אליסה קווינט

המחזה 'בר־כוכבא' מאת אברהם גולדפאדן

המחזה **בר־כוכבא** מאת אברהם גולדפאדֶן [1840–1908] הוצג לראשונה ב־5 במאי 1883 באודיסה. זה היה המחזה הרביעי ממחזור של דראמות היסטוריות, שהאמן יצר במחצית השנייה של מסלול יצירתו. מאז הפקתו האמנותית הראשונה ביאסי שברומניה לפני שבע שנים בלבד, הוא הספיק לרכוש מוניטין של המחזאי המובהק והמקובל ביותר ביידיש, ואף זכה לשבחים רבים בבואו לארגן פעילות תיאטרונית נמרצת ביידיש, שממנה עלו וצמחו להקות תיאטרון מוכשרות ומעולות.

לפני שגולדפאדן פנה אל המחזות ההיסטוריים שלו כבר הגיע הרפרטואר הדראמטי שלו להיקף של כרכים אחדים. היו שם בעיקר פארסות, אינטריגות וסאטירות, מעוצבות באפיק של קווי־עלילה מקבילים, שהתחייבו מתפיסות מוזרות דומות ואף בלתי מתקבלות על הדעת.

למשל, אחדים מן המחזות הפופולאריים ביותר שלו, כגון **שְׁמֶנדריק, שְׁנֵי קוני לֶמֶל והמכשפה** מעלים דמויות מרכזיות, המצטיינות בהרגלים בעלי אופי גרוטסקי, העשויים לעורר ולהרים גלי צחוק בקהל הצופים. הגברים ביניהם הם לעתים קרובות חסרי חיוניות וּחְנוּנִיים, ואילו הנשים הן דווקא פקחיות, מרשעות, חורשות מזימות ורוקחות קנוניות. שְׁמֶנדריק, הבן המפונק של אלמנה עשירה, הוא סתום, מוגבל אינטלקטואלית ומפליא להגיב באורח מטומטם על תופעות פשוטות ביותר המזדמנות לפניו. בגדיו העשירים אין בהם כדי להסוות את חוסר היכולת שלו לשאת־ולתת עם זולתו ללא עזרת אימו. קוני לֶמֶל, החסיד השוטה, מעורר סלידה בדיבורו המגמגם והמסוקס. וכך נשזרות תחבולות קומיות, החוזרות ונשנות, בקטעי שירה ומוסיקה נעימים לאוזן, הקוטעים לעתים קרובות את העלילות המלודראמטיות הפותחות בזוג צעיר, חתן וכלה, הנקרעים זה מזה — ולא בצדק! — ומקץ שורה של אירועים ומזימות, הם חוזרים ומתאחדים באורח פלא לקראת סיום המחזה.

למחזה **בר־כוכבא** אין כלל זיקה אל הסאטירות המוקדמות של גולדפאדן. זוהי אופֶרה טראגית, המעוצבת על־פי דמות היסטורית בפועל. הכוונה **לשמעון בר־כוכבא** (או בן כוסבא), הגיבור הלאומי, שעמד בראש המרד נגד הרומאים עשרות שנים אחדות אחרי חורבן בית־המקדש בשנת 70 לספירה.

הסיפור על בר־כוכבא אינו מגלה יחס חד־משמעי למרד זה מצד תנאי התלמוד.[1] זהו סיפור הבא להזהיר מפני הסתבכות חמורה ולהצביע על מה שאין לעשות כאשר נתונים תחת שלטון של מעצמה אדירה מבחוץ. אך בה במידה בא הסיפור

אברהם גולדפאדן, 1840–1908

לציין ולרומם את כוחו האדיר של בר־כוכבא ואת גבורתו. המרד שלו הצליח להשיג תקופה קצרה של עצמאות מעול הרומאים, עד אשר הם התאוששו, ריכזו את צבאותיהם וכבשו מחדש את הארץ תוך מרחץ דמים, שנסתיים במצור על ביתר, מבצרו האחרון של בר־כוכבא, וכיבושו.

המערכה הראשונה של המחזה היא אולי החזקה ביותר. בני העיר מכונסים בבית־כנסת תוך כדי תפילה בתשעה־באב. זהו יום השנה הנהוג במסורת לחורבן שני בתי־המקדש. והנה מתעוררת שם שיחה אודות הסיכויים הפוליטיים הנשקפים ליהודים בעתיד. אלעזר הזקן והחכם מתאר את מעשי העוול שהרומאים עשו ליהודים וגרמו להם ייסורים,[2] אך הוא מטיף לעמו להשקיע את כוחותיו באמונה ובהתנהגות בדרכי שלום. עצתו מנומקת בטענה, שרק קיום מצוות האל וחוקי הארץ יבטיחו לעם היהודי את האפשרות לשרוד. בר־כוכבא התנגד לו בתוקף ובחוסר סבלנות של איש צעיר, וקרא להתקוממות בנשק — ובסופו של דבר הצליח לזכות בתמיכת הציבור למרד בראשותו.

אותו ה'שמעון', שלפני זמן לא רב עלה בדמותו המעוותת של שְׁמֶנדריק, הנה הוא כאן דווקא מתגלה בדמות הגיבור היהודי רב־העוצמה וחסון־הגוף, שמעון בר־כוכבא.

חוקרי גולדפאדן, המתעמקים בפרשנות של מחזותיו, נוהגים לציין, ששתי הדמויות, שמנדריק ובר־כוכבא עוצבו בשתי תקופות רעיוניות שונות במהלך יצירתו של האמן. מאמר זה, לעומת זאת, ינסה להוכיח, ששני ה'שמעונים' באו לעולם באמצעות תחבולות אמנותיות זהות והתכוונות מסחרית דומה — הרחק מכל שיקולים אידיאולוגיים בני־הרגע.

על כל פנים ניתן לציין, ש'בר־כוכבא' הוא מחזה פוליטי, המעלה את שתי ההשקפות המנוגדות של הדמויות הראשיות בעוצמה שווה. כאופֶרה היסטורית עולה המחזה לעיני קהל צופים יהודים, הבקיאים למדי באגדת בר־כוכבא באמצעות עיצוב באורח של אירוניה דראמטית, אשר בה הקהל יודע מראש ומנחש בחרדה את התוצאה הטראגית של מעשי הדמויות. יתר על כן, הטעם המרכזי של המחזה ההיסטורי הוא עובדת ההמשכיות והזיקה בין העבר וההווה. המחבר מעלה כמעט על כל צעד ושעל אינטרפרטציה של ההקשר האקטואלי, בן־הזמן, ככל שהתקופה עשויה להשתקף כביכול במחזה.[3] מכאן, שגם הצופה בן־הזמן היה עשוי לקלוט את ההקשר והמערכה הראשונה לא היתה, לכל הנכון, זרה לו.

סיפור אודות נפילתה של מדינת היהודים בלחץ כוחה של מעצמת־חוץ תוקפנית היה יכול לתאר כמעט בנאמנות את החוויות בהן התנסו צופי המחזה בימי ההסתה לפרעות, שהחלה כשנתיים לפני כן בדרומה של רוסיה. עיתונים כמו **ראזסוְוט**, העיתון היהודי־רוסי שהופיע בסנט־פטרבורג, דיווחו על אסיפות של קהל יהודי בבתי־הכנסת למקומותיהם, שהצטופף ובא להקשיב לתיאורי הפוגרומים.[4]

בניגוד למחזותיו המוקדמים מעלה המחזה **בר־כוכבא** את נושא האחדות היהודית בימים בהם הציבור היהודי היה דווקא מפוצל וקרוע לאורך מספר רב של נושאים ומסלולים. העלילה מתמקדת באורח נכון סביב הסכסוך הפנימי ביחסי

המשולש בר־כוכבא, אלעזר ודינה, שהיא גם בתו של אלעזר וגם ארושתו של בר־כוכבא. היא תומכת במרד, אך היא גם מתאמצת להיענות ולהתפשר עם דעותיו של אביה. כלום יש מי שיודע יותר מדינה מה מוטל בעצם על כף המאזניים? ולא עוד אלא שקולה של דינה הוא הוא קולו של המחזה. כאשר דינה היתה כבר בת־ערובה בידיהם של הרומאים, היא ניסתה להשפיע על בר־כוכבא לדחות את ההתקוממות. הוא סירב. ועל כן היא איבדה את עצמה לדעת בשעה שראתה בעיניה את תנועות חילותיו ונתברר לה ששום דבר לא יוכל עוד להסיג אותם אחור או להניא אותם מן ההתעצמות. דינה, שביקשה לבטל ולמנוע את הפילוג הפוליטי בין הדורות, עלתה בעצם כדי לסמל את הקורבן הנדרש למען האחדות הלאומית. מן המחזה מתחייב אפוא שדרושים קורבנות של יחידים למען האחדות. יתר על כן — קורבנות רבים וקשים מזה יידרשו בלי ספק אם האחדות הכואבת לא תושג. כאן אחוזה הבחירה החמורה המתחייבת מן המדיניות הלאומית.

הקרע הפתאומי, שיצר את הפער בין התיאורים קלי־המגע של היהודים בתקופת יצירתו המוקדמת של גולדפאדן לבין המחזות הלאומיים, לרבות שולמית ובר־כוכבא, שהמחבר עצמו העניק להם את הכינוי 'מחזות ציוניים', נראה לכאורה כבלתי מוטל בספק. בעיית ההיסטוריונים היתה רק להסביר ולפרש כמיטב יכולתם את גלגול־הצורות־והתכנים, לאמור: כיצד התרחש המפנה ומה היתה המוטיבציה של גולדפאדן עצמו?

ההסתלקות מן הסאטירות 'האנטי־בורגניות', והפנייה בגלוי אל נושאים לאומיים מוסברת על־ידי החוקרים הסובייטיים נחום אויסלנדר ואורי פינקל[5] כתוצאה של הֶלֶם בעקבות הפוגרומים של 1881.

המרת ההשקפות הציוניות הביאה אפוא בעקבותיה את חיבור המחזות ההיסטוריים.[6] אויסלֶנדֶר מציין לשיטתו את אירוע 1881 כנקודת מפנה מהפכנית בתולדות יהודי רוסיה. ולא היה חידוש רב בהערכה זו; היא היתה בעצם אחוזה עמוק גם במדע המסורתי. הכול העריכו, ש־1881 היתה השנה בה הובלטו קווי־פניה הנעווים האמיתיים של רוסיה בדמות הפרעות האלימות, שפרצו והתפשטו על פני מרחבים רבים. זו היתה השנה שבה התפוגגו התקוות לאמנסיפציה של היהודים ברוסיה והאינטליגנציה היהודית־רוסית החלה לבחון ברצינות את טעם מעורבותה והישארותה בארץ הזאת, וחדלה לדחות מן הדעת אלטרנטיבות אחרות.[7] ואמנם ניתן גם חיזוק לפירוש של אויסלנדר מפיו של גולדפאדן עצמו, שהתקרב רוחנית לתנועה הציונית מתוך מעין התחייבות, שהוא שמר לה אמונים עד סוף ימי חייו.

המחזאי והאתנוגראף ש. אנ־סקי, לעומת זאת, האמין שגולדפאדן פנה אל הדראמה ההיסטורית בלחץ חבריו מחוגי האינטליגנציה הרוסית. החל מן ההצגות הראשונות של יצירותיו המוקדמות ביותר התקיפה העיתונות היהודית ברוסיה פה אחד — בעברית, ביידיש וברוסית — את גולדפאדן על מה שנתפס לפי דעתם כלגלוג מצידו כלפי העם היהודי.[8] אנ־סקי טוען, שגולדפאדן היה רגיש אל סוג זה של טענות ודעות והוא החליט לאזור את כוחותיו ולשבת לכתוב מחזות לאומיים מתוך כוונה לתקן את המוניטין שלו.[9]

ומעניין, למרבה האירוניה, שהסקירות על אותן ההצגות בעיתונות הרוסית הלא־יהודית היו דווקא חיוביות ומעודדות. ובשעה שהעיתונות הרוסית מעודה לא העריכה את מחזות גולדפאדן אלא על־פי קנה־המידה האסתטי גרידא, הרי העיתונות הרוסית־יהודית דווקא העלתה קריטריונים אידיאולוגיים. זה לא היה רע כל־כך בעיניהם, שגולדפאדן מהתל בבני־עמו היהודים — כי הרי תיאורים שליליים של יהודים לא היו חזיון נדיר בכתבי־העת היהודיים — אך הם סלדו מן העובדה, שהוא מציג אותם לראווה, לעיני הגויים. לשני הקצוות של הסְפֶּקטרום הפוליטי היהודי היו נימוקים לשלול את הרברבנות הפרובינציאלית של גולדפאדן. שמנדריק היה בו כדי לעצבן את המטיפים להשכלה, שביקשו להעלות את הרמה האמנותית מתוך כוונה להעלות את הטעם התרבותי הכללי של העם. מאידך גיסא הוא אף הזעים והרתיח את המתבוללים, אשר תלו תקוות בתהליך של רוסיפיקאציה מתמיד ובלתי מתבלט. בנקודה זו מן הראוי לזכור: רצנזיה חיובית, רצנזיה שלילית או התעלמות המבקרים מכול וכול — בכל ההצגות נתמלא האולם בצופים עד אפס מקום.

העובדה, שגולדפאדן החל פתאום להתעניין בז׳אנר ההיסטורי, גרמה להקלה רבה בחוגי האינטליגנציה היהודית. המחזמר ד״ר אַלְמָסָדָה, פנטזיה המרחיקה את עלילתה במקום ובזמן, אודות הצלה של ילד נוצרי על־ידי רופא יהודי במאה ה־14 בפאלֶרמו, העלה מיד הערכה חיובית בעיתון רוסקי יְבְרֵי (היהודי הרוסי), שאמנם לא היתה נעדרת מידה של התנשאות, לאמור:

״יש לברך על הצגת המחזה החדש כצעד אופטימי קדימה בתולדותיו של התיאטרון הצעיר. התיאטרון ביידיש, שקם לא מזמן, כבר ספג כל־כך הרבה טענות ותוכחות, שהיו מספיקות לכדי ספרות שלמה: שהתיאטרון ביידיש מקלקל את הטעם ומפיץ קלות־דעת לפי טענת צד אחד, מאידך גיסא מגנים את נטייתו להציג דמויות קומיות. אפשר ששני הנימוקים צודקים. בכל מקרה, עשה גולדפאדן מעשה טוב מאוד בהעלותו את מחזהו החדש, מפני שהחל להיזדקק ולנצל חומר מן ההיסטוריה היהודית. הגיע הזמן להשליך הצידה את הדמויות האוויליות, את ה׳שמָנדריקים׳, את הלגלוג, את הענישה וההעלבה של רוחות הרפאים המדומות (בחיי היהודים)״ [רוסקי יְבְרֵי, גיל׳ 49, 1881].[10]

אם גולדפאדן נדחף לעבר הדראמה ההיסטורית בכוח הפרעות של 1881 או מפני הביקורת בעיתונות היהודית — כך או כך היתה רווחת ההנחה, שהמחזה בר־כוכבא היה בבחינת גולת הכותרת והישג, שההיסטוריונים של הספרות נטו לאפיין ולכנות — אולי באורח נמהר מדי — כגילוי חדש של מגמה לאומנית. בכדי לתפוס באיזו מידה הנחה זו היתה מטעה צריך לרדת לעומק ולהבין את ההבדל בין ההתפתחות המוקדמת של הספרות ביידיש, שהיתה טעונה ביסודות של אידיאולוגיה ומודעות עצמית נמרצת, לעומת חייו המוקדמים של התיאטרון ביידיש, עם התחשבותו המוגזמת בטעם קהל הצופים ומשאלותיו במקום לשאוף לאמנות ברמה גבוהה או לאידאָיוּת נעלה.

גולדפאדן מתאר באוטוביוגראפיה שלו[11] את עולם התיאטרון, אשר בו נקבעת עוצמת הצלחתו של המפיק בכשרונו ויכולתו להעניק הנאה לקהל הצופים. הווה

אומר: אין זה עולם מעודן ומתוחכם אלא דווקא הפכפך. להקות תיאטרון לא היססו כלל להעתיק זו מזו כתבי־יד ואף לפתות שחקנים ומלחינים מלהקות זולתן כדי לזכות במחיאות כפיים של קהל צופים נלהב.[12]

היום שלאחר ההצגה לא בוזבז תוך עיון ודגירה על סקירות העיתונות. אלא הוקדש לחיפוש וחיטוט אחר חומר חדש, טוב מקודמו, שיהיה בכוחו לשדל את קהל הצופים לשוב אל אולם התיאטרון. גולדפאדן תמיד היה נרדף על־ידי הצורך לייצר דבר־מה חדש וטרי — משהו מהנה יותר ומושך יותר. הדראמה ההיסטורית ביידיש אמנם נולדה מתוך רוח התחרות הזאת.

כאשר גולדפאדן חזר לאודסה ב־1880 לאחר סיבוב הופעות ארוך, הוא נרמז, שהמתחרה הראשי שלו, יוסף לאטַיינֶר, טורח על עיבוד לבמה של הרומאן הנפוץ של אברהם מאפו **אהבת ציון**. הרעיון להחליף את הנוסחה הנדושה של הסאטירה הדראמטית בז'אנר יותר נעלה ולבבי, הטעון בדראמה היסטורית, הציתה את דמיונו של האמן והוא התיישב מיד על עיבוד מתחרה לבמה של המחזה, שהפך להיות המפורסם בין מחזותיו — **שולמית**[13]. הצגת **שולמית** באולמות מלאים נמשכה שנה תמימה עד פרוץ הפרעות.

אפילו **בר־כוכבא**, שנתחבר והוצג אחרי גל הפרעות, אין בו אינדיקאציה, שגולדפאדן התכוון לשנות את הנעימה האידיאולוגית של התיאטרון. בשנת 1882 הוא פנה בפעם הרביעית אל סיפורי היום הפופולאריים וביקש למצוא בהם השראה. והנה נמצא לו סיפורו של בר־כוכבא, שהוא דלה בשלמות מתוך ספרו של קלמן שולמן **הריסות ביתר**, שנכתב ב־1858 — והוא תרגם אותו ללא כל עיבוד או תיקון אידיאולוגי.[14]

הואיל והרומאים מוכחרים לנצח את בר־כוכבא (אם מבקשים שיהיה לסיפור טעם היסטורי כלשהו), הרי הטקסט של המחזה נותן ביטוי ליתר כפל־פנים מן הדרוש בדבר יוזמתו של בר־כוכבא במערכה והתעוזה שלו. החל מן המערכה השנייה מופיעה על הבמה מקהלה, שמכריזה בין היתר על האָגו המנופח של בר־כוכבא, לאמור:

"כאָר: זעט ווי ער מאַכט זיך גרויס!
בר־כוכבא: כאַ, כאַ, כאַ, ס'איז אַ נאַרישקייט.
כאָר: זעט ווי ער לאַכט זיך אויס!
בר־כוכבא: דער פֿײַנד איז געבויגן צו דער ערד,
אונדז האָט ניט געשאַדט,
ווײַל די אמונה איז אונדזער שווערד
און אונדזער מאַכט איז גאָט! — —"

[המקהלה: ראו נא, כיצד הוא מתנשא!
בר־כוכבא: כָּה, כָּה, כָּה, שטויות.
המקהלה: ראו, כיצד הוא מלגלג!
בר־כוכבא: האויב שח לאדמה,

לנו לא הזיק דבר,
האמונה היא חרבנו
ועוצמתנו היא האֵל עצמו! — —]

המקהלה יוצרת תקשורת עם קהל הצופים בפנייה ישירה. מתוך נאמנות להוראות הפואטיות של הטראגדיה היוונית מגיע בר־כוכבא אל ההיוודעות ובהתקף של חרטה הוא מתאבד במערכה האחרונה של המחזה. מסגרת מעשה־הסיפור משבצת מעין תהלוכה של קטעים מֵלודראמטיים מפוארים: כאשר כוחו של בר־כוכבא מופגן במבחן לעיני הרומאים בשעה שהוא מנתץ, קורע ומשליך את הכבלים מידיו (מערכה שנייה, תמונה 6), וכאשר הוא אינו נבהל אל נוכח האריה האפריקאני הטורף בזירת האמפיתיאטרון וקופץ ועולה ברכיבה על גבו, ופורץ יחד עם האריה את שערי הברזל (מערכה שנייה, תמונה 7). כאשר הרומאים לוקחים בשבי את דינה מתוך מאמץ לעצור באמצעותה את המרד, היא מתנהגת במידה רבה כל־כך של אומץ־לב ועדינות, שאפילו שומרי הסוהר הנוכחים ניצבים לעומתה מוכי תדהמה. וכן מוצגת הדמות השלילית והמרושעת של פּאפּוס, שהעלילה מעצבת מתוך סלידה כאשם אמיתי, שחתר מתחת למערכת היחסים בין הרומאים והיהודים.

וכמו במחזותיו הקודמים מעלה גם כאן גולדפאדן גיבורים נועזים ורשעים זוממים — ואף שוזר את היסוד הארוטי — אהבה מחוץ לסייגים המחמירים של הנישואין הלגיטימיים — שמדי פעם צף ועולה על פני השטח: לא רק אהבה בין דינה לבר־כוכבא (היריב הפוליטי של אביה), אלא גם נסיונות ההטרדה המינית מצד פּאפּוס וצָוזאר כלפי דינה. אלה היו 'קטעי גולדפאדן' המובהקים, שקהל הצופים היה ממש צמא להם. במשך שעה או שעתיים רצופות עברו הצופים חוויה באמצעות השחקנים, שעיצבו את גיבורי האופּרה, והפכו בני־חורין לדמיין את העידן, בו ייכנס מנהיג יהודי לחדר יושב על כסא־המלכות ונישא על כתפיהם של עבדים. הודות לכתב־היד שחובר אך ורק בצמדי־שורות חרוזות, התלבושות המעובדות היטב ומעמדי־הצגה, שביקשו לקלוט את הדקאדנס בחיי רומא העתיקה, והן הודות לצוות שחקנים מעולה ומחרוזת שירים מְרַגְשֵי־לב, המשובצים במחזה בר־כוכבא, הפכה ההצגה ללהיט בעיני חובבי־התיאטרון וצופיו. ומפני הסמיכות אל נושאי המערכות האידיאולוגיות של ההווה — הפך המחזה גם לסיפור הצלחה בעיני האינטליגנציה.

יוסף אדלר מסכם תקופה זו לפי דרכו: "תוך שנתיים מזהירות, מ־1880 עד 1882, התחוללה מעין חזרה בתלבושות לקראת העשורים הגדולים של אמריקה שעמדו בפתח. גולדפאדן כאילו הקליט את העבר ההיסטורי... בנעימת העיתונות הרוסית חלה תמורה — מאדישות לעניין ולדרך־ארץ. לגופו של דבר, עשוי היה התיאטרון ביידיש ליהפך לדמות מוכרת בחיי התרבות של רוסיה."[15]

כן חשוב לזכור שהמחזות הסאטיריים עדיין היו החומר העיקרי שהוצג על הבמות ביידיש, במקביל למחזות ההיסטוריים. עובדה זו נראית כמנוגדת למגמת אנשי הספרות בני־הזמן, אשר חשבו ברצינות גמורה לקדם את החברה באמצעות

ספרות אידיאולוגית. אך זו לא היתה דרכו של גולדפאדן. בשעה שהמגמה של אנשי הספרות היתה לחנך באמצעות מופתים אישיים, האינסטינקט שלו הכתיב לו להתנהל תוך פעילות־גומלין עם האנשים; להתכופף, להתגמש כדי לנצח, לזרום עם הזרם. הספרות שלהם היתה מעין האצלה מלמעלה למטה, ואילו שלו — תיאטרון השופע מלמטה. הוא עצמו הסביר באורח דראמטי: "היו אנשים שכעסו עלי, אך רוב האנשים, אני יכול לומר, התעוררו משנתם — — והם האזינו לקול המֶלוֹדי כאשר קראתי אליהם: עורה נא עמי!"[16]

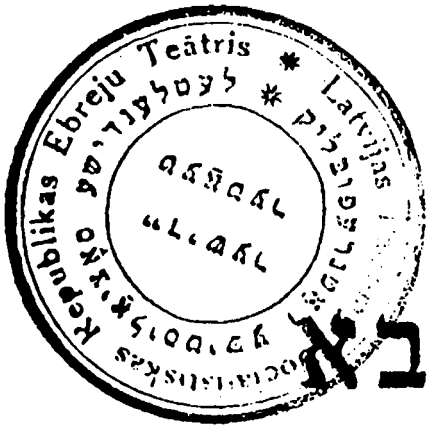
גולדפאדן לא היה בהכרח חסר כנות כאשר הוא הדביק למחזותיו שולמית ובר־כוכבא את התווית 'מחזות ציוניים'. אף כי אין שום עדות שהוא כתב מחזות אלה לשם הפצת תעמולה ציונית, הם הפכו חיש מהר לאירועים תרבותיים נושאי השפעה כזאת. גרשון לוין כותב בזכרונותיו מתוך נוסטאלגיה, שכאשר הוא ראה בלובלין בשנת 1880 את הצגת שולמית — כל קהל הצופים יצא מן התיאטרון עם תום ההצגה כ'ציוני לחלוטין' (הונדערט יאָר גאָלדפאַדען: 3). במשך ימי שהותו בפאריז הפך גולדפאדן לחביב התנועה הציונית, התכתב עם מאקס נורדאו, השתתף בקונגרסים הציוניים והיה יושב־ראש באסיפות ציוניות מקומיות.[17]

בעיני גולדפאדן — כל מה שהוא יצר היה לאומי, כתוב ביידיש למען העם היהודי. הציונות לא היתה בשבילו אלא לאומנות יהודית. מכאן שבר־כוכבא היה מחזה ציוני, אך בה במידה היה ציוני גם שמֶנדריק. אם ציונות משמעה אהבה לעמו, הוא עצמו פסק, "הרי נולדתי ציוני".

מכאן יש לראות במחזה בר־כוכבא את שיא הישגיו, ולא מפני שגולדפאדן גילה פתאום סנטימנט לאומי חדש, אלא מפני שהוא היה טעון בו מלכתחילה, מאז ומתמיד. ואין ספק, שהמחזה הוא בבחינת חזון גדול של אמן, שהגיע לרמה טכנית מסוימת של וירטואוזיות.

המחזה בר־כוכבא היה בכל זאת חלק מן המאמץ, שגולדפאדן הפעיל זמן רב לפני 1882, כדי ליצור ולעצב תרבות ספרותית ותיאטרונית, שתעלה טקסט מילולי משובץ בשירים מולחנים, שקהל הצופים יקלוט וירגיש כאילו הם עצמם יצרו אותם. וזה מה שקרה. הסופר יעקב דינְזוֹן הסביר, "שלחני מחזות־הזמר שלו הפכו רכושם של ההמונים. שרו אותם בנשפי חתונות ואף באירועים אחרים". אנשים נשאו איתם מן התיאטרון הביתה את הלחנים עם המלים. יתר על כן, בבואו להקים קהל צופים מתוך האוכלוסייה של מיעוט, שלא היתה לה עד כה זכות להתכנס בנסיבות המסוימות של צפייה בתיאטרון עצמי שלה המציג בלשונה, עיצב גולדפאדן מרחב תרבותי יהודי בלתי תלוי, שהיה שונה תכלית שינוי מכל מה שהיה קיים לפניו. גם כאשר כתב שירים או מחזות־זמר, בעברית או ביידיש, ראה את עצמו גולדפאדן במסלול מיוחד בתוך תנועה עממית. תקוותו לקדם את העם היהודי ולפתח בו מודעות של ערך־עצמי קולקטיבי, החלה לקרום עור וגידים עוד בהיותו צעיר מן המשכילים, והיא הגיעה אל הגדרתה היציבה או התיאורטית בשנותיו הבוגרות כציוני, אך היא באה לידי ביטוי לכל הנכון באורח אינטואיטיבי במשך חמש שנים באמצעות עסקי התיאטרון ברוסיה.

ש. האלקין



באר־קאָכבא

דראמאטישע פּאָעמע

מעלוכע־פאַרלאַג „דער עמעס"
מאָסקווע 1939

הערות

1 על הדיון ההיסטורי אודות מרד בר־כוכבא וההערכות השונות על מהלכו ותוצאותיו ניתן למצוא פרטים בספרים רבים. ניתן להצביע על מספר מחקרים בעברית ובאנגלית, המעלים הבטים שונים לפרשה היסטורית זו:

אברמסקי שמואל 1961: **בר־כוכבא, נשיא ישראל**, תל־אביב, עם מבוא של יגאל ידין.

ייבין שמואל 1957: **מלחמת בר־כוכבא**, ירושלים.

נדבה יוסף 1960: **רבי עקיבא ובר־כוכבא**, תל־אביב.

מור מנחם 1991: **מרד בר־כוכבא, עוצמתו והיקפו**, בשולי הספר ביבליוגראפיה מפורטת (עמ' 257–266).

Marks, Richard Gordon 1994: *The Image of Bar Kokhba in Traditional Jewish Literature*, University Press, Pennsylvania.

מן הראוי להצביע על ספרו של יהושפט הרכבי, המבליט הערכה שלילית גמורה כלפי מרד בר־כוכבא:

הרכבי יהושפט 1982: **חזון, לא פנטזיה**, ירושלים.

ובתרגום אנגלי:

Harkabi Jehoshafat 1983: *The Bar Kokhba Syndrome*, New York.

2 והרי קטע מדברי אלעזר:

אויפגעשניטן מיט דער שאַרף די שוואַנגערע ווײַבער...
חתן־כּלה בײַ דער חופּה — צעשניטן זייערע לײַבער...
ייִנגלעך פֿון די חדרים צעהרגעט, צעטריבן,
פּיצלעך קינדער פֿון דער ברוסט אויף שטיינער צעריבן!
מיר שרײַען צו גאָט. מיר הייבן אָן צו טומלען,
מיר רײַסן־אײַן מיט אונדזער געוויין אַלע זיבן הימלען.
מיר מאַכן אים שולדיק, מיר הייבן אָן צו שרײַען,
דאָ וואַרפֿן מיר אים פֿאָר, דאָ בעטן מיר פֿאַרצײַען.

[בר־כוכבא: מערכה ראשונה, תמונה 1]
[פרמו בלהב החרב כרסן של נשים הרות —
חתן־וכלה מתחת לחופתם — קרער־גזרו גופותיהם —
תינוקות מבית־רבן רצחו, חלקם גרשו!
אנו זועקים לאלוהים, מרעישים עולמות,
זעקותינו קורעות את שבעת הרקיעים,
אנו תולים בו אשמה וזועקים,
פורשים טענותינו וגם כורעים ומבקשים מחילה.]

3 ראה: Herber Lindberger 1975: *Historical Drama: The Relation of Literature and Reality*, Chicago.

4 ראה: יהודה סלוצקי 1970: **העיתונות היהודית־רוסית במאה ה־19**, ירושלים. בעיתון **ראזסוַוט** מסנט פטרבורג תוארה אסיפה כזאת, ונאמר, שכל אחד הזיל דמעות, זקנים עם צעירים, עניים לובשי־קאפוטות וסטודנטים.

5 הספר **גאָלדפֿאַדענס געקליבענע ווערק** (קייב 1940, בעריכת בילוב וַולדניצקי) כולל רק את הסאטירות של גולדפאדן. המחזות ההיסטוריים אינם נזכרים שם. וכן ראה: **טעאַטער בוך** (קייב 1927), שיצא לאור לכבוד יובל החמישים של התיאטרון היהודי והוא כולל מאמרים (מהם בעלי איכות מעולה) על התיאטרון ברוסיה לפני ההגבלות, וכן על התיאטרון היהודי בתקופת השלטון הסובייטי.

6 ה'מפנה' מוכח, לפי דעתם של אויסלנדר ופינקל בחיבורם מאַטעריאַלן צו גאָלדפאַדענס ביאָגראַפיע. הם מביאים ריאיון שנערך עם גולדפאדן מטעם העיתון ראזסוֶוט אחרי הפרעות באוקראינה. לא עלה בידי לקרוא ראיון זה (שאינו נמצא בארכיון של אוניברסיטת הארווארד), אך אני מתרשמת, שאויסלנדר ופינקל ידעו בעצמם, שהם מגזימים ועל כן גם נמנעו מלצטט דברים בשם אומרם (אף כי נהגו לצטט בהרחבה דברים מתוך סקירות עיתונאיות שתאמו את השקפתם). בדרך כלל ניתן לומר, שהטיפול שלהם במחזות ההיסטוריים של גולדפאדן מצומק למדי בהשוואה לכיסוי הקפדני והממצה של הקריירה שלו בשנים המוקדמות ברוסיה.

7 זהו, בעצם, הנימוק של אויסלנדר ופינקל, שליקטו דוגמאות רבות כדי להוכיח אותו. מסייעות לכך רשימות בעיתון רוסקי יְבְרֵי, הבאות לבשר את בואו הקרוב של גולדפאדן ולהקתו. אויסלנדר מסביר, שלפי התרשמות העיתון התכוונו הצגותיו לפגוע בחסידים (תיאטרון ביידיש שמבליט את חסרונות היהודים ומגרעותיהם היה מקובל על הצנזור הרוסי), מבלי שיכול היה לצפות מראש את הפופולאריות של הצגותיו בקרב האובלוסייה הרוסית הלא־יהודית.

8 כך נאמר גם אצל אויסלנדר ופינקל (קייב 1926). ספרם התפרסם תחילה ברוסית (מוסקבה 1915).

9 אויסלנדר טוען שהעיתון דאָס יודישעס פאָלקסבלאַט נמנע בכוונה לכתוב על הצגות גולדפאדן ועל התיאטרון ביידיש.

10 תורגם על־פי רשימה בעיתון רוסקי יְבְרֵי 49, 1881.

11 האוטוביוגראפיה של גולדפאדן לא נכתבה באורח מסודר. היא פורסמה קטעים קטעים במשך זמן רב על דפי במות שונות, אך נראה כי היא הודפסה בשלמות בגאָלדפאַדען בוך (ניו־יורק 1926), בעמ' 43–69 עם מבוא של יעקב שאצקי.

12 הדינאמיקה הכובשת הזאת מתועדת היטב בספרה של נעמה סאנדרוב *Vagabond Stars* (ניו־יורק, 1977) ובספרה של לולה אדלר רוזנפלד *The Yiddish Theatre and Jacob P. Adler* (ניו־יורק 1988).

13 בשולמית ניתן להבחין במספר תחבולות שרווחו במחזות המוקדמים של גולדפאדן, כולל דמות הכסיל (ציגיטאַנג), בעל הדיבור המגומגם והמרוסק (לכל הנכון לצורך הרושם הקומי) וכן חוט העלילה המלודראמטי.

14 בנוסח האחרון של בר־כוכבא חלו מספר שינויים בתפקידה של דינה. הנוסח הראשון נמצא בפרסום הראשון בווארשה 1888. הנוסח האחרון במהדורת בואָנוס איירס אויסגעקליבענע שריפטן, עמ' 105–205.

15 אדלר סבור בספרו (עמ' 104), שהיה זה יוסף לאטיינר, שהעלה לראשונה את רעיון המחזה ההיסטורי: "ושוב כמו במחזה שני קוני למל חזר גולדפאדן על עקבותיו של לאטיינר. ושוב ברור מי משניהם הוא בעל הכשרון. האופרה של לאטיינר הוצגה במשך עונה אחת ושקעה בנשייה, ואילו גולדפאדן, שעיבד את אותו החומר, הפיק ממנו את היצירה העממית הקלאסית של התיאטרון ביידיש (שם, עמ' 98).

16 שם, שם, עמ' 252.

17 י. ד. ברקוביץ מספר בשם אביו, שהיה ידידו של גולדפאדן, שהוא זוכר את האמן מכריז אודות מחזותיו, לאמור: "לא אפסיק לביים דראמות כאלה ולשיר שירים ציוניים על הבמה עד היום בו נערות נוצריות, בשעה שתלכנה לשאוב מים מן הבארות, ישמיעו ברמה את שירי־ציון שלי." מצוטט בהונדערט יאָר גאָלדפאַדען (בעריכת יעקב שאצקי), ניו־יורק 1940, עמ' 73.

מראי מקום

גאָלדפאַדען אברהם 1897: **עקידת יצחק**.
— 1963: **אויסגעקליבענע שריפטן**, מהדורת שמואל רוז'אנסקי, בואנוס איירס. כולל את המחזות **שולמית** (עמ' 33–104) **ובר־כוכבא** (עמ' 105–205).
גולדפאדן אברהם 1970: **שירים ומחזות**, ההדיר והקדים מבוא ראובן גולדברג, ירושלים. כולל את המחזה **שולמית** (עמ' 133–194) ומבחר ביבליוגראפי (עמ' 55–57).
גאָלדפאַדן־בוך 1926, ניו־יורק. כולל ביבליוגראפיה של גולדפאדן ועליו (עמ' 80–96).
טעאַטר־בוך 1927: זאַמלונג, צום פופציקיאָריקן יובילייַ פונעם יידישן טעאַטער (1876–1926), קייב, ובו מאמר של י. דוברושין: 'גאָלדפאַדען דער דראַמאַטורג' (עמ' 9–20).
מייזיל נחמן 1938: **אברהם גאָלדפאַדען**, וארשה.
שאַצקי יעקב (עורך) 1940: **הונדערט יאָר גאָלדפאַדען**, ניו־יורק.

הערת העורך

מן הראוי לציין, שהמשורר **שמואל האַלקין** (1897–1960) אף הוא נדלק לשני הנושאים של גולדפאדן ומקץ 60 שנה חזר וחיבר שני מחזות מבלי לשנות את כותרתן: **בר־כוכבא** (באַר קאָכבאַ, 1939) **ושולמית** (שולאַמיס, 1940).

שתי היצירות נכתבו בסגנון של פואימות דראמטיות, בלשון שירית, עשירה, מגוונת, במשקל היאמב ובחרוזים.

המחזות הועלו פעמים רבות על במת התיאטרון הממלכתי היהודי במוסקבה וזכו להצלחה רבה.

המגמה הרוחנית של **בר־כוכבא** שונה במחזה של האלקין לעומת המחזה של גולדפאדן. על אף כוחו האמנותי הרב — מוליך האלקין את העלילה ודמויותיה אל הכרעה חד־משמעית, בזכות המרד. דמותו של אלעזר המודעי היא פחות מורכבת מאשר במחזה של גולדפאדן, המעלה כבר בתמונה הראשונה, במונולוג מרשים, את היחס כפול־הפנים של ציבור תלמידי־החכמים (פרט לרבי עקיבא ומקורביו) אל המרד ברומאים ואל תוצאותיו האפשריות.

על כל פנים, מן הראוי לבחון ביתר תשומת לב את המחזות של המשורר שמואל האלקין ואת תרגומיו. תרגומו המופלא של **המלך ליר** של שקספיר הוצג בתיאטרון היהודי הממלכתי במוסקבה בבימויו ומשחקו של השחקן הגאון שלמה מיכאלס והוכר כאחד התרגומים היפים ביותר של המחזה הזה.

אנחנו מקווים עוד לשוב לנושא הזה.