הזרה וחידת האמת הנפשית
"מקומות של תחבולה" מאת ז'ורז' פרק

ד"ר ענת צור מהלאל[1]

"מקומות של תחבולה" הוא השם שבחר הסופר הצרפתי ממוצא יהודי ז'ורז' פרק לממואר אודות האנליזה שלו בת ארבע השנים, בשנות השבעים של המאה הקודמת בפריז אצל ז'אן־ברטראן פונטאליס. אציע קריאה קרובה בממואר ייחודי זה לצד יצירותיו המאוחרות של פרק, אותן פרסם לאחר תום האנליזה ועד למותו בטרם עת, שנים ספורות אחר כך. הציר המרכזי בקריאה המוצעת בממואר הוא ההזרה או התחבולה כאמצעי מרכזי לדינמיקה הטרנספורמטיבית, המצויה בבסיס הפסיכואנליזה ובבסיס הספרות. המבט על הזר שבמוכר מאפשר החרגה מהמובן מאליו והזחוח לעבר האחֵרוּת המטרידה והמודחקת. ההזרה נכחה במיוחד בחוויתו של פרק כאנליזנט, בשל היעדר הזיכרונות על רקע עברו הטראומתי כילד יהודי במלחמת העולם השנייה בצרפת, ההתייתמות המוקדמת מאביו ולאחר מכן מאִמו וההיתלשות האכזרית מביתו ומכור מחצבתו. האנליזה מוצגת על־ידי פרק כ"מקום מת ושליו", מרחב של טקסים קבועים וטרחניים, והאנליטיקאי מתואר כזר. בדיעבד, האנליזה גם מוצגת כמרחב טרנספורמטיבי, "זיכרון משוחזר בחלל שליו", שהִפגישה אותו עם מקום פנימי קבור, ושינתה אותו כאדם וככותב. בסיום, אדון באפשרות לתת ייצוג לאובדנים מוקדמים באמצעות הפסיכואנליזה והספרות, ובאמצעותו לשמור זכר ולהטביע חותם.

"אין לי תחושה ששכחתי,
אלא תחושה שמעולם לא יכולתי ללמוד"

ז'ורז' פרק, "סיפורים מאליס איילנד" (1, עמ' 54).

בכתיבתו המאוחרת מציע פרויד הרהורים אישיים מהמיַת לבו על הפסיכואנליזה. הכנוּת האמיצה שמאפיינת את כתיבתו בכללותה העמיקה באותן שנים, שכן היה כבר חולה מאוד והמצב הפוליטי בווינה הִדרדר והלך בקצב מהיר. הוא מניח שָם בגילוי לב את השאלות המטרידות ביותר מבחינתו ביחס למפעל חייו, מפעל שמראשיתו נגע עבורו בעולמו הפנימי, לא פחות מאשר בחשיבתו רחבת ההיקף ובניסיונו הקליני פורץ הדרך. ב־1937, במאמרו "הבניות באנליזה", הוא מציג היבט מורכב של המרחב האנליטי, שלטעמו אין נותנים עליו די את הדעת. היבט זה הוא הזרוּת הכפולה של העבודה האנליטית, אשר "מורכבת משני חלקים שונים בתכלית, שהיא מתנהלת בשתי זירות נפרדות, ושמעורבים בה שני אנשים, שעל כל אחד מהם מוטלת משימה אחרת" (2, עמ' 228). הכוונה למשימה ביחס לאמת הנפשית של המטופל, והזרות כרוכה בכך שהיא מנת חלקו של כל אחד מהמשתתפים ביחס לאותה אמת: המטופל זר לאמת הנפשית שלו בשל ההדחקה, והמטפל זר לאמת הנפשית של המטופל כיוון שטרם פגש בה. מהי לפיכך, משימתו של האנליטיקאי הלכה למעשה? שואל פרויד, ומשיב, "עליו לנחש, או נכון יותר, **להבנות** את מה שנשכח מתוך הסימנים שזה הותיר אחריו" (2, עמ' 228, הדגשה במקור).

בדומה לעבודת הארכיאולוג, על האנליטיקאי לחפש אחר האמת הנפשית "מתוך שברי הזיכרון, האסוציאציות וההתבטאויות הפעילות של המטופל" (2, עמ' 228). הזרות אינהרנטית, איפוא, לעבודה האנליטית ומלווה אותה לכל אורכה. הדרך לגָשר על הבלתי ניתן לגישור בין שני סובייקטים נפרדים ובין הישויות הפנימיות של כל סובייקט נסללת בחיפוש העיקש בשברים ובאמצעות ניחוש. בתוך כך מובלעת ההנחה לפיה בעבודת החקר הנפשית תמיד תיוותר שארית בלתי ניתנת לידיעה, שארית זרה.

ויקטור שקלובסקי (1893-1984), מאסכולת הפורמליזם הרוסי, הציע את פונקצַית ההזרה כתחבולה מרכזית של המעשה הספרותי. בשימוש בטכניקות מבניות וסגנוניות, המרחב הספרותי מאפשר להתבונן מחדש במוכר מנקודות מבט חדשות. חוויות ואירועי חיים שגורים מוצגים אחרת ובכך הופכים ממוכרים לזרים. למשל, הזרה של השפה, שבירה של הנארטיב, וחוסר התקבעות בזמן ובמקום. העשרת התבוננותנו

---

[1] מכון בוצריוס לחקר ההיסטוריה והחברה הגרמנית בת זמננו, אונ' חיפה; התוכנית לפסיכותרפיה, ביה"ס לרפואה, אונ' ת"א.

מילות מפתח: אובדנים מוקדמים, פסיכואנליזה וספרות, זיכרון, הזרה, ממואר, ז'ורז' פרק, ז'אן ברטראן פונטאליס, טיפול בניצולי שואת יהודי אירופה.

anatmahalel@gmail.com

בעולם מושגת באמצעות יצירת אי־נחת ביחס למוכר והבטוח וזאת בתמיכת המסגרת הקבועה של הטקסט או של המסורת הספרותית (3).

הספרות במובנה העמוק נאבקת באוטומטיות של המבט, בידוע ובזחוח, ושואפת אל אופקים חדשים, אל הנסתר, המודחק, הרעוע. הפסיכואנליזה מחזיקה במוטיבציות דומות ליצור אי־נחת בתוך השגור כדי לחלץ את המודחק, הרעוע, הטראומתי. ההנחה היא שהמסגרת האנליטית מספקת את הקבוע, שבאמצעותו מתאפשר לאתגר את המוכר והביתי, להפנות מבט אל הזר והאלביתי. ניתן לראות בהזרה גם מחויבות אתית הנמצאת בבסיס הספרות והפסיכואנליזה. השאיפה לדעת כרוכה לבלי היתר בהתמסרות לאי־ידיעה, בהשלמה עם כך שהאמת הנפשית נועדה במידה רבה להישאר במסתוריותה, להיוותר חידה.

הסופרת וחוקרת הספרות נעמה צאל (1981-2020) מיטיבה, לטעמי, לנסח את דיאלקטיקת המסתורין במסה "השפה שנפלה", ולמרות שדבריה מכוונים לספרות, כוחם יפה גם לפסיכואנליזה:

"אנחנו עובדי הבניין של השפה. העבודה שלנו נעשית תמיד בתוך בניין חשוף קורות. אין שם ספה. אין תמונות יפות, או כוס קפה חמימה בספל נקי. כי אנחנו כל הזמן רואים את הפיגומים. כל הזמן אנחנו יודעים את הפיגומים. את שברירותו המדהימה של המבנה, את פוטנציאל הקריסה התמידי של הבניין כולו, הבניין הזה שאותו אנחנו בונים.

גם אנחנו בונים מגדלים. הרי גם אנחנו מספרים סיפורים. וגם אנחנו, אנחנו מודים בשקט בינינו לבינינו, כל כך אוהבים את אשלַיִת הבית היפה, על קירותיו המסוידים. אבל הסימנים הכחולים שלנו תמיד איתנו. וכל הזמן אנחנו יודעים את הפיגומים. כל הזמן אנחנו רואים את הפיגומים" (4, עמ' 199).

זכירת הסימנים הכחולים וראיית הפיגומים היא, בעיני, דימוי יפה להקשבה לקולות המינוריים שמציעים ממוארים שנכתבים על־ידי אנליזנטים ומטופלים (5). הקריאה בממוארים מסוג זה מזכירה לנו, מטופלים ומטפלים, שגם אנחנו נעים במרחב המינורי שבין יציבות לערעור ושיש למרחב זה ערך. מרחב זה מעיד על הדיאלקטיקה, לפיה הנפש מממאנת ובה־בעת מחפשת אחר דרכים להיפרד מפנטזיַת הידיעה המוחלטת. הפנייה לפסיכואנליזה ולספרות מגלה שמלאכת האֵבֶל היא אין־סופית ומוטבעת במהות קיומנו. ייתכן שהבחירה לעסוק בפסיכואנליזה נובעת מצורך לשהות במרחב ביניים זה, שבו הסופיות אינה מוחלטת וניתנת האפשרות לעבד שוב ושוב אובדנים מסוגים שונים. המרחב הספרותי משהה, גם הוא בדרכו, את מוחלטות המציאות הכרוכה בסופיות. אחת הדרכים המרכזיות לעבודת האֵבֶל המגולמת בספרות ובפסיכואנליזה מתקיימת באמצעות פונקציַת ההזרה.

במאמר זה אני מבקשת לחשוב על פונקציַת ההזרה בפסיכואנליזה ובספרות באמצעות קריאה בממואר של הסופר ז'ורז' פרק אודות האנליזה שלו, "מקומות של תחבולה". במאמרים קודמים הצעתי קריאה בממואר ייחודי זה כחלק מחשיבה על המושג של ולטר בנימין 'מרחב זמן ומרחב חלימה' (6, 7). בקריאה הנוכחית בממואר זה אבקש לקרוא בו מקרוב, לצד קריאה בכתביו המאוחרים של פרק, שפורסמו לאחר תום האנליזה ועד למותו המוקדם שנים ספורות אחר כך. כוונתי לספרים "W או זיכרון הילדות" (8), "החיים הוראות שימוש" (9), "חלל וכו': מבחר מרחבים" (10), "סיפורים מאליס איילנד" (1) ו"לבחור/למיין" (11) שהופיע אחרי מותו וכולל את "מקומות של תחבולה" (12). הספרים כולם תורגמו לעברית. דומה כי בכתבים אלה הגיעה כתיבתו של פרק לשיאה המזוקק ביצירת קורפוס של עבודת אֵבֶל מתמשכת, שבורה ואקססיבית, ויחד עם זאת נוגעת נגיעה בלתי נשכחת באמת נפשית טהורה וחד־פעמית.

הקדמה לממואר האנליזה של ז'ורז' פרק

"מקומות של תחבולה" ("Les Lieux d'Une Ruse") (12), כך קרא ז'ורז' פרק (1936-1980) לסיפור האנליזה שלו. בביוגרפיה על פרק, "ז'ורז' פרק, חיים במילים", מוצג ממואר זה בתור "אחד מהטקסטים הקודרים והתובעניים ביותר של פרק" (13, עמ' 755). ואכן, זהו טקסט בו האנליזה נדמית במידה רבה כנוכחת בהיעדרה. נראה כי פרק מקפיד להחסיר בה את כל שאנו מצפים לו בסיפור אנליטי: דמותו של האנליטיקאי, היבטים שונים של הקשר הטיפולי, תגובות רגשיות, פרשנויות, השלכות והשפעות. נותר מעין שלד די מוזר, קודר מאוד, לעתים אירוני, של המרחב האנליטי. ראשית, המרחב האנליטי שנהוג להבינו כמרחב לחיפוש אמת נפשית מוצג כמקום של תחבולה. פרק אינו מעוניין לומר בכך שמדובר במרחב כוזב, אלא שלדידו החיפוש אחר האמת מתנהל תמיד בתוך משחק מחבואים, מארג אין־סופי של תחבולות, מלכודות וחידות, פאזל חיים מתמשך שבסופו האדם מוצא עצמו אוחז בחתיכה האחרונה של הפאזל והיא אינה מתאימה לתמונה הכוללת.

דימוי זה לקוח מתוך סוף ספרו המונומנטלי של פרק, האחרון שהתפרסם בחייו, "החיים הוראות שימוש" (La Vie mode d'emploi). גיבור הספר, המיליונר ממוצא בריטי ברטלבות', מקדיש את חייו לייצור, הרכבה ולבסוף השמדה מוחלטת של מאות פאזלים. מדובר במלאכת מחשבת מוקפדת ומבריקה שמהותה המוכללת מתחילתה ועד סופה שלילה אלימה. ההחלטה ליישם תוכנית כה קיצונית בכל מאפייניה מתוארת כנובעת מריקנות קיומית מוחלטת:

"נדמה לעצמנו אדם שהדבר היחיד המשתווה להונו הוא אדישותו כלפי מה שההון מאפשר בדרך כלל לעשות, ושמשאלתו, רבת־הרהב עוד הרבה יותר, תהיה לתפוס, לתאר, למצות – לא את כוליות העולם – פרויקט שעצם ביטויו במילים די בו להחריבו – אלא קטע מוגדר שלו: לנוכח האין־פשר והאין־קשר שבעולם, מדובר יהיה איפוא בביצוע עד תום של תוכנית – מוגבלת ללא ספק, אך שלמה, מלאה, בלתי מתפשרת. (...) רעיון זה התעורר בו כשהיה בן עשרים. היה זה תחילה רעיון מעורפל, שאֵלָה שניצבה לפניו – **מה לעשות?** – ותשובה שהשתרטטה: כלום" (9, עמ' 156-157, הדגשה במקור).

בהיותו בן עשרים, הגה איפוא ברטלבות' תוכנית ליובל השנים הבאות, כלומר לכל המשך חייו. ניתן לתאר את התוכנית כסתמית, ניתן גם לכנותה כשטנית, אך בעיקר נראה שאין מילות תואר טובות ללכוד את מהותה. והנה התוכנית של ברטלבות' במלואה: תחילה יתלמד עשר שנים באמנות האקוורל, במשך עשרים השנים הבאות, "ישוט בעולם ותוך כך יצייר, בקצב של אקוורל אחד מידי שבועיים, חמש מאות תמונות של נופים ימיים". כל תמונה לאחר שתושלם תשלח לגספר וינקלר, אומן מומחה לפאזלים, "שידביק אותה על לוח עץ דק ויגזור אותה לפאזל הכולל שבע מאות וחמישים חתיכות. במשך עשרים השנה שלאחר מכן ברטלבות' ישחזר מחדש את הפאזלים שהוכנו עבורו לפי סדר, פאזל אחד מדי שבועיים". אך בכך לא הושלמה המלאכה, מבחינת גיבור הרומן המבריק של פרק, שכן עם הרכבתם מחדש של הפאזלים, התמונות, "יועברו אל המקום שבו – עשרים שנה קודם לכן – הן צוירו, וישוקעו בתוך נוזל מחטא שממנו יחולץ בסופו של דבר רק גיליון נייר ויוטמן, שלם ובתולי. וכך שום עקבות לא ייוותרו מן הפעילות הזאת לאחר שהעסיקה את מחוללה במשך חמישים שנה" (9, עמ' 158).

שני שותפים היו לתוכנית זו שנמשכה בין 1925-1975 ודומה כי מטרתה היחידה היתה לאיין ולא להותיר אחריה דבר, לאיין משמעות, לאיין יצירה, לאיין חומר, אך יותר מהכול דומה כי מטרתה של התוכנית היתה לאיין את המוצר המתכלה ביותר שעומד לרשותו של אדם – הזמן. ברטלבות' שם לו למטרה לאיין חומר זה עבורו ועבור שני שותפיו הנאמנים: אומן הפאזלים וינקלר ובן לוויתו הצמוד, המשרת סמוטף, שנסע עם ברטלבות' ברחבי העולם במסע ציור של חמש מאות התמונות ואחר כך היה הוא זה שנסע לכל אחד מאותם אתרים והשמיד כליל כל אחד מהציורים שצוירו בו.

ברטלבות' מתעוור במהלך המלאכה הממושכת והתובענית מאין כמותה של הרכבת הפאזלים. בניגוד לתוכניתו המוקפדת, לא הספיק להשלים את 500 הפאזלים שיצר. הוא הגיע לפאזל ה־439 בעוד, "61 קופסאות שחורות, כרוכות כולן כאחת בסרטים אפורים חתומים בשעווה" של הפאזלים שטרם הורכבו ממתינים על הכונניות בחדרו. הרומן נחתם במותו של ברטלבות', בעודו ישוב לפני אותו הפאזל ונוכח כי חתיכת הפאזל האחרונה אינה מתאימה:

"עכשיו, עשרים ושלושה ביוני אלף תשע מאות שבעים וחמש וכבר שמונה בערב; יושב לפני הפאזל שלו, ברטלבות' מת זה עתה. על מפת השולחן, אי שם בשמי הדמדומים של הפאזל הארבע מאות שלושים ותשעה, החור השחור של החלק היחיד שלא הונח עדיין משרטט צללית כמעט מושלמת של X. אך לחלק שבין אצבעותיו של המת צורה, חזויה זה זמן רב בעצם האירוניה שבה, של W" (9, עמ' 600).

משימת חייו של ברטלבות' לא הושלמה איפוא, ובמובן זה התוכנית המבריקה לאיון כל משמעות התהפכה על יוצרה. גורם מסתורי שטני התערב במהלכים המוקפדים, ואחרי שנכח כל העת במחשכים, יצר עבור ברטלבות' סוף אכזרי אף יותר מזה שברטלבות' יצר עבור עצמו. היתה זו ככל הנראה נקמתו המתוחכמת של אומן הפאזלים וינקלר, שיצר עבור ברטלבות' פאזל, שהחתיכה האחרונה שלו אינה מתאימה לגשטלט הכולל. צורת החתיכה האחרונה והחורגת מהדהדת ליצירה מאוחרת חשובה נוספת של פרק שאתייחס אליה בהמשך – "W, או זיכרון הילדות" (8).

לא אכנס כאן לעומק המבנה הייחודי של "החיים הוראות שימוש", אך לא אוכל שלא לציין שמבנה היצירה הוא מלאכת מחשבת מבריקה המציגה סיפור של בניין בעיר פריז. עלילת הספר משוטטת בין עשר קומות הבניין ובעשרת הדירות שבכל קומה, בדירות, בדיירים ובחללי הבניין. התנועה בין חללי הבניין נדמית למראית עין אקראית, אך למעשה מוכתבת מראש בשיטתיות קפדנית עד כדי רודנות, בהתאם לחידת מסע הפרש. חידה זו מבוססת על משחק השחמט, ולפיה על הפרש לנוע במסלול בו הוא עובר בכל משבצת של הלוח פעם אחת בלבד. בספרו של פרק מפת הבניין משמשת כלוח המשחק, והסיפורים נעים בין חלליו לפי פתרון החידה. פרק, אם כן, הגה בספר זה מערכת חוקים רחבה שסללה את מעשה הכתיבה בתוך רשת תחבולות הנפרשת שוב ושוב, ובכך יצר עם קוראיו מערכת יחסים דומה למערכת היחסים בין אומן הפאזלים ופותרו*.

פאזל, שבאנגלית משמעו חידה או תעלומה, מהווה מוטיב מרכזי בכתיבתו של פרק. בספרו הוא מדגיש שאין כוונתו לפאזלים הנעשים מקרטון במכונה שחותכת את התמונה באופן אקראי, אלא לפאזלים עשויים ביד מעץ שהם מלאכת מחשבת של פירוק והרכבה מחדש של התמונה**. ב"פתח החיים הוראות שימוש" פרק מנסח את מה שהוא מכנה "האמת הסודית של הפאזל":

"על אף מראית העין, אין זה משחק לבודדים: כל תנועה ששחקן הפאזל עושה – יוצר הפאזל עשה כבר לפניו; כל חלק שהוא נוטל בידו ושב ונוטל, שהוא בוחן, שהוא מלטף, כל צירוף שהוא מנסה ומנסה שוב, כל גישוש, כל אינטואיציה, כל תקווה, כל ייאוש – הוכרעו, חושבו ונשקלו על־ידי האחר" (9, עמ' 18).

זוהי, איפוא, התחבולה מנקודת מבטו של פרק, תחבולה אימננטית, מרושעת, המרוקנת את הדברים ממשמעותם. החיים משולים למעשה הרכבה מתמשך של פאזל, אך מאחורי כל פאזל נמצא אומן הפאזלים, וחיי האדם נתונים בידי אותו אחר, גם אם הוא אינו יודע זאת. מנקודת מבטו של פרק, דרכיו של אותו אומן פאזלים נכלוליות וכוונותיו בדרך כלל רעות.

סיפור ילדותו של פרק

הביוגרפיה של פרק הותירה עבורו חידות רבות ללא פתרון. הוא נולד בפריז ב־1936 להורים ממוצא יהודי־פולני שהיגרו

* מבנה ייחודי זה של הרומן מאפיין את קבוצת אוליפו-Oulipo – Ou(vroir) de li(ttérature) po(tentielle), "סדנה לספרות פוטנציאלית", אליה השתייך פרק כסופר. כתיבת הקבוצת אוליפו שאפה להציג צורות חדשניות של כתיבה, שימוש משחקי בשפה לצד הכפפה למערכות מגוונות של חוקים.

** פרק העיד על משמעות הפאזל בחייו באמרו, "כל שאני יודע הוא שהפאזל מכונה חייו ועבודתו של ז'ורז' פרק. אך איני יודע מהו פתרונו" (13, עמוד פתיחה).

לצרפת בשנות העשרים. אביו גויס לצבא הצרפתי ונהרג בחזית בחודש יוני 1940, ימים ספורים לפני כניעת צרפת לכובש הגרמני. בעקבות הרעת המצב ליהודים בפריז הכבושה, החליטה אִמו של פרק לעבור איתו לאזור הבטוח של צרפת בווילאר דה לאנס. פרק נסע לשם במשלחת הצלב האדום בזכות מעמדו כיתום מלחמה, והאֵם תכננה להצטרף אליו כעבור ימים אחדים, אחרי שתגנוב את הגבול מצרפת הכבושה. הדבר לא עלה בידה. פרק יודע בדיעבד, כי האֵם הגיעה לבית מבריח הגבולות, אך זה נעדר מביתו והיא שבה לביתה, סבורה "שמעמדה כאלמנת מלחמה ישמרנה מכל רע" (8, עמ' 40). בינואר 1943, באחת האקציות, גורשה מפריז לדראנסי וכמה שבועות לאחר מכן הועברה לאושוויץ. מאז נעלמו עקבותיה, "לאִמי אין קבר", (8, עמ' 46), כותב פרק.

הוא מביא את סיפור הפרידה הגורלית מאִמו בתחנת הרכבת גאר דה ליון לא פחות משלוש פעמים בספרו האוטוביוגרפי, "W או זיכרון־הילדות" (W ou le Souvenir d'enfance), ופעמים רבות נוספות ברשימותיו ובגרסאות השונות של הספר. היה זה, כפי שהוא מציין בספר, "הזיכרון היחיד שנותר לי מאִמי" (8, עמ' 35). זיכרונו מהאירוע מוצג כך: אחרי שאִמו קונה לו חוברת מעלילות צ'ארלי צ'פלין על הרציף, הילד בן החמש נפרד ממנה בחיפזון, כדי לעלות על הרכבת בשיירה של הצלב האדום. זו היתה אמורה להיות פרידה זמנית, ועל כן האם וודאי אמרה לו כמה מילות פרידה, הכינה אותו למצפה לו בימים הקרובים והבטיחה להצטרף אליו בהקדם. בכל מקרה, פרק הצעיר לא יכול היה לשער כי זו תהיה הפעם האחרונה שיראה אותה: "אני חושב שראיתי אותה עומדת על הרציף ומנפנפת מטפחת לבנה בעוד הרכבת יוצאת לדרכה" (8, עמ' 40). הוא זוכר כי זרועו היתה תלויה בתחבושת על חזו, "אף כי לא היה פצוע" (8, עמ' 35). סביבו היו פצועים בשיירת הצלב האדום. הוא תוהה האם זרועו היתה חבושה כדי להצטרף לשיירה כפצוע למראית עין, או שמא באמת היה פצוע בשעתו, פציעה שהובילה בהמשך לניתוח, והאם מדובר בכלל בזיכרון ממשי או בהבניָה בדיעבד.

"הפרידה הלא נכונה" (the wrong fare-well) (13, עמ' 105), של פרק מאִמו, כשם שמכנה אותה בלוס בביוגרפיה על פרק, הציבה עבורו אתגר בלתי אפשרי להמשך, לספר את סיפור חייו העלום, סיפור שנקטע בטרם עת ונותר כהיעדר חסר עדים. ב־"W או זיכרון הילדות" הוא כותב על משמעות ילדותו העלומה:

"ילדותי נמנית עם אותם דברים שידוע לי שאיני יודע עליהם הרבה. אבל היא מאחורי, היא הקרקע שעליה גדלתי, היא היתה פעם שלי, גם אם אתעקש ואתמיד לטעון שאינה עוד שלי. שנים רבות ניסיתי להעלים עין מעובדות וודאיות אלה, ולהתבצר במעמד, שאין בו כדי להזיק, של יתום, של מי שלא הרוהו, בנו של שום איש. אך הילדות אינה נוסטלגיה, אינה אימה, לא גן־עדן אבוד ולא גיזת־זהב, אבל אולי היא אופק, נקודת־מוצא, מערכת צירים שחוטי־חיי יוכלו למשוך מהם את משמעותם" (8, עמ' 19).

אחת הסיבות המרכזיות לפנייה של פרק לאנליזה היתה משבר הכתיבה והדיכאון שהשתלטו עליו במהלך כתיבת ספר זיכרונות ילדותו. הוא חש עצמו חייב לזכור מה קרה לילד בן השש, שאיבד את אִמו ללא הכנה מוקדמת בימי מלחמה נוראה וזמן קצר אחרי מות אביו. פרק שואל אך אינו יודע, הוא אינו זוכר.

במהלך התהפוכות שחווה בזמן המלחמה ולאחריה, ילד לבד בעולם זר ומאיים, משהו בו נשבר, מרחב הזיכרון שלו נפרץ והתפזר. בעת האנליזה הוא מנסה לכתוב זיכרונות ילדות שבורים אלה באמצעות עדויות אנשים שספק היו, ספק לא היו עימו שָם. למעשה, נאמר לו שהוא הגיע לווילאר דה לאנס במצב גופני גרוע, בתת־תזונה וחולה ברכבת. הוא כנראה עבר שָם בשלב כלשהו ניתוח תוספתן, וייתכן שגם ניתוח שבר. ייתכן שסבל משֶבר בזרוע ובזמן אחר שֶבר בשכמה והסתובב עם סד, שלפי זיכרונו שיווה לו מראה, "כאילו גודמתי לצמיתות". בדיעבד, הוא כותב:

"אני מיטיב עתה להבין מהו הדבר ששברים אלה, שהיה אפשר לאחותם בנקל על־ידי קיבוע זמני, שימשו לו תחליף, גם אם אני סבור היום שמטאפורה זו אין בה כדי לתאר את מה שבאמת נשבר אז, ושלא היה כל טעם לקוות להכילו בדמות איבר בלתי־קיים. במילים פשוטות יותר, טיפולים רפואיים מדומים אלה, שהיו לי למשען יותר משהגבילו את תנועותיי, נקודות השהיה אלו, הצביעו על כאבים שאפשר להגדירם בשֵם, ואשר שימשו בשעתם צידוק להתפנקות שסיבותיה האמיתיות לא פורטו, אלא בקול מלחשים" (8, עמ' 83-84).

פרק עבר בין עיירות וכפרים עם נשים ללא פנים, שלא זכר מהיכן באו ולהיכן הלכו. הוא ככל הנראה התבקש אז על־ידי קרובי משפחתו לא לשתף את סובביו בדבר יהדותו ולשכוח את עברו. הוא זוכר שבשלב מסוים נשלח לפנימייה קתולית והוטבל שם, זוכר עצמו מוכה באלימות בפניו על־ידי אחד הילדים. זיכרונות שבורים, תמונות מעורפלות, שאינו בטוח אִם חווה אותם, היה עֵד לאחרים שחוו אותם או שדמיין אותם. כך הוא כותב על החוויה של הגעתו לבדו לווילאר דה לאנס אחרי הפרידה מאמו, "מנקודה זו והלאה, יש לי זיכרונות, חומקניים או יציבים, טפלים או מעיקים, אך אין דבר הקושר אותם יחדיו". וממשיך:

"מה שמאפיין תקופה זו בראש ובראשונה הוא שאין לה ציוני־דרך: זיכרונות אלה הם בדלי־חיים שנקרעו מן הריק. אין שום כבל קשירה. שום דבר אינו מעגן אותם, אינו קובעם למקומם. אין כמעט דרך לאשר אותם. אין כרונולוגיה, למעט מה ששיחזרתי, עם השנים, בשרירות לבי: הזמן חלף עבר. עונות השנה. עשינו סקי או ערמנו חציר. לא היו לא התחלה ולא סוף. לא היה עוד עבר ובמשך זמן רב גם לא היה עוד עתיד; זה פשוט נמשך לו" (8, עמ' 73).

הוא חותם את זיכרונותיו מהמלחמה באמרו: "כל מה שידוע לנו הוא, שזה נמשך זמן רב מאוד, ושיום אחד זה נפסק". מרחב הזיכרון קרס והזיכרונות שהצליח ברבות השנים, לשמר או לדלות נדמים לו שבורים ומתעתעים. העבר מוצג כעובדות היסטוריות רצופות בתחבולות ובמלכודות, תמונת פאזל שאינה ניתנת להרכבה. התבססה בו חוויה קיומית נטולת רצף וביטחון שהובילה לחשדנות עמוקה, שדווקא אותה, בשונה ממרבית זיכרונות ילדותו, הוא זוכר היטב:

"אני זוכר בבהירות רבה לא את המעמד כולו, אלא את תחושת אי־האמון, העוינות והחשדנות שקיננה בי אז. תחושה שגם היום קשה לי לתת לה ביטוי, משל מדובר בקריעת הלוט מעל "אמת" אלמנטרית (מהיום והלאה, רק נשים זרות יבואו לבקר אותך; אתה תבקש את קירבתן ותדחה אותן בלי־הרף; הן לא יהיו שלך, אתה לא תהיה שלהן, וכל מה שתדע לעשות הוא להרחיקן מעליך...), אמת שעדיין לא סיימתי, כמדומני, לעקוב אחר נפתוליה" (8, עמ' 106).

התלישות, חוסר האונים והאובדנים הדרמטיים וחסרי הפשר, ששלטו בשנים המעצבות של ילדותו, הולידו בו איפוא תחושת זרות וחשדנות עמוקה. יחסי הכוח האלימים ומעוררי החשד, המגרים את אזורי התחבולה, החידות והמלכודות מאפיינים את כתיבתו של פרק. היבט מרכזי נוסף בכתיבתו הוא האקסביות, הכפייתיות, העודפות. דוגמה בולטת לכך היא "81 מתכונים למתחילים" מספרו "לכתוב/ למיין". מדובר בטקסט הבנוי מרשימה ארוכה של מתכונים, שבתחילה נראית מסקרנת ועשירה, אך מתברר כרצף חזרתי של מרכיבים ושיטות בישול, שרק מתחפש לחדשנות מעוררת עניין (14). פרק מספר ב־"W או זיכרון הילדות" כיצד התפתחו יחסים המבוססים על אי־אמון וחשדנות, וגם מספר שם כיצד הונחה התשתית לדפוסים האקסביים. היה זה בדרכו חזרה לפאריז עם קרובי משפחתו עם תום המלחמה, וביניהם בן דודו אנרי:

"המסע לפאריס נמשך זמן רב מאוד. אנרי לימד אותי לספור את הקילומטרים לפי השלטים המוצבים בשוליה הקיצוניים של המסילה הימנית (בדרך לפאריס; דבר זה כמעט בלתי־אפשרי ביציאה מפאריז, כי השלטים נמצאים אז בתחתית הקרון שלך); שלטים הנושאים ספרות לבנות על רקע כחול ציינו את מספר הקילומטרים המפריד בינינו לבין פאריס, ואת מאות המטרים ציינו יתדות לבנות, למעט החמישית, שצבעה אדום תמיד. הרגל זה השתרש בי, וסבורני שמאז, כל אימת שנסעתי ברכבת, מסע של שעה או של חצי־יום, לא חדלתי להשתעשע בספירת מאות המטרים, חצאי־הקילומטרים, או הקילומטרים, החולפים במהירות שהיום היא גדולה לאין־שיעור מאותו מסע שיבה" (8, עמ' 159).

בתום המסע הממושך בחזרה לפריז אחרי המלחמה, פרק מגיע עם בני משפחתו אל גאר דה ליון, תחנת הרכבת בה נפרד מאִמו בפעם האחרונה, אך מיכל זיכרונו כאמור נשבר והוא אינו זוכר. הוא זוכר את עצמו אז, אחרי המלחמה, עומד באותה תחנת רכבת, תוהה מהו מקום זה שאליו הגיע. האם התחנה בה נפרד מאִמו ומביתו נראתה לו זרה ובה־בעת מוכרת, עקבת זיכרון המהדהדת או האובדן המודחק? וכותב, "בצאתנו מן התחנה, שאלתי איך נקרא המונומנט הזה; השיבו לי שאין זה מונומנט אלא רק הגאר דה ליון" (8, עמ' 159-160). השימוש במילה "מונומנט" לאותה תחנת רכבת גורלית מרמז למונומנט הפנימי שלו, האתר הארכיאולוגי הנפשי, שבתוכו נטמנו שרידים של זיכרונות שהנפש הרכה לא יכלה עוד לזכור.

ההכרח לזכור והמאבק בשיכחה הבלתי נמנעת הם צירים מרכזיים בדינמיקה הנפשית של פרק ובכתיבתו. באותן שנות ילדות עקורות ופזורות, נטולות מיכל זיכרון, גילה פרק את הספרות ככוח מעגן ומוכר, כבית שניתן לשוב אליו:

"קטעי־סיפור שלמים או סתם בדלי־משפטים, שנדמה לי כי לא רק שידעתי אותם מאז ומתמיד, אלא אף יותר מכך, שכמעט שימשו לי כהיסטוריה: מקור לזיכרון בלתי־נדלה, לשינון בלתי־פוסק, לוודאות: המילים היו במקומן, הספרים סיפרו סיפורים; אפשר היה לעקוב; אפשר היה לשוב ולקרוא ולגלות מחדש את הרשמים הראשונים שנחרתו בנו, מועצמים מכוח הוודאות שנשוב ונמצאם: הנאה זו לא כלתה מעולם (...) הנאה המעוררת בי תחושה של שותפות־לדבר־עבירה, של קנוניה, ואפילו למעלה מזה, תחושה של קשר־משפחה שחודש סוף־סוף" (8, עמ' 144).

מציאת בית בספרות כללה גם את אהבת המילה הכתובה באשר היא. אותה כמיהה עמוקה שנענתה בחלקה במחיצת המילה הכתובה הטילה עוגן בארכיון המעבדה הנוירו־פיזיקלית הרפואית בפריז, שם עבד פרק מרבית חייו הבוגרים כארכיבאי. עבודתו, שיש שיראו בה עמלנית ומשמימה, הקסימה אותו. במיוחד אהב להמציא שיטות חדשות ומקוריות לארגון יעיל ויצירתי של מידע, אחסונו ואיחזורו. תשוקתו למכניזמים של שימור מידע היתה ביטוי לצורך שלו לזכור, או להתמודד עם אימת השיכחה שליוותה אותו כל חייו. אך, וזו נקודה חשובה שאחזור אליה, יצירת ארכיב למידע היסטורי אינה יצירת מרחב להיזכרות. הארכוב היא פעולה עמלנית ששימוש מוגזם בה אינו מספר על חיוניות נפשית מתפתחת, אלא על ניסיונות כפייתיים לשלוט בחרדה, והוא נארג בחוטי הטוויה של ההיעדר, ובמקרה של פרק, מלווה ברוחות רפאים של עולם שחרב.

אחד ההיבטים שהופכים את כתיבתו למרתקת כל כך הוא ניסיונו העיקש לספר סיפור בתוך השברים. כמו חוקר המנסה לפלס את דרכו באתר הארכיאולוגי, או ארכיבאי המנסה למצוא שיטה לארגון פיסות מידע אקראיות, הוא מנסה ליצור רצף בתוך סבך התעתועים והתחבולות, לפָרק ולהרכיב עד אין־סוף. למרות שלדידו אין אפשרות לאחוז באמת ההיסטורית, הוא מוצא עצמו מחפש את סיפורו בדבקות, בכפייתיות, בהיבטים האזוטריים והגורליים של החיים, נדחף לנסות לפתור שוב ושוב את חידת חייו. במובן זה, אין לדידו הבחנה בין הכתיבה, לאנליזה ולחיים. כל אלה הם מרחבים המשמשים להשגת אותה מטרה, לקידום אותו חיפוש. סיבה נוספת שדחפה ככל הנראה את פרק לאנליזה, מלבד משבר הכתיבה, היתה הפרידה ממערכת היחסים ארוכת שנים עם אשתו פולט. הדהודי האובדנים המוקדמים שבים אליו באותה תקופה והוא קורס לדיכאון ולמעשים אובדניים חוזרים ונִשנים.

אשתהה על הדהודי התופת של הפרידה בעולמו של פרק בסיפור ייחודי על פרידה, מתוך ספרו "החיים הוראות שימוש", שנכתב בשנים שלאחר תום האנליזה. בספר מתואר אמן הפאזלים גספר וינקלר לאחר שאיבד את בת זוגו האהובה מרגריט בעת לידת ילדם הראשון. הלידה הסתבכה והאֵם ותינוקה לא שרדו. פרק קובע את שנת מותה של מרגריט בספר באותה שנה בה אִמו שלו הלכה לעולמה, 1943. כך הוא כותב על עבודת האֵבֶל הכאובה והשבורה של וינקלר:

"במשך כל החורף נותר גספר וינקלר יושב אצל השולחן שאליו ישבה עד אותה עת, אוחז בידיו בזה אחר זה בחפצים שהיא נגעה בהם, שהיא התבוננה בהם, שהיא אהבה – חלוק האבן בעל המראה הזגוגי עם החריצים הלבנים, הכתומים והבז'יים שעליו, החדקרן הקטן העשוי אבן חן ירוקה, פליט מערכת שח יקרה, וסיכת התכשיט הפלורנטינית, שהוא נתן לה במתנה משום שהיו עליה, במעשה פסיפס מיקרוסקופי, שלוש מרגניות, כשמה.

ואז, יום אחד, השליך את כל מה שהיה על השולחן, ושרף את השולחן; הוא הביא את ריביבי [חתולה של מרגריט] לרחוב אלפרד־דה־ויני כדי שיתנו לו זריקת הרדמה; הוא השליך החוצה את הספרים ואת הכוננית מעץ קלוע, את השמיכה בצבע סגול בהיר, את הכורסה האנגלית שבה היתה יושבת, עם מסעד הגב הנמוך וכיסוי העור השחור שלה – כל מה שאצר את רישומה, כל מה שנשא את טביעת קיומה, ולא השאיר באותו חדר אלא את המיטה, ומול המיטה – את התמונה המלנכולית ובה שלושת הגברים הלבושים שחור [תמונה מתוך מחזה ובה שניים לוקחים מביתו את האחד לדוקרב בו ימצא את מותו], אחר שב אל הסטודיו שלו, שבו המתינו לו אחד־עשר אקוורלים, כפי שנשלחו במעטפותיהם, נושאי בולים מארגנטינה ומצ'ילי, שיהפכם לפאזלים.

החדר הוא היום מקום אפור מאבק ומעצבות, מקום ריק ומלוכלך שטפטים דוהים על קירותיו; מבעד לדלת הפתוחה הפונה אל בית השימוש החרב אפשר לראות כיור מוכתם באבנית ובחלודה שעל שפתו הסדוקה בקבוק גזוז בטעם תפוז שזה שנתיים אינו חדל להוריק" (9, עמ' 313-314).

החלל שהותירה אחריה האהובה מגולם בחפציה המיותמים. תחילה וינקלר נצמד אליהם, ממאן להיפרד, ואז ברגע אחד, בהרף עין, באבחת סכין – היפרדות, חורבן, סילוק אלים ומוחלט. נותר קיום קודר, נעדר תכלית וחיוניות. זה תהליך הפרידה שמתווה פרק בכתיבתו, מקוטע ואכזרי, ואף על פי כן, סיפור.

אנסה לעקוב אחר העקבות המתעתעים שמתווה פרק עבור התהליך האנליטי, כדי לנסות לחלץ את התנועה שאיפשרה לו לאחר סיומה לספר סיפור של פרידה. הוא מספר את סיפור הפרידה כפי שהיא מיוצגת בעולמו, את הקטיעות והשברים. מנקודת מבטי, היכולת שלו לספר סיפור של פרידה, כפי שהוא מבין וחווה אותה, מהווה תיקון וטרנספורמציה לפרידה הזרה, השבורה, נטולת העדים, של עברו.

פרק עסוק איפוא בזיכרון ובשיכחה, בחורים בזיכרון ובשאלה כיצד ניתן להפיח חיים בעובדות היסטוריות חסרות חיות, שנותרו בעולם הפנימי כאיברים זרים. הוא חוקר שאלות אלו באמצעות השפה ודימויים של מרחבים ושל תמונות, בדומה לשפת החלום (15). בספרו "חלל וכו': מבחר מרחבים" (Espèces d'espaces), הוא כותב:

"הייתי רוצה שיהיו מקומות יציבים, נייחים, לא מוחשיים, שלא נגעו בהם ושכמעט אי־אפשר לגעת בהם, בלתי ניתנים להזזה, מושרשים; מקומות שישמשו כציוני דרך, נקודות מוצא, מקורות:

ארץ הולדתי, ערש משפחתי, הבית שבו הייתי נולד, העץ שהייתי רואה את צמיחתו (שאבי היה שותל ביום הולדתי), עליית הגג של ילדותי המלאה זיכרונות שלא הוכתמו...

מקומות כאלה אינם קיימים, ומשום שאינם קיימים המרחב נהפך שאלָה, חדל להיות וודאות, חדל להיות חלק מאיתנו, חדל להיות שייך" (10, עמ' 124).

ארעיות המרחב של פרק מעוררת כמיהה למרחבים יציבים. זיכרונות ילדותו מורכבים מערב־רב של אירועים ממשיים, זיכרונות ממסכים והבניות בדיעבד. הבית שבו יכול היה להיוולד, העץ שהיה יכול לראות את צמיחתו ושאביו יכול היה לשתול ביום הולדתו של בנו, מגלמים את אופיין המתעתע של משאלות הלב ופיתולי מימושן. זיכרונותיו חמקמקים, מתעתעים, סותרים, מרחב הזיכרון מלא בשברים ובהריסות שטבעו בו האובדנים המוקדמים:

"המרחב הוא ספק: אני חייב לסמן אותו, לציין אותו ללא הרף; הוא אף פעם לא שלי, הוא לא ניתן לי אף פעם, אני חייב לכבוש אותו. המרחבים שלי שבירים: הזמן עומד לשחוק אותם, עומד להרוס אותם: שום דבר לא ידמה עוד למה שהיה, זיכרונותיי יבגדו בי, השיכחה תסתנן לזיכרוני" (10, עמ' 124).

סיפור האנליזה של פרק

עד כאן קורדינטות העבר הרחוק והקרוב, שהביאו את ז'ורז' פרק לאנליזה. בהיותו בן 35 פנה לאנליזה, שנמשכה כארבע השנים בפריז בתחילת שנות השבעים, האנליטיקאי היה ז'אן־ברטראן פונטאליס (1924-2013).

אשרטט את הרקע לפנייה של פרק לאנליזה כפי שמצטייר מהביוגרפיה שלו ומכתיבתו. אחר אציג קטעים נבחרים מסיפור האנליזה שלו, לצד רעיונות בטיפול באובדנים מוקדמים, חווית הסביבה האנליטית במצבים אלה, ולבסוף אדון בפסיכואנליזה ובספרות כדרכים להטביע חותם זיכרון גם כשהזיכרון נעדר.

ז'ורז' פרק פותח את הממואר אודות האנליזה שלו:

"במשך ארבע שנים, ממאי 1971 ועד יוני 1975, עשיתי אנליזה. היא בקושי הסתיימה וכבר נכבשתי בתשוקה לומר, או ליתר דיוק לכתוב את מה שהיה. קצת אחר כך, ז'אן דוביניו הציע למערכת קוו קומון להקדיש גיליון של כתב העת לנושא התחבולה, ובמסגרת זו שגבולותיה מוגדרים באופן רופף, אך נושאים את חותם הלא־יציב, המעורפל, האלכסוני, החלטתי בספונטניות שהטקסט שלי ימצא שם מעל לכל ספק את מקומו.

(...) רציתי לכתוב, הייתי חייב לכתוב, למצוא בכתיבה, דרך הכתיבה, את העקבה של מה שנאמר (וכל אותם דפים שכתבתי שוב ושוב, אותן טיוטות לא גמורות, אותן שורות שנותרו תלויות באוויר, הם כמו זיכרונות של אותן פגישות אמורפיות שבהן חשתי את התחושה החמקמקה הזאת שאני מטחנת מילים חסרות משקל), אבל הכתיבה התאבנה באמצעי זהירות רטוריים, בשאלות מקדימות לכאורה: למה אני חש צורך לכתוב את הטקסט הזה? למי הוא באמת מיועד? למה לבחור לכתוב, ולפרסם, להפוך לציבורי את מה שאולי כונה בשֵם רק במסגרת הסודיות של הטיפול? למה לבחור לתלות את החיפוש הרחפני הזה בנושא הדו־משמעי של התחבולה?" (12, עמ' 65-66).

פרק מספר את סיפור האנליזה שלו בשפתו, שפה של חתיכות פאזל אבודות, חידות ותחבולות. החיים לימדו אותו חשדנות לרגשות וליחסים. מבחינתו כאיש כותב, ובדומה לחווית המשוררת הִילְדָה דוליטל, הידועה בכינויה H.D. באנליזה אצל פרויד (16, 17), הדיבור במסגרת האנליזה והכתיבה אודות האנליזה כרוכים זה בזו לבלי התר:

"אני יוצא מנקודת הנחה שההקבלה הזאת בין הדיבור לכתיבה היא עובדה מובנת מאליה, באותו אופן שאני מדמה את הדף הלבן לאותו מקום אחר של היסוסים, של אשליות ושל מחיקות שהיתה עבורי תקרת הקליניקה של הפסיכואנליטיקאי. אני יודע שכל זה לא מובן מאליו, אבל הוא מובן לי, החל מעכשיו, וזה בדיוק מה שעמד במרכז האנליזה. זה מה שקרה, זה מה שהתגבש מפגישה לפגישה במשך ארבע השנים האלה" (12, עמ' 67-68).

ראשית דרכו כאנליזנט מאופיינת בחיפוש אחר גבולות הזמן והמרחב, הֶרגלים וטקסים. ראשית, הוא משרטט את המרחב האנליטי במושגים של זמן:

"הפסיכואנליזה אינה דומה באמת לפרסומות לאנשים קירחים: לא היה "לפני" ו"אחרי". היה ההווה של האנליזה, "כאן ועכשיו" שהתחיל, שנמשך, שהסתיים. באותה מידה אוכל לכתוב ש"לקח לה ארבע שנים להתחיל" או ש"הסתיימה במשך ארבע שנים". לא היו לא התחלה ולא סוף; הרבה לפני הפגישה הראשונה, האנליזה כבר התחילה, בהחלטה האיטית להתחיל בטיפול, ובבחירת הפסיכואנליטיקאי; הרבה אחרי הפגישה האחרונה, האנליזה ממשיכה, ולו רק מתוך אותו שכפול בודד שמחקֶה את הנחישות ואת העמידה במקום: זמן האנליזה היה הישאבות אל תוך הזמן, ניפוח הזמן: במשך ארבע שנים היתה האנליזה חלק משגרת היום־יום, דבר רגיל: סימנים קטנים ביומן, העבודה המצטברת בין הפגישות, החזרה הקבועה שלהן, הקצב שלהן" (12, עמ' 68).

הזמן האנליטי מוצג, איפוא, במידה רבה כהמתנה לדבר שאינו מגיע, ציפייה ואכזבה ידועות מראש. מדובר בציפייה הממלאת את הזמן, משובצת כ"קפל, התקפלות, כיס" (12, עמ' 68) לאורך ימות השבוע, ולצד היציבות שלה, איכותה מערערת:

"היה משהו מופשט בזמן השרירותי הזה, משהו שהיה בה־בעת משרה ביטחון ומבהיל, זמן קבוע ונצחי, זמן קבוע במרחב בלתי סביר" (12, עמ' 69).

המרחב האנליטי משורטט בידי פרק בפרטים בנאליים לכאורה, טקסים חוזרים ונשנים, פרוטוקול קפדני לעייפה של סדר פעולות: כניסה, התמקמות, מילים משוטטות בחלל החדר, גיבובי מילים, גיבובי חלומות, שתיקות, בהייה בתקרה הנדמית לדף לבן, ובסוף השעה, פרידה ויציאה, "הפרוטוקול הטקסי של הפגישות ניתק את המרחב ואת הזמן מנקודות הציון שלהם. (...) אני מתעכב על הפרטים הבנאליים האלה כי הם חזרו על עצמם, פעמיים או שלוש פעמים בשבוע, במשך כל אותן ארבע שנים (...) בפגישה הבאה, אותן תנועות, אותן מחוות חזרו על עצמן, זהות לחלוטין" (12, עמ' 69-70).

פרק מדגיש כי בכל אותם טקסי כניסה ויציאה מדוקדקים, האנליטיקאי "מעולם לא חצה את הסף" (12, עמ' 69), ובכך מכוון לא רק לסף הפיזי המפריד בין חלל חדרו לשאר העולם, אלא גם לקונסטרוקציות הפסיכואנליטיות שנוצרו כדי לבנות גשרי תקשורת לנפש המטופל, אך עשויות להימצא גם מפרידות ומרחיקות*. הוא בולש אחר חריגות מינוריות מאותם הרגלים מדוייקים, כשהמזכירה נעדרת והאנליטיקאי משיב לטלפון או כשהוא עצמו, בסוף אחת הפגישות, נוטל את היוזמה ופותח את דלת היציאה. אותם פערים שוליים החורגים מהשיגרה, "כולם מצביעים על התפקיד שמילאו אותם טקסים עבורי: מסגור המרחב והזמן של אותו שיח אין־סופי שבמהלך הפגישות, במהלך החודשים, במהלך השנים ניסיתי להפוך לשלי, ניסיתי לקחת עליו אחריות, שדרכו ניסיתי להכיר את עצמי ולתת לעצמי שֵם" (12, עמ' 71).

הוא משרטט את גבולות המרחב הפיזי של האנליזה בעודו שוכב על הספה, "יכולתי להבחין בשלושה קירות, שלושה או ארבעה רהיטים, שניים או שלושה תחריטים, כמה ספרים. היו שם שטיח על הרצפה, כרכובי גבס על התקרה, טפטים על הקירות: עיצוב קפדני ותמיד מסודר היטב, לכאורה נייטרלי, משתנה מעט מאוד מפגישה לפגישה, משנה לשנה: מקום מת ושליו" (12, עמ' 72). מתוך ההקשבה להרגלים הקבועים של מרחב וזמן שהִכְתיבה עבורו האנליזה, הוא מפלס את דרכו לניסוח משאלת הלב שהובילה אותו אליה, למצוא את עצמו מבעד לתחושות הניכור והזרות הממלאות אותו:

"הסדירות של טקסי הכניסה והיציאה האלה קבעה אם כן עבורי כלל ראשון (אני לא מדבר על פסיכואנליזה באופן כללי, אלא רק על ההתנסות שחוויתי ומה שזכור לי ממנה): החזרתיות השלווה שלהם, הקביעות המוסכמת שלהם, הצביעו במעין אדיבות נינוחה על גבולות המקום הסגור שבו, הרחק משאון העיר, מחוץ לזמן, מחוץ לעולם, משהו עומד להיאמר ואולי הוא יבוא ממני, יהיה שלי, יהיה למעני. (...) באתי במשך ארבע שנים כדי לשקוע בזמן נטול ההקשר הזה, במקום הלא־קיים הזה שיהפוך למקום של הסיפור שלי, של הדיבור שלי הנעדר עדיין" (12, עמ' 71-72).

כמיהתו לכונן מרחב התקיימות שעד כה נעדר מעולמו, מקום עבורו, עבור הסיפור שלו והקול שלו, מתקיימת לצד ספקנות עמוקה לגבי עצם קיומו של מרחב כזה. הוא מוצא עצמו עסוק בשתיקת האנליטיקאי. דמות האנליטיקאי מעוצבת על־ידו כמעט אך ורק על־ידי היותו שותק, "הייתי נעול עם האחר הזה באותו חלל אחר: האחר ישב על כורסה, מאחורי, הוא היה יכול לראות אותי, הוא היה יכול לדבר או לא לדבר, ובדרך כלל בחר לא לדבר; אני הייתי חייב לדבר, המילה שלי היתה צריכה למלא את החלל הריק הזה" (12, עמ' 72-73).

הוא מדגיש כיצד נדחף למלא את החלל במילים, וכותב:

"לדבר, אגב, לא היה קשה. היה לי צורך לדבר, והיה לי מאגר של סיפורים, של בעיות, של שאלות, של אסוציאציות, של פנטזיות, של משחקי מילים, של זיכרונות, של השערות, של הסברים, של תיאוריות, של ציוני דרך (repères), של מחבואים (repaires)" (12, עמ' 73). כך האנליזה הפכה ל"מקום של תחבולה", של מראית עין, תלי תלים של דיבור מגובב שאין מאחוריו סקרנות או חיות, אלא פעולה הגנתית עקרה של הימלטות מכאב נפשי. הדיבור המפותל והדחוס מילא את החלל בחפצים עקרים. המילים הפכו עקרות, שכן נעקרה מהן מהותן המרכזית והיא התקשורת, הרצון להעביר למישהו מסר. הדיבור שלו באותה תקופה באנליזה מתואר כבעל איכות קלילה לכאורה, הסיפורים והפרשנויות שהוא הציע כמטופל נדמו לו פשוטים ומתאימים: "צעדתי בעליצות במשעולי המבוכים שלי העמוסים מדי באבני דרך. כל דבר ביקש לומר משהו, הכול התחבר,

* מעניין לציין בהקשר זה כי גם המשוררת הילדה דוליטל, בממואר Tribute to Freud, מתארת בכאב את הסף שפרויד מיאן לחצות כשפגש אותה לראשונה, סף ממשי במובן של דלת חדרו וסף סימבולי וטרנסנדנטי, שעשוי היה להפריד אותו מהמוכר, ובכך הותיר אותה, את "הנשמה הנרעדת", בבדידותה (16, עמ' 97).

הכול היה נהיר, הכול היה נתון לקילוף נינוח, ריקוד ואלס ארוך של מסמנים המגוללים את פחדיהם החביבים" (12, עמ' 73). זהו תיאור אירוני כמובן, הפשטות, הקלילות וההתאמה המתבקשת בין החלקים השונים של השלם, הם כולם מראית עין שנועדה להגן עליו מפני השברים העמוקים המצויים בתשתית קיומו.

"תחת הניצוץ החולף של התנגשויות מילוליות, תחת הריגושים המדודים של הספר המאויר של אדיפוס, קולי לא פגש דבר מלבד את הריק שלו: לא את ההד השברירי של סיפור חיי, לא את המולת הריבים עם שוחרי רעתי, אלא את הפזמון השחוק אמא־אבא, יחסי מין; גם לא את ההתרגשות שלי, לא את הפחד ולא את התשוקה, גם לא את הגוף שלי, אלא רק תשובות מוכנות מראש, כמו חפצי נוי אלמוניים, ריגושים של רכבת הרים. (12, עמ' 73).

פרק מזהה שברירי רגעים בהם פנה לאנליטיקאי שיחלץ אותו מהשממה החונקת, אך פניו הושבו ריקם בדמות אותה שתיקה:

"השיכרונות המילוליים מאותם סחרורים קטנים רבי משמעות מעולם לא איחרו להתפוגג, די היה בכמה שניות בשביל זה, כמה שניות של שקט שבהן ציפיתי מצדו של הפסיכואנליטיקאי להסכמה שלא הגיעה מעולם, ואז חזרתי אל קדרות מרירה, רחוק יותר מאי־פעם מהדיבור שלי, מהקול שלי.

האחר, מאחור, לא אמר דבר. בכל פגישה ציפיתי שידבר. הייתי משוכנע שהוא מסתיר ממני משהו, שהוא יודע הרבה יותר ממה שהוא רוצה לומר, שהוא חושב לא מעט על הדברים, שדעתו כבר התגבשה. קצת כאילו המילים האלה שחלפו בראשי נמלטו והתיישבו באחורי ראשו לעד, והן מגלגלות, בהתאם לפגישות, כדור של שקט שהיה כבד כשם שהדיבורים היו חלולים, מלא כשם שהדיבורים שלי היו ריקים" (12, עמ' 73-74).

מבעד לשיכרונות המילוליים של הדיבור העודף, התגבש חלל כדורי ורווי של שתיקה, שדוחק את פרק לחווית ההיעדר הקדום שלו. אנדרה גרין עסק בכתיבתו בהשלכות של שתיקת האנליטיקאי על המטופל השוכב על הספה. הוא טען כי במיוחד אצל מטופלים בעלי עבר טראומתי, השילוב של אי־ראיית האנליטיקאי ועמדתו השותקת עלולים להוביל את המטופל אל "תחייה מחודשת בגיל מבוגר של חוסר הישע הילדי (Hilflosigkeit). בתנאים אלה, על האנליטיקאי לוותר ולא להניח למטופל לחוות חוויות העשויות להתגלות יותר מעקרות מפוריות, שכן האנליזה הופכת לטראומתית בצורה כרונית" (18, עמ' 122). גרין מדגיש, "השתיקה עשויה להיות כה נרחבת שהיא דומה לשתיקת קבר" (18, עמ' 285).

השתיקה הנחווית כשתיקת קבר משמעה שלאנליזנט היא עשויה להיחוות כמפגש מחודש עם המוות. עבור פרק, נראה שהמרחב האנליטי החל להתמלא בעקבות זיכרון של היעדר*. המוות שחדר אל חייו בשלב מוקדם מדי נספג אל תוכו כאובייקט מת וממית, העלול להשתלט על חיי הנפש, והחל מכתר אותו בדיבור ובשתיקה, "איפה היה האמיתי? איפה היה השקרי? כשניסיתי לשתוק, לא לתת לעצמי להיבלע בחזרתיות העלובה הזאת, באשליות הדיבור שעלו אל פני השטח, השקט הפך מיד לבלתי נסבל" (12, עמ' 74). הן השתיקה והן הניסיון להיחלץ ממנה בעזרת דיבור הביאו אותו לאותה ריקנות חלולה. פרק מצא עצמו לכוד במה שאני מדמה כחדר ספון מראות, ומראית העין או התחבולה היתה בכל, "אותו מאחז עיניים שידע היטב כיצד להפוך לאשליה בעצמו" (12, עמ' 74).

בתוך מלכודת התחבולה, התעוררה בפרק אֵימה נוספת, הפחד מאובדן הזיכרון. המפגש עם מראית העין בתוכו ומסביבו וחוסר היכולת להבחין בין האמיתי לשקרי מביאו לחוסר יכולת לאחוז בסיפור, בזיכרון, בממשות. הוא מפחד ממה שהוא מכנה "פשיטת הרגל של הזיכרון שלי". וכשם שאימת השתיקה מביאה לדיבור עודף, כך אימת השיכחה מביאה לניסיונות עודפים לזכור. בהיעדר סיפור היסטורי חי, נוכח אימת המוות והחידלון, הופך פרק לארכיבאי נדחף להוכיח את עובדת היותו חי: "התחלתי לפחד לשכוח, כאילו, אלא אם אכתוב הכול, לא אצליח לאחוז בחיים החומקים" (12, עמ' 75). הפחד מרה־טראומתיזציה כתוצאה מהתקרבות־יתר לאובייקטים המתים שבתוכו דוחפת אותו חזרה למלאכה המוכרת של איסוף, ארגון וארכוב מידע. הוא החל לבנות למעשה ארכיון של מאורעות חייו העכשוויים, מעין דו"ח שנועד להוכיח את עובדת היותו בחיים, ומתחיל לנהל מעין יומן, שלדבריו "היה ההפך הגמור מיומן אישי" שכן התמלא כולו במה שהוא מכנה, "קורותיי 'האובייקטיביים': שעת היקיצה שלי, סדר היום שלי, הסידורים שלי, הקניות שלי, ההתקדמות – המוערכת לפי מספר השורות או העמודים – של העבודה שלי, האנשים שפגשתי או רק הבחנתי בהם, מרכיבי הארוחה שאכלתי בערב במסעדה זו או אחרת, הקריאות שלי, התקליטים שהאזנתי להם, הסרטים שראיתי, וכו'" (12, עמ' 75).

ארכוב שיטתי זה אינו יכול ליצור חיוניות נפשית, שכן מטרתו להימנע ממה שנחווה כעבודת אֵבֶל בלתי אפשרית. הארכיב שהוקם בעת האנליזה מתואר כמגובב ודחוס, ספוג באימת השיכחה יותר מאשר בשיקום מרחב היזָכְרוּת. פרק מסביר זאת כך, "הבהלה הזאת שמא אאבד את עקבותיי לוותה בלהט לשמר ולמיין" (12, עמ' 75). השיכחה משמעה מוות וההיזכרות או הזיכרון משמעם חיים, אך אצל פרק מדובר במלכודת אכזרית, שכן הניסיון להיזכר מובילו לְשבָר השיכחה, ההיעדר הראשוני לזכור וההיעדר שבדיעבד להיזכר. הילד שהוכרח לשכוח בשל המלחמה ובשל האובדנים פוגש באנליזה את ריק השיכחה הממית. הוא נדחף להגן על עצמו מאימת המוות על־ידי מה שנראה ככפִיַּית ההיזכרות, כלומר, היזכרות רק למראית עין, שכן עצם האיכות הכפייתית שלה מרחיקה אותו מהחיים.

כפיית הזיכרון שאחזה בפרק היא, איפוא, הפוכה למה שניתן להבינו כמרחב להיזָכְרוּת, וזו התבטאה גם בחלימה. פרק מתעד את חלומותיו בכפייתיות עד שהוא כופה על חלומותיו את השימור והמיון הנדרש לארכובם, ובכך מונע מעצמו את מהותם

* בהקשר זה כדאי לציין כי חוויתו של פרק כמטופל בעניין שתיקת האנליטיקאי אינה בהכרח תואמת את עמדתו האנליטית של פונטאליס. הווינייטות שפונטאליס פרסם, המיוחסות לפרק, מעידות על מעורבות עמוקה באנליזה של פרק. בנוסף, בספרו "חלונות", בַּפרק "כשהמוות נכנס לנשמה", כותב פונטאליס על מטופל שבשל אובדנים מוקדמים, חווה עצמו כ"ילד של ילד מת". פונטאליס מסכם פרק זה בכותבו, "עם מטופל כזה לא בא בחשבון מבחינתי להישאר מסוגר בתוך דממת מוות" (19, עמ' 50-51).

המרכזית – החופש והיצירתיות של מרחב החלימה. על פעולת ארכוב החלומות, אותם הוא מכנה בדיעבד "התחבולות החלומות שלי", הוא כותב, "הייתי כבר כל כך מיומן שהחלומות הגיעו אליי כתובים בכתב יד, כולל הכותרת שלהם. תהיה אשר תהיה דעתי עדיין היום על אותם נוסחים יבשים וסודיים, שבהם נדמו השתקפויות הסיפור שלי כמגיעות אלי דרך מנסרות שקופות רבות מספור, בסופו של דבר הכרתי בכך שהחלומות האלה לא נחוו כדי שיהיו חלומות, אלא נחלמו כדי שיהיו טקסטים, שהם לא דרך המלך שחשבתי שיהיו, אלא דרכים עקלקלות שהרחיקו אותי בכל פעם ופעם עוד קצת מהיכרות עם עצמי" (12, עמ' 76).

פונטאליס כתב על מטופל שפעולת החלימה שלו הובנה כעקרה, בוויניייטות המיוחסות כיום לפרק:

"היה חסר להם בשר, היה להם מקום ברור בסוג רדוד של שפה, הם לא נקטעו על־ידי שתיקות והיה חסר בהם ביטוי של רגשות, כאילו הסבל נעלם אל תוך האמירה וניתן היה לחוש בו רק במהלך המתח של הפגישה הטיפולית. החלומות, אם נאמר זאת כך, נדלו, סוננו ועובדו כמו טקסטים שיש לפענחם, כמו מכתב שבוודאי נכתב בשפה זרה, אך לא נשלח ממקום רחוק, ושלא מופיעה עליו כתובת מדויקת. אולי הוא אפילו חלם אותם באותו אופן שבו הוא חיבר תשבצים, או שיחק פסיאנס, או הרכיב פאזלים... או הקדיש עצמו למשחקי כתיבה" (פונטאליס, אצל 13, עמ' 592-593).

פעולת החלימה של פרק מלמדת על חלק מההשלכות של אובדנים מוקדמים על חיי הנפש. למרות שפרק מציג את ארכוב חלומותיו באופן משחקי והומוריסטי לכאורה, הרי שמתחת לפני השטח ומבין סדקיו של הטקסט, מהדהדים רסיסיה של טרגדיה גדולה.

סיומה של האנליזה: מציאת המקום הקבור

מתוך חוויות אלו של מוות, ניכור והיעדר מרחב להיזָכְרוּת ולחלימה, פרק עובר במפתיע לכתוב על סיומה של האנליזה. ברור לו כי האנליזה חוללה תנועה נפשית טרנספורמטיבית, אך הוא מעיד שאינו יודע לנסח מהי. כשהוא מעיין בדיעבד ביומן שכתב בהיותו מטופל, הוא מגלה כי התשובה אינה שָם, "ביומן האישי שלי כתבתי רק 'פגישה' ואחריה לפעמים שם־תואר על פי רוב פסימי ('עגומה', 'משעממת', 'ארכנית', 'לא משעשעת', 'מעצבנת', 'מחורבנת', 'די מרוחה', 'די גרועה', 'מדכאת', 'מגוחכת', 'סתמית', 'נוסטלגית', 'דבילית ומחוקה', וכו')" (12, עמ' 76). לאורך מרבית האנליזה הוא מציג עצמו כמטופל בודד ומפוחד, בעוד שהאנליזה הופכת ללא יותר ממראית עין של סקרנות וגילוי. הממואר מתמקד במסתרי השולי, בחיפוש אחר משמעות שאינה מגיעה, בהמתנה מורטת עצבים לנוכחות, למשמעות, לאלומת אור שתפיג את הבדידות והייאוש. הוא מוצא עצמו לכוד, ממתין לדבר שאל־לו לגלותו. בדיעבד, הוא מבין כי החוויות שהתחפשו לפריפריאליות ומיותרות היו למעשה משאלות לבו הנסתרות:

"לעתים נדירות איפיינתי את הפגישה באמצעות משהו שהפסיכואנליטיקאי אמר לי באותו יום, בעזרת דימוי, בעזרת תחושה (לדוגמה 'כיווץ'), אבל רוב ההערות האלו, בין שהיו חיוביות ובין שהיו שליליות, הן היום ריקות ממשמעות וכל הפגישות – להוציא כמה יוצאות דופן, אלו שבהן בקעו המילים שהובילו את האנליזה למקום הנכון – מתערבבות אצלי בזיכרון אותה ציפייה תִקרתית, במבוכה של המבט שלי המחפש ללא הרף בכרכובים רישומי חיות, ראשי אנשים, סמלים" (12, עמ' 76-77).

ייתכן שהציפייה התִקרתית ומבוכת מבטו של פרק, המחפש ללא הרף בכרכובים סימני חיים מדומיינים, הדהדו עבורו את הציפייה הנואשת כילד לאִמו המאחרת להגיע. ייתכן שאימת הריק הממית התחלפה בהדרגה בחוויה שניתן לחושבה, בזכות יציבות המסגרת האנליטית ונוכחות האנליטיקאי מאחוריו. ייתכן כי דווקא בתנאים אלה, שבהם פניו של האחר מכוסות והוא שותק, והתקרה שמעליו לנגד עיניו נדמית לו כדף לבן הממתין שייכתב עליו דבר מה, הצליח פרק לראשונה לאחוז במרחב זיכרון אבוד, ולהפוך עקבות זיכרון מקוטעים ונטולי חיות לחוויה היסטורית חיה. המרחב האנליטי לא כפה עצמו עליו באלימות, ועם הזמן נחווה גם פחות כייצוג ממית הכרוך באובדנים המוקדמים:

"על התנועה עצמה שאיפשרה לי לצאת מאותה התעמלות משעממת ומתישה, ונתנה לי גישה לסיפור שלי ולקול שלי, אומר רק שהיא היתה איטית לאין־קץ: זו היתה תנועתה של האנליזה עצמה, אבל את זה ידעתי רק אחר כך. קודם לכן היה צריך לקלף את שריון הכתיבה שמאחוריו הסתרתי את תשוקת הכתיבה שלי, למוטט את חומת הזיכרונות הבנויה לתלפיות, להפוך לאבק את מקלטי השכלתנות שלי. הייתי צריך לשוב על עקבותיי, לעשות שוב את הדרך שעשיתי וממנה ניתקתי את כל החוטים.

על המקום התת־קרקעי הזה, אין לי מה לומר. אני יודע שהוא התקיים, ושמעתה ואילך, החותם שלו טבוע בי ובטקסטים שאני כותב. הוא יתקיים כל עוד הסיפור שלי קורם עור וגידים: גיליתי אותו, יום אחד, בהפתעה, בהתפעלות, באלימות, כמו זיכרון משוחזר בחלל שליו, כמו מחווה, חמימות שנמצאה מחדש" (12, עמ' 77).

עקבות הזיכרון המאורכבים הפכו לחוויה חיה וקרובה באותו מקום תת־קרקעי, שניתן גם לתרגמו כמקום קבור, שפרק אינו יודע מה לומר עליו, מלבד מה שהוא מנסח כ"מחווה, חמימות שנמצאה מחדש". החוויה האנליטית שבזמן התרחשותה נחוותה כטרחנית וכממיתה, ובעיקר כזרה, הפגישה את פרק עם זרותו העמוקה לעצמו. ההכרה באותה זרות מובנת על־ידו בדיעבד כמהות העמוקה שאחריה חיפש. המרחב האנליטי שתואר כ"מקום מת ושליו" הופך בסיומה של האנליזה ל"זיכרון משוחזר בחלל שליו".

כמו חידה שאל לנו למהר ולפתור, הקריאה בסיפור האנליזה שכתב ז'ורז' פרק עשויה להותיר אותנו עם יותר שאלות מתשובות. שאלות כגון, מה גרם לו לרוקן באופן אקטיבי בכתיבתו את הקשר הטיפולי מתוכן? אלו יחסי העברה יכול היה ליצור הסופר היתום, הניצול, שהוריו נחטפו מחייו בטרם עת ומרחב הזיכרון שלו התנפץ? מה התרחש בפגישות יוצאות הדופן הספורות שנחקקו בזיכרונו, אך מוזכרות רק כהרף עין? מהו אותו מקום קבור או תת־קרקעי, ואותה חמימות שגילה בסופו של דבר באנליזה? יתכן כי היה זה מקום ההיעדר הטראומתי הקבור במקום תת־קרקעי בתוכו, שהתגלה לו

לראשונה בנוכחות האנליטיקאי, נוכחות שהפכה מזרה ומאיימת ל"חמימות שנמצאה מחדש". היתה זו נוכחות של אחר שאינה נעלמת באופן שרירותי ואינה פועלת עליו באלימות. החמימות שלראשונה ליוותה את אותו מקום פנימי קבור, התאפשרה דווקא בתוך הזרות העמוקה המגולמת בציפייה התִקרתית המתמשכת, אך היציבה של המסגרת הטיפולית*.

השורות החותמות את הממואר מתארות את חשיפת אותו מקום תת־קרקעי וגילויו לאנליטיקאי, "באותו יום, הפסיכואנליטיקאי שמע את מה שהיה לי לומר לו, מה שבמשך ארבע שנים, הוא הקשיב לו בלי לשמוע, מהסיבה הפשוטה שלא אמרתי לו, שלא אמרתי זאת לעצמי" (12, עמ' 77-78). נוכחות האנליטיקאי שנחוותה בשלבים קודמים של הטיפול כרה־טראומתיזציה של מוות, הופכת עם תום האנליזה לנוכחות מאפשרת שאינה פולשת באלימות, אלא ממתינה, קשובה למחווה התקשורתית להישמע.

כאן טמונה אמת טיפולית משמעותית שמעניק לנו, מטפלי הנפש, הממואר של פרק, מסר של צניעות בדבר הקשבה, על יכולותיה ומגבלותיה, ובדבר הנוכחות הממתינה למטופל עד שיוכל ליצור מחווה תקשורתית שאותה נוכל לשמוע. ייחודיות קולו הספרותי של פרק טמונה ביכולתו המפעימה לתת ביטוי לצלילות נפשית עמוקה לצד השברים, החורים והעודפות. הקורא בכתביו, בדומה לאנליטיקאי, ובדומה לפרק עצמו, לוקח על עצמו את משימת ההקשבה הסבלנית, בהמתנה ובאמונה לאמת החד־פעמית והבלתי נשכחת שתבקיע את דרכה מבין ההריסות.

לקראת סיום האנליזה הצליח פרק סוף סוף לסיים את ספרו "W או זיכרון־הילדות" (8). האתגר שניצב אז לפניו להביא את סיפורו ההיסטורי השבור, הספוג בחורי האובדנים, נמצא לו ככל הנראה באותו מקום תת־קרקעי או קבור, שהוא זהיר מאוד לנסחו. הספר "W או זיכרון־הילדות" מורכב משני צירי עלילה, שלכאורה אין ביניהם כל קשר, אך הם שזורים זה בזה לכל אורך הטקסט ויוצרים תנועה מתמדת בין המוכר לזר, בין הקוהרנטי לפרגמנטרי.

ציר עלילתי אחד הוא ניסיונו לספר זיכרונות ילדות תוך מודעות לתעתועי הזיכרון, תוך חזרות, הבניות ושיבושים רבים. הציר העלילתי השני מספר את סיפורו הבדיוני והמסתורי של האי W, המבוסס על סיפור שכתב פרק בנעוריו, המספר על התפתחות של חברה אלימה, המגיעה בהדרגה למימדי פשעיו של המשטר הנאצי. עקבות זיכרונות הילדות השתלבו ללא התר באלימות הרצחנית שנטלה ממנו את הוריו, את ביתו ואת רציפות הזמן והמרחב החיוניים כל כך להתפתחותו. שזירת השתי וערב של שני הצירים, זיכרונות הילדות והסיפור שנכתב בילדות, אורגת את ההיסטוריה שלו, בכך שהיא אוספת את החוטים הקטועים ויוצרת אריג, שגם אם אינו שלם, וגם אם הוא מחורר ועודף, ניתן לחוש בנוכחותו, הוא קיים. וכך, להבנתי, מנסח פרק את האריג הנפשי־טקסטואלי שלו הרווי בגופים זרים, ביטוי ללקונות הטראומתיות ולהשלכותיהן:

"לא אמצא עוד לעולם, גם אם אשנן זאת עד בלי די, אלא בבואה צרופה של מילה הנעדרת מן הכתיבה, ואת השערורייה הכרוכה בשתיקתם ובשתיקתי: איני כותב כדי לומר שלא אומר דבר, איני כותב כדי לומר שאין לי מה לומר. אני כותב: אני כותב מפני שחיינו יחדיו, מפני שהייתי אחד מהם, צל בין ציליהם, גוף סמוך לגופם; אני כותב מפני שהם הטביעו בי חותם בל־יימחה, ומפני שהכתיבה היא זכר החותם הזה: זיכרם מת לגבי הכתיבה; הכתיבה היא זכר מותם ואישור לכך שאני חי" (8, עמ' 47-48).

בשברים הטראומתיים שלאחר השואה, פרק מבנה את זיכרון הילדות של ילדות שנשכחה, נאבק להימנע מסכנת הכפייתיות הטמונה בפעולת הארכיב, ולתת ייצוג לסיפורו השבור. על כן, הוא אומר שהמשמעות מהבהבת מתוך הסיפור הטרגי, הכואב עד אין קץ: "הכתיבה היא זכר מותם ואישור לכך שאני חי". הכתיבה מופיעה כמרחב חלימה עבור סיפור שלא ניתן לשאתו, סיפור שבהיעדר מרחב חלימה, לא היה שורד, היה שותק או מתפרק לרסיסים.

המילה הכתובה נחקקת, מטביעה חותם, מעכבת את הטביעה בזמן, מותחת את גבולות הממשות אל אופק הדמיון. כאשר אנו כותבים, אנו כותבים אל העבר, בונים גשרים מהחיים אל המתים, וגם כותבים אל העתיד, אל הקורא העתיד לבוא. זו גם הסיבה לכך שהטקסט בעצם מהותו פתוח לפרשנות ולקריאה בהתאם לרוח הזמן שבו הוא נקרא ומתוך נקודות המבט השונות של הקוראים. אופיו הפתוח של הטקסט מהווה הזמנה לפיענוח, בדומה ללא־מודע ולמסרים האניגמטיים שהוא טומן בחובו. ניתן לראות בפסיכואנליזה ובספרות שני מרחבים המעניקים אוויר לנשימה בתוך הממשי, בוראים מרחבים הנפתחים לאין־סוף.

תרגום חוויות אובדן מוקדמות והפיכתן לסיפור הוא תהליך המניב מעצם הוויָתו תוצאות חלקיות. תמיד תיוותר שארית הממאנת להיות מוּכרת ולעבור עיבוד, שארית של היעדר, הכרוכה בחוויה הטראומתית מעצם היותה עודפת ותוקפת כל כך את המערך ההגנתי של האדם. אותה שארית לא מעובדת היא היסוד המלנכולי הטמון בכל תהליך של אֵבֶל. השארית

* בעבודתי הטיפולית הבחנתי שאנשים שהתייתמו בטרם עת נוטים להתקשרות ייחודית, הדומה לזו שמתאר פרק, היאחזות במסגרת הפיזית של הטיפול יותר מאשר בי כבאובייקט התקשרות. ברמה הבין־אישית נותרת זהירות, ניצב מעין חיץ שמאחוריו מורגש ייאוש עמוק. אני מבינה זאת כמעין הבטחה פנימית סמויה, אך נחושה שאותם אנשים הבטיחו לעצמם אי־אז, שלא לתת עוד לאיש להיכנס אל המקום הנפשי הפרטי ביותר, קודש הקודשים של הזיכרון, אל הטִבעת הקשר עם ההורה המת. מדובר בהבטחה פנימית היסטורית לאחוז באֵם בשני מובנים: ראשית, לאחוז בה בממשותה, בזיכרונות ממנה ובדמותה, ושנית, לאחוז בה במובן של ייצוגה בנפש, מתוקף היותה האובייקט נותן החיים. באחיזה זו מקווה הילד להצליח לאחוז רסיסים מעצמו, מילדותו, מתמימותו. הפרדוקס הנפשי שהילד נתון בו, ולימים המבוגר, הוא מצמית, שכן האֵם מקור החיים הפכה מתה. הבטחה קדומה זו עלולה לחייב את האדם, מתוך אותה חבירה עיקשת לאובייקט המת, להפנות עורף אל החיים.

הממאנת לעיבוד ואינה נכנעת לתמלול מהווה את האופק הרוחני של האדם ושל שפתו. פרק מצא את קולו ואת שמו בתהליך הבנייה של מרחב הזיכרון האפשרי עבורו, מרחב רווי בהזרות ושיבושים, אך נוכֵח. רק במרחב מסוג זה יכולה ההיסטוריה שלו להיבנות מחדש וסיפורו יכול להיות מסופר; רק שָם הוא יכול להטביע את חותם קיומו. ספרו "חלל וכו': מבחר מרחבים", נחתם כך:

"המרחב מתמוסס כמו שהחול נוזל בין האצבעות. הוא חולף עם הזמן ולא משאיר לי אלא קרעים חסרי צורה:

לכתוב: לנסות בקפדנות לשמר משהו, לעשות שישרוד משהו: לקרוע כמה פתותים מדויקים מן הריק שמתרוקן, להותיר, אי־שם, איזשהו תלם, איזשהו עקב, איזשהו אות או כמה סימנים" (10, עמ' 125).

ספרות:

1. פרק ז'., בובר ר. (1995). סיפורים מאליס איילנד: עדויות על נדודים ותקווה. תל־אביב, בבל, 2009.
2. פרויד ז. (1937). הבניות באנליזה. בתוך: הטיפול הפסיכואנליטי. עמ' 227-235. תל־אביב, עם עובד, 2002.
3. Shklovsky V., Art as device. In: A reader. pp 73-96. New York and London, Bloomsbury,1917/1919.
4. צאל נ., השפה שנפלה. בתוך: שימי ראש. עמ' 196-201. תל־אביב, בבל, 2020.
5. צור מהלאל ע., אנליזה מן העבר האחר: מטופלי פרויד כותבים. תל־אביב, רסלינג, 2021.
6. צור מהלאל ע. 'קולי לא פגש מלבד את הריק שלו': דיאלקטיקת הכיסוי והגילוי בסיפור האנליזה של ז'ורז' פרק. דפים למחקר בספרות, 23: 207-226, 2021.
7. Tzur Mahalel A., Georges Perec's Zeit-Raum: Creating a space of remembrance. J. Am. Psychoanal. Assoc., 70(5): 875–901, 2022.
8. פרק ז'. (1975). W או זיכרון הילדות. תל־אביב, הקיבוץ המאוחד, 1991.
9. פרק ז'. (1978). החיים הוראות שימוש. תל־אביב, בבל, 2005.
10. פרק ז'. (1974). חלל וכו': מבחר מרחבים. תל־אביב, בבל, 2005.
11. פרק ז'. (2003). לחשוב/למיין. תל־אביב, בבל, 2020.
12. פרק ז'. (2003). מקומות של תחבולה. בתוך: לחשוב/למיין. עמ' 65-78. תל־אביב, בבל, 2020.
13. בלוס ד. (1993). ז'ורז' פרק: חיים במילים. תל־אביב, בבל, 2016.
14. פרק ז'. (2003). 81 מתכונים למתחילים. בתוך: לחשוב/למיין. עמ' 103-126. תל־אביב, בבל, 2020.
15. Tzur Mahalel A., The visual image and the Denkbild: Sigmund Freud and Walter Benjamin on history and remembrance. Int. J. Psychoanal., 104 (3): 527-545, 2023.
16. H.D., Tribute to Freud. Boston, Godine, 1974.
17. צור מהלאל ע., 'אין שעון ביער': הזמן ההיסטורי והאל־זמניות בדיאלוג של ה"ד עם פרויד. שיחות, ל"ו(3): 279-289, 2022.
18. גרין א. (2002). רעיונות מנחים לפסיכואנליזה עכשווית: אי־זיהוי וזיהוי הלא־מודע. תל־אביב, תולעת ספרים, 2008.
19. פונטאליס ז'.ב. (2000). חלונות. תל־אביב, תולעת ספרים, 2004.