

# גלות ונדודים כפרדיגמה בהיסטוריוגרפיה של התאטרון היהודי

הרצאה לרגל השקת ספרה של שלי זר – ציון חבימה בברלין

על כריכת הספר תמונה: חברי הבימה על אניה בדרך לארץ ישראל, בלונים סביבם. האניה עוד לא עגנה ביעדה, היא עוד לא שם. כדימוי ויזואלי, התמונה מגלמת היטב את הכוח הגדול שבספר: ההתעכבות על הבין-לבין, על העוד-לא-שם. הכותרת, הבימה בברלין – לא במוסקבה ולא בתל-אביב – דורשת מאתנו להתעכב על המרחב השלישי, הלימינאלי, שבהתהוות תאטרון הבימה כ"תאטרון ציוני" (כלשון כותרת המשנה), ובעצם להתעכב על תהליך ההתהוות.

בהיסטוריוגרפיה הקלסית של הבימה ניתן מקום מרכזי לשני ה"בתים" של התאטרון: הבית שממנו הגיעו, מוסקבה, והבית שבו בסופו של דבר התיישבו, תל-אביב. שנות הנדודים הלא-קצרות בין לבין זכו כמובן לאזכור – כולל רגעי מפתח כמו הפולמוס בין ביאליק לבובר בביתה של מרגוט קלאוזנר או הפילוג בניו יורק – אבל לא כמוקד בפני עצמו, כשלב מכריע בתהליכי התהוות. בבחירתה של זר – ציון להפנות את הזרקור אל שלב זה יש לא רק משום תרומה אינטלקטואלית יוצאת דופן להבנת ההיסטוריה של הבימה ושל התאטרון העברי בכלל, בכך שהיא משלימה את החסר בסיפור הבימה, אלא גם מעשה שחותר עמוק יותר תחת סיפור ההיסטוריה של התאטרון העברי – שכן בתור שלב לימינאלי, כמו שלמדנו מויקטור טרנר, תהליך ההתהוות הוא גם הרגע שבו זהויות אינן עדיין מגובשות באופן חד-משמעי, גבולות אינם תחומים הרמטית, ובפקעת החוטים שבסופו של דבר תירקם לכדי ישות מובחנת עדיין אפשר לזהות נוכחויות, עקבות והשפעות של "אחרים", שלאחר מכן ייוותרו מחוץ לתמונה כפי שזו לרוב מסופרת. ואכן, אצל זר – ציון, ה"עבריות" של הבימה תמיד שזורה בידיש, בגרמנית, בתאטרונים יהודיים אחרים שפועלים לצד ומול התאטרון שאחר כך יהפוך ל"לאומי". בסיפור המרתק שזר – ציון מספרת, הנדודים של הבימה בספר – לאחר שעזבו בית ולפני שהתמקמו מחדש בבית (או ליתר דיוק: התמקמו, עזבו, ושוב התמקמו) – הם לא רק גיאוגרפיים כי אם גם נוגעים באופן רב-משמעי ופלואידי בעצם השאלות של זהות, שפה, והלאומיות עצמה.



מחקר וניון



קשה שלא לחשוב עד כמה בת-זמננו (במובן הטוב ביותר של המילה) היא ההיסטוריה שזר-ציון מספרת ולתהות כיצד השבת הבימה לברלין – מהלך מדויק וראוי בכל קנה מידה מחקרי היסטורי – לא מהדהדת גם לשיבתה של ברלין לתודעה הישראלית בעשור האחרון כמרחב שבו ודרכו יהודיות, עבריות, וישראליות נחשבות מחדש. במפגש בין הרגע ההיסטורי הנדון בספר לרגע ההיסטורי של קריאתו, הופכת "ברלין", על כל מה שהיא מייצגת, לאתר של הצטלבויות, התחככויות, ותנועות המאתגרות את הניסיון של לאומיות עברית להתמקם בבית, ודורשות ממנה לתת דין וחשבון מתמיד על נדודיה שלה, התאטרונים והלא-תאטרונים. מפגש זה הופך את חוויית קריאת הספר למרגשת במיוחד.

המהלך של זר-ציון מעורר עוד יותר אם ניקח בחשבון את השניות שבה תפקדו דימויי הנדודים והבית בהיסטוריוגרפיות השונות של התאטרון היידי והעברי, בהתאמה. דימוי הנדודים מלווה את הנרטיב של התאטרון היידי מראשיתו: מסעותיו של גולדפאדן מעיר לעיר, ולאחר מכן מסעותיהן של להקות יהודיות שונות ברחבי רוסיה ומזרח אירופה (בין השאר בגלל האיסור של הצאר להציג תאטרון ביידיש), הפכו לפרדיגמטיות לגבי האופן שבו התאטרון היידי מדומיין גם לאחר שלהקות התיישבו להן בלואר איסט סייד של מנהטן. דימוי זה קיבל תוקף אלמותי בזכות יצירתו של שלום עליכם, בלאַנזשענדע שטערן (כוכבים תועים או כוכבים נודדים), רומן פיקרסקי המלווה

את תולדות התאטרון היידי ונודד איתו ממקום למקום. הז'אנר של הרומן הפיקרסקי תאם היטב את נדודיו של התאטרון היידי וקיבע את דימויו כתאטרון נומאדי – דימוי שניתן לזהות במחקר מספרה החלוצי של נחמה סנדרוב מ-1977 על התאטרון היידי, *Vagabond Stars*, ששמו הוא הומאז' מפורש לשלום עליכם, ועד מאמר של דברה קפלן שפורסם ב-2014 ונקרא "*Nomadic Chutzpah*" ("חוצפה נוודית"), בו היא ממקמת את הוילנער-טרופע בהקשר טראנס-לאומי. כך שהרעיון של התאטרון היידי כתאטרון נודד, או נוודי, מושרש עמוק באופן שבו מדמיינים ודנים בתאטרון זה ובהיסטוריה שלו.

\*

לעומת זאת, בהכללה, ניתן לומר שההיסטוריוגרפיה של התאטרון העברי הייתה ממוקדת בדימוי של ה"בית". כמו שציינתי קודם, ההיסטוריוגרפיה של הבימה (ספרו של עמנואל לוי הוא דוגמה מצוינת לכך) התמקדה בשני ה"בתים" שלה – מוסקבה וברלין – ומספרת את סיפור התאטרון בעשור הראשון שלו כניסיון למצוא בית, להתאקלם, להתמקם; קודם ב-1928, לאחר מכן שוב ב-1931. שורשים לכך אפשר למצוא כבר בחזונו של נחום צמח למקם את הבימה על הר הצופים – בית תאטרוני אל מול בית מדומיין אחר, בית המקדש, ובית ממשי אחר, המסגד אל-אקצא על "הר הבית". כל זה מצטרף כמובן לרעיון של ארץ ישראל כ"בית לאומי", אבל גם לעניין הרב (שלא לומר המעט אובססיבי) סביב הבניינים הקונקרטיים של התאטרונים בישראל – או ליתר דיוק, בתל אביב: הבניין החדש של הבימה, הבניין החדש של הקאמרי, וכל הבניינים שקדמו להם. אל מול דגש זה על הבית, הספר של זר-ציון מחזיר את הנדודים לסיפור של התאטרון העברי – וזו מבחינתי אחת התרומות העמוקות של הספר לחקר התאטרון העברי, וכמחווה לה אבקש לבחון בדברים הבאים את מקומה של הגלות בדמיון ההיסטוריוגרפי של התאטרון העברי.

מחזהו של נתן ביסטריצקי, בליל זה, מ-1934, היה אחד המחזות העבריים המקוריים הראשונים שהבימה העלתה בארץ ישראל. המחזה עלה בגירסה מקוצרת והיה כישלון מוחלט (הוא הוצג שש פעמים בלבד). במחזה זה, ביסטריצקי מעלה על הבמה את המיתוס התלמודי של יציאתו של רבן יוחנן בן זכאי מירושלים הנצורה למפגש עם מפקד הגייסות הרומיים על מנת לקבל ממנו את יבנה וחכמיה בתמורה לויתור על ירושלים. זה מחזה מאוד מעניין שנוגע באחד הסיפורים התלמודיים השנויים יותר במחלוקת מבחינה פוליטית ואידיאולוגית בתרבות הציונית, וגם מעלה על הבמה את הרגע המיתי שבו נוצרה התרבות ה"גלותית" היהודית – הרגע שבו ויתרו על ריבונות טריטוריאלית, על בית גיאוגרפי, לטובת תרבות למדנית-טקסטואלית (המיוצגת על ידי יבנה) שהיא בסופו של חשבון תרבות דיאספורית. כך שביסטריצקי מעלה על הבמה את רגע הולדת הגלות, ומתבונן בו ברגע היסטורי שלפחות מצד הציונות אמור להיות סוף אותה גלות.

ברגע מסוים במחזה, עוד לפני שהוא חוצה את חומות העיר ועוזב את ירושלים, יחזה בן זכאי את העתיד היהודי בגלות לאחר החורבן:

אנו נהלך בעולם שאיננו שלנו ימים ושנים, יובלות ודורות, מפני שהפקרנו ירושלים. אנו נהיה דמות בלא גוף, חלל בלא מקום, יש בלא גוף, הברה בלא קול, תכונה בלא מעשה, מצוי בלא עלילה [...] ואילו האיך נמות! בלא גוף, הברה בלא קול, יש בלא עלילה – כלום שולט בהם מות?

בניסוחו זה של בן זכאי, הגלות היא קיום ללא גוף, ללא מקום, ללא קול, ללא מעשה, ללא עלילה – בקיצור, ללא אף אחד ממרכיבי המופע התאטרוני. ביסטרצקי מדמיון, על במת התאטרון, את היציאה לגלות לא רק בתור גלות מהארץ, כי אם כגלות ממכלול המרכיבים המייצרים ומאפשרים מופע תאטרוני חי.

\*

טענה דומה ניתן לזהות בדבריו של מבקר וחוקר התאטרון ישראל גור, בשנת 1968, בבואו לסקור את הדרמה העברית שנכתבה לפני סוף המאה התשע-עשרה. לדברי גור, מדובר ב:

"מחזות חנוטים, חסרי דמויות חיות ומעוצבות, כלומר: דמויות שאופיין טבוע במעשיהן ונובע מהם. במקום דמויות חיות ופועלות נתקלנו במחזות הללו במלל מייגע עד דכא, עם יותרת מליצית, שלא היו אלא אספקלריה לפני החיים היהודיים בגולה [...] אבחנה דרמטית-ביקורתית זאת לגבי קלישות המחזה העברי לא ירדה אלינו ממרומים. החילוננו להצטייד בה עם שינוי הערכין בחיינו, וכשהתאטרון העברי-האמנותי נרמז לנו כהכרח בלתי-נמנע."

גור מציג את החיים היהודיים הגלותיים כחיים המתאפיינים בעודף טקסטואליות ("מלל מייגע עד דכא") ובהעדר פעולה וחיים דרמטיים – ואילו "שינוי הערכין" של התחייה הלאומית קשור קשר הכרחי ו"בלתי נמנע" עם עשייה תאטרונית. בתמונה שמצייר גור ביחס לתרבות היהודית, מילוליות טקסטואלית (אם נרצה, אותה תרבות למדנית שלפי המיתוס יוסדה על ידי יוחנן בן זכאי) מנוגדת לתאטרון באופן מקביל לזה שבו גלות מנוגדת ללאומיות או לציונות. היציאה מהגלות, "שינוי הערכין" שעורר גם את צמיחתו של התאטרון העברי אליבא דגור, כרוכה הייתה בשחרור מ"יותרת מליצית" אל עבר דמויות חיות, "שאופיין טבוע במעשיהן ונובע מהם"; מהפטפט אל הפעולה.

במילים אחרות, החזרה מהגלות היא גם שיבה אל הפרפורמנס: הן במובן הצר של עשייה תאטרונית אמנותית והן במובן הרחב של פעולה בגוף ובמרחב. באופן עמוק אפשר לחשוב על הציונות כאל ניסיון להשיב ליהודים את היכולת הפרפורמטיבית לפעול. אל מול הדימוי של היהודי הגלותי כפאסיבי, ככזה שכדברי יודקה בהדרשה של חיים הזז אין לו היסטוריה משלו כי כל העבר שלו הוא מה שאחרים עשו לו, הציונות מבקשת להגשים חזון של יהודי פעיל,

מבצע, ופועל. ויכולת הפעולה הזו היא בעלת ממד פרפורמטיבי בכך שהיא אמורה להתגלם בגוף ובמרחב.

אבל הציונות מדמיינת את עצמה בתור שיבה אל הפרפורמנס לא רק בהיבטים הגופניים והמרחביים של המושג, כי אם גם בתור שיבה אל זמן ההווה של הפעולה הפרפורמטיבית. ההווה, כידוע, גם נתפס כזמן המרכזי והמשמעותי של הדרמה, התאטרון והפרפורמנס – אבל בתרבות היהודית המודרנית ההווה מוקם פעמים רבות בתור בעיה ומושא כמיהה: במאמר הנקרא "השיבה אל ההיסטוריה של הגאולה, או: מהי ההיסטוריה שאליה מתבצעת ה'שיבה' בביטוי 'השיבה אל ההיסטוריה'?", מנתח אמנון רז-קרקוצקין את התפיסה של הציונות את עצמה בתור מהלך של "שיבה אל ההיסטוריה" וחושף את הנחת היסוד שטמונה מתחת למושג כאילו ההיסטוריה היהודית "הסתיימה" עם הגלות מהארץ והתחילה מחדש עם השיבה אליה – דהיינו, שהגלות מהמרחב הגיאוגרפי ומריבונות פוליטית עליו היא גם גלות בזמן, גלות מההיסטוריה. בהמשך, רז-קרקוצקין מראה כיצד תפיסת זמן שכזו היא נוצרית ביסודה, אבל לענייננו כרגע חשוב לראות כיצד הגלות נתפסה על ידי הציונות בתור גלות שהיא טמפוראלית לא פחות משהיא מרחבית, פוליטית וגופנית.

והגלות הזו, מההיסטוריה, היא במובן עמוק גלות מההווה דווקא. כמה מן ההוגים והיוצרים הבולטים של ראשית הציונות – כמו אחד העם, ביאליק, וברדיצ'בסקי – העירו על הידרו של ההווה בשפה העברית ומצאו היעדר זה סימפטומטי לתפיסת זמן יהודית עמוקה יותר, המתגעגעת אל העבר ומייחלת אל העתיד המשיחי, אבל שאיננה נוכחת דיה בהווה. כפי שמראה אייל חוברס בספרו *The Political Philosophy of Zionism*, הציונות הייתה תנועה פוליטית שהתמקדה בהווה וביקשה לחלץ את היהודים מתפיסות הזמן המסורתיות שלהם. כך, השיבה הציונית היא שיבה אל הפרפורמנס גם במובן הטמפוראלי.

\*

לסיכום, אם נחשוב על הציונות כשיבה אל הפרפורמנס – דהיינו, כשיבה ליכולת פעולה בגוף, במרחב ובזמן הווה – הרי שהתאטרון העברי התמקם אל מול אותה גלות ממרחב, מגוף, ומזמן, ובתור מטונימיה לשיבה ה"גדולה" יותר אל הפרפורמנס, דהיינו הפרויקט הציוני עצמו.

ספרה של זר-ציון מסבך את התמונה לכל עומקה, ומראה עד כמה נדודים והעדר-בית היו תשתיתיים לכינון המיתוס התאטרוני הציוני הגדול מכולם, הבימה, ועד כמה עלינו לספר היסטוריות שבהן החלוקות הדיכוטומיות בין בית לנדודים, בין מולדת לגלות, אינן חד-משמעיות וחושפות את בעייתיותן שלהן שוב ושוב. היסטוריה כזו כמו שזר-ציון מספרת היא לא רק מדויקת יותר, אלא גם מעוררת השראה והתרגשות.