

הבשורה על פי ארתור מילר

הרצאה במרכז צימבליסטה באוניברסיטת תל אביב 19.11.2019

ארתור מילר הוא מגדולי המחזאים במאה ה-20. ארבעה מחזותיו: "כולם היו בני", "מותו של סוכן", "מראה מעל הגשר", ו"ציד המכשפות" נחשבים ליצירות מופת, והם מוצגים שוב ושוב ברחבי העולם בהצלחה רבה. מילר נולד למשפחה יהודית בניו יורק בשנת 1915. הוריו נולדו בגליציה והיגרו בילדותם לאמריקה. אביו היה יצרן מעילים שהתעשר, אבל בשפל הכלכלי בשנת 1929 פשט רגל, ולמעשה לא התאושש כלכלית עד מותו. למשבר המשפחתי הזה הייתה השפעה רבה על אישיותו של מילר ועל הנושאים בהם עסק במחזותיו.

יהדותו של מילר הייתה מרכיב משמעותי בזהותו האמנותית. אפשר לומר, שהיא הייתה רבה יותר מכפי שהוא עצמו הודה בכך. למרות שהדמויות בארבעת מחזותיו הגדולים אינן מוגדרות כיהודיות, הרי לפחות בשניים הראשונים – "כולם היו בני" ו"מותו של סוכן" ניכרים סימנים יהודיים ואוטוביוגרפיים בדינמיקה המשפחתית של שתי המשפחות שבמחזות האלה. מילר אף מציין באוטוביוגרפיה שלו "נפתולי זמן" את השפעת בית הוריו ובית דודו מְנִי על עיצוב בית משפחת לומן שבה עוסק "מותו של סוכן". הוא בחר כנראה לא למקם את העלילה במשפחה יהודית, כדי שהמחזה לא יתפרש כמחזה אתני.

כותרת הרצאה זאת היא "הבשורה על פי מילר", ואכן ההרצאה לא תעסוק בביוגרפיה שלו או בסקירה כללית של יצירותיו, אלא תתמקד בתרומה העצומה שהייתה למילר על התפתחות התיאטרון במאה ה-20, תרומה שאפשר להגדירה במשפט תמציתי אחד ברור: פיתוח התבנית האריסטוטלית של הטרגדיה היוונית למחזה חברתי, העוסק באדם הפשוט – ולא במלכים ונסיכים, שבהם עסקה הטרגדיה הקלאסית. הוא הציג את הרעיון העקרוני הזה במאמר מפורט – *Tragedy and the Common Man* – אותו פרסם ב-1949 סמוך להצגת הבכורה של "מותו של סוכן". מילר לא היה המחזאי היחידי במאה ה-20 שכתב על פי העיקרון הזה. גם איבסן, סטרינדברג, צ'כוב ואחרים נקטו באסטרטגיה דומה, אבל אצל מילר אפשר לראות את התפתחות הרעיון לכדי תפיסת עולם חברתית ברורה ושלמה.

מהם אפוא העקרונות של התבנית האריסטוטלית של הטרגדיה, אותם פיתח מילר בכתיבת מחזה חברתי?

נפתח בקביעה הבסיסית של אריסטו, הקובע שתכלית הטרגדיה היא הקתרזיס. הוא כותב בספרו פואטיקה: "טרגדיה היא חיקוי פעולה רצינית, שלמה ובעלת שיעור, אשר דרך חמלה וחרדה מבצע את הזיכוך (קתרזיס) של ריגושים כאלה". פואטיקה איננו ספר מסודר אלא רשימה של ראשי פרקים שאריסטו הכין לעצמו להרצאה, ולכן אולי הוא איננו מגדיר במדויק את המושג קתרזיס, בו נעסוק בהרחבה בהמשך. נסתפק כרגע בהגדרה שהייתה מקובלת בקרב חוקרי התיאטרון עד שלהי המאה ה-20, לפיה הקתרזיס הוא זיכוך נפשי ורוחני המתרחש אצל הצופה בטרגדיה.

למרבה הפליאה אריסטו לא המשיך ושאל מהי תכלית הקתרזיס. בספרו "אתיקה" הוא אף מציין שתכלית היצירה האמנותית היא בעצם ערכה האמנותי, ואין לה תכלית מלבד עצם קיומה. מחזותיו מילר ומאמריו הרבים עליהם מעידים שעמדתו הייתה שונה בתכלית.

נדון אפוא בשאלה מה יכולה להיות תכלית הקתרזיס מלבד עצם קיומו. נסתכל במחזה שכולנו מכירים – רומיאו ויוליה מאת ויליאם שייקספיר. במרכז העלילה נמצאים זוג אוהבים – רומיאו לבית מונטגיו ויוליה לבית קפולט מן העיר ורונה. היא בת שלושה עשרה והוא לא הרבה יותר מבוגר. הם נפגשים בנשף מסכות ומתאהבים. שניהם מודעים כמובן לסכסוך עתיק היומין בין משפחותיהם, והם יודעים היטב שהאהבה שלהם אסורה בתכלית האיסור. אף על פי כן הם מחליטים להתחתן. אלא שהעלילה מסתבכת. רומיאו נקלע לתגרת רחוב, הורג את בן משפחתה של יוליה, ונאלץ לברוח. תוכניתו של הכומר שמנסה לסייע לו לחזור לוורונה משתבשת. כשרומיאו רואה את יוליה שנטלה סם שינה, שרועה על קבר, הוא חושב היא מתה, והוא מתאבד ברעל. כשהיא מתעוררת ורואה אותו מת, היא נועצת סכין בליבה. שני האוהבים הצעירים שניסו לממש אהבה אסורה, נכשלו, ושילמו בחייהם על העזתם להמרות את פי הוריהם.

אבל מה מתרחש בלב הצופה בתום ההצגה, כשמתקיים אותו תהליך של זיכוך שמתאר אריסטו? נבחן שתי תוצאות לתהליך הזה. האחת, שהצופה אומר בליבו: מימוש אהבה אסורה היא מעשה מסוכן מאד, ולכן לעולם לא אעז לממש אהבה אסורה, פן אאלץ לשלם עליה מחיר כבד כמו זה ששילמו רומיאו ויוליה. והשנייה, שהוא אומר בליבו: מימוש אהבה היא חוויה כה נעלה, עד שאעשה כל שביכולתי לממש אותה, גם אם היא אהבה אסורה. אינני מכיר מחקרים סטטיסטיים העוסקים בבחירת הצופים, אבל כמי שראה את ההצגה פעמים רבות, אני משוכנע בוודאות גדולה שהרוב המוחלט של הצופים חש בתוצאה השנייה – דהיינו, רובם המוחלט חשים שאהבה היא ערך נעלה, והם התחזקו בנחישותם לממש אהבה גם אם היא אסורה.

האבחנה הזאת איננה מובנת מאליה. הרי רומיאו ויוליה נכשלו בפעולה העיקרית שלהם במחזה, שהיא לממש את האהבה האסורה. ואילו אנחנו הצופים יוצאים מחזקים בדיוק באותה פעולה שבה הם נכשלו. איך ייתכן שדווקא הכישלון של הדמויות הראשיות מחזק את הצופה לפעול כמותן? ההסבר הפרוידיאני לתופעת סיוט הלילה מציע הסבר די מספק לפרדוקס הזה. בדיוק כפי שסיוט הלילה מחזק את האדם החולם משום שהוא מתנסה בו בחרדותיו במציאות, כך גם ההתנסות של הצופה בכישלון של גיבור הטרגדיה מחזקת את אותו באותה פעולה בה נכשל הגיבור. התחזקות הצופה בגלל כשלון הגיבור נקראת "הפרדוקס הדרמטי" – ואפשר לזהות אותה כמעט בכל מחזה דרמטי שאנחנו צופים בו – נסתכל למשל במחזהו של ארתור מילר "כולם היו בני".

גיבור המחזה הוא כריס קלר – מפקד פלוגת חי"ר ששב לביתו אחרי שהשתתף בקרבות קשים באירופה במלחמת העולם השנייה. אחיו לארי שהיה טייס, נעדר. כריס מתאהב באנני, ארוסתו של האח הנעדר, אבל סיפור האהבה הזה נתקל בקשיים משום שאביה של אנני, יושב בכלא כעונש על כך שהוא וג'ו קלר, אביו של כריס, שהוא תעשיין עשיר, הואשמו בכך שסיפקו בוכנות פגומות למנועי מטוסים – וגרמו לכך ש-21 מטוסים התרסקו וטייסיהם נהרגו. אביו של כריס הצליח להטיל את האשמה על אביה של אנני, אבל כאשר כריס מגלה שהאשם האמיתי הוא אביו, הוא לא מסוגל למחול לו ומחליט להסגיר אותו למשטרה. האב לא מסוגל לחיות עם ההאשמות של בנו, והוא מתאבד. הפעולה העיקרית של כריס, גיבור המחזה, היא לתקן את השחיתות בחברה האמריקאית כדי שתהיה ראויה לקורבן שהוא וחייליו הקריבו במהלך המלחמה. הוא נכשל בכך. הוא לא מצליח לעשות תיקון אפילו במשפחתו. אבל מה מתרחש בליבו של הצופה בהצגה? האם הוא אומר לעצמו: תיקון השחיתות בחברה האמריקאית הוא משימה בלתי אפשרית ולכן לעולם לא אטול על עצמי פעולה כזאת, כדי לא לשלם מחיר דומה לזה ששילם כריס קלר? או, שמא

הוא אומר לעצמו: תיקון השחיתות בחברה האמריקאית היא פעולה כה נעלה עד שאני מוכן לעשות הכל כדי לממש את התיקון הזה, למרות הסיכון שאשלם על כך מחיר כבד. גם במחזה הזה, לתחושתו, הרוב המוחלט של הצופים יבחר באפשרות השנייה. אם זה אכן כך, הרי למחזה יש השפעה קונסטרוקטיבית מפתיעה: הצופה מתחזק בנכונותו להיות שותף בתיקון השחיתות בחברה האמריקאית ואף להסתכן לשם כך. בדיוק כפי שראינו ב"רומיאו ויוליה" גם כאן, הצופה מתחזק באותה פעולה שבה נכשלה הדמות הראשית – הפרוטגוניסט בלשונו של אריסטו.

אני חייב להודות שהרגע שבו הגעתי לתובנה הזאת, היה רגע מכונן בהתפתחות שלי כמחזאי – הרגשתי כנראה כפי שהרגיש אייזיק ניוטון ברגע שבו נפל אותו תפוח על ראשו. בדיוק כפי שניוטון הבין שלכדור הארץ יש כוח משיכה, ולכן התפוח נפל על ראשו, כך הבנתי אני שבטרגדיה ישנו מנגנון המחזק את הצופה באותה פעולה שבה נכשל הפרוטגוניסט שלה. והמסקנה המעשית היא משמעותית מאד: אם אני רוצה לחזק צופה לבצע פעולה מסוימת במציאות חייו, אני צריך לכתוב עבורו מחזה שהפרוטגוניסט שלו מבצע את אותה הפעולה, ונכשל בה – וכך יתחזק הצופה באותה פעולה שביקשתי לחזק אצלו. משמעות התגלית הזאת היא שהמחזאי יכול להגדיר לעצמו תכלית בכתיבת המחזה, והתבנית האריסטוטלית של הטרגדיה היא המנגנון שבאמצעותו הוא יכול לממש אותה.

אין לי ספק שארתור מילר הבין כבר בראשית דרכו את המנגנון הזה – ובארבעת מחזותיו הגדולים אפשר לראות פרוטגוניסט שנאבק לממש פעולה נעלה, ונכשל. כדי שהדיון הזה לא יישאר מופשט, נתבונן במחזה "מותו של סוכן", שהוא ללא ספק אחד המחזות הגדולים ביותר שנכתבו אי פעם, ובמקרה או לא, הוא גם המחזה היהודי ביותר מן ארבעת מחזותיו החשובים של מילר, וננסה לגלות את תכליתו ואת המנגנון שיצר מילר כדי לממש אותה.

מילר עצמו תיאר במאמרו "על מחזות חברתיים" את הרושם שהשאיר המחזה "מותו של סוכן" על הצופים בו: "הוא הציג תמונה של אדם – הסוכן הנוסע וילי לומן - שלא היה 'טוב' במיוחד, אך מצבו הבהיר שכאשר אנחנו נכשלים להתאים את עצמנו למסלול היעילות הכלכלית, אנו מוצאים את עצמנו בודדים, חסרי ערך, ללא תכונות אנושיות. ערכו של בן האנוש נתפס כמשני, ומעמדו נחות הרבה מצרכיה של יעילות הייצור. בסופו של דבר נעשינו משרתיה של המכונה, אשר אסור שתעמוד מִלְּקָת, אסור שתיפגם, אסור שתתלכלך או תתיישן. רק האדם יכול להינטש עומד מִלְּקָת, פגום, מלוכלך ומיושן". במילים הללו מתאר מילר את התכלית שהציב לנגד עיניו בכתיבת המחזה: לערער על תקפותו, הגיונו, ומוסריותו של חלום ההצלחה הקפיטליסטי, וליצור שינוי ערכי בחברה האמריקאית, שיהפוך את ההיררכיה המעוותת בין האדם למכונה, ויחזיר את האדם האינדיבידואל וצרכיו למרכז הדיון החברתי.

כיצד מנסה מילר לממש את התכלית הזאת? אחרי שגילינו שהמנגנון של הטרגדיה מתבסס בעיקר על הפעולה העיקרית של הפרוטגוניסט, הרי כדי להשיב לשאלה הזאת, עלינו לנסות ולגלות מהי הפעולה העיקרית של הפרוטגוניסט – הדמות הראשית במחזה שלפנינו – הוא הסוכן הנוסע וילי לומן. הפעולה העיקרית היא כמובן ההצטברות של כל הפעולות שהוא מבצע במהלך העלילה.

מילר אינו נדיב בפרטים ביוגרפיים אודות וילי. הוא בן 63. הוא סוכן נוסע של מוצר שאיננו יודעים מהו. אביו היה יצרן חלילים שנדד בקרון עם משפחתו ברחבי ארצות הברית, אך נטש אותה כאשר וילי היה בן ארבע, ויצא לעסקים באלסקה. אחיו הבכור, בן, הלך בעקבות האב כשהיה בן שמונה עשרה, אך התגלגל לאפריקה ומצא בה יהלומים. כשוילי היה בן שמונה עשרה הוא נעשה סוכן נוסע. הוא עבד באותה החברה במשך שלושים וחמש שנה, הקים משפחה, קנה בית, מכונית, שואב אבק ומקרר. כנראה שבשנותיו הראשונות מכר בהצלחה, אך בהמשך הצלחתו דעכה, והוא נאלץ לחיות בצמצום. כשנולדו שני בניו, ביף והפי, תלה בהם תקוות רבות. הוא היה משוכנע שלביף, בנו הבכור, מובטח עתיד מזהיר: "כשהוא רק ייכנס לאיזה משרד - שמו יצלצל כמו פעמון, וכל הדלתות יהיו פתוחות לפניו". אך למרות זאת שני הבנים נכשלו. הפי הוא "אחד משני העוזרים של עוזר הקניין", וביף הוא נווד חסר כול העובד בעבודות מזדמנות במערב. כישלונם שלו וכישלונותיהם של בניו יצרו אצל וילי שבר עמוק. יחסיו עם לינדה אשתו מורכבים. היא עדיין תומכת בו ככל יכולתה, וחשה אמפתיה עמוקה למצוקתו. עם זאת פעמים רבות מדי הוא נוזף בה ומשתיק אותה. ביף מתאר בפניו כיצד ראה את יחסו של אביו כלפיה:

הוא תמיד, תמיד ניגב בֶּךְ את הרצפה. כמו בסמרטוט. אף פעם לא הייתה לו טיפת כבוד אליך.

במחצית השנייה של העלילה מתברר שווילי בגד בה. הוא מתוודה בפני האישה איתה הוא שוכב במלון: "אני כל כך בודד". וידוי זה מעיד שאולי הוא בודד גם כשהוא נמצא עם לינדה, אשר בהגיגה ובארציותה משאירה אותו בודד בחלומותיו. ולכן, נראה שהוא אינו בוגד בה בגלל הצורך בפורקן מיני, אלא כדי לממש פנטסיה שלינדה לא משתפת אִתָּה פעולה.

ההכרה שהוא לעולם לא יצליח להצליח, גורמת לוילי כאב שאינו מרפה ממנו. הכאב התגבר ונעשה בלתי נסבל כאשר חמישה שבועות לפני תחילת העלילה הפסיקה הקברה שבה הוא עובד לשלם לו שכר, והכנסתו היחידה היא אחוזים מן המכירות. בעקבות זאת החלו לרדוף אותו מחשבות אובדניות. הוא הכין לעצמו צינור גומי עם מִחְפָּךְ למערכת הגז, והסתיר אותו בארון החשמל. אשתו לינדה תספר בהמשך שלחברת הביטוח יש הוכחות "שכל התאונות האלה בשנה האחרונה, לא היו... לא היו תאונות". מצבו החל להתדרדר. הוא מתקשה לנהוג. הוא מדבר אל עצמו בקול רם בבית ובחצר. כל שבוע הוא הולך אל שכנו צ'ארלי, לוה ממנו חמישים דולר ומספר לאשתו שזוהי משכורתו.

זהו **העבר** של וילי לומן שאותו אנחנו מגלים מתוך התבוננות בהווה שלו בעלילת המחזה. העבר הזה הוא זה שיוצר את הפעולה שלו בהווה. נתבונן עכשיו במעשיו של וילי במחזה עצמו.

וילי נראה לעינינו לראשונה עם כניסתו אל הבית בראשית המערכה הראשונה, כשהוא נושא בידיו שתי מזוודות גדולות בהן מונחות דוגמאות למוצרים שהוא מוכר. הוא שב הביתה לאחר שבמהלך נסיעתו חש שהוא אינו מסוגל לנהוג. בהוראות הבמה מדגיש מילר: תשישותו ניכרת גם בשעה שהוא חוצה את הבימה אל עבר דלת הכניסה של הבית. הוא נכנס למטבח ושומט בהקלה את משאו שהכאיב לכפות ידיו. אנחה קצרה נפלטת משפתיו -

משהו כמו "או, אלוהים", או "תודה לאל". אין ספק שהוא מבוהל. הוא מנסה להסביר ללינדה מה קרה לו. אולי זה הקפה ששתה, כשעצר לנוח ביציאה מניו יורק. היא חושבת שאולי הייתה תקלה במכונת או שהמשקפיים שלו כבר אינם מתאימים לו. וילי דוחה את הסבריה, ואומר "באות לי מחשבות כאלה... מחשבות משונות כאלה...". מהן המחשבות המשונות הללו? כנראה שכך הוא מכנה את חשבון הנפש שהוא עורך כדי למצוא מוצא מן המבוך שאליו נקלעו חייו. כשלינדה שומעת אותו היא נעשית מודאגת עוד יותר, ומציעה שיבקש ממעסיקו שיעבירו אותו לעבודה בניו יורק.

ווילי אינו יכול להפסיק את חשבון הנפש שלו אפילו להרף עין. הוא אינו יכול לחדול להרהר במעשיו, סיכוייו, מחדליו וכישלונותיו. בצאתו מחדר השינה לחצר משתלט עליו עָבְרו. תמונות של אושר שחלף צפות במוחו. ביף והפי צעירים. הוא, מלא חיוניות ומרץ, מלמד את ביף כיצד להיזהר מן הבחורות המחזרות אחריו. הוא מביא לבניו מתנה - שק אגרוף. ביף משחק בכדור ש"לווה" מחדר ההלבשה, אך וילי מוחל לו על כך ואומר:

אני מודה לאלוהים ששניכם בנויים כמו אפולו. כי בעולם העסקים - אדם שיש לו הופעה, אדם שמעורר עניין אישי, הוא זה שמתקדם.

למה הוא נזכר דווקא בתמונות הללו? כי במוחו הקודח מהדהדת כל הזמן שאלה שאינה חדלה להציק לו: כיצד קרה שֶׁבְּנֵי נכשלו? אולי הוא אשם בכך שבגד באשתו? אולי בכך שלא דרש מביף ללמוד? אולי בכך שלא דרש ממנו לחדול לגנוב?

המחשבות הללו ממשיכות להטריד אותו גם כשהוא בחצר, וכשהוא שב למטבח ופוגש בו את שני בניו, הוא דן אתם שוב בעתידם. ביף מספר לו שלמחרת הוא ילך לפגוש את איש העסקים ביל אוליבר, אצלו עבד לפני שנים. ווילי מתמלא תקווה. אולי ביף יצליח, ואולי יקרה נס והצלחתו של ביף תגאל גם אותו מייסוריו ותציל אותו מידי עצמו. תקווה גדולה עוד יותר ממלאת את לבו כשהוא נזכר בביף המוליך את קבוצת הכדורגל באצטדיון העיר למשחק שהתקיים לפני שבע עשרה שנה.

הוא היה הכי גבוה. כמו אליל צעיר. הרקולס. והשמש מסביבו. הוא נפנף אלי ישר מן המגרש. והתשואות, כשהוא יצא... "לומן! לומן!"... או, אלוהים, הוא שוב יהיה גדול, כוכב כזה, נהדר, שאף פעם לא ידעך!

המערכה השנייה נפתחת לכאורה באופטימיות. וילי ישן היטב עד שעה מאוחרת. הבנים יצאו לפניו מן הבית. ביף אכן הלך למשרדו של ביל אוליבר כדי לבקש ממנו הלוואה. המחשבות האובדניות הרפו מווילי, והוא חושב על פרישה לבית קטן, בכפר, שבחצרו הוא יבנה שני ביתנים לארח את בניו ומשפחותיהם. הוא עצמו החליט ללכת אל משרדי החברה שבה הוא עובד ולבקש העברה לניו יורק. כשלינדה מבשרת לו שהבנים הזמינו אותו לארוחה במסעדה, הוא מתמלא אושר. הכאב הנורא שליווה אותו בשבועות האחרונים הוקל.

אלא שפגישתו עם מנהל החברה מסתיימת בפיתוריו של ווילי. ווילי הולך אל משרדו של צ'ארלי, השכן שלו, כדי לבקש הלוואה לתשלום החוב עבור פוליסת הביטוח שלו. להפתעתו הוא רואה את ברנרד, בנו של צ'ארלי, בן גילו של ביף. ברנרד הוא עכשיו עורך דין מצליח - ומיד הוא שואל אותו: "איך... איך עשית את זה? למה ביף אף פעם לא הצליח כמוך? לברנרד אין תשובה טובה, אבל הוא יודע שביף עבר משבר קשה באותו קיץ בו

סיים את בית הספר התיכון. הוא "נשבר ומת" - כאילו דפקו לו עם פטיש בראש". וילי יודע שהמשבר התרחש לאחר שביף הגיע לחדר המלון שלו בבוסטון ומצא אותו עם מזכירה של אחד הקניינים שאיתם עבד, אך הוא דוחה כל קשר בין ההלם שחוהה ביף לבין כישלונותיו אחר כך. במצבו עכשיו וילי אינו מסוגל לשאת בשום אשמה נוספת על זאת שהוא ממילא חש.

עכשיו ממחר וילי לפגוש את שני בניו לארוחת ערב במסעדה. עוד לפני שהגישו לו משקה הוא שואל את ביף על פגישתו עם ביל אוליבר. הוא זקוק לתשובה מעודדת, אחרת ייסתם הגולל גם על תקוותו האחרונה, והוא יאלץ לחבר את צינורית הגומי אל מערכת הגז ולחנוק את עצמו. אך ביף אומר שהוא לא הצליח לדבר עם ביל אוליבר. למעשה הוא גנב עט נובע שלו שהייתה מונחת על השולחן ונמלט. אבל סיכוייו היו ממילא קלושים. הוא בסך הכול היה נער שליח במשרדו. וילי נעשה נואש. הוא מגלה לבניו שהוא פוטר מעבודתו. וטוען שהוא זקוק לבשורה טובה כדי לעודד את רוחה של לינדה, אך ברור שהוא מתכוון אל עצמו. חיייו תלויים עכשיו בהצלחתו של ביף. אבל ביף כבר אינו יכול לעזור לו. וילי חש סחרחורת. ביף מוליך אותו לשירותים. הזיכרונות ממשיכים להציף אותו. הוא רואה לנגד עיניו כיצד נכנס ביף בן השבע עשרה אל חדרו במלון, כיצד ראה את אותה האישה עימה הוא שכב, כיצד פרץ בבכי לנוכח בגידת אביו. עכשיו כשוילי יוצא מן השירותים וחוזר אל המציאות, הוא מגלה לזוועת ליבו ששני בניו עזבו את המסעדה עם שתי נערות מפוקפקות שפגשו. לא קשה לתאר את עלבוננו.

וילי שב הביתה. כאבו נעשה בלתי נסבל. אף על פי כן חשבון הנפש לא נגמר. במקום תכנית ההתאבדות בגז, הולכת ונרקמת במוחו תכנית חדשה. הוא יתאבד בתאונת דרכים, כדי שחברת הביטוח תשלם עשרים אלף דולר לבני משפחתו. וילי בטוח שעשרים אלף הדולר הללו יגאלו את ביף, ויכפרו על החטא שחטא לו. הוא מדמה בלבו את ההלוויה שלו. מוקיריו הרבים שיבואו לבית הקברות, יוכיחו לביף איזה אדם נערץ היה אביו.

אך הנה ביף בא להיפרד ממנו. ביף יודע כבר שהוא לא ימצא עבודה אצל אותו איש עסקים, ביל אוליבר, אליו הלך בשעות הבוקר. הוא מבקש שווילי ילחץ את ידו לפרידה. וילי מסרב. הוא יודע שאם ביף ילך, גם דינו שלו נחרץ. הוא מתרה בו: "שתירקב בגיהנום, אם אתה עוזב את הבית הזה!" אבל ביף אינו יכול יותר להשלות את עצמו ואת אביו והוא אומר לו: אבא, עשרה כמוני אתה קונה היום בדולר. וגם כמוך! וילי מתקומם לנוכח ההשפלה: אתה לא תקנה אחד כמוני בדולר. אני וילי לומן ואתה ביף לומן!

ביף מתחנן שווילי ישחרר אותו מן האחריות עליו, כדי שיוכל לפתוח דף חדש בחייו בלי חלומות מזויפים. וילי מסרב. ביף מחליט ללכת בלי ברכת אביו. ייאושו של וילי מתגבר. למרות הפחד הנורא המחלחל בו, הוא יוצא למכוניתו, מתניע אותה, וכעבור רגע מתרסק בתוכה. עכשיו חשבון הנפש שלו תם.

התיאור לעיל של מעשיו של וילי מעיד שאכן במשך מרבית עלילת המחזה, הנפרשת על פני ערב אחד והיום שלמחרת, וילי שקוע בחשבון נפש בלתי פוסק על אודות הבחירות הערכיות, המקצועיות והאישיות שעשה בחייו, על אודות יחסיו עם בניו, עם אשתו ושכניו. חשבון נפש זה הוא הפעולה העיקרית שלו, פעולה שנועדה למטרה ממוקדת אחת: למצוא איזושהי דרך לעשות סוף-סוף תיקון משמעותי בחייו ובחיי בניו ולהפיג בכך את הכאב

הנורא והעצום על כישלונותיו והחמצותיו, אשר מפלח את לבו בהתמדה אכזרית. וילי עסוק בחיפוש אחרי התיקון הזה בימים ובלילות, חושב עליו, שואל עליו, מנסה לפענח את הסיבות לכישלונות שיצרו אותו, למצוא עצה טובה איך להתחיל בו, ולהינצל בכך מן הייאוש שבו הוא שוקע, ומן הפחד הנורא שלא נותרה לו אלא דרך אחת להקל על ייסוריו - והיא לסיים את חייו. ההשתוקקות האדירה לתיקון הזה היא-היא הפעולה העיקרית המקננת בליבו. בסוף המחזה - בפגישה האחרונה של עם בנו הבכור ב"ף - הוא מגיע למסקנה הבלתי נמנעת שהוא נכשל באופן ודאי וסופי בפעולת התיקון הזאת. וכמו גיבורים טראגיים רבים הוא מסרב לחיות בעולם שבו התיקון הוא בלתי אפשרי, והוא מתאבד. ולא במקרה אני משתמש בדיון הזה במילה תיקון, שהיא מילה כל כך יהודית.

כפי שציינתי בראשית הדברים, ווילי לומן הוא אמנם סוכן נוסע כושל, אך מילר מתייחס אליו כאל גיבור טרגי במלוא מובן המילה, למרות הספק שכמה ממבקריו הטילו בקביעתו. מבקרים אלה טענו שעצמת הטרגדיה נובעת מן העובדה שהמפולת של הגיבור הטרגי ממקום אצילותו, היא מפולת כואבת יותר ולכן אפקטיבית יותר. מילר טוען לאחר ההצגה הראשונה של המחזה במאמרו "הטרגדיה והאדם הפשוט", שגם אדם פשוט כמו וילי לומן יכול להיות גיבור טרגי. ובמילותיו שלו:

ההתעקשות על דרגת מעמדו של הגיבור הטרגי, או במילים אחרות על אצילותו, אינה אלא היאחזות בתכונה חיצונית של הטרגדיה. לו דרגת מעמדה או אצילותה של הדמות הייתה הכרחית, היה משתמע מכך שבעיותיהם של בני אדם ממעמד גבוה הן הבעיות הייחודיות בהן עוסקת הטרגדיה.

וזה כמובן איננו נכון. מילר, כמו רבים מן המחזאים המודרניים, יודע שמעמד הפרוטגוניסט כגיבור טרגי נקבע על ידי עוצמת פעולתו ולא על ידי דרגת מעמדו. המפולת הטראגית היא לעומק הכישלון בפעולה, ולא הירידה במעמד. ואכן הפעולה של וילי להגיע לתיקון בחייו ובחיי בניו היא פעולה חזקה מאוד וגם כישלונה הוא מפולת מכאיבה עד מאד. מכאיבה עד כדי כך שווילי מקפד את חייו במו ידיו בגללה.

ונחזור שוב לשאלה שהצגנו בראשית הדברים: מהי השפעת המחזה על הצופה? השיח האינטנסיבי שעורר המחזה מאז שעלה לראשונה מעיד כמובן על כך שהוא יצר ספק אצל צופים רבים ביחס לערכי החברה הקפיטליסטית האמריקאית, ובעיקר ביחס לאינדוקטרינציה רבת השנים של "החלום האמריקאי". אך שיח זה, שמילר ודאי כיוון אליו, מתרחש ברמה התודעתית של הצופה, והוא מהווה רקע בלבד לתהליך פנימי עמוק יותר, היוצר שינוי במנגנונים הרגשיים שלו. מהו התהליך העמוק הזה? נחזור שוב לדמותו של ווילי.

על אף מגרעותיו הרבות: האשליה העצמית שלו, גאוותו הריקה, נטייתו לשקוע בהזיות, פטפטנותו, שקריו וכעסיו, על אף יחסו המקומם אל לינדה והפי ואל ברנרד וצ'ארלי, על אף אמונתו התמימה שדי בקסם אישי כדי לזכות בהערכת החברה, על אף שלא טרח לעצור בביף לגנוב בנעוריו, על אף יחסו האכזרי אליו בבגרותו, ולמרות שבגד באשתו במסעות העסקים שלו - נדמה שהצופה מוחל לו לוויילי על כל החטאים האלה, וחש אליו אמפתיה עמוקה - לא רק בשל "אנושיותו" של וילי, אלא בעיקר בגלל מאבקו להגיע לתיקון בחייו בחברה המנוכרת לאדם ולצרכיו. המאבק הזה נתפס בעיני רוב הצופים כמאבק נעלה. לא

רק בחברה האמריקאית, אלא בחברות רבות בעולם. מילר עצמו כותב לאחר שביים את המחזה בבייג'ינג: כשלושים וחמש שנה לאחר מכן, התגובה להפקה הסינית מאשרת את מה שמאות ההפקות של המחזה ברחבי העולם הבהירו יותר ויותר במשך השנים: וילי מייצג את כולנו בזמן הזה, בכל מקום ובכל שיטה שהיא. אין ספק שהסינים ראו בו את עצמם. ולא רק כדמות, אלא בעיקר בגלל מה שרצה. והוא רצה להצטיין, לגבור על האנונימיות וחוסר הפשר, לאהוב ולהיות נאהב, ואולי מעל לכל להיות נחשב.

האמפתיה העמוקה שחש הצופה אל וילי לומן מאפשרת לצופה להתחזק בכמיהתו לממש את הפעולה הפנימית שווילי לומן נכשל זה עתה במימושה. כלומר, אם וילי לומן נכשל במימוש כמיהתו לתיקון בחייו ובחיי בניו בחברה המנוכרת לאדם ולצרכיו, הצופה דווקא מתחזק בכמיהה זאת בחייו שלו, ואף יותר מכך - מתחזקת האמפתיה שלו לסובבים אותו המנסים אף הם לשרוד בחברה המנוכרת שבה הם חיים, וגם הם נאבקים לתיקון בחייהם ובחיי הקרובים להם. חשוב להדגיש - השינוי שחל בצופה בתום ההצגה אינו חייב להתרחש באופן מיד. כמו תהליכי עומק רגשיים רבים, גם הוא זקוק להבשלה איטית, וייתכן שיחלוף זמן רב עד אשר יתקיים בצופה מה שתובעת לינדה מבניה במערכה הראשונה:

אני לא אומרת שהוא אדם גדול. וילי לומן אף פעם לא עשה הרבה כסף. השם שלו אף פעם לא הופיע בעיתון. הוא לא האיש הכי נחמד שחי אי-פעם. אבל הוא בן אדם, ומשהו נורא קורה לו. אז קצת תשומת לב... אסור לתת לו ליפול לתוך הקבר כמו כלב זקן.

מילר יודע שתהליך העיבוד של החוויה הרגשית הזאת שחוה הצופה לכדי לתובנה חברתית-פוליטית עשוי לקחת זמן רב, וזמן רב עוד יותר עלול לחלוף עד אשר יממש הצופה את התובנה החברתית-פוליטית הזאת, ויתגייס לפעולה חברתית או פוליטית בהתאם. אף על פי כן, גם השינוי החברתי-פוליטי הזה הוא חלק מתכליתו של מילר. ולמרות שהוא מודע כמובן לעובדה שהצפייה במחזה הינה חוויה אחת מני רבות ומגוונות שחוה הצופה בחייו, ורבות מן החוויות הללו משפיעות עליו בכיוונים אחרים, שלעיתים סותרים את ההעצמה שבצפייה במחזה, למרות זאת הוא המשיך וכתב מחזות שהתכלית שלהם היא תיקון חברתי במשך כל ימי חייו.

ואי אפשר לסיים מבלי לשוב אל העניין היהודי: "מותו של סוכן" נכתב על ידי מחזאי יהודי, שחי בסביבה יהודית, כאשר משפחה יהודית היא ההשראה העיקרית למשפחה המתוארת במחזה. מילר לא היה יהודי דתי. לא שמר מצוות. קשריו עם ישראל ועם הציונות היו קלושים מאד. אף על פי כן אפשר לזהות במחזה מרכיבים המצביעים על מקורותיהם היהודיים של המחזה, בעיקר באופיו של התיקון החברתי והאישי שמציע המחזאי. תיקון שמטרתו, כפי שמילר עצמו כתב: "לערער על תקפותו, הגיונו, ומוסריותו של חלום ההצלחה הקפיטליסטי, וליצור שינוי ערכי בחברה האמריקאית, שיהפוך את ההיררכיה המעוותת בין האדם למכונה, ויחזיר את האדם האינדיבידואל וצרכיו למרכז." למגמת תיקון כזאת היו שותפים יהודים רבים במאה העשרים באירופה ובאמריקה החל מליאון טרוצקי, רוזה לוקסמבורג, ואמה גולדמן, וכלה בברני סונדרס שעדיין רואה בעצמו מועמד לנשיאות ארצות הברית. עם זאת, איננו כה תמימים, ואנו מודעים היטב לעובדה שגם בין חסידי הרעיון הקפיטליסטי האמריקאי ישנם יהודים רבים, ויהודים אלה שותפים ביצירת ההירארכיה המעוותת בין האדם למכונה. הכלכלן מילטון פרידמן הוא אחד מהם.

ארתור מילר בולט בין המחזאים האמריקאים לא רק בגלל מחזותיו, אלא גם בגלל מאבקו האישי בשנות החמישים על חופש הביטוי בימי המקרתיות, ובגלל פעילותו בשנות השבעים והשמונים כנשיא פן הבינלאומי, והוא נחשב לאיש רוח מוליך במאבק על זכויות הפרט בחברה הקפיטליסטית, מתוך הכרה בחוסר הצדק שהחברה הקפיטליסטית יוצרת כלפי החלשים שבה – וילי לומן הוא רק משל, כמובן. ארתור מילר, כמו אנשי רוח יהודים רבים, הכירו בעיקרון המוסרי האוניברסאלי שניסח התנאי הלל הזקן – "מה ששנוא עליך אל תעשה לחברך". וגם בעיקרון חשוב נוסף שניסח אותו הלל זקן: "ובמקום שאין אנשים, השתדל להיות איש".

זאת ועוד, מילר הדגיש ברבים ממחזותיו את חשיבות הסולידאריות ההדדית כמרכיב בהישרדותה של כל חברה. מחזהו הראשון "כולם היו בני" מתמקד בדמותו של ג'ו קלר שהפך את הסולידאריות הזאת, וסיפק בוכנות פגומות למטוסי חיל האוויר האמריקאי, למרות שידע שהמטוסים האלה עלולים ליפול. הסולידאריות הזאת הינה ערך חברתי חשוב מאד גם אצלנו – ואנו נוהגים לומר בכל הזדמנויות "ישראל ערבים זה לזה". אין ספק שמילר ספג את הערך הזה בילדותו בשכונות היהודיות בניו יורק, ולכן הדמויות שבמחזותיו נאבקים עליו שוב ושוב.

מילר כתב לפחות שני מחזות העוסקים ישירות בגורל היהודי. האחד הוא "תקרית בווישי" המתרחש ווישי בשנת 1942, כאשר חיילים נאצים עוצרים עוברי אורח כדי לבדוק את יהדותם. אלה המזוהים כיהודים מגורשים כמובן מיד למחנות הריכוז. המחזה השני נקרא "זכוכית שבורה" המתרחש בניו יורק בשנת 1938 מיד לאחר ליל הבדולח, ובמרכזו זוג יהודים. האישה נתקפת בשיתוק חרדתי הנובע מן הידיעות על רצח יהודים בגרמניה, ובעלה לוקה אחר כך בהתקף לב. המחזה עוסק בעוצמת החרדה מפני השמדה המקננת בתת מודע הקולקטיבי אצל יהודים רבים. שני המחזות האלה מעידים כמובן על ההזדהות של מילר עם הגורל היהודי, בעיקר במהלך השואה, אבל ההזדהות הזאת היא כנראה שיצרה אצלו את ההכרה בחשיבות הסולידאריות החברתית. כבן למיעוט נרדף, הוא ידע שהדרך להישרדותו של מיעוט נרדף היא באמצעות הסולידאריות החברתית.

כאמור, מילר לא היה ציוני, אבל תמך בכל ליבו בפומבי בהקמת מדינת ישראל. הוא גם ביקר בה לפחות פעמיים, והוא מציין באוטוביוגרפיה שלו את התפעלותו מן ההפקה של "כולם היו בני" בתיאטרון הקאמרי ב-1977 בכיכובה של חנה מרון. הוא ישב בהצגה חגיגית לצד ראש הממשלה יצחק רבין, ונשיא המדינה אפרים קציר, ואף ניהל שיחה מפורטת עם רבין אודות ההתקבלות המרגשת של המחזה בישראל והסיבות לכך. מאידך הוא לא מציין באוטוביוגרפיה את אכזבתו מן ההפקה של "מותו של סוכן" בהבימה מספר שנים אחר כך, וכעסו על כך שבמאי ההצגה השמיט מספר משפטים מן הטקסט של המחזה, מבלי לבקש את רשותו. עם זאת, למרות אהדתו לישראל, מילר לא היסס לבקר את ממשלות ישראל בעיקר בגלל אוזלת ידן וסרבנותן לקדם פתרון הוגן לסכסוך הישראלי-פלסטיני, המבוסס על עיקרון שתי המדינות.

מילר נמנה עם קבוצה מכובדת של מחזאים, אמנים וסופרים יהודים רבים שנאבקו על העקרונות האלה ביצירותיהם, ואפשרו לנו, הישראלים, לשגות באשליה שגם אנחנו ערכיים כמותם. לצערי הרב, האשליה הזאת הפכה להיות מנגנון הרסני בתוכנו. אנחנו מתפארים במאבקים שניהלו אותם מחזאים, אמנים וסופרים על העקרונות המוסריים האלה, אבל טומנים את ראשינו בחול כשאנחנו עצמנו, או לפחות רובנו, נוהגים כעדר, בשרירות לב, באכזריות ובאטימות, אל החלשים שבתוכנו ואל שכנינו.