

9

פילוסופיה

השעיר לעזאזל והטליסמא: העברה בתרפיה באמנות

מאת הארי אריקסון קרויס, סגן פרופ' ב
גיוי שבריאן (1988) תכנית גאולוגיה ופסיכיאטריה

העברת שעיר לעזאזל
תנסות-מצולמת ודמיון הולך וגדל

בפרק זה ברצוני לתת דעתי לרעיון מרכזי בתפיסת ההעברה, הציר המרכזי של התיאוריה הפסיכואנליטית, זאת אומרת, רעיון העבירות המאגית של תכונות ומצבים. רעיון זה צץ שעה שקראתי את עבודתו של קאסירר (1955 ו-1957) Philosophy of Symbolic Forms (הפילוסופיה של צורות סמליות), ובמיוחד את כרך II Mythical Thought (חשיבה מיתית). עשיתי שימוש, ואני מקווה שלא לרעה, בעבודתו של קאסירר למטרותי שלי, אולי מבלי להבליט כראוי את רעיונותיו. בפרק זה אני נותנת דעתי לרעיון שהתמונה הינה אובייקט להעברה בתרפיה באמנות, וכנתונה להעברה זו, היא הופכת לשעיר לעזאזל. ניתן להחשיבה, כפי שהוחשב השעיר לעזאזל המקורי, כגילום חיובי, בניגוד להתגלעות שלילית.

השעיר לעזאזל

במובנו המקורי, בתנ"ך (ויקרא, ט"ז), היה השעיר תיש לבן, שעל ראשו הונחו חטאי הקהילה, בטקס דתי. לאחר מכן, היה השעיר משולח למדבר כדי למות, בנוטלו את החטאים עימו. בדרך זו היו מכופרים חטאי הקהילה. התהליך באמצעותו הופכים דבר-מה לשעיר לעזאזל כרון בשתי פעולות הקשורות זו לזו, המתרחשות בשני שלבים נפרדים. השלב הראשון הוא הפרדת החטאים או האשמה מהפרט או מהקהילה. דבר זה מושג על ידי העברה פולחנית, הסרת העול, פריקת החטאים. הפעולה הפולחנית, הטקס הדתי, הוא כשלעצמו הודאה בחטאים. הכוהן מוסמך על ידי בני הקהילה, אמונתם המשותפת והשקעתם בסמכותו, ליטול את הנטל ולהניחו על התיש. (בשלב זה נוכל לחשוב על התיש כאילו הפך לטליסמא, בכך שהוא נושא באופן מאגי את כוחם של החטאים).

שבריאן, ג' (1988)

כשם שפירוש (הפילוסופיה) הפסיכואנליטי של האשמה, תנסות-מצולמת, חלוצית

השלב השני בתהליך הקרבת התיש. הוא נדחה, משולח אל המדבר למות, בנושאו עימו את החטאים המכופרים על ידי כך. זאת אנו יכולים לראות כשלב הסילוק.

פריזר (1922) וקאסירר (1955) מראים שתהליך ההפיכה לשעיר לעזאזל, הסילוק הפולחני של היבטים מרושעים או בלתי-רצויים באמצעות העברה מאגי לאובייקטים או לבני-אדם, הינו תהליך אוניברסלי אותו ניתן למצוא, כשהוא מבוצע באופנים שונים מעט זה מזה, בתרבויות רבות ושונות.

ידוע שאינדיאנים משבט ההופה מחשיבים את הכאב לחומר. ואפילו תכונות שהן "רוחניות" לחלוטין, "מוסריות" לחלוטין נחשבות במובן זה לחומרים הניתנים להעברה, כפי שניתן לראות באמצעות מספר טקסים פולחניים העוסקים בהעברה זו. בדרך זו ניתן להעביר דופי ומיאזמה אותם הביאה הקהילה על עצמה אל פרט, עבד לדוגמה, ולהכחידם באמצעות הקרבת העבד. ה-Thargelia של היוונים ומספר פסטיבלים של היוונים האיוניים כוללים פולחן דומה של כיפור, שמוצאו מהמקורות המיתיים העתיקים ביותר. במקור היו טקסי טיהור וכיפור אלה מבוססים לא על תחליף סימלי אלא על העברה פיזית אמיתית. בשבט הבטק, אדם הסובל מקללה עשוי להעביר אותה לציפור ובדרך זו לגרום לה "לעוף למרחקים". ייתכן גם שההעברה תיעשה אל אובייקט פשוט כמו גם אל אובייקט חי, כפי שנעשה, לדוגמה, בדת השייטו היפנית. כאן, אדם החפץ להסיר מעליו נטל של אשמה מקבל מכהן הדת דף ניר לבן החתוך בצורת כגד הקרוי קאטאשירו, "המייצג צורה אנושית". על הדף הוא רושם את חודש ושנת היוולדו ואת שם משפחתו; לאחר מכן הוא משפשף בו את גופו ונושף עליו, ובדרך זו מועברים חטאיו אל הקאטאשירו. בסופו של טקס הטיהור מושלחים "שעירים לעזאזל" אלה אל הנהר או אל הים, כדי שארבעת אלי הטיהור ינחו אותם אל השאול, שם יעלמו מבלי להשאיר סימן.

(קאסירר 1955: II, 55-66)

העברות פולחניות כגון אלה המתוארות כאן מבוססות על אמונה שאובייקט מסוגל להתמלא בכוח. אמונה מסוג זה כרוכה בהשקעה מאגיית בדבר, הגורמת לטראנספורמציה של עצם פשוט והופכת אותו לטליסמא. לדבר זה השלכות חשובות לתרפיה באמנות. כאשר התרפיה באמנות הינה פעילה באופן מלא,

כשם שפירוש (הפילוסופיה) הפסיכואנליטי של האשמה, תנסות-מצולמת, חלוצית

קיימת העברה של תכונות ומצבים אל אובייקט, ההופך: ותו לטליסמא. ברע בו נחוה אובייקט כטליסמא, כל פעולה החלטית בקשר אליו הופכת משמעותית ועשויה להחשב לפעולת של סילוק.

הטליסמא

"טליסמא: כישוף, קמע, דבר המסוגל לחולל ניסים. דמות מאגית מגולפת או חרוטה המסוגלת להועיל למחזיק בה".

(Oxford English Dictionary)

תכונות הטליסמא הן תכונות המושקעות גם בעבודות אמנות. לעתים השקעה זו נעשית על ידי האמן, לעתים על ידי התרבות. היא ברורה ביותר בחפצי הדת, שנוצרו לשם סגידה. דוגמאות לכך יהיו איקונים או תמונות מאת גיטו, תיאורים של סצינות מקודשות, בהם הן עשיית התמונות והן ההתבוננות בהן היתה פעולה דתית. קיימת השקעה קסומה דומה מצד המתבונן בעבודות, שלא נוצרו במכוון לשם מטרת דתיות. חפצי אמנות דגולים הינם נחשים, מגלמים אלמנטים אוניברסליים אשר, לאחר מאות שנים, עדיין מושכים את המתבונן ומעוררים בו תגובות חזקות - מסר מן האמן, שמת לפני זמן רב, לדור חדש של צופים. נצחיות שכזו ברורה בתמונות הנצפות במוזיאונים ובגלריות בכל העולם על פני מאות בשנים. תכונה זו הינה תוספת לכוח הממשי של הדימוי הויזואלי; זהו דבר-מה אותו מבצעים אנו, הצופים; זוהי השקעה שאנו עושים. לכן רפרודוקציות של אמנות דגולה, ואין זה משנה כמה מצויינות הן, לעולם לא יתקבלו כתחליף למקור. בעבודה אנו מסוגלים לראות היסטוריה, ואף לגעת בה. העבודה עומדת מעל לזמן, למוות; אנו יכולים לגעת בה, בחומר שפעם נגע בו ליאונרדו, גויה. החפץ שחי שנים רבות לאחר יוצרו, נושא בתוכו חזיון, מטען ריגשי, המשאיר יותר מעקבות פשוטים של בני האדם אשר ציירו אותו לפני שנים כה רבות. כצופים אנו מייחסים לאובייקט (בנוסף לתכונותיו הגלויות) כוח זה, ונפעמים על ידו. בדרך זו ניתן להאדיר כל חפץ אמנות דגול, ומכיוון שכך הוא הופך באופן פוטנציאלי לטליסמא.

אנליטיקאים מסויימים מואדרים באופן דומה בתכונות הטליסמא. בחוגים האנליטיים מיוחסת חשיבות רבה להיות האדם "במגע" עם הוגה הרעיון. רעיונות נתונים לדיונים, הם משתנים, מתוקנים על פני השנים. אך עדיין נחשב אנליטיקאי

פרוידיאני שעבר אנליזה א. אנליטיקאי שעבר אנליזה אצל פרויד עצמו, כאילו הועבר לו "שרביט הקסמים" על פני מרוץ הדורות. רעיון קסום זה של "נגיעה במקור", הינו סיבה חלקית לטבעם הסגור של אסכולות אנליטיות שונות. מבקרים של הפסיכואנליזה (מאלקולם, 1980; גלנר, 1985) מקדישים תשומת-לב לעניין זה תוך ספקנות אובייקטיבית והומור. אך קיים כאן היבט רציני העוסק בצורך אנושי, המוזנח לעתים קרובות בתרבות המערבית הרציונלית, להשקיע עוצמה, להאמין; צורך בקסם, בקשר עם האבות הקדמונים. הן במקרה של האמנות הדגולה והן במקרה האנליזה קיימת השקעה מאגית, המחופשת בשכבות של תחכום, באובייקט או באדם כבמרא.

דף אחת באמצעותה ניתן לתאר סוג חוויה זה תהיה במונחים של השקעת חומר אינפנטילי ראשוני באובייקט. במונחים פסיכואנליטיים ניתן לסווג האדרת אובייקטים, או בני אדם, כשלב אינפנטילי של הזדהות והפיכה לאידיאל (קליין, 1980; סגל, 1981). בפרק 4 בוחנת וויר גישה זו לעומקה. עמדתי שלי נוטה יותר לכיוונו של יונג (1972), הילמאן (1979), או ניומאן (1970), המקבלים חשיבה מאגית כהיבט מולד של הקיום האנושי - כרובד לא-רציונלי של הנפש המכיל בחובו ניצני ריפוי-עצמי. דבר זה ברור ביותר בדימויים שנעשו על ידי המטופלים שלנו, כמו גם בדימויים שלנו.

נחו של הדימוי

תרפיסטים באמנות חוששים לעתים, שבכמה צורות של תרפיה משמשת התמונה כדי להקל על חילופי הדברים המילוליים ותו לא. לדעתי קיימים שני סוגים מובחנים של תמונות הנעשות על ידי אנשים בתרפיה באמנות, ולמטרתי כאן עלי להבהיר הבחנה זו.

התמונה התרשימית (The diagrammatic picture)

מרבית המטופלים אינם רגילים בהתחלה למדיום האמנות, והם חוששים ממנו. התמונות הראשונות שיעשו הן תרשימיות, ובאמצעותן מעוניין המטופל לומר משהו לתרפיסט. למרות שלעתים הן עשויות להיות יעילות כרמו או כמורה-דרך לשיחה, תרשים ציורי זה אינו, כשלעצמו, בעל השפעה רבה במונחים של הנעת העולם הפנימי של המטופל. כאן בא הדימוי בעקבות העולם. ניתן להשוות סוג זה של דימוי לסימן. נדמה שסוגים מסויימים של התערבות תרפויטית מעוררים סוג זה של תמונה. לדוגמה, מטופלת המתבקשת לצייר תמונה של משפחתה תצייר

לעתים קרובות תרשים שבו דמויות בעלות גפיים דמוי. קלות. דבר זה עשוי להיות חושפני בדרכים רבות: סמיכויות ויחסים מקריים בתוך התרשים עשויים להפתיע את המטופלת, העשויה להבין היבטים שקודם לכן היו לא-מודעים לגבי תפקידה במשפחה. אך הדימוי הציורי הממשי אינו משמעותי כשלעצמו. תמונות אלה הן כמפות של עולמו של המטופל, שלהן נקודות התייחסות מוגדרות מחוץ לעיירה.



הבה נתבונן בדוגמה. מטופלת ציירה תמונה של פרצוף בוכה.

סוג זה של תרשים מציין בברור עצב. הוא מתאר את רעיון העצב בדרך מייצגת, זהו תיאור מודע של מצב, הדומה לאמירה "אני עצוב", הוא מתאר תחושה. זהו תיאור ציורי של רגש, וככזה ניתן להפרידו מאותו רגש. למרות שייתכן והמטופלת חשה עצב שעה שציירה אותה, אין התמונה עצמה מעבירה לצופה תחושת עצב בדרך משכנעת כלשהי. תרשים כגון זה מעורר רק לעתים נדירות תחושה מתאימה בצופה. מתוך תמונה זו נוכל להסיק רק שהאמנית רצתה לומר לנו במודע שהיא חשה עצובה. קיימת השקעה מינימלית בדימוי עצמו. דימוי זה הינו איור של תחושה, ולא דווקא התגלמות התחושה. מכיוון שכך, קרוב לוודאי שתרשים זה לא יואדר, ולא יהפוך לטליסמא.

הדימוי המגולם (The embodied image)

ייתכן והמטופל אינו מודע בתחילת התרפיה שקיימות בו תחושות לגבי התרפיסט - ואכן, ייתכן שבתחילה לא יהיו לו תחושות כלשהן - אך בהדרגה מתחילים הרגשות להתעורר. דבר דומה מתרחש בנוגע לתמונות. התמונה התרשימית הפשוטה מתייחסת למצב או מספרת סיפור לתרפיסט. היא מצביעה על רגש, אך אינה מגלמת אותו. ככל שהמטופל מתחיל לחוש דבר מה כלפי התרפיסט, מתחילה התרפיה לקום לחיים. התמונות הופכות חיות ומשמעותיות בהקשר למערכת היחסים. כאשר חש המטופל בטוח דיו עם התרפיסט, כאשר יש לו מספיק אמון בסביבה המכילה, הוא יעז להרשות לדימוי להוביל. כאשר הוא פותח עצמו לעוצמתו של תהליך יצירת הדימוי, יתחילו הדימויים להיות ריגשיים יותר. כאשר מבחין המטופל בכך, יהיו הדימויים שיבואו לאחר מכן מושקעים ביתר רגש, וכך הם הופכים לדרך רבת-עוצמה להתקשרות עם כוחות לא-מודעים ועיסוק בהם. תהליך יצירת התמונה כאילו "משתלט". בלי קשר לכוונה המקורית, דימוי מסויים יכול לצמוח על ידי קו שהתווה בדרך מסויימת, והתזת

צבע מקרית או סימן מקר. זויים בסופו של דבר להיכלל בצורה משמעותית בציור. לשלם יש חיים, אבולוציה משל עצמו, בתנאי שאין דבקות נוקשה מדי בכוונה המקורית ושהיא אינה קבועה מדי. מתוך צירוף של חוסר-כוונה וכוונה מודעת, נובע מתח, תהליך אנרגטי. גם כאשר, כפי שקורה במקרים רבים בתרפיה, נכשל המטופל בהבאת השלם לגימור מוצלח, האנרגיה שהוותה חלק מהתהליך מגולמת בתמונה. תמונה שכזו, למרות שבוצעה בחוסר-מומחיות, עשויה להיות חדורת חיים; תוצר של התעמקות מוחלטת של יוצרה, וכמו כן מוצר של היחסים "החיים" עם התרפיסט. בדרך זו, בהקשר התרפויטי, זוהי "צורה חיה" (לאנגר, 1935).

אני מקווה שכעת ברור שקיים הבדל משמעותי בהשקעה הרגשית שבתמונה התרשימית ובדימוי המגולם. לעתים רחוקות יהיה הדימוי המגולם נוח, מאחר שהוא מכיל את המתח שבין כוחות מנוגדים המתפייסים זמנית, "שם" על הנייר. לדימוי זה הדים בתגובה הרגשית, בלא-מודע של האמן ושל הצופה גם יחד. זוהי משימתו של התרפיסט באמנות, ליצור יחסים עם המטופל בתוכם יוכל להתפתח אמון, ויוכלו להתקשר רגשות. אז ישתנו התמונות, אז יצוצו חיים בדימויים. דימויים שהיו ממוזגים, נעולים, מופיעים על פני הנייר, כראיה למטופל שרגשות אלה קיימים בו; הרגשות הופכים אז חסרי-מנוס אך נבדלים. בנקודה זו, בנקודת ההודאה בקיום הרגש, משתנה לעתים קרובות האיכות האסתטית של הדימויים, ומתפתחת. התמונות מתחילות להכיל אלמנטים מנוגדים וקונפליקטים. רגשות שהיו מודחקים, שנחשבו קשים מדי, כואבים מדי מכדי לעלות על פני השטח, הופכים נגישים, מוכלים בעודם נמצאים "שם בחוץ" בדימוי, בתוך מסגרת התמונה. סוג זה של דימוי עשוי להוביל לזמן-מה, וסוג זה של דימוי מגולם, הנושא עוצמה עבור יוצרו, נחוה כטליסמא, עשוי להיות מיכל להעברה, ונחוה כשעיר לעזאזל.

העברה

לתיאוריות תרפיה העובדות עם ההעברה הבנה משותפת, האומרת כי יש להעניק תשומת לב לרגשות ההעברה. כל רעיון של שינוי, של אינדיווידואציה או של התפשרות מתרחש באמצעות קשר ריגשי זה שבין שני האנשים המעורבים. כאשר הופך המטופל מודע לרגשותיו כלפי התרפיסט, כאשר מופעלים רגשות שכאלה, הדבר שקודם לכן היה קבוע ונוקשה הופך באופן פוטנציאלי לחי, נזיל ונייד, ובדרך זו מתאפשרים שינוי וצמיחה. יחסי העברה/העברה נגדית הינם מפגש

שבו משתנים שני האנשים, שבו חשים שניהם דברים רב, ושבו מוכל התרפיסט לעתים קרובות, בדרך רבת-עוצמה, בעולמו הדמיוני של המטופל. ייתכן והתרפיסט יראה כבעל צדדים רבים, אדם אותו אוהבים ושונאים בו-זמנית, מכבדים ומתעבים, שבו מקנאים וממנו פוחדים. הוא עשוי להתפס כהתגלמות פחדיו של המטופל או חלומותיו. הוא עשוי להתפס כאנושי רק באופן חלקי (מפלצת או שטן), או כאבר אנושי מסויים (שד או פאלוס); גוף המעניק רוגע או רגש חסר-גוף. במלים אחרות, באנליזה או בפסיכותרפיה הדינמית, יוצר המטופל באופן חלקי את התרפיסט.

כאשר אנו אומרים שאנו עובדים בתוך ההעברה, אנו מציינים שאנו עובדים בתוך עולמו הפנימי של המטופל. זוהי דרך נוספת לומר שאנו עובדים במסגרת "הדמיון". אם נסכים שאנו עובדים במסגרת הדמיון, מקור הדימוי, אזי הדימויים המגולמים, הציורים הנעשים בהקשר זה, עשויים להראות ככלי ממוקד לשם כך, ולמעשה, לפעמים, הם יכילו את ההעברה.

בתחילה התייחס פרויד להעברה כאל מכשול בטיפול. בסופו של דבר הוא הבין שההעברה עשויה להיות הציר הראשי עבור הטיפול (פרויד, 1912, 1915, גונס, 1953, 1955). מאז ימיו של פרויד התרחבה התפיסה וכעת היא עשויה להכיל באופן פוטנציאלי את היחסים התרפויטיים כולם, ואת כל התקשורות המילוליות והלא-מילוליות המתרחשות במסגרת זו (סגל, 1981; לאנג, 1980; קרנברג, 1975). בתרפיה באמנות מכילה ההעברה, בנוסף לדברים הרשומים מעלה, את התמונות עימן אנו עובדים במסגרת היחסים התרפויטיים. התמונות המגלמות תחושות, במודע או שלא-מודע, עשויות להיות אובייקטים להעברה, וככאלה המיקוד המרכזי מתוכו תחיל תנועה תוך-נפשית. לפעמים מראות פשוט התמונות את ההעברה; תמונות אלה מגדילות ומרחיבות את טווח הפסיכותרפיה, אך הן נבדלות מהתמונות המגלמות תחושות. כאשר מגלמת התמונה תחושה והתנועה מתחילה להתרחש ביחס לדימוי שנוצר, מתאפשר השינוי באמצעות מדיום התמונה עצמו. הדבר דומה ליחסי ההעברה כלפי התרפיסט, אך כאן המוקד הוא התמונה. כאשר מגלמת התמונה כוחות לא-מודעים, יכולה היא, במובן אמיתי ביותר, להפוך לשעיר לעזאזל.

תהליך ההפיכה לשעיר לעזאזל: הודאה

בפסיכותרפיה קבוצתית, ובמצבים חברתיים אחרים, אנו נתקלים לעתים קרובות בהפיכת אדם כלשהו לשעיר לעזאזל. משמעות הדבר במרבית המקרים היא

שאדם כלשהו מוענש או רם עבור דבר מה שאינו לגמרי אשמתו. במקרים רבים נדחה אדם כלשהו או מואשם בגלל הפגנה או הבעה של התנהגויות מהן ייתכן ופוחדים אלה הדוחים אותו, או שהם זקוקים להפגנתם בעצמם. אפשר והפנטזיה הקבוצתית היא, שברגע בו יורחק אותו אדם, יתקשרו כל השאר בצורה הרמונית. הרוע מושקע כולו באדם אחד זה. המצב עשוי לבוא על פתרונו כאשר הפחדים הבסיסיים שבקבוצה הופכים מפורשים, וכאשר השלכות, מוכרות כנאלה, מושבות לקבוצה או לחברים אינדיווידואליים כהיבטים של נפשם שלהם, ולא כשייכות בלעדית לאדם שהפך לשעיר לעזאזל. הנסיון להפוך אדם כלשהו לשעיר לעזאזל נכשל כאשר הופכים המניעים הלא-מודעים למודעים. בסופו של דבר נעלמת תופעת השעיר לעזאזל, אלא אם אכן עוזב השעיר לעזאזל את הקבוצה לפני סיום התהליך. הסילוק אינו מתרחש.

בתיאור של השעיר לעזאזל המקורי אמרתי, שפעולת ההפרדה "מושגת על ידי העברה פולחנית, הסרת העול, פריקת החטאים. פעולה זו כשלעצמה, הינה הודאה בחטאים". לפני שאמשיך, עלי להבהיר למה אני מתכוונת באומרי כאן "הודאה" (acknowledgement). בין ההגדרות להודאה המופיעות ב-Oxford English Dictionary כתוב גם: "מודה באמת של; מודה שיודע; שם לב לדבר מה; מכיר בסמכותו שלי". בתהליך ההפיכה לשעיר לעזאזל מועברים החטא והאשמה באמצעות פולחן דתי. זהו גם השלב הראשון בהיפרדות מהם. אם תחושה, כגון אשמה, היא לא-מובדלת, או ממוזגת, היא אינה מוכרת כנפרדת; אנו עשויים לקרוא לה לא-מודעת. ההעברה הפולחנית לתיש עשויה להראות כשלב הראשון למובדלות (differentiation), או להפיכתה למודעת. להודות, איפוא, משמעותו לעצור ולהתמודד עם הלא-רצוי. האשמה אינה שייכת לתיש, התיש מובא כקורבן, הוא מועלה לקורבן, לא עבור חטאיו שלו, אלא במקום אלה של הקהילה. יהיה זה חסר-תכלית להפטר מהתיש מבלי להעבירו תחילה את טקס ההעברה הפולחנית. הפולחן מסמיך את התיש, ההופך לאחר מכן להתגלמות החטאים. במסגרת פעולת ההסמכה של התיש חייבת להיות הודאה באשמה והיפרדות פולחנית ממנה. ללא הפולחן נשאר המצב הלא-מופרד, והסילוק עשוי אז להיראות כ"התגלעות" לא-מודעת בניגוד לגילום, באמצעותו מושגות רמות שונות של מודעות. (אחזור לנושא זה נאוחר יותר תוך התייחסות לתמונת השעיר לעזאזל).

בפסיכותרפיה קבוצתית, בה נעשה נסיון להפוך את אחד המשתתפים לשעיר לעזאזל, דומה הדבר לנסיון לבצע את ההיפרדות, חלקו הראשון של תהליך ההפיכה לשעיר לעזאזל, אך זוהי היפרדות-סרק. במקרה זה נדמה שנפטרים

מהוניש ללא ההעברה הפולחנית. זוהי היפרדות-כ מכיוון שקיים סירוב לא מודע להחזיק בתחושות הרעות. לא מתרחש פולחן המודה בקיום ה"רע" במקום זאת, נעשה נסיון להיפרדות שהיא קודם זמנה, הרחקה מבלי להחזיק בדגו הנדחה. בדרך זו, השלב השני, ההרחקה או השילוח, נעשה באופן לא-מודע, ללא מודעות לגבי הדבר המסולק וסיבת הסילוק. דבר זה, איפוא, הוא בהחלט התגלעות ולא גילום. בקבוצה, ההבנה המודעת הינה מהותית, מכיוון שהבנה זו מונעת את הנחת האשמה כולה על כתפי אדם אחד. היא מאפשרת תיווך ומשא ומתן, ומאפשרת זיהוי השלכות. בפסיכותרפיה קבוצתית ברור כי לא רצוי שיהיה שעיר לעזאזל, מכיוון שהשעיר לעזאזל הזה הינו אדם העשוי להזק נזק בלתי-הפיך מהתנסות זו. במצבים חברתיים לא קיים סילוק, מכיוון שלא ניתן לסלק אדם. ברור כי לא מקובל קיומו של שעיר לעזאזל בקבוצה חברתית מכיוון שאין אנו יכולים להשליך את ההיבטים הלא רצויים שלנו על אנשים אחרים ואו להפטר מהם. תוצאות פעולות שכאלה הן הרות אסון לחלוטין. לדוגמה, היטלר השליך את כל הרע שבגרמניה בשנות השלושים על היהודים, ודבר זה גרם לנסיון להשמיד את הגזע כולו.

בפסיכותרפיה אינדיווידואלית אנו מבחינים בתהליך דומה בהעברה, אם נשוב לרעיון שהמטופל יוצר את התרפיסט על ידי כך שהוא רואה אותו כגילום פחדיו שלו או כאידיאל. כאן משליך המטופל היבטים של עצמו, את ההיבטים אותם אין הוא יכול לקבל בקלות, על התרפיסט: הוא חווה אותם כשייכים לתרפיסט (קליין, 1961, 1980; סירלס, 1965, 1979; קוהט, 1971). ניתן להבין דבר זה כנסיון לא-מודע להיפטר מהתרפיסט, להיפרד ממנו או להתמוגז עימו. דבר זה עשוי להתרחש בצורה של נסיון מפורש, מודע או לא-מודע, להאשים את התרפיסט, להענישו, או לגמול לו עבור הרגשות הנחווים. במובן זה אנו יכולים לראות את המטופל כמנסה באופן לא-מודע להפוך את התרפיסט לשעיר לעזאזל. נסיונות שכאלה עשויים לעורר רגשות של אחריות בהעברה הנגדית. ייתכן והתרפיסט יטה לחוש אשמה או אחריות בכל הנוגע לרגשות המטופל, ועם אלה עליו להתמודד. אין בכוחו לגרום לכאב או לאשמה, ואין בכוחו לסלקם. באמצעות היחסים התרפויטיים, באמצעות תהליך קבוע של אינטרפרטציה ומשלב, שבות ההשלכות ומוכללות בסופו של דבר במטופל. בסופו של דבר ייתפס התרפיסט כאדם נפרד, ולא דווקא כהשלכה של עולמו הפנימי של המטופל. משמעות גירסה סכמטית זו של תהליך מורכב וארוך היא, שהפסיכותרפיסט אינו נוטל על עצמו את תפקיד השעיר לעזאזל במובן של קבלת השלכות והרחקתן. דבר זה יהיה

בלתי-רצוי לחלוטין וג. סייע למטופל. אין התרפיסט יכול לעשות כן, מכיוון שבעשותו כך הוא נוטל אחריות על המטופל שלו. יושלך עליו מה שיושלך, הוא נשאר ומחכה עד שיכיר המטופל בדבר ויקבל בעלות עליו. ההפרדה מתרחשת כאן על ידי כך שהמטופל מבין בסופו של דבר את מעשיו ומחזיק בהשלכות שלו עצמו. לא מתרחש, איפוא, סילוק של התרפיסט.

במקום זה יכולה התרפיה באמנות להצהיר על טבעה המיוחד, וכאן גם קיים הבדל בין התרפיה באמנות והפסיכותרפיה. כל מה שנאמר עד כה לגבי הפסיכותרפיסט ישים במידה שווה לגבי התרפיסט באמנות. התרפיסט באמנות עשוי להיות נתון לפנטזיות, להשלכות ולנסיונות להפכו לשעיר לעזאזל. הוא עשוי להגיב באופן דומה לפסיכותרפיסט כאדם. ההבדל טמון בהעברה לדימוי. הדימוי המגולם עשוי להיות המוקד המרכזי של הרגשות המושלכים. לא קיימת סיבה מוסרית מדוע לא יושלכו הן היבטים רעים והן היבטים טובים אל פיסת נייר או אל גוש חימר. ההבדל המהותי כאן הוא, שאובייקט ההעברה יכול להפוך לשעיר לעזאזל. השלב השני של תהליך ההפיכה לשעיר לעזאזל, הסילוק, יכל להתרחש. קיימת אפשרות אמיתית להשקעה ולגילום מאגיים עם הדימוי, מבלי לגרום נזק לאף אחד.

הדימוי לו מוענק הכוח, דימוי הטליסמא, עשוי לתפקד בדרכים רבות ושונות. כשעיר לעזאזל, ניתן להיפטר מהטליסמא באמצעות פעולת השמדה, אך ניתן גם לשמרו. שני התהליכים הללו הם היבטים אינטגרליים של התרפיה באמנות.

חשיפת התופעה

הדימוי מעניק משוכ

מוקדם יותר השתמשתי במונח "הודאה" כדי לתאר תהליך בו היבדלות והיפרדות ממצב של מיזוג מתרחשים כתוצאה של פעולה. פעולה זו מואדרת באמצעות פולחן, וכך הופכת ל"גילום", בניגוד ל"התגלעות".

לפני שאדון בדוגמאות של תמונות שעיר לעזאזל בעבודת התרפיה באמנות, עלי להבהיר למה כוונתי באומרי "הודאה" ביחס לתדמות הציורית. הדבר אותו אני בוחנת כאן הוא רמות של ידע - אלה המתרחשות באמצעות פעולה ואלה המתרחשות באמצעות בחינת האובייקט שנבע מאותה פעולה. קיימים רבדים של רכישת היכרות (familiarization) המתרחשים ללא כפיפה הכרחית של העבודה לפירוש תפיסתי. אלה מוכלים במונח בו משתמשים תרפיסטים באמנות לעתים קרובות כאשר הם מדברים על ה"דימוי המעניק משוכ". זוהי דרך בה מפרש

בפעילות גדול יי: כך מופיע בבהירות רבה יותר אופי המציאות האובייקטיבית וגם משמעות האני.

(קאסירר, II:1955, 200)

הרעיון הזה, שאובייקט עליו אנו פועלים מגיב ונותן לנו דבר מה בחזרה, הינו רעיון מוכר לתרפיסטים באמנות. "היאני...רוכש את צורתו רק במסגרת סך כל הפעולות שהוא מפעיל על אובייקטים וסך כל התגובות של אובייקטים אלה". בתרפיה באמנות יוצר המטופל דימוי, ובעשותו כך מבצע פעולה, ואותה פעולה עצמה מאשרת תחושת עצמי; "היאני" קיים. בצפיה בתוצאה של הפעולה, בסימנים שנעשו על גבי הנייר, או בצורות שנוצרו בחימר, קיים "משוב" מידי מן האובייקט. התרחשה פעולה, נוצר דבר מה אותו לא ניתן להכחיש, הנה הוא שם, מחוץ לעצמי - "ניתן לקבוע את גבולות העולם הפנימי, צורתו האידיאלית תוכל להפוך ויזואלית, רק אם תחום הקיום מוגדר על ידי פעולה". מכיוון שכך, ניתן לראות את עשיית התמונה כפעילות תיווכית ומשקפת, ההופכת את העולם הפנימי לויזואלי - "מנסחת אותו עבור תפיסתנו" (לאנגר, 1957). זוהי דרך באמצעותה יכול האדם להכיר את עצמו באמצעות הדברים שהוא יוצר. דבר זה עולה בקנה אחד עם רעיונות ה"דימיון הפעיל" (יונג, 1956, 1959b) - הרעיון האומר שאם נאפשר למודע שלנו, לעצמי הבוגר שלנו, לזנוח את השליטה, ונרשה לדימוי להוביל, יהפכו הכוחות הלא-מודעים גלויים. אז נראה בדימויים שלנו השתקפות של עולמנו הפנימי, מראה יעילה ביותר אשר תגלה היבטים אותם ייתכן ואנו רוצים להכחיש, כמו גם את ההיבטים בהם אנו מוכנים להודות. אין זה משנה עד כמה אנו רוצים לדחות את הדימוי; ברגע בו ראינו אותו שוב אין הוא יכול לחזור ולהיות לא-מודע לחלוטין.

השימוש באש, היכולת ליצור כלים מסויימים, העיסוק בחקלאות ובצייד, הידע לגבי תרופות מסויימות, המצאת כתב היד: כל אלה נראים כתשורות מאת כוחות מיתיים. פעם נוספת מבין האדם את הפעילות שלו רק על ידי כך שהוא מרחיק אותה מעצמו ומשליך אותה אל החוץ... כאן העולם של הדימויים המיתיים, כמו זה של השפה או האמנות, משמש כאחד מהמכשירים הבסיסיים באמצעותם האני המתמודד עם העולם.

(קאסירר, II:1955, 204)

הדימוי את עצמו. הבנתי את הדבר הזה התפתחה מן עבודת התרפיה באמנות, אך גם מקריאת ספרו של קאסירר (1955), ולכן אפנה לעבודתו כדי לנסות ולהבהיר למה כוונתי. השתמשתי במונחו של קאסירר "חשיפת התופעה" (baring the phenomenon) בתור כותרת לחלק זה של התהליך.

את מה שהגדיר קאסירר כ"אני המתמודד עם העולם" ניתן לראות כשווה ל"אינדיווידואציה" של יונג. נראה ששני הרעיונות הללו מבוססים על פילוסופיות שלהן יסוד פנומנולוגי וכי הם גם נתונים להיררכיה של מודעות. קאסירר דן בהתפתחות המודעות ממצב בלתי-מובדל של חשיבה מילולית וקונקרטי, דרך מודעות מיתית, למודעות דתית. נוכל להשוות את המצב הבלתי-מובדל ל"מודעות הקולקטיבית" של יונג (יונג, 1959a), ואת המסע לקראת האינדיווידואציה כתהליך של היפרדות-היבדלות. עבור קאסירר, מוביל תהליך זה בסופו של דבר באמצעות אלי פעולה ועשיית כלים, לשיום, למלה, לתחושת עצמי, ובסופו של דבר לרצון חופשי. דבר זה נבדק לעומקו ב- Volume II: Mythical Thought (1955), וניתן להבינו כתהליך הן של התפתחות אינדיווידואלית והן של התפתחות תרבותית. אין זו נוסחה פשוטה להבנה מוגבלת; להיפך, היא גורמת למודעות שאפשרויות שונות אלה של מודעות התפתחותית קיימות בו-זמנית בכל אדם. תהליך ההפיכה לשעיר לעזאזל, ששורשיו במסגרת מודעות מיתית ודתית של דורות מוקדמים, מופיע גם בחברתנו "המתוחכמת", המדעית. הן באינטראקציה והן בתמונות התרפיה באמנות, אם נתייחס לתהליך הקודם לתהליך ההפיכה לשעיר לעזאזל כאל מצב של מיוזג, נוכל לראות את השלב הבא, את הסמכת הטליסמא באמצעות העברה פולחנית, כנסיון מוקדם להיבדלות. זוהי התחלת ההיפרדות והזיהוי. סילוק השעיר לעזאזל יראה כשלב נוסף, פעולה נוספת שלה תוצאות נוספות. ניתן לראות תהליך זה כנוצר מחדש בתוך כל דימוי מגולם - שאינו תמיד העתק זהה לתהליך שלם זה אך תמיד מגלם היבטים ממנו.

כל פעולה אמיתית מטביעה צורה בשני מובנים: האני אינו מטביע פשוט את צורתו שלו, צורה שניתנה לו למן ההתחלה, על גבי אובייקטים; להיפך, הוא רוכש את צורתו רק במסגרת סך כל הפעולות שהוא מפעיל על אובייקטים וסך כל התגובות של אובייקטים אלה. בהתאם לכך, ניתן לקבוע את מגבלות העולם הפנימי, צורתו האידיאלית תוכל להפוך ויזואלית, רק אם תחום הקיום מוגדר על ידי פעולה. ככל שהופך המעגל אותו ממלא העצמי

הרעיון שדימוי יכול "לפרש את עצמו" מסמל פעם נוספת הבדל שבין התרפיה באמנות ואופני תרפיה אחרים. פעם נוספת, איני מתייחסת כאן לכל הדימויים, אלא לדימוי המגולם - זה המואדר באופן יעיל. ברגע בו קיים דימוי "שם בחוץ", בעולם, הוא פועל ומשפיע על האמן. הוא גם פועל ומשפיע על אנשים אחרים, ולתוצאות פעילות והשפעה זו השלכות לגבי האמן. עבור המטופל בתרפיה, שאינו מסוגל להתקשר בקלות עם אנשים אחרים, שאינו מסוגל אולי גם להתקשר עם עצמו, עשוי תהליך עשיית הדימוי למלא תפקיד חיוני ולאפשר לו לעשות כן. עשיית דבר מה אותו ניתן לראות יכולה לאשר את החוויה שלו ואף את קיומו.

מה שקודם לכן היה אחידות קונקרטית למרות כל הניגודים הפנימיים, מתחיל כעת להיפרד, ובהיבדלות אנליטית זו לפרש את עצמו. לתופעה הטהורה של ההבעה אין עדיין צורה שכזו של דיכוטומיה. קיימת בתוכו צורת הבנה שאינה קשורה לתנאי הפירוש המושגי; עצם חשיפת התופעה היא בו-בזמן פירושה, הפירוש היחיד האפשרי והפירוש היחיד לו היא זקוקה.

(קאסירר, 1957: III, 93-4)

כאן אני מבינה שמה שקאסירר אומר הוא, שמהותית לא קיים פיצול בין אופני הבעה שונים. ממש כפי שהחוויה היא בתחילה בלתי-מובדלת, כך ממוזגים גם דימויים ומלים. הפיצול, או תהליך ההיבדלות של אופני הבעה אלה, נובעים באמצעות תהליך הדרגתי של היפרדות, התפתחות המודעות. בשלבים הראשונים שלה "לתופעה הטהורה של ההבעה אין עדיין צורה שכזו של דיכוטומיה". לא קיימת חלוקה ולא קיים ניגוד. כאשר אמן, או מטופל בתרפיה באמנות, עשה זה עתה תמונה, ייתכן שהוא נמצא במצב של מיזוג עם האובייקט. אם כך הוא המצב, אם נבקש ממנו להעניק מלים לתוכן התדמות בשלב מוקדם מדי, אפשר וזהו דרישה מוקדמת מדי להיפרדות. באמצעות בטחון בתהליך אנו מגלים שההפרדה תתרחש בזמנה שלה. אנו מגלים שהמלים יגיעו, מבוססות על המוטיבציה של האמן עצמו, ומתוך הצורך שלו עצמו. אז מתרחש אופן פירוש ביחס לדימוי הנראה, התופעה נחשפת, וזהו תהליך פרטי שבין האמן והדימוי שלו. למלים מקום בכל התרפיות, והתרפיה באמנות אינה יוצאת דופן. אין בכונותי להציע שבתרפיה באמנות אין אנו מדברים או שאין אנו מדברים על הדימויים. ברצוני רק להבהיר שבזמנים מסויימים יכולות המלים להיות בגדר פלישה, והן

עלולות להפריע לתהליך: זכרה והפיוס המתרחש בין האמן לדימוי. מלים קובעות באופן פוטנציאלי משמעות וממשיגות חוויה. כאשר נחשפת התופעה, כאשר נחשף דימוי זה לא מכבר, הוא זקוק למרחב. האמן זקוק להכירו לפני שיהיה מסוגל לדבר עליו. הוא צריך למצוא את המלים המתאימות. אם ידרוש התרפיסט הסברים מוקדם מדי הוא עלול לגזול מהמטופל את התהליך שלו עצמו. עלינו לבטוח בתהליך ולהמתין.

כולנו חשופים לתדמות, וכפי שראינו, תדמות זו עשויה להתקיים ברמות שונות של מודעות. לא תמיד תהיה לה צורה ציורית ברורה, אך היא צצה בחלומותינו, בפחדינו, בפנטזיות ובדמיונות שלנו. בעיתות לחץ אפשר ויתרחש שטף של דימויים, ויתכן ויהיה בלתי אפשרי להכילו; הוא זקוק למוצא ובהכרח ימצא אותו. ייתכן ודבר זה ילבש צורת התנהגות הנחשבת לבלתי מקובלת מבחינה חברתית, או ל"משוגעת". הפחד להחשב כ"משוגע" או כ"רע" עשוי להיות כה גדול, שייתכן ויעשה נסיון להחניק את התדמות הקשורה ברגשות אלה - להחביאה בחשיכה. אפשר והפחד הוא, שאם נאפשר להם לצאת לאויר העולם יזעזעו אותנו הדימויים והפעולות המשוייכות להם ויאיימו עלינו ועל אלה הקרובים לנו. אם נשמרים הדימויים הללו בפנים, בלתי-מובעים, הם נשארים ממוזגים עם האדם. בלתי-מוכרים, הם עלולים לגרום לסימפטומים לא נעימים כגון דיכאון או התפרצויות זעם, או הם עלולים להיות מושלכים, מועברים, או משוייכים לאנשים אחרים. אם נוצרת תמונה המגלה תדמות שכזו, מתרחשת לקיחת בעלות על הרגשות ברמה מסויימת של מודעות. אפשר והאדם יתכחש לתמונה או שישמידה, אך גם כאשר מתרחש דבר זה, דבר-מה משתנה מכיוון שהדימוי נראה להרף עין לאור היום.

הדימוי הושלך, הועבר אל החוץ; אולם, בניגוד להגדרה המקובלת של העברה, בה מועבר הדימוי אל אדם, כאן מועבר הדימוי אל אובייקט דומם - נייר או חימר לא ניתן להימלט ממנו או לשייכו לאדם אחר. הוא נוצר ללא ספק על ידי המטופל. בדרך זו מקבל האדם בעלות על הדימוי, אם גם לרגע קט. במקום "אתה רע", לדוגמה, הוא משקף חזרה "אני רע". כואב ככל שיהיה, זהו השלב הראשון בהודאה בקיומו של הדימוי המושלך וברגשות המשוייכים לו. בדרך זו מתרחש השלב הראשון שבתהליך ההפיכה לשעיר לעזאזל, הסרת הנטל. אולם, הנטל אינו מועבר לאדם אחר או לתייש. במקום זאת, מואדרת התמונה עם הדימוי, ומתרחש השלב הראשון בהיפרדות ממנו. התמונה הופכת לטליסמא. האמן יודע שזהו כאבו או רגש האשמה שלו, ולמן הרגע בו נוצרה התמונה הוא

מונחיל לקחת אחריות לגביה. לא ניתן להכחישה. כן ויעבור זמן רב עד אשר יוטמע הרגש, או עד שניתן יהיה לדון בו. אפשר ומעולם לא יתקבל באופן ברור יותר מאשר בהצצה חטופה זו, אך גם במקרה זה, בעצם התגלמותו, קיימת צורה של הודאה, של לקיחת אחריות ושל קבלת בעלות.

לסיכום, ראינו שהתמונה בתרפיה באמנות מפרשת לעתים את עצמה עבור יוצרה. קיימות רמות של ידע או הודאה בתוך תהליך ההיכרות: בראותנו את התמונה שנוצרה אנו יודעים אותה ברמה אחת. בחיינו איתה אנו לומדים להכירה טוב יותר, ומתחילים להבינה מבחינה מושגית. בדברנו עליה אנו לומדים להכירה באופן שונה, הן לקבוע משמעויות והן לדון בהן. כאשר אנו שומרים עליה אנו מכבדים ומוקירים את כוחה, וכאשר אנו משמידים אותה אנו פועלים בקשר אליה.

סילוק

לשלב השני בתהליך ההפיכה לשעיר לעזאזל קראתי סילוק (disposal). ברגע בו מושגת ההעברה לתייש, מסולק התייש - ומשולח אל המדבר למות. הקהילה נשארת טהורה מחטאיה. הדבר דומה לדוגמה של קאסירר, המצוטטת בתחילת פרק זה. העבד מוצא להורג, מועלה לקורבן, ובדרך זו מוסר הכתם מהקהילה. קללת בן שבט הבטק מועברת לציפור דרוו חיה, המתעופפת לה כשהיא נושאת את הקללה. הקאטאשירו מושלך למים "כדי שארבעת אלי הטיהור ינחו אותו אל השאול, שם יעלם מבלי להשאיר סימן".

כדי לסלק דבר-מה אין הכרח להשמידו. לסלק דבר-מה משמעותו להתמודד עימו או ליישבו בדרך כלשהי (Oxford English Dictionary). המובן לו אני מתכוונת כאשר אני מתייחסת לסילוק כולל דרכי התמודדות אחרות עם הדימוי המוסמך. לעתים קרובות ביותר בתרפיה באמנות נשמרים הדימויים, לרוב על ידי התרפיסט, עבור המטופל. גם דבר זה עשוי להחשב כסוג של סילוק כאשר האמן משתלט על הדימוי על ידי ההחלטה לשמרו. בדבר זה אדון מאוחר יותר בפרק זה. כעת ברצוני להדגיש שהסילוק מציע הבדל אמיתי בין התרפיה באמנות ופסיכותרפיות אחרות. אם הדימוי הינו טליסמא, השמדתו הינה פעולה משמעותית ומהווה הזדמנות אמיתית לגלם במלואו את תהליך ההפיכה לשעיר לעזאזל. שמירתו גם היא פעולה משמעותית המציעה פתרון לסוג שונה של סילוק. לאמן שליטה בתמונה או בחפץ האמנות, בדרך שלא תהיה אפשרית לעולם לגבי אדם.

כדי לבדוק באופן מ... ק יותר את תפקיד תמונת השעיר לעזאזל בעבודת התרפיה באמנות, אתאר שני מקרים שונים אשר התרחשו בקהילה התרפויטית. האנשים בקהילה זו לא תוייגו אבחונתית, אך לדעתי רלוונטי לציין שאף אחד מאנשים הנדונים לא נחשב לסכיופריני.

העברה לשעיר לעזאזל, 1: גילום

סאלי, נערה אינטליגנטית בת 18, היתה צעירה הרבה יותר מבחינה ריגשית. היה בה נופך ילדותי, אך מנותק, של תמימות. יום אחד הייתי בחדר האמנות עם חברי קהילה אחרים. הייתי ערה לכך שסאלי נמצאת בחדר הסמוך, שם עסקה בפעילות מסויימת. לבסוף הזמינה אותי לבוא עימה ולראות את שעשתה. היא הראתה לי, בגאווה מסויימת, פיסת נייר המרוחה בצואה. למרות שבתחילה חשתי סלידה ודחף לדחות את האובייקט, הייתי גם מודעת לאפשרויות הפירוש הרבות לפעולה שכזו או לדרכים הרבות באמצעותן ניתן להבינה. הגאווה בה הראתה את הדבר הזכירה לי את הילדה הקטנה, המביאה בגאווה לאמה את מתנתה יקרת הערך, את צואתה, דבר-מה אותו עשתה "לגמרי בעצמה". ניתן לראות זאת גם כהעמדת התרפיסט בנסיון, בהעברה. נשאלת השאלה עד כמה ארחיק לכת עימה, מה היה חלק מקובל שלה ומה אינו מקובל. היה זה בברור אתגר לסבילותו של התרפיסט, וניתן לראותו כתוקפנות ילדותית. נשאלה השאלה האם אני, או אנו (שאר חברי הקהילה), נאפשר לסאלי להיות הילדה הקטנה המחורבנת שחשה שהיא, כמו גם האישה הצעירה האינטליגנטית בעלת ההתנהגות ההולמת, אותה הציגה לעולם במרבית הזמן. קבלת התמונה היתה, איפוא, קבלה סמלית של היבט זה של סאלי שנדחה קודם לכן. פירוש מילולי למשמעות פעולה זו היה מהווה דרך אחת לקבלתה, ונסיון להביא למודעות את המשמעות הלא-מודעת הנסתרת שלה. קבלת הדימוי היתה סוג אחר של פירוש, פירוש לא-מילולי, פעולה המבוססת על הבנת הדימוי שלה וקבלה אותה. נשאר דבר-מה שלא נאמר ועם זאת הובן. נשאר הדימוי, כפי שהיה, פתוח למשמעויות הרבות.

לפרש משמעו להגביל. לתת פירוש מילולי משמעו לקבוע משמעות, אפילו אם רק לעת עתה. הפירוש מציין את עמדתו של התרפיסט ומציב את התנהגותו של המטופל ואת הדימוי תחת שליטתו של התרפיסט. אם פשוט נקבל את הדימוי באמצעות מנוד ראש לכיוונו, אנו נשארים פתוחים למשמעויות הפוטנציאליות הרבות, אלה בהן אין אנו מבחינים במבט ראשון. אם נמתין, נאפשר למשמעויות

הפוטנציאליות הללו לחדור בהדרגה למודעות, לא ר. ל התרפיסט, אלא חשבו עוד יותר, לזו של המטופל. הדימויים אינם מתאדים כפי שעושות המלים, לכן אנו יכולים להרשות לעצמנו להמתין - לאפשר להבנה להתגב אל ראשנו, בניגוד לקביעת המשמעות, כאן ועכשיו. ישנם, כמובן, זמנים בהם המלה הנכונה, הפירוש הנכון, מאיץ את התהליך ומביא הקלה על ידי הפיכת החומר הלא-מודע למודע. במקרים אלה קובעת המלה את הרעיון חסר-הצורה, וזהו בדיוק הדבר הדרוש כדי לסייע למטופל להבדיל את חוויתו. במקרה של סאלי, לא ניתן כל פירוש מילולי.

במשך שבוע נשאה סאלי את "התמונה" הזו עימה לכל מקום. היה זה נושא לשיחה בקהילה. היא פחדה שמא תאבד אותה והיתה נועלת אותה במכוניתה כאשר לא נשאה אותה עימה - אך אז פחדה שמא תיגנב המכונית ובתוכה התמונה. לבסוף, לאחר שדנו בתמונה בפגישות, היא החליטה שהיא לא תשמור אותה לעד, ושבוע מאוחר יותר שרפה אותה, בטקס אליו הוזמנו שאר חברי הקהילה. לאחר מכן, עשתה דימויים רבים בצבעים חום וירוק סמיכים אותם מרחת על נייר.

לדעתי, הנייר המקורי נחוה על ידי סאלי כחלק ממנה, פשוטו כמשמעו. במלותיו של קאסירר, לא היה זה "תחליף סימלי, אלא העברה פיזית אמיתית" (1955: II, 55). במובן זה היתה התמונה ממוזגת עימה - ומכאן התקשרותה אליה. היא סירבה לעזובה או להפרד ממנה, והיא פחדה באמת ובתמים שמכוניתה תיגנב כשהתמונה בתוכה. הפחד לא היה רק שהיא תאבד דבר-מה השייך לה, עם המשמעות שכדי שדבר-מה יהיה בבעלותינו עליו להיות אובייקט נפרד. יותר מכך, במובן המדויק, היא פחדה שתאבד חלק מעצמה. זוהי ראייה למה שקאסירר מכנה "חשיבת זהות-מיתית, בצורת חומר" (1955: II, 66). האובייקט הוואדר ונחוה על ידי סאלי כמאגי ומשמעותי.

נשיאת הנייר המוכתם והדיון בו היו תחילת הפתרון, תחילת קבלת "הדימוי" וההיבט של עצמה אותו ייצג. היתה זו תחילת ההיפרדות מהמצב הממוזג, תחילת תהליך הסימבוליזציה. השריפה הטקסית שימשה בתפקיד סילוק השעיר לעזאזל. שריפת התמונה השיגה שני דברים. היא סילקה את הבעיה של מה לעשות עם צואתה. היה על סאלי לוותר עליה, היא לא יכלה להחזיק בה לעד. היותור עליה בדרך זו שיחרר דבר מה נוסף. הוא איפשר לה לחוות את התוצר אותו ראתה כאידיאל כנפרד ממנה, כבלתי ממוזג עימה. היתה זו התחלה של היפרדות חיונית ביותר מהמיזוג שלה עם סביבתה ומאנשים הנמצאים בקשר

קרוב עימה. הסילוק סיי : להכיר בכוחה שלה - בשליטתה בדימוי ובנפרדותה ממנו. השמדה באמצעות אש הינה פעולה רבת-עוצמה. היא עשויה להיות "גילום" חיוני המכיל את הניצוץ לחיים בעתיד. אש נתפסת לעתים קרובות כסמל להתחדשות וללידה מחדש. ניתן להבין את הגילום, את שריפת הנייר המרוח בצואה, במונחים של לקיחת אחריות מצד סאלי כלפי דבר שכעת היא חשה שהוא שייך לה, בניגוד לדבר-מה שהיה ממוזג עימה וחלק ממנה.

כאן יש צורך במלת אזהרה. התרחשות זו לא היתה בשום דרך מכוונת על ידי התרפיסטית. היה זה רעיונה של סאלי, ובתחילה היא לא סיפרה לי שבכוונתה לעשות זאת. אם היתה מספרת לי, אפשר והייתי מתערבת באמצעות פירוש, שיתכן והיה עוצר את התהליך. השמדה, במיוחד באמצעות אש, הינה פעולה מסוכנת ביותר מבחינה פוטנציאלית, בדרכים רבות יותר מאלה הברורות לנו. לאש פוטנציאל של השמדה מוחלטת. במקרה זה הנחתי שהיה זה גילום חיובי. היה זה פתרונה של סאלי עצמה לבעיה שלה, והיא נטלה אחריות על האובייקט ועל הגילום, ורק סיפרה לי לאחר האירוע. הנקודה כאן היא שהיוזמה באה מהמטופלת. תרפיסט המציע השמדה, מכל סוג שהוא, מבצע התערבות מפקפקת ביותר.

את העבודות המאוחרות יותר שעשתה סאלי באמצעות מריחת צבע סמיך ניתן לראות כהפשטה או כסימבוליזציה של של החומר המקורי הממשי. הדבר דמה לצואה, אך לא היה צואה. אני סבורה שפעולת ההשמדה איפשרה לה לעבור לרמה הסימלית. לעבודות מאוחרות אלה היתה תכונה של "כאילו", וניתן לראותן כשלב התפתחותי המרוחק יותר מההזדהות הקסומה עם הדימוי. תהליך דומה לזה של סאלי מתואר על ידי סגל (1981: 56). היא אומרת שכאשר "כונן קשר סימלי לצואה ולשאר הפרשות הגוף, יכולה להתרחש השלכה אל חומרים בעולם החיצוני, כגון צבע, חימר וכדומה". היא אומרת שקשר סמלי לצואה קודם לקשר סימלי לצבע ולחימר, לחפץ האמנותי. בכך שעשתה שימוש ממשי בהפרשות גופה, שהפכו אז לחלק מתהליך הסימבוליזציה, דילגה סאלי על שלב. אני סבורה שעבור סאלי היתה הצואה המרוחה על הנייר בגדר התנסות, במלותיה של סגל כ"תוצר טוב של יצירתיותו של האגו עצמו" (1981: 56). התוצר היה ממוזג, בלתי-מובדל, ולכן בשלב זה לא היתה סובלימציה, ולא סימבוליזציה. התוצר הכיל את כל מרכיבי המיזוג, אך היה מחוץ לסאלי. הוא היה שלוחה "שם בחוץ" של מצבה הפנימי - הוא היה ויזואלי. ייתכן והוא היה "סמל אמנותי" (לאנגר, 1957) ברמה גלמית. היתה זו מטאפורה של חייה הפנימיים, כמו גם החומר הממשי.

זו חוויה שונה מזו שהית ספקת האנליזה או הפסיכותרפיה ללא תהליך הכנת התמונה.

העברה לשעיר לעזאזל, 2: חשיפת התופעה

הדוגמה השניה של תמונה שהיא שעיר לעזאזל עוסקת בלואיז, אישה צעירה באמצע שנות העשרים לחייה. לואיז חלמה חלום שהיה כה אמיתי עד שהתעוררה תוך דימוי חי וברור של גופה הנמצאת עימה בחדר. כל אותו יום רדף אותה דימוי זה, ובנסיון לפתור בעיה זו, להוציא את הדימוי מחוץ לעצמה, היא ציירה תמונה שלו. היא סיפרה לי על החלום ועל התמונה, אך בתחילה לא הראתה לי את התמונה. פחדה מפני הדימוי היה כה גדול שהיא היתה משוכנעת שהוא ישפיע עלי באותה צורה. היא חשבה שהוא יפחיד גם אותי, וכתוצאה מכך אדע עד כמה "רעה" היתה, ואדחה אותה. היא יצרה את הדימוי והיתה משוכנעת כי זוהי ראייה ויזואלית ל"רוע" המולד שבה. דימוי זה לא היה אך ורק תיאור חלומה. הדימוי עצמו נתפס כמפחיד וכרב-עוצמה.

כפי שניתן לראות, הנייר המוכתם של סאלי נחוה כמיזוג. גם הדימוי של לואיז, אני סבורה, נחוה כמיזוג אך בדרך שונה. הדימוי שלה נעשה כתגובה לצורך עז להביט בדבר מה אותו ראתה להרף עין - צורך לעמוד פנים מול פנים עם הדבר ממנו פחדה. לואיז העניקה לתמונה עוצמה, וכך היא הפכה מלאת עוצמה בתהליך יצירתה. היתה קיימת "העברה פיזית אמיתית", בכך שהנייר שנשא את הדימוי המפחיד נחוה, בשלב זה, כחלק ממנה.

הרקדן המופיע בתחפושת האל או השד אינו רק מחקה את האל או את השד, אלא מקבל על עצמו את טבעו; הוא הופך לו ומתמזג עימו. לעולם לא קיים כאן אך ורק דימוי, ייצוג ריק; כל דבר עליו חושבים, אותו מייצגים, או מדמיינים הוא בו-בזמן אמיתי ויעיל.

(קאסירר, 1955: II, 238)

בבחננו ביתר פירוט את התהליך הזה, נוכל לומר שקודם שקיבל את הייצוג הציורי שלו היה הדימוי הזה "חסר-בית". החלום כה הפחיד את לואיז עד שרצתה לדחות את הדימוי שנותר; אך הוא היה עיקש. היא לא יכלה להתעלם ממנו, והוא סרב להיעלם, היה עליה לפעול, לעשות משהו עם הרגשות שעורר החלום. בפעולה של ציור התמונה היא הסירה את הנטל מעליה. היא הוציאה את

בוניאורו של קאסירר את התייש (המצוטט בתחי בפרק זה), מתואר כיצד סומן תחילה הקאטאשירו בשמו של האדם, אשר שיפסף בו את גופו לאחר מן ונשף עליו, והטביע בו את חותמו האישי. לאחר מכן הושלך הקאטאשירו אל המים, שם נטלו אותו אלי הטיהור יחד עם האשמה. בדרך דומה סימנה סאלי את הנייר שלה, נגעה בו, ואז השמידה אותו בשריפה טקסית, באישורו של קהל אוהד. סאלי, כאילו באופן אינטואיטיבי, ביצעה את הפולחן. התמונה שלה הפכה לשעיר לעזאזל כפי שאף תרפיסט לא יכול היה להפוך. שום מערכת יחסים אנושית, שום פירוש לא יכול היה להוות תחליף בדרך כלשהי לחוויה זו. עם זאת, חוויה זו לא יכולה היתה להתרחש ללא היחסים התרפויטיים, שבמקרה זה כללן, בנוסף לתרפיסטית, את קבוצת השווים של חברי הקהילה. כאן ניתן לדימוי מרחב הובלה. באופן אינטואיטיבי החליטה סאלי כיצד להתמודד עימו. היא התייעצה עם אחרים ודנה בבעיה, אך לא נעשה כל פירוש ברמה עמוקה. האינטראקציה עם האנשים סייעה לסאלי להבין, ושמרה עליה. התרפיסטית באמנות לא היתה התרפיסטית היחידה שלה וגם לא החשובה ביותר, ולכן לא היו פירושי ההעברה מתאימים במקרה זה.

במבט לאחור אני רואה שכנה אמיתית באי-מתן פירוש לפעולות שכאלה בשלב מסויים בתהליך. פירוש מילולי, המתוזמן כהלכה, פועל כמסגרת מגבילה חיובית. מסוכן לאפשר גילום שכזה ללא הכלה מספיקה. כאן היו הקהילה והתרפיסטית מודעים לתהליך ומעורבים בו במידה מספקת כדי לספק הכלה יעילה. ללא הכלה, אם המטופל נמצא בשלב מפורר מכדי להמשיג את החוויה, קיימת שכנה אמיתית להתגלעות נוספת, ואף הרסנית. ייתכן והחומר החבוי או הפרימיטיבי יושלך אל העולם, ולא רק אל הנייר, מכיוון שהכוח הנראה כחיובי ביחס להשמדת פיסת נייר, עשוי להיות מסוכן אם, לדוגמה, יתפשט אל יחסים עם בני אדם. גילום טקסי, כגון זה של סאלי, הוא דרך להעלות למודעות תכנים שטרם לבשו צורה, אך זהו גם עניין מסוכן פוטנציאלית. אדם שאינו מסוגל להבחין בין דברים, בין אובייקטים פנימיים, בין אובייקטים חלקיים ובין אנשים, זקוק לגבולות ברורים ובטוחים של היחסים התרפויטיים כמיכל חיזוני. ניתן לראות את התמונה ואת הנייר כמיכל פנימי. שריפת המיכל הפנימי זקוקה לגבול חיזוני הבנוי בקפידה, גבול שאין לעברו. העברה לשעיר לעזאזל בתרפיה באמנות הינה העברה בתוך העברה.

אירוע זה היה תחילתו של תהליך היפרדות ארוך עבור סאלי - של הכרה בכוחה שלה. היתה זו הן פעולה מילולית והן פעולה סימלית של היפרדות וטיהור. היתה

באמצעות מתן כבוד ימיו ושתיקה בקשר אליו, נשאר המשמעות הפוטנציאלית שלו והכיוונים העתידיים פתוחים. ניתן לדימוי לצמוח עבודה בכיוון חדוש/לולה. דבר זה היה ברור בתמונות שבאו לאחר מכן.

ניתן לראות את הדימוי של לואיז בהקשר לתיאורו של יונג:

במשך תהליך הטיפול, מוביל הדיון הדיאלקטי באופן לוגי לפגישה בין המטופל לבין צילו, אותה מחצית אפלה של הנפש ממנה אנו נפטרים באופן קבוע באמצעות השלכה.

(יונג, 1953: 29)

בהביטה בתמונה, בהקשר ליחסים התרפויטיים ובדברה עליה, החלה לואיז לאלף את הדימוי שלה, ולהביא אותו אל תוך העולם במקום לדחותו. ההיבט של עצמה אותו חשף הדימוי הוחצן בדרך שלא פגעה באיש. הדימוי שימש כמתווך ואיפשר את הגילום. גם מלים מתווכות, אך רק לאחר שהדימוי נחשף לזמן-מה. דימויים נוספים התפתחו מדימוי זה, מגלים את עולמה הפנימי ההרסני והנרדף ממנו פחדה. כל דימוי חדש היה תחילה ממוזג באופן דומה, אך כל דימוי שכזה היה בגדר התקדמות. הם היו כקשר-קפיצה לקראת קבלת בעלות והתמודדות עם הצל, על היבטיו המפחידים והדמוניים.

ללא ספק היו קיימים רגשות מעורבים בציפיה שלה שאדחה אותה. אפשר גם שהיא זיהתה אותי עם דימוי החלום או שייכה אותי אליו; ייתכן והיא פחדה ממני פחד אמיתי. היו, ללא ספק, אלמנטים של העברה ביחסיה עימי. אולם, באותו זמן דבר זה לא אופייני באופן מרכזי. בקהילה שכוו מעורבים אנשי-צוות רבים עם כל מטופל, וההעברה העיקרית של לואיז היתה לחבר-צוות שהדריך את הקבוצה הסגורה שלה. רגשותיה היו קשורים אליו בעוצמה רבה, בעוד שתפקידי, כתרפיסטית באמנות וכאישה בת אותו גיל, נראה יותר כתפקיד של חברה או שותפה למסע. היא השתמשה באמנות, ובי, כדי לנסות ולהבין את רגשותיה. במקום לעבוד בתוך ההעברה, התקשרנו במסגרת של ברית תרפויטית, שאיפשרה את ההעברה לתמונה. תרפיסטים באמנות מוצאים עצמם במצב שכזה לעתים קרובות, מצב בו אין הם נמצאים בעמדה מוגדרת במידה מספקת ביחס למסגרת, כדי לראות כבהירות את ההעברה בפעולה. דבר זה עשוי להוביל למצב שבו מתפתחת העברה מפוצלת, בה משוייך כל הטוב לתרפיסט אחד וכל

הדימוי מונח עצמה, והתמודדה עימו. כמו בתהליך יונג השעיר לעזאזל, שתואר קודם לכן, היא העבירה את הדימוי אל הנייר. בציור זה את התמונה היא החלה מזדהה עם הדימוי שיצרה. דבר זה, אני סבורה, היה "העברה של תכונות" אל הנייר, שבה "נחשפה התופעה". התמונה הפכה להתגלמות המציאות הרגשית הנוכחית שלה. בדרך זו גם הוסמכה התמונה, הפכה לטליסמא. התמונה פעלה כמיכל לתוכו הוכנס היבט בלתי-נוח זה, "שם בחוץ" על הנייר. הדימוי עצמו, בתוך המסגרת, נחוה, כך אני סבורה, כהתמוזגות, כחלק מעצמה. דימוי התחושה לא הושלך על אדם, למרות שבתור התרפיסטית שלה ייתכן שהופעתי בפנטזיות שנרקמו סביב הדימוי. ההעברה היתה אל התמונה, שהפכה עקב כך, לפחות באופן פונציאלי, לשעיר לעזאזל. בפעולת ציור התמונה רכשה לואיז כוח מסויים, סמכות מסויימת על הדימוי. היא קמה והתמודדה עימו, ובעשותה כן, החלה ליטול אחריות עבורו. שוב לא דחתה או נטשה אותו. הוא הוכל, אבל בשלב זה היא קיבלה עליו בעלות רק באופן חלקי.

שוחחנו זמן-מה על החלום שלה לפני שהחליטה לואיז להראות לי את התמונה. הבטנו בתמונה זמן-מה, והסכמנו שהיא אכן מפחידה. דיברנו "סביב לה", ו"סביב" לתחושות הקשורות בה. בעוד הדימוי ניצב מול שתינו, דיברנו על נושאים אחרים שאינם קשורים לו באופן ישיר. לא ניגשנו ישירות למשמעותו, בנסיון להבינו במלואו. עבדנו עימו ואיפשרנו לו מרחב באור היום. בהקשר למערכת היחסים, הוא הוכר. בהדרגה הפך הדימוי מפחיד מעט פחות עבור לואיז. הוא החל להפוך מוכר, וככל שדימוי הופך מוכר הוא עשוי להתחיל ולאבד מעט מכוחו. כאשר נחשף לראשונה דימוי שכזה, ייתכן וקיימת התחושה שההסתכלות בו או הדיון בו מאיימים מדי.

הזדהות עם הדימוי בשלב זה משמעותה שהוא נחוה כקרוב מדי, בלתי מובדל לעתים קרובות ביותר שלב ההיפרדות הראשון ההכרחי, או סמליות המרחק מהדימוי, היא מערכת יחסים פרטית של התבוננות-עצמית בין האמן לתמונה שיצר. אני מודעת לכך שניתן לומר, שהסיבה שלא דיברנו בשלב זה על תמונתה של לואיז היתה, ששתינו פחדנו ממנה וממה שהיא עשויה להביע. ייתכן ומרכיב שכזה אכן היה קיים, אך לא היתה זו הסיבה העיקרית. אם הייתי עורכת פירושים בשלב זה, או דורשת הסברים, הייתי פולשת לתהליך השיקוף המתרחש בין לואיז ותמונתה. פירוש, גם אם היה שנון ביותר, היה מקדים את התהליך ומציא אותה מוקדם מדי מההיכרות החיונית עם הדימוי, ומהטמעתו. אני סבורה שלע ידי כך שנשארתי עם לואיז ועם תמונתה העברתי לה מסר, מסר של קבלה.

המלים המביאות את הקץ. המודעת. תזמון המלים ובחירתן, כמו בכל התרפיות, חיים מכריעים. כפי שכבר ראינו, אל למלים להפריע לתהליך ההיפרדות הטבעי.

סיכום

תמונת השעיר לעזאזל, בנוסף לתכונותיה האחרות, מאפשרת גילום פיזי, כמו גם הטמעה פנימית - ולא לה אין שווה או תחליף. בכל אחת מהדוגמאות שהובאו, וזוהתה התמונה עם יוצרה יותר מאשר היותה ייצוג פשוט. בכל אחד מהמקרים היתה תחילה התמונה ממוזגת, התופעה נחשפה, והתמונה הפכה לשעיר לעזאזל. חיא הפכה לשעיר לעזאזל כמובן שהוענק לה כוח, ולאחר מכן סולקה. תמונת השעיר לעזאזל של סאלי, לה הוענק כוח ההיבטים הילדותיים והבלתי-מקובלים שלה, נשרפה. הרגשות הקשורים עימה הוטמעו בהדרגה, והתהליך המשיך זמן רב לאחר הפעולה. התמונה של לואיז סולקה באופן דרמטי פחות, על ידי תהליך היכרות הדרגתי, ולאחר מכן שמירתה כשהיא מאוחסנת, נחבאת אך נגישה. היא סולקה כמובן שניתן לה מקום, הן מעשי והן מטאפורי. כפי שראינו קודם, לא ניתן להיפטר מהתרפיסט, לכן ממלאות התמונות תפקיד אותו לא יכול אף תרפיסט, אף אדם, לקחת על עצמו - תפקיד לו אין כל תחליף.

כפי שניתן יהיה לראות מתיאורה של וויר את התיאוריה האנליטית הקליינאנית (פרק 4), ניתן לפרש פירוש אנליטי את שני המקרים אותם תיארתי. המשמעות שמעניקה חנה סגל (1981) לתהליך יצירת הסמל דומה ביותר להבנה אותה שאבתי מגישתו הפילוסופית של קאסירר. הסתייגותי ביחס לפירושים פסיכואנליטיים של אמנות היא הדבר אותו אני תופסת כהנחה מולדת שבסופו של דבר ניתן להסביר את התהליך האמנותי ואת החפץ האמנותי אך ורק כסימפטומים של הפתולוגיה של האמן. כדי להביא תיאוריה שכזו לסיכומה ההגייוני, אנו יכולים להניח שבעולם המנותח באופן מושלם לא תהיה אמנות, וכי חשיבה מיתית תיתפס כפתולוגיה אותה יש לרפא. הגישה עימה אני מסכימה יותר רואה תופעות אלה בדרך שונה. כאן מכילה החשיבה המיתית את ניצני הרפוי העצמי. הדימוי מתקבל כזקוק למרחב מחית. הדימוי מוגבר יותר מאשר מנותח. המטרה היא לא לצמצם או לעצור את הדימוי, אלא לאפשר אותו, להישאר עימו, להישאר באי-ודאות, ולאפשר לו לצמוח. גישה זו קרובה יותר לגישותיו של יונג כלפי התדמות והיא מתוארת על ידי אוונס:

בניגוד לגישה הפרוידיאנית, מעניק יונג תשומת לב לדימויים כפי שהם.

הדימויים שסופקו על ידי חדר האמנות ועל ידי נוכחותי, יכלה לואיז לעבוד על ההתמודדות עם הדימויים הפנימיים המנוגדים שלה. היא היתה מסוגלת להשליך אותם, לא אל אדם אלא אל חפץ, אל פיסת נייר. כאן לא ניתן היה להכחיש את קיומם. היה עליה לקבל בעלות עליהם; אף אדם אינו יכול להיות אחראי עבור דימוי זה. בהיותה אישה שעולמה מפורר ביותר, יכלה לואיז לדמיין שאני הבאתי אותה לידי עשיית הדימוי, או שהתערבתי בדרך מאגית כלשהי בתהליך. במובן שהתמונה נוצרה במסגרת מערכת היחסים, ניתן היה לראותה כ"שלנו". אולם, הדבר שהיה משמעותי היה שהתמונה איפשרה הזדמנות יחידה במינה, במסגרת היחסים התרפויטיים, להכיל את ההעברה ובו-בזמן להציג היבט של האמן.

הסילוק במקרה זה לא היה השמדת הדימוי. במקרה זה היתה השמדתו של הדימוי, אם לא בלתי-מתקבלת על הדעת, אזי בוודאי פעולה שלילית ביותר. היה על לואיז לחיות עם הדימוי, להישאר עימו; להשמידו היה נסיון להכחיש, נסיון להחזיר את הדימוי חזרה לחשכה. לאחר הפגישה שתוארה הנחנו את התמונה בתיק, על המדף עם שאר התמונות שלה. שם היא נשמרה, נגישה אך מחוץ לטווח הראיה. שתינו ידענו שהיא שם, במקום בו נוכל להתייחס אליה ולבדוק אותה כאשר תהיה לואיז מוכנה לכך. בכך שהנחנו אותה במקום בטוח, בשמרנו עליה, הענקנו לה בית, מקום בו ניתן יהיה להחזיקה, מחוץ לטווח הראיה, אך לא לגמרי מחוץ לטווח החשיבה. עדיין היתה רבת-עוצמה, עדיין בגדר טליסמא, אך על ידי שהתבוננה בה ואז הניחה אותה בצד. קיבלה לואיז שליטה מסויימת על הדימוי אותו יצרה. היא רכשה עוצמה מסויימת בקשר אליו, בניגוד להיותה, כפי שהיתה בהתחלה, מוכנעת על ידו. אם נשמר דימוי שכזה ניתן להחביאו למשך שבועות, אפילו שנים, אך תפקידו כטליסמא עשוי להמשך עד אשר חש האדם שיצר אותו כי הוא מוכן לעבוד עימו. בכל פעם שהאמן מתבונן בדימוי, משקף הדימוי את תוכנו חזרה אליו.

בכל פעם שאנו מתבוננים בדימוי שיצרנו, אנו חשים דבר-מה מעט שונה בקשר אליו - אנו רואים אותו באור שונה. בדרך זו מפרש הדימוי את עצמו עבור יוצרו, מזכיר לו כיצד הרגיש או מה חווה בשעה שיצר אותו. בכך שהיא מעוררת רגשות אלה, דומה התמונה לתרפיסט המחזיר פעם אחר פעם את המטופל לתחום הכואב ממנו הוא עשוי לרצות ולהמנע. דבר זה מתרחש במרבית המקרים באמצעות תיווכה של מערכת היחסים, ובהקשר לדימויים מן העבר ומן ההווה. הדימוי הציורי מנסח את הרגשות, חושף את התופעה ומוציאה לאור, אך לבסוף אלו הן

כאן היא להראות כיצד דימוי מגולם, שנעשה בהקשר ליחסים מואדרים, משפיע על היחסים. דבר זה מקביל לפסיכותרפיה המתבצעת ללא תמונות, אך הוא גם נבדל ממנה. הבדל אחד הוא הפעולה הפיזית של הסילוק.

ראינו שהטליסמא קודמת לשעיר לעזאזל. סילוק השעיר לעזאזל הוא משמעותי רק אם הדימוי המסולק הינו מואדר. העשייה, העצמת תמונת הטליסמא, היא השלב הראשון בתהליך. השלב השני, אותו אבחן כאן, הוא סילוקה של התמונה הבא לאחר מכן. לסלק דבר-מה אינו רק "להיפטר" ממנו. ההגדרה המופיעה ב-Oxford English Dictionary כוללת "יישוב", "התמודדות עם", ו"הענקה".

אם התמונה מוחזקת או נשמרת בתוך מסגרת התרפיה, יוכלל התרפיסט, באופן מודע או באופן לא-מודע, בהחלטה. לעתים קרובות יהיה התרפיסט פעיל בשמירת העבודה. אחד הדברים הראשונים שאני עושה עם מטופלים חדשים הוא לספק להם תיק-עבודות, עליו הם רושמים את שמם. דבר זה יוצר ציפיה שעבודותיהם יישמרו יחד, בטוחות ופרטיות, בחדר האמנות. דבר שכיח הוא אצל תרפיסטים באמנות להבטיח את ערכן של התמונות בדרך זו. בתיאור מקרה המופיע בפרק 2 נשמרת עבודתו של ילד על גבי הלוח למשך שבועות בזמן החופשות, ומודגשת החשיבות שבמעשה זה עבור הילד. בדרך זו גם בהיעדרו נשאר חלק ממנו, המבטיח כי לא נשכח. לדבר זה חשיבות גם עבור מבוגרים. אנשים השבים ומאושפזים בבתי חולים פסיכיאטרים מגלים שהתרפיסט באמנות מחזיק עדיין בתיק העבודות שלהם, גם כאשר האישפוז האחרון היה לפני שנים רבות. בדרך זו מעניק התרפיסט באופן פעיל ערך לעבודה, לאדם ולמערכת היחסים.

נאמר שהפסיכותרפיסט "מכיל" היבטים של המטופל בזמן התרפיה. הדבר מרמז על הכלה סימלית (ויניקוט, 1965, 1986). התרפיסט באמנות מכיל אף הוא היבטים עבור המטופל, כאדם. בנוסף לכך, הוא עשוי להחזיק באופן מעשי דבר-מה אמיתי וממשי. כאשר התמונה, הנחוית כטליסמא, מושארת אצל התרפיסט, עשויה בהחלט להיות לאחזקה זו משמעות רבה עבור שני האנשים. לתוצאה זו של שמירת התמונה יש, באופן פוטנציאלי, השלכות מעניקות של העברה והעברה נגדית.

העברה נגדית

היחסים שהוסמכו, בכל סוג שהוא של פסיכותרפיה, דורשים מהתרפיסט יכולת להיכנס אל תוך המרחב הדמיוני הנוצר בין המשתתפים - שני האנשים שבתרפיה האינדיווידואלית, והאנשים הרבים שבקבוצה. העולם "האמיתי" נשאר בחוץ,

לדוגמה, הוא מתייחס לתדמות החלומות... כנוצרות על ידי הצנזור כדי להסוות את רצונות הלא-מודע, אלא כבעל תוכן גלוי מלא משמעות. בפרטה עמדה זו, מתייחסת הפסיכולוגיה הארכיטיפית לדימויים כאל "איחוד שלם ובלתי ניתן לצמצום של צורה ותוכן...". המיזוג של הדימוי ותוכנו כתואר על ידי יונג במילים הללו: "דימוי ומשמעות זהים הם: ובעוד נוטל הראשון צורה, כך הופכת האחרונה ברורה. למעשה, אין צורך לכרש את הדפוס: הוא מתאר את משמעותו שלו".

הילמאן סבור שהכלל הראשון בפסיכותרפיה צריך להיות: "דבוק בדימוי... בייצוג" מכיוון ש"הדימוי הינו שלם ממש כפי שהוא מציג עצמו. (ניתן להרחיבו ולהעמיקו באמצעות העבודה עליו, אך כבר בהתחלה נמצא כל כולו שם...)".

(איוונס, 1980:37)

חשיבה ומיזוג מאגיים אינם בהכרח סימפטומים של פנונולוגיה; למרות שבמקרים מסויימים הם עשויים להיות ראיה לתהליכים ילדותיים. הם גם חלק של יצירת דימויים חובקת-כל. אנו יכולים להניח שמרבית האמנים עוברים תהליך דומה. תחילה הדימוי הינו פרטי ורב-עוצמה. מאוחר יותר הוא הופך נפרד ולנחלת הציבור. לבסוף מסלק אותו האמן, שומר או נוטש אותו, מוכר או נותן אותו. בדרך זו התמונה האחרונה שנוצרה היא ברוב המקרים זו עימה אנו מזדהים יותר מכל. זהו תהליך הסתגלות בריא.

הטליסמא: העברה בתוך העברה

מוקדם יותר בפרק זה ראינו כיצד יכולה תמונה כתרפיה באמנות להפוך למואדרת, לטליסמא. ראינו שהטליסמא עשויה להפוך לשעיר לעזאזל, ולהיות מסולקת. בחלקו האחרון של פרק זה ברצוני לבחון את סילוק הטליסמא ביתר פירוט.

הן סאלי והן לואיז, שתוארו בחלקו הראשון של פרק זה, עבדו בעיקר במסגרת הברית התרפויטית (גרינסון, 1974). תפקידה של התרפיסטית היה תפקיד של מדריכה או חברה במסע. התרפיסטית סיפקה סביבה בטוחה בתוכה יכלה המטופלת לגלם את ההעברה שלה לדימוי ולבדוק את משמעותה. בשלושת הדוגמאות הבאות, היה תפקיד התרפיסטית מרכזי יותר. התמונות הכילו היבטים של יחסי העברה לתרפיסטית, אשר עוררו העברה נגדית תואמת. מטרת

והכוחות הפועלים נחווים, נצפים וזוכים לתגובה. שר דבר זה אינו "זורס", או מביטים אל המטופל כדי לראות מה הוא עשוי לחוות בהעברה. תחילה עלינו לדעת, ככל שנוכל, שאין זה דבר-מה הקיים בנו, בתרפיסט, העוצר את הזרימה כאשר התנגדותנו שלנו היא העוצרת אותנו מלנוע באופן חופשי, אזי יש לטפל בדבר זה באמצעות הדרכה או תרפיה. נראה שדבר זה הינו ברור מאליו, אך בפרק זה אדון בתגובותי ובפעולותי שלי כתרפיסטית, ביחס לאנשים עימם עבדתי. מסיבה זו חשוב לי להבהיר את עמדתי בכל הנוגע להעברה נגדית. לטובת הדיון אקצין באופן מלאכותי את ההבדלים התיאורטיים. ישנן שתי דרכים להתייחסות להעברה נגדית: הראשונה היא לראותה כמחסום, המציין צורך באנליזה נוספת עבור התרפיסט. תרפיסט שעבר אנליזה באופן מספיק יהיה מסוגל להתמודד עם ההעברה, לשקפה חזרה, אך להשאר בלתי-מושפע באופן יחסי. העמדה השנייה היא להתייחס להעברה הנגדית כחוויה המוחלטת של התרפיסט ביחסים התרפויטיים. דבר זה כולל את התחושות המתעוררות על ידי כל המסרים המילוליים והלא-מילוליים המגיעים מהמטופל. ההעברה הנגדית במקרה זה היא המדריך העיקרי של התרפיסט להבנת ההעברה. רגשות, גישות, אפילו פנטזיות המתרחשות אצל התרפיסט, ביחסים התרפויטיים, נחשבות כמתעוררות באופן פוטנציאלי כתגובה להעברת המטופל. אין הכוונה להאשים את המטופל בקיום התחושות, אלא להקשיב לתקשורת הלא-מודעת. כאשר תקשורת זו מוכרת וזוכה לקבלה, אך אינה גוררת תגובה פעילה, מתעמקים היחסים בין המטופל ללא-מודע שלו. גישתי שלי קרובה יותר לגישה שניה זו. במקום לנסות ולסכם נושא רחב מימדים זה, אני מפנה את הקורא לכמה מהמקורות הרבים הקיימים: פורדהאם (1978), גירנסון (1974), לאנגס (1974), קרנברג (1975), ראקר (1974), וסירלס (1979).

אם אכן משפיעים כל המסרים המגיעים מהמטופל על ההעברה הנגדית, אזי המסרים המצויירים אינם בגדר יוצא מן הכלל. בתרפיה באמנות מושפעת ההעברה הנגדית במספר דרכים על ידי התמונות. דאלי (פרק 1) מצטטת את קהנס (1983) וווד (1984) בקשר לכך. בחומר המוצג להלן אתמקד בהיבט של ההעברה וההעברה הנגדית אל החפץ האמנותי עצמו, והשפעתו על היחסים התרפויטיים. ראינו שהתרפיסט צריך להיות גמיש בגישתו, לנוע דרך רמות שונות של חוויה. עבור האמן/התרפיסט כוללים המשאבים, בנוסף לנסיון החיים שלנו, את ההיסטוריה האמנותית הפרטית שלנו ואת הידע שלנו לגבי סוגי אמנות שונים, הערכתנו אותם, כמו גם העדפותינו לגביהם. תגובותינו לאדם עשויות

לחיות מושפעות לעתים על ידי הערכתנו האסתטית את התמונה; הערכתנו את התמונה מושפעת בזמנים אחרים על ידי הערכתנו את האדם; השפעת התדמות מועלת בשני הכיוונים. כתוצאה מכך, ניתן לראות שיהיו זמנים בהם הדימוי עצמו עשוי לעורר רגשות עזים, ולעתים אף חשיבה מיתית אצל התרפיסט. התמונות בתרפיה עשויות להיחוות במגוון רחב של דרכים. ניתן לחוש, באופן מודע פחות או יותר, כי הן בגדר התקפה, פיתוי, בדיחה משותפת או מלכודת. הן עשויות להציג היבט של ההעברה, או להיות גילום שלה. הן עשויות להיות מוסמכות על ידי שני בני האדם, או על ידי אחד מהם, כטליסמא או כקמע. כאשר פוטנציאלית מושקע בהן כל כך הרבה, ניתן להבין כיצד לפעמים יכול התרפיסט להימשך אל התמונה, במספר מובנים.

נדפים הבאים ברצוני להתמקד בשלושה מקרים בתרפיה. בדרכים שונות היתה כל תמונה בגדר טליסמא, וכל תמונה חשפה את הכללת יחסי ההעברה בפתרון בעיית הסילוק. הראשונה היתה מיכל להשלכות בלתי-רצויות, השנייה שמשה כחוליה בין פגישות, והשלישית היתה מתנה.

הטליסמא כמיכל להשלכות בלתי-רצויות

תפקודה המוכלל של הטליסמא הוא שבדרך כלשהו היא מועילה לבעליה. ייתכן והשפעה זו שלה מושגת בכך שהיא שומרת על הכוחות הטובים המושקעים בה. בדבר זה אדון מאוחר יותר. היא עשויה להועיל לבעליה על ידי כך שהיא מרחיקה את הרע, את הצרות.

בקטע שבספר *The Golden Bough* שכתרתו "The Transference of Evil" (העברת הרוע), מתאר פרייזר (1922) כיצד מועברים הרוע והמחלה לאובייקטים, ההופכים לאחר מכן לשעירים לעזאזל. במקרים מסויימים שכאלה מוצבים האובייקטים בשביל, ועובר אורח מקרי יידבק במקרה במכאוב, וישא אותו עימו. פגעים אחרים מכוונים באופן אישי יותר:

כדי לרפא כאב-שיניים כהי-העור באוסטרליה מצמידים לחי משליך-חניתות מלוכב. לאחר מכן מושלך משליך החניתות, וכאב השיניים מסולק עימו בצורת אבן שחורה המכונה "kariitch". אבנים מסוג זה נמצאות בתילים או גבעות חול ישנים. הן נאספות בקפידה ומושלכות לכיוון האויבים כדי להעביר אליהם את כאב השיניים.

(פרייזר, 1922:539)

פרייזר מתאר גם עלים ואבנים בהם משתמ. ס בדרכים שונות כדי לסלק עייפות. הנוסע העיף חובט עצמו באמצעות עלים או אבנים ולאחר מכן משליך אותם במקום המיועד למטרה זו. מקומות אלה הופכים בסופו של דבר לגלעד לערימות של מקלות המסמנים את המקום כמשמעותי. פרייזר עורך הבחנה חשובה בקטע זה. הוא מבהיר שאין זה פולחן דתי, ומסביר ש"הדבר המושלך על גבי הערימה אינו מנחה לכוחות הרוחניים, והמלים המלוות את הפעולה אינן בגוד תפילה. זהו טקס מאגי לסילוק העייפות ותו לא" (פרייזר, 1922: 540). נראה שעבור פרייזר, ההבחנה שבין קסם לדת קשורה לרמת הטקס לו נתון החפץ המוסמך בתהליך הסילוק. אולי נוכל להשוות את טקס ההסמכה המאגי לפעולה שהיא מודעת פחות. הבחנה זו עשויה לסייע לנו להבין את התהליך המתרחש בתרפיה באמנות, המתואר על ידי אדם אותו אכנה בשם גארי.

גארי לא הסמיך את תמונת הטליסמא שלו בשום דרך מודעת. לא נערך שום פולחן. הטליסמא שלו הפכה מוסמכת חרף רצונו. אני סבורה שגארי הסמיך את התמונה שלו באופן לא-מודע, ולאחר מכן, ממש כמו במקרים המתוארים מעלה, ניסה לסלקה ללא הודאה בה. באופן לא-מודע, הוא ניסה להעביר אלי את התכנים הלא-רצויים של התמונה שלו - לגרום לי ליטול על עצמי, ולקחת עימי, את המחלה. דבר זה עורר בי תגובה של העברה נגדית.

כאשר היה גארי מטופל בבית החולים הפסיכיאטרי הוא הגיע אלי פעמיים בשבוע לטיפול בתרפיה באמנות, כחבר בקבוצה. במשך זמן זה צייר תמונות רבות שלא השפיעו עליו בדרך חשובה. התמונות תיארו את רגשותי המודעים. יום אחד צייר תמונה של פנים, המצויירים באדום על גבי נייר שחור. הפנים הביטו מתוך הנייר, כמו השתקפות. עמדה שכזו הינה שכיחה ומציינת לעתים צורך לא-מודע להתמודד "פנים מול פנים" עם דבר-מה. גארי התקשה להביט בתמונה זו, והיא נשלחה במהרה למדף, לאיחסון. לאחר מספר חודשים שוחרר גארי מבית החולים, והמשיך לבוא לפגישות אישיות עימי על בסיס שבועי. בזמן זה הוא לקח את כל התמונות שצייר - את כולן, חוץ מאחת. את זו האחרונה מצאתי כאשר סידרתי את המדף מספר חודשים מאוחר יותר. היתה זו התמונה ממנה פחד כאשר צייר אותה. סיפרתי לגארי שמצאתי את התמונה, והוא ביקש לראותה. כאשר הביט בה, נסוג באימה לאחור; הוא שכח אותה ולא רצה שיזכירו לו את דבר קיומה. לדעתי היתה זו התמונה החשובה ביותר שלו מבחינה ריגשית, והטובה ביותר שלו מבחינה אסתטית. שלא במשים דלף כוחו אליה, והיא נגעה במקור היצירתיות האמיתי שלו.

גארי פחד מיצירתיות, להיותו ככול בפחדו מפני אלימות. בזמן שעבדתי עימו, מעולם לא היה מסוגל להתמודד כהלכה עם היבט זה של עצמו, ההיבט הדמוני, הנורא. כאשר חלם על אלימות היה שואל, "מדוע אני חולם חלומות אלימים כל כך? אני לא כזה, אני בן-אדם עדין". הוא לא היה מסוגל להתמודד עם מה שחשפו החלומות ותמונה זו, הוא דחה חלק זה של עצמו. הוא התקשה לקבל בעלות על התוקף שבעצמו. התמונה גילמה היבט דחוי זה; בתוכה, אני סבורה, הוא ראה הן את הקורבן והן את התוקף, ולכן נמלט מפניה, והשאירה אצלי. יום אחד, ביושבי עימו בדממה, צצה בראשי הפנטזיה כי הנה הוא מונק אלי באלימות. רגע מאוחר יותר הוא הכריז שביום האתמול חקר אותו שוטר החוקר פשע אלים. העובדה שנחשב מסוגל לבצע, כך ראה זאת, פעולה רבת-עוצמה שכזו, החניפה לו. עוצמת מיניותו ואלימותו המודחקות באו לידי ביטוי בתמונותיו, בחלומותיו, ואפילו בדימוי שעורר בי. כאשר עבד עימי מעולם לא הודה בכוחו. במשך יותר משנתיים הגיע לפגישות עימי באופן קבוע, ואז יום אחד, מבלי לרמוז על כוונתו, עזב. ייתכן והוא חווה רגשות שליליים כלפי, עימם לא העז להתמודד. באופן דומה הוא השאיר מאחור את תמונתו, בבית החולים. גם הפעם לא לקחה עימו. הבחנותי כפי שהן מופיעות מעלה, למרות שהרחבתי אותן על סמך מבט לאחור, מצביעות על סוג ההתערבות המילולית שעשיתי. התמונה, בנוסף לכך שגילמה העברה בעצמה, היתה גם התגלמות של יחסי ההעברה. התמונה, החלום, והיחסים עם התרפיסטית הצביעו כולם על אותו תהליך נפשי. יכולתי לבחון דברים רבים במקרה בנוגע להיסטוריה של גארי, להתערבויות שלי, ובמבט לאחור, למה שאני מחשיבה כטעויות שלי; אך לא זאת כוונתי. מטרתני היא להצביע על התפקיד המיוחד של הדימוי הציורי במסגרת היחסים הפסיכותרפויטיים - להבחין מה הוא הדבר המיוחד בתרפיה באמנות. מוקדם יותר בפרק זה ראינו, שכדי שהתמונה תהיה שעיר לעזאזל יעיל יש להודות בטבעו המועצם של הדימוי. התמונה של גארי הפכה לטליסמא למרות התנגדותו המודעת. דבר זה הינו שכית, שכן אם אנו משתחררים אין ביכולתנו לדעת מה יופיע למולנו על הנייר. עבור גארי "נחשפה התופעה", הדימוי הפך ויזואלי, אך הוא לא רצה לראותו. ברובד מסויים של מודעות, גארי חווה את התמונה שלו כאילו "נטלה על עצמה" את ההיבט המזיק שלו. דבר זה לא התקבל באופן מודע, וגם לא הוטמע. הוא נדחה באופן פעיל. לכן, בעוד שלואיז, שהדימוי שלה דמה בדרכים רבות לזה של גארי, החלה מכירה בהדרגה בדימוי שלה, לא יכול היה גארי לאפשר תהליך היכרות, ולכן הדימוי המשיך לשלוט בו.

ומנוה זו הכנה לאובייקט העברה המותן שהעניק לה לכוונה שהיא "הכללה" את
ההיבטים המנותקים.
לדעתי, הטליסמא של גארי לא הושארה אצלי למשמרת, אלא הופקדה בגניבה
על מדף חדר-האמנות "שלי". אפשר ויהיה מעניין לבחון את ההעברה הנגדית
שעורר הן הדימוי והן הטיפול בו. כאשר נעשה הדימוי בתחילה היו תחושותיו
נייטרליות. היתה זו תמונה שהושארה בצד כדי לשוב ולדרשה מאוחר יותר.
תופעה שכיחה היא, שסוג זה של דימוי הינו בלתי-נוקבל כאשר הוא נחשף
לראשונה. כאשר דחה אותו גארי בפעם השניה, חודשים רבים לאחר מכן, חשתי
חסרת-אונים. ההחלטה לגבי הסילוק הושארה בידי עדיין שמרתי על התמונה;
האלטרנטיבה היתה לדרוש ממנו לקבל החלטה כלשהי. דבר זה היה דומה
לכפיית פירוש. שמרתי על פירוש לא-רצוי זה, והמתנתי לרגע בו הוא עשוי להודות
בצורך להביט בתמונה. איני זוכרת האם פירשתי מילולית את רגשותי בנוגע
למשמעות השארתו את ההחלטה בידי. במבט לאחור נראה שדבר זה הינו בעל
חשיבות. באותו זמן הוא הפסיק לצייר תמונות. ניתן לראות את שני האירועים
הללו במונחים של תוקפנות נסתרת, כלפי, כתרפיסטית באמנות. לא לצייר ולא
לקבל בעלות על התמונות הקיימות הינן דרכים יעילות לחבל במיומנותו של
התרפיסט באמנות (ראה פרק 7 מאת דיאן וואלר). דברים אלה גם משקפים את
אי-יכולתו האמיתית של גארי לנוע. שוב לא רציני בדימוי אבוד אחד זה. אם
באמת נטש אותו גארי, לא היה טעם בשמירתו. חשיבתי המאגית התעוררה,
וכעת ראיתי את הונומנה כרבת-עוצמה במידה מסוכנת. זאת אני רואה כתגובת
העברה נגדית ברמות רבות, שהברורה ביוזר היא המסר שהעביר גארי - שהיא
מסוכנת, ואני צריכה לשמור אותה - מסר שלא נאמר, אלא נרמז. אם היה גארי
מסוגל לעבוד עם התמונה, אפשר והמרכיבים השליליים הללו היו נותאחדים עם
מרכיבים חיוביים, וכך משחררים את עולמו הפנימי. אך אנו נתקענו, והדימוי ציין
את מקום ההיתקעות.

כאשר התחלתי מהרהרו על מקרה זה ועל העלאונו על הכתב, ושובני לחפש את
התמונה הזו, להביט בה פעם נוספת. לא הצלחתי למצוא אותה, ואני חושבת
שבסופו של דבר אכן השמדתי אותה בעצמי. דבר זה הינו נדיר ביותר, שכן אני
שומרת תמונות במשך שנים לאחר סיום העבודה עם האנשים, למקרה שיחזור.
דבר מעניין נוסף הוא שאיני זוכרת שעשיתי זאת. אני רואה זאת כהעברה נגדית
לא-מודעת רבת-משמעות, המבוצעת ביחס לדימוי ייתכן ופעלונני על פי זעמי כלפי
דרך עזיבתו של גארי, כשחשתי שהוא העביר את הדימוי הלא-רצוי שלו אלי.

הטליסמא כחוליה בין פגישות

טליסמא שלה מוענק דבר-מה טוב עשויה גם היא להועיל לבעליה. במקרה זה
היא נחוות כדבר-מה מיוחד ויקר-ערך, עליו יש לשמור מכל משמר. במקרה
ותאבד, תושמד, או אפילו תזנח ברשלנות, הכוח הטוב שהיא מכילה עלול להנזק
או להעלם. יש לשמור החיים את כוחה של הטליסמא. יש לשמור קמע למוזל טוב
כדי שתכונותיו ותשארנה יעילות

בקשר לטקסי הכוונה מצריים, ידועות לנו הוראות מדוייקות הנוגעות
להעברת תכונות האלים לפריעה הנמלך באמצעות בגדי המלכות, השרביט,
השוט והחרב. אלה נחשבים לא לטגלים פשוטים, אלא לכלי-טליסמא
ולשומרים אמיתיים של כוחות אלוהיים.

!קאסירר, 1955: II, 7-56

במקרה זה לכוח המוענק הטליסמא משמעות רנית רבת-עוצמה, המועברת
לאובייקטים באמצעות טקס התועלונ של האובייקטים המוסמכים תנבע
מהיותם שמורים בקפדנות, ומיועדים לנושאי הכוחות המושקעים.
בתרבות המערב אנו עשויים לדאוג בטבעת הנישואים טליסמא לה מוענקת
עוצמה באמצעות אחד הטקסים הפולחניים המקובלים עדיין. הטקס מעניק
לטבעת את הכוח לייצג את הנישואים, גם כאשר משולל הטקס תכנים דתיים,
אך רק אם האנשים המעורבים בטקס בוחרים לראותה בדרך זו. אם אובדת

טבעת שכזו, או נשכחת, עלול הדבר לגרום לחשש לו הנישואים. אדם המשיך חשיבות רבה לטבעת עשוי לחוש אומלל לאחר אובדנה. אדם אחר, אפשר מעשי יותר, יתייחס אל הטבעת כאל חפץ אותו ניתן להחליף. גישת בעל החפץ היא ההופכת, איפוא, את האובייקט לטליסמא. אנו מעבירים כוח לחפצים על ידי כך שאנו מרשים לעצמנו לשייך להם משמעות ריגשית או מאגית.

בתרפיה באמנות ייתכן ותוענך לתמונה משמעות מאגית או ריגשית. אפשר ודאי זה יעשה על ידי בעל התמונה לבדו או על ידי שני האנשים המעורבים. לפעמים עשוי הדבר להעשות על ידי קבוצה. חפץ או תמונה הנוצרים בתרפיה באמנות עשויים להיות טליסמא המתפקדת כקמע, כקשר בין הפגישות. ייתכן ותמונה תיחווה כבלתי-גמורה, שעדיין לא הוטמעה, ותושאר אצל התרפיסט למשמרת. קבוצת תרפיה באמנות המורכבת מסטודנטים עמדה להגיע לסיומה בתוך חמישה שבועות, והובעו רגשות מעורבים רבים (כמו גם עצב) לגבי הסיום. בפגישה זו הכינה שרה שלושה מודלים עשויים חימר שהיו בברור חשובים לה באופן אישי. הם היו גם באופן ברור חשובים עבור שאר חברי הקבוצה. דבר זה אינו בלתי-רגיל בקבוצה זו. במקרים רבים קיבל דימוי אישי מאד של אדם אחד משמעות עבור שאר חברי הקבוצה. בדרך זו היוו ההעברה וההעברה הנגדית הדים להשלכות הרבות שבתוך הקבוצה. לעתים קרובות חשפו התמונות את רמות האינטראקציה המורכבות והבלתי ניתנות לביטוי, והשפיעו עליהן בעדינות. כאשר דיברה שרה על האובייקטים היא טיפלה בהם בזהירות רבה. נדמה היה שהם מהווים חלק ממנה, ושהיא מזדהה עימם. היו מספר רבדים של משמעות בתפקיד האובייקטים הללו. ראשית, שרה העניקה להם כוח בדרך אישית ביותר. היתה להם משמעות עבורה בהקשר לנושאים העכשוויים של הקבוצה, והם היו תגובה לא-ישירה לנושאים אלה. גם עבור שאר חברי הקבוצה היו המודלים של שרה משמעותיים ביותר, וכמה מהם הודו שהם מזדהים עימם. לחפצים אלה הוענק כוח, איפוא, על ידי שרה, על ידי שאר חברי הקבוצה, ואני סבורה שגם על ידי. כאשר הסתיימה הפגישה שאלה אותי שרה האם תוכל להשאיר אותם במקום כלשהו לייבוש. החדר בו השתמשנו שימש במשך השבוע גם למטרות אחרות, ולכן לא ניתן היה להשאירם בו. מודעת ולא-מודעת למחצה למשמעות הצעתי, הצעתי לה שתשאיר אותם במשרד אותו חלקתי עם שני אנשים נוספים. (כאן עלי לציין שבמרבית המקרים דאגו הסטודנטים לעבודותיהם. התרפיסט/המורה אינו מזוהה עם סטודיו מסויים. המשרד המשותף ייתפס כמרחב שלי, ושולחן העבודה שלי כחלק היחידי השייך לחלוטין לי). לא הייתי מציעה הצעה

שכזו מוקדם יותר בחיי ירידה, אך כעת, כשטופה של השנה הולך, אני מרגיש שההצעה מתאימה. באופן אינטואיטיבי איפשרתי גמישות זו של גבול הקבוצה. חיתה זו דרך לזנוח את הגבולות המובנים הקודמים, דרך להתכונן לסיום. ייתכן והיתה זו גם דרך לחשוף דבר מה ממעורבותי שלי בקבוצה. כאשר נכנסתי למשרד גיליתי את המודלים מונחים שם, ולא סתם במקום כלשהו, אלא בפניית שולחן העבודה שלי. למרות שהצעתי את משרדי, פירשה שרה (לדעתי) את ההצעה כך ובחרה בשולחן העבודה שלי.

קיימת הסברה שחשיבה מיתית מתפקדת על פי העקרון של *pars pro toto* (חלק אחד עשוי לייצג את השלם): הדימוי או הדבר (לדוגמה, קווצת שיער) נחזה כנוכחות אמיתית המכילה את הכוח, את המשמעות והיעילות של השלם (האדם). משמעות הדימויים קיימת בדימויים עצמם, כפי שהחיים קיימים בגוף.

(אוונס, 1980: 60)

שרה השאירה אצלי דבר-מה בעל ערך: טליסמא. ייתכן שבאורח לא-מודע רצתה לשמור על קשר עם הקבוצה/איתי במשך השבוע, ולהבטיח שלא ישכחו אותה. לא נגעתי במודלים. יכולתי להעבירם למקום בולט פחות, אך בחרתי שלא לעשות כן. במקומם הושארו, על גבי שולחן העבודה שלי, מהווים בכל יום תזכורת לשרה ולקבוצה. חייתי עם החפצים שלה, ולמדתי להכירם. ערב אחד, יום לפני התכנסות הקבוצה, בעומדי להרדם, התגנבו המודלים בחשאי אל מודעתי, ומשמעותם הפכה ברורה יותר. היתה להם השפעה עלי, הם העמיקו את הבנתי לגבי תפקידם בקבוצה. בסופה של הפגישה שהתקיימה בשבוע שלאחר מכן שבה ונטלה שרה את הפסלים. היא הבינה שהיו מקומות נוספים בהם יכלה להשאירם, ושהיא בחרה להשאירם עימי.

לטליסמאות של שרה לא הוענקו כוחות בטקס מודע. במקום זאת הואצלה עליהן משמעות באופן לא-מודע. "משמעות הדימויים קיימת בדימויים עצמם, כפי שהחיים קיימים בגוף" (אוונס, 1980: 60). שרה הזדהתה עם החפצים שלה. הטליסמא נחוותה, לדעתי, כחלק אמיתי ממנה. המשמעות והדימויים התמזגו. היה על תהליך ההפרדה של ההכרה וההבנה המודעת לצמוח. הבקשה שאשמור אותם במשך השבוע היוותה את תחילתו של תהליך זה. אפשר והם היו חשובים ובלתי-פתורים מכדי להשאירם ללא השגחה בשלב זה. היה גם היבט נוסף: הדימויים

זוהו עם הקבוצה, ולכן השארתם עימי דומה להיזם עם הקבוצה, שמירתם חיים במשך השבוע. דבר זה קיבל עוצמה גדולה אף יותר מכיוון שהקבוצה עמדה לפני סוף דרכה. הצורך להיפרד היה לא רק הצורך להיפרד מדימויים אישיים, אלא עבור חברי הקבוצה להיפרד ממצב של הזדהות זה עם זה, ועם הדימויים של שאר חברי הקבוצה.

בכל הנוגע אלי, הייתי מודעת ששמירתי על הדימויים של שרה עשויה להשפיע על שאר חברי הקבוצה, אך חשתי שאני שומרת על הטליסמא, לא רק עבור שרה, אלא עבור הקבוצה שבה נוצרה ובה הוענק לה הכוח. עבורי לא היתה זו רק הטליסמא של שרה, היתה זו הטליסמא של הקבוצה כולה.

אירוע זה מדגים כיצד חפץ לו מוענק כוח עשוי להפוך לדרך באמצעותה ניתן לשמור "על קשר", לשמר תהליך ולהשפיע על ההעברה וההעברה הנגדית בתרפיה קבוצתית, כמו גם בתרפיה אישית. בקבוצה יהיה דבר זה כרוך במערך אינטראקציות מורכב יותר, שיכלול את כל המשתתפים ואת התרפיסט. כאן, פעם נוספת, תפקידו של החפץ האמנותי הינו רב-השפעה הרבה יותר מאשר עזר פשוט לתקשורת. הוא משפיע באופן פעיל על התהליך.

הטליסמא כמתנה

למתנה עשויים להיות משמעויות ותפקודים רבים אין ספור. היא עשויה, לדוגמה, להיראות כמתנה של האדם עצמו, כמייצגת חיבה, כבוד, או אהבה. לרוב היא משוייכת לרגשות חיוביים. יש הנאה שבגרימת הנאה. מהנה להעניק לאחר דבר-מה אותו עשינו או בחרנו לתת. אין זו פעולה לא-אנוכית לחלוטין - אנו מקבלים גמול מהנאתו של השני. הפעולה המינית היא הדוגמה הבסיסית לכך, שבה מעניקים שני אנשים זה לזה ומקבלים זה מזה בו בזמן. אנו לומדים את ההנאה שבמתנה למן השלבים המוקדמים ביותר, אם הכל מתנהל כשורה. מוקדם בפרק זה ראינו שעבור תינוק עשויה צואתו להיות מתנה שכזו. ההנאה שבפעולת הנתנה מטופחת על ידי הדמויות ההוריות הראשונות, על ידי התענוג האמיתי שלהם בקבלת דבר-מה. נסיונותיו הראשונים של הילד באמנות הם דוגמאות טובות לכך. אנו רואים כיצד משובבת נפשו של הילד לנגד עינינו, כאשר מתנתו מתקבלת כהלכה על ידי המבוגרים. כאן המתנה הינה יותר מאשר סתם דבר-מה, היא אובייקט באמצעותו מאושר באופן סמלי ערכו של הילד. הילד פועל עם עולם המבוגרים ובתמורה מקבל דבר-מה בחזרה מעולם זה.

קיימים אופני נתנה טקסיים שהם בעלי משמעות ארכאית יותר. לדוגמה, הענקת

יכולו הראשון של יר, כאמירת תודה, וכדי להבטיח את היות הקצירים הבאים שופעים. למתנה זו משמעות מאגית. קיימת השקעה בביצוע פעולת הנתנה, שהיא פעולה מפיית. המתנה הינה פיוס הרוחות או האל רבי-העוצמה. בתוך הפעולה החיובית מגולמת הודאה בהשלכות המסוכנות של אי-הנתנה. שני אופני נתנה אלה, למרות היותם שונים לכאורה, קשורים זה בזה באופן משמעותי - הנתנה כאות לחברות, והנתנה כביטוח כנגד פעולות תגמול, בצורה של מחסור בעתיד.

התמונות שנעשו על ידי אלכס מדגימות שני אופני נתנה אלה. כאשר אושפו הכין אלכס מספר רב של תמונות. תמונות אלה היו מקובלות כתמונות בזכות עצמן, וקידיו והאחיות העריכו אותן. הוא העניק אותן לכל מי שביקש וגם לכמה שלא ביקשו, בפזרו אותן בחפץ לב. יום אחד, זמן קצר לאחר שאושפו, הופתעתי לקבל ממנו תמונה במתנה. דימוי בהיר ומלא אור, בתוכו מופיע גם שמי. הזכרתי זאת במקום נוסף (שבריאן, 11:1982). תמונה זו היוותה ניגוד מוחלט לשאר הדימויים שעשה באותו זמן, אשר הביעו את דכאונו ואת מצוקתו. באותו זמן, בלבלה אותי מתנתו, אך קיבלתי אותה, ושמרתי אותה בחדר האמנות. הוא אמר לי שהכין תמונות דומות עבור אימו ודודותיו; אני נמנית בברור באותה קטגוריה בדרך כלשהי. כאשר הבנתי שכל תמונותיו נעלמות להן, נלקחות על ידי משפחתו וחבריו, התערבתי. ביקשתי ממנו לשמור על האורגנילים של כל תמונותיו למשך הטיפול. התמונות היו קטנות והוא היה מסוגל לצלמן במכונת-צילום, וכך יכול היה גם להעניק אותן וגם לשמור עליהן. דבר זה פתר את הבעייה המיידית, ומאוחר יותר שוב לא היה מעוניין לתת את תמונותיו.

תהליך הסילוק של אלכס השתנה. שיטת הסילוק המקורית שלו את הדימויים המוסמכים שלו היתה בדרך של מתנות. היתה זו דרך להשביע את רצון האחרים-תשורה לאימו, למשפחתו, לחבריו, ולי; דבר המציין רגשות מורכבים למדי. אם "חלק אחד יכול לייצג את השלם" (אוונס 1980: 60), ניתן היה לראות את אלכס כמעניק חלקים מעצמו. התערבותי המוקדמת, כאשר ביקשתי ממנו לשמור את תמונותיו למשך הטיפול, היתה מבוססת על התחושה שאלכס מפזר את כוחו. מאוחר יותר למדתי שהדבר הדגים באופן גרפי את אחד מהקשיים שלו לגבי יחסים. באותו זמן ידעתי, שכדי לעבוד עם תמונותיו עלינו לאספן במקום אחד. התמונות גילמו את מצבו הפנימי והחלו לשקף את היחסים התרפויטיים שכוון הכללתו אותי יחד עם אימו ודודותיו היוותה ציון, שדבר זה אכן מתרחש. כדי להבין את ההעברה יש לרכז את כל התחושות אצל תרפיסט אחד, שאם לא כן,

הופכת ההעברה בלתי-מובדלת ממצב המציאות. יור תמונותיו של אלכס היה אולוגי לחוסר הכלה. ביקשתי מאלכס לשמור את כל הטליסמאות שלו, את תמונות ההעברה שלו, במקום אחד בו הן נגישות עבורו וממנו הוא יכול לקחתן בחזרה. נושאי התמונות מבודדים רק לעתים נדירות. ברוב המקרים מצויירות התמונות בסדר עוקב וקשורות ברצף משמעותי. אם הן מופצות קודם זמן, גילום זה של משמעותן שוב אינו נגיש. באמצעות התערבותי נתתי לאלכס רשות לשמור את תמונותיו לעצמו. באופן סמלי הערכתי את אלכס, לקחתי ברצינות את תוכן הכואב של תמונותיו, והתעלמתי זמנית מהעובדה שהן נעשו כהלכה. במקרה זה היה דבר זה בעל חשיבות, מכיוון שכל העולם הגיב לאיכותן השטחית, אך התעלם מהכאב שחשפו. זוהי המקבילה הויזואלית של התגובה לחיך סתמי, מבלי להבין שמאחורי החיך נמצא אדם כואב. במונחים אסתטיים ההשפעה הויזואלית של עבודה תלויה בתוכנה הרגשי - שני דברים אלה הם בלתי ניתנים להפרדה. זה היה המקרה בעבודתו של אלכס, אך הקהל שלו הגיב מבלי להבין שמעורב כאן תהליך הקשור לאישפוז. במובן זה, מלמדת התרפיסטית באמנות את המטופל שלה להישאר עם עבודתו ולהעריכה, ומעניקה משקל למשמעות הלא-מודעת שלה.

אלכס אכן העריך את תמונותיו באותו זמן, ועצם נתינתו העידה על כך. דרכו להעריך אותן היתה דרך להשביע את רצון האחרים, הבעת חיבה לאימו, לדודותיו ולי. במרבית המקרים הוא העניק את תמונותיו לנשים, דבר שהצביע על הצורך שלו לפייס את "האם הגדולה", במונחים ארכיטיפים. כוונתי לדימוי המופנם שלו את "האם". ייתכן והוא חשש, שאם לא ישמור אותה "טובה" ישתחררו כוחה, זעמה ומינייתיה העצומים וכיניעו אותו. לא כאן המקום להרחיב נושא זה ולהעמיקו, שכן הדבר ידרוש דיון נרחב בקשייו המייצגים של אלכס. הנקודה העיקרית שברצוני לציין היא שהמתנות, למרות הכוונה המודעת הטובה, היו בעלות היבט שלילי; הצורך להשאיר את הנשים החשובות לו טובות, אידיאליות, ונשלטות. הטוב נותק מהרע ושוויך לנשים שבחייו, במיוחד לאימו, לה ייחס שלמות-יתר. בבקשי אותו לשמור את תמונותיו, ביקשתי ממנו לשמור את השלכותיו לעצמו. ברגע שעשה כן יכול היה לעבוד עימן ולהודות בפיצול בעבודתנו יחד הוא התמודד עם מספר הבנות כואבות ביותר שכללו את קבלת הצד המנוגד של אימו, את ההיבט ממנו פחד ואותו אפילו שנא. התמונה שהעניק לי היתה התגלמות אותו תהליך. בשעה שהיה נתון במעמקי יאוש ודכאון, הוא נתן לי את הטוב שבו. לקראת סוף אישפוזו הוא עשה דימוי נוסף, שייצג את כל

האלמנטים שהוצגו. מונה שנתן לי. את התמונה הזו השאיר לעצמו. הוא היה מסוגל להחזיק בטוב, ולהודות שהוא שייך לו. הוא גם היה מסוגל לראות כמה חשוב היה עבורו לשמור את תמונותיו.

תמונותיו של אלכס היו טליסמאות, בכך שהן גילמו את הדימויים של עולמו הפנימי. הוא היה קשור אליהן לכן ההתחלה, כאילו ידע באופן אינטואיטיבי מה היה עליו לעשות. היה זה בתהליך הסילוק שמשמעות הטליסמא השתנתה. מהיותן תשורה לפיוס ולהשבעת רצון האחרים, הן הפכו למיכלים של כוחו שלו, וכאשר השתחרר מבית החולים הוא נטל אותן עימו והיה מסוגל להעריכן.

סיכום

בקטע זה ניסיתי להראות, באמצעות דוגמאות, שלוש דרכים בהן היה החפץ האמנותי במסגרת התרפויטית בו-זמנית חפץ של העברה והעברה נגדית, והיבט של יחסי ההעברה וההעברה הנגדית עם התרפיסט. בדרך זו ההעברה בתרפיה באמנות היא העברה בתוך העברה. קיימות שתי העברות, הקשורות זו לזו אך גם נפרדות זו מזו. הראשונה היא לתמונה עצמה, השניה היא לאדם, לתרפיסט; שתי אלו חופפות, אך הן שונות מעט בהשפעתן. ההעברה לתמונה היא, במהותה, דיאלוג עם העצמי, השתקפות של העולם הפנימי והרהור על העולם הפנימי. ההעברה לתרפיסט עשויה להיות מוכללת בהעברה אל הדימוי, אך היא גם בין-אישית. ישנם זמנים בהם קיימת העברה לתמונה באופן מרכזי במיוחד ללא העברה חזקה לתרפיסט, כפי שראינו מוקדם יותר בפרק זה. כמו כן, ישנם זמנים בהם ההעברה לתרפיסט מיוצגת ומוכללת בתמונה; כאן הופכת התמונה להיבט אינטגרלי של ההעברה וההעברה הנגדית. אני מקווה שדבר זה הודגם בחלקו האחרון של הפרק, בו בחרתי שלושה גילומים של סילוק תמונת הטליסמא כדי להדגים כיצד תהליך הסילוק מרחיב את האפשרויות התרפויטיות. הפיזיות של האובייקט מוסיפה מימד לתרפיה, מימד שאינו יכול להופיע בצורה אחרת. בדגש ובמעשה, מבדיל דבר זה את התרפיה באמנות משאר צורות הפסיכותרפיה.

References

- Avens, R. (1980). *Imagination Is Reality*. Dallas: Spring.
- Cassirer, E. (1955 and 1957). *The Philosophy of Symbolic Forms*. London: Yale University Press. (1955) Vol. I: *Language*. (1955) Vol. II: *Mythical*

Routledge.

Schaverien, J. (1982) Transference as an Aspect of Art Therapy. *Inscape* (Journal of BAAT) September.

Searles, H. (1965). *Collected Papers on Schizophrenia*. New York: International Universities Press.

Searles, H. (1979). *Countertransference*. New York: IUP.

Segal, H. (1981). *The Work of Hanna Segal*. New York: Aronson.

Racker, H. (1974). *Transference and Countertransference*. London: Hogarth.

Winnicott, D.W. (1965). *The Maturation Process and the Facilitating Environment*. London: Hogarth.

Winnicott, D.W. (1986). *Holding and Interpretation*. London: Hogarth.

Wood, M. (1984). The Child and Art Therapy. In T. Dalley (ed.) *Art as Therapy*. London: Tavistock.

נספח

הרעיונות המובעים כאן הם בלתי-גמורים, ובתור שכאלה, אין להתייחס אליהם כאל מוחלטים. עבודה זו נמצאת עדיין בחיתוליה, ופרק זה מציין שלב בהתפתחות הרעיונות הללו בעת הפירסום.

הבעת תודה

ברצוני להודות לד"ר אנתוני וינטרבורן ולפרופסור ריצ'ארד וולהיים על הביקורת הבונה רבת-הערך שהעניקו לי לאחר קריאת מספר טיוטות; לפיטר וילסון עבור הערותיו שניתנו במקומן לגבי הטקסט ועבור העידוד המתמשך שהעניק לי; ולגאליה ולדאמיין: ההומור שלהם מחזיר אותי תמיד למציאות.

Thought. (1957) Vol. 1. *The Phenomenology of Knowledge*.

Fordham, M. (1978). *Jungian Psychotherapy*. Chichester: John Wiley.

Frazer, J.G. (1922). *The Golden Bough* (abridged edition). London: Macmillan (1959).

Freud, S. (1912). The Dynamics of Transference. Standard Edition. (1963) Vol. 12. London: Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis.

Freud, S. (1915). Observations on Transference Love. Standard Edition (1963) Vol. 12. London: Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis.

Gellner, E. (1985). *The Psychoanalytic Movement*. London: Palladin.

Greenson, R. (1974) *The Technique and Practice of Psychoanalysis*. London: Hogarth.

Hillman, J. (1972). *The Myth of Analysis*. New York: Harper Row.

Hillman, J. (1979). *The Dream and the Underworld*. New York: Harper Row.

Jones, E. (1953/1955). *Sigmund Freud: Life and Work*. 2 vols. London: Hogarth.

Jung, C.G. (1953). *Psychology and Alchemy*. (CW:12). London: Routledge.

Jung, C.G. (1956). *Symbols of Transformation* (CW:5). Princeton: Bollingen.

Jung, C.G. (1959a) *Archetypes and the Collective Unconscious* (CW:9). Princeton: Bollingen.

Jung, C.G. (1959b) *Aion* (CW:9). Princeton: Bollingen.

Kernberg, O. (1975). *Borderline Conditions and Pathological Narcissism*. New York: Aronson.

Klein, M. (1961) *Narrative of a Child Analysis*. London: Hogarth.

Klein, M. (1980). *The Psychoanalysis of Children*. London: Hogarth.

Kohut, H. (1971). *The Analysis of the Self*. New York: International Universities Press.

Kuhns, R. (1983). *Psychoanalytic Theory of Art*. New York: Columbia University Press.

Langer, S. (1953). *Feeling and Form*. London: Routledge.

Langer, S. (1957). *The Problems of Art*. London: Routledge.

Langs, R. (1974). *Psychoanalytic Psychotherapy*. New York: Aronson.

Langs, R. (1980). *Interactions*. New York: Aronson.

Malcolm, J. (1980). *Psychoanalysis: The Impossible Profession*. London: Picador.