יצחק לאור

שלושה מונחים לקריאת ברכט

1. הדמות

באחת הטיוטות שלו לשירו המפורסם מתקופת הגלות, "אל הדורות הבאים", טיוטא שנגנזה, כתב ברכט:

אָנוּ אֲנָשִׁים דּוּ־פַּרְצוּפִּיִּים! פָּן אֶחָד, יְדִידוּתִי
אָנוּ מַפְנִים כְּלַפֵּי הַמִּדְכָּאִים, אֲבָל כְּלַפֵּי הַמְּדַכְּאִים
פָּן אַחֵר, מְלֵא שִׂנְאָה. אֵיךְ יָכְלָה לִהְיוֹת חָכְמָה
בִּקְרִיאוֹתֵינוּ אֶלֵּי קֶרֶב? בְּמִלּוֹתֵינוּ הַזּוֹעֲמוֹת
לֹא הָיָה כָּל רַךְ. אַח, אֲנַחְנוּ
שֶׁרָצִינוּ לְהָכִין אֶת הַקַּרְקַע לַחָכְמָה
לֹא יָכֹלְנוּ לִהְיוֹת חֲכָמִים.

יש ב"סיכום", ועוד יותר ממנו, בשיר המוגמר (המופיע ב"גלות המשוררים"), גם תוגה על אי היכולת לעמוד בדרישות, שאותן הציב ברכט לפני שחקניו עוד בטרם הגלות של 1933, למהר ולהשתנות, תמיד, לגלות ערמומיות, ולהטעות את היריב. את הדרישות הללו הציב עוד לפני שהיה לבמאי. התוגה הזאת אם כן כוללת גם את תובנת התיאטרון שלו. במחזות הלימודיים הוא נותן לה ביטוי רדיקאלי, גם בדרישות המשחק וגם בדרישות העולות מן המשלים.

ואולם, כבר במחזהו הברלינאי הראשון, "אדם הוא אדם" (1926), שתמונה אחת ממנו מובאת כאן לקוראים, החל את דרכו באמצעות השאלה המודרניסטית המובהקת: מה בעולם הוא 'תיאטרוני'? כלומר, מה בעולם ראוי לעלות לבמה כ י י צ ו ג של העולם? תשובה אחת ניתנת כבר במחזה המוקדם הזה, מפיו של אוריה:

> עושים עניין גדול מדי מבני אדם. אדם אחד הוא אף־אחד. על פחות ממאתיים יחד אי־אפשר להגיד כלום. (ראו עמ' 92)

על הדברים הללו משיב חברו ליחידת המקלע, ג'סי, במה שנשמע כמעט כמו דיון

תיאורטי על מעמד הדמות בדרמה או בספרות: "גם לי יכולים ללקק בתחת עם הדיבורים על אופי." בתמונה הבאה אומר ג'סי לבעלת הפונדק הנוסע, האלמנה בגביק (מעין טיוטא ראשונה לאמא קוראז'), נוכח שכנועו של גאלי גיי, הסבל, לוותר על זהותו לטובת זהות אחרת:

> אני אומר לך, האלמנה בגביק, מנקודת מבט רחבה – מה שכאן מתרחש הוא אירוע היסטורי. כי מה קורה כאן? שָׂמים את האישיות תחת זכוכית מגדלת, מתקרבים עד האופי, ותופסים אותו. הטכנולוגיה נכנסת לעניין. במלחציים ועל הסרט הנע, האדם הגדול והאדם הקטן – הביטי בשיעור קומתם, גברת בגביק – שווים. האישיות! כבר האשורים הזקנים, האלמנה בגביק, הציגו את האישיות כעץ מסתעף. כך! מסתעף! ואז בדיוק הוא שוב מסתעף, האלמנה בגביק. מה אומר קופרניקוס? מה מסתובב? כדור הארץ מסתובב. כדור הארץ. כך גם האדם. על פי קופרניקוס. כך שהאדם לא עומד במרכז. עכשיו הביטי בו פעם [הוא מצביע על גאלי גיי האומלל]. הוא יעמוד במרכז? זה כבר היסטוריה. האדם הוא לא כלום! המדע המודרני הוכיח שהכל יחסי. מה פירוש? השולחן, הבנק, המים, כף הנעליים, הכל יחסי. אַתְּ, האלמנה בגביק, אני... יחסיים. הביטי לי בעיניים, האלמנה בגביק, זהו רגע היסטורי. האדם עומד במרכז, אבל רק באופן יחסי.

אל עצם העמדתו הכוזבת של "אדם במרכז" חזר בשנות הארבעים, כאשר עבד על "גלילאו". בתמונה 6 נושא הקרדינאל הזקן מונולוג בגנות גלילאו:

> אני שומע שאדון גליליי הזה מגרש את האדם ממרכז היקום ודוחף אותו לאיזשהו מקום בשוליים. ברור מכאן שהוא אויב האנושות, וכך גם צריך לטפל בו. האדם הוא נזר הבריאה. זאת יודע כל ילד; היצור הנעלה ביותר והאהוב ביותר על האלוהים. איך יכול אלוהים להושיב יצירה מופלאה כל כך, מלאכת מחשבת שכזו, על גבי כוכבון נידח שאיננו מפסיק לנוע? האם היה שולח את בנו למקום שכזה? (תרגום אברהם עוז).

ובכן, נציג הכנסייה, הנושא נאום הומניסטי, עומד כאן במרכז הסצינה הברכטיאנית. הוא מגן על מרכזיות האדם בשם אלוהים ותובע להמית בשמו את האדם, גלילאו. הנה, אנחנו ניצבים מול שאלה תיאטרונית מובהקת: כיצד אדם זה על הבמה מייצג אדם אחר? האם הוא עומד במרכז תשומת הלב שלנו כמו שאדם ברחוב עומד במרכז תשומת הלב שלנו? מה הפער בין הבמה לעולם? כיצד יכולה הבמה לא להטעות אותנו ולא להפוך את מרכזיות ה"דמות" להמשך ההתמכרות ההומניסטית, כלומר האמונה כי מישהו מאיתנו באמת מצוי במרכז הבריאה (זהו, כמובן, נדבך מרכזי באידיאולוגיה הבורגנית, המציבה, מאז

הרנסאנס, את האדם במרכז, ומצד שני מבטלת אותו, כמובן, באמצעות כלכלת שוק שאין בה אדם במרכז ואפילו לא טייקונים אלא מערכת כלכלית, שוק, קרנות וכו׳).

הפרובלמטיקה הזאת של ברכט, בין בשיריו בגנות "אישים גדולים", כמו "לא אגיד מלה טובה על אלכסנדר", (ראו עמ׳ 99) ובין במונולוג כמו זה של האם השכולה מ"לוקולוס" (ראו עמ׳ 18) היו לי קרובים מכל, גם בכתבי ברכט וגם בספרות בכלל. אתן דוגמא אחת, הקשורה, לצורך הזה, להרחיק את "האדם" ממרכז הבמה, ולהופכו לעוד אדם ולעוד אדם, באמצעות דוגמא אחרת. האלמנה בגביק מדקלמת (מעין רצ׳יטטיב) ושרה:

בייהוא, העיר השוקקת תמיד חיים,
ואף אחד, אף פעם, לא נשאר בה, מכירים
שיר על שטף הדברים
שמתחיל לו כך:
[היא שרה]
אַל תִּתְעַקֵּשׁ עַל הַגַּל
הַנִּשְׁבָּר עַל רַגְלְךָ, כָּל עוֹד הִיא
נִצֶּבֶת בַּמַּיִם, יִשָּׁבְרוּ
עָלֶיהָ גַּלִּים חֲדָשִׁים.

[קמה, נוטלת מקל ומורידה במשך דקלום השורות הבאות את הסככה]
הייתי שבע שנים במקום אחד, היה לי גג מעל
לראש
ולא הייתי לבד
אבל הגבר שפירנס אותי, ושלא היה כמותו
שכב יום אחד
לבלי הכר בתכריכים.
ובכל זאת אכלתי גם באותו ערב את ארוחת הערב שלי.
והשכרתי מיד את החדר, שבו
התחבקנו
והחדר פירנס אותי
ועכשיו, כשאיננו מפרנס אותי יותר
אני עוד אוכלת בו.
אמרתי:
[שרה]
אַל תִּתְעַקֵּשׁ עַל הַגַּל
הַנִּשְׁבָּר עַל רַגְלְךָ, כָּל עוֹד הִיא

נִצֶּבֶת בַּמַּיִם, יִשָּׁבְרוּ
עָלֶיהָ גַּלִּים חֲדָשִׁים.

ברור לנו שאין זה שיר על בגביק. ברור לנו שנעשה כאן מאמץ להפוך את הדמות המוכרת מדי כבר לעוד מישהי, אחרת, לא זו הנודדת בעקבות הצבא בהודו. זו תהא הטכניקה של ברכט במשך השנים הבאות: השיר אינו מצייר את הדמות, אלא מצייר עוד דמות (הדוגמא המפורסמת לעניין זה הוא "שירה של ג'ני" מ"אופרה בגרוש", על ספינה עם פיראטים שיבואו לחסל את העיר המנצלת; לא המנקה שרה את השיר אלא זונה). משהו במאמץ הזה לא רק לבטל את מושג השמות, אלא להזכיר לנו שיש עוד הרבה, הרבה מאוד אנשים, שונים, דומים, משהו בכל זה הוא מיתר מרכזי ביצירתו של ברכט.

שלושים שנה אחרי "אדם הוא אדם", כאשר היה לו כבר תיאטרון משלו, ה"ברלינר אנסמבל", ושחקנים שהעמידו לרשותו את כישרון משחקם, אמר ברכט לאנגליקה הורביץ, בעת שעבדו על תפקידה של גרושה ב"מעגל הגיר הקווקזי" (ברכט הציע לה להגדיל את הצרור אותו סוחבת גרושה על גבה בנוסף לתינוק; הורביץ חשבה שהצרור אמור לקטון עם הנדודים; כך השיב לה המחזאי):

> את מתבססת על הנחה מוקדמת, כאילו גרושה לא גנבה שום דבר בעת מנוסתה. נראה שהדבר נובע אצלך מהנחה על ה"אופי" של גרושה, וגניבה, מבחינת אופייה, לא באה בחשבון. זהו דבר מסוכן. אסור אף פעם להתחיל מהאופי של הדמות, משום שלדמות אין אופי.

"אופי" הוא מין סיכום ספרותי של אדם על אדם, או של שיח על אדם. "אופי" הוא אחד הגילויים של הפסיכולוגיזציה, הדובדבן שעל עוגת הקצפת הקרויה הומאניזם, כלומר עולם הפוך, שבו האדם עומד במרכז ואילו השוק מתחבא בתלוש המשכורת, בצו הפינוי, בתור לניתוח, במדור הכלכלי.

בדברים שהקדים לאותו מחזה, "מעגל הגיר הקווקזי", כתב ברכט:

> שחקנים, מעצבים ובמאים משיגים בדרך כלל סיגנון על חשבון ריאליזם. הם יוצרים סגנון באמצעות יצירת 'האיכר', 'הנישואים', 'שדה הקרב'; במלים אחרות, על ידי הסרת כל מה שהוא ייחודי, מיוחד, סותר, מקרי, ותוך שהם מעניקים שבלוניות לאותו גוש שאינו מייצג מציאות, אלא מהווה ציורים־של־ציורים – פשוטים למסירה, כיוון שכבר במקור זכו לסיגנון. [...] מסגננים כאלה, אין להם סגנון משל עצמם, ואין להם גם כל רצון לתפוס את הסגנון של הממשות; כל מה שהם עושים הוא לחקות שיטות של סיגנון.

במלים אחרות: כדי להעלות ממשות על הבמה, לייצג עולם, יש להיזהר מפני הבאתה אל הבמה "כמו שאנחנו מכירים", משום שהבאתה אל הבמה תשתמש בסגנונות קודמים, ממש כמו בעניין הדמות שיש לה "אופי", ו"האופי" איננו אלא סיכום חיצוני, של מטפל פסיכולוגי, של במאי, או של האגו־כסוכנות, המבקש תמיד להיתפס כך ולא אחרת.

הטענה הנחרצת של ברכט – לדמות אין אופי – באה, לפני כל דבר אחר, להחזיר את התיאטרון אל אדוניו הישנים: השחקנים. לשאלה איזו "דמות בעולם" יכולה לדבר כמו אמא קוראז' אפשר לענות רק: אין "דמות" כזאת בעולם, וכל מי שפגש אמא קוראז' פגש רק חלק מאמא קוראז', והכיר אמהות שונות: לסתירות אין שום יישוב, כמספר הסיטואציות האנושיות מספר ה"דמויות", ובתיאטרון אפשר לייצג זאת רק באופן חלקי, באמצעות ההשתנות המתמדת. כדי לדבר כמו אמא קוראז' ב"עולם" אנחנו זקוקים לשחקנית, דווקא כדי לא להפוך את אמא קוראז' לסגנון, כאילו כולנו כבר ראינו אותה. וכדי להרחיב: מה שעושה הריאליזם המקובל איננו חיקוי של מציאות, אלא חיקוי של חיקוי שכבר נעשה קודם לכן, ולו באופן התפישה שלנו את המציאות (למדנו סוציולוגיה, אנתרופולוגיה, ראינו טלוויזיה, שמענו 'איך עושה מרוקאי', 'איך עושה פולניה'). התיאטרון ה"ריאליסטי" משכפל בשבילנו את מה שכבר הופק, לא בהכרח על הבמה אלא בעולם הדימויים הנתון. (וכאילו לא די בצרה הזאת הריאליזם – הקולנועי, הטלוויזיוני, הבימתי – לא רק חוזר על תבניות שכבר סוגננו, אלא, על אפו ועל חמתו, יוצר מציאות בדמותו: מרוקאי ידבר כמו המרוקאי מהטלוויזיה, הפולניה תעתיק מהחיקוי שלה וכו'; למעשה, זה החידוש המשמעותי של הביקורת הפוסט־מודרנית, הפיכת כיוון החיקוי). כדי לא להפליג: אי אפשר לקרוא את הביקורת על הייצוג בספרות, זו שהחלה בפאריז, בשנות הששים בלי לשוב אל ברכט. המכנה המשותף איננו רק בביקורת (המרקסית ביסודה) על ההומאניזם, אלא ביכולת להפריד בין פָּנים למסיכה, ובעיקר בין פנים למה שנקרא פנים, כלומר עוד פנים ועוד פנים.

2. הגסטוס

מה אם כן יכול המחזאי, או הבמאי, לעשות כדי לא לבנות הצגה מחתיכות סגנון נתונות? אנסה להסביר זאת באמצעות צמד מונחים מקובל ויסולח לי אם אכופף אותם לצרכי: האטום והשקוף. הנה קטע מתוך התמונה השלישית ב"מעגל הגיר הקווקזי". בדרכה, נמלטת המשרתת גרושה עם מישל, תינוקם של אדוניה

האצילים, ועושה מאמצים לשמור על חייו, חרף הסכנות הניצבות על דרכה.

גרושה [לילד] צהריים, אנשים אוכלים. הנה אנחנו נשארים לשבת בסבלנות על העשב עד שגרושה הטובה תשיג קנקנון חלב. [היא מושיבה את הילד ארצה ומקישה על דלת הצריף. איכר זקן פותח לה] אפשר לקבל כד חלב ואולי גם חתיכת לחם, סבא?

הזקן חלב? אין לנו שום חלב. הכבשים שלנו הם אצל האדונים החיילים מהעיר. לכו אל האדונים החיילים, אם אתם רוצים חלב.

גרושה אבל קצת חלב בשביל הילד בוודאי עוד נשאר לך סבא?

הזקן ואלוהים ישלם לי כגמולי, מה?

גרושה מי מדבר על אלוהים! [שולפת את ארנקה]. כאן משלמים כמו אצל נסיכים. הראש בשמיים – והישבן במים. [האיכר מביא חלב ברטינה]. ומה מגיע לך?

הזקן שלושה דינרים. החלב התייקר.

גרושה שלושה דינרים בשביל טפטוף כזה! [האיכר טורק בפניה את הדלת מבלי לומר מלה]. שמעת, מישל? שלושה דינרים. לא, זה לא לפי הכיס שלנו! [היא שבה, יושבת וחולצת לתינוק שד]. נצטרך שוב לנסות ככה. מצוץ. תחשוב על שלושת הדינרים! אין שם שום דבר בפנים, אבל אתה תחשוב שאתה שותה וגם זה משהו (תירגם נתן זך).

הניכור אצל ברכט איננו רק תחבולה, או אפקט "הזרה". הוויכוח על החלב, ההבנה של הצופה (ושל גרושה) שחלב לתינוק איננו מובן־מאליו, או שהתשלום על החלב גם הוא איננו מובן מאליו, שכל אלה הם הפיכת "הסדר הטבעי" הלא־קיים לסדר קיים, כל אלה הם חלק מתפישת הניכור המרקסי. אבל במרכז הסצינה הברכטיאנית עומדת עסקה תיאטרונית, וזו מוכיחה מה שדרוש להוכיח, כי לא השד מקנה חלב אלא הכסף. מבחינה "ריאליסטית", אין לה חלב, לא יכול להיות לה חלב. היא הרי היא איננה אם התינוק, מעולם לא הרתה. וכך, אנחנו מתוודעים – לצד ההמלצה להרוג חיילים כדי להשקות תינוקות בחלב – להוכחה הבימתית של מה שנדרש קודם להוכיח: אם אין כסף אין חלב. זהו הגסטוס הברכטיאני: זרות באמצע הבמה, מפגש בין מה שיש לו מסומן (אשה מינקת) למה שאין לו מסומן (תינוק אמור לרוות משד בלי חלב). הגסטוס הזה לא יציב זה מול זו "סתם סיפור אהבה". לא תהיה כאן דרמה קטנה על פני חמש או עשר דקות על מריבת אוהבים. הגסטוס יכרוך אירוע שבמרכזו משהו יוסבר במונחים של אדם וחפץ.

המתח הזה בין הייצוגי (תינוק צמא) לבין ה"אמנותי" (הנקה משד שאין בו כלל חלב, אלא מדובר ב"הצגה בתוך הצגה"), אי היכולת להפריד בין הייצוגי ומה שאינו ייצוגי, נראה לי חזק מכל ממד אחר במודרניזם, ואצל ברכט הוא מקבל את משמעות הגסטוס החברתי או הפוליטי.

בשיאו של המחזה "אדם הוא אדם" (1926) נופל הסבל האירי, גאלי גיי, בפח, ומוכר פיל צבאי שאיננו פיל, וכך, כדי להימלט מעונש, הוא נאלץ להמיר את זהותו לשביעות רצונם של שלושת חברי יחידת המקלע שאיבדו את חברם הרביעי בעת שוד והם חייבים להשיג חייל שיענה לשמו של החייל האבוד, ג'יפ.

מהפן האטום גאלי גיי הוא ליצן, והפיל הוא בדיחה, עשוי משני חיילים, זה על גב זה, ומפה גיאוגרפית גדולה מכסה עליהם. ואולם, הוא לא רק ליצן. הוא גם אידיוט, במישור ה"ריאליסטי". הפיל הוא גם באמת פיל. המכירה של הפיל היא גסטוס מרכזי במחזה. משהו בגסטוס הזה, אין לו ייצוג כלל, אלא במונחים של קרקס. כמו השַד היבש של גרושה, גם הפיל חסר השחר על הבמה מציב אותנו נתקלים במשהו שאין לו ייצוג בעולם אלא בתחום ההבנה הפוליטית של "ההוכחה הנראית לעין". זאת הסיבה שהייצוג אצל ברכט פוליטי: הוא מציב את הקהל מול מה שאין לו ייצוג, ומבקש ממנו להשתעשע מהבנה של חידה, מהדגמה שלה. אנחנו נתקלים מול משהו שאין לנו ברירה אלא לקוראו כאירוע תיאטרוני שיש לו משמעות פוליטית.

כדאי להדגים זאת בדיון על תמונה אחת מתוך "אמא קוראז'", כדי לומר משהו על המתח בין השקוף לאטום, בין מה שמצביע אל העולם לבין מה שאין לו עולם אלא על הבמה. מהשילוב בין שניהם צומחת חדוות ה"הוכחה" במובן המתימטי, אלא שכאן ההוכחה נראית באמצעות שינוי שלא נראה קודם, ונראה עכשיו, בבת אחת, כברור מאוד. בסוף התמונה השלישית של "אמא קוראז'" נשמעת יריה מחוץ לבימה. אנחנו יכולים רק לשער מה אירע שם, בדיוק כמו הדמויות על הבימה. בנה של קוראז ' נהרג. אז מתחיל הגסטוס. כך אומרות הוראות הבימוי: "איווט (הזונה) מביאה את קארין (הבת האילמת של קוראז'), זו ניגשת אל אמה ונשארת עומדת אצלה. אמא קוראז' אוחזת בידה. שני חיילים נכנסים, נושאים אלונקה. עליה מוטל משהו מכוסה סדין. לצידם הולך הרב־סמל. הם מציבים את האלונקה". מכאן ואילך סובבת הסצינה כולה סביב יחסי אדם־חפץ: הגווייה המכוסה בשמיכה, גוויית בנה של האשה הניצבת מנגד. מבחינת אנשי הצבא צריך לתת לה שם. מבחינת קוראז', אסור לה לזהות את המת, אחרת תיענש. עליה לרסן את עצמה למען חייה, עסקיה, ובתה.

כל הנשים על הבמה שותקות, גם אמא קוראז' הדברנית. הן חזקות יותר מהגברים מולן: הגבר המת, החיילים והגברים האחרים המשתרכים סביבם. האם אוחזת ביד בתה.

הכל בנוי בארטיקולאציה דקדוקית. אין לארטיקולאציה הזאת "מסומן

בעולם". אין זה תיאטרון־תנועה. שום מימוש שבקריאת הסיטואציה הזאת במחזה אינו משחרר אותנו מן הצורך להכיר בממד התיאטרוני של הטקסט, כלומר אותה שכנות בין הייצוגי (שלוש נשים ממתינות לזיהוי הגווייה) לבין הלא־ייצוגי (קצב ההליכה, חלוקת הזמן, המוסיקה ובעיקר מה שיבוא עוד מעט: הזיהוי וההתכחשות).

אם הדמויות על הבמה דווקא כן מכירות את הגווייה, אנחנו צופים בהתכחשות שהיא במרכזה. אבל כיוון שקוראז' התעלמה מהגווייה, נמצאת הגוויה כמשהו שהוכנס לכאן בטעות. כניסת החיילים עם הגווייה, גילוי פניה, קימת האם, הנדת הראש לשלילה, שיבת האם אל הכיסא, ובעיקר הוצאת האלונקה כלעומת שבאה, מעניקים לאירוע הזה ממד מחושב ופלסטי מאוד. שימו לב לסדר:

"יש כאן אחד, אחד ששמו לא ידוע לנו, הוא צריך להירשם, למען הסדר. הוא אכל אצלך. הציצי והגידי אם הוא מוכר לך" (תרגום שמעון זנדבנק). רק עכשיו מסיר הדובר את הסדין. "את מכירה אותו?" אמא קוראז' מנידה בראשה. היא אינה עונה. הגסטוס נמשך. "מה, לא ראית אותו אף פעם לפני שאכל אצלך?" היא מנידה שוב בראשה. בטקסט של המחזה מציין ברכט כל דרישה להנדת הראש. הרב סמל מסיים את ההצגה־בתוך־הצגה (גוויה לעיני צופים על הבמה): "הרימו אותו. השליכו אותו למזבלה. אין לו אף אחד שמכיר אותו".

העניין כמעט נגמר. מוציאים את החפץ שסביבו חג האירוע אל מחוץ לבמה. הסיטואציה נפרצת. היא אינה מרוכזת עוד סביב המסומן הזה – גוויה זרה גוויה מוכרת. נושא המבע מת. קוראז' ניצלת. היא אינה מכירה את הגווייה, הגווייה אינה חוזרת לחיים בדמות הבן המת. השלכת הבן למזבלה מסיימת פרשה. זה הגסטוס בתמונה הזאת.

איך שוחק העניין? ברכט הורה להלנה וייגל, אשר גילמה את אמא קוראז', ללכת בעקבות "הוראות הבימוי", להביט בבנה המת, ולא לזהותו. אבל כיצד נבנה לעינינו אי־הזיהוי הזה בעת קריאת המחזה? מעבר לשאלת הקריאה היאה לטקסט שקדם לביצוע ("איך היא מזהה את גופת בנה?", "מה אומרות פניה?") אנחנו יכולים להניח, מיד עם קריאת המחזה, כי מה שנדרש מן השחקנית, או הקורא/ת כשחקן/שחקנית, במאי/במאית, הוא להיות "שקופה" ו"אטומה" בה בעת: להיות דמות "כמו בחיים" וגם "שונה מהחיים", כלומר פלסטית ברמה כזו או אחרת של ה"מימוש". זהו השילוב של המלאכותי ו"הטבעי", השקוף והאטום. אנחנו יכולים לקרוא קריאה אחרת את הסצינה ולהפיק את המשמעויות וגם חלק גדול מן האיכויות האסתטיות שלה, בתנאי שנניח כי ההתרחשות איננה רק

ב"עולם", אלא גם על "במה", איננה רק "דו־שיח בין אנשים בעולם", אלא גם "בין שחקנים על במה". ב"מודל" (זה הטקסט המלווה את כל המחזות המאוחרים עם המלצות לעבודה על הבימוי והמשחק) כתב ברכט:

> קוראז' יושבת, אוחזת ביד בתה העומדת. כאשר נכנסים החיילים עם הילד המת והיא מתבקשת להביט בו, ניגשת, מביטה בו, מנידה בראשה, חוזרת ומתיישבת. משך כל האירוע הזה יש לה מבע עיקש, שפתה התחתונה נהדפת קדימה. כאן פזיזותה של וייגל בכל מה שכרוך בהשלכת אופייה, מגיעה לנקודת השיא שלה. (השחקן המגלם את הרב סמל יכול להביא להשתאות הצופה בכך שיביט הוא עצמו על אנשיו בהשתאות נוכח קשיחות שכזאת).

גם קריאת המודל מבהירה לנו כי סוג הקריאה הנדרש מאיתנו למראה טקסט תיאטרוני הוא קריאה של טקסט מיוחד במינו: אי אפשר "לממשו בעולם". הסצינה של ההתכחשות לגוויית הבן איננה יכולה להתממש בלי להניח פלסטיות מסוימת. יש בה עירוב של דימויים "מן העולם", ביחד עם דימויים פלסטיים.

גיאורג שטיינר ראה את ההפקה המפורסמת של המחזה ב"ברלינר אנסמבל", ב־1949, ותיארה באלו המלים:

> בעוד גופת בנה מונחת לפניה, היא רק הנידה בראשה לשלילה אילמת. החיילים כפו עליה להביט עוד פעם. שוב לא הראתה כל סימן של זיהוי. וכאשר נישאה הגופה החוצה, הביטה וייגל לעבר השני, פערה את פיה לרווחה. צורת הגסטוס היתה זו של הסוס הזועק מ'גרניקה'. הקול שיצא ממנה היה גולמי ונורא, מעבר ליכולתי לתאר. ואולם, למעשה לא היה שום קול. כלום. הקול היה דממה מוחלטת. היה זה שקט שצרח וצרח דרך התיאטרון כולו, עד שהקהל השפיל את ראשו כמו למשב רוח.

ברכט, ביומן העבודה שלו, כתב:

> מבט הסבל הקיצוני שלה אחרי ששמעה את היריות, פיה הפעור והלא־זועק וראשה הנטוי־לאחור באו כנראה מתצלום עיתונות של אשה הודית שחה על גוויית בנה, בעת הפגזה על סינגפור. וייגל לבטח ראתה את זה שנים קודם לכן, למרות שכאשר נשאלה, אמרה כי אינה זוכרת את זה. כך שומרים שחקנים את התבוננויותיהם. למעשה, היה זה רק בהצגות מאוחרות יותר שווייגל סיגלה לעצמה את העמידה הזאת.

3. השתנות

שני היסודות שנסקרו עד כאן, הדמות והגסטוס מביאים אותנו, כמובן אל מה שברכט הציב במרכז תפיסתו: המשחק. השחקן הברכטיאני נדרש לדעת לשנות את התנהגותו. אם תרצו, לעבור במהירות ממשחק "קומי", או מוטב פרסָאי (בפירוש חסר מסומן בעולם) למשחק דרמטי, כזה המשכנע אותנו. המעברים עושים שימוש ביכולתנו ליהנות משינוי, מאהבתנו לשינוי. אפשר לצטט הרבה מאוד שירים של ברכט בשבח השינוי. אלו האופטימיים בשיריו. כאן גם נפגשת אמונתו של ברכט בתענוג שבלמידה. ההשתנות היא שינוי המצב התודעתי, נוכח מה שהסצינה "הוכיחה", ביחד עם התענוג לראות שחקן, פעם הוא כזה ופעם הוא כזה.

כך, למשל, כותב לאקאן על האנאמורפוזה (העיוות שבראייה), בסמינר השביעי:

> כל צורה של הַבְנָיָה נעשית כך, שבאמצעות טרנספוזיציה, צורה מסוימת שלא נראתה ממבט ראשון הופכת עצמה לנראית, עד כדי היותה דימוי קריא. התענוג מבוסס על צפייה בהפצעתו של הדימוי מן הצורה שבה אי אפשר היה לפענחו...

ותיכף לאחר מכן הוא אומר:

> מה שעומד לדיון... הוא המאמץ להצביע שוב על העובדה שאנחנו מחפשים באשליה משהו שבו האשליה־ככזאת, באופן כלשהו, חורגת מתוך עצמה, הורסת את עצמה, מראה כי היא נמצאת שם רק כמסמן.

האם לאקאן "חשב כמו ברכט"? לאו דווקא. אבל זהו חוט מקשר מוצלח לדיון הלא נגמר על הקשר בין תפיסותיו האסתטיות של ברכט כמודרניסט מובהק ובין הפרקטיקה הדרמטית שלו. אני מבקש לסיים בהצבעה על מושג הריבוי הברכטיאני, אותו מניעה התביעה להשתנות. הקולנוע, למשל, גורם לנו חדווה בעזרת שינויים רבים בין שוט לשוט, גם בצילום של אותו קטע דרמטי (הקולנוע האמריקאי במיטבו הגדיל לעשות זאת). ברכט הגיע לזירה של התיאטרון במקביל לצמיחת הקולנוע. זהו, כמובן, נושא בפני עצמו, ברכט והקולנוע, אהבתו הגדולה לצ'רלי צ'פלין. ואולם, אני ביקשתי להתמקד בפוליטי של ברכט כחלק מן האסתטי שלו.

את העולם אי אפשר באמת לייצג במלואו, על כל השפע שלו. על הבמה צריך להצטמצם עוד יותר. ספק אם יש משהו עני מבימת התיאטרון ביחס לעולם כמושא לייצוג. האמנות העתיקה הזאת קדמה לרומאן, לא רק לקולנוע, ונשארה בדלותה הגדולה. מה שברכט עשה לתיאטרון, כמעט באורח אנכרוניסטי, היה למצוא תשובה של ריבוי בתוך הצמצום אותו מכתיבה הבימה. הדלות של

התיאטרון מאלצת את היוצר לבחור באילו השתנויות די כדי להציב את הקהל מול סוג של שפע. במלים אחרות, דרוש בתיאטרון שפע אחר, ריבוי אחר. אין אף יוצר תיאטרון במאה העשרים שמצא תשובה לשפע כדרך לייצג עולם שאותו אי אפשר באמת לייצג, אלא ברכט.

ואולם, חשוב לזכור כי החשיבה הברכטיאנית, תמיד מזהה את הפרובלמטיקה האמנותית כסוג של בעיה פוליטית, ולהיפך. את הסרט "אופרה בגרוש", מסיימות ארבע שורות, באותה מנגינה של המוריטאט, "שירו של מקי סכינאי".

Denn die einen sind in Dunkeln
Und die andern sind im Licht.
Und man siehet die im lichte
Die im Dunkeln sieht man nicht.

או בתרגום מילולי: "אז אחדים הם בחושך/ ואחרים הם באור./ ורואים את אלה שבאור / ואת אלה שבחושך לא רואים". עד כמה היתה באמירה הזאת חשיבה על העולם ועל תיאטרון המייצג אותו אפשר לקרוא בשיר קצרצר אחר של ברכט, שנכתב שלושים שנה אחר כך, במזרח ברלין. בזהירות אני מתרגם:

תיאטרון

יוֹצְאִים לָאוֹר
הַיְכוֹלִים לְהִפָּגַע, לִשְׂמֹחַ
לְהִשְׁתַּנוֹת