

ספר ברכת

מַטֵּעַם 27

כתב עת לספרות
ומחשבה רדיקלית

ספטמבר 2011

עורך יצחק לאור **מערכת** נביל ארמלי, קרן דותן, דפנה כרמלי,
סיגל פרלמן, דפנה רוזנבליט, גיא רון-גלבע **רכז מערכת** יואב רוזן

MITA'AM

A Review of Literature
and Radical Thought



Edited by Yitzhak Laor

مَطَّاءٌ عَمَّ

مَجَلَّةٌ لِلأَدَبِ

والفكر الراديكالي

المحرر

يَتَسَحَّكُ لَأُوور

יצא לאור על ידי עמותת "השכמה", למען טיפוח כתיבה ביקורתית וחשיבה מעוררת (ע"ר) 580433795.

תודה לאלון גרבוז, למלכה ליטוין, לצחי מיצנמכר, לתמר משמר ולדרור סגל.

על העטיפה "ברכט", חיתוך נייר מאת פראנקה בארתולומיי
עימוד הספר ועיצוב העטיפה אירית עמית

מדי סוף שבוע מתפרסמים שירים חדשים באתר **מיטעם** – שירה

<http://www.mitaam.co.il/Mshira.htm>

מדי חודש מתפרסמת מסה באתר **מיטעם** – מאמר

<http://www.mitaam.co.il/MEssay.htm>

כתובת מזכירות המערכת: admin@mitaam.co.il

כתובת למשלוח כתבי יד רק בדואר אלקטרוני: info@mitaam.co.il

(נא לכלול את שם המחבר בשם הקובץ ובגוף הטקסט; נא לציין את הדואר

האלקטרוני בגוף הטקסט)

כתובת המערכת: ת.ד. 24105, תל אביב 61240 טלפון 050-6371242-03-6441427

משלוח המחאות לפקודת "השכמה", ת.ד. 24105, תל אביב, 61240

להלית, שיה, אמון ואילנית
איתכם, באבלכם על אבים



תוכן העניינים

7	ברטולט ברכט – נאום משורר גווע אל הצעירים (שיר), מגרמנית יצחק לאור
9	הקדמה
	ברטולט ברכט – אנתולוגיה
14	חזיונות (שירים), מגרמנית ליאורה בינג־היידקר
18	משפטו של לוקולוס (מחזה, תמונה 11), מגרמנית י.ל.
20	שירים 1933–1938, מגרמנית ליאורה בינג־היידקר, י.ל.
35	חמישה קשיים בנתיבת האמת (מסה), מגרמנית ליאורה בינג־היידקר
46	הקבצן, או הכלב המת (שלושה קטעים ממחזה), מגרמנית י.ל.
48	מקראת שירי מלחמה, מגרמנית ליאורה בינג־היידקר
59	יומנים: תחילת המלחמה, מגרמנית דניאל רוזנברג
69	מתוך מה־טי, ספר התכניות (שני שירים), מגרמנית י.ל.
71	אנטיגונה (שני קטעים ממחזה), מגרמנית שמעון זנדבנק וי.ל.
78	יומנים: החזרה למזרח גרמניה, מגרמנית דניאל רוזנברג
90	הטרנספורמציה של האלים (שיר), מגרמנית י.ל.
91	אדם הוא אדם (תמונה 8), מגרמנית י.ל.
99	לא אגיד מלה רעה על אלכסנדר (שיר), מגרמנית מאיר ויזלטיר
100	רולאן בארת – על שבעה תצלומים מתוך המודל של "אמא קוראז", מצרפתית דן אלבו
113	מאיר ויזלטיר – החייל המתמיד (שיר מחווה)
115	לואי אלתוסר – על ברכט ומרקס, מצרפתית שירן בק
126	פאול צלאן – [שיר מחווה], מגרמנית שמעון זנדבנק
127	חנה ארנדט – 'בְּלִי דַעַת!' צַעֲקָתִי, מְלֵא אֶשְׁמָה (מסה), מאנגלית דפנה כרמלי
160	ברטולט ברכט – סרט של הקומיקאי צ'פלין (שיר), מגרמנית י.ל.

161	יצחק לאור – שלושה מונחים לקריאת ברכת (מסה)
172	לואי אלתוסר – ה"פיקולו תיאטרו", מלודרמה וברכט (מסה), מצרפתית שירן בק
189	פראנקו פורטיני – לתרגם את ברכט (שיר), מאיטלקית י.ל
190	חולאן נארט – דיידרו, ברכט, אייזנשטיין (מסה), מצרפתית דן אלבו
197	ברטולט ברכט – זֶמֶר בִּילְפֶּאָ, מגרמנית עודד וולקשטיין
200	גד קינר – הטכניקה האפית כעמדה אתית (מסה)
215	פרדריק ג'יימסון – מבוא ליצירתו של ברכט, מאנגלית קרן דותן
246	ברטולט ברכט – הספרות כל-כולה תיחקר (שיר), מגרמנית רונית קראוס
248	המשתתפים בספר

ברטולט ברכט

נאום משורר גווע אל הצעירים

אתם האנשים הצעירים של הזמנים הבאים ושל
 בקרים מעל ערים שלא
 נבנו עוד, שייכנו, גם
 אתם שלא נולדתם עוד, שמעו
 עכשו את קולי, הקול שלי, אני המת
 ולא בתפארה

אלא
 כמו אפר שלא עבד את אדמתו וכמו
 נגר, ברח העצלן
 בלי לגמר את הגג

ככה אני
 את זמני החמצתי, את ימי פזרתי ועכשו
 עלי לבקש מכם
 לומר את כל מה שלא נאמר
 לעשות את כל מה שלא נעשה ולשכח
 אותי, בבקשה מכם, מהר, כך
 שהדגמה הרעה שלי לא תתעה אתכם

אח, למה ישבתי דוקא
 אל שלחנם של עקרים לסעודה
 שלא הם הכינו?

אָח, לָמָּה עֲרַבְתִּי
 אֶת מִיטֵב מְלוֹתֵי בְּפִטְפוּט בְּטֵל? הֲרֵי בַחוּץ
 הִלְכוּ הַנְּבָעָרִים
 צָמְאֵי דַעַת

אָח, לָמָּה
 אֵין שִׁירֵי מִתְמַר מַעַל לְמִקְוֹמוֹת, שֶׁם
 מִתְפַּרְנְסוֹת הָעָרִים, שֶׁם בּוֹנִים אַנְיוֹת, לָמָּה
 אֵין הוּא מִתְמַר מַעַל נְסִיעֶתֶם הַמְהִירָה שֶׁל
 קִטְרֵי הָרֶכְבוֹת, וְנִשְׁאָר בַּחוּץ, בְּשָׁמַיִם?

מִשׁוֹם שֶׁהַדְּבוּר שֶׁלִּי
 הוּא כְּאֶפֶר לָפֶה וְכַגְּמָגוּם שְׂכוּרִים
 לְאַנְשֵׁים מַעֲשֵׂיִים, יִצְרָנִיִּים.

אָף מְלָה
 אֵין לִי בְּשִׁבְלֵכֶם, אַתֶּם צָאֲצְאֵי הַזְּמַנִּים הַבָּאִים
 אָף רְמִיזָה בְּאַצְבָּע לֹא בְּטוֹחָה
 אֵין לִי בְּשִׁבְלֵכֶם, כִּי אֵיךְ יִכִּיר אֶת הַדְּרָה, זֶה
 אֲשֶׁר לֹא הִלֵּךְ בָּהּ!

כָּכָה, מַה שֶׁנִּשְׁאָר לִי, אֲנִי שְׂאֵת חַיִּי
 בְּזַבְזוֹתֵי, הוּא רַק לְקִרָא לְכֶם
 לֹא לְכַבֵּד שׁוֹם פְּקֻדָּה, הַיּוֹצֵאת
 מְלַעוֹתֵינוּ הָרְקוּבִים וְשׁוֹם
 עֲצָה לֹא לְקַבֵּל מֵאֵלָה
 שְׁפֵל כֶּף הַכּוֹזֵבוֹ, אֲלֵא
 לְהַכְרִיעַ בְּעֲצָמְכֶם, מַה
 טוֹב וְעוֹזֵר
 לְכֶם לְעַבֵּד אֶת הָאֲדָמָה, זוֹ שֶׁהִנַּחְנוּ לְאַבֵּד
 וְאֵת הָעָרִים שֶׁזֶהֱמָנוּ
 תִּבְנוּ כְּדֵי לְגוֹר בָּן.

מַגְרַמְנִית יִצְחָק לְאוֹר

הקדמה

הגיליון הזה אינו מבקש "לסכם את ברכת", אלא להציע להמשיך ולקרוא בו. מרבית תרגומי השירה הם מן השירים פוליטיים שנכתבו בשנים שקדמו למלחמת העולם השנייה, בשנות הגלות הראשונות, שנות הייאוש. ברכת נמלט מגרמניה כבר בפברואר 1933, עוד לפני שהגירת האינטלקטואלים והאמנים הפכה לצינור פוליטי של השמאל ושל הליברלים (כדי לא להעניק להיטלר לגיטימציה בעולם, שנטה אז לקבלו כתשובה הולמת ל"אי הסדר הפוליטי" בגרמניה). השיר הפותח את הגיליון נכתב מיד אחרי הכריחה, כאשר היה ברכת בן 35. עדות לרגש העז של מבוכה, נוכח בריחתו, אפשר לקרוא גם בשיר אחר שנכתב באותו זמן, מיד אחרי המנוסה, ומתחיל בשורות הבאות:

אֵין פֶּשַׁע גָּדוֹל מֵעֲזִיבָה.
בְּמָה תּוֹכֵל לְסַמֵּךְ עַל חֲבֵרֶיךָ? לֹא עַל מַעֲשֵׂיהֶם.
אֵין לְרַעַת מֵהַ יַעֲשֶׂה. לֹא עַל דְּרָכָם. זֶה
יְכוּלָה לְהִשְׁתַּנּוֹת. רַק עַל דְּבַר אֶחָד: הֵם לֹא יַעֲזְבוּ.
מִי שֵׁיכֵל לְעֹזֵב, לֹא יִכַּל לְהִשְׁאָר. מִי שֵׁיִשׁ לוֹ אֲשֶׁרֶת יִצִּיֵּאָה
בְּכִיס – יִשְׁאָר פְּשֵׁת־חֵיל הַמִּתְקַפֶּה? יְכַל לְהִיּוֹת
שְׂלֵא יִשְׁאָר. אֲבָל אִם אֶסְתַּבֵּךְ, אוֹלֵי יִשְׁאָר. וְכֹאֲשֶׁר
יִסְתַּבֵּךְ, אוֹלֵי יַעֲזֹב.
הַנְּאֻבָּקִים הֵם עֲנִיִּים. הֵם לֹא יְכוּלִים לְעֹזֵב. כֹּאֲשֶׁר הַמִּתְקַפֶּה
מִתְחִילָה, הֵם לֹא יְכוּלִים לְעֹזֵב. [...]

שוב ושוב הוא מתעקש לכתוב על פי אמונתו הישנה, המרקסיסטית, והניתוח שלו למתרחש נראה קלוש, לפחות במבט לאחור. הנה כך הוא מסיים את החיזיון "הפולמוס (1938 לספירת הנוצרים)", בתרגומה היפהפה של ליאורה בינג-היידקר:

רְאִיתִי אוֹתָם נֹצְבִים עַל אַרְבַּע גְּבֻעוֹת וְכָל הָאַרְבָּעָה צָעְקוּ. כָּל הָאַרְבָּעָה אָחֲזוּ סְפִינִים
בְּיָדֵים וְאָמְרוּ לְצִמִּיתֵיהֶם: 'אֵלֶּה שֵׁם מְמוֹל רוֹצִים שֶׁתַּעֲבֹדוּ בְּשִׁבְלֵם! אֵת זֶה צְרִיכָה
הַמִּלְחָמָה לְהַכְרִיעַ.' (עמ' 16)

בחרנו להביא את שירתו הפוליטית של ברכט מהשנים ההן, למרות "הניתוח הכושל", כמו שמציינת חנה ארנדט במסת הביקורת המרתקת שלה בגיליון זה. לכן גם בחרנו להביא, בין מגוון התרגומים, מתוך יומניו של ברכט, את אלה שנכתבו עם תחילת מלחמת העולם השנייה. על הפרק עמדה אז המבוכה נוכח מה שהתברר בדיעבד כהסכם מפורש בין סטאלין להיטלר. ברכט אינו מאמין שיש הסכם כזה. הוא גם אינו מאמין למערב, כאילו בכוונתו באמת להילחם נגד היטלר. הוא אינו צופה את מה שעתיד לקרות ליהודים. יש לו רעיונות איך לומר את האמת חרף הקשיים (מאמר מפורסם שלו בעניין זה מובא בהמשך האנתולוגיה).

מצאנו לנחוץ להביא לצד יומניו של ברכט מחודשי המלחמה הראשונים, דווקא את השירה הפוליטית הזאת, בעיקר בתרגומה של בינג־היידקר, הגם שהבאנו בחשבון את תפוצתו הרחבה של הכרך המופלא, גלות המשוררים (1977), בתרגומו של בנימין הרשב (מעטים המשוררים העברים שנמכרו בכל כך הרבה רכבות עותקים כמו ברכט בעברית, בכרך זה). השתדלנו להביא בעיקר שירים שטרם תורגמו. נטייתו של ברכט להציב סיטואציות ואמירות שיריות ובאמצעותן לערער על האידיאולוגיה השלטת, על הדימויים הדומיננטיים, יכולה לשמש מדריך לכתיבה נשכנית. עד כמה רעננה יכולה להיות ההתכתבות עם ברכט, יעיד שירו של מאיר ויזלטיר, "החייל הוותיק" (עמ' 113).

ארנדט תוקפת את ברכט גם על שיבתו למזרח גרמניה (כמו שעשו רוב האמנים והאינטלקטואלים הגרמנים, אחרי המלחמה). לכן בחרנו לכלול, בתרגומו הרהוט של דניאל רוזנברג, חלקים מהיומן, הנוגעים לשיבה זו. פרדריק ג'יימסון בעבודתו העצומה משכיל להקיף גם את הרגע ההיסטורי ההוא, בתוך הצלחתו להרוף את המתקפה על ברכט, שהיה לה רגע שיא עם קריסת הקומוניזם. שני חיבורים של רולאן בארת, בתרגומו של דן אלבו, מוכיחים את השערתו של ג'יימסון על המידה שבה הושפע בארת מברכט. האנטי־הומניזם של ברכט דיבר מאוד אל הפילוסוף של הביקורת על ההומניזם, לוואי אלתוסר, שהקדיש לברכט שני חיבורים, שניהם מובאים כאן בתרגומו המדויק של שירן בק. גד קינר נותן ביטוי לכעס על האנטי־הומניזם של ברכט. ספק אם אפשר לכתוב על תיאטרון של מחזאי קומוניסט אחרי סטאלין בלי לשאול את השאלות של קינר.

המאמץ והמחיר הכספי של הספר הזה היו שניהם גדולים מאוד, הרבה מעבר להפקת גיליון אחד. על העזרה המסורה אני חייב תודה בעיקר לשתיים מחברות המערכת, קרן דותן, שהערותיה הביקורתיות, וסיועה בעריכה היו לי לעזר רב, ולדפנה כרמלי, נציגת השכל הישר בעבודת **מַטְעַם** משך כל השנה,

שעבודתה לקראת הספר הזה היתה ערובה להצלחתו. יותר מכל, אני מבקש להודות למשוררת ליאורה בינג־היידיקר, שתרגומיה משירת ברכט עומדים במרכז האוסף הזה.

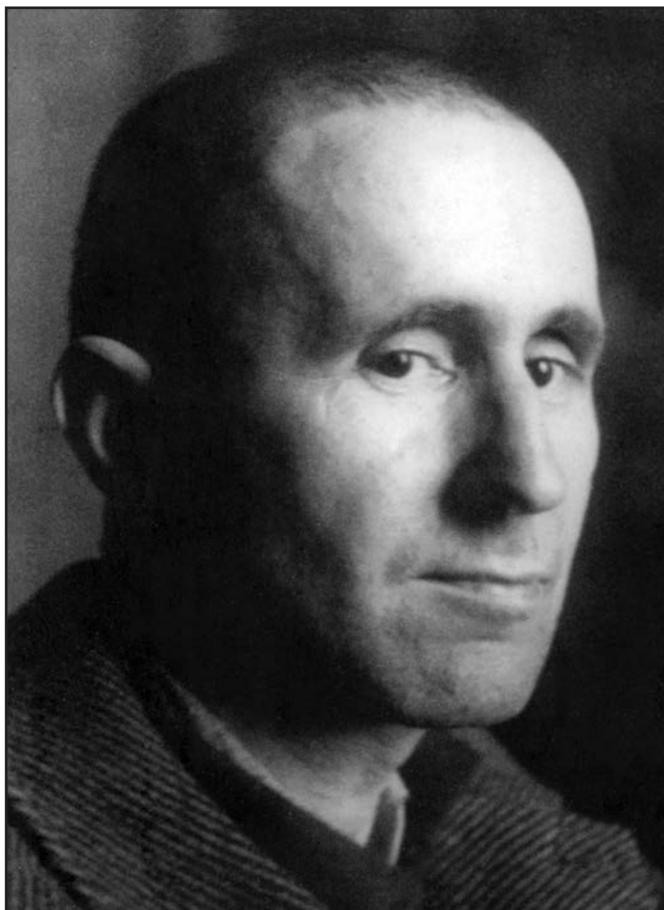
בעת שעבדנו על הגיליון הזה, הלכה לעולמה אמו של המשורר דן אלבו. הוא ביקש להקדיש לזכרה את תרגומיו לחיבוריו של רולאן בארת.

י.ל.



ברטולט ברכט, אנתולוגיה

שירה • דרמה • יומנים • מאמר



חזיונות

מצעד הישן-החדש

עמדתי על גבעה, שם ראיתי את הישן קרב, אבל הוא בא בתור החדש. זחל לכאן על קבים חדשים, כמותם עוד אף אחד לא ראה, והסריח מניחוחות חדשים של רקבון, כמותם אף אחד עוד לא הריח. האבן התגלגלה לה פחדשה-בהמצאות וזנחות האנס של הגורילות, שתופפו על חזותיהן, הגישו עצמן כחדשות-בהלחנות.

בכל נראו קברים פתוחים, ריקים היו, בעוד החדש נע לעבר עיר הבירה. סביב-סביב עמדו אלה, שהפילו בהלה וזנחו: הנה בא החדש, כל זה חדש, ברכו את החדש, היו חדשים כמונו! ומי ששמע, שמע רק את זנחותיהם, אבל מי שראה, ראה את אלה שאינם צווחים. כך צעד הישן, מחפש לחדש, אבל במצעד הנצחון שלו הוליך עמו את החדש שהוצג כישן.

החדש הלך כבול, ובסחכות, אשר חשפו את הצלעות בפריחתן. והמצעד נע לו בלילה, אבל היה אדם שרפה בשמים, שנראה כמו אדם השחר. והזנחה: הנה בא החדש, כל זה חדש, ברכו את החדש, היו-נא חדשים כמונו! היתה נשמעת ביתר שאת, אלמלא החריש אותה רעם היריות.

הלידה של בבל הגדולה

עת שעתה הקשה הגיעה, פרשה לחדרי-חדריה והקיפה עצמה ברופאים ואצטגנינים.

לחש החל. לבית נכנסו גברים חמוריי-סבר בפרצופים רציניים ויצאו בפרצופים מדאגים, שהחוריו. ומחיר האפור הלבן הכפל בסלוני היפי. ברחוב התאסף העם ועמד מן הבקר עד הערב בקבה ריקה. מה שאפשר היה לשמע בתחלה צלצל כמו פלוץ רב עצמה בעלית הגג, ואחריו

צָעָקָה רַבַּת עֲצָמָה: "שָׁלוֹם!", וּבְעֵקְבוֹתֶיהָ הַתְּגַבֵּר הַסְּרַחוֹן. מִיַּד אַחַר כֵּן נִתְּוֶה דָם בְּקִלְיוֹן דָּק וּמִימֵי. וְעַכְשָׁיו הִגִּיעוּ עוֹד רְעֵשִׁים בְּזָרֵם בְּלִתֵּי פּוֹסֵק, אֶחָד נוֹרָא מִן הָאֲחֵר.

בְּכֹל הַגְּדוּלָה הַקִּיאָה, וְזֶה צִלְצֹל כְּמוֹ חֲרוֹת! הַשְּׁתַעֲלָה וְזֶה נִשְׁמַע כְּמוֹ צֶדֶק! שׁוֹב הַפְּלִיצָה וְזֶה צִלְצֹל כְּמוֹ שֶׁגֶשֶׁוּג! וּבְסִדִּין מְדַמֵּם לְמַרְפֶּסֶת הוֹבֵא שְׂרִץ צוֹחֲנִי, וְהוֹצֵג בְּפָנָי הָעַם, לְקוֹל פְּעֻמוֹנִים, וְהִיתָה זֹה הַמְּלַחֲמָה. הָיוּ לָהּ אֶלֶף אָבוֹת.

הַפּוֹלְמוֹס (1938 לְסִפִּירַת הַנוֹצְרִים)

רְאִיתִי אוֹתָם נֹצְבִים עַל אַרְבַּע גְּבָעוֹת. שְׁנַיִם צָעֲקוּ וּשְׁנַיִם שָׁתְּקוּ. אַרְבַּעַתָּם הָיוּ מְקַפִּים בְּצִמִּיתִים, בְּבַעֲלֵי הַחַיִּים וּבְסִחוּרוֹת שְׁלֵהֶם. כָּל הַצְּמִיתִים, עַל כָּל אַרְבַּע הַגְּבָעוֹת, הָיוּ חוֹרִים וְכוּוֹשִׁים.

כָּל הָאֲרַבְעָה הָיוּ נֹזְעָמִים. לְשְׁנַיִם הָיוּ סְכִינִים בְּיָדֵם, וְלְשְׁנַיִם הָיוּ סְכִינִים בְּצַדֵּי הַמְּגָפִים.

"הַחֲזִירוּ אֶת מָה שֶׁגִּנַּבְתֶּם מֵאֲתָנוּ!" צָעֲקוּ שְׁנַיִם, "אַחֲרַת יְהִיָּה אָסוֹן!" וּשְׁנַיִם שָׁתְּקוּ וְהִבִּיטוּ אֲדִישִׁים בְּמִזְג הָאוֹיֵר.

"אֲנַחְנוּ רְעֵבִים", צָעֲקוּ שְׁנַיִם, "אֲבָל אֲנַחְנוּ חֲמוּשִׁים". אִזּוֹ הִחֲלוּ שְׁנֵי הָאֲחֵרִים לְדַבֵּר.

"מָה שֶׁלְּקַחְנוּ מִכֶּם הִיָּה מוֹעֵט, לֹא הִיָּה לוֹ עֶרֶךְ, וְלֹא הִשְׁבִּיעַ אֶתְכֶם", אָמְרוּ בְּהִדְרַת כְּבוֹד. "אִזּוֹ תַחֲזִירוּ אֶת זֶה, אִם אֵין לָזֶה עֶרֶךְ", צָעֲקוּ שְׁנֵי הָאֲחֵרִים.

"לֹא מֵתְאִימִים לָנוּ הַסְּכִינִים", אָמְרוּ הַנִּכְבְּדִים. "הִנִּיחוּ אוֹתָם וְתִקְבְּלוּ מִשְׁהוֹ" – "הִבְטַחְתֶּם רִיקוֹת", צָעֲקוּ הָרְעֵבִים. "כְּשֶׁלֹּא הָיוּ לָנוּ סְכִינִים, אִפְלוּ הִבְטַחְתֶּם אַחַת לֹא הִבְטַחְתֶּם!"

"מִדּוּעַ אֵינְכֶם מִיִּצְרִים סִחוּרוֹת שְׁמוּשִׁיוֹת?" שָׁאֲלוּ הַנִּכְבְּדִים. "מִשׁוּם שְׁאֵינְכֶם מְנִיחִים לָנוּ לְמַכֵּר אוֹתָן", עָנּוּ הָרְעֵבִים בְּכַעַס, "לִכֵּן יִצְרָנוּ סְכִינִים".

וְאוּלָּם, הֵם עֲצָמָם לֹא הָיוּ רְעֵבִים, לִכֵּן הִצְבִּיעוּ כָּל הָעֵת עַל צְמִיתֵיהֶם, שֶׁהָיוּ רְעֵבִים. וְהַנִּכְבְּדִים אָמְרוּ זֶה לְזֶה: "גַּם הַצְּמִיתִים שֶׁלָּנוּ רְעֵבִים".

וְהֵם יָרְדוּ מִן הַגְּבָעוֹת שְׁלֵהֶם לְהִתְמַקֵּחַ, כְּדֵי שֶׁהִצְעִיקוּ תַפְסֻקָנָה, כִּי הָיוּ שָׁם יוֹתֵר מִדֵּי רְעֵבִים. וְגַם שְׁנֵי הָאֲחֵרִים יָרְדוּ מִגְּבְעוֹתֵיהֶם וְהִדְבּוּר נִהְיָה חֲרִישִׁי.

"בִּינֵינוּ", אָמְרוּ שְׁנַיִם, "אֲנַחְנוּ חַיִּים מְצִמִּיתֵינוּ." וּשְׁנַיִם הִנְהִינוּ וְאָמְרוּ: "אֲכֹן, גַּם אֲנַחְנוּ."

"אִם לֹא נִקְבֵּל שׁוֹם דְּבָר", אָמְרוּ הַלּוֹחֲמִים, "נִשְׁפֹּסָה אֶת צְמִיתֵינוּ בְּצִמִּיתֵיכֶם וְאֲתֶם תּוֹבְסוּ" – "אוּלֵי אֲתֶם תּוֹבְסוּ" גָּחְכוּ הַנִּכְבְּדִים.

"כֵּן, אוֹלֵי נֹכַס אֲנַחְנוּ", אָמְרוּ הַלֹּחֲמָנִים. "אֲזִי יִתְנַפְּלוּ עָלֵינוּ צְמִיתֵינוּ וְיִהְרְגוּ אוֹתָנוּ וְיִדְוֵנוּ עִם צְמִיתֵיכֶם, כִּי צָדַד לְהֵרֵג אֶתְכֶם, כִּי כָּשָׁה אֲדוֹנִים אֵינֶם מְדַבְּרִים אֵלֶּה עִם אֵלֶּה, מְדַבְּרִים הַצְּמִיתִים אֵלֶּה עִם אֵלֶּה."
 "לְמָה אַתֶּם זְקוּקִים?" שָׁאֲלוּ הַמֵּתוֹנִים בְּבִהְלָה. וְהַלֹּחֲמָנִים שָׁלְפוּ רְשִׁימוֹת אַרְכּוֹת מְכִיסִיָּהֶם.

אָבֵל כָּל הָאֲרַבְעָה קָמוּ כְּאִישׁ אֶחָד וּפְנֵו אֵל צְמִיתֵיהֶם וְאָמְרוּ בְּקוֹל: "אֲנַחְנוּ דָּנִים כְּעַת כִּי צָדַד נֹכַח לְשֹׁמֵר עַל הַשְּׁלוֹם."

וְהִתְיַשְׁבוּ וּבִחְנוּ אֶת הַרְשִׁימוֹת אָבֵל הֵן הָיוּ אַרְכּוֹת יוֹתֵר מְדִי.
 אֲזִי הֶאֱדִימוּ פְּנֵי הַמֵּתוֹנִים מִזַּעַם וְהֵם אָמְרוּ: "אֲנַחְנוּ רוֹאִים שְׂאֵתֶם רוֹצִים לְחַיּוֹת גַּם מִהַצְּמִיתִים שְׁלָנוּ", וְחָזְרוּ לְגַבְעוֹתֵיהֶם.

וְשָׁבוּ גַם הַלֹּחֲמָנִים לְגַבְעוֹת שְׁלָהֶם. רְאִיתִי אוֹתָם נֹצְבִים עַל אַרְבַּע גַּבְעוֹת וְכָל הָאֲרַבְעָה צָעְקוּ. כָּל הָאֲרַבְעָה אֲחָזוּ סַפְיָנִים בְּיָדֵם וְאָמְרוּ לְצְמִיתֵיהֶם: "אֵלֶּה שָׁם מְמוּל רוֹצִים שְׂתַעַבְדוּ בְּשִׁבְלָם! אֵת זֶה חִיבַת הַמְּלַחְמָה לְהַכְרִיעַ."

דייג האבן

הַדֵּיג הַגְּדוֹל שׁוֹב הוֹפִיעַ. הוּא יוֹשֵׁב בְּסִירְתּוֹ הַמְּתַפּוֹרֶרֶת וְדָג, מֵאֵז עוֹלָה הָאוֹר בְּבִקּוֹר בְּפָנָס הָרֵאשׁוֹן וְעַד שֶׁהוּא כְּבֵה בְּעָרֵב בְּפָנָס הָאַחֲרוֹן. הַפְּפָרִיִּים יוֹשְׁבִים עַל הַלֹּקֵי הַנַּחַל בֵּין הַשִּׁיחִים וּמִסְתַּפְּלִים עָלָיו בַּחֲיוֹךְ נְבוֹי. הוּא רוֹצֵה לְדוּג הַרִינְגִים אָבֵל מַעֲלָה רַק אֲבָנִים.

הַכֹּל צוֹחֲקִים. הַגְּבָרִים חוֹכְטִים עַל יְרִכְיָהֶם, הַנָּשִׁים אוֹחֲזוֹת בְּכַרְסוֹתֵיהֶן, הַיְלָדִים מְנַתְרִים גְּבוּהַ בְּאוֹיֵר מְרַב צַחוּק.

כִּשֶׁהַדֵּיג הַגְּדוֹל מוֹשֵׁךְ בְּרֶשֶׁתוֹ הַמְּרַפֶּטֶת וּמוֹצֵא בָּהּ אֲבָנִים, אֵינֶן הוּא מְסַתֵּיר אוֹתָן, אֲלָא פּוֹשֵׁט אֶת זְרוּעוֹ הַשְּׁחוּמָה, הַחֲזָקָה, תּוֹפֵס בְּאֶבְזוֹ, מַחֲזִיק אוֹתָהּ גְּבוּהַ וּמְרַאֶה אוֹתָהּ לְאִמְלָלִים.

אל המלחמה

רְאִיתִי אֵת אֵל הַמְּלַחְמָה הַזֶּקֶן עוֹמֵד בְּבִצָּה בֵּין תְּהוֹם לְמַצּוֹק.
 הוּא הַדֵּיג רֵיחַ בִּירָה חֲנָם וְחַמְצַת קְרִבּוֹל וְהַצִּיג אֶת אֲשָׁכָיו לְפָנָי הַנְּעָרִים, בֵּינָן שְׁכַמָּה פְּרוֹפְסוֹרִים חֲדָשׁוּ אֶת עֵלּוּמָיו. בְּקוֹל צְרוּד שֶׁל זָאֵב נִשְׁבַּע בְּאַהֲבָתוֹ לְכָל מֵה שְׂצַעִיר.

עֲמָדָה שָׁם אִשָּׁה הָרָה וְרַעְדָה.

וְהוּא, בְּלִי בּוֹשָׁה, הַמְשִׁיךְ לְדַבֵּר וְהַצִּיג עֲצָמוֹ כְּאִישׁ־סֹדֶר גָּדוֹל. וְהוּא סֵפֶר כִּיצַד סֹדֶר בְּכָל מְקוֹם אֶת הָאֲסוּמִים, בְּאֲמָצְעוֹת רְקוּנָם. וְכִמוֹ שְׁמִפְזָרִים פְּרוּרִים לְאֲנָקוּרִים, כִּךְ הָאֲכִיל הוּא אֲנָשִׁים עֲנִיִּים בְּקְרוּמֵי לֶחֶם, אוֹתָם גָּזַל מֵאֲנָשִׁים עֲנִיִּים.

קוּלוֹ הָיָה רֵם לְפַעֲמִים, וְלְפַעֲמִים חֲרִישִׁי. אֲבָל תְּמִיד צָרוּד. בְּקוֹל רֵם דִּבֵּר עַל בּוֹאֵם שֶׁל זְמַנִּים גְּדוֹלִים, וּבְקוֹל חֲרִישִׁי לְמַד אֶת הַנָּשִׁים כִּיצַד לְבִשָׁל עוֹרְכִים וּשְׁחָפִים. כְּמוֹ־כֵן הָיָה לוֹ גַב לֹא שָׁקֵט וְהוּא הִסְתַּכֵּל סְבִיב שׁוֹב וְשׁוֹב כְּאֵלוֹ פָּחַד מִדְּקִירַת פְּגִיוֹן.

וּמְדֵי חֲמֵשׁ דִּקּוֹת הַבְּטִיחַ לְקַהֵל כִּי הוּא מִתְכַּוֵּן לְהוֹפִיעַ רַק לְזִמְן קָצֵר מְאוּד.

מגרמנית ליאורה בינג־היידקר

משפטו של לוקולוס

מתוך תמונה 11

לוקולוס אני מערער.
 כיצד זה תישפט מלחמה
 בידי מי שבכלל לא מבין אותה.
 מוכרת הדגים אני כן מבינה. הבן שלי
 נפל במלחמה.
 מכרתי דגים בשוק שֶׁבְּפוֹרוֹם.
 יום אחד אמרו: הספינות
 שחזרו מִהַקְּרִבּוֹת באסיה
 הגיעו כבר. רצתי מהשוק,
 על גדת הטיבר עמדתי שעות רבות
 בִּמְקוֹם בו יָרְדוּ אל הרציף, ובערב
 היו כבר הספינות ריקות. הבן שלי
 מסולמותיהן לא ירד.
 אז נשבה הרוח בנמל, בלילה, ואני קדחתי
 מחום, ובחום חיפשתי רק
 את בני, וככל שחיפשתי יותר
 קפאתי יותר, ואז, מתה, באתי
 לכאן, למלכות הצללים, להמשיך ולחַפֵּשׁ.
 פֶּאֶבֶר, קראתי, כי זה היה שמו.
 פאבר, בְּנֵי פאבר
 אותו הריתי, ואותו גידלתי
 בני, פאבר!
 רצתי ורצתי דרך הצללים
 חולפת מְצֵל אל צל
 קוראת פאבר, עד ששוער אחד ממול

במִחְנוֹת של חללי המלחמה
תפס לי בשרוול וכך אמר לי:
זְקֵנָה, פאבר יש כאן הרבה. הרבה
הרבה בנים לאימהות, וחסרים מאוד.
אבל את שמותיהם הם שכחו
השתמשו בם בצבא רק כדי להתפקד
וכאן אינם דרושים כבר. ואת אימהותיהם
הם אינם רוצים לפגוש עוד
מאז הניחו להם ללכת למלחמות המגואלות-בדם.
ואני עמדתי תפוסה בשרוול
וזעקותי נתקעו עמוק בלוע.
שותקת שְׁבִתִי לאחור, לא התחשק לי עוד
להביט בפניו של בני.
שופט המתים בית המשפט מחליט: אם החללים
מבינה את המלחמה.

מגרמנית י. ל.

את האופרה "משפטו של לוקולוס" כתב ברכט בשלוש גרסאות. זהו סיפור העמדתו לדין בשאול, אחרי מותו, של המצביא הרומאי המהולל לוקולוס (מי שכבש במאה הראשונה לפנה"ס טריטוריות רחבות באסיה). חבר המושבעים המת, הדן את לוקולוס, כולל מורה, קורטיזנה, אופה, ומוכרת דגים. חלק ניכר מן העדים "יורדים" מתבליט האבן לכבודו של האלוף. העדות היחידה לזכותו של לוקולוס קשורה בהבאתו לאירופה, מאסיה, של עץ הדובדבן. תחילה כתב ברכט את הטקסט ביולי 1939, בגלות השוודית, כתסכית רדיו, ששודר ברדיו השוויצרי של ברן ב־1940. תקוותו לעניין את סטרווינסקי בחיבור המוסיקה לא התגשמה, אבל ב־1951 כתב את המוסיקה פאול דסאו (שכתב את המוסיקה גם ל"אמא קוראז", "מעגל הגיר הקווקזי", "גליליאו", ו"הנפש הטובה מסצ'ואן", ומי שניסה לתווך בשעתו בין ברכט לסטרווינסקי).

שירים 1933-1938

ביקור אצל המשוררים המנוחים

כְּאֶשֶׁר בִּקְרָה בְּחֵלוֹם בְּבִקְתַת הַמְּשׁוֹרְרִים
הַמְּנֻדִים, שְׁהִיְתָה בְּקִרְבַת הַבִּקְתָּה
בָּה גְרִים הַמּוֹרִים הַמְּנֻדִים (מִשֵּׁם שָׁמַע
מִדּוֹן וְצַחֲוֹקִים), בָּא לְקָרְאֲתוֹ בְּכַנִּיסָה
אוֹבִידִיוֹס, וְאָמַר לוֹ בְּחֻצֵי קוֹל:
"מוֹטֵב לָךְ עֲדִין לֹא לְהִתְיַשֵּׁב. עֲדִין לֹא מִתָּה. מִי כָּאן יוֹדֵעַ
אִם לֹא תִחְזֹר בְּכָל זֹאת? וּבְלֵי שִׁישְׁתָּנָה מִשְׁהוּ אַחֵר,
מִלְּבָרֶךְ". וְאוֹלָם, כְּשֶׁנִּחְמָה בְּעֵינָיו, פּוֹ-צ'וֹיֵי הַתְּקָרֵב וְאָמַר מְחִיךְ: "אֵת הַחֲמָרָה
הַרוּיחַ לְעֻצְמוֹ כָּל מִי שְׁזָהָה אֶפְלוּ פַעַם אַחַת אִי-צָדֵק."
וְחִבְרוּ טוֹיִפוֹ אָמַר בְּשִׁקְטוֹ: "אַתָּה מִבֵּין, הַגְּלוֹת
אֵינְנָה הַמְּקוֹם בּוֹ נִשְׁפָּחַת הִיְהִירוֹת". אֲבָל
בְּמִדָּה רַבָּה יוֹתֵר שֶׁל אֲרֻצִּיּוֹת הַצְּטָרֶף אֲלֵיהֶם וַיֹּזֶן הַמְּרַפֵּט וְשָׂאֵל: "כִּמָּה
דְּלִתוֹת יֵשׁ לְבֵית שְׁבוֹ אֵתָה גֵר?" וְדִנְטָה נִטְלוּ הַצָּרָה
וּבְעוֹדוֹ מוֹשֶׁךְ בְּשִׁרוֹלוֹ מִלְּמַל: "הַחֲרוּזִים שְׁלֶךְ
שׁוֹרְצִים שְׁגִיאוֹת, חֶבֶר, קַח בְּחֻשְׁבוֹן
כִּמָּה מִתְנַגְּדִים יֵשׁ לָךְ!" וּוּלְטֵר צָעַק לְעֵבְרִי:
"שְׁמַר עַל הַסּוֹ! אַחֲרַת יִרְעִיבוּ אוֹתְךָ!"
"וְתוֹסִיף קֶצֶת צַחֲוֹק!" צָעַק הֵינָה. "זֶה לֹא עוֹזֵר"
נִזְף שְׁקֹסְפִיר, "כְּשֶׁגִּימָס בָּא
גַם אֲנִי לֹא הִרְשִׁיתִי יוֹתֵר לְכַתֵּב". – "כְּשֶׁהֵעֵנִין יִגִּיעַ לְמִשְׁפָּט
קַח לָךְ נָבֵל כְּסָנְגוֹר!" הִצִּיעַ אֹרִיפִידֵס
"כִּי הוּא מְכִיר אֵת הַחֲרִים בְּרִשְׁתַּת הַחֲקִים". הַצַּחֲוִק נִמְשָׁךְ
וְאָז, מִן הַפְּנֵה הַחֲשׂוּכָה
עֲלָתָה קְרִיאָה: "תִּגִּיד, הֵם גַּם מְכִירִים אֵת הַשִּׁירִים שְׁלֶךְ בְּעַל-פֶּה? וְאֵלָה

שִׁמְכִירִים
האם הם יִמְלִטוּ מִן הַנְּדוּי? – "אֵלֶּה הֵם
הַנְּשַׁכְּחִים", אָמַר דְּנִטָּה בְּלַחֵשׁ
לֹא רַק אֶת גּוֹפֶם, אֲלָא גַם אֶת יְצִירוֹתֵיהֶם הַשְּׁמִידוּ".
הַצְּחוּק נִפְסַק. אִישׁ לֹא הֵעִז לְהִישִׁיר מִבֶּט. זֶה שְׁבֹא-לֹא-מִכְבָּר
הַחֲוִיר.

הרופא

אֶת הַחוּלָה הַזֶּה
אוֹיְבֵי הַשְּׁכִיבוּ לִי עַל הַשְּׁלֶחֶן.
הוא מְדַמֵּם מְשֻׁבְּעָה-עֶשֶׂר פְּצָעִים וּמְדַבֵּר מַחֵם.
אֵיךְ אֶאֱזֹר אֶמְצֵן לְחַבֵּשׁ אוֹתוֹ?
לְכַטַּח הַכָּה.
אֶסוּר שְׁיִהְיֶה לִי שׁוֹם עֲנִין אִתּוֹ.

מי מלמד את המורה?

אֲנִי מוֹרֶה
אֲבָל מִי מְלַמֵּד אוֹתִי?
אֵיךְ אֲדַע מֶה רוֹצִים שְׁיִלְמְדוּ אוֹתָם?
אֲנִי, מִתּוֹךְ רְצוֹן טוֹב, מוֹכֵן לְלַמֵּד הַכֹּל.
לְקַצְבִּים מְגִיעַ כְּבוֹד
אֲבָל הֲרִי לֹא לְכֹל הַקַּצְבִּים?
לְמִי לְמַשֵּׁל לֹא? אוֹלִי
אֲנִי כֶּבֶד אֶבוֹד: אֲנִי
קָרָאתִי לְפִיהֶרֶר רַק קְדוּשׁ.
אֲנִי עוֹשֶׂה הַכֹּל, אֲבָל
אֲנִי בֵּן אָדָם וְיִכַּל לְטַעוֹת.

הנידון למוות

הנה בא מישהו, סור מדרכו
 הוא חשוד
 שראה פשע מתבצע.
 הוא הגיע מן הפנה וראה
 את השחיטה שלהם. עכשו
 הוא אבוד.

מוכן שאף אחד לא יטה לו און
 זה מסכן מדי. הוא עצמו
 כמוכן אינו פונה לאף אחד, אבל ילדיו בארוחת הצהרים
 מקשיבים לכל מלה
 ומדווחים עליה לשלטונות.

הוא עדין מתרוצץ
 משום שטרם הסכימו על השחד
 וזקוקים לו, כדי לאים זה על זה.

הקיסר הרומאי נירון

על הקיסר הרומאי נירון, מי שגם
 רצה להחשב לאמן גדול, ספר
 כי בראש מגדל, אל מול רומא, שהבערה בפקדתו
 פרט על גבל. בהזדמנות דומה
 שלף הפיהרר אל מול בית קומות
 עפרון וציר
 תרשים רב תנופה
 של מבנה מפאר. כך, באפי אמנותם
 נבדלים השנים.

למותו של לוחם שלום

לזכר קרל פון אוסייצקי

זֶה שְׁלֵא הִסְגִּיר אֶת עֲצֻמוֹ
הִכָּה לְבִסּוֹף
זֶה שֶׁהִכָּה לְבִסּוֹף
לֹא הִסְגִּיר אֶת עֲצֻמוֹ.

פִּיּו שֶׁל הַמְתָרִיעַ
נִסְתָּם בְּעֵפֶר.
הַהִרְפָּתָקָה הַמְדַמָּמֶת
מִתְחִילָה.
עַל קִבְרוֹ שֶׁל יָדִיד הַשְּׁלוֹם
רוֹקְעִים הַגְדוּדִים.

הֵאֵם לְשׂוּא הִיָּה מֵאֲבָקוֹ?

כְּאֲשֶׁר מִכָּה זֶה שְׁאִינוֹ נִלְחָם לְבָדוֹ,
הָאוֹיֵב
עֲרִיזִן לֹא נִצַּח.

כתובת מצבה של גורקי

כָּאֵן נָח
שְׁלִיחֵם שֶׁל מְשַׁכְּנֹת הָעֲלִיבוֹת
מִי אֲשֶׁר תֵּאָר אֶת מְדַכְּאֵי הָעָם
אֶף נִלְחָם נִגְדָם
זֶה שֶׁהִתְחַנֵּךְ בְּאוֹנֵיכֵרְסִיטָאוֹת הַדְּרָכִים
שֶׁנּוֹלַד בְּצַד הַנְּמוּךְ
שֶׁעֲזַר לְבַעַר אֶת שִׁיטַת הַגְּבוּהָ וְהַנְּמוּךְ
מוֹרֵה הָעָם
זֶה אֲשֶׁר לָמַד מִן הָעָם.

חשיבות התעמולה

.1

יִתְכַן שְׁבֹאֲרֻצְנוֹ לֹא הַפֵּל הוֹלֵךְ, כְּמוֹ שְׁאֲמוֹר הָיָה לְלַכֵּת.
אֲבָל אִישׁ אֵינוֹ יָכֹל לְפַקֵּק בְּכֹךְ שֶׁהַתְּעִמּוּלָה טוֹבָה.
אֲפִלוֹ הַגּוֹזְעִים בְּרָעַב חִיבִים לְהוֹדוֹת
שֶׁשֶׁר הַתְּזוּנָה מֵיֵטִיב לְדַבֵּר.

.2

כְּשֶׁהִמְשָׁטַר הַתִּיר, יוֹם אֶחָד,
אֶת דָּמָם שֶׁל אֶלְף אַנְשִׁים, לֹלֵא
חֻקִּירָה וּלְלֵא מִשְׁפָּט
שֶׁבַח שֶׁר הַתְּעִמּוּלָה אֶת סִבְלָנוֹתוֹ הָאֵינְסוֹפִית שֶׁל הַפִּיֶהֶרֶר
עַל שֶׁהִמְתִּין עִם הַטֵּבַח זְמַן רַב כֹּל כֹּךְ
וְהִרְעִיף עַל פּוֹשְׁעִים טוֹבוֹת הַנְּאָה וּמִשְׁרוֹת מְכַבְּדוֹת
בְּנֵאוֹם עַד-כְּדִי-כֹךְ רְהוּט,
שֶׁלֹּא רַק קְרוֹבֵיהֶם שֶׁל הַקְּרִבְנוֹת
אֲלֵא גַם רוֹצְחֵיהֶם, מְרַרו אוֹתוֹ יוֹם בְּכִי.

.3

וּכְשֶׁבִּיּוֹם אַחַר עֲלֵתָה סְפִינַת הָאֲוִיר הַגְּדוּלָה שֶׁל הַרִיךְ
בְּלִהְבּוֹת, כִּי מִלְאוּ אוֹתָהּ בְּגֹז דְּלִיק
כְּדִי לְחַסֵּךְ בְּגֹז הַלֵּא-דְּלִיק לְצַרְכֵי מִלְחָמָה
וְשֶׁר הָאֲוִירִיָּה הַצְּהִיר, נִכַח אַרְוֹנוֹת הַנְּסָפִים,
כִּי בְשׁוֹם פָּנִים לֹא יִפֹּל בְּרוּחוֹ
הַרִיעַ הַקֶּהֶל בְּתִשׁוּאוֹת. אֲפִלוֹ מִתּוֹךְ הָאֲרֹנוֹת
אוֹמְרִים שֶׁנִּשְׁמָעוּ מַחִיאוֹת כְּפִים.

.4

וּכְמָה מְשַׁלְּמַת הַתְּעִמּוּלָה
לְזָבֵל וְלִסְפָּר שֶׁל הַפִּיֶהֶרֶר!
מְאֲלָצִים כָּל אָדָם לְקִרְא אֶת סִפְרוֹ שֶׁל הַפִּיֶהֶרֶר עַד הַסּוֹף
אֵיפֹה שֶׁלֹּא יִהְיֶה.

כדי לקדם את אסוף הזבל הוכיח עצמו גרינג האדיר
 כזבלן הגדול ביותר בכל הזמנים
 וכדי לאכסן את הזבל בלב בירת הריך
 בנה ארמון
 שהוא עצמו גדול כמו עיר שלמה.

.5

תועמלן טוב
 הופך ערמת זבל לאתר טיולים.
 כשאין שמן הוא מוכיח
 שמתנים צרות הולמות כל איש.
 אלפים, השומעים אותו מן הכבישים המהירים,
 שמחים כאלו היו להם מכוניות.
 על קברי הרעבים והנופלים
 נוטעים שיחי דפנה. אבל הוא דבר על השלום
 עוד הרבה קדם, כשהתותחים עברו בסך.

.6

רק בזכות תעמולה מעלה הצליחו
 לשכנע מיליונים
 שהקמת הורמאכט היא מפעל למען השלום.
 כל טנק חדש הוא יונת שלום
 וכל גודד נוסף הוא הוכחה
 לאהבת השלום.

.7

מוכן: גם אם נאומים מאפשרים הרבה
 הם לא מאפשרים הכל. אחרים
 כבר שמענו אומרים: חבל
 שהמלה בשר כשלעצמה לא משביעה, וחבל
 שהמלה חליפה מחממת כל כך מעט.
 כששר התכנון ישא נאום בשבח
 רשת הקורים האצילית

מוטב שלא ירד גשם, אחרת
יעמדו שם מאזינו בכתנתיהם.

.8

ועוד משהו למחשבה
בענין תכליתה של התעמולה: ככל שיש בארצנו יותר תעמולה
כך יש לנו פחות מן השאר.

ניחומים מן הקנצלר

אחרי מכות גורל קשות
מעורר הקנצלר, באמצעות נאום גדול
את חסידיו שוב להזדקף.
כלומר, גם הקוצר
אוהב את השבולים הזקופות.

היהודי, אסון לעם

כפי שרמקולי המשטר מודיעים
כל האסונות בארצנו הם באשמת היהודים.
העולות ההולכות ומתרבות
יכולות, שהרי ההנהגה חכמה מאוד,
כפי שבדרך כלל היא מדגישה,
לבוא רק מן היהודים, שמספרם הולך וקטן.
רק היהודים אשמים שהרעב מושל בעם
אף על פי שבעלי הקרקעות הגדולים הורגים את עצמם בעבודה בשדות
ואף על פי שהבוסים של חבל הרוהר אוכלים רק את פרוגי הלחם שנושרים
משלחנות הפועלים.
ורק היהודי יכל להיות אשם בכך
שללחם חסרה חטה,
הצבא, בשביל שטחי אמונים וקסרקטינים,
הפקיע כל כך הרבה קרקע, עד
שהקפה דומה לפרובינציה שלמה. ומשום

שְׁהִיְהוּדֵי הוּא אֶסוֹן בְּשִׁבִיל הָעַם
 אֵין זֶה קִשָּׁה לְזִהוּת יְהוּדֵי. לְשֵׁם כֶּךָ
 אֵין צָרָךְ בְּתַעֲוֹדַת לִיָּדָה וְלֹא בְּסִימְנֵי זֵהוּי חִיצוֹנִיִּים -
 הָרִי כָּל אֱלֹה עֲשׂוּיִים לְהִטְעוֹת, צָרִיךְ רַק לְשָׂאֵל:
 הָאֵם הָאִישׁ הַזֶּה, אוֹ הַהוּא, הֲנוֹ אֶסוֹן בְּשִׁבִילֵנוּ? כִּי־אֵז
 הוּא יְהוּדֵי. אֶסוֹן מְזֻהִים
 לֹא עַל פִּי הָאֶרֶץ, אֱלֹא עַל פִּי
 הַנֶּזֶק שֶׁהוּא גֹרֵם. לֹא הָאִפִּים
 הֵם הָאֶסוֹן, אֱלֹא הַמַּעֲשִׂים. הֵן לֹא צָרִיךְ
 אֶף מִיָּחָד, כִּדֵּי
 שְׁאֲפֹשֶׁר יִהְיֶה לְשַׁדֵּד אֶת הָעַם, צָרִיךְ רַק
 לְהִשְׁתַּיֵּךְ לְמִשְׁטֵר! כֶּךָ אֶחָד יוֹדֵעַ
 שֶׁהַמִּשְׁטֵר הוּא אֶסוֹן לְעַם, וְאֵם אֲמָנָם
 כֶּךָ הָאֶסוֹנוֹת בְּאִים מִהִיְהוּדִים, חִיב הַמִּשְׁטֵר לְכוּא מִן הִיְהוּדִים. הָרִי זֶה בְּרוּר!

הממשלה כאמן

עַל בְּנֵית אַרְמוֹנוֹת וְאַצְטֵרִיּוֹנִים
 מוֹצִיאִים כֶּסֶף רָב. בְּכֶךָ דוֹמָה
 הַמַּמְשָׁלָה לְאֲמֵן צָעִיר, שְׂאִינוֹ
 פּוֹחֵד מִן הָרָעֵב, כְּשֶׁמְדַבֵּר
 בְּעִשְׂיָה לְמַעַן פְּרִסוּם שְׁמוֹ. אַגַּב
 הָרָעֵב, שְׂמֵמְנוֹ אֵין הַמַּמְשָׁלָה פּוֹחֵדַת
 הוּא רָעֵב שֶׁל אַחֲרִים. כְּלוּמַר
 שֶׁל הָעַם.

2

כְּמוֹ הָאֲמֵן
 שׁוֹלֵטַת הַמַּמְשָׁלָה בְּכֹל מִינֵי כַחוֹת עַל־טִבְעִיִּים
 מְבַלֵּי שְׂמִישָׁהוּ אוֹמֵר לָהּ מִשָּׁהוּ.
 הִיא יוֹדַעַת הַכֹּל. מַה שֶּׁהִיא יוֹדַעַת
 הִיא לֹא לְמַדָּה. הִיא
 לֹא לְמַדָּה שׁוּם דְּבָר. הַשְּׂכַלְתָּהּ

דְּלָה לְמַדִּי, וּבְכָל זֹאת בְּדֶרֶךְ פְּלֵא
 הִיא מְסֻגֶּלֶת לְהִתְעַרֵב בְּכָל שִׁיחָה, לְקַבֵּעַ הַכֹּל
 גַּם אֶת מָה שֶׁהִיא לֹא מְבִינָה.

3

אָמֵן יְכַל לְהִיּוֹת יְדוּעַ כְּטַפֵּשׁ וּבְכָל זֹאת
 לְהִיּוֹת אָמֵן גְּדוֹל. גַּם בְּכֶךְ
 דוֹמָה הַמְּשַׁלָּה לְאָמֵן. כְּמוֹ שְׂאוֹמְרִים עַל רִמְבְּרִינְדֵט
 כִּי לֹא הָיָה מְצִיר אַחֲרָת, אֵלּוּ נוֹלַד בְּלִי יָדַיִם, כֶּךָ אֶפְשָׁר
 גַּם לִזְמַר עַל הַמְּשַׁלָּה, אֵלּוּ
 נוֹלְדָה בְּלִי רֹאשׁ, לֹא הִיְתָה מוֹשְׁלֵת אַחֲרָת.

4

מְדַהִימָה אֶצֶל הָאָמֵן
 יְכַלֵּת הַהֲמַצָּאָה. כְּשֶׁמְאֲזִינִים לְמַמְשָׁלָה
 בְּתֵאוּרִיָּה אֶת הַמַּצָּב, אוֹמְרִים
 אֵיךְ שֶׁהִיא מְמַצִּיאָה! כְּלַפִּי הַכְּלֻפָּה
 יֵשׁ לְאָמֵן רַק בּוֹז, מִמֶּשׁ כֶּךָ גַּם
 מִתִּיחֶסֶת הַמְּשַׁלָּה, כִּידוּעַ, לְכַלְכְּלָה. מוֹבָן
 שֶׁיֵּשׁ לָהּ כְּמָה תוֹמְכִים עֲשִׂירִים. וְכִמוֹ כֹּל אָמֵן
 מְזָה הִיא חִיָּה, שֶׁהִיא
 שׂוֹאֶבֶת כֶּסֶף.

הרהורים על אורך הגלות

.1

אֶל תִּתְקַע מְסֻמֵר בְּקִיר
 זֶרֶק אֶת הַמְּעִיל עַל הַכֶּסֶא.
 מִדוּעַ לְהַצְטִיד לְאַרְבָּעָה יָמִים
 הָרִי אֶתָּה חוֹזֵר.

הִנֵּחַ אֶת הָעֵץ הַקָּטָן בְּלִי מַיִם.
 לָמָּה לְטַעַת עוֹד עֵץ?

לפני שיגיע לגבה מדרגה
תלך לך מכאן שמח.

משך את הכובע על פניך כשאנשים חולפים!
למה לדפדף בספר דקדוק זר?
הידיעה הקוראת לך הבייתה
כתובה בשפה מכרת.

כמו שהסיד מתקלף מן הקיר
(אל תעשה שום דבר נגד זה!)
גדר האלימות תרקב
זו שהוקמה לאורך הגבול
נגד הצדק.

2.

ראה את המסמר בקיר, זה שאתה תקעת:
מתי, אתה חושב, תחזור?
אתה רוצה לדעת על מה אתה חושב בתוך-תוכך?

יום אחר יום
אתה עובד על השחרור
בלשכך בחדר אתה כותב.
אתה רוצה לדעת מה אתה חושב על עבודתך?
הסתכל על עץ הערמונים הקטן בפנת החצר
אליו גררת את הקנקן המלא מים!

מקום מפלט

משוט מנח על הגג. רוח בינונית
לא תפזר את הקש.
בחצר, בשביל נדנדה לילדים,
תקעו מוטות.
הדאר מגיע פעמים

לְמָקוֹם בוּ הָיוּ מִתְקַבְּלִים בְּרָצוֹן מִכְתָּבִים.
בְּמוֹרֵד הַתְּעֵלָה שְׁטוֹת מַעְבוֹרוֹת.
לְבֵית יֵשׁ אַרְבַּע דְּלָתוֹת, כְּדֵי לְהַמְלִיט דְּרֶכֶן.

תְּקוּוֹת הָעוֹלָם

.1

הָאֵם הַדְּכוּי עֵתִיק כְּמוֹ הַטַּחֵב בְּאַגְמִים?
הַטַּחֵב בְּאַגְמִים הוּא בְּלִתִּי נִמְנָע.
אוּלַּי כָּל מָה שְׁאַנִּי רוּאָה – טְבָעִי, וְאַנִּי חוּלָה
וְרוּצָה לְסַלֵּק אֶת מָה שְׁאַיִנוּ נִתֵּן לְסִלּוֹק?
קְרָאתִי שִׁירִים מְצֻרִים. שֶׁל אֲנָשִׁים, שֶׁבָּנוּ אֶת הַפִּירְמִידוֹת. הֵם הַתְּלוּנָנוּ עַל
הַנְּטֵל
וְשְׁאֵלוּ מִתִּי יַפְסֵק הַדְּכוּי. זֶה הִיָּה לְפָנַי אַרְבַּעַת־אַלְפִים שָׁנִים.
הַדְּכוּי הוּא, אִם כֵּן, כְּמוֹ הַטַּחֵב, וּבְלִתִּי נִמְנָע.

.2

כְּשִׁילֵד נִקְלַע אֶל מִתַּחַת לְגִלְגְּלֵי עֲגָלָה, מוֹשָׁכִים אוֹתוֹ לְמִדְרָכָה. לֹא טוֹב הַלֵּב
עוֹשֶׂה זֹאת, זֶה
שֶׁלֹּכְבוֹדוֹ מְקִימִים אֲנִדְרָטָה. כָּל אֶחָד הִיָּה מוֹשֵׁךְ אֶת הַיֵּלֶד הַרְחָק מִן הָעֲגָלָה.
אַבֵּל כָּאֵן מְטֻלִים רַבִּים מִתַּחַת לְעֲגָלָה וְרַבִּים חוֹלְפִים עַל פְּנֵיהֶם
וְאִינָם נוֹהֲגִים כֵּן.
הָאֵם זֶה מְשׁוּם שְׂרַבִּים כָּל כֵּן סוֹבְלִים? הָאֵם כְּבָר אֵין לְעֹזֵר לָהֶם
מְשׁוּם שֶׁהֵם רַבִּים? עוֹזְרִים לָהֶם פְּחוֹת.
גַּם טוֹבֵי־הַלֵּב עוֹבְרִים עַל פְּנֵיהֶם וְאַחַר כֵּן מְמַשִּׁיכִים לְהִיּוֹת טוֹבִים
כְּפִי שְׁהִיוּ, לְפָנַי שְׁעַבְרוּ שָׁם.

.3

כְּכֹל שְׂרַבִּים יוֹתֵר הַסוֹבְלִים, סִבְלָם נִרְאָה
טְבָעִי יוֹתֵר. מִי רוּצָה לְמַנַּע בְּעַד הַדְּגִים בַּיָּם לְהַרְטֵב?
וְהַסוֹבְלִים עֲצָמָם חוֹלְקִים קְשִׁיחוֹת זוֹ נִגְדַּע עֲצָמָם
מוֹנְעִים טוֹב לֵב מְעַצְמָם.
מִבְּעֵית אֵיךְ אָדָם מְסַתְדֵר עִם הַקָּיִם בְּקִלּוֹת רַבָּה כָּל כֵּן. לֹא רַק עִם סִבְלָם שֶׁל

זרים, אלא גם
עם סבלו שלו.
כל אלה שחשבו על מצב העניינים הגרוע מסרבים לפנות אל
חמלתו של האחד עם האחרים.
אבל אי אפשר לותר על חמלת הנדבכאים לנדבכאים. זוהי תקנת העולם.

הקביים

שבע שנים לא הצלחתי להזיז רגלים
כשבאתי לרופא הממחה
הוא שאל: בשביל מה קבים?
ואמרתי: אני נכה.

הוא אמר: על כך אין מה לתהות
קדימה, נסה, עשה לי טובה!
מה שמשתק אותך הן הגרוטאות
לך, זחל, התקדם על ארבע!

כמו מפלצת, צחוקו גבר
כשאת קבי היפים בקש
על גבי אותם שבר
וצוחק זרק אותם לאש.

ובכזו, נרפאתי: אני הולך
הצחוק הביא לי מרפא.
רק לפעמים, למראה בולי עץ
ללכת אני שוב מתקשה..

על המזל

מי שרוצה להסתלק, צריך מזל.
בלי מזל
אף אחד לא מציל את עצמו מן הקור

מִן הָרָעֵב, וְאִף לֹא מִבְּנֵי אָדָם.

מִזֵּל הוּא עֲזָרָה.

הִיָּה לִי מִזֵּל רַב, לְכֵן
אֲנִי עֲדִין קָיָם.
אֲבָל בְּמִבְט לְעֵתִיד אֲנִי מִכִּיר בְּזוֹעָה
כַּמָּה מִזֵּל עוֹד נְחוּץ לִי.
מִזֵּל הוּא עֲזָרָה.

חֶזֶק הוּא מִי שֵׁישׁ לוֹ מִזֵּל.
לוֹחֵם טוֹב וּמְוָרָה חָכָם
הוּא בָּר מִזֵּל.

מִזֵּל הוּא עֲזָרָה.

מגֵרמנית ליאורה בינג־היידקר

אשר אינו יודע עזרה

אֵיךְ יִהְיֶה הַקּוֹל הַבָּא מִן הַפְּתִים
קוֹל צְדָקָה
אִם בְּחִצְרוֹת שׁוֹכְבִים חֲסֵרֵי הַגָּג?

אֵיךְ לֹא יִהְיֶה רַמָּאי זֶה הַמְּלַמֵּד לְרַעֲבִים
דְּבַר זוּלָת חֲסוֹל הָרָעֵב?

אֲשֶׁר אֵינוֹ נוֹתֵן לְרַעֲב לֶחֶם
הוּא הַרוֹצֵה בְּאֲלִימוֹת

אֲשֶׁר בְּסִירָה
מְקוֹם לְטוֹבְעִים לֹא הִיָּה לוֹ
לֹא הִיָּתָה לוֹ חֲמֵלָה

אֲשֶׁר אֵינוּ יוֹדְעַ עֲזָרָה
הוּא הַשּׁוֹתֵק.

בזמנים חשוכים

לֹא יִגִּידוּ: כֹּאֲשֶׁר רָעַד עֵץ הָאֲגוּז בְּרוּחַ
אֶלֶּא: כֹּאֲשֶׁר הִצְבַּע דְּבָא אֶת הַפּוֹעֲלִים
לֹא יִגִּידוּ: כִּשְׁהִילֵד הַקְּפִיץ אֲבָן שְׁטוּחָה עַל פְּנֵי הַזֶּרֶם
אֶלֶּא: כִּשְׁהַתְּכּוֹנְנֵנוּ לְמַלְחָמוֹת הַגְּדוֹלוֹת.
לֹא יִגִּידוּ: כִּשְׁהָאִשָּׁה נִכְנְסָה לְחֵדֶר
אֶלֶּא: כִּשְׁהַמְעַצְמוֹת הַתְּלַכְדוּ נֶגֶד הַפּוֹעֲלִים.
אֲבָל לֹא יִגִּידוּ: הַזְּמַנִּים הָיוּ חֲשׂוּכִים
אֶלֶּא: מִדּוּעַ מְשׁוֹרְרֵיהֶם שְׁתָּקוּ?

זמן רע לליריקה

אֲנִי הֵרִי יוֹדֵעַ: רַק הַמְּאֲשֶׁר
אָהוּב. אֶת קוֹלוֹ
אוֹהֲבִים לְשִׁמוּעַ. פְּנִיּוֹ יָפוֹת.

הָעֵץ הַמְּעוֹת בְּחֶצֶר
מְרֹאָה עַל אֲדָמָה רְעָה, אֲבָל
הָעוֹבְרִים-וְשׁוֹבִים לוֹעֲגִים לְעוֹוֹתוֹ
וּבְצֶדֶק.

אֶת הַסִּירוֹת הַיְרָקוֹת וְהַמְּפָרְשִׁים הָעֲלִיזִים שֶׁל סוּנְדָס
אֵינְנִי רוֹאֶה. מִהַכֹּל
רַק אֶת רֶשֶׁתוֹת הַדִּיגִים הַקְּרוּעוֹת אֲנִי רוֹאֶה.
מִדּוּעַ אֲנִי מְדַבֵּר רַק עַל זֶה
שֶׁהַכְּפָרִית בֵּת הָאֲרֻבָּעִים הוֹלֶכֶת עָקוּם?
שְׂדֵי הַנְּעָרוֹת
חֲמִים כְּמוֹ קָדָם.

בְּשִׁירָה שְׁלִי חָרוּז
נִרְאָה לִי כְּמַעַט כְּמוֹ בְּזָבוּז.

מִתְקוּטָטוֹת בִּי
הֵהֱתַרְגְּשׁוֹת מִפְּרִיחַת עֵץ תְּפוּחַ
וְהִבְעָתָה מְנַאוּמִיו שֶׁל הַצָּבֶע.
אֲבָל רַק הַשְּׂנֵיָה
גוֹרֶרֶת אוֹתִי אֶל שְׁלַחַן הַכְּתִיבָה.

מגרמנית י.ל.



חמישה קשיים בכתיבת האמת, מאמר

מי שרוצה כיום להיאבק בשקר ובכורות ולכתוב את האמת, חייב לגבור על חמישה קשיים לפחות. עליו למצוא את האומץ לכתוב את האמת, למרות שהיא מדוכאת בכל, ואת החוכמה לזהות אותה, למרות שהיא מוסווית בכל; את האמנות להשתמש בה כנשק; את כושר השיפוט לבחור באלה, אשר בידיהם תהיה לה השפעה; את העורמה להפיץ אותה בקרבם. אלה הם קשיים גדולים שבביל הכותבים תחת הפאשיזם, אלה הנרדפים או הנמלטים, לאמיתו של דבר, גם עבור אלה הכותבים בארצות החופש הבורגניות.

1. האומץ לכתוב את האמת

דומה כי מובן מאליו, שעל הכותב לכתוב את האמת מבחינה זו, שאל לו לדכא, או להשתיק אותה, ושאל לו לכתוב דבר שאינו אמת. אל לו להשתחוות בפני בעלי השררה, אל לו לרמות את החלשים. מובן שקשה מאוד לא להשתחוות בפני בעלי השררה ושכדאי מאוד לרמות את החלשים. לא לרצות את בעל הקניין, פירושו לוותר על הקניין. לוותר על התשלום על עבודה שבוצעה, פירושו, בתנאים מסוימים, לוותר על עבודה ולסרב למוניטין אצל בעלי השררה, פירושו לעתים קרובות לוותר על מוניטין בכלל. לשם כך דרוש אומץ. תקופות הדיכוי הקיצוני ביותר הן לרוב תקופות שבהן מרבים לדבר גבוהה-גבוהה.

נחוץ אומץ, בתקופות כאלה, כדי לדבר על דברים שפלים ופעוטים כמו אוכל ומגורים לפועלים, לדבר על כך, בעיצומן של צרחות איומות, שתחושת ההקרבה היא העיקר. כאשר מרעיפים כבוד על האיכרים, הרי זה אמיץ לדבר על מכונות ועל מצרכי מזון זולים שהיו מקלים על עבודתם המכובדת. כשמכל רשתות השידור עולות הצרחות שאדם חסר דעת והשכלה עדיף על פני בר־דעת, הרי זה אמיץ לשאול: עדיף למי? כשמדובר בגזעים מושלמים ובלתי מושלמים, הרי זה אמיץ לשאול אם הרעב, הכורות והמלחמה אינם גורמים מומים חמורים. כמו כן נחוץ אומץ כדי לומר לעצמך את האמת עליך, על עצמך, המנוצח. רבים מן הנרדפים מאבדים את היכולת להכיר בשגיאותיהם. הרדיפה נראית בעיניהם

כעוול הגדול ביותר. הרודפים, מהיותם רודפים, הם הרעים, ואילו הם, הנרדפים, נרדפים בגין טובם. אך טוב זה הוכה, הובס וסוכל, ועל כן היה טוב חלש, רע, שאינו בר-קיימא, טוב שאין לסמוך עליו; כי אין זה לעניין לייחס לטוב את חולשתו, כמו שמייחסים לגשם את רטיבותו.

לומר שהטובים לא נוצחו משום שהיו טובים, אלא משום שהיו חלשים, לשם כך דרוש אומץ.

מובן שהאמת חייבת להיכתב תוך מאבק עם האי-אמת ואסור לה להיות משהו כללי, נשגב או רב משמעי. הן לכללי, לנשגב ולרב-משמעי שייכת האי-אמת. כשנאמר על משהו שאמר את האמת, הרי שלפחות אחדים, או רבים, או אחד, אמרו משהו אחר, שקר או דבר כללי, אבל הוא אמר את האמת, משהו מעשי, עובדתי, שאין להכחישו, שהוא העניין עצמו.

נחוץ מעט אומץ, כדי לטעון כנגד גסות העולם ונצחון האכזריות בכלל ולאיים בנצחון הרוח, באותו חלק-עולם בו הדבר מותר עדיין. שם מופיעים רבים כאילו מכוונים אליהם תותחים, בעוד שלמעשה מופנות כלפיהם רק משקפות תיאטרון. הם צורחים את דרישותיהם אל עולם של ידידי האנשים התמימים. הם תובעים צדק כללי, שעבורו מעולם לא עשו דבר, וחירות כללית, לקבל חלק מן השלל שבו זכו כבר מזמן. מבחינתם האמת היא רק מה שמצלצל יפה. אם האמת היא משהו כמותי, יבש, עובדתי, משהו שדורש מאמץ ולימוד כדי לגלותו, כי אז אין זו אמת בשבילם, לא משהו שמשכר את חושיהם. יש להם רק ההתנהגות החיצונית של אומרי האמת. זה מה שעלוב בהם: הם לא יודעים את האמת.

2. החוכמה לזהות את האמת

כיוון שקשה לכתוב את האמת, משום שהיא מדוכאת בכל, נדמה לרוב האנשים כי זוהי שאלה של גישה באם האמת נכתבת, אם לאו. הם חושבים כי לשם כך נחוץ רק אומץ. הם שוכחים את הקושי השני, זה של גילוי האמת. בשום אופן אין לומר כגון שקל לגלות את האמת.

בראש וראשונה לא קל לגלות איזו אמת כדאי לומר. כך שוקעות למשל כעת, לעיני כל העולם, מדינות הציוויליזציה הגדולות בזו אחר זו אל תוך הברבריות הקיצונית ביותר. בנוסף לכך ידוע לכל שהמאבק הפנימי, המתנהל באמצעים האיומים ביותר, עלול בכל יום להפוך למאבק חיצוני, אולי להותיר אחריו יבשת זו כתל הריסות. זוהי ללא ספק אמת, אך יש כמובן אמיתות נוספות. כך למשל אין זה שקר, שלכיסאות יש מושבים ושהגשם יורד מלמעלה למטה. משוררים

רבים כותבים אמיתות מסוג זה. הם דומים לציירים, המכסים את קירותיהן של ספינות טובעות בטבע דומם.

הקושי הראשון שמנינו לא קיים בשבילם, ואף על פי כן מצפונם נקי. איתנים כנגד בעלי השררה, אך גם בלתי מעורערים בידי שוועת הנאנסים, הם מושכים במכחוליהם. האבסורד שבהתנהלותם מעורר בהם עצמם פסימיות "עמוקה", שאותה הם מוכרים במחיר נאה, המצדיק למעשה את הרושם של אותם אמנים ושל אותן מכירות. עם זאת, לא קל לזהות כלל, שאמיתותיהם, מסוג הכיסאות, או הגשם, בדרך כלל נשמעות אחרת לגמרי, כמו אמיתות אודות דברים חשובים. הרי הצורה האמנותית מתקיימת בדיוק ממתן חשיבות לדבר כלשהו.

רק במבט חד מזהים כי הם אינם אומרים אלא: כיסא הוא כיסא ואף אחד אינו יכול 'לעשות' משהו בנידון זה שהגשם יורד כלפי למטה.

אנשים אלה אינם מגלים את האמת שכדאי לכתוב אודותיה. אחרים, לעומת זאת, עוסקים ברצינות במשימות הדחופות ביותר, אינם חוששים מבעלי השררה ומן העוני, ובכל זאת אינם מסוגלים לגלות את האמת. להם חסר ידע. הם מלאי דעות קדומות, המניחים השערות מפורסמות שנוסחו היטב בעבר. העולם מסובך מדי בשבילם, הם אינם מכירים את העובדות ואינם רואים את ההקשרים. מלבד הכרה נחוץ ידע שהוא ברהשגה ושיטות הניתנות ללימוד. לכל הכותבים בעידן זה של מבוכות ותמורות גדולות נחוצה ידיעת הדיאלקטיקה המטריאליסטית, הכלכלה וההיסטוריה. היא בתהשגה באמצעות ספרים והדרכה מעשית, כאשר נמצאת לכך החריצות הנדרשת.

אפשר לגלות באופן פשוט הרבה אמיתות, חלקי אמיתות או עובדות, שמובילות לגילוי האמת. כשרוצים לחפש, טוב להיעזר בשיטה, אבל אפשר למצוא גם בלי שיטה, אפילו בלי לחפש. אלא שבאופן מקרי זה, קשה להגיע להצגת האמת כך שאנשים יידעו כיצד לנהוג. אנשים שרושמים רק עובדות פעוטות, אינם מסוגלים להפוך את הדברים בעולמנו לשימושיים יותר. אבל תכליתה של האמת היא רק זו, לא אחרת. אנשים אלה לא נועדו לאתגר של כתיבת האמת.

כאשר מישהו מוכן לכתוב את האמת ומסוגל לזהות אותה, נותרים עוד שלושה קשיים.

3. האמנות לעשות את האמת שימושית ככלי נשק

על האמת להיאמר בגלל מסקנותיה, המחייבות התנהלות מסוימת. כדוגמה לאמת שאי אפשר להסיק ממנה מסקנות או שאפשר להסיק ממנה מסקנות שגויות, תשמש אותנו התפישה הרווחת שבכמה ארצות שוררים תנאים נוראים, הנובעים מן הברבריות. לפי תפישה זו הפאשיזם הוא גל של ברבריות, שפרץ לכמה ארצות באלימות של כוח טבע.

על פי תפישה זו הפאשיזם הוא כוח שלישי חדש לצד (ומעל) לקפיטליזם ולסוציאליזם; לא רק התנועה הסוציאליסטית אלא גם הקפיטליזם יכול היה להמשיך ולהתקיים אחריו וכיו"ב. זוהי כמובן הצהרה פאשיסטית, כניעה לפאשיזם. הפאשיזם הוא שלב היסטורי, שאליו הצטרף הקפיטליזם, כדבר חדש וישן כאחד. הקפיטליזם מתקיים בארצות הפאשיסטיות רק כ פאשיזם ובפאשיזם ניתן להילחם רק כקפיטליזם, כקפיטליזם החשוף, החצוף, הדכאני והנכלולי ביותר.

כיצד ירצה מישהו לומר את האמת על הפאשיזם, שהוא מתנגד לו, אם אינו רוצה לומר דבר כנגד הקפיטליזם, שיוצר אותו? כיצד תתבטא אז האמת שלו באופן מעשי?

אלה המתנגדים לפאשיזם מבלי לצאת כנגד הקפיטליזם, המייכבים על הברבריות, שמקורה בברבריות, דומים לאנשים המבקשים לאכול את חלקם בעגל, ובלבד שהעגל לא יישחט. הם רוצים לאכול את העגל, אבל לא לראות את הדם. הם באים על סיפוקם כשהקצב נוטל את ידיו לפני שהוא מטפל בכשר. הם אינם מתנגדים ליחסי הקניין, היוצרים את הברבריות, אלא רק לברבריות. הם נושאים את קולם כנגד הברבריות והם עושים כך במדינות בהן שוררים אותם יחסי קניין, אבל הקצבים עדיין נוטלים בהן את ידיהם לפני שהם מטפלים בכשר.

גינויים שונים של אמצעים ברבריים עשויים להשפיע לזמן קצר, כל זמן שהמאזינים סבורים כי בארצותיהם לא ייתכנו אמצעים כאלה. ארצות מסוימות מסוגלות לשמור על יחסי הרכוש שלהן באמצעים פחות אלימים מארצות אחרות. להן עדיין מספקת הדמוקרטיה את השירותים שבשבילם נאלצות אחרות להפעיל כוח, הווה אומר את הערובה לבעלות על אמצעי הייצור. המונופול על בתי החרושת, על המכרות, האחוזות, יוצר בכל מקום תנאים ברבריים; אף כי הם ניכרים פחות. הברבריות ניכרת לעין ברגע שניתן להמשיך להגן על המונופול רק באלימות גלויה.

מדינות אחדות שעדיין לא נאלצות, בגלל המונופול הברברי, לוותר גם על הערביות הפורמליות של מדינת החוק, כגון מותרות של אמנות, פילוסופיה וספרות, מקשיבות בחיבה רבה לאורחים, המאשימים את מולדתם בגין ויתור על מותרות אלה, כיוון שזה מקנה להן יתרונות במלחמות הצפויות. ובכן, האם יש לומר, למשל, שאלה הדורשים בקולי קולות מלחמה נגד גרמניה "כיוון שזוהי מולדתו האמיתית של הרשע בימינו, סניף של הגיהנום, מקום מושבו של האנטי-כריסט", הם אלה שהכירו בָּאָמֶת? מוטב לומר כי אלה הם אנשים שוטים, חסרי ישע ומזיקים. שכן המסקנה מפטפט סרק זה היא, שיש לחסל את המדינה. את המדינה כולה על כל תושביה, כי הגז הרעיל אינו בורר לו את האשמים, כשהוא ממית.

האדם קל הדעת, שאינו יודע את האמת, מתבטא באופן כללי, מתנשא ובלתי מדויק. הוא מלהג על "אותם" גרמנים, הוא מיבב על "אותו" רשע והשומע, במקרה הטוב, לא יודע מה לעשות. האם עליו להחליט לא להיות גרמני? האם הגיהנום ייעלם אם הוא יהיה טוב? גם הדיבור על ברבריות, שמקורו בברבריות, הוא ממין זה. אחריו באה הברבריות של הברבריות וסופה בציויליזציה שמקורה בחינוך. כל זה מבוטא באופן כללי לגמרי, לא כמסקנה מתבקשת לתכלית מעשית ובעצם אין הדבר נאמר לאף אחד.

תיאורים כאלה מראים רק חוליות ספורות בשרשרת הסיבות ומציבים כמה מן הכוחות המניעים ככוחות בלתי-נשלטים. בתיאורים כאלה טמון הרבה חושך המסתיר את הכוחות שמכוננים את הקטסטרופות. מעט אור, ונגלים לעין בני אדם כגורמי הקטסטרופות. כי אנו חיים בעידן, שבו גורל האדם הוא האדם עצמו.

הפאשיזם איננו אסון טבע, שניתן פשוט לתפוש אותו מתוך "טבע" האדם. אבל אפילו בתיאור אסונות טבע יש סגנונות ביטוי הראויים לאדם, כיוון שהם מעוררים את מלוא כוחות המאבק שלו.

בעקבות רעש אדמה שהחריב את יוקוהמה, אפשר היה לראות במספר רב של כתבי-עת אמריקאיים צילומים של ההריסות. בתחתית נכתב: "Steel" stood (פלדה שרדה) ואכן, מי שבמבט ראשון ראה רק חורבות, הבחין כעת, בזכות הכיתוב, כי מספר רבי-קומות נותרו על תילם. בין התיאורים שבאמצעותם ניתן לתאר רעש אדמה, התיאורים של מהנדסי הבניין, המתייחסים לתזוזת הקרקע, לעוצמת ההתנגשויות, לחום המתפתח וכיו"ב, אלה הסוקרים את תנאי ההישרדות ברעש לצרכים קונסטרוקטיביים, הם בעלי חשיבות שאין כדוגמתה. מי שמבקש לתאר את הפאשיזם ואת המלחמה, את הקטסטרופות הגדולות, שאינן אסונות

טבע, חייב להציג אמת יישומית. עליו להראות כי אלה הן קסטטרופות שרוקחים בעלי האמצעים להמוני בני אדם הפועלים ללא אמצעי ייצור משלהם. כאשר רוצים להצליח בכתיבת האמת על תנאים נוראים, חייבים לכתוב אותה כך, שניתן לזהות את גורמיהם הניתנים למניעה. כאשר מזהים את הגורמים הניתנים למניעה, אפשר להיאבק בתנאים הנוראים.

4. כושר השיפוט לבחור באלה, אשר בידיהם תהיה האמת בת השפעה

במשך מאות שנות מסחר שגרתי בכתובים, בשוק הדעות והתיאורים, היה הכותב משוחרר מדאגתו לכתוב, נתון לרושם שהמתווך כלקוח, או כמזמין, ימסור את הכתוב הלאה לכולם. הוא חשב: אני מדבר, ואלה שרוצים לשמוע, שומעים אותי. לאמיתו של דבר, הוא דיבר, ואלה שיכלו לשלם, שמעו אותו. דיבורו לא נשמע באוזני כולם, ואלה ששמעו אותו, לא רצו לשמוע הכל. על כך דובר הרבה, גם אם עדיין פחות מדי; אני מבקש רק להדגיש כאן, ש"לכתוב למישהו" הפך ל"לכתוב". אבל את האמת אי אפשר לכתוב סתם; חייבים בהחלט לכתוב אותה למישהו, שיכול לעשות איתה משהו. זיהוי האמת הוא תהליך משותף לכותבים ולקוראים. כדי להגיד משהו טוב, צריך לדעת לשמוע היטב ולשמוע טוב. האמת צריכה להיאמר באופן שקול ולהישמע באופן שקול. ולנו, הכותבים, חשוב למי אנו אומרים אותה ומי אומר אותה לנו.

עלינו לומר את האמת על התנאים הנוראים לאלה, שבשבילם התנאים הם הנוראים מכל, ועלינו להיוודע עליהם מפיהם. אין לפנות רק לאנשים בעלי השקפה מסוימת, אלא לאותם אנשים שהשקפתם מושתתת על מצבם. ושומעכם ישתנו לעד! אפילו עם התליינים אפשר לדבר, כאשר השכר עבור התלייה כבר לא משולם או כשהסכנה גדולה מדי. האיכרים הבוואריים התנגדו לכל מהפכה, אבל כשהמלחמה נמשכה זמן רב מדי ולבנים ששבו הביתה כבר לא היה מקום בחצרות, אפשר היה לזכות בתמיכתם במהפכה.

לכותבים חשוב לקלוע לנימת האמת. לרוב שומעים כאן נימה רכה מאוד, מתייפחת, כזו של אנשים אשר לא מסוגלים להרע לזכוב. מי ששומע נימה זו ומצוי במצוקה, מצוקתו גדלה עוד יותר. כך מדברים אנשים שאולי אינם אויבים, אך לבטח גם אינם שותפים למאבק. האמת היא משהו מלחמתי, היא לא נאבקת רק כנגד האי-אמת, אלא כנגד אנשים מסוימים המפיצים אותה.

5. העורמה להפיץ את האמת ברבים

רבים הגאים בכך שיש להם האומץ לאמת, הגאים שגילו אותה, העייפים, אולי, מן העבודה שבמחירה הפכו אותה לשימושית, ממתינים בקוצר רוח למעורבותם של אלה שעל טובתם הם מבקשים להגן, אינם מוצאים לנחוץ ליישם עורמה מיוחדת בהפצתה. כך הם מחמיצים לעתים קרובות את מלוא ההשפעה שיש לעמלם. בכל הזמנים נדרשה עורמה להפצת האמת, כשזו דוכאה והוסוותה. קונפוציוס זיף לוח ישן של אירועים היסטוריים פטריטיים. הוא שינה רק מלים מסוימות. כשנאמר: "השליט מקון הורה להרוג את הפילוסוף ואן, כי אמר כך וכך" החליף קונפוציוס את המילה להרוג במלה "לרצוח". כשנאמר, העריץ זה וזה נהרג בהתנקשות, הוא שינה ל"הוצא להורג". כך הביא קונפוציוס שיפוט חדש למהלך ההיסטוריה.

מי שאומר כיום אוכלוסייה במקום עם ובעלות על הקרקע במקום אדמה, מלכתחילה כבר איננו תומך בשקרים רבים. הוא נוטל מן המילים את המסתורין הרקוב שלהן. המילה עם מבטאת אחדות מסוימת ומדגישה אינטרסים משותפים ולכן יש להשתמש בה רק כשמדובר בכמה עמים, כי רק אז ניתן לשער איזו אחדות של אינטרסים. לאוכלוסייה של חבל ארץ יש אינטרסים רבים ואף סותרים זה את זה, וזוהי אמת מדוכאת. כך, גם מי שאומר אדמה וממחיש את הדונמים לאפים ולעיניים, בכך שהוא מדבר על ריח האדמה ועל צבעה, תומך בשקרי השליטים; כי לא מדובר בתנובת האדמה, או באהבת האנשים כלפיה, וגם לא בחריצותם, אלא בעיקר במחיר התבואה ובמחיר העבודה.

אלה המוציאים את רווחיהם מן האדמה, אינם אלה שמוציאים ממנה תבואה, וריח העפר של האדמה אינו מופך בבורסה. הם מדיפים ריח אחר. לעומת זאת המלה הנכונה היא בעלות על הקרקע; איתה אפשר לרמות פחות. במקומות שבהם שורר דיכוי יש לבחור במלה משמעת במקום במלה צייתנות, כי משמעת אפשרית גם ללא שליט ולכן יש בה משהו יותר אצילי מציותנות. הביטוי כבוד האדם עדיף על המלה כבוד. כך הפרט לא נעלם מהר כל כך משדה הראייה. הרי ידוע לנו איזה אספסוף נדחק, כדי שיורשה לו להגן על כבוד העם! ובאיזו פזרנות חולקים השבעים כבוד לאלה המשביעים אותם בעודם נמקים ברעב. את העורמה של קונפוציוס ניתן לנצל גם היום. קונפוציוס המיר שיפוטים בלתי מוצדקים של בני עמו בשיפוטים צודקים. האנגלי, תומס מור, תיאר באחת האוטופיות מדינה, שבה שררו תנאים צודקים – זו היתה מדינה שונה לחלוטין מזו שהוא חי בה, אבל היא דמתה לה מאוד, למעט התנאים!

לנין, מאוים בידי משטרת הצאר, רצה לתאר באמצעות הבורגנות הרוסית את הניצול והדיכוי של האי סחלין. הוא הציב את יפאן במקום רוסיה ואת קוריאה במקום סחלין. שיטות הבורגנות היפאנית הזכירו לכל הקוראים את אלה של הרוסים בסחלין, אבל כתב היד לא נאסר לפרסום, כיוון שיפאן ורוסיה היו אויבות. הרבה ממה שאסור להגיד בגרמניה על גרמניה, מותר להגיד על אוסטריה. יש הרבה תחבולות, שבאמצעותן ניתן להערים על המדינה החשדנית. וולטייר נאבק כנגד אמונת הכנסייה בניסים, בכך שכתב שיר אבירי על הבתולה מאורליאן. הוא תיאר את הניסים שללא ספק היו אמורים להתרחש, כדי שז'אן דארק תוכל להישאר בתולה בצבא, בחצר אצולה ובקרב הנזירים. באמצעות האלגנטיות של סגנונו ובכך שתיאר הרפתקאות ארוטיות, שנבעו מחיי המותרות של השליטים, פיתה אותם להציג לעיני כל דת, שסיפקה להם את האמצעים לקיים אורח חיים קליל זה. כן, בכך איפשר ליצירותיו להגיע באינספור דרכים לאלה שבשבילם נועדו. בעלי הכוח שבין קוראיו קידמו או התירו את התפוצה. כך חשפו את המשטרה שהגנה על תענוגותיהם. ולוקרציוס הגדול מדגיש במפורש, שהוא מצפה מיפי חרוזיו לסייע בהפצת האתאיזם האפיקורסי. אמנם, הצהרה על רמה אמנותית גבוהה יכולה לשמש כהגנה. עם זאת, לעתים קרובות היא גם מעוררת חשד. אזי עלול הדבר להעיד על זלזול מכוון. כך קורה, למשל, כאשר מגניבים אל תוך הז'אנר הבזוי של הרומן הבלשי, לא בהבלטה, תיאורים של תנאים מבחילים. תיאורים כאלה היו מצדיקים כמובן את הרומן הבלשי. שייקספיר הגדול הנמיך את הרמה משיקולים פחותים בהרבה, כשעיצב באופן קלוש במכוון את נאום אמו של קוריוולנוס, בו היא יוצאת כנגד הבן הנאבק במולדתו, הוא רצה שקוריוולנוס לא ישנה את תוכניתו מסיבות אמיתיות, או מתוך ריגוש עמוק, אלא מתוך לאות מסוימת, בה התמסר להרגל ישן.

אצל שייקספיר אנחנו מוצאים גם מופת לאמת, המופצת בעורמה, בנאומו של אנטוניוס ליד גופתו של קיסר. הוא מדגיש ללא הרף שברוטוס, רוצחו של קיסר, הוא איש כבוד, אך הוא מתאר גם את המעשה שעשה, ותיאור המעשה מרשים יותר מתיאור האיש שחולל אותו; כך מניח לעצמו הנואם להיות מובס בידי עובדות; הוא מעניק להן כושר טיעון רב יותר. ג'וזנתן סוויפט הציע בעלון מסוים להחמיץ את ילדי העניים ולמכור אותם כבשר, כדי שהמדינה תשגשג. הוא ערך חישובים מדויקים המוכיחים שאפשר לחסוך הרבה, כשלא נרתעים משום דבר.

סוויפט העמיד פני מטומטם. הוא הגן על צורת חשיבה מסוימת, השנואה עליו, בלהט רב וביסודיות רבה, בסוגיה שמלוא נבזותה היתה גלוייה לעיני כל.

כל אחד יכול היה להיות יותר חכם מסוויפט או לפחות אנושי יותר, במיוחד זה אשר עד כה לא בחן טענות מסוימות על פי התוצאות, הנובעות מהן. התעמולה למען החשיבה, בכל תחום שהוא, נחוצה לעניינם של המדוכאים. תעמולה כזאת דרושה מאוד. בקרב משטרים המשרתים את הניצול, החשיבה נחשבת לנחותה.

לנחות נחשב כל מה שמשרת את הנחותים. הדאגה המתמדת לשובע נחשבת נחותה. הגויעה ברעב, המבטאת את הזלזול בכבודם של אלה המגינים על הארץ; הטלת הספק במנהיג, כשהוא מוביל לאסון; ההתנגדות לעבודה, שאינה מכלכלת את העוסק בה; ההתקוממות כנגד ההכרח להתנהלות חסרת פשר; האדישות כלפי המשפחה, שהעניין בה כבר לא מביא כל תועלת. הרעבים ללחם ננזפים כאילו היו גרגרים, אלה שאין להם על מה להגן, כפחדנים, אלה החושדים במי שמדכא אותם, ככאלה המטילים ספק בכוחם הם, אלם הדורשים שכר על עבודתם, ככאלה ש, וכיו"ב. במשטרים כאלה מוקעת לעין כל המחשבה כנחותה ובוזייה. היא כבר לא נלמדת בשום מקום והיכן שהיא צצה, היא נרדפת.

ובכל זאת ישנם תמיד תחומים שבהם ניתן להצביע על הצלחת החשיבה מבלי שתיענש; אלה הם התחומים שבהם זקוקות הדיקטטורות לחשיבה. כך למשל ניתן לגלות את הצלחות החשיבה בתחום תורת המלחמה והטכנולוגיה. גם לחיסכון במלאי הצמר דרושים ארגון וכושר המצאה, והיכולת למצוא חומרים חלופיים מצריכה חשיבה. הידרדרות אמצעי התזונה, הכשרת הנוער למלחמה, כל אלה דורשים חשיבה: אפשר לתאר זאת. מתהילת המלחמה – מטרתה הנמהרת של חשיבה זו – אפשר להימנע בעורמה; כך יכולה החשיבה הנובעת מן השאלה, כיצד מנהלים מלחמה בדרך הטובה ביותר, להביא לשאלה אם יש למלחמה טעם, ולשרת את השאלה, מהי הדרך הטובה ביותר למנוע מלחמה חסרת טעם.

את השאלה הזאת קשה, כמובן, להציג בפומבי. האמנם אי אפשר להוון, כלומר לנצל את החשיבה שדיברנו בשבחה? אפשר.

כדי שבתקופה כמו זו שלנו, המאפשרת דיכוי של חלק (רוב) האוכלוסייה על ידי חלק אחר (מיעוט), נדרשת עמדה בסיסית של האוכלוסייה שחייבת להשתרע על פני כל התחומים. תגלית בתחום הזואולוגיה, כמו זו של דרווין האנגלי, יכולה הייתה להוות פתאום סכנה לניצול, ואף על פי כן התייחסה אליה במשך זמן מה רק הכנסייה, בעוד המשטרה עדיין לא שמה לב. מחקרי הפיסיקאים הביאו בשנים האחרונות למסקנות בתחום הלוגיקה, שהיו עשויות להעמיד בסכנה שורה של דוגמות התומכות בדיכוי.

הפילוסוף הפרוסי הלאומי הגל, שעסק במחקרים סבוכים בתחום הלוגיקה, הנחיל למרקס וללנין, הקלסיקונים של מהפכת הפרולטריון, שיטות שלא יסולאו בפז. התפתחות המדעים מתקדמת בקשר הדדי אך לא באופן אחיד והמדינה אינה מסוגלת להחזיק בכל, תחת עינה הפקוחה. החלוצים שבין לוחמי האמת יכולים לבחור לעצמם שדות קרב, שבאופן יחסי אינם נתונים לפיקוח. הכל תלוי בכך שילמדו חשיבה נכונה, חשיבה שתבחן את כל הדברים והתהליכים על פי ההיבטים הארעיים ובני השינוי שלהם. השליטים סולדים במידה רבה משינויים עזים. הם היו רוצים שהכל יישאר כפי שהוא, מוטב לאלף שנים.

מוטב שהירח יעמוד דום והשמש תחדל ממרוצתה! אזי איש לא ירעב עוד ולא יהיה לו חשק לארוחת ערב. אחרי שיירה, אסור שתהיה לאוייב רשות לירות עוד, על הירייה להישאר אחרונה. צורת התבוננות שמרוממת במיוחד את החולף, היא אמצעי טוב, להפיח אומץ בנדכאים... הנה, בכל דבר ובכל מצב עשויה להופיע ולצמוח התנגדות, זהו משהו שצריך להעמיד לנגד עיני המנצחים. צורת התבוננות כזאת (כמו דיאלטיקה, לימוד הזרימה של הדברים) ניתנת לתרגול תוך בחינת הנושאים, החומקים מעיני השליטים מזה זמן מה. אפשר ליישם אותה בכיולוגיה או בכימיה. אבל אפשר גם להחיל אותה על תיאור ההתבוננות. התלות של כל דבר בדברים רבים אחרים; השתנות מתמדת, זהו אחד הרעיונות המסוכנים לדיקטטורות, והוא יכול לצוץ ברכים שונות, מבלי לתת למשטרה אחיזה.

התיאור המקיף של כל הבעיות וההליכים, הפוגעים באדם הפותח חנות טבק, עשוי להיות מכה קשה לדיקטטורה. כל מי שחושב על כך לרגע, יגלה מדוע. הממשלות המביאות עליבות להמונים, צריכות למנוע חשיבה על הממשלה מתוך עליבות. הן מרבות לדבר על הגורל. הוא, ולא הן, אחראי למחסור. מי שמתחקה אחר סיבת המחסור ייעצר, בטרם יתנקש בממשלה. אבל ניתן, בדרך כלל, להתנגד לפטפטת על הגורל; אפשר להראות שגורלו של האדם מותווה עבורו על ידי בני אדם.

הדבר יכול לשוב ולהתרחש בדרכים שונות. ניתן למשל לספר את סיפורה של חצר איכרים, כלומר סיפורה של חצר איכרים איסלנדית. כל הכפר מדבר על כך שקללה רובצת על החצר הזאת. איכרה אחת השליכה את עצמה לבאר, איכר אחד תלה את עצמו. יום אחד מתקיימת חתונה. בן האיכר מתחתן עם נערה שמביאה לנישואין דונמים אחדים. הקללה נסוגה מן החצר. בני הכפר אינם תמימי דעים ביחס למפנה המאושר. אחדים מייחסים אותו לטבעו הקורן של החתן הצעיר, אחרים לדונמים שהביאה האיכרה הצעירה ואשר איפשרו לחצר

לחיות. אבל אפילו בשיר, שמתאר נוף, אפשר להשיג משהו, כאשר מכלילים בטבע את הדברים שהאדם יצר.
נחוצה עורמה, כדי להפיץ את האמת.

סיכום

האמת הגדולה של תקופתנו (שעדיין לא די בהכרתה, אלא שבלי הכרתה אין למצוא משמעות באף אמת אחרת) היא, שיבשת זו שוקעת אל תוך ברבריות, כי יחסי הבעלות על אמצעי הייצור מוחזקים באליםמות. מה הטעם לכתוב על כך משהו אמיץ, שנובע ממנו, כי המצב אשר לתוכו אנו שוקעים, הוא ברברי (זה נכון), אם לא ברור מדוע אנו מגיעים למצב הזה? אנחנו חייבים לומר שמשמשים בעינויים, כי יחסי הבעלות חייבים להישמר. ודאי, באמרנו זאת, אנחנו מאבדים הרבה חברים, שמתנגדים לעינויים, כי הם מאמינים, שיחסי הקניין עשויים להישמר גם ללא עינויים (וזה לא נכון).

אנחנו חייבים לומר את האמת על התנאים הברבריים בארצנו, כדי שאפשר יהיה לעשות מה שנחוץ על מנת לסלקם, כלומר את מה שיגרום לשינוי ביחסי הקניין.

יתר על כן, אנחנו חייבים לומר זאת לאלה הסובלים במידה הרבה ביותר מיחסי הקניין, שיש להם העניין הרב ביותר בשינויים, לעובדים ולאלה, שלהם אנחנו יכולים להציע אותם כבעלי ברית, כי גם להם אין למעשה שליטה על אמצעי הייצור, גם אם הם שותפים לרווחים.
וחובה עלינו, חמישית, לנהוג בעורמה.

ואת כל חמישה הקשיים האלה עלינו לפתור בעת ובעונה אחת, כיוון שאיננו יכולים לחקור את תנאי הברבריות מבלי להגות באלה שסובלים מהם, מוטל עלינו, תוך דחייה מתמדת של כל שמץ פחד, ובעודנו מבקשים לבחון את ההקשרים האמיתיים של הדברים, ביחס לאלה המוכנים להשתמש בדיעתם, לחשוב גם כיצד להעביר אליהם את האמת כך, שתוכל לשמש כלי נשק בידיהם, ובערמוניות כזו, שהדבר לא יתגלה ולא יסוכל בידי האויב.
כל זה נדרש מן הסופר, כשהוא נדרש לכתוב את האמת.

1938

מגרמנית ליאורה בינג'הידקר

הקבצן, או הכלב המת

הקבצן מספר לקיסר על כיבושי הקיסר טא לי

הוא חצה את המידבר, ואנשיו אמרו: זה רחוק מדי, חזור, טא לי. בכל פעם אמר: על הארץ הזאת להיכבש. הם צעדו בכל יום, עד שהנעליים בלו, אז העור היה לסחבות, והם הלכו על הברכיים. פעם אחת חטפה הסופה לציידים גמל. הוא מת לעיניהם, פעם אחת הגיעו לנווה מדבר ואמרו: כזאת היא מולדתנו. כאן נפל בנו הקטן של הקיסר לתוך בור-מים וטבע. הם התאבלו שבעה ימים, כאבם היה איך-סופי. פעם ראו את סוסיהם מתים. פעם לא יכלו עוד נשותיהם להמשיך. פעם באו הרוח והחול לכסות אותם, ואז הכל נגמר ושוב היה שקט, והארץ היתה שייכת להם, ואני שכחתי את שמה.

הקבצן מסביר לקיסר את דעתו על נפוליאון

קבצן אין שום היסטוריה.
קיסר ואלכסנדר? וקיסר? ונפוליאון?
קבצן מעשיות! למי אתה מתכוון בנפוליאון הזה?
קיסר זה שכבש חצי עולם ונקבר בגלל יתר-אומץ.
קבצן לזה יכולים רק שניים להאמין: הוא והעולם. זה לא נכון. במציאות, נפוליאון היה גבר, אשר חתר בספינת-עבדים והיה לו כזה ראש גדול עד שכל אחד אמר: אנחנו לא יכולים לחתור, משום שאין לנו מספיק מקום למרפקים. כשהספינה טבעה, משום שהם לא חתרו, ניפח הוא את הראש שלו מלא אור ונשאר בחיים, הוא לבדו, ומשום שהיה כבול באזיקים, הצטרך להמשיך הלאה – מלמטה הוא לא היה יכול לראות לאן, וכולם טבעו. אז נד בראשו לעולם, וכיוון שהראש היה כבד מדי, נפל.
קיסר זה הדבר הטיפשי ביותר ששמעתי. אתה, עם המעשייה הזאת, איכזבת אותי מאוד. האחרות לפחות סופרו היטב. אבל מה אתה חושב על הקיסר?
קבצן אין שום קיסר. רק העם מאמין שיש אחד כזה, ורק פרט יחיד חושב שהוא

האחד. וכאשר נבנים יותר מדי כלי רכב קרביים והמתופפים גמרו את החזרות, יש מלחמה ומחפשים יריב.
קיסר אבל עכשיו הקיסר הביס את יריבו.
קבצן הוא הרג אותו, לא הביס אותו. האידיוט את האידיוט.

הקבצן מסביר את דעתו על הקיסר

קיסר מה עוד אתה חושב עלי?

קבצן יש לך קול חלש, ככה שאתה פחדן; אתה שואל יותר מדי, ככה שאתה כנוע; אתה מנסה להכשיל אותי, ככה שאתה לא בוטח גם בדברים שלך, גם לא בבטוחים ביותר; אתה לא מאמין לי ובכל זאת אתה מקשיב לי, ככה שאתה אדם חלש; ולבסוף, אתה מאמין שכל העולם סובב סביבך, אף שיש אנשים הרבה יותר חשובים, לדוגמא אני. חוץ מזה, אתה עיוור, חרש ובור. את מגרעותיך האחרות אני עוד לא מכיר.

קיסר אתה חושב עלי רעות. אינך מוצא בי מעלות?

קבצן אתה מדבר בשקט, ככה שאתה ענו; אתה שואל הרבה, ככה שאתה תאב־ידע; אתה בוחן הכל, ככה שאתה ספקן; אתה מקשיב למה שנדמה לך כשקר, ככה שאתה סובלן; אתה מאמין שהכל סובב סביבך, ככה שאתה לא יותר גרוע מכל אחד אחר וההנחות שלך אינן יותר מטופשות. חוץ מזה, אתה לא מבולבל מראייה גדולה מדי, אתה לא מתעסק במה שלא נוגע לך, לא מתעצל באמצעות ידע. אתה מכיר את מעלותיך יותר ממני או מכל אחד אחר.

קיסר אתה שנון.

קבצן כל חנופה ראויה לתגמול. אבל אני לא אשלם לך עכשיו בעד התשלום שלי.

מגרמנית י.ל.

"הקבצן או הכלב המת" הוא אחד מחמישה מערכונים שברכט הכין, כנראה, לדפוס ב־1919, כקובץ שנדחה בידי המו"ל. בכל יומניו ורשימותיו במשך השנים הבאות אין נזכרים המערכונים הללו, שהתפרסמו ב־1966 כשהם מקובצים, בסוף שורה ארוכה של מחזות, שנשארו בארכיונו, מוכנים ככל הנראה לדפוס. מבין כל המערכונים הללו הוצג בימי חייו של ברכט רק "חתונה" (שאף הוצג בארץ לפני כמה שנים).

מקראת שירי מלחמה

הצבע מדבר על הזמנים הגדולים שעתידיים לבוא

היערות צומחים עדין.
השדות מניבים עדין.
הערים עומדות עדין.
האנשים נושמים עדין.

בלוח השנה היום עדיין לא מסומן

כל החדשים, כל הימים
פנויים עדין. אחד הימים
יסמן בצלב.

הפועלים צועקים ללחם

הסוחרים זועקים לשוקים
פעם היה המבטל רעב. כעת
רעב העובד.
הידים, שנחו בחיק, שוב מתנועעות:
הן מגלגלות רמונים.

אלה שגוזלים את הבשר מן השולחן

מלמדים שביעות רצון.
אלה שבשבילם נועדה התרומה
זקוקים לאמץ לבו של הקרבן.
המפטמים מדברים אל הרעבים

עַל הַזְּמַנִּים הַגְּדוֹלִים שֶׁיָּבֹאוּ.
אֵלֶּה שְׂמוֹכֵלִים אֶת הַרִיבֵי לְתֵהוֹם
טוֹעֲנִים כִּי לְשֵׁלֵט קָשָׁה מְדִי
לְאָדָם הַפְּשׁוּט.

הַבְּכִירִים אֹמְרִים: שְׁלוֹם וּמִלְחָמָה

הֵם מְחַמְּרִים שׁוֹנִים
אֲבָל הַשְּׁלוֹם שְׁלָהֶם וְהַמִּלְחָמָה שְׁלָהֶם
הֵם כְּמוֹ רוּחַ וּסְעָרָה.

הַמִּלְחָמָה צוֹמַחַת מִן הַשְּׁלוֹם שְׁלָהֶם
כְּמוֹ הַבֵּן מִן הָאִם
הוּא נוֹשֵׂא
אֶת תְּנוּיָה הַנּוֹרָאִים.

הַמִּלְחָמָה שְׁלָהֶם הוֹרְגַת אֶת
מֵה שֶׁהַשְּׁלוֹם שְׁלָהֶם
הוֹתִיר.

כִּשְׁהַצְבָּע מְדַבֵּר עַל הַשְּׁלוֹם בְּרִמְקוּלִים

מִסֵּתֶכְלִים פּוֹעֲלֵי הַסְּלִילָה בְּכַבִּישִׁים
וְרוֹאִים
בְּטוֹן עַד גְּבֵה הַבְּרָכִים, מִן הַסֵּתֶם בְּשִׁבִיל
טְנָקִים כְּבָדִים.

הַצְּבָע מְדַבֵּר עַל הַשְּׁלוֹם.
בְּזִקִּיפַת גְּבוּת כּוֹאֲבִים
וּבְהֶרְמַת הַיָּדִים הַגְּדוֹלוֹת מְקַנֵּי תוֹתָחִים
מֵאֲזִינִים לוֹ הַיּוֹצְקִים.

טִיִּסֵי הַמְּפָצִיצִים מְדוֹמְמִים אֶת הַמְּנוּעִים

וְשׁוֹמְעִים
אֶת הַצֶּבֶעַ מְדַבֵּר עַל הַשָּׁלוֹם.
כּוֹרְתֵי הָעֵצִים עוֹמְדִים בְּרֹב קֶשֶׁב בְּדַמְמַת הַיַּעְרוֹת
הָאֲכָרִים מְנִיחִים אֶת הַמַּחְרָשׁוֹת וּמְטִים אֶזְנָן.
הַנְּשִׁים, הַנוֹשְׂאוֹת אֶת הָאֶכָּל לְשָׂדוֹת, עוֹצְרוֹת מְלֶכֶת:
עַל חֶלְקֵת הָאֲדָמָה הַשְּׁלֵמָה עוֹמְדֵת עֲגָלָה עִם רַמְקוּלִים. מְשֶׁם
שׁוֹמְעִים אֶת הַצֶּבֶעַ דּוֹרֵשׁ שָׁלוֹם.

כשהבכירים מדברים על שלום

יודע העם הפשוט
שתהיה מלחמה.

כשבכירים מגדפים את המלחמה
צוי הגיוס כבר נחתמו.

הבכירים

התכנסו בחדר אחד.
אדם ברחוב,
הנח לכל תקנה.

הממשלות
כותבות חוזי אי-התקפה.
אדם קטן
כתב את צוֹאֲתָד.

אדם עם ז'אקט מרופט

במפעלי הטקסטיל
אורגים בשבילך חצאית בד
שלא אתה תקרע.

אתה, שָׂרֵץ לְעִבּוּדָה מְשֹׁךְ שְׁעוֹת
בְּנַעֲלִים בְּלוּיֹת: הַקְּרוֹן
שְׁמִיִצְרִים בְּשִׁבִילְךָ
נֶחֱוֵץ לְחֹמֶת בְּרוֹזֶל.

תְּמוֹרֵת סִיר חָלֵב לִילְדֶיךָ
אתה, הַיּוֹצֵק, נוֹתֵן בְּקִבּוּק גְּדוֹל
שְׁלֵא נֹעֵד לְחָלֵב. מִי
יִשְׁתָּה מִמֶּנּוּ?

על החומה נכתב בגיר

הֵם רוֹצִים אֶת הַמְּלַחְמָה.
מִי שֶׁכָּתַב אֶת זֶה
כָּבַר נָפֵל.

הבכירים אומרים:

הוֹלְכִים עַל תְּהֵלָה.
אֵלֶּה שְׁלֵמֹטָה אוֹמְרִים:
הוֹלְכִים לְקָבֵר.

המלחמה, זו שתבוא

אֵינָה הָרֵאשׁוֹנָה. לְפָנֶיהָ
הָיוּ מְלַחְמוֹת אַחֲרוֹת.
כְּשֶׁהָאֲחֻרוֹנָה הִסְתִּימָה
הָיוּ מְנַצְּחִים וּמְנַצָּחִים.
אֲצֵל הַמְּנַצְּחִים הָעַם הַפְּשוֹט
רָעַב. אֲצֵל הַמְּנַצְּחִים
רָעַב הָעַם הַפְּשוֹט גַּם.

הבכירים אומרים, בצבא

שְׁלֶטֶת אַחֲדוֹת לְאֻמִּית.
אִם זֶה אֻמָּת, תִּגְלוּהָ
בְּמִטְבָּח.
בְּלִכְבוֹת צָרִיךְ לְהִיּוֹת
אוֹתוֹ אֲמִץ. וְאוֹלָם,
בְּקִדְרוֹת יֵשׁ
שְׁנֵי סוּגֵי מֵאֲכָלִים.

כשצריך לצעוד, רבים אינם יודעים

שְׁאוּיָבָם, בְּרֹאשׁ הַטּוֹר צוֹעֵד.
הַקּוֹל הַמְּפַקֵּד עֲלֵיהֶם
הוּא קוֹל אוֹיְבָם.
זֶה הַמְּדַבֵּר שֵׁם עַל הָאוֹיֵב
הוּא בְּעֵצְמוֹ הָאוֹיֵב.

גנרל, הטנקה שלך הוא רכב חזק

הוּא מְבַרֵא יַעַר וְדוֹרֵס מֵאָה אֲנָשִׁים
אֲבָל יֵשׁ לוֹ פָּגָם אֶחָד:
הוּא זְקוּק לְנֶהֱגָה.

גִּנְרָל, הַמְּפַצִּץ שְׁלָךְ חֲזָק,
הוּא מְהִיר יוֹתֵר מִסוּפָה וְסוֹחֵב יוֹתֵר מִפִּיל.
אֲבָל יֵשׁ לוֹ פָּגָם אֶחָד:
הוּא זְקוּק לְמְכוֹנָאִי.

גִּנְרָל, הָאָדָם מְאוֹד שְׁמוּשִׁי.
הוּא יָכֹל לָטוֹס וְהוּא יָכֹל לְהִרְגָה.
אֲבָל יֵשׁ לוֹ פָּגָם אֶחָד:
הוּא מְסַגֵּל לְחֶשֶׁב.

כשהמלחמה תתחיל

אֶפְשָׁר שְׂאֲחִיכֶם יִשְׁתַּנּוּ
עַד שְׁפַנִּיהֶם יִהְיוּ לְבְלֵי הַכֶּר.
אֲבָל עֲלֵיכֶם לְהִשָּׂאֵר כְּפִי שֶׁהַנֶּכֶם.

אַתֶּם תֵּלְכוּ לְמַלְחָמָה, לֹא
כְּמוֹ לְשִׁחִיטָה, אֲלֵא
כְּמוֹ לְמַפְעֵל רְצִינִי. הַכֹּל
יִשְׁכַּח.
אֲבָל אַתֶּם אֵל תִּשְׁכַּחוּ דְבָר.

יִצְקוּ לָכֶם שְׁנֵאֶפֶס לְגֵרוֹן
כְּמוֹ לְכֹל הָאֲחֵרִים.
אֲבָל עֲלֵיכֶם לְהִשָּׂאֵר פְּכָחִים.

הַצְבֵּעַ יָגִיד שְׂאִי־שֵׁם נִכְבְּשׁוּ אַרְצוֹת

אֲבָל אַתֶּם תִּתְיַשְׁבוּ לָכֶם בְּמִטְבְּחִים, שֵׁם
אֵיפֹה שֶׁהִלְפֹת מִתְבַּשְׁלֹת.
הַצְבֵּעַ יָגִיד
כִּי לֹא יִסּוּג אֶף שְׁעַל
וְאַתֶּם תִּמְשָׁשׁוּ בְיַד בּוֹחֶנֶת אֶת מְעִילֵי הַנִּיר.
כְּשֶׁפַּעְמוֹנֵי הַנֶּצְחֹן יִצְלְצְלוּ
אַתֶּם תִּפְיִצוּ אֶת רְשֵׁימוֹת הַנוֹפְלִים.

כשהמתופף את מלחמתו יתחיל

אַתֶּם אֶת מְלַחְמַתְכֶם תִּמְשִׁיכוּ.
הוּא יִרְאֶה לְפָנָיו אוֹיְבִים, אֲבָל
כְּשִׁיִּסַּב אֶת פָּנָיו לְאַחוֹר, עֲלֵיו
לְרְאוֹת גַּם מְאַחוֹרָיו אוֹיְבִים:
כְּשִׁיתְחִיל אֶת מְלַחְמָתוֹ

עָלִיו לְרֵאוֹת סְבִיבוּ הַמוֹנֵי אוֹיְבִים.
 מַה שְּׂצוּעַד שָׁם
 נִדְחָק בִּידֵי אֲנָשֵׁי הַס.ס. שְׁלוֹ
 צָרִיךְ לְצַעַד נִגְדוּ.

הַמְגִפִּים יִהְיוּ רָעִים, אֲבָל גַּם
 אִם עֲשׂוּיִים הֵם מִן הָעוֹר הַטּוֹב בְּיוֹתֵר, עַל
 אוֹיְבֵיו לְצַעַד בָּהֶם.
 מְנוֹת הַקָּרֵב שְׁלָכֶם תַּהֲיִינָה דְלוֹת, אֲבָל גַּם אִם הֵן מְסַפְּקוֹת
 אָסוּר שְׂתַעַרְבְּנָה לְחַכְכֶם.

אָסוּר שְׂאֲנָשֵׁי הַס.ס. שְׁלוֹ יוּכְלוּ לִישָׁן.
 צָרִיךְ שְׂיִכְחֵנוּ כָּל כֵּן שְׂגוֹר
 אִם אַכֵּן נִטְעֵן. כָּל מְשִׁיחַ
 צָרִיךְ שְׂיִשְׁגִיחַ אִם גַּם זוֹלָתוֹ מְשִׁיחַ.

כָּל מַה שְּׂבָא אֵלָיו, יַחֲרַב, וְכָל
 מַה שְּׂבָא מִמֶּנּוּ, יִשְׁמַשׁ נִגְדוּ.

אֲמִיץ יִהְיֶה זֶה הַלוֹחֵם נִגְדוּ.
 חָכֶם יִהְיֶה זֶה הַמְסַכֵּל אֶת תְּכִנּוּתוֹ.
 רַק זֶה שְׂיִנְצַח אוֹתוֹ, יִצִּיל אֶת גְּרַמְנִיָּה.

הַצְבֵּעַ אוֹמֵר:

כָּכֵל שְׂיִצְקוּ יוֹתֵר תּוֹתָחִים
 כִּי יֵאָרֵךְ הַשְּׁלוֹם.

לְפִיכֶךָ צָרִיךְ הִיָּה לוֹמֵר:
 כָּכֵל שְׂתִזְרַע יוֹתֵר תְּבוּאָה בְּאֲדָמָה
 יִצְמַח פְּחוֹת דָּגָן.
 כָּכֵל שְׂיִשְׁחַטוּ יוֹתֵר עֲגָלִים
 יִהְיֶה פְּחוֹת בָּשָׂר.

כָּכֹל שִׁיפְשִׁיר יוֹתֵר שְׁלֵג בְּהָרִים
יִתְרַדְדוּ הַנְּהָרוֹת.

איננו רוצים כבר לריב

אִם נִצְלָנוּ אֶת הַפַּח כְּשֶׁעוֹד הָיָה בִּידֵינוּ, עֲכָשׁוּ
אֵין לָנוּ כָּבָר כַּח.

אֵינְנו רוֹצִים יוֹתֵר לְשֹׂאֵל
אִם אֶפְשָׁר בְּלֵי אֱלִימוֹת. עֲכָשׁוּ
הַכְרִיעָה אוֹתָנוּ הָאֱלִימוֹת.

האיכר חורש את השדה.

מִי
יִקְצֹר אֶת הַתְּבוּאָה?

במלחמה יגדלו הרבה דברים.

גְּדוֹלִים יוֹתֵר יִהְיוּ
רְכוּשֵׁם שֶׁל בְּעָלֵי הָרְכוּשׁ
וּמְצוּקַת חֲסָרֵי הָרְכוּשׁ
נְאוּמֵי הַמְּנַהֲיָגִים
וּשְׁתִּיקַת הַמְּנַהֲגִים

אם יחלקו את שדות היונקרים

לֹא צָרִיךְ יִהְיֶה לְכַבֵּשׁ אֶת שְׂדוֹת הָאֶפְרַיִם הָאוּקְרָאִינִים.
אִם יִכְבְּשׁוּ אֶת שְׂדוֹת הָאֶפְרַיִם הָאוּקְרָאִינִים
יִהְיוּ לְיוֹנְקָרִים יוֹתֵר שְׂדוֹת.

אלה שנלחמו נגד עמם־שלהם

נִלְחָמִים כָּעֵת נִגְדַת עַמִּים אֲחֵרִים.
לְעִבְדֵי הַזְּקֵנִים
יֵשׁ לְהוֹסִיף חֲדָשִׁים.

הצעירים יושבים שחוחים על ספריהם.

בְּשָׂבִיל מָה הֵם לּוֹמְדִים?
אֵף סֵפֶר לֹא מְלַמֵּד
אֵיךְ הַתְּלוּי עַל גְּדֵרוֹת הַתֵּיל
יִקְבֹּל מֵיָם.

הנערות הצעירות, תחת עצי הכפר

בוֹחֲרוֹת לָהֶן מְאֵהָבִים.
הַמְּוֹת
גַּם בוֹחֵר.

אוֹלֵי
אֶפְלוּ הָעֵצִים לֹא יִשְׁאָרוּ בַּחַיִּים.

כבר לילה

בְּנֵי הַזּוּג שׁוֹכְבִים בְּמִטּוֹתֵיהֶם. הַנָּשִׁים הַצְּעִירוֹת
תִּהְרִינָה יְתוּמִים.

המזדקנים

מְבִיאִים כֶּסֶף לְתַכְנִיּוֹת הַחֶסֶד.
לְפָנֵי הַקְּפוֹת עוֹמְדִים קְרוֹנוֹת
הֵם מְבִיאִים אֶת הַכֶּסֶף
לְמַפְעָלֵי הַתְּחַמֶּשֶׁת.

אחרי מפגני השלטון

עוקבות כמו צל
השמועות.
השליטים שואגים
העם לוחש.

מדוע לכבוש שווקים בשביל הסחורות

שאותן מיצרים הפועלים?
הפועלים
היו מקבלים אותן ברצון.

יהיה יום, בו תתחרטו על כך

אתם הרועשים, אתם הצורחים, אתם השותקים, אתם השקטים!
ואם היום הזה לא יבא, אככה אני עליכם עכשו
ולו רק בגלל ילדיכם.

על אבן הדרך של הכביש

אנחנו, שאת הכביש הזה בנינו,
נסע רק
בטנקים ובמשאיות.

תעשיית מלחמה

עמק למישור תשחק ו
חר יבנה.

הפיהרר יספר לכם: המלחמה

תַּמְשֶׁךְ אַרְבַּעַה שְׁבוּעוֹת. כְּשֶׁהִסְתָּו יָבוֹא
 תָּשׁוּבוּ לְכָאן. אֲבָל
 הִסְתָּו יָבוֹא וְיִלֶךְ
 וְשׁוֹב יָבוֹא וְיִלֶךְ פְּעָמִים רַבּוֹת, וְאַתֶּם
 לֹא תָשׁוּבוּ. הַצְבֵּעַ יְסַפֵּר לָכֶם: הַמְכוֹנּוֹת
 יַעֲשׂוּ בְשִׁבְלֵנוּ אֶת הָעֲבוּדָה. מְעֻטִים מְאֹד יֵאָלְצוּ לָמוֹת. אֲבָל
 אַתֶּם תָּמוּתוּ בְּמֵאוֹת־אֲלָפִים, רַבִּים,
 מְעוֹלָם לֹא נִרְאוּ כָּל כֶּךָ הַרְבֵּה מֵתִים בְּמָקוֹם כָּלְשֶׁהוּ, וְכִשְׂאֲשֻׁמֶע שְׂאֲתֶם בְּקִטָּב
 הַצְּפוֹנִי
 וּבָהֲדוּ וּבְטֵרְנִסְוֹאֵל, אַדְעֵ רַק
 הֵיכָן יִמְצְאוּ יוֹם אֶחָד קְבָרֵיכֶם.
 מַגְרַמְנִית לִיאֹרֶה בִּינְג־הֵיִדְקֵר

יומנים: תחילת המלחמה

1.9.39

8:45 בבוקר. גרמניה מזהירה את כל הכוחות הנייטרליים מפני טיסה מעל פולין. היטלר בנאום לוורמאכט. בין לבין בוקע מארש צבאי, לצליליו מבצע הצבא הגרמני את מעשי הטבח שלו. אמש פנה יוצא-צבא אנגלי, קצין מן הסתם, בנאום לחיילים הגרמנים שנלחמו במלחמת העולם. סיומו: "ולא, נלמד את השליטים בגרמניה להתנהל כלפי העמים השכנים בצורה מכובדת וראויה. לילה טוב."

לאחר מכן הושמעה מוזיקת ג'אז, ובצד הגרמני – מארשים.

הסכם הנייטרליות עם ברית-המועצות אושר אתמול. מרגע זה הקרבה אנגלית של פולין לא תיחשב עוד כהקלה על היטלר לכבוש את המזרח, אלא הקרבה של בעל-ברית בעורפה של גרמניה. אנגליה מגיבה בהקשחת עמדותיה ובכריתת ברית עם פולין. הם חושבים שיהיה קל יותר להילחם בלי ברית-המועצות (ברית מדומה תעזור לנהל את סחר הסוסים הפוליטי). ביחס למושבות ולאמריקה זה בוודאי נכון.

הנאום שהיטלר נושא ברדיו בולט בחוסר הביטחון שלו ("החלטתי בדעתי להיות החלטי"). התשואות הנלהבות ביותר מגיעות כשהוא מדבר על כך שאין על הבוגדים לצפות לדבר אלא למוות. זו החבורה, הכנופייה, הגוף הזר שמתחיל מלחמה בלי אלוהים ועם תלושים ללחם. בלאנקיזם במישור הלאומי.

כבר בערב מתחילים לדון ברדיו הבריטי בשאלת האשמה לפרוץ המלחמה. הגרמנים מספיקים לשמוע (לפני רדת מסך הברזל) שה"הצעות המפתיעות בנדיבותן" של היטלר למעשה כלל לא ניתנו.

ואז, ברדיו הגרמני עוד מארשים, כדי ליצור אווירה שאפשר למות בה, בעוד ברדיו האנגלי מחלקים הוראות לאוכלוסייה, לפינוי שלושה מיליון בני אדם מלונדון. גרטה נדה בראשה בצער על ה"ברלינאים", שיש להם רק שקי חול מתחת למדרגות בשביל לכבות בהם את האש.

ארוחת צהריים עם תומס מאן בבית העירייה. (שטרם, הלורד מיור, ליונגדל, אדפלט, מאתיאס). מאן מתנגד לתמיכה של ברית-המועצות בהיטלר. בתו,

אריקה מאן, רואה את הברית כהגיונית ומובנת, אבל מתנגדת להצגתה של הברית כאילו תקדם את השלום.¹

3.9.39

רק בערב מתבררת לכולם האמת האיומה. היא הגיעה בשידור הרדיו האנגלי מישיבת הבית התחתון של הפרלמנט. מחזה נוראי, אפילו היה הראשון והמתון ביותר. ממשלת גרמניה רוצה במלחמה, העם הגרמני אינו רוצה. ממשלות צרפת ואנגליה אינן רוצות במלחמה, העמים הצרפתים והאנגלים רוצים בה, כדי לעצור את היטלר.²

4.9.39

הייתי משוכנע למדי שהאנגלים ישנו את עמדתם ברגע האחרון. אבל נראה כי צ'רצ'יל הצליח לבצע את העניין. השאלה עכשיו היא אם הם באמת הולכים לנהל מלחמה. נראה שיהיה קשה מאוד להתניע את מכונית המלחמה. היטלר יציג בקרוב עובדות מוגמרות במזרח, ואז אולי יפתחו איתו במשא ומתן. מבחינה משפטית שורר בפולין שלום, אך בפועל יש מלחמה, בעוד במערב הכריזו על מלחמה, אבל בפועל שורר שלום.³

5.9.39 (יום שלישי)

מפחידה המלחמה הזאת שלא לוחמים בה! בעיתונות השוודית עדיין אין מלה על כך שבמערב לא ירו עדיין ירייה אחת. חמש פצצות ממפציצים אנגליים על וילהלמסהאפן, לפי דיווחים גרמנים. אֶסְבֵּיֶרְג הופצצה "בידי מטוסים בלתי מזוהים!" וספינת נוסעים אנגלית ממערב לאיים ההיברידיים טופעה בטורפדו! מעל מערב גרמניה מטילים רק כרוזים. מכל מקום, מהעולם מגיעות הכרזות על נייטרליות, שכביכול מבודדות את היטלר, אבל למעשה רק מבודדות את

1 המתקפה של הוורמאכט על פולין: תחילתה של מלחמת העולם השנייה. ברכט מתייחס בזלזול לברית בין בריטניה לפולין. תומס מאן הוזמן על ידי מועדון הסופרים – PEN השוודי לשאת הרצאה, שמשדר חוץ אסר על קיומה בשל הידרדרות המשבר הבינלאומי. בעקבות זאת הוזמן אותו ראש עיריית שטוקהולם, פרידריק שטרם (Ström) לארוחת ערב, בה נכחו חברי אגודת הסופרים השוודית, ברטולט ברכט והמו"ל של מאן, ברמן פישר.

2 בריטניה וצרפת מכריזות מלחמה על גרמניה, מבלי שהרבר יקל באופן משמעותי על פולין (המלחמה המדומה).

3 עם כניסת בריטניה למלחמה, הורכב שם קבינט מלחמתי, אליו צירף צ'מברלין את וינסטון צ'רצ'יל, בתור שר הימייה.

מלחמת ההשמדה שלו נגד פולין. הגנגסטר האחר יושב מחייך על הציר ומשחק את הנייטרלי, "כדי למנוע מהמלחמה להתפשט." המלחמה קטנה לגמרי. גם משום שהמלחמה בפולין מסתכמת בהתקדמות הגרמנים. פולין אינה נלחמת כלל. נראה שהכל מבשיל לכיוון ועידה: היטלר כבש מספיק על מנת לחזור בו מדרישותיו.

7.9.39

אנשים מתחילים להבין כי זו מלחמה יוצאת דופן. הפיקוד הצבאי הצרפתי מודיע כי יצר מגע עם האויב בקרבת זארבריקן (Saarbrücken). הגרמנים מכחישים את סיפורי האימה הללו. האנגלים משליכים עלונים, ומפרים בכך את הנייטרליות של הולנד, אבל הם אינם מותקפים. מוסוליני עדיין שקט. אבל איך אפשר להאמין בבגידה, כשאינן שוחד נראה לעין? הגרמנים טוענים בקולניות הולכת וגוברת כי הרוסים חותמים איתם על הסדרים צבאיים. השטות הזאת כמובן תופץ בשמחה.

למעשה הברית הרוס-גרמנית מבהירה את העניינים. יש לנו כאן מלחמה בין מדינות אימפריאליסטיות. יש לנו כאן גרמניה כצד התוקפני ומחרחר המלחמה. יש לנו קפיטליזם תוקפני נגד קפיטליזם מתגונן. כוחות המרכז צריכים את המלחמה כדי לכבוש, כוחות המערב צריכים אותה כדי להגן על כיבושיהם. יש מעשים ברבריים כדי לשמר מצב ברברי. ברית-המועצות תוכל להיכנס למלחמה רק מהצד המערבי. זה יהיה מהלך הקשור יותר באינטרסים לאומיים, בדומה להתמוטטות המפלגות הסוציאלי-דמוקרטיות במלחמת העולם. זה יראה יותר כמו מדיניות של כוח, התערבות בסכסוך בין קפיטליסטים במקום התרחקות ממנו.

נראה לי שהסיסמאות הפוליטיות משתפרות. ללייבור האנגלי יש כבר "יהד עם צ'מברליין, אבל לא למען צ'מברליין." הגרמנים יכולים לאמץ את הסיסמה "נגד היטלר, אבל לא למען צ'מברליין" וכדומה, וברית-המועצות יכולה לחכות לעמים – לא רק ממשלות – שיהיו מוכנים להיכנס איתה לברית. מובן שזה כרוך בסיכון משמעותי. זה הופך לסבירה יותר את האפשרות של ברית כוללת בין המדינות הקפיטליסטיות.

9.9.39

הגרמנים כבשו את וארשה. המערכה ארכה שמונה ימים, והכוחות המערביים, כמו שצפה היטלר, לא תקפו. אבל היטלר אבוד, כל עוד הכוחות המערביים לא יחתמו על הסכם שלום (את זה הם הולכים לעשות למרות הכל). המלחמה

שלו חנוקה. הברירה היא לפרוץ קדימה או לגווע ברעב. ברור שהכרוזים של צ'מברליין לא יביאו את המהפכה לגרמניה. אשליות ילדותיות, אם לא ממש השתטות. עיתון שוודי מדרווח על כך שבמסעדות גרמניות מברכים בקריאת "הייל היטלר" רק אחרי ידיעות על ניצחונות.

מובן שהברית הגרמנית-רוסית הביאה לבלבול רב בקרב הפרולטריון בכל מקום. הקומוניסטים טענו מיד כי מדובר בתרומה של ברית-המועצות למען השלום ויש לכבדה ככזו. מובן שמיד לאחר מכן – כמה שעות לאחר מכן – פרצה המלחמה, והיטלר הכריז בגאווה כי המהלך הצבאי שלו התאפשר הודות לברית הזאת. ייתכן שברית-המועצות הניחה כי כוחות המערב לא ייכנסו למלחמה למען פולין. ונכון לעכשיו, ביום השמיני, ההנחה הזאת עדיין תקפה. נראה כי ברית-המועצות תעמוד לכדה עם פולין נגד גרמניה, מאחר שהמערב עדיין לא נלחם. במקרה זה יש אפשרות שפולין לא תנסה להגן על עצמה. במצב כזה ינצח הקו שאותו מקדם צ'מברליין (יש להוביל את היטלר לעימות נגד ברית-המועצות). עכשיו, בכל מקרה, סביר יותר שפולין תוכנע בלא מלחמה גדולה, ופולין נמצאת במזרח, ולא במערב. ברית-המועצות תישא בעיני הפרולטריון העולמי את הכתם הנורא של הסיוע לפאשיזם, החלק הפרוע ביותר של הקפיטליזם והעוין ביותר לעובדים. אני חושב שאי אפשר אלא לומר כי ברית-המועצות הצילה את עורה במחיר הפקרת הפרולטריון העולמי ללא פתרונות, תקוות או עזרה.⁴

10.9.39

אני מדפדף ב"פנדורה" של גתה ושוב נפעם מ"שירי הרועים". האופן שבו נפגשים המעודן והפרימיטיבי!
מי יהיה הרועה
מזה זמן רב
סופר את כוכבי השמיים
הוא נושף על הדף

שוב ושוב נשלחת היד למעמקים, לשלוח משם דבר-מה שחלק ממנו נופל מטה, וחלק נותר מנוכר לגמרי לסביבתו החדשה. פניו החלקות של הזרם חושפים את עומקו.

4 הידיעות שהגיעו אל ברכט לא תאמו תמיד את המציאות. החיילים הגרמנים שהגיעו לווארשה ב-9.9 נתקלו בהתנגדות מצד חיילים סדירים ובפלוגות מתנדבים שהוקמו בחופזה, ואלה גם אלה לא נכנעו עד ה-27.9.

18.9.39

הפלישה הסובייטית לפולין, כפי שהוצגה במאמר סנסציוני ב**פראוודה**, בו יוחסה ההתמוטטות הצבאית של פולין לדיכוי המיעוטים במדינה, מעוררת חשש כאילו ברית-המועצות עלולה להיכנס למלחמה לצד גרמניה. סביר כי זה איננו המקרה. אלא שאז היטלר עומד, כמובן, בפני תבוסה אדירה. הבלקנים יכולים להישאר נייטרליים. הגישה של היטלר לרומניה חסומה. הנייטרליות של הונגריה זוכה לתמיכה. גם איטליה נמנעת מלפעול. היטלר לא יוכל לממש את מטרות המלחמה שלו בפולין. בנוסף לכך, היטלר נהיה חשדן יותר ויותר כלפי הבורגנות הגרמנית. והעובדים נהפכים לבעל הברית היחיד של ברית-המועצות המסוגל לקיים את מה שמתחייב מברית. (מלחמה נגד ברית-המועצות תהיה דבר נוראי. את הסיסמה "על ברית-המועצות לשחרר את הגרמנים מהיטלר באמצעות מלחמה בגרמניה" קל יותר להכריז בשטוקהולם מאשר בברלין.) ובכל זאת, קשה להתמודד עם המציאות העירומה כאשר כל כסות אידיאולוגית נקרעת לגזרים. אנו רואים את החלוקה הרביעית של פולין, את הוויתור על המשפט "ברית-המועצות אינה זקוקה לשום דריסת רגל בשום שטח אדמה זר," את ניכוס הלהגים הפאשיסטיים אודות "ברית דמים", את שחרור ה"אחים" (בני העם הסלאווי), השייכים לעולם המושגים הלאומני. דברים אלה מכוונים לפאשיסטים הגרמנים, אבל בו בזמן גם לחיילים הסובייטים.

19.9.39

הפלישה הסובייטית לפולין מתנהלת, באורח מוזר, במתכונת נפוליאונית. לא היתה כאן תעמולת מלחמה מקדימה, לא היתה הכנה של דעת הקהל, לא היו מועצות שיכלו לאשר או להחליט על משהו. הממשלה פקדה באמצעות צוים. אסיפות ברחבי הארץ קיבלו את הצווים והריעו להם. הפרסומים הרשמיים הותאמו לנעימה הלאומית. בצילה של המלחמה הגדולה נכבשים שני מחוזות שהשתייכו בעבר לאימפריה הרוסית.

שיקולים דיפלומטיים? לפני שצבא ענק מתחיל לצעוד, אימפריה ענקית שומעת רק את מה שאירופה, אירופה הקפיטליסטית, צריכה לשמוע. הטקסט הזה נשמע כאילו נערך בידי היטלר. ולמרות זאת נגזרו ממנו מטרות המלחמה. הצבא האדום צועד אל תוך אירופה.

אותם קומוניסטים המזהים את רעיון הקומינטרן מאחורי האירועים הללו, רואים קודם כל ניסיון לנצל את הפיצולים בתוך המחנה האימפריאליסטי החייב להתנהל על יסוד מדינות לאום. הקומינטרן מתפרק ביחד עם האנטי-

קומינטרן. המפלגות (הקומוניסטיות) האנגליות והצרפתיות השתמשו בנימוקים לאומיים והומניסטיים כדי לתמוך בממשלותיהן נגד היטלר ועכשיו הן חייבות לחמוק במהירות לתוך אדישות גמורה. עם זאת נפתחת כאן האפשרות להרס האימפריה הבריטית תוך כדי המלחמה. ייתכן שלא נצטרך לחכות עד שהמדינות הלוחמות יתישו את עצמן לפני שתבוא התקוממות בקרב העמים הנתינים, אלא ההתקוממות תתרחש מייד ולאורך כל שלביה של המלחמה.

21.9.39

לטענה הנשמעת בכל מקום, כאילו המפלגה הכולשביקית השתנתה מיסודה ולגמרי, בהחלט אין שום בסיס. למרבה הצער היא לא השתנתה. גם אחרי שני עשורים של הפעלת כוח, העם הרוסי עדיין משמש כ"ידיד" לכל מיני מטרות. נראה שגם בצבא האדום נעשה עכשיו שימוש כידית שכזאת. אפשר שהידית הזאת תפעל להבאת המהפכה העולמית, ואפשר גם שלא. העם, ההמונים, הפרולטריון עדיין אינם מחליטים בשביל עצמם. זוהי הממשלה המחליטה בשביל העם, ההמונים, הפרולטריון. על-פי סטאלין, אי אפשר להתחיל את המלחמה כמלחמה עממית, כפעולה פרולטארית, כמלחמת המונים (שתהיה המחשה של רעיון המלחמה הטוטאלית. הוא לא הצליח להביא את העם רחוק כל כך; "טרם" אימץ אינטרסים אלו ואלו, או "טרם" זיהה אותם. יש לחכות בעניין רב למפגש הצבא האדום והצבא החום בפולין.

7.11.39

חיברתי בזריזות רבה תסכית רדיו למוזיקאי מקומי (רוזנברג): "משפטו של לוקולוס". כך אנו מגיעים אל הגבול של מה שעוד ניתן לומר. אני עדיין מוסיף הערות לסיפורים של ד"ר גולדשמידט, הרופא הראשי מבית החולים "רוטשילד" בווינה, הנמצא כאן. יש קשיים, משום שהוא לא מספר אותם (וגרטה רושמת), אלא כותב אותם בעצמו. הכתיבה משאירה לדילטנטים רק תנופה אחת, זו של הכתיבה. מעניין איך דבר כמו חוכמה נמצא בתנועה פשוטה! גולדשמידט מספק את היסודות הכלליים ל'דוקטור קוך', והשאר יגיע אולי מכוח דמיוני. המלחמה מתחילה לקבל מאפיינים אפיים למדי: ניתן לומר שהיא מלמדת את האנושיות שיעור על עצמה; היא קוראת הרצאה או טקסט שבשבילם רעם היריות והפיצוצים אינם אלא ליווי. היא חושפת ללא בושה את המטרות הכלכליות שלה, בכך שהיא נזקקת באופן ישיר לאמצעים כלכליים. כיבוש השווקים מוביל בתגובה למצור, וההתחמשות מובילה בתורה לסילוק חומרי

גלם. הכיסוי האידיאולוגי נעשה כל כך דק, עד שהוא מאפשר למציאות להיות מוצגת ביתר חדות. בניגוד למלחמת העולם הראשונה, שבה שמרו המעמדות על שלום-בית בשם המלחמה הלאומית, עוצרת המלחמה הלאומית לפני מלחמת המעמדות. המלחמה הזאת היא "meaningless" במלוא מובן המלה.⁵

5.12.39

אפשר למצוא גם בעיתונים הבורגניים את העמדה הבאה: סטאלין מוכן להצטרף להיטלר במלחמה נגד מדינות המערב. הדיקטטורות בשתי המדינות האלה ממלאות רק פונקציה של קירוב בין עמים בעלי שיטות חברתיות שונות מאוד, והבאתם כתף אל כתף, תוך שהן מונעות התקרבות צמודה מדי, בלתי רצויה בשתי השיטות. מן הסתם דרושה לשני השותפים הבטחת העוינות ביניהם. יש המבטאים זאת כך: נגיע לשלב הראשון של הקידמה, כשה"קפיטליזם הממלכתי" וה"סוציאליזם הממלכתי" יחלקו ביניהם את העולם של הדמוקרטיה הפורמאלית והליברליזם הפורמאלי. הרעיון האחר שאפשר למצוא הוא: סטאלין בסך הכל מבטיח את מקומו נגד המנצח במלחמת העולם האימפריאליסטית. כמובן שעמדה אחת יכולה להתחלף באחרת.

7.12.39

קבוצת תיאטרון פרולטרי קטנה מגרמניה עושה חזרות על "לוקולוס"! הם חשבו שהוא מצחיק והם רוצים להעלות אותו עם צללים על המסך. עצתי: לדבר את השירה במחזה כמו שירה, בצורה פואטית, ולבטא בכך את מאפייני הדמויות. אפשר למצוא במאמרי ביקורת בעיתון ויכוחים מתמשכים אודות סגנון ותוכן. הם לא מבינים שאי אפשר לבודד את האפקטים האמנותיים היכולים לנבוע מכל מיני ביצועים. עם זאת, הם אינם מגיעים אף פעם, באופן נפרד, מיסודות לא-אמנותיים.

מבחינה מדעית אפשר לראות את הפתרון הטוב ביותר בהתרכזות בגישה של מי שנמצא על הבמה, מספר, שר, מנגן, פועל. העמדה שבה נמצא המספר, למשל, ביחס למאזין (ומאמין כי הוא אכן נמצא), הסיטואציה שבה מתרחש

5 המוזיקה לתסכית הרדיו השוודי בסופו של דבר לא נכתבה. ברכט עשה בשיחות עם פליטים (תירגם רוני רייך, 1996, שוקן), שימוש בסיפוריו של הרופא האוסטרי ולדמר גולדשמידט, אודות חוויותיו במלחמת העולם הראשונה, ובתור פליט מאז 1938. במשך הזמן הרב שבו חשב גולדשמידט על הפרסום, רצה לאמץ את שם העט גוסטב קויד.

הסיפור, הרמה התרבותית אליה משתייך כל מי שמתתף בפעולת הסיפור, וכו'. מושג הפעולה של הסיפור, בעיקרון, פורה מאוד. אני בוחר בעמדה מסוימת לגבי הסיפור (או יותר נכון לומר: אני נאלץ לנקוט עמדה מסוימת ביחס לסיפור), כך רק אפקטים מסוימים נגישים לי, נושא הטקסט שלי מתארגן מתוך פרספקטיבה, החומר המילולי והוויזואלי מצוי בקו מסוים, נחטף מבסיס מסוים מאוד, הפנטזיה של השומע משמשת לי, במידה מסוימת. בחוויות שלו אוכל לעשות שימוש עד נקודה מסוימת. את הרגשות שלו אוכל לעורר בשורה הבאה וכו'. גישה כזאת היא כמובן לא אחידה, לא עקבית, לא נטולת ניגודים.

חזרתי לעבוד על עסקיו של אדון יוליוס קיסר, הספר הרביעי. גרטה השאלה לעובדים גרמנים את מה שהספקתי לכתוב (שלושה ספרים), והתוצאה היתה בהחלט מעוררת. הם, קודם כל, אנשי איגודים מקצועיים, והם מבינים הכל, כולל הפרטים. העניין שלהם הניע אותי להמשיך בעבודה.

8.12.39

ברשותי:

ציור מגילה סיני "הספקן"

3 מסיכות יפניות

2 שטיחים סיניים קטנים

2 סכיני איכרים בוואריים

1 סכין ציידים בווארי

כיסא אח אנגלי

אמבט נחושת לרגליים, צנצנת נחושת, מאפרת נחושת, אמבט נחושת קטן

2 פאנלים של נָהַר, "האיש הזקן" ו"בעל"

6 פאנלים של נָהַר, "ההחלטה"

שני הדפסים של "אדון הדגים" של נָהַר

בקבוק וויסקי מכסף

מקטרת דאנהיל

"קיסר" בכריכת עור

לוקרציוס מהדורה ישנה

"נויה צייט" שלם

"מה־טי" בעור

מסגרת מיטה ישנה מעץ

שמיכה אפורה

שעון כיס מפלדה
2 כרכים של "ניסיונות"
פסלי חימר וברונזה של הפנים והראש שלי
פרוטומה של וייגל מעשה ידי סנטאסון
תיקיית תצלומים
כתבי יד של "יוהאנה הקדושה", "הראשים העגולים", "גליליאו", "קוראז"
2 כרכים של תמונות ברויגל
פנקס מעור
שקיק טבק מעור
שולחן עגול ישן⁶

9.12.39

מהמלחמה הפינית אפשר להסיק כי הרוסים רוצים להתגונן מפני המנצח במלחמת העולם הראשונה, או רק מפני בעלי בריתם. אפשרות מס' 1 יכולה להתמזג לתוך אפשרות מס' 2. כמעט אי אפשר לראות כיצד תוכל רוסיה להימנע מברית צבאית עם גרמניה, במידה שהמלחמה הפינית תתארך. לברית הזאת אין כמעט סיכוי. זאת תהיה ברית שתכניס את משטרו של היטלר לניגודים הולכים וגדלים עם המעמד השליט בגרמניה, בלי לקרב אותו באמצעות כך למעמדות הנשלטים. מובן שברית-המועצות תעשה כל שביכולתה כדי להשליט, במידת האפשר, את שיטתה הכלכלית על בעלת הברית שלה. אפשר שקיימות תקוות כאלה בברית-המועצות, אבל רעיון כזה לא בא בחשבון. כל הסימנים מצביעים על כך שתרחיש כזה נלקח בחשבון, לפחות בתור מוצא אחרון.

10.12.39

שני הטיעונים של ברית-המועצות לפלישה לפינלנד הם: (1) הפינים חדרו לאזור גבול רוסיה, משמע הם תקפו. (2) יש לשחרר את הפרולטריון הפיני. הגרמנים מדברים על "ההתפשטות הטבעית של מעצמה". העובדה שסיסמה מס' 1 הכרחית, מראה עד כמה התרחקו הרוסים מהיכולת לייצר טיעונים דיאלקטיים. הם נאלצים לסגת להצגה דרמטית ופרימיטיבית של העובדות. ההסכם עם הממשלה העממית בפינלנד, שמונתה מטעם הממשלה הסובייטית, עומד בסתירה לתפיסה לפיה על העובדים

6 הסופרים והאמנים שאת אזרחותם שללו הנאצים, איבדו את כל רכושם בגרמניה. התמלוגים מהעלאות מחזותיהם בחו"ל הועברו להוצאות גרמניות ומשם לקופת המדינה.

והאיכרים הפינים להמיר שחרור חברתי בחירות לאומית, והוא משמש כתירוץ. ככזה הוא חלש. החוק, שאומר כי במלחמות תוקפניות, או מלחמות מנע, הממשלות מתרחקות מהעם, בעוד במלחמות הגנה הן מתקרבות אליו, עדיין עומד בעינו. השוודים מאוד עצבנים. מדי יום גוברות הקריאות למלחמה [נגד ברית-המועצות], הסוציאל-דמוקרטים תומכים בהן באופן פעיל, בלי לתת את דעתם, שבכך הם מערערים את מעמדם-שלהם. אפשר כבר לשמוע קריאות של הימין, הדורשות את התפטרות הממשלה כולה, ודורשות אישים "בעלי כוח", בשמם אין הן נוקבות. מוקם צבא מתנדבים שייצא לפינלנד, כדי שימש גם כצבא מתנדבים בשוודיה. אף אחד אינו מעז להסתכל דרומה, שם נמצאת הסכנה האמיתית.

24.12.39

אפשר שהיטלר כרת את הברית עם רוסיה כדי שיוכל לצאת למלחמה נגד מדינות המערב. כמעט בטוח שתיכנן מתקפה בנובמבר, שהצבא היה, קרוב לוודאי, מתנגד לה. סטאלין יכול היה לנהל בבטחה את המתקפה על פינלנד בצל פעולת-ענק כמו ההתקפה נגד הולנד, כפי שכרת את הברית הבלטית תחת רעם התותחים הגרמניים מעל וארשה. עכשיו הוא עושה זאת בתקופה של שקט יחסי, ואם, למשל, הדברים יתפתחו כך שהמלחמה הפינית – אם תתארך, ותאחד את כל אויביה של רוסיה – תוביל למפנה דרסטי, כי אז בוודאי ייחסו זאת להיטלר, שחתם על הברית עם רוסיה כדי להגיע לשלום עם מדינות המערב. ברית-המועצות, מצדה, היתה זוכה, בעקבות ההסכם, לחופש פעולה, והיתה משתמשת בו כדי לבצע מהלך שהיה שולל ממנה כל חופש פעולה. האם חששו הרוסים מפני הסכם שלום מהיר? האם הסיקו מהיעדר מתקפה גרמנית שאת היטלר תחליף בקרוב ממשלה צבאית, או שברית-המועצות משתעשעת באמת ברעיון לכבוש את העולם לצד היטלר? האם, אחרי ככלות הכל, אין באמת די בארץ אחת כדי לבנות סוציאליזם? זה יהיה טירוף. לצד היטלר מצפה רק דבר אחד לכל משטר בעולם: תבוסה, ודבר זולתה. אם היה חשש שהמעצמות הקפיטליסטיות יחתמו על הסכם שלום על חשבון ברית-המועצות, כי אז נותרת השאלה אם היתרון בביטחון הצבאי שקול לאובדן האהדה מצד מעמד הפועלים הבינלאומי. האם תוכנן פחות מדי – או יותר מדי?

מגרמנית דניאל רוזנברג

מתוך "מה־טי, ספר התפניות"

שירו של קי־ג'נס על אחותו במלחמת האזרחים

שיחתנו הלא־נפסקת דומה
לשיחת שתי צפצפות, שחתנו רבת־השנים
נאלמת, כבר איני שומע
מה את אומרת או כותבת, ואת לא שומעת
מה אני כותב.

החזקתי אותך בחיקי ואת שערך סרקתי
למדתי אותך את כללי אמונות המלחמה
הדרכתי אותך איך לעקוף אדם
איך לקרא ספרים ופרצופים
איך להלחם ואיך לנח
אבל עכשו אני רואה
כמה הרבה לא אמרתי לך.
תכופות אני קם בלילה ואת גרוני
חונקות החלטות סרק.

חקירת הטוב

צעד לפנים: אנחנו שומעים
שאתה אדם טוב.

לא קונים אותך, אבל את הברק
שהכה בבית גם
לא קונים.
מה שפעם אחת אמרת, מזה אתה לא זו.

מה אַמֶרְתָּ?
אתה יִשְׂרָאֵל, אומֵר אֶת דְּעִתְךָ.
איזו דְּעָה?
אתה אַמִּיץ.
נַגֵּד מִי?
אתה חָכֵם.
לְטוֹבַת מִי?
אַיִנְךָ דוּאָג לְעֶצְמְךָ.
אַל אַ לְמִי?
אתה חָבֵר טוֹב.
גַּם שֶׁל אַנְשִׁים טוֹבִים?
עֲכָשׁוּ תִשְׁמַע: אַנְחֵנו יוֹדְעִים
אתה אוֹיְבֵנו. לָכֵן נַעֲמִיד
אוֹתְךָ אֶל הַקִּיר. אַךְ בְּהַתְחַשֵּׁב בְּזִכְיוֹתֶיךָ וּבְסִגְלוֹתֶיךָ
נַעֲמִיד אוֹתְךָ אֶל קִיר טוֹב וְנִירָה בְּךָ
כְּדוֹרִים טוֹבִים מְרוֹכָה טוֹב וְנִקְבֵר אוֹתְךָ
עִם אֶת טוֹכָה בְּאַדְמָה טוֹכָה.
מגֶרְמֵנִית י.ל.

אנטיגונה, שני קטעים

האודה על האדם

נֹרְאוֹת יֵשׁ הַרְבֵּה. אַךְ אֵין
 נֹרְאָ מִן הָאָדָם.
 כִּי הוּא, בְּלִילָהּ
 בָּיִם, בְּנֹשׁוֹב אֶל מוֹל הַחֹרֶף
 רוּח־דָּרוֹם, מִפְּלִיג
 בְּבָתִּים מְכַנְפִּים שׁוֹרְקִים.
 וְאֵת הָאָדָמָה הַנְּעֻלָּה, הַשְּׂמִימִית,
 שְׂאִינָה נִשְׁחַתֶּת, שְׂאִינָה נִלְאִית,
 הוּא מִיַּגַּע בְּמַחְרָשָׁה עֶקֶשׁת
 שָׁנָה שָׁנָה,
 דּוֹפֵק הַלּוֹךְ וְשׁוֹב אֶת הַסּוֹסִים.
 עוֹף-כְּנָף קָלִיל-גּוֹ
 הוּא שׁוֹבָה בְּרִשְׁתּוֹ,
 וְאֵת מִשְׁפַּחַת חֵיוֹת הַבַּר,
 וְאֵת יְצוּרֵי פוֹנְטוֹס הַנְּזוֹנִים מִמֶּלֶח
 בְּחֻבְלִים קְלוּעִים בְּעֵרְמָה הוּא צָד,
 הָאָדָם רַב הַיָּדַע.
 בְּתַחֲבוּלוֹת הוּא לוֹכֵד אֶת חֵית הַטֶּרֶף
 הַלְנָה בְּהָרִים וּמְשׁוֹטְטָת.
 עַל צִוָּאר הַסּוֹס גַּם הִרְעָמָה
 הוּא שָׁם עָלוֹ, וְעַל הַשּׁוֹר, הַמְּשַׁלַּח
 נְטוּל־רֶסֶן עַל־פְּנֵי הַהָרִים.
 וְדַבּוֹר וּמְעוֹף אֲוִירֵי
 שֶׁל מַחְשָׁבָה וְתַקְנוֹת-מְדִינָה
 לְמַד, וּמִפְּנֵי אֲוִיר לַח

נוֹשֵׁב־רַע וּמִפְּנֵי גֶשֶׁם נִתְּךָ
 מִצָּא מְנוּס. לְמוֹד־כָּל
 לֹא־לְמוֹד. סוֹפוֹ אֵין.
 רַב עֲצָה בְּכֹל
 לְעוֹלָם לֹא אוֹבְד־עֲצוֹת.
 כָּל זֶה נִתֵּן לוֹ לְאֵין גְּבוּל, אֶךְ
 מִדָּה נִמְדָּדָה לוֹ.
 הוּא שְׂאֵין לוֹ אוֹיֵב, נִהְפֵּךְ לְאוֹיֵב
 לוֹ עֲצָמוֹ. כְּצוֹאֵר הַשּׁוֹר
 הוּא מְכוּפֵף אֶת צוֹאֵר אָחִיו, אֶךְ זֶה
 עוֹקֵר לוֹ אֶת מַעֲיוֹ. כְּשֶׁהוּא יוֹצֵא וּבָא,
 עַל רֹאשׁ אָחִיו הוּא דוֹרֵךְ. לְבָדוֹ לְמִלָּא אֶת בְּטָנוֹ
 לֹא יוּכַל, אֶךְ חוֹמָה
 הוּא בּוֹנֵה סְבִיב לְקַנְיָנוּ, וְאֶת הַחוֹמָה
 יֵשׁ לְהַפִּיל! אֶת הַגֵּג
 לְפִתַח לְגֶשֶׁם! הָאֲנוּשֵׁי לְמָאוּם
 בְּעֵינָיו נִחְשָׁב. וְכֵן, נוֹרָא לְעֲצָמוֹ
 נִהְיָה.

מגרמנית שמעון זנרבנק

העימות בין אנטיגונה לקראון

קראון האם את אומרת, או מכחישה, שְׁאֵת עשית זאת?
 אנטיגונה אני אומרת שעשיתי, לא מכחישה.
 קראון אם כך אמרי לי רק, ולא באריכות, קְצֵרִי
 האם ידוע לך מה הוכרז
 ברחבי העיר דווקא ביחס לאותו המת?
 אנטיגונה ידעתי. איך זה לא? היה ברור לגמרי.
 קראון ואת העזת כך לעבור על חוק שלי?
 אנטיגונה משום שהוא שלך, של בן תמותה
 לכן יכול גם בן תמותה לעבור עליו ואני
 בת תמותה, רק קצת יותר ממך. ואם אמנם אמות
 בטרם עת, כפי שאני משערת, יהא זה,
 כך אני אומרת, אפילו בבחינת הישג. מי שכמותי
 חיי תלאות חי, האיך זוכה הוא לאיזה
 יתרון קטן במוות? יתר על כן, אילו נטשתי
 לא קבור את המת האחר, בן-אמי
 היה זה מעציב אותי. אבל מוות – לא,
 לא מעציב אותי בכלל. בעיניך טמטום הוא
 פחדי מפני שוכני מרום, אשר ממעל את הקרוע
 לגזרים אינם רוצים לראות לא קבור
 וכך – ממך הרי איני פוחדת – יכול המטומטם
 לשפוט אותי.

הזקנים עקבות חספוס האב מתחספסים בבת;

אף פעם לא למדה לחמוק מצו גורל אכזר.

קראון ובכן אפילו הברזל הכי חזק

נשבר ונעלם בעקשנות, נמס

בפור. כזאת תוכלו לראות יום-יום

אך היא מוצאת סיפוק בעכירת

חוקים כתובים. זו חוצפתה השניה:

כיוון שעשתה, להשתחף ולצחוק, על שעשתה זאת.

כמה אני שונא את הנתפס בקלקלתו

ואת הקלקלה הופך אז למעשה של חן.

וזו המעליבה אותי, למרות קרבת הדם
 אני רוצה, בגלל קרבת הדם, לא לקלל מיד
 לכן אני שואל אותך: כיוון שעשית זאת בסתר
 ועכשיו הכל גלוי, האם תאמרי
 וכך תיפטרי מעונש כבוד, כי צר לך? [אנטיגונה שותקת]
זקנים אמרי אפוא מדוע את כל-כך עיקשת?
אנטיגונה הבא דוגמא.
קראון לא אכפת לך כלל שאת אצלי ביד?
אנטיגונה מה עוד תוכל לעולל לי, להרוג אותי?
קראון יותר מזה – אמנם לא כלום, אך אם את זה אני יכול, יש לי הכל.
אנטיגונה למה אתה ממתין? הרי מלה אחת ממילותיך
 לא מענגת, ואף אחת מהן לא תענג
 אותי, וגם אני עצמי לא נעימה לך
 אף כי לאחרים הנעמתי במה שעשיתי
קראון את מאמינה שהאחרים רואים את הדבר כדרך שאת רואה אותו?
אנטיגונה גם הם רואים, גם הם סובלים.
קראון אינך מתביישת לפרש את מי שכלל לא נשאלו לדעתם?
אנטיגונה והרי גם הם חולקים כבוד לעצמם-ובשרם.
קראון גם זה אשר נפל למען הארץ הוא עצמם-ובשרם.
אנטיגונה עצמם-ובשרם, בן-למולידיו.
קראון וזה שהשתמט, את ערכו את משווה לערך האחר?
אנטיגונה אף שלא היה משרת שלך, אחי הוא, לעד.
קראון מוכן, אם בשבילך כופר שווה לזולתו.
אנטיגונה למות למען הארץ ולמות למענך – אלה שני דברים שונים.
קראון אז אין מלחמה?
אנטיגונה ודאי. המלחמה שלך.
קראון לא מלחמה למען הארץ?
אנטיגונה למען ארץ זרה. לא די היה לך
 לשלוט באחים בעירם-שלהם
 תבי האהובה, כאשר
 חיינו בה, תחת עצים, בלי פחד; היית
 מוכרח לגרור אותם עד ארגוס, לשלוט
 בהם גם שם. את האחד הפכת לקצב

של ארגוס השלווה, ואת המבוהלים
אתה מפקיר עכשיו, חתוכים לארבע, שיבהילו את עצמם.
קראון ולמקהלה) אני מייעץ לכם: לא יגיד דבר, על דבר
לא יגיב, מי שעיניים לו בראש.
אנטיגונה אבל אני קוראת לכם: בצרתי עזרו לי
וכך לעצמכם גם תעזרו. זה המשתוקק לכוח
שותה ממים מלוחים, אינו יכול לחדול, אנוס
הוא שוב ושוב לשותת מהם. אתמול היה זה האח, היום זו אני.
קראון ואני מחכה
למי שיקפוץ.
אנטיגונה (הזקנים שותקים) וכך אתם סובלים זאת, סותמים מולו את הלוע.
לא יישכח לכם!
קראון היא רושמת זאת בפנקס.
כדי שנחיה מסוכסכים תחת קורת הגג של תבי.
אנטיגונה אתה, הצורח אחרות, חי ממדון.
קראון כך, תחילה אני חי ממדון ואחרי־כן בשדה ארגוס!
אנטיגונה ודאי. ככה זה. מי שזקוק לאלימות נגד זולתו, זקוק
לאלימות נגד אנשיו־שלו.
קראון נראה לי, שאותי היתה החביבה זורקת לעיטים
ולא יזיז לה, לו נפלה לה תבי המסוכסכת
כמאכל לשלטון זרים?
אנטיגונה אתם, השליטים, מאיימים תמיד כי העיר תיפול
אם נסתכסך, ותהיה מאכל לאחרים וזרים.
אנחנו מרכינים לפניכם את צווארינו וגוררים אליכם קרבנות
וכך, מותשת, מוגשת העיר מאכל לזרים.
קראון את אומרת שהייתי משליך את העיר מאכל לזרים?
אנטיגונה בהרכינה את ראשה לפניך, משליכה העיר את עצמה
כי האדם, כאשר הוא מרכיך את הראש, אינו רואה את הבאות. רק אדמה הוא
רואה, והאדמה, אללי, תקבל אותו
קראון השמיצי את האדמה, מקוללת, השמיצי את המולדת!
אנטיגונה לא נכון. אדמה היא סבל. מולדת איננה רק
אדמה, לא רק בית, לא מקום שמישהו מגיר את זיעתו
לא בית הוא זה הצופה חסר ישע באש

אין מכנים מולדת מקום שמרכינים בו ראש.
קראון לא מכנים ולא מגינים?
 אותך המולדת כבר לא מכנה שלה
 את מנודה כמו שמכנים טינופת מזוהמת
אנטיגונה מיהם המנדים אותי? הם פחתו
 מאז אתה שולט בעיר, ועוד יפחתו.
 מדוע באת לבדך? יצאת עם רבים.
קראון איך את מרשה לעצמך?
אנטיגונה היכן הצעירים, הגברים? הם כבר לא יבואו?
קראון איך היא משקרת! כולם יודעים שהם בשדה הקרב
 לטהרו בשבילי מאחרוני הגרזינים שנשארו שם.
אנטיגונה ולבצע בשבילך את הפשעים האחרונים
 להיות אימה, עד אם אבותיהם
 לא יזהו אותם עוד כאשר, לבסוף
 כמו חיות פרא, ייטבחו.
קראון היא מחללת את המתים!
אנטיגונה איש טיפש, אין בי שום צורך
 להתעקש על צדקתי.
הזקנים היא אומללה. שכח לה את דבריה.
קראון מתי הסתרתי אי פעם את הנופלים על מזבח הניצחון?
הזקנים אבל את, פרועה, אל תשכחי, בגלל
 הצער, את ניצחונה הנפלא של תבי בקרב.
קראון היא הרי לא רוצה
 שעם תבי יישב בבתי ארגוס. עדיף
 לה לראות את תבי מובסת.
אנטיגונה מוטב לשבת בין חורבות עירנו
 וגם יותר בטוח מלשבת יחד איתך
 בבתי האויב.
קראון עכשיו היא אמרה זאת. ואתם שמעתם.
 כל חוק היא הפרה, מופקרת, כמו אורח,
 שלא נשאר ולא רוצים שיחזור,
 חצוף, אורז הוא את תיקו, גונב גדרות
אנטיגונה אני רק את שלי לקחתי, ובכל זאת היה עלי

לגנוב אותו.
קראון תמיד רק את האף שלפניך את רואה, אבל את
סדר המדינה, האלוהי, אינך רואה.
אנטיגונה הוא יכול להיות אלוהי
אבל אני הערפתי שיהיה אנושי, קראון בן מנויקס.
קראון לכי לך! היית לנו אויבת וכזאת תישארי למטה
שכוחה כמו זה שנקרע לגזרים; אותו מנדים גם למטה.
אנטיגונה מי יודע, הרי יכול להיות למטה גם מנהג אחר.
קראון שום אויב לא יהיה, גם במותו, ידיד.
אנטיגונה לא לשנאה, לאהבה, אני חיה.
קראון אז רדי למטה, אם את רוצה לאהוב
ושם תאהבי. שכמותך לא חיים אצלי
כאן למעלה לאורך זמן.

מגרמנית י. ל.

את חזרתו לאירופה, ולתחומי השפה הגרמנית, עוד לפני ששב למזרח-גרמניה, החל ברכט ב־1948 בעיבוד תרגומו של הלדרלין ל"אנטיגונה" מאת סופוקלס. מדי פעם העניק ל"מקור", כלומר לתרגום הגרמני, משמעויות פוליטיות. מי שראו בהתעסקותו של ברכט בקלאסיקה מעין הסתגלות לשלטון קומוניסטי (ולהימנעות מכתובת מחזות חדשים), לא הביא בחשבון, כמובן, את המשמעות העצומה שייחס ליצירה זו, שעסקה בבגידה ובנאמנות, מתוך אהבה עזה לספרות הגרמנית וקודם כל להלדרלין. את תפקיד אנטיגונה מילאה רעייתו, הלנה וייגל.

יומנים: החזרה למזרח גרמניה

22.10.48 (יום שישי)

אנחנו עוזבים מוקדם את פראג, לגבול מגיעים בצהריים. שרקר אוסף אותנו במכונית. הוא מניח למכונית עם מזוודותינו לעקוף אותנו בכביש. "הבאתם משהו? אני רעב." הוא לועס לחם עם נקניק, מספר לנו שאפשר להיות חזק למרות הקשיים הרבים. נאום עם סעודה בפרבר. הנוכחים – רן, אנשי תיאטרון, אנשי מפלגה – חביבים מאוד ורעבים מאוד. צילומים כמו בארצות הברית ושידורי רדיו. יו"ר המפלגה מזכיר כי הסדר כיום הוא כזה: "קודם בא המוסר, אחר כך הזלילה." מכונית לוקחת אותנו עד ברלין. לנהג ז'אקט דק ורסיס פגז בריאה. הוא מספר על החיים הקשים, לבנו אין נעליים, בכל בוקר הם אוכלים שתי פרוסות לחם ושתיים תחליף קפה, בצהריים – תפוחי אדמה וגם בערב. הרוסים ייבאו שמן סויה, וזה עוזר קצת. יערות סתויים, פה ושם גשר מופצץ, טנקים מחלידים בצדי הדרך. בגבול בין חלקי העיר חסרים לנו מסמכי המכונית. אני נכנס לתחנת משטרה גרמנית, מתקשר לתיאטרון הגרמני בברלין. שתי מכוניות אוספות אותנו, אפוש מ"אגודת התרבות", בכר, ירינג, דודוב נמצאים במועדון. העיתונאים חיכו בתחנת הרכבת, כך שנפטרנו מהם. אנחנו משתכנים ב"אדלון".¹

1 לודוויג רן (Renn) חזר מגלות במקסיקו ב-1947. ניהל את המרכז התרבותי בדרזדן. בתפקיד זה קיבל את פני ברכט והלנה וייגל כאשר עברו בדרזדן בדרכס מצ'וסלובקיה. אלכסנדר אבוש (1902-1982) ברח ב-1933 לצרפת, ב-1940 נמלט לדרום צרפת ממחנה מעצר צרפתי, ומשם למקסיקו. אחרי שחזר לברלין, היה ב-1958 לשר התרבות. המדינאי והתיאורטיקן כתב חיבורים רבים אודות ברכט, אותו הכיר כבר בראשית המאה באאוגסבורג. יוהאנס פֶּכֶר הגיע ב-1945 לברלין מברית המועצות. בשנים 1954-1958 כיהן כשר התרבות הראשון של מזרח גרמניה. הרברט ירינג (Jhering) היה ב-1945 דרמטורג ב"דויטשס תיאטר" בברלין. הבמאי זלאטאן דודוב (Dudow) חזר מגלות בשוויץ ועבר אז על סרטו "לחם יומנו" (Unser täglich Brot). הגבול עליו כותב ברכט הוא זה שבין איזור הכיבוש הסובייטי לשעבר לבין ברלין-רבת, שנשלטה בידי מפקדה משותפת של בעלות הברית. ברכט ווייגל גרו בתחילה בבניין המנהלה של מלון אדלון החרב בוילהלמשתראסה.

23.10.48

אמש, כשהגענו עם חשיכה, הצלחנו רק בקושי לראות את הריסות פרידריכשטראסה. בשש־וחצי בבוקר אני יורד לווילהלמשטראסה ל"לשכת הרייך" לעשן שם סיגריה, כביכול. כמה עובדים, ונשים מחטטות בהריסות. החורבות מטרידות אותי פחות מהמחשבה אודות מה שעבר על האנשים כאן בזמן החרבתה של העיר. פועל אחד נותן לי כיוונים. "מתי כל זה יראה שוב כמו משהו?" – "יהיו כמה שערות אפורות עד אז. אילו היו לנו מִמְנִים, היה הולך יותר מהר, אבל כבר אין לנו אנשי ממון. אז... בוקר טוב." בשבילי ההריסות האלה הן סימן מובהק לנוכחותם הקודמת של אנשי הממון. בבוקר – קוקהאן, וייס המו"ל, ואחרים. בערב – הפרמיירה של המחזה *Haben* ב"רויטשס תיאטר". ביצוע נוראי, היסטרי ומנופח, לגמרי בלתי ריאליסטי.

מיד אחר כך: אחר הצהריים, קבלת פנים בבית הקולטורבונד. ירינג ולנגהוף מדברים. סידרתי עם בכר שאידרש גם לדבר. נאום קטן ומחוכם של דימשיץ, קצין התרבות הסובייטי.

25.10.48

אני שומע, לרוב מפי העובדים, על הפאניקה שגרמו הביזה והאונס עם כיבוש ברלין. בשכונות הפועלים חיכו למשחררים בשמחה נואשת, זרועות מושטות, אבל המפגש הפך למתקפה שלא חסה על בני שבעים או בני שתים־עשרה, ונעשתה באופן פומבי לגמרי. דוּחַ כי בזמן הקרבות מבית לבית, חיילים רוסים, מדממים, מותשים, ממורמרים, הפסיקו לירות, כדי לתת לנשים להביא מים וכדי לאפשר לרעבים לצאת מהמרתפים וללכת למאפיות, ועזרו לחלץ אנשים שנקברו מתחת להריסות. אבל אחרי הלחימה פשטו המוני חיילים שיכורים על הדירות, תפסו נשים, ירו בגברים ובנשים שניסו להתנגד, אנסו את הנשים אל מול פני הילדים, עמדו בתורים לפני הבתים וכו'. קוקהאן ראה בת שבעים שנורתה אחרי שנאנסה, וראה כיצד קומיסר ירה בשני חיילים בוזזים, שתקפו אותו אחרי שהתעמת איתם. אחרי כל ההרס החומרי שגרמו החילות הנאציים לארצם, הקומוניסטים הרוסים יצטרכו לפגוש בהרס הפסיכולוגי שגרמו הצבאות השודדים של היטלר ל'מוז'יקים', שעברו דה־הומניזציה בידי השלטון הצארי ורק לאחרונה נחשפו לציוויליזציה.

דימשיץ מזכיר שיש בזה משהו טראגי במיוחד: היה לסובייטים קשה מאוד להכניס את צבאם למתקפה. הפתרונות הסוציאליסטיים ובניית כלכלה לא־תחרותיות הפכו את ההמונים לשלווים. ואז, פתאום, היו צריכים ללמוד להרוג;

היה צריך להעיר את האינסטינקטים הישנים, במיוחד אצל העמים הסובייטיים המפגרים – הגדודים הפרועים היו בעיקר גדודי איכרים מעבר לאורל. כאשר חזר מוועידת השלום בוורוצלב, שבה דנו גם בפורמליזם, סיפר פריש כי פיקאסו העיד שגם הוא מתנגד לפורמליזם, לפורמליזם של הצד השני. אמרו שהוא מכין עכשיו סירים. ונראה לי רעיון טוב להקים יחד עם האמנים אקדמיה, כדי שתממן הכנה של אובייקטים יפים לשימוש, סכו"ם, קלפי משחק, כלים ולוחות לשח, כיסאות, מיכלים, מערכי דפוס לספרים כונניות?, מכונות קפה, נרתיקים לטבק, מנורות, וכו'. הכל לייצור המוני.

27.10.48

ברלין, תחריט של צ'רצ'יל לפי רעיון של היטלר.
ברלין, ערימת חורבות על יד פוטסדאם.
מעל הרחובות הדוממים, עמוסי החורבות, מזמזמים בלילה מטוסי התובלה של הרכבת האווירית.
האור עמום עד כדי כך שאפשר שוב לראות מהרחוב את השמיים מלאי כוכבים.

31.10.48

"13 קצינים גרמנים זוכו מאשמת תכנון מלחמה תוקפנית... בפעם השלישית, דחה בית המשפט לפשעי מלחמה בנירנברג את ההאשמות לפיהן תעשיינים גרמנים מהשורה הראשונה לקחו חלק בקנוניה והשתתפו בכיבוש ההיטלראי של כמעט כל היבשת האירופאית מ-1939 עד 1945. רק בית הדין הצבאי של ארבע המעצמות מצא נאשמים שאכן היו אשמים בפשע מלחמה זה, ביניהם עוזריו הקרובים של היטלר, כגון גרינג, הס, ריבנטרופ, קייטל וכו'." (ניו יורק הראלד טריביון, פאריז, 29 באוקטובר.)

3.11.48

התחלתי במבחני במה לשחקנים צעירים בשביל "קוראז" ב"דויטשס תיאטר". בשביל להגיע לנהר אני צריך להתקשר מהאזור האמריקאי לצריך כדי לשלוח מברק משם לזלצבורג.

5.11.48

כמה צעירים הופיעו כאן, פרולטרים במכינה הדו-שנתית לאוניברסיטה. יותר בנות מבנים. אחד מהם, מרקע זעיר-בורגני, אומר: "אנחנו לא מאוזנים

ומבולבלים, אין פלא" (איכר לתייר: "אני אדם פשוט שאוהב את האדמה.")
חוץ מזה הם רעננים ומבריקים, ואנחנו מדברים על הצורך ללמוד מרקסיזם
יחד עם ספרות גרמנית, האחד ביחס לשני. הזעיר-בורגני אומר: "אני כבר
מאמין במרקסיזם." אני מציע לומר "מתעניין" במקום "מאמין." אבל אז הוא
מסדר אותי: "זה לא עניין פעוט בשביל נוסע ברכבת התחתית לומר שהוא בעד
הקומוניסטים."²

8.11.48

אנגל מגיע ממינכן להשתתף בכימוי של "קוראז". הוא הזדקן מאוד, אבל
אפשר עדיין לזהות את עיניו. הכובע האופנתי שלו גורם לראשו להיראות כמו
גולגולת.³

11.11.48

בחזרות נוצרת על הבמה אווירה בלתי-מזיקה, כאילו היטלר השתמש גם
בכל הנבזות של הגרמנים ומיצה אותה. היו לו כמובן הרבה משרות יוקרתיות
בשבילם, כך שהבמה לא משכה אותם במיוחד, ואולי לא רצה לראותם על הבמה.
המשפטים הדרו-משמעיים נמכרו בזול והמשפטים האניגמטיים נשלחו למשכון.
היינץ, השחקן הטוב, משחק את הכומר הצבאי כאילו איכר את אמונתו, בדומה
לטיפוס אומלל כלשהו שאיכר את רגלו.

12.11.48

בתחנת פרידריכשטראסה יש חנות ספרים עם ספרים ישנים. היא שייכת
לקומוניסט. אני בוחר מהדורה של גתה והוא מסרב לתת לי לשלם.

2 ביוזמת המפלגה הקומוניסטית, נפתחו מוסדות בשם "קדם לימודיים." הם נועדו לילדי העובדים
והאיכרים, שלמדו בבית ספר יסודי ורצו לזכות בהכנה לאוניברסיטה. מוסדות אלה נהפכו
מאוחר יותר לפקולטות העובדים והאיכרים.

3 אריך אנגל (1891-1966) הגיע עם ברכט בראשית שנות העשרים למינכן. ב-1928 ביים את
"אדם הוא אדם" בברלין, באותה שנה נטל על עצמו את כימוי "אופרה בגרוש" בתיאטרון
בשיפבאוארסדאם (שם ניהל שנים אחר כך ברכט את תיאטרוננו, "ברלינר אנסמבל"), הצגה
שהקנתה לברכט תהילה בינלאומית. הערכתו של ברכט לעבודת הכימוי של אנגל היתה רבה,
והוא מינה אותו כעוזרו בשתי עבודות הכימוי שלו בברלין אחרי המלחמה. בשנים 1945 עד
1947 עסק אנגל בכימוי בעיקר בתיאטרון הקאמרי במינכן, אותו ניהל באותה עת.

25.11.48

עקרו לי 11 שיניים כדי לייצר טאבולה ראסה לשיניים תותבות, מאחר שלאחרונה מאוד קשה לי לדבר.

למרבה המזל הגיעו עכשיו כמה מהדורות של הגל, ביניהן האסטיקה. אייזלר, אחרי קריאה באורגנון, המליץ לקרוא את כתביו של הגל על שייקספיר. למעשה הוא טוב מאוד, כרגיל, אבל בקריאה של "המלט", שבה השתמשתי כדוגמא באורגנון, הוא מושפע, ככל הנראה, מגתה, גם אם אינו רואה בכך מקור לגאווה. איזו יצירה, "המלט" הזה! העניין המתמשך בו, השורד מאות שנים, נובע מכך שהוא טיפוס חדש, מהוקצע לגמרי, הצועד מנוכר לגמרי לסביבה ימיבינימית שכמעט לא נוקתה או אורגנה. הקריאה לנקמה, שזכתה למעמד אצילי בקרב כותבי הטרגדיה היוונית, ואז נפסלה בידי הנצרות, עדיין חזקה ומשועתקת באופן מידבק דיו כדי להפוך את הספקות, המבחנים והתכנונים של המלט למטרידים.⁴

25.11.48

אנחנו צריכים לשנות את הסצינה הראשונה של "קוראז", משום שכאן נמצא מה שגרם לקהל בציריך להתרגש, בעיקר באמצעות הקשיחות והעיקשות של היצור הסובל (האמא הנצחית, החייתית), ולא זו היתה הכוונה המקורית, כלל וכלל לא. עכשיו קוראז' מאבדת את הבן הראשון משום שהיא מניחה לעצמה להיגרר לעסקה קטנה.

9.12.48

בכל מקום בעיר הגדולה הזאת, שבה הכל נמצא תמיד בתנועה, לא חשוב כמה קטן וזמני 'הכל' הזה יכול להיות, אפשר לראות את המצוקה הגרמנית החדשה, את זה ששום דבר לא הסתיים, על אף שהכל כבר נהרס. הדחפים החזקים ביותר מגיעים מצד הרוסים, אבל הגרמנים מצדם נדחפים למהומה הנוצרת כאשר הכוחות הכובשים האחרים מנסים לחסום את התנועה הזאת. הגרמנים מורדים נגד הפקודה למרוד בנאציזם; רק מעטים מהם מאמינים כי עדיף סוציאליזם כפוי על פני סוציאליזם בכלל. השתלטות הפרולטריון על אמצעי היצור חופפת בזמן להסגרת השלל לידי המנצחים (ונראית לרבים כמכוונת לכך). ממפעלים מולאמים, שהטליאו יחד קווי יצור ממכוונות הרוסות מכל מיני סוגים, החרומו

4 המלחין הנס אייזלר בא מצ'כוסלובקיה לווינה ב-1948. ב-1950 עבר לגור במזרח גרמניה.

כמה פעמים את המכונות בתור פיצויים. והעובדים אינם מביאים בחשבון שמלחמת ההשמדה נגד ברית המועצות נעשתה אמנם ללא הסכמתם, אבל לא בלי השתתפותם; ומקומות העבודה שיצרה ההכנה למלחמה נוצרו בעידודם של רבים מהם.⁵

10.12.48

בפעם הראשונה דחפתי חזרה אפית בסצינה 11. גרדה מילר ודונסקוס בתפקידי איכרים מחליטים שאינם יכולים לעשות דבר נגד הקתולים. אני מבקש מהם להוסיף "אמר הגבר" ו"אמרה האשה." פתאום נהפכה הסצינה לברורה ומילר מצאה גישה ריאליסטית. יום אחר כך הכריזה על שביתה כשרצייתי לקבל רק את סבל האיכרים, "קלקול" האדם הפשוט, גישה כמעט תיאטרלית שמאחוריה (ולא בתוכה) נמצא הפחד. היא רצתה להרגיש את הסבל – מה שלא עלה בידה מזה זמן רב, בהיותה מכתש שעבר עודף התפרצויות.

14.12.48

כשאנחנו יוצאים מה"שחף" אל הרחוב, אחרי שיחה מקיפה עם יאקוב ואלקר ואשתו על החדלונות של הפועלים הגרמנים ב-18, 20 ו-23, נדחף קצין רוסי צעיר מאוד ושיכור בין היציאה ובין המכונות של ואלקר, מכוון אקדח אל ואלקר, ואז עוצר את האלי (הלנה וייגל) ומנופף באקדחו. יש לו הבעה חיוורת, מיואשת, של שיכורים, והוא שקוע לגמרי בתחום ההבעות המגומגמות, אינו מסוגל להיות מובן בעזרתן או בעזרת שני האקדחים שלו. בסופו של דבר, הוא נסוג תוך שהוא מניע את שתי ידיו, מסמן שהוא "מתכוון ללכת" ולפנות את הדרך.

18.12.48

אני משתדל לקום בחמש-וחצי. אז אני מכין קפה או תה על הפרימוס, קורא לוקאץ' או גתה (את האספן). כשאני קם, אני רואה הדפס גדול של ריקוד איכרים מאת ברויגל על הקיר, מתהלך קצת על השטיח האדום ומתיישב אל השולחן לעבוד. רק בשמונה עולה האור בחוץ, ניתן לראות את החורבות (האס-אס העלה באש את מלון "אדלון" יום אחרי מותו של היטלר בבונקר, רק אגף אחד בחצר עבר שיקום).

5 השלטון הצבאי הסובייטי בגרמניה העביר מפעלים פרטיים לידי גופי ניהול עצמאיים באזור הכיבוש שלו.

קוקהאן מגיע אחרי שמונה. הוא מזמין את ארוחת הבוקר שלי ואנחנו מכינים את החזרות ל"קוראז". בתשע אני במשרד התיאטרון שלי, וקספרוביאק מחכה להכתבה. בעשר מתחילות החזרות.

22.12.48

כותב את "שיר העתיד", כי החינוך כאן יותר מדי פרובינציאלי (והדגל האדום לא זוכה כאן לכבוד, עניין הנמצא בבדיקה).
מעניין שברלין נהפכה למוקד התעניינות של העולם, בעוד שבאסיה מגיחות התפתחויות ענק, להן האמריקאים אינם נותנים את ליבם.

2.1.49

המנהיג של הקבוצה הברלינאית של ה-FDJ [ארגון הנוער הקומוניסטי] ביקש ממני לשקול מחדש את השורה "ושום עריץ לא יוציא אותנו מהצרה הזאת" בשיר "הבנייה מחדש", מאחר שהיטלר לא מעניין יותר אף אחד, זהו כובע ישן (אם כי כובעים ישנים יכולים להיהפך לזרי דפנה כשאישי לא שם לב), ומכאן תובן עריצותה של המפלגה הקומוניסטית. אני לא יכול להסכים לכך, הבית בנוי סביב מוטיב ההנהגה העצמית, יחד עם השיר כולו. ברדיו ברלין העבירו כנראה ביקורת על השורה "יהודייה מפולין" בשיר "הספד לרוזה", שהלחין דסאו. (ככל הנראה כדי לחוס "על הרגישויות של הקהל הרחב בנוגע לנקודה זו.")

3.1.49

לשאלתי, סיפר לי ואלקר שמציבה לזכר קארל ורוזה, שהרסו הנאצים באחד הפרברים (באזור הרוסי), לא הוקמה מחדש; פיק אמר לו שהוחלט לא ליזום שום דבר בנוגע לכך. – לגרמנים אין חוש להיסטוריה, ככל הנראה משום שאין להם שום היסטוריה.⁶

11.1.49

קוראז', אותה מגלמת האלי, היא דמות אדירה ומלאת תעוזה.⁷

6 המידע שמסר ואלקר היה בפירוש שגוי: חודשים ספורים אחרי השחרור יזם וילהלם פיק (נשיאה הראשון של גרמניה המזרחית) את שחזור האנדרטה המהפכנית בפרידריכספלדה בברלין. בשנת 1946 הוקמה אנדרטה זמנית ובשנת 1951 נחנכה "מצבת הזיכרון לסוציאליסטים".

7 בכורת "אמא קוראז' וילדיה" ב-11.1.1949. היתה הצלחה מסחררת מכל הבחינות.

17.1.49

בהעלאה הראשונה האמיתית של "קוראז", בתשיעי לחודש, בהצגה סגורה לאיגודי הפועלים, נכחו תלמידי בית הספר לפקירי ממשל. זה היה הימור, להעמיד את השחקנים לראשונה מול קהל כזה, אבל הפועלים ממפעל הפלדה הניגסדורף עשו רושם של צופים נפלאים. הם ישבו זמן ממושך כמו עוברי אורח מתבוננים, שאין מצפים מהם לאישור או לקטילה, אבל אחרי הסצינה עם "שיר הכניעה" הם מחאו כפיים, והפריעו לסצינת מותה של קתרין האילמת, בנקודה שבה היא מסרבת לקבל את הבטחת הקצין. בסופו של דבר שכחו לקום ולמהר אל המלתחה, למרות שהמחזה ארוך והרכבות אינן נוסעות בשעה מאוחרת. בינתיים הלכנו אנגל ואני לבית הספר כדי לקיים דיון, ושוב היתה לנו הזדמנות להשתומם. איזו נחישות ואיזה נימוס! חוץ מכמה כשלים טכניים, כגון מוזיקה שהפריעה לשמוע את המילים, וכמה מהם אשר מָחו על כך שדמות הקולונל וזו של איווט היו יותר מדי קריקטורות. התשובה שלי, שזונת המחנה מוצגת מאוחר יותר כאחד האנשים היחידים המרוויחים מהמלחמה, שהמחזאי צריך להיזהר לא להציג את המחיר שהיא משלמת כנמוך מדי, התקבלה בהבנה ובחן. הם הצביעו במיוחד על סצינת התוף, ואחד מהם שיבח את זה ש"האדם חסר הישע ביותר היה מוכן לעזור לאותה אחת, שכמה סצינות קודם לכן, כונתה 'חיה מסכנה' בידי אחיה." איזה צופה! הוא בוודאי ציין את המשפט הזה (ברוגז) בסצינה השלישית – ובסצינה 11 מצא את התשובה! והעובדה שקוראז' לא לומדת כלום, אפילו בייסוריה הגדולים ביותר, עוררה בקהל רק חמלה!

18.1.49

כל השבועות האלה מנקרת בראשי המחשבה על ניצחון הקומוניסטים הסינים, ניצחון שישנה לגמרי את פני העולם. היא תמיד נוכחת ומעסיקה אותי בעקביות מדי כמה שעות.⁸

20.1.49

מתרגם את "מחשבות בזמן טיסה מעל החומה הגדולה" מאת מאו טסה טונג.

8 ביולי 1948 עבר צבא השחרור העממי הסיני מאסטרטגיה הגנתית להתקפה ופרץ בראשית 1949 בחזית רחבה דרומה. ב-1.10.1949 הוכרו על הקמתה של הרפובליקה העממית הסינית, ומאו טסה-טונג נבחר כיושב ראש הממשלה העממית.

26.1.49

נוסע ללייפציג ומשוחח עם סטודנטים ממעמד הפועלים בקורס של האנס מאייר. האוניברסיטה שינתה לגמרי את פניה! כאן לא רק נתנו למעמד החדש לחדור פנימה, אלא גם סילקו כמעט לגמרי את הישן, כך שהסטודנטים נמצאים בין דומיהם ולא יושפלו באמצעות הדוגמאות של עמיתיהם. הצעירים מכירים רק את מהדורת הספר של פחד וסבל ברייך השלישי. הם מחזקים את אמיתות התיאור, אבל נרתעים מכך שהנאצים מתוארים פשוט כאויבים. כלום לא יכול היה המחזאי לתאר נאצי שמגיע לתוכנות בעקבות החוויות שלו? הרי הצופה או הקורא יוכל ללכת בעקבות המפנה הזה! הם, על כל פנים, צוחקים כשאני מצביע על כך שאפילו בסבל המפלצתי שהנאצים גרמו לאוכלוסייה, התרחשו מעט מאוד תפניות כאלה. סיימתי את הדיון בכך שאמרת כי לא צריך לראות את היצירה בתור חוויה, אלא בתור קו מנחה למעמד חדש, שיאפשר להתמודד עם האויבים המעמדיים בצורה מוצלחת יותר. נזהרתי לא לומר שהמעמד הזה יכול ללמוד מהדיקטטורה הלא-אנושית הזאת (שגורלה להיכשל) איך לנהל את הדיקטטורה שלו.⁹

3.2.49

בשדרות אונטר דן לינדן שואבים את המים ממנהרות הרכבת התחתית. עובדים בסחבות מתהלכים בכבודות סביב קורות ציוד השאיבה, כמו ששמשון התהלך במטחנה בעזה. בפעם אחרת אני רואה קבוצה של נשים, מבוגרות וצעירות, דוחפות ומושכות עגלת יד במורד אונטר דן לינדן; כמה יושבות עליה ופקח משטרה מחליף איתן בדיחות. סטודנט צעיר (אביו מכונאי חוליה) מספר לי מה אכל: בבוקר שלוש פרוסות לחם יבש, במהלך היום חמש, בערב מרק (ירקות ותפוחי אדמה).

בכל מקום רעב בממדים סיניים.

20.2.49

החזרתי לעצמי את המנהג להישען בבוקר אל מחוץ לחלון: האוויר כאן כל כך עוצמתי. ומנהג אחד כמעט זנחתי לגמרי: לקרוא ספרי פשע לפני השינה. כל

9 היסטוריון הספרות האנס מאייר (1907-2001) היגר מגרמניה ב-1933 לצרפת ומשם לשווייץ. בשנים 1948-1963 ניהל את המכון להיסטוריה של הספרות הגרמנית באוניברסיטת קרל מרקס בלייפציג. מאייר כתב מאמרים וחיבורים רבים אודות ברכט. בין השנים 1965 ל-1973, אחרי שברח למערב, כיהן כפרופסור לשפה וספרות גרמנית באוניברסיטה בהאנובר.

התקופה הזאת סיימתי אולי שניים או שלושה.
האלי מתחילה בהכנות לפרויקט התיאטרון.

פנטקוסט 1949

מרפדף בוילהלם מייסטר. הרסו לנו את הספרים האלה בבית הספר, משום שזכו לדברי הלל מפי האנשים המשעממים ביותר בדרכים המשעממות ביותר. איך אפשר להניח שרומן, שדחף לנו אותו מורה לגרמנית, חסר המין שבכל היצורים, מסוגל להכיל משהו כמו הסצינה שבה פילינה מניחה את נעלי הבית שלה לפני מיטת הגיבור, כדי שיחשוב שהיא שוכבת במיטתו, בעוד היא יודעת שזה עלול להרגיז אותה, אבל היא חייבת להכין אותה לביקור האמיתי? המורים לגרמנית עם הזקנים הארוכים הסתירו את המיטה היחידה של החושניות בספרות הגרמנית!

11.6.49

אם גוזרים כל מוסריות מפרודוקטיביות, ומייחסים את החשיבות הגבוהה ביותר לפיתוח הפרודוקטיביות של האנושות כולה, צריך לשים לב שכך יוסר הקסם מעל הקיום העירום, כמו גם מעל ההתנגדות לניצול של השימושי. אני אוהב: אני הופך את האדם האהוב לפרודוקטיבי; אני מייצר מכונת: אני גורם לנהג לנהוג; אני שר: אני מאדיר את השמיעה של המאזין וכו' וכו'. אבל אז צריכה החברה להיות מסוגלת לנצל, היא צריכה להחזיק בסוג כזה של "קפיטל" של חפצים מוכנים לשימוש, בכזה שפע של היצע, כך שהייצור של דבר-מה יחיד יהיה, כביכול, משהו אחר, משהו בלתי צפוי. אם הפרודוקטיביות היא המעלה הגבוהה ביותר, אזי השביתה שומרת על כבודה. (בתחום האסתטיקה כזהו המצב. האיש האי-חברתי הוא מקור לסיפוק; הוא נתפס כמספיק בכך שהוא "מייצר את עצמו".)

18.6.49

מחלקים פרסים לאומיים, לרוע המזל, ראשון, שני, ואני חושב שגם שלישי. העבירו שמות של מועמדים, בלי ששאלו אף אחד מהם אם הוא רוצה להגיש מועמדות. אני שומע שיש רק שני פרסים ראשונים לספרות, והם מתכוונים לתת אותם להינריך מאן וליוהאנס בכר, ולצדדי, לי – מקום שני על "קוראז". האלי מציעה להם לבטל את הפרס המוענק לי, מאחר שאני אתפוס סיווג כזה כמזיק ואיאלץ להחזיר את הפרס. על דברים כאלה צריך להתבונן בצורה לא-אישית, ולהבחין בחדות בין השימושי לבין המזיק ולהעדיף את הכלום על

הפחות מכלום. מדוע צריכים אנשים להעריך פחות את מה שיש להם, בכך שהם מעניקים לדבר ערך נמוך יותר, רק משום שהם לא יכולים לשלם את המחירים הגבוהים יותר?

12.10.49

מתנגדי הפורמליזם רועמים לפעמים נגד צורות חדשות ומרגשות בדומה לעקרונות בית פשוטות וחסרות תחכום הממהרות להוקיע כל יופי או מאמץ להתייפות כזנות (וכסימפטום של עגבת).

9.11.49

יש לגרמנים מעט יצירות לרפרטואר, כלומר יצירות היכולות להיות מבוצעות כמעט בכל עת בהיותן כאלה המטפלות בנושאים כה אוניברסאליים שניתנת לתיאטרון הזרמנות להציג את האמנויות בצורה הכללית ביותר. למעשה יש רק "פאוסט". חוץ מזה נוטים לדבוק באופרה ובשייקספיר. מבין היצירות שלי רק "אופרה בגרוש" ו"מעגל הגיר" נושאות את האופי הזה. מבין העבודות המתוכננות שלי רק "מסעותיו של אל המזל".

13.11.49

ליל הבכורה של "פונטילה" זכה לצחוקים והעלאות מסך רבות. הרוסים השאירו את המושב המרכזי לממשלה החדשה, שהשתתפה בצחוק ובמחיאיות הכפיים. ה"ברלינר אנסמבל" – בחרנו כסמל לתיאטרון את יונת השלום של פיקאסו על המסך ב"דויטשס תיאטר" – מייצג הישג ענק של וייגל שהתעלתה על האמצעים, בנתה בניין משרדים עם חדר חזרות ודאגה למעברים, דירות, וגם לרהיטים לדירות השחקנים, כמו גם להקצאות מיוחדות לכל העובדים – מאמץ בלתי משוער בעיר ההרוסה הזאת.

בעיתונים צורת המשחק התקבלה לחלוטין ("אם זה תיאטרון אפי, טוב"). אבל זהו זהו כמובן תיאטרון אפי רק בהתאם למה שאפשר לקבל (ולתת) היום. כמה מהאפקטים של הניכור מגיעים ממחסן הקומדיה, בן 2000 שנים. "פונטילה" של שטקל מרהיב, הורכב מ-1000 תצפיות בעזרת הג'סטות הגדולות של קולנוע הסלפסטיק האמריקאי. אי-התואם בין הניגודים (של הטראגי-הקומי, הסימפטי, הלא-סימפטי וכיו"ב), הגירוי המחשבתי שיוצרות הסצינות וכדומה, כבר התקיימו שם במידה מסוימת, אבל רק במידה מסוימת. ככל הנראה, לעוד זמן רב, יתקבלו ההצעות ב"אורגנון הקטן" כתיקונים בלבד. חילון של התיאטרון.

עם האחיזה ברכוש מקבל הדיבוק דחיפה קלה. אבל מתי יקרום עור וגידים
התיאטרון האפי האמיתי, הרדיקלי?¹⁰

14.11.49

חשבתי על הסרטת "קוראז". חייבים להיפטר מהיסוד הנטורליסטי. קודם כל,
ניסיונות טכניים באופיים. אולי אפשר (באמצעות חשיפת יתר ותת-חשיפה)
להגיע לחיקוי של דאגרוטיפ באמצעים צילומיים? מבחינת סידור הבמה נצטרך
לוותר על עקרון ההתקבצות המקרית. על המסך יכולה להופיע רק דקורציה,
כזו שנושאת משמעות.¹¹

מגרמנית דניאל רוזנברג

10 ב-12.11.49 הועלתה בכורת "אדון פונטילה ומאטי משרתו", בידי ה"ברלינר אנסמבל" שהוקם
זה לא מכבר בבית ה"דויטשס תיאטר". את ההצגה ביימו ברכט ואריך אנגל, את הבמה עיצב
קספר נהר (Neher) – אודות הבחירה ביונה של פיקאסו למסכים כתב ברכט: "ה'ברלינר
אנסמבל' לקח את יונת השלום המיליטנטית בתור סמל: האתר של הידע אודות טבע האדם, של
הכוחות החברתיים ושל ההתנהלות האנושית". – עם ייסודה של מזרח גרמניה נבחר וילהלם
פיק לנשיא, ואוטו גרוטוול (Grotewohl), לראש הממשלה. שני המנהיגים ביקרו לעתים תכופות
בתיאטראות. וילהלם פיק צפה בכל הפקות ה"ברלינר אנסמבל".

11 העבודה על הסרט "אמא קוראז" וילדיה" נמשכה על פני כמה שנים. בעיזבונו של ברכט נמצאות
טיוטות והצעות שונות לתסריט. בראשית העבודה נעזר באמיל בורי, עוזרו בהפקת "אדם הוא
אדם", ובמאי "קוראז" בהפקה של 1932, ומאוחר יותר נעזר באריך אנגל. אחרי כמה שלבי
עבודה נכתב תסריט, שפורסם בדפוס.

הטרנספורמציה של האלים

האלים העתיקים – זהו סוד –
 היו ראשוני המומרים לנצרות
 דרך חרשות האלון האפרות הלכו לפני כל העם
 ממלמלים תפלות עממיות, מצטלבים.

במשך כל ימי הבינים התיצבו
 פזורי דעת בגמחות האבן של בתי האלוהים
 בכל מקום בו נדרשו דמיות אל.

ובזמן המהפכה הצרפתית
 חבשו ראשונים את מסכות הזהב של התבונה הטהורה
 וכמושגים רבי עצמה
 דרכו, מוצצי הדם הללו, חונקי המחשבה
 על גבותיהם הכפופים של המוני העובדים בפרך.

מגרמנית י.ל.

אדם הוא אדם

תמונה 8

הקנטינה

מוקדם בבוקר. גאלי גיי על כיסאו. השלושה אוכלים ארוחת בוקר.

פולי ג'יפ יבוא.

ג'סי ג'יפ לא יבגוד בנו.

פולי כשג'יפ יתפכח, הוא יבוא.

אוריה אין לדעת. בכל מקרה, לא ניתן לסבל הזה לפרוח מהיד, כל עוד ג'יפ נמצא על העץ.

ג'סי הוא לא הסתלק.

פולי הוא בטח קפא כאן. ישן על הכיסא כל הלילה.

אוריה אבל אנחנו ישנו בלילה כהוגן ושוב אנחנו בעננים.

פולי וג'יפ יבוא. לפי דעתי הצבאית, שכזמן השינה הבריאה עוד יותר, אני יכול לראות זאת בבירור. כשג'יפ יתעורר, הוא ישתה את הבירה שלו, ויבוא.

[נכנס ארון ואנג. ניגש לדלפק הבאר ומצלצל בפעמון. נכנסת האלמנה בגביק].

בגביק אני לא מגישה למקומיים מסריחים, גם לא לצהובים.

ואנג עשרה בקבוקי בירה בשביל אחד לבן.

בגביק עשרה בקבוקי בירה בהירה בשביל אחד לבן? [נותנת לו עשרה בקבוקים].

ואנג כן, בשביל אחד לבן.

[יוצא, קד קידה לכל הארבעה. ג'סי, פולי ואוריה מביטים זה בזה].

אוריה עכשיו ג'יפ כבר לא יחזור יותר. כעת אנחנו חייבים לתדלק בבירה.

האלמנה בגביק, בבקשה ממך, תחזיקי מעכשיו בכוננות עשרים בקבוקי בירה

ועשרה בקבוקי ויסקי. [בגביק מגישה להם בירה ומסתלקת. השלושה שותים ומתבוננים

בגאלי גיי הישן].

פולי אבל איך זה יסתדר, אוריה? אין לנו שום דבר חוץ מפנקס החוגר של ג'יפ.

אוריה זה יספיק. זה יכול להנפיק לנו ג'יפ חדש. עושים עניין גדול מדי מבני אדם. אדם אחד הוא אף אחד. על פחות ממאתיים יחד אי אפשר להגיד כלום. דיעה שונה אפשרית, כמובן. הדיעה אדישה לגמרי. אדם רגוע יכול לאמץ לעצמו עוד שתיים או שלוש דיעות שונות.

ג'סי גם לי יכולים ללקק בתחת עם הדיבורים על אופי.
פולי אבל מה הוא יגיד, כשנהפוך אותו לחייל יראה ג'יפ?
אוריה אחד כזה משתנה לגמרי מעצמו. אם תזרוק אותו לבריכת מים, הוא יגדל תוך יומיים קרום שחייה בין האצבעות. זה קורה משום שאין לו מה להפסיד.
ג'סי יהיה מה שיהיה איתו, אנחנו זקוקים לאדם רביעי. תעיר אותו!
פולי [מעיר את גאלי גיין] ארון יקר, טוב עשית שלא הסתלקת. צצו נסיכות שבגללן נמנע מחברנו ג'יפ להתייצב כאן בדיוק בזמן.

אוריה האם מוצאך אירי?
גאלי גיין אני חושב שכן.
אוריה זה מועיל. יש לקוות שאתה עוד לא בן יותר מארבעים, ארון גאלי גיין?
גאלי גיין אני עדיין לא כזה זקן.
אוריה זה מבריק. יש לך אולי פלטפוס?
גאלי גיין קצת.

אוריה זה מכריע. מזלך ערוך ומוכן. אתה יכול להישאר כאן לזמן-מה.
גאלי גיין לצערי, אשתי מצפה לי בגלל דג.
פולי אנחנו מבינים את היסוסך, הראויים לכבוד ויאים לגבר אירי. אבל ההופעה שלך, אדוני, מוצאת חן בעינינו.
ג'סי יתרה מזאת, אתה מתאים. תיתכן אפשרות שתוכל להיות חייל.

[גאלי גיין שותק]

אוריה חיי החיילים נעימים מאוד. מדי שבוע אנחנו מקבלים חופן כסף רק כדי שנוכל לטייל על פני הודו ולראות את כל הדרכים והפאגודות הללו. הואל נא להסתכל על שקי שינה נוחים אלו, העשויים עור, אותם מספקים לחייל בחינם, זרוק מבט על הרובים מתוצרת "אוורט ושות'". יותר מכל, אנחנו הולכים לדוג, להנאתנו, בחכות, אותן קונה לנו אמא – כפי שאנו מכנים בצחוק את הצבא – בעוד תזמורות צבאיות מנגנות לנו, כל אחת בתורה. את יתר הימים אתה מעשן כבונגלו שלך, או שאתה מתבונן בקלילות בארמונות הזהב של אחד המהראג'ות, בו, אם יתחשק לך, תוכל גם לירות. הנשים מאוד מצפות לנו, החיילים, אבל בחינם, וזו, בטח תסכים, נוחות נוספת.

[גאלי גיין שותק].

פולי במלחמה, חיי החיילים נעימים במיוחד. ראשית, בקרב מגיע האדם למלוא גדולתו. האם ידעת שאתה חי בתקופה הרת-גורל? לפני כל תקיפה מקבל החייל בחינם כוס אלכוהול גדולה, בעזרתה גדל אומץ הלב לאין שיעור, כן, לאין שיעור.

גאלי גיי אני מבין שחיי החייל נעימים.

אוריה ודאי. אל תהסס אפוא לשמור לעצמך את המדים שלך עם כפתורי המתכת הנאים, ואת הזכות להיקרא תמיד ארון, ארון ג'יפ.

גאלי גיי אתם לא מתכוונים לאמלל סבל עני.

ג'סי למה לא?

אוריה אתה רוצה אם כן ללכת?

גאלי גיי כן, ועכשיו אני הולך.

ג'סי פולי, תביא לו את הבגדים שלו.

ג'סי [עם הבגדים] למה הוא בעצם לא רוצה להיות ג'יפ? [פירצ'יילד מופיע בחלון]

גאלי גיי משום שאני גאלי גיי. [הוא הולך לדלת; השלושה מביטים זה בזה].

אוריה חכה רק עוד רגע.

פולי אתה מכיר אולי את האימרה: חיפזון של חילזון?

אוריה יש לך כאן עניין עם גברים שלא רוצים לקבל מתנות מזרים.

פולי קוראים לך איך שקוראים לך, אבל מגיע לך משהו בשביל הטובה שעשית לנו.

אוריה מדובר פשוט – תעזוב כבר במנוחה את הידית של הדלת – בעיסקה.

[גאלי גיי נשאר לעמוד]

ג'סי העיסקה הזאת היא העיסקה הכי טובה שאפשר לעשות בקילקואה. לא

ככה, פולי? אתה הרי יודע שכשנצליח לתפוס את...

אוריה זוהי חובתנו לבקש ממך ליטול חלק בעיסקת הענק הזאת.

גאלי גיי עיסקה? אתם מדברים באמת על עיסקה?

אוריה ייתכן. אבל לך אין זמן.

גאלי גיי יש אין זמן, ויש אין זמן. לא תמיד זה אותו דבר.

פולי אה, זמן עוד יהיה לך. כשתדע מה העיסקה הזאת, יהיה לך זמן. גם ללודר

קיצ'נר היה זמן לכבוש את מצרים.

גאלי גיי את זה אני יודע. אז העיסקה, היא גדולה?

פולי בשביל המהארג'ה מפצ'אוואר היא אולי גדולה. בשביל אדם כזה גדול,

כמוך, היא אולי קטנה.

גאלי גיי למה יתחייב הצד שלי בעיסקה זו?

ג'סי לכלום.

פולי לכל היותר תקריב את השפם שלך, היכול למשוך תשומת לב לא רצויה.

גאלי גיי ככה. [הוא נוטל את חפציו והולך אל הדלת].

פולי הוא ממש פיל.

גאלי גיי פיל? פיל זה מכרה זהב, כידוע. כשיש לך פיל, אתה לא צריך להתפגר

בבית־מחסה. [נרגש, הוא לוקח לו כיסא ומתיישב בין השלושה].

אוריה פיל?! ועוד איזה פיל יש לנו!

גאלי גיי והפיל הוא כזה שאפשר לשים עליו תיכף את היד?

פולי פיל! נראה שעל זה הוא חם לגמרי.

גאלי גיי כלומר יש לכם פיל ביד?

פולי האם מישוהו אי פעם שמע כבר, שעושים עיסקה עם פיל שלא נמצא ביד?

גאלי גיי נו, אם זה ככה, אדון פולי, אז גם אני הייתי רוצה לחתוך נתח בשר

גם לעצמי.

אוריה [מהסס] רק בגלל השד מקילקואה.

גאלי גיי מה זה השד הזה מקילקואה?

פולי דבר בבקשה בשקט. אתה קורא בשמו של הטייפון האנושי, של קוצר

החמישיות, הסמל שלנו.

גאלי גיי מה הוא עושה, שככה קוראים לו?

פולי אה, שום דבר. לפעמים, את מי שנותן במסדר שם מזויף, הוא משכיב

ועוטף בבד מפרשים, שני מטר על שני מטר, תחת הפילים.

גאלי גיי דרוש אם כן אדם עם ראש על הכתפיים.

אוריה ראש על הכתפיים יש לך, אדון גאלי גיי!

פולי משהו תקוע בתוך ראש שכזה!

גאלי גיי שום דבר ששווה דיבורים. הייתי שואל אתכם חידה, שבוודאי תעניין

אנשים בעלי חינוך כמוכם.

ג'סי למעשה אתה רואה סביבך פותרי חידות חזקים.

גאלי גיי זה ככה: מה זה לבן, יונק, ורואה אחורה טוב כמו שהוא רואה קדימה.

ג'סי זה קשה מאוד.

גאלי גיי חידה כזאת לא תפתרו אף פעם. גם אני לא פתרתי אותה. יונק, לבן,

רואה אחורה טוב כמו שהוא רואה קדימה. סוס לבן עיוור!

אוריה החידה הזאת כבירה.

פולי אתה פשוט מחזיק את כל זה בראש שלך?

גאלי גיי בדרך כלל, כי אני כותב רע מאוד. אבל אני חושב שאני האדם הנכון

כמעט לכל עיסקה.

[השלושה הולכים אל דלפק הקנטינה. גאלי גיי מוציא אחת מקופסאות הסיגרים ומציע להם].

אוריה אש!

גאלי גיי [נותן להם אש]. הרשו לי, רבותי, להוכיח לכם שבכלל לא בחרתם לכם

שותף רע. יש לכם כאן במקרה אולי חפץ כבד?

ג'סי [מצביע על כמה אלות ומשקולות השעונות על הקיר ליד הדלת] שם!

גאלי גיי [בוחר במשקולת הכבדה ומניף אותה מעלה]. אני במועדון ההיאבקות של

קילקואה.

אוריה [נותן לו בירה] רואים את זה לפי התנהגותך.

גאלי גיי [שותה] אוה, אנחנו המתאבקים, יש לנו התנהגות משלנו. יש הוראות

מיוחדות. לדוגמא, כשמתאבק נכנס לחדר, שבו נמצאת חבורה גדולה של

אנשים, הוא מגביה את הכתפיים, ואת הזרועות לגובה הכתפיים, ואז הוא

מניח להן ליפול, מתנדנדות, וככה הוא נכנס להנאתו לחדר. [שותה]. איתי

תוכלו לגנוב גם סוסים!

פיירצ'יילד [נכנס] בחוץ יש אשה, היא מחפשת אדם שקוראים לו גאלי גיי.

גאלי גיי גאלי גיי! זה שקוראים לו גאלי גיי, אותו היא מחפשת!

[פיירצ'יילד מביט בו לרגע ואז הוא הולך להביא את גברת גאלי גיי].

גאלי גיי [לשלושה] לא לפחוד, היא אישיות מאוד עדינה, כי מוצאה מפרובינציה

שבה יש כמעט רק בני אדם ידידותיים. תסמכו עלי, עכשיו גאלי גיי ילקק

דם.

פיירצ'יילד היכנסי פנימה, גברת גריי! יש כאן אדם, המכיר את בעלך. [הוא

נכנס עם גב' גאלי גיי].

גב' גאלי גיי סילחו לאשה פשוטה, רבותי, גם ללבושי, מיהרתי מאוד. אח, הנה

אתה, גאלי גיי. אבל אתה במדים?

גאלי גיי לא.

גב' גאלי גיי אני לא מבינה אותך. איך הגעת לתוך מדים? אתה בכלל לא נראה

בהם טוב, כל האנשים יגידו לך את זה. אתה אדם משונה, גאלי גיי.

אוריה גברתי לא בסדר בראש.

גב' גאלי גיי זה לא קל, כשיש לך בעל כזה, שלא יכול להגיד לא.

גאלי גיי הייתי רוצה לדעת עם מי היא מדברת.

אוריה מן הסתם מגדפת.

פיירצ'יילד אני חושב שדעתה של גברת גריי צלולה מאוד. בבקשה ממך, גברת

גריי, המשיכי לדבר. קולך נשמע לי יפה יותר מקולה של זמרת.

גב' גאלי גיי אני לא יודעת איזה שוויץ אתה כבר מכין, אבל אתה עוד תגמור רע מאוד. בוא נלך עכשיו! נו, תגיד לי משהו! אתה צרוד?
גאלי גיי אני חושב שאַת כל זה אַת אומרת לי. אבל אני אומר לך שאת מחליפה אותי עם מישהו אחר, והדברים שאת אומרת עליו מטופשים ובכלל בכלל לא לעניין.

גב' גאלי גיי מה אתה אומר? אני מחליפה אותך? שתית? גם זה לא מתאים לו.

גאלי גיי אני הגאלי גיי שלך כמו שאני מפקד הצבא.
גב' גאלי גיי אתמול בזמן הזה אני את המים בסיר על האש שמתי, אבל אתה את הדג לא הבאת.

גאלי גיי איזה מין דג זה? את מדברת כמו מטורפת בנוכחות כל האדונים האלה כאן!

פיירצ'יילד זהו מקרה ראוי לתשומת לב. עולות בי מחשבות מפחידות כאלה, שאני כמעט קופא מקור. אתם מכירים את הגברת הזאת? והשלושה מנידים את ראשיהם לשלילה. ואתה?

גאלי גיי ראיתי כבר הרבה בחיי, מאירלנד עד קילקואה, אבל לא את דמותה של האשה הזאת.

פיירצ'יילד תגיד לאשה איך קוראים לך.

גאלי גיי יראיה ג'יפ.

גב' גאלי גיי זה מפלצתי! ובכל זאת, כשאני מסתכלת בו, סמל, נראה לי איכשהו שהוא קצת שונה מבעלי גאלי גיי, הסבל, קצת שונה, למרות שלא הייתי יכולה לומר במה הוא שונה.

פיירצ'יילד אבל אנחנו תיכף נוכל לומר במה הוא שונה.

[הוא יוצא עם גב' גאלי גיי].

גאלי גיי [רוקד באמצע ושר]

Oh moon of Alabama

היא סוף־פּל־סוף הַלְכָה

שְׁמַחַת זְקֵנָתִי, אוֹה מְאֵמָה מְאֵמָה

שְׁתַּחֲכָה עַד לְזְרִיקָה

[ניגש לג'סי, כולו זורח] בכל רחבי אירלנד מספרים על גאלי גיי, שיותר מכל הוא יודע לתקוע עמוק עמוק את הציפורן.

אוריה [לפולין] בטרם תשקע השמש שבע פעמים, יהיה האדם אדם אחר.

פולי זה באמת יילך, אוריה? להפוך אדם לאדם אחר?

אוריה כן, האדם הוא כמו כל אחד אחר. אדם הוא אדם.
פולי אבל הרי בכל רגע יכול הצבא לנוע, אוריה.
אוריה מוכן שבכל רגע הוא יכול לנוע! אבל אתה לא רואה שהקנטינה הזאת
עדיין כאן? אתה לא יודע שחיל התותחנים עוד מקיים מירוץ סוסים? אני
אומר לך שאלוהים לא יניח להרוס אנשים כמונו, ועוד היום יקים את הצבא
על הרגליים. הוא עוד יימלך בדעתו שלוש פעמים.
פולי הקשיבו!

[תרועה ותופים. השלושה נעמדים ומקשיבים].

פיירצ'יילד [מאחורי הבימה צועק] הצבא יוצא אל גבול הצפון! זזים הלילה בשתיים
ועשר דקות.

מגרמנית י.ל.

הערת המתרגם

"אדם הוא אדם" מ-1926, פתח את הקריירה הברלינאית של ברכט. שנתיים
לפני כן עקר ממינכן – שם הוצגו בהצלחה שני מחזות שלו ועיבוד למחזה
של מארלו – והתיישב בבירה. סביבו פעלו חברים שהגיעו אף הם ממינכן
– שחקנים, תפאורנים, מוסיקאים. מה שהיה למפתח הצלחה שלו בעתיד:
עבודת צוות בהנהגתו החל להתגבש. העלילה המוגמרת, הראשונה, אותה כתב
ב-1926, ואישר לפרסום כנוסח הסופי מאוחר יותר, קודמת אצלו ל"כניסה לחיק
המרקסיזם". מצד שני, היא כוללת את הביקורת החריפה על ההומניזם, כלומר
על מרכזיות האדם ביקום בכלל ועל מושג ה"זהות" בפרט.

המחזה מתרחש ב-1925, בעיר קילקואה שבהודו הקיסרית. ביום שבו מגיע
הצבא בדרכו הלאה, למלחמה כלשהי, שיעדיה יתבררו רק בהמשך הדרך, מחליט
תושב העיר, גאלי גיי, סבל אירי, לבקש מאשתו לבשל לו דג לארוחה. היא
שופתת מים ואילו הוא יוצא לקנות, דג ונגרר אחרי שלושה חברים ברביעיית
מקלע מהצבא הבריטי, שאיברו (בעת שבזזו מקדש בודהיסטי) את אחד מלברים,
יראיה ג'י.פ. על החיילים למצוא, עד שעות הערב, חייל רביעי, במקום זה שנשאר
כלוא במקדש. גאלי גיי הטוב והמטומטם נגרר אחרי השלושה ובשורה של
מספרים דרמטיים מצחיקים מאוד הופך המחזה למשל על היכולת להמיר זהות
אחת בזהות שניה: דרך פיתוי של סיגרים, ויסקי, בירה, נשים, וכמוכן מלחמה.
במרכז הפיתוי עומדת עסקה מכירתו של פיל שאיננו פיל אבל גאלי גיי מוכן

להתכחש לאשתו ללזהותו תמורת הפיל. השלב האחרון, שבו מסכים גאלי גיי להודות כי אין הוא גאלי גיי, אלא יראיה ג'יפ ממש, מתרחש בטקס הלוייה שבו הוא סופד לעצמו, אחרי שהוצא כביכול להורג באשמת מכירה של פיל מזויף. סוף המחזה בהפגזת מבצר על גבול טיבט. גאלי גיי – עכשיו כבר יראיה ג'יפ האבוד, כלומר מחליפו, בעל תעודת החוגר שלו – הוא החייל הכי חרוץ בהפגזת הפליטים המתרכזים במבצר שעל הגבול. שמו של המחזה בגרמנית Mann ist Mann נקבע בעברית בשנות הששים כ"אדם הוא אדם", ואין סיבה לשנותו למשהו מדויק יותר כמו "אדם שווה אדם". כלומר כל אחד יכול להיות אף אחד. כל אחד יכול להיות כל אחד.

הלשון במחזה הזה, כמו במחזותיו הבאים של ברכט, תהיה תמיד מוגבהת מעל הלשון היומיומית, בעיקר משום שכל סצינה, כל העמדה של הדמויות ביחסים בינם לבין עצמם וכמובן ביחס למשהו "שלישי", אובייקט, או משהו אחר, היא אירוע של "הצגה בתוך הצגה". האירוע הזה כאן, כל כולו, הוא בשכנוע של גאלי גיי למלא תפקיד ולהופיע במסדר כיראיה ג'יפ. אבל גם אירועים קטנים יותר, כמו קניית הבירה בפתח הסתינה, נעשית מתוך הגבהה כלשהי, הגדלה כלשהי של "איחרוע". זה מנה שברכט כינה מאוחר יותר "גסטוס". רבים מן המאמרים בספר הזה מתייחסים למושג הזה. התביעה החוזרת של שחקנים דוברי עברית לקבל טקסט פשוט, מדובר, כמו שמדברים, לפחות כאשר אין מדובר בשקספיר, מחמיצה חלק גדול מהתיאטרון הברכטיאני וממאפייניו הלשוניים, תערובת של לשון ביורוקרטית, צבאית, ספרותית ותמיד בהשפעת המקרא (בתרגומו לגרמנית כמובן).

לא אגיד מלה רעה על אלכסנדר

טימור, אומרים, טרח הרבה לכבש את העולם.
לא מבין אותו.

על כוס שנאפס שוכחים מהעולם.

לא אגיד מלה רעה על אלכסנדר.

רק זאת,

אני ראיתי אנשים, שבעיניהם

היה זה יוצא מגדר הרגיל

ממש ראוי להתפעלות עצומה מצדכם

שהם

בכלל חיים בינינו.

האישים הגדולים מיצרים יותר מדי זעה.

בעיני, כל זה רק מוכיח

שלא ידעו להיות לבד

ולעשן

ולשתות

וכן הלאה.

וכנראה שהם כל כך עלובי נפש

שלא מספק אותם

לשבת עם אשה.

מגרמנית מאיר ויזלטיך

רולאן בארת

על שבעה תצלומים מתוך המודל של "אמא קוראז"

כש"האנסמבל הברלינאי" הגיע לפריז בשנת 1957, כדי להציג בפעם השנייה את "אמא קוראז", צילם פיק את כל המחזה בעדשה טלסקופית. בזכותו יש ברשותנו סיפור מצולם אמיתי של "אמא קוראז", דבר חדש, אני סבור, בביקורת התיאטרון. לפחות בצרפת.

רצף תצלומים זה (כמאה לערך), המתייחס למחזה אחד בלבד, אינו רק דבר-מה יפה (שכן, "אמא קוראז" הנו סיפור יפה במיוחד), אלא יהיה זה גם דבר-מה יקר-ערך בשביל אלה הרוצים להגות בסוגיות העוסקות בתיאטרון. שהרי מה שהצילום מגלה, הוא בדיוק מה שנישא על גבי ההפקה – הפרט. ואולם הפרט הוא זירת המשמעות עצמה, משום שהתיאטרון של ברכט הוא תיאטרון של משמעות, שבו הפרט חשוב במיוחד.

אני משוכנע, שהצילומים של פיק יתרמו להבהרת מושג הניכור הברכטיאני, שעורר ביקורת כה רבה. הניכור הברכטיאני עורר תגובות טעונות וסוערות: שללו אותו ובו בזמן התכחשו לקיומו. התיימרו למצוא אותו במחזאות אחרת, ובה בעת הטילו את האחריות על ברכט. סתירות אלו הינן נורמליות, משום שהביקורת על ההרחקה (הניכור) מגיעה תמיד מדעה קדומה אנטי-אינטלקטואלית: חוששים שהמופע יאבד מעושרו ויקפא אם השחקן לא יחצין את הלהט באמצעות גופו, באמצעות העושר והחום של "הטמפרמנט". ואולם, כל מי שצפה ב"אנסמבל הברלינאי", או מי שרוצה להתבונן לרגע בתצלומים של פיק, יודע כי הרחקה אין משמעה' בשום פנים ואופן' פחות משחק. להיפך, הרחקה זהה במשמעה למשחק, לתפוס מרחק פירושו לשחק. בדיספוזיציה של הרחקה, המשחק יונק פשוט את מקורו מהמשמעות האובייקטיבית של המחזה ולא כמו במחזאות ה"נטורליסטית", מתוך איזו אמת פנימית, המצויה בשחקן: זו הסיבה שבטווח הארוך, ההרחקה איננה בעיה ברמת השחקן, אלא בזו של הבמאי. "ביובש!"

היה אומר ברכט לשחקניו, כשרצה לנתקם מתחושותיהם האישיות היום-יומיות לפני שעלו לבמה. במלים אחרות, לתפוס מרחק, משמעו לקטוע את המעגל בין השחקן ובין הפאתוס שלו עצמו, אך גם, ובעיקר, לכונן מעגל חדש בין התפקיד והאָמֶר. בשביל השחקן פירושו אחד מהשניים, להעניק משמעות למחזה או להעניק משמעות לו עצמו במחזה.

ברצוני להדגים זיקה חדשה זו באמצעות כמה דוגמאות, תוך הסתמכות על אי אלו תצלומים מההצגה "אמא קוראז" (שצולמו כולם במהלך התמונה הראשונה). ברצוני להראות איך לִפְרֵט בהבעה יש משמעות פוליטית, איך הפרט מבטא באופן מדויק את הניכור של כל אחת ואחת מהדמויות: בני אדם אינם מנוצלים באותו אופן. כאן טמונה אחת מהמשמעויות המהותיות של התיאטרון הברכטיאני. צורה הזו של אידיאולוגיית השונות מבקשת ההרחקה להנהיר ולהציג. זו משמעותה של הרחקה: ללכת עד סוף המשחק, עד למקום שבו המשמעות אינה עוד אמת של השחקן, אלא הקשר פוליטי של המצבים. במלים אחרות, ההרחקה אינה צורה (וזה בדיוק מה שעושים כל אלה המבקשים לערער על אמינותו של המושג); זהו היחס בין צורה ובין תוכן. כדי לתפוס מרחק יש צורך בנקודת משען: משמעות.

1. אצבע מורמת

בין המנצלים והמנוצלים יש מעמד מתווך של "סוכנים". הסוכנים הללו (המלה מעורפלת, היא בה בעת סבילה ופעילה) מאחדים ניכור כפול: זה של העבד (באופן אובייקטיבי הם "קטנים" ביחס לבכירים מהם) וזה של האדון, (הם מפעילים סמכות של אדון על מי שקטן מהם). אדון במשמעות הטהורה יכול להיות ציני (יש מידה של ציניות בסגן של "אמא קוראז"); העבד יכול להיות מודע. אך העבד־אדון אינו יכול להיות – לא ציני ולא מודע. זהו איש ההצדקות.

זו הסיבה שמעמד זה הנו פטפטני בדרך כלל. (מה יותר נמליץ ונכוב משוטר?) מעמד זה מפטפט הרבה (תוך העדפת הפטפוט בינו לבין עצמו). כדי להצדיק את הרע שהוא סופג ואת הרע שהוא מעולל. למעמד זה יש אליבי עביר, העובר ממקום למקום בכל מקום: טבע האדם הוא כך, האדם הוא כך וכך. לשוחח בשבילו משמע לצוות את מה שאי אפשר לערער עליו. מכאן השימוש המשטירתי בשתי צורות לשון המוכיחות עצמן מדי יום:

האפוריזם (הפְתָגֶם, האמֶרה) (לתת לדיכוי הספציפי ובר התיקון מחיר זהה להכללה מסוידת, שאינה בת תיקון). והאנטיפרזה (לשון סגי נהור) (לתת שם

למשהו על ידי היפוכו: לדבר על כבוד, חירות, וסדר לגבי התופעות הבוטות ביותר של אי-כבוד, עבדות, ואי סדר).



הרב-סמל וקצין החיול, שעליהם מוטלת המשימה לגייס חיילים לצבאו של מלך שוודיה, ממתניים על דרך קפואה למעבר טרף אנושי. (הם בעלי דרגות זוטרות, אינם לבושים היטב, סובלים מקור), מטבע הדברים הרב-סמל וקצין החיול משוחחים ביניהם על האדם, משום שהם אנשים שעוסקים בציד. הסמל חסר אשליות: מתוך הלך רוח פילוסופי הוא מתאר בפני הרב-טוראי את קשיי המקצוע. לכל שוטר יש דאגות ממשיות במיוחד. אך אלה דאגות של שוטר, ודאגתו של סוכן המשטר היא חירותו של הטרף; האיכר ערמומי; משמיעים באוזניו את חובתו וזה הרגע שבו הוא בוחר להסתלק: לא ניתן לבטוח עוד באנושות!

הרב"ט נוסטלג'י: זמן ממושך שחיים כאן ללא מלחמה. המלחמה היא סדר, משום שחייבים לנהל הנהלת חשבונות של חיים וסחורות. שלום הוא בלגן.

2. העגלה הנגררת

בעלת הקנטינה היא דמות מאור פיוטית בשירינו הצרפתיים הישנים. היא סוג של עובדת סוציאלית בעלת לב גדול ודיבור ישיר, תמונה נשית של מיתוס זה, אשר כה אהוב על הצרפתים. הכעסן בעל לב הזהב. ללא ספק בעלת המזנון הנייד שנתנה לפבריס דל דונגו¹² לשתות, לא זילזלה בעשיית כסף: אך האם לא הציגה את עצמה בעידון שהחיוורון של הגיבור הצעיר נוגע לליבה? המזנונאית, זה הנשיות בתוך המלחמה, וגם צורה נעימה לא לממש אותה: המזנונאית המסורתית שלנו הנה צאצא של האם והרעיה הרומאית: היא אינה אלא הצורה הטרוויאלית, המאוקלמת להפיכתו של הצבא ליותר ויותר ביורוקראטי (עתה), החלפנו אותה על ידי מכונים ללימודים פסיכוכניים).

אך ב"אמא קוראז" של ברכט אין דבר מהאחות הרחמניה או מנזירת החסד, גם לא באופן מוסווה. זו רוכלת, המציגה עצמה לקהל באמצעות שיר של רוכלת. בינה ובין החייל, לו היא נותנת לשתות, יש לה נרתיק מלא בפלורנינים, יש לה עגלה, מעין חנות ניידת מלאת סחורות, אשר כל אחת מהן היא בה בעת קו הסיום וקו ההתחלה של איזו ספקולציה. ההיגיון הכלכלי של עיסוק זה הוא מאוד פשוט, זו כלכלה: לקנות במחיר הנמוך ביותר ולמכור במחיר הגבוה ביותר האפשרי לצד החזק יותר בסכסוך: זו ההגדרה עצמה של רווח ממלחמה. הרווח כאן מזערי ושברירי: מאחורי אמא קוראז' לא עומד שום גוף ממשלתי, היא לא מובילה את המלחמה, כלומר אין ביכולתה לחזות את מהלכיה, לקנות בזמן, למכור בזמן: מול הגדולים חייבת גם אמא קוראז' להיכנע. כמו המפקדים הזוטרים ההולכים לעצור אותה ולקחת ממנה אחד מבניה, אמא קוראז' פגועה פעמיים: כמנצלת וכמנוצלת: היא מנצלת את האיכר הרעב, שממנו היא קונה בזיל הזול: היא מנצלת את החייל המוטרד, אשר לו היא מוכרת מעט אלכוהול במחיר מופקע; ובו בזמן, היא אינה אלא צעצוע במלחמה זו, אשר שיקולי המפקדים הבכירים נסתרים מעיניה: היא אשמה ופגועה.

אם כן, חייה של אמא קוראז' משוחקים-מתנהלים בדיוק ברמת תפקודה המסחרי: משפחתה לשם דוגמה, היא שותפות לצורך עבודה, קואופרטיב; לכל

12 גיבור רומנטי ברומן של סטנדאל, מנזר פרמה, (הערת המתרגם).

אחד יש תפקיד מאוד מוגדר: האם קונה, מוכרת, מובילה, הבנים סוחבים את העגלה, הבת אחראית על משק הבית, מבצעת אי אלו שליחויות. כמובן יש אמהות עמוקה באמא קוראז'. ואולם אימהות זו לעולם אינה יכולה להיות נפרדת מניהול העסק. כאשר אמא קוראז' מאבדת את אחד מבניה, היא חוזרת באופן מיידי לעיסוקה המסחרי. יש להתחיל מחדש את העבודה, להרחיב את האחריות של הילדים הנותרים, בהתאם להון האנושי שאבד.

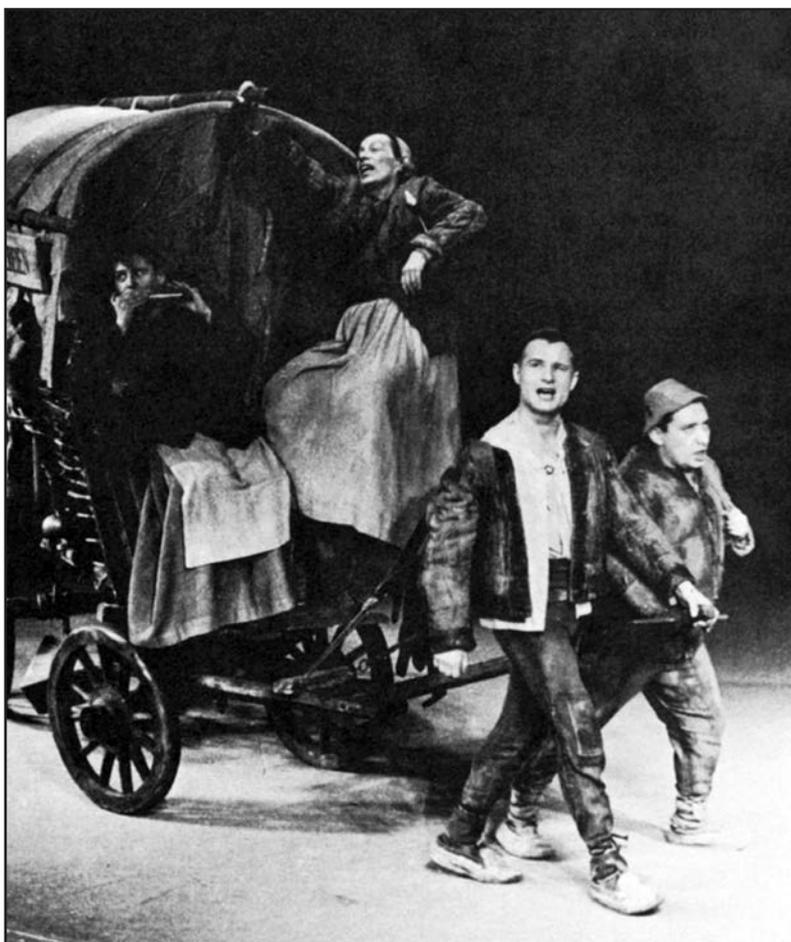


פגוע כל פעם מחדש מאבל קשה, הקואופרטיב מחדש את פעולתו בלא לפנות זמן לאבל ודמעות.

ההוויה הבלתי ניתנת להפרדה של המסחר והאימהות באמא קוראז' היא עובדה מרכזית. מה שאינו ניתן להפרדה אינו יכול להעניק יתרון לשום חלק מחלקיו: נטעה אם נחשיב את אמא קוראז' כניוכה הנכתשת תחת הפטאליות של המלחמה, או כאמא לאתרי זיכרון, כי אמא קוראז' מאבדת באופן פרוזאי את ילדיה בגלל עיסוקה המסחרי. תהא זו גם טעות לראות בה אמא מזויפת, המקריבה את משפחתה לסיפוק תאוות הבצע שלה. יותר נכון לומר שהמסחר הנו כמו אחד מילדיה, וברגעי המשכר, היא רצה מהאחד לשני, כמו תרנגולת בין אפרוחיה.

3. החדווה של אמא קוראז'

אמא קוראז' אינה הולכת בעקבות המלחמה, בהתאם לדימוי של המזנונאיות הפיוטיות מן הימים הטובים של פעם; היא מצטרפת, היא רצה אחריה, כמו חיה אחר טרף. היא הולכת לעבר המלחמה באופן פעיל, רצוני. היא שואבת הנאה מהמלחמה: זמן הנסיעה הוא גם זמן המנוחה, כמו זה של איש עסקים המדלג בין שני שווקים במטוס.



נראה שאמא קוראז' נהנית. אין זה אומר שהעולם שבו היא חיה הוא טוב. החיך איננו הוכחה פוליטית. חיוכה הוא חלק מהתמימות שלה, שהיא למעשה

צורה של בורות: היא אינה יודעת כי על מנת לחיות ממלחמה, צריך לתת משהו למלחמה. בשבילה המלחמה הינה לא יותר מאשר מקור פרנסה. היא מאמינה שעם הענקת זמנה, כוחה וכישוריה לעיסוק זה, הם לא יהיו חייבים דבר זה לזה. חיוכה הוא חיוך של יום מנוחה: היא עובדת, נחה, ומתחילה שוב לעבוד. מה עוד אפשר לבקש ממנה? האין היא עושה את עבודתה כראוי? שהמלחמה תניח לה בשקט! לפחות זה מה שהיא עונה לסמל שרוצה לגייס את בניה: "אנחנו אנשים שוחרי שלום" תשובה מבישה של כל הליברלים לסוגיית האלימות.

אכן, מלחמה היא כלכלה; אך אין זו כלכלה ליברלית. לחיוכה של אמא קוראז' עונה הציניות של הסדר: "אין מלחמה, אם אין חיילים"¹³, כלומר שהעולם קשור: מלחמה אינה יכולה להיות אלא זמן, כלכלה יציבה שבה ניתן לחיות טוב כמו רע. הַמְשֵׁךְ חושף את טבעה האמתי של המלחמה, משום שהמשך הוא קשר (לדוגמה, המלחמה מידבקת: בניה של אמא קוראז' נגררים האחד כמו השני לוותר). בהיותה בסיכומו של דבר קורבן של האשליה הליברלית, אמא קוראז' חושבת שתוכל לחיות בנעימים, או מכל מקום, שתוכל לבחור בעצמה מתוך חירות את קשריה עם המלחמה; היא רוצה לתת למלחמה רק את הזמן שהיא מקדישה לה כרוכלת ואת האומץ שלה כסוחרת. אך היא תצטרך לנטוש את שלושת ילדיה, האחד אחר השני: חברה אינה נשפטת על פי מצב הרוח של תושביה אלא על פי חומרת פשעיה. מוטב העדר מלחמה, מאשר לחייך במלחמה.

4. המשפחה הרשומה

הצאצאים של אמא קוראז' הם משותפים: הבת נולדה כאן, הבנים שם; שכן אמא קוראז' סובבה בכל אירופה עם עגלתה. האבות ידועים אך מחליפים אותם: האחד נותן את שמו, השני את אופיו, השלישי את תווי פניו, הילדים חולקים את כל זה בלא לדאוג בנוגע לחוקי הירושה. פארודיה מגוחכת על אימוץ אבות בידי צאצאיהם (דומה לאביו כמו שתי טיפות מים). ודאי, ברשות אמא קוראז' קופסת פח שבה היא מסדרת בקפידה את מסמכי המשפחה; אך משפחה זו מחליפה את זהויותיה הרשמיות; תיק המסמכים של אמא קוראז' אמנם קיים, אך הוא מזויף. למראה קופסת הפח של אמא קוראז' עונה באופן קומי לא פחות מפקדו של

13 כאשר הסדר הוא מוסרי, אמא קוראז' צינית, מגלה את קרבי. אך כאשר אמא קוראז' עיוורת, הסדר ציני ומוליך שולל. הם קורעים זה לזה את המסכה.

הרב-סמל. אנחנו נרשום את כל זה, צורת דיבור של כל המשטרות, כי הטרור מתגלם תמיד בכתב. אי הסדר הגדול של המלחמה מתחיל דרך הסדר והעדר הארגון דרך הארגון. כפי ששמו מציין, הסדר הוא בעיקרו של דבר חשבונאות. זה מה שמוצא חן בעיני הרב-סמל במלחמה. היא מחייבת מפקדים: לספור זה לתפוס בעלות. זה להיות בטוח, זה להיות צודק. ברור, מה שנספר אלה הן יחידות פורמליות, בהיות בני האדם מוגדרים על יד כפל אידיאה, רעיון של הטרף הצבאי. גם מרשם האוכלוסין, שקרוב כל כך ללבו של הרב סמל, הנו רק אליבי לאיון האדם: באמצעות הליך מוכרת של אנטיפראזה (לשון סגי נהור) כאשר שואלים אדם לשמו הוא חש פגוע ומבוזה הכי הרבה; ודווקא כאשר מתכוונים לנצל אותו כיחידה סתמית, האדם מחוזר בדרך נאצלת כאינדיבידום.



אמא קוראז' וילדיה יודעים כל זאת: הסדר החי, זה שמוגן בידי קופסת הפח הישנה, הוא זה הנוהג במשפחה (הפונקציונאלית) למעשה, ולא זה הנוהג במשפחה להלכה. האוטופיה של אמא קוראז' (כי גם לאמא קוראז' קורה שהיא מדמיינת עולם מאושר), זו חברה של אנשים ללא שמות וללא "מידות" (ואם כן בינוניות), ללא דבר בהם עצמם, שמיעד אותם לגרונותו של הסדר, עולם ללא "סימנים", משוחרר מתיאטרון השמות.

5. הילדים המוגנים

כאשר קצין החיול מאיים לקחת את בניה, אמא קוראז' מתנגדת. היא תגן עליהם בסכין, אם יש צורך. אמא קוראז' מתייצבת לפני משפחתה, אך בתנועה כמעט רפויה, שאין בה דבר מהתנועה המיתית, או הספקטקולארית: מן הסתם היא חוותה כבר מצב דומה בעבר. את הדרך שבה היא מתגוננת מדריכה טכניקה מסוימת, לא השראה. ואף כי אמא קוראז' מפקפקת בכך שאחד הגברים שלה מת גביבור, אל לנו לדמותה כשהיא מגוננת על ילדיה כמו טיגריס. הגיבור והטיגריס הם תארים, וביקום הברכטיאני אין תארים, משום שאין מהויות. אמא קוראז' אינה מצטרפת לתפקידים הגדולים הראשונים של המזנונאית העשויה ללא-חת או של האם הבלתי ראויה, העטופה כולה בתארים ובמטאפורות. היא פועלת, היא מבצעת מטלות ותפקידים, אלה של האימהות, כמו אלה של המסחר (ואיש אינו יכול לומר באמת על מי היא מגוננת יותר, על ילדיה או על עובדיה).

כי אמא קוראז' אינה נטועה במה שכמה לוגיקנים קראו מטא-שפה, זו השפה שבה אנו מדברים על דבר מה. אמא קוראז' עושה שימוש בשפה אובייקטיבית, תנועותיה הן מעשים שכל תכליתם לשנות מצב נתון, לא לפרש אותו, לשיר אותו, או להצדיק אותו. ללא ספק, שפה-מושא-אובייקט הופכת בשבילנו למטא-שפה, משום שאנו צורכים אותה כיצירה שעברה עיבוד מחדש (תיאטרון). ואולם, כאן ממש מונח מוקד הפרדוקס הברכטיאני. התיאטרון אשר לו אנו מורגלים הוא תיאטרון מדרגה שנייה: זו עלילה שמחקה עלילה אחרת: קליטמנסטרה או ניובה כדי לחזור לדוגמה של האמהות האומללות, הן אילוסטרציות של כאב, שעבר כבר תיאטרליזאציה, בעוד התיאטרון אמור להימנע מכך, משום שהלהט עצמו הוא תיאטרון, שהבימה הקלאסית שלנו נהנית כל כך לטעום ממנו. ואולם, ברכט אינו מחקה את הלהט, שהוא עצמו כבר תיאטרון בחיים אלא את הפעולה עצמה, אגב, הוא הרבה יותר קרוב בכך לאריסטו מאשר לצאצאיו הקלאסיים, משום שבשביל אריסטו, כמו בשביל ברכט האופי נגזר מהפעולה, ולא הפעולה

– מהאופי. בדרך זו, כל מה שאנו רואים ב"אמא קוראז" אינו מקבל ביטוי כמבע (מפוברק, אפשר גם לומר) אלא רק כמעשה. ואולם, משום שההטעמה של הדמויות הפכה בשבילנו אחת ממעלותיו של התיאטרון, אנו נוטים להמיר שוב ושוב את המעשה בערך, את הפעולה בהבעה, את העשייה בהוויה, את האפופיאה בטרגדיה: איזו הצגה יפה היא זו, אם המגוננת על ילדיה כמו לביאה המגוננת על גוריה (רואים במלת היחס המשווה את הדומה למדומה את הרמז לאותו תיאטרון מדרגה שנייה שעליו דיברתי). החדש אצל ברכט הוא שהתיאטרון שלו, אשר מעיקרו רחוק מלעשות שימוש זחוח בתיאטרון של החיים, הורס את התיאטרון הזה בתיאטרון עצמו, תוך המרת האם המהותית בהא הידיעה באם הפונקציונאלית. בהפסיקו לחקות חיקויים, ברכט שב לתוכן הנובע מהמעשה האנושי.



6. גזירה קדומה

הנה אחד היסודות הטראגיים הנדירים ביצירה של ברכת: מה שקראו בתקופת הטרגדיה הקלאסית: האירוניה של הגורל.

כדי להציל את בניה, טווה אמא קוראז' שקר גדול, היא בודה את מותם. ואולם יוצא, שהיא מאבדת כל אחד מילדיה בדיוק כפי שהיא חוזה: אומץ הלב יביא למות אייליף, ההגינות תביא למות שְׁוִיֶצְרֶקָאז, והלב הטוב – למות קתרין. כל אחד ימות בהתאם לנבואה השקרית של אמא קוראז'. מה שמנוסח כשקר הופך לאמת, כאילו היתה קיימת איזו תבונת ערמומית של האירוע, כאילו איזה כוח על־אנושי החליט "לתפוס במלה" את השקרים ולהפכם לאמיתות.



תבונת ההתרחשות, מה שקראו במשך מאות שנים גורל, הוא הסדר שבו הגורל פועל, זו הטרגדיה. הטרגדיה מוגדרת באמצעות סתירה נוקשה ובהמשך מכוונת לכאורה בין האירועים והתוצאות: אתה עושה דבר מסוים כדי להציל את עצמך וזה בדיוק הדבר שיביא לאובדןך. ההיפוך הטראגי (מה שקראו פעם המפנה הבלתי צפוי) הוא החזרה הסימטרית במדויק: כדי למות, לא יצטרכו ילדיה של אמא קוראז' יותר מאשר לבצע מלה במלה את הנבואה השקרית שאמם ברתה כדי להצילם. בטרגדיה, סימטריה זו מראה את טבעו המאגי של

הגורל, כי רק אל יכול למדוד במידה כזו של תבונה את הטיית הסיבה בתוצאה ההפוכה הנובעת ממנה, רק אל יכול לדעת אמנות זו של סימטריה כה מדויקת. יש אם כן ב"אמא קוראז" מעין משחק טראגי, יש כלכלה גלויה של רוע. אך הגורל מתגלה כאן כבורות והטרגדיה כתרמית. הקשר שהאירוע יוצר בין ההגינות של שְׁוִיֶצְרָקֶאז ואוכדנו (שְׁוִיֶצְרָקֶאז מת משום שרצה להציל את קופת הגדוד) אינה קפריזה מעוררת אימה של מקריות, מידה כנגד מידה, שגזר איזה אל: זהו קשר רציונאלי, הניתן להסבר באמצעות לכידותה של חברה מטיפוס מסוים: בחברה רעה, המידה הטובה היא על תנאי, תמיד בעמדת המתנה. מה שניתן לקרוא – כי זהו נושא מוכר ביצירה של ברכט – המוסר של אצדק (שופט זה מתוך "מעגל הגיר הקווקזי", השופט בצדק משום שבחברה רעה, הנוכל נהיה שופט). אצל ברכט, אם כן, יש כלכלה של רוע, אך זו אינה כלכלה אימננטית: המידה הטובה היא פונקציה טהורה של החברה שבה היא מיושמת: אייליף, מעוטר ואחר כך מוצא להורג בשל אותו מעשה (שוד וביזה), יעשה את הטעות ויהא עקבי בעולם לא עקבי.

הטרגדיה מפגינה היגיון פורמאלי, היא מעמידה פנים שהיא מאמינה במידות מהותיות. יהא זה מספיק אם כן להזכיר את הקשר כדי שהטרגדיה תיעלם. אמא קוראז' במידה מסוימת היא דמות טראגית משום שהיא רוצה לחיות בנעימים ואז הטוב והרע מופיעים כמו סימנים במשחקו מעורר הפלצות של הגורל. ואולם, די להציג את הפטאליות העתיקה כבורות אנושית, כדי שהטרגדיה תרים ידיים והמאבק נגד פורענויות האדם יוכל להתחיל.

7. מכירת האבזם

אמא קוראז' כמעט הצילה את בנה מגיוס. אבל ברגע האחרון, קצין החיול מתמקח איתה על מחירו של אבזם־חגורה ובזמן הזה מצליח חברו לגייס את אייליף ולהיעלם מהמקום.

אם כן, בשביל עסקה קטנה, אמא קוראז' מאבדת את אחד מבניה. כל אוצרות הכישרונות והסבלנות שלה יורדים לטמיון בטעות אחת שלה. השתהות קלה והכל אבוד, הסדר מחזיר לעצמו מה שגזלו ממנו במאמצים רבים. אמא קוראז' סיכלה את כל הפרובוקציות, אך היא עושה שלוש טעויות: היא מוכרת, היא מתמקחת, והיא בודקת את טיב מטבעות הכסף. (בנשיכת מטבע). שלוש הטעויות האלה הן שלוש המעלות של סוחרת טובה: לא לסרב לעסקה, למכור במחיר הגבוה ביותר שניתן, להיזהר לא ליפול בפח באיזו תרמית. הנה כי כן,

פעם נוספת המסחר הוא מידתה המדויקת של אמא קוראז': פעם הוא פוקח את עיניה ופעם הוא מעוור אותה; פעם הוא הופך אותה אדישה להצדקות הנאצלות של המלחמה, ופועל עליה ככוחה של אמת; פעם הוא סוגר אותה ברווח, ומסתיר ממנה את מה שהמלחמה יכולה באמת לעלות לה. המסחר שוכן בה כמו עוצמה דר־משמעית, ריאלית ולא ריאלית בה בעת.



מצרפתית דן אלבו

מאיר ויזלטיר

החייל המתמיד

Und was bekam des Soldaten Weib, אפרופו פתק לברכט,

מה הביא החייל לאשתו
מחזית רמלה-לד הפרועה?
ממלחמת תש"ח לה הביא לא יותר
מפינג'אן של נחשת קטן ומסכן
הביא לאשתו בתש"ח.

מה הביא החייל לאשתו
מפעלת התגמול הלילית?
מז הכפר על הגבול לה הביא מין חליל
כלי נגז מגלף, עבודה מקומית
לה הביא מהכפר הדפוק.

מה הביא החייל לאשתו
ממלחמת קדש הקצרה?
ממלחמת קדש יש משקפת שלל
שחליץ מידו של קצין חלל
והביא לאשתו מסיני.

מה הביא החייל לאשתו
ממלחמת ששת הימים?
מקוניטרה הביא לה שדה חטובה
נגרות של דמשק, רהיט משבץ
לה סחב ממרומי הרמה.

מה הביא החיל לאשתו
 מקרבות יום כפור הנורא
 ממלחמת כפור הוא גרר לה ספה
 מקצווי ארץ גשן ספה לא רעה
 הביא החיל לאשתו.

מה הביא החיל לאשתו
 מחברון בנחלת יהודה?
 קושן טאבו הביא לה מעיר האבות,
 המחזיר עטרה, המשקם חרבות,
 לה הביא מחברון היהודית.

מה הביא החיל לאשתו
 מצידון בלבנון הכבושה?
 מצידון, או בירות, מציתים של זהב
 חמשה מציתים זהבים למזנון
 הביא החיל לאשתו.

ומה הביא החיל לאשתו
 בשוכו מלבנון השנייה?
 מלבנון המפרקת הביאו אותו
 מן הקר האפל הצופה על ביתו -
 אלוניקה, אמתחתו, גותו.

לואי אלטוסר

על ברכת ומרקס

אני מתמלא מבוכה בבואי לשאת דברים לפני ה"פיקולו תיאטרו" וידידיו¹, כי אני בור גמור בכל הנוגע לתיאטרון. יש לי אי-אילו ידיעות מעטות בפילוסופיה ובפוליטיקה. אני מכיר קצת את מרקס ואת לנין. זה הכל.

באשר לתיאטרון, כל מה שאני יכול לומר הוא שאני אוהב מאוד את ההצגות של ה"פיקולו תיאטרו": לצערי ראיתי רק את "מילאנו שלנו", את "מהומות קיוג'ה" ואת "ארלקינו" [שניהם מאת גולדוני]. אך שלושת המחזות הללו עשו עלי רושם עמוק. "מילאנו שלנו" מילא תפקיד חשוב במחקרים הפילוסופיים שלי. כשראיתי את "מילאנו שלנו" הבנתי מעט טוב יותר כמה דברים חשובים בהגותו של מרקס.

אוסיף ואומר שאני מכיר גם את הכתבים התיאורטיים של ברכת על התיאטרון. קראתי אותם בימים האחרונים. הם בגדר הפתעה גמורה לפילוסוף מרקסיסט.

אתם רואים, הקשרים שלי עם התיאטרון הם בעיקר קשרים פילוסופיים ופוליטיים. יש לי כמובן גם קשר ישיר של צופה עם המחזות המעטים שראיתי. אך הניסיון שלי קצר מדי. עליכם לדעת את זה כדי לתקן את מה שביכולתי לומר לכם. למעשה אני מדבר על התיאטרון מבחוץ, בתור פילוסוף ובתור איש פוליטי, בתור פילוסוף מרקסיסט. אני מבקש מכם אפוא מידה גדולה מאוד הן של חומרה הן של סלחנות.

אם בכל זאת אזרתי עוז לדבר על תיאטרון, אף שאינני אלא פילוסוף, הרי זה משום שיש לי הרושם כי ברכת, שהכיר את התיאטרון, נותן לי רשות לכך. ברכת לא חדל כל ימיו מלקשור ישירות תיאטרון ופילוסופיה.

ב-1929 הוא כתב: "עתידו של התיאטרון הוא בפילוסופיה" ("שלב אחרון: 'אדיפוס'"). ב-1953, כלומר כעבור עשרים-וארבע שנים, הוא חזר על אותה התיזה ונתן לה את מלוא כוחה ("ראיון סוציאליסטי", 7 במארס 1953). הוא

כתב אז:

התיאטרון שלי הוא תיאטרון פילוסופי, במובן הנאיבי של המושג. אני מתכוון לומר שהוא מתעניין בהתנהגותם ובדיעותיהם של הבריות... להגנתי אולי יורשה לי להביא את הדוגמה של איינשטיין אשר סיפר לפיזיקאי אינפלד כי למען האמת, למן שנות חייו הראשונות, הוא חשב רק על שני אנשים: האחד רץ אחרי קרן אור והאחר סגור במעלית הנופלת נפילה חופשית. הלא ידוע אילו דברים מורכבים יצאו מן המחשבה הזאת. העיקרון שרציתי להחיל על התיאטרון הוא שאין להסתפק במתן פירוש לעולם; צריך גם לשנותו. השינויים שנבעו מאותו רצון (רצון שאני עצמי התוודעתי אליו לאט), בין שהם נראים פעוטים או חשובים, היו תמיד שינויים בתוך המשחק התיאטרוני; במילים אחרות, כללים עתיקים רבים נשאר באופן טבעי ללא שינוי. בצמד המילים "באופן טבעי" טמונה הטעות שלי. אפשר לומר שמעולם לא הזדמן לי לדבר על הכללים העתיקים האלה אשר נשאר ללא שינוי, וכמה מאלה שקראו את ההנחיות שלי לשחקנים ואת ה"הערות" על המחזות שלי סבורים שהתכוונתי לבטל גם אותם. יילכו נא המבקרים לראות קודם כל, כדוגמת הצופה הפשוט, את התיאטרון שאני עושה במקום להתעסק בראש ובראשונה בתיאוריות שלי, והם יראו פשוט תיאטרון, תיאטרון מלא פנטזיה, הומור ורעיונות, כך אני מקווה. כשינתחו את האפקט של התיאטרון הזה הם יופתעו מחידושים, ואת ההסבר להם יוכלו למצוא אחר כך בהצהרות התיאטריות שלי.

הרשו לי, כמו פילוסוף טוב, לסכם את הנקודות העיקריות של הטקסט החשוב הזה. ברכט מנסח מספר מסוים של תיזות מדויקות, במישרין או בעקיפין. אמנה אותן כאן ואסביר אותן הסבר סכמטי מאוד. הנה מה שאומר לנו ברכט:

1. התיאטרון קיים. זו עובדה היסטורית ותרבותית. זו עובדה.
2. לא רציתי לבטל את הכללים העתיקים שלו. פירוש הדבר: לא רציתי לבטל את התיאטרון. שכן אותם כללים עתיקים בדיוק הם העושים את התיאטרון לתיאטרון. התיזה הזאת חשובה מאוד. היא אומרת שהתיאטרון איננו החיים, התיאטרון איננו המדע, התיאטרון איננו תעמולה או תסיסה פוליטית ישירה. אין פירוש הדבר שברכט איננו מכיר בחשיבות החיים, המדע והפוליטיקה; נהפוך הוא, הוא חושב שהמציאויות האלה חיוניות לתיאטרון, ואיש לא אמר זאת בתוקף כמוהו. אך פירוש הדבר הוא שבעיני ברכט על התיאטרון להישאר תיאטרון, כלומר אמנות. הדבר ניכר בבירור כשהוא מכריז: לכו לראות את המחזות שלי ותראו "פשוט תיאטרון, תיאטרון מלא פנטזיה, הומור ורעיונות, כך אני מקווה".

3. הסתפקתי בהכנסת כמה שינויים בתוך התיאטרון, בתוך ה"משחק" של התיאטרון, כדי ליצור אפקטים חדשים מסוימים. את המלה "משחק" יש להבין בשתי משמעויות. ראשית במשמעות המסורתית של משחק תיאטרוני (התיאטרון הוא משחק: ה[שחקנים] משחקים; התיאטרון הוא ייצוג פיקטיבי של המציאות. המשחק איננו החיים, איננו המציאות. מה שמוצג על הבמה איננו החיים בהתגלמותם, המדע בהתגלמותו, הפוליטיקה בהתגלמותה. אם היא מיוצגת [représentée] הרי אין היא נוכחת [présente]). אך יש ל"משחק" משמעויות שנייה, והיא שהתיאטרון מאפשר את ה"משחק" הזה (במובן שיש "משחק" בדלת, בציר, במנגנון). פירוש הדבר הוא שהתיאטרון עשוי כך שהוא מכיל מ ק ו ם , "משחק" להכניס בו את אותם שינויים.

4. השינויים שהכנסתי לתיאטרון תלויים ברצון הפילוסופי שלי. הפילוסופיה הזאת מסוכמת במשפט של מרקס בתזה ה-11 הירועה על פוירבך: הפילוסופים הסתפקו בפירוש העולם, צריך לשנותו. הפילוסופיה שהנחתה את ברכת השינויים שהכניס ב"משחק" של התיאטרון היא הפילוסופיה המרקסיסטית. ואמנם מה שמדהים אותי הוא מעין הקבלה בין המהפכה של ברכת בתיאטרון למהפכה של מרקס בפילוסופיה. ברכת לא היה פילוסוף, תאמרו, ופרופסורים לפילוסופיה לא יבקשו אצל ברכת שיעורים בפילוסופיה. מדוע? כי הוא לא כתב ספר פילוסופיה, לא המציא שיטה פילוסופית, לא קיים שיח תיאורטי פילוסופי. ברכת עצמו אמר שהוא היה נאיבי בפילוסופיה. הפרופסורים לפילוסופיה טועים. שכן ברכת הבין טוב מאוד את תמצית המהפכה הפילוסופית של מרקס. הוא הבין אותה הבנה מעשית, לא בשיח תיאורטי, אלא במה שאכנה הפרקטיקה התיאטרונית שלו. ברכת איננו מדבר לעולם על פרקטיקה תיאטרונית, אלא תמיד על שינויים בטכניקה התיאטרונית. כך נראה שהוא מדבר על טכניקה בלבד. אך אין טכניקה העומדת לבדה: טכניקה שזורה תמיד בפרקטיקה, היא תמיד טכניקה של פרקטיקה מסוימת. את המהפכות של ברכת בטכניקה התיאטרונית יש להבין בתור תוצאות של מהפכה בפרקטיקה התיאטרונית. הדבר ברור לגמרי בטקסטים של ברכת: הרפורמות שערך בטכניקה התיאטרונית קשורות תמיד בתפיסה כוללת של הבימוי, וזו עצמה קשורה בתפיסת הסובייקט, וזו עצמה קשורה בתפיסת היחס במהקהל, שחקנים-קהל, וזו עצמה קשורה בתפיסת היחס תיאטרון-היסטוריה, וזו עצמה קשורה בתפיסה פילוסופית. כלל המונחים הללו מחייבים לראות ברפורמות הטכניות של ברכת תוצאות של מהפכה בפרקטיקה התיאטרונית.

והנה הנקודה העיקרית. המהפכה הפילוסופית של מרקס דומה בכל למהפכה

התיאטרונית של ברכת: זו מהפכה בפרקטיקה הפילוסופית. ברכת איננו מבטל את התיאטרון. התיאטרון קיים; הוא ממלא תפקיד קבוע. מרקס איננו מבטל את הפילוסופיה. הפילוסופיה קיימת; היא ממלאת תפקיד קבוע. ברכת איננו ממציא מאפס תיאטרון חדש, או אנטי-תיאטרון, או תיאטרון המתנתק מכל תיאטרון של העבר, המבטל למשל את כל הרפרטואר. באותו האופן מרקס והמרקסיסטים אינם ממציאים מאפס פילוסופיה חדשה, אנטי-פילוסופיה או פילוסופיה המתנתקת מכל המסורת הפילוסופית של העבר. ברכת לוקח את התיאטרון כפי שהוא קיים ופועל בתוך התיאטרון כפי שהוא קיים. באותו האופן מרקס לוקח את הפילוסופיה כפי שהיא קיימת ופועל בתוך הפילוסופיה כפי שהיא קיימת. המהפכה שמחולל ברכת היא בדרך שבה עושים תיאטרון: החידוש שהוא מביא הוא פרקטיקה חדשה של התיאטרון. באותו האופן, המהפכה שמחולל מרקס בפילוסופיה היא בדרך שבה עושים פילוסופיה: החידוש שהוא מביא הוא פרקטיקה חדשה של הפילוסופיה, לא – כפי שאמר בטעות גרמשי – פילוסופיה חדשה, פילוסופיה של הפרקסיס, אלא פרקטיקה חדשה של הפילוסופיה. אפשר לומר באותו האופן ממש: התיאטרון של ברכת איננו תיאטרון של הפרקסיס; החידוש שבו הוא פרקטיקה חדשה של התיאטרון.

צריך ללכת רחוק יותר. מה מאפשר למרקס ולברכת להציע פרקטיקה חדשה בפילוסופיה ובתיאטרון? תנאי יסודי: הכרת טבעם ומנגנוניהם של הפילוסופיה (מרקס) ושל התיאטרון (ברכת).

זוהי נקודה מכרעת. לא חשוב אם הכרת טבעם ומנגנוניהם של הפילוסופיה ושל התיאטרון היא נושא לספרים תיאורטיים גדולים. הדבר רצוי, אך לא הכרחי. היום עדיין אין לנו תיאוריה מספקת של טבעם ומנגנוניהם, לא של הפילוסופיה ולא של התיאטרון. מבחינה זו מרקס ולנין "נאיביים" כלפי התיאוריה של טבע הפילוסופיה ומנגנוניה, כשם שברכת נאיבי כלפי טבע התיאטרון ומנגנוניו. הם נאיביים מבחינה תיאורטית, אם תרצו, מנקודת המבט של פרופסורים לפילוסופיה, הזקוקים תמיד לחיבורים תיאורטיים מפורשים ומושלמים. אך מה שנחשב בעינינו הן העובדות החדשות, הפרקטיקות החדשות, גם אם אותן עובדות ופרקטיקות מהפכניות אינן נושא לדיונים תיאורטיים מפורשים ומושלמים. בפרקטיקה הפילוסופית של מרקס ושל לנין, בפרקטיקה התיאטרונית של ברכת, אפשר לגלות שהם מכירים הכרה מפורשת פחות או יותר את טבעם ומנגנוניו של מושאם, הפילוסופיה או התיאטרון.

אם נבחן את שתי הפרקטיקות הללו, נוכל להיווכח בתוצאה משותפת

לפילוסופיה ולתיאטרון: ברור לגמרי שמרקס ולנין מצד אחד וברכט מצד אחר יודעים מצוין, כלומר הבינו, שלפילוסופיה ולתיאטרון יש קשרים עמוקים עם המדעים מצד אחד, ועם הפוליטיקה מצד אחר. זוהי הנקודה הראשונה.

אך לא די בכך. כדי לפשט את הדברים אני מניח בצד את הקשר עם המדעים ומתמקד בקשר עם הפוליטיקה. מרקס וברכט הבינו, כל אחד בדרכו, שייחודם של הפילוסופיה ושל התיאטרון הוא המיסטיפיקציה של הקשר שלהם עם הפוליטיקה. הפילוסופיה והתיאטרון מוגדרים מיסודם על ידי הפוליטיקה, ואף על פי כן הם עושים כל מאמץ למחוק את הקביעה הזאת, להכחיש את הקביעה הזאת, להעמיד פנים כי הם חומקים מן הפוליטיקה. בלב הפילוסופיה ובלב התיאטרון, לעולם הפוליטיקה מדברת; אך כשהפילוסופיה או התיאטרון מדברים התוצאה היא שאין שומעים עוד כלל את קולה של הפוליטיקה. הפילוסופיה והתיאטרון מדברים תמיד כדי לכסות את קולה של הפוליטיקה. והם מצליחים יפה בכך. אפשר אף לומר שברובם הגדול של המקרים, תפקידם של הפילוסופיה ושל התיאטרון הוא לחנוק את קולה של הפוליטיקה. אין הם קיימים אלא מתוך הפוליטיקה, ובה־בעת הם קיימים כדי לבטל את הפוליטיקה שהם חבים לה את קיומם. התוצאה מוכרת היטב: הפילוסופיה אומרת בלי הרף שאין היא מתעסקת בפוליטיקה, שהיא מעל מאבקי המעמדות הפוליטיים, שהיא פונה אל כל בני האדם, שהיא מדברת בשם האנושות, בלי לבחור צד, כלומר בלי להודות באיזו מפלגה היא מצדדת. זה מה שמרקס מכנה פילוסופיה המסתפקת בפירוש העולם. במציאות שום פילוסופיה איננה מסתפקת בפירוש העולם: כל פילוסופיה פעילה מבחינה פוליטית, אך רוב הפילוסופיות מכחישות בלי הרף שהן פעילות מבחינה פוליטית. הן אומרות: איננו בוחרות צד מבחינה פוליטית, אנו מסתפקות בפירוש העולם, אנו רק אומרות מהו. זה מה שפרויד מכנה שלילה. כשמישהו בא ואומר לכם: אינני מתעסק בפוליטיקה, אתם יכולים להיות בטוחים שהוא כן מתעסק בפוליטיקה. כך הדבר עם התיאטרון. ברכט קרא בשמו לתיאטרון המתעסק בפוליטיקה אך מכריז שאין הוא מתעסק בפוליטיקה: זהו התיאטרון של בידור הערב, התיאטרון הקולינרי, התיאטרון של ההתענגות האסתטית הצרופה. כך יש פילוסופיה מבישה ויש תיאטרון מביש. הפילוסופיה המבישה היא חולת ספקולציה. התיאטרון המביש הוא חולה אסתטיזם, חולה תיאטרליות. בשני המקרים אנו רואים בהופעת דת של ממש, היקסמות, הסתחררות, התהפנטות, התענגות צרופה. הפילוסופיה נעשית מושא צריכה והתענגות ספקולטיבית, התיאטרון – מושא צריכה והתענגות אסתטית. בסופו של דבר, הפילוסופים ממצייאים פילוסופיות לצורך הצריכה וההתענגות

הספקולטיבית; המחזאים והבמאים והשחקנים ממציאים תיאטרון לשם הצריכה וההתענגות האסתטית, הקולינרית וכו'. ביקורת הספקולציה – פירוש העולם אצל מרקס וביקורת התיאטרון או האופרה הקולינריים אצל ברכט אחת הן. מכאן מהפכת הפרקטיקה אצל מרקס ואצל ברכט. לא מדובר בהמצאת פילוסופיה חדשה או תיאטרון חדש. מדובר בכינון פרקטיקה חדשה בתוך הפילוסופיה, כדי שתחדל להיות פירוש העולם, כלומר מיסטיפיקציה, ותסייע לשינוי העולם; מדובר בכינון פרקטיקה חדשה בתיאטרון כדי שיחדל להיות מיסטיפיקציה, כלומר בידור קולינרי, ויסייע גם הוא לשינוי העולם. כך האפקט הראשון של הפרקטיקה החדשה צריך להתמקד בהרס המיסטיפיקציה של הפילוסופיה ושל התיאטרון. לא לבטל את הפילוסופיה ואת התיאטרון, אלא לבטל את המיסטיפיקציה שלהם. צריך אפוא לקרוא לדברים בשמם, לקרוא לפילוסופיה בשמה, לקרוא לתיאטרון בשמו, להחזיר את הפילוסופיה למקומה האמיתי ולהחזיר את התיאטרון למקומו האימיתי כדי לחשוף את המיסטיפיקציה בתור מיסטיפיקציה, ובה־בעת, כדי להראות את תפקידם האמיתי של הפילוסופיה ושל התיאטרון. כל זה צריך להיעשות כמובן בפילוסופיה ובתיאטרון. כדי להעמיד את הפילוסופיה ואת התיאטרון במקומם האמתי יש לגרום להתקה (spostamento) בתוך הפילוסופיה והתיאטרון.

גם כאן יש דמיון גמור בין מרקס לברכט. באופן הזה יש להבין את מה שברכט מכנה *Verfremdungseffekt*, שתורגם לצרפתית בצורה טובה למדי *effet de distanciation* (אפקט ניכור), ואילו אני אעדיף לתרגם *effet de déplacement* (אפקט התקה) או *effet de décalage* (אפקט הזחה). את האפקט הזה אין להבין בתור אפקט של הטכניקות התיאטרוניות בלבד, אלא בתור אפקט כללי של המהפכה בפרקטיקה התיאטרונית. לא מדובר בהחלפת מקומות, בהתקת כמה אלמנטים קטנים במשחקם של השחקנים, אלא בהתקה המשפיעה על מכלול התנאים של התיאטרון. אותו הכלל יפה גם לפילוסופיה. מדובר אפוא במכלול התקות המרכיבות את הפרקטיקה החדשה.

מכל ההתקות הללו ישנה התקה יסודית אחת שהיא הסיבה לכל האחרות ובה־בעת מסכמת אותן: התקת נקודת המבט. הלקח הגדול של מרקס ושל ברכט הוא שיש להתיק את נקודת המבט הכללית שממנה נבחנות כל השאלות בפילוסופיה ובתיאטרון. יש לנטוש את נקודת המבט של הפירוש הספקולטיבי של העולם (פילוסופיה) או של ההתענגות האסתטית הקולינרית (תיאטרון), ולזוז כדי לתפוס מקום אחר, שהוא, בגדול, מקומה של הפוליטיקה. אמרתי קודם שבפילוסופיה ובתיאטרון הפוליטיקה מדברת, אך קולה מכוסה בדרך כלל. יש

להעניק שוב לפוליטיקה את רשות הדיבור, יש להתיק את קולה של הפילוסופיה ואת קולו של התיאטרון כדי שהקול הנשמע יהיה הקול המדבר ממקומה של הפוליטיקה. זה מה שלנין מכנה עמדת המפלגה בפילוסופיה. יש אצל ברכט שורה שלמה של ביטויים האומרים בסיכומו של דבר: יש לתפוס עמדת מפלגה בתיאטרון. בעמדת מפלגה אין הכוונה למהו שיהיה זהה לעמדת המפלגה בפוליטיקה, שכן הפילוסופיה והתיאטרון (או האמנות) אינם פוליטיקה. הפילוסופיה נבדלת מן המדע ונבדלת מן הפוליטיקה. התיאטרון נבדל מן המדע ומן הפוליטיקה. לא מדובר אפוא ביצירת זהות בין פילוסופיה למדע, בין פילוסופיה לפוליטיקה, בין תיאטרון למדע, בין תיאטרון לפוליטיקה. אך גם בפילוסופיה וגם בתיאטרון יש לתפוס את המקום המייצג את הפוליטיקה. וכדי לתפוס אותו צריך כמוכן למצוא אותו. זה לא קל, כי כדי לדעת היכן מקומה של הפוליטיקה בפילוסופיה ובתיאטרון, צריך לדעת כיצד הפילוסופיה והתיאטרון מתפקדים וכיצד הפוליטיקה (והמדע) מיוצגים בהם. אין רואים בעין עירומה את מקומה של הפוליטיקה בתיאטרון. (סביר שהמקום הזה משתנה בהיסטוריה, או ליתר דיוק סביר שהפוליטיקה מחליפה נציגים בהיסטוריה של הפילוסופיה ושל התיאטרון.)

מרגע שנעשתה אותה התקה יסודית, כל ההתקות האחרות נובעות ממנה. במציאות כל זה קורה בו־זמנית. אני עושה את ההבחנה הזאת לשם בהירות הדברים. במציאות אין הבחנה.

כל האפקטים של ההתקה שברכט מדבר עליהם הם אפקטים של אותה התקה יסודית. אנסה למנות אותם.

1. ראשית יש להתיק את התיאטרון ביחס לאידאולוגיה של התיאטרון הקיימת בראשם של הצופים. בשביל זה צריך "להראות" שהתיאטרון הוא תיאטרון, אך ורק תיאטרון, ולא החיים. צריך להראות שהבמה היא במה, אשר מוצבת באופן מלאכותי מול הצופים, ולא המשך של האולם. צריך להראות שבין האולם לבמה יש חלל, מרחק. צריך להראות את המרחק הזה על הבמה עצמה. מכאן שורה שלמה של רפורמות טכניות הנוגעות לתפאורה, לתאורה, לאביזרים, לתלבושות, לכרזות, לשלטים, לפזמונים וכו'. צריך לפרק את השותפות בין הצופים להצגה, שהיא מושא למיסטיפיקציה. מדובר בהתקה פיזית, אשר תראה את מה שהתיאטרון והצופים אינם רוצים לראות: שהתיאטרון איננו החיים.

2. שנית יש להתיק את תפיסת המחזה ביחס לתפיסה המסורתית. על כך חשב ברכט כשדיבר על "סגנון אפי". הדבר נוגע קודם כל לתפיסת

הבמאי וכמובן לתפיסת המחבר כשהוא כותב מחזה. אך תפיסת הבמאי היא המכרעת. אפשר לשחק רע מחזה טוב (למשל "אמא קוראז" בתאטר נסיונל פופולר²), ולשחק טוב מאוד מחזה טוב פחות (למשל ³El Nost Milan). ההתקה הזאת, עיקרה להתיק את מרכז המחזה, להימנע מלתת למחזה את צורת הייצוג הספונטני שהקהל נותן לחיים, לקונפליקטים, לדרמה ולפתרונה. אפשר לסכם את ההתקה הזאת בדוגמה סמלית לגמרי ולומר שמרכז המחזה, אסור שיימצא בו עצמו אלא מחוצה לו, או שאסור שיהיה גיבור במחזה, שתהיה במחזה תמונה גדולה שהכל נוכח ומסוכם בה, תמונה גדולה של קונפליקט קלאסי. למשל הגאונות של ברכט ב"גלילאו" היא שהוא לא הראה את התמונה הגדולה של המשפט (ראו דור⁴). המשפט של גלילאו, הכל מצפים לראותו. הכול מצפים לשמוע את גלילאו אומר את האמרה ההיסטורית על הארץ: "ואף על פי כן נוע תנוע!" ברכט אינו מראה את המשפט וגלילאו איננו משמיע את האמרה ההיסטורית. התוצאה היא שמרכז המחזה איננו בתוך המחזה אלא מחוץ למחזה, ואת המרכז הזה אין רואים לעולם.

3. לבסוף יש להתיק את משחקם של השחקנים ביחס למושג המשחק שהצופים והשחקנים עצמם מחזיקים בו. ההמצאות הטכניות הגדולות של ברכט בעניין זה ידועות לכל. על השחקן לשמור "מרחק" ממנו עצמו: על השחקן להתיק את עצמו ביחס לאיריאולוגיה של השחקן. כל אותן המצאות של ברכט נחשבות בדרך כלל להמצאות טכניות בלבד. נכון, ברכט שינה את טכניקת המשחק של השחקן, אך הטכניקה הזאת היא חלק משינוי רחב יותר, היא חלק משינוי הפרקטיקה התיאטרונית בכללותה. אם תולשים אותה מהשאר, היא פועלת לריק. היום הכל משתמשים בטכניקות של ברכט. אפשר לומר בוודאות שצמצום המהפכה של ברכט בפרקטיקה התיאטרונית לכדי מרשמים [...] טכניים בלבד הוא בגידה במהפכה של ברכט. פרקטיקה שונה בתכלית מטכניקה. התוצאה של כל ההתקות הללו יוצרת זיקה חדשה בין ההצגה לקהל. זוהי זיקה מותקנת. ברכט ביטא את אפקט ההתקה הזה בתור אפקט-V, בקהל עצמו, בתור קץ ההזדהות. על הקהל לחדול מלהזדהות עם מה שהבמה מראה לו; עליו להימצא בעמדה ביקורתית ולבחור צד בעצמו, לשפוט, להצביע ולהחליט. המחזה איננו מחליט בשבילו. המחזה איננו בגד מוכן ללבישה. המחזה איננו בגד. הקהל צריך לגזור לו בגד משלו מבד המחזה או מוטב מפיסות הבד שהמחזה נותן לו. כי אין במחזה בגד מוכן. במילים פשוטות, אין גיבור. אין לי זמן להראות שבמהפכה הפילוסופית של מרקס הדברים קורים באותו האופן בדיוק. המהפכה הפילוסופית של מרקס גורמת להתקות בפילוסופיה, להן

יש מטרה כפולה: לבטל בפועל את האפקטים של המיסטיפיקציה הפילוסופית ולאפשר למי שהפרקטיקה הפילוסופית המרקסיסטית נוגעת לו להחליט מתוך הכרה מלאה של העובדות.

בכל זאת ישנו הבדל חשוב, והוא שלמרות כל קווי הדמיון, התיאטרון איננו פילוסופיה, החומר של התיאטרון איננו החומר של הפילוסופיה. התיאטרון הוא אמנות והפילוסופיה היא תיאוריה.

כאן אולי ברכת מגיע אל גבולותיו. הוא מיטיב לומר שעל התיאטרון להראות את הפוליטיקה ואת המדע, אך להישאר תיאטרון, שכן התיאטרון הוא משהו מסוים. עם זה אין הוא מיטיב לומר במה התיאטרון הוא משהו מסוים; אין הוא אומר מה עושה את התיאטרון לתיאטרון ולא למשהו אחר. אף-על-פי-כן ברכת נותן לנו כמה הנחיות חיוביות. למשל הוא אומר שהתיאטרון צריך להיות, לגרום לנו לראות, באופן מוחשי, גלוי, בהתנהגותם של השחקנים, ושייחודו של התיאטרון הוא להראות. אך הוא אומר גם שהתיאטרון צריך לבדר. ייחודו של התיאטרון הוא אפוא להראות משהו חשוב וגם לבדר. כיצד אפשר בעת ובעונה אחת להראות ולבדר, ומנין בא הבידור? בעניין זה ברכת נותן הסברים שאינם מספקים ממש. הוא נוטה לזהות בין "להראות" ובין לידע & (מדע). (יש אצל ברכת צד של Aufklärer [איש הנאורות]: הנושא של "תיאטרון העידן המדעי" וכו'). הוא נוטה לפרש את הבידור בתור שמחה, השמחה שבהבנה, שמחת הצופה החש עצמו מסוגל להשתתף בשינוי העולם, השמחה שבשינוי. הוא נוטה לקשור ישירות, בקצרה, את שינוי העולם עם שינוי הצופה, את המדע של העידן המודרני עם ההכרה האובייקטיבית שהתיאטרון מציג לעיני הצופה. ואולם, ההסברים הללו נתקלים בקשיים. את הקושי העיקרי ניסח ברכת עצמו באומרו כי מה שקורה על [במת] התיאטרון איננו המדע, איננו החיים, ושיש לבלבל את הצופה, להכזיב את ציפייתו. האכזבה הזאת, איך אפשר שתהיה בעת שמחה? ומהו הקשר בין אותה שמחה ובין הבידור שהתיאטרון מוכרח לספק? ההסברים התיאורטיים של ברכת בלתי-מספקים, אך כאמור אין לחשוב שברכת כולו נמצא בהסברים התיאורטיים שלו. בפרקטיקה שלו יש הרבה יותר משיש בהסברים התיאורטיים. אבקש מצדי לחלץ כמה הסברים תאורטיים נוספים מהפרקטיקה של ברכת וכן של שטרלהר.

ראשית אשאל שאלה פשוטה מאוד שהשיב עליה ברכת עצמו: מהו חומר של הצגת התיאטרון, מהו טיב החומר המאפשר להצגת התיאטרון להתרחש, הן מצד הקהל הן מצד השחקנים? התיאטרון קיים: זו עובדה. אך בשביל שיתקיים צריך לקרות משהו בין הקהל לבמה: צריך שיהיה משהו המאפשר

את התקשורת התיאטרונית ואשר עליו פועלת הפרקטיקה התיאטרונית. ברכט אומר זאת היטב: אלה דיעותיהם והתנהגויותיהם של הבריות. בשפה התיאטרית המרקסיסטית שלנו נאמר: החומר של התיאטרון הוא האידיאולוגי [l'idéologique]. האידיאולוגי איננו רעיונות בלבד או מערכות רעיונות, אלא – כפי שהבין זאת מצוין גרמשי – רעיונות והתנהגויות כאחד, רעיונות בתוך התנהגויות, המהווים שלם אחד. בשעה שהצופים באים לתיאטרון, יש להם בראש ובגוף רעיונות והתנהגויות. על הבמה מראים להם רעיונות והתנהגויות, רעיונות בתוך התנהגויות; מראים להם את האידיאולוגי. מה שמאפשר את קיומו של התיאטרון הוא שהקהל בא לראות על הבמה את מה שיש לו בראש ובגוף. אם לצטט אמירה ישנה שאיננה שגויה: הקהל בא לתיאטרון לראות את עצמו. התיאטרון כמוהו כמראה שהצופים באים אליה כדי לראות את מה שיש להם בראש ובגוף; הם באים כדי לזהות את עצמם. זהו עניין מהותי, שכן אנו יודעים שהאידיאולוגי תפקידו זיהוי [reconnaissance] (ולא הכרה [connaissance]). את ההוכחה אפשר למצוא בתגובה העממית הספונטנית להצגה תיאטרונית מוצלחת של דמות. הקהל אומר: "זה ממש ככה! כמה אמיתי!" זהו הביטוי המובהק לזיהוי, כמו אל מול דיוקן: "זה באמת הוא". כשהקהל בא לתיאטרון, הוא בא תמיד בתקווה שיוכל לומר בסוף: "זה ממש ככה". משזיהה את עצמו, משליכו סמוך ובטוח כי זיהה את עצמו, הוא שבע רצון. סיפוק ראשון.

אך כדי שההנאה שבזיהוי העצמי האידיאולוגי תהיה מענגת באמת, צריך שתישא סיכון מסוים, שיהיה בה פתח לסכנה מסוימת. כשאדם בא לתיאטרון לחפש אישור עצמי ראוי, זיהוי עצמי ראוי, סימן שאין בטוח לגמרי בעצמו, שהוא מפקפק מעט בעצמו. אין הוא מודה בכך, כמובן, אך זהו חלק מן ההנאה המיוחלת. לכן אין התיאטרון מסב הנאה באמת אלא כשהוא משחק בסיכון הזה, בסכנה הזאת, בספק הזה – כדי להסיר לבסוף כל סיכון, כל סכנה, כל ספק. בשחקו בפחדים, בספקות, בסיכונים, התיאטרון אומר בקול את מה שחושבים בלב. הדבר מעניק לצופה הנאה כפולה. תחילה הוא צוחק, כי הוא חושב שתמיד האחרים הם הפוחדים, מפקפקים וכו'. אחר כך הוא שבע רצון, כי בסופו של דבר תמיד הכל מסתדר בדרך זו או אחרת, וההנאה גדלה מן הסכנות שהתקרב אליהן. לבסוף, הוא מזהה את עצמו ואומר: זה ממש אמיתי, ופירוש הדבר שזיהה את עצמו, שהצדיק את עצמו. כשהצופה בא לתיאטרון הוא מקבל את כללי המשחק, קרי – ש"משחקים" ברעיונות ובהתנהגויות שלו כדי להראות לו שהרעיונות וההתנהגויות שלו אינם נושאים שום סיכון. התיאטרון הוא קתרסיס, אמר אריסטו, ופרויד – האמנות היא ניצחון פיקטיבי. נתרגם: ניצחון פיקטיבי

הוא סיכון פיקטיבי. בתיאטרון הצופה מפיק הנאה מצפייה במשחק באש, כדי שיהיה ליבו סמוך ובטוח שאין שריפה או שהשריפה איננה אצלו אלא אצל מישהו אחר; מכל מקום כדי להיות בטוח שאצלו אין שריפה.

אם רוצים לדעת מדוע התיאטרון מבדר, יש להביא בחשבון את הסוג המסוים מאוד הזה של הנאה: לשחק באש בלי סכנה, לפי סעיף כפול: 1. זו אש בלי סכנה כי היא על הבמה והמחזה מכבה תמיד את האש; 2. כשיש שריפה היא תמיד אצל השכן.

כאן יש לומר מלה על השכנים, כלומר על הקהל. כי הקהל מורכב משכנים. מה שמבדיל את התיאטרון מן הקולנוע – אמרו את זה מזמן – הוא שהמופע קורה באולם. מבחינה היסטורית זה נכון: בתיאטרון מוצאים את מגוון מעמדות החברה, כאיש אחד, או לפי נציגויות נכבדות פחות או יותר. ואולם, תיאטרון, על מגוון המקומות – הטובים והרעים – שבו, על ההפסקות, על השיחות, הוא חברה קטנה שמשועתקים בה היחסים החברתיים והבדליהם. דלי העם באים לראות את רמי המעלה. רמי המעלה יודעים כי מסתכלים בהם. באולם התיאטרון אנשים רואים איש את רעהו ומסתכלים זה בזה. הם רואים איש את רעהו כפליים: באולם ואחר כך על הבמה. השכנים, שאצלם יש שריפה על הבמה, גם הם, כמו במקרה, נמצאים באולם. האנשים הקטנים, המסתכלים ברמי המעלה ביראת כבוד בתוך האולם, צוחקים עליהם, כשיש אצלם שריפה על הבמה, או חושבים אותם לרמי מעלה גם על הבמה כאשר הם מתגברים על המשברים בחייהם ובתודעתם.

מצרפתית שירן בק

1 אלתוסר כתב את הטקסט הזה לרבי-שיח שאירגן ה"פיקולו תיאטרו" של מילאנו ב-1 באפריל 1968. הוא נדפס אחרי מותו בכתבים פילוסופיים ופוליטיים, כרך ב'; על פי העורך פרנסואה מתרון, יש לשער כי אלתוסר לא נשא את הדברים ואף ניכר שלא השלים את כתיבתם. בארכיון אלתוסר שמורות הערותיו על כתבים על התיאטרון מאת ברכט וכן רשימות הכנה לטקסט הזה.

2 "אמא קוראז" מאת ברכט הועלה ב-1951 על בימת התאטר נסיונל פופלר (Théâtre National Populaire) בבימויו של ז'ן וילר.

3 המחזה "מילנו שלנו" El Nost Milan מאת ברטולוצ'י הועלה ב"פיקולו תיאטרו" בבימויו של ג'ורג'ו שטרהלר. אלתוסר צפה בהצגה ביולי 1962 ועיבד את רשמיו למאמר המתפרסם בספר זה.

4 אלתוסר מפנה כנראה אל Bernard Dort, "Galilée et le cocher de fiacre", Théâtre public. Essais de critique, Paris, Seuil, 1967, p. 188-196.

פאול צלאן

עֲלֵה, לְלֹא עֵץ,
לְבִרְטוּלַט בְּרִכָּט:

אַיִזָּה מִיַּן זְמַנִּים אֱלֹה,
כְּשִׁיחָה
כְּמוֹהַ כְּפִשֶׁע כְּמַעַט,
מְשׁוּם שְׁהִיא כּוֹלֶלֶת
כָּל כָּךְ הִרְבֵּה דְבָרִים אֲמוּרִים?

מגרמנית שמעון זנדבנק

חנה ארנדט

'בְּלִי דַעַת!' צְעָקָתִי, מְלֵא אִשְׁמָה

.א

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

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

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

בפנייה לחבריו המשוררים הגרמנים תחת היטלר, אמר:

הִזְהִרוּ לָכֶם, אַתֶּם
הַשָּׁרִים הַלֵּל לְהִיטְלֵר! אֲנִי
[...] יוֹדֵעַ
כִּי בְקָרוֹב יָמוּת, וּמוֹתוֹ
יֵאָרֵךְ יָמַי מֵעַבְרֵי לְתַהֲלֵתוֹ, אֲבָל
אֶפְלוּ יִהְפֹךְ בְּכַבוֹשׁ אֶת
הָאָרֶץ לְבִלְתִּי נִתְּנָת
לְחַיּוֹת בָּהּ, שׁוֹם שִׁיר שִׁיְהַלֵּל אוֹתוֹ
לֹא יוּכַל לְשָׂרֵד. נְכוֹן, מֵהָר מְדִי
גּוֹרֵעַת זַעֲקַת הַכָּאֵב שֶׁל יְבִשׁוֹת
שְׁלֵמוֹת, מִכְּדִי לְהַחְרִישׁ אֶת הַהֲמָנוֹן
לְמַעַנְהָ. נְכוֹן
גַּם לְשָׁרִים הַלֵּל לְעוֹלָם
יֵשׁ קוֹלוֹת צְלוּלִים. וּבְכֹל זֹאת
שִׁירְתוֹ שֶׁל הַבְּרֻר הַגּוֹנֵעַ הִיא הַיְפָה בְּיוֹתֵר: הוּא
שֶׁר לֹא פָחַד

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

אל תתקע מסמר בקיר
זרק את המעיל על הכסא.

[...]

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

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

ב.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

יום אֶחָד מִיִּשְׁהוּ מֵהֶם יִשְׁאֵל אוֹתוֹ:

תגיד, מה מביא אותך אלינו?
 בחפזה הוא יקום, ימהר:
 עכשו מצב רוחם השתנה.

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

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

גִּדְלָתִי כָּבֵן
 לְהוֹרִים בְּנֵי־טוֹכִים. הוֹרֵי שְׁמוֹ לִי
 צְוֹארוֹן מְסִיב לְצֹאֵר וְחָנְכוֹ אוֹתִי
 בְּהַרְגָּלִים שֶׁל מִי שְׁמִשְׁרֵתִים אוֹתוֹ
 וְהִדְרִיכֹנִי בְּאֲמָנוֹת מִתֵּן פְּקֻדוֹת. אֲבָל
 כִּשְׁגִּדְלָתִי וְהִסְתַּכַּלְתִּי מְסִיבִי
 לֹא מְצָאוּ חֵן בְּעֵינֵי אֲנָשֵׁי הַמַּעֲמָד שְׁלִי
 לֹא מִתֵּן הַפְּקֻדוֹת וְלֹא קִבְּלֵת הַשְּׂרוּתִים
 וְעֻזְבֹּתֵי אֶת הַמַּעֲמָד שְׁלִי וְהִתְחַבְּרֵתִי
 עִם הָאֲנָשִׁים הַפְּחוּתִים.¹⁴

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

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

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

אֶל הַעָרִים הַגְּעֵתִי בְּזִמְן שֶׁל תְּהוֹ-וְבָהוּ,
כְּשֶׁהֲרַעַב שְׁלֵט.
בֵּין אֲנָשִׁים בָּאתִי בְּזִמְן שֶׁל מְרִי,
וּמְרִדְתִּי יָחַד אִתָּם.
כָּד חֲלַף זְמַנִּי
שָׁנַתָּן לִי עָלִי אֲדָמוֹת.

אֶת אַרוּחוֹתַי אֶכְלָתִי בֵּין הַקְּרָבוֹת,
שְׁכַכְתִּי לִישׁוֹן בֵּין הַרוֹצְחִים.
אֶהְבְּתִי טַפְחָתִי בְּלִי-מֵשִׁים
וּבְטָבַע הַסֶּתְכָלְתִּי בְּקֶצֶר-רוּחַ.
כָּד חֲלַף זְמַנִּי
שָׁנַתָּן לִי עָלִי אֲדָמוֹת.

בְּזִמְנֵי הַרְחוּבוֹת הוֹכִילוּ אֶל הַבְּצוֹת.
הִלְשׁוֹן בְּגֵדָה בִּי אֶל הַשׁוֹחֵט.
מֵה כָּבֵד יְכַלְתִּי לַעֲשׂוֹת. אֲבָל הַשְּׁלִיטִים
יִשְׁבוּ בִּיתֵר בְּשָׁחוֹן בְּלַעֲדִי, כָּד קוֹיִתִּי.
כָּד חֲלַף זְמַנִּי
שָׁנַתָּן לִי עָלִי אֲדָמוֹת.

[...]

אִתָּם, שֶׁתְּצוּפוּ מִן הַמְּבוּל
אֲשֶׁר בּוֹ טַבְעֵנוּ,
כְּשֶׁתְּדַבְּרוּ עַל חֲלְשׁוֹתֵינוּ,
זְכְּרוּ

גַם אֶת הַזְמַן הָאֶפֶל

שֶׁנִּמְלֶטְתֶּם מִמֶּנּוּ.

[...]

אֲחַ, אֲנַחְנוּ,

שֶׁרָצִינוּ לְהַכִּין אֶת הַקְּרָקַע לַיְדִידוֹת,

לֹא יָדַעְנוּ לְהִיּוֹת יְדִידוֹתֵיּים בְּעֶצְמָנוּ.

[...]

הַזְכָּרוּ בָנוּ

בְּסִבְלָנוֹת.¹⁷

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

אֲנִי יוֹדֵעַ, כְּמוֹכֶן: רַק בְּדֶרֶךְ מִזֶּל

נֹוֹתְרָתִי בַּחַיִּים אַחֲרֵי שְׂיָדִידִים רַבִּים כָּל כֶּךָ

אֵינָם. אֲבָל הַלֵּילָה בַּחֲלוֹם

שְׁמַעְתִּי אוֹתָם יְדִידִים אוֹמְרִים עָלַי: "הַחֲזִיקִים שׁוֹרְדִים"

וְשָׁנָאתִי אֶת עֶצְמִי.¹⁸

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

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

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

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

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

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

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

ג.

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

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

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

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

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

ביום ההוא בִּירַח תְּכַל סִפְטָמְבֶּר
 דוֹמֶם בְּצֵל שְׁזִיף רֵעֵנָּן וְרֵךְ
 הָאֶהוּבָה הַחֹזְקִי, וְהִיא נַחְבָּאת חוֹרֵת
 בְּזוּעוֹתֶיהָ כְּדָמוֹת חֶלֶם נִשְׁכָּח.
 מְרוֹם אֶל־עַל, לִיפִי שְׁמֵי הַקֵּיץ,
 אֲבִיט זְמַן רֵב, אֲבִיט שָׁם אֶל עֵנָּן.
 לְכֵן מְאוֹד הִיָּה, אֵיִם לְגִבָּה,
 הַעֲפָתִי עֵינִי. וְהוּא כָּבֵר נֶעְלָם.²¹

האהבה היא הלוּבֵן הקטן, הטהור בענן, מול התכלת הזכה עוד יותר של שמי הקיץ, פורחת לה שם לכמה רגעים פורחת שם לרגע וחולפת עם הרוח. או ב"עלייתה ונפילתה של העיר מהגוני", אהבה היא מעוף העגורים התועים על פני הרקיע, לצד הענן, עגור וענן חולקים שמים יפים לכמה רגעי מעוף²². לבטח, אין אהבה נצחית בעולם הזה, או אפילו נאמנות רגילה. אין דבר זולת עוצמתו של הרגע; כלומר, תשוקה, שהיא בת חלוף עוד יותר מן האדם עצמו.

בעל אינו יכול להיות אלוהיו של מסדר חברתי, ואת הממלכה בה הוא שולט מאכלסים מנודי החברה – בני הפאריה, אשר בחיותם מחוץ לציוויליזציה, יחסם לשמש הזורחת ושוקעת באדישות מלכותית, וזוהרת על כל חי, הוא יותר

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

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

ואז מגיע הפזמון החוזר:

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

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

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

אל תתנו להפתות!
 כי אין שיבה בגו.
 היום עומד בדתות;
 כִּבְרַת חַשִׁים אֶת רוּחוֹת־הַלַּיְלוֹת;
 וּבְקָר לֹא יָבוֹא.
 [...]
 מֶה לָּכֶם עוֹד תַּחוּשֶׁת חֲרָדוֹת?
 תַּמוּתוּ עִם כָּל הַחַיִּוֹת
 וְדַבֵּר אַחֲרֵיכֶם לֹא יָבוֹא.²⁴

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

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

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

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

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

ד.

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

אומרים לי: אֶכֶל וְשֵׁתָה! שְׂמַח בְּמַה שֵׁישׁ לְךָ!
אֶבֶל אֵיךְ אוֹכֵל לְשִׁתוֹת וְלֶאֱכֹל, פֶּאֶשֶׁר
כָּל שְׂאֵכֵל אֲנִי חוֹטֵף מִן הָרֶעֶב, וְכֹס
הַמַּיִם שְׁלִי חֲסֵרָה לְנִצְמַת-מִצְמָא?²⁵

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

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

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

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

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

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

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

בְּהַשְׁתַּתְּפָם בְּמֵאֲבָקוֹ, מְצַרְפִּים מוֹרֵיו הַחֲתָרְנִים הַגְּדוֹלִים שֶׁל הָעָם
לְהִיסְטוֹרִיָה שֶׁל הַמַּעֲמָדוֹת הַשְּׁלִיטִים גַּם אֵת זוֹ שֶׁל הַנְּשָׁלָטִים.

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

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

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

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

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

מי אָתָּה?

שָׁקַע בְּזֵהָמָה

חָבַק אֶת הַשּׁוֹחֵט, אֲבָל

שָׁנָה אֶת הָעוֹלָם, הוּא תוֹבֵעַ זֹאת.²⁸

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

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

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

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

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

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

ה.

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

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

אני יודע רק את מחירו

[...]

האם אני יודע מה זה אדם?

איך אדע מי יודע זאת?

אינני יודע מה זה אדם.

אני יודע רק את מחירו.³⁰

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

עֲקֹשׁוּ תִשְׁמַע: אֲנַחְנוּ יוֹדְעִים
אֶתְּהָ אוֹיְבֵנוּ. לִכֵּן נַעֲמִיד

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

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

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

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

מאנגלית דפנה כרמלי

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

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

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

ברטולט ברקט

סרט של הקומיקאי צ'פלין

לביסטרו בשדרת סן מישל
 בא בערב סתו גשום אחד ציר צעיר
 שתה ארבעה-חמשה מהשנאפסים הירקים שלהם וספר
 לשחקני הבייליארד המשעממים על סערת המפגש-מחדש
 עם אהובה-לשעבר מפעם, יצור עדין
 עכשו רעיתו של קצב עשיר.
 "מהר, אדונים", קרא במפגיע, "בבקשה, את הגיר
 שלכם!", והוא כרע על הרצפה
 נסה ביד רועדת לצייר את דיוקן
 ההיא, האהובה, מימים עברו, נואש
 מחק את שציר, התחיל שוב מחדש
 התעקש, צרף תוי פנים אחרים
 מלמל: "רק אתמול הכרתי אותם".
 מעליו מעדו לקוחות מגדפים, הבעלים זעם
 תפס אותו בצוארון, השליך אותו החוצה
 ובכל זאת, חסר מנוחה על המדרכה
 הניד ראשו, רדף בגיר אחרי
 תוי הפנים הנמוגים

מגרמנית י.ל.

יצחק לאור

שלושה מונחים לקריאת ברכט

1. הדמות

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

אָנוּ אַנְשִׁים הוֹפְרִצוּפִיִּים! פֶּן אֶחָד, יְדִירוּתִי
אָנוּ מַפְנִים כְּלָפִי הַמְדַכְּאִים, אֶכְּל כְּלָפִי הַמְדַכְּאִים
פֶּן אַחַר, מְלֵא שְׂנֵאָה. אִיךְ יִכְלֶה לִהְיוֹת חֲכָמָה
בְּקִרְיאוּתֵינוּ אֵלֶי קָרֵב? בְּמִלּוּתֵינוּ הַזּוֹעֵמוֹת
לֹא הִיָּה כָּל רֵךְ. אַח, אֲנַחְנוּ
שְׂרָצֵנוּ לְהַכִּיז אֶת הַקְּרָקַע לְחֲכָמָה
לֹא יִכְלָנוּ לִהְיוֹת חֲכָמִים.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

בייהוא, העיר השוקקת תמיד חיים,
ואף אחד, אף פעם, לא נשאר בה, מכירים
שיר על שטף הדברים
שמתחיל לו כך:

[היא שרה]

אַל תתַעַקֵשׁ עַל הַגֵּל
הַנִּשְׁבֵּר עַל רַגְלָהּ, כֵּל עוֹד הִיא
נִצְבֶּת בְּמַיִם, יִשְׁבְּרוּ
עָלֶיהָ גְלִים חֲדָשִׁים.

וקמה, נוטלת מקל ומורידה במשך דקלום השורות הבאות את הסככה)
הייתי שבע שנים במקום אחד, היה לי גג מעל
לראש

ולא הייתי לבד

אבל הגבר שפירנס אותי, ושלא היה כמותו

שכב יום אחד

לבלי הכר בתכריכים.

ובכל זאת אכלתי גם באותו ערב את ארוחת הערב שלי.

והשכרתי מיד את החדר, שבו

התחבקנו

והחדר פירנס אותי

ועכשיו, כשאנינו מפרנס אותי יותר

אני עוד אוכלת בו.

אמרת:

[שרה]

אַל תתַעַקֵשׁ עַל הַגֵּל
הַנִּשְׁבֵּר עַל רַגְלָהּ, כֵּל עוֹד הִיא

נִצְבֶּתֶת בְּמַיִם, יִשְׁכְּרוּ
עָלֶיהָ גְלִים חֲדָשִׁים.

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

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

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

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

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

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

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

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

2. הגסטוס

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

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

גרושה [לילד] צהריים, אנשים אוכלים. הנה אנחנו נשארים לשבת בסבלנות על העשב עד שגרושה הטובה תשיג קנקנון חלב. (היא מושיבה את הילד ארצה ומקישה על דלת הצריף. איכר זקן פותח לה) אפשר לקבל כד חלב ואולי גם חתיכת לחם, סבא?
הזקן חלב? אין לנו שום חלב. הכבשים שלנו הם אצל האדונים החיילים מהעיר. לכו אל האדונים החיילים, אם אתם רוצים חלב.

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

הזקן ואלוהים ישלם לי כגמולי, מה?

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

הזקן שלושה דינרים. החלב התייקר.

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

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

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

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

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

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

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

הכל בנוי בארטיקולאציה דקדוקית. אין לארטיקולאציה הזאת "מסומן

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

אם הדמויות על הבמה דווקא כן מכירות את הגווייה, אנחנו צופים בהתכחשות שהיא במרכז. אבל כיוון שקוראז' התעלמה מהגווייה, נמצאת הגווייה כמשהו שהוכנס לכאן בטעות. כניסת החיילים עם הגווייה, גילוי פניה, קימת האם, הנדת הראש לשליה, שיבת האם אל הכיסא, ובעיקר הוצאת האלונקה כלעומת שבאה, מעניקים לאירוע הזה ממד מחושב ופולסטי מאוד. שימו לב לסדר: "יש כאן אחד, אחד ששמו לא ידוע לנו, הוא צריך להירשם, למען הסדר. הוא אכל אצלך. הציצי והגידי אם הוא מוכר לך" (תרגום שמעון זנדבנק). רק עכשיו מסיר הדובר את הסדין. "את מכירה אותו?" אמא קוראז' מנידה בראשה. היא אינה עונה. הגסטוס נמשך. "מה, לא ראית אותו אף פעם לפני שאכל אצלך?" היא מנידה שוב בראשה. בטקסט של המחזה מציין ברכט כל דרישה להנדת הראש. הרב סמל מסיים את ההצגה־בתוך־הצגה (גווייה לעיני צופים על הבמה): "הרימו אותו. השליכו אותו למזבלה. אין לו אף אחד שמכיר אותו".

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

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

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

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

גם קריאת המודל מבהירה לנו כי סוג הקריאה הנדרש מאיתנו למראה טקסט תיאטרוני הוא קריאה של טקסט מיוחד במינו: אי אפשר "לממשו בעולם". הסצינה של ההתכחשות לגויית הבן איננה יכולה להתממש בלי להניח פלסטיות מסוימת. יש בה עירוב של דימויים "מן העולם", ביחד עם דימויים פלסטיים. גיאורג שטיינר ראה את ההפקה המפורסמת של המחזה ב"ברלינר אנסמבל", ב־1949, ותיארה באלו המלים:

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

ברכט, ביומן העבודה שלו, כתב:

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

3. השתנות

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

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

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

ותיכף לאחר מכן הוא אומר:

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

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

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

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

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

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

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

תיאטרון

יוצאים לאור
היכולים להפגע, לשמח
להשתנות

לואי אלטוסר

ה"פיקולו תיאטרו", מלודרמה וברכת

אני רוצה לתבוע עלכונה של ההצגה היוצאת מן הכלל שהציג ה"פיקולו תיאטרו" של מילאנו ב"תאטר דה נסיון" [Théâtre des Nations] ביולי 1962. זאת, משום שעל המחזה של פֶּרְטוֹלְצִי, "מילאנו שלנו", שפכה הביקורת בפרזיז קיתונות של גינוי ואכזבה,¹ ועקב כך נמנע ממנו הקהל המגיע לו; ומשום שהבחירה והבימוי של שטרלהר, במקום להסיח את דעתנו בדברים עתיקים ועבשים, מוליכים אותנו הישר אל לב בעיותיה של המחזאות המודרנית. יסלח לי הקורא אם למען יהיו הדברים שלהלן מובנים "אספר" בקצרה את סיפור המחזה של ברטולצ'י.²

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

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

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



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

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

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

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

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

התשובה תימצא בפרדוקס הזה: העדר הקשרים דווקא הוא הקשר האמתי. המחזה מצליח להציג ולהחיות את העדר הקשרים וכך משיג את מובנו המקורי. בקיצור, איני סבור שיש לנו כאן מלודרמה המודבקת אל כרוניקה של חיי העם במילאנו ב-1890. יש כאן תודעה מלודרמטית שהקיום מבקר אותה: קיומו של התת־פרולטריון המילאנזי ב-1890. בלי הקיום הזה אין לדעת באיזו תודעה מלודרמטית מדובר; בלי ביקורת התודעה המלודרמטית אין לתפוס את הדרמה הסמויה של קיום התת־פרולטריון המילאנזי – חוסר האונים שלו. כי מה משמעות הכרוניקה של הקיום העלוב, שהיא עיקרן של שלוש המערכות? מדוע הזמן של הכרוניקה הזאת הוא תצוגה של נפשות טיפוסיות לחלוטין, אלמוניות לחלוטין ובנות החלפה? מדוע הזמן הזה, שיש בו פגישות מסופקות, חילופי דברים, ניצני ויכוחים, הוא זמן ריק דווקא? מדוע, ככל שמתקדמים מן המערכה הראשונה אל השנייה וממנה אל השלישית, הזמן הזה נוטה אל הדממה ואל חוסר התנועה (במערכה הראשונה עוד יש חזות של חיים ותנועה על הבמה; במערכה השנייה הכל יושבים, ואחדים כבר מתחילים לשתוק; במערכה השלישית הנשים הזקנות הן חלק מהקירות)? מדוע – אם לא כדי לרמוז אל תוכנו הממשי של הזמן העלוב הזה: זמן שדבר אינו קורה בו, זמן ללא תקווה או עתיד, זמן שבו העבר עצמו תקוע בחזרה (הגריבלדיאני הזקן), והעתיד מחפש עצמו בקושי מבעד למלמולים על פוליטיקה בפי הבנאים הבונים את בית החרושת, זמן שאין למחוות בו המשך או תוצאה, שהכול מסתכם בו אפוא בשיחות חולין, על "חיי היום־יום", בדיונים או בוויכוחים המסתיימים בכישלון או שהתודעה לעקרונות שמה אותם לאל³, בקיצור – זמן עצור שטרם קרה בו דבר הדומה להיסטוריה, זמן ריק המתקבל כריק: עצם הזמן האופייני למצבם.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

אוגוסט 1962

מצרפתית שירן בק

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

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

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

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

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

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

פראנקו פורטיני

לתרגם את ברכט

סְעֵרָה גְדוּלָה
התפתלה כל אחרי הצהרים
על כל הגגות לפני שנשברה בברקים, מים.
הבטתי בשורות של בטון ושל זכוכית
איפה שגדרו צנחות ופצעים ואיברים
גם שלי, שרדתי אותם. בזהירות, בהביטי
פעם על הגגות הלומי הקרב ופעם על הדרך היבש,
הקשבתי למלה
של משורר מת או הופך
לקול אחר, ככר לא בשבילנו. המדכאים
מדכאים ושקטים, המדכאים שקטים
מדברים בטלפונים, השנאה מנמסת, ואני עצמי
מאמין שאיני יודע במי האשמה.

כתב, אני אומר לעצמי, שנא
את המובילים במתיקות אל האין
את הגברים והנשים ההולכים להם יחד אתך
ומאמינים שאינם יודעים. בין האויבים האלה
כתב גם את שמך. הסערה
נעלמה עם השאון. הטבע
חלש מכדי לחקות בו קרבות. השירה
אינה משנה דבר. דבר איננו ודאי, אבל כתב.

מאיטלקית י.ל.

רולאן בארת

דידרו, ברכת, אייזנשטיין

לאנדרה טשינה

נדמה לעצמנו זיקת סטאטוס והיסטוריה המחברת מאז היוונים הקדמונים את המתמטיקה ואת האקוסטיקה; נדמה לעצמנו שחלל לגמרי פיתגוראי זה מושעה מעט למשך אלפיים-שלושת אלפים שנה (פיתגורס הוא באמתהגיבור שעל שמו נקרא הסוד); לבסוף נדמה, כי מאז אותם יוונים היתה מתייצבת זיקה אחרת לנוכח הראשונה, זיקה שהיתה מובילה ברציפות את חזית ההיסטוריה של האמנויות: הזיקה בין הגיאומטריה לבין התיאטרון: התיאטרון הוא אכן תחום העשייה המחשב את המקום הנצפה של הדברים (ההתרחשות): אם אעמיד את המופע כאן, כי-אז הצופה יראה אותו; אם אציבו במקום אחר, הצופה לא יראה אותו, וכך אוכל לנצל את המסתור כדי ליצור אשליה: התיאטרון הוא הקו הבא למחוק את אלומת האור האופטית המציינת את הצד האחורי והקדמי של מהלכו: הנה כי כן, כך נוסד – נגד המוסיקה (והטקסט) – הייצוג.

הייצוג אינו מוגדר באופן ישיר באמצעות חיקוי: גם אם נצליח להשתחרר מהמושגים "ממשי", "דומה", "העתק", "ישאר תמיד "ייצוג", כל עוד סובייקט (מחבר, קורא, צופה או מתבונן) יישא את מבוטו לאופק, שעליו ישליך את הבסיס למשולש שקודקודו בעינו (או רוחו). ל"אורגנון של הייצוג" (ההופך היום אפשרי לתיאור, משום שדבר אחר אפשרי לניחוש), יהיו שני יסודות: הריבונות של ההשלכה (פרויקציה) הזאת, והאחדות של הסובייקט המשליך, המבצע את ההשלכה. תהא הסוגה האמנותית אשר תהיה; כמובן, תיאטרון וקולנוע הינם ביטויים ישירים של הגיאומטריה (אלא אם יתקדמו במחקרים על הקול, והטכנולוגיה הסטריאופונית), ואולם, השיח הספרותי הקלאסי (הנגיש לנו) אף הוא, מאז נטש לפני זמן רב את הפרוזודיה ואת המוסיקה, הינו שיח ייצוגי, גיאומטרי, כל עוד הוא משליך אל עינינו קטעים כדי לתאר אותם: להרצות (יכלו הקלאסיקונים לומר) פירושו רק "לצבוע את התמונה שאנו רואים בעיני

רוחנו". הסצינה, התמונה, השוט (shot), הפריים (frame), המלבן המושלך, הרי לך ה ת נ א י המאפשר לחשוב תיאטרון, ציור, קולנוע, ספרות, כלומר כל "האמנויות", למעט מוסיקה, שאפשר לקרוא להן: אמנויות דיאופטריות (מבחן הפוך: לא ניתן לאתר בטקסט מוסיקלי תמונה, אלא אם ישועבד לסגנון דרמטי; לא ניתן להשליך עליו פְּטִיש כלשהו, אלא אם ינוונו אותו באמצעות קלישאה.) כידוע, כל האסתטיקה של דידרו מבוססת על זיהוי הסצינה התיאטרונית עם התמונה (טאבלו) החזותית: ההצגה המושלמת תהיה רצף של תמונות, כלומר גלריה, סאלון; הבמה מציעה לצופה "כמה תמונות ממשיות במשך הפעולה, שאותן יעדיף הצייר". התמונה (המצוירת, התיאטרונית, הספרותית) היא השלכה מושלמת בעלת שוליים חדים, חיתוך סופי, בלתי־ניתן לשינוי, המסלק אל האין את כל מה שסביבו; האין הזה בלתי־ניתן לכינוי, והוא מקדם לגדר מהות את כל מה שנכנס לתוך תחומו, מקדם אל האור, אל הראייה; הבחנה יצירתית זו מחייבת חשיבה מתקדמת יותר: התמונה היא אינטלקטואלית, היא רוצה לומר דבר־מה (מוסרי, חברתי), אך היא אומרת בעיקר שהיא יודעת כיצד יש לומר זאת; בה־בעת היא משמעותית ולמדנית, אימפרסיבית ורפלקסיבית, מרגשת ומודעת לדרכי הביטוי של ההתרגשות.

התיאטרון האפי של ברכט, והשוט והפריים של אייזנשטיין הינם תמונות; אלה סצינות ערוכות (כפי שאומרים: השולחן ערוך), העונות באופן מושלם ליחידה הדרמטית שדידרו ניסח את התיאוריה שלה: מושלכת בבירור (בל נשכח את הסובלנות של ברכט ביחס לכימת המסך האיטלקית, והסתייגותו מתיאטרונים חסרי צורה ברורה, באוויר הפתוח, תיאטרונים מעגליים תיאוריה זו מעניקה יתרון למשמעות, אך מציגה את ייצור המשמעות הזו, את צירוף המקרים המצטלב של השלכה ויזואלית והשלכה רעיונית.

דבר אינו מפריד בין הפריים של אייזנשטיין ובין התמונה של גרוז [Greuzel] (אלא אם המטרה כאן היא מוסרית, ושם חברתית, כמוכן); דבר אינו מפריד בין הסצינה האפית ובין השוט של אייזנשטיין (למעט העובדה שאצל ברכט התמונה מוצעת לביקורת של הצופה, לא להיסחפותו).

האם התמונה (כיוון שהיא תוצר של השלכה) היא פְּטִיש־כמושא? כן, ברמת המשמעות הרעיונית (הרווחה, הקידמה, המטרה, קידומה של ההיסטוריה הנכונה), לא ברמת הקומפוזיציה. או יותר נכון, הקומפוזיציה עצמה היא זו המאפשרת להעתיק את המונח פְּטִיש למקום אחר, ולהעביר למקום רחוק עוד יותר את האפקט הארוטי של ההשלכה.

שוב, דידרו הינו התיאורטיקן של דיאלקטיקת התשוקה; במאמרו

"קומפוזיציה", הוא כותב: "תמונה בעלת קומפוזיציה טובה היא מכלול תחום לתוך נקודת תצפית אחת, שבה תורמים החלקים למטרה אחת ויחידה, ויוצרים באמצעות ההתאמה המשותפת שלהם מכלול ממשי כמו אברים בגוף חי; כפי שחלק מציור הכולל דמויות רבות, זרוקות באופן אקראי, ללא פרופורציות, ללא תבונה וללא אחדות, אינו ראוי גם לשם קומפוזיציה אמיתית, כפי שאטיודים מפוזרים של ברכיים, אף, עיניים על אותו גיליון נייר אינם ראויים לשם פורטרט ואף לא לשם פנים אנושיות." כאן הגוף מוכנס ככוונה לתוך המונח של התמונה, ואולם הגוף נותר בשלמותו; האיברים, מקובצים, כמו ממוגנטים, באמצעות ההשלכה, מתפקדים בשם איזו מהות טרנסצנדנטית, זו של הדמות, הנטענת בכל המטען של הפטיש, והופכת למחליף הנשגב של המשמעות: זו המשמעות ההופכת לפטיש. (לא קשה לאתר בתיארוך הפוסט-ברכטיאני ובקולנוע הפוסט-אייזנשטייני הפקות מסוימות וביצועים מאופיינים באמצעות פיזור של התמונה, פירוק לחלקים של ה"קומפוזיציה", הצגת "אברים חלקיים" של הדמות, בקיצור חסימת המשמעות המטאפיזית של היצירה, אך גם של משמעותה הפוליטית - או לפחות העברת המשמעות הזו לעבר פוליטיקה אחרת.

ברכט ציין בכיורר כי בתיארוך האפי (המתקדם בתמונות עוקבות) כל משא המשמעות וההנאה מועבר באמצעות הסצינה, לא באמצעות המכלול; ברמת המחזה אין התפתחות, אין הבשלה; משמעות רעיונית, כמובן (ברמת התמונה, הסצינה), אבל לא משמעות סופית, רק ההשלכות, שלכל אחת מהן יש איזו עוצמה חזותית מספקת. דבר דומה קורה אצל אייזנשטיין: הסרט הוא רצף של אפיזודות, אשר לכל אחת מהן יש בהחלט משמעות, בהיותה מושלמת מבחינה אסתטית; זהו קולנוע שיעודו אנתולוגי: אף הוא מציע את הפרגמנט בקו של נקודות זעירות (להשלמה), הפרגמנט שצריך לחתוך ולשלוף אותו כדי ליהנות (האם לא שמענו שבסינמטק זה או אחר חסר חלק מהסרט "אוניית הקרב פוטימקין" - מן הסתם סצינת עגלת התינוק - שנחתכה ונגנבה בידי אי-אלו אוהבים, כמו צמתה של אשה, הכפפה שלה או תחתוניתה?). העוצמה היסודית של אייזנשטיין בנויה על זאת: שום תמונה אינה משעממת, אינך חייב להמתין לתמונה הבאה כדי להבין ולהתמוגג: שום דיאלקטיקה (השהיית הסבלנות הנחוצה להנאות מסוימות), רק חגיגה מתמשכת, עשויה מחיבור של רגעים מושלמים. על רגע מושלם זה חשב כמובן דידרו (והתנסה בו). כדי לספר סיפור, יש לצייר רק רגע אחד: זה שאותו ידומם על הבר: לכן, עליו לבחור היטב את

הרגע הזו, כדי להבטיח לעצמו מלכתחילה את התשואה הגבוהה ביותר של רגש והנאה. רגע זה יהא מוכרח להיות מלאכותי (לא ריאלי: אמנות זו אינה ריאליסטית), הוא יהיה הירוגליף, שבו ייקראו במבט אחד (בקליטה אחת, אם אנו עוברים לתיאטרון ולקולנוע) ההווה, העבר והעתיד, כלומר המשמעות ההיסטורית של המחווה המוצגת. רגע מכריע זה, לגמרי קונקרטי ולגמרי מופשט, הוא מה שלסינג קרא (בלאוקון) הרגע המעובר. התיאטרון של ברכט והקולנוע של אייזנשטיין הם רצפים של רגעים מעוברים: כאשר אמא קוראז' נושכת את המטבע שנותן לה קצין הגיוס, ובגלל רגע קצר זה של חשדנות היא מאפשרת את גיוס בנה והסתלקותו, היא מגלה בה־בעת את עברה כסוחרת ואת העתיד המצפה לה: מות כל ילדיה כתוצאה מעיוורונה העסקי. כאשר האיכרה (בסרט של אייזנשטיין "הקו הכללי") מניחה לקרוע את החצאית שלה, כדי שהברד ישמש לתיקון הטרקטור, יש לנו מחווה גדולה ביחד עם היסטוריה שלמה: הריון כזה אוסף את ההשתלטות על הטרקטור בעבר (במאבק מר עם הביורוקרטיה הרשלנית) עם המאבק הנוכחי, ועם האפקטיביות של הסולידריות. הרגע המעובר הוא נוכחות ההיעדרויות (זיכרונות, לקחים, הבטחות), שלקצבן הופכת ההיסטוריה הן למובנת והן לנחשקת.

אצל ברכט, זה הגסטוס החברתי שמגלגל לתוכו רעיון זה של הרגע המעובר. מהו גסטוס חברתי (הביקורת הריאקציונית התייחסה באירוניה למושג הברכטיאני הזה, אחד המושגים החכמים והבהירים ביותר שההגות הדרמטית יצרה אי פעם!) זוהי מחווה או מכלול של מחוות, שבה, או שבו, אפשר לקרוא מצב חברתי שלם. לא כל גסטוס הוא חברתי: אין דבר חברתי בתנועות שעושה אדם כדי להיפטר מזכוכ; אך אם לבושו של אותו אדם דל ועלוב, והוא נאבק נגד כלבי שמירה, הגסטוס הופך לחברתי; התנועה שעושה אמא קוראז' כדי לבדוק את המטבע הניתן לה היא גסטוס חברתי; הגראפיות המוגזמת שבה חותם הביורוקרט ב"הקו הכללי" על ניירותיו היא גסטוס חברתי. עד היכן מגיע הגסטוס החברתי? רחוק מאוד. בשפה עצמה: שפה יכולה להיות גסטואלית, אומר ברכט, כאשר היא מצביעה על התנהגויות שהדובר מאמץ בדברו אל האחרים; ההיגד: "אם עינך כואבת, עקור אותה" יותר גסטואלי מאשר "עקור את העין הכואבת לך", משום שהסדר במשפט הופך את הקומי ומרפרר לאופן דיבור נבואי ונקמני. צורות רטוריות יכולות להיות אם כן גסטואליות: כמה חסר תוחלת להאשים או לבוא בטענות כלפי האמנות של אייזנשטיין (כמו גם כלפי האמנות של ברכט) שהיא כביכול "פורמליסטית" או "אסתטית": הצורה, האסתטיקה, הרטוריקה יכולות לשאת מטען של אחריות חברתית, אם עושים בהן שימוש נכון. הייצוג

(שהרי בעצם בו אנו עוסקים כאן) חייב לבוא לידי ניסוח בגסטוס החברתי. משעה ש"מייצגים" (משליכים או מסיימים ציור, ובכך הופכים את השלם לקטוע), יש להחליט אם הגסטוס הוא חברתי או איננו כזה (כלומר: אם הוא מתייחס – לא לחברה מסוימת – אלא לאנושות).

מה עושה השחקן בתמונה (בסצינה, בשוט, בפריים)? ובכן, כיוון שהתמונה הינה הצגה של משמעות אידיאלית – השחקן צריך להציג את התודעה של המשמעות, משום שהמשמעות לא תהיה אידיאלית אם לא תכלול את ה"תחבולה" שלה; אבל הידיעה או התודעה שהשחקן חייב להציג באמצעות מחווה לא שגרתית איננה הידע האנושי שלו (אל לדמעותיו להתייחס בפשטות לרגשות של 'אומלל') גם לא הידע המקצועי שלו (אל לו להראות כי הוא יודע לשחק היטב). השחקן צריך להוכיח כי אינו משועבד לצופה (המתגולל בתוך "המציאות" בתוך ה"אנושות"), אלא שהוא מוליך את המשמעות לעבר הרעיוניות שלה. ריבונות זו של השחקן, ההופך לאדון המשמעות, נראית היטב אצל ברכט, משום שהוא ניסח אותה באופן תיאורטי תחת השם "ריחוק"?; היא אינה נוכחת פחות אצל אייזנשטיין (לפחות אצל המחבר-הבמאי של "הקו הכללי" שאליו אני מתייחס כאן), לא באמצעות ההשפעה של אמנות טקסית, פולחנית – שאליה ייחל ברכט – אלא באמצעות ההתעקשות על הגסטוס החברתי המטביע את חותמו ללא הרף על כל המחוות של השחקן (אגרוף קפוץ, ידיים אוחזות בכלי עבודה, איכרים ניצבים בתור לפני אשנב הביורוקרט וכו'). מכל מקום, הדבר נכון אצל אייזנשטיין כמו אצל גרוז (צייר למופת בעיני דידרו), שהשחקן מסגל לעצמו לעתים ביטוי של פאתוס עמוק ביותר, והפאתוס הזה אינו יכול להיראות "מרוחק"; מצד שני, ההרחקה הינו בפירוש שיטה ברכטיאנית, הדרושה לו משום שהוא מציג תמונה אותה חייב הצופה לבקר; אצל השניים האחרים (דידרו, אייזנשטיין), השחקן אינו חייב לנקוט "הרחקה"; הוא צריך להציג את הערך האידיאלי; לכן, די שהשחקן "ינתק" את הפקתו של הערך הזה, ויהפוך אותו לברור, לנראה מבחינה אינטלקטואלית, באמצעות עצם הפרזה של גילוייו: או-אז ההבעה מבטאת רעיון – זו הסיבה לכך שהיא מופרזת – לא טבעה; אנחנו רחוקים מטכניקת המשחק של "סטודיו השחקנים אשר ל"איפוק" המפורסם שלה אין משמעות אחרת זולת תהילתו האישית של השחקן (קחו למשל את ההעוויות של מרלון ברנרו ב"טנגו האחרון בפריז").

האם לתמונה יש "נושא"? בשום פנים ואופן לא; יש לה משמעות, לא נושא. המשמעות מתחילה בגסטוס החברתי (רגע ההריון); מחוץ לגסטוס יש רק הבלתי

מוגדר וחסר-המשמעות. "באופן מסוים", אומר ברכט, "בכל הנושאים יש משהו מן הנאיבי, הם נעדרים תכונות. הם ריקים, הם מסתפקים, במובן כלשהו, בעצמם. רק הגסטוס החברתי (ביקורת, עורמה, אירוניה, תעמולה וכו') מכניס את היסוד האנושי"; ודידרו מוסיף (אם אפשר לומר כך): היצירה של הצייר או המחזאי אינה בבחירת הנושא, אלא בבחירת רגע ההריון של התמונה. בסופו של דבר, לא כל כך חשוב אם אייזנשטיין בחר ב"נושאים" שלו מעברה של רוסיה והמהפכה, ולא, "כפי שהיה צריך" (כך טוענים כלפיו מבקריו היום), מההווה של הבנייה הסוציאליסטית (למעט ביחס לסרט "הקו הכללי"); לא כל כך משנה אם הצאר, או ספינת הקרב פוטיומקין, הם רק "נושאים" מעורפלים וריקים. חשוב הוא הגסטוס, ההצגה הביקורתית של המחוזה, הרישום שלה, בכל זמן שהיא שייכת לו בתוך טקסט, כאשר התחבולה החברתית גלויה; הנושא אינו מוסיף דבר ואינו גורע דבר. כמה סרטים נעשים היום "על" סמים, שבהם הסמים הם "הנושא"? ואולם, זהו נושא חלול; ללא גסטוס חברתי, הסם אינו משמעותי, או נכון יותר, ההשמעות שלו היא מטבעה נבוכה וחלולה, נצחית: "הסם גורם לאימפוטנציה", "הסם גורם לאובדניות". הנושא הוא השלכה כוזבת: למה נושא זה ולא אחר? היצירה מתחילה רק בתמונה, כאשר המשמעות נכרכת במחוזה ובהתאמה בין המחווה. קחו לדוגמה את "אמא קוראז": "יהא זה משגה לחשוב שנושא המחזה הוא מלחמת שלושים השנה, או אפילו ההוקעה של המלחמה; הגסטוס איננו כאן: הוא מצוי בעיוורון של הרוכלת החושבת כי היא חיה מהמלחמה, כי ממנה היא נפגעת; יתרה מזו, הגסטוס מצוי בהתבוננותי כצופה על עיוורון זה.

בתיאטרון, בקולנוע ובספרות המסורתית, מסתכלים תמיד על הדברים ממקום מסוים, זה היסוד הגיאומטרי של הייצוג: יש צורך בנושא פטישיסטי כדי להשליך תמונה זו. המקור הוא תמיד החוק: חוק החברה, חוק המאבק, חוק המשמעות. כל אמנות מיליטנטית אינה יכולה להיות אלא ייצוגית, חוקית. כדי שהייצוג יהיה באמת נטול מקור ויעלה אל מעבר לטבעו הגיאומטרי בלא להפסיק להיות ייצוג, יש לשלם מחיר עצום: לא פחות ממוות. ב"ערפד" של דרייר-חבר הסב את תשומת לבי – מטיילת המצלמה מהבית לבית העלמין ולוכדת את מה שרואה המת: זו נקודת הגבול שבה מסוכל הייצוג: הצופה אינו יכול לתפוס שום מקום, כי אין הוא יכול ליצור זהות בין עינו-שלו ובין עינו העצומות של המת; התמונה נטולת התחלה, חסרת משען. זו תהום פעורה. כל מה שקורה מצד זה של הגבול (וזה המקרה של ברכט ואייזנשטיין) אינו יכול אלא להיות חוקי. בסופו של דבר, זהו החוק של המפלגה אותו משליכים הסצינה האפית, השוט הקולנועי; החוק המשקיף, הממסגר, הממרכז, המנסח.

וכאן אייזנשטיין וברכט מצטרפים לדידרו (מי שכונן את הטרגדיה הביתית והבורגנית, ממש כפי ששני יורשיו עשו זאת מאוחר יותר לאמנות הסוציאליסטית). בצירוף הבחין דיידרו בין ביצועים מאז'וריים בעלי אופי מזכך, המכוונים לאידיאליות של המשמעות ובין ביצועים מינוריים, חקייניים לחלוטין, בעלי אופי של זוטות; מצד אחד גרוז ומצד שני שרדין [Chardin]; במלים אחרות, בתקופת גיאון, כל פיזיקה של אמנות (שרדין) צריכה להכתיר את עצמה במטאפיזיקה (גרוז). בתוך ברכט ובתוך אייזנשטיין, חיים שרדין וגרוז ברו-קיום (ברכט יותר מפותל: הוא מניח לקהל שלו את האפשרות להיות הגרוז של שרדין, אשר אותו הוא מציב נוכח עיניו): בחברה שטרם מצאה את שלוותה, איך יכולה האומנות לחדול להיות מטאפיזית, כלומר: ממשמעת, קריאה, מייצגת? פטישיסטית? מתי נגיע למוסיקה, לטקסט?

ברכט, כך נדמה, לא הכיר את דיידרו (אולי בקושי את חיבורו הפרדוקס של השחקן). ואולם, הוא המאפשר בצורה לגמרי מקרית את ההתחברות המשולשת שהוצעה כאן. לקראת 1937, עלה בדעתו של ברכט לייסד "אגודת דיידרו", מקום התכנסות, התנסות ולימודי תיאטרון, משום שללא ספק ראה בדיידרו דמות של פילוסוף מטריאליסטי גדול, דמות של איש תיאטרון, אשר התיאוריה שלו ביקשה להעניק הנאה וחוויה לימודית. ברכט ניסח את תוכניתה של אגודה זו; מהתוכנית הכין קונטרס, שאותו התכוון למען – למי? לפיסקטור, לז'אן רנואר, ולאייזנשטיין.

מצרפתית דן אלבו

ברטולט ברכט

זמר בילבאו

המקום של ביל בבילבאו, בילבאו, בילבאו
 היה המקום הכי הכי;
 בשביל דולר היית מקבל
 כל מה שרצית
 מה שרצית, מה שרצית
 כל מה שעשה אותך שמח
 אם רק היית רואה איזה אשר
 גם אתה היית פורח
 אם לא היית בורח;
 כי הכסאות בבר ישנים וחרקים
 על רחבת הרקודים יש מלא בקבוקים
 הירח בחלון כמו אשמאי זקן
 והמוסיקה שזה כל גרוש מסכן.

ג'ו, תנגן את המוסיקה מפעם
 המוסיקה של בילבאו
 שמה היינו הולכים
 דה דה דה דה דה
 לא זוכר איך זה הולך
 דה דה דה דה דה
 איך הימים בורחים.
 גם אתה היית מבסוט
 אם היית נקלע בטעות
 למקום הכי הכי
 המקום הכי הכי
 הכי הכי הכי.

למקום של ביל בבילבאו, בילבאו, בילבאו
 ארבע חב'ה באו – באו, באו, באו
 יום אחד בסוף מאי
 בשנת 1908
 ארבע חב'ה באו
 עם שק של כסף לבילבאו
 וואו וואו וואו
 איך הם עשו לנו בית ספר
 והשאירו עפר ואפר
 אם היית רואה איזה אשר
 גם אתה היית זורח
 אם לא היית צורח;
 בקבוקי ברנדי מתנפצים באויר
 כסאות עפים חפשי על הבר
 הירח בחלון כמו אשמאי רקוב
 ואקדחים רועמים מזמינים עוד סיבוב;
 חושב שאתה יכל להפסיק ת'שמחה?
 הרבה בריאות ובהצלחה.

ג'ו, תנגן את המוסיקה מפעם
 המוסיקה של בילבאו
 שמה היינו הולכים
 מיללים בילבאו, האו האו
 כמו פלבים באור הירח.
 בילבאו, בילבאו, האו האו
 קולות שלא הולכים
 גם אתה היית מבסוט
 אם היית נקלע בטעות
 למקום הכי-הכי
 המקום הכי-הכי
 הכי-הכי-הכי.

המקום של ביל בבילבאו, בילבאו, בילבאו
 עכשו הם נקו הפל

ועשו מזה מקום של מצליחים
השרות מצין ובאדניות יש פרחים
הבורגנים באים ומתמלאים נחת:
הנה עוד מקום
להניח בו ת'תחת.
אם רק היית רואה איזה אשר;
אולי תקפיץ אחרי המכון-כשר?
גמרו עם הברנדי
נקו ת'זכוכיות
אספו את הבקבוקים
חדשו את הכסאות
ואת הירח הזקן
הוציאו לגמלאות.
אה, מה שכן -
המוסיקה לא שוה
אפלו גרוש אחד מסכן.

אז ג'ו, תנגן עוד פעם
את המוסיקה מפעם
המוסיקה של בילבאו
שמה היינו הולכים
מיללים בילבאו האו האו
כמו כלבים באור הירח;
איך היינו מיללים
עכשו אני זוכר את המלים
בילבאו בילבאו האו האו
בילבאו וואו וואו וואו וואו
המקום הכי-הכי
המקום הכי-הכי
הכי-הכי-הכי
שהיה.

מגרמנית עודד וולקשטיין

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 טיפוסית 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 לכין 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 האילוסטריביות 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 דר-ממדית 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 להיגד המושכל, וכמתמריצי 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-ביהייבויסטית 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 הקיבוע 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 והמאפיינים 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 באפיינו 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. ובכך, 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.

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, ברכת ידוע בפרובלמטיזציה שלו: "להניע", לעורר, לשלוט, להחיל, לבטא, להטות או לטהר רגשות חזקים – אלה מושאיה של סדרת טיעונים מבקרים ומאשרים, שהעסיקו את ברכת ואת האנטי-ברכטיאנים כאחד).

ואולם, גרסת המכאניקה הפופולרית למדע ולידע היא, בהכרח, אצל ברכת 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 ברכת, 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 ברכת 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-נייטנים להבחנה (אם תרצו, תוך שהם מתגברים על נייגודיותם); או במלים אחרות, כך ש"הדבר עצמו" מופיע:² כזה הוא הזיכרון המוחלש – המלה-על-קצה-הלשון, שברכת 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 אֶרַע שְׁאֵלֵהִים שָׁכַח בֵּין הַשָּׁעוֹת
תְּחִלָּה פְּנִיָּה, אַחַר כֵּן יְדִיָּה, 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 מֶק הסכין ולוֹטְהָ לֵנְהָ. 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 תערובת 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 במובן 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", ובייחוד 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 טיפופי ובה־בעת גם מובחן. טיפופי באופן שבו פועל זן ליברדנאלי של אקזוטיציזם והיסטוריציוזם 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 פְּרִדִּיגְמָטִיִּים 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 מהפְּרִוִּזוּריות 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 המטבחיים" 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 בולאדיווסטוק 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־נוגריה 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 הָיָה זְקוּק
 לָגֵן עֵדֶן וּלְגִיֵּה־נֹם, הוּא לֹא הָיָה צָרִיךְ
 לְתִכְנֵן שְׁנֵי מוֹסְדוֹת אֶלָּא
 אֶחָד בְּלִבָּד: אֶת גֵּן הָעֵדֶן. וְזֶה
 מְשַׁמֵּשׁ לְחֶסְרֵי־הָאֲמֻצָּעִים, לְשֵׁאִינִם־מְצַלְיָחִים
 כְּגִיֵּה־נֹם
 (גלות המשוררים, 198)

שכבה זו, במעבר מההתאגרויות 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 "קוריולונוס" 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 בְּיֹתֵר.
 אֵתָה מִבֵּיִן, הַקֶּשֶׁה מִפְּסִיד.

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 ברכט

ייחודי ליצירת ברכט 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 ברכט ככזו המסירה, באיטיות, במשך שנים, את כל זה, כדי ליישרו, או להבליעו ולהותיר עקבות מעטים ככל האפשר: צבעיה השטופים של השירה המוקדמת, הבהירות, גווניו הדועכים 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 חֲיָה, 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 מבססות 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 בהבמיה, 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 הטרימינולוגיות 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 והפובליציה, 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 שברכט 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 שההשמצות 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 ניאור־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 Lukàcs, *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.

ברטולט ברכט

הספרות כל-כולה תיחקר

למרטין אנדרסן נקסה

1

אלה אשר יושבים על כסאות זהב לכתוב
 ישאלו על אלה אשר
 ארגו להם את הגלימות.
 לא על מחשבות נעלות
 יחקרו לעמק ספריהם;
 משפט-אגב כלשהו, המאפשר מסקנות
 על יחוד-מה של אלה אשר ארגו גלימות
 יקרא בענין – אפשר שמדבר בו באפיון
 של הנודעים באבותינו.

ספריות שלמות
 בהדפסה מהדרת
 יסרקו בחפוש אחר סימנים
 לכך שחתרנים חיו גם במקום בו היה דכוי.
 קריאה שתדלנית של בני אלמות
 תוכיח כי בני תמותה ישובו על גב בני תמותה.
 נגינה מרוממת של מלים תמסור רק
 שלרבים לא היה שם אכל.

אֶבֶל לָעֵת הַהִיא יִהְיֶה
אֶת אֱלֹהֵי אֲשֶׁר יֵשְׁבוּ עַל קַרְקַע עִירָמָה לְכַתּוּב
אֶת אֱלֹהֵי אֲשֶׁר יֵשְׁבוּ בֵּין הַנְּדָכָאִים
אֶת אֱלֹהֵי אֲשֶׁר יֵשְׁבוּ עִם הַלּוֹחֲמִים.

אֶת אֱלֹהֵי אֲשֶׁר מָסְרוּ עַל סְבִלוֹת הַנְּדָכָאִים
אֶת אֱלֹהֵי אֲשֶׁר מָסְרוּ עַל מַעֲשֵׂי הַלּוֹחֲמִים
בְּיַד אֱמֶן. בְּאוֹתָהּ שָׁפָה נֶאֱצֶלֶת
שְׁלֹפְנִים שְׁמוּרָה הִיְתָה
לְהֶאֱדָרֶת מְלָכִים.

הַדְּוֹנָחִים עַל הַהֲתַעֲלָלִיּוֹת וְהַקּוֹלוֹת הַקּוֹרְאִים
עוֹד יִשְׂאוּ אֶת טְבִיעוֹת אֲצַבְעֵם
שֶׁל הַנְּדָכָאִים. הֲרֵי לָהֶם
נִמְסְרוּ, הֵם אֲשֶׁר
נִשְׂאוּם תַּחַת חֲלֻצָתָם הַמִּיּוֹצֵת
דְּרֹךְ אֲזִיקֵי הַשּׁוֹטְרִים
אֶל אַחֵיהֶם לְמֵאֲבָק.

כֵּן, עוֹד עֵת תָּבוֹא
וְעַל אוֹתָם חֲכָמִים יְדִידוֹתִיִּים,
עַל אוֹתָם זוֹעֲמִים אוֹפְטִימִיִּים,
אֲשֶׁר יֵשְׁבוּ עַל הַקַּרְקַע הָעִירָמָה לְכַתּוּב,
מְקַפִּים נְדָכָאִים וְלוֹחֲמִים,
עֲלֵיהֶם בְּגִלּוֹי יֵאמְרוּ הַלֵּל.

מגרמנית רונית קראוס

המשתתפים בספר

דן אלבו, יליד 1956, ספרי שיריו השישי, אויר, רואה אור בסדרת ריתמוס בקיבוץ המאוחד, בעל תואר שלישי בהיסטוריה; שני חיבוריו של לואי אלטוסר (נולד באלג'יריה באוקטובר 1918 ומת בצרפת באוקטובר 1990) המובאים בגיליון זה הם הביטוי המובהק ביותר לחשיבתו האסתטית; מסתה של חנה ארנדט (1906-1975) על שירתו של ברכט ראתה אור בספרה אנשים בתקופות חשוכות; כתיבתו של רולאן בארת (1915-1980) על תורת הפרוזה עומדת בסימן המפגש שלו בפריז עם הופעות ה"ברלינר אנסמבל" וההצגות שביים ברכט עצמו; האמנית פראנקה בארתולומיי, (ילידת 1975, קאלה, גרמניה), שעבודתה מתנוססת על שער הספר, מגלפת בעיקר תחריטי עץ; ב-2009 ביצעה את חידושו של מזבח קתרינה בקתדרלת מגדבורג; ליאורה בינג-היידיקר כבר תירגמה בעבר מגרמנית לִמְטֵם, אבל עבודתה לקראת הגיליון הזה מציבה אותו, בלי ספק, בשורה אחת עם טובי המתרגמים מגרמנית; שירן בק תירגם במשך שנות קיומנו מצרפתית, מאנגלית ומערבית; המבוא של חוקר התרבות הגדול פרדריק ג'יימסון לקוח מספרו ברכט ומתודה; עודד וולקשטיין תירגם בעבר תרגומי מופת מאנגלית, אבל זו לו "הופעת בכורה" כמתרגם מגרמנית; מרודים וסונטות, ספר שיריו של מאיר ויזלטיר, ראה אור אשתקד בהוצאת הקיבוץ המאוחד ואילו תרגומו לדוקטור פאוסטוס מאת מארלו ראה אור באביב בהוצאת אוניברסיטת תל אביב; בתוך מפעל התרגום הגדול שלו תירגם שמעון זנדבנק גם את "אמא קוראז' וילדיה", את "הנפש הטובה מסצ'וואן" ואת "אופרה בגרוש"; פראנקו פורטיני (1917-1994) מסאי, מבקר ומשורר שמילא תפקיד מרכזי בזירה הספרותית של איטליה בשנים שאחרי המלחמה; שיר המחווה לברכט מאת פאול צלאן נכתב בגרמניה ב-1968 וראה אור בעברית בִּמְטֵם 25; פרופ' גד קינר הוא ראש החוג לתיאטרון באוניברסיטת תל אביב; פרופ' רונית קראוס עומדת בראש הקתדרה ללימודי נשים באוניברסיטה של רייקיוויק; תרגומו של דניאל רוזנברג למסה מאת קרל שמיט ראה אור בִּמְטֵם 26.