

מהספה היומרנית לרצפה החשופה

קרן פרידמן־פלג

יוחאי עתריה, המתמטיקה של הטראומה: מסות על טראומה ותרבות.
תל אביב: ספרא, 2014

בשנת הלימודים האחרונה (תשע"ה) העברתי סמינר לתלמידי התואר הראשון בחוג לסוציולוגיה ואנתרופולוגיה באוניברסיטת תל־אביב. ההכנות לקראתו, שכללו העברת סילבוס, פרסום מועד שעת קבלה ועוד כהנה וכהנה, התנהלו כשורה. עד שהגענו לכותרת הסמינר. תחת רושם עז שהותיר בי כנס שארגנה פרופ' זהבה סולומון בבית הספר לעבודה סוציאלית, ושבו השתתפתי, שלחתי את הכותרת הבאה: "אנתרופולוגיה של שיח טיפולי: הפוליטיקה של הספה (ושל כיסא מתקפל לצדה)". הכותרת הזאת, כך חשתי, הצליחה ללכוד בתוכה את המורכבות הכרוכה בקריאה של שיח טיפולי מנקודת מבט חיצונית לו, שאינה מבקשת לבאר את הגיונו הקליני או לבחון שאלות של יעילות, אלא דווקא לברר את גבולותיו החברתיים ולחשוף את ההנחות המוסריות הגלומות בו.

זה לא עבד. היקף התווים של הכותרת חרג בהרבה ממה שהתיר פורמט המידעון של הפקולטה; לא הסכימו לכיסא מתקפל, וגם לא לספה. "אנתרופולוגיה של שיח טיפולי", עם זה נותרתי, ומלאכת ההרכבה – כאן הספה הגדולה שעליה נוהגים לשבת פסיכולוגים קליניים ופסיכיאטרים, וכזווית הכיסא המתקפל שלנו, האנתרופולוגים, המתבוננים והצופים בה – נותרה לסטודנטים ולי לקיימה לאורך מפגשי הסמינר. ניסיתי ללמד ולשכנע אותם שהאנתרופולוגיה, שממנה אני באה ושאני מאמינה בה עד מאוד, מאפשרת שלא להכחיש את התוקף של הרגש ואת הכוח העצום והמטלטל של רגשות, אבל בתוך כך מתעקשת לאתר את ההצטלבות בין הסערה הפנימית לבין נסיבות היסטוריות, כוחות פוליטיים ושחקנים חברתיים

ממגוון זירות. ההתבוננות באותם רגעים שבהם ידע טיפולי מצטלב עם נסיבות חברתיות משתנות, עם שיחים והגיונות מתחרים-שותפים היא נקודת מוצא העשויה לאפשר לנו לפרום פקעות סגורות, לאתגר את גבולות הידע הטיפולי ולחשוף את ההנחות המוסריות הגלומות בו.

הספר החדש של יוחאי עתריה, **המתמטיקה של הטראומה: מסות על טראומה ותרבות**, מקיים יחסים מתוחים עם המסר שביקשתי להעביר לסטודנטים, ובכלל זה עם מטפורת הספה הכבדה והכיסא המתקפל לצדה. שבע מסות מרכיבות אותו, ובכל אחת מהן מתרחשת קריאה עזה – פולשנית, חודרנית, מאירה כל פינה, טורדת מנוחה – של שורת יצירות תרבות. את כולן, לעתים אחת בכל מסה, לעתים יותר, קורא המחבר מבעד לעדשה של מושג הטראומה (ויש להיזהר מאוד מלצמצם את עדשתו לטראומה במובנה הקליני, זהירות שעוד אחזור אליה בהמשך). סיפור העקדה, פקיד הבנק של קפקא, סרטי קולנוע ובהם "נהג מונית", "צייד הצבאים", "מועדון קרב", "רוצי לולה, רוצי" ויצירות רבות נוספות – קנוניות ופופולריות, מן ההקשר המקומי ומזה המערבי, במיקומים שונים על פני ציר הזמן – כולן מוערות ומוארות דרך מה שהמחבר מכנה "המצב הפוסט-טראומטי". לדגעים דמיינתי אותו, את עתריה, עומד מול מדף התרבות העמוס לעייפה, מוציא, מדפדף, ומניח; ושוב; טרוט עיניים, איזו אמירה דחופה הולכת וקונה לה מקום בתוכו, ומתוכו החוצה: תיאור "חיי של האדם הפוסט-טראומטי בעידן הזה כחיים של מתמטיקה בלתי אפשרית: מחד גיסא המתמטיקה של הפנקס הבלתי נגמר, פנקס שהיהודי הטוב תמיד מחזיק בכיסו, ומאידך גיסא המתמטיקה שבבסיס הניסיון שלנו לתאר את העולם בנוסחה שאפשר להבין" (עמ' 25).

כוחו של מהלך הקריאה שמציע עתריה מתבהר, למשל, במסה השביעית, זו שעניינה בסרט "רוצי לולה, רוצי" (Run Lola Run). מתוך הבחנה שלפיה המאה ה-20 הובילה את דמות הגבר לדרך ללא מוצא, מבקש עתריה לייחד מקום לדמות הנשית, זו שתצליח להעמיק את "הצחוק של שרה" ולהשתחרר ממנו כדי לנקוט פעולה (לסיפור עקדת יצחק מתייחס עתריה בהרחבה במסה הפותחת את הספר). לדידו של עתריה, גיבורת הסרט, הלא היא לולה, מספקת מפתח לגאולה לדמות הגברית. שלושה סבבים של ניסיונות סיוע של לולה לאהוב לבה מהווים את מבנהו הנרטיבי של הסרט. פעם אחר פעם היא מנסה לסייע לו להציל סכום גדול של כסף; פעמיים היא נכשלת, ורק בפעם השלישית עולה הדבר בידה. כנגד אפשרות המוות של לולה (סכב ראשון) או של אהובה (סכב שני), כסכב

החותם את הסרט נגאל הגיבור: לא רק שהכסף מוחזר אליו, אלא הוא אף מוכפל, והוא מתאחד עם אהובתו. הקריאה הצמודה שמבצע עתריה בטקסט הקולנועי, אם כן, מאפשרת לו להמחיש יפה כיצד משתקף המצב הפוסט-טראומטי בתרבות הפופולרית. ראשית, באמצעות השחזור החוזר ונשנה של אותה חוויה (שלושת הסבבים שבהם פעם אחר פעם מנסה לולה לסייע לאהוב לבה), שחזור המהדהד את החזרתיות הכרוכה בזיכרונות טראומטיים. שנית, על ידי ההפרדה והחיבור לסירוגין בין פעימות הלב של הגיבורה לאורך סבבים אלה לבין המוזיקה המלווה את הסרט, המיטיבים לבטא את הפיצול המתחולל בנפשו של הגיבור הפוסט-טראומטי בין הפנים לחוץ. הצלחתה של לולה בסבב השלישי מלמדת שהמפתח לשחרור מן המצב הפוסט-טראומטי טמון, בסופו של דבר, בדמות האישה ובחיבור למקור החיים והבריאה.

התנופה האדירה המנחה את עתריה ב"תשבץ המסות הסוער" שהעמיד, כפי שהיטיבה לתאר חביבה פדיה בהקדמה הנהדרת שכתבה לספר (עמ' 12), מבקשת לה, לתחושת, נקודת אחיזה, איזו משענת מתודולוגית שתיתן תוקף, הצדקה ולגיטימיות למהלך רחב היריעה שמבצע המחבר ותאפשר להחיל עליו כללי שיח מוכרים. עוגן כזה נמצא במידת-מה בפרק המבוא של הספר, "בין תרבות טראומטית לטראומה מתורבתת". בעקבות סקירה היסטורית קצרה הבוחנת את כניסתה של הקטגוריה הקלינית של הפרעת דחק פוסט-טראומטית (Post Traumatic Stress Disorder, PTSD) אל אוגדן המחלות הפסיכיאטריות, מבצע עתריה מעבר מן התפיסה הקלינית של הטראומה אל זו התרבותית. אחרי תיאור אוניברסלי ומהותני כמעט של המצב הטראומטי ("כאשר החשיפה ללחץ בלתי אפשרי נמשכת זמן ארוך, כפי שנראה אצל שבויים ואצל נשים הסובלות מניצול מיני בבית, הדבר מוביל לתופעות של התמוטטות תחושת העצמי", עמ' 19), כותב עתריה: "הטראומה מתרחשת אמנם ברמת הפרט אולם, להבנתי, היא עניין תרבותי". המחבר קושר בין החוויה הטראומטית לבין ה"קונפליקט הבלתי אפשרי שהוא החיים בעולם מערבי-מונותאיסטי. בין המתמטיקה של הפנקס לבין המספר על היד" (שם). בנקודה זו, אם כן, עושה עתריה מה שהוא בעיני לא פחות מקפיצה נחשונית של ממש: המעבר מן התפיסה הקלינית של הטראומה – התוחמת אותה לכדי סדרת תסמינים בנפשו של אינדיבידואל מסוים הכפוף לכללי האבחון הפסיכיאטריים – אל תפיסה מרחיבה הרבה יותר, הרואה בטראומה "מצב". כך הופכות הטראומה ועמה הפוסט-טראומה לבעלות פוטנציאל להיות רלוונטיות לעולמם של רבים ורבות. לא רק שקטגוריות

קליניות אלה משתחררות מחוקי הפסיכיאטריה, אלא שבתוך ההוויה המערבית-מונותאיסטית מציג אותן עתריה כקטגוריות חוצות-כול, שאינן כפופות לכללי שיח כלשהם. מכאן כבר קצרה הדרך לדבר על "חברה בפוסט-טראומה", או על "המצב הפוסט-טראומטי", בעוד כל אחת מהדמויות שבהן עוסק עתריה אינה אלא פרט אחד מני רבים ש"אין להם בררה ו/או מפלט זולת הטרואומה".

אודה, המתודולוגית שבי התמרמה; שנים של חינוך לאמפיריות – תחילה כסטודנטית לסוציולוגיה ולאנתרופולוגיה, ואחר כך כמרצה בעצמי – לימדו אותי להטיל ספק; לתהות; לכדוק; לברר. אם לא דרך מושגים "כמותניים" כמו "תוקף", "מובהקות" או "מהימנות", הרי מתוך פרספקטיבה רכה יותר, המבקשת את "נקודת המבט של הסובייקט הפועל", התרה אחר הפרשנות שמעניקים השחקנים עצמם למציאות חייהם ולעולמות המשמעות שבהם הם חיים ושאותם הם מכוננים. מנין הפסקנות והדעתנות הללו? על סמך מה? היכן נולדו טענות כבודות משקל כל כך, חובקות-כול? האם מספיקה שורה של יצירות תרבות – מפוארת וחגיגית ככל שתהיה – כדי לפסוק בנחרצות כזאת? ובעיקר, ואולי החשוב מכול: איזה מקום יש לי, הקוראת, בשיח סמכותי כל כך שמנהל עמי המחבר, אם בכלל? איזה מין שיחה הוא מבקש לקיים אתי? מי אני עבורו? האם בת-שיח? ואם כן, איך והיכן, והרי הכול חד-משמעי וברור כל כך. במילים אחרות, האם שבע מסות, מעמיקות ומוארות ככל שיהיו, מספיקות כדי להעמיד טענה, שלפיה למשל "רק המוות מדבר אל האדם הפוסט-טראומטי, מי שאינו יכול שלא לראות, מי שמצוי תמיד בצהרי היום, ויודע כי הניסיון להתמודד עם המערכת השיפוטית מוליך למוות של כלב – לא פחות ולא יותר" (עמ' 78)? או, במקום אחר, לטענה כי "הגבר הפוסט-טראומטי לא יכול עוד להשתמש במילים" (עמ' 157)?

במובן זה, אם לחזור לרגע לכותרת הסמינר ולמטפורה שבה פתחתי, לא כיסא מתקפל ביקש לו עתריה, אלא את מלוא הכובד והגודל של הספה; נוכחת, מוחשית, בולטת, לא מתנצלת, יומרנית, בטוחה בעצמה. לא נקודת מבט חיצונית על שיח טיפולי, אלא את סמכות השיח עצמו, על האוטונומיה והמהותנות הנחושות שלו. עתריה, כפי שגיליתי גם אני מול מידעון הפקולטה, כאילו ידע שלא יהיה מקום לתווים רבים מדי – גם ספה וגם כיסא מתקפל; בדחיפותו לטעון, הוא הבין כי את הנאמר יש לומר, ומיד, ובלי להקים לו מטפורות כאלה או אחרות. אלא שמול הדחיפות הזו, לא תמיד אפשרי מקום ישיבה נוסף. מול הביטחון האדיר שלו כמחבר, חשה הקוראת שלו אבודה מעט, חגה סביב הטקסט, חסרת מנוחה, משתאה.

אלא שבמסה החותמת את הספר, ושמה כשמו, "המתמטיקה של הטראומה", נדמה כי משהו נרגע, וצניעות מכמירת לב תופסת את מקום הביטחון השוצף. הספה כאילו הוצאה החוצה, ובחלל שנוצר כבר יש מקום לשבת; לא, לא על כיסא מתקפל, אלא על הרצפה, נמוך, קרוב לאדמה, ויש דיאלוג: מחבר וקוראת. שיטפון היצירות שבהן עסק עתריה במסות שקדמו לו מתחלף בעדינות הטקסטים "ממשך לנסוע" ו"בסוף של יום", ואת קפקא ואת וולבק מחליפים אהוד בנאי, ברי סחרוף ורמי פורטיס. טענות בעלות אופי כוללני וגורף מצטללות כשיש נמען ישיר למצב הטראומטי, וכעת, עם חתימתו של הספר, זהו המחבר עצמו. "הטראומה החלה ברגע שלא יכולתי לירות, הבשר בגד בי, הגוף חדל להיות שם כממד של קיום", כותב עתריה (עמ' 161). את הדיאלוג הפנימי מאותו רגע ואילך הוא מתאר בדיוק יפהפה ונוגה: "הדמעות הן המפגש היחידי עם העולם בחוץ [...] אני זוכר איך אני אומר לעצמי בשקט: 'אתה שם לב לזה, אתה שם לב שמהו קורה לך'. ומה שקורה לך הוא בהירות טוטלית עם התפרצות הטראומה, בהירות שאי אפשר להשיג בשום דרך אחרת" (עמ' 162).

על הספה, אם כך, ובתנופה עזה, ולאחר מכן בצנעה רבה יותר, על הרצפה, קרוב מאוד לאדמה, מקיים עתריה מהלך מרשים ומקיף, המבקש להמחיש את הרלוונטיות ההולכת וגדלה, את משמעותה המעמיקה ומתעבה, של החוויה הפוסט־טראומטית ליום־יום שלנו בתוך המצב הפוסט־מודרני שבו אנחנו חיים וממנו הלאה, אל המצב הבא.