

הקורבן הגואל

הקדמה

שאם לא היה זכות בדור היה צריך למות ובמותו היה מעלה אותם (רמח"ל, מאמר הגאולה)

אם אלוהים התגלם בכך-האדם, מת וקם לתחייה, כי אז ראויים כל מעשי אנוש לשימת לב. בה במידה שהם תלויים בכך, משמע שארוע זה מעניק להם את טעמם (צסלב 1999).

מיתוס הקורבן עתיק יומין ומשמעותיות רבות כרוכות בו, לחיוב ולשלילה. כמו מוטיב הרוע, גם העיסוק בקורבן ובגאולה ראשיתו במיתוסים ובדתות. למעשה, מיתוסים של קורבן וגאולה וגם מיתוסים על גיבור-העל מנסים לתת מענה לרוע. עוד במיתוס הגירוש מגן עדן אנו פוגשים לא רק גירוש ואובדן אלא גם את ארכיטיפ ההקרבה. האדם שאוכל מפרי עץ הדעת מקריב את מצבו המוגן ואת הקיום התודעתי הנוכחי שלו כדי להגיע אל מצב תודעתי גבוה יותר שכוון בהבחנה בין תודעת הטוב לרע. חוקר הדתות מירצ'ה אליאדה (Eliade) מציין שטקסי קורבנות משחזרים את הקורבן ההיולי הקוסמוגני, שמסומל גם בקורבן הראשוני של האל ההודי הקדמון פורושה, שביתר את עצמו לחלקים שהפכו לאלים השונים ולחלקי העולם – ביתור שבלעדיו לא היה נברא העולם (אליאדה 2001: 198). הוא מקריב את עצמו למען עצמו ולמען התפתחות התודעה האנושית, וכמוהו גם האל הנורדי אודין. זו הקרבה מודעת וכרוכה בסבל, שנועדה לתכלית של קיום עצמי גבוה יותר. גם בפרשת בראשית, אלוהים מקריב את התווה הראשוני ואת שלמותו הכאוטית כדי לברוא את העולם על חלקיו השונים ולהציב בו את האדם. במיתוס הקבלי של הצמצום, האל צמצם את עצמו, כלומר הקריב את עצמו, נסוג מהעולם ויצר את החלל הריק – ה"טהירו" – כדי שהאדם יתהווה בתוכו. מקבילות למוטיב זה מצויות במיתולוגיות של עמים הודו-אירופיים ואחרים, לדוגמה: האל אימיר בעמים הסקנדינביים, כיומרת באירן העתיקה ופאן קו בסין.

הסופר והמתרגם מסנסקריט עמרם פטר כותב על משמעות הקורבן:

בטקס קורבן שבו אדם מקריב את עצמו-גופו באופן סימבולי, הוא עומד מעל כל הקורבנות. ואילו כאשר האדם עצמו הוא הקורבן המופתי והשלים ביותר, קיימת זהות מושלמת בינו, המקריב, ובין הקורבן הבראשית, העולם. האדם הוא המקריב והקורבן כאחד, והוא גם מקבל הקורבן, שכן אין קורבן שלם יותר מהקורבן שבו אדם מקריב לעצמו את גופו (פטר 2006: 55).

ייתכן שהקשר בין קורבן-ביתור-ויתור לבין תודעה חדשה (של ברית והבטחה אלוהית) מתקיים גם בסיפור ברית בין הבתרים במקרא, שבו קורבן הביתור של החיות מביא לשינוי מצב התודעה (שהוא ויתור על התודעה הקיימת והקרבתה) של אברהם, ואז נופלת עליו אימה חשכה והוא שומע את קול אלוהים. קשר זה מתקיים גם בחוויית הביתור לגזרים של גוף השאמאן (שמסמל ביתור-פירוק נפשי), כשהוא חווה שינוי מצב תודעה ומעבר למצב תודעה אחר, גבוה ורוחני.

הקורבן מבטא את הברית שמאחדת את המקריב עצמו עם ישות גדולה ממנו, שמצווה על הקורבן (כמו בברית המילה וברית בין הבתרים). הקורבן נועד לחדש את האחדות הקיומית בין האדם, האל והיקום, אשר בה מתקיים מחזור המוות למען החיים, והעצמי מקריב את עצמו (מקריב את תודעת האני) כדי לזכות בעצמיות גבוהה יותר. כך הקורבן מסמל ומאפשר הקרבה וקרבה כאחת, ויתור על אחדות ויצירת אחדות מחדש כאחת. בעולם החסידי, הקורבן מאפשר לאדם להגיע לכוח האלוהי מתוך קרבי, והוא מבטא את הקרבת החומר-הגוף כדי להגיע לרוח. בעולם המיתולוגי, הקרבת הקורבן נועדה לבטא את היראה והכרת התודה של האדם מול האל וגם לחלות את פני האל, לרצות אותו ולהשפיע עליו כדי שיסיר את הרע ויביא את השפע. כך מבטאת ההכרה האינסטינקטיבית שיש לשלם על מה שמקבלים.

לעתים הקרבת הקורבן באה כאקט סמלי של פיצוי על נטיית האדם לחטוא בגאווה יתר (היבריס) או על נטיית התודעה להציב את עצמה במרכז הקוסמוס של הנפש. הנכונות של האני להכיר במוגבלותו ובקטנותו ולהקריב את גאווה ותחושת גדלותו הם שמשחררים אותו מן הצורך לבטל ולהקריב את עצמו כולו בדרך קונקרטי. טקסי הקרבה מאפשרים לאדם להקריב משהו מרכזו במקומו, או להקריב חלק מגופו במקום את חייו (כמו בבברית מילה).

כל קורבן כזה כרוך בסמליות של מוות ותחייה, בין שמדובר בהקרבת אובייקט חליפי, בין שמדובר בהקרבת החיים ובין שמדובר בהקרבת צורכי האגו. כך הקורבן מסמל את המוות והתחייה של הנשמה, שנולדת מחדש ברמת קיום אחר, וכל קורבן על אדמות מסמל את האפשרות לעלות לרמת קיום רוחני גבוה יותר.

במצרים העתיקה, האל אוסיריס הוא אל טבע שהוקרב-בותר, ובעזרת האלה הגדולה איזיס, קם לתחייה כאל ברמה רוחנית גבוהה יותר, והם מולידים יחד באופן פלאי את הורוס, הילד הקדוש. מיתוס זה הוא דגם מטרם לישו. פרייזר (Frazer) מתאר מנהגים קדומים של הריגת-הקרבת המלך האלוהי וצליבתו (פרייזר 2004: 124) או הריגת רוח האל שמתגלמת בחיה (שם: 249). אחר כך מתוארת אכילת בשר החיה כהטמעת כוחו של האל, כמו אכילת בשר האל בטוטם וטאבו (פרויד 2013), והלחם והיין, גופו של ישו ודמו, במיסה הנוצרית.

פרומתאוס היווני, שגנב את האש מהאלים עבור בני האדם, שימש אב-טיפוס לדמות ישו. כמו ישו, הוא הביא ידע חדש לעולם, וכמותו, נענש וסבל בקורבן האלים.

למוטיב הקורבן מצטרף הקורבן שנועד לכפרה. קורבנות כפרה על חטא מצויים במקרא ובתרבויות אחרות. קורבן הכפרה מועתק מהאדם האשם אל בעלי חיים כאובייקט חליפי. כך אפשר להבין את קורבנות השעיר לעזאזל שהושלכו למדבר ביום הכיפורים. עם זאת, ניכרת נטייה להשליך את הרוע והאשמה לא רק על בעלי חיים אלא גם על הזולת ולהקריב אותו. מותו של ישו, שהיה גם שעיר לעזאזל ומטרה לאלימות החברתית, נועד לכפר על חטאי האנושות, וכך סבל ההקרבה מקבל יעד של גאולה.

על מנת לבסס את אחיזתה ולהקל על התפשטותה, נשענה הנצרות מראשית דרכה על מיתוסים יהודיים ופגאניים ועל אלים מקומיים, אגב מתן פרשנות אנלוגית והמרה סימבולית לערכים נוצריים. כך, בעקבות היהדות והפאגניות הנצרות משמרת את מוטיב הקורבן, אבל היא מחליפה את קורבנות החיה בהקרבה האולטימטיבית של ישו, שטומנת בחובה ערך רוחני מוסף. לפיכך אין זה מפתיע שהנצרות מזהה מוטיבים מטרמיים לישו בדמויותיהם של שמשון, הרקולס ואדיפוס. כמו אצל ישו, אצל שלושתם הסבל של ההקרבה העצמית כרוך בתהליך התפתחות רוחנית, ומותם כרוך בגאולה: שמשון במותו עם הפלשתים קיבל עוצמת-על רוחנית-גופנית בזכות תפילתו לאלוהים; הרקולס הועלה לשמים בשריפתו את עצמו לאחר שכיפר על חטאיו וחל בו מהפך חיובי, ואדיפוס נחשב לאדם בעל מעלה רוחנית לאחר שכיפר על חטאו. דוסטויבסקי רואה בישו מודל לגיבור החטא ועונשו, כמודל לתחייה

ולערכים של אהבה לאנושות שצמחו מקורבן הסבל.

ישו הוא דמות הגואל הנוצרית שעוצבה בעקבות עבד ה' בישעיהו. כבנו של אלוהים וכמי שאלוהים התגלם בו בתהליך האינקרנציה – הוא מסמל את היסוד האלוהי שבנפש כל אדם. הקרבתו כרוכה בתחייתו מחדש אחרי מותו. כך הפך ישו לסמל כלל-אנושי של מוות ותחייה. נוסף על משמעות דמותו עבור החברה, הוא הגואל-הקורבן שנושא את צלב הסבל של הנאמנות לאמת הפנימית שהיא היסוד האלוהי בנפש; הוא מגלם את היחיד שנושא את המחויבות לגורלו האינדיווידואלי הייחודי, גם במחיר אי-הבנה של החברה כלפיו, ומשלם בסבל ואף במוות על נאמנות לייעודו האמיתי.

לדברי קמפבל, ישנם גיבורים בעלי מטרה מוסרית – הצלת אדם או תמיכה ברעיון ערכי. לעתים הגיבור המוסרי מקריב את עצמו למען מה שהוא מאמין בו. לדוגמה, פרומטאוס גנב את האש למען האנושות ונענש על כך, ולפיכך, הוא היה גיבור מוסרי שהקריב את עצמו (קמפבל 1998: 157).

אם כן, אפשר לומר שכל גיבור שמקריב את עצמו למען אחרים הוא גיבור מוסרי. אפשר לראות את התהליך ההיסטורי של עיצוב דמות הגואל במעבר מהאלילות למונותאיזם: מהרקולס, שהיה גיבור-על בעל כוח גופני, אל שמשון, שגם הוא גיבור-על גופני, אלא שכל מעשיו היו בכוח האלוהים, לאחר שהתפלל אליו וקיבל ממנו את כוחו, ואל ישו – שהוא "כוכב עליון" של הנצרות, וכגיבור-על מוסרי הוא אמיתוה לגיבור המיתי הפיזי. במקום כוח, גבורה פיזית וניצחון, ישו מגלם חולשה ותבוסה. למעשה, המיתוס הנוצרי משנה את משמעות הגבורה מניצחון הכוח הפיזי אל עוצמת הרוח, הלווה היא גבורת הנאמנות לאמת הרוחנית ולייעוד האלוהי, שהופכת את הקורבן לגואל האמת העצמית שלו עצמו, ולעתים גם גואל של האחרים. מסיבה זו ראה יונג בישו את סמל העצמי שנאמן לייעודו.

בנצרות, המוטיב של ישו הקורבן מכיל איכויות חיוביות של הקרבה, כפרה, חמלה, טרנספורמציה והארה ולעומתן גם ניתן לזהות היבטים בעייתיים של סבל וקורבנות סאדו-מזוכיסטית. חשוב להבדיל בין הקרבת קורבן עצמי בתור אקט מעניק משמעות מודע ואקטיבי, שנעשה מבחירה של האני (sacrifice), כלומר קורבן גואל, לבין תחושת קורבנות, שבה האגו חש חסר אונים ומנוצל בידי כוחות גדולים ממנו (victim), בין שהוא קורבן הגורל, בין שהוא קורבן החברה ובין שהוא קורבן אישיותו ודחייתו, כפי שראינו בדין על מלכוד הנשי בקולנוע.

ישו הפצוע מכיל וסופג את הרע שמתקף את האדם מתוקף גורלו ומגלם את היותו של האדם קורבן לכוחות שפוגעים בו; אבל ישו הוא גם היכולת להיאגל מכל זה, הוא מגלם את משמעותו הרוחנית של הסבל באשר הוא. אליאדה גורס שיתרונה הגדול של הנצרות הוא בהענקת ערך לסבל; הנצרות הפכה את הכאב ממצב שלילי לחוויה בעלת תוכן "חיובי" של גאולה (אליאדה 2000: 86).

המילה sacrifice במקורה הלטיני היא בעלת שני פירושים: "להימנע" ו"לוותר", כאשר המקור הראשוני של המילה הוא "לקדש". בהקרבה הגואלת מתקיימות העצמה והאלהה של האידיאה, שהאדם קיים כדי לשרת אותה. הקורבן מקדש אמת גדולה מחייו, וכך מקדש את חייו שלו.

מוטיב הקורבן הגואל מופיע בסרטים אמריקניים ואירופיים רבים, תוצרי תרבות שספוגה רעיונות נוצריים. בסרטים שאדון בהם בפרק זה מצוי מוטיב הקרבה עצמית נוסח ישו. לא מדובר בסרטים על חיי ישו אלא על חיי אדם מן השורה, שהמוטיב הארכיטיפי הנוצרי של הקורבן הגואל מופיע בהם בסימנים.

בסרטים שלהלן נראה גיבורים שרואים בהקרבת אורח חיים עד כה או בקורבן המוות העצמי את ערך הגאולה לזולת ולעצמם, וכך אימת ההקרבה מותרת בערך רוחני של לידת הנפש מחדש אל מצב קיומי ערכי גבוה יותר. נוסף על כך, אני סבורה שסרטים אלו מבטאים את הערגה למשמעות רוחנית דתית שאבדה בעולם החילוני.

הגיבורים בסרטים הבאים אינם הרואיים, להפך: לא זו בלבד שאינם גיבורי-על, הם גם נוטים להיות אנטי-גיבורים. ואולם ככל אדם, הם גיבורים במובן של היותם הדמות המרכזית של חיים, והם מגלמים את הקורבן הגואל במשמעותו הנוצרית.

בסרטים שלהלן, מוטיב הקורבן הגואל מופיע כטקסט סמוי מאחורי עלילת הסרט. מאחר שמדובר בארכיטיפ רב-עוצמה שמצוי בלא-מודע הקולקטיבי, בייחוד בתרבות הנוצרית, וזרכו של ארכיטיפ לבקוע מעצמו גם בלא התכוונות מודעת של האדם, לא מן ההכרח שהתסריטאי-במאי מודע לקיומו של מוטיב-ארכיטיפ זה בסרטו. בייחוד חשוב לציין את הבעייתיות של העדר מודעות של הגיבור עצמו במצבים שבהם האני מתנפח מכוחו האנרגטי של ארכיטיפ ישו ובו בזמן מאבד את ביקורת המציאות, והוא עשוי להיות בסכנת פסיכזה. כך הדבר אצל גיבורי הסרטים הקורבן ותאומה. אציין שבשני הסרטים האלה מושמעת ברקע האורטוריה מתיאוס פסיון. מאת יוהאן סבסטיאן באך (BWV 244), שעוסקת במסע הצליבה של ישו ומבוססת על פרקים כו-כז בבשורה על פי מתי בבירית החדשה. בשתי יצירות אלו ניכרת אפוא מודעות של הבמאי לקורבן הגואל של ישו שבבסיס היצירה.

'כמו בגן עדן'

לכל אדם יש קול אחד שלא ישתמש בו לעולם. /
איתו הוא צובר כוח, גואה מתוכו כמו גרעין (אלירז 2009).

בסרט כמו בגן עדן (פולק 2004, Pollak) מסופר על דניאל דראוס (מייקל נייקוויסט [Nyqvist]) – מנצח מצליח בעל שם עולמי בשיא הקריירה שלו בד בבד עם היותו אדם בודד ומותש מדרישות מעמדו המשגשג. סגנון החיים התובעני וההתירה לשלמות הולכים ומכלים את נפשו של דניאל, עד שיום אחד הוא מתמוטט על הבמה. האבחנה שלו ברורה: הביתה, מיד, שלא על מנת לחזור. אלא שלדניאל, שכבר שנים אינו זוכר באיזו עיר הוא התעורר הבוקר, אין ממש בית. וכך, באמצע החורף, הוא מוצא את עצמו נוסע צפונה בכבישים הארוכים של שוודיה לעבר נורלנד, הכפר שבו גדל ושמןו ברח, השוכן באזור מרוחק בצפון שוודיה. החזרה לכפר מעלה בו זיכרונות ילדות שעם מקצתם לא התמודד שנים רבות. בילדותו עבר התעללות מידי ילדי המקום. במהלך הסרט יתברר לנו שקוני, המתעלל הראשי, גדל והיה לבעל מכה של צעירה בעלת קול פעמונים.

ככפר דניאל מתמקם בבית הספר הישן, הריק והלא-מוסק, והוא רועד מקור ומעודף זמן פנוי. מיד לאחר בואו הוא מעורר את סקרנותם של בני הכפר, אבל גם את חששותיהם ופחדיהם. הכומר המקומי מבקש ממנו לבוא ולייעץ למקהלה הקטנה של הכנסייה, שמתכנסת באולם הכנסייה בכל יום חמישי. בתחילה דניאל מתנגד להצעה, אך הוא מבין שאין ביכולתו לסרב ומסכים לעזור. עד מהרה דניאל מקבל על עצמו את האחריות למקהלה. עם תחילת העבודה עם המקהלה הוא מתחבר מחדש אל המוזיקה שמרגשת אותו, סוחפת ומחיה אותו.

המקהלה, המקומית במלוא מובן המילה, מורכבת מן המגוון המצומצם של תושבי הכפר: התנווני, אשת הכומר, הצעירה המרדנית, אשת הבירון ועוד. דניאל רוצה להשתמש בהם כדי להגשים את שאיפת חייו – ליצור מוזיקה שתפתח את לב האנשים ותאחד את נשמותיהם. לשם כך הוא דורש מהם מה שהוא דורש מעצמו: התמסרות. הוא מלמד אותם להקשיב ולהתרכז כי "כל המוזיקה סביבנו ממתינה להתממש". הם הולכים ונשבים בקסמו של האיש המזור, שהוא גם מקומי וגם זר, גם אגרסיבי וגם עדין, גם איש העולם הגדול וגם תמים במידה שלא תיאמן. ואולם החיכוכים אינם מאחרים לבוא: בין חברי המקהלה לבין עצמם, בין הכומר לבין אשתו, בין הבירון, שמכח גם את דניאל, לבין כולם; אפילו הכומר שהזמין את דניאל להוביל את המקהלה מתחיל לקנא בהצלחתו ואף מאיים עליו ברובה.

חרף היותו אדם מבריק, ילדותי ומלא אהבה לבני אנוש, דניאל מתקשר ליצור קשרים אנושיים ואינו יודע כיצד לבטא את האהבה שממלאה אותו. דניאל ולנה, המרדנית והילדותית, האמפתית ובעלת חוכמת החיים, מסתובבים זה סביב זה במשיכה גמלונית. פעילותו במקהלה מאיימת על הסטטוס-קוו בעיירה, ודניאל מוצא את עצמו מוקף בחברים חדשים מקרב אנשי המקהלה, אך גם באויבים, ביניהם הכומר של העיירה. הוא נקלע לשרשרת אירועים שתשנה את חייו ואת חיי הקהילה. האהבה שדניאל חווה עם לנה היפה והרגישה והחזרה אל נשמת המוזיקה עוזרים לו להתגבר על

זיכרונות הילדות, הפחדים והבידודות. דניאל המנצח הוא תמונת נגטיב של הנער המפגר, שדניאל מאפשר לו להשתתף במפגשי המקהלה; שניהם מתקשים להתמודד עם חיי המציאות ולקשור קשרים אנושיים, והמוזיקה היא המקום היחידי שבו הם חיים באמת. עם הזמן, המקהלה הופכת לחלק מרכזי בחיי המשתתפים בה, כעין מפגש קבוצתי טיפולי שמרפא את מצוקותיהם. הם לומדים להכיר זה את זה לראשונה או מחדש, לנסות ליצור מערכות יחסים טובות יותר ונכונות יותר, לומדים לשיר את עצמם ולהקשיב ללבם. בהדרגה, מפגש המקהלה הופך למפגש מרפא עבור המשתתפים בו, הם לומדים לקבל את חסרונותיהם כפי שהם לומדים לקבל את הנער המפגר של העיירה, שנעשה אחד מהם. גבריאלה, אשת הבריון, נעשית להיות הסולנית של המקהלה ומוצאת בשירה בחברות במקהלה את הכוח שהיא זקוקה לו בחייה. היא אוזרת אומץ לעזוב את בעלה, שמכה אותה ומקנא בהצלחתה במקהלה. אחד משיאי הסרט הוא השיר של גבריאלה, שמבטא את משמעות המקהלה עבור המשתתפים:

כעת כשהי שייכים לי / זמני קצוב על פני האדמה / געגועי הביאו אותי לכאן / כל מה שחסר לי / כל מה שהשגתי / אך זו הדרך שבחרתי / האמונה שלי הייתה חזקה ממילים / שהראו לי מעט / מגן העדן שמעולם לא מצאתי / אני רוצה להרגיש שאני חיה / כל ימי חיי / אחיה ככל העולה על רוחי / אני רוצה להרגיש שאני חיה / בידעיה שהייתי טובה דיי / מעולם לא איבדתי את עצמי / זו הייתה רק תרדמה / אולי מעולם לא הייתה לי ברירה / רק הרצון להישאר בחיים / אני רוצה להיות מאושרת / להיות מי שאני / להיות חזקה וחופשייה / לראות את הלילה הופך ליום / אני פה חיי שייכים רק לי / גן העדן שחשבתי שקיים / יום אחד אגלה גם אותו / אני רוצה להרגיש / שהייתי את חיי.

השיר מבטא את המשמעות של המקהלה לאנשיה: ביטוי הקול הפנימי, העצמי האמיתי, במוזיקה. המקהלה הופכת למפגש בין-אישי אותנטי, והאנשים שמתתפים בה מגלים את השקרי בחיים שלהם ומפנים לו עורף. המוזיקה נוגעת בלבם ומשחררת את נשמתם, והם מבטאים רגשות שהתכחשו אליהם שנים רבות. הם מקבלים אומץ לחיות את העצמי האמיתי שלהם. כך המוזיקה היא מרפא לאנשים נגד השמרנות המדכאת והאלימות בחברה הקרתנית הכפריית שהם חיים בה.

לבסוף, אי-היכולת של המוזיקאי דניאל להתמסר לאהבה, שנובעת מקשייו בעברו, נרפאת כשהוא מתאהב בלנה; כשהוא מסוגל לומר שהוא אוהב את האנשים בקהילה ומקבל את אהבתם; כשהוא מסוגל לפתוח את עצמו לקשר ולומר ללנה שהוא אוהב אותה. המקהלה מוזמנת להשתתף בכינוס מקהלות. דניאל מסרב לתחרות במוזיקה ומסכים שייסעו לכנס בתנאי שמטרתם תהיה לשיר ולא להתחרות באחרים. כשהמקהלה עולה אל הבמה מתברר שדניאל איננו שם. רואים אותו בחדרי השירותים, מתמוטט, נפצע, מתעלף ומת, כנראה בשל מאמץ יתר לאחר שרכב על אופניים. כבר בתחילת הסרט נרמז שהוא סובל מבעיות לב, כשהתמוטט בסיום קונצרט שניצח בו.

היעדרותו גורמת לכך שאנשי המקהלה הנבוכים מחלצים מעצמם דרך לשיר בלי הניצוח ומבלי לשיר את השירים שהכינו לכינוס. הנער המפגר מתחיל לשיר לבדו, ואחריו שאר הזמרים מתחילים להשמיע קולות שכמו עולים מעצמם בגרונם, ותוך כדי כך הם מצטרפים אחד-אחד להשמעת קולות שירה נטולת מילים. כל אחד שר את הקול האמיתי שלו. הקהל נעמד על רגליו ושר אתם, כל אחד את הקול שלו. כך נוצרת אחדות הנשמות שדניאל ייחל לה. הקול שנוטים שלא להשתמש בו נובע מהגרעין הפנימי, גואה וצובר כוח. זה שיאו של הסרט. דומה שמבלי דעת דניאל מפנה את מקומו כדי לאפשר לאנשיו מרחב עצמי משלהם. נראה שפציעתו ומותו הסמליים של דניאל מאפשרים לחברי המקהלה וגם לו להקריב את צורכי האגו ולהתבטא בשירה של הגרעין העצמי האמיתי הראשוני. הוויתור על תפקידו כמנצח ומותו המדהדים את ישו כקורבן שמביא גאולה שהיא הגשמת האמת הנפשית-הרוחנית של היחיד ושל החברה.

ברגע מותו דניאל רואה את עצמו מתאחד עם הילד שהוא היה, ניצב לבדו בשדות החיטה כפי שהיה בילדותו. הוא מרים את הילד והכינור בזרועותיו ומחבק אותו. כך הוא נהיה האב האוהב-הגואל של עצמו, וכך נוצרת אחדות אב-בן. כמו בדמותו של ישו, האב והבן מתאחדים ברגע המוות לשלמות אחת. שלמות זו היא גם האחדות של האדם הבוגר עם הילד שהיה, כשהילד גם הוא אחד מסמלי העצמי, בהיותו המקור הראשוני האמיתי של חיי הנפש.

בסרט ישנן עוד אסוציאציות שקושרות את דניאל לישו: הכומר, שהוא איש הסמכות בכפר, רואה בדניאל מתחרה על הסמכות, הכבוד והיוקרה של אנשי הקהילה ומאיים להרוג אותו, כמו אנשי הסמכות היהודית והרומאית כאחת, שראו בבשורה של ישו תחרות ואיום על מעמדם ולכן הקריבו אותו; אשתו של הכומר אומרת לו: "אתה כותב דרשות על ישו ואתה צולב את דניאל"; דניאל טובל במי הנהר כמו ישו שנטבל לייעודו; לאחר שהבריון מכה אותו קשות אנו רואים את דניאל שוכב מעולף במים כשזרועותיו פרושות כמו ישו הצלוב; שלוש נשות המקהלה שאוספות את דניאל, עוטפות אותו בסדין ומטפלות בו, מזכירות את הנשים שטיפלו בישו לאחר הורדתו מהצלב. אוסף לכך את העובדה שדניאל גדל אצל אם ללא אב, שמזכירה את ישו, בנה של מריה, את היותו המרפא הפצוע, את אחדות האב-הבן ברגע מותו ואת המסר של אהבה אנושית ואחוות נשמות.

סמלי השלמות ואחדות הניגודים, שהם סמלי שלמות העצמי, מתקיימים כאן: אחדות נשמות היחידים והקהילה, אחדות הנשי והגברי בקשר של דניאל עם לנה ואחדות האב והבן בסיום הסרט. שם הסרט, **כמו בן עזר**, מתייחס לכך שגן עדן הוא אחד מסמלי העידן המשיחי, מצב השלמות המיוחל לנפש היחיד ולחברה כולה.

יונג (Jung 1978: 42) מציין שאחדות הניגודים בשלמות, ובעיקר אחדות הניגודים בעצמי, פירושה גם איחוד ניגודי הטוב והרע, ואילו ישו, אף כי במובנים רבים הוא סמל העצמי, חסר את צדו הצלי, הרע, שהנצרות מייחסת לכפילו, לאנטיכריסט, לשטן. ישו מופיע כטוב כולו, מושיט את לחיו השנייה ואינו משיב מכה על מכה. לפיכך ישו הוא רק מחצית מארכיטיפ העצמי. לעומתו, אלוהי ישראל מכיל גם את הרע, ככתוב: "יוצר אור ובורא חושך עושה שלום ובורא רע, אני ה' עושה כל אלה" (ישעיהו מ"ה: ז). כך גם דניאל כולו טוב, גם בילדותו וגם בבגרותו אינו מסוגל להכות חזרה ואינו מתגלה כבעל תכונות צל כלשהן. אין בו כעס, נקם, תוקפנות או קנאה, וחסר זה מחליש את כשירותו לחיים, שכן כוחות הצל האלה הם אינסטינקטים טבעיים שדרושים למאבק החיים. מי שמתכחש לרע בתוכו, הרע יופיע כנגדו מהמציאות בעולם.

'באמריקה'

קרוב הוא
וקשה לתפוס, האלוהים.
אך כל מקום שסכנה נשקפת, שם
גם מה שמושיו צומח. (הלדרלין 2005)

הסרט באמריקה (שרידן 2002, Shriden) מספר על משפחה של מהגרים אירים בלתי חוקיים שמגיעים למנהטן. המשפחה מבקשת לעבור למקום חדש כדי לברוח מהטרגדיה של מות בנם. ג'וני ושרה ושתי בנותיהם הצעירות שוכרים דירה עלובה בבניין בלב מנהטן, בשכונה שמתגוררים בה בעיקר נרקומנים, סוחרים סמים, שיכורים ושאר טיפוסים מפוקפקים משולי החברה. ג'וני עובד כנהג מונית, רץ ממבחן במה אחד לאחר ועסוק גם בשיפוץ הדירה; שרה מוצאת עבודה בחנות גלידה. הילדות פוגשות שכן שגר בבניין שלהם, אמן מיוסר בשם מתיו, שמוצאו אפרו-אמריקני. מתיו הוא צייר עני, המוסקסואל מיוסר שגוסס ממחלת איידס, והילדות מעזות להיכנס לדירתו ולהתיידד אתו. תהליך של קבלה עובר על בני המשפחה והם מסכימים לארח בביתם את הזר הבודד, השונה, החריג והמאיים. הכנסת האורחים כלפיו תביא לכך שהשכן המסתורי, שמאיים בזרותו השחורה

ובקולות הכאב והצעקות שבוקעים מדירתו, ילמד את המשפחה כמה דברים על ההתמודדות עם המוות, בהיותו אדם שלמד לחיות אתו ועומד לחוות אותו על בשרו. הוא גם מביא עמו יכולת לדבר על אהבה, כשהוא אומר להם שהוא אוהב אותם, כל אחד ואחד מהם. המשפחה מתקשה להתמודד עם זכרו של בנם הצעיר פרנקי, שמת בעקבות מכה בראשו. ההורים הצעירים נושאים אָבֵל מלא אשמה שאינו מדובר ואינו מעובד, שמעורר אצלם מתחים טריים שאינם מסוגלים להתמודד עמם. האם הרה שוב ויולדת תינוקת פָּגָה, שחייה השבריריים על סף מוות. ברגע מותו של מתאו, הפגה הזעירה מגלה סימני חיים ואנו יודעים שהיא תחיה, משל העניק לה מותו של מתאו חיים כמוות נוצרי שנושא עמו תחייה. מותו הופך לקורבן גאולה, כמעין הקרבה עצמית למענה והענקת תודה אוהבת למשפחה שאהבה אותו. חיי התינוקת החדשה הם תחייה חדשה למשפחה אחרי מות הבן. מתאו גם מוריש למשפחה את כספו כדי לממן את הטיפול בתינוקת הפגה, כי המשפחה נטולת אמצעים וביטוח רפואי כלשהו.

הבת הבכורה קריסטי מצלמת ללא הרף במצלמת וידאו את התרחשויות היום-יום של המשפחה, וכך יוצרת לעצמה מרחק מאובדן האה ומקשיי ההסתגלות לחיים החדשים או לחלופין יוצרת קרבה אליהם. היא יוצרת לעצמה עולם דמיוני, שכמו באגדות יש בו שלוש משאלות, ולפרנקי המת יש את הכוח למלא אותן. כך היא ממשיכה לקיים בתוכה את הקשר עם האה המת. את הכוח הגרנדיוזי שהיא מייחסת לאה המת, היא מייחסת גם לעצמה: כילדה-הורית, היא מבקשת את המשאלה הנכונה כדי לסייע להוריה, לאחר שהיא חשה שלא במודע באוזלת ידם. קריסטי בעלת שני מנגנוני הרחקה: האחד, הפיכת החיים לאגדה שבמסגרתה ניתן לבקש שלוש משאלות, והאחר, הרחקת המציאות דרך צילומה המתמיד, שמאפשר לה הזרה של החוויה עצמה. הצילום של קריסטי מאפשר לה ליצור את חוויית הרצף והלכידות של המשפחה דרך שימור הזיכרון המשפחתי בסרט רציף, וכך לשמר גם את הלכידות של עצמה. צילום ההתרחשויות בזמן אמת מאפשר לה להיות נוכחת ולא נוכחת בו-בזמן, כלומר להשתתף בחיים וגם להיות בעמדת עדה-צופה ממרחק, השומרת עליה מפני היסחפות רגשית מציפה. שרידן הקדיש את הסרט לאחיו פרנקי, שמת בהיותו ילד, ונראה שקריסטי עושה את מה ששרידן עצמו עושה, כשהוא מתמודד עם אביו דרך הפקת הסרט הזה.

כמו ישו, גם מתאו, ששמו כשם מת, אחד השליחים בברית החדשה, הוא דמות של גואל פצוע-סובל, שבמותו העניק חיים וכביכול קיבל על עצמו את חטאם-אשמתם של בני המשפחה, כיפר עליהם ואפשר להם לחזור מעיסוק בשאלת אשמתם. החמלה של בני המשפחה כלפי סבלו של מתאו מאפשרת חמלה כלפי סבלם הם. חמלה זו מאפשרת להם לפגוש גם את סבלם ולהכיל אותו. מתאו הוא אפוא שליח עבור המשפחה, שמביא מודעות חדשה של שילוב המוות בחיים וקבלת הסבל בחמלה ובאהבה.

מתאו אומר: "לוחם הוא זה שאינו פוחד לעבור לצד האחר". הוא מלמד אותם שלאחר מותו תמשיך רוחו להתקיים בשמים. מכאן מוענקת להם האמונה שרוחו של פרנקי בשמים, אמונה שמאפשרת להורים להיות ולהיפרד ממנו עם מותו, ולא להכחיש את המוות ולסבול פי כמה בשל כך. מעתה קריסטי יכולה לוותר על הצילום ולחיות מחדש כילדה רגילה שאינה נושאת עוד את נטל הוריה על כתפיה. האמונה הדתית שמקבלת את חיווקה בסרט הזה גם היא גורם מרפא, שכן האמונה הדתית היא חלק מהותי ממהות הנשמה, כדברי יונג, ולכן היא מכילה איכות של ריפוי. מותו של מתאו קורבן גואל מעניק לחייו ולמותו משמעות נאצלת. התחייה מחדש אינה מתבטאת רק בתחייה של התינוקת, אלא גם בתחייה בנפש ההורים והאחות ובנפש יוצר הסרט עצמו, שרידן; הם כולם נולדים מחדש באהבה, בסליחה ובכפרה. גם הסרט עצמו הוא תחייה, כבריאת חיים חדשים של יצירת הקולנוע.

'גראן טורינו'

אה, מה מחזיק בנו? איזה צלב
מותח את זרועותינו, מרים את גופנו אל הרוח
וממסר אותנו בין האורות המשתקפים? (ספנדר 1969)

בסרט **גראן טורינו** (איסטוד 2008, Eastwood) קלינט איסטוד מגלם את וולט קובלסקי, לשעבר חייל במלחמת קוריאה, שעבד כל חייו בפס הייצור של מכונות פורד, גימלאי מזדקן ובודד. קובלסקי הוא אדם חם מזג, אנוכי, מריר ונטול אמפתיה לזולת, מיוזנרופ. כשאשתו מתה, בניו המתנכרים לו באים להלוויה בלי שום מושג מה לומר לאביהם, ונכדתו לובשת חולצת בטן ומתהדרת בפירסינג בפופיק. רק הכומר הצעיר, ששם לב לכך שקובלסקי סולד מהכנסייה, משוכנע ביכולתו לשנות את קובלסקי ולהחזיר אותו לחיק הכנסייה.

קובלסקי רותח מזעם כשהוא רואה שמהגרים בני שבט ההמונג מדרום מזרח אסיה משתלטים על הבניין שלו. הוא מנהל דו-קרב של יריקות וקללות עם שכנתו מלוכסנת העיניים. "בשביל זה נלחמנו בקוריאה? כדי שהם יבואו לכאן וישתלטו לנו על הבית?", הוא ממלמל לעצמו ויורק כבעס את טבק הלעיסה שבפיו. בכל ערב קובלסקי יושב לבדו על מרפסת ביתו ולצדו כלבתו המזדקנת, חש תיעוב כלפי טאו, בן השכנים המגרים, המתבגר הרכרוכי, כפי שהוא חש גם כלפי הכנופיה שמתקיפה את טאו. כשהכנופיה לוחצת על טאו לגנוב את מכונתו של קובלסקי, מכונת ספורט מדגם פורד גראן טורינו משנת 72, פריט אספנים יקר ערך, כדי להוכיח שהוא ראוי להתקבל לשורותיה, נסחף קובלסקי בעל כורחו אל חייהם של שכניו. המכונת היא מעין ייצוג מטונימי לפרסונה החברתית של קובלסקי ולגבריות הקשוחה שלו.

כדי להגן על הדשא שלו ועל מכונתו האהובה הוא פועל נגד הכנופיה. הנער נכשל במשימת החניכה, וקובלסקי מציל את הנער מהכנופיה וגם את סו אחותו הגדולה. על כך הוא זוכה מיד להכרת תודה של שכניו, אף שכלל לא ביקש אותה. סו מתעקשת להודות לקובלסקי ולחבר בינו לבין משפחתה, שהמנטליות שלה כה זרה לו. קובלסקי מגלה שהוא יכול ליהנות ממטעמי המטבח האסיאתי, ואפילו לכרות ברית שלום ניטרלית עם שכניו.

קובלסקי נושא בו אשמה על הרג רב שביצע במלחמת קוריאה. הוא אדם סגור, וכשוף-סוף הוא הולך לכנסייה, הוא מתוודה בפני הכומר הצעיר על כך שלא היה לו קשר עם בניו והוא חש אשם על כך. מעניין שגם בסרט **מיליון דולר בייבי** (איסטוד 2004), איסטוד משחק אדם ששנים רבות אינו מצליח ליצור קשר עם בתו, ובמקום זאת יוצר קשר עם המתאגרפת הצעירה, מלווה אותה כאב דואג ופורש עליה את חסותו. **בגראן טורינו** איסטוד בדמות קובלסקי פורש את חסותו על הנער, שבני משפחתו ואנשי הרחוב גם יחד מזלזלים בו והוא משמש כמשרת של כולם, הופך חונך שלו ומסייע לו. לאחר שנוצר קשר בינו לבין המשפחה משבט ההומנג, קובלסקי חש אפטרופוסות על הנער. הוא מעביר לו סדרת שיעורים לחיפול ומצליח להעניק לו תחושה של גבר שמסוגל לפרנס את עצמו וליצור קשר עם בחורה. קובלסקי מצליח להתגבר על איבתו לחולשה של טאו, חולשה שעלולה לאיים על גברים רבים ולעורר בהם סלידה.

בתחילת הסרט אנו פוגשים בתוקפנות הכוחנית של קובלסקי, המאפיינת גברים שמנותקים מעצמם. תוקפנות זו מתבטאת בגילויי עוינות מצדם כלפי כל חולשה בנפשם או בתהכחשות לה, ובתור הגנה הם מפתחים עצמי כוזב כוחני, שמשרת את דגם הגיבור הלוחם שהם אמונים עליו.

לאחר בדידות קשה, נוקשה וזועפת, קובלסקי מצליח ליצור קשר אנושי עם שכניו ולהפוך מאדם תוקפן, גזען, גס-רוח, מריר ועוין לאדם ידידותי. הוא נענה לקשר, מסייע לנער ומבטא כלפיו עמדה של אנושיות, אבהות וסיוע ממש. קובלסקי משנה את הנער ומשנה בעצמו בעקבות היחס החיובי, המעריך והמעניק של שכניו כלפיו, וזאת בניגוד לבניו המנוכרים, שרוצים לקחת ממנו ולא לתת. למרות ההתנגדות שלו לאירוח ולמתנות ששכניו נותנים לו, הוא נפתח למחוות אלו ומושפע מהן.

השינוי של קובלסקי מתרחש בעקבות המפגש שלו עם השאמאן של משפחת שכניו. השאמאן, המרפא השבטי, האיש שפועל למען ריפוי העדה ואנשיה, מישיר אליו מבט ואומר עליו שהוא חש רע עם עצמו כי הוא נושא עמו משהו קשה מעברו. ואז רואים את קובלסקי רץ במעלה המדרגות כשהוא משתעל ויורק דם. כך נוצר קישור אסוציאטיבי בין אשמתו הישנה של קובלסקי לבין מחלתו ובין דברי השאמאן לבין תגובתו. השאמאן מעורר

בו את זכר העבר, והעימות עם אשמת העבר מכונן את ראשית התהליך שבסופו ייצא מרפא לנשמתו של קובלסקי. חברי הכנופיה, שכבודם נפגע מפעולות הנגד של קובלסקי, מציתים שרשרת אירועי נקמה. הם מתקיפים את ביתו ואת ביתם של בני ההמונג בריסוסי יריות ואונסים את הנערה. קובלסקי מחליט לנקום. עד אז איים בנשק מבלי לירות, וכך הצליח לגרש את אנשי הכנופיה, אך הפעם, הוא מחליט לגרום לכך שחברי הכנופיה ייעצרו על ידי המשטרה. ככל הנראה, קובלסקי יודע שמותו קרב, שכן מחלתו מתגברת והוא כבר יורק דם, אבל הוא אינו מנסה להציל את עצמו. הוא הולך אל ביתם של חברי הכנופיה, יוצא חשוף נגדם ועושה תנועה של שליפת נשק, ובתגובה הם יורים בו והוא נהרג, והמשטרה עוצרת אותם, כפי שרצה. אז מתברר לנו שכלל לא היה ברשותו נשק. הוא החליט להקריב את עצמו למען הסגרתם, שהרי ממילא ידע שמותו קרוב. כשהוא צונח ומת, רואים אותו שוכב כשידי פרושות לצדדים – הוא נראה כמו ישו הצלוב, שמת כדי להציל את האנושות מחטאיה. קובלסקי מנסה לכפר על חטא ההרג שחטא במלחמת קוריאה בעבר, ואינו מוכן להרוג שוב. הוא מנסה לכפר על חטאי העבר שלו כלפי הקוריאנים וגם כלפי בניו, ולהציל את ידידיו החדשים.

הסיוע לזולת עד כדי מוות באקט של הקרבה עצמית מעניק משמעות לחייו של קובלסקי. ההזדהות עם ישו היא הזדהות עם ארכיטיפ גיבור-העל כקורבן שמקריב את עצמו למען הצלת הזולת. אבל בניגוד לישו, במותו הוא אינו נושא את חטאי הזולת אלא את חטאיו שלו. אופן מותו של קובלסקי מזכיר את האמירה של שמשון "תמות נפשי עם פלשתים" (שופטים ט"ו: ל'), ולא במקרה ראו הנוצרים בשמשון דגם מוקדם לישו.

הגיבור, השחקן קלינט איסטוד, הוא כעין ממשיך של הקאובי-שריף במערבון, האיש הסגור והבודד שיוצא למשימות הצלה. האופי המערבוני של הסצנה שבה הוא מת מתכתב עם הפילמוגרפיה של איסטוד עצמו, שעיקר תהילתו בסרטיו המוקדמים באה מהשתתפות במערבונים, שבהם פותחה דמות הגבר הקשוח והמחוספס שיוצא להגנת הזולת. איסטוד, שכבר במערבונים גילם את דמות הגואל, הוא כעת הגיבור שיוצא למלחמה של הטובים נגד הרעים ומת במהלכה. זו הנקודה הטרגית של קובלסקי: מותו הוא עבורו המימוש הערכי המוחלט.

הפסיכואנליטיקאי היינץ קוהוט (Kohut) מרחיב את תחומי הפסיכואנליזה ומציב את האדם באשר הוא מעבר למשולש האדיפאלי של החטא, האשם והעונש. לדבריו, האדם אינו מאופיין על ידי האשמה האדיפאלית שהוא נושא, אלא על ידי היסוד הטרגי של קיומו. לפי קוהוט, האדם במהותו מונע על ידי כוחות עתידי אשר מגיעים אותו לקראת הגשמת עצמיותו. ואולם עיקר מהותו של האדם טמון ביסוד הטרגי שברוך בהגשמת העצמי ובייחוד במצבים של שיקום העצמי משיברו ומחיי ההחמצה שלו. משמעות חייו טמונה באיחוי של רוחו, באמצעות החתירה לחיות את חייו על פי תבנית העצמי הגרעיני שלו. האדם הוא טרגי במהותו, כי לעתים מימוש העצמי גובל בהקרבה גדולה עד הקרבת חייו. כשהייו הנפשיים-הרוחניים מתגשמים במחיר השמדתם הפיזית. קוהוט מביא את המלט כדוגמה לאדם טרגי, שהמחויבות להרוג את דודו (אשר הרג את אביו) היא עבורו מימוש ערכי של עצמיותו. כזכור, הרג דודו מביא עליו את מותו שלו. קוהוט משווה את הטרגדיה של המלט לטרגדיה של ישו: אצל שניהם המוות, שנראה כתבוסה, הוא בעצם ניצחון של העצמי.

החברה גם היא זקוקה לאדם הטרגי, כי הטרגדיה מאפשרת לצופה הזדמנות לחוות, אגב הזדהות זמנית עם הגיבור הטרגי, את ההרחבה והניצחון של העצמי הגרעיני שלו עצמו. "הצופה המשתתף במימוש העצמי של הגיבור הטרגי חווה את העצמי שלו עצמו כנמרץ ולכיד יותר משיוכל אי-פעם להיות בחייו האמיתיים" (Kohut 2007: 68). כך הגיבור משמש כקורבן גואל גם עבור הצופה.

קובלסקי מכפר על חטא לא רק על ידי מותו אלא גם על ידי עשיית הטוב, שהיא ערך נוצרי-יהודי. במובן זה, יש לקרוא את הסרט כולו כסרט נוצרי ויהודי. הסרט נפתח בדברי הכומר בטקס האשכבה של אשתו של קובלסקי, שמותו הוא מר ומתוק: מר בשל האובדן ומתוק בשל הגאולה לנשמה. קובלסקי מזלזל בדבריו, אך בסוף הסרט הוא מממש את האדיאה של המוות-המר-מתוק כגאולה. בצוואתו קובלסקי תורם את ביתו לכנסייה ואילו את מכונתו, הגראן טורינו, הוא מוריש לטאו.

בשני הסרטים, באמריקה וגראן טורינו, השליח שמביא את השינוי הוא האחר, הזר, בן המיעוטים הדחוי שמזלזלים בו, שנוטים להשליך עליו את התכונות השליליות, הנחשבות נחותות ודחיות בנפש, הלא הן תכונות הצל. בתהליך האינדיווידואציה, שחותר להשלמת האינטגרציה של העצמי, חייב להתרחש תהליך של קבלת הצל, השלמה אתו והכרת איכותיו החיוביות. זו הגשמתו של הפסוק "אבן מאסו הבונים הייתה לראש פינה" (תהלים קי"ח: כ"ב). מתיאו (באמריקה) וטאו (בגראן טורינו), שניהם בני מיעוטים שמלכתחילה מזלזלים בהם, מתגלים באיכותיהם, והם שמאפשרים לזולתם לחוות מהפך פנימי. כאן עולה ההשערה שהשם טאו אינו מקרי, שכן טאו-דאו הוא אחת הדתות המאפיינות את המזרח הרחוק, וסמל הטאו הוא השלמות שנוצרת מחיבור של ניגודי הנפש, יין ויאנג.

'תאורמה'

חוט השני ביצירותיו הוא הערגה לחיים ותחושת הריחוק של מפחית אלא מגבירה את אהבת החיים.

אם יודע אתה שכופר אני, הרי אתה מכירני טוב משמכיר אני את עצמי.
אני אולי כופר, אבל אני כופר שיש לו נוסטליגיה לאמונה (פאזוליני 2009).

הסרט **תאורמה** (פאזוליני 1968, Pasolini) פותח בתיאור של מדבר אדמדם שרוח ערפילית נושבת בו. תיאור זה חוזר לאורך כל הסרט בהבזקים בין קטעים שונים, ללא הסבר וללא הקשר מובן, כאילו המדבר האדום הוא כעין שכבה לא מודעת קדומה שמצויה כל העת מתחת לכסות של החיים הנורמטיביים, שלפתע פורצת ונפתחת מבין הסדקים של התודעה. המדבר הוא קיום בלא מלים, ורובו של הסרט מתרחש בלא מילים ובלא דיבור. ייתכן שסרט זה מתכתב עם הסרט **המדבר האדום** (אנטוניוני 1964, Antonioni), שבו אישה אמידה משועממת מנסה להביא משמעות לחייה על ידי רומן כושל, ועולמה הולך ומתפרק מול העולם המודרני של המפעל שמאחבה עובד בו. אנטוניוני צבע באדום את העיר ואת כל הטבע. למדבר שני מובנים: (1) שממה רגשית; (2) מקום שהאל מדבר בו, מקום מפגש אמיתי של הנפש עם עצמה. שני המובנים ישנם בתאורמה, ובקטע הפתיחה, כשלארשונה רואים את המדבר, נשמעת האמירה שאלוהים ציווה על עמו ללכת במדבר.

הסרט מספר על משפחה איטלקית בורגנית אמידה, המאופיינת בריקנות ובדידות, במדבר שממה רגשי ובהעדר קשר בין בני המשפחה. האב תעשיין אמיד והאם יפהפיה קרה ומפונקת. אל אחוזת המשפחה בא להתארך צעיר מסתורי בעל יופי יוצא דופן ומבט עז; הצעיר (השחקן טרנס סטמפ) אינו מזוהה בשמו, אין כל הסבר לזהותו, מדוע בא ומה פשר בואו. דומה שיופיו הארוטי של סטמפ, שממוקד במבטו העז, הוא שהניע את גלגלי היצירה של פאזוליני, ודמותו נעשית לציר ההתרחשויות בסרט כולו. הצעיר מסחרר את כולם, כאילו בתמימות ובלא כל כוונה, אבל אפשר לזהות בו גם פתיינות מינית מודעת למחצה: כשהוא יושב על הכיסא פשוט רגליים, מתפשט עירום לפני הנער או משאיר בסלון את בגדיו כמי שהתפשט כרגע לקראת מימוש של מיניות.

בני המשפחה, הן הגברים (האב המעונה בספקות, הבן העדין) והן הנשים (הבת הביישנית, האם העצורה והמשרתת האדוקה), מתאהבים בו בעוצמה בלתי ניתנת לכיבוש, וכולם יוזמים קשר מיני אתו. הצעיר נענה מיד לכל אחד מהם כאילו כל תפקידו וייעודו להיות המאהב שמעניק את חסדיו לכל דורש: תחילה עם המשרתת, אחר כך עם הנער, בן המשפחה שנמשך אליו, וכן עם הבת, הנערה, שזה ניסיונה המיני האינטימי הראשון. אחר כך הוא שוכב עם האם, בעלת הבית (השחקנית סילבנה מנגנו [Mangano]), שדמותה האלגנטית והצוננת היא ליהוק מתאים ביותר לדמותה בסרט.

גם האב עצמו נתקף אי-שקט בתגובה לנוכחות הזר נטול השם והזהות, המסתורי לצופים, אך לא למשפחה שהוא מתארך בה. האב נהיה חולה, אולי זה

חולי רגשי של שימרון לב, הוא שוכב במיטה וקורא בסיפורו של טולסטוי "מותו של איוואן איליץ", האב מבקש מהצעיר לקרוא לפניו בקול את הקטע הידוע, שבו גריסים, המשרת של בעל האחוזה איוואן, מניח את רגליו של איוואן החולה האנוש על כתפיו שלו, וכך מקל על כאבו הגופני והנפשי. המחווה ההומנית של גריסים כלפי איוואן, שעוזב לנפשו בייסוריו בבית שכולו שממה רגשית, נוגעת ללב של איוואן כנגיעת חסד. האורח הצעיר מבין שהוא מתבקש להתחקות אחר מעשיו של גריסים בסיפורו של טולסטוי – להביא הקלה לייסורי החולה – ולכן הוא מניח את רגליו של האב על כתפיו. טולסטוי מספר שאיוואן איליץ' חווה מהפך נפשי ערב מותו ונפתח להבין את השקר והכזב של חייו, שהיו חיי מוסכמות בורגניים ללא הכרת עצמו ובלא יחס אהבה כלשהו לבני משפחתו. תהליך דומה עובר על האב ועל שאר בני המשפחה בסרטו של פאזוליני, כולם אנשים החיים בשממה רגשית ובניכור.

לאחר עזיבתו הפתאומית של הצעיר, שאף היא אינה מוסכרת, בני המשפחה וגם המשרתת מתמודדים עם המהפך הפנימי שחל בכל אחד מהם בעקבות המפגש עם הזר, שחולל בנפשם אי-שקט והרס את האיוון השביר של המערכת המשפחתית. מעתה אין הם יכולים עוד להיות כשהיו. הזר הוא כעין עלם נצחי, פואר, שאינו עובד, נודד ממקום למקום ורגיל שאנשים נמשכים אליו, מתפתים לו ורוצים בו. הצעיר המסתורי מגלם את ארכיטיפי הזר, האחר, הטריקסטר המתעתע פורץ הגבולות. הוא כמו נועץ סיכה במערכת המשפחתית המדומה, הורס בעצם נוכחותו ומגעו את הקיום הרופף של המערכת כולה, ואז נעלם. הוא משאיר את אלו שנצברו ממגע עמו פרומים ומחפשי דרך. בעקבות זאת הם חווים שינויי אישיות קיצוניים ומזוירים.

הבן מגלה שהוא הומוסקסואל ונבהל שמה לא ימצא עוד את מקומו. הוא מנתב את הטלטלה שעבר לציור, בהבינו שעליו להיות אמיתי. הוא מבין שעד כה ביטא הציור שלו את חוסר הביטחון שבו, ועכשיו, לראשונה הוא מעז לעשות דברים בלתי שגרתיים וחריגים, כמו לשפוך צבע על בד בעיניים עצומות ולהשתין עליו. למעשה, הוא היחיד שמנווט את הזעזוע שחל בו לכיוון יצירת חיובי.

המשרתת השתקנית אמיליה עוזבת את האחוזה ושבה אל הכפר העני והמוזנח שבו התגוררה. היא יושבת על ספסל בחוץ בשתיקה קטטונית ומסרבת לדבר ולאכול. קטטוניה היא עזירת פעילות כמעט מוחלטת, התאבנות וקפיאת הגוף בתנוחה נוקשה לאורך שעות רבות, ונחשבת סימפטום סכיופריני. האנשים מתייחסים לקיפאון המזור שלה כאל ביטוי של קדושה ועולים לרגל אליה כדי שתורפא חולים. היא מזדהה עם תפקיד הקדושה שהוטל עליה, ואכן – היא מרפאת חולים. אחר כך רואים אותה מרחפת מעל הבית בזרועות פרושות. בסוף הסרט מופיעה אישה זקנה, ואמיליה, שהפכה למרפאת קדושה, הולכת אחריה ללא מילים. הן מגיעות לבור שנחפר באדמה האדומה, אמיליה שוכבת על האדמה והזקנה מכסה אותה לגמרי באת הפירה והולכת משם. המשרתת שנקברה בוכה ואומרת שדמעותיה הן כאב שיהפוך למעיין – ככל הנראה, מעיין מרפא. כך אמיליה מזדהה עם ישו מרפא החולים, שבמותו הפך לדמות גואלת. היא מוותרת על חייה האישיים ונבלעת על ידי הארכיטיפ של הקורבן הגואל שהשתלט עליה.

הבת, שעד כה אהבה רק את אביה, אומרת שהמפגש עם הזר ריפא את פחדה מגברים, אבל עכשיו מצבה גרוע יותר כי לא תוכל להיות בלעדיו. היא שוכבת במיטה בתרדמת של שיתוק קטטוני, בידיים פרושות ובאגרופים קפוצים. איש אינו יודע כיצד לטפל בה, והיא נלקחת לבית החולים.

האם גילתה שכל חייה היו ריקים ושוממים. היא יוצאת למסע בדרכים ואוספת למכונתה נערים צעירים שמשמשים עבורה פרטנרים מיניים רגעים, כג'יגולו, בנסותה לשחזר את החוויה הייחודית שחוותה, אך לשווא. לבסוף רואים אותה נכנסת לכנסייה ריקה בדרך וסוגרת אחריה את הדלתות.

האב אומר לעצמו שאולי ייתן לפרעליו את המפעל שלו, וכך מזדהה עם היבט הגאולה הקולקטיבי של הסוציאליזם. הוא רואה בחור נאה שיכול לשמש לו דמות תחליף לצעיר שאבד לו, אבל במקום להיענות לצעיר בחיפוש שווא אחרי תחליף בלתי אפשרי, כמו שעשתה אשתו, הוא בוחר בצבע יוצא דופן, מוטרף לא פחות מצעדיה של בתו ושל העוזרת: הוא מתפשט עירום בתחנת רכבת ומתחיל ללכת, ושאר האנשים מפנים לו דרך בשתיקה עד שהוא מגיע אל המדבר האדום. האיש הולך עירום במדבר הריק הגדול, נופל וקם, פורש את ידיו לצדדים וצועק זעקה גדולה, היולית ונטולת מילים. כך מסתיים הסרט.

האם כאן מתממש הציווי ללכת במדבר, שמופיע בתחילת הסרט? האם זה מסע במדבר – כמו מסעם של ישראל, שהלכו במדבר לקראת התגלות האל – לקראת גאולה? למעשה, הסרט הוא התרסה נגד החברה הבורגנית אובדת הדרך, הריקנית מערכים, וקריאה להיפתחות אל הרוחניות והרגש הדתי. אפשר לומר שכל גיבורי הסרט מנסים לצאת לדרך פנימית חדשה, ושכולם מקריבים את חייהם עד כה, באקט חריג וקיצוני, כדי להגיע אל הנשמה העירונית, אל ההווה בטרים מילים, אל ההתמסרות הטוטלית למשהו חזק וגדול מהם, אל הנשגב-הנומינלי, האלוהי, כדי להיגאל. פאזוליני אינו מבאר דבר. גם האנשים אינם מביאים דבר לעצמם. הם נראים כמופעלים על ידי כוח לא מודע חזק מהם, ותוך כדי כך אישיותם נפרצת וכוחות ארכיטיפיים מפעילים אותם מעבר לתבונה ולמילים. מכאן העוצמה ומכאן הסכנה.

למן הקטע בסרט שבו האב שוכב חולה, נשמעת בפסקול מוזיקת כנסייה – האורטוריה מתיאוס פסין של כך, שמתארת את צליבתו של ישו. אנו חשים במשמעות דתית רוחנית עמוקה, שמיוחסת להתרחשויות בסרט: כמו ישו, הצעיר נתן מעצמו לאנשים שרצו ממנו דבר מה, כדי שיתחברו לעצמי האמיתי שלהם דרך מגע עם תשוקה מינית והתאהבות, בתהליך טרנספורמציה של מוות ותחייה.

המשרתת שמרחת בזרועות פרושות, הבת ששוכבת בזרועות פרושות לצדדים והאב שהולך עירום בזרועות פשוטות לצדדים – כל אלו מרמזים על תנוחת הצליבה של ישו. מטיב המוות והתחייה מתקשר באסוציאציה לדמותו של ישו, וגם הסיפור על מותו של איוואן איליץ' מכון אותו למוות נקודת מוצא לתחייה רוחנית, כמו שישו מת וקם לתחייה. על סף מותו של איוואן מתה עצמיותו השטחית, הריקה והכוזבת עד כה, ונולדה בו עצמיות חדשה, אמיתית וכואבת, ובכללה ביכולת להרגיש חמלה ואהבה לבני משפחתו. אבל מהפך דומה לזה של איוואן איליץ' אינו מתרחש בסרט. אולי לכן האב אומר בסוף הצעיר שהוא אינו גריסים. הזעקה הגדולה של האב בסוף הסרט מזכירה את זעקותו של ישו על הצלב: "אלי אלי למה שבקתני [...] למה עזבתני" (הבשורה על פי מתי, כ"ז: 46).

הצעיר בעל המראה הארוטי הוא בן דמות של האל הרמס-מרקורי, שהאלכימיה יחסה לו את היכולת לשנות את החומר הנחות לחומר נעלה, ככוח שמשנה אנשים במפגש שלו אתם לקראת עצמיות אמיתית. כבן דמותו של ישו, שליחותו היא לשנות את האנשים ולחולל בהם מהפך פנימי. הוא חי את הקיום הטבעי, את העירום המיני שלו, ככוח ארוטי ארכיטיפי שמזעזע את אושיות קיומם של בני המשפחה ומעורר בהם את המשאלה העמוקה להיגאל על ידי אמת קיומית שכוחה הוא כוח רליגיזי.

לאחר לכתו, האם או מבקשים לשחזר את חוויית המפגש הגדולה דרך התמסרות טוטלית למשהו גדול מהם? למיניות כשלעצמה, לציור, למדבר, לתרדמת, לתנועה או לשליחות רוחנית? התמסרות זו כרוכה בקורבן, שהוא ויתור על כל מה שהיה עד כה – ויתור על האגו, על נורמות ההתנהגות המקובלות ועל חיי המשפחה. הצעיר דמוי ישו הוא רק השליח מביא הבשורה, ואילו בני המשפחה הם ש"תפוסים" בדחף הקורבן בשל מאוויי גאולה. הם פגשו את חוויית השלמות של ההתאהבות והארוטיקה, שהיא עצמה כוח ארכיטיפי, כחוויית התגלות חזקה מהם, וכשהווייה זו אובדת, הם נותרים בריקנות גדולה. ההגות נפרצו מבלי שיהיו בידיהם כלים לשינוי פנימי אינטגרטיבי. הכוח שפרץ אל חייהם הרס את חייהם הכוזבים, ונפרץ סכר של געגועים מטפייזים לגאולה. ההתאהבות והגעגוע הארוטי מתבררים כאן כמסווה לגעגוע רליגיזי, כמו בשיר השירים. נציין עוד, שההתאהבות שאוחזת כדיוקן בבני המשפחה אינה זהה לאהבת החמלה לזולת שישו מציע, ואולי לכן אינם יכולים לנתב רגש זה ליחסים אנושיים בעלי משמעות.

אפשר לומר שרק הבן, הנער, מנתב את הכוח הזה ליצירה, שהיא גאולה בתוך החיים המציאותיים. אבל איש מבני המשפחה האחרים אינו מפנה את השינוי שחל בו לניסיון ליצור קשר חדש אמיתי בין בני המשפחה. למעשה, פרט לבן, הפתרונות של כולם הם מחוץ לחיים האנושיים, וגובלים בפסיכוטי. החלק המוטרף והמסוכן בתהליך זה הוא העדר מודעות עצמית של הגיבורים, שחסרים אפשרות להבין ולבטא במילים את מה שחשו; הם מבטאים זאת במעשים, והם חסרי כל יכולת לתווך בין הכוחות הארכיטיפיים שמפעילים אותם לבין החיים האנושיים. גם המדבר האדום הוא טריטוריה שמעבר לקיום האנושי, וצבעו האדום מורה על החיוניות הגלויה בו.

הקישור בין עבודת האל למיניות הוא עתיק יומין; הוא מופיע בעולם הפאגני, בעולם הטנטרה ההודי וגם בסימבוליקה הקבלית. ואולם הנצרות הפכה את המיניות לחטא והעלתה על נס את מריה, שהרתה ללא חטא המיניות, ולפיכך היא שוללת מכול וכול את הקשר הקדום והחינוכי הזה. פאזוליני יוצר קולנוע נועז וחתרני באיטליה הקתולית השמרנית, ומקשר מחדש בין מיניות לרגש דתי, בין מיניות לגאולה. ואכן, עם יציאת הסרט לאקרנים מתח הימין הדתי בוותיקן ביקורת על התכנים המיניים בסרט. הנועזות של פאזוליני בולטת ביחוד מאחר שמדובר במיניות הומוסקסואלית, שבתקופת יצירת הסרט נחשבה לסטייה. ישנם הסבורים שפאזוליני אף נרצח בגין ההומוסקסואליות שלו. לא במקרה, הנער שחוזה בסרט מין הומוארוטי הוא היחיד שהרוויח מהמפגש עם הזר ובעקבותיו אכן התעשרו חייו.

פאזוליני, שהיה משורר בעצמו, אומר שהקולנוע הוא שירה, ושהקולנוע מתקשר אתנו, אבל לא באמצעות שפה מילולית ומושגית אלא באמצעות מראות ודימויים חזותיים. הקולנוע מתנהג כמו החלום, כמו הזיכרון, כמו השירה. לפיכך, לשון הקולנוע היא לדידו בלתי רציונלית. אבל "לא קיים מילון של דימויים חזותיים. אין בנמצא דימוי חזותי העומד על מכונו מוכן לשימושו של היוצר קולנועי. אם נרצה לדימוי מילון חזותי, יהיה עלינו לדימוי מילון אינסופי" (פאזוליני 2009: 25). ליוצר הקולנועי אין מילון אין-סופי אלא אפשרויות אין-סופיות, "הוא נוטל את דימויו מהכאוס". פאזוליני רואה את הקולנוע שמבוסס על דימויים כקולנוע של שירה מכיוון שהוא נשען על מטפורות, לעומת סוג אחר של קולנוע, שמבוסס על הנטייה הקומוניקטיבית של הפרווה (שם: 32).

תאורמה של פאזוליני הוא בדיוק ההגשמה של דבריו על קולנוע שהוא שירה, בהיותו דובר אלינו בדימויים חזותיים שנובעים מהכאוס, מהעולם הלא-מודע, מהמאגר הקולקטיבי של דימויים אין-סופיים שמקבלים מבע בצילום הקולנועי, וכקולנוע שבנוי מדימויי שירה, ראוי לו שישאר עלום וזידי. אף היוצר מוטב לו לעתים שלא ידע למה התכוון הדימוי, שכן כוחו של הדימוי בעוצמתו החזותית והרגשית ולא בפירושו שניתן לו. פאזוליני כותב: "האדם מתבטא בראש ובראשונה באמצעות פעולתו, ואין לתפוס זאת במובן פרגמטי, משום שבאמצעות הפעולה הוא משנה את המציאות ומותיר חותם בנפש האדם" (שם: 98). אכן, **תאורמה** מורכבת מתמונות של אנשים שותקים, שאינם יודעים את השיח שמקרב בין אנשים, והם פועלים ומפעלים בידי כוחות פנימיים בלתי מודעים. הם שותקים לא רק בגלל הניכור ביניהם אלא גם מכיוון שאינם מודעים לכוחות שמפעילים אותם, וכך גם אנו. ואולי בכך טמון כוחו של הסרט וגם סכנתו.

'הקורבן'

אך אם יהיה ויפתח השער
וכל גופי יקרא: הנה הנו!
אזיה כעץ באפלת היער,
אשר בחר בו אור להקרינו
(גולדברג 1960)

אנדריי טרקובסקי נחשב לאחד מגדולי היוצרים של הקולנוע הרוסי. סרטו **הקורבן** (1986) מתחיל ומסתיים בהשמעת האורטוריה **מתיאוס פסיפון** מאת באך. אם כן, יצירה זו מתמקדת ביודעין בקורבן של ישו, שנועד לכפר על חטאי בני האדם וכך לגאול אותם.

הסרט הוא על משפחה שמתגוררת באי מבודד בים הצפוני ערב מלחמת עולם שלישית. הסרט עוסק בשאלות של אמונה ורוח, ובו בזמן הוא מבטא חיפוש רוחני שנובע ממצוקה רגשית חריפה של אדם המנותק מעצמו. הסרט פותח בגיבור, אלכסנדר (השחקן ארלנד ג'וזפסון [Josephson]), שנוטע עץ ומספר לבנו, ילד שלאורך הסרט מופיע לסרוגין, על נזיר שנטע עץ. העץ התייבש והנזיר אמר לתלמידו שבכל יום עליו להשקותו. כל יום השקה הנזיר את העץ ולאחר שלוש שנים פרח העץ במפתיע. אלכסנדר תוהה אם אפשר לשנות את העולם בעזרת טקס יומי קבוע של קיום פעולה פשוטה ושרגתית, והוא אומר לבנו: "בראשית היה הדבר". זו הפתיחה של **הבשורה על פי יוחנן**: "בראשית היה הדבר והדבר היה עם האלהים ואלוהים היה הדבר" (א': 1). ואז מגיע אוטו הדוור. הדוור מופיע ונעלם לאורך הסרט ומשמש כשליח ומורה דרך. הוא מממש זאת במשלח ידו כדוור, כשהוא מביא הודעות ובשורות. הוא כמו הרמס, שליח האלים במיתולוגיה היוונית, שליח נשמה שמגשר בין העולמות: העולם החיצוני, העולם הפנימי והעולם הרוחני, בין המציאות בעולם הזה לבין המציאות האחרת. מתברר שהדוור הוא אדם בעל חשיבה פילוסופית. אלכסנדר אומר לו שכל חייו הוא מחכה למשהו שאינו יודע מהו. בהמשך הוא אומר שעזב את המשחק בתיאטרון כי חש שהוא אמיתי רק במשחק ולא בחייו, שבהם הוא חש כמי שחי בהמתנה למשהו, חיים מן "בינתיים". אחר כך רואים את הילד קופץ על אלכסנדר אביו. האב מתעלף לרגע וחוזה הזיה של חרדה אקוטית, של הרס טוטלי בעולם, ולאחר מכן באים אשתו של אלכסנדר וידידו ויקטור.

הכול מתרחש בביתם של אלכסנדר ואשתו או בקרבת הבית, השוכן ליד הים. הים מסמל את הלא-מודע, וכך גם כל ההתרחשויות בסרט הן על סף העולם הפנים-נפשי הלא מודע של אלכסנדר. בהמשך, הדוור מביא לאלכסנדר מתנה ששולחה אינו ידוע, תמונה גדולה ועתיקה של מפת העולם מהמאה ה-17. הדוור מספר שהוא אוסף מאות סיפורים על מקרים בלתי אפשריים שקרו, ומספר על אישה שהצטלמה עם בנה. אחר כך נהרג הבן במלחמה ושנים אחדות לאחר מותו, כאשר הצטלמה האם, ראו בתצלום את בנה עומד לידה. הדוור אומר שאנו עיוורים ואיננו רואים דברים שקורים, והוא נופל לרגע ומתעלף.

תאום מודיעים בטלוויזיה על קטסטרופה עולמית וסוף עולם גרעיני. ברקע נשמע רעם מטוסים בשמים, שמוכיל את המשתתפים בעלילה לתגובות נואשות על סף ההיסטריה. אשתו של אלכסנדר שרויה בהתקף חרדה של פניקה וצורחת: "תעשה משהו!", וגם: "זו אשמתי!". אפשר לומר שאשתו מבטאת ומשקפת את התקף החרדה בנפשו שלו, שכבר נרמז קודם לכן בהזיה על סוף העולם, ואת תחושת האשמה שלו. ויקטור הרופא מרגיע אותה במתן זריקה, ומזריק חומר הרגעה גם לבתה הגדולה. בזמן שאשתו שרויה במצב של טשטוש היא אומרת שאנשים אינם עושים כרצונם, שהם אוהבים אחד ונישאים לאחר, וכך רומזת שנישאה לאלכסנדר בעוד מאווייה היו מכוונים כלפי אחר; אולי כלפי ויקטור, שבהמשך מודיע על נסיעתו לאוסטרליה, ואשתו של אלכסנדר מגיבה לכך קשה.

אלכסנדר מדבר אל עצמו. כל חיי היו המתנה ארוכה לאירוע הזה, הוא אומר. כלומר, הוא המתין לאירוע הקטסטרופלי שעומד להתרחש. הילד אינו מדבר כי עבר ניתוח בצווארו, והוא ישן כל הזמן. אלכסנדר לוקח אתו אקדה, לא ברור לשם מה. בעיצומה של תחושת האימה אלכסנדר מדבר אל אלוהים: "זו ההזדמנות להיכנס לרצונך. אנשים אינם מאמינים בך כי לא ידעו סבל אמיתי, ואתה היחיד שיכול להציל. אתן לך כל אשר יש לי, אותר על המשפחה, על הבית, כדי להציל. אותר על כל מה שקושר אותי לחיים". למעשה, הוא מציע את עצמו קורבן, כמו ישו.

פעמים אחדות רואים את אלכסנדר מתבונן מבעד לזכוכית בצויר של לאונרדו דה וינצ'י שתלוי בביתו – צויר של מריה עם ישו התינוק ושלושת החכמים שסוגדים לרך הנולד ומעניקים לו את מתנותיהם. ברקע מאחור מצוירות חורבות וגם לוחם על סוס – רמז לדימויים האפוקליפטיים שמאכלסים את החלק המרכזי בסרט. במרכז התמונה של דה וינצ'י מצויר עץ. המצלמה מתבוננת כלפי מעלה בעץ שבצויר, כפי שתעשה גם במבטה בעץ ששתלו אלכסנדר ובנו בסצנת הסיום של הסרט. כמו **מתיאוס פסיפון** מאת באך, הצויר משמש כחלום נבואי של אלכסנדר, שצופה את העתיד להתרחש בהמשך הסרט, כאשר יתממשו הסמלים של הרס-מוות ולידה מחדש לקראת גאולה. והנה מופיע הדוור, ומעבר לשמשת החלון אומר לאלכסנדר שיש סיכוי להינצל. לשם כך עליו ללכת אל מריה, המשרתת שלהם, שגרה לא הרחק משם ליד הכנסייה, ולשכב איתה, כי יש לה כוחות מאגיה וריפוי של מכשפה; הוא יוכל להציל את העולם אם לאחר שישכב עם מריה, יבקש את הצלת העולם.

טרקובסקי מספר שהסיפור המקורי עסק בהחלמתו המסתורית של הגיבור ממחלה סופנית, לאחר שנשלח על ידי שליח נבואי לשכב עם מכשפה,

ובעקבות ליל האהבים זכה לחסד אלוהי של ריפוי. בסרט עצמו אלכסנדר נוסע אל מריה רכוב על אופני הדוור. בהגיעו הוא כורע על ברכיו לפני מריה ומבקש שתאהב אותו ותציל אותו ואת כולם. היא מחבקת אותו בחיקה והם שוכבים יחד במיטה שכמו סוכבת על צירה ומתרוממת באוויר – תמונה סוריאליסטית שמזכירה את הפייטה של מיכלאנג'לו בכנסיית סנט פטרוס. בסצנה הבאה רואים את אלכסנדר מתעורר בביתו, כשכל מכשירי החשמל והטלפון פועלים. הוא מתקשר למקום עבודתו, וממהענה שניתן לו, אפשר להבין שכל חרדת סוף העולם לא קרתה כלל אלא במוחו. אפשרות אחרת היא שמריה, באהבתה הפשוטה, אכן הצילה את העולם. אבל אלכסנדר עדיין חי את הזימתו והוא שורף את הבית כדי לממש את נדרו לוותר על הכול ועל ביתו. ואז מגיע אמבולנס ולוקח אותו.

הסרט מספר על אדם בודד. האירוע שבו אלכסנדר, אשתו ובנו נפגשים עם ויקטור והדוור הוא יום הולדתו, ואולם תחושת בדידות מרחפת ביניהם. אלכסנדר חי בחסר רוחני עמוק, בחוסר משמעות, באי-יכולת להיות את העצמי העמוק הרוחני שלו. הוא סובל מהתקפי חרדה כאוטיים, שמתגבשים להזיה של סוף העולם, ונראה שהוא חווה הזדהות עם ישו שמציל את העולם. הזיה הצלה כזו יכולה להרגיע את החרדה מפני כאוס מוחלט. שריפת הבית אמורה להיות הגשמת האידיאה הסימבולית באמצעות מעשה קונקרטי שנועד להרגיע את החרדה. בעיקר יכולה להעיד על כך העובדה פסיכוטית, שבו האדם נדחף להגשמת האידיאה הסימבולית באמצעות מעשה קונקרטי שנועד להרגיע את החרדה. בעיקר יכולה להעיד על כך העובדה שבשלב הזה כל האחרים כלל אינם מזכירים איום של סוף העולם. ככל הנראה, כך זה התרחש רק בעולם של אלכסנדר. גם הדוור, שכביכול שלח אותו קודם לכן אל המשרתת מריה, משתתף עם האחרים במרדף אחרי אלכסנדר כדי להכניס אותו לאמבולנס.

שריפת הבית נועדה לממש את הבטחתו של אלכסנדר להקריב את רכושו-ביתו למען הצלת העולם, אך למעשה, פעולה זו נועדה להציל את ביתו הנפשי מפסיכוזה עמוקה יותר. בו בזמן, שריפת הבית יכולה לבטא את התוקפנות שלו כלפי משפחתו. גם ההזיה של הרס העולם עשויה לבטא תוקפנות טוטלית, שמשלת על הנפש כולה. פעמים אחדות הוא אוזח באקדה וחושף את התוקפנות שעולה מתוכו ללא יעד ברור. פעם אחת הוא מכוון את האקדה לרקתו שלו, כשהוא מתחנן למריה שתציל אותו. הצורך לחוות תהליך התחדשות פנימית של מוות ולידה מחדש מתרחש כאן כדחף ממעמקים ללא יכולת של תובנה סמלית. אלכסנדר חי את העולם הלא-מודע האישי שלו שמציף אותו ואינו מסוגל למודעות עצמית. הוא פוגש את הסמלים ברמה הארכיטיפית, וכוחם משתלט עליו. ההתקרבות אל האמונה הרוחנית הדתית, שמתקיימת כאן כפסיכוזה, אינה יכולה להביא מזור לנפש האובדת.

שתיקת הילד לאורך הסרט מבטאת את שתיקת החיוניות הילדית האוטנטית של הילד הפנימי שנשמתו של אלכסנדר. מריה, ששמה כשם אמו של ישו, היא הנשיות שאלכסנדר מנסה להתקרב אליה ולשכב איתה כדי להוליד ממנה מחדש את ישו, הילד הקדוש, שמסמל את אפשרות הגאולה של היוולדות הנפש מחדש מחיבור ניגודים של הגברי והנשי. כל זה מתרחש ביום הולדתו של אלכסנדר, שמסמל אפשרות של לידה מחדשת של הנפש, כשמפעם בו צורך נואש להתחדשות. מריה היא משרתת, ולדברי טרקובסקי, היא מסמלת את האמנות, שייעודה לשרת את החברה, ומופיעה כאנימה רוחנית אבל גם כאם הגדולה, הפייטה, שמכילה ומרגיעה את חרדותיו, לאחר שהועיד את עצמו להקריב את עצמו כמו ישו. והלוא ישו הוא הצלוב שאמו מריה קיבלה אותו אל חיקה לאחר הצליבה. הוא ספק מזדווג עם היסוד הנשי של נשמתו, ספק חוזר אל רחם האם כדי לינוק כוח מחודש מחיקה. בספרו **לפסל את הזמן**, טרקובסקי כותב: "לנוכח איום האסון הוא מקבל את אהבתה של אישה פשוטה זו כמתת אל, כהצדקה לכל גורלו" (טרקובסקי 2013: 262) – זו חוויית הנס שמשנה אותו. מריה מופיעה כאן כ"תחייה רוחנית המבטאת בדמות של אישה" (שם: 254), כמו אשתו של סטאלקר (בסרטו של טרקובסקי, **סטאלקר**, 1979), שטרקובסקי אומר עליה שהיא אישה פשוטה, נאמנה ובעלת כבוד עצמי אנושי, ש"אהבתה ומסירותה הם הנס האחרון הזה שניתן להציב כנגד אי האמונה" (שם: 233).

הזיהויה העצמי כישו הוא גם זיהוי עצמו כבעל כוח-על שמשפיע על הצלת העולם. כל הוא לא חווה את עצמו כקורבן הנסיבות אלא כגיבור-על שמקריב את עצמו מרצון ובגבורה, שמוותר על עצמו בשל האמונה בכוחו להושיע את העולם. טרקובסקי אומר ש**תקנון** נוצר כך בכוונה, על מנת להתפרש בדרכים שונות, ובוודאות ייצאו גם צופים שעבורם כל המתרחש בסרט אינו אלא פרי דמיונו של חולה נפש (שם: 261), "מההתחלה רציתי למשוך את רגשות הצופה אל התנהגותו – המטרופת במבט ראשון – של האדם הסבור שכל מה שאינו נחוץ לחיים, ואינו מהווה ערך רוחני עבורם, הוא חטא" (שם: 263). לדברי טרקובסקי, כך אלכסנדר מתנתק לגמרי מהעולם שקודם לכן ציית לחוקיו, ודווקא משום כך הוא מייצג את שליחו של אלוהים, שנועד להציל את האנושות. גם שאר משתתפי הסרט נקראו על ידי האלוהים, והעובדות הבלתי מוסברות שמתרחשות הן נסים. אלכסנדר, הדוור, הילד ומריה חיים בעולם דמיוני של נסים, שעבורם הם מציאות: "הם אווזים באותה מתת אל שבני רוסיה של ימי הביניים ראו והכירו כחולי רוח, במופיעים" (שם: 264), שהשפיעו על בני האדם הרגילים על ידי נבואותיהם והקרתם העצמית, שסתרה את כללי העולם הממסדי. מעניין שגם בסרט **הדני אורבט** (דרייר 1954, Dreyer), מי שמזדהה עם ישו ופועל להבאת ישועה הוא מי שהשתבשה עליו דעתו. בניגוד לסרטו של טרקובסקי, שמתאר מציאות שבה השליחות הישועית אינה מובנת ואינה מסוגלת לחולל שינוי בחברה, **באורדט**, השליח יוהנס מחולל נס ומקים לתחייה אישה שמתה בלידתה, וזאת בזכות ילדה שמאמינה בו.

טרקובסקי מתעתע בצופים בסרט, בכך שהוא מקשר את הרוחניות והשליחות הדתית העמוקה שמענקת לאדם עם התנהגות שנוחית בעולם הרגיל כמחלת רוח. כך גם בסרט **נוסטלגיה** (1983), שקדם לו, הגיבור דומיניק נראה משוגע בעיני העולם הנורמלי, והוא מוכן להצית את עצמו בתקוה מטורפת שבני האדם יאיזו לזעקת האזהרה האחרונה שלו.

למעשה, השקפת עולמו של טרקובסקי חופפת להשקפת עולמו של אלכסנדר: טרקובסקי רואה את העולם החומרי נדחף לאסון קיומי, כשהדרך היחידה למנוע אסון גרעיני היא חזרה בתשובה. ייתכן שהעובדה שהסרט נוצר אחרי אסון צ'רנוביל מביאה אותו לחיפוש פתרון מפני הרס גרעיני של העולם. טרקובסקי כותב בספרו גם על סכנה קיומית חברתית בעולם שבו השליטים הטוטליטריים מאדירים את החברה ומתעלמים מנפש היחיד ומצרכיו הנפשיים והרוחניים. לדעתו, הדרך להימנע מסכנה זו היא שיבה אל הרוחניות, אל האמונה, אל האהבה, אל אלוהים ואל תרומת היחיד למען הכלל, כשהיחיד יקריב את הצרכים האגואיסטיים שלו למען הצלת החברה. כל גיבורי סרטיו מממשים רעיון זה (פרחומובסקי 2012: 26-29): הקדמה הטכנולוגית דחפה אנשים לחומריות ולריקנות, ולכן אלכסנדר בורה אל השתיקה ושורף את הבית כדי להקריב את הערך החומרי של חייו, באמונה לא מציאותית בעליל שהחברה תקבל את קורבנו בהבנה ותצעד בעקבותיו אל הרוחניות. בסרטו זה טרקובסקי גם מוחה נגד הקולנוע המסחרי, כדי להשיב את הקולנוע אל העיסוק בשאלות קיומיות רוחניות. בנוגע למשבר הרוחני של אלכסנדר, טרקובסקי אומר שמשבר רוחני לעולם משקף בריאות, כי הוא ניסיון של האדם למצוא את עצמו ולמצוא אמונה חדשה: "מצב משבר רוחני הוא גורלם של כל אלה המציבים לעצמם בעיות רוחניות" (טרקובסקי 2013: 229).

טרקובסקי מת ממהלה זמן קצר אחרי הפקת הסרט. המשטר הסובייטי אסר את קיום הפולחן הדתי ובכלל זה הפולחן הנוצרי, אבל סמלי הנצרות, שמוגנים בלא-מודע הקולקטיבי, שבים ועולים מקרקעית נפש האדם כסמלים מעניקי משמעות ותקפות לחיים עצמם, גם בסרטיו של טרקובסקי וגם בעם הרוסי לאחר נפילת המשטר הסובייטי. גם בסרטו **אנדריי רובלוב** (1969), על נזיר אמן בן המאה ה-14, טרקובסקי עוסק באמונה הנוצרית. לאחר התנגדות המשטר הסובייטי לסרט זה עזב טרקובסקי את רוסיה, ואת **נוסטלגיה** ואת סרטו האחרון **הקורבן** הפיק באירופה. ייתכן שבסרטו האחרון, שעליו כתב שהוא "הסרט החשוב ביותר בביוגרפיה האמנותית שלי" (שם: 267), ביטא טרקובסקי את הכרתו שבמחאה של סרטיו נגד המשטר הסובייטי שאוסר על קיום דתי רוחני הוא מקריב את עצמו לדעת, כמו אלכסנדר. במשטר הסובייטי מאשפים את אנשי הרוח כאילו הם חולים; לכן, כנראה, מאשפים את אלכסנדר, ולכן טרקובסקי מביא את דעותיו בתחושת של משוגע-שוטה, כי במשטר הסובייטי רק לאדם כזה נתונה החירות לבטא אמונה ומחאה. אכן, ישנם הסבורים שטרקובסקי הומת בידי הק"ב.

בסוף הסרט, אחרי שאלכסנדר נלקח בכוח באמבולנס, רואים את הילד משקה את העץ ששתל אביו. הילד כלל אינו יודע מה התרחש סביב. הוא מצטט

את הפסוק שאמר אביו בתחילת הסרט: "בראשית היה הדבר". שריפת הבית כמוה כמוות לקראת תחייה באש האלכימית, שאמורה לצרוף את הנפש לקראת התחדשותה, ולכן הסרט מסתיים בפסוק מספר בראשית. בסופו הסרט שב אל תחילתו, כדי להמשיך את החיים מחדש ברמה גבוהה יותר, כדבריו של ת"ס אליוט (1999): "בסופי תחילתי".

מוטיב העץ מופיע בתחילת הסרט, כשאלכסנדר שותל עץ, ושב ומופיע גם בסופו. העץ הוא גם אזכור לצלב שישו נצלב עליו, והופעתו בהתחלה ובסוף, כמוה כישו, שנאמר עליו שהוא האלפא והאומגה – הראשית והסיום. אלכסנדר מבעיר את הבית כשהוא לובש חלוק בית שעל גבו סמל הדאו יין-יאנג שמסמל את אחדות הניגודים. סמל כוליות העצמי, ואילו העץ הוא סמל לכוליות העצמי שבצמיחה מתמדת (נצר 2004: 350). העץ הוא גם סמל לעץ החיים שהיה בגן עדן, והשגתו מחדש היא הערגה להשבת השלמות האבודה. לדברי קמפבל, ישו צלוב על עץ האלמוות, שהוא עץ החיים, וישו הוא גם פרי העץ (קמפבל 1998: 136). השקיית העץ מבטאת את האמונה בהשקעה המתמדת של מעשי האדם למען צמיחת הנפש הרוחנית וההזדהות עם ישו, שמסמל את אחדות האלוהי והאנושי. לכן הסרט מסתיים כשהילד משקה את העץ ששתל אביו, "ממתין בסבלנות לנס שאינו אלא האמת" (טרקובסקי 2013: 268), הוא נס הנפש שנוולדת מחדש. טרקובסקי מדמה את העץ הנטוש לאמנות גוועת, שקמה לתחייה ופורחת כשמטפחים אותה ומאפשרים לה להגשים את עצמה (שם: 219). עבור טרקובסקי, אמנות זו היא אמנות הקולנוע, שבה הוא מגשים את עצמו ואת השליחות הרוחנית הדתית שלו.

גם הסרט **נוף בערפל** (אנגלופולוס 1983, Angelopolos) מסתיים בעץ: שני הילדים שמחפשים את אביהם בורחים מיריות שומרי הגבול ומגיעים בסצנה סוריאליסטית אל הגדה הרחוקה של הנהר, אל העץ שממתין להם שם בערפילי הנוף כיעד של גאולה. בסוף הסרט **הקורבן** מופיעה הקדשה של הסרט לבנו של טרקובסקי "בביטחון ובאמונה". המסר שמועבר לבנו הוא שימשיך להשקות את העץ ששתל אביו. אולי הסרט מסתיים כך כי טרקובסקי ידע שהוא חולה ושחייו קרבים אל סופם.

אפשר בנקל להצביע על ההקבלה בין **תאורמה להקורבן**, שהופקו בהפרש של עשרים שנה: בשניהם מופיע **מתיאוס פסיון** של באך כמוזיקת רקע, בשניהם יש התרסה כנגד החברה החומרית הריקה והצהרה על חשיבות הגאולה הרוחנית-דתית, שאינה מזוהה עם הדתיות הממסדית של הכנסייה, כשהפתרון המוצע חריג וגובל בקיום פסיכוטי, וכך למעשה, אינו יכול להיות דגם להגשמה של הרוחניות בחיים עצמם. נוסף על כך, ככל הנראה, שני היוצרים שילמו בחייהם על אומץ לבם החתרני.