

נואשה נוישקינסקי: תנוס נואן ופאוסט שלו

האמן והוגה הדעות בעיני מאן

יצירתו של מאן זרמה בשני אפיקים: אחד—אמנות הסיפור, אפיקה מכל הסוגים; השני—מסות פילוסופיות־ספרותיות־חברתיות, הגיונות, בקורת וכו'. היו יצירות שזרמו רק באחד משני האפיקים, כמו הסיפור המקסים "אדם וכלבו", או מצד שני, שורה של מסות, בקורת על סופרים כגיתה או דוסטויבסקי, או "הגיונות של אדם אפוליטי", אבל בדרך־כלל שני הפלגים האלה השתלבו וזרמו יחד. האמנות של מאן איננה "צרופה", היא חדורה ראציונליזם, שזורה דיסקורסיה, ואילו הפילוסופיה שלו מקבלת ביטוי אמנותי.

נשאלת השאלה: האם גישה זו מקרית, בלתי־הכרתית, תופעה של אדם שהוא "במקרה" גם הוגה־דעות וגם אמן, או שהיא מהותית לגבי מאן ומבטאה באותה מידה את אישיותו כמו גם את גישתו ההכרתית והמוצהרת להבנתה של מהות היצירה? תשובה על כך אפשר למצוא אצל מאן עצמו. הוא מרבה לדון בתהליך היצירה, גם לגבי עצמו—ביומניו הרבים ובסיפורים, שלרובם רקע אוטוביוגרפי—וגם לגבי סופרים אחרים.

פועלת באירופה אסכולה של יוצרים מיסודו של פילוסוף ליריקן גרמני—פרידריך ניצה, שהרגילה עצמה לזהות אמן והוגה־דעות השואף להכיר את המציאות... לגבי אסכולה זאת, הגבול בין אמנות ובקורת הוא מטושטש יותר משהיה איפעם בהיסטוריה... אמן מאותו סוג, וודאי אין זה הסוג הגרוע, רוצה להכיר וליצור; להכיר עד היסוד וליצור דברים יפים.¹

קטע זה נלקח מאחת המסות המוקדמות של מאן ובו הוא מזהיר על גישתו העקרונית ליצירה לעצמה, שהיא לגביו שילוב של הכרת הסובב ויצירת דברים יפים—כלומר, אמנות. גישה זו, לדבריו, היא גישתה של אסכולה מסוימת, שאביה ניצה, לדעתו. מה טיב השפעתו של ניצה על מאן מסביר הוא עצמו בשירטוט אוטוביוגרפי משנת 1930.

הפגישה עם ניצה היה לה משקל בעיצוב אישיותי, אבל שום כוח מעצב אינו מסוגל לשנות את מהותנו, לעשותנו משהו אחר ממה שהננו... תהליך הקליטה והעיכול של ניצה היה תהליך מורכב, המתחסס בבוז לפופולריות של הפילוסוף ה"אופנתי" לכל הצורות של ה"רנסנסיות" הפשטנית, פולחן של אדם־עליון, אסתטיזם בסגנון של צ'יזארה בורג'ה, לכל הפראזיולוגיה של דם ויופי שהיתה אז על שפתי כל... ראיתי בניצה קודם־כל אדם שתדיר התגבר על עצמו. שום דבר לא קיבלתי כלשונו, כמעט לשום דבר שאמר לא האמנתי ומשום כך דווקא היה לאהבתי אליו אופי כפול ועם זאת חושני, והיא הוסיפה עומק... מה היתה בשבילי הפילוסופיה של ניצה ו"החיה הצהובה"? ענין מביש כמעט! וההיפותיזה של החיים על חשבון הרוח, הליריקה הזאת שהשאירה במנטאליות הגרמנית עקבות הרי־שואה כל־כך?—הייתי יכול לסגלה לעצמי רק בצורה אחת: בצורה אירונית...²

נראה שבקטע זה מסכם מאן את יחסו אל ניצ'ה בדחייה מודעת של דעותיה המוצהרות והפופולריות של הפילוסופיה הניצ'יאנית, אלו שהתקבלו והשפיעו על החברה הגרמנית—ובקבלתו של ניצ'ה, כאישיות גאונית וטראגית, אותנטית ונאמנה לעצמה, מסוגלת לספק מוחלט, מחפשת את האמת במעורטל מכל אשליה. ניצ'ה ראה עצמו מסוגל לכל שהוא אנושי במובן הברוטלי ביותר של המלה, לא חס על עצמו, השתנה בתמידות, ובאשר הוא כך שימש אתגר מחשבתי ורגשי לכל הבאים במגע אתו או עם כתביו.

מאן מעריץ את ניצ'ה, אבל מקבל אותו כאתגר ולא כדוגמה. קליטתו ועיכולו של ניצ'ה מתגלים אצלו בבירור בכל כתביו הראשונים ובכל השקפותיו, עד ליצירותיו האחרונות: בדעותיו על הטבע, ביחסו למחלה ולבריאות, בגישתו האירונית לקיום כשלעצמו, ובדחייה המוחלטת של הנאציות על הרומנטיקה שלה העקובה־מדם. ולבסוף, עצם גישתו ליוצר, לאמן ולתהליך היצירה, שהוא תהליך־ייסורים מורכב למדי, על־מנת "להכיר וליצור דברים יפים", מושפעת מניצ'ה ואישיותו. בהמשך אותה ציטטה בה משייך מאן את עצמו לאסכולה של יוצרי־אמנות והוגי־דעות, הוא כותב:

הראשון והשני [להכיר וליצור דברים יפים] דורשים בהכרח לשאת כאב—בסבלנות ובאהבה. האם בני־אדם נותנים די־יוחשבון לעצמם על הכאב הזה? אולי הם יודעים, או חייבים לדעת, כל שהוא מתן צורה, יצירה, מימוש, הריהו זהה עם מאבק, ייסורים, מכאובים... וכלום ידוע הוא שההכרה, ההכרה האמנותית הזאת המוגדרת כהסתכלות, קשורה בייסורים... מבטו של אמן החודר לתוך התופעות החיצוניות והפנימיות שונה ממבטו של אדם רגיל: הוא כבד יותר, קר יותר ותאוותני יותר... כשאתה נעשה אמן, הדימון של האמנות כופה אותך להסתכל במהירות־הבזק ובאי־רצון כואב, לתפוס כל פרט שהוא אפייני מבחינה ספרותית, פותח אפקים, מגדיר גזע, מצב חברתי, רגע פסיכוי־לוגי. דימון זה כופה אותך שתרום בתכלית האכזריות משל כאילו אין לך כל יחס אנושי למושא ההסתכלות שלך.³

המכשיר העיקרי של ההכרה לצרכה של יצירה אמנותית הוא הסתכלות אכזרית ומעורטלת מאשליות, הצילום־שבהסתכלות שהיוצר נושא בחובו כגורל וכקללה. הסתכלותו של אמן תהיה הסתכלות בתופעה כפי שהיא מתגלה לעיניו—כלומר: הסתכלות ברגעי, במשתנה, בחולף. החולף נעשה יציב על־ידי הנצחתו ביצירה אמנותית. פירושו של המשתנה, משמעותו של הרגעי, מהותו וייחודו של מה שעומד מאחריו, אלה כבר אינם ענין לאמן—אלה הם ענין לפרשן, לאיש־בקורת, הקולט את היצירה האמנותית, ואילו ההסתכלות בעולם ובסביבה, זו המפרשת מעבר לתופעה, מציאת מהותה, הסותרת אולי את הגלוי, מתן משמעות, ניתוח והכללה של הסגולי והנסתר—כל אלה הם כבר בגדר הסתכלות פילוסופית.

מאן איחד את שתי צורות ההסתכלות. ההסתכלות שלו היא בעצם מהותה הסתכלות דו־משמעית בתוך הרבמשמעי, הסתכלות ברגעי ובמה שנמשך כרצוף בזמן והופך קבוע, בקיים כתופעה וב"טרם־קיים" ו"כבר לא קיים" כגלומים בתוך התופעה. מראה התופעה, החיצוני שבה, נתפסים יחד עם הפנימי, המהותי. החולף שהוא הקיום,

הממשות, נתפס יחד עם המהותי שהוא מעבר לו ושייך לממלכת-הרוח. "מי שמתעניין בחיים מתעניין בעצם במוות", אומר סטמברניני ב"הר-הקסמים". מהות האמנות, כגירסתו של מאן, היא הפישור בין שתי ממלכות, נבדלות לכאורה: ממלכת החיים—הקיום המשתנה, וממלכת הרוח—המפרש והסטאטי.

(היות והאמנות היא) כפולה כירח, נשית לגבי האינטלקט, אבל בעלת פוריות גברית לגבי החיים, גילוי של הרוח הטובלת בזוהמה של חמריות, ספירה ארצית טהורה ביותר ורוחנית ביותר, הריהי מעצם מהותה גשר בין שתי ממלכות אלו. אותו תיווך הוא מקור האירוניה שלה.⁴

המלה אירוניה יש לה משמעויות שונות. בלשון המדוברת משמש מונח זה לבטא משהו במלים שהן היפוך כוונתם של הדברים. במקורה היווני משמעותה: להתחפש או ללעוג. האדם אשר לו יוחסה אירוניה בצורה המובהקת ביותר היה סוקראטס. אבל האירוניה הסוקראטית היתה שונה לגמרי מזו של מאן. האירוניה של סוקראטס ביטאה את עמדת האדם "היודע שאינו יודע" לגבי זולתו הסובר שהוא יודע אף כי אינו יודע. שרשה של אירוניה מסוג זה הוא אפוא בסוקראטס, באדם המשתמש בה. האירוניה של מאן היא לא בידיעה על אידיעה אלא בידיעה על ריבוי-המשמעות של הניתן להכרה לגבי חד-המשמעות של הפירוש. הסובב, "הטבע", הקיים מחוץ לאדם, הוא חסר-משמעות, אינדיפרנטי, או כולל בתוכו את כל המשמעויות האפשריות. ההכרה שהיא פעולה אנושית היא מתן משמעות לדבר שהוא כשלעצמו חסר-משמעות, פירושו של דבר הכולל בתוכו את כל הפירושים. היא מתאפשרת על-ידי הסתכלות ביש, כחומר הכולל בתוכו את היפוכו, בדרך כלל המעברים הקיימים בין הנראה ומה שנוגד אותו. אירוניה תהיה כאן גישתו של המסתכל המרחיק עצמו מהסתכלותו החד-משמעית כדי שיוכל לתפוס את הרב-משמעי של הנגלה לפניו וליצור, הודות להתרחקות ממנו, את היצירה האמנותית, שהיא המפשרת בין היש הרב-משמעי לבין הרוח המפרשת.

אירוניה היא הפאתוס של האמצע... שמעתי שבלשון העברית המלים "להתבונן" ו"להבין" יש להן אותו שורש של המלה "בין".⁵

הטבע הוא אירוני, אם נראה אותו כיצירה. הוא מסתיר עצמו ומתאים עצמו לזה המסתכל בו ורואה רק את המשמעות הפשוטה של הנגלה-לעין. הטבע ערמומי הוא בחוסר-המשמעות שבו. לכן אינו יכול להיות יצירה אלוהית בלבד, אם נראה את האלוהים כפי שראה אותו דיקארט—כטוב ומיטיב, שלם, פשוט, שמעצם טבעו אינו יכול לרמות. אלוהים, על-ידי יצירתו, שולל את עצמו כאלוהים והופך שטן. ולמעשה, מהו האלוהים ומהו השטן? אלה הם שני מבטים על ממלכת הרוח שהיא ממלכת היוצר. ואילו הטבע והאמנות, שהיא לכאורה ניגוד לטבע, אחד הם למעשה: יצירה כשלעצמה, יש מובדל המתקיים בזכות עצמו, המפשר בין היוצר לבין חומר יצירתו.

להסתכל בחיים מתוך מרווח, לתווך בינם לבין הרוח היוצרת, כלומר להפוך גם את ההסתכלות למודעת, להסתכל גם לתוך הסתכלותו של המסתכל, שהרי אף האדם

אינו אלא חלק מן החיים, חלק מן הסובב, חלק מן הכלל האנושי בו הוא מסתכל. לכן כל אמן וכל יוצר מוגבל בזמן ובמקום מסוים. אין אמנות מעל לחיים או במנותק מן החיים, או מחוצה להם. זהו הריאליזם של מאן, ריאליזם השייך לא דווקא לצורת הביטוי אלא לטבעה של היצירה באשר היא. שום יוצר אינו יכול לבטא אלא מה שנכלל בחומר ליצירתו, אלא הוא בוחר מתוך אינסוף של אפשרויות הניתנות לו את זו שהיא מהותית לגבי הקיים. והאפשרות המציאותית היא, אם לדבר בלשונו של אריסטו, הפוטנציה של שינוי, הקיימת כבר בתוך היש והמעניקה לו עומק ופרספקטיבה.

כל יוצר חי אפוא בשני מישורים: במישור סביל ובלתי־מתווך—כאדם, כפרט בין הפרטים, כחלק מן החיים, מן הטבע, מן החברה, חלק מכל הישות המשמשת חומר ליצירה; ובמישור פעיל—כיוצר, נבדל מעצמו, מסתכל בקיים ובהסתכלות־הוא, מכשיר הרושם, מבטא, יוצר.

החומר בו משתמש מאן ביצירתו הוא תמיד חומר מציאותי. המאורעות התקיימו באמת, האנשים ברובם אנשים חיים. מאן באמת היה בדאבוס שלושה שבועות בזמן שאשתו קיבלה שם טיפול, ו"ה־ה־הקסמים" קיים באמת—עולם מנותק מן הזמן הנמצא בנקודה כלשהי בין חיים ומוות. באוטוביוגרפיה שלו כותב מאן שאפילו פרטים קטנים מסוימים כגון פגישה עם השוטר ב"טוני קריגר" התקיימו בעליל כפי שהוא מתארם בספריו. "מאריז'ה המג" הוא סיפור על ביקור מציאותי בהצגה של מהפנט. אבל האימה שחש הקורא בקראו אותו סיפור היא כבר האימה אשר חש מאן כשראה בהצגה הגרוטסקית אפשרות של ירידה והשפלה אנושית: פלצות של פאשיזם. הפרטים אין להם חשיבות כשלעצמם אלא רק כחלק של מסגרת כללית, של האווירה, של האמצעי המסמל או מגדיר משהו אחר, כי על כן—

מעיקרו של דבר כל עבודה היא מימוש, אמנם פרגמטרי אבל קיים כשלמות סגורה, של מהותנו; ועם זאת דרך יחידה, עמלנית, המובילה להפכה אִמְפִּירִית שלה—הרי אין פלא שמתרחשות כאן הפתעות. במקום זה, כמו בהיווצרות הבדולח, מתרכזים רכיבים שונים ורבים כדי להביא ללידתה של יצירה... הכל מסתכם בצורה פלאית... אפילו פרטים בלתי־חשובים לקוחים ממציאות, מראים סימבוליקה הטבועה בהם מתחילתם ומסגרתם בסכימה אחידה.⁶

נראה אפוא כי בדיון ביצירותיו של מאן העיקר איננו דיון בפרטים, מציאת אמיתותם, חיפוש אחר אבות־טיפוסים ודגמים מציאותיים. הכל נלקח מן המציאות, כל דמות היא בבואה של דמות מקורית, וכמעט כל מאורע התרחש אי־פעם בפועל־ל־ממש. לא זה הקובע. חשובה היא היצירה כחיפוש דרך להכרת המהות וכאותה שלמות סגורה של מימוש אותה מהות. והמהות תמיד תהיה זהה עם עצמה ותמיד אהרת: מהות של אדם החי בזמן מסוים ובתקופה מסוימת ובמקום מסוים.

ד"ר פאוסט: אגדה ומוזיקה כביטוי להשקפת-עולם
 "ד"ר פאוסט" הוא יצירתו כמעט האחרונה של מאן ויצירה שבעינינו הוא נחשבה
 אחרונה. בספרו "התהוותו של ד"ר פאוסט"—שהוא בעיקרו יומן אינטרוספקטיבי של
 סופר המנתח את תהליך יצירתו—כתב מאן כי בשנת 1943, השנה בה החליט לכתוב
 ספר על פאוסט, נדהם כשראה בתוך רשימותיו הישנות את השם "פאוסט" כרעיון
 ליצירה אפשרית שאותה "זמם" עוד ב־1901. הוא "דחה" את כתיבת הרומן עד לאחר
 42 שנה בהיותו כבר בן 70. מדוע?

נראה היה לי כי אין להתגבר על הקשיים. נוצרה תחושה שבגללה נרתעתי מן המשימה,
 לראות את יצירתי זו כאחרונה... אני קורא מה שכתבתי ויודע כי זו האמת, אמת
 מבהינת גיל הרעיון, שרשיו העמוקים, אמת בכל מה שאני רואה כסיכויי חיי; תמיד היתה
 חכנית של העבודה ומאוזמתמיד ראיתי בה את הסוף.⁷

סוף—פירושו כפול. יחסית, פירושו גבול בתוך חלל וזמן, נקודה המבדילה פרק אחד
 ממשנהו, פרק של זמן, פרק בחיים, או אולי כל חייו של אדם אחד כפרק בזרם החיים;
 וסוף הוא גם נקודה בחלל המבדילה מקום ממקום, שטח משטח. סוף פירושו גם
 סיכום של המוגבל, ובמובן זה סוף הוא מוחלט וייחודי לגבי היחסי. הוא ההגדרה
 של מה שהוא מסכם ושל מה שהוא מגביל.

"ד"ר פאוסט" הוא לגבי מאן סיכום והגדרה. סיכום והגדרה שלו עצמו כאמן
 והומאניסט גרמני, של גרמניה בפרק-זמן מסוים—מסוף המאה ה־19 ועד לאמצע
 ה־20—פרק-זמן בו התחולל תהליך של תמורה בהכרה הלאומית של העם המכיר
 ובונה את עצמו כעם מאוחד, עצמאי, בעל ערכים לאומיים וקוסמופוליטיים בכיוון
 של סתגרנות, אבדן הערכים האלה וניפוח ה"אני" הלאומי עד לצורת אותה מפלצת
 גרוטסקית ושטנית הקרויה פ'אשיזם.

כל יצירה קודמת של מאן היתה יצירה של "פרשת-דרכים", של אדם העומד בנקודה
 הקושרת את תקופת התקוות הגדולות של האנושות לתקופת הירידה העמוקה ביותר
 ומחפש את האמת האנושית היציבה בין הזמנים. "ד"ר פאוסט" כיצירה הוא סיכום
 של החיפוש הזה. הוא האמת הטראגית על האנושי ערב ירידה לבלתי-אנושי, הוא
 אתגר הנזק לעם הגרמני על-ידי הומאניסט גרמני המתאר את חיי האמן הגרמני,
 המגלם בחייו וביצירתו את "הפרספקטיבה היחידה הנכונה": להיות "סייסמוגרף"
 של המהותי לגבי הקיים. המוזיקה של לברקין היא מוזיקה של אפוקליפסה, מוזיקה
 של קינה על אדם-עם מקולל, הנופל בזרועות השטן.

"ד"ר פאוסט" הוא ספר סמלי, אירוני ודו-משמעי מעצם כוונתה של יצירה זו. בין
 מאן, האדם האמן החי—לבין לברקין, הפאוסט המנוצה—עומדים שני מתווכים:
 אגדה, שהיא בסיס היצירה, ומוזיקה, שהיא הרקע שלה וצורתו; במובן הקנטיאני
 של המלה, כלומר היא אותו כלי שכלי וחושני שבאמצעותו נתפסה המציאות כהוויה,
 כחומר.

שניהם—האגדה והמוזיקה—מעצם מהותם הם מדברים בשפת הסמלים, וסמל באשר
 הוא סמל, כלומר אותה תבנית מסוימת הכוללת בתוכה את רבגוניותה של ההוויה,

הריהו ניתן לפירוש מזוויות שונות של ראייה והרגשה. לכן תמיד הוא בלתי־מסוים, מרמז, קורץ־עין—כלומר, אירוני.

האגדה על פאוסט מכילה שני גורמי־יסוד. השטן כהתגלמות הרע והחטא, כאינוש היסוד האפל והחושני של החיים, כביכול הוא ביטנתו של הנגלה, הפשוט והמובן־מאליו; והאדם כמתפתה לאותו שטן לפי שבמהותו כבר שייך הוא לו עוד בטרם יפגוש בו פנים־אל־פנים.

תפיסה כזאת של השטניות גוררת אחריה חלוקה מוחלטת של הקיים לשני עולמות, עולם הטוב ועולם הרע, עולם של אלוהים ועולם של שטן, שני יריבים נצחיים שאין ביניהם שום שיתוף, שום הקבלה. תפיסה כזאת היא אפיינית לנצרות, ובמיוחד לפלג הפרוטסטנטי שבה. יסודותיה אינם טמונים בתנ"ך דווקא (האלוהים התנ"כי איננו טוב בלבד, הוא גם אל נוקם־ונוטר, והשטן התנ"כי מופיע באיוב כאחד מילדי אלוהים) אלא הגיע לנצרות בתחילת התהוותה, כנראה בדרך הדת הפרסית, אשר השניות בין טוב ורע בדמותן של שתי אלוהויות שוות־ערך היא אימאננטית לתפיסת־עולמה. הנצרות קיבלה את החלוקה הזאת, פיתחה אותה בימי־הביניים, שבהם היתה המלחמה בשטן ובעוזריו, בדמות של מכשפות ומגים למיניהם יסוד האינקוויזיציה, מלחמה שלבשה את צורתה המושלמת ביותר בפרוטסטנטיות, בפירוש הנוצרי של לותר הגרמני.

לדעתו של לותר, האדם הוא קרבן למשחק של שני כוחות עליונים הלוחמים על נשמתו, ואין אדם יכול מרצונו החפשי להכריע את כף־גורלו...

...וכך הרי הרצון האנושי כמין בהמה בין השנים. אם אלוהים הוא הרוכב, הרי הוא הולך למקום שהאלוהים רוצה, ואם השטן הוא הרוכב, הרי הוא הולך למקום שהשטן רוצה. אין אפוא בכוח הרצון עצמו לבחור את הרוכב; הרוכבים הם קבועים.⁸

זאת ועוד אחרת. "יצר האדם רע מנעוריו": האדם הוא יצור רע, מושחת, שמעצם טבעו יותר הוא שואף לצד השטן מאשר לצד האלוהים. לכן רק בכוח איזה חסד ורחמים אלוהיים, הזרים לאנושי, יכול הוא להיגאל ולנצח במלחמה עם השטן.

כי האלוהים רוצה להצילנו לא בצדקנו ובחכמתנו שלנו אלא בכוח הצדק שהוא מחוצה לנו... כלומר, יש להורות את הצדק הבא עלינו מעבר לנו וזר לגמרי לנו עצמנו.⁹

האדם חייב להיות סביל. הפעילות היחידה המותרת לו על־מנת לזפות בגאולה היא בדיכוי עצמיותו שיש בה מן השטניות: דיכוי האינסטינקטים החיים, דיכוי הסקרנות המדעית השואלת את הטבע לסודותיו שאין לפענחם על־דרך השכל האנושי, חיים קטנים ונכנעים שפסגתם המוות הפותח את השער לגן־העדן, לפי רצונו של אלוהים, או לגיהנום, לפי רצונו של השטן. ההצלחה בחיים על־אדמות היא תוצאה של רצון האלוהים לזפות אותו אדם בהצלחה, אין היא תוצאה של מאמצי אנוש. מה שהאלוהים דורש מן האדם הוא ויתור־עצמי, ויתור על היותו יצור חושני, יצרי, סקרני, תוסס, לוחם.

פאוסט הוא האדם המורד באלוהים זה. אב־הטיפוס החי של האגדה הוא יונתן פאוסט שחי במאה ה־16 והיה כנראה אדם בעל השכלה, הרפתקן ונוכל ידוע־לשימצה ביותר.

אבל נראה שבחירתו באב־טיפוס היתה מקרית במידת־מה. פאוסט של האגדה אינו דווקא הרפתקן ונוכל או אדם שיצא שמו לשימצה. הוא קודם־כל אדם שנון, צמא־דעת, יציר העולם־הזה העושה חוזה עם השטן כדי לזכות באושר או בדעת על־י־אדמות. הסחורה השטנית היא הזמן—זמן החיים במלוא תנופתם. התשלום שהאדם משלם הוא גיהנום אחרי המוות. אלא, כמו שאומר השטן בשיחתו עם לברקין, "אני מקיים מה שאני אומר, עד לפרטי־הפרטים, עד לקוצו של יו"ד, אני מקיים את הבטחותי, זהו הכלל המסחרי העיקרי שלי... ואם הגיע הדבר לידי רמאות לפעמים, הרי וזה כבר נעשה למקובל, זה אני, אני המאמין ביושר ובכנות הייתי למרומה..."¹⁰ בכל עיבוד של אגדות על פאוסט, בסופו של דבר האדם נגאל אי־כּה על־ידי אלהים והוא־הוא המנצח. כך הדבר כמעט בכל העיבודים הפרוטסטנטיים של האגדה וכך הוא גם בעיבוד פולני שלה, שאפשר לראות בו עיבוד קתולי.

רצוני להשוות את שני העיבודים האלה של אותה אגדה—הפרוטסטנטי והקתולי—כי הם מבטאים גישות עקרוניות שונות לעצם בעיית השטניות. עיבוד האגדה על פאוסט בנוסח פולני־קתולי הוא אגדה על טברדובסקי—פילוסוף ומג המוכר את נשמתו לשטן כדי לזכות בחיים טובים ובחכמה עליונה. הוא זוכה בהם, והשטן משרתו באמונה משך זמן מסוים שהוסכם עליו בחוזה, אבל בתום השנים ההן וכאשר בא השטן ליטול את נשמתו של טברדובסקי, הוא עצמו, הודות להכמתו שלו, מנצח את השטן, מביס אותו ומציל את נשמתו.

ההבדלים בין העיבודים הפרוטסטנטי והקתולי הם בעיקר בגישה לגבי מושג האדם ומושג השטן ובאווירה הכללית של האגדה. בניגוד לנוסח הפרוטסטנטי—שהוא קודר, אפל, ורציני—הנוסח הפולני הוא קאריקאטורי וגרוטסקי יותר. השטן הקתולי, למרות כוחו השלילי, הוא טיפש מעט, חסר חכמת־חיים וערמומיות פשוטה האפיינית לאדם, ועל כן, בסופו של דבר, אינו יכול לנצח. האלוהים אינו מופיע באגדה. הגאולה באה לא הודות לחסד ורחמים אלוהיים, לפי קנה־מידה זר שאינו נתפס לרוח אנוש. בעצם, אין כאן חסד ורחמים בכלל. יש אדם פיקח, ערמומי, המשעבד שטן לצרכיו ויכול לו לבסוף. גם אין גזירה מוקדמת נגזרת על האדם בכיוון של שטניות. יש באדם אינסטינקטים אנושיים, יש בו סקרנות אנושית שלמען סיפוקה הוא משתמש בשטן, אם חכמתו עומדת לו לנצחו לבסוף. האגדה הקתולית על פאוסט היא ביסודה אפירמציה של החיים וצחוק־לעג לשטן, שהיה אדון החיים והפך להיות משרתם. המולדת האמיתית של שטן, הארץ בה הוא שולט, איננה בארצות קתוליות; היא בגרמניה הפרוטסטנטית.

דבר גרמנית [אומר השטן בהתגלותו אל לברקין], ורק יפה, גרמנית עתיקה, בלי כל טענות־ומענות. אני מבין בכך, זוהי השפה האהובה עלי. לפעמים בכלל רק גרמנית אני מבין.¹¹

ולברקין טוען שהופעתו של השטן באיטליה, מקום שם התגלה אליו, אינה מובנת לו:

בקיזורסכּן הייתי עוד טובל את נוכחותך, הייתי עוד מוכן להאמין בה בוויטנברג, בווריצבורג ואפילו בלייפציג, אבל לא כאן, תחת שמיים של עובדי־איליים קתוליים.¹¹

והשטן עונה:

...תמיד אותה רדיפה אחרי ספקות, תמיד אותו חוסר אמונה עצמי. אילו היה לך אומץ להגיד לעצמך: במקום שאני—שם גם קייזרססכן... והיית הרי צודק בכך... אני אמנם גרמני, גרמני עד לשד־עצמותי, אבל גרמני באופן עתיק יותר, טוב יותר, קוסמופוליטי...¹² האגדה העומדת בבסיסו של "ד"ר פאוסט" היא אגדה לפי מושג גרמני־פרוטסטנטי. השטן הוא שטן לותרני: כוח אפל, כלי־כול, השוכן עמוק בנפשו של אדם, השייך לעם שהוא משפנו ומולדתו של אותו כוח.

אגדת פאוסט היא בסיס יצירתו של מאן—המוזיקה היא צורתה. כדי להבין איך יצירה הכתובה פרוזה צורתה היא מוזיקה יש להבין את יחסו של מאן למוזיקה כאמנות. קלאוס מאן, בספרו על אביו, כותב שהמוזיקה היתה התשוקה הגדולה ביותר בחייו של ת. מאן, ושנראה כי אילו בחר מאן להיות מלחין ולא סופר הרי היה אחד המלחינים הגדולים בדורו. במקום מסוים ב"ד"ר פאוסט" כותב מאן שאפשר גם לכתוב מוזיקה במלים ושבטהובן אמנם עשה זאת. הוא עצמו, ת. מאן, ניסה לעשות זאת גם בחלק מיצירותיו. הרעיון העומד מאחרי הקבלה זו הוא אימאננטי לגבי תפיסתו את שתי צורות האמנות האלו—מוזיקה ואפיקה. אלא שבמידה מסוימת המוזיקה עולה על אמנות־הכתיבה מהיותה דו־משמעית יותר, מופשטת וחושנית יותר.

המוזיקה היא דו־משמעית כשיטה. טול טון כזה או אחר, יכול אתה להבינו בצורה זו או אחרת, בהתאם ליחסים... היחסים ההדדיים הם הכל, ואם רצונך לבטא זאת היטב יותר הרי משמעותם דו־משמעית.¹³

ועוד:

נורמה, כל נורמה, מצננת. המוזיקה יש בה כה הרבה חום פנימי, אפשר לומר חום של פרה ברפת, עד שצינון נורמטיבי יכול רק לעזור לה. והיא גם תמיד דרשה אותו בעצמה... מזמן נהגה המוזיקה להעניש את עצמה עונש רוחני בגלל חושניותה.¹⁴ המוזיקה היא דו־משמעית בצורתה ובתכנה. בעצם מהותה היא כוללת את הסתירה הקיימת בכל אמנות כאמנות. על כן היא אמנות של אמנויות, ההפשטה הנורמטיבית המושלטת על החושניות, המתימטיקה של האינסטינקט והאפקט, המסעירה והמלהיבה בהתיחסותה בלתי־האמצעית למקורות החיים, אל הממשי, אל החמרי שבהם, ומצננת באדישותה הנורמטיבית.

במידה מסוימת עושה זאת גם האפיקה, כפי שמבין אותה מאן. בשירתו האוטוביוגרפית הוא כותב:

"מוות בוונציה" הצלחתי בפעם הראשונה לישים מוזיקה כרכיב המסמל סגנון וצורה. בפעם הראשונה בקומפוזיציה האפית, שימש מבנה מוזיקלי אריגה רוחנית של מוטיבים... ["הרה־קסמים"] הוא דוגמה של רומן כהפשטה של אידיאה. הלייטמוטיב הלשוני לא היה כאן רק מאניפולציה פיזיונומית־נאטורליסטית... אלא השיג שקיפות רגשית בלתי־חמרית שהודות לה נעשה בלתי־מיכני והתעלה לספירה של מוזיקה.¹⁵

"ד"ר פאוסט" הוא ספר על המוזיקה בשלושה אספקטים. הוא סיפור על חייו של מלחין גרמני המסופרים על־ידי חברו, הומאניסט גרמני—וזהו האספקט החמרי של הספר. הוא ספר על יצירה מוזיקלית של אותו מלחין, ספר המתאר במלים את

המוזיקה של לברקינג—וזהו האספקט המהותי של היצירה. והוא ספר הכתוב בהתאם לכללים מבניים של הקומפוזיציה המוזיקלית, אופן-כתיבה המעלה את החמרי והממשי של הסיפור לספירה של אידיאה מופשטת, בלתי-חמרית, ומבליט את המהותי שבחומר. הדור-משמעות של התופעה מתבטאה גם בדור-משמעות של הצורות בהן היא מופיעה.

פיתוח המוטיבים, צמיחתם, העלאתם מפרטים קטנים הכלולים במוטיב אחר, שילובם יחד, עיצובם העצמאי, פתרון הרגשי ופירורם החוזר למוטיבים אחרים, באים על-דרך של ניגוד שהוא אימאננטי בחומר הסיפור כמושג וכמהות ולכן קיים הוא גם בצורתו ה"חיצונית". דור-המשמעות התכנית של המוטיב הופכת להיות גם דור-משמעות צורנית, נגידה-עצמית של המוטיבים המשתלבים יחד ללייטמוטיב עיקרי. זוהי דרך שאפשר לראות בה קונטרה-פונקט מוזיקלי.

הנה, למשל, המושג "גרמניות". כדי למצות את עצמו בתקופה הנוכחית (תחילת המאה ה-20) הוא מוכרח לכלול את הקבוע-ועומד בזמן ואת המשתנה בתוך הזמנים—דבר היוצר סתירה פנימית הכלולה במושג.

הרצון להוציא את עצמו מן ההסכם והרעות עם הכיעור... הריהו אך-ורק גרמני דווקא, גרמני עד לשד-עצמותיו, זוהי ההגדרה של ה"גרמניות"—פסיכיקה שמאיימת עליה התאבנות, רעל של בדידות, קרתנות, תסביכים גברוטיים, שטניות סודית...¹⁶

האלמנטים שהם-הם סך-הכל הנוכחי של גרמניה—קרתנות, בדידות, התאבנות, שטניות—מופיעים, בתוך השאר, בתיאורם של ערים ומקומות-יישוב גרמניים, אבל אותם אלמנטים לובשים אופי שונה ומנוגד במקומות שונים.

בוכל וקייזרססכן—שני מקומות-ילדות של לברקינג, כפר ועיר—שונים תכלית-שינוי בצורתם ובאפיים, והם שווים כמעט במהותם. בוכל—שם נולד לברקינג ושם מת—כפר קטן העומד בצדי הדרך, מיושב איכרים, אותם איכרים מדור-ידורות, מתונים, כבדים קימעה, אוכלים אוכל פשוט ושותים בירה, מעשנים טבק זול ומעבדים את אדמתם. התפאורה היא עץ עתיק ומצל העומד בחצר ומתחתיו ספסל-ישיבה, כלב נובח המודיע על בואו של אורח, פרות ברפת, זבל, ופועלת שמנמנה השרה בקול נעים קאנונים ישנים. קרתנות, בדידות והתאבנות, מים עומדים שמתחת להם מבצבץ וקורץ רעל של שטניות בנסיונות המדעיים של בעל-המשק, אביו של אריאן, המתחקה ומגלה את הפנים האירוניים של "אמא טבע" ומוצא את הפרפר התמים הנראה כפרח, בעל השם האקזוטי והאפל ההופך בהמשך היצירה סמל של שחיתות. בוכל—המוטיב האידילי, הפסטורלי, הנמשך בחייו של לברקינג במקום-מושבו בגיל הבגרות, פפרינג, שם קיימת אותה תפאורה, העץ הצומח, הכלב הנובח, שם גרים אותם איכרים ואותה שטניות מבצבצת מדמויות של אורחים מוזרים המשתכנים אצל אמא אלוה.

בניגוד לבוכל קיימת קייזרססכן. " [עיר] שבאווירתה נשאר משהו מסוף המאה ה-15, מן ההיסטוריה של שלהי ימי-הביניים, משהו רוחני סמוי... [עיר שחרף היתה חדישה] לא היתה מודרנית—היתה זקנה, וזיקנה היא עבר שהפך הווה, עבר שאינו אלא נלחץ

עלידי ההווה".¹⁷ עיר קרתנית, מאובנת וסגורה בבדידותה, שבה השטן מהלך ברחובות בדמות תושביה התמהוניים, שמחציתם מוזרים ומחציתם מטורפים. קייזרססכן—מוטיב כבד, דומם ואפל הנמשך והולך בחייו של אדריאן וביצירתו של מאן בעיר אחרת—הל ואוניברסיטה שלה, ובמחלקה התיאולוגית; ואחרי־כן במינכן—עיר של אמנים וטרקלינים ספרותיים, שיחות פילוסופיות, נישואים טראגיים, רצה והתאבדויות. וה"גרמניות" היא אפוא נושא הלוּבש צורה של קונטרה־פונקט אפי אשר מאן משתמש בו לבניית מבנה של אידיאה.

צורה מוזיקלית אחרת היא הפוליפוניה. אין שום מוטיב או מושג בספר הנשמע רק ברמה אחת. מתחת לקול ראשון קיימים קולות מלווים, לעתים גם קולות של דיסונאנס. פוליפוניה אינה חייבת להיות תמיד הרמונית, נעימה לאוזן, לפעמים היא אפילו צורמת, אבל הצרימה הזאת היא תוצאה מיחסי אינטרוואל של הטונים המשווה עומק לנשמע ומבליטה את הסתירה המהותית. אדריאן לברקין מפתח את רעיון הפוליפוניה:

...דין אחר דינו של אקורד אמיתי, אקורד המורכב ממספר קולות. אקורד כזה דורש שיולייכוהו הלאה, וככל שאתה מוליכו הרי אתה הופכו לאחר ומפרקו למספר קולות... אקורד איננו מתווך של תענוגות הרמוניים אלא הוא פוליפוניה לעצמה, והטונים היוצרים אותו הם הקולות. אני אומר: ככל שהטונים הופכים קולות, ולכן האקורד יש לו אופי פוליפוני יותר, הוא גם דיסונאנטי יותר. דיסונאנס הוא המידה של גאותו הפוליפונית.¹⁸

מהלך האקורדים, או אולי פיוגות שלמות, נגזרים כל הזמן ביצירתו של מאן. כך הוא בעצם אף חצייתו של הגיבור הראשי לשנים: לברקין, מלחין גרמני פרוטסטנטי, שחייו מסופרים אבל קולו כמעט אינו נשמע בצורה בלתי־אמצעית; וצייטבלום, הומאניסט גרמני קתולי, שקולו נשמע כל הזמן אבל חייו ידועים לנו רק בדרך־אגב. וקול שלישי הנשמע מבעד לשני הקולות האלה הוא מאן עצמו, המופיע שלוב בשניהם ואפשר לגלותו רק אם מתעלמים מן הנשמע במפורש ושומעים את הפרופור־ציה שבין הקולות. זו עלולה להיות דרך הסוואה מסוימת. מאן עצמו כותב ב"התהוותו של ד"ר פאוסט" שתחילה רצה לכתוב את הספר בקול אחד, בצורה אוטוביוגרפית, אבל הרגיש שאינו מסוגל לטפל במישרים בנושא עדין ומסובך ששמו אדריאן לברקין ולכן היה זקוק למתווך נוסף—הוא חברו סירנוס צייטבלום. מצד צורת הכתיבה, אולי מעניינת יותר הפוליפוניה של זמנים.

צייטבלום אומר במקום מסוים שסיפור זה נכתב בשלושה זמנים. הראשון בהם הוא זמן חייו של אדריאן לברקין (1885—1940). משני התאריכים האלה התאריך הראשון שייך עוד למאה ה־19, אותה מאה ש"היתה כנראה תקופה נעימה ביותר, היות ומעולם עדיין לא מר היה כל־כך לאנושות להינתק מן ההשקפות וההרגלים של התקופה הקודמת כמו לדור של ימינו".¹⁹ התאריך השני הוא זה בו "גרמנים שאודם־קדחת על לחייהם שרויים היו בשיא חדות־הנצחון המטורפת שלהם, מתכוננים לכבוש את כל העולם בכוח הסכס יחיד שהתכוונו לקיימו ושעליו חתמו בדמם־הם".²⁰ הזמן השני הוא זמן כתיבת הספר—אותו זמן פיקטיבי בו כתב צייטבלום את

זכרונותיו ואותו זמן ממשי בו כתב ת. מאן את ספרו—שנות 45—1943, שנים שבהן גרמניה, "בחיבוק של שדים, עין אחת מסתירה בידה ובעין שניה מסתכלת באימה, צוללת מתוך ייאוש אחד אל משנהו".²¹

הזמן השלישי הוא הזמן בו יקרא הקורא העתיד את הספר הזה. פירוש הדבר שהזמן השלישי הוא הפרספקטיבה ההיסטורית של שיפוט על מאורעות ומושגים וחוויות המתרחשים בזמן. זמן זה הוא, מצד אחד, אובייקטיבי—שהרי הקורא העתיד תמיד יהיה באיזו נקודת-זמן המרוחקת משני הזמנים הראשונים; ומצד שני הוא סובייקטיבי—שהרי מידת התרחקותו של אותו קורא תהיה תלויה במידת הקשר שלו לעצם התקופה המסופרת.

אלה שלושה זמנים שאותם רואה צייטבלום, אבל לגבי מאן קיימת עוד שורה של זמנים הרובצים תחתם ומשתלבים באותו אקורד מתמשך עיקרי. המאה ה־19, חרף האופטימיות שלה, ואולי בגללה דווקא, מוליכה למאה ה־17, תקופת חילונה של המחשבה האנושית. חילון זה לא הביא לידי ויתור על מושג האלוהים אלא העמידו במקום יחסי. זוהי עמדה שאיפשרה לדיקארט להוכיח את עצם קיומו של האלוהים בדרך קיומו של אדם החושב אותו כמושג של שלמות. מאותו רגע בו רשאי אדם לחשוב את האלוהים ולא רק להיכנע לרצונו הרי אלוהים הופך מיוצרו של אדם ליצירתו. אין זה קובע כאן שהאדם מיחס לו את השלמות ולעצמו את אי-השלמות. אם מדגישים את האספקט הראשון רואים באלוהים את האל הטוב, המבטיח את קיומו של עולם לגבי האדם. אם מדגישים את האספקט השני (ראיית האדם כחסר-שלמות), מעמידים את האלוהים כסמכות המאפשרת לא להיכנע לשטן הקיים בתוכו. "הכוחות הדימוניים בגרמניה הריהם פשוט יצרים",²² נאמר באחד הוויכוחים בין הסטודנטים של המחלקה לתיאולוגיה באוניברסיטת הל.

אלה קולותיו של הזמן ברגרסיה שלו, אלא שהרגרסיה הזאת אינה אינסופית במובן של קו אנכי שאין לו התחלה ואין לו סוף. האינסוף של הזמן סובב במעגל. המאה ה־17 מוליכה לימי-הביניים וימי-הביניים מוליכים בחזרה אל המאה ה־20. ביטוי סמלי של "חזרה זו" הוא אולי העיר קייזרססכן, סמל של הקרתנות הגרמנית, גשר המוליך מימי-הביניים עד גרמניה הפאשיסטית. הקצוות נפגשו: פוליפֶוֹניה של הזמנים הופכת דיסונאנס מוחלט, קולות-הביניים נעלמים, נוצר מעגל סגור, הריבוע המאגי בעל מוטיב אחד החוזר על עצמו אגב וריאציות אין-קץ—יצירה מוזיקלית של אדריאן לברקין.

לברקין נגד בט הובן

מי הוא, למעשה, אדריאן לברקין, שגורלו מסופר ב"ד"ר פאוסט"? מאן מספר שכאשר נשאל אם היה לו דגם חי לאדריאן, הכחיש וענה: "לברקין הוא דמות אידיאלית, גיבור דורנו, אדם הנושא את סבל התקופה".²³ ואכן, בניגוד לכל הדמויות האחרות המופיעות בספר, לא צייטבלום ולא לברקין אינם עשויים על-פי דגמים חיים. שניהם משמשים סמלים. צייטבלום הוא גרמני קתולי, ועל

כן קוסמופוליטי, הומאניסט שכבר עבר זמנו, אדם הנעשה זר למולדתו, המסתכל ה"אובייקטיבי" במתרחש; ואילו אדריאן לברקין הוא גרמני פרוטסטנטי, כבול בייחודי שב"גרמניות" ולפיכך אינו יכול להינתק מפשעיה, הנושא בגורלו של גאון גרמני, סייסמוגרף חי של תקופת אפוקליפסה. לתאר את גורלו של גאון פירושו לתאר את גאוניותו. כי מהו גורל הגאון, לדעתו של ת. מאן?

בכללו של דבר, הגאון הוא בעיה עדינה וקשה, שבה חשוב פחות מהן ידיעותיו של האדם וחשוב הרבה יותר מיהו האדם. אפשר לומר שגאוניות אינה אלא כשרון לשאת בגורל. אבל מי הוא האדם שחיינו מצוינים בגורל בעל רמה גבוהה?²⁴

גאון—פירושו בעל גורל וכוח לשאת בגורל זה, כפי שהוא ניתן. יש בכך גזירה מוקדמת—אבל רק למחלט. אין הגאון יכול להיות בעל גורל בינוני. גאוניות ובינוניות מוציאות זו את זו, נוגדות זו את זו, אין להעלותן יחד במחשבה. במובן־מה יש כאן הקבלה לגישתו של אריסטו אל הפילוסוף, שהוא האדם במלוא מובן המלה, כלומר זה המגשים עד־תום את האנושי ובמימוש זה חדל הוא כמעט מהיות אדם והופך מעין אל. אלא שאריסטו זיהה את האנושי רק עם השכלי ורק עם האלוהי—אם האלוהים הוא המחשבה. לכן אם יש אצל אדם גזירה מוקדמת (שאפשר לקרוא לה גם קיום־בכוח) הריהי רק בכיוון למעלה. לקראת האלהות. הפילוסוף של אריסטו הוא בהכרח אדם־עליון המאושר בעליונותו. הוא אריסטוקרט של החיים לפי מעמדו, כשרונו, האפשרויות הניתנות לו מן החיים. מראש הוא אדם בעל רמת־גורל גבוהה, גם אי־אפשר שלא כך יהיה. מניין ימצא לו פנאי לחשיבה וללמידה אם יוצרך להרוויח את לחמו כבעל־מלאכה או כעבד? אינך יכול לתאר לעצמך את אפלטון כעני מרוד, הרץ יחף בשוקי אתונה ורב עם אשתו לעיני ההמון משום שפשוט חסר לו כסף לקנות אוכל לנפשות־ביתו. אלא שהיה גם פילוסוף כזה ביוון. סוקראטס לא קיבל את החיים כפרס אלא נתן אותם כפרס לרוח. גם זו אצילות, וגם זה גורל בעל רמה גבוהה.

תכונות אנושיות מהותיות עלולות כנראה להיות מועלות ומודרגות בשני אופנים: לקראת אלהות בחסד הטבע, או לקראת קדושה בחסד של עצמה אחרת, מנוגדת לטבע, משוחררת לגביו ותמיד מורדת נגדו—בחסד הרוח. אינו אצילות דרגתה גבוהה יותר, איזה סוג של האנושות רמתה מכובדת יותר—זו בעיה שאני קורא לה "בעיית האצילות".²⁵

טבע ורוח; בריאות ומחלה; אושר וסבל; שלווה־רוח וחטא; הטיפוס הדייוניסי והאפולוני של ניצ'ה, ושורה שלמה של גאונים בשני טורים מקבילים. מצד אחד אפלטון, גיתה וטולסטוי—ומן הצד השני, סוקראטס וישו, רוסו ובטהובן, דוסטויבסקי וניצ'ה וגם אדריאן לברקין.

ת. מאן כותב באחת ממסותיו²⁶ שההבדל בין גיתה ודוסטויבסקי הוא בכך שגיתה אמר כי אין פשע אנושי שאין הוא מסוגל לבצעו, ודוסטויבסקי אמר, לעומת זה, כי אין פשע אנושי שאותו לא ביצע. הגזירה המוקדמת לחטא קיימת באנושי באשר הוא אנושי, מעצם מהותו האנושית, אם אין היא שכלית בלבד אלא קיימים בה גם

אָפּקטים ואינסטינקטים. גזירה מוקדמת זו יוצרת פרובלימטיקה גם אצל אותם גאונים דיוניסיים שהם אצילי-החיים. אבל קבלתה של גזירה מוקדמת, כאילו היא קיימת בפועל, נוצרת רק אצל גאון אפוליני אציל-הרוח—שאצלו הבריאות הפיזית והנפשית, שהיא הטבע בשלמותו, היתה להיעדרה—למחלה שמעצם מהותה היא שייכת אפוא לממלכת-הרוח.

ניצ'ה קרא לאדם "חיה חולה". לדעתו, רק חסרון של שלמות טבעית מבטיח לאדם כניסה לממלכת-הרוח ועושה אותו מתוך כך אנושי באמת. ודאי יש בכך פאראדוקס: להגיע על סמך היעדר לשלמות, אבל פאראדוקס זה התממש בפועל בדמות של בטהובן, דוסטויבסקי וניצ'ה עצמו, שחלק מגאוניותם מקורה בהיותם "חיות חולות".

השטן בהתגלותו לאדריאן לברקין אומר:

האם אתה חושב שנוצרה כבר יצירה מענגת אחת אם היוצר שלה לא חש באמצעותה קיום של שגעון ופשע? מה כאן מחלה, ומה כאן בריאות! החיים מעולם לא הסתדרו בלי חולשת מחלה... [אבל] מקום שם אין ולא-כלום, גם השד מאבד את זכויותיו... אנחנו איננו יוצרים שום דבר חדש. אנחנו רק מילדים וגואלים. אנחנו משלחים לעזאזל רפיון ובושה, ספקות ואי-בטחון. אנחנו מעוררים, אנחנו מסלקים בטיפה של דימום בקליפת-המוח את כל העייפות הגדולה והקטנה, עייפות פרטית ועייפות של הזמן.²⁷

תפקידו ההיסטורי של הגאון הוא לשבור ביצירתו את רצף הזמן. הוא קפיצה נחשונית לעתיד הקיים כבר כפוטנציה בהווה, הספוג עדיין עבר. להמית מוסכמה שהתעייפה כבר מעצמה וליצור מתחושה אמנותית סובייקטיבית מוסכמה של הימים הבאים.

"בין הסובייקטיבי למוסכמה נוצר יחס חדש שאת מהותו מגדיר המוות", אומר קרצ'מר בדברו על יצירותיו של בטהובן, ובמכתבו אל אדריאן, "האמנות שואפת קדימה והיא עושה זאת בתיווכה של אישיות—תוצר ומכשיר של הזמן, שבו המוטיבים האובייקטיביים והסובייקטיביים מתקשרים יחד עד שההבדל ביניהם מיטשטש, כשהאחד מקבל את צורת משנהו".²⁸

גורל של גאון—זהו שמציע השטן לאדריאן לברקין בהתגלותו אליו בשנת 1912; שנתיים לפני מלחמת-העולם הראשונה, המגדירה גבול של תקופות. הזמן שמוכר השטן לאדריאן הוא "הרף-העין" של גאון, העומד על דרך מפנה של זמניות ומשנה את הפיוון.

דע אפוא: אנו עומדים על התועלת של מה שתיצור בעזרתנו: תנהיג, תתופף את המארש של הימים הבאים: בשמך יישבעו גזלנים שהודות לשגעונך לא השתגעו בעצמם... אתה מבין? לא די שתשבור את הקשיים המשתקים של הזמן, תשבור נוסף לכך את הזמן לעצמו, כל העידן התרבותי—וביתר-דיוק, עידן התרבות ופולחנה. עוז שלך תטול מברבריות המוכפלת שבעתיים, לפי שתבוא אחרי תקופת ההומאניזם.²⁹

תקופת ההומאניזם—כלומר, תקופת האדם כפרט, כיחיד חפשי—החלה באירופה, אולי במאה ה-17 בצרפת, אצל אותו פילוסוף שאמר cogito ergo sum והעמיד את תחושת

עצמו כיצור חושב בחינת מושכל־ראשון שממנו אפשר להגיע לכל אמת אחרת. זו תחילת החופש במחשבת אנוש. מימוש החופש בעליל אף הוא הושג בצרפת על־ידי כובשי הבסטיליה. אבל אישורו של המעשה הצרפתי, וביטויו השלם ביותר במחשבה פילוסופית ובאמנות, הושג על־ידי גרמנים. בפילוסופיה קאנט הוא שביצע את "המהפכה הקופרניקאית" שלו ותלה את העולם באדם תחת לתלות את האדם בעולמו. קאנט גם נתן לו את החופש כרצון וכזכות להשתמש בו למען הגבלת־עצמו כיצור מוסרי. גיתה גאל את פאוסט שלו והוציא מזורעות השטן בגלל החברה האנושית ולמענה, ובטהובן כתב את הסימפוניה התשיעית שלו ובפעם הראשונה בתולדות המוזיקה הכניס לתוך יצירה אינסטרומנטלית את הקול האנושי כמובדל ממנה, במקלה השרה את ה"אודה לשמחה" פרי־עטו של פרידריך שילר. שינוי המוסכמה המוזיקלית של קומפוזיציה לא הושג בחלל ריק על־ידי גאון מוזיקלי השואב את רעיונותיו רק מעצמו, אלא היה מושרש במהותי שבחברה הגרמנית בימים ההם. היה זה זמן שגרמניה יצאה מן "הברית עם הכיעור" וחגגה את נצחון האנושי.

קרול שימאנובסקי, מוזיקאי ומוזיקולוג פולני במאה ה־20, כותב על בטהובן:

עליונות הצד המוסרי על האסתטי: האחריות לגבי סך־הכל של החיים מעל לאחריות לגבי אידיאל, אפילו נעלה ביותר, של יופי צרוף, מצאה את ביטויה המושלם ביותר—אם מדובר על מוזיקה—ביצירתו של בטהובן.³⁰

במאה ה־19 נכתב ההמנון הגרמני המתחיל במלים "גרמניה מעל לכל". ת. מאן כותב ב"התהוותו של ד"ר פאוסט" כי בשנת 1944 ניסה להסביר אגב שיחה בארצות־הברית, שמלים אלו לא ביטאו במקורן את הרצון להשתלט על העולם אלא אהבה לגרמניה ושאיפה של העם למולדת עצמאית, מאוחדת, דמוקרטית וחפשית. הסברו לא התקבל, והוא הרגיש בחיוך לגלגני של שומעיו. אבל זו היתה אמת מבחינה היסטורית ומבחינת ההכרה של העם במאה הקודמת.

במאה ה־19 חגגה גרמניה את חג חופש־האדם. במאה ה־20 ערכה אותה גרמניה את האורגיה הפראית של שלילת האנושי שבאדם, של התנפרות אדם למהותו. האדם נעלם מן המחשבה הפאשיסטית וכל מה שהוא אנושי ונחשב אנושי בכל תולדות המחשבה נעלם יחד אתו. על מקומו הופיעה שורה של מושגים ריקים וזרים שהוצאו מבין הסוגריים כאַבסולוטים מתיים, כפונקציות מיכניות המגדירות ומשעבדות לעצמן את כל התוכן האנושי והאסוציאטיבי אשר נשאר כלוא בתוך הסוגריים ושינה את מהותו בהתייחסותו החדשה.

גרמניה—עם, מולדת, נוף... אבל עם המשועבד לאבסולוט החדש ששמו גרמניה הוא עם־חיילים, מולדת פירושה שלטון על אברים, ונוף הוא נוף של אוטוסטראדות וקסרקטים. מלים אנושיות שינו את משמעותן, רוקנו מתכנן הסמלי ונשאר רק כסימנים המצביעים על משהו קונקרטי, פשוט, שאין ולא־כלום מאחוריו.

צייטבלום—ההומאניסט האבוד בטרקלינים של מינכן, המסתובב חסר־מוצא בתוך המלל של ד"ר בריזכר וד"ר אינסטיטוריס, כותב בשנת 1919 לאמור:

היה זה עולם חדש, ריאקציוני ומהפכני, בעת־זמננו־האחת, עולם שבו הערכים הקשורים באידיאלים של היחיד—אמת, חופש, חוק, תבונה—נשאר מושללי כל תוכן וזנוחים, או לפחות מקובלים במובן שונה לגמרי מזה שהיה להם במאות־השנים האחרונות. הדבר נעשה על־ידי תלישתם מתיאוריה שדהתה, הפיכתם ליחסיים ותלייתם באינסטנציה הגבוהה מהם לאי־שיעור... אינסטנציה של אונס, דיקטטורה, מרות... בעצם לא היה זה ריאקציוני יותר מאשר סיבוב הגלגל אשר בשובו אל מוצאו אין להגדירו כנסוג.³¹

בלידת הפאשיזם האדם נעלם מן המחשבה. עם הזמן הוא נעלם גם מן הבימה ההיסטורית: נשאר שני מיני יצורים: "מקקים" המיועדים להשמדה בכבשני אושוויץ, ומכונות־הריגה הממלאות פקודות של איזה אבסולוט קר, זר וריק. אפשר לקרוא לו גם השטן—אם מדברים בשפת אגדה.

עשרים וארבע שנים—זו מיכסת זמנו של הגאון אשר מכר השטן לאדריאן לברקין—מתמשכות מ־1906, השנה בה החליט אדריאן להתמסר למוזיקה, ועד 1930, השנה בה כתב את "קינה של ד"ר פאוסט". המוסכמה שעייפה מעצמה חייבת למות. גסיסתה מופיעה תחילה כלעג־עצמי, המתבטא בצחוקו של אדריאן הקטן השומע קאנונים מפי נערה כפרית ותופס את ה"תחבולה" הצורנית שלהם; היא נמשכת ביצירותיו המוקדמות, הלוכשות צורה של פארודיה וגרוטסקה. אבל כבר בתקופה זו נוצרת מוסכמה חדשה שצורתה הסמלית היא "ריבוע הקסם" המתימטי—צירוף צורני כזה שלא ימצא בו אף טון חפשי אחד היכול לשנות את הסך־הכל. ומצד שני: חרף שפע האפשרויות הניתנות למלחין על־ידי שימוש בכלל 12 הטונים, החזרה האינסופית על צירוף אחד־ויחיד ומסוים, "הצופן הסודי" של אדריאן—סמל החטא הפרטי שלו וסמל הברית עם השטן, שהיא ברית עם תקופתו.

היצירה הראשונה, שהיא סוף־דבר וראשית־דבר, נוצרה בשנת 1919—סוף מלחמת־העולם הראשונה, שהיא גם סוף הישן. בכתבו על שנה זו, אמר צייטבלום שהיתה אז "הרגשה שנגמרה תקופה מסוימת, הכוללת לא רק את המאה ה־19 אלא מגיעה עד לסוף ימי־הביניים, עד לשבירת הקשרים הסכולסטיים, אמנציפציה של היחיד, הולדת החופש".³²

אדריאן לברקין כותב "אפוקליפסה", חזון של סוף העולם ושל סוף האדם, השואבת את השראתה מתמונות האיום של יחזקאל הנביא, מהברית החדשה וארבעת הפרשים של האפוקאליפסה, מן האכזריות והכאב של האינקוויזיציה המתוארים בתחריטי־העץ של דירר. זו יצירה המשליטה את הצורה האסתטית המודרניסטית על הברברי וטרום־האנושי. האפייני אולי ביותר לגבי אותה קומפוזיציה הוא יצירת תחושה של אחרית האדם. הקול האנושי, המופיע בלחש של מקהלה, מתמוזג כאן עם כלי־מתכת אחרים, עם גונג ותוף, ונעלם ביניהם. עולם־הדברים ועולם־האדם נבלעים זה בזה, ואגב התמוזגותם נשמעת יללה פראית חסרת צליל מוגדר, הנקראת בשפה מוזיקלית גלי־סנדר.

זו תחילת הסוף. מעשה עצמאי וייחודי ראשון של אדריאן לברקין, ביטוי של "מארש הימים הבאים". מעשה שני הוא "לקיחת בטהובן בחזרה"—שבירת לוחות הברית של האדם עם החופש.

אחרי מות נפומוק, ילד־הפלא הקטן שכינורו הוא "הד" (הד של מה? הד של ימים־עברו?)—אהבתו היחידה של אדריאן והאסון האחרון החותם את שורות האסונות אשר קרו בסביבתו משנת 1919—קרא לברקין אל חברו:

"צייטבלום!" והיה לכך צילצול גם מאד. וכשהסתובבתי:

"מצאתי כבר", אמר, "זה לא יכול להיות!"

"מה, אדריאן, מה לא יכול להיות?"

"מה שטוב ונעלה", השיב, "מה שנקרא אנושי על אף שהוא טוב ונעלה. זה שבשבילו לחמו בני־אדם. זה שבשמו הסתערו על הבסטיליה, בהשראת הרוח ניבאו אותו בהתלהבות,

זה לא יכול להיות. זה יילקח מהם. אני אקח את זה."

"איני מבין אותך, יקירי, מה אתה רוצה לקחת?"

"את הסימפוגיה התשיעית", ענה, ואחר־כך לא־כלום, אף כי הוספתי לחכות.³³

"קינה של ד"ר פאוסט" היא הניגטיב של סימפוגיית בטהובן, שאינה ראויה עוד לעם שמכר את נשמתו לשטן: והיא קינה של בן לעם־התופת המוותר על גאולתו היות והוא, פאוסט, "דוחה את המחשבה על הצלה כפיתוי—לא בגלל ההגינות הפורמלית לגבי ההסכם ולא בגלל העובדה 'שכבר מאוחר', אלא משום שבכל נפשו הוא בן לאופי החיובי של עולם שלמענו אפשר להציל אותו, ולשקר של ההנחה בדבר האלוהי שבר".³⁴

כל הקאנטאטה הזאת מבטאת רק אימה, רק קינת־ענק; היא סיבוב של וריאציה המתרחבת והולכת על אותו נושא שבמרכזו עומד אותו מוטיב של חטא בצירוף הטונים היסודיים המסמלים את שמה של אסמרלדה. היצירה בנויה לפי אותה טכניקה של לברקין, טכניקה של ריבוע־הקסם, "בו אין שום דבר א־מתימטי, שום דבר שאינו יכול להיראות כלא־וריאציה של אותו נושא... אין אף טון אחד חפשי".³⁵ נראה כי לא נותר לאדם ולא־כלום פרט לנהי, פרט לתחושת קללה אינסופית של מינור־הוא, פרט לאימה מוחלטת ואין־אונים של ירידה לגיהנום. נראה כי אבדה כל תקוה לישועה.

ובכל־זאת—קאנטאטה זו של בכי וקינה טוטאלית, זו הבנויה בדייקנות מתימטית, אשר אין בה אף תו אחד החורג ונמלט מן ההכרח האימאננטי, מסיימת בצליל אחד ובודד של פיאניסימו, צליל גבוה ושליו התלוי על בלימה ומתפורר בתוך החשיכה. "אבל הצליל הזה התלוי המצטלצל בתוך השתיקה, צליל שאיננו עוד, שרק הנשמה עודה שומעתו ושהיה צליל אָבל, שינה טעמו ונוצץ כאור בלילה".³⁶

סיכום: חזרה אל מאן

הצליל האחרון של הקאנטאטה הטראגית של לברקין הוא המציל את היצירה כולה למען הרוח האנושית והוא המבטא את עיקר הפילוסופיה של ת. מאן. לגבי מאן אין אמנות מנותקת מפילוסופיה, אם נראה בפילוסופיה ובאמנות מה שרואה בהן מאן: ביטוי של השקפת אדם על עצמו, ביטוי של "סובסטנציה" אנושית הקיימת כקבועה־בזמן, חרף השינוי באופן קיומה. לכן פילוסוף ואמן אינו יכול להיות א־הומני, אפילו חי הוא בתקופה בה התכחש האדם לעצמו, ואפילו הוא יוצר בן העם הגרמני,

סייסמוגרף של הבלום בזמנו ובחברתו. ההומאניזם של מאן היה טראגי היות והיה טבוע בו בהיותו אמן והוגה דעות בהיבמדה שהיתה גם ה"גרמניות" טבועה בו. שניהם—ההומאניזם וה"גרמניות"—היו סותרים הדדית, בזמן ההוא, לפחות. כאמן היה מאן חייב לשאת את גורלו שגזרו עליו מוצאו וזמנו, ולשאת בגורל ברצון—כלומר: לבחור בו ולשאת באחריות הבחירה.

מאן בחר. הוא לא חזר לגרמניה אחרי המלחמה כי לא ראה את הנצחון על גרמניה כנצחון על הפאשיזם, כסופו של תהליך. "קרו לגרמניה כל מיני דברים, אבל בגרמניה—מאומה", כתב ב"התהוותו של ד"ר פאוסט", בשנת 1945. הוא נשאר קוסמופוליט חרף היותו גרמני, והומאניסט חרף הסתכלותו חסרת-האשליות של אמן-פילוסוף בן המאה ה-20.

בתוך נשמתו... יש לי השערה שבכל "יהי"ן" אשר הוציא את העולם מתהרובוהו, בבריאת החיים מהישות הלא-אורגאנית, התכלית האחרונה היא האדם, ושביצירתו נעשה נסיון כביר. אם נסיון זה לא יצליח באשמת האדם, הרי פירושו אי-הצלחה של כל מעשה הבריאה בכלל. הרי זה ממש כאילו נמחק. אם כן הדבר ואם אין, הרי טוב יהיה אם יתנהג האדם כאילו היתה זו האמת.³⁷

הערות

- ¹ ת. מאן: מסות (תרגום פולני. להבא: "מסות"), ורשה 1964—בליזה ואני (1906), ע' 67.
- ² סקיצה אוטוביוגרפית (1930), ש.מ. ע' 18. ³ בליזה ואני, ש.מ. ע' 67.
- ⁴ ת. מאן: אמנות הסיפור (1939), ש.מ. ע' 368.
- ⁵ גיתה וטולסטוי (1922), ש.מ. ע' 228.
- ⁶ סקיצה אוטוביוגרפית (1933), מסות, ע' 33.
- ⁷ Die Entstehung des Doktor Faustus, Berman-Fischer Verlag, Amsterdam, 1949, p. 123 die Entstehung.
- ⁸ מובא לפי א. פרום, מנוס מהחופש, הוצאת דביר, 1958, ע' 64. מאמר של לוטר arbito.
- ⁹ ש.מ.
- ¹⁰ T. Mann: Doktor Faustus: Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde, S. Fischer Verlag 1960, p. 243 פאוסטוס" לפי הוצאה זו).
- ¹¹ דוקטור פאוסטוס, עמ' 3—240. ¹² ש.מ.
- ¹³ ש.מ. ע' 53. ¹⁴ ש.מ. ע' 6—75. ¹⁵ סקיצה אוטוביוגרפית, מסות ע' 23.
- ¹⁶ דוקטור פאוסטוס, ע' 332. ¹⁷ ש.מ. ע' 41. ¹⁸ ש.מ. ע' 81. ¹⁹ ש.מ. ע' 30.
- ²⁰ ש.מ. ע' 546. ²¹ ש.מ.
- ²² ש.מ. ע' 134. ²³ Die Entstehung, p. 66.
- ²⁴ גיתה וטולסטוי, מסות, ע' 122.
- ²⁵ ש.מ. ש.מ. ע' 130. ²⁶ דוסטויבסקי במתינות, מסות. ²⁷ דוקטור פאוסטוס, ע' 254.
- ²⁸ ש.מ. ע' 59, 146. ²⁹ ש.מ. ע' 261.
- ³⁰ רבעון מוזיקלי. ורשה, 1926. "על הרומנטיקה במוזיקה".
- ³¹ דוקטור פאוסטוס, ע' 395. ³² ש.מ. ע' 379. ³³ ש.מ. ע' 512.
- ³⁴ ש.מ. ע' 525. ³⁵ ש.מ. ע' 521. ³⁶ ש.מ. ע' 526.
- ³⁷ דברי ת. מאן, לפי אריקה מאן: השנה האחרונה (פולנית), "ציטלניק", ורשה 1964, ע' 68.