

תוכן העניינים

ז	תודות
1	מבוא
5	מבנה הספר
6	על המקורות
	פרק ראשון – מודרניזם, אוונגרד וחדשנות בתאטרון יידיש:
11	דז'יגאן ושומאכר בלודז' (1933-1925)
11	השפעות המודרניזם על הספרות ועל תאטרון יידיש
23	השפעת המסורת של מופע ההומור היהודי
25	תאטרון 'אררט'
31	הסטודיו למשחק בלודז'
44	תאטרון 'אררט' והדיאלוג עם הקהל
	פרק שני – משותפות בקולקטיב לעשייה אמנותית עצמאית:
54	דז'יגאן ושומאכר בוורשה (1939-1934)
54	'אררט' מציג לראשונה בוורשה
61	'זיווג מן השמים'
65	משפה ניסיונית לשפה סאטירית
70	דז'יגאן ושומאכר בקולנוע
89	הומור ורגשות אשמה
90	שיח ההתנגדות
	פרק שלישי – בריחה ונדודים: דז'יגאן ושומאכר בגלות
94	הסובייטית ובשובם לפולין (1949-1939)
95	בכרית המועצות (1947-1939)
109	חזרה לפולין (1949-1947)
	'אבי מ'זעט זיך?!' [העיקר שמתראים!]: בין שתיקה לדיבור,
113	בין מוות לתחייה
134	הסרט 'אונדזערע קינדער' (1949)
152	עזיבת פולין

פרק רביעי – 'וייסעו ויחנו': דז'גאן ושומאכר בישראל (1950-1980) 157

158 אמנים אורחים

167 המופע הסאטירי בידיש במדינת ישראל: בין הערכה לדחייה

181 לשון ולאומיות

פירוק השותפות והקמת התאטרון הסאטירי של שמעון דז'גאן

191 (1980-1961)

194 תמורות והשפעות: התאטרון של דז'גאן בסוף שנות השישים

פרק חמישי – הטקסט, הגוף והבמה 209

210 מקורות ההומור

212 המציאות היהודית והישראלית על במת התאטרון הסאטירי

233 המנהיגות הפוליטית הישראלית בסאטירה של דז'גאן ושומאכר

264 הפואטיקה של הגוף הגלוי והמראה הציוני

סיכום – הבמה כבית ארעי 267

נספחים 272

272 נספח א – שמות התכניות וההצגות

278 נספח ב – סרטים בהשתתפותם של דז'גאן ושומאכר

278 נספח ג – תכניות טלוויזיה של שמעון דז'גאן

278 נספח ד – אמנים

278 מחברים והמערכונים שכתבו

288 מחול ומוזיקה

289 יצירות וניגונים עממיים

289 מערכונים ללא שמות מחברים

290 נספח ה – שחקנים והתכניות שהשתתפו בהן

296 נספח ו – דער נייער דיבוק

רשימת המקורות 303

303 ארכיונים וקיצוריהם

303 ראיונות, הקלטות ותכניות טלוויזיה

304 ספרים ומאמרים

318 מאמרי ביקורת וכתבות בעיתונות

מפתח שמות 332

מבוא

האמנים שמעון דז'גאן (1905–1980) וישראל שומאכר (1908–1961), יוצאי להקת תאטרון יידיש ניסיונית בפולין, החלו לפעול כצמד עצמאי במחצית השנייה של שנות השלושים של המאה העשרים. במהלך פעילותם ארוכת השנים פיתחו השניים שפת במה ייחודית שהייתה לתו ההיכר שלהם בעיני קהל צופים אוהד ומעריץ ברחבי אירופה, בישראל, בארצות הברית ובדרום אמריקה. דרכיהם נפרדו ב-1960. שומאכר, שנפטר כעבור שנה, הספיק לשחק במחזה דרמטי אחד בתאטרון יידיש רפרטוארי, ואילו דז'גאן המשיך להיות פעיל עד לשנת 1980 – הוא הקים תאטרון סאטירי בתל אביב ודבק בו במסלול שהתווה הצמד. הוא הפיק גם תכנית טלוויזיה הישראלית וזכה להצלחה רבה בהופעות שערך בתפוצות. יצירתם של השניים, הנגישה עד היום בהקלטות שמע מתקופות שונות, נמנית עם האוצר הקלסי של תרבות יידיש המודרנית הודות לעושר נושאים, תחכומה הלשוני, כישרון הביצוע וחריפותה הסאטירית. תרבות זאת העניקה מראשיתה מקום של כבוד להומור ולסאטירה כאמצעי אמנותי חיוני בהתמודדותה של החברה היהודית עם השינויים שפקדו אותה. בספר זה אני בוחן בהרחבה, ובהקשרים שונים, את דרכם האמנותית של שני היוצרים יוצאי הדופן האלה בתולדות תאטרון יידיש כדרך המייצגת נרטיב ביקורתי וייחודי בתרבות יידיש של המאה העשרים.

בראשית דרכם היו דז'גאן ושומאכר שחקנים בתאטרון יידיש המודרניסטי והניסיוני 'אררט' שנוסד בשנת 1927 בעיר לודז' שבפולין, בניהולו של המשורר משה ברודרזון. תאטרון זה התאפיין בארגון פנימי כקולקטיב לא היררכי ובפיתוחה של שפה אמנותית ייחודית ומאתגרת, בניגוד למגמה השמרנית ששלטה ברוב ההצגות של תאטרון יידיש מסחרי בפולין באותה עת. בשנת 1933 עברו השניים לוורשה, הקימו מחדש את להקת 'אררט', היו לכוכביה ולבמאיה, ולאחר זמן מה הפכה הלהקה מזוהה עמם ובשמם. 'התאטרון של דז'גאן ושומאכר' היה לשם דבר בקרב יהודי פולין במחצית השנייה של שנות השלושים בזכות כישרון המשחק של השניים, הסאטירה הפוליטית הנועזת שלהם נגד האנטישמיות והשימוש היצירתי, הווירטואוזי לעתים, במגוון האמצעים שעמדו לרשות אמני

המילה בידיש: פרודיה, משחקי מילים, בדיחות, סאטירה אקטואלית וכיו"ב. מימי פעילותם בתאטרון 'אררט' בלודז' השתמשו דז'גאן ושומאכר בניב היידי של לודז' ודבקו בו. הם בחרו לא לאמץ את השפה הסטנדרטית שהייתה נהוגה בתאטרון יידיש במזרח אירופה. בחירתם גילמה מעין סירוב להיכנע ללחצים תרבותיים ואידאולוגיים. הם נותרו אחרים, נטועים בעצמאותם הלשונית.

לאחר פלישת הצבא הגרמני לפולין נמלטו השניים מוורשה לביאליסטוק, שהייתה תחת שלטון סובייטי בעקבות הסכם ריבנטרופ-מולוטוב ונמלטו אליה יהודים רבים משטחי פולין שנכבשו על ידי גרמניה. בדומה לחלק מן הפליטים בחרו דז'גאן ושומאכר להפוך לאזרחים סובייטים. ב-1940 הם היו למנהלים האמנותיים של תאטרון לבמה זעירה שנוסד בביאליסטוק ולדמויותיה המרכזיות של הלהקה. הלהקה הופיעה בערים רבות בברית המועצות עד כמה שבועות לאחר הפלישה הגרמנית ביוני 1941. שנה לאחר מכן, כשהתגייסו לצבא אנדרס במטרה לעזוב את ברית המועצות, נאסרו שני האמנים באשמת פעילות נגד המשטר הסובייטי. הם שהו ארבע שנים בבתי מעצר ובמחנה עבודה עד לשחרורם באוגוסט 1946. לאחר מספר חודשים הצליחו לשוב יחד לפולין ולהקים בלודז' להקת תאטרון סאטירי חדשה שפעלה עד 1949. באותה שנה הם לוהקו בתפקידים הראשיים בסרט היידי האחרון שצולם בפולין, סרט בהפקתו של שאול גוסקינד ובבימויו של נתן גרוס, 'אונדזערע קינדער' (הילדים שלנו) (1949). הסרט עסק בהתמודדות הילדים היהודים הניצולים עם הטראומה של השואה, בשיקום חיי היהודים בפולין לאחר מלחמת העולם השנייה וכן בשאלת תפקידה של האמנות עם אתגרים אלה.

בשנת 1949 עזבו השניים את פולין לסיבוב הופעות במערב אירופה. ב-1950 הגיעו לראשונה לישראל כשחקנים אורחים, בתקופה שתקנות המדינה אסרו על שחקנים אזרחי המדינה להופיע בהצגות בידיש. בעקבות הצלחתם וכדי להגביל את כוחו של תאטרון יידיש במדינת ישראל קבעה המועצה לביקורת סרטים ומחזות שאמנים אורחים רשאים להופיע בישראל שישה שבועות בלבד, אך בזכות מעמדם ופרסומם הותר להם להמשיך ולהופיע, ובלבד שישלבו קטעים בעברית שאורכם שליש מכל מופע. הקטעים שבחרו השניים לשלב בעקבות הדרישה הזאת היו בעיקר קטעי מעבר, שירים בעברית מפי זמרות ישראליות. דז'גאן ושומאכר התקבלו בישראל באהדה רבה, בעיקר בקרב קהל דובר יידיש ומבקרי התאטרון של עיתונות יידיש. גם מבקרי התאטרון של העיתונות העברית שיבחו אותם, אך רבים מהם הסתייגו מבחירתם להמשיך ולהופיע בשפתם. דווקא הבחירה הזאת פתחה בפניהם אפשרות יצירתית להמשיך בדרכם האמנותית בסביבה שבשנות החמישים דחתה את היידיש כשפה וכתרבות. בזכות כישורם

יוצא הדופן הם ידעו כיצד לתרגם את המציאות לשפת תאטרון סאטירי שהיא כלי מרכזי לייצוג ביקורתי של החברה הישראלית בעשור ששגשג בו הבידור הקל העברי וסאטירה פוליטית כמעט ולא הייתה קיימת על במת התאטרון. ב-1958 השתקעו דו'גאן ושומאכר בישראל, אך הם המשיכו לערוך הופעות בתפוצות, בעיקר בארצות הברית ובדרום אמריקה.

*

למרות מרכזיותם של דו'גאן ושומאכר בתולדות תאטרון יידיש ובתולדות התאטרון הסאטירי בישראל, לא נכתב עדיין מחקר מקיף עליהם ועל מפעלם האמנותי. נכתבו מונוגרפיות, מאמרים ומחקרים אחדים על תאטרון יידיש ותולדותיו בתפוצות, על מספר קטן של להקות תאטרון יידיש ועל תאטרון יידיש בערים או במדינות שונות. כמה מהמחקרים הללו דנים בהתפתחות של מסורת המופע היהודי ואחרים – בהתפתחות של אמנות התאטרון הסאטירי והקומי בקרב יהודים בכלל ודוברי יידיש בפרט.¹ הדיון שלי במקורות ההשראה הפנים-תרבותיים של דו'גאן ושומאכר, במקומם במסורת המופע היהודית, במאפיינים היהודיים והלשוניים של אמנותם ובתפקידו התרבותי והחברתי של תאטרונם מתייחס למחקרים אלו ולמחקרים העוסקים בהומור היהודי, בפרודיה היהודית ובהומור בספרות יידיש. אולם לאור שפתו המודרניסטית של תאטרון 'אררט' מתבקשת בחינתם לא רק כחלק ממסורת התאטרון היהודי, אלא גם כחלק מהמסורת של הקלייניקונסט-בינע [הבמה הזעירה], מסורת הקברט האירופי הרוסי והפולני וההומור בתרבות המערבית (למשל סוגת הצמדים הקומיים). כל אלה הם הקשרים חשובים להבנת דרכם האמנותית של דו'גאן ושומאכר וארחיב עליהם את הדיבור בספר זה.

תאטרון יידיש בישראל זכה להתייחסות מעטה הן בחקר תרבות יידיש בישראל והן בחקר התאטרון הישראלי.² המחקר האקדמי התרכז בעיקר בחקר התאטרון העברי בישראל והתעלם לרוב מביטויים אמנותיים בשפות אחרות. שינוי במגמה הזאת החל בשני העשורים האחרונים הודות לעיסוק הגובר בחקר תרבות של קבוצות מיעוט בישראל.³ אני מקווה כי הדיון הנרחב המוקדש בספר זה לפועלם

1 ראו לדוגמה שיפר, 1923; עריק, 1933; אויסלנדר, 1940; מסטל, 1943; טורקוב-גרודברג, 1968; בלקין, 2003; Nahshon, 1998; Sandrow, 1996; Steinlauf, 1995; Veidlinger, 2000; Berkowitz, 2003; Stern, 2011

2 ראו פילובסקי, 1986; רוטמן, 2004; רוז'נסקי, 2005.

3 לצד מחקרים עכשוויים על התאטרון העברי בישראל, כגון אלו של אלכסנדר, 1985; אוריין,

האמנותי של דז'יגאן ושומאכר בישראל בהקשר תרבותי-חברתי-פוליטי יעורר עניין גם במחקר של קבוצות מיעוט.⁴

התאטרון שהתמחו בו השניים הוא מופע בעל מאפיינים סאטיריים בלשון יידיש המתיחס למציאות היומיומית בת הזמן. הדיון בפעילותם על הבמה ומחוצה לה מחייב התייחסות להקשר של הזמן והמקום. לפיכך, נוסף על המקורות המגוונים הנגישים לכול, כגון הקלטות מסחריות (שמע ווידאו), ספרו האוטוביוגרפי של שמעון דז'יגאן וספרי זיכרונות של אנשי תאטרון, דליתי מחומרי ארכיון מידע על הסביבה שבה נוצרה והתקבלה היצירה של הצמד – בפולין עד פרוץ מלחמת העולם השנייה, בברית המועצות, בישראל ובתפוצות לאחר השואה. בין חומרי הארכיון הרבים שבדקתי היו תמלילים של הצגות, הקלטות של מופעים לשימוש הפרטי של האמנים, מחברות בימוי, יומנים, התכתבות עם רשויות, מאמרי ביקורת בכמה שפות, תכניות מודפסות של הצגות, ראיונות עם האמנים וטקסטים שהם עצמם פרסמו בעיתונות.

תאוריות של פרפורמנס (אמנות המופע) השפיעו על ההתבוננות שלי במופעים של צמד האמנים. הפרפורמנס – תקשורת תמציתית ואסתטית המשתמשת בסמלי התרבות, מאורע ציבורי שמאורגן ומתוכנן מראש ושיש בו אפשרות לחוויה משותפת של הצופים – משמש לעיבוד משותף ומתמשך של חוויות ומשמעויות המהוות את התרבות, ויש לפרש את המופע בהקשר שבו הוא נוצר, הוצג והתקבל.⁵ מחקר האירוע התאטרוני כתופעה אמנותית תלוית הקשר נוטה לביטול ההיררכיה בין האסתטיקה של המופע לבין אופי התקבלותו.⁶ נוסף על דרכי ההבעה, סגנון המשחק, האינטונציה וכדומה, המחקר מייחס חשיבות גם לתגובות הקהל, לשיח הביקורת או לדימוי של היוצרים במרחב הציבורי מחוץ לפעילותם על הבמה. לפי התפיסה הזאת העשייה האמנותית, ההופעה הציבורית והסיפור האישי תלויים זה בזה.

2004; טרטקובסקי, 2013; גילולה, 2014, התרבו המחקרים על תאטרון יידיש ועל תאטרון בשפות אחרות שאינן עברית, והם מחלחלים לשיח האקדמי על התאטרון הישראלי. ראו לדוגמה ירושלמי, 2007; הנ"ל, 2009; זר-ציון, 2009; קופמן-שמחון, 2010; לוי, 2016.

4 מחקר זה משקף שינוי שחל במחקר האקדמי בחקר קבוצות מיעוט בישראל. שינוי ביחס לקבוצות מיעוט ניכר גם בהכרה מסוימת של הממסד הבא לידי ביטוי בהענקת תקציבים לפעילות תרבותית של קבוצות אלה, בשינויים בתכניות לימוד ובדיון בקבוצות המיעוט בתקשורת. דוגמה לכך היא החוק שנחקק בשנת 1996 להקמת הרשות הלאומית לתרבות יידיש ולהקמת הרשות הלאומית לתרבות הלאדינו, והקמתן של הרשויות הללו לאחר כמה שנים.

5 ראו Postlewait, 1989; Zarrilli, 1992; Bauman, 1992;

6 ראו Schechner, 2003

מבנה הספר

הספר נבנה על פי עיקרון כרונולוגי. כל פרק מוקדש לתיאור, לאפיון ולניתוח העשייה האמנותית של דו'יגאן ושומאכר, או של דו'יגאן לבדו, בתקופה מסוימת. עיון במופעים או בטקסטים משולב בדיון בהיבטים שונים של הפעילות האמנותית – הביוגרפיה המקצועית והחברתית של היוצרים, הנסיבות ההיסטוריות, החברתיות, הכלכליות והפוליטיות שנוצרה בהן היצירה והוצגה, דרכי המימוש של הטקסט, מידת התמיכה הכלכלית בתאטרון והתקבלותו על ידי הביקורת – לצד היבטים אחרים.⁷ גישת המחקר שאימצתי מאפשרת בחינה משולבת של מגוון היבטים פנימיים וחיזוניים, תוכניים וצורניים של דרכם האמנותית של דו'יגאן ושומאכר. מצאתי לנכון לעסוק גם בהופעותיהם בתקשורת ובדרכי פעולתם מול הרשויות והמוסדות השונים שעמם עמדו בקשר – ובכלל זה פעילותם במעצרים ובמחנות בברית המועצות, בבתי קפה, במזנון של כנסת ישראל או בשיחות עם עיתונאים – שמשלימות (או לעתים סותרות) את יצירתם על במת התאטרון.

חשוב לציין כי דו'יגאן ייחס לתאטרון ולהומור כוח השפעה פוליטי. באוטוביוגרפיה שלו, שלא במקרה שמה 'דער כוח פֿון יידישן הומאָר' [כוחו של ההומור היהודי], הוא אף טוען שבאמצעות התאטרון תרם לשינוי במנהיגות הפוליטית בישראל בשנות השבעים. דומה כי תפיסתו תואמת את גישתם של חוקרים בני זמננו אשר רואים בעשייה האמנותית בתאטרון זירה של עימות, ובשחקנים – שותפים במערך הכוחות הפוליטיים של החברה.⁸

בבחינה מדוקדקת של המערכונים והמונולוגים שהציגו דו'יגאן ושומאכר – מימי 'אררט' ועד התכנית האחרונה של דו'יגאן בישראל – אני מבקש להבליט את הממד הפרפורמטיבי של הפעולה האמנותית בזיקה ישירה לדיון בתפקיד התרבותי שמילא תאטרונם, בהתקבלותו בקרב המבקרים והקהל ובדרכי הפעולה שנקטו האמנים ביחס לשדה האמנות שפעלו בו ובהקשר פוליטי-חברתי.⁹

הדוגמה המובהקת ביותר לקריאה כזו היא בסעיף העוסק במערכון 'דער נייער דיבוק' [הדיבוק החדש] משנת 1957. מחד גיסא מערכון זה הוא פרודיה על הביצוע הקנוני של התאטרון העברי 'הבימה' למחזהו של ש' אנסקי שעלילתו

7 על הגישה הזאת ראו Bourdieu, 1984

8 על פירוקם של מנגנוני כוח וחשיפתם בחקר התאטרון ראו למשל Schechner, 2003; Auslander, 1992; Kirshenblatt-Gimblett and Taylor, 2005

9 הגישה הזאת מושפעת בעיקר מתפיסת לימודי התרבות של ג'אנל ריינלט וג'וזף רואץ', שמסרבים לקבל את ההפרדה בין החיים לאמנות ומנסים לקשור את שניהם לתהליכים תרבותיים דינמיים. ראו Reinelt and Roach, 1992; Roach, 1996

מתרחשת בעיירה במזרח אירופה, ומאידך גיסא הוא סאטירה על הפוליטיקה הישראלית בשנות החמישים של המאה העשרים – תסכוליו של העולה החדש, שמכותו הבלתי מעורערת של דוד בן גוריון ועוד. הביצוע של דז'יגאן (בפרודיה על דמותה של לאה'לה בגילומה של חנה רובינא) ושומאכר (בתפקיד הצדיק החסידי כגרסה סאטירית של בן גוריון) משמש לי בסיס לדיון בלאומיות ובתאטרון, במעמד העולים, במאבקי שפה ותרבות ואף ביחסי מגדר.

על המקורות

ספרות המחקר המתייחסת ישירות לדז'יגאן ושומאכר מעטה. מפעלם האמנותי מוזכר ומצוין כמפעל מרכזי בתולדות תאטרון יידיש בספרה הפופולרי של נחמה סנדרוב, *Vagabond Stars: A World History of Yiddish Theater*.¹⁰ ז'יל רוזיה (Rozier), שתרגם רבות לחקר יצירתו הספרותית של משה ברודרזון, מתייחס גם לתאטרון 'אררט' שבניהולו.¹¹ גישתו של רוזיה היא היסטורית וספרותית; הוא דן בטקסטים ולא בהצגות התאטרון ואינו מתייחס ישירות לאמנותם של דז'יגאן ושומאכר. עם זאת מחקרו הוא מקור חשוב לחקר השנים הראשונות בקריירה האמנותית של השניים.

ההתייחסויות היחידות במחקר לפעילותם של דז'יגאן ושומאכר עצמם הן מאמרו של ההיסטוריון ג'ון אפרון,¹² וחיבורו של יורי וְדֵנִיאָפִין, עבודה לסיום לימודים לתואר ראשון באוניברסיטת הרווארד.¹³ אזכיר כאן גם את המאמר שפרסמתי בקובץ 'אל נא תגרשוני' שעוסק בפרפורמנס וטקסט בתאטרון של דז'יגאן ושומאכר, את מאמרי על סאטירה פוליטית על מנהיגים ישראלים שהתפרסם בקובץ על הומור יהודי,¹⁴ ואת עבודת הדוקטור שלי, שעליה מבוסס ספר זה.¹⁵ ודניאפין מתמקד בפעילותו של דז'יגאן בלבד לתקופותיה בניסיון למקם את אמנותו במסורת התאטרון היהודי.¹⁶ אפרון מבקש לאפיין את הסאטירה

Sandrow, 1996 10

Rozier, 1999 11

Efron, 2012 12

Vedenyapin, 2008 13

Rotman, 2016 14

המאמר הוא גרסה מוקדמת של חלקים מן הפרק החמישי בספר זה. ראו רוטמן, 2009; הנ"ל, 2012.

16 ודניאפין מציג את דז'יגאן כסטנדאפיסט, אך לא דז'יגאן ואף לא מבקריו (להוציא ביקורות על הופעותיו בארצות הברית בשנות השבעים) שייכו אותו או את שומאכר לסוגה הזאת.

הפוליטית של דו'גאן ואת תפקידה של שפת היידיש באמנותו, כשהוא מתבסס על ספר הזיכרונות של דו'גאן, על הקלטות מסחריות של המערכונים ועל מחקרים היסטוריים וחברתיים. הוא רואה בדו'גאן ובשומאכר ממשיכים של מסורת הבדחן היהודי ויורשים של שלום עליכם, ומבחין בין התפקיד שנועד ליידיש ביצירתם לבין מקומה בקומדיה המשכילית.¹⁷ כמו כן הוא דן במעמדו של דו'גאן בישראל.

דו'גאן ושומאכר זוכים להתייחסות נדיבה יותר בספרי זיכרונות של אנשי תאטרון. על אף הבעיות הגלומות בחיבורים מסוג זה, אפשר לדלות מהם מידע רב על הסביבה שפעלו בה שני האמנים בתקופות שונות ובמקומות שונים. הטקסטים האלה תרמו גם ליצירת המיתולוגיה המודרנית של תאטרון יידיש, שאליה מתכוון ג'ואל ברקוביץ בהתייחסו לחיבורים הנחשבים 'קלסיים' בהיסטוריוגרפיה של התחום.¹⁸ התיאורים בספרות זו משקפים פרשנויות של דמויות מפתח בנות התקופה, ואלה מסייעות להבנת המשמעות התרבותית, החברתית והפוליטית של מפעלם האמנותי.

משה נודלמן, אחד המחברים המרכזיים שכתב מערכונים ומונולוגים עבור 'אררט' ועבור דו'גאן ושומאכר, סוקר במאמרו 'קליינקונסט- און מאַריאַנעטן- טעאַטערס צווישן ביידע וועלט-מלחמות' [הבמה הזעירה ותאטרון בובות בין שתי מלחמות העולם] את התפתחותה של סוגת הבמה הזעירה היהודית בפולין. נודלמן מתאר בכתיבתו המסאית תיאור מרתק של תקופת ורשה של הצמד ושל 'אררט' ובוחן את הדרך שהקהל היהודי בעיר חווה את תאטרונם, את השפעתם על התרבות המקומית ואת מעמדו הציבורי של הצמד בחיי הקהילה היהודית בעיר.¹⁹ מקור מרכזי נוסף במחקרי הוא ספרו של משה פולבר "אַררט" און לאַדזשער טיפן' [אררט' וטיפוסי לודז'].²⁰ פולבר, אחד הבמאים והשחקנים של 'אררט', מביא תעודות, תמונות, זיכרונות אישיים ומובאות מכתבות בעיתונות על 'אררט', מקורות חשובים למחקר של הלהקה הזאת, אך בספר אין אלא פרשנות אישית מעניינת של אחת מדמויות המפתח של הלהקה.

האוטוביוגרפיה של שמעון דו'גאן, 'דער כוח פון יידישן הומאָר' [כוחו של ההומור היהודי], הכוללת תיאורים של החברה שגדל בה, של התפתחותו האישית, של דרכו בתאטרון ושל הקשר בין היצירה לבין המציאות הפוליטית

Efron, 2012 17

18 Berkowitz, 2003. על חקר התאטרון המבוסס על ספרי זיכרונות, ביוגרפיות וחומרים מסוג

זה ראו שם; Postlewait, 1989

19 נודלמן, 1968.

20 פולבר, 1972.

סביבה, עשירה באנקדוטות, בתיאורי חוויות נעורים ובהצגה של קריירה אמנותית מנקודת ראות היסטורית של השחקן עצמו. זהו ספר מרתק שכתב דז'גאן בעזרת כמה מחברים ועורכים. זיכרונותיו, גם אם עברו ככל הנראה עריכה מקיפה, עדיין משקפים ומייצגים את קולו של האמן. הספר נכתב בידיש וקהל היעד היה קוראים דוברי יידיש בישראל ובתפוצות. קהל הקוראים שדמיין דז'גאן הוא ללא ספק קהל של בני דורו, אלה שהיו גם קהלו בתאטרון, צופים ומבקרים כאחד.²¹ האוטוביוגרפיה שלו, בדומה לכל אוטוביוגרפיה, אינה נטולת בעיות בקביעת עובדות היסטוריות ובתיאור של נסיבות ואירועים, אך תרומתה לחקר אמנותם של דז'גאן ושומאכר ולחקר חייו ופעילותו האמנותית של דז'גאן כשלעצמו אינה מוטלת בספק. מן הספר אפשר ללמוד כיצד רצה דז'גאן להנציח את עצמו ועל הדרך שבחר בה לספר את סיפורו האישי ואת סיפורו של תאטרון יידיש.²² גוסף על החומרים שהזכרתי לעיל, הסתמכתי על מקורות ראשוניים רבים שעלה בידי לאתר בארכיונים שונים:

- א. התמלילים והתכניות של ההצגות שהציגו דז'גאן ושומאכר ביחד ולחוד.
- ב. הקלטות שמע של מונולוגים ודיאלוגים של הצמד שהוקלטו באולפני סאונד בפולין לפני מלחמת העולם השנייה; הקלטות שמע שהוקלטו במדינת ישראל ובמדינות אחרות והופצו בהוצאה מחודשת בתקליטורים מסחריים (הן של דז'גאן ושומאכר כצמד הן של דז'גאן עם תאטרונו); הקלטות ביתיות שערכו השחקנים באמצעים ביתיים לשימוש הפרטי בתכניות ובחזרות; סרטים ששיחקו בהם; קטעים מיומני חדשות ששודרו בקולנוע בישראל; שתי הקלטות של עיבודים של הצגות תאטרון של דז'גאן שהופקו במיוחד עבור הטלוויזיה הישראלית. שתי התכניות הוקלטו בתקליטורים (ד.וי.די). חומרים אלו הם מקור מרכזי לבחינת ההיבטים הפרפורמטיביים של יצירתם של דז'גאן ושומאכר.
- ג. חומרים אחרים שתיעדו את פעילותם ודרכם האמנותית של דז'גאן ושומאכר, כגון מחברות בימוי, יומנים והתכתבויות עם הרשויות.
- ד. מאמרי ביקורת וכתבות על דז'גאן ושומאכר בעיתונות בישראל בידיש, בעברית ובשפות אחרות, בעיתונות בשפת המדינות פולין, מדינות ברית המועצות, ארצות הברית, ארגנטינה ואחרות; ראינות עם השחקנים וטקסטים שהם פרסמו בעיתונות.²³

21 ככל הידוע לי, הוא לא ביטא רצון לתרגם את הספר לעברית או לשפות אחרות.

22 בשאלת אמינותן של אוטוביוגרפיות בקביעת עובדות היסטוריות דנו היסטוריונים של התאטרון, ובהם תומס פוסטלווייט, ג'קי ברטון ואחרים. ברקוביץ דן בנושא בביקורת על ההיסטוריוגרפיה של תאטרון יידיש.

23 רבים ממאמרי הביקורת ומכתבות העיתונות שמורים בארכיון התאטרון על שם יהודה גבאי

ה. מאמרי ביקורת וצילומים מאוסף 'אררט', תרומתו של השחקן משה קוסמן (קזנובר) למרכז הישראלי לתיעוד אמנויות הבמה באוניברסיטת תל אביב. ו. ראיונות עם אמני במה ששיתפו פעולה עם דז'גאן ושומאכר (שמואל עצמון, אנבלה, לאה שלנגר) ועם לידיה שומאכר-אופיר, בתו של ישראל שומאכר.

המקורות הארכיוניים נמצאים ברובם באוסף שמעון דז'גאן ובאוסף ישראל שומאכר שבארכיון התאטרון על שם יהודה גבאי בספריית בית אריאלה בתל אביב (להלן אב"א), במרכז הישראלי לתיעוד אמנויות הבמה, אוניברסיטת תל אביב (להלן המילא"ה), בארכיון והמוזאון לתאטרון על שם ישראל גור באוניברסיטה העברית בירושלים (להלן מי"ג), באוסף יידישער אַרטיסטן פֿאַראַיין (1919–1939) ובאוסף אסתר-רחל קאָמינסקאַ טעאַטער-מוזיי, שניהם במכון ייווא בניו יורק (להלן ייווא).

כותרות הספרים והעיתונים המוזכרים בספר מובאים בצורתם המקורית. איחדתי את האיות של המובאות בעברית על פי הכללים הנהוגים היום. את האיות של המובאות ביידיש איחדתי על פי כללי ייווא.

בספריית בית אריאלה בתל אביב. הם נאספו על ידי האמנים לפעמים ללא ציון מקום הפרסום או התאריך. כשניגשתי לחומרים אלו בארכיון, הכתבות עדיין לא היו מסודרות לפי סדר מסוים ולפיכך אני מפנה את הקורא לארכיון עצמו. באיתור מאמרים ביידיש, בעיקר על התקופה הפולנית של פעילות האמנים, נעזרתי רבות במפתח עיתונות יידיש על שם אברהם יצחק לרנר, האוניברסיטה העברית בירושלים, <http://yiddish-periodicals.huji.ac.il/>