

כך בונים גיבור: מן הגיבור הרם לגיבור השוליים, ובחזרה

ישי ולואיס לנדא

ישי לנדא, האוניברסיטה הפתוחה
לואיס לנדא, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

אומרים שאני גיבור, אבל אני חלש, ביישן, כמעט
חסר חשיבות. אם אני, כמות שאני, עשיתי את מה
שעשיתי, דמיינו מה אתם כולכם מסוגלים לעשות
יחדיו (מהטמה גנדי).

תמר אלכסנדר הקדישה מחקרים רבים וחשובים לחקר גיבור התרבות במיתוס, בפולקלור ובספרות העממית היהודית.¹ אנו מבקשים, בעקבותיה, לחזור ולהידרש לאותו נושא ולעיצוב דמות הגיבור בכלל זה, בעיקר קטגוריה תרבותית, וכאשר מדובר בדמות היסטורית – בעיצובה בספרות, בקולנוע ובטלוויזיה. ננסה להראות כיצד הגיבור משמש כמטפורה חברתית, כנושא מסרים שיש בהם כדי לאשש את הסדר הקיים או כדי להעמידו בסימן שאלה. נתאר תחילה בקיצור את המאמץ התיאורטי רב-השנים שהושקע כדי להדגיש את מוצאו הגבוה של גיבור-התרבות, תוך כדי המעטת חלקם של גיבורי-תרבות שמוצאם נמוך, ונעריך את המשמעות החברתית של מאמץ זה; נסקור, במבט חטוף, את הירידה המתמשכת של הגיבור בשלבי הסולם החברתי, שהגיעה אל התחתית בתרבות המאות ה-19 וה-20. ירידה זו לוותה בויתור מתמשך על הממד ההרואי – הייחודי, הפעיל, המנצח, ההרפתקני – במעמדו של הגיבור, עד להפיכתו לאנטי-גיבור; נעקוב אחר הפרויקט המודרני, הניטשיאני במהותו, להחזיר את עטרת הגיבור ליושנה, פרויקט שמצא את ביטויו במיוחד בשדה התרבות המכונה 'פופולארי'. ולבסוף, תוך כדי הישענות על מספר קטן של דוגמאות, נבחן גם מגמה בתרבות המודרנית, המגשרת על הפער בין הפכים מוחלטים לכאורה: גיבור-העל האריסטוקראטי, מצד אחד, והאנטי-גיבור הפלבאי, מצד שני.

1 כגון: "דמותו של האר"י בסיפור הספרדי-יהודי: סיפור 'האנוס והלחם', בתוך 'מעם לועז', פעמים 26 (תשמ"ו), עמ' 87-107; "דמותו של ר' אברהם אבן עזרא בראי הסיפור העממי", עלון למורה לספרות, 13 (תשנ"ב), עמ' 190-199; "קדוש" ו'חכם': האר"י והרמב"ם בסיפורי עם", מחקרי ירושלים בספרות עברית, יג (תשנ"ב), עמ' 29-64.

כפילות המוצא של הגיבור

בשליש האחרון של המאה ה-19, עם פרסום עבודותיהם של י"ג פון-האן ושל א"ב טיילור על המתכונת הביוגרפית של גיבורי המיתוס במרחבי תרבות שונים, הושם לב לקווי-הדמיון הניכרים ביניהם. לורד רגלן ראה במוצא ה"גבוה" של גיבור התרבות מעין כלל ברזל.² הדגשת המוצא האריסטוקרטי נבעה לא רק מרצונו לכפות דגם אחיד על הביוגרפיה של גיבור התרבות, אלא גם מגישתו לפשוטי-העם. הוא סבר כי העם משולל יצירתיות, וכי כל מה שהוא מסוגל לעשות הוא לגרוף את הפירורים שנשרו משולחנה של תרבות העילית. במוצא הגיבור מדלת-העם ראה סוג של עיוות שלא היה בו כדי לסתור את העובדה כי הגיבור הוא בן אצילים. טענתנו היא שבגיבוש הדגם של הגיבור, החל במיתוס והמשך ביצירה שלאחריו, ניכרות לאורך ההיסטוריה שתי מגמות שונות: זו של המוצא ה"גבוה" של הגיבור וזו של המוצא ה"נמוך", אם כי לעתים שתי המגמות האלה מתערבבות.

שמונה הנקודות הראשונות שזיהה רגלן ביחס למוצא הגיבור הן אלו: (א) אם הגיבור היא בתולה ממשפחת מלכים; (ב) אביו הוא מלך; (ג) תכופות האב הוא קרוב של האם; (ד) נסיכות לידתו אינן רגילות; (ה) הוא נחשב גם לבן של אל; (ו) עם לידתו מנסים האב או הסב להורגו; (ז) התינוק נעזב לנפשו; (ח) הגיבור ניצל וגדל אצל הורים מאמצים בארץ רחוקה.³

מבעד לתבנית הנוקשה דלעיל ניתן להבחין ברמזי כפילות המוצא של הגיבור: מצד אחד הוא בן אלים או מלכים, אבל מצד שני הוא גם בנם של הורים מאמצים, שלא פעם שייכים לדלת-העם. מקורו העיקרי של זוג ההורים הכפול במיתוס, לדעת אוטו ראנק, הוא במנגנון פסיכולוגי מורכב. ראשיתה של הילדות עומדת בסימן הערכת-יתר לסגולותיו של האב ולכוחו. כל מלך וכל מלכה שבחלום ובאגדה אינם אלא כבאות דמיוניות של ההורים, אך עם התגברות המתחים האדיפאליים שואף הילד להיפטר מן האב. באמצעות מכאניזם של השלכה הוא מעביר את רגשותיו השלייליים כלפי אביו לאביו עצמו, המצטייר עתה בעיניו כמלך אכזר השואף לסלק אותו מדרכו. הבן, הניצל מהתנקשות בחייו, נאסף בהזיותו על-ידי הורים מאמצים. שני זוגות ההורים שבמיתוס אינם אלא השתקפויות דמיוניות של משפחת הילד.⁴ הסיפור המקראי של משה בנוי על היפוך התבנית הזאת: האב הצנוע והאמיתי הוא האב הטוב, ואילו האב הרע הוא המלך המאמץ.

למרות התוקף של ניתוחים מסוג זה, נראה לנו שאת ההסבר למוצא הכפול של הגיבור אין לתלות רק בהקשר הפסיכולוגי האינדיבידואלי, אלא בעיקר במישור חברתי. יותר משהגיבור הוא מטפורה של נפש היחיד והתפתחותו, הוא מטפורה חברתית. מטעמים ברורים, חוגי

Lord Raglan, *The Hero – A Study in Tradition, Myth and Dream*, New York 1956, p. 174 2
(first pub., 1936).

ראו לעיל, עמ' 135. 3

Otto Rank, 'The Myth of the Birth of the Hero', in R.A. Segal (ed.), *In Quest of the Hero*, 4
Princeton NJ 1990, p. 67 (first pub., 1909).

העילית טיפחו מיתוסים על אודות גיבור אריסטוקראטי, ואילו שכבות העם העדיפו גיבור שבא מלמטה. דגם המוצא הכפול, האמביוולנטי, אינו רק השלכה פסיכולוגית. הוא גם ביטוי סמלי לפשרה חוצה מעמדות, דרך לגשר בין שני סוגי הגיבורים, המיוחס והעממי. המוצא הפשוט של הגיבור, ניתן להוסיף, הוא הדגם הדומיננטי בעם ישראל, החל מסיפורי המקרא וכלה בסיפורים על דמויות כגון הבעש"ט. בישו הנוצרי חוברות שתי המגמות האלה: מצד אחד הוא צאצא לבית דוד – בעצמו רועה צאן ומלך – אך אביו נגר.⁵

הבה נקפוץ עכשיו קפיצה גדולה קדימה. גם לאלונסו קיחאנו יש שתי זהויות שונות: אחת "אמיתית", בתור הידאלגו מזדקן, ואחרת מומצאת, בתור אביר ששמו דון קיחוטה, האומר לסנצ'ו:

כי דע לך סנצ'ו שיש שני מיני שושלות בעולם: יש אנשים שמקורם ומוצאם בנסיכים ומלכים, ואט-אט ניוון אותם הזמן עד שהגיעו לנקודת-שפל כפירמידה זו שהועמדה על ראשה. ויש שמוצאם שפל ועלו צעד אחר צעד עד שנהיו לגבירים נעלים. וההבדל הוא שאחרים היו וכבר אינם, ואחרים לא היו וכבר הינם [- -] ⁶

ברורה העדפתו של דון קיחוטה את הגיבור הפלכאי, העולה לגדולה בזכות מעשיו ולא בגלל זכות-אבות, כי לו עצמו אין אילן יוחסין להיתלות בו ואין הוא יכול להתפאר בעברו אלא רק בעתידו. מהיותו זקן יושב בית הוא הופך לגיבור אנכרוניסטי, השואב את השראתו ממודלים שאבד עליהם הכלח. הוא מדמה בליבו שהוא מעין אמדיס דה גאולה, כאשר, לאמתו של דבר, הוא גיבורה התלוש של חברה המשאירה מאחור את האידיאלים של הפיאודליזם. אין דון קיחוטה גיבור של רומן אבירים, אלא גיבור הרומן הריאליסטי הראשון, שמעורר אהדה, בגלל חתירתו לתקן עולם שאין הוא מבין את חוקיו.

תפיסת הגיבור של סרוונטס מהווה ציון דרך חשוב בהמרת גיבור-העל בגיבור ריאליסטי. מן הבחינה הזאת, קדם לו, ואף השפיע על סרוונטס, המחבר האנונימי של 'לסריו איש טורמס', נובלה משנת 1554, הידועה כחלוצת הספרות הפיקרסקית, העממית, החתרנית, המתנגחת הן באצולה הן בכנסייה. לא נגזים אם נראה בלסריו – בנם העני של פרוצה ושל גבר שחור, הנאבק על הישרדותו הפיזית בספרד המושחתת – את אבי הגיבור המודרני, או ליתר דיוק: את אבי האנטי-גיבור המודרני, שהותיר חותם כל יימחה בספרות העולם. לסריו איש טורמס ודון קיחוטה, כל אחד בדרכו, ניצבים כדמויות מפתח באחת מתחנות המעבר המכריעות מן האתוס ההרואי המוקדם, האצילי, לאתוס המודרני, העממי והבורגני.

5 ראו: לואיס לנדא, "עם עבדים, עם נבחר וגיבורי תרבות", מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי, יט-כ (תשנ"ז-תשנ"ח), עמ' 113-124. על גישות נוספות בחקר המתכונת של גיבורי תרבות, ראו: רות נצר, מסע הגיבור – תהליך התהוות הנפש במיתוס, במעגל החיים ובתרפיה, בן-שמן 2011.

6 מיגל דה סרוונטס, ההידאלגו החרוף דון קיחוטה דה לה מאנצ'ה, בתרגומם של ביטאריס סקרויסקי-לנדא ולואיס לנדא, תל-אביב 1994, חלק א, פרק כא, עמ' 166.

אחד מחשובי התיאורטיקנים של התפתחות היסטורית זו בשדה ספרות המערב הוא נורת'רופ פריי. בראייתו של פריי, הספרות היא מערכת שלמה המתארגנת מסביב למוקדים שונים, שאחד מהם, חשוב במיוחד לענייננו, הוא יכולת הפעולה של הגיבור. מסע המודוסים והז'אנרים הספרותיים של פריי מתחיל במיתוס, שבו הגיבור הוא בבחינת בן-אל, המגיע בירידתו, שלב אחר שלב, עד למודוס האירוני, מודוס שבו הגיבור הוא כבר אנטי-גיבור. הטיפולוגיה של פריי היא בעת ובעונה אחת סינכרונית, כי היא מתארת ארכיטיפים על-זמניים, אבל היא גם דיאכרונית, בהדגישה את הזיקה בין סוגות ספרותיות לתהליכים היסטוריים. על פי פריי זה, אם כי יש גם פריי אחר,⁷ אין להתבונן בספרות כבמערכת סגורה בתוך עצמה, המנותקת ממה שמחוץ לה, אלא יש להשקיף עליה כעל משתתפת פעילה בבניית חזון של ציביליזציה ללא מעמדות.⁸ זוהי גישה פרובוקטיבית, במיוחד מפי אדם שהיה, מלבד היותו חוקר ספרות מהולל, גם כומר פרוטסטנטי הרחוק מרחק רב מן המרקסיזם. עם זאת, דבריו אלה עולים בקנה אחד עם ראייתו של פרדריק ג'יימסון, מגדולי חוקרי הספרות המזוהים עם הזרם המרקסיסטי במאה ה-20, שהכיר בחובו להגותו של פריי ועמד על כך שאת יצירות האמנות, בלבד, הסמלי, יש לראות בהקשר הרחב של המאבק לחילוץ ממלכת החרות מתוך ממלכת ההכרח, כניסוחו של מרקס.⁹

הקריאה בפריי, עם ג'יימסון, חושפת, מעבר למניעים האסתטיים, את היסוד החברתי של חילופי הסוגות בספרות. בעקבות המיתוס הקדום צומחים רומנס ימיהיניים וספרות הרנסנס הגבוהה, שאחריהם מתחילה תקופת הסיפורת הבורגנית, השולטת, למשל, בספרות האנגלית החל בדניאל דפו ומגיעה לשיאה במאה ה-19, בולטר סקוט, צ'ארלס דיקנס, ג'ורג' אליוט, אנתוני טרולופ וכו'. עמה נדחק הצידה הגיבור רב-העוצמה, ואת מקומו תופס גיבור שהוא נציגו של הכלל ולא של היוצא ממנו, גיבור מוחלש ומונמך, שעליו מסתכל הקורא בגובה העיניים, או למטה מהן.

מרד אדם-העל

עם זאת, הגיבור הבינוני או חדל האישים לא זכה מעולם לחלוש על כל נוף הספרות. פול צוויג הבחין בין ספרות מודרנית "גבוהה", שבה תלה את אשם ההתנשאות וההרמטיות, לבין הספרות הפופולארית, שעם כל מגרעותיה המשיכה לטפח את מודל ההרפתקה הנועזת, שבה ניתן לגיבור כר נרחב לפעולה. בהתמקדו ברובינזון קרוזו קונן צוויג על הפיחות המתמשך

7 Shaobo Xie, "History and Utopian Desire: Fredric Jameson's Dialectical Tribute to Northrop Frye", *Cultural Critique* (Fall 1996), pp. 115-142.

8 N. Frye, *Anatomy of Criticism*, London 1990, p. 16-17 (first pub., 1957).

9 Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, New York 1982, p. 19 (1981).

שחל במעמדו של הגיבור. רובינזון קרוזו, כגיבור הריאליזם הבורגני, מבטא, על פי צוויג, את נצחון צרות העין המטריאליסטית, ואת הפיכת ההגנה על הבינוניות-לאידיאולוגיה, תהליכים שעליהם הוא מצר.¹⁰ אולם, עלינו לקחת בחשבון שבהקשר ההיסטורי שבו נכתב הרומן של דפו, הבינוניות של הגיבור נובעת מהיותו נציג מעמד שמתקומם כנגד הפריבילגיות של האריסטוקרטיה. רק עם התבססות הבורגנות כמעמד מוביל בחברה יכול הגיבור ממוצא מעמדי נמוך להפוך לאובייקט המרכזי של התיאור האמנותי. מודוס החיקוי הריאליסטי מבשר את המהפכה הצרפתית, את ערעור האמונה הדתית ואת התגבשות הדמוקרטיה המודרנית, ומלווה אותן.

לדעת פריי, הרומנטיזם הוא ריאקציה כנגד השליטה הריאליסטית בספרות וניסיון להחיות את המיתוס ואת הרומנס בתקופה המודרנית. הגיבור הרומנטי הוא תולדה של הצורך החברתי להלל את היחיד, והוא דוחה את הכוחות החברתיים שמנסים לדכאו.¹¹ בעקבות פריי אנו מוסיפים ואומרים שהטבע מוצג ביצירות האלה כאנטי-תזה לציביליזציה העירונית המדורדרת. הגיבור הרומנטי מצטייר כ'פרא אציל', או במונח ניטשיאני טעון עוד יותר, כ'חיה בלונדית', המואסת בשיממון החיים ובאפרוריות "חברת ההמונים", שבה כולם שווים ושאיפותיהם זהות. האירוניה שבדבר היא שגם בספרות הפופולארית, אולי בעיקר בה, באותה ספרות שהתחבבה על אותם ההמונים שכלפיהם חש ניטשה כוז עמוק, הכה שורשים מודל של גיבור שניתן לכנותו 'ניטשיאני'.¹²

צוויג הכיר בתפקיד החשוב שמילא ניטשה בהרמת נס גיבורי העבר בתקופה שנשלטה בידי אנטי-גיבורים, אך הציג את הממד הזה כמחאה אסתטית ותו לא, כהתקוממות רגשית במהותה ואישית בבסיסה. מחוץ לתמונה שצייר צוויג נותרה המחויבות הפוליטית העמוקה של הגיבור הניטשיאני, היוצא למעין מסע צלב נגד הדמוקרטיה בשם הסדר החברתי הקיים (או לפחות בשם שרידי הסדר הישן, המוסיפים עדיין, ולו בדוחק, להתקיים). ניטשה, בגעגועיו לעבר, נתן ביטוי הגותי-פואטי לפחד האליטות מפני העתיד הדמוקרטי ומפני ההשקפות הסוציאליסטיות שרווחו בימיו. האדם החופשי והמיוחד של ניטשה לא היה מעולם יחיד מופשט ואוניברסאלי, אלא בן מעמד עליון. חשוב להבהיר, כי טעות תהיה לראות במודל הגבורה הניטשיאני געגוע בלבד, שלילה מכל וכול של ההווה הבורגני-הקפיטליסטי בשם אידיאל אצילי אבוד. רחוק מכך: ניטשה היה מודע היטב לאי-התוחלת של הניסיון השמרני להיצמד לעבר או לחזור אליו. הוא הכיר במציאות הקפיטליסטית של המודרנה, וזאת בשני מובנים ומשני טעמים עיקריים: ראשית, הוא הבין, באופן ריאלי, כי העידן הבורגני הוא עובדה קיימת ובלתי הפיכה וכי אין אפשרות לחזור לאחור. ולא רק זאת, ניטשה גם ראה בחיוב היבטים מהותיים של הסדר

10 Paul Zweig, *The Adventurer*, London 1974, p. 115.

11 פריי, *אנטומיה של ביקורת* (הערה 8), עמ' 59.

12 Ishay Landa, *The Overman in the Marketplace: Nietzschean Heroism in Popular Culture*, Lanham, MD, 2007, pp. 47-77.

הקפיטליסטי. הוא טען שהניצול הוא הכרח אורגני של החיים, שהרכוש הפרטי משקף בראש ובראשונה את טבע האדם ושאינו הוא קונסטרוקט היסטורי אקראי. לאמתו של דבר ניטשה היה ממגניו הנחרצים של סדר מעמדי, היררכי, ה־Rangordnung, העומד בפרץ מול כל ניסיון לגזור שוויון בין בני־האדם.¹³ ניטשה, בדומה למרקס, שהיה במובנים רבים היפוכו האידיאולוגי, ראה במשטר הקפיטליסטי משטר שבנוי על אחדות של ניגודים ועל שיווי משקל עדין בין היבטים חיוביים והרסניים, אלא שהוא חייב בדיוק את ההיבטים שמרקס רצה למגר: הניצול, התחרות, הרכוש הפרטי. מסיבה זו הגיבור הניטשיאני איננו רק הד פתטי של העבר האריסטוקראטי, אלא גם ביטוי למאמץ לגבש סינתזה בורגנית־אריסטוקרטית נגד כוחות ההמון הפרולטארי. ניטשה שאף לחזק את שיתוף הפעולה בין המעמדות (או, במושגי ה'סדר הישן': השדרות) השני והשלישי, אל מול כוחות המעמד הרביעי. סינתזה זו הושפעה גם מחזונו של ההוגה הסקוטי תומאס קרלייל, שכל דיון בפולחן גיבורים מודרני חייב להזכירו, חזון הצלבת כוחותיהן של האצולה המסורתית עם אצולת התעשייה, כדי ליצור את זן האריסטוקרטיה של המחר:

הגיבור התעשייתי [...] הוא כבר כמעט אריסטוקראטי במעמדו. [...] אם באמצעות חיתון, אם בדרכים אחרות, הוא כבר בא במגע עם אצולת התואר. [...] אין הוא יכול לעשות דבר טוב יותר מאשר להתאחד עם אריסטוקרט התואר, שאצילותו טבעית; האציל התעשייתי ואציל זה הם אחים מלידה; הם נקראים ונדחפים לשתף פעולה וללכת זה לצד זה. [...] אציל העתיד [...] יצמח משניהם.¹⁴

כבר ב'הולדת הטרגדיה מתוך רוח המוסיקה', ספרו הראשון, מתאר ניטשה את מה שנראה בעיניו כניוון שהתחיל בסיפורת ובדרמה, עוד ביוון הקלאסית, במעבר מן הגיבורים בני־האצולה של אייסכילוס לגיבורי מחזותיו של אוריפידס, שבהם בני־אדם רגילים מתייצבים בעזות מצח במרכז הבימה. בתהליך זה זיהה ניטשה את שורשי הדמוקרטיזציה וההמוניות שהתפשטו בחברה המערבית המודרנית ואחזו בה. חלק נכבד ממאמציו הוקדשו על כן לדחיקתן של דמויות כאלה מן הבימה הספרותית־התרבותית, כמו גם מן הבימה החברתית־הפוליטית. המשימה השאפתנית של ניטשה הייתה להמיר את ה'אדם האחרון' – או, אם לומר זאת במונחים ספרותיים, את האנטי־גיבור – ב'אדם־העל'. באמצעות 'הערכה מחודשת של כל הערכים' ביקש ניטשה למחוק את מורשת המוסר היהודית־הנוצרית, המשקפת לדעתו את טעמם האסתטי ואת רגישותם החברתיות של שכבות עבדים שעלו לגדולה. במקומה הוא ביקש לחזור ולחדש מוסר עתיק יותר, ששורשיו אציליים, ושמהותו שיפוט אסתטי־אליטיסטי: 'טוב' הוא כל מה שמגיע ממעלה הסולם החברתי, ככל שמתקרבים, כביכול, אל האלוהי (ניטשה מסתמך על ניתוח אטימולוגי של המילה טוב בגרמנית – gut – שנגזרת לטענתו מן

13 לדיון רחב ומעמיק בנושא ראו: Domenico Losurdo, *Nietzsche, il ribelle aristocratico. Biografia intellettuale e bilanciocritico*, Turin 2004.

14 Thomas Carlyle, *Shooting Niagara: And After?*, London 1867, pp. 34-35. התרגום והקיצורים שלנו, י' ול' לנדא.

המילה göttlich: אלוהי), בעוד 'רע' אין פירושו עוול מוסרי, אלא אות וסימן למוצא חברתי נמוך (במקרה זה, מתוך הסתמכות על המילה הגרמנית schlecht, רע, אשר נגזרת מן המילה schlicht: קרי, פשוט). אסתטיזאציה זו של המוסר מכשירה בעיניו את הקרקע לעלייתו של גיבור מודרני חדש.

מתוך התנגדות לרוח ההומניסטית, הריאליסטית והמטריאליסטית, שלמן אמצע המאה ה-16 ותחילת עלייתה של הבורגנות טיפחה סוג של גיבור הנטוע בחברתו, והמודרך ומוגבל על ידה, המאה ה-20 מציבה – במידה לא מבוטלת מתוך זיקה לרעיונות ולהלך רוח ניטשיאניים – אתגר הרואי חדש, המדבר בזכות אינדיבידואליזם, תחרותיות ואי-מוסריות. בהמשיכו ובהקצינו את המרד הרומנטי של המאה ה-19 נגד הריאליזם, הגיבור הניטשיאני הופך ללוחם נמרץ במה שנתפס כבינוניות הדכאנית של חברת ההמונים. הגיבור הריאליסטי מודח לטובת גיבור ניאו-אריסטוקרטי, המתרומם מעבר לטוב ולרוע, גיבור שאינו מחויב עוד לערכים אוניברסאליים, אלא מנסה בכל כוחו להדוף את גלי השוויוניות של המודרנה. אם נחשוב כמושגיו של פריי, הגיבור הניטשיאני מהווה מעין בלם מפני הירידה המתמדת בעוצמתו של הגיבור, בלם שמאפשר לו לטפס שוב בסולם ההיסטורי, ממחוזות האירוניה והריאליזם לעבר הרומנס והמיתוס.

נציגים בולטים של הגיבור הניטשיאני בשדה התרבות הפופולארית המודרנית הם הקפיטליסטים הטיטאניים המאכלסים את יצירות הבידיון של איין ראנד, מרגל-העל ג'יימס בונד, או חניבעל לקטר, הרוצח הסדרתי האלגנטי ואנין הטעם. אצל ראנד אנו מוצאים מעין מימוש של החזון של ניטשה (כמו גם של קרלייל) בדבר הצלבה מוצלחת של האצולה התורשתית עם אצולת הכסף. האוורד רוארק, גיבור 'המעין המתגבר', הקפיטליסט האמיתי, הוא גם האציל העליון, האינסטינקטיבי. בעוד שניטשה האמין בצורך להפוך את הקפיטליסט לאציל או למנהיג צבאי, הרחיקה ראנד לכת וטענה שהמהות האמיתית של הקפיטליזם היא היותו אצולה. הניטשיאניזם של ג'יימס בונד, בעיקר בגרסה הספרותית המקורית של איאן פלמינג, בא לידי ביטוי בשורת אופנים, למן החיוב הוויטאליסטי של המלחמה, דרך הדגשת דקויות טעמו הקולינארי של בונד, עד לתיאור הדחף התחרותי האובססיבי המניע אותו. גיבורו של פלמינג הוא בעת ובעונה אחת גם איקון ראשי של התרבות הפופולארית וגם התגלמות של אליטיזם ובזו אריסטוקרטי כלפי חברת ההמונים ומדינת הרווחה באירופה שלאחר מלחמת העולם השנייה. ד"ר חניבעל לקטר, בתורו – הרוצח הסדרתי שברא הסופר האמריקאי תומאס האריס – שהתפרסם בעיקר כגיבורה של סדרת סרטים מצליחה, שהראשון שבה הוא 'שתיקת הכבשים' (1991) – מגלם טיפוס מיוחד של גיבור ניטשיאני המקצין את אי המוסריות שלו. לקטר הוא סוג של אנטיכריסטוס, דמות-אב מהופכת, רועה אשר טובח בכבשים השותקות שלו במקום להוליכן בבטחה בגיא צלמוות. הפושע הניטשיאני, הדיוניסי, קורא תיגר על המוסכמות של חברה בינונית ודקדנטית, ומציע, כחלופה, את קבלת החיים, ללא כחל ושרק, על האכזריות וחוסר-הצדק הכרוכים בהם, תוך כדי התנערות מן העכבות של המוסר היהודי-נוצרי. גיבור עצמאי זה הוא האינדיבידואל החופשי, שדוחה את תביעת העדר הקולקטיבי לסולידאריות ולשותפות גורל. לאורך כתביו, ניטשה חזר והעלה את הטענה שבהתנהגות פושעת אצור

פוטנציאל חיובי. כחלק משאיפתו להשלים את 'היפוך הערכים' וליצור מחדש תרבות שתתיר את גילויים של הדחפים הטבעיים, הפושע הפך בעיניו לנציג מחתרת של הרצון לעוצמה ולסוכן מרי חשוב. המשימה המיוחדת שהופקדה בידיו של אותו פושע הייתה לשמש דוגמה ומופת של אינדוידואליזם.¹⁵

גיבור ניטשיאני מול גיבור הגליאני

אפשר לעמוד על עיקרי תפיסת הגיבור של ניטשה מתוך השוואה למודל המשתמע מכתביו של פילוסוף גדול אחר, בן גרמניה, פרידריך הגל. בניגוד לניסיון למצוא אצלם אמירות מקבילות, וכאלה הלוקות בסוג דומה של גרמניות תוקפנית ורומנטית ללא תקנה – המטרימה את הערצת הגרמנים ל"מנהיג" הנודע לשמצה במחצית הראשונה של המאה ה-20 – נכון יותר לראות בגיבור ההגליאני דווקא את היפוכו של הגיבור הניטשיאני. אמנם גם הגל וגם ניטשה העריצו את נפוליאון בונפרטה, אך כאן בדיוק מתברר הניגוד הקוטבי שבתפיסותיהם. ניטשה הצדיק את נפוליאון, למרות תפקידו ההיסטורי השלילי, אך ורק בשל סגולותיו האישיות יוצאות-הדופן:

המהפכה אפשרה את נפוליאון: זה צידוקה, למען פרס אשר כזה מן הדין היה לאחל לכל הציביליזאציה שלנו התמוטטות אנארכיסטית. [...] וכי למה יהיה זה מן הנמנע, שדוקא אדם שההשפעות הגרועות ביותר יצאו ממנו, יהא בגדר שיאו של כל המין האנושי, נישא כל כך, עליון כל כך, שהכל יימס מרוב קנאה בו?¹⁶

ניטשה רואה את הגיבור כמורד נגד מהלך ההיסטוריה, הנתפסת כמוליכה לשוויוניות המונית ואפרורית. חשיבותו של הגיבור הרם מצויה בהדגשת עליבותם של בני אנוש רגילים, או, באופן מועיל עוד יותר, ביכולתו לפקד עליהם ולהכפיף את רצונם לרצונו:

טרם מצאתי סיבה לרוח נכאים. מי ששימר וטיפח בקרבו רצון חזק יחד עם רוח רחבה, סיכוייו היום טובים ממה שהיו אי-פעם. כי אפשרות אימונו של אדם נעשתה רבה ביותר באירופה דימוקרטית זו; בני-אדם הלומדים בקלות, המסתגלים בקלות, הם הכלל: [...] היודע לצוות ימצא את אלה שמוכרחים לציית: אני מהרהר למשל בנפוליאון ובביסמרק.¹⁷

עבור ניטשה הגיבור הוא הבלחה מדהימה, הפותחת אשנב לימים עברו, ימים של גדולה ושל קיום היררכיה חברתית ברורה. במושגיו של הגל, שאפשר להשתמש בהם כדי לבקר את

15 על הפושע הריוניסי וגלגוליו בתרבות הפופולארית ראו: לנדא (הערה 12), עמ' 213-263.

16 פרידריך ניטשה, הרצון לעצמה, בתרגומו של ישראל אלדד, כך שני, ירושלים, תל-אביב 1986, עמ' 224.

17 שם, כך ראשון, עמ' 82.

ניטשה, הגיבור הניטשיאני הוא שופר לערכיו של עולם ארכאי, רודני, שבו רק 'אדם אחד הוא חופשי', או של עולם פיאודלי, שבו 'כמה בני אדם הם חופשיים'. בניגוד חריף לתפיסה זו, כמו גם לגעגוע העומד בבסיסה, רואה הגל את הגיבור כסוכן של ההיסטוריה. ודווקא אפרוריותו זו של הסוכן, של הפקיד – אם נרצה לנסח את זה כך – היא זו שבה גלומה גבורתו. הגל, שפניו נשואות קדימה, מחייב את הגיבור בשל התפקיד ההיסטורי הפרוגרסיבי שהוא ממלא, שבסופו 'כל בני האדם הם חופשיים'. הוא מעריץ את נפוליאון בשם האידיאלים של המהפכה הצרפתית; ניטשה מעריץ את נפוליאון למרות אידיאלים אלה.

במסת הנעורים המפורסמת שלו 'כיצד מועילה ומזיקה ההיסטוריה לחיים' (1874), מתעמת ניטשה ישירות עם תפיסתו של הגל, שלפיה האינטרסים והמאויים של כלל האנושות הם הרוחפים את ההיסטוריה קדימה, לעבר החירות האוניברסאלית. כנגד ראייה זו מעמיד ניטשה במרכז את האיש הגדול, את הגיבור:

ענק אל ענק קורא מעבר למרחבי הביניים השוממים של זמנים, ושיחת הרוחות הגבוהה נמשכת הלאה, בלתי מוטרדת מרעשם השחצני של ננסים השורצים שם לרגליהם למטה. [...] לא, לא ייתכן שמטרתה של האנושות יהא קיצה, מטרתה היחידה הם אנשי המופת העילאיים שלה.¹⁸

ובהמשך מגדיר ניטשה באופן הבא את מערכת היחסים בין הגיבורים הייחודיים לאנושות נטולת הזהות:

ההמונים נראים לי ראויים לתשומת-לב משלש בחינות בלבד: ראשית כעותקים מטושטשים של אישים גדולים, [...] שנית כהתנגדות לגדולים, ושלישית כמכשירים בידו הגדולים; מעבר לזה ייקחו אותם השד והסטטיסטיקה.¹⁹

דברים אלה נכתבו, כאמור, כחלק מפולמוס עם גישתו של הגל, שלפיה טיטנים הם טיטנים דווקא משום שהם שליחי ההמונים, או מגשימים – אם במתכוון ואם לאו – את משאלותיו של ההמון. בפרפראזה לניסוחו של ניטשה אפשר לומר כי עבור הגל, ענקים ראויים לתשומת-לב כמכשירים בידי ההמונים. על הזיקה האובייקטיבית שבין תפיסת ההיסטוריה של הגל לבין גיבור הרומאן הריאליסטי, הבינוני, של ספרות המאה ה-20, עמד גיאורג לוקאץ', שייחס תפקיד חלוצי לגיבור הבינוני, שסביבו טווה וולטר סקוט את עלילות הרומנים ההיסטוריים שלו.²⁰

18 פרידריך ניטשה, דמדומי שחר – כיצד מועילה ומזיקה ההיסטוריה לחיים, בתרגומו של ישראל אלדר, ירושלים ותל-אביב 1978, עמ' 84-83.

19 שם, עמ' 86.

20 Georg Lukács, *The Historical Novel*, London 1983.

גיבורים לא מתים, הם רק מתחלפים

בעידן הפוסט-מודרני של הקפיטליזם המאוחר, בעקבות ההכרזות על מות המחבר ועל מות הסובייקט, הוכרז גם על מות הגיבור, ולא רק בספרות.²¹ בימין ואפילו בשמאל נקשר מותו בהתפוררות הנרטיבים הגדולים, ובפרט בקריסת המודל הסובייטי. ברוח ניטשה, דובר על 'האדם האחרון', על אותו אדם חומרני שעל סף סוף ההיסטוריה, יציר חברת ההמונים, שאינו שרוי לא בממלכת ההכרח וגם לא בממלכת החרות, אלא באותו תחום ביניים המוצג שגרתית ככזוי לאין שיעור: ממלכת הצרכנות.

אבל בין אם גיבורים בשר ודם חדלו להתקיים בעולם המודרני בין אם לאו, דומה שהצורך בגיבורים מסרב למות. בסולם המודוסים, שבין שלביו מדלגים הלוח ושוב, על פי דומיננטיות היסטוריות מתחלפות, אינספור גיבורים, רמים, בינוניים או שוליים, ניכרת – למרות קווי הדמיון ביניהם – התאמתם לנסיבות היסטוריות משתנות. מה שאנו מבקשים שוב להדגיש הוא שיותר מאשר הם משקפים תמורות בנפש היחיד, הם משקפים תמורות חברתיות. הם יכולים להצטייר כגיבורי-על אגוצנטריים, הסוגדים לסיכון, כמתבקש מסדר עולם קפיטליסטי, הבנוי על עקרונות הרווח והתחרות, בנוסח ג'יימס בונד, או כבני הזוג קוונגל, שני אנשים פשוטים ותמימים ממעמד הפועלים הגרמני, בספר 'לבד בברלין', מאת הנס פאלאדה, המסכנים את חייהם ונרצחים לבסוף בגלל התנגדותם למשטר הנאצי.²²

כפי שהראה הדיון בגיבור הניטשיאני, תיאור המודוסים הספרותיים היורדים מן המיתוס לריאליזם איננו התחקות אחר ירידה בלתי נמנעת, המסתיימת במות הגיבור ובסילוקו הסופי מן הבמה, אלא מעיד על ירידה ושיבה מאוחרת – ואחרת – אל הגיבור המיתי. הדבר מוצא את ביטויו לא רק בספרות הפופולארית אלא גם בספרות ה"גבוהה". בהמשך מאמר זה מטרתנו תהיה להדגים בקצרה כמה מן הדרכים החדשות-ישנות שבהן נבנה הגיבור, וזאת באמצעות שלוש דוגמאות המאפשרות לנו – בזהירות המתבקשת – ללמוד מהן דבר או שניים על תהליכים תרבותיים רחבים יותר. ננסה להראות כיצד מתכתבים (או מתעמתים) ניסיונות אלה עם הפרויקט הניטשיאני. מצד אחד, הם מאשרים את הנחתו של ניטשה שזמנם של גיבורים, אפילו גיבורי-על, לא עבר מן העולם, אך מצד שני הם יוצרים מודל הרואי אירוני, מתנגד וחדשני. את הגיבורים, שנעמוד להלן על טבעם, נתאר כאילו נטלו חלק בוויכוח אסתטי, שהוא גם ויכוח חברתי-פוליטי, בין ניטשה להגל.

21 Ricardo Forster, *La muerte del héroe – itinerarios críticos*, Buenos Aires 2011

22 הנס פאלאדה, לבד בברלין, בתרגומה של יוסיפה סימון, תל-אביב 2010 (פרסום ראשון: 1947).

אסטבאן – הגיבור ככלי-קיבול של הקולקטיב

נפתח בעיון במודל הרואי הבא מן הספרות ה"גבוהה". הריאליזם הפנטסטי של גבריאל גרסיה מארקס קושר בין הקצוות וחוזר אל המיתוס, בלי לנטוש את הזיקה אל המציאות. את סיפורו של מארקס 'הטבוע היפה ביותר בעולם' אפשר לקרוא, למשל, גם כמדריך מודרני לבניית גיבור מיתי. קיצורו של סיפור המעשה הוא כדלקמן: גוויה ענקית של אדם שנחפת לחוף של כפר דייגים מוחזרת מחדש אל הים לאחר שנערכה לה הלוויה מפוארת. עיקרי האירועים מתרחשים בדמיון, לא של איש אחד, אלא בדמיונם הקולקטיבי של בני הכפר. הילדים, שהם הראשונים להבחין בטבוע, חושבים שהגווייה, המכוסה אצות, מדוזות ושרידי אוניות, היא ספינת אויב. הגברים מנסים להבין מהי הסיבה למידותיו הענקיות של הטבוע, ואילו לעיני הנשים המעשיות, לאחר שהן מנקות את הגופה, מתגלה במלואו אנו לא רק הטבוע היפה ביותר בעולם אלא גם הגבוה ביותר, החזק ביותר והגברי ביותר שראו מימיהן.

הנשים בונות לטבוע ביוגרפיה, שעוקפת כל שאלה ממשית מציקה על אודות הדרך שבה מצא את מותו. זוהי ביוגרפיה בדויה של אדם פשוט ונפלא. הן מעניקות לו שם, אסטבאן, שהופך אותו לדמות היחידה בסיפור שאינה אנונימית, ובדמיון הן מתארות אותו לא רק כמאהב האידיאלי וכאיש עבודה למופת, אלא כבן שצריך לשמור עליו. הן משערות שהיה איש ביישן וצנוע, שנידון כל ימיו להתכופף כדי להיכנס פנימה אל הבתים מבעד לפתחי הרלתות הצרים, מבלי שיידע מה לעשות בידי הגדולות והעדינות. במעין חזרה או הצצה אל המנגנון הפסיכולוגי-המיתי מימים ימימה, שבו פנטזיה אישית או קולקטיבית נוטלת מחומרי המציאות והתשוקות הכמוסות את היסודות לבניית עלילות גבורה, נקבע לאסטבאן מסלול חיים שגברים, כיוצרי-מיתוסים אלימים, לא הרבו ללכת בו. הנשים מפחות בטבוע רוח וטוב לב ומותרות לו פנאי לאורדווקא למלחמות, אלא לבילוי שקט בחברתן. הן אפילו מתארות את הטבוע כאיש שעורר רגשות מנוגדים אצל המארחות אותו בצל-קורתן, שמצד אחד אמרו לו: "אל תלך, אסטבאן, חכה עד שירתח הקפה", אבל גם לחששו אחר עזיבתו "הנה הוא כבר הסתלק, הכסיל הגדול, הנה כבר הלך לו הטיפש היפה".²³

כמו לגבי ישו, הערצתן מהולה ברחמים, ועם זאת כל טקסי הדת הנוצריים עוברים כאן תהליך של היפוך וחילון, תהליך הממיר את הסגידה לקדושים באהבה לפגר מת. החרווה על התחייה המחודשת, או האבלות על מות הקדוש וההשלמה והכניעה שהדת מטפחת, מפנות את מקומן לפעילות הנשית האינטנסיבית שמדביקה לבסוף את הגברים. המפגש עם אסטבאן מעורר בהם רצון לפעול, שאיש לא שיער שהיה בהם אי-פעם. הכול אצים-רצים להלביש את המת בבגדי פאר, למצוא לו קרובי משפחה, והכול מכירים בעליבות קיומם ומחליטים לצבוע את חזיתות הבתים בצבעים עליזים ולעבוד בפרך כדי לייפות את הכפר, כי יום ההלוויה של

23 גבריאל גארסיה מארקס, הסיפור העצוב שלא ייאמן על ארנדריה התמה וסבתה האכזרית, בתרגומו של יואב הלוי, ירושלים ותל-אביב 1980, עמ' 44.

אסטבאן הוא יום התחייה של הכפר. הגיבור האמיתי יהיה להבא ההמון חסר השם, ולא ממש אסטבאן. זאת כי לעתיד לבוא, הכפר הפורח – והאנונימי אף הוא – יהפוך לאנדרטה חיה. כאשר יחלפו ספינות גדולות בקרבת הצוק שעליו שוכן הכפר, יצביע רב החובל עליו ויאמר לנוסעים בארבע עשרה שפות, ולא בשפה אחת פחות, כיאה לשימוש שעושה מארקס במספרים שרירותיים, שיביטו אל המקום שבו 'זורחת השמש כל כך עד כי אין החמניות יודעות לאן להפנות את ראשיהן, כן, שמה – זהו הכפר של אסטבאן!²⁴

הצורך בגיבור, בהמצאת דגם לחיקוי שיהיה משלהם, הוא שמניע את כל תושבי הכפר לברוא את אסטבאן מחומרי חלום קולקטיבי, שממנו בונים בני-האדם גיבורים שאינם מתים לעולם. מארקס כמו מעצב כאן גיבור לפי המודל ההגליאני. הענק שלו – לא הענקים של ניטשה שעליהם דובר לעיל – הופך למטפורה חברתית המורה על פתרון מדומיין להתדרדרות הכפר, וגם מעבר לו. הוא מעיר את תושביו מתרדמת החושים שלהם, כדי שיממשו אפשרויות של חיים אחרים, יפים ומספקים יותר, אבל אין הם מכשיר בידיו. להיפך: הוא מכשיר בידיהם. לולא אימצו אותו אל לבם, היה אסטבאן לא כלום. הטבוע עצמו מודע לדו-המשמעות המאפיינת את קיומו הממשי כגוויה או את קיומו ההזוי כסמל, והוא מתפרץ אל הסיפור כדי לדבר פעם אחת ויחידה בגוף ראשון ולומר:

ברצינות, במו ידיי הייתי קושר לצווארי עוגן של ספינת-מלחמה והייתי משליך עצמי מראש הצוקים, בכדי שלא להיות עכשיו למעמסה, מת של יום רביעי, כמו שהם אומרים, בכדי שלא להפריע בחזירות הגוף הצונן הזה שאין לו אתי ולא כלום.²⁵

הארי פוטר נגד וולדמורט (ונגד האדם האחרון)

דו משמעות שונה מזו שעולה מעיצובו של אסטבאן מקופלת בדמותו של הארי פוטר, הנער הקוסם הספרותי-הקולנועי שיצרה ג'יי קיי רולינג. פוטר הוא שעטנז מוזר וקשה לפענוח של גיבור העל וגיבור השוליים. רולינג משתמשת באופן מקורי בתבנית הנצחית של הגיבור העטוי סמרטוטים, אף שמוצאו גבוה. יש כאן מעין סיפור סינדרלה ממין זכר: בתחילת הסאגה אנו מתוודעים לפוטר כנער יתום הגדל בבית דודיו, שם מתייחסים אליו כלנחות שבמשרתים. הוא מופלה לרעה באופן גרוטסקי בהשוואה לבן דודו המפונק, דאדלי, ומשוכן בארון שמתחת לגרם המדרגות, אך במהרה מסתבר כי פוטר הוא לאמתו של דבר נסיך. ראשית, הוא לומד לדעת שהוריו האמיתיים היו קוסמים, דבר המעלה אותו מיד למדרגה גבוהה יותר מזו של הוריו המאמצים, שהם אנשי המון, שלא ניחנו בכוחות קסם, או בלשונה של רולינג: 'מוגלגים' (Muggles). פוטר מחולץ מביתם של דודיו האכזריים, ונשלח להוגוורטס, בית הספר לקוסמים,

24 שם, עמ' 47.

25 שם, עמ' 46.

המהווה מעין מקבילה פנטסטית ל-publicschool הבריטי היוקרתי, שבו זוכים בני האליטות לקבל את חינוכם. אך עובדה זו רחוקה מלמצות את אצילותו ואת ייחודו: אפילו בין קוסמים כמוהו פוטר הוא דמות מופת, גיבור בעל שיעור קומה וגורל מיוחדים במינם. פוטר ידוע בחברת הקוסמים גם בכינוי 'הנבחר', כלומר זה שנועד מרגע לידתו להתמודד עם לורד וולדמורט, המכשף הרשע, השואף להשתלט על העולם. על ציר המאבק הזה בין כוחות האור לבין כוחות החושך מתגלגלת העלילה לאורך שבעה ספרים. מבחינה איריית עדים אנו כאן לקבלת עיקרון ניטשיאני סמוי, הן בבזו הבסיסי כלפי מוגלגים פלבאים, רובה של האנושות, הנדרונים לחיות את חייהם ללא קסם (להוציא מתי מספר של חריגים), הן בהאצלת סטאטוס וערך חד-פעמיים להארי פוטר.

בקריאה מסוג זה, קורות פוטר הם נרטיב שמרני-נוסטלגי מובהק, השוזר בתוכו כמה מן המוטיבים הקלאסיים של ביקורת המודרנה כעידן של בינוניות ונסיגה תרבותית. לדוגמה, בהנגדה של עולם הקוסמים הנסתר מול העולם הרגיל, שבו נידונים לחיות ההמונים, רולינג מעניקה תוקף, בין אם היא מודעת לכך בין אם לאו, לטענות הוותיקות של אחד מתלמידי ניטשה הבולטים והמשפיעים ביותר, מקס וובר, שדיבר במפורש על 'סילוק הקסם מן העולם' (Entzauberung der Welt), תהליך שבו חיי האדם המודרני הופכים להיות רציונאליים, ביורוקראטיים, טכנולוגיים ומטוהרים בהדרגה מכל שריד של אמונה דתית, מיסטיקה או מאגיה. וובר, כמו פרנסיס פוקוימה בימינו, דיבר בקדרות על 'האדם האחרון' הניטשיאני, האפור, חסר המעוף והחומרני. בעיצוב דמות המוגלגים, ובראש ובראשונה בעיצוב דמויותיהם של בני משפחת דארסלי הקטנונית, הנאלצת לקבל אליה את הארי פוטר היתום, מצטרפת גם רולינג להתקפות על אדם אחרון זה, השבע-רצון מקיומו הבינוני והנוח, ושאינו מסוגל לתאר לעצמו שיש ערכים שאינם ניתנים לכימות או לשימוש מטריאלי. מלבד העימות עם וולדמורט ישנה סיבה נוספת, אולי פחות מפורשת, אך לא פחות חשובה, לקיומו ולפועלו של הארי: ההתנגחות עם עולמם המשמים וצר-האופקים של המוגלגים. משימתו של הילד הנבחר היא לא רק להביס את כוחות הרשע, אלא גם להשיב לעולם את הקסם שניטל ממנו, תוך כדי הצגת ההמונים כנלעגים. דרך אגב, במקור האנגלי רולינג חילצה את המילה Muggle מן המילה ספל, mug, שמשמשים בה בהשאלה כדי להצביע על טיפשות, בדומה למילה העברית 'עצין'. גם המתרגמת לעברית, גילי בר-הלל, בחרה במונח 'מוגלגים' בשל קרבתה הצלילית למילה 'לגלוג'. למעשה, מרגע שמביטים בו ומשמעים אותו דרך עדשה ניטשיאנית, אפילו וולדמורט, נציג הרשע עלי-אדמות, זוכה למלא תפקיד שאיננו שלילי גרידא. הבה נקרא את דבריו של ניטשה מתוך הספר 'לגניאולוגיה של המוסר', כשאנו מהרהרים ב'זה שאין לנקוב בשמו':

ייתכן שצודק מי שעומד על המשמר וממשיך לפחד מפני היסוד הזה של הבסטייה הבלונדית שבקרב כל הגזעים האצילים: אך מי לא יעדיף פיי-מאה לפחד כשהוא רשאי יחד עם זאת להעריך, מאשר לא לפחד אך לבלי-יכולת להשתחרר מהמראה הנתעב של כל המנוון, המגומד, המעוות, המורעל? [...] וכי מהו המעורר בנו היום "אי-נחת" מן האדם? [...] מכל מקום לא הפחד מפניו; אולי דוקא מפני שאין לנו סיבה עוד לפחד מפניו; מפני

שתולעת-אדם היא השורצת היום בחזית הקדמית ופורה; אולי מפני ש"האדם המבוית", בינוניות חסרת-ישע, חסרת-חן, כבר התרגלה לראות את עצמה כמטרתה, כשיאה, כטעמה של ההיסטוריה כולה – "כאדם עילאי" [...]. אך מעת לעת התרנה לי – אם מצויות אתן, כמובן, בנות אלים גומלות חסד "מעבר לטוב ולרע" – התרנה לי מבט, מבט אחד בלבד על משהו בגדר המושלם, בשל עד תום, ומאושר ובעל עוצמה ומנצח, ואשר עדיין יש בו כדי לעורר פחד! [...] כי אלה פני הדברים: הסכנה הגדולה ביותר שלנו טמונה בתהליך גימורו ושיווינו של האדם האירופי, ומראה זה נלאיתי נשוא [...]²⁶

כשהוא מוקף במוגלגים חסרי-חן, אפילו וולדמורט זוכה, ולו בין השורות, להצדקה: עדיין הוא מסוגל לעורר פחד! ראוי להוסיף עוד כי לורד וולדמורט, מצדו, מודע לאילן היוחסין שלו, לעובדה ששורשיו נטועים בקרקע הגבורה הניטשיאנית. זאת לפחות ניתן להסיק מן הדברים הבאים שאותם אומר אחד מסייעניו להארי, בספר הפותח את הסדרה:

"הוא הולך איתי לכל אשר אפנה", אמר קווירל בשקט. "פגשתי אותו במסעותי מסביב לעולם. איש צעיר וטיפש הייתי אז, מלא רעיונות טיפשיים על טוב ורע. הלורד וולדמורט הראה לי כמה אני טועה. אין טוב ורע, יש רק כוח, ואנשים שחלשים מכדי לקחת אותן [...]"²⁷

אך הפיתוי הניטשיאני בסיפורי הארי פוטר מוכפף ומודחק. מבחינה רעיונית, מדובר בזרם תת-קרקעי של הסיפור. כפי שמראה הציטוט דלעיל, הניטשיאניזם הוא אמונתם של הנבלים. לפחות ברמת הפשט, מדובר בתפיסת עולם שיש להיאבק בה עד חורמה. מכאן גם העמימות ביחס למוגלגים. אמנם הארי הוא זר ומנוכר בקרבם, ועליו להימלט מעולמם הצר והמחניק כדי להגשים את עצמו ולמלא את ייעודו, אך הם אינם אויביו. נהפוך הוא. הנבחר, שדם קוסמים כחול זורם בעורקיו, מלוהק דווקא כמגן המוגלגים מפני חמתו של לורד וולדמורט. וולדמורט, והפלג החתרני שהוא מנהיג, מונעים על ידי אידיאולוגיה גזענית מפורשת ומבקשים לקטוע את תהליך עירוב הדם של הקוסמים עם המוגלגים. הם מאמינים בהיררכיה נוקשה של דם וגזע; הם רודפים, מתעללים, ומגלים את הבלתי-טהורים, 'חצויי הדם' למיניהם. קשה שלא להבחין בהקבלה שבינם לבין גדודיו של היטלר, מה גם שהמחברת ציינה פן אלגורי זה מפורשות.²⁸ באופן אירוני, קטגוריית הדם והשיוך התורשתי-החברתי היא מרכזית עבור גיבוריה של רולינג.

26 פרידריך ניטשה, מעבר לטוב ולרוע – לגניאלוגיה של המוסר, בתרגומו של ישראל אלדר, ירושלים, תל-אביב 1979, עמ' 248-249.

27 ג'יי. קיי. רולינג, הארי פוטר ואבן החכמים, בתרגומה של גילי בר-הלל, תל-אביב 2001, עמ' 303. כמה הערות על וולדמורט כנבל ניטשיאני ניתן למצוא בקובץ המאמרים הבא: *Harry Potter and Philosophy: If Aristotle Ran Hogwarts*, David Baggett et al. (eds.), Chicago 2004, p. 5, p. 139.

28 למשל בראיון הבא: <http://www.the-leaky-cauldron.org/2007/11/19/new-interview-with-j-k-rowling-for-release-of-dutch-edition-of-deathly-hallows>

דוגמה מובהקת לכך היא תהליך סיווגם של תלמידי הוגוורטס ל'בתים', וחלוקתם לנישות מוגדרות היטב כבר ביום הגעתם, מבלי שתהיה להם, כמעט, יכולת השפעה על התהליך המבוצע על ידי 'מצנפת המיון'. אמנם לא מוטל ספק ממש בחשיבות המדרג החברתי, או טענה שמוצא תורשתי אינו אלא פיקציה, אבל עם זאת מתנהל ויכוח חריף על שאלת הטיפול הנכון בסוגיה רגישה זו בין בית סלית'דין הקנאי, הכמור-נאצי, לבין בית גריפינדור, הסובלני, הליברלי והמתון.

החיפוש אחר הכוח והתהילה האישיים הוא אחד ממוקדי הרוע עבור רולינג. הוא המאפיין המובהק של וולדמורט ושות', אך מהווה גם עקב אכילס של גיבורים טובים במהותם, כגון אלכס דמבלדור. זהו ציר מרכזי שסביבו מגובשת ביקורת הניטשיאניזם בספרי הארי פוטר. וכך אנו למדים, בספר האחרון, שהתכונה המייחדת באמת את פוטר, זו שהכשירה אותו מלכתחילה למאבק ברשע, היא אי-אנוכיותו, נכונותו להקרבה עצמית, עד כדי הליכה מודעת לקראת מותו כדי להציל את חבריו:

"באמת?" שאל דמבלדור בכבדות. [...] בהיותי איש צעיר מאוד הוכחתי שכוח הוא נקודת התורפה שלי, פיתוי שאיני עומד בו. זה דבר מוזר, הארי, אבל אולי אלה שמתאימים ביותר לתפוס עמדות של כוח הם אותם אנשים שמעולם לא שאפו לכך. אלה שבדומה לך, המנהיגות הוטלה עליהם בעל-כורחם [...] את הגלימה לקחתי מתוך סקרנות אנוכית, ולפיכך היא לעולם לא היתה עובדת בשבילי כפי שהיא עובדת בשבילך, בעליה האמיתי. באבן הייתי משתמש בניסיון לגרור לכאן את אלה שנחים על משכבם בשלום, ולא כדי לאפשר את הקרבת העצמית, כפי שעשית אתה. אתה ראוי להחזיק באוצרות המוות".²⁹

יכולתו לעמוד בהצלחה במבחן הקשה מכול, דחיית הפיתוי של חיפוש הכוח והתועלת האישיים, היא זו שעשתה את פוטר לנבחר. כבר בספר הראשון משרטטת המחברת את קווי העימות בין הרעים לטובים: כוח, מצד אחד, מול אהבה, מצד שני. כפי שמסביר דמבלדור להארי:

"אמא שלך מתה כדי להציל אותך. אם יש דבר אחד שאותו וולדמורט לא מצליח להבין, זאת אהבה. הוא לא הבין שאהבה חזקה כמו זו שאמך רחשה לך משאירה סימן עמוק. [...] עצם זה שנאהבנו כל-כך, אפילו אם האדם שאהב אותנו כבר איננו, זה יגן עלינו לנצח. זה בעור שלנו. קוורל, מלא שנאה, קנאה, חמדנות, חולק את נפשו עם וולדמורט, לא יכול היה לגעת בכך מן הסיבה הזאת. עבורו, הנגיעה באדם שסומן על-ידי משהו כל-כך טוב, היתה מייסרת".³⁰

אהבת-אם היא זו שמחשלת את פוטר, בניגוד לוולדמורט היתום. בעולמו של ניטשה, העוצמה, והחיפוש אחריה, הם המסד. כל יתר הפעילויות והמאווים האנושיים הם רק עידון או תחליף

29 ג'י. קיי. רולינג, הארי פוטר ואוצרות המוות, בתרגומה של גילי בר-הלל, תל-אביב 2007, עמ' 650-647.

30 שם, עמ' 311.

לרצון זה: 'עולם זה הוא הרצון לעצמה – ושום דבר זולתי זאת! ואף אתם עצמכם הנכם הרצון לעצמה – ושום דבר זולתי זאת!³¹ בניגוד לקביעה רועמת זו טוענת רולינג כי האהבה היא המסד, ודווקא החיפוש אחר העוצמה הינו בגדר תחליף, ביטוי לחשך, סוג של נכות. הארי פוטר הופך למעין מתווך: הוא אמנם קוסם, אך כזה המחויב להגנתו של ההמון (הגם שזה נותר במהותו המון: בזוי, וולגרי וחומרני). יש בפיתרון זה של השאלה החברתית מעין פשרה בין-מעמדית, או, באור שלילי יותר, סוג של טיוח. קסמו של פוטר טמון במידה רבה בייחודו, בנבחרותו, בהיותו גיבור-על, אך במה שאמור במסר המפורש הוא גיבור שוליים, אלופם של הרגילים. במידה שיש כאן גיבור ניטשיאני, הרי הוא כזה שנעים להזדהות איתו, מאחר שהסטיגמה המפורשת של התנשאות אינה טבועה בו. זהו, אם נרצה, ניטשיאניזם סמוי, מרוכך ומדולל.³² ברמת הפשט רולינג דוחה, ואפילו נחרצות, את עיקרי אמונתו של ניטשה; אך ברמת הדרש, כמין כתב סתרים, מוסיף הפיתוי הניטשיאני לחלחל אל הסיפורים.

גיבורי-שוליים בתפקיד גיבורי-על

הטיה ברורה אף יותר של הכף לטובתו של הגל ניתן למצוא בגיבורים אנטי-גיבורים אחרים, למשל אלה המאכלסים את סדרת הטלוויזיה הבריטית *MisFits*, או, כפי שכותרתה תורגמה לעברית: 'עברייני-על'. על סדרה זו, המעוררת השתאות במקוריותה ובנועזותה, חתום כותב תסריטים ששמו – צירוף מקרים ותו לא? – הווארד אוברמן (באנגלית נהוג לתרגם את מושג אדם-העל של ניטשה, בגרמנית *Übermensch*, כ'אוברמן', *overman*, שהחליף את *superman* שהיה נהוג בעבר). מוצאן הפלבאי והשולי של הדמויות הראשיות בסדרה אינו דו-משמעי במקרה זה. מדובר במוגלגים בני מוגלגים: חמישה בני נוער משכונות מצוקה, המבצעים עבודות שירות קנס על עבירות שונות שביצעו, אך בעקבות סערה מסתורית שהתחוללה, דמויות שוליים אלה זוכות לקבל כוחות-על מן הסוג המאפיין את ז'אנר גיבורי-העל הטיפוסי לתרבות הפופולארית האמריקאית. אחד הופך לבלתי נראה, שנייה יכולה לקרוא מחשבות, שלישי מסוגל לפתע להשיב את הזמן אחורה וכו'. במובן זה, הדמויות עוברות תהליך דומה לזה שמתחולל בסרטים הוליוודיים, שגם בהם הגיבור הוא לעתים קרובות ממוצא רגיל, ורק מאורע קונטינגנטי מעצים את יכולותיו (למשל, נער הפרברים הניו-יורקי, פיטר פארקר, ההופך בשל נשיכת עכביש רדיואקטיבי לספיידרמן האגדי). גם בהוליווד קביעותיו של לורד רגלן מופרות לא אחת, אך קיימים מספר הבדלים משמעותיים בין 'עברייני-על' לבין מודל גיבורי-העל הקלאסי. ראשית, הסגולות הייחודיות שזכו בהן לא באמת מעלות את הגיבורים

31 ניטשה, הרצון לעצמה (הערה 16), עמ' 309.

32 כפילות דומה, אך מוקצנת לאין ערוך, ניתן לאתר אצל סיפורי ג'ימס בונד של איאן פלמינג. גם בונד מתמודד עם שורת נבלים גדולים מן החיים המנופפים בעיקרי אמונה כמו-ניטשיאניים, ובמקרה אחד לפחות מסתמכים על ניטשה מפורשות. ראו לעיל: לנדא, הערה 12, עמ' 185-195.

לספירת קיום אחרת, נשגבת יותר. הם משוקעים כמקודם בחיי היום יום, המפרכים וחסרי הסיכוי שלהם, ומוסיפים לבצע עבודות שירות במתנ"ס השכונתי. בחלק מן המקרים, התועלת של כוחות העל שלהם מפוקפקת והם אפילו מכבידים: אחת הגיבורות "זוכה", למשל, ביכולת לעורר חשק מיני בלתי ניתן לשליטה באמצעות מגע־יד בלבד. באופן כללי, ייחודה של הסדרה ניכר בדרך שבה מתת הגבורה מוצגת כאלמנט שגרתי, שההומור והגיוון שבו גוברים בדרך כלל על ההרואיות. 'גיבורי העל' ממשיכים להיות אנשים פשוטים, מתוך התנכרות למרשם הניטשיאני. אין כאן גיבורים מחוץ לעדר, אם בעדו או נגדו, אלא גבורה של אנשי עדר לכל דבר.

ההרואיות בסדרה היא דמוקרטית ואופקית באופן רדיקלי. היא חותרת במפגיע תחת הרעיון המאפיין את ז'אנר גיבורי־העל בכללותו, הנוטה לבודד את הגיבור ולייחד אותו מסביבתו. כאן, לעומת זאת, יש חברות גיבורים. שתיים מחמש הדמויות הראשיות הן נשים. אמנם חלוקה לא שוויונית, אך בכל זאת חריגה לטובה בנוף הגבורה הגברי במהותו. דמויות אלה הופכות לגיבורים / עברייני־על ללא תלות בסגולותיהם או במעשיהם הקודמים, כי כל מי ששהה בחוץ בזמן שרעמה הסופה המסתורית הושפע ממנה. הגבורה אינה מוענקת אך ורק לחמשת העבריינים. להיפך: במהלך פרקי הסדרה אנו מתוודעים לרבים מנפגעי הסופה שזכו בתכונות על־אנושיות שונות ומשונות. פן דמוקרטי ופלבאי זה של גבורה מודגש ומוכפל אם לוקחים בחשבון שמתת העל־אנושיות נוטה להזיק כאשר "הנפגע" הוא בורגני או בן טובים. התוצאה היא לא פעם העצמת המוסרניות, הצדקנות והאכזריות. דווקא בני השוליים משתמשים במתנותיהם באופן מושכל ומשחרר, הומוריסטי, חופשי ושוויוני. סגולת־העל שלהם אינן משרתות את המטרות האישיות של הגיבורים, אלא מעצימות את תחושת השיתוף והערבות ההדדית ביניהם. לדוגמה, אחד מעברייני־העל היה בעברו אתלט שנתפס כשהוא משתמש בסמים, והוא מושעה מפעילות ספורטיבית. יכולתו להשיב אחורה את מחוגי השעון פותחת בפניו, במקרה זה, אפשרות, נהדרת ולגיטימית לכאורה, לנקות את עברו ולשקם את הקריירה המקצועית שלו, אלא שבנסותו לעשות כן מתברר לו שאין ביכולתו להשיג את מבוקשו בלי לפגוע בחבריו, שגם גורלם שלהם ישתנה, ולא לטובה. מסיבה זו הוא מחליט לוותר על תועלתו האישית ולהמשיך לבצע עבודות שירות, בצוותא עם חבריו.

סיכום

משיטוט קצר זה בשדה הגבורה המודרני, ומליקוט הדוגמאות שנלוו לו, נראה כי פורה הרבה יותר ממודל הגבורה הניטשיאני, עם כל הקסם שבו, הוא המודל ההגליאני. התברר כי רבים מן המעצבים את קורותיהם של הגיבורים המודרניים עסוקים במרידה ובהתרסה כנגד הרגשת המוצא האריסטוקראטי של הגיבור. מוצא, שבו ראה לורד רגלן תנאי הכרחי בבניית הביורגריה המיתית של גיבורי־התרבות. הגיבורים החדשים, לעומת זאת, כמו מסרבים להיות בעלי מוצא אצילי, מסבכים את אילן היוחסין, דוחים טענות של דם כחול, מתגאים במוצאם השולי,

ולפעמים, כמו במקרה של 'עברייני-העל' – לועגים לכל סוג של אליטיזם. לצד הניסיון הניטשיאני להחיות את גיבור-העל כחלופה לחברת ההמונים, הספרות, וכמוה גם הקולנוע והטלוויזיה, מאמצים אל חיקם את הגיבור הפלבאי, זה שכוחו נובע מן הכלל ומעצים את אפשרויות השחרור והביטוי של החברה כולה. ראוי, אם כך, לסיים את המאמר בציטוט דבריו של אחד האנטי-גיבורים המובהקים והמשפיעים ביותר של המאה ה-20, בילבו בגינס, ההוביט 'בן-המחצית', גיבורו של טולקין, דברים החותמים את 'ההוביט':

"ובכן, נבואות השירים העתיקים התקיימו, אפוא, במובן מסוים!" אמר בילבו "כמובן!" אמר גנדלף. "ומדוע לא יתקיימו? בודאי אינך מפקפק בנבואות, רק משום שהיה לך חלק בהגשמתן. אינך סבור, או שמא סבור אתה, שכל ההרפתקאות והעלילות שעברו עליך הצליחו רק הודות למזל, למען תועלתך בלבד? בריה נאה אתה, מר בגינס, ואני מחבב אותך מאוד; אבל אחרי-ככלות-הכול אינך אלא יצור קטן למדי בתוך עולם גדול!" "תודה לאל!" אמר בילבו בצחוק והושיט לו את צנצנת-הטבק.³³

33 ג'ון רונלד רעואל, טולקין, ההוביט, בתרגומו של משה הנעמי, תל-אביב 1976, עמ' 246.