

שני קולות בכפיפה אחת:

"הבימה" מבעד לפועלים של ברוך

צ'מרנינסקי וצבי פרידלנד*

דורית ירושלמי

* מאמר זה מבוסס על פרק מתוך עבודת הדוקטור "התיאטרון של הזרם המרכזי בארץ ישראל מבעד לסיפורי במאים ולדפוסים בימיו", אוניברסיטת תל-אביב, 2004. העבודה נכתבה בהנחיית פרופ' שמעון לוי.

סיפורה של "הבימה" אחרי השתקעותה בפלשתינה ב-1931 ממוקם בין שתי נקודות ציון קנוניות: הצגת הדיבוק מאת שלמה אנסקי בבימויו של יבגני וכטנגוב (מוסקבה, 1922) שהקנתה ל"הבימה" תהילה אמנותית בין-לאומית ומעמד-על בנרטיב של התיאטרון העברי, וההצגה הוא הקאמר, תל-אביב, 1948) המסמנת, כידוע, את ראשית "התיאטרון של המדינה". בהיסטוריוגרפיה של התיאטרון העברי-ישראלי נבנה סיפורו של "התיאטרון של המדינה" כסיפור של צעירים-מנצחים שקמו נגד התיאטרון "המיושן", הוא תיאטרון "הבימה" בתקופת היישוב.¹ מטרת מאמר זה היא לפרק את הדימוי "המיושן" שדבק בסיפורה של "הבימה" בתקופת היישוב על-ידי הארת פועלים וחותרים האמנותי של ברוך צ'מרנינסקי (1889-1946) וצבי פרידלנד (1898-1967) – בכירי הבמאים שצמחו מקולקטיב השחקנים. דרכו של צבי פרידלנד לסטודיה "הבימה" קשורה בפעילותו כשחקן-חובב בקבוצה דרמתית בשפה העברית שהוקמה בחרקוב (עם חברי הקבוצה נמנו גם שלמה ברוך ופאני לוביץ). וכטנגוב, שהגיע לחרקוב ופגש את חברי הקבוצה, המליץ לנחום צמח, המייסד של הסטודיה "הבימה", להזמין את השחקנים החובבים למוסקבה. פרידלנד נענה לפנייתו של צמח והצטרף לסטודיה ב-1920. לימים יהיה מהכוחות המניעים של "הבימה": בתקופת היישוב הוא עתיד לביים כמחצית מכלל ההצגות, ופעילותו המקצועית כבמאי תניב בסך הכול כ-50 הצגות. בהיסטוריוגרפיה של התיאטרון העברי שמור לו מקום חשוב בשל כישורו לראות את הנולד והתגייסותו להכשיר דור חדש של שחקנים, מה שהוביל בבוא העת לייסודו של בית הספר הדרמטי של "הבימה" (1945). ההצגה הראשונה שביים ב"הבימה" הייתה בכור שטן מאת ברנרד שו (1931) שלא קצרה הצלחה אמנותית ניכרת, אך הבחירה במחזה זה מלמדת על שאיפתו להעשיר את הרפרטואר במחזות מערב-אירופאיים. ברוך צ'מרנינסקי התגלגל למוסקבה בשנת 1920 והצטרף גם הוא כשחקן לסטודיה "הבימה". כאיש תיאטרון בעל

1. מנדל קוחנסקי (1974), מבקר תיאטרון שהציע בספרו התיאטרון העברי סוג של היסטוריוגרפיה, חותם את הפרק "צמיחה וקיפאון" בהתייחסות לשיטת "הרז'יסורה הפנימית" ב"הבימה". הוא קובע נחרצות ששיטה זו הניבה, כתום 14 שנים רצופות, רפרטואר נטול דמיון. הרטוריקה שלו מכשירה את הקרקע להאדרת תיאטרון הקאמרי ומייסדו הבמאי יוסף מילוא.

2. שמעון פינקל, במה וקולעים, עם עובד, תל-אביב 1968, עמ' 162.
3. "אגודת הידידים" של "הבימה" הוקמה בזימתה של מרגוט קלאוזנר כבר ב-1927 בברלין. כאן הכוונה ל"חוג ידידי הבימה" שנוסד בפלשתינה ב-1932 כדי לאפשר את פעילות התיאטרון מבחינה תקציבית. בין הפעילויות הנוספות של "חוג ידידי הבימה" דאוי לציין את ייסוד "חוג הבימה" לנוער וכמובן את הירחון במה שהוקדש לענייני אמנות התיאטרון.
4. יבגני וכסנטוב, נשך בראשית והדיבור; וסוולוד מצ'ידלוב, היהודי הנצחי; בוריס ורשילוב הגולם והמבול; בוריס שושקביץ, חלום יעקב; אלכסיי דיקי האוצר וכתר דוד; מיכאל צ'יכוב, הגיליה השנים-עשר; ואלכסיי גרנובסקי אוריאל ד'אקוטסה.
5. עמנואל לוי, התיאטרון הלאומי "הבימה": קורות התיאטרון בשנים 1917-1975, עקד, תל-אביב 1981, עמ' 166.
6. למעשה, בשנים 1926-1931 הייתה "הבימה" להקת שחקנים נודדת. הרפרטואר, שבתקופת הנודדים כלל את ההצגות הדיבור, הגולם והיהודי הנצחי, הורחב רק פעמיים. כך, בביקור בפלשתינה (1928) הועלו האוצר על-פי שלום עליכם וכתר דוד על-פי קלדרון דה לה ברקה – שתי הצגות בבימוי של אלכסיי דיקי שהגיע ממוסקבה. אחרי שמוצה קהל הצופים ביישוב, חזרה "הבימה" לברלין (ספטמבר 1929) והרחיבה את הרפרטואר עם הגיליה השנים-עשר בבימוי של מיכאל צ'יכוב (1930) ואוריאל ד'אקוטסה מאת קרל גוצקוב בבימוי אלכסיי גרנובסקי (1931).
7. את המונח "קהילות פרשניות" "Interpretive Communities" טבע סטגלי פיש

ידע נרחב בעולם החסידות היה צ'מרניסקי יד ימינו של בוריס ורשילוב בעבודת הבימוי של הגולם (מוסקבה, 1925) וכעבור זמן גם של אלכסיי דיקי בעבודה על האוצר על-פי שלום עליכם (תל-אביב, 1928). בשנים 1931-1943 ביים צ'מרניסקי 20 הצגות. ההצגה הראשונה שביים הייתה כבלים מאת האלפרן ליוויק (1931), שזכתה בביקורות אוהדות והועלתה 126 פעמים. על-פי השחקן שמעון פינקל, זכה צ'מרניסקי להערכה רבה מצד שחקני התיאטרון, ולמעשה היה המנהל האמנותי הלא-מוכתר של "הבימה" בתקופת היישוב.² על כך גם ניתן ללמוד משפע הנאומים שנשא בפני "חוג ידידי הבימה", וכן באירועים חגיגיים שבהם הסביר את דרכו האמנותית ומטרותיו של התיאטרון.³

פועלם של צבי פרידלנד וברוך צ'מרניסקי כמעט שלא נחקר עד כה. שניהם התחילו לביים עם המעבר לשיטת "הבימוי הפנימי" (או "הרז'יסורה הפנימית", ככתוב בספרי הזיכרונות של המייסדים ובספרי היובל), כלומר כששחקנים מתוך הקולקטיב לקחו על עצמם את מלאכת הבימוי. מצד העשייה התיאטרונית היה זה מעבר דרמטי, שכן עד השתקעותה של "הבימה" בפלשתינה (1931), בויתו כל ההצגות על-ידי במאים רוסים שלא היו חלק מהקולקטיב.⁴ המעבר לשיטת "הבימוי הפנימי" נעשה בעיקר משיקולי מימון – היה יקר להזמין במאים מחוץ-לארץ, מה עוד שטיפוחו של קהל-צופים קבוע הצריך העלאת כמה וכמה הצגות בעונה. ההחלטה לא התקבלה פה אחד מפני שהיו שחקנים שפקפקו ביכולתם ובמידת הכשרתם של עמיתיהם שביקשו לביים.⁵ מובן שמבחינת השאיפות האמנותיות העדיפו בכירי שחקני "הבימה" להמשיך לעבוד עם במאים ידועי-שם שיובילו אותם לפסגות אמנותיות, ולא עם שחקנים מן השורה שעברו לבימוי. ואכן ליאופולד לינדברג, ליאופולד ייסנר וטיירון גטרי הוזמנו לביים, אבל שגרת התיאטרון דרשה הצמחת כוחות פנימיים. במובן זה, "הבימוי הפנימי" אינו רק הביטוי הבולט ביותר למעבר לעשייה אמנותית הקשורה במקום הגאוגרפי שבו מתעצבת תרבות תיאטרון בשפה העברית, אלא גם למעבר מלהקת שחקנים נודדת לתיאטרון הפועל בצורה רציפה ומקצועית.⁶

לוחות הרפרטואר מעידים שחלק ניכר מההצגות שהעלו ברוך צ'מרניסקי וצבי פרידלנד זכו להצלחה משולבת (אמנותית וקופתית), ואילו השיח של הקהילה הפרשנית סביבן מלמד שהן היוו אירועי תרבות משמעותיים עבור קהלם.⁷ אם נביא בחשבון את נפח העשייה המרשים שלהם (כלומר, מספר ההצגות שהועלו בבימויים), ברור כי התיאטרון שקידמו השניים כבמאים הוא-הוא המסד לבנייתו של תיאטרון תוסס ופעלתני, ולא קומץ קטן של מחזות מקוריים שבאמצעותם סימנו החוקרים את התפתחות התיאטרון העברי. יצוין שב"הבימה" בתקופת היישוב הוצג רק קומץ מחזות מקוריים – ורק מיעוטם קצר הצלחה – בהם שומרים מאת עבר-הדני בבימוי פרידלנד שעורר תגובות מסויגות (1937), והאדמה הזאת

(Fish, 1980). בכך כוונתו לאותם קולטים החולקים "אסטרטגיות כתיבה" משותפות.

8. חיים שוהם, תיאטרון ודרמה מחפשים קהל, אר-עם, תל-אביב 1989, עמ' 104.

מאת אהרון אשמן בבימוי צ'מרניסקי שזכה להצלחה אמנותית וקופתית (1942). על-אף מיעוט המחזות המקוריים ששובצו בפרטואר של "הבימה" (שכלל בכל עונה, בממוצע, שבע הצגות חדשות!), גורס חיים שוהם כי הם שהיו את התשתית לתיאטרון העברי מפני שיצרר "אפקט מצטבר של פעילות תיאטרונית וניסיונית [...] וגיבשו את אופק-הציפיות של הקהל והתיאטרון".⁸ לא רק הקשר המסורתי של מחקר התיאטרון לדרמה, כלומר המיקוד במחזה ולא בטקסט התיאטרוני, עשוי להסביר את פנייתם של החוקרים אל המחזה המקורי, אלא העובדה שמדובר כאן בכתיבה מחקרית שהיא, במידה רבה, ממין הכתיבה האידאולוגית, שבה לאומיות התיאטרון היא יותר בגדר הנחת היסוד של המחקר מאשר מושא המחקר. כך, לדוגמה, פירש חיים שוהם את מחזהו של עבר-הדני:

ב"שומרים" הופיעו לראשונה על בימת "הבימה" דמויות ארץ-ישראליות של ממש, פרי הילולים של הארץ ומציאות החיים היהודית החדשה, לא אנשי הגולה שבאו לארץ-ישראל וממשיכים בה את "הגולה על כל אטריבוטיה", לא דמויות חצויות בין כאן לשם, כי אם אנשי ארגון "השומר" בכבודם ובעצמם על אורחות-חיהם המיוחדים, נורמות המוסר שלהם ומפעלם.⁹

9. שם.

בדיסציפלינה של "חקר התיאטרון העברי", תפקד המחזה המקורי כביטוי אולטימטיבי של תרבות עברית "חדשה". גם מסיבה זו, כפי שיידון בהמשך, נדחק במחקר פלח ההצגות הקשורות לפרטואר של תיאטרון אידיש, שבהתאם לדימויה של שפת האידיש בשיח האידאולוגי הצינוני הוא מהווה מטונימיה ל"ישן". על כך יש להוסיף את "המיתולוגיה המקומית" על אודות "הסגנון האקספרסיוניסטי" של "הבימה", שתרמה לדימוי "המיושן" שדבק בה.¹⁰

10. יצוין שכבר בן-עמי פיינגולד, במאמרו "מאה שנות תרבות בארץ-ישראל: התיאטרון העברי", טען בצדק שמדובר בקביעה פשטנית ומכלילה ושרב המרחק בין ההצגות שהועלו בתקופת היישוב לבין סגנון "פאתטי" או "אקספרסיוניסטי" (ישראל ברטל ועורך), העגלה המלאה - מאה ועשרים שנות תרבות ישראל, ירושלים: מאגנס, 2002, עמ' 198-220).

היסטוריה של מוסד תיאטרון אינה מתמצה בניתוח תמטי חברתי-תרבותי של קומץ מחזות מקוריים, בפילוח וניתוח מדיניות הרפרטואר או בהכללות ביחס לסגנון האמנותי שרווח בתיאטרון זה בנקודת זמן מסוימת. כפי שמלמד ברוס מקונאקי (McConachie, 1989), היסטוריה של מוסד תיאטרון היא מכלול מורכב של פרקטיקות וגורמים - בהם האמנים שפעלו בו ודפוסי עבודתם - וכן נסיבות חברתיות, תרבותיות ופוליטיות.¹¹ הפער בין הערך הדרמטי-תיאטרוני של המחזאות המקורית לבין השאיפות האמנותיות של השחקנים והבמאים, וכן הנסיבות ההיסטוריות-תרבותיות המשתנות של היוצרים והקהל, גרמו לכך ששגרת התיאטרון משנות השלושים ואילך התבססה על מחזות מתורגמים, גם מאידיש. במובן זה, לחקר חותמם האמנותי של הבמאים שפעלו במסגרת שיטת "הבימוי הפנימי" תפקיד חשוב ועקרוני בהעללת (Emplotment) סיפורה של "הבימה" בשנות השלושים והארבעים, השונה בתכלית מסיפור "שנות הבראשית" שלה במוסקבה (1917-1926) ובתקופת נדודיה

11. עוד בנושא זה, ראו: Bruce McConachie, "Towards a Postpositivist Theatre History", *Theatre Journal* 37, 4 (1989), pp. 465-486

(1926-1931). בדיעבד, תרומתם של צ'מרניסקי ופרידלנד איננה בשפות התיאטרון שפיתחו. לכן אין לבחון את פועלם רק מבחינה אמנותית (ודאי לא בהשוואה לשפת התיאטרון של במאים אחרים שעבדו עם הקולקטיב, ובראשם וכטנגוב), אלא גם ובעיקר מצד השאלה כיצד התיאטרון שלהם גישר על קפיצת הדרך הנחשנית שעשתה "הבימה" מבחינה אמנותית במוסקבה. אטען שלא זו בלבד שצ'מרניסקי ופרידלנד ניגשו לבימוי בדרך אחרת – והד לכך מוצאים בביקורות התקופתיות המציינות את חותמם האמנותי השונה – אלא שמתוך הצגותיהם מצטיירת קוטביות אידיאולוגית. עבודות הבימוי של ברוך צ'מרניסקי, ובמיוחד ההצגות המקיימות קשרים אינטר-רפרטואריים עם תיאטרון אידיש, סיפקו לקהל רצף של תרבות יהודית מודרנית; ואילו עבודות הבימוי של צבי פרידלנד, ובמיוחד סדרת ההצגות ההיסטוריות, חיזקו והזינו את הפן האידיאולוגי לאומי-ציוני של "הבימה" במהלך שנות השלושים והמחצית הראשונה של שנות הארבעים. מבחינה מתודולוגית – כדי לחדד את ההבדלים בין שני הבמאים הללו, לפרק את המכלול, קרי "הבימה", ובעיקר כדי לדוּבב את הקולות השונים המעידים על שותפותו המורכבת של תיאטרון זה בתהליך "הנדסת התרבות" (Cultural Engineering) – יוצג פועלם התיאטרוני של צ'מרניסקי ושל פרידלנד בנפרד.

התיאטרון של צבי פרידלנד

על בסיס חומרים ארכיוניים ניתן לסרטט את דיוקן תיאטרוננו של צבי פרידלנד כשילוב בין "תיאטרון של שחקנים" ו"תיאטרון של במאי". בהקשר לרפרטואר של פרידלנד, "תיאטרון של שחקנים" משמעו בחירת מחזות המספקים באופן שיטתי תפקידים ראשיים לבכירי השחקנים בלהקה. "תיאטרון הבמאי" ניכר בנטייתו לתפאורות גדולות ולמעמדים המוניים (בהשתתפות חניכיו מהסטודיו למשחק) כרקע להתרחשות העלילתית. השילוב בין גישתו לחלל המעוצב, המייצר אסתטיקה בימתית רומנטית, לבין דפוסי המשחק והמטען האמנותי של בכירי שחקני "הבימה", העמיד סוג של "נטורליזם רוחני". אשר לשיטת הליהוק, כלומר העדפה מפורשת של בכירי השחקנים, היא מזגימה את המרחק שעברה "הבימה" מאז שהעלתה על נס, בהשראת רעיונותיהם של סטניסלבסקי ודאנציניקו ב"תיאטרון האמנותי של מוסקבה", את עקרון האנסמבל. כך או אחרת, חותמו האמנותי אינו בתחום האסתטיקה הבימתית, אלא בראש ובראשונה בבחירת מחזות בעלי מקדם אידיאולוגי גבוה, שמפצים על המחסור במחזות מקוריים-אקטואליים. במובן זה, התיאטרון של פרידלנד סייע ל"הבימה" לממש את הממד האידיאולוגי-ציוני שחרטה על דגלה במוסקבה, ולא רק באמצעות החייאת השפה העברית. מטבע הדברים, עם התיישבותה בפלשתינה, השפה העברית שוב איננה גורם בהזנת מעמדה הלאומי של "הבימה"; את המעמד הזה ירנס, בין השאר, האקטיביזם האידיאולוגי-ציוני המשתקף בסדרת ההצגות ההיסטוריות בבימויו של פרידלנד.

את המשמעויות העולות מסדרת ההצגות הללו יש לקרוא לאור הידיעות שהגיעו מאירופה ליישוב ובזיקה לשיח האידיאולוגי בנוסח בן-גוריון. כבר בינואר 1933, בדברים שנשא בוועידת מפא"י, התווה בן-גוריון את הדרך שיש לנקוט כדי להפוך את "הסבל היהודי הגדול" ל"מנוף". בשורת נאומים בשנות מלחמת העולם השנייה ביטא את התפיסה שניתן להפוך את החולשה לקצמה ואת האסון – לכוח. תמציתה של תפיסה זו בדברים שאמר בוועד הפועל של ההסתדרות ב-1942: "זוהי תורת הציונות שלנו: לצקת את אסון היהודים בדפוסי גאולה [...] אסון גדול – זהו כוח. אם יש אידאה הרי יכולים להפוך אסון לגאולה. אסון של מיליונים לגאולה של מיליונים".¹² בכורת היהודי זיס על-פי ספרו של ליאון פויכטוונגר התקיימה באוגוסט 1933, חודשים מספר לאחר מינויו של היטלר לקנצלר גרמניה. האנוסים מאת מכס צווייג הוצג בדצמבר 1938, כמה שבועות לאחר אירועי "ליל הבדולח". בכורת ראובני שר היהודים על-פי רומן מאת מכס ברוד התקיימה ביוני 1940, כשהנאצים כבר שלטו במדינות מרכז אירופה. בכורת לא אמות כי אחיה מאת דוד ברגלסון התקיימה במאי 1944, בעיצומה של ההשמדה.¹³ מדובר, כפי שיודגם להלן, בסדרת הצגות, שהנימה הלאומית בפרשנותן הבימתית הולכת ומתעצמת, והיא מגיעה לשיאה במחזה לא אמות כי אחיה – הצגה המבטאת את יחסו של היישוב כלפי מרד הגטאות וכלפי הלחימה היהודית לסוגיה. יצוין שההצגה לא אמות כי אחיה איננה מתזה היסטורית וכי עוררה תגובות חריפות בשאלה, האם לגיטימי להציג את אירועי התקופה. בפועל, ההצגה הייתה חוליה ראשונה ב"הצגות שואה".

תפקידן התרבותי של ההצגות ההיסטוריות לא התמצה רק בקישורן האפשרי של העלילות לאירועי השעה באירופה, אלא גם בהצגת רגשות לאומיים. זאת, הואיל ותועדו בהן שני דימויים דיכוטומיים של היהודי: מצד אחד הגלותי-קרבני, ומצד אחר המודרני-מערבי – זה שקלט והפנים את ערכי הלאומיות בשדות זרים ושממנו צמח היהודי "החדש" של המהפכה הציונית. כאלה הם היהודי זיס, דון קריסטובל ודוד הראובני – שלושם בגילומו של השחקן שמעון פינקל, שבתקופה זו ובסיועו של פרידלנד חיזק את מעמדו בקרב שחקני הקולקטיב.¹⁴ מדובר בדמויות של יהודים מתבוללים הפועלים במרחב תרבותי לא-יהודי ומגיעים להישגים אישיים מרשימים. מותן, המלווה בחזרה לחיק היהדות לאחר שנוכחו לדעת כי הסביבה הלא-יהודית דוחה אותן, הוא "מוות יפה", הרואי, שבהקשר ההיסטורי הוא טעון משמעויות לאומיות-סמליות. "מות כדי לא למות", כפי שכותב ז'אן פרנסואה ליוטר, היא המשמעות שיצקו האתונאים במושג "מוות יפה". מושג זה נהפך לאבן-יסוד בהתפתחות הרעיון הלאומי. המתים למען מטרה הגדולה מהם – למען המולדת, למען רעיון, למען המדינה, למען העם – זוכים לשם-עולם, לחיי נצח.¹⁵ ההצגות ההיסטוריות בבימוי פרידלנד העלו בזיכרון את הטראומות בהיסטוריה היהודית ואפשרו להשליך

12. שבתאי טבת, "החור השחור", אלפיים 10 (1994), עמ' 121.

13. במכתר זה ניתן לכלול גם סדרה של מחזות מודרניים בבימויו של פרידלנד: זאבים מאת רומן רולאן (1934), מרד המתים מאת אירווינג שו (1937) והאם מאת קרל צ'אפק (1939).

14. עוד על הביוגרפיה המקצועית של שמעון פינקל, ראו: שלי זר-ציון, "שיילוק עולה לארץ-ישראל: 'הסוחר מוונציה' לשקספיר בבימוי ליאופולד ייסנר בשנת 1936", קתדרה 110 (2003), עמ' 73-100.

15. Jean-Francois Lyotard, *The Differend, Phrases in Dispute*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1988, pp. 99-101

עליהן את החרדה למשמע הידיעות על גורל היהודים "שם". אך בד בבד השתתפו הצגות אלה במפעל מחיקתו של "קלון היהודים" ובנו זהות לאומית ציונית שמעמידה במרכז את "פולחן המוות", בלשונה של עדית זרטל.¹⁶

16. עדית זרטל, האומה והמוות, היסטוריה זיכרון ופוליטיקה, דביר, אור-יהודה 2000.

היהודי זיס תורגם ועובד לבמה על-ידי מרדכי אבי-שאל על-פי רומן מאת הסופר היהודי-גרמני ליאון פויכטוונגר שראה אור בגרמניה ב-1925. עלילתו של רומן רחב-יריעה זה מתרחשת בממלכת וירטמברג בשלהי המאה השמונה-עשרה, סביב דמותו ההיסטורית של יוסף זיס אופנהיימר, יועצו של הדוכס קרל אלכסנדר. העיבוד הבימתי, המעפיל משיא לשיא, הכולל תהפוכות קיצוניות ואירועים והמשלב כוח, נקמה ומין ככל מלודרמה הראויה לשמה – מלמד כי רשת היוצרים (המעבד, הבמאי והשחקן הראשי) ביקשו להציג את זיס כ"יהודי מנצח".¹⁷ אף שזיס הוא במוקד ההצגה מבחינה רגשית, הווי החיים בחצר הדוכס הוא גולת הכותרת של הבימוי ולב החוויה האסתטית. המעצב עמנואל לופטגלס העמיד שתי במות מסתובבות שאפשרו לצפות בעת ובעונה אחת בפעילותם של יהודים ולא-יהודים ולהחליף תמונות בקצב מזוזר. הבמות המסתובבות גם שימשו להבלטת מצבו הנפשי של זיס; כך, בתמונת הנשף, "במה מסחררת זאת כאילו מימשה וסימלה כאחד את מצב התווה המבעית שהיהודי זיס זינק לתוכו".¹⁸ חלקי תפאורה שִׁצְגוּ את מקומות ההתרחשות, הרשימו את המבקרים: "בניין הבמה של החברה הגבוהה גם בבית ההרצוג וגם בביתו של שר הפיננסיים עשוי ליצור את האילוסיה, כי אמנם כן הוא".¹⁹ על האפקט הזה הוסיפו התלבנושות והמחוות של שלל הדמויות המאכלסות את חצר הדוכס, כגון הגנרל רמחינגן בגילומו של מנחם בנימיני, שרום-מעמדו של זיס בחצר מעורר בו שנאה עזה והטקסט שלו משובץ מלל אנטישמי; וויסנזה, איש הדת הערמומי בגילומו של יהושע ברטונוב, המוביל את הדוכס לביתם של זיס ובתו נעמי (חיה הנדלר) כדי לנקום בו על ששבה בעֶרְמָה את לבה של בתו מגדלן. גם למגדלן (בגילומה של אינה גובינסקה), הנמשכת אל זיס וגם חוששת מפניו, יש חלק בהבלטת הממד האנטישמי. היי החצר של הדוכס נתנו אפוא לפרדילנד הזדמנות להעמיד מפגן בימתי של חברה נהנתנית ורוויה אנטישמיות, שבה היהודי זיס עולה לגדולה. המבקר יעקב פיכמן התרשם מכל זה לטובה:

17. המחזה שמור בהמילא"ה, תיק מס' 5.2.8.

18. א"ש יוריס, "היהודי זיס" בהצגת ה"בימה", במה ב' (תרצ"ד), עמ' ל"ב-ל"ה.

19. יציב, "היהודי זיס", דבר (11/8/1933).

לשבח הבימוי יש לציין שעם ריבוי הנפשות העושות ואינן עושות ועם ריבוי התמונות, שסכנה של אריכות כרוכה בהן, החיים אינם פוסקים על הבמה והעין אינה שבעה מן הצבעים המהבהבים ומחליפות התנועה. מכל ההוללות הזאת העוברת בטמפו כפי שהרואים אוהבים בימינו.²⁰

20. יעקב פיכמן, "היהודי זיס", הארץ (10/8/1933).

ביזכרונותיו מספר השחקן שמעון פינקל שזיס היה בעיניו "דמות

21. שמעון פינקל, במה וקלעים, עם עובד, תל-אביב 1968, עמ' 166.
22. שמעון פינקל, ניצוצות, עקר, תל-אביב 1985, עמ' 50-51.
23. שם, הערה מס' 23, עמ' 51.
24. יעקב פייכמן, הערה 21 לעיל.

יהודית-אוניברסלית, תפקיד הרואי של יהודי הנוקם נקמת עמו: נציג הגניוס היהודי, הבונה אחרים והורס את עצמו".²¹ גם פרידלנד ראה בזיס דמות הרואית: "היהודי זיס הוא בעל רצון ואנרגיה בלתי שכיחה. הוא כוח כביר. אולם הוא עושה משגה גדול בדרך חייו. בסוף הוא עצמו מודה על המשגה ולא נשאר לו כי אם ללכת ברצון טוב לקראת המוות".²² זיס נתפס על-ידם כדוגמה מופתית של יהודי שהפנים כהלכה את החינוך הנאות, ה-Bildung, מה שאפשר לו להעפיל לרום המעלה בסולם החברתי: "גיבור שהיהדות יכולה להתפאר ביכולתו ובכוח המרץ שבו. הוא רצה להוכיח שהיהודי קורץ מאותו החומר שקורצו ממנו כל שאר האנשים ואיננו 'גזע שפל' מן האחרים".²³ זיס בעיצובו הבימתי של פינקל, כמבשרו של היהודי "החדש", שואב את ייחודו, ואת ניגודו, משתי הדמויות במחזה המייצגות את היהודי "הישן" – רב גבריאל המקובל בגילומו של ברוך צ'מרנינסקי, ולנדאור, שליח-ציבור של הקהילה היהודית, בגילומו של מנחם גנסיין, שבדבריו, כפי שהתרגם פייכמן "מבוטאים 'גלותיות', פחדנות טיפוסית, זהירות מפני פסיעה גסה".²⁴ ברגעיו האחרונים מקבל עליו זיס את מותו ברצון ובגבורה; מותו אינו נתפס כמוות על "קידוש השם" כי אם כמוות גואל ומושיע. שני דימויי המרכזיים של ההצגה נשאו, אם כן, את המסר הלאומי הציוני: האנטישמיות, כשנאה מבחוץ שמחייבת פתרון מדיני ל"בעיית היהודים", והיהודי המתבולל שחזר לחיק היהדות ומת מות גבורה כיאה ל"יהודי החדש".

בהצגה האנוסים מאת מכס צווייג נרתם הזיכרון ההיסטורי הטראומטי של גירוש יהודי ספרד ופורטוגל לבניית עלילת המחזה.²⁵ צווייג כתב את המחזה בגרמנית ב-1934, ואביגדור המאירי תרגם אותו לעברית ב-1935. צווייג היגר לפלשתינה בשנת 1938, ואז החליטו ב"הבימה" להעלות את המחזה. מכס ברוד, הדרמטורג של "הבימה", הסביר: "האנוסים' הנו מחזה לאומי במיטב מובנה של ההגדרה ותוכנה, ורק כפשע בינו לבין הטרגדיה".²⁶ להפקת המחזה נרתמו מיטב הכוחות ב"הבימה": אהרון מסקין גילם את האינקוויזיטור תומס טורקוומאדה וחנה רובינא הייתה המלכה איזבלה שנאבקה בדרישותיו לצאת נגד היהודים אך לבסוף נכנעת לו. התפאורה בעיצובו של הצייר יצחק פרנקל זכתה לתיאור מפורט המאפשר להעלות בדמיון את העולם העשיר שנשקף מהבמה:

[...] הבדים נתנו עומק והרגשת מרחב. הבניינים מסרו בנאמנות את אופי הארכיטקטורה הספרדית בקווים כלליים (הכנסייה, הפרוודור בארמון המלכה בטולידו, חדר המלכה והמסבאה). שני האגפים עם הגוזזטרות הוסיפו גוון לאופי הכללי של המסגרת הבימתית ונוצלו במלואן במשחק. לכל תמונה תפאורנית נמצא סולם צבעים מתאים, שמלבד ערכו העצמאי, ביטא את ההשראה והרעיון הגלום במערכה. גן האלקאזר מוסר את אוירת המלכות והאצילות הקשטילית-ספרדית, על אהבת החיים והשמחה שלהם.

25. לפחות משלהי המאה השמונה-עשרה נתפס גירוש ספרד כאירוע לאומי מכונן בזיכרון היהודי הקולקטיבי. מאז תקופת ההשכלה ובמשך המאה התשע-עשרה כולה, הגירוש הוא חלק אינטגרלי מן ההגות היהודית וכן מתפיסת היהודים (בעיקר יהודי אשכנז) את עצמם כקבוצה מוכה שניטל עליו למצוא מענה לרעות הרודפות אותו. סופרים יהודים-גרמנים כמאה התשע-עשרה אימצו את התמה של "תור הזהב" בספרד המוסלמית, וגם את היפוכה – מוראות הכנסייה הנוצרית והאנוסים.
26. מכס ברוד, "האנוסים' ב'הבימה'", במה ד' (תרצ"ט), עמ' 5.

הכיכר שליד הכנסייה, בסולם הצבעים הכהים-אפלוליים, מסמלים את הצד השני בחיי ספרד, את שלטונה של הכנסייה, שלטון הדת והקנאות החשוכה. כל התפאורות נתנו מחזור תמונות ספרד מלאות ריח של אווירה ונוף עשיר גוונים. מצוין הוא השימוש בתאורה שהבליט את התפאורה והמשחקים. ביחד עם מנוף צבעי התלבושות הנהדרות היוו תמונה בימתית הרמונית רבת-קסם.²⁷

27. מ' ברונזפט, "האנוסים" על במת 'הבימה', במה ב' (תרצ"ט), עמ' 9.

כל המבקרים פסקו שהייתה זו אחת ההצגות המפוארות ביותר של "הבימה" ושיבחו את הבימוי של צבי פרידלנד. גם בהצגה זו, האמירה הלאומית נגזרת מאופן עיצובה של הדמות הראשית. דון כריסטובל בגילומו של שמעון פינקל הוא לוחם אמיץ ואיש משמר בעל מוניטין בחצר המלכה. אחרי תהפוכות הוא מתוודה בפומבי על השתייכותו לאנוסים וחוזר בגלוי ובאומץ אל חיק עמו. לעומתו, שאר האנוסים ורובם יוסף גלנטי, בגילומו של ברוך צ'מרנינסקי, מוצגים במהלך ההתרחשות כנכאי רוח. לקראת סוף העלילה, כאשר האנוסים מבקשים לערוך קבלת שבת, ניגש הרב אל כריסטובל ומתחנן כי ייזהר במעשיו מאחר ש"הסימן הצהוב על השער", וכריסטובל משיב לו, כיאה לגיבור: "אינני מכיר חותמת כזאת."²⁸ בתמונה האחרונה בהצגה, כניגוד ליהודי הגאה הנראה-הנוכח בימתית, נשמעות בחוץ-במה זעקות האנוסים הנלקחים מן המקום על-ידי האינקוויזיציה. בהקשר זה מעניינת במיוחד ביקורתה של לאה גולדברג על שפת הגוף של פינקל-דון כריסטובל בתמונה האחרונה: "במרתף האנוסים הוא שבור פחות מדי. גבו ישר וראשו זקוף. והרי אנו יודעים שזה לא ייתכן. גמישותו במשחק תעזור לו, ודאי, להתגבר על כך."²⁹ גולדברג מחפשת אמינות פסיכולוגית במחווה אידאולוגית מכוונת של שחקן. למעשה, אין מדובר כלל בהיעדר "גמישות במשחק", אלא בבחירה מודעת המכוונת ליצירת דימוי של יהודי אמיץ וגאה. ואכן הלקח הלאומי-הציוני של ההצגה קלע אל המטרה, ויעידו על כך דברי הביקורת של מ' אחי-אסף: "לא, לא יחדל החומר ההיסטורי להיות אקטואלי בשבילנו בשום ארץ ובשום דור – כל עוד העם נמצא בגולה."³⁰ אבל את הרגשות הלאומיים שההצגה מעוררת אין לייחס רק לתוכני העולם הבדיוני ולאופני ייצוגם, אלא לעצם מפעלה של "הבימה" בהפקת המחזה. בעונה הראשונה צפו בהצגה יותר מ-35 אלף איש, כאשר היישוב כולו מנה כ-400 אלף נפש. בעיתון העולם, ביטאונה העברי של התנועה הציונית שהופץ בפלשתינה ובקהילות היהודיות באירופה ובאמריקה, דובר בשבח עשייתה הרוחנית של "הבימה" למען האחים הסובלים בגולה.³¹

28. המחזה שמור בהמילא"ה תיק מס' 1.5.6, עמ' 60.

29. לאה גולדברג, "האנוסים" ב'הבימה", דבר (30/12/1938).

30. מ' אחי-אסף, "על במות: 'האנוסים' ב'הבימה'", במעלה (13/1/1939).

31. מ' עין-היראי, "האנוסים" ב'הבימה", העולם (12/1939).

ההצגה ראובני שר היהודים לא זכתה אמנם להצלחה קופתית בסדר הגודל של האנוסים, אבל נשארה ברפרטואר של "הבימה" שתי עונות וגויסה מפורשות לפעילות חינוכית. מדובר באפוס רחב-יריעה שבמרכזו דמות

אקטיבית, גלגול פסיכו-היסטורי של נער מהגטו של פראג, המופיע כדוד הראובני מנהיג חבורת לוחמים יהודים אמיצים מן המזרח החותר להשגת פתרון מדיני.³² בעיני ברוד, דוד הראובני היה חלוץ הציונות, ש"ניתח את שאלת היהודים ודרך פתרונה באותם הקווים המשותפים גם להרצל – זאת אומרת, גאולת העם והארץ ותגשם בתנאים מדיניים ולא רק רוחניים".³³ בעונה השנייה הועלתה ההצגה רק שש פעמים, אחת הפעמים ב"א באדר – יום הזיכרון לחללי תל-חי, בפני חברי הנוער העובד והלומד. במובן זה, ראובני שר היהודים היא דוגמה להצגה פדגוגית, ברוח "תורת המוות" הארץ-ישראלית שהתגבשה סביב מיתוס תל-חי. בתיק ההצגה מצאתי רשימה שהופיעה בעיתון אומרו ב-13 במארס 1941, המתארת את תגובת חברי הנוער העובד והלומד שהוזמנו לצפות בהצגה.³⁴ ביום ההצגה הוצבה באולם תמונתו של טרומפלדור, ולהצגה עצמה קדמה מסכת קצרה: אחת מחברות תנועת הנוער קראה את "זכור" שכתב ברל כצלסון להרוגי תל-חי, והמבקר ד"ב מלכין "העלה בדברים נמצאים את זכר היום, יום י"א אדר, המהווה אחת החוליות בשרשרת ההתפרצויות לגאולה ותקומה". כותב הרשימה מציין עוד, שבניגוד לרחש שליווה את מהלך הטקס, עם תחילת ההצגה השתררה דממה, המתחיות הלכה וגברה, ולבסוף, "כשראובני [שמעון פינקל] נופל מת על פגיונו וצילה של דינה [חנה רובינא] הולך ונעלם, מתעוררים הצופים ופורצים במחאות כפיים סוערות" (שם). ההצגה הייתה אפוא המשך ישיר של המסכת שקדמה לה, ושתייהן חברו לכינון מסע חניכה ציוני שבמרכזו "תורת המוות" של הנופלים למען המולדת.

ההצגה לא אמות כי אחיה היא מקרה מעניין במיוחד של ניפוס ציוני. הסופר דוד ברגלסון כתב את המחזה בשנת 1943, וההצגה עלתה ב"הבימה" ב-6 במאי 1944.³⁵ יוזכר שברגלסון נמנה עם קבוצת הסופרים שפעלו בוועד היהודי האנטי-פשיסטי שהוקם בשנת 1941, שבו היה מעורב גם השחקן שלמה מיכואלס, אז מנהל תיאטרון "גוזט". באחד משידורי הרדיו הראשונים באידיש מטעם הוועד היהודי האנטי-פשיסטי במוסקבה, קרא ברגלסון ליהודים באשר הם להתאחד ולהילחם יחד בנאצים. ג'פרי ויידלינגר טוען שלראשונה מאז המהפכה קראו יהודים סובייטים לישות יהודית אחת וביטאו סולידריות ושותפות גורל עם אחיהם שמחוץ לגבולות ברית המועצות.³⁶ אין בידי עדויות לאופן שבו התגלגל מחזהו של ברגלסון ל"הבימה". התייחסות לשאלה זו מצאתי ברשימה מאת אורי קיסרי:

אני מאמין ש"הבימה" לא באה אל המחזה באמצעות ברגלסון, אלא להפך – הגיעה אל ברגלסון באמצעות המחזה. הואיל ולפי עניות דעתי, טבעי והגיוני היה כי מי שמבקש להפגין כיום את עיקשות החיים של ישראל, את הבחירה בחיים, את המלחמה על החיים, חייב לילך לרוסיה [...] לא רק הדוסי הוא הלוחם בהא הידיעה בחיה

32. הרומן ראובני שר היהודים מאת מכס ברוד התפרסם בגרמנית בשנת 1925 ותורגם לעברית על ידי יצחק למדן כארבע שנים לאחר מכן. את הגרסה הבימתית להפקת "הבימה" התקין מ"ז וולפרבסקי.
33. מכס ברוד, "דוד הראובני בעיני מחברו", במה ג' (1940), עמ' 5.

34. המילא"ה, תיק מס' 5.5.8.

35. המחזה הועלה בשנת 1945 בניו-יורק תחת השם לא נמות בכימוי יעקב רוטבוים. המחזה לא הועלה ב"גוסט" ולא בתיאטראות אידיש אחרים שפעלו ברחבי רוסיה, כפי הנראה בגלל האיסור להציג סמלים נאציים על הבמה.

36. Jeffrey Veidlinger, *The Moscow State Yiddish Theatre*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 2000, p. 219

37. אורי קיסרי, "החיים והמוות ביד הלשון..." (ההרגשות במקור), ידיעות אחרונות (19/5/1944).

38. צבי פרידלנר, "על המחזה והבימוי של 'לא אמות כי אחיה'", במח ב"ג" (תש"ד), עמ' 16.

39. המחזה שמור בהמילא"ה, תיק מס' 17.2.9. להלן תקצירו: בנו הבכור של אברהם בר נהרג במלחמת העולם הראשונה, ובמהלך העלייה מתבשר האב שבנו הצעיר, מפקד בגודר בצבא האדום, נהרג אף הוא בקרב. מולו ניצב היהודי-הגרמני פרופ' קרונבליט – מדען, אגרונום, בעל שם עולמי, העובר בתחנת ניסיונות חקלאיים בעיירה הסובייטית. לעיירה מגיע מפקד נאצי בשם ברנדקה בלוויית חייליו. ברנדקה היה בעבר איסיסטנט של פרופ' קרונבליט בגרמניה. הוא תובע ממנו לגלות היכן הצפין את תגליותיו. פרופ' קרונבליט מבקש לשלוח יד בנפשו. אברהם בר מנסה להניא אותו מכך, ובתשובה לטיעוני החזקים אומר פרופ' קרונבליט: "אתם היהודים הסובייטים התעריתם כאן בעבודתכם, הודות לבניכם ובנותיכם הנהרגים כגיבורים בצבא האדום" (עמ' 12). בגלל התעקשותם של אברהם בר ופרידה בתו שלא לחשוף בפני האיוב את התגליות, היא נידונה להישלח כזונה לחיילים בחזית. חבריה הפרטיזנים מתכוונים לפוצץ את בית הספר שבו השתכנה מפקדת הנאצים. בינתיים מתארגנת הופעה בבית הספר, ותלמידותיה צריכות לרקוד לפני החיילים. בפקודתו של ברנדקה היא מוכתרת למקום. מבעותת המחשבה שכולן תיהרגנה כשהכריה יפציצו את המפקדה, היא לוחשת לאוזן לצאת מהמקום. בהדרגה הן מסתלקות ואילו היא ממשכה לרקוד ונשארת יחידה. המפקדה

הנאצית. *היהודי הרוסי* גם הוא נראה לנו כמי שניתן לו במיוחד ויותר מלכל יחיד וציבור אחר לנקום את נקמת היהודים.³⁷

בפולמוס שהתעורר סביב ההצגה הסביר פרידלנר את מניעיו לבחירת המחזה:

בתקופה זו שאנו חיים בה איננו יכולים להוסיף ולכסות על שאננותנו באצטלה של שמירה על תורת האמנות והיצירה, כשם שעושה זאת הספרות. התיאטרון הוא דבר חי יותר מן הספרות. הכרח לו שיהיה חי יותר. ואם אנו בחיינו נמצאים בתוך התבערה – מן ההכרח הוא לצעוק, להריע ולהזעיק [...] חפצנו בפירוש לזעזע. ואף זאת הייתה בעצם מטרת ההצגה – להוציא את הצופה משאננותו, להחריד ולערער את עמודי השקט שציבורנו נשען עליהם. התיאטרון אינו בא לשעשע בלבד – וכשנרצה לשעשע את הקהל, כשיבוא הזמן נמצא גם את המחזה ואת ההצגה המתאימה לכך [...] אם דיברנו על "צו השעה" הרי זה הצו וזו השליחות שראינו לעצמנו – לנער את הצופה מן התרדמה, השאננות וההשתמטות שהשתררו ביישובנו הקטן מהמערכה, למן ימי אל-עלאמיין ואילך. התיאטרון ילך בדרכו ויעשה מה שמוטל עליו – ושום פולמוס או "התנפלות" וכך גם שום "תהילה" וניצחונות לא יתעוהו מדרכו.³⁸

ערכו הדרמטי של המחזה לא אמות כי אחיה הוא דל, ועיקר חשיבותו בכך שההצגה בבימוי פרידלנר השתלבה באופן שבו הציונות הארץ-ישראלית האדירה את מורדי הגטאות. ברגלסון לא התכוון לכתוב "מחזה שואה", אלא מחזה על חיי היהודים הסובייטים המתאר התעוררות של זהות תרבותית-לאומית בזמן מלחמת העולם השנייה, בעוד היהודים לכודים בצבת של שני משטרים טוטליטריים.³⁹ בין השאר, המחזה מטפל בנושאים אלה: השינוי ביחסן של הדמויות לזהותן הדתית – פרופ' קרונבליט, היהודי-הגרמני המתבולל, שמזדהה כיהודי עם כניסת הנאצים למקום, ואברהם בר, היהודי הסובייטי ששואב את כוחו מהמסורת היהודית; הסולידריות היהודית וההעמדה במבחן של אחוות הלאומים הסובייטית מול הנאצים. עם זאת, השינויים בעלילה וכן התוספות של הבימוי על המחזה מעידים כי למעשה לפנינו "הצגת שואה" לכל דבר. רשימותיו של המבקר ד"ב מלכין מלמדות על השינויים המופלגים שהכניס פרידלנר במחזה.⁴⁰ לדוגמה, הקצין הנאצי ברנדקה מת בהצגה מההתנקשות שהתנקש בחייו פרופ' קרונבליט, ולכן הושמטה מן ההצגה אותה תמונה במחזה שבה הוא מסכים לקבל עירו מדמו של ילד יהודי. במחזה אין הוראת במה להניף דגל נאצי, ואילו בהצגה, כפי שמתאר זאת מלכין, "הדגל הנאצי 'היפה (!) והחגיגי (!)' – מתגרה שעה ארוכה מעל הקיר".⁴¹ האסתטיקה של הקיטש והמוות בולטת בתמונה שבה פרידה (פאני לוביץ), בתו של אברהם בר, ורקדת ריקוד סוער לפני שהיא נשלחת על-ידי הקצין הנאצי כזונה לחיילים בחזית. מראה הבמה פעל אף הוא להבליט את הקיטש

מופצצת, אך כרנדקה ניצל, דורש מהתושבים להסגיר לידיו את הוריו של הפרטיזן היהודי וגורר על אברהם בר דין מות. אז קורא אברהם לעומתו: "לא אמות כי אחיה". פרופ' קרונבלית מתפרץ למקום, יורה בכרנדקה ופוצע אותו. כל הסצנה הבאה היא ניסיון של כרגלסון לקלף את מסכת "הגזע העליון". הרופא מבשר לקצין שרק דמו של ילד יהודי פצוע תואם לסוג הדם שהוא זקוק לו. הקצין מסכים לקבל את העירוי ודורש מהרופא לשמור על סודיות מוחלטת. בתמונה האחרונה, חיילים מהצבא האדום ממתינים למתן האות לתחילת ההתקפה על הנאצים. פרידה וחבריה הפרטיזנים ליד קבר פתוח. פרידה אוזחת את הילד המת ומספרת את סיפור פילגש בנבעה. מילותיה חותמות את המחזה: "לא, לא נקבור, לא נטמין באדמה, אלא נראה לעולם כולו: ראו מה עלילו לנו והשמידום!". היא פוטעת בין החיילים ובתוך היריות קוראת: "השמידו אותם! השמידו אותם! השמידו!" (עמ' 44).

40. הרשימות שמורת בהמילא"ה, תיק מס' 17.2.9.

41. רשימה שהתפרסמה ב-24 במאי 1944; ראו המילא"ה, תיק מס' 17.2.9.

42. השיר מופיע בתוכנית ההצגה; ראו המילא"ה, תיק מס' 17.2.9.

והמוות. על-פי צילומים, הבמה חולקה לשני מישורים: בחלק הקדמי התרחשו הסצנות הראליסטיות ובעומק הבמה – התמונות הסמליות. בעומק הבמה התרחשו תמונת הרצח של האם היהודיה לעיני בנה הקטן והתמונה שבה שלושה חיילים גרמנים מאיימים ברובים על ילד יהודי. גם העיוור (השחקן חיים אמיתי) המובל בידי נער, מגיח מן הירכתיים בעודו שר שיר מאת שלונסקי, "משירת העיוור", המסתיים במילים: "התחזינה עוד עינינו/יום נקם וישע?/הנכונה פדות גם לנו/עם גויי הארץ?".⁴² השינוי המשמעותי ביותר שהוכנס בהצגה הוא התקנת "סוף טוב". שלונסקי חיבר גם שיר עבור הפרטיזנים שנכלל בהצגה. מצאתי לנכון להביא את מילותיו המבטאות את האופן שבו המרד "שם" הופך בעטו של המשורר לאקט ציוני.

עיט על שדותינו,
בבשרנו ציפורניו,
קומ-קומו, בחורינו,
קומו צאו לשדה הקרב.

דם שפוך כמים,
עלכונות אדם ועם
עוד נקמה שבעתים
וקדוש הוא הנקם

עוד נכונה לנו
עת יגון ושכול וכאב,
אך נזכה לראות כולנו
במפלות האויב

ובנפול איבנו
מפלתו ליריאון,
אור גדול יורח עלינו
אור הפרדת ההחזון.

כפי שמלמדת עדית זרטל, בטקס הזיכרון השנתי ליום י"א באדר שהתקיים בתל-חי בשנת 1943, דיווח בן-גוריון על הידיעות שהגיעו אל היישוב מאירופה על מרידות היהודים: "הם למדו את תורת המיתה החדשה, אשר מגיני תל-חי וסג'רה ציוו עלינו – מות גבורה". במשפט זה, טוענת זרטל, מקופלת האמביוולנטיות של ניפוס והרחקה, של הערצה והתנשאות, שאפיינה את יחס היישוב, ולימים את יחסה הרשמי של המדינה, אל מרד הגטאות. מצד אחד, בן-גוריון מייחס את הגבורה בגטאות לשיעורים שקיבלו המורדים מן הציונות הישראלית, ומצד אחר הוא יוצר הבדל בין "אנחנו" ל"הם" – "הם" למדו סוף-סוף מה שאנחנו

43. עדיית זרשל, האומה והמחוז, היסטוריה וזיכרון ופוליטיקה, דביר, אור-יהודה 2000, עמ' 45.

יודעים זמן רב – איך למות.⁴³ דבריו של המבקר זרובבל מלמדים כיצד שיקפה ההצגה את היחס למורדי הגטאות:

נודמן לי לא פעם לחוש בחווייה העמוקה של המון הצופים בהצגת "הבימה" כהגבה ספונטנית [...] הייתה לי הרגשה שמתוך גרונו של אברהם-בר עולה זעקת מורדי הגטו, הקרבנות העלובים שיצאו עם נשק ביד להילחם בצבאות הטיבטוניים, למרות שידעו שהם עצמם לא ייחלצו מן המצר. לבנו הלך שבי אחרי הכוח הרוחני והנפשי הפנימי שלהם אשר הודת לו הם מתקוממים נגד השלטון הזדוני ויוצאים בקומה זקופה לקראת המוות, בהיותם בטוחים שמוותם יהפוך מקור חיים לבאים אחריהם. ידעו הללו להילחם ולמות יפה ככוח האמונה, כי העם היהודי חיה יחיה ויעבור על פני הנאצים המשתוללים.⁴⁴

44. זרובבל, "לא אמות כי אחייה" לד. ברגלסון בהצגת "הבימה", במה ב"ג" (תש"ד), עמ' 13 (ההדגשות שלי, ד"ר).

כל הסימנים מלמדים שאין מדובר רק בניכוס תוקפני של העולם הברגלסוני לטובת השיח הציוני – קרי, המרד "שם" כחלק מההיסטוריה הרשמית של הציונות – אלא שההצגה יוצרת את הזיקה בין הכוח הציוני לבין סיפור קרבנות השואה בעצם ימי ההשמדה, ואגב כך בונה את סיפור הגבורה של המדינה שבדרך.

שנה לפני לא אמות כי אחייה העלתה "הבימה", בבימויו של ברוך צ'מרנינסקי, את טוביה החולב על-פי שלום עליכם בתרגומו ובעיבודו של י"ד ברקוביץ (1943). דווקא כאן ראוי לדון בהצגה, כחוליה מקשרת לתיאטרון של צ'מרנינסקי וכביטוי לקולות השונים שבהם דיברה "הבימה". בדבריו שנשא צ'מרנינסקי לפני הבכורה של טוביה החולב ב"חוג הבימה", העיר בדרכו הצנועה שלמרות מעמדו הקנוני של המחזה בתיאטרון הארצי, דרכו לבמת "הבימה" לא הייתה סוגה בשושנים. המאבק בין שמעון פינקל ויהושע ברטונוב על התפקיד הראשי, כמו גם השתתפותה של חנה רובינא בתפקיד הבת חוה, מעידים שבנקודת הזמן המסוימת נחשב המחזה ראוי לעלות על במת "הבימה". מכל מקום, הפקת המחזה קשורה קשר הדוק לביוגרפיה המקצועית של צ'מרנינסקי שעליה ניתן ללמוד מספר צ'מרנינסקי (תש"ז).⁴⁵ מדברים שכתב צ'מרנינסקי ברשימה "בצללו של שלום עליכם" (לציון שנת השמונים להולדתו של שלום עליכם), ניתן ללמוד על מחשבתו כשחקן-חובב לייסד תיאטרון המוקדש ליצירותיו של שלום עליכם, ולימים על אמונתו שהקהל של "הבימה" בפלשתינה אינו צריך ואינו יכול לוותר על עולמו של הסופר.

45. חנוך גרשון, אהרון אשמן ורבורה צ'מרנינסקי (עורכים) 190 צ'מרנינסקי: דרך היצירה של במאי עברי, תל-אביב: הוצאה לעם, תש"ז.

כזכור, עלילת המחזה פותחת בטוביה שרואה ברכה בעמלו וניכר שהמשק שלו משגשג יותר מכל משקי הכפריים הגויים. הקונפליקט המטעין את העלילה הוא סיפורה של הבת חוה, הנאורה והאהובה בבנותיו, שמתאהבת בגוי ומחליטה להינשא לו. בעקבות פוגרומים

46. המחזה שמור בהמילא"ה, תיק מס' 5.4.8, עמ' 81.

בסביבה, הכפריים מוסרים לטוביה צו גירוש. הידיעה מגיעה לאוזניה של חוה, היא נוטשת את בעלה, חוזרת לבית אביה ומכריזה בפניו "אלך אחריכם... אם כה ואם כה – אל אשר תלכו, אלך גם אני. חייכם חיי, צרתכם צרתי"⁴⁶. הטקסט יוצר זהות בין חוה לבין סיפור הצטרפותה של רות המואבייה לנעמי, וזהות זו מתחזקת בהמשך בדבריו של טוביה המוחל לבתו. בחירתה של חוה היא השיבה לבית אבא מתוך הזדהות ושותפות גורל, שיבה לבית שנחרב, שגזר דין מוות מאיים על יושביו. משמעותה של בחירה זו התחדדה תודות למטען התרבותי ולפרסונה הציבורית של השחקנית חנה רובינא, שלמרות שנותיה גילמה את הבת חוה. בהקשר זה יצוין, שעד שקיבלה על עצמה את תפקידה של מירל'ה אפרת (1939), סירבה רובינא להשתתף בהצגות המזוהות עם תיאטרון אידיש. במובן זה, הדמות הבימתית חוה-רובינא היא סיפור של שיבה כפולה: שיבת הדמות הבדייונית לבית אביה, לעולם המסורתי-דתי, ושיבת השחקנית הראשונה של התיאטרון העברי לתיאטרון אידי אמנותי. מובן שבהקשר ההיסטורי שבו הועלתה ההצגה, נוצר קישור בין הפוגרומים במחזה לבין הידיעות על ההשמדה שהגיעו לאוזני היישוב בפלשתינה. אף שהבריחה יחד של שרידי המשפחה מהכפר הייתה הוכחה נוספת לצורך בבית לאומי "לעם ללא ארץ" – הצגה זאת, שלא כמו הצגותיו ההיסטוריות של פרידלנד, איננה סיפור של בניית עצמה יהודית חדשה. יתר על כן, פרשנותו של יהושע ברטונוב לדמותו של טוביה הבליטה את תכונותיו כיהודי "ישן" – כפרי טוב מזג, "למדן" מלידה, איש עממי שנטוע עמוק באמונתו, ומשום כך ובזכות כשרון האירוניה העצמית הוא מסוגל לעמוד באסונות הניחתים עליו. כך או אחרת, בצד הביקורות החיוביות על ההצגה, היו גם ביקורות אפולוגטיות ו/או שליליות, אך אלה לא גרעו מהצלחת ההצגה אצל הקהל והיא הועלתה בגרסתה הראשונה 260 פעמים! – הישג מרשים המעמיד בצל גם את ההצלחה המשולבת (אמנותית וקופתית) של האדמה הזאת מאת אהרון אשמן בבימויו של צ'מרינסקי.

התיאטרון של ברוך צ'מרינסקי

ברפרטואר של צ'מרינסקי בולטים עיבודים לסיפורת, כגון יום שישי הקצר על-פי ביאליק (הצגה שהועלתה לציון יום הולדת שישים של המשורר, 1933), מנעשה כשפים (1934), עלי כינור (1937) וכתריאלים על-פי שלום עליכם (האחרונה הועלתה לציון שנת השמונים להולדת שלום עליכם, 1939), ומסעות בנימין השלישי על-פי מנדלי מו"ס (1936). כמו כן ביים בשיתוף עם צבי פרידלנד את עמך מאת שלום עליכם (1933), וכאמור ב-1943 ביים את טוביה החולב. ניתן לפיכך לקבוע שהרפרטואר של צ'מרינסקי מחזק את הקשרים האינטר-רפרטואריים של "הבימה" לתיאטרון אידיש, ואפשר בוודאות לאפיין את צ'מרינסקי כפרשנו הבימתי

47. ברפרטואר שלו כוללים גם מי האיש מאת ה' ליווייק (1939), אלזהיים, אדם ושטן מאת יעקב גורדין (1941), הסוזר מורשה מאת רומן ברונשטטר.

של שלום עליכם.⁴⁷ יציון שבבימיו של פרידלנד הועלו קשה להיות יהודי מאת שלום עליכם (1936) ומירל'ה אפרת מאת יעקב גורדין (1939). באשר לתשתית של תיאטרון אידיש בתפעול הרפרטואר של "הבימה", ראוי להביא את דבריו הנרגשים של חיים נחמן ביאליק (שליווה את "הבימה" מייסודה במוסקבה) לאחר הצגת הבכורה של עמך:

זוהי שמחה אמתית, שמחה יהודית. הכול משלנו: התוכן של שלום עליכם, הלשון של ברקוביץ, לשון קלסית, מזיגה נפלאה של עברית ויהודית, המשחקים של "הבימה" הלא תמיד היו יהודים מאוד, וגם האוויר שבו נוצר המחזה הוא אוויר של א"י ולא של הו"ל, הרז'יסורה פנימית עצמאית. דומה שזו הפעם הראשונה שהכול הוא יהודי-עצמי בצירוף מלא.⁴⁸

48. ח"נ ביאליק, "עמך", במה א-ו' (תרצ"ג), עמ' ה'.

הלוחות הסטטיסטיים במחקרו של עמנואל לוי מלמדים כי ההצגות המקיימות קשרים אינטר-רפרטואריים עם תיאטרון אידיש נחלו הצלחה רבה אצל קהל הצופים: עמך עלתה 135 פעמים; קשה להיות יהודי – 113 פעמים; עלי כינור – 103 פעמים; מירל'ה אפרת – 170 פעמים. הרטוריקה במסקנותיו של עמנואל לוי ביחס להצגות אלה מעידה שבהתאם לשיח האידיאולוגי-ציוני, הן מאוזכרות כדי לצאת ידי חובת הדיון ונדחקות הצדה. כלומר הדיון אינו מעלים אותן, אלא שולט בהן דרך שלילתן. כך חותם עמנואל לוי את דבריו:

בתקופה זו מחזות שנכתבו בידיש היוו את הקטגוריה הגדולה ביותר ברפרטואר [...] המחזות היידיים היו מחזות ששטעל, וברובם קומדיות או מלודרמות על הווי היהודים ברוסיה. הצלחתם של "מירל'ה אפרת" ו"טוביה החולב" הייתה אופיינית לתקופה: מחזות סנטימנטליים ונוסטלגיים [...] המבקרים חששו שבהעלאת מחזות יידיים נוסטלגיים ממלא התיאטרון תפקיד ראקציונרי, וטענו כי תפקידה החשוב של "הבימה" הוא לא לעודד נוסטלגיה לעבר, אלא לחנך ולהכין את הקהל לקראת העתיד.⁴⁹

49. עמנואל לוי, התיאטרון הלאומי "הבימה": קורות התיאטרון בשנים 1917-1975, עקר, תל-אביב 1981, עמ' 156 (ההדגשות שלי, ר"י).

עמנואל לוי אינו שואל מדוע פנו אנשי "הבימה" למחזות מתיאטרון אידיש. כמו כן, בהתאם להפרדה המלאכותית בין תיאטרון בעברית לבין תיאטרון באידיש, תיאטרון זה אינו מהווה כלל חלק מאופק המחקר של לוי, ולכן הוא גם מחמיץ את סיפורה המורכב של "הבימה" במוסקבה, בשנות נדודיה ובפולשתניה.⁵⁰ לא אוכל להעמיק כאן בשאלה כיצד היווה התיאטרון האידי המודרני תשתית לעשייה של הסטודיה "הבימה" וודאי לדינמיקת ההתקבלות של הצגותיה. רק אזכיר שהצלחת הדיבוק בהפקת ה"ווילנע טרופע" (ורשה, 1920) היא שסללה למעשה את דרכו של המחזה מאת שלמה אנסקי לבמת "הבימה" (מוסקבה, 1922). בביקור בפולשתניה (1928) העלתה "הבימה" את האוצר על-פי שלום עליכם בבימויו של

50. עמנואל לוי שם לו למטרה לחקור את תולדות התיאטרון מנקודת מבט של מרעי החברה, אבל מחקרו הפוויטיביסטי חסר את ההיבט התיאטרוני, כלומר – הוא אינו מתייחס לטקסט ההצגות, הוא גרש ציטוטים ללא ניתוח מתוך ספרי זיכרונות, ובעיקר הוא נטול עמדה ביקורתית.

אלכסיי דיקי שהגיע ממוסקבה. לאור הפופולריות של מחזות של עליכם אצל להקות של תיאטרון אידיש, לא קשה להבין את הבחירה של "הבימה" במחזה האוצר. כלומר, הייתה כאן התחשבות ברורה בטעמו של הקהל הפוטנציאלי ביישוב וביטוי לקשר אינטר-רפרטוארי עם תיאטרון אידיש. אחרי שמיצתה את קהל הצופים ביישוב בפלשתינה, חזרה "הבימה" לברלין (ספטמבר 1929) והרחיבה את הרפרטואר עם אוריאל ד'אקוסטה מאת קרל גוצקוב בבימוי של אלכסיי גרנובסקי (1931). מחזה זה היה אחד הרווחיים בתיאטרון האידי, ומעמדו הקנוני בא לידי ביטוי ברומן של שלום עליכם כוכבים תועים.⁵¹ בכלל, אין לתאר את סיוריה של "הבימה" בשנות נדודיה ללא הזיקה לסצנת התיאטרון האידי, כי בכך יש התעלמות מפורשת מאופציות תיאטרוניות שהיו חלק מהמארג התרבותי של המרכזים היהודיים שבהם ביקרה. בהקשר זה אציין ששומרים הייתה ההצגה האחרונה שהעלתה "הבימה" לפני צאתה לסיור באירופה (1937), ואי-הכללתה ברפרטואר של הסיור לא נבעה רק מהביקורת המסתייגת שספגה ביישוב, אלא כנראה מההסכם השונה של "הבימה" עם קהלה באירופה. ולראייה, חוץ מההצגות הדיבוק, היהודי הנצחי ואוריאל ד'אקוסטה, כלל הסיור את ההצגות עמך, יום שישי הקצר וקשה להיות יהודי המשתלבות היטב ברפרטואר של תיאטרון אידיש. (יוזכר שכל ההצגות הועלו בסיור באירופה בעברית.)

כידוע, בהקשר הציוני התקיים ויכוח נוקב על אופייה של התרבות "החדשה" ועד כמה היא מהווה המשך ישיר לתרבות היהודית במזרח אירופה. איתמר אבן-זהר (1980) מדגיש את העובדה שחרף "שלילת הגלות" והמגמה לכונן תרבות "חדשה", התבססה תרבות זו על מרכיבים רבים מהתרבות המזרח-אירופית.⁵² כפי שמציין יעקב שביט, משנות השלושים, ועם גלי העלייה הרביעית, התפתחה החברה העירונית בפלשתינה בקווים מקבילים ל"חברת ההמונים" היהודית בערי מזרח אירופה. לטענתו, ההגירה הביאה אתה לא רק צרכים תרבותיים-חומריים, אלא גם צרכים תרבותיים-רוחניים, שעוררו אמנם אי-נחת בנטייתם להעתיק את "גינוני ורשה" לתל-אביב, אבל שום "מסע צלב" לא היה יכול למנוע התפתחות זו.⁵³ מובן שתיאטרון, כמוסד המקיים קשר הדוק עם קהלו, אינו יכול לתפקד כ"שמורת טבע". במילים אחרות, אם תיאטרון הוא מערכת המבוססת על זיכרון תרבותי, לתיאטרון האידי היה תפקיד חשוב בהפעלת "הבימה" בתקופת היישוב. עקבותיו של תיאטרון זה, חיותו וחיוניותו מצויים, בין היתר, בתיאטרון של צ'מרנסקי.

בדברים נרגשים שכתב מכס ברוד לזכרו של ברוך צ'מרנסקי, הוא השווה בינו לבין מי שנחשב לאבי התיאטרון היהודי – אברהם גולדפדן: "המקוריות והטבעיות הייתה הסגולה המשותפת לשניהם – אלא שצ'מרנסקי עלה עליו בתרבותיות ויצירתיות".⁵⁴ אמנם ברוד, האינטלקטואל מפראג, מחמיר עם גולדפדן, אך הערתו חשובה לדיון

51. המחזה נכתב ב-1846 והוצג לראשונה באידיש ב-1881 באורסה בתרגומו של הסופר והעיתונאי יוסף יהודה לרנר, על-פי התרגום לרוסית של פיוטר ויינברג.

52. איתמר אבן-זהר, "הצמיחה וההתגבשות של תרבות עברית מקומית וילידית בארץ-ישראל 1882-1948", קתדרה 16 (1980), עמ' 189-165.

53. יעקב שביט, "ורשה-תל-אביב – יידיש ועברית: בין ספרות המון לחברת המון", הספרות י, 4-3 (1989), עמ' 206-207.

54. הערה 46 לעיל, עמ' 243.

55. עוד על דמות השלימזל, ראו:
Ruth Wisse, *The Schlemiel as
Modern Hero*, The University
of Chicago Press, Chicago and
London 1971

56. על-פי י"ד ברקוביץ, "מעשה
כשפים" התפרסם בהוצאת מוריה
באורסה בצירוף סיפורו של
ביאליק "יום שישי הקצר" בחוברת
שנקראה נסיפורי ע"ס. את התרגום
מאידש התקין המשורר שמעון
גינצבורג. ערכו את התרגום ביאליק
ורבניצקי.

בפועלו של צ'מרנינסקי, שכן חלק מרכזי בהצגותיו מבוסס על מוטיבים מהתרבות העממית היהודית שעובדו ליצירה ספרותית. במילים אחרות, החומרים הספרותיים שעובד צ'מרנינסקי אינם יכולים להיחשב לספרות עממית, אבל הם ספוגים מוטיבים מהתרבות העממית. הדמות שבמרכז אינה "בעל גוף", אלא זו של השלימזל-הבדחן-השפילער, הצומחת מתוך הדימוי הספרותי-אמנותי של השטעטל.⁵⁵ כאלה הם שמעון-אלי החייט בהצגה מעשה כשפים, נפתלי הכליזמר בהצגה עלי כינור, עגלונים, סוחרים, שדכנים ושחקני תיאטרון אידיש בהצגה כתריאלים – כולן דמויות שחזקו את הקשר בין התיאטרון ששפתו עברית למסורת הבדחנים, הכליזמרים והשפילערים בפורים-שפיל. בהצגותיו, היהודי "הישן" מוצג כאמן ההישרדות. בהצגות יום השישי הקצר (ששייך לפן הכמו-עממי ביצירתו של ביאליק) ומעשה כשפים, נוצרת הקבלה בין חוויית הקיום של הדמויות לבין אשליית התיאטרון.⁵⁶ בהצגות עלי כינור וכתריאלים מוצגים חיי היומיום של השפילערים. ההתרחשויות הבימתיות לא ביטאו געגועים ל"שטעטל", אלא הפכו את העיירה למקור של יצירה על-זמנית בעלת משמעות קיומית.

יום שישי הקצר מגולל את התסבוכת שר' ליפא נקלע אליה מרגע שקיבל, ביום שישי בבוקר, הזמנה מידידו העשיר ר' געצי לברית המילה של נכדו הראשון ועד שובו לעיירה בשבת בצהריים. שיאה בביתו של ר' פיבקה, לשם הגיע ר' ליפא באשמורת ליל שישי לאחר שהעגלון הגוי סירב להשאירו לבד בשדה ולהמתין לצאת השבת. עם שחר מוצא ר' פיבקה את ר' ליפא ישן בביתו, ודעתו כמעט נטרפת עליו: כיצד ייתכן שר' ליפא, שומר מצוות ידוע, הגיע אליו בשבת. הוא מסיק מיד שוודאי טעה הוא עצמו במניין ימי השבוע, וכדי שר' ליפא לא יחשוב אותו לגוי גמור ובני העיירה הסמוכה לא ילעגו לו, הוא מסלק במהירות את סימני השבת. אווירת החול והעמדת הפנים של ר' פיבקה הן כה אמינות, שר' ליפא משתכנע שהתעורר אל מוצאי שבת. העגלון מכין את הסוס ור' ליפא יוצא בבטחה לדרך ומגיע לעיירה בדיוק כשהקהל יוצא מתפילת השבת. ברובד הרעיוני, העלילה עוסקת בסוגיות של תעתוע, אשליה, ובעיקר במתח בין המציאות הממשית של הזמן לבין יכולתנו לעצבו. מישור הייצוג הובלט באמצעות אלמנט של תפאורה: ספר גדול ממדים, בעיצובו של הצייר ראובן, שהמחיש את המקור הספרותי של ההתרחשות הבימתית. על שניים מ"עמודי" הספר מופיעים איורים בקווים עדינים של פנים-בית. איבן העגלון (אהרון מסקין), ר' ליפא (אברהם ברץ) ור' געצי (שמעון פינקל) עומדים ליד ה"דף", ונראה כאילו "יצאו" מתוכו. עיצוב הדמויות הבימתיות באמצעות המלבוש המגושם ושפת הגוף הבליט את ה"דף" השטוח; ולהפך – ה"דף" המחיש את החיות והחיוניות של הדמויות הבימתיות ה"בוקעות" ממנו. כך הפכה "שפת הגוף" לטקסטורה של "שפת המילים". במילים אחרות, ההתרחשות הבימתית אינה המחזה של "מציאות", אלא המחזה של

מעשייה המגוללת את חיי היומיום כמסכת של נפילה במלכות האשליה. הרוח הקרנבלית באה לידי ביטוי החל בתמונת הפתיחה, שבה אשתו של ר' ליפא מלבישה את בעלה בבגדים ששלח לו ר' געצי, ואלה משמינים אותו עד שרק בקושי הוא מסוגל לצאת מדלת הבית והופכים אותו לכפיל של ידיו העשיר, עבור לריקוד המלווה בשירתם של ר' ליפא, ר' געצי והעגלון איבן הנראים כשלושה כפילים, וכלה בתזמון כניסתו של ר' ליפא לעיר כמין שוטה שכל הקהילה צופה בו. כל אמצעי הייצוג יוצרים הזרה בין הצופה להתרחשות הבימתית ומאפשרים לו לקלוט, מעבר לעלילה הפשוטה והצפויה והמוכרת, את המשל הקיומי שהיא מגלמת. בסירה האחרון של "הבימה" באירופה לפני פרוץ מלחמת העולם השנייה, התפרסמה בעיתון היומי הוורשאי דאט ווארט⁵⁷ ביקורת על יום שישי הקצר באלה המילים:

זוהי תופעה מזהירה של עבודה רז'יסורית, המראה על מקורות העממיות ש"הבימה" שואבת מהם. התאטרון האמנותי הגדול על כל הרפרטואר הקלסי שלו צריך שתהיה תחת רגליו קרקע-עם איתנית, אותה אדמה שחורה, אשר תזין את שורשיו – וכל כמה שיעמיקו השורשים ימריאו כנפיו השמימה.⁵⁸

בעקבות הצלחת יום שישי הקצר פנה צ'מרניסקי לעיבוד סיפורו של שלום עליכם "מעשה כשפים" (הסיפור נקרא במקורו "החייט המכושף"). צ'מרניסקי לא רק עיבד וביים, אלא גם גילם את הדמות הראשית: שמעון-אלי. גם בהצגה מנעשה כשפים הבליטה התפאורה (של משה מוקדי) את מישור הייצוג. הדימוי הראשון שהצופה נתקל בו היה מסך שחור ועליו, בקווי מתאר לבנים, שני תיישים הניצבים על רגליהם האחוריות ורגליהם הקדמיות מכוונות זו מול זו. עם עליית המסך, התגלתה מגילת זהב גדולה, עשויה יחידות-יחידות. על כל יחידה צויר הרקע להתרחשות מסוימת.⁵⁹ להבדיל מאיוריו המינימליסטיים של ראובן במחזה יום שישי הקצר, יצר מוקדי תפאורה "דברנית", "סיפורית", עשירה בפרטים צבעוניים. כך, לדוגמה, הרקע לחדרו של המלמד היה שלל ציטוטים מהתלמוד ומהמשנה וביניהם דימויי עזים וחמורים בתנוחות אנושיות. פעולת גלגול המגילה ביטאה באופן חזותי את הרעיון של דמויות היוצאות מתוך סיפור-מעשה. רעיון זה גם קיבל ביטוי מיזנסצני בתמונה האחרונה: הבמה מתמלאת דמויות שהיו חלק מן העלילה, כולן מתרוצצות בבהלה, ועל-פי הוראות הבמה הן נכנסות לבסוף בתהלוכה מסוגנת לתוך החור שנפער במגילה.

במרכז ההתרחשות הבימתית דמותו של שמעון-אלי-שמע-קולנו, שלא זכה להגיע למדרגת חייט והוא מטליא טלאים, מטופל בבנים, עני ואביון וגם נשלט בידי אשתו ציפה-ביילה-רייזה. שמעון-אלי אינו רק נחות מבחינה חברתית, אלא גם מכוער ומעוות מבחינה פיזית. הפיזיונומיה שלו ועליבותו כגבר יוצרות דימוי בימתי שהוא אנטיזתה

57. העיתון דאָט וואָרט היה שייך לתנועת "ארץ-ישראל העובדת" בפולין, ורשה. עורכו הראשון, שניאור זלמן רובשוב, הובא במיוחד מפלשתינה. כמוסף הספרותי של העיתון פרסמו, בין היתר, איציק מאנגר, יצחק בשביס זינגר, י"ד ברקוביץ ויצחק קצנלסון.

58. מתוך "דברי הביקורת בעיתונות אירופה", במה ב' (תרצ"ח), עמ' 13.

59. התמונות שמורות בהמילא"ה, תיק מס' 10.1.10.

לדימוי האדם "החדש". אלא שהמחזה אינו סיפור "גלותי" העוסק ב"תרבות העיירה", אלא הוא מעביר, באמצעות סיפור-מסע כמעט קפקאי, חוויה חריפה של שוליות וחוסר שייכות. שלוש פעמיים נגש שמעון-אלי עם הפונדקאי, שלוש פעמים משקה אותו הפונדקאי י"ש, והתוצאה היא גלגול התיש בעז והעז בתיש. במהלך העלילה, ציפה-ביילה מדברת על עז ממשית שעשויה להפחית מן הדלות, ואילו נשקו של שמעון-אלי הוא המילה, הפסוק, ההתחכמות הלשונית והאירוניה. מעמד הקנייה ומעמדי החליבה הפרפורמטיביים חושפים את המלכודת שלתוכה נפל שמעון-אלי. בפעם השנייה משליכה עליו ציפה-ביילה ברוב זעם כלי בית ומשלחת אותו החוצה עם התיש, כמנהג שילוח העז לעזאזל. בנקודה זו השמיט צ'מרנסקי את קטע החורבן שמחולל הגלגול (העז המכושפת) והוסיף במקומו תמונת חלום/סיוט – כמין תיאטרון-בתוך-תיאטרון. התיש, בגילומה של השחקנית פני לוביץ, מתגרה בו, רוקד לפניו, מפיל עליו כישוף, "משתלט" עליו, ולבסוף רוקד שמעון-אלי עם התיש. "העולם ההפוך" ממשיך גם ב"מציאות". כששמעון-אלי מקיץ בבעתה מהסיוט, העז ממשיכה לרקוד לעומתו. על-פי הביקורות, הבימוי של צ'מרנסקי היה אפקטיבי: "הרז'יסורה החזיקה את הקהל בצפייה מתוחה, בבת-צחוק שעברה מפרק לפרק לצחוק רועש [...] אכן, הייתה זו קומביניציה אמנותית מוצלחת של שלום עליכם ו'הבימה'".⁶⁰

60. ל' מלאך, "מגילת שלום עליכם" להצגה 'מעשה כשפים', במה ד' (תרצ"ד), עמ' 31.

בהצגה עלי כינור, המגוללת את מסכת חייו של השפילער, פעלה הדרמטורגיה של צ'מרנסקי בכיוונים הבאים: הרחיבה את היסוד העלילתי הגלום בתהליך ההתבגרות הקצר של הנער זמלה עד ההכרעה לגבי ייעודו: להצטרף לקהילת הכליזמרים; עיבתה את ההומור באמצעות הפוטנציאל הקומי שבסיטואציות ובדמויות; הוסיפה ממד מטא-תיאטרוני באמצעות תמונת חלום, הכוללת תהלוכה רבת-משתתפים ושעלילתה היא "עולם הפוך" המתקן את "המציאות"; הוסיפה סצנות הקשורות במשפחת הכליזמרים המייצגת את האמן העממי. התפאורה – תוף ומצילתיים ובצדם כינור, וכן המיזנסצנות, המחישו כולן שהחלל המעוצב הוא סמל לחלל נפשי. העובדה שהתוף מייצג את שני הבתים (בית נפתלי, הכליזמר; ועברו השני, כאשר הבמה מסתובבת – ביתו של שיה-מיכל, אביו של זמלה) חידדה את יחסי הניגוד וההשלמה בין הרוח והחומר, בין השמחה לדלות, בין הרוחני לגשמי, בין היצירה לעולם היומיום האפורי, וביטאה את הרעיון שמשפחת הכליזמרים היא גם הכלי המוזיקלי וגם הכוח האנושי המפעיל אותו. צ'מרנסקי, שהיה לו עניין רב בשאלת האמן היהודי המודרני, גילם את נפתלי הכליזמר – אמן בעל שאר רוח, החי בשולי החברה ומיחל לימים טובים יותר. אהרון מסקין, שברפרטואר שלו היו דמויות גויים, גילם את טשטישק הקאפלמייסטר, המנגן גם הוא על-כינור. יעקב פיכמן מתאר את אחד הרגעים האפקטיביים של נפתלי-צ'מרנסקי:

[...] צ'מרינסקי הציג את נפתלי הנלהב, היודע לכבד את אמנותו ויודע גם להשיב כהלכה לבעלי הבתים ההוגנים כשהם פוגעים בכבוד בניו. הרמת קולו הפתאומית של עלוב זה בתבעו את עלבונו, מרעדת לרגע את הבמה וממלאה חמימות את האולם כולו. זה היה אחד הרגעים המרוממים בהצגה.⁶¹

61. יעקב פיכמן, "עלי כינור", הערות להצגת "הבימה", במה א"ב (תרצ"ו), עמ' 5.

מסקין בנה דמות בימתית שופעת חום ורוך. כך בתמונת הפונדק הוא מרגיע את נפתלי ומוציא אותו בחמלה מהמקום, ונוהג גם בנער זמלה בדרך אבהית ואוהדת. הוא ה"אחר" המבין ללבו של מי שמתעתד להיות "אחר". לדמות הבימתית שיצר מסקין מתייחס פיכמן בסופרלטיבים: "על הבמה התהלך אדם טוב. יפה עין. אכסמפלר אנושי שעלה יפה – אחד מאלה המכפרים בהווייתם על רבבות קטני הנפש, המשחירים את עין הארץ הגדולה".⁶² המטען האמנותי של צ'מרינסקי-נפתלי ומסקין-טשטשיק הקאפלאמיסטר בונה את דמות האמן על דרך ההקבלה והניגוד. שניהם חיים בשולי החברה, אמנים בעלי שאר רוח שאמנותם אינה זוכה להכרה. מן ההצגה מצטיירת דמותם של האמנים היהודים המסורתיים, הכליזמרים, שמקווים (כפי שמנסח זאת שלום עליכם בסטמפניו) "כי ברבות הימים יתמחו במקצועם ויעלו אף הם למדרגת מנגנים כהלכה"⁶³ ושמתספקים לפי שעה בהסתב קורת רוח בשעת הכנסת כלה לחופה. ומכאן שהסיפור "עלי כינור" מאת שלום עליכם לא זו בלבד שאפשר ל"הבימה" להציג את חיי היומיום של הכליזמר ולהחיות את דמות האמן המסורתי, אלא גם להאציל עליו את האמנותיות.

62. שם, עמ' 6.

63. שלום עליכם, סטמפניו, מאיריש: י"ד ברקוביץ, דביר, תל-אביב תש"ו, עמ' י"ט.

למילה "שפילער" יש, כידוע, שתי משמעויות: מנגן ומשחק, ובהקשר זה מעניינת במיוחד התמונה "תיאטרון בכתיאליבקה" שחתמה את ההצגה כתריאלים, המבוססת על חמישה פרקים מהסיפור "כתריאליבקה החדשה". ככל שידוע לי, הייתה זו הפעם הראשונה שבה הוצגו קטעים ממחזותיו של אברהם גולדפדן על במת "הבימה" ובעברית כתיאטרון-בתוך-תיאטרון. הפרק של שלום עליכם "תיאטרון בכתיאליבקה" הוא רק שלד לתמונה שכתב צ'מרינסקי – ללא ספק בהשראת הרומן כוכבים תועים מאת שלום עליכם שעוסק בתיאטרון האידי בתקופת פריחתו של התיאטרון של גולדפדן. בעיבוד לתיאטרון שונה סדר הפרקים – לעומת הסיפור שנחתם בפרק "שוודיה של כתריאליבקה", התמונה החותמת את ההצגה היא "תיאטרון בכתיאליבקה". להקת תיאטרון אידיש שעתידה להופיע בכתיאליבקה, מאוזכרת כבר בתמונה הפותחת של ההצגה: "המסע בטרם". זוהי תוספת של צ'מרינסקי לפרק של שלום עליכם. הסופר-האורח יורד בתחנת הרכבת של כתריאליבקה ופוגש עגלונים, בעלי אכסניות ושאר כתריאלים, המשדלים אותו לקנות ממרכולתם. יוסל הקונדוקטור וכתריאל הרכב דוחפים את הקרון לתוך הבמה, תוך שהם מזמרים את השיר "יתומה" מהמחזה המכשפה מאת גולדפדן. העיבוד

יצר אפוא מסגרת של תיאטרון-בתוך-תיאטרון כתחליף למסגרת של הסופר-האורח שמארגנת את הסיפור, והעניק בכך לכל האירוע דימוי של תיאטרון "גולדפדני".

ההתרחשות הבימתית כללה את שלל מרכיביו של אירוע תיאטרוני: פרסום-חוצות קולני, קהל שנמכרים לו כרטיסים בהתאם למאוויו, קופאי שמחלק כרטיסים למקורבים (בערך כל הקהל), במאי שחייב להכריע איזו הצגה יעלה – שולמית, קוני למל או המכשפה (בגלל תסבוכת של מכירת/חלוקת הכרטיסים וגם בגלל בעיות של אביזרים: בשביל שולמית צריך חלוקים לבנים ואין, בשביל המכשפה צריך גלי תרנגולות ואין), חזרות יגעות וסוערות בעת ובעונה אחת, שחקנית צעירה שמתחרה בשחקנית מבוגרת על התפקיד הראשי וכן תגובות קהל הצופים (הבימתי) לפני ההצגה ובמהלכה. במוקד התיאטרון-בתוך-התיאטרון, מחרוזת שירים מוכרים וסצנות מתוך שולמית והמכשפה על-פי דרישת הקהל. מן הסתם, החגיגה המשותפת של השפילערים ושל הקהל הבימתי משקפת את הקהל באולם, שהרי הקישור בין קהלה של "כתריאליבקה החדשה" לבין תל-אביב של שנות השלושים הוא בלתי נמנע. מה היו המודלים של "העיר הלבנה שנבנתה מתוך החולות" כדברי נתן אלתרמן? מי האנשים שישבו בה? האומנם חלוצים וחלוצות שלווים או שומרים ושומרות גיבורים, או שמא מהגרים שהזיכרון התרבותי שלהם כולל את "כתריאליבקה החדשה", היא "כתריאליבקה" שהתפתחה מעיירה לפרובינציה אוניברסלית בדומה לתל-אביב?

עיבודיו הבימתיים של צ'מרניסקי הם ללא ספק בחירה מודעת ומכוונת שהפכה את התרבות העממית של עולמות הבדיון הספרותיים לחומר גלם תיאטרוני. אמצעי ההבעה שבחר בקפידה סייעו ל"הבימה" לגשר על קפיצת הדרך הנחשבונית שביצעה עם הדיבור – שהרי שפתו התיאטרונית של וקטנוב חסרה את ההומור, האירוניה, שמחת החיים והגמישות המאפיינים את התרבות העממית. סיפוריו של שלום עליכם לא זו בלבד שאפשרו לצ'מרניסקי ולשחקני "הבימה" להשלים חוליה התפתחותית חסרה, אלא גם להיענות לצרכים התרבותיים של קהל-הצופים התל-אביבי. הצגותיו מוכיחות שבימי השגרה בפלשתינה, "הבימה" לא הייתה "שמורת טבע" של תפיסה אליטיסטית-אוטופית של אמנות "גבוהה". התיאטרון שלו הדהד את מודל התיאטרון "הגולדפדני", הבלתי את התיאטרוניות והציב במרכז דמויות לא-קנוניות, חלושות גוף, המציגות אופציות רוחניות-קיומיות. הן לא קידמו את רעיון היהודי "החדש", אלא יצגו את כוח ההישרדות של זהות תרבותית יהודית כנגד נסיבות הקיום. אכן, בעזרת דמויותיו הסמליות של השטעטל ובעזרת דימוי השפילער כתב צ'מרניסקי את סיפורו של השחקן היהודי המודרני; ויתר על כן, הצגותיו נתנו הכשר לקהל בפלשתינה לחוות את הריחות והטעמים, את המקצבים והניגונים, וכן את כוחה החתרני של התרבות העממית. לימים

יופיעו תמונות מהצגותיו בתוכנייה להצגה הכנסת כלה – עיבודו של הבמאי יוסי יזרעאלי לעגנון, ויכתב, הפלא ופלא(!), שהיו אלה הצגות "אידישקייט"...

לסיכום, רב השונה על הדומה בתיאטרון של ברוך צ'מרינסקי וצבי פרידלנד. התיאטרון של צ'מרינסקי מתאפיין באסתטיקה הצומחת ממוטיבים עממיים ומאיקונוגרפיה יהודית הקשורה בחיי היומיום. זוהי מעין אסתטיקה "אתנוגרפית" שהתיאטרליות שלה, שהובלטה בייצוגיים החזותיים, מפרקת את "הראליות" של מושאיה והופכת אותם לשרשרת דימויים מודרניסטיים, שמעמידים במרכז את חוויית הקיום של היחיד, נציגו של "כל-אדם". צ'מרינסקי קידם את המודל הפרדיגמטי שצפון במחזה הדיבוק מאת אנסקי, הווה אומר – התרבות העממית כחומר גלם ליצירה אותנטית של העם. לא זו בלבד שהצגותיו לא נענו למושג "שלילת הגלות", אלא שהדימוי הספרותי-האמנותי של השטעטל נעשה מדיום ליצירה תיאטרונית, שבנתה את העולם "הישן" כסוג של אמת רוחנית החורגת ממגבלות הזמן. התיאטרון של צ'מרינסקי, פרשנו הבימתי של שלום עליכם, הוסיף לרפרטואר נדבך של תרבות יהודית מודרנית. לעומת זאת, הצגותיו של צבי פרידלנד גייסו מחוזות זיכרון טראומטיים בהיסטוריה היהודית, כיוונו לדימוי "האדם החדש" של המהפכה הציונית והדהדו את אמירתו של בן-גוריון "אסון הוא כוח". הצגותיו ביססו את הבמה העברית כאתר-זיכרון הגמוני של המתים, שמותם יפה וראוי למולדת. קשה אמנם להפריז ביעילותו של התיאטרון כמכשיר להבניה סימבולית של זהות לאומית, אך בעקבות הדיון ברצף הצגותיו ההיסטוריות, ניתן לומר על פרידלנד שפועלו חיזק את מעמדה הלאומי של "הבימה".

שתי האופציות התיאטרוניות יכלו לדור בכפיפה אחת והאיל ותרבות תיאטרון אינה מתעצבת באורח פלא, וודאי לא מעצמה. אנשים מסוימים מגבשים אותה, על-פי מידותיהם, גבולותיהם, השקפותיהם ויכולתם האמנותית-מקצועית ובהקשרים היסטוריים-תרבותיים. אך טבעי הוא שבחברה שממירה את אוצר סמליה המשותף, שמהנדסת ומעדכנת אותם, יתקיימו אופציות שונות זו לצד זו. מכל מקום, בתקופת היישוב, את הדימוי מהו "תיאטרון" לא סיפק קומץ מחזות מקוריים ארץ-ישראלים שמצאו את דרכם לבמת "הבימה", אלא פועלם וחותרם האמנותי של הבמאים שהחלו לפעול במסגרת שיטת הבימוי הפנימי. יש לקוות שמהסתת תשומת הלב מהמחזאים ומהמחזה המקורי – ולא כל שכן מהקנון (הדיבוק, הגולם והיהודי הנצחי) – לעבר פועלם וחותרם האמנותי של הבמאים, התקבלה תמונה שונה לגמרי מזו שנחרטה בהיסטוריוגרפיה של התיאטרון העברי על "הבימה" בתקופת היישוב, קרי – "גלותיים-מנוצחים" שעליהם קמו צעירי "התיאטרון של המדינה" וביצעו את המעבר המיוחל לתיאטרון "החדש". על-פי עבודותיהם של צ'מרינסקי ופרידלנד, לא היה זה תיאטרון "מיושן",

אלא תיאטרון שנענה לקהליו על-ידי כך שסיפק להם מקצועיות, בידור וערכי הפקה (Production Values), תיאטרון שדיבר בקולות שונים, קולות המבטאים את המתח בין תרבות יהודית מודרנית לבין הלאומיות הציונית המתגבשת.

אוניברסיטת תל-אביב