



# אות

כתב עת לספרות ולתיאוריה

10 גיליון  
2020 סתיו

עורכים מיכאל גלזומן, מיכל ארבל, אורי ש. כהן  
חברי המערכת חן אדלסבורג, גיא ארליך, איל בסן  
מערכת מייצגת מיה ברזילי, אדריאנה ג'ייקובס, אבנר הולצמן, חנה נוה, מנחם פרי, חנה קרונפלד,  
ורד קרתי שם-טוב, נעמה רוקם, עוזי שביט  
עריכת טקסט דינה הורביץ  
עריכה גרפית מיכל סמוי-קובץ ויעל ביבר, המשרד לעיצוב גרפי באוניברסיטת תל אביב

על העטיפה: חן שיש, "אות 10", אקריליק על נייר, 2020

**אות** הוא כתב עת אקדמי שפיט היוצא אחת לשנה (שנתון) מטעם מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית,  
אוניברסיטת תל אביב  
המאמרים המתפרסמים בכתב העת **אות** עוברים הליך שיפוט ומבוססים על כללי המחקר האקדמי

ISSN 2707-5680

© 2020 כל הזכויות שמורות למערכת אות, מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית, בניין רוזנברג, אוניברסיטת תל אביב,  
תל אביב 6997801

ot.kipp@gmail.com

הוצאת הקיבוץ המאוחד, ת.ד. 2104, בני ברק  
נדפס בדפוס סדר צלם

## יודעי סוד אלי פרידלנדר

"החידה נוצרת במקום שבו מתעוררת כוונה מפורשת לקרב חפץ או מאורע איזשהם שנדמה כי אינם טומנים בחובם דבר, לא כל שכן דבר־מה מיוחד, אל ספרת המשמעות הסמלית. מאחר שהסוד מצוי בלבו של הסמל ננסה לחלץ מאותו חפץ או מאותו מאורע את הצד 'צופן הסוד'".<sup>1</sup> לנו, בני האדם, יש משיכה ברורה לקידוש, להאדרה או להשגבה של דברים; להפיכתם למסתורין מהותי. אלא שסוד במובנו היומיומי מציין הסתרה של תוכן זה או אחר. הסודות חבויים, מוסתרים מאחרים, בוודאי, אך הם ניתנים לגילוי. סודות אפשר לגלות, אפשר גם לחלוק, למכור, לדלות או אפילו לפלוט. לפיכך, העיסוק בסוד מלהיב פחות, שהרי אין בו מן ההשתקעות במסתורין של ההתגלות (להלן אשתמש בביטוי "מסתורין" כדי לציין את החבוי בעיקרון, בניגוד לסוד במובנו הרגיל, סוד שניתן לגלותו). אולם עלינו לחשוב באותם עינוגים מטאפיזיים, בכמיהה לגעת ב"בלתי ניתן להיאמר".

העֶרְתִּי בדבר חיבורו הקצר של בנימין "על החידה והסוד" תתמקד באופני הגילוי של החידתי ובשאלה כיצד ניתן להאיר את החידה והסוד מתוך בחינה של אופני פעולתם של מומחים בתורת הסוד – יודעי סוד, פותרי חידות, מגלי עתידות, בלשים, סוכנים חשאיים. המהלך שאֶפְתַּח יישען ברובו על דיוניו של בנימין, אולם לא על הפרגמנט "על החידה והסוד" עצמו אלא בעיקר על הדיון בכתיבתו של בנימין על פאריס של המאה התשע עשרה, ואתחיל בהדגמת הניגוד שבין הסוד לבין המסתורין בהקשר של אחד המיתוסים המייסדים של חיי הנפש, הטרגדיה של אדיפוס. אדיפוס היה מעין "מומחה" בענייני סוד, מי שפתר את חידת הספינקס. אך חידה שנפתרה אינה מותרת הרבה חומר למחשבה, אלא אם כן מדובר בעצם היחס שבין החידה לבין זה שביכולתו

1. ולטר בנימין, "על החידה והסוד", מגרמנית: טלי קונס, לעיל עמ' 161.

להתירה. כזכור, תחושת הביטחון שיש לאדיפוס בכוחותיו כפותר חידות, כמתיר סודות, היא שמזינה את רצונו למצוא את האשם במגפה שתקפה את העיר תבאי ומזרזת את הסתבכותו, את הופעת חייו כמיקוד של שדה הגורל. מבחינה זו, הטרגדיה של אדיפוס מעמידה ניגוד בין החידה לבין המסתורין הכרוך בהתגלות משמעות שמו של אדם. במקרה של המסתורין הכרוך בגילוי משמעות שמו של אדם נהוג לראות את האדם – את האישיות עצמה – כבעל הסוד, אלא שאת סוד קיומו האדם עצמו אינו יודע. חייו כמכלול הם השדה להצגת אניגמה זו. יש, כידוע, פרקטיקות של הגדת עתידות המתיימרות לתרגם את הייעוד המסתורי לסודות הניתנים לגילוי, שאפשר לקרוא אותם בסימנים שונים, למשל בכף היד או בכוכבים. מגיד העתידות מזהה באדם המבקש את עזרתו את ההסתבכות האינהרנטית לחייו של אותו אדם, את ההופעה הספציפית של החיים הלא־ממומשים כשדה של גורל. בניסיונות לקשור ייעוד או גורל לאופיו של אדם יש, לכאורה, ביטוי מפוכח יותר לאותו עניין, בהנחה שאופיו של אדם בא לידי ביטוי במעשיו ובתגובותיו. מכאן, על פי כיוון מחשבה זה, שככל שאופיו של אדם נוכח יותר כך ניתן יותר לצפות את גורלו. אולם, כפי שבנימין מבקש לטעון במאמרו "גורל ואופי"<sup>2</sup>, יש להבחין בין גורל לבין אופי. את מושג הגורל אפשר להבהיר דרך בחינת המבנה שבנימין מייחס לטרגדיה העתיקה: גורל אינו דבר־מה שניתן ליהסו לאינדיווידואל, ולכן אין הוא קשור להיקבעויות של אופיו; גורל הוא מאפיין סביבת קיום. להיות חשוף לגורל פירושו לשאת בנטל אי־ההיקבעות או העמימות של סביבת החיים האנושית. קביעת המשמעות של סביבה זו מתאפשרת על ידי ריכוז הגורל בדמותו של הגיבור. הגיבור הוא קורבן בכך שהוא מקבל את הגורל על עצמו. גם אם אין פתרון נראה לעין, השהיית ההתחמקות המתמדת בשדה המשמעות והפיכת העמימות לפרדוקס מוגדר הממוקד בדמותו של הגיבור הן העושות את קורבנו למקור של חוק עבור הקהילה העתידה לבוא.

מה נותר מכאן למושג האופי, לאופן הקריאה של סודותיו ולהשלכותיו על מעגל החיים של האינדיווידואל? העיסוק בקריאת אופי פרח בחקר הפיזיונומיה בשלהי המאה השמונה עשרה וזכה לפופולריות של ממש בחלקה הראשון של המאה התשע עשרה, כפי שניתן לראות בצמיחתה של הקריקטורה ובשגשוגה של "ספרות הטיפוסים", שתרמו לה סופרים כגון בלזק. אם מושגי הגורל והאשמה הם האל־בית של הטרגדיה, הקריקטורה ו"ספרות הטיפוסים" מאירות את מה שאפשר לכנות "הקומדיה האנושית". טיפוס אינו מאופיין על ידי מורכבות פסיכולוגית; לטיפוס יש מעין תו אופי שליט אחד. אופיו אינו מובן על פי דגם הביטוי של מרחב נפשי פנימי, מורכב וקונפליקטואלי; הוא

2. ולטר בנימין, "גורל ואופי", מבחר כתבים, כרך ב: הרהורים, מגרמנית: דוד זינגר, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב 1996, עמ' 297-302.

אינו חבוי ומוסתר אלא מוחצן; הוא נוכח כמו טונאליות או אור הצובע את הניסיון (אולי בשל כך אנו מייחסים לכל צבע אופי משלו ומשתמשים בביטויים כגון "טיפוס צבעוני"). לאופי יש נוכחות נאיבית. הוא משפיע על מי שבא עמו במגע ומשנה את ההתנהגות של סביבתו, כמעט כפי שתעשה זאת נוכחות של תינוק בחדר, או, להבדיל, של כלב. בשל אותה פשטות של האופי, הגוף אינו בהכרח התמונה היחידה שלו. לכן, חיות במשלים נדמות כגילומים מוצלחים במיוחד של טיפוסים.

ואולם, הנטייה לנסח את הטיפוסי ככללי, כממוצע או כשגור מובילה לכך שאין אנו מייחסים לו ערך מיוחד. הקושי טמון בדרך שבה אנו מעמידים את הדיכטומיה שבין הכללי לפרטי ובאופן שבו מושג הערך מניח מאפיינים כמו ייחודיות, חד-פעמיות ונדירות. טיפוסיות נתפסת כעניין שבימיום ואילו סוד נתפס לעתים קרובות כניגוד ליומיום. לגילוי הסוד עשויות להיות השלכות יוצאות דופן, ומכאן שגם בעל הסוד ינסה לאמץ לעצמו ארשת יומיומית כדי להסתיר את סודו. בהערכת משמעותו, ערכו או יופיו של הטיפוסי יש אפוא רמז לאפשרות של טרנספורמציה ביחסים של היומיומי והמוסתר, לאפשרות להציג את האנשים בחיי היומיום שלהם כמוזרים, את הטיפוסי כסינגולרי.

בעת החדשה, עליית ההמון ונוכחותו בחיי היומיום של העיר מספקות לחוקר הפיזיונומיה הזדמנויות מרובות למחקר ולהתבוננות. המתבונן המבין בסודות של האנושי, כפי שהם מתבטאים בטיפוסים של חברת ההמון, מגולם יותר מכול, לפי בנימין, בדמות המשוטט. המשוטט, כידוע, הוא הגלגול המודרני, העירוני, של המטייל הבודד בטבע. התנהלותו של המשוטט העירוני, כמו זו של קודמו הרומנטי, מתאפיינת בסוג של עצלות נעימה. הוא מתענג למראה הזנים האנושיים הצומחים מקרבה של העיר הגדולה, כמי שמסור לבוטניקה האנושית. חקר הפיזיונומיות, סיווג וקטלוגן הוא כעין ניסיון לכתובת תולדות הטבע של האדם. הנוף החברתי מתגלה דרך צורות החיים השונות שבו, ממש כפי שנוף מדברי מאופיין על ידי החיות השוכנות בו.

התפתחות העניין בטיפוסים מעידה על האמונה לפיה האופי על צורתו המרובות ניתן לזיהוי על פי המראה החיצוני. בנימין מצטט בהקשר זה הערה של גתה, לפיה "כל אדם, הראוי כמו גם הכוזי ביותר, נושא עמו סוד שלו התגלה לאחרים היה הופך אותו לשנוא עליהם", ומוסיף שהפיזיונומיות היו בדיוק הדבר אשר היה יכול להסיט הצדה מחשבות מטרידות ולבטלן, משום שהן נותנות לבני אדם תמונה ידידותית האחד של השני.<sup>3</sup> העיסוק בפיזיונומיה נענה לפנטזיה לפיה בני אדם אינם מסתירים סוד; נשמתם גלויה, ועקרונית, אפשר להכיר אותם כפי שהם בהווייתם היסודית. העניין של

3. ולטר בנימין, "פאריס של הקיסרות השנייה אצל בודלייר", בודלייר, מגרמנית: דוד ארן, טעמים, מבחר כתבי מופת באסתטיקה, ספרית פועלים והקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1989, עמ' 35-36.

המשוטט בטיפוסים מסתיר אולי ספקנות חדשה, המתעוררת מן ההתנסות בהמון, עם הופעת מסות של בני אדם בסצנת החיים המודרניים. אופן ההתבוננות של המשוטט דומה אפוא לצעיף המוטל על העיר ומסתיר מן העין את האיום הגלום בה. הטיפוס הנגדי למשוטט, תוצר נוסף של הדמיון האירופי במאה התשע עשרה, הוא הבלש. בניגוד להרהור, לעצלות המחשבה או לחלימה בהקיץ של המשוטט, את מחשבת הבלש מאפיינת לוגיקה חמורה. טיפוס ספרותי זה אמנם משמר משהו מן הנושגלנטיות של המשוטט (כפי שעולה בבירור מדמויות של בלשים כמו אוגוסט דופן, שרלוק הולמס או הרקול פוארו), אלא שיחסו לסביבתו, לעיר ולהמון, שונה לחלוטין: הבלש מומחה במציאת עקבות בסביבה שבה האפשרות להשאיר עקבות של קיום אינדיווידואלי הולכת ונעלמת.

הכישרון לקרוא עקבות בסביבת הקיום המשותף התפתח על רקע היעלמות האפשרות של האינדיווידואל להשאיר רושם בדבר קיומו במרחב הציבורי. ההתגוננות מפני עוצמת העיר וחרדת ההמון התבטאה באותה תקופה בנהייה אל הפנים. הבית הבורגני שימש כמעין קונכייה המותאמת לצורת גופה של הרכיכה השוכנת בה, מקום שבו החפצים נושאים את עקבות הקיום של הדייר היושב בו. בנימין עומד על המשיכה הבורגנית לקטיפה בעיצוב החללים הפנימיים של הבית, היינו לחומר שניכרים בו עקבות של כל נגיעה ושימוש, וכן לנרתיקים ולקופסאות שמוטבע בתוכם מעין "נגטיב" של החפץ המתאים להם. המחקר הפיזיונומי מפנה את מקומו למומחיות בקריאת עקבות. עקבות אינן סימנים אקספרסיביים. הן אינן מבטאות את אופיו של זה שהותיר אותן, בשונה מפנים המבטאות כעס, למשל.

מומחיות בקריאת עקבות אינה דורשת רגישות או אמפתיה לכיטוי הנפש של האחר. בדמויות בלשים מסוגו של הולמס יש יסוד מיוזנתרופי מובהק: לא האדם הוא נושא המחקר שלהם. מומחיותם של בלשים היא בתהליכים דרוקטיביים. יחד עם זאת, כוחות ההיסק שבהם הם ניחנים אינם הופכים את חשיבתם למדעית, לפחות לא כמובן המסורת של מילה זו. הפרוצדורות של הבלש מצטיירות בבירור אל מול השיטות המדעיות-לכאורה של המשטרה. המשטרה מתייחסת לעדויות כאל חומרים אמפיריים המאששים היפותזה, בעוד הבלש, שבכוחו לשאול את השאלות הנכונות, יכול לפענח את הפשע בכוח המחשבה. העדויות הן רק פתח לזיהוי היגיון פנימי הכרחי. כך, בסיפור של אדגר אלן פו "המסתורין של מארי רוז'ה", דופן פותר את התעלומה לא על סמך איסוף חומרים בזירות השונות אלא אך ורק על בסיס תהליכי דרוקציה הקושרים בין פירורי האינפורמציה הקונטינגנטית שהוא מלקט מקטעי עיתונות.

סיפור אחר של פו, "איש ההמון", חשוב לכנימין במיוחד בניסיונו להגיע ללב הטרנספורמציה המתחוללת בתנאי הקיום והניסיון ההכרתי במרחב העירוני, והוא אף

משמש אותו כסכמה, מעיין תמונת רנטגן של יחסו של הבלש אל ההמון. בסיפור זה המספר עוקב אחר אדם מוזר במראהו ובהתנהגותו שהתנהלותו מתמצה בכך שהוא נבלע תמיד בהמון. לבסוף המספר מוותר על המשך המעקב ומסכם בלבו את מסקנותיו: "הזקן הזה הוא התגלמותו, הוא רוחו של הפשע [...] הוא אינו מסוגל להיות לבדו; הוא איש ההמון".<sup>4</sup> בנימין רואה בדמותו של איש ההמון גלגול פטאלי של המשוטט. המשוטט, עד לעושר רב-המשמעות של החברה האנושית, הופך לאדם המתחבא בהמון: הוא "אדם שאינו חש בנוח בחברת-עצמו. לכן הוא מחפש את ההמון". במובן זה הוא נעשה לגילום של פשע ואשמה: "ככל שקשה יותר לאתר אדם, כן הוא נעשה חשוד יותר".<sup>5</sup> בנימין קושר בין סוגת הקיום בהמון לבין תודעת אשמה הבאה לידי ביטוי בדחף להיטמע בהמון. אשמה זו אינה תוצאה של פשע מסוים אלא היא סימפטום לכך שבמרחב הקיום המודרני מופיעים שוב מאפייני הארכאי או המיתי. הסכיבה האנושית בעידן העיר הגדולה, בעידן המכונה והסחורה, נדמית שוב לשדה של גורל, המאופיין, כידוע, בחזרתיות. במקום גוף קולקטיבי המונע על ידי חיים טבעיים משלו, מתוכו מתפרטים עבור המשוטט טיפוסים רבגוניים, ההמון נחשף על ידי איש ההמון דרך התנהלותו האוטומטית: "העוברים-ושבים שלו מתנהגים כאילו ידעו להתבטא, משהסתגלו לאוטומטים, רק עוד באופן אוטומטי. התנהגותם היא תגובת-הלם".<sup>6</sup>

את חלקה האחרון של הערה זו אקדיש לגלגול עכשווי יותר, קולנועי, של יודעי הסוד. במסגרת זו אבחן את דמות הסוכן החשאי באחת מגרסאותיה המפורסמות ביותר מאמצע המאה העשרים, גרסת ג'יימס בונד. אבחר בעיקר שני מאפיינים הקשורים לסוגיית הסוד בנוסח שהציע בנימין: השם והחפץ. לסוכן החשאי בגרסה זו יש, כידוע, כינוי צופן, 007, ושם, כלשאר בני האדם – ג'יימס בונד. הכינוי 007 מציין שלסוכן זה יש "רישיון להרוג" – license to kill – לפי שיקול דעתו; הספרה 7 היא מספר סידורי ברשימה של קבוצה מובחרת של סוכנים. הכינוי משמש בעיקר את עמיתיו של בונד (בפרט זו הידועה בכינויה M) בפניותיהם אליו, גם בנוכחותו. ההיגיון של העולם החשאי דורש שהשם האמיתי של סוכן יוסתר; הוא אמור לאמץ לעצמו כינוי המסתיר את זהותו האמיתית. אלא שבמקרה זה, "ג'יימס בונד" הוא השם המשמש את הסוכן החשאי גם בציבור. האין זו הדרך שבה הוא מציג את עצמו במשפט המפורסם בסדרת

4. בתוך בנימין, "פאריס של הקיסרות השנייה אצל בודלייר", שם, עמ' 44.

5. שם, עמ' 44.

6. ולטר בנימין, "על מוטיבים אחדים אצל בודלר", מבחר כתבים, כרך ב, לעיל הערה 2, עמ' 100.

הסרטים כולה: "The name is Bond, James Bond" באופן פרדוקסלי, אצל בונד, הזהות שאמורה להיות סודית היא זו הפומבית.<sup>7</sup>

גילוי הזהות הסודית – ההצהרה על השם, "ג'יימס בונד" – מדגים מאפיין נוסף של הלוגיקה של הסוד. סוד הוא מקור כוח. הדנדיות המאפיינת את בונד, אהבתו העצמית הנראית בעליל, השאננות שבה הוא מבצע את המשימות הקשות ביותר, בלי להניד עפעף, הן שמביאות אותו לחשוף את הסוד. הארוגנטיות של הפושע – המוכרת מסוגת סיפורי הפשע שבהם הפושע, המבקש להתפאר בלי להתגלות לגמרי, מהתל במשטרה בהשאירו רמזים לזהותו – היא גם מנת חלקו של הבלש. סיפור נוסף של פו, "שרון הסטייה" ("The Imp of the Perverse"), מעניק לסוגיה זו הטיה מטאפיזית. הסיפור מתאר דחף אנטי־נומיסטי, דחף לפעול נגד החוק משום שהוא חוק, היינו לפעול, בעיקרון, נגד מה שיש לעשותו, דווקא משום שיש לעשותו; "לעשות דווקא". גיבור הסיפור הוא אדם המגיע להכרה שסוד פשעו בטוח לחלוטין וחסין מפני גילוי, אלא אם כן הוא עצמו יגלה אותו. הכרה זו מעוררת בו דחף בלתי ניתן לשליטה להתוודות.<sup>8</sup> יש הרואים ב"ג'יימס בונד" שם גנרי, היינו שם העובר מדור לדור של סוכנים חשאיים. סברה זו קשורה גם בכך שהדמות בסדרת הסרטים מגולמת בידי שחקנים שונים; בונד לעולם אינו מזדקן, שמו תמיד בר תוקף. עצם הצורך להסביר עניין זה מעיד לדעתי על טרנספורמציה ביחסים שבין שחקן לדמות, בעיקר בהשוואה בין תיאטרון לקולנוע. הדמות היא מה שטיפוסי; קרי, שחקנים בתיאטרון לוקחים על עצמם לגלם דמות ועושים זאת על פי הבנתם ועל פי יכולות המשחק שלהם. ואילו בקולנוע, כפי שטענו גם בנימין וגם סטנלי קאבל, בשל כוחה של המצלמה, השחקן עצמו נוכח, מוקרן בפנינו, אף מעבר ליכולתו "לשחק" את הדמות. חשיפתו של שחקן הקולנוע לנוכח המצלמה היא העומדת ביסוד אפשרותה של טיפוסיות אינדיווידואלית בקולנוע. סביבת העלילה של סרטי ג'יימס בונד רחוקה מלהיות העיר הגדולה על חיי היומיום שלה: על פי רוב זו סביבה אקזוטית, אריסטוקרטית או תיירותית. אולם דווקא בשל כך מודגש עד כמה החפץ היומיומי עצמו צופן סוד – והרי לכל חפץ יש פונקציה שונה בעליל מזו שצפוי שתהיה לו. הדוגמאות רבות: תיק ג'יימס בונד, כמובן, ובו, למשל, גז מדמיע המוסווה במכל של אבקת טאלק ומשוחרר לאוויר כאשר התיק נפתח בדרך לא נכונה; סיגריה שהיא אקדח; פנסי מכונית המשמשים כמשגרי

7. השורה האחרת, הבלתי נשכחת, השגורה על לשוננו, מתארת כיצד הוא שותה את המרטיני שלו: "shaken, not stirred".

8. הדחף לחשוף לראווה סוד רווח גם בסוגה אחרת לגמרי, בסיפורי אגדות. כך, למשל, בסיפור "Rumpelstilzchen", שעליו ביסס שלונסקי את המחזה עוץ לי גוץ לי, גאוותנותו של הגמד היא המביאה אותו לרקוד בלילה בקרחת היער ולשיר בקול רם "אני הוא עוצליגוצלי" – וכך לחשוף את שמו.



רקטות; כובע שהוא להב חד. החפץ היומיומי מרומם על ידי הפונקציה הסודית שלו במה שנראה כהיפוך ההיגיון של חידה שהקושי בה הוא לזהות את הרגיל ביותר, אף על פי שהוא מתואר באופן בלתי רגיל. (האין זו חידת הספינקס: מה שהולך על ארבע רגליים בבוקר, על שתי רגליים בצהריים ועל שלוש רגליים בערב הוא בסופו של דבר הישות המוכרת מכול – בן אדם?)

ההנאה מאותם חפצים – לצד ההערצה לטכנולוגיה עצמה (למשל בסרטי מדע בדיוני) – תלויה בעיקר באפשרות למזער את הטכנולוגיה ולהחביאה ביומיומי. בתופעה זו יש משום ליטרליזציה של מבנה הכרתי שבו גילוי הסוד הטמון ביומיום מתנסח כתשומת לב לפרטים. הפרטים הקטנים הם המחבוא שבו מסתתר צד-הסוד של הדברים. הפרט "קטן" לא רק במידותיו אלא גם בכך שאינו מושא מובהק להתבוננות ולמיקוד. הוא אינו מזוהה כמושא מובחן ואינו מוגדר כמקטע או כחלק של השלם. יחד עם זאת הוא אינו חומר תפיסתי גרידא; יש לו משמעות בלי שיהיה יחידת משמעות מסוימת. לכן הפרט יכול לעורר אי-נחת, תחושה בדבר משהו לא פתור, גילוי מטריד בחזות הדברים. פרט זה, השולי כביכול, עשוי להכות בנו כטעון משמעות.

אופן התגלות זה של היומיומי מכונה לעתים על ידי בנימין "החשיפה של הלא-מודע הוויזואלי": "מומחש כך בעליל, כי הטבע המדבר אל המצלמה שונה מזה המדבר אל העין. שונה קודם-כל בכך שאת מקום החלל החדור בתודעתו של אדם תופס חלל שפועלים בו באורח לא-מודע [...] באמצעות [המצלמה] אנו למדים לראשונה על הלא-מודע לנו חזותית, כשם שאנו למדים על היצרי הלא-מודע באמצעות הפסיכואנליזה".<sup>9</sup> לא במקרה בנימין בוחר להשוות את החשיפה שמבצעת המצלמה למה שפרויד מתאר בספרו על הפסיכופתולוגיה של חיי היומיום. מה שנחשף כנושא משמעות אינו הזר לנו אלא היומיומי.

9. בנימין, "יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני", מבחר כתבים, כרך ב, לעיל הערה 2, עמ' 171.

