

# גד קינר (קיסניגר) ברלין בהבימה

הבניית תדמית לאומית דרך הזרתה ז/או הפרכתה

בעקבות ספרה של ד"ר שלי זר-ציון *חגיגה בברלין: מיסודו של תאטרון כציוני*

ספרה של ד"ר שלי זר-ציון, הבימה בברלין, הוא אחת התרומות החשובות והייחודיות ביותר למדף הספרים, ההולך וגדל לשמחתנו בשנים האחרונות, של חיבורי יען בתחום התאטרון, המופע והדרמה הישראליים. מעלתו המובנת מאליה של ספר זה היא חשיפת פרק עלום בתולדות התאטרון הלאומי הבימה, חשיפה שעליה אני שמח במיוחד כנצר לאותה תפוצה יקית בה עוסקת שלי זר-ציון (אבי ז"ל צפה בברלין בהדיבוק ב-1926, במקביל להשתתפות במספר אירועים תאטרוניים קאנוניים נוספים כמו הבכורה העולמית של אופרה בגרוש ב-1928).

אולם מעל ומעבר למעלתו זו של הספר, לפנינו חיבור אורייני, מבוסס וממוסמך למופת, המבנה למעשה היסטוריוגרפיה של התאטרון היהודי והלא-יהודי בעיקר במרכז אירופה, אך גם של פרקים במזרחה, בעשורים הראשונים של המאה העשרים. בד בבד חוקרת שלי זר-ציון את הגנאלוגיה של היצירות והאישים שבליבת הנרטיב של הבימה בברלין, לרבות השלב הפורמטיבי, הקדם-ברלינאי, של אותה סטודיה מוסקבאית, כפי שהבימה כינתה את עצמה תוך הימנעות מכוונת מאיזכור יהדותה, עבריותה, והס מלהזכיר ציוניותה.

מה אין לנו בספר זה, שבה במידה שהוא מגולל כרוניקה היסטורית של תאטרון מסוים, הוא מתפתח לרוחב, בסדרה של מעגלים משיקים, ומציג מעבר לניתוח מעולה של מופעי הבימה, לסיפורם של חיי המוסד והפוליטיקה הפנימית שבו, ולסיפור מיסודו של תאטרון ציוני ככותרת המשנה של החיבור – ואני הייתי מוסיף אות אחת "מיסודו כציוני" – גם את פרשיית ההתקבלות ההטרונגנית המורכבת של הבימה על ידי הקהל והביקורת בברלין, ופורש ביריעה רחבה את פעילותה של מרגוט קלאוזנר והחוגים השונים של אנשי הכלכלה והרוח במטרופולין הבינלאומי הזה. נמצא כאן את סיפור ראשית הבימה במוסקבה, המיתוס והעובדות, הגוס"ט, הייבסקציה, הלחקה הוילנאית, והתאטרון האידי בכללו, הסצנה הספרותית והתאטרונת בברלין הויימארית, גלגולי המיתוסים לאורך ההיסטוריה התרבותית והתאטרונת, עד להפקות הדיבוק, הגולם, היהודי הנצחי, וחלום יעקב, וגם עלילתו של התא"י (התאטרון הארץ-ישראלי), ושל הנסיבות החברתיות בארץ ישראל בעת ביקורה של הבימה ב-1928. הספר הזה מציב פרדיגמה של מתודולוגיה היסטוריוסופית רב-

קישורית ורב-כיוונית, שהינה אמינה פי כמה מאשר מחקרים ממוקדי-אובייקט, שאינם ערים די הצורך לכך שטקסט תאטרוני ומוסדי מובנה על ידי הקשריו לא פחות, ולעתים יותר מאשר על ידי נתוניו האימנטיים.

לרוב אני תמים דעים עם שלי זר-ציון, אך גם אם אני בנקודות מסוימות חלוק על מסקנותיה, הרי שקשה להתמודד עם עושר ממצאיה, מוצקות סימוכיה, ויכולת הניתוח המבריקה שלה. ואפתח במובאה סימפטומטית לגישתה של שלי זר-ציון להתקבלות הבימה בברלין:

חלום יעקב של הבימה זימנה [...] למבקרים ולאינטלקטואלים היהודים-הגרמנים אפשרות להשליך על ההצגה את מה שהם תפסו כזהות יהודית מזרח אירופית; המחזה המקראי של בר-הופמן התגלגל למופע ליטורגי, ששיקף זהות יהודית תמימה וראשונית. אך זהות זו על ביטוייה במחזה לא שיקפה דבר מחונית העבודה של אנשי הבימה עצמם, אלא את ההשלכות של ציבור המבקרים היהודים בברלין.<sup>1</sup>

כאן באה לידי ביטוי אחת הנקודות הבולטות ביותר בספר לגבי דידי – נקודה שהביאה למיסודה הציוני של הבימה בעל כורחם של רבים מחבריה, ובד בבד, גם הכשירה את הפיכתה לימים לתאטרון לאומי – קרי, ההצבעה על הפער הדיסוננטי בין התכוונות חברי הלהקה, לבין התקבלותה ה"יהודית והציונית" ע"י הביקורת, היהודית ברובה, בברלין. הבימה, מנקודת ראותם של הקהל ושל המבקרים, הצופים הברלינאיים היהודים והלא-יהודים והמצנטים הפסבדו-ציונים גם יחד, היוותה – בשל אופיים המופשט, הבין-והרב-תרבותי של מופעיה, ומכוח השימוש בשפה העברית – כלי קיבול פתוח, א-טקטוני, לכל תוכן אוניברסלי, יהודי, עברי או ציוני, שביקשו בברלין לצקת בה.

זאת ועוד: כפי שעולה מן הניתוח המדוקדק של זר-ציון, מעוגנות דעות הביקורת היהודית בברלין בציפיות מוקדמות ללהקה המייצגת אתוס לאומי-ציוני, ואלו הועצמו מכוח השפה העברית, בה הועלו ההצגות. כתוצאה מכך קרא חלק ממבקרים אלה כסמנים לאומיים מובהקים אסטרטגיות תאטרוניות בולשביקיות מובהקות, התכתבות עם סממני ז'אנרים דרמטיים ובימתיים פופולריים דוגמת האקספרסיוניזם הגרמני והריאליזם הפנטסטי הרוסי, ותחביר אידיוסיןקרטי של במאים הזרים לתרבות היהודית. במאים אלה חוללו הזרה קיצונית ואסתטית בלבדית בחומרי גלם יהודיים, והפכו אותם לייצוגים אגנוסטיים, אנטי-יהודיים ואנטי-ציוניים, של השקפת עולמם, כמו שניסיתי להראות במאמרי "הפקת וכטנגוב – בין התכוונות להתקבלות", שפורסם בגרסתו העברית בספרם של דורית ירושלמי ושמעון לוי אל נא תגרשוני: עיונים חדשים בהדיבוק, שראה אור בהוצאת ספרא ב-2009.

<sup>1</sup> הבימה בברלין, 54. ההדגשות שלי. ג.ק.



\*

פער בלתי ניתן לגישור זה בין התכוונותם המקצועית גרידא של חברי הבימה' לבין התקבלותם כסוכני ציונות וסמליה על ידי אנשי מזכירות הבימה בברלין, חברי אגודת הידידים ואגודת הפטרוניים – כל מערך המימון והשיווק, שנבנה על ידי מרגוט קלאוזנר ואנשי ציוותה, שמבנהו ומהלכי הפעילות שלו מתוארים באורח מזהיר, בדיוקנות מדעית למופת, בבהירות ובפרטי פרטים על ידי שלי זר-ציון, הוא שבאורח פרדוקסלי קיים את התאטרון והקנה לו תדמית של תאטרון לאומי בכוח, תרתי משמע. תדמית זו אוששה לאחר מכן, כפי שהראיתי במאמר אחר, כשהבימה מתיישבת בארץ, על ידי אסטרטגיות יחצ"ניות אופורטוניסטיות, וחסרות גיבוי אמיתי, של הזדהות קונפורמיסטית, משוללת ביקורת חברתית-פוליטית מתבקשת, עם מוסכמת-המציאות של הרוב האשכנזי-שמאלני והנהגתו השולט בציבור הארץ-ישראלי והישראלי, על מנת

למתג את התאטרון כראוי לתואר תאטרון ממלכתי, או למצער לאומי ולטובות ההנאה הכלכליות הנגזרות מכך.<sup>2</sup>

בתקופת ברלין הדהד הפער בין התכוונות להתקבלות את האסתטיקה הייחודית להבימה, שבאה לידי ביטוי באותו מתח פורה שבהצגות בין יסודות ומוטיבים יהודיים לבין עבודת במאים, גויים ויהודים כאחד, הזרים למסורת זו, והמפרים אותה במפגיע. ספרה של שלי זר-ציון רצוף בדוגמאות לכך. אפילו עוד ב-1930, שלב מאוחר יחסית של תקופת הבראשית, כשהלהקה הדלפונית כבר מבוססת יחסית מבחינת המוניטין שלה, פונים אנשי הבימה אל השחקן והבמאי הנודע מיכאיל צ'כוב על מנת שיביים את הלילה השנים עשר, כי, כדברי זר-ציון: "הבחירה בצ'כוב היא עדות לשניות שאיפיינה את 'הבימה' מראשית פעולתה: אף שהלהקה תפסה את עצמה כציונית וכיהודית<sup>3</sup> היא היססה לשתף פעולה עם במאי יהודי. [...]. בחינת הדינמיקה המורכבת שנוצרה בין אנשי הבימה לבמאים יהודיים הזרים לקבוצה [...] מגלה כי הם התקשו להיות כלי שרת בידי במאים שביקשו לנסח בדרכם, ובשונה מהלהקה, את הקשר שלהם עם היהדות ועם המופע היהודי. [...] על הבמאי הטילו חברי הלהקה לדאוג לפן האמנותי בלבד, ואילו את הפן האידיאולוגי הם ראו כעניינם שלהם. בעבודתם שמו השחקנים דגש בעיקר על ההתפתחות האמנותית ולא על התפיסה האידיאולוגית". (הבימה בברלין, 194 - 5) סוד הצלחתה של הבימה בברלין הוא, אם להמשיך את הבחנתה של שלי זר-ציון, במתח הדיאלקטי בעל הקיימות הנמשכת, בין הקטבים הבינאריים של מחויבות לאומית ל"מחויבות" המבצע לעצמו ולקידומו האישי, בין התשתית היהודית או המקראית לתחביר האגנוסטי. דווקא ההכלאה בין הגוף היהודי והנרטיב שלו לבין עיוותו באמצעות שפת תנועה אקספרסיוניסטית-גרוטסקית, בימתית בלעדית, בעלת קונוטציה אנטישמית היא שיצרה אותה הזרה, שבעיני המבקרים והטייקונים היהודיים-הגרמניים נתפסה לדברי שלי זר-ציון כ"פן היהודי" שעורר בהם "עניין כה רב" (הבימה בברלין, 26), הגם שלטענתי, האסתטיזציה מבעד למסננות סובייקטיביות של במאים הזרים ליהדות, הפקיעה מביטוייהם הבימתיים של המאפיינים היהודיים כל קשר ליהדות.

<sup>2</sup> גד קינר-קיסנר, 'הבימה ממתגת את עצמה כתאטרון לאומי (1931 - 1958) ב: שלי זר-ציון, דורית ירושלמי, גד קינר (קיסנר), עורכים, הבימה: עינים חדשים בתאטרון לאומי (ת"א: רסלינג, 2016. בדפוס)

<sup>3</sup> במאמר מוסגר, אני מרשה לעצמי לחלוק על קביעה כוללנית זו. שלי זר-ציון עצמה מציינת שלא כל חברי הבימה היו ציונים שביקשו לעלות ארצה, אפילו חנה רובינא סברה שקיומו והשתפרותו האמנותיים של התאטרון חשובים מעלייה ארצה; חלק ניכר מהחברים, בראשות מייסד ומנסח המצע "הציוני" נחום צמח, נשאר בארה"ב; אחרים חזרו לבריה"מ.

ומי לנו תנא דמסייע נכבד יותר לטענה זו מחנה רובינא, שקנתה את עולמה בזכות הדיבוק, שלא היססה – לדברי הביוגרפית שלה כרמית גיא – לתקוף את הקונספציה של וכתנגוב: "הוא [וכתנגוב] ניסה [...] לרוקן את המחזה מכל תוכן יהודי מסתורי [...]]" (המלכה נסעה באוטובוס, 51).<sup>4</sup> ואכן, אם בוחנים היטב הן את הטקסט הדרמטי של אנ-סקי, והן את הטקסט התאטרוני של וכתנגוב, מגלים שמדובר למעשה בשיסוי בולשביקי איקונוקלסטי באמצעים הומאופטיים נגד היהדות הממוסדת, בדרך המבקשת לרפא את המחלה באמצעי המחלה על ידי הפיכתם לנוגדנים של עצמם, במסגרת מאבק כולל של הכוחות הטבעיים והאנרכיים של ארוטיקה בלתי-מרוסנת שלא באה על סיפוקה נגד המסגרת הכפייתית, המעוותת והבלתי-אנושית של היהדות הממוסדת". (130)

דווקא ההכלאה בין הגוף היהודי והנרטיב שלו לבין עיוותו באמצעות שפת תנועה אקספרסיוניסטית-גרוטסקית, בימתית בלעדית, בעלת קונוטציה אנטישמית היא שיצרה אותה הזרה, שבעיני המבקרים והטייקונים היהודים-הגרמניים נתפסה לדברי שלי זר-ציון כ"פן היהודי" שעורר בהם "עניין כה רב"

ואביא דוגמאות מעטות לכך: אנ-סקי מפר ברוח ויטליסטית-ניטשיאנית ובאורח בוטה ומופגן את האתוס היהודי בהטפה לבגידה ולאהבה חופשית, ולכך ביטויים רבים ביצירה, כמו למשל בביקורה של לאה בבית הכנסת במערכה הראשונה, בו היא עוגבת בלהט על ספרי התורה ('לאה חובקת את התורה ברעדה ומערת עליה נשיקות מתוך דבקות עצומה. פרידה מתוך חובה... רב לך, רב, בתי. את התורה אין לנשק יותר מדי...'). אקט זה הינו סובלימציה של תשוקתה לחנן, המובעת בעקיפין קודם לכן, כשבית הכנסת עצמו מתואר על ידי לאה במונחים ארוטיים המטונימיים לחנן, דבר שיש בו משום חילול קודש צורם ואנתרופומורפי של המוסד היהודי המקודש ביותר [...]: "קשה עלי הפרידה מבית-כנסת עתיק זה. רוצה אני להיצמד אל קירות קודשו, לגפפו, לחבקו ולשאול אותו: מה לך, בית הכנסת, שככה קדרו פניך?...לבי, לבי יהמה לו, ונפשי עליו תשתוחח"; "כמה רך וענוג מראה הפרוכת וכמה עגום (מחלקת

<sup>4</sup> כרמית גיא, המלכה נסעה באוטובוס: רובינא והבימה (ת"א: עם עובד, תשנ"ו), עמ' 51.

את הפרוכת ונושקתה), ומיד לאחר מכן בהתייחסותה האורגזמית-וירטואלית לחנן – "ובדברו אלי, תקצר נשימתו. וגם נשימתי תקצר..."<sup>4</sup>

בין היסודות האחרים, שהעידו על התכוונותו האגנוסטית של הבמאי וכטנגוב, להבדיל מאנ-סקי, ניתן לציין את חזוניה החיזורי, דמוית-הרוח, של רובינא כלאה, שעוצבה כהכלאה בין הנערה-הקרבתן בסרטי האימה האקספרסיוניסטיים האילמים, לבין נערת כפר ארמנית טיפוסית בתלבושתה החגיגית, ואת איפור הפנים הקוביסטי, הפנטסטי והדוחה של יתר הדמויות, ובראשן הקבצנים, ותקצר היריעה כאן מלתאר את מכלול הסממנים האנטישמיים שבריקוד הקבצנים הידוע, מגסטוס, שפת גוף, דרך קומפוזיציה, עיצוב לבוש, ועד לארטיקולציה קולית. אפילו תלבושות יהודיות מסורתיות לא היו עמידות בפני מניפולציה עוינת, והפכו לייצוגים אגנוסטיים, אנטי-יהודיים ואנטי-ציוניים, של השקפת עולמם של וכטנגוב ואלטמן.

ואביא רק דוגמה אחת: חזוניה השדית של פמליית הצדיק, בבגדי העורבים השחורים ובמחוות עופות-הטרף הדורסניים-חמדניים של אצבעות חבריה הזזה לחלוטין – כפי שהיא מונצחת בתצלום המפורסם – לתנוחת טלפיו של מקס שרק בתפקיד הרוזן הערפדי אורלוק בסרט האקספרסיוניסטי נוספרטו שיצא לאקרנים בשנת הבכורה של הדיבוק הוכטנגובי, 1922. חזונית זו תרמה לרושם המדכא של קומפוזיצית *Masse*, ההמון האלים, האקספרסיוניסטית המפורסמת, ושל אלימות גברית אפלה האורבת לאורך כותלי חדר הצדיק לטרפה הבתולי הלבן, הניצב במרכז (תארו לעצמכם את האסוציאציות של הקהל הברלינאי, שראה לבטח את הסרט, ש"צוטט" על ידי וכטנגוב למרות שלא יכול היה לצפות בו). התרחשות בימתית זו מוקמה בהקשר התפאורה ההזויה של אלטמן שבעיבורה השולחן בחדר הצדיק, שעיוותו הפרסקטיבי האציל לו קונוטציה פאלית. למותר לציין, שמיונסצנה זו בכללותה לא נועדה ללבנות רגשות פילו-שמיים או לאומיים. יתירה מזו: היא הפכה לסימולקרה, סימן נטול מסומן אמפירי, הדוחה בהתכוונותה הלוחמנית והזדונית כל רפרור אסוציאטיבי להוויה יהודית מוכרת או לקהילה יהודית מדומיינת, והמאיימת דווקא בשל מקוריותה ואיכותה האמנותית הגבוהה.

על רקע זה מעניינת ביותר אחת התובנות המהותיות, שמציגה שלי זר-ציון בספרה:

הרפרטואר [של הבימה] במוסקבה נוצר מעיבודים תאטרוניים של מיתוסים יהודיים: הגולם, היהודי הנצחי, יעקב המקראי ולבסוף – הדיבוק. מיתוסים אלה מבטאים זיכרון קולקטיבי יהודי שהשתמר במזרח אירופה ואף בתרבות הגרמנית והיהודית-גרמנית. כך הפכה הלהקה לאתר של זיכרון יהודי כלל-אירופי קולקטיבי. קיומו

<sup>4</sup> ש. אנ-סקי, הדיבוק (בין שני עולמות), תרגם ח.נ.ביאליק (ת"א: אור-עם, 1983), עמ' 21, 22.

של זיכרון קולקטיבי ממין זה הוא אחד הרכיבים הבסיסיים בהתהוותה של תודעה לאומית. הבימה, באמצעות שפת התאטרון שלה, תרמה אפוא להתהוות תודעה יהודית מודרנית כל-אירופית, החורגת מגבולות הדת. שפת תאטרון זו הובילה לכינונה של הלהקה עצמה כסמל ציוני כלל-יהודי. (הבימה בברלין, 33)

זו תפיסה מקורית ביותר, הטעונה עם זאת לדעתי סיוג: שפת התאטרון של הבימה הצעירה – או ליתר דיוק של במאיה האוונגרדיסטים והזרים ליהדות, בלשון המעטה, לא כל שכן לציונות – הובילו לכינונה של הלהקה כסמל ציוני כלל-יהודי דווקא הודות להצלחה האמנותית של הסירוס, העיוות וההפרה המוחלטים, עד כדי דקונסטרוקציה ואיון, של אותו זיכרון קיבוצי. וזאת בין אם אנחנו מדברים על הדיבוק כפי שהראיתי, או על היהודי הניצחי בבימויו של הארמני מצ'דלוב, ש"שאב את השראתו להצגה זו מאמנות ארמנית עממית, משווקים ססגוניים ומתלבשות עם מזרחיות" (הבימה בברלין, 39).



נראה כי שלי זר-ציון ואני רואים עין בעין את האופן, בו נישל מצ'דלוב את מחזה הגאולה המשיחי, למראית עין, של פינסקי ממשעותו, כשהיא תמימת דעים אתי בהכרה ש"לא היה דבר בין אקזוטיקה זו, בעלת האופי האסייתי, ובין התרבות המזרח-אירופית של השחקנים, והיא שיקפה דווקא את העולם האמנותי והתרבותי של הבמאי הארמני ואת דימויי המרחבים הכפריים של

מולדתו";<sup>5</sup> הוא הדין אם אנחנו מדברים על תפיסתו של בכיר מבקרי ברלין בשנות העשרים, ברנהרד דיבולד, אליה מתייחסת שלי זר ציון, וזאת בספר שיצא בברלין ב-1928, תפיסה הטוענת כי "הממד הלאומי במופע של 'הבימה' מצוי [...] לא במחזה כי אם בראש ובראשונה במופע של שחקני התאטרון".<sup>6</sup> אלא שלא זו בלבד שלא דמותו האלגורית של היהודי הנצחי היא המבנה את הממד הלאומי, לדעת דיבולד, אלא מה שהייתי מכנה הסופר-אימפוזיציה, האכיפה הבין תרבותית, שאין לה דבר עם לאומיות יהודית של – ואני מצטט את דיבולד בתיווכה של זר-ציון – "סצנות המון מרשימות, מיונסצנות קבוצתיות שאופיין אופראי וממדיהן מהפכניים, ברוח הסרטים הסובייטיים בני הזמן".<sup>7</sup> דיבולד אף סותר את עצמו באומרו ש"כוחן של סצנות ההמון טמון דווקא בהיעדר הממד הסימבולי",<sup>8</sup> ומהו הממד הלאומי אם לא ממד סימבולי, אותו הוא שולל? ; והוא הדין אם אנחנו מדברים על הצגת הגולם מאת ליוויק, ששלי זר-ציון מפליאה לנתח את זיקתה לאקספרסיוניזם הגרמני, את שורשיה הפולקלוריסטיים, הדרמטיים והקולנועיים ואת האנאלוגיה בינה לבינם, ובמיוחד לסרטו הנודע, הגדוש ברפרורים אנטישמיים, של פאול וגנר הגולם: כיצד בא לעולם. זר-ציון רואה את ייחודה של ההצגה בהפיכת הגולם "לגיבור מעורר הזדהות, לסובייקט... מקור להגדרה עצמית יהודית מודרנית [...] למרות פגימותו, ואולי אף בגללה", ובעיקר בזכות משחקו של אהרון מסקין. (הבימה בברלין, 3-62) זו הבחנה מרתקת שאני סומך עליה יד אחת, כי הייתי מוסיף שדווקא המהר"ל, הדמות הגלותית, האנטגוניסט השוגה והחוטא של "האדם החדש" במונחים אקספרסיוניסטיים, הוא העונה על תנאי-קדם זה, הפגימות, להגדרה עצמית יהודית מודרנית, שכן בניגוד לגולם הוא הנכה ריגשית, שאינו מסוגל לאמפטיה עם "בנו", שבשונה מן המחזה האקספרסיוניסטי הבן, ששלי זר-ציון מציינת כמתכתב במבנהו ותכניו עם הגולם של ליוויק, אינו מורד באביו אלא מבקש את אהבתו וקרבתו. המהר"ל, האטום לכמיהת יציר כפיו לאהבתו, הוא הגולם, ואילו הגולם בגילומו של מסקין הוא האדם, שבניסוחה האנין של זר-ציון, "משקף תדיר את הכמיהה לאמנות התאטרון העמוקה, זו הנוגעת בנשגב", כמיהה לה היו שותפים גם שאר השחקנים – "לגעת בנשגב, לגאול את עצמם בעזרת האמנות" (הבימה בברלין, 63). אני מזדהה לחלוטין עם הארה פרשנית זו, בלשונה הכל כך פיוטית וציורית של זר ציון, אך לא עם הסיפא המסקנית שלה, שהשחקנים ביקשו "לעבור בעזרת האמנות טרנספורמציה פנימית, שתהפוך אותם לאדם חדש, הנושא את בשורת

<sup>5</sup> Gad Kaynar, "National Theatre as Colonized Theatre: The Paradox of Habima", *Theatre Journal* 50, 1 (1998), pp. 1-20.

<sup>6</sup> Bernhard Diebold, *Habima: Hebräisches Theater* (Berlin: Heinrich Keller, 1928).

<sup>7</sup> שלי זר-ציון, 'הבימה' בברלין עמ' 71.

<sup>8</sup> דיבולד, שם, עמ' 71.



התחיה העברית והציונית." (הבימה בברלין, 63) מן העובדות שמציג הספר בכללותו, המתיישבות עם אותם היבטים שאני חקרתי, עולה שאמנותם של שחקני הבימה – קרי, יומרותיהם המקצועיות – היא "ציוניותם", ותו לא, ולא הכיסופים לציון שביקשו דורשי טובתם בברלין לכפות עליהם, למרות שכמובן הדברים אינם כה חד משמעיים.

את התודה על החשיפה המדוקדקת, האחראית והמזהירה של הפרק העלום הזה בתולדות התאטרון הלאומי שלנו, שטרח לטאטא אותו מתחת לשטיח, אנחנו חייבים לעבודת הנמלים, ליכולת הארכיברית ולכושר הניתוח המושחז של ד"ר שלי זר-ציון.

ולסיכום, מילה על העברית, הדיפרנציה ספציפיקה הלאומית המובהקת, לכאורה, של הבימה: הספר: *Hebräisches Theater Habima*, הבימה: תאטרון עברי – בו מתמוגג ברנהרד דיבולד, שנתיים לאחר ביקורה הראשון של הלהקה בברלין, מרמתה ומייחודה העברי, בסגנון מושגב, נמלץ ואניגמטי – נפתח בהתייחסות לשפה העברית: "שפה היולית זו של ארץ המזרח הרחוקית, ההתגלות הראשונה של החדודש באל מונותאיסטי אחד, שהחריש בקולו הרועם את פטפוטם הרב-לשוני של האלילים – שפה זו, שבה התעמת האל היחיד עם האבות הקדמונים וכתר בריתות – שפה עתיקה זו עדיין חיה. זהו הנס של הבימה."<sup>9</sup> ומכאן משווה דיבולד את שיטת ההוראה הפורמליסטית הנהוגה באירופה של שפות מתות כיוונית ולטינית, לדרך ההיגוי של שחקני הבימה: "אבל כאשר היהודים של הבימה הוגים את הח' הגרונית ואת הל' החיכית, זה מצלצל כמו הפרוזה של שפת היום-יום שלהם."<sup>10</sup>

יש להניח שאפילו בתקופה מוקדמת יחסית בהתפתחות המפעל הציוני והשפה העברית כשלהי שנות העשרים במאה הקודמת, היו אנשי ההתיישבות היהודית בארץ ישראל מגחכים למשמע ההתייחסות האבסורדית הזאת של אינטלקטואל פילושמי שאינו מבין עברית, ללהקה, המעלה טקסטים המתורגמים במשלב לשוני הרחוק משפת הדיבור, ומושרים בהגייה מסוגנת על ידי שחקנים בעלי מבטא רוסי כבד, שאין להם כל קשר לעברית החיה, שלא מסוגלים להגות ח' גרונית כהלכה, ושלא העלו בדעתם, כז'ורדן של מולייר, שהם מדברים פרוזה.

<sup>9</sup>Diebold, 5.

<sup>10</sup> ibid.

בגישה הפוכה לחלוטין הגיב ארנולד צווייג בביקורתו על הדיבוק על העברית. לדברי שלי זר-ציון "ארנולד צווייג הסביר בביקורתו בפרוטרוט את הדרך שבה הוטענה ההצגה בהן סמלי ממקורות תרבותיים שונים", אך את הסיבות להצלחתה של הבימה תלה "בשימוש שלה בעברית ובאופייה הציוני" (הבימה בברלין, עמ' 92). ועוד מסכמת שלי זר-ציון את דברי צווייג: "השימוש בעברית [...] הקנה להצגה אופי ליטורגי. השחקנים שרו את הטקסט יותר משדיברו אותו. המוזיקליות, לא הפרוזאיות של השפה הרשימה אותו במיוחד, בניגוד לדיבולד. הוא כמו רוב הקהל היהודי-גרמני, לא הבין עברית, והשפה נותרה עבורו בבחינת מצלול טהור". (שם, עמ' 92-93). במלים אחרות: האופן בו צווייג, ובהמשך ספרו של דיבולד ודברי אחרים מתארים, אליבא דשלי זר-ציון, את השימוש המצולולי-המוסיקלי הטהור בשפה שאינם מבינים כסמל יהודי ו/או כסמל ציוני - מה שגם שהאניגמטיות והמיסטיות של השפה הועצמה על ידי הבמאים שגם הם לא הבינו עברית ואת משמעותה הדתית והלאומית, והסתייעו לשם כך בהגייתם הלא ברורה של השחקנים - מחזקים עוד יותר את הכרתי, הנסמכת על צפייה כנער צעיר בהצגות "הגוורדיה הישנה" ועל הקלטות שמע, שהעברית בפי שחקני הבימה היתה בעצם *Kunstsprache*, שפה אמנותית או מלאכותית. זו תופעה מוכרת ביותר בעיקר בתאטרון הגרמני המודרני, משמע: לשון היונקת את השראתה משפה חיה, אך נחשפת לתהליכי עיבוד, משמוע וארטיקולציה, המחוללים בה מטאמורפוזת אונטולוגית, ומעניקים לה קיום בימתי גרידא.

אם כן דווקא הזרות, האקזוטיקה והביזריות שבעברית לגבי הברלינאים, דווקא שפת הכלאיים של מופיעה הבימתיים, ששמו את הדגש על הסינסטזיה (הרב-חושיות) של הצליל, הריתמוס ושפת הגוף הנפעלת על ידם, ולא על ערכיה הסמנטיים-פרוגרמטיים של השפה, וחוללו בכך הזרה של היסוד הלאומי ביותר - דווקא כל אלה נתפסו בטעות כליבה של הזהות העברית, היהודית והציונית, וסייעו להבימה בעת ובעונה אחת למתג את עצמה כתאטרון לאומי בכוח, מחד גיסא, וכתאטרון אמנותי אוניברסלי, מאידך גיסא. ואם נוסיף לקריאה "שגויה" זו גם את ההתנגשויות בין ברלין כ"דיבוק" של השחקנים, ככמיחתם המקצועית, בנוסף לאופי האימפולסיבי, הפלגני, הבלתי מעשי והרגשני של הרוסים של הבימה על שאיפתם לקריירה בינלאומית, לבין ברלין המציאותית, שלא לדבר על הסדר, הארגון, השכלתנות והמעשיות של היהודי המשכיל הגרמני, וההכרה הציונית של כל מי שחברו בברלין לקידומה של הבימה, ניתן להבין את הפער העצום שבין התכונות הבימה לבין התקבלותה ברמה האמנותית והניהולית, ולהעריך את ההישג של מרגוט קלאוזנר ואנשי צוותה ברתימת האליטה האינטלקטואלית, היצירתית והכלכלית של ברלין להבטחת המשך קיומה של הבימה. ואת התודה על עשיית צדק היסטורי עם המצנטים הללו, על החשיפה המדוקדקת, האחראית והמזהירה של הפרק העלום הזה בתולדות התאטרון הלאומי שלנו, שטרם לטאטא אותו מתחת לשטיח, אנחנו חייבים לעבודת הנמלים, ליכולת הארכיברית ולכושר הניתוח המושחז של ד"ר שלי זר-ציון.