



המלחמה תמיד מנצחת

אמיט מג'מודאר

התובנה המשותפת לאפוסים ההודיים העתיקים היא שמלחמה אינה משפרת את מצבו של אף אחד מן הצדדים. אפילו "הצד המנצח" מפסיד בסופו של דבר. המלחמה היא משחק לשלושה: שני הצדדים היריבים, ודילר. הדילר הוא המלחמה עצמה, והבית תמיד מנצח

יולי 2025

פיקי סרטים ומוציאים לאור מניחים שגברים מעדיפים סרטים וספרים העוסקים במלחמות, ואילו נשים מעדיפות ספרים העוסקים ביחסים בינאישיים. פילוחי מכירות של כרטיסי קולנוע וספרים מאששים את ההנחה הזאת. אבל העובדה היא שגם נשים וגם גברים מגיבים לספרות העוסקת ביחסים בינאישיים; אלא שגברים מעדיפים חקירה של היחסים הבינאישיים על רקע אלימות קיצונית ומוות, ואילו תשומת ליבן של נשים אינה תלויה בקרבות אוויריים ובקליעים (או בכרכרות דוהרות ובחיצים מתעופפים).

קחו למשל את האיליאדה, שפותחת במריבה ממושכת בין אכילס לאגממנון. הומרוס מבקש מן המוזה שלו שלא תתמקד במיומנויות הקרב של אכילס אלא דווקא ברגשותיו, ובפרט בכעסו. תיאורי הטבח בשדה הקרב משרתים את אותה תכלית גדולה יותר, ואכילס, שלאורך רוב המלחמה יושב על הקווים בפנים חמוצות (כפי שקארנה יושב בצד במלחמת קורוקְשֶׁטְה), חוזר לשדה הקרב אחרי מות חברו פטרוקלוס מלא יגון וחדור תאוות נקם: עוד רגשות, שמתעוררים עקב יחסי אנוש הדוקים. כעס, יגון ותאוות נקם עשויים למצוא את דרכם גם לספר שעלילתו מתרחשת בקהילה כפרית שלווה, במקום עבודה או במוסד לימודי, בלי שתתמעט העצימות הרגשית; רק פחות דם יהיה שם.

מטבע הדברים, המהאבהארטה היא יצירת אמנות שקרובה יותר לאיליאדה מאשר לרומנים של ג'יין אוסטן. מדובר באפוס על "תור הגיבורים" האחרון של הודו, המספר על מלחמת האזרחים הגדולה שקדמה ל"קאלי יוגה" – העידן האחרון והאפל ביותר בהיסטוריה, לפי הקוסמולוגיה ההינדית. במהאבהארטה יש יותר דמויות מאשר בפואמה של הומרוס, ולכן גם יותר יחסים ויותר רגשות.

גיבורים בוכים בקול גדול לכל אורך המסורת האפית, בכל רחבי העולם. האיפוק הבריטי הידוע הוא חידוש מאוחר בדמותו של איש המעשה. ראמה נתקף פרצי בכי אחרי ניתוקו מאשתו סיטה, וכאשר הוא מגלה לראשונה שנחטפה הוא סובל תקופה ממושכת של טירוף הדעת. אכילס בוכה על פטרוקלוס, אודיסאוס בוכה בחושו על הבית; הגיבור הספרדי אל סיד מתייפח כאשר הוא מגלה שבנותיו ספגו הצלפות שוט; האביר רולאן מתייפח כאשר הוא נפצע ומבין שהוא עומד למות; ביאוולף מתייפח בזקנתו. לגיבורים ולגיבורות של המאה הארטה יש הזדמנויות רבות להביע רגשות עזים, אם במילים אם בדמעות, והם בהחלט מנצלים אותן.

חלק מהרגשות במאה הארטה הם תגובות ישירות לאירועים, כמו מצוקתה של פֶּנְצִ'לי בעקבות השפלתה. חלקם משמשים מוטיבציה לפעולה, כמו כאשר הנסיכה אֶמְבֶּה נולדת מחדש בתור הנסיך שיקהנדין מתוך דחף לנקום. חלקם אִי־רציונליים ואפלים, כמו האובססיה העזה והרצחנית שמרגיש דוריוֹדֶהָן כלפי בְּהִימָה, שגורמת לו להכות שוב ושוב בפסל ברזל של דודנו אף ששנים רבות חלפו מאז נפגשו לאחרונה. יש שם גם רגשות שאין להם מקבילה כלשהי אצל הומרוס או ורגיליוס – העמוק שבהם הוא יראת האהבה המבעיתה שחש אֶגְ'וִינָה כאשר קרישנה מתגלה אליו בצורתו הקוסמית, רגע לפני תחילתו של הכרך השלישי.^[1]

בשני הספרים הראשונים בטרילוגיה, **ספר הנדרים** ו**ספר הגילויים**, עלו הדמויות המופיעות באפוס ונקשרו ביניהן בעבודות רגשיות. בכרך השלישי והאחרון הדמויות ורגשותיהן מקבלות ביטוי סופי, קתרטי ואלים, כולן באותו הזמן ובאותו המקום: מלחמת קורוקְשֶׁטְרָה. הקוראים יכולים לדמיין לעצמם מדוע צריך היה לקרוא לכרך הזה **ספר ההריגות**. אף שם אחר לא התאים.

המלחמה תמיד מנצחת

אחד הדברים המשותפים לראמאיאנה ולמהאבהארטה, שתי היצירות האפיות המוכרות והחשובות ביותר בתרבות הודו העתיקה, הוא שמצבו של אף אחד מן הצדדים אינו משתפר בעקבות המלחמה. אפילו "הצד המנצח" מפסיד בסופו של דבר. האפוסים ההודיים חושבים על מלחמה כעל משחק לשלושה: שני הצדדים היריבים ודילר. הדילר הוא המלחמה, והבית תמיד מנצח.

בראמאיאנה המסר הזה עובר פעמיים. ראשית, מייד אחרי ניצחונו של ראמה על ראָוֹנָה: ראמה מסיים את המלחמה כשהוא רצוף כולו, ובניגוד גמור לאופיו הוא מטיח בסיטה דברים קשים כל כך עד שהיא מבקשת להקים עבורה מוקד ולהיבחן באש. היא צועדת אל תוך האש בייאוש ובאכזבה. השמיים נפתחים, ובראהמה ושאר האלים מגנים את ראמה על מילותיו הקשות, הבלתי אנושיות. ראמה נבוכ לנוכח החיזיון הזה ומעשיו שלו, ואומר להם כי תמיד האמין שהוא ראמה, בנו של דשאראתה. בראהמה מגלה לו את טבעו האמיתי כאוּוֹטָאר של וישנן,^[2] ומסביר לו איזה דבר נורא עשה כאשר התנכר לסיטה לאחר שהציל אותה.

ראמה משיב אליו את אשתו, אבל האפוס מסרב להעניק לזוג המלכותי עדנה בזקנתם. כעבור שנים, כאשר סיטה נושאת ברחמה תאומים, רכילות ולחשושים גורמים לראמה לשלוח אותה ללדת ביער. הוא כבר לא ישיב אותה אליו לעולם; ממש בסוף האפוס, כאשר בניו התאומים שרים לו על הבמה את גרסתו של המשורר ואלמיקי לסיפורו, ראמה מתחרט ומתחנן בפני סיטה שתשוב אליו, אבל היא נבלעת בסדק בקרקע - האלה האם שבה אל חיקה של אימא אדמה. ראמה יצא למלחמה כדי להשיב אליו את סיטה, אבל אז איבד אותה פעמיים - אף שהרג בקרב את מי שחטף אותה ותפס את עירו של ראונה, לנקמה. זוהי פואמה אפית, לא אגדה של דיסני; לא חיים כאן "באושר ובעושר עד עצם היום הזה".

השקפת העולם של המהאבהארטה, כפי שתראו, חופפת לחלוטין את זו של הראמאיאנה, המוקדמת יותר. שושלת בית קורו נמחית מעל פני האדמה, עד לאח האחרון מבין מאה. הצד של בני פנדאוה, המונה חמישה אחים בלבד, שורד - אבל ההכחדה פושה כמו מגפה גם אחרי תום המלחמה ונוטלת את בניהם. קרישנה נאלץ להתערב, כדאוס אקס מכינה, כדי למנוע את הסוף המוחלט, ומציל עובר שנועד להיפגע עוד ברחם. קרישנה הוא אולי אווטאר של וישנו, אבל כמו במקרה של ראמה, הדבר אינו חוסך ממנו את האסון - כל משפחתו המורחבת, משפחת ידאוה, מתה שנים לאחר מכן; הם הורגים זה את זה בטבח הדדי המוני. מה גורם לכך? ויכוח בין שני ותיקי מלחמה שיכורים שמעלים זיכרונות.

כמו זרוע של שלד שבוקעת מתוך קבר המונים מכוסה עשב ומנופפת בחרב חלודה, כך מלחמת קורוקשטרה שולחת יד מן העבר וממשיכה בהרג ומרחיקה עד דווארקה, בקצה המערבי של תת-היבשת. מן הסיפורים העקובים מדם הללו המתרחשים אחרי המלחמה מתחוויר לנו מדוע עשה קרישנה מאמצים גדולים כל כך להימנע מן המלחמה - אם כשהציע לבני שושלת הקורו למסור לפנדאוה חמישה כפרים בסך הכול ולשים קץ לסכסוך, אם בעצם המסע שהוא עושה להסטינפור כדי להגיש לבני הקורו הצעה אחת אחרונה. הוא ידע שהמלחמה לא תסתפק במחצית מניין החיים שהוצבו על שולחן ההימורים. שני מפסידים ודילר אחד: המשחק בשלושה הוא משחק שבו המנצח זוכה בכול, והמלחמה תמיד מנצחת.

גם היוונים הבינו זאת. יש דוגמה אחת ויחידה שבה לוחמים מנצחים פשוט שבים הביתה: מנלאוס והלנה, המפציעים באודיסאה כזוג מזדקן שחי לו בנוחות. אודיסאוס עצמו, לעומת זאת, נדרש לשנים של נדודים בטרם ייאלץ לטבוח על ימין ועל שמאל בדרכו הביתה (ובכל זאת משהו בו השתנה; כעבור שנים, חסר מנוח, הוא עוזב את איתקה ואת אשתו פנלופה ויוצא להרפתקה חדשה). אגממנון נרצח בידי אשתו ברגע שהוא מגיע הביתה. רציחתו הייתה נושא לטריטולוגיית הטרגדיה היוונית המוקדמת ביותר ששרדה, האורקסטיאה. העולם המודרני למד על בשרו את החשד הקדום שמלחמות אי-אפשר לנצח. צרפת ואנגליה, "המנצחות" במלחמת העולם הראשונה, נחלו קטסטרופה במלחמת העולם השנייה. ארצות הברית וברית המועצות, מצידן - המנצחות במלחמת העולם השנייה - שקעו כמעט מייד במתיחות של יריבות גרעינית בת עשרות שנים, ותמכו לעיתים קרובות בצדדים מנוגדים במלחמות בין מדינות חסות שלהן.

אבל איש לא למד את הלקח באמת, לא בימינו ולא בימי קדם, אף שפואמות אפיות וספרי היסטוריה זועקים כולם את אותו מסר בדיוק. האזהרה הנבונה והעתיקה הזאת נשכחת שוב ושוב, מדי דור או שניים. איננו מצליחים להיגמל ממשחקי המזל, במיוחד לא כשחיי אדם מונחים על כף המאזניים.

הפרדוקס הבלתי מנוצח

ביסוד המהאבהארטה עומד פרדוקס נשגב. כפי שכתב הטרינסצנדנטליסט האמריקאי רלף וולדו אמרסון בפואמה שלו "בראהמה" בפרפרזה על בהגווד גיטה:^[3]

קטלתי, חושב הקוטל האדם,

נקטלתי, חושב הנקטל,

שניהם לא יודעים מסתרי הקרדס

בו אפה נאשוב, לא אפחדל.

לפני פרוץ המלחמה מבהיר קרישנה את האמת לארג'ונה: המוות אינו ממשי, והגוף אינו אלא "חליפת בגדים". המסקנות העמוקות יותר הללו על טבעה של מאיה – טבעו האשלייתי של העולם החומרי – כבר הוסקו ככל הנראה בעת שחבורה הראמאיאנה הקדומה יותר, אבל הרעיונות טרם הוטמעו באפוס. עד שחבורה המהאבהארטה כבר חלף די זמן: הפילוסופיה של האופנישדות^[4] הפכה את המוות לעניין טפל והכריזה כי הגוף הפיזי הוא קיקיוני, לא עצמי ובלתי ממשי.

אם כך, למה לבכות? למה לטרוח ולחוש יגון אם הוא מבוזבז על צללים שמטילים צללים, על רחשושי חשמל סטטי, על צברים זמניים של תאים? הגיטה אינה אלא הכרזתו המפורשת של קרישנה בעניין, נאום התוכחה של סמל המחלקה לחייל הרועד מפחד: הילחם למען החלק הנצחי שבך; הילחם כי גופך המרושת בעצבים, השופע דם, עתיר העצמות, כלל איננו אתה עצמך.

הסצנה האהובה עליי באפוס כולו חוזרת על המסר הזה, אבל בדגש שונה: דגש של ניחומים. בטקסי הקבורה הנערכים על גדת הנהר אחרי המלחמה מופיע ויאסה. הוא נכנס למים, הופך את המים מעל גופו לאד ויוצר דיוקן הולוגרפי של כל הלוחמים המתים. הם שכחו את יריבויותיהם וסכסוכיהם; כבר אין בהם תרעומת. ויאסה מראה את שני הצבאות כשהם מתחבקים וצוחקים – אויבים בחייהם אך מפויסים במותם.

זה הפרדוקס היפה העומד בלב המסורת הזאת. הכרה עמוקה של דברי העולם הזה פירושה הכרה בכך שהם אינם ולא כלום. ואף על פי כן, ברגע האמת – בשדה הקרב של קורוקשטרה, בזירת ההיסטוריה – אנחנו חווים את הסבל והאובדן, את הניצחון והתהילה, כאילו היו אמיתיים. אנחנו, שאיננו מוארים עדיין, הנולדים שוב ושוב עד לאין סוף, איננו לבדנו בהתייחסותנו אל הלא-ממשי כאל ממשי, בלהט שלנו להתקוטט ולבכות. אפילו אוטארים בוכים – ראמה בגעגועיו לסיטה, קרישנה במות בנו של ארג'ונה, אפהימאניו. שום תובנה אלוהית בדבר מאיה לא תשכנע את הלב האנושי העיקש.

אשליה של חיים

האמנות היא עוד שכבה של מאיה. האמן מעצב את המאיה כדי לצייר את המאיה של ימים עברו: את תור הגיבורים, את קורוקשטרה כקו פרשת מים בין העידן השלישי לרביעי, בין דוואפארה יוגה לקאלי יוגה. מילים ותמונות אינם הדברים עצמם, אבל כאשר מערבבים אותם יחד הם יוצרים סיפור. הסיפור נעשה העתק של ההתרחשויות וממלא את מקומן. הפואמה האפית היא דיוקן של אשליה, המעוצב באמצעות אשליה ומוכל בתוך אשליה.

עוד מילה אחת על הגיבורים האפיים המתייפחים: **באינאס** של ורגיליוס, הגיבור הטרויאני איניאס, מייסדה לעתיד של רומא, נמלט מביזת טרויה ומוצא את עצמו בקרתגו, יריבתה לעתיד של רומא. קרתגו נוסדה זה עתה, והכול בה מצוי עדיין בעיצומה של בנייה; אבל מקדש יונו כבר הוקם – יונו, אותה אלה שהייתה אויבתו של איניאס וסיבת נדודיו. במקדש זה מוצא איניאס תבליטים המתארים מלחמה וביזה של עיר: המלחמה ששרד, העיר שממנה נמלט.

איניאס תָּוֹה את האירועים עצמם ושרד, אבל מול ייצוגם האמנותי הוא נופל ומתייפח. אולי המרחק הוא הגורם המכריע; מאחר שאינו חי את האירועים ברגע שהוא צופה בהם, מאחר שפריאמוס שאותו הוא רואה מפוסל בשיש אינו פריאמוס בשר ודם, יכול איניאס לעמוד מחוץ לטרגדיה של טרויה ולהזיל דמעות של רחמים על עצמו ועל אהוביו.

המהאבהארטה המקורית בסנסקריט כוללת סיפור מסגרת. מסופר שוויאסה, שנטל חלק באירועים (הן כַּאֲבִי שני הבתים הלוחמים, הן באחד הרגעים המכריעים בכרך הנוכחי), גם חיבר אותה. אבל בסיפור המסגרת מבקש ויאסה מתלמידו, ואישִמְפּאֶאנָה, להקריא לו את הפואמה שכתב. ויאסה אינו מדקלם אותה בעצמו; ובטקסט שנמסר לידינו ההתייחסות לוויאסה היא תמיד בגוף שלישי, כמו לכל שאר הדמויות.

המשורר נזקק למרחק בינו ובין הדמות האפית הנושאת את שמו. רק כך יכול היה לגשת לרגשות העמוקים ביותר בסיפור ולבטאם. הוא נדרש לקבל את האשליה ככלי, כתווך, כנושא. הוא נדרש לעמוד מחוץ למה שחווה, כפי שעמד איניאס מול התבליטים, כדי לחוות את הרגשות במלואם ולבטא אותם. הפואמה זרמה בתעלות שחצבו צמד נהרות היגון הללו. אחרי הדמעות באו המילים.

אשליה של מוות

הציוויליזציה ההודית קיימת זמן רב כל כך, וכוללת כל כך הרבה המשכיות והתפתחות וחקירה חופשית, עד שנדמה כי אין סוג של ביטוי דתי שלא צמח שם: סגפנות, אדיקות, אינטלקטואליזם יבש, התמקדות באלוהות אחת, התמקדות באלוהויות רבות, פולחן באמצעות פסלים וקטורת, פולחן באמצעות העלאה על המוקד, פולחן באמצעות מדיטציה ביחידות, דת הממוקדת בטקסט, דת הממוקדת בפולחן... הגבולות היחידים לאורך הרשימה הזאת הם גודל הדף והיקף הזיכרון שלי. צורה אחת בלבד של אמונה בולטת בהיעדרה בהודו: כת המוות, שבה מותו של מישהו עובר מיתולוגיזציה, זוכה למשקל תיאולוגי ומשמש

מוקד לעיון, לפולחן ולאמנות גבוהה. למרות הגיוון התיאולוגי העצום בהודו, אין שם מקבילה להתמקדותה של הנצרות בצליבה או להתמקדות של האסלאם השיעי במות הקדושים של חוסיין בן עלי בכרבלא.

הדבר קשור, לדעתי, בדוקטרינת המאיה, ובתחושה הכללית שהמוות אינו אלא תחנת מעבר בין מצבי הווה רצופים. מותו של הבודהה בשל אכילתו של בשר חזיר מקולקל אינו אלא פרט אגבי בסיפור; רגע ההארה תחת עץ הפיקוס הקדוש הוא שמשך את תשומת ליבם של פסלים במשך מאות שנים. בהודו, אפילו האלה קאלי - העונדת לצווארה שרשרת גולגולות - רוקדת ונלחמת, מניפה את חרבה וחורצת לשון; בשום תרבות אחרת לא מפגין המוות חיות כזאת.

כך גם באפוסים ההודיים. סיטה שוקעת אל תוך האדמה, ראמה טובל בנהר ונעלם; קרישנה נח לו בגן, נורה בחץ אקראי של צייד ומשתמש בו כבתירוף לעזוב את האפוס. האירוע מזכיר את אכילס שנורה בנקודת התורפה שלו - דוגמה לשיח בין שתי המיתולוגיות האפיות. אין לדעת מה מקורו של הסיפור המשותף, כי האזכור היווני הראשון של עקב אכילס מצוי אצל המשורר אפולוניוס מרודוס, שהאפוס שלו - מן המאה השלישית לפני הספירה - מתוארך לאותה תקופה פחות או יותר כמו כתב יד שפיצר, התייעוד הכתוב המוקדם ביותר למהאבהארטה (זו פרשנות של היסטוריון; המסורת עצמה ממקמת את הפואמה של ויאסה בתקופה קדומה הרבה יותר מכל תיעוד היסטורי מקובל). כך או כך, לאף אחד מן האווטארים הללו אין סצנת מוות דרמטית ומפוארת, וגם לא לחמשת הגיבורים המנצחים: האחים פנדאוה, אחרי מותו של קרישנה, יוצאים למסע ארוך ונופלים בזה אחר זה. ההינדים של הודו, בכל ההיסטוריה הארוכה שלהם, ביטאו סלידה אינסטינקטיבית מפני פטישיזציה של המוות. הם ייחסו משמעויות דתיות עמוקות לנהרות, לעצים, לאבנים, לקטורת, לפרחים, לבני אדם, לבעלי חיים - לכול פרט למוות.

סוף הסיפור

וכך גם כאן, בכרך השלישי של הטרילוגיה, סוף הסיפור אינו מות הסיפור. ספר יכול להיקבר או להישרף, לזכות להתעלמות או להישכח; אבל הסיפור שהוא מספר יכול להוסיף ולחיות במנותק מן המדיום, בין שהוא שפה, אבן או מוזיקה. והרי האפוסים היווניים הקדומים של הומרוס שרדו את הימחות זכרה של דת יוון העתיקה. האפוסים ההינדיים, המצטרפים אל מסורת דתית חיה, ניחנו בחיות הכפולה של סיפוריות פעילה ושל פולחן פעיל. הם מתמשכים בכל מובן. כפי שאותו אֶטְמָן, או "עצמי", מתמיד ונע מגוף לגוף, כך הסיפור נולד מחדש במעבריו משפה לשפה - פעם בסנסקריט, כיום באנגלית.

וכך הטרילוגיה הזאת, על מעלותיה וחסרונותיה, אינה אלא עוד דוגמה אחת להתחדשותו המחזורית של הסיפור. הסיפור מנצל את הדחף חסר הכיוון של האמן ליצור אמנות, וכלל לא אכפת לו, לסיפור, אם מקור הדחף באדיקות דתית, בשאפתנות אישית או בשתיהן גם יחד. הוא משתלט על קולו של המשורר או על מצלמתו של הקולנוען, והופך את הפה או העדשה לתעלת הלידה שדרכה הוא נולד מחדש. מתוך רצונו של האנימטור לצייר, הסיפור מגשים את רצונו להישמע שוב. התוצאות עשויות בהחלט להביא את יוצרן לידי מבוכה. קטעים רבים בכרך זה - שאותו שבתי לקרוא שנים לאחר שנכתבו, בשלב ההגהה - נראים לי זרים: אני מזהה את הסגנון ואת הנימה, אך איני מכיר אותם כפסקאות או כמשפטים יחידים. אני קורא

בהם כאילו הם משהו שנכתב בידי זר והוענק לי במתנה אבל אני, כפוי הטובה, שכחתי את המתנה ואת נותנה. כעת אני מבין שהמתנה הייתה הסיפור, והנותן היה הסיפור. ובכל זאת היו כאן חילופי מתנות; מה שאני נתתי לסיפור בתמורה היה שסיפרתי אותו מחדש.

וכבר כעת, בסיימי את אחרית הדבר הזאת לכרך השלישי והאחרון בטרילוגיית המהאבהארטה שלי, אני כמה להעניק לעצמי את המתנה הזאת מחדש. האפוס הוא אינסופי, אבל לא רק בגלל אורכו הידוע (לפעמים לשמחה). הוא מעניק למספרי סיפורים אינספור נקודות מוצא, אינספור נקודות מבט שמהן אפשר לספרו מחדש. אני יכול לבחור לי דמות, ולו דמות שולית או נשכחת, ולספר עליה בדרך הממואר, בגוף ראשון; אני יכול לבחור דמות שסובלת משם רע ולכתוב גרסה שתצדיק אותה, לפחות בפני עצמה; אני יכול לפתוח בנקודה כלשהי באמצע, או אפילו בסוף, ומשם להתקדם באמצעות פלאשבקים; אני יכול להתמקד באירוע יחיד או באינטראקציה יחידה ולפתח אותם כפואמה, כנובלה, כמחזה או כתסריט עצמאיים...

וכך יכולים גם אתם, אם בשקט בדמיונכם אם בקול רם בסיפור משלכם – בעל-פה לפני השינה או בסרטון רשת או ברומן שלם. הסיפור מחדש מוליד סיפור מחדש; כפי ששורשי כל סיפור מחדש משתרגים בחזרה עד לוויאסה, כך לכל סיפור מחדש יש גם צאצאים משלו, ילדים ונכדים ונינים, שנגזר עליהם לאכלס מסכים ודפים, לשמח עיניים ואוזניים לעוד מאות שנים בעתיד. הגורל הרצוי לי ביותר עבור יצירתי איננו שתיזכר בפני עצמה, אלא שתעניק השראה למספרי סיפורים בעתיד; שבזכות ספר ההריגות, האפוס בן האלמוות שלנו ימצא דרכים נוספות להיוולד מחדש.

הערות שוליים

[1][†] הכוונה היא לטרילוגיה על המהאבהארטה, שהמחבר פרסם בשנים האחרונות.

[2][†] וישנו הוא האל האחראי על שימור הבריאה, ואחד מטרילוגיית האלים החשובים בהינדואיזם.

[3][†] אחד מכתבי הקודש ההינדיים וחלק מהמהאבהארטה. הפרפראזה של אמרסון היא על גיטה 2, 19.

[4][†] האופנישדות הן חלק מכתבי הקודש ההינדיים.

אמיט מג'מודאר הוא עורך השירה וביקורת הספרות במגזין *Marginalia Review of Books*, וכן משורר, סופר, מסאי ומתרגם. מג'מודאר עובד כמומחה לרדיולוגיה אבחנתית ורפואה גרעינית ומתגורר בֶּוּוֹסְטֶרְוִיל, אוהיו. הטקסט הוא אחרית הדבר ל"ספר ההריגות" – הכרך השלישי העתיד לראות אור בטרילוגיה שלו בעקבות המהאבהארטה. מאמר זה פורסם לראשונה ב-*Marginalia Review of Books*, תחת הכותרת "The Mahabharata Trilogy: The Book of Killings".

