

# סיפוריו של ברוננו שולץ וקרבת מוטיבים לעולמו של יונג

רות נצר

המאמר עוסק בהשוואה בין יצירותיהם ועולמם הרוחני של ברוננו שולץ, הסופר הפולני-יהודי, ושל קרל גוסטב יונג, במחצית הראשונה של המאה העשרים. ההשוואה היא בין 'הספר האדום', ספר חזיונות וציורים וספר זיכרונותיו של יונג, לבין 'חנניות קינמון, בית-המרפא בסימן שעון החול', שני קובצי סיפוריו של שולץ. מאמר זה בוחן את המוטיבים המרכזיים בסיפורי ברוננו שולץ, הסופר היהודי-פולני שנרצח בשואה: את התפוררות המשפחה, התפוררות נפש האב, והתפוררות 'הספר הקדוש' כתהליכים שמקבילים להתפוררות העולם המוסרי של אירופה במחצית הראשונה של המאה העשרים. התפוררות הנרטיב הלוגי בסיפורים תבחן בהקבלה להתפוררות נפש הגיבור. המוטיבים של 'העידן הגאוני'<sup>1</sup> הדימויים של המקק והקונדור, יובנו כביטוי לתהליכים של אישיות דו-קוטבית. יידונו המיתוזציה של המציאות, ההזדהות עם יוסף המקראי, ההשפעות של ניטשה וקפקא, והבעייתיות של היחס אל האשה ואל האנימה. על כל אלה ייתוסף מבט אלגורי-פוליטי של יחסי היהודים והנוצרים באירופה לקראת השואה. במאמר נבחנים הקרבה והשוני בין יונג לשולץ ביחסם לחוויות התשתית של הילדות, לדמות האב, לגנוסטטיקה, לאל הבורא, לרליגיוזיות, לספר, למוטיב הנבחרות והיעוד ולמוטיב המשיח. הדמיון ביניהם הוא בעיקר בהתמודדותם באמצעות כתיבה וציור עם הלא-מודע הקולקטיבי, החזיונות, סכנת השיגעון והמשיכה למיתוס ולתעוועיו. אפשר לסכם שהקרבה ביניהם היא בעולמם הרוחני ובתכנים ארכיטיפיים ייחודיים, והשוני ביניהם הוא באופן ההתמודדות, במודעות ובכוחות האגו. שניהם תרמו להרחבת מרחב הביניים של דמדומי המציאות ההווה והחזיונית כמרחב העשרה חיוני לנפש האדם.

אלי! זר ומסתכל הצידה אתה עומד שם וכאילו מקשיב אי-שם למעמקים,  
ממתין לאיזו מילה, אך משם, ממעמקי הזכוכית, אתה מציית למישהו אחר,  
ממתין לפקודות ממקום אחר (שולץ 1979: 246).

<sup>1</sup> שם סיפור של שולץ, וראו להלן.

## ברונו שולץ

'חננויות קינמון' ו'בית-המרפא בסימן שעון החול', הם שני קובצי סיפוריו של הסופר הפולני-יהודי ברונו שולץ (1892–1942) שיצאו בעברית בקובץ אחד (1934, 1937) [1979].<sup>2</sup> יכולתו הנדירה לתאר חוויות עומק רוחניות בכישרון ספרותי פואטי מרהיב מתוך דמדומים של ספק אי-שפיות ספק שפיות-על, וכל זה בשילוב גורלו הטרגי, היכו בתדהמה רבים מקוראיו.

שולץ החל לכתוב בשנת 1925. קובץ סיפוריו הראשון, 'חננויות קינמון', פורסם ב-1934 וקצר שבחים. הקובץ השני, 'בית-מרפא בסימן שעון החול', פורסם ב-1937, וזכה באות הצטיינות מטעם האקדמיה הפולנית לספרות. הרומן 'המשיח', שנכתב בין השנים 1937–1939, והרומן 'השיבה הביתה', שנכתב בגרמנית ונשלח לתומאס מאן, אבדו. גם גורלן של יצירות אחרות לא נודע.

משמעות מכרעת נודעת לקשר הרומנטי בין ברונו שולץ למשוררת דבורה פוגל בקריירה הספרותית של שולץ (דינס 2008). בעת שהכירו זה את זה, בסתיו 1929, עשה שולץ את צעדיו הראשונים כאמן תחריטים. בחיזורו אחר פוגל הפנה שולץ את עיקר מרצו מן הציור אל הכתיבה. את מכתבי האהבה שכתב לה נהג לחתום באחרית דבר ארוכה, ובה העלה זיכרונות ילדות לצד חזיונות גרוטסקיים ופנטסטיים. פוגל, שהכירה מיד בערכם הספרותי של המכתבים, הפצירה בו לעבדם לסיפורים קצרים ולפרסמם. ואמנם, את מחזור הסיפורים 'חננויות קינמון', שהיו עיבודם האמנותי של מכתבים אלה, אפשר לקרוא גם כטקסט פרטי בעל נמען אחד בלבד – דבורה פוגל. הפרווה הדחוסה, האלימה כמעט בפתיינותה ובניסיונה הנואש להקסים, היא שריד למאמץ הכיבוש הרומנטי שבמכתבים. מבעד לסריג הצפוף של המילים מבצבצות מחוות פרטיות, אינטימיות, אידיאליסטיות, דוגמת אזכורים תכופים של בובות ה'מנקינים' (בובות עץ בדמות אדם שמשמשות חייטים), שפוגל הוקסמה מהן והקדישה להן שירים רבים. הקשר בינו לפוגל נותק בידי אמה.

רבים חושבים ששולץ היה הסופר הפולני החשוב ביותר בין שתי מלחמות העולם. קשה לקבוע את ייחודו, שכן אפשר להגדירו כסוריאליסט, כסימבוליסט, כאקספרסיוניסט או כמודרניסט. סיפוריו הם צירוף מדהים של מציאות ודמיון באקסטוזה יצירתית. הרישומים הרבים בספר הם איוריו שלו עצמו לסיפוריו. האיות הביזרית הסיטית של סיפוריו משתקפת גם בציוריו. הראשים הגדולים ביחס לגופם, בכל דמויותיו, מבטאים כנראה את העדפתו את עולם הדמיון הקודח על פני גוף המציאות. אביו חלה, עסקיו הידרדרו והוא פשט את הרגל. כשמת אביו היה שולץ בן 23 ובכך בא הקץ על עולם ילדותו, שאליו הוא שב בקובצי הסיפורים שלו. בסיפוריו

<sup>2</sup> הקובץ כולל את שני קובצי הסיפורים 'חננויות קינמון', 'בית-המרפא בסימן שעון החול' וסיפור מעוזבנו: 'כוכב שביט'.

מתוארים ניכור ובדידות וההידרדרות הנפשית של האב, שיעקב גולומב ראה בהם ביטוי ל'התמוטטות סמכותו של האב־האלוהי היהודי' (גולומב 1986: 67), בסגנון שיורם ברונובסקי וזהה כסגנון דקדנטי, שאפיין את הספרות האוסטרו־הונגרית באותה תקופה. הדקדנס ציין שקיעה וניוון של תרבות, נטה אחר האלמנט החולני, המנוון, השולי וה'מוקצה'. במקביל וכפיצוי על כך תיאר שיבה לילדות, שבה חתר למצוא את ההבטחה לחוויות מרהיבות ולעידן של אושר, כמו בסיפור 'אביב', כשדמותו נוסכת הביטחון של הקיסר פרנץ יוזף ניבט מאלבומי הבולים כאילו ייתכנו חיים הרמוניים.

מות האב שנים ספורות לאחר מלחמת העולם הראשונה, התרחש בזמן של אירועים היסטוריים משמעותיים באירופה, עת ערים שינו את חזותן ואת ההרכב הדמוגרפי שלהן. השינויים הללו סימנו גם את השבר העמוק שהתחולל בחייו של שולץ, כשעירו דרוהוביץ' שבפולין נגלתה לו כאחרת מזו שהכיר בילדותו, ללא נוכחות האב ועם המעבר לבית חדש, מות אמו והתאבדותו של גיסו. שולץ נשאר בדרוהוביץ' שבה גדל, קיבל משרה של מורה לציור, והוסיף לכתוב בבית החדש שאליו עבר ב־1910. ההידרדרות של האב ומותו הם מוטיב משמעותי בסיפוריו.

ברונזו שולץ נרצח בידי הנאצים ב־1942. מותו בירייה היה תוצאה של מאבק על יוקרה במסגרת חיסול חשבונות פנים גרמני. קצין גרמני ירה בשולץ, 'העובד היהודי' של הקצין לנדאו, כנקמה על רצח 'היהודי שלו'.

הדמות העיקרית בסיפוריו, מלבד המספר, האם ואדלה סוכנת הבית, היא דמות אביו של הגיבור המספר, בעל חנות בדים קטנה שעסקיו הולכים ומתמוטטים (כפי שהיה במציאות) ודעתו נטרפת עליו. האב מייבא ביצים של ציפורים נדירות לקינון בעליית הגג של ביתו, ומאמין שיש להתייחס אל בובות חייטים כאל אנשים חיים. פחדו האובססיבי ממקקים ומשיכתו אליהם גורמים שהוא מתחיל להידמות לאחד מהם. התנועה של האב בין פנטזיה לטירוף נעשית בהדרגה לתנועה של המספר עצמו, כאילו שניהם חגים סביב הציר הבלתי אפשרי המוזר והקסום הזה ללא מוצא.

## ברונזו שולץ וקרל גוסטב יונג

זיכרונות, חלומות והזיות יוצרים את החדירה הפיוטית והמיתית של שולץ ושל יונג (1875–1961) לתוככי חייהם בילדותם. סיפוריו של שולץ מתארים את מבטו של ילד עתיר דמיון על המשפחה המזוהה ועל העולם בכלל, שאין לו כלים להתמודד אתם. על חוויות התשתית של הילדות הוא כתב במכתב:

יש תכנים המיועדים לנו כביכול, מוכנים, תכנים הממתינים על סף חיינו [...] מראות כאלה מהווים תכנית, נכסי צאן ברזל קבועים של הנפש הניתנים

לנו מוקדם מאד, בצורת תחושות וחוויות מודעות למחצה. נדמה לנו שכל שאר ימי חיינו עוברים עלינו כדי לפרש את ההבחנות הללו... להבקיץ את כל משמעותן, משמעות שאנו נאבקים עליה... אותם מראות קדומים קובעים לאמנים את גבולות יצירתם [...] אחר כך כבר אינם מגלים שום דבר חדש, ורק ממשיכים ללמוד כדי להיטיב להבין את הסוד שהופקד בידיהם בהתחלה, ויצירתם אינה אלא פרשנות בלתי פוסקת, באור של הפסוק האחד והיחיד שניתן להם. בסופו של דבר האמנות אינה מצליחה לפענח את הסוד הזה עד הסוף. הוא נשאר בלתי פתור [...] אינני יודע כיצד אנחנו מגיעים בימי ילדותנו לחזיונות מסוימים ההופכים לבעלי משמעות גורלית בעבורנו. הם משמשים כחווים בתוך תמיסה שסביבם מתגבשת עבורנו משמעותו של העולם (שולץ 2010: 76).

המכתב הזה מתאים גם לתיאור חווייתו הסודית של יונג של המפגש שלו עם העולם בילדותו (יונג 1993: 20–35), של החוויות והמראות שאליהם נוספו החזיונות בהמשך חייו. חוויות ייחודיות אלה שהתגבשו באישיותו המופנמת והיצירתית של יונג היו שונות מאלה שבמפגש עם העולם החברתי. החזיונות המסוימים והחוויות האלה היו לו למראות תשתית שהפכו, כדברי שולץ, ל'בעלי משמעות גורלית בעבורנו', ויונג אכן עמל כל חייו לפענח את משמעותן הסודית שהופקדה בידי. מקורה של התגלות החוויה החזיונית של שניהם היה אפוא באישיות מופנמת שמאו הילדות הייתה בעלת חיבור מופלא ליקום.

ככל שקוראים בסיפוריו של שולץ חשים ביותר מוטיבים משותפים לשני גאונים אלה, יונג ושולץ, שחיו במחצית הראשונה של המאה העשרים. שניהם היו רדופים על ידי עולם פנימי עוצמתי ומרהיב, הכירו במקור הטרונסצנדנטי שלו, באי־היכולת שלא למצות אותו, כשלעתים הם על גבול החזיון והשיגעון. לשניהם היה עולם המעמקים מקור חיים. כך למשל, בסיפור 'אביב' תיאר שולץ את החוויה של עצימת עיניים וכניסה למעמקי החוויה:

כלום הגענו למהות הדברים, כלום דרך זו אינה מובילה אל מעבר לזה? [...] כאשר שורשי העצים מבקשים לדבר, כאשר תחת כסות הדשא מצטבר עבר רב מאד, עלילות קדומות, מעשיות מימים ימימה [...] אנו עומדים לפתע ליד קו המטרה, מעברם השני של הדברים, אנו במעמקים בתחתיות, ואנו רואים... הפנים כולו פועם אורה [...] כך קורה גם כשאנו ישנים, מנותקים מן העולם, תועים במרחבי האינטרוברסיה, בנדודי שיבה אל עצמנו (שולץ [1934, 1937] 1979: 124).

יורם ברונובסקי, באחרית דבר לספר סיפורי שולץ שיצא בעברית, כתב שמיתוס הוא מילת מפתח לעולמו של שולץ, כמו לעולמם של תומס מאן ועגנון. הוא ציין את

'המיתויזציה של המציאות' אצל שולץ (שמה של מסה ארספואטית ששולץ כתב בשנת 1936), כשהכול אצלו נעשה אבטיפוסי (בעל איפיונים כלל אנושיים, ולכן ארכיטיפי). שולץ, שאחת המילים החביבות עליו הייתה 'ארכיטיפ', כתב באותה מסה: 'המלים אינן אלא קטעים של ספורים קדמונים ונצחיים ושאלנו בונים את בתינו, בדומה לברברים, משברי הפסלים וצלמי האלילים. מושגינו והגדרותינו המפוכחים ביותר הם היפעלויות רחוקות של מיתוסים וספורים קדומים' (ברונבסקי 1979: 272). במכתב למשורר הפולני יוליאן טובים ב-1934, כתב שולץ: 'למדתי ממך שכל הלוך רוח, אם מעמיקים לעקוב אחריו, מוביל אותנו דרך מצרים ותעלות מלים – אל מיתולוגיה כלשהי. אך לא מיתולוגיה קפואה בזמן של עמים ואגדות – אלא מיתולוגיה שמתחת לפני השטח, תוססת בדמנו מסתבכת בעמקי האבולוציה ומסתעפת אל הלילה המטפיזי' (שולץ 2012). 'עקב גולומב כינה את יצירתו של שולץ 'אוטוביוגרפיה מיתולוגית' (גולומב 1986: 64).

ון מאויס (Van Meuis 1988), שסקר את הפרשנות היונגיאנית לספרות בין השנים 1920–1980, ציין שספרות הנוטה אל הסמלי והמיתי מתאימה לפרשנות יונגיאנית. אליזבת רייט (Wright 1984: 26) קיבלה את קיומם של הארכיטיפים והסמלים המשותפים בביקורת הספרות בספרה המקיף על ביקורת פסיכואנליטית בספרות, ברוח גישות פוסט-יונגיאניות. היא טענה שספרות הֶרְאָלִיזְם המאגי מתאימה במיוחד לניתוח יונגיאני, מפני שיש בה התמוססות של גבולות, עירוב עולמות מודעים ולא-מודעים וסינכרוניות, וגם מפני שהחוקיות הקיימת בלא-מודע – המסת חוקי זמן-מקום-סיבה, אני-אתה, אדם-טבע – פועלת בבסיס הסיפורת הזו.

הספרות של המאה העשרים שהושפעה מהפסיכואנליזה ומהסוקראליזם כאחד, שהשתמשה בחומרי חלום ובערבוב מציאות ודמיון, ושאפשרה פריצה אל מעבר לתודעה הרגילה ולֶרְאָאִיָה, מתאימה גם היא לפרשנות יונגיאנית. התאוריה היונגיאנית מתאימה במיוחד לחקר יצירות שעניינן רוחני, דתי ומיסטי, משום הכרתו של יונג בכוח הרליגינזי של הנפש ובצלם האלוהים של העצמי. כתיבתו של שולץ מתאימה לכל הקטגוריות האלה.

הלא-מודע הקולקטיבי כולל סמלים ומיתוסים מתרבויות שונות, אף שהן שונות בלא-מודע התרבותי שלהן. לכן אנו יכולים להשוות בין יצירה של נוצרי (יונג) ליצירה של יהודי (שולץ) כמו גם ליצירה של בן כל תרבות אחרת, במיוחד לאור העובדה שיונג ושולץ חיו באותה יבשת באותה תקופה היסטורית. לפיכך אני סבורה שתפיסת הנפש הארכיטיפית של יונג מתאימה לבחינת יצירתו של שולץ.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> יש להבחין בין היכרותו של שולץ את המושגים היונגיאניים לבין גישתו לטיפול הנפשי. התנגדות ברורה ומפורשת לפסיכואנליזה מבית מדרשו של פרויד, לא של יונג, תיאר שולץ בסיפור האירוני 'מן העיבון'. הוא תיאר בו כיצד אביו מפרק בהדרגה את אישיותו הסבוכה של הדוד אדוארד 'בסיועה של פסיכואנליזה מייגעת המתמשכת [...] שולחן חדר העבודה החל להתמלא בתסביכים הנפרשים של אישיותו' עד ש'צימצם את דודי עד למינימום ההכרחי', במטרה ל'חשיפת ישותו העמוקה ביותר', עד שהדוד נעשה

**'הספר'**

אדם באמת אינו צריך אלא לספר אחד בחייו / כאשר כל חייו נקבצים לעיניו בספר הפתוח לעיניו / כאשר הוא קורא בו דף ורואה לעיניו / איך יום אחר יום רדף כמו דף אחר דף / בספר הפתוח לעיניו (אמיר גלבווע 1987: 366).

הסיפור 'הספר' מתאר ספר שנחשב הספר, בה"א הידיעה, שהמפגש אתו הוא חוויה אקסטטיבית, תחושה של התגלות אמת אלוהית גנוזה, וחוויה קיומית מיתית ושל 'אימת הטורנצנדנט הבלתי נתפש' (שולץ [1937, 1934] 1979: 96). 'הספר' מספר על גילוי הספר האוטנטי, 'מסמך אמיתי' (שם: 92), שכל מה שמצוי בידיו הוא העתק או שריד ממנו. בעוד כל הספרים פוחתים, הספר שהוא 'מקור קדוש' מתעצם, ו'כל חפצנו הוא לעורר תשומת לב לדבר אחד: המקור חי וצומח'. המקור הזה מתפתח תוך כדי קריאה. מדובר בספר ישן אבוד: 'מראה הספר המשיך לבעור בלבי בלהבה בהירה, כרך עצום מרשרש, תנ"ך נסער, אשר בין דפיו מהלכת רוח המעלעלת בו כבשושנה ענקית מתפוררת' (שם: 87). הספר הזה זכור לו כאגדה מימי ילדותו. כשאביו נתן לו את התנ"ך הוא כעס וראה בו עותק מזויף של הספר האמתי. למרות זאת, התיאור הזה של הספר וזה בעיני ליחס הקדוש אל התורה, שנאמר עליה שאלוהים ברא את העולם כשהתבונן בה. כלומר היא הייתה הדגם הארכיטיפי לקיום. אחרי חורבן בית המקדש עברה ההתגלות של האלוהות והקדושה מהמרחב הפיזי אל המרחב הלשוני, שהתמרכז בספר הקדוש, המקרא, שמעתה היה לאובייקט מקודש שהכיל בו ואפשר את ההתגלות. הספר המקודש הפך מכל, היכל ומשכן.

משה אידל עסק במוטיב היהודי על 'הספר המכיל ומקיים הכל'. לדבריו, הספר הקנוני מלווה הילה ומיתוסים. ספר כזה הוא המקרא, הכולל בתוכו את התגלות העליונה של האל (אידל 2012: 110) תוך התלכדות גדלה והולכת של הישות האלוהית והספר המקודש (שם: 170). ספר קנוני פרושו גם סדר מסוים הנובע מן העולם האלוהי: 'אפשר לראות בספר [קנוני] לא רק מקור להתגלות והשראה להתנהגות אנושית, אלא לעתים גם ישות אונטולוגית כוללת, חובקת־כול, ובכמה מקרים – אפילו לראות בו כוח המקיים את המציאות' (שם: 168). 'אני מציע לכנות תחום ספרותי זה קוסמוס ביניים, מזוֹ-קוסמוס, עולם אונטולוגי שהוא האבטיפוס לתהליכים הקוסמוגניים של הבריאה ולהתנהגות האנושית כאחד' (שם: 57). מדובר אפוא בארכיטיפ של ספר מקודש שהוא

איש ממושע. 'אחרי שהשתחרר מתסביכיו בתוכם היה בעבר מאבד את דרכו, מצא סוף סוף בטוהרו עיקרון אחיד וישיר אשר מכאן ואילך היה כפוף לו ללא סייג, במחיר רבגוניותו המנוהלת אך בקושי' (שולץ [1934, 1937] 1979: 260). עם זאת שולץ עצמו השתמש בתובנות הפסיכואנליטיות במאמרי ביקורת שכתב על יצירות פרוזה.

הטקסט המכונן של התרבות, כמו התנ"ך, הקוראן והברית החדשה. גם ספר הזוהר<sup>4</sup> יכול להיכלל בקטגוריה זו.<sup>5</sup>

דבריו של שולץ על הספר, 'המקור הקדוש', שהוא מקור חי וצומח, מתאימים למה שאפשר לומר על הלא-מודע הקולקטיבי, שהוא המקור הכלל אנושי החי והצומח של הנפש. כך גם דבריו של שולץ על אלבום הבולים: 'כלום ענינו של האלבום גם בפסיכולוגיה?... האלבום הוא ספר אוניברסלי, הוא אוצר בחובו את סך-הכל הידע על האנושי' (שולץ [1934, 1937] 1979: 130). כך משתמע גם מדבריו על הספר: 'הקורא האמיתי... ממילא יבין כאשר אציץ עמוק אל תוך עיניו וממש על הקרקעית אבריק באותו הבוהק... וכי כולנו איננו אוזנים ידיים בהסתר מתחת לשלחן המפריד ביננו?' (שם: 85).

אבל הספר הוא יותר מהמשותף הכלל אנושי: 'ידעתי שהספר הוא עקרון, יעוד' (שם: 87), 'היו לי סיבות רבות להניח שהספר הזה היה מיועד בשבילי. סימנים רבים הצביעו על כך שהספר פונה אלי כדי למסור לי תפקיד מיוחד, שליחות ומשימה אישית. הבחנתי בכך לפי שאף אחד לא חש עצמו כבעליו' (שם: 117). כאן, וגם בדבריו על הספר כמקור קדוש צומח ואמתי, הוא בעיקר מתייחס לספר כמסמל ה'עצמי' הטרנסצנדנטי כמרכז הנומינוזי (הנשגב) של הנפש, שמנחה את היחיד לייחודו ולייעודו האישי. שולץ היה שותף אפוא, בדרכו הפואטית, לחוויה של יונג בדבר קיומם של הלא-מודע קולקטיבי ושל מרכז הנפש, העצמי, והחיה את עוצמתם כחוויה נומינוזית פואטית שהספר סימל אותם. אם שולץ לא קרא כלל את ספריו של יונג, לפנינו הוכחה לקיומו של הלא-מודע הקולקטיבי שמכיל את כלל ההתנסות האנושית ושסמליו בוקעים בהקבלה במקומות שונים אצל אנשים שונים.

הספר הטרנסצנדנטי המיוחד הזה, שהוא כעין תחליף לתנ"ך, מעלה בדעתי את חרדת הקודש שבה יונג וממשיכו התייחסו אל 'הספר האדום' של יונג. 'הספר האדום' שיונג כתב וצייר בשנים 1913–1927 היה ספר כביר ממדים בגודלו ומשקלו, שהכיל את חזיונותיו ואת ציוריו של יונג, ודיאלוגים שקיים עם דמויות הזויות. הספר היה חסוי כל השנים בשל תכניו האקסצנטריים-מיתולוגיים, וזכה עם תרגומו והוצאתו לאור ב-2009, להתעניינות עצומה ונלהבת. אזכיר גם חלום מיוחד על ספר שיונג חלם בהיותו בביקור בתוניס ב-1920: בתוך חדר לבן קמור ויפה במרכז מצודה הוא ראה ספר פתוח ובו קליגרפיה שחורה נפלאה על גווילים לבנים כחלב. זה נראה כמו

<sup>4</sup> על מוטיב זה כתב המשורר מרדכי גלדמן: 'בוא הספר ויצילני / התנ"ך, הזוהר, הקוראן, הבשורות / הראו דה צ'ינג, היוגה סוטר / סוטרות אחרות / כולם אצבע המצביעה / על ספר אחר / על ספר בה' הידוע / שאיננו אלא פניך / המורים אמונה אמיתית / באהבה ובחיים' (גלדמן 2013: 71).

<sup>5</sup> מתאימים כאן גם דבריו של בורחס על הספר הקלסי: 'הספר שעם מסוים או קבוצה של עמים או הזמן עצמו, הזמן הרב, החליטו לקרוא אותו כאילו בדפיו מקופל הכל-מכל לאורך כל הזמנים, ספר שהוא עמוק כמו הקוסמוס עצמו ואוצר בתוכו פירושים בלא סוף'. ספרים כאלה 'נושאים בתוכם את הבטחת האלמוות הגדולה [...] הוא הספר שזורות רבים של בני אדם, שמניעים שונים, קוראים בו מתוך להט צפוי ומתוך נאמנות מסורתית' (בורחס 1982: 26).

טקסט אוגריתי ויונג לא הביין את תוכנו אבל הייתה לו תחושה ש'היה זה "הספר שלי" שאני כתבתיו' (יונג 1993: 228).

### 'העידן הגאוני' והשיגעון

העידן הגאוני של שולץ שמתואר בסיפור 'העידן הגאוני' וממשיך בסיפור 'אביב', היה 'תקופה מופלאה והרת אסון, הנושאת בביוגרפיה שלנו את השם העידן הגאוני' (שולץ [1937, 1934] 1979: 95). הוא תיאר את החוויה האקסטטיבית-מאנית שלו כאפיפניה על גבול השיגעון והחזיון המיסטי כאחד, שבה העולם נפתח כהתגלות, כשמתעוררת בו תחושה גרנדיוזית כמי שחש עצמו מסוגל לחוויה גאונית, כלומר להיות שרוי בעידן גאוני. שולץ תיאר יום שבו היום הרביעי משיל את קשקשי הפח שלו וחושף 'שכבה אחר שכבה עד לשורשו שכולו זוהר טהור [...] ובכל רגע פרץ מעוף אדיר של מלאכים, סערת כנפיים שהשמים בלעו אותם בלי לדעת שובע, פתוחים כל הזמן להתפרצויות חדשות' (שם: 98). תחושת הזמן משתנה, הוא מכוּשף מעוצמות של חוויות גואות ומציפות אותו. 'משעה לשעה היו החזיונות מתרבים, מצטופפים, יוצרים פקקים עד שיום אחד נתמלאו כל הדרכים [...] לריצות של המונים לכל הכיוונים' (שם: 100). גאות זו תוקפת אותו באופן מסוכן. הוא כתב, 'הייתי טרף להשראותי' (שם: 101).

למעשה אין הבדל בין 'העידן הגאוני' שהוא חווה לבין חווייתו את עצמו כגאון. במכתב ליוליאן טובים הוא כתב על כך: 'השירים [של יוליאן טובים] הפילו אותי ושיכרו אותי, רמוזו לי על כוחות עליונים של ניצחון המצויים באדם, שעתידי לשמוח ולהשתחרר יום אחד. האמנתי אז באגדה על "תקופת הגאונות" שכביכול היתה פעם בחיי, שלא קרתה מעולם, ורק ריחפה אי שם; חלמתי על תקופה, שכל דבר בה נשם בזוהר צבעים אלוהיים, וכל אחד בה בלע את השמים באנחה אחת, בגמיעה כחולה טהורה. לא היה ולא נברא, רק בשיריך התגשמה התקופה ההיא בשפע, כעין-טווס מדממת בתכלת, בריסים צעקניים' (שולץ 2012).

אבל אפשר להבין את 'העידן הגאוני' בדרך נוספת: המילה Genius (גאון) מזכירה את המילה Genesis, דהיינו בראשית, מקור. הגאון הוא זה שחי בקרבת המקור של נפשו, של נפש הקיום, ויונק ממנו. לכן הוא מבטא את האמת העמוקה והאמתית ביותר. בהשראתו של 'העידן הגאוני', אמר שולץ, 'מצאתי את הדבר האוטנטי' (שולץ [1937, 1934] 1979: 105). מילה זו (Genesis) קרובה גם למושג 'גנוסיס' (Gnosis), שהוא הידע הרוחני המואר שתורת הגנוסטיקה רואה כידע הרוחני הגבוה על מקור הנשמה האלוהי העליון שלא כל אדם מסוגל להגיע אליה. הגנוסטיקה היא זרם דתי משלוש המאות הראשונות לספירה, שהבדיל בין האל האמתי המואר העליון לבין



האל הרע, הדמיורג, שברא את עולם החומר.<sup>6</sup> עיסוקו של שולץ בדמיורג, אויב הידע הרוחני המואר של הגנוסיס, חובר כאן למשמעות גנוסטית אפשרית של העידן הגאוני: 'מן הטעם שקיום ברמה גבוהה יותר שואף למצוא בו את ביטוי, ומבהיק בו בכל עצמתו' (שם: 95). הגנוסטיקה התייחסה לכורח של הנשמה לשוב מכילאה עלי אדמות אל המקור האלוהי העליון. ואמנם כך חווה שולץ את עולמו: 'מה אפשר לעשות בעולם שכזה? [...] כאשר הכל אטום ונעול, כאשר חומה בצורה סוגרת על המשמעות ואתה רק נוקש על לבניה כמו על קיר של בית-כלא?'. כדי להיגאל מכלא זה העולם עובר דרכו 'על-מנת להתחדש, להשיל את עורו, לצאת מקשקשתו כמו לטאה מופלאה' (שם: 104). העידן הגאוני מאפשר התחדשות מתוך חוויה מאנית מוארת שגואלת מהכלא הנפשי.

בסיפורים 'הספר' ו'העידן הגאוני' ניכר דמיון בין חווייתו הקיומית ההוויה של שולץ לבין תקופת החוויה החזיונית של יונג ובעצם חוויית הכתיבה והציור של עולמותיהם הפנימיים וההזויים. שולץ תיאר את עולמו הפנימי הפנטזיוני ואילו יונג השתית על עולמו הפנימי שאותו תיאר תאוריה על הנפש ואת תהליכי הטיפול הנגזרים ממנה. אצל שניהם קו התפר בין הדתי-מיסטי לבין היצירתי, המאגי והסוראליסטי אינו חד-משמעי. קו התפר הזה הוא גם קו התפר שבין השפוי למשוגע, ולרוחני-מיסטי. הוא מעשיר את הנשמה אולם יש בו סכנת שיגעון. כך ב'ספר האדום' של יונג וכך בסיפוריו של שולץ. יונג ושולץ, ששניהם היו אנשים מופנמים, נשבו בחוויות הדמדומים שבין המודע ללא-מודע, ובהיבט הפואטי של העולם המיתי והטרנסצנדנטי. המספר של שולץ חי את המיתי-ארכיטיפי ואיבד בהדרגה את המגע עם האנושי והמציאות. גם יונג התמודד עם בעיה זו, ולדעתי נטה לעתים לגלוש אל העדפת המיתי על חשבון האנושי. ההיבט המיתי השתלט על יונג בכתיבת 'הספר האדום', בעוד שאר 18 הכרכים של כתביו הם ספרי עיון שבהם המיתי מבואר באופן רציונלי כתאוריה מקיפה. הבדל נוסף ביניהם הוא שיונג מימש את חייו הזוגיים, האנושיים והמקצועיים, בעוד שולץ היה עריי וחרגי, וחווה קשיים בהסתגלות לעבודה, לזוגיות ולחברה. עבור שניהם המיתוס היה מקור החיים והם נשאבו אליו. אף קוראיהם הגיבו אליהם בהיקסמות מעולמם המיתי.<sup>7</sup> ההיקסמות מתרחשת במרחב המעברי בין היצירה והקורא. עמנואל ברמן (Berman 1993) סבר שאפשר לדבר (בהשראת ויניקוט) על המפגש בין

<sup>6</sup> הוגים גדולים הושפעו מהגנוסטיקה: וולטר, גתה, בלייק, יטס, הסה, יונג ועוד.

<sup>7</sup> רוחמה אלבג (2009) סיכמה את השפעותיו של שולץ על סופרים, כולל סופרים ישראליים, ובעיקר אמיר גוטפרינד (2002) בספרו 'אחוות החוף'. צלקה דן (1980) כתב עליו מאמר 'הקוסם מדרוהוביץ: על ברוננו שולץ ועל "חנניות קינמון"', "בית-מרפא בסימן שעון החול". דוגמה אחרת לכך היא ספרו של דוד גרוסמן, 'עייני ערך אהבה' (1986), שבו הוא מקדיש את הפרק השני לתיאור היקסמותו העצומה מיצירתו של שולץ, תוך סירוב לקבל את מותו. הוא מתאר את המשך חייו כאילו לא נורה ב-1942, אלא ברח וקפץ אל הים והצטרף אל להקת דגי הסלמון. גרוסמן תיאר את חשיבותו של הספר של שולץ עבורו כ'הספר' המיתי ששולץ עצמו מתאר, ספר מכונן ומעצב בכתיבתו. ההתמכרות לפנטזיה כדרך להתמודד עם האיום הקיומי והשוואה מאפיינת גם את מומיק, גיבורו של גרוסמן בספר זה.

היצירה לקורא כמעצב מרחב מעברי שבו היצירה מקבלת משמעות ייחודית הנובעת הן מתכניה ומסגנונה והן מעולמו הפנימי של הקורא או הצופה. בחוויית האישית, הקריאה בספר החזיונות של יונג ובסיפורי שולץ מעוררת אימה והיקסמות, חרדה ואקסטוזה כאחת. הצורך שחשתי לכתוב את המאמר הזה נעוץ כנראה באותו צורך שהפעיל את יונג ושולץ – הצורך להבנות את העולם הכאוטי־מיתי ואת האינטנסיונות הרגשית של תחושות ההעברה שלי בתבניות של תודעה.

נראה שיונג ושולץ הושפעו מדברי פרידריך ניטשה (1844–1900) על כך שמתחת לאמנות האפולונית מסתתרת תהום דיוניסית והם התמודדו עם תהום דיוניסית זו, שהפיקה שפעת חזיונות. שניהם אף הוקסמו מניטשה – מהמיתוּציה, מהשפה הגבוהה הפואטית החזונית שלו, מהחוויה הלימינלית של סף הגאונות והשיגעון כאחת, ומהחוויה הגרנדיוזית של הדמות הכמו־נבואית מביאת הבשורה (זרתוסטרא), ומהתיאור של אדם עליון שמביא את החוויה הגבוהה שדומה לחוויית 'העידן הגאוני' של שולץ, כל זאת בעידן שבו 'אלוהים מת', כדברי ניטשה.<sup>8</sup>

יונג טען שהנירוזה של האדם המודרני נובעת מכך שאיבד את החוויה הדתית. שולץ כתב על כך: 'אולי במרוצת ההצטמצמות, בעודנו נתונים לאימת הטרנסצנדנטי הבלתי נתפש, הגבלנו אותו יתר על המידה, עירערנוהו והעמדנו אותו בצל הספק, כי למרות כל ההסתיוגיות היה היה' (שולץ [1934, 1937] 1979: 96). הטרנסצנדנטי הוא גם החוויה הרליגיוזית שעורערה ובכל זאת שואפת למצוא את ביטויה: 'האמנם התחולל העידן הגאוני או לא? קשה להשיב. כן ולא. כי יש דברים שאינם יכולים לקרות לגמרי, עד הסוף. הם עצומים מכדי למצוא מקום בהתרחשות ומופלאים מדי. הם רק מנסים לקרות, מנסים את קרקע הממשות, האם תישא אותם'. ואחר כך: 'מוציאים עצמם מכלל השייכות, ואחר כך בביוגרפיה שלנו נותרים אותם כתמים לבנים... אותן עקבות כסף אבודות של רגלי מלאכים יחפות, הפזורות בצעדי ענק על פני ימינו ולילותינו, שעה שאותה התהילה, העולה על גדותיה והמשלימה את עצמה ללא הרף ומתנשאת מעלינו, צועדת בתהלוכת נצחון מהשתאות להשתאות' (שם: 95). הוא התכוון למאורע שיכול להיות דל ואפסי ועם זאת 'יכולה להיפתח בקרבו פרסקטיבה קורנת ואינסופית' (שם). הוא חש שאלה 'השאלות המסנוורות שבהן מציף אותי האל'. מסנוור מן הזוהר הוא צייר בחופזה, ואז 'העפרונות הצבעוניים שלי התעופפו בהשראה דרך טורי הטקסטים שאין לפענחם, התרוצצו בקישקושים גאוניים, בזיג־זג מטורף, מצטמצמים לפתע לאנגרמות של חזיונות, לחידות של התגלויות מאירות...]. הו ציורים אוריים

<sup>8</sup> יעקב גולומב (1986) ציין את ההשפעה של ניטשה על שולץ. יש לשער ששניהם, יונג ושולץ, הושפעו גם מהפילוסופיה של התקופה הרומנטית: האדרתו של שולץ את החוויה הגאונית הושפעה בודאי מרוח התקופה הרומנטית שבתקופה שבין המאה התשע־עשרה למאה העשרים, שהעלתה על נס את כישרונותיו של האמן הגאון. גם יונג הושפע מהרומנטיקה בשאיפתו ליצירת שלמויות ובנהייתו אל המיתי הקדום. כמו כן מתקבל על הדעת ששניהם הושפעו מהסימבוליים כתנועה רוחנית וספרותית שמתייחסת לסמל כמאחד האי־רציונלי והרציונלי וכגואל הנפש (בר־יוסף 2000).



נחש מתפרץ. צבע מים  
Snake erupting. Page 119A,  
Reprinted from *The Red Book* by  
C.G. Jung 2009

אלו, הצומחים כמו מתחת יד זרה, הם צבעים שקופים וצלולים אלו! לעתים כה קרובות אני שב ומוצא אותם בחלומות אפילו היום מקץ שנים רבות כל כך' (שם: 99). 'זו השתקפות רחוקה של ידי האל? (שם: 104).

הכתיבה של שולץ מאופיינת בהתפוצצויות מתפשטות של דימויים בהתערבלות ערבסקית פרקטלית השואפת לאינסוף ולהיעדר גבולות. יונג התמודד עם אותו דחף עצמו, כשצייר את התנועה המתערבלת בנפש בצורת הערבסקות הספירליות שמצויות בצורה וברקע כאחת, אלא שבהבדל משולץ, ערבסקות אלה בציוריו של יונג אחוזות היטב בדגמים צורניים מאורגנים ומלוכדים.

סגנון הארט נובו, ה'יוגנדשטיל'<sup>9</sup> של אותה תקופה, מתאים לתיאור הכתיבה של שולץ והציור של יונג, כאשר המבוכים הערבסקיים הממולכדים והמתפוררים אצל שולץ נעשו מערכות מאורגנות, לכידות ובעלות פשר אצל יונג.

התחושה בעת קריאת סיפורי שולץ היא

של מבוכ מבלבל ואי-רציונלי, תוך פירוק הלוגוס הנרטיבי של הספר שמבטא את התפוררות העולם המשתקף בנפש המספר. אלה חומרים פסיכויים בוחקים ומאיימים, שהגאונות של שולץ הסוותה אותן בהילה ברוקית מפתה. הספר כולו נע בין קטעים של הצפה פואטית סוראליסטית לבין קטעים דמויי פסיכודה ממשיים. כשהוא צייר את ההתגלויות של העידן הגאוני הוא תיאר: 'היה זה ציד רצחני, מלחמה לחיים ולמוות. מי יכול להבחין בין התוקף והמותקף באותה פקעת רוחשת זעם שגיוני' (שם: 100). בסיפור 'פאן' הוא תיאר את תהליכי הטירוף בגן ש'הזניח עצמו ואיבד כל מידה ואחו בו שגעון', כמטפורה לטירוף האנושי. בגן שבו הצמחים תופחים משולל רסן, והזמן מטורף ופרוע ופורץ גדרות, מתגלה לפתע דמות נווד או שיכור שעויות נוראה התופחת בפניו, 'לקחה לתוכה את השגעון את ההשראה הדיא'. זהו 'פאן שנסוג בבהלה לתוך יערות העד' (שם: 45). המיתוס שהפך למקום

<sup>9</sup> ברונובסקי, באחרית דבר לספרו של שולץ, הצביע על קשר בין 'הבארוקיות התמוהה' של שולץ לסגנון הפיתוח של ה'יוגנדשטיל' באמנות באותו זמן (ברונובסקי 1979: 274).

משכנו של הגיבור המספר של שולץ היה למקום היחיד שיכול היה לחיות בו והוא נסוג אל הטרום אנושי: הטבע, הגן והיער, ואיבד יותר ויותר את הקשר אל האנושי. נראה שהמיתוזציה הבארוקית שבה שולץ ליהטט בשפה כלוליינן קרקסים המהלך על בלימה, הייתה העולם שברא כדי להיאחז בו מפני עולמו החיצוני והפנימי של גיבורו, ואולי אף שלו עצמו, המאיימים לקרוס. השפה המיתית הבארוקית הייתה זיקוקין דינור שנועדו לסנוור ולהסוות ריקנות, 'אוש, בדידות ערירית, אימה ותהום שרבצו לפתח. לכך כנראה התכוון דויד גרוסמן כשכינה את ברונו בספרו 'עין ערך אהבה', לאחר מהלך ממושך של הערצה כלפיו, 'האויב הקטלני הערמומי של השפה [...] ברונו הניהליסט [...] מן הזיווג המיוחס והריחני של ייאושך וכשרונך עם השפה האנושית נולדה אחת התרמיות המרהיבות ביותר של התרבות והספרות' (גרוסמן 1986: 152–153).

## האב – בין קונדור ומק

משה ואלוהים יודעים שיש להגביל את העלייה להר כי לא כל אחד יכול לעמוד בהתגלות האלוהית וישיש להתגלות גם פן נורא. נראה שלגיבור המספר של שולץ לא היו ההגנות האלה, וההתגלויות שלו, שהובאו גם באמצעות האב, היו לפעמים התגלות של משהו נורא שמפרק את הנפש. ההתפרשות של הדמיון הבארוקי־מאני האינסופי מפצלת את הסיפורים של שולץ להתפרטויות חסרות מבנה, לאסוציאציות כאוטיות שנחוות כתהליכי פירוק, כפרגמנטציה של הנפש. השיגעון של האב שהוא מדבר עליו שוב ושוב, מקבל ביטוי לא רק בתכנים שהאב עוסק בהם (הזדהות עם נביא, עם נשר הקונדור ועם המק) אלא בצורניות המתפוררת של הטקסט, בעירוב המציאות והדמיון, בחזרות ערבסקיות נטולות פשר.

בסיפוריו של שולץ מתואר האב בהיבט המואדר שלו, כמו המספר, כבעל איכויות של העידן הגאוני, כמי שניחן באותן תכונות של הספר: 'במגע עם אדם מופלא זה היו כל הדברים כאילו נסוגים אל שורשי קיומם, משחזרים את הופעתם עד למעמקי גרעינם המטפיזי, כאילו חוזרים אל האידיאה הראשונת' (שולץ [1934, 1937] 1979: 30). והנה, כשהוא מגיע אל האידיאה הראשונת הוא מתנכר לה כדי 'לנטות אל האזורים המפוקפקים והדו־משמעיים, אותם נכנה בקיצור בשם אזורי הכפירה הגדולה' (שם). כפירה זו היא היבט החירות של האב שמבקש להיות דמיורג חדש,<sup>10</sup> ורוצה מתוך

<sup>10</sup> הדמיורג הוא האל הבורא בגנוסטיקה. רוברט סגל חוקר הגנוסטיקה סבר שמנקודת מבט יונגיאנית הגנוסטיקה היא התנפחות של האגו שמוזהה עצמו עם האל המסמל את הלא־מודע או עם העצמי שהתגלה מחדש. התוצאה הקיצונית היא סכנה של פסיכוזה (Segal 1992: 23). על הסכנה של התנפחות האישיות מתוך העיסוק במיסטיקה הגנוסטית כתב גם אריך נוימן, שהתייחס לבעייתיות של התמסרות לרוח העליונה כחויית על. נוימן כתב על סכנת התנפחות 'פלירומטית־מיסטית', שהיא למעשה התקשרות עם השפע

כפירתו בקיים ליצור עולם חווייתי חדש, תוך כדי שהוא מהלל את המצב הכאוטי הדיפוזי הנזיל של החומר הגולמי המתנועע המשתנה ללא הרף. במובן זה שולץ שחזר בסיפור על אביו את ניטשה, שכפר בדת ובתרבות הקיימות כדי להביא תורה חדשה וסופו שהשתגע. במקביל להיבט המופלא של האב מתואר גם התהליך הרגרסיבי של האב עד הפיכתו למקק ולמותו.

הפיכתו של האב למקק מקבילה לאובדן האמונה של האב בספר, ולהתפוררות הספר הנומינאלי, דמוי התנ"ך, שהפך לדפים שאנשים מזלזלים בו ומשתמשים בו לעטיפת כריכים. שני המוטיבים האלה, התפוררות האב והתפוררות הספר, יחד עם האדרת החומר הדיפוזי, מבטאים את התהליכים הרגרסיביים של התפוררות נפש האב ועקרון (ארכיטיפ) האב בנפש היחיד ובנפש הקולקטיבית באירופה באותה תקופה. עקרון האב מייצג ומסמל את ההסתגלות לעולם החברתי-תרבותי, את הרציונליות, את החוק, את הערכים, את האמונות, את המשמעות ואת הסדר; את עמוד השרדה הפנימי המוסרי בנפש שגם הספר מסמל. זה מה שהתפורר באירופה הנוצרית עם 'מות האלוהים' שניטשה הכריז עליו, אשר בהדרגה אפשר את השואה. במובן זה התפוררות הספר מייצגת תהליכים חברתיים פוליטיים רגרסיביים באירופה. נהוג לשייך את כתיבתו של שולץ לדקדנס,<sup>11</sup> שביטא את החולי והריקבון הסתווי והדעיכה של תרבות אירופה. הדקדנס היה פסימי, חשף את כוחות הרוע הפועלים בטבע ובנפש האדם, והעמיד את חיי הרגש והרוח על יצירות חייטיות קמאית חשופה, קיצונית ואף פתולוגית. אני סבורה שההתפוררות הכאוטית בסיפוריו חמורה הרבה יותר מביטוי הדקדנס כזרם ספרותי. שולץ ויונג, כמו קפקא, שני יוצרים גאוניים אלה, היו נטועים בלא-מודע תרבותי קולקטיבי שהדהדה בו הסופה הנוראה של ההשמדה העתידית באירופה שאותה ביטאו בחווייתם הקיומית. יונג חווה ב-1913 חזיונות של אירופה מוצפת דם, ושולץ תיאר עולם שבו עקרון האב מתפורר כשהקיום הרגרסיבי שהמקק מסמל משתלט עליו. ספר הסיפורים של שולץ היה אולי ניסיון לשמש תחליף של הספר האבוד כספר מארגן שאוחז את הגודש וההצפה של הטקסט ואת הנפש המרהיבה המתוארת בו בתהליך של התפרקות האישיות של האב ומותו. בהשוואה אפשר לומר שיונג התמודד בשנים שכתב את עולמו הפנימי ב'ספר האדום' (1913–1927) (Jung 2009) עם אובדנם של הסמכות הרוחנית של אביו, של האמת של הדת הפרוטסטנטית שאביו הכומר ייצג, ושל פרויד כדמות אב. שניהם, יונג ושולץ, איבדו את סמכות האב והגיבו על כך בחוויה משברית.

האלוהי הפלירומטי בדרך 'מיסטית אשלייתית', ששייכת לפסיכולוגיה של הגאולה ואחרית הימים (נומן [1949] 1963: 70).

<sup>11</sup> 'דקדנס' פירושו שקיעה, ניוון. החל באמצע המאה התשע-עשרה החלו לדבר על דקדנס כעל תהליך שעוברת החברה האירופית, לאחר שעברה את שלב הבשלות והגיעה לשלב הריקבון. עד מהרה החלו להתייחס לדקדנס כאל זרם באמנות, בעיקר בספרות. זרם זה היה נחלתו של המעמד הבורגני והמשכיל, אשר לאחר תקופת השגשוג והפריחה באירופה, בעיקר בצרפת, החל לחוות תחושות שיממון. הדקדנס נוטה אל האלמנט החולני, המנוון, השולי וה'מוקצה' של הקיום.

אובדן פרויד כדמות אב שראה בו את בנו ממשיכו היה זעזוע קשה ליונג, ובתקופה ההיא הוא עבר את משבר החזיונות שלו. במשבר זה הוא פגש, כפיצוי, דמות דמיונית של האב הרוחני שהתגלם באליהו, ואחר כך דמות דמיונית של אב רוחני – 'פילמון' – כמורה דרך,<sup>12</sup> שתפקידו היה לפענח עבורו את תוצרי דמיונו (יונג 1993: 177). כך יונג יצר לעצמו את האב הרוחני החסר ואת הספר המוחלט שלו עצמו. בניגוד לשולץ, שגיבורו נשאר שרוי בהתפוררות הסמכות, יונג שאיבד את סמכות אביו ואת סמכות האב של פרויד (האבות האישיים הפרסונליים) אישר את הסמכות של עקרון האב הארכיטיפלי שהתקיים והתחדש בנפש היחיד. יונג עצמו לא היה שייך לעולם הדקדנטי. להפך, מתוך האובדן והכאוס הוא ביקש לייצר שלמויות של הנפש שגואלת את עצמה בתהליך של מודעות עצמית, מתוך אמונה בתכלית התפתחותית של התודעה האנושית. האלמנטים המיתיים והדתיים היו משותפים ליונג ושולץ. שאלת טיבו של האב האל עלתה אצל שולץ בעיסוק של האב בדמות הדמיון. יונג עסק בשאלת מהות האל ובחקר הגנוסטיקה. ב'ספר האדום' ניכרות השפעות גנוסטיות, ו'שבע דרשות למתים' שכתב (שם: 352–365) נמסרו לו, לדבריו, מפי בסילידס הגנוסטי. האב בסיפוריו של שולץ מתנגד לזכות הדמיון על הבריאה, מוחה כנגד הדמיון ש'מאוהב בחומרים מושלמים, מסובכים ובשלים', ולעומתו 'אנו נותנים זכות קדימה לפסולת [...] אהבתנו לחומר כמות שהוא, לרכות האווירית שלו, לנקבוביותו, למרקם המסתורי הבלעדי שלו'. דומה שיש כאן התנגדות לתודעה הצורנית ולאגו המאורגן, והאב רוצה לשוב אל החומר הגולמי הטרומ־תודעתי ולקחת לעצמו את בריאת עולמו. הוא רוצה בעצמו להיות דמיון בורא: 'אנו רוצים להיות יוצרים במרחב קיומנו הנחות יותר, משתוקקים ליצור בעצמנו, משתוקקים לחדוות היצירה, אנו משתוקקים – במלה אחת – לדמיונות! אכן, דומה שהאב של שולץ קרס תחת המשאלה הגרנדיוזית וההיבריטית של דמיון בורא עולם שמתקיים רק כחומר דיפוזי: 'אותו יום היה אבי עירני במיוחד [...] חזר שוב לנתח את קשת האפשרויות האינסופיות של תבניות וגוונים, אותם לבש החומר רב הצורות, הקסימו אותו מקרי גבול מפקפקים ובעייתיים, כמו אקטופלזמה של חולי ירח, פסבדומאטריה, קרינה קאטאלפטית של המוח, אשר במקרים מסוימים התפשטה מפיו של המורדם על פני השולחן כולו' (שם: 37).

הדמיון הוא קיום נחות ורגסיבי, אולם דומה שבו בזמן הרצון הגרנדיוזי המיוחס לאב להיות אל־דמיון חופף לחיפוש אחר חוויית הגאולה ודמות הגואל שמתגלם כדמות שמצפים לה, כמשיח, כאשר היסוד הגרנדיוזי מושלך על מושא הציפייה: 'כאילו הופיע בקצה השדרה הארוכה והבהירה הזאת מישהו רחוק מאוד והיה הולך ומתקרב – כולו קורן – הבשורה על בואו הולכת לפניו' (שולץ [1937, 1934]: 1979: 102). 'ביום שכזה קרב המשיח אל קצה האופק ומביט משם לעבר הארץ' (שם: 103).

<sup>12</sup> פילמון תואר כאיש זקן, פגאני בעל כנפי שלדג, עם קרני שור ומחזיק צרור מפתחות (יונג 1993: 175).

לשולץ היה כתב יד שנקרא 'המשיח', שאבד ולא ידוע דבר על תוכנו. בספרו 'פרוזה' (Schulz 1964) שולץ כתב: 'אילו אפשר היה להפוך את הכיוון של ההתפתחות, לחזור באיזו דרך עקיפה ולשוב אל הילדות, לזכות עוד פעם אחת בשלמותה ובמרחביה – או אז היתה זו התגשמותו של "עידן הגאונות", "ימי המשיח", שהובטחו לנו בכל המיתולוגיות. האידיאל שלי הוא "להבשיל" כדי להגיע לילדות. זו היתה יכולה להיות סוף סוף הגרות האמיתית' (מצוטט בתוך שולץ 2009). בדבריו אלה נראה שלמשיח הייתה עברו משמעות סמלית ולא היסטורית.

המשיח, לפי יונג, הוא אחד מסמלי העצמי, סמל הגואל הפנים-נפשי הנומינוזי, המוביל לייצוד האישי ולמימוש. אולם בתקופה שיונג נשבה בפרסונה הכריזמטית של היטלר הוא חשב שהיטלר מגלם את רוח האל הקדמון ווטן וראה בו נביא וגואל של גרמניה. לימים הוא חזר בו וטען שהחיפוש אחר גואל בזולת, בעולם החיצוני, החברתי, הפוליטי, במקום במרכז האינטגרטיבי הפנימי, הוא הרה אסון.

האם יונג עצמו הזדהה עם דמות משיח או נביא? הפסיכולוג האמריקני ריצ'רד נול (Noll 1994, 1997) סבר שיונג יצר כת חדשה שהמודל שלה היה המיסטריות העתיקות, שיונג חשב עצמו לאל בן אלמוות, ושייסד דת ניטשאנית שהתבססה על מיסטיקה איראנית. אולם נול לא הבין את החשיבה הסימבולית של יונג, דהיינו שיונג הסביר באופן סימבולי את חוויותיו ולא הזדהה עם הדמויות שדיברו אתו בחזיונותיו. תכופות הזהיר יונג מפני הזדהות עם דמויות שבאות מהלא-מודע, אשר מסכנת את השפיות, כפי שקרה לניטשה. יונג הכחיש שהוא תאולוג או מנהיג דתי ואמר שאין לו שליחות ומסר, שהוא פילוסוף ואינו אלא מתבונן בנפש.

שם הגיבור של שולץ, יוסף, מתקשר עם יוסף בעל החלומות מהמקרא. האב בסיפור נקרא יעקב (גם שם אביו של שולץ היה יעקב) ולא בכדי. בהתקפי הטירוף שלו הוא מתואר בידי בנו כנביא תנ"כי שזעם אלוהים מפעם בו. הוא שומע את שיחותיו עם אלוהים: 'שמענו המולת קרב ואנקת אבי, אנקתו של ענק שבור מותניים שעודנו מעז להחציף פנים' (שולץ [1937, 1934]: 18), ומתואר כיעקב הנאבק במלאך (שם: 189). יעקב ויוסף הם גם דמויותיו של תומס מאן בספרו המונומנטלי 'יוסף ואחיו', שידוע ששולץ קרא אותו.

זיהוי הגיבור המספר של שולץ עם יוסף כשהאב מזוהה עם יעקב המקראי מתואר גם בהזדהותו עם חלומות הגדולה של יוסף. בסיפור 'אביב' כתב כי הלך עם אביו בלילה, ואביו הניח אותו על מעיל פרוש על הארץ. 'כשעיני עצומות ראיתי כיצד השמש, הירח ואחד עשר כוכבים נערכו בתהלוכה בשמים וצעדו לפני. – הידד יוסף! – קרא אבי וספק כפיים בהערכה. היתה זו כמובן גניבה ספרותית מיוסף אחר שיושמה על נסיבות שונות לחלוטין' (שם: 111). ואילו בסיפור 'העונה המתה' מתואר איש זקן שחזר שבא לבקר את האב. הם ישנים זה ליד זה 'בעודם שוכבים חבוקים הם מתמודדים במאבק מר וחסר הכרה. שחור הזקן רבץ על אבי כמו המלאך על יעקב [...] כך נאבקו. על מה? שם? אלוהים? חוזה? – נאבקים מכוסים בזיעה קרה [...] למחרת צלע אבי קלות על רגל

אחת [...] בלילה הזה החלו שבע שנות שפע ארוכות של החנות' (שם: 189). יוסף ויעקב המקראיים היו עבורו דגם ארכיטיפי של אנשים בעלי שיעור קומה שהתמודדו עם עולם פנימי רוחני עשיר, כעין 'עידן גאוני', עם הקריאה לנבחרות, נאבקו בה, נפגעו ממנה וגם התעשרו מהשפע שנולד ממנה. אצל גיבוריו של שולץ השפע לעתים שמור לרעתם.

השם יוסף מזכיר גם את יוסף של קפקא. שולץ, שתרגם את 'המשפט' של קפקא, הכיר את יצירתו.<sup>13</sup> אפשר לומר ששניהם צמחו מאותו רקע רוחני בעייתי של יהודי חילוני מתבולל שאיבד את הקשר למסורת היהודית כתשתית חיים. שולץ, כמו קפקא, התלבט והתייסר עקב פרשת אהבים ולא הצליח להכריע למימוש הקשר. גולומב ראה בשולץ את 'ממשיכו הפולני הדגול ביותר של קפקא' (גולומב 1986: 64).

קפקא הפך את הבן גרגור סמסא לשרץ־חרק־מקק שמטאטאים מהחדר. שולץ הפך את האב למקק, וסוכנת הבית אדלה מטאטאת אותו בתיעוב. למעשה אלה שני צדדיו של קונפליקט אב-בן שמתואר לרוב במיתולוגיה היוונית.<sup>14</sup> אצל קפקא במציאות וגם בסיפוריו האב חזק מהבן, שהופך למקק. אצל שולץ הבן המספר שמתאר את הפיכת האב למקק מנסה כך 'להמית' את האב, כשהסיפור על האב שנהפך למקק ונעלם חוזר בסיפוריו שוב שוב, כאילו אין אפשרות באמת להמית אותו, והוא מת־חי קיים ברקע. באחד הסיפורים האב הופך לזכוב מפלצתי ובאחר הוא הופך לסרטן־עקרב.

את תיאור ההונחה העצמית של האב וצמצומו עד להפיכתו למקק אפשר לדמות לתיאור מצב דפרסי שבו יש נטייה לצמצם בהדרגה את הטריטוריה שבה מתנהלים החיים ולהתנתק מהסביבה, לעתים עד כדי חוסר רצון של החולה לקום ממיטתו. הירידה בפעילות מלווה על פי רוב בשינה, בחלק מהמקרים גם רוב שעות היממה, וקיימים ביטויים של נטיות אובדניות להלכה ולמעשה. כמו כן החולה נוטה להזניח את ניקיון גופו וסביבתו ולהימנע מהחלפת בגדים. בסיפור של שולץ המעבר של האב ממצב המאניה של 'העידן הגאוני' לדיכאון מתואר כך: 'היה זה בימים האפורים אשר באו מיד אחרי העידן הגאוני, המופלא והססגוני של אבי. היו אלה שבועות ארוכים של דכאון, שבועות כבדים ללא שבתות וחגים, ליד רקיע נעול ובנוף מדולדל. אבי שוב לא היה אז' (שולץ [1937, 1934]: 1979: 66).

האב, שדעתו הלכה ונטרפה, מדומה בספר הן לנשר הקונדור המפוחלץ והן למקק שאתו הוא מזדהה בהיותו מהופנט ממנו עד שהוא עצמו הופך למקק. הבן לא יכול לקבל את הפיכת האב למקק וממשיך להאמין שהאב הוא הקונדור. האם ההערצה של

<sup>13</sup> ברונו שולץ חתום על התרגום לפולנית של 'המשפט' לקפקא שהתפרסם ב־1936, אך למעשה תרגמה את הספר ארוסתו של שולץ, שרצתה להקנות יוקרה לתרגום שלה.

<sup>14</sup> פרויד התייחס לקונפליקט האדיפלי במשולש המשפחתי של אב-אם-בן, כשהבן יוצא נגד האב כדי לכבוש את אמו. יונג ראה את מאבקו של הבן באב ככלתי תלוי בדמות האם, כשהבן מחוייב במאבק נגד האב כדי לגבש את ייחודו האוטונומי. בסיפורי שולץ לא נראה היה שמדובר בקונפליקט אדיפלי נוסח פרויד, שכן לאם ולאדלה לא היה קשר למאבק זה.



יונג להיטלר, בראשית דרכו, כשלא ראה את הגרנדיוזיות הפתולוגית שלו, אינה ביטוי לחיפוש אב חדש, מבלי לראות שהקונדור המדומה אינו אלא מקק?<sup>15</sup> שני הקצוות האלה מקבילים לניגודיות בין מניה לדפרסיה, ובין תחושת העליונות הנבחרת של העם היהודי לבין הנרדפות והשנאה העצמית של היהודי שהפנים את שנאת הנוצרים כלפיו. גולומב התייחס לשולץ כאל ממשיכו של קפקא בספרות של 'יהודי שוליים' בתרבות אירופה (גולומב 1986: 64).<sup>15</sup> מנקודת מבט זו אני רואה בשולץ ובקפקא, שניהם יהודים חילונים שלא חשו את תחושת הנבחרות היהודית ונתרו עם נרדפות ועם שנאה עצמית, כקורבנות השנאה האנטישמית הנוצרית שהתמכרה להשמדת היהודים כמקקים נתעבים.<sup>16</sup>

הקונדור הוא כנשר אדיר ממדים ואצילי, עוף דורס בעל כוח עצום ואוכל פגרים. הנשרים סימלו בעולם העתיק מלכות, שליטה, כוחנות ועוצמה עליונה ושימשו סמל לאומי במצרים וברומא העתיקות ובגרמניה בתקופות שונות, ובכללן בקיסרות הגרמנית, ברפובליקת ויימר ובגרמניה הנאצית. האב ראה בו מייצג עליונות כול-יכולה כמו בגרנדיוזיות המאנית. המקק מייצג קיום נמוך ובלתי מפותח. הוא שוכן ביבים ומקושר לצד הצל הנחות של הנפש ולתחושת חוסר הערך של הדיכאון והשנאה העצמית. היחס בין הקונדור למקק דומה ליחס שבין תוקפן לקורבן. הקיטוב בין קונדור למקק התבטא בסיפור של שולץ, 'אבי מתגייס למכבי-אש', שבו האב נראה כשר צבא אלוהים ובה בעת גם כחרק ענק.

שולץ מתאר בסיפור את 'מקסם התעוב' של המקקים, כשהאב שוכב על גבו 'במקסם הדחיה שהייתה סוחפת אותו למעמקי דרכיה הסבוכות. אבי התנועע בתנועה מורכבת ורבת פרקים כשל פולחן מזור, שבו זיהיתי בפלצות חיקוי לטקס המקקים'.<sup>17</sup> זו 'פלישת המקקים', 'הברק השחור הזה, המתרוצץ בעקלתון מטורף'. עוד כתב שולץ: 'כבר אז היה אבי משולל כוח התנגדות הנוצר פריאים ממקסם התעוב. במקום לשים חיץ בינו ובין כוח המשיכה הנורא של מקסם זה, נסתבך אבי בשגעון, והסתבך בו יותר ויותר' (שולץ [1937, 1934]: 67–68).

הקורא שעוקב אחר תיאור התמוטטות הנפשית של האב אל השיגעון, יכול לזהות את ההקבלה בין החוויה הגרנדיוזית של הכותב-הבן בעת העידן הגאוני, שבהמשכה הוא משווה את עצמו לאלכסנדר מוקדון (שם: 117), לבין החוויה המאנית גרנדיוזית של האב שהזדהה עם הדמיון ועם פוחלץ עוף נשר הקונדור הענקי, בטרם הפך למקק.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> כוונתו של גולומב לאנשי רוח יהודים במאה העשרים שתרמו באופן משמעותי לתרבות האירופית. הם אשר זנחו את המסורת היהודית ועדיין לא השתרשו לחלוטין בחברה האירופית החילונית.

<sup>16</sup> בהשוואה אליהם, ביונג הנוצרי נשתמרה תחושת ערך עצמו גם כשחש מגורש מהקשר המשמעותי שלו עם פריד.

<sup>17</sup> התיאור הזה נראה לי מתאים לתיאור אישיותו של היטלר שהיה מקק שהאמין שהוא קונדור. תיאור זה משחזר את התחושה של ההיסחפות אל הנאציזם ופולחניו האפלים.

<sup>18</sup> המוטיב של הפיכת אדם לשרץ מופיע באגדה הנוצרית על האפיפיור גרגוריוס, כפי שתוארה בספר 'הנבחר' מאת תומס מאן [1951] 1962). הגיבור שנולד מיחסי גילוי עריות בין אח ואחות ובעצמו חטא בגילוי

נראה שהגיבור המספר של שולץ פיצל את עולמו לשתי דמויות. הוא עצמו היה בעל החיזיון של 'העידן הגאוני' וצייר את החזיונות, ובעל היקסמות מרהיבה, ואביו שהשתגע מאותו עולם גאוני חיזוני עצמו, ונע בין עולם הקונדור והמקק. הפיצול הציל אותו ואפשר לו להיות מספר העל המתעדה, ובכך הוא שמר על מידה מסוימת של תודעה רפלקטיבית כלפי התהליך המתרחש. פיצול זה קיים גם בין האיכות הכמו פסיכוטית של סיפוריו של שולץ לבין הקוהרנטיות הלוגית של ביקורות הספרות שכתב. מערכת הפיצולים הייתה בכל התחומים: בין העידן הגאוני לכלא, בין עולם הזוהר לעולם הדמיון (כמו בעולם הגנוסטי), בין הקונדור למקק. אולם לעתים מתרופף ההבדל בין האב והבן. בסיפור 'בדידות' (שם: 245) הוא מתאר את עצמו כמזוהה עם עכבר, בדומה לאב שהפך למקק־סרטן־עקרב־זבוב, ואת חוויית 'העידן הגאוני' הוא מייחס גם לו וגם לאב.

שולץ חזר שוב ושוב על מילת השיגעון של האב, וגם לא ביטא חשש מפני זיהוי מפורש של החוויה הגאונית של 'העידן הגאוני' של עצמו עם שיגעון, ולא התבונן בחוויה הגאונית ובשיגעון ברפלקסיה מודעת, אלא השאיר אותן כחוויה ספרותית ונומינלית, וכעדות לאופן הוויה התגלתי אותנטי אפשרי. יונג, לעומת זאת, חשש משיגעון בשל חיזיונותיו, ופיתח דרכים רפלקסיביות במודעות עצמית, כדי להתגבר על מה שחווה כשיגעון אפשרי וכדי לפתח את אישיותו היצירתית מן המעמקים המבהילים. הוא הבין שאילו קיבל את הפנטזיות היצירתיות שלו כאמנות כי אז היה חושב עצמו לאמן, והייתה לו זכות לזנוח את המציאות ואת המחויבות המוסרית כלפי משמעות הזויותיו (יונג 1993: 179). התוצאה הייתה שיונג ברא מתוך התנסותו המשברית תאוריה על הנפש.



דרקון. צבע מים.

*Dragon*. Page 119A, Reprinted from *The Red Book* by C.G. Jung 2009

עריות כשנישא לאמו בלי דעת, מגדה עצמו למקום מבודד. שם גופו מתכווץ תוך זמן קצר והוא הופך ליצור זיפני בגודל קיפוד, שמסמל את תחושתו הקיום האפסית, ואת הענשתו העצמית שמאפשרת גם כפרה. אלא שבניגוד לשרצים של קפקא ושולץ, אחרי שנים רבות נמחל לו והוא אף נבחר לאפיפיור.

## היחס אל הדמות הנשית



שושנה והזקנים, 1920–1921. תחריט.  
'Susanna and the Elders,' 1920–1921,  
etching on paper. Photo: National  
Museum of Art in Kraków

.....שתי הדמויות הנשיות המרכזיות בבית המספר הן האם ואדלה, סוכנת הבית, שהיא לבדה מושא ההתייחסות הארוטית של האב. אדלה, הדמות הנשית הדומיננטית בסיפור, מזניחה את הבית ומבלה ימים שלמים 'בטקסי טואלטה ממושכים' (עמ' 16). 'היא שלטה באבי כמעט ללא מצרים' על ידי מבטה או תנועות ידיה המצוות ומשפילות (עמ' 23). האב מוקסם ממנה, מעריץ אותה, כנוע, מצייית לה ונמשך אחר נעליה כאל פְּטִישֵׁ. האב אינו מקיים קשר אנושי עם שום דמות במרחב סביבו, וגם עם אדלה אינו מנהל שיחה או קשר כלשהו.

בסיפור 'אבי מתגייס למכבי אש' מתואר התקף של ניקיון שבו אדלה מטאטאת את המוני נוצות הציפורים: 'כדמות מנאדה משתוללת [...] רקדה את מחול הכיליון'. האב מגיב 'נבוך ומבויש

מוכן לכניעה ללא תנאי' (שולץ [1937, 1934]: 25). המנאדות, בנות הלוויה של האל דיוניסוס, היו נתקפות בשיכרון אורגיאסטי על גבול הטירוף וקורעות לגזרים את הבא לקראתן. האב חווה אותה אפוא כאלה גדולה שכוחה המוחלט והמסוכן קובע את חייו: 'כעבור רגע ירד אבי במדרגות מלכתו – אדם שבור, מלך גולה אשר אבדו לו כיסאו ומלכותו' (שם). אדלה היא זו שתולשת דפים מהספר כדי לעטוף בשר וכריכים, ובכך מבזה את ערכי הרוח שהם ייצוגי ארכיטיפ האב. היא גם זו שמטאטאת את גופו כמקק מן הבית.

כשהאב נושא נאום גרנדיוזי, אדלה מהסה אותו בבוו ובארסיות כשהיא מושיטה אליו את כף רגלה, 'העוטה משי שחור ומתחה אותה כראשו של נחש [...] הנעל המזדקרת של אדלה רעדה קלות והבריקה כלשונו של נחש' (שולץ [1937, 1934]: 32). והוא כורע לפניה. יחס הפְּטִישֵׁ של האב, אבל גם של הבן, לנעלי אישה, יכול להיות מובן על רקע האדרת האישה הגדולה־נוראה המאיימת. הפחד ממנה והאדרתה כאחת, הופכים אותו לבן מאהב־מִשְׁרֵת של האישה המסרסת אותו (נצר 2011: 140). גימוד האישה לחפץ, לנעל, מגמד את החרדה מהדמות ומצמצם את תשוקתו לחלק ממנה. הפטיש הוא אובייקט חלקי תחליפי של אובייקט האהבה והתשוקה שנבצר להגיע אליו

ולהתקשר אליו בקשר אנושי ושוויוני. העקב המחודד ודימוי הנעל לנחש וללשון נחש כוללת גם את היסוד המיני הגברי, הפאלי, התוקפן, המסרס, והנעל מעוררת פחד ותשוקה אל האישה הפאלית המסרסת. בפרשנות יונגיאנית יש להתייחס ללא־מודע הקולקטיבי תרבותי שמעצב את עולמו של הכותב. לכן פרשנות הנחש כאן מתקשרת גם לאסוציאציות היהודיות־נוצריות על היחסים בין הנחש לאישה, כשהנחש נתפס כשטן מסית שהפך את האישה לשותפה לעברה.

בסיפור האב לובש תלבושת אביר מפוארת מנחושת קלל, והוא נראה כגאורגוס הקדוש (הקדוש הנוצרי שנאבק בדרקון), כחרק ענק וכשר צבא אלוהים. מתוך הזדהות עם החרק האלוהי המוגן בשריון הוא מרשה לעצמו בפעם היחידה להתריס נגד אדלה: 'מעולם לא גילית הבנה לבעיות מסדר גודל נעלה יותר. תמיד ובכל מקום הכשלת את מעשי בהתפרצויות של רשעות נבערת. אך נצור בשריון אני בז היום לדגדוגך, אשר באמצעותו היית מביאה את חסר המגן לידי יאוש [...] את יוקדת בשנאה לא מודעת לכל מה שאינו המוני [...] טבעך ההמוני מטמא כל מה שאת נוגעת בו' (שולץ [1934], 170). ואז אמו של המספר אומרת לו שהוא נהדר. בשאר הסיפורים האם פסיבית ואדישה לאב, ועוברת בקלות לסדר היום עם אובדן האב (שם: 66).

בסיפור 'ברייחתו האחרונה של אבי', בסוף הספר, האב הופך לסרטן או לעקרב והאם מבשלת אותו ומגישה אותו מבושל בקערה בטרקלין (שם: 247–250). יש כאן תיאור של האם הגדולה המיתית, האלה הנוראה הממיתה, המכשפה שאוכלת את קורבנותיה, שמשלתבת עם כוחה הדמוני של אדלה. שליטת האם הגדולה (Neumann 1955) מבטאת את שליטת הכוחות הארכיטיפיים־מיתיים של הלא־מודע הקולקטיבי ומנגד את חולשת האגו הגברי.

היחס הבעייתי של שולץ לנשים מבוטא גם בציוריו, שבהם נשים מצודדות, אלגנטיות ומנצחות לצד גברים כנועים ושפלים, מוזנחים ונכים. לעתים מוליכות הגברות כלב ברצועה, ולכלב יש פני אדם הדומים אולי לפניו של ברונו שולץ. שולץ כתב: 'אבי מעולם לא היכה שורש בליבה של אשה כלשהי, הרי משום כך גם לא היה מסוגל להכות שורשים בשום מציאות וצף תמיד בשולי החיים, באזורים ממשיים למחצה, בפאתי המציאות' (שולץ [1934], 1979: 66). היעדרם של קשר עם אישה ועם יסוד נשי חיובי הוא מקורו של הגעגוע ליסוד הנשי האבוד המודחק, שמתבטא בגעגועי ההערצה של המספר אל דמות נשית מסתורית, שמתגלמת בדמותה של ביאנקה בסיפור 'אביב'.

ביאנקה היא נערה יפהפייה שהמספר רואה תמיד מרחוק מהלכת יחד עם האומנת שלה. היא לבושה תמיד שמלה לבנה, כשהיא יוצאת מהווילה הסגורה האקסטרטוריאלי של שבה היא ספונה. קיומה המואדר והערטילאי מתואר כך: ביאנקה 'שרויה בהשלמה מופלאה עם עצמה. [...] בכל תנועה מתנועותיה היא נוגעת במהות הדברים'. היא מהלכת בפשטות גמורה, ו'מגע גופה חייב להיות מכאיב מרוב קדושה מרוכזת' (שם: 131). המספר אומר עליה שכשהביטה בו חדרה לתוכו חכמת מבטה כמו חץ, ומאו 'היא יודעת את כל מחשבותי מתחילתן. מאותו רגע התמסרתי לרשותה, בלי

גבולות ובשלמות מוחלטת' (שם: 121). כמו אדלה, שהיא מושא הערצה של האב, גם ביאנקה, מושא הערצתו של הבן, היא דמות ארכיטיפית-מיתית אלילית. אלא שביאנקה מתוארת כדמות נגיטיב הפוכה לאדלה, כישות על-אנושית של נשיות מושלמת וחיובית, כבתולה רוחנית, והבן מתמסר לשליטתה בנפשו במקביל להתמסרות האב לשליטת אדלה.

הוא חג סביב חזית הווילה של אביה כדי לזכות לראות אותה מופיעה ונעלמת בה מחדש. דמותה מתקשרת עם התיאור בספר הזוהר ב'משל העלמה' (זוהר, ח"ב, סבא דמשפטים, צ"ה, ע"א), שבו התורה-השכינה מופיעה כעלמה יפה בתהליך מתמיד של התגלות והסתרות מאהובה, כמו בשיר השירים וכן עם האופן שבו אלתרמן מתאר את עצמו חג סביב האהובה הלא מושגת לעד.

ביאנקה מתוארת כבעלת ידע בכל התחומים: 'ביאנקה יודעת הכל'. היא מסמלת את הידע הנובע מהקשר של האנימה,<sup>19</sup> היסוד הנשי, עם הלא-מודע ועם הידע העתיק שהנשמה הכירה מקדמת דנא: 'מדוע בכל זאת מפעמת בי התחושה כאילו הייתי שם [בתוך הווילה בה ביאנקה מסתתרת] כבר אי-אז – לפני זמן רב מאד? כלום ביסודו של דבר איננו מכירים מראש את כל הנופים שבהם ניתקל בהמשך חיינו? האם בכלל אפשר שיתרחש עוד אי-פעם משהו חדש לחלוטין, משהו שלא חשנו אותו זה כבר במעמקינו העמוקים ביותר?' (שם: 134). במובן הזה הוא מעניק לביאנקה כוחות וידע של המעמקים שהמיתולוגיה מייחסת להקטה, אלת המעמקים היוונית, ולסופיה הגנוסטית, אלת החכמה. יסוד נשי זה כלוא בווילה ובתוך נפשה, ולפיכך לביאנקה עצמה אין קשר עם נפש המעמקים הנשית בקרבה, כי 'דורות שלמים של אילוף ניכרים בדמה חדור המשמעת'.<sup>20</sup> היא חיה בכניעה ותרנית לנימוס, בגאווה שדוכאה באלימות, והמחיר הוא עצבות, סבל ובכי (שם: 130). בהמשך מתרחש ניסיון סוראליסטי לחטוף את ביאנקה מידי אביה. יורים באב וכביכול ביאנקה מידועת להינשא לרודולף, דמות עמומה נוספת שהמספר, המאוהב בביאנקה, מטיל עליו את הייעוד לאהוב את ביאנקה ולהיות לה אב. בסיפור 'אביב' יש פרק על דמות נשית ילדית. בעלילה ערטילאית שמתרחשת שוב ושוב בלילות בחזרה נצחית, 'הולך לו האיש ההוא [לא ברור מי האיש] תחת גרעיני הכוכבים הנשפכים ממטחנות הלילה, הולך בצעדים גדולים דרך השמים, מחבק בין קפלי מעילו ילדה קטנטנה [...] וכך ישוב הדבר ויקרה לעולם [...] הלוך ילך הגבר ההוא ויחבק את הילדה ברועותיו – בכוונה אנחנו חוזרים על הפזמון הזה [...] ואילו הגבר ההוא הולך ומרגיע את הילדונת [...] זו העלילה המספרת על הנסיכה החטופה שהחליפיה' (עמ' 127). מתברר שלמרות הנתק מביאנקה, המקביל לנתק של ביאנקה מנפשה, יש אפשרות לקשר של דמות גברית עם ילדה קטנה בנפשו, ילדה שהוא מרגיע ומחבק, כלומר מקבל על עצמו אחריות לקיומה ואולי גם מנסה להתחבר אליה רגשית.

<sup>19</sup> האנימה משמשת כמורת דרך אל הלא-מודע ואל נשמת המעמקים של העצמי, ולעתים היא מוזהה אתה.

<sup>20</sup> באילוף רב-דורי כזה אכן חיו אז הנשים, כפי שכותבות פמיניסטיות מיטיבות לתאר.

אולי הילדה היא בת דמותה של ביאנקה הנערה, המתוארת כילדה פסיבית בחזקת המבוגרים האחראים עליה. הילדה-נערה-ביאנקה-הנסיכה מזוהה כאן עם המהות הנשית של הנפש, האנימה. 'הנסיכה החטופה' היא וריאציה מיתית של האנימה שהנפש הגברית איבדה קשר אתה, ולכן (כמו במיתוסים ובאגדות) הגיבור צריך לגאול את הנסיכה מכלאה, כמו הצלת פרסאוס את אנדרומדה במיתולוגיה היוונית, החיפוש של המשנה למלך אחר בת המלך שנחטפה בסיפור 'אבדת בת-מלך' של ר' נחמן מברסלב, והמוטיב הגנוסטי של גאולת הלנה-סופיה מכלאן. הילדה-ביאנקה-הנסיכה מסמלת את הנשיות החיובית האבודה שכלואה גם בתוך נפשה וגם בתוך נפשו של דמות המספר ולא מקבלת רשות לחיות ולהיגאל הן בנפש האישה והן בנפש הגבר.

כאן עולה אנלוגיה לדמות הנשית שהופיעה בחזיונותיו של יונג כפי שיונג מתאר ב'ספר האדום'. סלומה העיוורת תלויה באליהו כפי שביאנקה תלויה באביה. סלומה מתוארת ב'ספר האדום' כאנימה שזקוקה לעזרה, ועליה לעבור טרנספורמציה. סלומה כאנימה, דמות נשית ארכיטיפית בנפשו של הגברי, מגלמת את הנשיות שבעידן הפטריארכלי כפופה לעולם הגברי. כעיוורת היא עלולה להיות נטולת מודעות, אבל יש גם אפשרות שהעיוורון יוליך למבט למעמקים ומשם תוכל להביא ידע חדש. בהמשך ספרו, בדמיון האקטיבי של יונג היא עפה עמו באוויר והוא מבין שהמעוף המשותף מסמל אהבה רוחנית. שמה, סלומה, מקשר אותה עם הדמות השלילית של סלומה, שולמית, שגרמה לעריפת ראשו של יוחנן המטביל (הבשורה על פי מרקוס, ו), אבל גם עם שולמית האהובה בשיר השירים. ביצירתו התאורטית ביטא יונג הערכה רבה לנשים ולהיבט הנשי בנפש הגבר (אנימה), וראה חשיבות בפיתוח היסוד הנשי כדי שכל אדם יגיע לאיזון בין היסוד הנשי לגברי בנפשו.

הנשי לא זכה ליחס נכון בתרבות המערבית. הוא צבר עוצמה הרסנית והופיע בדלת האחורית של הנפש כדמותה הדמונית של האם-אישה הגדולה (Neumann 1994). ואמנם כנגד ביאנקה, דמות הערגה הכלואה, מופיעה אדלה הדמונית השתלטנית והאם הקניבלית. הנשים בסיפוריו של שולץ, כמו כל דמויותיו, הן התגלמויות ארכיטיפיות, גדולות מהחיים, בעלות כוח משיכה והיקסמות מהן, ולא דמויות אנושיות מבשר ודם שאפשר ליצור אתן מגע אנושי. מופיעים כאן שני הקצוות המנוגדים של האנימה: אדלה בהיבט המיני העצמאי הפתייני השלילי, כמו לילית, וביאנקה כדמות מדונה-שכינה בתולית נטולת מיניות וכלואה. אלה שני היבטים קוטביים של דימויי הגבר על האישה: זנותית או קדושה. עדיין חסרה בסיפוריו דמות נשית-אנושית חיובית שמעוגנת בחיים הממשיים ויכולה לשמש עבורו דמות שמקשרת בינו לבין העולם הרגשי וליחסים עם הזולת.

אריך נוימן (Neumann [1954] 1959) סבר שלאדם היוצר יש פתיחות מקבלת גדולה לארכיטיפים שמופעלים בו ביתר שאת, ואל הלא-מודע שמתוכו בוקעת היצירה. האדם היוצר נשאר קשור אל הלא-מודע הקולקטיבי שמגלם את העיקרון של האם הגדולה, וכך העיקרון האמהי-נשי שולט בחייו יותר מהרגיל. היוצר הוא

נשי במובן זה שהוא רצפטיבי ליצירתיות – לשפע שנובע מהלא־מודע. כאשר מדובר באמן גבר, התוצאה היא שהאמן הוא ביסקסואלי במידה רבה. בגלל שליטת הכוחות האמהיים־נשיים־יצירתיים, פעמים רבות אין לאמן הזדהות מספקת של האגו עם העיקרון הגברי. לכן הוא נשי וילדותי מהרגיל. תלותו באם הארכיטיפית המזינה כה רבה, שאינו מסוגל ל'רצה אם' ההכרחי לשחרור האנימה. פרוש הדבר שחרור החיבור הרגשי עם האם הממשית והעברתו אל האישה הממשית, ושחרור מהאם הארכיטיפית, שפירושו שחרור מדימויי הלא־מודע הקולקטיבי הארכיטיפיים, שהם דימויים קיצוניים לטוב ולרע. במצב כזה, כשהאמן משליך את דימויי האנימה הארכיטיפית על הנשים במציאות, יש פער שאין לגשר עליו בין הדימוי הארכיטיפי החיובי או השלילי של האנימה לבין האישה הממשית, המכשיל את האפשרות לקשר ממשי (נצר 2009: 181–210). במקרים קיצוניים הוא אינו מסוגל ליחסי אמפטיה, קרבה ואהבה. אם הוא מסוגל לקשר אנושי עם אישה, זה במחיר קונפליקט חזק. יכול אפוא להיווצר מצב שבו היוצר חי את הדימויים הארכיטיפיים של האמהי והנשי מבלי שיהיה לו קשר עם הנשיות האנושית הממשית. כך קורה בסיפוריו של שולץ. היעדר מגע אנושי, קרבה רגשית, אמפטיה וחמלה, שהם הביטוי ליסוד האמהי־נשי־רגשי בנפש, גורם לניכור בין בני המשפחה. כך מתבטא בסיפוריו של שולץ הנתק מהיסוד הנשי בנפש. וכך נוכל לראות שהמספר, הבן, מתאר את תהליכי השיגעון בלי שמישהו במשפחה ומשרתיה יהיה מודע לתהליכי הרגרסיה המטורפים, בלי שמישהו יגיב על כך רגשית, ייבהל, יחרד, יחמול או ירצה לעצור את התהליך ולטפל בו. התהליכים הרגרסיביים והשקיעה לתוך השיגעון מקבלים את הסכמת המשפחה, שדומה שאף אינה חשה שהשיגעון הסוער של האב מבטא את החולי הרגשי הדיסוציאטיבי של המשפחה כולה. המשפחה שתהליכיה הרגשיים השתבשו מייצגת את חלקי נפשו של המספר. אם כך, לא רק משמעות האב כחוק וסדר אלא גם משמעות האם (והאישה) החומלת השתבשו והתפוררו בעולמו של שולץ.

אולי זה מה שקרה באירופה כולה בעת ההיא, כשבאירופה הנוצרית התפוררו והתפוגגו כוחם הארכיטיפי של העקרונות של האב שומר החוק והאם החומלת. אירופה הנוצרית הזדהתה עם האב הנורא־העריץ וצלבה את היהודים, וארכיטיפ האם הבוכייה, הפייטה, הסובלת בגלל סבל בנה נעלם מהאופק ובמקומו עלתה האם הפגנית הנוראה הממיתה ובולענית.

אני מציעה כאן אפוא אפשרות נוספת, של מבט אלגורי על יחסי הגבר והאישה הסדר־מזוכיסטיים אצל שולץ. אירופה הנוצרית היא הישות הנשית הדמונית הפתיינית שהיהודי המעריץ משפיל את עצמו וזוחל על ארבע תחת מבטה המבוה כדי לקבל רשות לחיות במחיצתה, וסופו שהיא מבשלת אותו בכבשניה ומטאטאת אותו החוצה כמקק. פרשנות זו משתלבת עם הפרשנות האלגורית של הסיפור 'האדונית והרוכל' של ענגון (ענגון [1943] 1951). האדונית הרצחנית, הלנה הקניבילית, היא אירופה הנוצרית שהרוכל הוא היהודי שמתרפס לפניה, מתאכסן בביתה ומשרת אותה למרות הרמזים

הברורים שסופה לרצוח אותו (לאור 2008: 13).<sup>21</sup> האם עגנון ושולץ נזקקו לשפת צופן אלגורית כדי להזהיר את בני עמם מהסכנה הברורה? או אולי היה זה ידע עתידי-נבואי שעבר דרכם, כפי שהופיעו ליונג חזיונות הדמים של אירופה ערב מלחמת העולם הראשונה?



'הקדשה', 1920–1922. תחריט על נייר  
 'Dedication', 1920–1922. Etching on paper.  
 Photo: National Museum of Art in Kraków

## הערות סיום

הערה ראשונה: ראוי להתייחס כאן לשאלת זיהוי המספר עם הסופר עצמו. ספר הזיכרונות של יונג ו'הספר האדום' שלו, שמכיל את חזיונותיו ואת ציוריו הרוויים מוטיבים מיתולוגיים, הם עדות אוטוביוגרפית לעולמו הפנימי, ואילו סיפוריו של שולץ

<sup>21</sup> לפרשנות סמלית לסיפור זה ראו נצר 2010ב.



הם בתחום הסיפורת ויש לראות אותם כבעלי קיום אובייקטיבי ולא אוטוביוגרפי-סובייקטיבי. עמנואל ברמן (ברמן 1987) סבר שזו טעות להתייחס לדמויות ספרותיות כאל אנשים חיים, להתייחס לגיבור הסיפור כבן דמותו של הסופר, ולנתח את הדמות הספרותית כאילו מדובר במטופל. לדעתו יש להתייחס אל הדמויות בסיפור כחלק מהמרקם הספרותי. גם יונג יצא נגד מבט ביוגרפי ביצירה. לפי יונג (Jung [1966] 1971: 65–105) משפיע הלא-מודע האישי של היוצר על כתיבתו ועל החומרים שבהם הוא משתמש, אבל פרשנות אישית ליצירה מצמצמת את היוצר ואת יצירתו, ומגבילה אותנו להבנת היוצר בלבד, בעוד הפרשנות הארכיטיפית, המגלה את תהליכי הנפש הכלל-אנושית, מרחיבה את הבנתנו את האדם באשר הוא. ענייננו ביצירה, לפי יונג, נובע דווקא מהאיכות המשותפת לחיי היחיד ולחיי הכלל. מבעד חומרי הנפש הלא-מודעת של היחיד היוצר בוקעים חומרי הנפש הארכיטיפיים של הלא-מודע הקולקטיבי, ומתהדדים גם בצופה/קורא של היצירה, וכך היוצר והקורא עומדים שניהם על ספה של שותפות גורל אנושית. פרשנים אחרים, כמו ג'יימס ביירד, שכתב על 'מובי דיק' של הרמן מלוויל (Baird 1956), העדיפו לשלב את ההיבטים האישיים-פרסונליים של היוצר עם ההיבטים הארכיטיפיים.

יונג הבחין בין כתיבה רגילה, שנובעת מחומרי החיים האישיים, לבין כתיבה חזיונית שנובעת מהלא-מודע הקולקטיבי ומבוטאת בסמלים רבי עוצמה ובלשון גבוהה. לדוגמה, 'פאוסט' של יוהן וולפגנג פון גתה, 'הקומדיה האלוהית' של דנטה אליגיירי, כתביו של ניטשה, עולמו של ויליאם בלייק, הפילוסופיה המיסטית של יעקב בוהם, ומחזור האופרות 'שבעת הניבלונגים' של ריכרד וגנר. כתיבה כזו באה ממעמקים שמעבר לזמן, והיא הצצה לתהומות של מה שעדיין לא התהווה. זהו חזיון של עולמות אחרים, של ראשית הדברים. כאלה הם תיאורי החזיונות של יונג ב'ספר האדום' וכזו היא גם כתיבתו של שולץ. יש בכתיבתו של שולץ עוצמה ואיכות של הגרוטסקי, המאיים והקדוש. אולם אפיונם של סיפוריו, החפיפה בין הגותו לבין סיפוריו, החפיפה בין תכני סיפוריו לאירועי חייו, החפיפה בין מכתביו לסיפוריו, והעובדה שסיפוריו כתובים בגוף ראשון – כל אלה מעבירים תחושה ששולץ מספר בעיקר את עצמו הביוגרפי, אף כי הוא מעצים בסיפוריו את הגוון הסוראליסטי והפנטסטי-ארכיטיפי-מיתולוגי של המציאות. הערה שנייה: בביאנלה לאמנות בוונציה בשנת 2013 הוקדש מקום נרחב לאמנים 'אאוטסידריים', והוצגו ציורי 'הספר האדום' של יונג בקטגוריה זו. הכוונה לציירים מזורים, חריגים, שלא נחשבו ציירים במובן המקובל, אנשים שחיו בשולי החברה, רובם בעוני, ומאגרי הציורים שלהם נמצאו בביתם לעתים רק לאחר מותם. חלקם היו מאושפזים והוגדרו חולי נפש. זו אמנות של אנשים שמציירים מתוך כורח, שאינם מודעים להיותם אמנים. בתחילת המאה העשרים הוכרו במרכז אירופה האוצרות הנדחים האלה כיצירות אמנות, על ידי פסיכיאטרים אוהבי אמנות. הציורים שלהם השפיעו מאוד על התפתחות האמנות של המאה העשרים. הציורים ביוריים, ללא ידע ציורי, אסכולה וטכניקה, אותנטיים ואינדיווידואליים ולעתים עמוסים במיתולוגיה

פרטית. רובם לא נועדו להיות מוצגים לעין איש. את אמנות ה'אאוטסיידרים' מאפיינים היעדר יומרה והשכלה אמנותית והיעדר שייכות לקריטריונים המקובלים של האמנות בזמנם. ה'אאוטסיידרים', שחיים על הסף הנורמטיבי והחברתי כדמויות סף (דמויות לימינליות) בהגדרות האנתרופולוגיות, יש בהם חירות אותנטית שהחברה יכולה להיות מופרה ממנה.

ציוריו של יונג, המנותקים מן הקריטריונים המקובלים של האמנות בזמנו, כמו עבודות 'אאוטסיידריות' רבות, לא מאופיינים בפסיכוזה, שכן יש בהם סדר, קוהרנטיות, הרמוניה אמנותית ועולם מיתולוגי קוסמולוגי בעל משמעות, שאפשר להבינו כביטוי לחומר הטקסטואלי המיתי שכתב. ציוריו הם ברובם כמו ויטראז'ים – ומכאן הם מעוררים קונוטציה סמלית-דתית – שהחלקיקים אחוזים במסגרת קווי מתאר כהים, שאוחזים יחד את החלקיקים ויוצרים כלי הכלה סוגרים (נצר 2010א).

ברונו שולץ, כמו גם רוברט ולזה, סמואל בקט וקפקא, הוא לדעתי אחד מהסופרים של המאה העשרים שאפשר לכנות 'אאוטסיידרים', אף שלא נוהגים לזהות סופרים בקטגוריה זו. על סיפוריו אפשר להחיל את דבריו של מאיר אגסי על האמנים ה'אאוטסיידרים': הם מבטאים יקום מסובך, דחוס, מפותל ואינטנסיבי, גדוש אמציה, שטוף דימויים המציפים את הנייר במזיגה מסובכת של חלום ומציאות, והם מבטאים את המתח שבין אוטופיה-דיסטופיה-שפיות-טירוף שבין תחילת המאה העשרים לסופה, ואת הקונפליקט שבין שלמות סימטרית לקריסה ארכיטקטונית (אגסי 1998: 6).

הקרבה בין 'הספר האדום' וספר הזיכרונות של יונג לבין סיפורי שולץ היא בעולמם הרוחני ובתכנים ארכיטיפיים ייחודיים. השוני ביניהם הוא בסגנון היצירה, בתפיסת העולם ובאופן ההתמודדות: במודעות העצמית ובכוחות האגו שהיו ליונג וחסרו למספר של שולץ, וביחסים שבנפש בין האמן לתאורטיקן שבו. יונג סירב להתייחס לציוריו כאל אמנות, והוא בעיקר תאורטיקן. שולץ היה בעיקר אמן, צייר וסופר סוראליסטי. שניהם תרמו להרחבת מרחב הביניים המעברי של דמדומי המציאות ההווה והחזיונית כמרחב העשרה חיוני לנפש האדם.

## רשימת המקורות

- אגסי, מ' (עורך) (1998). מלון אוטופיה-דיסטופיה: תחנות במסע אל אזור הדמדומים הפסיכויטיים האאוטסיידרים של המודרניזם. **סטודיו**, 89: 6.
- אידל, מ' (2012). **שלמויות בולעות: קבלה ופרשנות**. תל-אביב: ידיעות ספרים.
- אלבג, ר' (2009). ילדי הגן קרבו וגדר וקראו קריאות עליונות לארנב שהתרוצץ ברחבת בית הכנסת. **הארץ**, 25.9.2009.
- בורחס, ל' (1982). על הקלסיקאים, תרגום: י' ברונובסקי. **מאזניים**, (נו1): 26.
- בר-יוסף, ח' (2000). **סימבוליזם בשירה המודרנית**. בני-ברק: הקיבוץ המאוחד.

- ברוננובסקי, י' (1979). אחרית דבר, בתוך: ב' שולץ, **חנניות קינמון, בית-המרפא בסימן שעות החול**, תרגום: א' אורלב, ר' קליימן וי' ברוננובסקי. ירושלים: שוקן, עמ' 245–276.
- ברמן, ע' (1987). פסיכואנליזה וספרות: בחיפוש אחר נקודות מפגש. **שיחות**, א(3): 207–218. גוטספרוינד, א' (2002). **אחויות החוף**. תל-אביב: זמורה ביתן.
- גולומב, י' (1986). ערירותו המטפיזית של ברוננו שולץ. **מאזניים**, ס(12): 63–68.
- גלבוץ, א' (1987). אדם באמת אינו צריך, בתוך: הנ"ל, **כחולים ואדומים**. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.
- גלדמן, מ' (1998). **ספרות ופסיכואנליזה – סקירה בקורתית**. בני-ברק: הקבוץ המאוחד, עמ' 109–110.
- גלדמן, מ' (2013). Facebook: **תורת היחוד**. תל-אביב: קשב.
- גרוסמן, ד' (1986). **עיני ערך אהבה**. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.
- דינס, ע' (2008). אחד מאותם דברים פלאיים ספורים, אשר מתרחשים רק פעם בחיים. **הארץ**, 27.2.2008.
- יונג, ק' ג' (1993). **זכרונות מחשבות הלומות**, תרגום: מ' אנקורי. תל-אביב: רמות.
- לאור, ד' (2008). **ש"י עגנון**. ירושלים: מרכז זלמן שזר.
- מאן ת' (1951 [1962]). **הנבחה**, תרגום: מ' אבי-שאל. תל-אביב: ספרית פועלים.
- נוימן, א' (1949 [1963]). **פסיכולוגיית המעמקים ומוסר חדש**, תרגום: ש' זנדבנק. ירושלים: שוקן.
- נצר, ר' (2009). ש"י עגנון: על ארכיטיפ ה'אנימה' והחמצת האשה ב'עידו ועינים' ובסיפורים אחרים של עגנון. בתוך: הנ"ל, **השלם ושברו**. ירושלים: כרמל.
- נצר, ר' (2010a). הבטים אמנותיים וסימבוליים בספר האדום של יונג. אוהור בשנת 2011 מתוך האתר: <http://www.ruthnetzer.com/182625/%D7%99%D7%95%D7%A0%D7%92-%D7%95%D7%94%D7%A1%D7%A4%D7%A8-%D7%94%D7%90%D7%93%D7%95%D7%9D>
- נצר, ר' (2010b). עוד מבט על האדונית והרוכל. **גג**, 22: 62–65.
- נצר, ר' (2011). **מסע הגיבור: תהליך התהוות הנפש במיתוס, במעגל החיים ובתרפיה**. בן-שמן: מודן.
- עגנון, ש"י (1943 [1951]). האדונית והרוכל, בתוך: הנ"ל, **סמוך ונראה**. ירושלים: שוקן.
- צלקה, ד' (1980). הקוסם מדרוהוביץ': על ברוננו שולץ ועל 'חנניות קינמון', 'בית-המרפא', 'בסימן שעות החול'. **סימן קריאה**, 11: 15.
- שולץ, ב' (1934, 1937 [1979]). **חנניות קינמון, בית-המרפא, בסימן שעות החול**, תרגום: א' אורלב, ר' קליימן וי' ברוננובסקי. ירושלים: שוקן.
- שולץ, ב' (2009). להבשיל כדי להגיע לילדות. תרגום: א' אורלב. **הארץ**, מוסף ספרים, 14.4.2009.
- שולץ, ב' (2010). מכתבים. תרגום: א' אורלב. **כרמל**, 14: 76.
- שולץ, ב' (2012). גשבר מעגל הקסמים, תרגום: ק' מזורצ'ק. **הארץ**, מוסף לתרבות וספרות, 28.12.2012.

- Baird, J. (1956). *Ishmael*. Baltimore, MD: John Hopkins University Press.
- Berman, E. (ed.) (1993). *Essential Papers on Literature and Psychoanalysis*. New York: New York University Press.
- Jung, C.G. ([1966] 1971). *The Spirit in Man, Art and Literature*. In C.W. 15. New York: Princeton University Press (Bollingen Series), pp. 65–105.
- Jung, C.G. (2009). *The Red Book: Liber Novus*, ed. S. Shamdasani, tr. M. Kyburz, J. Peck and S. Shamdasani. New York: W.W. Norton & Company.
- Neumann, E. ([1954] 1959). *Art and the Creative Unconscious*. Princeton, NJ: Princeton University Press (Bollingen Series).
- Neumann, E. (1955). *The Great Mother*. Princeton, NJ: Princeton University Press (Bollingen Series).
- Neumann, E. (1994). *The Fear of the Feminine and Other Essays on Feminine Psychology*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Noll, R. (1994). *The Jung Cult: Origins of a Charismatic Movement*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Noll, R. (1997). *The Aryan Christ: The Secret life of Carl Jung*. New York: Random House.
- Segal, R. (ed.). (1992). Introduction. In: idem, *The Gnostic Jung*. Princeton, NJ: Princeton University Press, pp. 3–52.
- Schulz, B. (1964). *Proz*. Krakow: Wydawnictwo Literackie.
- Van Meuis, J. (1988). *Jungian Literary 1920–1980*. London: Oxford University Press.
- Wright, E. (1984). *Psychoanalytic Criticism: Theory in Practice*. New York: Methuen.

---

פסיכולוגית קלינית; אנליטיקאית יונגיאנית ומנחה, עמותה יונגיאנית ישראלית חדשה; מרצה במכללת סמינר הקבוצים ומכללת אורנים, פרסמה עשרה ספרי שירה, שישה ספרי עיון וספר אוטוביוגרפי, ביניהם: 'מסע אל העצמי' (מודן), והאחרון 'נפש הקולנוע' (רסלינג).

---

**רות נצר**

אפרים קציר 4

הוד השרון

09-7429852

netzerr@bezeqint.net

---