הקשר בין הדחף לאות[1]

אלעד לוי

ראשית מצאתי כי קשר זה קיים.
נער מבודד חברתית ואובדני, שפגשתי בעבודה עם קבוצה בתוך מוסד, במהלך תהליך הריפוי שלו כתב מחדש ספר בעברית, תוך יצירתן של אותיות האלפבית כקליגרפיה.
נער אחר שינה את מסלול חייו למן הרגע בו הוא החל לחקור שפות ולהמציא שפה וכתב.
בהתנסותי האישית מצאתי כי כתיבתם של חלומות מטלטלים יש בה אפקט מפייס, וזאת בלא קשר לתוכנה של הכתיבה, כלומר לגילויין של מחשבות, שלא עלו בי קודם למעשה הכתיבה או לתחביר שהיא אפשרה, קרי לחיבורם מחדש של דברים.
לפני כמה שנים שמעתי ראיון עם יואל הופמן בו הוא אמר כי הוא לא אוהב את ספרו הראשון "סיפורי יוסף" כיוון ששם הוא ניסה להיות סופר, ובתוך הניסיון הזה מצא כי הוא הוסיף יותר מדי לכל מה שקיים. עם השנים הוא למד בכתיבתו שלא להוסיף על מה שכבר ישנו וזה להבנתו התפקיד של הסופר. השפה יוצרת את ההוויה של כל מה שקיים ומה שלא קיים, כך אפשר לדבר על ריבועים עגולים, על בנים של נשים עקרות וגם על החלב שאינו נמצא במקרר. את האות אפשר למקם עם הנטישה של גרעין ההוויה.
היא נמצאת כאשר יואל הופמן מפסיק 'לרצות להיות סופר', כלומר אינו פועל מתוך החסר בהוויה.
המימד של האות הוא זה אשר בתוך השפה אינו מוסיף על הקיים. הוא מפנה אותנו אל הקיום.

<u>האות והסמבלנט</u>

בסמינר השמונה-עשר "על דיסקורס שלא יהא מן הסמבלנט" ממשיך לאקאן את המהלך של הליכה אל מעבר לקליניקה האדיפלית, ומצביע על המימד של הכתיבה בהתנסות האנליטית. את התפנית אנסח כך, חוט אריאנדה שאיתו מוצא האדם את דרכו, בתוך הדרמה של המיניות אליה נפל עם לידתו, אינו הפאלוס כי אם האות (littoral).
ראשית חשוב למקם את האות.

סמבלנט

"מן הסמבלנט", לאקאן מסביר, אין הכוונה לסמבלנט של הפוזיטיביזם הלוגי, אשר לוקח טענה ובודק האם אפשר להחיל עליה אמת או שקר. באם לא ניתן להחיל עליה את המבחן היא מוגדרת כחסרת מובן, וכך מה שנדמה היה כשיח מתברר למעשה כסמבלנט (כך, פנו הפוזיטיביסטים לטענות על אודות האל או האתיקה כטענות שהן לכאורה, אבל שלמעשה הינן חסרות מובן). האמת של השיח היא הבלתי ניתנות לייצוג של הדחף. כפי שפרויד מציין במאמרו על ההדחקה, המעבר אל המודע נמנע מן הנציגות הנפשית של היצר. בתוך השיח שוכן המודחק, ואם המודחק שוכן בתוך השיח באורח קבע, אזי זוהי ההמשכיות של השיח אשר ניתן לאפיינה כאפקט של אמת. השיח הוא בעצם תוצר של חוסר האפשרות לייצג את הדחף.[2]
כלומר, אין אלא שדה הנדמה (סמבלנט) בתוכו פועלת האות כדי לברור את הממשי. מילר מחדד "אנו מובלים על ידי הילת ההוויה המקיפה את השימוש בשפה, לחשוב שיש לנו גישה רק למראיות עין, וכי אנו

---

[1] עבודת סיום במסגקת מסלול מחקר תשפ"א, 2020-2021
[2] (סמינר 18, פרק 1, עמ' 7-6)

מופרדים על ידי חומת השפה ממה שהייתה יכולה להיות ההוויה. כפי שאני שומע וקורא זאת, זה מה שלאקאן מזמין אותנו לוותר עליו." [3]

אות

המחשבה כי האות קשורה בתהליך הראשוני ואילו המסמן בתהליכים המשניים היא מוטעית. בסמינר החמישי לאקאן טוען כי אין מצב טהור או יסודי של צורך. מלכתחילה הצורך פועל בתוך הרמה של האיווי, כלומר נמצא בתוך קשר עם מסמנים[4]. כלומר, בתוך המערכת הנפשית אין רמה שניתן לבודדה כאותו מאגר של צרכי החירום של החיים, שנוכל לחשוב אותה כפרה-מסמנית. התגובה ההלוצינטורית לצורך היא איננה הגחה של מציאות פנטזמטית, כהיסק של מסלול אותו הצית הצורך. מדובר בתהליך שיש לו קשר יסודי עם היעדרות של אובייקט, וככזה הינו כבר נושא את התכונה של סימן.
הדברים לעיל הינם ההקשר לטענתו של לאקאן כי האות היא אינה חותם.

"Writing is not an impression, despite everything that is being said in terms of a blah-blah about the famous wunderblock."[5]

בכך הוא יוצא נגד הקריאה של דרידה שדיברה על הכתיבה כחותם יסודי, רושם ראשוני מחוץ-למובן, שאחר כך ינסה המובן להשיג לשווא. במירוץ הזה לא משנה עד כמה פרויקט המובן יהיה עשיר ודק מן הדק, הוא יוותר במעמד של אכילס ולעולם לא ישיג את הצב (כי הצב הקדים אותו וקדימות זו תישאר לעד). התפיסה הזו של האות קשורה בעיקר בשיח האוניברסיטה, וזאת בגלל ההכפפה של השיח הזה למימד של המובן. השפה הולמת בעולם הפנימי של הסובייקט, וחורטת בו סימנים עלומים של עונג, אולם לא מדובר על תור הזהב של חוץ מובן טהור כקודם למסמן, אותו ינסה האחרון לתפוס באמצעות המובן.
הסובייקט נולד כבר לתוך עולם מסמני, ובתוכו ה"אות" עושה חור במובן.
האות, ה-littoral (נאולוגיזם שמשלב בין האות ושארית/זבל) נתפסת בתוך האפקטים של הקריאה של המסמן שהיא מאפשרת. נתחיל בדוגמה:
הסופר מישל לאיריס נזכר כי בילדותו המוקדמת, בעודו תופס חייל צעצוע שנפל וקורא קריאת התלהבות "למרבה המזל" באופן לא תקני "reusement", אימו מתקנת אותו ואומרת לו: "לא, לא אומרים reusement כי אם heureusement". לימים הוא יצר ז'אנר ספרותי טהרני שלא נתן פתח לכך שמישהו יתקן אותו. באותו רגע מכונן בילדותו נרשם הקשר שלו לעצבות/ביקורתיות של אימו, אותה אם שסירבה לעונג הלשוני של בנה, ובכך הפכה עונג זה בדיעבד למנחה, שהופנתה לאחר. ההזדהות הזו של 'הילד העצוב', זה שקריאת ההתפעלות שלו לא התקבלה על ידי אמו, על מנת שתיווצר צריך היה לקרוע מהסובייקט את העקבה הכתובה לעד של הקול טרם ביותו על ידי האחר.[6] לוראן מציין, כי האות היא שמתפקדת בשיח האנליטי בתור מה שמעלים את זה שנותן צורה, קרי המסמן.

---

[3] (מילר, האחד כלו לבדו, 81)

[4] Here one finds something that could be called need, but which i am already calling desire because there is no original or pure state of need. from the outset, need is motivated at the level of desire, that is, at the level of something that is destined in man to have a particular relationship to signifiers. (Lacan 2017, 202-203)

[5] (סמינר 18, פרק 7, עמ' 9)

[6] (Laurent, 47-49)

"...it is from the effacing of the stroke that the subject is designated."[7]

הדוגמה של לאיריס מראה לנו כיצד מתוך המחיקה של ההתענגות, הכרוכה בלאלאנג של הילד, נוצר הסובייקט כזה שמזדהה עם העצבות.

"the erasing of any trace that was there before, this is what makes a land of the littoral between knowledge (savoir) and jouissance, there is the littoral that only turns into the literal on condition that this turn may be taken in the same way at any time."[8]

האות לא מייצגת, אבל יש בה הוראה, bedeutung, על עונג שאבד. נשוב למקמה. האות היא לא קריאת העונג של הילד כשהוא תופס את החייל. ארץ השממה של האות (littoral) הופכת לברת-קיימא בחיינו למן הרגע בו אותו עונג נדחה. כלומר, כשאנו נאלצים למסור את העונג של הלאלאנג לטובת כניסתנו לחברתי, בהפיכתנו לסובייקט של הלא-מודע. האות הזו היא שפת החוף בין כל הידע הלא מודע שנוכל להפיק לבין ההתענגות, שרק על פני חתימתה מתכונן הידע הלא מודע (המרחב הסמנטי של המילה "חתימה" בעברית נוגע בדקויות הללו- סגירה או אטימה וכן סימן ייחודי של האדם ללא מובן; סימן, לא מסמן). אותה אות הופכת קריאה (ליטראלית) רק באמצעות החזרה. הקריאה אפשרית רק בתנאי שאותו סיבוב או פנייה קמאית, שהתרחשה בחייה של ההוויה המדברת (חתימתו של עונג לטובת ידע לא מודע), חוזרת במובן מה. זה מה שיחבר אותנו בהמשך למושג התהודה בגוף. בהקשר זה נציין כי ההתענגות זו הראשונית היא לא התענגות אסורה במובן האדיפלי- לא חלה עליה אותה הטמפורליות אשר חלה על הויתור הכרוך בחוק גילוי העריות - "לא את האמא כי אם אישה אחרת, ולא עכשיו, אלא אחר כך". האות היא בדיוק זו אשר לא הורגת את הדבר. אין היא יכולה להיות אלא בהווה. במובן עמוק ההתענגות של הלאלאנג לא אובדת. האות מתפקדת כהופכי של המצבה, המצבה המזוהה אולי יותר מכל עם הפונקציה הסמלית. זה אם כן מה שמבחין את האות מן המסמן.

"being only a differential relation, a signifier is without positivity; but a letter is positive."[9]

הפוסיטיביות של האות היא ההוראה שלה על עונג. היא נושאת עונג ואולם היא מובחנת ככזו דרך אפקטים של קריאה. כעת נראה כיצד עלינו להבין זאת. קריאה זו קשורה בפמיניזציה שאותה האות יוצרת. העמדה הנשית בעבור פרויד, מסביר לוראן, היא החיפוש האקטיבי אחר תכלית פסיבית. התכלית הפסיבית היא המטען של ההתענגות. לאקאן מזכיר כי השימוש הראשון של הכתב ביוון היה קשור ביצירה של קובץ כתוב של מה שקודם לכן היה שירה ודיבור של המיתוס. יש תיעוד של פריקלס (Pericles), שמצווה לייצר את הקובץ הטוב ביותר של הטקסטים ההומריים. לוראן מבאר כי בפרויקט זה למעשה מה שנכתב הוא הנוסטלגיה של פריקלס על כך שהוא לא אחד מהגיבורים של הומרוס. אפקט זה נוכח גם בעמדה שמקדם דופין בסיפור המכתב הגנוב, אשר לועג לכל מי שהם אנשי הפעולה (אופי החקירה של מפקד המשטרה ואנשיו אחר המכתב). אם כן האות הכתובה מאפשרת את המקום בו ההתענגות יכולה להיכתב: היא

[7] (סמינר 18, פרק 7, עמ' 12)
[8] (סמינר 18, פרק 7, עמ' 12)

[9] (Milner, 82)

נותנת שם לגיבור שפריקלס לא היה וכן לאורח החיים של הדנדיזם, קרי הנסיגה מעולם המעשה. מארה מאלוואל מבהירה, אם הספרות משתמשת שוב בשאריות של שפת השירה, בדיבור המיתי של הרפסודאים, אין זאת בכדי לאסוף את הדברים יחדיו לידי קובץ כתוב (תפיסה זו להבנתי תישאר טבולה ללא גאולה בנוסטלגיה), אלא האות נכנסת ליחס עם ההתענגות, ובכך היא מגלה אובייקט מסויים על דרך של סובלימציה.

דרך הדיבור באנליזה אנו עוברים בין המסמנים השונים, אלו הם העננים. נוצר מטר אדיר של סמבלנט. האות קשורה בתלמים הנוצרים באדמה עקב זרימת המים.[10] אם נמשיך בנמשל התלמים קשורים בחזרה, והאדמה הינה הגוף. ננסה להבין את הדימוי הציורי הזה.
לוראן מסביר כי האות קשורה ברגע בו הסובייקט אינו יכול עוד להיות מיוצג באחר הגדול. זהו רגע של מפנה מבחינת הניכור של הסובייקט, שם האחר הגדול הופך לשממת "הדבר". בתחילת הפרק החמישי של הסמינר השמונה עשר לאקאן כותב את המילה "דבר" ("l'Achose"), במקום האופן הרגיל בו כותבים אותה ("la chose"). היא נשמעת בדיוק כמו האופן התקני בו מבטאים המילה, אולם הכתוב פותח קריאה נוספת, שמכניסה את אובייקט a לתוך המילה. הסובייקט מקבל את העוגן שלו לא מן ההזדהות המנוכרת, כי אם בהצמדות לאובייקט a, כשהוא מופרד מכל ידע. לוראן מסביר כי כאן מדובר בצמצום של 2S1S (הידע) ל-2S.
באשר לאותו 2S מילר מסביר כי לאקאן מוצא את ההתאמה של המסומן בגוף. התימה של התהודה, אשר תעסיק אותנו בהמשך, מכוונת מחדש את הדחף דרך התהודה שלו בגוף.[11] בפרק העוסק באות בתוך הסמינר השמונה עשר לאקאן מנסה לתפוס בעזרת דימויים שונים את היחס בין המסמן לאות. אחד מאלו הוא שבתוך המסמנים שוכנת האות בצורה של משקעים (ממזג האוויר) כחומר שנמצא בהשהייה. האות מאפשרת זיקה עם החומר הזה של קריאת ההתפעלות של הסופר.
אם בסמינר השבעה-עשר לאקאן מעלה את המיתוס בהקשר ל"חצי-אמירה" של האמת, אחותה של ההתענגות, אזי בסמינר השמונה-עשר בהישענותו ובהמשגתו את האות הוא הולך אל מעבר למיתוס ולאמת. כאן ההתענגות איננה מסתובבת בין המסמנים בבלתי אפשרי לומר, שכן האות מצליחה לאחוז בהתענגות.[12]

מה בין השפה הסינית והיפנית לאות
מדוע דווקא מהשפות הללו לאקאן לומד על האות, כזו אשר לוכדת דבר מה מן ההתענגות.

<u>האות והמסמן בשפה הסינית</u>
ההקשר בסמינר השמונה עשר בו עולה השפה הסינית הוא הביסוס של הטענה כי כל דסיגנציה לשונית היא מטאפורית. המשמעות של טענה זו היא שההוראה (bedeutung) של כל יחידה לשונית מינמלית אינה

[10] (סמינר 18, פרק 7, עמ' 13-14)
[11] (Miller 2009b, 323)
[12] (Marret-Maleval, 86)

מצליחה ממש לגעת באובייקט, אותו היא מנסה לתפוס, במובן הזה מה שמנסים להורות עליו נשאר מחוץ לתמונה. גם היחידה המינימלית ביותר של "זה" אינה מספיקה (תמיד נזדקק לעוד הסבר או לחילופין למחווה של הצבעה שתלווה את האמירה "זה"). המסמן שמשתתף בתוך השיח, מעלה באופן טבעי את המחשבה על רפרנט, אבל הרפרנט הזה הוא אף פעם אינו הנכון, ולכן, אומר לאקאן, כי הרפרנט הוא תמיד ממשי, כיוון שזה בלתי אפשרי להורות עליו.[13] בהמשך לדבריו הוא מצייר על הלוח את הסימניות של "יין" ו"יאנג", ואומר עליהן "כך הן מצוירות. הן יוצרות סימניות קטנות מאד יפות".[14] כלומר דבר מה מן הדימוי של האות הכתובה כבר לוכד את לאקאן. הוא מסביר כי אם הוא מדבר עליהן זאת מכיוון שמדובר על רפרנטים שלא ניתן למצוא אותם. הוא לוקח את הסימנייה של המילה wei ומסביר כי במסגרת הביטוי "wu wei" שמשמעותו היא "אי-עשייה" המילה משמשת גם לציון הפועל "לעשות" וגם לציון הביטוי "כמו" (like), כלומר זהו פועל שמכיל את מילת האיחוי "כמו" כדי לשמש למטאפורה. המילה הסינית הזו חושפת את טבעה המטאפורי של הדסיגנציה עוד יותר משפתנו. לאקאן אף קורא קריאת התלהבות על כך שישנה שפה כזו, בה מילות האיחוי מצטרפות לפעלים. זהו דבר רגיל בשפה הסינית, והוא מעיד כי איכות זו עזרה לו להכליל דבר מה באשר לפונקציה של המסמן. אם כן זהו הכתוב שמהלך קסם על קוראיו. הוא אינו מורה על העולם, שכן אין ל"איינג" רפרנט בעולם, ובמובן הזה המילה היא מטאפורה, שכן היא יכולה לעמוד במקום העולם, להחליפו, אולם לא לייצגו. לבסוף מילת הפועל היא גם "כמו", ולכן לא רק שהיא לא מגיעה לרפרנט שלה, אלא היא גם אומרת או מצביעה בדיוק על כך. טבעו של הסמבלנט מתחדד. לאקאן מסביר כי השיח המדעי, אותו שיח שניתן לבססו, נסוב בראש ובראשונה על סמבלנטים. לכאורה, אפשר היה לחשוב שהשיח המדעי מנסה לתפוס את אותו שדה שאינו מן הסמבלנט. אולם להיפך, השיח המדעי התחיל בהתבוננות על הכוכבים, על הקונסטלציות שהם יוצרים, שהן סוג של סמבלנט, מסביר לאקאן. התופעות האטמוספיריות כדוגמת הקשת לא התגלו כסמבלנטים לאחר החקירה המדעית. השיח המדעי כונן עליהם החל מן העמדה של תפיסתם כמסבלנט, כלומר, מן העמדה של "make want to believe" (שהינו אחד התרגומים לאנגלית של המושג סמבלנט). בשפה הסינית מודגש הטבע הסמבלנטי ביתר שאת, ולכך מצטרפת האיכות של בידודה של האות; בסינית לפונמה עצמה יש משמעות, לא רק למילה. מילה שתהיה מורכבת ממספר מילים-פונמות (שכן המילות הסיניות הן חד הברתיות) לא בהכרח תהיה בקשר עם המשמעות של כל הברה, אשר מרכיבה אותה, ובכל זאת המילה עצמה נושאת שני מימדים של משמעויות (זו של היחידה הלשונית הקטנה ביותר- הפונמה וזו של המילה). כלומר, אותן יחידות המרכיבות את המסמן, עומדות שלמות בפני עצמן גם במעשה הרכבת המסמן. מכאן שהסימנייה הסינית בולטת מן האות "heu" שנפלה ממילתו של הסופר הצעיר, בכך שהיא עומדת בפני עצמה.

לאקאן ממשיך בניתוח המילה "hsing" שמשמעותה "טבע", ומסביר כי דרכה אפשר למצוא את מה שהוא טען קודם לכן באשר לכך שהמסמנים כבר נמצאים פזורים בטבע. לחילופין, שאין איזשהו רגע בחייו של הסובייקט שהוא פרה מסמני. בהקשר לכך הוא אומר:

"דיברתי אתכם על הכוכבים, מוטב לומר על הקונסטלציות, מכיוון שישנו כוכב וכוכב. בכל הזמנים זה מה שהוא הינו השמיים: זה המאפיין הראשון, מה שנמצא למעלה, שהוא החשוב. זהו המגש, הלוח השחור. מבקרים אותי על כך שאני משתמש בלוח. זהו הדבר היחיד שנשאר לנו אשר משמש כשמיים, לכן אני משתמש בו, כדי לשים עליו את מה שמוטב שתהיינה הקונסטלציות שלכם".[15]

---

[13] (סמינר 18, פרק 3, עמ' 9)
[14] (סמינר 18, פרק 3, עמ' 9)
[15] (סמינר 18, פרק 3, עמ' 15)

עלינו אם כן לקרוא את הפונקציה של האות במסמן בהקשר למה שהשפה הסינית מאפשרת לגשת אליו בדימוי זה של לאקאן. הסימניות הסיניות, האות, הינן הכוכבים, כל כוכב עומד בפני עצמו (הפונמה היא בעלת משמעות בשפה הסינית, ולכן נקודה זו אינה תקפה באשר לאלפבית של לשוננו, בו לאותיות או להברות אין בהכרח משמעות). הקונסטלציות הן המסמנים, אבל יש גם אלמנט שלישי שמשום מה מונכח דווקא בשפה הסינית והוא הלוח, משטח הרישום של הסימנייה. זה הינו, להבנתי, גוף התהודה של הדחף. אני סבור שנקודה זו חשובה בהקשר לעניין שלאקאן מגלה בקליגרפיה. בדיונו על סימניה אחרת הוא אומר "אני מתחרט על כך שהגיר לא אפשר לי לשים את הדגשים שהמברשת הייתה מאפשרת".[16] הלוח השחור מקבל שנה קודם לכן מעמד בכורה באותו הקשר: "אם יש בנמצא סיכוי לתפוס דבר מה אשר קרוי הממשי, לא יהא זה במקום אחר מאשר על גבי הלוח השחור. ואף זאת, מה שיהא לעיל ידי כדי להעיר, אשר יקבל צורה של דיבור, אין לו יחס כי אם למה שנכתב על גבי הלוח השחור".[17] באשר לכוכבים, אני סבור כי בשפת הללאנג נוכל לומר, שפונמה או ביטוי כדוגמת "reusement", על אף היותו ללא מובן, הינו יחידה משמעותית העומדת בפני עצמה כמו כוכב, בהיותה מוטענת בהתענגות.

אולי נוכל אם כן לחשוב על מעשה כתיבת האות הסינית על פני הלוח כדימוי נוסף לאות (littoral). הציור בגיר של האות כמו שפת הים מפריד בין הידע, זה אשר מגולם בצורה ובמובן אותו לאקאן מנסה למסור לשומעיו, לבין ההתענגות, שהינה מן הצד של הלוח. מעשה הציור בגיר על אף שהוא נוטל משני המרחבים הללו, זה של הצורה המצויירת וזה של הריק השחור חסר הצורה, מותיר אותם בזרותם, בהטרוגניות הבלתי מובסת שלהם.

<u>הכתב והמילה</u>

בהקשר לכתיבת המילה L'achose לאקאן אומר כי "המילה תמיד הולכת מעבר לדובר, כך שהדובר בעצם מדובר על ידי השפה, וזה מה שהוא תמיד לימד, אולם כיצד אפשר לראות את זה?"[18] כלומר, בשונה מן התהודה הסמלית או הסמנטית החוזרת מדיבורו של האנליזנט לכשהוא נזרק לתוך הבאר העמוקה של השיח, כאן במילה l'achose, את אשר חורג מן הדובר אפשר רק לראות, קרי לקרוא.

באשר לכתיבה כייצוג של מילים- Wortvorstellung- פרויד זיהה אותה עם התהליכים השניוניים. לאקאן לא מסכים איתו בנקודה זו. לאקאן מזכיר תפיסה של הלשון בסין הקדומה, שמשמעותה "מה שנאמר ככזה שהינו נכתב", כשהפירוש של תפיסה זו הוא שישנם סימנים אשר מזכירים- כדימוי- את הדבר שאותו המילה מציינת, כמו למשל הסימנייה הסינית של "איש". לאקאן לא נותן ערך לדמיון זה, זאת מכיוון שהוא טוען כי המילה הכתובה כדימוי מייצג, משמעותה שהמילה כבר נמצאת שם לפני הייצוג שלה בכתב. קשר מימתי מניח את הקדימות של המקור על פני החיקוי. כלומר, כשאנו נטועים בתפיסה שהמילה הכתובה היא דמותו של הדבר, הכתוב הופך לשניוני. לעומת זאת, את אשר לאקאן מנסה לבסס באשר לכתב הוא מוצא בעצמות ניבוי העתיד העשויות שריון צב בסין הקדומה. הוא טוען כי בשרבוטים שלו עצמו על הלוח, בדומה לכתב של מגידי העתידות העתיקים, נכתב הגורל.[19] אנסה להבין זאת. כל תצורות הלא-מודע, הוא מסביר, קשורות במושג של הכתיבה, לא במובן של הזהות הדמיונית בין המילה הכתובה לדבר שהיא מציינת, כי אם במובן שאין כל דרך להבין את המשפט "הלא מודע מובנה כשפה", אלא על בסיס האפשרות שדבר מה נכתב. כך, החלום כחידה בתמונות, אין משמעו שעלינו לשים את כל יהבנו על צורות

---

[16] (סמינר 18, פרק 4, עמ' 10)
[17] (בתרגום של גבריאל דהאן, סמינר 17, משיעור 20.5.70)
[18] (סמינר 18, פרק 3, עמ' 5)
[19] (סמינר 18, פרק 5, 12)

מסוימות שמופיעות בחלום, מכיוון שהן הייצוג של מילים, כי אם שיש באפשרותנו לתרגם את החלום למחשבות של הלא-מודע. כמו כן אי אפשר לחשוב את הפסיכופתולוגיה של היומיום, לרבות פליטת הלשון או השכחה, אלא על בסיס זה שמה שיש לך לומר, כבר נמצא מתוכנת, נכתב. בהמשך לאיכות זו של הכתיבה הקושרת אותה לגורל, לדבר מה אשר נכתב, טוען לאקאן, כי את הייצוג של המילה, אותו מושג של פרויד איתו התחלנו, יש לראותו כמסמן תהודה (repercussion) הוא אף מחדד כי בלא הייצוג הזה, הכתוב, ייתכן וכלל לא היו מילים.[20] אם כן הייצוג של המילה המופיע בכתב נקשר במושג של תהודה ונמצא כמשענת למילה. תהודה זו הקשורה בכתב נפרדת מן התהודה הסמלית של תחילת ההוראה. הכתוב כמייצג את המילה יש בו מין ההירוגליף גם אם האות במקורה היא מן האידאוגרמה או הפיקטוגרמה. מילר מזכיר כי את הפרובלמטיקה של האות לאקאן פגש עם ההפרדה בין מסמן למסומן, כיוון שמסמן ללא מסומן הוא הירוגליף, כלומר אות[21]. להבנתי, אין זה עניין של מה בכך שכן אנו יכולים לקשור אלמנט הירוגליפי זה של האות לסימפטום. לאקאן אומר לקהלו כי "הדבר היחיד שמעניין אותם, שאינו נופל על אוזניים ערלות ואינו חסר יכולת כמו המידע, הוא אותו הדבר שעושה עבורך סימן ואינך יודע על כך דבר. זהו הדבר הבטוח היחיד, שישנם דברים שמשמשים כסימנים עבורך ואינך יודע על כך דבר".[22]

כעת נשאל כיצד רואים בשפה הסינית והיפנית שהמילה הולכת אל מעבר לדובר. לאקאן אומר כי בלשון היפנית אפשר להבחין בדרגה בה הכתיבה יכולה לפעול על הלשון. הוא מתפעל מהמלודיה של השפה, מן העובדה כי מילות התואר משמשות בשפה היפנית במסגרת של הטייה, וכן מציין את המודולציה של השפה כבעלת איכות שכאילו פורשת כנפיים, עומדת כשלעצמה.[23] בהקשר זה הוא מציין את שתי הקריאות האפשריות של המלים ביפנית, זו שמקורה בסין וזו היפנית (ראשית היפנים עשו שימוש בשפה הסינית על פי ההגייה הסינית. מאוחר יותר עם המצאת הכתב היפני, אותן מילים שמקורן בסין קיבלו גם צורת הגייה יפנית. כיום שתי ההגיות משמשות גם יחד בשפה היפנית). ההגייה היפנית נקבעת ביחס לכתוב, אולם לא ניתן לעשות אינדקס המורה על קשר בין סימנייה להברה, לצורת ההגייה. העניין עוד יותר סבוך, שכן אין בדקדוק לבדו כדי להצביע באיזו צורת הגייה יש להשתמש. יוצא כי רק על דרך היות בן השיח היפני אפשר לדעת באיזו הגייה להשתמש, ואולם הגייה זו נשענת כל כולה על הכתוב. זהו האופן בו הלשון היפנית מועשרת על ידי הכתב. מן השפה היפנית אנו למדים כי זהו הכתב שבלעדיו לא הייתה מילה, והסימניות בשפה היפנית הן הקרובות ביותר למעמד של ההירוגליף, בהיותן מדגישות ביתר שאת את החתך שבין מסמן למסומן. במובן זה הן מקרבות לחומריות של השפה, אל האות.

<u>הסובייקט והקשר שלו לכתיבה</u>

באשר לסטטוס של הסובייקט בשפה היפנית, טוען לאקאן, כי בעבור הזדהויותיו היסודיות אין הוא נשען על התו האונארי, כי אם על השמיים זרועי הקונסטלציות.[24] הסובייקט היפני נשען על ה"אתה" במובן זה שבכל הצורות הדקדוקיות האמירה משתנה בהתאם לכללי הנימוס. מילר מסיק מכך, שהתכונה הבסיסית של התו האונארי חסרה, שכן כפי שמסביר לאקאן, תמיכה רבה מידי היא שוות ערך ללא להיות בעל תמיכה כלל.[25]

---

[20] (סמינר 18, פרק 5, עמ' 16)

[21] (Miller 2009b, 323)

[22] (סמינר 18, פרק 3, עמ' 16)

[23] (סמינר 18, פרק 5, עמ' 16)

[24] (סמינר 18, פרק 7, עמ' 17)

[25] (Marret-Maleval, 120)

הדגש בשפה היפנית הוא על היחסים ועל הכיוונים שלהם, ולא על האנשים אשר יצרו את הסיטואציה (בה כללי הנימוס מחייבים). להקשר ניתנת קדימות על פני האינדווידואל. "עבור היפני, העולם, ההקשר האנושי, אין הוא תפאורה סטאטית שעליה אנשים משחקים את התפקידים האינדיבידואלים. ההקשר הוא מציאות אורגנית, המשנה עצמה בהתאם לקצב של הכרח פנימי, תוך יצירתם של יחסים בין-אישיים אשר מגדירים את האינדווידואל".[26] אנו יכולים למצוא עשרים מסמנים שונים שמתרגמים את המילה "אני", וזאת בהתאמה עם הזולת-"אתה", המתאים לו. לאקאן מוציא מכך כי הסובייקט היפני לא אומר דבר על עצמו, אבל הוא גם לא מסתיר שום דבר. בהקשר לכך משערת מאלוואל כי התו האונארי המשמש משענת לסובייקט, אובד בתוך המובנים השונים, כך שהסובייקט של האמירה מתפזר בתוך הסמבלנט הטהור (כללי הנימוס). אנו יכולים לשאול עצמנו האם בתוך מערכת כה ענפה של הקשרים משתנים יכול הילד להחזיק בהזדהות של הילד העצוב דרך מסמן אדון, שכביכול יחצה את ההקשרים השונים. מתוקף כך נוצר קשר אחר עם האות. נושא זה עוד דורש פיתוח, אבל הוא יכול לתת לנו כיוון ראשוני באשר לקשר הסניגולרי של הצייר עם האות בקליגרפיה.

הקליגרפיה הינה תנועת המברשת של האמן המהווה את חתימתו. היא מתפקדת כתו אונארי שאינו מחכה ל-2S.

"Creation for the chinese painter is not opposed to him. He pursues it, he adds himself to it. Far from being a description of the spectacle creation, painting is an addition that allows a disentangling, to open the way, to add, not to a world conceived as exterior, but to a world conceived as an object...the painting of the calligrapher is not a question, as in renaissance painting, of describing the world, of ordering the internal chaos, but of ordering by way of a stroke (trait) of the paintbrush, of operating by making a trace. This is where the gesture of the painter...meets up with the gesture of the infant throwing his bobbin to enact the fort-da, to shape the anguish of l'Achose. It is not only the phonemic opposition of the 'o-a', fort-da, but the gesture itself that counts, bearer that it is of the inscription of this trace."[27]

נזכר בהקשר זה כי במשחק עם הסליל של ה-fort-da של הנכד של פרויד, לאקאן טוען כי זה הוא עצמו, הילד, אשר נופל שם. את התימוכין לכך, מסביר מילר, מוצא לאקאן בכך, שביום אחר בו האם נעלמה לשעות ארוכות, הנכד מוצא צורה להעלים את עצמו, וזאת דרך גילוי הדימוי שלו במראה, תוך שהוא הולך ומתקרב אל המראה עד לנקודה בה הדימוי שלו נעלם מעיניו. במובן הזה, אומר מילר, שה-"fort-da" עוזר לסובייקט להתגבר על ההיעלמות שלו עצמו, על הנפילה שלו ביחס לאחר (הגדול). מדובר אם כן על רגע יסודי שהוא מטמורפוזה מבחינת הסובייקט. הקפיצה היא מהסליל והפורט-דה כאלגוריה להיעדרותה של האם, למרחב שהוא כבר לא אלגורי, מכיוון שאין כאן יחס של סמל ומסומל. האוביקט הזה אומר לאקאן זה הילד עצמו, זה הוא גופו.

קליגרפיה, שנוכל אולי לתרגמה ל"ציור-אות", היא ציור מופשט למרות שמדובר בכתב, בכתב שיש לו מובן. אולם בדיוק באופן הזה של כתוב, שאינו מחכה כלל למובן, מודגש הפן ההירוגליפי של המסמן, האות. הכתיבה משמשת באופן הטהור ביותר כאובייקט, והצייר נעלם לתוך הכתב. בקליגרפיה המסמן

[26] (*Kasulis, 9)*

[27](Laurent, 41)

הופך לסימן של האמן. הדגש מושם על המחווה עצמה של תנועת המברשת, שהגיר על הלוח כפי שמעיד לאקאן, לא יכול לחקותה. להבנתי, בתוך האמנות הזו של הקליגרפיה, כמו גם באמנויות יפניות אחרות כגון זו של שירת ההייקו, לא ניתן לחתוך את העולם דרך המושגים הסביבה והפרט- umwelt, inwelt. במעשה האמנות הם מותכים לתוך מרחב אחד, לכן בלתי אפשרי יהיה לייחד בהן את האקספרסיביות של האמן. זו האחרונה נשענת על ההפרדה בין הסביבה לפרט. באזורים החומריים הללו של השפה, בהם אנו עוסקים, להיכן שמכוונת האות אם נחשוב על הילד, הסופר לעתיד, הקורא בקריאת התלהבות, השפה היא כמו הגרגור של החתול. בחומריותה היא לא מאפשרת את ההפרדה הזו שבין גופו של הילד לשפה.
נקודה נוספת שעולה מן האמנויות הנ"ל, להבנתי, היא האופן בו לצד הצורה או התוכן הגלום בהן, נראה כי הן מצליחות לתאר או אף לגעת במה שהינו חסר צורה, אותו ריק שמכנה לוראן "שממת הדבר"- אותו "l'achose" ללא אחר. האות משמשת כ- "void median". זהו אותו אזור של קו הגבול. כך, אמן הקליגרפיה והמשורר היפני מציירים לא רק את הסימנייה, כי אם גם את הלוח השחור או את השקט, שלפני הקפיצה של הצפרדע לבריכה, בשירו המפורסם של באשו.

התהודה והאות

כעת אבקש לרדת לפשרו של מושג התהודה בגוף, המכוון את הדחף, ולקשור אותו לאות.
ראשית אבקש להציע שהאות מחברת כל אחד מאיתנו להתענגות שהיא התענגות סף. בתוך האפיון של המבנה האוטיסטי כנפרד מן הפסיכוזה, הוא אופיין ככזה בו ההתענגות היא התענגות סף (באנגלית "rim"). בעוד שבסכיזופרניה היא חוזרת מן הגוף ובפראנויה מן האחר, באוטיזם היא יכולה להתמקם באובייקט, בחיה או אדם אחר, שמשמש ככפיל, אשר בנוכחותו יהיה הגוף של האוטיסט חי ובהעדרו נטול ליבידו. כל אלה מתפקדים כמו איבר שנמצא מחוצה לו, אבל זהו החלק החי ביותר בגופו. כלומר, בהקשר זה אפשר לחשוב את השפה כחלק מהאורגניזם. מילר מציין כי לאקאן הבחין בין האורגניזם לגוף, וטען כי בהיסטריה הגבולות של האורגניזם חורגים מהגבולות של הגוף. כפי שחיה, כאשר נכנסת חיה אחרת לטריטוריה שלה, מרגישה מאויימת על אף שהאחרונה אינה באה איתה במגע, כן גופו הממשי של האדם חורג מגבולותיו הדמיוניים[28]. אולם באיזה אופן המשגה זו באה בהלימה עם האזורים הארוגניים של הגוף.
מילר מסביר כי, מתחילת ההוראה של פרויד אנו מוצאים את הנדידה של הליבידו. כך, הגוף הופך נקי, מנוטרל, מליבידו, והליבידו מתכנס לתוך האיזורים הארוגנים. כלל המפתח הוא שהליבידו לא מפושט בכל הגוף. באותו הקשר נוכל לשים את הציור על הגוף. מילר מסביר כי המשטח הראשוני של הכתיבה תמיד היה הגוף, כפי שניתן לראות בציורים של הפרמיטיבים. הוא שימש למשטח לרישום בשביל לחלץ עונג על דרך האות.[29] כלומר, הגוף כמשטח ציור, הקעקוע, משמש בדומה לאזורים ארוגניים אחרים בגוף. אולם, עדיין נותרת השאלה האם האות בה דיברנו עד כה- כמטען חיובי של התענגות חיה, כזו שהופכת את גופנו לקיים- לא מפרה את עקרון הליבידיניזציה המפנה את הגוף מעונג. כדי לענות על שאלה זו נבחן כיצד ממשיג לאקאן את הדחף בקשר לאובייקט petit a.

[28] (Miller 2009b, 325)
[29] ((Miller 2009b, 324)

"The object petit a is not the origin of the oral drive. is is not introduced as the original food, it is introduced from the fact that no food will ever satisfy the oral drive, except by circumventing the eternally lacking object."[30]

אובייקט petit a משמש בתפקיד כפול; הן כנקודת פיתול או צומת בעבור הזרימה הבלתי פוסקת של הדחף, והן ככזה שנוצר על ידי זרימת הדחף. אנו יכולים להחזיק במושג זה של מסלול עבור הדחף בהמשך ההוראה עם הגיענו אל האות. לאקאן מוצא את ההתאמה של המסומן בגוף. ניתן לחשוב גם על התהודה בגוף של האות כיוצרת מסלול עבור הדחף. אולם ישנו הבדל מרכזי והוא, שהערוץ של הדחף בסמינר האחד-עשר הינו רק צורה של טרנסגרסיה, והיא נמצאת תלויה וקשורה בדיאלקטיקה עם האחר. כך, יווכח הסובייקט בהקשר הסאדו-מזוכיסטי, שהאיווי שלו הוא רק עקוף שווא בניסיון לתפוס את ההתענגות של האחר. זאת לעומת ההתענגות הקשורה באות, באחד, בהתענגות של הגוף מעצמו ומחוץ לדיאלקטיקה עם האחר.

מהו הגוף הזה, המשמש תהודה לדחף. מילר מסביר כי המעבר בהוראה המאוחרת מן ההוויה אל היש מחייב את זה שיש גוף, אבל זהו גוף אחר מזה של שלב המראה, שהיה גוף נראה, שצומצם לצורתו, לכוח הצורה. כעת, במעבר אל היש, הגוף מופיע כמו האחר של המסמן, בכך שהוא מסומן, בכך שהמסמן גורם בו לאירוע, ואז אותו אירוע גוף שהוא ההתענגות, מופיע כמו הסיבה האמיתית של המציאות הנפשית.[31]

מושג התהודה מופיע כבר במאמר מוקדם של לאקאן "פונקציה ושדה של הדיבור ושל השפה", לו הוא מייחד תת פרק - "תהודותיו של הפירוש והזמן של הסובייקט בטכניקה הפסיכואנליטית."[32] התהודה קשורה באמת של הסמלים אליהן מכוונת האנליזה. לאקאן מזכיר מאמר מאת ג'ונס על הסימבוליזם, הטוען כי האמת העומדת מאחורי ריבוי הסמלים השונים היא הגוף שלנו עצמנו, יחסי השארות, הלידה, החיים והמוות.[33]. הסמל הודחק אל הלא מודע וכדי שיהיו לו אפקטים בסובייקט, די בכך שיישמע, שכן האפקט הזה מתרחש בלא ידיעתו של הסובייקט." אין כל ספק שהאנליטיקאי יכול לנצל את כוחו של הסמל, בעוררו אותו באופן מחושב בתהודות הסמנטיות של דבריו."[34] כלומר, אנו רואים כאן הכוונה להתערבות אנליטית שאינה הולכת עם המובן, אולם אבקש להדגיש כי תהודה זו כפופה למובן, לאמת לאמיתה של הסמל. היא מכוונת אל הרז, אל הכמוס, אל מה שאותו לא ניתן לייצג או לומר. לאקאן אף מחדד כי התהודה של המילה, ללא הפירוש המכוון למובן, היא בעלת אפקט, שאינו פחות מזה של הפירוש הנכון בזמן הנכון (אותו אריה של פרויד שקופץ רק פעם אחת). לאקאן נשען כאן על מושג ה-dhvani, אשר לקוח מן האסתטיקה ההודית, ומוגדר כאותה תכונה של הדיבור להשמיע את מה שהוא אינו אומר. מושג זה של ה-dhvani קשור בשאלה כיצד לייצר אפקטים של אמת מן הלא אמת, כדוגמת התיאטרון או השירה, כך לדוגמה עסוק אחד המתדיינים בשאלה, כיצד אפשר לייצר באמצעים טקסטואליים הרגשה או תחושה, שיש בה ממש.[35] בהקשר זה של יצירת התהודה, מסביר לאקאן כי, המתנה הסמלית של הדיבור טעונה בברית סודית של האנליטיקאי עם האנליזנט, הכוללת את ההקשר של השתתפות דמיונית. כלומר, על האנליטיקאי להסכים להתענגות של האנליזנט (המצויה בשלב זה של ההוראה במשלב הדמיוני ומזוהה

[30] (Seminar 11, 180)

[31](Miller 2009, 116-117)

[32] (לאקאן 2015, 271)
[33] (לאקאן 2015, 275)
[34] (לאקאן 2015, 276)

[35] (Pollock, 188)

עם המושג של "התנגדות"), ואולם בניגוד לאות, אין המטרה לבודד את ההתענגות, ללכוד אותה, אלא לעשות מעין "הסכמה שבשתיקה" כדי שהדיבור יוכל ליצור את האפקט של התהודה הסמלית, עליה עמדנו קודם לכן. ההתענגות כאן היא בחזקת "עד מדינה" לטובת העדות הסמלית שהינה בחזקת רמז. כלומר, בהמשגה זו ישנו כיוון ראשוני לפירוש, שהולך כנגד המובן, אולם כצורה של תחבולה, אשר כפופה למובן. נבחן כעת התייחסות מאוחרת יותר לתהודה.

"בניגוד למקובל, ההיבט השימושי בפונקציה של הבללשון- הלוגיקה- שימושי עבורנו, הפסיכואנליטיקאים, כלומר עבור אלו שעוסקים בלא מודע."[36]
"לא קיים פירוש שאינו נוגע לקשר בין מה שמופיע בדיבור לבין ההתענגות."[37]
"הערכאה (instance) כפי שאמרתי, של האות, ואם אני אומר ערכאה זה לא ללא סיבה, כמו יתר המילים שבהן אני משתמש. המילה ערכאה מהדהדת כמונח מתחום המשפט, וגם דבר שמתעקש (insistance) ושממנו נובעת היחידה (module) שהגדרתי אותה כרגע (instant) במישור של לוגיקה מסויימת."[38]

כעת, הלוגיקה היא השימוש שאנו עושים בלאלאנג כשאנו ניגשים ללא מודע, כלומר לשיח. בהרצאה זו מתאר לאקאן שני מימדים של הלא מודע- הדקדוק שלו והחזרה. האות קושרת בין שני המימדים הללו. ראשית לאקאן מכנה אותה "ערכאה", ואף מציין כי השימוש במושג זה אינו עניין של מה בכך. אנו פונים לערכאת בית המשפט כדי שיפסוק. האות פוסקת דבר מה על אודות קיומי. היא גם מתעקשת, כלומר חוזרת, בכך היא חורצת את התלמים אשר יוצרים את האות, קרי הופכים אותה לקריאה. לבסוף, היא מחלצת יחידה לוגית. היחידה הלוגית היא אותה יחידת עונג. הפונקציה של הלאלאנג היא אשר עושה את החור במובן. כלומר, אין היא נמצאת רק בהישג ידו של העולל. הזמן לראות או לקרוא את היחידה ככזו הוא רגעי. כלומר, היא קשורה במימד של ההבזק, של משהו שמפציע או מגיח. את הנקודה הזו נפתח בהמשך.

"התבונה אשר לעת עתה נסתפק בתפיסתה כנובעת מהמנגנון הדקדוקי, קשורה עם משהו שאיני רוצה לקרוא לו אינטואטיבי, שכן משמעו ליפול מחדש במדרון החזותי. התבונה קשורה לדבר מה מהדהד. האם מה שמהדהד (resonne) הוא מקור הדבר (res) שממנו מרכיבים את המציאות (realite). סוגיה זו נוגעת לכל מה שמתוקף הלוגיקה ניתן להפיק מהשפה."[39]

התבונה כאן לא קשורה באינטואיציה של התבונה, באור התבונה, קרי באידאות, ברעיונות או במובן, כי אם בתהודה של דבר מה. אם אצל פרויד הבסיס של הבניית המציאות הוא על דרך של מציאה מחדש של דבר, אשר אבד, אזי אצל לאקאן המציאה מחדש נמצאת כבר בתוך התהודה של הדבר. לאקאן מדגים לנו בציטוט זה כיצד השימוש בבלשון מוצא את הדבר בתהודתו.

---

[36] (לאקאן 2019, 20)
[37] (לאקאן 2019, 27)
[38] (לאקאן 2019, 27)
[39] (לאקאן 2019, 87-86)

"המסמן הוא אדון המשחק, ואתם אינכם אלא הדבר המונח ביחס לדבר-מה אחר, שלא לומר ל-אחר. אינכם מעניקים לו מובן. אין לכם מספיק ממנו כדי לעשות כן. אבל למסמן שמייצג אתכם, מסמן האדון, אתם נותנים גוף."[40]

התהודה היא בגוף, אשר ניתן למסמן כדי לייצג אותנו. כלומר במתן הגוף למסמן על דרך התהודה המסמן הופך לסימן. זהו המעבר מהמימד של ההוויה למימד של הקיום, ומן המסמן אל האות. כפי שמבהיר מילר, אותו מסמן אדון לכשהוא מבודד הופך לבעל מעמד של ספרה/צופן (chiffre), וכאן הופכת התופעה האלמנטרית למפושטת, למנת חלקה של כל הוויה מדברת. התופעה האלמנטרית היא ההוכחה הטהורה של הנוכחות של המסמן לבדו, והיא קשורה בצורה מסוימת של כוח סיבולת (שבתקווה אנו מפתחים עם האנליזה), של היכולת לשאת אותו לבדו, בעודו ממתין למסמן אחר שיתן לו את המובן שלו. בהקשר זה כל פירוש הוא דלירנטי.[41] את הפירוש שנמצא בהלימה עם האלמנט הזה מכנה מילר "ההופכי של הפירוש". זו, להבנתי, האות.

הדימוי הדיאלקטי

"התופעה האטמוספירית שיש לה מבנה של שיח היא הרעם...שם האב אינו יכול להיות מבוסס ללא רעם, וזאת למרות שאין אנו יודעים עבור מה הרעם משמש סימן." (לאקאן סמינר 18, פרק 1, עמ' 8)

"בתחומים בהם אנו עוסקים, ההכרה באה רק בהבזק ברק. הטקסט הוא הרעם שבא אחר כך." (בנימין, *199, N1,1)*

בחלק זה האחרון, אנסה כמו עם המושג של ה-dhvani לגלות עוד טפח בניסיון ללכוד את האות, וזאת על דרך הופעתה בשדה הפילוסופיה במושג של "הדימוי הדיאלקטי", שהוא חלק מתוך המפעל הפילוסופי הבלתי גמור של וולטר בנימין- "פרויקט הפסאז'ים".

העבודה של בנימין היא בעיקרה אוסף של ציטטות, מובאות מחוץ לקונטקסט. חומרים טקסטואליים המובאים מתוך חיי הפסאג'ים בפאריס של אותה העת. מתודולוגיה זו, שבנימין מראה אותה הלכה למעשה וממשיג אותה במהלך כתיבתו, חושפת את האמת ההיסטורית של תקופה זו. מה בין הציטטות הללו לבין הגחה של אמת? האמת קשורה בכך שאותם חומרים טקסטואליים מופקעים מן האינטנציה של מחברן.
עבור בנימין האידאה קשורה באופן אימננטי לאפשרות היותה מוצגת. מכיוון שבחוויה דבר אינו יכול להיחשב כגילום של אידאה, כפי שגילה אפלטון, האידאה יכולה לזכות למניפסטציה, להגיע לידי פתיחה, אך ורק דרך השימוש בחומרים לא לשם מה שהינם, כי אם כדי לזהות משהו שנמצא מעבר להם. בנימין טוען כי הציטוטים הללו יוצרים מערך (קונסטלציה) של תמונות. מערך זה הוא אשר יוצר את מה שבנימין

---

[40] (לאקאן 2019, 97)
[41] "the unary signifier, which as such is nonsensical, means that the elementary phenomenon is primordial." (Miller 2008, 7)

מכנה "דימוי דיאלקטי". זהו דימוי שנקרא - הגחה בהווה של האמת ההיסטורית, אותה מחפש ההיסטוריון הדיאלקטי.[42]

"איך ההיות עכשיו...הזה יכול כבר לייצג בעצמו קונקרטיזציה גבוהה יותר? המתודה הדיאלקטית לא יכולה לענות על שאלה זו במסגרת האידאולוגיה של הקדמה, אלא רק מתוך ראייה היסטורית שהתגברה על האידאולוגיה הזאת בכל דבר ודבר. מתוך הראייה הזאת אפשר יהיה לדבר על דחיסה הולכת וגדלה (אינטגרציה) של המציאות, כך שכל מאורע מן העבר יכול- בבוא שעתו- להגיע לדרגת אקטואליה גבוהה יותר מאשר ברגע קיומו. איך הוא מתגלה כאקטואליה גבוהה יותר? דבר זה נקבע על ידי התמונה שבה ובתוכה הוא מובן. החדירה הדיאלקטית הזאת, האזכור הדיאלקטי של הקשרים קודמים, הם אבן הבוחן לאמיתותה של כל פעולה בהווה."[43]

העבר נקבע על ידי תמונה שבה ובתוכה הוא מובן. מדוע בנימין מתעקש על מושג זה של תמונה, ועל כך שהדימוי הדיאלקטי נקרא? את האמת ההיסטורית אי אפשר לייצג. כל ייצוג יהיה קשור בכוונה של ההיסטוריון (אולי נוכל לומר בפנטזמה שלו), לכן הוא עורך את החומרים הכי בנאליים של התקופה אותה הוא מבקש. זהו המערך שהוא יוצר. הדימוי הדיאלקטי קשור באמת שהולכת מעבר לתקופה ההיסטורית הנדונה. היא מובנת דרך תמונה מההווה. אם נחשוב דרך פרויד שהמציאות מיוסדת על "מציאה מחדש" של אובייקט שאבד, אזי זה רק על דרך של תמונות סינכרוניות, שאנו יכולים לגשת אל ההווה, קרי עם תמונה של "מה שהיה". אולם אצל בנימין מה שהיה, מסומן במרכאות.

ההתענגות הקמאית, זו אשר קשורה במפגש של השפה עם הגוף אבדה כזיכרון, אין לנו גישה אליה. ואולם מה שמושג התהודה מחדד הוא, שלא מדובר בהתענגות אבודה. האות היא לא מצבה. היא בעצם יוצרת את התהודה של מה שהיה בהווה. הרעם נוצר ביחד עם הברק, אבל בגלל ההפרש שבין מהירות הקול למהירות האור, הוא מגיע תמיד אחרי הברק. אל הברק, אל אותו אירוע פרימורדיאלי, אין לנו גישה. אל האמת ההיסטורית כפי שהיא הייתה, אין לנו גישה. מה שבנימין עושה זה לשנות את הכיוונים של מהלך הזמנים. במקום שההיסטוריון יבקש אמת של תקופה אשר חתומה בפניו, כשאין הוא יכול להירפא מן הנוסטלגיה, "ההיסטוריה הדיאלקטית" זוהי ההיסטוריה שמבקשת להיקרא בהווה. הדימוי הדיאלקטי הנקרא הוא אשר נמצא בתואם עם מושג האות. שם, האמת ההיסטורית מגיחה. אולם אות זו אינה יכולה להישען על תור זהב, שכן מושג זה הינו הופכי לתהודתו של הקול. בבית העלמין אין קולות.

"...הרי שכאן מדובר בפירוק ה'מיתולוגיה' ופיזורה במרחב ההיסטוריה. זה ייתכן, כמובן, רק באמצעות התעוררות של ידע, לא מודע עדיין, של 'מה שהיה'."[44]

"המתודה הדיאלקטית החדשה של ההיסטוריה מציגה את עצמה כאמנות של חווית ההווה כעולם ערות, שאליו מתייחס לאמיתו של דבר אותו חלום שאנו מכנים בשם 'מה שהיה'."[45]

---

[42] (*Friedlander, 38-43*)

[43] (בנימין, 159-160, K2,3)

[44] (בנימין, 202, *N1,9*)

[45] (בנימין, 155, *K1,3*)

מושג התהודה של הדחף בגוף בדומה למתודה הדיאלקטית קשור בתפיסה חדשה של היסטוריה. אנו כורעים תחת נטל ההיסטורי. המובן ממנו אנו נגמלים עם האנליזה, מוטען בהיסטורי.

"המהפכה הקופרניקאית בתפיסה ההיסטורית היא זו: פעם, "מה שהיה" נתפס כנקודה הקבועה, וההווה נראה כמתאמץ לגשש ולקרב את ההכרה אל אותו בסיס מוצק. כעת היחס הזה צריך להתהפך, ו"מה שהיה" צריך להיות מעתה היפוך הדיאלקטי, ההבזק של התודעה המתעוררת. הפוליטיקה גוברת על ההיסטוריה. העובדות הופכות להיות משהו שקרה לנו זה עתה, לראשונה; קביעתן היא עניינו של הזיכרון: המקרה שבו ניתן לנו להיזכר במה שהכי קרוב, הכי בנאלי, הכי מובן מאליו. מה שפרוסט מתכוון אליו בסידור הנסיוני של הרהיטים בעודו שקוע בנים-לא-נים של בוקר, מה שבלוך מזהה כאפילת הרגע הנחיה, הוא הוא הדבר שצריך לקבע כאן, במישור ההיסטורי ובאופן קולקטיבי. ישנו ידע שעדיין-לא-בהכרה של "מה שהיה", והמבנה של קידומו הוא המבנה של הזיכרון."[46]

מדובר באמנות של חווית ההווה כעולם של ערות. הערות היא מן הסדר של ההתענגות. היא תמיד הווה, לא בזמן עבר ולא בזמן עתיד. הגרעין הזה של "ההכי קרוב, הכי בנאלי", הוא הינו התהודה של זה שהיה. זוהי "אפילת הרגע הנחיה", היכן שאנו קיימים ממש. רגע זה נכתב מתוך אותם מסמנים שאנו הולכים ומזקקים לאחר שאנו מתירים אינספור מובנים עד אשר הכובד של ההיסטוריה הופך לחלום, שאנו מכנים "מה שהיה".
במרכאות הללו של "מה שהיה" אנו נוגעים בקיום.

מקורות

[46] (בנימין, 154, K1,2)

Friedlander, E*. (2012). Walter Benjamin. Harvard University Press.*

Kasulis, T. P*. (2021). Zen action/Zen person. University of Hawaii Press.*

Lacan, J. (1998). *The four fundamental concepts of psycho-analysis* (Vol. 11). WW Norton & Company.

Lacan, J.(2007) *the Other Side of Psychoanalysis*. WW Norton & Company.

Lacan, J. (2017). *Seminar V: Formations of the Unconscious* (J.-A. Miller, Ed., R. Grigg, Trans.). *Cambridge: Polity*.

Lacan, J. *Seminar 18- on a discourse that might not be a semblance* (unofficial version by Gallagher)

Laurent, E. (2007). The purloined letter and the Tao of the psychoanalyst. *The Later Lacan: An Introduction*, 25-52.

Marret-Maleval, S (2020) *Purloined Letters. Psychoanalytical Notebooks.*

Miller, J.A (1995-1996) *Sintomas y Tipos Clinicos*

Miller, J. A. (2008). Interpretation in reverse.*he Later Lacan: An Introduction*, 3-9.

Miller, J. A. (2009a). Conferencias porteñas: tomo 1: desde Lacan. Paidos, Buenos Aires

Miller, J. A (2009b) Conferencias porteñas: Tomo 2, Del síntoma al matema. Puntuaciones. Paidos, Buenos Aires. pág. 322-325

Milner, J. C. (2020). A Search for Clarity: Science and Philosophy *in Lacan's Oeuvre. Northwestern University Press.*

Pollock, S. (2016). *A rasa reader: Classical Indian aesthetics*. Columbia University Press.

בנימין, ו. (2019) פרויקט הפאסאז׳ים. רסלינג .

לאקאן, ז׳ (2015) כתבים. רסלינג.

לאקאן, ז׳ (2019) אני מדבר אל הקירות. רסלינג.

מילר, ז׳.א. האחד כלו לבדו .(בתרגומה של קלאודיה אידן)