

התאטרון הארצישראלי (התא"י): תנועה בין פריפריות תרבותיות

החלוצים של התאטרון העברי, שהחל מתגבש בארץ ישראל בשנות העשרים של המאה הקודמת, פעלו על-פי תפישות תרבותיות שונות ולמען מטרות מגוונות. מתוך התבוננות קרובה בביוגרפיות ובהשקפות של כמה מהדמויות המרכזיות בשלבים המוקדמים של תאטרון זה, חושפת שלי זר-ציון את ההשפעות של התאטרון הרוסי, את המשיכה אל התרבות הגרמנית, את הרצון לתת ביטוי לסיפורי המקרא, ואת הוויכוחים על ההגייה הנכונה של השפה העברית. כל אלה באים לידי ביטוי במאוויים, במאבקים, באכזבות ובכישלונות של המייסדים והשותפים לתאטרון הארצישראלי, שלא האריך ימים.

בראשית שנות העשרים טרם התגבש מרכז מובהק לחיי התאטרון העברי, ולא התקיימה אלא פעילות של חובבים בשולי מערכת החינוך העברי בפלסטנה ובמזרח-אירופה. אנשי התאטרון העברי חיפשו נתיבים חדשים בבירות התאטרון האירופי. ערים כמוסקבה וברלין היו בגדר פריפריות תרבותיות למרכזים המסורתיים של התרבות העברית במזרח-אירופה ובפלסטנה. בגלל היעדר מרכז לחיי התאטרון העברי, נודעה לפריפריות תרבותיות אלה חשיבות רבה בעיצוב הפואטיקה והאידיאולוגיה של התאטרון העברי בשנות העשרים הראשונות. סיפור התא"י מאיר בחדות את המתח בין שתי פריפריות, אשר בהן חיפשו אנשי התאטרון העברי את דרכם האמנותית: ברלין ומוסקבה. בחינת כישלונה של להקת "התאטרון הארצישראלי" חושפת את המהלך שבו השיגה הגרסה המוסקבאית, זו של "הבימה", שאותה הוביל מנחם גנסין, את המעמד ההגמוני, ואת כישלונה של החלופה הברלינאית, שאותה הובילה מרים ברנשטיין-כהן.

סיפור התא"י לכאורה אינו אלא אפיזודה שולית בדברי ימיו של התאטרון העברי. אולם חשיבותה של הקבוצה חורגת מניסיונה הכושל לייסד קבוצת תאטרון יציבה. ברבות הימים הפכו רוב חברי התא"י לדמויות מפתח בתאטרון העברי. מנחם גנסין, אשר היה ממקימי "הבימה", שב אל שורותיה בשנת 1928. חברי התא"י – שמעון פינקל, מנחם בנימיני, ארי קוטאי, ורפאל קלצ'קין – הצטרפו כולם ל"הבימה" בשלהי שנות העשרים, והפכו לשחקנים דומיננטיים בתאטרון זה משך עשרות שנים. מרים ברנשטיין-כהן לא מצאה לה מקום בתאטרון העברי הרפרטוארי משך שנים רבות, ורק בשנת 1944, עם הקמת "התאטרון הקאמרי", היא הצטרפה אליו ומילאה תפקיד מרכזי בפעילותו במשך תקופה ארוכה. התא"י נכשל אמנם, אך כישלונו השפיע על עיצוב הנרטיב של התאטרון העברי.

סיפורו של התאטרון הארצישראלי, התא"י, הוא אפיזודה קצרה וסוערת בתולדות התאטרון העברי אשר שיקפה את חיפושי הדרך בתקופת המעבר בין תאטרונים חובבים לתאטרון מקצועי. התאטרון נוצר על-ידי קבוצת שחקנים שפעלו בתל-אביב בראשית שנות העשרים: מנחם בנימיני, ארי קוטאי, יוסף אוכסנברג ומיכאל גור. הם חשו, כי הקהל המועט והעוני ששרר בפלסטנה באותם הימים, אינם מאפשרים להם לכוון תאטרון אמנותי ראוי. ביוזמתה של מרים ברנשטיין-כהן, הגברת הראשונה של התאטרון העברי בתל-אביב, נסעו השחקנים לברלין בשנת 1923, על מנת להשתלם באמנות התאטרון. בברלין הצטרפו אליהם רבקה פפר, זינה ויינשל, בת-עמי פוגצ'וב, אסתר לוין, ריטה גולדברג, שושנה הוניג ושמעון פינקל. מנחם גנסין, אשר פרש באותה תקופה מ"הבימה", הגיע לברלין ולקח על עצמו את תפקיד המנהיג ובמאי הבית של הקבוצה. יחדיו הם ייסדו בשנת 1924 את התא"י – התאטרון הארצישראלי, והחלו לעבוד על הפקה ראשונה באורך מלא, **בלשאצר**, אשר הועלתה לראשונה בתאטרון "קומדיה ולטי" (*Comedia Valetti*) בברלין ביוני 1924. בראשית 1925 חזרו רוב חברי הקבוצה לפלסטנה, והמשיכו בה בפעילותם התאטרונית. אולם עד מהרה התגלעו חילוקי-דעות בין חברי הלהקה, ובייחוד בין שני מנהיגיה: מרים ברנשטיין-כהן ומנחם גנסין, אשר ערערו את פעילותה הסדירה של להקת התאטרון. בשנת 1926 שוב לא ניתן היה לגשר על חילוקי-הדעות והלהקה התפוררה.

ד"ר שלי זר-ציון מסיימת שנת השתלמות כעמיתת פולברייט במחלקה ללימודי יהדות ועברית באוניברסיטת ניו-יורק. היא מלמדת בחוג ללימודי התאטרון באוניברסיטה העברית ובמכון שכטר ופרסמה מאמרים שונים על תולדות התאטרון בארץ ישראל.

szerzion@hotmail.com :ל"א



משמאל: שמעון פינקל ומרים זוהר בהצגה **קיסר וקלאופטרה** בתאטרון "הבימה", שנת 1953; למטה: מרים ברנשטיין כהן מופיעה בהצגה **לא ביום ולא בלילה** מאת אברהם רז באולם "צוותא" בתל-אביב, שנת 1970



מבעד לנרטיב החלוצי: תאטרון עברי בתל-אביב

סיפורו של התא"י מופיע בהיסטוריוגרפיה של התאטרון העברי כחלק מתולדותיו בתל-אביב הקטנה, בטרם הפכה זו לכרך גדול ולמרכז תרבותי חשוב, ובטרם קבעה "הבימה", להקת התאטרון הלאומי החשובה ממוסקבה, את מושבה שם. ניתן להצביע על שלושה גלים בהתפתחותו של התאטרון העברי עד שנת 1923. הגל הראשון החל משנת 1890, עם העלאת הצגות חובבים בעברית בבתי-הספר, כחלק מהוראת העברית. הגל השני החל משנת 1907, עם הקמת ארגון "חובבי האמנות הדרמטית", שהיה בעיקרו הצגות חובבים לקהל הבורג. פעילות זו פסקה כליל עם פרוץ מלחמת העולם הראשונה, ורק בסיומה, לאחר הכיבוש הבריטי של הארץ, הצהרת בלפור וראשית העלייה השלישית, החל הגל השלישי של הפעילות התאטרונית. תל-אביב הפכה למרכז של חיי התאטרון בפלסטינה, ופעלו בה מספר להקות מקצועיות למחצה. תנאי עבודתם של השחקנים היו קשים: בגלל מיעוט הקהל נאלצו חברי הקבוצה להעלות הצגה חדשה אחת לשבועיים. בממוצע הועלתה כל הצגה על הבמה רק שמונה עד עשר פעמים, מהן פעמיים בתל-אביב ופעם אחת בכל אחת מן המושבות הגדולות, וכן בירושלים ובחיפה. הלהקות סבלו מחוסר-יציבות בהרכבן ובארגונן. משנקלע הרכב תאטרוני מסוים לקשיים כלכליים, הוא היה מחליף את שמו על מנת להימלט מן הנושים. חוסר-היציבות הארגונית יצר אף אי-שקט ברמה האישית, ומתיחויות בין שחקנים הובילו לשינויים תמידיים בהרכב הלהקות. בתל-אביב התקיימו ההופעות בקולנוע "עדן". כדי לא לפגוע בקהל צופי הקולנוע, אפשר בעל המקום לשחקנים להשתמש באולם רק בימי חול. הצורך לנדוד בין אולמות שונים לא אפשר השקעה בהפקות מורכבות ובתפאורות ייחודיות. השחקנים עצמם אמנם אהבו לשחק, אך חסרה להם על-פירוב הכשרה בסיסית. ברנשטיין-כהן מספרת, כי הרבה ממה שהתרחש על הבמה היה ברמות שונות של אלתור. הקהל, שלא היה לו בדרך-כלל ניסיון בצפייה בתאטרון, לא הרגיש בהבדל, והקטעים המאולתרים נכללו מאוחר יותר בהצגה. השחקנים כינו את קטעי האלתור הללו "אינטרמדיות". ברנשטיין-כהן מספרת:

היינו עשירים מאוד באינטרמדיות מסוג זה. אחת מהן התרחשה בשעת הצגת "הרוחות" בחיפה. הריהוט – שכספי היה משיג בשביל ההצגה תמורת כרטיסי כניסה חופשיים – היה לרוב ישן ומתפורר. לא יכולנו להרשות לעצמנו לקנות ולהעביר רהיטים מעיר לעיר, וכך אירע שמתחת לשולחן עמוס ספרים בביתה של גברת אלבינג נתערערה אחת משלוש רגליו והשולחן נטה הצידה. החזקתי בידי את קצה השולחן ולא יכולתי להרפות ממנו. בן-מנחם (גור) שהרגיש שאני רתוקה למקומי וכי נבצר ממני למלא את המיזנסצנה הקבועה, קרב אל צדו השני של השולחן ואחז בו. שוחררת, עברתי אל הכורסה, ואחר כך חזרתי להחליף את בן-מנחם על יד השולחן כדי לאפשר לו לבצע את המיזנסצנה שלו. (ברנשטיין-כהן, **כטיפה בים**, 1971, עמ' 111)

האוטוביוגרפיות של ארי קוטאי, מרים ברנשטיין-כהן ואפילו זו של מנחם גנסי, ובעקבותיהן גם היסטוריונים כאברהם אדר, עזרא להד, מנדל קוחנסקי ואחרים, תיארו את התאטרון העברי

בפלסטינה בשלושת העשורים הראשונים של המאה העשרים כהתרחשות תמימה בעלת אופי קולקטיבי, ראשית ימי היצירה התאטרונית ביישוב הנבנה בפלסטינה. אנשי התאטרון העברי נמנעו מלהדגיש את חילוקי-הדעות ביניהם ואת חיפוש הדרך האמנותיים. הם אף נמנעו מלנסח מניפסטים אמנותיים אשר מצהירים על דרכם האמנותית ומתעמתים בגלוי עם חלופות תרבותיות-אמנותיות נוספות. סגנון כתיבה זה מעיד, כי מדובר בתבנית נרטיבית החוזרת על עצמה תדיר בספרי זיכרונות. תבנית זו מקבילה לנרטיב של התום והחלוציות בימי הראשית של בניין הארץ אף בתחומי ההתיישבות, החקלאות והתעשייה. בחינת החיים המתפתחים בתל-אביב של ראשית שנות העשרים מגלה תמונה מורכבת יותר. בימים ההם טרם הפכה העיר למרכז תרבותי ראשון במעלה בעולם היהודי. מבחינות רבות דמתה תל-אביב, על הרכב האוכלוסייה שלה, אופייה האדריכלי ושלל האירועים התרבותיים שהתרחשו בה, למרכזים היהודיים במזרח-אירופה, דוגמת לודז', ורשה או אודסה. דמיון זה ניכר אף באופי הפעילות של התאטרון העברי, על הקשיים והשאיפות שעמם התמודדו השחקנים העבריים יוצאי מזרח-אירופה בתל-אביב, אל מול עמיתיהם בלודז', ביאליסטוק ובמרכזים נוספים. לדוגמא, אף בלודז' התקיימה פעילות של תאטרון עברי למן שנות התשעים של המאה התשע-עשרה. בדומה לסצנת התאטרון בתל-אביב, אף בלודז' כשלו המאמצים להקים קבוצת תאטרון יציבה, עקב הקשיים הכלכליים ועקב השאיפות השונות של חברי הקבוצה השונים. אחדים מן השחקנים העבריים בלודז' ביקשו להקים תאטרון עברי מקצועי, בעוד אחרים, ובראשם המשורר יצחק קצנלסון, ביקשו ליצור תאטרון המתפקד בראש ובראשונה ככלי דידקטי להוראת העברית.

אנשי התאטרון העברי חשו, כי עבודתם אינה זוכה להערכה, וכי החברה היהודית במזרח-אירופה ובפלסטינה אינה יכולה לתמוך בתאטרון מקצועי בר-קיימא ולספק לשחקנים אלה את ההכשרה הראויה. בשנת 1917, לדוגמא, נואשו מנחם גנסי ונחום צמח מלהקים תאטרון עברי בתחום המושב במזרח-אירופה, לאחר ששיחקו בקבוצות בתאטרון בלודז', ביאליסטוק וורשה. או אז הם פנו למוסקבה (שהייתה אמנם בירת התאטרון הסובייטי הצעיר, אך הפעילות התרבותית העברית והיהודית שהתקיימה בה הייתה דלה ביותר), על מנת להקים שם תאטרון עברי. בחירתה של קבוצת השחקנים מפלסטינה לנסוע לברלין על מנת ללמוד את אמנות התאטרון שיקפה עמדה דומה לזו של אנשי "הבימה". אולם בניגוד לאנשי "הבימה", בחרו השחקנים הארצישראלים לנסוע לברלין.

לו היו השחקנים בוחרים במוסקבה, ודאי היו בסופו של דבר מתאחדים עם "הבימה". לא היה מקום במוסקבה לשני תאטרונים עבריים, בהיעדר קהל יהודי אוהד גדול דיו בעיר, ונוכח החורבן השיטתי של התרבות העברית בשאר חלקי ברית-המועצות. לרשותם של אנשי התאטרון העברי עמדו שני מרכזי תאטרון יהודיים נוספים שאליהם יכלו לפנות. בניו-יורק התקיימה באותה עת פעילות תוססת של תאטרון יהודי בידיש. כמו כן, במהלך שנות העשרים עוד ועוד אנשי תאטרון יהודים תפסו עמדות בכירות בברודוויי, ויכלו לסייע לאנשי התאטרון העברי. בשנים אלו הפכה אף ורשה למרכז חשוב של תאטרון

יהודי. בעיר זו התגבש סגנון ייחודי של תאטרון יידי אמנותי, אשר מיזג מסורות יהודיות עתיקות עם השפעות של האוונגרד הסובייטי והמודרניזם הגרמני. אולם קבוצת השחקנים מארץ ישראל כלל לא שקלה לנסוע לערים אלו – כה עמוקה הייתה תחושתה, כי אין בכוחה של החברה היהודית המזרח-אירופית על פזורותיה לקדם את מפעל התאטרון העברי.

הבחירה בברלין לא הייתה מסיבות אמנותיות גרידא. מבחינה כלכלית הייתה הנסיעה מפלסטנה לברלין זולה מנסיעה לארצות-הברית. האינפלציה בגרמניה אפשרה רמת חיים סבירה לשחקנים, שעיקר הכנסתם הייתה במטבע זר. לבד מכך, ברלין הייתה שם דבר לחיפוש אמנותיים ואידאולוגיים אשר אפיינו את התאטרון העברי בראשית דרכו. אך מתחת לפני השטח של הסיפור הקולקטיבי של התא"י הופיעו גם בקיעים ונשמעו קולותיהם השונים של חברי הלהקה. כל אחד מהם חיפש "ברלין" אחרת, בהתאם לפריפריות התרבותיות אשר עיצבו את השקפת עולמו כאיש התאטרון העברי. כל אחד מהם חיפש אחר איכויות אמנותיות אחרות בכרך הגדול ופתרונות אידאולוגיים שונים. פענוח המשמעויות השונות שהיו לברלין, מסביר את כישלונם של השחקנים לייסד להקה בת-קיימא בפלסטנה. באמצעות שלוש ביוגרפיות – של מרים ברנשטיין-כהן, יוזמת הנסיעה לברלין, של מנחם גנסי, מייסד התאטרון והבמאי שלו, ושל שמעון פינקל, אשר חבר אל הקבוצה בברלין – אבקש לדון בפריפריות התרבותיות הללו, שעמן התמודדו אנשי התא"י בשנים ההן.

מרים ברנשטיין-כהן

מרים ברנשטיין-כהן נולדה בקישינב בשנת 1893, בת למנהיג הציוני והרופא, יעקב ברנשטיין-כהן. על התרבות בבית הוריה היא מספרת:

סבי היה חבר במועצה העירונית של קישינב; היה מייסדה של חברה ראשונה לאשראי הדדי; בנה בית-חולים ואף תלמוד תורה. ואף-על-פי-כן היה אוסר על ילדיו לדבר אידית – ז'רגון – עם המשרתת של הסבתא. על אבי ואחי הוטל ללמוד בעל-פה את כל ספר התפילות בעברית. אך המורה שלימד אותם היה כופר מושבע והוא-הוא שזרע את ה"מינות" בלב הנערים. אכן, מידי שנה בערב פסח נערך ביעור-חמץ קפדני, וגם ה"סדר" נערך כהלכה, אבל היה זה טקס חיצוני גרידא.

(ברנשטיין-כהן, עמ' 9)

לצד העברית והרוסית דיברו בביתה אף גרמנית. סבתה, בת העיר למברג (Lemberg, אחר-כך לבוב), שלטה בגרמנית ובפולנית, הייתה אוטודידקטית וחינכה את ילדיה לאור רעיונות ההשכלה וספרות הקלסיקה הגרמנית. החינוך הגרמני הוביל את שני דודיה של מרים להגר לברלין ולווינה. אביה של מרים, יעקב ברנשטיין-כהן, למד באוניברסיטה של סנט פטרבורג. לאחר שהסתבך בפעילות מהפכנית ונפגע מן האנטישמיות שרווחה בחוגים האקדמיים הרוסיים, פנה ללימודי רפואה באוניברסיטה הגרמנית דורפט (Dorpat) שבאסטוניה, והחל לפעול בחוגי ההסתדרות הציונית. אמה של ברנשטיין-כהן הגיעה אף היא מבית דובר גרמנית בלמברג. לצד הרוסית

והגרמנית רכשה ברנשטיין-כהן אף את העברית בגיל צעיר. בין השנים 1907-1910 שימש אביה רופא במושבות בפלסטנה, ומרים למדה בגימנסיה הרצלית. לאחר שובה של המשפחה לקישינב, שלח האב את מרים לגימנסיה גרמנית בעיר, מאחר שגרס כי השכלה תיכונית בשפה הגרמנית תאפשר לה לרכוש ביתר קלות השכלה גבוהה.

מרים ברנשטיין-כהן גדלה אפוא בסביבה רבת-תרבותית ורב-לשונית, שבה שימשו העברית, הגרמנית, הרוסית, הציונות והזהות הרוסית, כאבני פסיפס בבניית עולמה היהודי המודרני. הגרמנית הייתה מזוהה עם שפת ההשכלה (Bildung), האוצרת בחובה את הקלסיקה הספרותית, רעיונות הפילוסופיה והקדמה, ואת תפישת הטעם הטוב. בניגוד לרוסית או לעברית, אשר מזוהות היו עם אזורים גאוגרפיים מסויימים, הרי שהגרמנית לא הייתה קשורה בגבולות גאוגרפיים.

המפגש המשמעותי הראשון של ברנשטיין-כהן עם תרבות רוסית "טהורה" היה בתקופת לימודיה האקדמיים, שהתקיימו בעיצומה של מהפכת אוקטובר ובזמן ה"רוסיפיקציה" של קבוצות המיעוט ברוסיה. בעצת אביה היא פנתה ללימודי רפואה בחרקוב. בערבים, לצד לימודי הרפואה, היא למדה משחק בבת-ספר ובסדנאות, ולבסוף שיחקה בתאטרון בעיר. עם פרוץ המהפכה של שנת 1917, לא יכולה הייתה לשאת עוד את ההתמודדות עם המגפות ופצועי הקרבות, ונטשה את עבודתה כרופאה. היא עזבה לקייב, ומשם, בשנת 1920, עברה למוסקבה על מנת ללמוד משחק. שם היא פגשה בנחום צמח, אשר הציע לה להצטרף ל"הבימה":

צמח הציע לי מיד להצטרף אל הצוות. "מרים", אמר, "לא נאה לבתו של ד"ר ברנשטיין-כהן להיות על במה רוסית ולזבוח על מזבחות זרים. מקומך – בינינו!" [...] אמרתי שאהרהר בדבר ואשיב תוך יומיים. אך כיוון שנתקבלתי אל הפילהרמוניה על מנת להמשיך בלימודי אצל סטניסלבסקי ודנצ'נקו – לא יכולתי לקבל על עצמי גם את "הבימה". כשנפגשתי שנית עם מנהליה אמרתי, שעלי להפיק תועלת מהמשך לימודי עם "האריות", כדי שאוכל בשובי ארצה להביא יותר ידע. [...] סטניסלבסקי ביקר שמונה פעמים ב"הבימה" בימי שהותה במוסקבה; ואילו פגישותי שלי עמו ועבודתי בפילהרמוניה היו סדורות במשך כל חודשי החורף ועד קץ האביב.

(ברנשטיין-כהן, עמ' 86)

ברנשטיין-כהן למדה במשך כשנה משחק בסטודיו המרכזי של סטניסלבסקי, ובשנת 1921 שמה פעמיה לפלסטנה. החלטתה לא להצטרף ל"הבימה" הייתה אחת ההחלטות המכריעות בקריירה שלה. כבת למשפחה יהודית בעלת תרבות רוסית-גרמנית, יש להניח כי לא חשה עצמה בנוח בקרב היהודים המזרח-אירופים דוברי היידיש. היא העדיפה השכלה תאטרונת "אוניברסלית", תחת לחבור אל קבוצה יהודית בעלת הטיה אידאולוגית. היא ציינה בזיכרונותיה, כי הסתייגה מן האופי המשיחי ברפרטואר של "הבימה". סירובה להצטרף אל "הבימה" מבאר אף את שאיפתה ללמוד תאטרון בברלין. ברנשטיין-כהן חיפשה אחר שפת תאטרון "אוניברסלית" היונקת ממסורת ה"בילדונג" ומבטאת את תפישת הטעם הטוב האירופי. ברלין הייתה לגבי דידה בירת התרבות המובהקת,

שבה יכולה הייתה למצוא אותה תרבות גרמנית קלסית ואירופית-אוניברסלית. באמצעות שפת תאטרון זו, היא ביקשה להציב אלטרנטיבה אמנותית ואידאולוגית ל"הבימה". לאור זאת אף ברורה התנגדותה של ברנשטיין-כהן לנסוע עם חברת השחקנים מפלסטטינה למוסקבה, שהרי שם, אפשר היה להניח, הייתה הקבוצה מתמזגת בסופו של דבר עם "הבימה".

עדות נוספת למגמת התאטרון אשר אותה ביקשה מרים ברנשטיין-כהן לפתח, ניתן למצוא בעת פעילותה בתאטרון העברי בפלסטטינה בראשית שנות העשרים, לפני הנסיעה לברלין. רוב ההצגות שהעלתה עם קבוצת השחקנים בפלסטטינה היו לקוחות מן הרפרטואר הרוסי, לצד מחזות מתורגמים מידיש. אך מלבד ההצגות האלה ניתן להבחין בקו רפרטוארי שנשען על מרכז אירופה ומערבה, קו שלא היה מקובל ב"הבימה". בין ההצגות שהועלו בשנים 1921-1923 אפשר למנות את **חשיבותה של רצינות** לאוסקר וויילד, הצגת ילדים על-פי הסיפור "גן העדן" להנס כריסטיאן אנדרסן, **האב** ליוהן אוגוסט סטרינדברג, ו**נורה ורנחות** להנריק איבסן. בבחירה רפרטוארית זו הייתה משום הצהרה על האוריינטציה האמנותית-התרבותית של התאטרון. איבסן, סטרינדברג וויילד היו מהמחזאים המרכזיים שחוללו את מהפכת "התאטרונים החדשים" ו"התאטרונים האמנותיים" באירופה, ופיתחו סוג חדש של מחזאות לצד כינון מוסד הבמאי והאנסמבל.

מתוך בחינת התאטרון שיזמה ברנשטיין-כהן בפלסטטינה עולה, כי היא ביקשה ליצור תאטרון בעל מבנה דו-קוטבי, שבו תשתלב השפה העברית עם התרבות האירופית ה"כללית". מבנה תרבותי דו-ראשי זה, המכונן קנון אירופי קלסי ואוניברסלי לצד התרבות העברית, נשען על מסורות ההשכלה והנאורות. הוא היה מקובל בתרבות היהודית המרכז-אירופית ובאופן משני יותר בזרם המזרח-אירופית מאז המאה התשע-עשרה. עם זאת, הקורפוס הדרמטי שכוננה ברנשטיין-כהן בפלסטטינה בראשית שנות העשרים היה שונה מזה המקובל על-פי עקרונות ה"בילדונג". הקבוצה התל-אביבית לא העמידה במרכז יצירתה את המחזאים הקלסיים דוגמת לסינג, שילר וגתה, שביטאו בכתיבתם את האמונה העמוקה בנאורות, אלא מחזאים מודרניים. הסיבות לבחירה הזאת היו בעיקר פרקטיות. השחקנים לא חשו שהם מסוגלים להתמודד עם מחזות מן הקלסיקה האירופית, ולדידם המחזות המודרניים היו קלים יותר לביצוע. באופן פרדוקסלי ראו השחקנים במחזות הזרים שהעלו, ביטוי למיטב התרבות האירופית, בעוד שוויילד, סטרינדברג ואיבסן סימנו למעשה ביצירתם את קריסתה של תפישת הנאורות הפוזיטיביסטית והאופטימית.

מנחם גנסי

גנסי תיאר בפירוט בספר זיכרונותיו את פועלו בתחומי התאטרון העברי, אולם הוא כמעט ולא הזכיר את הסביבה הייחודית שבה גדל. הוא נולד בשנת 1882 בסטרודוב (Starodub), כבנו של רב אורתודוקסי, וגדל בפוצ' (Pochep), שם כיהן אביו כראש הישיבה. עיר קטנה ונידחת זו, והישיבה שהייתה בה, היו לערש הספרות העברית המודרנית. אחיו הבכור של מנחם, אורי ניסן, היה סופר בעל כשרון נדיר. יוסף

חיים ברנר, לימים אחד מבכירי הסופרים העבריים, היה בן גילו של מנחם, ולמד אף הוא באותה ישיבה. חברות עמוקה, סוערת ואינטימית, נרקמה בין ברנר לאורי ניסן גנסי. יחדיו הם עשו את צעדיהם הראשונים בכתיבת פרוזה ובגיבוש עולמם האינטלקטואלי. באווירה תרבותית תוססת זו החל מנחם גנסי לפתח את נטיותיו התאטרוניות. לאחר שעזבו ברנר ואורי גנסי את הישיבה, הם החלו לנדוד ברחבי אירופה. ברנר עזב את הישיבה בשנת 1888, עבר להולנד, ולאחר נדודים התיישב בלונדון. בשנים 1905-1908 הוציא שם לאור את **המעורר**, כתב עת לענייני ספרות. אורי ניסן הוזמן לשמש כעורך בעיתון העברי **הצפירה** בוורשה, אולם הוא לא התמיד בעבודתו. לאחר נדודים הגיע בסופו של דבר ללונדון והחל לעבוד יחד עם ברנר. העבודה המשותפת הובילה לערעור היחסים בין השניים, עד לסיימם בסערה ובכאב.

מנחם גנסי עזב את בית הוריו לאחר פרעות קישינב ושם פעמיים לפלסטטינה, ובה הוא שהה כעשר שנים. תחילה עבד כפועל חקלאי ולאחר מכן השתלב כמורה לעברית בבית-הספר של אגודת כ"ח ביפו. בשנת 1907 הוא היה אחד מהיוזמים של "אגודת חובבי האמנות הדרמטית", ולאחר מכן "אגודת חובבי הבמה העברית" ביפו. בראשית שנת 1909 הגיע גם ברנר לפלסטטינה, ועד מהרה הפך לסמכות הספרותית העליונה ביישוב. ברנר תמך בפעילותו התאטרונית של מנחם גנסי ואף תרגם מחזות בשביל "אגודת חובבי הבמה העברית". עד מהרה תפס גנסי מקום מרכזי בחיי התרבות והאמנות בפלסטטינה, אולם הוא חש כי אין ממש בפועלו האמנותי בתאטרון החובבים. אחיו, אורי ניסן, עודד אותו לשוב לרוסיה כדי ללמוד את אמנות התאטרון כהלכתה. ברנר, שהסכים עם האח, קונן מרה מעל דפי **הפועל הצעיר** ב"ז באב תר"ע (22.8.1910), כי אין בארץ מערכת תרבותית מתאימה להקמת תאטרון עברי. בשנת 1912 שב מנחם גנסי לאירופה ונסע לוורשה. אחיו, אורי ניסן, גסס ממחלת לב. מנחם היה קרוב ביותר לאחיו והוא סעד אותו במסירות עד מותו. סיעו בידו כמה מן הבכירים בחוגי הספרות העברית בוורשה של אותם הימים, וביניהם אלחנן צייטלין ויעקב (אביו של נתן) אלתרמן. לאחר מותו היה מנחם גנסי אחראי על עזבונו הספרותי של אחיו, ושמר על קשרים הדוקים עם אגודות הסופרים העבריים בפולין ובפלסטטינה כדי להתקין את הכתבים לפרסום.

הקרבה האינטלקטואלית אל אורי ניסן גנסי ואל ברנר השפיעה עמוקות על מנחם גנסי ועל השקפותיו בדבר התאטרון העברי. ברנר, גנסי ועוד מספר סופרים בני תקופתם הושפעו מן הפואטיקה הנאו-רומנטית והובילו מגמת אירופיזציה של הספרות העברית. את עבודתם ליוותה תחושה פסימית עמוקה. הם חשו, כי לספרות העברית אין עתיד ופועלם לשווא. בכתיבתם ניתן להצביע על דחף מהפכני שנע תדיר בין תשוקה אקסטטית לגאולה, ובין תחושה עמוקה של קטסטרופה מתרגשת ובהא. הם נדדו מקבוצה מהפכנית אחת לאחרת ויצרו איים של תרבות עברית ושל ספרות עברית ברחבי התפוצה היהודית המזרח-אירופית, ללא מרכז ספרותי וללא תחושת בנייה והמשכיות. היצירה האינדיבידואלית עצמה הפכה למוקד של התייחסות, תחת המרכז הספרותי המוליד יצירה זו.

של יהודים בתרבות הגרמנית הוא ראה התבוללות לשמה, שאיננה יכולה לתרום דבר ליצירה של תרבות עברית מודרנית. פעולתו הראשונה של גנסין לאחר הצטרפותו לקבוצה הייתה מיסוד קבוצת השחקנים כתאטרון. בשנת 1924 הם ייסדו את התא"י והחלו לגייס שחקנים נוספים לקבוצה. מיסוד הקבוצה תחת השם "התאטרון הארצישראלי" טמן בחובו הצהרה אידאולוגית-תרבותית על אופיו של התאטרון. חברי התא"י היו צעירים ממזרח-אירופה שהתקבצו יחד בתל-אביב ונסעו לברלין. יותר משהייתה זו קבוצה מגובשת, היה זה אוסף של יחידים, שרצו לפתח איש-איש את כישוריו התאטרוניים. עם הפיכתה של הקבוצה ל"להקת תאטרון" עבר המוקד מטיפוח חברי הקבוצה כאינדיבידואלים יוצרים לטיפוח הקבוצה כקולקטיב, שעיקר מטרתו יצירת "תרבות עברית", ולא תרבות תאטרונית אירופית-אוניברסלית בעברית. גנסין הביא עמו אל התא"י את המורשת האמנותית של "הבימה" ואת האוריינטציה התרבותית והאידאולוגית שהתפתחו בה. בעודו מלמד אותם את השיטה על-פי סטניסלבסקי ווכטנגוב, אין ספק כי לחלה אל הרצאותיו אף תפישתו בדבר מרכז התאטרון העברי, הממוקם בעצם יצירתה של "הבימה", ללא קשר למרכז גאוגרפי. כך למדו שחקני התא"י, כי "הבימה" היא מרכז חיי היצירה של התאטרון העברי, ואילו הם בברלין אינם אלא קבוצת מילואים ללהקת האם.

שמעון פינקל

מהביגורפיה המקצועית של שמעון פינקל עולה תמונה שונה של ברלין ושל התקוות והתשוקות שהיא עוררה בשחקן הצעיר. בניגוד לגנסין ולברנשטיין-כהן, פינקל לא גילה עניין עמוק בתרבות העברית. על אף שהיה אדם כריזמטי ומסור בכל לבו למשחק ולעשייה התאטרונית, לא היו בו תעצומות הנפש הנחוצות על מנת לכוון מרכז תאטרוני חדש. בכך הוא נבדל באופן מובהק מברנשטיין-כהן, שביקשה לכוון מוסד תאטרוני עברי ברוח תרבות הנאורות האוניברסלית, וגם מגנסין, שביקש לכוון מוסד תאטרוני שימשש מרכז של תרבות עברית. פינקל ביקש בראש ובראשונה לשחק בתאטרון ולמצוא להקה בעלת איכויות אמנותיות, שבה יוכל לבטא באין מפריע את כישורו. הוא חלם להצליח ולהפוך לכוכב בתאטרון מוכר. הצטרפותו אל התא"י, יותר משהייתה תולדה של עמדה אידאולוגית, הייתה מהלך מקרי שפתח בפניו אפשרויות בלתי-צפויות לקריירה כשחקן. פינקל נולד בשנת 1905 ככבוד משני בנים למשפחה יהודית זעיר-בורגנית בעיר גרודנו שבפולין. שפת הדיבור המקובלת בביתו, בקרב חוגו החברתי ובבית-ספרו הייתה יידיש, והוא למד בבתי-ספר יידיים מודרניים. בילדותו הוא צפה עם אמו לראשונה בהופעה של להקת חובבים שהציגה את האופרטה **דוד'ס פיזעלע** (כינור דוד), ונשבה בקסמו של התאטרון. הוא כה התלהב מאמנות המשחק, עד כי כבר בגיל אחת-עשרה או שתיים-עשרה החל לשחק בלהקות חובבים ביידיש, מהסוג שרווח בקרב הנוער היהודי בפולין. אמנם התשוקה למשחק שבערה בו מילדות מסופרת בזיכרונותיו מן הפרספקטיבה של השחקן הבוגר, אך היא מתוארת בחריפות ובעקביות משכנעות. שיאה של פעילות החובבים שלו הייתה השתתפותו ב"ארווי"

מנחם גנסין לא היה איש הגות. אולם בביוגרפיה שלו ניתן להבחין באותה תפישה של איי יצירה עברית ללא מרכז גאוגרפי, אשר ניכרה בתפישתם של ברנר וא"נ גנסין. הוא ביקש בראש ובראשונה לעצב שפת תאטרון עברית מקורית, אשר תשאב באופן מינימלי בלבד ממקורות זרים. הוא חש ניכור עמוק וחשדנות בסיסית כלפי התרבות הרוסית הלא-יהודית. לא בְּכָדִי גרמו לו פרעות קישינב לפנות עורף לעברו במזרח-אירופה ולנדוד לפלסטינה. מבחינתו, הפנייה לעולם החילוני התאפשרה רק במסגרת פנים-יהודית, או נכון יותר – במסגרת יהודית-עברית מזרח-אירופית בלבד. בדומה לאחיו ולברנר, השהייה בפלסטינה לא הייתה לגביו תנאי ליצירה עברית. זמן קצר ביותר לאחר ששב לוורשה, המשיך לפעול במסגרות שונות של התאטרון העברי, ואף חבר ללהקת החובבים העברית בניהולו של יצחק קצנלסון בלודז'. לפני מלחמת העולם הראשונה שהה בוורשה, שם הכיר את נחום צמח והשניים המשיכו בפועלם התאטרוני. בשנת 1916 הצטרף גנסין אל צמח במוסקבה ויחדיו הם הקימו את "הבימה". אולם גם שם נשמר בתחילה דפוס הפעולה המקובל של יצירת תרבות עברית בתוככי התרבות הפנים-יהודית בלבד. הבמאי הראשון של "הבימה" היה מרק ארנשטיין. רק לאחר זמן-מה פנה צמח אל סטניסלבסקי. אליבא דגנסין, העבודה עם קונסטנטין סטניסלבסקי (Stanislavsky) ויבגני וכתנגוב (Vachtangov) היא שעיצבה את "הבימה" כמרכז של תאטרון עברי. הוא עמד על הקשר ההדוק שהיה בין שיטת סטניסלבסקי לצורכיהם האינטימיים של הצעירים היהודיים במזרח אירופה:

סטניסלבסקי בא לאמת את המשחק בכוח הראייה הפנימית [...] אין השחקן צריך להראות כפלוני וכאלמוני, אלא עליו להיות הדמות עצמה, לחיות אותה ברמ"ח וש"ס. לא פלא הוא, שתורה זו דווקא קסמה לחברי "הבימה". החיטוטים הנפשיים תפסו מקום חשוב בלבבות הצעירים מבני ישראל, שחיפשו את היופי בחיים המכוערים מסביב.

(גנסין, **דרכי עם התיאטרון העברי**, 1946, עמ' 142)

גנסין פרש מ"הבימה" בשנת 1923, בעקבות מתיחות גוברת והולכת בינו לבין צמח. ברנשטיין-כהן פנתה אל גנסין, והזמינה אותו בשם חברי הקבוצה להצטרף אליהם בברלין. גנסין הסכים ונסע לברלין, על אף שהיה ביקורתי מאוד כלפי יהודי גרמניה "המתבוללים". רק מורשתה של ברלין כמוולדת חכמת ישראל היא שריככה מעט את התנגדותו:

זכרתי את [...] צעירי ישראל שנמלטו מרוסיה הצארית, או גלו למקום תורה ושקדו על התרבות המערבית, אך עם זה לא עזבו את קנייני עמם. זכרתי את חכמי גרמניה היהודים, שהעשירו את ספרותנו במקצועות רבים ושהיו נר מאיר ליהדות בשהיא שם, ונחה דעתי במקצת, על אף האנטישמיות [...]

(שם, עמ' 178)

לתפישתו של גנסין אמנם הייתה ברלין בירת ההשכלה. אולם מה הייתה ה"השכלה" הזאת? במודל ההשכלה של גנסין אין מקום של ממש לתרבות שאיננה יהודית ועברית. הוא ראה בהשכלה מפעל תרבותי לגיטימי רק כל עוד הוא התייחס אל יהודי רוסיה שנסעו ללמוד בברלין, וכל עוד השתמשו בידע שרכשו כדי להעשיר את התרבות היהודית. אולם במעורבותם

(ארטיסטישע ווינקל), להקת חובבים שפעלה ביידיש. הוא חלם כי להקה זו תהפוך יום אחד, בדומה ל"וילנער טרופע" (להקת וילנה) לאנסמבל מקצועי. אולם השלטון הפולני הערים קשיים על פעילות תאטרוןית סדירה. פינקל חש, כי אופקיו המקצועיים חסומים בקבוצת חובבים קטנה זו. הוא שמע מבן עירו, אשר ביקר בברלין, על סצנת התאטרון התוססת שם ועל הצלחתם המרשימה של אנשי תאטרון יהודים, כבמאי מקס ריינהרדט (Reinhardt) והשחקן אלכסנדר גרנך (Granach) בן גליציה. אפשרויות ההצלחה בתאטרון מקצועי גדול קסמו לפינקל, וגמלה בו ההחלטה לנסוע לברלין וללמוד משחק כדי להפוך לכוכב על הבמה הגרמנית.

פינקל הגיע לברלין לבדו בשנת 1922 חדור אמביציה. הוא החל בתהליך מואץ של טמיעה בתרבות הגרמנית על מנת להפוך את עצמו לשחקן. הוא פנה לבית-הספר היוקרתי למשחק שליד ה"תאטרון הגרמני" (Deutsches Theater) בניהולו של מקס ריינהרדט. אולם עד מהרה נכזבו ציפיותיו. הוא גילה, כי ברלין אינה מאירה פנים ליהודי מזרח-אירופי צעיר ושאפתן שכמותו. ריינהרדט עצמו כבר לא ניהל את המוסד באופן ישיר, אלא באמצעות בא כוחו, ברטולד הלד (Held). זה צינן את התלהבותו של פינקל וטען בפניו, כי מבטאו הזר לא יאפשר לו להשתלב בתאטרון הגרמני. רק לאחר מאמצי שכנוע רבים הוא הסכים לקבלו לבית-הספר, ואף זאת כתלמיד אקסטרני.

פינקל בילה את זמנו בלימוד גרמנית, רכישת בקיאות בקורפוס הספרות הדרמטית וצפייה מרובה בהצגות התאטרון בעיר. אולם שאלת הגיית הגרמנית הוסיפה להטרידו, לא רק כי חש שהגייתו מונעת ממנו מלקבל עבודת משחק, אלא אף נאמר לו שקולו אינו ערב. הוא היה נחוש בדעתו לפתור את הבעיה. הוא פנה לרופא אשר ביצע בו שורה של ניתוחים שהפכו את קולו לצלול ומתאים לבמה הגרמנית. בעיית הדיבור של פינקל מעידה על הדימוי העצמי שהיה לו כיהודי מזרח-אירופי, שהפנים תפישות אנטישמיות אשר רווחו במרכז-אירופה. הקול השרוק והצורם של היהודי ודיבורו המעוות היו ממאפייני הדימוי האנטישמי למן ראשית המאה התשע-עשרה. כפי הנראה היה מקורו של הדימוי ביחס של דוברי גרמנית אל היידיש, שנתפשה כ-Mauschel Sprach, שפת תערובת בזויה. העיסוק בשפה היהודית ובהגייתו השרוקת של היהודי קיבלו ביטוי אירוני אף ביצירתו של קפקא, בסיפור "יוזפינה הזמרת ועם העכברים" – יוזפינה, הזמרת הנערצת על עם העכברים, אינה מסוגלת להפיק כל קול מלבד שריקה לוחשת, חריקה קולית, שבינה לבין שירה אין דבר וחצי דבר. הניתוחים שעבר פינקל ביקשו למחוק את "היהודי המזרח-אירופי" מגופו ואגב כך להפוך אותו ל"שחקן אוניברסלי", שיוכל להצליח בתאטרון הגרמני. אולם למרות כל מאמציו והלימודים המפרכים ולמרות הניתוחים הפלסטיים לא הצליח פינקל לחדור לבמה הגרמנית. יום אחד נתקל פינקל באקראי ברבקה פפר – פגישה שעתידה הייתה לשנות את חייו: נתקלתי יום אחד ברחוב ברבקה פפר, שהכרתיה למן היום שבו נתקבלתי בבית הספר [...]. בברלין הייתה שומעת חופשית בבית הספר של ריינהרדט [...]. היא גם הייתה מדברת על לבי ואומרת: "רק על הבמה העברית עליך לעבוד בעתיד". התייחסתי תמיד לדבריה בשוויון נפש; שאיפה זו הייתה לי אז זרה בהחלט – הרי לא הייתי "ציוני". בפגישתנו זו סיפרה

לי, כי הגיעה מארץ ישראל קבוצה קטנה של שחקנים [...] משפגשתי עם חבריי החדשים, הרגשתי מיד את עצמי כבביתי. [...] אינני זוכר כיצד נפגשתי עם מיכאל גור [...] אך זכור לי הרושם הרב שהניח בי סיפורו כי פרופ' דניאל המפורסם, הפרופסור להשבתת הקול בברלין – הנותן שיעורים רק לשחקנים גדולים וליחידים סגולה ועליו חולם כל מתלמד בתחום בתאטרון – הסכים לתת שיעורים שלא על מנת לקבל פרס, לקבוצת שחקנים זו שהגיעה מהארץ. ואכן, אותו פרופ' דניאל הוא שגרם לי כי אצטרף לקבוצת שחקני הבמה העברית [...]. (פינקל, **במה וקלעים**, 1968, עמ' 76)

דווקא המורה לפיתוח קול שעבד עם חברי הקבוצה, מי שהצליח להסיר מפינקל את הנוכחות היהודית המזרח-אירופית ולהעניק לו קול וחזות מתאימים כדי לגלם מגוון תפקידים על הבמה הגרמנית, הוא זה אשר הביא אותו אל הבמה העברית. הצטרפותו של פינקל אל קבוצת השחקנים מפלסטינה לא דרשה ממנו מהפך בנתיב חייו. הקבוצה שקדה על הפנמת תרבות התאטרון הגרמנית כדי שזו תשמש אותה במהלך התגבשותה לכלל תאטרון עברי המבטא ערכים אוניברסליים, ברוח תפישתה של ברנשטיין-כהן. באופן פרדוקסלי, דווקא ההצטרפות אל קבוצת השחקנים מפלסטינה אפשרה לפינקל להתפתח בדרך שתהפוך אותו לשחקן "אוניברסלי", ובלי תחושות הבידוד והאכזבה שחש בבית-הספר של ריינהרדט. הוא עשה זאת במסגרת האווירה החמה של קבוצת הצעירים היהודים, אשר הגיעו לברלין, כמוהו, מתחום המושב ומפולין, אף כי שהו כשנה ויותר בפלסטינה. באמצעותם, כך חשב פינקל, הוא יוכל להגשים את חלום ההצלחה שלו ללא התחייבות לפעול במסגרת הלהקה לזמן בלתי-מוגבל.

התא"י – כרוניקה של כישלון

בחורף 1923 הגיעה קבוצת השחקנים מפלסטינה לברלין. איש הקשר הראשון של השחקנים היה היינץ הרלד (Herald), דרמטורג בתאטרון של מקס ריינהרדט. הרלד אפשר להם כניסה במחיר מוזל אל "התאטרון הגרמני" בניהולו של ריינהרדט, וסייע להם למצוא מורים לתנועה ופיתוח קול. הוא המליץ בפני חברי הלהקה לפנות לאותו פרופסור אוסקר דניאל, שהיה אחד המומחים הגדולים בברלין לפיתוח קול, והשיג להם תעריף מוזל לשיעוריו. הם למדו תנועה עם יוטה קלמט (Klamt), רקדנית וכוראוגרפית, שהשתייכה לזרם של ריקוד ההבעה האקספרסיוניסטי. קלמט הייתה היוצרת הלא-יהודייה היחידה שעמה באה הקבוצה במגע. יחסים מיוחדים וחמים התפתחו בין חברי הקבוצה לשתי דמויות מרכזיות בתאטרון הגרמני של אותם הימים: לאופולד יסנר (Jesner), המנהל הכללי של התאטרון הממלכתי של ברלין, ואלכסנדר גרנך, אותו שחקן יהודי בן גליציה, ששימש מופת של הצלחה בעיני פינקל. השניים הזמינו את חברי הקבוצה לצפות בהצגות שונות, יסנר אפשר להם כניסה חופשית אל התאטרון שבניהולו, והשניים עקבו בשים לב אחר התפתחותה האמנותית של הקבוצה. מלבד עם אנשי תאטרון יהודים-גרמנים, יצרו אנשי התאטרון מפלסטינה קשר עם ציונים ממזרח-אירופה אשר שהו בברלין. קשר מיוחד נרקם בינם לבין זאב ז'בוטינסקי,

אשר בזמן שהותו בברלין עסק בהוצאת האטלס העברי הראשון והחל בארגון התנועה הרביזיוניסטית. ז'בוטינסקי, אשר הכיר את משפחתה של ברנשטיין-כהן עוד ברוסיה, גילה עניין עמוק בתא"י והתערה עד מהרה בענייני הלהקה. הוא הציג בפני אנשי התא"י עסקנים ציוניים, וסייע לברנשטיין-כהן בגיוס כספים. ז'בוטינסקי תפס את התא"י כשונה ביותר מ"הבימה": הוא ראה בקבוצה זו סוכנת של השכלה ביישוב היהודי בפלסטינה. לתפישתו, תאטרון זה היה אמור להציג את הקנון התרבותי והדרמטי האוניברסלי בפני תושביה היהודים של פלסטינה, שחיו הרחק ממרכזי התרבות באירופה. אל מול עמדה זו, אשר דומה הייתה ביותר לעמדתה של ברנשטיין-כהן, ביטא גנסין קו בדלני, פנים-יהודי. פינקל דיווח על חילוקי-הדעות שנחשפו בקבוצה כבר בשלב מוקדם זה:

גנסין דגל אז בתאטרון תנ"כי, ובו ורק בו ראה את ייעודו של התאטרון העברי ואת ייעוד חייו הוא; כי רק הנושאים התנ"כיים והיצירות הדרמטיות הקלאסיות ברוח התנ"ך יש בהם לדעתו, ערובה נאמנה ביותר לחינוך השחקן העברי המקורי ולטיפוחו. [...] לא הכול הסכימו אז להשקפתו של גנסין על ייעוד התאטרון העברי; ובייחוד היה מתוכנן עמו על כך זאב ז'בוטינסקי [...] התאטרון שלנו, לפי ניתוחו ההגיוני של ז'בוטינסקי, חייב להיות תאטרון כלל אנושי, שבמשימתו ההומנית הגדולה יוכל להתחרות עם הטובים שבתאטרונים אירופה, ורק אז יהא קיומו מובטח. הצופה שלנו בארץ זקוק לא רק לחינוך לאומי, כי אם גם לחינוך תרבותי כלל אנושי; היהודי החדש חייב להיות לא רק יהודי, אלא גם אדם זקוף קומה ואזרח עולם נאור. (שם, עמ' 81-82)

הקולות השונים בלהקה, והמתח בין האסכולות התרבותיות של מוסקבה וברלין, באו לידי ביטוי כבר בהצגה הראשונה של הלהקה, **בלשאצר**, שהוצגה לראשונה בברלין ב-15 ביוני 1924 בתאטרון של "קומדיה ולטי". ברוח חזונו של גנסין התבססה ההצגה על נושא מקראי. המחזה נכתב על-ידי סופר עלום, ואולי סופרת, בשם הניה רושה (Rochet) על-פי הסיפור של נפילת בלשאצר בספר דניאל. ערכו האמנותי הדל של המחזה אפשר עיבוד חופשי כמעט לחלוטין של הטקסט המקראי. הנושא המקראי כמו הצהיר על סדר היום הציוני של הלהקה, ושיקף את העניין הרווח בגרמניה בגילויים הארכאולוגיים מן המזרח הקדום. הממד החזותי בהצגה העצים את ההתייחסות אל המזרח הקדום. את התפאורה והתלבושות עיצב א' מינטשין (Mintshin), מעצב במה רוסי, אשר שהה בברלין ועבד קודם בתאטרון של אלכסנדר טאירוב (Tairov). הוא יצר תלבושות ותפאורה מסוגננות, אשר מיזגו את האסתטיקה הקונסטרוקטיביסטית הרוסית והאקספרסיוניזם הגרמני, בהשראת גילויים ארכאולוגיים ממסופוטמיה. היה זה עיצוב מורכב, אשר הגביל מאוד את תנועתם של השחקנים, והוביל למשחק כוראוגרפי.

גנסין עיצב מודל לא-אחיד של משחק. מצד אחד הוא ביקש לעבוד עם השחקנים על-פי שיטת סטניסלבסקי, וחזרות רבות הוקדשו לניתוח מדוקדק של הדמויות ומניעיהן. מצד שני הוא ביקש ליצור בימוי בהשראת הקונסטרוקטיביזם הסימבוליסטי של טאירוב, והדגיש את הממד האלגורי בדמויות. את

הכוראוגרפיה להצגה יצרה יוטה קלמט על-פי פואטיקה אקספרסיוניסטית. ז'בוטינסקי אימן את השחקנים בהגיית העברית על-פי שיטתו, הגורסת דמיון בין העברית לשפות אירופיות יס-תיכוניות – בניגוד למגמה שרווחה בפלסטינה, ואשר הדגישה את הדמיון בין הגיית העברית לערבית. העיקרון המנחה בתפישתו של ז'בוטינסקי היה אירופיזציה של התרבות היהודית המזרח-אירופית: דחייה מוחלטת של הגיית היידיש והוקעתה כיללנית ובזויה, ולעומתה עיצוב העברי החדש על-פי הטעם המוסיקלי הטוב בהשראת ז'ורז' ביזה (Bizet) וארתור רובינשטיין (Rubinstein). היסוד המוסיקלי היה דומיננטי בהצגה. את ההופעה ליוותה תזמורת סימפונית קטנה כבת שנים-עשר נגנים. אולם המוסיקה להצגה, שנכתבה בידי יוסף אחרון, חתרה תחת תפישת המבטא של ז'בוטינסקי. אחרון, מוסיקאי יהודי-רוסי, היה פעיל בחברה למוסיקה יהודית בסנט פטרבורג, ושאב את השראתו מליקוט ועיבוד של מוסיקה יהודית עממית במזרח-אירופה. הוא ראה בעולם היהודי המזרח-אירופי השראה ליצירת מודרניזם יהודי ייחודי, ללא כל קשר לציונות.

מבקרי תאטרון יהודים-גרמנים, כגון ארנולד צוויג (Zweig) ואלפרד דבלין (Döblin), גילו עניין בהצגה. הם ציינו לשבח את אופייה האקלקטי, אולם הוא עורר בהם מבוכה: הם ביקשו לראות בהצגה ביטוי לתרבות היהודית המזרח-אירופית האותנטית, או לכל הפחות ייצוג לתרבות החלוצית בפלסטינה; מה רבה הייתה מבוכתם משראו בהצגה מודרניזם גרמני ואוונגרד סובייטי, אשר היה מוכר להם עד זרה, ואף לא שמץ מאותו עולם יהודי "אותנטי". בסופו של דבר, אם כן, למרות המוטיבציות הסותרות, שיקפה ההצגה את עמדתם של ברנשטיין-כהן וז'בוטינסקי, אשר גרסו כי יש ליצור תאטרון עברי ברוח הקנון האמנותי האירופי. אמנם, המחזה רחוק היה מן הקנון הדרמטי, אולם סגנון ההצגה שיקף נאמנה מגמות רווחות במודרניזם האירופי, ואותו התעתדו השחקנים להציג בפלסטינה, בפני הקהל הרחוק ממרכזים אירופיים אלה.

בראשית שנת 1925 חזרו שחקני התא"י לפלסטינה. לאחר שהתקבצו בתל-אביב, הם הופיעו בהצגה **בלשאצר**. הבכורה התקיימה בקולנוע "עדן" בתל-אביב ב-3 במרץ 1925. להצגה עצמה קדמו נאומים חגיגיים מפי מאיר דיזנגוף, חיים נחמן ביאליק וד"ר חיים הררי, והיא זכתה לתגובות נלהבות ביותר. הייתה זו אחת ההצגות השלמות ביותר מבחינה אמנותית והמרהיבות ביותר מבחינה חזותית שנראו עד אז בפלסטינה. אחת ההופעות החשובות של **בלשאצר** הייתה בטקס פתיחת האוניברסיטה העברית בירושלים, שהתקיים ב-3 באפריל באותה שנה. מלבד ההצגות הראשונות, הוביל גנסין מהלך למיסודו האדמיניסטרטיבי של התאטרון. הוא הקים את "חברת התא"י", חברת מניות שהייתה ממונה על ענייניו הכספיים של התאטרון. החתומים על תזכיר ההתאחדות היו:

חברי כבוד: ח"נ ביאליק ופרופ' א' רברורג; ההנהלה: אינו' י' אורנשטיין, רחל גולדברג, ש' גוזמן, י' גליקמן, מנחם גנסין, ד"ר חיים הררי, מ' טיטלמן, ב' כהן וי' לזלינג.

לבד מגנסין לא נמנה איש מחברי התאטרון עם צוות הניהול האדמיניסטרטיבי. ב-3 ביוני 1925 הונחה אבן הפינה לבניין

התא"י, שתוכנן על-ידי האדריכל יוסף מינור. תכנית הבנייה לא התממשה מעולם.

משנסתיימו החגיגות ושככה ההתרגשות הראשונית, החלו להיחשף הבקיעים בין חברי הקבוצה באופן גלוי. ההצגה הראשונה שיצרו חברי הקבוצה בפלסטינה הייתה **חלום יעקב**, על-פי מחזהו של ריכרד בר-הופמן. המחזה הועלה כשנה קודם ב"הבימה", והוא סימן את מגמתו של גנסין, שדגל לא רק בתאטרון יהודי היסטורי ברוח "הבימה", אלא אף ביקש לבנות את הרפרטואר בתא"י בדייקנות על-פי "הבימה". ההצגה הבאה של התאטרון, **המבול** מאת יוהן הנינג ברגר (Berger), חיזקה מגמה זו. המחזה הועלה במוסקבה על-ידי "הבימה" כמעט באותה עת שבה עבד גנסין על ההצגה בתא"י. למחזה זה לא היה דבר וחצי דבר עם האידיאולוגיה הלאומית של "הבימה". מדובר היה במחזה ריאליסטי קלוש, שעסק בקורותיהם של עוברי אורח בפונדק בארצות-הברית. המחזה שימש אטיוד דרמטי להוראת המשחק בתאטרון האמנותי המוסקבאי, וכפי הנראה משום כך אף הוצג ב"הבימה". חברי התא"י אמנם שיתפו פעולה עם גנסין, אולם החלו מתערעמים על מגמתו. הרי הם ביקשו ליצור תאטרון מקורי ולא להיות סניף של "הבימה". הם דרשו מגנסין שיביא במאי נוסף לעבוד עם השחקנים. גנסין מצדו נפגע עמוקות מדרישה זו וביקש לפרוש מן הלהקה. הוא התנה את חזרתו ללהקה בפרישה של כמה שחקנים, שאותם הוא הגדיר "אלמנטים עוינים". כפי הנראה הוא ראה במרים ברנשטיין-כהן ובבן-זוגה מיכאל גור את גרעין המורדים. רק לאחר שלושה שבועות התפייס והסכים לשוב אל הלהקה, שנשארה בהרכבה המלא.

ההצגה הבאה, **החולה המדומה** למולייר, עמדה בסימן הפיוס, ועלתה בדצמבר 1925. הקומדיה של מולייר הייתה זרה בתכלית לטעמו הרפרטוארי של גנסין, ושיקפה באופן ברור את טעמה של ברנשטיין-כהן. השחקנים החלו לעבוד על ההצגה בימי המשבר. טשרניחובסקי תרגם את המחזה ומרים ברנשטיין-כהן עיבדה אותו לבמה, ביימה אותו, וגילמה בו את תפקיד טואַנט המשרתת. לאחר שניאות גנסין לשוב לקבוצה, רשמו אותו השחקנים כבמאי אף שלא תרם מאומה להצגה. ההצגה הבאה הסיטה את המטוטלת שוב מן האסכולה של ברלין חזרה לזו של מוסקבה. גנסין העלה את **הזיבוק** בסתיו של שנת 1926, וביים את ההצגה באופן מוצהר "בעקבות וכטנגוב". היה זה הביטוי המובהק ביותר לכוונתו של גנסין לבנות את התא"י כסניף של "הבימה". הקהל הארצישראלי לא הלך שבי אחר ההצגה באופן מְיָדִי. נערך משפט ספרותי בעקבות ההצגה, ובו דנו בשאלה באיזה מידה הולם המחזה **הזיבוק** את האתוס החלוצי הנרקם בפלסטינה ואת דמות היהודי החדש. אולם ללא ספק, **הזיבוק** בסגנון וכטנגוב והשיח הציבורי בעקבות ההצגה תרמו תרומה משמעותית למעמדה של "הבימה" כלהקה העברית החשובה בעולם היהודי – כבר כשנתיים לפני שהגיעה לראשונה לפלסטינה.

ברנשטיין-כהן שוב לא יכלה להשלים עם מגמה זו. היא בחרה שלא להשתתף בהצגה, ובגיבוי יתר השחקנים פעלה על מנת להביא במאי נוסף לעבוד עם הלהקה. היא הזמינה את יצחק משה דניאל, במאי יהודי-בולגרי שלמד אצל ריינהרדט וביים באוסטריה, ברומניה ובבולגריה. גנסין דחה את דרישתם

של השחקנים לבמאי נוסף בתקיפות. על-פי חוקי המנדט הייתה חברת התא"י הפוסק האחרון בסכסוך שפרץ בתוך הלהקה. הנהלת החברה התייצבה כאיש אחד מאחורי גנסין. זאת ועוד, גנסין היה חבר בהנהלת החברה, ואילו לשחקנים האחרים לא הייתה דריסת רגל רשמית בחברת התא"י. לכן הסתיים הסכסוך עד מהרה באולטימטום: או שהשחקנים יעשו כרצונו של גנסין, או שיהיה עליהם לפרוש. כל שחקני התא"י פרשו מן הלהקה. איש מהם לא מוכן היה לקבל את האולטימטום של גנסין ושל חברת התא"י. כעת הקימו השחקנים את "התאטרון האמנותי", והחלו לעבוד עם י"מ דניאל. אולם מימון לא היה להם, וכשהגיעו השחקנים עד פת לחם, התפזרה הלהקה. גנסין נותר לבדו. הוא היה מבוסס מבחינה כלכלית, מאחר שחברת התא"י הוסיפה לתמוך בו. הוא פתח סטודיו למשחק, אסף שחקנים חדשים והחל לאמן אותם. הוא ציפה לבואה של "הבימה", וכשהגיעה זו לפלסטינה בשנת 1928, שב גנסין אל להקתו מימים ימימה. חברת התא"י התאחדה עם "הבימה", איחוד שהעניק ל"הבימה" את הבסיס הכלכלי הראשוני החשוב בארץ. המגרש בתל-אביב היה אחד הנכסים החשובים ששימשו למימון הקמת בית "הבימה" בקצה שדרות רוטשילד.

שמעון פינקל פרש מן התאטרון עם שאר החברים והחל לשחק ב"תאטרון האמנותי" תחת בימויו של דניאל. לבסוף דחפו אותו התנאים הכלכליים הקשים ששררו בתאטרון זה חזרה אל זרועותיו של גנסין, והוא שיחק במספר הפקות בבימויו. אולם פינקל לא רצה לייסד תאטרון. החלום לשחק על הבמה הברלינאית הוסיף לקסום לו. בשנת 1927 הוא עזב את תל-אביב, שב לברלין ושם הוא פגש באנשי "הבימה" ששהו בעיר. באותם הימים הייתה "הבימה" נתונה במשבר לאחר פרישת שלישי מחבריה בעת הסיור בארצות-הברית, והיא שיוועה להצטרפותם של שחקנים עבריים חדשים. חברי הלהקה פנו אליו והציעו לו להצטרף לשורותיהם. פינקל היסס. מפעל התאטרון העברי מעולם לא עמד בראש מעייניו. "הבימה" הייתה קולקטיב, שבו הצהירו השחקנים כי הכול שווים זה לזה, ואין מקום לכוכבים – והרי הוא רצה להיות כוכב. פינקל בירר תחילה את האפשרויות הפתוחות בפניו במסגרת הבמה הגרמנית, ורק לאחר שישנר תיאר בפניו בצבעים קודרים את התגברות האנטישמיות המונעת מיהודים להשתלב בתאטרון הגרמני, החליט פינקל להצטרף ל"הבימה". "הבימה" הפכה לביתו של פינקל עד שפרש מן הבמה. הוא נאבק בהתמדה כדי לכבוש לו מקום של כוכב לצדם של אהרון מסקין וחנה רובינא. ואילו מרים ברנשטיין-כהן – היא ביכתה את חורבן מפעלה:

בעצם נשארתי יחידה אחרי הקרב, שנקלעתי לתוכו על פי החלטת הרוב, הרוב שהספיק בינתיים לפרוש. לא היה עתה מקום לנסיגה, אולי רק לחרטה בלבד. הגעתי למסקנה המרה, שאין לסמוך על בני אדם, על חברים. שאין דרך אלא דרך עצמאית ועצמית של עבודה אמנותית מתמדת, בתור סולנית, לפחות לזמן-מה, כדי איכשהו – מי יודע? – אולי אי-פעם, להגיע אל המטבע שעלולה להעניק גם לי דעה כלשהי [...] המושג "חברות" נתערפל בעיניי מאוד. (ברנשטיין כהן, עמ' 156)

ברנשטיין-כהן הייתה למנוחה בסיפור התאטרון העברי בתקופת היישוב. עם הכישלון של מפעל התאטרון בפלסטונה היא שמה פעמיה חזרה לאירופה. בן-זוגה, מיכאל גור, הוזמן לייסד סטודיו של תאטרון עברי בקובנה. ברנשטיין-כהן חזרה לברלין, ולאחר כמעט שנה התאחדה עם בן-זוגה בקובנה. בשנים 1927-1935 היא הייתה מעורבת בזירת התאטרון העברי במזרח-אירופה, לימדה בסטודיו העברי בקובנה ובלודז', סיירה והופיעה בהופעות יחיד בשפה העברית בפולין, ליטא ואפילו בדרום אפריקה. היא ביקשה להתקבל ל"הבימה", אולם בקשותיה נדחו שוב ושוב, וזאת בשעה שהלהקה קיבלה את רובם המכריע של שחקני התא"י: פינקל, גנסיין, מנחם בנימיני, ארי קוטאי ורפאל קלצ'קין. בשנת 1935 שבו ברנשטיין-כהן וגור לפלסטונה, ובה היא שיחקה על במת התאטרון הקל בהרכבים שונים. "הבימה" הוסיפה להאכילה מרורים גם לאחר שנאשה מלהתקבל לתאטרון. בשנת 1937 הוזמנה ברנשטיין-כהן להופיע בעצרת של י"א באדר בחדרה, לצדס של שחקני "הבימה". בחלקו הראשון של הערב היא הייתה אמורה לשיר שירים, ובחלק השני העלו חברי "הבימה" קטע מתוך **היהודי הנצחי**. כשהגיעה לחדר ההלבשה נאמר לה כי נאסר עליה להופיע. היא התרוצצה בין חדרי האיפור, שאלה את שחקני "הבימה" – גנסיין, פינקל, רובינא – מה פשר הדבר, אולם הם נותרו דוממים. בייאוושה היא פנתה אל מפיק הערב, וזה התוודה כי "הבימה" אסרו על השתתפותם של שחקנים לבד מן המופע שלהם. רק התעקשות נמרצת של מארגן האירוע אָפשרה בסופו של דבר את השתתפותה. היא התוודתה כי היה זה העלבון הנורא ביותר שידעה אי-פעם בחייה המקצועיים. ברנשטיין-כהן מצאה לה בית תאטרוני רק עם הקמת "התאטרון הקאמרי" על-ידי קבוצה צעירה שלא הייתה קשורה ב"הבימה", ושרוב חבריה היו בעלי אוריינטציה תרבותית מרכז-אירופית (יוסף מילוא, רוזה ליכטנשטיין, חנה מרון, פאול לוי ועוד). בתאטרון זה היא שיחקה עד פרישתה מן הבמה.

סיכום

בתולדות התאטרון העברי נותר סיפורו של התא"י בגדר אפיזודה קצרה, סוערת ושולית ביותר מבחינת המשתתפים בבנייתו ובעיצובו. מנחם גנסיין ראה בו פריפריה למרכז האמיתי של התאטרון העברי, שהתגלם לדידו ב"הבימה". רק הרפרטואר של "הבימה" ושיטתו של סטניסלבסקי יכולים היו, לטעמו, לכונן תאטרון עברי ראוי. שמעון פינקל ראה בתא"י פריפריה ביחס לתאטרון הברלינאי, שבו הוא רצה להשתלב. הוא הצטרף לתא"י משום שהתאטרון הזה הבטיח לו להתמחות באמנות המשחק בהדרת טובי המורים בברלין, שידו לא השיגה ללמוד אצלם באופן פרטי. רק בדיעבד, מפרספקטיבה של שנים רבות, שבאה לידי ביטוי בזיכרונותיו, מתבהרת המשמעות שהייתה להחלטתו להצטרף לתא"י. רק לברנשטיין-כהן התאטרון הזה לא היה מפעל צדדי. היא רצתה לייסד תאטרון עברי בפלסטונה, שיפעל על-פי מודל הנאורות ההומניסטית והאוניברסלית. למן שחר ילדותה של ברנשטיין-כהן הייתה תרבות זאת מתווכת לגביה על-ידי התרבות הגרמנית, ולכן אין תמה שהיא ביקשה לעצב את התאטרון העברי החדש בברלין, העיר שהצטיירה בעיניה כמרכז של תרבות זאת.

סיפור התא"י תרם במידה לא מבוטלת גם להבניית הזיכרון של הפרק הגרמני בתולדות התאטרון העברי: הוא נשכח כמעט לחלוטין, ואם הוא נזכר באופן כלשהו – הריהו נחשב לכישלון צורב. למרות ניסיונותיה של ברנשטיין-כהן, לא הצליח התא"י לצמוח בברלין. לא היה ביכולתה של הקבוצה ליצור את סוג שיתוף הפעולה הסימביוטי כמו זה שיצרה "הבימה" עם התאטרון האמנותי המוסקבאי. גנסיין לא היה מוכן להכיר כלל באפשרות מעין זו. בעצם פועלו בתא"י הוא העמיק את הקנוניזציה של "הבימה" ואת הבניית הסיפור של שיתוף הפעולה בינה לבין התאטרון האמנותי המוסקבאי. בעיניו יכולה הייתה התרבות היהודית להיות רק עברית ומזרח-אירופית. לגבי דימו הגרמנים היו אנטישמים, ויהודים כגון היינץ הרלד, לאופולד יסנר ואלכסנדר גרנך היו לכל היותר "מתבוללים" שוויתרו על תרבותם על מנת לאמץ את התרבות הזרה. משהתאחד גנסיין עם "הבימה" הפך כישלונה של החלופה הגרמנית לחלק מן הזיכרון הקולקטיבי של הלהקה. פינקל, לעומתו, ראה נכוחה את תרבותם של יהודי גרמניה: החוויה המעצבת שלו בגרמניה הייתה של דחייה. הוא כאב את עלבון הדחייה מגרמניה, וביטא אותו בשורה של הצגות משנות השלושים שהועלו במסגרת "הבימה" ועסקו בדחייתם ובגירושם של יהודי גרמניה, ובהן: **היהודי זיס** על-פי ספרו של ליון פויכטוונגר (Feuchtwanger) בבימוי צבי פרידלנד (1933), **פרופסור מנהיים** מאת פרידריך וולף (Wolf) בבימוי לאופולד לינדטברג (1934), **הסוחר מוונציה** של שקספיר בבימוי לאופולד יסנר (1936), **האנוסים** למקס צווייג בבימוי פרידלנד (1938) ועוד. בשורת תפקידים אלו צייר פינקל את תמונת היהודי המבקש להיטמע בחברה הגרמנית כדמות טרגית של תועה דרך. ואילו ברנשטיין-כהן, שהאמינה באמת ובתמים ביצירה של תאטרון ברוח ההשכלה בתיווך הקנון הגרמני, הושתקה ונדחקה לשנים רבות אל השוליים של התאטרון העברי.

לקריאה נוספת:

- מרים ברנשטיין-כהן, **כטיפה בים**, רמת-גן 1971.
- מנחם גנסיין, **דרכי עם התאטרון העברי: 1905-1926**, תל-אביב 1946.
- מנחם גנסיין, "בשחר ימיו", בתוך: מרדכי קושניר (עורך), **יוסף חיים ברנר: מבחר דברי זיכרונות**, תל-אביב 1971, 14-22.
- אבנר הולצמן, **תמונה לנגד עיני**, תל-אביב 2002.
- מרדכי זלקין, **בעלות השחר: השכלה יהודית באימפריה הרוסית במאה ה-19**, ירושלים 2000.
- אורי חקלאי, **פועלו של נחום צמח על רקע תחיית התרבות היהודית ברוסיה** (חיבור לשם קבלת תואר דוקטור לפילוסופיה), אוניברסיטה העברית בירושלים, 1974.
- אולגה לויטן, "הצגות בלשון העברית בבתי הספר בארץ ישראל (1889-1904)", **במה** 159-160, 2000, 33-46.
- שמעון פינקל, **במה וקלעים**, תל-אביב 1968.

מקורות האיורים:

- תמונה בעמוד 17 (למעלה): לשכת העיתונות הממשלתית, צלם: דוד אלדן
- תמונה בעמוד 17 (למטה): לשכת העיתונות הממשלתית, צלם: פריץ כהן