

ספרות, אמנות ותחייה לאומית

כך נולד תאטרון

התאטרון היהודי והעברי בשלהי המאה ה-19

קורינה שואף

קשה לאתר תרבות המסוגלת לזהות במדויק את המועד שהחל להתפתח בה תאטרון ייחודי משלה, ועוד יותר מכך קשה לספק מידע נרחב דיו שיאפשר לעמוד על התהליך החברתי שהביא להולדתו. עיון בתולדותיהם של התאטרון היהודי (היידי) ושל זה העברי - שנולדו יש מאין, בזה אחר זה, בשלהי המאה ה-19, בתרבות אנטי־תאטרונית במהותה - מספק הזדמנות ייחודית לעמוד על התהליכים המביאים להיווצרותו של תאטרון בחברה מסוימת ובתרבות מסוימת.

תאטרון ויהדות הם מעיקרם שני הפכים, והסיבות לכך נעוצות עמוק בתודעה הקולקטיבית של העם היהודי ושל התרבות היהודית. גם בעת החדשה, עם ראשית היווצרותה של תרבות יהודית ועברית חילונית, מצאה הדרמה את ביטויה בראש ובראשונה בז'אנר הספרותי ולא בפרקטיקה. רק בשלהי המאה ה-19 החל להתפתח לראשונה גם תאטרון יהודי מבצע ואף לתפוס בה מקום נכבד יותר ויותר מבחינה חברתית ותרבותית. בתוך זמן קצר הפך התאטרון אמצעי יעיל להתגבשותה של חברה יהודית־עברית חילונית חדשה וקיבל לגיטימציה בעיקר בזכות הפוטנציאל החברתי שלו ובזכות יכולתו לשמש אמצעי חינוכי והסברתי. עם זאת, חשוב לציין כי תהליכים אלה היו נחלת יהדות אירופה בלבד וכי התאטרון היהודי הנדון כאן הוא ממצע (מדיום) מערבי־אירופי בעיקרו.

בסוכות תרל"ז (1876) העלה המחזאי אברהם גולדפאדן הצגה יהודית ראשונה מסוגה בבית־קפה בעיר הרומנית יאסי, בהשתתפות להקה של בדחנים וזמרים יידיים. באותם ימים הפכה יאסי עיר מפלט ליהודים רבים שנמלטו מרוסיה ומאוקראינה בעקבות מלחמת רוסיה-תורכיה. גולדפאדן השכיל לאתר צורך חברתי־תרבותי דחוף - את הצורך במפגש קהילתי נוסף מלבד המפגש המסורתי בבית־הכנסת. הוא גם השכיל לאסוף רכיבי מופע שהיו קיימים ואהודים (ומותרים) זה דורות רבים בחברה היהודית, כמו הבדחנות והמוסיקה,¹ ולהפכם

* תודות למורי ורבי פרופ' שמעון לוי על הערות והארות.

1. על אמנויות המופע בתרבות היהודית המסורתית במזרח אירופה ראו: M. Zborowski & E. Herzog, *Life is with People*, New York 1952, p. 364. על מופעי הבדחנות ראו גם: ע' להד, 'הבדחנים', במה, 96-95 (1983).

לתאטרון של ממש, בארגנו אותם באמצעות עלילה ודיאלוג.² מרכיבים מסורתיים אלה אכן נותרו מרכיבים מרכזיים בתאטרון היידי, אך במהלך העשור הראשון לצמיחתו התפתח תאטרון זה, הרחיב את אמצעי ההבעה שלו והפך לשופר מרכזי ורב חשיבות של הלכיהרוח בחברה היהודית באירופה.³

בסוכות תר"ן (1889) - 13 שנים בדיוק לאחר הולדתו של התאטרון היידי - עלה המסך לראשונה מעל הצגה פומבית בשפה העברית. נכבדי ירושלים התכנסו למעמד החגיגי בבית-הספר 'למל', שבו העלו התלמידים את מחזהו של משה לייב לילינבלום 'זרובבל' או 'שיבת ציון'. המחזה, שפורסם שנתיים קודם לכן באודסה ביידיש, תורגם ועובד בידי המורה העברי דוד ילין. ה'מנצח' (כך נקרא אז הבמאי, בהיעדר מינוח אחר) היה 'ראש המורים' אפרים כהן ריס. עוד קודם לכן הנהיג כהן ריס בבית-ספרו שיעורי דקלום בעברית במסגרת מדיניות הוראת העברית כשפה מדוברת. לעיבודו העברי של המחזה הוסיף ילין גם ויכוח רעיוני בין צעירים 'לאומיים' המבקשים לשוב לארץ ציון ובין צעירים מתבוללים המעדיפים את 'סיר הבשר' בבבל - רמז לאקטואליה של גלות אירופה. בהצגה שובצו גם פזמונים מוכרים של גולדפאדן בלבוש עברי 'לאומי', ואלה הפכו עד מהרה לשלאגרים ביישוב החדש. המחזה הועתק והועבר ממורה עברי לרעהו, ובמשך שנים הוצג שוב ושוב בבתי-הספר ברחבי הארץ ובעיקר במושבות, שהיו חוד החנית של החינוך העברי.⁴

לא במקרה התקיימו שני האירועים הללו בחול המועד סוכות. אמנם המופעים נוצרו וכוונו לחברה שהיתה ברובה חילונית או לפחות נמצאה בתהליך של חילון, אך החשדנות ואף העוינות כלפי התאטרון עדיין היו מושרשות עמוק בתודעה היהודית. אחד האיסורים המרכזיים על תאטרון במסורת היהודית הוא בגין 'ביטול תורה'. יש לזכור כי התאטרון היווני, שהיה הדגם שלפיו העריכו קובעי ההלכה ממצע זה, קשור הן לעבודה זרה והן לפורקן רגשי ויצרי, ואלה מנוגדים בפירוש ליהדות, המעמידה במרכז את לימוד חוקי התורה ואת ביצועם. עם זאת, בימי חול המועד מתירה ההלכה ליהנות ולהתרענן, והיתר זה הפך למנהג רווח בחברה היהודית ובתרבותה.⁵ חג הסוכות - ובמיוחד סיומו ב'הושענא רבה' - קשור על-פי המסורת גם בשירה ובריקוד, ככתוב: 'הללו שמו במחול בתף וכנור יזמרו לו' (תהלים קמט:ד). ניתן להניח שמסיבה זו היה חול המועד עת רצון לפעילות הזאת היוצאת-דופן בחברה היהודית. אמנם בהיסטוריה היהודית ניתן לאתר מחזאות יהודית (הן בעברית והן ביידיש) ומחזאות של יהודים, אך לא כן באשר ליצירה פּרפורמטיבית, השונה במהותה מן היצירה הספרותית

2. ראו: י' גור, 'מאה שנות תיאטרון יהודי', במה, 87-88 (1981).
3. ראו: ש' אבישר, המחזה והתיאטרון העברי והיידי, ירושלים 1996, פרק י"ט.
4. א' אופק, 'מ'זרובבל' עד "שולמית"', במה, 93 (1982).
5. סקירה מעניינת ויוצאת דופן בספרות ההלכתית, פרי עטו של הרב שלמה אבינר, שעניינה האיסורים וההתרות בפוטנציה של תאטרון, ניתן למצוא תחת הכותרת 'תיאטרון ויהדות' בפרסום ששמו עיטורי כוהנים, בהוצאת ישיבת עטרת כוהנים, ירושלים. וראו גם: י' וורצל, 'האם ייתכן תיאטרון "יהודי"?' בתוך: ד' קאסוטו (עורך), היהדות והאמנות, רמת-גן תשמ"ט.

הקשורה לתאטרון. ראשיתו של התאטרון - של המופע - כנטע זר בחברה היהודית.⁶ חברה זו שמרה על ייחודה במשך מאות שנים באמצעות תרבות דתית מעיקרה, שבה היה התאטרון במפורש מוקצה מחמת מיאוס. ההתנגדות לתאטרון במסורת היהודית היא עמוקה וגורפת הרבה יותר מן הציוויים 'לא תעשה לך פסל וכל תמונה' או 'במושב לצים לא תשב' (דווקא בנוגע לשני האיסורים האלה קיימות התרות שונות). שורש ההתנגדות לתאטרון נעוץ בזיהוי ה'סכנה' שב'ביצוע' ('performance') או ב'עשייה' (שהיא משמעותה הראשונית של המילה 'דרמה') במובנם הטרנריאני.⁷ על-פי טרנר, ה'ביצוע' בפומבי - או ה'עשייה' ברשות הרבים - מקבעים את המערך התודעתי של המבצעים. הביצוע הוא הביטוי הגשמי למושגים בסיסיים ולערכים מנחים בחברה מסוימת. במילים אחרות, החברה מבטאת את אמונותיה ואת ערכיה המשותפים - המופשטים מעיקרם - באמצעות דפוסי עשייה קולקטיביים. ההלכה היהודית עוסקת באופן גורף במצוות 'עשה' ו'אל תעשה' מתוך הכרה בחשיבותם של אלה לעיצוב המערך התודעתי היהודי הרצוי.⁸ סוגי העשייה הקשורים לתאטרון נחשבו בלתי-רצויים לתודעה היהודית באופן חד-משמעי. האיסורים ההלכתיים על עשייה תאטרונית הם רבים ומגוונים, ובהם הגבלות חמורות הקשורות בעצם בנייתה של במה, המותרת אך ורק בהקשר הדתי-פולחני (היהודי, כמובן), איסור על לבישת בגדים לא-לך או על התחזות לאחר, איסור על משחקים (ובכלל זה על ספורט) או על צחוק בפרהסיה, ועוד.⁹ עצם התרתם של משחקי תאטרון דווקא בפורים אף היא הוכחה ברורה לכך: משחקי תאטרון הם בבחינת 'ונהפוך הוא', כלומר, הם מותרים אך ורק ביום שבו מצווים היהודים להתנהג בדרך הפוכה מן המקובל והרצוי.¹⁰ אמנם התאטרון הוא האמנות המוקצית ביותר בתרבות היהודית, אולם ההלכה גם מסתייגת מפרשות מכל אמנות שעיקרה הנאה גרידא. השיח האסתטי, המתמקד ברכיבים רגשיים או חושניים של תופעות תרבות, זר למסורת היהודית.¹¹

תהליכים של חילון ושל התרחקות מן הזת כמרכיב תרבותי-חברתי מרכזי של יהדות אירופה אפשרו את הולדתו של תאטרון בחברה היהודית. ועם זאת, לא מקרה הוא שמופעי התאטרון היידי הראשונים היו עמוסים קטעים מוסיקליים - שהיו מותרים ומקובלים, בניגוד למופעים מימטיים מעיקרם, שהיו אסורים - ושהעלאתן של ההצגות העבריות הראשונות, בין

6. במאמר מוסגר חשוב לציין כי ידוע על אנשי במה מבצעים יהודים שפעלו במהלך ההיסטוריה, אך אלה לא יצרו תאטרון שניתן לזהותו באיזשהו אופן כבעל תווי אפיון יהודיים כלשהם. יתרה מזו, הם יצרו בעיקר בחברה לא-יהודית. יוצא דופן הוא אולי יהודה סומו, איש הרנסנס האיטלקי, שניסה אמנם ליצור זיקה בין תאטרון ליהדות, אולם מידת הצלחתו בכך היא נושא לוויכוח. ראו על כך בקובץ המאמרים: A. Belkin (ed.), *Leone de Sommi and the Performing Arts*, Tel Aviv 1997

7. V. Turner, *The Anthropology of Performance*, New York 1986

8. ראו: ע' אופיר, 'יהודי-גוי', פרוזה, 82-81 (1986).

9. ראו ש' אבינר (לעיל), הערה 5.

10. ראו פרקי המבוא בתוך: ש' לוי, *מקטרים בממות*, תל-אביב 1992. וגם ש' אבישר, 'מבוא', *המחזה והתיאטרון העברי והיידי*.

11. ראו: ז' לוי, 'על מעמדה של האסתטיקה בהגות היהודית', בתוך: ד' קאסוטו (עורך), *היהדות והאמנות*.

כותלי בתי־הספר, הוצדקה באמצעות מגמתן החינוכית. הולדתו של תאטרון בחברה היהודית חייבת היתה להסתייע ב'נסיבות מקלות', למרות תהליכי החילון. אמנם יהודים היו שותפים ליצירה התאטרונית של הגויים כאמנים וכצופים, אך המסורת היהודית לא הקלה את יצירתו של תאטרון שתווי אפיונו נעוצים ביהדות פנימה. הרקע החברתי־תרבותי הדומה של שני התאטרונים הללו, והאופן שבו ניסו שניהם לספק צרכים קהילתיים חדשים, יהודיים במובהק ודומים מעיקרם, הקנו לשניהם סממנים דומים, שמקורם ביחס של היהדות אל התאטרון. אף־על־פי־כן, התפתח כל אחד מהתאטרונים בכיוון שונה, ואימץ לעצמו מאפיינים אחרים שמקורם ביהדות. ועם זאת, למן השנים הראשונות הלכה והתבססה ביניהם אינטראקציה, ובמקביל גם הסתייגות הדדית, ונוצרה ביניהם מערכת יחסים אמביוולנטית המבטאת כשלעצמה את הלכיי־הרוח המנוגדים ששלטו בחברה היהודית בזמנו.

התפוררותן של המסגרות הקהילתיות הדתיות במאה ה־18 ובמאה ה־19 הותירה את יהדות אירופה בדילמה קיומית בכל הנוגע לזהותה התרבותית. במקביל להתבוללות, שהלכה וגברה, החלו גם נסיונות לגבש אלטרנטיבה לא־דתית לזהות היהודית – נסיונות שבמרכזם עמד זרם ההשכלה, הן זה העברי והן זה היידי. אמנם היצירות בשתי השפות נבדלו זו מזו, אך בשני המקרים התמקדה העשייה התרבותית בניסיון למצוא דרך חדשה (לא דתית) להתחבר עם ההיסטוריה ועם האתוס היהודיים. ברוח זו נכתבו גם מחזות רבים בשתי השפות, אם כי אלה לא הועלו מעולם, בהיעדר תשתית לאמנות מופע בחברה היהודית. גולדפאדן עצמו היה איש זרם ההשכלה עוד בטרם היה לאיש תאטרון, ואת שיריו ביצעו מוסיקאים־מבצעים שנדדו בין הקהילות היהודיות במזרח אירופה.¹² אלא שבין התאטרון של גולדפאדן לבין רעיונות ההשכלה היה קשר רופף בלבד. תאטרוננו נולד מתוך צרכים מידיים ודחופים: ביאסי, שם החל את פעילותו, וכך גם בערים רבות אחרות ברחבי אירופה – ערים שבהן נקלט התאטרון היידי בתוך שנים מועטות מאז הולדתו – היתה שכיחה ביותר התופעה של נדידת יהודים ממקום למקום. בחברה זו של פליטים המבקשים לגבש מחדש את הווייתם הקהילתית, לנוכח היחלשותם של המוסדות הדתיים, התגלה התאטרון כאלטרנטיבה שימושית ויעילה ביותר. לא בכדי הפך התאטרון היידי למוסד תרבות מרכזי במרבית הקהילות היהודיות באירופה, ואף באלה החדשות, כמו קהילות ניו־יורק או בואנוס־איירס. הצלחתו הגורפת של גולדפאדן הביאה בתוך שנים ספורות בלבד להקמתן של להקות דומות במרבית הקהילות היהודיות באירופה ובעולם החדש.

הצורך והרצון המידיים להישמר כקהילה תרבותית ייחודית הביאו להיווצרותן של סוג מחזאות שונה למדי ממחזאות תקופת ההשכלה. מחזותיו הראשונים של גולדפאדן, וגם אלה של מחזאים יידיים אחרים (כמו שלום אש, יעקב גורדין, פרץ הירשביין או דויד פינסקי, וכמוהם גם העיבודים הבימתיים של שלום עליכם), עסקו בהווייתה המתפרקת של העיירה היהודית המסורתית – מי בבדיחות הדעת, מי בנוסטלגיה ומי בביקורת חריפה. הקהל היהודי ביקש לראות שוב ושוב את עברו הקרוב ולהיזכר מאין בא. מעניין שנטייה זו (ומן הסתם –

12. ובהם, למשל, להקת 'זמרי ברוד', שהיו מן המפורסמים ברחבי גליציה ורומניה.

צורך זה) מצאה את ביטויה בהמשך גם בתאטרון העברי: למרות ראשיתו הלאומית-אידאולוגית ולמרות הזלזול שהפגינה התרבות העברית כלפי התרבות היידית, העלו גם התאטראות העבריים ממיטב הרפרטואר היידי, שעסק בהוויית הגלות.¹³ אולם רפרטואר השטעטל - העיירה היהודית המזרח-אירופית - התפתח על הבמה העברית בכיוון דידקטי וביקורתי, שהדגיש את הצורך הדחוף בשינוי החברה הגלותית המסורתית. הדוגמה הבולטת והמפורסמת ביותר לכך היא, כמובן, 'הדיבוק' של אנ־סקי. כוונתו המפורשת של אנ־סקי היתה לתעד את העיירה היהודית ההולכת ונעלמת,¹⁴ אך בימיו האקספרסיוניסטי של נכטנגוב ב'הבימה' הפך את ההצגה לנושאת הדגל של שלילת הגלות. עם התחזקותן של התנועות הלאומיות, למן שנות השמונים של המאה ה־19, החל גם התאטרון היידי להתחבר להלך־רוח זה: מחזות 'לאומיים' - כמו 'זרובבל' של לילינבלום, שהיה להצגה העברית הראשונה, 'שולמית' של גולדפאדן, שהוצג גם בעברית, או 'היהודי הנצחי' של דויד פינסקי, שהיה להפקתה השנייה של 'הבימה' - זכו למקום של כבוד על הבמה היידית.

במקביל לנטייה לרפרטואר לאומי, החלו לעלות על הבמה היידית גם מחזות שביקרו את המסגרת החברתית המסורתית, אך זאת לרוב בלא להשליך את ערכי העבר (להבדיל מהדרך שבה הוצג רפרטואר הגלות על הבמה העברית). נציג בולט ומעניין של גישה זו הוא פרץ הירשביין, שבנה כמה ממחזותיו סביב מפגש בין העולם הישן והחדש. במחזהו הידוע 'גרינע פעלדער' ('שדות ירוקים', שתורגם לעברית בשם 'ילדי השדה'), מחזה שהוסרט והועלה פעמיים על הבמה העברית, מיוצג העולם הישן בדמות בחור ישיבה אביון וחסר בית, והעולם החדש - בדמות משפחת איכרים אמידה ומאושרת המאמצת אותו. המחזה מסתיים בחתונתם של בחור הישיבה ובת האיכר.

דרך אחרת של התמודדות עם העבר היהודי המסורתי מוצאת את ביטויה במחזותיו של שלום אש, שספג ביקורות חריפות על עמדתו. ניתן לראות את אש, שהפך למחזאי היידי המוצג ביותר על הבמות הלא־יהודיות, כמעין תלמידו היהודי של סטרינדברג. דמויותיו הטרגיות נופלות קורבן לאמונות ולמוסכמות חברתיות מעוותות המיוחסות לנאמני המסורת היהודית. מחזהו הידוע ביותר, 'אל נקמות', בוים בתחילת שנות העשרים בידי מקס ריינהרט בברלין, ואף בוקר כמחזה אנטישמי. אפילו בחברה הארץ־ישראלית של שנות העשרים, שהיתה חברה אנטי־גלותית מעיקרה, הביאו לחצים שונים להורדתה של הצגה זו מעל הבמה. בשנות השמונים העלה תאטרון באר־שבע גרסה מצונזרת של המחזה, ואף היא לא האריכה ימים על הבמה. התאטרון היידי צמח באופן ספונטני, כתוצר של הבנה כמעט אינטואיטיבית באשר לחלל התרבותי שהוא עשוי למלא. בכל נסיונותיו התפתח תאטרון זה בקיימו קשר הדוק עם קהלו הנלהב, שהזדקק לחוויה התרבותית שסיפק לו התאטרון. לעומתו, התאטרון העברי, אף שנולד בתנאים חברתיים דומים, התפתח באופן שונה לגמרי. הוא נוצר בארץ־ישראל, בידי קבוצה

13. נטייה זו נמשכה אף אחרי קום המדינה ועד ראשית שנות השישים. ראו: קורינה שואף, 'גלות ויהדות בתאטרון העברי', עבודה לשם קבלת תואר דוקטור, אוניברסיטת תל־אביב 1999.

14. ראו: ש' אנ־סקי, 'מכתבים אל ח"נ ביאליק', העבר, יא (1964).

קטנה של צעירים יהודים דוברי (או לפחות 'לומדי') עברית, שהיו טרודים במשימות 'לאומיות' כמו יישוב הארץ, וספק אם התאטרון נחשב לאחת מהן. זאת ועוד, שלא כמו ההצגות הראשונות של גולדפאדן, למשל, שיכלו להסתמך על מסורות אמנותיות קיימות (יהודיות ולא-יהודיות), הרי ההצגות העבריות ניסו כמיטב יכולתן ליצור אמנות חדשה בתרבות מתחדשת. דהף בסיסי זה היה מקור לדיונים תכופים בנוגע לתכניו, לדרכי הבעתו ואפילו לעצם נחיצותו של הממצע העברי החדש - התאטרון. גולדפאדן השכיל לשלב במחזותיו רכיבים תרבותיים קיימים ולתעל אותם לצרכיה הייחודיים של יהדות הגולה בזמנו. ה'מרשם' שלו שימש בסיס ליצירות רבות ומגוונות שחברו והוצגו אחריו. לעומת זאת, התאטרון העברי התפתח שלב אחר שלב, תוך כדי התגבשותן של תרבות עברית ולאומיות עברית, ומכאן צמח ויכוח מתמיד באשר ליעודו ולדרכי פעולתו כחלק מן המערך החברתי-תרבותי החדש שהתגבש בארץ.¹⁵

בשנות השבעים של המאה ה-19 חלו שינויים דמוגרפיים גם בקרב היישוב היהודי בארץ-ישראל, 'היישוב הישן', שעד כה נתמך בכספי החלוקה. הדור הצעיר - בני 'היישוב החדש' - החל לעבוד בעבודות 'חילוניות' ולהתפרנס מהן. צעירים אלה עקרו לשכונות חדשות ואף הקימו יישובים חקלאיים. בשנות השמונים של המאה ה-19, ובמיוחד לאחר פרעות 1881-1882, עלו ארצה כמה אלפים מפעילי חיבת-ציון, אנשי ביל"ו ('בית יעקב לכו ונלכה'), והם הקימו ארבע מושבות חקלאיות (עד 1904, שנת הגעתו של גל העלייה השנייה, הגיע מספר המושבות ל-14). במקביל הפכה בתקופה זו העיר יפו, נמל היעד הראשון של העולים, למרכזה של היהדות החילונית המשכילה שהגיעה ממזרח אירופה.¹⁶ שפת הלימוד בבתי-הספר של 'היישוב החדש', שבהם נלמדו בעיקר לימודי חול, היתה עדיין עניין שנוי במחלוקת, אך הגישה שציידה בהחייאת הלשון העברית כשפה לאומית הלכה וצברה לה תומכים - בעיקר בקרב המורים, משכילי היישוב.

התאטרון העברי (באופן סמלי, ואפילו אירוני) נולד בירושלים, שבשלהי המאה ה-19 עדיין היתה העיר הגדולה בארץ ובה מספר היהודים הגדול ביותר. המשכילים היהודים (הלא-דתיים, ברובם) התרכזו גם הם בירושלים, ובה ראו אור גם שני העיתונים העבריים, החילוניים מעיקרם - **חבצלת**, בעריכת ישראל דב פרומקין, וה**אור**, בעריכת אליעזר בן-יהודה.¹⁷ בעקבות הצלחתה של ההצגה 'זרובבל' בירושלים הועלתה בבית-הספר 'למל' בחנוכה של אותה שנה הצגה נוספת - 'החשמונאים': מחזה בחמישה חזיונות, מאת אליעזר בן-יהודה. נושא המחזה כשלעצמו היה חידוש: במהלך שנות הגלות התמקדו חגיגות החנוכה בנס פך השמן, ואילו כאן הושם הדגש לראשונה במרד החשמונאים ובמלחמת החירות נגד הכובש היווני.¹⁸ גם מחזה זה

15. התאטרון העברי המקצועי הראשון - 'הבימה' - נוסד אמנם בגולה, אך בכל זאת היה תוצר של הלכי הרוח הלאומיים. דפוס פעולתו התגבשו במידה רבה מתוך זיקה לנעשה בארץ. בארץ-ישראל גם קמו מבקרי החריפים ביותר והתנהלו הוויכוחים הגדולים ביותר על-אודות דרכו ופעולתו.

16. ראו: קורינה שואף, 'בראשית התיאטרון: יצירתו ותפקודו של התיאטרון הארצישראלי (1889-1929) לקראת גיבוש תודעה לאומית', עבודה לשם קבלת תואר מוסמך, אוניברסיטת תל-אביב 1993.

17. לימים נקרא עיתונו של בן-יהודה ה**צבי**, ואחר-כך ה**שקפה**.

18. א' אופק (לעיל, הערה 4).

הועתק והועבר בין המורים העברים והועלה מאז מדי חג חנוכה בווריאציות שונות. כשנה לאחר מכן כתב המורה דוד יודלביץ מראשון-לציון מחזה מקורי ושמו 'השפה העבריה', על-פי קינתו של י"ג על מות ידידו, המשורר מיכ"ל. את ההצגה העלו תלמידי המושבה ומוריה. האור, עיתונו של בן-יהודה, מצא לנכון להביא לפני קוראיו את תקציר ההצגה:

מחזה א': מיכה יוסף על ערש מות ובני ביתו נאנקים בזוית הבית ואחד אצל המיטה. מחזה ב': שמי מרום, השפה העבריה בדמות אשה זקנה כמתעלפת וצבא השמים סביבה. מחזה ג': ארץ תחתית, אישון לילה, צלם עול ימים - מיכה יוסף המת - ומלאך הדומה. מחזה ד': אור גדול, רוח שלמה, שמשון ור' יהודה הלוי, ובראשם השפה העבריה. [האור, י"ט באדר א' תרנ"א]

על ההצגה עצמה נכתב בעיתון כי 'כל המגרעות אשר באו מחסרון מלבושים מכונים להענין - כאין נחשבו מול כל המעלות'. גם מחזה זה הועלה פעמים מספר בבתי-הספר השונים, אם כי - אולי בשל אופיו האלגורי - זכה לפחות פופולריות מזו שזכו לה שני קודמיו. בשנת תרנ"ב (1892) התכנסה לראשונה 'אספת המורים העבריים' והחליטה, בין היתר, לייסד הוצאת ספרים לחומרי לימוד בעברית. אמנם בשל חוסר אמצעים השתתה הקמתה, אך במשך הזמן החלו להתפרסם בעיתונות מודעות שקראו למורים להעביר חומרי לימוד עבריים (ובכללם מחזות) להפצה מרוכזת, ועיתונו של בן-יהודה פרסם חומרים אלה לעתים מזומנות. במשך כל שנות התשעים של המאה ה-19 ליווה בן-יהודה בעיתונו כל אירוע תאטרוני בארץ, והרעיף דברי עידוד ושבח על העושים במלאכה. לדעתו היה התאטרון 'כלי נפלא, שאין כמוהו להאיר בלב העם רגשות נעלות, מוסר ודרך-ארץ [...] כל מה שעלינו לבקש הוא כי יהיו החזיונות לפי התכלית הרצויה' (הצבי, טז [ב' באייר תרנ"ה]). בתוך כשנתיים הפכה העשייה הדרמטית לאמצעי הוראה נפוץ ויוקרתי בבתי-הספר של 'היישוב החדש'. במקביל נדמה כי הוכרע הוויכוח באשר לשפת ההוראה בארץ. אפילו הברון דה-רוטשילד, שבמושבות שתחת חסותו היתה שפת ההוראה צרפתית, הטיף לאיכרים בביקורו בארץ ב-1893 ללמוד את לשון הארץ, היא שפת הקודש.¹⁹ גם אחד העם, שהטיל ספק באפשרות לחנך את הדור הצעיר בארץ בשפה 'מצומצמת' ו'מלאכותית' כדבריו, הודה לאחר ביקורו בארץ ב-1894 כי 'התשוקה שבלב' להפוך את השפה העברית לשפה חיה ומדוברת אכן נותנת את אותותיה במציאות הארץ-ישראלית, והעברית אכן הולכת והופכת לעובדה.²⁰

את אותו רפרטואר מצומצם של סיפורי גבורה לאומיים ניתן היה לשוב ולראות מדי שנה בבתי-הספר השונים של 'היישוב החדש'. והנה, בפורים תרנ"ה (1895), במלואות 25 שנה לייסוד בית-הספר 'מקווה ישראל', החלה מסורת רפרטוארית חדשה: המחזות 'אסתר', של ראסין,²¹ ו'נכלי סקאפן' - הלוא הוא 'תעלולי סקאפן' - של מולייר, שתורגמו בידי מורי בית-

19. ש' שבא וד' בן-אמוץ, ארץ ציון וירושלים, ירושלים 1973.

20. מ' סמילנסקי, פרקים בתולדות היישוב, תל-אביב תשל"ט.

21. לפי לביארי העלה מיוענו אפרים כהן ריס את המחזה כבר ב-1892 בירושלים. ראו: S. Lev-Ari, 'Appendix 1: The Beginnings of Theater Performances in Eretz-Yisrael, 1889-1904', in:

L. Ben-Zvi (ed.), *Theater in Israel*, Ann Arbor, MI 1996

הספר, הועלו בו לרגל החג, והפכו לחלק קבוע של הרפרטואר הפורימי בבתי-הספר השונים. **הצבי** ("ט באדר תרנ"ה) דיווח כי בהצגה שהתקיימה ב'מקווה ישראל' בליל פורים נכחו כאלף איש, שנהרו אליה מיפו, מירושלים ומכל המושבות. ההצגה לוותה ב'שירי ציון אשר שרו נערות אסתר בלוויית נגינת הגב' קייזרמן וה' אוסובצקי', והשאירה 'רושם חזק ועמוק על כל הקהל'.

מן העדויות המעטות עולה כי הצגות הילדים היו מוקד משיכה תרבותי ביישוב היהודי. גדולים וקטנים צפו בהן בהנאה רבה. הן מילאו צורך קהילתי-תרבותי חיוני בחברה היהודית המצומצמת והמבודדת, שהאתוס המשותף שלה עדיין היה רופף למדי. כל עוד דובר בילדים משחקים לא נשמעה כל ביקורת על מעשה התאטרון, אלא רק דברי שבח ועידוד (וזאת אף שרבים מן הנוכחים כלל לא הבינו את העברית שדוברת על הבמה). אולם, בפסח תרנ"ד (1894) התארגנה לראשונה קבוצת חובבים מבוגרים ביפו במגמה להעלות הצגה בידיש, כדי להנות גם את אלה שלא ידעו עברית.²² הם בחרו במחזה 'שולמית' מאת גולדפאדן, שהיה שלאגר על הבמות היידיות באירופה והיה, כאמור, גם בעל היבט לאומי. אירוע זה עורר לראשונה ויכוח נוקב בשאלת הלגיטימציה של התאטרון בחברה היהודית המתחדשת. משני צדי המתרס עמדו שני העיתונים העבריים. **חבצלת**, מתחרהו של בן-יהודה, היה נושא הדגל של המתנגדים לתאטרון, וכך דיווח לקוראיו:

במות הותרו לעת עתה ביפו, אם לשעה או לדורות, אם בהקונגרס הותרו או קודם לו, לא נדע, אך לא במות להקריב קרבנות כ"א במות ישחקו (תאטראות) והכל לרוח הלאומיות. עלמות לאומיות ובחורים לאומיים השתתפו בחול-המועד פסח ויצגו 'שולמית' לפני קהל לאומי. הרב מחא אמנם על הדבר, וגם שלח מחאה בכתב לראש הלאומיים. [חבצלת, כ"ח בניסן תרנ"ד]

הביקורת על המופע לא הופנתה נגד התכנים הלאומיים. שני העיתונים העבריים היו נציגי 'היישוב החדש' באותה מידה וביקרו באותה מידה את 'היישוב הישן', החרדי, המסתגר. הוויכוח נסב על הדרך שבה יש לפתח את התרבות הלאומית החדשה ועל השאלה האם יש בה בכלל מקום לתאטרון. בקרב 'היישוב החדש' - הן בין בני הארץ והן בין העולים - היה גם גרעין גדול של שומרי מסורת. שלא כמו התנועה הציונית, שהתגבשה מאוחר יותר על בסיס חילוני מובהק, תנועת חיבת-ציון במזרח אירופה צמחה מגרעין דתי, בהנהגת רבנים כמו הרב מוהליבר, ששללו את הגלות וחייבו את העלייה בראש ובראשונה מטעמים דתיים. היה זה אפוא מאבק על דמותו ועל צביונו של 'היישוב החדש' וזהותו הלאומית - מאבק שניטש, למעשה, מאז ראשיתו.²³

22. ג' טלפיר, 'ראשית המודרניזם בארץ-ישראל: ארבעים שנות פעילות בימתית בארץ-ישראל (1890-1930)', גזית, כא, ט-יב (1963-1964).

23. י' שלמון, 'תהליכי קיטוב ביישוב היהודי בארץ במחצית הראשונה של שנות ה-90: אחד העם ו"בני משה" - פינס וחוגו', קתדרה, 12 (תשל"ט).

שנה לאחר מכן התלהט עוד יותר הוויכוח בנושא התאטרון, כשפועלי העיר רחובות ביקשו אף הם להעלות מחזה ביידיש - את המחזה 'זרובבל' - בחול המועד פסח.²⁴ משלא הצליח רבה של יפו, הרב נפתלי הרץ הלוי, למנוע את העלאת ההצגה, פנה אל המושל התורכי ברמלה וביקשו לאסור את קיום האירוע בטענה שיש בו משום בגידה במלכות. ישראל חנני מספר בזכרונותיו כי האנשים שהתקבצו לצפות בהצגה - כ־600 במספר - אספו כסף כדי לשיחד את המושל, ועד שחזרו השליחים עם הרישיון מרמלה הובא למקום כיבוד והקהל הרב המתין בסבלנות לתחילת ההצגה.²⁵

מעל דפי העיתונים נמשך הפולמוס עוד זמן רב, כשבראש המחנות עומדים אליעזר בן-יהודה מזה והרב מיכה פינס מזה. וכך כתב פינס:

אין לך בגידה גדולה בלאומיות ישראל, אשר עצמותה הוא טוהר המידות והחיים של שמחה מקודשת, מהחפץ להשבית את טהרה בתערובת נימוסי יוונים. ובענין התאטראות, שעשהו היוונים קבע ומקצוע גדול בחייהם, הלא בו יותר מכל שאר מנהגיהם מתגשמת כל תורתם ולאומיותם. ולא יאה לאיש ישראל להנות או לשבת עם ליצנים, בוקיון, מוקיון ולולין. [חבצלת, ב' באייר תרנ"ה]

ואולם, חרף הפולמוס, מאותה עת המשיכו מבוגרים להעלות הצגות ביידיש לעתים מזומנות - הן ביפו והן במושבות. עם זאת, חשוב לציין כי גם ההצגות היידיות שהוצגו בארץ היו רובן ככולן בעלות אופי לאומי מובהק, להבדיל מרפרטואר תאטרוני היידיש בגולה. לא במקרה היו יפו והמושבות חלוצות העשייה התאטרונית של המבוגרים. העלייה הראשונה (בשנות השמונים של המאה ה־19) ועוד יותר ממנה העלייה השנייה (מ־1904 ואילך) הביאו ארצה את רוח ההשכלה של יהדות אירופה ואת מנהגי החילוניות ה'מודרניים'.²⁶ עוד ב־1891 נכתב בחבצלת (ז' באייר תרנ"א): 'ופה ביפו כולם משכילים, כולם נבונים, כולם יודעים להתנהג עפ"י המדה החדשה או כמנהג היהודים המתקנים באייראפא, וכמעט לא נכר פני יהודי יפו כיהודי ארץ-ישראל וכל העובר בשוק יפו יראה בעיניו איירופים ממש'. לעומת זאת, ירושלים, שבה נולד התאטרון העברי, הלכה והפכה דווקא למעוזם של המתנגדים לתאטרון.

ככל שגבר הביקוש הלך והתרחב הרפרטואר התיאטרוני בעברית. המחזות תורגמו או חוברו בידי מורים ושיחקו בהם תלמידים. כיום אותרו בוודאות ארבעה עשר מחזות שונים שהועלו שוב ושוב בחמש עשרה שנותיו הראשונות של התאטרון העברי (ראו נספח): שלושה מהם היו קומדיות שהוצגו רק בפורים, והשאר עסקו בסיפורים הרואיים מתקופת התנ"ך ומתקופת בית שני.²⁷ מרפרטואר בתי-הספר נותרו אמנם עדויות מעטות, אולם ברור שהמחזות

24. ושוב, העשייה התאטרונית מתארגנת בימי חול המועד - ולא בכדי.

25. י' חנני, 'הצגה שהכתה גלים', במה, 6 (1960).

26. ר' קרק, 'הקהילה היהודית ביפו בסוף השלטון העותומני', קתדרה, 16 (תש"ם).

27. הנספח נערך על-יפי טלפיר (לעיל, הערה 22) ולביארי (לעיל, הערה 21), ועל-יפי פ' רוקם, 'ראשית התיאטרון העברי בארץ-ישראל', הספרות, 29 (1979).

נבחרו ועובדו בקפידה כדי שיתאימו לייעודם החינוכי. הנושא המועדף היה פרקים מן ההיסטוריה ההרואית של עם ישראל (גם אם לשם כך היה צורך לגייס את ראסין), ואילו מולייר וגולדפאדן שימשו אתנחתא פורימית. לא מקרה הוא שמכל הרפרטואר היידי, שהלך והתרחב באותן שנים באירופה, נבחר והוצג בבתי־הספר רק מחזה אחד, בעל אופי קליל ומבדר, וגם הוא הוצג אך ורק בפורים. רפרטואר קליל ומבדר לא נחשב מתאים ויאה לתפקיד שיועד לתאטרון עברי.

לרשימת ההצגות העבריות הראשונות שהועלו בבתי־הספר ראוי להוסיף עוד הצגה – או שמא מסכת – מעט מאוחרת יותר אך מעניינת ויוצאת־דופן, שהועלתה ב־1905 בבית־הספר 'אוולינה דה־רוטשילד' בירושלים, ושמה 'עבודת האיכר במושבות היהודיות'. הצגה זו היא ההצגה הידועה היחידה משנותיו הראשונות של התאטרון העברי, שניסתה להעלות על הבמה תמונות מחיי ארץ־ישראל בהווה. אף שנכתבו באותה עת כמה וכמה מחזות שעסקו באקטואליה הארץ־ישראלית, כמו 'אללה כארים' של א"ל אורלוף, או 'לילה בכרם' של דוד שמעונוביץ, אלה לא הועלו כלל על הבמה. דומה כי מחזות אלה, שביטאו בעיות ולבטים אקטואליים, לא נחשבו יאים לייעודו החינוכי של התאטרון.

בחמש עשרה שנותיו הראשונות התקיימו אפוא אירועי התאטרון העברי בארץ בעיקר בין כותלי בתי־הספר של 'היישוב החדש'. העיסוק בתאטרון מבוגרים היה עדיין בבחינת העזה, אפילו שההצגות לא הועלו בשפת הקודש ואפילו שתאטרון יידי כשלעצמו לא היה עוד בבחינת חידוש בחברה היהודית באירופה. אולם לחברה הארץ־ישראלית היו ציפיות משלה מן התאטרון, ומרבית הרפרטואר היידי לא נמצא מתאים לצרכים התרבותיים הארץ־ישראליים. עיקרון 'חינוכי' זה הפך לאמת־מידה מרכזית גם בהמשך, בתאטרון המקצועי.²⁸ הרלוונטיות הערכית והחברתית היתה לסימן היכר עיקרי של התאטרון העברי וממשיכה לאפיין אותו עד ימינו אלה. חשוב לציין כי שליחות חינוכית וערכית היא אחת המטרות העיקריות שלשמן מותרת עשייה אמנותית בתרבות היהודית ההלכתית. לדברי הרב אבינר:

יש גבוה מזה והוא אמנות הביטוי, כדברי מרן הרב בהקדמה לשיר השירים, שיש דברים עדינים, שאי אפשר לבטא בסגנון רגיל, אלא רק בעזרת כלים אמנותיים דקים. כמובן הכל תלוי מה מבטאים, לא 'אמנות לשם אמנות', אלא אמנות לשם ד', כדברי הרמב"ם [...], של שימוש כל כוחות הנפש למגמה אחת, שאז גם דבר שהוא חול מקבל ערך, בהיותו משרת לתכלית עליונה. אם אפשר להשתמש בהצגה תיאטרונית ככלי ואמצעי להוסיף טוב בעולם, הרי טוב, כמובן לא בדרגה של לימוד תורה שהוא עצם הטוב, אלא בתור אמצעי אל הטוב, וכמובן לא בתור עיקר, אלא בתור מצטרף לעיקר.²⁹

* * *

28. בשנות העשרים, עם ראשית פעולתו של תאטרון מקצועי בארץ, ניטש אמנם ויכוח בעניין אופיו וייעודו של התיאטרון העברי בין מצדדי הרלוונטיות למצדדי ה'אמנות לשם אמנות', אך עד מהרה גברה ידם של אלה הראשונים. ראו: קורונה שואף (לעיל, הערה 16).

29. ש' אבינר (לעיל, הערה 5), עמ' 32.

הולדתם של התאטרון היידי ושל התאטרון העברי התאפשרה, כאמור, בעקבות תהליכי החילון שהתרחשו בחברה היהודית האירופית. עם זאת, מבחינה חברתית לא יהיה זה מדויק להסיק כי התאטרון הוא ממשיכן של פרקטיקות דתיות או שהוא פועל יוצא שלהן, כפי שנטען לא אחת במחקרים העוסקים בתולדות התאטרון.³⁰ התאטרון מתגלה כא ל ט ר נ ט י ב ה לפרקטיקות הדתיות, ולא כתוצר שלהן. יש להניח כי מבחינה חברתית, העשייה הדתית היהודית - שהיא מגוונת במיוחד - סיפקה במשך דורות רבים את כל הצרכים החברתיים והתרבותיים בחברה היהודית, ולפיכך לא התעורר הצורך בפרקטיקות אלטרנטיביות. גם בחברה היהודית המזרחית, שהיתה מסורתית ברובה, לא התפתחו אלטרנטיבות 'ביצועיות' ('performative') לדת.³¹ העשייה הדתית סיפקה קודם כול את הצורך בלכידות חברתית, ואת הצורך בהתקבצות סביב אתוס משותף. צורך זה מסופק בתרבות היהודית הדתית ברמות שונות: ברמה הקהילתית ממלאים אותו הן התפילה בבית-הכנסת והן הלימוד בצוותא, שלמעשה עשוי להימשך כל חייו של אדם. נוסף על כך מציעה היהדות מגוון התכנסויות ברמה המשפחתית, המצומצמת יותר.³² גם את הצורך בשמחה ובהנאה בצוותא מתעלת היהדות אל פולחני החגים ('ושמחת בחגך'). עוד מספקת היהדות מגוון עצום של 'ביצועים' דתיים הטעונים משמעויות ערכיות במצוות 'עשה' פולחניות רבות, החל בהנחת תפילין פרטית וכלה בהקפות המוניות בחג שמחת תורה. היא אף מספקת הזדמנות ייחודית למשחק תפקידים של דמויות הראויות להזדהות, וזאת באמצעות שיטת הלימוד הגבוה בישיבה, שבה לומדים התלמידים את פסקי ההלכה ותוך כדי כך ממלאים את תפקידיהם של הפוסקים השונים ומנהלים ביניהם דיאלוג בעקבות דעותיהם ופסיקותיהם.³³

30. O. G. Brockett, 'Origins of Theatre', *History of the Theatre*, Boston, London, Toronto, 1984; E. T. Kirby, 'Introduction: General Theories of Origins', *Origins of Theatre*, New York 1975; J. V. Pickering, 'The Beginnings - Myth, Ritual, Magic', *Theatre - A History of the Art*, St. Paul, NY 1978

31. הוא הדין בחברה הערבית, למשל.

32. בעדות השונות קיים מגוון וריאציות של התקבצויות מעין אלה, הראויות לדין נפרד. מקצתן אף נבחנו במחקרים אנתרופולוגיים. כמה עבודות לשם קבלת תואר מוסמך בחוג לתאטרון של אוניברסיטת תל-אביב עסקו אף הן במרכיבים התיאטרוניים של מנהגי חג ומועד. מיכל גוברין, במאמרה 'הפולחן היהודי כז'אנר של "תיאטרון קודש"', מנתחת פרקטיקות דתיות כתאטרון (המאמר מופיע בתוך הקובץ *היהדות והאמנות בעריכת דוד קאסוטו - ראו לעיל, הערה 5*). אלא שקיימת בעיה עקרונית בדרך שבה מגדירה גוברין את המושג 'תאטרון'. הגדרתה מכוננת למעשה ל'ביצוע' (performance) באופן כוללני, אך הגדרתו של 'תאטרון' היא מורכבת וייחודית יותר. לפי אורי רפ, למשל, מופע יוזהה כתאטרון אם מתקיימים בו שלשה מרכיבים: א' מגלם או מציג את ב' בפני ג' - וזאת בדיוק העשייה האסורה על-פי ההלכה היהודית. א' רפ, *סוציולוגיה ותיאטרון*, תל-אביב (1970). וראו גם תשובתו של וורצל (לעיל, הערה 5), למאמרה של גוברין.

33. ראו: S. C. Heilman, *The People of the Book: Drama, Fellowship, and Religion*, Chicago & London 1987. גם החסידות הציעה פרקטיקות תאטרוניות של שירה וריקוד שמטרתן הזדהות עם אתוסים קולקטיביים, אך החסידה מהן את היסודות המימטיים האסורים. יש להדגיש כי סיפוקם של מרבית הצרכים התרבותיים הללו מיועד לגברים בלבד. אכן, גם התאטרון היה במשך תקופות ארוכות אלטרנטיבה

לאור כל זאת ניתן לבחון את ראשית חזירתו של התאטרון גם לתרבויות אחרות - למשל לעולם הדתי הנוצרי בימי הביניים. ניתן לזהות את הבקיעים שנתהוו בסיפוקם של צרכים חברתיים בתוך המערך הדתי של אותה תקופה - בקיעים שהביאו לחיפוש אחר אלטרנטיבות: הנתק בין ה'מבצעים' ו'ביצועיהם' לבין הקהילה הרחיק את האתוסים הדתיים שסביבם אמורה הייתה הקהילה להתאסף. כך הפך הקהל מרוחק ומנוכר יותר, ופחות מעורה ומעוניין בביצועים הדתיים הקיימים, ונוצר הצורך במערך ביצועי אלטרנטיבי, שיקנה משמעות להתקבצות הדתית-חברתית. ייתכן שגם הפולחן הדתי ביוון העתיקה עבר תהליך דומה, ובעקבות בקיעים שנתהוו בו פלש לתוכו התאטרון - אם כי לא ניתן לאתר הוכחות ברורות לכך. עם זאת, הסימביוזה של תאטרון ודת הדריים בכפיפה אחת מעולם לא האריכה ימים. התחרות האניהרנטית בין שני המוסדות הללו אינה מותרה מקום רב לשיתוף פעולה על בסיס קבוע.

לא בכדי הפליגה היהדות באיסורים הנוגעים לעיסוק בתאטרון. קשה לאתר 'עשייה' חברתית אחרת שנגדה יוצאת היהדות באופן כה גורף. מאז ראשיתו של התאטרון בעולם המערבי (מבחינה כרונולוגית, בערך בתחילת תקופת בית שני) השכילה היהדות לא רק לזהות את ה'סכנה' שבתאטרון כמתחרה רציני לדת, אלא גם להעמיד 'ביצועים' חלופיים מספקים.³⁴ לא פלא שאפילו כאשר בחרה החברה היהודית באלטרנטיבה התיאטרלית, עדיין שמרה על אי-אילו מאפיינים שמקורם בתרבות הדתית. בתאטרון היידי, ועוד יותר מכך בזה העברי, הממד הקהילתי-חינוכי - דהיינו, הצורך לאחד ולאפיין את הקהילה בערכים המזהים אותה - היה לממד המרכזי. תאטרון של 'אמנות לשם אמנות', או לשם ההנאה לשמה, כמו זה שהתפתח בחברות אחרות, לא התקבל גם בחברה היהודית החילונית, וזהו מאפיין מרכזי של התאטרון העברי עד ימינו.

המוצעת לגברים בלבד. במהלך ההיסטוריה הצטיירו הנשים כנטולות צרכים חברתיים, על כל המשתמע מכך - נושא הראוי לתשומת לב בפני עצמו.
34. גם הנצרות לדורותיה היטיבה לזהות את ה'סכנה', אלא שכנראה לא השכילה לגבש אלטרנטיבות ביצועיות מספקות.

המחזה	המחבר	המתרגם
1. 'אסתר'	ראסין	?
2. 'גדולת דויד'	?	עברי
3. 'דויד וגלית'	?	?
4. 'החשמונאים' (א')	א' בן־יהודה	עברי
5. 'החשמונאים' (ב')	ד"ר בלידן (עפ"י הרב וייס)	י' אפשטיין
6. 'הכילי'	מולייר	א' איינהורן
7. 'השפה העבריה'	ד' יודלביץ (עפ"י יל"ג)	עברי
8. 'זרובבל'	מ"ל לילינבלום	ד' ילין
9. 'חנה ושבעת בניה'	?	?
10. 'יקטן ויוקשן (שני קוני למל)	א' גולדפאדן	?
11. 'לכבוד פורים'	?	?
12. 'נכלי סקאפן'	מולייר	?
13. 'עתליה'	ראסין	ד' ילין
14. 'שמעון בן יאיר'	?	?