

תהליכים קבוצתיים בסרט "כמו בגן עדן" מנהיגות מצמיחה ומנהיגות מצמיחה

גילה עפר

'If the analyst is prepared to listen, have his eyes open, his ears open, his senses open, his intuition open, it has an effect upon the patient who seems to grow.' (Bion, quoted by F. Bion on 1995)

'O does not fall in the domain of knowledge or learning save incidentally; it can 'become', but it cannot be 'known'. (Bion on "Becoming", 1977).

הסרט "כמו בגן עדן" מספר על דניאל, מנצח תזמורת בעל שם עולמי שבעקבות התקף לב לוקח פסק זמן מחיי התהילה ושב למחוזות ילדותו, כפר שליו בצפון שוודיה. לא עובר זמן רב לפני שתושבי המקום פונים אליו בבקשה שיאזין למקהלת הכנסייה המקומית וישיא לה עצות. דניאל מתקשה לסרב, והופך למנצחה של המקהלה. תחת שרביטו משתנה המקהלה ואיתה משתנים חיי הקהילה כולה. הסרט מתאר את החברה השמרנית המתנהלת תחת פיקוחו של כומר הקהילה, הגורם לחבריה לכלוא את יצריהם ורגשותיהם, לעצום עיניהם כלפי המתרחש סביבם, ולהינעל בתפקידים סטריאוטיפיים המעכבים את התפתחותם האישית. כאמור, כניסתו של דניאל לתמונה מחוללת שינוי. אף על פי שנושא הסרט המוצהר אינו קבוצות, התהליך הקבוצתי שמתרחש בו חזק כל כך, עד שבצפייה ראשונה התקשיתי להאמין שיוצרו אינו מצוי בתיאוריות של קבוצה ושל הנחיית קבוצות או טיפול קבוצתי.* בדיון שלי בסרט אתמקד במספר נושאים: אפתח בנושא המיגדרי, בבחינת התפקידים הגבריים ונשיים של הדמויות בסרט; אחר כך אעבור לעיסוק בתהליך ההשתנות של חברי המקהלה; ולבסוף אנסה לשאול מהו תפקידו של המנצח/המנהיג/המטפל, מיהו מטפל טוב וכיצד הוא מוביל את חברי הקבוצה לשינוי. בסיכום הדיון אשים דגש מיוחד על נושא ההקשבה והמבט. יש לציין כי בסרט זה ניתן לדון מהיבטים נוספים רבים, כמו טראומה והחלמה מטרומה, אהבה ושנאה, ילדות ללא אב, כוחה של המוסיקה ועוד, אולם במסגרת זו אתרכז באספקטים הקבוצתיים שלו בלבד. כאשר בוחנים את הסרט מנקודת מבט קבוצתית, חשוב לשים לב למספר נקודות: 1. אפיוניהם של חברי המקהלה השונים. 2. האופן שבו נחלצים חברי המקהלה מן התפקידים שבהם היו כלואים, ועוברים תהליך של שינוי. 3. התהליך שבו מעצב המנצח סביבה מאפשרת, הכרוך בכך שלא רק חברי המקהלה עוברים שינוי, אלא גם המנצח עצמו. 4. סוגי המבטים השונים של הדמויות בסרט אלה על אלה (מבטים מרוחקים ומאיימים או מבטים מקרבים), וכן צורות ההקשבה שלהם (מי מקשיב למי ואיזה סוג של הקשבה הוא מציע).

במאי הסרט, קיי פולאק, יליד 1938, ביים לפני הסרט הזה שלושה סרטים בלבד, שהאחרון שבהם, "אהוב אותי", הופק ב-1986. לאחר מכן פרש פולאק מעשיית סרטים למשך שמונה-עשרה שנה, שבמהלכן כתב את הספר "מפגשים מקריים: לפגוש את עצמך באחרים" (*Chance Encounters*).

* חשוב לציין שבתיאוריה של האנליזה הקבוצתית אין מנחה הקבוצה מכונה "מטפל" אלא מנהיג, או מנצח (conductor), וכי הבחירה של פוקס, שטבע מונח זה, לא היתה מקרית. מבחינה זו מקבל מקצועו של גיבור הסרט משמעות רבה עוד יותר.

(Meeting Yourself in Others). בהמשך עוד נחזור אל המפגש עם עצמך אצל האחר. אשתו של פולאק, שלדבריו איתה הוא גילה מה זאת אהבה, שרה במשך שנים רבות במקהלה. לקראת הכנת הסרט הוא ערך ראיונות רבים עם חברי המקהלה שלה, ומהם למד כיצד חברי מקהלה חשים עצמם פעמים רבות כגוף אחד, נשמה מאוחדת, חסרי פחד ומלאי אהבה. בראיונות שנערכו איתו הדגיש פולאק עד כמה עמוקה היתה ההשפעה של המפגש עם חברי המקהלה על הסרט שיצר. הסרט היה מועמד לפרס האוסקר כסרט הזר הטוב ביותר, זיכה את יוצרו בפרס גלובוס הזהב, וזכה להצלחה אדירה ברחבי תבל. יש בעולם ערים שבהן הוא הוצג במשך למעלה משנתיים ברציפות.

אני רוצה לבחון שני דימויים מטאפוריים המשמשים בסרט לתיאור האווירה השוררת בכפר בטרם מגיע אליה דניאל. את הדימוי הראשון מספק נער הניצב בטבורו של שדה שיבולים זהוב, נטול אפק. על רקע התפאורה הנקייה והטהורה הזו הוא מנגן בכינור, ומתמזג בהרמוניה מוחלטת עם סביבתו. למראית עין דבר אינו יכול לגרוע מן הרגע הקסום הזה, אבל כמו במציאות, לאידיליה הזאת מתפרצים הרוע, האכזריות וצרות העין בדמות ילדים שמתנפלים על הנער ומכים אותו. מתברר אפוא ששדה השיבולים המוזהב, שכביכול מלמד על שקט, טוהר ותום, מסתיר בתוכו יצרים אפלים, רוע, כוחנות, וחוסר סובלנות כלפי דבר שהוא שונה, שיש בו רכות.

הדימוי השני מופיע בהמשך הסרט: כאשר סטיג, אשת הכומר, מתעמתת עם בעלה, היא שולפת מעומק ארון הספרים, מאחורי ספרי הקודש, את חוברות הפורנו המסתרות שם. שוב, החזית השקטה והחסודה של ספרי החזק הנוקשים מסתירה מאחוריה יצרים, תשוקות ורגשות המחפשים להם פורקן במקום אחר.

שלושה היבטים מרכזיים בסרט קשורים בנושאים המעסיקים אותנו כמנחי קבוצות:

1. תפקידיהם הסטריאוטיפיים של גברים ונשים בקהילה.
2. תהליכי ההשתנות בקבוצה – בעיקר המעבר מדגש על הישרדות אל חופש הבחירה ולקחת האחריות.
3. הנהגת קבוצה – בין הנהגה מצמיתה להנהגה מצמיחה. המודל של הכומר לעומת זה של דניאל. הכומר הוא מנהיג מצמית המונע צמיחה ומנהיג את הקבוצה בעזרת איומים, חוקים והאשמות. לעומתו דניאל מוביל את המקהלה אל עבר שינוי משמעותי, והופך ממנצח של קבוצה לשותף בה, על כל הכרוך בכך.

גברים ונשים בקבוצה

לפני שאסקור את שלל הדמויות שדניאל פוגש בהגיעו לכפר, אציג בקצרה תיאוריה מיגדרית הבוחנת את המשמעויות השונות של הקיום הגברי והנשי. המונח מיגדר משמש לתיאור התחושות והרגשות הקשורים להבניה של זהות גברית לעומת זהות נשית.

כאשר קבע פרויד, לפני למעלה ממאה שנים, כי "אנטומיה היא גורל", הוא התכוון לעובדה שלאשה אין פניס, שחסר לה משהו, ושחוסר זה מוליד הבדלים נפשיים. פרויד דן בגבריות ובנשיות כבמונחים

מורכבים, שבבסיסם נתונים ביולוגים, אך אותם נתונים מולידים משמעות ברמה הפסיכולוגית, בעיקר בשאלת האקטיביות/פסיביות, אולם גם במידת חוזקם של האגו והסופר-אגו, של הנרציסם והמוסריות. התיאוריה שלו הציבה דמות נשית שהיא פאסיבית יותר מהגבר, נטולת דעה משל עצמה, נרקיסיסטית יותר ובעלת כושר שיפוט מוסרי ירוד.

כבר בתקופת חייו של פרויד היו מי שיצאו נגד עמדה זו וטענו כי ההסבר להבדלים בין המינים טמון בהטיה חברתית-תרבותית, או בקנאה גברית בנשיות (Horney, 1926,1935). יתרה מכך, היו גם מי שטענו שפרויד, כמו גם גברים אחרים, מפחד מהאשה עוד מינקותו, משום שהיא מייצגת בשבילו את האם הכול יכולה – היא בעלת השדיים והחלב, בעלת היכולת להוליד ילדים. חלק ממתנגדיו של פרויד טענו כי היה לו צורך פסיכולוגי להציג את האשה כחסרה, כנחותה, כתלויה בגבר (Thompson, 1940; Chassgeut-Smirgel, 1976).

מאה שנים מאוחר יותר זנחה הפסיכואנליזה את תיאורו של פרויד את התוצרים הנפשיים הנובעים מן ההבדלים האנטומיים בין המינים. עיקר הדיון התיאורטי מתרכז כיום בשאלות של מיגדר, כלומר בניסיון להראות כי ההשפעה שיש להבניה החברתית בכינון של זהויות נשיות או גבריות היא מכרעת. את הקשר הראשון והחזק שלו מכוון התינוק, ממין זכר או נקבה, עם האם. ההזדהות, ההתקשרות והאהבה הראשונית שלו נרקמות בין התינוק לאמו. עובדה זו כל-כך מובנת ומקובלת בחברה שלנו, עד שאיננו נותנים את הדעת לאופן שבו היא מעצבת הבדל ראשוני ומשמעותי ביותר בין בנים לבנות. ננסי צ'ודורוב (Chocorow, 1978), מחשובות התיאורטיקניות של המיגדר, מתבססת על עובדה זו כדי להסביר את ההבדלים ההתפתחותיים בין בנים לבנות. הנחה בסיסית שלה היא שבגלל ההזדהות הראשונה והחזקה של הבן והבת עם האם, לבת קל יותר לפתח את זהותה הנשית, ואילו לבן קשה יותר לפתח את זהותו הגברית. היא מראה כיצד ההבדלים בין בנים לבנות הם תוצר של הצורך להיפרד מן הדמות המטפלת בילדות המוקדמת (שהיא בדרך כלל האם), וכי ההבדל בין גברים לנשים מבוסס במידה רבה על השוני בין יחסי אם-בן ליחסי אם-בת. האם מתייחסת באופן שונה לבן ולבת בגלל דמיונה לבת והשוני שלה מהבן. את הבן היא דוחפת לנפרדות ולאינדיווידואליות מוקדמת, אולי מוקדמת מדי, שאותה היא מונעת מהבת על ידי קירובה אליה, באופן סמוי או גלוי, ודרישתה ממנה שתהיה דומה לה בכול. מאחר שהבת גם היא תופשת את עצמה כדומה יותר לאם, תהליך הנפרדות שלה ממושך יותר, והגבולות הפנימיים בינה לבין אמה מטושטשים יותר, ולכן בתהליך של גיבוש הזהות האינדיווידואליות צפויות לה בעיות רבות יותר. יחד עם זאת, הזדהותה הקרובה עם אמה מובילה לכך שתפישת הנשיות שלה הופכת ברורה יותר. לעומת זאת, תהליך הנפרדות של הבנים קל יותר, אולם זהותם הגברית ברורה פחות. תהליך גיבוש הזהות המינית של הבן מסובך יותר מזה של הבת, כיוון שעליו להעתיק לצורך כינונה את הזדהותו המוקדמת עם האם אל האב. הקושי בתהליך נובע מכך שעל מנת לגבש את זהותו כגבר עליו לבטל תחילה זהות מינית מוקדמת הנובעת מהקשר עם האם. משימה התפתחותית זו אינה פשוטה, הן משום שהקשר הראשוני של הבן עם האם חזק ביותר, והן משום שרמת הנוכחות של דמות ההזדהות הגברית בסביבתו נמוכה יותר. משום כך פעמים רבות מבוססת הזהות הגברית על דחייתה של הנשיות ולא על אימוץ הגבריות ("אני אהיה לא כמו אימא", במקום "אני אהיה כמו אבא"), על סטריאוטיפ מאצ'ואיסטי יותר מאשר על הפנמה כללית של

גבריות. הבן שהתפתח כך צריך להמשיך להוכיח את גבריותו, להמשיך להוכיח שאינו ילדה, בעוד שהבת צריכה להתמודד עם העובדה שזוהותה המגדרית היציבה יותר מוערכת פחות בחברה. צ'ודורוב מבחינה בתהליך ההיפרדות וגיבוש הזהות בין מצבי being ו-doing. הבן הוא בן מתוקף עשייתו, בעוד שהבת היא בת מתוקף היותה. מוטיב החיים של הבן הוא עשייה ופעולה, ומוטיב החיים של הבת הוא הקשר שלה עם עצמה ועם זולתה. הבן פונה החוצה, הוא אקטיבי ואינסטרומנטלי, ואילו הבת פונה פנימה, היא מתקשרת, היא הווה. בדרך זו נבנה הסטריאוטיפ הגברי על הימנעות מרגשות, קשיחות נפשית, ופחד מתלות, קירבה ואינטימיות, ואילו הסטריאוטיפ הנשי המקובל כולל מאפיינים של חולשה, תלות, כניעות, חוסר תוקפנות ופתיחות. אשה שאינה מתאפיינת בתכונות אלה נתפשת כאשה גברית, בולענית ושתלטנית. אלו הסטריאוטיפים הגבריים והנשיים בכלל, וכאלו הן הדמויות העיקריות שדניאל פוגש כאשר הוא מגיע לכפר: אנשים השבויים בתפישה סטריאוטיפית של גבריות ונשיות הכופה עליהם התנהגות מסוימת, הגורמת להם להפוך לקורבנות של עצמם ושל אחרים.

הנשים בסרט

לנה

האם לנה היא קדושה או זונה? הניגוד הזה בקרב אשה אחת צומח מתוך כך שהגבר שצריך להתנתק מאמו, חייב לבחור כאובייקט מיני באשה שאינה יכולה להיות אמו. לצורך זה הוא מפצל את דמות האשה לשתיים – מצד אחד ישנה האשה הקדושה, כמו אמא, ומצד אחר קיימת האשה שאפשר לחוש כלפיה משיכה מינית, וזוהי האשה שאינה דומה לאימא, שהיא זונה. את הפיצול הזה בסרט "כמו בגן עדן" מגלמת לנה. בתחילת הסרט, כשדניאל רואה אותה בפעם הראשונה, לנה בוכה. סיבת בכייה אינה נמסרת אולם בדיעבד ניתן להבין שהבכי היה קשור לכך שהרופא עזב אותה, למרות הבטחותיו שיישאר. כאשר פוגשת לנה את אולגה הזקנה שמצחיקה אותה, היא מוחה את דמעותיה ומתגברת על הצער, מקבלת על עצמה שוב את תפקיד זו שעוזרת לכולם ומתקשרת עם כולם. בהמשך נראה אותה דואגת לטורה המפגר, מנקה את ישבנו, ומניחה לו לחבק ולנשק אותה, כדי שיירגע. דמותה מתנוודדת בין רגעים של קדושה לבין דמות של מעין זנונת פתיינית המחליפה בני זוג, נוהגת להתפשט, ואף בוחרת "לפתות" את דניאל.

גבריאלה

גבריאלה היא האשה הכנועה שאינה קמה לעזוב את בעלה המכה, ומוכנה לוותר למענו על עצמה ועל עצמיותה. היא יודעת שכל תושבי הכפר יודעים על המכות, אבל נמנעת מלהיעזר בהם או אפילו לדבר איתם על כך. קשיי הנפרדות שלה באים לידי ביטוי בקושי שלה להיפרד מקוני, ובמנהגה לסחוב את שני ילדיה איתה לכל מקום. גבריאלה אינה יודעת להעריך נכונה את כוחותיה, ומתקשה להאמין שיש לה קיום בפני עצמה, ללא בעלה.

אינגר

אינגר היא אשתו הנאמנה של הכומר שבמשך שנים נמנעת מלהתעמת איתו, אף על פי שהוא אינו מספק את תשוקתה ומעשי האוננות שלו ידועים לה. חוכמתה והידע שלה נסתרים, והיא לוקחת על עצמה את תפקיד האשה הטובה והמסורה על חשבון בריאותה הנפשית. בהמשך הסרט היא נכנסת למצב קטטוני ממש, כאשר - היא חשה שאין בכוחה להמשיך לשאת עוד את התנהגותו של בעלה.

סיב

סיב, אשת סודו של הכומר, היא הדמות הנשית היחידה שאינה משתנה מתחילת הסרט ועד סופו. היא שבויה בקנאתה ובקנאותה, וכמו שאר בנות הקהילה אינה מעזה לתת דרור לרגשותיה, ונחבאת מאחורי חזותה החסודה. במהלך הסרט ניתן לצופים להבין כי היא עצמה מתאהבת בדניאל, ומתקשה לשאת את העובדה שהוא מתאהב דווקא בלנה. כיוון שאין באפשרותה לתת ביטוי גלוי לתוקפנות שמתעוררת בה עקב כך, היא בוחרת להלשין לכומר על הרומאן בין השניים מתוך תקווה שהוא יהרוס במקומה את מה שהיא עצמה אינה מסוגלת להרוס. התוקפנות המוסווית שהיא מפגינה במעשה זה גם היא חלק מהסטריאוטיפ של האשה שאין לה אומץ להפגין בגלוי את תוקפנותה. ואכן, הרס ממשי בקבוצה יכול להתרחש רק כאשר אין דרך לבטא במילים פנטזיות הרסניות המתעוררות כתוצאה מקנאה או צורה אחרת של תוקפנות, ולכן פונים לחפש נקמה, במקום חיבור.

הגברים של הכפר

קוני

קוני הוא הגבר הראשון שהצופים פוגשים אחרי דניאל והכומר. תחילה הוא מופיע כדמות חסרת פנים המיוצגת דרך מעשה ההשתוללות על הכביש, ואחר כך כמי שיורה בארנבת בעזרת הרובה של הכומר. קוני הוא הגבר המכה והשתוי, ושפתו כוללת ביטויים כמו "זו נקבה, יריתי לה בתחת" (ביחס לארנבת שהרג), או המשפט המזלזל הנאמר על דניאל: "זה אחד מאותם אמנים?". גברים מכים הם בדרך כלל גברים שאינם יכולים לשאת את התלות שלהם בנשותיהם. הם מתקשים לייצר נפרדות, ומתביישים בכך, ואת תוקפנותם הם פורקים על נשותיהם. גם קוני אינו יכול לשאת את התלות שלו בגבריאלה, ואת האפשרות שהיא תהיה אשה עצמאית ונפרדת, ועל כן מקפיד להופיע כמאצ'ו חזק היכול להביע את עצמו ואת קנאתו אך ורק באמצעות כוח פיזי ומכות. פעמיים במשך הסרט בוכה קוני: בפעם הראשונה הוא מזיל דמעה כאשר גבריאלה שרה את השיר הנפלא שלה. התרגשותו מעוררת את התקווה שהוא ישתנה ויפסיק להכות אותה, אבל מעט לאחר מכן היא מופיעה במצב קשה עוד יותר, לאחר שהוא היכה אותה סמוך להופעה. התבוננות עצמית היא תנאי הכרחי לשינוי, ויכולתו של קוני להתבונן בעצמו שואפת לאפס, ולכן אין הוא יכול להשתנות. בפעם השנייה הוא בוכה כאשר גבריאלה מגיעה לבקר אותו בבית הסוהר, ומודיעה לו שאין בכוונתה לחזור אליו. רק כשסוגרים אותו מאחורי סורג ובריח הוא מפסיק להכות אותה, ולא ברור אם יש בכוחו להשתנות.

ארנה

גם ארנה שבוי בסטריאוטיפי הגברי, על שני פניו. מצד אחד הוא "ביצועיסט": הוא זקוק למכוננית גדולה, הוא מרבה לדבר בטלפון הסלולרי, הוא מוכר וקונה וצריך לחוש עצמו כמצליחן בכל רגע נתון. בקשתו מדניאל שיבוא לייעץ למקהלה נובעת מן הצורך שלו להצליח. הוא מתעניין בעיקר במספר הכרטיסים שנמכרים לפני כל הופעה, ודוחק בגבריאלה לשיר בעיקר כי היא מקדמת את מכירת הכרטיסים. הוא מעוניין להגדיל את המקהלה, כי הגודל קובע, אבל מתנגד לקבל אליה כל מועמד, כי מה שחשוב לו הוא הביצוע ולא האנשים. הוא אינו יכול לסבול חולשה או פגם באחרים (או בעצמו), למשל אין הוא מסוגל לשאת את נוכחותו של בן דודו המפגר, ולכן הוא מרחיק אותו מעליו ולועג לו. ארנה צוחק תמיד במצבים רגשיים קשים, למשל כשטורה המפגר עושה את צרכיו במכנסיים, ופוגע בעקביות בהולפריד השמן, בלי לחשוב על הכאב שמסבים לו מעשיו. כאשר הולפריד מרשה לעצמו סוף סוף להתקומם נגדו, נותר ארנה המום, משום שרק באותו רגע הוא מבין לראשונה עד כמה לעגו עלול לפגוע. יחד עם זאת, לדמותו הסטריאוטיפית של ארנה יש גם היבטים חיוביים. לעתים יש צורך במישהו שיפגין יכולת ביצוע והובלה וייקח יוזמה. ארנה הוא שרושם את המקהלה לתחרות בווינה, בלי להתייעץ קודם עם חבריה. הוא דואג להופעות, וכאשר מתעורר צורך ביוזמה ומנהיגות, דניאל מפנה לו את הדרך ומניח לו להוביל את המקהלה. ארנה הוא גם זה שלוקח על עצמו את ניהול המקהלה בסוף הסרט, כאשר מתברר שדניאל גוסס.

הולפריד השמן וטורה המפגר

הולפריד וטורה מבטאים שניהם את המצב הקיצוני של הימצאות מחוץ לסטריאוטיפי הגברי המקובל. שניהם מייצגים כישלון הבא לידי ביטוי בשומן ופיגור.

מעניין לשים לב כי הסרט מציג את הנשים, היכולות לבטא עצמן רק דרך השירה, כקורבנות של הגברים שלהן, ואת הגברים הוא מציג כקורבנות של תפישת גבריות מסוימת. אך כולם כאחד הם קורבנות של הדחקה, הכחשה, הסתרה וצרות עין. במצב זה, כשהם מפחדים, עצומי עיניים ושבוים תחת כוחניות ושמרנות. פוגש דניאל את חברי המקהלה.

תהליך ההשתנות של אנשי המקהלה

מה גורם לחברי המקהלה להשתנות? לצורך תיאור השינוי אציג בקצרה את האבחנה של ויניקוט בין העצמי האמיתי לעצמי הכוזב, ואת הצורך במרחב פוטנציאלי הנחוץ לדעתו כדי להשתנות. בהמשך אתייחס גם לתיאוריה של האנליזה הקבוצתית בנושא שינוי. על פי תיאורו של ויניקוט (Winnicott, 1945) כל תינוק מגיח אמנם לעולם שהיה קיים שם בטרם הגיע, אך כדי שחיו יהיו בעלי ערך ולא יתבססו רק על הצורך לשרוד, עליו לחוות את העולם כאילו הוא שברא אותו. לשם כך זקוק התינוק לסביבה מאפשרת, ואת זאת צריכה האם לייצר בשבילו. התינוק נולד עם עצמי אמיתי, אולם כאשר סביבתו מגבילה אותו, כאשר הוא חושש שמא התגובות שהעולם מעורר בו

יובילו לדחייתו, הוא מפתח עצמי כוזב (false self), המבוסס על תגובתיות לסביבה ללא מרחב יצירתי (Winnicott, 1960). כשיש לתינוק חשש שמא התגובות הנובעות מן האני האמיתי שלו עלולות למנוע ממנו אהבה, הוא מחביא את העצמי הזה ומניח לעצמי הכוזב להתאים עצמו לרצונותיה של הסביבה. לעומת זאת, אם נספק לילד, או למטופל שבגר, תנאים הולמים של קבלה והכלה, ונציע לו אכפתיות, התכוונות והקשבה, אז יפציע ויתגלה העצמי האמיתי שלו. בהקשר זה אני מבקשת לצטט כמה שורות מתוך השיר שגבריאלה שרה בסרט:

מעולם לא איבדתי את עצמי

זו היתה רק תרדמה

אולי מעולם לא היתה לי ברירה

אלא רק הרצון להישאר בחיים.

האין גבריאלה שרה ויניקוט ממש? ויניקוט מגדיר תחום המתקיים בין המציאות הפנימית למציאות החיצונית שאותו הוא מכנה בשם מרחב פוטנציאלי, אזור שבו מתהווה ומתרחשת החוויה הסובייקטיבית, והעצמי האמיתי יכול לפרוח (Winnicott, 1971). בספרות האנליזה הקבוצתית, ראשיתה של כל קבוצה בעדר של אנשים נטולי מחשבה, המובלים בידי אחרים, בידי מוסכמות ונורמות מופנמות שלעתים קרובות מנוגדות לאמת הפנימית שלהם, לעצמי שלהם. לעומת זאת, בטיפול הקבוצתי מתקיים מרחב מטריצה שאליו מובאים כל רגשותיהם של המשתתפים. במטריצה זו מקיים כל משתתף מפגש, הן עם העולם הפנימי שלו והן עם המציאות החיצונית, עם הדומה לו והשונה ממנו גם יחד. על מנת שיתחולל שינוי משמעותי בחייו של המשתתף עליו לפגוש את הדומה לו אצל האחר, אותו דומה שהוא לא רצה להכיר בקיומו, וגם את השונה ממנו, את הזר. דרך מפגשים אלה הוא צריך לגלות את האמת הפנימית שלו, ולמצוא בעצמו את הכוח לחיות איתה ולקחת אחריות על האחר ועל עצמו. במטריצה הקבוצתית מתקיימים יחסי מראה בין האני לאחר, ובמסגרתם מתעוררת אמפתיה בין המשתתפים והכרה בדמיון ובשוני השוררים ביניהם.

בסרט מתקיימות תגובות מראה כאלו בקרב רוב חברי המקהלה. תהליך השינוי שעובר דניאל, המנצח, שאותו אתאר בהרחבה בהמשך, משמש כמודל של שינוי בעבור האחרים. חברי המקהלה מזדהים איתו ועם תהליך השינוי שהוא עובר, ולומדים מהדוגמה שהוא מציע. לנה היא הראשונה שמתעמתת עם חברי המקהלה, אחרי שהיא רואה איך דניאל מתעמת עם הכומר. כאמור, בתחילת הסרט היא מתפקדת בקבוצה כקדושה, וכאשר סיב, למשל, אומרת לה שהתנהגותה אינה הולמת חבר מקהלה, אין היא מסוגלת להתעמת אתה. רק בשלב מאוחר יותר, כאשר הכומר מאשים את דניאל שהוא מפתה את נשות המקהלה, ודניאל מצדו מסרב להתייחס להאשמת השווא, היא מחליטה להתעמת עם חברי המקהלה, ומאשימה אותם על כי הסתירו ממנה את העובדה שהרופא נשוי.

תהליך דומה עוברים גם גבריאלה והולפריד, הלומדים, כמו שאר חברי הקבוצה, לתמוך זה בזה דרך תגובת המראה, לקחת אחריות, ולתבוע לעצמם את מקומם. כאשר גבריאלה מגיעה למקהלה עם סימני

מכות, ואומרת שלא תוכל לשיר בהופעה, מתפרץ ארנה ומתעקש כי חשוב שהיא תופיע, דווקא כדי להראות לקוני. דבריו של ארנה מכעיסים את דניאל, והוא אומר שהופעתה של גבריאלה לא צריכה להיות מונעת מן הצורך לנקום, אלא אמורה לבטא את הכוח המצוי בתוכה. הוא מספר לגבריאלה שאת השיר חיבר במיוחד בשבילה. "הקשבת לך", הוא אומר. "מאז שהייתי קטן חלמתי ליצור מוזיקה שתגרום לאנשים לפתוח את ליבם." גבריאלה מתיישבת בוכיה, והולפריד מביא לה כיסא. בתגובה מכנה ארנה את הולפריד בשם הגנאי "שמן", והולפריד מתפרץ ומכה אותו, לראשונה אחרי כל הפגיעות שספג ממנו במשך השנים. ארנה ההמום מבין לראשונה מה עשה, וחילופי המבטים בין הולפריד לגבריאלה מלמדים כי שניהם עלו על הדרך הנכונה: הולפריד למד סוף סוף להחזיר לארנה, וגבריאלה הבינה כי דרך השירה תמצא את מקומה, לא כקורבן אלא כאדונית לעצמה. השיר שלה מחולל שינוי אצל חבר נוסף במקלה: הזקן שבוחר לספר לפלורנס שכל השנים אהב אותה ולא אזר אומץ לומר לה זאת.

גם אינגר עוברת שינוי, שתחילתו במסיבת המקלה בכנסיה, שבמהלכה מנגנת לנה בבנג'ו (כלי לא כנסייתי בעליל), ואינגר נכנסת למעין טראנס של ריקוד פאגאני. הכבלים כולם נושרים ממנה ויצריה מוצאים להם פורקן.

יכולתם של חברי המקלה להשתנות קשורה כמובן בדרך ההנחיה הייחודית של דניאל. לפני הגעתו תפקדה המקלה כקובץ של אנשים שאין ביניהם קשר ממשי, והמרחב הנפשי המצומצם של המקלה תחת שרביטה של סיב בא לידי ביטוי הן בטיב השירה והן באווירה המדכאת. הגעתו של דניאל ומנהיגותו הלא מצמיתה והמאפשרת צמיחה יוצרות את התנאים הנחוצים לצורך שינוי משמעותי. אתייחס לנקודה זו משלוש זוויות:

1. יכולתו של המנחה להשתנות בעצמו.
2. יכולתו לפנות מקום למנהיגויות אחרות.
3. הקשב והמבט שלו – במובנם הרחב ביותר.

תנאי היסוד ליכולתו של מנהיג להביא לצמיחה הוא יכולתו להשתנות בעצמו. כומר הכפר בסרט אינו משתנה כלל עד שסטיג לא עוזבת אותו, וגורמת לו לאבד הכול, ובעיקר את עצמו. לעומתו, דניאל עובר שינוי של ממש. כאשר הוא מגיע לכפר הוא מיוחד, חושש מיצירת קשרים ושואף להתבודד, אך עד מהרה הוא נקשר לחברי המקלה, ומפתח כלפיהם יחס של מעורבות רגשית ואכפתיות. אישיותו היא היפוכו של הסטריאוטיפ הגברי המגולם בדמויותיהם של קוני וארנה. דניאל מתעמת עם הכומר, מגיע לעימות פיזי עם קוני וכועס על ארנה. גם עם חברי המקלה הוא מוכן להתעמת כשצריך, וגם להתאהב. תהליך השינוי שהוא עובר מאפשר גם לחברי המקלה להשתנות, ולהתמודד עם צרות העין וההכחשה של אחרים. ומה ניתן ללמוד מהסרט בנושא של גמישות המטפל והשארת מקום למנהיגויות אחרות? כפי שציניתי, בנקודת המוצא שלה הקבוצה היא עדר של אנשים נטולי מחשבה המובלים על ידי אחרים, וזקוקים לכאורה למנהיג אומניפוטנטי וכול יודע שיוכלו להישען עליו. מנהיגים גרועים מנצלים את הצורך הרגסיבי הזה לצרכיהם, אבל המנהיג החיובי חייב להיות משוחרר מן הצורך לשחק את אלוהים או לנצל צרכים כאלה למטרותיו. מנחה הקבוצה נמצא שם כדי לעזור לחברי הקבוצה לגלות, דרך המפגש עם

הקבוצה, את האמת הפנימית או "הקול הפנימי" (בניסוחו של דניאל) של כל אחד מהמשתתפים, ולמצוא את הכוח לנהל לאורה את חייו. המטרה של המנהיג היא לגמול את הקבוצה מהצורך בהנהגה סמכותנית, ולהעביר בהדרגה את האחריות לחבריה, על מנת שכל אחד מהם יגלה את הכוח הטמון בו (בהקשר זה יש חפיפה בין מטרות הטיפול האישי והטיפול הקבוצתי). בתהליך זה אמור המנחה להפוך ממטפל הקבוצה למשתתף בה, ולחתור לשיתוף פעולה בתוכה בין שווים. כומר הכפר אינו מוכן להניח לאחרים להוביל. הוא חסר גמישות, וכפי שהוא עצמו אומר לדניאל לקראת סוף הסרט, קיים בו הפחד שמא הכול יילקח ממנו. דניאל מעורר את חשדו מן המפגש הראשון, והוא רק ממתין לרגע שבו יוכל לסלק אותו מתפקידו, במיוחד לאור השפעתו על חברי המקהלה. דניאל לעומתו יודע להעביר את הכוח למנהיג אחר במקרה הצורך: כאשר גבריאלה שרה הוא נעמד מאחור, ולא מנצח על המקהלה מלפנים, וכשחברי המקהלה רוצים לנסוע לאוסטריה בניגוד לרצונו הוא מוותר להם, מתוך הבנה שיש לקיים את רצונם גם כאשר הוא מאויים מכך. כאשר מתעורר הצורך במנהיג בעל כושר ביצוע גדול משלו, הוא מעביר את שרביט הפיקוד לארנה, המוביל את המקהלה לווינה, שם הוא מוליך אותם ברחובות העיר.

החשיבות והמרכזיות של הקשב והמבט

בתחילת הסרט דניאל הוא מנצח בעל שם עולמי, אך במישור האמוציונאלי תפקודו מוגבל ביותר. המחשה לנתק זה מספקת הסצינה שבה הוא שוקע במוזיקה עד כדי כך שאין הוא שם לב לכך שדם מתחיל לנזול מאפו במהלך הופעה. לאחר שהוא מקבל התקף לב הוא מחליט לפרוש מניצוח ולשוב לכפר מולדתו. כאשר האמרגן שלו שואל אותו מה יעשה שם הוא עונה: "אני אקשיב". ההקשבה היא הפעולה המרכזית שלנו, כמטפלים, בטיפול. אנחנו מקשיבים למטופלים וגם עוזרים להם להקשיב לעצמם. הכומר הוא האדם הראשון שמקבל את פניו של דניאל בכפר. הכומר הוא מנהיג בעל תכונות של אינקוויזיטור: הוא קנאי, חשדן, שתלטן, חסוד, ומתאפיין בהדחקה והכחשה של רגשות ויצרים. כאשר הכומר שואל את דניאל מה יעשה בכפר, הוא שב ועונה גם לו: "באתי הנה רק כדי להקשיב". בין הכומר למנצח יש מידה של דמיון בשלב זה, כי שניהם מפחדים. עם זאת, דניאל בניגוד לכומר יודע להקשיב. במפגש הראשון של דניאל עם המקהלה הוא מביע הערכה מסויגת מאמנותם, ומיד מודיע להם ש"הכל מתחיל בהקשבה", ומוסיף: "לכל אדם טון יחיד ומיוחד משלו", כלומר לכל אדם אמת פנימית משלו. זהו מפתח שכדאי להתעכב עליו. הפילוסוף קאנט התייחס לשלשה סוגים של הנאה: הנאה חושנית (נעים), הנאה תבונית (טוב) והנאה אסתטית (יפה). פרוגל (2008) הפך זאת למושגים של סיפוק וקשב והסיק שלאדם יש שלושה סוגי סיפוקים: סיפוק אפיסטמולוגי, סיפוק אתי וסיפוק אסתטי. פרוגל (2008) בעקבות קאנט מחלק את הקשב לשלושה סוגי קשב: קשב אפיסטמולוגי, קשב אתי וקשב אסתטי. **הקשב האפיסטמולוגי** הוא קשב שמטרתו להכיר, ותכליתו להגיע לאמת. זהו קשב מדעי, אובייקטיבי, שהתנאי ההכרחי לקיומו הוא ריחוק רגשי.

הקשב האתי מטרתו לפתוח מרחב של חירות. ההקשבה אינה מכוונת רק לתוכן הדברים אלא גם לדוברם, לסובייקט ולחוויה הקיומית שלו. תכלית ההקשבה הזו היא לפתוח מרחב פעולה של חירות. המעורבות הרגשית בסוג קשב זה אינה רק אפשרית אלא גם רצויה.

הקשב האסתטי הוא קשב שנועד לפתוח מרחב של התבוננות ללא שיפוט אפיסטמולוגי (אמת) או אתי (טוב או רע).

דניאל מגיע אל הכפר במטרה להקשיב. הדבר הראשון שנגלה לעיניו עם הגיעו הוא הארנבת, שמראה ממלא אותו שמחה וחום. הדבר הראשון שהוא שומע הוא הירייה שמשגר קוני באותה ארנבת מן הרובה של הכומר. ירייה זו היא הסמל למוות הרגשי שהכומר מביא על הקהילה.

הכומר אינו יודע להקשיב. נדמה לו שהוא רוצה להכיר את האחר, אבל למעשה הוא אינו מקשיב אלא מצותת, ועושה זאת על מנת לבלוש, לדעת מה אנשים אחרים אומרים ועושים. אין לו קשב אתי (למען החופש של השני) או קשב אפיסטמולוגי (שמטרתו להכיר את האמת של השני). הוא אינו מסוגל להקשיב משום שהוא דבק באמת הנוקשה שלו, באמונה הנוקשה שהוא אינו מסוגל לסטות ממנה. הקשב שלו, שכאמור אינו אלא ציתות, מטרתו להנחיל לו שליטה, ולא ידע ביחס לצרכים של אנשים או רגשותיהם. הציתות אינו מלמד אותו דבר על המתרחש בקרב אנשי קהילתו. הוא אינו מבקש להבין במטרה לשנות ולהשתנות. הדברים שהוא שומע רק מאששים בעיניו את הפחדים המציפים אותו.

דניאל לעומתו מדגים יכולת לקשב אתי, קשב שתכליתו לפתוח בפני חברי המקהלה מרחב של חופש. וכמו בתיאוריה, הוא עושה זאת מתוך מעורבות רגשית אמיתית וכנה. הכרתו בכך ש"לכל אחד טון יחיד ומיוחד משל עצמו", מאפשרת לו להאזין בדריכות לטון המיוחד והשונה של כל אחד. גם כשהוא יושב לבדו הוא מתבונן בתמונות של חברי המקלה וחוזר לעצמו על הקול של כל אחד מהם. הוא מרגיש אחראי עליהם, ואחריות זו נועדה לפתח את החירות והחופש שלהם. הקשב שלו מעודד את חברי המקלה ללמוד להאזין לעצמם, ומפתח גם את יכולתם להקשיב לאחרים. וכך למשל, כאשר טורה, המפגר, מתחיל לשיר בטון שלו, מתרגש אחד מחברי המקלה ואומר "הי, יהיה לנו עוד קול באס אחד במקלה!". בסוף הסרט מתחיל טורה לזמזם לעצמו, וכל חברי המקלה מצטרפים אליו, כל אחד בטון משלו.

לצד הקשב הנחוץ לצורך פיתוחו של חופש ביטוי חיוני גם המבט. מהו אפוא סוג המבט המאפשר צמיחה? הפילוסוף לוינס מדגיש כי האחריות האתית היא אבן היסוד של קיומנו, וזו מתגלמת במבט בין שניים, מבט המתרחש פנים אל פנים ומגלה למתבונן את חירותו (לוינס, 1995; פרוגל, 2006). עם לוינס, אך גם עם סארטר שקבע כי המבט של האחר מגביל את החירות שלי (סארטר, 2008; פרוגל, 2006) – אני רוצה לטעון שיש מבטים שמגלים את החירות, ויש כאלו שמגבילים את החירות, ובשניהם אנחנו פוגשים בסרט. מבטו של הכומר הוא מבט חמור, נוקב ומאשים. למשל כאשר מגיע הכומר לחזרות המקלה, הוא יושב ומתבונן בחבריה בחומרה, וכאשר גבריאלה שרה מתעכבת המצלמה על פניו הנוקשים. לבסוף מתפרץ עליו דניאל ואומר לו כי מבטו מפריע לו להתרכז. לאחר שהכומר עוזב את החדר מתחילה העבודה הרצינית.

לעומת מבטו של הכומר, המבט של דניאל שונה לחלוטין. דניאל אינו מתבונן מהצד, אלא מביט פנים אל פנים, מתוך אכפתיות ומעורבות רגשית. זהו המבט שלוינס מדבר עליו, המבט שנושא אחריות לאחר. כאשר מבקשת לנה לעזוב את המקהלה מביט בה דניאל מקרוב בעת שהוא מדבר אליה ומשפיע עליה להישאר. כאשר גבריאלה מחליטה מתוך פחד מקוני שאין היא רוצה לשיר, הוא מתיישב מולה ומביט בה בריכוז רב, ואז מקרב אליה את פניו ואומר לה שכתב למענה שיר, כי מאז ילדותו חלם ליצור מוזיקה שתגרום לאנשים לפתוח את ליבם. דבריו של דניאל מלמדים על האכפתיות שלו, ועל האחריות שהוא חש כלפי גבריאלה.

את מלוא כוחו של המבט לומדים הצופים להכיר ברגע השיא של הסרט, כשדניאל מתבונן בגבריאלה השרה עם המקהלה לפני חברי הקהילה. בסצינה זו, מבטיהם של חברי המקהלה פונים אל הקהל (מלבד סיב שמגניבה מבטים לדניאל), ודניאל עצמו, אשר עומד מאחור, מביט בגבריאלה בתשומת לב אדירה. הוא מלווה אותה בשירתה: הוא נושם ביחד איתה, מרים איתה את הגבות, פותח ביחד איתה את הפה ממש כמו אם הפותחת את פיה בכל פעם שהיא מקרבת את הכפית לתינוקה. כשמסיימת גבריאלה לשיר נוטל דניאל את פניה בשתי ידיו, מביט בה מקרוב ואחר כך מנשק אותה.

ואלה הן מילות השיר שדניאל כותב לגבריאלה:

כעת כשחיי שייכים לי

האמונה שלי חזקה ממילים

שהראו לי מעט מגן העדן שמעולם לא מצאתי

רוצה להרגיש שאני חיה כל ימי חיי

אחיה ככל העולה על רוחי

רוצה להרגיש שאני חיה

בידיעה שחייטי טובה די.

מעולם לא איבדתי את עצמי

זו היתה רק תרדמה

אולי מעולם לא היתה לי ברירה

אלא רק הרצון להישאר בחיים

כל שאני רוצה הוא להיות מאושרת

להיות מי שאני

להיות חזקה וחופשיה

לראות לילה הופך ליום.

אני פה וחיי שייכים רק לי

גן עדן שחשבתי שקיים שם
יום אחד אגלה גם אותו.

אני רוצה להרגיש שחייתי את חיי

לסיום אני רוצה להציע הסבר לשמו של הסרט: "כמו בגן עדן". הסבר אפשרי הוא שבמהלך הסרט מפסיקים חברי המקהלה לחיות כקורבנות או פוחלצים המונעים בידי כוחות שאינם שלהם, והופכים אדונים לחייהם. המשלת השינוי הזה לגן עדן יש בו היפוך אירוני של מיתוס גן העדן שעליו התחנכנו: הדמויות בסרט טועמות מגן העדן רק לאחר שהן לוקחות אחריות על חייהן, בעוד שבסיפור התנ"כי אדם וחוה מגורשים מגן העדן מיד לאחר שהם טועמים מפרי עץ הדעת, והופכים מודעים לעצמם. ייתכן אפוא שאפשר לקרוא בשם הזה את ההתרסה של הבמאי נגד הסיפור המקראי.

רשימת מקורות

- לוינס, ע. (1995). *אתיקה והאינסופי-שיחות עם פיליפ נמו (1982)*. תרגום: אפרים מאיר, ירושלים, מאגנס, פרקים 7-8.
- פרוגל, ש. (2008) *הרצאה שנתנה בפורום האנטרדיסציפלינרי של מכון תל-אביב לפסיכואנליזה בת זמננו*.
- פרוגל, ש. (2006). "הזולת הוא פנים: על מוסר פרטיקולרי והומניזם" *מטאפורה*, גיליון 6, 2006, ע"מ 203-219
- סארטר, ז.פ. (2007). *המבט*. תל-אביב: רסלינג.
- קאנט, *ביקורת התבונה המעשית*, תל-אביב: הוצאת מוסד ביאליק. ע"מ 40-43

Chassguet-Smirgel, J. (1976). Freud and female sexuality: some consideration of the blind spots in the exploration of the "dark continent". *Int. J. Psychoanal.*, 57:275-286.

Chodorow, N. (1978). **The Reproduction of Mothering**. Berkely, Ca.: University of California Press.

Freud, S. (1925). Some Psychological consequences of the anatomical distinction between the sexes. *SE*, 19:243-258. London: Hogarth press.

Horney, K. (1926). The Flight from Womanhood: The Masculinity-Complex in Women. *Int. J. Psycho-Anal.*, 7:324-339.

Horney, K. (1935). The Problem of Feminine Masochism. *Psychoanal. Rev.*, 22:241-257.

Winnicott, D.W. (1945). Primitive Emotional Development. *Int. J. Psycho-Anal.*, 26:137-143.

Winnicott, D.W. (1960). Ego distortion in terms of true and false self. In: **the maturational processes and the facilitating environment**, 1965. London: Hogarth Press.