



המורשת  
הנעלמה  
של תיאטרון  
"גוסט"

# הגלות

## כטרני-

# קומדיה

מחזות היידיש שהועלו במוסקבה  
המהפכנית האירו את השטעטל באור  
רך ואוהד ואת חבורתו של שחקן-העל  
שלמה מיכאלס באור נאיבי וטרני

**ב**יקרתי הערב את התיאטרון היהודי: "גוסדרסטווינני  
קאמרני ייברייסקי תיאטר". הציגו "מאתיים אלף" של  
שלום עליכם... המשחק הוא "שמאלי", יושבים על גגות,  
מעקות ומדרגות, לא הולכים אלא מדדים, לא עולים אלא מטפסים,  
לא יורדים אלא מתגלגלים וקופצים - את שלום עליכם אין להכיר.  
הטיפוסים הם קריקטורות. רק המערכה הרביעית בסופה נהדרת!  
משחק-תנועות נפלא, המזכיר קצת את הריקוד ב'הדיבוק'.

(מתוך יומני דוד בן-גוריון, 22.11.1923)



בימות

יאיר ליפשיץ, עמית מחקר במכון  
שלום הרטמן, כותב דוקטורט  
ומלמד בחוג לאמנות התיאטרון  
באוניברסיטת תל אביב. ספרו  
לשון הקודש, גרסת הקומדיה -  
דרמות אינטרקסטואליות על  
במת צחותא בדיחותא דקידושין  
יצא לאור בהוצאת אוניברסיטת  
בר-אילן.



סטאלין בכרזת תעמולה.  
המסך ירד על תיאטרון היידיש  
המוסקבאי לאחר שהמנהיג  
הסובייטי הורה אישית על רצח  
מיכאלס, שבשנות המלחמה  
היה למנהיג הבלתי מוכתר של  
יהודי ברית המועצות.

← את התפאורות המוקדמות של תיאטרון "גוסט" (מימין) עיצב מארק שאגאל, שגויס על ידי מיכאלס והיה מעורב בעבודת "גוסט" בשנותיו הראשונות. רוחו של שאגאל שרתה על האסתטיקה של "גוסט" גם לאחר שעזב אותו בשל חילוקי דעות עם הבמאי, אלכסנדר גרנובסקי.



# חנה רובינא (משמאל, בתפקיד לאה בהצגה "הדיבוק") וחבריה בתיאטרון "הבימה" עיצבו דמויות בעלות חזון משיחי, ואילו תיאטרון היידיש המוסקבאי נמשך ליסוד הטרגי-קומי שבעבר היהודי.

אנשי "גוסט" עמד השימוש בגוף השחקנים כתוכן האמנותי העיקרי של יצירתם. הלהט האמנותי התמזג בלהט מהפכני, שבאופן מעניין נותב למען הסוציאליזם (ובמידת מה גם למען הקומוניזם), ונשאר מחוץ לנרטיב המהפכנות הציונית, ש"הבימה" הפך להיות כה מזוהה איתה.

## להוסיף ממד קומי לטרגי

תיאטרון "גוסט" הוקם לראשונה בשם אחר, בפטרורגד בשנת 1918. באותה שנה עברה קבוצת "הבימה" למוסקבה והשתלבה במוסדות התיאטרון של הבמאי הרוסי האגדי קונסטנטין סטניסלבסקי. ב-1920 עבר גם "גוסט" למוסקבה, ובתור "תיאטרון ממלכתי" היה מחויב למהפכה הסוציאליסטית - ובמידת מה, גם למפלגה הקומוניסטית. לפי היסטוריון התיאטרון מל גורדון, באותן שנים "גוסט" מילא אולמות באופן קבוע, ודווקא "הבימה" התקשה יותר למשוך קהל, ונאלץ לקבוע כלל שעל פיו המופע מתבטל אם פחות משישה אנשים נוכחים באולם בתחילת ההצגה.

בתור במאי לתיאטרון "גוסט" מונה הבמאי היהודי אלכסנדר גרנובסקי, שלא ידע יידיש. גרנובסקי התחנך אצל כמה מיוצרי התיאטרון המובילים והחדשניים בתקופתו. ההפקה הראשונה של התיאטרון הייתה ערב המבוסס על טקסטים של שלום עליכם. מארק שאגאל עיצב את התפאורה וצייר את ציורי הקיר במשכן התיאטרון. שאגאל היה מעורב מאוד בנעשה בתיאטרון,

בשנות העשרים של המאה הקודמת פעלו שני תיאטרונים יהודיים בולטים במוסקבה. שניהם היו פורצי דרך וחדשניים בשפה האמנותית שלהם, שניהם היו מונעים על ידי חזון פוליטי מהפכני, ושניהם זכו להצלחה בקרב קהלים יהודיים ולא יהודיים ברוסיה ומחוצה לה, ולשבחיהם של מבקרי תיאטרון בכל אירופה. האחד היה "הבימה" דובר העברית, שלימים השתקע בארץ ישראל, והשני היה "מלוכישער יידישער טעאטער" - התיאטרון היהודי הממלכתי דובר היידיש, או כפי שהוא נקרא בקיצור שמו הרוסי: "גוסט".

פעילותו של תיאטרון "גוסט" הגיעה לקצה משטר חינו בעיני סטאלין, ומאז הוא נותר בפינה חשוכה של תולדות התיאטרון היהודי, למרות הישגיו האמנותיים המרשימים והצלחתו המסחרית. גורלו שונה בתכלית מזה של "הבימה", שכידוע הפך לתיאטרון הלאומי של מדינת ישראל, והוא מוסד מרכזי בתודעה הישראלית ואבן דרך בתולדות התיאטרון העברי. הן "גוסט" הן "הבימה" (וכן כמה תיאטרונים יהודיים נוספים) זכו להכרה רחבה מאוד מצד ביקורת התיאטרון הלא-יהודית באירופה, בתור תיאטרונים פורצי דרך מבחינה אמנותית, ולכן בלטו בשיח התיאטרוני והתרבותי של התקופה.

מבחינה אמנותית, יוצריו של "גוסט" הביאו גישה חדשה וייחודית לעיסוק בשאלת הזהות היהודית, ובעיקר לעיסוק אוונגארדי בגוף היהודי ובייצוגו התיאטרוני. במקום לראות בהפקה התיאטרונית אך ורק מופע של שחקנים המעבירים מחזה כתוב על הבמה, במוקד עניינם של



על הבמה היו טעונים בחיוניות ובאנרגיה כה רבה, עד שהתיאטרון "בא לקלל ונמצא מברך", בלשונו של אחד המבקרים.

בעיני חסידיו של "גוסט", שפת הגוף שהציע התיאטרון, שהייתה בו בזמן יהודית-מסורתית ומהפכנית-מודרנית, הייתה שונה מהותית משפת הגוף שפיתח "הבימה" - שפת גוף של "יהודי אריסטוקראטי, עם דיבור מקראי, מחוות גוף פתטיות ותלבושות אקזוטיות", לפי תיאורו של מבקר התיאטרון והאמנות אברהם אפרת. דוד בן-גוריון (בציטוט שמופיע לעיל) ראה במשחק של "גוסט" ייצוגים קריקטוריים של היהודי הגלותי. הוא הסתייג מה"שמאלנות" של התמונה הבימתית, ונהנה רק מהמקומות שבהם ההצגה הזכירה לו במידת מה את "הבימה". אכן, בעיני רבים מבני התקופה, "הבימה" ו"גוסט" הציעו באמצעות השפה התיאטרונית שלהם, סגנון המשחק והעיצוב הבימתי, שתי אופציות פוליטיות לקהל היהודי.

ראשית, כמובן, שני התיאטרונים פעלו בשפות שונות, וכל שפה נשאה עמה מטען פוליטי שונה. שאגאל סיפר כי כאשר הזמן לעצב את התפאורה ל"הדיבוק" ב"הבימה" (בסופו של דבר הוא לא לקח על עצמו את המשימה), הוא מצא עצמו אובד עצות: "שני התיאטראות היו במלחמה זה עם זה. אבל לא יכול הייתי לעבור ל'הבימה', שם השחקנים לא משחקים, כי אם מתפללים". עבור שאגאל, ועבור אחרים שהאמינו בחזון סוציאליסטי החוצה לאומים, העברית הייתה עדיין שפה הנושאת

והקפיד על כל פרט הקשור בהיבטים הוויזואליים של היצירה הבימתית. בסופו של דבר, בעקבות הבדלים בטמפרמנט ובחזון האמנותי, התגלע קרע בינו ובין גרנובסקי, והצייר הפסיק את שיתוף הפעולה שלו עם התיאטרון. עם זאת, יצירתו הוסיפה להשפיע עמוקות על האסתטיקה של "גוסט" בשנותיו הראשונות.

לגרנובסקי היה חזון אמנותי חדשני. הוא קיבל לסטודיו שלו רק שחקנים חסרי ניסיון מקצועי בתיאטרון. בכך הוא רצה למנוע את כניסתן של תפיסות משחק אחרות משלו, בעיקר כדי להתרחק מהמסורת התיאטרונית הריאליסטית נוסח סטניסלבסקי. גרנובסקי בנה לשחקניו תוכנית לימודים מרשימה, שכללה שיעורים בקול, קצב, דיקציה והתעמלות, לצד תולדות התיאטרון, היסטוריה יהודית, ספרות יידית ופולקלור. תחת הדרכתו של יד ימינו, השחקן שלמה מיכאלס, שחזרו השחקנים את תנועות הגוף ואת אופן הדיבור שזכרו מהשטעטל, ודווקא מתוכם ייצרו שפה בימתית מודרניסטית ואוונגארדית.

משה ליטוואקוב, אחד ממובילי האידיאולוגיה הקומוניסטית בפובליציזם היידי ומתומכיו הנלהבים של "גוסט", כתב על הצגות התיאטרון: "העוויית הפנים היהודית... מחוות הגוף היהודית, שהייתה אמורה להישאר צדקנית ודתית לעולמי עד - הופכים כאן למחוות חדשות, חופשיות, עזות של עידן 'הברזל והבטון'". על אף שהיו מבקרים שראו בהצגות של "גוסט" יצירות שנועדו לבקר את העולם המסורתי היהודי ולבשר על מותו בשם האידיאולוגיה של המהפכה, בעיני אחרים הדימויים המסורתיים שהועלו

← שלמה מיכאלס (משמאל)  
ולחקו (במרכז, בהצגה "המלך  
ליר", ומימין, בהצגה "בלילה  
בשוק הישן). בשנת 1927 היה  
התיאטרון מקובל כל כך, עד  
שראשיו זכו באות אמן העם של  
ברית המועצות.

את עול המסורת הדתית, וגם את המטען הפוליטי של  
הלאומיות הציונית.

בניגוד לאופן שבו היידיש נתפסת עד היום בתרבות  
הישראלית (במקרה הטוב, כשפה בעלת ערך נוסטלגי  
של "חום" ו"הומור"), בעיני יוצרים יהודים רבים במזרח  
אירופה, היידיש ייצגה אופציה פוליטית רדיקלית  
ומהפכנית יותר מן העברית. המחזאי פרץ הירשביין כתב  
בזיכרונותיו על הבחירה שלו, עוד בשנת 1906, להפסיק  
לכתוב בעברית ולעבור לידיש:

אמא-יידיש השילה סחבותיה וחשפה גו ורוד, צעיר,  
גילתה לב רוטט והרבה יקוד בעיניים. בעינינו נראתה  
צעירה מן הגבירה עברית. היא קרצה לנו, למשוררים  
ולסופרים העבריים, ופיתתה אותנו. בעיניה - מהפכה  
רוחנית. בידה - פרחי אודם. בשערה השחור - פרחי-  
פרג אדומים. חלל האוויר נמלא נועם עלומיה... קולה  
של אמא-יידיש נשמע לנו חצוף יותר - לנו היא בגדר  
מהפכה. היא צעירה יותר.<sup>1</sup>

בניגוד לנרטיב השגור בישראל, שלפיו העברית הייתה  
השפה המהפכנית והצעירה לעומת היידיש ה"מסורתית",  
הרי שעבור קהלים יהודיים מסוימים הייתה דווקא הבחירה  
בעברית סממן של הסתגרות במסורת לאומית-דתית.

הבחירה בשפה, כפי שאבחנו זאת שאגאל, הייתה כרוכה  
גם בבחירה בסגנון משחק ובז'אנרים דרמטיים. במובנים  
רבים, סגנון המשחק שאפיין את "הבימה" בראשית  
דרכו היה סגנון משחק גבוה, הרואי ופיוטי. גרשון שקד  
כותב על המשחק של כוכבי "הבימה", חנה רובינא  
ואהרון מסקין, כי לדמויות שיצרו היה "חזון משיחי".  
לעומת הסגנון הזה טען שלמה מיכאלס כי כדי לחשוף  
באופן חריף ביותר את היסוד הטרגי שבחיים היהודיים  
בעבר, התיאטרון צריך להציג באופן טרגי-קומי דווקא,  
שכן "הטרגי-קומדיה היא אחת מן התופעות האופייניות  
לעידננו אנו". במקום אחר הוא מתאר, בשילוב מצמרר  
של טרגדיה וקומדיה, כיצד "הקומדיאנטים של התיאטרון  
היהודי נודדים על פני חורבות אוקראינה היהודית", לאחר  
הפוגרומים של 1919.

## להיישיר מבט לקן הטרגי

ההבדלים בין שני התיאטרונים עשויים להתחדד לאור  
השוואה בין הכוכבים הגדולים שכל אחד מהם הצמיח:  
רובינא של "הבימה" ומיכאלס של "גוסט". מול יופייה  
הרומנטית, הקלאסית, של רובינא, מיכאלס בולט במראה  
גרוטסקי. למעשה, "פרצוף הקוף" של מיכאלס הוא  
שמשך את גרנובסקי כשפגש אותו לראשונה, שכן  
גרנובסקי מצא יופי בכיעורו של מי שהפך לשחקנו  
הראשי. גם תפקידיו הגדולים של מיכאלס - כמו המלך  
ליר במחזהו של שייקספיר - שילבו בין הגרוטסקי  
והפיוטי, הקומי והטרגי. לעומתו, יופייה של רובינא זכה  
להאדרה והאלהה רבות כל כך, עד שב-1932, כאשר

"הבימה" כבר השתקע בארץ ישראל ורובינא שיחקה  
זונה בהצגה "קצוו הכרך", עורר הדבר מהומה גדולה:  
רבים מחו על ש"אם המשיח" (תפקידה של רובינא  
בהצגה "היהודי הנצחי") חושפת את רגליה על הבמה,  
ומנחם אוסישקין סירב לקבל את השחקנית בלשכתו  
לאחר מכן. גופה של רובינא נטען בתקוות לאומיות  
משיחיות, ואילו מיכאלס הפך את גופו ה"מכוער" לייצוג  
טרגי-קומי של הגורל היהודי.

ההבדל בין רובינא למיכאלס יכול להמחיש עד כמה  
טעונה בחירתה של תרבות בשחקנים שהיא הופכת  
לסלבריטאים, ובעיקר בגופם: יופיים הוא שאלה פוליטית.

במקרה של התיאטרון היהודי בראשית המאה, הוא נוגע  
באופנים שבהם עם מבקש לדמיון את עצמו, את ההווה  
שלו ואת עתידו. בחלוקה שנוצרה בין "הבימה" ו"גוסט"  
במוסקבה של ראשית המאה הקודמת, הבחירה בידיש  
או בעברית הייתה המקבילה של הבחירה בסגנון משחק  
מליצי וגבוה או בטרגי-קומדיה גרוטסקית, באותה מידה  
שהיא הייתה המקבילה לבחירה בין יופייה של רובינא  
לכיעורו של מיכאלס. אין תפקידו של הקומי כאן לנחם,  
או להמתיק את הגלולה המרה של הטרגדיה, כי אם  
בדיוק להפך: הדרך חריפה ביותר, הישירה ביותר לגעת  
בכאב של החיים היהודיים היא להימנע מלייפות אותו  
בטון "טרגי" גבוה ונמלץ. הסגנון הגרוטסקי, הטרגי-קומי,  
החוגג את המכוער, הוא שמאפשר את המגע החד ביותר  
בכאב. כך מסכם זאת חוקר הספרות ותרבות היידיש,  
בנימין הרשב:

הלשון כבדת הראש של העברית המקראית, שעדיין  
הייתה רחוקה מלהיות לשון דיבור, השפיעה על  
הפאתוס ועל הסגנון הלאומי, ההרואי והגבוה של  
"הבימה". לא היה בה ההומור, האירוניה או הגמישות  
במצבי רוח שאופיינית ליידיש הפופולארית. אף שהם  
צמחו מאותה סביבה לאומית, "הבימה" טיפחו את  
הז'אנר העברי של טרגדיה גבוהה, המכוונת לעבר  
חלום אוטופי, בעוד "גוסט" הביא את הז'אנר היידי  
של הקומדיה והביט היישר בעיניים לקן הטרגי של  
התרבות.<sup>2</sup>

## גרוטסקה ב"הבימה"

עם זאת, יש להיזהר מהבחנה חדה מדי בין שני  
התיאטרונים - גם אם כך חשבו אנשיהם ובני התקופה  
האחרים על עצמם. ראשית, מבחינה פוליטית, אנשי  
"גוסט" לא היו מנותקים לחלוטין מן הממסד הרבני והציוני,  
כפי שחלק מתומכי התיאטרון רצו להציג זאת. במהלך  
הסיוור של התיאטרון במערב בשנת 1928 - סיוור שנחל  
הצלחה מסחררת מצד הביקורת והקהל גם יחד - נפגשו  
אנשי התיאטרון עם ארגונים המקורבים ליהדות הרבנית  
ועם חיים וייצמן. ליטוואקוב זעם כששמע על המפגשים  
האסורים האלו, ובסופו של דבר המפלגה הקומוניסטית  
דרשה מהתיאטרון לחזור לברית המועצות. גרנובסקי

Benjamin Harshav, *The Moscow Yiddish Theater: Art on Stage in the Time of Revolution*, New Haven 2008, p. 32.

1 פרץ הירשביין, *במהלך החיים: פרקי 1910-1900*, תרגם  
מרדכי חלמיש, מרחביה 1971, עמ' 80.



## לאחר שהוזמן על ידי "הבימה" לעצב את התפאורה ל"הדיבוק", היה שאגאל אובד עצות: "לא יכול הייתי לעבור ל'הבימה'. שם השחקנים לא משחקים, כי אם מתפללים".

המת אחזה בה כדיבוק. לאה מובאת לצדיק שיגרש את הדיבוק. הצדיק מצליח בסופו של דבר לגרש את הדיבוק מגופה של לאה, והחתונה אמורה להתקיים, אבל לאה שומעת שוב את קולו של חנן ובוחרת להצטרף אליו. היא מתה ומתאחדת עם אהובה בשמיים.

הבימוי של הבמאי הארמני יבגני וכתנגוב ל"הדיבוק" הדגיש את היסודות המהפכניים והסוציאליסטיים של המחזה: וכתנגוב הרחיב ועיבה את מקומם של הקבצנים בהצגה, וכך יצר דימוי אנרכי של הפרולטריון. בניגוד למחזהו המקורי של אנסקי (שבו משתמע כי הדיבוק נכנס בלאה בזמן ביקורה בבית הקברות), בהפקת "הבימה" הקבצנים הם אלו שמכניסים את הדיבוק בגופה של לאה בת הגביר, ובכך נוקמים את נקמתם בבורגנות. לאחר שהדיבוק מתגלה בגופה של לאה, הקבצנים נעמדים על כיסאות ופורצים בקריאות ניצחון. יתרה מזאת, הדיבוק מתגלה כאשר לאה מדברת בקולו של אהובה המת, ומסרבת לקבל את הבחור שיעד לה אביה. בגרסה של וכתנגוב, הרגע הזה מתרחש תחת חופה אדומה (ולא לבנה) ומדגיש עוד יותר את הממד המהפכני-סוציאליסטי של ההפקה.

אם כן, אפשר לזהות גם קווי דמיון בין הפוליטיקה של "הבימה" לזו של "גוסט". כך הוא הדבר גם ביחס לאסתטיקה התיאטרונלית: אחרי ככלות הכול, לא כל הדמויות בהפקות "הבימה" היו בעלות יופי קלאסי "גבוה".

בחר לערוק למערב ולא לחזור (לאו דווקא מתוך אהדה יתרה לציונות או ליהדות הרבנית, כמובן), ומיכאלס הפך לבמאי התיאטרון במקומו.

מן הצד השני, רוח המהפכה הקומוניסטית לא נעדרה מהפקות "הבימה" – גם אם נוכחותה הייתה מרוככת יותר משהייתה על במת "גוסט".

"הדיבוק", מחזהו היידי של ש. אנסקי שביאליק תרגם לעברית, הוא נקודת מפגש מיוחדת בין המורשת האמנותית של "גוסט" לזו של "הבימה". המחזה, שהתפרסם בגרסתו העברית ונעשה מזוהה כל כך עם "הבימה", שילב אלמנטים רבים הקרובים לגרוטסקה התיאטרונלית שאפיינה את "גוסט". למעשה, מעצב התפאורה של "הדיבוק", נתן אלטמן, עבד גם עבור "גוסט". ואכן, בחינה של פרטי ההפקה מלמדת על מורכבות היחסים האמנותיים בין שני התיאטרונים.

המחזה מספר את סיפור האהבה של זוג צעירים: חנן, תלמיד הישיבה, ולאה, בתו של הגביר סנדר. חנן, המתעמק ברזי הקבלה, מגלה כי לאה ניתנה לאחר. הוא מנסה להשתמש בכוחות מיסטיים כדי לזכות באהובתו, ובמהלך הניסיון הזה הוא מת. לפני חתונתה לאה הולכת לבית הקברות כדי להזמין את אמה המתה לחתונה, ומבקרת גם את קברו של חנן. בשובה אל החופה, לאחר שהיא רוקדת עם הקבצנים שבאו לחגוג עמה, לאה מתנהגת באופן חריג. תחת החופה היא מתפרצת בקול גברי נגד חתונה המיועד, ומגלה כי רוחו של חנן

חוקר התיאטרון ג'פרי וידלינגר טוען כי "גוסט" המשיך ליצור הצגות בעלות סאבטקסט יהודי ברור. אפילו בהצגה "המלך ליר" הוא העביר ביקורת פוליטית מוסווית על כוחו של השלטון.

גם את שפת הגוף היהודית, המסורתית-אוונגארדית של "גוסט" התקיפה המפלגה. בשנת 1937 צפה יד ימינו של סטאלין, לאזאר קגנוביץ', באחת מהצגות התיאטרון, וביקר בחריפות את השחקנים מאחורי הקלעים: "זו בושה... הסתכלו עליי, על מי שאני... אני יהודי, גם אבא שלי היה: גבוה, בהיר, בריא. מדוע אתם גוררים יהודים כאלה על הבמה שלכם? מעוותים, צולעים, נכים!... איפה המכבים? איפה בר-כוכב? איפה יהודי בירוביג'אן (בירת המחוז היהודי האוטונומי שבברית המועצות) שבונים לעצמם חיים חדשים?". קגנוביץ' זרע אימה ובלבול בקרב השחקנים.

בעקבות המסר החד-משמעי הזה מיהרו מיכאלס ו"גוסט" להתאים את הרפרטואר שלהם לדרישות המפלגה (ומיד הואשמו על ידי ליטוואקוב ואחרים שההצגות החדשות "לאומיות" מדי).

במהלך מלחמת העולם השנייה מונה מיכאלס - שכבר היה בשלב זה דמות ציבורית מרכזית בחיים היהודיים בברית המועצות - לתפקיד יושב ראש הוועד היהודי האנטי-פשיסטי. במסגרת פעילותו נסע לארצות הברית בשנת 1943 כדי לניס עזרה במאבק נגד היטלר. לאחר המלחמה, ואף שהמשיך להיות דמות ציבורית בולטת, החלו השלטונות הסובייטיים לחשוש במיכאלס בשל קשריו עם ארצות הברית ובשל נטיותיו הפרו-ציוניות. לאחר הצבעת האו"ם בכ"ט בנובמבר, באירוע לזכרו של מנדלי מוכר-ספרים, נשא מיכאלס נאום נרגש ונלהב בזכות תוצאות ההצבעה. האירוע שודר ברדיו, אבל נאומו של מיכאלס נחתך החוצה בעריכה. "זהו את מבשר רעות", אמר מיכאלס לבתו. בינואר 1948 הוא נשלח למינסק כחבר ועדת פרס סטאלין כדי לצפות בהצגה שהייתה מועמדת לפרס, ושם נרצח בהוראתו הישירה של סטאלין.

סוולטנה אליליובה, בתו של סטאלין שערקה למערב, סיפרה בזיכרונותיה כיצד באה לבקר את אביה ושמה אותו משוחח בטלפון: "מישהו דווח לו, והוא הקשיב. ואחר כך, בסיוע, אמר: 'נו, תאונת דרכים'. אני זוכרת יפה את נעימת הדברים - לא הייתה זו שאלה, כי אם קביעה, תשובה... בסיימו את השיחה, הוא בירך אותי לשלום וכעבור זמן-מה אמר: 'בתאונת דרכים נספה מיכאלס'".<sup>4</sup>

שנה לאחר מכן נסגר תיאטרון "גוסט" בהוראות המפלגה הקומוניסטית. בנימין זוסקין, הכוכב השני של התיאטרון וחברו הקרוב של מיכאלס, נרצח יחד עם משוררים, אמנים ואנשי רוח אחרים ב"ליל המשוררים שהוצאו להורג", ב-12 באוגוסט 1952.

כזכור, כמו הדמויות הגרוטסקיות שעל במת "גוסט", גם הקבצנים הגרוטסקיים ב"הדיבוק" ייצגו כוחות מהפכניים וסוציאליסטיים בגרסה של וכתנוגב. עיצוב הגוף של הקבצנים היה בעיקר גוף כפוף, מעוות, מתעקם. הרקדנית והכוריאוגרפית דבורה ברטונוב, בתו של השחקן יהושע ברטונוב, ממייסדי "הבימה", מתארת כיצד גופים אלו עוצבו על פי דימויי חיות ובעלי מומים:

הנה העיוור: גבוה, זקוף, בעל קול נמוך, במצחיה של הצבא הרוסי ומעיל מרופט. הוא המשתף-פעולה, בלי לראות, הוא הנסחף עם היתר. הנה הגיבן, עם הצחוק הציני שלו; זרועותיו הארוכות נזרקות לימין ולשמאל, תובעות את המגיע להן. קבצנית אחת - פניה, באיפור, כפני צפרדע, וכצפרדע ממש נועצת עינים בכול וקופצת-מדלגת. קבצנית אחרת שאין לה אלא זרוע אחת ועין אחת; האצבעות שלה קפוצות כמו צבת. עוד אחת בעלת זרועות ארוכות כמו של קוף ותנועתה כולה כאילו גורפת.<sup>3</sup>

אפשר אפוא לזהות זיקות בין התפיסה התיאטרונית שעולה מהצגת "הדיבוק" לזו שעולה מיצירות "גוסט", וגם בין המשמעויות הפוליטיות המהפכניות שניתנו לגוף השחקנים בכמה מן ההפקות של שני התיאטרונים.

עם זאת, חשוב בכל זאת להבחין בהבדל קריטי: על הבמה של "הדיבוק" הדמויות הגרוטסקיות והדמוניות היוו ניגוד לגוף הבתולי והצחור של לאה, שעמדה במחיצתם בשמלת כלה לבנה וצנועה. לעומת זאת, נראה שההצגות של "גוסט" (כמו למשל "בלילה בשוק הישן" על פי י"ל פרץ, שהועלתה ב-1925) לא הציעו שום דמות נגד לגרוטסקה הטרגי-קומית ששלטה בבמה כולה. במילים אחרות, ב"הדיבוק" מתח בין הגוף הגרוטסקי לגוף הטרגי, בעל היופי הקלאסי וה"גבוה" (הן מבחינה פיזית, הן מצד עולם הערכים של התרבות), ואילו תמונת העולם המהפכנית שעולה מהצגות "גוסט" צבועה כולה בגוונים של טרגי-קומדיה, המסרבת לאפשר לצופה לחוות את אותה רוממות רוח ומונעת ממנו את הנחמה המתלווה לרוממות הרוח הזו.

## חיבוק מדוב רוסי

בשנת 1927 קיבלו גרנובסקי, מיכאלס והשחקן בנימין זוסקין את אות "אמן העם של ברית המועצות" בהוקרה ליצירתם, אבל בשנים שלאחר מכן גבר המתח בין האמנות של "גוסט" ובין הדרישות האידאולוגיות של המפלגה הקומוניסטית. משנות השלושים ואילך הלכה ופחתה הסובלנות לתיאטרון אוונגארדי המנסה לבטא את רוח המהפכה גם דרך צורות אמנותיות פורצות דרך. בה בעת, המפלגה דרשה יותר ויותר יישור קו עם "ריאליזם סוציאליסטי" שיציג את ערכי המהפכה באופן שמרני יותר מבחינה אמנותית. תיאטרון "גוסט" ניסה לחפש את דרכו במסגרת הנוקשה הזו, שדרשה ממנו גם להמעיט בהצגת חומרים "יהודיים" באופן מובהק.

3 דבורה ברטונוב, "ריקוד הקבצנים" בהצגת 'הדיבוק' של תיאטרון 'הבימה' (1922), "דברי הקונגרס העולמי התשיעי למדעי היהדות", חטיבה ד, כרך ב, ירושלים, 1985, עמ' 73.

4 מצוטט אצל נטליה ופסי-מיכאלס, **אבי שמואל מיכאלס: חייו ומותו של שחקן יהודי**, תרגם מנחם בן-אייר, תל אביב, 1982, עמ' 163.

סופו המר של התיאטרון לא גורע כהוא זה מהשיגיו האמנותיים המרשימים ומחשיבותו של החיפוש היוצא דופן אחר שפה בימתית שהיא יהודית-מסורתית ומהפכנית-רדיקלית בעת ובעונה אחת. הוויכוח התיאטרוני שהתנהל בין "גוסט" ובין "הבימה" בראשית המאה הקודמת נגע בשאלות פוליטיות (ואולי גם תאולוגיות) העוסקות בגורל היהודי, בתקוות משיחיות ובייאוש קיומי, בדחפים מהפכניים וביחס למסורת. השאלה באיזה ז'אנר ראוי לדמיין את ההיסטוריה היהודית, האם בתור טרגדיה "גבוהה" או טרגי-קומדיה גרוטסקית, נוגעת באופן עמוק ביחס לעבר, להווה ולעתיד - יחס שיהודים רבים בתקופה רבת התהפוכות הזו היו מוכנים לבחון מחדש ולדון בו. אולם הוויכוח בין "גוסט" ל"הבימה" מראה עד כמה שאלות אלו נעוצות ומתרחשות לא רק בטקסטים ובהגות אלא גם בגוף ובתנועה, בדימויים של יופי וכיעור, ובסלבריטאיות של כוכביהם הראשיים.

יתרה מכך, ייתכן כי כדאי להקשיב מחדש לחיפוש הדרך האמנותית של "גוסט" ולאופן שבו תיאטרון זה בחן מחדש את העבר היהודי המסורתי ומצא בו חיוניות רדיקלית. מול המודל המוכר יותר של "היהודי החדש", שעל פיו יש להשאיר מאחור את הגוף היהודי ה"גלתי", הנרפה והסביל (שנתפס פעמים רבות גם כ"נשי"), לטובת "יהדות של שרירים" (אם להשתמש בביטוי המפורסם של מקס נורדאו), גוף אתלטי, יפה, פעיל ובריא (שלרוב הוצג גם כ"גברי") - הרי ש"גוסט" מציע לא לנטוש את הגוף "היהודי הישן" הזה לחלוטין, אך הוא גם אינו מאמץ אותו באופן ישיר. זוהי איננה עמדה נוסטלגית, אלא עמדה הרואה בעבר המסורתי חומר גלם שיש ללוש אותו מחדש לאורו של חזון מודרניסטי ומהפכני.

עמדה זו שעולה מהצגות "גוסט" שונה גם מהכיוון העכשווי - שהוא מרתק ופורה כשלעצמו - לשוב אל הגוף "היהודי הישן" מתוך מודעות מגדרית או עמדה קווירית, ולבקר את האתוס הגברי הקלאסי של גוף "היהודי החדש" ואת התרבות הציונית שטיפחה אותו; שכן כמו העמדה הציונית שטיפחה את דימוי "היהודי החדש", גם עמדה זו מקבלת הן את הגוף היהודי ה"ישן" הן את היהודי ה"חדש" בתור דימויים סטאטיים, אשר משמעותם יציבה. שתי העמדות מתווכחות זו עם זו איזה מן הדימויים ראוי יותר מבחינה תרבותית, מגדרית ופוליטית - אולם הגופים עצמם נותרים בעלי מוקנות חד-משמעית וסגורה.

לא כן הדבר בהצעה העולה מהפרקטיקה התיאטרונית של "גוסט" ביחס למסורת: בהצגות המוקדמות של תיאטרון זה, הגוף המסורתי אינו אלמנט סגור ויציב, אלא חומר גלם משחקי פתוח, שממנו אפשר ללוש משמעויות שעוד לא נמצאות בו, ולבצע אותו מחדש כדי להוביל אותו לאופקים שעוד לא דומיינו לגביו. זה, בסופו של דבר, כוחו העמוק של משחק.

נראה שעיקר ההשראה של "גוסט" עבורנו היום יכול לנבוע מפרקטיקה זו ביחס למסורת: ההצגות

הראשונות של "גוסט" משחקות עם הדימוי הגופני היהודי-המסורתי ודורשות אותו מחדש, ויחד איתו את העבר היהודי המסורתי עצמו. כחומר גלם משחקי טרגי-קומי, העבר היהודי המסורתי מאפשר למצוא בו חיוניות מהפכנית-רדיקלית. אולם לשם כך יש להציע פירוש חדש שהוא רב-רובדי ומאפשר בכל רגע נתון יחס רב-משמעי, הכולל אירוניה, אהבה וביקורת נוקבת. שחזור "ריאליסטי" של תרבות השטעטל, דוגמת הפקות רבות שאפיינו את התיאטרון היידי בארצות הברית, למשל, עלול להחטיא את המטרה. ביתר שאת הדבר נכון בנוגע ליחס הקריקטורי או הנוסטלגי כלפי המורשת הגלותית, המאפיין את רוב ההצגות בתיאטרון העברי.

בכל אחד מן המקרים הללו, העבר היהודי והפרקטיקות הגופניות שלו נדמים סגורים וחתומים מושא ללעג, או לנוסטלגיה, או לשחזור, אבל לא למשחק פתוח. וכך, הנסיבות ההיסטוריות הטרגיות ש"גוסט" פעל בהן, הותירו את מורשתו האמנותית ככפפה שעולם התיאטרון היהודי עדיין ממתין ליוצר שיהין להרים אותה. ■

**סופו המר של "גוסט" אינו גורע כהוא זה מהשיגיו האמנותיים המרשימים ומחשיבותו של החיפוש היוצא דופן אחר שפה בימתית שהיא יהודית-מסורתית ומהפכנית-רדיקלית בעת ובעונה אחת.**