

ניל מנוסי

---

# מְנוֹת יָפֵה

משאלת המוות בתרבות המערב

---

חיים ומוות בין אתונה לירושלים

חלק א'

תכנית העמיתים

מרכז שלם

ירושלים

אב התשס"ב, יולי 2002

## Fin de siècle

באה עת שירה גדולה, שירת ה-HIV,  
כי סעד הזמנים הוא שיר. הזמן זקוק לסעד.  
נשא אחר נשא נצעד, וכל נשא – נביא;  
באין לנו אלוה, נאליה את הצעד.

אנחנו נשאי שירה : אות-קין חיובי  
חקוק על לשוננו (האלמוות הוא היעד).  
נפציע על הזמן הזה כשחר על שְׁכָנִי,  
נאיר אותו בפתוס, בדעה צלולה, ברעד!

נגיף האלוהות עובר בנפש האדם.  
כתא מחתרת הוא עובר : קבוצת סיכון, היכוני!  
הזמן זקוק לסעד נשאי בשר ודם –

הקץ להצטנעות, הקץ לפשע הלקוני!  
את בריח התקופה הזאת נועדנו להגיף:  
עכשיו הוא זמן שירה גדולה. עכשיו הוא זמן נגיף!

[דורי מנור, מעוט, עמ' 6]

## תוכן

4	הקדמה
5	<b>פרק 1: זמן, יופי ומוות ביוון העתיקה</b>
5	א. המורשת ההירואית
9	ב. המורשת הפילוסופית
13	ג. המורשת הנוצרית
15	ד. יופי, אל-זמניות, מוות
17	<b>פרק 2: אידאל המוות היפה בעידן המודרני</b>
17	א. המארטירים המודרנים
21	ב. האלהת הטבע
25	ג. ההדוניזם החדש
28	ד. התאבדות נוסח אמריקה
32	<b>פרק 3: ישראל וההתיוונות המודרנית</b>
40	ביבליוגרפיה

## הקדמה

המאמר שלפניכם מבקש לחשוף במאורותיה התת-קרקעיות של התרבות המערבית זרם רעיוני סמוי של משיכה וסגידה למוות, עם סעיף המוקדש להשפעתו על התרבות הישראלית. הוא נועד להיות חלקו הראשון של מאמר רחב יותר, שחלקו השני יערוך ניתוח מקביל של היחס למוות בתרבות היהודית.

בעיות רבות כרוכות בניתוח מסוג זה. העיקרית שבהן היא השאלה, האם בכלל ניתן לאפיין "תרבות"; האם אפשר, מבעד למגוון המהמם של מסורות, פרקטיקות, יצירות אמנותיות, רעיונות פילוסופיים, משנות תיאולוגיות ורחשי-לב המצטרפים יחד ליצירת תרבות מסוימת, ניתן לאתר מבנים קבועים המאפיינים את התרבות כולה. כולי תקווה שיעלה בידי הניתוח שאני מבצע בעבודה זו לשכנע את הקורא שאכן ניתן לעשות זאת, שניתן לאתר מבני עומק בתרבות המערבית ובתרבות היהודית, ולהשוות ביניהם.

בקיצור נמרץ, שאינו עושה חסד עם הפירוט שבו אני מטפל בבעיות במסגרת העבודה, טענתי היא המרכזית היא זו: שבתשתיתן של המסורות המערבית והיהודית נחות שתי תפישות-עולם שונות מאוד לגבי האופן בו יש להתמודד, במסגרת החיים, עם המוות. בשתיהן יש אלמנט משמעותי של **משאלת מוות**, של משיכה אל אפשרות האי-היות, אלא שהן מציעות דרכים אחרות לנתב את כוחה של משאלה זו בתוך החיים.

בבסיס התרבות המערבית, אני מבקש לטעון, ניתן לאתר תפישת-עולם הדוגלת בהתמסרות מוחלטת לרעיון, חזון או דימוי, שתמיד מיוחס לו יופי עז, באופן המחייב, בסופו של דבר, את הקרבתם למענו של החיים עצמם. בתקופות שונות שלה, נהוג לאפיין את התרבות המערבית, לסירוגין, כתרבות המחייבת חיים באופן קיצוני, וכתרבות המחייבת מוות באופן קיצוני. אני מבקש ליישב כאן בין שני אפיונים אלו, ולטעון כי אין ביניהם סתירה. המאפיין הרציף של תרבות המערב, אני טוען, הנותר קבוע דרך רבות מתהפוכותיה, הוא משיכה לא אל המוות ולא אל החיים, אלא אל סוג מסוים של **חיות** או **ויטאליות**, הכרוכות בהתמסרות מוחלטת לדבר-מה; אלא שחיות זו, כאשר מאמצים אותה במלואה, תובעת את קץ החיים. במערב, המוות הוא הדבר החיוני ביותר.

התפישת העומדת בבסיס המסורת היהודית, לעומת זאת – נושא החלק השני העתידי של המאמר – מטפלת ביחס בין החיות, החיים והמוות באופן שונה. במישורים רבים, כך ניתן להראות, מתווה היהדות עמדה לפיה אין להתמסר לחיות באופן טוטאלי, אלא **לצמצם** אותה. הצמצום פירושו החדרתה של מנת-מוות קטנה לתוך החיים, שבזכותה נבלמת הגלישה אל המוות שמתרחשת במערב. הפנמת אלמנט של מוות לתוך החיים, המגביל אמנם את החיות, משרתת כמעין "חיסון" מפני המוות עצמו. צמצום החיות גובה מחיר מסוים, בכך שהוא מעמעם את היופי שהיהדות מסוגלת לשאת בכל רגע; כאן טמון, אני חושב, מקור הכיעור שתמיד יוחס ליהודי וליהדות. אך שִׁכְרָה הוא, שהיא מעניקה אפשרות לחייב את החיים באופן שהתרבות המערבית אינה מאפשרת, ושבחיוב זה מסתתר חיות ויופי אחר, סמויים יותר.

## פרק 1

### זמן, יופי ומוות ביוון העתיקה

"שתי נשמות בתוך גופי שוכנות" אומר פאוסט למשרתו במחזהו המפורסם של ג'יטה, "וזו מזו רוצות להקָרע"<sup>1</sup>. פאוסט אינו רק דמות בדיונית; הוא אירופה בזעיר-אנפין, ושתי נשמותיו מפעמות בעורקי ההיסטוריה המערבית מראשיתה. הנשמה האחת נוהה אחר החושים, הגוף, הטבע, היופי והעוצמה. היא עורגת לרכב על סוסי פרא בינות פסגות האלפים הבוהקות, להאבד במעבה יערות החושך העמוקים, להסחף במורד מפלי הריין, לשתות לשוכרה את נקטר אלי הטבע המפכים מתוך אדמת אירופה. הנשמה השנייה רואה בטבע אויב. היא מבקשת דווקא להימנע מהחוויות הגופניות, ללכת מעבר לרשמי החושים ולאחוז במקומן, באמצעות הנפש, בתבניות כלליות ומופשטות. היא שואפת לחלץ עצמה מתוך שריון החומר בתוכו היא שבויה, לטפס אל-על בסולמות מוזיקליים ופילוסופים, ולבסוף להתאחד עם עולמה המוחלט והמזוקק של התבונה והרוח. שתי נשמות אלו נאבקו זו בזו מחופשות ראשית לדיוניסוס ואפולו, שנית לפגאניזם ולנצרות, יותר מאוחר לרומנטיקה ולנאורות. אינספור אידיאלוגיות ושיטות פילוסופיות נבנו סביב, מתוך או נגד המתח השורר ביניהן.

אך האם שתי הנשמות מנוגדות לחלוטין? האם לא נצליח להבחין, מתוך צפייה זהירה במחול שהן יוצרות זו סביב זו, בדפוסים המשותפים לשתיהן? פרק זה מסכם נסיון לעשות זאת. לשם כך ננוע אחורה אל העת העתיקה ונבחן את היחס שמקבלים שלושה מושגים הקשורים קשר הדוק זה לזה – זמן, יופי ומוות – במסגרת שתי התרבויות הדומיננטיות של יוון: ההירואית והפילוסופית. לאחר מכן, נראה את האופן בו התגלגלו התפישות של מושגים אלו לתוך המסורת הנוצרית.

#### א. המורשת ההירואית

מעל לראשם של האנשים בני-החלוף, הנידונים להתהוות וכלייה, מתנשא עולמם של האלים בני-האלמוות, שוכני אולימפוס השמימית, הנהנים מחיי-עד. כזה היה עולמם של היוונים בתקופה הארכאית, כפי שהוא משתקף בכתביהם של הסיודוס והומרוס. העולם היה חצוי לשניים: בחציו התחתון שלטו שיני הזמן; בחציו העליון התנוסס, מאופק אל אופק, חיוכו הרחב של הנצח. אך אל לנוכחותה של אידיאת האלמוות בעולמם של אנשי יוון הארכאית להטעות אותנו, ולגרום לנו לדמות שהיתה להם תפישה של רוחניות נצחית. לא היה שום מימד טרנסצנדטי בעולמם. עבורם, **לגוף** בלבד היתה ממשות. הגוף, לא הרוח, היה האלוה היווני. מלוא יראתם וכוח סגידתם הוקדש לו, ליופיו הבוהק והמשכר, לתנועת שריריו המתוחים, לפאר ביצועיו האתלטיים.

אלא שהגוף, האלוה היווני בעצמו, היה חולה במחלה ממארת. היתה זו מחלה טרגית – סופנית ומולדת כאחד – שקיננה בקרבו בכל עת, מכרסמת ומכלה אותו מיום ליום: הזקנה. שכן הקיום הגופני נטוע ונתון בתוך **הזמן**, ובתוך הזמן הוא הולך ומתכלה. בעצם קיומו של הגוף התגלמה טרגדיה: לפרק זמן קצר הוא זוהר במלוא עוצמתו, אך מאותו רגע הולך אורו ומתעמעם, הולך ודועך. כאן נדרשו היוונים למושג הנצח. לא בעקבות מסע רוחני הם הגיעו אליו, אלא מתוך

<sup>1</sup> ג'יטה, פאוסט. כרך א', עמ' 59

חיפוש אחר תרופה למחלתו של הגוף. מכיוון שאויבו של הגוף היה הזמן, הפך הנצח – אויב הזמן – לבן-בריתם הטבעי. הם גייסו את הנצח כדי להקפיא את הרגע החולף, כדי לשמר את הגוף ברגע החולף של יופיו. הברית לא נכרתה מתוך הבנה עמוקה של מהות הנצח ושל זיקתו לעולם המחשבה המופשטת, ולא מתוך אהבה לנצח כשלעצמו. האידיאות הנצחיות של אפלטון הן פרי המעבר המאוחר יותר ממיתוס ללוגוס. לא: הנצח של תקופת המיתוס היה קונקרטי ופיזי. הברית עם הנצח היתה עסקית. היא נעשתה לצורך השעה (תרתני משמע) בלבד, ונועדה להציל את הגוף מהזקנה והזמן. האלים היווניים – אנושיים וגופניים אבל גם בני אלמוות – היו תולדתה של ברית זו.

סיפור קצר מתוך המיתולוגיה היוונית מלמד אותנו לגבי היחס המדויק בין הגוף לבין הנצח בתרבות ההירואית. אאוס, אלת-השחר, התאהבה בבן התמותה יפה-התואר טיתונוס. המחשבה, שגופו הצעיר והיפה יזדקן ויתכער ולבסוף יתכלה בעפר, היתה בלתי-נסבלת עבורה. לשם כך ביקשה מזאוס שיעניק לו חיי נצח. מלך האלים נעתר לבקשתה, וטיתונוס הפך לבן-אלמוות, כמו האלים עצמם. אלא שכעבור מספר שנים מתגלה הטעות הנוראית שעשתה אאוס: היא ביקשה שטיתונוס יחיה **לנצח**, אך בטעות (אף האלים אינם מושלמים) שכחה לבקש עבורו **נעורים** נצחיים. אאוס המבועתת מבינה שהנצח המצפה לו בזרועות מאהבה, במקום להעניק לה אושר אינסופי, עתיד רק ללעוג לה ולהגביר מיום ליום את חרפתה. שכן לא הנצח הוא שחשוב לאאוס, אלא הגוף והעלומים, והפחד שהיא חווה מפני הזקנה והמוות איננו פחד מפני קץ החיים, אלא מפני דעיכתם של העוצמה והיופי האצורים בגוף הצעיר. ביגונה, כולאת אאוס את טיתונוס האומלל בארמונה, שם הוא מבלה את נצח חייו, מזדקן מבלי לגווע, עוד ועוד, עד שמאבד את צלמו האנושי והופך לציקדה מקומטת<sup>2</sup>.

את משאלתם לאחוז ביופי החולף של הגוף ביטאו, אם כן, היוונים, בצורת חלום על אלים בעלי גוף צעיר לעד. אך מה בדבר בני-האדם? ללא תרופת פלא המעניקה עלומי-נצח ממש, במה ישתמשו בני התמותה כדי להנציח את הגוף? נותר להם תחליף אחד, דרך אחת בלבד באמצעותה יוכלו להידמות לאלים ולזכות במעין חיי נצח: **האמנות**. גם אם אין ביכולתה של האמנות לבלום לגמרי את הכרסום הבלתי-הפוסק של הזמן בבשר, היא יכולה לפחות לעכב אותו. היא יכולה להעניק לגוף תוחלת חיים רב-דורית, להציל את הגוף משיני הזמן האישי ולהעתיקו למימד הזמן **העל-אישי**. ציור משקיף על עשרות דורות של אנשים מזדקנים לפני שעולה בו קמט; בטרם נסדק הפסל, מתפוררות תחתיו גוויות רבות; ואילו יופיו של השיר האפי, המתנגן מדי דור על מיתרי קול חדשים, אינו דוהה כל עוד מתהלכים אנשים תחת השמש. אמנם, האדם אינו חי לנצח. אך אם יצליח לבצע, במהלך חייו הקצרים, אקט הירואי מרשים, אם ישכיל לנצל את הרגע החולף של עוצמתו הגופנית, יזכה להיות גיבורה של יצירת אמנות, שתוצג בקרב עמו במשך דורות.

פעולות רבות יכולות להיחשב כאקט הירואי הראוי להנצחה. מסע ארוך ומפרך, נצחון מוחץ בקרב, כיבוש מזהיר – כל אלו נושאים ראויים לשירי הלל. אך אקט אחד מתעלה מעל כל האחרים בהדרו, ושם אותם באור חיוור ועלוב: מוות הירואי בשעת גבורה. הגיבור הצעיר המת ב"שיא פריחת נעוריו", בצורת הקרבה עצמית בשדה הקרב, זוכה לייצוג הפיוטי המפואר ביותר בשירה האפית. מרגע שמסר את נפשו ועד לנצח נצחים, זוהר ותהילה יאפפו את שמו וזכרו. וכך, מתוך הערצתם של היוונים לגוף, מתוך סגידתם ליופי ומתוך אמונתם בכוחה המנציח של

<sup>2</sup> אהרון שבתאי, **המיתולוגיה היוונית**, עמ' 38; Robert Graves, **The Greek Myths**, vol.1, p.150

האמנות, נולד האידיאל שהיה כה מרכזי בתרבותם: אידאל ה-καλὸς θάνατος (קאלוס ת'אנאטוס): **המוות היפה**.

פול ורנאן [Vernant], במאמר על אידיאל המוות היפה<sup>3</sup>, מתאר את אכילס כגיבור הפרדיגמטי שמותו הוא מוות יפה. אכילס, בניגוד לגיבורים אחרים, יודע מלכתחילה שחיי עתידים להיות קצרים. הוא מפויס עם עובדה זו, וכך נחוש למצות את חייו במלואם, להפיק מהם את מלוא היופי וההדר והאפשריים. ככזה, הוא נמצא מחוץ לתחומם של האנשים הרגילים, ולגמרי בצד של ההירוואיות. הוא אינו מנסה להימלט מהמוות, אלא אדרבא, לדהור אליו במלוא העוצמה, לממש במוותו את כל היופי האצור באסתטיקה ההירוואית. אין זה גורל טראגי: בחלקו של אכילס, היודע כי ימיו קצרים, נפלה הזכות הגדולה לחיות אותם באופן טוטאלי ובלתי-מתפשר. קוצר ימיו מעניק לו את האפשרות להיות הגיבור המושלם, מי שמממש את ההירוואיות במלואה.

מוות יפה יכול למות רק אדם צעיר. מכיוון שלא אורך-החיים הוא שחשוב אלא חוסנו ויופיו של הגוף (זכרו את טיתונוס), גופו של המת היפה חייב להיות צעיר. הערכתם של היוונים את מותו של האדם הצעיר, וכן הבוז שרחשו למותו של האדם הזקן, מבוטאים היטב במספר שורות **מהאיליאדה**:

... כי הנה לעלם עוד יאה  
להיות מוטל אם-הומת בקרב במלחמה בנחושת,  
ישכב, כי יפה עוד כולו, ויפיו, ואם-מת, כל איבריו;  
אפס אם-יאכלו הכלבים ויחללו הזקן ההרוג,  
שיבת ראשו וזקנו, או אם-ערוותו תיגלה,  
אין לבני-תמותה אומללים צער גדול ממנו!"<sup>4</sup>

המוות היפה ראוי לעלם, ולעלם בלבד, מכיוון שהעלומים הם המקנים את היופי. הגיבור היווני מובא לקבורה ברגע השיא של חייו, לפני שהזמן והזקנה מכערים אותו. במוותו, הוא מידמה לאלים. שכן ברגע המוות, המונצח לאחר מכן בשיר, בוהקים להרף-עין חיי הנצח של האלים. אין זה המקרה כאשר מת הזקן. בזמן שהמת הצעיר מידמה לאל, הזקן – ואין זה משנה שזכה לחיות חיים ארוכים יותר – מדרדר במוותו למעמד בהמי, ומצוייר כמזון לכלבים: ההשפלה הגדולה מכל. הגלוריפיקציה של המוות נדמית זרה לתרבות כה מחייבת חיים כמו זו ההירוואית. המוות הוא האנטיתזה של החיים ההירוואים הטובים. אך אין זה מדויק לטעון שהיוונים חייבו את החיים. אם נתבונן בזהירות נראה, כי לא את החיים הם חייבו, אלא את **היופי**, ולכן לא המוות היה אויבם הגדול אלא **הזמן והשיכחה** המכלים את היופי. עבור היוונים, "המוות האמיתי", כפי שכותב פול ורנאן, "טמון באמנזיה, שתיקה, חרפת החשיכה, העדר התהילה"<sup>5</sup>. מוטב למות מאשר להבלע בצללים. במובן זה, עצם המיתה בגיל צעיר, בטרם כירסם הזמן ביופיו של הגוף, יש בה משהו נעלה יותר מהחיים הארוכים אל תוך הזיקנה. היופי שנעלם במהרה מהבמה, זה שיודע "לפרוש בשיא" ושהתבלותו סמויה מן העין, תמיד יזכה ליותר תשואות מאשר היופי המסרב לרדת מהבמה בסוף הופעתו, זה שדועך לאיטו לנגד עינינו. היופי המזדקן, המתמוסס בהדרגה לתוך הכיעור, מאבד את כל חינו והופך לנלעג.

<sup>3</sup> Paul Vernant, *Mortals and Immortals*. pp.50-54  
<sup>4</sup> הומררוס, **איליאדה**, פרק 22, שורות 71-76 – עמ' 516-517. הדגשות שלי  
<sup>5</sup> Paul Vernant, *Mortals and Immortals*, p.57

יש להדגיש דבר חשוב: המוות בפני עצמו – המוות הרגיל, הטבעי, הבלתי-הירואי – לא נתפש בעיני היוונים הארכאים כדבר רצוי או בעל ערך. נהפוך הוא, המוות הוא ההשפלה החריפה ביותר, נקודת המעבר לשאול האפל של האדס. רוחות רפאים השוכנים שם אינם אלא צללים אומללים שנשרו מדרמת החיים הגדולה. המוות כשלעצמו אינו יפה כלל, וייצוגיו זורעים ייאוש ואימה בלב הבריות. **אך המטענים השליליים של המוות הם בדיוק מה שהעניק לאידאל המוות היפה את כוחו.** הגיבור אינו מוותר על כבודו **אפילו** במחיר המוות! במוות ההירואי, מומרת עוצמתו השלילית הגדולה של המוות הרגיל לאנרגיית-יופי חיובית, ומטעינה את האקט האובדני של הגיבור. נוראותו של המוות היא שהופכת אותו ליפה כל-כך.

יש להבהיר, כי האידיאליזציה של המוות היפה שונה מהמנהג הרווח בכל חברה המצוייה בסכסוך, להלל את גיבורי המלחמה שמתו עבורה בקרב. ראשית, גיבור המלחמה זוכה להנצחה בטקסים, שירים ותמונות משום שמתו הוא חלק ממאבק **אלטרואיסטי** שנועד לחזק, או במקרים מסוימים אף לאפשר, את חיי החברה. לא זה המקרה בחברה ההירואית, בה מלכתחילה נסובים האתוסים לא סביב החברה, אלא סביב דמותו של הלוחם האריסטוקרט **הבודד**. שנית, גיבור המלחמה, אף כי עלומים ויופי תמיד מעצימים את הילת גבורתו, אינו מת בשם העלומים והיופי, אלא בשם **אידיאולוגיה** כלשהי, תהא זו פוליטית, דתית, לאומית או אחרת. לא כן בתרבות ההירואית, שהעלומים והיופי הם הערכים המרכיבים את האידיאולוגיה שלה.

אידאל המוות היפה אינו עומד בשולי התרבות ההירואית. מתגלמת בו במלואה דת הגוף של אנשי יוון הארכאית. ראשית, המוות היפה גואל את הגיבור מגורל ההזדקנות וההתכערות הנורא מכל; שנית, המוות היפה מזכה את קורבנו בהנצחה פיוטית של רגע הזוהר שלו; ושלישית, הוא מביא לכדי מימושו האולטימטיבי, תרתי-משמע, את הגוף הצעיר והאיתן – שכן, באופן אירוני, אין פעולה בעלת עוצמה גדולה יותר שהגוף יכול להפיק מעצמו מאשר השמדתו העצמית. במוות היפה מתלכדים שלושת האלמנטים האלו יחד: ברגע בוהק אחד מנצח הגוף הצעיר את אויבו הזמן ומעניק לעצמו חיי נצח. התאבדותו של הגיבור היא נצחונ.

רבים תופשים את תרבות יוון ההירואית כתרבות החוגגת את החיים. מאז הרנסנס, נושאים אינספור רומנטיקנים מודרניים את עיניהם אל יוון העתיקה, ומציירים אותה כתור-זהב של אהבת חיים טהורה, ומתענגת על עצמה. מהצד השני, מצביעים הוגים אחרים (בדרך-כלל מדובר בשמרנים המדברים בשבח ה"מורשת היודאו-נוצרית") על הארוטיזציה שעשו היוונים למוות, ומציגים את יוון הארכאית כתרבות ברברית הסוגדת למוות, המפארת ומהללת את המתים. שני הדיוקנאות, כך נדמה לי, שגויים, אך כל אחד מהם תופש חלק מהאמת. התרבות ההירואית איננה אופטימית במהותה ואיננה פסימית במהותה; היא איננה מקדשת את החיים, גם לא את המוות. היא מקדשת את **החיות**, את עוצמתו ויופיו של הגוף הצעיר; **אלא שהחיות הבלתי-מוגבלת של הגוף מגיעה למיצויה השלם עם המוות**. מדוע? משום שהאקט החיוני ביותר, בו מגיעה עוצמתו של הגוף לשיאה, הוא האקט האובדני. לאחר שניצח את כל אויביו הופך הלוחם לחזק מכולם; נותרה רק פעולה אחת שביכולתו לעשות כדי להעצים את כוחו עוד יותר: לנצח את עצמו. שיאה של החיות מגיע כאשר היא גוברת אפילו על עצמה, ורגע זה הוא רגע ההתאבדות. ההתאבדות היא האקט החיוני ביותר. הערצת חיות-מוות זו היא שפורשה בידי אחדים כאהבת-חיים, ובידי אחרים כאהבת-מוות. אלו התמקדו בשלביה הראשונים של החיות, ואלו – בשלב המסיים שלה.



חיות, מסתבר, אינה חיים. ה-*vitality* אינה *vita*. היא דומה לחיים, אך הדמיון שטחי. כדי להגשים עצמה במלואה על החיות לתור אחר המוות, ולכן היא סותרת את החיים. ומבין השניים, מסיבות שספק אם ביכולתנו לגלות, בחרה התרבות ההירואית דווקא בה.

## ב. המורשת הפילוסופית

שקע העידן הארכאי, עלה וזרח על יוון העידן הקלאסי. התפזרו ענני המיתוס ומבעדם הפציעו קרניו הראשונות של אור הלוגוס. הפילוסופים הגיעו לעיר.

הפילוסופים הראשונים, הסופיסטים, לא הרחיקו לכת מאבותיהם ההירואים. אף כי לא אחזו בידם חרב ומגן, כי אם עט ולשון מושחזת, השימוש שעשו בכליהם היה דומה ביסודו לזה של אבותיהם. לא האמת עניינה אותם, אלא העוצמה, לא הצדק, אלא השליטה. מה שהשתנה הם ה**כלים** להשגתן של העוצמה והשליטה. המעבר מהאחוזות האריסטוקרטיות לפוליס הדמוקרטי סלל אפיקי הצלחה חדשים, בהם היכולות ה**רטוריות**, לא הגימנסטיות, הן שהבטיחו התקדמות מהירה. הסופיסטים היו שכירי-חרב של רטוריקה, שאימנו את מי שקנה את שירותיהם (כל המרבה במחיר) לשרוד ולשגשג בשדה הקרב החדש. אך המעבר מההירואיזם לסופיזם היה שטחי, המרה של האמצעים בלבד; מעודנים ומעודכנים ככל שהיו ביחס לאבותיהם, חתרו הסופיסטים ותלמידיהם לאותה תכלית בה חשקו האבות: הגדלת הכוח האישי.

המהפכה הדרמטית התרחשה רק עם סוקרטס. בפולמוסים הארוכים שניהל עמם, הוכיח סוקרטס לסופיסטים את הפרדוקסליות הגלומה ברלטיוויזם שלהם. הוא פתח את התיבות המתגלגלות על לשונם שלהם, מפיהם שלהם הוציא דבר מתוך דבר, מתוכם יילד את ההנחה המובלעת שאחזו בה מבלי להכירה: שיש אמת אחת, נצחית ובלתי-תלויה בנקודת מבט, הנמצאת מעבר לעולם החושים והכוח. שכן סוקרטס – יוצא את אנשי המספרים של פיתגורס המיסטורי, בעל חוכמות המזרח – אילף את עיניו להיעצם בפני גודש המחזות המרצדים לפנייהם, ולהיפקח מחדש לעולם של צורות גיאומטריות נקיות, הרמוניות מתמטיות מושלמות, אידאות מופשטות ובלתי-משתנות. מבעד לענני האבק שמילאו את זירת ההתגוששות של העולם הנגלה לעין, בה נלחמו אלו באלו רסיסי אמיתות וסברות חלקיות, זיהה סוקרטס עולם נוסף, הנגיש לשכל בלבד, עולם שהכה בו מייד כבעל הממשות הגבוהה במעלה מבין השניים. היה זה עולם בו האמיתי, היפה והטוב היו אחוזים זה בזה כשלוש פאות של יהלום נצחי אחד. בעולם זה דבק, ואליו רצה, יותר מכל, לקרב את נפשו.

סוקרטס, כפי שהוא מצטייר בכתביו של אפלטון<sup>6</sup>, הפך את העולם היווני על פיהו. הוא הסיר את הגוף מכס-האלוה ששמרו לו בני התרבות ההירואית, והעמיד במקומו את התבונה והרוח. העולם הפיזי לא היה בעיניו אלא בבואה עכורה של העולם המטא-פיזי, שלו, ורק לו, הוא ייחס חשיבות של ממש. סוקרטס נדמה לנו כמייצג את היפוכו הגמור של האתוס ההירואי: הוא שנא את הגוף, והיה אדיש כלפי הזיקנה המכלה את הגוף. הוא תיאר את הגוף כ"כלא" וכ"מצבת מתים" בו כלואה הנשמה הגולה מביתה הטבעי – עולם האידאות הרוחניות. הוא היה ידוע – ובקרב תלמידיו ומעריציו לדורותיהם, אף מהולל – כאדם מכוער ומוזנח במיוחד, מי שאימן את נשמתו להתעלם מהגוף עד שנעשה אדיש לחלוטין הן לכוחו המשכר של היין והן לכוחן המפרך של תלאות הקרב. אם דאג לשמור על גופו בכושר, היה זה רק על מנת שיוכל להתמיד במחשבה. אם רצה לכוון מדינה בעולם הגופים, היה זה רק מאותה סיבה עבודה בוחר הבודדהיסאטווה להיוולד

<sup>6</sup> אינני מפריד כאן ביניהם.

שוב: על מנת לאפשר לאחרים להימלט ממערת גופם. הגוף העסיק את סוקרטס רק כאמצעי לברוח מהגוף. לא בעולם הפעילויות הפיזיות הוא מצא את מקומו, אלא בקרב האידאות הרוחניות. לכן גם הרצון להקפיא את רגעי הזוהר של הגוף, שהיה כה מרכזי עבור ההירואים, היה זר לו. לא הנצחת הרגע עניינה אותו, אלא הנצח עצמו.

אך כעת שימו לב: מבעד להבדלים העצומים המפרידים בין אוהב-החכמה הזקן לאוהבי-הגוף הצעירים, מעבר לתהום העמוקה המשתרעת ביניהם, אנו יכולים להבחין במכנה משותף מסוים, הקושר אותם יחד וחושף את הקרבה המשפחתית שלהם. הגיבור ההירואי וסוקרטס הפילוסוף – מכל בחינה אחרת יריבים בלב ובנפש – הם למעשה משתפי-פעולה לא-מודעים במלחמה נגד אויב משותף: **הזמן**. הזמן הוא זירת ההתפתחות וההתפוררות, בן-זוגו לחיים של הגוף. לכן הזמן הוא אויבם של ההירואים ושל הפילוסופים כאחד. של ההירואים – משום שהם השתוקקו, מעל הכל, למצות את הרגע החולף, ובשם הרגע בראו את אליהם ואת גיבורי שיריהם, החיים מחוץ לזמן, בעולם של רגע קפוא; ושל הפילוסופים הסוקרטיים – משום שהם שאפו להתעלות מעל הזמן אל העולם הטרנסצנדנטי, ולנוח בקרב אידאות התבונה המושלמות, הקיימות לנצח. בשתי חזיתות שונות, נאבקו ההירואים והפילוסופים באותו אויב. ההירואים היו מאוהבים **ברגע** הכלוא **בתוך** הזמן; הפילוסופים – **בנצח** הנח **מעבר** לזמן; שניהם גם יחד, כל אחד בחזית שלו, נלחמו להביא את הזמן לקצו.

אחוה סמויה זו מתגלה בדיוק באותה נקודה אותה בחנו לעיל בתרבות ההירואית: שאלת **המוות**. בדיאלוג המפורסם **פיידון** – המשחזר את שיחתו האחרונה של סוקרטס עם תלמידיו, עד לשתיית כוס התרעלה ולרגע מותו – עוסק סוקרטס בקשר בין פילוסופיה ומוות. תלמידיו של סוקרטס משתוממים נוכח השלווה המופלגת שמפגין מורם ורבים כלפי מותו המתקרב. חלק הארי של הדיאלוג מוקדש להצגתן של מספר הוכחות לנצחיותה של הנשמה. לאחריהן מסביר סוקרטס, בשיטתו הדיאלקטית המוכרת, מדוע אינו פוחד מהמוות: שאיפת הפילוסוף היא להתגבר על יצרי הגוף ולהתעסק, ככל האפשר, רק בנשמתו הנצחית; למימוש המלא מגיע תהליך זה בהתרת הנשמה הנצחית מהגוף; המוות הוא רגע התרת הנשמה הנצחית מהגוף; מתוך כך נגזרת המסקנה הידועה מראש: "שהעוסקים בפילוסופיה בדרך הנכונה שואפים... לדבר אחד בלבד: שימותו ויהיו מתים"<sup>7</sup>.

"נמצא, אפוא", אמר, "סימיאס, שלאמיתו של הדבר מתאמנים הפילוסופים האמיתיים בכך שיהיו מתים, והמוות מפחיד אותם פחות משיפחיד את כל שאר האנשים. אך עיין-נא בדבר מצד זה: אם מכל הבחינות שוררת איבה בינם לבין הגוף, והם מבקשים שנשמתם תהא לה לעצמה – כלום לא ישגו שגיאה חסרת טעם, אם בשעת מעשה יהיו מפחדים ומתמרמרים, ולא ילכו בחדווה לאותו מקום שבהגיעם אליו יש להם תקווה לזכות לענין זה שכל ימי חייהם נכספו אליו – שהרי נכספו אל התבונה – ולהיפטר מאותו ענין שבינו לבינם שררה איבה? הלא רבים שמתו עליהם אהובים בשר ודם, נשים או בנים, היו נכונים לרדת אליהם שאולה, מתוך תקווה זו: כי שם יראו את שחשקה בהם נפשם, ויתחברו עמהם. ואילו האוהב אהבת-אמת את התבונה, ואוחז בכל מאודו באותה תקווה עצמה: כי לא יזכה לה לתבונה זכיה ראויה לשמה בשום מקום אחר אלא בשאול: כלום איש זה יתמרמר במוותו, ולא ילך לשם מלא חדווה?"<sup>8</sup>

"מלא חדווה" צועד סוקרטס לקראת מותו. האם אין כאן דמיון מפתיע למוות היפה של הלוחם ההירואי? כמו הגיבור ההירואי, נרגש גם סוקרטס לקראת ההתנתקות המתוקה מעולם הזמן וההשתנות; כמוהו, הוא יודע שממתינים לו מעבר לסף חיי נצח. אמנם, משאלת קץ הזמן של הלוחם ההירואי נבעה מסגידה לגוף, ואילו משאלתו של הפילוסוף דווקא משנאת-גוף; ואמנם, חיי הנצח של הלוחם עתידיים להתממש בצורת דמות בשיר, ואילו אלו של הפילוסוף בצורת המשך

<sup>7</sup> **כתבי אפלטון**, כרך 2, עמ' 16  
<sup>8</sup> **שם**, עמ' 20-21

קיומה של נשמתו. אך האם נוכל להתכחש לעובדה, שברובד תשתיתי יותר, שניהם מעוניינים באותו דבר? שבמובן משמעותי מאוד, חדותם אחת היא?

למעשה, סוקרטס בעצמו מרמז בפסקא הנ"ל על השוואה מעניינת בינו לבין גיבור הירואי מפורסם: **אורפאוס**. אורפאוס, לוחם ומוזיקאי אפולוני, הוא אחד מגיבוריה המובהקים של מיתולוגיית העידן הארכאי. בעקבות מותה של אהובתו יפת-התואר אָורִידיקה, ירד אורפאוס למעמקי השאול. הוא הישיר מבט במוות עצמו על מנת לשחרר אותה. סוקרטס משווה עצמו למי שיורד לשאול על מנת למצוא את אהובתו. אורפאוס ירד לשאול על מנת למצוא את אהובתו הארצית ולהשיב אותה לארץ, ואילו סוקרטס יורד לשם על מנת למצוא את אהובתו השמימית, היא החוכמה, כשבדעתו להשאר עמה שם, בעולם האחר. ההבדלים ברורים, אך גם הדמיון: סוקרטס הוא פתאום גיבור ב'מיתולוגיה' חדשה, היוצא גם הוא למסע הרפתקאה ארוטי בתחום המוות. מושא המשיכה הן של הלוחם ההירואי והן של הפילוסוף נמצא מחוץ לחיים ולזמן. השקפת-העולם המיתית של היוונים בני העידן הארכאי, והשקפת העולם הפילוסופית של סוקרטס בן העידן הקלאסי, חותרות, כך נדמה, לאותה נקודה. מכיוון ששתיהן מבקשות, כל אחת בדרכה, לשים קץ לזמן, שתיהן מקבלות בזרועות פתוחות את המוות.

החתימה הזו תחת החיים, יש לציין, אינה ניכרת על פני השטח. היא אינה מוצהרת אידיאולוגית. כשם שברובד הגלוי הציגו ההירואים את המוות כגורל שלילי, כך גם סוקרטס שולל את ההתאבדות ומגנה את הרצים לקראת המוות. גופנו, הוא מסביר, הוא רכוש האלים, ואסור לנו לפגוע בו עד שתגיע שעת-מותנו מאליה. את התנועה שהוא מתווה נגד החיים, התנועה השוללת את החיים, סוקרטס אינו מסמן במפורש. אך היא עולה מתוך הפילוסופיה שלו. עלינו רק להגדיר את החיים במושגיו שלו כדי להיווכח בכך: מכיוון שלפי סוקרטס הנשמה נצחית והגוף ארעי, הרי ש"חיים" פירושה **שהייתה הזמנית של הנשמה בתוך הגוף**. השהייה הזו היא המכוננת את החיים, ואורכה הוא משך החיים. לחייב את החיים פירושו לא רק להעריך את הנשמה הנצחית, אלא גם **למצוא ערך אינהרנטי בשהייתה בתוך הגוף**. אך סוקרטס אינו מוצא כל ערך בשהייה זו. הנשמה, לדידו, נפלה לתוך עולם הגופים כתוצאה ממעין "גודש" של נשמות בעולם הרוחני, וכעת היא כלואה כאן עד שתשתחרר<sup>9</sup>. לגוף עצמו אין ערך, וממילא, גם לא לשהייתה של הנשמה בתוכו. הדבר נעשה ניכר לקראת סוף ה**פייידון**, כאשר מפציר סוקרטס בתלמידיו שלא יתאבלו על מותו. אין להם, לטענתו, על מה להתאבל. הדבר היחיד שמת הוא הגוף, ובין גופו לבין עצמותו (דהיינו, נשמתו) שורר ניכור גמור. כאשר שואל אותו קריטון כיצד יש לקבור אותו, לועג לו סוקרטס בדרכו האירונית: "סבור הוא שאני אשר עוד מעט יראה אותו בחינת **גוויה**..." אך הגוויה איננה הוא, ולכן, הוא אומר, "יקל לו לקריטון, וכשיראה שורפים או טומנים את גופתי, לא יצטער עלי כאילו נעשה לי דבר נורא, ובל יאמר בשעת קבורה שהנה הוא מציג, או נושא, או טומן את **סוקרטס**. שכן דע-נא... שאתה קובר **גופתי** זאת"<sup>10</sup>. אין בין סוקרטס לבין גופתו ולא כלום. תפישה זו מוצגת באופן חריף עוד יותר רגעים ספורים מאוחר יותר, כאשר שותה סוקרטס את הרעל. בסצנה עזה ומרגשת פורצים כל התלמידים, המבינים שהמעשה אינו הפיך ושמורם האהוב עומד להסתלק לעד, בבכי גדול:

<sup>9</sup> ראו **טימאוס ופייידרוס**: **כתבי אפלטון**, כרך 3  
<sup>10</sup> **כתבי אפלטון**, כרך 2, עמ' 87-86. הדגשות שלי.

...בראותנו כי הוא שותה וכלה לשתות – לא יכולנו עוד, וגם אני עצמי – בעל כורחי זלגו עיני דמעות למכביר, עד שעטפתי עיני ובכיתי – עלי, שכן לא על הלה בכיתי, אלא על מזלי שלי, שיילקח ממני חבר אשר כזה. ואילו קריטון כבר קם לפני, כיון שלא מצא עוד לעצור בדמעותיו. אפולודורוס היה גם לפני כן בוכה ללא הפוגה, ועתה התייפח בבכי תמרורים, עד שזיעזע את כולנו – חוץ מסוקרטס. שהלה אמר: "הוי התמוהים, מה המעשה שבידכם? הרי מעל לכל שלחתי מכאן את הנשים דווקא לשם כך: לבל תארע בעטיין תקלה כזאת. אף שמעתי שיש למות בדומיית קודש. ובכן, שקטו והבליגו."<sup>11</sup> בושנו למשמע הדברים האלה, ועצרנו דמעותינו...<sup>11</sup>

למרות כל הטיעונים ששמעו זה עתה בדבר נצחיותה של הנשמה וארעיותו של הגוף, ושקיבלו כתקפים ועומדים, חשים עדיין התלמידים כי **החיים** – תקופת שהייתה של הנשמה הנצחית בתוך הגוף – הם בכל זאת בעלי ערך, וראוי להתאבל עליהם. עבורם, לא רק הנשמה הנצחית בעלת חשיבות, אלא גם **הזדמנותה** של הנשמה לשהות זמן-מה בתוך גוף – הזדמנות המאפשרת, למשל, את הידידות בינם לבין סוקרטס, כאן ועכשיו, בתוך החיים ובתוך הזמן. אך סוקרטס מכבה מייד את הרגש הזה, ומבהיר להם כי אין על מה להתאבל: "שקטו והבליגו".

במותו, הוריש סוקרטס למערב תפישה דואליסטית חריפה, שעתידה ליהפך לחלק בלתי-נפרד מתרבותו. בדרך כלל מציגים את הדואליזם הסוקרטי כעמדה הקובעת רק כי הנשמה הנצחית נעלית מהגוף החולף. סוקרטס אכן אחז בעמדה זו, אלא שהתלוותה לה קביעה נוספת, פחות מפורשת, אך במובנים מסוימים משמעותית הרבה יותר: **שפרק-הזמן בו הנשמה מתארחת בתוך הגוף – כלומר, החיים עצמם – אינם בעלי ערך אינהרנטי כלשהו**. לקביעה זו נודעה השפעה עצומה על ההיסטוריה התרבותית והרגשית של המערב. היא שיוותה לחייו של האדם המערבי אופי מעט אי-ממשי, כמו היו מתנדנדים בכל עת על סף המוות, נתונים במצב של הבהוב תמידי בין היש ובין האין. אצל הפילוסופים ההלניסטים, למשל, נכדיו הרוחניים של סוקרטס, אנו מגיעים כבר לאדישות כלפי החיים והמוות. האיסור על ההתאבדות שהציב סוקרטס – שגופנו הוא רכוש האלים – נשען על מיתולוגיה שרירותית וקרב יחד עמה, ומה שנותר מתפישת עולמו היא התחושה של שרירותיות החיים. כך אומר לנו אפיקורוס כי "המוות אינו לנו ולא-כלום; שכן לגוף, משהתפרק למרכיביו, אין עוד תחושה, ומה שאין בו תחושה אינו לנו ולא-כלום"<sup>12</sup>. ואפיקטטוס, הממשיל את החיים לטיול על חוף הים, כותב: "אם זכית... באשה חמודה ובילד, אין כל מניעה שתשמח בהם, אולם כשיקרא הקברניט, החש פעמיך אל הספינה, הנח את כל אלה ואפילו אל תפנה לאחור"<sup>13</sup>. אין זה משנה אם מדובר במטריאליסט כאפיקורוס או בסטואיקן כאפיקטטוס. כאשר אין ערך לחיבור בין הרוח לחומר, לנוכחותה של הנשמה בתוך הגוף, ההבחנה בין החיים והמוות מתמוססת.

בסעיף הקודם איתרנו נוסחה, המסבירה כיצד התרבות ההירואית נדמית לחלק מהאנשים כמחייבת חיים, בזמן שעבור אחרים היא מצטיירת דווקא כתרבות מחייבת מוות. ראינו כי למעשה, מדובר בתרבות המחייבת **חיות** שמימושה המלא הוא **מוות**. האם נוכל להחיל נוסחה זו גם על הפילוסופיה של סוקרטס? אני סבור שכן. את סוקרטס, אני מבקש לטעון, כמו את ההירואים, מעניינים לא החיים ולא המוות, אלא החיות, וגם אצלו, בחשבון אחרון, מתקוממת זו נגד הזמן ונגד החיים בתוך הזמן, וממיתה את האדם. מה שהתחלף במעבר מהתרבות ההירואית לסוקרטס הוא **מקור החיות**. מקור החיות של סוקרטס, שלא מצא כל עניין בעולם החושים, לא היה הגוף אלא התבונה, שמושאייה היו רוחניים. העיסוק הפילוסופי הוא שהחיה אותו. **אך בדיוק**

<sup>11</sup> שם, עמ' 89

<sup>12</sup> J.L.Saunders, *Greek and Roman Philosophy after Aristotle*, p. 53

<sup>13</sup> אנכיידיון, בתוך נתן שפיגל, מארקוס אורליוס: קיסר ופילוסוף, עמ' 206

כמו בתרבות ההירואית, מובילה החיות של סוקרטס, כאשר אנו נותנים לה להוליך אותנו לנקודת-הקצה שלה, למוות. סוקרטס אמנם אינו מת צעיר אלא זקן, אינו מת בעבור הגוף אלא בעבור הנשמה, ואינו מת על מנת שדיוקנו יונצח בשיר אלא על מנת שנשמתו תינתק מהגוף. אך מותו מזכה אותו באותו פרס אליו נכסף בשעתו הלוחם ההירואי במותו שלו: התפרקות מעול הזמן ומעול החיים בתוך הזמן. זהו שוב מוות יפה, אך מזן חדש, אנטי-הירואי. וכמו במקרה של הלוחם ההירואי, הוא מביא לביטוייה השלם את תפישת העולם שלו. הפעם, מדובר במותו של הפילוסוף, שהוא המימוש המלא של הפעילות הפילוסופית שלו. המוות משחרר את הפילוסוף מכבליו המעכבים של הגוף, ומאחד אותו עם מושא הגותו.

סוקרטס הפך לגיבורו החדש של עידן שונה מאוד מהעידן ההירואי, עידן סגפני שנשא עינו מהארץ השמימה. אך לתוך עידן זה, סמוי היטב תחת גלימתו העירונית, הוא הבריח אידיאל קדום וקמאי, שמוצאו בשדה הקרב הברברי של תקופת האופל היוונית: אידיאל המוות היפה. כקונכיה הנושאת בקרבה את רחש הים, נושא עמו המוות היפה תמיד את הדם העמום של שעטות סוסים וצחצוח חרבות. נאמן, בלתי-מרפה, הוא עתיד ללוות את אירופה עוד דורות רבים, לואט באוזנה את לחש הקסם של ההתאבדות.

### ג. המורשת הנוצרית

כגל אדיר, עלתה מהמזרח הנצרות וכיסתה את אירופה, מטביעה תחתיה, כך נדמה, הן את שרידי התרבות ההירואית והן את ההגות הפילוסופית, שזוהו שתיהן כ"פגאניות". אך למעשה, שתי מסורות אלו חוסלו רק על פני השטח. צלליהן המשיכו ללוות את הנצרות, חולפים ונעלמים ללא הרף בינות עמודי כנסיותיה. הנצרות לא מחקה אותן, אלא כללה אותן בתוכה.

ראשית כל, הנצרות נולדה בתוך הנוף ההלניסטי, שהיה ספוג בפילוסופיה הסגפנית של סוקרטס. ישוע, פאולוס וכל הנוצרים הראשונים היו אמנם יהודים, אך יהודים חדורי השפעה הלניסטית, שכמו ההלניסטים, שאפו לדכא לחלוטין את הקיום הגופני ולשחרר מתוך הגוף את נשמתם. התנגדותם למצוות המעשיות העוסקות בגוף, לברית המילה, לחיוב להינשא וללדת, לרעיון ההיוולדות לתוך עם – שהיו מרכיבים בלתי-נפרדים מהיהדות – היתה חלק מסלידתם הכללית כלפי העולם הגשמי. שנית, הנצרות פנתה אל האירופאים, שהיו, רובם ככולם, משוקעים בתרבות ברברית, הירואית באופיה. כאשר הנצרות הונחלה בקרבם, היא לא מחקה את התרבות הברברית, אלא אימצה את חגיה, טכסיה ועולם הדימויים שלה, ויצרה עמם תמהיל חדש. שלישית, האליטה הנוצרית המתגבשת באירופה לא יכולה היתה, ואף לא רצתה, לוותר על ההשכלה היוונית שלה. הפילוסופיה, ראשית הפלטוניסטית ומאוחר יותר האריסטוטלית, אומצה לתוך הנצרות ושולבה במסגרת ההגות הדתית בצורת "שפחת התיאולוגיה".

אי לכך, אין לתמוה שאידיאל המוות היפה התגלגל גם לתוך העולם הנוצרי. למעשה, בנצרות התמזגו זו בזו שתי הגרסאות של אידיאל המוות היפה, ההירואית והסוקרטית. דמותו של ישוע הצלוב – האל הרוחני שהתגשם בדמות אדם בשר-ודם ובגיל צעיר מת בייסורים על הצלב – הצליחה לגלם בתוכה, בו-זמנית, הן את האידיאלים הסגפניים ושוללי-הגוף של סוקרטס והסטואים, המייחלים לשחרור הנשמה מהגוף, והן את האידיאלים מחייבי-הגוף של התרבות ההירואית, המהללים את הגוף המת בעודו צעיר ומנציחים אותו ביצירת אמנות.

כמו סוקרטס, הטיף ישוע להמונים לנטוש את חיי הגוף, הכוח והעושר ולהקדיש את עצמם לזיכוכ נשמתם ולדבקות באל (אם כי דרך תפילה והתבטלות, לא דרך הגות). כמו סוקרטס,

הוא בז לחיי הרגע והעונג, וייחל מעל לכל לאחד את נשמתו עם בוראו הנצחי. כמו סוקרטס, הוא התנגד לתרבות ההירואית הכוחנית, להתעלות מעל הרצון האנוכי ולהתמסר למוסר כללי. למעשה, באופן קיצוני אף יותר מסוקרטס, שהאמין בקיומו של כוח צודק, קרא ישוע להימנע מכל הפעלת כוח באשר היא, ותמיד "להפנות את הלחי השניה". ישוע, על פניו, אינו אלא גירסא רגשית קיצונית של סוקרטס, וכמוהו, ניצב כאנטיתזה ללוחם ההירואי.

אך בניגוד לסוקרטס, ישוע מת **צעיר**. בניגוד לו, הוא היה יפה (כך לפחות הוצג, ראשית בכל אירופה ויותר מאוחר בכל העולם, והרי הייצוג הוא המשפיע). אמנם, הערכים שלהם הטיף ישוע ועליהם עלה קורבן היו אנטי-הירואיים: ערכי פרישות, ענווה, דלות, חולשה, התבטלות. אך במקדשים הפגאניים שהוסבו זה עתה לכנסיות, הולבש מותו באסתטיקה הירואית. צלמו של ישוע הצלוב התלוי על קיר הכנסיה תפס את מקומם של פסלי השיש שהנציחו, בשעתם, את הלוחמים ואת האלים ההירואיים. כמו הלוחמים, גם ישוע מת מוות צעיר ויפה, בטרם הכתימו אותו סימני הזקנה המכוערים. כמו האלים, הפך ישוע לאל שהוא גם אנושי וגם בעל עלומים נצחיים. בציורים ובמחזות מקומיים רבים, ישוע אכן הוצג כלוחם הירואי, ומלחמתו באנטיכריסטוס כקרב נוסח המיתולוגיה היוונית. הגיבור מת, יחי הגיבור! נתצו את הפסל הישן והשתחוו לחדש! ישוע אמנם נלחם בכל מה שהגיבור היווני ייצג; אך נצחונו על ההירואיות היוונית הפך מייד למוקדה של הירואיזם חדש.

כך התממשו בדמותו של ישוע, בו-זמנית, מותו היפה של הלוחם ההירואי ומותו היפה של סוקרטס. המוות ההירואי שאב את יופיו מהגוף הרגעי; המוות הסוקרטי שאב את יופיו מהנשמה הנצחית. יופיו של הצלוב היה מיזוג של שניהם: בדמותו התאחדו הגוף והנשמה, החומר והרוח, והפכו לישות אחת. על הצלב לא מוצג גוף שרירי והירואי, וגם לא אידאה מופשטת ודקה. מוצג עליו **גוף שדוף**. זהו גוף – כלומר מבטא הירואיות, אבל שדוף – כלומר מבטא סגפנות. גופו של ישוע הוא גוף שהתפשט מגופניותו, גוף שהוא אנטי-גוף. למעשה, הצלב מציג **איור פגאני של הנשמה הסוקרטית**. האידאלים המופשטים של הפילוסופיה היוונית שווקו לקהל הפגאני של אירופה בלבוש מוחשי, דוגמת הפסלים המוכרים להם. הסינתזה בין המורשת הפילוסופית לבין ההירואית התגלמה בדמות **נשמה גופנית**.

המאמין הנוצרי הנושא עיניו אל הצלב רואה, מצוירת בדמות גוף, את הנשמה השוכנת בקרבו והסמויה מעיניו. לבושה בגוף, הוא רואה את ערגתו להימלט מהגוף. הוא לוטש עיניו בגופו של ישוע וכל-כולו זועק להיקרע מתוך גופו שלו. וכאשר, אפוף בדממה התיאטרלית של המיסה, הוא נוגס בלחם הקודש, הופך המאמין סוף סוף, לרגע אחד, לחלק מגופו הרוחני של ישוע – והרי זוהי מטרת המיסה. כאשר האָוכריסט מתמזג בגופו, נפרד המאמין מגופו ומתמזג בזה של ישוע. ברגע פיזי חולף הוא חווה את הרוחניות הנצחית.

שוב, כמו בתקופה ההירואית, מבטא הגוף המונצח ביצירת אמנות את העוצמה האולטימטיבית. אך הפעם זו עוצמה שלילית: לא את הביטוי העצמי של הגיבור היא מבטאת, אלא את הדיכוי העצמי של הפילוסוף. וכמו במורשת ההירואית, וכמו במורשת הפילוסופית, גם כאן מגיעה העוצמה לשיאה המלא עם מותו של הגוף.

מכאן והלאה, עתידה להלך הנצרות על החבל הדק המפריד בין התפישה לפיה מטרת החיים היא המוות משחרר, לבין האיסור להתאבדות. ההתאבדות נאסרה, אך מי שזכה למות כמארטיר הפך לגיבור. בסופו של דבר, הפתרון למתח היה שימורו: הפיכתה של **הנזירות** לאידאל העליון. אורח

החיים הנזירי מקיים את הגוף בקצה החיים, הוא חותר להמית את הגוף ככל האפשר עד פסע לפני המוות המלא. הנזיר שואף לחיות ברובד של הנצח בלבד, וזו מבלי לשים קץ לזמן ממש. חיי הפרישות איפשרו לנהל, במסגרת החיים, חיי מוות.

אך עלינו רק לטפס לרגע קט מהרובד האינדיוידואלי אל הרובד החברתי, על מנת לחזות במלוא המשמעויות של האידיאל הנזירי: הנזיר היחיד אמנם חי על הקצה מבלי להתאבד, והוא גדל ומזדקן; אך כאידאל חברתי, הקורא לכולם לממש אותו, נקודת הקצה של הנזירות היא קץ הפריון, ולפיכך פירושה **התאבדותה של החברה**. הנצרות אסרה על ההתאבדות ברמת הפרט, אך חתרה לעבר התאבדות ברמת הכלל.

#### **ד. יופי, אל-זמניות, מוות**

בחנו שלוש תמונות-עולם שתפשו את התפקידים המרכזיים ביותר בעיצוב התרבות המערבית בעת העתיקה. איתרנו את התהליך הדיאלקטי הבא השורר ביניהן:

1. המורשת ההירואית העמידה במרכז את **הגוף**, המגיע למימושו בתחומו של **הרגע** החולף.
2. המורשת הפילוסופית יצרה היפוך של סולם הערכים והעמידה במרכז את **הנשמה**, המגיעה למימושה ברובד של **הנצח**.
3. המורשת הנוצרית עשתה הכלאה בין השניים והציבה במרכז **נשמה גופנית**; הנשמה היא **נצחית**, אך ניתן להביא את כוחה לכדי מימוש בחוויה רוחנית **רגעית**.

הנצרות הצליחה לבסס את דמותו של ישוע כסגפן הירואי. פרדוקסלי? כלל וכלל לא. כאשר מבינים לאשורה את המשיכה האירופאית למוות היפה רואים כי אין כל סתירה מהותית בין הסגפנות לבין ההירואיות. המערב ההפכףך ידע פרקי התאהבות בשניהם. אך הסערות המטלטלות את המערב הנה והנה לאורך דברי ימיו, מפקידות אותו בחופי אליל אחד ואז עוקרות אותו ומשליכות אותו בחופי אחר, מתרחשות רק על פני השטח. כאשר צוללים אל מתחת לפני הים, כאשר מעמיקים ומתרחקים משאון הסערה, מגלים כי על פני הקרקעית נחים משקעים רוגעים ויציבים, העומדים במקומם גם כאשר למעלה מתהפכים, לכאורה, סדרי העולם. כאן אנו רואים, כי הן המורשת ההירואית הסוגדת לגוף ומתעלמת מהנשמה, הן המורשת הפילוסופית המקדשת את הנשמה ורואה בגוף כלא, והן המורשת הנוצרית המאלילה את נשמתו הגופנית של ישוע – אינן אלא מקרים פרטיים של תמונת-עולם אחת, ביטויים משתנים של תשוקה אחת, העומדת בתשתית התודעה המערבית. הרומן הנצחי של המערב הוא עם **קסמו הקטלני של היופי האל-זמני**. בשלושת תמונות-העולם שבחנו, לובש היופי האל-זמני מסכה אחרת. פעם הוא רגע חולף, פעם הוא נצח דומם, ופעם – מיזוג משונה של השניים. אך בכל המקרים, הנהייה אחריו מובילה למוות. בתרבות ההירואית היופי האל-זמני התגלה בגוף, והוא הושג דרך מיתת גבורה בשדה-הקרב; הפילוסוף מצא את היופי האל-זמני בעולם ההגות המופשטת, והשיג אותו כאשר במותו נחלצה נשמתו מהגוף; בשביל הנוצרי, התגלם היופי האל-זמני בדמות האל הטרנסצנדנטי שולל הטבע עמו רצה להתאחד, ואיחוד זה הושג, גם הוא, רק במוות. אין זה משנה מהי התחפושת שעוטה היופי האל-זמני. בכל המקרים, כאשר הוא מועלה לבמה בתפקיד הראשי ומוצב באור הזרקורים, אותם הדברים בפיו: **על מנת להשיג אותי, עליכם לוותר על עצמכם. הפצים בי? שלמו בחייכם.**

החיים, האחוזים בזמן, אינם מסוגלים להכיל את היופי האל-זמני. הוא נורא מהחיים, והנסיון להנכיח אותו בתוכם שובר אותם. הוא מציג בפניהם שלימות המושגת רק במוות. יתרה מכך: אי-אפשרותו של היופי היא המעניקה לו את נשגבותו. עוצמתו הגדולה טמונה בהיותו מחוץ לטווח השגת החיים. החיים תמיד כרוכים במשברים, בפשרות, בהצלחות חלקיות. אין בהם מקום לאיזו אינסופיות המכילה בתוכה את הכל. משהו בחיים הופך אותם למכוערים באופן אינהרנטי. הכיעור מובנה לתוכם. מסיבה זו, היופי והמוות בלתי-ניתנים להפרדה. המשיכה אל היופי המוחלט היא תמיד גם המשיכה אל קץ הכיעור של החיים, אל המוות. היופי והמוות קשורים בחבל הטבור, ואין לדעת מי מהם ילד את מי. הם שני צדדיו של האין, של החור השחור הנעוץ במרכזה של ההווה, המעקם את מרחביה סביבו, המחזר אחריה, המפתה אותה להיבלע בו.

הקשר בין היופי והמוות אינו מערבי אלא קיומי. הוא חלק מעצם עמידתה של ההווה מול אפשרות אי-ההווה. מה שכן ייחודי למערב, אני מבקש לטעון, הוא **אופן ההתמודדות עם המצב הקיומי הזה**. המערב לא הצליח מעולם להתפייס עם הפשרה והחלקיות הכרוכים בחיים המתנהלים בתוך הזמן. כל תמונות-העולם הגדולות שלו התבססו על אידאלים הקוראים להתמסר ליופי האל-זמני הטוטלי, לזנק אל תוך החור השחור של האין, ולוותר לשם כך על החיים. אין פירוש הדבר שהמערב התיר את ההתאבדות. ההפך הוא נכון: אותן אידיאולוגיות בדרך כלל גיננו את ההתאבדות. טענתי היא זו בלבד: שליבם ופיהם של המיתוסים שהמערב כונן אינם שווים. גם כאשר פיהם מדבר דברי חיים, ליבם מצביע חרישית אל המוות. לכן, כשהאדם המערבי בוחר בחיים, הוא עושה זאת למרות המיתוסים האלו, לא בזכותם.

חלק ב' של העבודה עתיד לעסוק באפשרות קיומה של תבנית מטאפיזית חלופית לתבנית המערבית במסגרת המורשת היהודית. אך לעת עתה, נשתהה עוד זמן-מה בעולם המערבי, ונעיין במספר דוגמאות הממחישות כיצד נוכחת משאלת המוות של המערב בעידן המודרני, ומתבטאת בתרבות המקיפה אותנו היום.



## פרק 2

### אידיאל המוות היפה בעידן המודרני

#### א. המארטירים המודרניים

המודרנה, במהותה, מיוסדת על **שלילת העבר**. העבר מוריש להווה מסורת שתפקידה לשמר את העבר, שתפקידה ליצור את ההווה בצלם העבר. האדם המודרני הוא מי ששבר את הרצף המסורתי הזה וברא הווה חדש. הוא בהחלט עשוי להשתמש בעבר; הוא בוודאי יפנה אל העבר על מנת לבקרו, ולעתים אף יעלה עליו לרגל על מנת לשאוב ממנו חכמה עתיקה. אך פניות אלו ייעשו רק לשם יצירתו של הווה חדש. המודרנה מתחילה **עכשיו**.

המודרנה איננה תופעה אוניברסלית. היא יצירה מערבית, שנולדה מתוך הדת המערבית הנצרות. שלילת העבר של המודרנה היא לפיכך שלילת העבר הנוצרי: כפירה בסמכותה הבלעדית של הכנסייה להסביר את העולם ולהורות כיצד לפעול בו. אך כשמבינים שהפולמוס הבסיסי של המודרנה הוא עם הנצרות דווקא, מבינים כי לא רק את ההווה היא שוללת, אלא אף את **העתיד**. הסיבה היא, שהנצרות העתיקה את מרכז הכובד של החיים מהעולם הזה לעולם הבא. היא דרשה מהמאמין להפנות את מבטו בכל עת אל העתיד, להקריב את ההווה למען העתיד, לחיות כאן רק על מנת להגיע לשם. כאשר כפרה המודרנה בנצרות, היא ממילא כפרה לא רק בעבר, אלא גם בעולו של העתיד שהעבר הטיל עליה.

העבר המוסר למאמין את הציווי הדתי והעתיד אליו המאמין צריך לכוון את חייו, שייכים שניהם לתחומו של האל. האדם המערבי של ימי-הביניים ניצב בהווה שהיה סגור מכל עבר בתביעות אלוהיות. כך היו העבר והעתיד לא רק אויבי ההווה, אלא אויביו של האדם החי בהווה. מחויבות כלפיהם פירושה היה עמעום האור של חיי האדם כאן ועכשיו. היה על האדם להקריב את ההווה לטובתם. כאשר בימי-הביניים האמונה בקיומו של העולם הבא היתה נוכחת ועזה, עמעום אור ההווה נתפס ככדאי; כאשר היא נחלשה בראשית העת החדשה, הוא נתפס כמיותר; ולבסוף, כאשר בעידן המודרני היא הוחלפה באמונה עזה חדשה, לפיה **חובה** עלינו לחיות את חיי ההווה במלואם, הוא נתפס כאווילי במקרים שאדם גזר אותו על עצמו, וכאכזרי במקרים שהוא ביקש לכפות אותו על אחרים. אם נדמה את המודרנה לדת, אזי האדם החי בהווה הוא האלוהים החדש, והויתור על האדם ועל ההווה הוא הכפירה החדשה.

לא כל המודרניסטים מקיימים את האתוס המודרניסטי בשלמותו. הבדל גדול שורר, למשל, בין ליברלים לשמרנים. מביניהם, הליברל הוא המודרניסט היותר מוחלט. מאז המהפכות הגדולות של העת החדשה – הפרוטסטנטית, המדעית, הצרפתית – נסובות החגיגות הגדולות של הליברל כולן סביב המרד בעבר, שנתפש כמכביד ומעכב, ונצחון ההווה. גם השמרן שותף לשמחה, אך הוא ניצב בשולי הרוקדים. הוא מסויג יותר מהליברל. שכן השמרן מקיים עדיין את האתוס הדתי לפיו אין להתמסר לחיי הרגע, אלא יש לכבד את העבר ולהתחשב בעתיד. אמנם, אין אלו עוד העבר והעתיד של הנוצרי המאמין, אלא עבר ועתיד **חילוניים**. העבר של השמרן כבר אינו נושא עמו מסורת דתית המחייבת באופן אבסולוטי; במקום זאת, העבר הוא מקור למוסדות, מנהגים וערכים שעמדו במבחן הזמן. גם העתיד של השמרן אינו העולם הבא הטרינסצנדנטי; הוא התחלף והפך להיות העתיד כפשוטו, המחר של העולם הזה התובע נקיטה של זהירות ואחריות. אך גם

בגרסאתם החילונית, שומר השמרן אמונים לעבר ולעתיד, ועוצר עצמו מלחיות את ההווה במלוא הספונטניות. מסיבה זו, השמרן אינו מודרניסט גמור. הוא לא יכול להנות ממלוא העוצמה של המודרנה. מי שיכול לחיות את החוויה המודרנית במלואה הם רק הליברלים, ומתוכם, רק אותו מיעוט שהמודרנה נוכחת בנפשו כאידיאולוגיה מפורשת ושיש לו את האמצעים הכלכליים לממש אותה. מיעוט זה הוא האליטה האינטלקטואלית והאמנותית של הליברלים. אלו הם המודרניסטים הגמורים. הם המעצבים והיוצרים של המודרנה, הם העומדים לפני המחנה והם המתווים את תנועתו. דרך יצירות ספרותיות, אמנותיות וקולנועיות ודרך משנות פילוסופיות ופסיכולוגיות, המעצבות את רוח התקופה, הם המנכיחים בתרבות את התיאולוגיה החדשה, תיאולוגיית החיים בהווה.

בפרק הקודם, איתרנו את שורשו של אידיאל המוות היפה במשיכה אל היופי האל-זמני. המודרנה, המעמידה במרכזה את ההווה שהופשט מעברו ומעתידו, הפכה לקרקע פוריה אידיאלית לשובו של היופי האל-זמני בגלגולו החדש. לאחר אלפי שנים בהן שלטה מורשת הפילוסופיה והנצרות, שקידשה את הנצח, הגיעה העת לשיבתו של הרגע, שמאז התרבות ההירואית לא ידע עדנה. אך המסלול שעברה אירופה אינו מעגלי. היא לא פשוט שיחזרה את צעדיה ושבה אחורה בזמן אל נקודת המוצא של לפני ימי הנצרות. היא אמנם שבה אל אידיאל חיי הרגע של עברה הקדום, אך היא הגיעה אליו לאחר שעברה תמורות עמוקות, תמורות שאינן נמחקות בקלות. כאשר אימץ המערב מחדש את אידיאל החיים בהווה, היא כללה בתוכה את כל המטענים הנוצריים שאספה בדרך. השהות הארוכה בחסות הכנסיות והמנזרים עידנה את הנפש האירופאית עד מאוד, ואף שהיא נטשה את הנצרות זה מכבר, היא טרם איבדה את הרגישויות הגבוהות שהדת העניקה לה. אך מה קורה כאשר חברה שבמשך שנים ארוכות הפנימה את אידאת הנצח שבה אל אידאת הרגע? מה קורה כאשר חברה שבמשך דורות מיקדה את עיניה על עולם הרוח מעתיקה את מבטה אל עולם החומר?

התוצאה היא מיזוג חדש ומוזר בין השניים. האידיאלים החדשים של המערב אינם הגוף והעוצמה של ההירואים; לאחר אלפיים שנות תפילה והסתגפות, אלו מצטיירים בעיניהם כגסים. מצד שני, הם גם לא האידיאלים הנוצריים של שיבת הנשמה לבוראה הנצחי; החילון גרם לאלו להיראות כמיושנים ושוללי-חיים. האידיאלים החדשים עומדים בין לבין. הם דברים כמו רגשות, אמנות, פילוסופיה או מוסר. אלו הם דברים שמצד אחד ניתן להשיגם כאן, בעולם הזה, ללא תיווכה של הדת, ומצד שני נילוית להם תחושה של נשגבות, של משהו מעבר, של משהו אלוהי. הם אינם נצחיים, אך הם נושאים אופי נצחי; הם אינם אלוהיים, אך הם נושאים אופי אלוהי. בעידן בו השכל כבר אינו דוגל באידאת האל הנצחי, אך הלב עדיין רווי אמונה בו, אידיאלים אלו, העומדים בדיוק באמצע, הם היחידים היכולים לתפוס את מקומה של הדת. הם הביטוי החדש ליופי האל-זמני של המערב.

בעידן המודרני, כמו בכל השלבים הקודמים בתולדותיו, העמיד המערב גיבורים מארטירים, שבמותם מביאים את הסגידה ליופי האל-זמני לביטויה השלם. ההדוגמא הפשוטה ביותר למארטירים החדשים הם הנאהבים המודרניים. בספרו המפורסם אהבה בעולם המערבי<sup>14</sup>, סוקר דני דה-רוז'מון [Rougemont] את כל סיפורי האהבה הגדולים שעמדו בחזית התרבות המערבית משלהי ימי-הביניים ועד היום. כולם, הוא מראה, אינם מגיעים למימוש.

<sup>14</sup> Denis de Rougemont, *Love in the Western World*

מרביתם מסתיימים במוות ובתהתאבדות, חלקם אף ברצח. טריסטן ואיזולדה, רומיאו ויוליה, פאוסט ומרגריטה, וורתר ולוטה, אבלאר ואלואיז – סוף כולם רע ומר. ממהותה של האהבה המערבית, הוא טוען, שהיא בלתי-אפשרית. היא תמיד נותרת חלום שאינו מתגשם. מה שמקנה לה את עוצמתה ויופיה, מה שהופך אותה למושא ראוי להנצחה בשירים ומחזות, הוא בדיוק הפטאליות שלה. האהבה שכן מתממשת, זו שמצליחה להתגבר על הקשיים שהמציאות מציבה בפניה, וממשיכה להתקיים שנים רבות, מחוירה לעומת האהבה הטראגית, המכלה את כל כוחה במהלך רומן קצר וסוער, ואז אובדת לעד. כשלונה של האהבה, כמו מותו של הלוחם ההירואי, הוא למעשה נצחונה: הוא מציל אותה מהדהייה המכוערת הכרוכה בהמשך קיומה לאורך זמן. המאהבים המערביים, כותב דה-רוז'מון, "אינם מאוהבים אחד בשני... הם מאוהבים באהבה"<sup>15</sup>. ואף זה אינו מדויק: הם מאוהבים **בהתאהבות**, בפרץ האקסטטי הקצר המהווה את ראשית האהבה והשב המופיע בהמשך דרכה רק לפרקים. המאהבים משמשים זה לזה כזרזים לחוויה (הנרקסיסטית במהותה) של ההתאהבות. כשלונו של הרומן ואובדנם של הנאהבים הוא מוות יפה המשכפל את המקור ההירואי. רק שהפעם, לאחר סדנת העידון של הנצרות, שדה הקרב הוא הלב. דוגמא נוספת לגיבור מודרני הוא **הגאון הפרומתאי**, המביא אש חדשה לעולם אף כי הוא משלם על כך בשפיותו או בחייו. הגאון מגיע בשני טיפוסים בסיסיים: **האמן והפילוסוף**. האמן המודרני חש כי האמנות היא המקנה לחיים את טעמים. ללא האמנות, החיים קיימים קיום גולמי וגס, הם תקועים כל הזמן בתוך עצמם ואינם מתעלים לדבר-מה גדול יותר. למען האמנות, לפיכך, הוא יהיה מוכן להקריב הכל: את חבריו, את כבודו, את שפיותו, ובסופו של דבר, גם את חייו. העידן המודרני הפך את האמן המשליך את יהבו אל יצירתו לאחד מגיבורי התרבות המרכזיים ביותר שלה. בטהובן הדלפון והחירש, ניצוץ של טירוף בעיניו, המלחין בעליית הגג העלובה; ואף-גוך שנותר עלום-שם כל ימיו וקוצץ את אוזנו למען אהבתו; אדגר אלן פו המוטל עזוב ומת ברחוב. דימויים אלו מזינים את האמונה, כי על החציבה המיוסרת של היצירה האמנותית מתוך הנפש, ראוי למסור את הנפש. ולא זו בלבד, אלא שכמו במקרה של האהבה, מסירת הנפש היא המעצימה את היצירה, היא המעניקה לה גדולה. מוטיב חוזר ביצירה המודרנית (המופיע למשל בכל סרטיו של פיטר גרינאווי) היא של אמן הנדרש למות כדי להשלים את יצירתו. היצירה הנאדרת ביותר היא זו הנכתבת בדמו של האמן.

**הפילוסוף** הופך למארטיר כאשר הגותו עולה לו בחייו. בניגוד לאמן, התר אחר האמת האישית והייחודית שלו, מחפש הפילוסוף אמת כללית ובלתי-אישית. אך כמו האמן, גם הפילוסוף המיוסר, הלא-מובן, הטוטאלי, המוסר נפשו על האמת, הוא דמות נערצת. ג'ורדאנו ברוננו המועלה על המוקד; גלילאו העיוור הכלוא בביתו עד סוף ימיו; שפינוזה המוחרם הנפטר משאיפת אבק הזכוכית; ניטשה הממלמל כילד בבית אחותו; לאחרונה הצטרף לרשימה גם ג'ון נאש, גיבור "נפלאות התבונה", שגאונותו המתמטית גובה את שפיותו. דמויות אלו ביססו את דיוקנאו של המארטיר הפילוסופי המודרני. בדמותו של דקארט, אבי הפילוסופיה המודרנית, אני מוצאים קשר ישיר בין העיסוק בפילוסופיה לבין הנכונות להקרבה עצמית. דקארט יוצא למסע הטלת הספק שלו כגיבור הירואי. הוא יודע מראש שהמסע רצוף סכנות, ולכן ממתין בסבלנות עד גיל הפרישה לגמלאות, אז יוכל להתפלסף בבטחה. בבוא העת, הוא מסתגר בחדרו ויוצא להרפתקאה הגדולה, מבלי לדעת מה יקרה בסופה. הוא מודע לקיומה של האפשרות, שלא יגיע כלל לוודאות, ושמסעו יסתיים בשיגעון. אך הדבר אינו עוצר מבעדו: עליו להשליך יהבו על האמת, עליו לגלות

<sup>15</sup> עמ' 31

אותה ויהי מה! המארטיר הנוצרי מוכן להקריב עצמו למען האמונה; הפילוסוף המודרני מוכן להקריב עצמו למען הספק. עבור שניהם, האמת הנצחית נעלית מהחיים, וניתן לוותר עליהם למענה.

ניתן לראות את המאהב, את האמן, ובמובן מסוים גם את הפילוסוף, כמקרים פרטיים של **הרומנטיקן המודרני**, המקריב עצמו על פולחן **האותנטיות**. כפי שמראה ישעיה ברלין בספרו **שורשי הרומנטיקה**, המאה ה-18 חזתה באתוס חדש מסוגו בתולדות המערב, לפיו מי שנאמן בכל מחיר לערכיו שלו – יהיו אלו מה שיהיו: טובים או רעים, מקובלים עלינו או לאו – ראוי להלל ולשבח. הגיבור האותנטי דומה מאוד למארטיר הנוצרי, אלא שאלוהיו אינו הבורא השוכן גבוה בשמיים אלא נפשו השוכנת עמוק בתוכו. המוות על האותנטיות שלו הוא עדות לדבקותו העזה באמונתו, גירסא חדש של מוות על קידוש השם. ז'אן-ז'אק רוסו האמין, כי ה'אני' האותנטי של כל בני-האדם אינו אנוכי או ייצרי. הוא היה משוכנע כי הוא כולל אמפתיה ואהבה לזולת. אך בגרסאתו הטהורה, אידיאל האותנטיות דוחה את קיומה של אמת-מידה מוסרית כללית כלשהי, ולכן האדם האותנטי יכול להיות גם אדם מושחת שבמושחתים לפי קריטריונים מוסריים מקובלים. מה שחשוב הוא שיהיה לו **יושר פנימי**, שיהיה נאמן לעצמו, עקבי, ודבק במטרתו. אם הצליח לנסח את עקרונותיו בצורת פילוסופיה שיטתית ורהוטת, יהיו השלכותיה אשר יהיו, מה טוב. אוסקר ויילד, למשל, ידוע כמי שניסח את פילוסופיית ה"אסתטיציזם", שבמהותה היתה א-מוסרית. כאסתטיקן, שאף ויילד, כמו ניטשה בן-תקופתו, להגיע אל מרחב אסתטי הנח "מעבר לטוב ולרוע", מרחב בו היפה, לא הטוב, הוא הנעלה. "אין לאמן כוונות מוסריות", הוא כותב בהקדמה ל**תמונתו של דוריאן גריי**, "מדה רעה או מדה טובה הן לאמן כחומר ביד היוצר"<sup>16</sup>. עמדה זו אינה ייחודית לויילד, אלא משקפת את הלך הרוח של האותנטיות הרומנטית בכלל, מרגע שזו נטשה את האופטימיזם של רוסו. האדם האותנטי הוא אדם על-מוסרי, שמחויבותו היחידה היא כלפי מה ש"מרגיש לו נכון", כלפי החוש האסתטי שלו. במאה ה-20, מייצג מובהק של תפישה זו הוא ולאדימיר נאבוקוב, שחזר והדגיש כי עבודתו אינה נושאת מסר, וכי הוא אינו מוכן לקחת אחריות מוסרית עליה; הוא כותב, להצהרתו, למטרת "אושר אסתטי" (*aesthetic bliss*) בלבד. התפישה לפיה האדם האותנטי פטור מהתעסקות בשאלות מוסריות הפכה בדורנו לרווחת. בעולם האמנותי ובבתי הספר לאמנות, למשל, היא חלק מובן מאליו מהאווירה היצירתית הכללית. להוציא מקרים קיצוניים במיוחד, בהם ערך החופש האמנותי מתנגש עם עקרון מוסרי יסודי (כמו גרימת סבל או ניצול מיני), לא נותנים עליו כלל את הדעת.

מרגע שהאותנטיות מתנתקת ממוסר, נפתח אפיק חדש בו ניתן לממש את האותנטיות במלואה, מלבד דרך מוות יפה על מזבחה. פריקת עול המוסר מאפשר לאדם גם להיות בצד השני של המוות היפה, בצדו של **התוקף**, ולהגשים את האותנטיות שלו דרך פגיעה בזולת. **טריגורין**, הסופר מהמחזה של צ'כוב **השחף**, למשל, הוא אדם כזה. את האנרגיה האובדנית הכרוכה בהתמסרות הטוטלית ליצירתו הוא מתעל החוצה. במקום לצלול אל אובדנו שלו, הוא נותן למעריצתו, הנמשכת אליו כפרפר לאש, להישרף במקומו. היא נפגעת ומשתגעת, וכך מתה על מזבח האותנטיות שלו. המחזה מציג את טריגורין כדמות שלילית כמובן, אך לפי אידיאל האותנטיות, הוא מוצדק: הוא אמן החי את אמנותו במלואה, ואם חיים אלו גובים קורבנות, יהי כן. אישור לתוקפנות-בשם-האותנטיות נתנו במהלך המאה ה-20 אינטלקטואלים מודרניים בולטים, דוגמת בודלייר, פלובר, דוסטויבסקי, ז'אן קוקטו, קאמי, סימון דה-בובואר, ז'ורז'

<sup>16</sup> אוסקר ויילד, **תמונתו של דוריאן גריי**, עמ' 7

בטאי ועוד, שכולם כתבו דברים גדולים בשיבחו של **המרקיז דה-סאד**. דה-סאד האיש מימש בפועל את הניהיליזם של טריגורין הדמות הספרותית, ועשה זאת, במקום בשדה היצירה, בשדה המיניות. אצל דה-סאד – שקנה נשים, אנס אותן והתעלל בהן ולאחר מכן כתב ספרים עבר-כרס המשחזרים בפירוט את מעלליו – אבד כבר לגמרי העידון שהנצרות ביססה בנפש האירופאית. אף כי, כמו כל אירופאי מודרני מתורבת, הוא כותב יפה, הרי שההירואיות שלו שבה להיות כפי שהיתה ביוון הברברית: גופנית ואכזרית. הוא לקח הדוניזם טוטאלי וחסר-רחמים והפך אותו לאידיאולוגיה מגובשת, מנומקת וכתובה היטב, המצדיקה התעללות ורצח, ואף מימש אותה בחייו. גם דה-סאד בחר להיות בצדו התוקפני של המוות היפה. כך הפך לגיבור מודרני, המונצח בספרים וסרטים. הוא היה נאמן לעצמו עד הסוף, כאשר קורבנותיו היו המארטירים במקומו. הוא מגלם את האפשרות להפוך את האותנטיות מאידאל שיש למות עליו לאידאל שאפשר לרצוח באמצעותו. הוא הפך את המוות היפה ל**רצח יפה**.

האותנטיות הפכה למקור החיות החדש של המערב. וכמו תמיד, כמו שהיה במורשת ההירואית וכמו שהיה במורשת הפילוסופית והנוצרית, מובילה החיות, כאשר מממשים אותה במלואה, למוות. מעטים נעשים בפועל למארטירים מודרניים. אך הבודדים שכן הפכו לכאלו – דמויות פיקטיביות או אנשים אמיתיים – נהיו לגיבורי התרבות אליהם נושא המערב המודרני את עיניו. דמותם, רחוקה ככל שתהיה מהמעגל המיידי של חי רוב האנשים, ניצבת כאידיאל, וככזה מסמנת את נקודת היעד לקראתה שואפת התרבות העכשווית.

## **ב. האלהת הטבע**

הרגשות, היצירה האמנותית והאידיאלים הפילוסופיים הם כמה ממוקדי ההירואיקה החדשה, המעודנת, של העידן שלאחר הנצרות. בהיותם בעלי אופי נצחי אך עם זאת ניתנים להשגה בעולם הזה, הם החליפו את האמונה הנוצרית כמושאי הסגידה החדשים.

אך היה אופן נוסף בו המודרנה הפוסט-נוצרית נפגשה מחדש עם הפגאניזם הטרומ-נוצרי. כאשר אירופה התנצרה בסוף העת העתיקה, היא היתה פולתיאיסטית. את העולם היא תפשה כמורכב מריבוי של כוחות טבע הנאבקים זה בזה. הנצרות העתיקה את מבטה מעולם הטבע אל עולם הרוח, בו שלטה האחדות המונותיאיסטית. כאשר בתחילת העידן המודרני הנמיכה אירופה את עיניה מהשמיים חזרה אל הארץ, היה זה לאחר שנים ארוכות בהן המונותיאיזם המופשט של הנצרות זרם בעורקיה, דוחק בהדרגה מחוץ למחזור הדם את הפוליתיאיזם הישן. אירופה ששבה אל הגוף לאחר המסע הארוך במחוזותיה הרוחניים של הנצרות היתה אירופה של האל האחד, אירופה שבאחדות, לא בריבוי, מצאה את האלוהי.

אחת התוצאות של תהליך זה, שהפך לאחד המאפיינים הדומיננטיים של הרומנטיקה ושל העידן המודרני בכלל, היה **האלהה של הטבע**: החלת המאפיינים שיוחסו בעבר לאל הרוחני והמופשט על הטבע הגשמי והקונקרטי. הטבע, שכונה Nature ב-N גדולה, החל להחליף את האל. הטבע נתפש כאחדות אחת, אינסופית ונצחית, הבוראת עצמה, מכלכלת ומזינה את עצמה, ואחראית לסדר ההרמוני של עצמה. הטבע, כמו האל לפניו, אף מצווה ומצפה, מעניש וגומל. החובה הראשית שהוא מטיל היא להשתלב בהרמוניה האחדותית שלו; האיסור הראשי – להפר אותה. ההתבוננות בטבע, הטיול בטבע, הייצוג של הטבע באמנות – קיבלו כולם מימד דתי ומיסטי. רוסו המתבודד בטבע, שלינג המתפלסף אותו, פרידריך המצייר אותו, בלייק השר אותו: אלו היו עובדי האל החדש, מייסדיה של דת-הטבע החדשה.

בספרו המפורסם של אוסקר ויילד, מתאבל דוריאן גריי על הדיכוי שהנצרות עוללה לטבע בשם האמונה באל הרוחני, ומגולל את חזון הדת החדשה, בה הטבע הוא שיהיה רוחני:

He sought to elaborate some new scheme of life that would have its reasoned philosophy and its ordered principles, and find in the *spiritualizing of the senses* its highest realization.

The worship of the senses has often, and with much justice, been decried, men feeling a natural instinct of terror about passions and sensations stronger than themselves, and that they are conscious of sharing with the less highly organized forms of existence. But it appeared to Dorian Gray that the true nature of the senses had never been understood, and that they had remained savage and animal merely because the world had sought to starve them into submission or to kill them by pain, instead of aiming at making them the elements of a *new spirituality*, of which a fine instinct for beauty was to be the dominant characteristic. As he looked back upon man moving through History, he was haunted by a feeling of loss. So much had been surrendered! and to such little purpose! There had been mad wilful rejections, monstrous forms of self-torture and self-denial, whose origin was fear, and whose result was a degradation infinitely more terrible than that fancied degradation from which, in their ignorance, they had sought to escape.<sup>17</sup>

ספיריטואליזם חדש התהווה ברומנטיקה של המאה ה-19: **ספיריטואליזם מטריאליסטי**. הוא שאף לממש את החזון הרוחני של הנצרות בתוך עולם החומר.

בפרק הקודם הצבענו על תהליך דיאלקטי שהוביל מהעידן ההירואי, דרך העידן הפילוסופי עד לעידן הנוצרי. ראינו שהמורשת ההירואית שמה במרכזה את **הגוף**; שהמורשת הפילוסופית הפכה את סולם הערכים ושמה במרכזה את **הנשמה**; ושהמורשת הנוצרית עשתה הכלאה בין השניים, ויצרה מעין **נשמה גופנית**, שהתבטאה בדמותו של ישו הצלוב. כעת אנו עדים למהלך חדש, המתפתח מתוך הנצרות אך צועד צעד נוסף הלאה. ההכלאה שיצרה הנצרות בין הגוף לנשמה נותרת בעינה, אך הנושא והנשוא מתחלפים: במקום נשמה גופנית, ניצב במרכז התפישה החדשה **גוף רוחני**. הגוף עצמו, לא כדימוי או כייצוג, אלא כממשות וכחוויה, הופך להיות זירת החוויות הרוחניות. כל מה שייחל המיסטיקן הנוצרי, תוך שהוא מדכא את הגוף, לחוות בעולם הרוח – התמזגות מיסטית עם האל, חוויות רוחניות, תובנות חדשות – מבקש המיסטיקן החדש, המטריאליסטי, לחוות בגוף עצמו. כשם שהטבע עבר האלהה, על הגוף לעבור הַנְשָׁמָה. הגוף הרוחני צריך לקבל את כל התכונות שיוחסו בעבר לנשמה: עליו לנגוה באור רוחני, להיות חופשי ואינסופי, לחוות הארות מיסטיות, לחיות לנצח.

הגוף הרוחני הוא גם כלי הביטוי חדש למאהבו העיקש של המערב, יופי האל-זמני. אצל הלוחם ההירואי היה טמון היופי האל-זמני ברגע החולף, והדרך לעצור את הרגע מלחלוף היה להקפידו ביצירת אמנות. עבור הפילוסוף הסוקרטי ועבור המאמין הנוצרי, היופי האל-זמני היה טמון בנצח, והדרך להשיגו היה במוות, עם ניתוק הנשמה מהגוף והצטרפותה לעולם הנצח. אך שני פתרונות אלו לא מספקים את הספיריטואליסט המטריאליסטי: בנשמה ובעולם רוחני נצחי הוא אינו מאמין, והאמנות, המנציחה רק את **ייצוגו** של הגוף, אינה תחליף הולם עבורו. הוא מעוניין בדבר אחד בלבד: **הנצחתו של הגוף עצמו**.

דמותו של דוריאן גריי מבטאת באופן המדויק ביותר את המשאלה של בן דת-הטבע המודרני. **תמונתו של דוריאן גריי** בנוי לפי תבנית מחזה המפורסם **פאוסט** מאת גיתת. פאוסט, שקץ בחיי ההגות והרוח, חתם עסקה עם השטן: כל עוד הוא חי בעולם הזה יעניק לו השטן עוצמה

<sup>17</sup> Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, p.145. ההדגשות שלי

בלתי-מוגבלת. בתמורה, יקבל השטן את נשמתו לשפחת-נצח בעולם הבא. מה שהיה עבור הנוצרים מחזה-מוסר חינוכי, בו פאוסט הוצג כדמות נחותה שמתפתה ליצריה ואז נענשת, הפך אצל גיתה לדרמה אמביוולנטית, בה פאוסט מוצג כאדם עמוק ומורכב ובה האופציה השטנית מוצגת כשוות-ערך לזו האלוהית. גיתה עמד על קו התפר בין הנצרות הדתית לבין הרומנטיקה החילונית, וביטא ביצירתו את התחבטויות נפשו הנקרעת בין השתיים. בגרסא של ויילד, מגלם את פאוסט דוריאן גריי – עלם צעיר שיופיו, המקרין פשטות ותום – מהלך קסם על כל מי שחוזה בו. בתפקידו של השטן משחק לורד הנרי ווטון, דמות המופיעה בגרסאות שונות בכל יצירותיו של ויילד: נהנתן ציני ושנון, חף מכל שיקול מוסרי, הגולש מעדנות ממסיבה למסיבה ומהנאה להנאה, שולח עקיצות ארסיות לכל עבר, ובכל זאת זוכה לאהבה בזכות קסמו המרושע. לורד ווטון מפתה את גריי, ומשכנע אותו כי הנכסים בעלי-הערך היחידים הם העלומים וליופי. רוחניות, מוסר, ערכים, תרבות – כל אלו הבל הבלים. מלבד חוויות חושניות, שרק האדם הצעיר והיפה זוכה בהן, אין בעולם דבר.

עד כאן, הדמיון בין גריי ולורד ווטון לבין פאוסט ומפיסתופלס כמעט מלא. אך ברגע שמתבצעת ה"עסקה", לוקח הספר של ויילד תפנית המרחיקה אותו מהמחזה של גיתה. גריי הנסער עומד מול דיוקנו, שזה עתה צייר לו חברו. מילותיו של לורד ווטון מתרוצצות בראשו, והוא מתמלא בתחושה שהתמונה לועגת לו: עם כל רגע שחולף גופו מזדקן ומתבלה, בזמן שהתמונה נשארת צעירה, קפואה בעלומיה. זועם ומתוסכל, הוא מביע משאלה: מי ייתן ואתחלף עם התמונה – אני אשאר צעיר לנצח, והתמונה תזדקן במקומי! משאלתו של גריי נענית. באורח קסם, מועתקת נשמתו מגופו אל הציור. שנים חולפות, וגריי אינו מעלה קמט. סימני הזיקנה שהיו אמורים לעלות על פניו מופיעים על פני הדיוקן. ויתרה מזו: כל מעשיו הרעים של גריי, הנעשה מושחת ומרושע משנה לשנה, אינם פוגמים כלל בחזותו, אלא מתגלים אף הם על התמונה בלבד. בהדרגה, הופכת הדמות בתמונה למפלצת שטנית, בזמן שיופיו של גריי נותר מושלם ובלתי-משתנה.

כאן מתגלה ההבדל בין גיתה לבין ויילד, שהוא גם ההבדל בין תפישת היופי האל-זמני של התרבות ההירואית לבין התפישה המודרנית. גיתה, אף כי היה רומנטיקן, חשב עדיין במושגים המסורתיים של הנצרות: הגוף הוא בר-חלוף בזמן שהנשמה היא נצחית. הוא אמנם התלבט ברצינות לגבי מה חשוב יותר, אך בשום רגע לא כפר בדואליזם הנוצרי הבסיסי. אצל ויילד הדואליזם המסורתי מתערער. כאשר גריי מכריע לטובת הרוע, הוא לא זוכה, כמו פאוסט, רק בעוצמה גופנית **במסגרת החיים בני-החלוף**; הוא גם זוכה **בחי-נצח**. בנוסף לעוצמה הפגאנית, מקבל גופו גם את סגולתה של הנשמה הנוצרית. ויילד לקח את המיתוס של גיתה צעד אחד הלאה. הוא הפך את גריי לאל יווני של ממש, הזוכה לעלומי-נצח. הסיבה היא, שבתקופה הארוכה שחלפה בין ימי יוון הארכאית למאה ה-19, הספיק גריי להפנים את הנצרות, שהבטיחה לו נשמה נצחית. הוא אינו מוכן לוותר על חי-הנצח שהובטחו לאדם הנוצרי. הוא רוצה גם את הגוף הצעיר ובעל העוצמה, וגם את חי הנצח של הנשמה הנוצרית. במלים אחרות, דוריאן גריי רוצה גוף רוחני.

זוהי אם כן שאיפתו של בן דת הטבע המודרני: **להחזיר לתוך הגוף הפגאני את הרוחניות הנוצרית, לחוות בגוף ממש את האקסטזות הרוחניות של המיסטיקן**. זהו גם ביטוי החדש של היופי האל-זמני: המשאלה להשיג את הרוחניות הנצחית, על כל המטענים המיסטיים שמושג זה קיבל לאורך ההיסטוריה המערבית, אך להשיגה בתוך החומר ובתוך הרגע.

עבור גריי, דת החושים מתממשת בצורת התנסות בכל התענוגים האפשריים, גסים או עדינים. התנסות זו אינה מסתיימת אלא ממשיכה לעד, צוברת עוד ועוד חוויות. אך אוסקר ויילד לא פיתח את הרוחניות החדשה עד קיצה. הוא לא החדיר לעולם החומר והחושים את הרובד שעבור המיסטיקנים המסורתיים היה הגבוה והמופשט ביותר: הרובד של **האחדות האחת**, בו ההוויה כולה נתפשת כפשוטה, אינסופית וחסרת הבחנות. אבל מה שויילד לא עשה, עשו במקומו פילוסופים ופסיכולוגים רבים במהלך המאה ה-20. הם גזרו מהנחות היסוד של דת-הטבע את המסקנות המתבקשות: כשם שהמיסטיקן הרוחני שאף להדביק את **נשמתו** בעולם הרוחני האינסופי ולמזגה בנירוואנה של האחדות האחת, כן צריכה להיות מטרתו של המיסטיקן המטריאליסטי להדביק את **גופו** בטבע הגשמי ולמזגו בחומר. שאיפת-העל של המיסטיקן החדש הפכה להיות בדיוק זו: **לאבד את העצמיות הפרטית ולהתמזג לכדי רצף אחד עם הקוסמוס**. במילה אחת: **למות**. כמו סוקרטס, שהתאמן כל חייו כדי למות, הופך המוות שוב לאידיאל העל של איש דת-הטבע המודרנית.

מוטיב ההתאיינות היה דומיננטי מאוד בהגות הרומנטית. הוא הופיע, למשל, אצל שלינג, שראה את ההתמזגות עם הטבע, בה מתבטלות כל הדיכוטומיות ונעלמים כל המתחים, כתכלית הסופית של הקיום האנושי. היא שבה והופיעה אצל ההוגים שעמדו מאחורי מהפכות הסטודנטים בצרפת ובארה"ב בשנות הששים. ז'ורז' בטאי [Bataille], למשל, ראה בחוויה המינית האקסטטית, הכרוכה בשכחה עצמית רגעית, כדרך להשיג את המוות ואת הנצח בתוך החיים. לשם כך פיתח תורה פילוסופית שלמה, אותה הוא מגולל בספרו **מוות וחושניות**<sup>18</sup>. בטאי רצה לממש את השאיפה לאחדות מיסטית עם היקום בתוך החיים והחומר, דרך הנכחה מקסימלית של המוות בתוך החיים. רעיונותיו של הספר מתמצים בקריאה לעבור על כל הטבואים הקיימים, להתנסות בכל חוויה אקסטטית, ולחוות בכל אמצעי פיזי אפשרי את ההתפרקות מה'אני' הבדיד ואת ההתמזגות לכדי רצף עם הזולת ועם העולם. הפסיכואנליטיקאים הניאו-פרוידיאנים וילהלם רייך [Reich] והרברט מרקוזה [Marcuse] השמיעו אמירות דומות. הם ראו לנגד עיניהם שיבה אל הפגאניזם הקדם-נוצרי דרך כינונה של אנרכיה. הם קראו לבטל את כל כללי המוסר המצמצמים את התרחבותו הטבעית של האדם, לשחרר את כל היצרים הגופניים, ולהפוך את עולם הגוף למגרש משחקים ענקי בו הכל מותר. שאיפתם היתה שהאנושות תחזור למצב ילדותי בה היא אינה צומחת או מתפתחת, אלא פשוט קיימת, בהווה נצחי של משחק. הקיום הילדותי נתפש בעיניהם כהגשמה של הספיריטואליזם המטריאליסטי: הילד המתפלש בבוץ הוא המימוש המלא של החזון המיסטי של התמזגות הנשמה עם הקוסמוס.

הקריאה להתמזג עם הטבע קיבלה את הביטוי המפורש, המנוסח והמנומק ביותר אצל הפסיכואנליטיקאי האמריקאי נורמן או. בראון [Brown], בן-טיפוחו של מרקוזה. בראון, שספרו **החיים נגד המוות** היה אחד מ"ספרי הקודש" של מנהיגי מרד הסטודנטים בארה"ב, כתב, במלוא הרצינות, כיצד ניתן להביא את קץ הזמן. ההתפתחות לאורך הזמן, הוא טען, כרוכה במועקה וסבל בלתי-פוסקים, שכן כל שלב בהתפתחות עומד במתח לעומת השלב הקודם. המתח הדיאלקטי של ההיסטוריה וכן של ההתפתחות האינדיוידואלית הוא אולי פורה, טען, אך גם מתיש, ודורש בכל עת ויתור על השלב הקודם. במקום להנחיל לאדם חוש מצפון ואחריות בצורת סופר-אגו, שרק מעיק על האיד הייצרי והילדותי, קרא בראון למימושן של התשוקות האצורות

<sup>18</sup> George Bataille, *Death and Sensuality*



באיד. את התשוקה היסודית ביותר של האדם הוא ראה, בעקבות פרויד, בדמות **עקרון הנירוואנה**: התשוקה להיפטר מהמתח הכרוך בעצם נבדלותו של האורגניזם החי מהחומר הדומם, ולהתמזג עם החומר עד שהכל יהיה אחדות אל-זמנית אחת. המיסטיקנים צדקו, כותב בראון, כשחזו שהזמן עתיד להסתיים ושגגיע לעולם בו שורר נצח ללא שינוי. אך הם טעו שחשבו שעולם זה יהיה רוחני. "הפסיכואנליזה נועדה להזכיר לנו שאנו גופים", כתב, ולכן מימוש החזון של חיי-הנצח לא יהיה רוחני אלא גופני: "הנצח הוא מצבם של הגופים המשוחררים"<sup>19</sup>. שחרור הגוף, סיפוק כל היצרים וכל התשוקות, הוא שיבטל את המתח בין הגוף לסביבה ויביא את הסטאטיות המיוחלת של קץ הזמן, הוא שיעניק לגוף את חיי-הנצח. המצב שישרור אז הוא "מצב של אקוויליבריום או מנוחת-חיים **שהוא הוא החיים המלאים**, הלא-מדוכאים, ולפיכך הנהנים מעצמם והמחייבים עצמם במקום לשנות את עצמם"<sup>20</sup>. בזאת מעניק בראון הגדרה חדשה ומהפכנית למושג "החיים המלאים". הם אינם מורכבים, חלילה, מהתפתחות, גדילה או השתלמות; נהפוך הוא, בראון רואה את החיים כמגיעים לשלמותם במצב של **סטאטיות גמורה**. המאבק של החיים נגד המוות אליו מתייחסת כותרת הספר, צריך להסתיים לדעתו ב"התפייסות" של החיים והמוות, שתילבש צורה של **חיים מתים**: חיים שאין בהם זמן, השתנות או צמיחה. למעשה, אין כל הבדל בין "חיים" אלו לבין החומר הדומם והמת שקדם להתפתחות החיים. האוטופיה של בראון היא פרימה של האבולוציה ושיבה אל העולם של לפני היות החיים.

האידיאולוגים של המיסטיקה המטריאליסטית לא רצו אלא זאת: להחיש את תהליך האנטרופיה השורר בטבע, תהליך התפוררות כל הגופים והתמזגות הכל בכל, ולשוב לביצת החומר הפרימורדיאלית בה הכל אחד, ללא שינוי וללא התפתחות. ואכן, זוהי נקודת הקצה של ההאלהה המודרנית של הטבע: המונותאיזם המופשט של האל האחד והאינסופי, בו מתבטלים כל הניגודים והמתחים של החיים במסגרת הוויה רוחנית טוטלית, מיתרגם לכדי **המטריאליזם המופשט של הטבע** האחד והאינסופי, שגם בו מתבטלים הניגודים והמתחים, אך במסגרת של הוויה **גופנית** טוטלית. המשאלה הרוחשת תחת פני השטח של שתי אמונות אלו היא אחת: להביא את החיים בתוך הזמן לקיצם.

### ג. ההדוניזם החדש

לא היה טעם בסיכומם של דברים אלו אילו נותרה דת הטבע החדשה בתחומם של אנשי רוח ואמנים המגבשים להנאתם, בקרירות המוגנת של הספריה והסטודיו, תיאוריות מופשטות. אך אל-הגוף לא היה אל דיאיסטי, המרחף מעדנות מעל ראשיהם של הבריות ומשרה עליהם איזו אוירה כללית, מבלי לתבוע מהם כל פעולה. ככל שהתבססה האמונה החדשה בקרב הציבור, היא התבטאה גם ברובד מעשי, ששינה את פני התרבות בה כולנו חיים. כשם שמסורות רוחניות פיתחו אמצעים מדיסטיביים על מנת לאפשר הידבקות באל, כך גם התפתחה מתוך דת הטבע תרבות שלימה, רחבה ומסועפת, של פרקטיקות שתכליתן הסופית היא להביא את הפרט לכדי התמזגות בעולם החומר.

היה זה דוריאן גריי שהבין, ברגע של צלילות, כי אורח החיים הנגזר מהספיריטואליזציה של החושים הינו, בפשטות, **הדוניזם**. לורד הנרי ווטון כבר דיבר באוזניו אודות חזונו כי "הדוניזם חדש" עתיד להפציע על המערב, ודוריאן גריי – אז עוד תמים ובעל נפש עדינה – התחלחל

<sup>19</sup> Norman O. Brown, *Life Against Death*, p. 93  
<sup>20</sup> שם, שם. הדגשות שלי

מהמחשבה. אך עם הזמן, זרעי הפורענות שווטון זרע בו מתחילים לנבוט. אם אין עולם רוחני אלא רק עולם גופני, הוא שואל את עצמו, מה יש אלא חוויות? ואם רק חוויות יש, האם אין זה דווקא האדם המתנזר שראוי לגנאי? פיתוח זהיר של עיקרי האמונה של הדת החדשה מוביל אותו למסקנה הבלתי-נמנעת, כי ההדוניסט הוא הראוי להערכה: רק ההדוניסט הגמור מממש את הצייווי האלוהי המובלע בתורת דת-הטבע.

Yes: there was to be, as Lord Henry had prophesied, a new Hedonism that was to re-create life, and to save it from that harsh, uncomely puritanism that is having, in our own day, its curious revival. It was to have its service of the intellect, certainly; yet it was never to accept any theory or system that would involve the sacrifice of any mode of passionate experience. Its aim, indeed, was to be experience itself, and not the fruits of experience, sweet or bitter as they might be... it was to teach man to concentrate himself upon the moments of a life that is itself but a moment.<sup>21</sup>

בנקודה זו חדל דוריאן גריי להיות פאוסט, והופך להיות השטן עצמו. כמו האנטיכריסטוס, הוא מהווה את תשלילו המדויק של ישוע. השקפת העולם שלו קוראת להגשים את כל מה שמנוגד לערכים הנוצריים: התענגות על החושים, התרת כל התשוקות, מימוש כל המאוויים. בשלב הראשון הוא שומר על עידון. האסתטיציזם שלו מתבטא בדילוג מפילוסופיה לפילוסופיה ומדת לדת. אך בהדרגה, נפשו הרגישה מתקחה ומתבהמת, האסתטיציזם העדין מדרדר לכדי הדוניזם גס. הגלריות והספריות חדלות לעניין אותו, והוא עובר לטרקליני אופיום ובתי בושת. חיוו הופכים למסע אכזרי של צבירת חוויות. הוא משתמש בכל מי שנקרה בדרכו ואז משליך אותו הצידה. כאשר הוא מדרדר את חייהם של אנשים או מביא אותם לכדי התאבדות, הוא אינו מתייסר אלא, בשלווה של צופה בהצגה, נהנה מהערך האסתטי הגלום בטרגדיה של חייהם. ההתנסות מחליפה עבורו את המוסר; הטוב והרע הופכים עבורו לאמצעים בהם יוכל לממש את היפה.

בסוף הרומן, מושחתת נשמתו של גריי עד היסוד. הוא מתבונן בדיוקן המכיל את נשמתו, המראה כעת שטן מקומט ומושחת. לא מתוך חרטה, אלא רק כדי להשתיק את קול המצפון הבוקע ממנו, הוא מחליט להשמיד אותו. הוא משסף את התמונה, אך בפעולה זו הוא קוטל את נשמתו שלו. הוא מת, הציור חוזר לקדמותו ומתאר את דוריאן הצעיר והיפה, ואילו גווייתו של דוריאן מקבלת בבת אחת את דמותה המפלצתית של נשמתו.

כזכור, הפילוסופיה של דוריאן גריי היא גם הפילוסופיה של אוסקר ויילד. בהקדמה לספר, מפרט ויילד את משנת האסתטיציזם שלו. אך אם ויילד מזדהה עם הדמות פרי-עטו, מה פשר הסוף שרקח עבורה? אם ויילד חתום על הפילוסופיה ההדוניסטית של גריי, וזו מובילה את גריי לאבדון, הרי שויילד מודע להרסנות שלה. את פסק הדין שהוא גוזר לגריי, הוא גוזר גם לעצמו. **תמונתו של דוריאן גריי** אינו אלא מסמך המתעד את איבודו העצמי לדעת של ויילד, את הגורל הטראגי שויילד חש עצמו נע אליו.

יצירה נוספת המבטאת את המשיכה לאסתטיות מוחלטת, וכן את המודעות הגבוהה להרס הכרוך בה, היא **מוות בוונציה** מאת תומאס מאן. גיבור הספר הוא פון-אשנבאך, סופר גרמני מהולל, הידוע באורח חייו המסודר והקפדני. פון-אשנבאך הוא מודרניסט מובהק, שהחינוך השמרני שקיבל, פרי המורשת הנוצרית, לימד אותו את מידות האיפוק והריסון העצמי. בקרבו בוער לב פגאני מלא תשוקה ולהט, כפי שמתגלה בספרות הרומנטית שהוא כותב, אך לב זה מכוסה בשכבות העבות של התרבות והתבונה. הספר נפתח כאשר, בגיל מבוגר יחסית, מתעוררות לפתע

<sup>21</sup> Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, p.146

התשוקות הרדומות של אשנבאך. הוא חש "כמיהה אל מה שאין לו צורה ואין לו שיעור, אל הנצחי, אל האין". הוא משתוקק להתמזג בשלמות, "וכלום אין האין צורה מצורותיה של השלמות?"<sup>22</sup> במטרה להפיג את המתח שהתעורר בו, המבהיל אותו, הוא מחליט לנסוע לוונציה היפה, העיר השוקעת אל מותה. בוונציה הוא נתקל בטאדז'ו: נער פולני יפה-תואר המתאכסן באותו מלון. בדמותו, הוא מזהה את היופי המושלם אליו הוא משתוקק, והוא מתאהב בו כליל. טאדז'ו הוא גילומו של היופי האל-זמני הרודף את אירופה כרוח: יופיו הוא קדם-מיני, ולכן ממוקם מחוץ למעגל הזמן, הפיריון וההמשכיות של האדם הבוגר; הוא מופיע משום מקום, ללא עבר וללא עתיד, צף לו בהווה סטאטי; הוא מדומה שוב ושוב לפסל יווני מושלם, ואף מושווה לנרקיסוס, שכן כמוהו הוא מתענג על בבואתו, מתפנק על יופיו שלו. אשנבאך אינו מכיר אותו כלל ואינו מחליף עמו מילה. הוא רק חוזה ביופיו, מנותק מכל הקשר, וביופיו הוא רוצה להתמזג.

אשנבאך מפתח אהבה אובססיבית אל הילד. הוא מאריך את שהותו בוונציה, מתרוצץ הנה והנה וגומע בצימאון כל מבט שהילד משליך לעברו. במקביל, הוא מפתח שנאה לגופו שלו, הנראה בלוי וזקן לעומת הילד. "לנוכח יפי-העלומים הענוג... היה בשרו שלו המזדקן מעורר בו בחילה; שערו האפור ותווי-פניו החדים מילאו את לבו כלימה ויאוש. שוב ושוב נתאווה לרענן את גופו ולהחזיר לו את עלומיו, והיה נכנס תכופות אצל ספר בית המלון"<sup>23</sup>. בהדרגה, אשנבאך משתגע, וכאשר נגע קטלני מתחיל להתפשט בוונציה, ומפצירים בו לעזוב אותה, הוא אינו שועה לאזהרות. סופו ידוע לקורא כבר מכותרת הספר: הוא מת על חוף הים, מוות סתמי ועלוב, ופקידי המלון מסלקים את גופתו.

גם כאן, קצה של הדמות הספרותית מבטא את קיצו של הסופר. תומאס מאן, כמו ויילד, הוא סופר רומנטי, החותר מעל הכל ליצור יצירות אסתטיות מושלמות. וכמו ויילד, הוא מודע לחלוטין לפטאליות הכרוכה בפרוייקט הזה. לכן שני הספרים, אף שעל פני השטח הם מציגים פילוסופיה רומנטית ואנטי-נוצרית, מצייתים, בסופו של דבר, לחוקיות של מחזות המוסר הנוצריים המסורתיים. דוריאן גריי ופון-אשנבאך, כמו פאוסט שקדם להם, הופכים בסוף היצירות לחוטאים נוצריים קלאסיים, שבחרו בחיי הרגע והחומר על פני חיי הנצח והרוח, והם משלמים על בחירתם הכופרת בחייהם. הסיבה היא, שהאמן הרומנטי מודע לחלוטין לפן האובדני של משיכתו אל היופי האל-זמני. הוא נע אל המוות בהכרה מלאה. אלא שהוא אינו רואה בתנועה אל המוות כניתנת לבחירה. הוא חש כאילו היופי מהלך עליו קסם בלתי-נשלט, ומושך אותו כילד מהופנט אחר חלילן אל עבר פי התהום. האמן הרומנטי מצייר את עצמו כמארטיר של היופי, קורבן אנושי הנצלב למען אל-היופי. שוב, זהו המוות היפה. הלוחם ההירואי מיוון התלכד עם הצלוב מנצרת ויצר את ההדוניסט החדש: לוחם היופי וקורבנו בו-זמנית.

**דוריאן גריי ומוות בוונציה** הן רק שתי יצירות לדוגמה המשקפות את האוירה הטראגית והרת-האסון שליותה את האמנים הרומנטיים. אמנים אלו רוממו ופיארו את אורח החיים האסתטיציסטי ביצירותיהם, גיבשו אותו לכדי אידיאולוגיה, מימשו אותו בחייהם. אך בה בעת ליותה אותם, כרחש רקע מבשר-רעות, הידיעה כי ככל שהם מממשים את אורח החיים הזה, הם מאיצים את בואו של קיצם. התחנה הסופית של ההדוניזם שלהם היתה התכלותו העצמית של ההדוניסט, היבלעותו בשאון הרועם של חוויותיו. כמו ביוון ההירואית, ההתמסרות לחיות הבלתי-מוגבלת מסתיימת במוות. מודעות עצמית זו היא ששיותה טעם-לוואי מריר ומורבידי

<sup>22</sup> תומאס מאן, **מוות בוונציה**, עמ' 36

<sup>23</sup> **שם**, עמ' 71

ליצירותיהם. כך התבססה באירופה של סוף המאה ה-19 ותחילת ה-20, אותה אוריה של קץ בלתי-נמנע הממשמש ובא, של שקיעה איומה אל תוך דקדנס, שזכתה לכינוי אוריה ה- *Fin de siècle*: סוף המאה, המהדהד את סוף החיים עצמם.

לא בקלות נפטרת המלה "הדוניזם" מהקונוטציות המגוננות שהודבקו לה. אבל אין להתכחש לכך שההדוניסט – מושא לעגם של שמרנים וליברלים כאחד – הוא ה"צדיק" של דת-הטבע החדשה, במובן שהוא זה שמממש בפועל את עיקרי האמונה שלה. דמותו אנלוגית למיסטיקן של דתות הרוח: הוא מקדיש את כל-כולו להתמזגות עם אל-החומר. בודדים יודו בכך שההדוניסט הוא זה שמגשים את משאלת הדור, אך מספרם גדל. ההדוניזם מפסיק להתבייש בעצמו. הוא יוצא מהארון, ומתחיל לקבל את הכבוד המגיע לו. אצלנו, למשל, הדוניסט מוצהר כמו דוד אבידן – מי שהפך את ההשתכרות לאידאל, מי שהתגאה בכיבושיו המיניים הרבים, מי שכל כתיבתו חוגגת את החלטתו להפוך את חייו להתאבדות צבעונית אחת גדולה – הפך לגיבור תרבות. מבקר אחד הכתיר את אבידן בתור "החילוני הגמור", ו"היוצר החילוני היחיד בדורו"<sup>24</sup>. בכתבת ההספד שכתב לו הוא מתאר את מסע ההרס העצמי של אבידן כ"ששון-אלי-סיכון", ורואה בו עדות לאומץ-לב, לאותנטיות, לחוסר-פשרות. כמו הלוחם ההירואי, מקבל מותו של אבידן הילת הדר, אלא שהפעם, זוהי הירוויקה **פאתטית**. אבידן מתואר כמי ש"חי כמו נמר ומת כמו כלב". דימוי הכלב, שבתרבות ההירוויקה זוהה עם המוות המכוער, קיבל בתרבות ההדוניסטית הילה של כבוד מהופך. על מותו של ההדוניסט, המתבוסס בקיא ורפש, העליבות היא המאצילה את היופי.

זהו קיצו של ההדוניסט. המוות היפה של ההדוניזם החדש דומה מאוד למוות היפה ההירוויקי, בכך שהוא מביא לקיצה הבלתי-נמנע את החיות שהתרבות המודרנית מקדשת אותה. אך מות ההדוניסט (אלא אם כן אתה דוד אבידן) אינו מתעטר בהילה של גבורה וכבוד ואינו זוכה להנצחה בשיר או בפסל. הוא מוות עלוב ובודד, אנחה וחריקה שחולפות ואינן נשמעות.

#### ד. התאבדות נוסח אמריקה

בספרו **דלדולה של הרוח באמריקה**, מתאר אלן בלום [Bloom] כיצד, בין שתי מלחמות העולם, היגרה האוריה הניהיליסטית של אירופה לארצות-הברית. כאשר נשתל האסתטיציזם הקונטיננטלי בקרקע העולם החדש, הוא הופשט מהטראגיות שלו, מהמודעות העצמית המיוסרת שלו, מההילה המלודרמטית שאפפה אותו. אמריקה, שבנתה עצמה על החלום לספק לכל אחד מאזרחיה מרחב של חופש פרטי, ושהפכה את תרבות הפנאי לאידיאל הנשגב, אימצה את האסתטיציזם האירופאי בחום. האמריקאי קשה-היום רצה לגבות את הבטחות החלום האמריקאי: הוא רצה לשוב מיום עבודתו ולהתפרק בבילוי של שכחה עצמית – בקניון, בדיסקוטק או מול הטלוויזיה. ההדוניזם החדש שחזה בשעתו אוסקר ויילד מצא סוף סוף מפיצים בדמותם של קפיטליסטים אמריקאים ממולחים, שהחלו לשווק אותו כמוצר-הצריכה מספר אחד לדור הצעיר החדש של אמריקה. בידי אנשי הפרסום שלהם, הפסיקה ההתאבדות האירופאית להיות מורבידית ומתוסבכת, והפכה לקלילה ואופטימית.

החל משנות הששים, הפך ההדוניזם החדש לאתוס המנחה של התרבות הפופולרית האמריקאית בכללותה, תרבות שחילות צבא הכיבוש הכלכלי של אמריקה מפיצים ברחבי העולם.

<sup>24</sup> עינדן לנדו, איזה סקס-אפיל יש למשוררים מתים? היה משורר גדול, שחי כמו נמר, מת כמו כלב, וזכה לקבורת חמור. איך שכחנו את דוד אבידן ואיך איבדנו את עצמנו.

אין צורך לאמץ את העיניים על מנת להבחין, מבעד לשלל שירי הפופ והרוק, הקליפים, הסרטים, תוכניות הטלוויזיה והפרסומות, במסר אחיד החודר את הכל: **החיים אינם נמדדים אלא לפי רגעי השיא שלהם**. רגעים אלו, של עונג חושני אינטנסיבי, הם הרגעים היחידים בהם אנו באמת חיים. האדם גם עובד ולומד, מקים משפחה ומפרנס אותה. אך רגעים אלו עומדים בשולי החיים. הסרטים והספרים אינם מתארים אותם אלא מתמקדים רק ברגעי החיות הגדולים. לכן גם התרבות הפופולרית האמריקאית מקדשת את הנעורים, ומשליכה את כוכביה הגדולים כאשר הם מתבגרים. העולם שהיא מציגה, כמו העולם הפגאני של יוון ההירואית, שייך לצעירים בלבד. ואמנם, כמו במיתוס על טיתונוס המסכן, הפחד הגדול מכל אינו מהמוות, אלא מהזיקנה, המסמלת את סוף ימי ההדוניזם. "I hope I die before I get old" שרו חברי להקת The Who, וביטאו בכך את רחשי הלב של דור שלם. המוות היפה חזר בגדול.

אך החגיגה של הנעורים גובה מחיר יקר. הסופר הצרפתי מישל וּוּלְבֶּק כתב: "בחברה המקדשת את הנעורים, הבריות נטרפות אט אט". ואכן, הצרכן המערבי המודרני, כמו דוריאן גריי ואשנבאד, מוקף בדימויי יופי צעיר ונצחי, שלעגם לו הולך וגובר ככל שהוא מזדקן. כמוהם, הוא מייחל רק להקפיא את גופו בעודו צעיר. במירוץ בהול אחר מכוני יופי, מוצרי איפור, מכוני שיזוף וניתוחים פלאסטיים הוא מנסה איכשהו לחנוט את גופו, להקפיא אותו בעודו צעיר. הוא מסיר שיער מגופו ומשתיל אותו על ראשו, שואב שומן מירכיו ומזריק אותו לשפתיו, מזריק רעל קטלני לפניו כדי לשוות להם מראה חי ורענן. בכספו מתגלגלת תעשיית אנטי-אייגינג שלמה, שבו-זמנית מחדירה בו את התשוקה להקפיא את עלומיו וגם מספקת לו את האמצעים לעשות זאת. חברת הגיינס **דיזל** יצאה לאחרונה בקמפיין פירסומי באינטרנט שספק לועג לתעשייה זו, ספק לוקח בה חלק: סדרה של דמויות משעווה, בעלות עור חלק וחלבי, לבושות כולן בבגדי גיינס אופנתיים, מציגות עצמן כילידי המאה ה-19, ומסבירות כיצד הצליחו לשמור על מראה צעיר במשך יותר ממאה שנה: האחד החליט להישאר במיטה ולהפסיק לזוז, השני אינו נחשף לאור שמש, השלישי מתנזר ממין, הרביעי עומד במקום ונושם רק פעם בחצי שעה. "זה לא כיף", הם מספרים בקול קשיש, "אבל העור שלנו נראה חלק וצעיר!" מי שמתמסר לקדחת הנעורים מממש, באופן אירוני, את הפחד שביטאו The Who: הוא מת לפני שהוא מזדקן.

אבל הרבה לפני שהזקנה מראה את אותותיה ניתן לאתר את משאלת המוות של התרבות המערבית הצעירה. מרבית הפעילות הבידורית המעסיקה את הנוער בעצמו אינה אלא נסיונות לעשות מה שנורמן בראון כתב עליו: לספק את כל הצרכים באופן מידי ומלא עד שנוצר איזון סטאטי מוחלט, אקוויליבריום של חיים מתים. המוות אינו חייב ללוש צורה של חושך, דממה וערפל; ישנו זן נוסף של מוות, הוא **המוות הצבעוני**, שדמותו היא קליידוסקופ של אורות מרצדים, הנמהלים אט אט לכדי בליל ריקני. הסמים, המוזיקה האלקטרונית, הבהוב האורות, הקליפים המהירים, החלפת צבעי השיער והלבוש – הממלאים את שדה הראיה והשמיעה של הבליון המודרני, חותרים כולם לאותו כיוון: טשטוש של המודעות העצמית, מיזוג של התודעה בתוך גל אנרגטי כללי, מחיקתו של ה'אני' והפיכתו לאין. אידיאל ההתמזגות של הכל בכל, שהעסיק כה רבות את כהני דת הטבע, הפך לאחד המוטיבים הדומיננטיים של התרבות החזותית היום. אנימציית ה"מורפינג" מאפשרת לאדם לאבד את צורתו ולהתנזל לכדי כל צורה אחרת. סרטים רבים עוסקים, למשל, בדמותו של ה**סייבורג**, שחציו אדם וחציו מכונה. הסרט **מטריקס** הטובים הם בני-אדם והרעים הם רובוטים, אך בני-האדם נעים ונלחמים כמו מכונות, ורוכשים את הידע שלהם דרך הזנת דיסקטים למוח. גם בשירים ובצילומים הגבול בין האנושי למכאני אובד: קולם

של הזמרים נמזג עם הצליל המתכתי של המחשב. במקומות אחרים, מתמזג האדם דווקא עם החיה. מייקל ג'קסון הופך לפנתר, נסטסיה קינסקי לנמרה, ג'ף גולדבלום לזבוב ענק. בסרטי אפוקליפסה והישרדות זוכים גיבורים מודרניים רבים להתנער ממעטה התרבות המעיק כל-כך ולשוב אל האינסטינקטים הבסיסיים והקמאיים שלהם. הם הופכים לחייתיים. ויותר מכל, אנו עדים למהילה ההדרגתית של הגבר והאשה לכדי **אנדרוגינוס** א-מיני. הדוגמניות קיבלו רזון גברי והדוגמנים – חלקות נשית. דימויי האנדרוגינוס, הדראג והטראנסג'נדר, וכן קומבינציות אחרות המוהלות כבאורגיייה ויזואלית את הזכרי והנקבי זה עם זה, הם בין הבולטים ביותר ביצירות אמנות העכשוויות. שלושת דימויים אלו מבטאים את המשאלה לאבד את חווית הזמן ולחיות ברגע נצחי. הרצף הנמתח בין האדם למכונה הוא ההתמזגות עם **העתיד**; בין האדם לבין החיה – ההתמזגות עם **העבר**; וביטול המתח השורר בין הזכרי לנקבי לטובת האיזון הפנימי של האנדרוגינוס הוא ההתמזגות של **ההווה עם עצמו**, גדיעתו של פוטנציאל הפריון הטמון במתח הבין-מיני והמאיים כל הזמן על שלימותו של ההווה. כל אלו הם אותות לכך שהגוף הרחני מתקרב ליעדו המיוחל: התמזגות בטבע ואיבוד עצמיותו.

בעולם בו החיים אינם אלא מצבור של חוויות, המוות הופך להיות החוויה האולטימטיבית. "*Break on through to the other side*" שר-צועק ג'ים מוריסון. המסר שהוא מעביר הפוך מזה של דילאן תומאס: **רוצו, רוצו אל תוך הלילה הטוב**, הוא מפציר. מדוע? משום שיש בכך עוצמה, בטח יותר עוצמה מאשר בחיים ארוכים העולים בבינוניות. ניל יאנג יאמר זאת בפשטות: "*It's better to burn out than to fade away*". וזמרי הרוק לא רק נאה דרשו, אלא גם נאה קיימו. שבירת הגיטרה, לפעמים אף שריפת הגיטרה, שהתקיימו לקול תשואות הקהל בסוף המופע, ביטאו בצורה המזוקקת ביותר את רוח התקופה. שבירת הגיטרה אינה מחסלת את מוזיקת הרוקנרול; היא מביאה אותה לכדי מימושה העצמי השלם. היא מבטאת כיצד העוצמה של הרוק יכולה לשבור את כל הגבולות ולהגיע לכדי הרס עצמי. כמו הגיבור ההירואי, הגיטרה החשמלית מפגינה את שיא כוחה כאשר היא מתאבדת. היום כמו אז, החיות מגיעה לשיאה במוות. אך הדור הצעיר של הרוקנרול לא בחר באתוס המוות היפה של ההירואים. הוא עברה בירושה מיוון העתיקה לרומנטיקה, ואז שווקה לו באגרסיביות שלא ניתן לעמוד בפניה בידי אמרגנים ומפיקים אמריקאיים. במובן זה, אין זה סולן הרוק האוחז בגיטרה ומנפץ אותה; הגיטרה היא שאוחזת בסולן הרוק ומנפצת את עצמה באמצעותו.

כמו אנשי הרומנטיקה האירופאית, גם בני הדור הצעיר הם בעלי מודעות מאוד גבוהה לגבי המקום אליו מוביל אורח החיים שלהם. הם יודעים שהחוויות גובות מהם את חייהם. ההבדל הוא, שאצלם, האוירה הטראגית שאפפה את האירופאים כבר לא קיימת. דור שלם של בני-נוער אוחז היום בהשקפת עולם צינית ומרירה כשל אנשים מבוגרים. "Been there, done that", נאנחים הילדים בסרטי הנעורים האמריקאיים, שהחוויות שעברו עוד לפני שסיימו את התיכון הספיקו לשוות להם זיקנה מוקדמת. סביר להניח שלא קראו את אוסקר ויילד, אך הדבר אינו מונע מבעדם להיות דוריאן-גרייס קטנים, שמאחורי פניהם הצעירות והענוגות מסתתרת נפש מצולקת ומקומטת. אוירה של שויון-נפש וקהות נסוכה עליהם. האקלים האקזיסטנציאליסטי של אירופה אינו מהווה כל חידוש עבורם; הם נושמים אותו מאז שנולדו. ההדוניזם אינו אידיאולוגיה עבורם; הוא פשוט מה שכולם עושים. היופי אינו דבר טראגי ומקולל עבורם; הוא סתם מגניב. כפי ששרה להקת REM: "*It's the end of the world as we know it, and I feel fine*". הרומנטיקן

האירופאי התאבד במלוא הפאתוס. להדוניסט האמריקאי בן הדור הבא אפילו פאתוס לא נותר. הוא חובש משקפי שמש ומתאבד בקול.

זוהי תפאורת הרקע של העולם שלנו. זהו הפסקול המלווה את חיינו. הם לא הגיעו משום-מקום. הם הביטויים החדשים של הפולחן המערבי עתיק-היומין, הסוגד ליופי האל-זמני ומקריב עליו את החיים. בעודי כותב שורות אלו, אינני חש כאנתרופולוג המתחקה אחר הריטואלים של תרבות זרה; אני משחזר את העולם הרוחני של גיל ההתבגרות שלי, שבמשך שנים עיצב את אופק הרגשות והציפיות שלי. כמו רבים מבני דורי, פולחן היופי והמוות של המערב תפש מקום מרכזי במרחב הרגשי שלי. הוא לא פועל על פני השטח. נוכחותו סמויה ולא-מודעת. אך הוא מלווה אותנו בכל עת, לוחש ומחזר. רק היום אני יכול לראות מנין בא. רק כעת אני יכול לשחזר כיצד, במסלול עקיף ופתלתל שנפתח בשדות הקרב הברבריים של יוון ומשתרך דרך ההיסטוריה האירופאית והאמריקאית כולה, נדדה לה פנטזיית המוות היפה העתיקה, מתגלגלת מצורה לצורה, עד שהגיעה גם לפתח ביתי הישראלי. ואמנם, את התמונה המשקפת בצורה מדויקת ביותר את ההדוניזם החדש בגרסאתו הצעירה, מצאתי דווקא על הכריכה של ספר ישראלי: **הקיטנה של קנלר** מאת אתגר קרת. הכריכה מראה ציור פשוט של סמיילי היורה לעצמו בראש. קילוחי דם קומיקסיים ניתזים מצדו השני של ראשו העגול, אך החיוך הרחב האופייני לו אינו נמחק.

### פרק 3

## ישראל וההתייוונות המודרנית

אמריקה, כאמור, לא נשארה באמריקה. נישאות בידי רוחות הגלובליזציה, נדדו אוניות המטען שלה על פני ימי הסחר הבינלאומי והפיצו את סחורתן ברחבי העולם. כל חברה שפתחה את שעריה בפני אמריקה, הכניסה לתוכה את תרבותה. ישראל לא היתה יוצאת דופן. אך הרקע לתהליך האמריקניזציה של ישראל הוא כן חריג, וקשור ביחס ההיסטורי של היהדות לתרבות המערבית. במסורת היהודית כונתה תרבות זו בשם "תרבות יוון", ועוד בימי קדם זכתה לגנאי גדול. ה"מתיוונים" היו הבוגדים הרוחניים הגדולים של היהדות, ולאורך כל השנים המילה "ההתייוונות" היתה מוקד לבוז ושנאה בקרב יהודים. למעשה, עד היום, כאשר היא מושמעת במסגרת השיח העיתונאי והחדשותי – מוטחת, בדרך-כלל, מפיו של איש מסורת כלפי חילוני – היא מעוררת התקוממות. עדיין היא נשמעת כאילו מכה מתחת לחגורה, עלבון זול שנוח לזרוק בפני החילוני ובכך לקשרו עם הבוגדים היהודים הקלאסיים, שאת תבוסתם חוגגים כולם, גם החילונים, מדי חנוכה. התנצלות נתבעת, ובמהרה ניתנת.

אך למעשה, כבר מאז תקופת ההשכלה, שמו לעצמם כמטרה אנשי-רוח יהודים רבים – מעולם הספרות, האמנות והאקדמיה – להעתיק את מגוריהם הרוחניים מישראל לאירופה (בלי קשר למקום מגורם הפיזי), וכמו בני המערב, לינוק אף הם מהשורשים היווניים שלה. יהודים אלו, שאף כי רצו להיות עדיין יהודי בביתם, רצו גם להיות "אדם" – כלומר, בן תרבות המערב – בצאתם, שיקעו עצמם בתרבות האירופאית הרווחת באותה תקופה. אך ההווה של תרבות מסוימת אינו חי בבידוד, חופשי מהעבר שלו. המודרניות האירופאית שאנשי ההשכלה הפנימו נשאה בתוכה את זכרון יוון העתיקה, ששימשה למודרניות כמושא התנגדות והערה כאחד. באמצע את ההווה האירופאי ירשו המשכילים, ממילא, גם את העבר האירופאי שההווה נושא עמו כשוכל. בספרו המונומנטלי **אתונה בירושלים**<sup>25</sup> מתאר יעקב שביט כיצד הופנם זכרון העבר היווני לתוך הזהות העצמית של היהודי החילוני המודרני, כיצד הפכו אותו המשכילים לחלק מהזכרון הקולקטיבי שלהם. כך נוצר המצב בו אנשי ההשכלה – וכן צאצאיהם הרוחניים העכשוויים, החילונים – נושאים אל יוון העתיקה את עיניהם כנער התר אחר החוכמה של אבות-אבותיו, וזאת למרות שאין רצף מסורתי ישיר המקשר בינם לבינה.

הפנייה של המשכילים ליוון נעשתה בשני אופנים עיקריים. מכיוון אחד נעשו נסיונות להצביע על זיקה הדדית שהיתה קיימת, כביכול, בין תרבות לחז"ל ליוון, ולהראות שבעצם, לא היה מדובר ביריבות חריפה כל-כך כפי שנהוג לחשוב. מאחורי ניסיון זה עמדה ההנחה, כי קיומה של זיקה כזו בעבר יכול להוות השראה לפנייה המודרנית ליוון החדשה, היא אירופה. מהכיוון השני, היו הוגים שלא התכחשו ליריבות העתיקה ששררה בין יהודה לבין יוון ורומא, אלא אדרבה, הדגישו אותה, ואף טענו שהיא שוררת עדיין. במקום ליצור אחווה עם יוון/אירופה הם קראו להמרת-תרבות טוטלית, לנטישה של התרבות העברית לטובת המערבית. במלים אחרות, הם קראו להתיוונות. בקרב חוגים מסוימים אלו מלה זו נשאה, ונשאת עדיין, לא כעלבון ולא מתוך

<sup>25</sup> יצא במקור בעברית בשם **היהדות בראי היוונית**; מהדורה מושכתבת ורחבה יותר התפרסמה באנגלית בשם **Athens in Jerusalem**.



התגוננות, אלא בגאון וכאופציה תרבותית רצינית. פרופסור ירמיהו יובל, למשל, איש המחלקה לפילוסופיה באוניברסיטה העברית וראש מכון שפינוזה, ידוע כמי שמדבר גלויות על כך שהכיוון שראוי שהחילונים ילכו בו הוא לקראת התיוונות חדשה. הוא מדבר בשבח מתיווני העבר ורואם במודל חיקוי. אנשי רוח רבים אחרים, גם אם אינם שותפים בהצהרותיהם לאידיאולוגיה זו, צועדים, בפועל, בדיוק באותו כיוון. הציבור החילוני אולי נרתע עדיין מהקישור למתייוני העבר, אך "מורי-הדרך" החילוניים, העומדים לפני המחנה ומתווים את מהלכיו הבאים, מקיימים בפועל את הקישור הזה. ואמנם, החילוניות הישראלית העכשווית, שאת דמותה עיצבו אנשי ההשכלה, זהה כמעט לחלוטין לתרבות המקבילה לה במדינות אירופה ובארה"ב. המאפיינים שהצבענו עליהם בסעיפים הקודמים, העוסקים ברומנטיקה ובתרבות הנעורים שנולדה ממנה, תקפים גם לגבי ישראל. במידה שישראל היא מדינה מודרנית, ובמידה שהמודרניות עדיין נושאת בקרבה את תרבות-יוון, התיוונותה של ישראל נחלה הצלחה.

ההתיוונות החדשה ייבאה אלינו, בין השאר, גם את אידיאל המוות היפה, על השדה האנרגטי, האסתטי והרגשי העוטף אותו. ניתן למצוא ביטויים לאסתטיקה של המוות היפה באינספור יצירות עבריות מודרניות. דוגמא מפורסמת לכך היא יצירתו של דוד גרוסמן, שבספריו גיבורים ילדותיים נאחזים תמיד בחלום על עולם נאיבי וטהור, מושלם מבחינה מוסרית ואינסופי ביופיו, אך מציאות קרה ואכזרית תמיד גוברת עליהם ומוחקת אותם. הביטוי המובהק למוטיב זה ממוצה בסצינת הסיום של **ספר הדקדוק הפנימי**, בה אהרן, הילד שגופו ונפשו מסרבים להתבגר, שבגיל 14 אחוז עדיין בחלומות ילדות על ריגול ומעשי קסמים, נועל עצמו במקרר נטוש. קץ ילדותו הנצחית של גרוסמן, המנסה להקפיא את הרגע, הוא תנועה **אחורה** על פני ציר הזמן ושיבה אל מעין רחם, אל האין שלפני ההווה. אהרן של גרוסמן הוא לא רק הקורבן של חברה קרה שאינה קשובה לילד. אהרן לא היה מסוגל להתבגר בשום חברה, לא היה מסוגל להתמודד עם שום מציאות. במלים אחרות, אהרן הוא קורבנה של **המציאות עצמה**, של תביעתו המעיקה של הזמן לנטוש את היופי האל-זמני של הילדות לטובת ההתבגרות והחיים. גרוסמן מודע לחלוטין לאובדנות הגלומה ביופי הילדותי, אך עדיין מאמין בו. כמו ויילד ומאן, הוא אוהז בו-זמנית הן במשאלה הרומנטית והן בהכרה הטראגית שאי-אפשר לממשה.

גרוסמן, כאמור, הוא רק דוגמא אחת. זוהי דוגמא בה אין כל התייחסות מפורשת לתרבות יוון; **ספר הדקדוק הפנימי** מספר על ישראלים המתגוררים בישראל. אך ישנן יצירות עבריות מודרניות המתייחסות בגלוי לשורשיהם היווניים, ובהקשר שלנו מעניין במיוחד לבחון אותן. נעניין כאן בשלוש יצירות כאלו, המשקפות מאה שנות התיוונות מודרנית, ונבדוק כיצד המשכה היוונית העתיקה לחיות בלתי-מוגבלת מובילה למוות. היצירות הן: השיר **נוכח פסל אפולו** של שאול טשרניחובסקי משנת 1899, ספר השירה **חרא, מוות** של אהרון שבתאי משנת 1979, והליברית לאופרה **אלפא ואומגה** מאת אנה הרמן ודורי מנור משנת 2001.

טשרניחובסקי ושבתיאי הם שני משוררים עבריים, שחרף משך הזמן הארוך המפריד ביניהם, שורר ביניהם דמיון גדול. ראשית כל, הם שניים מהמשוררים הבודדים האחראים להבאתן של היצירות הקלאסיות של תרבות יוון בפני הקורא העברי: טשרניחובסקי אחראי לתרגום הפואטי היחיד של **האודיסיאה** מיוונית לעברית, ולתרגום המלא היחיד בכלל של **האיליאדה**; שבתאי הוא מחברו של הספר המקיף **המיתולוגיה היוונית** ומתרגם לעברית של אינספור מחזות יוניים. שניהם עומדים, באופן מודע ומוצהר, בחזית ההתיוונות התרבותית של היהדות המודרנית, ועושים זאת

דרך פנייה ישירה למקורות הקדומים של תרבות יוון. עם זאת, כשני-שליש מאה מבדילים ביניהם. במונח מסוים, שבתאי הוא דור שלישי למתייוונים, נכדו הרוחני של טשרניחובסקי, והשוואה ביניהם מאפשרת בחינה של תוצאותיה של ההתייונות כפי שהם מתגלים בהדרגה על פני הדורות. השיר של טשרניחובסקי המבטא באופן המפורש ביותר את הפנייה ליוון, שיר שניתן לראותו כמניפסט של ההתייונות החדשה, הוא **נוכח פסל אפולו**<sup>26</sup>. "באתי עדיך", פותח טשרניחובסקי את שירו, "אל נשכח מעולם". הוא מתאר עצמו כמין יהודי גולה, שבמסעו מגלה את אפולו הקדום. הוא מתייחס בגלוי ליריבות הישנה בין יהודה ויוון. הוא בא אל אפולו כיהודי, שתהום מפרידה בינו לבין האל היווני: "באתי עדיך – האם היכרתני? / הנני היהודי: ריב לנו לעולמים!...". אך טשרניחובסקי מצהיר על יהדותו רק משום שהוא מעוניין לוותר עליה. הוא בא לאפולו בבקשה להמיר את דתו ולהצטרף למסדר עובדי האלילים היווני. הוא נוטש את המונותאיזם הסגפני, המכוּעַר ושולל-החיים של היהדות, כפי שזו מצטיירת בעיניו, לטובת הפגאניזם היווני היפה ומחייב-החיים, המגולם בפסלו של אפולו. כך מסתיים השיר:

באתי עדיך, מול פסלך אקודה,  
פסלך – סמל המאור בחיים;  
אקוד, אכרעה לטוב ולנעלה,  
לאשר הוא נישא במלוא כל העולם,  
לאשר הוא נהדר במלוא כל הברואה,  
לאשר יש מרומם בסוד-סודות היצירה.  
אכרע לחיים, לגבורה וליופי,  
אכרע לכל שכיות החמדה, ששדדו  
פגרי אנשים ורקב זרע אדם,  
מורדי החיים, מיד צורי שדי,  
אל אלוהי מדברות הפלי,  
אל אלוהי כובשי כנען בסופה, –  
ויאסרוהו ברצועות של תפילין...

בשורות אחרונות אלו מאמץ טשרניחובסקי את התזה של ניטשה, לפיה היהדות הבתר-מקראית היא האחראית הראשונה על הדיכוי הגדול של הטבע שרדה ברוחה של אירופה במשך כל ימי-הביניים. כמו ניטשה, הוא מבחין בין ישראל המקראית, הקרובה בעיניו לרוח אפולו בהיותה פראית ויצרית ("כובשי כנען בסופה"), לבין יהדות בית שני שבגדה בה ואסרה את אלוהיה החופשי ברצועות של הקפדה הלכתית. טשרניחובסקי מאמץ לגמרי את התזה של ניטשה לפיה בני יהדות זו, אותם הוא מזכה בכינוי המלבב "פגרי אנשים ורקב זרע אדם", הם ממציא המטאפיזיקה ובוראי האל הטרנסצנדנטי, כהנייהם הראשונים של העבדים המתוסכלים, שבנצלם את רגש הטינה כלפי עוצמת הלוחמים האציליים, המרידו אותם ומילאו אותם בשנאת חיים. טשרניחובסקי אינו רוצה את האל היהודי אלא "אל בארץ". הוא מעוניין להשיב את הגלגל אחורה ולהאליה מחדש את הטבע.

אין בשיר זכר לרעיון המוות היפה. אין אות לנטיות אובדניות, לגלוריפיקציה של המוות, למימושה של החיות היוונית בצורת מוות הירואי. אדרבא, טשרניחובסקי שב ומדגיש את היותו משוררם של החיים: "חיים, הוי חיים! – כל עצם, כל עורק, אור-יה וחיים!". אך טשרניחובסקי, אופטימיסט חסר תקנה, חזר בלי דעת על אותה טעות שמהלליה של התרבות ההירואית תמיד מועדים וכושלים בה. הוא בילבל את החיות, אותה יוון קידשה וחגגה, עם החיים. הוא לא ראה כי נקודת הקצה של החיות היוונית, הן בגרסאתה ההירואית והן בגרסאתה הפילוסופית, היא שלילתם של החיים, מסמוסם של החיים לתוך המוות, ויצירתה של אדישות כלפיהם. יידרשו

<sup>26</sup> כל כתבי שאול טשרניחובסקי, כרך א', עמ' 85

מספר דורות עד שנכדו הרוחני של טשרניחובסקי וממשיך דרכו, אהרון שבתאי, יסיר את כל העטיפות מעל המתנה שהביא לו סבו מנסיעתו ליוון, ויחשוף את הפצצה שכל העת היתה סמויה בה, הפצצה שתקתוקיה נעלמו אפילו מאוזני הסב.

ספר השירים הקצר של שבתאי, הנושא את השם התמציתי **חרא, מוות**, מורכב מאסופה של שירים קצרצרים, בני שלוש עד חמש שורות. שירים אלו מנסים להקיף ולשאת בתוכם את הקיום הגופני הפשוט, את נוכחותו ומהותו של הבשר, על כל רבדיו השונים. השירים מוהלים זה בזה את כל ההפרשות הגופניות, משחילים זה בזה את כל הנקבים הגופניים, לשים ופורסים ושוב לשים את הגוף לכדי עיסה הומוגנית אחת. בין שורות האורגייה הפיזיקו-טקסטואלית הזו מחוללים שורה של אלים מהמיתולוגיה היוונית, המשתלבים בטבעיות גדולה בין ההפרשות והאיברים המעורבבים. הקישור האסוציאטיבי שנוצר בין הגוף האורגניסטי לאלים היווניים העתיקים חב את קיומו לכך, שביסוד שני הדימויים האלו נחה אותה משאלה עתיקה, שמתוארת תמיד כ"אהבת-חיים": להעניק לגוף עוצמה אינסופית. אך השירים חושפים בהדרגה את המהות הפנימית של אהבת-החיים היוונית. הפאתוס הנסער של טשרניחובסקי חלף, ואת מקומו תפשה ציניות קרה, המתייחסת לחיים בשויון-נפש.

מה פירוש ערבוב הזרע, שהוא נוזל החיים, עם השתן והצואה, שהם הפרשות הפסולת? מה פירוש חיבור איברי ההולדה עם איברי ההפרשה? פירוש הדבר אינו אלא זה: שהעתיד והעבר חד הם. שהקיום הפיזי המוחלט, הטוטלי, הממשי ביותר, הוא מחוץ לזמן. לא רק העבר והעתיד מתמזגים, אלא גם הזכר והנקבה: "**לאדם / שתי תחפושות // (או מסכות מוות) // הזכר והנקבה**"<sup>27</sup>. השניות של הנקבי לזכרי, האחראית לפריון והמבטיחה את הולדתו של העתיד מתוך ההווה, מתבטלת גם כאן, כמו בדימוי האנדרוגינוס, לטובת איזון המקפיא את ההווה במקומו ועוצר אותו מלנוע בתוך הזמן. מדוע הזכר והנקבה הם מסכות מוות? מכיוון שקיומם הנפרד מוליד את העתיד, ועבור מי שמעוניין לחיות ברגע האל-זמני בלבד, באופן משוחרר לחלוטין, העתיד הוא מוות: הוא קוטל את החיות האצורה בהווה.

בלב האורגייה האובדנית הגדולה שלו, מבליחים שני שירים המבטאים בצורה המדויקת ביותר את האוירה העולה מהספר כולו:

127  
החיים והמוות

הם שני  
סוגים שונים

של חיים

128  
החיים והמוות

הם שני  
סוגים

של מוות<sup>28</sup>

כן, זה כה פשוט. ניתוקו המוחלט של המין מהפריון, של הגוף מהחיים המזקינים אותו, ושל ההווה מהעתיד, תולש אותנו מהחיים ומעמיד אותנו בחלום של אל-זמניות, של אי-שינוי, של הכל-אחד. במקום זה, המוות הוא באמת חיים, והחיים הם באמת מוות. התחושה הכללית שעולה

<sup>27</sup> אהרון שבתאי, **חרא, מוות**, עמ' 84  
<sup>28</sup> **שם**, עמ' 53-54

מן הספר היא של הגעתו לקיצו של חוק האנטרופיה: לאחר דיפוזיה רב-כיוונית הכל השתווה. חזון האל-זמניות של דת-הטבע מתגשם כאן במלואו: המתח הדיאלקטי של החיים מתבטל לטובת אקוויליבריום של מוות. ואכן, החגיגה הגדולה של שבתאי נעדרת כל התרגשות. שבתאי מפרק את הגוף לגורמים ומתיך אותו מחדש כמו היה מנתח קר ומקצועי. מי שמכיר את אחריתה של החיות היוונית יכול היה לראות כיצד קץ עגום זה היה מקופל כבר בשירו האופטימי והמתפעם של טשרניחובסקי. הוא לא התגלה שם במלואו, פשוט כי טשרניחובסקי לא הלך עד הסוף. הוא לא נתן לאורגיית החיים היוונית די זמן, לא חזה כיצד היא מתגדשת ומתפתחת לכדי גידול מפלצתי, כיצד היא חונקת את עצמה, כיצד היא שוקעת בהדרגה לתוך האוירה הפוסט-אורגייסטית של הקהות והחידלון. אילו היה חי במחצית השניה של המאה ה-20, היה זוכה טשרניחובסקי לראותם מתממשים בשיריו של שבתאי. פער-עיניים, הוא היה קורא את השירים ומשתומם: מנין הגיע כל המוות הזה? ושבתאי היה מחייך ומסביר לו: הכל הלכה לטשרניחובסקי מאפולו. ואכן, שבתאי לא חידש דבר על טשרניחובסקי. הוא קיבל ממנו את אהבת-החיים היוונית כמות שהיא. כל שעשה הוא לתת לה לצמוח ולהנביט את פרחי המוות החבויים בה.

המוטיב הדומיננטי העומד מאחורי אידיאל המוות היפה – האיון של המתח הדיאלקטי המכונן את החיים בזמן לכדי אחדות אל-זמנית אחת – זכה לייצוג הארכיטיפי המובהק והמפורש ביותר באופרה **אלפא ואומגה**, שאת הליברית שלה כתבו אנה הרמן ודורי מנור. האופרה נכתבה לכבוד בית האופרה החדש בתל-אביב, והיתה האופרה העברית המקורית הראשונה שהועלתה בו.

האופרה מגוללת גירסא אלטרנטיבית לסיפור אדם וחווה, הקרויים כאן אלפא ואומגה: האות הראשונה והאות האחרונה של האלפבית היווני. שינוי השם מעיד על הנוף האסתטי החדש בו ממוקם הסיפור: מגן-העדרן של המקרא העברי הוא הועתק לעולם היווני. השמות חדורים גם במטענים נוצריים חזקים: "אני האלפא ואני האומגה" אומר האל ליוחנן בהתגלות המופיעה בסוף הברית החדשה, ופירוש הדבר: אני הראשית ואני האחרית. השם "אדם" מהדהד אדמה ודם, השם "חווה" מתכתב עם "אם כל חי"; קונוטציות מוחשיות וגשמיות אלו אבדו בהגירה ליוון, והוחלפו בשמות המבטאים התחלה וסוף מופשטים, תלושים כבמצב גלות, והמקושרים עם תפישת נצח נוצרית, מופשטת גם היא. האופרה עצמה דווקא משוקעת בגשמי. הטקסט – מקסם מהפנט של חריזה ומשקל הכתוב בעברית קולחת וקצבית – הוא טקסט חושני, טקסט של צבעים וריחות, הנוגע ישירות בבשר. האופרה כולה היא ניאו-פגאנית ברוחה. אלפא ואומגה, כך נרמז, נולדו זה מתוך זה; או אולי הם אחים – ילדיו של הטבע הפראי והראשוני. אלוהים, בכל אופן, נעדר מהסיפור.

העלילה מבוססת על סדרת תחריטים של האמן הנורווגי אדוורד מונק. הנה היא, בקצרה: אלפא ואומגה מוצאים עצמם על חוף אי מלא חיות. אלפא יוצא לשוטט באי. הנחש מנצל את ההזדמנות, ובספרו לה כי אלפא נטש אותה, מפתה את אומגה שוכב עמה. אלפא חוזר, ואומגה חוזרת האשמה בולעת את הנחש, הממשיך לדבר מתוך בטנה. בעקבות הזיווג היא יולדת יצירי כלאיים, חציים אדם חציים נחש. אלפא הזועם הורג אותם, ואומגה, בהתקף שיגעון ושכול על מות ילדיה, מחליטה להתמסר לכל חיות האי. בזה אחר זה היא שוכבת עם טיגריס, חמור, חזיר, דוב וצבוע. מפלצות כלאיים מסכנות נולדות גם מזיווגים אלו. אלפא המקנא מטביע את אומגה. כנקמה, עולים עליו ילדיה המפלצתיים והורגים אותו. בזה נסתם הגולל על האנושות המקוללת, וכל שנותרו הם ילדי הכלאיים של אומגה והחיות.

אלפא ואומגה מתים בטרם יעמידו צאצאים אנושיים, וכך הופכים מהאנשים הראשונים בעולם גם לאחרונים. הם ראשיתה ואחריתה של האנושות כולה, המתהווה ומתכלה לנגד עיני הצופים. בסצינת הסיום מופיעה מעל הבמה רוחו של הנחש בצורת קבוצת כוכבים, ונושאת, ראשית בפני המפלצות המיותמות ואז בפני הקהל, את מונולוג הסיום:

**הנחש** [ממרומי הבמה, בדמות קבוצת כוכבים]:  
האהבה היא עב קטנה ככף יד איש,  
היא הבל שפורש כנפיים ומרעיש  
את אופק הבשר כשאגת פנתר.  
אך סוף האהבה הוא צפע מסתתר.  
זיקפו את קומתכם וצפו בי, עוללי:  
האהבה היא קרע, ואני הטלאי.  
האהבה היא שניים, ואני אחד –  
לנצח תסתכלו בי במבט נפחד.  
הו בני-כלאים, הו יורשים קצוצי זנב,  
אתם עכשיו מלכי האי ונתיניו!  
כיצד תוכל לשון הצפע לתאר את  
דמותכם, אתם גרורות של אהבה ממארת!

[הנחש פונה לקהל]

אתם בניה של אומגה! כן, אתם  
בני-הכלאים כאן באי המתיתם,  
גרורות של אהבה שהתפשטה כמו נגע:  
וזו אחריתם של אלפא ואומגה.<sup>29</sup>

אלו הם דבריהם האחרונים של הרמן ומנור לקהל הישראלי, בסוף האופרה העברית המקורית הראשונה שהועלתה בבית האופרה החדש בתל-אביב. זהו סוף הסיפור, אקורד-הסיום, טעם הלוואי.

מה פשר הדבר? אלו משמעויות אצורות בהצטלבות הסמיוטית הזו, המפגישה יחד, לרגע, את יהודה ואת יוון, את ספר בראשית ואת הפגאניזם, את האופרה האיטלקית ואת השפה העברית, את מונק ואת הישראלים, את האדם ואת החיה, את המין ואת המוות? מה זה אומר שקהל יהודי מודרני צופה בגרסא של מיתוס הבריאה שלו בה הנחש – התגלמות הרשע – הוא המנצח? מה חש הקהל כשהנחש פונה אליו ומבשר לו על גוויעתו הממשמשת ובאה? מה מסתתר באמירה הזו, הזוכה לתשואות הקהל, שבסופו של הדבר הנחש הוא שתופס את מקומו של האדם? אם היינו מנתחים את הליברית בחלל ריק, כטקסט בעלמא המדבר על "המצב האנושי", היינו יכולים להסיק הרבה מסקנות כלליות – על תשוקה, על אובדנות, על יופי ועל מוות. ואכן, אמירות עמוקות על כל אלו מסתתרים בה. אך הליברית אינה צפה בחלל ריק. היא ממוקמת בסביבה אקולוגית הכוללת תקופה, מקום וקונטקסט תרבותי, ורק במסגרתה נוכל להבין את מלוא המשמעויות האצורות בה. לא נוכל להתעלם מהאלוזיה לתרבות היוונית, מהעיר בה מוצגת האופרה, מהתרבות החילונית שמתוכה ואליה היא פונה. עלינו להבין אותה רק במסגרת הקשרים אלו.

"האהבה היא שניים", אומר הנחש, "ואני אחד". כאן מוצפן הכל. מהו שורש הריב בין השנים לבין האחד? אין זה אלא הקונפליקט בין הזמן לבין היופי-האל-זמני, בין החיים לבין המוות. **השניים** – שהם הנקבי והזכרי, היין היאנג – נושאים בתוכם את המתח הארוטי המקיים את הפריון, שהוא התנועה לקראת העתיד. מתוך השניות, כמתוך קשת מתוחה, נורה העתיד קדימה ויוצר בתנועתו את הזמן. השניים הם המכוננים ההתפתחות והחיים. **האחד**, לעומת זאת, נמצא מחוץ לזמן. הוא מקיף את הכל אך גם מבטל את הכל. כזהו הנחש, שסמלו הוא האורובורוס

<sup>29</sup> אנה הרמן ודורי מנור, **אלפא ואומגה**, עמ' 54

המעגלי, הנולד מפי עצמו ובולע את זנב עצמו, סמל המחזוריות הנצחית והבלתי משתנה. הנחש הוא התגלמותו של היופי האל-זמני: הוא הקסם הקטלני הקורץ בגבול החיים, האור השורף שבקצה מנהרת הזמן.

טענתי היא זו: שסצינת הסיום של **אלפא ואומגה** מעמתת את הקהל התל-אביבי עם מהותה הפנימית של ההתיוונות שהוא מצוי בתוכה. הכל נמצא כאן: הסגידה ליופי האל-זמני, ההתמסרות ללהבתו הקוטלת, התמזגות האדם בטבע, המוות היפה. במפץ אחד של תשוקה נבראת האנושות ובו היא נשרפת ומתכלה. הבחירה העתיקה של המערב בויטאליות, בחיות הגוברת על החיים, מקבלת כאן את הייצוג המזוקק ביותר. אלא שהתאבדות מערבית זו אינה מתרחשת באירופה, אלא מוצגת בעברית, מול קהל יהודי ועל במה ישראלית. ה"צפע המסתתר" בסוף אהבת החיים היוונית שטשרניחובסקי ובני דורו רצו לקראתה בזרועות פתוחות, הצפע שהחל להרים את ראשו בשיריו של שבתאי, פורץ כאן החוצה ומתגלה במלוא הדרו.

הדבר המדהים ביותר ביצירה זו, כמו ביצירות אחרות העוסקות במוטיבים אלו, הוא המודעות העצמית הגבוהה, הצלילות והישירות והפיכחון, בהם נעים האמנים וקהלם כאחד אל עבר המוות היפה שהיצירה מכינה עבורם. כמו גיתה, ויילד ומאן, וכמו גרוסמן ושבתאי ועוד רבים אחרים, גם הרמן ומנור מבינים היטב את ההשלכות ההרסניות של סגידת-היופי היוונית; כמוהם, גם הם משתפים את הקהל בהבנתם, גם הם מדגימים בפניו כיצד, שלב אחר שלב, ההערצה ליופי מכלה את מי שבוחר בה. אך כמו הסופרים שקדמו להם, חשים גם הם כי פשוט **אין להם ברירה**. חסרי-אונים הם מתמסרים לנשיקת המוות של היופי, מניחים לארסו הקטלני לפעפע לתוכם, ואז, כערפדים מיוסרים הנושכים בעל-כורחם את אהובם, הם מוליכים את הקהל, ואת עצמם, אל עבר הנצח החשוך שהיופי פוער מולם.

הדרך היחידה להסביר את האובדנות שתרבותינו מתמסרת אליה במודעות עצמית כה גבוהה, היא שבאופק שלנו לא נמצאת שום חלופה שיכולה להעניק משהו שווה-ערך ליופי הזה. בהעדר חלופה, מסירת הנפש על היופי היא באמת האופציה הרצינית ביותר. אך ההתייאשות שלנו ממצייאת חלופה, כך נדמה לי, היתה מוקדמת מדי. החלק הבא של העבודה יוקדש לנסיון, שכולי תקווה שיעשה בזהירות ובביקורתיות, לאתר חלופה כזו בתוך המסורת היהודית.

## ביבליוגרפיה

- אפלטון. **כתבי אפלטון**. תרגום: יוסף ג. ליבס. ירושלים ותל-אביב: שוקן, 1979  
גיתה. **פאוסט**. תל-אביב: דביר, 1975  
הומרוס. **איליאדה**. תרגום: שאול טשרניחובסקי. תל-אביב: עם עובד, 1987  
הרמן, אנה ודורי מנור. **אלפא ואומגה**. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 2001  
ויילד, אוסקר. **תמונתו של דוריאן גריי**. תל-אביב: חנות הספרים, 1998  
טשרניחובסקי, שאול. **כל כתבי שאול טשרניחובסקי**. תל-אביב: עם-עובד, 1990  
לנדו, עידן. **איזה סקס-אפיל יש למשוררים מתים? היה משורר גדול, שחי כמו נמר, מת כמו  
כלב, וזכה לקבורת חמור. איך שכחנו את דוד אבידן ואיך איבדנו את עצמנו**. הארץ, 25  
באפריל, 2001.  
מנור, דורי. **מעוט**. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 2000  
שבתאי, אהרן. **חרא, מות**. ירושלים: עכשיו, 1979  
———. **המיתולוגיה היוונית**. תל-אביב: ספרי תל-אביב, 2000  
שפיגל, נתן. **מארקוס אורליוס – קיסר ופילוסוף**. ירושלים: מאגנס, תש"מ

- Alvarez, A. *The Savage God: A Study of Suicide*. New York: Random House, 1970 [PN 56  
S745 A5]  
Ariès, Phillippe. *Western Attitudes toward Death from the Middle Ages to the Present*.  
Baltimore; London: Johns Hopkins University Press, 1974  
Bataille, George. *Death and Sensuality*. Salem, New Hampshire: Ayer Company,  
Publishers, Inc., 1962  
Bloom, Allan. *The Closing of the American Mind*. New York: Simon & Schuster, 1987  
Brown, Norman O. *Life Against Death: The Psychoanalytical Meaning of History*. London:  
Routledge & Kegan Paul Ltd., 1959  
Eckstein Jerome. *The Deathday of Socrates*. Frenchtown, NJ: Columbia Publishing Company,  
Inc., 1981  
Garland, Robert. *The Greek Way of Death*. London: Duckworth, 1985  
Graves, Robert. *The Greek Myths*. Harmondsworth, Middlesex: 1955  
Kaplan, Kalman J. & Matthew B. Schwartz. *A Psychology of Hope: An Antidote to the  
Suicidal Pathology of Western Civilization*. Westport; Connecticut; London: Praeger,  
1993 [HV 6545 K35]  
Koestenbaum, Peter. *The Vitality of Death: Essays in Existential Psychology and Philosophy*.  
Westport, Connecticut: Greenwood Publishing Co., 1971  
Lasch, Christopher. *The Culture of Narcissism*. New York: W.W.Norton & Company, 1979  
———. *The Minimal Self*. New York: W.W.Norton & Company, 1984

- Malpas, Jeff & Robert C. Solomon. *Death and Philosophy*. London; New York: Routledge, 1998
- Marcuse, Herbert. *Eros and Civilization: a Philosophical Inquiry into Freud*. 1955; reprint, New York: Vintage Books, 1962
- Reich, Wilhelm. *The Sexual Revolution: Towards a Self-Governing Character Structure*. New York: Oregone Institute Press, 1945
- Rougemont, Denis de. *Love in the Western World*. New York: Pantheon Books, 1956
- Saunders, J.L. (ed.) *Greek and Roman Philosophy after Aristotle*. New York: The Free Press, 1966
- Shavit, Yaacov. *Athens in Jerusalem*. London & Portland, Oregon: The Littman Library of Jewish Civilization, 1997
- Van Hooff, Anton J.L. *From Autothanasia to Suicide: Self-Killing in Classical Antiquity*. London & New York: Routledge, 1990
- Vernant, Jean-Pierre. *Mortals and Immortals: Collected Essays*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991
- Wilde, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. 1891. reprint: Middlesex, UK: Penguin, 1949