

## לואי אלטוסר

### ה"פיקולו תיאטרו", מלודרמה וברכט

אני רוצה לתבוע עלכונה של ההצגה היוצאת מן הכלל שהציג ה"פיקולו תיאטרו" של מילאנו ב"תאטר דה נסיון" [Théâtre des Nations] ביולי 1962. זאת, משום שעל המחזה של בֶּרְטוֹלֶצִי, "מילאנו שלנו", שפכה הביקורת בפריז קיתונות של גינוי ואכזבה,<sup>1</sup> ועקב כך נמנע ממנו הקהל המגיע לו; ומשום שהבחירה והבימוי של שטרהלר, במקום להסיח את דעתנו בדברים עתיקים ועבשים, מוליכים אותנו הישר אל לב בעיותיה של המחזאות המודרנית.

יסלח לי הקורא אם למען יהיו הדברים שלהלן מובנים "אספר" בקצרה את סיפור המחזה של ברטולצ'י.<sup>2</sup>

הראשונה משלוש המערכות מתרחשת בטיכולי שבמילנו בשנות התשעים של המאה ה-19: לונה פארק עממי, עלוב, בערפילו הסמיך של ערב סתיו. הערפל הזה הוא כבר איטליה אחרת, לא איטליה של המיתוסים שלנו. והעם הזה, המתהלך לו בסוף היום בין הביתנים, בין מגידי העתידות, הקרקס וכל אתרי היריד – מובטלים, בעלי מלאכה זעירה, קבצנים למחצה, בנות המחזרות על העתיד, זקנים וזקנות המשחרים לכמה פרוטות, חיילים מתהוללים, כייסים שהשוטרים רודפים אחריהם – העם הזה גם הוא אינו העם של המיתוסים שלנו, אלא תת־פרולטריון המעביר את זמנו כפי יכולתו, לפני ארוחת הערב (לא לכולם) ומנוחת הלילה. כשלושים דמויות לפחות באות והולכות בחלל הריק הזה, מחכות לדבר־מה, שמשוהו יתחיל כנראה – המופע? לא, כי הן יישארו לפני הדלתות – שמשוהו יתחיל, באופן כללי, בחייהן, אשר דבר אינו קורה בהם. מחכות. ואולם, בסוף המערכה מבזיק מתווה של "סיפור", תמונת גורל. נערה ושמה גינה, אורת הקרקס מחוללים בה תמורה, והיא מביטה בכל נפשה, בעד קרע ב בד, בליצן העושה את התרגיל המסוכן שלו. הלילה יורד. לרגע קט הזמן עומד מלכת. הנה כבר אורב לה טוֹגְסוֹ, הילד הרע החושק בה. יש שם איש זקן, "בולע אש" – אביה. הוא ראה הכל. דבר־מה התרקם, ואפשר שתהיה כאן דרמה. דרמה? במערכה השנייה אין לכך שום זכר. אנחנו באור יום, בתחמו העצום

של בית תמחוי. גם כאן ציבור גדול של דלים, אותו המון, אך דמויות אחרות; אותם מקצועות של עוני ואבטלה, חורבות העבר, הדרמות או הצחוקים שבהווה: בעלי מלאכה זעירה, קבצנים, עגלון, גריבלדיאני זקן, נשים וכולי. כמו כן כמה פועלים הבונים את בית החרושת, מנוגדים לאותו לומפן-פרולטריון: הם כבר מדברים על תעשייה, על פוליטיקה וכמעט על העתיד, אך בקושי, ועדיין בכבדות. זהו צידה האחר של מילאנו, עשרים שנה אחרי כיבוש רומא וההוד וההדר של איחוד איטליה: המלך והאפיפיור יושבים על כיסאותיהם, ואילו העם בעוניו. כן, היום במערכה השנייה הוא האמת של הלילה במערכה הראשונה: לעם הזה אין היסטוריה בחייו יותר מבחלומותיו. הוא מתקיים, זה הכל: הוא אוכל (רק הפועלים עוזבים בהישמע הצופר), אוכל ומחכה. חיים שדבר אינו קורה בהם. והנה בסוף המערכה ממש, בלי סיבה ברורה, חוזרת נינה אל הבמה ועמה הדרמה. נודע לנו שהליצן מת. טיפין טיפין הגברים והנשים עוזבים. טוגסו מגיח, מכריח את הנערה לנשקו ולתת לו את הפרוטות שבידה. בקושי כמה מחוות. האב מופיע. (נינה בוכה בקצה השולחן הארוך). אין הוא אוכל – הוא שותה. הוא יהרוג את טוגסו בסכין בתום מאבק מר, ואחר כך יברח בסערת נפש, המום ממעשהו. שוב הבזק קצר אחרי דריכה ארוכה במקום.

במערכה השלישית השחר עולה על מקלט לילה לנשים. כמה זקנות, נבלעות בקירות, יושבות, מדברות, שותקות. איכרה מוצקה, קורנת מבריאות, תשוב בוודאי אל כפרה. נשים עוברות – לא מוכרות לנו, עדיין אותן נשים. הצדקנית תצא עם כל חבורתה אל המיסה, כשיצלצלו הפעמונים. ועל הבמה הריקה מאדם תשוב ותעלה הדרמה. נינה ישנה במקלט. אביה בא לראותה, בפעם האחרונה לפני בית הכלא: שתדע לפחות כי הרג למענה, למען אושרה. אך לפתע הכל מתהפך: נינה מתקוממת נגד אביה, על האשלויות והשקרים שנטע בלבה, על המיתוסים שסופו למות בגללם. הוא, ולא היא, כי היא תימלט על נפשה, בכוחות עצמה, כי כך צריך להיות. היא תעזוב את העולם הזה שכולו חושך ועוני ותעבור אל העולם האחר שהעונג והזהב מושלים בו. טוגסו צדק. היא תשלם את המחיר שצריך לשלם, היא תמכור את עצמה, אך תהיה בצד האחר, בצד החירות והאמת. הצופרים נשמעים כעת. האב, שאינו אלא גוף רצוץ, חיבק אותה ועזב. הצופרים עוד נשמעים. נינה יוצאת בקומה זקופה אל אור היום.



הרי לכם בכמה מילים נושאי המחזה הזה וסדר הופעתם. דברים מועטים בסך הכל ועם זה מספיקים בשביל לטפח אי-הבנות, אך גם בשביל להבהירן ולגלות מתחתן עומק מפתיע.

אי־ההבנה הראשונה היא כמובן ההאשמה כי מדובר ב"מלודרמה על עלובי החיים". אך מי ש"חי" את ההצגה, או נתן דעתו על דרך ארגונה, ידחה את הדבר. שכן גם אם יש בה רכיבים מלודרמטיים, אין הדרמה בשלמותה, אלא ביקורת של הרכיבים האלה. למעשה, האב הוא החי את סיפורה של בתו על דרך המלודרמה – לא רק את ההרפתקה של בתו, אלא קודם כל את חייו שלו ביחסיו עם בתו. הוא שבדה למענה מצב מדומה וחינך אותה על פי אשליות הלב; הוא המנסה נואשות להגשים את האשליות שנטע בבתו – ברצותו למנוע ממנה כל מגע עם העולם שהסתיר מפניה, ובהורגו את מקור הרע, את טוגסו, אחרי שנואש מלגרום לה להקשיב לו. הוא חי באופן ממשי ובעוצמה את המיתוסים שהמציא כדי לחסוך מבתו את חוק העולם הזה. האב מגלם אז את עצם צורת המלודרמה, את "חוק הלב" השגוי ביחס ל"חוק העולם". ואת חוסר התודעה המכוון הזה מסרבת נינה לקבל. היא חווה באופן ממשי את העולם. עם מות הליצן מתו חלומות ההתבגרות שלה. טוגסו פקח את עיניה: הוא סילק את המיתוסים של הילדות ואת המיתוסים של אביה גם יחד. עצם אלימותו שיחררה אותה מן המילים ומן החובות. היא ראתה סוף סוף את העולם העירוני והאכזר הזה שבו המוסר אינו אלא שקר; היא הבינה כי רק ממנה־עצמה תבוא ישועתה, וכי לא תוכל לעבור אל העולם האחר, אלא אם תציע למכירה את הנכס היחיד שברשותה – את גופה הצעיר. העימות הגדול שבסוף המערכה השלישית אינו רק העימות בין נינה לאביה: זהו העימות בין עולם ללא אשליות ובין אשליות ה"לב" האומללות, העימות בין העולם הממשי לעולם המלודרמה, התעוררות התודעה הדרמטית, המאיינת את המיתוסים המלודרמטיים, אותם מיתוסים שנזקפו לחובתם של ברטולצי ושל שטרהלר. מי שקיבל את ההאשמה הזאת, יכול בנקל לגלות במחזה את הביקורת שביקש למתוח עליו מן האולם.

אך סיבה שנייה, עמוקה מהראשונה, יש בה כדי להבהיר את אותה אי־הבנה. ניסיתי לרמוז אליה כשהראיתי, בדין וחשבון על "הנגלה" של המחזה, את קצב ה"זמן" המשונה שלו.

שהרי לפנינו מחזה יוצא דופן מבחינת הנתק הפנימי שבו. צוין כי לשלוש המערכות מבנה אחד וכמעט תוכן אחד: הימצאותם יחד של זמן ריק, ארוך ואטי ושל זמן מלא, קצר כברק; הימצאותם יחד של חלל מאוכלס בהמון דמויות, הקשורות זו לזו בקשרים מקריים או ארעיים ושל חלל מצומצם, המאורגן לכלל קונפליקט קטלני, ובו שלוש דמויות: האב, הבת, טוגסו. במילים אחרות, לפנינו מחזה שמופיעות בו כארבעים דמויות, אך הדרמה שלו מעסיקה בקושי שלוש

מהן. יתרה מזו, בין שני הזמנים האלה, או בין שני החללים האלה, אין שום קשר מפורש. דמויות הזמן כמו זרות לדמויות הברק: הן מפנות להן מקום דרך קבע (כאילו סערת הדרמה הקצרה מגרשת אותן מן הבמה!) וחוזרות במערכה שאחר כך, בלבוש אחר, עם היעלמות הרגע ההוא הזר לקצבן. ההתעמקות במוכן הסמוי של הנתק הזה מובילה אל לב המחזה. שכן הצופה חי ממש את ההתעמקות הזאת, בעוברו מריחוק מכולכל לפליאה, ואז להיצמדות נלהבת, בין המערכה הראשונה לשלישית. איני מבקש אלא לחשוב כאן על ההתעמקות הנחוות הזאת, ולומר בקול רם את המוכן הסמוי הזה, המשפיע על הצופה בעל כורחו. אך השאלה המכרעת היא – איך זה שהנתק הזה רב הבעה כל כך, ומה הוא מביע? איך אפשר לשתי צורות הזמן להימצא יחד, ולכאורה הן זרות זו לזו, ואף על פי כן מאוחדות בקשר נחוה?

התשובה תימצא בפרדוקס הזה: העדר הקשרים דווקא הוא הקשר האמתי. המחזה מצליח להציג ולהחיות את העדר הקשרים וכך משיג את מובנו המקורי. בקיצור, איני סבור שיש לנו כאן מלודרמה המודבקת אל כרוניקה של חיי העם במילאנו ב-1890. יש כאן תודעה מלודרמטית שהקיום מבקר אותה: קיומו של התת-פרולטריון המילאנזי ב-1890. בלי הקיום הזה אין לדעת באיזו תודעה מלודרמטית מדובר; בלי ביקורת התודעה המלודרמטית אין לתפוס את הדרמה הסמויה של קיום התת-פרולטריון המילאנזי – חוסר האונים שלו. כי מה משמעות הכרוניקה של הקיום העלוב, שהיא עיקרן של שלוש המערכות? מדוע הזמן של הכרוניקה הזאת הוא תצוגה של נפשות טיפוסיות לחלוטין, אלמוניות לחלוטין ובנות החלפה? מדוע הזמן הזה, שיש בו פגישות מסופקות, חילופי דברים, ניצני ויכוחים, הוא זמן ריק דווקא? מדוע, ככל שמתקדמים מן המערכה הראשונה אל השנייה וממנה אל השלישית, הזמן הזה נוטה אל הדממה ואל חוסר התנועה (במערכה הראשונה עוד יש חזות של חיים ותנועה על הבמה; במערכה השנייה הכל יושבים, ואחדים כבר מתחילים לשתוק; במערכה השלישית הנשים הזקנות הן חלק מהקירות)? מדוע – אם לא כדי לרמוז אל תוכנו הממשי של הזמן העלוב הזה: זמן שדבר אינו קורה בו, זמן ללא תקווה או עתיד, זמן שבו העבר עצמו תקוע בחזרה (הגריבלדיאני הזקן), והעתיד מחפש עצמו בקושי מבעד למלמולים על פוליטיקה בפי הבנאים הבונים את בית החרושת, זמן שאין למחוות בו המשך או תוצאה, שהכול מסתכם בו אפוא בשיחות חולין, על "חיי היום-יום", בדיונים או בוויכוחים המסתיימים בכישלון או שהתודעה לעקרותם שמה אותם לאל<sup>3</sup>, בקיצור – זמן עצור שטרם קרה בו דבר הדומה להיסטוריה, זמן ריק המתקבל כריק: עצם הזמן האופייני למצבכם.

איני מכיר מבחינה זו עוד מלאכת מחשבת דוגמת הבימוי של המערכה השנייה, כיוון שהוא מעניק לנו בדיוק תפיסה ישירה של הזמן הזה. במערכה הראשונה היה אפשר לתהות אם אדמת השממה של טיבולי אינה מותאמת רק לאדישותם של המובטלים, או של פזורי הנפש המשוטטים בסוף היום סביב כמה אשליות וכמה אורות מכשפים. במערכה השנייה אין להכחיש את העובדה שהקובייה הריקה והסגורה של המסעדה לנזקקים היא עצם צורת הזמן האופייני למצבם של האנשים האלה. בתחתית קיר ענק שדהה מזוקן, וכמעט בגובה תקרה לא נגישה, מכוסה סימוני תקנות מחוקקים למחצה מחמת השנים, אך עדיין קריאים, עומדים שני שולחנות ענק ארוכים, מקבילים לפנסי הבמה – אחד בקדמתה, האחר במרכז. מאחוריהם מוט ברזל אופקי, צמוד ממש אל הקיר, תוחם את דרך הגישה למסעדה. מכאן יבואו הגברים והנשים. בקצה הימני מחיצה גבוהה, ניצבת לקו השולחנות, מפרידה בין האולם למטבח. שני אשנבים – אחד לאלכוהול, האחר לאוכל. מאחורי המחיצה – המטבח, סירים מהבילים והטבח קר הרוח. שדה הענק של השולחנות המקבילים הניכר בעירומו והרקע האינסופי של הקיר יוצרים מקום צנוע וריק ללא נשוא. אנשים אחדים יושבים אל השולחן. פה ושם. פניהם או גבם אל הקהל. בדברים יפנו לכאן או לכאן, כמו שהם יושבים. בחלל גדול מדי שלעולם לא יצליחו למלא אותו. הם יפתחו שם בשיחות הנלעגות שלהם, אך כל כמה שיעזבו את מקומם וינסו להצטרף אל שכן מקרי, שמעל שולחנות וספסלים השמיע דברים הדורשים מענה, לעולם לא יסלקו שולחנות או ספסלים, המפרידים לעד בינם לבין עצמם, תחת תקנות הנצח האילמות המתנוססות מעליהם. החלל הזה הוא־הוא זמן חייהם. איש פה, איש שם. שטרה־לר פיזור אותם. הם יישארו במקומם. אוכלים, מפסיקים לאכול, ושוב אוכלים. המחוות עצמן מקבלות אז את מלוא משמעותן. למשל האיש הנראה בתחילת התמונה, פניו אלינו, גבוהים אך במעט מצלחתו, שהיה שמח לאחוז בה בשתי ידיו. הזמן הנחוץ לו למלא את הכף, לקרבה אל פיו, מעל פיו, במחווה אינסופית, כדי לוודא היטב שלא יאבד שמץ ממנה, עד שפיו מלא, והוא בורק את המנה, אומד את גודלה, בטרם יבלע. אנו שמים לב שהאחרים, כגבם אלינו, עושים אותן מחוות – המרפק המורם גבוה מייצב את גבם הלא מאוזן; אנו רואים אותם, הם האוכלים, הנפקדים, כשם שאנו רואים את כל הנפקדים, האחרים, במילאנו ובכל הערים הגדולות בעולם, המוציאים לפועל אותן מחוות מקודשות, כי זהו כל עיסוקם בחיים, ושום דבר אינו מאפשר להם להעביר את זמנם בדרך אחרת. (היחידים הנראים ממהירים הם הבנאים, שכן הצופר מטעים את מקצב חייהם

ועבודתם). איני יודע אם מישהו אי פעם הציג בעצמה כזאת – במבנה החלל, בפזזור המקומות והאנשים, במשך המחוות היסודיות – את הזיקה העמוקה של בני האדם אל זמן חייהם.

והרי העיקר: המבנה הטמפורלי הזה – מבנה ה"כרוניקה" – מנוגד למבנה טמפורלי אחר – מבנה ה"דרמה". שכן זמן הדרמה (נינה) הוא זמן מלא: כמה הבזקים, זמן מאורגן, זמן "דרמטי". זמן שאי אפשר שלא תתרחש בו היסטוריה. זמן המונע מבפנים מכוח שאין לעמוד בפניו, והוא עצמו מייצר את תוכנו. זהו זמן דיאלקטי מובהק. זמן המבטל את הזמן האחר ואת מבני הצגתו בחלל. כשעזבו האנשים את המסעדה ונשארו בה רק נינה, האב וטוגסו, נעלם פתאום דבר מה: כאילו נטלו עמם הסועדים את התפאורה כולה (ההברקה הגאונית של שטרהלר, שהפך שתי מערכות לאחת בלבד והציג באותה תפאורה שתי מערכות נפרדות), את עצם החלל של הקירות ושל השולחנות, את ההיגיון ואת המובן של המקומות האלה; כאילו הקונפליקט לברו מחליף את החלל הנראה והריק הזה בחלל אחר לא נראה ודחוס, לא הפיך, בעל ממד אחד, ממד הרוחף אותו אל הדרמה, ליתר דיוק ממד שהיה צריך לדחוף אותו אל הדרמה, אילו היתה באמת דרמה.

הניגוד הזה הוא המעניק למחזה של ברטולצי את עומקו. מצד אחד זמן לא דיאלקטי, שדבר אינו קורה בו, בלי כורח פנימי המעורר לפעולה, להתפתחות; מצד אחר זמן דיאלקטי (זמן הקונפליקט) שהסתירה הפנימית שבו מדרבנת אותו לייצר את התגלגלותו ואת התוצאה שלו. הפרדוקס של "מילאנו שלנו" הוא שהדיאלקטיקה משוחקת בו, אם אפשר לומר כך, משחק צדדי, מאחורי הקלעים, במקום כלשהו בקרן זוית של הבמה ובסופי המערכות. הדיאלקטיקה הזאת (החיונית, כמדומה, לכל יצירת תיאטרון), עד כמה שאנו מחכים לה, הרמויות לועגות לה. היא מתמהמהת ולעולם אינה באה אלא בסוף, תחילה בלילה, כשהאוויר מלא בינשופים המפורסמים, אחר כך בחצות היום, כשכבר יורדת השמש, ולבסוף כשהשחר עולה. הדיאלטיקה באה תמיד, אחרי שיצאו כל הרמויות.

כיצד יש להבין את ה"איחור" של הדיאלטיקה הזאת? האם היא מאחרת כמו התודעה אצל הגל ואצל מרקס? אך איך אפשר שדיאלקטיקה תאחר? בתנאי אחד בלבד: עליה להיות שם אחר לתודעה.

אם הדיאלקטיקה של "מילאנו שלנו" משוחקת מאחורי הקלעים, בקרן זוית של הבמה, הרי זה משום שאין היא אלא דיאלקטיקה של תודעה – תודעת האב והמלודרמה שלו. ומשום כך חיסולה הוא תנאי מוקדם לכל דיאלקטיקה

של ממש. כאן רצוי לזכור את הניתוח שמעניק מרקס, ב"המשפחה הקדושה", לדמויותיו של אז'ן סי [Eugène Sue].<sup>4</sup> המניע להתנהגותן הדרמטית הוא הזדהותן עם המיתוסים של המוסר הבורגני; עלובי החיים האלה חיים את עוניים בנימוקי התודעה המוסרית והדתית – בסחכות שאולות. כך הם מסווים את בעיותיהם ואת עצם מצבם. במובן זה המלודרמה היא תודעה זרה המודבקת אל מצב ממשי. הדיאלקטיקה של התודעה המלודרמטית אפשרית במחיר הזה בלבד: שהתודעה תושאל מבחוץ (מעולם התירוצים, העידונים והשקרים של המוסר הבורגני), ועם זה תיחשב בחווייה לתודעה בה"א הידיעה של מצב נתון (דלת העם), אך זר בתכלית לתודעה הזאת. התוצאה: בין התודעה המלודרמטית מצד אחד, ובין קיומן של דמויות המלודרמה מצד אחר, אי אפשר שתתקיים סתירה, במובן המדויק של המלה. התודעה המלודרמטית אינה סותרת את תנאיה: זו תודעה אחרת לחלוטין, הנכפית מבחוץ על תנאים מסוימים, בלי זיקה דיאלקטית אליהם. משום כך אי אפשר שהתודעה המלודרמטית תהיה דיאלקטית אלא אם היא מתעלמת מתנאיה הממשיים ומתבצרת במיתוס שלה. בהיותה מוגנת מפני העולם, היא משחררת את כל צורותיו הפנטסטיות של קונפליקט עוצר נשימה, שלעולם אינו מוצא מנוח מפני אסון אחד, אלא בהמולת אסון אחר: מבחינתה, הרעש הזה הוא הגורל וקוצר נשימתה – הדיאלקטיקה. הדיאלקטיקה פועלת בה לריק, כי אין היא אלא הדיאלקטיקה של הריק, המנותקת לעד מן העולם הממשי. התודעה הזרה הזאת, בלי שתסתור את תנאיה, אי אפשר שתחרוג מעצמה בעצמה, באמצעות ה"דיאלקטיקה" שלה. היא זקוקה לְשֶׁבֶר וזקוקה להכיר באֵין – לגלות את אי-הדיאלקטיות של הדיאלקטיקה שלה.

את זאת אין למצוא לעולם אצל אז'ן סי, אך רואים זאת ב"מילאנו שלנו". התמונה האחרונה מתרצת לבסוף את הפרדוקס של המחזה ושל מבנהו. כשנינה מתעמתת עם אביה, כשהיא משלחת אותו אל הלילה עם חלומותיו, היא מתנתקת, הן מהתודעה המלודרמטית של אביה, הן מה"דיאלקטיקה" שלה. מבחינתה, חסל סדר המיתוסים ההם והקונפליקטים שהם מעוררים. אב, תודעה, דיאלקטיקה – את הכול היא משליכה אחרי גווה ועוברת את סף העולם האחר, כאילו כדי להראות ששם הדברים קורים, שם הכל מתחיל, שם כבר התחיל הכל, לא רק עוניו של העולם המסכן הזה אלא גם האשליות הנלעגות של תודעתו. הדיאלקטיקה הזאת, שאינה זכאית אלא לקטע קטן, לשוליו של סיפור, שלעולם אין היא מסוגלת לפלוש לתוכו, או להשתלט עליו, מציגה בדיוק רב את הקשר הכמעט לא קיים בין תודעה כוזבת למצב ממשי. הדיאלקטיקה הזאת מגורשת מן

הבמה בסופו של דבר – תוצאת השבר ההכרחי שכופה החוויה הממשית הזרה לתוכן התודעה. כאשר נינה עוברת בדלת המפרידה בינה ובין אור היום, עדיין אין היא יודעת איך ייראו חייה, ואפשר שתאבד אותם. אנחנו, הצופים, יודעים לפחות שהיא יוצאת אל העולם האמיתי – עולם הכסף, אם איננו טועים, אך גם העולם המייצר את העוני ואף כופה על העוני את תודעת ה"דרמה". מרקס אמר זאת בבטלו את הדיאלקטיקה הכוזבת של התודעה, אפילו זו העממית, ובעוברו אל החוויה ואל הלימוד של העולם האחר – עולם הקפיטל.

כאן, יש שיעצרו אותי, ויטענו נגדי כי מה שאני לומד מן המחזה חורג מכוונת מחברו, וכי אני מעניק לברטולצי את מה ששייך־בזכות לשטרה־לר. ואילו אני אומר שההערה הזאת חסרת פשר, שהרי מה שעומד על הפרק הוא המבנה הסמוי של המחזה ותו לא. כוונותיו המפורשות של ברטולצי אינן חשובות; מה שקובע – מעבר למילים, לדמויות ולפעולה של המחזה – הוא הקשר הפנימי בין רכיבי היסוד של מבנהו. אומר יותר מזה: לא חשוב אם ברטולצי רצה את המבנה הזה במודע או יצר אותו שלא במודע; זהו לשד יצירתו, והוא לברו מאפשר להבין, הן את הפרשנות של שטרה־לר והן את תגובת הקהל.

שטרה־לר היה ער ביותר להשתמעויות המבנה הייחודי הזה,<sup>5</sup> והבימוי והדרת השחקנים שלו היו כפופים למבנה. משום כך הקהל נפעם. את הרגש של הצופים אין להסביר רק ב"נוכחות" חיי העם לפרטי פרטיהם; גם לא בעונו של העם הזה, שלמרות הכל חי לו מיום ליום, מקבל את גורלו, מתנקם בו לפעמים בדרך צחוק, באמצעות סולידריות לפרקים ורוב הזמן בשתיקה; גם לא בדרמת הבזק של נינה, של אביה ושל טוגסו. ההסבר נעוץ, מיסודו, בתפיסה הלא מודעת של המבנה ושל מובנו העמוק. בשום מקום אין המבנה הזה מנוסח, בשום מקום אין הוא נושא לנאום או לשיחה. בשום מקום אי אפשר לתפוס אותו תפיסה ישירה במחזה, כמו שתופסים דמות נראית או מהלך של פעולה. ולמרות זאת הוא שם, בקשר המובלע שביין זמן העם לזמן הדרמה, בחוסר האיזון ההרדי שלהם, ב"הפניה" הבלתי פוסקת ביניהם ולבסוף בביקורתם הנכונה והמאכזבת. הקשר הסמוי ומכמיר הלב, המתח חסר המשמעות לכאורה, אך המכריע – הבימוי של שטרה־לר מאפשר לקהל לתפוס אותם בלי שיוכל לתרגם את הנוכחות הזאת תרגום ישיר למונחים בהירים בתודעתו. כן, הקהל מחא כפיים על דבר־מה במחזה שלמעלה מהשגתו – אולי אף למעלה מהשגתו של המחבר, אך שטרה־לר העניק לו אותו: מובן טמון, עמוק יותר מן המילים ומן המחווה, עמוק יותר מגורלן המיידי של הדמויות, החיות את הגורל הזה בלי שיוכלו אי פעם לחשוב אותו. אפילו נינה, המסמלת בעינינו את השבר ואת ההתחלה ואת ההבטחה



לעולם אחר ולתודעה אחרת, אפילו היא אינה יודעת מה היא עושה. כאן אפשר באמת לומר, ובצדק, כי התודעה מאחרת – שכן גם אם עודנה עיוורת, היא תודעה המכוונת סוף סוף אל עולם ממשי.



אם ל"חוויה" הזאת יש על מה לסמוך, היא עשויה להאיר חוויות אחרות מתוך שאילת שאלות על מובנן. אני חושב כאן על הבעיות שמעלים המחזות הגדולים של ברכט, בעיות שבמקורן אולי לא נפתרו לחלוטין בעזרת המושגים 'אפקט ניכור' או 'תחאטרון אפי'. מדהימה אותי ביותר העובדה כי המבנה הסמוי האסימטרי-ביקורתי, מבנה הדיאלקטיקה מאחורי הקלעים, שמוצאים במחזה של ברטולצי, הוא גם בעיקרו המבנה של מחזות כגון "אמא קוראז" ו"גלילאו" (יותר מכל מחזה אחר). גם כאן יש לנו צורות זמן שאינן מצליחות להשתלב זו בזו, שאין קשר ביניהן, צורות הנמצאות יחד, מצטלבות, אך לעולם אינן נפגשות, אם אפשר לומר כך; אירועי חיים המתארגנים לכלל דיאלקטיקה מוגבלת, נבדלת וכמו פורחת באוויר; יצירות המצטיינות בנתק פנימי, באחרות ללא פתרון.

הדינמיקה של המבנה הסמוי המסוים הזה, ובמיוחד הימצאותם יחד של זמן דיאלקטי ושל זמן לא דיאלקטי בלי קשר מפורש ביניהם, מאפשרות ביקורת אמיתית של הדיאלקטיקה הכוזבת (קונפליקט, דרמה וכולי) באמצעות הממשות המטרידה שביסודה, ממשות המחכה להכרה. כך, למשל, המלחמה ב"אמא קוראז" לעומת הדרמות האישיות של עיוורונה והדחיפות הכוזבת של חמדנותה; כך, ההיסטוריה ב"גלילאו", האטית יותר מן התודעה הלהוטה אחר האמת, היסטוריה מטרידה גם היא, כי לעולם אין התודעה מצליחה "להידבק" אליה לאורך זמן במשך חייה הקצרים. העימות המובלע בין תודעה (החיה את מצבה-שלה על דרך הדיאלקטיקה והדרמה, ומאמינה שהעולם כולו מונע ממניעה שלה), ובין ממשות – אדישה, אחרת, בעיני אותה דיאלקטיקה מדומה, ולא דיאלקטית לכאורה – העימות הזה מאפשר את ביקורתן האימננטית של אשליות התודעה. לא חשוב אם הדברים נאמרים או לא (הם נאמרים אצל ברכט בצורת משלים או פזמונים): בסופו של דבר לא המילים מעבירות את הביקורת הזאת, אלא יחסי הכוחות הפנימיים והעדר היחסים בין רכיבי המבנה של המחזה. שהרי אין ביקורת אמיתית שאינה אימננטית ואינה ממשית וחומרית תחילה, בטרם היותה מודעת. לכן אני תוהה אם אי אפשר לראות במבנה הא-סימטרי הזה, חסר המרכז, חלק מהותי מכל ניסיון תיאטרוני בעל אופי מטריאליסטי. אם נצער עוד צעד בניתוח התנאי הזה, נמצא בקלות את העיקרון הזה, עקרון

יסוד אצל מרקס: שום צורה של תודעה אידיאולוגית אי אפשר שתכיל בתוכה את האמצעים לצאת מתוך עצמה באמצעות הדיאלקטיקה הפנימית שלה; אין דיאלקטיקה של התודעה, במובן הצר, כלומר אין דיאלקטיקה של התודעה המובילה אל עצם הממשות בזכות הסתירות שבה עצמה; בקיצור, כל "פנומנולוגיה" במובן ההגליאני אינה באפשר, שכן התודעה מגיעה אל הממשי, לא מתוך התפתחותה הפנימית, אלא מתוך גילוי הרדיקלי של האחר ממנה. במובן זה בדיוק זיעזע ברכט את הפרובלמטיקה של התיאטרון הקלאסי – בוותרו על העמדת מובנו של מחזה והשתמעויותיו על תמה בצורת תודעה עצמית. אני רוצה לומר שכדי ליצור אצל הצופה תודעה חדשה, נכונה ופעילה, עולמו של ברכט צריך בהכרח להרחיק מתחומו כל יומרה להתאוששות ולייצוג ממצָה בצורת תודעה עצמית. בתיאטרון הקלאסי (ראוי להוציא מכלל זה את שקספיר ואת מולייר וכן לשאול מדוע הם יוצאים מן הכלל), הדרמה, תנאיה וה"דיאלקטיקה" שלה משתקפים במלואם בתודעת ראי של דמות מרכזית, כלומר מובנו הכולל של התיאטרון הקלאסי משתקף בתודעה אחת, באדם מדבר, פועל, מהרהר, מתפתח – עצם הדרמה בעינינו. ובלי ספק לא מקרה הוא שלתנאי הצורני הזה של האסתטיקה ה"קלאסית" (אחדותה המרכזית של תודעה דרמטית השולטת בשאר ה"אחדויות" המפורסמות) יש זיקה הדוקה אל תוכנה החומרי. אבקש לטעון כאן שהחומר או התמות של התיאטרון הקלאסי (הפוליטיקה, המוסר, הדת, הכבוד, ה"תהילה", ה"תשוקה" וכולי) הן בדיוק תמות אידיאולוגיות ושהן נשאות כאלה – לעולם אין מערערים על טבען האידיאולוגי, כלומר אין מבקרים אותו (ה"תשוקה" עצמה, בתור ניגוד ל"חובה" או ל"תהילה", אינה אלא הקבלה אידיאולוגית, לעולם לא פירוק האידיאולוגיה ממש). אך מה היא למעשה אותה אידיאולוגיה לא מבוקרת, אם לא המיתוסים ה"מוכרים", ה"ידועים היטב", והשקופים, שהחברה או המאה מזהה את עצמה בהם (לא אמרנו: יודעת את עצמה), הראי שהיא משתקפת בו כדי לזהות את עצמה, אותו הראי שעליה לנפץ כדי לדעת את עצמה? מה היא האידיאולוגיה של חברה או של תקופה, אם לא התודעה העצמית של אותה חברה או תקופה, כלומר חומר ישיר הגורר, מחפש ובאופן טבעי מוצא מאליו את צורתו בתמונת התודעה העצמית החיה את כל עולמה בשקיפות המיתוסים שלה? איני רוצה לדון כאן בשאלה מדוע באופן כללי לא הוטל ספק במיתוסים האלה (באידיאולוגיה כמות שהיא) בתקופה הקלאסית. די לי שבכוחי להסיק כי תקופה מחוסרת ביקורת עצמית ממשית (שאינן לה אמצעים לתיאוריה ממשית של הפוליטיקה, של המוסר ושל הדת ואין לה צורך בה), נטתה ודאי להציג ולזהות את עצמה בתיאטרון לא ביקורתי, כלומר

בתיאטרון שהחומר (האידיאולוגי) שלו דורש את תנאיה הצורניים של אסתטיקה של התודעה העצמית. והרי ברכט מתנתק מן התנאים הצורניים האלה רק משום שכבר התנתק מתנאיהם החומריים. הוא מבקש לייצר בראש ובראשונה ביקורת של האידיאולוגיה הספונטנית, שבני האדם חיים בה. משום כך הוא חייב בהכרח להרחיק ממחזותיו את התנאי הצורני של האסתטיקה של האידיאולוגיה – את התודעה העצמית (ואת נגזרותיה הקלאסיות – כללי האחדות). אצל ברכט (אני מדבר על ה"מחזות הגדולים") שום דמות אינה מכילה בחופה, בצורה משוקפת, את כל תנאי הדרמה. אצלו התודעה העצמית – כוללת, שקופה, ראי הדרמה כולה – לעולם אינה אלא תמונת התודעה האידיאולוגית, שאמנם מחזיקה את העולם כולו בדרמה משלה, אך העולם הזה אינו אלא עולם המוסר, הפוליטיקה והדת, בקיצור, עולם המיתוסים והסמים. במובן זה, מחזותיו חסרי מרכז, כי אי אפשר שיהיה להם מרכז, כי את התודעה הנאיבית, המפוטמת באשליות, נקודת המוצא שלו, הוא מסרב לעשות למרכז העולם כפי שהיא רוצה להיות. משום כך, המרכז במחזותיו תמיד ליד, אם אפשר לומר כך, וככל שמדובר בדה-מיסטיפיקציה של התודעה העצמית, המרכז תמיד דחוי, תמיד מעֵבֵר, בתנועה של חריגה מן האשליה לכיוון הממשי. מסיבה יסודית זו אי אפשר להפוך את הקשר הביקורתי, בהיותו ייצור ממשי, לתמה-לעצמה: לכן שום דמות אינה, כשהיא-לעצמה, "מוסר ההשכל של הסיפור" – אלא כאשר דמות אחת, בתום המחזה, קרבה אל קדמת הבמה, מסירה את המסכה ו"לומדת את הלקח" (אלא שאז היא בגדר צופה בלבד, החושב על המחזה מבחוץ, או ליתר דיוק ממשיך את תנועתו: "עשינו כמיטב יכולתנו – עכשיו תורך לחפש").

אנו רואים כעת בלי ספק מדוע צריך לדבר על הדינמיקה של המבנה הסמוי של המחזה. יש לדבר על מבנהו עד כמה שהמחזה מצטמצם לא בשחקניו ולא ביחסיהם המפורשים, אלא בקשר הדינמי הקיים בין תודעות עצמיות מנוכרות, בתוך האידיאולוגיה הספונטנית (אמא קוראז', הבנים, הטבח, הכומר וכולי), ובין תנאי הקיום הממשיים שלהן (המלחמה, החברה). הקשר הזה, המופשט כשהוא לעצמו (מופשט בעיני התודעות העצמיות, שכן המופשט הזה הוא המוחשי האמיתי), אפשר לייצג ולהציג אותו בדמויות, במחוותיהן, במעשיהן וב"היסטוריה" שלהן, רק בתור קשר המערב אותן ועם זה חורג מהן, כלומר רק בתור קשר המשתמש ברכיבים מבניים מופשטים (לדוגמה, שתי צורות הזמן ב"מילאנו שלנו", קיומם החיצוני של ההמונים בדרמה וכולי), בחוסר האיזון שלהם ולכן בדינמיקה שלהם. הקשר הזה הוא קשר סמוי בהכרח עד כמה שאי אפשר למצותו בתור תמה ב"דמות" כלשהי בלי למוטט את כל הפרויקט

הביקורת: משום כך, גם אם עודנו מעורב בכל הפעולה, בקיומן ובמחוויתיהן של כל הדמויות, הקשר הזה הוא המובן העמוק, המובן שלמעלה מתודעתן – ועקב כך נעלם מהן; הוא גלוי לצופה עד כמה שהוא נסתר מן השחקנים – ועקב כך הוא גלוי לצופה על דרך תפיסה שאינה נתונה, תפיסה שיש לאתר, לכבוש וכמו לחלץ אותה מתוך הצל הראשוני העוטף אותה ועם זה מייצר אותה.

ההערות האלה אולי מאפשרות ללכך את הבעיה העולה מן התיאוריה של ברכט על אפקט הניכור. ברכט ביקש ליצור בדרך זו קשר חדש בין הקהל למחזה המוצג – קשר ביקורתי ופעיל. הוא ביקש להתנתק מצורות ההזדהות הקלאסיות, הגורמות לתלות הקהל בגורל ה"גיבור" ומשקיעות את כוחות הרגש שלו בקתרסיס התיאטרוני. הוא ביקש להרחיק בין הצופה להצגה, אך באופן כזה שלא יהיה מסוגל לחמוק ממנה או רק ליהנות ממנה. בקיצור, הוא ביקש להפוך את הצופה לשחקן שישלים את המחזה הלא גמור, אך בחיים הממשיים. התזה העמוקה של ברכט אולי פורשה פעמים רבות מדי רק בזיקה לרכיבים הטכניים של הניכור: ביטול כל "אפקט" במשחקם של השחקנים, כל ביטוי של ליריות ושל "פאתוס"; משחק "ביריעה רחבה"; עיצוב במה צנוע, כאילו כדי למחוק כל בליטה הלוכדת את העין (למשל צבעי האדמה הכהה והאפר ב"אמא קוראז"); אור "שטוח"; שלטי הסבר כדי למקד את תשומת לבו של הקורא בהקשר החיצוני של הסיטואציה (הממשות) וכולי. התזה הזאת גם זכתה לפירושים פסיכולוגיים, המתרכזים בתופעת ההזדהות ובמצע הקלאסי שלה – הגיבור. היו שראו בהיעלמות הגיבור (החיובי או השלילי) נושא ההזדהות את עצם התנאי לאפקט הניכור (אין גיבור – אין הזדהות); כמו כן חיסול הגיבור קשור לתפיסה ה"מטריאליסטית" של ברכט – ההמונים עושים את ההיסטוריה, לא ה"גיבורים"). אך אני תוהה אם הפירושים האלה אינם מוגבלים לרעיונות חשובים ודאי, אך לא מכריעים, ואם אין צריך להרחיק מעבר לתנאים הטכניים והפסיכולוגיים כדי להבין שהקשר הביקורתי המסוים מאוד יכול להתכונן בתודעת הצופה. במילים אחרות, כדי שיהיה מרחק בין הצופה למחזה, צריך בדרך כלשהי לייצר את המרחק בתוך המחזה עצמו, לא רק בעיבודו (הטכני) או באפיון הפסיכולוגי של הדמויות (האם הן באמת גיבורים או לא-גיבורים? הבת האילמת ב"אמא קוראז", הנוֹרִית על הגג, משום שהיכתה בתוף הבלהות, כדי להזהיר את העיר השאננה שצבא עומד לפשוט עליה, האם אין היא למעשה "גיבור חיובי"? האם אין ה"הזדהות" פועלת באופן זמני על הדמות המשנית הזאת?) בתוך המחזה, כדינמיקה של מבנהו הפנימי – שם המרחק הזה מיוצר וגם מוצג, מבקר את אשליות התודעה ובר בוד חושף את תנאיה הממשיים.

יש להתחיל בעניין זה (הדינמיקה של המבנה הסמוי מייצרת את המרחק בתוך המחזה עצמו) בכואנו לרון בבעיית הקשר בין הצופה להצגה. גם כאן ברכט הופך את הסדר המקובל. בתיאטרון הקלאסי הכל עשוי להיראות פשוט: זמן הגיבור הוא הזמן היחיד, וכל השאר כפוף לו, אפילו יריביו שקולים לו – הדבר נחוץ כדי שיוכלו להיות יריביו שלו; הם חיים את הזמן שלו, את הקצב שלו, הם תלויים בו, כל הווייתם היא תלותם בו. היריב הוא באמת היריב שלו: בעימות ביניהם הוא שייך לו בה במידה שהגיבור שייך לעצמו; הוא כפילו, בכואתו, ניגודו, לילו, פיתויו, חוסר תודעתו המופנה נגדו. כן, כמו שכתב הגל, גורלו הוא תודעת עצמו בתור אויב. עקב כך תוכן הקונפליקט נעשה זהה לתודעה העצמית של הגיבור. ובאופן טבעי לגמרי נראה שהצופה "חי" את המחזה מתוך "הזדהות" עם הגיבור, כלומר עם זמן הגיבור, עם תודעת הגיבור – הזמן היחיד והתודעה היחידה המוצעים לו. במחזה של ברטולצי ובמחזותיו הגדולים של ברכט, הבלבול הזה נעשה בלתי אפשרי בגלל המבנה המפוצל שלהם. הייתי אומר: לא שהגיבורים נעלמו כי ברכט הדיח אותם ממחזותיו, אלא גיבורים ככל שיהיו, ובתוך המחזה עצמו, המחזה הופך אותם לבלתי אפשריים, מאיין אותם, אותם ואת תודעתם ואת הדיאלקטיקה הכוזבת של תודעתם. הצמצום הזה אינו נובע מן הפעולה לבדה, או מהדגמתה בידי דמויות עממיות מסוימות שזה ייעודן (לפי הנושא: לא אל, לא מלך); גם אין הוא רק בגדר תוצאה של המחזה המובן בתור סיפור לא פתור; הוא מתבצע לא ברמת הפרטים או הרציפות, אלא ברמה העמוקה יותר – רמת הדינמיקה המבנית של המחזה.

עלינו להיות זהירים בעניין זה: עד כה דיברנו על המחזה בלבד, ואילו כעת מדובר בתודעת הצופה. אבקש להראות בקצרה כי לא מדובר בעיה חדשה, כפי שאולי נרצה להאמין, אלא באותה בעיה ממש. אך כדי לקבל זאת, עלינו לוותר תחילה על שני דגמים קלאסיים של תודעת הצופה, המנקרים במוחנו. הדגם המזיק הראשון הוא שוב – אך הפעם בצופה – דגם התודעה העצמית. מוסכם כי הצופה אינו מזדהה עם ה"גיבור": הוא שומר על מרחק ממנו. אך האם מחוץ למחזה אין הוא מי ששופט, עושה חשבון ומסיק את המסקנות? הנה לך אמא קוראז'. היא, תפקידה לשחק. אתה, תפקידך לשפוט. על הבמה דמות העיוורון – על הכיסא דמות הצלילות, והיא מובלת אל התודעה דרך שעתיים של חוסר תודעה. אלא שחלוקת התפקידים הזאת מעניקה לאולם את מה שנמנע בחומרה מן הבמה. למען האמת, בשום אופן הצופה אינו התודעה העצמית המוחלטת הזאת שאין המחזה סובל. ממש כשם שלא ימצא במחזה "יום הדין האחרון" של ה"סיפור" שלו, כך אין הצופה השופט העליון של המחזה. גם הוא רואה וחי את

המחזה על דרך תודעה כוזבת מוטלת בספק. מה הוא אפוא אם לא אחיהן של הדמויות, לכוד כמוהן במיתוסים הספונטניים של האידיאולוגיה, באשליותיה ובצורותיה המיוחדות? אם המחזה עצמו משאיר אותו רחוק מן המחזה, אין זה משום שרוצים לחוס עליו או למנותו שופט, אלא להיפך: כדי להביאו ולגייסו אל המרחק המדומה הזה, אל ה"זרות" הזאת, כדי להופכו לעצם המרחק הזה שאינו אלא ביקורת פעילה וחיה.

אך אם כך, עלינו לוותר בלי ספק על הדגם השני של תודעת הצופה, שאינו מרפה עד לדחייתו: דגם ההזדהות. אבקש לשאול כאן בכירור את השאלה, בלי להשיב עליה באמת: האם אין בהידרשות למושג ההזדהות (עם הגיבור) כדי לחשוב על מעמדה של תודעת הצופה, משום הסתכנות בהטמעה מפוקפקת? מושג ההזדהות, במובנו המדוקדק, הוא מושג פסיכולוגי, וליתר דיוק אנליטי. חלילה לי מלערער על יעילותם של תהליכים פסיכולוגיים אצל הצופה היושב מול הבמה. אך צריך לומר כי תופעות כגון השלכה ועידון, הניתנות לצפייה, לתיאור ולהגדרה במצבים פסיכולוגיים מבוקרים, אין בהן לכוון כדי להסביר התנהגות מורכבת ייחודית כל כך כמו התנהגות הצופה-הנוכח-בהצגה. ההתנהגות הזאת היא קודם כול התנהגות חברתית ותרבותית-אסתטית, ובתור שכזאת היא גם התנהגות אידיאולוגית. ודאי משימה חשובה היא להבהיר את שילובם של תהליכים פסיכולוגיים מוחשים (כגון הזדהות, עידון, שחרור, במובנם הפסיכולוגי המדוקדק), בהתנהגות מסוימת החורגת מהם. אך משימה ראשונה זו אין בה כדי לבטל את השנייה – הגדרת ייחודיותה של תודעת הצופה – בלי להידרדר לפסיכולוגיזם. אם התודעה הזאת אינה מצטמצמת בתודעה פסיכולוגית גרידא, אם היא תודעה חברתית, תרבותית ואידיאולוגית, אי אפשר לחשוב על זיקתה אל ההצגה בצורת ההזדהות הפסיכולוגית בלבד. לפני שהיא מזדהה (פסיכולוגית) עם הגיבור, תודעת הצופה מזהה את עצמה בתוכן האידיאולוגי של המחזה ובצורות המיוחדות לתוכן הזה. לפני שהיא הזדמנות להזדהות (עם העצמי בדמות אחר גדול), ההצגה היא ביסודה הזדמנות לזיהוי תרבותי ואידיאולוגי.<sup>6</sup> הזיהוי העצמי הזה מניח בעיקרון זהות מהותית (המאפשרת את תהליכי ההזדהות הפסיכולוגיים עצמם, בהיותם פסיכולוגיים) – הזוהות המאחדת את הצופים ואת השחקנים הנאספים במקום אחד לערב אחד. כן, ראשון מאחד אותנו המוסד הזה, ההצגה, אך ברובד עמוק יותר מאחדים אותנו אותם מיתוסים, אותן תמות, המושלים בנו ללא הסכמתנו, אותה אידיאולוגיה ספונטנית בחווייתנו. כן, כמו ב"מילאנו שלנו", אנו אוכלים אותו לחם, אף שלחם עניים הוא במובהק, יש לנו אותם כעסים, אותן התקוממויות, אותן הזיות

(לפחות בזיכרון שמשוטטת שם בלי הרף אפשרות התממשותם הקרובה), אם לא אותו דכדוך נפש נוכח זמן ששום היסטוריה אינה מניעה אותו. כן, כמו אמא קוראז', אותה מלחמה בשערנו, ורק כפשע בינינו ובינה, אם לא בתוכנו, אותו עיוורון איום, אותו האפר בעיניים, אותה אדמה בפה. יש לנו אותו שחר ואותו ליל, ואנו עומדים על פי אותן תהומות – חוסר התודעה שלנו. חולקים אנו היסטוריה אחת – וכאן הכל מתחיל. משום כך, אנו עצמנו, מראש, המחזה עצמו – ואם אנו יודעים את סופו, אז מה? הלא לעולם לא יוביל אלא אלינו עצמנו, כלומר שוב אל העולם שלנו. משום כך, מן ההתחלה, ועוד בטרם עלתה, הבעיה המדומה של ההזדהות נפתרת מתוך מציאות הזיהוי. השאלה היחידה הנשאלת אז היא מה יעלה בגורל ההזדהות המובלעת הזאת, בגורל הזיהוי העצמי המיידי: מה כבר עשה בו המחבר? מה יעשו בו השחקנים המונעים בידי במאי היצירה, ברכט או שטרהלר? מה יהיה על הזיהוי העצמי האידיאולוגי? האם יתכלה בדיאלקטיקה של התודעה העצמית ויעמיק את המיתוסים שלו בלי להשתחרר מהם לעולם? האם יעמיד במרכז המשחק את הראי האינסופי הזה או שמא יזיז אותו, ישליך אותו הצדה, ימצא ויאבד אותו, יעזוב אותו, יחזור אליו, יחשוף אותו מרחוק לכוחות חיצוניים – ומתוחים כל כך – עד שבסוף, כמו בתהודה הפיזיקלית המנפצת כוס ממרחק, פתאום לא יהיה עוד אלא ערימת שברים על הרצפה.

אם נחזור, לסיכום, אל ניסיון ההגדרה, שכל תכליתו למצוא ניסוח טוב יותר לבעיה, הרי יתברר שהמחזה עצמו הוא תודעת הצופה, מן הסיבה המהותית שאין לצופה תודעה אחרת אלא התוכן המאחד אותו מראש עם המחזה והתפתחות התוכן הזה במחזה עצמו – התוצאה החדשה שהמחזה מייצר מתוך הזיהוי העצמי שהוא מציג ומנכיח. ברכט צדק: אם מטרתו היחידה של התיאטרון היא להיות הפירוש, אפילו "הדיאלקטי", לזיהוי-ואי-הזיהוי העצמי הנצחי, הרי הצופה מכיר את המנגינה מראש: זו המנגינה שלו. לעומת זאת, אם מטרתו של התיאטרון היא לערער את התמונה המקודשת הזאת, להניע את שאינו נע, את הספירה הנצחית של עולם המיתוס, עולם התודעה האשלייתית, אזי המחזה הוא התהוותה, ייצורה, של תודעה חדשה אצל הצופה – תודעה לא שלמה, ככל תודעה, אך מונעת מעצם אי-שלמותה, מן המרחק המושג, מעבודתה הלא נדלית של הביקורת בפועל; המחזה הוא ייצורו של צופה חדש, של השחקן המתחיל, כשהצגה נגמרת, המתחיל כדי להשלימה בלבד, אך בחיים.

אני מביט לאחור. ופתאום, בלי שאוכל להתנגד, תוקפת אותי השאלה בה"א הידיעה: מה אם הדפים האלה, בדרכם שלהם, המסורבלת והעיוורת, אינם אלא

אותו מחזה לא מוכר שהוצג בערב אחד בחודש יוני, "מילאנו שלנו", והוא מבקש כי את מובנו הלא שלם, מחפש בי, בעל כורחי, אחרי שנגוזו כל השחקנים והתפאורה, את בי את דברו האילים?

אוגוסט 1962

### מצרפתית שירן בק

- 1 "מלודרמה אפית", "תיאטרון עממי רע", "עליבות מידבקת ממרכז אירופה", "מסחטת דמעות", "רגשנות מהסוג הנורא ביותר", "נעל ישנה ומרופטת", "שיר של פיאה", "מלודרמה על עלובי החיים, הפרוזה ריאליסטית" (ציטוטים מתוך Le Parisien libéré, Combat, לה פיגארו, ליברסיון, Paris-Pressé, לה מונד).
  - 2 מחזאי שפעל במילאנו בסוף המאה התשע-עשרה [1870-1916] וידע הצלחה בינונית בלבד, כנראה משום שהתעקש על מחזות בסגנון "ריסטי" יוצא דופן שלא מצא חן בעיני הקהל קובע "הטעם התיאטרוני": הקהל הבורגני.
  - 3 יש שותפות בשתיקה בין בני העם האלה כדי להפריד בין הנצים, כדי להימנע מכאבים עזים מדי, כמו כאבם של זוג המובטלים הצעיר, כדי להחזיר את כל צרות החיים וסערותיהם אל האמת של החיים האלה: אל השתיקה, אל חוסר התנועה, אל האין.
  - 4 הטקסט של מרקס אינו כולל הגדרה מפורשת למלודרמה, אך הוא מלמד אותנו על הולדתה, וסי הוא עד רהוט לכך. (ספרים של מרקס ואנגלס, המשפחה הקדושה (1845), ראה אור בעברית באופן חלקי (בתוך כתבי שחרות, תרגם שלמה אבינרי, ספרית פועלים, 1965) ואינו כולל את הפרקים שאלתוסר מפנה אליהם. מסתרי פאריז ראה אור בעברית כבר במאה ה-19, הערת המתרגם)
- (א) במסתרי פריז אנו רואים את המוסר ואת הדת מודבקים אל בריות "טבעיות" ("טבעיות" למרות עוניין או חרפתן). איזו הדבקה מייגעת! היא נזקקת לצינייות של רודולף, לסחיטה המוסרית של הכומר, לציוד המשטרה, בית הכלא, המאסר וכולי. בסופו של דבר ה"טבע" נכנע: תודעה זרה תמשול בו (והאסונות יילכו וירבו בה למען תהיה ראויה לישועה).
- (ב) מקור ה"הדבקה" ברור כשמש: רודולף הוא הכופה על אותם "תמימים" את התודעה השאלה הזאת. רודולף אינו בן העם ואינו "תמים". אך הוא רוצה (כמובן) "להציל" את העם, ללמדו שיש לו נשמה, שאלוהים קיים וכולי. בקיצור, הוא מעניק לו, בין ברצון בין באונס, את המוסר הבורגני לחקותו מעשה קוף כדי שיישב בשקט.
- (ג) אפשר לשער (מרקס, פרק ח: "הדמויות של סי... נדרשות להציג כפרי מחשבתן, כמניע המודע למעשיהן, את הכוונות הספרותיות אשר הניעו את המחבר לגרום להן להתנהג בדרך זו או אחרת"), שהרומן של סי הוא הודאה בפריקט שלו: להעניק ל"עם" מיתוס ספרותי שישמש מבוא לתודעה הנחוצה לו, ובד-בכר התודעה הנחוצה לו כדי להיות עם (כלומר "נושע", כלומר כנוע, משותק, מסומם, בקיצור מוסרי ודתי). אי אפשר לומר זאת באופן בוטה יותר: הבורגנות עצמה היא שהמציאה להמון העם את המיתוס העממי של המלודרמה, היא שהציעה לו או כפתה עליו (הפליטונים בעיתונות ההמונים, ה"רומנים" הזולים) – ובה בעת "העניקה" לו – את מקלטי הלילה, את בתי התמחוי וכולי: בקיצור, מערך צדקה מונעת מתוכנן היטב.
- (ד) בכל זאת מכליל לראות את רוב המבקרים המבוססים מעמידים פני גועל מן המלודרמה! כאילו בהם ש כ ח ה הבורגנות כי היא המציאה אותה! אך יש לומר במלוא הכנות שההמצאה התיישנה: המיתוסים והצדקה המחולקים ל"עם" מאורגנים היום בדרך אחרת ומשוכללת יותר. כן יש לומר שההמצאה הזאת יועדה למעשה לאחריים, ובוודאי לא יאה לראות את מעשיך



הטובים מתיישבים לימינך ממש, באמצע קבלת הפנים, או צועדים בלי בושה על במותיך! האם נדמה בנפשנו היום למשל שהעיתונות הרומנטית (שהיא ה"מיתוס" העממי של הזמן החדש) תזמן אל קונצרט הרוח של הדעות השולטות? אין מערכבים את התחומים.

ה) נכון שאדם גם יכול להרשות לעצמו מה שהוא אוסר על אחרים (הדבר היה לפני, בעצם תודעתם, סימן ההיכר של "רמי המעלה"): חילוף תפקידים. אציל גם עשוי להשתמש לשם הנאה במדרגות השירות (לשאל מן העם את מה שנתן או השאיר לו). הכל תלוי בכוונה הנרמזת של החילוף החשאי, בטווח הקצר של השאילה ובתנאיה – בקיצור, באירוניה של המשחק שבו אדם מוכיח לעצמו (וכי זקוק הוא אפוא להוכחה זו?) שאינו פתי ולא יאמין לכל דבר, גם לא לאמצעים שהוא נוקט לפיתוי אחרים. בקיצור, הוא שמח לשאול מן ה"עם" את המיתוסים, את הזבל שהוא מייצר ומחלק (או מוכר) לו, אך בתנאי שיותאמו ו"יעובדו" כראוי. אפשר למצוא בתחום זה "מעבדים" מעולים (אדית פיאף, אריסטיד ברואן) או בינוניים (האחים ז'ק). אדם עושה את עצמו ל"עם" מתוך שהוא דואג להיראות חסין מפני שיטותיו-שלו: משום כך עליו לשחק כאילו הוא (אינו) אותו עם עצמו, שהוא כופה על העם להיות, העם של ה"מיתוס" העממי, העם בניחוח מלודרמה. אלא שהמלודרמה הזאת אינה ראויה לבמה (האמיתית – במת התיאטרון). טועמים אותה במנות קטנות, בקברט.

ו) אסיק מכך שלא שיכחה ולא אירוניה, לא גועל ולא משוא פנים, אין בהם אפילו צל של ביקורת.

5 "המאפיין העיקרי של היצירה הוא בדיוק הופעות טופות של אמת שעדיין אינה מוגדרת היטב... 'מילאנו שלנו' היא דרמה בחצי קול, דרמה הנדונה ברציפות לדחייה, למחשבה מחדש, המתחדדת מדי פעם בפעם ושוב מעוכבת, דרמה המורכבת מקו אפור ארוך ומצלפות שוט. משום כך בלי ספק הצעקות הבודדות והמכריעות של נינה ושל אביה מתבלטות באופן טרגי במיוחד... כדי להגיש את המבנה הנסתר של היצירה נעשתה רפורמה חלקית בארגון המחזה. ארבע המערכות שתיכנן ברטולצי צומצמו לשלוש על ידי מיזוג המערכה השנייה והשלישית..." (מתוך התכנייה).

6 אין לחשוב שהזיהוי העצמי הזה חומק מן הדרישות השולטות בחשבון אחרון בגורל האידיאולוגיה. למעשה, האמנות היא רצון לזיהוי עצמי ובה במידה זיהוי עצמי. לכן האחדות שאני מניח כאן עקב מגבלות הניתוח שהיא נרכשת (בעיקרה), אותו מאגר מיתוסים, תמות ושאיפות משותפים, מאגר המאפשר את ההצגה בבחינת תופעה תרבותית ואידיאולוגית – האחדות הזאת במקורה היא אחדות רצויה או רחויה ובה במידה אחדות חתומה. במלים אחרות, בעולם התיאטרון או בעולם האתסטיקה בכלל אין האידיאולוגיה חדלה לעולם במהותה מלהיות אתר מחלוקות וקרבות שמהדהדים בו עמומים או רועמים הקול והזעזועים של מאבקה הפוליטיים והחברתיים של האנושות. אני מודה שמוזר ביותר להסביר את תודעת הצופה בתהליכים פסיכולוגיים גרידא (למשל ההזדהות), והלא ידוע שהשפעותיהם לעתים מושהות לגמרי, ושיש צופים, מקצועיים או אחרים, האוטמים את אוניהם עוד לפני שהמסך עולה, או מסרבים לזהות את עצמם, כשהמסך עולה, ביצירה המוצעת להם או בפרשנותה. דוגמות יש בשפע, ואין צורך לחפש רחוק. האם לא דחתה את ברטולצי הבורגנות האיטלקית של סוף המאה ה-19 ועשתה אותו לכישלון ולחדל אישים? ואפילו כאן – פריז, יוני 1962 – האם לא גינו אותו, אותו ואת שטרדהר, מנהיגיו הרוחניים של הקהל ה"פריזאי", בלי ששמעו אותו, שמעו באמת, ואילו קהל עממי גדול באיטליה אימץ אותו כעת והכיר בערכו?