

פרדריק ג'יימסון

על השימושיות

מבוא ליצירתו של ברכט, אחרי מות הקומוניזם

1. "שימושיות"

ברכט היה נהנה, כך אני רוצה לחשוב, מטיעון שהיה מראה לא את גדולתו ולא את הקאנוניות שלו, ואף לא מטיעון שהיה מייחס לו איזה ערך חדש ובלתי צפוי לדורות הבאים (שלא לדבר על ה"פוסטמודרניות" שלו), אלא את השימושיות שלו – לא רק בשביל איזה עתיד לא בטוח או בקושי-אפשרי, אלא בהווה המיידית הנשלט על ידי רטוריקת השוק שאחרי המלחמה הקרה, במציאות שהיא אנטי-קומוניסטית אפילו יותר מאשר הזמנים הטובים ההם. ערמומיות ברכטיאנית: למשל, במקום להוקיע את "פולחן האישיות", שלא היה יכול אלא להבחיל אותנו, ברכט הציע לחגוג את "שימושיותו" העקרונית של סטאלין (וסביר להניח כי לא רק טרוצקי ומאו טסה-טונג, אלא גם רוזוולט, היו מוכנים לאמץ זאת). אכן, הוא עצמו רצה להיזכר רק כמציע של הצעות כאלה: "הוא הציע הצעות. אנחנו/ ביצענו אותן".

מנגד – ואופייני לדיאלקטיקה הברכטיאנית – שהצעה כזו לעולם לא היתה נשאת נטולת עמימות. כך יוצא, למשל, שטיעון זה בדיוק, כאשר מאמץ אותו הארכיטקט ה"מודרניסט" של מה-טי (ספר התפניות) כדי להגן על האסתטיקה הקורבוזיאנית¹ של יופי ושימושיות, מתקבל אצל עובדיו בגועל ומתוך דחייה:

באותה מידה (אומרים לון) אתה עשוי להציע כיסאות עם רצועות עור לסבלים, המורגלים במכות באמצעות רצועת כאלה, שבעזרתן הם גוררים את הסירות שלהם. אולי מה שבאמת שימושי הוא היפה. אלא שבמקרה כזה המכונות שלנו אינן יפות כלל, משום שהן אינן שימושיות בשבילנו. אבל, קרא לן-טי בצער, הן הרי יכלו להיות שימושיות. אכן, אמרו העובדים, ובתי המגורים שלך יכלו אף הם להיות יפים, אלא שהם אינם כאלה.

"שימושי" בהקשר הזה, מובנו הוא לא רק "דידקטי". נראה גם ש"העת הנוכחית", על הטעם החדש שגילתה באסתטיקה הבלתי-טהורה לכל סוגיה, נעשתה גם סובלנית יותר לאלמנטים ולעמדות דידקטיים מאשר המודרניזמים הגבוהים, הטהרניים יותר, שקדמו לה. ובכל זאת, אם מובנו "דידקטי", עלינו להוסיף כי לברכת מעולם לא היתה דוקטרינה ממשית, ואפילו לא "מרקסיזם" בצורת תורה מוסדרת (בבחינת "מרקסיזם מאלף-ועד-תו", אם ניזכר בדרך שהיתה פעם אופנתית): לעומת זאת, נבקש להראות בהמשך כי "הצעותיו" ושיעוריו – המעשיות והאמרות שנהג לבטא – היו בגדר שיטה יותר מאשר אוסף של עובדות, של מחשבות, של אמונות, של עקרונות וכדומה. ובכל זאת, היתה זו "שיטה" שערמומיותה אינה פחותה, והיא מצליחה לחמוק מכל התנגדות שהפילוסופיה המודרנית העלתה בצורה משכנעת (למשל ב"אמת ומתודה" של גאדאמר) נגד חפצונו של המתודולוגי ככזה. ובכל זאת, כיוון שננסה להבהיר את הפרדוקסים הללו בהמשך, הבה נשוב כעת לאותה שימושיות ברכטיאנית, ואף שהיא בהכרח כוללת למידה, יש בה דבר-מה יסודי יותר מסתם דידקטיות (בין אם באמנות ובין בכל עניין אחר).

ראשית, זכרו, שמדע בשביל ברכט – ובגרמנית Wissenschaft (ידע) – הוא גם קצת יותר מאשר "מדע" של מומחיות בצרפתית ובאנגלית – מדע וידע אינם חובות קודרות ויבשות, אלא בראש ובראשונה מקורות עונג: גם על הממדים האפיסטמולוגיים והתיאורטיים של "מדע" צריך לחשוב במונחים של "מכאניקה פופולרית", ושל השעשוע שבמלאכת צירוף הרכיבים ושבלמידת השימוש בכלים חדשים ומשונים. אבל בימינו אולי רק לא-מדענים חושבים על מדע במוחשיותו: דומה כי לימודי המדע חזרו כיום להיסטוריה של "רעיונות" מדעיים כמשהו קרוב יותר להיסטוריה של ממסדים ומבנים מעבדתיים, של אופרציות חומריות והיחסים החברתיים שהן מניחות, של שעתוק מודיפיקציות פיזיות ומשחק בקידוד שלהן כדי לראות אם זה מאפשר לדמיין מודיפיקציות חדשות. אין ספק שחלק גדול מהפילוסופיה המודרנית (או הפוסט-קאנטיאנית) נאבקה בדרך זו או אחרת כדי להשיג דה-אפיסטמולוגיה של המושג מדע-ידע, כדי לחתור תחת ייצוגו כסטטי, ולהתניע אותו, או לתרגמו בחזרה אל הפרקטיקה שעמדה ביסודו.

ברכת מציע לנו עולם שבו הפרקטיקה הזאת מבררת, והיא כוללת את הפדגוגיה שלה-עצמה – לימוד הפרקטיקה אף הוא פרקטיקה בזכות עצמה, והוא "משתתף" בסיפוקים המזומנים לחסידיה. בנסיבות אלה, לפחות שני מונחים מהשילוש הידוע של קיקרו (להניע, ללמד, לענג) חוזרים ונסוגים זה אל

זה: "ללמד" מחדש את קירבתו אל הציווי "לענג". הדידקטי הולך וכובש מחדש את המהוגנות החברתית המקובלת, שהתירה לאמנות את הפונקציה החברתית (משנית ושולית בלבד) של ייפוי החיים (באשר למונח השלישי בשילוש, ברכט ידוע בפרובלמטיזציה שלו: "להניע", לעורר, לשלוט, להחיל, לבטא, להטות או לטהר רגשות חזקים – אלה מושאיה של סדרת טיעונים מבקרים ומאשרים, שהעסיקו את ברכט ואת האנטי־ברכטיאנים כאחד).

ואולם, גרסת המכאניקה הפופולרית למדע ולידע היא, בהכרח, אצל ברכט מודרנית: זאת, למרות האיכרות הנושנה הניצבת ברקע חלק גדול מעבודתו ומלשונו; ולמרות ה"פוסטמודרניות" שלתוכה אנו מבקשים להכניסו ולגלות באמצעותה מחדש את בשורתו. הניחו לשאלה אם עלינו לעסוק כאן במודרניות, במודרניזם, או במודרניזציה; כרגע מגבלת המודרני חיונית בשבילנו משום שהטאבו על הדידקטי באמנות (שאנו המודרנים, אנו המודרנים ה"מערכיים", רואים כמובן־מאליו) הוא, למעשה, תכונת המודרניות־שלנו. אף אחת מהציביליזציות הפרה־קפיטליסטיות הקלסיות לא הטילה מעולם ספק בכך שהאמנות טיפחה איזו תכלית דידקטית יסודית; וחידוש התכלית הזו הוא בדיוק המשמעות של מה שעשוי להיקרא הממד הסיני של ברכט, כפי שעוד נראה. אבל אם הדידקטיות הזאת היא אמת שעלינו לשחזר מתוך האופנים הפרה־קפיטליסטיים של ייצור – "פיצוץ המתחיל את רצף ההיסטוריה", והעשוי לחברנו מחדש לסין העתיקה, כפי שבנימין היה יכול לנסח זאת – עלינו להקפיד ולסלק את תאוות־העתיקות שמחבלת בה כל העת. זוהי ללא ספק משימת ה"מודרניזם" של ברכט במובן הטכנולוגי או התעשייתי הצר: הנאה ממטוסים ומרדיו, מעמד ה"עובדים" שצריך להיתוסף ל"איכרים" בכל ברית אסתטית גראמשיאנית.

גם פעילות כשלעצמה היא אם כן אחת התכונות של ידע ואמנות, כשהם שבים וזורמים אל השימושי: ה"אמצעים" האינהרנטיים להפיכתו האטית של השימושי למטרה כשלעצמה – ובכל זאת, לא מטרה פורמליסטית ריקה, לא מטרה־אמתלה, לא "כל מטרה באשר היא", שאנחנו מעלים כדי להמשיך ולעסוק בה: אלא התכנסות ממשית והגליאנית של אמצעים ומטרות בדרך כזו, שיש ערך לביצוע הפעילות כשלעצמה; תוך הפיכתן של אימננטיות וטרנסצנדנטיות לכלתי־ניתנים להבחנה (אם תרצו, תוך שהם מתגברים על ניגודיותם); או במלים אחרות, כך ש"הדבר עצמו" מופיע:² כזה הוא הזיכרון המוחלש – המלה־על־קצה־הלשון, שברכט מזכיר לנו ומציע לסייע לנו לשחזרה, אם לא ליצרה־מחדש: "בניית הסוציאליזם" הוא רק אחד השמות לתהליך האוטופי הקונקרטי הזה, שמסמן את תחילתן של התנצחויות אינסופיות על כללים ומנהגים משפטיים.

בדומה לייסודה של עיר עתיקה, רצועות העור הונחו פה-ושם, ההמונים רומסים את האתר שעודנו ריק ושהוסב ממרחב אל מקום (ולו עדיין רק וירטואלי). ואולם, חשוב לזכור שהדוקטרינה הברכטיאנית של פעילות – אם בעבר היתה ממריצה משום שפעילות ופרקסיס עמדו על סדר היום – דחוף להעלותה עכשיו על הפרק דווקא משום שכעת היא לא נידונה, ומשום שכל כך הרבה אנשים נראים משותקים במוסדות ובהתמקצעות, עד שנדמה שאינם מאפשרים שום שינוי מהפכני, אפילו לא מהסוג האבולוציוני, או מהסוג הממוקד ברפורמה. הסְטָאזִיס של כל העולם היום – בהינתן הזיווג של שוק וגלובליזציה, קומודיפיקציה וספקולציה פיננסית – גם אם אין טוענים בשמו במובן הדתי הנלוו של הטבע חסר התקנה, לא הותיר מקום לסוכנות-פעולה אנושית והפך אותה ללא-רלוונטית להווה.

זו הסיבה שעל המושג הברכטיאני של פעילות להתלוות היום למושג המתחדש של הזמן הפרה-קפיטליסטי, של שינויים או זרימתם של כל הדברים: משום שזו תנועתו של נהר הזמן הגדול הזה, או של הטאו, אשר תשיט אותנו אט-אט במורד הזרם לעבר שעת הפרקסיס. היה עלינו לחסום ולהדחיק זאת, משום שהתחלנו לחשוב על קפיטליזם כטבעי וכנצחי, וגם משום שנדרשנו להסוות את הדבר האקזיסטנציאלי והדורי הקשור בכך: מותנו-שלנו. ברכט קורא לנו לאמץ את הכאב של אותה היעשות, לאמץ אותו מְעַבְר מן העולם, כדי שנשיג את אפשרויותינו האנושיות המלאות-יותר. זוהי ללא ספק הצעה מטאפיסית במובן הנעלה ביותר. ואנו יכולים לזמן לעדות, על פי מסורת אחת, את הרקליטוס, ואת מאו טסה-טונג על פי מסורת אחרת:

דבר אחד הורס אחר, דברים צצים, מתפתחים, ונהרסים, בכל מקום זה ככה. אם דברים לא נהרסים בידי אחרים, הם הורסים את עצמם. למה על אנשים למות? האריסטוקרטיה גם היא מתה? זה חוק טבעי. יערות חיים יותר מאשר בני אדם, ובכל זאת, גם הם מחזיקים מעמד רק כמה אלפי שנים... גם הסוציאליזם יחוסל, לא יהיה די בכך אלמלא יחוסל, משום שאחרת לא יהיה שום קומוניזם... חיי הדיאלקטיקה הם תנועה מתמדת לעבר הפכים. המין האנושי גם הוא יפגוש לבסוף את אובדנו... עלינו להעלות דברים חדשים כל העת. אחרת לשם מה אנו כאן? לשם מה אנו רוצים בצאצאים? יש למצוא דברים חדשים במציאות, חובה עלינו לתפוס את המציאות.³

ובכל זאת, עמדות מטאפיסיות אלה שימשו לא פעם כעילה, באופן צר יותר, כדי להיפטור מהכותב שנתן להן ביטוי. כלום אין המשכתב של טקסטים ישנים

רבים כל כך, מורה על השכתוב עצמו – שכתוב, שאין מנוס ששיגי בסופו של דבר גם את מחזותיו שלו-עצמו (כפי שהפרדיגמה הקלאסית שלנו לגבי ה"ברלינר אנסמבל" [תיאטרוננו של ברכת במזרח גרמניה] נהפכה לנגד עינינו להינר מילר ולפוסטמודרניזם). האמנם לא נצטרך בסופו של דבר, נגד רצוננו – כמו החניכים הסטודנטים-אקטיביסטים ב"הסינית" של גודאר – לסמן בעצב, בנחישות ובעיניים פקוחות, קו גיר אחרון באמצעות שמו החי והקיים של ברכת, שרק הוא שורד את החיסול ההדרגתי של מסורת הבורגנות המערבית, שהיתה פעם מרובת שמות? או אם לנסח זאת בדרך אחרת, ובצורה שאיננה על הפרויקט הנוכחי מידי ונואש יותר – האם אין משהו שהוא כשלעצמו מאוד בלתי-ברכטיאני בניסיון להמציא ולהחיות מחדש איזה "ברכת בן זמננו", מעין "מה שחי ומה שמת בברכת", איזה ברכת פוסט מודרני, או ברכת בשביל העתיד, פוסט-סוציאליסטי, או אפילו פוסט-מרקסיסטי, ברכת של התיאוריות הקוויריות או של תיאוריות הזרות, ברכת הדלזיאני או הדרידיאני, או אולי ברכת של השוק ושל הגלובליזציה, ברכת של תרבות ההמונים האמריקנית, ברכת של ההון הפיננסי: למה לא? סיסמאות עלובות הנושאות בחובן מושג מודחק של הדורות הבאים, ומפנטזות באורח בלתי-מודע את הקאנון כצורה של אלמותיות אישית, שניגודה חייב להיות – באופן די מתבקש – הכחדה אישית.

2. כרונולוגיות מונאדיות

אנסה להסביר מדוע איננו צריכים להיות אספני עתיקות, או נוסטלגיים, כדי להעריך את הדרכים שבהן ברכת עודנו מתקיים בשבילנו: אכן, זהו בדיוק הריבוי הזה של הממשי והאפשרי, של ה"ברכטים" הווירטואליים, אשר יתחילו להראות לנו כיצד. וזו גם איננה שאלה של סגנונות, או של זמנים ביוגרפיים ממשים, למרות שנתקדם בסדר ביוגרפי-כרונולוגי כלשהו. הקריאה הקאנונית של ברכת תתבסס על שני יתדות: אחד, זה של ריבוי הז'אנרים – האם היה בראש ובראשונה איש תיאטרון, או למעשה – כפי שמבקרים מערביים מאז אדורנו ואילך ניסו לרמוז – היה (רק) משורר? ומה על ה"תיאוריה" – האם היא יותר מדרמטורגיה, ואם כן, מהי התיאוריה הזאת? על הפרוזה ממעטים לגונן, אף שאני יכול להסכים ולהתייצב כאן בעצמי: האנקדוטות והמשלים מגלים בהחלט זן נהדר ורגיש של סיפור-סיפורים (storytelling). ועם זאת, התחושה היא שעדיף שלא נדרג את יצירתו של ברכת לפי סוגיה: כל כמה שלא נרוויח מדירוג כזה, חלקה יאבד בתהליך. וממילא, מרגע שפתרת את הבעיה הזו (גם

אם היא כוזבת), עליך לזקק קאנון ולבחור את היצירות ה"מעולות": אין לי התנגדות, כמובן, לשבח את המחזות הגדולים, אבל יש סצינות שונות מאוד שברצוני לנצור, ולא תמיד אפשר להבינן באמצעות התיק "מחזה". כך הדבר גם לגבי השירה, על שלביה וזמניה השונים. אבל אני ממאן לראות בכך התקדמות לעבר איזו מהות שירית סופית (אפשר לטעון זאת ביחס ל"אלגיות בוקוב"), או לדבר על "עולם" או קיום סינכרוני ופנומנולוגי של כלל השירים, מוקדמים ומאוחרים, שבהם מזהים איזו אחדות פואטית עמוקה יותר.

שכן, ברכט הוא מודרני בראש ובראשונה, בשל האי־רציפיות ובשל הפרגמנטציה העמוקה יותר שלו: מתוך הפְּרִיעָה הזאת אנחנו יכולים להתקדם לעֵבֶר אחדות מסוימת, לא לפני שחצינו אותה. זוהי עמדה שעליה הגן האוג⁵, כשראה בקורפוס הברכטיאני כולו אחדות־בתפוזרת, החוצה שדות שיח גנריים ופרקטיקות־שיח לרוב, בדומה למחברות בית הכלא של גראמשי, או לפרויקט הפסאז'ים של בנימין (אשר למען האמת, מבחינה סגנונית מוגבל הרבה יותר מברכט, וצורתו ה"בלתי גמורה" עצמה מחייבת את השיטה המפוזרת, בעוד אצל ברכט יש גם דברים גמורים מדי פעם).

באשר לכיורגפי, אני סבור שהיום, כשכבר הותרנו מאחורינו את העידן הביקורתי של "חיי ואהבותיו" (הציד אחר ממשויות החיים האמיתיים), וגם את ההיסטוריה הספרותית בסגנון הישן, בכוחנו להיות פחות מאוימים ממנו ובה־בעת גם יותר דיאלקטיים בשימושנו בו. בעידן של הביורגפיה הגדולה, יהיה זה מגושם להדחיק את הנאותינו מן האנקדוטות, כמו גם מתפניות החיים ופעולתן (בייחוד בתקופה אבודה כמו זו שלנו, כשנראה שהייעוד מנותק מן ההיסטוריה, נגיעותיה וניתוקיה של היסטוריית־העולם בחייהם של אנשי הספר, ה־Dichter – אצל בלייק וייטס, אייזנשטיין וז'יד – הם שבהכרח מרתקים אותנו ומזינים אותנו).

ביחס לברכט, אבקש לדבר על שכבות של היסטוריה, מונאדות כרונולוגיות, "פירמידות של עולמות" (לייבניץ) – החופפות זו לזו, הפעם בזמן יותר מאשר במרחב, וכל אחת מהן, על תוכנה הספציפי הייחודי: כל אחת כופה את האקראיות הייחודית לה (בשביל סוג זה של "שירה מזדמנת", ההיסטוריה עצמה היא הזימון, או דווקא סדרה של זימונים). אוֹרְטֶגָה אי־גאסט השתוקק לחיים אחרים, משל לגיתה, מסוג אחר, מוכים מכל עבר בידי ההיסטוריה – גיתה תועה, מוכה־שמים, הרוס, וכו'. זה בדיוק סוג החיים שהיו לברכט, והם התלכדו, לכל אורך חייו, בחיי המאה. ובכל זאת, הטענה איננה שחיים אלה אינם מעניינים דווקא משום כך (קשים ככל שהיו, למי שצריך היה לחיותם), אלא שכל אחד מהרבדים הללו זיקק סדרה של יצירות ומבעים, או אירגן סביבו זרם של פרגמנטים. כפי

שבימי הביניים דנו משוררים ב-Matière של זה ושל זה – למשל ה"חומר" של ברטאני [Brittany], שבו המעגל של ארתור היה מרכזי – כך נוכל לדבר כעת על ה"חומרים" השונים של החיים הברכטיאניים, ששוררו בזמנו על אודות ההיסטוריה ההיא, או על הרובד ההיסטורי ההוא, כאילו היו אוטוביוגרפיים, משום שברכט חי את חייו אי-שם בהיסטוריה הזו. לומר שברכט תמיד חשב באופן פוליטי, שמעולם לא היו לו רעיון או ניסיון שלא היו בה-בעת שקועים בפוליטי, פירושו לומר משהו כגון זה: במלים אחרות, היסטוריה היתה חייו הפרטיים, ועלינו כעת להבחין בכמה מרגעיה וגווניה.

ואולם, ההיסטוריה גם מעמתת אותנו תמיד, ובאופן בלתי-נסבל, עם הפרה-היסטוריה שלה; וביוגרפיה – עם פירות הבוסר שלה: במקרה של ברכט, הבעיה של מחזהו הראשון – "בעל". אף פעם לא היה ברכט כזה מרקסיסט-אדוק וקונבנציונלי כמו שהיה מאוחר יותר בחייו, כאשר ניסה לביית את צעדיו הראשונים ולפרש אותם כביטוי של האנטי-סוציאלי, או מוטב הא-סוציאלי ["בעל הרשע, הא-סוציאלי"]; וזו, יש לומר, דרך סוציאלית לנסח זאת. במלים אחרות, בעל המפלצת; אבל המפלצת של הרעב ככזה, שהוא, בעיני, מלה עדיפה על "תשוקה". תשוקה – אפילו כמושג – עולה מתוך רפלקסיה על היסטוריה, על היעדר תשוקה, התשוקה לתשוקה, וכדומה. רעב טהור לא צריך לעבור דרך הפתח הצר הזה: הוא כבר שם, סכין ביד אחת, מזלג באחרת, והוא מתופף על השולחן. אכן, אין הוא יכול שלא להפיל דברים מהשולחן: החלב על הרצפה, הצלחות והכוסות השבורים, המחית ניתזת לכל עבר – הסקנדל הוא חלק הכרחי ומכונן במה שפרויד כינה "הוד מלכותו האגו"; ומה שאנו מכנים "אגואיזם" (שלא חייב להורות כאן על כינון האגו או העצמי) הוא היסוד האחר שלו: משהו שלא לגמרי קיים בסתמי, די בלתי-אישי, אפשר לחשוב, ואפילו משולל-עצמי כדי למשוך אליו את כל הדברים או לתופסם מחוצה לו. הסתמי מכיר את גילומו המשונה והמאיים – הבלתי-אישי בצורה קיצונית ואפילו בלתי-אנושית – באיש הפרא מהיער של ימי הביניים: "איש שלג" נטול דיבור, הגונב את טרפו מכפרים מיושבים, אבל אינו מסוגל לומר: שלי! שלי! זו האחרונה היא דווקא שפתו של אוֹבּוּ מאת אלפרד ז'ארי, או בקצהו האחר של הרצף ההיסטורי, הארפו מארקס, או של מיסטר נצ'ורל [Mr. Natural] מאת רוברט קראמב. אלה מוזנחי הספרות יותר מאשר זומבים או חיים-מתים שלה: כיצירים מוזנחים, מבחינה פיזית ומבחינת הלבוש, סאטירים, מזוקנים ומלוכלכים, וכדומה, הם הארכיטיפים של תיאבון, מתפרצים מתוך התרבות הפופולרית (להבדיל ממנוולים וגילומים משוכללים של רשע הצומחים מהתרבות הכתובה). צ'פלין המוקדם, הנווד בסרטים הקצרים

הראשונים, היה כזה – רכושני־להחריד, בועט שוב ושוב באיש המקרטע במורד המדרגות (אשר ללא ספק ייצג את אזהרת החברה מפני סיפוקים), תאוותני, דעתו מוסחת בגסות אל מגוון האובייקטים החדשים, חסר־נימוס ואלים (לא מתוך טבעו האלים אלא כמעין תגובה מיידית לסביבתו). ההופעה הראשונה של מיקי מאוס – ב"ספינת הקיטור ווילי" [Steamboat Willie, 1928], למשל – היתה אף היא כזאת; שתיהן צומחות לפני שהחיפוי התרבותי, הסנטימנטליות של הנווד ושל מיקי, באו לקלקל את המוצר הארכי־טבעי הזה: עליו אי־אפשר לספר סיפורים באופן מדויק. זוהי הנקודה הבאה, והיא מסבירה מדוע "בעל" מוכרח להיות אפיזודי: דמות התיאבון חייבת להתפרץ ולשבור את הרהיטים; אבל היא אינה יכולה להתפתח, היא אינה יודעת שום היסטוריה מעניינת מלבד התשה ומוות. זה איננו טראגי־פאתטי כמו הסתמי, או כמו התשוקה, שאפשר לסלק ולהניח לגווע, כמו אהבה נכזבת. משום שקשה לומר שלהכחיד תיאבון פירושו לאכזב. אחר יתפוס בקרוב את מקומו.

זו לא ציניות ברכטיאנית, ואפילו לא רובד היסטורי: זה בא במקום תקופת הילדות, שכל כך הרבה כותבים מוקירים, ובמבט לאחור, אילו הומצאה אז, היתה בוודאי מתכתבת עם אותו דבר מאוחר הנקרא גיל ההתבגרות. בד־בבד, זהו לבטח מקורו של המטריאליזם בנוסחו הברכטיאני, ואפשר – אם הוא היסטורי בכלל, כי זה המקום בְּינות להיסטוריה, שאליו נעלמו בבושת פנים דמויות האב, הקייזר, ודמויות אחרות – שאת מקומו תפסו מרידות לא ברורות מכל הסוגים (שמפניהן נדרש להתחבא בבית, בדירה שבמעלה המדרגות באוגסבורג), לפני שיצא אל הפועל הסדר החדש של העולם המודרני – ויימאר. אני סבור שהגֶּסְטוּס ניכוס, שהוא מציב – אולי המקור של גסטוס בכלל, ושל הדרמטי, של המלצר אצל פלובר, השואג כמו אדונו – עשוי למצוא את מקבילו, את העיקרון המארגן שלו, ברגע של התפרקות, כמו בגופתה של "ילדה טבועה" [משירי "בעל"] המתמוססת לתוך המים:

לְאֵט־לְאֵט אֶרֶע שְׁאֵלֵהִים שְׂכַח בֵּין הַשְּׁעוֹת
תַּחֲלָה פְּנִיָה, אַחַר כֵּן יְדִיָה, וּבְסוֹף אֶת שְׁעָרָה
(גלות המשוררים, 58)

האופוזיציה עשויה ללבוש צורות רבות ולשאת פרשנויות שונות: זו של המגדר, למשל, שבה פעלתנות נוקבת מנוגדת לסוג של פסיביות מוחלטת. אבל נראה שהדבר השימושי ביותר בשביל השירה המאוחרת יהיה זיהוין של איכויות ושל תפיסות עם קוטב שני כזה – ממנו באים השמיים הנקיים של השירים

המאזרחים, והחיוורון העושה את שפע הגוונים עצמו איכשהו לחומרי יותר: כביכול רשמה התפיסה בביטחון רב יותר את התחושות הנסוגות מאשר את אלה המופיעות, וכביכול היתה ההתפרקות יותר פיסית ומטריאלית מאשר מראה של מוצקים גמורים וחומרים עמידים. הדבר מתגלם גם במוסיקה של וייל: והוא מציב את הניגודים הטונאליים והריתמיים של שנות ויימאר בין הצורמני לאלגי, בין הקצבים של "תיאבונם הבסיסי" של הגברים – להשתכר, לאכול, לאהוב, להתאגרף) ובין "שיר העגורים" באופרה "מהגוני".

הרובד ההיסטורי האמיתי הראשון הוא אם כן, בבירור, הרפובליקה של ויימאר עצמה ודימויי הציניות: הופעת הוכחתו הגדולה של הפרדוקס, וההיפוך הסרקסטי של ברכט; של הציניות, לא זו של הסופר, אלא של המציאות עצמה: גרסה גולמית ביותר, בלתי־חולנת של הקפיטליזם, בלי דבר מן הציפוי התרבותי הצרפתי, האנגלי, או האיטלקי שלה, החל בנקודת האפס של סוף המלחמה והתמוטטות המדינה והסמכות – מצב תחרותי ונואש, החסר את הקווים האקזוטיים של הניסיון האמריקני הארוך יותר ביחס להיעדר־ציפויים (שאותו נפגוש שוב בעוד רגע). זהו ללא ספק הניסיון היסודי של "עת שלום" אמיתית אצל ברכט – עת שלעולם לא תשוב, אבל כזו שבהכרח מציינת את תפישת המציאות שלו. ובכל זאת, ויימאר היא הקשה ביותר לאפיון בהקשר זה, משום שנהפכה מאז (ולא מעט בזכות ברכט עצמו) לדמות ולקלישאה – לפוסטר היסטוריציסטי, "גי'ונגל הכרך" [המחזה] הנרדף בידי מְק הסכין ולוֹטְה לַנְהָה. הוסיפו לכך את הרומנטיציזם של אובדנה, שאנו מכירים כעת, אך שברכט לא היה יכול לדעת אותו. נראה כי לפחות הוגן לומר שוויימאר העניקה לברכט ניסיון צרוף של מודרניות ככזו – מהטייס לינדברג עד לעיר התעשייתית הגדולה, מהרדיו עד למועדוני הלילה ולקברטים, מהאבטלה עד לניסוי התיאטרוני, מהבורגנות המערבית הישנה עד לניסיון הסובייטי החדש בדלת הסמוכה. מוזר שזוהי בדיוק אותה מודרניות, הנראית לנו היום כל כך מיושנת; ושדימויי הכסף שלה, דימויי התחרות העסקית העזה של תערוכת בין תחכום לאומללות, נראים בהכרח כל כך אקזוטיים, ובסופו של דבר כל כך "בלתי־תרבותיים", בהשוואה לסגנונות הנוצצים של הפוסטמודרניות האמריקנית של שנות השמונים והתשעים. האם הוגן לגאול רק את ברכט־וייל מהכישלון, מהנפילה הכללית הזאת, ולקרוא לה 'הרגע של ויימאר', ומכאן לפחות לציין את היחסים עם הספקטאקל ועם המחזמר ועם האופרה – בצד היחס לאותה מוסיקה, שתהיה, באמצעות החבר והשותף הנס אייזלר, לאמנות הניסיונית המרכזית של התקופה?

ואולם, לצד זה, או בתוך זה, צריך להעמיד ארבעה, או חמישה, רבדים, או

עולמות הקשורים זה בזה. קודם כל, ברכט הוא גם "ברכט", היינו, המקום של יצירה קולקטיבית כזו, כביכול האינדיבידואליות – שאנו מייחסים לתקופה קדם-היסטורית כלשהי, על מאפייניה הייחודיים והאובססיות שלה – חורגת כמעט בבת-אחת לעבר סובייקט שיתופי, כזה שנראה כבעל סגנון ייחודי בהחלט (כזה שאנו מכנים "ברכטיאני"), אבל כבר לא אישי במוכח הבורגני או האינדיבידואליסטי. אנו מודעים היטב לכך שברכט ניכס לעצמו מרכיבים ממחזות עבר ומאלה של תרבויות אחרות, ואפשר להניח שאנחנו לפחות מזועזעים: ככל שנוספו למוצר האמנות רבדים של זמן אנושי, ואנשים מכל הדורות הותרו בו עקבות, כך נעשה הדבר עשיר וטוב יותר. גם היום יצירה שיתופית מעוררת סקנדל: מה על הקניין הפרטי של החתימה, וכלום ברכט לא ניצל את האנשים שעבדו איתו (שכעת קרויים "ברכט")? גרוע מזה, מאחר שחלקם הגדול היה נשים, האם דפוס היחסים הוא לא כמו זה המתקיים במשרד שבראשו עומד בוס-גבר, ולא רק דפוס היחסים המתקיים בין הפרופסור לתלמידיו/תלמידותיו שעל מחקריהם הוא חותם? רק צעד אחד חסר מכאן ועד למסקנה (כפי שהסיק פיוג'י⁷), כי כל מה שטוב אצל ברכט נכתב בידי מישהו אחר, בדרך כלל אשה: הצעה החוברת בקלות לאכזריות ולסמכותנות המיוחסות לברכט. זהו, למעשה, עניין פוליטי (עטוי רעלה של מוסרנויות למיניהן); כזה המבקש, ראשית, להציג תמות של פוליטיקת-זהות לעומת אלה של מעמד, ולאחר מכן, ברמה אחרת, להמעיט מערכה של הפוליטיקה בכלל – כפעולתם של קולקטיבים – בשם האישי והבעלות הפרטית. בשנות הששים הבינו רבים כי מה שנוצר בניסיון קולקטיבי מהפכני באמת אינו "המון" חסר פנים ואנונימי אלא דווקא רמה חדשה של הוויה – מה שדלז, בעקבות אייזנשטיין, מכנה דיבידואל [Dividual]⁸ – שבו האינדיבידואליות אינה נמחקת אלא נשלמת באמצעות קולקטיביות. זהו ניסיון שהולך ונשכח כעת, ועקבותיו מסולקים בשיטתיות מפני שיבתו של האינדיבידואליזם הנואש לסוגיו.

כך יוצא שהקווים האוטופיים-להפליא שביצירתו הקולקטיבית של ברכט, כמו גם ביצירה קולקטיבית או שיתופית לסוגיה, מושתקים ומגונים; ובכל זאת, זהו אחד המאפיינים המסעירים ביותר ביצירה זו בכללותה, ואחד ממקורות ההתרגשות שהיא צופנת בשבילנו – ההבטחה לשיתופיות אוטופית, והדוגמה שלה, עד לפרטי המשפטים הספרותיים שהמסורת שלנו מנסה לשמר בתור אחרוני המאחזים של יצירה אמיתית וגאוניות אינדיבידואלית. זהו מסר שהנאותיו הברכטיאניות עוד ישוכו בוודאי בדורות הבאים, ככל שעשוי הדבר להיראות בלתי-אופנתי לבני דורנו בעידן השוק הנוכחי.

אבל "רובד" זה של מה שעשוי להיות מובנו של ברכת, צריך להקביל ולהיות מוכפל לנוכח האחד, הגדול ממנו, היינו זה של התיאטרון עצמו, הנתפס כדימויו של הקולקטיבי ודימויה של חברה מסוג חדש: כזו שבה השאלות הקלאסיות והדילמות של הפילוסופיה הפוליטית יכולות לעבור הזרה ולהיחשב-מחדש. דארקו סובין [Suvín] כתב יפה על התיאטרון כמוסד המשמש מיקרוקוסמוס של החברה בכללותה, ומכאן על האלגוריות הסמליות והאוטופיות שהוא מציע כמרחב ניסיוני וכמעבדה קולקטיבית⁹. בהמשך, נראה כיצד הממד הזה – שהפרקטיקה שלו חסרה, למעט באופן פיגורטיבי, ברומן וברוב השירה (אבל אולי לא בפזמון ככזה) – משנה את טבעה של ה"תיאוריה", וכיחוד של הכתבים התיאורטיים של ברכת, ומכניסה אותם אל מערכת הז'אנרים הספרותיים בדרך חדשה (שונה למדי מתיאוריית הפרוזה בסטרוקטורליזם ובפוסט-סטרוקטורליזם הצרפתיים, הגם שתפיסת התיאוריה שם מקורה בברכת עצמו, דרך בארת).

לעת עתה, ברצוננו רק להדגיש את החוויה התיאטרונלית החדשה בתורת ניסוי קולקטיבי (לצד הסובייטים ופיסקאטור, ותוך דילוג מוויימאר עד לתקופת מזרח-גרמניה), כמשהו שונה בתכלית מתיאטרון בתורת ביטוי או בתורת ניסיון, אף שרבים מהנסיינים הגדולים בתיאטרון המודרני – שונים מברכת ככל שיהיו במיסטיציזם שלהם או בנזיריות המינימליסטית שלהם – גם הם מקדשים את יצירתם כהופעתה של קולקטיביות חדשה ושל חברה הנוולדת-מחדש, או של חברה אוטופית. ברכת מעניק לנו את כל זה בלי ההשתמעויות הדתיות, ובתוך רמה אלגורית, בתוך תרגיל מעשי, ששניהם מערבים אותנו-עצמנו.

עבודה שיתופית, פרקסיס קולקטיבי: לשני מאפיינים אלה, או לשתי הרמות החדשות הללו של מפעל החיים הברכטיאני, ניתן להוסיף שניים נוספים שאינם מוגבלים כפי שנדמה: ברכת הסיני וברכת הניסיוני – כך למשל, נאמר מה שנאמר על "האמצעים שיש לנקוט", מאז העלאתו, והנה המחזה מעורר חתירה בלתי פוסקת לעבר צורות חדשות; היחסים בין הגסטוס למוסיקה הם תחום ניסיוני נוסף, עמוק יותר; ותיאוריית ההזרה עצמה – אפקט הניכור – בכוחה לשנות אפילו את המחזות היותר קונבנציונליים של ברכת (למשל "פחד וסבל ברייך השלישי") לניסיונות אלה בקט או יונסקו, שעליה נוספת מידה של הומור ורוח-שטות כחלק מהמרחב הניסיוני.

מתחילה, ההפקה העשויה-היטב היא זו שסולקו ממנה עקבות החזרות, אשר נעשו לקראתה (כמו שמהמוצר המחופצן-כהלכה הועלמו עקבות ייצורו): ברכת, לעומת זאת, פותח את פני השטח הללו ומאפשר לנו להתבונן שוב במחוות ובהעמדות האלטרנטיביות, שהשחקנים מתנסים בהם כשהם בוחנים

את תפקידיהם: כך שניסיוניות אסתטית כזו, ככלל – שלעתים כה מזומנות הוֹכְנָה כיוצרת את מה שעוד־לא נחוה, את החדש, את ההמצאה הרדיקלית – עשויה להיתפס בה־במידה כמאמץ "ניסיוני" לסלק חפצון (משהו שהאמנויות האחרות, מרומנים וסרטים עד לשירה, ציור, והופעות מוסיקליות, אפילו מופעים "מזדמנים", פחות מוכשרים לבצע, מבחינה מבנית ומבחינה חומרית).

אני קושר את המרחב, או את הממד הברכטיאני הנוסף, לפרסונה הסינית – לא רק משום שכמה מהצורות הניסיוניות הן מזרח־אסיאתיות (בעיקר תיאטרון הנו היפאני, שהעניק השראה גם לייטס ולפאונד), אלא בעיקר משום שזהו מרחב טיפוסי ובה־בעת גם מובחן. טיפוסי באופן שבו פועל זן ליברנאלי של אקזוטיציזם והיסטוריציות כתפאורה תיאטרונית לדימיון של ברכט: אין כאן התחמקות, אלא סיגנון, והרחבה של האפשרי ושל דימויו – מה שקנת בֶּרְק היה מתאר יצירתיות של הסצינה־ככזו, פתיחה אל מגוון של מחוות ופעולות חדשות. ובכל זאת, מובחן, משום שהמרחב התרבותי הסיני והשקפת העולם שלו – אשר לעתים נקשרים כאן להיסטוריה איכרית ופרה־קפיטליסטית ממש – הם פְּרָדִיגְמָטִיים להרחבה של יצירת ברכט אל המסגרת האולטימטיבית של המטאפיסי, או של השקפת העולם. זו היתה אסטרטגיה חכמה ומעודנת: משום שבכל מקום אחר במודרניות היו המושגים של השקפת עולם, או של המטאפיסי, לקורבנותיה הראשונים. מכאן נעשה המושג הראשון לאובססיה פרטית, או לתחביב, המעוררים מעין משחק־כוחות ומתח פנימי בין הפיתוי הרגעי שלנו להאמין (הם לא יאמינו בי יותר, חשש רמבו בעודו גוסס¹⁰, בדיוק כשם שביטחוננו הרגעי בלורנס, או ברילקה, הופך למעשה את השניים, לרגע, לנביאים), לבין חשדנו כי ה"מערכות" שלהם הן לא הרבה יותר מרציונליזציה פסיכולוגית ופסיכואנליטית, אם לא האידיאולוגיה החברתית הברורה ביותר. הרמנויטיקה של אמונה, הרמנויטיקה של חשד: האופציה מושעת כאשר הטאו נפתח סביב כותב מערבי חילוני וציני כמו ברכט, שאי־אפשר להניח כי הוא מאמין ב"השקפת העולם" הנצחית הזו במובן הזה, אלא מבין אותו כמה שלאקאן היה מכנה tenant-lieu, ממלא־מקום המטאפיסיקות שנעשו לבלתי אפשריות. לכן, לא ממש "פילוסופיה" של מרקסיזם (משום שפילוסופיה כזו היתה מתויגת בקטגוריה של השקפות עולם מדורדרות, כמו אלה שאפינו כבר למעלה), אלא דווקא מה שפילוסופיה כזאת עשויה להיפך בעתיד אוטופי (מה שמצויי אולי גם ברעיון ה־Ereignis של עדיין־לא־מחשבה פרה־סוקרטית אצל היידגר). ובכל זאת, התיאטרונות של ברכט מצילה את ה"סיניות" [sinité]¹¹ אפילו מהפְּרֹבִּיזוּרִיות שלה: די לדמיין שיבה אמיתית אל קונפוציאניזם בסין

בת ימינו (או אפילו קרוב יותר לברכט עצמו, אופוזיציה אמיתית לקונפוציאניזם הזה בשמו של מוֹדֵדָה) כדי שנתפוס את ההבדל. אנטוני טאטלוב הראה לנו כיצד עלינו להשתמש בסין של ברכט – לא סטריאוטיפ קיטשי שלה, וגם לא סטריאוטיפ היסטורי קונקרטי – כנתיב אל האחרות הרדיקלית של התרבות הסינית העושה אותה "שימושית" בשבילנו, ולא רק ברמה ההיסטורית¹². ובכל זאת, יש יקום מקביל, המתקיים לצד זה, מונאדה לייפניצית משיקה שלא כדאי למהר ולקשרה לניסיונות או לסין: אקרא לה ברכט הבלזאקי, השלב שבו מייחסים לברכט, משנת 1928 ואילך, את תחילת "לימוד המרקסיזם" מה"מורה" שלו, קרל קורש; לקרוא את הקפיטל וכיו"ב, ללמוד ולנכס. אבל אני מעדיף את ההתייחסות לבלזאק משום שהיא מתיקה את העניין מסוגיית הדוקטרינה (מה היה המרקסיזם בשבילו? מתי "נעשה" מרקסיסט? מתי ניסה לגלם רעיונות מרקסיסטיים ביצירותיו, וכו' וכו') לשאלה שונה בתכלית, בדבר ייצוג הקפיטליזם עצמו: איך לבטא את הכלכלה – או מוטב, את הממשויות והדינמיקות היחידות-במינן של הכסף-ככזה – בתוך נרטיב ספרותי ובאמצעותו. פוליטיקה היתה עמנו מאז שחר הימים, לצד כוח וחליפותיו: וגם כסף בצורת רכוש – זהב, תכשיטים, נכסים עצומים – הוא מציאות ישנה, ולו גם דקורטיבית. ואולם, כלכלה במובן המודרני – הטרנספורמציה המתמדת של כסף להון, כמו גם גילוי הדרכים שבהן הדינמיות הכלכלית הזו נודדת דרך פוליטיקה מודרנית – היא תופעה חדשה במידה שאדם סמית' הוא כזה, והתיאוריה היסודית שלה התפתחה במהירות במשך שלושת-רבעי המאה שבין הנאורות הסקוטית ליצירתו של מרקס. כך שבצדק העדיף לוקאץ' את קודמו הגדול של ברכט, אבל עשה כך מכל הסיבות הלא נכונות: לא משום שבלזאק היה ריאליסט (תהא אשר תהיה משמעות המלה), או פרוגרסיבי (למעשה הוא היה טורי מחריד), אלא מפני שניסה לכלול "כלכלה" (במובן דומה לזה של פאונד, כשהגדיר את האפי כ"שיר הכולל היסטוריה", כאשר ברור לכל שרעיון ההיסטוריה בשביל פאונד כלל במידה רבה גם "כלכלה" במובן מודרני כלשהו, ולו גם אידיוסינקרטי). לכן חקירת מרקס בידי ברכט – הידוע בקרבתו לקורש, אבל גם לחומרים אמריקאיים, כמו אלה שבספרם של אידה טָאָרְפֶּל וגוסטבוס מאייר, *History of the Great American Fortunes*, [אוֹצָר של אנקדוטות כלכליות] – פנתה במידה רבה לעסוק בבעיות של ייצוג נרטיבי, כפי שניתן להסיק משני המונומנטים שלו: "יונה הקדושה של בתי המטבחים" ורומן בגרוש. בכך איני מתכוון להציע – כפי שעושים הרביזיוניסטים – שברכט המאוחר, העסוק בנושאים אחרים מאשר ענייני הייצוג הללו, כבר אינו מרקסיסט, אלא שמדובר ברובד או במונאדה

ספציפיים, בזכות עצמם, שקשורים לכל האחרים אבל גם מודעים לאוטונומיה-
למחצה שלהם ואפילו למסגרת הזמן הספציפית שלהם.

כעת, שוב אנו נוגעים ברבדים או בעולמות מונאדיים, היסטוריים במובן
כרונולוגי כלשהו: אלה הקודמים נגעו בשלבים רבים בחייו של ברכט, אלא
שהקטסטרופות של הגלות והיטלר באו יחד, בבת אחת. ואף על פי כן, יש
להפריד ביניהם – מכיוון שבתקופת היטלר, ובתוך גרמניה ההיטלראית, היו
חיים ברכטיאניים, שגם אם ברכט לא חווה אותם על בשרו, הם היו משמעותיים
וייחודיים, ולכן יש להתעכב ולהעריכם. מְמוֹרָבִילְיָה נאצית וההיקסמות מהרייך
השלישי אינם שלב חולף במערב, כפי שמעיד גל הסרטים והביוגרפיות אחרי
המלחמה: ואולם, צורתם העכשווית, כאשר דור השואה למעשה עובר מן העולם,
כוללת שיבה לאותו רגע ומאמץ לדמיינו-מחדש; כל זה, בעוד שבגרמניה עצמה,
אפילו בקרב הנכדים – הנוער הפוליטי של שנות השבעים – הזיכרון של שנות
היטלר שָׁכַךְ (והומר כעת באובססיית מזרח-גרמניה). ברכט לא יכול לעזור לנו
בשום עניין מכל אלה: מזרח-גרמניה שלו לא היתה זו של אובססיית השטאזי,
והוא לא עסק בשואה ככזו. הביקורת המרכזית על מחזה כמו "עגולי הראש
וחדי הראש" – בעיני אחד הטובים במחזותיו – היא שהוא אינו מזכיר את
היהודים ומחמיץ, כנראה, את הייחודיות ההיסטורית שהפוליטיקה הנאצית
ייחסה להם. אבל אולי זה בדיוק מה שהתקופה הנאצית של ברכט מציעה לנו:
גרמניה נאצית של חיי יומיום ושל אותה בנאליות של רוע, שמערימה קשיים
כאלה לנוכח המחשבה על אייכמן. גרמניה של ברכט היא זו, שבה הנאציזם
קרוב יותר למשטרים השמרניים בכל מקום אחר, ולאותו הלך-רוח של הדחקה
המתנמנם לו בכל אוכלוסייה זעיר-בורגנית: עדיין לא העובדה הברורה של
טבח אתני (כזה שאנו רואים בכל מקום, מיוגוסלביה ועד מרכז אפריקה והודו),
אלא פשוט ה"מנטליות" של עם המקבל לתוכו שמרנות נאצית רדיקלית ואת
מפגניו המענגים (נירנברג), כמו גם את פיתוחיו המודרניסטיים (פולקסוואגן,
טלוויזיה, אוטוסטרדות): אותה אמת עמוקה יותר, לא של שנאה, אלא של טינה
[ressentiment], שממנה עלולה לפרוץ אלימות באותה מידה כמו מתוך הרגשות
הדרמטיים או ה"אציליים" יותר. אם כן, אין להטמיע את האומללות הגרמנית
הזאת לתוך איזו תמונה תרבותית של גרמניה כמסורת היסטורית ייחודית
ואניגמטית; יש להכלילה בהערכתנו העצמית הלאומית, מביקורת-ביקורתנו-
העצמית, אם נהיה אי-פעם מסוגלים להתמודד עם דבר שכזה.

וכך לגבי פניה האחרות של תקופת היטלר: אלה של הגלות. כאן עלינו
להבריל – לכאורה היו שתי "תקופות" נפרדות – בין הדמות הכללית של ברכט-

בתנועה, ברכט־בגלות, העובר דרך דנמרק ושוודיה, פינלנד, ועוצמתה של רוסיה הסטליניסטית, עולה בולאדיוסטוק על ספינת הקיטור "אנני ג'ונסון", שממנה יירד כמה חודשים מאוחר יותר עם משפחתו בנמל מוצף השמש של סן פדרו; לבין דמות ייחודית יותר של ברכט בגלות האמריקנית, ברכט־באמריקה, אשר באופן מוזר מוחלת לאחור, על כל האי־נוגרפיה והאקזוטיציזם האמריקניים שנספגו ביצירתו מאז שנות העשרים בוויימאר ואילך (בעת שאת אמריקה האמיתית אי־אפשר היה לדמיין כקיימת, אלא במלחמה הממשית).

עלינו להמציא לעצמנו עמדה (אולי לאקאניאנית), שבאמצעותה נוכל להבין כי ארצות הברית המדומיינת הזאת היא גם המציאות האמריקנית של ברכט: למן ההוריקנים, הגנגסטרים והכיסא החשמלי, ועבור בכל הדרך הידועה עד הוליווד:

במקומות האלה
 תִּשְׁבוּ, שְׂכֵשְׂאֵלֵהִים הִּיהַ זְקוּק
 לְגַן עֵדֶן וּלְגִיְהֵנוֹם, הוּא לֹא הִיָּה צָרִיךְ
 לְתַכְנֵן שְׁנֵי מוֹסְדוֹת אֶלָּא
 אֶחָד בְּלִבָּד: אֶת גֵּן הָעֵדֶן. וְזֶה
 מְשַׁמֵּשׁ לְחֶסְרֵי־הָאֲמֻצָּעִים, לְשֵׁאִינָם־מְצַלִּיחִים
 כְּגִיְהֵנוֹם
 (גלות המשוררים, 198)

שכבה זו, במעבר מההתאגדויות המקצועיות ומהמיתון אל המקארתיזם של אחרי המלחמה, משמרת זמניות משונה בשביל האמריקנים, כאילו שנות השלושים נמשכו עד לכישלונן של מערכות הבחירות של ג'ורג' ואלאס [בשנות הששים והשבעים], עד קיצו של השמאל האמריקני הישן, עד פתיחת המלחמה הקרה, עד "הרשימה השחורה", ובעקבות הפריחה החדשה של אחרי המלחמה (כאשר כלו כל הזמנות חלקי החילוף העודפים שנבנו במשך המלחמה וכל מכונות משק הבית החדשות נכנסו לשוק, עם הפרוורים החדשים ומערכת האוטוסטרדות החדשה שאיפשרה אותם). או־אז מתחילות לא שנות הארבעים (עליהן פסחו), אלא שנות החמישים ועידן אייזנהאואר: או אולי נכון יותר לומר ששנות הארבעים מתרחשות במקום אחר לגמרי, עולם נבדל מן העולם הממשי של שנות השלושים/החמישים, וגם בו־זמני או סימולטני: זוהי אמריקה של המלחמה, אמריקה אוטופית באמת, שבה מלחמת העולם השנייה עצמה נהפכה ל"חלופה המוסרית" למהפכה ולתשתית סוציאליסטית: מרחב יצרני ואנטי־

צרכני של מכנה משותף וקונסנזוס פופוליסטיים – דמוקרטיה אמיתית, שוויון אמיתי, לזמן-מה – שבו עוצמתה של מעצמת העל, אשר רק כעת לובשת את צורתה הגיאוגרפית האמיתית בדמיון האמריקני, נכנסת אל ההיסטוריה לרגע ארוך אחד, ושם היא משתהה. חשוב להבין כי ברכט מעולם לא ידע, מעולם לא חי ברגע הזה, כי זה היה מין מרחב של חזון תזזיתי שלא הותר לו להציץ לתוכו. היה עליו להסתפק בחומריות הקודרת של שנות השלושים/החמישים ברציפותן, עם "מלאכיהן" היותר מפוקפקים (ראו את השיר "אלגיות הוליווד"). לא ידוע לנו איך בדיוק ימצא ברכט את מקומו בהיסטוריה (הספרותית) האמריקנית-ממש, מהסיבה הטובה שעדיין לא לגמרי התאוששנו משנות השלושים שלנו וההיסטוריה שלהן טרם תפסה את מקומה הראוי בדמיוננו. לכן, איננו יכולים להזמין אליהן את ברכט. אבל יום יבוא ונוכל – וזו לא תהיה רק עמדה של מתן כבוד, שהרי הטקסטים האמריקניים שלו שייכים גם לנו.

וכן הלאה ועד הסוף, למזרח-גרמניה ומשטרה, לברלין ולתיאטרון החדש/ישן שלה, לבניית הסוציאליזם (נראה כי ברכט נכפה על ותיקי המפלגה הקומוניסטית הגרמנית, השבים אליה, על ידי מעריציו הסובייטים מקרב כוחות הכיבוש). חבר קרוב של ברכט, וארכיטקט של כמה מונומנטים ידועים מאוד במזרח-ברלין, אמר לי כי ברכט שב לגרמניה ולעיר, שזמן לא רב אחר כך נהפכה לבירתה של המדינה הסוציאליסטית החדשה, "לא רק עם רעיונות חדשים לתיאטרון, אלא עם רעיונות חדשים לכל דבר": הסדרי תחבורה, למשל, ותכנון ערים, מיסוי ואיסוף אשפה, האידיאל האוטופי של האורבני והחקלאי, מצבו של האזרח הסוציאליסטי, ותפקידה של התרבות עצמה בפוליטיקה של המדינה הסוציאליסטית החדשה. מהמדינה הזאת, שלנין החשיב כמתקדמת ביותר לקראת סוציאליזם, שהיתה שרויה כבר בתוככי המרקסיזם, היה אפשר לצפות שתוביל אל העתיד. וזאת, על אף המנהיגות המפלגתית צרת האופקים שלה. לכן צריך להתייחס לשנותיו האחרונות של ברכט בהקשר של הבנייה הסוציאליסטית, ועל אף מסעות התעמולה שבהם השתתף (הבולטים ביותר היו למען שלום ולפירוק נשק, תחת כנפי היונה של פיקאסו, תוך הנגדת גלילאו לאופנהיימר). בכך יש לכלול גם את מה שאנו עשויים לכנות היום בשם "ההתקוממות הפלבאית" של 1953, אשר ברכט בצורה כלשהי כתב אותה מראש באמצעות שכתוב "קורילונס" של שייקספיר.

בינתיים, באשר לסוציאליזם עצמו, עלינו לראות יסודות מאואיסטיים במה שבדרך-כלל מכונה ה"סטאליניזם" של ברכט (פשוט מתוקף זה שהוא, כמו אלתוסר, נותר מחויב – מסיבות טובות – לרעיון של מנגנון מפלגה: ונניח לעובדה שלהבדיל מאלתוסר – וככל הנראה מסיבות טובות לא פחות – מעולם לא היה

חבר מפלגה באופן רשמי). אבל במה שנוגע לסיין של שלהי המאה העשרים, הדבר דומה ליחס לרוסיה בתחילת המאה: וממש כשם שלוקאץ' וחבריו הנבוכים וחסרי הידע, מן המעגל החברתי שהתקבץ סביב מקס ובר בהיידלברג, התלהבו מכניסתו ההיסטורית הייחודית של לנין למסורות של "הנפש הסלאבית" משום שייחסו לה מעין מיסטיציזם רוסי דוסטויבסקאי – כך גם כאן, תוך מתן הצדקה היסטורית חזקה אף יותר, העוצמה ההיסטורית של מהפכת מאו טסה-טונג נקשרה בחוכמה המחזורית והאיכרית הסינית, על צורותיהן השונות, שנכרכו בעיני ברכט הן בפילוסופיה הסינית הקלאסית והן בשירתה.

כל אלה – ובזה אנו מסיימים את השרטוט הביוגרפי-למחצה של העולמות או המונאדות, את הריבוד ההיסטורי של "ברכט" ככזה – כל אלה נפתחים כעת אל החגיגה של שינוי-כפשוטו, שינוי כדבר שהוא תמיד מהפכני, בדומה לאמת הפנימית ביותר של המהפכה. זה מה שהדיאלקטיקונים תמיד הבינו ואימצו: אני חושב על לוקאץ' המחזיק מעמד בסבלנות במוסקווה, לנוכח הסיכוי לניצחון גרמני קרוב ושליטה נאצית על כל אירופה, באמצעות ההכרה שאפילו בתוך הקבינט המנצח של היטלר, יתחיל מחדש, לאט ובטוח, מאבק מעמדי; או על האופטימיות חסרת התקנה שבה, בניו-יורק, שמר מייק גולד הקשיש על האמונה עד ערב מאי '68 ממש. ההיסטוריה שולחת קדימה את רגלה היותר הגרועה, כך לימד אותנו אנרי לפאבר; היא מתקדמת באמצעות קטסטרופה, ולא דווקא באמצעות ניצחון. כך שהדיאלקטיקון האמיתי – וגילומיו כאן בברכט, שמאחוריו מתבוננים כתביו של החכם הסיני העתיק – יבקש תמיד לחכות בסבלנות לבעבוע האבולוציה ההיסטורית, אפילו בתוך תבוסה. הוא לימד

שְׁהִמִּים הַנְּסוּגִים בְּתַנוּעָה
 יוֹכְלוּ עִם הַזְּמַן לְאֶבֶן הַחֲזָקָה בְּיִתְרָה.
 אֶתָּה מִבֵּינֵן, הַקֶּשֶׁה מִפְסִיד.

מפתה אמנם להוסיף אנטי-קליימקס לא בלתי-משמעותי לגורלו של ברכט אחרי מותו, שהחל עוד בימי חייו בביקור האגדי ב־Théâtre des nations ב־1954 ("אמא קוראז"). אז, באו מסעות הניצחון העולמיים של קבוצת התיאטרון, אשר נישאה על כנפי הילה של סגר ושל סנקציות דיפלומטיות (בדומה לקבוצות קובניות היום). ב"ברכט" הזה, של שנות הששים והשבעים, התקיימו שלושה תנאים שהבטיחו מוניטין "ברכטיאני" ייחודי. בעיני הקהל הבורגני, שניזון בקושי מדיאטה של מינימליזם תיאטרוני, היה בהכרח משהו שייקספירי בתלבושות ובתפאורה הראוותניות, ובטקסטים מכל רוחב הרפרטואר העולמי

(מתיאטרון הנו למוליר, משייקספיר עצמו לבקט, וכנראה גם מהאפוסים של הרומאנסה הסינית וסאגת הגנגסטרים של שיקאגו), ולכן היה יכול להיחשב למשך זמן-מה ל"מחזאי הגדול בעולם". בשביל השמאל, המכלול של תיאוריה, של אסטרטגיה וכתובה פוליטית, הושם במקום שבו היה אפשר להעבירו לסוגי מדיה אחרים ולמצבים שונים (לחרושת הסרטים ה"ברכטיאניים", למשל, של גודאר; שלא לדבר על הסיפורים ה"ברכטיאניים" מאת קלוֹגָה, או אפילו לציור ואמנות ברכטיאניים אצל בויס או האקה), עם היתרון המובהק שבשיבה אל הצירוף הפרה-סטליניסטי הישן של אמנות אוונגארדית ופוליטיקה. כל זה, בצד הבטחת הצד האורתודוקסי יותר של העמדות הפוליטיות. לבסוף, לגבי העולם השלישי, האספקטים האיכריים של התיאטרון של ברכט, שפתח פתח לליצנות צ'פלינית, לפנטומימה, לריקוד ולסוגים נוספים של אמנות במה ופרפורמנס פרה-ריאליסטיים ופרה-בורגניים, הבטיחו לברכט עמדה היסטורית של זרו ושל מודל בתיאטרונים "לא מערביים" רבים, מברזיל עד טורקיה, מהפיליפינים עד אפריקה. בכך הוגשמו שלושה סוגי צורך: צורך בהמצאה תיאטרונית ותיאורטית בתקופת אחרי-המלחמה, שהיתה צמאה במיוחד לתיאוריות ושיטות בימיו חדשות (כפי שמעידים כל הניסיונות התיאטרוניים הגדולים האחרים, מפיטר ברוקס עד גרוטובסקי, מהתחייה של ארטו עד להופעת אנסמבלים של תיאטרון לאומי בכל רחבי העולם, במיוחד במקומות שחידושי "הגל החדש" בקולנוע לא הציבו תחרות ראויה לשמה, כלכלית או אמנותית); צורך בסוג חדש של תעמולה וספרות פוליטית, אחרי אכיפתן הקודרת של צורות ז'דנוביות בגוש אחד של מדינות ותחיית מסורות האוונגארד העשירות, שקדמו לעליית כוחו של סטאלין; ולבסוף, צורך דומה לזה של עמים שהשתחררו מקולוניזציה להקשיב לקולות חדשים. בשבילם ברכט הנודד בגלות היה בעצמו לא-אירופוצנטרי בה-במידה שהתייחס לארצו כאל מדינת עולם שלישי. היום, כשתנאים אלה לא קיימים, וברכט, בכל צורה שלא תהיה, זוכה להצלחה ספרותית עולמית שרק מתי מעט זוכים לה, מקובל להתלונן על "עייפות מברכט" ולתהות כיצד אפשר להיות ברכטיאני היום. וזאת, כפי שאחרים תוהים אם אפשר להמשיך להיות מרקסיסט, או אפילו סוציאליסט, אחרי 1989. אבל נראה כי עייפות זו קשורה בעיקר בדימוי האחרון בסדרה זו של ברכטים, שהתפתח במשך שנות הששים והשבעים. אני משער שנוכל למצוא די והותר באחרים, ובכמה מהפנים הפחות מוכרים שלהם, כדי להותירנו לא רק עסוקים אלא אפילו מרותקים.

3. לשלש את ברכת

ייחודי ליצירת ברכת שאי-אפשר לטעות בה, אבל נראה שאפשר לתארה רק בקטיגוריות מטעות, בעיקר כאלה של סגנון, של מחשבה ועלילה. ניגע בהן בזו אחר זו. כך, במובן ראשוני כלשהו, יש סגנון ברכטיאני מובהק שהולם אותו הביטוי "צורת דיבור" (במובן של השאלות, של מה שהוא עקיף, détourné, מופקע וצדדי לדיבור רגיל). ואף על פי כן, "בדיוק כפי ששפה היא בצד זה של הספרות", אומר לנו בארת,

כך גם מה שאנו מכנים סגנון הוא כמעט מעבר לה: דימויים, הלך-רוח מסוים, לקסיקון, כולם מתפרצים מחוץ לגוף ומעבר לסופר כדי ליהפך אט-אט לרפלקסים של אמנותו [...] לסגנון [...] יש ממד אנכי גרידא, הטובל בזיכרונו החתום של הסובייקט, מכנה את עמימותו מתוך ניסיון ייחודי של הדברים [...] סודו הוא היזכרות הסגורה בגוף הסופר.

ואולם, אם זהו סגנון – סימנה של סובייקטיביות ייחודית, כמו טביעת אצבע או צליל של קול מוכר – אזי אפשר לראות את יצירתו של ברכת ככזו המסירה, באיטיות, במשך שנים, את כל זה, כדי ליישרו, או להבליעו ולהותיר עקבות מעטים ככל האפשר: צבעיה השטופים של השירה המוקדמת, הבהירות, גווניו הדרועכים של הסגנון, הנטייה למלים כמו "fahl" (חיוור) והתמטיקות הקרובות לה של גופים טבועים ותנועה תת-מימית אטית שאליה כבר התייחסנו... אלה יוצרים קונסטלציות תמטיות וסגנוניות שהולכות לאיבוד על רקע שמי הבוקר, ומה שנתר מהן עומד בעינו:

לִיד הָאָגֶם, עֵמֶק בֵּין הָאֲשׁוֹת וְהַצְּפָפָה הַכְּסוּפָה
מוֹגֵן בְּקִיר וְגֵדֵר חִיָּה, יֵשׁ גֵּן...

ומותיר בית שעשן עולה מארובתו:

אֶלְמֵלָא הָעֶשֶׂן
כְּמָה חֲסִי־נְחוּמִים הָיוּ
בֵּית, עֲצִים אָגֶם.
(גלות המשוררים, 217)

האובייקטים שעד כה ביטאו את עמדתו, את ה-Weltanschauung של הגוף, נעשו לתוכנו של הקטע המאוחר; ה"סגנון" המוקדם הפסיק להיות מדיום, וכעת

הוא משהו שהשפה עצמה חוקרת ומייצרת כאובייקט, כפי שאומר אלתוסר על אידיאולוגיה המגולמת באמנות¹³. זהו מסלול שונה מאוד מזה של הכותבים והמשוררים המודרניסטים הגדולים, שעליהם חשב בארת, כיוון ששליחותם היתה טמונה בהעמקתו של מנייריזם מילולי אינסטינקטיבי כזה בדיוק, דבקות עיקשת ומלאת אמונה באבני בניין סופיות של מלים, לא-טבעיות ורחוקות מאוד משפה רגילה.

אם סגנון הוא קטגוריה, העלולה לשוב ולהובילנו – בחיפוש אחר ההסבר שלה בשלמותו – אל הסובייקטיביות, רטוריקה אולי תתאים לנו יותר; משום שלהבדיל מסגנון, רטוריקה שואפת לצאת החוצה ומבקשת להשפיע על מי שעשוי להיות קהלה, כשם שחייבת לעשות, כנראה, כל ספרות אנטי-סובייקטיבית, פוליטית וציבורית. אפשר, אם כן, שיש רטוריקה ברכטיאנית במובן הרחב ביותר של המלה, שהאמביציות שלה רחבות כמו אלה של אריסטו, המבקש את הטוב בצורתו הקלאסית המרוממת בעיר-מדינה היוונית, טוב שעליו נאמר כי הוא צריך "להיתפס כהרמנויטיקה השיטתית הראשונה של חי יומיום חברתיים"¹⁴. אם אכן ישנה כזאת, תהיה הרטוריקה הברכטיאנית משהו מעט מקיף יותר מאשר הכרעת היריב בנקודות, והיא תצביע על אסטרטגיות של מחשבה ופעולה, החורגות ממושגינו על אודות המילולי.

עם זאת, ישנם כמה מושגים רטוריים, במובן הצר יותר, הנראים הולמים: זה של אירוניה, למשל, כקטגוריה מכלילה למגוון של גינויים, סרקזם, פרדוקסים ציניים והיפוכים מתוחכמים, שאנו מוצאים לרוב במשפטיו של ברכט. מושג האירוניה נושא רוח כפול: זו אחת האסטרטגיות הרטוריות הבודדות הנחשבת לדימוי במובן הצר יותר (או במובן המאוחר-מזמנו, כמו אצל פול דה-מאן). ובכל זאת, כעמדה רחבה יותר, היא מיוחסת, באופן כללי, לתפיסת עולמם של כל המודרניסטים הגדולים, או לפחות היתה חלק יסודי מהאידיאולוגיה של המודרניזם, עד שהותקף כמיושן מבחינה היסטורית בתקופה הפוסטמודרנית. ה"גרמני האירוני" (כמו שתיאר אריך הלר את תומס מאן, אשר אכן טיפח פְּטִיש של אירוניה לשמה) תרם במשך זמן-מה להרחבת השפעתה של הקטגוריה הזאת על הספרות המודרנית; והעמדה האירונית נודעה בכך שפתחה פתח, החל בשימור רעננותה של השפה, בדומה למלח (אצל ט. ס אליוט למשל), ועד להרחקתן של עמדות פוליטיות בלתי רצויות או פוליטיות יתר על המידה, שאירוניה מאפשרת לאשרן ולרחותן בריזמנית. זה בוודאי לא מה שברכט כיוון אליו, ואכן האירוניה שלו היא "האירוניה היציבה", המוגבלת יותר, שוויין בות' מבדיל מהשקפת העולם האירונית המודרנית הכללית, אשר זה עתה רמזנו אליה¹⁵. ואף על פי כן,

ככל שאנחנו מושכים כך את האירוניה של ברכט לעבר רטוריקה מיושנת, פוחת כוחו של המושג לבצע את מעשה התיאור שנפתח בפנינו עם מושג הסגנון, ו"אירוניה" במובן רטורי זה הולכת ונעשית תכונה של ה־Weltanschauung של ברכט (אם יש לו כזה), או לכל הפחות תכונה של הצגות תיאטרוניות ככאלה.

מכל מקום, בעודנו מצילים את ברכט מהתפיסה המקובלת בימינו של מודרניזם (הסגנון הסובייקטיבי־ייחודי, העמדה האירונית־טיפוסית), מסתבר לנו כי איננו מצליחים לאפיין ייחודיות לשונית, שכולם, כולל זרים, יזהו: התכונות היבשות, השנונות, האירוניות של השימוש הלשוני הזה מפתות להוסיף את ברכט לרשימה שהציע ניטשה (ברוח אנטי־גרמנית, יחסית) של שלושת הספרים הגרמנים הטובים ביותר (התנ"ך של לותר, "שיחות עם אקרמן" של גיתה, וספרו־שלו). ועם זאת, זה עלול להקנות קדימות לאנגליזה סגנונית על פני קריאה אלגורית ו"גיאופוליטית", שבאמצעותה מבססת אותן תכונות לשוניות תוכחה נוקבת כלפי בני ארצו של הכותב – בני ארצו שבחרו בפאשיזם, אבל ידם הקשה מאז המאה השמונה־עשרה ואילך מרמזת גם על איזה פיגור – "עולם שלישי" ("הקפידו שזה יהיה מהיר, קל וחזק", הורה לאנשי התיאטרון שלו בדרכם לאנגליה זמן קצר לפני מותו; זכרו שזרים התייחסו לאמנותנו "כבודה להחריד, איטית, טרחנית ומגושמת"). הפרשנות שעולה מתוך כל אחת מהגישות לשפה, בין אם סגנונית ובין אם רטורית, הופכת את סדרי הדברים ומציבה אותנו במישורים שונים, במישור של עמדה, Haltung, במישור של יחסים הדדיים קולקטיביים, או במישור של פעולה סימבולית, של ה"רטורי" במובן החברתי וההתייחסותי, או במישור של "מובן" ו"פרשנות" בקוד כלשהו החורג ממה שהוא רק לשוני או מילולי.

נראה כי ממד זה של יצירת ברכט – המובן הפנימי, או הסימבולי, של לשונו או סגנונו – משמר את מובחנותו, ועם זאת הוא חשוף לפחות לשני טיעונים נוספים: התחושה כאילו הטעם הברכטיאני הייחודי של לשונו טמון באיזה מודוס חשיבה ברכטיאני ייחודי; והאפשרות לראות בצורת הג'סט – שלא לומר הגסטוס – של שפה זו כשלעצמה, אקט סימבולי בסופו של דבר. אפשרות שלישית זו מובילה אותנו בכיוון של עיצוב־עלילה אצל ברכט, ושל התכונות ה"מובחנות" וה"ייחודיות" (אם נמשיך במוטיב שלנו) המסמנות את המבנים הברכטיאניים הטיפוסיים של הסצינה או הנרטיב, או את הניכוס והטרנספורמציה שביצע ברכט לנרטיב של מישוה אחר.

במעבר אל התחום השני שלנו, האלטרנטיבה של דוקטרינה מובחנת, אנו עשויים לעצור ולהיזכר בהערותיו המאירות של ט.ס. אליוט, בשחר הופעתה

של התנועה המודרנית, על היחסים בין "רעיונות" לטקסטים ספרותיים. הדברים מעלים אווירה של פרגמטיזם פילוסופי, שעוינת למערכת ולפילוסופיה ספקולטיבית (וכאן ניזכר-נא באסכולה האמריקנית, שעל ברכיה התחנך אליוט עצמו, וכמו כן, מנקודת מבט שונה מאוד, באותו חוג וינאי שממנו שאב ברכט כמה השקפות פילוסופיות בתיווכו של קארל קורש); ועם זאת, גם של אימאז'יזם בכלל בספרות (רחב הרבה מאשר התנועה הצרה למדי של הולם [Hulme], שאליה מכוונת האסכולה בדרך כלל), המאפיין את תחושתם הכללית של סופרים מודרניים שהרעיון הוא סוג של נטע זר בטקסט; שרעיונות "ספרותיים" כאלה תובעים זהירות מיוחדת, ובמקרי קיצון גבוליים יש לסלקם מהטקסט מכל-וכל ("דַבֵּר בדברים, לא ברעיונות"). העמדה הספרותית-אידיאולוגית הזאת, ההופכת את השאלה על מערכת היחסים בין מושגיות וספרותיות לבעיית-צורה, תלויה ועומדת (ובמשתמע מנסה לסלק את הדידקטיות כולה), וזכורה היטב בניסוחה בדברי השבח של אליוט להנרי ג'יימס: "היה לו שכל כה מעולה, ששום רעיון לא חדר אותו"¹⁶. ובכל זאת, נדמה כי הפתרון הצורני אצל ברכט כולל צירוף שמודרניסטים אחרים נמנעו ממנו: העדפה של אימננטיות על פני טרנסצנדטיות, הגם שמתוך עמדה דידיקטית, או פדגוגית, שמודרניסטים אחרים סילקו מעל הפרק – הדירו – או שזו לבשה צורות שלא נבחנו לעומק: כך ה-Haltung, עמדת מנהל-בית הספר המושרשת של פאונד, נדחית כמשנית וזניחה (בנימוק של הכלכלה המשונה שלו, הקונפוציאניזם שלו, או מה שלא יהיה). אבל אליוט עצמו הוא מקרה מעניין, משום שבעוד שסוג של קתוליות סטנדרטית ושמרנות מונארכית מתקזזים אצלו עם התוכן הרעיוני ועושים אותו לקונבציונלי, למהוגן, ומכאן גם לשקוף, יש אצל אליוט גם הרבה מן העמדה הדידיקטית שדומה למדי לזו של ברכט. כך, יש לאליוט הערה מעניינת נוספת, שיעור שני, שאנו עשויים ללמוד ממנו גם כיום. אפשר למצוא זאת במאמרו המשכנע על ויליאם בלייק, שבו הוא מתדיין עם ה"פילוסופיה" של האחרון, בעודו מאבחן ביושב:

הערכתנו לפילוסופיה של בלייק דומה [...] לזו שיש לנו ביחס לפריט ריהוט משוכלל עשוי בעבודת-יד: אנחנו מעריצים את האיש שהרכיבו מתוך חלקי-הדברים שמצא בבית. [...] אבל איננו עד כדי כך רחוקים מאירופה, או מעִבְרָנו, עד כדי הסכמה להיות משוללי יתרונותיה של התרבות אותה אנחנו מבקשים¹⁷.

"תרבות" מסמנת כאן בשביל אליוט גוף דוקטרינרי שיטתי-כבר, אפילו ממוסד, הזוכה להכרה רחבה בחברה, וש"עדיפותו" בשביל הסופר היא בייתור הצורך להקצות מנה נכבדת של אנרגיה יצירתית ל"התפלספות" אישית וכן ל"גיבוב"

(אפשר לומר – בריקולאז') של פילוסופיה פרטית על עצמו ועל יצירתו המודרניסטית ה"מובחנת". ונניח לעובדה, שכל כך הרבה מודרנים חשו מחויבים להמציא פילוסופיה פרטית כזו לעצמם בצד השפה שלהם, שהיא כנראה פרטית בהבמידה, כפי שמעידים לורנס או פרוסט, רילקה או ואלאס סטיבנס, מוסיל או חלבניקוב. האזהרה חלה גם על הקוראים עצמם: למרות שממילא קשה לדמיין אמת מידה למדידת האנרגיה המנטלית הדרושה להבנה של המערכת, או של המיתולוגיה הפרטית שעל הפרק, סביר להניח כי מאמץ הכרחי כזה מצד הקורא, בהכרח ינקז אליו משאבים מנטליים ותפיסתיים, שטוב היה אילו נשמרו לחשיפה ולהערכה של שיריות, או במלים אחרות, לשפה עצמה. זה כמובן מה שהוביל כמה כותבים לאפיין את חוויית המודרניזם, או את ריבוי המודרניזמים, כחווייה של המרה כמו־דתית, שבה אנו נקראים – כמין כרטיס כניסה אל "העולם" הפנומנולוגי הנדון – להמיר את דתנו אל האידיאולוגיה הדומיננטית שלו, ללמוד את הקודים שלו ולקלוט את מבנה מושגיו הערכיים באופן קרוב לבלעדי. מרוב התלהבות ספרותית, נימנע מגישה לקודים ולשונות ספרותיים יריבים, עד שבסופו של דבר נתנער מהדיבוק ונתפכח, ובלית־ברירה נחזור בתשובה. אז נעבור הלאה למחויבות דומה לסופר מודרני זה או אחר, וכאן יחזור על עצמו התהליך (המודרניסטי במהותו) מתחילתו. יהיה ערכו של התיאור המסוים הזה אשר יהיה, יש לציין כי אליוט עצמו הציע קטיעה של התהליך, כשהמליץ על מסגרת עבודה שונה מאוד ליצירת המשורר או האמן: "מסגרת עבודה של רעיונות מקובלים ומסורתיים, שתוכל למנוע בעדו מלהשתקע בפילוסופיה משלו"¹⁸ – הווה אומר, במקרה שלו, המסורת הרומית־קתולית, כפי שטופחה בפולחני הכנסייה האנגליקנית.

אבל הצעה זו בדיוק, של נטרול השבר בין תוכן רעיוני לשפה פואטית, מאפשרת לנו לבחון באור חדש את סוגיית המחשבה והמשמעות ביצירת ברכט. וזאת משום שהמקבילה לדוקטרינה נוצרית בהקשר זה היא, כמובן, המרקסיזם עצמו, שהוא אולי הפילוסופיה היחידה אשר נחקקה במלואה ואומצה בידי קבוצות אוכלוסייה שלמות, ואף בידי סמכות המדינה עצמה – דבר, שאפשר להקבילו לנצרות על מסורות כתביה וארכיוני הפרשנויות שלה (קודיפיקציה דוקטרינרית ממין זה לא קיימת באיסלאם או ביהדות, בעוד שבדתות ה"גדולות" האחרות, או אפילו בפילוסופיות חילוניות, מעולם לא היתה מערכת יחסים דומה עם כוח מדינתי).

אין ספק שאפשר לקרוא כך את המרקסיזם של ברכט: כמסגרת מחשבתית, שחסכה ממנו את הצורך לגבש "פילוסופיה פרטית" משלו, וסיפקה שלד

לייצור אסתטי נטול פרובלמטיזציה. ואולם, אפשר להעלות כאן שאלה רצינית (ופרודוקטיבית) ביחס לטיב המרקסיזם של ברכט: היות שלפי נקודת מבט מסוימת, מה שלמד מקורש לא היה בדיוק מערכת של דוקטרינות ועקרונות שיכלו לשמש כמסגרת עבודה, אלא דווקא עמדה עוינת למערכת באופן כללי – מה שנקרא "האמפיריציזם הלוגי" של החוג הווינאי. עמדה זו היתה גם עוינת לדיאלקטי (ולגרסאות הגליאניות של מרקסיזם), בעודה מחויבת לפוליטיקה מרקסיסטית ורדיקלית, והצליחה לדחות מן היסוד את דוקטרינת המופשט מבית מדרשם של המודרניסטים הספרותיים. אם כן, איפה בכלל אפשר למצוא את המרקסיזם של ברכט כדוקטרינה? איה הם רעיונותיו? ואפילו אם, כפי שהציע לוקאץ' באופן כל כך שערורייתי ב"מהו מרקסיזם אורתודוקסי?" (מאמר מכריע על "רעיונות" במסורת המרקסיסטית, כפי שהיה זה של אליוט, המצוטט לעיל ביחס לפילוסופיות בורגניות לא-חילוניות), "מרקסיזם אורתודוקסי [...] מתייחס באופן אקסלוסיבי לשיטה¹⁹ – רמז שננסה לפתח בהמשך – עדיין נותר העניין של התוכן הרעיוני שיצירתו של ברכט אמורה להורות לנו, כיוון שזו בדיוק הדידקטיות שהיתה אבן הנגף האחרת שלנו.

ואף על פי כן, אולי עלינו לחשוב על סוג הדידקטיות האינהרנטי ללימוד, בתור Haltung, עמדה תודעתית כלשהי, זן ברכטיאני אופייני של פרגמטיזם (יותר מאשר "מרקסיזם"), שאני מציע לו כאן שלוש דוגמאות. בשלב ראשוני אפשר לתאר זאת כך (לעת עתה נניח להשלכות ולהנחות הפילוסופיות): אתה הופך בעיה לפיתרון, ומכאן ניגש אל הבעיה מכיוון אחר, ושם פעמך לכיוון חדש ופרודוקטיבי יותר מאשר המבוי הסתום שבו נחסמה. כך, למשל, הבוז האפלטוני הקלאסי כלפי השחקן (האם תסמוך עליו יותר, או אפילו כשם שתסמוך על רופאך, שואל סוקרטס; יותר מאשר על הפוליטיקאים שלך? יותר מאשר על שופטיך?), ברכט ממליץ לבנות על הבוז הזה ולהשתמש בו, ולא לנסות להיפטר ממנו באמצעות היבלעות בתוך התפקיד:

דעת הקהל על מקצוע השחקן – ככזה שהוא אבסורדי ושערורייתי, ובעל ערך מכוח אותה שערורייתיות – שייכת לאופני הייצור של השחקן עצמו. הוא חייב לעשות משהו עם הדעה הזאת. לכן חייב השחקן לאמץ את הדיעה הזאת של הציבור [קהל] עליו.

אני סבור כי הוא מתכוון לכך, שבמקום להסוות את המשחק (ואת המקצוע הצומח ממנו), על הספקטאקל בשלמותו לנסות ולהמחיש לקהל, שאנו כולנו שחקנים, ושמשחק הוא ממד בלתי-נמנע של חיי יומיום ושל חיים חברתיים.

עם זאת, ההמחשה העמוקה ביותר של ההליך הזה מצויה בצורה של ה"משפט בגרוש", שם המיר ברכט את אי-הנחת שלו במשפט אמיתי, ובתביעה כתובה, ואותה, את התביעה הכתובה והמדומיינת, המיר בניסוי סוציולוגי, שגם אותו בסופו של דבר "הכליל" [Aufhebung]²⁴ בביקורת הסוציולוגיה בדרכה למשהו אחר.

דוגמה אחרונה עשויה לשרת אותנו ולהפריך את הרעיון שה"מרקסיזם הוולגרי", שברכט בעצמו הודה בו הוא פונקציונליסטי, מרדד ומעמיד אידיאולוגיות ויצירות ספרות בשירות של "אינטרסים" חומריים. ברכט אמר כמעט דבר הפוך: זה בדיוק מה שהיה עקר, folgenlos – מה שאין לו שום השלכות חומריות ואינו מביא לשום שינוי – אותו האשים שהיה אידיאולוגי. אכן, מפתה לומר כי דווקא ערמומיותו המפורסמת של ברכט היא השיטה שלו, ואפילו הדיאלקטיקה שלו: היפוך ההיררכיות של בעיה, הפיכת הנחת יסוד מרכזית למינורית, אבסולוטית ליחסית, צורה לתוכן, ובכיוון הנגדי – כל אלה, פעולות שבהן הדילמה מתהפכת, ופותחת קו חזית בלתי-צפוי שאינו מוביל לעבר המבוי הסתום הבלתי-פתיר, ולא לעבר הבנאליות של העמדה הסטריאוטיפית המקובלת ביחס ללוגיקה של היעדר-סתירות.

אם נסכם: חיפשנו ספציפיות מסוימת ביצירתו של ברכט, בתוך הפרקטיקות הלשוניות שלו, הסגנוניות והרטוריות, ששתיהן, דומה כי הציבו שדה חקירה חוץ-לשוני – האחת הציבה אותו ברעיונותיו או בתפיסותיו (ברכט עצמו יכנה אותן לכל אורך חייו ויצירתו, Meinungen או Ansichten, דעות או אפילו אידאולוגיות); השנייה הציבה אותו בעמדות Haltungen כמו-דרמטיות וכמו-נרטיביות – מחוות אופייניות, שאפשר להניח כי הן משמשות כגרעיני הנרטיבים שלו וכמקורותיהם האנקדוטליים. אבל השאלה על מחשבתו, דומה כי השיבה אותנו אל פורמליזם, שבו ה"רעיונות" המרכזיים, המונהגים בידי השיח האסתטי, הם בפשטות ריבוי של המלצות ריקות ביחס לשיטה עצמה: כל כך הרבה מחשבות חסרות תוכן כשלעצמן, הכוללות קודם כל השלכה של מה שמחשבה אמורה להיות מלכתחילה, והאופן שבו היא אמורה להתנהל.

אפילו בתוך המרקסיזם, עניין זה דומה בצורה מסוכנת ל"מערכת" מתודולוגית-לעילא, מהסוג המצוי בכל מקום בפילוסופיות בורגניות, במיוחד כאלה ההולכות שבי אחר הבטחות לאמת במדעים, שבהן מטאפיסיקות מתבניות ישנות יותר נדחקות מפני איזו "שיטה" (בין אם מדובר במתווה ראוי כמו זה של הפרגמטיזם האמריקני, או "פתרון הבעיות" הדלזיאני, ובין שמדובר בצורות הנחותות יותר של אמפיריציזם וכללים לוגיים, או פוזיטיביזם ככלל). אמיתותו

של דגש זה על "שיטה" – שאפשר למצוא בכל מקום בפילוסופיה המודרנית – מצויה בבירור בשלילה שבה, בדחיית העקרונות המטאפיסיים, או התוכן המטאפיסי שעל השלכותיה מבקשת השיטה להתגבר כעת בעזרת תושייה אינטלקטואלית או פילוסופית כלשהי. אבל הפטישיזציה של "שיטה", לא זו בלבד שהיא ראויה לכל לשון של גינוי, אלא גם כרוכה לכלי הפרד ובאופן בלתי-נמנע בהצדקה העצמית הממסדית שלתוכה נקראת הפילוסופיה שוב ושוב (אולי מאז ניצני הפילוסופיה החילונית ברנסנס), והיא עשויה להצדיק גינוי שונה למדי, והפעם בהשראת בורדייה.

כיצד, אם כן, אפשר להצדיק את הצירוף "ברכט ושיטה", שלא לדבר על טיעון כללי יותר למקוריות של מחשבה, או של דוקטרינה ברכטיאניות מובהקת? הגם שמקוריות זו לובשת צורה מעט שונה, אני מתפתה לומר שהיא אולי מוצאת את עצמה מוזרת באופן פרודוקטיבי, כשמתייחסים ל"שיטה" כאל סוג של גסטוס ומשיבים לאקטים הללו – מעבר לתבנית הדרמטורגית והבינ-אישית, המובלעת תמיד ברטוריקה, ככזו – את הסיטואציה הנרטיבית, האימננטית או הווירטואלית, הנרמזת על ידם.

כך יוצא, כי מה שהתפתינו לכנותו "שיטה", כאשר דנו בה כרעיון מופשט, מתגלה כעת, באופן דרמטי, בממד שלישי כלשהו, כמצבה של הפדגוגיה עצמה, על מגוון הדרכים שבהן היא מומחזת, נלעגת, מנותחת, מנובאת, ומשמשת מושא להשלכה אוטופית לכל אורכה של יצירה. זו עסוקה באופן אובססיבי רק במחשבה על האידיאל הקונקרטי הזה, שעשוי בסופו של דבר להיתפס – כשהוא מתייחס גם אל "הוראת המלמדים" שבו מדברת השלישית מבין ה"תזות על פוירבאך" של מרקס – כמה שנמצא במתאם עם תימת השינוי עצמה, והוא צדו האחר של המטבע. לרוץ עם השינוי, להדביק אותו, לאמץ את קוויו, כך שהווקטורים שלו יתחילו לנטות אל הכיוון שלך – כזו היא הפדגוגיה של ברכט: כעת, במפתיע, היא מרימה את המסך מעל ממד שלם של יצירתו, שאינה שקועה בקטנות של השפה והסגנון, של המשפטים; וגם לא זאת של האימננטי או של המושג, זאת של המחשבה וההתפלספות של ברכט, של "צורת" ההתפלספות שלו, של הערמומיות שבה הוא מנווט את המושג ואת גילומיו הפורמליים והפאסאדות הפורמליות שלו; כעת, אלה דווקא המציאויות המובחנות של גילום ושל סיפור-סיפורים – או אם אתם מעדיפים מלים אחרות (של מרקס עצמו), אלה ה"אינדיבידואלים הקונקרטיים" אשר "מפתחים את הייצור החומרי שלהם ואת יחסי הגומלין שלהם עם בני אדם, משנים, יחד עם חייהם הממשיים, את מחשבתם ואת תוצרי מחשבתם".²² המחשבה שמרקס מבטא כאן אינה רק

זו העוסקת בייצור של בתי חרושת (כפי שכל כך הרבה דימויים בהקפיטל מציעים), אלא זו של חיי היומיום באופן כללי ("יחסי הגומלין החומריים"). אני מקווה שההיפוך המטריאליסטי בטקסט של מרקס וההלם שהוא יוצר, אינם מנוטרלים, אם מצוותים (co-opt) את ההיפוך לנרטולוגי ואומרים כי סיפורי סיפורים – או טוב יותר, סיפור מגולם, ביטוי בפעולה [acting out] – נעשה בדרך זו למקום האוצר כמה אמיתות עמוקות על דימויי הלוואי המופשטים שלו באמצעות משחקי שפה ודמויות מושגיות או "צורות מחשבה".

צורתן של הפעולות, אם כך: הרבה לפני הטרמינולוגיות הרשמיות של מה שמכונה סמיטיקה של נרטיב (או נרטולוגיה), היתה ללא ספק הבנה עמומה או בלתי-מודעת, שסופרים נוטים לארגן את האירועים המיוצגים ביצירותיהם כסכמות עמוקות בדבר מה שנראה להם כ"פעולה" וכ"מאורע"; או שהם משליכים את פנטזיות האינטראקציה ה"סובייקטיביות" שלהם על מסך הממשי, גם כשהשלכות כאלה קשורות באפיסטמה תרבותית וקולקטיבית שלמה, ונראות כחברתיות ולכן "אובייקטיביות" מעבר לסובייקטיביות שלהן ואפילו דרכה. כך שיש ללא ספק תנועות מסוימות – גסטוס ו-Haltung כאחד – האופייניות לשירים הימי-בינימיים הגדולים, ומגדירות את עיבוד המציאות והחיים היומיומיים במודוס הייצור הזה שהוא בעיקרו חקלאי ופיאודלי; ולעומת זאת, מציעות הקונבנציות של הטרגדיה היוונית, או של מחזה הנו, סוג של "סצינה ראשונית" ייחודית שיש לבחון אותה באופן חברתי בדרכים אנלוגיות לקריאה של חלומות או של הזיות.

ואף על פי כן, ככלל, הקריאה במבני סיפורים מועדפים כאלה היתה מושאו של מאבק כוחות קלאסי בין האובייקטיבי לסובייקטיבי: על פי מחקר הסגנון, הסובייקטיבי מבקש לסלק סצינות אל מאגר פרטי של פנטזיות אישיות (המסומנות במעמד המרכזי שניתן לייחודי או לפרטיקולרי, מוצרי גאונות או שיגעון שאין לטעות בהם), בעוד שמנגד, ביטויי האידיוסנקרטיים של הנרטיב עשויים להתאבן לכדי קונוונציות אשר בעצמן נוטות תמיד לעבר צורות אנושיות קבועות, נצחיות מבחינה פסיכולוגית, ואפשר למוצאן בכל החברות ההיסטוריות, בין אם הן פשוטות או מורכבות. עלינו להיות קצרים יותר; משום שאפילו הקטגוריות הדרמטורגיות של ברכט עצמו – מה-gestus לאפקט-ההזרה ולשיפוטים שזימן, בצד רבות מהסצינות המפורסמות ביותר ביצירתו: אפיזודות בית המשפט ב"מעגל הגיר", למשל, אבל גם ה-mis en abyme של "מעגל הגיר", שבעצמו משמש כמוצג בתוך "דרמת בית משפט" גדולה יותר – כל אלה מחזקים את הצעתו הפורייה להפליא של דארקו סובין,

שהקטגוריה casus של אנדרה ג'ולס, היינו ה"תיק" המופתי הקורא לשיפוט, היא הדומיננטית בפרקטיקת הנרטיב של ברכט, ולא רק בתיאטרון. על כל פנים, בהמשך נשתקע בניסיון להראות שסיפור-סיפורים ברכטיאני, כשבוחנים אותו ככזה, אכן מושפע ממהו כמו "שיטה", אבל כזו השוקדת על אי-הפורמליות שלה, וכך היא חומקת מההתנגדויות הפילוסופיות שהבאנו לעיל לשיטה טהורה ככזו. במלים אחרות, casus חייב להיראות כצורה בעלת תוכן אמיתי, ולא רק כמסגרת מופשטת שתוכן נרטיבי מכל הסוגים יכול להיטמע לתוכה ולמצוא בה את מקומו.

אבל כעת עלינו לשלש את ההצעות הללו, לאור הנחתנו כי אין לאף אחד מתחומיה, או מממדיה של יצירתו שבהם נגענו – הלשון, מודוס החשיבה, ולבסוף סיפור-הסיפורים – קדימות מיוחדת על פני האחרים; אלא שאפשר לראות כל אחד מהם כסוגים שונים של השלכות אל מדיום שונה, כשם שתופעה גבישית עשויה לעטות קונפיגורציה שונה לגמרי בקרבם של גלי אור, הגם שהיא נותרת "אותו הדבר". אובייקט המחקר והאפיון – אותו משהו קשה-לזיהוי כמו ה"ברכטיאני" – מסגל לעצמו את קווי המתאר שלו תוך כדי בחינתו ומדידתו דרך שלושת הממדים היסודיים שבנדון; ועם זה אין לאובייקט הזה, הבלתי-נראה והמוכפל בשלישית, שום שפה אנליטית משלו, או בזכות עצמו: לכן עלינו להמשיך לתרגם כל ממד אל שפותיהם של שני הממדים האחרים, לתקף ולתקן כל אחד מהם באמצעות האחרים. סדר הדיון אינו חייב להיות מעגלי, כמו שעולה מתוכנית זו, שבהכרח מעלה ציפיות שלא ניתן לספק בחיבור קצר מסוג זה (ציפיות שכל תכונה מילולית תמצא את מקבילתה בתחומי הדוקטרינה והפבולציה, וההיפך). אבל יתרונה של הנחת העבודה הזאת הוא לפחות בכך שהיא צופה מראש דטרמיניזמים והיררכיות בלתי רצויים (הפיתוי להחזיר הכל אל השפה, למשל, אם לא אל השקפת עולם או אפילו לפנטזמה).

אבל למה נהפכה ה"שיטה" בכל זה? האם היא נמחקה בהצלחה מהמצע? אני מקווה שלא לגמרי, משום שאני רוצה לשמר את הקשר בין ה"שימושיות" של ברכט בשבילנו היום לבין טווח שלם של פעולות אפשריות, שזו עשויה להמריצנו לקראתן. אכן, ברצוני לומר שבנוסף לכך שכמה מיצירותיו של ברכט מעניינות וחשובות – למעשה משמעותיות – להיסטוריה הספרותית עצמה, מה שמבדיל את ההישגים הללו מיצירתם הספרותית של כמה מה"סופרים הגדולים" הוא מעין מסר או רוח כלליים שאינם מצויים אצלם. כל זה מתקרב לאמירה, שלפיה "הרעיון של ברכט" חשוב כמו הטקסטים שלו כשלעצמם; או אולי – אם להיות מעט יותר מחושב – שהוא מובחן מהם (ועם זה מכיל אותם).

אני מאמין שאנחנו עדיין יכולים להיות בתוך הרעיון הזה ולנוע בו, ושהוא מתייחד בכך שהוא מסייע לנו למוסס את ריבוי השיתוקים, שכולנו נתונים בהם מבחינה היסטורית, הנובעים מהבנה חריפה של אי־אפשרותו של פרקסיס בכל הרמות הללו, כפי שהם נובעים מהעובדות עצמן ומ"תנאי הקיום" הטבועים. אני מקווה להימנע מהצדקנויות הבורגניות של "העצמת החיים" כמו גם מהסכנות השמאליות-אינפנטיליות של וולונטריזם. לעומת זאת, הרעיון של אֶפְשׁוּר [enablement] מועיל לשחרור אנרגיות חדשות, שעליהן אנו חושבים כאן – וגם המלה הדלזיאנית המובהקת "עולצת" (שבמידה רבה מכוונת, אני חושב, לאותו דבר) אינה בלתי־שייכת.

כך שאם אנו מחליטים לשמור על המלה "שיטה", הבה נבצע לה פבולציה קלה ונקלוט אותה אל תוך שפה, מחשבה ופרקטיקה נרטיבית שעשויים להעניק לה הדהוד ברכטיאני ייחודי ומובחנות. לכן נחשוף אותה כעת, לא כשיטה בכלל אלא כ"שיטה גדולה", אותה דוקטרינה שלימד מֶה־טִי האגדי באיזו פרה־היסטוריה חלופית לזו שלנו. אכן, יש להתייחס בדיוננו כאן לספרו הבלתי מתורגם של ברכט, "ספר התפניות"; וכפי שהלשון הנקייה – "פילוסופיה של פרקסיס" – משנה את ה"דיאלקטי" המרקסי שגראמשי ניסה להבריא מתחת לעיניהם של הצנזורים הפאשיסטיים שלו, כך גם השיטה הברכטיאנית הגדולה מעמידה אותה דיאלקטיקה מסורתית בדרך מעט אחרת, חושפת את ממדיה המטאפיסיים או הפרה־סוקרטיים ("בשיטה הגדולה, מנוחה היא רק מקרה מיוחד של סכסוך", מֶה־טִי) באורח שונה מאוד מהמטריאליזם הדיאלקטי של סטאלין, ומציעה למרקסיזם את הפילוסופיה הלא־מערבית – לפחות לא־בורגנית – המיוחדת לה בצורת סוג של טאו מרקסיסטי:

מֶה־טִי אמר: מועיל לא רק לחשוב על פי השיטה הגדולה, אלא גם להיות על פי השיטה הגדולה. לא להיות זהה עם העצמי, להתאמץ ולהעצים משברים, להפוך שינויים קטנים לגדולים וכיוצא באלה – על כל אלה אפשר לא רק להשקיף, אלא גם לעשות. אפשר להיות עם יותר או פחות תיווכים, עם יותר או פחות יחסים. אפשר לכוון או לחתור להשתנות יציבה יותר של התודעה באמצעות שינוי ההווה החברתית שלו. אפשר לסייע ולהפוך את מוסדות המדינה לבעלי יותר סתירות וכך לאפשר את התפתחותם.

(מֶה־טִי, ספר השינוי)

מאנגלית קרן דותן

- 1 היינו, של הארכיטקט השווייצרי-צרפתי לה־קורבוזייה שהיה חלוץ של בנייה מודרניסטית גבוהה.
- 2 Die Sache selbst, המונח מופיע בפרק החמישי של הפנומנולוגיה של הרוח ומבחינה היסטורית הוא מוגבל לשלב מעבר מחברה מסורתית למודרנית, שבה הפעילויות המיוצרות באמצעות החלוקה החברתית של העבודה נראות עדיין כאילו הן בעלות משמעות מיידית, ונושאות בתוכן, באופן אימננטי, את "הגיון קיומן".
- 3 *Chairman Mao Talks to the People*, ed. Stuart Schram (New York: Pantheon, 1974), pp. 227-9.
- 4 את הטיעון על כתיבה נובליסטית אפשר לבסס על *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar*, עסקיו של אדון יוליוס קיסר או, בסיפור הקצר, "Die unwürdige Greisin" ("גברת זקנה חסרת בושה", שזכתה לגרסה קולנועית צרפתית של רנה אֶלִיו, משנת 1965), יש גם תמציתיות יוצאת מהכלל, שריד לקלייטט או הַבֵּל, בחיבור אנקדוטות, כפי שמעידים סיפורים כמו *Der Arbeitsplatz* ("מקום העבודה"), או הרבה מהמשלים במה־טִי, ספר התפניות, רומן בגרוש נראה לי כניסיון לצרף את שני הדחפים הללו, על חשבון הראשון.
- 5 Wolfgang Fritz Haug, *Philosophieren mit Brecht und Gramsci* (Berlin: Argument, 1996).
- 6 ספרות ימי הביניים, הכוללת בין השאר את אגדות המלך ארתור.
- 7 וראו ג'ון פיוג'י חייו ושקריו של ברטולט ברכט, מאנגלית מרדכי ברקאי, 2001 (1994), דביר. מר פיוג'י סבור כי מאחר שכרכט התרועע בצעירותו עם כל כך הרבה אינטלקטואלים בעלי מיניות מפוקפקת, הוא היה מוכרח להיות כזה גם בעצמו. מכאן היה אפשר להסביר את התקשרותו לאחר מכן לנשים כה רבות מתוך סטייה פנימית, ומתוך התענגותו על סקנדלים; על כל פנים, הוא ניצל אותן באופן מביש, ולבד מזה היה משולל רסן בחוסר־נאמנותו. עניין זה מהווה בעיה בשביל מר פיוג'י, שכמידתו ההרואית המועדפת (למרות שטרח להסביר להלנה וייגל, כי למעשה היה פרולטר אמיתי) היא זו של ההוקעה מלאת־החמלה מפי הגבר הפמיניסט, מה שמעורר מעט חשד נוכח ההומופוביה הבלתי־אופנתית שלו. על כל פנים, ברכט היה מפלצת, שחטאה האנושיים השגורים (אנוכיות, אכזריות, סמכותנות, תאוה, רכושנות, וכמה נוספים שאיני זוכר ברגע זה) בדרך כלל מנופחים הודות למציאות ההיסטורית העולמית המאפשרת להשוותו, לטובתו (אם זו המלה) עם היטלר וסטאלין. חזרתו לגרמניה המזרחית ותמיכתו במשטרה, נראה כאילו די בהן כדי להצדיק את ההשוואה השנייה מבין השניים; וכאשר לראשונה, זוהי עובדה מתועדת היטב, שהטפות המוסר שלו לשחקניו דמו יותר מכל להתפרצויות החימה משוללות הרסן של הפיהרר. ובכל זאת, מתגנב היסוס כלשהו משום שיש לזקוף זאת, במידה לא פחותה, גם לזכות החינוך שזכה לו בהוליווד, בה נקראו הגולים הגרמנים למלא מגוון של תפקידי נאצים בסרטי מלחמה, על מבטאיהם. על כל פנים, חייבים להודות שסיפורי היטלר של מר פיוג'י (הפיהרר־לעתיד סוחר בצבעי המים שלו ב־Englischer Garten וניצל ממעשי הטבח של מחנה הימין בפוטש של מינכן בסוף מלחמת העולם הראשונה), הם בין הבונוסים המהנים של ה"ביוגרפיה" הזו שהשמצות שלה מענגות גם אם היא מעט אובססיבית. ברור שמחברה יודע לטוות סיפור; וגם השיא המספק לא מאכזב, כאשר הוא יותר מאשר רומז כי על רקע חרדותיו של ברכט מפני העריקה הקרבה למערב (תחת מסווה של קליניקה במיכן), רצחה הלנה וייגל את האיש הגדול בפקודתו של אולברייט. ורנר מִיטְנֶצְוֵאִי *(Das Leben des Bertolt Brecht)* [Mittenzwei] (Berlin: Aufbau, 1986, 2 vol) רחוק מלהיות משעשע כל כך – הוא מבקש לספר לנו משהו על מה שהאנשים הללו חשבו, דיברו והתכתבו על אודותיו, מה שאי־אפשר למצוא אצל מר פיוג'י, שעריקתו לאחרונה לעבר האנטי־קומוניזם היא מן הסתם תקינה מבחינה פוליטית (גם אם אולי מעט מאוחרת בשביל רוח התקופה המאותת על חרדה הולכת וגוברת מפני ניא־ליברליזם). מכל מקום, ספרו ייוותר מסמך יסודי בשביל מי שילמדו בעתיד את אובדני הדרך האידיאולוגיים של האינטלקטואלים המערביים בשנים מיד לאחר המלחמה הקרה.

- 8 ראו במיוחד את העמודים היוצאים מן הכלל שכתב על הדיאלקטיקה אצל אייזנשטיין – אלה היחידים הקיימים שמכירים במקומו של אייזנשטיין כפילוסוף רציני:
Gilles Deleuze, *Cinéma*, vol. I (Paris: Minuit, 1983), chs 3, 11; *Cinéma*, vol II (Paris: Minuit, 1985), ch. 7
- 9 Darko Suvin, *To Brecht and Beyond* (New York: Barnes & Nobles, 1984), ch. 3: "Politics, Performances and Organizational Mediation". Pp. 83-111.
עבודותיו הרבות של סובין על ברכט ועל תיאטרון עולמי היו בשבילי יקרות מפז; כפי שהיה גם צירוף התשוקות הייחודי שזימן: ברכט, מדע בדיוני ואוטופיה.
- 10 Enid Starkie, *Arthur Rimbaud* (New York: New Directions, 1961), p. 429.
11 *sinité* אצל בארת: המיתוס הבורגני של סין. [הערת המתרגמת]
- 12 כאן עליי לציין במיוחד את חובי לעבודתו של טאטלוב [Tatlow] בכלל, אבל במיוחד לעבודתו המופתית *The Mask of Evil* (Bern: Peter Lang, 1977) שדנה בחובו של ברכט לשירה ומחזאות סינית ויפאנית, ולפילוסופיה סינית, בכתיבה עשירה ומשכנעת, מלומדת ומעודנת, שנעה על מי מנוחות וברוחב־אופקים. עלי גם להפנות תשומת לב לספרו הקטן: *Brechts chinesische Gedichte* (Frankfurt: Suhrkamp, 1973) שהתוזה שלו – מבהילה, אך בסופו של דבר מתקבלת על הדעת – היא כדלקמן: אנחנו יודעים שברכט תירגם את ארתור וויילי, משורר של מפנה־המאה, שהשתמש מחדש בדימויי את המקורות הסיניים, בייחוד פו צ'י־יי. מסתבר שגם בלי שום ידע בסינית, גרסאותיו של ברכט נאמנות יותר למקור מאשר אלה של וויילי משום שבאופן אינסטינקטיבי הוא חידש בהן את הממד החברתי וכן פרטים שוויילי השמיט (באופן אינסטינקטיבי באותה מידה, ללא ספק).
- 13 Louis Althusser, "Letter on Art", in: *Lenin and Philosophy* (New York: Monthly Review Press, 1971).
- 14 Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (Tübingen: Niemeyer, 1957), p. 138.
- 15 Wayne Booth, *The Rhetoric of Irony* (Chicago: University of Chicago Press, 1974).
- 16 T.S. Eliot, *Selected Prose*, ed. Frank Kermode (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975), p. 151
- 17 T.S. Eliot, *Selected Essays* (New York: Harcourt Brace 1950), p. 279.
- 18 שם, עמ' 279
- 19 Georg Lukács, *History and Class Consciousness*, trans. Rodney Livingstone (Cambridge, MA: MIT Press, 1971), p.1.
- 20 המונח ההגליאני הידוע, ששלוש ממשמעויותיו העיקריות הן לבטל, להעלות, להמיר; תורגם על ידי ירמיהו יובל לעברית כ"השמה לעל".
- 21 Karl Marx and Friedrich Engels, *The German Ideology* (Moscow: Progress, 1974), p. 42.