

**כשפליני חלם**  
עיון יונגיאני בקולנוע

## הסדרה לקולנוע

### עורכי הסדרה

ד"ר יצחק בנימיני

עידן צבעוני

### ועדה אקדמית

פרופ' אליעזר (אד) גרינשטיין

פרופ' רבקה פלדחי

פרופ' חנן חבר

**כשפליני חלם**  
עיון יונגיאני בקולנוע

גבריאל קאבאליון

**רסלינג**

## When Fellini dreamt A Jungian approach to film

Gabriel Cavaglion

### Cinema series

Series Editors: Dr. Itzhak Benyamini and Idan Zivoni

Academic Board: Prof. Ed Greenstein, Prof. Rivka Feldhay, Prof. Hannan Hever

Editor: Yoav Shiber

Language editor: Morag Segal

Graphic Design: Inbal Reuven and Udi Goldstein

Cover Design: As We design

All Hebrew rights reserved by  
© RESLING Publishing, 2013

Resling, Itamar Ben-Avi 3, Tel-Aviv 64736

[www.resling.co.il](http://www.resling.co.il)

Printed in Israel, 2013



הספר ראה אור בסיוע המכללה האקדמית אשקלון

אין לשכפל, להעתיק, לצלם, להקליט, לאחסן במאגר מידע, לשדר או לקלוט בכל דרך או בכל אמצעי אלקטרוני, אופטי או מכני או אחר – כל חלק שהוא מהחומר שבספר זה. שימוש מסחרי מכל סוג שהוא בחומר הכלול בספר זה אסור בהחלט אלא ברשות מפורשת בכתב מהמוציא לאור.

עיצוב עטיפה: As We design

סדר דפוס: ענבל ראובן ואודי גולדשטיין

עריכת לשון: מורג סגל

עורך הספר: יואב שיבר

[www.resling.co.il](http://www.resling.co.il)

רסלינג, איתמר בן-אבי 3, תל אביב 64736

טל': 03-6956704

נדפס בדפוס חדקל בע"מ, תל אביב

© כל הזכויות שמורות להוצאת רסלינג

נדפס בישראל, 2013

לזכר אמי איזלה ז"ל, בת ביצ'ה וסנדרו סרלבו.  
מדה (מילאנו), איטליה, 1932 - קונאו, 1974; אם נדירה.

לזכר אבי, ריקרדו אפרים ז"ל, בן יוסף וחווה קאבאליון.  
קונאו, איטליה, 1922 - ירושלים, 2011; יהודי איטלקי,  
פרטיזן אנטי-פשיסט, ציוני, סוחר ומורה דרך.

ולחיי אחותי לאורה בסאני, שתזכה לבריאות ולאריכות ימים.

In memoria di mia Madre.

Madre rara Meda, 1932 - Cuneo, 1974

In memoria di mio Padre, Riccardo Cavaglioni

Ebreo Italiano, Partigiano Antifascista, Sionista,

Commerciante e Guida Turistica,

Cuneo, 1922 - Gerusalemme, 2011

E a mia Sorella, Laura Bassani, che possa godere  
salute e longevità

— |

| —

— |

| —

## תוכן העניינים

דברי תודה / 9

1 פליני פוגש את יונג / 11

2 הרמס בחייו וביצירתו של פליני / 53

3 פליני והילד הנצחי / 95

4 האם הגדולה (והאב הקטן) / 131

הערות / 159

— |

| —

— |

| —



## דברי תודה

קטעים מועטים מספר זה, שפורסמו באנגלית, נכתבו בתקופה אישית, פוליטית וחברתית מורכבת.<sup>1</sup> מבצע "עופרת יצוקה" והימים הקשים שפגעו גם בעורף האזרחי ושיבשו את סדר היום של מיליוני ישראלים לא פסחו על המכללה האקדמית באשקלון. מוסד אקדמי זה מהווה עבורי לא רק מקום עבודה זה יותר מעשור; הוא גם הבית השני שלי - הפינה החמה של חדר המרצים, הסגל הזוטר והבכיר, ואנשי המנהל המפרגנים ועוזרים תמיד. זהו מקום להוראה ולמחקר, מקום של הנחלת תרבות וידע לכל מגזרי האוכלוסייה, בעיקר מאזור הפריפריה הדרומית. תודתי המיוחדת להנהלת המכללה על עידוד ומימון פרויקט זה, במיוחד לפרופ' שמעון שרביט, הראש האקדמי, על העידוד והתמיכה לאורך כל הדרך. כאשר הלימודים הושבתו לשבועות אחדים מטעמי ביטחון, אימצתי לעצמי מוטו אישי: כשהתותחים רועמים, המוזות לא שותקות. בלטינית, שפה חביבה עליי, זה נשמע משכנע לא פחות: *inter arma non silent Musae*.

ארכיון הסרטים של הספרייה המרכזית של האוניברסיטה העברית הפך באותם הימים של תותחים רועמים למקלט ולטמנוס,

מקדש של הבשלה יצירתית. שם צפיתי בכל הסרטים של פליני ועל פליני ברצף כרונולוגי. במהלך הצפייה היו פרקי זמן שבהם שכחתי מהעולם ומעצמי, כמו כניסה דיסוציאטיבית לתוך חלום ערני. ללא ספק הייתה זו מעין בריחה מבורכת מהמציאות האמיתית, תהליך שפרויד היה מכנה נסיגה לשירות האני. לאחר ימים אלה עלה בי הצורך לארגן את התובנות החדשות, לפרסמן בספר שמפגיש את הקורא עם הטקסט הקולנועי ומציע היכרות עם החלומות של פליני ואת הבנתם ברוח היונגיאנית.

אני משוכנע שהקורא, גם אם אין לו עניין מיוחד בקולנוע או בפסיכולוגיה, עשוי למצוא עניין בספר זה, בין אם בהתחקות אחר דמויות ועלילות פרי דמיונו של היוצר הגאוני פדריקו פליני, בין אם בהכרת ההיבטים הכלל-אנושיים והפילוסופיים בסרטיו ובין אם בנגיעה בתרבות ובשפה האיטלקיות. כמו כן, בספר זה אביא כמה מקרים קליניים, שאותם פגשתי בחדר הטיפולים במהלך השנים. הם יוצגו בתמציתיות, בשינוי שמם של המטופלים ובשיבוש זהותם והרקע שלהם. גם להם, כמורים אישיים וחברים למסע, למדריכיי הרבים בהכשרות הטיפוליות השונות ולמוריי בקורסים בהכשרה לפסיכותרפיה יונגיאנית בסמינר הקיבוצים, אני רוצה להביע הוקרה עמוקה.

## פליני פוגש את יונג

### הגישה היונגיאנית וחקר פליני

בחודש יולי בשנת 1966 חלם פדריקו פליני:

ארוחת צהריים עם יונג בכיכר קטנה בעיירה ליגורית או שוויצרית קטנה. יונג הוא איש זקן יפה תואר: איזו עוצמה פיזית ואינטלקטואלית מוקרנת מגוף האיכר החסון שלו, מבטו צלול, רציני ואירוני בצורה נדיבה. אנו אוכלים ספגטי (ליליאנה נמצאת גם היא) ואנו נוגסים חוט ספגטי שנמצא בכל שלוש הצלחות.<sup>2</sup>

נראה שעל מנת להבין את החלום הזה יש להצטייד במידע נוסף, בכלל זה ההקשר הכללי של התקופה בחייו של פליני, מהלכי האסוציאציה החופשית שלו והצגת שני קטעים נוספים שמופיעים לפני ואחרי קטע זה בחלום. יונג מופיע כאדם זקן, חכם וחיובי, ובין הנוכחים ישנם יחסי הדדיות בחברה חוצת גבולות (צלחות, ליגוריה, מחוז ימי באיטליה לעומת שווייץ, אזור הררי צפוני לה); הישיבה סביב השולחן וחוט הספגטי, כמו חוט הטלפון, מהווים אמצעי פשוט לקשר.

מפגש זה בין שתי הדמויות - הבמאי האיטלקי פליני והפסיכיאטר השוויצרי קרל גוסטב יונג - התרחש בחלומו של פליני, וכן בחלומות נוספים שיידונו בהמשך. במציאות, דמויות אלו לא נפגשו מעולם. אף על פי שיונג העניק הזנה ומזור רוחניים לבמאי האיטלקי, טרם נחקרו לעומק השפעתו של יונג על פליני והשלכותיה על יצירתו. התיאוריה של יונג התמקדה בארכיטיפים רבים שאפשר לזהותם בקולנוע. כמו כן, מחקרים קולנועיים שהתמקדו ביצירותיו של פליני זכו לקהל אקדמי גדול. עם זאת, בודדים המחקרים המשלבים את יונג הפסיכיאטר עם פליני הבמאי.<sup>3</sup> אכן, מומחים יונגיאניים אשר התמקדו בארכיטיפים ובסמליות בקולנוע הזניחו לרוב את מורשתו של פליני והעדיפו סדרות טלוויזיה.<sup>4</sup> אחדים התמקדו בתקשורת ההמונים,<sup>5</sup> בקולנוע בדיוני,<sup>6</sup> בסרטי אימה,<sup>7</sup> סדרות בלשים ופילם נואר,<sup>8</sup> כלומר בסוגות שאינן מאפיינות את הסגנון של הבמאי האיטלקי.<sup>9</sup>

מן העבר השני, מומחים בכיורפיה של פליני<sup>10</sup> ובחקר הקולנוע שלו<sup>11</sup> הזכירו כבדרך אגב את השפעתו של יונג על חיי האמן ומעט השפעות של סמלים וארכיטיפים בעבודתו. יוצאי דופן הראויים לציון הם אוהילי (O'Healy) וסטבס (Stubbs),<sup>12</sup> אשר ניתחו כמה ארכיטיפים בקולנוע של פליני, בייחוד ה"אנימה" וה"צל", ובאופן הזה הפגישו את הגישה היונגיאנית עם יצירותיו של האמן. כמו כן ראוייה לציון עבודתה של החוקרת הישראלית חיה אלדובי, שעמדה על התעניינותו של פליני בספרי יונג ועל השפעותיהם האיקונוגרפיות של ארכיטיפים כמו המנדלה על הקולנוע של פליני.<sup>13</sup>

במחקר בישראל אפשר לזהות סימנים בודדים של התעניינות בפליני בקרב הוגים יונגיאניים<sup>14</sup> והזנחה והתעלמות כמעט מוחלטת של חוקרי קולנוע ביחס להיבט הארכיטיפלי בעבודתו של פליני.<sup>15</sup> חוסר ההתעניינות בעבודתו של פליני מנקודת מבט יונגיאנית עשוי להיות תוצאה של המגמה הכללית בניתוח סרטים. כפי שציין הסופר

והמבקר הצ'כי מילאן קונדרה, שלא כמו רוב האמנים אשר מובנים במלואם רק לאחר מותם, פליני לא הובן לחלוטין על ידי הציבור או המבקרים גם לאחר מותו, מכיוון שעולמו הפנטסטי נדחק לשוליים בעידן הנשלט על ידי תרבות הקיטש ותקשורת ההמונים.<sup>16</sup>

חקר סרטים מערביים מודרניים מושפע מכמה גישות סמיוטיות, ולצדן פסיכואנליזה ברוח פרויד ולאקאן ומגוון גישות מרקסיסטיות ופמיניסטיות אשר קבעו סדר יום בתחום חקר הפילמוגרפיה בשלושים השנים האחרונות.<sup>17</sup> הזנחת ניתוח הסימבוליות בחקר הסרטים באופן כללי עשויה להסביר מדוע סרטיו של פליני, שהנם סימבוליים באופן מובהק, לא משכו תשומת לב רבה מצד אותם חוקרים; מושגי המשמעות ששימשו בגישות סמיוטיות צרים מדי, "ויש להרחיבם"<sup>18</sup> כדי שיוכלו לשמש בניתוח חומר מסוג זה.

אף על פי שמבקרי קולנוע היו מודעים לתמורות בעבודותיו של פליני, בעיקר בשנות ה-60, שהתבטאו במעבר מניאור-ריאליזם<sup>19</sup> קולנועי לייצוגיות ומשמעות הדומות יותר לאלו המאפיינות את הפוסט-מודרניזם, לעתים רחוקות ניתחו את הרובד העמוק יותר שאופיין על ידי המעבר ממשמעות הסימנים לעומק הסמלים. החוקרים, גם בגלל אופנות התקופה, לא היו ערים לכך שכאשר סמלים ומטפורות ממוזערים לכדי תוויות שגרתיות, לסימנים ידועים, הם מאבדים את מוזרותם וקסמם המקוריים. הם מפסיקים לחבר אותנו למה שלא שגרתית ובכך כושלים מלזעזע, להפתיע, לרגש אותנו ולעורר בנו השראה על ידי העלאת המסתורין הבלתי נמנע בעולם.<sup>20</sup>

המיעוט במחקרים יונגיאניים על פליני ויצירתו עשוי להיות גם תוצאה של הזנחה כללית של נושא הפילמוגרפיה מצד מייסד האסכולה האנליטית. למעשה, יונג הסב מעט תשומת לב לקולנוע כנוהג סמלי. עם זאת, פה ושם הוא כתב שהקולנוע, כמו סיפור בלשים, מאפשר לנו לחוות את כל ההתרגשות, התשוקה והפנטזיות ללא סכנה. קולנוע הוא כלי שמאפשר לדמיין דברים, לא רק לספר אותם.

יונג הדגיש שהתוצרים הנפשיים אשר נקראים סמלים זוכים להרחבה תרבותית והכרתית דרך אמנות, חלום, מיתוסים, אגדות, טקסים ופולקלור. הם מתבטאים באופן ספונטני בחלומות, בחזיונות וביצירות אמנות (כמו סרטים). הם אינם מוגבלים למקום או תקופה, והם מייצגים טווח רחב של משמעויות.<sup>21</sup> יונג הניח שישנו תחום לא מודע עמוק, שאותו כינה "תמונות קדמוניות" או "הלא-מודע הקולקטיבי", ובשלב מאוחר יותר בחייו כינה אותו "הנפש האובייקטיבית". בספר האדום של יונג שפורסם לפני שנים מספר עולה עוד מונח שראוי לציון: רוח המעמקים (spirit of the depths).<sup>22</sup>

תוויות מגוונות אלו מצביעות על העובדה שרמות עמוקות של התודעה האנושית (הלא-מודע) אינן מורכבות רק מהדחקות של האני הפרסונלי או מתכנים טראומתיים (על פי התיאוריה של פרויד), אלא גם מגורמים טרנס-פרסונליים, שהם מעבר לממד האנושי הגשמי. כאשר ביטויים רוחניים כמו חלומות, פנטזיות ויצירות אמנות מקושרים לנפש האובייקטיבית, יש להם גם מאפיינים אוניברסליים: הם יכולים להפעיל משיכה יוצאת דופן על המודע, להתעלות מעל אסוציאציות פרטיות גרידא. האסוציאציות עולות באופן ספונטני, מחוץ לכוחותיו של הרצון ההכרתי. במילים אחרות, הן נושאות כמויות אדירות של אנרגיה ובעלות השפעה ממריצה. נוסף על כך הן מעידות על מציאות נפשית אשר לכל אחד יש גישה אליה, אבל היא מתעלה מעל לגבולות של ההיסטוריה האישית.<sup>23</sup>

במילים אחרות, לצד הסמלים האישיים יותר קיימים סמלים אוניברסליים כלל-אנושיים.<sup>24</sup> מכאן המונח "ארכיטיפ" כמושג פסיכוסומטי המקשר בין הגוף לנפש. ניתן לזהותו בהתנהגויות גלויות, בייחוד אלו שמתקבצות סביב החוויות הבסיסיות והאוניברסליות כמו לידה, ילדות, חתונה, בית, זכריות ונקביות, רשע, חוכמה, זקנה, שינוי, מסע, סמכות, אימהות, מוות, חוק,

הרס ופרידה.<sup>25</sup> לפי תמר קרון, ארכיטיפים הם תבניות או דפוסים כלל-אנושיים מולדים של מהות פסיכולוגית, אשר מעצבים קליטה ועיבוד של חומר ומייצרים דימויים בעלי עוצמה רגשית.<sup>26</sup> ארכיטיפים מתבטאים כאינסטינקטים, כתמונות קדמוניות וסמליות בחלומות, באגדות ובמיתולוגיה, ולצד אלה, כדפוסי התנהגות וניסיון, וכמובן בהפרעות נפשיות.

בקרב חוקרים יונגיאניים, כפרט אלו מ"אסכולת הארכיטיפ", הדימוי החזותי מוערך באותה מידה כמו הדיבור; זו יכולתו של הדמיון לראות מעבר למילולי המפורש אל תוך המטפורי. לפי ג'יימס הילמן (Hillman), מטרת התרפיה אינה לגרום לאנשים להיות מציאותיים יותר, אלא דווקא לאפשר להם להבין שהדמיון הוא המציאות ושהמציאות היא הדמיון: מה שנראה אמיתי, פשוטו כמשמעו, הוא למעשה תמונה בעלת השלכות סמליות מעמיקות.<sup>27</sup> בעוד שפרויד דיבר על הדמיון כביטוי של אי-נחת, ובוודאי כבריחה או נסיגה מ"עקרון המציאות" ומערכי אהבה ועבודה, והניח שאדם מאושר אינו מדמיין אף פעם ואף ראה בפנטזיה מעין הזיה, תפקוד מנטלי ילדותי - הגישה היונגיאנית מדגישה ומעודדת עיסוק בדמיון, שהוא העבודה, עבודת היצירה.<sup>28</sup>

פסיכולוגיה יונגיאנית מתמקדת במיתולוגיה ובדמויות של התרבות הפופולרית כהשתקפות המודע והלא-המודע; היא מדגישה שישנן תצורות פסיכולוגיות פרטניות וקולקטיביות אשר קובעות את הרוח ואת המגמה של תקופה וחברה מסוימות.<sup>29</sup> בעידן הנשלט על ידי חומרנות, כאשר תהליכים לא מודעים, תמונות וחלומות עדיין מובנים ונחקרים באופן שטחי, הקולנוע יכול לספק לנו את האמצעי ואת השטח לפגוש את נפשנו. כמו בתיאטרון יוני קלסי, אולמות הקולנוע יכולים להפוך למקום קדוש, הטמנוס היווני, מקום שבו ניתן לפגוש בלא-מודע, מקום לשינויים פנימיים ולהחלמה רוחנית. הצופה נכנס לתוך מערה חשוכה עם קהל אנונימי, מתנתק מהיומיום ומתחבר לגיבורים ולעלילות, ודרכם לנפשו ולנפשם של

שותפיו למסע (פירוש המילה טמנוס ביוונית עתיקה, דרך אגב, הוא ניתוק).

מירצ'ה אליאדה טען שהיום, אף על פי שהאלים השמימיים אינם תופסים עוד מקום מרכזי בחיים הדתיים, הם עדיין ממלאים תפקיד עיקרי בכלכלה של הקדושים התרבותיים. מה שנמצא למעלה, מעל, ממשיך לחשוף את הנעלה בכל מערכת תרבותית. הסמליות השמימית תומכת בכמה טקסים רוחניים של עלייה, טיפוס, חניכה, מעבר ומלכותיות, באמצעות מיתוסים מושרשים בתרבותנו אשר מתורגמים לשפה העכשווית באמצעים חדשים. אגדות ומעופים קסומים בקולנוע מהווים עוד דרך לייצוג המיתוסים האלה – "כניסה לתוך מערה חשוכה", מעין חלום משותף גדול. מתוך כך, יש הרואים בקולנוע – עם אלילים, אולימפוס, פנתיאון וכוכבים משלו – חוויה דתית של ממש.<sup>30</sup>

המקום המיוחד הזה, בית הקולנוע, הטמנוס המודרני, מאפשר לנפש להתעורר ולחוות ללא שיפוטיות או ביקורת. במילים אחרות, הקולנוע יכול להיתפס כחוויה משותפת עמוקה אשר מערבת את היצירתיות של האמן ואת תגובת הקהל. הדבר מייצג את לידתו מחדש של הקולקטיב לצד נקודת המבט הסובייקטיבית של הצופה הבודד,<sup>31</sup> כל זאת לצד השינויים התרפויטיים לעתים שיכולים להתרחש בנפשו של הצופה וריטואל גילוי ה"עצמי" של הצופה. התחברות אל המיתוס הקולנועי יכולה לעורר באדם את ההכרה שגם בנפשו הפרטית קיים ממד טרנסצנדנטי, מעבר לאישי, ושמעגל חייו המצומצם מתחבר למעגלי חיים אנושיים המתקיימים מאז ומתמיד. כמובן, מוצגת כאן הנחה הנובעת מהשקפת עולם מסוימת, הניתנת להסתייגות ולביקורת.<sup>32</sup>



### פליני וארכיטיפים

חייו ועבודתו של פליני מגלים השפעות וביטויים חזקים של ארכיטיפים, בפרט כאשר הגבולות בין נושא ומושא, עבר והווה, מציאות ופנטזיה, גבר וילד, זכר ונקבה, במאי ושחקן, מסך וקהל – כל אלה ועוד – נעלמים. פדריקו פליני כמושא וכנושא בסרטיו פותח בדיאלוג ישיר בינו לבין עצמו, כבמאי וכשחקן, וכינו ובין הקהל שלו. הוא מדבר אלינו, ובדרכו שלו מכריח אותנו לדבר לעצמנו. סרטיו של פליני דורשים התוודעות לתמונות המוצגות בספריית זיכרוננו של אדם וחלומותיו. פליני מדמה הרס, או לפחות טשטוש של המרחבים החיצוניים והפנימיים. יש הנוטים לזהות ארכיטיפים ברורים בסרטיו לאחר שנת 1960; אבל ברצוננו להדגיש שגם ביצירותיו הראשונות, החל מ-1950, כבר ניכרת תחילתו של דפוס זה. כבר אז, ביצירותיו של פליני, על ייצוגי הארכיטיפים המופיעים בהן, יש משום בריחה מהמציאות הגשמית, אבל גם כניסה למציאות אחרת, מציאות שאנו נוטים להתעלם ממנה או לא להעריך אותה בחיי היומיום שלנו.<sup>33</sup>

ניתן להבין את הדמויות של פליני ככל אחד וככולם. הן אינן אלים אולימפיים, דיוות מצ'ינצ'יטה (cinecittà), אולפני הקולנוע של רומא), אלא אנשים רגילים, ה"אלים" אשר חיים בינינו, וגם בתוכנו, כלשונה של ג'ין שינודה-בולן (Shinoda-Bolen).<sup>34</sup> פליני מסביר שפרצופים שגרתיים או מוזרים יכולים להימצא בכל מקום, כמו ברכבת התחתית של רומא. הוא חיפש לסרטיו אנשים אמיתיים בעלי גוף ותווי פנים יוצאי דופן, לאו דווקא בגלל יופיים. לדוגמה, כאשר חיפש נשים מלאות שישחקו ב"אמריקה" על פי קפקא (בסרטו אינטרוויסטטה, *Intervista* – ריאיון עיתונאי [1988]) פליני צילם רצף נשים מהרחוב, בכללן כאלו אשר טענו שיש להן "פני פליני". התרבות יוצרת גבולות מסוימים בין מעמדות, סוגי תעסוקה וכדומה.<sup>35</sup> לעתים הגבול נקבע בין סדר לכאוס, בין יפה ושלים למכוער

וחלקי, בין "אנחנו" ו"הם", פנים וחוץ, פרטי וציבורי, גוף ונפש וכיוצא בזה. בעולם של פליני, ההפרדות בין טריטוריות, מעמדות, מינים, יפה ולא יפה, ראוי ובלתי ראוי נעלמות. גם למכוער יש מקום בסדר הזה. חלקים של כיעור הנם חיוניים: "קחו אותם מעולם השירה ואז לא נכיר את מתיקות השיר".<sup>36</sup> פליני מערבב סדר עם כאוס, מדבר בשפה של כולם, לרבות בשפת האוילים. הוא מדבר בכל מבטאי וניבי איטליה, בשפות זרות למיניהן (poliglossia), ולפעמים, כמו בסטיריקון, ממציא שפות שאינן קיימות (גלוסולליה, glossolalia) או מביא שפות אקזוטיות לא מזוהות (xenolalia). באופן הזה הוא עוקף את התרבות, הסדר והסיווג על ידי כך שהוא יוצר המולה של שפות ותרבויות אשר מתקשרות למציאות קדמונית וקדם-מילולית. בהיעדר מילים, הוא לא עוזר לנו לספר אלא לדמיין. כמו ילדים או סכיזופרנים, פליני מדבר בשפות מומצאות, בגלוסולליה; הוא אומר דברים שאינם מובנים לנו או לאחרים, אבל הם בעלי צליל יפה. ערבוב זה מרמז שישנו כוח חזק יותר וקדום יותר לפני הסדר החברתי; או בלשון פרוידיאנית, לפני תהליכי חשיבה משניים; או בלשון לאקאניאנית, לפני הכניסה לסדר הסימבולי; או בלשון התפתחותית, בשלב הקדם-מילולי. גלוסולליה כאוטית מתקשרת בתרבויות מסוימות להתקפים של התלהבות דתית או למצבים של טרנס ונתפסת כהוכחה לקיום אלוהי.<sup>37</sup> בעת העתיקה, כמו ביוון, אפשר היה לדבר בגלוסולליה בהיכלות הקדושים, ולכן האמינו שתפילותיהם של הברברים (בתרגום מילולי מיוונית עתיקה: "אלה שמגמגמים") זוכות להישמע.<sup>38</sup> הנוצרים הקדומים האמינו שאדם שמתבטא בשפה זרה או בשפות שאינן מוכרות לו נתון להשפעת דיבוק או רוח קדושה.<sup>39</sup> שפה כזו היא תמיד שפה לא הגיונית, מנוגדת ל"לוגוס". אחת הדוגמאות לגלוסולליה, אשר מתבטאת ביכולת לתקשר מעל ומעבר לטקסט המפורש (hyper-textuality), נמצאת בחזרת התזמורת משנת 1979, שם מובאת תערובת של מבטאים וניבים

מרחבי איטליה שלא עורבבו לכדי פזמון הרמוני. למעשה, הרקע של הנגנים, הריבים והעלבונות מופיע למן ההתחלה, והתוצאה היא איבוד מוחלט של משמעת ושליטה עצמית של התזמורת. נגינת התזמורת הופכת לגיבוב של צלילים (קקופוניה) אשר על המנצח (הגרמני) להשליט בו סדר ומשמעת. "בהתחלה היה כאוס" – זו הבראשית בעבודותיו של פליני; מתוך כאוס זה נוצרת היצירה הקולנועית או המוזיקלית שלו (או ליתר דיוק, של נינו רוטה, שכתב את המוזיקה לרבים מסרטיו).

פליני תמיד התעקש על כך שלא גילה או יצר דברים חדשים. ניתן להבין מכך שיצירותיו מקבלות השראה מרעיונות קדמוניים או מכוחות ארכיטיפליים שהיו שם תמיד, במעין ספרייה אקאשית, ספרייה קוסמית. כפי שנאמר בסרט והספינה שטה משנת 1983, "הכול כבר נאמר ונעשה". באחד מהראיונות אתו, כאשר סיפר על "עבודתו שלא הותחלה", המסע של מסטורנה, סרט שלעולם לא הופק אבל תמיד היה שם, במוחו ובפוטנציה – פליני דיבר על סרטים כמציאות ש"קיימת איפשהו" לפני שהבמאי מגלה אותה; אולי זו אונטולוגיה קוסמית ואולי מציאות נפשית ובלתי מודעת של היוצר בנפש האובייקטיבית, בשפה יונגיאנית. בהדגישו שהאמן אינו ממציא את הסרט, הוא מדבר על ארכיטיפ קולקטיבי, כמו "הצורות האידיאליות" של אפלטון:

תמיד הייתי משוכנע שסרטיי מחכים לי גמורים לחלוטין, כמו שתחנות רכבת מחכות להגעתה של רכבת. ייתכן ששמעת על המקום ההוא, העיר ההיא, תחנות הרכבת שקרויות בשמן; היית שם, העירייה הקטנה עם הכיכר, הכנסייה ובית העירייה כבר קיימים, מי יודע ממתני. אבל כדי להכיר אותה, איך היא נראית, מי גר שם, במוקדם או במאוחר יש צורך לבקר שם [...] ולבקר עם סקרנות, פליאה וזרם חופשי של זיכרונות. ועכשיו, סוף סוף, אפשר לדבר עליה, לספר את סיפורה, את האווירה שבה ואת הרגשות שהיא מעוררת בנו.<sup>40</sup>

כשפליני המציא את סרטיו הם כביכול נקרו בדרכו. הרי להמציא בלטינית משמעותו להיתקל במשהו בדרך, in-venire (מילולית: לבוא מול או אל תוך, להיתקל ב-). בתקופה שיונג בנה את המגדל שלו בבולינגן - שהיה סמלי מאוד בגלל המבנה דמוי המנדלה שלו - הוא חלם שמחוץ לחיים הגשמיים קיים מגדל זהה לחלוטין, והייתה לו התחושה שקיבל בכך מסר ולפיו כאשר יוצרים משהו במציאות, זהו רק העתק, דגם של משהו הנמצא שם בעליונים. מרי לואיז פון פרנץ (von Franz), בין תלמידיו הבכירים של יונג, סיפרה שגם היא חלמה חלומות חוזרים על בית אחר בתקופה שבנתה את בית הנופש שלה.<sup>41</sup>

כשפליני עבד על סרטיו, דעתו תרה כדי למצוא משהו שכבר קיים, ממתין לו, "חלום גדול" שמייצג מציאות נעלה ואמיתית יותר שנמסרה לאנושות ומשנה דרך חיים. הוא היה מסוגל לקשר בין הלא-מודע והידע הקולקטיבי האנושיים בצורה טבעית מאוד. כפי שאמר אומברטו אקו, לפני שהקולנוע מספר את הסיפור, עליו לייצר את המציאות מחדש, או לפחות להציג אשליה המייצגת אותה.<sup>42</sup> זהו כוח הדמיון, שיונג ייחס לו ערך טיפולי מרכזי. או אז הופך הקולנוע, במקום ריפוי בדיבור (talking cure), ל"ריפוי בדמיון".<sup>43</sup> גם בחירת המקצוע שלו, סיפר פליני, הייתה צעד טבעי במהלך חייו, אירוע אשר חייב היה לקרות. במונחים של יונג, פליני חיבר באופן טבעי בין האגו ללא-מודע הקולקטיבי, לעצמי, והצליח לנוע בקלילות על ציר זה (ego-self axis). כפי שפליני ציין בספר החלומות, כל מה שנוכל לעשות הוא לנסות להיות מודעים לכך שאנו חלק מהמסתורין הבלתי מובן, ולהישאר מחוברים אליו תוך כדי ציות לחוקיו הלא ידועים, למקצביו, לשינויו של מסתורין זה - ובכל מקרה אנו נשארים "תעלומה בין תעלומות!".

בשפתו של הפילוסוף ג' הילמן, פליני היה קשוב לדימון (daimon) האישי, מכוונן הרוח הפנימית, למלאך המלווה,<sup>44</sup> שאינו מותנה על ידי ההורים והתרבות. זו הנשמה לפי הגישה האפלטונית,

הקיימת לפני היוולדנו ומציבה את ייעודנו בעולם הזה. זהו הפלוט (acorn) שנמצא בתוכנו, לפי שפתו של הילמן.<sup>45</sup> זה הכדור (spheric form) שיכול להתגלגל ולנוע סביב המרכז שלו.<sup>46</sup> זו האישיות מספר שתיים כלשונו של יונג, ה"אחר הזה", ה"עצמי האמיתי", זה שדיבר אליו, עורר סוגיות שהיו הרבה מעבר לידיעותיו, זה שגייש בין העליונים לתחתונים ו"הניח יסודות לכל מה שעתידי היה למלא את המחצית השנייה של חיי בתשוקה לזהות".<sup>47</sup> פליני ייצג ארכיטיפים אוניברסליים, ובמובנים רבים הוא היה "מתווך בין מסתרי הטבע ומסתרי האדם", כדברי הסופר איטאלו קאלוינו.<sup>48</sup> אירועים אינם מתרחשים בעולמו של פליני בכוונה או מתוך רצון והשתדלות רבה. כך הוא אומר (בצ'או פדר'קו [1969], סרטו התיעודי של גרעון בכמן):

אני יוצר סרטים כי גיליתי בגיל שלושים שזו הדרך הכי נעימה לעבוד, לחיות. ומדוע לא ליצור סרטים? זה לא עניין של עבודה מקצועית, זו רק דרך החיים שלי, להתקרב יותר לטבע שלי, זה רק ליצור תמונות. אין סיבה נוספת.

בראיונות נוספים פליני מציין שסרטיו מתחילים לקבל צורה מהרגע שהוא חותם על חוזה עם המפיקים:

תמונה ודמיון ניתן לראות, כמו האמצעים אשר מאפשרים לנו ליצור את עולמנו מלכתחילה, וליצור אותו בלי הרף באמצעות אפשרויות חדשות ואינסופיות.<sup>49</sup>

פליני חשף את העקביות הפנימית, את הבהירות, את הנאמנות ואת המחויבות ל"עצמי" האמיתי שלו, שהפכו אותו לאיש קולנוע:

בעבודתי, עשיית סרטים היא דרך להתקיים, לא רק צורת הבעה. לחיות לצד עשיית סרטים הוא הדבר הקרוב ביותר לבטא את זהותי. מרכז ההיסטוריה שלי הוא היכן שאני מוצא את עצמי במרכז קיומי.<sup>50</sup>

לפי דבריו, הוא תמיד שש לקבל חידושים, לפתח רעיונות ולהפוך את ההיגיון הפשוט כדי להשיג את מטרותיו:

דברים הציגו את עצמם בצורה מאוד ספונטנית, ומצאתי את עצמי חי אותם באופן טבעי, כאילו שהכול כבר ידוע מראש. בחיי, באופן כללי, אף פעם לא הייתי חייב להחליט או לבחור [...] מצאתי את סרטיי כבר מוכנים. כמובן שהייתי צריך ליצור אותם, אבל הם כבר היו מוגדרים... כמובן מסוים כבר ממומשים.<sup>51</sup>

פסקה זו מעלה על הדעת את אחד הנושאים העיקריים של חקר הארכיטיפים. בדמותו הבלתי מובדלת של העולם האחיד, העולם האפשרי מחוץ לזמן, כל התופעות קשורות זו בזו, ואין הבדל בין עובדות פסיכולוגיות ועובדות פיזיות, סובייקטיביות ואובייקטיביות, עבר, הווה ועתיד. במצב קסום זה, אשר נרתע מהיגיון ליניארי ומהסברים שגרתיים, גם אירועים פרדוקסליים עשויים להתרחש יחדיו. ואפשר לחוש חשיבות פסיכולוגית מתוזמנת דרך צירופי מקרים, או במושגים יונגיאניים אפשר לחוש בחייו של פליני את מה שסלמן (Salman) מכנה קשת רחבה של היבטים של סינכרוניות.<sup>52</sup>

הביוגרפיה של פליני עשירה באירועים סינכרוניים רבים, לרבות מפגש כמעט מקרי עם דוקטור ארנסט ברנהרד (Bernhard), אבי האסכולה האנליטית האיטלקית, שנהיה חברו של פליני ואף המטפל שלו. סינכרוניות, לפי יונג, היא מנגנון או תהליך אשר מתאם בין עולם המציאות האובייקטיבית ובין הנפש. יונג טען שכל אחד מהשניים משפיע על האחר. כך למשל, בתקופות של מתח גדול, כאשר אהבה ושנאה מגיעות לשיאים חדשים, הנפש יכולה להשפיע על העולם ולשנות את כיווני הכוכבים, להזיז הרים, או כפי שכתב אוסקר ויילד, להביא לכך שהטבע יחקה את האמנות. בכיוון השני, ובאותה המערכת, הכוכבים משפיעים על גורל האדם ועל השינויים בו. ברמה עמוקה יותר, הגורל מצוי בלא-מודע,

ומאחר שהלא־מודע הוא הבסיס לכל דבר, הוא כולל את השמים וכל מערכות הכוכבים לצד מעמקי הנפש. אזי היצירות המנטליות שלנו יכולות להמציא וליצור מציאות חיצונית.

בספר החלומות של פליני ניתן לזהות אירועים סינכרוניים, שבהם החלום מבשר על מקרים דומים במצבי ערות. הנה, לדוגמה, קטע מסוף חלום מהתאריך 15 באפריל 1961:

שנינו צריכים למות - אני אומר לג'ולייטה וזו הנחמה היחידה. אהובתי, אתך הייתי מאושר! - לא תמיד, עונה ג'ולייטה בחיוך חיוור. אני מחבק אותה, את ג'ולייטה שלי הנערצת.

האם אתה יכול לתת לי ממחטה? היא שואלת ואני מעביר לה חבילה גדולה שכולה ממחטות, ואז אני מתרחק וכדי לעודד אותה לרגע, אני אומר לה: רק שחקנית גדולה, עצומה, יכולה לזכות בכל כך הרבה ממחטות... היא מחייכת.

הערה

אני מתעורר מוטרד מאוד, וכרגיל, כשמדובר בג'ולייטה, מרגיש מועקה בלב מרוב צער וחרטה. אני מנסה לנחם את עצמי באומרי שלחלום זה יש היבטים חיוביים רבים, המבשרים אפשרויות חדשות. גם ג'ולייטה מתעוררת. - חלמתי ששנינו צריכים למות, אני אומר לה.

זה יפה? שואלת ג'ולייטה.

לא יודע, אולי כן ואולי לא. לא הבנתי את החלום היטב.

תיתן לי ממחטה? אומרת ג'ולייטה.

הבקשה מפתיעה אותי, אני פותח את המגירה מוטרד ביותר, כאילו אני אינני אני, לוקח המון ממחטות, כמו בחלום.

בספר זה אדון בכמה ארכיטיפים בולטים בחייו וביצירתו של פליני. הילד (והילד הנצחי), האם הגדולה (וההרסנית), האב (הסמכותי

או הנערדר), ולצדם נגזרות נוספות: התכסיסן (trickster), המכשף, הליצן ועוד. אטען שכל אלה הם חלק ממערכת המאפיינת הן את עבודתו של פליני והן את חייו האישיים. ארכיטיפים אלה מייצגים מערכת ייחודית, מעין מתכונת של שילוש: הילד, האם והאב. זהו שילוש דינמי. למשל, האם קרובה לילד, מגלה כלפיו את הכוחות המזינים והדואגים שלה וגם את אלה האנוכיים והטורפים. ככל שהאם גדולה יותר - הילד וגם האב הופכים לנוקשים או בלתי מפותחים, ולחלופין קטנים, נעלמים או נבלעים. נוסף על כך, ככל שארכיטיפ הילד מתפתח פחות, כך נראה האב זקן (senex), נוקשה, קפדן, כפייתי.

שינודה-בולן העירה על כך שאלים, כמו ארכיטיפים, מייצגים נטיות חזקות, בלתי נראות ונתונות מראש, המשפיעות על האישיות, על העבודה ועל היחסים עם הזולת, על עוצמת חיי הרגש, על העדפות הנוגעות ליכולת שכלית, מאמץ פיזי או רגישות לאסתטיקה, על תחושת הזמן ועל דברים רבים אחרים. כדמויות ארכיטיפיות, האלים הם כמו כל דבר גנרי: הם מתארים את המבנה הבסיסי של אותו חלק באדם ש"מולבש על" או "נתפר לפי מידותיו של" האדם הפרטי. מתוך כך, "המיתוסים היווניים, שגילם למעלה משלושת אלפים שנה, חוזרים ומסופרים שוב ושוב, משום שהאלים והאלות מגלים לנו אמיתות על אודות הטבע האנושי".<sup>53</sup>

בהמשך ארון בהשפעתו של האל הרמס, המוכר גם כמרקורי או מרקוריוס, על חייו של פליני, וכן בחלומותיו וביצירותיו, תוך כדי התייחסות הן לדמויות הגיבורים והן לאופי העלילה. אמנם פליני אינו מוזמן לשכב על הספה לניתוח פסיכולוגי לאחר מותו, וגם את הניתוח של חלומותיו, כפי שנעשה בספרו ספר החלומות, יש לעשות בזהירות ובענווה;<sup>54</sup> ספר זה אינו עוסק ב"אונטוגנזה הנפשית" של פליני,<sup>55</sup> אלא בוחן את התוכן החזותי והעלילתי של סרטיו וכן את סמליותן של הדמויות בעבודותיו הקולנועיות ובחלומותיו. הארכיטיפים המרכזיים ייבחנו רק כביטוי של נרטיב



קולקטיבי, ה"פילוגנזיס של תרבות האדם". במילים אחרות, ספר זה עניינו ביקורת תרבות יותר מאשר פסיכולוגיה.<sup>56</sup> בעבודותיו של פליני ניתן לראות את הדינמיקה בין ארכיטיפים כגרגיר קדמוני, פלוט לא מעובד, תוכן לא מודע וקולקטיבי המעיד על התכנים האוניברסליים שלנו.

### פליני ואחיו הגדול יונג

אין זו מקריות שפליני תואר כמי שהושפע מהחשיבה היונגיאנית יותר מיוצרים אחרים. הוא נמשך לכתביו של יונג בגלל תפיסתו את החיים, והחשיב את יונג ל"חבר למסע, אח גדול, איש חכם, מדען ואיש חזון [...] (המאפשר) לנו לדמיין, לחלום, וכאשר אנו נכנסים למבוך הסבוך של קיומו, ניתן כמעט לחוש את נוכחותו הערנית והמגנה".<sup>57</sup>

כ"אח גדול", יונג מספק לפליני תמיכה אינטלקטואלית לשימוש במושגים, בגישות אמנותיות ובארכיטיפים אנושיים, וגם בניסיונותיו להבין חלומות או מצבים הדומים לחלימה (מצבי טרנס, מצבים היפנוטיים ומצבים היפנוגוגיים – מצבים ודימויים בין ערות לשינה – שאליהם ידע פליני להיכנס בטבעיות מאז ילדותו).<sup>58</sup> באחד מראיונותיו זיהה פליני את המשותף לו וליונג: "יונג היה לי חבר מסע, אחד מהמפגשים המזדמנים האלו אשר טיפחו והזינו אותי. ברנהרד הכיר לי כמה מהטקסטים המרכזיים של יונג [...] והרגשתי שהוא מגן עליי ושאני הולך לצדו, בפרט בתקופה של משבר יצירתי אישי".<sup>59</sup>

כתביו של יונג ומפגשיו עם ארנסט ברנהרד (1896-1965), פסיכיאטר אנליסט יונגיאני, יהודי יליד ברלין שהיגר לרומא עם עליית הנאציזם וייסד את החברה האנליטית האיטלקית, העניקו לפליני ביטחון פסיכולוגי, לגיטימציה ועידוד להתעניינותו בפרה-פסיכולוגיה ובעל-טבעי בחייו האישיים והמקצועיים. מ-1960,

בגיל ארבעים, קיים פליני מפגשים בלתי רשמיים משמעותיים עם ברנהרד, וכנראה - חרף הכחשתו של פליני - גם מפגשים טיפוליים סדירים.<sup>60</sup> בתקופה זו הוא נהיה קשוב ומודע יותר לחלומותיו. על פי הצעתו של ברנהרד, הוא החל לכתוב ולאיר אותם על דף כתרגיל לחקר עצמי וכביטוי נוסף של יצירתיות.

בכנס על פליני שהתקיים בשנת 2011 בפקולטה למדעי הרוח של האוניברסיטה העברית, שאל פרופסור פטר בונדנלה (Bondanella), מהחוקרים הבולטים של הקולנוע האיטלקי, האם פליני גם חלם בצורת איורים, קומיקס או קריקטורות? מה בעצם קדם למה? "את זה הייתי רוצה לדעת אם הייתי פוגש אותו היום", הוא אמר. אין לנו תשובה לשאלה הזאת. אבל זכינו לכך שכתבתו של פליני על חלומותיו הפכה לספר אשר פורסם לאחר מותו, ספר החלומות, אוצר בלום לכל חוקר מעמקי הנפש.<sup>61</sup> אט אט נהייתה הצגת חלומותיו חושפנית יותר, מביכה יותר, הרפתקנית יותר, ובו בזמן מופנמת יותר,<sup>62</sup> כל אלה בלי לאבד את היכולת האסתטית הפלסטית ואת הכישרון הספרותי, הבאים לידי ביטוי ברפים.

במקביל, משנות ה-60 ואילך, הפכה הפילמוגרפיה של פליני לסוריאליזם חלומי, שבו הארכיטיפים היו קבועים ובולטים יותר. כך למשל, האישה הקטנה ג'לסומינה בסרט לה סטראדה הופכת בשנות ה-60 לאישה ענקית, ובשנות ה-80 לעיר של נשים בסרט עיר הנשים ולהתגלמות הירח בסרטו האחרון.<sup>63</sup> במידה מסוימת הבמאי "נפרד מהמציאות, מאמץ את המחווה של חיתוך חבל הטבור [...]. והתקדמות לארעיות רחבה יותר, ממד בלתי מוחשי. מנקודה זו נוכל לומר שעבור פליני החיים הם חלום".<sup>64</sup> במחצית השנייה של חייו, פליני, כאמן, הביט פנימה ולא החוצה, עסק בתהליך פנימי, לא בהערפות אפשריות של הקהל שלו. תהליך זה של אינטרוספקציה הודגש היטב על ידי הפסיכיאטר הבריטי אנתוני סטור (Storr).<sup>65</sup> כחלק מהתבוננותו הפנימית נהיה פליני קשוב יותר לחלומותיו ולארכיטיפים השולטים בהם, אשר החלו להופיע בעבודותיו

כדרך להביע את אשר לא ניתן להביעו. כפי שהודה, חשיפת החלומות היא עבודה קשה: "זהו קוד הבעה אחר השייך לממד שלא כלולים בו הרעיונות, ההיגיון והאינטלקט. ההבעה נעשית באמצעות סמלים. אחר כך סמלים הופכים לדרך ההבעה של השלם ביותר".<sup>66</sup> לבטח עבודה קשה עוד יותר היא להפוך חלום או אוסף של חלומות לסרט שלם. אם כך, השפעתו של יונג על פליני הייתה יותר מהשפעה אינטלקטואלית או מזור נפשי. חלומותיו מחזקים זאת. כאמור, במהלך תקופות שונות, בפרט בין השנים 1964-1967, הן ברנהרד והן מורו יונג הופיעו בלילות של פליני, עם דוקטרינה משלהם, כרופאים ופילוסופים נדיבים (חלומות מינואר 1965). הם הופיעו כפרופסורים, מרפאים, מורים חכמים וזקנים, מורי דרך רוחניים אשר הביאו מסר חשוב, "תוכן מזין" כמו ספגטי או מתנה לחולם. במידה כזו או אחרת הם מתקשרים לארכיטיפ של "הזקן", בייחוד לצדדיו החיוביים - בוגר, אבהי, אחראי, מנוסה וחכם (לעומת צדו השלילי של ארכיטיפ הזקן - נעדר, נוקשה וקפדן, כפי שנכיר יותר מסרטיו של פליני). על חלום ב־13 באוקטובר 1966 הוא כותב: "אני חולם על יונג. הוא נראה בדיוק כמו תמונתו, עם פנים יפות של איכר/קוסם זקן". ועוד חלום מ־20 במאי 1967:

אני רושם את החלום הזה בהססנות, מאחר שאיני זוכר אלא תמונה אחת: הראש של יונג זקן מאוד, כמעט עיוור לחלוטין... (אתמול אחר הצהריים ראיתי את הסרט התיעודי של הטלוויזיה האנגלית: הפנים שלו נפלאות, של חכם זקן, קוסם, איכר, ושוב הוא ריגש אותי). מה המשמעות של החלום? "יונג שלי", כלומר האידיאה שיש לי עליו, הפך חסר כוח, לא רואה דברים, לא יכול לעזור לי, הוא עיוור...? להעמיק, לגלות את היונג האמיתי? אני נסער ומיואש.

לפליני הייתה נטייה רגשית דומה ביחס לברנהרד, אשר מופיע

בחלומותיו לרוב כאיש חכם שיכול להנחיל את מורשתו של יונג. גם כלפיו הוא הביע חששות הקשורים במוגבלות ובסופיות האנושיות. כך הוא מתאר חלום משנת 1965, ללא תאריך:

אני מתקשר לברנהרד. מה נשמע? הוא שואל וקולו שוב רועד. האם הוא שוב חולה? לא התאושש? אני שואל אותו אבל אני לא מצליח להבין את התשובה. עכשיו אני בחדר העבודה שלו. יש ספר גדול ממדים שעליו כתוב "דוקטרינה". תמונה של יונג בעמוד הראשון? יונג העלה על הכתב בספר זה את כל החוויות שלו כרופא וחשיבתו כפילוסוף.

ברנהרד מעניק מתנה גדולה לפליני, כשליחו של יונג. זו מתנה אקזוטית. זה קורה בחלום לאחר מותו של ברנהרד, חלום מ־2 בינואר 1967:

ליום הולדתי ברנהרד הביא לי כמתנה קופסה של סיגריות אסייתיות בגודל של מודל [של צעצוע]. העטיפה הצבעונית, מלאה בציורים קטנים ובדמויות, נראתה כמו חבילת קלפים. אני מחבק את ב' בלחיים ומחזיק את ידי מסביב לראשו... רציתי לתת לו מתנה בתמורה.

ברנהרד הוא גם מטפל מיוחד, אולי מעין קוסם או שמאן. כך עולה מתוך חלום מ־31 במרץ 1963: "פרופסור ברנהרד נושף לתוך פי הטבעת שלי ומחדיר בו חוט עשב כדי לטהר אותי".

הפסיכיאטר הוא גם ידיד טוב של פליני והקרבה ביניהם אינטימית (עד כדי חדירה!), לפחות בחוויה הפנימית של פליני, עד כדי כך שהוא מוזמן לחלום בכיתו, "מיטתו", של ברנהרד (20 בנובמבר 1963). זהו מוטיב של חלום בתוך חלום, בדומה למה שנכיר ביצירותיו של פליני: סרט בתוך סרט, מציאות (או דמיון) בתוך מציאות, כמו קופסה סינית אקזוטית. כמובן, בחלום זה ניכר גם טשטוש הגבולות ואף היפוך התפקידים בין מטפל ומטופל. בחלום אחר, המסר הרוחני הנצחי שקיבל ממורו פיצה על הפחד

שעורר בו מותו של ברנהרד, אשר התרחש זמן לא רב לאחר חלום זה מ־5 במאי 1965:

ברנהרד מת!... ראשו חבוש, שיניו חשופות וזה מזעזע אותי כי הוא נראה כאילו הוא מת כבר זמן מה, אין ריקבון, אין רטיבות, הכול יבש, מאובק וישן מאוד. רוחו של הפרופסור עולה וחולפת גבוה מאוד מגופו, הוא לוחץ את ידי בכוח רב, כאילו להראות לי שהרוח היא נצחית וחזקה מכל דבר...

ברנהרד מופיע (שוב לאחר מותו) בחלום מ־14 בפברואר 1966 כשליח של מסר רוחני עמוק וכמורה דרך רוחני. הוא אומר לחולם: "אני גורו. כך אתה אמור לתאר אותי". בחלום מרגש אחר, פליני מביע את געגועיו למורה (25 ביוני 1965):

הייתי רוצה לדעת לחיות בלעדיך, לחיות עם מה שהיית מסוגל לתת לי... אני חב לך הרבה בחיים שלי. אני חב לך את האפשרות להמשיך לחיות עם רגעי שמחה. אני חב לך את ההתגלות של ממד חדש, משמעות של כל דבר, דתיות חדשה... תודה לעולמים אה, חבר, אב אמיתי שלי... לך לשלום חבר נפש, איש אמיתי קדוש.

#### יונג ופליני במשבר אמצע החיים

הופעתו של יונג ושל תלמידו ברנהרד בחלומותיו של פליני עולה בקנה אחד עם התעניינותו הרוחנית באסכולה האנליטית, אבל גם עם הצורך למצוא הקלה במשברו האישי, אשר התאפיין בעיקר בנודדי שינה, אי־שקט פנימי, תחושת ריקנות ודיכאון. פליני היה מודע למשבר הפנימי שלו, כשם שיונג היה מודע למשבר שלו. פליני קרא את הביוגרפיה של יונג ומתוך כך ידע על משברו של יונג ועל דרכיו להקל את מצוקתו.<sup>67</sup> שניהם מצאו ביצירה האמנותית מזור ואפשרות להבעה עצמית, דרך להבנה עצמית והכרת תוכן בלתי מודע. יונג כותב בביוגרפיה שלו: