

פסיכולוגיה של העצמי: חלק ד' II התהליכים התקינים לתחזוקת תחושת-העצמי – החלום

פרופ' פנחס נו¹

בחלק הראשון של מאמר זה, שהופיע בחוברת הקודמת של שיחות מחודש נובמבר 1997, הצענו לחלק את פונקציות תחזוקת תחושת-העצמי של החלום לשלושה חלקים – הטמעה, התאמה ואינטגרציה. עסקנו שם בחלק הראשון ונמשיך נדון כאן, בחלקו השני של המאמר, בשני החלקים הנותרים – התאמה ואינטגרציה תוך מתן דוגמאות רלבנטיות.

ה ת א מ ה

הו תהליך העיבוד ההפוך להטמעה. האני אינו יכול להסתפק אך בהטמעה רציפה של כל ההתנסויות והחוויית החדשות לתוך מארג תחושת-העצמי והדימוי העצמי, אלא עליו אף לעדכן ולהתאים באופן שוטף את התחושה והדימוי לשינויים המתמידים בסביבה המציאותית ולדרישות שזו מעמידה לפני הפרט. עצם תהליך ההתבגרות מן הינקות עד הבגרות מעמיד את הפרט, בכל שלב, לפני דרישות מציאות ההולכות ועולות בחומרתן, ומאלצות אותו לפתח טכניקות מורכבות יותר להתמודד עם מציאות זו, לעדכן ולהתאים כל פעם מחדש את תחושת-העצמי ואת הדימוי העצמי לתנאים החדשים. למשל, מצופה מסטודנט באוניברסיטה לא רק להתנהג אחרת מאשר ילד בגן-הילדים, אלא גם להרגיש ולזהות את עצמו באופן שונה מאשר ילד בגיל הגן. כמו בתהליכי ההטמעה, כן גם לגבי תהליכי ההתאמה, כולנו מכירים היטב מניסיוננו העצמי ומן הקרובים לנו את הפערים הנוצרים תכופות בין השלב בו אנו יודעים אודות השינוי ומבינים את משמעותו לבין השלב בו חשים ומדמים אנו כאמת את עצמנו במצב החדש.

למשל, יש שבחור צעיר ומוכשר, שזה עתה סיים את בית-הספר, מתגייס לצבא, ותוך זמן קצר יחסית עולה בדרגה ומתמנה למפקד פלוגה או גדוד. הנה הוא כבר בתפקיד של מפקד, אשר עשרות או מאות בחורים צעירים כמוהו סרים לפיקודו ואחריותו, אך בתוככי עצמו הוא עדיין חש עצמו כילד נבון ומפוחד, החייב ללמוד ולשחק

¹ המכון הישראלי לפסיכואנליזה, ירושלים.

* self-centered personality

את הדמות של המפקד הקשוח והבטוח בעצמו. וזה עלול לארוך זמן ממושך עד שהוא באמת יצליח לזהות את עצמו בתפקיד החדש ולהרגיש עצמו בטוח בעמדת הפיקוד.

גם בתהליך ההתאמה השוטפת, כמו בתהליך ההטמעה יש חשיבות רבה לחלום, אשר אחת הפונקציות המרכזיות שלו היא לסייע לנו בביצוע אותם השינויים בתחושה ובדימוי העצמי, המתחייבים מן השינויים החלים במציאות החיצונית ובדרישות אשר זו מציבה בפנינו. סיוע זה של החלום מתבטא בעיקר בהכינו אותנו להתמודד עם ולעמוד בכל מיני מצבי עתיד אפשריים, וזה באמצעות בימוי סצינות דרמטיות דמיוניות, אשר במסגרתן יתאפשר לנו להתנסות בטווח רחב ביותר של חוויות ורגשות המצופות לעזור לנו בהתמודדות עתיד אלו. יש שהחלום עושה זאת בדרכי נועם ועידוד, על-ידי בניית סצינות שכאלו צריכות להבטיח לנו שיש לנו כוח ויכולת לעמוד במשימה, ויש שהחלום עושה זאת בדרך הקשה, כמו מאמן קשוח המכין את חייליו לעמוד במבחני העתיד באמצעות אימונים מפרכים, בהם מנסה הוא להכניסם למצבי הלחץ הקשים והאכזריים ביותר למען הגבר את יכולתם לעמוד בהם כאשר המציאות תחייב זאת בעתיד. לסוג הראשון שייך 'חלום הבחינות' שתואר כבר על-ידי פרויד (1):

זהו חלום-חרדה בו הינך כאילו נכשל באחת מן הבחינות המכריעות בהן התנסית בעת לימודיך בבית-הספר או באוניברסיטה. אלא שבאופן טיפוסי בוחר החלום כסצנה לאירוע דווקא אחת מאותן הבחינות בהן עמדת בזמנו בהצלחה. פרויד סבר "...כי חלום הבחינות המלווה חרדה (המופיעה, כפי שהדבר מתאשר תמיד, כשבעל-החלום צפוי למחרת היום לפעולה אחראית וחושש לכישלון) מחפש אחר איזה אירוע בעבר, שבו הוכח כי אין מקום

לחרדה הגדולה שבסופו של דבר בוטלה... הטענה — הרי אני כבר דוקטור וכו', הנחשבת כמחאה זועפת נגד החלום, אינה לאמתו של דבר אלא נחמה שתורם לנו החלום, ושפירושה — אל תפחד ליום מחרת! (1, עמ' 253-254).

במילים אחרות — החלום מעלה סצינה מן העבר על-מנת להרגיע אותנו באמצעותה: "כפי שעמדת במבחני העבר, כך גם תצליח לעמוד במבחן הצפוי לך בעתיד!". מן הניסיון הטיפולי שצברתי אני מחלומות-הבחינה, למדתי שני דברים נוספים הנראים לי כטיפוסיים לסוג חלום זה: א. אין החלום מתייחס בהכרח לבחינה מציאותית כלשהי מן העבר, אלא יש שהבחינה היא סמלית, כגון החלום הבא של אישה צעירה:

"אני הולכת לאוניברסיטה ומזכירת המחלקה אומרת לי שעלי לגשת מחר לבחינה בכלכלה. אני מסבירה לה שזו לבטח טעות, כי לא נרשמתי לבחינה, לא התכוננתי אליה, וכלל לא התכוונתי לגשת השנה לבחינה בכלכלה. אך המזכירה מתעקשת שאין זו טעות, ומנסה לשכנעני לגשת לבחינה מכיוון שלבטח אוכל לעמוד בה בהצלחה. מעניין, שלמרות שכל הסיטואציה היתה מוזרה ומביכה, היה זה בעצם חלום נעים". המעניין בדוגמה זו הוא שהחולמת באמת לא היתה צריכה לגשת לבחינה זו, מכיוון שבמציאות כלל לא למדה את מקצוע הכלכלה באוניברסיטה. המבחן המציאותי המזומן לה היה סיום הטיפול האנליטי, סיום שעורר בה חרדה רבה, והקשר היחיד ל"כלכלה" היה בכך שבתחילה ניסתה לתרץ את הצורך להפסיק את הטיפול ב"סיבות כלכליות". החלום כאילו נועד לנחם אותה: "אין לך מה לחשוש, למרות שלא התכוננת לזה עדיין תצליחי לעמוד בסיום הטיפול. וגם אם בחרת לתרץ זאת בסיבות כלכליות — אל דאגה, יהיה בסדר".

ב. חלום הבחינות מופיע רק אצל אנשים הניצבים לפני משימה העומדת בעליל בניגוד לדימוי העצמי שלהם. למשל, חוקר העומד להרצות בכנס מדעי חשוב אודות המימצאים (המוצלחים) של מחקריו, אלא שיש לו דימוי עצמי של מי שאינו מסוגל לבטא בציבור שני משפטים רהוטים. כנגד זה, לא נתקלתי אף פעם בחלום בחינות אצל אדם הבטוח במשימתו, כגון אדם המשוכנע לפני ההרצאה החשובה בכושרו לרתק ולהקסים את הקהל. נראה כאילו אין החלום מופיע רק על-מנת להוסיף לחולם עוד טפיחת עידוד לפני המשימה מעוררת החרדה, אלא בא לסייע לאותו אדם אשר כושרו לעמוד במשימות העתיד מותנה ביכולת לשנות משהו בסיסי יותר בדימוי העצמי.

לרוב אין החלום רחום ומעודד כל-כך, אלא מנסה להכין אותנו בדרך הקשה לקראת המשימות החדשות הנכונות לנו. לדעתי, מהווה סוג זה של חלומות את חלק הארי של מה שאנו חשים כ'חלומות רעים', דהיינו — אותם חלומות מפחידים, מאיימים, או בלתי-נעימים במזוורתם, המפרים את שלווה שנתנו כמעט מידי לילה ולילה. רוב החלומות האלה מהווים ניסיונות לסייע לנו להסתגל ולהתאים את תחושת ודימוי העצמי למשימות המחר בעזרת 'משחקי דמיון', בהם אנו כאילו כבר עומדים מול הסכנות והאיומים עימם עלולים אנו להתמודד בעתיד.

ניקולס המפריי (2), פסיכולוג וחוקר התנהגות בעל-יחיים, הציע תיאוריה מעניינת אודות התפקיד הביולוגי של החלום. זה לדעתו — לחשוף את האדם לטווח רחב של התנסויות וחוויות שאחרת לא היה מזדמן לו להתנסות בהן בחייו היום-יומיים. התיאוריה הכללית אודות האבולוציה הביולוגית האנושית של המפריי היא שהאדם מתפתח להיות "פסיכולוג טבעי", זאת-אומרת, עצם הישרדותו הביולוגית מותנית ביכולתו להבין את הפסיכולוגיה של הזולת, הקבוצה והחברה. לכן כושר ההישרדות-הביולוגית של האדם הולך ועולה במידה בה התנסה בטווח רחב יותר של מצבים רגשיים וחוויתיים מגוונים. החלום, לפי תיאוריה זו, ממלא תפקיד חשוב ביותר בהגדלת טווח ההתנסויות האישיות:

"הוא.. מייצג, לדעתי, את התכסיס הבוטה והגאוני ביותר של הטבע על-מנת לחנך את הפסיכולוגים שלה. תוך השחרור של השינה יכול החולם להמציא את הסיפורים הבלתי-רגילים ביותר אודות מה עומד לקרות לו-עצמו, וכך, להגיב לאירועים אלה כאילו היו דברים מציאותיים, ולגלות אופקים חדשים של חוויות פנימיות" (2, עמ' 84).

חוויות חדשות אלו תסיענה כמובן לחולם להבין טוב יותר את עצמו ואת הזולת, אם הוא או הם יקלעו בעתיד למצב חוויתי דומה.

בפעילות החלום לצורך פונקציה ההתאמה מתגלות כמה מתכונותיו המעניינות, ובראש ובראשונה — כושרו להפעיל את הדמיון היוצר. בעוד אשר בפונקציה ההטמעה מעבד החלום בעיקר, כפי שראינו בסעיף הקודם, מידע קיים מכבר, דהיינו — ממוג את מידע-הקלט החדש עם זה מן הזיכרון, הרי בפונקציה ההתאמה מפעיל החלום את הדמיון להמציא יש-מאין אירועים והתרחשויות חדשות. נראה כאילו מירב המקוריות מושקע דווקא ב'חלומות הרעים', כי בעוד אשר ב'חלומות הטובים' ניתן לרוב לגלות בנקל את משאלותינו, ציפיותינו, וחלומותינו בהקיץ, הרי 'החלום הרע' מותיר אותנו תדיר לא רק בהרגשת חרדה ואימה, אלא גם בתחושת פליאה — מין הרגשה כאילו אין זה כלל הסיפור שלי, כאילו טעה החלום והקרין על המסך הפנימי שלי סרט השייך בכלל למישהו אחר. המפריי (2) מציג אוסף של חלומות, שנרשמו מפיהם של ילדים בני 7 עד 12 בלונדון, להראות שרובם מכילים התרחשויות, אשר לא ייתכן שהילד חווה אותן אי-פעם במציאות. נראה שחלומות מקוריים אלה, המכניסים את החולם להתרחשויות חוויתיות ורגשיות חדשות דוגמתן טרם התנסה, שכיחים בעיקר בשלבים של התפתחות פסיכולוגית מואצת, כאשר על הילד או המבוגר להתאים את התחושה והדימוי העצמי תוך זמן קצר יחסית לתנאי סביבה וחברה משתנים במהירות.

ההנחה היא שזו אחת הפונקציות של הדמיון בכללותו, לעזור לנו לתכנן את ולהתכונן לקראת האירועים העתידיים; אלא שיש לזכור שמבין כל אמצעי הביטוי של הדמיון,

שהקלינאים מעדיפים לנסח זאת — האם ניתן להפיק מן החלום מידע חדש כלשהו אודות עתידו של החולם? תשובתי לשאלה הראשונה היא — לא! אין החלום, לפחות כל עוד אין הוכחות משכנעות יותר, מסוגל לנבא את העתיד; ולשאלה השנייה — כן! החלום עלול בהחלט למסור לנו מידע חדש אודות עתידו של החולם. על-מנת להסביר פרדוקס-לכאורה זה, אציג דוגמה בה נכשלתי בהבנת חלומות המטופל, טעות שהיתה כמעט קריטית עבורו:

רופא צעיר, מומחה ברפואה פנימית, החל להתלונן בתקופה מסוימת של הטיפול על כאבים חזורים בחזה, כתף, הבטן העליונה, וסימפטומים אחרים. המטופל לא התעלם מן הסימפטומים, היה בודק את עצמו ומוסר לי מידי פעם את אבחנותיו, כגון — דלקת בפרק הכתף, הפרעות עיכול, וכו'. מכיוון ששמו הלך לפניו כרופא בעל כושר אבחנה מעולה, לא עלה בדעתי להטיל ספק באבחנותיו, עד שהגיע אלי טלפון מאחד מבני-משפחתי להודיע לי שהוא מאושפז במחלקה לטיפול נמרץ לאחר התקף לב קשה. בכירור לאחר האירוע התברר מעל לכל ספק שכל הסימפטומים עליהם התלונן בשבועות טרם ההתקף היו בעצם סימנים מבשרים מצד הלב. ואז, כאשר עיינתי ברישומים שלי, הופתעתי לגלות שבכל חלומותיו בשבועות אלה הופיע 'הלב' בצורה כלשהי. אלא שברובם הופיע 'הלב' בהקשר של אחד מן הפציינטים שלו, ומכיוון שאלה הירבו מתמיד לכבד בחלומותיו, לא נדלקה אצלי שום נורה אדומה, כפי שמותר היה לצפות. לאחר שהחלים במזל טוב, וחזר לעבודה ולאנליזה, יכולנו להבין שהוא בעצם ידע מלכתחילה את המשמעות הנכונה של כל הסימפטומים, אך בחר להתעלם מירידה זאת בעזרת רציונליזציות שונות. אלא שלהגנות אלו לא היתה השפעה על החלום, אשר מצידו — החל למלא את תפקידו ולהכין אותו לקראת התקף הלב הצפוי.

במקרה זה ברור שהחלום לא הציג שום נבואה, אלא התייחס רק למידע אשר היה בידי החולם מכבר, אך בחר משום מה להפעיל כנגדו אמצעי הגנה של רציונליזציה והתעלמות. התייחסות זו משקפת את המיוחד לחלום אשר יש לו, בניגוד לחשיבה הרציונלית והחוויה המודעת, גישה ישירה הן לאינפורמציה הקלטת החדשה והן לארכיבי הזיכרון. משמעותו של דבר שהחולם מסוגל לקלוט את המידע החדש עוד טרם שהופעלו עליו תהליכי הצנזורה, מנגנוני ההגנה, העריכה וכו', ומיד להתחיל בעיבודו בהתאם לתפקיד המוטל עליו, וזאת ללא התחשבות בתהליכי העיבוד העוקבים והצורה בה יוצג מידע זה לבסוף על מסך התודעה. במקרה דנן, כאשר מדובר על מידע העלול לגרום לשינויים משמעותיים בכל תנאי החיים — אין החלום משתהה ומתחיל מיידית בהכנת האדם לקראת השינויים הצפויים. כאילו היה החלום אומר לאדונו: "העובדה שאתה בוחר להתעלם מן המידע — זה עניינך. תפקידי הוא להכין אותך לקראת העלול לקרות, ועלי להתחיל לכן בעבודה". אך יש לציין שהחלום לא התעלם מן ההגנות לחלוטין, אלא, כדרך החלום הנוהג בדרך כלל גם לשלם את המס לצרכים ההגנתיים, הקפיד להסתיר לפחות את מחלת הלב בה עסק כאילו היתה זו בעייתם של הפציינטים של החולם.

החלום הוא בעל מירב העוצמה, מאחר שרק בו מצליח הדמיון להעלות את דימויו באופן הקרוב ביותר לתחושת המציאות. החלום, כאילו מודע לכוחו זה, נזהר לווסת את מידת המציאותיות של הדימויים בהתאם לכושרו של החולם לעמוד בכך. כמו מאמץ מנוסה היודע מתי עליו לאמץ את חייליו 'תחת אש חיה' ומתי עליו ליצור תנאים בטוחים יותר של 'כאילו', יש שהחלום מגיש לנו את הסצינה הדמיונית במידת מוחשיות וחיות כזו, עד כי חולפות דקות ארוכות לאחר התעוררותנו עד שאנו מבינים ש'זה היה רק חלום', ויש שהוא נזהר ויוצר מלכתחילה תחושת ריחוק, או אפילו דואג להזכיר לנו כל כמה דקות תוך שטף החלום ש'זה רק חלום'; וקורה שהוא כה נזהר עד כדי לנקוט בתכסיס יוצר-הריחוק של 'החלום בתוך חלום'.

לדעתי, שייכים גם 'החלומות הנבואיים' לקבוצה זו של חלומות בעלי פונקציה ההתאמה, ואין הכוונה לאמונות ולתיאוריות המייחסות לחלום כוח נבואי כביכול, אלא רק לחוויה הסובייקטיבית של אותם החלומות, המותירים אותנו לאחר התעוררותנו בתחושה כאילו יש בתוכנם משהו נבואי. רוב רובם של החלומות נשכח בדרך כלל תוך זמן קצר לאחר חלימתם, שיכחה שנוקפה על-ידי פרויד לחובת מנגנון ההדחיה (repression). כיום סבורים אנו שאין זה ההסבר היחיד לעובדת שיכחת החלום, אלא, לאור הנטייה של הפסיכולוגיה הקוגניטיבית להסביר גם את הזיכרון באופן פונקציונלי, אין לשאול רק "מדוע נשכח החלום?", אלא גם להיפך — "מדוע יש חלומות הנשמרים בזיכרון?" ויש הסוברים שחלום שסיים את תפקידו, אם זה באירגון-מחדש של מידע מסויים, או כל תפקיד אחר, אין בו עוד צורך ולכן הוא נשכח; אך במקרים בהם לא סיים עדיין את תפקידו הוא נשמר בזיכרון לפחות לאותו פרק זמן הנחוץ לו לסיים את משימתו. ג'ורג' קליין (3) תיאר את התופעה שכולנו מכירים — אתה מתעורר בבוקר מתוך חלום, ולא רק זוכר אותו בצורה חיה, אלא הוא ממשיך להעסיק אותך לשעות מספר וכאילו כופה עצמו עליך לחשוב ולדוש בו, עד שלאחר זמן מה (לרוב בדרך לשעת הטיפול האנליטי) הוא נמוג ושוקע לתהום השיכחה. ההנחה שלו היתה שמאחר שהתעוררת טרם סיים החלום את מה שהיה עליו לעבד, עליו "לגנוב" עוד כמה משעות העירנות שלך על מנת לסיים את המלאכה. לדעתי, טוב הסבר פונקציונלי זה גם להבנת מה שאנו חשים כ'חלום נבואי'. תפקידו של חלום זה הוא לסייע לך בדרך כלשהי באחת ממשמות העתיד, ולכן יש לשמר בזיכרון לפחות עד שתסתיים משימה זו. התחושה 'זה חלום נבואי' מיוצרת על-ידי אותו המספר או הבמאי שיצר את החלום עצמו, כאילו היה מדביק על החלום, טרם שיחררו לעלות על בימת החלימה, את הפתק "נא לא למחוק, יכול להביא תועלת בעתיד!"

וכאן המקום להתייחס גם לשאלה התיאורטית — האם מאמינים אנו שהחלום מסוגל לחזות עתיד? או כפי

אירועי וחוויות הילדות המשמעותיים, וכן כל הדמויות שהיו משמעותיות עבורי, רובם טמונים בזיכרוני כסיפורים, כפרקי עלילה מתוך אותו 'ספר החיים', המהווה את התמליל של תחושת-העצמי הכוללת (superordinate self). חומר הגלם ממנו חייבת 'המערכת' לערוך את העלילות נובע משלושה מקורות:

1. מן הזיכרונות 'האמיתיים' של האירועים והחוויות בהם התנסיתי במציאות.
2. מן הזיכרונות המעוותים שמקורם באירועים אותם עדיין לא הבנתי על בוריים בעת שהתנסיתי בהם;
3. מן הזיכרונות של מה שמלכתחילה היו רק משאלות ודמיונות.

חומר מגוון זה עובר לעיבוד של חברי המערכת השונים המערבבים ועורכים אותו לסיפורים, ומצרפים אותם לפרקים, קטעים, וחלקים הנכללים ב'ספר החיים'. בעבודת העריכה של החומר הזה, אשר מקורו חלקו במציאות הממשית וחלקו ב'מציאות הנפשית' (psychic reality), אין הם נאמנים עוד לא למציאות החיצונית ולא למציאות הפנימית, אלא רק למה שספנס כינה ב-1984 "המציאות הנארטיבית"; כלומר, העריכה הסופית מתבצעת יותר תוך נאמנות לחוקי המבנה הדרמטי הנכון, החלים על העלילות, ולאופן שעליהן להתחבר לריקמה הכללית של סיפור החיים, מאשר לאיזושהי 'אמת אובייקטיבית'. כמו סרט היסטורי טוב, בו דואג הבמאי למהימנות הסיפור, למתח, לקצב הנכון, לתלבושות ולתפאורות המתאימות, אך לרוב, הדבר האחרון המעניין אותו היא האמת ההיסטורית.

מבין כל חברי הצוות של אותה מערכת דמיונית יש אחד שפעילותו נראית לי מעניינת ביותר, והוא — 'המספר' (narrator). המייחד אותו מכל יתר חברי המערכת הוא שבעוד שהם רק עורכים, מסננים, מצנזרים, מסגנים, מדגישים, מאיירים, מעטרים, מוסיפים נופך דרמטי, ועושים את כל הנחוץ למען יתקבל הספר כאמין ומשמעותי, הוא זה המציא סיפורים חדשים ומקוריים לשבצם בספר. ואפילו אם ניתן לזהות בסיפורים אלה מרכיבים רבים הגזורים מתוך התנסויותי וחוויותי האישיות של המספר, הרי ההקשר והמבנה העלילתי בהם הם מופיעים הוא לרוב חדש לגמרי. 'מספר' זה, הוא לדעתי, אחד המקורות החשובים לכל יצירתיות אנושית. מושבו כנראה אי-שם במעמקי הבלתי מודע ולכן יש לו גישה ישירה לכל יתר אמצעי הביטוי האנושיים, כך שאין הוא מוגבל עוד לספר את סיפוריו רק בשפה המילולית השולטת במודע. גישה ישירה זו מאפשרת לו לא רק לספר, אלא אף לטוות מלכתחילה את עלילותיו ככל שפה בה יבחר, יהיה זה בשפת הצלילים — כמנגינות, בשפת הדימויים החזותיים — כציורים, בשפת תנועות הגוף — כריקודים, או בכל אמצעי ביטוי אחר המסוגל לשמש את התקשורת של העצמי עם עצמו, ושל העצמי עם הזולת. מכיוון שיש לו גם גישה ישירה לכל אמצעי הביטוי

המסקנה — אם החלום משמש לנו כעזר בטיפול, אין זה על-ידי גילוי נבואות אודות העתיד, אלא בספקו לנו את הרמזים לגבי אותן הסכנות והאיומים על שלמות העצמי הקיימים זה מכבר, אך שלא הגיעו עדיין לרמת מודעות מספקת שתאפשר את עיבודם בטיפול.

אינטגרציה

הפונקציה השלישית של החלום, עליה נדון כאן, היא לסייע לאני בתחזוקה השוטפת של תחושת-העצמי המלוכד (הקהסיבי). במאמר קודם (4) טענתי:

"קיים צורך נפשי חזק, הן לחוות והן להציג כלפי חוץ את מכלול מצבי העצמי כאילו היו מאורגנים וקשורים זה לזה על-ידי איזושהי מתכונת של סדר, חוקיות, והגיון פנימי" (4, עמ' 181).

האני, לפי זה, על מנת לפתח ולתחזק את תחושת-העצמי המלוכד, חייב לקשר באופן שוטף את כל מצבי העצמי השונים — תחושות, רגשות, זיכרונות, רעיונות, וכו' — לרשת של קשרי משמעות, ולארגנם לכדי קווי רצף היסטוריים-סיבתיים ובצורת מבנים אחדותיים בהם קשורים כל המרכיבים אלה לאלה לפי חוקיות ברורה. כן טענתי, שמאחר שתחושת-העצמי מצויה בתהליך שוטף של שינויים דינמיים, כאשר בכל רגע נתון היא מכילה תמיד תערובת של זיכרונות עבר, חוויות הווה, וציפיות לעתיד, אין לראות בעצמי המלוכד משום תחושה או דימוי סטטי, אלא יש לראות בו תמיד עלילה (narrative) מובנית, המתפתחת מן העבר לעתיד לפי חוקיות מסויימת.

תרומת החלום לתחזוקה של תחושת-העצמי המלוכד היא, לפי השקפה זו, בבניית עלילות, באירגון מצבי העצמי המודעים והבלתי מודעים למירקמים עלילתיים, שבמסגרתם מקבל כל מרכיב את משמעותו ביחס למרכיבים האחרים, וביחס לריקמת העלילה בכללותה. על מנת להבהיר פעילות זו של החלום, הרשו לי להפליג לתיאורים ציוריים יותר, ואם יהיו מי שיראו בכך מנה גדושה מדי של האנשה, הנני מפנה אותם למאמרי "שיחות אודות בעיות האנתרופומורפיזם" (5), בו ניסיתי להצדיק מבחינה פילוסופית ומתודולוגית את זכותה של הפסיכואנליזה להשתמש במיגוון רחב ביותר של תיאורים מטאפוריים מאנישים.

על-כן, הבה נתאר לעצמנו את מנגנוני האני המעורבים בתחזוקת תחושת העצמי כאילו היו אלה חברי צוות של מערכת ספרותית, אשר תפקידה לערוך את כל אותן העלילות מהן מורכבת תחושת-העצמי הכוללת. הרי למעשה, הזיכרונות טעוני המשמעות אינם שוכנים בזיכרונו כתמונות מוקפאות באלבום, אלא לרוב כסיפורי עלילה. כאשר אני מתבקש, למשל, להיזכר בחבר מסויים מן הילדות שישב על-ידי בכיתה, אין הזיכרון העולה על במת התודעה מכיל רק שם או תמונה, אלא לרוב איזה סיפור קטן אודותיו, מסוג: "אה, זה היה הילד שתמיד התחצף למורה, אני זוכר אפילו איך פעם כאשר איחרנו להיכנס לכיתה..." וכו'. כל

והתקשורת אשר בשימוש האדם, הוא חופשי 'לפרסם' את סיפוריו על כל במה בה יחפוץ, אם על במת החלום, הפנטזיה או החשיבה. בזכות יכולתו לגייס גם את אמצעי התקשורת המודעים-רציונליים, הוא מסוגל להשתמש גם בסימני התקשורת המשנית — כתב, תווים, ויתר הסימנים המוסכמים — ובעזרתם להפיץ את סיפוריו גם לקהל רחב יותר בצורת ספרים, מוסיקה, ריקוד, הצגות, וכו'. אך נראה שמכל הבמות הנתונות לרשותו מבכר הוא את במת החלום, ואולי הסיבה לכך היא שרק עליה יכול הוא להציג את סיפוריו באופן המתקרב ביותר למציאות, ורק שם יכול הוא להשתמש ברוזמנית בכל השפות והמדיה הרבים בהם הוא מסוגל להתבטא — באומר, בצליל, בחזיונות, בתנועה ובמגע.

ואכן, בעיקר שם, על במת החלום, מתגלה כל עושר כושר היצירה הכמעט אינסופי של 'המספר'. מותר להניח שבכל חמשת החלומות אותם חולם בממוצע כל אדם ללילה יש לפחות עלילה מובנית חדשה אחת (ולרוב יותר). אם נכפיל זאת במספר בני-האדם נגיע למספר של חמישה מיליארד, שהוא שיעור התפוקה הגלובלית של 'אירגון המספרים הבינלאומי' לכל 24 שעות. לעולם לא נוכל לדעת את תוכנם של כל חמשת מיליארד העלילות, אך סביר שלא נמצא ביניהן שתיים זהות זו לזו! אלא שלצד ההתפעלות מן התפוקה היצירתית האסטרונומית הזו, עלינו גם לתמוה על הביזבוז העצום, כי לבטח ניתן למצוא בשפע הזה גם מיליונים ומיליונים של עלילות מעניינות ומאלפות דיון שהיו יכולות לשמש בסיס לסיפורים מרתקים ודרמות מסעירות, אך במציאות לא מגיעות לידיעת אף אחד ונשכחות במהרה אפילו על-ידי החולם עצמו. נראה לי שעל-מנת להבין שפע- לעומת-ביזבוז זה, יש לנסות קודם כול להבין מה היא בכלל כוונתו של 'המספר', לאיזה צורך רוקם הוא את עלילותיו, ומה הוא מצפה להשיג בעזרת סיפורים אלה (איזו גישה בלתי-מדעית, להציב שאלות אינטנציונליות!). לדעתי, צורת החלום היכולה לסייע לנו להתקרב להבנה זו, היא זו של 'החלום החוזר'. אלה בנויים לרוב כ'נושא ווריאציה', כאשר מצד אחד יש נושא בסיסי המהווה את השלד הסיפורי לכל החלומות החוזרים, ומצד שני — מספר אינסופי של ווריאציות, בהן זוכה הנושא הבסיסי כל פעם לעיבוד עלילתי חדש ומקורי. התעקשותו של 'המספר' לחזור ולחזור על אותו נושא בסיסי לאורך שנים, וכושרו היצירתי להלביש כל פעם נושא זה בעלילה חדשה, נותנים לנו את הרושם הברור שכאן מנסה המספר להשיג משהו, כעין משימה שאין הוא יכול להניח לה עד שלא תושג מטרתו. ולכן נתחיל את הדיון בהצגת דוגמה של חלום מסוג זה:

גבר בן 50 פנה לטיפול עקב בעיות ומעצורים שונים בעבודתו האקדמית. הוא סיים כעשר שנים קודם לכן טיפול אנליטי קלאסי של חמש שנים. בטיפול מסר על חלום החוזר פעם או פעמיים כל שבוע זה למעלה מעשרים שנה, בו הוא חולם שאשתו בוגדת בו עם גבר

אחר. הסיפור אודות אופן הבגידה, מקום וצורת התרחשות הסצינה, זהות הגבר, וכל יתר המרכיבים היו שונים מחלום לחלום, והחולם, שבעצמו חטא לפעמים בכתיבת סיפורים, היה מעיר בקנאה: "הלוואי והייתי מגלה בכתיבה שלי רק את מחצית היצירתיות אותם מגלים חלומותי הממציאים כל פעם סצינות חדשות". אלא שמספר מרכיבים חזרו באופן קבוע בכל סיפורי החלום: כאשר היה מגלה את בגידת אשתו היה כועס, יוצא מכליו, צועק עליה ומתקיף אותה פיסית, אך היא נשארה תמיד רגועה ואפילו קצת משועשעת, והיתה מנסה להרגיעו מבלי להיגרר לכעס או למריבה. תגובות אלו תמיד אך הגבירו את זעמו, והיה מנסה כל אמצעי להוציא אותה משלוותה, לזעזע אותה, ולגרור אותה לגלות פחד, כעס או חרטה — אך תמיד ללא הצלחה. בשלב זה הוא היה לרוב מתעורר כאשר הוא עדיין מלא זעם ותוכניות נקמה, ובדרך כלל היו חולפות מספר דקות עד שהיה מגלה שכל זה רק היה חלום, ואשתו שוכבת על-ידו וישנה בשקט ובשלווה. עד כמה שידוע לי, הוא ואשתו חיים בשלום תוך אהבה הדדית, כאשר אף צד לא נחשד אף פעם בבגידה. בעת סיפור החלום העיר: "עברתי על חלום זה פעמים חוזרות במהלך האנליזה, הבנתי את הקנאה האדיפלית הילדותית שלי כלפי אמא, ונזכרתי באירועים רבים בהם הייתי נתקף בחמת זעם כאשר נדמה היה לי שאמא שוב יצאה עם איזה 'דוד', ולעתים הייתי אז אפילו מתקיף ושורט אותה... נראה לי שבמהלך האנליזה נזכרתי והבנתי למעשה את כל הכרוך בחלום זה, אז מדוע הוא ממשיך ואינו מרפה ממני?" יש לשער שהתשובה שרוב האנליטיקאים היו משיבים לו היא מסוג: "סביר שאם החלום ממשיך וחוזר למרות העבודה הרבה שעשית עליו, נותרו עוד מספר בעיות בלתי פתורות, ויש לכן להמשיך בעבודה האנליטית עד שכולן תפתרנה". אני מצידי מסופק אם היה בכוחה של כל אנליזה נוספת לשכך סופית את הצורך לחלום זה, וזה מכיוון שאיני בטוח כלל שאנליזה, ויהיה אורכה ועומקה אשר יהיה, יכולה באמת 'לפתור' את בעיות הילדות המרכזיות. מה למשל בקשר למטופל שבעייתו המרכזית נוגעת להרגשה מתמדת של דחייה מצד הוריו, אך עליו להכיר בזאת ולהשלים לבסוף עם העובדה שהם, אכן, באמת לא אהבו אותו כפי שאהבו את אחיו או את אחותו? האם יכולים אנו לצפות שאי-פעם בחיים, ולמרות כל ההבנה האנליטית, ייפתרו כל הכאב, ההשפלה, והקנאה הכרוכים בחוויה של להיות באמת הבן הבלתי-אהוב והדחוי במשפחה? יש להניח שגם החלום החוזר שבדוגמה לעיל הונע על-ידי בעיה-לא-ניתנת-לפתרון מסוג דומה. קנאתו האדיפלית העזה של החולם נשענה על התנהגותה החופשית והמפתה של אמו כלפי גברים, אך מכיוון שהיא וגם אבא כבר מזמן אינם בחיים — לא יוכל הוא לעולם עוד לקבל תשובה מהימנה האם היא היתה באמת נוהגת לכבודו או לא. אבל, נניח אפילו והיה באפשרותו לקבל תשובה מוסמכת, האם היה זה משנה? הרי הקנאה, דוגמת רוב הרגשות הטראומטיים מן הילדות, מקורה בשלבי חיים בהם כושר התפיסה, ההבנה, הייצוג הפנימי, השיקול ההיגיוני, ואופן ההטמנה בזיכרון פועלים עדיין לפי חוקים השונים מאלה הקובעים את התהליכים הקוגניטיביים מאוחר יותר. כך שלמעשה יש ל'הבנה' הטיפולית המבוססת על ההגיון של החשיבה הבוגרת רק השפעה מועטה על רגשות ארכאיים מסוג זה. ההנחה שלי היא שמטרתו של 'המספר', בחלומות חוזרים אלה ואחרים, היא קודם כול לנסות ולהקנות משמעות לכל אותם רגשות וקטעי חוויה ארכאיים הקשורים לטראומות הילדות, וזאת על-ידי המצאת אותו סיפור עלילה שבמסגרתו ישתלבו כל הרגשות כאילו היו הם התגובה הרגשית הסבירה לאירועים. אלא שהמצאת סיפור כזה היא למעשה משימה בלתי-אפשרית, מאחר שמדובר ברגשות כה ארכאיים, עד כי

לא ייתכן עוד למצוא בהווה שום סיפור הגיוני שבמסגרתו אכן יקבלו אלה את משמעותם, ויתקבלו כאילו היו הם את התגובה המתקבלת על הדעת לאירועי הסיפור. ולכן נידון החלום להמשיך ולחזור בניסיונותיו להמציא את הסיפור האולטימטיבי שישפך את כל המשמעויות החסרות, כאשר ברור שלעולם לא יצליח עוד למצואן. דוגמה זו עוזרת לנו להבהיר את יעד פעילותו של 'המספר' ברקמו את עלילותיו. על במת הנפש מתרוצצים תמיד מספר רב של מצבי עצמי תלושים ומבודדים, חלקם מודעים וחלקם בלתי מודעים — תחושות, רגשות, קטעי זיכרונות, רעיונות ומחשבות — אשר איבדו אישם בעבר את קשרי המשמעות עם כלל יתר מצבי העצמי. איבוד הקשר עלול לנבוע מסיבות רבות ושונות, ביניהן בעיקר:

1. פעילותם של מנגנוני ההגנה (הדחייה, בידוד, היתק, וכו') אשר ניתקו את הזיכרון מן הרגש הצמוד לו, רגש אחד ממשנהו, או את האירוע מן ההקשר בו הופיע.

2. קליטה והבנה ראשונית מעוותת האופיינית לילדות המוקדמת. אולם 'המערכת', אשר תפקידה לעבד ולערוך את מכלול מצבי העצמי לאותו 'ספר החיים' המהווה את התשתית לתחושת-העצמי המלוכד, אינה סובלת מצבים בהם משוטטים מצבי עצמי שונים חופשית בחלל, ועליה לכן להתאמץ ולמצוא דרכים הולמות לקשר כל אחד מהם בקשרי משמעות עם הסמוכים לו, למען ניתן יהיה לשלבם איך שהוא לאחד מפרקי הספר. כל אחד יודע מניסיונו האישי עד כמה קשה לשאת זיכרון טורדני, אשר איננו מתקשר לשום שרשרת אירועים, או רגש כלשהו המופיע כאילו ללא כל סיבה סבירה, מסוג — "מדוע נהייתי פתאום מדוכא, הרי צריכה להיות לזה איזו שהיא סיבה?"

תפקיד זה, של מציאת קשרי המשמעות לקשר בהם את מצבי העצמי המשוטטים חופשית, מוטל על-ידי המערכת בעיקר על כתפי 'המספר', מאחר שאין דרך טובה יותר להקנות להם משמעות מאשר לנסות ולשלבם לתוך הקשר עלילתי כלשהו, והדוגמה הטובה ביותר לחזות במאמץ זה היא, כאמור, החלומות החוזרים. ריכרד ווגנר (6) טען בספרו 'אופרה ודרמה' שהתפקיד של הליברטו באופרה הוא לייצג את אחד מסיפורי החיים, ותפקיד המוסיקה הוא לייצג את הרגשות. המשימה של מחבר האופרות היא להצמיד את המוסיקה המתאימה לליברטו, דהיינו — את הרגשות ההולמים לסיפור. נראה ש'המספר' שלנו עושה כאילו את ההיפך — נוטל את אותם קטעי 'המוסיקה' המתנגנים חופשית בחלל הנפש ומנסה לחבר עבורם את הליברטו המתאים, במסגרתו יקבלו קטעי מוסיקה אלה את משמעותם.

גם אם נקבל את ההנחה שיעד פעילותו של 'המספר' היא לחבר את מצבי העצמי המבודדים בקשרי משמעות, אין זה מסביר עדיין את מקור השפע העצום, עד כדי ביזבוז, של הסיפורים אותם הוא ממציא. יש לזכור שרוב רובם של החלומות מכיל אך קטעי עלילות בלי התחלה וכלי סוף,

סיפורים העוברים מהקשר אחד לשני ללא כל רציפות, קטעי חזיונות חסרי מובן, וכו', כאשר רק מיעוט קטן של קטעי העלילות ערוך בצורה המאפשרת לספר את תוכנם למחרת ולהטמינם בזיכרון כסיפורים. נראה לי שאין לכן מנוס מלהסיק שרוב תכני החלום הם למעשה רק טיטוטות, ניסיונות-נפל של 'המספר' לארגן את מצבי העצמי המבודדים לכדי קווי עלילה בעלי מבנה. בהתחשב בעובדה שניסיונות-נפל אלה הם המהווים למעשה את רוב תוכנם של החלומות, הייתי מעלה את ההנחה שהחלום משמש את 'המספר' בעיקר כמעבדה וזירת אימונים, כמקום בו יכול הוא להתאמן ולנסות את כל הצירופים האפשריים לחיבור סיפורי עלילה קוהרנטיים. במעבדה זו עושה 'המספר' את איך-סוף ניסיונותיו בחיבור כל אותן פיסות רגש, חוויה, ומחשבה לגושים גדולים יותר, כמו ילד היושב מול שולחן עליו נערמים ללא כל סדר מאות פיסות מבודדות של 'פאזל' מורכב, והוא, בניסיונות איך-ספור, ינסה להרכיב כל פעם כמה מהם לגושים גדולים יותר, יבדוק האם ניתן לצרף גוש אחד למשנהו, ואם לא — יפזר אותם שוב וינסה לצרפם מחדש בדרך אחרת. כך פועל 'המספר' בחלום: נוטל רגש או פיסת מצב-רוח בלתי-מחוור ומחפש בערימת הפיסות איזה זיכרון של אירוע אליו ניתן לצרף את הרגש, או נוטל אירוע ומחפש אירוע אחר היכול להתקשר אליו בקשר של סיבה או תוצאה, וכך הלאה — מחבר רגשות לזיכרונות, זיכרונות אלה לאלה, חוויות אלו לאלו, עד שמתקבלים גושים גדולים יותר, בהם קשורים כל המרכיבים יחדיו בקשרי משמעות. אם משחק הצירופין הצליח בידו, יצרף הוא את הגושים לקווי עלילה ארוכים ומובנים או יטמין אותם כפי שהם בזיכרון על-מנת להשתמש בהם בניסיונות נוספים; ואם לא — יפזר אותם וינסה לסדרם מחדש בחלום הבא. אך אם זכה 'המספר' והצליח באחד מניסיונותיו לסדר את המרכיבים בצורה יוצאת דופן, לא יסתפק עוד באיחסון המוצר על אחד ממדפי הזיכרון, אלא ישתדל להביאו בגאווה לידעית האחרים. ואז ידאג לשפצו ולהקנות לו את הצורה האסתטית הדרושה לצורכי התקשורת למען יוכל להציע אותו לזולת בתור סיפור, ציור, יצירה מוסיקלית, ריקוד, וכו'. ואם יקרה וימצא אותו הזולת או אותם האחרים אשר מוכנים יהיו אף להעריך ולצרוך את מוצריו בתור יצירות אמנות, ישיג הוא שיצירותיו המעולות ביותר תשרתנה אף בני-אדם אחרים במשימתן לתחזק את העצמי שלהם, ואולי אף יזכה לכך שאלה תרשמה בזיכרון הקולקטיבי כנכס קבוע של האמנות והתרבות האנושית.

התיאוריה המוצעת כאן, הרואה בחלום את זירת האימונים לפעילות 'מחפשת-קשרי-המשמעות' של 'המספר', מתאימה גם לאותן האסכולות העדכניות בפסיכולוגיה הקוגניטיבית המנסות, תוך מגמה להתרחק ככל האפשר מכל הסברים פסיכואנליטיים, להסביר את פונקציה החלום רק על בסיס הניסוחים הכלליים ביותר היכולים להתקבל על דעת

כל האסכולות. לפי הגדרתם, אין החלום מייצג אלא את התהליך הפנימי של עיבוד המידע שהוטמן במשך היום בצורה מפוזרת ב'זיכרון הקצר' לקבצים המאורגנים בהתאם לדרישותיו של 'הזיכרון הארוך'. אבל אם נפרט ונשאל – מה הן בעצם דרישות אירגוניות אלו? ברור שתמיד הן תכלולנה קודם כול את הצורך לקשר את קטעי המידע המבודדים באיזה שהם קשרים של משמעות.

אחת המשימות החשובות של האני במסגרת תחזוקת תחושת-העצמי המלוכד היא ההשלמה בין הניגודים (reconciliation of opposites). תחושת האני המלוכד, ההמשכי והמאוחד נמצאת, הן בנומרה והן במצבים הפאתולוגיים, בסכנת התפוררות מתמדת עקב הניגודים והקונפליקטים הפנימיים, הקיימים תמיד בין מרכיבי העצמי השונים. ברוב מצבי החיים מצויים אנו במצב בו משתוקקים אנו למשהו אך באותו זמן גם נרתעים ממנו, כועסים על משהו אך יחד עם זה מרחמים עליו, רוצים לעשות דבר, אך נמנעים מלעשותו, וכו'. כמעט שאין דבר כלפיו אין אנו אמביוואלנטיים וחשים כלפיו שניים או יותר רגשות מנוגדים בו-זמנית. וכן גם לגבי החשיבה, התיכנון, השיקול, הדעות בהן אנו מחזיקים – מפקפקים, סותרים את עצמנו, מוצאים נימוקים לכאן ולכאן, וכמעט תמיד נקלעים למצבים בהם עלינו להתווכח עם עצמנו, לבחור ולהכריע בין חלופות שונות. ואפילו אם כבר עלה בידנו להגיע בנושא מסוים להסכם עם עצמנו על רמת המודע, הרי לבטח תוכיח לנו הפסיכואנליזה שעדיין נותר הניגוד הפנימי בין המודע לבלתי מודע, או לפי יונג – בין 'הפרסונה' לבין 'הצל'.

גם לגבי פעילות זו של אינטגרציה והשלמה בין ניגודים יש ל'מספר' ולחלום כולו תרומה חשובה. הטכניקה השגורה על החלום לטיפול בניגודים היא קודם כול לבדוד את המרכיבים ולהגדיר כל רגש, מחשבה, או רעיון לעצמו, הפרדה אותה הוא משיג לרוב על-ידי האנשה (פרסוניפיקציה) של כל אחד מן המרכיבים.

פיירברן (7), מחלוצי תיאוריות 'חסי האובייקט' הבריטית, טען, תוך הסתמכות על סברתו של פרויד (8), שאישיותו של החולם מיוצגת בהרבה חלומות פעמיים או יותר:

"...כל הדמויות המופיעות בחלום מייצגות או חלקים שונים של אישיות החולם, או אובייקט מסויים עימו יש לחלק מסויים מאישיותו קשר, בדרך-כלל על בסיס הזדהות, במציאות הפנימית" (8, עמ' 8).

בולאס (9), שהמשיך בפיתוח תיאוריה זו, מצהיר:

"אני רואה בחלום סיפור הנבנה על-ידי אסתטיקה ייחודית; הטמרה (טרנספורמציה) של הסובייקט למחשבה שלו" (9, עמ' 64).

הוא מסביר שזו הדרך בה הופך הסובייקט לאובייקט, לאותם הדימויים המייצגים כל אחד חלק מסויים אחר של העצמי. טכניקה זו של החלום לייצג את הניגודים ומגמותיהם השונות דומה לזו שהיתה מקובלת על ספרות

ימי-הביניים, ולמעשה – על חלק נכבד של הספרות, התיאטרון, והקולנוע עד ימינו אלה; הרגשות, המשאלות, העכבות, הרעיונות, האמונות, ומושאי ההזדהות השונים, כולם עוברים תהליך של האנשה ומקבלים כל אחד את ייצוגו בדמותו של אחד מגיבורי הדרמה. ההתרוצצות הנפשית והקונפליקטים הפנימיים מומרים בדרך זו לדרמה בין-אישית, המרה המאפשרת, קודם כול, לבדוד ולתאר ביתר פירוט כל אחד מן הכוחות והמגמות שבנפש, ואחר-כך להביאם לידי אינטגרציה על-ידי שיבוץ למסגרת עלילה, בה פועלים הם זה עם זה וזה כנגד זה לפי כל כללי הדרמה.

אך יש לציין שבשטח גילוי ופיתוח האמצעים לאינטגרציה והשלמה בין הניגודים, אין זה בחלום, אלא דווקא באמנויות בהן מגיע 'המספר' לשיא יכולתו. בעוד שבחלום מאתרים אנו לרוב אך את ניסיונותיו להשלים בין הניגודים, מוצאים אנו באמנויות השונות גם את הצלחותיו, את אותם קווי עלילה, סיפורים, ומבנים דרמטיים במסגרתם יגיעו הניגודים לידי אינטגרציה מושלמת. ולכן אסיים מאמר זה, הפעם לא בדוגמת חלום, אלא בדוגמה מתחום אמנות המוסיקה:

באופרה 'אידומיניאו מלך כרתים' של מוצרט יש רביעייה קולית (קטע מס' 21), שהיא, לפי מיטב ידיעתי, הדוגמה הראשונה בתולדות המוסיקה בה השתמש מלחין באנסמבל קולי על-מנת להציג בעזרת הקולות השונים את הצדדים השונים המעורבים בקונפליקט רגשי פנימי. האופרה, המהווה ווריאציה על נושא 'בת יפתח', מספרת על אידומיניאו מלך כרתים, אשר בעת חזרתו כמנצח מן הקרב נגד טרויה נקלע לסערה מסוכנת בים, ונשבע לאל הים נפטון שאם יביאהו בשלום לחוף מבטחים יקריב לו את האדם הראשון בו יפגוש עם עלותו לחוף. לרוע מזלו היה זה בנו האהוב ויורשו, הנסיך אידמנטה בו פגש. המלך ניסה להתעלם מהבטחתו בתקווה שאף נפטון יהיה עסוק מכדי להיזכר בה. אך נפטון, שלא הסכים לוותר על הקורבן, החל להציק לתושבי כרתים, וכאשר המלך הבין שהלז מתחיל לשלח בו את גובי החובות שלו, ציווה על בנו לעזוב את האי, ולהסתתר עד יעבור זעם בארמונו של אבי אלקטרה, המלך אגממנון. אחד השיאים הדרמטיים של האופרה הוא בסצנת הפרידה, כאשר ארבעת הגיבורים – הנסיך אידמנטה, אביו המלך אידומיניאו, ושתי הנשים שאהבהו, בת מלך יוון אלקטרה שכאלו נועדה לו לאשה, והנסיכה הטרויאנית השבויה, איליה, אותה אהב באמת – התאחדו לרביעייה קולית לבכות את מר גורלם. והנה ניצבים יחדיו ארבעת הגיבורים כאשר כל אחד מהם מגיב ברגש שונה לאירוע הפרידה: אידמנטה, שאינו יודע על מה מגרש אותו אביו ומדוע נגזר עליו לנטוש את איליה אהובתו, מבטא צער, עלבון, וחרדת עזיבה; אידומיניאו, הפוחד לגלות שהוא בעצם זה שבישל את הסיבוך הזה, מבטא רגשי אשם וכוז עצמי על כי אינו מעז לגלות את האמת לנוכחים; ושתי הנשים המקנאות זו לזו, מתפללות כל אחת שהנסיך יחזור עבורה בשלום, אך ימות עבור צרתה. מוצרט, בזיק של יצירתיות, אינו משתמש באמצעי הדרמטי המקובל לבטא קונפליקטים מסוג זה – לאפשר לכל אחד לבטא את רגשותיו בתורו, אלא מעמיד את ארבעתם לשיר יחדיו, כאשר כל אחד מהם מבטא בשירתו רגשות מאיכות אחרת, אך יחד עם זה מנסה להעלימם ולהעמיד פנים של אחדות כביכול בצער הפרידה. ואכן שומעים במהלך הרביעייה אין

נציגי האובייקטים (object representations) הפנימיים, צורת דרמטיזציה השגורה בחלומות. אך מכיוון שהיה זה 'המספר' של גאון, הצליח הוא להרכיב את קווי העלילה השונים לידי צורה מושלמת. ומהותה של 'צורה מושלמת' היא (11): "צורה מושלמת" באמנות היא תמיד צורה דיאלקטית המייצגת רעיונות או רגשות מנוגדים ומאחדת ומשלימה ביניהם באופן הפשוט והחסכוני ביותר (11, עמ' 247)... 'צורה מושלמת' משרתת את האני כנוסחה לארגון בעזרתה את חלקי העצמי הנפרדים לידי יחידה בעלת אינטגרציה ולמען להבטיח את הקשר בין העצמי, האובייקטים שלו, והמציאות" (11, עמ' 252).

בני-האדם זקוקים לצורות המושלמות למען השתמש בהן כדגמים לביצוע אותן משימות האינטגרציה וההשלמה בין הניגודים החיוניות לתחזוקת תחושת-העצמי המלוכדת. אך הבעיה היא ש'המספר' בחלום מצליח רק במקרים נדירים ביותר לערוך את עלילותיו לכדי צורה מושלמת. ההנחה שלי היא ש'כוחות שוק' אלה של היצע נמוך ביותר מול ביקוש עצום הם שהפכו את הצורות המושלמות לכה יקרות ובעלות ערך, ובכך מהווים את אחד הכוחות המניעים העיקריים לפיתוח האמנויות השונות. כי מה הן בעצם האמנויות אם לא המאגרים בהם אספה התרבות את טובי המוצרים שחוברו על-ידי 'המספרים' של בעלי הכשרונות הגדולים ביותר בכל תחומי הביטוי והתקשורת? מאגרים הכוללים את מיטב הנוסחות לאינטגרציה והשלמה בין דימויים, רגשות, ורעיונות מנוגדים, בצורות המוכנות ומזומנות לשימושם של כל החפצים לנסות ולהשתמש בהם כסיוע למאמציהם-הם לתחזוקת תחושת-העצמי המלוכדת.

ס פ ר ו ת :

1. פרויד ז., פשר החלום. תרגום עברי: מ. ברכיהו, תל-אביב, יבנה, 1959.
2. Humphrey N., Consciousness regained. Oxford University Press, 1984.
3. Klein G., Personal communication, 1968.
4. נוי פ., מהו העצמי של 'פסיכולוגית העצמי': חלק ב' — הצגת התאוריה. שיחות, ט' (3): 190-180, 1995.
5. Noy P., A conversation about anthropomorphism. Int. Rev. Psycho-Anal., 13:143-161, 1986.
6. Wagner R., Opera and Drama. In: Richard Wagner's prose works. Vol.2, London, Kegan Paul, Trench, Trubner, 1850-1851.
7. Fairbairn W.R., An object-relation theory of the personality. New York, Basic Books, 1954.
8. Freud S., The interpretation of dreams. S.E., IV/V, 1990.
9. Bollas C. The shadow of the object. London, Free Association Books, 1987.
10. Hildesheimer W., Mozart. New York, Vintage Books, 1983.
11. Noy P. Form creation in art: An ego-psychological approach to creativity. Psychoanal. Quart., 47: 229-256, 1979.

מנסים הארבעה להתלכד כל פעם מחדש לשירה משותפת, ואיך באופן חוזר מתפורר יחד זה וכל אחד גולש לכיוון שלו, ושוב הם כאילו מתעשתים להתלכד מחדש, רק על-מנת לחזור ולהתפורר, וחוזר חלילה. ובסוף, השירה הולכת וגוועת ללא סיוע ברור, כאילו היה מוצרט אומר — "מצטער, אך אין לי פתרון לקונפליקט זה". הגאון ברביעייה זו הוא שלמרות התנודות בין התלכדות להתפוררות והניגודים בין שירת ארבעת הגיבורים, שורה על פניה רוח מופלאה של אחדות ושלמות, כאילו זה כורח פנימי המלכד את כל הצלילים למבנה מושלם בו לא ניתן עוד לשנות או להזיז אף צליל.

יש לציין שמוצרט כה התלהב מהמצאתו החדשה, עד כי באופרות שאחרי זו, בייחוד ב'פיגרו' ו'דון ג'ובאני', לא החמיץ כמעט שום הזדמנות בה העמיד הליברטו לרשותו מצב של קונפליקט בין הגיבורים, על-מנת להעמידם יחד בשלישייה, רביעייה, חמישייה או ששיייה קולית, ולאפשר להם להביע בשירה כל אחד את רגשותיו הייחודיים-הוא.

המקורות ההיסטוריים מעמידים לרשותנו מספר עובדות ביוגרפיות המטילות אור על המשמעות האישית של רביעייה זו עבור מוצרט. הוא חיבר את האופרה 'אידומינאו' סמוך ליום הולדתו ה-25, לפי הזמנת בית-האופרה של מינכן, ושהה מספר חודשים בעיר זאת לצורך העבודה על אופרה זו. במהלך החזרות התבקש מוצרט להשמיט את הרביעייה האמורה בטענה שהיא מורכבת וקשת ביצוע מדי, ולחבר במקומה אריה נוספת עבור 'הכוכב' של הלהקה. אך מוצרט, שעד אז קיבל בדרך כלל בהכנעה את דרישות המזמינים, התעקש הפעם שלא כדרכו, עד כדי איום לקחת את התווים ולשוב לזולצבורג. סיפור שני, הידוע לנו מן היומנים של הזוג מרי ווינצנט נובלו מלונדון, שראיינו את קונסטנצה, אלמנתו של מוצרט, 38 שנה לאחר מות בעלה, הוא אודות ביקורם האחרון בזולצבורג ב-1783. מוצרט ביקש בביקור זה ממנה ומשני ידידיהם לשיר יחד את הרביעייה, אלא שהוא כה התרגש בזמן הביצוע עד כי פרץ בדמעות, נמלט מן החדר, והיא נאלצה לצאת אחריו ולנחמו. הילדסהימר (10), שמביא סיפור זה, כועס בצדק על המראיית מרי נובלו על כי החמיצה לשאול את השאלה המתבקשת "ומה זה היה שכה ריגש אותו?", ובכך מנעה מאתנו לתמיד להבין מה בדיוק היתה המשמעות המיוחדת של רביעייה זו עבור מוצרט.

לדעתי, ייצגה הרביעייה עבורו את הקונפליקט בו היה שרוי באותה עת. הנסיעה למינכן היוותה את אחת מפריצותיו הראשונות של מוצרט המבוגר לאחד מבתי-האופרה הגדולים של אירופה, וניסיונו הרציני הראשון לעזוב את הבית הבטוח בזולצבורג למען בניית עתידו באחת מבירות האמנות (עזיבה אותה הוא ביצע סופית חודשים מעטים לאחר הצגת הבכורה של 'אידומינאו', בינואר 1781). יש להניח שבעת חיבור האופרה היה הוא עדיין מלא חרדות עזיבה ולבטים אודות תכניותיו. מילות הפתיחה של הרביעייה — "Andro ramingo e solo" ("אני יוצא בודד לנודי") מבטאות את הרגשותו לקראת יציאתו, בעוד שארבעת הגיבורים מייצגים את משפחתו הגרעינית — המלך אידומינאו את אביו, הנסיך אידמנטה את עצמו, אלקטרה את אמו (שנפטרה שלוש שנים קודם לכן), ואיליה את אחותו האהובה ננרל; ואני משוכנע שאילו היו לנו הכלים המחקריים לניתוח נארטיבי של קווים מלודיים מוסיקליים ניתן היה להדגים במוסיקה את ייצוגם הנאמן של המחשבות והרגשות של כל אחד מן הגיבורים השותפים לדרמה המשפחתית.

כדוגמה הזאת השתמש 'המספר' בסיפור מן המוכן על מנת לעשות האנשה של הצדדים השונים המעורבים בקונפליקט שבין