

גד קינר

“אתה לא סכין אלא בן־אדם, סימון חאחאווה”: הטכניקה האפית כעמדה אתית

באחד מהמחזות הלימודיים המובהקים ביותר של ברכט, “היוצא מהכלל והכלל”, שואל הסוחר המרושע את השאלה המסקנית המתבקשת, כביכול, מן הפילוסופיה החומרנית המנחה אותו: “איזו מחלה יכולה להיות מסוכנת כמו איזה אדם?”.¹ בתמונה הבאה הוא יורה למוות בקולי, הסבל שלו, שבו התעלל, כשהלה מגיש לו בקבוק מים להרוות את צימאונו, על יסוד ההיקש הלוגי, המנוסח בידי השופט שזיכה אותו:

אתה רוצה לומר שהנחת בצדק כי לקולי מוכרח להיות משהו נגדך. במקרה הזה אכן הרגת אדם שכנראה היה חף מפשע, אבל רק משום שלא יכולת לדעת שהוא חף מפשע. [...] אתה מתכוון לומר שלא יכולת לדעת שהקולי היה היוצא מהכלל!?!²

שיבוש שיקול הדעת האנושי ופחדי הרדיפה, הנולדים מתאוות בצע ומתפישה דטרמיניסטית של חברה כובשת, קולוניאלית, הירארכית, רכושנית ובלתי אנושית, והופכים לבומרנג, שוב אינם כאן בגדר חריגה פתולוגית מן הנורמה האתית, אלא הנורמה האתית עצמה. ואף למעלה מזה: ההיגיון החברתי הבלתי אנושי, המנחה את המעמד השליט מנקודת ראותו המטריאליסטית של ברכט, הופך כמעט למושכל ראשוני, לאקסיומה בעלת תקפות “דתית”, כפי שמסכימים ביניהם גם השופט, שמשפחו מזין את העושק והרצח הממוסדים, וגם מורה הדרך המפוטר, נציג מעמד הקורבנות, כשהם שרים (ויש לזכור, שהיגדים מושרים הופכים אצל ברכט באופן אוטומטי לאקסיומות, כמו הטקסטים של מזמורים ליטורגיים)

השופט (שר) הכלל הוא: עין תחת עין!
הטיפש מחכה ליוצא מהכלל.

אבל אדם נכון אינו מחכה
לקבל מאויבו טיפת מים.

[...]

מורה הדרך (שר) בשיטה שהם יצרו
האנושיות היא היוצא מהכלל.

אם תגלה רגש אנושי
תשלם על כך ביוקר.

[...]

אבוי לזה השוכח את עצמו!
הוא מציע לגימה לאדם,
וזה ששותה הוא זאב.³

מוסר ההשכל אקטואלי לכאן ולעכשיו, עד כאב אפשר לומר. בו בזמן הוא – כרגיל אצל ברכט הדיאלקטיקן – פרדוקסלי, אמנם, אך שקוף, שקוף מדי, שקוף עד כדי השאלה המתבקשת: האם אין ברכט כיוצר, הנדרש לטכניקה האפית כרטוריקה מגמתית, המכליאה מאפיינים סותרים של שתי דיסציפלינות אמנותיות שונות – הסיפור והדרמה – באופן שנועד להעצים מודעות מטא-תיאטרונית והכרה אתית, לוקה לא אחת בדיוק באותו עיוורון טראגי, בו הוא מאשים את הסוחר ואת שופטיו, קרי: הכללה, שלילת אנושיותו, אישיותו החד-פעמית וייחודו הפרטיקולרי של האחר – ואיני מתכוון בהכרח במובן הפסיכולוגי – וראייתו, במובן העיצובי ו/או האידיאולוגי, כמו סמואל ג'ונסון, כנציג של גנוס, זן מעמדי, ולא כאוניקום אנושי בלתי תחליפי, ולא רק בשל ההשקפה המרקסיסטית שהאדם הוא תוצר של נסיבות קיומו הסוציו-כלכלי? האם אין ברכט מדכא במודע את האתוס ההומאני וההומניסטי בשם האתוס המטריאליסטי?

ב"הערות על הדיאלקטיקה בתיאטרון", ששורבטו ב-1955, שנה לפני מותו, ברכט אף מודה בכך במקצת: "השאלה היא אם על התיאטרון להציג לקהל את האדם כך שיוכל לפרשו, או כך, שיוכל לשנותו. [...] מה שבין היתר גורם לחלק אחד של הקהל לניכור הוא, שהאנשים והתהליכים מוצגים מצד אחד שלהם בלבד, שבו ניתן לראות, כיצד אפשר לשנותם..."⁴ במלים אחרות: על מנת לשנות את האדם, להופכו לאנושי יותר, על המחזאי, לשיטתו הדיאלקטית של ברכט, להתעלם מן האדם: להתמקד דווקא בתכונת קבע סטריאוטיפית אחת ויחידה שלו, שתסתור את מורכבותו האנושית – קוראז' "האמא" בהגדרתה אבל, הסוחרת בפועל, שן טה הזונה האלטרואיסטית, ארתורו אוי העריץ נטול המצפון,

וגאלי גיי, הפרדוקסלי מכולם, התגלמות קבעונית של היכולת האינסופית להשתנות, הפרוטוטיפ של גליליי. רוצה לומר: המגמתיות המוסרנית מקלקלת אצל ברכט את השורה – האדם כדוגמה אופציונלית לדפוס התנהגות מסוים אחד מני רבים הופך אצלו מתכלית למכשיר להשגת תכלית אידיאולוגית. וזאת, הן בניגוד מוחלט להשקפת המנטור הפילוסופי שלו, עמנואל קאנט, והן בניגוד להשקפת המנטור הפואטי שלו, גיאורג ביכנר, שטען – "המשורר אינו מורה-הלכה בתורת-המוסר, הוא ממציא דמויות ויוצר דמויות. [...] אותם משוררים הרוצים לתת לנו דמויות 'אידיאליות', אין מעשי ידיהם דומים אלא לכוכות של עץ. [...] אדרבא, ינסו נא פעם משוררים אלה וישתקעו בחייו של הפחות שבפחותים, על מנת לבטא אותם בכל פרפוריהם. [...] כדי לחדור לתוך ייחודה של כל ברייה וברייה, צריך לאהוב את האנושות."⁵ ומי לנו עוד כברכט – יוצרם של פלגאה וולאסובה, של שן טה וגרושה – יוצר של דמויות שחוסר-האידיאליות תלוי המעמד שלהן נחשף לאידיאליזציה רומנטית? הפיכתו של האדם למכשיר במקום למטרה עומדת אפילו בניגוד להשקפתו של ברכט עצמו, שב"מעגל הגיר הקווקזי" שם בפי גרושה את השאלה לארוסה העתידי, העומד ללוות את אשת המושל המודח: "וזה לא מסוכן, ללוות את האשה הזאת?", על כך עונה סימון במכתם אפי טיפוסים ומתחכם: "בטיפליס אומרים: האם הדקירה מסוכנת לסכין?", וגרושה גוערת בו בחוכמתה האנושית הרבה: "אתה לא סכין אלא בן-אדם, סימון אחאווה."⁶ רוצה לומר: אתה לא מכשיר, ואתה לא אלגוריה, אתה המטרה, אתה בן אדם, ובן אדם מסוים.

מאמר זה מציג אפוא, כמה תמיהות אגנוסטיות לגבי שנים-שלושה היבטים מצומצמים בסוגיית היחס בין אתיקה לאסתטיקה בתיאוריה ובפרקטיקה של התיאטרון האפי. וזאת, בלי לחזור ולהידרש לציטוטים הנדושים מיצירות ברכט בנושא "תורת המוסר" שלו נוסח "ראשית חוכמה, תנו אוכל למעיים", ציטוט כבר לא כל כך קלישאי במציאות הכלכלית שלנו היום, כמו שגם חשבונות בשווייץ ועסקים כלכליים אפלים, שלגביהם ברכט שמר על זכות השתיקה, כבר לא כל כך מרגשים אותנו כאן. ייאמר על הסף: דברי ייאמרו בהסתייגות רבה – איני מבחין, הבחנה החייבת להיעשות, בין ברכט המוקדם והדידקטי לבין ברכט המאוחר שביקש להמיר את התיאטרון האפי בתיאטרון הדיאלקטי; אני מתייחס לרוב יצירותיו, לרבות האחרונות והגדולות, אך מוציא מכלל זה לפחות יצירה אחת – "חיי גליליאו" – שמידת האילוסטריטיות שלה נמוכה בהרבה מן היצירות האחרות. ובכל ספקותי ותמיהותי איני נאמן אלא לשיטתו הדיאלקטית של ברכט, המזמינה גם את הטלת הספק בספק, ואני רואה בהם,

לכן, חלק מדיאלוג, אם תרצו מ"דיאלוג המסינגקאופ".
 השאלות שמעסיקות אותי בהקשר זה, ושאותן, ברוחו הלא-אתית של ברכט עצמו, אציג כשאלות מגמתיות המנחות לתשובה, הן:
 א. האם מצד אחד, הכורח של ברכט לכפות על הקהל את אמונתו בנעלותו של אתוס השוויון הכלכלי והמעמדי, הנתפש כנורמטיבי, קיבוצי ושווה לכל נפש, והשימוש בטכניקה האפית כחסם עורקים בפני הפאתוס האמוציונלי המתלהם והאתוס האנוכי של דרמת "האני" האקספרסיוניסטית, מצד שני, לא מנשלים את הצופה מיכולת הבחירה התבונית, ובעיקר העצמאית, בין חלופות פעולה שונות, שהיא החשובה כל כך לברכט, לכאורה, ושלמענה הוא משתמש בטכניקת התיאטרון האפי?

ב. וכהמשך לשאלה זו, שאלה נוספת שביסודה מונחת היפותזה לא מקורית: הצורך הברכטי ב"לימוד", באכיפתו הרטורית על הקהל של מסר אינדוקטרינרי עד להפנמתו, אמור להתממש באמצעות טכניקה אסתטית מבודרת לכאורה, אך שכלתנית למעשה. בפועל אין זו אלא טכניקת וויסות היפעלויות ריגושיות, וליתר דיוק רגשניות, הכופה על הנמען הזדהות אמוטיבית ומוסרית מועצמת עם הקורבן. זו הזדהות במובן המסורתי, המלודרמטי, הבלתי אפי וההיפר-קונוונציונלי ביותר עם סוכניו הישירים של המחזאי המובלע – בעל, גאלי גיי, יוהאנה, שן טה, שווייק, גרושה, אצדק וכו'. האם לא הובילה גישה זו את ברכט בדיעבד ליצירת פואטיקה ואסתטיקה שהרחקת העדות והנאיביות המכוונת המייחדות אותן ואת עלילותיהן, כמו גם הדה-אינדודואציה של דמויותיהן, מעצבות תמונת אדם דרמטית וטיפולוגית, ואתוס חברתי רדוד, באיצטלה של אסטרטגיות אפיות, שנועדו לכאורה למתן את ההזדהות החווייתית ועושות את ההיפך? והאם אין אמצעים אלה תואמים דווקא הן את המפתח הז'אנרי, והן את האתוס של המלודרמה הרגשנית, האנטי-אפית במהותה, המנטרלת ריחוק קונגניטיבי, השאולה מן המורשת המוכרת היטב של הטרגדיה הבורגנית האנגלית במאה ה-18 מבית מדרשם של לילו ודריידן, חזיון ההיתולים והתוגה הגרמני, הבורגני והאנטי-בורגני כאחד (מימי לסינג ומחברי "הסער והדחף" ואילך)? כך מתקבלת, למעשה, תמונת-עולם אלטרנטיבית פשטנית, בעלת קיום בימתי בלעדי, שנוח לצופה הבורגני/ת לאמצה; ומצד שני, מאחר שהמוסכמות העממיות והמלודרמטיות הן למעשה אביזר אסתטי מסורתי ואינהרנטי במוסכמת המציאות הכולית, האמפירית-אסתטית וההיסטורית של אותו צופה או אותה צופה גרמניים, הרי שיצירות דוגמת "אופרה בגרוש", "עלייתה ונפילתה של העיר מהגוני", "הנפש הטובה מסצ'ואן", "אמא קוראז' וילדיה" או "מעגל הגיר

הקווקזי" מאששות בדיעבד את האתוס של המעמד הבינוני, וזוכות לפופולריות עצומה הסותרת את ההתכוונות הלוחמנית והאנטי-בורגנית, לכאורה, שלהן. ומכאן, האם אין המוסכמות האפיות – שאינן המצאה של פסקטור או ברכט, אלא מוסכמות ישנות נושנות, עליהן היה הצופה הגרמני אמון כחלק ממורשתו הדרמטית-התיאטרונית עוד מימי יאקוב מיכאל ריינהולד לנץ בשלהי המאה ה-18 (שברכט, כידוע, עיבד את יצירת המופת שלו, "המורה הפרטי") – האם אין המוסכמות הללו לאין ערוך יותר צפויות ופחות "מוזרות" ומנכרות, ולכן פחות כשירות לחולל הזרה, לגבי נמען גרמני, מן הטכניקות הריאליסטיות-הפסיכולוגיסטיות התלת-ממדיות, שאותן ברכט תוקף, שהן בסך הכל בנות 60 שנה לכל היותר בשנות ה-20 של המאה העשרים? מלים אחרות: האם איננו נוטים לשכוח, לעתים מזומנות מדי את הקשר ההתקבלות של היצירות, ואת הצופה המובלע אליו נכתבו הדברים? ...

ג. ועל דרך אותה דיאלקטיקה ברכטיאנית – שאלה/תשובה המוצגת מנקודת ראות הפוכה באורח סימטרי: הביקורת נוטה לבחון את אמצעי ההזרה הברכטיים מנקודת ראות טלאולוגית: כיצד משמשים האפקטים הפוטנציאליים שאמצעים אלה אמורים ליצור כמקדמי חשיבה, ולכן גם כמקדמי מודעות להיגר המושכל, וכמתמצי שינוי חברתי-פוליטי הוץ-תיאטרוני? אחת השאלות שממעטים לשאול בהקשר זה היא: האם אין מודעות זו מונחלת דווקא בעצם האימפקט החווייתי הרב-חושי המיועד (אך ספק אם התממש בפועל) של סממני הטכניקה האפית עצמה באירוע התיאטרוני גופו – באלימות החווייתית המשתקת, שיוצרים המבנה המקוטע, המשוסע והמחזורי, הפרת האחדויות, אמצעי הסיפר, טכניקת התיווך הנראטיבי על ידי זמר, מספר, שיר, כותרת וכו', הבלטת נוכחותו של המחזאי המובלע, ההסגה לעבר והייצוג בגוף שלישי, הציטוט, ההיסטוריוזציה של חומרים אגדתיים, מיתיים או אקטואליים ועוד ועוד – ולא דווקא ב"התעניינות הנינוחה" של הצופה כהגדרתו המשכילנית-רומנטית של ואלטר בנימין לדרך הצפייה בתיאטרון האפי.⁷ והאם אין אלימות זו מושתתת על הנחת אי יכולתו של הצופה לקלוט ולפענח טכניקה זו ב"כאן ועכשיו" של האירוע הבימתי בשל הסתגלות דפוסי ההתקבלות שלו לנורמה הרווחת של שחזור המציאות באמצעים מתונים ומודרגים, על זיקותיו המטונימיות המעצימות והמחניפות של סגנון ריאליסטי זה ל"אני" ולסדר העולם הבורגני?

ההיפותזה שלי היא, אם כן, שהטכניקה האפית איננה מכשיר לקידום יעדים החיצוניים לה, אלא מכוונת לעצמה, להשגת המטרה האתית עצמה באמצעים אסתטיים בלתי אתיים במסגרת האירוע התיאטרוני עצמו. זהו מנגנון עינויים

מבדר באינקוויזציה אידיאולוגית – לא זו המאיימת על גלילאו – אלא במושבת העונשין התיאטרונית גרידא של האתוס הברכטי האנטי-בורגני, וזאת דווקא הודות להפיכת הדמות האנושית למכשיר ברוב מחזותיו של ברכט, כפי שטענתי קודם. הטכניקה האפית כטקסט תיאטרוני פוטנציאלי שומטת אפוא את הקרקע האתית מתחת לרגליו של הצופה בן המעמד הבינוני, הואיל ולמרות שהעיצוב איננו ריאליסטי – ואף מרחיק את הצופה המובלע, האירופי האנין והפוזיטיביסטי, המתגדר בעליונותו התרבותית, המדעית והמוסרית, למחזות נחותים בעיניו כעולם התחתון של לונדון ושיקגו, או אזורים "אקזוטיים-פרימיטיביים" כגרזיה, סצ'ואן, הודו, רוסיה הקומוניסטית וכו' – האפקט ריאליסטי פי כמה מאשר זה של המחזה הריאליסטי. כאן מתגלה תפישתו הפנומנולוגית של ברכט: בשל עיצובה הבלתי שגור נטענת הדוגמה הפנומנאלית, הבדיונית והתיאטרונית גרידא, במישור ההתקבלות, בדרגה גבוהה יותר – דרגה כמעט מיתית-ליטורגית – של מוחשיות והוויה מהווייתו האמפירית (או המימטית המקובלת) של הצופה, וכך מערער ברכט את אמונו של נמען זה ב"נומנון" שלו, במהותיותו של סדר עולמו ובאתוס שלו. במלים אחרות: הטכניקה האפית איננה מנוף, אלא מטרה טרמינאלית, והמהפכה אמורה להתחולל בתחומי התיאטרון ובו בלבד, בדומה להבחנותיו של ברכט לגבי עבודת מורו ורבו שלו, אבי התיאטרון האפי, ארווין פסקטור. אין בכך שום סתירה להיפותזה נרמזת קודמת, לפיה אין אמצעיו האפיים של ברכט אלא חוליה בשרשרת הקודים האסתטיים המסורתיים המוכרים לצופה הבורגני: כאן אני מדבר על התכוונות אימננטית, העולה מן הטקסט, כלפי צופה היעד, וקודם דיברתי על מה שקורה במפגש הממשי עם הצופה הממשי, שלא בטובתו של ברכט, המתייחס לטכניקה האפית כאילו פסקטור והוא המציאו אותה.

הבחנת-היסוד הכוללנית וה"בלתי הוגנת" בעליל, המשמשת אותי בניסיון להתמודד עם שאלות אלו גורסת, כי הטכניקה האפית היא טכניקה מפלה בגלוי מבחינה אתית. אמצעי ההזרה הופכים לאמצעים רגשיים, ובעלי קונוטציה אורתודוקסית של מחזה מוסר ימיבינימי, לצורך אידיאליזציה רומנטית הגובלת בהאלהה או מרטירולוגיזציה, של סוכני האתוס המעמדי, המזוהה על הסף עם ערך האנושיות אצל ברכט. בד בבד, מתפקדים אמצעים אלה כתחבולות מרשיעות ומאיינות עד כדי מחיקת פרצוף וזהות (בפועל ממש, כפי שהדבר בא לידי ביטוי בשימוש במסכות לדמויות השליליות), כשמדובר בסוכני האתוס של הנמען הזעיר-בורגני. אפקט הניכור, אם הוא נוצר בכלל, איננו אוניברסלי בתיאטרון האפי כפי שהוא מתיימר להיות, אלא הוא חד-צדדי ומשוחד, ומצטייר

כוויסות עמדה שלילית כלפי האנטגוניסט בלבד, המזוהה עם הצופה הבורגני הקפיטליסטי.

אולם בכך אין די: על מנת להמשיך וללכך נקודה זו, צריך קודם לברר בקצרה אם המשמעויות המקובלות והמשתנות, חדשות לבקרים, המיוחסות למושגי היסוד של התיאטרון האפי – *Entfremdung* ו-*Verfremdung* – אינן טעונות בדיק בית ובחינה מחודשת, לאור השחיקה והאוטומציה שחלה בהן מרוב שימוש. בתרגמו מתוך כתבי ברכט בשנות הששים נדרש עדיין מתי מגד באנתולוגיה הדרמה המודרנית למושג המיושן והשגוי מבחינה קונוטטיבית – "ניכור". כך, למשל: "בדברים הבאים ייעשה ניסיון לתאר טכניקה חדשה של משחק, אשר נוסתה כבר בתיאטרון הגרמני, ואשר באמצעותה מנוכרים המאורעות המוצגים על הבמה מן הצופה שבאולם. תכליתה של שיטת-ניכור זו היא להניע את הצופה כי ינקוט בגישה ביקורתית, חקרנית, כלפי המתרחש..."⁸. לאחר מכן איתרה ביקורת ברכט את מקורו של המונח *Verfremdung* בביקורו של היוצר במוסקבה ב-1935, בו ראה את השחקן מאייל-לאנג-פאנג, שאת משחקו תיאר במאמר "תחבולות ניכור במשחק הסיני", ושב לראשונה ממיר מונח זה את קודמו, ה"מנוכר" יותר לכאורה, *Entfremdung*. השלב השלישי בפרשנות מייחס את מונח הניכור לתחבולת ההזרה המפורסמת של ויקטור שקלובסקי, טיניאנוב ועמיתיהם. וקיימת גם, כמובן, המשמעות ההגליאנית-מרקסיסטית של *Verfremdung* כניכור הפועל מאמצעי הייצור ומהנסיבות הכלכליות וכו'.

בכל הפרשנויות הללו ממעטים להתייחס למשמעות האטימולוגית והלקסיקאלית בגרמנית של המונחים בהם משתמש ברכט: *Entfremdung* כפי שמציין מילון Duden האוטוריטטיבי איננו רק "ניכור" וגם לא רק "הזרה", אלא גם "התנכרות", רוצה לומר – אי-אכפתיות מתוך עוינות מעורבת, התרחקות ועצימת עיניים מכוונת, ולא רק ריחוק לשם ראייה מחדש, השתאות וביקורת במגמה רפורמטיבית לפי הפירוש המקובל. משמעות זו של המונח קיצונית אפוא בהרבה ואופטימית הרבה פחות מתרגומיה המקובלים, בה במידה שהמונח המנוגד בו משתמש ברכט להבעת המצב, שהוא מבקש למנוע – הזדהות, בתרגום משובש לחלוטין לעברית – קיצוני פי כמה. ברכט לא מדבר על "הזדהות" בגרמנית, אלא על מניעת *Einfühlung, Mitleid* – מונחים היפר-אמפטיים שמקורם בדרמטורגיה ההמבורגית של לסינג וב"מחזה התוגה" הבורגני, ומשמעותם, בעלת ההדהודים הנוצריים, היא הרבה יותר מהזדהות: הכוונה להשתתפות בפועל בסבל – *mitleid* – כניסה לנעליו הרגשיות של האחר, התחלקות סימביוטית-ביהייבוייסטית במצוקתו, התערות בה – *einfühlen*

– מעין *imitatio Christi* בורגני. עכשיו ברור אולי מדוע ברכט התנגד לסוג מסוים זה, כל כך קיצוני וחריג, של היסחפות ב־Rausch – שיכרון החושים – ההזדהות והשכחה העצמית נוסח ההצגה האקספרסיוניסטית. לכך ניתן להוסיף את תביעתו העקיפה שהנתק המרקסיסטי המופגן בין הפועל לסביבתו ייצור יחס אנאלוגי בין הפועל, השחקן והצופה: יחס של התבוננות לא מעורבת מהצד, של פרספקטיביות ושל רפלקסיביות כלפי המוצג, כלפי העולם, שחרור משבי בנסיבות הסוציאליות על ידי מסגורן וראייתן כאובייקטיביות וכיחסיות, ולכן ניתנות לשינוי.

לאור ההבהרות הללו ניתן לומר, כי הטכניקה האפית, נוסח ברכט, מבקשת לא רק לחולל הזרה גרידא של תגובותיו המותנות של צופה על גירויים חווייתיים בתיאטרון, ובדיעבד במציאות, אלא שואפת לשנות כליל את המשמעות הרגשית והמוסרית המקובלת של גירויים אלה, כפי שהדבר בא לידי ביטוי בהבדל, אליבא דברכט, בין עמדת הצופה בתיאטרון הדרמטי ובתיאטרון האפי. בתיאטרון הדרמטי אומר הצופה, בין היתר: "זו אמנות גדולה: כאן הכל מובן מאליו. – אני בוכה עם הבוכים, אני צוחק עם הצוחקים", ובתיאטרון האפי – "כאן שום דבר אינו מובן מאליו. – אני צוחק על הבוכים, אני בוכה על הצוחקים".⁹ משמע: להיות מוסרי – כלומר, לבקר את הגורמים לעוול ולרצות לשנותם – מותנה ביכולת המופגנת על ידי שוי טה ב"נפש הטובה", להיות א־מוראלי, בלתי אנושי, להיות מוכן להתאכזר כלפי סובלים – לצחוק עליהם – ולרחם על רשעים – לבכות אתם – להתייחס לכולם התייחסות "טיפולוגית", סטריאוטיפית וקולקטיבית גרידא, ולפקפק בתקפותו של הקוד המוסרי.

ובמה בכל זאת מתייחדת העמדה כלפי הדמויות, המשמשות כשופרות של הקוד הברכטי החיובי? כאן באה המשמעות השנייה, המפתיעה והמהופכת לראשונה, של *Entfremdung* לידי ביטוי. הקידומת *Ent* בגרמנית מציינת ביטול, הרחקה, סילוק, משמע: לא רק שהמושג אינו מציין בהכרח הזרה, הוא עשוי לציין, פשוטו כמשמעו, את ביטול ההזרה, או אולי הזרות, באמצעות הטכניקה האפית. ולמי עשויים הדברים להתייחס? – אל אותם קורבנות פרולטרניים של המשטר הקפיטליסטי, המהווים לגביך – הצופה המובלע, בן המעמד השבע, השליט – טרף קל, משום שהם שייכים למעמד נחות, ולכן בלתי מוכר לך, ומשום כך הם זרים, נעדרי צלם אנוש בעיניך. הטכניקה האפית, היוצרת כלפיהם אהדה מועצמת, דווקא מבטלת את מעמדם כזרים בעיניך ומקרבת אותך אליהם על בסיס הבלטת הסטריאוטיפים המעמדיים המציינים אותם. אמור מעתה: *Entfremdung* – לא רק הזרה והפיכת המוכר למנוכר,

אלא ההפך: הפיכת המנוכר למוכר.

כתביו העיוניים של ברכט מאששים קריאה זו. במאמרו הסמינאלי – “התיאטרון האפי: תיאטרון מהנה או תיאטרון לימודי?” – מ-1936 מתמודד ברכט עם הטענה, כי התיאטרון האפי מפריז בהטפת המוסר שלו:

תכלית חקירותינו היתה למצוא אמצעים, שבאמצעותם יוכלו הקורבנות להתגבר על נסיבות בלתי נסבלות. אנחנו [...] לא דיברנו בשם המוסר, אלא בשם של הקורבנות. אלה [...] שני דברים שונים בתכלית, כי לעתים תכופות נאמר דווקא לקורבנות, בלויית הנחיות מוסריות, כי עליהם להשלים עם מצבם. למטיפי מוסר כאלה האדם קיים בשביל המוסר, ולא המוסר בשביל האדם.¹⁰

המוסר, כתביעה נורמטיבית מופשטת, המשרתת את המעמדות השבעים, הוא, אם כן, לגבי ברכט, בלתי מוסרי בהיותו בלתי אנושי, ולכן הוא מעדיף לדבר אד-הומינם, על האדם (באורח כללי, לא על דמות מסוימת). כאן מתעוררות לפחות שתי בעיות לאור התבחינים של ברכט עצמו:

הבעיה הראשונה מתבטאת בכך, שברכט אינו חש בסכנה המוסרית שבחוסר האנושיות הנעוץ ב”קיבוע הזולת בצלם” לפי הגדרתו של תלמידו וממשיך דרכו, מקס פריש, למשל באנדורה שלו, מאחר שלגבי דידו של ברכט, וברוח שם מחזהו המוקדם, אדם איננו אדם כל עוד לא ניתן לקבעו בצלם הסטיריאוטיפי של הקורבן המעמדי.

הדוגמה המובהקת והמילולית ביותר ל”קיבוע בצלם” היא מושג הגסטוס, וכאפיונו המהותי של מושג זה, שאין לו תרגום לעברית על ידי ברכט: “הגסטוס החברתי [...] מאפשר להסיק מסקנות ביחס לנסיבות חברתיות”.¹¹ כל אמצעי אפי של חבלה בזרימה הדרמטית כמו קיטוע עלילתי לתמונות, כל אמצעי המפר הזדהות עם הדמות, הוא – עפ”י בנימין – בגדר “גסטוס”, המפריע למעורבותו הריגושת של הצופה ול”פאנטה ריי” המימטי של חיקוי חיים, ויוצר “טאבלו” במקום רצף, או כדברי ואלטר בנימין, יוצר “אתנחתאות [...] המחבלות באשלייה של הקהל וביכולתו להזדהות.”¹² רוצה לומר: על מנת להבין את החיים ואת בני האדם ולשנותם, צריך קודם – עפ”י ברכט ובנימין – לתלוש אותם מהקשר הזרימה הדינאמית המאפיינת אותם, להשעות אותם, להקפיאם, להצמיחם, ואז לרדדם על ידי תמצותם הסמלני והפרדיגמטי לאיזו מחווה טיפוסית. כאן באה הסתירה בין האתוס החברתי לאתוס האנושי אצל ברכט לגילוייה הנוקב ביותר: המושג התיאטרוני של ה”גסטוס” מפגיין יותר מכל את הקיבוען החברתי-טיפולוגי בתורת ברכט, שפירושו אתיקה הומניסטית בערבון מוגבל ביותר של

אדישות ליחיד, לייחודו ולרגשותיו בהקשר בחינתם ההטרונומית של התהליכים החברתיים, ובאורח אירוני, בשם המאבק על טובתו החומרית, נאורותו ועצמאותו של אותו יחיד.

והבעיה השניה, העולה מדברי ברכט – ולא כל שכן מיישומיהם ביצירותיו – היא שהטכניקה האפית היא א־מורלית לא רק מצד העיצוב אלא גם מצד ההתקבלות, מאחר שהיא שוללת מן הנמען אותה בחירה קנטיאנית פנומנולוגית, תבונית, מושכלת וחופשית לה היא מתיימרת. להיפך: היא אונסת אותו, בתחבולות אמוטיביות המתגדרות בבוטות שבהן, להתייצב לימין עמדתו האידיאולוגית והעל־אישית של היוצר. כך עולה, למשל, מן העימות בין שני השופרות הטיפולוגיים הצרופים וחסרי השמות והמאפיניים הפרטיים של מעמדות יריבים – הקולי והסוחר – ב"היוצא מהכלל והכלל":

הקולי [שר]

אני הולך לעיר אורגה
כלום לא יעצור אותי בדרך לאורגה
השודדים לא ימנעו אותי מלהגיע לאורגה
המדבר לא יעכב אותי מלהגיע לאורגה.
אוכל מחכה לי באורגה ושכר.

הסוחר איך הקולי הזה אינו מודאג בכל! באזור יש שודדים, התחנה מושכת כל מיני יצורים מפוקפקים. והוא שר. [...]

הקולי [שר]

כן, אדון. [הוא ממשיך לשיר]
קשות הדרכים המובילות לאורגה
אני מקווה שרגלי ישרדו עד אורגה
ייסורים לאינספור צפויים בדרך לאורגה
אבל באורגה מנוחה מחכה לי ושכר.

הסוחר למה בעצם אתה שר והינך כה עליון, ידידי? אינך פוחד בכלל מהשודדים? כנראה אתה חושב שהם יכולים לקחת רק את מה שלא שייך לך, משום שכל מה שאתה יכול לאבד שייך לי.

הקולי [שר]

גם אשתי מחכה לי באורגה, גם בני הקטן מחכה לי באורגה
גם [...]¹³

עימות זה אינו מותיר לצופה אפשרות לשקול את הסיטואציה, אלא מציף אותו בהזדהות רגשית בלתי מסויגת עם הקולי מן הסוג שברכט התיאורטיקן יוקיע. עיצובו של עימות זה, גם אם לא נתייחס לעמדות המסורתיות המקובלות המתלוות

לצמד האדון והמשרת בדרמה, מתבסס על שני אמצעים אפיים מובהקים: הקולי נדרש לשיר כאמצעי נראטיבי, מטא־תיאטרוני, מטא־סיטואציוני ועל־דמותי רווי מלוס ריגושי מועצם, הנהנה משום כך מעדיפות רטורית בעיני הקהל ומושך אהדה כלפי הזמר ועמדתו; לעומת זאת, השיח הפרוזאי של הסוחר המפוחד שאוב מן המסורת הדרמטית ההפוכה מניה־יוביה: המסורת המגמדת, האליפטית אדא־אבסורדום, של גלגולי הפנטלונה הכילי, הנלעג והפרנואידי בקומדיה דל'ארטה, הרואה שודדים בכל ומתייחד בשנאת־אדם כרונית. בזאת הסוחר הוא שאר בשרם המוקדם של דמויות "הרוקטורים המלומדים" והגרוטסקיים, רופאיו חובשי המסכה האימפרסונלית של בן המושל, מיכאל, בראשית "מעגל הגיר הקווקזי", שחזותם הא־הומנית והמריונטית יוצרת כלפיהם עמדה אתית מקדמית שלילית, ומעתיקה את האהדה האפרוירית לדמויות נטולות המסכה ותגי הגלגול המעמדי האדנותי של גרושה, סימון ואצדק; דמויות אחרונות אלו הן בדיעבד אמורליות – תכונה שאותה ברכט מעלה על נס – כוויצק של ביכנר הקדם־אפי, שאינו יכול להרשות לעצמו להיות מוסרי מפני שהוא עני. דמויות "ריאליסטיות" במרכאות, ולמעשה "אידיאליות" אלו מבוססות בהיבטיהן הקרנבלסקיים כמו הבהמיות של בעל וכמו האנרכיזם המופקר של אצדק, על מסורת הקומדיה העממית הגרמנית, כולל אדם, השופט הנואף והשיכור ב"כד השבור" של קלייסט, והקומדיות של טיק ונסטרוי ועד ללואיזה פלייסר, בת דורו של ברכט, והקומדיה הבאווארית שלה – תבניות דמות פולקלוריסטיות, מוכרות וחביבות על הצופה הבורגני. ברכט מנצל מקדם אהדה זה באפינו את הדמויות הפרולטריות כמוסריות, מאחר שאינן חובשות מסכה, כלומר, אינן מעמידות פנים בניגוד לבני מעמד השליטים.

שלילת יכולתו של הצופה לבחון את המתרחש באורח בלתי מעורב, ולבקר אותו – בניגוד לתיאוריה של ברכט – באה לידי ביטוי גם בעצם השימוש האפי בהרחקת העדות לעבר ולמחוזות אגדתיים, ובהיסטוריוזיה של העלילה. ב"מעגל הגיר" נשען המסר האתי השנוי במחלוקת, בלשון המעטה, של הענקת "הילד לאשה האמהית למען יגדל" על בסיס של מסר אתי מפוקפק עוד יותר: הצדקת נישולו של קולחוז מאדמתו לטובת קולחוז מנכס, רק משום שהוא מציע תוכנית רפורמה אגררית "סקסית" יותר מבחינה טכנולוגית, ממש גושפנקא מפי הגבורה השמאלנית, ברטולט ברכט, לניא־קולוניאליסטים ציונים ולמתנחלים שוחררי דרמה. ומנקודת ראות הפוכה: כנראה משום שחש בפירכה המוסרית הטמונה כאן, סלל ברכט משל עוקף משל – סיפורו של "הילד הרם" כהצדקה למשל העמק הקומוניסטי – טכניקה אפית מתוחכמת המפשטת

עימותים יורידיים מורכבים סביב שאלות בעלות, קניין ונחלת אבות למושגים מלודרמטיים פשטניים של צדק פואטי. ומכיוון שהזמר, אשר דרך נקודת ראותו החד-פרספקטיבית והמוטה, אנו צופים במשל שבתוך המשל, הזמר הזה הוזמן על ידי הקולחוז המנצח, ברור שבכך מונע מאיתנו, הצופים, כל השעייה של הזדהות חווייתית עם גרושה ובעלי בריתה, וכל התכוונות לשיפוט עצמאי של דרכי התנהגותן של הדמויות. ואם בכך לא די על מנת לשעבד את תהליך הקליטה לדיקטטורה של המוסר הפרולטארי נוסח ברכט, הרי שהמשחק המתוח בין שיר הפתיחה האפי-אקספוזיציוני, בעל האופי הבאלאדי-אירוני ההכרזתי אך הבלתי מקומם, של הזמר העממי ב"מעגל הגיר", המתאר את עושרו, רווחתו ונהנתנותו של גיאורגי אבאשוולי המושל, לבין אמצעי החיזיון הגדושים בשפע מאסיבי של יסודות ראוותניים מזעזעים, מעוררי חמלה פאתטית עזה ומקוממים של "פושטי יד ובעלי עצמות המניפים קביים, כתבי-בקשה וילדים כחושים" לעומת "משפחת המושל במחלצות פאר", של זעקות השבר של האומללים על העושק הסוציאלי וקורבנות המלחמה, הנענים בהצלפות בפרגולי עור כבדים מצד החיילים,¹⁴ וכו' – משחק זה יוצר הצפה אמוציונלית המחלקת את משק ההיפעלויות של הנמען באורח ברור לאהדה לגרושה ולחוגה, ולגינוי נחרץ של אשת המושל וחוגה עוד בטרם הופיעו. זו דוגמה אחת מני רבות להונאה הרטורית המתוחכמת שבבסיס התיאוריה של התיאטרון האפי, ולחוסר המוסריות בטענה שהוא מיועד להביא את הצופה לעמדה רציונלית של הבנה וביקורת, שכן לפנינו דוגמה טיפוסית לסחיטה רגשית מסלימה בעזרת האפקט הפאתטי המהמם והמצטבר של ה-Masse, ההמון האקספרסיוניסטי האנונימי, מחוק הפרצוף, המעוות, המתענה והמעונה בייסורי גוף ונפש, והמביע את ענייתו ב-Schrei, צעקה, אקספרסיוניסטית אופיינית. ובכן, גם ברכט המאוחר אינו שובר מסורת, אלא ממשיך לשמש כחוליה נאמנה ועקבית במסורת שראשיתה ב"השודדים" של שילר וב"גץ פון ברליכינגן" של גתה, וסופה (הזמני) – לפניו, ובמקביל לו – במחזות האקספרסיוניסטיים המתלהמים של יוסט, האזנקלבר, האופטמן, קייזר וטולר, שגם מחזות ברכט המאוחרים – ולא רק "בעל" ו"תופים בלילה" – נמנים עמם במובנים רבים.

הטכניקה האפית, האמורה לקדם את הצדק הסוציאלי, את הקידמה התבונית ואת יכולת האדם המודרני לכוון את גורלו כמו ידיו, מושתתת אפוא מבחינות רבות על אתיקה מוטלת בספק ברמה האנושית המיידית. ולכן דווקא מעצימה את המלוס והפאתוס הכמו-אנושיים, בניגוד למטרות התיאטרון האפי. אני מתייחס, למשל, לתמונת חיזוריו המואצים של סימון אחרי גרושה על רקע

חצר המושל, השרויה בפאניקה עקב המהפכה – תמונה רוויית אנושיות, הומור, שעשוע, "חוסר מוסריות" מינית נוגעת ללב, כנות, כבוד הדדי, טאקט והתנהגות טבעית של בני המעמד הנמוך כהתגלמויות טיפוס "הפרא האציל"¹⁵. לא זו בלבד שתמונה זו מרגשת דווקא בשל וידויי האהבה שאינם זוכים לביטוי מילולי, ואמצעים ממתני הזדהות כמכתמים ושיר, אלא שתכונותיה הטרומיות נובעות בעיקר מהתכחשותו של ברכט לייחודן הפרטיקולרי של שתי הדמויות בסצנה, ולטרחתו להציג את התנהגותן מזווית אידיאליסטית, אל-אישית, כטיפוסית אך ורק למעמדן ולמייצגת אותו.

במאמר תחת הכותרת: drive b, מנתח יואכים פיבאך, את התמונה הרביעית ב"אמא קוראז' וילדיה": "אמא קוראז' שרה את, שיר הכניעה הגדולה". בתמונה, באה קוראז' להגיש תלונה למפקד על עוול שעוללו למרכולתה ולכספה, ואינה מוכנה לשעות לעצת הפקיד, לסתום את הפה, ואולם, עמדתה משתנה כאשר היא מנסה להרגיע חייל צעיר, המשתולל משום שהמפקד קיפח את דמי השתייה שלו. "אני לא אסבול מין דבר כזה" – צועק החייל – "לא אשלים עם עוול כזה!". "נכון, אתה צודק", עונה לו קוראז', "אבל עד מתי? עד מתי לא תשלים עם עוול כזה? שעה? שעתיים? שים לב: את זה לא שאלת את עצמך, והלא זה העיקר, ולמה, כי בסד לא נעים לגלות פתאום שעכשיו אתה משלים בהחלט עם עוול כזה"¹⁶. ובסופה של הסצנה, קוראז' עצמה מושכת את תלונתה.

פיבאך מציין כי תמונה זו הבהירה לו את מצבו הבסיסי בקיום – חוסר אונים מוחלט. "אנחנו כולנו אפסים קטנים במנגנונים החברתיים, מול מערכי האדנות המרובים בעולם הזה. תמונה זו מעמתת באורח חשוף את... האדם [...] עם מצבו האמיתי, עם נקודת האפס של קיומו ומצבו החברתיים..."¹⁷. אני תמים דעים לחלוטין עם פיבאך, אלא שבמאמר זה ניסיתי להראות כיצד טכניקת התיאטרון האפי הסותרת את האסטרטגיות והאפקטים המוצהרים שלה עצמה מעמתת אותנו עם מצב אקזיסטנציאלי, ולא רק סוציאלי, חמור פי כמה, שניתן לנסחו בפרפראזה על דברי פיבאך: היא מעמתת אותנו עם אפסות קיומנו האנושי והייחוד, מאחר שטכניקה זו איננה מכירה בהוויה אנושית ומוסרית שמעבר לטיפולוגיות החברתיות הקלישאיות ביותר, כלומר, מעבר למיתוסים הבימתיים הקוסמים שיצרה. ודומה שאין דוגמה מובהקת יותר לסיום מסצנת המשפט במעגל הגיר, מהקטע שבו אצדק פונה אל גרושה ושואל:

אצדק [...] אני לא מאמין לך, שהילד הוא שלך, אבל אילו היה שלך, אשה, האם לא היית רוצה שיהיה עשיר? את צריכה רק להגיד שהוא לא שלך, ומיד הוא מקבל ארמון עם סוסים באורות וקבצנים בשערי הבית, חיילים המשרתים אותו ובעלי-

בקשות בחצר. לא? מה את עונה לי? את לא רוצה שיהיה עשיר?

[גרועה שותקת]

הזמר הקשיבו מה חשבה, לא אמרה, האשה הזועמת:

אם ינעל הוא סנדלי זהב
את החלש ידוש בעקביו
ומעשיו יהיו רעים ודאי
ובחוצפה יצחק לי בפני.
לא קל יומם ולילה בחזה,
לא קל לשאת לב אבן שכזה,
כי זו מלאכה מאוד מאוד קשה
לנהוג כמו תקיף וכמו רשע.
מוטב כבר שיחשוש מן הרעב
ולא מן הגווע ברעב.
מוטב לו שיפחד מחושך ומקור
אך לא מפני האור.

אצדק נדמה לי, שאני מבין אותך, אשה.¹⁸

לו היו קוראים לילד גבריאל ולא מיכאל, והיה צומח לו אף אחר באמצע הפנים, כדבריה של גרושה, היא היתה חושבת על אותה תשובה. מנקודת ראותו של התיאטרון האפי, הבגד – ורק הבגד – הוא העושה את האדם. לפנינו כאן אתוס אנושי בעייתי ביותר של יוצר דגול. אין פלא שהסופר והמחזאי גינתר גראס תקף במחזהו "הפלכאים עורכים חזרה על ההתקוממות" את ברכט כמי שמעוניין יותר בתרגום האמנותי של תורתו המרקסיסטית למונחי הצגה מוצלחת מאשר בבעיות האמיתיות של הפועלים.

1 כל המובאות מהמחזה הן בתרגומו של אהרן שבתאי בקובץ ברטולט ברכט, האמצעים שיש לנקוט: חמישה מחזות לימודיים, ת"א: שוקן, 2004, עמ' 123 – 155. המובאה דגן היא מעמ' 141.

2 שם, עמ' 152 – 3.

3 שם, עמ' 153 – 4.

4 *Schriften zum Theater* 7, 1948-1956, Frankfurt/M.: Suhrkamp, pp. 290-291.

5 גיאורג ביכנר, "תיאטרונם של אנשים חיים", בתוך מתי מגד, עורך, *הדרמה המודרנית: מבואות ומקורות*, עם הספר, 1968, עמ' 126 – 7.

6 ברטולט ברכט, *מעגל הגיר הקווקזי*, תרגם נתן זך, אור-עם, 1983, עמ' 25.

7 Walter Benjamin, "Was ist das epische Theater?". In Reinhold Grimm, ed., *Episches Theater*, Köln und Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1966, p. 90.

8 ברטולט ברכט, "אפקט הניכור", *הדרמה המודרנית*, עמ' 340.

- 9 Bertolt Brecht, "Verfügungstheater oder Lehrtheater?". In *Die Stücke von Bertolt Brecht in einem Band*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1981 p. 986.
- 10 *ibid.*, p. 989.
- 11 *ibid.*
- 12 Benjamin, p. 92.
- 13 "היוצא מן הכלל והכלל", עמ' 134 – 135.
- 14 מעגל הגיר הקווקזי, עמ' 15 – 16.
- 15 מעגל הגיר הקווקזי, עמ' 19 – 20.
- 16 ברטולט ברכט, "אמא קוראז' וילדיה", תרגם שמעון זנרבנק. בשלושה מחזות, עם עובר, 1998, עמ' 45 – 6.
- 17 Joachim Fiebach, "Bilder der Großen Kapitulation: Brechts Dekonstruktionspotential". In: Marc Silberman, ed., *Theater der Zeit/Arbeitsbuch: drive b:*, Berlin: Theater der Zeit / International Brecht Society / Berliner Ensemble, 1998: 170.
- 18 מעגל הגיר הקווקזי, עמ' 121.