

דחף היצירה ונושא היצירתיות:

דין בעקבות Art and the Depressive Position¹ מאת חנה סגל

מאת: גבי פרנק

תקציר

חנה סגל נחשבת בקרב הקהילה הפסיכואנליטית הבין לאומית כמי שמובילה ומפרשת את רעיונותיה של מלאני קליין. אחד מתחומי התעניינותה של סגל הוא שדה האומנות. סגל נעזרת בעקרונות התיאורטיים של מלאני קליין כדי להציג את טענתה בדבר מקורותיו של דחף היצירה. לצורך זה, סגל בוחנת את תולדות חייהם של מספר אמנים ומנתחת את יצירותיהם. מסקנתה המרכזית היא שדחף היצירה נובע מהצורך של האמן לבוא שוב במגע עם המערך הרגשי שליווה אותו במהלך העמדה הדיכאונית².

מאידך, לא כל בני האדם הם אומנים, לא כל יצירה היא יצירת אומנות, אך מעשה היצירה הוא עניין המשותף לכל בני האדם. לפיכך, נראה כי גם אם סגל מצליחה להציע פרשנות והסבר לדחף של האמנים ליצור, הרי שאין היא נוגעת בשאלה העיקרית, נושא היצירתיות עצמה.

ברצוני לטעון כי הדיון בדבר דחף היצירה איננו יכול להיות מופרד מהדיון על נושא היצירתיות. ברצוני לבחון במאמר זה את נושא היצירתיות באמצעות התיאוריות הפסיכואנליטיות של זיגמונד פרויד, מלאני קליין ו-D. ו. וויניקוט וזאת כדי להראות כי דחף היצירה ומושג היצירתיות הם שני מושגים השזורים יחדיו, כי הם טומנים בחובם משמעויות נוספות החורגות מעבר לדיון שסגל מציעה, וכי אלו הם מושגים שאינם יכולים להבחן אך ורק ביחס לאמנים ויצירותיהם.

דין

למרות שפרויד לא היה הראשון שעסק בחקר המשמעויות של הדחף, הוא היה הראשון שפיתח תיאוריה מהפכנית שטענה כי כל הפעילות האנושית נקבעת על ידי דחפים. הדחפים, כך סבר פרויד, הם תשוקות בלתי מרוסנות, פנטזיות ילדותיות וחשקים אלימים ומיניים. הוא

¹Segal, H. (1991). Art and the Depressive Position. In: E. B. Spillius (Ed). *Dream, Phantasy and Art*. pp. 85-100

² העמדה הדיכאונית על פי קליין היא השלב השני בהתפתחות המתרחש בגיל 7-12 חודשים. בשלב זה מתעוררת בתינוק חרדה הנובעת מהאמביוולנטיות שמתעוררת בו כלפי האם ומהחשש שהדחפים התוקפניים שלו ישמידו אותה. התינוק חווה אבל ואשמה על הריסת האובייקט האהוב, וכתוצאה מהאבל מתעוררת בו משאלה לתיקון האובייקט שנהרס (reparation). בהמשך התינוק נוכח דעת כי הוא לא יכול להרוס או לתקן את האובייקט, ומתוך כך נוצרת תחושת המציאות.

טען כי המנגנון הביצועי של הנפש, האגו, מדחיק דחפים אלו, שכן מימושם עלול לעורר התנהגות שאינה עולה בקנה אחד עם תפיסתנו את עצמנו כבני תרבות. מאידך, בהתאם לכלל שימור האנרגיה, גם אם הדחפים מודחקים הרי שה"אנרגיה" שלהם לא נעלמת, ולעד הם יחתרו לכלל מימוש. לפיכך, האגו נזקק למנגנונים שיגנו על הפרט מפני התפרצות לא מבוקרת של אנרגיה זו. פרויד סבר כי כדי לשמור על קיומה נאלצת החברה לדכא את היצרים אצל היחיד, ומשום כך נידון האדם מעצם טבעו כיצור חברתי לחיות עם קונפליקטים. פרויד ראה את גדולת האדם ביכולתו להתגבר על קונפליקטים אלו באמצעות תהליך העידון, שהוא מנגנון הגנה שמאפשר לסובייקט לתעל את יצריו באופן פורה ומקובל חברתי.

פרויד סבר כי מעשה היצירה האומנותי הוא ביטוי של תהליך זה והציע הוכחות רבות לדעתו זו כאשר ניתח את תולדות חייהם ויצירותיהם של אמנים ידועים. פרויד ראה את הדחפים היצריים בכלל ואת המשאלה האדיפאלית בפרט כעומדים מאחורי מעשה היצירה, והוא האמין כי האמנים הם בעלי יכולת אינטואיטיבית יוצאת דופן המסייעת להם לבטא ביצירותיהם אמיתות פסיכולוגיות העשויות לא להיות מודעות להם עצמם. פרויד תיאר את הטכניקה הקשורה לביטוי אמנותי כמורכבת מרובד אסטיטי שנועד למשוך את תשומת הלב של הצופה, ומרובד נוסף, משמעותי יותר. וכך הוא כותב:

'כולים' אנו לנחש שני אמצעים של הטכניקה הזאת: המשורר ... משחד אותנו בגרימת נחת רוח פורמאלית צרופה, היינו אסתטית, המוצעת לנו על ידו בעצם הגשת הזיותיו ... כל הנאה אסתטית שגורם לנו המשורר, טבוע בה צביון של קדם הנאה כזאת, וההנאה האמיתית מיצירת פיוט מקורה בשחרורן של מתיחויות בנפשו. ייתכן כי חלק לא מועט בהצלחה זו צריך לזקוף על חשבון העובדה, שהמשורר יוצר בשבילנו את האפשרות ליהנות, מכאן ואילך, מהזיותינו שלנו בעצמנו בלא מוסר כליות ובלא בושה.³

על סמך המובאה הזו, ניתן לנסח את תפיסתו של פרויד בנוגע לדחף היצירה וליצירתיות באופן הבא: ראשית, לאמן כשרון לטוות חלומות עמוקים וגולמיים יותר מאשר לאדם הממוצע, ולהציגם בפומבי באמצעים אסתטיים. שנית, אישיותו של האמן ונוכחותו הממשית נמחקות במהלך הצפייה. שלישית, הסיפור הדמיוני של היצירה מקבל ממשות עצמאית. כך נוצרת אשליה בה משתקפים החלומות הסודיים והחבויים של הצופה בתוך היצירה שהאמן טווה. ההזדהות של הצופה עם מי מגיבורי העלילה מאפשרת פורקן והנאה מבלי להסתכן יתר על המידה בתחושות של בושה או של אשמה.

חנה סגל טוענת כי פרויד הכיר לנו את הילד שבתוך המבוגר וכי מלאני קליין הכירה לנו את התינוק שבתוך הילד. בכך התכוונה סגל לגילוייה של קליין בנוגע להפנמה המוקדמת של הילד לגבי יחסיו הראשונים עם האם. קליין סברה כי הילד מפנים ומזדהה קודם כל עם אימו, ולא עם אביו כפי שחשב פרויד וקבעה כי הזדהותו עם האם מכוננת הרבה לפני השלב הפאלי שתואר על ידי פרויד כמקור הגיבוש של הסופר אגו הפטריארכאלי. קליין דחתה את טענתו

³ פרויד (1908). המשורר וההזיה. בתוך: מעשה היצירה בראי הפסיכואנליזה ומסות אחרות. הוצאת דביר. עמוד 8.

של פרויד כי הדחפים מתעוררים בתינוק באופן בלתי תלוי באלה שהם מכוונים אליהם, וקבעה כי הדחפים מכוונים אל אובייקטים (דמות האם) כבר מהלידה, ומכאן התמקדותה ביחסי אובייקט.

בעוד שפרויד ייחס את האומנות לעידון האינסטינקט של היחיד, מלאני קליין לא הסתפקה בזאת וראתה באומנות ביטוי של יחסינו עם זולתנו, בראש ובראשונה עם האם. בהרצאתה לפני החברה הפסיכואנליטית הבריטית במאי 1929 קליין הדגימה את טענתה באמצעות ניתוח הליברטו של האופרה "הילד והקסמים" מאת רוול ודרך סקירת חייה של האמנית רות קז'יר. קליין השתמשה בשתי הדוגמאות האלו כדי לתאר את רעיונותיה בדבר החרדה המרכזית הקיימת בילדים קטנים, חרדה הקשורה לפנטזיות תוקפניות כלפי גוף האם. קליין טענה כי הילד הקטן יתמודד עם חרדה זו על ידי תיקון (reparation) מה שאומר שהוא ימצא דרך לחיות בשלום עם הצדדים האוהבים והתוקפניים של עצמו, דבר שיהווה בסיס מוצק ליחסים מוצלחים עם הזולת בהמשך חייו.

שמואל ארליך⁴ מסביר כי לפי קליין, "התיקון איננו קשור בהכרח לתיקון מציאותי, התנהגותי וחיצוני, אלא לתיקון האובייקט הפנימי שניזוק מההרסנות והתוקפנות, מהזעם והשנאה שהופנו כלפיו. אין כאן מדובר על תיקונו של הסובייקט, אלא של האובייקט. החרטה והעצב על השנאה והתוקפנות כלפי האובייקט והנזק שנגרם לו בפנטזיה קשורים להשלמה עם הטוב היחסי של האובייקט, עם היותו בלתי מושלם. משום כך התיקון מאפשר להיות בעמדה שמכירה באמביוולנטיות ומקבלת אותה, עמדה המקבלת את העדר המושלמות של הסובייקט כמו של האובייקט".⁵

רעיונותיה של קליין סללו דרך חדשה להבנת אמנות וספרות שהתמקדה בצדדים האימהיים והמתקנים של היצירות. במאמר שעליו מתבססת מאמר זה, חנה סגל מחדדת את הפרדיגמה של מלאני קליין ומציעה כי דחף היצירה קשור באופן ישיר לצורך של האמן ליצור מחדש את מערך רגשותיו החבויים בעולמו הפנימי, רגשות שמקורם בעמדה הדיכאונית. באופן זה סגל מחזירה אותנו אל האופן שבו התינוק חווה את האם בעמדה הדיכאונית: האם היא שנואה ואהובה בעת ובעונה אחת ואחדותה מבוססת על הזדהות של התינוק עם סך הרגשות הקונפליקטואליים שלו כלפיה. הכילול הזה יוצר בו את חרדת העמדה הדיכאונית הנובע מחששותיו כי האם תיהרס על ידי התקפותיו אותה עליה.

סגל גורסת כי מערך רגשי זה הוא שמביא את הצורך של האמן ליצור עולם חדש דרך יצירת האומנות שלו, צורך שמהדהד את הפנטזיה של התינוק לתקן את אשר נהרס. דחף היצירה ומעשה היצירה, כך סוברת סגל, כרוכים אפוא בזיכרון לא מודע של עולם פנימי מושלם והרמוני, לצד חוויה של הרס עולם זה. עבודת האומנות מייצגת בעיניה את הפנטזיה לתיקון.

⁴ שמואל ארליך הוא פרופסור בקתדרה לפסיכואנליזה ע"ש זיגמונד פרויד, אנליטיקאי-מנחה במכון הישראלי לפסיכואנליזה ומנהל מרכז פרויד, האוניברסיטה העברית.

⁵ התיקון – בין מושלמות והשלמה: הרצאה בכנס "קליין ואנחנו – על התיקון", אוניברסיטת תל אביב והמכון הישראלי לפסיכואנליזה, תל אביב, אפריל 2003. ההרצאה מופיעה ב- www.psychanalysis.org.il/download/doc003.doc

הצופה, כך טוענת סגל, מזדהה באופן לא מודע עם תהליך התיקון. מאידך, תהליך התיקון לעולם לא מגיע ליעדו הסופי והמושלם, וכפי שפיקאסו אמר "תמונה לעולם לא תגיע לסיימה". כלומר, היצירה הגמורה מכילה תמיד את עקבות חוסר שלמותה.

סגל מאמינה כי בעת החשיפה ליצירת האמנות, לא רק שהצופה מזדהה עם היוצר, ובאופן זה מצליח להגיע לרגשות עמוקים יותר מאלו שהיה מסוגל להגיע לבדו, אלא שהוא גם מרגיש צורך לחפש את השלמתה של יצירת האומנות בתוכו. סיום היצירה יעשה תמיד בעולמו הפנימי של הצופה, ומסיבה זו הצופה יוכל לשמוע יצירה מוסיקלית או להסתכל על תמונה שוב ושוב, ובכל פעם הוא לא יתעייף ממספר האפשרויות להשלים אותה בתוכו.

וויניקוט היה הראשון שייסד אסכולה פסיכואנליטית שהציבה את נושא היצירתיות במקום מרכזי. הוא סבר כי היצירתיות מאפיינת את כלל ההתפתחות האנושית ומוצאת ביטוי בכל תחומי החיים. בניגוד לפרויד, וויניקוט לא ראה במעשיו היצירתיים של האדם עידון של דחפים, אלא טען כי אלו צרכים מולדים העומדים בפני עצמם. כמו כן, גם אם וויניקוט הביע הערכה למלאני קליין על כך שפיתחה את מושג התיקון בעמדה הדיכאונית, הרי שהוא סבר כי קישורו של התיקון במובנו הקלייניאני לדחף היצירה לא מאפשר להבין את מושג היצירתיות לעומקו.

וויניקוט טען כי הפסיכואנליזה המסורתית מקיימת חלוקה דיכוטומית בין מציאות פנימית ומציאות חיצונית, ולכן הוא הציע אזור נפשי שלישי שממוקם ביניהם, אותו הוא כינה *מרחב פוטנציאלי*. זהו אזור ביניים המתקיים בין המציאות החיצונית לבין הדמיון, אזור שבו מתרחשת החוויה הסובייקטיבית. באזור זה, שבראשיתו נוצר בקשר בין התינוק לאם, מתחיל הסובייקט להיווצר, ובו מתהווים כישוריו המאוחרים יותר של הסובייקט המאפשרים לו לשחק, לחלום, ליצור ולפרש סמלים.

עיקר הביקורת שהפנה וויניקוט כלפי פרויד וקליין נסיבה סביב הטענה כי התיאוריות שלהם עסקו בתינוק מתוך נקודת המבט של התינוק בלבד וכי הם נמנעו מלהכיר בתנאי הסביבה המשפיעים על התינוק בימיו הראשונים. וויניקוט האמין כי תנאי הסביבה בשלבים הראשונים של חיי התינוק משפיעים באופן ישיר על סיכויו לפתח חיים יצירתיים או לא יצירתיים. וכך הוא כותב:

*"אנו מוצאים אחת משתי האפשרויות: אנשים החיים באופן יצירתי ומרגישים שהחיים ראויים לחיותם, ואנשים שאינם יכולים לחיות באופן יצירתי ומטילים ספק בערכם של החיים. ההבדל הזה בין בני האדם קשור במישרין לאיכותם ולכמותם של תנאי הסביבה בראשית חוויית החיים של כל תינוק ותינוק או בשלביה המוקדמים."*⁶

בעוד שפרויד וקליין התמקדו בהתפתחות הנפשית הפנימית וויניקוט התעניין ביחסי הגומלין בין הפנים לבין החוץ. יחסים אלו, כך סבר וויניקוט, באים לידי ביטוי בתופעת המשחק של ילדים, בו הילד משלב בין תכנים מעולמו הפנימי לבין אביזרים ומקומות חיצוניים וממשיים,

⁶ שם, עמוד 94.

ובמשחק משותף, גם בין דמויות ומוסכמות ממשיות. דרך המשחק הילד חש שהוא מביע את עצמו ובאופן זה מגלה את יצירתיותו.

וויניקוט ראה בחיים היצירתיים חוויה נפשית "הגורמת לאדם להרגיש כי החיים ראויים לחיותם".⁷ הוא הנגיד את החוויה הזו לחיים לא יצירתיים המאופיינים על ידי "יחס כנוע למציאות חיצונית, יחס שבו העולם ופרטיו אמנם נתפסים, אבל רק כדבר שיש להיות מותאם אליו או כדבר התובע הסתגלות".⁸ וויניקוט התייחס לחיים יצירתיים כחוויה שבה "אני אמיתי" מגיע למלוא מימושו. מנגד, הוא סבר כי חיים לא יצירתיים נובעים מ- "אני מזויף" ומאופיינים בהתאמה מופרזת של הפרט לסביבה ולצרכיה. הוא טען כי עד כמה שהתאמה חשובה, בקונסטלציה פתולוגית היא תמיד תבוא על חשבון יכולתו של הפרט להיות במגע עם עצמיותו ויצירתיותו.

וויניקוט טען כי כדי לחקור את מקומה של היצירתיות בבני האדם יש להפריד את רעיון היצירה מיצירות האומנות. הוא ראה ביצירתיות עניין אוניברסאלי ששייך למצב של "היות חי" ושקשור לדרך שבא האדם תופס את המציאות החיצונית לו. וויניקוט הדגיש את ההיבט החברתי של ההתאמה העצמית שנמצא ביצירתיות: וכך הוא כותב:

"כשמדובר באדם שניחן ביכולת שכלית סבירה...שדי בה לאפשר לו לחיות בתוך קהילה ולהשתתף בנעשה בה, כל מה שקורה לו הוא יצירתי – אלא אם כן אותו אדם חולה, או מעוכב בידי גורמים סביבתיים מתמשכים, המחניקים את היצירתיות שבו".⁹

וויניקוט יצא נגד הנטייה של הפסיכואנליזה לחקור את הדחף היצירתי דרך דמויות בולטות מתחום האומנות. הוא טען כי במחקר כזה היצירה של האמן חוצצת בין הצופה לבין היצירתיות של האמן. בניגוד לפרויד, שטען כי לאמן יש יכולת יצירתית הנשגבת משאר בני האדם, וויניקוט טען כי היצירתיות קיימת בכל אחד. וכך הוא כותב:

"...אפשר לראות בדחף היצירתי דבר לעצמו, משהו שדרוש כמובן לאמן כדי ליצור יצירת אומנות, אבל שנכח גם כאשר כל אחד – תינוק, ילד, מתבגר, מבודד או זקן – מסתכל בדבר כלשהו בדרך בריאה או עושה דבר כלשהו בכוונה תחילה, למשל, כשהוא מלכלך את עצמו בצואתו, או מאריך את בכיו כדי ליהנות מן הצליל המוסיקלי. הוא נוכח בחיי הרגע של ילד מפגר הנהנה מנשימה, לא פחות משהוא קיים בהשראתו של אדריכל, היודע פתאום מהו הדבר שהוא מבקש לבנות, וחושב על החומרים אשר יוכלו לשמשו בפועל כדי שהדחף היצירתי שלו ילבש דמות וצורה והעולם יהיה לו עד".¹⁰

וויניקוט סבר כי האסכולות הפסיכואנליטיות של פרויד וקליין תרמו אומנם להבנה של המערך הנפשי הפנימי של האדם, אך הן התעלמו מהעולם החיצוני שסובב את הפרט ומשפיע עליו. למרות המחלוקת הידועה ביניהן, וויניקוט טען כי ההסבר שהציעו שתי האסכולות לנושא היצירתיות התבסס בסופו של דבר על אותו עניין, חקר הדחף והמציאות הנפשית הפנימית

⁷ שם, עמוד 89

⁸ שם, עמוד 89.

⁹ שם, עמוד 91

¹⁰ שם, עמוד 92

של האדם. יתרה על כך, הוא סבר כי לא רק שאין הבדל מהותי בין האסכולות היריבות אלא שהן שותפות למהלך מצומצם ובלתי פורה שמחמיץ את הרעיון שהחוויה האישית איננה זהה למציאות נפשית פנימית.

מאמרה של חנה סגל מסביר את דחף היצירה באמצעות תיאוריה השמה במקום מרכזי את המשאלה לתיקון. המשאלה זו קשורה אמנם לחוויות של אבל ואשמה על הריסת האובייקט החיצוני, אך היא מתקיימת בתוך המערכת הנפשית הפנימית של הסובייקט ללא כל קשר ממשי עם האובייקט. דחף היצירה על פי סגל (אך גם על פי פרויד ובודאי על פי קליין) הוא אפוא מנגנון שמבוסס על עולם מושגים שעושה אבחנה דיכוטומית בין "פנים" ל"חוץ".

מאידך, מה שוויניקוט מציע מציב דווקא את נושא היצירתיות, ולא את דחף היצירה, במרכז. יתר על כן, וויניקוט מוציא את נושא היצירתיות מגבולות הפנים של הסובייקט וממקם אותו באזור הביניים בין חוץ לפנים, במרחב הפוטנציאלי. מהלך זה מדגיש מחד גיסא את המימד הבין אישי של נושא היצירתיות, כלומר יצירתיות כביטוי מערכת היחסים של הסובייקט עם סביבתו. מאידך גיסא, הוצאתו של נושא היצירתיות מחוץ לגבולות הסובייקט מחדדת את מרכיב החוויה האנושית שמושרש בה. כלומר, כאן לא מדובר מנגנון שבא לפתור קונפליקט שמקורו בדחף של סובייקט, אלא במצב בין אישי, חלק מהוויה מתמדת של הסובייקט ביחד עם סביבתו.

מאמר זה מציג שאלות בדבר נושא היצירתיות. היקפו הצנוע של המאמר מציע רק הצצה חטופה אל עבר נושא שגבולותיו רחבים. סגל מסבירה בדרכה הקלייניאנית את מקורותיו של דחף היצירה אך נראה כי נושא היצירה לא יכול להיות מוגדר באמצעות תיאוריה אחת. וויניקוט, בדרכו הפיוטית, מסכם עניין זה באופן הבא:

"אין כוונתי לומר, כמובן, שמישהו יצליח אי פעם להסביר את הדחף היצירתי, ומעטים הסיכויים שמישהו ירצה א"י פעם לעשות זאת: אבל אפשר ליצור חיבור מועיל בין חיים יצירתיים ובין החיים עצמם, ואפשר לחקור וללמוד את הסיבות מפני מה אפשר לאבד את החיים היצירתיים ומפני מה הרגשת האדם שהחיים ממשיים הם ובעלי משמעות, יכולה להיעלם."¹¹

¹¹ שם עמודים 92-93.