

תוכן העניינים

ט	תודות
1	מבוא
4	תאטרון יהודי באירופה
12	'הבימה' כתאטרון אמנותי יהודי ורוסי
17	היעד: ברלין
22	מחקר היסטורי של תאטרון
26	מבנה הספר
29	פרק ראשון: ברלין מגלה את 'הבימה'
30	הלהקה מגיעה לברלין
34	ההפקות המוסקבאיות: מבט מבפנים
34	'הדיבוק': סיפור אהבה חסידי
37	'היהודי הנצחי': נביא הרואה את המשיח
39	'הגולם': מצווה להביא גאולה
43	'חלום יעקב' והשבר הגדול
44	התקבלות ההצגות בברלין
46	שיבה זרה: 'חלום יעקב'
55	'הגולם' ומופעיו הגרמניים והיהודיים
66	בנתיבו של היהודי הנצחי
73	'הדיבוק': בימת שיח יהודית כלל-אירופית
74	הלהקה הווילנאית והבכורה העולמית של 'הדיבוק'
78	שני פלגי הלהקה הווילנאית מציגים את 'הדיבוק' בברלין ובווינה
83	תרגומי 'הדיבוק' לגרמנית
85	זעקת הדיבוק של גרדה מילר
89	'הדיבוק' של וכטנגוב המת מעל בימת 'הבימה'
93	הקודים שכוננה 'הבימה' ביצירתה
97	פרק שני: הבניית 'הבימה' כמוסד ציוני
98	'הבימה' על סף פירוק
106	השיח הציבורי בגרמניה על תאטרון והיהודים

110	הקמת מזכירות 'הבימה'
117	המערך הפילנתרופי של 'הבימה' בגרמניה
124	ההכרה הציונית ב'הבימה'
133	ממחוזות הנפש במזרח למזרח התיכון: הסיפור הציוני של 'הבימה'
133	ספר 'הבימה' הראשון: נחום צמח במרכז
136	ספר 'הבימה' השני: הספר המפואר של ברנהרד דיבולד
139	ספרי 'הבימה' השלישי והרביעי: שניים שהם אחד
143	האיחוד עם התא"י (התאטרון הארצישראלי)
153	'הבימה' בפלשתינה: ארגון מחדש ולבטים
161	פרק שלישי: התקופה הברלינאית של 'הבימה'
163	'הבימה' כמיתוס
167	הגותו של בובר והתאטרון
171	מתחריה של 'הבימה'
175	הרפרטואר הארץ ישראלי של 'הבימה' בברלין
175	'האוצר': בחזרה לעולם היהודי הישן
180	'כתר דוד': בחזרה לתאטרון המקראי
185	'האוצר' של 'הבימה' מול '200,000' של הגוס"ט
193	'הלילה השנים עשר' והחיפוש אחר הקלילות האירופית
204	'אוריאל אקוסטה' ומופע האצילות היהודית
214	תכניות שלא הבשילו
215	קשיים בגיוס כמאים
216	הפרויקט הקולנועי
220	תגובות אנטישמיות ל'הבימה'
223	בין סמל אותנטי לתאטרון חי
227	אחרית דבר
229	שינוי מארג היחסים עם קלאוזנר וניתוק הקשר עם יהודי גרמניה
235	הטרגדיה הבורגנית של יהודי גרמניה
237	הרהורי סיום
241	רשימת מקורות
241	ארכיונים
241	ספרות ועיתונות
250	ספרות מחקרית
273	מפתח

מבוא



חברי 'הבימה' על אנייה בדרך לארץ ישראל, מרץ 1928. צלם: יעקב (ז'אק) רוזנר.
באדיבות המשפחה.

תצלום חגיגי זה מתעד את הנסיעה הראשונה של 'הבימה' לפלשתינה (א"י) בחודש מרס 1928. חברי הלהקה עם בלונים בידיהם לבושים בבגדי חורף חגיגיים קלים, עדות לכך שהאנייה כבר קרובה ליעדה. הגברים עונבים עניבות, חברות הלהקה לובשות שמלות אפנתיות, וניתן אף להבחין בתכשיט, בעגילים או בצעיף עדין המעטרים אחדות מהן. דומה כי בלבושם הבורגני, המוקפד של חברי הלהקה לא נותר שריד ממוצאם הסובייטי. בין חברי הלהקה ניצבת כוכבת הלהקה, חנה רובינא, בשורה השנייה מימין, וצדודיתה פונה אל האופק. לצדה מימין מבט בנחישות אל עבר המצלמה צבי פרידלנדה, לימים אחד משני במאי הבית של התאטרון. הרחק מאחור עומד אהרון מסקיץ גבה הקומה, וראשו מוטה. הוא כוכב עולה בלהקה, וכבר רכש מוניטין, אך טרם היה לכוכבה הגדול ועודנו ניצב מאחור. בשורה הראשונה משמאל יושב על הסיפון בכיר שחקני 'הבימה' יהושע פֶּרְטוֹנוֹב.

בנו, שלמה, בחיקו, ובתו, דבורה, לצדו. הוא הראשון מבין החברים שנסע עם כל משפחתו לפלשתינה. בשורה הראשונה, קיצוני מימין, בולט לעין השחקן חבר ההנהלה ברוך צ'מרינסקי. מיקומו במרכז התמונה מעיד על מעמדו, שהרי בתקופה זו היה אחת הדמויות הדומיננטיות בקביעת המדיניות של הקבוצה המתגבשת לתאטרון ובהתנהלותה.

עדשת המצלמה קלטה שני אנשים נוספים, שאינם נמנים עם חברי הלהקה. לצדו של צ'מרינסקי מחיך יהושע ברנדשטטר, לבוש בחולצה לבנה, ללא עניבה. הוא חלוץ, איש העלייה השנייה וממייסדי בית אלפא. הוא בדרכו חזרה ארצה לאחר שהות ארוכה בהולנד ובגרמניה, שבמהלכה עשה נפשות למפעל ההתיישבות ואף התגייס לעזרת 'הבימה'. האישה הנוספת המופיעה בתמונה היא מרגוט קלאוזנר העומדת בשורה השנייה, קיצונית מימין. היא צעירה מרוב הנשים שבתמונה, בת עשרים ושלוש. שמלתה קלה ונאה אך לא מהודרת, ואין ולו תכשיט אחד המעטר את גופה. סגנון לבושה מרד במוצאה. היא בתו של יוליוס קלאוזנר, אחד הסוחרים היהודים האמידים בברלין. היא מישרה מבט חד אל המצלמה, ספק שייכת ספק לא שייכת לקבוצה שסביבה. מאחורי עדשת המצלמה ניצב ז'אק (יעקב) רוזנר, בעלה של מרגוט באותה תקופה, ולימים הצלם של 'קרן קימת לישראל'.

בספר זה אבקש להתוודע לתפקידם של אותם זרים – יהושע ברנדשטטר, מרגוט קלאוזנר ובני חוגה של קלאוזנר מן העילית הכלכלית והתרבותית של היהודים בברלין – בעיצובה של 'הבימה' ובהפיכתה מסטודיה עברית צעירה וחדשנית לתאטרון מקצועי וממוסד – תאטרון דגל ציוני.

'הבימה' זכורה בהיסטוריה של התאטרון הישראלי בראש ובראשונה הודות לסיפור הקמתה ההרואי במוסקבה. ראשיתו של התאטרון קשורה בפועלו של נחום צמח, מורה לעברית מביאליסטוק, שחלם להקים תאטרון עברי איכותי, שונה מכל המוכר בתאטרון היידי בן זמנו. ערב מלחמת העולם הראשונה חברו אליו מנחם גנסין וחנה רובינא, אך יזמתם נקטעה עם פרוץ המלחמה. בשנת 1916 הגיע צמח למוסקבה, בירת התאטרון הרוסי. הוא האמין כי רק שם יוכלו אנשי התאטרון העברי להיחשף לתאטרון מן המעלה הראשונה וללמוד את מלאכת התאטרון על בוריה. בשנת 1917 השיג צמח אכסניה יוצאת דופן לתאטרון החדש – התאטרון האמנותי המוסקבאי בניהולו של הבמאי קונסטנטין סטניסלבסקי. התאטרון הרוסי היוקרתי הזה היה משאת נפש לאנשי התאטרון היהודים בפרובינציה המזרח אירופית, ושותף הפעולה עם סטניסלבסקי היה לאבן שואבת עבור שחקנים יהודים שאפתנים. גיוס השחקנים היה משימה קשה. כמעט שלא היו בנמצא שחקנים יהודים צעירים דוברי עברית, בעלי כישרון דרמטי, שגם גילו נכונות לעזוב את ביתם שבמחוזות תחום המושב

ולהגיע למוסקבה, כדי להתמסר לאמנות התאטרון. מלחמת האזרחים השתוללה ברקע, ולא אחת הגיעו השחקנים הצעירים למוסקבה תוך סכנת חיים של ממש. במוסקבה היו תנאי העבודה של השחקנים קשים ביותר, והם סבלו לא אחת מרעב וממחלות.

במוסקבה הגיעה 'הבימה' להישגים יוצאי דופן. שיאה של התקופה המוסקבאית היה העבודה עם יבגני נְכְטֶנְגוֹב על הדיבוק. העבודה נמשכה כשנתיים, ובמהלכה נקשרו נפשותיהם של חברי הלהקה בנפשו של הבמאי הארמני המחונן הזה, שהיה מלכתחילה זר לעולמם היהודי והעברי. וכטנגוב חלה בסרטן, אך למרות ייסוריו עבד עם השחקנים במסירות נפש, ימים ולילות. במהלך העבודה על המחזה הצטרפו רבים ללהקה, והתגבש סגנונה הגרוטסקי-פנטסטי שהיה ייחודי לשנותיה הראשונות. הצגת הבכורה לוותה בכרדה כואבת מן המורה והבמאי הנערץ וכטנגוב, שלא נכח בה מפאת חוליו ונפטר זמן קצר לאחריה.

התגובות במוסקבה להצגת הדיבוק היו נלהבות. ההצגה נתפסה כיצירת מופת, צוואה אמנותית של במאי דגול. 'הבימה' נישאה על גלי ההערצה וההערכה ברוסיה, בחוגי התאטרון האמנותי המוסקבאי ובקרב הצופים היהודים. הצגת מופת זו הייתה להישג הגדול ביותר שלה, אם כי לא היחיד. ההצגות הנוספות שלה במוסקבה העידו אף הן על איכותה ועל עומק יצירתה של להקה עברית זו.

'הבימה' עזבה את מוסקבה בינואר 1926. בחמש השנים שלאחר מכן היא הופיעה ברחבי אירופה: בפולין ובליטא, באוסטריה, בגרמניה ובצרפת, באיטליה ובשווייץ. כמו כן היא סיררה במשך כמה חודשים בארצות הברית ושהתה כשנה ומחצה בפלשתינה. רק בחורף 1931 התיישבה סופית בתל אביב המנדטורית.

שנות הנדודים טרם זכו לעיון מחקרי מעמיק. תקופת הראשית ההרואית של הלהקה במוסקבה האפילה על ההתייחסות לתקופה שאחריה, הן בזיכרונותיהם של חבריה והן בהיסטוריוגרפיה המאוחרת שלה.¹ שנות הנדודים נתפסו לכל היותר כנספח לתקופה המוסקבאית. אולם בשנים הללו זכתה 'הבימה' להכרה אמנותית של חשובי הבמאים ומבקרי התאטרון באירופה על הישגיה הכבירים במוסקבה, והיא הוסיפה לעבוד עם במאים רוסים יוצאי התאטרון האמנותי המוסקבאי. בצד ההישגים נוצרו יחסים טעונים בין חברי הלהקה לבין מנהלה ומייסדה נחום צמח אשר הגיעו לכדי משבר, והוא ומקורביו פרשו מן הלהקה בעת סיור הופעות בארצות הברית בשנת 1927.

1 על הדגשת חשיבותה של מוסקבה בגיבוש 'הבימה' בספרי הזיכרונות של חברי הלהקה ראו לדוגמה, בן-ארי, הבימה; הלוי, דרכי עלי במות; ורדי, בדרך הילוכי; גנסיין, דרכי עם התאטרון. על הדגשת חשיבותה של מוסקבה בהיסטוריוגרפיה המאוחרת על 'הבימה' ראו לדוגמה לוי, התאטרון הלאומי הבימה; טרטקובסקי, הבימה: המורשת הרוסית; גיא, המלכה נסעה באוטובוס; Иванов, Русские сезоны

עיון במסמכים מהמחצית השנייה של שנות העשרים בארכיון 'הבימה' מעלה תמונה מורכבת של תקופת נדודיה של הלהקה. רוב המסמכים משנת 1925 ועד ראשית שנות השלושים בארכיון של 'הבימה' העברית-רוסית כתובים בגרמנית. אלפי המסמכים שנותרו חושפים קשרי עבודה יום יומיים בין הלהקה לבין אנשי ממון, אינטלקטואלים ואנשי תאטרון יהודים-גרמנים, ומעידים על מרכזיותו של המרחב התרבותי היהודי-גרמני בהתנהלותה ובעיצובה של 'הבימה' הציונית. ברלין, אחת מבירות הענק של אירופה בתקופה זו, הפכה לבית ארעי ללהקה, בסיס אשר ממנו יצאה ליעדים שונים. האירועים התאטרוניים שיצרה בברלין התהוו כקלידוסקופ של זהויות יהודיות כלל-אירופיות – על הבמה, מאחורי הקלעים ובמרחב הציבורי שסביב התאטרון. הם עוררו פעילות סביב הלהקה שהייתה משותפת לאינטלקטואלים וליוצרי תאטרון גרמנים שענינם בזהות היהודית בהקשרים אחרים היה מועט; לאנשי עסקים וליוצרים יהודים-גרמנים בעלי זהות יהודית עמוקה; לגולים יהודים ממזרח אירופה ששהו בברלין בדרכם לארץ ישראל או לאמריקה. פעילות זו הובילה לייסוד מזכירות 'הבימה' בברלין – גוף התנדבותי שריכוז את ענייניה הכספיים של הלהקה ובנה מערך פילנתרופי ענף שמימן את פעילותה הסדירה. הדיאלוג הער עם האינטלקטואלים, האמנים ואנשי העסקים היהודים-גרמנים השפיע על התגבשות המבנה הארגוני של הלהקה ועל יעדיה התרבותיים כתאטרון יהודי-לאומי. בברלין נוצרו גם מפגשים וקשרי עבודה עם יוצרי תאטרון גולים מרוסיה, וכך המשיכה 'הבימה' לטפח את סגנונה המוסקבאי הייחודי. בספר זה אתאר את 'הבימה' בשנות נדודיה (1926–1931) ואחשוף את הפרק הגרמני העלום בתולדותיה. אתחקה אחר רשת הקשרים שטוותה בברלין עם אנשי העילית התרבותית והכלכלית היהודית-גרמנית ואראה כיצד הובילה ברלין היהודית לטיפוח ולמיסודה של תרבות התאטרון העברית-ציונית.

תאטרון יהודי באירופה

התאטרון קיבל מעמד מרכזי בחברה היהודית רק בעת החדשה. ההלכה היהודית מגלה עיונות כלפי אמנות התאטרון. בתלמוד הבבלי אסרו חז"ל על צפייה בתאטרון מחשש לעבודה זרה (בבלי, עבודה זרה יח). הלכה זו, שרבנים אימצוה במשך דורות, משמעה איסור מפורש על יהודים להשתתף באירוע תאטרוני מכל סוג שהוא, וכך הונצח מעמדה השולי של אמנות התאטרון בחברה היהודית.² התקבלות אמנות

2 אמנם יש יוצאים מן הכלל, כדוגמת התאטרון של ליאוני די סומו באיטליה במאה השבע עשרה או כתיבתו הדרמטית של רמח"ל (משה חיים לוצאטו) במאה השמונה עשרה. אולם תופעות אלו נותרו שוליות. זאת ועוד, בחברה היהודית היו מראשית העת החדשה הופעות בעלות אופי

התאטרון בחברה היהודית החלה בשלהי המאה השמונה עשרה, במקביל לתהליך החילון והמודרניזציה שלה. בתקופה זו התבססה הכתיבה הדרמטית כסוגה ספרותית פופולרית ברוח תנועת ההשכלה, והיא נועדה לניסוח ולחידוד נושאים הקשורים בתפיסת העולם החדשה. אמנם רוב המחזות נועדו לקריאה ולא להצגה על במה, אך היה זה צעד ראשון בהתקבלות של אמנות התאטרון בחברה היהודית.³

תהליכי המודרניזציה שהתרחשו בחברה היהודית בגרמניה התבטאו בין השאר באימוץ השפה הגרמנית ובהשתתפות פעילה בחיי התרבות. היהודים השתלבו במילייה הבורגני העירוני והפכו לאחת הקבוצות שעיצבו את הטעם האמנותי והתרבותי, תפיסת העולם ודפוסי ההתנהגות הבורגניים.⁴ אמני התאטרון היהודים ביקשו להשתלב בתאטרון הגרמני המרכזי ולא ליצור תאטרון המיועד ליהודים בלבד. ברלין, שהייתה ממוקדי התרבות היהודית בגרמניה, הפכה עד מהרה לזירה תוססת שבה פעל חוג של אנשי תאטרון יהודים-גרמנים כבר במחצית הראשונה של המאה התשע עשרה, ובהם מלחין האופרה ג'קומו מיירבר (Meyerbeer),⁵ המחזאים דוד קליש ואוסקר בלומנטל והשחקן בוגומיל דוידזון.⁶

השתלבות היהודים בזירת התאטרון המרכזית בגרמניה לא הייתה פשוטה. תאטרוני החצר, שהיו התאטרונים האיכותיים והמובילים בגרמניה של המאה התשע עשרה, פעלו בחסות משפחות האצולה הגרמניות, והיו חסומים כמעט כליל בפני יהודים. מאחר שלא יכלו להשתלב בתאטרונים אלו, פנו היוצרים היהודים אל תאטרונים פרטיים.⁷ הפריצה הגדולה של היהודים אל שדה התאטרון הברלינאי התרחשה בשנים 1880–1890. בתקופה זו ייסדו אנשי תאטרון יהודים-גרמנים כמה תאטרונים פרטיים שמילאו תפקיד משמעותי בהתפתחותה של זירת התאטרון המודרניסטי החדשני בברלין. היוצרים היהודים עיצבו את התאטרונים החדשים הללו כחלופה לתאטרון החצר השמרנים, ובאמצעותם קידמו מגמות רפרטואריות חדשניות וביססו את מעמדו המרכזי של הבמאי. בין התאטרונים החדשים הללו בלטה 'הבמה החופשית' (Freie Bühne) בניהולו של אוטו פֶּרְהם (Brahm) שהעלה,

קרנבלי שזכו להכשר הלכתי. החשובות שבהן היו הפורים-שפיל – תגיגת הקרנבל בפורים – והופעותיו של הברדחן בחתונות. ראו לוי, מקטרים בבמות; Belkin, The Low Culture;

Krasney, The Badkhn

על הדרמה של תנועת ההשכלה ועל השפעתה ראו; Sandrow, Vagabond Stars, pp. 21–39; 3

Dauber and Berkowitz, Introduction

וולקוב, במעגל המכושף. 4

Becker, Giacomo Meyerbeer 5

Bayerdörfer, Schrittmacher der Moderne? 6

Rischbieter, Theater als Kunst 7

לראשונה בגרמניה, יצירות שנויות במחלוקת מאת הנריק איבסן, גרהרד האופטמן ואחרים.⁸

אוטו ברהם, במקור אַרמסון, נולד בהמבורג ובנה את המוניטין שלו בברלין. הצלחתו והצלחתם של בני דורו משכה והניעה יוצרי תאטרון יהודים צעירים ושופתנים נוספים, רובם מן המחזות המזרחיים של המרחב דובר הגרמנית, להגיע לעיר ולקחת חלק בזירת התאטרון התוססת הפועלת בה. בעשור האחרון של המאה התשע עשרה הזמין ברהם את מקס ריינהרדט הצעיר לעבוד עמו בברלין. ריינהרדט, במקור גולדמן, יליד מזרח אוסטריה, השתלב ב'דויטשש תאטר' (Deutsches Theater [הבמה הגרמנית]) הברלינאי. בשנת 1900 החל ריינהרדט לביים בעצמו, ובשנת 1905 התמנה למנהל הכללי של התאטרון. הוא יצר מפעל תאטרוני עצום ממדים, מן הגדולים באירופה.⁹

בתקופת שלטונה של רפובליקת ויימר (1918–1933)¹⁰ התמנה לאופולד יסנר (Jessner), יליד קניגסברג שבמזרח פרוסיה, למנהל התאטרון הממלכתי בברלין. לצדו של ריינהרדט נחשב אף הוא לאחד הבמאים המשפיעים באותה תקופה.¹¹ לצדם ועמם פעלו שחקנים יהודים שהגיעו לעיר, ובהם אלכסנדר גראנאך ואליוזבת ברגנר (במקור אטל) ילידי גליציה, ארנסט דויטש יליד פראג ופריץ קורטנר, בנו של חזן מווינה.¹² ארנסט טולר, יליד פוזנן, ופאול קורנפלאה, יליד פראג, היו מהמחזאים הבולטים של התקופה, ואילו מבקרי התאטרון אלפרד קר (במקור קמפנר) מברסלאו, אמיל פקטור יליד פראג ואחרים תיווכו בין הקהל הגרמני לתאטרון החדש הזה.

יוצרים אלו, שזה מקרוב באו לברלין, יצרו בעיר זירה תוססת של תרבות תאטרון חדשה ומהפכנית בשפה הגרמנית. הם יצרו שפת מופע מודרניסטית, אקספרסיבית ופוליטית, שמרדה במוסכמות האסתטיות ובתפיסות האידאולוגיות שאפיינו את התאטרון הגרמני המסורתי. ריינהרדט יצר חזיונות ענק בעלי אפקט כמו-דתי בעקבות אדיפוס המלך מאת סופוקלס וכל אדם הימי ביניימי. מחזאים כגון שילר וגתה, שהיו מזוהים עם שפת התאטרון המסורתית, הפכו תחת ידיו האמונות של יסנר לזעקת חירות אוניברסלית, שאפיינה את ראשית ימי הרפובליקה. לצדם עיצבו קורטנר, גראנאך, דויטש ואחרים שפת משחק שהדגישה את הגוף הפרוע, האקספרסיבי, אשר לא אחת זוהה בתקופה זו עם הגוף היהודי המזרחי, הזר והשונה.¹³

8 Bayerdörfer, *Schrittmacher der Moderne?*

9 Bayerdörfer, *Schrittmacher der Moderne?*; Funke, Max Reinhardt

10 רפובליקה דמוקרטית קצרת ימים בגרמניה, שהחלה עם תבוסתה של זו במלחמת העולם הראשונה והגיעה לקצה עם עלייתו של היטלר לשלטון. בשנותיה המעטות ידעה הרפובליקה משברים כלכליים וחוסר יציבות שלטונית.

11 Feinberg, Leopold Jessner; Feinberg, *The Unknown Leopold*

12 Malkin, *Introduction: Break*

13 Shahar, *Theatrum Judaicum*, pp. 187–211; Malkin, *Transforming in Public*;

השתתפות היהודים בוירת התאטרון חרגה מגיבושו של מיליה מקומי של במאים ושחקנים. כבר בסוף המאה התשע עשרה זוהו היהודים עם עולם התאטרון.¹⁴ התאטרון בכלל והמשחק בפרט יצרו שיח סביב הזהות היהודית בעיני יהודים ולא־יהודים כאחד. שיח זה התמקד באנלוגיה בין היהודי־הגרמני העובר תהליך אקולטורציה (הידמות תרבותית) לבין האופן שבו שחקן בונה דמות בדיונית השונה מישותו האוטנטית. על פי תפיסה רווחת זו, היהודי־הגרמני בנה לעצמו זהות פומבית חדשה – זהות של גרמני. הוא למד להתלבש כגרמני, נטש את בגדיו המסורתיים, אימץ שפת גוף בורגנית, שונה משפת הגוף של יהודי הגטו, ובעיקר נטש את לשונו היהודית ולמד לדבר גרמנית בהגייה אחרת, אוניברסלית. אגב כך אף אימץ לעצמו קורפוס תרבותי אחר, שהיה מבוסס על ספרות ותרבות ה'בילדונג' כתחליף לעולם הדעת היהודי. על פי תפיסת ה'בילדונג', אין צורך בתרבות יהודית אקסקלוסיבית, שכן היהודים־הגרמנים שותפים ליצירתו, לכינונו ולהפנמתו של קנון תרבותי שהם תפסו כקנון אוניברסלי, ואת הפנמתו הם תפסו כבסיס להפיכתו של היהודי לאזרח העולם.¹⁵

ניטשה, בדונו בבעיית השחקן, גרס כי רבים מהשחקנים המצליחים הם יהודים, מאחר שמקצוע השחקן הולם היטב אוכלוסייה סתגלנית כמותם.¹⁶ גם תאודור לסינג, הפילוסוף היהודי שעסק בתופעת השנאה העצמית היהודית, טען כי הכמיהה לאמנות המשחק מבטאת את הרצון להיטמע באמנות האוניברסלית ולאמץ את השפה האוניברסלית בניגוד לזו הבזויה, היהודית.¹⁷

בדומה לתאטרון הגרמני, גם במזרח אירופה נבעה הפנייה אל התאטרון מחלחול רעיונות ההשכלה והמודרניזציה. גם כאן החלו ניצני התאטרון הראשונים לנבט בשלהי המאה השמונה עשרה בכתיבה דרמטית ברוח ההשכלה.¹⁸ ואולם רק במחצית השנייה של המאה התשע עשרה התבסס התאטרון כמדיום משמעותי בחברה היהודית במזרח אירופה, שהתבטא בפועלו של אברהם גולדפאדן (1840–1908), אשר נחשב לאבי התאטרון היהודי. גולדפאדן רכש את השכלתו בבית המדרש לרבנים בז'יטומיר – אחד ממעוזי ההשכלה היהודית ברוסיה הצארית. בשנת 1876, בעת שהותו ביאסי שברומניה, הוא חבר לישראל גרודנר, אחד מ'זמרי ברודי' (די ברודער זינגער) – קבוצת בדחנים יהודים. עם גרודנר הוא ייסד להקת תאטרון שהציגה מחזות

Silverman, Max Reinhardt between; Fischer-Lichte, Theatre as Festive

Greiner, German and Jewish 14

Mendes-Flohr, German Jews 15

ניטשה, המדע העליון, עמ' 388–390.

Greiner, German and Jewish; Shahar, Theatrum Judaicum; Aschheim, Reflections on Theatricality 17

Dauber and Berkowitz, Introduction; Sandrow, Vagabond Stars, pp. 1–39; 18

Krasney, The Badkhn

ואופרטות פרי עטו. הוא ראה בתאטרון כלי ראשון במעלה לחינוך ההמונים ולהפצת תרבות הנאורות. להקתו של גולדפאדן הפכה מודל לחיקוי. בעקבותיה ובמקביל לה קמו להקות נודדות נוספות רבות שהעלו אופרטות בפני הקהל היהודי דובר היידיש וזכו לפופולריות רבה.¹⁹

התאטרון היידי ודפוסי פעולתו ביטאו את אופי החיים של היהודים במזרח אירופה. היהודים נבדלו מבחינה לשונית ואתנית מן האוכלוסיות הלא־יהודיות שסביבם: הרוסים, האוקראינים, הליטאים והפולנים. ההצגות ביידיש פנו מלכתחילה לקהל יהודי בלבד. הואיל וקהילות היהודים דוברי היידיש היו פזורות ברחבי מזרח אירופה, נדדו הלהקות מקהילה לקהילה. האוכלוסייה היהודית לא השתייכה לבורגנות; היהודים היו סוחרים זעירים, ספקי שירותים לאיכרים או בני מעמד הפועלים העירוני שצמח במהרה. התאטרון היידי פנה למעמד זה של אנשים קשי יום. היה זה תאטרון בידורי ססגוני ששילב שירה, ריקוד ומופע רווי²⁰ עם עלילות מלודרמטיות, שהיו לא אחת וולגריות ביותר.²¹ דלפין בֶּשְׁטֵל מאפיינת תאטרון זה כ'תאטרון מינורי', אשר נוצר ללא תפיסת עולם אמנותית מגובשת וללא תמיכה ממסדית כלשהי.²²

בשנת 1883 הטיל השלטון הצארי חרם על הופעות תאטרון ביידיש ברחבי רוסיה.²³ להקות התאטרון היידי נאלצו לנדוד לא רק משום שהיו זקוקות לקהל, אלא גם מפני ששהייה במקום אחד במשך תקופה ארוכה הייתה כרוכה בסכנה.²⁴ מחוץ לגבולות רוסיה הצארית היו להקות שפעלו דרך קבע בעיר אחת, כדוגמת להקתו של גימפל בעיר לֶמְבֶּרג (לבוב), ומשנת 1905 אף בוורשה. מרכז תאטרון חשוב נוסף התפתח בקרב התפוצה היהודית דוברת היידיש בניו יורק. תאטרון זה היה בעל אופי רומנטי ונשלט על ידי כוכבי הבמה הגדולים – יעקב פ' אדלר, קני ליפצין, סופיה קארפ, בוריס טומשבסקי ואחרים.²⁵

מאמצע המאה התשע עשרה עד אמצע המאה העשרים נרקמה רשת של קשרים בין התאטרון היידי לתאטרון הגרמני, שהתבססה על הזיקות הלשוניות והתרבותיות

Sandrow, Vagabond Stars, pp. 40–69 19

מופעי רווי (Revue), מופעי קברט (Cabaret) ומופעי ורייטה (Variety show) שייכים לסוגה של מופעים פופולריים המורכבים מרצף של קטעי מופע ללא קישור עלילתי ביניהם. קטעים מסגנונות שונים עלו בזה אחר זה: סצנות דרמטיות קצרות, אקרובטיקה, ריקוד, זמרה וכיוצא בזה. המנחה (קונפסיר) קישר בין הקטעים השונים, הציג את השחקנים ולעתים הפך אף הוא לכוכב האירוע.

Steinlauf, Fear of Purim 21

Bechtel, Yiddish Theater and its Impact 22

Klier, Exit Pursued by a Bear 23

Bechtel, Yiddish Theater and its Impact 24

Sandrow, Vagabond Stars, pp. 70–131 25

בין שתי השפות. היידיש, שנוצרה בקרב קהילות יהודיות באזור הריין בימי הביניים כז'רגון יהודי המבוסס על השפה הגרמנית, הייתה לשפת היום של יהודי מזרח אירופה.²⁶ תנועת ההשכלה היהודית בגרמניה ובמזרח אירופה, שראתה בשפה דוגמה מובהקת להשתייכותם של היהודים לתרבות האירופית הנאורה, בזה ליידיש, שנתפסה כשפת תערוכת בזויה. אל מול הז'רגון העלו המשכילים על נס את העברית והגרמנית – השפות התקניות הטהורות.²⁷ עמדה זו קנתה לה שביטה בתאטרון היידי והגרמני כאחד. בתאטרון הגרמני הפופולרי של המאה התשע עשרה הפכה גרמנית משובשת, דמוית יידיש, לשפת מופע העוסקת בשפה עצמה (מְטֶה־שפה), שהצביעה על זרותן המהותית של הדמויות היהודיות לתרבות הגרמנית.²⁸ שפה זו חדרה אף לתאטרון הקנוני. לדוגמה, שחקנים רבים שגילמו את דמותו של שילוק כבר מראשית המאה התשע עשרה, אימצו דיבור בגרמנית 'יהודית' דמוית יידיש, עילגת ונלעגת.²⁹

גם בשפת התאטרון היידי במזרח אירופה נוצר מתח בין יידיש דמוית גרמנית לבין יידיש מסורתית מתובלת בארמית ובלשון הקודש. היידיש דמוית הגרמנית הפכה ללשון אופיינית לדמויות הצעירים המודרניים הנאורים, ואילו היידיש העסיסית אפיינה את הדמויות השמרניות, שייצגו את עולם המבוגרים ואנשי הדת.³⁰ זאת ועוד, גרמניותה של היידיש שיקפה אף את הזיקה התרבותית של להקות התאטרון. לדוגמה, יעקב בֶּרֶגִימפל, שייסד בשנת 1889 את התאטרון היידי בלמברג שבמזרח גליציה, ראה בו תאטרון רציני שראוי לדבר בו גרמנית, ואסר על השחקנים לדבר יידיש. בפועל היה תאטרונו של גימפל תאטרון יידי תוסס,³¹ ששחקניו לא ידעו גרמנית על בורייה, אלא יכלו לדבר לכל היותר יידיש מגורמנת, תוך חיקוי ההגייה של הגרמנית הגבוהה. עם זאת, עצם היומרה שלו לייסד תאטרון של קבע על פי

- 26 הגרמנית היא היסוד הדומיננטי ביידיש, ובצדה נעשה שימוש רב במילים עבריות וארמיות, שהיו חלק בלתי נפרד מן התרבות היהודית-התורנית של אותן קהילות. עם המעבר של מרכז היישוב היהודי לפולין במאה החמש עשרה נוספו ליידיש מילים סלביות. היידיש נכתבת באותיות עבריות ומשמרת מבנים תחביריים של הגרמנית הגבוהה-בינונית (Mittelhochdeutsch). ראו Harshav, *The Meaning of Yiddish*, pp. 3–89
- 27 Elyada, *Eigentlich Duetsch?*; Elyada, *Goy Who Speaks Yiddish*, pp. 127–154;
- 28 Gilman, *Jewish Self-hatred*, pp. 1–28
- 29 Neubauer, *Judenfiguren: Drama und Theater*, pp. 121–161; Grossman, *The Discourse on Yiddish*, pp. 114–157
- 29 Goerden, *Der Andere: Fragmente*; Bonnell, *Shylock in Germany*, pp. 5–118;
- 30 Bayerdörfer, *Shylock in Berlin*
- 30 Dauber and Berkowitz, *Introduction*
- 31 טורקאָו, פּאַרלאַשענע שטערן, עמ' 237

מסורת התאטרון הגרמני, העידה על ההשפעה העמוקה שהייתה לתרבות הגרמנית על האופק התרבותי של תאטרון זה.

בתקופה זו נוצר מפגש ממשי בין תרבות התאטרון היידי לתרבות התאטרון הגרמני. משנת 1877 עד מלחמת העולם השנייה פעלו תאטרונים ביידיש בערים דוברות גרמנית וזכו להתעניינות רבה של קהל יהודי דובר גרמנית. ברובע המהגרים היהודים בברלין, שווינגנפירטל (Scheunenviertel), פעלה זירה תוססת של תאטרון יידי, שהורכבה לרוב מלהקות משפחתיות קטנות נודדות.³² התאטרון החשוב ביותר שפעל ברובע היה תאטרונם של האחים הרנפלה, שהוקם בשנת 1897, פעל ברציפות עד שנת 1916, והיה למשכן קבע למופעי ורייטה וקברט בעלי זיקה יהודית. אל התאטרון נהר קהל מגוון: דרי השכונה דוברי היידיש שזה מקרוב באו, יהודים-גרמנים אינטלקטואלים, מבקרי תאטרון כגון קורט טוכולסקי ואף קהל לא-יהודי.³³

פראג נודעה אף היא כמקום מפגש שבו נחשף הקהל היהודי דובר הגרמנית ללהקות יידיש נודדות ממזרח אירופה. רבות נכתב על הקשר המיוחד שנרקם בין פרנץ קפקא לבין השחקן ומנהל להקת התאטרון היידי יצחק לוי, שהופיע עם להקתו בפראג. המפגש של קפקא עם לוי ולהקתו היה המפגש הראשון שלו עם קיום יהודי אותנטי, שחרג לתפיסתו מן הקיום הבורגני היהודי-גרמני הנוקשה שבו גדל. בעקבות מפגש זה החל קפקא לעסוק באינטנסיביות בזהותו היהודית ואף למד עברית וקבלה.³⁴

בעשור הראשון של המאה העשרים חל שינוי עמוק בתפיסת התאטרון היידי במזרח אירופה. אינטלקטואלים יהודים, שהבולט שבהם היה הסופר היידי יצחק לייבוש פרץ (1851–1915), קראו ליצירת תאטרון יידי אמנותי שישווה ברמתו לרמת התאטרונים האמנותיים באירופה באותה עת. פרץ ראה את הדרמה הכתובה כמרכז היצירה התאטרונית. הוא ביקש להקים תאטרון 'ספרותי' שיתמחה בהעלאת מחזות בעלי ערך אמנותי. פרץ עודד את היצירה הדרמטית ברוח זו בקרב שורה של מחזאים בני חוגו ובהם שלום אש, דוד פינסקי ופרץ הירשביין.³⁵

ההתעוררות בתחום התאטרון היידי ערב מלחמת העולם הראשונה מצאה הדים בשיח התרבותי של יהודי גרמניה. בשנת 1901 פורסמה סדרה של חמישה מאמרים בעיתון הציוני *Die Welt* ('העולם') בנושא התאטרון היהודי. את ארבעת המאמרים הראשונים כתב הציוני הווינאי והמתרגם מיידיש נתן בירנבוים.³⁶ בירנבוים סקר

Riss, *Ansätze zu einer Geschichte*, pp. 20–80 32

Sprenkel, *Populäres Jüdisches Theater*; Otte, *Jewish identities*, pp. 128–144 33

Sokel, *Kafka as a Jew*; שחר, פרנץ קפקא. 34

Steinlauf, *Fear of Purim*; Sandrow, *Vagabond Stars*, pp. 164–202 35

הסופר ועסקן הציבור נתן בירנבוים השתמש בכמה שמות עט. פנטרי (Panatarhei) היה אחד 36

את היחס המורכב של הדת היהודית לתאטרון ואת ההיסטוריה הקצרה של התאטרון היהודי. הוא קרא ליצירת תכנית עבודה כלל-אירופית לקידום תאטרון יהודי שיפעל בידיש ובגרמנית כאחת. קריאה ברוח דומה ביטא מרטין בובר במאמרו שחתם סדרה זו.³⁷ מגמה זו של חשיבה כלל-אירופית על התאטרון היהודי קיבלה ביטוי נוסף בכתב העת *Ost und West* ('מזרח ומערב') בעריכת לאו וינץ (Winz). כתב עת זה שימש בימה חשובה לחשיפת מגמות בתאטרון היהודי ותרגומים לגרמנית מן הספרות הדרמטית היידיית בפני הקורא היהודי-גרמני. בדרך זו הפך תחום התאטרון היהודי לתחום עניין ראוי בעיניהם של יהודי גרמניה.³⁸

בעת מלחמת העולם הראשונה החלה תנועת התאטרון היהודי האמנותי ברוח חזונו של פרץ לקרום עור וגידים. כמעט במקביל קמו שלוש להקות יהודיות שחרתו על דגלן יצירת תאטרון יהודי אמנותי בשפות יהודיות, אגב יישום תפיסות חדשניות של בימוי, משחק ובהירות רפרטואריות:

הלהקה הווילנאית ('הווינלנער טרופע') קמה בוויילנה בשנת 1916.

'הבימה' העברית התבססה במוסקבה בשנת 1917.

גוס'ט (התאטרון היהודי המוסקבאי הממלכתי), להקה שהוקמה בסנט פטרבורג בשנת 1918.

שלוש הלהקות היהודיות האלו נוסדו ופעלו במזרח אירופה, אך כבר מראשית התהוותן שימשו אינטלקטואלים ואנשי תאטרון יהודים-גרמנים כפטרונים של תרבות תאטרון חדשה זו.

המייסד, במאי הבית והמנהל של הגוס'ט, אלכסיי גרנובסקי, רכש את השכלתו התאטרונית בעת שעבד כעוזרו של מקס ריינהרדט בגרמניה, טרם שובו לרוסיה בתקופת המהפכה. הלהקה הווילנאית, שהייתה לתאטרון האמנותי היהודי הראשון שהוקם על אדמת אירופה, נוסדה בעיצומה של המלחמה באזור הכיבוש הגרמני במזרח, בסיועם של קצינים גרמנים ששירתו כקציני קישור לאוכלוסייה היהודית באזור וילנה: סמי גרונמן, הרמן שטרן וארנולד צווייג. כל שלוש הלהקות היהודיות הללו הגיעו לסיוורם בברלין במהלך שנות העשרים. גרונמן, צווייג ושטרן, שהיו אינטלקטואלים ואמנים יהודים-גרמנים בעלי זיקה ציונית בחייהם האזרחיים, המשיכו לפעול בגרמניה במהלך שנות העשרים כשגרירים של התאטרון היהודי-אמנותי במזרח אירופה, והיו מעורבים בענייניה של 'הבימה'.

השמות האלו. סדרת מאמרים זו מופיעה באסופת כתביו. ראו Birnbaum, *Ausgewählte Schriften*, pp. 245–271

Panatarhei, Ohne Drama; Panatarhei, Das deutsch-jüdische Milieudrama; 37

Panatarhei, Die jüdisch sprechenden Juden; Panatarhei, Die Förderung jüdischer Dramatik; Buber, Eine jungjüdische Bühne

Bechtel, Cultural Transfers; Brenner, Making Jargon Respectable 38

'הבימה' כתאטרון אמנותי יהודי ורוסי

היזמות הראשונות להקמת 'הבימה' קשורות לפועלים של שני מורים לעברית, מנחם גנסין ונחום צמח, שפעלו במזרח אירופה שנים אחדות לפני פרוץ מלחמת העולם הראשונה. מנחם גנסין, יליד פוצ'פ, עלה לפלשתינה בשנת 1903 והיה פעיל ב'אגודת חובבי האמנות הדרמטית' ביפו. בשנת 1912 נסע לוורשה, שם חבר למשורר יצחק קצנלסון, שהקים להקת חובבים עברית בלודז'.³⁹ צמח, יליד רוגוז'ניצי, שימש מורה לעברית בביאליסטוק. את ראשית פעילותו בתחום התאטרון החל בשנת 1909, במסגרת תאטרון חובבים בשם 'הבימה העברית' שפעל בביאליסטוק בתמיכת חברת 'חובבי שפת עבר'.⁴⁰

שתי הלהקות, זו של קצנלסון, שאליה היה קשור גם גנסין, וזו של צמח, נדדו ברחבי תחום המושב. הלהקות העבריות הללו התקשו למצוא קהל המתעניין בתאטרון עברי-אמנותי. ההמונים, דוברי היידיש, העדיפו את התאטרון היידי הפופולרי, שהציג בשפה מוכרת וסיפק תכנים געימים, ואילו קהל אינטלקטואלי שמוסגל לתמוך בתאטרון עילי בעברית לא היה בנמצא. החיפוש אחר ממסד שעשוי לתמוך בתאטרון העברי הוביל את שתי הלהקות לנסוע לווינה בשנת 1913 ולהופיע בפני באי הקונגרס הציוני האחד עשר. להקתם של קצנלסון וגנסין העלתה את אוריאל אקוסטה מאת קרל גוצקוב, ולהקתו של צמח העלתה את הנודד הנצחי על פי מחזהו של אוסיפ דימוב. הביקור בקונגרס הסתיים במפח נפש,⁴¹ לאחריו התפרקו הלהקות. צמח וגנסין איחדו כוחות בוורשה, שהייתה מרכז של תאטרון יידי. הם הרבו לצפות בתאטרון, ושבנו וניסו להקים להקת תאטרון עברית.⁴² גנסין העיד כי התאטרון היידי בעיר עורר בו תחושת מיאוס:

בשעה שהיינו יושבים בתיאטרון 'שלנו', האידי, הייתה לנו מעין הרגשת-עלבון-ונחיתות על הזלזול שהשחקנים היו נוהגים בעצמם וגם בקהל היהודי ובייחוד בהיכל-אמנות זה ששמו תיאטרון. [...] לא אחת הייתי דן את עצמי לכף חובה ומאשים את עצמי ב'אנטישמיות' המביאה לידי זלזול בתאטרון שלנו. לבסוף התחלתי להוקיר את רגלי מן התאטרון האידי.⁴³

גנסין וצמח היו רק שניים מבין מאות הצעירים שישבו במחוזותיה המערביים של רוסיה הצארית וחלמו על יצירת תרבות תאטרון יהודית מודרנית, שתקרא תיגר על

39 חקלאי, פועלו של נחום צמח, עמ' 3-69; גנסין, דרכי עם התאטרון, עמ' 78-98.

40 באראקס, ראשית דרכו; ברטנוב, אורות מבעד למסך, עמ' 15-61.

41 חקלאי, פועלו של נחום צמח, עמ' 3-69; לוינסון, התנועה העברית בגולה, עמ' 250-339.

42 גנסין, דרכי עם התאטרון, עמ' 65-110.

43 שם, עמ' 101.

מסורות התאטרון הפופולרי. עיניהם היו נשואות להתפתחויות חדשניות שהתחוללו באותן שנים בתאטרון האירופי, עם התבססותם של סגנונות מופע חדשניים כראליזם, נטורליזם וסימבוליזם. ואולם בניגוד לאותם צעירים יהודים שהקימו את הלהקה הווילנאית ואת הגוס'ט דוברות היידיש, גנסין וצמח היו ציונים, ולכן ביקשו ליצור תאטרון חדש רק בשפה העברית.

התנועה בין העברית ליידיש הייתה צבועה בשנים אלו בצבעים אידאולוגיים. הבחירה בשפה העברית הייתה קשורה לזיקה ציונית, מתוך כוונה ליצור אמנות עילית, היות שעברית הייתה השפה המסורתית שבה נכתבו ספרות גבוהה ודברי הגות. הבחירה ביידיש התייחסה באופן מסורתי לתרבות עממית. הבחירה ביצירת תאטרון עילי ביידיש העידה על נטיית לב סוציאליסטית, שביקשה במפגיע לפנות לקהל היהודים דוברי השפה. ואולם שתי השפות שימשו במקביל שפות תרבות יהודיות במערכת דו-לשונית, והייתה תנודה של יוצרים ושל שחקנים משפה אל שפה.⁴⁴

הרס התאטרון היידי הישן פתח צוהר לכינונו של תאטרון יהודי מסוג חדש – תאטרון אמנותי ביידיש ובעברית. התאטרון היידי הישן היה תאטרון מסחרי בעל אופי פופולרי, שהתקיים ממכירת כרטיסים. קהל היה מורכב מיהודים קשי יום, פועלים וסוחרים זעירים, ואילו האינטלקטואלים בוו לו והדירו רגליהם ממנו. המשבר שיצרה המהפכה שמט את הקרקע מתחת לרגלי התאטרון המסחרי; היכולת לרכוש כרטיסים פחתה, ומסע הופעות היה מסוכן בגלל האלימות בדרכים. גם חלוצי התאטרון העברי התקשו לגבש להקה יציבה בהיעדר תמיכה ממסדית וחברתית בתאטרון החדש. מצב זה עודד אנשי תאטרון חדשניים להתרכז יותר בפעילות תאטרונית מעבדתית. היוצרים הצעירים שקדו על פיתוח תובנותיהם האסתטיות ומיומנותם האמנותית. היעדר היכולת להופיע בפני קהל שחרר אותם מן הצורך להיכנע לטעם ההמון, ומן המשיכה של המוכשרים שבשחקנים לעזוב את האנסמבל כדי לבנות לעצמם שם ככוכבים בתאטרון המסחרי.

צמח הגיע למוסקבה במהלך מלחמת העולם הראשונה והשיג אשרת שהייה חוקית. גנסין הצטרף אליו בשנת 1916 ועבד כמורה לעברית אצל משפחה יהודית מן האמידות בעיר. עם פרוץ המהפכה ביקש צמח אישור מן השלטונות לייסד אגודה עברית בשם 'התאטרון העברי – הבימה'. לאחר שניתן הרישיון הוקמה אגודה, שבראשה עמד הרב יעקב מזא"ה. חברי האגודה היו מן העילית היהודית-הרוסית בעיר. בתמיכתו של הרב מזא"ה גייסו גנסין וצמח כספים שאפשרו את ראשית פעילותה של האגודה ומתן תשלום כלשהו לשחקנים. בשנת 1917 מנתה הלהקה תשעה שחקנים ובהם גנסין, צמח ורובינא. הם החלו לעבוד עם מרק ארנשטיין,

44 על האופי הרב-לשוני של התרבות היהודית בפולין והתאטרון בכלל זה, ראו שמרוק, עברית, יידיש, פולנית; מירון, הרפיה לצורך נגיעה, עמ' 65–10.

במאי יידי-פולני, אולם לא שבעו נחת מדרך העבודה.⁴⁵ צמח פנה לסטניסלבסקי וביקש ממנו לסייע לחברי הלהקה להשתלם בלימודי התאטרון. סטניסלבסקי היה ליברלי ביחסו למיעוטים אתניים. הוא חלש אז על האימפריה של התאטרון האמנותי המוסקבאי, שהייתה מורכבת מלהקה ראשית ומכמה סטודיות שפעלו עם צוות במאי התאטרון. בעקבות הפגישה הסכים סטניסלבסקי לקבל את 'הבימה' כסטודיה עברית אקסטרנית שתעבוד עם במאי ומוכי התאטרון האמנותי המוסקבאי. הוא מינה את יבגני וכטנגוב, ראש הסטודיה השלישית, לעבוד עם הלהקה. צמח המשיך במאמציו לגייס שחקנים נוספים. כאשר הציגו את נשף בראשית, הצגתה הראשונה של 'הבימה' שנערכה ב-8 באוקטובר 1918, מנתה הלהקה שנים עשר שחקנים. עד להפקת הדיבוק גויסו למעלה מעשרים שחקנים.⁴⁶

ההחלטה להגר למוסקבה ביטאה את מגמת הרוסיפיקציה, שהייתה אופיינית לתרבות היהודית הצעירה שנוצרה בברית המועצות בתקופת המהפכה. 'הבימה' ינקה מן התסיסה החברתית-האידאולוגית של צעירים יהודים שביקשו להשתלב בשינויים התרבותיים והפוליטיים במזרח אירופה, מבלי לאבד את זהותם ואת תרבותם היהודית הייחודית. ברית המועצות הצעירה הייתה מדינת ענק שבה חיו מיעוטים אתניים רבים. האוטופיה של המהפכה צפנה אפשרות ליצירתה של חברה שוויונית, שבה יקבלו המיעוטים השונים מידה של אוטונומיה תרבותית.⁴⁷ האמונה המחודשת בהיווצרותה של תחייה תרבותית יהודית ברוסיה השפיעה על הזיקה הרוסית של התאטרונים היהודיים האמנותיים וכמובן גם על 'הבימה'.

חברי 'הבימה' הושפעו מן ההתפתחויות שהתרחשו באמנות התאטרון הרוסית. הבחירה בסטניסלבסקי כמורה וכמקור השראה העידה כי אנשי התאטרון היהודים הצעירים שאפו ללכת בעקבות מודל אמנותי שהוכיח את עצמו, ולא מודל אוונגרדי שנוי במחלוקת, שסייע למסד את התאטרון האמנותי בתרבות היהודית. התאטרון של סטניסלבסקי סיפק מודל ממין זה. התאטרון האמנותי המוסקבאי התבסס בסוף המאה התשע עשרה⁴⁸ ובשני העשורים הראשונים של המאה העשרים, והיה למסד הבלתי מעורער של התאטרון הרוסי. כתאטרון ממסדי לא היה תאטרון זה שופרו של האוונגרד המהפכני שנוצר בשנות העשרים, כדוגמת 'אוקטובר בתאטרון' של נסכולוד מְיירהולד או 'העיתונות החיה',⁴⁹ שהתייחסו לאירועי השעה בשפה תאטרונית חדשנית.

45 חקלאי, פועלו של נחום צמח, עמ' 3–69.

46 לוי, התאטרון הלאומי הבימה, עמ' 17–57; טרטקובסקי, הבימה: המורשת הרוסית, עמ' 20–135.

47 Slezkine, *The Jewish Century*, pp. 105–204; Lederhandler, *Did Russian Jewry Exist*

48 Worrall, *The Moscow Art Theatre*, pp. 128–204

49 Leach, *Revolutionary Theatre*

הלהקה המתגבשת הקימה את 'הבימה' כקולקטיב, על פי המקובל בתאטרונים המהפכניים במוסקבה. מודל זה הלם את הניסיונות של התארגנויות קולקטיביות שרווחו בברית המועצות באותם ימים. כך יכלו להתמסר לאמנות ואף לכוונן קהילה חדשה, שתשמש מעין תחליף למשפחה ולקהילה הדתית המסורתית. אכן, רבים מהם אף הקימו את משפחותיהם במסגרת הלהקה. חנה רובינא נישאה למשה הלוי, צמח נישא לשחקנית מרים גולדינה, ואהרון מסקין חלק את חייו עם פאני לוביץ. השחקנים אפילו הגדילו לעשות והחליטו באופן קולקטיבי שלא להביא ילדים לעולם, כדי שלא לפגוע במחויבותם ללהקה.⁵⁰

באופן פרדוקסלי, ההבדל המהותי בין 'הבימה' לשתי אחיותיה בתאטרון היהודי האמנותי, הלהקה הווילנאית והגוס"ט, היה ברמת ההשתלבות בתרבות הרוסית. מוסקבה בימי מלחמת העולם הראשונה לא הייתה מרכז של תרבות יהודית, ועד המהפכה הקומוניסטית אף נאסר על יהודים לגור בעיר.⁵¹ צמח וחברים נוספים נמלטו מאימת מלחמת האזרחים העקובה מדם שהשתוללה בגליציה ובאוקראינה ופגעה קשות באוכלוסייה היהודית. הם היגרו למוסקבה – בירת התאטרון הרוסי של אותם ימים. בשלהי שנות העשרה ובראשית שנות העשרים הייתה מוסקבה מקום בטוח יותר בהשוואה למחוזות המערביים של רוסיה. אנשי התאטרון יכלו להתרכז באמנותם באווירה שקטה ומנותקת.

המלחמה והמהפכה, שאפשרו לחברי 'הבימה' תהליך של הניכח במסגרת התאטרון האמנותי המוסקבאי, גרמו דווקא לניתוק של חברי הלהקה הווילנאית ממסורת תאטרונית זו. לאחר המהפכה וסגירת הגבולות בין פולין לברית המועצות נאלצה הלהקה הווילנאית ללמוד את שיטתו של סטניסלבסקי מכלי שני ושלישי. לעומת זאת, להקת הגוס"ט, שהוקמה בסנט פטרסבורג בברכת השלטונות הסובייטיים, התבססה כמו 'הבימה' על צעירים יהודים שהיגרו לתוככי רוסיה, אך בניגוד אליה, להקה זו הייתה מיוזם פנים-יהודי מובהק. המנהל האמנותי ובמאי הבית שלה היה אלכסיי גרנבובסקי, יהודי יליד ריגה. הלהקה פעלה בשיתוף עם הִבְסְקָצְיָה – המחלקה היהודית של המפלגה הקומוניסטית הסובייטית – ובשיתוף עמה. להקה זו, יותר מכל האחרות, שיקפה את תור הזהב של היידיש ברוסיה הסובייטית, ויצרה גרסה יהודית משלה לאוונגרד הרוסי.⁵²

חברי 'הבימה' אמנם הצהירו כי מטרתם היא להעלות מחזות עבריים, אולם בפועל הרפרטואר שלהם התבסס על מחזות שכתבו מחזאים יידיים מודרניסטים, יוצרים בני חוגו של "ל פרץ, אשר יצירותיהם הועלו ביידיש גם בלהקה הווילנאית וגם בגוס"ט. היא העלתה את ההצגות בתרגום לעברית. בנוסף בראשית העלתה הלהקה

50 ירושלמי, בצלה של חנה רובינא; לוי, התאטרון הלאומי הבימה, עמ' 83–96.

51 Gitelman, A Century of Ambivalence, pp. 1–87

52 Veidlinger, The Moscow State, pp. 19–54

מערכונים מאת שלום אש, י"ל פרץ ויצחק קצנלסון, ולאחר מכן את הגולם מאת ה' ליוויק, היהודי הנצחי מאת דוד פינסקי והדיבוק מאת ש' אנ"סקי. על אף ההצהרות וההתחייבות לרפרטואר עברי, נמנעו החברים מהתמודדות עם מחזות שנכתבו בעברית במקור,⁵³ והעדיפו רפרטואר בעל אופי פזיזי ואלגורי ולא נטורליסטי. ייתכן גם כי ההסתייגות מרפרטואר עברי מקורי נבעה מהנחה סמויה של חברי הלהקה, כי רפרטואר יידי יסלול נתיבות ללב הקהל היהודי המשכיל במזרח אירופה.

אף ש'הבימה' עברה למוסקבה ופעלה שם, מוסקבה מעולם לא הייתה לה בית יציב. במחצית הראשונה של שנות העשרים החלה המפלגה הקומוניסטית לרדוף את החינוך היהודי המסורתי ואת השפה העברית. ההרס השיטתי של התרבות העברית פגע בסופו של דבר גם בה, אף כי בגלל השתייכותה לתאטרון המוסקבאי האמנותי, הגיעה הפגיעה בשלב מאוחר יחסית.⁵⁴ היבסקציה התייחסה ל'הבימה' באיבה גלויה; בנובמבר 1919 קיבלה 'הבימה' מעמד של תאטרון ממלכתי ותמיכה ממשלתית מסוימת, והיבסקציה פתחה במסע יחסי ציבור נגד מהלך זה, בטענה כי זהו תאטרון בורגני וקלריקלי, המדבר בשפה שאינה שפת העם. מחאותיה הביאו לכך שבאפריל 1920 נשלל מ'הבימה' המעמד שניתן לה. רק כשלושה חודשים לאחר מכן הוחזר מעמדה לקדמותו, בעקבות השתדלויות של אינטלקטואלים ואנשי תאטרון כסטניסלבסקי, פיודור שליאפין ומקסים גורקי.⁵⁵ במוסקבה היא הייתה מבודדת מקהל שעשוי היה לגלות בה עניין, מאחר שרוב האוכלוסייה היהודית בעיר הייתה בעלת זיקה קומוניסטית-יידישיסטית. פעמים רבות נאלצו חברי הלהקה להציג בפני אולמות ריקים למחצה או להזמין קהל ללא תשלום, רק כדי למלא את האולמות.⁵⁶ נוסף על המאבק בגופים מחוץ לתאטרון, גם התאטרון האמנותי המוסקבאי הסתייג לא אחת מ'הבימה'. חוקר התאטרון גד קינר גורס כי במאזי התאטרון האמנותי המוסקבאי, אשר עמם עבדו חברי הלהקה, התייחסו אליה מתוך זרות ולעתים באנטישמיות גלויה.⁵⁷ השחקן משה הלוי סיפר כי בשנת 1923 ביקש סטניסלבסקי ליצור מופע משותף לכל הסטודיות ותכנן להעלות את הסוחר מוונציה מאת שקספיר. הוא רצה שחברי 'הבימה' ישחקו את היהודים, ואילו הרוסים ישחקו את אנשי ונציה. הסטודיות החלו לעבוד על המחזה, אולם המתחים שהתעוררו בין הקבוצות הפריעו לעבודה הסדירה:

53 ראוי לציין בהקשר זה את המחזה אללה כרים מאת אריאלי אורלוף, שעוסק באופן אירוני בהווי של החלוצים. אורלוף כתב את המחזה בשבתו בפלשתינה ב־1912. י"ח ברנר, בכיר הסופרים שישב באותה תקופה בפלשתינה, העריכו כאחת ההבטחות הספרותיות הגדולות של הספרות העברית. אנשי 'הבימה' התעלמו לחלוטין מהמחזה.

54 Gitelman, A Century of Ambivalence, pp. 1–87; Gitelman, The Political Context

55 לוי, התאטרון הלאומי הבימה, עמ' 59–82.

56 בן-ארי, הבימה, עמ' 19–60.

57 Kaynar, National Theatre

אחרית דבר

'הבימה' הייתה נטועה בתרבות התאטרון היהודית המזרח אירופית בכלל והרוסית בפרט. אנשיה ביקשו לנסח שפת תאטרון יהודית חדשנית, המבטאת את תחיית התרבות היהודית במזרח אירופה ומשלבת אותה בחידושי האוונגרד הסובייטי. להיותה של 'הבימה' ציונית הייתה בשנות העשרים בעיקר משמעות תרבותית. היא הפכה את השפה העברית לשפת במה מוזיקלית ומסוגגנת, אך לא נהנתה מקשרי עבודה עם המוסדות הציוניים או מתמיכתם, ולא היו לה תכניות מעשיות להשתקע בפלשתינה. מאז עזבה הלהקה את מוסקבה היא הייתה שרויה במשבר מתמשך. היא היטלטלה מעיר לעיר ומארץ לארץ והציגה את מרכולתה המוגבלת – כחמש הצגות – בפני קהלים שונים, בניסיון להתפרנס. היחסים בין חברי הלהקה היו עכורים – דבר שפגע בפרודוקטיביות ובהתנהלות התקינה של הלהקה כתאטרון יוצר. היא לא הצליחה להתקין הצגות חדשות, ליצור מבנה ארגוני יציב וליצור תכניות ארוכות טווח לבניית בית קבע. בתקופה זו של היעדר בית ומרכז היא נישאה על גלי ההגירה ששטפו את אירופה, והגיעה במהלך נדודיה לברלין, עיר שהייתה מרכז של תרבות יהודית ואבן שואבת אמנותית במרכזה של היבשת.

בברלין פגשו אנשי 'הבימה' הגולים מבחירה מביתם שבמוסקבה, חוג של יוצרי תאטרון יהודים או ממוצא יהודי שעסקו בעיצובו של התאטרון הגרמני החדשני, וקהלים יהודיים נלהבים שהשקיעו מכספם וממרחם בזירת תרבות זו. יוצרי התאטרון הגרמנים הללו מיעטו לעסוק באופן מפורש בסוגיית יהדותם עלי במות. לאופולד יסנר, מקס ריינהרדט, ארנסט דויטש, ארנסט טולר, אלכסנדר גראנאך ואחרים הציגו עלי במות אסתטיקה של ליברליזם גרמני. הם הציגו במוקד הבמה גוף שמבטא אסתטיקה זרה, שמופעיו שונים מן אסתטיקה הקלסית של תאטרוני החצר. המופע הזה של הליברליזם הפך למופע הדומיננטי על הבמות המרכזיות בברלין של רפובליקת ויימר, ושיקף סוג של תרבות תאטרון גרמנית שהייתה פתוחה להשתתפותם של שחקנים נוספים – במובן הקונקרטי והמטפורי. הייתה זו תרבות גרמנית שיוצרי התאטרון היהודים היו שותפים מרכזיים בכינונה ובעיצוב דמותה, שבה יכלו לחוש עצמם כבביתם, 'להחביא בה את יהדותם בפומבי', כדבריה של חוקרת התאטרון ז'נט מלכין.¹ תרבות תאטרון ייחודית זו זכתה להדים רבים בעיתונות הגרמנית הליברלית

על מגוון אגפיה, ועוררה עניין ער בקרב אינטלקטואלים ומבקרי תאטרון יהודים־גרמנים, שראו בה ביטוי לתרבות הגרמנית הייחודית שהם ביקשו לקדם.

המפגש בין 'הבימה' לבין האינטלקטואלים וחוג יוצרי התאטרון היהודי־ברלינאי הצייל אותה מכיליון. התגייסותם של אנשי העילית היהודית־גרמנית לתמיכה בה ייצבה את מצבם הכלכלי של חברי הלהקה ואפשרה להם לשרוד כתאטרון. מיד לאחר הקמת המזכירות, נרתמו אנשיה להבראת התאטרון ולבנייתו המנהלית־כלכלית על יסודות איתנים. בניית המערך הפילנתרופי המסועף של חוג ידידי התאטרון הבטיחה את יציבותה הכלכלית של 'הבימה' למשך שנים מספר. לצד הסדרת התקציב פעלה המזכירות להבאת במאים ללהקה, ולאחר כמעט ארבע שנים ללא עבודה על הצגות חדשות, יצרה 'הבימה' את הצגותיה עם אלכסיי דיקי. פעילותה הנמרצת של המזכירות לכיסוס מעמדה של 'הבימה' כמוסד תרבות ציוני ראשון במעלה, המוכר על ידי המוסדות הציונים הרשמיים, הובילה גם ליישוב פנימי וחיצוני של המבנה המוסדי של התאטרון ולהבטחת מקומו בתרבות העברית בארץ ישראל ובאירופה.

מבחינה תרבותית־אמנותית העצים המפגש בין 'הבימה' לבין העילית של יוצרי ומבקרי התאטרון היהודים־גרמנים את הפרויקט התרבותי והאמנותי המרכזי של כל אחת מן הקבוצות; שהרי כל קבוצה ראתה בקבוצה האחרת תמונת תשליל שלה־עצמה. הזהות היהודית המזרח אירופית האותנטית של 'הבימה' וציוניותה של הלהקה הקסימו ובלטו על רקע תרבות התאטרון היהודית־גרמנית, שהיססה לעסוק בגלוי בסוגיות יהודיות. במקביל סונוורו אנשי 'הבימה' משפת המופע המרכזי אירופית והגרמנית ברוח הבילדונג של יוצרי התאטרון היהודים־גרמנים, וראו בה ביטוי של תרבות עילית אוניברסלית ללא הקשרים יהודיים. ואולם המפגש הביא לידי ביטוי גם קלידוסקופ של זהויות ושל תשוקות אסתטיות ותרבותיות שהיו בעלות אופי מינורי, מעבר לפרויקט התרבותי המרכזי של כל אחת מן הקבוצות. נוכחות הלהקות היהודיות ממזרח אירופה בברלין העמיקה את ההבחנה היהודית־גרמנית במאפיינים היהודיים של שתי תרבויות התאטרון – זו הגרמנית וזו היהודית ממזרח אירופה. במקביל, נוכחותה של תרבות התאטרון הגרמנית, שביטאה ערכים אסתטיים אוניברסליים, אפשרה ל'הבימה' להשתחרר מכבלי העיסוק במופע האתני – מבחינה לשונית, תמטית ופנומנולוגית. הלהקה יכלה לעסוק בבידור סוגיות באסתטיקה תאטרונית אוניברסלית ובשפה האמנותית כשלעצמה, ללא הצדקות אידאולוגיות, וזאת אגב ניהול דיאלוג מתמיד הן עם מגמות בתאטרון הגרמני והן עם מגמות בתאטרון הרוסי הגולה בברלין. בברלין נוצרו, אם כן, ריבוי מופעים של זהויות יהודיות מודרניות. היו אלו במידת מה זהויות נזילות, שרחשו זו לצד זו, וקיימו דיאלוג תרבותי ואסתטי מתמיד זו עם זו.

בצד הדיאלוג ההדוק, ההגדרה העצמית וההפרדה בין כל הקבוצות נותרה בעינה. 'הבימה' לא עבדה עם במאים גרמנים, לא אימצה ישירות את שפת