

ספרות:

1. בָּשׁוּ מ, מצוטט במאמר של אליצור א, לצאת מן הבאר או: הייקן לארוחת הבוקר – המלצה לתרפיסטים, 2010. <https://pdharma.wordpress.com/261-2/238-2/>
2. גרנות ל, במקום ים. בתוך: והשמש-שמש. הליקון, 2010.
3. ישורון א, כל הנָהָר. בתוך: אדון מנוחה. תל-אביב, הקיבוץ המאוחד, 1990.

גיא פרל, רן ברקאי

מדוע לא היו להן פנים:

מבט יונגיאני-נומינאני על ציורי מערות ופסלונים מהתקופה הפליאוליתית המאוחרת

תל-אביב, הוצאת אדרא/סדרת דעת תבונות, 2025, 154 עמ'.

אילנה לח¹

ספר קטן ומרוכז זה הוא מלאכת מחשבת של חיבורים, שרוח היצירה שורה עליה: חיבור בין דיסציפלינות, בין שפת המדע לשפת היצירה ובין זמנים, ובעיקר בין שני כותבים שחולקים תשוקה עזה לתחומם – ד"ר גיא פרל ופרופ' דן ברקאי. ביחד, הם משחקים במגרש המשחקים הפרה-היסטורי והפרה-פסיכולוגי, לוקחים את הקורא איתם למסע מרתק שמתחיל לפני מיליוני שנים ומזמינים אותנו לשחק ברעיונות ובמילים איתם, ועם בני האדם השונים שהם פוגשים במסעם.

גיא פרל האנליטיקאי-משורר ורן ברקאי הארכיאולוג מפגישים את הקורא עם חקר מקורות האנושות ומקורות התודעה האנושית, בצורה שנוגעת בשפת היצירה ובמחקר האקדמי. הספר פורש את ההיסטוריה והפרה-היסטוריה האנושית בעולם, וגם את התפתחות התודעה האנושית מימי קדם, שבהם עוד לא היתה היסטוריה. הוא נע בין הנפשי הארכיטיפי חסר הזמן והמקום לבין ההיסטורי, שמתקיים במקומות קונקרטיים בעולם. בין רוח הזמן לרוח המעמקים, כפי שכותב יונג (1).

סקירה ברורה של מונחי יסוד של התיאוריה היונגיאנית-נומינאנית שזורה בחלקי הספר השונים בצורת קריאה ומשחק, שמנגישה חומרים מורכבים אלה לקורא, גם אם אינו מצוי בנבכי הפסיכולוגיה האנליטית. מושגים בסיסיים מעולם הארכאולוגיה מוצגים בבירור, כמו גם לוח זמנים שמאפשר הבנת החומרים שבהם עוסקים הכותבים. נראה שהם חשבו על סוגי קוראים שונים שיקראו את עבודתם ודאגו שכולם יבינו את הבסיס, כדי שיוכלו לעקוב אחרי התזה המרתקת שהם מציעים. כך, גיא ורן לוקחים את הקורא איתם, למסע בעקבות שאלות בסיסיות אודות ציורי מערות, אך גם אודות התפתחות

¹ התכנית לטיפול באמנות, אוני' בראילן; המכון הישראלי לפסיכולוגיה יונגיאנית ע"ש אריך נוימן.

האנושות: "נבכי מערות התודעה האנושית הם מקומה הטבעי של הפסיכואנליזה." (עמ' 30).

במבוא, הכתוב בשפה שירית, נפשית וארכיאולוגית, מציגים הכותבים את החיבור בין הארכיאולוגיה לפסיכולוגיה האנליטית: "הספר הזה נכתב כפי שמסתמים אבן יד – אבן אחת מסתתרת ומשחזיה אבן אחרת, עד שהיא הופכת הן לכלי עבודה בעל חשיבות קיומית ראשונה במעלה, והן לגורם המחבר בין האדם לעולם" (עמ' 13). זהו מעשה הרמנויטי המתבונן בחומרים בדיסציפלינה אחת באמצעות השנייה בשני הכיוונים, וכך מאפשר לענות על שאלות ללא תשובה מהדיסציפלינה הראשונה, והדבר מתאפשר בזכות היצירתיות של שני הכותבים, ועומק בקיאותם בתחומיהם. בפרק ציורי מערות, מתארים הכותבים את ההיסטוריה הידועה של ציורי המערות והפסלונים שנמצאו באירופה ומתוארכים לתקופת האבן המאוחרת. ציורים אלה נמצאו בחלקים פנימיים של מערות עמוקות, ומתארים בעיקר חיות גדולות, סימנים גיאומטריים וטביעות ידיים, אך כמעט לא דמויות אנוש. הפסלונים הקטנים הם ברובם דמויות נשים ללא פנים ולפעמים צירוף של אדם וחיה. למשמעותם ולתפקידם של ציורים ופסלונים אלה אין מענה מוסכם. הכותבים מציגים קודם הסברים המקובלים במחקר: אמנות לשם אמנות, מערכת קידוד, טקס שבוצע לפני הציד, חלק מפולחן, ועוד, ואז הם מציגים את השאלות שמעניינות אותם: מדוע נוצרו הציורים והפסלונים ומה היה תפקידם.

הימצאות הציורים באזורים מסוימים באירופה ולא בחלקים אחרים בעולם, ומיקומם בזמן מסוים בהיסטוריה, מובילים את הכותבים להסביר בסוף הספר מדוע הופיעו ומדוע נפסקו. דרך פרקים שבונים את הבנת התפתחות התודעה האנושית בהתרחשויות פרה-היסטוריות והיסטוריות שנצרכו בנפש האנושית, שהתפתחה מהאדם הקדמון ועד האדם בן ימינו, ומהווה את הלא-מודע הקולקטיבי, שנמצא בבסיס התיאוריה של יונג, ואת הארכיטיפים המרכיבים אותו: "מרתק ביותר להתבונן בתרבות הפרה-היסטורית כערש הולדתם של הארכיטיפים, או ליתר דיוק כראשית היכולת האנושית ליצור עמם מגע סימבולי" (עמ' 32).

מגע סימבולי זה הוא תוצר של יכולת ההסמלה, שהתפתחה באדם מאובדן השלמות הראשונית של ימי בראשית, מהלך המתואר גם במיתולוגיה וגם בפסיכולוגיה, ולדעת הכותבים, גם בציורי המערות. זו יכולת יצירת הסמלים, תוצאה של פעולת "הפונקציה הטרונסצנדנטית" (2), שיוצרת קשר בין המודע ללא-מודע, ומאפשרת לתת צורה למה שאינו ידוע. מודע ולא-מודע מהווים את אחד הניגודים המרכזיים בנפש האדם, והם מושג יסוד בתיאוריה היונגיאנית, בסיס חשוב להתפתחות התודעה ולעבודה טיפולית, כשהמתח בין הניגודים השונים מניע את פעולת הנפש. הפונקציה הטרונסצנדנטית מאפשרת למתח שבין הניגודים בנפש להוליד את הסמל – האלמנט השלישי שמחזיק בתוכו את איחוד הניגודים.

בתחילת חייו. עם הפרידה משלמות ראשונית זו, מתמודד האדם היחיד וגם האנושות, וליצירה האמנותית יש תפקיד חשוב בתהליך.

בפרק **געגועים לפרהיסטוריה** מציעים הכותבים תיאור מעט רומנטי של החברות הקדומות של הציידים-לקטים (החברות הפרהיסטוריות והחברות הילידיות בנות זמננו שמשמרות אורח חיים כזה), אבל עם התבוננות מודעת באידיאליזציה שלהם וניסיון לענות לביקורת זו. לטענתם, אורח החיים של חברות אלו מבוסס על מערכת יחסים מכבדת עם כל מה שיש בעולם. הדבר תרם לתחושת הביטחון של האדם בעולם שמספק את צרכיו, ולחיי קהילה ורוח מפותחים. מדובר ביחסי תואם עם העולם על כל רבדיו, מתוך שייכות מלאה אליו, ולא יחסי מאבק מתוך תחושת בעלות, כמו של האדם בן זמננו.

בחיבורו *After the catastrophe*, כותב יונג שהאדם המודרני, שהתיעוש מאפשר לו לשלוט בטבע, מכחיש את האימה שמעוררים בו כוחות הטבע שהוגלו לצל ומפעילים אותו משם. כך, התיעוש והניתוק מהעצמי הם גורמי האסון – זו בעצם פגיעה בציר האגר-עצמי (6). מצב זה, המנותק מהאגל ומהעצמי, מכנה נוימן "גירוש האדם מעצמו", או "גירוש האלוהי ממנו". זהו מצב של "אגו נעדר אלוהים" ונעדר עצמי, מצב של "רק אגו", שאיבד את החוויה של הנומיניזם (הנשגב), את הקשר ללא-מודע, לעצמי ולאלוהי, אובדן החיבור "עצמי-תבל" (7).

בפרק **משברי הרעב** מתואר השבר בעולם האחדותי שבו חי האדם הקדמון, המקביל לשבר במציאות האחדה של התינוק בשלב האם הגדולה. היעלמות החיות הגדולות בגלל ציד ושינוי אקלים, יצרה שבר בעולמו של האדם, שדורש תיקון סימבולי, שאותו מספקת האמנות. בהסבר פתלתל, מראים הכותבים איך התרחשה נידת מיני האדם מאפריקה לאסיה ולאירופה, ואיך היעלמות החיות הגדולות באירופה לפני כ־70 אלף שנים יצרה טראומה, שקיבלה ביטוי בצירי המערות שאותם מוצאים באירופה, ולא מוצאים באפריקה ובאסיה.

הכותבים טוענים שהחיות הגדולות לא נעלמו מאפריקה, אך נעלמו מהמזרח התיכון כבר לפני 400 אלף שנים, הרבה לפני שהאדם המודרני הגיע אליו מאפריקה. כך, באפריקה לא היה צורך בצירי המערות כי החיות לא אבדו, ובמזרח התיכון, למרות העדויות לפעילות פולחן סימבולית, החיות הגדולות נעלמו מזמן, והשבר על אובדן כבר לא היה מורגש ולא דרש ביטוי במערה. בכל מקרה, בסוף עידן האבן, היעלמות החיות הגדולות, שהיוו בסיס תזונתי של האדם, יצרה שבר ביחסים בין האדם לעולם, ופגיעה בביטחון האדם בעולם עד לאיום קיומי, שדרש שינוי מהותי בתזונה ובאורח החיים. במישור ההיסטורי, הדבר הוביל למהפכה החקלאית. במישור הנפשי והטקסי, צירי המערות והפסלונים נולדו משבר זה.

האמנות היא אחת הצורות שבהן תהליך זה מתממש. לטענת הכותבים, יכולת זו נוצרה מהאובדן שחוו בני אדם קדמונים לפני כ־40 אלף שנים, עם היעלמות החיות הגדולות שהיוו להם מקור למזון, מרפא, מלבוש וכלים.

השאלה מיהן החיות שעל קירות המערה מביאה לפרק שדן ב**מציאות הנפש**, שם המחברים פורשים את הרעיונות היונגיאניים והנומיניאניים, לפיהם המציאות הנפשית היא ממשית לא פחות מהמציאות החיצונית: העולם והנפש נוצקו מאותן תבניות שמקורן לא ניתן לידיעה (עמ' 39), וכך, ציורי המערות אינם רק ייצוג של זיכרון, דמיון או ביטוי להשלכת תכני נפש של היוצרים, אלא הם עקבות למגע עם המציאות הפנימית הממשית של הנפש. הכותבים מציעים להתייחס אל הציורים "כאל חלומות על סלע, התרחשות שקפאה בזמן על גבי הגבול הדק שבין הממשות הפנימית לממשות העולם". (עמ' 42). ממשות זו כוללת גם את עולם הרוחות הארכיטיפי.

בפרק **ניצנים מוקדמים** מתוארת התנהגות טקסית הכוללת שימוש סמלי בחומרים ובחפצים מעבר לתפקידם הפונקציונלי, שמופיעה כבר אצל האדם הניאנדרטלי, שקדם למין האדם שיצר את ציורי המערות. עדויות מוקדמות לשימוש טקסי בחפצים מתוארכות לפני 400 אלף שנים, ומזמנות את המחשבה שלבני אדם אלה היתה מערכת אמונות עם קשר בין רבדים שונים של המציאות, שהם היו חלק ממנה באופן בלתי אמצעי – מתוך השתתפות מיסטית, ללא הפרדה בין המודע ללא-מודע. זוהי מציאה אחודה (unitary reality), כפי שמגדיר אריך נוימן, שבה הארכיטיפים פועלים באופן ישיר ולא דרך דימויים. הדימוי הארכיטיפי הוא תחילת היווצרות התודעה. ממצאים ארכאולוגיים אלה עשויים לרמוז על תודעה שהיתה כבר לאדם הניאנדרטלי.

דומה לכך הוא המונח *artification*, שטבעה חוקרת האמנות אלן דיסניאקי. זוהי פעולה שבה חפץ הופך למיוחד ובעל משמעות. מתוך אטיולוגיה אבולוציונית של התפתחות האמנות, טוענת דיסניאקי שפעולה זו מאפיינת את בני האדם ודמויי האדם מימי קדם, מתקופת הפליסטוקן התיכונה, אז אבות אבותינו יצרו חפצים עם ייחוד מעבר לתפקידם הפונקציונלי על-ידי סימון, קישוט, צביעה ועוד (3).

החיות הגדולות איפיינו תקופה בהתפתחות האנושות שבה שולט ארכיטיפ האם הגדולה, בהיבט אדונית החיות (4). כמו שהאם הפרסונלית מספקת את כל צורכי התינוק בשלבי החיים הראשונים, כך האם הגדולה, שהיא האדמה והעולם והחיות שבו, מספקת את צורכי האנושות בשלבי ההתפתחות הראשונים של התרבות. בהקבלה בין הפילוגנזה (התפתחות המין) והאונטוגנזה (התפתחות הפרט), הנגזרת מרעיונותיו של אריך נוימן (5), מתארים המחברים את קיום מיני האדם שקדמו לאדם בתקופת האבן המאוחרת, כחלק בלתי נפרד של העולם בו חיו, במציאות אחודה, כמו תינוק

עבור החברה. כותב נוימן: "חירותו היחסית של האגו, התודעה והתהליך היצירתי הם אלו שמבחינים את הנפש האנושית, כמקום היצירה המעצבת מכל שאר צורות החיים הסובבות אותה ואשר קדמו לה באבולוציה. במתח המתקיים בין האפשרויות היציריות של האגו הנע בחופשיות, לבין השכבה העמוקה של הנפש, מופיע הפוטנציאל היצירתי המעצב כל פעם מחדש" (8, תרגום של המחברים, עמ' 128).

הדימוי המתווך מציג את החומר הלא-מודע בפני המודע וגם מייצג אותו – מאפשר את התייחסות המודע אל החומר הלא-מודע. כך מתאפשרת טרנספורמציה בנפש. זוהי 'נקודת אמר בליבו' שמתאר נוימן (7), שממנה עולה היצירה האנושית הטרנספורמטיבית. האמנים עושים זאת עבור הקהילה ולא רק עבור התהליך האישי שלהם – הם דולים ממעמקי הלא-מודע הקולקטיבי תכנים הדרושים לתודעת החברה, ומציגים אותו בפניה כדי לאזן חד-צדדיות שהתקבעה בקונן התרבותי (8). כך, ציירי המערות ציירו מתוך צורך של הקהילה שלהם, שהוא גם הצורך שלהם, ולא היתה הבחנה בין הרחבת תודעתם האישית לבין תיקון העולם שלהם.

גיא ורן מספרים שציירי המערות יצרו מציאות נפשית קיימת שאבדה במציאות החיצונית על קירות המערה: "באמצעות הציור, החזירו הציירים והציירות חיה ממשית שהכירו מן המישור שטופי השמש, חיה שאכלו את בשרה כדי להזין את גופם – אל המופשט והנצחי... בה בעת... יכלה תודעתם המתעוררת להגיב לאותו דימוי שיצרו במו ידיהם, לדעת את הביון מתוכם ולהיטען ברוחו. כך, פעולת הציור השיבה את הביון העוצמתי והחי הן אל עולמם הפנימי והן אל שדות הציד שלהם." (עמ' 127).

מתוך תיאור זה, ממשיגים גיא ורן בדרכם הפיוטית דוגמה מעניינת מציורי המערות, את הטבעות הידיים שנמצאו בתוכן: "אם המערה נתפסה כשער אל עולם הרוחות, וקיר המערה נתפס כממברנה שעליה מתגבשים הדימויים, אנו מבקשים לחשוב על נקודת המגע בסלע כעל מפגש אינטימי בין שתי רמות של הנוגע, ועל ההטבעה החיובית או הטבעת התשליל כעל התמששותה. מצדה האחד של נקודת המפגש עומד אדם, ומצידו השני עומדת רוח. בצידה האחד של נקודת המפגש הוא בגופו ותודעת האגו שלו אומרת 'אני', בצידה השני מצויה מהות המופשטת מגוף, היבט של העצמי שלו, והוא אומר – 'הנני'. לעיתים מוטבע המפגש בחומר, ולעיתים הוא מוטבע בהיעדרו, מוטבע באיך." (עמ' 133).

בפרק הסיכום אז מדוע לא היו להן פנים? אוספים המחברים את המהלך שעשו לאורך כל הספר. לדמויות לא היו פנים כיוון שהן קולקטיביות ולא אישיות. ציורי החיות על קירות המערה הם לא ייצוג של החיות הממשיות שראו הציירים, וגם לא השלכה של עולמם הפנימי, אלא רישום של רוח החיה כפי שהיא מתקיימת באחדות של העולם הפנימי ועולם הרוחות הארכיטיפי. ולא רק של החיה, אלא גם של החיה שבאדם – המפגש עם הכוחות הארכיטיפיים שמגלמת החיה המצוירת. לא רק האינסטינקטים והדחפים, שנהוג לראות בסמלי החיות את מייצגיהם, אלא המהות של החיה, שעבור בני האדם הקדמונים היתה ברורה וטבעית, ועדיין נמצאת שם, במישור הארכיטיפי של נפש האדם המודרני.

בפרק הפרידה מן העולם מוצעת ההנחה שציורי המערות

והפסלונים הופיעו "כתגובה להחרפה בחוויית הפרידה מן העולם, שהם שיקפו תחושת פרימה מואצת של רקמת העולם השלמה. אל הצורך התמידי לכוון בתוכנו את חוויית השלמות, הצטרף כעת הצורך לתקן דבר מה שנשבר בעולם" (עמ' 99). "הדורות שחוו את השבר פיתחו את הפרקטיקה הסימבולית של הציור בניסיון לאחות. הפרקטיקה הזו הפכה לטקס שהונחל לדורות הבאים והמשיך להתקיים עוד אלפי שנים אחרי שנעלמו החיות הגדולות האחרונות" (עמ' 101).

ציורי המערות והפסלונים נמשכו כ-25 אלף שנים, במשך תהליך הדרגתי של היכחדות החיות הגדולות. לפני כ-13 אלף שנים הפסיקו בני האדם הקדמונים לצייר במערות באירופה, ממש לפני המעבר לחקלאות. כך, לדעת הכותבים, בני תקופת האבן המאוחרת נכנסו למערות כדי לכוון מחדש את שלמות העולם בחיק האם הגדולה, המערה, שהיוותה פתח אל עולם הרוחות, ושימשה כטמנוס – מרחב מקודש שבו מתרחשים תהליכים פנימיים, שמאפשרים לכוון מחדש את הוויית האגו-עצמי האחדה, שנשברה עם התפתחות התודעה המפרידה. טמנוס כזה מתקיים היום בחדר הטיפול ובמרחבים שבהם מתרחשים טקסים, וגם במרחב היצירה. במערות הארוכות והחשוכות מתאפשר שינוי של מצב התודעה, והרחבתה. גם בתהליך היצירה מתאפשרת הרחבת התודעה בשל החיבור לאזורי הלא-מודע הקולקטיבי, שמעלה לתודעה חומרים חדשים: "המערה אפשרה ואף עודדה כניסה בשער היצירה, והיצירה בתורה היוותה אף היא שער אל עולמות אחרים" (עמ' 108).

הפרק **אמן או שמאן?** מתאר את ההתנהגות הטקסית של בני האדם, שעקבותיה מתגלים בממצאים המתוארכים לפחות לפני שלוש מאות אלף שנים, ששימשו שמאנים לתקשורת עם מציאויות שמעבר לעולם הנראה. הכותבים מציגים שהאמנים לאורך ההיסטוריה, כולל האמנים בני זמננו, ממלאים גם הם תפקיד שמאני. השמאנים אמנים על קשר עם הרבדים השונים של המציאות לצורכי ריפוי ואיזון הקשר של האינדיבידואל והקהילה עם העולם. הם עושים שימוש באמנויות למעבר בין מצבי תודעה וגם כביטוי לחוויות שלהם במעברים אלה עבור הקהילה. מכאן, חושבים הכותבים, שציורי המערות והפסלונים מתקופת האבן היוו ביטוי חזותי של פעילות שמאנית. היכולת לעבור בין מצבי תודעה מאפיינת גם אמנים בני זמננו. בפרק מתוארים אמנים אוטסיידרים ואמנים ילידיים, וגם אמנים כמו יוזף בויס ויאיוי קוסמה, שמגלמים מעברים אלה ממפגשיהם עם חוויות קצה. כך, תפקידיה של היצירה הם לכוון חווית שלמות וגם לתקן דבר שנשבר בעולם.

הפרק **נכנסו למערה ואמרו בליבם – יצירות אמנותיות וציורי מערות** מחבר את התפקיד השמאני של האמן, ומתכנס לאמירה משמעותית על אמנות ותפקידה הפסיכולוגי. בהסתמך על ציטוטים מרכזיים בכתביהם של יונג ונוימן על האמנות, מראים הכותבים כיצד מטרת היצירה היא התרחבות התודעה של הפרט בתהליך התפתחותו, ואיך האמן ממלא תפקיד כזה

ספרות:

1. Jung C.G., The red book: Liber Novus. Philemon Series, W.W. Norton, 2009.
2. Jung C.G., The structure and dynamic of the psyche. Bollingen Series XX. Princeton University Press, 1960.
3. Dissanayake E., Ethology, interpersonal neurobiology, and play: insights into the evolutionary origin of the arts. Am. J. Play, 9(2): 143-168, 2017.
4. Neumann E. (1955). The great mother. 2nd ed. Bollingen series, Princeton Univ. Press, 1991.
5. Neumann E., The origins and history of consciousness. Vol. 1. Harper & Brothers, 1954.
6. Jung, C.G. (1964). Civilization in transition. Routledge & Kegan Paul, 1970.
7. נוימן א., אדם ומשמעות: שלוש מסות. תל-אביב, רסלינג, 2013.
8. Neumann E. (1951). Art and the creative unconscious: four essays. Bollingen series LXI, Princeton Univ. Press, 1959.

יש בספר ביקורת על עולם המדע, על נטיותיו הממוקדות בחשיבה לבנה ממוקדת באירופה ואמריקה, ועל חוסר יכולתו 'לפתוח את הראש' לתשובות מכיוונים אחרים מהרגיל – וכאן אחד החידושים שמביא עמו הספר. גיא ורן מספרים סיפור מבוסס מדעית, בדרך שבה הם בוחרים לפרש את הממצאים הארכאולוגיים ואת התיאוריות הפסיכולוגיות. זה בוודאי לא הסיפור היחיד שאפשר לספר, אבל אין סיפור אחד שהוא תמיד נכון. הסיפור שגיא ורן מציעים, השזור בשירה ובדימויים חזותיים, הוא סיפור טוב ומלא תקווה – יש לנו מה ללמוד מהאדם הקדמון. הספר מסתיים בהתבוננות מעניינת במצב האדם: "מחד, דומה שהנתק בין האדם לעולם בימינו מעולם לא היה חריף יותר... מאידך, נדמה כי תודעת האדם הולכת ומתרחבת אל 'עולם הרוחות' וכל אחד ואחת מאיתנו, בדרכו, עשוי לחיות היום חיים פנימיים של חלימה, יצירה, הבעה, קשר ומשמעות" (עמ' 143), ובמשאלה המבוססת על הבנת תפקיד ציורי המערות:

"ואולי נצליח לשנות את מהלך הדברים באמצעות העמקת מסענו בעולם הפנימי, בעולם הרוחות, ובעולמות היופי, הדת, החוכמה והידע? אולי יעמוד לנו כוחנו ונעצור את ההתרחקות בינם לבין העולם?" (עמ' 144).