

מהפטיש לדבר: בנעליהם של פרויד והיידגר

– דרור פימנטל

מאז ומתמיד היו הנעליים אובייקט תשוקה נחשק. מהו מקור קסמן של הנעליים, המהפנט אותנו וכמו מקפיא אותנו על עומדנו? הדברים שלהלן הם מעין רשומון של ההרהור בשאלה זו, וזאת אגב ריצוד בין נקודת המבט של הפסיכואנליזה הפרוידיאנית לנקודת המבט של הפנומנולוגיה ההיידגריאנית. הקריאה הצמודה בפרויד תתייצב בסברה כי הנעליים נופלות בקטגוריה של הפטיש, המסתיר מן המבט – באמצעות הכשל התפיסתי של הסטוקומה – את ה־דבר בהקשרו הפסיכואנליטי. אותו דבר־לא־דבר המכונה הדבר הנשי. הקריאה הצמודה בהיידגר דרך התבוננותו בצירור הנעליים הנודע של ון גוך, תראה בוודאי כי בתור דבר שימושי, הנעליים מוליכות אל ה־דבר הפנומנולוגי, הלוא הוא ההוויה. כך ניצבות הנעליים – כדבר ראוה וכדבר שימוש – בשתי הסצנות, הפטישיסטית מזה והמלנכולית מזה. אך הרהור נוסף יגלה שההבדל בין הסצנות פרום ממילא, ויוביל לסברה שמא קסמן של הנעליים קשור בהיותן אובייקט מעבר, הנתון בין פטישיזם למלנכוליה.

ד"ר דרור פימנטל, מרצה במחלקה להיסטוריה ותיאוריה ובלמודי התואר השני למדיניות ולתיאוריה של האמנויות בבצלאל. עם תחומי העניין שלו נמנים פנומנולוגיה, אסתטיקה וסמיוטיקה. בין ספריו: פריחה (1993), מבעד פה אצור באדמה (2001), חלום הטוהר: היידגר עם דרידה (2009), אסתטיקה (2014).



תמונה 1:

יונסט ון גוך, זוג נעליים (פרט), 1886, שמן על בד, 45x37.5 ס"מ, מוזיאון ון גוך, אמסטרדם

מי לא נשבה אי־פעם בקסמן של נעליים? מהו סוד קסמן – הגורם לנו לבהות בהן מול חלון הראווה; לרוכשן כשצריך וגם כשלא צריך; להתהפנט מיופיין כשהן נעולות על רגלי אחרים; להתלבט מול המראה איזה זוג יתאם לאיזה בגד? מהו מקור המשיכה המהפנטת של אותו הדבר העשוי עור, בד או גומי, שממגנט אליו את המבט בעודו מקפיא אותנו על עומדנו משל היה הסנה הבעור?

האישה, נעלה ובעלה

כדי להבקייע את הדרך לסוד קסמן של הנעליים, כדאי להתחיל בנייתו לשוני של המילה עצמה. המילה "נעל" היא שם עצם המקיים קרבה לשונית לשני פעלים לפחות. הפועל האחד הוא נ.ע.ל., הנושא בעצמו שני מובנים שונים: המובן הראשון הוא זה הברור מאליו, של פעולת שימת הנעל על הרגל: חולצה לובשים, גרביים גורבים ונעליים נועלים. אך לפועל מובן נוסף, פחות ברור מאליו, גם הוא של פעולת הנעילה – אלא שהפעם, לא של הנעל אלא של המנועול. כידוע, טווח המשמעות של המילה במובנה זה רחב בהרבה מטווח המשמעות הצר של נעילת המנועול, שכן היא מציינת כל פעולה של סיום והשלמה, בין בהקשר ליטרלי בין מטפורי. לכן ישנו בלבול כלשהו בשימוש היומיומי במילה "נעל", הנושאת שלושה מובנים לפחות: (1) הדבר עצמו, הדבר המהפנט והשובה אותנו בקסמו; (2) צורת עבר־יחיד־זכר של פעולת נעילת הנעל על הרגל; (3) פעולת הנעילה של מנועול, לדוגמה, שהוא דבר אחר בתכלית מהנעל. לכן, במקרים רבים, מובנו המדויק של השימוש במילה יכול להיקבע רק על פי ההקשר שהמילה נתונה בו: כשאנו אומרים "הנעל הזאת מוצאת חן בעיניי" – מדובר במובן הראשון; כשאנו אומרים "הוא נעל את נעליו ויצא מהבית" – מדובר במובן השני; וכשאנו אומרים "הנואם נעל את הרצאתו" – מדובר במובן השלישי.

אם לא די בכך, המילה קשורה לפועל נוסף – ע.ל.ה. – שממנו נגזרים שמות כגון "עלייה", "עליון" ו"נעלה". על פניו, מדובר בתופעה לשונית מזרה, הקושרת דווקא את פריט הלבוש התחתון ביותר, זה הנושק לאדמה, לדברים המתקשרים דווקא עם רום הציר האופקי, שכן מסתבר כי המילה "נעל", המציינת את הפריט התחתון ביותר במנעד המלבוסים, כוללת גם מובן של עליונות ונעלות. לפיכך, לשלושת מובני המילה מצטרף מובן נוסף, רביעי במספר.

ריבוי משמעות זה הוא שניצב ביסוד האמרה הידועה "אישה נעלה נעלה נעלה, נעלה את הדלת בפני בעלה". כל ארבעת המובנים שעמדנו עליהם נוכחים באמרה זו אחד לאחד, וריבוי המשמעות הוא שמקנה לאמרה את קסמה המשעשע. ייתכן שריבוי המשמעות הוא עניין מקרי, אחד מני רבים שהשפה מזמנת, אך ייתכן שאינו מקרי כלל ועיקר. ייתכן שמובני המילה קשורים זה לזה באופן סמוי, ואף

ייתכן שביכולתה של אמרה משעשעת זו לספק רמזים בדבר קשרים אלו. זו בדיוק דרכה של הפסיכואנליזה לטפל באמרה זו. כידוע, פרויד (Freud) היה הראשון שטען שבדיחות וחיודי הלשון אינם מקרה ואינם שעשוע כלל ועיקר. הבדיחות וחיודי הלשון הם עניין רציני ביותר, שכן הם אוצרים בקרבם אמיתות עמוקות הבאות מהלא־מודע. אמיתות אלו מוצאות את דרכן לשפה בדיוק באמירות האגביות לכאורה, אלו שמחוץ לפרוטוקול ולארכיב, הנאמרות תמיד כמו בלי משים לצד האמירות הרשמיות וסמוך אליהן.¹

אם כן, הבה נאמץ את דרכה של הפסיכואנליזה ונסה לעמוד על הרמזים הנוכחים באמרה, שיכולים למסור משהו על הקשר הסמוי לכאורה בין ריבוי המובנים של המילה "נעל". נושא האמרה היא אישה, ולא סתם אישה, אלא אישה נעלה. אישה נעלה זו עושה שתי פעולות: ראשית, היא נועלת את הנעל שלה; שנית, היא נועלת את הדלת בפני הבעל שלה. לפיכך, ניתן לחלק את הנאמר באמרה לארבע טענות:

- (1) ישנה אישה;
- (2) האישה היא אישה נעלה;
- (3) האישה הנעלה נעלה את נעלה;
- (4) האישה הנעלה (שנעלה את נעלה) נעלה את הדלת בפני בעלה.

בטענה (3) נוצרת זיקה בין נעלות האישה לכך שהיא נועלת את הנעל שלה. בטענה (4) נוצרת זיקה בין פעולת נעילת הנעל לפעולת נעילת המנועול. הבה נפנה כעת לעיון מעמיק יותר בטענה (3): מהי בדיוק הזיקה, אם בכלל ישנה זיקה כזו, בין נעילת הנעל לנעלות האישה? מה אם נשער, כי קיים קשר נסיבתי בין השניים, כלומר, נעילת הנעל היא בבחינת תנאי לנעלות האישה? האישה אינה נעלה כל עוד לא נעלה את נעלה. נעילת הנעל היא בדיוק הפעולה שהופכת אותה לנעלה. במה מתבטאת נעלות האישה שנעלה את נעלה? ברי שלא מדובר בנעלות ביולוגית, כלומר, שהאישה שייכת לגזע עליון כלשהו. גם לא מדובר בנעלות סוציולוגית, כלומר, שהיא שייכת למעמד חברתי עליון כלשהו. אם נחשוב את הנאמר בהקשר הפסיכואנליטי, אזי פעולת הנעילה הופכת את האישה לנעלה במובן זה שהיא מציבה אותה במקום של אובייקט התשוקה, שהוא, כידוע, אובייקט נעלה ואף נשגב. אם כן, נעלות האישה כאובייקט תשוקה קשורה לנעילת הנעל. כדי להבין את הנאמר בטענה זו, כדאי להידרש להבחנתו של ג'ון ברגר (Berger) בין מה שניתן לכנות "ערטול" (nakedness), המופיע במרחב הפרטי, ל"עירום" (nudity),

1. ראו: זיגמונד פרויד, *הבדיחה ויחסה ללא־מודע*, תרגום: רן הכהן, תל אביב: רסלינג, 2007.

המופיע במרחב הציבורי.² על פי הבחנה זו, לאישה אין גוף אחד אלא שניים: הגוף האחד הוא הגוף הפרטי, המעורטל, השייך רק לה. זה הגוף "כשהוא לעצמו", על פי המינוח של קאנט. כלומר, הגוף כליטרת הבשר הממשית, זה שאינו מופיע במרחב הציבורי, ומכאן גם שאינו חשוף למבט של האחר, הלוא הוא המבט של הגבר, ולכן הוא גם אינו מעורר תשוקה. הגוף האחר הוא הגוף העירום, זה המופיע במרחב הציבורי. זה הגוף כ"תופעה", כלומר, הגוף כפי שהוא מוצג למבטו של האחר, וכזה הוא מעורר תשוקה.

חשוב לשים לב שהגוף האחר, המופיע במרחב הציבורי, אינו עירום במלואו. דווקא היותו מכוסה במיני מלבושים – ובכלל זה נעליים – הוא שמעלה אותו לדרגה הנעלה של אובייקט התשוקה. הכיסוי החלקי של הגוף הוא המפתח לארוטיזציה שלו, ומכאן גם לתשוקה שהוא מעורר באחר. אפשר אף לומר שכיסוי הגוף בפריטי לבוש, זעירים ככל שיהיו, הוא תנאי להיותו נחשק. זאת, מכיוון שהארוטיזציה שלו נוצרת בדיוק במשחק שבין המוסתר לחשוף, שהוא גם המשחק בין המסמן למסומן. את הסוד הזה יודעת היטב כל חשפנית. את הסוד הזה יודעת היטב גם אולימפיה מציוויר בשם זה של אדוארד מאנה (Manet, 1832-1883), שגופה העירום לבוש באופן חלקי בצמיד, בענק ובנעל, שכמו עומדת להישמט מרגלה.³ פריטי הלבוש הם רכיב מהותי בעירום הציבורי של הגוף, והם אלו שמטעינים אותו בתשוקה. בלא אלו, הגוף החשוף במלואו יידרדר עד מהרה לעירום הפרטי – אותו צבר איברים מדולדלים ומוכי צולוטיס, שאינו מעורר כל תשוקה, ואפילו יאה זה הגוף היפה והמושלם ביותר.

הנעליים הן רכיב מהותי בפריטי הלבוש שבסיועם הגוף הנשי מרומם למעמד של אובייקט תשוקה. במובן זה, נעלות האישה קשורה לנעילת הנעליים, המסמנת את חציית הגבול בין המרחב הפרטי לציבורי ובתוך כך את התייצבותה כאובייקט תשוקה בפני המבט של האחר המוחלט שלה – הגבר.

קעת נפנה לעיון בטענה (4): כאן נטען, כי אותה האישה הנעלה לא רק שנעלה את נעלה, אלא גם נעלה את הדלת בפני בעלה. נעילת הנעל לא רק הופכת את האישה לנעלה במובן של התייצבותה במקום של אובייקט התשוקה, אלא היא גם מלווה בפעולה של נעילה, כלומר, במניעה ובהסתרה. נשאלת השאלה, מה בדיוק מסתירה האישה מבעלה? האישה אמורה להופיע בפני בעלה אחרת

משהיא מופיעה בפני שאר הגברים. במובן זה, בעלותו של הבעל מתמצה בראש ובראשונה בבעלות על המבט. הבעל מתייחד משאר הגברים בדיוק בכך שמבטו הוא היחיד שיכול לראות את גוף אשתו בעירומו הפרטי. הבעל הוא זה שמורשה לראות את הגוף הממשי של אשתו, העירום במלואו, כפי שהוא מופיע במרחב האינטימי של הזוגיות, שבו כל המחיצות אמורות ליפול וכל המנעולים להיפתח. מכאן אפשר להסיק, כי בנועלה את הדלת, האישה מסתירה מבעלה את עובדת התייצבותה כאובייקט תשוקה, כלומר, את הופעת גופה בעירומו הציבורי, המכוון למבט של הגבר האחר.

כך נחשפת הזיקה בין שני מופעי הגוף הנשי: הופעת הגוף הנשי במופעה הציבורי כאובייקט תשוקה היא בעת ובעונה אחת גם הסתרת ממשותו המופיעה במרחב הפרטי. אם כן, טענה (3) קשורה קשר הדוק לטענה (4): נעילת הנעליים מציבה את הגוף הנשי במרחב הציבורי ובד בבד מעלה אותו למעמד של אובייקט תשוקה. בה בעת, היא גם גורמת להסתרת הגוף הממשי, זה שאינו טעון בתשוקה כפי שהוא מופיע בפני בעלה במרחב הפרטי. מכאן אפשר להסיק, כי נעילת הנעליים, חושפת את גוף האישה כאובייקט תשוקה נעלה ובה בעת גם מסתירה את ממשותו.

פרויד: הסצנה הפטישיסטית

בטענה זו יש כדי ללמד על מקור קסמן של הנעליים. כפי שראינו, הנעליים מרוממות את הגוף למעמד של אובייקט תשוקה ובה בעת גם מסתירות את ממשותו. תכונות אלו הן תכונותיו של הפטיש בהקשריו השונים. הבה נתעכב על נקודה זו: הפטיש הוא דבר מרומם הזוכה להערצה ולסגידה. הערצה וסגידה אלו נובעות מכך שהוא קשור בדרך כלשהי למשהו אחר וגדול ממנו. הפטיש כמו נתון בזיקה של החלפה לאותו דבר אחר וגדול, בשמשו מעין נציגות שלו בעולם הזה. ואולם בהחלפתו את אותו דבר אחר וגדול, בה בעת הפטיש גם מסתיר אותו.

כך בדיוק יש להבין את הפטיש בהקשרו התיאולוגי, הלוא הוא צלם האל: הצלם לסוגיו נחשב לדבר מרומם בדיוק במובן זה שהוא נתון בזיקה של חילופיות לאלוהות, בשמשו כנציגה החומרי עלי אדמות. אך בעודו מחליף את האלוהות, הצלם גם מסתיר אותה, ויש שיאמרו שבכך אף מבזה אותה. זה מקור ההתנגדות של היהדות לצלם. החלפת האלוהות בצלם שוללת ממנה את הממד המופשט שלה. במובן זה, הצלם נחשב לאידוליזציה בזויה של האלוהות. על ביזוי אידולטורי זה מושתת סיפור עגל הזהב: משה עולה להר סיני כדי להתייחד עם האל ולחזור משם עם לוחות הברית, בעוד העם מתכחש לאלוהות המופשטת ומעדיף על פניה

2. John Berger, *Ways of Seeing*, London: British Broadcasting Corporation, 1972.

3. עוד על אולימפיה של מאנה, ראו: אפרת ביברמן, סיפורי בדים: נרטיב ומבט בציור, רמת גן: אוניברסיטת בר אילן, 2009, עמ' 130-134. ראו גם: דרור פימנטל, "הריב של הרב", פרוטוקולים 22, ירושלים: בצלאל, ספטמבר 2010.

את הצלם המזוהב.⁴

כך בדיוק יש גם להבין את הפטיש בהקשרו המרקסיסטי: בפתח הקפיטל, מרקס מדבר על הממד הקוויזי-מטפיזי של הסחורה, שאותה הוא מדמה לבול עץ שראשו נעוץ בשמים. ברי שהסחורה היא דבר מרומם ונחשק. הסחורה – ובכלל זה הנעליים, בין שרוכשים אותן בחנות בין באינטרנט – היא אובייקט התשוקה הנשגב של העולם הקפיטליסטי. אך מהי בדיוק הסחורה? האם היא רק הדבר החומרי שנועד לספק צרכים אנושיים, בסיסיים או לא בסיסיים, או שמא יש משהו מעבר לחומריות שלה שכמו מרחף מעליה, והוא המקור האמיתי של התשוקה אליה? הניתוח של מרקס מראה כי כשאנו רוכשים סחורה איננו משלמים על הדבר עצמו אלא על העבודה שהושקעה בו. אם כן, מעל לסחורה עצמה מרחפת הישות המופשטת, הקוויזי-מטפיזית, של כוח העבודה האנושי. הסחורה יכולה להיבחן כפטיש בשמשה גילום חומרי של כוח העבודה הנתון מעבר לה. במובן זה, חילופי הסחורות אינם מבטאים זיקה בין דברים אלא בין אנשים. הם משקפים דרך החומר את יחסי הייצור הקיימים בחברה. זה גם בדיוק הדבר שהסחורה מסתירה. שוק הסחורות הקפיטליסטי מסתיר מאתנו את העובדה שהוא גילום חומרי ליחסי הניצול בחברה. בכך הוא מבקש לנטוע בנו את האשליה כי מקור התשוקה שלנו לסחורה נעוץ בדבר עצמו ולא במה שמעבר לו.⁵

כעת יש לתהות מה בדיוק מסתיר הפטיש בהקשרו הפסיכואנליטי. במאמרו "פטישים", פרויד מסיר את הלוט מעל הפטיש.⁶ מדובר בתופעה אנושית מזרה של התכוונות האנרגיה הליבידינלית לחפץ דומם במקום לגוף החי. כיצד מתרחשת החלפה זו ומה המניע שביסודה? כדי לברר שאלות אלו, עלינו לשוב למה שמכונה הסצנה הפרמורדיאלית של הפסיכואנליזה. זו הסצנה שבה הילד נתקל לראשונה בגוף הנשי העירום, ובייחוד באיבר המין הנשי. מאחר שהיתקלות מסוג זה מתרחשת במרחב הביתי, אפשר להניח שהילד נחשף לגוף העירום של אמו או אולי של אחותו. היתקלות זו יוצרת "בהלה", בלשונו של פרויד, המשותפת לכל מי שהוא בבחינת יצור גברי, כדבריו. רוב הגברים מצליחים להתגבר על בהלה זו, ובכך מתאפשרת התמקמות האישה כאובייקט מיני נסבל עבורם. אך ישנם מי שמצליחים להתגבר

עליה רק בסיוע מנגנון הגנה. כדי לחשוף את המכניזם של מנגנון ההגנה הזה, קודם כול יש לתהות על מקור הבהלה שמעוררת ההיתקלות באיבר המין הנשי. פרויד קושר בהלה זו לבהלה המשחרת לפתחו של כל גבר, הלוא היא בהלת הסירוס. עד כה הניח הילד כי לא רק הוא, אלא כל אחד, ובכלל זה גם נשים, מצויד באיבר מין גברי. הנחה זו מתנפצת למראה הגוף הנשי נעדר הפין, והתנפצות זו היא שמעוררת את הבהלה הגדולה. הילד מסיק כי העדר הפין בגוף האישה נובע מסירוסו בידי האב. בהינתן העובדה שהאב סירס את האם, על אחת כמה וכמה הוא יכול לסרס גם אותו. אם כן, הבהלה היא תולדה של חרדה משתקת, שמא הסירוס שהיה מנת חלקה של האם או האחיות יהיה גם מנת חלקו של הילד עצמו. טענה זו של פרויד נסמכת על ההנחה כי ההבדל בין המינים מתמצה בשאלת הבעלות על הפין. הגבר הוא זה שבבעלותו פין, ואילו האישה חסרה אותו. כך, הנשיות אינה נחשבת כקטגוריה בפני עצמה אלא מוגדרת על דרך השלילה מן הגבריות. להיות אישה משמע להיות לא-גבר במובן של העדר פין. פרויד מנסה בכל זאת לחשוב את הנשיות כקטגוריה בפני עצמה, בטענה כי לאישה יש מעין פין קטן, הלוא הוא הדגדגן. בדרך זו, ההבדל בין המינים מנוסח במונחים של גודל: בבעלות הגבר פין גדול, ואילו בבעלות האישה פין קטן. כך הנשיות נחשבת כגבריות בזעיר אנפין, תרתי משמע. אך גם כאן הדיון בנשיות נעשה אגב שימוש בקטגוריה הגברית של הפין. כלומר, שוב חזרנו לנקודת ההתחלה, שבה הנשיות אינה קטגוריה העומדת בפני עצמה. לכך עוד נשוב.

התגובה הראשונית של הילד לנוכח העדר הפין בגוף האישה היא ההכחשה. ראשית, יש לעמוד על ההבדל בין הכחשה להדחקה, שפרויד מתעקש עליו, ולשיטתו, הוא עומד גם ביסוד ההבדל בין הפסיכזה לנוירוזה: ההדחקה היא של הדחף, וככזו ממוקמת בשדה של הסובייקט. ההכחשה היא של המציאות, וככזו ממוקמת באמצעות היווצרות נקודת עיוורון ברשתית העין, החוסמת את שדה הראייה, הלוא היא הסטוקומה.⁷ פרויד שואל את המונח מעמיתו הפסיכיאטר הצרפתי רנה לאפורג (Laforgue), שהיה נתון עמו בחליפת מכתבים. דומה שהשימוש במונח סטוקומה הוא סטוקומטי בעצמו: פרויד אינו מציין את שם הטקסט של לאפורג שהמונח לקוח ממנו, אלא רק את שנת ההוצאה שלו (1926). הטקסט של לאפורג גם אינו

4. עוד על הצלם בהקשרו התיאולוגי, ראו: Jean-Luc Marion, *The Idol and Distance: Five Studies* (trans. Thomas A. Carlson), New York: Fordham UP, 2001.

5. Karl Marx, *Capital: A Critical Analysis of Capitalist Production* (trans. Samuel Moore & Edward Aveling), [ed. Fredrick Engels], London: George Allen Unwin LTD, 1887, pp. 41-56. עוד על הסחורה כפטיש, ראו: Slavoy Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, London: Verso, 1989, pp. 11-55.

6. זיגמונד פרויד, "פטישים", בתוך: מיניות ואהבה, תל אביב: עם עובד, 2002, עמ' 195-200.

7. יש לשער כי מונח הסטוקומה הוא מקור מושג הכתם (Spot) של לאקאן, המפותח במסגרת התיאוריה שלו על המבט. ראו: Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* (trans. Alan Sheridan), Harmondsworth: Penguin Books, 1977, pp. 67-109.

מופיע ברשימה הביבליוגרפית. נוסף על כך, פרויד כמו מתכחש לרלוונטיות של המונח לדיונו בפטישיזם, אך בה בעת מציב אותו במרכז.⁸

אם כן, בהלת הסירוס יוצרת נקודת עיוורון בשדה הראייה – סטוקומה – בדיוק במקום שבו איבר המין הנשי מתייצב לנוכח המבט. הליך סטוקומטי זה מלווה בהליך של "אמנזיה טראומטית": הרושם הטראומטי של איבר המין כמו נמחק, כשאת מקומו תופס הרושם החזותי, הקודם לו. מדובר בתהליך של החלפת רשמים, שפרויד מתאר בסיוע מונחים הלכותיים ממשורת המחשבה האמפריציסטית מבית מדרשם של לוק ויום. הרושם הטראומטי (להלן רושם #2) נמחק בהליך הסטוקומטי, ואת מקומו תופס הרושם שקדם לו בסדר התפיסה (להלן רושם #1). ניתן לומר שרושם #1 ממלא את החלל החזותי שהותירה מחיקת רושם #2. רושם #1 כמו מולבש על רושם #2 ובכך כמו מסתיר את התוכן החזותי שמגולם בו. זה רושם שקרי בעליל, שכליכולו הכחשה, שאינו מגלה את המציאות אלא מסתירה מן העין.

הליך זה של החלפת רושם #2 ברושם #1 מוליך אותנו הישר לנעליים: לשיטתו של פרויד, סדר התפיסה הוא שקובע איזה רושם יתפוס את מקום רושם #2 המוכחש. הוא משווה לעיני רוחו מצב שבו מבט הילד נע מלמטה כלפי מעלה עד שהוא מתייצב לנוכח איבר המין הנשי. כך, הדבר הראשון שבו ייתקל המבט הוא הנעל. הרושם התפיסתי של הנעל הוא שישמש בתורו כרושם #1, שיחליף את רושם #2. באותו האופן יכולים לשמש גם רשמי כפות הרגליים או הגרביים, שיכולים אף הם להחליף את הרושם המוכחש. אם מדובר במבט המכוון היישר לאיבר המין, הרי שעל פי סדר התפיסה, הרושם הקודם לרושם המוכחש יהיה הרושם של הלבוש התחתון לפני הסרתו – תחתונים, ביריות וכן הלאה. אפשר אף להעלות על הדעת מצב שבו המבט נע מלמעלה כלפי מטה. או אז ישמשו רשמי הראש והפנים – השער, האוזן, השפתיים – כרשמים הראשונים, שהרושם המשני יוחלף בהם. טענה זו יש בה כדי להאיר את הדוגמה שפרויד מביא בפתח מאמרו, של הצעיר שפיתח יחס מיוחד לברק הקורן מהאף. במקרה זה, רושם האף הוא שהחליף את הרושם המוכחש.

שער הערווה הוא מקרה מיוחד, שכן הוא משמש סוג של סטוקומה טבעית, הניצבת בתווך בין המבט לערווה עצמה, ובכך חוסמת את הגישה החזותית הישירה אליה. במקרה זה, אין פער זמנים בין קליטת הרושם הראשוני של שער הערווה

8. לאפורג הוא שהשתמש לראשונה במונח במאמרו "סטוקומה והדחקה". שורש הוויכוח שלו עם פרויד נעוץ בשאלה אם הסטוקומה אכן שייכת לסדר ההדחקה. לשיטתו של פרויד, הסטוקומה אינה סוג של הדחקה אלא שייכת להכחשה, שכן היא שוללת את המציאות ולא את הדחקה.

לקליטת הרושם המשני של הערווה עצמה, וגם אין החלפה של הראשון באחרון. השניים כמו נקלטים בבת אחת, כשהראשון מסתיר את האחרון. אך גם כאן חלה החלפה של הרושם הראשוני בדבר המקביל לו מבחינה חזותית, כמו הפרווה או הקטיפה, שאינו קשור אליו על פי סדר התפיסה אלא על פי סדר הדמיון.

החלפה זו של רושם אחד באחר מלווה בהתקה ליבידינלית: הליבידו המשוקע באיבר המין הנשי מותק לדבר המחליף והמכסה אותו, יהא זה האף, התחתונים או הנעליים. עם הזמן מתקבעת התקה זו, עד שהדבר המקורי נשכח והתחליף מתקבע במקומו כאובייקט התשוקה. התקה זו יכולה להמשיך ולהתקיים באין מפריע, שכן היא סודית וחשאית וגם אין עליה איסור חברתי מפורש. אם כן, זה הפטיש בהקשרו הפסיכואנליטי: הפטיש הוא דבר, בין שהוא שייך לגוף עצמו כבמקרה האף, בין שהוא נלווה לגוף כבמקרה הנעליים, אשר טעון באנרגיה ליבידינלית שנקנתה בחלפת אובייקט התשוקה המוכחש אגב הסרתו.

אפשר לצרף אפוא את הפטיש בהקשרו הפסיכואנליטי לפטיש בהקשרו התיאולוגי והמרקסיסטי. בשלושת המקרים, הפטיש – "פרוורסיה של החלפת איבר בחפץ" בלשון דרידה⁹ – מקיים את אותה הלוגיקה ממש של דבר שמעמדו המיוחס נובע מהיותו תחליף לדבר אחר וגדול ממנו. בשלושת המקרים, לא זו בלבד שאותו הדבר המיוחס מחליף את הדבר האחר והגדול אלא הוא גם מסתיר אותו, בחוסמו את הנגישות החזותית אליו.

אך הבה נעצור לרגע את הדיון כדי לתהות מה בדיוק מסתירות הנעליים. אין להתכחש לכך שלשיטתו של פרויד, עקב הגדרת הנשיות בדרך השלילה, הנעליים אינן מסתירות דבר אלא העדר של דבר, כלומר, את הפין הנעדר מגוף האישה. לפיכך, הדבר שהנעליים מסתירות כלל אינו דבר נוכח, אלא נוכחות של העדר.

הדבר מאלץ את הקורא לדמיין דבר נעדר – הפין – שהוא לב הדיון של פרויד בפטישיזם. דמיונו התכוף יוצר מצב מטריד שבו הדבר הנעדר כמו רוכש נוכחות רפאית לנגד עיניו המשתאות של הקורא. הדבר ניכר בעיקר בבעייתיות הטמונה בהכחשת דבר נעדר: אם הדבר כלל אינו בנמצא, מדוע להכחישו? בעייתיות זו גם משתקפת בדוגמה נוספת שפרויד מספק לפטיש, הדוגמה של מגן האשכים. בניגוד לתחתונים, שיכולים להילבש בידי שני המינים, מגן האשכים נלבש רק

9. אזכור זה של הפטישיזם נעשה בדיונו של דרידה בתפיסת הכתב של אפלטון. הפרוורסיה המדוברת היא של סימני הכתב, שלשיטתו של אפלטון, אינם אמורים להימצא במרחב הזיכרון החי. הימצאות הכתב במרחב הזיכרון יכולה להיחשב כפרוורסיה פטישיסטית במובן זה שהכתב מחליף את זכר האידיאות. שרבו הפטישיזם לדיון בכתב פותח אפשרות למחשבה גם על הכתב, ומכאן על סדר הסימן בכללותו, כעל שם נוסף לפטיש, שאותו יש לחשוב גם בהקשר הסמינטי. דיון זה ייאלץ להידחות להזדמנות אחרת. ראו: ז'ק דרידה, בית המרקחת של אפלטון, תרגום: משה רון, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2002, עמ' 96.

בידי גברים. מדוע שאישה תלבש מגן אשכים אם אין לה בכלל אשכים? בלבישת מגן האשכים בידי האישה, כמו מוקנה מקום לדבר הנעדר מגופה בדמות החלל הפנימי של מגן האשכים. אך אם לאישה אין פין באמת, מדוע בכלל לדבר על סוג מלבוש המקנה לו מקום?

זה המקום להציג את ההבדל העקרוני, שעליו כבר עמד אריסטו, בין העדר לאין. דבר נעדר הוא דבר שפעם היה וכעת אינו בנמצא, וייתכן שישוּב להיות בעתיד. האין הוא דבר אחר לגמרי. האין הוא דבר שלא רק שכעת אינו בנמצא, אלא שגם מעולם לא היה ולעולם לא יהיה. הדבר דומה להבדל שבין עיוורון מולד לנרכש. לעיוור מלידה הראייה נתונה במעמד של אין. כלומר, לא רק שכעת הוא אינו רואה, אלא הוא גם מעולם לא ראה ולעולם לא יראה. ואילו לעיוור מתאונה, לדוגמה, הראייה נתונה במעמד של העדר. כלומר, כעת הוא אינו רואה אך פעם כן ראה וייתכן שבעתיד ישוב לראות.

על פי הבחנה זו, מה אם נניח כי הדבר שהנעליים מסתירות כלל אינו אובייקט של העדר אלא אובייקט של אין. מהו דבר זה, "אובייקט של אין"? זה בדיוק המקום שבו העמעום והגמגום מתחילים, שכן הדבר כמו נותר מחוץ לאפשרות המחשבה והביטוי בשפה. לאמיתו של דבר, אי אפשר לומר שהאין הוא אובייקט. זו סתירה, שכן כל מה שהוא אובייקט הוא בבחינת יש, ולכן אינו יכול להיות אין. אם האין אינו אובייקט, מהו? האין חייב אפוא להיחשב כדבר אחר לגמרי מהאובייקט בפרט ומהיש בכלל. האין הוא דבר אחר לגמרי מהיש, אך עם זאת, נתון עמו בזיקה הדוקה. זאת, מכיוון שאי אפשר לחשוב את האין בלא היש, וגם להפך, אי אפשר לחשוב את היש בלא האין.

אמרנו שהנעליים כפטיש מחליפות ומסתירות את איבר המין הנשי כסמל לנשיות בכלל. הדבר נכון בהחלט. אלא שיתכן שיש לחשוב את הנשיות במונחים של אין ולא במונחים של העדר. למה הכוונה? כל עוד הנשיות נחשבת כהעדר, היא עדיין נחשבת בקטגוריה הגברית של הפין. לחשוב את הנשיות במונחים של אין פירושו להוציא את הפין מהמשחק. יש לחשוב את הנשיות לא מתוך הניגוד הבינארי של נוכחות הפין והעדרו. הנשיות אינה העדר פין. לנשיות אין דבר מכל זה, שכן הנשיות היא דבר אחר לגמרי.

אחת הדרכים לחשוב את האחרות הנשית עוברת דרך הכֹּרָה (Chora), מונח הלקוח מהדיאלוג "טימאוס" של אפלטון.¹⁰ בדיאלוג זה מתנהל דיון בתרומת כל

10. אפלטון, "טימאוס", כתבי אפלטון כרך ג', תרגום: י"ג ליבס, ירושלים ותל אביב: שוקן, תשס"ו. ראו גם: זיליה קריסטבה, כוחות האימה: משה על הבזות, תרגום: נועם ברוך, תל אביב: רסלינג, 2005, עמ' 16-17; Jacques Derrida, "Khora", in: *On The Name* (trans. Ian McLeod), Stanford California: Stanford UP, 1995, pp. 89-127

אחד מהמינים להיווצרות הרך הנולד. על פי המקובל דאז, מועלית הסברה כי הגבר תורם את הצורה ואילו האישה תורמת את החומר, ומצירופם יחדיו מתהווה הרך הנולד. מובן שמובלעת כאן ההנחה בדבר עליונות הגבר על האישה, שכן במסורת של המטפיזיקה, הצורה כפי שהיא נחשבת נעלה על החומר. סברה זו נדחית בדיאלוג בהנחה בדבר קיום דבר נוסף, מעבר לצורה ולחומר, שהוא תנאי להיווצרות החיים. זו בדיוק הכורה, מעין מצע ראשיתי, יסוד יסודי יותר מכל יסוד, הקודם גם לצורה וגם לחומר ומאפשר את המשחק ביניהם. אפשר לזהות את הכורה עם המצע המזין של הרחם, המספק לביצית המופרית בזרע את התנאים הדרושים להתפתחותה לכלל עובר. באותו האופן אפשר גם לדמותה לגרונד, צבע היסוד המונח על בד הציור ומאפשר את משחק הצורות והצבעים המשוחק בו.

הכורה כראשית וכיסוד חומקת מהניגוד הבינארי בין צורה לחומר, ובאותו האופן גם מהניגוד בין נוכחות להעדר. הכורה זרה לניגודים האלה. ובניסוח אחר, ישנו הבדל רדיקלי יותר מההבדל בין צורה לחומר ובין נוכחות להעדר, הלא הוא ההבדל שבין הכורה לבין שני הבדלים אלו, שכמו ניצב ביסודם ומאפשר את היתכנותם. בדיוק משום כך ניתן לקשור את הכורה עם הנשיות במובנה האחר. זו הזרה לניגוד הבינארי בין נוכחות להעדר, ומכאן גם לכל ניגוד בינארי אחר. אחד התרגומים האפשריים לנשיות ככורה יכול להיות האֶמָה, האמה האימהית. הנשיות במובנה זה הופכת לאחד השמות האפשריים לאחרות, הזרה לכל שיום וקטגוריזציה; ובהכללה, האחרות הזרה לכל כלכלה, בהיותה כברת־מיד חומקת מכל אלו.

האם יאה זה מופרך לגמרי להרהר בקיום שני ערכים של נשיות? הנשיות האחת מוצבת בכלכלת הפין הבינארית; הנשיות האחרת היא הנשיות של הנשיות כאמה וכאחרות, שלא רק שהיא חומקת מהניגוד הבינארי בין נשיות לגבריות אלא היא גם מאפשרת את עצם היתכנותו. למעשה, הנשיות האחרת הזאת היא המקור גם של הנשיות וגם של הגבריות. אם כן, לנשיות מופע כפול: היא מתגלמת במין הנשי כניגוד בינארי למין הגברי, והיא גם מספקת את המצע האֶמִי, המאפשר את שני המינים גם יחד. מכיוון שמגורלה של הנשיות במובנה זה לחמוק מכל שיום, לא נותר אלא לכנותה "הדבר", וליתר דיוק: "הדבר הנשי".

הבה נפנה כעת את מבטנו חזרה למבט – מבטו של הילד הניצב מבוהל מול הנשיות העירומה. לנוכח מה בדיוק ניצב הילד? לנוכח מה מופנה מבטו? הילד אינו ניצב לנוכח העדר, העדר הפין כמובן. הילד ניצב לנוכח דבר אחר: הילד ניצב לנוכח הדבר הנשי, לנוכח האֶמָה של האֶמָה. זו התייצבות לנוכח הדבר הבל־ייראה בכבודו ובעצמו, שמולו אין לעשות דבר אלא להליט את המבט. זה בדיוק ייעודה של הסטוקומה, נקודת העיוורון – רטייה – המליטה את הלוט על המבט ומונעת בכך את היחשפותו לבל־ייראה. הסטוקומה תוחלף בתורה ברושם הראשוני – הנעל

שעליה התעכב המבט – שבתורו יוחלף בפטיש, שמכאן והלאה יחצוץ בין המבט לדבר הנשי. אם כן, הסרת הלוט מעל הפטיש מגלה לנו את הפטיש כלוט. בהקשר זה יכולה גם להתבהר תביעת אלוהים ממש: "של נעליך מעל רגליך". אלוהים מצווה על משה להשיל את נעליו במובן זה שהוא מבקש כאן, ורק כאן – אצל הסנה הבוהר – להיפרע מהרטייה הפטישיסטית, החוצצת בין האדם לאלוהיו. הדבר האלוהי מצווה על הסרת הלוט של הפטיש, המאפשרת את ההיודעות הבלתי אמצעית עמו, את המפגש פנים אל פנים, שגם הוא אינו מתממש במלואו, שכן כידוע, האל נחשף במעמד זה רק מצדם האחורי של פניו. במובן זה, התייצבות משה לנוכח הדבר האלוהי אינה שונה מהתייצבות הילד לנוכח הדבר הנשי. כעת יש לתהות: מה לכל זה ולסירוס? לשיטתו של פרויד, הסטוקומה המתגלגלת בפטיש היא הכחשה חזותית לאיום הסירוס, המתעוררת בילד לנוכח היווכחותו בסירוס כביכול שבגוף האם. ובלשונו של פרויד, הסטוקומה שמתגלגלת בפטיש היא "אות ניחוח על איום הסירוס"¹¹. הסירוס נקשר כאן לגוף הסובייקט המביט, שכן לגוף האם, כאובייקט המובט, מעולם לא היה פיו, ומכאן שסירוסו דמיוני בלבד. כלומר, הסירוס כאן נתון במעמד מדומיין (מצד האובייקט) או במעמד של איום עתידי שעדיין לא התרחש בפועל (מצד הסובייקט).

אך מה אם נאמר כי הסירוס אינו דבר מדומיין או עתידי אלא כבר נוכח ממש, לא בגוף של האובייקט אלא במבט של הסובייקט: הסטוקומה אינה מנגנון הכחשה של איום הסירוס שאמור להתרחש בגוף; הסטוקומה היא כבר הסירוס עצמו, כפי שהוא מתבטא בשדה החזותי של המבט. הילד כמו מתבונן בגוף אמו העירום מנקודת המבט של היקום האדיפלי, המכוון בידי הסירוס. במובן זה, הסירוס מופיע בשדה החזותי בדמות רטיית העיוורון הסטוקומטי לנוכח הדבר הנשי, הבל" יראה בכבודו ובעצמו. במונחים של לאקאן, העיוורון הסטוקומטי, כסירוס הנוכח בשדה החזותי, נכפה מצד חוק האב, המסמן באמצעותו את גבול הסדר הסמלי. כך, הבהלה לנוכח הדבר הנשי, שפרויד מדבר עליה, אינה שונה מהבהלה לנוכח הדבר הבזותי, שקריסטבה) מדברת עליה. הבהלה – כמו הבהלה – משמשות אות אזהרה, בבחינת "עד הלום" שעל סף הסדר הסמלי, אשר מעבר לו אין אפשרות קיום לסובייקט כישות מדברת.

היידגר: הסצנה המלנוכולית

העיון בפרויד הראה לנו כי סוד קסמן של הנעליים נעוץ בזיקתן הנפתלת לדבר,

הדבר הנשי כמובן. אך פרויד אינו היחיד הקושר את הנעליים לדבר. זו גם תהיה העמדה שתתברר מהדיון של היידגר בצירוף זוג נעליים של ון גוך. כדי לברר את תוקפה של עמדה מעין זו, קודם כול נידרש לתהות על קנקנו של הדבר ההיידגריאני. לשם כך יש לשנות את הסצנה, וזאת בכמה מובנים. ראשית, יש להעתיק את הדיון מסצנת השיח הפסיכואנליטי לסצנת השיח הפנומנולוגי. בד בבד יש גם לעבור מהסצנה הביתית, שבה מתנהלים חיי המשפחה, לסצנה הציבורית, שבה מתנהלים חיי העבודה.

הסצנה הפרוידיאנית נטועה בהקשר הדומסטי של חיי המשפחה הבורגנית, המתגוררת – אם לא בשכונה שבמרכז העיר, אזי, לכל הפחות, בפרוור מטופח שבעיבורה. עוד ניתן להניח שהילד ייתקל בגוף אמו לאחר שתשוב מעבודתה, תחלוץ את נעליה ותחליף את בגדי השרד שלה בלבוש ביתי. או לחלופין, הוא ייתקל בגוף אמו בשעת בוקר, כשאמו קמה מהמיטה ופושטת את כותונתה, נועלת את נעליה ומתלבשת לקראת יום עבודה חדש. ייתכן אף שהילד ייתקל בו לפני הליכתו לישון בשעה המוסכמת, כשהאם והאב מתלבשים במיטב מחלצותיהם לקראת יציאתם לתיאטרון או לאולם הקונצרטים. לסצנה ההיידגריאנית אין דבר מכל זה, בהיותה נטועה בהקשר של חיי המלאכה, בעיקר מלאכת הכפיים, המתרחשת בסדנאות, בבתי מלאכה וגם בשדה הפתוח.

לפיכך, הנעליים שפרויד מהרהר בהן – שמבטו המבויש של הילד נתקל בהן בטרם ייתקל בגוף העירום – הן נעליים שאפשר לכנותן נעלי ראוהו. אלו הנעליים שנועדו להציג את הגוף במרחב עבודת השרד הבורגנית, בין בלשכת עורכי הדין, בין במשרד הממשלתי בין בחדר הסגל של הפקולטה. לחלופין, הן נועדו להציג את הגוף במרחב חיי התרבות הבורגניים, בתא הצפייה בתיאטרון או במבואת אולם הקונצרטים. הנעליים שהיידגר מהרהר בהן – הניבטות אליו מצוירו של ון גוך – הן נעליים אחרות בתכלית. אלו נעלי העבודה, שנועדו בראש ובראשונה לשימוש. אלו הנעליים שיוכלו לספק מיגון ראוי ולעמוד באילוצי עבודת הכפיים, או במקרה זה, עבודת הרגליים, בין שהיא מתרחשת בסדנה הסגורה בין בשדה הפתוח.

הנעליים בהקשרן הפרוידיאני נחשבות בקטגוריה של הנראות במרחב הדומסטי או מחוצה לו, ואילו הנעליים בהקשרן ההיידגריאני נחשבות בקטגוריה של השימוש (וזאת בלא קשר לכך שמבחינה עובדתית, כטענת סם שפירו, מדובר בנעליים שנעל ון גוך בתקופה ששוטט ברחובות פריז, ולכן אין להן דבר וחצי דבר עם עבודת כפיים). מעבר זה מקטגוריה של נראות לקטגוריה של שימוש אינו רק מסמן של המעבר מהסצנה הפסיכואנליטית לסצנה הפנומנולוגית, אלא הוא גם מסימנו של נתיב ההתפלספות ההיידגריאני בכללותו.

לא זה המקום להידרש למכלול פילוסופיית השימוש שהיידגר מפתח במגנום

11. פרויד, "פטישיזם", עמ' 196.

אופוס שלו הווייה זמן. נאמר רק זאת: כל הוגה ראוי לשמו מתייחד במחשבה על משהו שעדיין לא נחשב, לפחות לא באופן המיוחד שהוא חושב אותו. במקרה של פרויד, זה גילוי הלא-מודע. במקרה של היידגר, זה הגילוי מחדש של ההווייה. מצד אחד, כולנו יודעים במובלע מה נאמר במילה זו, שכן אנו אומרים אותה בכל פעם שאנו אומרים משפט, וזאת מתוקף השימוש ההכרחי באוגד "הוא" או "היא", הנגזרים מהפעול ה.ו.ה., אך מצד אחר, איש מאתנו אינו יכול להנהיר את מוכנה במלואו. אם כן, הדרך היחידה שנותרה פתוחה היא ההגדרה על דרך השלילה. דבר אחד בטוח: ההווייה במובנה ההיידגריאני – שלשיתו, הוא גם מובנה המקורי – אינה ההווייה כפי שנחשבה במסורת הפילוסופית. ההווייה במובנה המקורי היא דבר אחר לגמרי, מכיוון שהיא אינה הסך הכולל של הדברים הקיימים בעולם – מוחשיים ומופשטים, מעשה ידי אדם ומעשה ידי הטבע. ההווייה אינה סך הדברים, מכיוון שאם תיחשב כך – כשק בעל ממדי ענק הכולל בתוכו את כל הדברים כולם – תהפוך גם היא לדבר בין הדברים בעצמה. אין זה המקרה של ההווייה. ההווייה אינה אוניברסל. ההבדל בין הדבר ששמו ההווייה לבין שאר הדברים המאכלסים את העולם הוא הבדל רדיקלי, השונה בתכלית מההבדלים הפרטיים שבין הדברים לבין עצמם. מקדמת דנה, הפילוסופיה, ומאוחר יותר גם המדע, ראו בתבונה כמי שביכולתה להגיע להווייה מבעד לדברים. אך התבונה – וכאן מצטרף היידגר לביקורת הנאורות – כשלה בתפקידה. התבונה כשלה, כי היא מגיעה רק לפני השטח של הדברים ולא לשכבה היסודית, ומכאן גם הסודית, של ההווייה. בסעיף 15 של הווייה זמן, היידגר מציב את אופן ההתכוונות של התבונה, המכונה "לפני היד" (Vor-handenheit), מול אופן ההתכוונות של השימוש, המכונה "בתוך היד" (Zu-handenheit).¹² בבסיס הבחנה זו – שלמעשה, היא גרסתו להבחנה בין תיאוריה לפרקטיקה – ניצבת ההנחה כי האופן שבו הדברים נחשפים לאדם נקבע על פי אופן התכוונותו אליהם. בהתכוונות התבונית, שנעשית בסיוע ההכרה המושגית המרוחקת, הדברים מופיעים כאובייקט הניצב לנוכח סובייקט, המעוצב על פי תבניות התבונה שלו. לעומת זאת, בהתכוונות השימושית והיום-יומית, המעורבת בעולם ומתרחשת בחיי העבודה, ובעיקר בעבודת היד, הדברים מופיעים כחפצים שמישים, כצידוד. באופן ההתכוונות התבוני, הדברים מופיעים כשהם מנותקים מההווייה ומנוכרים לה, ואילו באופן ההתכוונות השימושי, הדברים מופיעים בהווייתם, כלומר מתוך זיקתם להווייה. השימוש – בעיקר השימוש הידני – משמש אפוא

כמרחב חשיפה פנומנולוגי של שכבת היסוד של ההווייה. לא רק חפץ השימוש עצמו, כלומר כלי העבודה, יהא זה הפטיש או המקצעה, נחשף בהווייתו, אלא גם המכלול או העולם שבו הוא נתון. את ההופעה הזאת של הדבר בהווייתו ובעולמיותו, או בקיצור, הדבר בדבריותו, היידגר כורך באלתיאה (aletheia) – השם היווני הקדום לאמת. אם כן, הדבר ההיידגריאני הוא ההווייה במובנה המקורי, הנחשפת במרחב האלתיאה, המתרחש בחיי העבודה של השימוש הידני בדברים.

זה בדיוק הדבר שקוסם כל כך להיידגר בציור של ון גוך. אם כי במקרה זה מדובר פחות בשימוש ידני ויותר בשימוש רגלי. הציור משמש כנקודת עגינה למעבר מהדיון בחיי היום-יום בהווייה זמן (1927) לדיון באמנות בעל מקור מעשה האמנות (1936), בתור מרחב חלופי להופעת ההווייה. היידגר רואה בציור התגלמות חזותית של תיאוריית השימוש שלו. ביכולתו של הציור לגלם את דבריות הדבר השימושי – במקרה זה, הנעליים – שזה בדיוק הדבר שבו כושלות התיאוריות הפילוסופיות המסורתיות מבית מדרשם של אריסטו והאמפיריציזם, המתארות את הדבר כעצם הנושא תכונות מזה וכאחדות של ריבוי הרשמים החושיים המתקבלים ממנו מזה.

אך כאן נוצרת בעיה, הלוא היא בעיית הייצוג: עד כה דובר נעליים ממש, ואילו כאן מדובר בייצוג באמנות. הבה נעקוב אחר הדרך הנפתלת שבה היידגר מנמק את המעבר מהדבר לייצוגו:

איזה נתיב יוביל לגילוי האיכות השימושית של הציוד השימושי?
כיצד נגלה מהו הדבר השימושי באמת? ההליך הנחוץ כרגע חייב
להימנע מכל ניסיון להסבר הטומן בחובו השתבללות בפרשנויות
הרגילות. נוכל להיות בטוחים מפני פרשנות מעין זו אם פשוט נתאר
דבר שימושי בלא סיוע של תיאוריה פילוסופית.

נבחר לדוגמה דבר שימושי מוכר – זוג נעלי איכרים. כלל אין זה נחוץ
להציג נעליים מסוג זה ממש כדי לתארן. כולם מכירים אותן. אך מכיוון
שמדובר כאן בתיאור ישיר, אולי בכל זאת יש מקום לבססו בריאליזציה
חזותית. למטרה זו יספיק בהחלט ייצוג תמונתי. נבחר בציור ידוע למדי
של ון גוך, שצייר נעליים מעין אלו כמה וכמה פעמים.¹³

קודם כול, מוסכם על היידגר שיש לזנוח את הדיון התיאורטי הכושל בדבר דבריות

12. Martin Heidegger, *Sein und Zeit, Gesamtausgabe, 2*, Frankfurt a. M.: V. Klostermann, 1977 (1927), pp. 90-97. דרור פימנטל, *חלום הטוהר: היידגר עם דרידה*, ירושלים: מאגנס, 2009, עמ' 149-165.

13. Martin Heidegger, "Der Ursprung des Kunstwerks", in: *Holzwege*, Frankfurt a. M.: V. Klostermann, 1950 (1935/1936), p. 18 [ההדגשה שלי, ד"פ].

הדבר. תחת זאת, עלינו פשוט לבחון לאשורו דבר שימושי ממש, זוג נעלי איכרים יכול בהחלט לשמש דוגמה לדבר שימושי מעין זה. מצד אחד, אין צורך להשקיע מאמץ מיוחד בהצגתו, שכן כולם מכירים אותו; אך מצד אחר, אולי בכל זאת כדאי להעניק לו "ריאליזציה חזותית" כלשהי, ולשם כך יספיק הייצוג האמנותי. אך מה בדיוק הכוונה במונח "ריאליזציה חזותית"? הצירוף הזה צורם. יתרה מזאת, הצירוף הזה בלתי אפשרי: שהרי "ריאליזציה" משמעה להפוך דבר מדומיין או נחשב לריאלי, כלומר, לממשי. אין ביכולתו של המדיום החזותי לסייע בהליך זה, שכן הוא בעצמו כבר בבחינת ייצוג של הממשי, המערטל אותו מהריאליות שלו. השימוש של היידגר בייצוג אמנותי של דבר שימושי כדרך לברר את דבריות הדבר חותרת אפוא תחת כוונתו המוצהרת לנטוש את העיון בייצוגים הלא-ריאליים של הדבר ולבחון תחת זאת דבר של ממש.

המעבר מהדבר השימושי הממשי לייצוגו האמנותי מנומק בארעיותו של הדבר, שיכול להתכלות עם הזמן. לא רק הדבר השימושי עצמו יכול להתכלות עם הזמן, אלא גם עצם השימוש בו, שכן עם הזמן, תכיפות השימוש תהפוך אותו למוכן מאליו, ולכן לבלתי מובחן מבחינה פנומנולוגית. או אז יידרדר הדבר מחפץ שימושי לחפץ סתמי, ובכך תקהה חשיפת ההוויה המתרחשת בו. לעומת זאת, האמנות מקפידה את רגע השימוש, וכך כמו מנציחה את חשיפת ההוויה.¹⁴ בעת הדיון בציור, היידגר כמו מתעלם מן ההבדל המכריע בין ממשות הדבר השמישי לייצוגו ומדבר על הנעליים שבציור כאילו היו נעליים של ממש. למעשה, הנעליים שהיידגר מדבר עליהן הן ישות היברידית הנתונה בתווך שבין הממשות לייצוג, ומכאן גם בתווך שבין המסומן למסמן וגם בין החומרי לחזותי. הבה נעקוב אחר האופן שבו היידגר מתאר את הנעליים בציור, שהוא מהפיוטיים ביותר שהוציא מתחת ידיו:

כל עוד רק נדמיין זוג נעליים בכלל, או פשוט נסתכל בנעליים ריקות שאינן בשימוש, כפי שהן עומדות שם בציור, לעולם לא נגלה מהי ההוויה הדברית של הדבר באמת. מהציור של ון גוך עצמו איננו יכולים לומר אפילו היכן הנעליים נמצאות. אין שום דבר המקיף את זוג נעלי האיכרים האלה, או שאליו הן עשויות להשתייך – יש רק חלל בלתי מוגדר. אין אפילו רגבי אדמה מהשדה או מהשביל בשדה שנדבקו אליהן, אשר לפחות ירמוזו על השימוש בהן. זוג נעלי איכרים

ותו לא. ועדיין –

מן ההיפתחות האפלה של הפנים הבלוי של הנעליים לוטש אלינו עיניים ההילוך היגע של האיכרה. מן הכבדות המחוספסת לעייפה של הנעליים מפציעה העקשנות הנצברת של גרירת הרגליים האטיות שלה לאורך התלמים האחידים עד זרא, הנפרשים למרחוק, של השדה סחוף הרוחות. טחיבות האדמה ועושרה נחים על העור. הבדידות של שביל השדה לעת ערב מחליקה מתחת לסוליות. הקריאה הדוממת של האדמה, התשורה החרישית של התבואה שהבשילה, והסירוב העצמי הבלתי מוסבר של האדמה, אשר מתגלם בחורבנו של שדה הבור החורפי, מהדהדים כולם בנעליים. דבר זה [זוג הנעליים] חדור בחרדה שאין בה תלונה בדבר ודאות הלחם, בשמחה חסרת המילים שבעמידה פעם אחר פעם ברעב ובמחסור, בחיל לנוכח מיטת התינוק הממשמש ובא, ברעדה לנוכח האיום האופף-כול של המוות. דבר זה שייך לאדמה, והוא מוגן בעולם של האיכרה [...].

אבל עדיין איננו יודעים דבר על מה שחיפשנו אחריו מלכתחילה:

הדבריות של הדבר. ואיננו יודעים דבר כלל ועיקר על מה שאנו באמת מחפשים אחריו, ורק אחריו: העבדותיות של העבודה במוכן של עבודת האמנות.

או שמא למדנו כבר משהו מבלי דעת, בחולפנו, נאמר כך, ליד הווית העבודה של עבודת האמנות?

מה שהתגלה הוא הדבריות של הדבר. אבל כיצד? לא על ידי תיאור והסבר של זוג נעליים הנוכחים בפנינו ממש; לא על ידי דיווח על תהליך הייצור של נעליים; וגם לא על ידי ההתבוננות בשימוש הממשי בנעליים עצמן, המתרחש פה ושם; אלא רק על ידי כך שהבאנו את עצמנו לנוכח הציור של ון גוך. ציור זה דיבר. בסביבת העבודה פתאום מצאנו את עצמנו במקום אחר [מהמקום] שבו בדרך כלל אנו נוטים להיות.

עבודת האמנות אפשרה לנו לדעת מהן נעליים באמת [מהי האמת של הנעליים]. תהא זו הונאה עצמית מהסוג הגרוע ביותר אם נחשוב שהתיאור שלנו, כפעולה סובייקטיבית, שיווה לפנינו הכול מלכתחילה, ואז השליך אותו פנימה לתוך הציור. אם יש כאן בכלל משהו שניתן לשאול עליו, הרי זו יותר העובדה ששהינו מעט מדי בשכנות לעבודה, ושביטאנו חוויה זו באופן גס מדי ועובדתי מדי. אך מעל לכול, היצירה, שלא כפי שנדמה בתחילה, לא שימשה בתור המחשה חזותית

טובה יותר של מה שהוא הדבר. תחת זאת, הדבריות של הדבר מופיעה לראשונה דרך העבודה ורק בעבודה. מה מתרחש כאן? מה יוצא לעבודה בעבודת האמנות? הציור של ון גוך הוא חשיפה של מה שהדבר, זוג נעלי האיכרים, הוא באמת (חשיפה של האמת של הדבר). הדבר הזה מפציע אל האימוסטרות של ההוויה שלו. היוונים כינו את האימוסטרות של הדברים **אלתיאה** (aletheia). אנו אומרים "אמת", ובהשתמשנו במילה זו איננו חושבים יותר מדי. אם אכן מתרחשת בעבודת האמנות חשיפה של דבר מסוים, החושפת מה ואיך הוא הווה, אז יש כאן התְּאָרְעוּת, התרחשות של האמת בעבודה.¹⁵

בין שמדובר בדבר של ממש בין בייצוגו, לא ההתבוננות התיאורטית של האיכרה או של הצופים אלא עצם השימוש הרגלי שלה בנעליים הוא שחושף אותן בהווייתן. אגב זאת, שימוש זה חושף את מכלול העולם האיכרי שהנעליים נתונות בו, על העצב והשמחה, החיים והמוות, הכלולים בו. בציור נוצר אפוא מפתח – שהוא השם הפואטי למרחב האלתיאה – שבו הנעליים מופיעות בדבריותן, כלומר, בהווייתן.¹⁶ אם יש משהו משותף לדיון של פרויד והיידגר בתמת הנעליים, הרי הוא העבודה המפתיעה שבשני המקרים מדובר בנעלי אישה: נעלי האם המתלבשת בדרכה לעבודה אצל פרויד, ונעלי האיכרה המדשדשת את דרכה בשדה אצל היידגר. זה אחד המקומות הבודדים בקורפוס ההיידגריאני שבו ישנה התייחסות לאישה, הגם שהיא אגבית לכאורה. שהרי באותה המידה היה יכול להניח שהנעליים שייכות לאיכר ולא דווקא לאיכרה. הדבר מעיד לא רק על הדחיקת הנשיות אצל היידגר, אלא גם על תופעה רחבה יותר של דסקסואליזציה של ההיושם (Dasein) – האדם – המופיע כנטול מיניות לכאורה.

אך לצד הדמיון המפתיע, עדיין ישנו הבדל ניכר. ההבדל הוא בכך, שבניגוד לפרויד – וזה הדבר שחתרנו אליו כל העת – אצל היידגר הנעליים אינן נבחנות כפטיש.¹⁷ הערכים של ההחלפה וההסתרה, המאפיינים את הפטיש, שבגשנו בדיון הפסיכואנליטי, מוחלפים בדיון הפנומנולוגי בערכים של חשיפה והופעה. כלומר,

הנעליים אינן ניצבות חוצץ כרטייה פטישיסטית בין המבט לדבר. הנעליים הן דרך המלך המוליכה היישר אל הדבר, שבהקשרו הפנומנולוגי הוא ההוויה. באופן זה היידגר מתמקם בעמדה ההופכית לפטישיזם, היא העמדה של המלנכוליה. העמדה המלנכולית שנחשפת כאן היא רק קצה הקרחון של המלנכוליה ההיידגריאנית, המתבטאת בגעגועים בלתי פוסקים לעידן הקדם-סוקרטי בחשיבה היוונית, שם הופיעה ונאמרה ההוויה במובנה המקורי, שאחר כך הושחת לבלי הכר במטפיזיקה, על ההיסטוריה הנפתלת שלה.¹⁸

פטישיזם ומלנכוליה אינם רק עוד שני שמות של סימפטומים, אלא מגלמים גישה הופכית לדבר. בשתי העמדות ניכרת פרקטיקה של הכחשה, אם כי בדרכים שונות. הפטישיסט מקבל עליו את התחליף לדבר, שבמקרה הנדון הוא הנעליים. הוא מתייחס לתחליף הפטישיסטי כאל הדבר עצמו, ובתוך כך מכחיש את עצם קיומו אי פעם של הדבר המקורי או של המקור כדבר. בד בבד הוא גם מכחיש את עצם אובדנו הבלתי נמנע: מכיוון שהדבר מעולם לא היה, הוא בעצם כלל לא אבד. במאמר מוסגר, אפשר לומר כי כולנו פטישיסטים, שכן להיות בן תרבות – כלומר, להיות ממוקם בסדר הסמלי, בלשונו של לאקאן – משמעו לקבל את החילוף שחוק האב מצווה לא בין הגוף לחפץ אלא בין גוף לגוף: בין גוף האם האסור לגוף בת הזוג או בן הזוג.

המלנכולי מתכחש לעצם הכרחיות ההחלפה ודבק בדבר בכל מאודו. מכאן שהוא גם אינו מוכן להשלים עם האובדן ההכרחי של הדבר. לשיטתו, שום דבר לא יוכל להחליף את הדבר. אך הדבר אבוד משכבר – אפירורית. כלומר, הדבר – בין הפסיכואנליטי בין הפנומנולוגי – כבר-תמיד נתון תחת מחיקה, ולכן, במובן מסוים, מדובר בדבר שמעולם לא היה. או בלשונו של מרלורפונטי, מדובר ב"עבר שמעולם לא היה נוכח" נוכחות מלאה, כלומר, נוכחות פשוטה, שאינה אפיריאטית. המלנכולי מעדיף להישאר אפילו בלי ציפור אחת ביד, משום שכל ציפור שיוכל לשים את ידו עליה תהיה רק תחליף לציפור האמיתית, שבה לא חזה מעולם. זו בדיוק הסיבה שפרויד מאבחן את המלנכוליה כיחס פתולוגי לדבר, שכן הוא גורר עמו את הרס הסובייקט.¹⁹

בניגוד פשוט זה היה המאמר יכול להסתיים. שכן יכולנו לומר ששני ההוגים

15. שם, עמ' 18-21 (ההדגשות במקור).

16. עוד על האמנות כמפתח האמת, ראו: דרור פימנטל, **אסתטיקה**, ירושלים: מוסד ביאליק, 2014, עמ' 167-178.

17. ראו גם: פרדריק גיימסון, **פוסט מודרניזם או ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר**, תרגום: עדי גינצבורג-הירש, תל אביב: רסלינג, 2008, עמ' 27-43. ראו גם את דיונו של דרידה בנושא: Jacques Derrida, *The Truth in Painting* (trans. Geoffrey Bennington & Ian McLeod), Chicago: Chicago UP, 1987.

18. עוד בנושא המלנכוליה ההיידגריאנית, ראו: דרור פימנטל, "זהב, אפר, אש, רוח – קיפר ו צלאן", בתוך: גל ונטורה, דנה אריאליי הורוביץ, בן ברוך בליך, נעמי מאירידין ודרור פימנטל (עורכים), **פרוטוקולאז': המוות אמן מגרמניה**, ירושלים: בצלאל, אקדמיה לאמנות ועיצוב, תל אביב: רסלינג, 2011, עמ' 290-311.

19. ראו: זיגמונד פרויד, **אבל ומלנכוליה**, תרגום: אדם טננבאום, תל אביב: רסלינג, 2008.

ניצבים משני צדי המתנס: פרויד רואה בנעליים דבר־ראווה פטישיסטי, החוצץ בין המבט לדבר בהקשרו הפסיכואנליטי, הלא הוא הדבר הנשי. ואילו היידגר רואה בנעליים דבר שמיש, שהשימוש הרגלי בו פותח את הדרך למפתח המאפשר את הופעת הדבר בהקשר הפנומנולוגי, הלא הוא ההוויה. אלא שהדברים אינם פשוטים כל כך, שכן העמדה הפטישיסטית והמלנוכלית – המתבחנות זו מזו על פי הלוגיקה של החילופיות – נתונות בעצמן בזיקה של חילופיות.

הדיסצנה

לקראת סוף מאמרו, פרויד מהרהר בפטיש מטיפוס אחר. מדובר בפטיש דו־ערכי, במובן זה שמלבד גילויי הערצה – כבמקרה הפטיש הרגיל – הוא מעורר כלפיו גם גילויי אלימות. זה בדיוק המקרה של פטיש השער והנעליים הסיניים. כאמור, השער יכול להיבחן כפטיש, שכן הרושם המתקבל ממנו נמנה עם אלו שמחליפים בהליך הסטוקומטי את הרושם הראשוני המוכחש של ערוות האם. אך עבור פרויד, חשיבותו של השער פחותה במידה ניכרת מהחשיבות הרבה שהוא מייחס לתופעה של גזיזתו, החושפת את היחס הדו־ערכי כלפיו: בד בבד עם הסגידה הפטישיסטית לשער, ניכרת באקט של גזיזתו הנטייה הנגדית של הרצון להיפרע ממנו. גזיזת מחלפות השער כמו מתנגדת לתחליפיות הפטיש, ובכך פותחת למבט את הדרך היישר לדבר הנשי. היחס הדו־ערכי ניכר גם במקרה של הנעליים הסיניים, שכידוע, משמשות לעיצוב כף הרגל הנשית לכלל אובייקט תשוקה נערץ במחיר פגיעה אנושה בכף הרגל עצמה: מצד אחד, הנעל כמו מלבה את הסגידה הפטישיסטית לרגל; מצד אחר, היא גם מסבה לרגל נזק רב במונעה את המשך גדילתה הטבעית. בשני המקרים, בד בבד עם הסגידה לפטיש ישנה גם הנטייה להחרבתו. מה אם נבחן נטייה זו כפרקטיקה של הכחשת ההכחשה, או של שלילת השלילה: כאמור, הפטיש הרגיל שולל מן המבט את הגישה הישירה לדבר הנשי, הבל־ייראה בכבודו ובעצמו, באמצעות פרקטיקת ההכחשה של הסטוקומה. אך הפטיש האחר, בד בבד עם הצבתו כאובייקט השולל את הגישה לדבר הנשי, מקיים גם את הפרקטיקה של החרבתו שלו עצמו. אין זו אלא שלילת השלילה שהפטיש עצמו יוצר, שפָּרַי שבחשבון אחרון תאפשר את הופעת הדבר הנשי בפני המבט.

הפטיש מטיפוס זה – שאפשר לכנותו הפטיש השסוע – מכתים את הסצנה הפטישיסטית של פרויד בחותם מלנוכלי. בד בבד עם הכחשת הדבר הנשי, הפטיש השסוע כמו מקיים את האפשרות הבלתי אפשרית של הבטה נכוחה בדבר מבעד לחורבות הפטיש. האוחז בפטיש מעין זה כמו מכיר באובדן הבלתי נמנע של הדבר הנשי, אך בה בעת גם אינו מוכן להניח לו ללכת. הדבר הנשי נלכד אפוא באפרייה

של האובדן שאינו מאבד.

גם אצל היידגר הדברים אינם פשוטים כל כך. לאחר שעמד על האופן שבו הנעליים מכוננות את העולם האיכרי, הוא עובר לתיאור האופן שבו העולם מכוֹנֵן במקדש היווני. מעבר אגבי זה מעולם לעולם הוא מעבר מסוכן, הרה גורל אפשר לומר, שכן מלבד המעבר המדיומלי מציור לארכיטקטורה, ומכאן גם מהעולם המדומיין של הבד לעולם הממשי של האבן, מדובר גם במעבר למישור הפוליטי. העולם הניטרלי לכאורה, נטול המיניות והלאומיות, שהצטייר בציור של ון גוך, מוחלף בעולם ממשי של מקום. מיקום העולם במקום מעורר מיד את שאלת הבעלות על המקום. למי בדיוק שייך המקום, ומה מקור תוקפה של שייכות זו. מכאן ואילך ייצבע הטקסט ההיידגריאני בצבעים לאומניים, שגם הם מסימני ה"מפנה" שחל בהגותו.²⁰

מעבר זה מעולם לעולם דורש הרהור מחודש בשאלת האמת – האמת כאלתיאה כמובן, אותו מפתח מואר המכוֹנֵן עולם. בדיון של היידגר בנעליים של ון גוך, כאמור, האמת מתוארת כמפתח שבו נחשף הדבר בדבריותו, כלומר, מתוך זיקתו להוויה. אפשר לדמות את סצנת האמת להצגת תיאטרון: המפתח יכול להימשל לבמה שעליה מופיע הדבר שנחלץ מהסתרתו, מהחשכה המקיפה את הבמה מכל עבר, ואליה גם ישוב בתום המחזה.

אך ההסתרה אינה שחקן זניח במשחק האמת. להפך. ההסתרה היא מרכיב מפתח של המפתח. למעשה, יצירת האמנות, כפי שהולך ומתבהר בהמשך הטקסט, פחות משהיא מפתח המאפשר את הופעת ההוויה, היא משמשת אתר הופעה לחתך (Riss) המתקיים בין ההופעה להסתרה, ובמינוח האידיומטי של הטקסט, בין העולם לאדמה. יתרה מזאת, ההסתרה אינה נוכחת רק בשולי מרחב האמת אלא אף בתוכו פנימה.

הדברים המופיעים במפתח – לדוגמה, נעליים – יכולים להתייצב לפני דברים אחרים, ובכך להסתירם. דבר אחד מסתיר דבר אחר; דברים מעטים מסתירים דברים רבים; דבר אחד יכול להסתיר את כל הדברים. נוסף על כך, דבר אחד גם יכול להעמיד פנים ולהציג את עצמו אחרת ממה שהוא באמת. ההסתרה המתרחשת במפתח נחלקת אפוא לשני סוגים: הסוג הראשון הוא ההסתרה העצמית: הדבר מסתיר את עצמו ובכך מונע את מופעו האמיתי. זו ההסתרה כהסוואה. הסוג האחר הוא ההסתרה ההדדית: בדומה להסתרות הרשמים זה מאחורי זה אצל פרויד, הדברים מסתירים זה את זה ומכניסים זה את זה אל צל הנראות הפנומנולוגית.

20. עוד על הלאומנות של היידגר וזיקתה לאמנות, ראו: פימנטל, אסתטיקה, עמ' 177; פימנטל, חלום הטוהר, עמ' 191-226.

העליון – באפלה חומה. התייצבות הנעליים בלב הילת האור המוקפת אפלה היא שמהפנטת את מבטו של היידגר, הרואה בה התגלמות חזותית של הופעת ההוויה. אך זה אינו סוף הסיפור של הציור. שכן לא רק שהנעליים מוקפות אפלה, אלא שגם בהן עצמן נפער כתם אפל, אפל אף יותר מהאפלה סביבו, שכמו מנכיח את העדר כפות רגלי האיכרה. כתם זה הוא שנעדר מהדיון של היידגר בציור. אך הוא מופיע אחר כך בדיונו באותה ההכחשה המסתירה, הנוכחת בלב מפתח האמת. במובן זה, הציור של ון גוך מתאר נאמנה את מה שמתרחש באמת במפתח האמת: אמנם הנעליים מוארות באור היקרות של האמת, אך הארה זו מגלה את הכתם שהן נושאות בלבן, המסתיר את האמת. אם כן, מה שמופיע במפתח האמת הוא ההסתרה הסטוקומטית של האמת. מפתח האמת כפי שהוא באמת מכתים את הסצנה המלנכולית של היידגר בחותם פטישיסטי. מה שמתרחש במפתח האמת אינו יכול עוד להיחשב לחשיפה פשוטה, מלנכולית מטבעה, בהיותו מוכתם בכתם הסטוקומטי, הנוכח בציור של ון גוך בדמות האפלה המתגלה בפתח הנעליים הניצבות במפתח.

ועוד לא נאמר דבר על נקבי השרוכים, החודרים לאפלת הנעליים ומפיצים לתוכה את האור הצהבהב.

הדבר מוביל לפרימת ההבדל בין פטישיזם למלנכוליה כמי שניצבים משני צדי המתרס של היחס לדבר. הסצנה הפטישיסטית של פרויד מוכתמת בחורבן הפטיש, המוביל לאחיזה עיקשת בדבר הפסיכואנליטי. הסצנה המלנכולית של היידגר מוכתמת בכתם ההסתרה הסטוקומטי, הנוכח במפתח ובכך מסתיר את הדבר הפנומנולוגי – ההוויה. דומה שהרווח שבין שניהם יכול לשמש כגידול לסצנה שלישית – או ליתר דיוק, דיסצנה – שתטביע את הפטיש בתהומות המלנכוליה ותעווור את המלנכוליה ברטיית הפטיש. ייתכן שבחשבון אחרון, קסמן של הנעליים נובע בדיוק מהתייצבותן ברווח הזה – בבחינת אובייקט מעבר הנתון בין פטישיזם למלנכוליה. באיזה שם ייקרא הוגה מדומיין שוודאי יהרהר יום אחד בדיסצנה זו? לעת עתה, עד שיתברר שמו, הבה נכנהו פרוידגר (Freudegger).

ייתכן מצב שבו השחקן המופיע על הבמה יהיה חמוש במסכה. ייתכן גם מצב שבו, אולי בדרישה לתשומת לב נרקיסיסטית עודפת, יעמוד השחקן בקדמת הבמה ויטיר שחקנים אחרים המופיעים לצדו. לשיטתו של היידגר, ההסתרה במובנה זה היא היא מקור השגגה והטעות.²¹

מכאן עולה כי להסתרה שני מובנים שונים: ההסתרה במובנה האחד, המתקיימת בשולי המפתח, היא בבחינת **סירוב** של הדברים לצאת לאור האמת. ההסתרה במובנה האחר, זו שבלב המפתח, היא בבחינת **הכחשה** (כך היידגר, במילותיו שלו) של הדברים, וזאת בשני הקשריה של הסתרה עצמית והדדית. לאחר שהתייצבו במפתח, הדברים כמו מתכחשים להופעתם בו בין בהסתרה עצמית בין בהסתרה הדדית. ההסתרה כהכחשה אינה פגם באמת. הסתרה זו שייכת לאמת, שלמעשה, נשלטת על ידיה. מכאן היידגר מגיע לניסוח המטריד שלפיו טבע האמת הוא האי־אמת.

ההבדל בין שני מובני ההסתרה מכריע: במובן האחד עדיין נשמרת הבחנה ברורה בין הסתרה לחשיפה, שכן החשיפה נוכחת במפתח האמת ואילו ההסתרה נוכחת בשוליו ומחוצה לו. במובן האחר ההבחנה הולכת ומתפוגגת, שכן כעת מתברר שההסתרה נוכחת לא רק בשולי המפתח אלא גם בתוכו פנימה. הכרה זו במורכבות מפתח האמת כמי שמכיל חשיפה והסתרה גם יחד היא מסימניו של המעבר לשלב המאוחר יותר בהגותו של היידגר, אשר מוביל לעמדה האפוריאטית, שלפיה ההוויה מופיעה בהסתרתה.

אם כן, בלב מפתח האמת ניצבת הכחשה. הדבר הזה נשמע מוכר, כי כבר פגשנו בו בסצנה אחרת – הסצנה הפסיכואנליטית. נקודת העיוורון של הכחשה הסטוקומטית מגיחה שוב, הפעם בלב הסצנה הפרימורדיאלית של הפנומנולוגיה, במפתח המואר שבו מופיעה ההוויה.

איך היינו עיוורים לה עד כה? איך היינו עיוורים לנקודת העיוורון, שהרי היא הייתה נוכחת לנגד עינינו כל אותה העת בציור של ון גוך, בדמות הכתם האפל שנפער בפתח הנעליים הניצבות במפתח. ליתר דיוק, לא כתם אחד אלא שניים: הכתם של הנעל הימנית כמו מוסתר מקצתו בעור הנעל, ואילו הכתם של הנעל השמאלית פעור לרווחה מבעד לשולי הנעל המופשלים לאחור. התמונה העולה מהציור מורכבת אפוא קצת יותר מכפי שתיאר אותה היידגר: הנעליים אכן ניצבות בלב מרחב עגלגל המואר באור יקרות צהוב, המאפיין כל כך את מנעד הצבעים של ון גוך. האור הצהוב שהנעליים ניצבות במרכזו מוקף מכל עבר – ובייחוד בחלקו

21. Heidegger, "Der Ursprung des Kunstwerks", pp. 40-41.