבעוני, תרגום: י' מירון). (עמ' 92-93).

תל אביב: רסלינג.

²⁴ Soler, 2006, *What Lacan said about women*

איך עליה להיות אישה?, והיא מצפה לקבל את התשובה על כך מאימה, אלא שאז היא מגלה שאימה חסרה את הדבר שגם היא חסרה בו, ושגם היא כמוה נמצאת בחסך, ומאשימה אותה על כך. התוצאה היא ravage ביחסים ביניהן.

בנקודה זו הבת עוברת לחפש את הדרך 'לקיום' אצל אביה, ובהמשך אצל הגבר. על אף המעבר אל האב, האם נותרת דמות שלגביה נשאר יחס אמביוולנטי של אהבה-שנאה. הבת יכולה לוותר על אימה כאובייקט אהבה, אך החסך גורם לה לחוש שנאה כלפיה. כך, במקרה ה'טוב' היחסים בין האם לבתה נותרים באמביוולנטיות, ובמקרה הרע' הם נופלים במלואם לשנאה, ל-ravage.

"הדיבור של האם משאיר עקבות בזיכרון, שם אנחנו מוצאים לפעמים את הקול הרודף של ההרס (ravaging) במילים הבלתי נשכחות שלה, ציוויים ותגובות"²⁵. כלומר הרצון ההתענגותי של האם משאיר עקבות אצל הילד/ה, ולא אחת היא מתקשה להיחלץ מהן. השאלה שעומדת כל אישה היא איך לתת קיום לנשיות שלה, להתענגות הנשית. מאחר שאימה לא יכולה ללמד אותה על כך, עליה למצוא את נוסחת הנשיות שלה ואת הדרך הפרטיקולרית שלה להיות אישה.

הסרט 'לחזור' עוסק ביחסים שבין נשים, ובמיוחד ביחסי אימהות-בנות, ומתקיימות בו עמדות אימהיות שונות: אירנה האם לא ראתה את מעשיו של בעלה כלפי בתה. אצלה מקומה של האישה גבר על מקומה של האם; לעומתה, ריימונדה היא האם המגינה, שהקריבה ולקחה על עצמה את ההרג שביצעה בתה כלפי האב. אם נוספת היא אימה של אגוסטינה, היפית שנעלמה עם רוח אהבתה, בעלה של אירנה.

צמדי אם-בת:

הסרט מתייחס לשלוש אימהות: אירנה, ריימונדה וחברתה של אירנה, ולארבע בנות: ריימונדה, סולה, פאולה ואגוסטינה. אתמקד בעיקר ביחסיה של אירנה עם בתה ריימונדה וביחסיה של ריימונדה עם בתה פאולה.

אירנה וריימונדה

אירנה לא ראתה את גילוי העריות שהתרחש בביתה. בעלה, אב ילדיה, שכב עם בתה ריימונדה והכניס אותה להיריון. ריימונדה שתקה ולא סיפרה לאימה את שהתרחש. היא בורחת מאימה לביתה של פאולה, דודתה העיוורת, שלמרות עיוורונה, את ריימונדה היא כן רואה. נראה כי במובן מסוים ריימונדה מפטרת את אימה מתפקידה וזונחת אותה. רק בסוף הסרט, כשהסיפור המשפחתי נפתח והאם לוקחת אחריות על מה שלא ראתה ומכירה בפגיעה בבתה, ריימונדה נפתחת אליה מחדש ומוכנה להזדקק לה.

²⁵ שם.

אירנה לא ראתה או הבינה את הסיבה שבתה התרחקה ממנה. במשך שנים היא חשה תסכול וכעס על בתה. איוויה כאם מתמצה במשפט "היא הייתה בבת עיני, היינו צמודות (עד שהתנתקה ממני)", כמיתוס על האימהות המושלמת שלה. 'בבת עיני' הוא ביטוי לשמירה על הדבר היקר ביותר. אפשר שככל שריימונדה הייתה יותר 'תחת עיניה', כך אימה ראתה אותה פחות, לפחות כסובייקט.

"זה לא חוסר אהבה אלא יותר מדי ממנה, שמזיק ודורש השפעה הכרחית של הפרדה". זו הסיבה שלאקאן הדגיש את תשוקתה של האם. "זה צריך להיות מובן כאיוויה של אישה באם (*the desire of a woman in the mother*), איוויה ייחודי להגביל את התשוקה האימהית, כדי להפוך אותה ל'לא כולה' אמא. במילים אחרות, 'לא כולה' עסוקה עם הילד שלה, ואפילו 'לא כולה' עסוקה עם סדרת ילדים, האחים, היריבים"²⁶

אירנה היא אישה שמושקעת במקום אחר, אולי באהבה לבעלה, זאת למרות שידעה כי הוא בוגד בה ובהזדמנות אחת אף אמרה לחברתה הטובה כי היא יכולה לקחת אותו לעצמה כיוון שגילתה שהוא "גבר שהורס את הנשים שאוהבות אותו". כשהיא מגלה כעבור שנים את שהתרחש בביתה בין בעלה לבתה, היא מתכוונת להתעמת עימו, "לעקור לו את העיניים" (על מה שלא ראתה), אך ברגע האמת, כשהיא מגיעה ורואה אותו עם אישה אחרת, אותה חברה טובה, האישה שבה גוברת על האם וברגע של כעס ועלבון היא מציתה את האסם שבו הם ישנים מחובקים והורגת אותם.

לפי לאקאן, "אישה אמיתית או האמיתי אצל האישה, נמדד במרחק הסובייקטיבי שלה מהמקום של האם. להיות אם, אימם של הילדים שלה, הוא עבור אישה לבחור להתקיים כהאישה, להתקיים כהאם. הווה אומר להתקיים כהאישה במובן של זו שיש לה". לאקאן מתייחס לדמותה של מדיאה במיתולוגיה היוונית, שהרגה את בניה רק כדי לפגוע במקום הכי כואב של בעלה הבוגד. לאקאן מראה שהאישה הולכת מעבר לאם, 'גוברת' על האם²⁷. ייתכן שרצונה של אירנה לנקום על הפגיעה בבתה התערבב עם תחושת ההשפלה והפגיעה שלה עצמה, אך עדיין, האקט שביצעה בא מהמקום של האישה ולא של האם.

בסוף הסרט, בסצנה שמתקרבת לסוג של הרמוניה, אירנה מעירה לבתה ריימונדה על גודל החזה שלה: "תמיד היה לך חזה כל כך גדול? לא עשית כלום? את בטוחה?" התזמון של ההערה ברגע הזה שיש בו שלושה כשהעלילה הגיעה להבשלה ורגיעה, משקף את ה-ravage במלוא עוצמתו ביחסיהן של האם והבת. אירנה מצביעה על המיניות של בתה בפורענות, בקנאה, כמו מייחסת לה פתיינות. כלומר כשהיא מתחילה "לראות", היא רואה קודם כל את גודל החזה של בתה. "כשהילדה מסתכלת לתוך המבט של האחר האימהי, היא מקווה למצוא אישור לגופה שלה. זה המבט של האחר שמאפשר מעטה של דימוי גוף, גוף שירש את הסימן של אמת דה-

²⁶ Soler, 2006, *What Lacan said about women*

²⁷ מילר, 1992, על מראיות העין, עמ' 10-19.

סקסואלית".²⁸ הערתה של אירנה מצביעה על כך שהדימוי שיש לריימונדה אודות הגוף של עצמה, לא מקבל את התמיכה של המבט של אימה. זה אחד הדברים שמקשים על הבת ללכת בדרך שתאפשר לה למצוא ולהמציא את נוסחת הנשיות שלה עצמה. התייחסות זו מבליטה את האופן הפרטיקולארי שבו דיבורה של האם פועל על הסובייקט. האם היא האחר של הדיבור באופן מובהק, היא האחר שמחדיר את האפקט של הדיבור מתוך הכשלים, המעידות והפרשנויות שלה. דיבורה משאיר עקבות בבתה, הוא נרשם בגופה, במפגש שלה עם ההתענגות של האחר. לדעתי זהו רגע חשוב בסרט, כיוון שהוא חושף דבר מה ממרקם היחסים במשפחה זו, ואולי מגלה לצופים משהו מהילדות של ריימונדה והיחסים המוקדמים עם אימה.

גם ביחסיה של אירנה עם בתה סולה אנו עדים לשתלטנות, לחודרנות ול-ravage האימהי. כשאירנה מגיעה אליה, ברור שהיא משתמשת בה – גם כמקום מגורים, וגם כדי להשלים עם בתה השנייה, ריימונדה. היא מבררת במהירות מה מצבה של סולה עם גברים, וכשהיא מגלה שהיא לבד היא אומרת לה: "אין לאישה רווקה מישהו יותר טוב לצידה מאימא שלה". מדבריה עולה ראייה של טובתה עצמה. לאקאן אומר כי כשהאם "עסוקה לחלוטין עם ילדה, היא הופכת אותו/אותה לבן הערובה הפאלי שלה".²⁹

סולה, המתאוה לאהבתה של אימה, מקבלת ואוספת אותה לחיקה, אולי גם במחיר של ביטול עצמה. באחת הסצנות סולה מטפלת בה, צובעת את שיערה ונותנת לה שם, כמו מכניסה אותה מחדש לסדר הסמלי, מלמדת אותה את העבודה ולוקחת אותה תחת חסותה. סולה ממשיכה להאמין כי אימה היא רוח רפאים וממלאת אחר בקשותיה והוראותיה, גם במחיר שקר וריב עם אחותה ריימונדה. היא מאמינה באמונה מלאה בסיפור של אימה, תוך התעלמות ממה שראות עיניה.

"הילד יכול או לקחת את המנדט האימהי ולעקוב אחר הייעוד שהובטח לו על ידי רצונה, או לדחות אותו ולסמן את עצמו כמודר ממנו".³⁰ כל אחת מבנותיה של אירנה התמקמה באופן אחר מול האיווי האימהי: סולה הולכת אחרי אימה, מחפשת את אהבתה ואישורה, גם במחיר האמת או הצרכים שלה עצמה. לעומתה, ריימונדה דוחה את אימה, מתרחקת ממנה ועוזבת את ביתה.

נראה כי גם ברגעים שבהם אירנה משתדלת להתמקם כאם, היא תוקפת ופוצעת את בנותיה במילותיה, לעיתים בדיבור חסר גבולות ולעיתים בהתנהגות חסרת גבולות. המקום שממנו היא פועלת תפוס בנשיות שלה, בהתענגות חסרת גבול שגורמת לה לא לראות, להצית ולרצוח, לברוח ולהסתתר, לשקר ולהפוך את עצמה ל"רוח רפאים". ייתכן שאירנה היא אם שיש לה תהיות לגבי נשיותה שלה, ועל כן לא ברור איזה סוג של קיום במובן של התמקמות נשית היא מעבירה לבנותיה. על פי לאקאן, "ה-ravage",

Souza, J. (2014). The mother-daughter relationship and its devastation effects. *Health Sciences.U.N.R Journal*, 1, from <file:///C:/Users/leal/Downloads/89-471-1-PB.pdf>

Soler, 2006, *What Lacan said about women*

שם.³⁰

כתופעה סובייקטיבית העולה מיחסי אם-בת, ישאיר את חותמו על יחסיה של הבת עם גופה, היחסים הרומנטיים שלה, והיחסים שלה עם החסר".³¹ ריימונדה היא אישה חושנית, יפה ושופעת, החיה חיים אפורים ככובסת, אולם קשה לדעת עליה משהו כסובייקט. היא עצמה כמעט לא קיימת. הרגע היחיד כמעט שבו משהו חי מגיח ממנה הוא כשהיא שרה את השיר 'לחזור', שאימה לימדה אותה בילדותה. לאקאן מתייחס לנשיות כ"נשף מסכות". "אך יש לשים לב כי תכליתו של נשף מסכות כזה היא לא לומר מאום. לא-כלום, ממש כך. וכדי לייצר את הלא-כלום הזה עוטה על עצמה האישה את הגוף שלה עצמה".³²

ריימונדה ופאולה

הולדתה של ריימונדה כאם, מחזיקה גם את האסון המשפחתי בצורת גילוי העריות וההיריון לאביה, אך גם כדבר שאפשר לה להיחלץ ממלתעות התנין של אימה.

ריימונדה בחרה לבתה את השם פאולה, כשמה של דודתה, שאליה ברחה ואותה אימצה כדמות אימהית. ניתן לראות בכך הן אפקט של היחסים עם אימה אירנה ושל ה-ravage ביניהן, והן את האיווי של ריימונדה לדמות אימהית אחרת, שאולי היא עצמה מנסה להיות. כלומר פאולה הבת הייתה אובייקט נושא שם לאיווי של ריימונדה לאם אחרת, לעצמה וכעצמה.

ריימונדה מוצגת כמי שנכנסה לתפקיד האם בצורה טובה. היא התחנתה, בנתה משפחה, השקיעה באימהותה, אך באותה נשימה נראה כי פאולה בתה משרתת פונקציה עבור אימה. סולר בספרה "What Lacan said about women" שואלת "האם אהבה אימהית היא מילה ריקה? בהחלט לא, אבל כמו כל אהבה אחרת, היא מובנית על ידי פנטזיה... שכן היילוד אינו קודם כל סובייקט, אלא אובייקט".

ריימונדה היא אם שומרת, מגינה, הדואגת לבתה. פאולה כרוכה אחריה ומצייתת לה. היא מוצגת בסרט כנשרכת אחר אימה, כתוספת שלה, מתפקדת כמעין אובייקט תותבי שלה. ואכן, ריימונדה היא לא רק אימה של פאולה, היא גם אחותה. מעניין לחשוב מה משמעות הדבר ביחסים שנוצרו.

תגובתה של פאולה לאקט המיני מצד אביה שונה מזו של אימה. היא עושה אקט משל עצמה ועוצרת אותו. בשונה מריימונדה, ששתקה וברחה, היא פונה מייד לאימה ומספרת לה על האירוע, מדברת איתה ומשתפת אותה, ובכך מאפשרת לה להיות מעורבת ולפתור את הבעיה. מתעוררת השאלה האם התנהגותה היא תוצאה של יחסים עם מי שהיא גם אימה וגם אחותה אף שהיא עצמה אינה יודעת זאת.

ברגע דרמטי בסרט, לפני שריימונדה מעלימה את גופתו של בעלה כדי להגן על בתה, היא אומרת לה שתכניס לעצמה לראש ותזכור שהיא, ריימונדה, עשתה זאת. יש בכך

³¹ Souza, 2014, *The mother-daughter relationship*

³² מונטרלה, מ' (1970). "מחקרים על הנשיות". כאן, י', 293-294.

חזרה, *volver*. סמלית האם לוקחת על עצמה את הריגת האב ומדגישה את מה שעל הבת לזכור. אפשר לחשוב על האמירה שלה כאקיווק – הן כהצהרה של לקיחת אחריות על הרצח והן כאמירה המבטאת את מה שלא עשתה ואולי רצתה לעשות לאביה. בעזרת האובייקט פאולה, ריימונדה משלימה את הפעולה באופן סמלי. היא לוקחת את ה'לא' של הבת ומשתמשת בו כדי להכריז על ה'לא' שלה בדיעבד. היא עושה פעולה מול גילוי העריות, ודומה שהיא מניחה דבר מה במקום שבו הייתה היעדרות. ברגע הזה האיווי שלה בא לידי ביטוי והחיוניות שלה פורצת. היא מצליחה בעסקים, מוקפת אנשים, שרה, והמיניות שלה מתעוררת.

בתחילת הסרט נראה שפאולה עדיין לא מודעת למיניות שלה, גם כשהיא יושבת ברגליים פשוקות מול אביה. זה לא אקט פרובוקטיבי, אלא אקט של חוסר תשומת לב. כשאביה קופץ עליה הוא קושר אותה למיני שבה, והיא אומרת "לא". אפשר שדרך האקט ההחלטי והברור הזה היא מתחילה לעמוד בזכות עצמה, פתאום היא נוכחת. היא זהה מהמקום של הצל של אימה, כלומר יש תנועה ליבידינלית המאפשרת בהתאמה תנועה בהתמקמות שלה, דבר הקשור לאיווי שלה. פאולה תפוסה בבורות, היא לא יודעת את שהתרחש במשפחתה, לא יודעת שאביה הביולוגי הוא סבה ושהאב שהכירה הוא אביה החורג. כך, ללא ידיעתה היא קורעת את מסך העיוורון המשפחתי ומתחילה לייצר אפשרות למיתוס משפחתי חדש.

לסיכום, במשך כל שנות חקירתו התקשה פרויד להשיב על השאלה "מה רוצה אישה?", והתייחס למיניות הנשית כ"היבשת השחורה" ובכך הצביע על האניגמטיות, המסתורין, על הפן האטום שבנשיות. לאקאן דיבר על "האישה לא קיימת", ושלל את האפשרות לאוניברסליות בכל מה שנוגע לאישה. לדידו יש רק אחת אחת, כל אחת בייחודיות שלה.

הסרט 'לחזור' מפגיש אותנו עם מגוון של עמדות נשיות ולא ניתן בעקבותיו להסיק דבר מה ברור כתשובה לשאלה מהי אישה?, מה רוצה אישה?

אפשר לומר כי עבור לאקאן, האישה, שאינה כולה בהתענגות הפאלית, יכולה גם להיות מוצפת על ידי התענגות אחרת, סופלמנטרית, לא מובנת, שגועשת בה ולפעמים הורסת אותה (*ravage*). חוסר הייצוג של הנשי, אותו חלק שייתן שם ל"יבשת השחורה", אינו קיים. מונטרלה במאמרה "מחקרים על נשיות"³³ כותבת כי "שתי טריטוריות הטרוגניות, שאינן עולות בקנה אחד, מתקיימות יחד בתוך הלא־מודע הנשי: הטריטוריה של הייצוג, מצד אחד, והטריטוריה הנשארית בגדר 'יבשת אפלה', מצד שני". לדעתו, ה-*ravage* מבליט בדיוק את הרעיון הזה: את היות אישה בין "מרכז להיעדרות", כפי שאומר לאקאן. המרכז הוא הפאלוס, ההיעדרות היא היעדר ייצוג.

³³ מונטרלה, 1970, מחקרים על הנשיות, 293-294.

הסרט מאפשר הצצה לפן האמביוולנטי של היחסים שנרקמים בין אימהות לבנות, ומצביע על כך שהקשר לאם עתידו להיהרס (ליפול ל-ravage), דווקא בשל הראשוניות והעוצמה שלו. הוא מראה כיצד אם שעסוקה בעצמה בשאלת הנשיות שלה ותפוסה בהתענגותה שלעיתים היא חסרת גבול, היא בעלת אפקטים שעלולים להיות הרסניים עבור הבת. עם זאת, יש להביא בחשבון שהאם חיונית כל עוד היא מהווה מכשול לאם האידיאלית. "לאקאן מציין שעל הטיפול האימהי לשאת את הסימן של עניין פרטיקולרי. זה לא שהאם טובה דיה, על פי הנוסחה של ויניקוט, אלא רעה דיה. מה שהופך את האם לאם רעה דיה עובר "דרך החסכים שלה עצמה".³⁴ כלומר האם מעבירה איזשהו מסר בהיותה רעה מספיק. במילותיו של לוראן, היא "דעה דיה שלא להיות אידיאלית... כל דבר שמצמצם את האם לפונקציה של אידיאל יוצר השפעות הרות אסון".³⁵

המורכבות ביחסים בין האם לבת נוגעים לכך שהבת מניחה שעליה לקבל דבר מה מהאחר כי היא מניחה שקיים בה חסר. היא פונה תחילה לאם שתיתן מענה לחסר שלה בשאלת הנשיות, ובהמשך לאב. העובדה שגם האם חסרה ושהבת לא מקבלת ממנה תשובה מעוררת את ה-ravage ביניהן. להבנתי, הדבר שקשה לבת לקבל נוגע לכך שאין בה חסר, ועליה להמציא את האופן הייחודי שלה לנשיות. כלומר ה-ravage הוא קודם כל תוצאה של ההיתקלות בשאלה על הנשיות, הן מצד הבת והן מצד האם.

המסקנה הברורה היא שאין נוסחה, אין בנמצא נוסחה שתסדיר את היחס המיני. אין בנמצא נוסחה שתגדיר איך לתת קיום לפן המסתורי של הנשיות. מענין לחשוב אם קיים קשר בין האפוריזם 'אין יחס מיני' ל-ravage המתואר ביחסי אימהות-בנות, ובהמשך כמה שיכול לאפיין את מה שהגבר הוא עבור האישה. האם אפשר להתייחס ל-ravage כאחד האפקטים של אותו 'אין יחס מיני' הכרוך בשאלת הנשיות?

כפי שתיארתי בעבודה הנוכחית, ה-ravage הוא מאפיין מרכזי ביחסי אימהות-בנות, אך הוא תמיד גרסה פרטית של צמד אחד: אימא ובת פרטיקולריות. כמעט שאי אפשר לחשוב על דרך לחמוק ממנו, בין שהוא מופיע במלוא הדרו ובין שהוא עולה באופן אגבי ומרומז. ה-ravage הוא תוצר של היתקלות אינטימית של אם ובת, היכולות ליפול למלכודת של הזדהויות אידיאליות, כל אחת ממקומה, אך למרות השנאה שה-ravage יכול ליצור, דרכו גם נוצרת ההזדמנות של כל אחת למצוא את התשובה לנשיות שלה, שהולכת מעבר לאימה.

היעדר הייצוג של המין הנשי משבש ומסבך את יחסה של אישה עם עצמה, עם אימה, עם בני זוגה. אפשר לומר כי עד היום אין תשובה מספקת לשאלה מה רוצה אישה. אם כן, התשובה לשאלת הנשיות נשארת כ'מקום ריק', אך אין זה מן הנמנע שניתן יהיה לפגוש בו משהו, ומהקריאה שלי, הדבר שחילצתי מהסרט הוא כי אנו פוגשים בו בעיקר מיתוס אודות הנשיות, אודות האימהות, כקשור גם ביחס של אישה לגבר.

³⁴ לוראן, א' (2015). המוסד של הפנטזמה, פנטזמות של המוסד. מ- [https://giep-](https://giep-nls.blogspot.com/2015/06/blog-post_15.html)

[nls.blogspot.com/2015/06/blog-post_15.html](https://giep-nls.blogspot.com/2015/06/blog-post_15.html)

³⁵ שם.

היעדר הייצוג של המין השני, של הנשי, כמו מזמין את יצירת המיתוס. זהו מיתוס הפועל כגורל השוזר את הסובייקטיבי ה"אישי ביותר", בזה המשפחתי, הבין דורי, ואולי גם התקופתי. הדבר עולה חזק מהסרט, אך ניתן גם למצוא לו עדות באנליזה של כל אחד ובמפגש עם הפציינטים בקליניקה.