

לאופיה של טרגי־קומדיה (על "הברית האחרונה" ליעקב כהן)

א.

יצירתו הדרמטית של יעקב כהן, התופסת מקום מרכזי במכלול יצירתו הענפה, מורכבת ברובה ממחזות היסטוריים הכתובים בדרך המחזה השירי, השקול הקצוב. מחזות אלה, ברובם, ניתנים על רקע תקופת המיקרא, ובמידה מסויימת — ההיסטוריה היהודית בימי הבית השני וימי הביניים. דראמה הנעוצה בהווה, בהיסטוריה של זמנו, לא כתב כהן בדרך זו; כל מחזותיו על רקע זמנו נכתבו בפרוזה ומרוכזים בכרך הששי של כל כתביו (תל אביב, תש"ה).

ואין זה, כמובן, מקרה; האופי הנשגב והמרומם, המליצי והגיבורי, של מחזותיו השיריים, לא תאם את תיאור "קטנות" המציאות היומיומית של זמנו. יתירה מזו; בשעה שיעקב כהן צופה אל העבר, גובר בו היסוד הרגשי, הסנטימנטאלי, המוצא את ביטויו בסגנון השירי הנשגב; ואילו בשעה שהוא מפנה את מבטו אל ההווה, ההתבוננות נעשית אינטלקטואלית, עיונית הרבה יותר, לפחות כלפי חוץ ועל פני השטח, ומוצאת את ביטויה בדיאלוג הפרוואי. לא ייפלא, איפוא, שמחזותיו הפרוואיים של כהן ברובם המכריע, הם מחזות "תמאטיים" ומחזות "חברתיים", מחזות הנזקקים לבעייה אקטואלית, חברתית, רעיונית ופוליטית. בכך אולי קשורה גם העובדה, שהיסוד הלאומי, התופס מקום מרכזי ביצירתו של כהן בכל האמצעים הספרותיים בהם השתמש (והם, כידוע, רבים מאד), נעדר לחלוטין ממחזותיו הפרוואיים: הגיבורים היהודיים של מחזות אלה, בדרך כלל, אינם אלא מקרה; מחזות אלה יכולים היו להכתב בכל עם ובכל לשון. הבעיות המתעוררות הן בעיות קוסמיות: הצדק החברתי, מעמדו של האמן בחברה, האדם מול המוות (מלבד, במידה מסויימת, המחזה "טירופו של בן אדר", שעניינו משבר הציונות, אך גם כאן על רקע ערכים קוסמיים ולא לאומיים).

בקבוצת מחזות זו תופס המחזה "הברית האחרונה" מקום מרכזי. מעלתו המיוחדת היא בקונפליקט הקיצוני, קיצוני עד כדי גיחוך, שהוא מעמיד; השאלה אינה שאלת הפרט, "להיות או לא להיות", אלא שאלת הכלל — המין האנושי כולו. ד"ר שך, גיבור המחזה, הוא מייסד תנועת "הברית האחרונה" הקוראת להתאבדות קולקטיבית של המין האנושי על ידי הימנעות מהעמדת וילדות. יעקב כהן חש ביסוד המגוחך שבתימה, ומכתיר את מחזהו: "מעין קומדיה ולא קומדיה", ואמנם יסודות טראגיים וקומיים מעורבים בו, ויהא עלינו לנסות ולהפריד ביניהם.

מחזה זה — רב עניין הוא משתי סיבות. ראשית: משום שיעקב כהן מנסה

להתמודד כאן עם בעיית מציאות האדם מתוך הבאת הדברים לידי מסקנותם הקיצונית ביותר, הבלתי-מתקבלת על הדעת; שנית: משום שזהו אחד המקומות המעטים במכלול יצירתו בהם מנסה יעקב כהן להתמודד עם בעיית האדם מול המציאות במסגרת המיוחדת ובתנאים המיוחדים של המאה העשרים. שכן ביצירתו הלירית נסב הדיון, בדרך כלל, על מציאות מופשטת ואדם מופשט, ואילו כאן עוסק הוא באדם קונקרטי על רקע תנאים היסטוריים קונקרטיים, ילידי-התקופה.

גיבור המחזה, ד"ר שך, הוא כנראה יהודי מתבולל, ד"ר לפילוסופיה, בעל חינוך אירופי (גרמני בעיקר) החוזר לביתו לאחר שנים אחדות בשבי, בעת מלחמת העולם הראשונה, בה גם נפצע. בהיותו בשבי גברה בו ההכרה בשליחותו הנבואית, שרשיה נעוצים, כנראה, עוד בתקופה שלפני כן. שליחות זו מכוונת להפצת הברית האחרונה העתידה לחסל את מין האדם ולשים קץ לקיום האנושי עלי אדמות. הדברים קיננו בו עוד בטרם נפל בשבי, בטרם מלחמה, מאחר שעוד בשעת נישואיו הסכים עם אשתו כי ילדים לא יולידו. לאחר המלחמה שואף הוא להפיץ את בריתו, הקוראת לאנושות כולה להפסיק את קיום הגזע ולא להעמיד עוד וולדות. אין ספק שעל רקע אידיאולוגיה קיצונית ודמות קיצונית כגון זו, מתברר יחסו של המשורר עצמו אל המציאות הטבעית והמציאות האנושית בבהירות מקסימאלית.

ד"ר שך טוען: "ראו: תנחומי האמונה אינם מספיקים עוד, ואור הדעת המתרבה רק מרחיב ומעמיק את לוע התהום הנצחית לרגלי האדם. הטלסקופים מראים לנו כל אפסותנו; תורת ההכרה מתה גבולים, מהם לא נצא לעולם. ונצחונות הטכניקה, שאנו מתגאים בהם, לא הוסיפו, בעיקרו של דבר, אף נופך כלשהו להרגשת האושר בלב האדם, והוא נשאר יצור עלוב, ואולי עלוב משהיה. שעמום בכל, האדם משתעשע, עוסק במדעים וממציא המצאות, בונה גשרים ועושה מהפכות, כדי לגרש את השעמום הנורא — ולחנם! ... האמנות? האמנות מה היא, אם לא הצחוק הפרא של האדם היוצא מדעתו? הצחוק מקל יסוריו ומוציא לחפשי חלק מן הכוחות האסורים בו לבטלה. יש בה באמנות גם מקצת מן המרידה בקיים והרבה מהסחת הדעת, ושתי אלה עושות אותה באמת למקלט האחרון של האדם הסובל. אבל מקלט אינו בית מעון, ושאלת סבל החיים ועלבון האדם במקומה עומדת". (עמ' כא).

חלק זה בטיעונו של ד"ר שך למען הברית האחרונה הוא אותו חלק עליו אין בפי מתנגדיו שבמחזה תשובה, וכנראה אף לא בפי המחבר. ברור אפילו, שתפיסת חיים זו אינה מובילה בהכרח לפתרון הרדיקאלי שמציע ד"ר שך. זכותנו היא לראות הצהרה זו כהבעת דעה של המחבר, מנותקת במידה מסויימת מן הקונטקסט ומשקפת תפיסת-עולם ותפיסת-מציאות משותפות לד"ר שך ולמשורר.

קטע זה משקף ללא ספק משבר בתחושת החיים. שלשה תחומים נזכרים בו: א. האמונה; ב. המדע על כל ענפיו, לרבות הפילוסופיה (תורת ההכרה); ג. האמנות. מתוך הסיטואציה הדרמתית בה בחר המשורר להעמיד דברים אלה מסתבר, שיש לקשור משבר זה עם המאורע הגדול שטבע חותמו על הלך המחשבה במחצית הראשונה של המאה העשרים — משבר מלחמת העולם. התמוטטות גמורה זו של האמונה בהתקדמותו האבולוציונית של האדם לקראת הכרת העולם, פיתוח עצמו

ההשגת האושר מאפיינת משבר זה, ששרשיו נעוצים עוד בשני הדורות שקדמו למלחמה. אך הדברים כאן אינם נקשרים בפירוש למלחמת העולם דווקא; יש להם רקע רחב הרבה יותר. האמונה מוצגת כאן כעניינו של העבר בלבד; לפנים היתה קיימת אמונה מנחמת ומקוממת, ואילו עתה, מבלי שיוסבר לנו מדוע, אין האמונה משמשת עוד מקור נחמה. לפי דברי ד"ר שך, מראים כיום הטלסקופים לאדם את אפסותו. לפנים, היתה זו האמונה הדתית בכוח חיצוני עליון, טרנסצנדנטי, גדול ועצום שאינו ניתן לתיאור ולתפיסה אנושית — שהעמידה את האדם על אפסותו כלפי היקום והמציאות בכללה. אך באמונה היה גם יסוד מקרב (השגחה פרטית או כל וריאציה אחרת של יסוד דתי זה) שתביא את האדם במגע כלשהו עם הטרנסצנדנטי העצום, שכלפיו גם המציאות הטבעית והמציאות הקוסמית כמוהן כאין. ומבחינה זו היו לאדם מקור-ניחומים ומפלט מפני הרגשת אפסות גמורה. לא כן בשעה שהמדע תופס את מקומה של האמונה: המדע מעמיד את האדם על אפסותו, אך אין ביכולתו להקנות לו אותה הרגשת קירבה ושייכות, שחוויה דתית אמיתית יכולה לתת לאדם. מסתבר שלכך מרמז ד"ר שך בדבריו; החילופין שאירעו, בכורח התפתחות החברה האנושית, בין הדת והמדע, היוו הפסד לאדם מבחינה רגשית ומנעו ממנו כל מפלט מהרגשת אפסותו ביקום. הרגשת אפסות זו היא אחד המניעים העיקריים לפעולתו של שך ולהתפתחות רעיונותיו על הברית האחרונה. שאיפתו היא — להטביע את חותם האדם על המציאות החיצונית, המציאות הטבעית והקוסמית, ולו גם במחיר כליונו של האדם. מגיעים אנו למעין פרדוקס, המשרה גדולה על הלך רעיונותיו של ד"ר שך: להמלט מהרגשת האפסות על ידי הכליון; הוצאת האפסות מתחום ההרגשה לתחום המציאות הממשית תסמן את נצחוננו של האדם. הפיכת העובדה המורגשת לעובדה מוחשית חיצונית היא ההתגשמות הקיצונית של תפקיד האדם עלי אדמות, התגשמות שהאדם צריך להקריב את קיומו שלו על מזבחה.

יעקב כהן חש, כפי שאמרנו, ביסוד המגוּוּחך שבהלך רעיונות זה, ובאמרו כי מחזה זה הוא "מעין קומדיה ולא קומדיה", הוא כאילו פונה אל הקורא וכמו אומר לו; אמנם, אל לך לקבל את הדברים הקיצוניים הללו ברצינות; אמנם, ד"ר שך זה הוא לפעמים — בהסתבכו בפרדוקסים של תורתו — דמות קומית, ואפילו נלעגת; ואולם, האם אין בכל זאת בדבריו מקצת מן האמת, מקצת מן הדברים שכדאי להעצר ולחשוב עליהם לרגע? כלום אין בהלך-רוח זה מידה רבה של השתקפות קיצונית של מצב האדם כיום, לאחר מלחמת העולם?

יחס זה יכול להבהיר את מעמדו של הקטע שצוטט לעיל, בתוך המחזה. אם דעותיו הקונקרטיות של שך, טענתו למען כליונה המודרג של האנושות ושיטותיו המעשיות בקשר לכך, נמצאות בצד המגוּוּחך, הרי הטענות שהוא טוען בקטע זה שייכות לחלק שהוא "לא קומדיה", כדברי המחבר. כהן מעלה רעיונות אלה מתוך התייחסות רצינית אליהם, כלומר, הוא רואה בהם חזיון לגיטימי של הרגשתו של האדם בתקופה זו.

ערעור האמונה בהתפתחות האבולוציונית של האדם הביא לתוצאות שונות

בתחומים שונים במאה העשרים. ד"ר שך, כפי שהוא מוצג במחזה, מתרכז באספקט אחד בעיקר — אספקט הנקרא בספרותנו המסורתית "בנין העולם" או "יישוב העולם". כלומר: הפעילות הציביליזטורית של האדם על כל גווניה, הפעילות המתמדת לשינוי פני המציאות הטבעית ושיפור תנאי קיומו של האדם, הן על ידי פעילות יוצרת בבנייה ממש, והן על ידי פעילות חברתית המכוונת לאותה מטרה עצמה. דהיינו: פעילות פוליטית וסוציאלית לשיפור ארגון החברה והתאמתה לריבוי האושר של פרטי המין האנושי. ד"ר שך מתנגד לכל פעילות כזו; היא הסרת תועלת בעיניו, והכליון — לדעתו — הוא הפתרון היחיד. בולט על כן ההבדל בין ההתייחסות השוללת לחלוטין ל"יישוב העולם" בדברי ד"ר שך, לבין יחסו אל האמנות.

כהן, כאמור, אינו יכול להתייחס אל האמנות בשלילה מוחלטת ובלתי מורכבת, שכן היא המשמשת אותו וסועדת אותו. אמנם, מפי ד"ר שך מצפים אנו לשמוע ביקורת חריפה עליה, שכן תפקידו במחזה הוא להשמיט מתחת לרגלי האדם כל משען העלול לסייע לו להחזיק בחיים. ואולם למרות שהדברים נאמרים במחזה ומתקבלים על דעת שומעיו של שך כמערערים את היסוד להצדקת קיומה של האמנות, הרי בעצם אין בהם משום שלילה מוחלטת ומוחצת כפי שנמצא לגבי פעילויותיו האחרות של האדם. לבו של כהן, כנראה, לא נתנו לתת אפילו בפי גיהיליסט גמור — הטוען להתאבדות מלאה של המין האנושי — דברים חריפים מדי נגד האמנות. שך מסכים, בסופו של דבר, כי "האמנות היא באמת מקלט אחרון של האדם הסובל", וכל טענתו נגדה היא, "שמקלט אינו בית-מעון, ושאלת סבל-החיים ועלבון-האדם במקומה עומדת", טענה שבסופו של דבר אינה אלא משחק מלים ללא תוכן רעיוני משכנע. גם ההגדרות החריפות שבראש דבריו, כגון: "האמנות היא הצחוק הפרא של האדם היוצא מדעתו", אינן יוצאות מכלל מלים בלבד. תיאור זה הוא אולי, קולע לגבי אמנותם של אמנים מסויימים בתקופות מסויימות, אך בוודאי שאינו חל על כלל היצירה האמנותית האנושית, שלעתים יש בה יסודות שלויים, ואפילו פדנטיים — שאינם נעדרים גם מיצירתו של יעקב כהן עצמו. דומה שקשה להטיל ספק בכך, שיעקב כהן מנסה לשים בפי ד"ר שך שלילה גמורה ומוחלטת של דרך חייה של האנושות, אך אינו יכול לנסח ניסוח חריף — העומד בפני ביקורת הגיונית — את אפסותה של האמנות כמקור קיום לאדם, בניגוד למדע, לאמונה ולפעילות החברתית.

עד כאן — ביקרתו של שך על המציאות האנושית, אך המסקנה המתחייבת מביקורת זו אינה כליון, אלא תיקון. אם המדע נכשל כתחליף לאמונה, שמא מוטב לחזור אל האמונה או ליצור אמונה חדשה? כל ביקורת מפורטת מעוררת תביעה לתיקון, ולא לכליון גמור. ד"ר שך חייב להסביר, על שום מה כל תיקון וכל שינוי לא יוכלו לעקור את השלילה המוחלטת שבמעמדו של האדם מול המציאות.

ד"ר שך משיב לשאלה זו בקטע אחר באותו דיאלוג:

"אני מחשב את חשבונו של עולם ובא לידי מסקנה, שהחיים עסק ביש הם... מסקנה לא חדשה, יודע אנכי, ואמנם אני מוכיח, שמסקנה זו

הנה דבר שבהרגשה ובהכרה למין האנושי זה הרבה הרבה דורות-אדמה, אלא שבני אדם מעלימים עין ממנה מתוך איזה פחד בהמי, משתכרים ומתהמנים לתאווה, כדי להסיה דעתם מאמת גדולה ומרה זו, המגקרת בלבם כתולעת. האם לא כן הוא? יבדוק נא כל אחד בנפשו, יתבונן על סביביו, ויראה את אי הרצון התמידי החבוי בלבו ובלב כל איש, אי הרצון בהווה ובקיים, ואת זו השאיפה הקרובה לצער, החולנית כמעט, של כל איש לדחוק את הרגע, לשנות מן הנתון, לקפץ מעורו. וכי אין השכחה העצמית מצב הנפש החביב ביותר על הבריות? אדם משחק, שר ומרקד, כדי לשכח; אדם שותה, ישן ועובד, כדי לשכח. והאמונה בעולם אחר למה באה, ותורת הגירווה מאין היא? אך אוי להם לחיים, שהיות מאושר ושכוח עצמו הם להם שמות נרדפים, ושחותר הגמור על העולם הוא החכמה האחרונה, שמגיע אליה המתבונן בהם... ובכן השאלה היא, עד מתי? הלא סוף סוף יבוא, מוכרח לבוא זמן, שיקץ האדם, יקיץ רגש הכבוד שבלבו, ויאמר: חסל! איני רוצה עוד! איני רוצה להיות מרומה ולרמות את עצמי עוד! — והזמן הזה, אני אומר, הולך ובא."

(שם, עמ' כ"א)

דבריו של ד"ר שך בפסקה זו מתרכזים בטענה אחת: פעילויותיו של האדם, בהן הוא משקיע את זמנו ומרצו, אינן מטרות לכשעצמן; פעילויותיו של האדם הן בריחה ונסיון להשכיח משהו אחר, יסודי יותר. כלומר: כל הטוען שהאמונה ומושאיה, האמנות ומושאיה, בנין העולם וכיוצא בהם, הם מטרות המצדיקות בפני עצמן את העמל האנושי המושקע בהן, טוען טענה צבועה. האמונה, האמנות והבנין הם אמצעים ולא תכליות, אמצעים להעלמת אותו רגש שד"ר שך מכנהו: "אי הרצון התמידי החבוי בלב כל איש, אי הרצון בהווה ובקיים, וזו השאיפה הקרובה לצער החולנית כמעט... לשנות מן הנתון, לקפוץ מעורו". לפיכך, האושר פירושו התגברות של שכחה והתעלמות על הרגשה זו, ואילו הצער פירושו כניעה לאותו רגש יסודי, המהווה, לפי דעת שך, את היסוד המהותי ביותר בהווייה האנושית. מטרתו של שך היא לבטל את האמצעים הצבועים להתגברות ולהחנקת הרגשה יסודית זו, ולתת לה את ביטוייה המלא, על ידי הפסקת קיומו של מין האדם. אם נביא את הלך מחשבתו של ד"ר שך לביטוי הקיצוני ביותר (שיעקב כהן כנראה לא הרגיש בו), הרי הרצון להפסיק להתקיים, הרצון למות, הן מבחינה אינדיבידואלית והן מבחינה גנטית כללית, הוא היסוד המהותי ביותר בהווייה האנושית. התגשמות אנושיותו של האדם היא, לפי זה, איבוד לדעת.

אם ננסה לעמוד על שרשיו העמוקים יותר של הלך רוח זה, המתעצב בצורה מעוצמת בדמותו של ד"ר שך, הרי קודם כל יש להדגיש שאירע כאן דבר הקורה לעתים קרובות מאד בשעה שמשורר מנסה ליצור יצירה פרוזאית. אותו אי רצון (או הרצון לקפוץ מן העור) ואותה הרגשה של עצבות חולנית שהם הסימפטומים של חפץ ההתאבדות של ד"ר שך — אינם אלא עניינים רגשיים טהורים ("וולט-

שמרץ" או "זלבסשמרץ" — לענייננו זה היינו הך), אותה הרגשת־אִי־השתלבות ואִי־הסכמה למציאות החברתית בעיקר, אך גם האנושית הכללית. באו לידי ביטוי וגילוי חריפים בשירה הרומנטית בייחוד והפכו נחלתה של השירה בכלל, ובשירה המודרנית, ה"דקדנטית" — הפכו אף לאידיאל חיובי. זוהי אותה אי־הסכמה עם המציאות, האופיינית למשורר ולאדם הנותן לרגשותיו להכריע, מבלי שיעמדו לצידו נימוקים הגיוניים. בשעה שמתלוות להרגשה כזו טענות חברתיות ספציפיות, הרי היא מתגמדת ונעשית טריביאלית; ערכה לשירה ולדְרָאמה — כתגובה פנימית בלתי אמצעית על המציאות, כיניקה במישרין מתוך מעמקי הווייתו האִי־רציונאליים של האדם — הוא בשעה שהיא נשמרת בטהרתה. (זוהי ה"דאגה", המונח האקסיסטנציאלי המתקשר קשר עמוק עם הרגשת המיתה הקרובה, ואף עם ההת־אבדות — בייחוד אצל קאמי. מונח זה נקבע לאותה הרגשת אִי־שביעות־רצון עולמית ואי־התפשרות גנטית, לאותו החיץ העמוק המותווה בין האדם ובין ההווייה, המעמיד את האדם במעמקי ה"אבסורד".

זהו, אם כן, במקורו, מוטיב לירי טהור, הנמצא הרבה בשירתו של כהן: במחזה זה זה הפך המוטיב הלירי לאידיאולוגיה. מעבר כזה הוא בלתי אפשרי, מבלי שיצמיח סתירות שאינן ניתנות לפתרון. אין בפיו של ד"ר שך שום טענה המשתווה בעצמתה לדרישתו, דהיינו: התאבדות המין האנושי. הדבר מובן, מאחר וכל טענה ספציפית, כגון אלו שראינו בקטע הקודם, מתגמדת ומאבדת מתכנה ועצמתה לעומת כוחה של אותה הרגשה עמוקה. זוהי הרגשה שמעצם אופייה אינה ניתנת לביטוי אידיאולוגי, מאחר והיא עמוקה יותר מאותם תחומים בנפש האדם היוצרים את האידיאולוגיות. מבחינה זו בוודאי צדק ד"ר שך בכך, שהוא קובע להרגשה זו מקום ביסוד־יסודותיו של הקיום האנושי, ואולם דווקא משום כך אין תכונה זו יכולה לעמוד כבסיס לאידיאולוגיה; היא מפרנסת את האמנות בכלל ואת הליריקה בפרט, אך (לפחות עד הדורות האחרונים במחשבה האירופית) לא את הפילוסופיה. והרי ד"ר שך מוצג לפנינו במחזה זה בדמות פילוסוף.

מכאן היסודות הטראגי־קומיים שבמחזה זה. הטראגי נעוץ כאן באמת הגדולה שבאותה הרגשת אִי־נוחות שבקיום האנושי, ואילו הקומי נעוץ בכך שהרגשה זו הופכת לבסיס לתנועה המונית המכוונת למטרה ממשית, ואפילו לעקרון פילוסופי שכלתני. יעקב כהן הרגיש בסתירה זו, ומכאן אותה כותרת שקבע למחזה. בכך שונה גם מחזה זה ממחזותיו הפרוזאיים האחרים של כהן: מאחר והרגשתו זו של שך, ושל המשורר עמו, היא עצם מהותי מהווייתו של האדם עצמו, הנובעת משורש נשמתו, אין היא קשורה כלל במישרין לאספקט זה או אחר של המציאות הממשית: תיקונים חברתיים או מהפכות פרולטאריות, קדמת המדע ותחיית האמונה — חסרי אונים הם כנגדה; אין בכוחם לשרשה או להקותה, כי היא עצם הווייתו של האדם: הקונפרונטאציה שבינו לבין המציאות.

מושג זה, "מציאות", טעון הסבר בהקשר לדיוננו. שיטתו של ד"ר שך היא שיטה דואליסטית מעיקרה, בה עומדים זה כנגד זה שני כוחות מנוגדים: האדם והמציאות.

מהי מציאות זו? הטבעית? החברתית? שתיהן יחד? הדברים מתבררים במלואם בקטע מתוך "ספרו" של ד"ר שך, שהמחבר מביאו במחזה:

"ככה יעמוד האדם האחרון בפני הטבע הגדול, כוח בפני כוח, ויאמר לו: ראה, כי לא קטונתי ממך! שאפת לצוד לבבי בצעצועי הבל, ותרמית עינים, אך באתי עד חקר נכליך ואמאס בך ובמשחקך התפל גם יחד. חיים הפצתי, ולא צל של חיים; אמת, לא נוגה שוא! חרות ולא עבדות, ועל הכל צדק ומשפט דרשתי — ואתה לא יכולת לתת לי את אלה — על כן הנני בועט בך ובעולם המזוייף שלך. ואם אמנם קבלתי ממך הרבה, הנה גם הרבה נתתי לך, ועוד אינני יודע מי ממי קיבל יותר... עוד מעט, עוד מעט וסגרתי את עיני לנצח והייתי כלא הייתי, אך אתי יחלוף גם כל ההוד והתפארת אשר לך, יסור גם שמץ הטעם, אשר נתתי לקיומך ואשר לא שוית בו... כי מה אתה בלעדי..."

(עמ' לד)

פסקה זו — אם אמנם לקוחה היא, כפי שהמחזה דורש מאתנו להאמין, מתוך ספר פילוסופי-עיני — היא, ללא ספק, תמוהה מאד. זהו קטע לידי טהור, שהלייריות שלו מתבטאת בראש ובראשונה בחוסר בהירותם של המושגים. זוהי פסקה פתטית, התפרצות רגשית, ומשום כך יכולה היא לגלות הרבה, מאחר שהיא אוטנטית יותר מדברים שננתסחו לאחר בדיקה שכלתנית מדוקדקת; דווקא עמימותם של המושגים ("הטבע הגדול", "חיים", "אמת", "משפט", "חרות"), מעידה על מבוכה רעיונית, אך מבהירה יותר ויותר את האמת הרגשית הנחבאת מאחריהם, את חוסר האפשרות להתקיים בתוך המציאות הנתונה. אך ספק רב הוא אם אמנם הכוונה היא למציאות הטבעית החצונית.

המושג "הטבע הגדול" אין לו קיום בקונטקסט זה — אם נניח שהכוונה היא לחוקי-הטבע החיצוני. לא חוקים אלה הם שכפרו על האדם את האמת המזוייפת, את חוסר הצדק, את צל החיים. המציאות הנרמזת כאן צריכה להיות המציאות האנושית, כלומר עולם היחסים בין האדם והטבע, העולם בו מנצל האדם את הטבע וכופה עליו את רעיונותיו ומבנהו. המציאות הטבעית משפיעה על האדם בכך, שהיא כופה עליו את שני הדברים היסודיים והעיקריים ביותר בחייו: את לידתו ואת מותו. שניים אלו הם בלתי נמנעים ועל שניהם אין לאדם שליטה. ואולם דווקא לדברים אלה אין רמז בקטע זה, ולא כלפיהם מטיח הוא את טענותיו. הטוען הדורש "צדק ומשפט" אינו יכול להתכוון למציאות הטבעית כשהיא לעצמה, אלא לשילובה עם המציאות האנושית; כלומר, יש כאן יסוד חזק לטענה חברתית-סוציאלית.

אופי הדברים, אם ננתקם מהקשרם, הוא כטענה שאדם טוען כלפי אלהים. היסוד האיובי בולט כאן ביותר. כאשר אדם פונה אל האל, אין כל הבדל בין טבע חיצוני לבין המציאות האנושית, שכן שניהם מעשה ידיו הם. ואמנם, המושג "הטבע הגדול" המופיע כאן יתפרש בצורה הברורה ביותר כשילוב המציאות הטבעית והאנושית, כלומר המציאות שנוצרה על ידי האל. אלא — ומעניין הדבר לגבי המחזה — שהאלהים אינו נזכר כלל במחזה. בקטעים שהבאנו לעיל פוטר ד"ר שך את שאלות

הדת והאמונה במחי יד; אלה הם, לדידו, חלק מאותה מסכת שקרים ומציאות מזוייפת. ואולם המשורר המסתתר מאחרי הדברים טוען למעשה את טענותיו כלפי האל, הגם שאינו מכנהו בשמו ואולי אף אינו יודע שכלפיו מופנות טענותיו. כאן מובעת התנגדות לעצם הוויייה, למושגי היסוד של החברה האנושית, דרישה לקיומם הטהור של מושגים אלה. המציאות הטבעית, אם כן, אינה מהווה גורם מכריע במערכת התנגדותו של ד"ר שך למציאות; המציאות האנושית היא עיקר.

מתוך קטע זה, ואף מתוך המחזה בכללו, לא ניתן לנו להבין בדיוק למה כוונתו של ד"ר שך בשעה שהוא מכריז: "חיים הפצתי, ולא צל של חיים, אמת ולא נוגה שוא, חרות ולא עבדות". אך מתברר מכאן, שאדם זה חש בצורה קיצונית שאין הוא חי חיי אמת אלא צל של חיים, שסביבו שקר ונוגה שוא, שאינו חפשי אלא עבד. הצהרה זו, שהיא כביכול הכרזת עובדה חיצונית, מציאותית, אינה אלא הכרזה לירית רגשית — כך מרגיש האומר. ד"ר שך מצהיר, שאין הוא יכול, בתנאי המציאות הכפריים עליו, להיות כפי רוחו. מתוך ציור דמותו של ד"ר שך במחזה, מתברר שלפנינו אדם שאין בפניו מעצורים חיצוניים חברתיים לחיים כפי רצונו; הוא כנראה אמיד למדי, מכובד בחברתו ובסביבתו, בריא בגופו וברוחו, והוא חי חיי משפחה מאושרים. משמע, כל הדרישות המינימליות לגבי חיים חמריים שלווים נתמלאו לגביו. אין הוא בן מעמד מדוכא; אין הוא שייך לעם משולל חירות; אין לחץ חברתי מופעל עליו; הוא עוסק במקצוע האהוב עליו, ואינו נתון בסבך רגשות-אהבים ללא מוצא. עלינו להסיק, איפוא, שהרגשת העבדות והשקר הממלאת אותו נובעת מעומק הוויייה, מאי-שביעות-רצון יסודית לגבי דרך החיים הרגילה והמקובלת בעולם, הפתוחה לפניו לרוחה. המסקנה ההכרחית, אליה חוזרים אנו, היא, שכל תורתו זו של ד"ר שך נובעת מרגש עמוק יותר של חוסר אפשרות להתקיים בתנאים הנתונים. הפסיכואנליזה היתה מוצאת אצלו תסביך כלשהו; האקזיסטנציאליסטי היה אומר שהדאגה, הפחד והוויייה המוות הם המביאים אותו לידי שאיפת ההתאבדות האנושית; הסוציולוג היה אומר שזוהי השפעתה המדכאה של מלחמת העולם הראשונה, שהביאה יאוש וחרדה לחברה כולה. ואלו המתבר, המשורר, אינו חייב לפרוט את הדברים לפרוטותיהם הקטנות, המחשיות וההגיוניות. די לו באמת הפנימית של הדברים. אף בשעה שאין, לכאורה, לאדם כל סיבה להתאונן; שעה שכל התנאים החיצוניים חברו יחד לסלול לפניו דרך חיים נוחה לפי המוסכמות והמקובלות — גם אז אין לו מנוח. הצד הקומי הוא, שתחושה זו עוטה לבוש פילוסופי הגיוני. האמת הלירית המסתתרת מאחרי הדברים מצויה בכמה וכמה משיריו של כהן; בשעה שהגיע המשורר לתיאור דרמטי-פרוזאי של תחושה זו, גבר הקומי על הטראגי.

עלינו לפנות עתה אל הצד השני של המטבע, אל שיבתו של שך מן הברית האחרונה לעולם מחייב-החיים. מעניינת העובדה, שהכוח המניע את שך לחזור בו הוא דווקא הטבע החיצוני וחוקיו, בנקודה שבה הם נקשרים קשר עמוק ביותר אל האדם כפרט: האבהות, הלידה. כאשר מתברר לשך שיש לו בן, וכאשר נקשרת נפשו בנפש בנו, מתבררת לו משמעות החיים בצורה חדשה, והוא נכנע לה. לא

הכוח המשכנע של ארגומנטים הגיוניים פועל עליו, אלא דווקא אותם רגשות טבעיים, אקזיסטנציאליים, שמהם נבעה מתחילה תביעתו להתאבדות. אם נקבל את התפיסה המסורתית בעניין זה, הרי הולדת בנים וקיום הדורות היא אחת המצוות הקשורות ב"יישוב העולם", היא אולי העיקרית שבהן. אם נוכל להעביר תפיסה זו גם אל הלך מחשבותיו של ד"ר שך, הרי יתקבל שבסופו של דבר, דווקא הנטייה ליישוב העולם, לה הובעה התנגדות כה חריפה בקטעים הקודמים — היא הגוברת על ד"ר שך בתוקף היסודות העמוקים התומכים בה בלב האדם. למציאות ולכחותיה יש אחיזה רבה בלב האדם, בתוקף רגשות טבעיים — שאינם נתונים למרותו השכלית והרגשית — הכופים עליו את הקיום. הסטרטיגראפיה של כוחות הנפש, מבחינת כוחות השפעתם על האדם, לפי העולה מכאן, תקבע כיסוד עמוק ביותר את הרגשות הטבעיים של המשך הדור וגידול בנים ויישוב העולם בכלל, ואחריהם רק תבוא אותה הרגשת אפסות ואי-נוחות לגבי ההווייה כולה — ההרגשה שפירנסה את התנגדותו של שך לקיום האנושות. שני יסודות אלה — לפי תפיסת מחזה זה — עמוקים הרבה יותר מהרגשות המתווים יסוד לאמנות, לאמונה, לדת, לפיתוח המדע ותיקון החברה האנושית.

היסוד ההופך מחזה זה לטרגיקומדיה הוא, אם כן — העמדתם של שני אנשים במקומם הלא-נכון: ד"ר שך, הליריקן בעל המעוף, המתפרץ, עוטה מסכה של פילוסוף צלול ואנידדעת, מסכה המתעוותת בהכרח עיוות קומי; ויעקב כהן, אף הוא משורר, עוטה איצטלה של מחזאי-פילוסוף המנתח באמצעות גיבוריו את "גורל האנוש" (במובן של אנדרה מאלרו) במונחים הגיוניים, בעוד שדבריו אינם יונקים לאמיתו של דבר מניתוח אידיאי של המציאות האנושית אלא במישרין מן המישור התחושתי המוליד אידיאולוגיות בשלב מאוחר יותר — שלב החסך כאן. זוהי טרגיקומדיה שלאחר מעשה, ולא במחשבת תחילה: הגיחוך הסיטואציוני הוא תוצאת המבנה הסתור של האידיאות והדמויות, ולא סיבת הסתירה. סיום המחזה מוכיח זאת; הפתרון אינו אידיאי, דהיינו: לא העמקת המחשבה או הידיעה באפיה של המציאות עד כדי גילוי הפגמים באידיאולוגיה שקדמה, אלא אותו מישור אקסיסטנציאלי רגשי יסודי שהוליד את הבעיה מכיל בתוכו גם את הפתרון — אם אפשר לקרוא לכך פתרון. מסתבר לפתע, שד"ר שך, שאולי הבין את המציאות — לא חש אותה בכל היקפה; הוא העמיק בתחושת הכליון, אך מתברר שזו אחות-תאומה לחדוות הקיום שבאבהות. פרדוקס זה מפורר את הבעיה ומעמידה מעיקרה על בערות רגשית. ועל כן, אף אם נוצר מתח רגשי-טראגי במשך טיעונו של שך, מתפורר הוא בסופו של המחזה בשעה שמתברר שהבעיה מעיקרה היתה חסרת בסיס. מוצגת בטרימינולוגיה שאינה הולמת אותה: קומית!