

## יצירתיות ואבל ב"מגדל השיר" של לאונרד כהן

מאת: יובל דותן, עובד סוציאלי קליני, תלמיד במרכז ללימודי פסיכותרפיה בגישה פסיכואנליטית (ה.ל.פ.ב.א.).

בשירות ההבנה של תופעות פסיכופתולוגיות, לבין ביוגרפיות אשר נתמכות על-ידי הבנה אנליטית, במסגרתן התיאוריה הפסיכואנליטית נמצאת בשירות ההבנה של היצירה או האמן. ניתוחו המוקדמים של פרויד (1988) נשאו אופי ביוגרפי-אנליטי מסוג זה, כאשר פרויד השתמש ביצירה הכתובה או בציור על מנת לשפוך אור על נפשו של האמן, ולהיפך; השתמש בפרטים מחייו ומסביבתו של האמן על מנת לבאר את יצירותיו. מהאמנים הידועים אותם ניתח בתחילת המאה הקודמת היו ליאונרדו דה-וינצ'י, מיכאלאנג'לו, דוסטויבסקי ועוד יוצרים רבים אשר חלקם פעלו בתקופתו. גם ניתוחים מתקופות מאוחרות יותר נוטים לשאת אופי דומה; למשל, המילטון (Hamilton, 1964) אשר ניתח היבטים של חלימה ויצירתיות בשיריו של קיטס הסתמך על פרטים ביוגרפיים של המשורר, אנשין (Anshin, 1976) ניתח את משבר אמצע החיים של הרמן הסה דרך חייו וכתביו וכך גם צירלס (Charles, 2004) השתמש בפרטים מחייה האישיים של וירגיניה וולף בניתוח הרומן *The Waves*. ניתוחים אלו ורבים אחרים מציגים לרוב את הביוגרפיה של היוצר ועורכים ניתוח של היצירה לאור הפרטים הידועים מראש.

גלדמן (1998) מציין כי הניתוחים הספרותיים הראשונים שנעשו על-ידי פרויד אמנם פתחו כיווני מחקר רבים הנוגעים לכותב, לקוראים ולמשמעות הלא-מודעת הטמונה בטקסט, אך כיוונים אלו הביאו לביקורת רבה על הפרשנות הפסיכואנליטית הנוגעת ליצירות ספרותיות. עיקר הביקורת ע"פ גלדמן, היא שהפרשנות אשר מסבירה את היצירה באמצעות אירועים בחייו של הכותב מאופיינת בגישה רדוקציוניסטית וצרה. כמו כן, לדבריו הקשר בין הביוגרפיה לבין היצירה (אשר נתפסת בגישה זו כ"סימפטום נירוטי של הכותב") עשוי להיות בעייתי לעיתים כאשר הביוגרפיה אינה ידועה ממקור ראשון ומשוחזרת ממקורות שונים.

אולם, גם כאשר מדובר במידע אוטוביוגרפי, עשויות לעלות שאלות הנוגעות למהימנות. בהקשר זה, גם ברמן במאמרו

המאמר הנוכחי בוחן את נושא היצירתיות והקשריה לבריאות נפשית; מרחב נפשי ואבל, באמצעות ניתוח פסיכואנליטי של השיר "Tower of Song" של האמן היוצר לאונרד כהן. הניתוח אינו ביוגרפי, אלא נגזר מהשיר ללא התייחסות מכוונת לחייו האישיים של האמן. מתוך הניתוח עולות שאלות הנוגעות לחוויה הסובייקטיבית של התהליך היצירתי; יצירתיות הנחווית כמאפשרת לעומת יצירתיות הנחווית כפויה אשר משמשת מנגנון הגנתי לנפש במקום ביטוי למשחק ולחירות פנימית. כמו כן, מתוך העיסוק בשיר באובייקט האבוד וההתמודדות עמו, עולה ההשערה כי קיים קשר בין תהליך האבל, ביטויי היצירתיות בנפש והחוויה הסובייקטיבית של מרחב נפשי.

**מילות מפתח:** יצירתיות, דחף יצירתי, אומנות ופסיכואנליזה, ניתוח פסיכואנליטי, אבל, מרחב נפשי.

### מסגרת הניתוח הפסיכואנליטית של היצירה:

#### גישה פוסט-סטרוקטורליסטית

יצירות אומנות ויצירות ספרותיות בפרט זכו במהלך השנים לעניין רב מצדה של הפסיכואנליזה, אשר מבקשת להתחקות אחר התכנים והתמות הנפשיות אשר מגולמות, מוסתרות ביצירה עצמה ומלמדות אודות עולמו הנפשי של היוצר, הקורא או חוויות רגשיות בכלל.

ניתוחים פסיכואנליטיים רבים של יצירות אומנות הנם בעלי אופי ביוגרפי; ניתוחים אשר תוך שימוש באיקונוגרפיה של היצירה ובשילוב עם פרטים ידועים על חייו האישיים של היוצר, מבקשים לערוך ניתוח לחיי הנפש של האמן ללא הצורך בנוכחותו. קוהוט (Kohut, 1960) עשה את ההבחנה בין מחקר-נרטיבי פסיכואנליטי ("psychoanalytical pathography") אשר במסגרתו ניתוח היוצר ויצירתו נעשה

צורן (2009) מציינת כי הטקסט הספרותי מהווה "עולם סגור" ועמום, והניסיונות להעניק לו משמעויות הם תוצאה של האינטראקציה בינו לבין קורא מסוים בלבד. לטקסט הספרותי מעמד אוטונומי משל עצמו, זאת בניגוד לטקסטים שאינם ספרותיים, אשר אותם ניתן להפריך או לאושש באמצעות מקורות חיצוניים. התייחסות דומה ניתן למצוא אצל הופ (1993) אשר הציעה ניתוח פסיכואנליטי לספרו של מיכאל אנדה "הסיפור שאינו נגמר". הופ התייחסה להקבלה הקיימת בסיפור עצמו (בו גיבור הספר קורא ביצירה ומשפיע עליה מעצם קריאתו) לבין הדיון הכללי אודות מעמד היוצר, היצירה והקורא. לדבריה, היצירה הינה בגדר אופציה בלתי-ממומשת, אשר מקבלת משמעות ומהות בזכות חדירתו של הקורא לתוכה; חומרי היצירה קיימים רק כפוטנציאל אשר כוח הקריאה מפיח בהם רוח חיים.

בהתאם לכך, בניתוח הנוכחי אבקש לסטות מהגישה הביוגרפית ולגשת אל היצירה באופן אחר; כאל יצירה העומדת בפני עצמה, בהיעדר מכוון של ידיעה אודות חיי האמן העומד מאחוריה. אם ניתן להשוות זאת לעמדה של הפסיכותרפיסט, אולי דומה הדבר לעמדתו של ביון (Bion, 1967) המדבר על הצורך בהיעדר זיכרון ותשוקה במהלך השיחה הטיפולית. לדבריו, קיימים עיוותים רבים בהבנה כתוצאה מהמאמץ לזכור ומהתשוקה לדעת את המטופל. ביון מבקש להשהות את מה שנדמה שידועים כבר על המטופל ואת התשוקה לדעת עוד אודותיו, על מנת לאפשר ללא-מודע לבוא לידי ביטוי ולדבר-מה חדש להיווצר; משמעות שלא היתה קודם לכן.

בהתאם לגישה זו אבקש להציג את שירו של לאונרד כהן במקטעים, ובין בית לבית לתת את התרשמויותיי בהסתמך על האסוציאציות שמעורר השיר בתקווה שהמפגש יביא לדיאלוג בין הקורא המפרש לבין הלא-מודע של המחבר אשר מגולם בדובר שבשיר. הניתוח אם כן יהיה במסגרת הגישה הפוסט-סטרואקטורליסטית ויישא אופי אנליטי בכך שיתקיים הניסיון להבין את הסמלים והמשמעויות שבשיר דרך המפגש המתואר. מטרת מאמר זה אינה להבין את לאונרד כהן האדם ואף לא האמן, אלא ללמוד דבר מה חדש מתוך תיאוריו של הדובר בשיר ומתוך הבנותיו וחוויותיו של הקורא. גישת הניתוח אינה מבקשת להגיע למשמעות אחידה ויחידה של הטקסט, שכן בניגוד לגישה הסטרואקטורליסטית אין המטרה לגלות את הפיתרון היחיד ל"חידה" או "האמת הגנוזה" המסתתרת בתוך היצירה; ניתוח פסיכואנליטי במסגרת הגישה הפוסט-סטרואקטורליסטית מגיע מעמדה על-פיה אין קריאה בלעדית ויחידה של הטקסט (גלדמן 1998; שטיין, 1988), כפי שיהב ורשף (2005) אשר ניתוחו את ספרו של דוד גרוסמן "שתהיי לי

"פסיכואנליזה וספרות: בחיפוש אחר נקודת מפגש" (1987) התייחס לבעייתיות הקיימת בגישה הביוגרפית. לדבריו, גם כאשר קיים חומר אוטוביוגרפי רב, יש להתחשב בכך שזיכרונות האמן עשויים לעבור שינויים והגבלות מטעמים הגנתיים ובכך מתגבשת תמונת חיים אשר אינה בהכרח ממשית. כמו כן, קיימים ניתוחים אשר מציעים פרשנות לאישיות האמן על סמך יצירתו, ובהמשך נעשה שימוש באישיות ה"משוחזרת" כדי להסביר את היצירה – שיטה אשר נוקטת באופן מעגלי ומכאן חסרונה. בהקשר זה מציינות יהב ורשף (2005) כי הפרשנות הפסיכואנליטית לספרות עשויה לנוע מהבנת היצירה באמצעות הפתולוגיה של הגיבור או היוצר ועד התעלמות מהאיכות הספרותית של היצירה.

בנוסף, ברמן (1987) מציין כי במהלך השנים חלה התפכחות מהניסיון להסביר מניעים והתנהגות של גיבורים בספרות ובאומנות על-ידי אירועים מכוננים מן העבר – באופן הדומה לשינויים שחלו בתיאוריה הפסיכואנליטית אשר העבירה את המוקד יותר לחוויה ולהיבטים הטרנספרנסיאליים. ברמן מציין כי חלה תפנית לכיוון של ההכרה ברגע הנוכחי, אשר הבנתו עשויה ללמד יותר הן על התהליכים הלא-מודעים והן על מקורותיהם, בשני התחומים (ספרות ופסיכואנליזה). גישה חלופית אפשרית לפרשנות הפסיכואנליטית הביוגרפית, אם כן, מציגה פרשנות המשותפת לכותב ולקורא. ברמן מציין כי במקום לחפש את הבסיס הביוגרפי בחיי המחבר או הדמות, ניתן להתמקד בקריאה של הטקסט עצמו ובמפגש שנוצר בין הטקסט לקורא – מפגש אשר עשוי ללמד גם כן באופן מעמיק אודות משמעויות היצירה ולמעשה, ליצור במשותף משמעות הנובעת מעצם המפגש.

בהקשר זה מזכיר גלדמן (1998) את הגישה הפוסט-סטרואקטורליסטית, אשר לדידה הלא-מודע קובע תמיד את דרך הראיה והניתוח, ובכך הוא מונע קיומה של משמעות סמויה ובו בזמן הופך קיום זה להכרחי; האדם אשר בא לפרש או לחקור יגלה, בעיקר, את הדבר אותו הוא מבקש למצוא (זאת בניגוד לגישה הסטרואקטורליסטית אשר הניחה קיומו של תוכן גלוי לעומת תוכן סמוי בטקסט והציעה את המיזוג ביניהם). הפוסט-סטרואקטורליסטים מדגישים כי המפגש בין הכותב לקורא הוא בין הלא מודע של הראשון (אשר השתתף ביצירה המקורית של הטקסט) לבין האחרון (אשר ישתתף ביצירה המחודשת של הטקסט) (עמ' 95-101). שטיין (1988) ציינה בנוגע לגישה זו, כי התפיסה היא שמצבו של הכותב ביחס לכתובה, אינו שונה במהותו ממצבו של הקורא – שניהם מפרשים באותה מידה את הכתוב. הנקודה המשמעותית היא, שהכתוב, כלומר – היצירה עצמה, מקבלת עדיפות על פני הכותב והקורא כאחד.

כי קיימת בו כמיהה, שיגעון לאהבה, אשר אינה ממומשת. במקום להתמסר לכמיהה לאהבה, הדובר מצייר את עצמו כ"משלם שכר דירה" כל יום במגדל השיר, כלומר, עסוק במחויבות לכתובה וליצירתו. מחויבות זו עולה לו בבדידות, יתכן "שכר הדירה" האמיתי, שמשלם בעבור השהות בעולם היצירה.

הדובר מתאר את עצמו, לפחות כך נראה, ככלוא במגדל השיר, מחויב לתהליך היצירה אשר באה על חשבון החברות והחיים. ההצגה הראשונית של תהליך היצירה של הדובר על ידו היא של יצירתיות חסרה. עולה כבר בהתחלה החוויה של כליאה; אין משחק וחופש ביצירתיות של הדובר היושב במגדלו המבודד, אין חיים או מרחב. האהבה מעוכבת, מושהית בזמן שהוא משלם את חובותיו. הדמות האנושית היחידה שמוזכרת בשלב זה היא זו של האנק וויליאמס – זמר יוצר אחר אשר פעל בעיקר בשנות ה-40 של המאה הקודמת ונפטר בהיותו בן 29 בלבד. הדובר משוחח עם רוחו של וויליאמס ושואל אותו עד כמה עשוי לסבול מבדידותו, אולי גם בהקשר לשירו המפורסם ביותר של וויליאמס: "I'm So Lonesome I Could Cry". הפנייה אל קשר אנושי מצמצמת לדמות של יוצר מת, אשר טראגיות אופפת את מותו בגיל צעיר. רק וויליאמס נמצא עמו במגדל בו הוא עמל על יצירתו, והוא שומע אותו בקומות שמעליו, אולי מסמן בכך את החרדה מפני הבכי והמוות הנפשי שמהווים חלק מתהליך היצירה ואורבים לו בהמשך.

בשלב זה ברצוני להתייחס להפרדה בין הדובר בשיר, לבין לאונרד כהן הכותב את השיר. בניגוד לדובר, ביכולתו של כהן להצהיר בפתח היצירה את שמה, הכותרת אשר כביכול טומנת בתוכה את המשמעות העיקרית של היצירה. ניתן לומר, שהדובר בהמשך מתקיים וחווה את עצמו ללא-מודעות להצהרה הראשונית של הכותב, אך אנו כקוראים מעומתים עם ההשוואה בין האסוציאציות שהעלתה כותרת השיר בטרם קריאתו, לבין תיאוריו הרגשיים של הדובר בהמשך. כהן הכותב למעשה יוצר מעין פרדוקס כבר בהנחת היסודות של השיר. הכותרת "מגדל השיר" מעוררת אסוציאציות של רוממות הרוח, פוטנטיות ויכולת להתעלות ולבלוט בזכות היצירתיות. ציפייה זו נשברת כבר בתחילת השיר, ויתכן שכהן מבקש באופן זה להעביר באופן מיידי תחושה של דיסוננס בקרב הקוראים; אולי אותו דיסוננס שמהווה הפרעה בנפשו של הדובר בשיר, אשר נדמה כי חווה את עצמו לכוד בתוך יצירתיות שנכפתה עליו. ניתן לדבר על תחילתה של דיאלקטיקה בין היצירתיות של כהן, אשר מאפשרת משחק בין משמעויות שונות ואף מבט אירוני (בידוע את המשך השיר וחוויתו של הדובר), לבין היצירתיות של הדובר, אשר בשוקדו על שיריו במגדל מתארה ככולאת ולא מאפשרת חוויה של מרחב.

הסכין" ציינו במסגרת הניתוח של גיבור הספר: "נוצר באופן קבוע דיאלוג בין הכתובות לגבי התגובות השונות והפרשנויות השונות... למרות שאולי נדמה כי התייחסנו לגיבור יאיר כאל דמות הניתנת לפרשנות מסוימת אחת על רקע פסיכופתולוגי, אין זו בהכרח ההבנה הבלעדית לפרשנות הטקסט" (עמ' 7).

לאחר ניתוח השיר, אבקש לדון במשמעויות אשר עשויות להימצא מתוך התנועות הנפשיות בשיר והקשרן לתפיסה הפסיכואנליטית בנוגע לנושא היצירתיות. כפי שיתואר בהמשך, לאורך הניתוח עולה דיאלקטיקה בין הדובר בשיר לבין לאונרד כהן הכותב, אשר מצביעה על שני סוגים אפשריים של יצירתיות; זו של הדובר – יצירתיות פתולוגית אשר מצמצמת את עולמו ומביאה לחוויה של כליאה ומוות נפשי, וזו של כהן – אשר באה לידי ביטוי בשינוי המבנה של השיר ונראה כי מאפשרת יותר משחק ומרחב פנימי. בנוסף, יתואר הקשר בין החוויה של התהליך היצירתי לבין תהליך האבל ותיבחן האינטראקציה ביניהם, תוך ההשערה כי היצירתיות הנחווית כפתולוגית טומנת בחובה אבל בלתי-מעובד, זאת בהתאם לאסוציאציות העולות מתוך ניתוח השיר.

### ניתוח השיר "Tower of Song"

השיר "Tower of Song" של לאונרד כהן פורסם לראשונה בשנת 1988 כשיר האחרון באלבומו "I'm your man" השיר בנוי משמונה בתים בני חמש שורות, כאשר הבית הראשון חוזר על עצמו במדויק בתור הבית האחרון בשיר. אפתח בניתוח שני הבתים הראשונים של השיר, בהם מוצגת לראשונה שהותו של הדובר במגדל השיר ועמדתו הנפשית המתלווה לשהות זו:

"Well my friends are gone and my hair is grey  
I ache in the places where I used to play  
And I'm crazy for love but I'm not coming on  
I'm just paying my rent every day  
Oh in the Tower of Song

I said to Hank Williams: how lonely does it get?  
Hank Williams hasn't answered yet  
But I hear him coughing all night long  
A hundred floors above me  
In the Tower of Song"

הדובר פותח בתיאור עזיבת חבריו והזדקנותו (השיער המאפיר), אולי - הקרבה למוות. בהמשך הוא מתאר כיצד המקומות בהם נהג לשחק – כעת מסבים לו כאב. הוא מסביר

"So you can stick your little pins in that voodoo doll  
I'm very sorry, baby, doesn't look like me at all  
I'm standing by the window where the light is strong  
Ah they don't let a woman kill you  
Not in the Tower of Song"

"Now you can say that I've grown bitter but of this you may be sure  
The rich have got their channels in the bedrooms of the poor  
And there's a mighty judgment coming, but I may be wrong  
You see, you hear these funny voices  
In the Tower of Song"

כעת הדובר בשיר ממחיש את הצד השני של המטבע. המגדל המבודד בו הוא יוצר אינו רק תוצר של כפייה. במקביל לתחושת האובדן והיעדר האהבה אשר תוארו בשני הבתים הקודמים, אפשר שכעת מוסבר התפקיד של המגדל – לספק הגנה מהישנותה של הפגיעה הנפשית.

בשלב זה מתקיימת פניה ראשונה בשיר אל האובייקט האבוד – האישה. הדובר מתאר את עצמו כמסוה במגדל, אינו נראה כפי שנראה בעבר, לא ניתן לזיהוי על-ידי האישה שמנסה לפגוע בו, להרוג אותו על-ידי נעיצת סיכות בדמותו מרחוק. באמצעות היצירה – הדובר מתאר שכבר לא נראה כפי שהיה בעבר. הוא עומד מחוץ לחלון, האור חושף את דמותו מתוך המגדל, אך האישה לא תוכל לזהות אותו כעת. ניתן לשער שההרס של העולם ההרמוני שתואר בשני הבתים הקודמים מקושר אל אותה אישה, אליה הדובר פונה בשם "baby", בחירה משמעותית אשר אחזור אליה בהמשך.

הנגיעה בדמותה של האישה בבית הרביעי מכניסה תנועה אחרת לתוך השיר. אם עד עכשיו הדובר עסק רק במוות הנפשי ובדמויות מרוחקות אשר מילאו את חייו בעבר (חבריו שאבדו), במלאכים חסרי החיים ובקירות הניבטים אליו מתוך הכלא בו הוא יוצר, כעת קיימת פניה ישירה אל דמות, אליה הוא מספר את סיפורו. ניתן לשאול – האם המגדל והיצירה של הדובר בתוכו מהווה גם תחליף לקשר, או יצירה מחדשת של העולם ההרמוני שנהרס? האם תפקידו רק לגונן מפני האישה, או גם להביא לחוויה של תיקון אצל הדובר, אולי באמצעות יצירת שיריו במגדל?

כאשר עובר אל הבית השלישי של השיר, הדובר מסביר כיצד הגיע למגדל המבודד:

"I was born like this, I had no choice  
I was born with the gift of a golden voice  
And twenty-seven angels from the Great Beyond  
They tied me to this table right here  
In the Tower of Song"

היצירה נכפתה על הדובר, ללא בחירה חופשית מצדו. לא מדובר בהלל ליצירה, בתחושה שהחיים ראויים לחיותם. המלאכים הם דמויות אשר מזוהות לעיתים עם השגחה אלוהית, רוח ותמימות אך במקביל עם היעדר מיניות; לא מדובר ביצורים חיים, בקשר ממשי. מלאכים אלו, ע"פ הדובר, כבלו אותו לשולחן עליו הוא כותב את יצירותיו. בשני הבתים הראשונים הדובר למעשה מתאר את האזור הנפשי ממנו הוא יוצר ומדוע הגיע לאותו "מגדל שיר", הכפייה אשר היתה כרוכה בכך, אובדן החברים והיעדר האהבה. נוצר הרושם שהדובר הורחק אל אותו מגדל, ושבעבר היה מחובר יותר לחיים ולקשר האנושי; בעבר אומר ששיחק, ויתכן שנהנה מחבריו לפני שעזבו. אך במקביל קיים התיאור בבית השלישי שנולד עם אותו קול זהב, ושלמעשה נידון מרגע לידתו לחיות במגדל המבודד.

ואולי ניתן לקרוא את הטקסט דווקא בצורה ההפוכה; יתכן שהדובר ברח אל מגדל השיר, אל היצירתיות, בעקבות הרס שנוצר עקב גורם אחר שלא ידוע לנו, שהרחיק אותו מהקשר האנושי. מתוך הקריאה אפשר אולי לדמיין את המלאכים כמושיעים, כאלו שגאלו את הדובר ממצוקתו לאחר שכבר נותק מחיי האהבה שלו. האם היצירה של הדובר עשויה להיות למעשה בריאה מחדשת, או שאכן תהליך היצירה הינו קללה והגורם להיפרדות מהעולם ההרמוני – המחולל של ההרס? ממה שתואר עד כה, ניתן לחשוב שאילולא היה שרוי במגדל היצירה, לא היה הדובר בשיר מאבד את הקשר עם העולם ההרמוני. מהו, אם כן, המחולל המקורי של בדידותו? האם תהליך היצירתיות עצמו, או שמא ישנו תפקיד אחר למגדל השיר אשר אינו מסתכם רק בחוויה של כליאה?

בבתים הבאים הדובר מספק יותר פרטים על ההרס של הקשר האנושי, אשר אולי מאפשרים הבנה רחבה יותר של תהליך היצירה:

"I see you standing on the other side  
I don't know how the river got so wide  
I loved you baby, way back when  
And all the bridges are burning that we might have crossed  
But I feel so close to everything that we lost  
We'll never have to lose it again"

לפני שתינתן התייחסות הממוקדת בתוכן הבית, כבר במבט ראשון בולטת חריגותו בנוף של השיר. בניגוד לשאר הבתים אשר מורכבים מחמש שורות, לבית זה מתוספת שורה נוספת. יתר על כן, שורה זו אינה סוגרת את הבית במשפט "In the Tower of Song" כפי שהדובר סוגר את שאר הבתים בשיר. השורה הנוספת והחריגה במשמעותה שוברת את המבנה של השיר ותופסת את תשומת הלב. אולי בכך היא מצביעה גם על השבר הפנימי ועל האפשרות שנוצרה להעמיק במקורות ליצירתיות אשר תוארה עד כה כסוג של כלא נפשי.

בשלב זה ברצוני לחזור להבחנה בין הדובר אשר כלוא במגדל השיר לבין כהן, אשר כותב את השיר בו הדובר מתקיים. כהן למעשה יוצר עבורנו הקבלה בין המבנה, הצורה של הבית, לבין התוכן. בבית זה, כפי שיתואר בהמשך, קיימת התייחסות מצדו של הדובר לקשר שאבד וניתן להעלות אפשרות שדבר-מה נפתח, אולי האפשרות לחוות את תהליך יצירתו לא רק דרך חוויה של כליאה אלא כזיכרון של קשר ובריאה מחודשת של יחסים אבודים. אפשרות זו עולה באמצעות התערבותו של כהן, אשר שובר את המבנה הקבוע ומוסיף שורה נוספת לבית. היצירתיות של כהן כמחבר השיר ממשיכה להתכתב כאן עם היצירתיות של הדובר בשיר; מול היצירתיות הכוללת אשר מתוארת בתוכן לאורך השיר עד כה, נעשה מהלך יצירתי במסגרת המבנה של השיר אשר מדגיש, או שופך אור על התנודתיות הרגשית של הדובר. כפי שצוין קודם לכן, בהתייחסות לדיסוננס שנוצר בין כותרת השיר לבין תיאורו של הדובר, גם כאן הדיאלקטיקה היא בין יצירתיות שמאפשרת מרחב פנימי ובריאה של דבר-מה חדש (השבירה של המבנה) לבין יצירתיות פתולוגית אשר כוללת את הדובר במגדל השיר. שבירת המבנה על-ידי כהן מאפשרת לדובר להתנהל אחרת, ואולי גם לצקת תוכן אחר במסגרת היצירתיות הפתולוגית.

נראה כי למרות האפשרות לקריסה נפשית קודם לכן, בסיועו של כהן, הדובר אוזר אומץ ומביט לתוך לבו של הפצע; אובדן הקשר והאבל על האובייקט האהוב. נראה שכעת קיימת נכונות לגעת באבל; אחרי שהדובר תיאר את אוזר היצירה

משעוברים אל הבית החמישי, לא נראה כי הדובר חש פיצוי במגדל המבודד שבו הוא כותב את שיריו, כפי שלא מדובר גם בתיקון. גם כאשר השהות במגדל ויצירת השירים על-ידי הדובר מתוארת כמגוננת מפני המוות הנפשי או מהישנותה של טראומה, לא נראה עדיין שהיצירה מחייה מחדש את מה שאבד או שמלווה בתחושה של חיוניות וחופש.

יתר על כן, לאחר שהדובר מציג את דמות האישה בשיר, הוא מציין בבית החמישי כי הוא נעשה מריר. מריר על כך שהעשירים חיים על חשבון העניים, באמצעות ה"ערוצים" שהם מחזיקים בחדרי השינה של העניים. יתכן שמדבר על ערוצים של שליטה, או על ערוצים מסוג של עיניים; הצצה של בעלי הכוח לתוך חדרי המיטות של החלשים בחברה. נוצר הרושם שהדובר בשיר מזהה את עצמו עם העניים בזמן שהותו במגדל וחש כיצד עולות בו פנטזיות נקמניות. לכאורה, הוא עובר לדבר על נושא רחוק ממנו – עשירים ועניים בחברה. אך יתכן שאותה אישה אשר ממנה הוא מתגונן במגדל, האישה שמנסה להרוג אותו, מיוצגת בנפשו כבעלת עושר פנימי אשר בא על חשבון חיי הנפש שלו ומעוררת צרות-עין; הדובר מתייחס ל- "יום דין", משפט צדק שיחזיר את שיווי המשקל בין העניים לעשירים בתוך עולמו הנפשי. בהקשר זה חשובה התייחסותו של הדובר לכך ש"נולד עם המתנה של קול הזהב", כשמציין שכבר מתחילת החיים לא היתה לו ברירה. יתכן שבכך הוא ממקם את הטראומה ביחסים המוקדמים ביותר, בהם חווה פגיעה/פגיעות אשר הביאו אותו לפנות ליצירתיות כהגנה בלבד. אך מלבד לאזכור זה של לידתו שמפתה אותו לחשוב על אותו קשר ראשוני, דמות האישה לא מקבלת קווי מתאר ברורים בהמשך השיר, מלבד לאופן שפונה אליה: "baby".

לאחר שמתאר את צרות-העין ורגש הנקמה שחש כלפי אותו עושר שמדלדל אותו ומעורר בו את צרות-העין, הדובר מציין שרגש זה מהווה עבורו קרבה לשיגעון; קולות מוזרים ששומע במגדל. ניתן לראות בשורה זו את השיא של ההתכנסות או של הקריסה כלפי פנים שבתהליך היצירה. לרגע נראה שכאשר הדובר מתקרב יותר אל הפצע, הטראומה אשר הרסה את העולם ההרמוני שהיה בעבר והרחיקה אותו מהאובייקטים האהובים, הוא מתבצר יותר בתוך תהליך היצירה ומתנתק מהמציאות החיצונית – ההגנה הופכת להיות בעלת אופי פסיכוטי. אך הבית הבא, אולי הבית המשמעותי ביותר בשיר, מגלה תמונה פנימית אחרת. הדובר רק מתלבט, מפרטט לרגע עם המנגנונים הפסיכוטיים, בעוד שעמדתו הבסיסית בתהליך היצירה היא עמדה דיכאונית:

האם מדובר בסופו של דבר בחוויה של פרידה מצדו של הדובר? נראה כי הפרידה הסופית נובעת מכך שהוא מתכוון למעבר למגדל אחר. האם הדובר מתאר למעשה את המקור הראשוני ליצירה, כלומר, המעבר המקורי למגדל המבודד, או שמדובר בסדק שהתגלה כעת בעקבות הקרבה לאבל, ועל כן צריך לעבור למגדל אחר בו ייצור ללא הפרעה? יתכן ששתי האפשרויות נכונות ולמעשה, אין ביניהן הבדל רב. לאחר שהדובר חש את האובדן, הוא מתריע על מעבר, שינוי במיקומו ביחס לקשר והיעלמותו הנפשית. הדובר מספר שמתכוון לעבור למגדל אשר קרוב למסילה – כלומר, קרוב לתחבורה, למפלט במקרה של איום פנימי נוסף בצורה של הכאב שמתלווה לאבל. הוא משאיר את עצמו מוגן במגדל היצירה ומבטיח לדמות האישה שידבר אליה בעתיד משם, ממקום בטוח.

רמיזה לכך שהדובר למעשה אינו מצליח להיפרד ולהשאיר את הקשר האבוד מאחוריו, עשויה להימצא באותה פניה שהיתה בשני בתים קודמים וכעת שוב חוזרת; האישה נקראת בשם "baby". קיימת האפשרות שתחילה הדובר הפנים את האובייקט האבוד (האישה) והזדהה עמה, אך כשרגשות האבל איימו לפרוץ לתוך גבולות המודע, הוא פיצל אותה ממנו באופן הגנתי ובו-בזמן השליך לתוכה גם חלק מהעצמי שלו; את החלק הינקותי, התלותי והנזקק. כאשר הדובר קורא לאותה אישה בשם "baby", הוא משליך ומרוקן מתוכו את התינוק שהיה, זה ש"נולד עם קול הזהב", שנזרק אל מגדל השיר על מנת ליצור ללא חופש. כך לאורך השיר הוא למעשה מתבונן החוצה מתוך תהליך היצירה במגדל המוגן אל אותה אישה שהסבה לו כאב, אך הכאב והתלות שהיו שלו כעת מגולמים בה והיא הופכת להיות אישה-תינוק, בעוד הוא מרוקן מצרכיו הראשוניים.

האבל על אובדן האובייקט ותהליך היצירה של הדובר נראים אם כן כקשורים זה בזה. בתחילת השיר היצירתיות נראית כזרה לנפש, כאילו הדובר לכוד בה, לא כביטוי לדחף יצירתיות בריא אשר מבטא מרחב פנימי, לא ביטוי למשחק ולחירות פנימית אלא למעשה – כלא נפשי. בהמשך המנגנון ההגנתי של תהליך היצירה מוסבר על-ידי הדובר, אשר נאבק בהכחשת האבל על אובייקט האהבה האבוד ומפלט עמו; מתקרב ומתרחק שוב תוך שלא עוזב את מבצרו הבטוח. התנדוות בין התקרבות-התרחקות לאובדן האובייקט נראות כקשורות ליצירתיות המאפשרת של כהן, אשר כמו מבטלת או מרווחת את היצירתיות הסוגרת של הדובר.

אך למרות התערבותו של כהן, נראה כי בסוף התהליך הדובר אינו מעוניין להמשיך להתבונן לתוך הפצע והוא מבקש לסגור באופן הרמטי את הערוץ ללא-מודע, לחזור אל המקום שממנו התחיל ולהשיב את תחושת הביטחון. כך הבית האחרון

ומקורותיה והסביר את הפונקציה ההגנתית שלה, כעת הוא מתפנה לגעת יותר בחוויה של אובדן הקשר. דמות האישה עומדת בצדו של נהר רחב, והוא במגדל יצירתו בצד השני מספר שבעבר אהב את האישה – ה"baby", ושביכרון היה חיבור ביניהם, גשרים שעם הזמן נשרפו ואינם עוד. הדובר אף מגדיל לעשות ותוהה בקול רם על אובדן הקשר, אומר שאינו יודע כיצד הנהר נעשה כה רחב. לקראת סוף הבית, עושה רושם שמגלה סקרנות ואינטרוספקציה אשר אולי תוציא אותו ממגדל היצירה המבודד ויפנה שוב אל הקשר, אל החיים.

אך מדובר רק במראית עין, או נכון יותר לומר, בניסיון חלקי. בשיא הניסיון לעבור תהליך של אבל הדובר מציין שמרגיש מאוד קרוב לכל מה שאבד, כל מה ש"אנחנו איבדנו", כלומר, המוות של הקשר. השורה האחרונה, למרות שבולטת בכך ששונה משאר השורות המסכמות במבנה של השיר, כפי שצוין, למעשה אותה שורה סוגרת את הגולל על תהליך האבל מתוך התוכן אותו היא מביאה: "לעולם לא נצטרך לאבד זאת שוב". הדובר מציין שחש קרוב לכל מה שאבד, אמירה שעשויה להצביע על התחלה של נפרדות ("אני" מרגיש קרוב) והכרה באבדן, אך מיד חוזר אל ה"אנחנו"; "לא נצטרך לאבד". האם ניתן לראות בכך את סירובו להרפות מהאובייקט, ובכך לא להתאבל עליו?

תחילה הייתה תוקפנות מצד האובייקט; האישה ניסתה להמית נפשית את הדובר והרסה בחווייתו את העולם ההרמוני של הקשר. לאחר מכן הוא פונה אל תהליך היצירה כהגנה, על מנת לא להיפגע שוב מהאישה החיצונית ולהיות מוגן במגדל היצירה, אך כעת נראה שגם על מנת לא לחוות את תהליך האבל הפנימי. וכאשר עולה בו צרות-העין על העושר של האובייקט אשר בא על חשבוננו, הוא דוחה את ביטויי התוקפנות לעתיד; אל יום-הדין או משפט הצדק שיגיע ויחזיר לו את מה שאבד. ממש לאחר שמתחיל לקרוס ומדווה לנו על תחילתן של הזיות אודיטוריות, הוא חוזר אל העמדה הדיכאונית וברגע נדיר ובסיוע של היצירתיות של כהן נוגע בחוויית האובדן, אך רק על מנת לחזור ולשלוט באובייקט האבוד; להפנים אותו ולא לחוות את האובדן במלואו.

למרות אופיו של הבית הקודם, בבית השביעי נראה שהדובר מבקש לומר דברי פרידה לאישה:

"Now I bid you farewell, I don't know when I'll be back  
There moving us tomorrow to that tower down the track  
But you'll be hearing from me baby, long after I'm gone  
I'll be speaking to you sweetly  
From a window in the Tower of Song"

של השיר מהווה למעשה חזרה מדויקת, העתקה של הבית הראשון:

"Yeah my friends are gone and my hair is grey  
I ache in the places where I used to play  
And I'm crazy for love but I'm not coming on  
I'm just paying my rent every day  
Oh in the Tower of Song"

בחזרה על הבית הראשון נוצרים גבולות תחומים לתהליך הזרימה האסוציאטיבי, התחלה שהיא גם סוף. ניתן אולי להשוות זאת לתחילתו של מפגש קליני, כאשר המטופל מברך ל"שלום" את המטפל ובסיום המפגש, לאחר שעומת עם תכנים מתוך עולמו הפנימי, חש הכרח להיפרד באותה אמירת "שלום" רק על מנת להחזיר לעצמו את תחושת השליטה ולהימנע מהחוויה שהלא-מודע ממשיך לגלוש החוצה אל מעבר למסגרת הטיפול. יתכן שהחוויה שמעביר הלא מודע של הדובר היא של חרדה מפני נגיעה באבל, ולמרות שמשלם מחיר על שהותו במגדל וחוויתו בתוך יצירתיות כפויה, הוא בוחר לתחום את המרחב בו מספר את סיפורו ולחזור אל נקודת ההתחלה, מילה במילה, כביכול מבלי להתייחס לתהליך שעבר לאורך השיר.

לבית הראשון-אחרון יש משקל רב יותר בעבורנו הקוראים, והמילים שהיוו קודם לכן פתיח שרק מגרה את הסקרנות, כעת מהדהדות באזורים שהדובר כבר חשף בפנינו. אם בהתחלה הועלתה הסברה ש"שכר הדירה" הנפשי שהדובר משלם הוא בדידותו והיעדר האהבה, כעת אנו יודעים קצת יותר על בעל הבית, כלומר – בעבור מה הוא משלם. התשלום ניתן בעבור הכוח ליצור ולברוא עולם פנימי מוגן, בעבור ההבטחה שהאבל יישאר רק צל מרוחק, והאובייקט האבוד יישאר מעברו השני של הנהר – בשליטתו הבלעדית של הדובר הצופה מהחלון במגדל ולמעשה יוצר את האובייקט, שולט בו כאוות נפשו.

לעיתים מתגלים בשיר סדקים ביצירתיות הכמו-אובססיבית; דמות האישה מפציעה ואיתה זיכרון המוות הנפשי. סדק זה מלווה בהתערבות יצירתית של כהן הכותב; שבירה של מבנה השיר, בבית החורג באורכו ובמהותו. נדמה ששבירה זו ויצירתיות מסוג אחר מאפשרות לדובר, אם להשתמש בדימוי: לאחר בתשלומי "שכר הדירה", ואולי אפשר לומר – לשחק; להתרחק ולהתקרב אל האישה, לחטט בפצע, כמו להשהות את התשלום לבעל הבית רק כדי לראות מה יקרה. יתכן שהדובר זקוק לסדקים אלו, גם אם הוא סוגר אותם בכל שורה עם "מגדל השיר" או שמתעקש על האחיזה הסופית באובייקט. דווקא בתוך הגבולות שהדובר מעמיד בקצוות השיר, מתוך היצירתיות הכפויה וההגנתית מהבהב לרגעים זיכרון של קשר וההתאבלות על אובדנו, זיכרון אשר

מלווה במהלך יצירתי של כהן הכותב אשר מאפשר לדובר בשיר לשחק עם הכמיהה והמשיכה לגעת בכאב ובאבל, ולו לזמן קצר בלבד, עד שתהליך היצירה ההגנתי סוגר את הפתחים.

ואולי כך הדובר מצליח לנשום בתוך המגדל בו הוא כפוי לעמול על יצירותיו. כך גם אנו כקוראים שעוברים בין הבתים השונים והתחומים שמשרטט, נמלאים בסקרנות לנוכח הסיפור על מערכת היחסים מלאת הדימויים ומרגישים בעיקר את מה שהדובר לא מספר; הדובר משחק גם איתנו ומשאיר את הקוראים ביצירתו בתחושה של חסר, סיפור שלא באמת סופר. האם המגע הארעי עם האבל הוא שמאפשר לדובר לנוע, למצוא מרחב נפשי בתוך היצירתיות שנכפתה עליו מלידה? או שדווקא בזכות ההתערבות של כהן, כותב השיר, בצורה של מהלך אשר שובר את המבנה הקבוע ומשחק עם הצורה של השיר, נקטע תהליך היצירתיות הפתולוגי של הדובר ומתאפשר מגע עם האבל על אובדן האובייקט?

### היצירתיות בראי הפסיכואנליזה: פתולוגיה מול בריאות נפשית

ניתוח השיר מעלה שאלות בנוגע למקומה של היצירתיות בנפש ולתפקיד שהיא ממלאת ביחס לבריאות נפשית. הדיאלקטיקה שבין היצירתיות המאפשרת של כהן, כותב השיר, לבין היצירתיות הכוללת והמצמצמת של הדובר בשיר, עשויה להתקשר לתפיסה הפסיכואנליטית ביחס ליצירתיות ולאמן היוצר. במובן זה, לאונרד כהן הינו האמן אשר יוצר את השיר, אך גם הדובר מתפקד בתוך השיר כאמן היוצר שירים. יצירתו של האחרון נחווית כפתולוגית; מחלישה ולא מאפשרת מרחב, בעוד יצירתיותו של כהן הכותב הינה בעלת אופי חופשי יותר, המאפשר משחק היוצר דיסוננסים ושבירה של מבנה קבוע.

האופן בו נתפס תהליך היצירה בראי הפסיכואנליזה עבר שינויים רבים מאז התיאוריה הקלאסית של פרויד, אשר גרס כי היצירתיות היא בראש ובראשונה ביטוי לקונפליקטים הנורוטיים, מייניים בעיקרם, של האמן. עוד בשנת 1902, כפי שמציין פנחס נוי בספרו "הפסיכואנליזה של האמנות והיצירתיות" (1999), קבוצת התלמידים של פרויד אשר התאספה בביתו אחת לשבוע שקדה על מחקרים הנוגעים ליצירות אומנות וביוגרפיות של אמנים-יוצרים. הניסיון היה אז, ע"פ נוי, להשתמש בידע הפסיכואנליטי על-מנת לחשוף משמעויות סמויות וסימבוליות של יצירות אומנות, תוך ניצול הידוע אודות קורות החיים, הקונפליקטים הפנימיים וסוגי המופרעות של היוצרים (אותן "פתוגרפיות פסיכואנליטיות" כפי

את המושג "רגרסיה בשירות האני", מושג אשר סייע לעשות את ההפרדה בין הרגרסיה של החולה הפסיכויטי הנובעת מחולשתו של האני, לבין הרגרסיה של האמן-יוצר אשר יכול להרשות לעצמו את הרגרסיה דווקא בזכות אני חזק ובטוח. תפיסה זו סייעה להפריד בין האמן היוצר לבין החולה הפסיכויטי, אליו הושווה קודם לכן ולימדה כי הרגרסיה במקרה של היצירה האסתטית היא מגמתית ותחת פיקוח, מווסתת חרדה ואף מאזנת את הסדר האישיותי (גלדמן, 1998; נוי, 1999). ברוח זו המשיך גם ברון (Barron, 1963), אשר הציע שהאומנות נפרדת מהחלום או מהנירוזה, בכך שהיא דורשת מאמץ מודע; חוש ביקורת ושיפוטיות אשר זרים בהחלט לעולם הכאוטי של הלא-מודע. לדבריו, התהליך היצירתי הכרוך ביצירת אומנות מתחיל בעלייתם של תכנים באופן פרגמנטרי מתוך הלא-מודע, אשר מעלים אסוציאציות נוספות, רגשות וסמלים המתחילים להתארגן בסמוך-למודע, עד אשר האמן בעמדה מודעת וביקורתית מסדר את האלמנטים השונים על מנת ליצור דבר-מה קומוניקטיבי.

ליט (Litt, 1995) מציין כי השינוי בתפיסה הקלאסית אודות היצירתיות והאומנות אתגר את הראיה של האמן כמי שנדחה ע"י העולם ה"נורמלי" והציע במקומה תפיסה הפוכה; האמן כאדם הבריא ביותר אשר דוחה מעליו את השאיפות המוגבלות של הקיום היומיומי.

ויניקוט (2001) התייחס רבות לנושא הדחף היצירתי ולמקורות היצירתיות בנפש. הנחתו הבסיסית היא שהיצירתיות מהווה את הבסיס לתחושת החיות, תחושה שהחיים ראויים לחיותם, זאת בניגוד לכניעה למציאות החיצונית, התאמה והסתגלות בלבד. היצירתיות ע"פ ויניקוט קשורה לחירות פנימית, מרחב אשר מאפשר משחק ותנועה בין העולם הפנימי לחיצוני.

ויניקוט התמקד בחוויה הסובייקטיביות שמתלווה ליצירתיות; הנקודה המשמעותית לדבריו, היא שהיצירתיות קיימת כדחף, וביטוי של הדחף אינו חייב להסתכם ביצירת אומנות כגון שיר או ציור, אלא בתחושה הסובייקטיבית של בריאה או עשייה בכוונה תחילה. כך הוא מתאר מטופלים אשר מחפשים את העצמי בתוצרי יצירותיהם, אך חיפוש זה עשוי להיות עקר. לטענתו, גם אמן אשר זוכה להכרה כללית ומצליח עשוי לחפש את העצמי ביצירות אשר מופקות מתוכו, אך עצם העובדה שקיים חיפוש מסוג זה, מצביעה על כך שגם קיים חוסר, כישלון מוקדם בכינון החיים היצירתיים הכלליים. ויניקוט טוען כי היצירה עצמה, התוצר הסופי, לעולם אינה מרפאת את החסר הבסיסי אשר קיים בתחושת העצמי.

הדגש ששם ויניקוט (2001) אם כן בנוגע ליצירתיות, הוא על החוויה הסובייקטיבית. הכוונה אינה לראות באמן או בעצם

שצוין על-ידי קוהוט, (1960). האמן בעיניו של פרויד ותלמידיו נתפס כנוירוטי-ילדותי, מתוסכל מינית, אשר מחצין את הפנטזיות המיניות הפרועות כתחליף לחוויה מספקת בעולם המציאותי, תפיסה אשר בעקבותיה תיאורטיקנים רבים ניסו להבין את היצירה באופן אוטוביוגרפי וכמשקפת את הקונפליקטים המיניים הבלתי פתורים של האמן (Litt, 1995).

השפעה ניכרת לתפיסת היצירתיות כ"פרועה" או כמשקפת קונפליקטים בלתי-פתורים היתה להתנייחות הראשונה של פרויד לרעיון של "תהליכים ראשוניים" בספרו פשר החלומות (1900); תהליכים נפשיים אשר אינם כפופים לעיקרון המציאות וכאוטיים במהותם, אותם קישר ליצירת הסימפטומים הנוירוטיים. בהקשר זה, שניידר (Schneider, 1950) תיאר את היצירה האומנותית ככזאת הדורשת החיאה מחודשת של סיפוק יצרי, ובאותו זמן, הדחקה של הרגשות הקשורים לאותו סיפוק; ככל שהקונפליקט והחומר הנפשי הפרימיטיבי גדולים

יותר, כך תהיה טרנספורמציה אינטנסיבית יותר של אותם קונפליקטים לתוך מסגרת יצירתית. תיאור זה ממחיש אולי כיצד היצירה דומה במהותה לחלום; בעיקר בפונקציות המתמירות והמצנזרות אשר נועדו להסוות את הכאב הנפשי הנוצר עקב קונפליקטים שונים.

הרגרסיה מהתהליך המשני לראשוני מהווה מעבר לצורת ארגון נמוכה יותר ולאזורים נחותים, פרימיטיביים ואינפנטיליים; החיאה של דחפים יצריים הקשורים לילדות. ע"פ התפיסה הפסיכואנליטית הפרוידיאנית, הרגרסיה מהווה ניתוק מדרישות המציאות, דבר המתרחש בשינה או במצבי ערות בהם אין צורך בכל התמודדות מציאותית. במצבים חולניים הרגרסיה עשויה להיכפות על האדם – לדוגמא; במחלות פסיכויטיות בהן קיים הרס נחרב של יכולת לארגון פנימי ותחזוקה של העצמי, אז החולה נסוג לאזורים בהם שולטים התהליכים הראשוניים. התהליך הראשוני אם כן, נתפס כמשמש מקור מרכזי ליצירה האומנותית, והאמן הושווה בהתאם פעמים רבות לחולה הפסיכויטי; מוצף בחומרים ארכאיים וחסר יכולת לפיקוח פנימי (נוי, 1999).

ארנסט קריס (Kris, 1952), מחלוצי הזרם של פסיכולוגיית האני, פרסם בתחילת שנות החמישים של המאה הקודמת את ספרו "חקירות פסיכואנליטיות באומנות". לדברי גלדמן (1998), גישתו החדשנית החזירה לאמן את ה"שלטון" ביצירתו. קריס לא ביטל את החשיבות של התהליכים הראשוניים כמקור ממנו דולה האמן את החומרים ליצירתו, אך הוסיף כי לאחר תהליך ראשוני זה האמן מעבד את החומרים לצרכיו תוך שימוש בתהליכים השניוניים; הלא-מודע למעשה נמצא תחת פיקוח ובקרה על ידי החלק המודע באישיות האמן – האני. קריס טבע



אולי המשיכה הראשונית לשיר קשורה לשבירה המידית של הציפייה לדברי הלל על היצירתיות, בעקבות הכותרת המבטיחה של כהן הכותב: "מגדל השיר". כבר מהבית הראשון הדובר מציג את תהליך היצירה שלו כמלא בדידות ובעיקר, כדבר מה אשר נכפה עליו. זוהי החוויה המרכזית; היצירתיות מהווה עבורו כלא ומנתקת אותו מהחיים שבחוץ (ואולי – בעצם מהחיים שבפנים). במבט ראשון נראה כי לא ניתן לשייך לדובר תפיסה של יצירתיות מינית-קונפליקטואלית אשר מבטאת תהליכים ראשוניים באופן כאוטי; ישנה מטא-חשיבה על תהליך יצירתו, הוא מצליח להסתכל על היצירתיות שלו מהצד ולתאר את החוויה הקשורה אליה. אך כמובן שאין גם תיאור של היצירתיות כמאפשרת וכמביאה לתחושת חיות וחיוניות. לכאורה, נראה כי היצירתיות כלל אינה שייכת לדובר וכי היא נכפתה עליו כבר מרגע לידתו, חוצצת בינו לבין אהבות העבר ומותירה אותו בבדידותו.

בתחילת הניתוח עלתה השאלה, האם היצירתיות הפתולוגית (או נכון יותר לומר, זו הנחווית כמנתקת מהחיים וכולאת ועל כן היותה פתולוגית) מהווה דווקא ניסיון לפיצוי או לתיקון מצדו של הדובר. המלאכים היורדים מלמעלה עשויים להיות הגואלים, המסייעים לדובר לברוא מחדש את האובייקטים המיטיבים ותחושת המשחק והחיות שנהרסו. חנה סגל (Segal, 1952) טענה שכל יצירה מהווה למעשה יצירה-מחדש של אובייקט הרוס אשר היה בעבר שלם ואהוב. האמן, לדבריה, חש צורך לברוא עולם חדש באמצעות היצירה, ובכך מבטא את הפנטזיה לתקן את מה שנהרס; עולם פנימי שהיה בעבר מושלם והרמוני. הועלתה ההשערה, כי כאשר הדובר מתייחס לעולם שמחוץ/לפני שהותו במגדל (המשחק, הקשר עם חבריו והאהבה שכעת חס בחסרונה), הוא מתאר עולם הרמוני, אשר נהרס ואיננו עוד, אך כי היצירתיות בצורת כתיבת השירים במגדל עשויה להוות תחליף לאותו עולם אבוד. לאחר שהדובר ממשיך לתאר את חווייתו, השערה זו נדחתה. אנו נוכחים לדעת, אם כן, כי לא מדובר ביצירתיות המבטאת קונפליקטים באופן בלתי מובחן, לא ביצירתיות המבטאת תחושת חיות ומרחב פנימי ולא ביצירתיות שנועדה לפצות ולהוות תחליף לאובייקט שנהרס. על מנת להבין יותר לעומק את מהותה של היצירתיות הנחווית כפתולוגית, אנו מתבקשים לעקוב אחר החוויה של הדובר – כפי שהשתקפה בחווייתו של הקורא, ולנסות ליצור משמעות חדשה. כפי שעלה לאורך הניתוח, עולה חוויה של כליאה, מוות נפשי ובעיקר – הכורח ליצור. הדובר חווה את יצירתו ככפויה, משעבדת. נשאלת השאלה- מהי האטיולוגיה של חוויית היצירה ככפויה?

בבית הרביעי של השיר הדובר מציג את דמות האישה, אשר מנסה לפגוע בו מרחוק באמצעות "בובות הוודו". המגדל,

הפקת יצירות אומנות שונות כביטוי לבריאות נפשית, אלא באופן בו נחווית היצירתיות על-ידי כל אדם, בין אם מדובר באמן ובין אם לאו. הבסיס הוא שעצם הדחף היצירתי הינו דחף העומד בפני עצמו, אשר מקדם התפתחות בריאה ואשר בהיעדרו או בחסימתו, בכניעה המוגזמת למציאות החיצונית, נוצר החולי הנפשי. כחלק משינוי תפיסתי זה, בולס (2000) המשיך והרחיב את דבריו של ויניקוט בכותבו אודות "המחלה הנורמוטית". לדבריו, מדובר בדגש חדש בהבנה של יסוד אישיותי, אשר מנותק מן הגישה היצירתית ומאופיין ב"חיסול הסובייקטיביות". האמן היוצר (אשר חווה את היצירתיות כמאפשרת מרחב פנימי) נחשב כעת ל"בריא", בניגוד לאדם אשר מעוגן בעולם החומרי החיצוני וחווה את חיי הנפש שלו רק באמצעות אובייקטים חיצוניים.

השינויים אשר חלו בתפיסה הפסיכואנליטית בנוגע ליצירתיות נרחבים ובעלי שורשים תרבותיים ומושפעים בכלל מההשתנות שחלה בפסיכואנליזה. התיאור כאן נועד להצביע בתמציתיות על נקודות השינוי המרכזיות שחלו; מתפיסת היצירתיות כמחלה (האמן הפסיכוטי, מוצף תהליכים ראשוניים), דרך הראיה המנוגדת כאמן כ"בריא ביותר" ועד הדגש על החוויה הסובייקטיבית המתלווה לתהליך היצירתי. בדיון בהמשך אבקש לצאת מנקודת ההנחה כי היצירתיות, גם אם בבסיסה מהווה דחף בריא או ביטוח למרחב נפשי, הופכת לכזאת או לפתולוגית בהתחשב בדיווח של היוצר אודות חווייתו.

## דיון

התפיסה הפסיכואנליטית וההשתנות שחלה בה, מתקשרות אל החוויה של הדובר בשיר בנוגע לתהליך היצירתי. לאחר שנפתחה בפנינו האפשרות לנוע בין התפיסה של האמן היוצר כחולה לבין היותו בריא או "בריא ביותר", מתווסף הדגש החשוב הנוגע לחווייתו הסובייקטיבית. נקודה זו מתקשרת לאופי הניתוח שנעשה כאן, אשר ע"פ הגישה הפוסט-סטרואקטורליסטית ביקש להתחקות אחרי החוויה של הדובר מבלי לתחום אותה באופן קטגוריאלי של בריאות או חולי או על סמך הבנה אחידה של הסמלים והמשמעויות בטקסט, זאת בסיוע של האסוציאציות אשר חוויה זו מעלה בקורא. למעשה ניתן לומר, שהחוויה היא אינה רק של הדובר, אלא של הקורא ושל הדובר יחדיו. ז'אק דרידה (בתוך: גלדמן, 1998), מהמתנגדים הבולטים לזרם הסטרואקטורליסטי, דיבר בהקשר זה על פרשנות יוצרת, א-הרמונית, אשר כרוכה במשחק משמעויות חופשי ונובעת מהלא מודע המצוי בכותב, בכתוב ובקורא.

במקור הופנתה כלפי האובייקט הנוש, כעת מופנית כלפי האני.

רובין (בתוך: מלקינסון, רובין וויצטום, 1993) מסכם את העקרונות המרכזיים של התיאוריה הפרוידיאנית בנוגע לאבל: 1. עיבוד האבל כרוך בתהליך תוך אישי. 2. ההכרה בסופיות הפרידה היא מטרת עבודת האבל, ומתרחשת לאחר תהליך ממושך. 3. תהליך העיבוד מורכב מחלקים מודעים כמו גם לא מודעים. 4. ייצוג הנפטר מהווה מערכת שלמה של זיכרונות, רגשות וחוויות. התיאוריה הפרוידיאנית השפיעה על חוקרים רבים (למשל: Gorer, 1977; Ckson, 1986; Clewell, 2004) אשר התייחסו לנושא האבל הנפשי מתוך התחשבות בעקרונות הני"ל. חוקרים נוספים העמידו תיאוריות אשר פורטות את תהליך האבל והוסיפו פירוט של שלבים אשר דרכם האבל עובר (Bowly & Parkes, 1970; Kubler-Ross, 1969). כותבים אלו מתבססים על קיומה של עבודת האבל, אשר דרכה חייב האדם האבל לעבור על מנת שיתאפשר עיבוד נפשי והשלמה עם האובדן.

כותבים רבים ביקשו להמחיש את ההתמודדות עם תהליך האבל אשר באה לידי ביטוי בכתיבה ספרותית, ע"י המחברים או הדמויות. מן הבולטים שבהם הוא סאקס (Sacks, 1985), אשר ניתח יצירות רבות של משוררים שונים (יטס, מילטון, טניסון ועוד), בתוכן המחיש כיצד עבודת האבל אשר תוארה על-ידי פרויד באה לידי ביטוי במגוון של שירים. רמזני (Ramazani, 1994) גם כן ניתח שירים מודרניים (של המשוררים אוון, סקטון, היוז), ובניתוחיו התמקד בתהליכי האבל והקינה. דוגמא נוספת היא של גודסטיל (Godstil, 2004) אשר התייחס לנושא האבל ברומן הידוע של צירלס דיקנס "Our Mutual Friend", שם הוא ציין את המתח הקיים בין אינטגרציה לדיס-אינטגרציה ביצירה. הניתוח מראה כיצד כל הפעולות ההגנתיות בהן משתמש דיקנס נועדו להכחיש את חווית האובדן וההיפרדות, באופן הדומה לתהליך המלנכולי אשר תואר על-ידי פרויד.

בניגוד לניתוח של גודסטיל אשר בוחר לנתח את המחבר של הרומן, דיקנס, ומתאר כיצד מכחיש את אבלו האישי, בניתוח הנוכחי בחרתי להתייחס להבחנה שבין הדובר בשיר לבין כותב השיר, לאונרד כהן. ההכחשה של תהליך האבל נעשית על-ידי הדובר, אשר בוחר בסופו של דבר להישאר במגדל השיר המוגן ולהתעטף ביצירתיותו הכפויה. הדובר הוא זה אשר באופן מלנכולי מפסיק את עבודת האבל ומזדהה עם דמות האישה, מפנים אותה על מנת לא לחוות את האובדן במלואו, כפי שיתואר עוד בהמשך. אך המחבר עצמו, כהן, נוקט ביצירתיות

כלומר, תהליך היצירה במסגרתו הוא כותב את שיריו, מהווה עבורו הגנה (כך מציין שומרים עליו במגדל מפני פגיעתה של אותה אישה). היצירתיות, כך נדמה, עשויה לתפקד כאן כהגנה מפני אובייקט מכאיב. בהמשך אנו למדים כי לא רק שהאישה הסבה לו כאב, אלא גם שהקשר עמה אבד – נהר רחב עומד בינו לבינה. הדובר מתחיל לגעת באבל הקיים על אובדן האובייקט, ונראה כי תפקידו של התהליך היצירתי מתרחב להגנה מפני כאב הנובע מהאובדן והאבל. יתכן אם כן, כי היצירתיות עשויה לשרת את הנפש בהימנעות מכאב ולא רק לנבוע מתוך אזורים משוחררי-קונפליקט (בהתאם לתפיסה של פסיכולוגיית האגו הרואה ביצירתיות חלק מ"רגרסיה בשירות האני"), מתוך דחף לפיצוי ותיקון או מתוך מרחב פנימי ובריאות נפשית.

הפרדוקס אשר ניתוח השיר מעלה הוא שבעוד היצירה עצמה עשויה להגן מפני כאב נפשי, היא עשויה להוות בו-בזמן הפרעה למרחב הנפשי ולהפוך למעין כלא עבור היוצר, כפי שמנגנוני הגנה אחרים נוצרים על מנת להימנע מכאב נפשי, אך כתוצאה מכך מגבילים את הנפש ותוחמים אותה. הדובר מתגונן במגדל יצירתו מפני כאב נפשי הנגרם על-ידי אובדן האובייקט והאבל. האישה הממיתה לא יכולה לגעת בו והוא צופה בה ממרחק בטוח. אך בעוד שהוא מצליח להימנע מכאב האבל והמוות הנפשי, הוא פוגש בכאב מסוג אחר; חוויה של היעדר חופש, בדידות אשר כמו נכפתה עליו בעל כורחו. יצירתיות זו של הדובר נראית ככזאת שנעדרים ממנה המרכיבים של המרחב הפוטנציאלי והחיות הפנימית, ושבמקומם דוחפים כוחות אובססיביים; בסוף כל בית הדובר חוזר וחותר בשורה "במגדל השיר", כמו מעין תפילה להגנה שמספק עבורו המגדל וכתיבת שיריו. האם היצירתיות הנחוות ככפויה נובעת מצרכים הגנתיים בלבד ומגויסת על-ידי הנפש לתפקיד של שומרת-סף לנוכח הכאב הנפשי, מבלי לעבדו?

תהיות אלו עולות לאור תנודותיו של הדובר בין הכאב הנפשי – האבל על אובדן האובייקט, לבין ההכרח ליצור ולהישאר מבודד. נוצר הרושם שהיצירה עשויה להוות גורם המנתק את הנפש מהאבל. לפני שאמשיך להרחיב בנושא זה, אבקש להתייחס בקצרה לתיאוריה הבסיסית העומדת בניתוח בהקשר לאבל הנפשי ולעבודת האבל.

פרויד במאמרו "אבל ומלנכוליה" (2007) ציין את האבל כתהליך נורמלי וחיובי, בעל מטרה ברורה והיא לאפשר ניתוק מהמחויבות הנפשית לנפטר, זאת כדי שתתאפשר השקעה ליבידינלית בקשרים משמעותיים אחרים. אליבא דפרויד, במקום שתתקיים משיכה של הליבדו חזרה מהאובייקט אשר הסב פגיעה או אכזבה ובהמשך התקתו לאובייקט חדש, האני מזדהה עם האובייקט הנוש. כך במקום לחוות את אובדן האובייקט, החוויה היא של אובדן האני, והתוקפנות אשר

כתוצאה מאבל בלתי מעובד, עשויים למצוא פיצוי בחקירה עצמית-יצירתית.

באותו הקשר, גרינברג (Greenberg, 1971) ציין כי האמן היוצר יכול לעבד את האבל על האובייקט האבוד על-ידי יצירה מחודשת שלו בפנטזיה. כשהאמן חווה את התוצר האומנותי כחלק מהעצמי שלו, הוא מתאבל על חלקים ישנים אשר בנפשו. אקטר (Akhtar, 2000) מציין בהקשר זה כי ההיבטים הפורמאליים והמבניים של כתיבת השירה מהווים סיפוק ליבדינאלי והשפעות רגשיות מרפאות. אחד המרכיבים המרכזיים המרפאים בכתיבה הוא המיזוג ("fusion"), החיבור בין המרכיבים הנפרדים בנפש, בעיקר בין תהליכים ראשוניים לבין תהליכים משניים. כתיבת שיר מקדמת את עיבודו של כאב נפשי, כך שהסבל הפנימי לא נדחה או מוכחש והיכולת להתאבל גדלה.

דברים אלו מצביעים על האפשרות כי היצירתיות עשויה לסייע לנפש בתהליך עיבוד האבל. אך בנייתו השיר אנו פוגשים בדובר, אשר אינו משתמש ביצירתיות שלו עצמו באופן זה, ואף ההיפך הוא הנכון; היצירתיות בצורת כתיבת השירים במגדל המבודד כמו משאירה את האבל קפוא; לא מאפשרת נגיעה עם העולם הפנימי וכרוכה בטקסיות אשר מבודדת את הרגש. דווקא היצירתיות של כותב השיר, לאונרד כהן, היא זו אשר מאפשרת את הנגיעה באבל ואולי גם התחלה של עיבוד כלשהו. נדמה כי סוג מסוים של יצירתיות עשויה להשאיר את האבל קפוא, בעוד סוג אחר של יצירתיות יכול לפתוח אפשרויות, לשבור דפוסים פתולוגיים ולאפשר נגיעה בתהליך האבל. נראה כי הסוג השני של יצירתיות כרוך בשבירת המבנה, הצורה החיצונית או גבולות התוכן הנפשי. כתיבתו של הדובר, מבחינה תוכנית, אינה מאפשרת לו מגע ועיבוד. לגבי כתיבתו של כהן ומשמעותה עבור תהליכי האבל הפנימיים שלו – כפי שצוין, לא מדובר בניתוח ביוגרפי ועל כן אין בידינו אינפורמציה הרלוונטית לניתוח חיי הנפש של כותב השיר (על כך גם אנו עשויים להתאבל, כפי שכותב ברמן (1987): "אם החומר המקיף אינו עומד לרשותנו, דומה שעדיף לוותר על ניתוח אישיות המחבר. ויתור כזה כרוך באבל מסוים, במיוחד בשל נטייתה של הפסיכואנליזה להתעניין בנקודת מוצא", עמ' 216).

המיקוד הוא אם כן בתופעה; ביצירתיות הכרוכה בשינוי המבנה או הצורה ואשר משפיעה על התוכן. נראה כי החריגה מהמבנה הקבוע משחררת את הקיפאון והלך-הרוח האובססיבי, ומאפשרת מעבר לאזורים נפשיים הכרוכים באובדן ובאבל. אך הנגיעה באובדן כרוכה גם בהכרה בקשר ובמשמעותו, ובכך ניתן לגעת גם בתחושת החיות והמרחב הפנימי, אשר נעדרה מהיצירתיות קודם לכן. לא עצם הכתיבה והביטוי היצירתי הם שמאפשרים לדובר לרווח את השהות

אחרת, אשר ההשערה היא כי היא זו שמאפשרת לדובר בשיר מגע כלשהו עם תהליך האבל.

השבירה של מבנה הבית השישי הינה שבירה אסתטית, צורנית, אשר כהן כמחבר בחר להבליטה בתוך הארגון הכולל של השיר. לכאורה, יכולים היינו להתייחס בביטול לכך שהתוסף מקום לשורה נוספת בניגוד לבתים האחרים בשיר, אך דווקא השילוב בין השינוי המבני לבין התוכן של הדובר מצביע על כך שלא מדובר בחריגה שולית, אלא במהלך יצירתי מצדו של כהן אשר מוסיף משמעות חשובה ואף מרכזית. בניגוד לבתים הקודמים, בבית זה הדובר לא עוסק כלל ביצירתיות האובססיבית שתוארה עד כה, אלא רק מתאר את האובדן. ניכרת התייחסות ישירה יותר; הדובר פונה אל האישה ותוהה מולה כיצד נוצר ביניהם הפער, כיצד התרחב הנהר, ואף מוסיף ומציין שהוא מרגיש קרוב לכל מה שהם איבדו. האישה לא מתוארת כאן רק כאובייקט מכאיב אשר מנסה לנעוץ בו את סיכותיה מרחוק, אין את המרירות וצרות-העין שהיתה בבתים הקודמים בהם התייחס לראשונה אל דמות האישה. אנו פוגשים בהתייחסות אשר האבל שמגולם בתוכה בולט, וכך גם הישירות והכנות שבה. נוצר הרושם, שכאשר הכאב על אובדן האובייקט והקשר צף, דווקא אז מתחדשת תחושת החיות ויורדת רמת האובססיביות. בהתאמה לכך, גם הדובר מביע נכונות לחרוג מהטקס הקבוע של סיום הבית בשורה "במגדל השיר", ובכך כפי הנראה פוגש בחרדה הקשורה לנגיעה בכאב הכרוך באבל. נראה כי הדובר נרתע מלגעת במקומות אלו לאורך זמן, ועל כן למרות שמוותר על הטקס הוא יוצק תוכן בשורה האחרונה אשר מצביעה על סירובו להתאבל ורצונו לשמר את ההזדהות עם האובייקט. הדובר אומר לאישה, כי לא יצטרכו לאבד שוב, את כל מה שאבד.

ההבחנה בין לאונרד כהן הכותב את השיר לבין הדובר אשר כותב את שיריו במגדל השיר, מחדדת עבורנו את שני ההיבטים של היצירתיות; המאפשרת והכוללת, אשר שניהם למעשה קיימים ביצירה. בשלב זה נראה, אם כן, כי תהליך האבל מהווה גורם אשר משפיע ומושפע משני ההיבטים של היצירתיות.

פרויד (1988) בספרו "מעבר לעיקרון העונג" הציג את האפשרות שהסיוטים החוזרים (יצירתיות בצורה של פלאשבקים) של הלומי קרב מהווים למעשה ניסיון אלים מצדו של הלא-מודע לשלוט בטרואמה ולהתגבר עליה. אברבך (Aberbach, 1989) אשר כותב על יצירתיות בקרב ניצולי שואה, מציע כי דבריו של פרויד עשויים להיות נכונים לגבי כל סוג של יצירתיות – פעולה חיונית של הישרדות, הגחה מחודשת של האדם השלם. אברבך מקשר זאת לנושא האבל. לדבריו, העיכוב או החסימה של העולם הפנטזמאטי אשר נוצרו

**מחשבות על טיפול נפשי**

היחס שבין פסיכותרפיה לספרות קשור לתרבות שבה אנו חיים, כך טוען לביא (1991), ומוסיף כי מטפלים זקוקים לסופרים ולהיפך, על מנת להבין תהליכים נפשיים. שטיין (1988) ציינה כי טקסטים פואטיים נתפסים כמצביעים על עצמם, זאת בניגוד לטקסטים שנועדו להעביר מסר אידיאולוגי כלשהו. אנו קוראים בטקסטים אלו, לטענתה, לא על-מנת לקבל מידע על 'המציאות' הקונקרטי, אלא כדי ללמוד על אופנים של רגש ומחשבה אנושיים ולהבין עמדות ותבניות נפשיות. צורן (2009) התייחסה בהקשר זה לשימוש בטקסט הספרותי במסגרת הטיפול הביבליותרפי. לדבריה, הטקסט מהווה "קול שלישי" בטיפול (כאשר הקולות האחרים הם של המטפל והמטופל והוא בעל מעמד אוטונומי). צורן מוסיפה כי האיכות האוטונומית או ה"שלישית" של הטקסט הספרותי אינה כפופה רק לשיח הטיפולי, אלא רלוונטית לכל תחומי קיומו של הטקסט. אבקש בהמשך להרחיב את ניתוח השיר אל מציאות נוספת, זו של הטיפול הנפשי, זאת תוך התחשבות במעמדו האוטונומי אשר אינו מלמד בהכרח על הטיפול באופן קונקרטי, אך עשוי לפתוח ערוצי-חשיבה בנוגע למצבים נפשיים הקשורים ליצירתיות ואבל.

ניתוח השיר העלה את קיומה של יצירתיות הנחווית ככפויה, חסרת מרחב וחופש פנימי. מתוך תיאורו של הדובר בשיר, הועלתה ההשערה כי יצירתיות זו מהווה הגנה מפני אבל, אובדן של קשר אשר הדובר מתקשה להשלים עמו. מגדל השיר – היצירתיות הבאה לידי ביטוי בכתיבת שירים, מגן על הדובר מפני המגע עם האבל הנפשי. כמו כן, הועלתה האפשרות כי היצירתיות החופשייה יותר של כהן ככותב השיר; זו אשר משחקת עם המבנה או עם הגבולות, עשויה לסייע למגע עם האבל ולשינוי החוויה. ההתודעות לסוגים השונים של חוויית היצירתיות המתקיימים בשיר והקשרם לאבל הנפשי מעלה מספר שאלות הנוגעות למסגרת הטיפול הנפשי, בהן אבקש לגעת.

האם הדיאלקטיקה בין היצירתיות לבין האבל הנפשי עשויה להתקיים גם במסגרת הטיפול הנפשי? האם מטופלים אשר מנהלים חיים מלאי פעילויות ותחומי עיסוק רבים, עשויים להיות כלואים גם כן בתוך יצירתיות כפויה, אשר טומנת בחובה אבל בלתי-מעובד, והאם יצירתיות מסוג אחר, המהווה ביטוי למשחק ולמרחב פנימי, עשויה לאפשר נגיעה באבל?

במסגרת הקלינית מטופלים עשויים להציג סימפטומים הקשורים להיעדר היצירתיות הנחווית כבריא; חוויה של היעדר סובייקטיביות, הלך רוח אובססיבי, ריקנות ובדידות. כפי שכבר צוין, בולס (2000) אשר המשיך את רעיונותיו של

בכלאו במגדל השיר, אלא חריגה חד-פעמית בארגון הגבולות בהם הוא חי.

**מגבלות הניתוח**

במאמר זה נעשה ניסיון לנתח את תופעת היצירתיות והקשריה לאבל הנפשי, זאת על סמך פרשנותו של הקורא את הלא-מודע של הדובר בשיר, ומבלי להתייחס לביוגרפיה של כותב השיר. גלדמן (1998) מציין כי אחת הביקורות כלפי הפוסט-סטרוקטורליסטים היא בכך שמפקיעה את סמכותו של המחבר על משמעות הטקסט ולמעשה על כל משמעות (הרי הטענה היא כי כל משמעות לטקסט היא אפשרית ולא ניתן לאתר משמעות אחת ויחידה). כך כל פירוש עשוי להיראות לגיטימי – אך גם שגוי באותה מידה. בהיעדר הסתמכות על פרטים ביוגרפיים של לאונרד כהן ושימוש בלא-מודע של הקורא בפרשנות לשיר, נכון יהיה לומר שמדובר בפרשנות אחת מתוך פרשנויות רבות נוספות, אשר מספרן כמספר הקוראים בשיר. הניסיון להגיע לתיאור תופעה נפשית ולעמוד על מורכבותה הקלינית, מסתמך על ההנחה הבסיסית כי הפרשנות הינה יצירה בפני עצמה; משמעות שלא היתה קודם לכן ונוצרה על-ידי המפגש בין הכותב, הכתוב והקורא. משמעויות אחרות ויתכן כי אף סותרות, עתידות להיווצר במפגש בין קורא אחר לבין שירו של כהן והחומרים הגלומים בו.

בהמשך לדברים אלו, שונברגר (1993) ציין כי כל גישה חקרנית או פרשנית לטקסטים ספרותיים רואה בגישות האחרות ככאלה המחטיאות את רוח הכתוב, אך למעשה כל גישה מבקשת לחזק את המודלים התיאורטיים העומדים בבסיסה באמצעות הטקסט. שונברגר מוסיף ואומר: "גם הניסיונות הכנים להבין, או להחיל איזושהי התבוננות ותבונה על הכתוב, יצאו מתוך גישה מסוימת ליצירה הכתובה וחזרו לאותה גישה" (עמ' 48). מבחינה זו, ניתן לסייג כי הפרשנות המוצעת כאן אינה מהווה רק יצירה חדשה הנובעת מהמפגש כותב-כתוב-קורא; גם אם מדובר בניסיון להתנתק מהגישה הביוגרפית, הרי שהמשמעות וההשלכות בהמשך קשורים ומתקשרים לידע ולתיאוריה קודמים, אשר תוחמים את גבולות הדיון והמשמעויות השונות הניתנות לטקסט.

הניתוח והמשמעויות הנגזרות מתוכו דורשים, בהתחשב בכך, קריאה ביקורתית המכירה בעובדה כי מדובר בניתוח חד-פעמי, סובייקטיבי, אשר מושפע במידה ניכרת גם מידע קודם ומתיאוריה. הניסיון לאתר את התופעות הנפשיות הקשורות ליצירתיות ולאבל מתוך הניתוח ולהרחיבן למסגרות אחרות, דורש הכרה במגבלות אלו ובהשלכותיהן האפשריות.

מהגבולות אשר "מפריעה" ומעלה תכנים מתוך הלא-מודע, אשר לפני כן לא היו נגישים? גבולותיו של המרחב הפסיכואנליטי מוגדרים במדויק, זאת למעשה עוד בטרם נאמרה מילה אחת על-ידי המטפל או המטופל; המיקום בו מתקיים המפגש הטיפולי, מספר השעות השבועיות והגבלתן בזמן, התשלום למטפל ועוד. גרנק (1987) ציין כי גבולות אלו נועדו להגדיר תחום שבתוכו ניתנת הבנה סמלית לאירועים בצורה של הפירוש; החומרים שעולים בתוך המרחב מוצאים ביטוי בתוך גבולות השעה. אך לדברי גרנק, זוהי יכולה להיות רק הגדרה חלקית של העבודה הטיפולית. לטענתו, יתכן מצב בו המטופל יביא לתוך השעה אסוציאציות וחלומות, יגלה תובנה ויצור פירושים (באופן הניתן לכנותו "תהליך טיפולי למופת"), אך לא תהיה התקדמות בטיפול כל עוד החומר הקליני יהיה מוגבל לגבולות המרחב שהוגדרו מראש. גרנק מציין כי דווקא תהליך טיפולי אשר מתרחשות בתוכו תקריות בלתי-מתוכננות, יוכתר לרוב בהצלחה; אירועים אשר מופיעים בתוך המרחב התרפויטי, אך מערבים בעיקר את הגבולות של המרחב. אירועים אלו עשויים להיתפס כהפרעות בתהליך, אך גרנק מציין כי הם למעשה מקורות של התנגדות לטיפול: "...כפי שהרעש במסר יכול להיות חשוב מהמסר עצמו, כפי שאי-הארגון יכול להיות מקדם של הארגון, ההתנגדות היא המקדם של הטיפול... העיקר שהגבולות עצמם מהווים שדה של התרחשויות ומאפשרים למפות את ההתרחשויות" (עמ' 154).

אבקש להתייחס לנקודות אלו שמעלה גרנק בהקשר לשבירת הגבולות בטיפול, ובעיקר למשפט: "אי-הארגון יכול להיות מקדם של הארגון". אציע כי כפי שניתן לעבוד עם החריגה מגבולות הטיפול תוך חשיבה שמדובר בהתנגדות לתהליך, ניתן גם לראות כי המטופל רותם את היצירתיות שלו ומשחק עם הגבולות הטיפולים. כפי שניתן לעבוד עם ה"הפרעות לתהליך" תוך חשיבה שמדובר בהסרת ההתנגדות, כך ניתן לעבוד עם אותן הפרעות תוך חשיבה כשמדובר ביצירתיות אשר יכולה לפתוח מרחבים לתכנים שלא היו יכולים לעלות קודם לכן. החריגה מהארגון החיצוני, כפי שעלה מניתוח השיר, עשויה לקדם את הארגון הפנימי ובתוך כך, גם את תהליך האבל.

יתכן כי מטופלים אשר מבוצרים ביצירתיות כפויה, כמו הדובר במגדל השיר אשר מגן מפני האבל, יתרמו לאו דווקא מפרשנות מתאימה, היותו של המטפל "טוב דיו" או מתובנות טיפוליות. אין בכוונתי לטעון כי יש לוותר על מרכיבים אלו, ההיפך הוא הנכון; אך קיימת האפשרות כי עבור מטופלים מסוימים יש להמתין, בתוך הגבולות של המרחב ובמקביל לעבודה הפרשנית, עד אשר תגיע החריגה מהגבולות. אולי כאשר תתקיים חריגה מגבולות המסגרת הטיפולית בצורה של

ויניקוט בנושא, העמיק את השיח הפסיכואנליטי בתארו את החולה הנורמוטי, אשר חי באופן מנותק מעולמו הפנימי ומשקיע את רגשותיו באובייקטים חיצוניים ובעולם החומרי. נראה כי באותה פתולוגיה נורמוטית אפשר לראות גם ביטוי של יצירתיות (הנחווית) פתולוגית; חיים אשר עשויים להיות מלאים בתפקוד, בעשייה ואף בהבעה אישית ובהתקשרות חברתית, אך אשר אליהם מתלווה רגש של היעדר חיות פנימית, כפי שהדובר בשיר יוצר, כותב את שיריו, אך חש מנותק מקשרים וחווה את עצמו כלוא.

מטופלים אלו עשויים ליצור תסכול עבור המטפל, שכן ההתעלמות מקיומו של העולם הפנימי מהווה אתגר משמעותי לטיפול הפסיכואנליטי. החוויה של המטפל עשויה להיות בעיקרה של חיפוש; ניסיון מתמשך לתור אחר הסדקים בשריון היצירתי המזויף. ואולי אם נצא מנקודת מוצא על-פיה קיים אבל בלתי-מעובד אשר עליו מכסה אותה יצירתיות אובססיבית ולא מאפשרת, נוכל להבין יותר את קיומה של יצירתיות בצד ריקנות וחוויה של ניתוק מחיי הנפש. הדובר בשיר מבחינה זו מהווה עבורנו דוגמה ל"מטופל קל"; האסוציאציות לוקחות אותו במסגרת היצירתיות נעדרת הסובייקטיביות אל מחוזות האבל ואובדן האובייקט, והוא משתף אותנו במקור לפגיעה בתחושת החופש הבסיסית שבנפשו, לפני שחוזר באופן אובססיבי לתהליך היצירתי הפתולוגי. אך יתכנו כמובן מקרים במסגרת הקלינית בהם המטופל מתאר חיים פעילים ופרודוקטיביים, אשר בצדם חוויה של ריקנות והיעדר סובייקטיביות, ללא כל יכולת להעלות אסוציאציות או להתייחס לחוויה של אובדן.

כפי שניתוח השיר מדגים כיצד המגע עם תהליך האבל עשוי להיות חמקמק, כך גם במסגרת הטיפול עשויות להיות תנודות בין נגיעה בחוויית האובדן לבין שימוש במנגנונים של תפקוד אובססיבי וריקון חיי הנפש מספונטניות ומשמעות. בהנחה שקיימים גם מטופלים אשר משתמשים בהגנות של יצירתיות פתולוגית כפי שנעשה בשיר, נשאלת השאלה כיצד המטפל יכול להתמודד עם האתגר של עיבוד האבל. האם על-ידי חבירה לחוויה הראשונית של המטופל, אשר מרגיש את עצמו כלוא וחסר חירות ובעלות על חייו? האם בהמתנה לאסוציאציות של האובדן?

בניתוח השיר דובר על כך שהיצירתיות הנחווית כפתולוגית מרפה את אחיזתה, כאשר יצירתיות אחרת, מאפשרת, שוברת את הדפוס הקבוע. המעבר מיצירתיות הגנתית לאסוציאציות הנוגעות לאבל התאפשר לאחר שנוצרה חריגה במסגרת, חריגה מהאורך ומהטקסיות של השורה הקבועה. האם ניתן ללמוד מכך דבר-מה בנוגע למסגרת הטיפולית? האם הנגיעה באבל מתאפשרת לעיתים לאחר שבירה של המסגרת, חריגה

לאונרד כהן. החיפוש אחר המהות של היצירה עשוי ללמדנו גם על החיפוש המתרחש בתהליך הטיפולי ועל המגבלות אשר קיימות גם במסגרת זו, ואשר אולי דורשות מאתנו כמטפלים זהירות ופתיחות במקביל לעבודה הפרשנית. דבריו של שונברגר (1993) יפים לסיום מחשבה זו:

*"התשוקה התרבותית שלנו, לנתח מדי, להבין באופן שלם, לבעול את משמעויות המעשים... הופכת את היצירה למושא סטאטי. טוב נעשה אם נבוא אל הטקסט, אל היצירה הפלאסטית, או אל מטופלנו, כמי שמנסים לחוות משהו יחדיו, באמצעות המפגש החד-פעמי והמתמשך בזמן. טוב נעשה גם אם נלמד מרגעי מפגש אלה (אם הם אכן מתקיימים) צניעות של מי שאינם נצרכים לבעול כל דבר" (עמ' 52).*

צניעות זו, עליה מדבר שונברגר, אינה מובנת מאליה בנייתוח יצירות ספרותיות או במפגש הטיפולי. בנייתוח הנוכחי יתכן ולא תמיד הצלחתי לשמור על הצניעות המדוברת, מתוך הרצון לפרש ולהבין תופעות ועמדות של הנפש במסגרת מצומצמת זו. תקוותי היא כי עצם הניסיון לשמר אותה ולנהוג בכבוד ביצירה סייע במציאת כיוון, או כיוונים של מחשבה, אשר בכוחם הפוטנציאלי ללמד על רבדים נוספים הגלומים בתוך יצירתיות ואבל ועל הקשרים שביניהם.

### ביבליוגרפיה

- בולס, כ. (2000). *צילו של אובייקט: פסיכואנליזה של הידוע הלא נחשב*. ת"א: דביר.
- ברמן, ע. (1987). *פסיכואנליזה וספרות: בחיפוש אחר נקודת מפגש*. בתוך: "שיחות", כרך 1, חוב' מס' 3.
- גלדמן, מ. (1998). *ספרות ופסיכואנליזה – סקירה ביקורתית*. ת"א: הקיבוץ המאוחד.
- גרנק, מ. (1987). *גבולות המרחב הפוטנציאלי באמנות ובפסיכותרפיה*. 'שיחות', כרך 1, חוב' מס' 2.
- הופ, ד. (1993). *אתה הקורא ואתה הנקרא – מסע לארץ הפנטסיה*. 'שיחות', כרך ז', חוב' מס' 3.
- ויניקוט, ד. (1996). *משחק ומציאות*. ת"א: עם עובד (2001).
- יהב, ר. ורשף, א. (2005). *מכתבים כמגע חושי בנפש: הרהורים על ספרו של דוד גרוסמן "שתהיי לי הסכין"*. 'שיחות', כרך י"ט, חוב' מס' 3.
- לביא, י. (1991). *המטפל, הסופר ודמויותיו: היבטים חדשים במרחב הטיפולי*. 'שיחות', כרך ו', חוב' מס' 1.

"טעות"; של המטופל, של המטפל או של שניהם יחד, חריגה זו יכולה להיתפס כמעשה יצירתי, אשר ניתן להרחיבו ולשחק עמו. יצירתיות זו עשויה להחליש את כוחה של היצירתיות הכפויה והתפקוד האובססיבי, ואולי ניתן בכוחה לסייע במגע עם האבל. אם אסכם כאן את הנקודות העיקריות אותן ניתן לבחון במסגרת הקלינית, ניתן להתמקד בחמישה מרכיבים בתוך התהליך:

היווצרותו של אבל נפשי ממקורות שונים



האבל נחוה כבלתי-נסבל עבור הנפש (וכבלתי ניתן לעיבוד)



הנפש נדחפת לכיוון של יצירתיות כמו-אובססיבית,

המגוננת מפני האבל



חוויה של ריקנות ומוות נפשי, אבל "קפוא"



יצירתיות בצורה של חריגה מגבולות המסגרת מאפשרת

נגיעה באבל

מחשבות אלו הן בגדר השערות בלבד, ויש לבחון אותן תוך תשומת-לב לתהליכים המורכבים המתרחשים בעיבוד אבל נפשי. במאמר הנוכחי התבססתי על עבודת האבל שהתווה פרויד (2007), אשר במסגרתה האבל נדרש לוותר על האחיזה הליבידינלית באובייקט האבוד. היצירתיות הכפויה עשויה אם כן לחסום את עבודת האבל, ונדרשת יצירתיות מסוג אחר במסגרת הטיפולית אשר תאפשר את המגע עם האובדן ותקדם את הפרידה מהאובייקט. ניתן לגשת לנושא האבל מכיוונים רבים נוספים, ויש להתחשב בכך כי מדובר כאן בגישה מסוימת אשר מתווה את המודל הנ"ל (למשל, ניתן להסתמך גם על תאוריות הפורטות באופן נרחב יותר את השלבים של עבודת האבל ואשר רק הוזכרו כאן בקצרה). כמו כן, עשויים להיות מקורות רבים נוספים לחוויה של יצירתיות כפויה. המגבלות של הניתוח והשלכותיו אשר צוינו בסעיף הקודם, תקפות גם כאן. בכוונתי להציע כיווני מחשבה והשערות אלו, בתקווה שיעוררו אסוציאציות נוספות וכיווני מחקר נוספים בעתיד.

לבסוף, אבקש לחזור לאופי הניתוח שנעשה במאמר זה. בהתאם לגישה הפוסט-סטרוקטורליסטית, השתדלתי שלא להתמקד בבריאותו או חוליו של הדובר בשיר, כי אם בחוויה המלווה אותו, ובמפגש של אותה חוויה עם חוויתי כקורא. הניסיון היה, על כל מגבלותיו, להתחבר לחוויה ולטקסט הכתוב על-מנת להבין את התופעה הנפשית שהיא כאבו של הדובר, ללא אינפורמציה מוקדמת על חייו המוקדמים, שלו או של יוצרו –

- Ckson, S.W. (1986). *Melancholia and Depression: From Hippocratic Times to Modern Times*. New Haven: Yale University Press.
- Godsil, G. (2004). *Reflections on Death and Mourning in Relation to Dickens' Novel 'Our Mutual Friend'*. Congresses- 2004 Barcelona.
- Gorer, G. (1977). *Death, Grief, and Mourning*. N.Y.: Arno Press.
- Greenberg, J. (1971). Notes on "Problems of Creativity". *Contemporary Psychoanalysis*, 7, 133-137.
- Hamilton, J.W. (1964). Object loss, dreaming, and creativity – The poetry of John Keats. *Psychoanalytic Study of the Child*, 24, 488-531.
- Litt, S. (1995). The origins of creativity: Sexuality, neurosis and the artist. *International Forum of Psychoanalysis*, 4, 97-103.
- Kohut, H. (1960). Beyond the Bounds of the Basic Rule—Some Recent Contributions to Applied Psychoanalysis. *Journal of American Psychoanalytic Association*, 8, 567-586.
- Kubler-Ross, E. (1969). *On death and dying*. N.Y.: Macmillian.
- Kris, E. (1952). *Psychoanalytic Explorations in Art*. N.Y.: International University Press.
- Ramazani, J. (1994). *Poetry of Mourning: The Modern Elegy from Hardy to Heaney*. Chicago: University of Chicago Press.
- Sacks, P. (1985). *The English Elegy: Studies in the Genre from Spenser to Yeats*. Baltimore: Johns Hopkins Press.
- Schneider, D. E. (1950). *The Psychoanalyst and the Artist*. N.Y.: Farrar, Strauss & Co.
- Segal, H. (1952). A Psycho-Analytical Approach to Aesthetics. *International Journal of Psychoanalysis*, 3, 196-207.
- מלקינסון, ר., רובין, ש., וויצטום, א. (עורכים) (1993). *אובדן ושכול בחברה הישראלית*. הוצאת כנה ומשרד הביטחון.
- נוי, פ. (1999). *הפסיכואנליזה של האומנות והיצירתיות*. ת"א: מודן.
- פרויד, ז. (1920). מעבר לעיקרון העונג ומסות אחרות. ת"א: דביר (1988).
- פרויד, ז. (1908). מעשה היצירה בראי הפסיכואנליזה ומסות אחרות. ת"א: דביר (1988).
- פרויד, ז. (1917). *אבל ומלנכוליה: פעולות כפייתיות וטקסים דתיים*. ת"א: רסלינג (2007).
- צורן, ר. (2009). *חותם האותיות*. ירושלים: כרמל.
- שונברגר, ר. (1993). על מגבלות הניתוח הפסיכולוגי של טקסט ספרותי. 'שיחות', כרך ח', חוב' מס' 1.
- שטיין, רות. (1988). הדו-שיח הפסיכואנליטי כטקסט נכתב ונקרא. 'שיחות' כרך 2, חוב' מס' 3.
- Abarbach, D. (1989). Creativity and the survivor: The struggle for mastery. *International Review of Psychoanalysis*, 16, 273-286.
- Anshin, R. (1976). Creativity, mid-life crisis, and Herman Hesse. *Journal of American Academy of Psychoanalysis*, 4, 215-226 .
- Akhtar, S. (2000). Mental Pain and the cultural ointment of poetry. *International Journal of Psychoanalysis*, 81, 229-243.
- Barron, F. (1963). *Creativity and psychological health—Origins of personal vitality and creative freedom*. D. Van Nostrand Company, Inc.
- Bion, W.R. (1967). Notes on memory and desire. *Psychoanalytic Forum*, 2, 271-280.
- Bowlby, J. & Parkes, C. M. (1970). Separation and loss within the family. In E. J. Anthony (ed.), *The Child in his family*. N.Y.: J. Wiley.
- Charles, M. (2004). The waves: Tensions between creativity and containment in the life and writings of Virginia Woolf. *Psychoanalytic Review*, 91, 71-97.
- Clewell, T. (2004). Mourning Beyond Melancholia: Freud's Psychoanalysis of Loss. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 52(1), 43-67.

לפניות בנוגע למאמר זה: אל יובל דותן, דוא"ל,  
yuval557@gmail.com