

יעקב מלכין

מבוא

לציפלין

זכרונות

ההנאה

כקנה-מידה

להערך

אמנות

חלק ב'

הוצאת פאן קליפה

חלק ב'

יעקב מלכין

YAAKOV MALKIN

מבוא

INTRODUCTION

לציפלין

TO CHAPLIN

זבדכט

AND BRECHT

ההנאה

PLEASURE

כקנה-מידה

AS A CRITERION

להערכת

OF ART APPRECIATION

אמנות

1965 - 1966 LECTURES

AT THE TECHNION, HAIFA

הרצאות בטכניון העברי, חיפה 66-1965

חלק ב'

2nd PART

הוצאת פאן חיפה

PEN PUBLISHING - HAIFA

כל הזכויות שמורות למחבר

Copyright © 1966 by Yaakov Malkin
All Rights Reserved

מרכיבי החזיה האמנותית

ההתפעמות לנוכח החזיה
ההתפעלות לנוכח הצורה שעצבה אותו
שני יסודות בתנאי המורכבת פועלים כשני כוחות מנוגדים בנפשנו.
היצירה הורשפת את הכאובי, את ההיזלי, את הקרבה-לסף-החודלון,
את דמיון השפיות לטירוף - מפעימה אותו. היא מרגשת, באמצע-
עות הפחדים, את הנפש המסתמרת בדרך כלל מאחורי המורכבות
השיקולים ההיגיוניים ומקבלת את מסוּד המציאות היומיומית כאילו
היה בכחם לבטל את המחריד הבלתי יציב.

התפעמות זו לנוכח תגלית הנהגה שמתחת לקליפה הדיקה של היומ-
יום השטור - היא התנאי להתעלות הרוחנית אותה אנו מרגישים
כתיצאה מקליטתה של יצירת מופת. אך תגלית זו ההתפעמות
הזהרה גשוח שהיא מביאה עמה אינה מספיקה. רק אם תוך כדי
התרגשות מהכאוב המוגלה - אנו מסוגלים גם להתפעל מהצורה אשר
היציר נתן לתגלית, - רק אם בניגוד לטוהו המחריד את המנוחה -
אנו מגלים את העקרון, התבנית, ההסבר, תהליך ההתפתחות המוג-
ברים על הכאובי או מעצבים אותו כצורה הנהגה לתפישתה ולהבנתה,
רק אז צומחת בנו הרגשת התפעלות המתערבת בהרגשת החרדה של
ההתפעמות ויצרת את רגשת ההתעלות.

הרגשת החרדה ההתפעמות פורצים ואוחזים בנו ביזמים לנוכח
החאטה, ואסון המות, המום או סכנתם. - במציאות היומיום הם
מביאים עמם בדרך כלל הרגשת דכאון הקרובה ליאוש. הכאוב מת-
גלה בגילויי המקריות השליטה בנו. הפחדים מסלקים את סכרי
התודקות ושורפים כחרדה את תבונתו ושיקלולה. הכל נראה פת-
אום בלתי מובן וחסר משמעות וטעם. הכשלוּן הופך לחרדה בל-
עדית. התקנה - לאבסורד. ותפקידנו, ועצם כדאיות התמשך של
חיינו הכרוכים ממילא בסבל - נראים חסרי הצדקה. לעתים, רק
הפחד מרעץ עצמו מונע אותנו מבצע את הממשקן מכל אלה. לרוב
- אנו מנסים לברוח אל השכחה שבטמטום החושים, אם על ידי

הפנתה עצמית, אם על ידי סמים כימיים או בידוריים.
במה שונה ההתפעמות החרדה המתעוררים בנו לנוכח היצירה
האמנותית המייצגת את האסון או הסכנה - מאלה שהם מעוררים
במצאות?

ביצירה האמנותית הגדולה החושפת אמתם של חיינו - מידג האסון
ומידגת המקריחות. לעתים כ"בגרניקה", כ"מלחמה ושלוה" באדיפ
וס", כ"איוב" - ממוצג הכאוס ביצירה פלסטית יותר ומחרידה לאין
ערון מהאסון שאנו נתקלים בו ביומיום. אך ביצירה האמנותית
הגדולה מופיע המחריד כחלק מרקמה צורנית של סבות ותוצאות,
נימוקים ומסקנות, ודרך התנגות ודיבור - המחזים יתר מצאות
חדשה, צורה חדשה, הפחד נפגש כאן עם התבונה. ההתפעלות מה-
תגבורתה של הצורה החדשה על הכאוס הבלתי מובן שהיה מתלווה
אליה לאסון המיוצג על ידי היצירה - מעניקה לנו חזיה של יופי.
על אף התוכן המחריד - צורת עיצוב נראית לנו "יפה". ככל
ששלמה צורה זו נראת לנו יופיה גדול יותר - וככל שהוא מצטרף
לתוכן מחריד יותר בהתגברו עליו - אנו חשים בהתעלות גדולה יותר.

היפה הוא בארגון המציאות באופן המספק את חוש התבנית. חוש זה
צמא תמיד למצוא צורה שלמה מזו שהוא מכיר. באמצעות אנו מס-
וגלים להתחזק אל כל תופעה חדשה וישנה - על ידי ארגונה בתבנית
מוכרות ומובנות לנו. האמנות, כמדע, מציעה לנו תבניות חדשות
באמצעותן נוכל לתפוש או להבין את המציאות. במציאות היומיומית
- קשה לבודד את התופעה ולהבחין בתבניתה. האירועים מעורבים
באלה "שאינם נוגעים לענין". התופעות אינן "טהורות" לעולם.
תמיד הן חלק ויש להן חלק בתופעות אחרות. זרם האירועים אינו
נפסק. רק היצירה המקפידה את הזמן והמקום על ידי מירת קטע
מוגבל מתחבם נותנת מסגרת לאירוע ולתופעה - מתפתחת ההודמנות
לעצמה של תבנית משלמת יותר מזו שבמציאות. מושלמת יותר -
במובן היומה נתנת להפישה, היומה מספקת את "חוש התבנית".

חוש התבנית - מנקש לבודד את התופעות. הוא מחפש את היעיל
יותר, המובן והמוסבר, המצליח על אף הסכנות, המהיר ביותר, בעל
הכח הרב ביותר. הוא שואף לכל מירב שהוא מטבעו גבול ועל כן
מסוים יותר מהמציאות הנחרת שבה "אי אפשר לטבול פעמים באותם
המים עצמם" - וואלי, כמאמר הרקליט, "אפילו לא פעם אחת".

מכאן הדרשה ל"יפה כשהוא לעצמו". מכאן הכנו "יפה" לכל מנג-
נון מסובך הפועל כהלכה אף שבגלל סובכו ומורכבותו נראה היה לנו
כי לא יוכל לפעול כלל. פנימו של שיעון הוא יפה. תואם תנועותיו
של ליליין ביריה המעיק עשר טבעות בחלל שמעל לראשו, ותפשו
חורקן ללא הרף - הוא יפה. יפה תנועות המסוכנת של המהלך על
חבל. אפילו הברחה המתוכננת היטב המוצלחת מאד מבית סוהר
מבוצר כהלכה - מעוררת התפעלות וקריאות "יפה". אפילו הנאום
הדימוגי השקוף המרמה את שומעיו להשתכנע למה שהם משוכנעים
באי-צדקתו, אפילו הם יודעים כי תואם עצמו אינו מסכים לאף מסק-
נה מאלה שהוגע אליהם - נראה להם "יפה" וראוי להתפעלות.

היפה, האסטי, האלגטי - הופכים במקרים אלה לסינטימיים של
תואם, זריחות, יעילות, מוסברות. הם שייכים לתבניות מלאכותיות
וטבעיות כאחד, שרירותיות והכרחיות כאחד. מסוות-ומעוותות-
מצאות מייצגות-וחושפות-מצאות כאחד.

* * *

במציאות אנו חיים עם תבניות רבות העשויות ממוסכמות. הן מתקב-
לות על דעתנו בגלל המוסכמות. רק לעתים נדירות ביותר נבדוק
הצדקתן של תבניות אלה, "אמיתן", מידת היוזן מייצגת מצאות.
תבניות קונבנציונליות אלה משמשות לנו כמלים בלשון, הן הופכות
חלק מהמציאות ההברתית האישית, הן מונצחות על ידי החנך ומנ-
פצות על ידי הפרסומת והתעמולה, הן מתימרות לבאר את המציאות,
את ההצלחה, את הכשולן, את העבר וההווה, את תקוות העתיד. הן
מקובלות על רובנו ברוב שעות הערות שלנו - אף כי עצם קבלתן ללא
ניסיון בדיקה מחודש - הוא צורה מסוימת של תרדמה רוחנית. תבניות

קונבנציות אלה שייכות לכל תנומי ההתייחסות שלנו אל המציאות יש קונבנציות של ראייה = (הסימטריה הפרספקטיבה למשל) יש קונבנציות של אופנה (אורך השמלה, עשון נשים ברחוב, גובה העקב, אורך השער לגברים) יש קונבנציות של אמנה היסטורית (התנהגות המופתית של אבותינו ומצביאנו, צדקתו ככובשים, אי צדקתם של כובשנו וכד') יש קונבנציות של מוסר (אסור הרצח בכל המקרים ללא יוצא מן הכלל, החובה לומר אמת כנ"ל, שמירת הבטחים עד אחר החופה וכד')

כל הנהגה שלא לפי הקונבנציה, כל המאמץ בזופה, כל השובר תבנית המציג את המציאות אלה או מתייחסים באמצעות התבניות שברמיזתו הקלקטיבי - עושה משהו "שאינו יפה". כל הנהגה ומאמץ מין בהתאם לתבניות הקונבנציות "נהוג יפה". אך גם בקרב הרגישים המאמינים ביפה ובבלתי יפה לפי קריטריונים אלה - ישנה הרגשה חבויה של חוסר בטחון בצדקת עצמם. הם יודעים אישית בפשט כי התבניות האופנתיות אינן מייצגות את המציאות, אינן מייצגות צינים מוחלטות, אינן "אמיתיות". הם נמשכים אל היצירה האמנותית השוברת את התבניות המוסכמת וחושפת מציאות שהוטתה על ידה, לא יוצאת על ידה. הם גם מתקממלים נגד האמן המפר את השלחה על ידי שכיחות התבניות הללו, על ידי פגיעה "במקדש", על ידי הפשטות של המציאות ממחלצת הראיה המסורתית עד שהיא נצבת ערומה וכא-וטיית ומחייבת התייחסות חדשה. הרדצת כבר איננו סתם מגולל - הוא רסקולניקוב. השוכב עם אמו - הוא אדיפוס. החולמן הרפתקאי גדול כדון קישוט ואיש המעשה הנערץ זעיר כגושו. כל המקבלים על עצמם דניו כל אופנה - מגוחכים כגיבוריו של מולייר. צדקת האלו-הים עומדת בסמן שאלתו של אסון איוב חרבת הכבוד נבוכה ואכולת ספקות כהמלט.

בדרך זו חושפת האמנות את התווה מחדש - אך כדי לגרום לנו הנאה הרגשת יופי - היא חייבת ליצור תבניות חדשות על מנת ליצור התייחסות חדשה בינינו ובין התינו המשתקפים בתווה שנתגלה. תבניות חדשות אלה הנוצרות על ידי האמנים - היא דרך יצירתם.

תבניות אלה במידה שאינן נראות לנו שרירותיות, במידה שתן ממל-אות את דרישות חוש התבנית שלו למסבדות, ליעילות, לצמצום ולמסוימות - במידה שתן מקרבות אותו אל המציאות שנתגלה באו-פן שהחרדה שבנו נרגעת על ידי תבניתו - באותה מידה נוצרת בנו תחושה האמנותית המורכבת מנפעמות לנוכח המציאות העולמית אשר עמה באנו כמגע - ומתחפצלות לנוכח היצירה בה עוצבה מחדש על ידי האמן.

הקשרים החדשים שנתגלו בין פרטי המציאות כפי שאורגו על ידי היצירה האמנותית - מגידים את הנורא, את השאלה שאנו שואלים את עצמנו בעקבותיה. שאלה זו בהתבטחה היא המשמעות החדשה המוענקת למציאות כפי שהיא מייצגת ביצירה. משמעות זו מתגלה בנו תוך התעוררות הפחדים הרוחניים, תוך ההפתעה המכרדת אותו משעמם שגרת הראיה של הדברים.

החזיה האמנותית המורכבת מתחללה בנו בשני קצבים :
- התפעמות לנוכח המציאות שנתשפה על הכאובי שבה. על מכלל הפרטים הנראים חסרי קשר אלה עם אלה, על הבשר החי של נפש הולדת שבה אנו נוגעים לפתח, על ההתחכחות מתוכמתנו עם השקרים הקונבנציונאליים, על ההפתעה בגלל הבלתי צפוי שביעלילת הדברים (או : הצבעים, הצלילים) או בגלל נקודת המבט החדשה המגלה את הדברים כאילו היו חדשים מעיקרם.

ובמקצב השני :

- התתרגעות הבאה בעקבות התחפצלות מהיצירה שבה כל זה עוצב לעינינו, על הסגנון שברצף ובקצמיה, על המשמעות שנתגלו על ידי הקשרים שבין הבלתי קשורים לכאורה, על הגרמי החושני הבלתי מודע הנגרם על ידי הטמפו, היחס היצירתי של צבעים וצורות ומשכים, הבלטה והחלשה של פריטים מתוך שלמות, עזר האס-ריאציות החושניות שבזכרון, עם תולכי המחשבה המתעוררים ומצטלבים בתחושת ויוצרים רגשות.

לדי ביטוי בכל פריט שלה. הגישה האסטטית מחפשת במציאות תבנית המתאימה לתבנית הקיימת אפיקורית בתוכנו ואלו פיקסו אין לו תבנית אסטטית אשר אליה הוא מבקש להתאים את הדברים המערעבים על ידו. על כן אין הוא בוחר בעץ - העץ שלו אינו קיים. ה' א' משומש "בדינמיות הפוסטמודרניזם שלו כדי לנע כלפי ענפיו". דרכו בציור - הוא אומר במקום אחר - הוא מעין חלום מכונן הרחוק מרציונליזם ומאטומטיזם באותה מידה. "הוא הרגש הרוחף אותו לציורה אשר יהיה עלי לתת לו צורה הקשורה לעולם הנראה אפילו כדי להלם בו." הטבע - גם אם הוא מעוות - נתן להוכרה, לוקווי. טבע זה הוא המאבק בין חיי הפנימיים ובין העולם החיצוני כפי שהוא קיים לגבי מרבית בני האדם. "אני אינני מנסה לבטא את הטבע, אלא - כמאמר הסינים - לעבוד כמו הטבע". הציר הוא צורה שבה הוא מנע אל המציאות על ידי אמאג'ים של החרדות הנגרמות על ידי היחסים בינינו ובין המציאות הזאת. "האמנות היא צורה של מניקה המתוכנת בינינו ובין החוץ המאיים", זוהי אחת הורכבים להשתלשלות על המציאות אשר מחרצה לנו - השתלשלות עליה על ידי מתן צורות לפחדים ולתשווקות שהיא מעוררת בנו. "האמן פורץ מסגור המגבלות של הטבע". אין הוא מציית לו. "החומר שאני משתמש בו בצורה בלתי צפויה - מעורר בצופה אמוצה חדשה - כיון שבאותו רגע מופרע הרגל הנהיגי התמורה השגורה במחשבתו - כך אני מוביל אותו בדרך מנטלית חדשה ומאפשר לו לגלות את מה שנשכח על ידו".

בנוסף לכל אלה וכתוצאה מהם מהווה החייה האמנותית התקשרות נפשית של הקולט עם אישיותו של זולת - האמן. לא אישיותו של האמן כפי שהיא - את זו אין לנחש (ועל כל פנים אין לבדוק ולוודא את הניחוש), אלא את אישיותו כפי שהיא נראית לנו מבער לאשנב אשר כל יצירה קורעת בחומה המפרידה זולת מולדתו. הבלתי צפוי הנראה לנו אז מבער לאותו אשנב - נדמה כהכרחי. ההכרחיות הזו - בת מודד לערך הנגלה לעינינו: לערכו של האמן ולערכה של יצירתו. הכרחיות זו אין לה מודד מדויק ומוגדר - אך היא מורגשת על ידי כל נהנה וחסרונה מפרדע להנאה.

* * *

כפי שאמרנו בתחילת הדברים - אנו מבקשים יצירת אמנות באור מטרות: גרימת הנאה.

אנו מעצבים קיי מידה ביקורתית - לפי סוגי הנאה הנגרמת על ידי היצירה - מידת פשטותה ומורכבותה, מידת חרקה וחולשתה.

הנאה המורכבת כלולה בחייה האמנותית הכרוסה בתגליתה: מחדש של המציאות ושל החולת היצירה שנחמה לתגלית זו.

הנאה זו מגייסת את האישיות כולה, מוציאה אותה מסבלותיה על ידי אתגריה לכוחות הרגש השכל, על ידי גילויי הפוטנציה האנושית שכ- כל זולת.

* * *

כשיחזונו של פרנסוא ז' ילו אומר פיקסו כי תפקידו של האמן נראה לו כגילויי החד-פעמיות של תופעות הטבע באמצעות תגלית הזממה הטמונה בחדירת הבלתי סמטרית שבכל תופעה, קהידות שאינה נראית בדרך כלל בגלל שעבודה של הראיה לאופנת-ראיה, לאמונה בסימט-ריה ובדמיון ותופעה למשנה. האמנות, לדעתו, מגלה את הסטייה מה"נו רמה" שהיא פיקטיבית לעולם כיון שהיא המורצע של התופעות ולא התופעה עצמה. - האמנות מצליחה לרשום צורה שהיא ביטוי למסוים ולח-פעמי - תוך תגלית הטיפוסים המשותף להתנהגות האנושית הבאה

נשאיו של ברכט נודדים מן הניגודים שבין העולמות אשר בתוך החברה אל העולמות שבתוך האדם. כשם ששונה הטובה הפכה לשונה-יטא הרע על מנת להציל את שונה ואת לילה - כך מתגלה בפונטילה, בעל האחריות הפנימי העשיר - אישיות רכה וחביבה וצדקת בתבוא שנתו שכור במידה מספקת. כאשר פונטילה הנו מופנה ופועל בהתאם למה שהוא חוברתו ואנחנו מצפים ממנו - הוא מבקש להשיא את בנתו היחידה והאהובה עליו לנספח דיפלומטי על אף שהתנו בעל המג-רעת הנוראה : מחוסר חוש הומור. חוסר חוש הומור הנחשב בעי-ני ברכט המופנה ובעיני פונטילה השכור להטא שאין לו סליחה , לחסרון שאין למלאו, לגורם החופך את בעליו למשהו פחות מאדם - אינו מודע את בעל האחריות מבקש להשיא את בנתו. אך משבעל האחריות והיגיוני הפועל לפי התבנית השגורה של שמו התפקיד - מש-תכר ומתמסר לכאוס המופלא של רגשותיו הדין ד'ואגית הוא מציע נשואין לארבע נשים בבוקר אחד, הוא מציע את בנתו לנהג ומשרת מאטי, הוא שופע בדיחות הדעת חוס אנושי הוד כל כך ל"איבי המעמד" כפי שהכרתם במחוזותי האחרים של ברכט.

ההתנגשות בין פונטילה, השגור והפכה המשעמם כמאטי משרתו ושבלוני בבית ומאהבה הדיפלומט, ובין פונטילה המתגלה בשכרותו בכל יפעתו האנושית בגלותו יפי ארצו, בבנותו את החרים הפיניים על שולחנו, בטפסו בין הבקבוקים הריקים אל הפסגת שאינם - התנגשות זו היא ווריציה על הנשוא היצ' פליני של ההתנגשות הניגוד שבין הפכחון השכרות באורות הכרך. כשם שבכרט היצ' פליני חוג הנשוא מנבולות עלילותו - כך מתקשר כאן ספורם הפשוט של פונטילה, בנתו ונתנו - לניגוד המשווע שבין ודישות המציאות החברתית ו"השכל הישר" המחוייב להכועז להם בכיכול, לבין ודישות הנפש המשוחזרת מהיגיון ומבקשת לעשות לאנאלתה כמעשים האנטי-חברתיים ועל כל פנים הבלתי צפויים לחלוטין.

"פונטילה ומשרתו מאטי" אשר נכתב ב-1940 - 1941 הודפס לראש-תה בציריך ב-1948 - הוא מזהה המכניס על ספורי-עם פיניים ועל סיטות מזהה שנכתבה על ידי הלה וואליסקי במסורת הורמה העממית והאוסטרו-באוראיות ובידילקט המזכיר ניבים דרום גרמניים. העלילה הפשוטה נעה סכמטית בין סצנות השכרות הפכחון המבארות הפני-תיה : פונטילה מתחרט על שהבטיח בנתו לנספח בדיחות די שכור כדי לראות את ניוזי של איש הנימוסין, אך בפכחותו הוא מגרש את ארבע הנשים שהבטיח לשאתן החמיני לחתונה בנתו המתקיימת בכל זאת, אלא שבה הוא חוזר ומשתכר מעליב ומגרש את הנספח המשעמם ומציע את בנתו לנהג, ורק משהיא נכשלת בבחינה שמעמיד לה מאטי הנתנו מתבטלים נשואים אלה. היא אהבת נימוסיה יודת מאשר את הנבד המרצע לה, ואילו פונטילה אהב עוזה את מאטי יודת מאשר את בנתו. הוא מתעלה מהמצאות השנאה עליו בפכחותו ומנסה להפליג עם מאטי למרחבים השיריים של יפי הנוף הסקאנדנבי-באמצעות דמיון בלבד. מאטי אינו מסוגל להתחרט ממובלחות ופכחותו שלו, והוא עוזב את אדנו לסירופו הסימפטי מפתו שובו לעשותותיו השנואים.

ברכט כתב את מחזהו בגלות. ההיסטוריה לא היה עוד סכנה - והיא הייתה לעובדה, גם שהשלמה עמו הייתה לעובדה. לא רק השלמתם של עמים שנכשלו בניסיון מאבק עמו, - גם עמים חזקים אמצו כל כוח-היהם על מנת לא להגור למאבק עמו. - בשם השיקול הנבון והמפו-כח של כדאיות שמירת קיום עצמם כמבצרי הקומניזם (ברית"מ) והקאפיטאליזם (ארד"ב).

המאה העשרים התפכחה מהחיותיה. זכרון שנות העשרים העליות, אשליית שנות השלשים הנלהבות - כל אלה עלו עוזה בלהבת המלח-מה. לאורד נראים האנשים מחדש. לאו דווקא לפי שייכותם המע-מית. "האנשים הפשוטים" חוטאים באדישות, בקלות, בהסתפקות במנימוס. הפעמים הגדולים ביותר נעשים בשם ההיגיון הצרוף. טוב הלב מוחזה עם דון קישויות על האנשים שבאנשים מאימת סכנת כליה. "מה היה עושה דון קישוט לו נקלע למסקבה כיום הרצח הלאומי?" שואל דולי דנאל ב"קל מסקבה": "היה יוצא

לרחובות, רכוב על רדיונותה שלו, רועק לאורחים כי יסרבו לרצות
למען דולצ'נאד" - המשטר העילי ההוגוני - אפילו המתן והאטי-
טאליניסטי - שולח את יולי דניאל לעבודת פרך על שהעניז לשואל.

מאטי של פונטילה אינו מעיז, אינו שואל, אינו מודה. הוא נהג
במכונית של אדונו ראהא אותו לכוד בעושרו ובמצוות הנימוס והאופנה
של חברות, באהות לבת שוטמטמה על ידי אותה חברה, בברית אל
השכרות המאפשרת לו לשכוח כי הוא שיוך אליה.

האם פונטילה מנחך או מסוכן ?

* * *

האמנם אין עוד אנשים טובים ? - אם לא ימצא אפילו אחד, האם כדאי-
יים הזיזים להיזותם ? האם כדאי העולם שיתקיים ?

אגרת "האדם הטוב מסצ' ואן" מחולקת בשאלה הזאת אשר נדמה כאילו
היא חרוקה מהאידיאולוגיה של ברכט והנה תמצית שירתו ויצירתו.

וואג, מוכר המים של סצ' ואן, מצפה לשלושת האלים העומדים להג-
יע לעיר, למצא בה לפחות אדם טוב אחד. קשה להכיר בין כל העו-
ברים והשרים ברחובה של סצ' ואן את אלוהים. בעיני וואג איש
אינו דומה לאלוהי. הכל מהזרים מאד לפרגסותם, הכל מוגדרים על-
ידי עיסוקם ומקצועם, ורק משמחגלים שלשה שבעים וחסרי מעש שא-
ין להם ענין לענות בו - הוא מנחש כי אלה הם האלים המחפשים את
האדם. וואג יודע כי בו לא יבחרו. אמנם כוונותיו טובות - אבל,
ככולם הוא מתיף מעט במידות המים שהוא מוכר, ע"י הדפנות הכפור-
לות של הדלים שהוא נשא. הוא מבקש מן האלים שיחכו, ודאי
ימצא מישהו בסצ' ואן אשר יזאל לארחם - כל פנויותו מושבות ריקם
ואפילו שנטה הזונה מהססת. עליה שלם שכר דירה, קליניט עומד
לבוא הלילה, ואלוהים - מדרכם שאינם משלמים במחומנים, מנין תקן
לשכר דירה ? "אני מוכרת את עצמי כדי לחיות - אך אני לא מצליחה

להסתדר עם כשאי עוברת על הדברות - איך אוכל להיות טובה
כשהכל כל כך יקר ? הסתו לפני שהסכמתי לארח אתכם".

קרה נס כפול. האלים אמנם טוענים שאינם מבינים בכללה ועל כן
אין הם מתערבים בעיני פרנסה - אך מרוב שמחה על שמצאו לפחות
נפש טובה אחת בסצ' ואן הם מעניקים לה פרס של ממש - 1000 מטב-
עות, הם מבקשים ממנה כי תשמור על כך בסוד, "פן יתפרש הדבר
שלא כהלכה".

מכאן ואילך נטלת תמימותה של האגדה.

שנטה קונה חנות בפרס האלוהי וניבוחה מושכת אל חנותה דלפונים
המתחפשים לקרוביה וטוב לה שהעשירה - גורם לה שותלדל. "איך
אפשר להיגר להם לא ?" כפושע המוצא לחורג ב"אמצעים נקטן" -
פורעל גם שנטה בניגוד לעקרונות המהפכניים ובשם העקרונות האגו-
יים המסוכנים מאד למיטיבים אף שהם טובים לכאורה לצרכים.

איך אפשר להתגונן בפני טוב הלב ?

מספר "הקרובים" גדל והולך בחנותה הקטנה של שנטה. עוד מעט
כבר לא תהיה זו חנותה. מתנת האלים נמוגה עם כל פה רעב. מה
נותר לו לעשות לאיש הטוב פרט להחפשו ולו עם לשעה קלה לאיש
רע מאד וחסר לב ובעל הגיון ברזל וכשרון עסקים פקח כשוטא ?

משחזרת שנטה בחפזות זו כבר אינה עומדת בפני הברירה הראשונה
של ברכט : היות טוב לעצמו או לאחרים. שניטה-שנטה מגרש את
הקרובים, משלם רק חלק זעיר משכר עבודתו של הנגר, מתקשר עם
השוטר, מתאבד אל הקרובים, מתחנף אל בעלת הבית ומבטיח כי
שנטה תשלם את המגיע ממנה "כי אינה רוצה לחזור לרחוב". ובמעשה
אחרון זה נטל ברכט עוקצו של כעסו על שניטה. וכי מוטב כי
תחזור לרחוב ?

- לא נכון

הוא מספר להגביצ' אבד את משרו. כיצד הסיטה אינה משרה.
לטוס - זה לא כמו כל הברבים האחרים. והוא מצטער שהוא מספר
לה ואומר לה שהיא לא יכולה להביץ. אך אינו יכול שלא לספר,
הוא נבס לפרטי הפרטים על השחרור שיש לשחרר את מהל שרה תת-
עופה כדי לזכות במשרה זו, ושבו הוא מבטיח לה כי היא לא מסוגלת
להביץ דבר.

- כן, אני מבטיח. כשהייתי ילדה קטנה הייתה בשכונת חסידה צלעת
שהייתה רודפת אחרינו ומבקשת שלא נמחר.

היא בוכה.

- אל חבבי

הוא מנב את רמעותיה

- דברי לפחות

- אינני יודעת

- למה רצית להציל אותי ?

אני מפותח. רצית לעשות את זה כי הערב עצוב. אסור שהידי
עורבים עצובים. זה מסוכן.

- דברי על עצמך

- על? יש לי תנות

- חשבתי שאת ברוחב

12
משום מה מצליחה התפילה התאטרלית של הופעת שנטה ושיזטא
לסירוגין - עד שחזיטנו אליה מחפצל לשנים : לשנטה ולשיזטא
כאילו היו שני אנשים, כאילו לא ידענו שתם אחד, כאילו חוטי-
נו בכל שאר הדמויות על הבמה לחשוב שיש אנשים טובים ורעים
בעולם. הילופי התחושות הופכים כל אחת מן הדמויות בה מתאמת
לתבניתו שברוחנו - עד שרק ידענו על אחדותם הופכת כפילותם
לנשא ולתלות של המחה. אם יש מישהו אשר עמו אפשר לנו לה-
זדהות ב"אדם הטוב מסצ' ואן" הוא אינו שנטה או שיזטא אלא הכפ-
ילות, האפשרות להיות שניהם, האפשרות הקיימת בנו גם אם אין
אנו אהבים לתודות בה. משאנו מודים בה על אף הברשה - מליך
אותנו ברכט אל הקצה המפוכח של המעשיה.
כיון שבעלה הבית עומדת על כך שתקבל את המגיע לך מיד
אין ברירה אלא להשיא את שנטה לבעל אמצעים שיסכים לשלם
מאתים הדולר הדרושים. הכל מוכנים לסייע למעשה הטוב. לא
רק שיזטא. גם השוטר מתנדב לנסח את מודעת הנשואים ומנחם את
שיזטא : שהרי אין ברירה. שהרי אם לא - תאבד מתנת האלים והיא
תחזור למכור עצמה. ושיזטא מסכים. ואפילו אנטו מסכימים .
מוטב נשואים מנות.

שנטה הולכת לפגוש אלמן עם שלושה ילדים בבית התי. התננות
תצא. אלא שברוך יש גן ולד אחד העצים עומד טייס מחוסר עב-
ה המבקש לאבד עצמו בתלה אם לא ימצא משהו שיתקיר אותו
למטוס. פגישתם היא אחת מסצנות האהבה המחרות בספרות
הדרמטית - ואחת מהדמויות המשחק הגדולות של כנות של רגשות
ולצנינות כפי שהיא מופיעה אצל אלה אשר הגיעו אליה כאילו הייתה
לקח הימים. משהיא מצילה אותו מן התלה הוא מוותר על רצונו
לגרשה מעליו כשם שגרש את הזנות האחרות שנטה, היא שואלת :

- למה רצית לעשות את זה ?

- כדי להפטר ממך, יש לך רגליים עקמות

- לא

- טופת של גשם

- איפה ?

- ליד העין השמאלית שלך

- טוב

- וכבר אין לך גברים

- הרגלים שלי לא עקומות

- אולי

- ודאי

- אבל לא אכלתי ולא שותיתי הזים ולא אוכל לאהוב עכשיו אפילו

רציתי

* * *

פזמונים ארוחת בני ריגשה של טוב. המחזה מתרחק הולך מן האגדה - אך ברכט בולך וקרוב אלה. לא רק שלוש האלים שבאגדה מחפשי-ים איש טוב - גם הוא מחפש אותו. גם הוא כבר יודע כי אין טעם לשום דבר אם אין פשוט טוב. טֶגֶב לא מדעי, לא מוגדר, לא מתקום, לא פותר בעיות - אלא סתם, טוב. פזמונים אין טעם לשום דבר בעולם אם אי-אפשר להאמין בו באמונה של שנטה - אפילו הייתה שעה קודם לכן שויטא, אפילו חסודר להיות כזאת לאחר שתנסה להשתחרר מסח-רחרת האהבה שאחה בה ואשר בגללה לא הגיעה לאלמן שנענה למו-דעתי. בתמונת הביניים מנסה ודאג מוכר המים לבאר לאלים כיצד

- הייתי, נמנו לי חנות.

- מתנת אלהים, כמוכן.

- כן. קודם ידעתי לשיר וללוח את עצמי על גיטרה אך כשקבלתי חנות אמרתי לי :

עכשיו אני כבר לא צריכה להיות משעשעת.

- מה את יודעת על אהבה

- הכל

- לא כלום

מלטף אותה.

- נעים ?

- מאד

- קל לספק אותך, יש לך ידדים ?

- בן דוד

- זוהרי ממנו

- הוא כבר הלך. למה אתה כל כך מר כמו מיואש. הרי יש עוד אנשים טובים. פעם עוד לי איש אחד כשנפלת. נתן לי גבינה. וגם אותו איש טוב.

- לא קשה להיות איש טוב בעיניך.

לא נשתנתה כלל שנסה, כיצד רק התאהבה, החלה לעשות מעשים של
 אהבה: היא קנתה ממנו מיס שעה שירד גשם, היא שרה שיר על סידים.
 היא אמנם קראה לשירטא לעזר לה - אך מה לעשות, הטוב אינו יעיל
 והעסק דורש מנימום של יעילות. האלים כדעסים כיון ששירטא קפח
 את הנגר. אמנם הם לא מבינים בעסקים אך למה צריך בכלל לעשות
 עסקים?

* * *

שנסה נעדרה כל הלילה מביתו, שבניה תמהים בלשונם הרעה. אך
 שנסה עלתה. זה שנים לא ראתה מדרכות בשחר. הן נפלאות. שופו
 הספר הזה והעשיר שובר ידו של וואנג מוכר המים ושנסה כדעסת על
 עדי הראיה שאינם רוצים להעזי ומתגרבת לעדות שקר למען יעשה
 צדק לוראנג. שנסה קינה צעף אצל זוג הזקנים המאשרים ומצטערות
 שהאלים לא ראו אותם בבקום בעיר - שההרי הם מחפשים אנשים מא-
 שורים העושים מעשים טובים. זה כל כך נדיר. הזקנים נותנים לה
 את כל הסכונותיהם - 200 מטבעות לפקודין. למען תשלם חובה לבע-
 לת הבית התובענית. בוקר של הפתעות ושל אושר, של אהבה ומדר-
 כות ורגלים שאינן עקומות ואנשים מאושרים ושוחרי טוב הנעשים
 פחות ופחות חשובים לעומת אנשים חסרי סבלנות ועושי רע כשופו הע-
 שיר אשר שבר ידו של וואנג ועומד להביא כליה על שנסה אם אמנם
 תעזי לשקר, או כאמו של יאנג סון הטיס הבאה לבקשר חמש מאות
 מטבעות לשחד פקיד שדה התעופה למען בנה ולקחת משנסה, במפרעה
 הסכונותיהם של הזקנים אשר הפקידו הכסף ביזה.

המון הפרטים האירועים של כבר העיר הקטנה, אנדרמלקורד בזעיר
 אנפין, תערובת ברכנית של חיוך חזיב ואהבת הבריות ואמונה כי
 לפתח החוסר רובץ - עם פרטי הרשע של היוזמים הופחד (עדי הראיה
 אומרים לשנסה: "וכי מה אנהו יכולים לעשות? - אנתנו לא יכולים
 לשנות את העולם...") המקיים אותו ומתמיד אותו ומבצר אותו בפני
 החוסר הטוב. שנסה אשר חחילה עמדה בפני הברירה בין טוב לעצמה
 או לאחורים - מתדרדרת עמו לברירה בין רע לרע. התרע לטיס אשר
 אושרו חלוי בדמי השוחד - או תרע לזקנים שכל הסכונותיהם נתנו לה
 למען אושרה שלה? או תרע לעצמה בלבד: תמכור את החנות, תקבל
 עבודה שלוש מאות... ומה תעשה בהם? תשלם את דמי השוחד,
 או תחזיר חובה לזקנים? - בשני המקרים תשאר חסרת כל.

ודאות שמעבר לברירה: שנסה הטובה תרע לעצמה, על אף שירטא,
 אל אף ידירות הזקנים, בגלל האהבה, כיון שלא רצתה לקמור למוד-
 עת נישואין.

ברכט משתעשע בארוממתהקת דז של המוסר. עולם המעשים התמימים
החזיריים של בוקר שוק בסצ' ואן - טעון מתח של התנגשויות דדמסיות
ומסריות ושאלות ללא תשובה הנבעות הכלולות בעלילה של שגשג,
חורגות ורצואת ממנה אל עלילות של הציפים. המחרות של הרחוב
הסיני - מכלילה את האמות הגדלות של הקיפים הקטנים המתחללים
לעינינו. אך כבר יודעים כי איש מכל אלה המיצנים על הבמה אינו
יכול להיטיב עם עצמו או עם האחרים. גם האלים חסרי אונים בגלל
שממיתות וחוסר התמצאותם בעסק פרנסה אפילו הם מעניקים בבדיבות
רק מושלים קטנים כשויטא מסוגלים להיות יעילים, אך מי זה יבחר
מרוצנו לחיות תחת עול יעילותם?

לרגעים נדמה לשנוטה כי אין ברירה. שופו העשיר רוצה לשאוף.
כולו עדינות הבנה וסבלנות שאינה דוחקת בה לחליט - הוא מוכן
לצפות. זה כמובן היה פותר את כל הבעיות הכלכליות - ואשר לעוב-
דה כי שופו שבר יוד של וואנג ושנוטה הייתה מוכנה להעיד לשקר כי
ראתה זאת - שויטא אינו חושב כי היא יכולה להסתבך בפלילים. שנוטה
שבכשויטא מפוכחת מאד. דבר לא נסתר ממנה. על כן אינה ראויה
לרחמים. כל מה שהיא עושה היא עושה בדעה צלולה של שויטא. כא-
שר הסיניס יאנג סון בא אל החנות ומגלה לשויטא כי הוא מוכן לשאת את
שנוטה בתנאי שתמכור מיד את החנות למיטסו, בעלת הבית, המוכנה
לקנותה ב300, כשהוא מוסיף כי אין הוא מוכון לקנות עמו את שנוטה
לעיר הבירה שליך שודו התעופה, כי "לעוטה עוטה הוא ישאר את שנוטה
בסצ' ואן" - אין עוד לשנוטה כל אשלות. היא יודעת כי שויטא צדק:
"האזנה היא נוראה, יקרה מדי, רק חולשה אחת קטנה - ראותה הרוס".

- "איזה מן עולם הוא זה ?

הלטיפה תהיה חנק

ראנחת אהבה תהיה לאנחת חרדה

למה חג העיט מעל לראשי ?

נערה הולכת לפגוש את אהובה.

כל טובהוהפן לרע בגלל טוב לבה של שנוטה : כסף השכירות בידה של
גב' סון האם, הטבק בעבט החזק מעיק, הרצון לעשות טוב מהרס,
האזנה - תנה הגדולה בסכנות. שופו יודע זאת מבשרו : הוא כה
מאוב בשנוטה עד שהוא מוכן לעשות הכל בניגוד לאופיו למענה, מוכן
לאת המחאה חתומה וריקה משכום למען תוכל להמשיך להיטיב ולהיות
מאושרת בכך. שויטא מבטיח לו כי שנוטה תבוא לפגושם, ושופו מב-
טיח לו כי יתבוג עמה בעדינות ובהגנות ולא יגע בה משך כל ערב פגי-
שתם הראשון. שויטא הולך לחדר האזורי שבחנותו ובשוכו הוא שנוטה
ומצא את הסיניס בא לחתודות כי הוא איש רע אך גבר טוב משופו,
ושנוטה יודעת כי אין לה ברירה : היא תלך עם אהובה הרע ולא ע
שופו אשר יאפשר לה להיות טובה.

בכל סצנה - ווריאציה חדשה של הברירה שבין הקצוות התמימים של
המוסר והשיפוט. הקצוות פשוטים של טוב ורע. רק הברירה מורכבת
כחיים. הקצוות שייכים לעולם התגיון. התגיון אינו שייך לעולם המ-
עשים - הוא הפשטה שלהם. בכל הפנית מביא אותנו ברכט לעמוד במ-
קומה של שנוטה : אין אנו מזהים עמה אך אנו מזהים עם פרשת הדר-
כים בנפש. גם אנו מהלכים מפרשת דרכים אחת אל משנה, גם אנו
יודעים כמות כי אין לדעת בבטחה באיזו דרך לבחור. גם אנו, כמות,
נלך בסופו של דבר אחר לבנו האהוב - או נתחרט על שלא הלכנו, או
נתחרט על שהלכנו.

הוא מוליך את שנוטה אל טקס גישואיה עם יאנג סון. אמנם הקנה באה
לבקש כספה - בעלה חלה מרוב דאגה לחסכוניותהם שירדו לטמיון -
אך שנוטה מתרצת לעצמה את חיה : האלים לא יכלו לרצות שאהיה
טובה. רק לאחרים, עלי לעשות משהו למען עצמי, וסון ישתנה כשאהיה
אחו, אולי לא יהיה כל כך רע, והוא ודאי יחזיר להם את כספם. היא
יודעת שהיא משקרת. היא נאנחת בשקר העצוב מחוסר ברירה. הכסף
כבר לא בידה. אפילו לחתודות על מה שעשתה כבר אינה יכולה.

כבר אין ברירה בכלל. רק לשבת ולצפות עם שאר אורחי נשף ח-תונות, עם הטיס ראמו המצפים כי שויטא יבוא בכל זאת ברגע האחרון לשואי בת דודו ויביא את היתרה : 300 מטבעות אשר עם קבלתם ישא יאנג סון את שנתה. בלעדיהם - לא ישאנה. תוך צפייה לשויטא וכדי לבדד דעתה הוא שואל אותה חידת נישואים:

- תוכלי להכין המישה ספלי זה משלשה עלים ?

- כן

- ותוכלי לישון על מיטה קטנה כספר ?

- בשניים ?

- לא, יחידה.

- לא

הוא מגלה לה כי הוא מחכה לשויטא, כי בלעדיו לא יחול בטקס הנש-ואים. היא מתחבנת כי יכיר במה כבר ידוע לנו שאיננו נבון :

- "אם אתה אהוב אותו, אינך יכול לאהוב אותו, שויטא לא יכול להמנא במקום בו אני נמצאת".

אפילו היא אינה יודעת עוד שזו אינה אמת. לרגע נדמה כי באמת יקרה נס. שויטא יופיע. ברכט יוצר על הנמה אירות צפה בה מתודה, רצון התאמתות כה גדול - עד שכל רחש המשתוק את המצ-יים על הנמה במאמץ הקשה לצעדיו הקרבים של שויטא - מעורר גם בנו כמעט אמונה בספוי, כמעט הסתברות של הבלתי מסתבר : שמת יופיע פתאום ? שמת אין אנו אחראים אלא למעשי דוברי שנתה שאנו רוצים לומר ? שמת באמת אין שנתה ושויטא איתו אדם עצמו ?

הסתייגות השיריות של ברכט הנותנת למצב עלילתי מסוים וקונקרטי מסומלים כלל-אנטישנים, (אנטישמיות מופשטת כאחד), אינן נראות לנו שרירותיות כיון שהן ארוכות וסדורות בעלילה, מרצקות על ידה המחוות חלק בלתי נפרד ממחלבה. הסימבוליזם השרירותי מכליל מצבים בגלל "משמעותם הסמלית" או משחק במליצות המרמזות על סמליות תוך מצבים שגורים שאינם מייצגים מסומלים כלשהם, פרט לעצמם. התיאטרון, יותר מאשר כל אמנות אחרת, מזמין שרירות סימבוליזסטית זו כיון שכל המתארע בו אינו מתארע אלא כמשל. על כן כה חמורות דרישות הדיסציפלינה הזאת המבקשת ליצור מציאות המצדיקה עצמה באמצעים לא מצאוניים במסכה ומשחק. ברכט שחרגש חשיבותם של מסכה ומשחק, מבקש לחזיר לציפוי משך כל הדעמה כי הם צופים במסכה ולא בפנים - התמסר לפרטי הפרטים של העלילה המתחוללת בין המסכות עד שזו קבלה ממדים של מציאות משבועות; עד שכל אפוזודה שלה נראית לנו כהכרזות ומרצקות. רק אז הוא מרשה לעצמו לגלות בסצנה קונקרטית משמעותיות של אמת כוללת. וגם זאת - ללא הכרזה. כאילו בקש להשאיר אף אפ-שרות זו לרשותו של ספק. אם תרצה - אין זו אלא סצנת חתונה שלא נגמשה בגלל תאורת הבצע או הטיס של יאנג סון. באמצעות הפלא התיאטרלי המתחולל בכל הצגה טובה של מחזה טוב אנו מאמינים לרוע כי הכל קורה ויכול לקרות, ובמהו אנו מאוכזבים מכך שויטא לא הגיע. הנשואים לא יצאו לפועל. הנסף לא יחזור לזקנים. הונות תאבד. אפילו הטבק ישאר בעבוט.

פירות הטוב.

וואנג מנסה לגייס עזרת האלים אך לדעתם צריך איש טוב לעזור לעצמו. ולא - אינו טוב. ואילו הסכל, כידוע, מאצל. לא רק שאין ברכט מאפשר לנו רחמים על גבורות אלא שבאמצעות האלים הוארזונה של חוסר רחמים הוא ממך את חוסר הרחמים שלנו ומד-מה אותה לשלום. כיון שטיטאציית הרחמים נוצרה בכל זאת בגלל חוסר הברירה שבה היא מצויה - כיון שהמעב הטיפוסי לזילמת הטוב בימינו אינה חוסר המרצא הטרגי אלא חוסר הבטחון בכדאיותו המוסמן

התרסה בברכותה. ואפילו אנו השונאים את שויטא כברכת ושונה
אינו יודעים להציע להם אלטרנטיבה טובה יותר. הכל מקבלים עתה
שכר רעב - אך מקבלים שכר. הטכק הנגוב של ה"קרובים" מחרם
על ידי שויטא המאיים עליהם בבני בריתו השוטרים. מאתיים המטב-
עות שנתנו לאמו של הטייס יחזור על ידי נכזימים משכרו. שויטא
מבצל את כל אי העימות האגרסיבית של הטייס הממזרם המשליט-רו-
דנות של עבודה רשעבנד סטחוכי לקל צלילי שיר הפילים המלחיב
ומאיים. האם מאשררת: "שויטא הוציא מן הכח אל הפרעל את כל מעל-
ותיו של בני".

אך יש אנשים הזוכרים את שונסה. וכשוראנג מזכיר לאלים כי תבלית
כל זה הייתה להעניק לה פרס על טוב לבח - שואלים אותו האלים מה
הוא מציע לעשות.

- קצת פחות חוקים, קצת פחות חוקה בחתשוב עם הזמנים הקשים

- תן דוגמה, וראנג, תן דוגמה ...

- למשל: שמעוה ידרש רק חסד במקום אובה ו ...

- אך זה יהיה קשה יותר !

- או אולי: יזשר במקום צדק ?

- אבל פירושו של דבר שיצטרפו לעבוד יותר

- ובכך: הגינות במקום כבוד ?

- וכי אינך מבין - פירושו של זה עוד עבודה, רבה יותר, לא פחו-

תה. אינך מבין ? -

* * *

של המוצא, - כיון ששונסה מוצאת את ההזמנה החתומה של שופר
אשר לא דרש עבודה כל גור או הכנסה - כיון ששונסה היה מיאנג
סוין שיעב אותה - היא מוצאת פתרון. היא משתמשת בהזמנה. לא
למענה - למען בנה שיוולך לה מאהובתה.

בפאנטומימת האמדות של שונסה, בעלזות השחוקת של האם המנובת
בנה שיוולך לעובד דוברבנים ולהחזר משוטרים - מתבטשת ההצדקה
למעמורפרחה: מעוה יהיה שונסה לשויטא בלבד. למען בנה. לא
כאשה - אלא כאם. הן לאם מוחזר. האם מוטב כי תסכים שבנה יר-
עב כבן הנגר שקופח על ידי שויטא והיא מוכא על ידי וראנג לחנוטה
של שונסה כאסופי? וכי יש עוד מי שידאג לבנה פרס לה? למי בע-
ולם היא הייבת יותר משהיא הייבת לו? האמנם עוול היא עושה בהק-
ימה בתמורת ההזמנה את בית התרדשת לטבק, בשעבדה בו את ה"קרו-
בים" שניסו לדללה, את בנו של הנגר, ולבסוף גם את ראנג סוין?

אפילו רצוה לא יכלה שונסה לחזור להיות שונסה כל עוד היא הרה .
בדרכו והימיות מן המשל אל המצב הקונקטי - יוצר ברכט את
הסיטואציה המכרחה אותה להשאר כבנדי תחופושה מעוה ועד סוף
המחזה: רק כשויטא המתעשר, המתפטס מרחי הניצל חסר הרחמים
שהוא מבצל את פועליו - יכולה שונסה להופיע עתה בפני אנשי סצ'וואן.
על כל פנים עד הלידה. על כל פנים - כל עוד יש סיכוי להנשא
לשופו. או לשאת פעם את סוין המשמש עתה מבגל עבודה בבית החר-
ושת שלה ומעורר את קנאתה כיון שהוא מלסף ברכיה של מיטו,
בעלת הבית, אשר הם זקוקים לרצונה הטוב להרחבת וביסוס עסקיהם.

שויטא השמן, מעוות הפנים, קשה הלב, הנצלן - הזמות השגורה של
קריקטורות אנטי קפיטליסטיות - אינו אלא קליפתה של שונסה העדינה,
החזה, הטובה והמאהובת, מי שהייתה יכולה להפך בקלות לקלישה
וזמנטי לו לא הייתה ריאליסטית כל כך ועל כן ראלית עד חרדה
ההתנגשות בין עולמו של שויטא לעולמה של שונסה אינה נראית עוד
לברכט בשדה הקרב המעמדי - אלא בתחומה של הנפש. אפילו מחוסר
העבודה שמח לשונו של שויטא - מוטב הוא וסדריו הקשוחים ממנה

לכאורה - נשכחת שנטה בעולמו של שויטא, למעשה מחפשים אותו כולם. בלעדית - כל זה אינו כדאי. בגלל התקווה כי תתור - כל הסבל אפשרי. ודאגת הנכה מידי שופו שואל על כך את שויטא. בשכונת שוב נראו צלחות האורז לעניים - הכל יודעים כי שנטה זה - זה, היכן היא? היכן יכלה להסתתר? הרי ספור כי הרעה? - סוף הבא לדון עם שויטא בעסקים ובחלונות המשטרה על התנאים הבלתי אפשריים השוררים בבתי המלאכה שומע בכי מעבר לפרטד כששויטא יוצא לשם. פתע הוא מכר כי אם היא הרה הרי ילדו הוא זה - הוא מצטרף אל המתחלוננים במשטרה החוזרים כי שויטא כולא את שנטה, כי בגללו סובלים כולם, הן לא ייתכן שלא רצתה לחזור. אפילו הא-לים הממשתיים חיפשוהו ונדרוהו המופיעים אצל ודאגת יחפים ובל-ואים - מבקשים למצוא את שנטה. אם לא ימצאה - יהיו עליהם להתפטר. מה טעם לעולם ולשלטונם עליו אם האדם הטוב היחיד שמצאו נעלם ברע שניצל מונח?

משמטבא שויטא לבית הדין רוחשים לו הכל רעה. עתה מאשימים או-תו ברעח שנטה. את בגדיה מצאו בביתו, אך אותה אין למצוא. הקול אינו מאמין בשופטים המשוחרים וכל תקוותו היא בשלשות השופטים החוזרים המוכרים לנו כאלים. רק שופו ומטטו מדברים בכונתו של שויטא - האיש הנגון שחור החוק, עמור החיך, לשבת המסחר, איש הערקה, איש האחריות, איש העסקים. הדברים האירונים של ברכת בזכות חכרם של מיטטו ושופו - נאמרים בזכותה של גיבורתו, בזכותו של סמל הטוב הזופך את הכל לכדאי בעולם זה של מהפכה ואנשי מהפ-כה ומאבק בינעמדי ובינאידיאולוגי בעל הזמרות המדעיות המוסריות. המחלשות. אפילו דבריהם של ודאגת הקרובים העניים האומרים כי שויטא נצל ורימה ושעבד והעביד כפרך - נשמעים מעתה לא צדקים. על כל פנים: לא כל האמת. ואילו דברי שויטא מתקבלים אפילו על דעתו: הוא רק אפשר לבת חודד להתקיים, היא אינה מבינה בעסקים, ויותר מזה - היא אהבה מנוול. אך לדברי סוף, המדה כי הוא גרם לו סבל רב, הוא גם גרם לה אושר, ושויטא? שויטא יודע כי לא גרם לה אושר מעולם אך טוען כי היה חייב להציל את ילדה העומד לחולל והגור שואל: וילדו שלי? שויטא עונה לו כי בלעדיו היה מעיין

הערקה חרב ולאיש לא היה דבר להציל בו את נפשו, אך ודאגת טוען כלפי שויטא: היא הייתה טובה, הייתה החיידה שהסכימה להעיד לשו-בתין - ואותה הייתה תמיד אייב שלה. ושויטא אומר לילדו משכב: לא, הייתה ידודה היחיד.

כמעט כל רפליקה בסצנת המשפט מעוררת הסכמה והתנגדות כאחד. כולן כאחת נשמעות על ידינו כפי שהן נשמעות על ידי שנטה הנוכחת ואינה נוכחת - והן יוצאות ממזד מלמס חכמת הראיית להסכמה או להתנגדות, המעוררות מחשבה ושאלה, והן הופכות אירועים בבפשה הדוטטת של זו שיערה לאהוב ורצתה להיטיב ולא יכלה אלא להרע. "עומס הכוונות הטובות דכא אויב לעפר" היא מבארת לשופטים לאתר שנשארה עמם לבהה וגלושה להם הזוהמה הכפולה. "אמי המאמצת הייתה רוחצת אותי במי שופכין - מאו הפכה ראיתי חזה. הרוחמים הכאיבו לי - עד היווה לאב שורף למראת המציקה". ודאי שאין זה רק יצר האדם הטוב מעוררו. ודאי שבין נימוקי הידיה שמש הרצין להתפרסם כאשת חסד, כ"מלאך הפרברים" כפי שהיא אומרת, אך בעיקר משום ש"לחת זה העניג" "לצעוד בין פנים שמונת - זה כמו לצעוד על פני עבים". תוכניות האלים - היו פשוט גדולות מדי, מה תעשה והיא כל כך קטנה? איך תתנגן בפני שופו אשר אויבו אינה אהבת ובפני סוף האהוב עליה לצערה?

האלים מצטערים מאד שאינם יכולים לעזור! הם מאשרים כי שנטה נמצאה - "את מיצגת רוחנו עלי הארמות". אך עתה עליהם לחזור. אין להם פתרון. הם נטו דברות. כל היצר אינו מענינם. אשר לכ-עית שויטא - הם עומדים עמה על המיסק. לדעתה הידני הוא ששויטא יבוא לבקרה לפחות פעם בשבוע. לדעתם - פעם בתודש זה מספיק בחחלט. ברור - אין זה פתרון אלוהי. "הגופים שלכם מסילים צלם בדרך קרן הפו של האמת השחררה". גם השחקנים במחזה יודעים כי אין זה פתרון. משתה מהם קרב אל הרמפה ואמר לקהל: קהל נכבד, אל תכעס. אנתנו יודעים היטב כי זה לא סוף. אגרת החוב שלנו הי-תה משב של רוח נעם - אך בידני הפכה מרה כלענה. גם אנתנו מאו-כובים לראות כיצד המסך נסגר על השאלות שנשארו פתוחות ...

נעשים רעים - כשאין להם בריה, כשרע להם מאד או כשתם רוצים לשמור על זולתם מאבדן או מהיות לרע.

ללא שויטא - אין לשנשה קיום, אך האם ייתכן כי תמשיך להתקיים בנוכחותו?

* * *

השאלות של ברכת נדוד מהרחובות המכרות בהן התחילה הדומה בין עולמות חברתיים מתגשים - אל תוך נפשם של בני אדם כפונטלה ושנשה. מחוותיו נעשים אוניברסליים יותר ככל שהם נעשים אישיים יותר. עם "האדם הטוב מסצ' וואן" מתחילה שורת היצירות הגדולות אשר בכותן היה ברכת לא רק לאחד המתואים המקוריים המענינים של התקופה - אלא לאחד ממשררה הדרמטיים הגדולים.

* * *

כך מגיע ברכת לעיקר הבלתי רציונלי אשר גם המכתישים מציאות תכלית לחיים אינם יכולים בלעדיו: הטוב האנושי שאינו מוגר בדברות ובחוקים אך הקיים מהם אולי דווקא משום שאינו תלוי בהגדרה. הדברות החוקים - הן לאוים רובם ככולם. בכחם להגדיר את הרע אשר כה רבים מן הסופרים טעו לראות בו יצר נעורים טבעי של האדם. הטוב חסר ההגדרה הוא משאת נפשו כחיים עצמם - הוא הצדקת קיום אנושי שאין לו כל תכלית אחרת. הוא אינו מעורב בשיטות הכלכלה. אין לו הגדרה חברתית - רק אנושית. לעתים - אינו תלוי אפילו במעשים, אלא בכוחות בלבד. על כן הוא אינו מתפשר עם המציאות - לעתים רק מוסתר על ידה.

כל האידאולוגיות כוללות את אידאל הטוב - לאף אחת מהן אין פן-רמולה לאפשרו. הדתות - מוצאות רק דרכי סליחה, לא דרכי שינוי הפוליטיים - מוצאות דרכי שינוי ואינן סומכות על טוב. הפילגסורד - פיות גרומות להרס הנדיבים והנהגים מן הדברות. מה נותר? - בעיניו של ברכת נותרו רק היעילות חסרת המעצורים, הפיקחות הקשות - המכה על הטוב מכליון. אך היעילות והקשות מדרך שהן ממלאות ביטוחן את מקומן עד שלא נותרת עוד פינה לטוב. שהיה למעשה - הבעיות המוסריות הופכות בעיות כלכליות ולטוב אין מקום בחיי הכל-כלה.

אלא שבעיני השיר אשר מבטו חודר מבעד להגיון - גראה הטוב בנצחונה באהבה בפגשות הוונה המתאבד בנין העיר, בערב הגשום. ואפ-ילו אין האהבה אלא חולשה, ואפילו אינה יכולה אלא לחיות את שירת הדברים הפשוטים ולגלות את נפלאות המדוכות עם בוקר - היא כדאית משויטא. אפילו רשעים גמורים מסוגלים לבגוד ברשעותם מרוב אהבה. אפילו הטובים כשנשה מוכנים להתגרש מטובם בגלל אהבה.

אנשים הנם טובים לא מפני שזה צדק - אלא מפני שזה נעים. הם

ג' יורדו :
 פתוחם היא באמנה כי הכל נברא מתוך הסדר, לא מתוך כאוס. אתם שוכחים כי הבראה צמחה מתוך החרטה, על כן אתם מנסים למלא מקום האינטואיציה במאמץ. אתם שוכחים כי האינטואיציה היא הרוח-זה החיה לקיום המציאות.
 (אל הגרמנים בזינפריד והלימוזין)

ככל שנתפתחה ונגרה יצירתם של ברבט רצ פלין כן עומת ביצי-
 רתם האני האינטואיטיבי אל האני המדעני - תיכזה ותוצרה של
 החברה. האני הרצוני הרגשי עומת אל האני של היצר החישובי.
 האחרון - נתון להגדרה, לעצוב, למשחק. הוא נבחן במעשיו,
 הוא מובע ביחסיו עם בני חברתו או הקבוצה אליהם הוא נקלע.
 הוא איש תהלה לחב ומתגנני. תגובותיו צפיות. צר כיו
 יודעים. לו היה הוא כל האדם - קל היה לפתור את בעיותיו;
 על ידי ספק יצירי, על ידי הצלחת חישוביו.

אך האני של הרצון (הנוגד לעיתים את היצר המחשבה), האני של
 הדמיון האינטואיציה (הנוגד לעיתים את הראיה המפרכת של המ-
 ציאות כפי שאנו מנתסים בה) האני של עולם הרגש הכולל את
 הרצוי, המדומיין, הנתפש על ידי התבונה ועל ידי מה שמעבר
 לה - אני זה כמעט ואינו ניתן להגדרה. קיומו - בתוכנו וכולת-
 נו ידוע לנו. ידיעתו אינה מפורשת ואינה מפורטת על ידי המח-
 שבה המלל. הוא עצמא החרדה שאין להרוותם ולהרגיעם. הוא
 התשוקה ליפה שאין לו צורה, לאלהים או לעולות אנדשית. הוא
 מפר את שווי המשקל אליו אנו מגיעים במציאות. הוא החזירה
 אל הבלתי מצוי עדיין ואשר אולי לא יהיה לעולם. הוא החפוש
 אחר הבלתי ידוע, אחר השאלה שעוד לא נשאלה.

אני אינטואיטיבי זה אין לו ביטוי של מעשים. הוא מרומו על ידי
 החינוך העדין-עצוב של המבט הי פלני, הוא מתלה בהתפרצויות
 הליריות באפיק הברכשית, הוא מתמחה בכח-האובה של גיבורי-
 הם, באהבה-בכח של עלילותיהם. הוא חי בשכונות ובתוך האומללות

העוול האישי החברתי - אך הוא נפרד מהם, נפגע אך לא נהרס
 על ידם.

במידה שאני אינטואיטיבי זה גאה וכובש את האדם להיות כח מברע
 באישיותו - מעומת האדם אל מול המציאות כדרך קשיוט אל טחנות
 הרח. הוא אינו מתקן עולם - אך מתקומם ופועל נגד כל עוול שבו
 כאילו יכול היה לתקנו ללא כל התחשבות ביחסי הכוחות או בחישוב-
 כי התוצאות.

הפרדה המודרנית - אשר הקלוע העלילתי הוא סניף שלה - והחילוף
 בדרך קשיוט. דווקא צורה אמנותית זו שהתמסרה לספורה של המצי-
 אות ולניתוחה במישור החברתי - נמצאה בסרוונטס לאחד משיאה
 ההתלתיים בהעמידה את האניטי-גיבור במרכז היצירה ומחוץ לשטף
 הדימויים - תוך התנגשות רצופה עם תופעותיו של יומיום זה, תוך
 אי השלמה סטלית עם כל המוסכם בו כהגזני. האירניה הסרוונטית
 עקבה בנאבנות אחרי מעשיו האבסורדיים של דון קשיוט ועמה אי-
 תם אל השוכל הישר של סנשו פנסה - עד שהביאה אותם אל נקודת
 התפנית הבלתי צפויה בה אנו משתקפים בדמויותיהם ואיננו יודעים
 עוד: מי מתוך ממי - השוכל הישר בביכול המשלים עם המציאות
 מחולקה, עולותיה ומגבלותיה - או האביר הלוחם בגורמלות המש-
 לימה עם הכל, באמצעות חלומותיו הנראים לו מציאותיים יו תר
 מתמציאות עצמה?

הפרדה הראיאליסטית, שנתפתחה לאורה של יצירת סרוונטס - זנחה
 את דון קשיוט ויבא הדופן, העומד מול ובניגוד למה שנדמה כדרך
 המלך של החיים החדשים. גיבוריהם של בלוק ופלובר, של
 דוסטויבסקי וטולסטוי ופרוסט - יבאו מכלל בני הורם בהיותם גי-
 לום קיצוני יותר של הסיפורי לבני דורם. הם לא עמדו בניגוד או
 מחוץ לחברה אותה ייצגו - הם היוו מיעו האופייני לחברה זו ופעלו
 בתחום לחוקיה ופליליה, על סמן הגיונה ולפי חוקי המשחק שלה.

הפרדה הספרותית במאה העשרים המשיכה דרך זו בהגימה בקטנות,
 בשכיחות, בחוסר יחודו ואופיו של גיבורה. פרט לגיבורים האו -
 טוביאורפיים - מופיעים גיבוריהם של סופרה הדולים של המאה

הזאת כמונעים שאינם מניעים, כפועלים בתגובה ולא לפי רצונם, כחשים ואינם חושבים, כנכבעים סכלים כרזעים חחת על ההמוני-יות הברלעת את יחידותם.

גם בני גבורי יצירת המופת בסניף הקולנועי של הפרוזה בת ימינו - מצויים בני דמות אלה. כך ביצירתם של קאזאן ואנטוניו, של איינשטיין המוקדם, ואלן רנה - הגיבורים שכיחים, ועולם קיצוני בטיפוסיותו לגורלות של אנשים שכיחים. יוצרים אחרים כאמנת הקולנוע הצעירה הלכו בדרכו של הריאלזם בן המאה ה-19 בעת-לוחם גיבורים "כאורח קיץ" של אורסון ולס, במלאך הכחול ה-או כגבור יצירת הווידי האייטלקואלי בן דורנו "בשמות החצי" של פליני. גיבורים אלה הם יוצאים מן הכלל - מנהיגים או יוצרים - הטיפוסים לחרדה ולמועקה של בני דורם ביחסם עם המציאות ועם בני האדם החיים בה.

צ' פלין ככל גילגליו בדמות - עד "זמנים מודרניים" ועד בכלל - היה אחרי היחידים בין אמני המאה העשרים אשר המשיך להלך בדרך שנשארה נוחה מאז מות גיבורו של סרוונטס. הטורפ הצ' פליני הלך תמיד בתוך ובנייד למציאות שסכבה אותו. מעשיו - בהגיון מחופך לזה המקובל כשכל המשר. התנהגותו - לפי מידת אנרגי-יותו, לא לפי האופנה המוסכס. כשלונו - מתמיד נשירי : משמעותו חורגת מגבולותיו הקונקרטיים, מסקנתו - שאלה. תמיד הצלח גבורו לשמור על יחדו על אף הכשלון המעשי, - כביכול אין חשיבות לניצחונה הזמני של המעשיות על האני שאינו פועל לפי טעמי ההגיון אלא לפי טעמי אותה אישיות מורכבת מרצון ורגש ואינטואיציה היודעת מה טוב יותר אם כי אינה יודעת למקו או לבצעו כך שיצלח לתחיקים. מקוריותו של צ' פלין וגבורו הפכה את המצבים השכיחים שנקלע אליהם למצבים בלתי נשכחים. כלל נשקו נשארו מירשנים : פרח החיור, חלום ומחזה של אבירות, פעילות ללא לאות, התנגשות על אף חוסר הסיכויים, תקווה ואהבה בניגוד לכל הנימוקים, חוסר כל התחשבות בכשלון אפילו הוא חוזר ברציפות.

כך התמודד צ' רלי של צ' פלין בתחילת דרכו עם הקרקס ואדוניו - כך התמודד הטורפ שלו בסרטו האחרון, לפני ששיטה את דמותו בזמנים מודרניים.

כ"קרקס" - היו אלה עדיין הדמות העלילה הקלאסית. הטורפ חסר כל - המסוגל לאהוב ולהתפעל כילד. חסר אשליה ומלא תקוות - לא מפני שהעולם הוא טוב יותר ממה שנדמה לנו, אלא מפני שחננו גרוע בהרבה. האופטימיזם הצ' פליני הולך כאן בדבר עם תגלית העצב העורל, עם תגלית הרשע שבכל אוננת שאי-נו הלוי במשטר או הסדר חברתי מסוים. גם על סף האינטי-יקרה הבלתי צפוי. בשוטטו רעב וחסר כל בנדיד - ישמוט כניס שעות שנב לכיסו של צ' רלי מבלי שירגיש בכך והוא יירדף על ידי בעל השעון והשוטרים, מבלי לדעת למה, יברח מהם כיון שהוא רגיל לברוח מכל רודפים, ויגיע בבריחתו לזירת הקרקס וייעלם שם במקום הגברת הנעלמה וימצא עצמו מאחורי הקלעים, בשכנות לזערה הזקוקה לחסדיו. היא מפחדת מן השוט הארוך בעל הקר-קס. והוא כדרכו אהב להיטיב. וכיחוד כאן: סוף סוף נמצא צ' רלי בירת הליצנים.

שנים רבות אחר כך כשיראויין על ידי עותנאים צרפתיים אחר בבורת "אודת הבמה" שלו - ישתעמם צ' רלס צ' אפלין למשמע השאלות המרמזות על הרעיונות הפילוסופיים המובעים ביצירתו ויבקש לסיים את הראיון בחפזה - אך יאות להמשיכו לשעה ארוכה - כה כאשר העותנאי שחורגש בסכנה שואל אותו: ולדעתך, כל זה הבל, לא כן? - לדעתך גיבורך אינו אלא ליצן בלבד? - כמו גורק או כל ליצן קרקס אחר? - רצ' פלין התעורר, נלחב לדבר על גדולת הליצנים.

צ' פלין אהב את דמות הליצן הקרקסי - התפקיד האירוני שבכל התפקידים, העלוב העליון שבכל המופיעים בזירת המשחק, המות-בוה ונכשל תדיר - צחק ולדעג תדיר - מסכן ואינו מעורר רחמים - מרחם על כל המצלחים - מתקנא בכלם ונמשא קנאם - מתחרה

בכל הלהטות העל-אנושיות - מתגבר על כל בעלי הכח הזורח -
זוהי בדתות האנושיות, במדת המוחת: בחוש ההומור שאינו חושש
להיות מגוחך וטרגי כאחד, מודשל הריח ומעיד להתמודד עם הק-
הל כולו כשהוא לבדו בידה. הגדולה האוניברסלית אלה יכו-
לים להגיע רק ליצנים מכל שחקני הקרקס - היא האפשרות השמנה
בטבע מקצוע מחר זה אשר כל יצירתו של צ' פלץ נסחה לגלמו
ולתרחיב מסגרתו ואופקיו. ב"קרקס" הוא מניח לעצמו להיות
מיתרנות מוגבלות. הליץ מציג תמיד קריקטורות של חפזים
אחרים בעוותו אותם באינטרפרטציה תובעת מאופיו בליץ.
ב"בחזות המשתוק" הנערכות לצ' רלי בפני מנהל הקרקס - הוא
נוגס בתפוח של וילהלם טל, צובע את העולם כולו - כולל המ-
נהל - בקצף הספרים, מנסה לפלרטט עם דגי החב האלמים מדי,
מרומה על ידי הסוס הנמשך ראשון בעגרות הכדורים. ומזה מי
שתיה על האריה ככלובו אליו הוא נכנס מפחד החמור. הוא
אמיץ עד שהאריה שואג. ומטפס לגבהי הכלוב בורחות של
קוף.

ופתע -

בתוך השוא המטורף של הקלאונאדה השחורה המשוחזרת מכל
זמרות של סמליות ומשמעות - הוא מביט ממרמז טרגי הכלוב
על הנערה שהצילה אותו ושאינה אהבת אותו - ומבטו אהוב
אותה בעצב גדול כחוסר התקף לאשר.

אהבתו - כותמר, רק סכוי שלא יאומת. היא אהבת את רקס
המהלך על החבל ברצינות - לא בדרך הליצנים המשעשעת של
צ' רלי. צ' רלי רואה בזוהר כי חגורת הכסותן שלו נעלמה, כי
הקופים מופיעים בחיותו על החבל המוחה, כי הוא נופל ומאבד
מכבסיו - וחוזר להשתחזות לקהל המריע לכשלוטו המתנה יותר
מהתצלחות של האקרובטים.

צ' רלי שחור הטוב משרא את מרנה לרקס חוזר לבדידות הקי-
שועית ולטוילו מן הזמנים שהיו אל הזמנים המודרניים. כבעבר
יתנה גם בעידנו בצורה המתמסקנת מאישיותו ובניד לטוב

ולשכל הישר המחייב לציית לחלופי הזמן. כשלוטתו יזרח כח-
מיד מהמציב הספציפי אליו הוא נקלע - ומצב ספציפי זה אינו עוד
עולמו של הסרמפ או ליץ הקרקס. החיים החלומים נסתיימו. מע-
תה הוא יוצר סרט אשר בהקדמתו יאמר:

"זמנים מודרניים" הוא ספורה של התעשייה, היותה הפרטית,
מדרגה של האנושות לקראת האושר". וכחודמה הוא מציג את עצמו
בכל קטנותו מול העוצמתה סכור של המכונה אשר נתפחה מכדי
היות משפלת כדדי אדם - עתה היא מתחילה לספל בו. היא לא
רק מעבירה אותו בקצבה ובהתאם לאפשרויותיה - היא מנסה גם
להאכילו ברגים וחלקים כארשות מדינת ועקשנית של החסכות
היעילה אשר את רעיונה היא מייצגת ואת אמצעיה היא מספקת.

המכונה החדשה - הגדולה מכל טחנות הרוח, התעלמות הקונקר-
טית של האני ההגיוני המופשט מכל ספידו רגשנות ומצב רוח. המכונה
שכל הדמיון האנושי מושקע בה על מנת שתעשה את כל מעשי האדם
טוב יותר מהאדם עצמו ותפיה לאדם עליון מבחינת הכח המהירות
היעילות.

המכונה - גאותו של האיש המודרני, באמצעותה הוא מפגין את
השגי הטטוטו שלו - אנו סובלים כלפי הטלולטים שהיא מטלטלת
אותנו, הריחות הרעלים שהיא ממירה עלינו, הרעשים הקצבים
שהיא מבחיבה לנו - עד שאיננו מרגשים כלל כיצד אנו נאכלים
בה, בלועים בקרביה, גמדים בענקיות. אנו כה שיכורים באדו-
תנו על החומר שבקפחותנו הפכנו אותו מתנועע בכח עצמו - עד
שאיננו מרגשים את קומדית היותנו מתנועים לפי דרשותיו. אנו
צייתנים, אנו נשמעים להגזמה בהאמננו כי הוא הגזנו. מפוכחים,
אנו נענים לרדישותיו של מערכות הייצור ההשירות המכניות.
ענים, אנו מתרגלים לרעיון עליונותו עלינו.

צ' ארלי של צ' אפלן אינו פקח עד כדי כך. האני הרגשי-רצוני
-אנושי שלו לא יכול לנשור בפתאום רק בגלל הפכו למשוחן של
מכונות. עליונותו עליהן מופגנת במשך הפארסי הארוך של הכאוס
הנורר וההורסני שהוא גורם בהשתללות חסרת המעצבים, בגמנה

ילדותה הלוהצת על כל הכפתורים בבת אחת, משכת בכל הידידות, דורכת על כל הדודשות, מתרוממת עם המנופים, מתעלמת מכל העי-ניים הטלוריוזיות המפקחות עליה בכל פינה בעיני "האח הגדול" הקרב אליה במהירות בה קרבה שנת אלף תשע מאות שמונים וארבע. אפילו ה"דפורמציה המקצועית" של פועל פס היצור שסובב ברגלים יום תמים וידעא לרחוב וידידו מבקשות לסובב כל מה שדומה לברגים - ככפתורי האשה המהלכת ממולו במדרכה.

השמשות הגדולה האוחזת כמו למראת הסירוף וההשתוללות היצ' אפלי-נית בפפת "זמנים מודרניים" - אינה רק הנאה מאמנות הפאנטזמה שובה היא מבצע כל אלה. היא הנאת פורקן מהתעטמות חלום נסתר של נומיני הזמנים המודרניים. נצחונו של האנושי על התמוזי. נצ-חוננו של הסירוף על העויל. הפיכת הקולוסים של החרדות לצעז-עים מיוזורים. השתלטות חוסר השיטה על כל השיטות. משתו שטיני ורציני מחוג בפארסה זאת שהיא שיא של הסרט ותחילתו. כל הסח-נות האחרות בהן נאבק צ' רלי ב"זמנים מודרניים" - גראים הכיבים ומתונים לעומת מפלצת המכונה שהם פועל יוצא מהתפתחותה. אך כולם יחד מייצגים את המציאות החדשה אשר בהתמודדו עמה - מש-תנה גם דמותה של צ' פלין. ככל שהוא מתקדם - כך נעשה הסרט עצוב ונוסטלגי יותר - כשיר פרידה מעצמו.

אויביו אינם עוד העוני המנוול העושר המטמטם, כבסרטי הקודמים. הריקודי בקצב בו הלך בערבות השלג ובשאר שובלי הטורפ - הוא מרקר עתה כמלצר במסעדה דחוסה, כשומר לילה בחנות הכל-בו, כעובר אורח הרץ אחרי עגלת ברזל שאבה את דגלה האדום למ-צוא עצמו מנהיג הפגנת מחאה אשר מעולם לא רצה להשתתף בה ועל אפו ועל חמתו מצא עצמו בראשה.

כל התפעות המורכבות הללו אינן אויבים בלבד - הנם אתגרים להות-מדרותו. השפע הנו-עדיני של חנות הכלבו המציעה עצמה לכל בעלי חסרי האמצעים כחלום מטון אשר עקרונית, בגלל גיוזו ושפעי, אינו ניתן להגשמה לעולם - הופך לצ' רלי במת החלקה בגלגילת המטבילות אותו כתמיד אל סף התחום שבין קומה לקומה, ובעיניו

משתקף אותו ניגוד בלתי ממשר שבין התאבון האנושי הבלתי מוגבל ובין כושר הצרכה שלו (ולא רק כושר הקניה) המוגבל עד מאד.

עולם החפצים אשר חנויות הכלבו הם המוזהאנים שלו - משתלט על הדמיון האנושי ואינו מוזרד מקום לאלים מופשטים ואידיאות של עומד שאיננו עדין. סכנונו של עולם החפצים זה הוא בשכנוע שולו כי המטע על ידו הוא בבחינת ספוג צרכים חיוניים אשר בלעזיהם חיינו אינם חיים מודרניים ומשום כך - חיים פחות אנו-שיים.

צ' פלין מתנעע בליל השמירה שלו בחנות הכלבו כאילו היה זה בית כובות גדול שהנו שימושי בעיקר כבית שעשועים לחסרי כל המבקשים להשתעשע במוחרות של בעלי כל. כל החפצים הופכים כדאיים ורציניים לא מפני שהם נחוצים אלא מפני שהם מיוזורים; הם שימושיים כיון שהנם משמשים למשחק - וכל מה שניתן לשחק בו הוא כדאי וראוי ואנושי. המשחק הוא לפעמים מסוכן ומביא אל סף התחומות כחופש אחר החוב - אך כאו כן עתה יודע צ' רלי על הסכנות רק לאחר שחלפו. המשחקיות וקלות-הדעת של הליצן היצ' פליני מנסים להתמודד עם הזמנים המודרניים על כל גילוייהם ועל אף חוסר הסיכויים הרוץ-קישוטי, הוא מצליח לעשות זאת. הוא חי עם פולט גודארד בחנות כלבו החופכת דירתם ללילה, הוא שר ללא מלים את אחד השירים הנחרתים בזכרון טוב יותר מכל מה שהושר בקולנוע. האני הנונקופורמיסטי שלו אינו משלים עם דבר חיי עם כל הדברים, בהם ומוחיץ להם כאחת.

רוץ קישוט של צ' פלין אינו כשלון או סירוף. פקודת מבטו, מש-חק אירוני שבו הוא מרגים יותר מכל שחקן אחר את אמנות המש-חק אשר ברכט עמל אחר כך להגדירה כ"משחק מנוכר", רמזיו הפאנטומימיים אל קהל הצופים - כל אלה באים להזכיר לנו את צ' פלין הנמצא מחוץ לחפקירו של צ' רלי הנמצא מחוץ לזמנים המודרניים אם כי הוא אחר במלוקהיהם. האופטימיזם של צ' פלין בסרט זה אינו באמנה הנונסנטית באפשרות הנצחון על הזמנים

המדרגים ושונות הרוח שלהם - אלא בשלל הצמדות הקטנים
הממשיים של האני האינטואיטיבי, הרגשי הרצוני - על הסביבה
הזרזות ממנו הגיון רצות לחוקה - המגשרות אותו מבתי הזרזות
שלה, מפטרת אותו מחנניות הכלבו, אוירת אותו על היותו מנהיג
אוחז הוא נשוא עמו אל מחוץ לחברת הזמנים המדרגיים: אל
בקחת הקרשים הסמרטוטים שעמד התורן שלה הוא מטאטא; וברוכת השחיה שלה - שלולית.

האדם הצי' פליגי שואף למשהו יותר מן המשוכלל הנחה האוטומט-
טי והממוכן - משהו שומח. בבקחה משהו עצמו הכותל בראשו,
הבריכה הרדודה מפועה אותו משהוא קופץ אליה לשחיות בקר
בקפיצת ראש של בקי ורגיל בבריכות שחיה פרטיות - אך כל אלה
אינם יכולים להפר את שמתחו של צ' רלי שיצר הגיע לאותו משהו
המצוי מעבר לזמנים המדרגיים ועשוי להיות טוב מהם.

צי' רלי נכשל בדון קשוט - אך כשלונו אינו נראה כאסון. יצירתו
חסרה את נקודת המבט של סנשו אשר קנה המידה שלו היא הרוח-
היות. לגבי צ' פליגן קנה המידה היחיד הוא הארבע כשהוא לעצמו.
החיים מתעשרים בכל ארבע וארבע - מוחשי או דמיוני, בטסיון או
בראה. המסכנות המתחדות של סנשו המודד כל כשלון בהפסד
ואי הרווחיות הכרוכים בו - אינו מצוי ביצירתו של צ' פליגן אפי-
לו כקוטב נגדי לדון קשוטיות שלו. המסכנות היא בדרך כלל
הוצאת השתלשלות של קנה מידה סנשוואי זה. -השמה הממלאה את
צי' פליגן ב"זמנים מדרגיים", על אף פכונו ופקידות עיניו לכל
מוראות החברה וסכנותיה, - מונבסת על עצמיותו אהבת החיים
וגיונם בחידושים טובים ורעים כאחד.

ההומוריסטים הגדולים של המאה שלנו כקפקה, יונסקי, טרבר
ודומיהם - ראו את מפלצות דמיונם כשחן קורמות עור וגידים הופ-
כות מסמלי המציאות למציאות עצמה. צ' פליגן לא יצר מפלצות -
הוא מצא אותן. אך בעוד מפלצותיו של קפקה פוקדות על הוצאתו
לחורג, בעוד מפלצת הפגר של יונסקי מתגברת בכח המוח הטופח

על אמארה החי בשכונתה, בעוד מפלצות הדמיון של טרבר מחלכות
אחריו ברחוב הצר - צ' רלי יודע לחיות עם מפלצות ממש.

יחודו של הומור הצ' פליגי אינו בעיוותה של המציאות עד שהיא
הופכת סמל עצמה - אלא בראייתה מנקודת מבט בלתי צפויה. החיים
די מפלצתיים בעיניו - אין צורך להוסיף עליהם. צ' רלי מצליח
ערך לחודר לכל טיחה, לפתור את המסתורין של כל אמריקה, לב-
רוח ממבצעי מר דינו של כל משפט. בהאבק בענקי תעשיית
הסרטים - הפך הוא עצמו לאחד מענקיה של תעשייה זו. בהאבק
במכונות הסמי אוטומטיות ב"זמנים מדרגיים" - הניק לון יותר
משהניק לו. גם אחרי שיזשלך ויגדש ויברח אל מחוץ לתחום -
הוא תמיד מרמז דרך פתחה וחדשה העולה ומלכה להדמנת חר-
שה.

או על כל פנים - כך נדמה לו.

כך נדמה לו עד סוף שנות השלושים.

עד שראה כי יותר ויותר אנשים לוקים בחולשת הדעת שלק צ' רלי
שלו ברזע מסוים ב"זמנים מדרגיים" כאשר הוא מסרב להשתחרר
מבית האסורים - כי הוא נח כל כך, ו"מי אינו מוכן לחזור על החו-
פש למען הנחיות"?

שאלה אחרונה זו הפכה לשאלת יסוד ושאלת-היריץ של כשלונו
של אנשות אירופה במאבק על תנאי המתינוס לקיומה של החברה.
כשנות השלושים ערן האמין צ' פליגן כי ניתן לשמור על דמותו של
צי' רלי, כי הוא לא ייקבל את מר הדיון של התבונה הסנשוואית, כי
יש הגיון גבוהה וגדול מה של הגיון היעיל, כי יש משהו רציני מכל
אירדאלו שפע וכסחון - כי בקנפליקט היסודי בין הזמנים המודר-
ניים ובין האני האינטואיטיבי ואהב הכאוס המשעשע, עשוי האחרון
לצאת בשלום.

אך היתה זו הפעם האחרונה שניכרו של צ' פליגן עלה על דרך פת-
חה בסופו של סרט שלו. בסוף שנות השלושים כשהוא מבין את

ה"דיקטטור הגדול" אשר פתח את תקופתו האחרונה בה יצר גם את "מסכה ורדף" ו"אורות הבמה" - במסגרת הדרכים. הן החלו להוביל לכלא, לגלוטינה, לשבץ הלב. האופטימיזם גלוי העיניים שהגיע לשואר ב"זמנים מודרניים" - הגיע אחר סרט זה להתמוטטות.

האדם הקטן הפסיק להיות אדון לסביבתו או לבחירתה. הכשלונות החיצוניים הקטנים החלו מצטברים ומשנים איכות: הם הפכו להיות כשלונם הפנימי של איש המוכן לחלוף וזוהו בכל זווית שיצורה לבחור - על מנת להשאר איש ולו גם מכתמה ביולוגית בלבד. בזכות כשלון זה יכול היה הדיקטטור הגדול לצבא. האיש - כל איש כמעט - גילם, והגיוס הפך אותו לאיש אדון. כמוניס עשה מעל-שמים שלא היה עולה על דעתו לעשותם או להסכים עמם או לסבל אותם לפני שגויס. לא רק כאשר גויס כחייל. גם כאשר מפלגה שהחליפה אמונתה ועקרונותיה חדשים לבקרים. גם כאורח מל-שון שהולך שבכו ורעיו אל מחנות ההשמדה בכפור או באש. גם. אורח משלים שהיה לעוור הרשע ולא ידע על מחנות ההשמדה ואפ-שר את קיומם על ידי אי ידיעתו.

כי "איש הוא איש" אמר ברכט, החריז את המאמנים באמתות כאדם.

הגיבור הספרותי נעשה פחות ופחות סימפטי - פחות ופחות חיובי ביצירת צ' פלין וברכט כאחד. בכך הוא הצטרף לשורה ארוכה של גיבורי יצירות המופת שאינם "חיוביים" בדרך כלל.

מדוע אין ירצני המופת מעמידים במרכז יצירותיהם הבשלות גיבר-רים "חיוביים"? - האם זה מפני שאין העמדה זו עולה בקנה אחד עם תאור ומצוי הדינמיות של החיים והמצאות אשר אינה מסתפקת ואינה "מחויבת" את הקיים? האם זה מפני שהיצר וקחלו אינם נוסים להאמין למחמאות הניתנות לאדם כפרט?

המחמאה המושמעת מעל הבמה - אין לה כתובת כאולם. תגלית החולשה, הורקת החסרון, השאלה המחרידה את המצפון - אלה מוצאות להן כתובת בשופע. כל אחד מאתנו חשד כי מתכווניהם

אליו. כל אחד מאתנו חשש להעמיד עצמו - ולו גם בדמיונו בל-כד - במקומם של אלה אשר לא היה בהם אומץ לשמור על עצמ-יותם ועקביותם ושלמותם האישית הורעונית. אנו חוששים להו-דות בכך, אך מסרבים להשבע כי הוינו נהוגים אחרת במקומם. האמנם לא ייתכן לשנות את זהותנו שלנו בזמנים מודרניים אלה כפי שהכרתום מאז שנות השלושים ועד שנות השישים? האמנם הוינו עומדים אצטנו יותר מאחרים נגד הלחץ והאיום שהכריח או-תם להותכחש לעצמם ולאמונתם ולאותבתם? האם פירושנו של דבר כי כל איש יכול להיות כל איש אחר?

ספרות הדיקטטורן החדש הקולנוע החדש - גרדשים ספורי תגלית של החולשה הכביעה האישית. בחלקם הנטורליסטי - מספרים המחזות והתסריטים על הכביעה לתאורה וליצור המשתלטים על האדם כולו. בתיאטרון ה"אבסורד" - הכביעה לפחד הברידות הייצרת רעב מסורף לכל קמניקציה שהיא אפילו אבסורדית או רצחנית בתוך עולם סמלים זעיר-בורגניים-יומיומיים (כאצל יו-נסקי), מנינים פרברטיים (כאצל פינטר). ברכט וצ' פלין ספרו את האדם בכביעות לחברות שהפכה המון. האדם כיצור חברתי אשר שומר על עצמיותו כל עוד הוא ממל דילוג עם החולת - מאבד זהות זו ברגע בו הוא נכנע להמון. מיד הוא מסיר מעצמו כל אחריות ומסיל אותה על המנוגים הסימבאית. מיד - התומר בחטאים הוא להיות יוצא מן הכלל. הגדולה במצוות - היא לקבל עלינו את הזהות הנכפית על ידי האידאולוגיה.

חציתם של צ' פלין וברכט הופנו מהדיקטטורים אל האנשים הקט-נים אשר אפשרו את עלייתם וקיומם. גלגלי ב"איש הוא איש" והספר היהודי חולה השכחה ב"דיקטטור הגדול" אפשרו את של-טונם ושלילטתם של אלה אשר ניסו להפוך את הזמנים המודרניים לכלא ענק לאדם ולמשבבת.

איש הוא איש

"איש הוא איש" הוא מחזה על איבוד האישיות החוזה - מרצן. המחזה כו הוא מעין מסקנה הניזנית וסופית למחשבתם של בני הדור שגדל בין שתי המלחמות אשר נימק ובסת ההיקר את פשי-טת הרגל של האינדיבידואלים בשם הקדמה והמהפכה. "אתה הוא אף אחד" אמרה התעמולה. על כן הייב כל אחד "להשליך את דג האיש אל הים", לוותר על ישותו ביחוד וכפרט למען הכלל בו הוא נמצא ואליו הוא מתגייס. הכלל הזה, "רצוני" ת-שוכים מן הפרט, מחשקיו, אפילו מרצונו. המבנה המשותף של מושגי "החלוציות המהפכנית" בתוך רבפולטיקה - היה במכתה בשרך ובהצדקה של הויתור על הפרטיות למען הכללות. הכל לימדו את כולם לצעוד בסך - ללבוש מדום מגיל געורם - לתש-תוף במסדרים - לצעוק שבעות קולקטיביות במקלה של קולות ולזים - לשיר שירי לכת - לתור להפגנות ומצעדים - לצית למתנגדים. כך נהגו בימין ובשמאל כאחד. כך נהגו חסידי של הפשיסם ואיכיו. כך הכינו הכל את כניעתו של היחיד ל"קהילה" הצבאית או המשטרית, את מות המחשבה, את נצחון האלימות.

בי"איש הוא איש" מנסה ברכט לספר את ספורה של התודעות הזו - בדרמה רישומית, באכזריות של קיום קצרים וחזים, הוך העמדת פנים של אוניוויסיביות קרה:

"מד ברטולד ברכט קובע כי איש הוא איש
הוא, בעצם, לא יוכל אף אדם להכחיש -
אך ברטולד ברכט ממחר להודיש
שאפשר לשנות וללוש את האיש
הערב יפורק פה אדם כמכונת
- ודבר לא ראוי, לא חלקיק, לא פריט -
אישנו יחבקש ברוב ידירות

בקול חזק ונוטל גסות
לעקוב אחר מהלך העולם
זאת דג הפרטי - להשליך אל הים.
מר ברטולד ברכט מקה
כי גם אתה תחיה ותראה
כיצד הקרקע תחת רגליך
מסה כשגל בעקבות צעדיך
הערכ, בראותכם את גליגי במחזה
ועבנו מה מסוכן לחיות בעולם הזה"

המחזה פותח באקספוזיציה של רצונות אישיים. אדם נכר ברצונו ובאופן ובמניע לוותרו על הגשמת רצונו.

גליגי - גבורו הראשי - הוא סכל קטן נמלה של קילקיא רוצה בדג. האלמנה בנבך - שומרת הקניטה של הגיס שהגיע זה עתה לק-לקיא - רוצה גבר. החיללים - רוצים לפעם קופת מקדש האל המצוב כדי לקנות ויסקי ולהשתכר. וואנג - כהנו של מקדש האל הצעוב אשר אליו הם פורצים ובו הם משאירים את חברים, ג' ריה ג' יפ השכור, - רוצה אלהים שישיפע על המאמינים שישיפעו הרומותיהם על המק-דש. פיירצ'ילד - רב-הסמל רוצה סדר ומשטר ומשמעת ברזל ועונש מוות לשודדי המקדש, וכח להתגבר על יצרנו המתעוררים בו ברוח גשם המזיקים לדיוקנו הרבסמלי. אשתו של גליגי רוצה את גליגי שיצא לקנות דג בשוק של קילקיא ולא חזר, כיון שלא ידע להגיד "לא" לבנבניקו לחיללים אשר היו זקוקים לו כדי שימלא מקומו של ג' ריה ג' יפ במסדר, כדי שלא יוכרו כחוליה אשר בעעה את השודר במקדש. אך כדי שגליגי יוכל למלא את התפקידו עליו להיות איש חסר זהות. איש היכול להתחילף זהותו, איש שאינו נכר משאר האנ-שים. המחזה הוא ספור הפיכתו של גליגי לאיש כזה.

בעצם - אין זה קשה ביותר :

"פולל: אבל איך אפשר לעשות זאת, אורחה, כל מה שנשאר לנו

אורזה: זה יספיק. אפשר לייצר ממנו ג' ריה ג' יפ חדש. עושים מה עסק גדול מדי, מאנשים. אחד זה אף אחד. על פחות ממאתיים לא בראי בכלל לדבר. כל אחד זכאי כמובן לזעה משלו, אך לזעה אחת אין כל ערך. איש בעל דרישות בינוניות יכול בשקט לאמץ לעצמו עוד שתיים שלוש דעות. יכולים לנשק לי עם מדעני העקב-יח שלחם.

פולי: אבל מה הוא יגיד אם נתפון אותו לחייל בשם ג' ריה ג' יפ?

אורזה: איש מהסוג שלו נתפך בעצמו, השלך אותו לים וכעבור יחמיים יצמחו לו סנפירים כין האצבעות - - - "

* * *

אמנם היו לו היסטוסים. תחלה הסכים גלגיי לשמש להם ג' ריה ג' יפ רק לשעה קלה, בשכר סיגרים ומשקה. כמעט נשחלק מתם - אלא שהוצעה לו עסקה שהבטיחה ריווח: מכירתו של פיל צבאי לבניק שהייתה מוכנה לקנות. אמנם הפיל מוקם לעיניו ולעיניו על הבמה ואינו דומה לפיל אלא בשמו בלבד - אך אנשי סגשו מבק-רים את המציאות במידת הרווחות, ובעיני גלגיי קבל הפיל ממשות ברגע שהיה לו מזוהר, המחיר הבטיח ריווח ובאמת, למח לו לפיל להיות פיל אם כל עיקרו אינה אלא מכירתו - ומכירתו מובטחת אפילו איננו פיל ?

וגלגיי נשאר על מנת לבצע את העסקה, רק למשכה ובגבולותיה שלה. כמו כולם. ולא בו האשם שנשתכך בפלילים הודאשם כי נתפס בשעת מכירתו של פיל השוין לצבא חוד מלכות - ולא הועילו לו טענותיו כי בכלל לא היה פיל בגמצא, שהיה לאמתו של דבר הסכים ורצה למכרה. ואדם נכר ברצונו. כלהיטותו. בוחזר שהיה מוכן לוותר על רצונו האחד למען רצון הרווחים שלו.

גלגיי היה אמנם סגשו זוויר מאד. בשעת המכירה עמד על כך כי הדבר ייעשה בעילום שמו. כמו חברה אנונימית. כמו כל מי שמו-כן לוותר על זוויתו לשעה קלה ולעשות מעשים שאינם רוצה לעשותם בשמו שלו - תוך אמונה כנה כי שמו יעלם בקסם המלים. בשעת המשפט המבויים על ידי החיילים לא הועיל לו טעונו כי אפילו מבר מה שמכר חן מכר את זה בעילום שמו, ולא בשמו של מישוהו אחר, אלא פשוט ללא שם. והרי גם בכך יש זוויר מקורטוב של אמת.

לעצמו של דבר כבר איננו גלגיי. - הסכל הקטן מקלקלא שניצא לקנות דג, כיון שכל מה שרצה באותו יום היה דג, ראשונה כבר העמ-יזה מים על האש לבישולו של הדג. אפילו אשתו הבאה אל מסדר והתווי כבר אינה בטוחה כי החייל העומד לפניה הוא גלגיי שלה. למה אם כן הישפט עתה גלגיי על פיל שמכר מי שכבר אינו גלגיי וכי מי יוכל להיות אחראי למעשה המכירה, בעל גופו של גלגיי שכבר איננו ? או זה הנשוא את שמו באופן זמני ועל אף רצונו של גלגיי שנשתנה מכבר ? הווי הוא נפרד מעצמו וכיצד ומדוע עליו להיות אחראי למעשים שעשה זה שהוא נפרד ממנו ? הן הוא רק אחראי החיילים שהחזיקו לקבל אותו בקולום, והוא דומה להם בכל, והוא רק אחד, ואחר הוא אף אחד, ומדוע ירצה דווקא הוא להורג על מכירת הפיל ?

לרגע בדמה כי סופרים זה הוא עקר חסר משמעות לאנשים חיים.

הרי אי אפשר להתקיים תוך זוויר על כל עצמיות.

לאחר פסק דין המטא, לאחר שבזמן ה"הוצאה להורג" נשמעת הדינה הוא מוכה על ראשו עד אבוד ההכרה, ולאחר שהוא מתעורר מעלפוטו - מתברר שרק כך אפשר להתקיים. גלגיי ניצל להיות מעשה כיון שגלגיי הוצא להורג; כיון שהוא יכול להשתחף עתה בחלוניתו, כיון שהוא מתבקש עתה - ומסכים - להספידו. האמנם יאמר לו כי זוויתו חשובה מקיומו ? - לו הודה גלגיי בדיוותו הוא עצמו בלבד - לא היה בכלל. עכשיו שהסכים להספיד את עצמו על קבר עצמו, יש לו סכוי להמשיך להיות.

"אורחה: ההספד שלך, חבר ג'יפ עוד לא אמרת את ההספד שלך - גלגלי: הזה התבה הארוכה של האלמנה בגניק עם תגווה המסת-רית שבמטכה. הרימו אותה מעט וקברו אותה עמוק באדמה הזאת של קילקוא הקשיתבו לנאום ההספד היוצא מפיו של ג'י ריה ג'יפ מטיפירי. זה לא קל לומר אותו כי לא התכוונתי בכלל. ובכן, הנה. פה נקבר גלגלי. איש שגורה למוות. בבוקר יצא לקנות דג קטן - בערב היה לו פיל גדול, ובליל גורה למוות. האמינו לי, ירדדים וקרים שלי, כשהיה חי הוא לא היה איש חשוב. היה לו צרוף קרשים במקום מרוחק מן העיר. והיו לו כל מיני דבר-ים אחרים. מוטב שלא נדבר עליהם. בעצם הוא לא בצע שום פשע של ממש. היה בחור טוב - יגידו מה שיגידו. פשוט היתה אי הבנה חרוץ מזה שתחית היום יותר מדי, אבל רבובי, איש הוא איש, ומפני זה היו מוכרחים להוציא אותו לחורג. שוב יש רוח קריחה, כמו לפנות כל בוקר ונרמה לי שעומדים ללכת מכאן. אם לא - נתחיל להמאס על עצמנו. אבל למה אתם חוגרים כולכם? פול: הבוקר יוצאים לגבול הצפוני

גלגלי: אז למה אין לי חוגר ? - - -

פול: חוגר מלא לאיש הרביעי שלנו !

בגניק: הצבא יוצא להתלהבות לעבר הגבול הצפוני, סערת הקרב של הצפון מצפות לו בקוצר רוח, החיילים בוברים בתשווקה להשכ-ין שלום בערם רבות האוכלוסין של הצפון

גלגלי: (בחזר מלא) : איפה האיוב ?

אורחה: עוד לא יודעים באיזה ארץ נלחם - - -

* * *

סוד העצב של סוף המחה הזה הוא בדמותו העצובה של גלגלי. סופו הטוב הוא רע כי האיש נשאר בחיים - כמו כל האחרים אשר המשיכו לחיות רק בזכות המוות הממור הה מספד של אישיותם ועצ-מיותם אשר ממנה הסכימו להפריד. לא רק פשוטי אדם בגלגלי, רוב האינטליגנציה האירופית הגיעה עצמה על מוש של חיתורים לכל מי שהלבישה מדים או שתוקה כפוחם של לובש גופה וכוונה של מודרניים - ראה האדם את האני ההגיוני שלו לובש גופה וכוונה של מכויה ומתחיל לפעול ולהפעיל באופן עצמאי את האדם עצמו. באיש הוא איש נפרד האדם שנותר מהאני האינטואיטיבי, הרגש, הרצוני שלו - מותר על מצפוני ומבקש ומצליח להנלע בכלל, בתמון, בחיל. על הריסות האני הזה - הספידה עצמה אירופה בכל ספרות המצפון הרע של שנות המלחמה ואחריה. נביאו של הויתור המוחלט הזה - היה קפקא. עם "איש הוא איש" - הפך ברכס למשורר. הרצון להרמות "לכלום", הסובלנות כלפי כל בעלי הכח וכל ריכוז של כח, האמונה כי רבים חשובים מיוזי, כי רוב צדק ממיעוט - הפכו תכו-נות של המחשבה האישית בעידן שהכין ואפשר את הדיקטטורים הגדלים.

בכך טמון הפרדוקס: הערכתנו לרבים נובעת מהערכתנו את כוחם. ואלו לרבים אין כח אלא באחדות אשר למענה הם מותרים על רצונם ומתמסרים לרצונו של קודד הרוח בהם. רק הוא, בשמש, דורש או את הויתורו על עצמו. רק באמנות לו נחשבת או לליאליות לחברה. ואחרותה של החברה עצמה הופך מכניו של נחיות למושג המתימר לייצג מציאות. כאילו היו באמת, במציאות, בני אדם אשר תכונתם האישית נובעת מהיותם חלק מעמה של ברישנה הגדלה או גרמניה הגדלה או המע הכוש או הלכן או האומה הקודרת. אפילו אנו לחממים בכל מאורנו במענות - נתפשים רבים מאתנו להכללותיה המנ-צוות כנפש מתגויה את השכל הישר. רבים מאתנו נחפשים למיטיג-פיקציה של המציאות האנושית על ידי מושגי לאום ומע. הם שוללים את תורת היטלר שראה עמים אחרים כנחותים מבחינה מעיית ואנושית - ובאותה שעה הם משוכנעים כי הגרמנים הם תת-אנשים, הוא ראיה:

היטלר יצא מקרבם חכה לשיתוף פעולה שלהם. אפילו תחזור ותר-
כיר להם כי ששים אחת מאוכלוסייתה של גרמניה נולדה או נתגרה
אחרי מפלות של היטלר ונצחונה של האנטי-מענות - עדיין הם ממ-
שוכים להאמין כי הם שונאים מענות אך יותר ממנה הם שונאים את.
כל הגרמנים.

השתלטותה של מיסטיפיקציה זו של הוולח - מתגלגלת עד מהרה
להכרה בכוונה של עמך שלך לדרוש ממך כי תכבר את "האינטרסם
שלו" על עניניך אחר. המשפט הקדום השלילי יולך את המשפט
הקדום החיובי : לא זו בלבד שאלה השינויים "להם" הגם נחזיתם -
אלא שאנחנו עליונים. וכשמשהו בא בשם האנחנו ודרוש הצטרפ-
תנו לחלו - מי יכול לעמוד בפניו ולהאזין בעצמיות ולמודד הכל
במודעותה שלה ?

* * *

פשיטת הרגל של העצמיות - היתה רק אחד האספקטים של הטרגדיה
האירופית אשר ברכט וצ' פלין הביעה ביצירותיהם החברתיות. הפחד
שנשטר מפני האלימות - הפך לאחד הגורמים שהגבירה השליטה.
הפחד - עורר את השנאה. שניהם עוררו את האומנות. זו - את
הזיתור על העצמיות. זה אפשר את ההשתלטות. זו הפכה את הש-
נאה המצטברת לכח פוליטי המשלה עצמו כי הוא פועל בשמאינטרסים
של קבוצים ריאליים. בשמם מנסים אז אנשים לשעבד את זולתם,
להגביר כוחם על ידי ריכח השלטון. ככל שהכח מתרכז, וכל כח
שמתרכז, מוגבל כח הרצון של הרבים לא לפי הדרשות הסבירות
של קיום החברה - אלא לפי דרישותיו השרירותיות של בעל הועה
האחת הקובעת: האיש השליט במרכז. כח הרצון של היחידים מתג-
וון התולך, אין הם מעריכים אותו אלא במידה שהוא משקף את כוחו
של השליט. אין הם מתגלים עוד את כוחם שלהם - רק מנסים
לנחש את כוחו ורצונו. שפיותם ואישרם מסתכנים באבוד עצמי לדעת.
כל והשוגים החומריים אינם יכולים לפצות את אבדן ההודמנות לאשר
ולמבחר חופשי של מרב הפרטים המבקשים ללכת במירב הורכס -

כל אחד לאישרו. הדיקטטורה הטוטליטרית הופכת מאפיוודה פול-
שית - לעובדה פסיכולוגית מברעת בחיי נחיתיה ומתגרה כאחד.
היא מונעת באהבת הכח לשמו ואינה מסתפק בהשתלטות על הגוף
הפוליטי : היא משתלטת על הגוף ועל הנפש ועל האינטרס הכלכלי
החזותי של מספר פרטים רב ככל האפשר. הדיקטטור הוא יוצרה
ויצרה, מוקסם מן הכח שהוא מעניק לו ומקסים את אלה אשר הם
תלוי כוחו זה. הוא יורה שפתוחה מפוזר ומסודר בממשותו שאינה
מוטלת בספק.

כאיש הוא איש - עסק ברכט באחד הנבועים, בחשיפת קרבי של
הזיתור על העצמיות.

ב"דיקטטור הגדול" - עסק צ' פלין בקשה השני של המשטר שהחל
להוצר במציאותה המעוותת של האנשות: גלת הכותרת שלה -
גולה וארנה, טרופה ושליטה.

הזיתור לכחב עליו קומדיה ?

ואם אפשר לזעזע בנושא זה מבלי להורדר לסגונה של קריקטורה
פוליטית שחיה קצרים ככותרת עתון ?

אויביו וידידיו הזיירו את צ' פלין מפני כל אלה. איש לא העיר
עדיין לעצב את דיזקנו של היטלר ביצירה המתקוממת גרדו. צ' פלין
לא שעה לאהרות שהפכו איזמים בתוככי ארצות הברית שנשארה
גיטראלית ונסתה להשמר ולשמור על עצמה מחוץ למלחמת הדמים.
הוא המשין בהסרטה ויצר סרט עלילתי - פוליטי עד דוקומנטריות,
מציאותו עד סטירה.

קורא' הדיקטטור הגדול

"דיקטטור הגדול הוא הסרט הראשון מסרטי של צ' פלין שאיננו קומדיה. זהו ניסיון להתמודד עם הנרא בנראיה של המאה ה-21: השטניות, האנטישמיות, הכניעה.

זהו סרט המגלה את התגלית המחרידה: היות אדם דומה לעצמו גם בהיותו אנשי כטרמפ שהפך ספר יהודי קטן וחולה-שכוח, גם בהיותו שטני כהינקל-היטלר. אדם דומה לקרבן ולמקריב כאחד. מכה משותף זה המתבטא באישיותו של השחקן האחד - צ' פלין - המשחק את שני התפקידים הופך נושא של הסרט ואמו המחרירה.

האדם ברא לא רק את האלוהים בדמותו ובצלמו - הוא העניק גם לשטן. רוב היצירות התמסרו לסבל מיד הרשע, לסבלו של הרשע - לא לרשע עצמו. רבות מן היצירות, למן הפרגרה היגית נער דוסטויבסקי וממשיכי דרכו ברזמן הפסיכולוגי ובאפוסים של הפרברסיה - ראו בפושע וברודן נפש מעונה וראויה לרחמים. לעומתם ראו יוצרים אחרים את השטן כאנטי-אנש, פקת ממנו ומנסה - ולעיתים אף מצליח - להכניעו לרצונו. מבוש ועד קפקא - ראו רבים את עולמנו כממלכתו של השטן, את עצמנו כקביות במשחקו. אך לעיתים רחוקות העיזה האמונת להציג את הגילוי הקיצוני של הרשע בדמותו של אדם שהונו שטן - במקום: בדמותו של שטן אנוש. הינקל-היטלר של צ' פלין הנו רק צד אחד של משבע האדם.

הינקל-היטלר של צ' פלין אינו על-אדם ולא תת-אדם. ובכל זאת: רשע רדני אשר כל חייו וחייו כל הסובבים אותו וחלויים ברצונו ומקדשים לטרוף של כח וגרימות כאב. טירופו הופך אותו לאנשי יזתה - לא פחות. אנשיותו הופכת אותו למי שאיננו ראוי

לסליחה. כי רשעו - אף היא אינה אלא גומה של חולשה אנשית מסוכנת: היות מאחב כאני של עצמי, בועט בכבוד הארץ כאילו היה כבוד משחק של - אנטימטריה ואנטיה.

עם מפלצת: אנשיות זו מל העולם מו"מים וחומס הסכמים ומצא עדיים לכאן ולכאן והיה סובלני וחזיר מלקרא לה מפלצת. צ' פלין ראו בתוכה זו את המחריד מכל, בתופעה זו - סמן שאלה לגבי ערכו של האנשי שהיא חומר הגלם ממנו נוצרות ובעזרתו מתעללת מפלצת כגון אלה. סגנת הנאום הדמיוני של היטלר בפני הרוח העצמית הסכמת - משכונת ומעטעת עד שעשוע. צ' פלין שחק את אנונית הצורה של רטוריקה אמרצנאולית המשפיעה בעזרתה, המעניקה כח למסקנה - והיא ללא כל התחשבות בנימוקים. חקיי אנוני לאנומליה ואנונית של אחד הנראמים המחרידים ביותר במאה העשרים - מדהים בראיה שלו, מחריד כי זה שכנע. בבת זה שותק כושר המחשבה של אלפים אשר שתקו את כח הרצון של עשרות אלפים אשר גררו נאות אלפים לרצח מליונים. היחכן כי כל זה קרה בימי חייו אני? היחכן כי כל זה יכול לחזור ולקרות? היחכן כי זה קורה בכל מקום בו עולים דיקטטורים גדלים מקרב האנשים הקטנים ובעזרתם?

סרטו של צ' פלין הפך את המציאות המפוצלת לאלפי כותרות רשומות וידועות הודחורים ומעשי אלימות בלתי משותבים בדמיונו - לחלום בלחות וחזאל הנחפש בעזרת ובפחדון.

בתקופת ההכנה לסרט - היה העולם, רחב ככדור, או נייטרלי או כבוש בקסמו של הינקל. אפילו אחר דצנת בבורות - ב 15.10.40 - לא הורשתה הצנח במעצמה "האנטישמיות הגדולה ביותר". כ ל המדינות חכו בתקווה כי הינקל זעזעי דברו לא יתקפו אותו ולא יכ- רצחו אותו לחלום בו (פרט לאנגליה שהייתה הידחה ונטלה בששים). הן רשע בניטו של צ' פלין, אוכלים בחיירות את העונות אשר אחז מתן תכול את מטבע הערל שיחייב את מוצאה לרצח את המפלצת, התחללו בכל מאדם כי המטבע לא תמצא בעונתם - ומשימטתה בכל אחת מן העונות - ניסו להעבירה לצלחת השכמה. רוסיה לא נבנסה

למלחמה עד שהיטלר פלש אל מעבר לגבולה. אחד"ב נשארה ניטור-
לית עד שפירל הארבר הופצצה על ידי בני ברית. בימינו התעוררה
סקרנותם של רבים: האמנם היו היהודים פחדנים כל כך שהלכו כצאן
למשחטות מבלי לנסות להתקומם? - הם שוכחים כי לא רק ששה
מיליונים יהודים הרשמודו כך - מיליונים אחרים מבני כל העמים הלכו
באותו הדרך, וחטאו באותו פתח המשתק את התבונה, ונכבדו לאותה
מכונה או צפו בתקוה-שוא כי תפסה עליהם.

צ' פלץ בחר את גיבוריו מקצותיה הסמליות של החברה - הדיקטטור
היהודי. שניהם הפכו סמלי האדם המערבי כאמצע המאה העשרים.
לא רק בגרמניה - אלא בתוכנום על גודל זה. לא רק במעשיהם - אלא
בדוטר המעשים שלהם. ובעיקר: ביחסו אל דמותם, דוקסם ותפק-
ידם - יחס בו מתגלה האמת שלנו המבקשת לסלוח לפחד אך מהססת
לסלוח לטירוף. צ' פלץ ראה את שניהם כצדדים של מטבע האדם בן
המאה שלו. גם מחלת השכחה הגדולה של הספר הקטן אינה משכיחה
את הפחד מפני מילוי החוב האלמנטרי של רציחת זה המכריח כי
הוא רוצה לרצח עם שלם. הפחד הוא חלק אינטגרלי של האכזריות.
שניהם מילדים מלחמה - שניהם משופחים על ידן.

* * *

כרמו לזכרון המלחמה והמנימה הורצחנית הראשונה אשר חנכה את
ירציה של השנה - פותח הסרט בפארסה של צ' רלי התחנן, הבורח
מן הפגם הרדוף אחריו, דעס באירון הפוך נאבק בשעור הכיס שלו.
המתניב מול פניו. האירון מתרסק. המוח מעוות. בעולם השלום
שלאחר המלחמה נראים הינקל על חוררות הדימוקרטית המסרחים,
מצדד לזונס ולחושב של רודין - המחירים לו הצדעה כנאה למי
שעומד להיות שליט העולם. הספר היהודי חוזר לגישו שלו, למספר-
תו וקורי העכביש שלה, חולה שכחה בגלל החלום שקבל בתורסק הא-
ירון - מנסה להחזיל בדיוק מן המקום והזמן שעוב כאשר גייס לרא-
שונה. הוא אינו עצוב - רק חולה שכחה. כשם שהדיקטטור אינו
שמח - רק חולה גדולה. שניהם - אבדו את הקשר עם המציאות אך

שניהם מעצבים אותה. בין קטב ההתעלמות הפסיבית ובין קטב
האנטיצטיות האנטיסבית משתרעת ההזדמנות להורס האדם העולם.
הפאשיזם כסטאליניזם - אינם אלא אספקטים של האי-רציונליזם
המשתלט על המחשבה של אירופה דווקא בעידן הרציונליזציה של
אמצעי הביצוע. בעיני הדוברים הגדולים של אי רציונליזם ז' ה
כפוכטה וקרליל וניצ'ה - הייתה האנטישנות לאמצעי, לחומר גסונו,
לדרך לקראת תכלית. עצם התנה כי לחיים יש מטרה ותכלית
שהיא מחוץ לחוה ולאדם החי - מעוותת את ראיית האנושות עד
שהיא נחשבת בעיניו כאמצעי. הרציונליזם מתקשה כפריכותה של
התנה זו - כי התכלית ומחלת יתרונותיה אינה יכולה להשפט
בקנה מידה רציונלי. במידה שאנו מצליחים להניע אתם לאמונה
בתכלית זו על ידי זעזוע בטונו הסתמכותו על המחשבה הרציו-
נלית - כמעט ואי אפשר לשכנעו לפסול את האמצעים אשר מנהי-
גיו משתמשים בהם כדי להשיג התכלית. שפיות זו מודעת כל
פעם שהתערכותו העצמית נפגעת פגיעה אנושה. ברטרנד ראסל
אומר, בדבריו על תוצאות מדיניות ורדסיל - כי פגיעה זו בהערכה
העצמית של עם שלם הפכה אותו לעם מאוחד של מטורפים. בתוך
עם זה כבעמם שכנים לו פעלו קבוצות מוגדרות אשר אבדו א ת
כוחן אחר מלחמת העולם הראשונה - הזכרים, האצילים, הזעיר
כורמים הקליריקלים. הם התקוממו - אומר ראסל - נגד הקבו-
צות אשר זכו בכח לאחר המלחמה הראשונה: הנשים, היהודים,
השכירים, התעשיינים האמנים. החלום על הגדולה הא-רציונלית
אשר תרגו תוך השתלטות על המציאות החדשה הפיכותה לאחרת -
היתה לתכלית. הלאומנות הפכה לכושה תנוח המלהיב. התמונת
הפכו אמצעי. ההסטרטה ההמונית נתעוררה בנקודות המוקד הקל-
סיות שלה (כאנטישמיות) - הפכה לאמצעי השתלטות על רצונם
של אלה אשר החלו מעשה לפעול בניגוד לאינטרס של עצמם. הת-
בסותה של הלאומנות כערך עליון בטלה ממלא את האמונה באפ-
שרות של אמת אויביקטיבית. אם ביטולה של זו - הייה נצחונה של
האי-רציונליזם שלם. כיוון שכך - הפכו הנימוקים האישיים,
האנטיצטיות, הקבוצתיים - לנימוקים המשכנעים ורבי-הכח

ביותר: התגשות הדמים עם כל אלה שלא הסכימו להם (ולא יכלו להסכים עמום מסובעם) - הפכה בלתי נמנעת.

הדמויות הסיפוריות לאי-רציונליזם - הפכו על כן סמליו המייצגים של עולם הדיקטטור הגדול. צי פלזן גלם אתם ברמותו וגרם לזע-זרע עמוק בקרב קהיליו.

לזרם - הוא לא היה רק שחוקן מצלית - הוא היה לאב הסיפור של האיש שהכל רצו להזדהות עמו, שהכל חבבו אותו, ואיש לא הא-מין כי הוא יוכל לשאת בקלות וההצלחה כזאת את מסכתו של היל-טלר ולטעון כי הלה הי' לא רק בוכות עצמו אלא בוכות של הספר היהודי הדומה לו כל כך.

כאשר אנשי פלוגות הסער כותבים יהודי על שמשות חלונו של הספר בנוס - הוא מדויק ומחזק את הכובדת ומאמין כי המדויק פותח את הכעיה. אפילו הפוגה שהיא מעורב בו נראה יותר מצחיק מאשר מאיים - שהרי בימינו כבר אין פוגהזמים, ועל כל פנים - לא במערב". והוכיחות הסלחנות של הספר והזלה נראה מעטה מטופפת יותר משוען הגדולה של היינקל-היטלר, כאשר בלון כדור הארץ שלו מתפוצץ ונר משחק הוא בוכה באינטימיליות שלא הפריעה לו לכבש את העולם. העולם הפש שיטה של רד קיום עם הסירוף שהיה בשלטון. צי מברלין, פסן וסמאלין חתמו עמו חזים לזו קיום בשלום וכאחה לנוכח אסונם של אחרים.

אפילו הקרבנות לא לקחו את אסונם ברצינות. מעטים מאד בעולם העירו לראות את האימה שבדיקטטורה כשהיא לעצמה - בקש לזע-כוח את הייתה מסוגלת להיטיב עם בני אדם "במינותה היובת".

מחנות ההשמדה של הצד האחר גראו משום מה מאד לא דומים לזע-חנות ההשמדה של הצד השני.

צי פלזן לא התיימר להיות חכם מדיה, אך יש ואמנים עלוליים מצלחים להעמיק לראות את זרם החבורים מכל מי שמקצועו בכך כביכול - הסוציולוגי המדינאי. הדיקטטור הגדול של צי פלזן הבו אחת מאותן יצירות שהפכו ערות לזרם. לא גרמניה, לא

הגרמניות אף לא הגרמנים היו לאויבי האדם באמצע המאה העשרים - רק הדיקטטורה השוטלטרית בכל גדליה וחתת כל הדגלים הסיסמ-אחת התבררתי המתעיות. האפשרות הופכת לכורח המאלץ לזוותר על העצמיות למען איני עליון הנפרד מאישיותי. זה- מתוויל לייצי, לא רק אויביקטיבית אלא גם מבחינה מצפונית, את כל עני האני האי-נשואיטיבי התגזוני. - הזוותר עצמו הופך מסוכן לזרים הפיסים והרזותיים של המזותרים.

אחרי ההספר של גלייני על עצמו - מופיע האיש הקטן והוא חולה שבוה ונרע לדיקטטור הגדול. ההתעלמות מן המציאת של האחת מאפשרת את ההשתלטות על המציאות של השני. אך השתלטות זו אינה נעשית בכח הפחד בלבד - היא תלויה באימה מידה בכוחה לעו-רר הערצה. הפחד וההערצה הופכים אבני הבנין מהם נוצרים מכצ-ריהם של השליטים החרשים. הם מתבססים ותלויים בהתנהגותם של בני האדם הקטנים מהם מצטרפת החברה. בצויה של הקטנות האנ-רשית נעשים בני האדם מה דומים זה לזה עד שדיקודו של היינקל המטפס על וילונות לשכת הדיקטטור על מנת להיות גבוה מכל - ודיקודו של הספר היהודי המגן את בראתמס בשעת הגילוח ושוכח את הכל - מצטרפים לפאטומימה המזעזעת של הפחד והשוען.

הכל אפשרי מעתה. מעגל הקסמים סגור ולאיש אין די אומץ לפרוץ אותו על ידי רצח האנשים שבצמרת. הכל אפשרי - אפשר אפילו להחליף את הדיקטטור בכפילו: כשצי רלי בורח ממחנה הסגור בו השם, טועים משרתי היינקל וחושבים אותו לאדםם שיצא לציד ברוחים בסביבה. הם מוליכים את הספר היהודי הקטן אל בימת הנאמים הדומה לבימת ההכתרה - ומאפשרים לצי פלזן לעבור על כל הלאוזין המפורשים של האמנות, ולפתוח את סיום הסרט שלו בבאום ישיר אל האנושות שהייתה כבר נחתה במלחמת העולם השניה, בתקופתה הקשה ביותר. פתע נרמה כי אין שלמותה של היצירה חשוב עוד. הדברים שרצה לומר לבני אדם - חשובים יותר. תקווה כי בקש לנטוע בהם - חשובה יותר: הוא מנסה לשבוע אנשים בדבור כי בהלחמם למען החירות הם עשויים לשקם את ההזדמנות של הרציונליזם. כי מכלל שהרציונליזם שתלט מחדש על בני האדם כחברה אין כל סיכוי לחרותו של האדם כפרט.

והתשובה לכל מה שיצא מפיו הקדוש - הוא אומר להם :
"אני מצטער, אבל אני רוצה להיות קיסר. זה לא עסק בשבילי."
אני רוצה לשלוש או לכבוש את מישור.

"הלחמו למען הזדווגו! בסנט לוקס נאמר - ממלכת האלהים היא
בתוך האדם. לא כאדם אחד. לא בקבוצה מסוימת של בני האדם.
בכל אדם. בכל אחד מבם. יש להם כח. כח ליצור מכוונת. כח
ליצור ארשר. כח לעשות חיים אלה של חופשיים ויפים. כח
להפוך חיים אלה להרפתקה נפלאה - - - הבה נלחם למען עולם
חופשי בו יוכלו הכל לעבוד, בו יהיה לטער עוהד - ולקנה -
בסוהן. כשם רבים אלה עצמם על הבלים לשלוהן. אך הם
לא מלאו את הבטחותיהם. הם לא יוכלו למלאן לעולם. הדיקט-
טורים שתורו את עצמם ושעבדו כל זולתם. הבה נלחם למען
עולם חופשי - - -

* * *

במשך דורך זו של צ' פלין וברכט כעדי זמנם ומצפונ - מופיעה
"אמא קורא" - כסמל נגד לדמוה של האם השבולה כפי שהכרנה
בכל ספרות המלחמה, וביוחד בספרות הפציפיסטית שלאוד
מלחמת העולם הראשונה - כב"האם" של צ' אפק למשל. אמא
קורא, אינה מנצימה לטראויט מעורר החזמים - אף לא לסט-
ראויט של הזרזים האיזמים השולחים את בניהם למלחמה מתוך
פטרזיזם או איגורס. אמא קורא נוגעת ללב אך אינה מעוררת
חזמים - כיון שהיא לא רק קרבן המלחמה, היא שוחפת שלה,
היא מתפרנסת ממנה, היא מקיימת אותה ומשולבת בכללותה - אולי
לא ברצונה אך תוך הסכמה, ועל כל פנים תוך ודוהד מוחלט על
הזהמרה נגד עצם קיומה.

דמותה וחייה של אמא קורא, מלאי ניגודים ומעוררי תמיחה בתי-
והם את המוקדים של הטרגיה המתוללת בתבונה ומאה על

* * *

הגבור של צ' פלין וברכט אינו קרבן הערל - אלא שוחפי של מרל
זה. שוחפי, משמע: המשתופים בתחוהו, בקביעת כוח וכיונה
ותמיצותו. רצונותיהם של שוחפים אלה - שלנו - אינם אלא חלק
מן הכוחות המרכיבים את הכוחות השקולים המשפיעים בסופו של
דבר עליו עצמו ואשר לעולם אין אנו מכירים אותם כלידי רוחו
ורצונו. אי הכרה זו אינה מפתוה מאחרותו של כל אחד מאתנו.
כל אחד מאתנו משתקף באחריות למעשים, כיון שלכל אחד מאתנו
יש חלק במרמי המעשים. הבנת האמה של מעשים אלה אינה דווקא
ברחמים על קרבנותיהם - אלא בהבנת האמשי שאפשר להם להתחלל.
באחרות אכזרית המכוונת חייה אל קרבנותיו של הדיקטטור כשעת
אכילה עונת הערל בויט, כאשר כל אחד מעביר מטבע שמצא לצל-
חת שכנו על מנת להיב אותו במעשה המאל, כאשר כל המטבעות
מואספות ונבלעות על ידי צ' רלי הספר והזודי הקטן - כאשר הפא-
רסה של החוקים שלו מגלה את פחדות כל האספים על הבר ובאולם
- בא רגע של שאמה ללא תשובה :

האמנם מסוגל האדם לכל כניעה? האפשר להפחידו עד שיקבל על
עצמו כל השפלה? עם על סף מוה? עם כשאפסה כבר כל תקוה
להמשך?

עם יוסף ק. הלך לקראת הרצאת עצמו להונג תוך ריבועיה. אך הספר
היחודי של צ' פלין מתבייש בכך. האדם הקטן הוא נשלת היכל
כאוה מידה לזיחת שליט. הדיקטטורה המודרנית היא רק א חד
האספקטים והרצאות של הדיקטטוריה המודרנית. האמנם הייתה זו
תמימות מעד צ' פלין לפנות אל קול צפוני, שוחפי הערל שואר,
הקרבנות המקריבים, ולומר להם, מתוך ומעבר למשחק, מה שנראה
לו אמח? -

כשחספר ההודי הקטן נאלץ לעלות על רוכנו של היינקל המאות הא-
לפים עומדים שם מוכנים לגעות את הנעיה המרולה של הערצה

גדולה בתורה אל התעושה הכלתי האמצעית שלנו: הטרעיה של
חסינות המוסר. ככל שמתבררת אי יכולתה של האוטופיה המוסרית
להתגשם - ככל שגדל הספק ביכולתנו לשפוט את חילתנו ואת עצ-
מנו לפי קנה מידה אובייקטיבי וצדק - כן גדלה המבוכה לא רק
של אלה החייבים להחליט על צד דקתם הבאים - אלא של אלה הח-
ייבים להיעד לכלל דעה בקורחית על מעשיהם של האחרים. מבוכה
זו של חסינות המוסר הצדק - בנוסף על יחסיות האמת והתמטיות
כל הצדים המתחלטים - היתה למוקד נשאי ביצירתם של דרמטורגים
שונים ורוקים זה מזה כפירנדלו ואלזיס, כסארטר וברכט. אך
הטרעיקומריה של אמא קורא' בחרת באחד מן הקיצונים המסוכ-
נים שבנושאים אלה: השכולה כשוחפת לגורמי השכול.

* * *

אמא פירלנג - מוטער קורא' - היא דמות שרקעה המאה השבע
עשרה ועולמה ההיסטורי - מלחמת העולם בה היו מעורבים רוב
העמים של אירופה הצפונית אשר לחמו נכבשו ונצחו בשם שתי
האידאולוגיות המתנגשות: הקתוליות הפרוטסטנטיות. אמא פירל-
נג היא קסינאית של הצבא, קרוונה - הרחם לבניה - נרשא אותה
ונת בתה במצעד אינופוי בעקבות החיילים הקצינים היקקים
לקניטה בין קרב לקרב. שירה על האנכיב חסר שמהו אך מלא
חיים - כשיר פרסומת. היא אשת עסקים המהלכת בתקפה לקראת
מקורות הפרנסה שלה: החיילים הקרובות.

משעובר קרוונה של אמא פירלנג - נראים החיילים. שני גינים
המהלכים באזור ומנסים לצוד צעירים לצבא המתארגן למלחמה
חדשה. שנדהם מאוכזבים מאד מהסביבה אלה נקלעו - היא אבו-
לת שלום. היא מופרעת בכל אי הסדר ההשחיתות המרדלת שה-
שלוש מגדל בחיך ללא כל התחשבות עם צרכי הסדר ההסטטיסטיקה
הדרושים להכנת מלחמות. השלוש הוא כעצם מסוכן מאד לאנשים
- הם בה מתרגלים לדישול ולעצלות, הם שוכחים את מושגי הכבוד
האלמנטריים ביותר, אינם רואים כל פגם בהשתמטות מחובה. במקום
בו משתלל השלוש - שוכחים אנשים כיצד לחסוך, כיצד לרסן את

עצמם, כיצד לספור עצמם, כיצד להתכווין למלחמה. הקשיי,
אומרים הגינים, הוא להתחיל במלחמה - אחר כך היא מתגלגלת
מעצמה.

בהגשם עם אמא קורא' - נדמה כי נימוקיהם הגיוניים משלה:
למה חסרב לתת בניה לצבא? - וכי אין המלחמה מפרנסת אותה -
למה היא משתמטת מהחובה האלמנטארית לפרנס את המלחמה? וכי
אך תיטינה מלחמות בעולם אם אמהות חסרבנה לתת להן את בניהן?

כל נימוקי ההשתמטות של קורא' אינם עומדים לה. היא טוענת
כי שמה קורא' כיון שבה פחדה לפשוט את הרגל בזמן הפצצת
התותחים - שעברה את העיר בדהרה והצילה את מטענה. עתה
היא מבקשת להציל את בניה. ללא כל הגיון. פשוט, את בניה
שלה אינה רוצה לתת. חרוץ מזה היא ממהרת - מלחמה בכל זאת
לא מדרמנת בכל יום והוא עוד צריכה למכור סחורה רבה בסביבת
החיות. בסופו של דבר היא רוחמת את קאתריין, בתה שנפגעה
בתגוקותה על ידי חייל עובר אורח והנה אלמת מאז - כיון שאי-
ליף בבורה מתפתה לגינים ועוב רתמת אמו לחופש חרות כחייל.

* * *

בפתחה זו מתפרש הליטמוטיב של יצירת ברכט שאיננו אלא
המשך לליטמוטיב של צ' פלין: ההתנהגות התמחה של הסובלים
המשתתפים בגרימת הסבל. ההתגייסות התמחה של קרבות-בכח
לכוחות המקיימים אותם על מתב אידאולוגיות לחזמות. האנשיות
התבונה התמחה של המעורבים בכל אלה שאינם מטמטמים מראות
את הדברים כפי שהם - ואינם נחלצים לשנותם או לחלץ ממחלכם.
מאז מסעי הצלב קבלו המלחמות אופי אידואולוגי שתה. לפניהם -
היו מלחמות כבוש, שעבוד הגולה לשומם. מעתה גוספו נימוקים
ו"כוננות מוצהרות", רעיוניות, המאירות את המלחמות כמלחמות
שחזור מבערות, מתעיה דתית או חברתית. גם אלה המטילים ספק

האנושיות החשופה של גבורה - תהיה פצעה, חלשה ומכוערת
כאשר תהיה - תופכת תקוה של התעלות כלבי של הצופה הנוכח
באמת. אנושיותם ואמתם של גבורים אלה הופכת חשוכה ממשיהם
תכרובותיהם.

אנושיות זו מתגלה בקורא העומדת על המיקה עם פיטר פינפר
טבחיו של הפסק, ומעלה את המחיר בהתברר לה מן הקולות שמעבר
ליריעה, כי המפקד מכבר את בנה בסעודת פרסועל גבורתו במל
האברים למען ספק בקר לצבא. אנושיות זו מבצעת מבעד לגאווה
הנוסנסית של האם השומעת תהלה בנה מפיו וסותרת לו על לחיו
על שלא נבנע לאברים שאיימו עליו וסכן בכך את חייו בנה. אנוש-
יות זו מתגלה ברקמת החוסים בינה לבין בתה האלמת אשר אותה היא
מנסה לשמור מפני מראות המלחמה ומפני יאשה מתוקה כי חנשא
אי פעם - בעמדה שהיא נערת בבת החושקת במגפיה וכובעת של
איבט הזונה, כלכלוך שהיא מלכלכת את פניה כדי שיבחנו בת האב-
סוס וצבא הקתולים שבשבים נפלה הקטינה עם חזרות הצבא אליה
היתה צמודה. אנושיות זו מניעה לשיאה כאשר בנה השני, סויצ'י, י
שהיה לקופאי של יחידתו, נתפש על שחכתבי את הקופה ולא מסרה
לרד הכובשים. עתה עומדת אנה פירלינג בפני הדילמה: למכור את
הקאטינה ולשחר את הסמלים לכל ויצאו את בנה להורג - או להציל
מה שאפשר מרכשה למען הכסח מקור פרנסה כלשהו לה ולבתו
בעלת המום.

קורא: "זרחה לאל שאפשר לשחר אותם, הם אנושיותם ורודפי בעצ -
לא זאבים. אלהים רחמנים ואנושים משוחזים - הנה הזנא לעשיות
רצונו של הקב"ה על הארץ כבשמים. השחיתות של הממונים -
היא כל התקווה שנותנה לנו. כל עוד היא קיימת יהיו גם השופטים
רחמנים ואפילו חופים יצאו לחופשי - - -"

איבט הזונה שעלתה מחדש לגזולה בקרב קציני הכובשים מנסה
לחזק בין אנה פירלינג ושובני של סויצ'י ז'. אבא קורא, מודה
לה שתציע סך שוחר שבו איבט מוכנה לקנות ממנה את קרון הקט-
נה. תקוותו - כי בכסף שבקופה אשר הוצבאה על ידי סויצ'י ז'

בכנותן של ההזרות ובהשכיבותם של הנימוקים הכלולים בהם
אינם יכולים להתעלם מהם. אלמנט חדש זה מתרעת המלחמה
ממין כביכול הסכמה או אי הסכמה מצד המעורבים בה ישירות,
מצד הסובלים העורמים אותה. האימה העושה קימות האנושות
מפני המלחמה מתערבת ב"הבנה" החדשה הנדרשת ממרכי האימה.
מפגש זה של אימה והבנה פוחח מקום לגישה האירונית אל גיבור-
הם-קרבנותיהם מרצון של מלחמות ההתנגשות האידאולוגיות אשר
פורטרת שלהם מצויר כאבא קורא.

במלחמה נחשף תמיד, ביותר קלות, השקר שבמסור המוסכמות.
ברכט מחפש אחר ניצני של מוסר חדש. לא מוסר של דברות
נצח - אלא מוסר דינמי המחפש אחר אמות חדשות לבקרים. מוסר
המבוסס על ההבנה, והשתתפות בכאב וצער, היכולת להסביר
מבלי לסלוח ומבלי לדון לכף זכות, והצורך ברדישה חיונית שא-
ינה מתמסקת מכל אלה. הדמויות המעוצבות בדרך האירונית של
ברכט, העלילה הדיאלוגים המהלכים מתפנית פאראדקסאלית
לאו-כרובציה מפתעת, הזרות שהוא נתון לספק ולפקחות להפוך
בכל רעיון או הנחה עד פריכתם - כל אלה מביעים את הצופה
ואתו עצמו לחזרה זו, לתגלות הניגודים האנטגוניים בכל חו-
פעות החיים. בכך משיג ברכט את מה שהגדיר כמטרת תאטרונג:
הפעלת הצופה. בכך הוא אף מעניק לצופה חסר האשליה כי
תוכן התגשמותו של אוטופיות - את התקווה וההבטחה המתבססת
על ההכרזה האינטימית עם הדימויקה המציאותית המונעת על ידי
הניגודים הכלולים המתנגשים בה. החשיפה של שקרי המוסכמות,
הנראית לעתים כניהיליזם ציני - קורנת חום כאוב של אומץ לב
שאינו מתגרש מהשכל. בעידן הכניעה הפחד נותרת רק הקיומם
של המפוכחים.

כשקספיר ומולייר במאה השבע עשרה, כך ברכט וצי פלין במאה
העשרים - יוצרים טרגיקומדיה החושפת את הפנים האנושיות ממ-
סכות הפאר של ההיסטוריה והפוליטיקה. הראשונים כאחורנים
בחרו על-לוחמיהם לתאר את מוקדי החיים של זמנם: נקודות המפגש
של בעיותיו הבלתי נפרדות של הפרט מאלה של החברה.

תוכל להמשיך דרכה עם כמה כרוכלת הנשואת סחורה על גבה. אך משמותר כי סניצ'י הנאמן עד גיחוך לתפקיד ולמפקיד הראשונים השליך את הקופה הזיא לא תמצא יותר. - מתחסת אמה פירלינג. עד היא מתחסת ושוקלת מה עדיף ממה - ובנה הוא להורג, ומבצע פסק הדין מבזאים אותו לאנה פירלינג לנסותה: אם תגלה בתגובתה למראה המזה את היותה אמו של הפושע. הכל תלוי מעתה בהתכונות: לבנה המתה. אם לא תצליח להתגבר לו תביא אבדן על עצמה ועל ביתה. העסק האלמח החדודת מכל זעק ששמענו בהיאטרן - היתה זעקה של הלן הייגל בתפקיד אמה קורא' בברלינג אנסאמבל כאשר פערה לועה בשתוק אימה ולא הוציאה מה משך שניות שנדמו כדקות. היתה זו חשיפה של אהר הרגעים האנושיים ביותר, ודוקא על ידי התנגות המתקבת למעשה הבלתי אנושי ביותר: התכרות עם לבנה וגויותו. היתה זה רגע אמת גורא שבו השתקף אחר האספקטים הנבייים ביותר של עיזן הסטליטריות הודרש במפגע מאדם לבנדו כאמו וכבנו, לכבר את מפקדו ומשהו רצויהם על צוי ידודות ואהבה.

* * *

האלם הודבר ברע שרא של המחזה יותר מכל המלים שיכול היה ומשורר לומר על זודעת עינות זו שבה עותה נפשנו - התפר באמצ-עוזה של קאטרין למוטיב דמיננט במחזה. קאטרין האופט - הנערה היפה והאלמת - משחקת בכל המחזה לא את מומה אלא את אישיותה. התפקיד כתיב בסיטואציות ללא מלים - הוא אחר התפקידים השלמים ונודפי ההזדמנות הגדולה ביותר בדרמטורגיה המודרנית. אין זה אלם של פטאח או וותר - כאלה של אמה קורא' עצמה. זהו אלם כניק-דז מרצא - במחזה סובלת ומתקממת ותרשת טוב ללא כל הישוב ומי"ם של מלים. זהו אלם הצובר בו מרד נגד כל הגוטה של אמה קורא' ושאר המעורבים בעסק אדירים זה הקשור ברצח הדי ממנו. קאטרין אינה מוכנה להכנע אך אין לה מלים בהם תוכל להתריס. אמה קורא' יודעת את כל המלים של המחזה הדרושה והעמידה על זכויותיה - אך בבואת אל אוחל המפקד של צבא המנצחים לתולונן על הזופש והפוגרם שהוזילו עשו בקרון שלה - היא רואה את חוסר

התקווה שבמחזה. הייל אחר מחכה בתור המבקש להתלונן ולקבל את המפקד הרשע שמל את הפרס שהוענק למתלונן על אומץ לבו. בשומעה את דבריו הצדקים חסרי הסיכוי, בשכנעה אותו כי כע-סו קצר מדי וכדאי ימרה בכעס, כי על כן אין סכוי לתלונתו שתבבה עם זעמו ולנכח קשיחות המפקד החזק ממנו ועל כן בעל אורך רוח רב יותר - היא משתכנעת ומותרת ומסתפקת בשיד על הכניעה:

קורא': כשהייתי צעירה מאד הופשית/ האמנתי שאין דוגמת בעולם/ (מראה כשלי, כשרונות כשלי!) / עמדתי על כך שיוציאו את שערות הטבוחות ממרקי/ הייתי ברדנית מכולן! / (הכל - או לא כלום. על כל פנים, לא משהו פחות מראשון במעלה. אני היא גברת גודלי. אני - לא אציית לאש!)
אך גמדי לחש: חכי שבה אחת. עוד תצעדי כמו כל אחת בקצב המצער. כמו כולן הלכי - מהר, לאט. בקצבן תשירו את שויר שלך. וכבר את באה עי - וכבר האומץ שח - וכבר יודעת את כי אלהים נהג עך כך - וכבר נאלם קולך - ושתיקתך שלמה. שמה עברה - וכבר אני שוחה תרופה מרה, כוסות כוסות. (ילדים גולדו - ומחיר הלחם. ומה לא?)
וכשגמרו את החשבון - הייתי על ברכי.
(סוף סוף - צריך להסתגל לבני אדם, טובה חת טובה. ואל תרים ראשך - זה מסוכן)
וגמדי ל חש: חכי שמה אחת גם את תלכי בקצב המצער: מהר, לאט. וכשירך שלך - האומץ שח.
ואלהים נהג בכל - ולך - אין קול.
ראיתי רבים ודוהים אל השמים - לא היה כוכב נבהה או מיר מדי! (אין דבר העומד בפני הרצון, הטוב ביותר - סופו להצליח!)
ופתע - רעוד ההרים. פתע גודע כמה קשה להרים בעול קש או נמלה.

(אחרי הכל - יש למור את המעיל לפי אורך הכר, לא?)
וגמדי לחש: חכי שמה אחת, עוד תצעדי אחם בקצב המצער, מהר לאט. הם ישירו וכשירים - מוחו של אומץ לבכם. ואלהים

* * *

האם משומעת מכל זה השלמה עם חוסר התקווה? האמנם ראיתי
הצד השני של כל מטבע מוכרח מכא עמו בהכרח דכאון? האם
זהו הווייתו הסופי על הזעם, על הקנאות, על הזעזוע? האם זו
זקנה או רק בגרות?

שאלותיו של ברכת חורגות מהחומר הנשאי של המחזה. העצב
של קאתרין אשר קייל מתקף אותה בשובה מן העיר ופניה פגומים
בצלמת - משולט על הבמה ונעשה חשוב מכל המוראות הרחוקים
של המלחמה. אמא קורא' נעשית קשוחה יותר במסורה. חיפשת
מן השלום המאיים עלה בפשיטת רגל. הטבח מצטרף אליה וכבר
אין להם כמעט סורה למכרה הם שרים ומקבצים נדבות - אך
שירים הוא יאוש מכל המידות התרומיות. חוכמתו של שלמה, או-
מץ לבו של קיסר, יושרו של סוקראטס - רק הם היו בעורבניהם.
ומבעד לאירוניה מוחש רטט הדמעות.

הטבח מציע כי ישאירו את קאתרין לנפשה וכי אמא פירלינג תצא
עמו לאוטרכט בה הוא מקבל פונדק בירושה, וקאתרין השומעת
שיחתם מנסה לחמוק ולהשאיר מכתב פרדה: הצאת פרדשה של
אמא קורא' ומכנסיו של הטבח עליה. אך אמא קורא' מצטרפת
אל בתה ועלילת המסכנות נעשית חזק מהדמות של הסחורות
"עלילת המלחמה" כפי שקורא לה הכומר. "היא הצבע החי על
הגניבות" - אומר הכומר - ואמא קורא' אינה יודעת עוד אם אינו
צודק.

אפילו בתמנה האחרונה, כשקאתרין נשארת בבית האכרים שליד
העיר אשר עליה יושם מצור עם לילה - אין אמא קורא' נשארת
אתה. הלכה אל העיר לקנות סורה שמורה ירד בגלל פחדם של
הסחורים מן האויב המתקרב. משבאים החיילים ומכריזים את כן
האכרים להראות להם את הדרך המובילה לעיר באיזם שישוחשו את

הבהמת ברפת, משהם מכריזים את הוריו הזקנים לשתוק ולא להזיז
את בני העיר כי צבא האויב קרב אליה - אין ברכת מרפה ממתח האכ-
ריות שבחשיפת החולשה האנושית:

בניהם ונכדיהם של האכרים הזקנים נמצאים אותה שעה בעיר - אך
פחדם לקוי עצמם גדול מאהבתם לנכדים, והם משתפים פעולה עם הח-
יילים המבקשים לכבוש את העיר מבלי שתושביה יריגשו בהתקרבתם.

רק קאתרין האלמה אינה מצטרפת לנעועים. פניה המצולקים, אלמותה
המשוועת, דמותה האומללת והבודדת היודעת כי גם אייליף היצא לה-
רג (כיון שעשה באחת מהפסקות השלום את מה שעורר לעשות בימי
המלחמה) - את אלה היא נרשאת עמה בחוסר ברירה אל הגג עליו היא
מטפסת עם התופים הצבאיים שהוציאה מן הקרון. משם תהיך את
העיר ותעוררה למלחמה. על אף איזמ החיילים. על אף חתינות הא-
כרים הזקנים החוששים למשקם שישרף. ויש רגע של שמחה מרה
וירצאת דופן במחה העצוב הזה. רגע שמחה של אבוד עצמי לדעת
השומר על יראת הכבוד שאדם רוחש לעצמו. רגע נדיר - כנרירות
במצאות הכניעה הטוטלית כמעט שהביסה את אירופה וספחיה מן
האויקניס השקט עד האטלנטי. רגע מרד נדיר ונאה וטרגי בגלל בדי-
דותו ונדידותו - כרגעי המרד של מיעוטים מבוטלים, של קוידים וע-
שרות אשר קמו למחות כאשר מאות מיליונים הסכימו לשתוק, לסחור,
לשמור על המשק, לשתף פעולה.

למחרת - משתחררת קורא' ומציאת את בתה המטה, ובתקופה כי עוד
תמצא את אייליף שאינה יודעת עדין כי הוצא להורג - היא נרמת
מחדש לעגלה המולכת על הבמה המסתובבת של ברכת, ומתחילים
הרגעים האחרונים הנכואכים ביותר של המחזה הזה:

המלחמה עוד רחוקה מאד מסיומה. מסעה של אמא קורא' החייל זה
עמה מחדש. מותם של בניה, מרלה של בתה, כל דרמת ההתרחשויות
הועירות המתמודדות עם מות תצטון - כל אלה לא שינו דבר במסלולה,
במציעה, או בעובדת הרתמה של אמא פירלינג לקרונה של אמא קורא'.

כ"בעיר ההרמה" שמתחילת המאה - כן במחזה זה שבמעשורה הרביעי -
הועם של הנואים אינו מופנה עוד אל המקריבים - אלא אל הקרובות.

צ'רלס צ' פלין, "האמן בעל חוש הזימון הערין והמדויק" בזה
של ציפור הנחחת על ענף צמרת תנע ברוח" כמאמר אתר המב-
קרים - "הגאון היחידי שצמח ותפתח עם ובתוך אמנות הקולנועי"
כמאמר של שאו - הגאונות אשר הפכה את יצירתו למחאה מת-
מדת נגד כל סטנדרטיוציצה של חיים - יצר יצירת מופת של
הפליליות : מסכה וורדו. כאלו לא היה בו ב"דיקטטור הגדול"
כדי למצות חישופה של הדמות האנטי מוסרית בהיותה בעלת
נימוקים מדיניים ומותנה בחברה ובאחרות - חתר עתה צ' פלין
לגילומה של הפליליות כשהיא לעצמה. זו המחזה מכה משותף
לכל פשעי המאה : הרצח בתעשייה רוחנית, הרצח כעסק כראי,
הרצח המצדיק עצמו בשרותו את האינטרס של הרצח.

הפארודיקס שהיה מונח ביסוד יצירת אמא קוראו' - אהבת
חוזים עד הקדשותם לעסק המות משמש כסיס גם ל"מסכה וורדו",
כחול-זקן מודרני הרדח למען פרנס אשתו הנכה ובנו הקטן אשר
בעזרתה הפרובינציאלית בגבולה הדרומי של צרפת.

ברשע הקיצוני - בפליליות הסהורה - יש משתו שהקסים אמנים
וסופרים בכל הדורות. הפושעים והאמנים - אמר צ' פלין -
אכולים שניהם בשלהבת אימפולסים השמה אותם אל מחוץ לחוק
מבחינה רגשית. שני אלה מסוגלים עדיין לעצב היקיהם כמו יד-
הם. התיקה המתגלה בפפשו של אמן לנפשו של פושע - אינה
מקריית. דמות הרשע וקסמה - הם תופעה חוזרת בחולדות
הספרות והאמנות - לעתים תוך שאילת דיוקנו של השטן, לעתים
תוך וורדו אישי כזה של סאו, לעתים תוך כרתיקה היסטורית-
פוליטית כזו של ריצ'רד השלישי. בכל אלה יש משתו יותר
מחוקקה : הדמות המקסימה של רשע בקיצוניותו חסרת ייסורי
המצפון, באידאליזציה של חוסר-המוסריות, בהתגלמות העלאית
של אגיטציוניזם, של אנטיכריסטיזם, אנטימלאכיות - יש משתו

מהתגשמות חלום מודחק בתוך נפשנו פנימה. אישנו בנבכי הכב-
שה האוהי הילדותי - גילד חלום זה אשר עם התבגרותנו אנו מבק-
שים לדכאו או להתכחש לו - אך בלב לבנו אנו יודעים נבחותנו
ומאמציו להתגשם ולו לרגע קט, ולו כאשליה שנאמין בה.

חלום אימה מתק זה - עם כל אכזריותו, עקביותו, קנאותו,
זוליותו, פקחותו ופכחותו - מופיע באישיות וביקטטורה החב-
ריתית בהתמדה, במחזוריות ויחד עם אלה באופן בלתי צפוי ומפ-
תיע כאילו היה חסר תקדימים. בניגודים ההיסטוריים ובניגודי
היצירה האמנותיות המגלמים חלומות אלה - אנו נוטים לראות
המחשה של תכונה אנושית שהתגממה ותפחה עד שגרשה אישיות
מסוימת מבלי להותיר בה מקום פנוי מעצמה. כל אחד מגיבורים
אלה נתון כביכול לשלטון מכריע של אחת מתכונותיו - המייצגת
אחת מתכונותיו, או תכונות דיוקנו החלום. ככה הוא הופך
קרוב ומרגש ואינטימי מאד - כאילו היה חלק מעצמנו. סמן ההכר
שלו - הוא אחד מסמני ההכר שלנו אשר גם אם אין אנו מכינים
לחשפם - אנו מודים בהם לעצמנו. מאדיפוס, אנטיגונה, הרפנון,
טרטיף, מקבת, ריצ'רד - ועד: דון-ז'ואן, דון קישוט,
רסקולניקוב, יוסף ק., צ'רלס הטרמפ, גליגרי, אנה פירלונג
וורדו - או: המלט שאינו יודע לבחור בין כל אלה. הם גיבורים
ספרותיים שהפכו גיבורים היסטוריים בעלי ממשות וקיום נפשי
העולה על זה של רוב הגיבורים הרשומים על ספר דברי הימים.
אך הם גם סמלים. סמליון של תכונות שבנו. בקרבנו - ממוזגות
התכונות השונות, מבטלות זו את זו, מסתדרות ומעכות זו את זו
מצאת מכת אל פועל - על כן כל אחת כשהיא לעצמה משפיעה
ממילא אך מעט מאד על גורלנו ועל גורל זולתנו.

בבראנו לאמנות העלילתית לחפש בבראנתו במראה - אנו משתקפים
על כן בגבור הנגיד והקיצוני שאינו דומה אף במשהו לדיוקנו
אנו. זרותו ומחורו - הם לכאורה בלבד: אנו מסוגלים להתקשר
עמו קשר אינטימי בגלל זיקה זו שכין כוליותו לתכונה אשר בנו
ואשר אותה הוא מייצג. רוב גיבוריה של האמנות העלילתית
מייצגים המון זה של תכונות ויצרים אשר תודעתנו המוסרית שוללת

אותם. לעתים נדירות - כבפלטוף או בגרושה - מופיע גיבור
חיובי. וגם זה אהוד עלינו דווקא בהיותו מחוץ לחוק ובלתי מקי-
בל על מצויי החוק שבסביבתו. נאילו הגיבור ה"שלילי" - משך
אותנו דווקא בגלל כוחו להתגבר או להשתלט על החוק המנסה לעכ-
בו - ובהכירנו לנו לא רק את נצחוננו המאוה, אלא את נבחותנו
לחבנו, אפילו לעריוץ את רשותו. רשעותו - תערובת של אנו-
אפסיעודיות, של חוסר בגרות, של נחיתות המתחזקת עם הכדידות
הבאה בעקבות ההצלחה, דכיות בחיים ופחד היסטרי מאבדם -
המתקדקים בסופו של דבר לבת מחלט לחייהם ומותם של אחרים.
בהופיעו על במת ההיסטוריה - הוא מעורר פחד הערצה כפי שעו-
הרגו היטלר וסטלין. בהופיעו על הבד בדמותו של לורנס או לילביה
בתפקיד ריצ'רד השלישי - נעשים הפחד וההערצה לחיות הנאה
שבהתודות, השרירות נראית כהכרחית, אך התמקה חדרת: כיצד
ארע שלא רק פחדנו אלא גם הערצנו ?

הכניעה מתוך פחד זכורה ומובנת תמיד - כי הפחד קיים בנו תמיד,
בפוטנציה. לא כן ההערצה. זו חולפת ללא השאר עקבות - כמו
ההתאהבות. זכרוננו חסר ההסבר מטריד את השלחה של אלה אשר
העריצו אפילו לא היו נאלצים להכנע. דמום הנפשי או הנפני
המולוח לדמויותיהם של ריצ'רד וריים למיניהם - מוסף ממד של
השתתפות בכאב וצער, של הבנה שאין עמה סליחה או רחמים
לאדם שרשעתו אינה מפחיתה מאנשיותו גם בהיותה על אנושית.

* * *

וורדו הוא האנטיטו הקיצונית למושג "הואם הקטן כקרוב הנרל"
- מאו שפוטר מן הבנק החל לעסוק בעסק הרצח לריח - הוא הפך
גורלם של אחרים. הוא מעצב את חייו במוחן של נשים איתן הוא
נשוא ורוצח בליל הנישואין. כזה הוא עובר, לבריו, על לאו
מפורש של חוק הזמנים המודרניים המרשה רק רצח בסיטונות.
אחרי זמנים מודרניים והדיקטטור הנרל שהיו סרטי אי הודחות -
בא סרט ההודחות עם עולם זה בקומדיה של רצח. הרצח מוצג בו

לא כחוצצת של תסביך, לא כאספקט של סבל - אלא כחופעה שכיחה, כאחד העסקים הרווחיים ביותר: סניף קמעוני של אחת מתעשיות היסוד של כל מעצמה המכבדת את עצמה בימינו. צ' אפלין מתאר כל רצח תוך צמצמו לשני אלמנטים בלבד: ספירת כספה של הנר - צחת בירטואריזציה של קופאי גאוני ומהיר - ועשן מאורבת הבית. הכל נעשה בצורה דיסקרטית מאוד. רצח נקי, אלגנטי - ודווקא משום כך: מציאותו עד חרדה.

נימוקים? - כלכליים בלבד. לפני המשבר - כשעוד לא היה מחורר עבודה - ספר כספיו של בנק. אותה מהירות, אותה וירטואוזיות של ספירה, אותו דיוק אלגנטי. משופטור היה צריך לקיים את אשתו הנבה ואת ילדם, וכיון שמקצועו היה ספירת כספם של אחרים - המשיך לעשות זאת אך באמצעים אחרים.

הרצח בקולנוע - הגו שכיח בהרבה מה בחיים. אחד גבוהה של סרטי הברור ושעשועוי המוח הזפחד כולל את הרצח כאבן פנה של עלילתיהם. משום מה אין אנו מתייחסים אל מעשי רצח המוניים אלה ברצינות - אף כי חכופות מדי הוא מוצג בפנינו על כל פרטיו והזיהוי היחודשי הטכניקה שלו. אנו יודעים כי הרצח אינו אלא תירוץ לבידורנו. בידור מחור - אך ודאי. במסיה חרדו אין אנו עדים לאף מעשה הרימה אחר. אין אנו רואים אף גידיה אחת - אך הרצינות הרבה שבה מתייחס אליו צ' פלין הופכו ממש ומצחיק כאחד. המעוץ המשעשע בסרט זה - היא המומחיות, השכיחות, הדרך אנביות שבה מתייחס וורדו למקצועו. הוא איום חכבי ונימוסי ודון ד' ואני - המקצוע מחייב אותו לכל אלה.

הסרט עורר גל של קללות ומחאות יותר מכל סרט מופת אחר. מפיק סובייטי טען כי צ' אפלין בנה במעמד הפועלים. קתולים אמריקנים זעקו כי הוא בנה באמריקה ובאמונת. מכתבים אלמונים האשימו אותו שהוא קומוניסט וחדודי ארוך (במכתב הכחשה שפורסם - הכחיש רק את שני הכינויים הראשונים). מבקר אמנות רבים טענו: הוא בנה בי רלי. ואלו סיסמת הפרסומת של סרטו הכריזה מכל עמודי המודעות: "צ' רלי נשתה - התוכל גם אתה?"

* * *

אנו מתרגלים במהירות לאמונת שכחות - הנשכחות מאתנו בגלל שכיחותן. משתן מתגלות מחדש ביצירה אמנותית - הן גרמות זעזוע כאילו היו שקר של השמצה. מה התרגלנו לכלכלה של רצח, מה התרגלנו לבודד של רצח. מה התרגלנו לאידיאולוגיות של רצח, שמאלית וימנית - עד שהמבנה המשותף של כל אלה נשכח מאתנו. כאשר אמת זו מופיעה בנקודת המוקד של צחוק היסטורי ומשועשע - במסיה חרדו - אנו מרגשים את האיום המתחנן לא רק ביצירה אלא גם במציאות. מכאן הרגשת אי הנחות. מכאן הרגשת תועם.

ככל שוורדו חביב יותר בחיוריו אחר הגב' גרזיני, ככל שהוא יותר מרקד בהציעו שושנים הזיכים - כן גברת הרגשת השעשוע ואי הנחות. אנו צוחקים בפארסה הקטנה כאשר הוא מנסה לשים את עיניו החובל על צווארה של הגב' בונאר שעה שהם מתגוררים בסירה העיירה בים - ופניו זורחות בחיך נבוך ומפחה עם כל כשלוך שלו, כשמבטה מפתיע אותו בכל פעם שהוא מנסה להטביעה.

בהקפידו על גינוני הגימוס והג' נטלמניות כבימי הרומפ הרעב - מצלח צ' פלין ליצור מחדש אותו אפקט ניגודי שבין אופן ההתנהגות האנשי והחכה. אך כעוד שניגוד זה שמש בראשית דרכו כסמן הכר לאופטימיזם הבלתי מנוח של אמונה באדם החזק מכל המסכות שהוא נקלע אליהן שלא ברצונו - נסדק עתה אופטימיזם זה הגימוס משמש מסוה. סמליותו משנה משמעותה. הכל - כולל האנשים שהוא נתקל בהם - אינו אלא אמצעי. האדם כמסדה כשהוא לעצמו - אותו כסיס יחיד ואחרון שניתר כערך מסורי למאובכים מכותן וערכן של הדברות - כבר אינו נראה לו כזה. צ' פלין אומר: "וורדו הוא אחד היצורים האיזמים ביותר ממה שנראה אי פעם על הכד - ואחד האנשיים שבהם". אך הנרי וורדו, המתחפש כסוחר בחפצי אמנות ומחליף שמות ומסכות במאמציו הפוליטיים לשאת מספר גדול ככל האפשר של נשים אשר כדאי להתאלמן מהן - מאמין אמונה רומנטית באהבה. על

כן אין הוא מאמין כי היא מצויה בקרב בני אדם - פרט לירצאים
מן הכלל, כמותו למשל.

ורדו מאמין כי אהבה היא ההתמסרות שאין עמה תמורה, התמנה
שאינ עמה לקחה, האהבה שאינה תלויה בדבר ואינה מפריה
כדבר - כאהבתו לאשתו הנכה. כיון שבני אדם אינם מתנסים
בסוג זה של אהבה - אין חייהם שווים צער שמירחם. כפגשו
אשה עניה ברחוב אשר אין ספק כי לא כדאי להימנה עבור ירו-
שתה - הוא אוספה לביתה להאכילה ולהשתמש בה כשפן נסיונות
לרעל חדש ומשובח שהוצע לו באחד הערבים המשפחתיים על
ידי שכנו הרחוק. תכונתו המופלאה של רעל זה שאין שוותיו
חש בטעמו, אינו סובל מהשפעתו - רק גרדם שלא על מנת
להתעורר. ורדו מזוג היין המהול ברעל החדש לאורחות הצעי-
רה הרעבה - הוא חייב לנסות כלי עבודתו לפני שישתמש בהם
על אוביקטים חשובים כאמת. אלא שתוך שיחתו עמה, בעוד
היא מקרבת הנביע אל שפתיה, אך דוזה לגממה בגלל כן שיח-
תה המקסים בחיביותו ובאישיותו הקורנת - הוא שומע מפיה ספור
חייה. חייה - היו קרובן מרצון לאהובה שלא יכול היה להשיב
לה דבר חלף כל קרבותיה. ורדו מתעורר ממסת הנמוסים שלו.
סוף סוף פגש אדם כערכו - מישו שאין דומה לו עוד בעולם כפי
שהוא מכירו. הוא ממחר לגלות פורר פקק בגביעה, ממחר למטבח
לשפור את הרעל שבכוסה למרחב, להביא לה כוס יין אחר, להעניק
לה מתת שתסייע להחליץ מצרתה - לא מפני שלבו הפך נרזב לפתע
אלא מפני שפגש את הבלתי אפשרי: מישוה היודע אהבה מהי.

ורדו הוא רומנטיקן. הוא רוצח בגלל אהבה. הוא בו לעולם
ומלואו - כיון שאינו יודע לאהוב. הוא כועס על בנו הקטן המו-
שך בנבנו של החתול ואינו מבין "מנין באה לך האכזריות הזאת?!"
הוא אהב יופי וסדר ומתפעל מיפעת הלילה ודוזה הליכתו למיטתו
של לידיה לשנת לילה - ומסדר את השולחן לארוחת הבוקר: לו
ולה. פתע הוא נכר במה שיהיה בלילה. הוא מסיר מערכת
צלחות אחת. הולך אל חדר המיטות. בבוקר יחמר עשן מארובת
הבית הכסף יספור בורחות אקרובטיות שתעורר הערצה של הצופה

עד שכחת מקורו.

הוא יתנה את עסקיו ואת זהירותו חרוכות - רק כשתעשיני הרצח
הגדולים יביאו סוף סוף למלחמה שהיא תבאי קיומם: אשתו ובנו
נחרטו בהפצצה. העולם כולו צועד אל שדה הקרב - אך ורדו
עוזב את המקציע. אין טעם לרצח כשאין איש לאהבו בעולם. רק
מתוך הרגל של פקחות הוא מצליח להשתמש מהמטרה הרודפת אותו.
ממש ברגע האחרון הוא חומק מהמלון בו הכירה אותו את הקור-
בות של קרבותיו. ברחוב עוצרת לידו מכונת פאר - הוא מדמן
לשבת באתה של גבירה עשירה: הנערה שהציל מנסיון הרעל שבקש
לנסותו בה. לרגע הוא שומח על שהצליחה - משנהו מתברר לו כי
היא שייכת לאיש שקרן זהב זה שייך לו: תעשיין תזמזמת שעסקיו
פורחים עתה יותר מתמיד. ורדו נאנח: "חבל זה החתום בו הייתי
צריך להותיל". האשה שהציל כיון שידעה אהבה מהי - היא עכשיו
אוהבתו של אחד ממתחרי הגדולים. הוא מבקשה שתחזירו למלון
בו מחכה לו המשטרה. בנאום הסיום של משפטו בו גזרנים עליו
גיליוסניה - הוא מבאר: העסק שלי היה קטן מדי, על כן נכשל.
הגדולים - מקבלים מלזות. הקטנים - גרדום.

כמו זה לפילוסופיה הפשטנית של החילת הדרך. כמו שיר של
אופרה בודש. אלא ששום כרוז לא יופיע ברגע האחרון להצילו
מהגרדום. אנו כבר יודעים כי הדרך אינה מובילה עוד לשום מרחב.
בחוץ מחכה הגיליוסניה.

* * *

הציננים הרומנטיקה עולים בקנה אחד עם קומדית רצח זו. שניהם
מפתיעים בפסימיות העמוקה שלהם - מעוה ברוך כי צ' רלי נשתנה
באמת. לא תהיה לו עוד תקומה. ייתכן כי עוד ייזכר במיחיקוול,
בקומדיה הצחקה, ביופי העצב של הגיחוך המשעשע - אך הוא לא
יחזור אליהם לעולם. הברידה החמיצה בעולם שנשתנה. הייתכן
כי האנשים בו לא ישתנו גם הם?

מעגל הגיר הקוקי

ברכט אינו מוותר על האופטימיות - אשר תמיד רצה להאמין בה ואף מחה אחר שלו אינו חוזר בה. במעגל הגיר הקוקי התקרב על עיקר-הה של אמונה זו בוותרו על האפשרות כי כוחות חברתיים או מהפכניים יסייעו לה - בהתרכיבו בפרט העומד מחוץ, ולעיתים בניגוד, לכוחות אלה. אפשרות של הצדק והתגשמו תלויה מעתה בפרט זה. לא בהסדר החברתי. לא במשטר זה או אחר - אלא בפרט המסוגל להתנגד התנהגות אנטישית שאינה מוגדרת בחוק או באמת.

הספור העיקרי של מעגל הגיר הקוקי נפוץ והתגלגל בספורי עמים רבים. בספרותנו הוא מופיע לראשונה במשפט שלמה המפורסם אשר גילה את אמת זהותו של האם באימו לשטע את הילד לשניים. משגלה אמת - הוציא דין צדק נתון לאם את ילדה. במחזה הסיני "מעגל הגיר" מן המאה הארבע עשרה לספירה - משתמש שופט באותה וחובלה עצמה כשחוא שם את ילד המריבה במעגל הגיר ומרשה לנשים למשוך אותו כל אחת לצדה. שוב מתגלה האמת: האשה המוזתרת על זכותה למען יתנה הילד - היא האם.

"במעגל הגיר הקוקאי" - האהבה חזקה מן האמת. השופט המושחת והאנטי אודאק יודע כי החובלת מעגל הגיר שלו לא גלתה אמת אלא שקר - ועל סמך שקר זה הוא מוציא דין צדק. גרדשה מוזתרת על-זכו-תה למשוך את הילד ממעגל הגיר. אמו האמתית מנסה לגרור אותו ממנו בכל כוחה על מנת לזכות בירושתו אף שונתה אותו בשעת הסכנה. גרדשה אינה אמו - אלא בכח אהבתה אותו, בכח ההסתכנות שנסתכנה למענו באמצע אותו שעה שכל הצבא המתכנני רדף להמיתו. בהכרח עלתה אודאק כעל האם, כעל בעלת הזכות - הוא דן דין צדק על סמך שקר. בזה נחשף גלגלו של הספור. בזה נתגלתה רוחו מבקשת הפרודקסים של ברכט.

צי פלין נתנו לא רק אחד מגדולי אמניה של אמנות המאה הזאת - יצירתו מלחה אותה כעדות וכוח. תקווה, חיוכה, הדרות והאנשה נשתקפו ביצירתו שנתפתחה מאז ערב מלחמת העולם הראשונה עד תקופת העצב השחור שאחרי מלחמת העולם השנייה - תקופה אשר בה היה נדמה כי רק עתה החל בהכנות למלחמה של ממש. עד עתה עסקה האנשות בתרגילים בלבד. נדמה היה כי עתה גייס סוף סוף מכלל הכושר האנטי לעסק הרצח אשר עמד לצאת מגדרו - בבות שהסתפקו במועט והפך נשאו המדע המודיק המתכוון להיטיב לעשות בפעם הבאה - עד כי לא ישאר שריד ופליט. עד כי קתה ברור אחת ולתמיד כי הודכים אינן מבילות עוד לשום הרפתקה חדשה. בחוץ מחכה רק הגליליטיטה.

* * *

במחזה זה יותר מאשר בכל מחזותיו האחרים - העלילה שזורה פא-
ראקטיסים. צניזות ודומנטיקה משמשים כערבוביה בנפשם של הנפ-
שות הפועלות - אנשים גרודינים מפורטי העם היוזעים ומכירים את
חיהם ואת כוונות שליטיהם, שופטים כל דבר לפי תוצאותיו, חשים
בצדק גם שעה שהוא מתבסס על הערובת מזוה זו של שקר, שהחיות
ואהבה המיוזגים על ידי שני גיבורי העלילות: אודאק וגרדשה.

אודאק הוא שופט שאינו משתמש בספר החוקים אלא כדי לשבת עליו:
החוק נראה לו בלתי אנשי בגלל עצם טבעו להכליל - שעה שלפני
כס המשפט עומד המיד היד שאינו לוחק חלק בהכללה.

גרדשה - היא משרתת בארמון האהבת את ארדשה שיצא למלחמה ביום
האירדשין - ואהבת על אפה ועל חמתה את החינוך: יורשו של השליט
שהורח ביום המהפכה הזה. היא נהגת לפי צוי האהבה - אך יודעת
כי באהבה אין כל הגיון, כי המעשים הטובים שהיא מוכנה לעשות
מכוחה אינם טובים לעצמה. היא יודעת כי באהבה אין כל הגיון
היא מתגברת על צו ההגיון האומר לה לזנוח את החינוך המסוכן ולה-
מלט על נפשה מפני חילי המהפכה. אך אין זה מטבעה לצניזת להגיון
או לחוק המדינה - אלא לפי אנושיותה בלבד.

אודאק וגרדשה אינם צדקים או הגוינים - הם "אנשיים". התכונה
הבלתי מוגדרת - מכל התכונות אך לפיה אפשר לשפוט אדם. "בן
אדם - לא כל מגול זוכה לכך" אומר גרדיק. אהו מכיר אותו, אהו
חש בו עוד טרם למדת הגדרה מהי. האדם הוא הכח המגדיר הפחות
מוגדר מכל יש. על כן אינו יכול לשמש מידה לספרי חוקים - אך
דווקא משום כך הוא יכול לשמש אידיאל למי שידוע כי ערכם של
אלה הוא בהיותם נסיונות לסייע לאדם להיות חופשי לנהוג לפי צוי
אנושיותו. גם אם אינו יודעים להגדירו - אנו מסוגלים להנות מהת-
נגות "אנושית כאמת" כהתנהגותם של גרדשה ואודאק, כהתנהגותם
של מעטים מכל הנוגשים על דרכו ביום יום החוקים מאתו לחאר
זה שאין למעלה ממנו.

ההתנהגות האנושית באמת אינה רק בניעה לטורל כפי שניסו לשכנע

אותו ראי השחור בספרות שבשכונת המלחמת של אירופה. אננם
אין הוא יכול לנצח את החברה אשר התפוצחה והפכים גרלי של
הפרט בימינו - אך הוא מסוגל להלך בין הטיפות, להחמק, להתפשר,
לסאת, למצא מעברים צרים וגשרים רועים ולעבור בעורמם על פני
תחומות של אבדון, ולעיתים - אף לנצל התפוצות אלה לעשית "מע-
שים טובים". "התנהגות אנושית", "עשית מעשים טובים" - הם
מושגים נאיביים אשר סופרים המכבדים את עצמם - כבר אינם מרבים
להשתמש בהם. ברכט כתב בגינם את "מעגל הגיר". צ' אפלין
יצר בהם את "אודות הבמה".

מבחינה צורנית הגיע ברכט "במעגל הגיר" לשחזור מחלט מכל קונ-
בניצה אידאולוגית או צורנית. לא רק שאין העלילה רציפה - היא
מורכבת משני עלילות נפרדות ושונות נקודות מוצא הנפשיות, כב-
מקרה, בסופן. הן יכול להתקיים גם לו לא נפגשו. מבחינה רעיונית
חודר כאן ברכט לתלום האנארכי אשר נראה לו מרדשע ורווי רצח ומות
ב"בעל" ב- 1918 - ואילו כאן הוא נראה לו מחויך, אם גם כאוב.

* * *

את מקום העלילה העביר ברכט, כבמקרה, לגרודינה ממנה יצא המושל
אשר ישב סטר בארמון, מנהל מ"מ עם אדריכלים שלו אך אינו
שועה לדברי עמו, עסיק בעבודות למען העתיד - זונח את היתה ואת
העם החי בו - עד בוא המהפכה העורפת ראשו וממחרת לזכא מהפכת
האירדים השובחים אשר טעו לחשוב כי המהפכה נעשתה למענם ולה-
טובת תנאי חייהם. עד מהרה מתברר כי המהפכה נגד המשל הגרודיני
מופנית לדיכוי המנסים לנצלה לשחזור עצמם - היא מבססת בשלטון
משלים חדשים המשתמשים באותו צבא עצמו לבסוס כוחם ולהעלות
קירבהם שלהם לעמדות מפותח ומשפט.

"האמת היא קונקרטית" טען ברכט - ובעלילה החברתית ש"במעגל
הגיר" נראית תמונתה של המהפכה ותמונתו של השלטון במחשיות
שאינה נתונה לספק. אך כל זה אינו אלא רקע. על רקע זה מתחללת
הדרמה של גרדשה המוצאת את החינוך, בנו של המושל הערוף, אשר

אמו זנחתי מרוב חפזו הרגל לסמוך על משרתי.

"התינוק הזה מסוכן ממניפה" אמרות לה חברותיה, שחרות טובה.
הן מסתלקות היא נשאת עומדת מל הילד, אינה נוגעת בו, פן תנפ-
תה. לפתע - טוב לבה רזיבך היא מנסה למשול בו. תחת זאת - היא
נבבעת לו. שלא בטובתה. נגד מיטב שיפוט, תוך ידיעה ברורה
כי אסור לה לעשות מעשים טובים - הם מסוכנים מדי. הורי התאר-
שה היום. הרי צריכה היא לשמור על עצמה למען ארזשה שיחזור
ממלחמת המהפכה ויבקשתה עד שימצאנה. אך אין בה כח עוד לה-
אבק בלבה, והיא אוספת את התינוק ומתהללה במסע בריחה הגדול
אל מעבר ההרים, מקום משכנו של אחיה הנשוי.

מסעה של גרושה אל ההרים - נעשה תוך נסיונות בלתי פוסקים מצד:
להיות קשוח ולא אמהית. ענייה וחסכנית מטבעה, מצויה הגיונית -
היא מנסה להרעוב את התינוק ולהיניקו משרדה הריקים - שמה רשע
מאשליה. הן מעט הכסף שברשותה חייה להספיק עד היגעים למקום
מפלט. לאט לאט מתרכבת קשתותה לעומת קשתותם של הנפגשים
בדרכה: האכר הזופך ספסר של חלב בראותו כי אין לה ברירה היא
חיבת להאכיל את התינוק, החיילים הרודפים ומחפשים את התינוק
בכל אהבת הפרס שלהם הלבשה מחלצת של צבא מהפכה הירוע
חשיבותו של רצח התינוק.

לכסוף, משהיא מגיעה אל בית אחיה - היא אהבת את הילד שהפך
להיות בנה. היא מנסה להתענו ולתנמך על מנת לא לעורר תשומת
לבה של גיסתה החסודה המחמירה בקלה בבחמורה המאמינה בחסדי
אלוהי ובחובת מאמיניו - עד שהיא מוכנה להשליך את האשה הבלתי-
נשואה שהביאה ילדה לבית אחיה. לגרושה אין ברירה - על מנת
להציל את הילד עליה להנשא על אף הבטחת הארדשיץ שלה לחייל.
אננם היא מסכימה להנשא רק לשכיב מרע ולאחר שהובטח לה בפירוש
גמור כי הוא גוס ומכין עצמו בחלט וללא כל ספקית למות מיד אחר
החתונה - אלא שלאסונה הגיעה המלחמה לסופה מיד אחר חתונתה,
הגיוס נפסק, הגוסס הפסיק לגוסס. תחת היות אלמנה המחכה לא-
רשעה - היא מוצאת עצמה אשה נשואה ראם לילד גדול המשחק עם
שאר הילדים במשחקי עריפה ומתפכה.

ברוא ארזשה תוא מוצא איוסם על שפת הנחל - הוא איש פשוט וישר
מדי מכדי להבין כמה מסוכן להיות טוב. עמו באים החיילים אשר
מצאהו סוף סוף - אלא שבניתיים נצחה כבר האנטי-מהפכה את המה-
פכה הרצבא שהפך מחוש לאנטי-מהפכני כבר אינו מבקש לרצוח את
הילד, רק להחזירו ל"אמו החוקית", בשלום.

* * *

כאן, ובכיכרל בניער לכל הכללים של מבנה דרמטי - נפסק המחזה
תפסקת העלילה שלו. הוא מתחיל במקום אחר, מניבור אחר, מנקודת
מבט שונה.

גבורה של העלילה החדש הוא אודאק, הלבלב הכפרי, האהב לצד
ארנבות באחוזות לא לו, ו נמלט מהשוטר השומר על קדושת הרובע
הפרסי. הזמן של עלילה זו - כבתחילתה של הראשונה: יום המהפכה.
אודאק שמת בה. תמיד שנה את בעלז האחוזות ויותר מכל את המוש-
לים ויותר מהם את הדוכס שעל המושלים. ביום המהפכה מגיע לכך-
תעו זקן רעב ואודאק נותן לו צלחו ומסתכל בו כאוכלו ויודע מדרך
אבילות שאינו קבץ. אין זה אלא הדוכס הבורח מפני המהפכה - אך
בבריתו אינו אלא זקן ורעב ותתן לחסדיו של אודאק השומע כבר
קולו של השוטר הכפרי אשר בא לטעון נגדו כי עד שפנים, כדרכו.
רק שוטרם שנואים על אודאק יותר מדוכסים, משלמים ובעלז אחוזות.

לא רק שאינו מוסר את הזקן הקינטר בולציוני למשטרה - הוא נותן
לו להמלט מן המקום למען ימשיך לחיות. אחר, משיתעורר בו מצפוני
על המעשה הנורא שעשה - הוא מכרחה את השוטר לאיסרו ולהביאו
אל בית הדין המהפכני. שם יושבים חיילים שכורים ושופט תלוי
מן התקרה ואודאק מנסה לבאר להם פשעו חרטות. אחר המושלים
החדשים, ממתיגי המהפכה, מגיע לבית דין החיילים להציע להם את
כך דודו כמועמד לשופט במקום התלוי. אודאק בוחנו בהתחפשו לך-
כס, אילו נפוש הוועמד בפני שופט מהפכני זה. אך אודאק משכנע
כי הדוכס צדק וכי מתיגי המהפכה אינם טובים מאלה שנגדם קוממו
את הארץ. החיילים ממנים את אודאק לשופט של המהפכה במקום כן

אנו מרגישים "אמתה" של היצירה. יודע לנו כי עלילתה הומצאה;
כי מעשים אלה לא קרו במציאות ההיסטורית. אך באותה מדה נוצרת
לעצמנו מציאות חדשה, שאינה נפלה בחשיבותה מן ההיסטורית,
תעשיית במשך הזמן ממשיית ממנה.

מבחינה זו אין היצירה האמנותית "העוזק המציאות" או "השתקפות"
שלה. האמנות יוצרת מציאות חדשה, מקבילה, מייצגת, מעומתת אל
המציאות ההיסטורית, מעשירה אותה.

למציאות אין "העתקים" כלל. כל הקרוי "העתק" או "חיקוי" או
"צלום" של מציאות היסטורית "הדומה לה" - אינו אלא שקיום של
דיוקן שגוהי אשר נתקבל עלינו בבחינת מסכם שאיננו נבדק מתוך;
דיוקן זה המשוקם לעינינו באמצעים פיקטיביים ואשר אינו כולל כל
אלמנט ביקורתי, (נסיון התייחסות מחוש אל הממשות) - מתקבל על
ידינו ללא מחשבה, מתוך שגוה ונחיתות. "הים הכחול", "כל
הגרמנים הם נאצים", "נביאי השקר היו שקרנים" "הצדק הוא צדוף
של אמת חזיק" "העלילות הם שורה רציפה של סבות ומסובבים",
"האיש הטוב רוצה להיות טוב", "לכל אם זכות בלעדית על ילדיה",
"המחפנות היא ניגודה של הריאקציה", "המהפכה האנטי פיאודלית
נעשית למען העם", "עצב המהפכה הוא למען המהפכה", "הגבורה
היא באומץ להיות עקבי חרף איזמי המות", "הגבור הוא טוב מהמפוח
תמיד", "הפשרה היא חולשה או הוראה בחולשה" "טוב להאמין מל-
הטיל ספק", וכדומה בהכללות שחלקן מתיימרות לחאר מציאות
נראית או נחשבת - וחלקן מבקשות להורות הוראה ולקבוע קני מדה
מוחלטים לשפוטו של חזילות.

אדאק ברח מכס המשפט. אחר שהעניק לגרושה את הילד שהפך
לכנה, אחר ששחרר אותה מנישואיה לגיסס שחזר לחיות, כיון שחשש
לערוז, כיון שהבין כי "לשפוט את זולתך - גרוע מהתלה" - ברח.
ברכס ניסה לועזע הודותו לא עם המציאות אלא עם הסמלים הפש-
טניים והכולנייים בהם אנו מתרגלים לחאתה ואשר אותם אנו רואים
במקום לראותה. הבקורות שנקש לעורר היתה חלק מן היצירה
עצמה: הניסיון לעצב מציאות חדשה אשר תייצג את היינו תוך יצירת

מירווח אשר יאפשר לנו לא רק לראותם אלא גם לבקדם, תוך שחרור
מהכללות הפשטניות המסחרות אותם מעינינו.

תפקידה של האמנות, כמאמר פיקאסו, הוא להציג את החו-פעמיות
שנכלל תופעה - דאית על ידי תגלית ההוממה הטמונה ביהירות הבלתי
סימטרית של כל תופעה.

מה שניסה פיקאסו לעשות בצעור - ניסה ברכס להציג בתיאורו.
"מעגל הגיר הקאיקאני", הוא אחד מן "הניסיונות" לעשות זאת.

* * *

אורות הבמה

אם כי מעולם לא שמענו את סיפור "אורות הבמה" - היה כאילו שמענוהו פעמים רבות: ספור פשוט כל כך על זקנה וצעירות, על אהבה ואישר ואמללות, על הצלחה וכשלון ואונות, על אישיות ההקרבה ובקשת אמת. הספור כשלעצמו אינו עוד תגלית כשאר סיפוריו, לא הוא המלמדנו הפעם את הרעיון הצי' אפליני. כי הפעם חרג צ' אפלין ממסגרת הפרחה ויצר דרמה קולנועית. ערכה של העלילה כערכן של כל עלילות הדרמות הגדולות. לא חסך צ' א-פלן במלים, הוא משפיעם בכל משכו של ה"מחזה".

בתחילתו של הסיפור:

אדם גוסס: נערה צעירה. שקט.

אדם שיכור: זקן. מוסיקת רחוב. בודד הוא מדהה מוקיוניזית. ושקט.

ושותי ילדות שוברות את השקט לאמור: "גברת אלסופ איננה!
"גברת אלסופ איננה!"

חמוץ. טובו הנכון של מוקיון אהוב אשר את פניו ראינו לראשונה שעה שהביט בפני הילדות הקטנות הילד.

"מהו סרחון זה? - סיגריה? סולית הנצל שנטנפה?"

זו ממיט. דלת סנומה כסמרטוטים. נערה מבעד לחור המנועול.

האדם השיכור מציל.

אותו צ' ארלי מני אר, המציל מני אר, אך הפעם הנו שכור, חקן ומז-קין ובודד וחסר הכרה כמעט ועדין הוא מציל.

צ' ארלי המבולבל ("איזה ג?") אשר בכל משך התמונות בו מעלים את טרי, הנערה שהוא מצילה, לחדרו אינו יוצא לרגע משיכרותו הע-מוקה הוא שוב אנושי כדי צחוק ודמעות. אנושי כבימי הליצן הקטן, אהובה של האנושות.

למושג אנושי בתורתו של צ' פלין יש פירוש אחד:

חיים - אינם היו יחיד. לקיזות פירושן - להיות עם הזולת, לתת לו, לעשות למענו, לא רק משום שאוהב אהבו אלא משום שזה יסודם של חיים. אין צורך שתהיה חכם מאד או צדיק או מי שמקצועו בכך. - אפילו הוא שכור, אפילו אינו מבחין בין רפואה כשכילה ובשכילו, אפילו חוזר ואומר "מה בדבר אמבולנס?" על מנת להוציא אותה מכאן, נבחר עד גמירא ודומה בגחוך שבו לצ' ארלי צ' אפלין אם כי הנו קא-לוורו. הוא מציל, עוזר לזולת, כשם שהוא נושם, כשם שהוא בן אדם, כי זה פירוש המלה: אנושי.

כך הנו מניע לליטמוטיבי הראשון העיקרי: חיים הם היפוכה של הבריאות. הקשר לזולת, לתברה - הוא מה שעושה את החיים לחיים, מה שעושה את הני צר הביולוגי - ליצור אנושי.

על כן בחר דווקא בשחקן, לגיבורה הראשי של יצירתו. השחקן, יותר מכל אדם אחר - תלוי ביומיומו באותו קשר לזולת; עצם עבודתו, מקצועו, יצירתו - הם בבחינת נתינת לזולת, הם תלויים וקיימים במידה שהקבל מוכן לקבלו, במידה שהקבל מוכן להענות לו. כל עוד קיים קשר זה, כל עוד מורגש יחס זה בין היחיד שהוא שחקן ובין הרכיבשהם קהל - קיים השחקן; עת שיופר אותו יחס, מגיע השחקן לסיומו. הטרגדיה האנושית קודמת למת הפיסי - היא מתחללת עם מות החברתי של האדם, עם הפסק קשרו אל הזולת. בערלו של השחקן המודקן יכול היה צ' ארלס צ' אפלין להביע בדידות זאת בברירות יתר.

הרגשי והאינטלקטואלי שלו נתונים תמיד במסגרת אנשי פתחית, במסגרת עלילותיה או משחקי קומדיה פארסית כמעט. עד שהפאתוס - המגבי מצידו את הפארסה - מקבל הצדקה אמנותית. דווקא בזמן שבוה וחרדה של טרי - הוא מנסה להוכיח את יתרונה על השמש. הניגוד בין הנאמר לנועשה הופך האמצעי הקולטני של צ'אפלין. אנו מקבלים את הנאמר ברצינות ובהנאה מברדיחה, אנו סופגים את רצינותה הכוללת של האנדרה דווקא מפני גיחוכה הפארסיקולארי.

צ'אפלין נוקק לברדיחה על מנת לומר דברים רציניים. - ימינו מתבייש-ים באמיתות אלמנטאריות; הקומדיה הפכה מתוש (כפי שכבר הייתה פע-מים מספר בהיסטוריה) לנושאה של הפילוסופיה החברתית.

הרמיזות המרכזיות באמנות הדרמה היסטורית - ביצירות ברכט וצ'אפלין-הן טריג-קומיות. באמצעותה של הטריג-קומדיה ניסו הם לומר לחברה את אמיתה, עושה-הם מנסים לומר אותה ליחיד.

עד מסיחה וחרדו ספר צ'אפלין את החברה העשויה המונים ("מפלצת חסרת ראש שאינה יודעת לאן תפנה") אך באורות הבמה הוא מספר את היחיד שלמד להעריצו.

ההומאניזם הצ'אפליני מעריך את האדם לא לפי מצבו אלא לפי אפשר-ויותיו; לא לפי היצירות העכשוויות של מסדרו ומשטר - אלא לפי הא-פשרויות הפתוחות והטמונות בכל אדם. על כן כולל ההומאניזם הצ'א-פליני ביקורת קטלנית חסרת רחמים של חברת האדם המודרני מבלי שביקורת זו התקשר בהכרח ביאוש מן האדם עצמו. זמנים מודרניים, הדקטטור הנודל, מסיחה וחרדו - היו יצירות של ביקורת חברתית. "אורות הבמה" - היא ההודאה בנודלות של האדם בכל חברת. אין סרט הולכות את גיבורו כקרבן משטר חברתי מסוים תחומי היזו וגבולותיהם הנם המצבים הקיצוניים של חיי הפרט: צ'אפלין וז'אנר. למן הפתיחה הספורטית וזואלית אנו מעומתים אל ניגוד זה: צעירות פסימית ומאבדת עצמה לדעת, זקנה אופטימית ומאמינה בתורן האדם על היקום.

* * *

קאלורו הוא שיכור, גם בהשארנו עם טרי לאחר שחלפה הסכנה - עדיין הוא שיכור. ובשכרותו הוא אומר דברים אשר כפכתות אנו חדשים לאמרם. אנו שומעים אותם כסלחות של פכחים תוך הרג-שת עליונות וחרטה על שאיננו מעידים לאמר זאת:

"טרי: מדוע לא הנחתני למוות?
"קאלורו: מה החפזון? כראב לך משתו? הן רק זה חשוב...
השאר הוא דמיון... ביליוני שנים זה נמשך עד שפתחו הכרה אנו-שית... ראת רוצה למחוק את זה? ... למחוק את מעשה הנסיה של כל הבריאה... משתו החשוב יותר מכל דבר ביקום? !

אמת בנאלית של יתרון האדם אשר נשחכחה עם ההומאניזם התמים שהאמין כי למען האדם באשר הוא אדם נברא היקום כולו, כי האדם הוא מר הבריאה, פלא התבל, הדבר היחיד אשר למענו נוצר לדעת יקום זה.

אמת זו אינה יכולה להאמר אלא כך. ולא - לא תשמע. במסגרת שיכרות זאת של קאלורו, יכול היה צ'אפלין להרשות לעצמו להיות רציני כל כך. ועל כן הוא ממשך: "מה יכולים הכוכבים לעשות? לא כלום - רק לשבת על ישבנם! השמש? - בדתק להבות בג-ובה מאתיים ושמונים אלף מייל - אז מה? סתם מבוכת את א-צרותיה הטבעיים. היכולה השמש לחשוב? האם יש לה הכרה? לא! אך לך יש !

(טרי נחרת)

סלחי - טעות שלי... "

פתוס? - אכן, פתוס. אך זה סוד כוחו של צ'אפלין: קטעי הפתוס

שלו. צפית לומשך עלילה הטראגית של טרי - לפתע הזכנתי לטרגיה של אדם אשר מדבר אל כסאות ריקים. ושמו בדידות. טרי נצלה מאבד עצמי לדעת על ידי אדם אשר נמצא כבר מן העבר ההוא, אדם שאילמו התרוקן.

בוקר - זנשא הבריחת חזר בגרוססקה של המציאות. "אשתו" החולה נשארה בבית וקאלורו יצא אל הזרות שבמחנה האננים. שלושה גבר - ים ושוכים אל שולחן בפתח הכר הם שלושה אספקטים של זרות: רם-מם, ביקורת, בח. קאלורו עובר על פניהם ובין עשורת האנשים היחשבים ליד השולחנות הוא בודד כאלו עמד עדין אל מול פני כסא-ותיו הריקים. העורה תבוא מן האחר שאינו אלא ידוד: גברי, אמריקני, חסר ידיים - הוא ידוד יחיד בקהל לונדוני זה אשר אהב הערדץ את קאלורו השחקן המצליח, אך אינו מסוגל לרושש ידירות ל"מי שהיה". כבפתיחת הסרט כן גם עפה - באה החצלה דווקא מצד המוכשר לו פחות מכל האחרים. ומשחקו הנהדר של צ' אפלן שעה שהוא פוגש את "בלל-חסר-הידיים", קלאודיוס איש הקרקס הוותיק, שני הניסיונות האומללים לחושיט לו יד בהכרת תודה, שיא של עצב ואישר ואיפוק מדמע - כל אלה הפכו את הגרוססקה לנועת ללב. ולא סנטימנטאליות. יבשה, מתוקצעת, אכזרית כמעט. עפה זיכל קאלורו לחזור ל"אשתו" כשהכור בידו, עפה חזר הוא למוטיב הראשון: הצלחה של טרי.

טרי מצטערת על שהציל אותה. קאלורו המאמין במחלטה ובהיותה חנה לפי סיפורה של הגב; אולטופ - מארגן את כל סבלנותו, א ת נכונות עזרתו לדיפורה. אך משהיא אומרת לו כי מחלטה אינה "המחלה" ומקצועה אינו "המקצוע" משהיא מגלה כי היא רקינית וכי מחלטה אינה אלא קצתות רומטית, אומר קאלורו :

"זה הכל? אם כן על מה יש לך להתאמן?"

חיך של קלוגיאליז משהפך על פניו. נכונות של האדם לעזור לכן מינו הפכה נכונותו של בן השבט לעזור לבן שבט.

בחרתה של טרי הישנה מחזירה אותו למציאות העלילתית מבני החת-פלספות של קאלורו. הגברת אילטופ מקוננת על הדלת השבורה, מקללת את הנערה, נרגנת וחכיבה ונרגשת מכל סמן של מחמאה - היא מחזירה אותו למציאות הסיפורית. הכיכור מחולף בתפוחי זהב התחצצים לחולה הנברית לפי פקודת הרופא - קאלורו השכיכור המב-ולבל עדין מדדה על פני המדרגות ברקוד מנוחך ומכחל בהגמה לחזרו. תפוחי הזהב מתדרדרים לרגליו, קאלורו מרקד תוך טפוס במיטב מסורת החופון הכשולן של צ' ארלי, הוא מצדיק בכשולו ומעורר הערצה בנימוקיו.

קאלורו ישן מתחת לכרחת החיאתרון בה הופיע ככוכב לשמע צליל מוסיקת הרחוב של הטרינו העצוב.

כבסרטים אחרים של צ' אפלן כן הכניס לכאן רפריז, אלמנט שאינו שייך לספור באופן ישיר, אך המשמל אותו ומשמש חוליה מקשרת בין חלקיו. כולגלי הרכבת במסיה וזרוד כן הטרינו של דרילקס באו-רות הבמה. הפעם מעבירנו הטרינו מציאות הפתיחה למציאות העבר: החיאתרון בו הופיע גדול מוקדני הזור ק א ל ו ר ו .

ראינו את קאלורו בירידתו, בעוניו, בשכרותו. עתה רואים את קאלורו כוהרו: במונולוג הפנטומי של מאלף קרקס שהפך למאלף פרעושים.

המונולוג המחורז המלווה בניפופי שוט המאלפים, מספר על הקריזה האמנותית של מאלף הקרקס אשר עיף מאלוף פילים ופנה לאילוף פר-עושים, עיף מנודד כג' ונגלים פנה לחופש ולמצוא על גופו שלו את הכ-שורן השורץ הניזון לאילוף: את הגרי ופליס פרעושינו הנהדרים,

גיבורי הלילינות, גאוני השרצים. בשעת הפאנטומימה הקומית של מעוף הפרעושים אנו נגרים בתנאה להצלחה של קאלורו וכמותו פוסק הכסאות הריקים אשר בפניהם שחק. לא היונו מוכנים לחיות בטרגיה

אופטימיזם כזה הוא קשה. הוא בלתי מובן ברוב המקרים. הוא שייך רק לאלה היודעים להרמש באמת, וכאשר טרי מעידה כי קאלורז הוא דק רגש, ומתאוננן על ש"ה מעטים האנשים יש להם יכולת להרגיש" מתעורר צ' אפלין הסולד מכל מיסטיציזם של מתח מן השמים ואומר:

"וא התודמנתו..."

אתבת האדם ללא מיצרים של צ' אפלין אשר אינה מפריעה לו לתודות בשכונתו לחומן - יודעת כי רוב האנשים בחברת שלנו אבוד את התוד-מנת ועל כן את היכולת להרגיש. רוב בני האדם התחזקו בחברה המודרנית מן הדברים עצמם, הם חיים מהר מדי ובאיפן שבלוני מכדי שיתכללו להרגיש. השירה באה לגלות בני יכולת זו מחדש, לותם לנו התודמנת.

* * *

האנת התודמנתו:

היא משותקת, "מוטב שאלך לבית חולים, הן אני למשא עליך".
הוא - במיל בו "החיים הפכו הרגל ורדעים להאזח בהם".

טרי: "הרגל חסר תקווה"

קאלורזי: "ובכן, חי ללא תקווה... חי למען הרגע. זהו זה. הן יש עדין רגעים נפלאים."

טרי: "אך אם אבדת את בריאותך..."

קאלורזי: "לחיי היקרה, אותי חשבו למת לפני כששה חדשים, אך אני לחמתי. זהו בדיק מה שאח הייבת לעשות."

מבוד אנרגיה! מהו אותו דחף הנטרם להם לחיים ללכת הלאה הלאה הלאה!

טרי: "אתה צדק. מה היא המשמעות של כל זה? לאן אתם הולכים?"

בחלום חזר קאלורזי על שדחפת הפרדחאית על המשמעות התמשקה - בצורה הוודיולית הקלאסית של צ' אפלין, וכאילו נבחנום הדברים מחדש בתוסם משמעותיות אחר. המעבר הפנאומי מהמגולוג הסמי-פילוסופי לפיזיולוג המודיקול הוא אחד העיקרים של האמנות הצ' אפ-ליונית. ההתנשנות המתמדת והבלתי מתפשרת של אמן האמנה הגדול, איש השירה, האביב, הטרימפ הרומאנטי - עם העולם המבקש משמעו-יות. ההתנשנות הבלתי מתפשרת בין בני אדם מן התודות המבקשים לדעת לאן הם הולכים, לבין אהוב החיים המאוהב בהליכה. אך יתפכח מיין הרומנטיקה כאשר טרי "תשוכנע" והאמר:

טרי: הנע בעצמך! כל החיים מונעים באמנה - מה יפה!

קאלורזי: "בשום אופן לא יפה."

טרי: "בודדאי שיפה"

קאלורזי: "להיפך, מרושע... מנוול... איזום! אה, אבל כמה זה נהדר!"

צ' אפלין יודע כי החיים הם "זמנים מודרניים", החיים שייכים ל"ידיקט-טור הגדול" ומתנונים עד היותם "מסיה וורדז" - אך החיים הם גם אורות כמה אורות אשר כלנו משתקים עליה. הם נהדרים - לא על אף הכל, אלא מפני הכל. כיון שהאדם איננו יוצר ביולוגי בלבד, איננו תוצר חברתי של משטר ומדינתו בלבד. הוא רווי תשוקה חכמה אך הוא יותר מצירוף האלמנטים שלו. ענינו המפוכחות של צ' אולס צ' אפ-לין אשר ראו הרואו את המנוול, המרושע האיום יודעים כי אין להחמו-גג מן החיים ולומר כי "הם יפיים". הם אינם יפיים. אך נהדר לחיות

טרי: "חוסר אושר, אני משערת ..."

האדם המשכנע באפשרות האושר חמיד וכל תנאי ואפילו בחוסר תקווה
גמור, ואפילו ללא כל צעצועים - הוא נאומי של האיש חסר האושר.
האיש אשר אושרו אבד הוא מנסה להציל אושרה של זולתו. הקונפלי-
יקט הדומטי הוא לא רק בין שתי דמויות קיצוניות ביותר אלא בין שתי
טרגדיות. טרגדיה של מי שעוד לא הגיעה אל החיים ובקשה לאבדם
וטרגדיה של מי שכבר עבר את החיים והחל לאבד קשריו עמם. רק
במפגש בין השניים יש תקווה. כל אחד מהם הלך בדרך שהובילה
אותו לאבדן בהכרח.

קאלורזי: ... יודעת את, כאשר אדם בא בשנים הוא מבקש להיות
לעומקם - הכרת-ערך-עצמי עמומה ממלאה אותו ... זה פאסאלי
לגבי קומיקן. זה השפיע על עבודתי, אבדתי את הקונטקט עם הקהל;
לא יכולתי להותמם לקראתם. בגלל זה החלתי לשנות. הייתי חייב
לשנות לפני שעליתי על הבמה. הגיעו דברים לידי כך, שלא יכולתי
להיות מצדק ללא שותף. וככל ששתיהי יותר ... זה היה למעול
קסמים.

טרי: "מה קרה?"

קאלורזי: "התקפת לב ... כמעט ומתי."

טרי: "ואתה עדיין שותף?"

קאלורזי: "לעתים, כשאני חושב על דברים - על הדברים הלא
בונים כנראה - בדיק כמוך. על כל פנים, מה את רוצה לארוחת
הבוקר?"

טרי: "אזכה עסק עזוב זה להיות מצחיק!"

קאלורזי: "אה, מאד עזוב, אם הם אינם עוזקים. אך כשתם צחקים..."

טרי: "אני עייפה"

קאלורזי: "כיון שאת לוחמת בעצמך! איך נוחת לעצמך הדמנות!
אך ללחום למען האושר - זה נפלא."

טרי: "אושר ..."

קאלורזי: "יש דבר כזה."

טרי: "היכן?"

קאלורזי: "שמעי ... כשתהיית ילד הייתי מתאונן בפני אבי על שאין
לי צעצועים והוא היה אומר - זה (מעביע על ראשו) הוא הצעצוע המע-
ין ביותר מאז יצרו צעצועים. הנה כאן סוד כל האושר."

טרי: "כששומעים אותך מדבר, לא מאמינים כי היית קומיקאי"

קאלורזי: "גם אני מתחיל להרגיש כזה, בגלל זה אינני יכול להשיג
עבודה."

טרי: "למה?"

קאלורזי: "אה, משום שאין להם דמיון, או מפני שאני בא בשנים הם
חושבים אותי לזקן - גמור ומחוסל."

טרי: "לעולם לא, אחר ששומעים אותך מדבר!"

קאלורזי: "אולי שתיהי יותר מדי"

טרי: "בדרך כלל יש סיבה לשתיה."

קאלורזי: "אה, כן."

טרי: "רצתי ובכיתי, רצתי ובכיתי. - - -"

--

קאלורזי: "אם כן, אין צורך להזיח מר פרויז כדי לדעת שמא פגשת בערה זאת/ אשר ראית יחד עמך את אחותך בחורפתה/, אינך רוצה עוד לרקוד."

טרי: "מדוע ?"

קאלורזי: "קשרת זאת עם חייה האומללים של אחותך אשר שלמה עבור שערוריך ... שלמה עבורם בחיי חרפה - ומא התביישת לרקוד."

טרי: "הייתי מבזה עצמי לו חשבתי כך"

קאלורזי: "כן, זו הצרה שאח עושה זאת; זו הצרה עם העולם כולו! כולנו מבינים עצמנו. אה - שוטטות רחובות! ... כולנו מקרים בעפר למחיתנו - אף הטובים שבנו - הכל הנו חלק ממסע הצלב הארשי ... כותב במים. אך די בזה. אנבת פעם ? - - -"

"שוטטות הרחובות", הונת. הופך מעשה לאחד מחוסי השני של היצירה. הונת היא הדרך האוניברסלית לפרנסה, כולנו - מוכרים את היקר מכל עבור חול מכל, אני חיים בעולם מכירה אוניברסלי וכולנו משפילים עצמנו על מנת להמשיך להתקיים. ובכן מה ההבדל? צ' אפלן מכיר את הנרשא בזמנות המסודרות של התיאטרון. בו מופיעה טרי על הבמה כאחת מעצרות המקלה, ובת-דמותה (או: היא עצמה?) מופיעת במסדרון. כאחת הונות - כאילו אין הבדל בין השותפים. אין הבדל בין מכירת עצמית כדוגמת זולה וחסרת ערך לבין מכירה מינית של עצמו. כל מכירה עצמית הוא כבחינת זנות בעיני צ' אפלן. רק מעטים מצליחים להשתחרר מעולם המכירה ולהיות עצמאיים כאמת: להתקיים תוך עשיית המעשה הטוב, האהוב עלינו - שא על מנת לקבל פרס וכאשר קאלורזי המבקש לחיות חיי אמת יבחל בתפקיד המיקרין

עובר בן רטט, להכניס עליהם, לראותם צוחקים - לשמוע את השאמה הזאת כשהיא עולה ... גלי צחוק כאים אלך. אה! תבה, גבר, על משוה עלת יותר. אני רוצה לשנות את הקבל.

טרי: "לעולם לא, אמה אותם אותם מדי."

קאלורזי: "בכן, אינני בטוח בכך, אולי אני אוהב אותם, אך אינני מעריך אותם."

טרי: "אני חושבת שאמה מעריך אותם."

קאלורזי: "כחמידים - כן, יש גדולה בכל אחד. אך כהמון - הם מפל-צת חסרת ראש שאינה יודעת לעולם לאן היא עומדת לפנות - - אפשר להולילה לכל כיוון."

* * *

שניהם קרובות התמסקה לחיות. היא קרבן הרעב הונות, הוא קרבן הונתה והממשק. נקודת המפנה בחייו שלו: - משתפלא הכרת-ערוך-עצמי, משתחל לחיזוחס אל עצמו ברצינות יזת, משאבד כותצאא מכך את הקונטראקט עם הקהל הרחב, את היחס לבני אדם כהמון. אי אפשר היה עוד להצליח בקרב הקהל. אין לו מוצא. אך הוא מוכן להשלוח את עצמו: סלגומה מן הסוכן מבשרת סכני לעבודה. טרי אינה מוכנה לקנות - אך דווקא לאסמה יש פתרון.

עד מהרה נשברת אשליחויו בחוד ההמתנה אצל סוכנו. קאלורזי מוחזר על שמו מעתה יחזור אל הבמה הזאת אנונימי. אך קאלורזי אינו מוחזר על רצפיה של טרי.

קאלורזי מחפש בעברה של טרי ומרצא מוטיב חדש ליצירתו: מוטיב הונות. טרי ממשיכה לספר על יחמותה, על גלוחה, על אחותה.

החומכת בלימודי הריקוד שלה על ידי "שוטטות הרחובות"

קאלורזי: "מה עשית/ לאחר שגילית זאת/ ?"

בבאלט בעל העלילה האידיוטי (זהם מצדקים את הקול שעה שהיא הולכת למות?) ויחזור לעשות את הרצוי לו מכל: יצטרף גם הוא למשוטטי הרחובות...

אין הוא מניח לנשא ככל משכו של הסרט: טרי נחשדה כזונה, אדת טרי הייתה זונה, בת דמותה של טרי היא זונה בפואיזה של האמ-פייר, קאלורו הופך למשוטט רחובות, בת דמותה של טרי חדרת ומופיעה בהצגת הכבוד לכבוד צ' אפלין ויושבת בשורה אחת עם פוסטנט האמפוטריט - אחוז הנשאים הקלאסיים של כל המלודרמות. טפולר בנשא זה הוא א-מוראלי ועל כן אף אנטי מלודמי בחולט. המלודרמה היא - מוסרית וקונונציונאלית. בסרט זה, כבכל סרטיו של צ' אפלין, אין זכר למוסר קונונציונאלי. בכך משתחררת העל-ילה המלודרמטית מן המלודרמה שלה, כשם שכל קטעי הפתיח של היצירה אודו על ידי המסגרות האנטי-פתיחות שנתנו להן באופן שהי-צירה השתחררה לחלוטין מן החיוף.

ספור אדוכטה של טרי - בא באמצע של הסרט, במקום בו צ' אפלין מתחיל להכין את סופו העלילתי. קאלורו הוקן עתיד להשתלק מאו-רות הבמה "אשר מהם חייבת להשקפה להשתלק כאשר הצעירות נבנסות". אדוכטה התמימה והנמדדה של טרי הקמפוזיטר אשר עברה מסופר על ידי טרי ועיתודה ההפיאנצי אנדי מתואר בברירות ובאמנה ע"י קאלורו - היא בניגוד העצוב לטרגדיה של חזקה. המוצא היחיד מטרגרית הקפה של קאלורו הוא ההזדהות ההתקשרות עם אודו זוג צעירים - אשר חייז מפנים להם מקום:

"ואו יהיה קיץ. ואת תלכשי תורה וורודה הוא יהוש את שקיפוחה. ולתורן תודה חלמה ויפה! ובמלכבוליה האלגטית של בין השמשות, בהיבוב הנרות אשר ירקדו את עיניך, הוא יאמר לך כי הוא אהבך. ואת תאמרי לו כי תמיד אהבת אותו. - - איפה אני עומד? - - כן, החיים יכולים להיות מורדים אם אינך מפחד מהם. כל מה שנחזק לכך הוא אומץ... רמזון - וקצת מוזמנים".

לא המות אשר בא אחרי כל חיים, אלא החיים הנמשכים אחרי כל מות - הוא חזק טבע בעיני. כשאו מוכן גם הוא להחבס על "כח החיות" המצוי בכל, אך בניגוד לשא אין הוא מוכן לחזור למחשלה, הוא מבקש ללוח את טרי. מוח וכשלונו הם בלתי נמנעים כחייה הצלחות. הוראליטט ומבקש האיון שבצ' אפלין אינו מרשה לו להשתכר מתהפי אנה המובסח. משודר האושר התקווה נוטע באחורים - עומד בפני קול המלדלסקס, נכשל ורואה את סופו.

כבשודו המופלא של צ' אפלין מצליח קאלורו לשחק את שיר הסאט-דין רע כל כך עד כי גם אנו משתכנעים שעה שהקול מפהק ומסרב לחבות לסוף רבריו חסיה האינסופיזציה של מי שהיה מוקיון טוב. טרי מנסה לעודדו באותה דרך, כמעט באותן המילים עצמן. בה עודד אר-פה קאלורו לפני כשלונו: "אתה אמן גדול! הגיע הזמן להראות להם למה אתה מסוגל! עלך להלחם! התחבור מה אמרת לי, כאשר עמדת כאן ליד החלון... התחבור מה אמרת? על הכח בייקום המבצע את הארמה - המצמצמת את העצים, וכי כח זה מצוי בתוכך! - תה עכשיו הזמן להשתמש באותו כח - - להלחם!"

אלא שקאלורו אמר דברים אלה אל הצעירות אשר החיים המלחמה הם בלתי נמנעים לגביה ואלו טרי אמרת אל הזקן אשר הכשילן הזמות הם בלתי נמנעים לגביו, ועל כן אין מוגלוג זה שלה מסתמים בתחפור-רותו שלו אלא כותעוררות:

"קאלורו! הבס! אני תולכת! - - אני תולכת! - - אני תולכת! (בוכה) אני תולכת! קאלורו! (הם בחובכות) חשוב על כך, אני יכולה ללכת! קאלורו: "כן, אך אני איני יכול יותר. עלי להפסיק בוח הרגע - -"

מעשה מתחלפים התפקידים. טרי מנסה להציל את קאלורו. אך היא מנסה את הבלתי אפשרי. היא מנסה לממש את הרומנטי: להפית רוח חיים בוגסט, להעניק עתיד למי שיש לו רק עבר. קאלורו, גיבור של צ' אפלין, נסה את הריאלי: להפית רוח חיים בצעירות, להעניק

אמנה בעודי למי שהיא בעלת עתיד וחסרת אמנה. דרכו העולה של קאלורזר כאדם המשר מעתה עד עתה את טרי - נבולתו הניח דווקא בכך שיהיה לו כח לערובה בניגוד למאמציה הרומנטיים למנוע זאת. כי חקנה היא טרוניה בלתי נמנעת של החיים כיוון שהיא הוקמה להפכם של החיים. האמנות לחיות - גם לעת זקנה - מתבטאת אצל קאלורזר בהסתלקות מהיות מכשול, שעוה שכבר אפשר הדבר וכל עוד לא מאוחר.

קאלורזר כמעט סיים את הפקידו בחייה של טרי. הטריז המדיקלי אף הוא פסק להיות אלמנט חיצוני. קאלורזר מכניסם לביתו טרם ילך לביתם. לעת עתה הוא מסב עם ירדיו על "בירה, כך ובשנובן" - הוא שיכור, הוא יודע כי רע הדבר "מתיק ללב. אך מה ברוב המוח? - זה צריך להיות בהיר וער על מנת להגות בעתיד - - בסוכי להחזיר אל הנמפות שכוח השער השנוה על גדות החממה בלילה". ומשיהא מודעה לו על הסוכי לקבל את הפקיד המוקדון בבלט החדש הוא אומר "נמתי עם המוקדנות. החיים פסקו להיות בדייה".

היא עוד תצליח לגרוז אותו אל התיאטרון. היא יראה אותה במדולתו כאמנית ובפעם הראשונה יעריץ אותה עד דמעות, רק עתה נודע לו כי לא רק אדם אלא אמן אמיתי ניצל על ידו. "יש גדולה בכל אדם". אך טרי הרומנטית תרצה לחרוג מן הרגאלי - היא רוצה להנשא לו. היא אהבת אותו. היא אלוהים האכזרי של צ'אפלין יפסיק תמונה זו ויחליפה בפגישה עם נזיל הקומפוזיטור, אהובה הראשון. הוא עוד יחזיר את קאלורזר אל אולם התיאטרון לחרוה בה שמע את תוכניתו האוילית של בודאלינק לבאלט ולתפקידיו המוקדונים בו. הוא יחזיר לאולם התיאטרון בשעת הצגת הבכורה, על מנת להראות את משחקו הרע של קאלורזר כמוקדון, את משחקו הנחרד של קאלורזר כאדם כשעת הטיסרה השיתוק של טרי לפני עלוהה על הבמה, בהשמע את תפילות הנפלאה של הבלתי מאמין: "תהא מי שותיה, תהא מי שותיה, ובלבד שתתן בה כח להמשיך, זה הכל. ובלבד ... (פועל במה ראה אותו בכרועות) ...

רק אבדתי כפתור"
פועל במה: "כפתור?
קאלורזר: "כן - אדם מאלה. דנה מאמתי אותו. זה בסדר. זה בסדר במר".

אך בלוח קאלורזר כי טרי מצאה את אהובה, כאשר הרגאליסטן שבו יודע כי לא יתכן שתהא מאשרת עם זקנתו, הוא חדש כי היא רוצה לזכור את צעירותה גם הפעם הוא אומר:
"תני לי ללכת. - - - אינני יכול עוד! אילו רק היה בי הכח לעזוב! ... אך אני נשאר ומענה את עצמי. זה לא נכון כך! זה הוא מוזיק! בשנים המעטות שנותרד לי אני צריך אמת... אמת! זה כל מה שנשאר לי - אמת! זה כל מה שאני רוצה. ואם אפשר - קנת כבוד עצמי."

טרי תעבור כמסע נצחנות את אירופה וקאלורזר ינא לחפש "אמת וקצת כבוד עצמי" בשוטות הרחובות. ומשיפגש עם טרי בבר היא זה אמן המשוכנע כי כל מה שקרה בעלילה זו טוב שקרה כך.

טרי: "טוב? - אולי, אינני יודעת... משהו נעלם! - נעלם לעד!
קאלורזר: "זכר לא נעלם... זה רק משתנה."

טרי: "אני עדין אהבת אותו."
קאלורזר: "כמוכן... תמיד תאהבני"

טרי: "קאלורזר! ... חזור... אמת מוכרח לחזור!
קאלורזר: "אינני יכול, אני מוכרח להתקדם. זהני קומה" (ודמעות).

כיון שלפני עלותו על הבמה בפעם האחרונה בזינו הוא מודה:
 קאלורו: "לא שאכפת לי אם אצליח, אך איני רוצה להכשל."
 טרי: "כן, אך בכל מקרה שניקה - הן תמיד נשאר אותו בית קטן בכפר."
 קאלורו: "הה! זה הוא ביתי... כאן."
 טרי: "חשובתי שאותו שונא את התיאטרון."
 קאלורו: "אומנם כן, אך אני גם שונא את מראה הים, והוא בעורקי".

ואת באה אותה הפרסות התיאטרליות-פילמיות המצויקות ביותר.
 כאשר ג'ורג' ראיאר, נציגו של ה"פריס מאש" ביקר את צ'אפלין בביתו לאחר הצגת הבכורה של הסרט החל לדבר עמו על התכנים הפילוסופיים העמוקים הטבועים בו - השתעמם צ'אפלין ואמר למכירתו כי הגיע הזמן לסיים את הראיון. אך כאשר ג'ורג' ראיאר שבקש להציל את האינטרביו לו חכה זמן רב כל כך פנה לפתע לצ'אפלין ואמר לו: אדוני, אני יודע שכל מה שדברתי איתו אלא שטויות, אתה בעצם רק ליצן ותו לא; התעורר צ'אפלין ובשיחה ערה חנך הדגמות מסרטיו השונים בקש להוכיח לעתנאי הצרפתי כי אכן רק זה נכון.

שעה שאנו עוזקים על אף עצמנו בפארסה המוזיקלית של צ'ארלס צ'אפלין ובאסטר קטן - אומת סיפורו של ריאר. מלבד גרוק אין עוד אמן בעולם המסוגל להביא את המצחיק לקונקרטיזציה כזו שבפארסה הוחת. אין באור ליצוק המתפרץ ברגעם האחרונים של הסרט הט-ראני הזה, ברגעים האחרונים של קאלורו האדם הגדול. נדמה כי התעלולים חדרים על עצמם (התוים של באסטר קיטן הממשיכים ל-פול מהפסנתר), כי הבדיחות הן אבסורדיות מעבר למצחיק (הוצאת המיתרים מן הפסנתר טרם יתחיל לנגן באופן נכון) ורק לרגע אחד

נפסק הפארסה בכך לטראגדיה שהיא עומדת לסיים הוא הרגע בו עומד קאלורו ובידו הכנור הישן, מרוט המיתרים, שבור הגוף - אך במשנהו מוחלף כנור זה בחדש, מוחה מיתרים ויפה - הפארסה נמשכת מעבר לנסבל, הכינור הישן מושלך אל מאחורי הקלעים. כאשר מיטתו של קאלורו מובאת אל הקלעים לראות בריקודיה של טרי - הוא כבר מת. הריאליסטן שבקש לנחם את הגיבורה הרומנטית שלו בחלומות על קונצרטום הופעות לעתיד - ידע כי לבו נשבר. את רי-קודה האחרון לא ראה. אך אנו ראינו באורם של אורות הבמה כיצד מפנה הזקנה הפכחת הלא-צינית את מקומה לצעירות.