

על האהבה למושא מושפל: מיניות, מגדר וצילום ברומן 'בעקבות הזמן האבוד'

סיון שטאנג*

הרומן בעקבות הזמן האבוד (*À la Recherche du Temps Perdu*) של מרסל פרוסט הוא בין השאר מסמך תרבותי שיש בו עקבות להשתנות תנאי הקיום הפוליטיים והיחס אל החזותי עם התפתחות עידן השעתוק והופעת הצילום.¹ בחלקו, הרומן הוא גם סוג של תגובה למציאות היסטורית, שבה היה שדה הראייה לזירה דומיננטית של יחסי כוח, משטור ושליטה – גם בספרת המיניות. שיח הצילום ההטרונגי ברומן משקף משהו מניסיונות ההסתגלות להתקבלות הטכנולוגיה החדשה, להשלכותיה ביחס לתנאי הקיום הפוליטיים, ובתוך כך לפוליטיקה ולפוליטיות של הסובייקט המיני.

בתהליכי כינון סובייקטיביות במרחב חזותי המסתמן בשיח העולה מהגרטיב של הרומן עוסקת חוקרת התרבות החזותית מיקה בל (*Bal*) בספרה *The Mottled Screen: Reading Proust Visually*. בל טוענת כי בשביל פרוסט, כמו בשביל רולאן בארת, התצלום הוא "שטוח" והעניין בו אינו שייך למישור אסתטי פשוט, אלא למישור סובייקטיבי – כאובייקט של הצורך ליצירת תפיסות סובייקטיביות חדשות.² בתוך כך, בל מאזכרת תהליכי כינון סובייקטיביות בשיח של הרומן הקושרים יחסים בין מיניות, מגדר וצילום, ביניהם את השיח העולה מהאפיזודה שבה יעסוק המאמר הזה,³ אבל היא מוותרת על חקירת הפוטנציאל הטמון בשדה השיח העשיר והסוגסטיבי הזה ביחס לפוליטיקה-שלה היסטוריה ולהיסטוריה-של הפוליטיקה של המגדר והמיניות בכלל והתרבות החזותית בפרט.

בהמשך לעבודתה של בל אבקש לבחון בדברים הבאים את שיח הסובייקטיביות הנבנה מתוך יחסים בין צילום, מגדר ומיניות במהלך אחת האפיזודות המפורסמות

* המכללה האקדמית בית ברל ומכללת סמינר הקיבוצים.

של הרומן – אפיזודת מונז'באן המופיעה בתחילתו. במהלך אפיזודה זו נזכר המספר בימי ילדותו בקומברה, כשנחשף אל מערכת יחסים בין שכנותיו, העלמה ונטוי (Venutuil) וחברתה. טענתי היא כי השיח באפיזודה זו הוא שיח התנגדות לעקבות משטרי ראייה מודרניים רווחים, פילוסופיים וקליניים, המקדמים מושגי מיניות מהותניים, שהשלכותיהם מקבעות חלוקות תפקידים ויחסי כוח מגדריים היררכיים בספרת המיניות.

את שיח ההתנגדות שלו, אני טוענת, אאתר באמצעות המונחים "מבט מעשי" ו"אירוע של צילום", שאריאלה אזולאי מנסחת בעקבות חנה ארנט.⁴ במקרה הנזכר אין מדובר בהתייחסות אל תצלום ממשי, ועל כן היחסים בין הערכאות "צלם", "צופה" ו"מצולם" מעוצבים במישור הדמיון (של הסופר ושל המספר) ומסתמנים במישור הנרטיב בלבד. באפיזודה הנדונה מופיע פן חלקי של זמן אירוע הצילום – המודוס של האירוע המתקיים בזיקה לתצלום. בזמן הזה מופיעים יחסים בין תצלום (בריוני, דיאגטי, ובכל מקרה – תצלום שאינו מוצג כדימוי חומרי על גבי דפי הרומן) ובין צופיו.⁵

הרומן בעקבות הזמן האבוד הוא כעצם הליכה בעקבות הזמנים (Temps) האבודים, ערב רב של זמנים. אני מבקשת לפסוע, אם כן, בעקבות מישור זמני אבוד אחר כזה, המקופל בשיח של הרומן, זמן הטרוגני של אירועי צילום. אתמקד באחד מהם, המופיע באפיזודת מונז'באן המפורסמת. כדי להבדיל בין מישור זמן האירוע הזה ובין תהליך כינון המבט המעשי במהלכו והזירה הפוליטית בתוכה הוא פועל, יחולק המאמר לשלושה חלקים, המציניים שלושה מישורי זמן הנלכדים באירוע:

בחלק הראשון, שכינתי "פרויד, קאנט, והאינורטיים", אציג נקודות מבט המכוננות את משטר הראייה הנורמטיבי במישור הזמן ההיסטורי. את עקבותיהן אפשר לחלץ בכוח מתוך השיח של הנרטיב או ליצוק בניחות לתוכו: שיח המיניות הנשית הפרוידיאני ושיח הסובייקטיביות הפוליטית הקאנטיאני, המגבילים את הופעתה של סוכנות נשית פוליטית בספרת המיניות, ושיח האינורטיה המגדרית של סוף המאה ה-19 ותחילת המאה ה-20. זה האחרון קידם פתולוגיזציה של זהויות מגדריות ומיניות תוך כדי נטרול הפרדיגמה ההטרנסקוואלית. בחלק השני, "על האהבה למושא מושפל: האירוע של הצילום", אפנה לניתוח מישור הזמן שבו מעוצבת נקודת המבט המעשית באירוע של הצילום הנדון. במהלכו מנהלות העלמה וחברתה ריטואל שאכנה "אהבה למושא מושפל", ובו הן מחללות את תצלום דיוקנו של אבי העלמה המנוח. במישור הזמני הזה נלכדים עקבות השיח (הדיאגטי, אך גם ההיסטורי) של משטר הראייה הנורמטיבי הרווח בספרת המיניות, מעוצבים תנאים לכינון שיח חלופי, נפרצים תחומי שדה הראייה

הממושטר ומאורגנים מחדש. לבסוף, בחלק השלישי, "סוף דבר? אירוע של צילום, לא התום", אעסוק במישור הזמן שבו מעוצבת נקודת המבט של המספר, ועל תפקידה בביסוס הממד הפוליטי של האירוע. נקודת מבט זו נעה לפחות על פני שלושה מישורי זמן: הזמן של נקודת המבט החברתית, שדרכה זיהה את העלמה וחברתה עד בוא האירוע; זמן האירוע, שבו נקודת מבטו מוסבת, וזמן נקודת המבט שלו לאחר האירוע.

פרויד, קאנט והאינורטיים

פרויד וקאנט

כינון המבט המעשי מופיע במהלך האירוע כחלק מזירת יחסי הכוח המגדריים בספרת המיניות, וכדי לאפיין את מהלכיו נפנה לפרויד, המנסח את הקשר בין השפלה לחיי האהבה. על פי פרויד, המעשה של בחירה באובייקט אהבה מושפל הוא חלק מפעילות המנגנון הנפשי של חיי האהבה. במאמריו העוסקים בפסיכולוגיה של חיי האהבה פרויד מציין כי דחף המין צומח מסדרה ארוכה של דחפים, ביניהם הדחף הסדיסטי, שהם חלק מחיי האהבה.⁶ הדחפים האלה כלולים בדחף המין, אך מוכפפים באופן תרבותי לתפקיד הנורמטיבי הבוגר של אברי המין: בעילה, לצורך הולדה. המטרות הפרוורטיות, טוען פרויד, אינן של אקטים מיניים נורמטיביים שאפשר לממש עם הרעיה או אישה מכובדת אחרת.

למרות דחיקת הפרוורטיה לשוליים, פרויד טוען כי בחירה באובייקט מיני מושפל שכיחה בתרבות. מוצאה באיסור על גילוי העריות, כלומר בפיצול בין אהבה למיניות ביחס למושאים הראשוניים: האם והאב. הפיצול הזה בא לידי ביטוי גם בערך שהסובייקט מייחס למושאי. בעוד שההערכה הנפשית שמורה למושאי האהבה, למושאי המיניות ניתן יחס של השפלה, הפותח פתח להופעת יצרים מודחקים בתרבות ומאפשר לכונן סובייקטיביות מינית והתענגות.

פרויד נותן משקל רב לגורמים חברתיים בעיצוב הסובייקטיביות המינית. תקופת ההשהיה, המתקיימת בין שלב הבשלות המינית לתחילת הפעילות המינית, היא תקופה של איסור כפול: איסור על גילוי העריות ואיסור על פעילות מינית (מחוץ למסגרת הנישואין). בתקופה זו מתעצבת הסובייקטיביות המינית, אבל פרויד אינו מתעכב דיו על ההבדלים המגדריים בהבנייתה: גברים מפירים את האיסור החברתי ומפנימים את החופש שבאפשרות לעיסוק בפעילות מינית באמצעות מושאים מושפלים – נשים ממעמד נמוך ונשים שעובדות כזונות. נשים מפנימות את האיסור ואינן מסוגלות בשלב מאוחר יותר להתיר את הקשר בין

מיניות לאיסור. על פי פרויד, מימוש כלשהו של סובייקטיביות מינית נשית יכול להתקיים רק במרחב חשאי, כלומר בחלל הפרטי של חדר המיניות או עם מאהב. אלא שכיוון המבט המעשי מתקיים באירוע במישור נוסף, המישור הפוליטי. על פי קאנט, פעולה פוליטית היא פעולה המונעת בלעדית על ידי סוכן פוליטי, בעל היגיון רציונלי ואמפירי. השקפה זו כוננה את ההבחנה הליברלית בין מעשה פוליטי כמעשה פומבי, תבוני ומונע היגיון מצד אחד, ובין התשוקה הארוטית כמעשה לא אידאולוגי, אישי וחושני מצד שני. קאנט טען כי מעשים מוסריים הם רק אלה הנעשים על פי החוק המוסרי, חוק המעוצב בלעדית על ידי תבונה מעשית, בלא כל קשר לסיפוק או לעונג, והוא הבחין בין דרגה נעלה של עונג – תבונה טהורה שהופכת לתבונה מעשית – ובין דרגה נמוכה של עונג, המכוונת להעצמת העונג עצמו בלבד.⁷ בשביל קאנט, כדי לפעול באופן מוסרי – פוליטית ואידאולוגית – יש להתגבר על התשוקה הארוטית הפתולוגית, מכוונת האובייקט.⁸

אבל למי שמורה הפריוילגיה הקנטיאנית הזאת? קאנט יוצר קישור מפורש בין ה"נשגב" ל"גברי" ובין ה"יפה" ל"נשי" בעודו מציב חלוקת תפקידים היררכית, המקנה עליונות מוסרית להתנסות בנשגב.⁹ סגולתו של הנשגב הזה היא, שהוא עצמאי ונפרד מ"נדיבותה" של ההשגחה העליונה, והוא אינו מושג באמצעות "אינסטינקטים טבעיים", אלא באמצעות ה"חופש אנושי" וההיגיון שמשלים אותו. כלומר, מה שמבדיל בין ה"אדם" ל"טבע", מה שהופך אותו עצמאי ועליון לטבע – הוא הנשגב עצמו. אך חלוקה זו מניחה היררכיה מגדרית: נשיות מזוהה כעיקרון המגיה מהטבע, בעוד שלגבריות יש זכות להתגבר עליו ולהשיג את החוק המוסרי. קאנט מבהיר כי אי אפשר לערב נשים בשאלות הרוח גורל ומשקל; הן משתייכות ל"קהילה ההומנית", אך בתפקיד פסיבי.¹⁰

פרויד וקאנט לא רק מערערים את אפשרות הופעתה של סובייקטיביות נשית בספרת המיניות, הם גם מפיקעים ממנה את הנגישות אל הספרה הנחשבת פוליטית. השיח באפיונודה מתוך בעקבות הזמן האבה, שבה אעסוק כאן, מבנה נקודת מבט שונה, שלא רק מחייבת את אפשרות הופעתה של סוכנות פוליטית נשית בספרת המיניות, אלא גם מסמנת את צורת פעולתה – הפרקטיקה הפוליטית של אותה הסוכנות. במהלך האירוע של הצילום, כשהנערות מחדשות את השיח המתווה את שדה הראייה, הן מטלטלות את מערך הניגודים העולה מהשיח הפרוידיאני והקאנטיאני בין מרחב פרטי לציבורי, בין תבונה לעונג ובין נשי לגברי, ומציבות חלופה.

האינוורסיה

המונח "אינוורסיה מינית" (Sexual Inversion) רווח בשיח הסקסולוגי, הקליני והקליני-משפטי של סוף המאה ה-19 ותחילת המאה ה-20, והתייחס אל תופעת ה"הומוסקסואליות". פרוסט הכיר היטב את השיח ההיסטורי הזה.¹¹ הופעת המילה "אינוורסיה" בבעקבות הזמן האבוד נחקרה רבות מזוויות שונות – נרטיבית, שיחנית והיסטורית. במישור השיח, הקפיצות החדות בין שיח הומופובי להומוארטי ברומן הובילו חוקרים/ות לבחינת מובנו של המונח בתוכו. ככלל, שיח האינוורסיה ברומן לא רק שאינו דומה לשיח הקליני של ההומוסקסואליות שפרויד, למשל, פיתח באותה תקופה, שיח שלא היה מוכר כלל לפרוסט.¹² הוא גם אינו דומה לשיח הקליני של האינוורסיה או ההומוסקסואליות שפרוסט כן הכיר בזמנו.¹³ רולאן בארת מציע להבין את המונח "אינוורסיה" בהקשר של הרומן כמטפורה המונחת בבסיס המבנה שלו.¹⁴ ריברס מודה כי הרומן כולו בנוי סביב המעבר של המספר מ"במה" כלשהי אל האינוורסיה שלה,¹⁵ ופול דה מאן מתייחס לרומן כאל אלגוריה אינסופית העוסקת בשאלת אפשרותה של "קריאה": לא רק של סימנים (הטר/הומוסקסואליים), אלא של טקסט שבעקבות מאיים להפך את משמעותו ומממש את האיום כשהוא מתקפל תדיר לאחור, כלפי עצמו.¹⁶ בעקבות בארת ודה מאן מציע רלף סרקונק לוותר על הצורך לייצב את האמת או את מהות השיח ברומן, הנע בין הקטבים, בין הומוארטיות להומופוביה,¹⁷ מאחר שהתנועה החדה בין הקטבים האלה אינה אלא תוצאת המבנה המהפך של הרומן; הופעת מסמניו של כל קוטב שומטת את הקרקע תחת הקוטב הנגדי וחוזר חלילה, חותרת תחת התייצבותו האפשרית של כל אחד מהם. איב קוסופסקי סדג'וויק, לעומת זאת, אינה מסתפקת בפירוק קוטביות השיח, ומתארת את נסיבותיה האפיסטמולוגיות של החלוקה הומו/הטרסקסואליות ברומן כספקטל המייצג את "שיח הארון" של המספר.¹⁸ עם זאת, בהזדמנות אחרת היא אינה פוסחת על פרספקטיבה נוספת להתבוננות ברומן, חיונית לא פחות, כשהיא מסיטה את העיסוק באפיסטמולוגיה זו לטובת התעכבות על בשורות חתרניות שאפשר בכל זאת למצוא ברומן.¹⁹ דברי סדג'וויק ביחס למונח אינוורסיה, כמטפורה מגדרית במסגרת השיח המורדני על תשוקה חד-מינית, עשויים לבסס את האפשרות לאתר הופעה של בשורה חתרנית כזאת בניתוח האפיונודה של מונד'ובאן:

לא פרוסט, ואף לא שייקספיר של הקומדיות, היו הראשונים שהראו כי בעוד השיוך הזה של מגדר הטרסקסואלי "פנימי" "אמיתי" יכול להחזיק מעמד ארעית כל עוד מדובר בזוגות, כשמרחיבים את הפרספקטיבה למעגלים רחבים יותר של תשוקה, מטאפורת האינוורסיה או הסיפיות הופכת לכוראוגרפיה של פארסה.

ואולם, כל זה לא הפריע למטאפורת האינורסיה להתמיד כנוכחות קבועה בשיח המודרני על תשוקה חרמינית.²⁰

סדג'וויק מזכירה במאמרה כי אחד הדחפים הבסיסיים של המטפורה המגדרית של האינורסיה הוא השמירה על ההטרסקסואליות של התשוקה עצמה, כשאצל פרוסט המטפורה הזאת מופיעה באופן שונה מהקישור הקבוע בשיח המודרני בין מטאפורת האינורסיה ובין "תשוקה חרמינית". כלומר, ברומן האינורסיה מופיעה באישיות "הטרסקסואלית" ו"הומוסקסואלית" גם יחד; לא רק כחלק מהיפוך האוריינטציה המגדרית, אלא גם כחלק מהיפוך האוריינטציה המינית; היא מופיעה גם בהקשר של מה שמכונה "תשוקה חרמינית", הומוסקסואלית, וגם בהקשר של מה שמכונה "תשוקה אל המין הנגדי", הטרסקסואלית. במובן הזה, האינורסיה מופיעה ברומן כמסמן המערער את הנטרליזציה של ההטרסקסואליות של התשוקה ואת השיח ההגמוני ההיסטורי, הקליני-הפתולוגי, שכונן אותה.

במישור נרטיבי, לאפיזודת מונזובאן יש תפקיד מכונן ביחס להמשך חייו הבוגרים של המספר, כמו שהוא מציין כבר במהלכה: "מאוחר יותר יתברר, שעקב סיבות שונות לחלוטין, עתיד וזכרון החוויה הזאת למלא תפקיד חשוב בחיי".²¹ מאוחר יותר מבין המספר כי היה זה מפגשו הראשון עם עולמן של "בנות עמורה", כמו שהוא קורא להן. הוא מזהה אותן כסוג של אינורסיות, שאת דבריהן יש להבין על דרך ההיפוך. כשהמספר חושד באלברטין אהובתו באינורסיה, הוא מציין כי את דבריה יש לפרש בצורה מהופכת מזו שעליה היא מצהירה.²² אינורסיה מתגלה למספר בזמן ה"חיפוש" כתופעה חברתית, ובהדרגה הוא מנסח לעצמו את מובנה, בכחינת תהליך של תנועה מהופכת ביחס לזהות המקור, פיזור לכיוון נגדי, שהשלכותיו יכולות להיות שליליות או חיוביות. כך, למשל, מתייחס המספר לשאלת הציונות באותו האופן שבו הוא מתייחס לשאלת ההומוסקסואליות הגברית. שתי הקהילות מתוארות על דרך "הכתיבה המהופכת": היהודים, כמו האינורסטים, התפזרו, ואין לנסות לאחד ולהתיך את מה שכבר נמצא בתנועה לכיוון אחר, תנועה הפוכה. כשביל המספר, מיצוי הסגולה האינורסית יתקיים רק עם פיזור במסגרת חיי הרוח, בהקמת מרכזים רוחניים, ולא באמצעות חלוקה לאומית-לאומנית, דתית, תרבותית או גזעית.²³

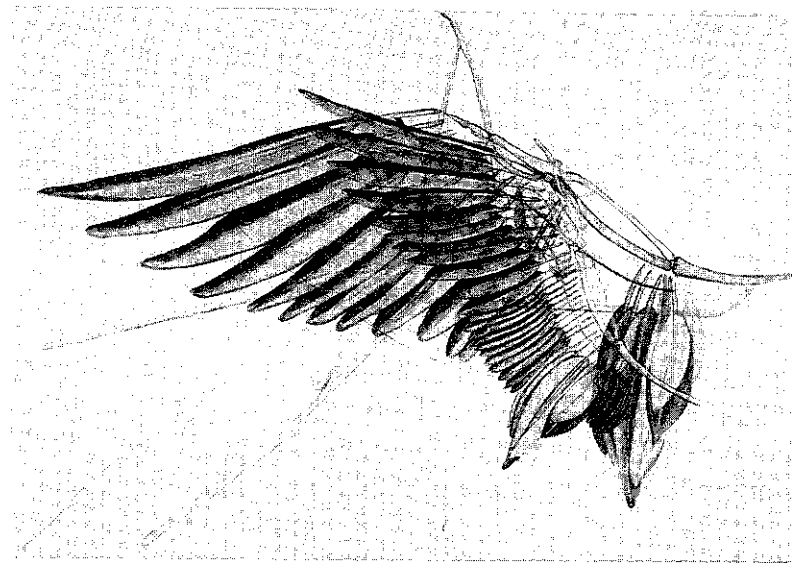
משמעות ההופעה של המונח אינורסיה בהקשר של הרומן כרוכה, אם כן, בערעור הוודאות על אודות מהותה של זהות מינית ומגדרית. אין בהכרח מובן אחד וכיוון אחד לזיהוי האוריינטציה של התשוקה ברומן; לכל הפחות היא מסמנת את חוסר יציבותה והתהוותה המתמדת של זהותה של תשוקה סובייקטיבית. מתוך המובן הזה אבקש לפתוח כאן את קפל הזמן שנושאת בחובה אפיזודת מונזובאן, ולאתר בתוכו את הכוראוגרפיה של מטאפורת האינורסיה המגדרית כפרסה.

על האהבה למושא מושפל: האירוע של הצילום

מבטו של הרואה ואינו נראה — הנמען של האירוע

הגעתי עד ביצת מונזובאן [...] שכבתי בצל ונרדמתי בין שיחי המדרון החולש על הבית, באותו מקום שבו המתנתי פעם לאבי, ביום שסר לביקור אצל מר ונטי. כשהתעוררתי היה כבר כמעט חושך, עמדתי לקום, אבל ראיתי את העלמה ונטי שכמדומה זה עתה נכנסה הביתה [...] ראיתי אותה למולי, במרחק סנטימטרים ממני, באותו חדר שבו אירח אביה את אבי ואשר הסבה אותו לטרקלין קטן לעצמה. החלון היה פתוח למחצה, המנורה דלקה, ראיתי את כל תנועותיה והיא לא ראתה אותי, אבל אילו קמתי והלכתי היו השיחים מתפצצים תחתי, היא הייתה שומעת אותי ויכלה לחשוב שהתחבאתי שם כדי לבלוש אחריה.²⁴

כבר באקספוזיציה שהוא מנסח לקראת תחילת האירוע המספר נותן דין וחשבון על נקודת המבט המוכרת לו לצורך זיהוי הנפשות הפועלות.²⁵ אך בעוד שהוא מעיד כי נקלע אל האירוע בדרך מקרית, הוא גם מעיד כי כבר נלכד ברשת, ומתחיל לאותת על תפקידו כשותף פעיל בתוכו. כשהוא מרמז על בוא ההסבה וההיפוך של מערך נקודות המבט ("אשר הסבה אותו לטרקלין קטן לעצמה") הוא



אילת כרמי, שמן על מיילר, 2011. באדיבות האמנית

מסמן את עצמו, מצד אחד, כנשא נקודת המבט העיוורת של השיח החברתי, השיח והידע של אלה ש"אינם נוגעים בדבר",²⁶ המארגנים את שדה הראייה הנורמטיבי, נקודת מבט שרירותית המזהה את הנערות אך נשארת שקופה, רואה אך אינו נראה, ומצד אחר, כנמען וכנשא של השיח המעוצב במשך האירוע, המארגן מחדש את שדה הראייה הזה.

המבט המעשי – העלמה ונטי, חברתה ודיוקנו המצולם של האב

נתבונן מקרוב ברגעים הראשונים של האירוע, חילול דיוקנו של ונטי האב על ידי בתו וחברתה, פרשה ספרותית מפורסמת ופרובוקטיבית בזמנה, שנות ה-20 של המאה ה-20. ברגעים האלה מסתמן "הזמן היחידאי" של האירוע,²⁷ זמן יוצא מן הכלל – המישור הזמני שבו מכוננות הנערות את נקודת המבט המעשית, כלומר את המעבר שלהן מעמדת האובייקט למבט לעמדת הסובייקט של מבט. בתחילת האירוע מופיע המלחין ונטי המגונה בתצלום, לבוש בכגדי האב האדיפלי, כשנקודת המבט "שלו" מתוארת כהפרעה:

בירכתי הטרקלין של העלמה ונטי, מעל הקמין, היה מוצג תצלום דיוקן קטן של אביה, שברגע הישמע קול גלגלים מן הכביש ניגשה ולקחה אותו בזריות, ואז נזרקה על הספה, וגררה אליה שולחן קטן, שמעליו העמידה את התצלום, כדרך שמר ונטי הניח פעם לידו את דפי היצירה שהשתוקק לנגן באוזני הורי. מיד אחר כך נכנסה חברתה. העלמה ונטי קיבלה את פניה מבלי לקום, שתי ידיה מאחורי ראשה, וזזה לעומק הספה כמו לפנות לה מקום [...]. למרות מידת הקרבה הבוטה והשתלטנית שנהגה בחברתה, זיהיתי את המחונות המתרפסות והרהויות, את מעצורי הפתע של אביה [...]. "אוי! התמונה של אבא שלי מביטה עלינו, אני לא יודעת מי שם אותה כאן, כבר עשרים פעם אמרתי שזה לא המקום שלה". זכרתי שאותן מילים בדיוק אמר מר ונטי לאבי בעניין דפי התווים. דיוקן זה היה כנראה משמש אותן בטקסי החילול, שכן החברה השיבה לה במילים שנשמעו כחלק ממערכת התשובות הליטורגיות: "די, תעזבי אותו במקום, הוא כבר לא פה לכלבל לנו את המוח".²⁸

כשנקודת המבט המושפלת שיוחסה לאב מאיימת להשתלט על מובנו של הריטואל, נגרר דיוקנו אל מרכז החזר, ההופך בימת תאטרון, ובשורת מחוות משפילות שעומדות להחיות לו השתיים, בתו וחברתה, משוכתב המחזה האדיפלי תוך כדי ארגון מחדש של מערך נקודות המבט, ומכאן, משוכתב גם המובן שניתן ליחס החזותי בין העלמה לאביה.

ג'סיקה בנג'מין, העוסקת בספרה כבלי האהבה בשאלת השליטה והכניעה בחיי הנפש, טוענת כי פנטזיות ארוטיות של יחסי כניעה ושליטה מייצגות העברה יוצאת

דופן בחיי הנפש, המבטאת את רצון הסובייקט לקבל הכרה. בנג'מין מכנה אלימות מינית מבוקרת וריטואלית "אלימות רציונלית", ומאתרת את מקורה בקונפליקט הדיפרנציאציה, "הקונפליקט בין הצורך לכסס זהות אוטונומית ובין הצורך לקבל הכרה מהאחר".²⁹ אף שדיפרנציאציה היא משימה התפתחותית המשויכת לילדות המוקדמת, היא צצה מחדש עם כל ניסיון לכינות סובייקט מיני, שכן התשוקה להכרה מונחת בכסיס התשוקה המינית. בזמן כינון הסובייקט של המיניות, אם כן, מובלע פרדוקס: בשביל להשיג זהות אוטונומית יש לקבל הכרה בדיוק מאותם יחידים שבהם תלוי הסובייקט במיוחד. כמו שעמליה זיו מציינת, אחת הצורות להתמודדות עם המתח הזה בין תלות ועצמאות, המופיע בזמן כינון הסובייקט של המיניות, היא אלימות רציונלית.³⁰ האלימות מאלצת את האובייקט להכיר בסובייקט בשעה שהיא מבטאת את נפרדות הסובייקט.

בעקבות בנג'מין אפשר לומר כי העלמה ונטי וחברתה יוצרות ריטואל של אלימות רציונלית, המופנית אל תצלום דיוקנו של האב. לאקאן מפצל את המילה Perversion לשתי מילים נפרדות: Père (אב) ו"version" (גרסה), ומפרש את המושג בדרך זו: פרוורסיה היא גרסה המוצבת אל מול הוורסיה של האב:

"version vers le père".³¹ כך אפשר לומר כי הוורסיה של האב עוברת בריטואל תהליך של פירוק והרכבה מחדש; הנערות מפרידות את השם (ונטי) מהאב (בתצלום) ומייצרות גרסה חדשה: האב נבדל מעצמו, נפרד מעצמו, נפרד מפני הדיוקן שפתאום נראה כי מעולם לא היה ברמותו.

הנערות מצמצמות את הסמל המסמן את דמות האב לכדי אמצעי התענגות פשוט. במרחב הנוצר בגרסה המשולשת – העלמה, חברתה והתצלום – מורד התצלום לדרגה מושפלת: הוא מסומן כאובייקט, וכתנאי לכינון הפרוורסיה: סטייה למישור של התענגות. עם ארגונו המחודש של שדה הראייה הסובב אותן הן מנכסות את עמדת הכוח ומציבות מטרה פרוורטית: אהבה למושא מושפל.

העלמה וחברתה מציבות את תצלום האב כצלע שלישית במשולש ארוטי, וכדבריהן מסיטות את נקודות המבט שזיהתה אותן כאובייקט מושפל ומנסחות תנאים להופעת נקודת מבט פרוורטית, המאפשרת להן לשקם את מעמדן הסובייקטיבי בספרת המגדר והמיניות. בריטואל הזה, ממד החשאיות נשמר ומופר בו בזמן תוך כדי פירוק הניגודים פרטי/ציבורי וגברי/נשי. בתחילה נראה כי הריטואל, הממוקם בבית ונטי, מתרחש בספרה הפרטית. גם המספר וגם העלמה מסמנים את גבולותיו באמצעות החלון והתריסים. אבל עם פתיחת הטקס מתארגן המרחב מחדש. לדברי העלמה:

"זה מזעזע, יראו אותנו"
משיכה חברתה,

"שיראו, זה רק יותר טוב".³²

הנערות, המכירות בצו החברתי של החשאיות, מכחישות אותו בכחירתן להשאיר את הבית פתוח. הריטואל מסתמן כאירוע פתוח במרחב המוכרז ציבורי. החלל הפרטי הופך לנראה, ועם השקיפות נכנסת הספרה הציבורית לתוך הבית. וכך, משהוצבה הכיכר בסלון, מוסבת הפעילות וממוענת לשיח פומבי. הכחשת החשאיות מייצר מצב פרודרטי, המתריס נגד חוק האב, ובו מייצרות הנערות תנאים חדשים להופעתן כסובייקטים מיניים. הזכות הגברית מוכחשת עם הפרת האיסור החברתי והצבת דיוקנו של האב כאובייקט מושפל.

כהקדמה לאפיזודה מעיד המספר על דברי אמו. האם, המשמיעה את קול החברה ואת עקבות משטר הראייה הנורמטיבי, טוענת שוונטי הקריב את חייו למען בתו:

אמרו: מסכן מר ונטי, הוא צריך להיות עיוור מרוב אהבה אם הוא לא שם לב למה שמספרים, ומרשה לבת שלו [...] להכניס הביתה [...] אחת כזאת [...] קשה היה שלא להבין כי הלך ומת משרון לב.³³

קול החברה ("אמרו") רומז לא רק שהעלמה מתרועעת עם נערה מפקפקת, אלא גם שסוג ה"התרועעות" מפקפק:

"מה תגידו על זה! אמרים שהיא מנגנת, ונטי הקטנה, ביחד עם החברה שלה. מפתיע אתכם, מה. שיהיה [...] אחרי הכל זכותה. אני נגד לדכא את הנטיות האמנותיות של הנוער [...] יום ולילה עושים שם מוזיקה במאורה ההיא. מה מצחיק אתכם? מגזימים עם המוזיקה האנשים האלה."³⁴

אמו של המספר לא רק מאשימה את הבת על שפחות או יותר הרגה את אביה; את הנזק היא אומרת במונחי חליפין, אך לחוב לא נקבע אומדן ושיעור:

אמי [...] הייתה נתקפת שברון לב של אמת ומהרהרת בדחילו בשברון לבה המר שבעתיים של העלמה ונטי [...] על שפחות או יותר הרגה את אביה. "מסכן מר ונטי", אמרה אמי, "הוא חי ומת למען הבת שלו, מבלי לקבל את שכרו. האם יזכה לאחר מותו, ובאיזה מטבע? רק היא תוכל לשלם לו כגמולו."³⁵

כלומר, קול החברה אינו מכיר בקיום נקודת המבט של העלמה. מבחינת החברה, העלמה אמורה לחזור על דפוסי התשוקה המיוחסים לאביה. החברה אינה מכירה בעלמה אלא כבתו של ונטי, ואביה, ומכאן גם מזהה אותה כבעלת חוב. פרדוקס הזהות בין הבת לאב מטופל בריטואל שהנערות מציגות.³⁶

בהקדמה לפרשייה נמסר כי העלמה שרויה באבל כבד מאז מותו של אביה (זמן חזרתי). אבלה של הבת מסמן שקיבלה את החוב. באירוע המתואר מסתמנת סטייה מהקונוונציה הזאת (זמן יחידאי). הסטייה מתאפשרת בזכות הדמות הראשית בסצנה, המוצגת תחילה: דיוקן האב בתצלום; והאירוע מתפתח כמשחק מקדים

לריטואל שהדיוקן יוצב במרכזו: מסך התאטרון נפתח כשתריסי החדר נסגרים, לא לפני שחברתה של העלמה מכריזה על המופע: "לירוק עליו? על זה?"³⁷

בהכרזה מסתמנת היבדלות המעוצבת במישור סימבולי: "לירוק עליו" – מתייחס לאב (שהתצלום מייצג) – "על זה" – פונה לתצלום (גופו). ההיגד הזה מסמן את התצלום כאובייקט מושפל ואת תחילת הריטואל הפרודרטי. הנושא המדובר עובר טרנספורמציה: העיסוק באב הנערך נזנח לטובת עיסוק באב כאובייקט; בתצלום. עם המעבר מגוף-שלישי-נערך (האב) לגוף-שלישי-נוכח (התצלום) מסתמן מושא החילול: הזהות בין האב לבת, המתמידה בזמן בזכות קווי דמיון המיוחסים להם, המסומנים במישור החזותי. העונג שהמספר מייחס לעלמה ונטי פורע בזהות החזותית הזאת:

מה שבאמת חיללה, מה ששעברה לתענוגותיה אך עמד כחיץ ביניהם לבינה, היה דמיון פניה לפניו, עיניה התכולות של אמו שהעבירן אליה כתכשיט משפחתי, אותן מחזות של חביבות, שהציבו בין העלמה ונטי לבין סטייה דפוסי מלל והלך מחשבה שלא הלם את הסטייה ואשר מנעו ממנה להכיר באותה סטייה, בהיותה עניין זר עד מאוד לאינספור חובות הנימוס, להן הקדישה את מירב זמנה.³⁸

תצלומו של האב משמש אובייקט לכינון שיח נטורליסטי-שושלת, המניח זהות בין ונטי לבתו (על בסיס ביולוגי) ומאשר את קיומה במרחב החזותי; אימות הזהות בין האב לבת מושג באמצעות מתן יתרון אפיסטמולוגי לפעולת איבר הראייה. ההתענגות שהמספר מייחס לעלמה ונטי פורעת בזהות החזותית הזאת. הדמיון מחולל בשני מהלכים. העלמה מצביעה על הדמות שאליה היא מקושרת, דיוקן האב בתצלום, אך בה בעת מסתמן בה הבדל זמני, המערער את הקשר: העונג הפוקד את הגוף. העונג עשוי להופיע במקום שבו הגוף המרוסן, הנשמע לחובות הנימוס, מפנה לו מקום. הנערות מסמנות את חזותו הזמנית של הגוף המתענג ככזה שאינו זהה, אפילו לא לעצמו, בכל רגע ורגע. קווי השוני הנרקמים תדיר במראיתו של הגוף, הזמניות הגופנית ומופעיה – כל אלה מקבלים מעמד של מסמך אוקסימורוני: הרפנס כמצע של השתנות. מה שמפסיק לחזור, מה שמופר הוא קשר הזהות ההכרחי בין האב לבת על בסיס דמיון חזותי. האובייקט העומד לפני חילול אינו האבל, אלא שקיפותה של נקודת המבט החברתית.

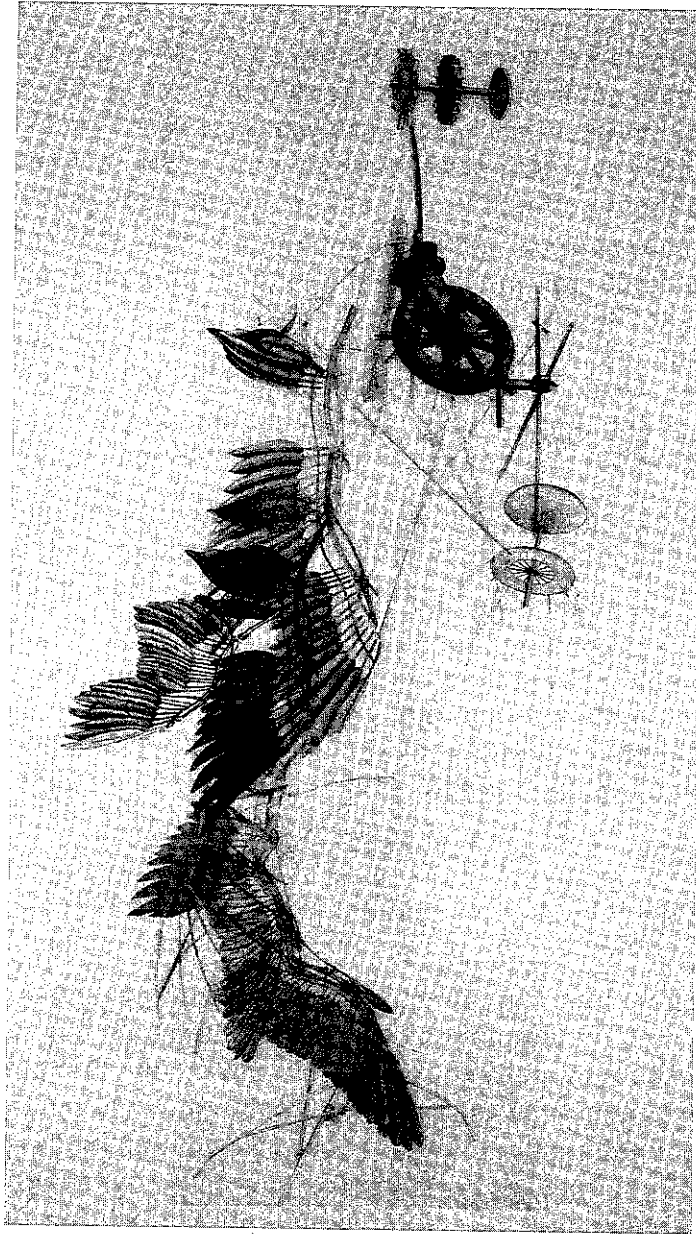
הפקעת שקיפותו של שדה הראייה הנורמטיבי על ידי המבט המעשי מתרחשת במישור נוסף. הדיוקן המצולם, המופיע בבית העלמה כפריט של תצוגה חזותית, מצטרף לשורה ארוכה של אובייקטים – מנטליים, מצוירים, מאוירים, מצולמים, נצפים, מדומיינים – המסמנים הופעה חזותית אנושית. ברומן משמשים לחלופין מסמנים כמו דיוקן, תצלום, תמונה, פורטרט, דימוי ורפרודוקציה להבניית שיח נרטיבי חזותי. המסמנים האלה אינם נבדלים בהכרח על ידי המספר, אונטולוגית,

מבחינה פרקטית, טכנולוגית, היסטורית, מטריאלית או פנומנולוגית. דיוקן מצולם, מצויר או מדומיין, תמונה מנטלית או זיכרון חזותי משמשים כחומרים להבניית המויות שונות במישור דמיוני. עם זאת, ברגע שבו מופיעה הדמות בשדה הראייה ייחשב הנרטיב הקודם כוזב, במקרים רבים, נוכח הוודאות המיוחסת לזהות המופיעה בשדה הראייה. השיח שנבנה באירוע הנוכחי מערער את הוודאות הזאת. במסורות בתולדות האמנות המודרנית המערבית שימשה סוגת הדיוקן אמצעי לזיהוי דמויות מפתח היסטוריות. הדיוקן, העוסק מסורתית בתווי הפנים האנושיים, מתמקד בקבוצת איברים המזוהים עם מושג האנושי עצמו: הגל טען כי העין היא החלון אל הנפש, ופרויד הניח כי מותר האדם הוא השפה.

הנערות מארגנות מחדש את השיח הקושר בין העלמה לאביה על סמך דמיון הנראה לעין, באמצעות קישורו בשורת דימויים חזותיים-מנטליים, שלעין אינם נראים. הריטואל הארוטי שהנערות מקיימות, אגב אלימות סימבולית המופנית כלפי הדיוקן, מיוצר כשהן מקשרות את סוגת הדיוקן בשורת מסמנים המערערים את גבולותיה. הנערות פונות אל דיוקנו של האב באמצעות מסמנים כמו: "זה",³⁹ "קוף מכוער",⁴⁰ ו"תפלוץ זקן",⁴¹ כלומר ראות בו אובייקט חסר תכונות, חיה כעורת מראה ומפלצת באה בימים.

הכוונה היא למהלך אנלוגי לזה שמציע רנה מגריט בציורו *The Treachery of Images*. כחלק מהציור, מתחת לדימוי המצויר של מקטרת גדולה, מגריט מוסיף היגד מילולי, המופיע כחלק מהציור עצמו: "זו אינה מקטרת" (*Ceci n'est pas une pipe*). מגריט אינו רק שואל על היחס בין מסמן למסומן; הוא פותח את הגבולות של סוגת הטבע הדומם בכך שהוא מסמן אותם: אם זו אינה מקטרת, מהי אם כן? כתשובה, מגריט אינו מציב אפשרות אחת. הוא מציב את כולן. ציור הדיוקן נבדל כסוגה מצויר הטבע דומם בכך שהוא עוסק בתקריב, לא של גוף חי אלא של גוף אנושי. אך ההיסטוריה של סוגת הדיוקן מלמדת כי מושג האנושי עבר תמורות רבות, ולפיכך גם מה שנחשב כדיוקן.

בשדה הראייה שהעלמה וחברתה מארגנות מוכחש הדמיון החזותי בין האב לבתו. הנערות מוחקות את פני הדיוקן ודושמות לו מערך משתנה של מסומנים: הדיוקן מועמד לכל תפקיד ולאף תפקיד, נעשה לכל דבר ולאף דבר, עולה ויורד בסולם ההיררכיה התרבותית, האנושית, המגדרית, הגילאית: פני האב נאלמים, נעלמים ומשתנים. במחנות האלה התצלום, המסמן לכאורה קיבוע של רגע בזמן, הופך לחיזיון של זמניות; הדיוקן מקבל תפקיד דלזיאני, של התהוות והיעשות – היעשות אובייקט, היעשות חיה, היעשות מפלצת – או כמו שמופיע במקור, בצרפתית – היעשות אישה זקנה וזוועתית ("vieille horreur"). הדיוקן הופך ממושא פמיניזציה לאובייקט של חוק הריטואל השרירותי. וכך, הדיוקן משמש



אילת כרמי, שמן על מיילר, 2011. באדיבות האמנית

לכינון האינורסיה עם היפוכי האוריינטציה המגדרית: האב מקבל תפקיד נשי, מושפל, הנערות מקבלות תפקיד גברי. אבל הדיוקן משמש גם אובייקט לערעור הנטורליזציה של ההטרנסקסואליות של התשוקה: הנערות פועלות כל הזמן גם ביחס לסצנריו האדיפלי, וכשהן מציבות את האב כאובייקט מיני הן מכחישות את האיסור על גילוי העריות ועל פעילות מינית מחוץ למסגרת הנישואין, ומפוררות את ההיגיון האדיפלי של כינון התשוקה. ההכחשה מקבלת ממד של פרסה: המעברים המהירים בין דימוי לדימוי שומטים את הקרקע תחת המבנה האדיפלי-הסימבולי שהוטמע בדיוקן תוך כדי רחיית היותו מבנה הכרחי.

סוף דבר? אירוע של צילום, לא חתום

יותר לא שמעתי כי העלמה ונטי, לאה, גולמנית, טרודה, הגונה ונוגה, ניגשה להגיף את התריסים ואת החלון.⁴²

לאחר שהעלמה מסמנת את נקודת הסיום של האירוע ומגיפה את התריסים, מבדיל המספר (בכואו לסכם את שאירע) בין נקודת המבט החברתית ובין נקודת מבטו החדשה, המאפשרת לו להבחין בנקודת המבט היחידאית, הסובייקטיבית של העלמה:

אבל, מעבר למראית העין, בלבה של העלמה ונטי – כוודאי לא היה הרוע, לפחות בתחילה, רוע צרוף. סאדיסטיית כמותה היא אמן של רוע, דבר שבריייה רעה בתכלית לא תוכל להיות, כיוון שהרוע לא יהיה חיצוני לה, הוא ידאה לה לגמרי טבעי, אפילו לא ייבדל ממנה; והמידה הטובה, זיכרון המת, חיבת הבת – מאחר שאינם קודש בעיניה, גם לא תמשוך הנאה ודונית מחילולם. סאדיסטים מסוגה של העלמה ונטי הם יצורים סנטימנטליים לחלוטין, טהורי מידות מטבעם, שאפילו תענוגות החושים נראים להם כמשהו רע, כסגולתם של רשעים [...]. לרגע יכלה לדמיין את עצמה משחקת עם שותפה מושחתת במשחקים שהייתה עשויה לשחק נערה שבאמת חוותה על בשרה רגשות ברבריים כלפי אביה המת.⁴³

לאחר שקולפו והוחרבו תווי הדיוקן שרשמה לעלמה נקודת המבט הנורמטיבית – עקבת הסדר והכוח הקליני-המשפטי – המספר ניגש להציג את מה שגילה מבעד להריסות, ומגלה דבר מה אחר שנמצא "מעבר למראית העין", שהיא ציירה. כשהוא מתאר את מעלותיה המוסריות של העלמה הוא מכיר בכך שמושא החילול, ההרס, ההשפלה, שהציבו היא וחברתה לא היה אלא אותה נקודת מבט שהחסירה תבונה ממעשה העונג שלה. כלומר, את עקבות הרעיון הקאנטיאני המובלע בשיח החברתי ביחס למעשה הפוליטי. הנערות מערערות את הניגוד הקאנטיאני בין דרגה נעלה של עונג, תבונה שהורה ההופכת לתבונה מעשית, ובין דרגה נמוכה של

עונג, המכוונת להעצמת העונג עצמו בלבד. המספר מטעים את התבונה המעשית המבנה את נקודת המבט של העלמה, וכך את התבונה הפוליטית שבמעשה העונג שלה. את מעשה העונג הוא מזהה בתור צורה של יצירת אמנות. היום אולי היינו קוראים ליצירה הזאת "פרפורמנס", פרפורמנס שאינו מחכה לאישור – לא של הזירה המוכרת כ"אמנות" ולא של הזירה המוכרת כ"פוליטית".

אם כן, לאחר שחזר מהמסע בעקבות תנועת המבט המעשי, שחילל והשחית את עקבות השיח המקורי שהיה שגור בפיו לצורך זיהוי העלמה, נותן המספר תוקף לחיוניות הריסתו. "האופי ההרסני", כתב בנימין, עומד "בשורה הראשונה של שומרי המסורת",⁴⁴ שאינה מבוססת על עקרון השימור אלא על עקרון ההינתנות למסירה של מה שהמסורת מתעניינת בו. הקריאה ה"שגויה" בתצלום, ההרסנית לכאורה, הורסת את מראית העין של שקיפות; היא נמסרת הלאה לא כדבר מה סגור ומקודש, אלא כדבר מה שהנמען החדש ימסור כחלק משרשרת של שימושים חדשים.⁴⁵ במובן בנימיני זה, כשהנערות קוראת בתצלום באופן "שגוי" הן הורסות את שקיפותה של נקודת המבט החברתית המתבוננת בהן. הן מסמנות ומזמנות את הנמענת של הפעולה שלהן, החברה, אבל אינן מחכות לאישורה. הן מחללות/מחריבות/הורסות את שיח הזהות בין הבת לאב, אבל בכך מחוללות/בונות/מוסרות את זהותה מחדש.

אף שהמספר נקלע אל האירוע במקרה, הוא מוסב להיות שותף פעיל בתוכו. כשהנערות מסמנות את נקודת המבט החברתית הנורמטיבית הוא נגרד לאייש אותה, לדווח עליה או למסור אותה. כך, כשהוא עובר לתפקד בו בזמן כנשא של אלה ש"אינם נוגעים בדבר" וכנמען של האלימות הרציונלית שמפעילות הנערות, נקודת המבט שהוא מאייש עוברת הסבה: מנשאית של השיח החברתי (לפני האירוע) שהוכן כאובייקטיבי, לנשאית של השיח החברתי (אחרי האירוע), שהתגלה כשרירותי, וסובייקטיבי. עם זאת, גם לאחר שהעלמה מסמנת את סופו של האירוע ומגיפה את התריסים, נקודת המבט החדשה של המספר אינה מיוצבת סופית: המספר נשאר נדהם מהמצב שאליה הוא נחשף. הוא מוסר אותו אך אינו חותם את מוכנו. הוא ימשיך לעבד ולחת לו מוכנים שונים במשך חייו. הוא נעשה שותף פעיל באירוע הצילום, אבל גבולותיו של האירוע הזה ישארו פרומים, יעובדו מחדש במסגרת מישורי זמן שעוד יבואו במהלך הנרטיב בהמשך. דווקא משום כך מקבל האירוע מובן פוליטי.⁴⁶

בתאטרון האכזריות הפרוסטיאני, אהבה לאובייקט מושפל היא פעולה בריטואל של כינון סובייקטיביות מינית נשית. התצלום מקבל תפקיד מרכזי בכינון המרחב הפרוורטי, שבו משנות הנערות את פני הדיוקן ואת מעמדן כסובייקטים מיניים: המבט המעשי, הסדיסטי, שהן מכוונות, הנותן לדיוקן פנים ושמות חדשים, פולש לחזותי-הסימבולי כשהוא מוחק-עורף לדיוקן את ראשו ומצייד את גופו הזמני.

- זיגמונד פרויד, "על סוג מיוחד של בחירת אובייקט אצל הגבר", תרגום: דוד זינגר, בתוך: מיניות ואהבה, תל אביב: עם עובד, 2005, עמ' 129-137.
7. עמנואל קאנט, ביקורת התבונה המעשית, תרגום: הוגו ברגמן ונתן רוטנשטרייך, ירושלים: מוסד ביאליק, 2003, עמ' 26.
8. ראו הריון ששואל סתר מפתח בהקשר הזה, שאול סתר, "על הפוליטיקה הארוטית של טלי פחימה", בתוך: מיטיח, 1 (2010), עמ' 38-41.
9. Cornelia Klinger, "The Concepts of the Sublime and the Beautiful In Kant and Lyotard", In: Robin May Schott (ed.), *Feminist Interpretations of Immanuel Kant*, University Park: Pennsylvania State University Press, 1997, pp.191-212.
10. Kin Hall, "Sensus Communis and Violence: A Feminist Reading of Kant's 'Critique of Judgment'" In: May Schott, *Feminist Interpretations*, pp. 213-257.
11. תאוריית הרמפרודיטיות הספיריטואלית שקארל היינריך אולריכס ניסח באמצעות הקטגוריות "המין האוראני" או "המין השלישי" הייתה תאוריית האינורסיה ההגמונית בזמנו. משמעותה נעוצה במטפורה של היפוך האוריינטציה המגדרית של האני, ובהתאמה, היפוך מגדרי של מושא התשוקה שלו. הגדרת האינורסיה של הסקסולוג קרפט אבינג, תלמידו של אולריכס, "נפש אישה לכודה בגוף של גבר" (ולחפך) נתנה מטפורה פורייה לפתולוגיזציה של הזהות הזאת. ראו Melanie A. Taylor, "'The Masculine Soul Heaving in the Female Bosom': Theories of Inversion and The Well of Loneliness", *Journal of Gender Studies* 7 (3) 1998, pp. 287-296. ככלל, הפיתוחים הראשוניים בסקסולוגיה המודרנית של תאוריות האינורסיה נתנו בסיס להופעת הקטגוריה הקלינית של "הומוסקסואליות", קטגוריה שהתפתחה בעקבות סיווגים של "התנהגויות פרוורטיות" (שם). למחקר מקיף על הקשריו ההיסטוריים של שיח המיניות ברומן ראו, Edwin Julius Rivers, *Proust and the Art of Love: The Aesthetics of Sexuality in the Life, Times, and Art of Marcel Proust*, New York: Columbia University Press, 1980.
12. Leighton Hodson, (ed.), *Marcel Proust: The Critical Heritage*, New York & London: Routledge, 2005, p. 194.
13. Kritzman Lawrence D. (ed.) *The Columbia History of Twentieth-Century French Thought*, New York: Columbia University Press, 2006, p. 334.
14. Roland Barthes, "An Idea of Research" In: *The Rustle of Language*, Richard Howard (Trans.), New York: Hill and Wang, 1986, pp. 271-277.
15. Riverse, *Proust* p. 216.
16. Paul De Man, *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven and London: Yale University Press, 1979, pp. 66-76.
17. Ralph Sarkonak, "Reviewed work: Proust the Art of Love: The Aesthetics of Sexuality in the Life, Times, Art of Marcel Proust by J.E. Rivers", In: *MLN*, 97.4, 1982, pp. 1031-1037.

אם במציאות החברתית אהבה-למושא-מושפל מנכיחה לרוב מחדש את ההיררכיה המינית-המגדרית – באשר נשים מושפלות מבחינת חברתית, מקצועית וכלכלית ומושפלות שוב בחיי האהבה – בזמן האירוע של הצילום מתפורר המערך הסימבולי האדיפלי המכונן אותה. הנערות מתרגמות את עקבות משטר הראייה השליטי, שבו הן לכודות, לפרפורמנס של משחק תפקידים. כל דמות עוברת פרסוניפיקציה ומשחקת תפקיד חברתי, המנוכס ומוכחש בו בזמן: העלמה היא הבת החסודה, חברתה היא הילדה הרעה, התצלום מסמן דמיון בלתי אמצעי, והמספר מייצר את השיח.

תווי הפנים, גינוני החשיבה והדיבור המיוחסים לוונטי ולבתו משובשים עקב גינוני העונג המיוחסים רק לבתו. במרחב הפרוורטי שמצלמות הנערות – כל המשתתפים בריטואל מאמצים את התפקיד שניתן להם מחוץ לריטואל; הם מחוללים את תפקידים בשעה שהם מחללים אותו, תוך כדי הוצאתו מהקשרו: התצלום מביא את קווי הדמיון לעלמה שמאשרת אותם, בזמן שחברתה מסייעת לפרוע בהם והמספר מספר על הכול.

הערות

1. על התמורה ביחס אל החזותי עם הופעת הצילום ועל השלכותיה בספרה הפוליטית, ראו אריאלה אזולאי, דמיון אורח: אונטולוגיה פוליטית של הצילום, תל אביב: רסלינג, 2010, עמ' 62-66.
2. Mieke Bal, *The Mottled Screen: Reading Proust Visually*, Anna-Louise Milne (Trans.), Stanford: Stanford University Press, 1997, pp. 1-10.
3. שם, עמ' 214-218.
4. על פי אזולאי, "אירוע של צילום" הוא אירוע שגבולותיו פרומים, מתחולל בצורה של זמן ייחודי (המורכבת מסדרת מפגשים אינסופית) ושיש לו שני מדרוסים שונים של התארוכות – האחד בזיקה למצלמה או לנוכחותה המשוערת, והאחר בזיקה לתצלום או לנוכחותו המשוערת (שם, עמ' 29). אזולאי מגדירה "מבט מעשי" כצורת מבט המערערת על הפקעת המבט מתחום המעש והצבתו בתחום העיון. צורת מבט זו נעשתה רווחת עם המצאת הצילום, ומוכנה מקביל למובנו של המושג "פעולה" על פי ארנדט (שם, עמ' 65-69).
5. על המפגש בין צילום וספרות ועל הצבתה של זירת הצילום בספרת הדמיון הפוליטי אצל פרוסט ראו: סיון שטאנג (לקראת פרסום), "צילום והבדל: פרוסט קורא דלז" בתוך: חיים רעואל לוסקי (עורך), RealityTrauma: ההיגיון הפנימי של הצילום, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2011.
6. זיגמונד פרויד, "על ההשפלה הכללית ביותר של חיי האהבה", בתוך: כתבי זיגמונד פרויד, כרך 2, תרגום: אריה בר, תל אביב: דביר, 1968, עמ' 205-214, 213;

18. Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1991
19. בכנס הראשון לזכרה של איב קוסופסקי סדג'וויק, שנערך באוקטובר 2010 באוניברסיטת בוסטון, הוקדש המושב "Reading Proust" לעיסוק בשתי נקודות מבט שסדג'וויק הציגה ביחס לרומן, האחת במאמרה "Proust and the Spectacle of the Closet Sedgwick, 1990, והשנייה בהרצאה שנתנה בשנת 2005 ושלא פורסמה, "The Weather in Proust". הפאנל עסק באופן שבו שיקף עיסוקה של סדג'וויק במאמר את "הפרגויה הקווירית" שאפיינה את הכתיבה בתחום בשנות ה-90, לצד האופן שבו בהרצאתה השליכה את הביג'ויות הזאת כדי להציג מופעי התרבות חיוביים ברומן.
20. איב קוסופסקי סדג'וויק, "האפיסטמולוגיה של הארון", בתוך: יאיר קדר, עמליה זיו, אורן קנר (עורכים), מעבר למיניות, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2003, עמ' 303-328.
21. מרסל פרוסט, בעקבות הזמן האבוד 1, תרגום: הלית ישורון, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1992, עמ' 161.
22. להרחבה בהקשר הזה ראו Juliette Hassine, *Ésotérisme et Écriture dans L'oeuvre de Proust*, Paris: Minard, 1990, p. 98
23. ז'ולייט חסין, אמונת ויהדות ביצירתו של מרסל פרוסט, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1994, עמ' 139-140.
24. פרוסט, בעקבות, עמ' 161.
25. כשהמספר מציג לראשונה את הנערות (קודם לאפיזודה זו) הוא מציג אותן מבעד לנקודת המבט החברתית המשפילה, הרואה בהן פורעות חוק אדיפלי, ולכך אינה נותנת להן עמדת סובייקט: הנערה האחת היא בתו של ונטי והנערה השנייה היא חברתה. במשך הרומן כולו לא ינקוב המספר בשמן הפרטי. ובמובן הזה, באזכרון בהמשך משתמר המתח שכונן את עמדת הסובייקט שלהן באירוע: הופעתן בעמדת אובייקט של נקודת מבט נורמטיבית אלימה, והופעתן בעמדת סובייקט המחזיר לה מבט.
26. אזולאי, דמיון אחרון, עמ' 69.
27. ז'ראר ז'נט בוחן את האופן שבו מובנה ממד הזמן ברומן תוך כדי התמקרות בסכניקה הנרטיבית: היחסים הטמפורליים בין התרחשות אירועים בעולם הברוי ובין הייצוג שלהם בנרטיב. ז'נט מוצא ברומן "אינפלציה" של "זמן חזרתי" (iterative time), המעלה על נס את הפן המשותף באירועים, כש"הזמן היחידאי" הוא היוצא מן הכלל הזה. Gerard Genette, "Time and Narrative in *À la Recherche du Temps Perdu*" In: Bloom, Harold (ed.), *Marcel Proust*, New York: Chelsea House, 1987, pp. 145-163
28. פרוסט בעקבות, עמ' 162-164.
29. ג'סיקה בנג'מין, ככלי האהבה, תרגום: תמר אלמוג, אור יהודה: דביר, כנרת, זמורה-ביתן, 2005, 11-19, 64-67.

30. עמליה זיו, "הקורבן מדבר", בתוך: בנימיני, יצחק, צבעוני, עידן (עורכים), עבד, התענגות, אדון: על סאדום ומזוכים בפסיכואנליזה ובביקורת התרבות, תל אביב: רסלינג, 2002, עמ' 141-154.
31. Jacques Lacan, "Le Séminaire", In: Book 23: *Le Sinthome*, Paris: Omicron, 1975
32. פרוסט בעקבות, עמ' 163.
33. פרוסט בעקבות, עמ' 149-150.
34. שם, עמ' 150.
35. שם, עמ' 162.
36. בקריאה הנוכחית יובחן האירוע שבו נוכח המספר כמעוצב בכמה מישורים: כריטואל (מעשה החילול המתרחש סביב התצלום מתואר כאירוע חזרתי בשביל הנערות ויחידאי בשביל המספר), כטקס (מעשה החילול הנוכחי שבו נתקל המספר) וכמחזה (הריטואל או הטקס כתאטרון-חיזיון מבוים הממוען לקהל, לציבור).
37. שם, עמ' 165.
38. שם, עמ' 166.
39. שם, עמ' 165.
40. שם, עמ' 164.
41. שם, עמ' 165.
42. שם, עמ' 165.
43. שם, 166, עמ' 167.
44. ולטר בנימיני, המשוטט, תרגום: דוד זינגר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1992, עמ' 106.
45. ראו את הדיון שאזולאי מפתחת בהקשר הזה, אריאלה אזולאי, היה היה פעם: צילום בעקבות ולטר בנימיני, רמת גן: הוצאת אוניברסיטת בר-אילן, 2006, עמ' 108-166.
46. הממד הפוליטי של המושג "פעולה" על פי ארנדט הוא שאין לחזות את תוצאותיה, "ברומה לאופן שבו מתארת את הפעולה חנה ארנדט, גם על אירוע הצילום אני טוענת שאין לדעת כיצד יסתיים" (אזולאי, דמיון אחרון, עמ' 226).