

במחזה חלום⁶ נדרש סטרינדברג לשאלת ההעתק:

הבת: אתה יודע מה אני רואה כאן בראי? [...] סוף־סוף, העולם בכיוון הנכון, מימין לשמאל, כמו שהוא צריך להיות! הפרקליט: איך זה קרה? הבת: כשנעשה ההעתק. הפרקליט: את אמרת! ההעתק... תמיד חשתי בזיוף.

מדיום ההדפס, שמטבעו מזמן מודעות להיפוך ביחסי הדימוי והמציאות, כמו נתפר ככפפה לאמן כרנה בָּה, שכיוצרים אקספרסיוניסטים רבים נדרש לניסוחם של ההפוך והמָהפך .

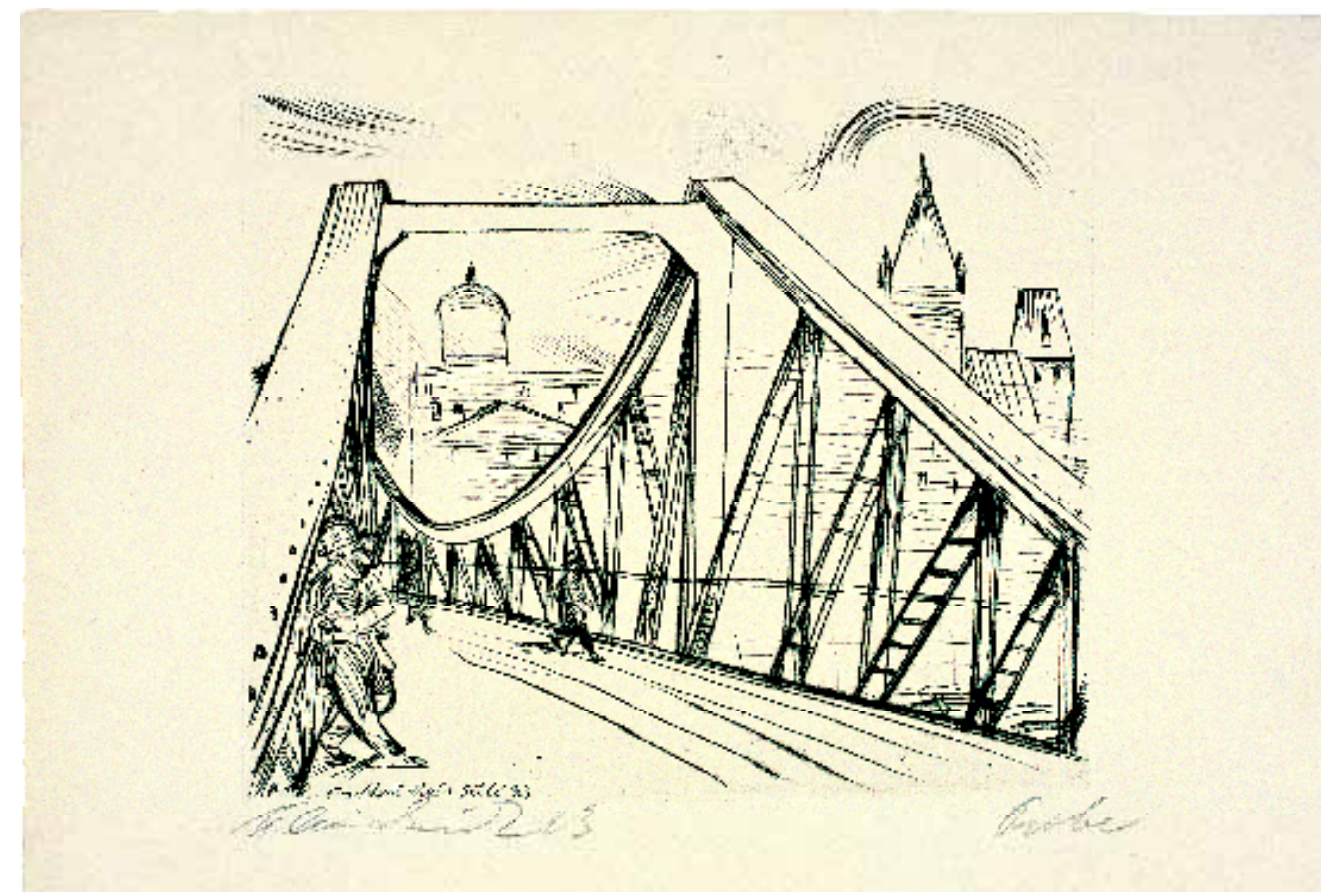
- 1
- ראו שורת הפתיחה ל"התופת" של דנטה: "ויהי במחצית הדרך של חיינו מצאתי את עצמי באפלת היער יען כי מדרך הישר סטיתי"; דנטה אליגיירי, הקומדיה האלוהית: התופת, תרגום: אריה סתיו (תל־אביב: הקיבוץ המאוחד, 2008), עמ' 153.
- 2
- ראו "אחרית דבר" לאוגוסט סטרינדברג, מדריך לנעמד החתון, תרגום מצרפתית והוסיף הערות ואחרית דבר: ראובן מירן (בנימינה: נהר ספרים, 2009), עמ' 63.
- 3
- עמנואל סוודנבורג – מדען, פילוסוף, תיאולוג ומיסטיקן שוודי, שבעקבות חזיונות שמימיים ניסח דוקטרינה לרפורמציה נוספת בנצרות וייסד את "הכנסייה החדשה".
- 4
- במכתב לתיאוסוף השוודי תורסטן הדלונד (Hedlund) כתב סטרינדברג: "באחרונה טענת כי נחוץ לנו זולא של האוקולט. אני נענה לקריאה, במחזות הנשגב: פואמה בפרוזה בשם 'גיהנום'"; ראו: August Strindberg, Inferno, Alone, and Other Writings (New York: Doubleday, Anchor Books, 1968), p. 81.
- 5
- רוברט מוסיל, האיש בלא תכונות, תרגום מגרמנית: אברהם כרמל (ירושלים: שוקן, 1989), כרך א', עמ' 25.
- 6
- אוגוסט סטרינדברג, מחזה חלום, תרגום: גד קינר (תל־אביב: אור־עם, 2004), עמ' 34.







פאול גנגולף, זונה על קוקאין, 1926
Paul Gangolf, Cocaine-Addict Prostitute, 1926



פאול קליינשמידט, פרנקפורט, 1923
Paul Kleinschmidt, Frankfurt on Main, 1923



אוטו דיקס, ראש אשה, 1924

Otto Dix, Head of a Woman, 1924

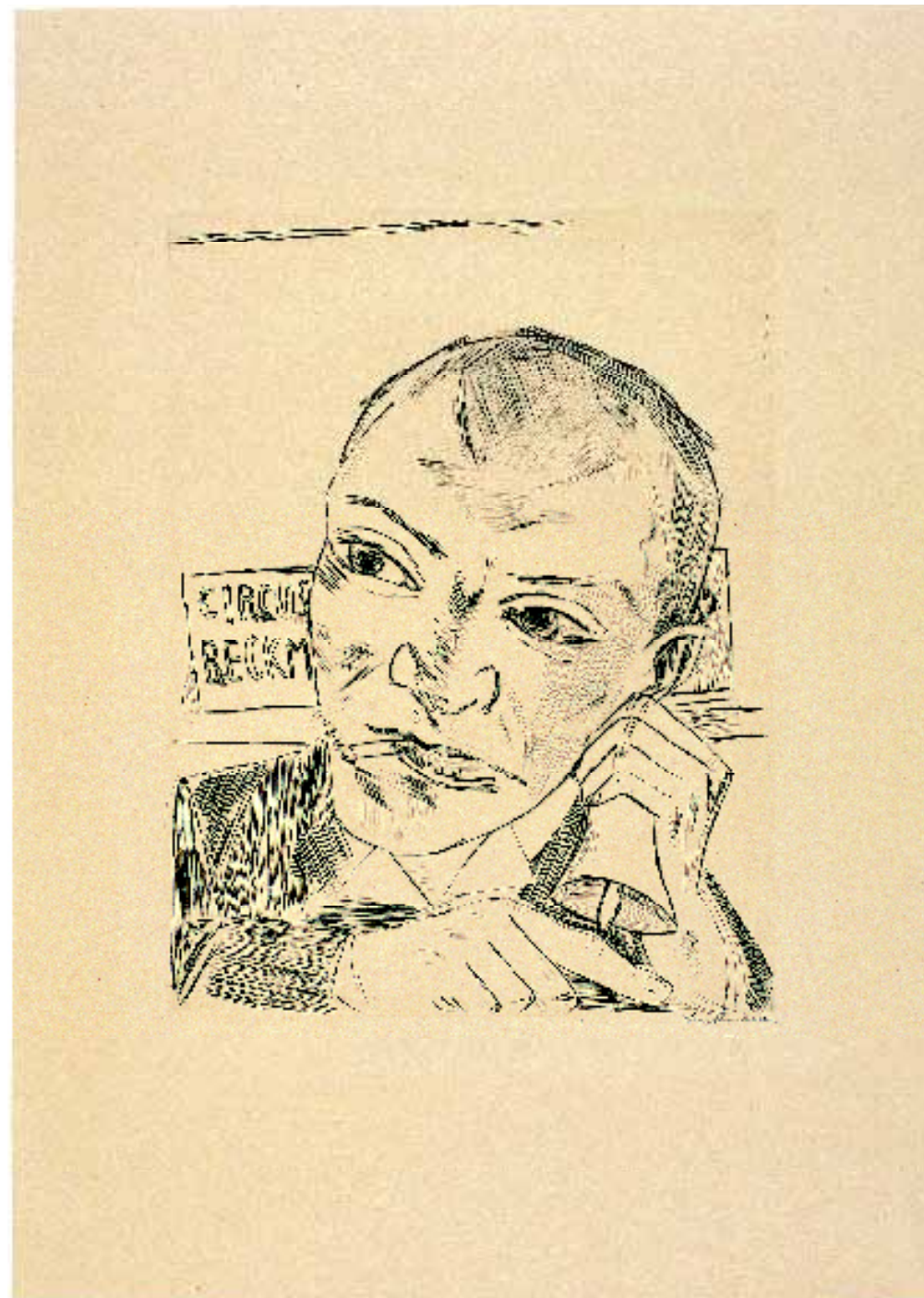
בדף הפותח את אלבום ההדפסים יריד שנתי, מזמין אותנו מקס בקמן אל הקרקס. השורשים האטימולוגיים של המלה circus, שהוראתה מעגל, נטועים ביוון וברומי ומזמינים את הצופים לחוויה כולית והרמטית. אך אל לנו ללכת שולל אחר הצורה המושלמת הזאת, שיותר מכל צורה אחרת מייצגת אפשרות של מציאות סדורה, שלמה ומוצקה. "מציאות המעגל" תתהפך על פיה בידיו של מנהל הזירה, בן-דמותו של בקמן,¹ ליצירת רצף דימויים אי-גיוני המותיר את הצופים תוהים באשר לסיבתיות המשרשרת אותו ובאשר לעלילה – אם קיימת – הנטויות בין דפי האלבום.

בקמן, המזמין את הצופים באלבומיו ל"אטרקציות" מסוגים שונים,² בוחר ביריד השנתי ובקרקס הנודד שהגיע אליו כמראות המשקפות את השניות שבתשתית מבטו של האמן בעולם³ – מבט המכוון למציאות אובייקטיבית, אך בה-בעת נסמך על הכוח המדמה ונדרש לקרקס כמטאפורה לחברה הגרמנית וליצירת האמנות כאחת.

במעבר המאה, ירידים, קרקסים ותיאטרוני רחוב היו מביטוייה של תרבות הפנאי החדשה בקרב מעמד הפועלים. הצורך החברתי שנוצר כתוצאה מגידולה של אוכלוסיית הפועלים בערים, הפיח חיים בתיאטרוני פרברים ובלהקות תיאטרון נודדות, כאשר שחקנים ולוליינים הופיעו לצד מוזיקאים בגני הקיץ ועל במות ציבוריות. "מספרי" קרקס מוכרים, דוגמת הלולין ההולך על חבל,⁴ החלו דוחקים את מופעי החריגים (freak shows) המציגים גמדים וענקים למיניהם (אלה נראים גם בקרקסו של בקמן), ואמני "הגשר" מצאו בהם חיבור ללשד החיים ולחופש המיוחל מכבלי הגוף והמוסרנות המינית. משיכתם של חברי "הגשר" לריקוד – הן כנושא ביצירה והן כפעילות בחיים – באה לידי ביטוי במופעי הוודוויל⁵ שערכו ובמיצגים בעלי אופי קרקסי. בה-בעת, הקברט דובר הגרמנית (שהוצג לראשונה בברלין ב-1901) ביקש לשמר את מתכונת הוודוויל בשאיפה לצקת בה תכנים איכותיים יותר ולכוננה כאמצעי ביטוי "מכובד".

האלבום יריד שנתי משקף אפוא, על פניו, טווח רחב של מבעי פנאי ותרבות בראשית המאה, כאשר בקמן הוא כעין "מספר כל-יודע", המורה באצבעו על המציאות הנפרשת בין דפיו. ההצבעה מאפשרת לאמן להפעיל את המשטח בהפניית מבטו של הצופה אל המתרחש מחוצה לו, ובתוך כך לערער את יציבות התחביר הצורני לטובת התנועה הדינמית המאפיינת את האלבום כולו. אולם הפעמון שאוחז בקמן בידו השנייה מספר סיפור נוסף: לא רק להצביע על המציאות הוא מבקש, אלא גם לעורר את הצופה להתבוננות מסוג שונה ולחשיבה. לאורך חייו, במקביל לעבודתו בתחומי האמנות הפלסטית, כתב בקמן יומן, מסות תיאורטיות על אמנות וארבעה מחזות דרמטיים. לא ייפלא אפוא שיריד שנתי מחזיק בין דפיו מערכת מורכבת של התרחשויות ודימויים, המתכתבים עם הקשרים ספרותיים⁶ ונטועים במרחב מרובד המתקפל בין מקומות וזמנים מקבילים. הלוך הרוח של יריד שנתי נענה למושג הקרנבל של מיכאיל בחטין:⁷ "הקרנבל אינו מכיר בימות במובן זה שהוא אינו מכיר בשום הבחנה בין שחקנים לקהל. [...] הקרנבל אינו מופע הנצפה על-ידי אנשים – הם חיים בתוכו, וכל אחד משתתף היות שביסודו הוא חובק את כל בני האדם".⁸

יריד ההבלים⁹ של בקמן מהווה פרדיגמה של עולם משתנה – עולם גרוטסקי, שהסדר והחוקיות מתהפכים בו באופן המהדהד את התהפוכות הפוליטיות והחברתיות ברפובליקת ויימאר. הדמויות הקרקסיות – כמו הליצן, היושב על הגבול בין אמנות לחיים כאשר מסכתו



מקס בקמן, הכרוז (דיוקן עצמי), מתוך האלבום יריד שנתי, 1921
Max Beckmann, The Barker (Self-Portrait), from the album Annual Fair, 1921

אינה מכסה יותר משהיא חושפת – מאירות כולן את ההיגיון האמביוולנטי, החובק-כל, של הקרנבל,¹⁰ ומעבות את הסמליות הדקה והמורכבת שפיתח בקמן לתיאור הטרגדיה האנושית. האיש הגבוה והסחרחרת (הדפים החמישי והשביעי באלבום) הם המאוכלסים ביותר בהתרחשויות ובהקשרים סמליים וספרותיים. בקמן שוזר בהם לסירוגין מראות תקריב ומראות מרוחקים יותר, ליצירת רצף קליידוסקופי המיטלטל בין האינטימי לציבורי. בסחרחרת מוזמנים הצופים לעולם בועיר-אנפין, תחום ומכווץ, שבהמשך להיגיון הקרנבלי של בחטין משתבר לפרספקטיבות החלקיות והפרטיות של הסובייקטים המאכלסים אותו ואף "ממוזגים" בו. במישור הקדמי, למטה משמאל, נראים נער וגמד, המתפקדים כעדים-מצביעים להנאות משחקי המבוגרים (היפוכם של משחקי הילדים אצל ברויגל).¹¹ ריבוי הפרספקטיבות וההתרחשויות הבורזמניות מציג את אופיה הלא-יציב של הרכיבה המבדרת ואת שכרותם וטיפשותם של המבוגרים. גג הסחרחרת נוטה על צדו, כאשר תנועתה הסיבובית ושלוש המדרגות במרכז המישור הקדמי כמו שואבות את הצופה פנימה, אל תוך החוויה האסתטית כפי שנוסחה על-ידי הנס-גיאורג גאדמר: כהיסחפות במשחק וחוקיו.¹² והרי המשחק אינו בהכרח משעשע: שורה בו אותה "רצינות מקודשת" המוכרת ממשחקי ילדים או ממשחקי חברה מסוימים. הדמויות בסחרחרת, כמו באלבום כולו, זוהו ברובן על-ידי ג'יימס הופמאייר (Hofmaier), מקטלג הדפסיו של בקמן: האשה הרכובה על חזיר היא ידידתו של בקמן, פרידל בטנברג (Battenberg).¹³ שרגליה מוטות בתנועה המדגישה את כוחה הצנטריפוגלי של הסחרחרת ושל הגלגל הענק הנראה במישור האחורי. בקמן עצמו יושב על הסחרחרת בתוך סירה, חבוש כובע מוזר, פניו מוסתרות קמעא, כאשר זרוע האשה שלצדו מסתירה את אחנו. סצנה זו, המתווה נהר אלגורי שעליו שטה סירתו של בקמן בלא מוצא ויעד, מתכתבת עם הפואמה "יריד שנת" (1837) מאת יוזף פרייהר פון-אייכנדרוף (Freiherr von Eichendorff). המתארת את מסע חייו של המשורר כשיט מעגלי חסר מוצא. הגבר הניצב במרכז הסחרחרת, כשעיניו עצומות וראש חמור נוגע בעורפו, הוא פיודור דוסטוייבסקי, שאת ספריו הרבה בקמן לקרוא ואף יצר את דיוקנו בהדפס מ-1921, שנת יצירת האלבום. גיבור ספרו של דוסטוייבסקי אידיוט, הנסיך מישקין, סובל מהתקף אפילפסיה (רמו למחלת הסופר) ושב להכרתו בשומעו נעירת חמור – כך שבקמן חוזר בהדפס זה לקביעת תפקידו של האמן כ"מעורר" בעולם שאנשיו כולם נתונים בסחרור אפילפטי. במחקרו על דוסטוייבסקי איבחן בחטין את המבנה הפוליפוני והעל-לשוני של "הדיבר" ברומן,¹⁴ כלומר – הציגו כצומת של משמעויות המעלה על הדעת את הסחרחרת שלפנינו. המרחב הרב-משמעי והבורזמני הנפרש באלבום, כמו זה שחוזר במחזותיו של בקמן,¹⁵ טיפוסי גם ל"הטרוטופיה" – המונח ששימש את מישל פוקו לתיאורו של ארגון המרחב במאה ה-20: "ואילו העידן העכשווי יהיה מעל לכל המאה של המרחב. אנחנו בעידן של הבורזמניות, של הזה לצד זה, של הקרוב והרחוק, של הזה עם זה, של התפוזרת".¹⁶ פוקו עולה על הדעת גם לנוכח המונח "פנאופטיקון", המתנוסס על שלט בחלקו השמאלי העליון של דף האלבום החמישי, האיש הגבוה.

בגרמניה של ימי בקמן ציין המונח "פנאופטיקון" סוג אחד מני רבים של חדרי פלאות,¹⁷ שבדומה ליריד השנתי אגרו בתוכם מכל-וכל – הפעם בסביבה הפרטית. ככלל, חדרי הפלאות היו אוספים "אנציקלופדיסטיים", אקסצנטריים על פי רוב, שנשמרו בלא שיטה של סדר וקיטלוג. מטרת האוספים הפרטיים הללו, שנפוצו ברחבי אירופה בייחוד במאות ה-16 עד ה-18, היתה להדהים ולשעשע ובעיקר ליצור בדל"ת אמנות עולם בועיר-אנפין. המכיל דגימות של כל מעשי האל וברואיו. מטעמים אלה נאספו אל קרבם עצמים מייצגים מדיבשות



מקס בקמן, האיש הגבוה, מתוך האלבום יריד שנתי, 1921
Max Beckmann, The Tall Man, from the album Annual Fair, 1921

המוכרות – למשל קונכיות ואלמוגים, פוחלצים, וחפצים המייצגים את כל גזעי האדם. האקלקטיות של חדרי המוזריות (curiosity cabinets) הללו מעידה על תשוקת איסוף חובבנית ומתיישבת היטב עם הטקסונומיה ההטרטופית של פוקו, המצליבה מרחבים פיזיים ולשוניים. פוקו נדרש ל"אנציקלופדיה הסינית" של חורחה-לואיס בורחס להצגת האבסורד של הטקסונומיה, המייצרת מראית עין של ארגון וסדר. לפי פוקו, החוקיות הבורחסית מתגלה כחסרת ישע בנסיונה למשמע את הזנים הממוינים.

אלא שלתודעות עכשוויות, המונח "פנאופטיקון" מזוהה – שוב, בעקבות פוקו – עם השימוש שקשר לו בראשית המאה ה־19 המשפטן והפילוסוף ג'רמי בנתהם (Bentham): ארגון חלל פיזי, הלוכד בצורה מדויקת ביותר את מבנה הכוח בניסוחו אחרי המאה ה־18 – מבנה אדריכלי (למשל בית סוהר). המאפשר למספר מצומצם ככל האפשר של אנשים לפקוח עין ולפקח, באורח בלתי נראה, על מספר גדול ככל האפשר של אנשים. הסחרחרת של בקמן, וִירִיד שְנתי כולו, עשויים אם כן להתגדר כמרחב הטרטופי וכ"אלגוריה ליומרה, כמו גם לכישלון, לארגן את המרחב תחת חוק אחד ולשלט בו באמצעותו"¹⁸ – משל המפנה בדיעבד לכיוון שאליו סחפה ההיסטוריה את ספינת השוטים של בקמן.

- 1 דיוקנאות עצמיים של מקס בקמן חוזרים לאורך יצירתו ומסתתרים בדמויות שונות ברבים מאלבומיו, וראו מסע לברלין, כאן עמ' 153-162. באלבום הנדון כאן, הוא נוכח בדמות הכרוז (מנהל הזירה) ובין המסתחררים בסחרחרת וההולכים על חבל.
- 2 ראו מסע לברלין, 1922, כאן עמ' 153-162, והאלבום גיהנום מ־1919, שאינו מוצג בתערוכה.
- 3 ראו מאמרה של אירית הדר, כאן עמ' 20.
- 4 ראו דלית מתתיהו, "ההולך על חבל", כאן עמ' 82.
- 5 ז'אנר של מופעי בידור עממי המורכבים מקטעי שירה, ריקוד ומערכונים.
- 6 ראו: Catherine Clinger, "Theory of the Ridiculous: Jean Paul, Max Beckmann, and Dostoevsky's 'Donkey'", *Art History*, 33:3 (June 2010), pp. 512-533; מתודות ספרותיות, טוענת קלינגר, הן כלי חיוני בניתוח עבודותיו של בקמן, כאשר ההקשרים הספרותיים הרבים שטמן בעבודותיו הן כחידות הממתינות לפתרון.
- 7 במחקרו הנודע על רבלה מתמקד התיאורטיקן מיכאיל בחטין (1895-1975) בקרנבל הקדם־רנסנסי והרנסנסי, וראו: שרה כהן־שבוט, הגוף הגרוטסקי: עיון פילוסופי בבחטין, מרלו־פונטי ואחרים (תל־אביב: רסלינג, 2008).
- 8 שם, עמ' 84.
- 9 רומן סאטירי בשם זה מאת הסופר האנגלי וויליאם מייקפיס תאקרי (1847). המתאר את החברה האנגלית במאה ה־19, נמנה עם הספרים הרבים בספרייתו של בקמן.
- 10 כשנה לפני יריד שְנתי, ב־1920, יצר בקמן את יצירת המופת קֶרנבל, השמורה כיום באוסף טייט־מורדן, לונדון.
- 11 פיטר ברויגל, מִשחקי ילדים, 1560, אוסף המוזיאון לתולדות האמנות, וינה.
- 12 ראו: Jean Grondin, "Play, Festival, and Ritual in Gadamer: On the Theme of the Immemorial in his Later Works", www.mapageweb.umontreal.ca/...Play_Festival_Ritual_Gadam.pdf
- 13 פרידל בטנברג (1880-1966) היתה אשת הצייר אוגי בטנברג, שעזמו למד בקמן בבית הספר לאמנות של ויימאר בשנים 1900-1903. דמותה של פרידל מופיעה גם בציור השמן קֶרנבל, הנוצר בהערה 10 לעיל.
- 14 מיכאיל בחטין, הדיבר ברומן, תרגום מרוסית: ארי אבנר (תל־אביב: ספריית פועלים, 1989).
- 15 הבמה בהצגה המלון (1924), למשל, חולקה לשני אזורים שבהם הוצגו סצנות במקביל.
- 16 מישל פוקו, הטרטופיה, תרגום מצרפתית ואחרית דבר: אריאלה אזולאי (תל־אביב: רסלינג, 2003), עמ' 7.
- 17 ראו שמואל מאירי, "חדרי פלאות: אספנים, זייפנים, ימאים ומיילדות", מוזות: רבעון לאמנויות, 1 (יולי 2000), עמ' 12-15; ראו גם אצל קלינגר, לעיל הערה 6, שם עמ' 530.
- 18 אריאלה אזולאי, "אחרית דבר: צאצאי הזמן ודיירי המרחב", לעיל הערה 16, שם עמ' 64.



מקס בקמן, הסחרחרת, מתוך האלבום יריד שְנתי, 1921
Max Beckmann, Merry-Go-Round, from the album Annual Fair, 1921



אריך הקל, מלחים רוקדים, 1930
Erich Heckel, Sailors Dancing, 1930



מקס בקמן, ההולכים על חבל, מתוך האלבום 'יריד שנותי', 1921
Max Beckmann, The Tightrope Walkers, from the album Annual Fair, 1921



מקס בקמן, ריקוד כושי, מתוך האלבום 'יריד שנותי', 1921
Max Beckmann, Negro Dance, from the album Annual Fair, 1921

פגישת פטר שלומיאל עם האיש האפור על אם הדרך היא תמציתן המזוקקת של פגישות רבות – נקודה ארכימדית למכלול המשמעויות העולות מן הזיווג בין הדימוי החזותי למלה והנפרשות ביצירתם של הסופר אדלברט פון־שאמיסו והאמן ארנסט־לודוויג קירכנר.

שאמיסו (במקור לואי־שארל אדלייד דה־שאמיסו) נולד ב־1781 בחבל שמפנייה לקצין צרפתי ממעמד האצולה (המשפחה ברחה לברלין מפחד המהפכה הצרפתית), והיה בבגרותו למשורר גרמני. בצעירותו חבר לחוג של משוררים רומנטיים בברלין, ולימים נודע כמחברם של בלאדות ומחזורי שירים סנטימנטליים. הנובלה המעשה המופלא בפטר שלומיאל, שנכתבה ב־1813 וראתה אור שנה לאחר מכן, מגוללת את סיפורו של האנטי־גיבור שלומיאל, שכשמו כן הוא: אומלל ביש־מזל, שמכר את צלו לשטן (האיש האפור). נודה מחברת אדם ולבסוף מצא ישועה במסעות כחוקר טבע.

יצירתו זו של שאמיסו חומקת מקטגוריות ז'אנריות ומציגה מארג של מוטיבים פנטסטיים, הלקוחים מאגדות עם ונשזרים בתיאורים כמו־ביוגרפיים. ייחודה נעוץ בהטמעה של מוטיבים אלה, בטבעיות גמורה, במציאות הבורגנית של ראשית המאה ה־19, או כדברי תומס מאן במסה שייחד לשאמיסו ב־1911: "ההישג האמנותי העיקרי של המחבר הוא הצלחתו להציג את הוויית החיים הבורגנית בנאמנות ריאליסטית ובמלוא הדייקנות עד הסוף, גם בתארו התרחשויות אגדיות מובהקות".²

בצומת זה של האישי, הפנטסטי והריאליסטי פגש ארנסט־לודוויג קירכנר את שאמיסו מאה שנים לאחר מכן. בשבעת חיתוכי העץ שיצר לפטר שלומיאל ב־1915, ואשר הופיעו כסדרת הדפסים עצמאית, ממצה קירכנר עד תום את פוטנציאל המבע באמצעים הגרפיים שבחר. בהשראת אדווארד מונק הרחיב קירכנר את שיטת העבודה הנהוגה בחיתוך עץ מסורתי, שעיקרה יחסים בין בחיר לכהה, אל הווריאציה הצבעונית. חיתוך בלוק העץ לשטחים שכל אחד מהם נצבע בנפרד, מדגיש את איכותו הפורמליסטית של המדיום כקומפוזיציה טהורה של צורות וצבעים.

הדפסיו של קירכנר, אם כן, אינם חיתוכי עץ צבועים אלא שלמים עצמאיים, שמבנים את המיזוג הייחודי ביצירתו בין התבוננות וייצוג של אובייקט ממשי לבין המצאה חופשית. התנועה בין היצמדות למתואר בטקסט לבין הפרשנות האישית, ובחירתו של קירכנר להפריד את האיורים מהטקסט, אופייניות לאיור האקספרסיוניסטי בספרים מאוירים שראו אור בגרמניה.³ קירכנר, כעמיתו, לא ראה באיור בן־לוויה של הטקסט הספרותי כי אם יצירה עצמאית מקבילה. עלילות הייסורים של פטר שלומיאל, שנבעו מקולמוסו של אדלברט פון־שאמיסו, רק איפשרו לקירכנר לחרוץ ולתעל את ראיית עולמו אל תוך לוח העץ.

במכתב ששלח ב־27.7.1919 להיסטוריון האמנות גוסטב שיפלר, כתב קירכנר: "סיפורו של שלומיאל, כאשר הוא מופשט מכל עיטוריו הרומנטיים, הוא למעשה סיפור חייו של אדם רדוף, כלומר, אדם שתחת ההלם של אירוע כלשהו הכיר בהיותו חסר כל חשיבות בעולם, ובה־בעת הבחין בעוורונו של העולם לתובנה הזאת".⁴ צל גדול מטייל לו אפוא בין שורותיו של שאמיסו ובין דפי אלבומו של קירכנר, שזיהה את קורותיו העגומות של פטר שלומיאל עם חוויותיו האישיות במלחמת העולם הראשונה – הזדהות שזוכה למשנה תוקף בבחירה לצייר את דיוקנו העצמי בקלסטר פניו של גיבורו של שאמיסו.⁵



ארנסט־לודוויג קירכנר, פגישת פטר שלומיאל עם האיש האפור על אם הדרך, 1915
Ernst-Ludwig Kirchner, *Peter Schlemihl's Encounter with the Grey Man on the Road*, 1915

הצל, שהפך לישות נפרדת מבעליו, בולע אל קרבו את קירכנר ואת שאמיסו כאחד ומתגלה כגיבור של משחק זהויות מתעתע. איכותו החמקמקה והזלזול לו הוא זוכה מצד שלומיאל בתחילת הסיפור, מזגישים על דרך הניגוד את מעמדו המרכזי בתרבות האנושית כאחד מסמליה הארכיטיפיים של הנפש. אלא שכאן, ייחודו המוסף טמון בהתכנסות של פנים וחוץ המתגלמת בו, בחיבור בין האני הפנימי להופעה החברתית. לא בכדי העדר הצל בנובלה של שאמיסו אינו רק מצב נפשי או תודעתי כי אם סימנה של השתייכות למעמד חברתי אחר, נחות. אי־נראותו המטאפורית של פטר שלומיאל לעיני החברה הבורגנית השבעה הופכת לניכור חברתי ממשי, שכן "מי שאין לו צל אל יתהלך בשמש"⁶. קירכנר ושאמיסו חולקים אפוא גם ביקורת כלפי הבורגנות השקועה בעצמה, מסוגרת ועיוורת למה שמחוץ לה.

הופעתו של הצל בישות עצמאית, בלתי תלויה באובייקט/סובייקט המטיל אותה, מעלה על הדעת את העיסוק בצל ובצללית באמנות הצרפתית של סוף המאה ה־19 במסגרת מגמה רחבה יותר של חקר ההיבטים הפחות חומריים של ההוויה. במכתב שכתב פול גוגן לאמיל ברנאר בנובמבר 1888, הוא נדרש לשאלת הצל: "בנסיוני להתרחק ככל האפשר ממה שנותן אשליה של דברים, ומאחר שצללים הם תעתוע של השמש, אני נוטה לוותר עליהם. אבל אם צל הוא צורה הכרחית בקומפוזיציה, זה כבר עניין שונה לחלוטין. אם, למשל, במקום דמות אתה מצייר רק צל של אדם, זו כבר גישה מקורית. [...] צייר צללים אם הם נחוצים לך או אל תצייר צללים כלל, אין זה משנה: הצל הוא שעומד לשירותך".⁷ גוגן משחרר את הצל מקיומו המסורתי ביצירת אשליה של תלת־מימד לטובת קיומו כאלמנט צורני עצמאי המשרת את הציור. כמו "האיש האפור" של שאמיסו, גוגן ואחריו קירכנר חולקים כבוד לפני השטח, שעל אף שטיחותם נושאים עימם מהות שאינה נוכחת:⁸ מהותה של האמנות כפני שטח עמוקים.

1 הכותרת לקוחה מחיבורו של אנרי ברגסון, מסה על הנתונים הבלתי אמצעיים של התודעה, תרגום מצרפתית: יוסף אור (ירושלים: מאגנס, 1977), עמ' 38.

2 דבריו של מאן מובאים באחרית דבר מאת יורגן ניראד ל: אדלברט פון־שאמיסו, הצל, או המעשה המופלא בפטר שלומיאל, תרגום מגרמנית: אילנה המרמן (תל־אביב: עם עובד, 1998), עמ' 83.

3 ראו דלית מתתיהו, "גיהנום זה כאן", כאן עמ' 100.

4 ראו אצל: Lothar Lang, Expressionist Book Illustration in Germany, 1907-1927, 1976), p. 41 (London: Thames & Hudson, 1976).

5 גם שאמיסו זיהה את עצמו עם גיבור ספרו, ביעדו לו תפקיד של חוקר טבע. שאמיסו, שלמד רפואה ובוטאניקה, יצא ב־1815 לשלוש שנות הפלגה סביב העולם עם משלחת חקר (משלחת רוריק), שסקרה את איי פוליזוניה והוואי וניסתה למצוא מעבר ימי בין האוקיינוס השקט לאוקיינוס האטלנטי בחוג הקוטב הצפוני. שאמיסו מיפה חלקים גדולים מחופי אלסקה והגדיר את צמחייתה.

6 שאמיסו, לעיל הערה 2, שם עמ' 22.

7 Lettres de Paul Gauguin à Émile Bernard, 1888-1891 (Geneva: Pierre Gailler, 1954), pp. 63-64.

8 ראו האגדה על מקור הציור במעשה בתו של הקדר בוטאדס, שציירה את צללית אהובה וכווננה את הצל כמהות שנותרת גם כאשר האדם שהטילו אינו נוכח עוד.



אריך הקל, עמידת ידיים, 1916
Erich Heckel, Handstand, 1916

“מומיו של האדם, אם נהרהר בשופי, / הם הזדמנות לגילוי יחס פילוסופי”, מתריס מולייר בשוּנא האדם.¹ קרל שטרנהיים – שביקש להעתיק את הרמיזות התרבותיות של מולייר אל המציאות הגרמנית של ראשית המאה ה־20,² ואשר נודע בזרקור הביקורתי שהפנה אל הבורגנות – היה קרוב לוודאי מאמץ אמירה זו בזרועות פתוחות.

קרל שטרנהיים (1878-1943) נולד בלייפציג לבנקאי יהודי ועקרת בית פרוטסטנטית. ב־1909, לאחר שלמד פילוסופיה, פסיכולוגיה ומשפטים באוניברסיטאות של מינכן, לייפציג, גטינגן וברלין, החל לכתוב שורת מחזות שהקנו לו הכרה ופרסום וכונסו תחת כותרת־הגג מעלילות הגבורה של הבורגנים.³ מחזותיו חושפים, בשפה פרועה וגרוטסקית, את עולמה הצר של משפחת מאסקה, המתנפח בהדרגה לממדים מפלצתיים עד להתרסקות הבלתי נמנעת.⁴ גיבורת התחתונים למשל, לואיזה מאסקה – זעיר־בורגנית, נצר לשושלת חייטים, שבימים כתיקונם כושלת במילוי תפקידיה המסורתיים ונוטה לחולמנות־יתר – מביישת את משפחתה כאשר תחתונה נופלים לעיני הקיזור, החולף לפני הקהל בתהלוכה. בעלה, תיאובלד מאסקה, יוצא לבדוק באיזו מידה עשתה לה השמועה כנפיים ועד כמה האירוע השערורייתי בשדרה עתיד לסכן את הקריירה הזניחה שלו. במחזה אחר, השנוב, מוצגת בקווים ארסיים השכבה המהווה את עמוד התווך של החברה הפרוסית – פקידי המדינה, הפרופסורים באוניברסיטאות, בעלי המקצועות החופשיים, הנוטים כולם לציית לשררה ומתאפיינים ב“מעלות בורגניות” טיפוסיות כסדר, שקדנות, חסכנות ומוסרנות:

כריסטיאן: קודם, בהתחלה, אמרת איזה ביטוי שתפס אותי.

תיאובלד: באיזה הקשר?

כריסטיאן: היה לו קצב פנימי קצת שונה; אבל בכל זאת, היה צלצול. [...]

תיאובלד: אלף מארק?

כריסטיאן: אם נשתווה מכל בחינה אחרת.⁵

כריסטיאן מאסקה (השנוב) – סטודנט, פרי זיווגם של לואיזה ותיאובלד (התחתונים) – נלקח תחת חסותה של סיביל הול, סוציאליסטית המבקשת לערוך ניסוי בנוזלות מעמדית ומאלפת אותו בהצלחה רבה להיות לאיש חברה מיומן. בעזרת כישרון מולד למשחק מסכות מעמדי, כנצר למשפחת מאסקה (משורש מסכה), הופך כריסטיאן ממזכיר זוטרי בחברת מכרות קולוניאלית למנכ“ל עשיר כקורח, המגלה את הוריו לנכר כדי שלא יביישו אותו במגעיו עם החברה הגבוהה. כריסטיאן, מייצג “הקפיטליזם העלי”,⁶ הוא במובנים רבים יציר כפיה של סיביל הול – מייצגת המפלגה הסוציאל־דמוקרטית, שזוהתה על־ידי השמרנים והליברלים עם חתרנות (Umsturz) ובוחריה נחשבו כנחותי מעמד ו“חסרי מולדת”. מובן שסופה של סיביל הול להישלח לכל הרוחות לטובת רוחנת אצילית, המבלה את ליל כלולותיה בזחילה על ארבע בהוראת ה“גביר” כריסטיאן.

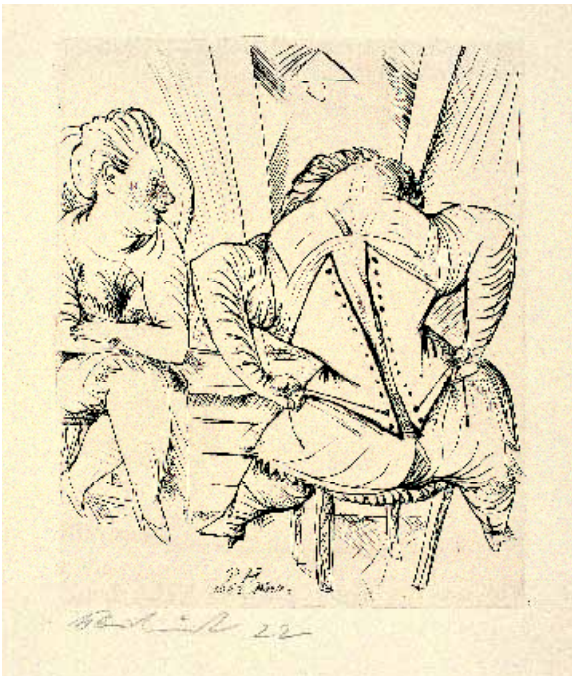
התודעותו של שטרנהיים למחשבה המרקסיסטית במהלך מלחמת העולם הראשונה, הובילה להעמקת הביקורת החברתית במחזותיו. לאחר המהפכה הבולשביקית ברוסיה יזם – בשיתוף עם גוטפריד בן (Benn), קרל אינשטיין ואחרים – את האנציקלופדיה להרס האידיאלוגיה



ארנסט־לודוויג קירכנר, דיוקן קרל שטרנהיים, 1916
Ernst-Ludwig Kirchner, Portrait of Carl Sternheim, 1916

הבורגנית, שהנחתה את הפועלים כיצר לחמוק ממלכודות הבורגנות ולקעקע עד היסוד את יצירתה הרוחנית. "כל מהפכה חייבת להתחיל בהפיכת השפה על פיה. כל עוד אנחנו דוברים את אוצר המלים הכוזב של הבורגנות – נהיה בורגנים בעצמנו"⁷, הצהיר שטרנהיים בהשפעת כתביו של הפילוסוף הניאו־קנטיאני היינריך ריקרט (Rickert), שחתר ליצירת מתאם לשוני־פנומנולוגי עם מכלול חוויותיו של היחיד. הספרות הבורגנית ראויה להידחות כליל בשל נטיותיה המטאפיזיות ובגין השיקולים האידיאולוגיים הלקויים שהיא מביאה לידי ביטוי.⁸ יש לציין שכתירתו של שטרנהיים הותקפה לא־פעם – ברוח ההצהרות הפרוגרמטיות הללו – כנגועה בסתירות מבניות: שטרנהיים, טענו מבקרי, אימץ בעצמו את אוצר המלים הבורגני שממנו סלד, העריך קפיטליסטים למרות שסלד מערכי הקפיטליזם, ועודד מימוש עצמי כערך עליון.⁹ השאלה המהותית נותרת אפוא פתוחה: האם שטרנהיים היה אכן מיוזנתרופ מתנשא, שביקורתו גרפה את האנושות כולה במבטה המגחך – או שמא היה "אריסטופנס מודרני", התוקף באמצעות דמויותיו הנלעגות את סדרי החברה שבקרבה חי?

- 1 מולייר, "שונא האדם", מערכה חמישית, תמונה ראשונה, בתוך קומדיות, תרגום מצרפתית: נתן אלתרמן (תל־אביב: הקיבוץ המאוחד, 1967), כרך שני, עמ' 78.
- 2 לאחר ביקור בפריז והיכרות עם מחזותיו של מולייר, השתקע שטרנהיים בחקר האפקט הקומי. במכתב להוגו פון־הופמנסטל (מרץ 1911) הציע לו שותפות בתרגום מחזותיו של מולייר לגרמנית, בעיקר בשל הרלוונטיות שלהם למציאות הגרמנית; ראו: Rhys W. Williams, "Carl Sternheim's 'Tasso oder die Kunst des Juste Milieu': An Alternative History of German Literature", *Modern Language Review*, 75:1 (January 1980), p. 125.
- 3 סדרת מחזות זו כוללת את התחוננים (Die Hose), הסנוב (Der Snob), 1913, המאובן (Das Fossil), טאבולה ראסה (Tabula Rasa), המחשנית (Die Kasette), והאזרח שיפל (Bürger Schippel). ארבעה מכיניהם – התחוננים, הסנוב, 1913 והמאובן – הוצגו על־ידי דורון תבורי ב"פרויקט שטרנהיים" שיוזם, תרגם וניהל בתיאטרון הבימה, יולי 1998, תחת הכותרת "מעלילות הגבורה של הבורגנים – ההגדה לבית מאסקה: ארבעה מחזות מאת קרל שטרנהיים".
- 4 תיאור המחזות נשען על התוכנייה של "פרויקט שטרנהיים" בתיאטרון הבימה. תיאור ההקשרים ההיסטוריים נשען על חיבורו של משה צימרמן בתוכנייה.
- 5 קרל שטרנהיים, הסנוב (מערכה ראשונה, תמונה שלישית), תרגום: דורון תבורי (מתוך פרייקט "מעלילות הגבורה של הבורגנים", הבימה, 1998).
- 6 "קפיטליזם על־י" (Hochkapitalismus) – התקופה שבה הגיעו הקפיטליזם והמהפכה התעשייתית בגרמניה לשיאם, והתעשייה הכבדה והכימית הובילה את הכלכלה והתנתה את הפוליטיקה.
- 7 ראו לעיל הערה 4.
- 8 שאלות מהותיות בנוגע לכתיבת מחזותיו־שלו ולספרות ה"בורגנית" ככלל הועלו במסותיו של שטרנהיים על יצירתו של ון־גוך, וראו: Rhys W. Williams, "Carl Sternheim's Image of Van Gogh", *Modern Language Review*, 72:1 (January 1977), pp. 112-124.
- 9 ראו שם, וכן: David Myers, "Carl Sternheim: Satirist or Creator of Modern Heroes?", *Monatshefte*, 65:1 (Spring 1973), pp. 39-47.



פאול קליינשמידט, אשה במחוך, 1922
Paul Kleinschmidt, Woman Wearing a Corset, 1922

פאול קליינשמידט, נשים מתמרקות, 1922
Paul Kleinschmidt, Women at their Toilet, 1922



ברנהרד קרטשמאר, זוג נאהבים, 1924
Bernhard Kretschmar, Lovers, 1924



רודולף שליכטר, שיחת אוהבים, 1923
Rudolf Schlichter, Lovers Talk, 1923



פאול קליינשמידט, ואניטס, 1922-23
Paul Kleinschmidt, Vanitas, 1922-23



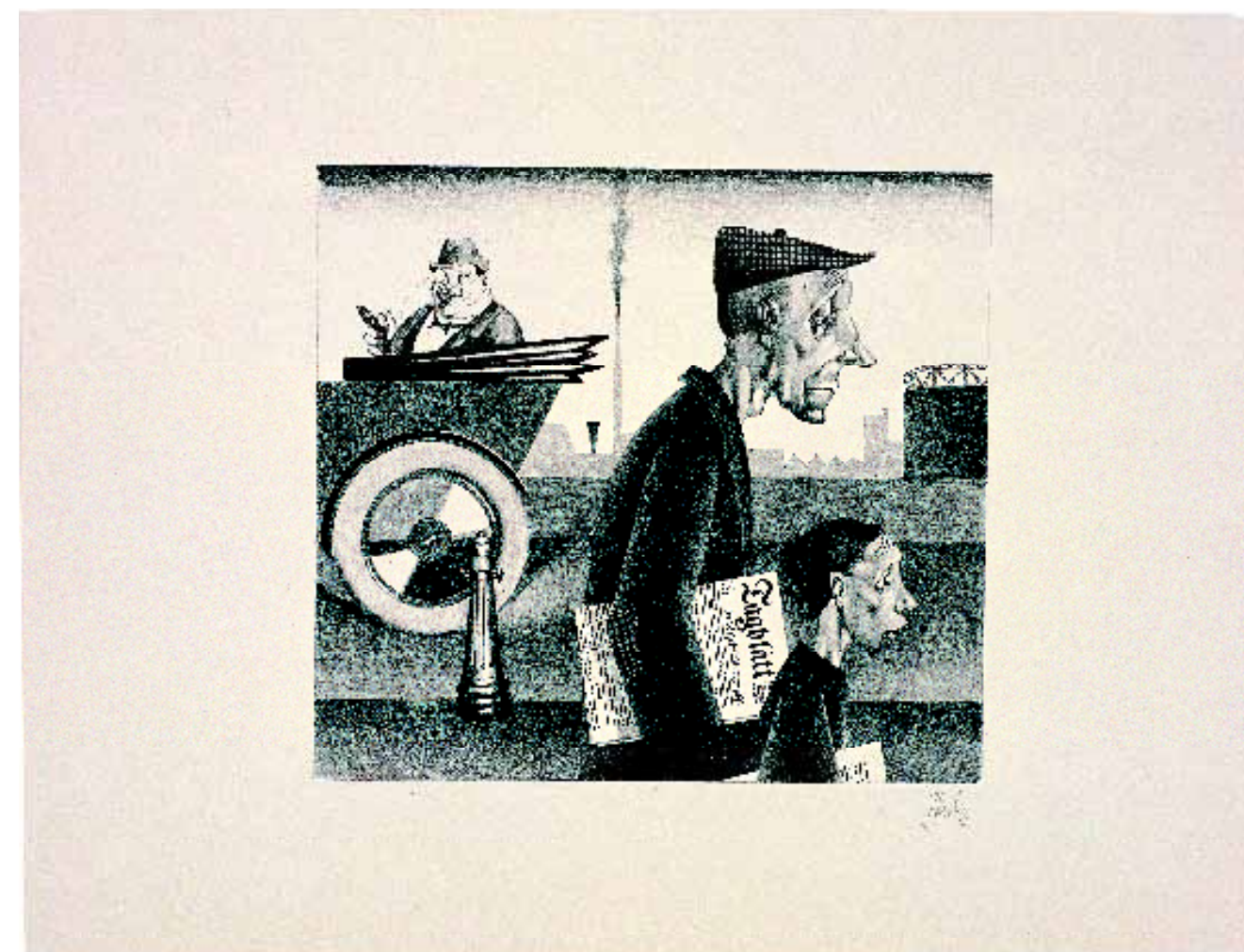
מקס בקמן, חיבוק, 1922
Max Beckmann, Embrace, 1922



מקס בקמן, זוג רוקד, 1922
Max Beckmann, Couple Dancing, 1922



ג'ורג' גרוס, רעב, 1924
George Grosz, Hunger, 1924



גיאורג שולץ, מחזיקי העיתון, 1922
Georg Scholtz, The Newspaper Holders, 1922

מצב העניינים בגרמניה שלפני המלחמה הגדולה, ואחר כך בשנים שבין שתי המלחמות, זימן לקריקטורה תנאים אופטימליים: ממשל מושחת וענני מלחמה. הקפיטליזם החזירי, התאוששות המיליטריזם והכוחות השמרניים ברפובליקת ויימאר תוך בגידה בציפיותיהם של המהפכנים והליברלים כאחד, הגלישה מנפילתו של רייך אחד אל עלייתו של אחר מסוכן שבעתיים – כל אלה גררו ביקורת וגירו את יצרי הסאטירה אצל דור שלם של אמנים. אך דומה כי הטיפוסים שיצר ג'ורג' גרוס בקוויו הארסיים – דמויות אנשי העיר, התעשיין, הפקיד הגבוה, איש הצבא חמור הסבר ושאר נפוחים, שאננים וסתם כאלה המשביעים את תיאבונם הגס – מבזיקים לעינינו כמטבעות לשון ממש.

אמנותו של גרוס התאפיינה למן ראשית הדרך בביקורת חברתית; אך ב־1920, כשנתיים לאחר שחבר למפלגה הקומוניסטית הגרמנית, היה ליוצר מגויס המחויב לקידום רעיונותיו המהפכניים. "האדם", הסביר גרוס, "יצר לעצמו שיטה נכלולית של עליונים ותחתונים: מעטים מרוויחים מיליונים, בעוד אלפים על גבי אלפים מגיעים אל סף רעב. אך מה לזה ולאמנות? בדיוק זה שציירים וסופרים רבים, כמעט כל אלה המכונים 'אינטלקטואלים', מסכינים עדיין עם מצב העניינים המושחת ואינם יוצאים נגדו בריש גלי. גם כיום, לנוכח הצורך הבווער בניקוי אורוות יסודי, הם ממשיכים לעמוד מן הצד בציניות; גם כיום, כאשר המציאות מחייבת פעולה ישירה נגד כל הרשע, הצביעות התרבותית והאטימות הרגשית הארורה הזאת – הלוך הרוח הרווח נוטה עדיין לאמונה ביוזמה הפרטית, כאילו היתה האמת היחידה. מטרת עבודתי היא אפוא לסייע בערעור האמונה הזאת ולהראות למדוכאים את פניהם האמיתיות של האדונים".¹ רישומיו של גרוס, שקובצו בסדרות וראו אור בהוצאת "דר־מאליק", היו לאמצעי ראשון במעלה בחשיפת "פניהם האמיתיות של האדונים". הם נשאו מסר חד־משמעי ואף הותאמו בכונת מכוון לשיתוק ולתפוצה רחבה, בספרים ובאלבומים – דוגמת השודדים – שנדפסו במהדורות ענק. לצורך זה ויתר גרוס על המורכבות התוכנית ועל העשייה המעודנת שאפיינה את רישומיו המוקדמים, אשר שזרו יסודות קריקטוריסטיים בקומפוזיציות מרובות משטחים וגדושות אירועים. קווי העט הדקיקים של ראשית הדרך הומרו ברישום פשוט במכחול עבה יחסית, המתווה על משטח בודד דמויות מעטות שתוויהן מוגזמים וקריאים. יתרה מזו, לדימוי הקליט נהג גרוס להסמיק טקסט, מוכר בדרך כלל, שסייע במיקוד ההקשר החברתי. הטקסטים נשאלו ממקורות מגוונים: משלים ופתגמים, אמירות וסיסמאות אקטואליות, שירים סנטימנטליים, מזמורי כנסייה וכתבי קודש – וכן טקסטים ספרותיים, דוגמת השודדים של פרידריך שילר.

המחזה השודדים, יצירת הביכורים של שילר בן העשרים, נכתב בחשאי עת היה צוער בבית ספר לקצונה, שאליו נשלח במצוות הדוכס קרל אויגן בניגוד לרצונו ולרצון משפחתו. על רקע זה הוא עוסק בשאלות מוסריות של חופש הבחירה בין טוב לרע ובמאבק לשחרור מן הדיכוי שכופה עקרון המציאות. ברוח השורה על גיבוריו המתקוממים נגד "גורלם" החברתי, בשאיפה לחירות ובערעור על הקיים – המחזה נושא את חותמו של עידן "הסער והפרץ". קרל פון־מור, הגיבור, הוא הבן הבכור, המנושל מן הבכורה ומן הירושה כתוצאה ממזימותיו של אחיו פרנץ הכעור והמרושע. הוא מורד, מצטרף לקבוצת שודדים ונוטל את החוק לידיו, בהופכו את מסע הנקמה האישי שלו למלחמה בממסד, בחברה ובכנסייה. אלא שבאורח בלתי נמנע, מהלך זה



ג'ורג' גרוס, "עומד אני לדרוס כל דבר הניצב בדרכי אל השלטון", הדפס להשודדים מאת פרידריך שילר, 1921
George Grosz, "I will root up from my path whatever obstructs my progress toward becoming the master,"
print for The Robbers by Friedrich Schiller, 1921



ג'ורג' גרוס, "ארייות ונמרים מזינים את ילדיהם, עורבים מלמדים את עולליהם איך לזלול נבלות",

הדפס להשודדים מאת פרידריך שילר, 1921

George Grosz, "Even lions and tigers nourish their young. Ravens feast their brood on carrion,"

print for The Robbers by Friedrich Schiller, 1921

מדרדר את קרל – כמי שנותן יד לשוד ולהרג של חפים מפשע – אל מחוזות הרוע. ההיחלצות מכפייתו של הרע וחירות אמתית מתאפשרות אפוא רק כאשר הוא שב ומקבל עליו את מרות החוק ומסגיר את עצמו לידי רודפיו.

שילר נמנע מהנגדה חד־משמעית של קרל הטוב מול פרנץ הרע. שני האחים כאחד מורדים במוסכמות מתוך רצון לצדק, שניהם לוקים בחטא הגאווה, ושניהם נוטלים את גורלם בידיהם. הגיבור הטראגי קרל, המתקומם נגד רשעותם של בני האדם, מודע להשלכות מעשיו – ואילו מעשיו של פרנץ מונעים מקנאה ותסכול מנסיבות חייו, המתנגשות עם תאוותו לממון ולכוח. הוא קובל על היותו הבן השני ועל כיעורו: "זכותי המלאה להתמרמר על הטבע [...] למה לא זחלתי אני הראשון מבטן אמי? [...] למה כפתה עלי אמא־טבע את הכיעור הזה? [...] למה העניקה דווקא לי את האף הפלנדי הזה? דווקא לי את השפתיים הכושיות האלה? את עיני ההוטנטוט?"²

דומה שמילותיו של פרנץ עמדו לנגד עיניו של גרוס שעה שהתווה את דמותו של התעשיין הקפיטליסט בדף האלבום הראשון – אלא שגרוס יצר זיקה ישירה ופשוטה בין הנבל מהמחזה לבין בני דמותו הרבים שבמציאות. הכותרת שבחר לדימוי זה – "עומד אני לדרוס כל דבר הניצב בדרכי אל השלטון" – מבודדת את מסקנתו של פרנץ מהלבטים שקדמו לה והובילו אליה, כאשר נתינת המסקנה הדורסנית לבדה, במנותק מן ההקשר הפסיכולוגי, מרדדת את דמותו של הקפיטליסט ומציגה אותו כרשע ארכיטיפי.

מבחינה תימטית, הדימויים באלבום השודדים אינם חריגים בנוף עבודתו המודפסת של גרוס. הם מעמתים ברצף, או על דף אחד, את השליטים והמוכסים, המנצלים והמנוצלים, העשירים והעניים. הייצוג דידקטי, משרשר סיבה ומסובב וממחיש את התלות ההדדית בין כופי השיטה לבין אלה המתקיימים במסגרתה ומקיימים אותה בעל־כורחם. הנגדתם של העושה והנעשה בדף האלבום החמישי, למשל, מלווה בדבריו של קרל – "ארייות ונמרים מזינים את ילדיהם, עורבים מלמדים את עולליהם איך לזלול נבלות" – המנמק במונחים של מוסר את הסכמתו להנהיג את השודדים: מעשי אכזריות יספגו – בין אם בטבע ובין אם בחברה האנושית – כל עוד הם נדרשים מטעמי הישרדות (בגידת משפחתו, לעומת זאת, יוצאת מכלל זה ומתירה תגובה קיצונית). האירוניה של גרוס מעמתת אפוא לא רק את העושה עם הנעשה אלא גם את הדימוי עם הטקסט, מה שגורר את טיעונו הדרוויניסטי של קרל, המצדיק את אכזריותם של הטורפים בטבע – אל תחומי הדרוויניזם החברתי, המכשיר את ניצולם של החלשים בידי בעלי הממון.

מזיגת האידיאליזם של שילר אל תוך המסגרת האידיאולוגית של הקריקטורה הפוליטית גוררת רידוד בלתי נמנע, שהרי גרוס מתעלם מכל הנמקה או ביסוס פסיכולוגי ממין אלה המעבים את מחזהו של שילר. אלא שעצם ההידרשות לשילר בהקשר זה של הקריקטורה הפוליטית מציה אל התודעה את הפער בין האידיאליזם של "הסער והפרץ" לבין האקטואליה של ימי גרוס. התחבולה המוכרת של הסמכת טקסט לדימוי אינה מייצרת תואם תמים בין המבעים השונים; נהפוך הוא: אי־התואם הבוטה בין המציאות בת־הזמן לבין הערכים הגלומים בנכסי התרבות הגרמנית, מיטיב לשרת את הוקעת החברה שהכזיבה.

1 Uwe M. Schneede, George Grosz, "Der Mensch ist nicht gut, sondern ein Vieh", 1922; ראו: George Grosz, His Life and Work (New York: Universe Books, 1979), p. 78

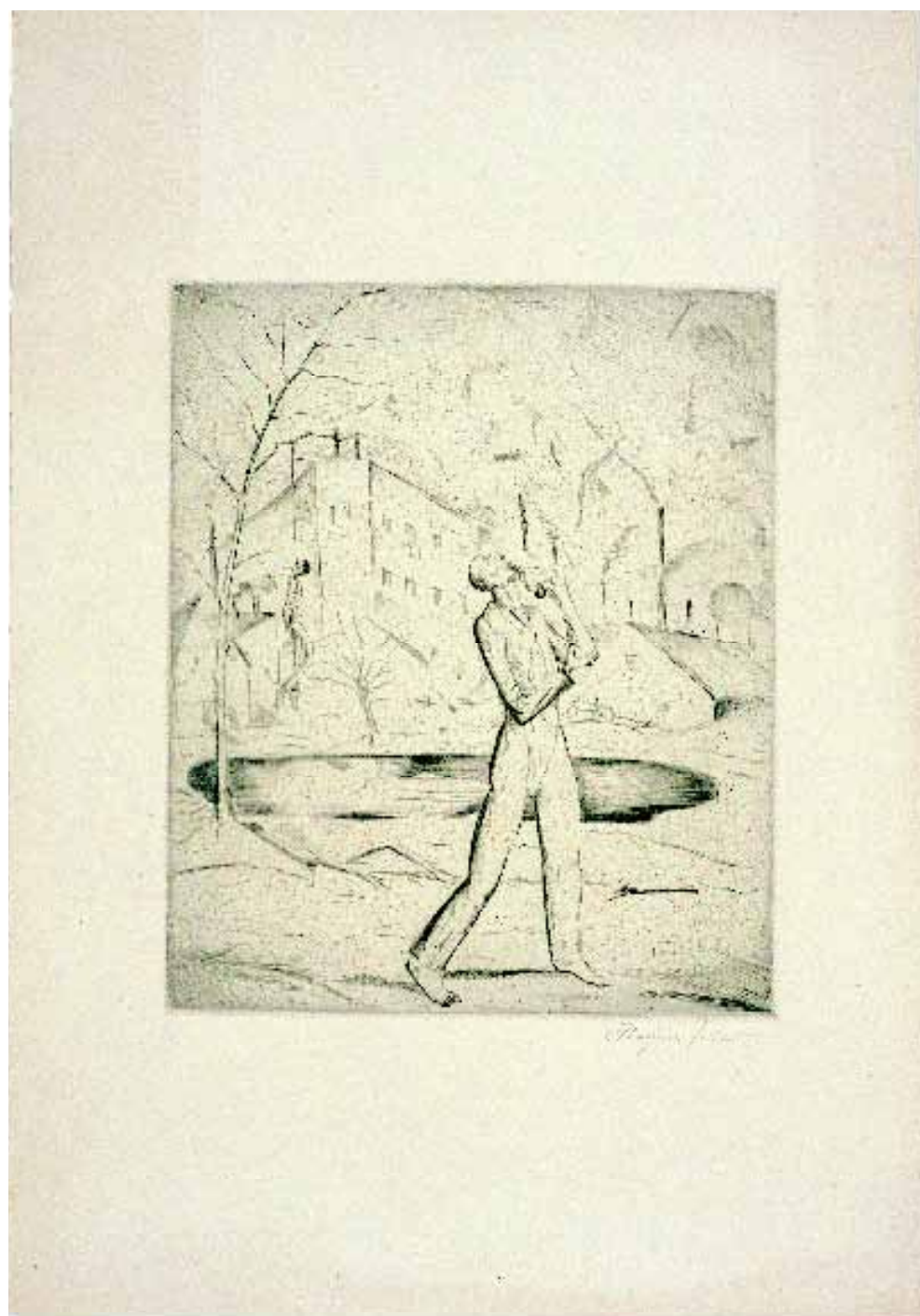
2 ראו פרידריך שילר, השודדים, תרגום מגרמנית: ניצה בן־ארי (תל־אביב: זמורה־ביתן, 2000), עמ' 35-36.



ברנהרד קרטשמאר, מגלגלי הסיגרים, 1921
Bernhard Kretschmar, Cigar Rollers, 1921



קתה קוליביץ, ראש פועלת, 1905
Käthe Kollwitz, Head of a Woman Worker, 1905



מגנוס צלר, צלמוות, 1919-20
Magnus Zeller, Shadow of Death, 1919-20

דמות הגבר באיור של לודוויג מיידנר למבחן האש מבקשת את מבטנו, עוצרת במנוסתה כדי להישיר מבט, לספר דבר־מה, בעוד אנו הצופים נלקחים שוב ושוב אל הבית הבווער מאחוריה. מיידנר הופך את הקו התזזיתי של תצריבו, הוון־גוכי באופיו, ליסוד מהותי בבניית עולם: הכל הופך לקו ומן הקו הכל נוצר.¹ הקווים החרוטים על גבי הלוח הם בעת ובעונה אחת גג הבית והבערה, הקפלים שבכובע וקמטי ההבעה – האחדה המאפשרת לאמן לכונן באמצעים פלסטיים את המטאפוריקה שברא ארנסט וייס בספרו: הגג העשן הוא הנפש הבווער, ומבחן האש הוא מבחן קיומי.

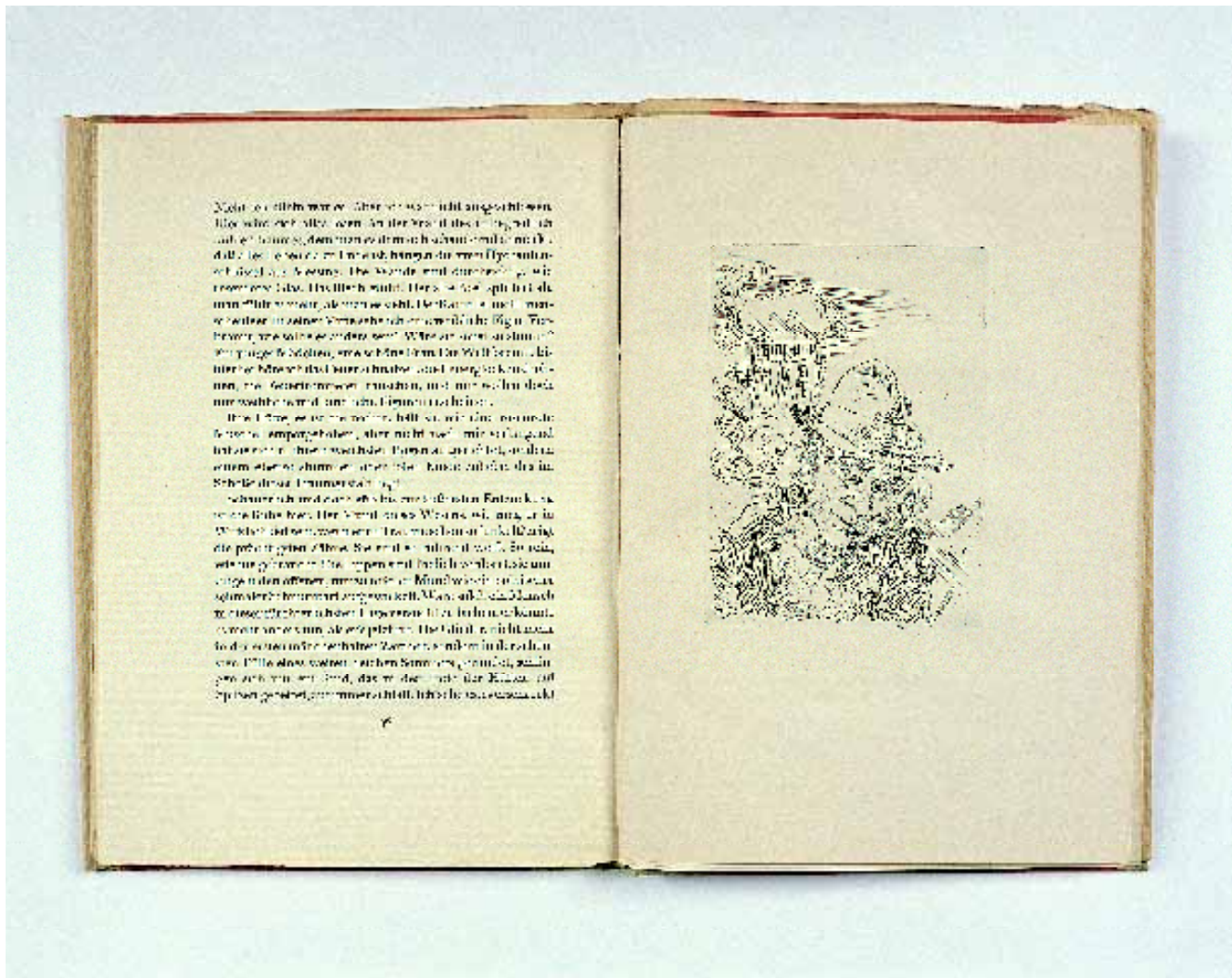
ארנסט וייס נולד ב־1884 בברנו שבמורביה למשפחה יהודית ממעמד הביניים, למד רפואה בווינה ושירת כרופא חטיבתי במלחמת העולם הראשונה. ב־1913 פגש את פרנץ קפקא, והשניים היו לחברים קרובים, פעילים בחוג הסופרים של פראג שכלל גם את פרנץ ורפל ומקס ברוד. ב־1920 זנח וייס את עיסוקו ברפואה לטובת הכתיבה ועבר לברלין, שבה חי עד 1933. עם עליית הנאצים לשלטון נמלט לפריז, וב־14.6.1940, יום הפלישה לצרפת, התאבד.

מבחן האש של וייס, שראה אור ב־1923 ונכתב כמעט כוידוי, ניחן במאפיינים אקספרסיוניסטיים מובהקים של הסטת מבט דרמטית מן החוץ פנימה וחקר צדדיה האפלים של הנפש. הרומן נפתח בשעת בוקר מוקדמת במרכז ברלין. הגיבור מתעורר אל מציאות מסויטת ומגלה כי איבד אחיזה בכל מה שהכיר עד לאותו רגע. אין הוא זוכר דבר, אף לא את שמו.

”זו מציאות, לא חלום” – המשפט הפותח את הספר ומבקש לכאורה להטיל עוגן בקרקע יציבה, משרטט את הגבול העמום בין שני מצבי ההכרה. הגיבור מגולל את סיפור החלום שהעירו משנתו, כאשר רסיסי הזכרונות העולים בהדרגה מציירים מציאות מחרידה אף יותר מזו שהתעורר אליה. נישואים כושלים, אשה מתה וילד אובר צפים במוחו כסימני שאלה וקריאה כאחד. האם רצח את אשתו? האם הילד הוא בנו?

השכחה המאיימת הופכת עד מהרה לנטל ההיזכרות. הגיבור, מסתבר, עבד בחברה לייצור אסבסט – חומר חסין אש. פיתוח בתחום עיסוקו המקצועי הוביל להצלחה ולביסוס כלכלי, כאשר מבחן האש שבו העמיד את גגות האסבסט מעיד למעשה על הישגיו המקצועיים. אשת הגיבור, המטילה ספק ביכולותיו, מוזמנת על־ידו לצפות במבחן האש, אך דווקא אז הוא נכשל וגג האסבסט בוער. החומר נכנע למאסה מאיינת מסוג שונה, המאסה הקריטית של אי־האמונה. הגיבור חש כיצד האופל מכה בו שורשים ומורה ביכולתו לבצע מעשים כגון רצח ומבחן אש מחריד נוסף. השאלה בדבר תקפותם של המעשים במציאות וחקת חפותו של הגיבור נותרת בעינה, אך גיבור ספרו של וייס נידון לחיות עם חזיונות התעתוע האלימים, המלכים כלהבות את נפשו.

שורשי הרוע וסיבת השתרגותם בנפש האדם הטרידו את וייס לאורך יצירתו. בעד ראיה, הרומן האחרון פרי עטו, שנכתב ב־1938 וראה אור ב־1963, ביקש לחשוף את שורשי האשמה או האחריות האישית והקולקטיבית לעליית הרייך השלישי. גיבור הרומן, ששמו א.ה. – חייל משוחרר שלחם במלחמת העולם הראשונה – נשלח לבית חולים צבאי משלקה בעיוורון היסטרי ומטופל שם בהיפנוזה. כגולם הקם על יוצרו הופך א.ה. לחוליה ראשונה בשרשרת של ”אמנות הולכת הנפש”: המהופנט הופך למהפנט ויוצר אומה של מהופנטים. וייס שוזר ברומן עובדות היסטוריות על מנת להסיר ספק בשאלת זיהויו של א.ה. כאדולף היטלר.² בניגוד לחיפוש אחורני



לודוויג מיידנר, מבחן האש מאת ארנסט וייס, 1923
Ludwig Meidner, *Ordeal by Fire* by Ernst Weiss, 1923