

### התאוריה היונגיאנית בחקר הספרות

אליזבט רייט<sup>i</sup>, בספרה המקיף על בקורת פסיכואנליטית בספרות, ברוח של גישות פוסט-יונגיאניות, יוצאת נגד האידיאליזציה והדגשת היתר היונגיאנית של המקור הנומינוזי של הארכיטיפים, הלא-מודע הקולקטיבי והאינדיבידואציה. אבל היא מקבלת את קיומם של הארכיטיפים והסמלים המשותפים כבסיס חשוב שמאפשר שימוש בהם בבקורת הספרות. לדעתה, המאפיין את בקורת הספרות היונגיאנית, שהיא משתמשת בארכיטיפים, שהם פרסוניפיקציות מטפוריות, כמו האם הגדולה, הזקן החכם, הילד, הצל, ולא מושגים אבסטרקטיים, באופן כזה היא משתלבת באופן טבעי עם המדיום הספורי. היא מציינת שהתאוריה היונגיאנית אינה מתיחסת להבט הלשוני של היצירה.

התאוריה של יונג השפיעה על חפוש רב ערך של סמלים בבקורת הספרות. חקירותיהם של יונג ותלמידיו (אריך נוימן, פון-פרנץ) במיתוסים ובאגדות, מנקודת מבט ארכיטיפלית, השפיעו על חוקרי ספרות בולטים כבר בשנות הארבעים של המאה העשרים (Francis Ferguson, Richard Chase, Philip Wheelwright). גלדמן (1998) שסוקר את היישום של התאוריה היונגיאנית בחקר הספרות מציין במיוחד את השפעתן של שתי חוקרות ספרות שזיקתן ליונג היתה ברורה: מוד בודקין<sup>ii</sup> ואליזבט דרו<sup>iii</sup>. דרו חקרה את שירתו של ט.ס. אליוט. היא מתיחסת לסמלי התמורה (טרנספורמציה) ולארכיטיפים של מוות ותחיה ביצירתו. למעשה אלו הארכיטיפים היסודיים של המיתוס האלכימי שהיווה בסיס לתורתו של יונג. בודקין עסקה בשירה בכלל. ברוח יונג היא התייחסה להשפעה האמוציונלית של הארכיטיפים שביצירה על הלא-מודע של הקורא. ברוח זו בודקין מציעה השתהות חוויתית בקריאה השירית. גישתה נראית לי תואמת לתפיסתו של הילמן את חשיבות הדימוי כשלעצמו.

נורתון פריי<sup>iv</sup>, חוקר הספרות החשוב, שמדגיש את החקר האוביקטיבי, רואה בבקורת ארכיטיפית אפשרות לשיטה מדעית מובחנת של דגמים צורניים מבניים ביצירה. שלא כיונג, פריי אינו רואה בארכיטיפים מרכיבים נפשיים, בעלי ממד סוביקטיבי, אלא מרכיבים אינטרטקסטואליים ואינו מתחייב לקיומו של לא-מודע קולקטיבי. פריי יצר ארבע קטגוריות של מבנים ארכיטיפיים של ז'אנרים ונרטיבים בספרות, שהוא מכנה mythoi : הרומנטי (שמקביל לקיץ) הטרגי (הסתיו), האירוני וסטירי (חורף) הקומי (האביב). כשביחד הם ארבעה אספקטים של מיתוס מרכזי מאחד. לפי פריי, בבסיס של הרומנסה קיים קונפליקט, בבסיס של הטרגדיה קיימת קטסטרופה, בבסיס הסאטירה קיימים מבוכה ואנרכיה, בבסיס הקומדיה קיימת הלידה מחדש. פריי מציין ארבעה שלבים שמקבילים לדגמי ה'מיתוי' שלו, שהם קונפליקט, מוות, העלמות הגבור, והופעתו מחדש. הוא רואה בדגמים אלה 'משלימים מיתופואטיים' לתהליך האינדיבידואציה של יונג, שבו מסע הקונסט (החיפוש) של הגבור לובש צורה של ירידה לאפלט הסכנה שאחריה מתרחשת התחדשות החיים. גם קמפבל, חוקר המיתוסים, שמושפע מיונג, מזהה תהליך דומה במיתוסים. אלא שפריי מזהה ארבעה שלבים, כשכל שלב מצוי בז'אנר אחר, ואילו קמפבל<sup>v</sup> מזהה שלושה שלבים של מסע הגבור בכל מיתוס ומיתוס: של יציאת הגבור למחוז אחר, מפגש-מאבק באחר, ושיבה עם ה'אוצר'.

וואן מאוויס<sup>vi</sup> שסוקר את הפרשנות היונגיאנית לספרות בין השנים 1920-1980 מציין שספרות הנוטה אל הסמלי והמיתי מתאימה לפרשנות יונגיאנית, לכן פרחו פרשנות יונגיאנית סביב הספרות הרומנטית. למשל סביב אדגר אלן פו, טיילור, ויטמן, דיקנסון ואמרטון. טקסטים רבים של פרשנויות יונגיאניות נכתבו סביב מובי דיק, ספרו של מלוויל. ואן מאוויס מונה עשרים טקסטים פרשניים כאלה שנכתבו עד 1980.

פרשן אמנות שמושפע מיונג הוא אנטון ארנצוויג<sup>vii</sup>, שהוא חוקר אמנות שגישתו פסיכואנליטית, והוא משלב בגישתו את התאוריות של מלני קליין ושל יונג. הוא רואה את היצירה כתהליך נסיגה אל הלא-מודע, אשר משרת את ההתפתחות, כשהנסיגה היא אל האם הקמאית המיטיבה ורבת החסד, כדי ליצור באמצעותה ומתוכה קטע עצמי חדש. שלב זה הוא דיסאינטגרטיבי, ובו חוזרים אל חשיבה נזולית, זורמת, נטולת קטגוריות מבחינות, שמתוכו מתארגנת היצירה כמו שהאישיות חוזרת ומתארגנת. ההתייחסות של יונג עצמו לתהליכי היווצרות העצמי והיצירה כאחת, כשיבה מתמדת אל הלא-מודע, בהשראת הארכיטיפים של מות ותחיה, דיסאינטגרציה ואינטגרציה (פרוק והפרדה), מושפעת מהסימבוליקה האלכימית של שלבי ה'עבודה הגדולה'<sup>viii</sup>. ארנצוויג מתייחס לפרשנות היונגיאנית של עלילות הגבור המיתי היורד לעמקים ההיוליים ושב עם האוצר כמטפורה לתהליך היצירה. ארנצוויג, בעקבות יונג, מכיר שבמעמקים של הלא-מודע קיימים כוחות הארגון וההכוונה של עצמי, כך שהיצירה, לדידו נובעת לא רק מהאם הגדולה (כלומר, מהלא-מודע הקולקטיבי) אלא גם מהעצמי.

אליזבט רייט טוענת שספרות של ריאליזם מאגי, כמו הספרות הלטינו-אמריקאית של גארסיה מארקס ובורחס, מתאימה במיוחד לנתוח יונגיאני, בגלל שיש בהם המסת גבולות, ערוב עולמות מודעים ולא-מודעים וסינכרוניות. וגם בגלל שהחוקיות שמתקמת בלא-מודע - של המסת חוקי זמן-מקום-סיבה, אני-אתה, אדם-טבע - היא החוקיות שפועלת בבסיס הספרות הזו. (נתוח יצירות כאלה נפגוש בספר שלפנינו, בפרקים על גארסיה מארקס ובורחס). ביצירות אלה המאגיה הראשונה של עולם שלם שטרם התפצל (גרסיה מארקס) חוברת למגמה המיסטית (בורחס) המבקשת להשיב את העולם המפוצל אל שלמותו.

הספרות של המאה העשרים שהושפעה מהפסיכואנליזה ומהסוריאליזם כאחד, משתמשת בחומרי חלום ובערבוב מציאות ודמיון, ומאפשרת פריצה אל מעבר לתודעה הרגילה ולריאליה, מתאימה גם היא לפרשנות יונגיאנית (הפרק על 'הגולם' של מירניק', הפרק על תמונה של אָ שֶׁ ר', 'רופא כפרי' של קפקא, הפרקים על ספורי עגנון - 'על אבן אחת' והסייף). בעוד הריאליזם המאגי של מרכז-דרום אמריקה יונק ממקורו הטבעי, מתפיסת העולם הבראשיתית-חלומית, של טרום תודעה, של התרבות המקומית המאגית, הרי שהספרות הסוריאליסטית המערבית מנסה להמס את כבלי התודעה הרציונלית ולשוב אל העולם הבראשיתי האבוד. הספור 'האבן הצומחת' של קאמי (ראו פרק על קאמי בספר זה) מתאר את התשוקה של האדם המערבי שמגיע לברזיל, אל הקיום הנזיל של הריאליזם המאגי, שבו תתאפשר לו נגיעה עמוקה בתשתית העצמי המקורי. גם ספריו של פטריק וויט (ראו שני הפרקים על ספריו) מתאימים לנתוח יונגיאני, משום שגבוריו מצויים בתפר בין קיום מאגי-ראשוני לבין שותפות מיסטית. בו בזמן, וויט בוחן את התפר הדק שבין שפיות ושגעון של מי ששרויים בקיום שלמותי מבורך-מקולל.

התאוריה היונגיאנית מתאימה במיוחד לחקר יצירות שעניינן הרוחני, הדתי והמיסטי, משום הכרתו של יונג בכוח הרליגיוזי של הנפש ובצלם האלוהים של העצמי. קו התפר בין הדתי-מיסטי לבין היצירתי ולבין המאגי

והסוריאליסטי אינו חד משמעי. וכך גם קו התפר בין השפוי והמשוגע. הרוחני-מיסטי מעשיר את הנשמה אולם יש בו סכנת שגעון (הפרקים על 'מאה שנים של בדידות', 'ספורה של דודה', 'שרשי אויר', 'ספור פשוט'). ברוח התפיסה היונגיאנית, ניתן לומר שהספרות, כמו החלומות, המיתוסים והאגדות וכמו התאטרון, וכיום גם הקולנוע, מציבה לעצמנו מראה כדי שנכיר את עצמנו. בכך היא ממלאת תפקיד חשוב בקידום ההתפתחות של תודעת היחיד ושל התודעה האנושית בכלל.

#### תורת יונג וחקר הספרות העברית

חוקר הספרות ישראל כהן<sup>ix</sup> הוא הראשון שהתייחס לתורת יונג כמתודה שתואמת לחקר הספרות העברית. בספרו 'בחביון הספרות העברית - עיון לאור משנתו של ק.ג. יונג' הוא מבאר ביסודיות את התאמתה המיוחדת של תורת הארכיטיפים לתפישת העולם המיתית של היהדות ולחשיבה היהודית לדורותיה, הן משום שיונג מציין את קיומם של ארכיטיפים תרבותיים, והן משום הדגשתו של יונג את הרליגיוזיות הטבעית בנפש. הוא מביא את דעתו של הוגי דעות יהודיים על יונג: פרופ' שמואל ברגמן שמוצא דמיון בין תפיסת הנפש של יונג וא.ד. גורדון, וכן התייחסות חיובית ליונג אצל אהרן צייטלין ואצל הוגה הדעות-המחנך ד"ר יוסף שכטר. כמו כן הוא מציין שתורת יונג חופפת רעיונות שקיימים אצל הוגי היהדות. כך ה'לא מודע' תואם את משל העובר במעי אמו שלומד שם את כל החכמה (נידה ל, ע"ב), ואת המושג 'קדמות השכל' של המגיד ממזריטש<sup>x</sup>. הרעיון של הארכיטיפים מצוי לדעתו בהתייחסות של המקובלים לאותיות העבריות שהן הוויות רוחניות וכוחות בריאה שאלוהים הסתכל בהן כשברא את העולם. כהן מונה את הארכיטיפים היהודיים היחודיים: בריאת העולם, אדם וחווה, החטא הקדמון, הנחש המפתה, החרב המתהפכת, גן העדן והגהינום, קין והבל, המבול, הקשת בענן, מלאכים ונפילים, מגדל בבל, אבות ואמהות, הפיכת סדום, עקידת יצחק, סולם יעקב, הסנה, יציאת מצרים, מעמד הר סיני, קפיצת נחשון, שבירת הלוחות, מעשה העגל, איוב והשטן, שעיר לעזאזל, משיח, קליפה וסמאל, שבירת הכלים וברור הניצוצות, שאלת חלום, גילוי אליהו, גלגולי נשמות, פרד"ס, גלות וגאולה ועוד. למעשה ארכיטיפים אלה הם ספורים מיתולוגיים, שהם כידוע ספורים ארכיטיפיים. אמנם אחדים מאלה שהוא מונה ניתן למצוא גם בתרבויות העולם, כמו הבריאה, המבול, החטא, גלגול נשמות, השטן. כהן כותב: "מה שנחתם בנפשו של יהודי מימות אדם וחווה ועד ימינו חי וקיים ותוסס בה בגלוי ובהסתר ובא לידי ביטוי בחיי החול והמועדות, בלשון הכתב והדיבור, בחלומות ובחזיונות, במידות ובתכונות. דיוקנאות בראשית, מעשי האבות והאמהות, מטבעות לשון של הדורות הראשונים, ומעמדי קדומים פולשים מדעת ושלא מדעת לתוך כל ספירה וספירה שבהווה ונעשים בשר אחד ורוח אחת" (עמ' 139). כל אלה לדעתו של כהן מצויים במיוחד ביצירות עגנון, ושעל כן יצירתו מתאימה להחקר במבט הארכיטיפי הסמלי היונגיאני. (דיון על ההכרח להבין את עגנון דרך המקורות היהודיים שהם הלא-מודע התרבותי שלו – בפרק על 'על אבן אחת'). כהן כותב: "עגנון הוא סופר שהזיקה הארכיטיפית ושיטתה להלכה למעשה מזווגות בדמו ואין הוא יכול לצאת מחוץ לתחומן אפילו לכשירצה" (שם).

#### תהליכי הנפש וביטויים בספרות לפי יונג

המתח הדינמי בין ניגודי הנפש שדוחף את היחיד למסע של עשייה, התהוות, דיאלוג, איזון והוויה, להשלמת הניגודים ולמסע חיפוש השלמות האישית של העצמי, הוא גם המתח הדינמי ביצירה עצמה. למעשה קיימת הקבלה מתמדת בין התהליכים המיתיים ההתפתחותיים האלה שמתוארים בנפש גבורי היצירות הספרותיות, לבין מגמות

אלה בנפש האמן עצמו, ובאמנות עצמה. בן עמי שרפשטיין<sup>xi</sup> מציין שבאמצעות האמנות האמן משתלט על התווה הספונטני והמסתורי המאיים על ריבונותו. הוא בא בברית נישואים עם עצמו כדי לקדם את ההתעלות העצמית שהיא לידת האמנות. הוא מנסה לאחד את עצמו מבלי להצמית את התאוה המפעמת בדחפים השונים בנפשו. האמן הוא איש שהגשמתו העצמית באמצעות האמנות נוסכת בו ובנו פיוס פנימי.

תורתו של יונג והתייחסותו העיקרית לסימבוליקה של תהליכי הנפש מושפעות מהתנועה הסימבוליסטית בתרבות באותה תקופה (בסוף המאה התשע-עשרה וראשית המאה העשרים)<sup>xii</sup>. לכן הפסיכולוגיה של יונג קרובה לתפיסת הסמל של הסימבוליסטים הרוסיים. הסימבוליזם כתנועה רוחנית וספרותית מתייחסת לסמל כמאחד האי-רציונלי והרציונלי וכגואל הנפש. תורתו של יונג מושפעת גם מהתנועה הרומנטית שמושפעת ממיתוסים, ומשוקעת בסימבוליזם, ומחפשת, כמו האלכימיה, גאולה ושלמות. זו הסיבה שתורתו של יונג – שהושפעה מתפיסת העולם הסימבוליסטית ומהיחס לסמל בספרות ובאמנות, מתאימה לניתוח יצירות ספרות ואמנות.

החקר הפסיכולוגי של הספרות שונה מבקורת ספרות. יונג אומר שהרומנים שהם שדה פורה לחקר הפסיכולוגי אינם הרומנים הפסיכולוגיים, שבהם הסופר מסביר, מתוך הבנתו המודעת, את מניעי גבוריו, הסברים שפוגמים בדרך כלל באיכות הספרותית של היצירה, אלא דווקא הרומנים שהסופר לא העניק להם פרשנות פסיכולוגית, כמו למשל 'מובי-דיק'. רומנים אלה בנויים על עקרונות פסיכולוגיים שהסופר אינו מודע להם, אולם הם מגלים עצמם מעצמם ביצירה.

הכוונה לעקרונות פסיכולוגיים כלל אנושיים, ולא לנסיבות פסיכולוגיות שמאפיינות את חייו האישיים של היוצר ואת חיי הנפש הבלתי מודעים שלו. אין ספק שהלא-מודע האישי של היוצר משפיע על כתיבתו ועל החומרים בהם הוא משתמש, אולם ענינו בחומרים אלה נובע דווקא מהאיכות המשותפת לחיי היחיד ולחיי הכלל. חומרי הנפש הלא-מודעת של היחיד היוצר מהדהדים גם בזולת הצופה-קורא של היצירה, וכך היוצר והקורא עומדים שניהם על סף של שותפות גורל אנושית של הלא-מודע הקולקטיבי. המקום בו אנו נפגשים עם הזולת – שהספור או השיר או המיתוס מספרים אודותיו – מאפשר לנו להבין את עצמנו, מתוך הדמיון ואף מתוך ההנגדה לו.

הלא-מודע הוא מקור היצירה הדוברת מבעד היוצר. יונג מבחין בין חומרים הבאים מהלא מודע האישי והלא מודע הקולקטיבי. חומרי הלא-מודע הקולקטיבי עוברים דרך המנסרה של חומרי הלא-מודע האישי, מתבשלים במבחנה האלכימית של תהליכי היצירה, ונפרשים בזנב הטווס של היצירה היוצאת לאור.

כשמדובר בחלומות, יונג מבחין בין חלום רגיל הנובע מחומרים ביוגרפיים אישיים (לא-מודע אישי), לבין חלום שנובע מהלא-מודע הקולקטיבי, שמבוטא בסמלים רבי עוצמה, ויונג מכנה אותו חלום גדול. הבחנה כזו מתקיימת גם בין כתיבה רגילה, שנובעת מחומרי החיים האישיים, לבין כתיבה שנובעת מהלא-מודע הקולקטיבי, שיונג<sup>xiii</sup> מכנה כתיבה חזיונית. לדוגמה, פאוסט של גיתה, הקומדיה האלוהית של דנטה, כתביו של ניטשה, עולמו של ויליאם בלייק, הפילוסופיה המיסטית של יעקב בוהם, והניבולונגים של ווגנר. כתיבה כזו באה ממעמקים שמעבר לזמן, והיא הצצה לתהומות של מה שעדיין לא התהווה, זה חזיון של עולמות אחרים, של ראשית הדברים, שיש בה עוצמה ואיכות של הגרוטסקי, המאיים והקדוש.

יונג אומר שלפי פרויד יצירות אלה יובנו כפתולוגיה אישית, שנובעת מחוויה אישית. ובכלל, פרויד מתייחס ליצירה, כמו לסמלי החלום וכמו לסימפטומים, ככיסוי וסובלימציה של התכנים הלא-מודעים. לעומתו, יונג רואה ביצירה

(וכן ברגש הדתי) דחף אוטנטי כשלעצמו, ששורשו ויעדו הוא הגשמת העצמי, כשסמלי האמנות והספרות מבטאים גם את הלא-מודע של הציבור, שהאמן הוא חלק ממנו.

כדאי להביא כאן את ההבחנה של לאקאן, ממשיכו של פרויד, שטוען שבחקר יצירות ספרות יש להתייחס לא אל הלא-מודע של היוצר, אלא לראות את הלא-מודע כישות מספרת, שיוצרת שיח נארטיבי שמאפשר את סימונו של הלא-מודע הטקסטואלי, שאין לזהותו בפשטנות עם הלא-מודע האישי של מחבר הטקסט. וכך המגע של הקורא עם הטקסט הוא מגע בין המודע והלא-מודע של הקורא עם המודע והלא-מודע שבטקסט שאינם אלה של המחבר<sup>xiv</sup>. להבנתי טענה כזו של לא-מודע של הטקסט אשר אינו זהה ללא מודע של היוצר, משתלבת עם ההנחה של יונג אודות קיומו של לא מודע קולקטיבי, אשר מתוכו היוצר חי וחווה אפשרויות נפש שונות, מודעות ובלתי מודעות. כשהיוצר מתאר דמות הוא מבטא בה לא רק את הלא-מודע שלו אלא גם הבטים של הלא-מודע הכלל אנושי, הקולקטיבי שנבטים אלינו מבעד לטקסט.

יונג אומר שהאספקט היוצר של החיים שמתבטא באופן הברור ביותר בסמלי האמנות, הודף כל מאמץ לפורמולציה רציונלית. אפשר לחוש את גילווייה של האמנות, אבל אמנות לעולם לא ניתנת להיתפש במלואה; לכן חקר האמנות והפסיכולוגיה תמיד יצטרכו לפנות זה אל זה לעזרה. יונג אומר שהביטוי הסמלי, כמו חזיון, או ביטוי אמנותי, אינו תוצר משני ואינו סימפטום של משהו אחר, אלא הוא ביטוי סימבולי טהור, הביטוי של משהו שקיים בזכות עצמו, אבל לא ידוע במלואו. והידוע הוא רק הקצה הנראה של המעמקים החבויים, שמעצם טיבם הם סודיים, וגם אם אי פעם, לזמן מה הם נהיים מודעים, הם שבים ונמשכים במכוון אל הסתרתם המחודשת, מאותה סיבה שמאז ימי עולם נחשבו מיסטריות ואל-טבעיים. מעמקים אלה מחביאים עצמם וגם האדם מגן על עצמו מפניהם. האדם מגן על עצמו במגן המדע ובמגן השכל כנגד פחד הכאוס שעולה בלילות. יונג אומר: "האם אנו משלים עצמנו שאנו הבעלים והשולטים בנשמתנו? ... מה שאנחנו מכנים נפש איננו רק סימן שרירותי בלבד שבתוך גבולות הגולגולת, אלא דלת שנפתחת אל העולם האנושי מהעולם שמעבר, ששוב ושוב מאפשרת לפוטנציות זרות ובלתי נתפסות לפעול על האדם ולהרים אותו, כמו על כנפי הלילה מעל שלב הקיום האנושי הרגיל, אל משהו שמעבר לביטוי הפרסונלי"<sup>xv</sup>. יונג אומר ש"לגבי האמן היצירה משמשת לאיחוד הניגודים שבתוכו. כתוצאה מכך להשגת אינטגרציה באישיותו...בתמונות רבות מספור שואף הוא לתפוס סוכן פנימי זה, אך ורק כדי לגלות בסופו של דבר, כי לעולם הוא בלתי ידוע וזר, והוא התשתית הנסתרת של הנפש"<sup>xvi</sup>.

לא רק האמן אלא גם הנביא, השמאן, אנשים המתנסים בטרנס וסמים ונושאי החזון למיניהם – וכן המשוגעים – פתוחים אל העולם האחר. האדם הקדמון תמיד ידע על קיומו של העולם האחר. האדם של ימינו ירא אותו ומתכחש לו מתוך יראת המטפיזי והדמוני. מהעולם האחר מגיע ידע קדום שחופף את הידע המיתולוגי. הפסיכולוגיה מעניקה לידע הזה את הטרמינולוגיה שלה, ומכנה אותו ידע של הלא-מודע הקולקטיבי. חומרי הלא-מודע עולים ומגיחים (בחלומות, חזיונות, הזיות, ויצירה אמנותית, פילוסופית ומיסטית) כקומפנסציה לתודעה, מתוך מגמה להשלים לתודעה החד-צדדית את הידע החסר לה. כשמדובר באמנות גדולה, הקומפנסציה אינה אישית דווקא, אלא נועדה לדור כולו. בכל פעם שהלא-מודע הקולקטיבי מופיע כחוויה חיה מתוך היצירה הגדולה של האמן, היא נועדה להשלים את תודעת זמנו, כלומר, את התודעה הקולקטיבית כולה. באופן כזה היצירה הגדולה מאפשרת לתודעה האנושית להתפתח ולהשתנות במשך הדורות. איך העולם התרבותי שלנו היה נראה ללא הידע שהאמנים העניקו לנו כשאזנם כרויה למעמקים הנסתרים? איך היה העולם התרבותי שלנו נראה ללא הידע שהביאו לנו משה רבנו,

הומרוס, אפלטון, ישו, קנט, בטהובן, מוצרט, גיתה, ניטשה, וון-גוך, פיקסו, פרויד, יונג, ג'ויס, פוקנר, קפקא, בורחס, עגנון, אלתרמן, יונה וולך - כל אחד מאלה פתח אותנו אל מקומות שהיו חסומים מאיתנו וכך הידע שעולה מהלא-מודע הקולקטיבי דרך היוצרים הגדולים הוא מתנה לאנושות כולה שאפשרויותיה הרוחניות לא ישוערו. לכל תקופה יש את ההטיה שלה וחד צדדיות שלה שדורשת תיקון-פיצוי על ידי חומר חדש מהלא-מודע הקולקטיבי שמופיע על ידי האמן, משורר, חוזר או על ידי מנהיג שמונע על ידי רצון בלתי צפוי של זמנו ומראה את הדרך (למשל, משה, ישו, ניטשה, הרצל).

יונג סבור שאמנות גדולה יונקת את כוחה מחיי האנושות כולה ואנחנו מחמיצים את משמעותה אם אנחנו מנסים למצוא את מקורותיה האישיים. פרויד<sup>xvii</sup> הראה את המקורות האישיים ליצירה (למשל בניתוח יצירה של לאונרדו זה וינצ'י, הוא מתיחס למקור ההומוסקסואלי של אישיותו שמסמלת בציור). יש אפשרות לניתוח כזה. כי יצירות אמנות, כמו הנוירוזות, נעוצות גם במוקדים הנעלמים בנפש, שהם הקומפלקסים (התסביכים), כגורמים אישיים שמשפיעים על בחירת החומרים של היוצר. אבל פרויד ראה ביצירה האמנותית, כמו בפילוסופיה והדת, את אותו מנגנון תחליפי שקיים, לדעתו, בנוירוזה, כשהתוצר הסמלי הוא הסימפטום התחליפי ליצר הבלתי מסופק. למעשה הוא צימצם את היצירה למקורה היצרי. יונג, לעומת זאת, רואה את היצירתיות כתכונה שמאפינת את עצם טיבם של הלא-מודע והעצמי שהם ישויות דינמיות. הדמות המרכזית שמסמלת את תהליכי האינדבידואציה בסמבוליקה של אלכימית הנפש הוא האל הרמס-מרקורי שהוא אל הדיאלוג המתמיד בין המודע והלא-מודע, וככזה הוא גם אל (כלומר ארכיטיפ) ההשראה והיצירה.

לפי אסכולת פרויד האמן עסוק באמנותו בצרכיו הנרציסטיים בלבד. לדעת יונג זה נכון על האמן כאדם, אבל לא על האדם כאמן. ביכולתו כאמן, האמן שואב גם מחומרים אוביקטיביים, אל-אישיים. בכל אדם יוצר יש דואליות או סינתזה של ניגודים. מצד אחד הוא ישות אנושית בעלת חיים פרסונליים, ומצד שני הוא תהליך יצירתי לא אישי. האמנות היא דחף מולד שתופש את האדם, דחף שעושה את האדם מכשיר שלו וצינור לבטא את מה שמעבר לו. האמן אינו בעל רצון חופשי שמחפש אחר מטרותיו, אלא אדם שמאפשר לאמנות להגשים מטרותיה דרכו. כאדם פרטי יש לו מצבי רוח ורצונות פרטיים ומטרות אישיות, אבל כאמן הוא אדם במובן גבוה יותר, הוא אדם קולקטיבי, אדם שנושא ומעצב את החיים הלא-מודעים הנפשיים של האנושות<sup>xviii</sup>. אמנותו של היחיד פוגשת את הצרכים הרוחניים של החברה בה הוא חי, ולכן עבודתו משמעותית לו יותר מגורלו האישי, בין אם הוא מודע לזה ובין אם לא.

לפי יונג, סוד היצירה האמנותית ויעילותה של האמנות הוא בכך שהיא משיבה אותנו אל השותפות התת-קרקעית, אל שכבת החוויה, אשר בה האדם חי עצמו כאדם שחי את קיומו האנושי הכלל אנושי, ולא רק את גורלו האישי. זו הסיבה שכל אמנות גדולה היא אוביקטיבית ולא-אישית במהותה, ולכן היא משפיעה עלינו. לכן אין חשיבות לסיפור חייו האישי של האמן, יהיה אשר יהיה, אשר מוליד יצירה זו. הפרשנות האישית של היצירה מצמצמת את היוצר ויצירתו, ומגבילה אותנו להבנת היוצר בלבד, בעוד שהפרשנות הארכיטיפית, המגלה את תהליכי הנפש הכלל-אנושית, מרחיבה את הבנתנו את האדם באשר הוא. פרשנים אחרים, כמו ג'ימס בירד<sup>xix</sup> (שכותב על 'מובי דיק' של מלוויל), מעדיפים לשלב את ההבטים הפרסונליים עם הארכיטיפיים. ענייננו בספר הזה, בפרשנות הארכיטיפית-יונגיאנית, ובסימבוליקה של היצירה שנובעת מהלא-מודע הקולקטיבי, ולא בפרשנות אישית של חומרי החיים של היוצר.

יונג אומר שיצירת אמנות גדולה היא כמו חלום. לעולם אינה מסבירה את עצמה, ולעולם אינה חד משמעית. אין עלינו לצפות מהאמן שיסביר את יצירתו. חלום לעולם אינו אומר – זו האמת, אלא הוא מציג דימוי באותו אופן שהטבע מאפשר לצמח לגדול ועלינו להסיק את המסקנות, כי המשמעות יכולה להיות כזו או אחרת, ואפילו משמעות הפוכה ממנה. כן הדבר לגבי היצירה. אבל באיזשהו אופן שתי המשמעויות השונות והמנוגדות יכולות להשתלב, כשאנחנו מאפשרים ליצירת האמנות לפעול עלינו, כפי שפעלה על האמן. כדי לתפוש את משמעותה עלינו לאפשר לה לעצב אותנו כפי שפעם עיצבה את האמן.

יונג אומר שהאמן חודר אל רחם החיים, אשר בה כל בני האדם מעורבים זה בזה. זו רחם שמעניקה ריתמוס משותף לכל הקיום האנושי, ומרשה ליחיד לתקשר את רגשותיו ומשאלותיו לאנושות כולה. אז אנחנו רואים שהאמן שאב מהכוחות הגואלים והמרפאים של הנפש הקולקטיבית שנחה בקרקעיתנו, והוא עושה כן, אף כי מבלי דעת, כדי להבקיע אל התודעה הקולקטיבית השרויה בבידודה ובטעויותיה המכאיבות. כמו שנפש היחיד מופעלת על ידי דחף תכליתי של התפתחות התודעה כך התודעה האנושית כולה מכוונת על ידי דחף תכליתי של התפתחות ברצף הדורות.

השליחות של האמן היא לא רק בשרות המימוש של עצמיותו, אלא בשרות התפתחות העצמי המודע של האנושות. האמן אינו יכול שלא להיות בקונפליקטים פנימיים כי שני כוחות נאבקים בו, החלק הרגיל שרוצה סיפוק, בטחון ואושר, והחלק של תשוקה נטולת מעצורים שעשויה להשתלט על הרצונות האישיים. במובן הזה חייו טרגיים וחייו האישיים פחותי ערך לעומת חיי היצירה שלו. יונג אומר שכמעט שאין יוצא מן הכלל בעניין הזה שאדם חייב לשלם מחיר יקר על המתנה האלוהית של האש היוצרת, כמו פרומתאוס שנענש על גניבת האש האלוהית. תהליך האמנות נהיה גורלו של האמן ומשפיע על התפתחותו הנפשית. לא גתה יצר את פאוסט אלא פאוסט את גתה.

היצירה גדלה בנפש האמן כילד בתוך אמו. לתהליך היצירתי איכות של הולדה. היצירה בוקעת מהלא-מודע שהוא המקור האמתי של התודעה. היוצר קרוב אל הלא-מודע, במובן זה שהוא קולט את החומרים המגיעים אליו ממעמקי הנפש הכלל אנושית, שעוברים דרך המסננת של הלא-מודע האישי שלו והחומרים הביוגרפיים שלו. קירבה זו אל הלא-מודע מעשירה וגם מסכנת את היוצר כי הוא במפגש קרוב עם כוחות הלא-מודע שעשויים להציף אותו.

אריך נוימן<sup>xx</sup> אומר שאצל האדם היוצר הארכיטיפים חזקים ויש פתיחות רצפטיבית גדולה אל הלא-מודע שמתוכו מבקיעה היצירה. היוצר הוא נשי במובן זה שהוא רצפטיבי ליצירתיות – לשפע שנובע מהלא-מודע שמסומל על ידי הנשי. בחיי האדם היוצר הגורמים הארכיטיפיים כה שולטים עד שבמקרים קיצוניים אינו מסוגל ליחסים פרסונליים. ואם הוא מסוגל לקשר אנושי, זה במחיר קונפליקט חזק. האדם היוצר נשאר קשור אל הלא-מודע הארכיטיפי כמגלם העקרון של האם הגדולה והעקרון האמהי-נשי שולט בחייו יותר מהרגיל. כאשר מדובר באמן גבר, התוצאה היא שהאמן הוא ביסקסואלי במידה רבה. בגלל שליטת הכוחות האמהים-נשיים-יצירתיים, פעמים רבות אין לאמן מספיק הזדהות של האגו עם העקרון הגברי. לכן הוא נשי וילדותי מהרגיל. תלותו באם הארכיטיפית המזינה כה גדולה, שאינו מסוגל ל'רצח אם' ההכרחי למען שחרור האנימה (שפרושו שחרור היחס הרגשי מהאם והעברתו אל האשה הממשית). זו הסיבה שלאמנים רבים יש יחסי אנימה חזקים עם האהובה הרחוקה, עם הלא-מודע ועם המתים. במצב כזה כשהאמן משליך את האנימה הארכיטיפית על הנשים במציאות, מתקיים פער בלתי ניתן לגישור בין הדימוי הארכיטיפי החיובי או השלילי של האנימה, לבין האשה הממשית, ומכשיל את האפשרות לקשר ממשי (ראו הפרקים על עגנון וא.ב. יהושע).

היוצר הוא המיכל הפתוח הנשי הקשוב לחומרים הלא-מודעים, אבל היצירה עצמה היא שילוב של הקשבה פסיבית ללא-מודע ביחד עם עבודה אקטיבית מודעת. השילוב הזה בתהליך היצירה יוצר את האיזון הריתמי של הכוחות, שמאפשר לצופה-לקורא של היצירה חוויה אסתטית ורוחנית. בו בזמן, האיזון הזה מסייע ליוצר עצמו ליצור את האיזון הפנימי בנפשו הוא. האמנות כולה, גם כשהיא מבטאת את המיוסר, הקונפליקטואלי, השסוע, המעורער – שואפת בדרכיה החידתיות לייצר ישות שלמה אחדותית שמאפשרת לנו לשאת את קרעינו שלנו, ולבטא את השלם ושברו. ושוב אנו רואים איך האמנות, כמו המיתולוגיה, מהדהדת בו בזמן את השאלות והתשובות, את הניגודים והאחדות, את הפצע ואת המרפא, וכך היא משרתת את הכלל-אנושי.

ת.ס. אליוט, מגדולי המשוררים של המאה העשרים, מתייחס להבחנה של יונג בין נקודת ראות סיבתית-מכניסטית (הגישה הפרוידיאנית) לבין נקודת ראות תכליתית-אנרגטית (הגישה היונגיאנית). לדעת אליוט גישתו של יונג מתאימה יותר להבנת השירה: "אפשר להסביר שיר על-ידי חקירת החומר שהוא עשוי ממנו והסיבות שהביאו להוצרתו, וההסבר יכול להיות בבחינת הכנה הכרחית להבנה, אך לשם הבנתו של שיר הכרחי גם, והייתי אומר שברוב המקרים אף יותר הכרחי, שנתאמץ להבין מה מטרתה של השירה...איני חש צורך באור כלשהו שיישפך על שירי לואי [של וורדסוורת] מלבד הקרינה שמפיקים השירים עצמם...אני מוכן אפילו להציע שבכל שירה גדולה יש דבר מה שחייב להישאר בלתי ידוע...כאשר נשלם השיר משהו חדש קרה, ומשהו שאין להסבירו לגמרי על ידי משהו שקרה קודם לכן. דומני שזו כוונתנו בדברנו על 'יצירה'." <sup>xxi</sup>

---

Wright Elizabeth.2001. Psychoanalytic Criticism. Routledge. New York. i

Bodkin Mod.1963. Archetypal Patterns in Poetry. ii  
London. Oxford Univ. Press.

Drew Elizabeth.1949. Eliot T. S.: The Design of his Poetry. N.Y. Charles iii  
Seribnerws Sons.

Frye Norton. Anatomy of Criticism. Princeton. Princeton Univ. Press. iv  
1957.

קמפבל, ג'וזף. 1998. כוחו של מיתוס. תרגום מתי בן יעקב. מודן. v

Meuis Van . J. 1988. Jungian Literary 1920-1980. London. The Scarcrow Press, vi  
inc.

Eherenzweig Anton.1967. The Hidden Order of Art. vii  
London. Weidenfeld Nicolson.

נצר רות. שם . פרק ט'. viii

כהן ישראל. 1981. בחביון הספרות העברית - עיון לאור משנתו של ק.ג.יונג. עקד. ix

ראו שלום גרשם. 1976. דברים בגו. עריכה: אברהם שפירא. עמ' 351-360. x

שרפשטיין, בן עמי. 1970. האמן בתרבויות העולם. עם-עובד. xi

בר-יוסף חמוטל. סימבוליזם בשירה המודרנית. הקבוץ המאוחד. 2000. xii

Jung Carl Gustav. 1971. The Spirit in Man, Art and Literaturre. p . 65-105. N Y; Princeton xiii  
University Press. Bollingen Series

Jung, Carl Gustav, 1980. C.W. Vol 16. ; Princeton University. Bollingen Series.

ראו מירון דן. 1995. הרופא המדומה. עיונים בספרות היהודית הקלסית, הקבוץ המאוחד. עמ' 175- xiv



- 
- Jung, Carl Gustav 1962. Modern Man in Search of a Soul. London. Harvest HJB Book .  
xv
- Jung Carl Gustav . 1970. Four Archetypes .in C.W. 9 . N Y; Princeton University. xvii  
Bollingen Series p. 41.
- פרויד זיגמונד. 1967. כתבי זיגמונד פרויד. כרך שני. תל-אביב: דביר. xvii
- Neumann Erich. 1982. Creative Man. . N Y; Princeton University Press. Bollingen  
xviii  
Series
- Baird Jaims.1956. Ishmael. Baltimore. The John Hopkins Univ. Press.  
xix
- Neumann Erich. 1959. Art and the Creative Unconscious. London; .Bollingen Series. xx  
Princeton. University Press
- אליוט תומאס סטירן . 1975. על השירה. תרגום יורם ברונובסקי. זמורה-ביתן-מודן. עמ' 175-172. xxi