

NEW JUNGIAN  
ISRAELI ASSOCIATION



עמותה יונגיאנית  
ישראלית חדשה (ע"ר)

דף הבית

ציוריו של גוסטב קלימט: העלמה והמוות והאמן כבן-מאהב.

### רות נצר<sup>1</sup>

במאמר זה אתייחס לתמונות של ציורי הנשים של קלימט - הנושא העיקרי שלו. אדבר על איפיון הנשים הבולעות-מפתות, על דמויות האלות, הפן הסימביוטי-אורובורי של האשה-אם-אלה גדולה, על משמעות סגנון הארנובו ככוח נשי, ועל משמעות דמות המוות בציוריו. כמו כן אתייחס לביטוי הנרציסטי של היופי הנשי, והערצתו, ולכוח הבולע של האשה, כשארס וטנטוס חוברים יחד, ונראה את האמן כבן-מאהב. בהשוואה: נראה דמיון למוטיבים אלה בספר 'כוכבים בחוץ' של אלתרמן. ( "כי סערת עלי לנצח אנגדך" )

\*

האמנים, לפי נוימן מבטאים את רוח התקופה. בספרו על הנרי מור, נוימן (Neuman 1959) אומר שהיחיד הגדול, האמן, מבטא את הערכים הטראנספרסונליים של תרבותו, אבל בו בזמן גם מביא את התכנים החסרים שהתודעה הקולקטיבית זקוקה להם להשלמתה. התקופה – זו התקופה של סף המאה העשרים, כשהאמנים מגלים את המקורות הראשוניים, הארכיטיפליים, והגופניים של האמנות הפרימיטיבית (בעיקר של אפריקה) ואת המקורות הראשוניים של הנפש – של הלא-מודע שפריד גילה – והמקור הראשוני הבלתי מודע של התרבות והנפש הוא ממלכת האם הגדולה. בתקופה זו פריד חושף את הצביעות וההדחקות המיניות של התקופה הויקטוריאנית ונתן לגיטימציה למיניות, שלפי פריד היא חזות הכל. פריד כותב שלוש מסות על המיניות ומדבר על כוחות ארוס וטנטוס. בתקופה הזו מתחיל להתרחש מהפך במעמדה של האשה, נשים מקבלות יותר חרות ועולה הפחד מפניהן, שהוא שריד הפחד הקדום מהאשה שקיבל ביטוי

<sup>1</sup> הרצאה ליום עיון לזכר אריך נוימן ובמלאת מאה שנה להולדתו.

המאמר פורסם גם באנגלית, בחוברת

נורא בציד המכשפות בימי הביניים. תאור האשה באמנות מקבל מקום מרכזי. האשה מופיעה כפאם פאטאל, בעיקר כחזקה, מפתה, מחסלת (בציורי בירדסלי, מונק, שילה). בתקופה זו נכתב המחזה סלומה (על שלומית שמתאהבת ביוחנן המטביל וגורמת לעריפת ראשו) שהפך לאופרה של שטראוס. וכן ספרו של אוטו וויניגר – 'מין ואופי' (1903) שרווי שנאת נשים ואימה מכוחן.

אכן האמנות של ראשית המאה העשרים מבטאת את רוח התקופה, ומתמודדת עם פריצת ארכיטיפ האם הגדולה והארכיטיפ הנשי על סף המאה העשרים. זו תקופה שבה ניטשה הכריז על מות אלוהים ואז הכיסופים אל האלוהי שבים אל הארוס: אל האלה-האם הגדולה והאשה-האנימה<sup>1</sup>. האמנים מתמודדים עם הפסינציה מהאשה-אם ומחפשים – עבור עצמם ועבור הדורות הבאים – דרכים סמליות-יצירתיות לבטא את ארכיטיפ האם-אשה, להתעשר דרכה, ולהתמודד עם האיום להבלע בה<sup>2</sup>. נוימן בכתבתו על האם הגדולה ועל התפתחות הנשי תורם את ההתבוננות המודעת לתהליך ובכך גם מסייע להעלאת המודעות לחשיבותה של התודעה המטריארכלית והטמעתה<sup>3</sup>. נוימן חקר את מוטיב האם הגדולה ביצירתו של הנרי מור. אני אתיחס לקלימט שקדם לו.

\*

#### גוסטב קלימט

אל קלימט הגעתי בעקבות בתי שהתאהבה בפוסטרים של ציוריו היפהפיים שיש בהם נשיות אדולסנטית זורמת מוזהבת גן עדנית. לכן קניתי לה אלבום גדול של ציוריו, ורק אז גיליתי את מורכבותו, את הפן האחר, ואת צילו של היופי המהפנט הזה ואת המוות-הטנטוס שאורב בקטב ההפוך והמשלים של הארוס הנשי שהצייר שבוי בו. גוסטב קלימט (1862-1918) חי בוינה בסוף המאה ה-19 ותחילת המאה העשרים. בתקופתם של גוסטב מהאלר, ארנולד שנברג ופרויד. הוא צייר בסגנון האר-נובו. בסגנון האר-נובו יש מחד פסינציה-היקסמות אל הנשי – כסגנון של קוים זורמים מעוגלים ששואפים ליצור תבניות של אחדות ראשונית, ומאידך שכיחה בו דמות האשה הפאם-פאטאל<sup>4</sup>.

האשה היא הנושא המרכזי של יצירתו – והיא תמיד במרכז התמונה – כעמוד התווך של העולם, גבוהה, גיאונה, מביטה ממרחק, מגבוה, בלתי נגישה, כלא נותנת עצמה, הבעתה סגורה ולעולם אינה מחייכת, לעתים נדמית כמביטה בבוז. ובו בזמן – חושנית, מינית, עירומה או עירומה למחצה (הוא נהג לצייר את הנשים עירומות ואחר כך לכסות את העירום בלבוש חלקי או שלם), כוהנת, סירנה, מפתה, מסתורית, מכשפת.

---

חוברת מיוחדת שמוקדשת לנוימן. עורך אורה – הנרי אברמוביץ.



פאלאס אתנה



דיוקן אשה

דומה שככל שהיא בלתי נתנת להשגה – כך גדול כוח המשיכה שלה. בדי הציור בדרך כלל מאורכים אנכיים. באופן כזה מוענקת לה איכות מוגבהת רוחנית-עליונה<sup>5</sup>. ראשה של האשה בקצה הדף העליון, עיניה מביטות מלמעלה למטה. סגורות למחצה, ופעמים רבות יש סביב ראשה עיטור מעגלי, דמוי הילה, וכך מוענקת לה איכות אידיאלית נערצת של איקון, עליונה, מרוממת, ארכיטיפלית. מבט הצופה הוא מלמטה למעלה אל האשה. כסוגד לה. כוחה גדול על הצייר המביט בה בתשוקה מאוהבת עד שאינו יכול לצייר אלא אותה כ"פגישה לאין קץ", (בניסוח של אלתרמן). כמו אלתרמן, שאומר: "כי סערת עלי לנצה אנגנך". ("כי סערת עלי לנצה אנגנך, / שווא חומה אצור לך, שווא אציב דלתיים! תשוקתי אליך ואלי גנך ואלי גופי סחרחר, אובד ידיים!" ע' 59).

ומשום שהיא בלתי מושגת הוא מצייר אותה שוב ושוב. כמו אלתרמן הוא "שבוי בעיגולה" ( "מסביבך, מסביבך נסתחרר עיגולי"). ואמנם העיגולים הם מוטיב חוזר באורנמנטיקה של ציוריו. בנוסף לכך האשה מופיעה פעמים רבות בתוך מסגרת של מיכל סגור מעגלי, בחבוק עצמי עם עצמה לבד, או עם נשים אחרות או נשים וילדים (לדג, דַנְאָה, החבוק של האם והילד) כל אלה הם תאור מעגלי-אורובורי<sup>6</sup> מובהק של נשיות מוכלת בעצמה בטרם מודעות ובטרם פריצת הגבר אל עולמה.



נחשי מים



דנאה

זו שאינה נותנת עצמה היא הבתולית (כמו האלות הבתולות אתנה, הסטיה, ארטמיס, ומריה) המוכלת בעצמה, השלמה בעולמה ללא צורך בגבר, או הנשים הרבות ברישומים – כשהן שוכבות מעוטלות, כשהמבט של הצופה בתמונה מתמקד באבר המין החשוף, כאילו הוא מקור העולם, והשער הנעול עליו הוא מתדפק. ברישומים רבים הן מאוננות – כלומר, מספקות את עצמן, מספיקות לעצמן. הוא מצייר קבוצות נשים יחד, לעתים כלסביות, זורמות במים או אחוזות יחד בלכידות של עולם נשי גן עדני אחדות<sup>7</sup>. זה שלב השימור העצמי של הנשי שנוימן (1994 Neumann). ע' 10-

12) מדבר עליו. הציור של קלימט את 'עץ החיים' מבטא את שלמות גן העדן, כשענפיו הערבסקיים משתלטים על כל התמונות סביב. את השלם הגדול האורובורי שהוא מתגעגע אליו הוא מבטא בציוריו באחדות הדמות והרקע; כמו שהיחיד עדיין אינו מובחן לגמרי מהלא-מודע האמהי, כך הדמות אינה מובחנת לגמרי מהרקע. דגם הקשוט של בגדי האשה הוא גם הדגם של הרקע. הפרחים של תדפיס השמלה הם גם הפרחים שמסביבה. השלמות-אחדות של העולם מתוארת היטב גם בציורי הנוף הרבים שלו שגם בהם מטושטשת ההבחנה בין דמות (של העץ או הבית) ורקע, ושיש בהם מקצב אחיד של צמחים ופרחים שחוזר על עצמו, כמו מקצב החיים המחזורי שיכול להמשך לנצח<sup>8</sup>. התנועה הנמשכת לנצח היא גם התנועה של דגמי הערבסקות שבציוריו (אפשר לראות השפעות איסלמיות וקלטיות ובארוקיות כאחד). זו האחדות הפנתאיסטית-קוסמית, האורובורית והמיסטית כאחת, שהוא יוצר בציוריו, כשהתנועה של קווי הארנבוב – המעגליים, ערבסקיים וספירליים<sup>9</sup> מחברים הכל לכל ויוצרים את העולם כרחם של רשת חבורים זורמת. מתאימים כאן דבריו של נוימן שאומר (Neuman 1959) בספרו על הנרי מור, שתפקידה של האמנות הגדולה הוא תמיד לבטא את המציאות המאוחדת (unitary reality) שקיימת בתשתית העולם המפוצל. כיון שהאדם המערבי הוא בסכנה של אבדן הקשר לטבע ולמטריארכט, האמן מביא את המציאות המאוחדת כפיצוי להעדרה. (ע' 44)<sup>10</sup>.

האשה עצמה שבויה בחיק עצמה, בחיק המיים, או בחיק הגבר שמחבק אותה – כשהיא מוכלת בו.



יהודית



הנשיקה

האשה הבתולית עצומת העיניים של קלימט היא אשה נטולת מודעות ואינדבידואליות. היא עדיין קיימת כארכיטיפ: בציורים רבים הוא מצייר אלות או דמויות מיתולוגיות, כמו אתנה, יהודית, שלומית, או כוחות טבע, כמו נימפות וגורגונות, או אידאות: המוסיקה, הטרגדיה, 'האמת העירומה', המשפט, הרפואה, הקנאה - שמצוירות כאשה. או שהיא אם וילד, או אשה הרה – מסמלת פריון ואמהות, או הפאם-פאטאל. בכל אלה האשה שלו היא אלה, אם גדולה, ואנימה. למרות שציורים רבים הם של נשים מהחברה הגבוהה שצייר את דיוקנאותיהן, גם הן הופכות למהות האשה הארכיטיפלית.

כאם גדולה היא אלת הטבע האינסטינקטואלי הבלתי מודע והיקום (גם אצל אלתרמן מזוהה האשה עם התבל)<sup>11</sup>. ככזו היא אלת הטבע והפרחים. בציורים אחדים הטבע הוא בתוך האשה וסביב לה (הצמחיה היא תדפיס השמלה של האשה והטבע שמסביב). הפרחים הרבים בציוריו גם הם סמל נשי וגם סמל העצמי הנשי.

בציורים אחדים נשים זורמות יחד במים, כשהאשה מתמזגת עם המיים, כשרויה עדיין בקיום הפרי-נטלי, עוברי, הטבע הראשוני של הקיום הבלתי מודע, וגם של הרגש הנשי כשקווי הציור הערבסקים הספירליים הם כזרימה גלית

ימית. קוי הרישום של האשה טרם נפרדו מקווי הגלים והאצות, מהקיום הימי הארכיטיפלי (בעיקר בציורי נחשי המים)<sup>12</sup>. כאם גדולה היא אלת החיות. באחד מציוריו הראשונים הקרוי אגדה, רובצות החיות הכנועות לרגלי האשה.

### היופי

כוחה של האשה במיניות אבל גם ביופיה הרב. היופי הוא מהות הציור של קלימט. האמנות עצמה היא היופי. קלימט השתייך לתנועה אמנותית שקרויה סציון, שנוסדה ב-1897, שהמטרה שלה היתה להפוך את הסביבה האנושית כולה לתחום משכנו של היפה. קלימט נחשב למשיחה של התנועה החדשה בעיני אלה שקיוו שהאמנות תוכל לרפא את חוליי האנושות, ושהצעד הבא אל הגאולה אינו אלא יצירת מעטה דקורטיבי שיכסה את פני המציאות הקשה ויישב הכל לכלל הרמוניה אוניברסלית.

אצל קלימט היופי, האמנות והאשה חד הם. הקווים המעוגלים של המהות הנשית הם גם הקווים המעוגלים של אמנות האר-נבו. (קלימט מאפיין את דמויותיו הנשיות בעיטורים מעוגלים ואת הגבריות בעיטורים מרובעים). לקלימט היה חזון אוטופי של גאולת האנושות בכוחן היחיד המיוחד של האמנות והאהבה<sup>13</sup>.

יופיה של האשה מתעצם לא רק בעוצמת הצבע וריבוי הגיוון הצבעוני, אלא בעיקר בזהב שהוא מרבה להשתמש בו. את הזהב האלכימי שמסמל את יעד החפוש של הנשמה, (את ה'עצמי': גרעין הנשמה האלוהית) הוא מגייס כזהב ברוקי קישוטי שמאציל לאשה/האלה הגדולה איכות אל-אנושית, גדולה מהחיים, מלכותית, אלוהית, נערצת. אבל נראה לי שלעומת הזהב האלכימי, הזהב הזה הוא זהב דקורטיבי חיצוני בלבד. הוא זהב שטחי-שקרי. הזהב של מידאס. זהב שחונט את הנשים. זהב דבשי שלוכד בו את האשה. שהרי אפשר לומר שהיופי והקשוטיות והקיום הגן-עדני של קלימט היה התעלמות שטחית מהסבל שבעולם. הקיום העוברי האורובורי של נשים עצומות עיניים או נשים במיים הוא גן עדן של היפהפיה הנרדמת, שעדיין לא אכלו בו מפרי עץ הדעת שמביא את תודעת הרע והמוות<sup>14</sup>.

היופי הוא גם האיכות הנרציסטית של האשה. העינים המרובות שמופיעות כאלמנט דקורטיבי חוזר בציורי קלימט כמו גם באר-נובו בכלל (וכן עיניים מצריות או מיקניות) הן כעיני הטווס<sup>15</sup> שגם הוא מסמל את היופי המתנאה בעצמו. ענינה של האשה ביופיה המפתה ובהערצת הגבר אותה. המבט המאוהב-מהופנט של הצייר אל יופיה חווה אותה מושא השלכות ארכיטיפי, לא אישי. יופיה הנרציסטי הוא יופי של מי שאין לו עניין בזולת אלא בעצמו. וכך האשה היפה אינה מושגת. היא כמו לילית – בולעת את כוח האנרגיה של הגבר. והיא כמו נרקיס שמי שמאוהב בו עשוי לאבד את עצמיותו, ולהפוך ל'אקו' של הדמות הנערצת – להד בלבד.

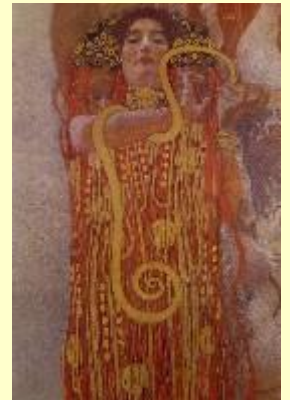


### הבן-מאהב והמוות

כאלת החיות, האם הגדולה היא גם האלה השולטת בנחשים. בציורים רבים של קלימט הנחשים הם בני לווייתן של האשה. אלו נחשי השער של הנשים במים, נחשי השער של הגורגונות המאיימות שהוא מצייר, ונחשים אחרים שבציורים אחדים הנשים אוחזות או שהנחשים מתפתלים כקוים ערבסקיים מסביב. למשל, בציור הרפואה, עומדת בראש התמונה אשה ששמלתה אדומה, קווי הבגד שלה הם קוים נחשיים באיכותם, ונחש מתפתל על ידיה.



היגיאנה



נחשים

הנחש הפאלי בציוריו של קלימט הוא עדיין – בניסוח של נוימן (Neumann, 1989, p. 48) הפאלוס המפרה בשרות האם הגדולה, שצורתו כאורובורוס, כעולם הסגור של המטריארכט. זה נחש האדמה, נחש האם הגדולה, נחש כוחות האנרגיה של הלא-מודע שעדיין אינו משרת את אסקלפיוס (אל הרפואה) והרמס-מרקורי (מאפשר הטרנספורמציה בנפש) לצורך התפתחות התודעה. נוימן (Neumann, 1994, ע' 197) אומר שהנחש של מרקוריוס צריך להגאל מכוחות האדמה. אבל כאן הנחש הוא עדיין הזכריות שמשרתת את האם הגדולה, ועדיין לא נפרדה ממנה. נחש זה מסמל כאן את ראשית המצב הפסיכולוגי של התודעה, הגברית במהותה, שעדיין לא התפתחה, כשהקיום הבלתי מודע של האם הגדולה שולט בו. הנחש בשרות האם הגדולה מסמל בשלב זה את המצב הפסיכולוגי של האגו הצעיר שמסמל אותו "הבן-מאהב"; המאהב של האם הגדולה שמשרת אותה, תפקידו להפרות אותה, והוא מאויים על ידי משום חולשתו. בממלכת החי ההפרייה בלבד היא תפקידו של הזכר של מלכת הדבורים. נקבת הגמל שלמה עורפת את ראש הזכר אחרי שהוא מפרה אותה.

כשמתבוננים בתמונת דנאה של קלימט, שמופרה על ידי גשם הזהב של זאוס – נשים לב למעגל העוברי שלה עצמה, כשהיא שרויה עם עצמה בלבד; זאוס לא קיים בתמונה, נראה שאינה זקוקה לו אלא לזרע הזהב שלו. נראה שקלימט עצמו כבן-מאהב של האם הגדולה הוא כמשרת של האשה-אם שהוא מצייר, כמפרה אותה בציורים המוזהבים שלו. במיתוסים האם הגדולה משתמשת בבן המאהב לצרכיה וממיתה-מסרסת אותו כשהוא רוצה להפרד ממנה. כוחו הגדול של הלא-מודע האמהי מאיים על התודעה הגברית שנולדה ממנה, שטרם התגבשה. כוח האם הגדולה מסכן את התודעה הגברית הצעירה הזו<sup>16</sup>.

לכן אין פלא שבהתבוננות נוספת נגלה במהרה את האיום הזה בציורים של קלימט. כשהארוס המודגש מזמין את הקוטב ההפוך – המוות. לפעמים במיניות הבוטה המפתה. לפעמים פניה של האשה מאימות – כמו של הגורגונות, של אתנה (בתמונת אתנה היא אוזחת מוט פאלי בידיה, ועל חנה ראש הגורגונה הנורא), או של האשה ההרה בציור 'אפריז בטהובן'. מוטיב המוות מופיע במפורש: שלושת הגרגונות – שמזוהות עם מחלה, שגעון ומוות (ב'אפריז בטהובן'), וגם בציור תורת המשפט רואים שלוש נשים (כל אחת בתוך מעגל סגור משלה) ובמרכז גבר מזדקן לכוד ביניהן בתוך נחש אימתני אורובורי. וכן הכוחות העוינים בדמות קוף מפלצתי ב'אפריז בטהובן', הגולגולות והאפלה סביב האשה ההרה בציור 'התקווה'.



חיים ומוות



התקווה

הצפור השחורה על ציור עץ החיים, דמות שלד המוות שמופיע במספר ציורים, על יד או בתוך סבך דמויות אחרות. האנשים והנשים הזקנים כלקראת מוות בציורים אחרים. למשל בתמונה חיים ומוות (1916. שנתיים לפני מותו). האשה המסרסת מופיעה במיוחד בשני ציורים של יהודית ושלומית, שמתאר את יהודית שפיתתה את הולפורנס וכרתה את ראשו, ושל שלומית שתובעת את ראשו של יוחנן המטביל. בציור היא נראית מאימת ואצבעות ידיה כשל צפור דורסנית<sup>17</sup>. בשתי התמונות האלה היא מינית, מפתה, הבעתה אכזרית, ולרגליה רואים את ראש הגבר הערוף. בתמונות האלה מתחזק הצבע השחור.

ב'אפריז בטהובן' הגבר והאשה מחובקים בתוך מעין משכן-מקדש מלא נשים. רגליהם של הגבר והאשה כרוכים יחד בחוטים, כאילו ששערותיה נכרכות סביבו. וקווים מעגליים מסמנים את החיק המאוחד הסימביוטי שלהם, או אולי נכון יותר את הסכנה של הגבר הנכלא על ידי האשה. על 'אפריז בטהובן' כותב ג'יל נרה שהופעותיו הנדירות של הגבר בציורי קלימט נועדו לרומם את עוצמתה של האשה. נרה טוען שלמרות הצהרתו של קלימט, שזו גאולתו של הגבר בידי האשה והאהבה, למעשה הגבור נתון בסכנה, ובחבוק הטוטלי שלו עם האשה שהוא כפוף אליה, "זוהי חזרתו של הגבור לרחם אמו, סוף מסעו אל רחם שלא היה צריך לעזבו מלכתחילה. החבוק האחרון מסמל גם חזרה

אל המקור, אל יקום שהאשה היא החולשת עליו." (נרה. 1999. ע' 42). בחבוק עם הגבר, בציור הזה ובאחרים שלו, איני רואה חבור של קוניונקציו, שבו מתאחדים הנשי והגברי מחדש לשלמות מאוזנת, אלא הגבר הוא השולט באשה כשהוא חובק אותה והיא מוכלת בו או שהיא מושכת אותו אליה. הגבר כשלעצמו אינו נושא לציוריו של קלימט. הוא מופיע בהקשר לאשה. ואז או שהוא מוקף (נשלט?) נשים, או מחבק-מנשק את האשה. יש כאן סימביוזה-התמזגות ראשונית כשהגבר והאשה אינם עומדים בדיאלוג זה עם זה אלא בחבור טרום מודע.

השימוש של קלימט בזהב והאיכות הכמו-פסיפסית של דגמי הציור הושפעו מבקורו בֶּרְוֹנָה, שם ראה את הפסיפסים של תאודורה מלכת ביזנטיון. תאודורה ובעלה יוסטיאנוס מהמאה ה-6 לספירה, מוצגים ברוונה כנציגים עלי אדמות של ההיררכיה הקוסמית של הדמויות מהמקרא והברית החדשה. בגדיה בגדי מלכות מפוארים ומלאי תכשיטים. בידיה גביע התחיה של ישו, ומעל ראשה הילה. תאודורה מוצגת בפסיפס כישות בעלת עוצמה רוחנית מלכותית אולם המציאות ההסטורית אחרת. היא מתוארת כזונה, בת זונה, מפתה ומדיחה, חכמה ותאות כוח ושלטון (כנען-קידר. 1998). ברצוני לומר שדמויותיו של קלימט שואבות ומתמזגות לא רק עם הטכניקה של פסיפס רוונה, אלא בעיקר עם כפל הפנים של תאודורה – היסוד החושני המיני המפתה וההרסני והיסוד המלכותי הנערץ.

נראה לי שהציור שלו את האשה היא עבודת האלילים שלו, מעשה פולחני, כששניהם קרבנותיו. קרבנות כוח הארכיטיפים. אכן קלימט, כבן מאהב של האם הגדולה, הוא "מאהבה של האשה ומשרתו של ארוס" (נרה. 1999. ע' 88). לכן נראה שאינו יכול שלא לציירה משום כוחה המהפנט. המודעות של הבן-מאהב לכוח המוות של האשה, ולארכיטיפ העלמה והמוות, היא המאפשרת לו להאבק בו. נראה לי שהציור של קלימט הוא מאבק כנגד כוחה, כשבידיו לעצב אותה כרצונו. כך הוא כממית ובורא אותה מחדש: הוא חונט אותה בזהב, סוגר-חונק<sup>18</sup> את צווארה בסד של תכשיט מלכותי<sup>19</sup> ואת זרועותיה בצמידים-אזיקים. הוא ככולא אותה בכלוב זהב, בסבך מלכודת רשת קישוטים וקוים נחשיים – שעכשיו הוא אדוניהם - בעיקר כשהוא הופך אותה לאוביקט ולקישוט. לחלק מטפט אורנמנטלי, או חלק מהטבע הפרחוני סביב. החזרה הריתמת-אובססיבית של דגמי הקשוט היא כורח ריטואלי של הערצת האלה, אבל גם של שליטה בה וניטרול כוחה. היא כמו פרפר מופלא שהוא נועץ בה את סיכת המכחול אל הבד. וכך היא מעתה שלו בלבד – אבל כחנוטה. בלימתה היא גם בלימת העוצמה היצרית שלו עצמו. כשקלימט מצייר את הגורגונות שמבטן מאבן את המביט בהן, ואת הנשים המאיימות דמויות הלילית בעלות שער הנחשים,<sup>20</sup> הוא כמו פרסאוס שמנטרל את כוחן ההרסני דרך השתקפותן במראת הציור. האמנות הופכת להיות המראה, והיא גם המגן, כשהיא מאפשרת עיבוד סמלי-סובלימיטיבי של הכוח המאיים הארכיטיפלי. איבחת המכחול שלו היא החרב והמגן.

#### האמן כבן מאהב

נוימן (1990 ע' 214) מדבר על קרבתו של האמן, כל אמן, אל ארכיטיפ האם הגדולה ואל היסוד הנשי שבו. קרבה זו מאפשרת לו להיזון מהאם הגדולה, מהלא-מודע הגדול הראשוני וליצור. קרבה זו היא גם איום. וככל שהאמן נשאב בהערצה משועבדת אל הלא-מודע – כך פוטנציאל האיום גדל<sup>21</sup>. הייתי אומרת שהיצירה עצמה היא ההגנה מפני



האיום הזה. משום שהיא יוצרת את ה'שלישי', שהוא היסוד המגשר והסמלי (שהאל הרמס, השליח ביו שמים וארץ מסמל אותו). האמנות היא המתווכת בין תודעת האמן ובין הלא-מודע הגדול.

קרבה זו היא המאפינת את האמן, כל אמן, כבן מאהב של שכבת הנפש הלא-מודעת. איפיון האמן כבן מאהב בולטת אצל אמנים שרוב יצירתם, או חלק משמעותי ממנה מוקדש לאשה-אם. ובמיוחד כשמדובר בגבר שחי כבן מאהב ביחסו אל האם והאשה הממשית. כך אצל קלימט, הנרי מור, אלתרמן בשירי כוכבים בחוץ, א.ב. יהושע בספרו 'מר מאני', ואחרים.

האמן כבן מאהב משרת את האם הגדולה (המסמלת את הלא-מודע) לא רק כדי להפרות אותה אלא כדי להיות מופרה על ידה. אין פרוש הדבר, שכל אמן הוא בהכרח חלש אגו, משום שמדובר במבנה נפשי יחודי של האמן שבו האינצסט האורובורי הוא כורח. הכורח הוא לעמוד על סף הלא נודע ולהטות אליו אוזן.

נוימן (שם. ע' 215-214) אומר שיחסים ראשוניים שגורמים את הדגשת ארכיטיפ האם בדרך כלל אינם גורמים בנפש האמן להפרעה כמו אצל אדם אחר. ההפך, אצל האדם היצירתי הדגש זה כמעט תמיד מוליך אל התחזקות רבת עצמה של התפתחות האגו. התחזקות זו ביחד עם אקטיבציה של הלא-מודע על ידי ארכיטיפ האם גורמת להעצמת מתח שממנו מגיח היוצר.

הזכרנו שנוימן אומר שתפקידו של כל אמן הוא לתאר את המציאות האחדותית שבתשתית העולם המפוצל. המציאות האחדותית-פנתאיסטית-מיטית שמופיעה אצל קלימט בצירוי הנוף הרבים, גם היא הבט של העולם הגן-עדני, של השתתפות מיסטית של נפש היחיד עם העולם. וככזו, גם היא הבט של משיכתו אל מלכות האם הגדולה. גם משיכה כזו אל עולם-טבע נטול אדם יכולה לסכן את האני ששואף להתמזגות ולאבדנו העצמי. ההתמודדות של קלימט כבן מאהב עם סכנת האם הגדולה יכולה להיות אפוא כפולה – בהערצת האשה ובהערצת הטבע<sup>22</sup>. אבל המודעות לסכנה קיימת אצלו רק בצירוי האשה ולא בצירוי הטבע. לכן ייתכן שהטבע האחדותי היה עבורו לא מלכודת מטריארכלית חדשה, אלא מפלט מפניה, בהיותו משוחרר מהדמות הנשית השולטת בדימויו<sup>23</sup>.

#### האנימה

נראה שהאשה בצירוי אינה רק האם הגדולה המאיימת על הבן מאהב, אלא היא גם האנימה. האם הוא מאציל לה את איכויות העצמי הנשי? פלובר אמר – "מאדם בוברי זה אני". האם קלימט חיפש להתחבר עם מהותו הנשית באופן כזה? האם חיפש את האנימה? מעניין שבתצלומים אחדים קלימט מצולם לבוש שמלת גלימה, כלומר, בגד נשי. ולא רק בחצר ביתו אלא גם ברחוב ובין חבריו לבושי חליפות ועניבות.

כמוקד ספירלה האנימה היא מוקד געגועיו, כשהוא כמנסה לפענח אותה שוב ושוב ולא בא אל חיקרה. זו האנימה שאי אפשר להשיג באמת (נצר. 1988). כאנימה, זו דמות נשית פסיבית, עצומת עיניים, רדומה, מפתה, בלתי מודעת לעצמה ולחילופין – לילית מסוכנת. מדובר ביסוד מיני פתייני בנפשו שלו שהוא משליך על האשה, והוא מאויים מכוחו הארכיטיפלי. נראה אפוא שהדמויות הנשיות מגלמות עבורו את הפיתוי אל העוצמה המינית היצירתי, ואל המעמקים התת הכרתיים, אבל לא את הרגש שהוא מרכיב בסיסי של האנימה. שהרי, כמו שצינתי, הנשים יפות ומרוחקות-קרירות, אגוצנטריות-נרציסטיות, ואינן בעלות מגוון רגשי של החיים האנושיים. אכן, כשהוא מצייר את האשה מוזהבת כולה, הוא כמו מידאס שבהפיכתו את כל מי שנגע בו לזהב הפך גם את בתו – מסמלת האנימה – למתכת מוזהבת ולא ניתנת למגע אנושי.

וכך קלימט הוא כמו אלטרמן שאומר שהוא שבוי בעיגולה של האשה. כמו אלטרמן הוא סובב סחור סחור וצר על חומותיה. הוא כעורג לחדור אל המעגל האורובורי של האשה-אם, ספק אם גדולה, ספק אנימה, השרויה בתוך עצמה ולא נותנת מקום לגבר. הוא שבוי בכוחה המהפנט אותו אליה, אבל לא יכול לחדור מבעד החומות של המהות הארכיטיפית הבלתי נגישה; שרוי בקו התפר של המעגל, שהוא קו התפר של הצייד והניצוד, של הערגה והאיום לבלוע או להבלע.

\*

#### אמנות התקופה וההבט המאייים של הנשי

הסוריאליסטים שהושפעו מפרויד וציירו את תכני הלא-מודע ציירו גם תכנים מיניים, שעיקרם האשה. מנקודת המבט הגברית הפטריארכלית הנוצרית האשה היא המייצגת והאחראית למיניות. היא המינית, המפתה והמאיימת. אצל פיקסו, דאלי וג'אקומטי מוצאים את מוטיב האשה המסרסת, הבולעת, הטורפת, הווגינה המשוננת. הקשר בין המוות והארוטיקה היה מקובל מאד בתפיסה הסוריאליסטית. בנוסף לכך היתה בסוריאליזם המגמה הפנתאיסטית לפרוץ את גבולות המציאות, את גבולות החי והדומם, כמו בחלום, ולהתמזג איתו. התמזגות שגובלת באבדן האני ואיום של הכחדתו. הפחד, העוינות והמאבק כנגד ההבלעות - הן על ידי האשה, והן על ידי האם הגדולה המסמלת את הלא מודע הגדול - מביא באמנות הסוריאליסטית, לביטוי הקוטב השלילי של האשה ולאלימות כנגדה<sup>24</sup>.

עד אז האמנות עסקה במציאות הריאליסטית הנגלית שמאפשרת עוגן כלשהו בפני תהומות הנפש. ואילו ההיפתחות של האמנות הסוריאליסטית אל הלא-מודע היא אמנם מעשירה ושואבת-מפתה אבל גם מאיימת. והלא-מודע – שנפתח ונפרץ אל הסוריאליזם שבמכוון ביקשו לבטא את הלא-מודע ואת הכאוס המפרה שבו – היווה גם איום של הבלעות בו. חשוב לזכור שהלא-מודע עצמו מסומל על ידי האם הגדולה והנשי. ככל הידוע מהביוגרפיות של פיקסו, דאלי וג'אקומטי – הם היו אנשים קפריזיים נתונים לכוח המטלטל של הלא-מודע ומאוימים-מאימים-שולטים-נשלטים על ידי נשים בחייהם. ובוודאי שלא היו בעלי מודעות.

לדעתי, הפן ההרסני הבולע הממית של האשה מופיע בתקופה הזו משום שהכוח החברתי והמיני של האשה שקיבל לגיטימציה בחברה פגש את העולם הפטריארכלי של הגברים – ורוב האמנים היו אז גברים – בלתי מוכנים עדיין לקבל את היסוד הנשי בנפשם שהפטריארכט הכחיש, הדחיק וגינה. לעולם הפטריארכלי של התרבות והתודעה הקולקטיבית ולגברים של התקופה לא היו כלים למודעות, לאפשרות טרנספורמציה של ארכיטיפ האם, למעבר מהארכיטיפי לפרסונלי, ולמפגש עם הנשי בשוויון מפרה. הכוח של ארכיטיפ האם הגדולה והאנימה, שהוכחש, הודחק וגונה בעולם הפטראכלי, היה טמון בגולמיות בנפש, צבר כוח הרסני כשהתפרץ פתאום כנחש בולעני.

נספח: (אלטרמן. 'כוכבים בחוץ'. מחברות לספרות. 1959)

תבל רחומה / רחומה עטינית – נהמי נהמי כי אליך אלך / כעגל כושל / מארצות תענית,  
אתע מסוחר באדי חלבך /...נפשי העלמה / מבושמת שדות ומור, / אליך, אליך יוצאת עירומה, /

ע' 19

לפול על חזה האור!

כי סערת עלי לנצח אנגנך, / שווא חומה אצור לך, שווא אציב דלתיים!  
תשוקתי אליך ואלי גנך ואלי גופי סחרחר, אובד ידיים!

כי אימה לי שימשך הקבועה בלי שקוע...פה זכרך כמצור מתקרב ורוחק, /  
מסחרר / ומרפה / וחלילה חוזר. / את התו הקדמון, הצלול, הצוחק, /  
אשר לא יכילנו חליל החזה.

ע' 59-60

לספרים רק את החטא והשופטת, / פתאומית לעד! עיני בכ הלומות.  
עת ברחוב לוחם, שותת שקיעות של פתל, / תאלמי אותי לאלומות.

אל תתחנני אל הנסוגים מגשת / לבדי אהיה בארצותיך הלך. /  
...תפלתי אחת והיא אומרת – הא לך!

ע' 6

...טוב שאת ידינו עוד ידך לוכדת / אל תרחמיהו בעיפו לרוץ

הנצחית! לא קראתי בשמך המקפיא. / אל ימי מן ההר אל תרדי.  
...את בעומק חיי המתים אליך!... / רק אימתך לי מכל מנושקת.

ע' 56-57

...הלא לך מכל דרך אשא את כולי. / מסביבך, מסביבך נסתחרר עיגולי

ע' 68

רק על שמך, רק על שמך עוד סובבתי ריקם / כמו דלת על ילל צירה

אל תקראי לי בשבועה נואשת, אל תקראי לי במלים רבות. /

אני שנית אליך נאסף, עולה אל מפתנך מכל דרכי /

...את! מעולם עוד לא חייתי כך! את ים שלי! את ריח המולדת המלוה!

...ראיתי – את יוצאת מן הזוית, כולם הלכו ואת נותרת בחשכה /

ע' 44-45

להקפיאני בידיך הקרות

ע' 46

וחיי שכרעו בלי הגיע אליך, / הוסגרו לחוצות ולתוף

### מקורות

אלתרמן נתן. 1958. כוכבים בחוץ. מחברות לספרות.

הד מילי. 1999. בעומק פני השטח. משקפיים. חוברת 38. קישוט. ע' 7-10. מוזיאון ישראל. ירושלים.

כנען-קדר נורית. 1998. האשה ודימוייה באמנות ימי הביניים. אוניברסיטה משודרת. ע' 123-130.

- מרקוס רות. 1996. נקבת גמל-שלמה – האשה המסרסת באמנות הסוריאליסטית. חוברת 'מותר'. גליון 4. ע' 91-100. אוניברסיטת תל-אביב.
- נוימן אריך. 1981. אמור ופסיכי: על ההתפתחות הנפשית של היסוד הנשי. תל-אביב. ספרית פועלים.
- נרה ג'יל. 1999. גוסטב קלימט. הוצאת ספרי טאשן. תל-אביב.
- ערפלי בועז. 2004. הגאולה הנכשלת: מבט נוסף על 'כוכבים בחוץ' לנתן אלתרמן. עלי שיח 51.
- נצר רות. 1988. הבטים ארכיטיפיים ב'עידו ועינים' של עגנון. עלי-שיח מס. 25. 163-168. תל-אביב. הקבוץ המאוחד.
- נצר רות. 2005. השגעון ושירת הקבצנים הסומים – עוד מבט על 'ספור פשוט' של עגנון. נפש. גליון 19-20. ע' 24-36.
- פדיה חביבה. 2002. המראה והדבור – עיון בטבעה של ההתגלות במסתורין היהודי. הוצאת כרוב. לוס אנג'לס.
- קורצוויל ברוך. 1966. בין חזון לבין האבסורדי. שוקן. מסות על השירה. ע' 230-241
- Neumann Erich. 1972 *The Great Mother*. Bollingen series. Princeton. p. 44-45
- Neumann Erich. 1959. *The Archetypal World of Henry Moore*. Bollingen Series. Pantheon. N.Y..
- Neumann E. (1989). *The origin and history of consciousness*. Translated by R. F. C. Hull. London: Karnac.
- Neumann E. (1994) *The Fear of the Feminine and other essays on feminine psychology*. Bollingen series: Princeton University Press.
- Neumann E. (1990) *Creative man. five essays*. Bollingen series: Princeton University Press.
- Wininger O. (1906). *Sex and Character*. William Heinemann. London.

## הערות

<sup>1</sup> מתאימים כאן דבריו של קורצוויל, בהתייחסותו לשירת אלתרמן (קורצוויל 1996): "מאין לו [לאדם המודרני] מטרת חיים כוללת, עם אבדן ערכים מוחלטים, נאחז הכוסף למהו נצחי בארוס והעמיסו במשא כבד מנשוא". "בשירה המודרנית, המעניקה באקט הפיקציה השירית לארוס, לאהובה, לבת, לעלמה, את האטרבייטים של האלוהות, נשאר המתח הדיאלקטי, נשאר האמביוולנטיות המכאיבה כחלק בלתי נפרד מעצם הקיום האנושי, ללא תיקון, ללא פיתרון." קורצוויל מתאר איך בשירת אלתרמן מתקיים זיהוי בלעדי של האלוהי עם חווית הארוס. כשמסע הגעגועים מוליך סחור סחור, את האהבה הכפייתית במעגל נצחי. מדהים הדמיון בין תאור זה לעולם הארוס השבוי בעיגולו של הגבור העגנוני.

<sup>2</sup> בספרות העברית של ראשית המאה העשרים מוטיב זה בולט בשירתו של אלתרמן בספרו 'כוכבים בחוץ', ובספורים רבים של עגנון. ראה נצר (1988, 2005).

<sup>3</sup> כך הוא גם תורם לקידום התודעה הפמיניסטית.

<sup>4</sup> הפאם פאטאל – האשה השולטת והורסת את הגבר המשועבד-מעריץ – בספרות אותה תקופה של ראשית המאה העשרים – ראה 'היא' של ריינר האגארד (1886), 'אמוק' של סטפן צוויג (1922). צוויג חי בוינה באותה תקופה כמו

- קלימט), 'חיי נשואין' של פוגל (1930), 'האדונית והרוכל' של עגנון, 'המלאך הכחול' של היינריך מאן (1930) שהפך לקלסיקה קולנועית. וכן שירי 'כוכבים בחוץ' של אלתרמן שפורסמו לראשונה ב-1938.
- <sup>5</sup> כמו שנוהג הצייר הספרדי אל-גרקו, כשהאיכות הרוחנית של דמויותיו מעוצבות כדמויות מאורכות מאד.
- <sup>6</sup> האורבורוס הוא הנחש המעגלי שמסמל את השלמות הראשונית של הסיטואציה המקורית של הנפש, את ארכיטיפ האם הגדולה וארכיטיפ הנשי הראשוני שעדיין אין בו מובחנות, וכשאין הבחנה בין האם והילד, בין המודע והלא-מודע. (ראה Neumann 1972. ע' 42).
- <sup>7</sup> מעניין להשוות לציוריו של וורמר, שגם הוא צייר רק נשים. גם הן מבטאות שלמות מוכלת בעצמן. גם הן במרכז התמונה ואידיאליזציה קורנת מהן. הן גדולות מהחיים בכוח מבטו המעריץ של וורמר. אולם נשותיו של וורמר הן נטולות מיניות וארוס. מבטו של הצייר הצופה לא נוגע להן. אולי לכן אין בהן איום. כן הדבר לגבי ציוריו של רנואר – גם הוא צייר כמעט רק נשים. אצל רנואר הן חושניות, יפות ורכות ומושכות. גם אצל וורמר וגם אצל רנואר אין באשה את מוטיב הפאם פאטאל הדמוני-מסוכן.
- <sup>8</sup> אפשר לראות הקבלה בריתמוס הקבוע שהוא יסוד מרכזי בשירת אלתרמן, ריתמוס שמעניק פתוס חגיגי, ובו בזמן מעניק תחושת התמזגות עם מקצב הלב הנצחי של הטבע.
- <sup>9</sup> הערבסקה הינה השריג המתפצל שמרכיביו הם העלה והגבעול. העיטור של קירות המבנים המוסלמיים, שמכוסים לחלוטין בערבסקות, מעניק לצופה, לדעתם של החוקרים את אמנות האיסלם, את אפסות האדם לעומת תחושת הנצחיות והאינסופיות של האל. הערבסקה בעצם זרימתה חוזרת ומאשרת שהאל קבוע. האמן היוצר ערבסקה, מבטא את ההשתאות מדרך העולם אשר בזרימתו האינסופית מלמד על היופי האלוהי בעולם. (חנה טרגן. משקפיים. 38.)
- <sup>10</sup> אפשר לראות כאן השפעות של הרומנטיקה ששואפת בנוסטלגיה אל חידוש העבר השלם האבוד.
- <sup>11</sup> – "תבל רחומה / רחומה עטינית – נהמי נהמי כי אליך אלך / כעגל כושל, / מארצות תענית, אתע מסוחרר באדי חלבך /...נפשי העלמה / מבושמת שדות ומור, / אליך, אליך יוצאת עירומה, / לפול על חזה האור!" ע' 19)
- <sup>12</sup> וראו אלתרמן: "את! מעולם עוד לא חייתי כך! את ים שלי! את ריח המולדת המלוח!"
- <sup>13</sup> ברומנטיקה האירופאית של המאה ה-19 מתקיימות מגמות של חפוש גאולה - יצירת מגע עם הטבע, האלוהי, האשה, הנסתר - באמצעות האמן.
- <sup>14</sup> אגון שילה, בן זמנו של קלימט שמאד הושפע ממנו, מבטא את צד הצל ההכרחי של היופי המודגש של קלימט – את הכעור והעיוות, החולי והסבל. בהקשר החברתי תרבותי אפשר לראות בציורים של שילה מגמה מפצה כאיזון להפרזת היופי של קלימט.
- <sup>15</sup> הטווס הוא גם מסמל האגו המתנאה הנרציסטי וגם יכול לסמל את עיני האלוהים ואת השלמות האלוהית כמסמל העצמי. כאן נראה שמשמעותו היא של השלב הנרציסטי.
- <sup>16</sup> ראו אלתרמן: " הנצחית! לא קראתי בשמך המקפא. / אל ימי מן ההר אל תרדי...את בעומק חיי המתים אליך!... / רק אימתך לי מכל מנושקת." ע' 56. "כי אימה לי שימשך הקבועה בלי שקוע...פה זכרך כמצור מתקרר ורוחק, / מסחרר / ומרפה / וחלילה חוזר." ע' 59.
- <sup>17</sup> ראו אלתרמן: "לספרים רק את החטא והשופטת. פתאומית לעד, עיני בכ הלומות" ע' 6. הלא בציורי יהודית-שלומית היא האשה החוטאת וגם השופטת! כאן לראשונה הבנתי את המשפט הזה של אלתרמן.

<sup>18</sup> מילי הד מפרשת את ענק הצוואר שגובהו כגובה הצוואר כביטוי סמלי של עריפת ראש האשה, כסרוס נגדי של האמן את האשה

<sup>19</sup> ענידת תכשיט צוואר של שורות פנינים ואבנים יקרות היה סימן מלכותי-קיסרי, במסורת תכשיטי מצרים. – כנען-קידר. ע' 130.

<sup>20</sup> בסרט 'חלומות' של קורסאווה, בפרק 'הסערה' חוזר המוטיב של האשה-לילית ששערותיה מתנופפות כנחשים כמו גורגונה והיא מאיימת לחנוק את הגבר.

<sup>21</sup> כפל הפנים של ההבט המיוחד-מסוכן מצוי גם בעמדת האדם כלפי האלוהות. (ראו פדיה. 1992).

<sup>22</sup> מענינת ההשוואה לאלתרמן. בועז ערפלי (2004) כותב, שספורו של 'כוכבים בחוץ', של אלתרמן, שפורסם בשנות השלושים של המאה העשרים, הוא ספור המשורר היוצא לגאול את האדם על ידי השירה. כדי לחדש את הקשר בין הנפש והגוף, בין התודעה ליצר ולהבטים הויטאליים של החיים, בין התרבות לטבע ובין התרבות ליקום. ה"פגישה לאין קץ" היא התגלות היופי והעוצמה של האשה ושל התבל-האם. "ישות זאת המכונה לפעמים "תבל". (במפגש עם איתני הטבע). ולפעמים "את" (במפגש עם האשה) ושני הכינויים מתערבבים זה בזה משום שהמגע עם האשה הוא גם המקביל למגע עם התבל וגם תמציתו... היענות זו של הנפש ל'מוחלט' שבתוכה ומחוצה לה, מתגלית כחוויה אסתטית-ארוטית מעוצמת הממסה את המחיצות שקבעו התבונה והתרבות בין הסוביקט לאוביקט... מעוצבת כצירוף של המופלא והמאיים, המושך והמפחיד, של החיים בשיאם ושל 'כל הקרב יומת', כ'אוויר אפל' ". (ע' 17). ההתגלות מהממת והרסנית. בסופו של דבר ההגשמה של הגאולה משמעותה פריצת גבולות מסוכנת ואבדן. והיא נותרת געגוע בלתי אפשרי.

<sup>23</sup> אפשר לראות את יצירתו של קלימט גם כהמשכה של הרומנטיקה. נילי מירסקי מדברת על "כישופיה האפלים ופיתוייה הקטלניים של הרומנטיקה הגרמנית, המעמידה את הארוס, את היופי ואת המוות כמין שילוש קסום שאין לעמוד בפניו". (הארץ. 12.8.05). יתכן שיש לראות את הנהיה הרומנטית אל שלמות העבר כאל נהיה אל האם הגדולה, ומכאן סכנות הפיתוי והמוות.

<sup>24</sup> ראה מאמרה של רות מרקוס (1996). מרקוס מתיחסת למוטיב ה'מאנטיס' – נקבת הגמל שלמה, ששכיח בציורי הסוריאליסטים, שמסמלת את ארכיטיפ האם-והנקבה השלילית, כי היא עורפת את ראשו של הזכר אחרי ההזדווגות.