

לואי אלטוסר

על ברכת ומרקס

אני מתמלא מבוכה בבואי לשאת דברים לפני ה"פיקולו תיאטרו" וידידיו¹, כי אני בור גמור בכל הנוגע לתיאטרון. יש לי אי-אילו ידיעות מעטות בפילוסופיה ובפוליטיקה. אני מכיר קצת את מרקס ואת לנין. זה הכל.

באשר לתיאטרון, כל מה שאני יכול לומר הוא שאני אוהב מאוד את ההצגות של ה"פיקולו תיאטרו": לצערי ראיתי רק את "מילאנו שלנו", את "מהומות קיוג'ה" ואת "ארלקינו" [שניהם מאת גולדווי]. אך שלושת המחזות הללו עשו עלי רושם עמוק. "מילאנו שלנו" מילא תפקיד חשוב במחקרים הפילוסופיים שלי. כשראיתי את "מילאנו שלנו" הבנתי מעט טוב יותר כמה דברים חשובים בהגותו של מרקס.

אוסוף ואומר שאני מכיר גם את הכתבים התיאורטיים של ברכת על התיאטרון. קראתי אותם בימים האחרונים. הם בגדר הפתעה גמורה לפילוסוף מרקסיסט.

אתם רואים, הקשרים שלי עם התיאטרון הם בעיקר קשרים פילוסופיים ופוליטיים. יש לי כמובן גם קשר ישיר של צופה עם המחזות המעטים שראיתי. אך הניסיון שלי קצר מדי. עליכם לדעת את זה כדי לתקן את מה שביכולתי לומר לכם. למעשה אני מדבר על התיאטרון מבחוץ, בתור פילוסוף ובתור איש פוליטי, בתור פילוסוף מרקסיסט. אני מבקש מכם אפוא מידה גדולה מאוד הן של חומרה הן של סלחנות.

אם בכל זאת אזרתי עוז לדבר על תיאטרון, אף שאינני אלא פילוסוף, הרי זה משום שיש לי הרושם כי ברכת, שהכיר את התיאטרון, נותן לי רשות לכך. ברכת לא חדל כל ימיו מלקשור ישירות תיאטרון ופילוסופיה.

ב-1929 הוא כתב: "עתידו של התיאטרון הוא בפילוסופיה" ("שלב אחרון: 'אדיפוס'"). ב-1953, כלומר כעבור עשרים-וארבע שנים, הוא חזר על אותה התיזה ונתן לה את מלוא כוחה ("ראיון סוציאליסטי", 7 במארס 1953). הוא

כתב אז:

התיאטרון שלי הוא תיאטרון פילוסופי, במובן הנאיבי של המושג. אני מתכוון לומר שהוא מתעניין בהתנהגותם ובדיעותיהם של הבריות... להגנתי אולי יורשה לי להביא את הדוגמה של איינשטיין אשר סיפר לפיזיקאי אינפלד כי למען האמת, למן שנות חייו הראשונות, הוא חשב רק על שני אנשים: האחד רץ אחרי קרן אור והאחר סגור במעלית הנופלת נפילה חופשית. הלא ידוע אילו דברים מורכבים יצאו מן המחשבה הזאת. העיקרון שרציתי להחיל על התיאטרון הוא שאין להסתפק במתן פירוש לעולם; צריך גם לשנותו. השינויים שנבעו מאותו רצון (רצון שאני עצמי התוודעתי אליו לאט), בין שהם נראים פעוטים או חשובים, היו תמיד שינויים בתוך המשחק התיאטרוני; במילים אחרות, כללים עתיקים רבים נשאר באופן טבעי ללא שינוי. בצמד המילים "באופן טבעי" טמונה הטעות שלי. אפשר לומר שמעולם לא הזדמן לי לדבר על הכללים העתיקים האלה אשר נשאר ללא שינוי, וכמה מאלה שקראו את ההנחיות שלי לשחקנים ואת ה"הערות" על המחזות שלי סבורים שהתכוונתי לבטל גם אותם. יילכו נא המבקרים לראות קודם כל, כדוגמת הצופה הפשוט, את התיאטרון שאני עושה במקום להתעסק בראש ובראשונה בתיאוריות שלי, והם יראו פשוט תיאטרון, תיאטרון מלא פנטזיה, הומור ורעיונות, כך אני מקווה. כשינתחו את האפקט של התיאטרון הזה הם יופתעו מחידושים, ואת ההסבר להם יוכלו למצוא אחר כך בהצהרות התיאטריות שלי.

הרשו לי, כמו פילוסוף טוב, לסכם את הנקודות העיקריות של הטקסט החשוב הזה. ברכט מנסח מספר מסוים של תיזות מדויקות, במישרין או בעקיפין. אמנה אותן כאן ואסביר אותן הסבר סכמטי מאוד. הנה מה שאומר לנו ברכט:

1. התיאטרון קיים. זו עובדה היסטורית ותרבותית. זו עובדה.
2. לא רציתי לבטל את הכללים העתיקים שלו. פירוש הדבר: לא רציתי לבטל את התיאטרון. שכן אותם כללים עתיקים בדיוק הם העושים את התיאטרון לתיאטרון. התיזה הזאת חשובה מאוד. היא אומרת שהתיאטרון איננו החיים, התיאטרון איננו המדע, התיאטרון איננו תעמולה או תסיסה פוליטית ישירה. אין פירוש הדבר שברכט איננו מכיר בחשיבות החיים, המדע והפוליטיקה; נהפוך הוא, הוא חושב שהמציאויות האלה חיוניות לתיאטרון, ואיש לא אמר זאת בתוקף כמוהו. אך פירוש הדבר הוא שבעיני ברכט על התיאטרון להישאר תיאטרון, כלומר אמנות. הדבר ניכר בבירור כשהוא מכריז: לכו לראות את המחזות שלי ותראו "פשוט תיאטרון, תיאטרון מלא פנטזיה, הומור ורעיונות, כך אני מקווה".

3. הסתפקתי בהכנסת כמה שינויים בתוך התיאטרון, בתוך ה"משחק" של התיאטרון, כדי ליצור אפקטים חדשים מסוימים. את המלה "משחק" יש להבין בשתי משמעויות. ראשית במשמעות המסורתית של משחק תיאטרוני (התיאטרון הוא משחק: ה[שחקנים] משחקים; התיאטרון הוא ייצוג פיקטיבי של המציאות. המשחק איננו החיים, איננו המציאות. מה שמוצג על הבמה איננו החיים בהתגלמותם, המדע בהתגלמותו, הפוליטיקה בהתגלמותה. אם היא מיוצגת [représentée] הרי אין היא נוכחת [présente]). אך יש ל"משחק" משמעויות שנייה, והיא שהתיאטרון מאפשר את ה"משחק" הזה (במובן שיש "משחק" בדלת, בציר, במנגנון). פירוש הדבר הוא שהתיאטרון עשוי כך שהוא מכיל מ ק ו ם , "משחק" להכניס בו את אותם שינויים.

4. השינויים שהכנסתי לתיאטרון תלויים ברצון הפילוסופי שלי. הפילוסופיה הזאת מסוכמת במשפט של מרקס בתזה ה-11 הירועה על פוירבך: הפילוסופים הסתפקו בפירוש העולם, צריך לשנותו. הפילוסופיה שהנחתה את ברכת השינויים שהכניס ב"משחק" של התיאטרון היא הפילוסופיה המרקסיסטית. ואמנם מה שמדהים אותי הוא מעין הקבלה בין המהפכה של ברכת בתיאטרון למהפכה של מרקס בפילוסופיה. ברכת לא היה פילוסוף, תאמרו, ופרופסורים לפילוסופיה לא יבקשו אצל ברכת שיעורים בפילוסופיה. מדוע? כי הוא לא כתב ספר פילוסופיה, לא המציא שיטה פילוסופית, לא קיים שיח תיאורטי פילוסופי. ברכת עצמו אמר שהוא היה נאיבי בפילוסופיה. הפרופסורים לפילוסופיה טועים. שכן ברכת הבין טוב מאוד את תמצית המהפכה הפילוסופית של מרקס. הוא הבין אותה הבנה מעשית, לא בשיח תיאורטי, אלא במה שאכנה הפרקטיקה התיאטרונית שלו. ברכת איננו מדבר לעולם על פרקטיקה תיאטרונית, אלא תמיד על שינויים בטכניקה התיאטרונית. כך נראה שהוא מדבר על טכניקה בלבד. אך אין טכניקה העומדת לבדה: טכניקה שזורה תמיד בפרקטיקה, היא תמיד טכניקה של פרקטיקה מסוימת. את המהפכות של ברכת בטכניקה התיאטרונית יש להבין בתור תוצאות של מהפכה בפרקטיקה התיאטרונית. הדבר ברור לגמרי בטקסטים של ברכת: הרפורמות שערך בטכניקה התיאטרונית קשורות תמיד בתפיסה כוללת של הבימוי, וזו עצמה קשורה בתפיסת הסובייקט, וזו עצמה קשורה בתפיסת היחס במהקהל, שחקנים-קהל, וזו עצמה קשורה בתפיסת היחס תיאטרון-היסטוריה, וזו עצמה קשורה בתפיסה פילוסופית. כלל המונחים הללו מחייבים לראות ברפורמות הטכניות של ברכת תוצאות של מהפכה בפרקטיקה התיאטרונית.

והנה הנקודה העיקרית. המהפכה הפילוסופית של מרקס דומה בכל למהפכה

התיאטרונית של ברכת: זו מהפכה בפרקטיקה הפילוסופית. ברכת איננו מבטל את התיאטרון. התיאטרון קיים; הוא ממלא תפקיד קבוע. מרקס איננו מבטל את הפילוסופיה. הפילוסופיה קיימת; היא ממלאת תפקיד קבוע. ברכת איננו ממציא מאפס תיאטרון חדש, או אנטי-תיאטרון, או תיאטרון המתנתק מכל תיאטרון של העבר, המבטל למשל את כל הרפרטואר. באותו האופן מרקס והמרקסיסטים אינם ממציאים מאפס פילוסופיה חדשה, אנטי-פילוסופיה או פילוסופיה המתנתקת מכל המסורת הפילוסופית של העבר. ברכת לוקח את התיאטרון כפי שהוא קיים ופועל בתוך התיאטרון כפי שהוא קיים. באותו האופן מרקס לוקח את הפילוסופיה כפי שהיא קיימת ופועל בתוך הפילוסופיה כפי שהיא קיימת. המהפכה שמחולל ברכת היא בדרך שבה עושים תיאטרון: החידוש שהוא מביא הוא פרקטיקה חדשה של התיאטרון. באותו האופן, המהפכה שמחולל מרקס בפילוסופיה היא בדרך שבה עושים פילוסופיה: החידוש שהוא מביא הוא פרקטיקה חדשה של הפילוסופיה, לא – כפי שאמר בטעות גרמשי – פילוסופיה חדשה, פילוסופיה של הפרקסיס, אלא פרקטיקה חדשה של הפילוסופיה. אפשר לומר באותו האופן ממש: התיאטרון של ברכת איננו תיאטרון של הפרקסיס; החידוש שבו הוא פרקטיקה חדשה של התיאטרון.

צריך ללכת רחוק יותר. מה מאפשר למרקס ולברכת להציע פרקטיקה חדשה בפילוסופיה ובתיאטרון? תנאי יסודי: הכרת טבעם ומנגנוניהם של הפילוסופיה (מרקס) ושל התיאטרון (ברכת).

זוהי נקודה מכרעת. לא חשוב אם הכרת טבעם ומנגנוניהם של הפילוסופיה ושל התיאטרון היא נושא לספרים תיאורטיים גדולים. הדבר רצוי, אך לא הכרחי. היום עדיין אין לנו תיאוריה מספקת של טבעם ומנגנוניהם, לא של הפילוסופיה ולא של התיאטרון. מבחינה זו מרקס ולנין "נאיביים" כלפי התיאוריה של טבע הפילוסופיה ומנגנוניה, כשם שברכת נאיבי כלפי טבע התיאטרון ומנגנוניו. הם נאיביים מבחינה תיאורטית, אם תרצו, מנקודת המבט של פרופסורים לפילוסופיה, הזקוקים תמיד לחיבורים תיאורטיים מפורשים ומושלמים. אך מה שנחשב בעינינו הן העובדות החדשות, הפרקטיקות החדשות, גם אם אותן עובדות ופרקטיקות מהפכניות אינן נושא לדיונים תיאורטיים מפורשים ומושלמים. בפרקטיקה הפילוסופית של מרקס ושל לנין, בפרקטיקה התיאטרונית של ברכת, אפשר לגלות שהם מכירים הכרה מפורשת פחות או יותר את טבעם ומנגנוניו של מושאם, הפילוסופיה או התיאטרון.

אם נבחן את שתי הפרקטיקות הללו, נוכל להיווכח בתוצאה משותפת

לפילוסופיה ולתיאטרון: ברור לגמרי שמרקס ולנין מצד אחד וברכט מצד אחר יודעים מצוין, כלומר הבינו, שלפילוסופיה ולתיאטרון יש קשרים עמוקים עם המדעים מצד אחד, ועם הפוליטיקה מצד אחר. זוהי הנקודה הראשונה.

אך לא די בכך. כדי לפשט את הדברים אני מניח בצד את הקשר עם המדעים ומתמקד בקשר עם הפוליטיקה. מרקס וברכט הבינו, כל אחד בדרכו, שייחודם של הפילוסופיה ושל התיאטרון הוא המיסטיפיקציה של הקשר שלהם עם הפוליטיקה. הפילוסופיה והתיאטרון מוגדרים מיסודם על ידי הפוליטיקה, ואף על פי כן הם עושים כל מאמץ למחוק את הקביעה הזאת, להכחיש את הקביעה הזאת, להעמיד פנים כי הם חומקים מן הפוליטיקה. בלב הפילוסופיה ובלב התיאטרון, לעולם הפוליטיקה מדברת; אך כשהפילוסופיה או התיאטרון מדברים התוצאה היא שאין שומעים עוד כלל את קולה של הפוליטיקה. הפילוסופיה והתיאטרון מדברים תמיד כדי לכסות את קולה של הפוליטיקה. והם מצליחים יפה בכך. אפשר אף לומר שברובם הגדול של המקרים, תפקידם של הפילוסופיה ושל התיאטרון הוא לחנוק את קולה של הפוליטיקה. אין הם קיימים אלא מתוך הפוליטיקה, ובה־בעת הם קיימים כדי לבטל את הפוליטיקה שהם חבים לה את קיומם. התוצאה מוכרת היטב: הפילוסופיה אומרת בלי הרף שאין היא מתעסקת בפוליטיקה, שהיא מעל מאבקי המעמדות הפוליטיים, שהיא פונה אל כל בני האדם, שהיא מדברת בשם האנושות, בלי לבחור צד, כלומר בלי להודות באיזו מפלגה היא מצדדת. זה מה שמרקס מכנה פילוסופיה המסתפקת בפירוש העולם. במציאות שום פילוסופיה איננה מסתפקת בפירוש העולם: כל פילוסופיה פעילה מבחינה פוליטית, אך רוב הפילוסופיות מכחישות בלי הרף שהן פעילות מבחינה פוליטית. הן אומרות: איננו בוחרות צד מבחינה פוליטית, אנו מסתפקות בפירוש העולם, אנו רק אומרות מהו. זה מה שפרויד מכנה שלילי. כשמישהו בא ואומר לכם: אינני מתעסק בפוליטיקה, אתם יכולים להיות בטוחים שהוא כן מתעסק בפוליטיקה. כך הדבר עם התיאטרון. ברכט קרא בשמו לתיאטרון המתעסק בפוליטיקה אך מכריז שאין הוא מתעסק בפוליטיקה: זהו התיאטרון של בידור הערב, התיאטרון הקולינרי, התיאטרון של ההתענגות האסתטית הצרופה. כך יש פילוסופיה מבישה ויש תיאטרון מביש. הפילוסופיה המבישה היא חולת ספקולציה. התיאטרון המביש הוא חולה אסתטיזם, חולה תיאטרליות. בשני המקרים אנו רואים בהופעת דת של ממש, היקסמות, הסתחררות, התהפנטות, התענגות צרופה. הפילוסופיה נעשית מושא צריכה והתענגות ספקולטיבית, התיאטרון – מושא צריכה והתענגות אסתטית. בסופו של דבר, הפילוסופים ממציאים פילוסופיות לצורך הצריכה וההתענגות

הספקולטיבית; המחזאים והבמאים והשחקנים ממציאים תיאטרון לשם הצריכה וההתענגות האסתטית, הקולינרית וכו'. ביקורת הספקולציה – פירוש העולם אצל מרקס וביקורת התיאטרון או האופרה הקולינריים אצל ברכט אחת הן. מכאן מהפכת הפרקטיקה אצל מרקס ואצל ברכט. לא מדובר בהמצאת פילוסופיה חדשה או תיאטרון חדש. מדובר בכינון פרקטיקה חדשה בתוך הפילוסופיה, כדי שתחדל להיות פירוש העולם, כלומר מיסטיפיקציה, ותסייע לשינוי העולם; מדובר בכינון פרקטיקה חדשה בתיאטרון כדי שיחדל להיות מיסטיפיקציה, כלומר בידור קולינרי, ויסייע גם הוא לשינוי העולם. כך האפקט הראשון של הפרקטיקה החדשה צריך להתמקד בהרס המיסטיפיקציה של הפילוסופיה ושל התיאטרון. לא לבטל את הפילוסופיה ואת התיאטרון, אלא לבטל את המיסטיפיקציה שלהם. צריך אפוא לקרוא לדברים בשמם, לקרוא לפילוסופיה בשמה, לקרוא לתיאטרון בשמו, להחזיר את הפילוסופיה למקומה האמיתי ולהחזיר את התיאטרון למקומו האימיתי כדי לחשוף את המיסטיפיקציה בתור מיסטיפיקציה, ובה־בעת, כדי להראות את תפקידם האמיתי של הפילוסופיה ושל התיאטרון. כל זה צריך להיעשות כמובן בפילוסופיה ובתיאטרון. כדי להעמיד את הפילוסופיה ואת התיאטרון במקומם האמתי יש לגרום להתקה (spostamento) בתוך הפילוסופיה והתיאטרון.

גם כאן יש דמיון גמור בין מרקס לברכט. באופן הזה יש להבין את מה שברכט מכנה *Verfremdungseffekt*, שתורגם לצרפתית בצורה טובה למדי *effet de distanciation* (אפקט ניכור), ואילו אני אעדיף לתרגם *effet de déplacement* (אפקט התקה) או *effet de décalage* (אפקט הזחה). את האפקט הזה אין להבין בתור אפקט של הטכניקות התיאטרוניות בלבד, אלא בתור אפקט כללי של המהפכה בפרקטיקה התיאטרונית. לא מדובר בהחלפת מקומות, בהתקת כמה אלמנטים קטנים במשחקם של השחקנים, אלא בהתקה המשפיעה על מכלול התנאים של התיאטרון. אותו הכלל יפה גם לפילוסופיה. מדובר אפוא במכלול התקות המרכיבות את הפרקטיקה החדשה.

מכל ההתקות הללו ישנה התקה יסודית אחת שהיא הסיבה לכל האחרות ובה־בעת מסכמת אותן: התקת נקודת המבט. הלקח הגדול של מרקס ושל ברכט הוא שיש להתיק את נקודת המבט הכללית שממנה נבחנות כל השאלות בפילוסופיה ובתיאטרון. יש לנטוש את נקודת המבט של הפירוש הספקולטיבי של העולם (פילוסופיה) או של ההתענגות האסתטית הקולינרית (תיאטרון), ולזוז כדי לתפוס מקום אחר, שהוא, בגדול, מקומה של הפוליטיקה. אמרתי קודם שבפילוסופיה ובתיאטרון הפוליטיקה מדברת, אך קולה מכוסה בדרך כלל. יש

להעניק שוב לפוליטיקה את רשות הדיבור, יש להתיק את קולה של הפילוסופיה ואת קולו של התיאטרון כדי שהקול הנשמע יהיה הקול המדבר ממקומה של הפוליטיקה. זה מה שלנין מכנה עמדת המפלגה בפילוסופיה. יש אצל ברכת שורה שלמה של ביטויים האומרים בסיכומו של דבר: יש לתפוס עמדת מפלגה בתיאטרון. בעמדת מפלגה אין הכוונה למהו שיהיה זהה לעמדת המפלגה בפוליטיקה, שכן הפילוסופיה והתיאטרון (או האמנות) אינם פוליטיקה. הפילוסופיה נבדלת מן המדע ונבדלת מן הפוליטיקה. התיאטרון נבדל מן המדע ומן הפוליטיקה. לא מדובר אפוא ביצירת זהות בין פילוסופיה למדע, בין פילוסופיה לפוליטיקה, בין תיאטרון למדע, בין תיאטרון לפוליטיקה. אך גם בפילוסופיה וגם בתיאטרון יש לתפוס את המקום המייצג את הפוליטיקה. וכדי לתפוס אותו צריך כמוכן למצוא אותו. זה לא קל, כי כדי לדעת היכן מקומה של הפוליטיקה בפילוסופיה ובתיאטרון, צריך לדעת כיצד הפילוסופיה והתיאטרון מתפקדים וכיצד הפוליטיקה (והמדע) מיוצגים בהם. אין רואים בעין עירומה את מקומה של הפוליטיקה בתיאטרון. (סביר שהמקום הזה משתנה בהיסטוריה, או ליתר דיוק סביר שהפוליטיקה מחליפה נציגים בהיסטוריה של הפילוסופיה ושל התיאטרון.)

מרגע שנעשתה אותה התקה יסודית, כל ההתקות האחרות נובעות ממנה. במציאות כל זה קורה בו־זמנית. אני עושה את ההבחנה הזאת לשם בהירות הדברים. במציאות אין הבחנה.

כל האפקטים של ההתקה שברכת מדבר עליהם הם אפקטים של אותה התקה יסודית. אנסה למנות אותם.

1. ראשית יש להתיק את התיאטרון ביחס לאידאולוגיה של התיאטרון הקיימת בראשם של הצופים. בשביל זה צריך "להראות" שהתיאטרון הוא תיאטרון, אך ורק תיאטרון, ולא החיים. צריך להראות שהבמה היא במה, אשר מוצבת באופן מלאכותי מול הצופים, ולא המשך של האולם. צריך להראות שבין האולם לבמה יש חלל, מרחק. צריך להראות את המרחק הזה על הבמה עצמה. מכאן שורה שלמה של רפורמות טכניות הנוגעות לתפאורה, לתאורה, לאביזרים, לתלבושות, לכרזות, לשלטים, לפזמונים וכו'. צריך לפרק את השותפות בין הצופים להצגה, שהיא מושא למיסטיפיקציה. מדובר בהתקה פיזית, אשר תראה את מה שהתיאטרון והצופים אינם רוצים לראות: שהתיאטרון איננו החיים.

2. שנית יש להתיק את תפיסת המחזה ביחס לתפיסה המסורתית. על כך חשב ברכת כשדיבר על "סגנון אפי". הדבר נוגע קודם כל לתפיסת

הבמאי וכמובן לתפיסת המחבר כשהוא כותב מחזה. אך תפיסת הבמאי היא המכרעת. אפשר לשחק רע מחזה טוב (למשל "אמא קוראז" בתאטר נסיונל פופולר²), ולשחק טוב מאוד מחזה טוב פחות (למשל ³El Nost Milan). ההתקה הזאת, עיקרה להתיק את מרכז המחזה, להימנע מלתת למחזה את צורת הייצוג הספונטני שהקהל נותן לחיים, לקונפליקטים, לדרמה ולפתרונה. אפשר לסכם את ההתקה הזאת בדוגמה סמלית לגמרי ולומר שמרכז המחזה, אסור שיימצא בו עצמו אלא מחוצה לו, או שאסור שיהיה גיבור במחזה, שתהיה במחזה תמונה גדולה שהכל נוכח ומסוכם בה, תמונה גדולה של קונפליקט קלאסי. למשל הגאונות של ברכט ב"גלילאו" היא שהוא לא הראה את התמונה הגדולה של המשפט (ראו דור⁴). המשפט של גלילאו, הכל מצפים לראותו. הכול מצפים לשמוע את גלילאו אומר את האמרה ההיסטורית על הארץ: "ואף על פי כן נוע תנוע!" ברכט אינו מראה את המשפט וגלילאו איננו משמיע את האמרה ההיסטורית. התוצאה היא שמרכז המחזה איננו בתוך המחזה אלא מחוץ למחזה, ואת המרכז הזה אין רואים לעולם.

3. לבסוף יש להתיק את משחקם של השחקנים ביחס למושג המשחק שהצופים והשחקנים עצמם מחזיקים בו. ההמצאות הטכניות הגדולות של ברכט בעניין זה ידועות לכל. על השחקן לשמור "מרחק" ממנו עצמו: על השחקן להתיק את עצמו ביחס לאיריאולוגיה של השחקן. כל אותן המצאות של ברכט נחשבות בדרך כלל להמצאות טכניות בלבד. נכון, ברכט שינה את טכניקת המשחק של השחקן, אך הטכניקה הזאת היא חלק משינוי רחב יותר, היא חלק משינוי הפרקטיקה התיאטרונית בכללותה. אם תולשים אותה מהשאר, היא פועלת לריק. היום הכל משתמשים בטכניקות של ברכט. אפשר לומר בוודאות שצמצום המהפכה של ברכט בפרקטיקה התיאטרונית לכדי מרשמים [...] טכניים בלבד הוא בגידה במהפכה של ברכט. פרקטיקה שונה בתכלית מטכניקה. התוצאה של כל ההתקות הללו יוצרת זיקה חדשה בין ההצגה לקהל. זוהי זיקה מותקנת. ברכט ביטא את אפקט ההתקה הזה בתור אפקט-V, בקהל עצמו, בתור קץ ההזדהות. על הקהל לחדול מלהזדהות עם מה שהבמה מראה לו; עליו להימצא בעמדה ביקורתית ולבחור צד בעצמו, לשפוט, להצביע ולהחליט. המחזה איננו מחליט בשבילו. המחזה איננו בגד מוכן ללבישה. המחזה איננו בגד. הקהל צריך לגזור לו בגד משלו מבד המחזה או מוטב מפיסות הבד שהמחזה נותן לו. כי אין במחזה בגד מוכן. במילים פשוטות, אין גיבור. אין לי זמן להראות שבמהפכה הפילוסופית של מרקס הדברים קורים באותו האופן בדיוק. המהפכה הפילוסופית של מרקס גורמת להתקות בפילוסופיה, להן

יש מטרה כפולה: לבטל בפועל את האפקטים של המיסטיפיקציה הפילוסופית ולאפשר למי שהפרקטיקה הפילוסופית המרקסיסטית נוגעת לו להחליט מתוך הכרה מלאה של העובדות.

בכל זאת ישנו הבדל חשוב, והוא שלמרות כל קווי הדמיון, התיאטרון איננו פילוסופיה, החומר של התיאטרון איננו החומר של הפילוסופיה. התיאטרון הוא אמנות והפילוסופיה היא תיאוריה.

כאן אולי ברכת מגיע אל גבולותיו. הוא מיטיב לומר שעל התיאטרון להראות את הפוליטיקה ואת המדע, אך להישאר תיאטרון, שכן התיאטרון הוא משהו מסוים. עם זה אין הוא מיטיב לומר במה התיאטרון הוא משהו מסוים; אין הוא אומר מה עושה את התיאטרון לתיאטרון ולא למשהו אחר. אף-על-פי-כן ברכת נותן לנו כמה הנחיות חיוביות. למשל הוא אומר שהתיאטרון צריך להיות, לגרום לנו לראות, באופן מוחשי, גלוי, בהתנהגותם של השחקנים, ושייחודו של התיאטרון הוא להראות. אך הוא אומר גם שהתיאטרון צריך לבדר. ייחודו של התיאטרון הוא אפוא להראות משהו חשוב וגם לבדר. כיצד אפשר בעת ובעונה אחת להראות ולבדר, ומניין בא הבידור? בעניין זה ברכת נותן הסברים שאינם מספקים ממש. הוא נוטה לזהות בין "להראות" ובין לידע & (מדע). (יש אצל ברכת צד של Aufklärer [איש הנאורות]: הנושא של "תיאטרון העידן המדעי" וכו'). הוא נוטה לפרש את הבידור בתור שמחה, השמחה שבהבנה, שמחת הצופה החש עצמו מסוגל להשתתף בשינוי העולם, השמחה שבשינוי. הוא נוטה לקשור ישירות, בקצרה, את שינוי העולם עם שינוי הצופה, את המדע של העידן המודרני עם ההכרה האובייקטיבית שהתיאטרון מציג לעיני הצופה. ואולם, ההסברים הללו נתקלים בקשיים. את הקושי העיקרי ניסח ברכת עצמו באומרו כי מה שקורה על [במת] התיאטרון איננו המדע, איננו החיים, ושיש לבלבל את הצופה, להכזיב את ציפייתו. האכזבה הזאת, איך אפשר שתהיה בה בעת שמחה? ומהו הקשר בין אותה שמחה ובין הבידור שהתיאטרון מוכרח לספק? ההסברים התיאורטיים של ברכת בלתי-מספקים, אך כאמור אין לחשוב שברכת כולו נמצא בהסברים התיאורטיים שלו. בפרקטיקה שלו יש הרבה יותר משיש בהסברים התיאורטיים. אבקש מצדי לחלץ כמה הסברים תאורטיים נוספים מהפרקטיקה של ברכת וכן של שטרלהר.

ראשית אשאל שאלה פשוטה מאוד שהשיב עליה ברכת עצמו: מהו הומו מר של הצגת התיאטרון, מהו טיב הומו מר המאפשר להצגת התיאטרון להתרחש, הן מצד הקהל הן מצד השחקנים? התיאטרון קיים: זו עובדה. אך בשביל שיתקיים צריך לקרות משהו בין הקהל לבמה: צריך שיהיה משהו המאפשר

את התקשורת התיאטרונית ואשר עליו פועלת הפרקטיקה התיאטרונית. ברכט אומר זאת היטב: אלה דיעותיהם והתנהגויותיהם של הבריות. בשפה התיאטרית המרקסיסטית שלנו נאמר: החומר של התיאטרון הוא האידיאולוגי [l'idéologique]. האידיאולוגי איננו רעיונות בלבד או מערכות רעיונות, אלא – כפי שהבין זאת מצוין גרמשי – רעיונות והתנהגויות כאחד, רעיונות בתוך התנהגויות, המהווים שלם אחד. בשעה שהצופים באים לתיאטרון, יש להם בראש ובגוף רעיונות והתנהגויות. על הבמה מראים להם רעיונות והתנהגויות, רעיונות בתוך התנהגויות; מראים להם את האידיאולוגי. מה שמאפשר את קיומו של התיאטרון הוא שהקהל בא לראות על הבמה את מה שיש לו בראש ובגוף. אם לצטט אמירה ישנה שאיננה שגויה: הקהל בא לתיאטרון לראות את עצמו. התיאטרון כמוהו כמראה שהצופים באים אליה כדי לראות את מה שיש להם בראש ובגוף; הם באים כדי לזהות את עצמם. זהו עניין מהותי, שכן אנו יודעים שהאידיאולוגי תפקידו זיהוי [reconnaissance] (ולא הכרה [connaissance]). את ההוכחה אפשר למצוא בתגובה העממית הספונטנית להצגה תיאטרונית מוצלחת של דמות. הקהל אומר: "זה ממש ככה! כמה אמיתי!" זהו הביטוי המובהק לזיהוי, כמו אל מול דיוקן: "זה באמת הוא". כשהקהל בא לתיאטרון, הוא בא תמיד בתקווה שיוכל לומר בסוף: "זה ממש ככה". משזיהה את עצמו, משליכו סמוך ובטוח כי זיהה את עצמו, הוא שבע רצון. סיפוק ראשון.

אך כדי שההנאה שבזיהוי העצמי האידיאולוגי תהיה מענגת באמת, צריך שתישא סיכון מסוים, שיהיה בה פתח לסכנה מסוימת. כשאדם בא לתיאטרון לחפש אישור עצמי ראוי, זיהוי עצמי ראוי, סימן שאין בטוח לגמרי בעצמו, שהוא מפקפק מעט בעצמו. אין הוא מודה בכך, כמובן, אך זהו חלק מן ההנאה המיוחלת. לכן אין התיאטרון מסב הנאה באמת אלא כשהוא משחק בסיכון הזה, בסכנה הזאת, בספק הזה – כדי להסיר לבסוף כל סיכון, כל סכנה, כל ספק. בשחקו בפחדים, בספקות, בסיכונים, התיאטרון אומר בקול את מה שחושבים בלב. הדבר מעניק לצופה הנאה כפולה. תחילה הוא צוחק, כי הוא חושב שתמיד האחרים הם הפוחדים, מפקפקים וכו'. אחר כך הוא שבע רצון, כי בסופו של דבר תמיד הכל מסתדר בדרך זו או אחרת, וההנאה גדלה מן הסכנות שהתקרב אליהן. לבסוף, הוא מזהה את עצמו ואומר: זה ממש אמיתי, ופירוש הדבר שזיהה את עצמו, שהצדיק את עצמו. כשהצופה בא לתיאטרון הוא מקבל את כללי המשחק, קרי – ש"משחקים" ברעיונות ובהתנהגויות שלו כדי להראות לו שהרעיונות וההתנהגויות שלו אינם נושאים שום סיכון. התיאטרון הוא קתרסיס, אמר אריסטו, ופרויד – האמנות היא ניצחון פיקטיבי. נתרגם: ניצחון פיקטיבי

הוא סיכון פיקטיבי. בתיאטרון הצופה מפיק הנאה מצפייה במשחק באש, כדי שיהיה ליבו סמוך ובטוח שאין שריפה או שהשריפה איננה אצלו אלא אצל מישהו אחר; מכל מקום כדי להיות בטוח שאצלו אין שריפה.

אם רוצים לדעת מדוע התיאטרון מבדר, יש להביא בחשבון את הסוג המסוים מאוד הזה של הנאה: לשחק באש בלי סכנה, לפי סעיף כפול: 1. זו אש בלי סכנה כי היא על הבמה והמחזה מכבה תמיד את האש; 2. כשיש שריפה היא תמיד אצל השכן.

כאן יש לומר מלה על השכנים, כלומר על הקהל. כי הקהל מורכב משכנים. מה שמבדיל את התיאטרון מן הקולנוע – אמרו את זה מזמן – הוא שהמופע קורה באולם. מבחינה היסטורית זה נכון: בתיאטרון מוצאים את מגוון מעמדות החברה, כאיש אחד, או לפי נציגויות נכבדות פחות או יותר. ואולם, תיאטרון, על מגוון המקומות – הטובים והרעים – שבו, על ההפסקות, על השיחות, הוא חברה קטנה שמשועתקים בה היחסים החברתיים והבדליהם. דלי העם באים לראות את רמי המעלה. רמי המעלה יודעים כי מסתכלים בהם. באולם התיאטרון אנשים רואים איש את רעהו ומסתכלים זה בזה. הם רואים איש את רעהו כפליים: באולם ואחר כך על הבמה. השכנים, שאצלם יש שריפה על הבמה, גם הם, כמו במקרה, נמצאים באולם. האנשים הקטנים, המסתכלים ברמי המעלה ביראת כבוד בתוך האולם, צוחקים עליהם, כשיש אצלם שריפה על הבמה, או חושבים אותם לרמי מעלה גם על הבמה כאשר הם מתגברים על המשברים בחייהם ובתודעתם.

מצרפתית שירן בק

- 1 אלתוסר כתב את הטקסט הזה לרבי-שיח שאירגן ה"פיקולו תיאטרו" של מילאנו ב-1 באפריל 1968. הוא נדפס אחרי מותו בכתבים פילוסופיים ופוליטיים, כרך ב'; על פי העורך פרנסואה מתרון, יש לשער כי אלתוסר לא נשא את הדברים ואף ניכר שלא השלים את כתיבתם. בארכיון אלתוסר שמורות הערותיו על כתבים על התיאטרון מאת ברכט וכן רשימות הכנה לטקסט הזה.
- 2 "אמא קוראז" מאת ברכט הועלה ב-1951 על בימת התאטר נסיונל פופלר (Théâtre National Populaire) בבימויו של ז'ן וילר.
- 3 המחזה "מילנו שלנו" El Nost Milan מאת ברטולוצ'י הועלה ב"פיקולו תיאטרו" בבימויו של ג'ורג'ו שטרהלר. אלתוסר צפה בהצגה ביולי 1962 ועיבד את רשמיו למאמר המתפרסם בספר זה.
- 4 אלתוסר מפנה כנראה אל Bernard Dort, "Galilée et le cocher de fiacre", Théâtre public. Essais de critique, Paris, Seuil, 1967, p. 188-196.