

חנה ארנדט

'בְּלֵי דַעַת!' צְעָקָתִי, מְלֵא אִשְׁמָה

.א

בעת שברטולט ברכט חיפש ואף מצא מקלט בארצות הברית, ב־1941, הוא נסע להוליווד כדי "להשתחל בתור של המוכרים" ב"שוק שבו קונים שקרים" ובכל אשר הלך, שמע את המלים: "איית את שמך."¹ בארצות דוברות הגרמנית היה מפורסם כבר משנות העשרים המוקדמות, ולא ממש רצה לחזור ולהיות שוב אלמוני ואביון. ב־1947 נקרא להתייצב בפני ה"ועדה לפעילות בלתי-אמריקאית"; הוא הופיע כשבכיסו כרטיס לציריך, זכה לשבחים על היותו "קואופרטיבי" ועזב את הארץ. ואולם, כאשר ניסה להתיישב במערב גרמניה, סירבו שלטונות הכיבוש לתת לו את הרישיונות הנחוצים.² צעד זה הסתבר כביש-מזל, בשביל גרמניה כמו גם בשביל ברכט עצמו. ב־1949 השתקע במזרח ברלין, שם ניתן לו לנהל תיאטרון, ולראשונה בחייו, שפע הזדמנויות להתבונן מטווח קצר בגרסה הקומוניסטית של שליטה טוטאלית. ברכט נפטר באוגוסט 1956.

מאז מותו של ברכט, התרחב פרסומו ברחבי אירופה – אפילו ברוסיה – ובארצות דוברות האנגלית. לְתֵהִילָה תנופה משלה, ואף שלעתים היה קצת קשה להבין לְמָה אנשים שאינם יודעים מלה אחת בגרמנית יתרגשו ויתלהבו מברכט באנגלית, הנה ההתרגשות וההתלהבות מבורכות, שכן הן לגמרי במקומן. התהילה גם כיסתה על הנסיבות שאילצו את ברכט לפנות למזרח ברלין, גם זו תוצאה מבורכת בעיני כל מי שמשחזר את התקופה, שבה מבקרים סוג ב' וסופרים סוג ג' יכלו להוקיעו ללא חשש.³

ובכל זאת, הביוגרפיה הפוליטית של ברכט, מעין מקרה-חקר של היחסים הבלתי-מוכרעים בין שירה לפוליטיקה, איננה עניין של מה בכך. אולי עכשיו, כשתהילתו מובטחת, הגיעה העת להציג שאלות מסוימות מבלי להיתקל באי-הבנה. ברור שנהייתו הדוקטרינרית, המגוחכת לעתים, אחרי האידיאולוגיה הקומוניסטית, ככזו, אין בה כדי להדאיג. בשיר שנכתב באמריקה בזמן המלחמה, אבל פורסם רק באחרונה, הגדיר ברכט בעצמו את הנקודה המכרעת היחידה.

בפנייה לחבריו המשוררים הגרמנים תחת היטלר, אמר:

הִזְהִירוּ לָכֶם, אַתֶּם
הַשָּׁרִים הַלֵּל לְהִיטְלֵר! אֲנִי
[...] יוֹדֵעַ
כִּי בְקָרוֹב יָמוּת, וּמוֹתוֹ
יֵאָרֵיךְ יָמִים מֵעַבְרֵי לְתַהֲלָתוֹ, אֲבָל
אֶפְלוּ יִהְפֹּךְ בְּכַבוֹשׁ אֶת
הָאָרֶץ לְבִלְתִּי נִתְּנָת
לְחַיּוֹת בָּהּ, שׁוֹם שִׁיר שִׁיְהַלֵּל אוֹתוֹ
לֹא יוּכַל לְשֹׁרֵד. נְכוֹן, מִהֵר מְדִי
גּוֹרֵעַת זַעֲקַת הַכָּאֵב שֶׁל יְבִשׁוֹת
שְׁלֵמוֹת, מְכַרֵּי לְהַחְרִישׁ אֶת הַהִמְנוֹן
לְמַעַנְהָ. נְכוֹן
גַּם לְשָׁרִים הַלֵּל לְעוֹלָם
יֵשׁ קוֹלוֹת צְלוּלִים. וּבְכֹל זֹאת
שִׁירְתוֹ שֶׁל הַבְּרֻבּוֹר הַגּוֹנֵעַ הִיא הַיְפָה בְּיוֹתֵר: הוּא
שֶׁר לֹא פָחַד

ברכט צדק וטעה; שום שיר המהלל את היטלר או את מלחמתו לא חי מעבר למוותו של היטלר משום שלאיש מן המהללים לא היה "קול צלול". השיר הגרמני היחיד שישורוד מן המלחמה הוא שירו של ברכט "מסע הצלב של הילדים, 1939", בלדה כתובה בטון המרעעצוב המרגש של שירי עם, ומספרת את סיפורם של חמישים-וחמישה יתומים וכלב בפולין, אשר יצאו לבקש "ארץ שבה היה שלום" ולא מצאו את הדרך. ואולם, קולו של ברכט היה צלול דיו בשורות אל עמיתיו המשוררים, ואי אפשר בדיוק להבין מדוע לא פירסם אותן – אלא אם ידע כי די בשינוי פשוט של שם כדי להפוך את השיר לבומרנג נגדו: מה לגבי האוֹדָה שלו לסטאלין וההלל לפשעי סטאלין שנכתבו ופורסמו בהיותו במזרח ברלין אך הושמטו ברוב חמלה מאסופת יצירותיו? וכי לא ידע מה הוא עושה? ובכן, ידע גם ידע:

בְּלִילָה, בְּחֵלוֹם, רְאִיתִי אֶצְבָּעוֹת מוֹרוֹת עָלַי,
כְּמוֹ עַל מְצָרַע.
הֵן הָיוּ שְׁחוֹקוֹת
וְהֵן הָיוּ שְׁבוֹרוֹת. 'בְּלִי דַעַת!' צָעַקְתִּי
מִלֵּא אֲשֶׁמָּה.⁴

דיבור על משוררים הוא משימה לא נוחה; משוררים קיימים כדי שנצטט אותם, לא כדי שנדבר עליהם. אלה המתמחים בספרות, אשר בקרבם אנו מוצאים כעת את "חוקרי ברכט", למדו איך להתגבר על מבוכתם, אבל אני אינני אחת מהם. מכל מקום, קול המשוררים נוגע לכולנו, לא רק למבקרים ולחוקרים; הוא נוגע לחיינו הפרטיים, וגם לעצם היותנו אזרחים. איננו צריכים לעסוק במשוררים מגויסים כדי להרגיש שאנו זכאים לדבר על אודותם מנקודת מבט פוליטית, אבל נראה קל יותר לאדם שאינו איש ספרות לעסוק בפעילות כזו אם השקפות ומחויבויות פוליטיות מילאו תפקיד מרכזי בחייו ובעבודתו של המחבר, כמו במקרה של ברכט.

ראשית, יש להצביע על כך שלעתים קרובות, משוררים לא היו אזרחים טובים ואמינים; אפלטון – בעצמו משורר דגול בלבוש פילוסוף – לא היה הראשון שמשוררים הטרידו את מחשבתו. תמיד היו איתם בעיות; לעתים תכופות גילו נטייה מגונה להתנהגות פרועה, ובמאה שלנו היתה התנהגות זו מקור לדאגה עמוקה במיוחד בקרב האזרחים. אין לנו אלא להיזכר במקרה של עזרא פאונד. ממשלת ארצות הברית החליטה לא להעמידו לדין בעוון בגידה בעת מלחמה משום שיכול היה לטעון לאי־שפיות. אבל ועדה של משוררים ביצעה את מה שהממשלה בחרה לא לעשות – לשפוט אותו – והתוצאה היתה זכייתו בפרס השירה ל־1948. המשוררים זיכו אותו בכבוד ללא קשר להתנהגותו הפרועה או לטירופו. הם שפטו את המשורר; לא היה זה מעניינם לשפוט את האזרח. ומאחר שהיו משוררים בעצמם, ייתכן שחשבו במונחיו של גיתה: "dichter suendgen nicht schwer" כלומר: משוררים אינם נושאים משא כה כבד של אשם כאשר הם מתנהגים שלא־כראות – אין לקחת את פשעיהם ברצינות רבה מדי. אבל השורה של גיתה התייחסה לפשעים מסוג אחר, דומים לאלה שברכט התכוון אליהם, כאשר בשאיפתו הבלתי ניתנת לריסון לספר את האמיתות הקשות ביותר – זו אכן היתה מהגדולות במעלותיו – אמר, בפנותו אל בני ארצו, "הנה לפניך אחד, שאי אפשר עליו לבנות"⁵, והוא ידע טוב מאוד, כי נשים רוצות בגברים שלהן, יותר מכל, אמינות – ומשוררים יכולים להרשות לעצמם עניין זה פחות מכל. הם אינם יכולים להרשות זאת לעצמם מפני שמי שעיסוקו הוא לנסוק, חייב להתנגד לגרביטציה. אל להם להיות כבולים, ועל כן אין הם יכולים לשאת את מידת האחריות בה חייבים האחרים.

וברכט, כעת מסתבר, ידע זאת טוב מאד, למרות שלא הודה בכך מעולם בפומבי. לעתים קרובות חשב – כך אמר בשיחה ב־1934 – "על טריבוונל שבפניו אני עלול להיחקר". "איך זה? האם אתה באמת רציני?" "איאלץ אז

להודות: ממש רציני – אינני. אני חושב על יותר מדי עניינים אמנותיים, עניינים הנוגעים לתיאטרון, מכדי להיות לגמרי רציני. אבל בהשיבי בשלילה לשאלה חשובה זו, אוסיף הצהרה חשובה עוד יותר: גישתי לגיטימית. כדי להבהיר את כוונתו הציע: "נניח שקראת רומאן פוליטי מעולה ואז גילית כי המחבר הוא לנין; אתה תשנה את דעתך על הספר ועל המחבר, לגנות שניהם". ובכל זאת, יש פשעים ויש פשעים. אין ספק, פשעיו של עזרא פאונד היו חמורים יותר; אין זה סתם מקרה של כניעה טיפשית לתרגילי הנאום של מוסוליני. בשידורי הרדיו המרושעים שלו, הלך פאונד הרחק אל מעבר לגרועים שבנאומי מוסוליני, עשה מעשה היטלר והוכיח כי הוא משונאי היהודים הגרועים ביותר בקרב האינטלקטואלים בצד הזה, או האחר, של האוקיינוס האטלנטי. ברור, הוא לא אהב יהודים לפני המלחמה ולא אהב אותם אחריה, ותיעוב זה הוא עניינו הפרטי, כמעט נטול כל חשיבות פוליטית. ואולם, הכרזה על סלידה זו קבל עם ועולם בשעה שיהודים נרצחים במיליונים, עניין זה שונה לגמרי. מכל מקום, פאונד יכול היה לטעון לאי־שפיות ולצאת מדברים שברכט, שפוי לחלוטין ואינטליגנטי ביותר, לא יכול היה לעשות. חטאיו של ברכט היו קטנים משל פאונד, אך הוא פָּשע יותר, משום שהיה רק משורר, לא משורר מטורף.

שכן, למרות היעדר הגרביטציה, האמינות והאחריות של המשוררים, ברור שאין הם יכולים לפטור עצמם מכל דבר. אבל אנחנו, חבריהם האזרחים, מסוגלים בקושי להחליט היכן יש למתוח את הגבול. פרנסואה ויון (Villon) הגיע לגרדום – אלוהים יודע, אולי בצדק – אבל שיריו עדיין משמחים את ליבנו ואנו מוקירים אותם בגינם. אין דרך בטוחה יותר להשתטות מאשר לחבר קוד התנהגות למשוררים, על אף שכמה וכמה אנשים רציניים ומכובדים עשו כן. למזלנו, ולמזלם של המשוררים, איננו נדרשים להתייגע בבעיה אבסורדית זו, ואף לא להסתמך על אמות המידה של השיפוט היומיומי. משורר צריך להישפט על פי שירתו, וגם אם מותר לו הרבה מאוד, אין זה נכון ש"לאלה המהללים את העוול גם להם קולות זכים." לפחות, במקרה של ברכט לא היה זה נכון; שירי האודה שלו לסטאלין, אותו אב גדול ורוצח עמים, נשמעים כאילו פוברקו בידי החקיין הירוד ביותר שהיה לברכט אי פעם. הדבר הנורא ביותר אשר עלול לקרות למשורר הוא שיהיה להיות משורר, וזה מה שקרה לברכט בשנות חייו האחרונות. ייתכן כי חשב ששירי האודה לסטאלין אינם חשובים. וכי לא נכתבו מתוך פחד? וכי לא תמיד האמין כי כל דבר כמעט מוצדק נוכח אלימות? זו היתה חכמתו של מר קוינר, אשר בכל זאת היה, עשרים שנה מאוחר יותר, קצת יותר בררן ממחברו בבחירת האמצעים. בזמנים החשוכים, כך מסופר באחד מסיפוריו, הגיע סוכנם

של השליטים לביתו של אדם "שלמד לומר לא". הסוכן תבע את ביתו ומזונו של האדם ושאל אותו: "האם תשרת אותי?" האיש השכיב אותו לישון, כיסה אותו בשמיכה, שמר עליו בשנתו וציית לו במשך שבע שנים. ואולם, בכל מעשיו לא הוציא הגה מפיו. מקץ שבע שנים, השמין הסוכן מרוב זלילה, שינה ומתן הוראות – ומת. האיש "עטף אותו... בשמיכה המרופטת, גרר אותו אל מחוץ לבית, רחץ את המיטה, סייד את הקירות, נשם לרווחה וענה 'לא'." האם שכח ברכט את חכמתו של מר קוינר לא לומר "כן"? מכל מקום, מדובר כאן בעובדה העצובה, שהשירים הספורים אותם כתב בשנות חייו האחרונות, אשר פורסמו לאחר מותו, הם חלשים ורזים. החריגים הם מינוריים. ההתחכמות שכתב בעקבות התקוממות הפועלים של 1953 מצוטטת באורח תדיר:

אחרי המרד של ה-17 ביוני
צנה מזכיר אגדת הסופרים
לחלק כרוזים בשדרות סטאלין,
ובהם נאמר, שהעם הלעיג על אמון הממשלה
ורק בעבודה מכפלת
יוכל לרכש אותו בחזרה. אם כן,
האם לא פשוט יותר היה
אלו הממשלה
פזרה את העם
ובחרה באחר?⁸

יש כמה שורות נוגעות ללב בשירי האהבה ובשירי הילדים. וחשוב מכל, ישנם דברי הלל לחוסר התכליתיות, שהטובים בהם נשמעים כמו וריאציה חצי-מורעת על ה"Ohne Warum" ("בלי מדוע") של אנגלוס סילזיוס ("השושנה היא בלי מדוע / היא פורחת משום שהיא פורחת / לא אכפת לה מעצמה, אינה שואלת אם היא נראית"). כותב ברכט:

אח, כיצד נחשב את השושנה הקטנה?
פתאם, ארגמנית וצעירה וקרוכה?
אח, אנהנו לא באנו לבקרה
אבל כשבאנו, היא כבר הייתה.
לפני שהייתה, לא חכו לה.
כשהיתה, אי אפשר היה להאמין.
הנה הגיעה, מעולם לא התחילה.
וכלום לא הייתה כן תמיד?⁹

עצם יכולתו של ברכט לכתוב שורות כאלה, מצביעה על היסט נחרץ ובלתי צפוי בהלוך רוחו: רק שירתו המוקדמת, במחזור התפילות הביתי הפגינה שחרור כזה ממטרות ודאגות ארציות. במקום הנעימה המוקדמת של צהלה או עזות מצח, נמצאת כעת דממה מוזרה של השתאות והוקרה. התוצר המושלם היחיד של שנים אחרונות אלה, הכולל שני שירי אהבה בני ארבע שורות, הוא ואריאציה על שיר ילדים גרמני שלפיכך אינו ניתן לתרגום של ממש¹⁰.

הכל מצביע על כך שהמשורר מצא קול חדש – אולי "שירת הברבור הגווע הנחשבת למיטבו היא היפה ביותר" – אך כשהגיע הרגע להשמיע קול זה, נראה כאילו אבד לו כוחו. זהו הסימן היחיד, האובייקטיבי, ולכן אין עליו עוררין, שברכט אכן חצה את הגבולות הרחבים למדי הניתנים למשוררים, חצה את קו המותר לו. שכן גבולות אלה, למרבית הצער, אינם ניתנים לזיהוי מבחון, ורק בקושי ניתן לשערם. כמו תלמים חיוורים, סמויים מן העין העירומה, שברגע בו אדם חצה אותם – או רק מעד עליהם – הם צומחים לפתע והופכים לקירות. אין דרך לשחזר צעדים; לא חשוב מה יעשה כעת, הוא מוצא עצמו כשגבו אל הקיר. ואפילו עכשיו, *après coup*, בדיעבד, קשה להגדיר את הסיבה; השירה מספקת לנו את הראייה היחידה לכך שהצעד אכן ננקט, וכל מה שהיא מספרת הוא רגע התרחשותו, בבוא מועד העונש. שכן העונש המשמעוטי היחיד שאפשר להשית על משורר, למעט מוות, הוא כמובן האבדן הפתאומי של מה שלאורך כל ההיסטוריה האנושית נראה כמתת אלוה.

לברכט הגיע האובדן בשלב מאוחר למדי, ועל כן הוא יכול ללמדנו על המתירנות הגדולה ממנה נהנים אלה החיים בחסות חוקי אפולו. הוא לא הגיע בעת שהפך לקומוניסט; להיות קומוניסט באירופה בשנות העשרים, אפילו בשנות השלושים (לפחות עבור כשביל מי שלא היו בעובי הקורה ולא יכלו לדעת עד כמה הפך סטאלין את המפלגה לתנועה טוטליטארית, נכונה לבצע כל פשע, כולל בגידה במהפכה), לא היה פשע, אלא טעות גרידא. מכל מקום, האבדן לא הגיע גם בעת משפטי מוסקווא, כשלא עלה בידי ברכט לנתק את קשריו עם המפלגה בזמן שאחדים מידידיו ישבו על ספסל הנאשמים, או בעת מלחמת האזרחים בספרד, כשבוודאי ידע שהרוסים פעלו ככל-יכולתם נגד הרפובליקה הספרדית, והשתמשו באסונם של הספרדים כדי לנקום באנטי-סטליניסטים בתוך המפלגה ומחוצה לה. (ב-1938 אמר, "למעשה, אין לי חברים שם [במוסקבה]; והאנשים במוסקבה, גם להם אין חברים – כמו למתים."¹¹). והוא לא הגיע כאשר בתקופת הסכם היטלר-סטאלין שמר ברכט על שתיקה; על גדיעת קשריו עם המפלגה אין לדבר כלל; נהפוך הוא, השנים שבילה בגלות,

תחילה בעיר הדנית סוונדבורג ואחרי כן בסנטה מוניקה, היו שנותיו הטובות ביותר מבחינה יצירתית, שנים המשתוות, מבחינת התפוקה, רק לשנות עלומו בהן עדיין לא הושפע מאידיאולוגיה כלשהי וטרם כופף עצמו לכל משמעת פוליטית. האבדן הגיע, בסופו של דבר, רק אחרי שהשתקע במזרח ברלין, שם יכול היה להיווכח מדי יום מה היתה, בשביל העם, משמעות החיים תחת שלטון קומוניסטי.

מתחילה לא רצה להתיישב שם; מדצמבר 1947 עד סתיו 1949 המתין בציריך להיתר להתיישב במינכן, ורק כאשר איבד כל תקווה להשיגו, החליט לשוב הביתה כמיטב יכולתו – מצויד היטב למחייתו בדרכון צ'כי שעד מהרה הוחלף בדרכון אוסטרי, חשבון בנק שוויצרי ומו"ל מערב גרמני. עד לאותו רגע אומלל היה זהיר למדי לא לבוא במגע קרוב עם חבריו במזרח. ב־1933, כשרבים מחבריו האמינו, בטיפשותם, כי יוכלו למצוא מקלט ברוסיה הסובייטית, נסע ברכט לדנמרק, וכשברח מאירופה בתחילת המלחמה, על אף שהגיע לאמריקה דרך ולדיבוסטוק, בקושי עצר במוסקווה, ולרגע לא שקל את רוסיה – היתה זו התקופה של הסכם היטלר-סטאלין – כמקום מקלט אפשרי. כמעט ללא קשר לכך שמעולם לא זכה לתהילה במפלגה הקומוניסטית הרוסית – מתחילה ועד הסוף זכה להערכה רק בקרב קהל בן-חורין במדינות מערביות – חש, ככל הנראה, שהמרחק הפואטי אשר עלה בידיו לשמור ביחס לפוליטיקה הקומוניסטית, אפילו בשעה שלא היה מחויב לגמרי ל"מטרה" (נראה כי מעולם לא היה חבר במפלגה), לא יעמוד במתקפה של המציאות הסובייטית, כפי שלא עמד במתקפה המתונה לאין-ערוך של הממשות בגרמניה של אולברייכט. היסוד המשחקי, שהיה כה חשוב ביצירתו, לא יכול היה לשרוד בקרבת הזוועות לידן שיחק. אחרי הכל, דבר אחד הוא לומר לידידיך ומכריך, כשאינם מסכימים איתך, "נירה גם בכם כשנעלה לשלטון", ודבר אחר לחלוטין הוא לחיות במקום בו דברים גרועים עוד יותר אכן קורים למתנגדי השלטון. ברכט עצמו לא הותקף – אף לא בשנים שלפני מות סטאלין. אבל מאחר שלא היה טיפש, ידע בוודאי שביטחונו האישי נבע מהעובדה שמזרח ברלין היתה מקום חריג, חלון הראווה של המזרח בשנות החמישים, ובתחרות נואשת עם חלקה המערבי של העיר במרחק תחנות ספורות ברכבת התחתית. בתחרות זו, האנסמבל הברלינאי – התיאטרון הרפרטוארי שברכט הקים וניהל בחסות הממשלה המזרח גרמנית, בשבילו כתב ואתו ביים, היה – ונותר עד היום – המשאב הגדול ביותר של הממשל המזרח-גרמני, ואולי ההישג התרבותי הבולט היחיד של גרמניה שלאחר המלחמה. כך, כמשך שבע שנים, חי ברכט ועבד בשלווה תחת עינם – למעשה, תחת חסותם – של משקיפים מערביים,

אבל כעת במגע הדוק לאין שיעור עם מדינה טוטליטרית, יותר משהיה אי פעם בחייו, תוך שהוא צופה כמו עיניו בסבלם של בני עמו. התוצאה היתה שלא יצר אף מחזה אחד ולא שיר גדול אחד באותן שבע שנים, ואפילו לא השלים את "מחול מוות זאלצבורגי", שהחל בציריך, ואשר – אם לשפוט על פי הקטעים אותם אני מכירה רק בתרגום האנגלי של אריק בנטלי – יכול היה להפוך לאחד ממחזותיו הגדולים. ברכט היה מודע לייסוריו, ידע שאינו מסוגל לכתוב במזרח גרמניה. זמן קצר לפני מותו, כך דיווח, רכש בית בדנמרק ואף שקל לעבור לשווייץ. איש לא היה להוט ממנו לשוב הביתה –

אל תתקע מסמר בקיר
זרק את המעיל על הכסא.
[...]

למה לדפדף בספר דקדוק זר?
הידיעה הקוראת לך הביתה
פתובה בשפה מכרת.¹²

כל מה שתיכנן בשוכבו גוֹנֵע היה גלות. מכאן, שלצד המשורר והמחזאי הגדול קיים גם המקרה של ברטולט ברכט. ומקרה זה הוא עניינם של כל האזרחים, המבקשים לחלוק את עולמם עם משוררים. אין להשאירו רק למחלקות לספרות; בה במידה, הוא עניינם של אנשי מדע המדינה. ההתנהגות הלא-נאותה העקבית של משוררים ואמנים היוותה בעיה פוליטית ולעתים מוסרית מאז ימי קדם. בהמשך הדיון במקרה זה, אצמד לשתי ההנחות שהזכרתי. ראשית, למרות שבאופן כללי גיתה צדק ולמשוררים הותר יותר מאשר לבני תמותה נורמליים, גם משוררים עשויים לפשוט באופן חמור כל כך שעליהם לשאת במלוא הנטל, האשמה והאחריות. שנית, הדרך היחידה להכריע באופן ברור מהם ממדי פשעם היא להאזין לשירתם – ופירושו של דבר, אני מניחה, כי היכולת לכתוב שורה טובה אינה סרה באופן מלא לפקודת המשורר אלא זקוקה לסיוע, שהכשרון מקנה, אך הוא עלול לאבדו.

ב.

ראשית, עלי לציין כמה נסיבות ביוגרפיות. איננו צריכים להיכנס לחייו הפרטיים של ברכט, שלגביהם היה יותר דיסקרטי – פחות דברן – מכל סופר אחר במאה העשרים (ודיסקרטיות זו, כפי שנראה, היתה אחת ממעלותיו, שהיו רבות), אבל אנחנו חייבים, כמוכן, לעקוב אחרי כמה רמזים מעודנים בשיריו.

ברכט, שנולד ב-1898, השתייך למה שאפשר לכנות הראשון מביין שלושת הדורות האבודים. בני דורו, שחניכתם בעולם התרחשה בשוחות ובשדות הקרב של מלחמת העולם הראשונה, המציאו, או אימצו, את המושג, משום שהרגישו כי הפכו בלתי־כשירים לחיים נורמליים; נורמליות היתה בגידה בכל חוויית האימים, החברות בלב האימה, אשר הפכה אותם לגברים, ובמקום לבגוד במה שהיה שלהם ללא עוררין, העדיפו להיות אבודים – אבודים לעצמם ולעולם. גישה זו, שהיתה משותפת לחיילים המשוחררים בכל הארצות, הפכה למעין אקלים, כאשר הסתבר כי קמו להם ממשיכים בדמותם של שני "דורות אבודים" נוספים: הראשון, שנולד כעשר שנים מאוחר יותר, בעשור הראשון של המאה, קיבל שיעור מרשים למדי מהאינפלציה, האבטלה ההמונית ואי השקט המהפכני, חוסר היציבות של כל מה שנותר על כנו באירופה אחרי למעלה מארבע שנות טבח; הדור הבא, שנולד עשר שנים אחר כך, בעשור השני של המאה, עמד בפני הבחירה של חניכות בעולם דרך מחנות הריכוז הנאציים, מלחמת האזרחים בספרד או משפטי מוסקבה. שלוש קבוצות אלה, שנולדו בין 1890 ל-1920 בקירוב, היו קרובות דיין בגיל כדי ליצור קבוצה אחת במלחמת העולם השנייה, אם כחיילים ואם כפליטים, או גולים, כחברי מחתרות או כאסירים במחנות ריכוז והשמדה, או כאזרחים תחת מטר הפצצות, ניצולים בערים שעליהן אמר ברכט, כמה עשורים קודם לכן בשיר:

שָׁם יִשְׁבְּנוּ, בְּבָתִּים שֶׁנֶּחְשְׁבוּ בְּלִתֵּי־הַרְיָסִים,
שָׁם יִשְׁבְּנוּ, דוֹר קָלִיל וּפִיקֵנֶטִי
(כִּךְ בְּנִינוּ אֶת הַקְּפָסֹאוֹת הָאֲרָכוֹת שֶׁעַל הָאֵי מְנַהֵטֵן
וְאֶת הָאֲנֵטֹנוֹת הַדְּקוֹת הַמַּחְזִיקוֹת אֶת הַיָּם הָאֲטֹלָנֶטִי).

מִן הָעָרִים הִלְלוּ יִשְׂאָר: מִי שֶׁעָבַר דְּרָכָן, הָרוּחַ!
הַבֵּית מְשֻׁמָּח אֶת הָאוֹכֵל: הוּא מְרוֹקְנוֹ.
אָנוּ יוֹדְעִים, שְׁאָנוּ רַק דִּירִים זְמַנִּים
וְאַחֲרֵינוּ יָבֹא: שׁוֹם דָּבָר שְׂרָאוּי לְצִיָּנוּ.¹³

שיר זה, "על ב. ב. המסכן" מתוך מחזור התפילות הביתי, הוא היחיד המוקדש לנושא הדורות האבודים. הכותרת, כמובן, אירונית; בשורות הסיום הוא אומר כי "בְּרִיעֵידוֹת הָאֲדָמָה שֶׁתְּבֹאנָה, יֵשׁ לְקוֹת/ שְׁלֵא אֶתֵן לְוִירְגִ'ינְיָה שְׁלִי לְכָבוֹת מְרַב מְרִירוֹת", ובמובן מסוים, בדרך אופיינית לגישתו, הוא הופך שולחנות: מה שאבד אינו רק גזע אנושי חסר משקל זה, אלא העולם שאמור היה לשכנו בתוכו. מאחר שברכט מעולם לא חשב במושגים של רחמים עצמיים – אפילו

לא ברמה הגבוהה ביותר – היה דמות בודדה למדי בקרב בני זמנו. כשכינו את עצמם אבודים, התבוננו בתקופה ובעצמם בעיני המאה התשע-עשרה; נמנע מהם מה שהמחזאי פרידריך הבל [Hebbel] פעם כינה – "ההתפתחות השקטה, הטהורה של כל היכולות" – והם הגיבו במרירות. הם התקוממו נגד העובדה שהעולם לא הציע להם מחסה וביטחון כדי להתפתח כאינדיבידואלים, והחלו ליצור את הספרות הייחודית להם, בעיקר רומאנים שבהם דבר לא נראה מעניין, למעט עיוות פסיכולוגי, עינוי חברתי, תסכול אישי והתפכחות כללית. אין זה ניהיליזם; למעשה, כינויים כניהיליסטים היה מעניק להם מחמאה שכלל לא היו ראויים לה. הם לא חתכו מספיק עמוק – היו עסוקים מדי בעצמם – מכדי לראות את הסוגיות האמיתיות; הם זכרו הכל ושכחו מה חשוב. בשתי שורות, כמעט שורות אגב בשיר אחר במחזור התפילות הביתי אומר ברכט את מה שחשב על שאלת ההשלמה של האדם עם נעוריו:

אַתְּ כָּל נְעוּרָיו, לֹא רַק אֶת חֲלוּמוֹתָיו,
שָׁכַח הֶגְג מִזְמַן, אֶךְ לֹא אֶת הַשְּׂמִים מְעָלָיו.

העדר הרחמים העצמיים – ברכט בקושי התעניין בעצמו אי פעם – היתה אחת ממעלותיו הגדולות, אבל מעלה זו היתה מושרשת בדבר אחר שחונן בו, וככל מתת כזה, היתה בו ברכה וקללה כאחת. הוא מדבר על כך בשיר האישי היחיד שכתב, ולמרות שנכתב בתקופה של מחזור התפילות הביתי, לא פירסם אותו מעולם; הוא לא רצה להיות מוכר. כותרת השיר, מן המעולות ביצירותיו, היא "Der Herr der Fisch" – כלומר, אלוהי הדגים, ארץ הדממה. השיר מספר איך האל הזה מגיע לארץ בני האדם, הדייגים, זורח ושוקע עם חליפות הירח, זר וחבר לכל אדם, וכיצד הוא יושב עימם, אינו יכול לזכור את שמותיהם, אבל מתעניין בעסקיהם, במחירי הרשתות, ברווחי הדיג, בנשותיהם ובתכסיסי ההונאה נגד גובה המס.

כָּךְ דִּבֶּר הוּא אֲתָם עַל עִסְקֵיהֶם
שְׁאֵלוּ הֵם אוֹתוֹ גַּם: וּמָה עִם שְׁלֵדְךָ?
צוּחַק הַסֵּתֶבֶל הוּא סְבִיבוֹ, לְכָל צֶדֶק
בְּהוֹס אִז אָמַר: אֵין לִי אֶף אֶחָד.

במשך זמן מה, הכל הולך כשורה. עד שמגיע היום בו הם מתעקשים.

יום אֶחָד מִיִּשְׁהוּ מֵהֶם יִשְׁאֵל אוֹתוֹ:

תגיד, מה מביא אותך אלינו?
בְּחַפְזָהּ הוּא יְקוּם, יְמַהֵר:
עֲכָשׁוּ מִצַּב רוּחַם הַשְּׁתַנָּה.

והוא יודע מדוע השתנה מצב הרוח שלהם; אין לו דבר להציע, ולמרות שהתקבל בכרכה כשהגיע, מעולם לא הוזמן, כי כל מה שעשה היה להעשיר את שיחת היומיום שלהם. וכך הם דיברו על דא ועל הא, התווכחו. הוא היה אורח לא קרוא.... "הוא יעזוב בנימוס, כמו משרת שמשלחים אותו. דבר לא יישאר ממנו, לא צל, לא עקבה. אבל ברשותו, מישהו אחר, עשיר ממנו, נוטל את מקומו. אמת, הוא אינו מונע מאף אחד לדבר בעוד הוא נשאר שותק."

דיוקן עצמי זה, דיוקן ברכט של המשורר כאיש צעיר – וברור שבכך מדובר – מציג את המשורר במלוא ריחוקו, בתערובת של גאווה וצניעות, "זר וחבר לכל", ועל כן, דחוי ומוזמן כאחד, טוב רק ל"דיבור ודיבור שכנגד", חסר תועלת בחיי היומיום, שותק ככל האמור בו, כאילו אין דבר לומר על אודותיו, מוזר וזקוק באופן נואש לכל טיפת ממשות אותה יוכל לתפוס, נותן לנו לפחות רמז על הקשיים האדירים שברכט הצעיר חווה, ככל הנראה, כשניסה להרגיש בבית בעולמם של חבריו בני האדם. (הצהרה עצמית נוספת נמצאת במעין שיר־פרוזה מתקופה מאוחרת יותר:

גְּדַלְתִּי כָּכֵן
לְהוֹרִים בְּנֵי־טוֹכִים. הוֹרֵי שְׁמוֹ לִי
צְוָאוֹן מְסִיב לְצוֹאֵר וְחָנְכוֹ אוֹתִי
בְּהַרְגָּלִים שֶׁל מִי שְׁמִשְׁרֵתִים אוֹתוֹ
וְהַדְּרִיכֹנִי בְּאִמְנוֹת מִתֵּן פְּקֻדוֹת. אֲבָל
כְּשֶׁגְּדַלְתִּי וְהִסְתַּכַּלְתִּי מְסִיבִי
לֹא מְצָאוּ חֵן בְּעֵינֵי אֲנָשֵׁי הַמַּעֲמָד שְׁלִי
לֹא מִתֵּן הַפְּקֻדוֹת וְלֹא קִבְּלַת הַשְּׁרוּתִים
וְעֻזְבֹתֵי אֶת הַמַּעֲמָד שְׁלִי וְהִתְחַבַּרְתִּי
עִם הָאֲנָשִׁים הַפְּחוּתִים.¹⁴

זה, ככל הנראה, תיאור מדויק למדי, למרות שהדברים נשמעים קצת כמו מצע. אין זה דיוקן־עצמי אלא דרך מסוגננת לדבר על עצמו. ייאמר לזכותו כי שורות ספורות אלה משיריו המוקדמים לא מאפשרות לנו אלא לנחש מי היה במוכן אישי זה. ובכל זאת, יש באותן שורות ספורות כדי לעזור ולהבהיר הבטים מסוימים בהתנהגותו המאוחרת, המודעת מתוך בחירה?

ראשית כל, ולמן ההתחלה, היתה נטייתו המוזרה של ברכט לאנונימיות, העדר־שם ורתיעה חריגה מפני כל המולה – עד כדי פוזה של מגדל שן, ועוד יותר מכך, עד כדי חוסר אמון מרגיז ב"נביאי העם", או "קולות" ההיסטוריה, ובכל מה ש"מכירת החיסול של הערכים" בשנות העשרים (זו היתה מעין סיסמה של התקופה) הציעה ללקוחותיה. אבל היתה שם יותר מסלידה טבעית של אדם מבריק ומעודן ביותר מן המנהגים האינטלקטואליים הקלוקלים של סביבתו. ברכט שאף בלהט להיות אדם רגיל (או, לפחות, להיתפס ככזה) – לא להיות מסומן כשונה באמצעות כישרונותיו הייחודיים, אלא להיות ככל האחרים. וברור ששתי נטיות אישיות קרובות אלה – לאנונימיות ולרגילות – התפתחו במלואן הרבה בטרם אימץ אותן כ'פוזה'. הללו היטו אותו לעבר שתי גישות מנוגדות, לכאורה, שמאוחר יותר מילאו תפקיד חשוב ביצירתו: נטייתו המסוכנת לפעילות לא־חוקית, המחייבת למחות עקבות, להסתיר פנים, למחוק זהות, לאבד שם, "לדבר אך להסתיר את המדבר, לכבוש אך להסתיר את הכובש, למות אך להסתיר את המוות" – בגיל די צעיר, הרבה לפני שחשב על "שבח לעבודה הבלתי־חוקית",¹⁵ כתב שיר על אחיו המנוח, אשר "מת בחשאי והתפורר במהירות מפני שחשב שאיש לא הבחין בו" – והתעקשותו המוזרה לאסוף סביבו את מי שנקראו "משתפי פעולה" שהיו לא פעם אנשים בינוניים חסרי ייחוד, כאילו הפציר שוב ושוב, כל אחד יכול לעשות את מה שאני עושה; זהו עניין של לימוד ושום כישרונות מיוחדים אינם נחוצים או אפילו רצויים. ב"אגרת על התאבדות", מוקדמת מאוד, שפורסמה לאחר מותו, דן במניע שאפשר לתת לפעולה, ואינו צריך להיות מניע אמיתי, משום שהוא עלול להיראות גרנדיוזי מדי: "בכל מקרה, אסור שייראה כאילו היתה לאדם דיעה טובה מדי על עצמו". בדיוק, והדבר אולי נכון כפליים לגבי אנשים אשר, בדומה לברכט, מתפתים לדעה טובה על עצמם לא באמצעות תהילה או חנופה, אלא באמצעות הגילוי האובייקטיבי, הבלתי־נמנע, של כישרונות. ואם הביא גישה זו עד קיצוניות אבסורדית – הערכת־יתר אבסורדית למנגנון הלא־חוקי של המפלגה הקומוניסטית, תביעות אבסורדיות מ"משתפי הפעולה" שלו שילמדו את מה שלא היה בר־לימוד – יש להודות שהמילייה הספרותי והאינטלקטואלי של שנות העשרים בגרמניה היווה פיתוי לניקוב הפומפוזיות, אשר קשה היה לעמוד בפניו גם בלעדי הנטייה של ברכט. השורות המבודחות על התנהגותם של עמיתיו המשוררים ב"אופרה בגרוש" היכו במסמר בדיוק בקודקודו: "גם אני יכולתי להבין בעצמי די טוב אילו העדפתי להיראות גדול ובודד; אבל ראיתי אנשים כאלה די מקרוב ואמרתי לעצמי: זה לא בשבילך".

ישנו שיר נוסף שבו מדבר ברכט במפורש על עצמו, והוא, אולי, הידוע ביותר. הוא שייך ל"שירי סוונדבורג", רצף שירים שנכתב בעת גלותו בדנמרק בשנות השלושים, וכותרתו: "אל הדורות הבאים." כמו ב"ב.ב. המסכן", המוקדם יותר, הדגש כאן הוא על אימי התקופה ועל הצורך בסטואיות ביחס לכל המוצאות את האדם עצמו. אבל כעת, בשעה ש"רעידת האדמה העתידית" הגיעה, נעלמו כל הרמזים הביוגרפיים בעליל. ("על ב.ב. המסכן" מתחיל ומסתיים בסיפור האמיתי על מוצאו: "אני, בְּרִטוֹלֵט בְּרִכְט, בָּאתִי מִן הַיְעָרוֹת הַשְּׁחוּרִים/. אֲמִי נִשְׁאַה אוֹתִי אֶל הַעָרִים הַגְּדוֹלוֹת/ כְּשֶׁכָּרְסָה בֵּין שְׁנֵיהֶן. וְקָר הַיְעָרוֹת/ עַד יוֹם מוֹתִי בְּעֶצְמוֹתֵי יִשְׁלֵט"¹⁶. אמו היתה מן היער השחור ואנו יודעים, משירים על מותה, שפורסמו לאחר מותו, כי היתה מאוד קרובה אליו.) זהו השיר על "אלה החיים בזמנים אפלים" ושוורת המפתח שלו הן:

אֶל הַעָרִים הַגְּעֵתִי בְּזִמְן שֶׁל תְּהוֹ-וְבָהוּ,
כְּשֶׁהֲרַעַב שְׁלֵט.
בֵּין אֲנָשִׁים בָּאתִי בְּזִמְן שֶׁל מְרִי,
וּמְרִדִי יַחַד אֲתֵם.
כָּד חֲלַף זְמַנִּי
שָׁנַתְּנָן לִי עָלַי אֲדָמוֹת.

אֵת אַרוּחוֹתַי אֶכְלֵתִי בֵּין הַקְּרָבוֹת,
שְׁכַכְתִּי לִישׁוֹן בֵּין הַרוֹצְחִים.
אֶהְבֵּתִי טַפְחָתִי בְּלִי-מֵשִׁים
וּבְטָבַע הַסֵּתְכָלְתִּי בְּקֶצֶר-רוּחַ.
כָּד חֲלַף זְמַנִּי
שָׁנַתְּנָן לִי עָלַי אֲדָמוֹת.

בְּזִמְנֵי הַרְחֻבוֹת הוֹכִילוּ אֶל הַבְּצוֹת.
הִלְשׁוֹן בְּגֵדָה בִּי אֶל הַשׁוֹחֵט.
מֵה כָּבֵד יְכַלֵּתִי לַעֲשׂוֹת. אֲבָל הַשְּׁלִיטִים
יִשְׁבוּ בִּיתֵר בְּשָׁחוֹן בְּלַעֲדֵי, כָּד קוֹיֵתִי.
כָּד חֲלַף זְמַנִּי
שָׁנַתְּנָן לִי עָלַי אֲדָמוֹת.

[...]

אֲתֵם, שְׁתַּצּוּפוּ מִן הַמְּבוּל
אֲשֶׁר בּוֹ טַבְעֵנוּ,
כְּשֶׁתִּדְבְּרוּ עַל חֲלְשׁוֹתֵינוּ,
זְכְּרוּ

גַם אֶת הַזְמַן הָאֶפֶל

שֶׁנִּמְלֶטְתֶּם מִמֶּנּוּ.

[...]

אֲחַ, אֲנַחְנוּ,

שֶׁרָצִינוּ לְהַכִּין אֶת הַקְּרָקַע לַיְדִידוּת,

לֹא יָדַעְנוּ לְהִיּוֹת יְדִידוּתִיִּים בְּעֶצְמָנוּ.

[...]

הַזְכָּרוּ בָּנוּ

בְּסִבְלָנוֹת.¹⁷

ובכן, הבה נעשה זאת, נזכור אותו בהבנה, ולו רק משום שהקטסטרופות של תקופתנו נטבעו בו יותר מאשר כל דבר שנגע לו אישית. אל נא נשכח כי הצלחה מעולם לא סיחררה אותו. הוא ידע כי "כשמזלי יכזיב, אני אבוד" (167). היתה זו גאוותו להסתמך על מזלו יותר מאשר על כישרונותיו, לראות את עצמו בר־מזל יותר מאשר יוצא דופן. בשיר שנכתב שנים אחדות מאוחר יותר, בזמן המלחמה, כשספר את אבידותיו במושגים של חברים שמתו – להזכיר רק את אלה שהזכיר בעצמו, מרגרט סטפין, "מורה קטנה ממעמד הפועלים", שהצטרפה אליו בדנמרק, ואותה אהב; ולטר בנימין, מבקר הספרות הגרמני החשוב ביותר בין מלחמות העולם ("נרדפת אל גבול בלתי-עביר") ששם קץ לחייו; וקרל קוך – אמר לעצמו במפורש את מה שהשתמע בשיר קודם:

אֲנִי יוֹדֵעַ, כְּמוֹכֵן: רַק בְּדֶרֶךְ מִזֶּל

נִוְתַרְתִּי בַּחַיִּים אַחֲרֵי שְׂיָדִידִים רַבִּים כָּל כֶּךָ

אֵינָם. אֲבָל הַלִּילָה בַּחֲלוֹם

שְׁמַעְתִּי אוֹתָם יְדִידִים אוֹמְרִים עָלַי: "הַחֲזִיקִים שׁוֹרְדִים"

וְשָׁנַאתִי אֶת עֶצְמִי.¹⁸

זו היתה, ככל הנראה, הפעם היחידה שבה ביטחונו העצמי התערער; הוא השווה את עצמו לזולתו, וביטחון עצמי נשען תמיד על סירוב להיענות להשוואות כאלה, לטוב או לרע. אבל לא היה זה אלא חלום.

במובן מסוים, גם ברכט הרגיש, אפוא, אבוד – לא משום שכישרונותיו האישיים לא בשלו כפי שעשוי היה לקרות, או משום שהעולם פגע בו, כפי שאכן קרה, אלא משום שהמשימה היתה כבירה מדי. לכן, כאשר חש שהמבול גובר, לא התבונן אחורה בגעגועים – איש לא עשה זאת יפה יותר מרילקה בכתביו המאוחרים – אלא פנה אל פני מי שיצופו מן המבול, ופנייה זו אל העתיד – אל

הנצח – אין לה דבר עם "קידמה". "הבדילה אותו הבנתו כמה מגוחך, עד מוות, יהיה למדוד את שטף האירועים באמת מידה של שאיפות אישיות – למשל, להתייבב מול הקטסטרופה הבינלאומית של אבטלה בתקווה לעשות קריירה ובמחשבה על הצלחה וכישלון אישיים, או להתמודד עם הקטסטרופה של מלחמה עם אידיאל של אישיות בשלה, או לצאת לגלות, כפי שעשו כה רבים מעמיתיו, בתלונות על תהילה אבודה או חיים הרוסים. לא נותר ולו שמץ של רגשות בהגדרה היפה והמדויקת של ברכט לפליט: "שליח של בשורות רעות". בשורתו של השליח אינה נוגעת, כמובן, לו עצמו. לא רק את רוע מזלם נשאו עימם הפליטים מארץ לארץ, מיבשת ליבשת – "שהרי הלכנו, מחליפים ארצות יותר מהר מנעליים" (גלות המשוררים, 168) – אלא את המזל הרע של העולם כולו. אם מרבייתם נטו לשכוח את הבשורה עוד בטרם למדו כי איש אינו אוהב את מבשרי הבשורות המרות – ובכן, האם לא היתה זו תמיד צרתם של שליחים?

משפט גאוני זה, יותר מגאוני, "נושאי בשורות רעות", ביחס לפליטים ולגולים, יכול לאייר את התבונה הפואטית הגדולה של ברכט, כישרון הדחיסה העצום – דרישה מוקדמת מכל שירה באשר היא. הנה דוגמאות נוספות לדרך המחשבה שלו, הדחוסה לעילא, ולכן גם ערמומית. בשיר על אודות הבושה להיות גרמני, שנכתב ב-1933:

לְמִשְׁמַע הַנְּאוּמִים הָעוֹלָם מִבְּתֵיךָ, צוֹחֵקִים,
אֶבֶל כָּל הָרוּאָה אוֹתְךָ, מִחֶפֶז סִפִּין.

או במניפסט נגד המלחמה, אותו הפנה אל כל האמנים והסופרים הגרמנים, במערב ובמזרח, בשנות החמישים המוקדמות: "קרתגו הגדולה יצאה לשלוש מלחמות. היא היתה עדיין כוח גדול אחרי הראשונה, ראויה למגורים אחרי השנייה. לא נמצא לה זכר אחרי השלישית". כל האווירה של שנות השלושים ושנות החמישים, בהתאמה, לכודה בדיוקנות מרובה בשתי הצהרות פשוטות. אותה ערמומיות מאירת עיניים מופיעה, אולי אף בעוצמה גדולה יותר, בסיפור הבא, שהתפרסם לפני כמה שנים בכתב עת ניו-יורקי. ברכט שהה בארה"ב בתקופת משפטי מוסקבה, וביקר, כך מספרים לנו, אצל אדם שהיה עדיין בשמאל, אבל היה אנטי-סטליניסט לוחט, ונהפך מעורב עמוקות במשפטי הנגד בחסות טרוצקי. השיחה נסבה על החפות הברורה של נאשמי מוסקבה, וברכט, לאחר ששמר על שתיקה ממושכת, אמר לבסוף, "ככל שהם חפים יותר, כך הם ראויים יותר למוות". המשפט נשמע מזעזע. אבל מה למעשה אמר ברכט? חפים יותר ממה? מן המעשה שנאשמו בו, כמובן. ובמה הואשמו? בקשירת קשר נגד

סטאלין. מכאן, בדיוק משום שלא קשרו נגד סטאלין, והיו חפים מן ה"פשע", היה מעין צדק באי־הצדק. וכי לא היתה זו חובתה הברורה של "המשמרת הוותיקה" למנוע מאדם אחד, סטאלין, להפוך את המהפכה לפשע אדיר אחד? למותר לציין, מארחו של ברכט לא קלט; הוא זעם, וביקש מאורחו לעזוב את הבית. כך אברה אחת ההזדמנויות הנדירות בהן ברכט דווקא דיבר, אמנם בדרכו העוקצנית הזהירה, נגד סטאלין. חוששתני שברכט נאנח בהקלה כשמצא את עצמו ברחוב. מזלו עדיין לא נטש אותו.¹⁹

ג.

זה היה, אם כן, האדם: מחונן, בעל אינטליגנציה חדה, לא תיאורטית, לא הגותית, שחדרה ללב העניין, שקט ובלתי מוכן להיחשף, מרוחק, ואולי גם ביישן. מכל מקום, לא מתעניין במיוחד בעצמו אבל סקרן באופן בלתי רגיל ("ברכט הצמא לידע", כך כינה את עצמו בשיר על המלך שלמה ב"אופרה בגרוש"), ובראש וראשונה – משורר, כלומר אדם החייב לומר את מה שאינו ניתן להיאמר, שאינו יכול להחריש בשעה שהכל שותקים, וחייב, לפיכך, להיזהר לא לדבר יותר מדי על מה שהכל מדברים בו. הוא היה בן 16 כשפרצה מלחמת העולם הראשונה וגויס כסניטר רפואי בשנת המלחמה האחרונה, כך שהעולם התגלה לו בראשונה כחזיון שחיטה חסר מובן, כאשר דיבור התגלם בתוכחה רועמת. (ההשראה ל"אגדה על החייל המת" המוקדמת שלו – חייל שוועדה רפואית מעירה מקברו ומוצאת אותו כשיר לשירות פעיל – מקורה בתגובה רווחת על מדיניות הגיוס בשלהי המלחמה, [הם חופרים החוצה את המתים], ונותר השיר הגרמני היחיד הראוי להיזכר ממלחמת העולם הראשונה).²⁰ אבל לא המלחמה עצמה הפכה למכרעת בשירתו המוקדמת, אלא העולם, כפי שצף ממנה לאחר ש"סערות הפלדה", מאת ארנסט יינגר, עשו את שלהן. לעולם זה היתה תכונה הנלקחת בחשבון רק לעתים נדירות, שסארטר תיארה אחרי מלחמת העולם השנייה בדייקנות גדולה: "כאשר הכלים שבורים ואינם ניתנים עוד לשימוש, כאשר מטוסים מתפוצצים והמאמץ חסר משמעות, מופיע העולם ברעננות נוראה וילדית, והוא מושעה וחסר עקבות בחלל". (לשנות העשרים בגרמניה היה הרבה במשותף עם שנות הארבעים והחמישים בצרפת. בגרמניה, אחרי מלחמת העולם הראשונה, קרסה המסורת – קריסה שצריך היה להכיר בה כעובדה מוגמרת, מציאות פוליטית, נקודת אל־חזור – וזה מה שקרה בצרפת עשרים־חמש שנים מאוחר יותר. מבחינה פוליטית, היתה זו דעיכתה וירידתה של מדינת האומה; מבחינה חברתית, היתה זו הטרונספורמציה של מערכת מעמדית לחברת המונים;

ומבחינה רוחנית, היתה זו עליית הניהיליזם, אשר במשך זמן רב עניין רק מעטים, ונהפך פתאום לתופעה המונית.) בעיני ברכט, ארבע שנות הרס ניקו את העולם, הסערות סחפו עימן כל עקבה אנושית, כל מה שאפשר היה להיאחו בו, כולל האובייקטים התרבותיים והערכים המוסריים – אפיקי החשיבה השחוקים, כמו גם סטנדרטים יציבים של הערכה וקווים מנחים ומוצקים להתנהגות מוסרית. היה זה כאילו, בחטף, הפך העולם חף ורענן כביום היבראו. כאילו דבר לא נותר אלא טוהר היסודות, פשטות השמים והארץ, האדם והחיה, החיים עצמם. היו אלה החיים עצמם בהם התאהב המשורר הצעיר – כל מה שהאדמה בממשותה הגמורה יכלה להציע. רעננות זו, ילדית ונוראה, של העולם לאחר המלחמה, משתקפת בתמימות האיומה של גיבוריו המוקדמים של ברכט – הפיראטים, ההרפתקנים, ורוצחי הילדים, "מלכוס החזיר המאוהב", ויעקב אפפלבק שהיכה למוות את אביו ואימו והמשיך לחיות כמו "חבצלת בשדה".

בעולם סחוף ונקי זה חש ברכט מתחילה בבית. אילו רצינו לסווגו, יכולנו לומר כי היה אנרכיסט באופיו ונטייתו, אבל יהיה זה לגמרי לא נכון לראות בו עוד חבר באסכולת הריקבון והסינוור המורכבי מן המוות, שאת דורו בגרמניה ייצג במיטבו גוטפריד בן, ובצרפת לואי־פרדיננד סלין. דמויותיו של ברכט – אפילו הנערות הטובעות, השוחות באיטיות במורד הנהרות עד הַיאספן אל ערכת הטבע הגדולה של השלום חובק הכל; אפילו מאצפה, עקוד לסוסו־שלו ונגרר אל מותו – מאוהבים בחיים ובמה שיש לאדמה ולשמים להציע, עד כדי השלמה עם המוות וההרס. שני הבתים האחרונים של "בלדת מאצפה" הם בין השורות הנצחיות באמת של השירה הגרמנית. בתרגום מילולי: "שלושה ימים עד שהכל בא אל קיצו: הארץ נותנת שתיקה והשמיים נותנים שלווה. / אחד רכב עם כל מה שהוענק לו: / עם ארץ וסוס, עם סבלנות ושתיקה. / אז הגיעו רחוק עוד יותר שמיים ועיטים. // שלושה ימים רכב ובורק / עד שהזדקן דיו לא לסבול יותר / כשפגש את החסות הגדולה / תשוש הוא רכב לשלווה הנצחית." גרסתו של בנטלי לשורות אלה איננה הולמת, בעיני, ובוודאי שאני עצמי איני מסוגלת לתרגמן כראוי. הן מדברות על סופם של שלושה ימי רכיבה אל המוות: אל תוך הדממה, מתנת האדמה; אל המנוחה, מתנת השמים. חיות מפוארת, מנצחת, מצויה בשיר מוות זה, זוהי אותה חיות – ההרגשה שטוב לחיות, שכף הוא אות חיים. זה מה שמענג אותנו בציניות הלירית ובסרקזם של השירים ב"אופרה בגרוש". לא לחינם הרשה לעצמו ברכט ברוחב לב כזה לתרגם את ויון לגרמנית – משהו שהחוק הגרמני מכנה במורת רוח פלאגיאריוזם. הוא חוגג אותה אהבה לעולם, אותה הוקרת תודה לאדמה ולשמים, לעובדה הצרופה של הולדת והיות

בחיים, ולוויון, אני בטוחה, עניין זה לא היה מפריע. על פי המסורת שלנו, אלוהי האהבה הפזיזה, השאננה, המופקרת לאדמה ולשמים הוא האל הפיניקי בעל, אלוהי השיכורים, התאוותנים, הנואפים. "כן, כוכב לכת זה מוצא חן בעיני בעל, ולו רק משום שאין כוכב אחר", אומר ברכט הצעיר ב"קוראל האיש בעל", שהבית הראשון שלו, וזה האחרון, הם שירה גדולה, בעיקר כאשר מצרפים אותם זה לזה: "כשבתוך הרחם האימהי הלבן צמח בעל, / היו השמים כבר כל כך גדולים ושקטים וחיוורים, / צעירים וערומים ומופלאים עד אימה. / כמה אהב אותם בעל כאשר הגיע. // כאשר ברחם האפל של האדמה נרקב בעל, / היו השמים עדיין גדולים ושקטים וחיוורים, / צעירים וערומים ומופלאים. / כמו שאהב אותם בעל כשהיה בעל."

חשובים הם השמים, השמים שהיו שם לפני האדם ויהיו שם אחרי שיסתלק, כך שהדבר הטוב ביותר שיכול אדם לעשות הוא לאהוב את מה שלהרף-עין הינו שלו. לו אני מבקרת ספרות, הייתי ממשיכה מכאן ואילך לדבר על חלקם החשוב כל כך של השמים בשירי ברכט, בייחוד בשירי האהבה שלו, הספורים, היפים עד מאוד. הנה ב"לזכרה של מריה א."

ביום ההוא בִּירַח תְּכַל סִפְטָמְבֶּר
 דוּמָם בְּצֵל שְׁזִיף רֵעֵנָּן וְרֵךְ
 הָאֱהוּבָה הַחֹזֶקֶתִי, וְהִיא נִחְבָּאת חוֹרֵת
 בְּזוּעוֹתַי כְּדָמוֹת חֲלוֹם נִשְׁכָּח.
 מְרוֹם אֶל־עַל, לִיפִי שְׁמֵי הַקֵּיץ,
 אֲבִיט זְמַן רֵב, אֲבִיט שָׁם אֶל עֵנָּן.
 לְכֵן מְאוֹד הִיָּה, אֵיִם לְגִבָּה,
 הַעֲפָתִי עֵינִי. וְהוּא כָּבֵר נֶעְלָם.²¹

האהבה היא הלוּבֵן הקטן, הטהור בענן, מול התכלת הזכה עוד יותר של שמי הקיץ, פורחת לה שם לכמה רגעים פורחת שם לרגע וחולפת עם הרוח. או ב"עלייתה ונפילתה של העיר מהגוני", אהבה היא מעוף העגורים התועים על פני הרקיע, לצד הענן, עגור וענן חולקים שמים יפים לכמה רגעי מעוף²². לבטח, אין אהבה נצחית בעולם הזה, או אפילו נאמנות רגילה. אין דבר זולת עוצמתו של הרגע; כלומר, תשוקה, שהיא בת חלוף עוד יותר מן האדם עצמו. בעל אינו יכול להיות אלוהיו של מסדר חברתי, ואת הממלכה בה הוא שולט מאכלסים מנודי החברה – בני הפאריה, אשר בחיותם מחוץ לציוויליזציה, יחסם לשמש הזורחת ושוקעת באדישות מלכותית, וזוהרת על כל חי, הוא יותר

אינטנסיבי, ולכן יותר אותנטי. ישנה, למשל, "בלדה על שודדי הים", עמוסת פראי אדם שותים, חוטאים, מגדפים, פניה לעבר גיהינום ואבדון. הנה הם, נתונים לחסד איתני הטבע, מושלכים אל חורבנם.

טְרוּפֵי שָׁכַר, בוֹהִים בְּאֶפֶל!
סְחוּטִים מְגִשֵּׁם זִלְעָפוֹת!
קְרוּעִים בְּכַפּוֹר שֶׁל לַיְלֵ-הַלֶּכֶן
בְּקֶן-הַתְּרוֹן הָעֵבוֹת!
חוֹלִים, צְלוּיֵי-עִירִם בְּשִׁמְשׁ!
(הַלְוֵאֵי בַחֲרָף שֶׁתְּצִיץ)
כֹּל מִי שֶׁעוֹד נוֹתֵר מֵאֲמֶשׁ
שָׁר בְּרָעַב, בַּחֵם, בְּסָחִי.

ואז מגיע הפזמון החוזר:

קְרִינַת הַתְּכֵלֶת, הֵה רְקִיעַ!
עֲנֵק הַרוּחַ, בְּד נַפְעָם!
לְכֶם מְרַחֵב! בְּשֵׁם מְאֲרֶה
תִּשְׁאִירוּ לָנוּ אֶת הַיָּם.²³

בחרתי בבית הראשון של בלדה זו – שאמורה להיקרא כמעין דקלום פזמונאי שברכט חיבר לו לחן – מפני שהוא מדגים יסוד בולט נוסף בהמנונות אלה לחיים: גאוות השאול היקרה לכל הרפתקניו ומנודיו של ברכט, גאוות האדם החופשי לגמרי, שייכנע רק לאימי הטבע, ולעולם לא לדאגות היומיום של חיים מהוגנים, שלא לדבר על דאגות גבוהות יותר של נפש מהוגנת. תהא אשר תהא הפילוסופיה שאיתה נולד ברכט – בניגוד לדוקטרינות שאימץ מאוחר יותר ממרקס ולנין – היא מפורשת במחזור התפילות הביתי, מפורטת בבחירות בשני שירים מושלמים, "מזמור ההודייה הגדול" ו"נגד הפיתוי", שנכלל מאוחר יותר ב"עלייתה ונפילתה של העיר מהגוני". "המזמור הגדול" הוא חיקוי מדויק של מזמור הכנסייה הבארוקי הגדול של יואכים נאנדר "Lobe den Herren", "שבח לאל", שכל ילד גרמני יודע בעל פה. כך נשמעים הבית החמישי והאחרון של ברכט: "הללו את הקוד, את האפילה, את ההרס! / הביטו לשמים: / אתם לא נחשבים / ותוכלו למות בלא פחד."

"נגד הפיתוי" מורכב מארבעה בתים בני חמש שורות, המהללים את החיים, לא למרות המוות אלא בגללו:

אל תתנו להפתות!
 כי אין שיבה בגו.
 היום עומד בדתות;
 כפר חשים את רוחות הלילות;
 ובקר לא יבוא.
 [...]
 מה לכם עוד תחושת חרדות?
 תמותו עם כל החיות
 ודבר אחר-כך לא יבוא.²⁴

בשום מקום אחר בשירה המודרנית, כך נראה לי, אין הבנה כזאת, לפיה מה שניטשה כינה "מות האלוהים" אינו מוביל בעל כורחו לייאוש, אלא להיפך, משום שהוא מבטל את פחד השאול, הוא יכול להסתיים בחגיגה צרופה, ב"כן" חדש לחיים. שני קטעים שאולי הם בני-השוואה עולים על הדעת. באחד, של דוסטויבסקי, השטן מדבר כמעט כמושגים זהים אל איוואן קרמאזוב: כל אדם ידע שהוא בסך הכל בן-תמותה, ללא תחייה מחדש, והוא יקבל את המוות בגאון ושלווה, כמו אל". האחר הוא ההודיה של סווינברן [Swinburne] "לכל מה שאלוהים יכול להיות/ ששום חיים אינם לנצח; שהמתים אינם קמים לתחייה; שאפילו התשוש בנחלים/ זורם אי שם בוטח אל הים."

אלא שאצל דוסטויבסקי, המחשבה היא בהשראת השטן, ואילו אצל סווינברן, ההשראה למחשבה היא תשיות, דחיית החיים כדבר-מה שאיש לא ירצה לחוות עוד פעם. אצל ברכט, המחשבה על לא-אֵל ועל אין-עולם-הבא אין פירושה חרדה אלא שחרור מפחד. נראה שברכט קלט היבט זה בקלות רבה כל כך משום שגדל בסביבה קתולית; ודאי חשב שכל דבר עדיף על פני ישיבה על האדמה בתקווה לגן עדן ובפחד מפני הגיהנום. מה שקומם אותו נגד הדת לא היה ספק ולא תשוקה; זו היתה גאווה. בהתכחשותו הנלהבת לדת ובשירי ההלל לבעל, אלוהי האדמה, הוקרת התודה כמעט מתפוצצת. דבר, אמר, אינו גדול מן החיים, ושום דבר נוסף אינו ניתן לנו – הוקרת תודה כזו בקושי פוגשים הן בנהייה האופנתית אחרי ניהיליזם והן בתגובת הנגד.

ובכל זאת, ישנם יסודות ניהיליסטיים בשירתו המוקדמת של ברכט, וקרוב לוודאי שהוא עצמו היה מודע אליהם יותר מכל אחד אחר. בין שיריו שפורסמו לאחר מותו מצויות שורות אחדות שכותרתן "Der Nachgeborene", "בן הדור הבא", המסכמות את הניהיליזם טוב יותר משיכלו לעשות כרכים שלמים של דיונים: "אני מודה שאין לי כל תקווה. עיוורים מדברים על הדרך החוצה. אני

רואה. כשתמוצינה כל השגיאות, ניוותר עם בן-לווייה אחרון ליד השולחן – האין". "עלייתה ונפילתה של העיר מהגוני" – מחזהו היחיד של ברכט שהוא ניהיליסטי ממש – עוסק בטעות האחרונה, שלו עצמו, הטעות כי מה שיש לחיים לתת – העונג הגדול באכילה, בשתייה, בניאוף, באגרוף – יכול להספיק. זוהי מעין עיר של כורי זהב, שהוקמה למען המטרה היחידה של התענוג, לשרת את אושר האדם. סיסמתו היא "Vor allem aber achtet scharf / Das man hier alles dürfen darf" (בתרגום "ראשית, הֵבֵן שכאן הכל מותר"). שתי סיבות הביאו לנפילתה של העיר, הראשונה, והיותר ברורה: אפילו בעיר שבה הכל מותר, אסור להישאר בלי כסף לפירעון חובות: מתחת לבנאליות זו, מונחת הסיבה השניה – התובנה שעיר התענוגות תגיע לקיצה באמצעות יצירת השעמום הגדול ביותר שניתן לדמיין, שכן תהיה זו עיר בה "דבר אינו קורה אף פעם" שבה אדם יכול לשיר "למה שלא אוכל את כובעי אם אין דבר אחר לעשותו?"

שעמום, אם כן, היה סופו של המפגש הראשון של המשורר עם העולם, סוף תקופת החדווה, ההשתאות, קילוס החיים, בה ריחף נטול משקל בג'ונגל של מה שפעם היתה אחת הגדולות בערי אירופה, חולם על הג'ונגלים של כל הערים, על כל היבשות ושבעת הימים, לא מאוהב אלא באדמה, בשמים ובעצים. כשהגיעו שנות העשרים אל סופן, החל להבין, ככל הנראה, כי מבחינה אנושית, לא פואטית, נהפך אותו חוסר משקל לבלתי רלוונטי – העולם היה ג'ונגל רק באופן מטאפורי ובמציאות הוא שדה קרב.

ד.

החמלה החזירה את ברכט למציאות, וכמעט קטלה את שירתו. כשהרעב שלט, התקומם יחד עם הגוועים:

אומרים לי: אֶכֶל וְשֵׁתָה! שְׁמַח בְּמַה שֵׁישׁ לְךָ!
אֶבֶל אֵיךְ אוֹכֵל לְשִׁתוֹת וְלֵאֲכֹל, פֶּאֶשֶׁר
כֹּל שֶׁאֲכֹל אֲנִי חוֹטֵף מִן הָרֶעֶב, וְכֹס
הַמַּיִם שְׁלִי חֲסֵרָה לְנִצְמַת-מִצְמָא?²⁵

חמלה היתה, ללא ספק, תשוקתו הלוהטת והיסודית ביותר של ברכט, לכן התאמץ להסתירה יותר מכל, והצליח בכך פחות מכל; היא זוהרת כמעט מבעד לכל מחזה שכתב. אפילו מתוך ההנאה הצינית של "אופרה בגרוש" נשמעות השורות המאשימות הכבירות: "ראשית צריך שגם בני האדם העניים/ מלחם החיים הגדול יחתכו לעצמם פרוסה". ומה שהושר שם בלגלוג נשאר הלייטמוטיב

שלו עד הסוף: "להיות אדם טוב-לב מי לא רוצה?/ לפרוס לחמו לדל – מדוע לא?/ או-אז מלכות אלוה תימצא, // מי לא חולם לשבת לאורו?"²⁶

הלייטמוטיב היה הפיתוי העז להיות טוב, בעולם ובנסיבות שהפכו את הטוב לבלתי אפשרי ומביס את עצמו. הקונפליקט הדרמטי במחזותיו של ברכט הוא כמעט תמיד זהה: אלה המחויבים לחמלה, היוצאים לשנות את העולם, אינם יכולים להרשות לעצמם להיות טובים. ברכט גילה באינסטינקט את מה שהיסטוריונים של מהפכות כשלו לראות שוב ושוב: שאת המהפכנים המודרנים, מרובספייר עד לנין, הניע להט החמלה – Le zele compatissant (הקנאות הרחומה) של רובספייר שהיה עדיין תמים דיו להודות בגלוי במשיכה העצומה אל "les hommes faible" ו-"les malheureux", "האדם החלש" ו"האומללים". "הקלסיקונים", מרקס, אנגלס ולנין, בשפת הקוד של ברכט, "היו הרחמנים מכל אדם", ומה שהבחין אותם מ"אנשים בורים" היה שהם ידעו כיצד "להפוך" חמלה ל"זעם". הם הבינו ש"רחמים" איננו הדבר אותו מונעים ממי שמסרבים לעזור לו. לכן, היה ברכט משוכנע יותר ויותר, אולי מבלי דעת, בחכמת האמת של מקיאווולי לנסיכים ומדינאים, כי עליהם ללמוד "כיצד לא להיות טובים", והיה שותף למקיאווולי בגישה המתוחכמת, ולכאורה אמביוולנטית, ביחס לטוב, שפתחה פתח אי הבנות פשטניות ומלומדות רבות כל כך – במקרה שלו, כמו גם במקרה של קודמיו.

"איך לא להיות טוב" הוא הנושא של "יוהנה הקדושה של בתי המטבכיים", המחזה הנפלא המוקדם על נערה מחיל הישע של שיקגו, הנאלצת ללמוד כי ביום בו עלייך לעזוב את העולם, חשוב יותר להשאיר אחרייך עולם טוב יותר, מאשר להיות טובה. הטוהר, היעדר הפחד ותום הלב של יוהנה תואמים במחזותיו של ברכט את סימון ב"חזיונות סימון מאשאר", הילדה החולמת על ז'אן ד'ארק תחת הכיבוש הגרמני, והנערה גרושה ב"מעגל הגיר הקאוקזי", שם, פעם אחת, כל תלאובות הטוב מפורשות כך: "נורא הפיתוי להיות טוב" – כמעט אי אפשר לעמוד בפני משיכתו, מסוכן וחשוד בהשלכותיו (מי יודע את השתלשלות האירועים הנגרמים כתוצאה ממה שנעשה "על המקום" וכי לא תסיט אותו המחווה הפשוטה מיעדים חשובים יותר?), אבל נורא בה במידה בשבילו, העסוק מדי בהישרדותו שלו או בהצלת העולם, מי שמסרב לפיתוי:

... מי שאינו שומע קריאה לעזרה והולך לדרכו באוטמו את אוזניו –
לא ישמע לעולם עוד קריאה חרישית של אוהב, את ציון העפרוני עם שחר
או אנחת הרווחה של בוצרי הכרמים
בהתרונן צלילי פעמון הערבית.²⁷

האם יש להיכנע לפיתוי וכיצד יש לפתור את הסתירות שהיות טוב יוצר בהכרח, אלה נושאים חוזרים במחזותיו של ברכט. ב"מעגל הגיר הקווקזי", הנערה גרושה נכנעת לפיתוי, והכל מסתיים בכי טוב. ב"הנפש הטובה מסצ'ואן", הבעיה נפתרת באמצעות יצירה של תפקיד כפול: האשה הענייה מכדי להיות טובה, שאינה יכולה, בפירוש, להרשות לעצמה להיות טובה, הופכת לאשת עסקים קשוחה בשעות היום, עושה הון באמצעות הונאה וניצול של אנשים, ובערב מחלקת את רווחי היום לאותם אנשים עצמם. זה היה פתרון מעשי, וברכט היה אדם מעשי ביותר. תימה זו מופיעה גם ב"אמא קוראז'" (חרף פרשנותו של ברכט עצמו), ואפילו ב"גליליאנו". עם קריאת הבית האחרון בפזמון הסיום לגרסת הסרט "אופרה בגרוש" יש לסלק כל שריד של ספק באשר לאותנטיות של חמלה לוהטת זו: "כי יש אלה שבחושך/ ויש אחרים באור/ ורואים את אלה שבאור/ ואת אלה שבחושך לא רואים."

מאז המהפכה הצרפתית, כאשר זרם הפליטים האדיר פרץ לראשונה, כמו שיטפון, לרחובות אירופה, רבים מקרב המהפכנים, כמו ברכט, פעלו מתוך חמלה, ומתוך בושה הסתירו את רחמיהם, בכסות של תיאוריות מדעיות ורטוריקה נוקשה. ואולם, רק מעטים מביניהם הבינו את העלבון שנוסף לחייהם הפגועים של העניים, בעצם העובדה שסבלותיהם נותרו באפילה ואפילו לא נרשמו בזיכרון האנושי:

בְּהַשְׁתַּתְּפָם בְּמַאֲבָקוֹ, מְצַרְפִּים מוֹרְיוֹ הַחֲתָרְנִים הַגְּדוֹלִים שֶׁל הָעָם
לְהִיסְטוֹרִיָה שֶׁל הַמַּעֲמָדוֹת הַשְּׁלִיטִים גַּם אֵת זוֹ שֶׁל הַנְּשֻׁלְטִים.

כך מנסח זאת ברכט בגרסת הבארוק הפואטית של "המניפסט הקומוניסטי" אותה תיכנן כחלק משיר דידקטי ארוך "על טבע האדם", שנכתב בעקבות "על טבע הדברים" של לוקרציוס, כישלון כמעט טוטאלי. על כל פנים, הוא הבין וזעם, לא רק בשל סבלות העניים, אלא בשל האפלתם; כמו ג'ון אדאמס, ברכט חשב על האדם העני כעל אדם בלתי־נראה. ומתוך אותו זעם, אולי אפילו יותר מאשר מתוך רחמים ובושה, החל לייחל ליום בו ייהפכו השולחנות, ותתממשנה מילותיו של סנט־ז'וסט: "Les malheureux sont la puissance de la terre" ["האומללים הם אונה של האדמה."]

יתרה מזו, מתוך רגש של סולידריות עם העשוקים והמדוכאים, כתב ברכט כתב חלק גדול כל כך משירתו במתכונת של בלדה. (כמו לאמנים דגולים אחרים של המאה – ו.ה. אורן, למשל – עמדו לרשותו, כמי שמקרוב־בא, סוגות העבר, מתוכן היה חופשי לבחור). הבלדה, שצמחה מתוך שירי עם ורחוב, ובדומה לשירי

נשמה שחורים, מתוך אינסוף בתי שיר בהן קוננו נערות משרתות במטבח על אהובים בוגדנים ועל הריגת תינוקות חפים מפשע – "חטאה כבד, אך ייסוריה רבו" (גלות, עמ' 32) – הבלדה היתה תמיד עורק של שירה לא כתובה, צורת האמנות, אם אכן היתה כזאת, בה ניסו אנשים שנידונו למחשכים ולשכחה, לתעד את סיפוריהם וליצור לעצמם נצחיות שירית. מיותר לציין כי שירי עם היוו השראה לשירה גדולה בשפה הגרמנית עוד לפני ברכט. קולותיהן של הנערות המשרתות נשמעו מבעד לכמה מהפזמונים הגרמנים היפים ביותר, ממוריקה [Morike] עד הופמנסטאל הצעיר, וממש לפני ברכט, אמן בלדות הרצח, פרנק ודקינד. לבלדה שבה הופך המשורר למספר סיפורים יש אבות דגולים, ביניהם שילר ומשוררים אחרים לפניו ואחריו, אשר הודות להם איבדה, יחד עם החספוס המקורי, הרבה מן הפופולאריות שלה. אבל שום משורר לפני ברכט לא נצמד בעקביות כזו לצורות עממיות אלה והצליח, ביסודיות כזו, להעניק להן מעמד של שירה גדולה.

אם נצרף את הדברים הללו – חוסר המשקל והכמיהה לכוח המשיכה יותר מאשר לכובד הראש – לנקודה מרכזית שתהיה רלוונטית בהקשר של העולם המודרני; בתוספת חמלה, אי היכולת הכמעט טבעית, או כפי שברכט היה אומר, חייתית, לשאת את מראה ייסוריהם של בני אדם – ייקל עלינו להבין, בנסיבות התקופה, את החלטתנו להזדהות עם המפלגה הקומוניסטית. מבחינתו, העיקר בהחלטה זו היה שהמפלגה לא רק אימצה כמטרה את עניינם של העניים, אלא שהיה לה גוף של כתבים שניתן היה להסתייע בו בכל מצב ולצטט ממנו כמו מכתבי הקודש. זה היה התענוג הגדול ביותר של ברכט. הרבה לפני שקרא את כל הספרים – באמת ברגע שהצטרף אל חבריו החדשים – החל לדבר על מרקס, אנגלס ולנין בתור "הקלסיקונים". אבל העיקר היה שהמפלגה הביאה אותו לקשר יומיומי עם מה שהחמלה כבר גילתה לו קודם כמציאות: "חישבו על החשיכה ועל הקור הגדול/ בעמק הזה, המהדהד את הבכיי". מעתה ואילך, לא יצטרך עוד לאכול את כובעו; היה משהו אחר לעשותו.

ופה, כמובן, החלו צרותיו, וצרותינו ביחס אליו. אך זה הצטרף לקומוניסטים וגילה שכדי לשנות עולם רע לעולם טוב לא די "להיות טוב" אלא עליך ליהפך לרע בעצמך, וכדי להשמיד רוע עליך להיות מוכן לבצע כל דבר רע. שְׁכָן –

מי אִתָּה?

שְׁקַע בְּזֵהָמָה

חִבֵּק אֶת הַשּׁוֹחֵט, אֲבָל

שִׁנֵּה אֶת הָעוֹלָם, הוּא תוֹבֵעַ זֹאת.²⁸

טרוצקי הצהיר אפילו בגלות, "אין אנו יכולים להיות צודקים אלא עם ובאמצעות המפלגה, משום שההיסטוריה לא סיפקה שום דרך אחרת להיות בצד הצודק," וברכט פיתח:

לִיחִיד שְׁתֵּי עֵינַיִם.
לְמַפְלָגָה אֶלֶף עֵינַיִם.
הַמְּפִלְגָה רוֹאָה שְׁבַע אַרְצוֹת.
הַיִּחִיד רוֹאָה עֵיר אַחַת.
[...] אֶת הַיִּחִיד נִתֵּן לְהַשְׁמִיד
אֲבָל אֶת הַמְּפִלְגָה אֵי אֶפְשָׁר לְהַשְׁמִיד.
כִּי הִיא חֵיל הַחֲלוּץ [...] וּמְנַהֶלֶת אֶת מְלַחֲמֶתָהּ
בְּמִתּוֹדוֹת שֶׁל הַקְּלֵאָסִיקָאִים, הַשְּׂאוּבוֹת
מִהַפְּרַת הַמְּצִיאוֹת.²⁹

תהליך ההמרה של ברכט לא היה פשוט כפי שהוא נראה במבט לאחור. סתירות, כפירות, הזדחלו אפילו לבתי השירים המיליטנטיים ביותר: "אל תניחו לאיש לשכנע אתכם/ התבוננו במו עיניכם;/ מה שאינכם יודעים בעצמכם, אינכם יודעים;/ בידקו את החשבון, תצטרכו לפרוע אותו." (וכי אין למפלגה אלף עיניים כדי לראות את מה שאני אינני רואה? וכי אין המפלגה מכירה שבע ארצות בעוד אני מכיר רק את עיר מגורי?) מכל מקום, היו אלה רק מעידות נקודתיות – וכאשר המפלגה – ב־1929, בעקבות סטאלין, בוועידה ה־16, הכריזה על חיסול האופוזיציה מימין ומשמאל והחלה לחסל את חבריה שלה, הרגיש ברכט כי מה שהמפלגה נזקקה לו באותה שעה היה כתב סניגוריה על הריגת חבריה שלה ואנשים חפים מפשע. ב"האמצעים שיש לנקוט" הוא מראה כיצד ומדוע נהרגים החפים מפשע, הטובים, האנושיים, המזדעקים נוכח עוולות ובאים במרוצה לעזור. שכן, האמצעי שיש לנקוט הוא הריגה של חבר מפלגה בידי חבריו. המחזה אינו מותיר ספק כי החבר הזה היה הטוב שבהם מבחינה אנושית. בדיוק בשל טובו, כך מסתבר, הפך למכשול למהפכה.

כשהוצג מחזה זה לראשונה, בשנות השלושים המוקדמות, בברלין, הוא עורר תגובות צדקניות מאוד. היום אנו מבינים כי מה שברכט אמר במחזהו היה רק חלק קטן ביותר מן האמת הנוראה, אבל בשעתו – שנים לפני משפטי מוסקבה – כל זה לא היה ידוע. אלה שכבר אז היו מתנגדים מרים של סטאלין, בתוך המפלגה ומחוצה לה, זעמו על כך שברכט כתב מחזה הגנה על מוסקבה, בעוד הסטליניסטים הכחישו מכל-וכול כי מה שהוצג בידי "אינטלקטואל" זה

התייחס למציאות של המפלגה הקומוניסטית ברוסיה. אלוהים יודע שברכט מעולם לא זכה לפחות הוקרה מצד חבריו ועמיתיו למפלגה, מאשר זכה על מחזה זה. הסיבה מובנת מאליה. הוא עשה את מה שמשוררים תמיד עושים אם מניחים אותם לנפשם: הוא הכריז על האמת במידה כזו שהאמת הפכה גלויה לעין. שכן האמת הפשוטה היתה שאנשים חפים מפשע אכן נרצחו ושקומוניסטים, בעודם ממשיכים ללחום ביריביהם (זה הגיע מאוחר יותר), החלו להרוג את חבריהם. היתה זו רק התחלה, שרוב האנשים עדיין מוחלים עליה כעודף של התלהבות מהפכנית, אבל ברכט היה אינטליגנטי מספיק כדי להבחין בשיטה שבשיגעון, למרות שבוודאי לא צפה כי מי שהתחזו לפועלים למען גן עדן, החלו, למעשה, לכונן גיהינום עלי אדמות, ושלא היה רוע, ולא בגידה, שלא היו מוכנים לבצע. ברכט הראה את החוקים שעל פיהם שיחקו את משחק השאול, וציפה, כמובן, לתשואות. ואולם, הוא החמיץ פרט קטן: לא היתה זו בשום אופן כוונתה של המפלגה, או האינטרס שלה, שהאמת תסופר, ופחות מכל, מפי אחד מתומכיה המוצהרים ביותר. נהפוך הוא, עניינה של המפלגה היה לשקר לעולם.

קריאה חוזרת של המחזה, שבעבר גרם למהומה כזו, מאפשרת להתוודע לשנים האיומות המפרידות בינינו לבין התקופה בה נכתב והופק לראשונה. (ברכט לא הפיק אותו שוב במזרח ברלין, וככל הידוע לי הוא לא הועלה באף תיאטרון אחר; על כל פנים, שנים אחדות אחר כך זכה לפופולאריות משונה בקמפוסים בארצות הברית.) כשסטאלין היה מוכן לחסל את המשמרת הוותיקה של המפלגה הבולשביקית, ייתכן שנחוצה היתה ראיית הנולד של משורר כדי לדעת שעמודי התווך של התנועה עומדים להירצח במשך העשור הקרב. אבל מה שהתרחש בפועל – והיום כבר נשכח למחצה, בצל זוועות אפלות עוד יותר – מתייחס לחזונו של ברכט כמו שסערה אמיתית מתייחסת לסערה בכוס תה.

ה.

לצורך ייעודי, להציג את הטענה לפיה חטאיו האמיתיים של משורר נענשים בידי אלוהי השירה, "האמצעים שיש לנקוט" הוא מחזה חשוב. מבחינה אמנותית אין הוא מחזה גרוע, בשום אופן. הוא כולל מילות שירים משובחות, ביניהן "שיר האורז" שהתפרסם בצדק ואשר חרוזיו הבוטים, ההולמים בעוז, מצלצלים טוב אפילו היום:

האם אני יודע מה זה אָרֶז?
אֵיךְ אֶדַע מִי יוֹדֵעַ זֹאת?
אֵינְנִי יוֹדֵעַ מִה זֶה אָרֶז

אני יודע רק את מחירו

[...]

האם אני יודע מה זה אדם?

איך אדע מי יודע זאת?

אינני יודע מה זה אדם.

אני יודע רק את מחירו.³⁰

אין ספק שהמחזה מגן, במלוא הרצינות – לא רק לשם השעשוע, או ברצינות סוויפטית סרקסטית – על דברים שהם יותר מאשר עוולה מוסרית, דברים מבעיתים במידה שאין לבטאה במלים. ובכל זאת, מזלו השירי של ברכט לא נטש אותו אז, משום שעדיין אמר אמת – אמת מבעיתה, שניסה, בטעות, להכילה. חטאיו של ברכט נחשפו לראשונה אחרי שהנאצים עלו לשלטון והיה עליו להתמודד עם המציאות של הרייך השלישי מבחוץ. הוא יצא לגלות ב-28 בפברואר, 1933, יום לאחר שריפת הבונדסטאג. ה"קלסיקונים", שבעזרתם התעקש למצוא כיוון, לא איפשרו לו להכיר במעשיו הממשיים של היטלר. הוא החל לשקר, וכתב את דיאלוג הפרוזה העצי "פחד ומצוקה ברייך השלישי", המטרים שירים-לכאורה עתידיים, שאינם אלא עיתונאות בשורות של שירה. ב-1935 או 1936, חיסל היטלר את הרעב והאבטלה; על כן, בשביל ברכט, שהתחנך על ברכי ה"קלסיקונים", לא היתה עוד כל תואנה שלא לשבח את היטלר. בחפשו אחר תואנה שכזו, פשוט סירב להכיר במה שהיה ברור לכל – מי שבאמת נרדפו לא היו הפועלים, אלא היהודים – גזע ולא מעמד הוא שהכריע. לא היתה שורה אצל מרקס או אנגלס או לנין שעסקה בנושא זה, והקומוניסטים הכחישוהו – אין זו אלא העמדת פנים של המעמד השליט, אמרו – וברכט סירב בקהות "להתבונן כמו עניו", והתיישר עם האחרים. הוא כתב שירים אחדים על התנאים בגרמניה הנאצית, שירים שכולם גרועים למדי, דוגמת זה שכותרתו "קבורת התועמלן בארון אבץ." עניינו בנוהג נאצי להעביר הביתה בארונות קבורה חתומים את שרידיהם של אנשים שהומתו במחנות ריכוז. התועמלן של ברכט סבל מגורל כזה משום שהטיף "אכול לשובע, גג מעל לראשך, הזן את ילדיך"; בקיצור, הוא היה מטורף, שכן איש לא התהלך רעב בגרמניה באותה עת והסיסמה הנאצית של קהילה עמאית לא היתה, בשום פנים ואופן, רק תעמולה. מי היה טורח להיפטר מהתועמלן? האימה האמיתית, העניין היחיד הראוי לציון, הוא האופן שבו מת איש זה, שצריך היה להחביאו בארון אבץ. ארון האבץ אמנם היה חשוב, אבל ברכט לא המשיך את התוויית הכותרת; על פי גרסתו, גורל התועמלן היה אך במעט רע יותר מזה הצפוי למתנגד לשלטון קפיטליסטי

כלשהו. וזה היה שקר. ברכט רצה לומר שההבדלים בין ארצות הנשלטות בידי ממשלים קפיטליסטיים הם עניין כמותי. וזה היה שקר כפול, משום שבארצות קפיטליסטיות מתנגדי שלטון לא הומתו ונשלחו הביתה בארונות קבורה חתומים, וגרמניה לא היתה עוד ארץ קפיטליסטית, כפי שילמדו, לאסונם במהרה האדונים שאכט ותיסן. ומה על ברכט עצמו? הוא נמלט מארץ שבה יכול כל אחד לאכול לשובע, גג לראשו, ומזון לילדיו. כך היה, ובכך לא העז להכיר. אפילו שריו האנטי-מלחמתיים מאותן שנים היו לא חשובים.³¹

אבל לא היה זה הסוף. שנות הגלות, ככל שהתמשכו, ונשאו אותו יותר ויותר רחוק מן הסערה של גרמניה שלאחר המלחמה, היו בעלות אפקט מחלים ליצירתו. מה היה שָׁלוֹ יותר בשנות השלושים מאשר ארצות סקנדינביה? ועם כל מה שיכול היה לומר, בצדק או שלא בצדק, נגד לוס אנג'לס, לא היה זה מקום שהתפרסם בפועליו המובטלים וילדיו הרעבים. למרות שברכט היה מכחיש זאת עד יום מותו, הרָאִייה השירית היא שלאט לאט החל לשכוח את ה"קלסיקונים" והחל לתת את דעתו לנושאים שלא היה להם דבר עם קפיטליזם, או עם מלחמת מעמדות. מסוונדבורג יצאו שירים כמו "אגדה על התהוות הספר טאוֹטה צ'ינג בדרכו של לאוֹ-טסו לגלות", שיר נרטיבי בצורתו שאינו מנסה לערוך ניסויים בלשון או במחשבה, ונמנה עם השירים הרגועים ביותר, ואף – מוזר לומר – המנחמים ביותר שנכתבו במאה זו. כמו ברבים כל כך משיריו של ברכט, הוא מבקש לַלְמֵד (בעולמו, משוררים ומורים מתגוררים בסמיכות), אבל הפעם, השיעור הוא על אי-אלימות ותבונה:

כְּשֶׁהַמִּים הִרְכִּים יְנוּעוּ
עַם הַזְּמַן יִכְרִיעוּ אֶבֶן עֲצוּמָה.
הַתְּבִיז: קֶשֶׁה לְרַדְּ נִכְנָע.³²

כפי שאכן קרה. שיר זה עדיין לא התפרסם בתחילת המלחמה, כאשר החליטה ממשלת צרפת לכלוא את פליטיה מגרמניה במחנות ריכוז, אבל באביב 1939, הביאו ואלטר בנימין לפריז, כשחזר מביקור אצל ברכט בדנמרק, ומהר, כמו שמועת ברכה, נדר מפה לאוזן – מקור לנחמה וסבלנות ויכולת עמידה – במקום בו היתה נחוצה תבונה כזו יותר מכל. ייתכן כי הרלוונטי ביותר במחזור שירי סוונדבורג הוא השיר שבא לפני לאו טסו – "ביקור אצל המשוררים הגולים".

כמו דאנטה, יורד המשורר לְשָׂאוֹל ופוגש בעמיתיו המתים, שפעם התגוששו עם כוחותיו של עולם החיים. אובידיוס וויון, דאנטה ווולטייר, היינה, שייקספיר ואוריפידס יושבים בצוותא, צוהלים ומשיאים עצות לעגניות, אלא שאז, "הגיעה

קריאה מן הפינה החשוכה ביותר: 'תגיד, הם גם מכירים בעל פה את שיריך פה? ואלה שמכירים, האם הם יימלטו מן הנידוי?' ודאנטה מסביר ברפנות: –

'אלה הם הנשפכים [...]
לא רק את גופם, אלא גם את יצירותיהם השמידו.
הצחוק נפסק. איש לא העז להישיר מבט. זה שבא לא מכבר
החזיר.³³

ראויים לציון אף יותר מן השירים היו המחזות שכתב באותן שנות גלות. לאחר המלחמה, לא חשוב מה ניסה "האנסמבל הברלינאי" לעשות, כל אימת שגליליאו הועלה במזרח ברלין, נשמעה כל שורה במחזה כמו פתיחה של מתקפה על השלטון, וככזו אף הובנה. עד אותה תקופה, נמנע ברכט במודע – באמצעות מה שנקרא תיאטרון אפי – ליצור דמויות בעלות ממד אינדיבידואלי, אבל כעת, לפתע, אוכלסו מחזותיו באנשים ממשיים, אשר היו בבירור ייחודיים ואינדיבידואליים, דוגמת סימון מאשאר והנפש הטובה מסצ'ואן, ואמא קוראז', והנערה גרושה והשופט אצדק ב"מעגל הגיר הקווקזי", וגליליאו ופונטילה ומשרתו מטי. היום, כל המחזות בקבוצה זו הם חלק מן הרפרטואר של תיאטרון טוב בגרמניה ומחוצה לה, למרות שכאשר ברכט כתב אותם, לא זכו לתשומת לב. אין ספק שתהילה מאוחרת זו היא מחווה להישגיו של ברכט, ולא רק הישגיו של המשורר והמחזאי, אלא גם של במאי התיאטרון המחונן, אשר לרשותו ניצבה אחת השחקניות הגרמניות הגדולות, הלנה וייגל, רעייתו. ואולם, כל זה אינו משנה את העובדה שכל מה שביים במזרח ברלין נכתב מחוץ לגרמניה. ברגע ששב, יבשה יכולתו השירית, מהיום למחר. הוא בוודאי הבין, בסופו של דבר, כי הוא נמצא במצב ששום ציטוט מן "הקלסיקונים" לא יוכל להסביר או להצדיק. הוא מעד לתוך סיטואציה שבה עצם שתיקתו – שלא לדבר על דברי השבח המזדמנים לקצבים – היתה בגדר פשע.

צרותיו של ברכט החלו כאשר הפך "מעורב" (כפי שהיינו מכנים היום מושג שלא היה קיים אז), כאשר ניסה לעשות יותר מאשר להיות קול, כפי שהיה בעת שהתחיל. קול של מה? לבטח לא של עצמו, אלא של העולם ושל כל מה שהיה ממשי. אולם בכך לא היה די. להיות קולה של מה שנראה לו כמציאות, הרחיק אותו מן הממשי; וכי לא היה בדרכו להיהפך למה שאהב פחות מכל, עוד משורר גדול מתבודד, במסורת הגרמנית, במקום מה שרצה יותר מכל, להיות טרובאדור העם? ובכל זאת, כשנכנס לעומקם של דברים, נשא איתו, מרצון או בבלי רצון, את ריחוקו כמשורר, אל המציאות שגילה מחדש, ללא קשר לתבונתו

החדה והערמומית. לא היה זה היעדר אומץ, כמו אותו ריחוק מן המציאות, אשר גרם לו לא להינתק מן המפלגה שרצחה את ידידיו, להיות בעל-כרית לגרועים שבאויביו, ולסרב לראות, למען ה"קלסיקונים", מה בעצם מתרחש בארץ מולדתו – משהו שברגעיו היותר פרוזאיים הבין טוב מאוד. בהערות הסיום ל"עלייתו הנמנעת של ארתורו אוי" – סאטירה על עלייתו "הבלתי נמנעת" של היטלר לשלטון – ציין: "הפושעים הפוליטיים הגדולים חייבים להיחשף בכל דרך, במיוחד באמצעות לעג. שכן, אין הם בראש וראשונה עבריינים פוליטיים, אלא מבצעי פשעים פוליטיים גדולים, וזה דבר אחר. [...] כישלון פועלו של היטלר אין פירושו שהיטלר היה אידיוט, וטווח פועלו אין פירושו שהיה אדם דגול." זהו, באופן בולט, יותר משהבינו מרבית האינטלקטואלים בשנת 1941, ובדיוק אותה אינטליגנציה יוצאת דופן, הפורצת ככרך מבעד לקלישאות המרקסיסטיות, והיא שהקשתה כל כך על אנשים טובים לסלוח לברכט על חטאיו, או להתפייס עם העובדה שיכול היה לחטוא, וגם לכתוב שירה משובחת. אבל בסופו של דבר, כשחזר למזרח גרמניה, למעשה, בשל סיבות אמנותיות, משום שממשלתה נתנה לו תיאטרון – כלומר, בשביל אותה "אמנות למען אמנות" אותה הוקיע מכל וכל משך כמעט שלושים שנה – השיג אותו עונשו. כעת, שטפה אותו המציאות עד לנקודה שלא יכול היה עוד להיות לה לקול; הוא הצליח להיות בעובי הקורה – והוכיח שאין זה מקום טוב למשורר להיות בו.

זה מה שהמקרה של ברטולט ברכט, ככל הנראה, מלמדנו, ומה שעלינו להביא בחשבון כשאנו שופטים אותו היום, כפי שעלינו לעשות, ולכבדו על כל מה שאנו חבים לו. יחסו של המשורר למציאות הוא באמת כפי שתיארו גיתה: אין הוא יכול לשאת באותו נטל אחריות כמו בני תמותה רגילים; משוררים זקוקים למידה של ריחוק, ועם זאת, לא יהיו ראויים לשמם אם לא יתפתו תמיד להמיר את הריחוק בהיות כמו אחד האדם. על ניסיון זה, הימר ברכט בחייו ובאמנותו כפי שמעט משוררים עשו מעולם; הדבר הוביל אותו לניצחון ולאסון.

למן תחילתן של מחשבות אלה, הצעתי שניתן למשוררים מרחב תמרון מסוים, כפי שלא נהיה מוכנים להעניק איש לרעהו במהלך דברים רגיל. אינני מכחישה שהדבר עלול לפגוע בתחושת הצדק של אנשים רבים; למעשה, אילו ברכט עדיין עימנו, היה בוודאי הראשון למחות בתוקפנות על חריג שכזה. (בספרו שפורסם לאחר מותו, מה-טי, אותו הזכרתי קודם, הוא מציע דין ל"אדם הטוב" שסרח.

עֲקֹשׁוּ תִשְׁמַע: אֲנַחְנוּ יוֹדְעִים
אֶתְהָ אוֹיְבֵנוּ. לִכֵּן נַעֲמִיד

אוֹתָךְ אֶל הַקִּיר. אַךְ בְּהִתְחַשֵּׁב בְּזִכְיוֹתֶיךָ וּבִסְגֻלוֹתֶיךָ
נִעְמֵיד אוֹתָךְ אֶל קִיר טוֹב וְנִירָה בְּךָ
פְּדוּרִים טוֹבִים מְרוֹבָה טוֹב וְנִקְבֵר אוֹתָךְ
עִם אֵת טוֹבָה בְּאֶדְמָה טוֹבָה.³⁴

מכל מקום, השוויון בפני החוק, שאת קנה המידה שלו כולנו מאמצים גם לצורך שיפוט מוסרי, איננו מוחלט. כל שיפוט פתוח למחילה, כל פעולת שיפוט עשויה להפוך לפעולת מחילה; לשפוט ולמחול אינם אלא שני צדדים של אותה מטבע. אבל שני הצדדים מונחים באמצעות חוקים שונים. מלכות החוק דורשת שנהיה שווים – רק פעולותינו ייחשבו, ולא האדם שביצע אותן. המחילה, לעומת זאת, לוקחת בחשבון את האדם; שום מחילה אינה מוחלת על רצח או גניבה, אלא רק לרוצח או לגנב. לעולם אנו סולחים למישהו, לא על משהו, לכן אנשים חושבים כי רק אהבה יכולה למחול. אבל עם אהבה, או בלעדיה, אנו סולחים למען האדם, ובעוד הצדק תובע שהכל יהיו שווים, חמלה יסודה באי שוויון – אי שוויון שפירושו: כל אדם הינו, או צריך להיות, יותר מסך מעשיו או הישגיו. בצעירותו, לפני שאימץ "שימושיות" כאמת המידה האולטימטיבית לשפוט אנשים, ידע זאת ברכט טוב מכל אדם. הבית הראשון של "הבלדה על הסודות של כל אדם ואדם" במחזור התפילות הביתי נפתח כך: "כל אחד יודע מהו אדם. יש לו שם. / הוא הולך ברחובות. הוא יושב בבאר. / תוכלו לראות את פניו. תוכלו לשמוע את קולו. / ואשה כיבסה את חולצתו ואשה מסרקה את שערו. / אבל הירגו אותו! באמת למה לא / אם אף פעם לא הגיע ליותר / מעושה מעשיו הרעים או / עושה מעשיו הטובים.

קנה המידה השולט בתחום זה של אי שוויון נכלל כבר באימרה הרומית העתיקה "Quod licet Iovi non licet bovi", מה שמותר ליופיטר אסור לשור. אבל, לנחמתנו, אי שוויון זה עובד בשני הכיוונים. משורר ראוי לזכויות יתר שכאלה – כפי שאני טוענת כאן למענו – משום שיש דברים מסוימים שאיני יכול לעשות ולהישאר, אף על פי כן, מי שהיה. משימתו של המשורר היא לטבוע את המלים שאנו חיים לאורן, ובוודאי שאין איש הולך לחיות לאור המלים שבכרכט כתב בשבח סטאלין. העובדה הפשוטה שיכול היה לכתוב שורות גרועות מכדי שאפשר יהיה לתארן במלים – גרועות בהרבה מאלה של כל חרוזן מדרגה חמישית, שהיה אשם בפשעים כאלה – העובדה הזאת מראה כי מה שמותר לשור, אסור ליופיטר. שכן, בין אם מותר או אסור להלל את הרודנות "בקולות זכים", נכון הוא שאינטלקטואלים או אנשי רוח אינם נענשים על

חטאיהם באבדן כישרון. שום אל לא רכן על עריסתם; שום אל לא יבוא לנקום. דברים רבים מותרים לשור, אבל לא ליופיטר, או מוטב, זוכים לברכת אפולו. מכאן שמרירות האימרה הנושנה 'חרב פיפיות' והדוגמא של "ב. ב. המסכן" אשר מעולם לא ביזבו קורטוב של רחמים על עצמו, יכולות ללמדנו עד כמה קשה להיות משורר במאה זו, או בכל תקופה אחרת.

מאנגלית דפנה כרמלי

- 1 |הציטוטים מ"הוליווד", גלות המשוררים בתרגום בנימין הרשב, ספרי סימן קריאה, הוצאת הקיבוץ המאוחד, עמ' 197, הערת המתרגמת].
- 2 |מרטין אסלין טען באחרונה כי ברכט "יכול היה לשוב לגרמניה כל אימת שרצה [...]; הקושי של הגרמנים באותו זמן היה לעזוב את גרמניה, לא להיכנס אליה." זוהי טעות; אבל נכון שברכט "רצה תעודות מסע לא־קומוניסטיות, כדי לשמור על קו נסיגה פתוח."
- 3 |כדי למנוע אי הבנה, ברכט חיבב גם מבקרי ספרות קומוניסטים, ומה שאמר עליהם, ב־1938, תָקף במידה שווה לאנטי־קומוניסטים: "לוקאץ', גאבור, קורלה [...] הם אויבים של היצירה. יצירתיות הופכת אותם לחשדנים. אי אפשר לסמוך עליה, אי אפשר לצפות אותה. אף פעם אי אפשר לדעת מה קורה עם היצירתיות. והם עצמם אינם רוצים ליצור. הם רוצים למלא את תפקיד האפארטצ'קים, לשלוט באחרים. כל אחת מביקורותיהם כוללת איום." (ואלטר בנימין, שיחות עם ברכט).
- 4 |שבחי סטאלין אצל ברכט נופו בקפידה מכרכי הכתבים שלו. העקבות היחידות נמצאות בכרך החמישי של הפרווה, בהערות למה־טי, שהתפרסמו אחרי מותו (ראו הערה 33). סטאלין זוכה שם לשבח כ"שימושי" ופשעיו מוצדקים. מיד אחרי מותו, כתב ברכט כי הוא היה "התגלמות התקווה" בשביל "המדוכאים של חמש היבשות".
- 5 |גלות המשוררים, עמ' 13
- 6 |ואלטר בנימין, שיחות עם ברכט.
- 7 |ברטולט ברכט, סיפורי מר קוינר, מגרמנית אילנה המרמן, עם עובד, 2004, עמ' 14.
- 8 |גלות המשוררים, עמ' 216–215
- 9 |יצחק לאור תירגם את קטעי השירים אם אין ציון אחר, הערת המתרגמת]
- 10 |"שבע שושנים היו לְשִׁיחַ/ שש מהן נְשָׂא הרוח/ ורק אחת נותרה/, לי, מְצִאתֶיהָ. /// שבע פעמים אני קורא לך/ שש פעמים הַשְׁאָרִי במרחקים/ אבל בפעם השביעית, הַבְּטִיחִי/ בואי לְמִשְׁמַע מְלָה אחת בלבד."
- 11 |ואלטר בנימין, שיחות עם ברכט
- 12 |תירגמה ליאורה בינג־היידקר, וראו עמ' 29
- 13 |גלות המשוררים, עמ' 15
- 14 |גלות המשוררים עמ' 164
- 15 |ברטולט ברכט, האמצעים שיש לנקוט, תרגם אהרן שבתאי, הוצאת שוקן, עמ' 95
- 16 |גלות המשוררים, עמ' 13
- 17 |שם, עמ' 166
- 18 |שם, עמ' 206
- 19 |על פי בנימין, בשיחות עם ברכט, ברכט היה מעודכן היטב לגבי כל מה שטרוצקי כתב במשך שנות השלושים; הוא אמר שהכתיבה הזאת היתה הוכחה לקיומו של חשד סביר אשר תבע מבט ספקני על ההתפתחויות ברוסיה. אם תוכח אמיתות החשד, צריך יהיה לצאת נגד המשטר הרוסי באופן פומבי, אבל "למרבית המזל או לרוע המזל, כרצונכם", החשד לא היה עדיין לוודאות.

תיעוד מעניין לניסיונותיו הנואשים של ברכט להתמודד עם שלטונו של סטאלין אפשר למצוא בכרך קטן של אפוריזמים, שנכתב בעיקר בשנות השלושים ונמצא בין ניירותיו אחרי מותו. הוא התפרסם ב־1965 תחת הכותרת מה־טי, ספר התפניות.

- 20 גלות המשוררים, עמ' 62
- 21 ברטולט ברכט, מבחר שירים, תירגם מרדכי אבי שאול, ספרית פועלים, עמ' 119.
- 22 ברטולט ברכט, עלייתה ונפילתה של העיר מהגוני, תירגם אברהם עוז, הוצאת האופרה הישראלית החדשה, עמ' 55.
- 23 גלות המשוררים, עמ' 46
- 24 גלות המשוררים, עמ' 67
- 25 גלות המשוררים, עמ' 167
- 26 ברטולט ברכט, שלושה מחזות, מגרמנית שמעון זנדבנק, עם עובד, עמ' 211
- 27 ברטולט ברכט, מעגל הגיר הקווקזי, תרגם נתן זך, הוצאת אורעם, עמ' 34
- 28 האמצעים שיש לנקוט, עמ' 110
- 29 גלות המשוררים, עמ' 109
- 30 האמצעים שיש לנקוט, עמ' 108
- 31 נראה כי היתה לברכט מחשבה שניה בעניין זה. במאמר שכותרתו "גרמניה האחרת: 1943", מאמר שהתפרסם במזרח־גרמניה ב־1968, בלא אזכור למקור, הוא ניסה להסביר מדוע תמך מעמד הפועלים הגרמני בהיטלר. "האבטלה נעלמה [ברייך השלישי] בזמן קצר. אכן, המהירות והממדים של חיסולה היו כל כך יוצאי דופן עד שהדבר נראה כמו מהפכה." ההסבר, על פי ברכט, היה בתעשיית המלחמה ו"האמת היא שמלחמה היא אינטרס [של הפועלים] כל עוד אינם יכולים לטלטל את השיטה שבה הם חיים." "על המשטר היה לבחור ולפיכך, משום שהעם כולו נזקק למלחמה רק תחת משטר זה, צריך היה לחפש דרך חיים אחרת."
- 32 גלות המשוררים, עמ' 144
- 33 תירגמה ליאורה בינג־היידקר, וראו עמ' 18
- 34 ראו עמ' 70