

הערות ל"וויצק" של גיאורג ביכנר

מאת לאה גולדברג

מחזה כ"וויצק". אף-על-פי-כן עובדה היא שאין להתעלם ממנה, כי מן הרומנטיקנים, כפי שנראה להלן, ירש ביכנר את המסורת החדשה של ערבוב הוואנריזם ואת השימוש בדמויות של הקומדיה דל-ארטה. בכלל, אם מנסים מבקרי-הספרות להכניס את יצירתו למסגרת של זרם ספרותי, הרי כמעט כולם, על כל חילוקי-הדעות שביניהם, צודקים מנקודת-ראות אחת ואינם צודקים כשהם מתעלמים מנקודת-ראות הפוכה. כך, למשל, מקובל בעת האחרונה לראות ב"וויצק" את הדרמה הנטורליסטית הראשונה. יש בכך משהו שאינו חוטא לאמת: ההתייחסות למדעי-הטבע. ניתוח המצב הפסיכי של הגיבור כתוצאה מן הנסיון הפיסי שעושה בו הרופא, וכן כמה מומנטים מתיאור-ההווי של האנשים העניים — הלא הם, באמת, כמעין פתיחת-אפשרויות לאסכולה הנטורליסטית. אבל בצד כל הדברים האלה — המצבים הקומיים והטרגיים אשר במחזה נוגדים לחלוטין את תפיסת-העולם הנטורליסטית גרידא. כפי שאמרנו, הרי הם מורשת-הרומנטיקה, ודמות-הרופא הינה ממש ה"מדיקו" המפורסם של הקומדיה העממית האיטלקית. גם בסיגנון — בדו-שיח של הגיבורים — יש, מצד אחד, הקשבה מדוקדקת לנוסח-דיבורם של בני-אדם מסוגם של וויצק, מארי, אנדרס ואחרים. אבל בצד הלשון הלקוחה ממש מהמציאות, מופיע סיגנון שונה ואחר — גם גרוטסקי בדבריי-הסרן כבר בסצינת-הפתיחה, ביריד, בדבריי-הרופא, וגם חלומי-פנטאסטי לא רק כביטוי לסיוטי-שגעונו של וויצק אלא גם בדבריו של הטמבור-מאיר, כשהוא מתאר את עיניה של מארי, בהשוותו אותן לארובה שחורה מפיח שאין לאמוד את עמקו. סיגנון-המחזה-הזה — בתערובת השגב, הלייריקה, הפשטות הריאליסטית והגרוטסקה — הוא-הוא שבהקשרו לעלילה משווה ליצירה את ייחודה בספרות-הדרמה העולמית והמונע מאתנו להכניסו למסגרות הקבועות, כביכול, של תורת-הספרות. יש לומר רק זאת, ש"וויצק" היא הדרמה המודרנית ביותר של המאה התשע-עשרה — אם נשתמש במלה "מודרני" כבמשהו המציין את יחסו לתיאטרון היום. אין ספק שביכנר היה הרמוז החשוב ביותר בשביל ברכט לגבי מחזותיו שלו. אבל ההבדל בין ביכנר וברכט הוא בכך, שביכנר — על אף הסוציאליזם המפורש מאד שלו — לא הדגיש כלל את כוונתו "ללמד לקח", ואם אמנם, אפשר לנחול מוסר-השכל מסויים מן הטרגדיה של וויצק, הרי זה נובע מעצם-הדברים ולא מ"דרך-ההוראה" שנקט בה ברכט (הדגשת השקפת-עולמו באה, לעתים, כמעט בניגוד להרגשת-עולמו). אם המשפט "אנחנו האנשים העניים", החוזר כמה פעמים ב"וויצק", נחרת אמנם בזכרון, הרי נובע הדבר לא מן המגמתיות המפורשת של המחזה אלא, בעיקר, מן ההקשר האנושי והדרמטי שבו נאמרים בכל פעם דברים אלה. הדברים מוצדקים לא על-ידי נאומים אלא בתוקף-כישרון-תיאור-הנסיבות כמו כל דבר אחר במחזה, כמו הסצינה שבה קוראת מארי באיוואנגליון לאור-פנס-הרחוב משום שאין לה נר, כמו עצם בגידתה של מארי שאינה יכולה לעמוד בפני זוג-עגילים — כשהיא יודעת שהיא עושה עוול לאיש האומלל והטוב שהוא אבי-הממזר שלה.

גיאורג שטיינר, בספרו "מות הטרגדיה"*, כותב:

"הוא (ביכנר) הכניס מהפכה ללשון-התיאטרון ויצירתו היא אתגר להגדרות-הטרגדיה ששלטו מימי אייסקילוס. בזכות אחד המקרים המוצלחים, המתרחשים לפרקים בתולדות-האמנות, בא ביכנר ברגע הנכון. היה צורך משוע בגישה חדשה לצורה הטרגית, לפי שלא זו של הזמן העתיק ולא זו השיקספירית לא התאימו עוד

"הטרגדיה הבורגנית" של לסינג, "אמיליה גאלוטי", גרמה — כפי שידוע לכל מי שעניין בפרקי-תולדות-התיאטרון — מהפכה בהתפתחות הדרמה האירופית. מעשה נועז היה מעשהו של לסינג וממנו למדו שגיבורי-טרגדיה אינם חייבים להיות מלכים, נסיכים, רוזנים או בני-אלים. זה היה הלקח: גם אדם מן השורה, איש-המעמד-השלישי, יכול להיות חיים טרגיים שיתכן להעלותם על הבמה, ועצם מעמדו של הגיבור לא יפגע בשגב-היצירה. כך כתוב בספרי-תולדות-התיאטרון — וכתוב לרוב ממש בסגנון שנקטנו פה: "ממנו למדו". האם באמת למדו? האמנם נוצרה אחרי "אמיליה גאלוטי" טרגדיה בורגנית של ממש? מי שקורא את המחזות שנכתבו אחרי לסינג — החל במאה ה-19 — רואה שמרבית הטרגדיות נקראות עתה כמילודרמות — בעיקר אלו של הרומנטיקנים הצרפתיים. היחידים, לדעתי, שכתבו עוד במאה התשע-עשרה טרגדיה הראויה לשם זה היו פושקין ברוסיה וקלייטט בגרמניה. אבל גם "בוריס גודונוב" וגם "הנסיך לבית הומבורג" או "פנטזיליה" אינן שוברות את כללי-הטרגדיה העתיקה מבחינת מעמדו של הגיבורים. ייחודם אחר הוא. אחת הסיבות לכך שהמהפכה אשר חולל לסינג לא גררה אחריה התפתחותו של ז'אנר הראוי לשמו בתיאטרון החדש נעוצה בכך שלסינג בטרגדיה הבורגנית שלו שינה אך ורק את מעמדם החברתי של הגיבורים, אבל העלילה וכל הנוסח נשארו מסורתיים בהחלט. גם פעולותיהם וגם סיגנונם של הגיבורים אינם שונים כל עיקר מסיגנון-הנסיכים-ובני-המלכים אשר בטרגדיות שקדמו ללסינג. ביצירה זו לא נחזה על לסינג רוח-השירה. דבר זה אופייני הוא, למדי, לכתיבתו והוא עצמו ידע זאת, ואפשר — כדברי תומאס מאן — שהביקורת מנצלת לפעמים לרעה את כל הדברים השליליים שאמר לסינג על עצמו. אך במקרה זה יחסו אל יצירתו כפול הוא: הערכה להעזה שבמעשהו ותימהון על חוסר-ההעזה שבביצוע-היצירה. ועם זאת יש לומר שהדברים אשר ציינתי אינם אלא אחת הסיבות לאפס-האונים של היצירה הטרגית במאה התשע-עשרה. גם בלעדי לסינג הבשילה התקופה לכתיבת-יצירות-תיאטרון שהן לא קומדיה ולא טרגדיה — למה שאנו קוראים, פשוט, בשם דרמה. נשתנו החיים, נשתנו התיאטרון וקהלו, נשתנתה הערכת הסוג הספרותי והתיאטרוני. הפרוזה דחקה את השירה; ההווי לא הגיח הרבה מקום לשגב. ההשפעות השייקספיריות באין שייקספיר ואנגליה אליזבתית הולידו — או אקספרימנטים מעניינים בקומדיה, או חוסר ריסון של רגשות כבטרגדיה הרומנטית הצרפתית שכבר הזכרנוה. כך, בעצם, פסח התיאטרון, בדרך כלל, על הטרגדיה הבורגנית. ולפתע פתאום נוצרה יצירה לא צפויה, מיוחדת במינה ומושלמת אף-על-פי שמחברה לא סיים אותה, כביכול — יצירה שהייתי מכנה אותה בשם "טרגדיה פרוליטארית": "וויצק" של גיאורג ביכנר.

"וויצק" נכתב, בעיקרו, בשנת 1835. מגיחים שביכנר עבד עליו גם בשנת 1836, משהפסיק בכלל את עבודתו הספרותית ויצא כפרופסור ללמד מדעי-הטבע בשווייץ ושם נפטר ב-1837 (והוא אז בן 24) מטיפוס הבטן. לפי שכתבתו של ביכנר חלה בתקופת "הבידרמאיר" — יש אנציקלופדיות ספרותיות המייחסות את יצירותיו לתקופה זו ומציינות אותן כספרות "בידרמאיר". זהו דבר אבסורדי בהחלט, לפי שאין סיגנון והשקפת-עולם הנוגדים יותר את התקופה הזאת מאשר יצירתו של ביכנר כולה. אם נלקוט במושגים השגורים, הרי ביכנר הוא סופר פוסט-רומנטי. אבל גם דבר זה הוא כמעט חסרי-ערך באיפיון

* George Steiner: The Death of Tragedy; New York 1961. p. 273

לתמורות הגדולות שבהשקפת-העולם המודרנית ואף לא לתנאים החברתיים החדשים. "וויצק" מילא את החסר. אבל הדרמה הזאת עברה את צרכי ההזדמנות ההיסטורית, ודברים רבים שנתגלו בה לא נחקרו עד היום הזה". לעצמו של עניין, השאלה היא לא זו של מחקר או ידיעה מפורשת של האפשרויות הטמונות באותה יצירה קצרה שהינה — כפי שאומר שטיינר — הישג פיוטי-איטרוני שהוא מעבר לתנאים ההיסטוריים. היום, לאחר שטרחנו לאסוף את כל קטעי-כתב-ידו של ביכנר ו"להרכיב" את "וויצק" בצורות שונות (ואג, אגב, סבורה שהנוסח הטוב ביותר הוא, עד היום, זה שהוצא לראשונה בשנת 1852), יודעים אנו על היצירה הזאת אפילו יותר משהיה ידוע עליה לפני שבע שנים, כשהופיע ספרו של שטיינר. העניין הוא בזה, שהכוח הפיוטי של ביכנר הצליח להעלות את "האיש הקטן" לגבהים כאלה שאיש אחריו איננו מגיע אליהם. בצדק קורא ברכט לדרמות שלו לא בשם טרגדיה, אלא בשם "דרמה אפית", בהסתמכו על תורת-התיאטרון של עצמו. אפילו "אמא קוראז" — שהוא, אולי, הטרגי ביותר בין מחזותיו של ברכט, או "הגנש הטובה מסצ'אן" — מחזה רווי פיוט, אין בהם הכוח של הטרגדיה, וזאת בשל אריכותה של העלילה המשתסעת בקטעי-מוסר-סוציאלי, בשל הכוונה המפורשת של המחבר להרחיק את הצופה מן הגיבור ולמנוע את ההזדהות עמו, ואולי גם בגלל... אי-יכולתו הטבעית של ברכט לכתוב טרגדיה. אבל כאשר מחזאי בן-ימינו כאתור מילר קורא ל"מות-הסוכן" שלו בשם טרגדיה, הרי בהשוואה עם "וויצק" זה פרטנציוזי עד גיחוך, כמעט. העולם הזעיר-בורגני האמריקני עויין את הרגשת-העולם הטרגית, וכל מה שיוצא היא דרמה בורגנית, שאפשר אמנם להזיל דמעות עליה, אבל אותו זעזוע-של-היטהרות — המושג אך ורק ע"י אמצעים של שגב אמיתי שבכתיבה — חסר אצל מילר לחלוטין.

בסצינות הקצרצרות של מחזהו של ביכנר — הטרגדיה האישית של וויצק, היוצא מדעתו, זוכה בגוון של מפולת-עולם-שלם. בדימדום האסכאטולוגי של וויצק, ברגעים שדעתו נטרפת, חשים אנו את פורענות-נפש-האדם בכללותה כמו בטרגדיה העתיקה או השייקספירית. והנורא ביותר הוא, שהרופא המגונן-משחק פה את תפקיד-הגורל. יש, אולי, מקרה אחד דומה לכך בדרמה המודרנית — כוונתי לסוליוני המגוחך ב"שלוש אחיות", שצ'כוב מפקיד בידו את גורלם של טונבאך ושל איריניה. אגב, בכתיבתו של ביכנר עצמו יכולים אנו לבחון מתי הוא שם בפי גיבורו לשון מיטאפורית ומתי הוא נמנע ממנה. ראוי להשוות את וויצק עם סיפורו של ביכנר, "לנץ". לנץ הוא משורר שדעתו נטרפת, משורר שחי באמת ושביכנר הכיר יפה את יצירתו (גם הדרמתית) מתקופת "הסער והפרץ". לנץ המשורר מדבר בסיפור זה בלשון נשגבת ומיטאפורית, לפעמים, כשהוא שפוי בדעתו; כוח-דמיונו-ודיבורו ניטל ממנו, כשהוא משתגע. החייל הפשוט וויצק, האיש העני שקרא קצת בכתבי-הקודש, מדבר בלשון פשוטה ועילגת, במשפטים קצרים וחסרי-צבע — כשהוא שפוי; משנטרפת דעתו — הוא מדמדם בסיגנון פיוטי-נשגב. ההגיגות הפנימי של כיווני-לשון אלה הוא מדויק מאוד; יש פה הסתכלות מפליאה באנשים לסוגיהם. אבל יתר-על-כן: תוך השוואת שתי היצירות הללו של ביכנר אנו מבינים מייד למה זה נכתב "לנץ" בצורת סיפור ו"וויצק" בצורת דרמה. דרמתיות-המצבים ב"וויצק" מוצאת הד מושלם בסיגנון הלשוני; דמותו של לנץ ניתנה לביטוי בצורה שנכתבה: כמעט כרוניקה.

בגלל כל הדברים שמנינו לעיל סובל מאוד "וויצק" מכל תרגום. איך למסור לא

בגרמנית — כבר בתמונה הראשונה — את נוסח-הפנייה מלמעלה למטה "er", כשמדבר הסרן עם וויצק המגלח אותו. איך למסור את דו-המשמעות של המלה Mensch (בן-אדם), כשבגרמנית (בנויטרם) das Mensch פירושה גם זונה? איך לשמור על קצב הדו-שיח הקובע את מהלך התמונות? וכיצד לתרגם את הגאליציזמים של המעמד העליון ואת הלשוני-הברבארי שבידיד? כל אלה הולכים, לרוב, לאיבוד ונשאר רק שלדו של המחזה. אמנם, גם בו יש שלמות, על אף כל הפרגמנטאריות שבו. מי שיתן דעתו על כך שהמחזה פותח בסכינ-גילוח בידיו של וויצק ומסתיים ברצח בסכין, ייווכח כיצד בנוי המחזה. מי שישווה את הסצינה של מארי, כשהיא שרה לתינוק שיר-עם, שיר-פרברים אבסורדי, עם שירת-גרטכן ב"פאוסט" — ייווכח בכל החידוש שביצירת-ביכנר. ואף-על-פי-כן, אין תמורה למקור.

**

מחזה מחזה וגורלו. לשתי הטרגדיות הגדולות שנכתבו במאה הקודמת לא שיחקה השעה, לפי ששיחק להן המזל וגפלו לידי מוסיקאים שהפליאו לעשות בהן. כך ידוע "בוריס גודונוב" בעולם כולו, כמעט אך ורק כאופירה של מוסורגסקי; כך מכירים את "וויצק" בעיקר בזכות המוסיקה הקונגניאלית של אלבן ברג. אבל וויצק יכול לעמוד גם כשהוא לעצמו — וויצק של ביכנר בלבד — אם יציג אותו במאי שירד לעמקה של היצירה ואם יגלמו אותו שחקנים היודעים לא רק לשחק אלא גם להגות באורח ברור ונכון את מלות-הטקסט.

מחבר: אמא קוראז : כתב-יד - אמא קוראז

חברות 40, חורף תשס"ט - 1969

אוצק: ישראל, ת"א.