

נובלה זו של תומס מאן הופיעה בשנת 1926 — שנים מספר ערב עלייתו של היטלר לשלטון. העלילה שבנובלה מתרחשת באיטליה, שעה שעובר עליה משבר-ההתבגרות, ואחד מגילוייו היא שנאת זרים שוביניסטית; אולם לא יקשה למצוא בסיפור מעשה זה, המתרחש בארץ אחרת ובתקופה קודמת, רמזים למה שעתידי להתרחש לאחר זמן מה בארץ מולדתו של מאן. גיבור הנובלה, צ'יפולה ה'קוסם', הוא טיפוס מובהק של דמגוג, ויחס הסובבים אותו הוא תערובת הרגשות שהמון חש כלפי דמגוג: הערצה רבה וגם פחד, גאווה עליו ועימה רתיעה מפניו. אומנם אתה מוצא בצ'יפולה סימני היכר מובהקים של דמגוג: תמיד הוא רואה את עצמו כקורבן, כמי שמכלה את עצמו בעמלו, שאין בו טובת הנאה לעצמו, אלא הוא כולו קודש ליעודו. צ'יפולה הוא כוהן הרצון, אבל רצון זה הוא נבוב-תוכן — הוא אינו במהותו אלא רצון לשלוט, ואין ניצחונו ניצחון אלא כשהוא נתקל בהתנגדות, כשהוא נקרא לקרב עם כוח שכנגד.

מיבנה הסיפור מעורר תמיהה בסקירה ראשונה. האפיוודה העיקרית, מרכז הסיפור, היא ההצגה שמציג צ'יפולה בעיירה טורה-די-וינרה, אינה באה אלא לאחר הקדמה ארוכה וממושכת, שבה מתוארת האוירה בעיר בעת שהותו של הכותב בה, וכן לאחר אפיוודות שונות שקרו לכותב ולבני משפחתו באותה תקופה, וכולן ממחישות אוירה זו שבה עתיד להתרחש סיפור המעשה. למעשה, אופייני מיבנה זה לדרכו של מאן בסיפוריו. ההכנה האיטית, היסודית, המעמיקה של הסיפור, קודמת אצלו לרוב לעלילה עצמה. לעולם אין עיקרו של סיפור המעשה העיקרי בא במפתיע; כדבר פתאומי זור, כאירוע מיכני, אלא בואו נרמז ומוחש כבר מלכתחילה; האירוע, גם כאשר הוא מדהים ביותר, צומח בדרך אורגנית. כל פרט וכל עובדה מזינים אותו, מפתחים אותו, עד שהוא מגיע, בדרך טבעית, בצורה מתקבלת מראש על הדעת, לקלימקס מסוים.

לגבי "מארי ו הקוסם" אין הסבר זה אומר הכל. כאן אין היחס בין החלק הראשון לחלק השני רק יחס שבין הקדמה לעיקר, של הכנה נפשית לגבי עצם העניין. ודאי שכוונתו של הסופר בהקדמה הארוכה לא היתה רק לבצע את

* Mario und der Zauderer, Thomas Mann

פעולתו של מנהל התיאטרון, המחשיך בהדרגה את האולם לקראת ההצגה העומדת להיערך על הבימה.

גם ההקדמה מושתתת על העלילה, שתוכנה התנגשות, ועלילה זו דומה במ"תה לזו שתתחולל בהצגת הקוסם. הכותב ובני משפחתו («אנחנו»), מבליים בעיר הנופש טורה די וינרה, במלון הגדול שבעיירה. נאסר עליהם לסעוד במרפסת שבה אוכלים האורחים המקומיים, האיטלקיים; לפי דרישתה של מטרונה אחת מרומא נתבקשו לעבור לאגף המישנה של הבניין. לאחר שעזבו את המלון ועברו לפנסיון אחר, נתקלים הם באיירה לא נעימה על שפת הים: ילד איטלקי, ופוגרו שמו, מפריע למשחקי ילדיהם; רוח קנאות לאומנית, עוינת, מסכסכת בין הילדים האיטלקיים לבין ילדי הכותב, והשפעתה ניכרת גם על האיטלקים המבוגרים. מתיחות זו מגיעה לשיאה במקרה אחד המתרחש על שפת הים. הכותב ורעייתו שולחים את בתם בת השמונה לתוך המים, כשהיא ערומה, כדי שתתנקה מהחול ותשטוף את בגד הרחצה שלה, ואיטלקים שעל החוף נעלבים מפגיעה זו במידות, ולא במידות בלבד אלא גם בכבודו של העם האיטלקי, מארחם של התיירים הזרים.

כך נאלצת משפחת הכותב להתנגש שלא מרצונה ובסביבה. העיירה אינה קולטת אותם. יש מניע אחד לכל המקרים הללו. דומה, שרוח רעה אחזה באנשי העיירה וכופה עליהם לעשות יד אחת נגד הזרים. דומה, שדיבוק נכנס בהם, וכולם חלו בבת אחת במחלה עלומת-שם. האיירה הדחוסה השוררת בעיירה אינה, כנראה, אלא חזרה רפה, פרובינציאלית, על הילכי הרוח שבמטרופולין, ברומא. האדונים והגבירות הרומאיים, והשיכבה הנגררת אחריהם בעיירה עצמה, הם המזיגים אוירה זו. בעיירה הקטנה והמרוחקת מן המרכז לחבשים דברים מסוג זה אופי מיוחד. והתנפחות הרברבנית, ההתחסדות המעושה יש בהן מן הקומי: אם ילדה בת שמונה נתגלתה רגע אחד במערומיה על שפת הים הפך הדבר מייד לפגיעה בכבודה של איטליה. דומה, שבהבלטה זו של הצד הקומי שבהתנהגותה של העיירה האיטלקית, רוצה מאן להדגיש חולשה האופיינית לתגובה של התרבות ההומאניסטית לסימפטומים הראשונים של ערעור עולמה, למראה העננים הראשונים המתקשרים בשמייה. תגובה זו היא מחוסר אונים או מפגם שבהבנה, אירונית לרוב; אירונית מתגוננת, מזלזלת, מתוך כוונה להגיע לביטחון עצמי. נציגיה של תרבות זו מהססים לנקוט בעמדה, לאמור באופן חזר-משמעי הן או לאמור לאו. הם מוצאים לפי שעה מיפלט באירוניה ובהתעלמות מהסימפטומים החדשים של המחלה עלומת השם.

משמעותו האמיתית של החלק הראשון, האטמוספירה, מוסברת רק בהמשך הסיפור. הדימוי, אשר בחלק הראשון רק נחשנו את קיומו, מופיע כשהוא מוגשם, לאחר שפירק מעליו את המעטה של העדר הזהות המסויימת. הוא מופיע בדמותו של אדם. הקוסם צ'יפולה איננו רק מהפנט זרין, אדם המרויח את לחמו בהפגינו על בימת התיאטרון את כוחו לכפות את רצונו על הזולת; כפיית הרצון שלו חורגת מתחום הבידור והופכת עניין־חיים־ומוות. לבסוף לובש צ'יפולה דמות בלתי אנושית, דימונית; הדמות שגילומה המרוכז בתוך האוירה הדחוסה והכבדה של הסיפור מסמל כל מה שהופיע קודם כחולי ציבורי.

אולם, צ'יפולה אינו גיבור הטראגדיה. גיבור הטראגדיה הוא מאריו. מאריו הוא איש בודד, כשהוא מופיע בראשונה, הוא שתקן, סגור ומכונס. כל ישותו האנושית, הווייתו כאדם, מתגלות לפנינו, לפני קהל הצופים, בתיאור רגש גדול, הממצה את מאריו כולו ללא שיו. מאריו משועבד לאהבה גדולה. אולי לא הגיעה אותה אהבה מעולם לכלל ביטוי, אבל חייו תלויים בה, כנראה; היא המכריעה בגורלו. כל קיומו תלוי במיצי רגש אנושי אחד, בויקה עמוקה לזולתו. אצלו האהבה עלולה להיות בעלת משמעות למעלה מן האירוטית. זו היא אומנם, אהבה לנערה. אבל אצל מאריו האהבה יכולה להיות כובשת כל־כך עד שהיא מנותקת מעל האובייקט המוחשי שלה, עד שאינה אתבה בלבד. האהבה היא לגבי מאריו צינור־חיות, החלון היחיד בתוך אישיות סתומה זו, חלון הפותח לפנינו אופקים רוחניים מגוונים.

מאריו הוא מלצר פשוט. איננו מחוכם, אינו מפולפל, אינו ערמומי. הוא כבד־מחשבה וכבד־פה. הוא לא סיגל לעצמו את קלות הדיבור ואת השימוש במליצות הנאות. עדיין אינו יודע, שמלים הן מטבעות עוברות לסוחר, ניתנות לחילופין, ולפריטה; שאין הן מייצגות ממשות כולשהי, שאינן אלא סמלים גמישים וחלקלקים. המלים הן שמוליכות אותו שולל.

צ'יפולה, שביסודו גם הוא, כמאריו, בודד, אבל שלא כמותו אינו תלוש, נוטל על עצמו להתמודד, במערכה אחרונה, בסוף הופעתו, עם מאריו. לפני כן כבר הספיק צ'יפולה להוכיח את כוחו ופתח בלהטוטים אינטלקטואליים; הוא הפגין את יכולתו לשים לאל את רגש הכבוד והנאווה של הבריות, לנתק את קשרי החובה והמוסר. כעת הוא עומד אל מול מאריו.

כל זה ודאי שלא היה משפיע על מאריו. מאריו אינו אובייקט טוב להצגה מסוג זה. למאריו אין החריפות האינטלקטואלית, המתבטאת תכופות ברצון להתנצח, להתגרות, להתמודד. על כן אין לו גם כל שאיפה להתנגד ללהטוטיו של צ'יפולה, להתחצף כנגדו, להוכיח לו שאינו מציית, וצ'יפולה הרי יכול

לצוות ולכוף את רצונו רק על מי שמתנגד לו. צ'יפולה אינו יכול לנצח בלי התמודדות.

לא, על מאריו לא היו כל הלהטוטים הקודמים משפיעים. אבל צ'יפולה גם אינו יכול, מטבע, בריאתו, לשאת אדישות, להשלים עם חוסר תגובה. לולינותו מבקשת את סיפוקה בתחום הבין-אנושי. דווקא משום שהוא חי את הבדידות והתלישות זקוק הוא למגע עם הזולת — מגע שלילי, אומנם, מגע של התנגשות, שמגמתו לשלול את הזולת, להוכיח שאינו קיים למעשה, שכל עיקרי החיים האנושיים אינם אלא אחיות עינים; החופש, הכבוד העצמי, תודעת האישיות, היחס הפנימי לזולת, האהבה, האמונה — את כולם חייב הוא להביא לידי מאבק של קיום אתו. עם כולם חייב הוא להגיע עד לאלטרנטיבה הגורלית: שיוכיחו את ממשותם הפנימית (ומתוך כך את אפסותו הוא), או שיתנדפו כלא היו. הוא עצמו עלול להתאיין מתוך כך, אבל אם יינצל הרי יוכיח, שרק הוא (היינו: האפס, התרמית) קיים, וממילא אין הם אלא צללים וחזיונות-שוא. אם יש מי שמתכנס לו בתוך קניכיה של אהבה או אמונה ונשאר אדיש לפיתוי ההתמודדות של צ'יפולה, אם ההתגרות של צ'יפולה איננה תופשת, אם קריאת הקרב שלו עוברת ללא תשובה, והרי הוכח שאין לו קיום של ממש, שאין לו אחיזה ושורשים, אם יש לאדם מיפלט מפניו, אם יש אנשים שאין צ'יפולה מסוגל להעמיד אותם במיבחן רציני, — אבד טעם קיומו.

עד שהגיע תורו של מאריו בהצגה, היו ניצחונותיו של צ'יפולה קלים. בראשית ההצגה עמדו כנגד צ'יפולה הציניות הריקניות, והשלילה הזעירה ללא מגמה, בדמותו של הצעיר שהתחצף כנגדו עם עלייתו לבימה. אותו צעיר, שש לקראת ההתמודדות האינטלקטואלית לשמה והוכרע ללא מאמץ. העקרונות הקונבנציונאליים שבשמם ניסתה הגברת הנכבדה, בעלת הפנסיון, לעמוד מולו, לא היה בהם מן המועיל. הקריאות שקרא בעלה אחריה לא נקלטו, לא נשמעו כלל. הסדר החברתי המקודש על-ידי המסורת אין בו כשלעצמו, כנראה, ממשות מספקת כדי לעמוד בפני ההתקפה של הקוסם שלנו — הוא מתפורר בנגיעה ראשונה. הכבוד, רצון החופש, התודעה העצמית, סדרי החברה היציבים, כולם נתגלו כרעועים ורופפים.

צ'יפולה עומד מול כוח כולשהו רק משעולה מאריו על הבימה. כאן לראשונה אין המאבק קל. לראשונה אין המנצח קבוע מראש. לראשונה מתערב במשחק גורם חוסר-הוודאות והסיפור הופך רווי-חרדה.

מבחינה חיצונית דומה סיטואציה זו לסיטואציה שב"חלום ליל קיץ": במחזהו של שקספיר מתגלה האהבה כאווילית וחסרת-משמעות בשעה שאשה מתאהבת בראש-חמור. אל האהבה טעה או חמד לו לצון. מאריו מטביע

בשיקה בלחיו של צ'יפולה; בטעותו נדמה לו שזוהי לחיה של אהובתו. ובכן, האם גם כאן מעשה מאתו הסוג, בדיחה ותולא? אבל קיים הבדל בין „חלום ליל קיץ“ לבין „מאריו והקוסם“: ב„חלום ליל קיץ“ מושמת לצחוק האהבה כרגש כללי, סתמי, אוניברסאלי. כשאשה מתאהבת בראש-המור מופרע סדר העולם, מתערערת ההארמוניה. אבל תחושת ההארמוניה היא תופעה אסתטית בעיקרה: דיסונאנס בוארמוניה יכול להיות רק מכוער או מגוחך. אולם כאן לפנינו אהבתו החיונית האישית החד-פעמית של אדם מסויים לאשה מסויימת — והיא מושמת ללעג. אולם לא רגש-האהבה בלבד: כל אישיותו, כל הויותו של מאריו, המתמצות באותה אהבה, מועברים בתנופה אחת אל המישור הקומי. בכך נשמט בסיס קיומו של מאריו. הבדיחה הופכת טרגדיה.

ואריאציה של הטראגדיה מאריו-צ'יפולה מופיעה בסיפור אחר של מאן: „מר פרידמן הקטן“. צ'יפולה, האביר הדברן, המליץ והדימאנוג, הציני לגבי רגשות-הזולת, האגוצנטרי, האדם שאת כל ישותו הפאתולוגית והפצועה מסמל המום שבגופו, ומאריו האוהב הכן — מתאחדים שניהם באישיותו של מר פרידמאן הקטן. צ'יפולה הוא האינטלקטואל, מהותו — הכוח הרוחני, סמלו — גבנונו, המום והאנורמאליות. פרידמאן הוא כצ'יפולה — מהדורה עדינה יותר, תרבותית יותר של צ'יפולה; אך מה שמברילו מצ'יפולה הוא שפרידמאן מסוגל לאהוב. האהבה המתעוררת בו היא כנה ואט-אט ניבנים חייו סביבה. לראשונה נפרץ מעגלו הסגור. כשלבסוף מתברר שהכול היה מבוסס על אשליה, על טעות, הרי ניטל ממנו הבסיס היחיד לקיומו, הדרך האחת הנותרת לו היא ההתאבדות. אף על פי כן אין פרידמאן בשום פנים דמות טראגית; אדרבא, יש בו הרבה מן הקומי. הוא האינטלקטואל החריף, איש הרוח, אבל לא במשמעותו הרגילה והנכבדת של המושג, אלא כנציג האישיות החלושה, הנעדרת אחיזה בממשי, החסרה קיום נפשי מושרש ויציב. כל העניין הרומאנטי — הגישה האבירית האנכרוניסטית לאשה — אופייני לאדם החי רק כליטראט, המצוי רק בתחום של האסתטי, מנותק מן המציאות. המומנט האירוטי היה למר פרידמאן רק עילה ליצירת מעגל חדש סביב עצמו. מר פרידמאן מייצג אפוא את הנפילה הדימונית של האישיות האסתטית, דבר שנעשה בדרך אחרת ובאופן שלם יותר, עמוק ומבוגר יותר, ב„מוות בוינציה“, אם כי בפחות אירוניה, ובסימפאטיה רבה.

אישיותו של צ'יפולה, לעומת זאת, איננה, במהותה, אישיות אסתטית. היא וולגארית יותר והמונית. לא חסרה לצ'יפולה תחושת הזולת, שהעדרה הוא סימן והיכר הבולט של האישיות האסתטית. המגע עם הזולת, בדרך המיוחדת לו, אומנם, הוא יסוד חיותו. אלא שיכולת-המגע הזו לובשת בצ'יפולה

צורה אנורמאלית: אין הוא מסוגל להימצא עם הזולת אלא ביחס של התמודדות. הוא נותן פקודות או נכנע להן, הוא מנצח או מנוצח, אבל לעולם הוא בקרב, ותמיד: ברגעי ההכרעה. צ'יפולה הוא מתגושש דימוני; אבל הוא אינו גיבור. הוא אינו אלא מוקיון.

כאן לפנינו מימד אחר של הסיפור. מלבד המישור האופקי של העלילה אפשר להבחין בגורם הנמצא על מישור אחר, המישור האנכי: יחסו של המחבר אל גיבוריו. מאן אינו יכול להרשות לעצמו כאן אותה מידה של הזדהות שהזדהה עם טריסטאן («טריסטאן»), עם אשנבאך («מזות בוונציה»), ואפילו עם מר פרידמאן הקטן. זהרי ראינו שגרעין דמותו של צ'יפולה קיים באותן דמויות אינטלקטואליות אחרות שבסיפורי מאן, ואף על פי כן הוא מזדהה איתן במדה זו או אחרת, ואין פרט זה נטול־משמעות. מאן עצמו אינו מרגיש אולי בכך, וכשהוא נפגש לראשונה עם צ'יפולה, כשהוא מתודע לראשונה אל גידול חולני זה בגופה של התרבות, התודעות של ממש — הוא מזדעזע, והזעזוע שהוא מזדעזע מן התופעה ומן הדמות מביאו עד לידי הסתייגות כמלוא יכולתו. צ'יפולה הינו מוקיון. ולא זו בלבד: הוא אף רמאי ומאחז־עיניים; הוא הציג את עצמו באורח מסולף במודעותו סדי להוליך את הקהל שולל. האוירה האופפת את הסיפור היא וולגארית, האנשים נמצאים בשלב נמוך של התפתחות; הם עוברים איזו מחלה, מין משבר של התבגרות. הצד ההירואי בדמותו של צ'יפולה, מאבקו, תודעת־הייעוד שלו, מושמעים באינטונאציה אירונית ברורה. אין מאן משאיר שום פתח לעמדה של קירבה והבנה לגבי צ'יפולה.

מול צ'יפולה, כיריבו בדיאלוג המזור, עומד מאריו, הצעיר התמים, חסר כוח־השיפוט. האדם היחיד, המסוגל, לכאורה, ללחום בהצלחה כולשהי את מלחמת־האדם בדימון הוא הבור, חסר התרבות. הוא אינו יודע שבפי השארלאטאן, שאיתו הוא משוחח כביכול, המלים חסרות משמעות ונעדרות כיסוי. דושיה שבין שניהם מתקשר אך ורק משום שהם מדברים בשפת־המושגים של מאריו, אך ורק משום שצ'יפולה אימץ לו מושגים אלה, אלא שהוא משתמש בהם במשמעות לכסיכאלית שונה. המבעית בהתמודדות זו אינו שאחד תם הופל בפח, אלא שעולה בידי להטוטן לקיים דושיה שחיי אדם ממש תלויים בו, ולכאורה יהיה דיאלוג זה אף בעל משמעות. אם אויב־קט האהבה הוא ראש־חמור, הרי זה מעשה שובת־חום הקומי. אנו יודעים שהדבר לא היה ולא נברא; היחס, במקרה כזה, בין המתרחש על הבימה למציאות הוא יחס של הגזמה גרוטסקית. אולם בסיפור שלפנינו מאמינים אנו במתרחש. יודעים אנו שהסיפור מציאותי: שהוא בגדר אפשרות ממשית לכל אחד מאתנו.

אילו הייתה פגישת מאריו בצ'יפולה מלמדת אותנו שהאהבה עיוורת. שהיא מסוגלת לטעות, ואפילו טעויות גסות ביותר, שהיא אינה עשויה לשמש קנה-מידה אובייקטיבי — היינו נמצאים בתחום הקומי. אילו, לעומת זאת, נטינו להאמין למה שמתרחש בחלום ליל קיץ, אילו היינו מסוגלים להזדהות עם הגיבורה המאהבת, לאהוב את ראש-החמור כפי שהיא אוהבת אותו, ולפתע היו נפקחות עינינו והיינו יודעים את מי אנו אוהבים — כי אז היינו עוברים ביעף אל התחום הטראגי. אילו גילה פתאום מאריו, שאותה אהבה עזה שכבשה כל ישותו, שהעניקה טעם לחייו, אינה אלא אחיזת עיניים תפלה ומגוחכת — היינו נרתעים עמו קמעא, עצבות גדולה הייתה יורדת עלינו, ואולי היינו הופכים כמאריו, ציניים במקצת; יחד עם זאת, היינו חשים עצמנו, מבחינה ידועה, חופשיים, משוחררים משיעבוד, נטולי אשליות. אבל לא זה הוא המתרחש במאריו והקוסם. צ'יפולה אינו שולל את הלהט הפנימי של מאריו, אין כוונתו להוכיח את אפסותו של זה. אדרבא, צ'יפולה מכיר באהבה, הוא מאשר אותה מבחינתו. אבל צ'יפולה אינו מוכן להשלים עם יחס, שאין לו נגיעה בצ'יפולה. צ'יפולה דורש לעצמו את האהבה. לא די לו בכך שהבריות מבצעות פקודותיו, נכנעות למרותו — הן צריכות לאהוב אותו. זיקתו העמוקה של האדם אל הזולת, זיקה זו שעל גבול הקדושה, דרושה לו כאן לצ'יפולה להשלמת הווייתו הפגומה.

כאן מתברר לנו תפקידו המיוחד של מאריו. הרי הוא בסיפור זה כאותו נער כפרי שבסיפורו של שלום אש, שבא לבית הכנסת ביום הכיפורים ומאחר שלא ידע כיצד מתפללים — שרק. ושריקתו פתחה שערי שמים. התפילה המילולית נכשלה, ההבעה המילולית העמידה חיץ בין האדם לבין פנימיותו. במקום להיות מבע וצינור, הרי היא קוטעת וחוסמת. לאחר המאבק עם המחסומים, עם הסייגים, בא הנער ופרץ במחי יד את כל השוערים, בשריקה שהיא לו עדיין תפילה אמיתית, ללא חציצה, ללא מיכשול. צ'יפולה הוא כאן המחיצה השטנית. הוא הגורם לכך, שמן המלים ניטל כוח המבע הבלתי אמצעי, כי את הכול מוציא הוא מפשוטו; הוא גורם לחברים שיהיו רבי משמעויות וכזובים תמיד. מאריו פותח את שערי השמים: אין הוא מסוגל להבין את החלקלקות השטנית והיא חולפת ועוברת על פניו מבלי לנגוע בו — הוא מחוסן כנגדה. כך מסתמנת הפגישה בין מאריו לבין הקוסם. השטן, הסותם את צנור-השפע, ומולו הנער התמים, רועה הצאן. אבל העלילה מתפתחת לכאורה בכיוון שונה מן האגדה החסידית: מאריו הוא המושיע, הוא חוד המכריע את גלית. אבל — הרי הוא מתגלה לפנינו והוא מוכרע, הרי הוא נופל לעינינו ברשת הכזבים של הקוסם, הוא ניפתה להאמין בכל סיפוריו.

חרדת הפגישה מהולה בהרגשת האשמה של המספר, ושוב, ממילא, מצויים אנו במימדו השני של הסיפור: אותו מימד של ההתייחסות שמתיחס המחבר אל סיפורו. דומה שהוא מופיע כאן כאב, אבל כאב שאינו ממלא חובתו, כאב הלש וחסר רצון. הכותב־האב אינו חזק עד כדי להתיק את בניו בכוח ממקום הפורענות, עד כדי להחליט החלטה נמרצת ולעזוב את העיר שעה שהעבים מתחילים להתקשר בשמיה, עד כדי להחליט, לכל הפחות, לעזוב משמתבררת והולכת מהותה האמיתית של הצגת הקוסם. למעשה הסופר נכנע במידה מסויימת למציאות הסיפור. הוא, ממש כמו גיבורי הסיפור, אינו מבין את המתחולל על הבימה. המאורעות אינם אוחזים בהם — ובאמת, ורק חזותם החיצונית הגרוטסקית מתגלה לעיניו ולעיניהם. אבל בכל רגע עלול להתחולל זעזוע, עלול לבוא ההלם, ואז יתברר להם, פתאום, שכל מה שראו לא היה אלא משחק של חיים־זמוות. אירוניה מלנכולית, פיכחון ועצבות מאיימים עליהם.

הסיפור מסתיים בניצחון. אבל אין זה אותו הניצחון הפותר, שנחל הנער הכפרי בבית הכנסת. הקהל יוצא את האולם בהרגשת שיחרור, אבל גם בתודעה של נפילה. מאריו שרק את השריקה, הוא נתן את התשובה הקולעת, האחת והיחידה להופעתו של צ'יפולה: את יריית האקדה המבטלת. השטן אינו בן־אלמוות, אפשר לבטל ולמחות את הרע. אבל קשה יהיה לשמוח על כך בלב קל לאחר שראינו את הנפילה האנושית, את חוסר־האונים.

הישועה המאגית מעודדת, אבל היא תלויה בגיבור שיקום בשעה הנכונה, יאמר את המלה היחידה הגואלת, יעשה את המעשה שבכוחו להציל.

ותמיד נותר ההד של ידיעת החטא, הידיעה הקיימת כל העת, המבצבצת מדי פעם בסיפור מראשיתו; אבל לעולם אין הד זה, ידיעה זו, גדולים עד־כדי להיות מניע לפעולה. ידיעה עצמית זו רק מתבטאת בסלידה קלה, כמי שאומר: ידי לא היו במעל הזה. מעולם לא היה בסופר הכוח להינתק ממש מעל הדימוני, לא הייתה — הגבורה לבטל את הדימוני. בסופו של דבר אפילו נהנה הוא הנאת־מה מן הגישה המביוואלנטית אל הדימוני, מן הגמישות האסתטית שגילה. שהתבטאה בסקרנות אירונית ללא הזדהות וללא דחיה ובחרדה שבידיעת החטא. ייתכן שיותר מכול באה לידי גילוי חושף בסיפור זה חולשתה של התרבות ההומאניסטית־ליברלית, שמאן אוליי היה נציגה המושלם ביותר.