

הסטודיו-הטוב-דיו כמרחב לפיוס בין הדחף הדייוניסי לדחף האפולוני

דברים בהשקה של ספרה "הסטודיו הטוב-דיו" של נונה אורבך - 23 במאי, 2019

גיסי שריג

נונה יקרה, לפני כמה עשרות שנים, כששתינו היינו יוצרות עם חלב על השפתיים, הסטודיו שלך והסטודיו שלי נפגשו לראשונה - אבל שתינו לא ידענו על כך דבר. הרבה זמן לאחר מכן, לפני שנים אחדות, כשכבר הבטנו על עשורים של עבודה, ולאחר שנכנסתי לסטודיו הממשי שלך לשלוח ידי בחומר בפעם הראשונה - הסטודיו שלך ושלי נפגשו שוב. בפעם הזו את כבר ידעת על כך - ועוד איך... אבל אני - בכלל לא. ועכשיו, לאחר שהעמדת בספר החדש שלך תוכנית אדריכלית מושגית מנומקת ומודגמת של הסטודיו-הטוב-דיו - גם אני מתחילה לדעת, ואני יוצאת בזכות חגיגת הספר למסע להבנת הסטודיו "שלנו". אני יוצאת למסע הזה ובאמתחתי הספר, ובו - כמו סימניה יפהפייה שעוברת מפרק לפרק - ההזמנה ששלחת לכל אחת ואחד מקוראיך "ללבוש את הקימונו שלהם" ולהקים לעצמם סטודיו-טוב-דיו משלהם. במהלך המסע אנוח ואחסה בצלם של שלושה אילנות גבוהים: ניטשה, פרימו לוי ואדלר.

נצא לדרך. את מפרטת בספר שלוש פונקציות מרכזיות של יצירה בסטודיו-הטוב-דיו: הצמחה בהקשר חינוכי, החלמה בהקשר טיפולי ויצירה לשמה. אני יוצאת למסע שלי בהקשר היסודי המשותף לשלושתם - היצירה, ואני מבקשת לברר אם אוכל להתיק את עקרונות הסטודיו "שלך" - המציע מרחב של יצירה פיזית בחומרים טקטיליים -- אל מרחב הסטודיו "שלי", שבו אני יוצרת רק במלים, ואפילו לא לשם כתיבה אמנותית - אלא עיונית.

ובכן, זה באמת אפשרי? את, נונה, שמה דגש מרכזי במגוון העצום של החומרים בסטודיו שלך: חומרים עם מרקם, ונפח, וצבע, שאפשר ממש לראות, למשש, להריח, לשמוע; וחומרים אלה פוגשים מגוון גדול של כלים פיזיים ושל טכניקות פעולה. כל אלה מפתים את היוצרת להתנועע עם החומרים ולעשות בהם מעשים. להבדיל, בסטודיו "שלי" רק בעיני רוחי אני

יכולה לראות ולחוש עושר של כלים ושל חומרים ממשיים, והפעולות הממשיות היחידות שבאמצעותן אני יוצרת הן דפדוף, או הקשָה במקשי הפלסטיק של המקלדת.

ההבדל השני בין הסטודיו "שלך" ו"שלי" נעוץ בחומר המילולי: את כמעט מדגישה את שוליותו של החומר המילולי בחוויית הסטודיו שלך, ואילו אני מדגישה כמעט את חינוניותו הבלעדית. הבדל נוסף עולה מהדגשים ששתינו שמות בתהליך היצירה: את מדגישה את האופי ההיולי הלא-מודע של פעולת היצירה בסטודיו שלך, ואילו אני, בסטודיו שלי – את ההמשגה המודעת לעצמה, זו שמבקשת לקרוא את החומר הלא-מודע לסדר, ולרתום אותו לעגלת ההיגיון. אכן, שלושה הבדלים מהותיים ועצומים, אבל כאן – כך אני מבקשת לטעון – הם מסתיימים. כי גם בסטודיו "שלך" וגם בסטודיו "שלי" מתחולל לנגד עינינו המשתאות פלא, שאת קוראת לו "אלכימיה", ובמהלכו אנחנו מתעברות ביצירה שלא העלינו על דעתנו שניצור, שלא ידענו איך תיראה, ומה תאמר כשתצא לאוויר העולם. הספר שלך, נונה, המתאר את הסטודיו שלך, אפשר לי להתבונן מחדש באלכימיה הזו, ולהרהר כאן הערב בקול רם על הסטודיו "שלנו".

נתחיל בכך שהפלא האלכימי המתחולל בסטודיו שלנו נולד בתהליך דיאלקטי לא פשוט, תוך מאבק איתנים בין שני כוחות אדירים המסוכסכים זה עם זה – כי הם מכוונים סימטרית לעבר שני יעדים מנוגדים. במסה הגדולה של ניטשה "הולדת הטרגדיה", הוא מדמה את המאבק הזה למאבק בין המינים, מאבק המרווח אומנם בפיוסים, אבל בפיוסים זמניים בלבד.

מעניין, שלו אפשר היה להתחמק מהמאבק בין שני הכוחות האלה, ולבחור לשתף פעולה רק עם אחד מהם, וללכת רק אתו לכיוון האחד שהוא דוחף קדימה – גם זה לא היה דבר קל כלל ועיקר, כי גם כל כוח לכשעצמו דורש מאיתנו משהו שאנחנו לא כל כך ממהרים לתת: בכיוון האחד – התמסרות טוטאלית והתמזגות עם משהו מעבר לי, ובכיוון המנוגד – ריסון מחמיר ושמירה קפדנית על נפרדות. פרדוקסלית, כמו שנראה בהמשך, רק כשנצליח ליישב את דרישותיהם של שני הכוחות גם יחד, תזכה היצירה לקיום עצמאי מלא.

בואו נתבונן קצת בכוחות האלה. הכוח הראשון מבין השניים הוא הדחף שניטשה קורא לו הדחף הדיוניסי, הבכחנלי של היצירה. כוח זה דורש מאתנו וויתור מוחלט על מודעות לתהליך היצירה, לתוצריו, למחיריו האפשריים וגם לקהל היעד העתידי של היצירה -- וכך הוא מעניק לנו חופש מוחלט מרציונליות ומפכחות. הוא מכונן מצב רגשי-חوشي של אומץ לממש את הכמיהה לפריצה מגבולות העצמי ולהתמזגות עם משהו שהוא לא אני והוא מעבר לי; הוא מחולל אנרגיה לפייס את הערגה הארוטית לסגור כמעט בכל מחיר את הרווח ביני לבין מה שעוד אין לי. זהו מצב בכחנלי שיש בו איכויות של חלום, של ערפול חושים, של שכרון חושים.

כשאנחנו מרשים לעצמנו לשוטט באזור-הביניים הזה -- שבין ה'אין' ל'יש' -- אנחנו יכולים לייצר מציאות אשלייתית שבה אין צורות מוגדרות, מחיצות או גבולות. שם הגבול בין הסובייקטיבי לאובייקטיבי מתחיל להתמוסס, ואנחנו -- הסובייקט היוצר, מתחילים 'להתערבב' עם היצירה שלנו -- עם האובייקט הנוצר, כאילו אנו עצמנו היינו לאחד החומרים בסטודיו. הערבוב הזה יוצר שיחה פנימית, והיא מותירה אחריה עקבות מוחשיים של חומרי-עצמי לא-מודעים-לנו, שכל אחד יכול לראות.

וכך, כשאנו נכנסים לתהליך הדיוניסי בסטודיו-טוב-דיו, הוא הופך למעין פנאופטיקון יצירה מיוחד. אבל הפנאופטיקון הדיוניסי שונה מן הפנאופטיקון של גרמי בנת'אם (1787). הוא לא דורש מן האסיר, הכלוא באלומת אור שממוקדת בו, להיכנע למבטו הנוקב של הסוהר הרואה והבלתי-הנראה שלו. התהליך הדיוניסי בסטודיו-טוב-דיו דורש מאיתנו משהו אחר לגמרי: לרקוד בעירום כאילו איש לא יראה אותנו, לשיר כאילו איש לא ישמע אותנו, או אף לילל, כפי שפרימו לוי מכנה זאת במאמר שלו "על כתיבה מעורפלת". בפנאופטיקון הזה המבט אינו הורס, אלא בונה, וכדי להיבנות ממנו אין צורך להתאמץ לזכור אותו באמצעות התמקדות טוטאלית באחר המביט, אלא להיפך: יש לשכוח אותו בהתמקדות עצמית טוטאלית.

בסטודיו-הטוב-דיו זה אפשרי, כי מבטא של המנהלת שם מיטיב ומצמיח: הוא מעניק ליוצרת בסטודיו את החופש הפרדוקסלי לפרוח תחת מבטא של אחרת. האחרת משמשת כאן לא בתפקיד של סוהרת, אלא בתפקיד של עדה, שמבטא בונה את היוצרת ומשמש לה מראה לכוחות שאולי היא עצמה עדיין אינה מסוגלת לראות בתוכה. מבט חיוני זה גם מראה ליוצרת שמסרים של שיפוטיות, של משימתיות, של דקורטיביות או של תחרותיות לא יעברו את סף הסטודיו, וכך ייווצר מה שאת, נונה, מכנה "מרחב של רשות ללא שיפוטיות..." (125). לדבריה, החופש הזה מאפשר ליוצרת "...להיות לבד בנוכחות זולת משמעותי... היות באינטימיות עם עצמך כאשר מישהי... בוגרת לצדך, מעורבת אך לא מתערבת, אוצרת בקרבה איכות של הרשאה – מותר ואפשר לנסות להיות" (32)... את מתארת איך המנהלת צועדת ליד היוצרת ותומכת בה כאשר היא צופה בעצמה מבפנים וחוקרת ומגלה את המכשולים הרגשיים שעליה להסיר מעל דרכה. (56). כך מעניקה המנהלת ליוצרת הרשאה להפוך לרשות יצירה עצמאית, רשות בעלת סמכות מחברית ליצירה בלעדית ושקטה.

משהתקבלה הרשות ונוצרה הרשות, תוכל היוצרת להרחיק מעליה את גבולות המכשולים שגילתה, והתנגדותה להתמסרות הדינוניסית עשויה להתחיל להתפוגג. או-אז תוכל להפליג הרחק מעצמה, ופרדוקסלית, בה-בעת, גם להיווכח בעוצמתו וביציבותו של מה שאת, נונה, מכנה 'הגרעין הרוחני' שלה: היא תרשה לו להיהרס ולהיכנות שוב ושוב ביצירתה, ובלשונוך, נונה: "...אני יכולה להפליג ולהתמסר לשינויים, לאתגרים ולסיכונים, ועדיין להיות אני..." (53) "...[אני יכולה] להעמיק לתוך היער וללכת לאיבוד, כי בסופו של דבר ימצא האני מחדש, רק עשיר יותר..." (53).

כשהיוצרת נעתרת לקבל את המתנה הזו שהסטודיו-הטוב-דיו מעניק לה, היא יכולה לאפשר לעצמה לחולל מעין סופת יצירה חסרת-מעצורים, אשר בה "תלכלך ניירות", תטיח גושי חמר, תלטף מכחול צרפתי ישן בצבע כחול, תחמם ותרכך גושי פלסטלינה קרים, תגלף חומרים קשים

דברים בהשקה של נונה אורבך – גיסי שריג 5

ותפרום את מרקמם של מארגים הדוקים ונוקשים. להיות מובלת בנתיב הגרעין הרוחני היא איפוא מטרה קריטית של הסטודיו-הטוב-דיו: הוא מפתה אותנו להעז וללכת בעיניים עצומות, ומחזיק בידנו בדרך.

התמיכה המרובדת הזו של הסטודיו-הטוב-דיו לא נוצרת ולא פועלת מאליה, וגם אינה כולה ספונטאנית ובלתי-מבוקרת: מול התהליך הדיוניסי עומדת איתן מנהלת-משתתפת עם יד על ההגה, עם מצפן ועם יעד. היא שליטה והביאה אל הסטודיו את עושר החומרים, הכלים והתהליכים, אשר יפתו את היוצרת לברוא את יצירתה במצב הכרתי דיוניסי. היא אשר ארזה, הציגה והנכיחה אותם במיכלים הנכונים, שיאפשרו לבחור בחומר הנכון בחירה מדויקת. המנהלת, והיא אשר תבין דרך קסם הַדְיוֹנִי שפיתחה למה זקוקה היוצרת כדי שתתמסר לכוח הדיוניסי בתהליך היצירה, ותיענה לו. מבט העדה המיטיב של המנהלת, הוא אשר ילווה את היוצרת החשופה בפנאופטיקון היצירה שבסטודיו, ויהפוך אותו כך ממרחב של פיקוח מאיים למרחב מעברי בטוח ליצירה.

עד כאן הכוח הראשון. הכוח השני שהסטודיו-הטוב-דיו תומך בו מכוון כאמור בדיוק לכיוון הנגדי. ניטשה מתייחס אליו כאל דחף אפוליני – המהדהד את יופיו ותבונתו של אפולו: זהו כוח יופייה האמנותי של התבונה הקרה, הדוחפת לשרוד מול הכאוס של המציאות, ובונה לשם כך מחדש - שוב ושוב - את הגבולות שנפרצו. התבונה המתערבת עכשיו ביצירה מבצרת מחדש את ההבחנות שהתמוססו בין הקטגוריות ובין הצורות; מרסנת, מארגנת וממננת את תוצרי הדחף הדיוניסי, ויוצרת מעין סדר – אף שגם הוא בבחינת אשלייה זמנית בלבד.

הנה דוגמה חיה ליופי התבוני הזה מתחום הכוריאוגרפיה. הכוריאוגרפית ענת דניאלי סיפרה בתוכנית 'המכולה' של איתי מאוטנר (19-05-21) איך בתהליך שיטוט אקראי ברחובות בת-ים במהלך יצירת כוריאוגרפיה מקומית ליצירה שעוסקת בקשר שבין גוף האדם למרחבי העיר ~~של ווילי דורנב~~ ("גופים בחללים אורבניים") היא שמה פתאום לב לא ל"יש" האורבני – גרמי

דברים בהשקפה של נונה אורבך – גיסי שריג 6

מדרגות, ספסלים, קירות, אלא דווקא ל"אין" שחללי ה"יש" יוצרים: לגומחות, לנישות, למקומות הריקים. היא מספרת, שמרגע תבוני זה, שבו שמה באופן מכוון את "יש" ברקע ואת ה"אין" בחזית -- כל חלל ריק ברחוב הפך מבחינתה כלשונה ל"אופציה פואטית, ואפשר היה להתייחס אליה ולראות בה יופי". היופי הזה, שהיא חוותה ויצרה הוא דוגמה טובה לפרי הכוח האפוליני של התבונה.

ניטשה טוען שגם כאשר הדחף האפולוני סופג מפלה קשה מידי הדחף הדיוניסי - סמכותו ויופיו אינם נעלמים, והוא ממשיך לאיים על הכוח הדיוניסי. פרימו לוי, אביר הכוח האפולוני, מזהה זאת כך במאמר שלו על "ההכרה המעורפלת": "עלינו להשלים עם קיומו של מקור אי-רציונלי הפועל בלא יודעים בתוך כל אחד מאיתנו ואפילו להסמיך אותו להתבטא בלשונו שלו (המעורפלת בהכרח), אבל לא לראותו כמקור הביטוי הטוב ביותר או היחיד. ~~אין זו אמת שהכתיבה האונטית היחידה היא זו "היוצאת מן הלב"...~~" (87). נראה שעל אף שפרימו לוי מנסה כאן להאדיר את כוח התבונה האפוליני, הוא נאלץ להסכים עם ניטשה על כך, שמאחורי כל הישג אפוליני מרשים עומד כוח דיוניסי גדול.

אני פונה עכשיו לכוחו של הדחף האפוליני להעמיד יצירה שיש לה קיום עצמאי משלה. כאמור, תוך שכל חומרי היצירה מתערבבים זה בזה בסופה הדיוניסית, מתערבבים בהם גם חומרים מן הסובייקט של היוצרת, ואין לראות איפה היא 'מסתיימת' והיצירה שלה 'מתחילה'. משום כך יש סכנה שהיצירה במצבה זה לא תזכה לקיום של אובייקט עצמאי בעולם שמחוץ לסטודיו-הטוב-דיו שבו נוצרה. אם נלך בעקבות ניטשה, זה יוכל לקרות כאשר היוצרת תמצא דרך לאפשר לדחף האפוליני לעשות מעשה בחומר הדיוניסי, וכך לאחות את הקרע בין שני חצאי האנדרגנוס הזה ביצירתה. את, נונה מתארת את תהליך היצירה הזה כ"..." סוג של אלכימיה: מדובר בערבוב של חומרים, מחשבות, רגשות ותנועות, שמטרתו ליצור סדר חדש. זו טרנספורמציה שבה חומרים פיסיים נטענים במשמעות שהיא קוגניטיבית, רוחנית ונפשית" (49).

לפעולה האפולונית של היוצרת יש איפוא פירות מבורכים, והיא תיטיב גם עם היצירה, גם עם היוצרת, וגם עם הקהל העתידי שלה. המעשה האפוליני, הוא אשר יעניק ליצירה קיום עצמאי ללא תיווך של היוצרת ו/או המנהלת. זה יקרה כאשר היוצרת תעבור מהתמקדות טוטאלית דיוניסית בעצמה, לראיית הצופים הזרים, אשר יחוו את היצירה שלה במישורי זמן ומקום אחרים – מתי שהוא בעתיד, מחוץ לסטודיו-הטוב-דיו.

תפנית כזאת מצריכה מצדה של היוצרת אמפתיה במובן האדלריאני הרגשי-קוגניטיבי של מושג זה. אדלר תופס את האמפתיה כיכולת שלנו להשעות את הסובייקטיביות שלנו, להתחבר לסובייקטיביות של מישהו אחר, ו'לראות דרך עיני האחר, לשמוע דרך אוזניו, לחוש באמצעות לבו'¹. אם נתבונן בתפיסה הזו דרך המושגים של ניטשה, נראה שההישג האמפתי שאדלר מצטט כאן הוא בעצם דיוניסי במהותו, כי הוא מתאר פריצת גבול תפיסתית ורגשית של העצמי והתמזגותו עם אחר. אבל לעניות דעתי, ייחודה של תפיסה זו של אדלר היא, שמעורב בה גם הכוח האפוליני של התבונה. האמפתיה על-פי אדלר הוא תוצר של תהליך הוליסטי סינרגי שאינו רק רגשי חברתי, אלא גם קוגניטיבי. נוכל לייצר אמפתיה כלפי אדם או רעיון זר לנו רק אם נהיה גם מוכנים רגשית וגם מסוגלים קוגניטיבית להמשיג לעצמנו את ההבדל הרעיוני שבין ההתבוננות הסובייקטיבית שלי לבין זו הזרה לנו, להבין את ערכי היסוד שבבסיס ההתבוננות הזרה לנו – וממקום זה לכבד אותה.

בהינתן מבט אמפתי כזה על הצופה העתידי ביצירה, תתאפשר ההפרדה האפולונית ההכרחית שבין הסובייקט של היוצרת לבין האובייקט שיצרה. עתה, בשבתה כמנהלת, תוכל היוצרת להתבונן ביצירה כאובייקט נפרד ממנה, לחוות אותה אמפאתית בעיני רוחה דרך עיני רוחם של הצופים העתידיים בה מחוץ לסטודיו-הטוב-דיו, ולחצוב בה מחדש גם דרך עיניהם ולבם. כך

¹ (הפסיכולוגיה האינדיווידואלית של אלפרד אדלר). וראו נא דיון Adler, 1927/1956/1959:135. אדלר מצטט כאן מדברי הסופר אדוארד שפראנגר.

יוכלו גם הם, ולא רק היא, להשתתף בדיאלוג עם היצירה, וכבר לא יהיה כבר צורך בהבנת ההיסטוריה של תהליך היווצרה, או בידיעה על החומרים הלא-מודעים שמתוכם ובהם פעלה. כשזה יקרה, היצירה תוכל כבר להחזיק את עצמה ולתווך את עצמה בעצמה – ללא תלות בנוכחותה של המנהלת, בעדותה ובהמשגתה התומכת המכילה.

לא רק הצופים ייהנו מברכת העבודה האפולינית הזו; גם היצירה עצמה תתברך בה: בחינת היצירה כאובייקט עצמאי עשויה לאפשר למנהלת להבין את אמירתה של היוצרת מנקודות מבט חדשות, וכך אולי אף להמשיג אותה מחדש, ולזכך אותה עוד יותר. כך יתנהל דיאלוג סינרגי כפול: בין היוצרת לבין עצמה, ובינה לבין מי שישתתפו בעתיד ביצירה שלה.

מי תוכל לנצח על המשימה האקרובטית הזו, אם לא המנהלת? היא, פאם-הטובה-דיה של היוצרת, תגייס את כל משאביה המטה-יצירתיים למשימה האפולינית הזו. את מעידה על כך, נונה, שהמנהלת היא אשת-מקצוע רב-לשונית, היודעת לסנכרן את עולם הרגש שלה ולמזגו עם מכלול עולמות הידע המקצועיים שהיא מביאה עמה אל הסטודיו (36). את מסבירה שכדי לזהות את הרמזים הנסתרים (78) שבבסיס מה שניטשה היה אולי מכנה היופי האפוליני שלה, המנהלת פותחת ארגז כלים גדול ועשיר; ובלשונו, נונה: "הקוגניציה אינה הכלי היחיד שלנו, גם לא הרגש. אנו יכולים להסתייע באלכימיה, באינטואיציה, בפואטיקה, בתחושות הגוף... " (79).

אסיים בהיבט חשוב של הסטודיו "שלנו". קל להבין את האופן שבו קסם הרוורי הזה של המנהלת פועל כאשר היא מְפְנָה אותו ליוצרת שאינה היא עצמה. כשמדובר ביוצרת אחרת, נדמה לי שדי פשוט לְמְנַהֵל לראות היכן יש להרחיק בעדינות את היצירה מן היוצרת, כי מלכתחילה יש למנהלת מרחק טבעי ומקצועי ממנה. באותה מידה גם קל להשאיל מודעות אפולינית מטה-יצירתית ליוצרת אחרת, שעדיין לא הבשילה כדי לייצר אותה, להכיל אותה ולהשתמש בה בכוחות עצמה.

השאלה היא, האם תוכל המנהלת-היוצרת לעשות זאת למען עצמה; האם תדע לשרטט בעצמה את הגבול בינה לבין היצירה שלה, ותצליח להתרחק ממנה כדי לייצר את היופי האפוליני. אל נקל ראש בדבר: אין קל ופשוט כלל ועיקר. יתכן שכאן טמון ההבדל בין סטודיו כלשהו, לבין סטודיו-טוב-דיו. יתכן שרק בסטודיו-הטוב-דיו נמצא מנהלת-יוצרת שהיצירה והמטה-יצירה משמשים אצלה לעתים בנפרד, ולעתים בערבוביה; מנהלת-יוצרת היודעת מתי וכיצד עליה להרחיק את הצד המטה-יצירתי מן הצד היצירתי שבה, ומתי עליה לאפשר לו להשתתף ביצירה. יתכן שרק בסטודיו-הטוב-דיו תנכח במלואה מנהלת המסוגלת לנצח בחוכמה ובאמפטיה על המאבק הפורה בין הכוח הדיוניסי לכוח האפוליני, ולהציע ליוצרת שבה את המשאבים הנחוצים לה גם לפריצת הגבולות הדיוניסית, וגם לכינון המשמעות האפולינית.

זהו, אם כן -- אולי -- הסטודיו-הטוב-דיו שלנו, נונה: המרחב המתוחכם המפתה אותנו לפרום ולמוסס את עצמנו כעוד אחד מן החומרים הכימיים שבעולם, כדי להתערבב בחומרים האחרים שהסטודיו-הטוב-דיו מציע -- ואז להיאסף אל חיקו בחיבוק המרסן אך האוהב שלו – כדי שנחזור בשלום אל מקום חדש ומרגש בעצמנו.

תודה לך, אדריכלית יקרה, על שהמערכת המושגית שבנית לתפארת אפשרה לי לראות

זאת.

שלך, גיסי

מקורות

Adler, Alfred. (1928/1956/1959). "A value expressed through empathy". In: Ansbacher, Heinz, & Ansbacher, Rowena (Eds.). *The Individual Psychology of Alfred Adler* (p. 135-137). NY: Basic Books.

לוי, פרימו. (1996). על כתיבה מעורפלת. *המעורר*, 3, 86-89.

ניטשה, פרידריך. (1985). *הולדת הטרגדיה: מרוחה של המוזיקה והמדע העליון*. תרגום: ישראל אלדד. תל אביב: שוקן.