

תרבות ומעמד

'אהל' – עלייתו ונפילתו של תאטרון פועלים

בן-עמי פיינגולד

מבוא: תאטרון פועלים בארץ-ישראל

ב־21 באפריל 1925 נערך בבית-הספר לבנות בנוה צדק נשף הפתיחה של 'הסטודיה הדרמטית "אהל" שליד ועדת התרבות של ההסתדרות הכללית של העובדים העברים בארץ-ישראל'. כעבור כשנה, ב־22 במאי 1926, הועלתה על במת הגימנסיה 'הרצליה' הצגת הבכורה של הסטודיה, 'נשפי פרץ' – ערב מערכונים מיצירותיו של י"ל פרץ. בשנת 1934 העניקו מוסדות ההסתדרות לסטודיה 'אהל' את התואר 'תאטרון פועלי ארץ-ישראל'. 'אהל', שנוסד ונוהל במשך שנים רבות בידי משה הלוי, שחקן, בימאי, מראשוני תאטרון 'הבימה' ואיש תאטרון רחב אופקים, נועד להיות תאטרון פועלים מבחינת התכנים, המגמות והצביון הקולקטיבי-הקומוני של הלהקה. 'אנו רוצים', נכתב בעיתון דבר במאמר מערכת (15 בינואר 1926), 'ש"אהל" יהיה הביטוי לתרבות העבודה ועמל אנוש, לאידיאלים, לשאיפות המפעמות בלב ציבור פועלים ארץ-ישראלי'. תאטרון 'אהל' היה הניסיון היחיד להקים תאטרון פועלים עברי ממוסד, עד לסגירתו בשנת 1969, או ליתר דיוק – עד להסרת חסות ההסתדרות בשנת 1958.

תולדותיו של התאטרון, הישגיו, לבטיו וגם כשלונותיו הם פרק חשוב ומאלף בתולדות התאטרון הארץ-ישראלי והישראלי מהיבטים שונים, שיש בהם עניין גם לחוקר התאטרון וגם להיסטוריון ולסוציולוג. 'הקהל', כדברי אורי רפ, מייצג לא רק את הקהל הממשי, הֶרְאֵלִי, הנוכח באולם, אלא 'משמש אותנו כפאראדיגמה של החברה'. הצפייה בתאטרון היא גם אירוע חברתי המעצב ומגבש אתוס לאומי-חברתי וזהות קולקטיבית. התאטרון ממלא בהקשר זה תפקיד כפול. נוסף על היותו מציג מחזות הנותנים ביטוי לערכים ולמוסכמות של חברה או קהילה, הוא גם מפנים ומעצב אותם מכוח הויקה שבין מחזה, תאטרון וקהל.¹ מבחינה זו 'אהל' הוא דוגמה מובהקת, אולי חד-פעמית, בתולדות התאטרון העברי, לתאטרון כ'מוסד' המגלם השקפת עולם, אתוס חברתי ומעמדי, לתאטרון פועלים שהוא באותה המידה גם חלק אינטגרלי של רנסאנס תרבותי-לאומי של תחיית התרבות העברית בארץ-ישראל,

1. אורי רפ, סוציולוגיה ותיאטרון, תל-אביב 1973, עמ' 29, 35, 208.

על רקע הנוף וההווי הארץ-ישראליים מתוך זיקה מובנת מאליה למסורת ארוכה של תאטרון יהודי מימי גולדפאדן, שלום עליכם, י"ל פרץ ואחרים. להלן ננסה לבחון ולהעריך את הגורמים והנסיבות, הרעיונות והאישים שהניחו את היסוד להקמתו של 'אהל' כתאטרון פועלים עברי-ארץ-ישראלי, שעיצבו את אופיו ואת סגנונו, ולבסוף אף גרמו לנפילתו. הצורך בהקמת תאטרון פועלים ארץ-ישראלי נבע מלכתחילה מגורמים שונים, לא רק פרי יוזמתו של משה הלוי, שבלעדיה מן הסתם לא היה קם התאטרון. הקמתו של התאטרון הושפעה גם מפעילות תאטרונית 'פרולטרית' בתאטרון המערבי, באירופה ובארצות-הברית, דוגמת ה-Agit-Prop הפרולטרית-עמולתי, התאטרון הפוליטי בברית-המועצות,² בגרמניה (ברטולד ברכט הצעיר, ארנסט טולר, ארווין פייסקטור ואחרים), וכן הנסיונות השונים להקים 'תאטרון-עם' רדיקלי לוחם בצרפת, והפעילות החשובה של תאטרון יידיש פרולטרניים.³ ואולם את הסיבות לייסודו של 'אהל' ולהתקבלות החיובית בקרב ציבור הפועלים בעיר ובהתיישבות העובדת בשנים ההן יש להבין לא רק על רקע הנסיונות השונים באירופה ובאמריקה להקים תאטרון פועלים בעלי זהות מעמדית, אלא בעיקר על רקע ההתפתחות וההתגבשות של תרבות פועלים עברית, ארץ-ישראלית ייחודית, בדור העלייה השנייה והשלישית, שאין לקשור אותה בהכרח למגמות מקבילות במערב. תרבות פועלים זו מצאה ביטוי בהגות, בספרות היפה, בפעילות מו"לית ובעיקר בטיפוח התודעה הלאומית-הציונית של מפלגות הפועלים. אלה ראו ב'הגמוניה הפועלית' נוסף על עמדת כוח פוליטית ואידאולוגית גם ביטוי נאמן ואותנטי למהפכה הציונית בהתגשמותה, כשהפועלים, כציבור, הם הגורם המרכזי והדומיננטי בגיבוש תרבות לאומית חדשה.⁴

2. בנשף הפתיחה של 'הסטודיה הדרמטית' (21.4.1925) אמר משה הלוי, בין השאר: 'במוסקבה יש כעשרה תאטרונים של פועלים שבביל פועלים. כי ברוסיה הסובייטית יודעים להכיר ולהוקיר את כוחו וערכו של תאטרון פועלים. האמנם לא נוכל לבנות לפחות תאטרון פועלים אחד בארץ?', משה הלוי, דרכי עלי במות, תל-אביב 1955, עמ' 101.
3. על הרקע הכללי עיינו: Raphael Samuel, Ewan MacColl and Stuart Cosgrove, *Theatre of the Left 1880-1935: Workers Theatre Movements in Britain and America*. London 1985; J. L. Styan, *Modern Drama in Theory and Practice*, 3, Cambridge 1981, pp. 47-62; Loren Kruger, *The National Stage: Theatre and Culture, Legitimation in England, France and America*, Chicago and London 1992, pp. 22-24, 32-82; Christopher Innes, *Erwin Piscator's Political Theatre: The Development of Modern German Drama*, Cambridge 1972, pp. 31-63; Dorothy Knowles, *French Drama of the Inter-war Years 1918-1939*, London 1967, pp. 291-309; Edna Nahshon, *Yiddish Proletarian Theatre*, Westport, CT 1998.
4. על התגבשותה של תרבות פועלים בארץ-ישראל עיינו, לדוגמה: זהר שביט, החיים הספרותיים בארץ-ישראל 1910-1933, תל-אביב 1982, עמ' 45-46; חיים שוהם, ההסתדרות ו'אהל': להתהוותו של תיאטרון פועלים, תל-אביב 1989, עמ' 11-21. על השתקפות הווי פועלי בספרות העברית ראו: גרשון שקד, הסיפורת העברית 1880-1980: בארץ ובתפוצה, ב, תל-אביב וירושלים 1983, עמ' 37-67; גורית גוברין, העומר: תנופתו של כתב עת ואחריתו, ירושלים 1980, עמ' 244-248; הנ"ל, 'מהפכת אוקטובר בראי הספרות העברית', שבות, 4 (תשל"ו), עמ' 71-93; זאב צחור, בדרך להנהגת הישוב: ההסתדרות בראשיתה, ירושלים 1982, עמ' 86-91.

'הפועלים הם היסוד המתקדם שבאומה', כתבה רחל ינאית, 'הם המניע היותר אקטיבי בחיי חברתנו הקולטורית'.⁵ דוד בן-גוריון דיבר על הצורך לטפח תרבות עובדים מקפת שתכלול הכול: 'תאטראות, ראי-נועים, בתי מחזה, אופרות, מקהלות, להקות משחקים, קבוצות אמנות'.⁶ א"ד גורדון תבע מהסופרים ומאנשי הרוח 'להתאים את חייהם אל הרעיון הכללי של חידוש החיים מיסודם'. מבחינתו, 'ברור, כי התחדשות יסודית בחיים, כמו ברוח האדם [...] תבוא רק מהתמזגות תנועת העבודה ותנועת הרוח לתנועה אחת של התחדשות'.⁷ התרבות ה'פרולטרית' הארץ-ישראלית, לפחות כפי שהיא מוצגת בפי דובריה המרכזיים, שונה אפוא ממה שהיה מקובל במערב. זוהי תרבות מעמדית ולאומית כאחד, הרואה בגלות ובהתבוללות אתגר למאבק לא פחות מאשר במשטר הקפיטליסטי. התרבות והאמנות לפי גישה זו הן כלי ואמצעי ראשון במעלה לעיצוב הזהות והתודעה הלאומית-המעמדית של הפועל. 'האמנות', כדבר זלמן רובשוב (שור) עם הנחת אבן הפינה לתא"י (תאטרון ארץ-ישראלי), ב־2 ביוני 1925, 'היא צורך חיוני לפועל', והוא מקווה 'שכאן, בתאטרון זה, ימצא הפועל העברי את מבוקשו', כלומר אמנות תאטרון במיטבה.⁸ לא תאטרון פועלים, אלא תאטרון לפועלים, כקהל, כצרכן תרבות.

במקביל התפתחה בארץ-ישראל גם פעילות תרבותית-תאטרונית ענפה של פועלים במסגרות שונות, לא מקצועיות, בקרב איגודי עובדים, או גופים כגון פועלי-ציון והפועל-הצעיר, החל בשנת 1895 ברחובות, ואחר-כך בנס-ציונה, בראשון-לציון, ביפו, בפתח-תקווה, בעין גנים ובירושלים. במסגרת זו הועלו מחזות שונים, בעיקר תרגומי מחזות מיידים מאת מ"ל ליליינבלום, יעקב גורדין, שלום עליכם, דוד פינסקי ופרץ הירשביין, ומקצתם אף הוצגו בשפת המקור. כמו כן הועלו מחזות היסטוריים, דוגמת 'אוריאל דאקוסטא' מאת קרל גוצקוב, ופה ושם גם מחזות מתורגמים ובהם 'הדב' מאת צ'כוב ו'הקמצן' מאת מולייר. היה אפילו ניסיון של אחת הלהקות (סניף הפועל-הצעיר בתל-אביב) להציג מחזה ארץ-ישראלי מקורי ('לראשונה' מאת חיים שורר, 1920).⁹ הניסיון המעניין, הרציני והחשוב ביותר בשנים ההן להקמת תאטרון פועלים היה עם ייסוד 'הסקציה הדרמטית', או 'הסטודיה הדרמטית', של גדוד העבודה, בידי מירה ארנון (1923). אמנם אותה סטודיה לא הגיעה להישגים משמעותיים, אבל היו בה מבחינת הקו המנחה כל אותם מאפיינים של תאטרון פועלים 'מקרב הפועלים' ו'למען הפועלים', עם כל המבוכות והלבטים האסתטיים והאידיאולוגיים באשר לסגנון ולתוכן של תאטרון פועלים עברי בארץ-ישראל. לא במקרה

5. רחל ינאית, 'שאלת הקולטורה בארץ-ישראל' [תר"ע], ילקוט האחדות, תל-אביב תשכ"ב, עמ' 366.

6. מצוטט אצל שבתי טבת, קנאת דוד: חיי דוד בן-גוריון, ב, 'ירושלים ותל-אביב 1980, עמ' 513.

7. א"ד גורדון, 'הסופרים והעובדים', כתבי א"ד גורדון, ב, תל-אביב 1926, עמ' 175-188.

8. מצוטט אצל מנחם גנסין, דרכי עם התיאטרון העברי, תל-אביב 1947, עמ' 197.

9. העדויות והמקורות על פעילות תאטרונית בארץ-ישראל באותן שנים לוקטו בידי גבריאל טלפיר בסדרת מאמרים בהמשכים, בציון מראי מקום, 'המודרניזם בארץ - ארבעים שנות פעילות בימתית בארץ-ישראל' (1890-1930), גזית, 249-252 (1963), עמ' 2-38; 253-256 (1964), עמ' 6-36.

החל מאיר מרגלית, מבכירי שחקני 'אהל', את הפעילות שלו כשחקן באותה 'סקציה'.¹⁰ במילים אחרות, 'אהל' לא קם ונוסד בחלל הריק, אלא כשלב לגיטימי ומובן מאליו בהתפתחות והמשך לקראת מיסודו של תאטרון פועלים ארץ-ישראלי. לא עוד נסיונות מקריים חד-פעמיים, אלא תאטרון מקצועי-רפרטוארי לכל דבר, הזוכה לתמיכה ולהכרה של מוסדות ההסתדרות ומפלגות הפועלים. ועם זאת, תאטרון הנושא עמו מלכתחילה את הסתירה הבעייתית והמהותית בין שליחותו הפוליטית-המעמדית לבין הצורך לטפח תאטרון ארץ-ישראלי אמנותי-רפרטוארי, ממשיכו של התא"י, ושותף של 'הבימה', בעיצוב תרבות תאטרון עברית מקורית.

ייסודו של 'אהל' זכה להד ציבורי רחב ולהערכות ולציפיות בנוגע לתפקידו של תאטרון הפועלים החדש. המורה והסופר יצחק שוויגר הציג מעין 'מניפסט' אידאולוגי האמור לעצב את דרכו של התאטרון. לדבריו יש לגאול את התאטרון מה'בורז'ואזיה והאריסטוקרטיה' ולהוציא את האמנות 'מההיכלות והטרקלינים'. 'גאולת האמנות' תבוא כאשר האמנים יהיו קשורים קשרי נפש, קשרי יום יום, עם הפועל ועם העבודה, ו'אהל' הוא בחינת הנחת יסוד ל'מרכז חדש, מרכז האמנות שתצמח בתוכנו ומתוכנו'.¹¹ גם בן-גוריון הסתייג, מאותה הבחינה, מ'האמנות הבורגנית', שבה 'האמן מסתגל בעל כרחו לאטמוספירה שממנה הוא ניוון'. בן-גוריון לא היה מעוניין בתאטרון פועלים תעמולתי, אלא כדבריו 'אנו רוצים באמנות אנושית טהורה, ולשם כך עליה להיות חופשית מהשפעה נפסדת'. יתר-על-כן, 'אהל' הוא יצירה של פועלים, אולם כמו לכל דבר הנוצר על ידי הפועל בארץ, יש לו ערך לאומי כללי.¹² גם הסופר דוד מלץ הדגיש עם ייסוד 'אהל' את חשיבות האמנות כ'כוח תרבותי ממדרגה ראשונה' בשביל ה'עובדים הרוצים לבנות את בנין חייהם מבראשית'.¹³ לעומת זאת, דוד זכאי, איש דבר, כפר מלכתחילה 'במציאות אמנות פועלית'. הוא היה מעוניין בתאטרון רפרטוארי עם רמה ועם סגנון, ובלשונו: עם 'רצון, יכולת ואמנות לדרך ולשיטה'.¹⁴

10. ראו: מירה ארנון, 'מכתבי חברים על תיאטרון פועלים', קונטרס, יא/ב, ריד (אייר תרפ"ה), עמ' 38-39. מ"ב, 'להצגה בגדוד העבודה', קונטרס יג/ד, רס (אייר תרפ"ו), עמ' 26-27; עזרא להד, 'אהל - נסיון של הקמת תיאטרון פועלים ארצי-ישראלי', רבעון למחקר חברתי, 109 (1975), עמ' 125-132. בעניין העברתו של מאיר מרגלית מ'הסטודיה' ל'אהל' ראו מכתב תלונה מגדוד העבודה למשה הלוי, בחתימת בן-ציון, מיום ה' באייר תרפ"ה, מוזיאון ארץ-ישראל לתולדות התיאטרון (אוסף יהודה גבאי) [להלן: מוזיאון] תיק 'בקשות להתקבל לסטודיה אהל'; עפרה אליגון, 'האמן מאחורי הקלעים' (ריאיון עם מאיר מרגלית), דבר השבוע, 12 באפריל 1949.
11. יצחק שוויגר, 'דברים לפתיחת הסטודיה הדרמטית', 'ימן הסטודיה הדרמטית, מיום 21 באפריל 1925 (חוברת 11), מוזיאון, תיק פרוטוקולים; וכן כתבה באותו נושא, העתיד, 8 במאי 1925.
12. הדברים מצוטטים אצל שוהם, ההסתדרות ו'אהל', עמ' 35-36.
13. דוד מלץ, 'עוד להצגת הדייגים - למסעו של אהל', דבר (מוסף), 10 ביוני 1927, עמ' 14.
14. דוד זכאי (ו. דוד), 'קצרות' ('עד לחשבון'), דבר, 24 במאי 1926.

גם סופר הפועל הצעיר, חגי, הסתייג בהתייחסותו ל'אהל', מ'סיסמאות פועליות והגדרות כבדות משקל על אמנות קולקטיביסטית המונית'.¹⁵ ברל כצנלסון ליווה את 'אהל' בעניין ובאהדה מאז ייסודו. לדבריו, 'אהל' הוא 'מפעל הסתדרותי', 'קבוצה'. תאטרון שבהיותו יצירה ארץ-ישראלית הוא ממילא פועלי. 'כלום יש להעלות על הדעת כי כאן בארץ תולד לנו אמנות שלא תהא "פועלית"? [...] כלום יש לה לאמנות כאן קרקע יניקה אחר מחוץ לקרקע העבודה?'. גם הוא מסתייג מתאטרון פועלים תעמולתי-פוליטי, 'פרולטרקולט', כלשונו, 'מפלצת', 'אמנות חצר מתפרלטר' [מלשון פרולטריון] ומדגיש, שוב ושוב, את האופי הייחודי של תרבות הפועלים הארץ-ישראלית, המעוגנת לא רק באידאולוגיה הפועלית-המעמדית, אלא גם במורשת היהודית, בתנ"ך, באגדה, בהיסטוריה ובספרות העברית.¹⁶ הדברים נשמעים כיום, כפי שהיו בשעתם, כלליים למדי, בחינת עקרונות וכיווני מחשבה ולא כתפיסה מוגדרת, נורמטיבית, לניהולו של תאטרון פועלים, שצריך לקבל החלטות מעשיות בענייני סגנון, פרטואר וכו', אבל הם אופייניים לרוח ה'פועלית' שהעניקה ל'אהל' את הגיבוי הציבורי ואת התנופה לפעול, ליצור ולתרום את תרומתו הייחודית לתרבות התאטרון הארץ-ישראלית.

הרפרטואר

'אהל' פעל, כאמור, כארבעים וחמש שנה. ואולם הרפרטואר של התאטרון לא היה 'פועלי' מבחינת התכנים והמגמות. בין כמאה ועשרים מחזות שהועלו על בימת 'אהל' עד שנת 1958 אנו מוצאים רק מחזות ספורים בעלי אופי פועלי-מעמדי מובהק. מלכתחילה נתפס 'אהל', כאמור, לסתירה הבלתי-נמנעת בין שני מרכיבי המסגרת 'תאטרון'- 'פועלים'. לא במקרה, מן הסתם, בחר משה הלוי לחנוך את התאטרון החדש עם 'נשפי פריץ' דווקא, בחירה תמוהה לכאורה של חומר 'גלותי' להצגה ראשונה וחגיגית של תאטרון המגדיר את עצמו תאטרון פועלים ארץ-ישראלי, ולא במחזה פועלי, כצפוי. 'דייגים' ('אבדן התקווה') מאת הרמן היירמנס (בכורה ב-5.3.1927) על עוני, ניצול וספינה רעועה הטובעת בגלל הזנחה צינית של בעל הספינה, הקפטיליסט רודף הבצע, היה המחזה הפועלי הראשון שהעלה 'אהל'. כשלוש שנים אחר-כך (1.4.1930) העלה 'אהל' את המחזה 'R.U.R.' מאת קארל צ'אפק, מחזה אקספרסיוניסטי עם יסודות של מדע בדיוני, על חברה המייצרת רובוטים, האמורים לסמל את המיכון והטכנולוגיה המאיימים על הקיום האנושי, נושא שהיה פופולרי מאוד

15. חגי, 'באהל', הפועל הצעיר, 22 בינואר 1926.

16. ברל כצנלסון, 'לחברי באהל', כתבים, ב, תל-אביב 1948, עמ' 201-205; הנ"ל, 'דברים בועידה השלישית של ההסתדרות', שם, ג, עמ' 140-142; 'עבודתנו התרבותית', שם, ו, עמ' 264-275; 'ההגנתה', שם, ז, עמ' 318-325. והשוו: אניטה שפירא, ברל: ביוגרפיה, תל-אביב 1983, בייחוד: א, עמ' 255-256; ב, עמ' 631-637, 650-658.

בשנות העשרים.¹⁷ היו לו, כמובן, למרות האופי האלגורי, הלא תעמולתי לכאורה, גם השלכות פוליטיות כמחזה מחאה חברתי-פרולטרית.

שנה אחר-כך (5.9.1931) העלה התאטרון את המחזה 'כובשי הביצה' מאת פרידריך וולף. המחזה מתרחש בגרמניה לאחר מלחמת העולם הראשונה: קבוצת פועלים, איכרים וחיילים משוחררים בעלי תודעה 'פרולטרית' מנסה לייבש ביצה כדי להפוך אותה למקור של חיים בכבוד; אבל המהנדס, הקפיטליסט, מחבל ביוזמתם משיקולים כלכליים ציניים. כמו במחזות פרולטרניים רבים משתלבת במחזה גם עלילת משנה 'רומנטית' שבה, כמקובל, אשת הפועל נופלת קורבן לחמדנותו של המעביד. המחזה מסתיים בנצחונם של הפועלים לאחר מאבקים וקורבנות, ובתקווה לעתיד טוב יותר. כעבור שנה (15.7.1932) העלה 'אהל' את המחזה הפרולטרני המובהק 'שאפ' מאת ה' לייויק (לוי הלפר). המחזה מתרחש בבית-מלאכה יהודי לתפירה בניו-יורק. גיבוריו, פועלים מנוצלים, שרים את האינטרנציונל ומתכוננים לשביתה ולמאבק. הבעלים שוכרים בעלי אגרוף כדי להגן על מפרי השביתה. השובתים מנצחים, ואחד הבעלים, וולף, בעל רקע בונדיסטי-סוציאליסטי ש'התברגן', חוזר אל שורשיו 'הפרולטרניים'. 'שאפ' הוא מחזה פועלי מובהק, תעמולתי, אותנטי מאוד מבחינת הרקע האמריקני הניו-יורקי ששימש 'חממה' למחזות חברתיים רבים בדרמה האמריקנית המודרנית. שלוש שנים אחר-כך (11.2.1935) העלה 'אהל' את 'ריחים' מאת דוד ברגלסון, מחזה בוטה, מיליטנטי, המשך מובהק ל'שאפ'. המחזה הוא על מאבק בין בעל טחנת קמח לפועלים שובתים, על ניצול ברוטלי, לרבות ניצול מיני, ועל ספסרות צינית במחירי הקמח הגורמת סבל לעניים, וכן הפגנות, התאבדות כאקט של מחאה ומסר פרולטרני-מרקסיסטי ואנטי-קפיטליסטי מובהק.

לאחר כעשר שנים (19.6.1945) העלה 'אהל' עוד מחזה 'פועלי', אולי המקורי והחשוב שבין המחזות ה'פועליים' שהוצגו בתאטרון, 'עיר המחר' ('They came to a City') מאת ג'ון בוינטון פריסטלי (John B. Priestly), שנכתב כשנה-שנתיים לפני כן. 'עיר המחר' הוא מחזה רעיוני, אלגורי, על תשעה בריטים טיפוסיים. שבעה מהם מייצגים את האצולה הבורגנית, הקפיטליסטית, חסידי המשטר הקיים. ואולם שניים מהם, צעירים, אליס המלצרית וג'ו דינמור הפועל, מחפשים את המחר – עולם יפה, אנושי, ללא ניצול וללא רכוש. גיבורי המחזה מגיעים לשעריה של עיר אוטופית מופלאה שתושביה, כך מתברר, אינם מבינים מה זה בנק, בורסה, רכוש, סינדיקט וכו'. עיר בלי מוסדות צדקה משום שאין לה צורך בהם. הכול עובדים ומאושרים. ג'ו ואליס רואים בעיר את חזון המחר, עולם אחר נכסף של אושר ושוויון, 'מקום שבו האדם אינו עבד למכונות ולכסף [...] הקנאה והשנאה והגזל אינם קיימים בו'. זהו המקום 'שהמחסור המחלה והפתח נעקרו בו מן השורש לעולם'. 'עיר המחר' של פריסטלי אינה 'עולם המחר' על-פי המודל הסובייטי, שהרי ג'ו אינו מאמין 'במהפכה סתם אלא בזו שתביא לשיתוף פעולה בין בני אדם'. עם זאת, ג'ו ואליס אינם נשארים בעיר

17. על המחזה 'R.U.R.', רקע והשפעה, ראו: Styan, *Modern Drama in Theory and Practice*, pp. 47-54; Samuel, MacColl and Cosgrove, *Theatre of the Left*, pp. 44, 82, 186, 198

האוטופית; הם חוזרים לעולם האפור, הֶרְאֵלִי, שממנו באו, 'כי מִיִּשְׁהוּ חַיִּיב לְשׁוּב בַּחֲזֵרָה וּלְסַפֵּר אֶת הָאִמֵּת עַל הַדְּבָרִים שֶׁרָאִינוּ [...] כְּדֵי לְשַׁנּוֹת אֶת הָעוֹלָם הַקַּיִּים'.¹⁸ כעבור שנתיים (30.12.1947) שב 'אהל' והעלה מחזה פרולטרִי מובהק, 'בפרברי ניו יורק' ('Street Scene') מאת אלמר רייס. גם כאן מתרחש המחזה בניו־יורק – ברובע פועלים עני, על רקע מצוקת דיור ודיכוי פועלים שובתים – והחלום על אמריקה אחרת, שבה הפועלים, האיכרים והכורים מחפשים את הדרך לחירות, לקראת עתיד טוב יותר. למחזה יש גם היבט יהודי. אחד הגיבורים, אברהם קפלן, הפועל הוותיק בעל ההכרה, זוכר את הפוגרום בקישינב ואת האכזבה מהמולדת החדשה אמריקה. אבל הוא מאמין, על אף האכזבות, בנצחון המהפכה הסוציאליסטית־המרקסיסטית, שהיא התשובה היחידה האפשרית לניצול ולעוני במאבק במשטר הקפיטליסטי המושחת.

מדובר אפוא בשישה-שבעה מחזות 'פועליים' מובהקים שהעלה 'אהל' במהלך עשרות השנים שבהן היה אמור לפעול כתאטרון פועלים. מובן שאפשר לאתר תכנים ומסרים חברתיים בעוד מחזות שהעלה 'אהל' במשך השנים, כגון 'בשפל' מאת מקסים גורקי (1933), 'אופרה בגרוש' מאת ברתולד ברכט (1933), 'מות דנטון' מאת גיאורג ביכנר (1934), 'סדום' מאת ה' לייויק (1939), 'למי צלצלו הפעמונים' מאת ארנסט המינגווי (1943), 'שרשים עמוקים' מאת ארנו ד'אייסו (Arnaud D'usseau) וג'ימס גאו (James Gow) (1948), 'משי ולחם' מאת י' דה פריס (פרידריך לובה) (1949), 'הנערה והכושי' מאת ז'אן פול סארטר (1952) ועוד, אבל אלה הם מחזות שכמותם אפשר למצוא ברפרטואר של כל תאטרון, לאו דווקא 'פועלי'. אגב, מתמיהה העובדה שהתאטרון לא מצא לנכון להציג ולו מחזה 'פועלי' ארץ־ישראלי אחד, אף שפה ושם נכתבו מחזות אחדים על חלוצים ופועלים על רקע ימי העלייה השנייה והשלישית, שמן הראוי היה להעלות אותם על בימה הנושאת את התואר 'תאטרון פועלי ארץ־ישראלי'. עד שנת תש"ח (1948) העלה 'אהל' רק שני מחזות ארץ־ישראליים. הראשון, 'בתיה' מאת צבי שץ (1940), סיפור שהומחו בידי פאלק הלפרין, לא היה מחזה פועלי במובן הפוליטי־האידיאולוגי, אף־על־פי שגיבוריו הם פועלים־חלוצים, אנשי העלייה השנייה,¹⁹ ואילו גיבורי המחזה השני, 'בסמטאות ירושלים' מאת יהושע בר יוסף (1941) הם יהודים חרדים, תושבי העיר העתיקה, רחוקים ומנותקים מהרקע הפועלי־הציוני של התקופה. ואכן רבים קבלו על כך: 'האמנם אין בכל הספרות העברית כלה ובספרות הארץ־ישראלית בפרט אפילו יצירה דרמטית אחת שתהא ראויה להצגה בימינו אלה?' שאל אברהם שמואל וריס לאחר הצגת 'וולפונה'.²⁰ זלמן אהרונוביץ (ארן) הציג גם הוא כמה סימני שאלה לאחר

18. ג"ב פריסטלי, 'עיר המחר' (עברית נתן אלתרמן), כתב יד בשכפול, מוזיאון, ספריית מחזות, א, עמ' 27; ב, עמ' 24-26.

19. על 'בתיה' ב'אהל' ראו: חיים שוהם, 'הקבוצה בתאטרון פועלי ארץ־ישראל – ההצגה "בתיה" על פי צבי שץ', סוגיות בחקר תנועת העבודה, 1, חיפה 1987.

20. א"ש וריס, 'וולפונה', דבר, 7 ביולי 1931.

הצגת 'שאפ'. לדבריו, 'תפקיד לאין ערוך ימלא "אהל" במלחמת הפועלים בארץ אם ידע לתת ביטוי אמנותי ללבטי ה"שאפ" שלנו'.²¹ ואילו לאחר הצגת 'בסמטאות ירושלים' נכתב ביומן קיבוץ יגור: 'מי יתן וימשיך "אהל" לחשוף מנבכי חיינו ולא רק מההווי הישן [...]. מנפתולי האדם החדש בהאבקו עם עצמו ועם סביבתו, עם גורמי טבע ותנאי מחסור להקמת מולדת חדשה לעובד היהודי'.²²

תאטרון עברי בארץ-ישראל

הרפרטואר הפועלי של התאטרון היה אפוא כולו מתורגם. לא רק בשל היעדר מחזות, אלא אולי בשל היעדר מלחמת מעמדות, אותו הווי פרולטרני, על-פי המודל המערבי, כנושא למחזה פועלי ארץ-ישראל.²³ ואולם, 'אהל' נקלט בתודעה הציבורית כתאטרון פועלים לאו דווקא בשל התכנים והמסרים הפועליים-המעמדיים, אלא בעיקר כמוסד המזוהה עם התודעה הקולקטיבית של מעמד העובדים בעיר ובהתיישבות העובדת. לא סתם תאטרון אלא תאטרון של נו, של ההסתדרות, של התנועה וכו', המעניק לקהל תודעה של זהות ושייכות, מה שאורי רפ מגדיר 'גילום החברתיות' ביחסי קהל-תאטרון,²⁴ גם אם הרפטואר לא היה דווקא פועלי במובן התעמולתי-אידאולוגי. אחד הביטויים המובהקים לכך הן התגובות השונות על מסעותיו של 'אהל' ברחבי הארץ. 'במשך שנות קיומו המועטות הראה "אהל" את חיוניותו', כתב סופר דבר על הצגת 'יעקב ורחל' ביישובי העמק (1928); 'הוא נרקם ונשזר לתוך מסכת חיי העובדים'. השאלה 'בדבר אמנות פרולטרית וכו'', הוא מוסיף, 'נעלמה לגמרי לאור המציאות - "אהל" נעשה ליסוד חשוב לנכס בעל ערך ומשקל, לנכסי צאן ברזל של תרבות העובדים'.²⁵ טיפוסית מאותה בחינה היא תגובתו של איש כפר יחזקאל על הצגת 'מסעות בנימין השלישי' מאת מנדלי מוכר ספרים בבית העם בשנת 1937, בעיצומם של המאורעות. הוא משבח את ההצגה המרגשת והמלהיבה 'בלבטי חלום הגאולה [...]. בגעגועים ובכיסופים של בנימין וסנדריל, אך גם ביצירת 'הקשר הגורלי של עמק הבכא ועמק יזרעאל' המחזק את 'הרגשת המאמץ המשותף לתגובתנו וליצירתנו, ללא כל רתיעה,

21. ז"א, 'עם הצגת שאפ', דבר, 15 ביולי 1932.

22. יומן משק יגור, מס' 1207 (24.10.1941), מוזיאון, תיק 'ספר סיבובי אהל/אישים ומוסדות'.

23. ראו בסוגיה זו מאמרו החשוב של יעקב גוטליב, 'לשאלת תרבותנו', העוסק בהיבט המהותי-העקרוני של הסוגיה. רפרטואר פועלי חייב, לדבריו, להימנע מתרגום ומהשאלה של נושאים ומוטיבים מתרבות אחרת, אלא 'לגעת בשאלות האקטואליות של הפועל כאן [...]. בשאלות האקטואליות של הציונות כמחזה ארץ-ישראלי מקורי', השומר הצעיר, ד, 8 (15.4.1935), עמ' 11-12 (ההדגשות במקור).

24. רפ, סוציולוגיה ותיאטרון, עמ' 29.

25. נ"ק, 'אהל בנהלל - לרגל הצגת יעקב ורחל', דבר, 17 באפריל 1928.

למרות הכל.²⁶ באותו העניין יש חשיבות מיוחדת לפנייה של ועדת התרבות של קיבוץ חניתה, מיישובי 'חומה ומגדל', 'לאהל', זמן קצר לאחר העלייה לקרקע: 'שמחתנו תהיה רבה לפגישת אחים וחברים בין חלוצי האמנות והתרבות העברית ובין חניתה [...] המפעל החלוצי שעל הרי הגליל בגבול הצפוני, והכותב אף מציין, לתועלת התאטרון, את לוח הזמנים של האוטובוס המשוויין היוצא מנהריה אל חניתה ומסיים, כמקובל, 'בברכת חברים נאמנה'.²⁷

הכותבים אינם מתייחסים, כאמור, לרפרטואר, אלא למסגרת. 'אהל' הוא תאטרון של נו גם כשהוא מציג את 'מסעות בנימין השלישי' של מנדלי או את 'המכשפה' של גולדפאדן. כך יכול איש עין חרוד להתלהב מהצגת 'המכשפה' כשהחברים בעין-חרוד ובתל-יוסף רצים למקלחת כדי להקדים ולסיים את יום החולין ולהתקדש לחג [...].²⁸ והיה אף מי שהציע ל'אהל' לבוא להשתקע בעין חרוד, לקבל 300 דונם למשק עזר עם פרדס ובנונת בתוספת עבודה שכירה בסביבה, בבניין ובחקלאות, כמפעל תרבותי-התיישבותי אמיתי, בתקווה שמשק העזר 'יוכל לספק בעוד כמה שנים פרנסה לרוב חבריו'.²⁹ 'אהל' הוצף במשך שנים רבות בפניות מכל רחבי הארץ ממפלגות, מתנועות נוער וממועצות פועלים ככתובת מובנת מאליה, שהרי 'אהל' הוא תאטרון פועלים 'רשמי'. בפניות מתבקשים, ולעתים אפילו נתבעים, שחקני התאטרון להופיע בדקלום ובקריאה בכל מיני אירועים, כמו אחד במאי, יום תל-חי, נשפי פורים. והיו אף בקשות להופעה מוזלת 'בפני מחוסרי עבודה, ילדי פועלים והורים עניים', נוכח 'המצב החמרי הקשה של הפועל העברי'.³⁰ אפילו 'האגודה להתעמלות וספורט מכבי', הקרובה יותר לימין הבורגני-האזרחי, פונה דווקא ל'אהל' (1927) בבקשה להופיע בנוסף 'על ידי דקלום או הקראה [...] כמובן [...] שלא על מנת לקבל פרס, מכיוון שהמצב הכספי של האגודה כעת אינו מרשה לעשות הוצאות כנ"ל'.³¹

גם מסעותיו של התאטרון לחו"ל, ובעיקר המסע החשוב לאירופה בשנת 1934, התקבלו בעיקר כשליחות לאומית ציונית. בעיני עזריאל קרליבך 'אנו העברים חביבה עלינו הבמה הזאת בשל עבריותה בלבד'. 'אהל' מביא עמו לפולין 'את רוחה האמיתית של ארץ-ישראל – אין הם תאטרון ארץ ישראלי – אלא ארץ ישראל בתאטרון'.³² עם זאת, יש המדגישים את

26. שמעון, 'אהל בעמק', דבר, 17 במרס 1936.

27. מכתב מקיבוץ חניתה להנהלה וחברי 'אהל', חניתה עלית, 17 ביולי 1938, מוזיאון, תיק 'ספר סיבובי אהל/אישים ומוסדות'.

28. ש' נוסע, 'הצגה בכפר', הארץ, 1 בנובמבר 1946.

29. מכתב ממועצת קיבוץ עין חרוד, בחתימת נ' בנארי, מוזיאון.

30. עיינו, לדוגמה: אברהם לוינסון, מכתב בשם המרכז לתרבות להנהלת 'אהל' מיום 7 בפברואר 1940, מוזיאון, תיק 'אישים ומוסדות'.

31. מכתב 'אגודה להתעמלות ולספורט מכבי' מיום 15 בנובמבר 1927, מוזיאון, תיק 'אהל שנים שונות'.

32. עזריאל קרליבך, 'אהל' (מאמר מערכת), בדרך, 7 בספטמבר 1934; הנ"ל, 'אהל' – צו זיינע גאסשפילען אין פוילען, היינט, 24 באוגוסט 1934.

העובדה שאת הצלחת 'אהל' באירופה יש לזקוף גם 'לזכות המציאות הארץ-ישראלית והחלוצית שממנה צמח [...] הקיבוציות, הפשטות, היחס הלבבי של החברים זה לזה', כתאטרון פועלים, המייצג את 'הרוח החיה של א"י העובדת'.³³ ואילו באנגליה קבע הלורד מלצ'ט בהתרגשות, וגם בנאיביות רבה, 'שהנה לפנינו תאטרון אחד ומיוחד ששחקניו הם 'פועלים רגילים ופשטים (plain working men and women) לא אמנים', אבל 'הם, בדרכם, מייצגים את מהותה של הציונות טוב יותר מכל נאום או מאמר'.³⁴ מבחינה זו אך טבעית ומאלפת העובדה שהעיתונות היהודית הקומוניסטית האנטי-ציונית לא התחשבה ב'פועליותו' של 'אהל'. בעיניה זהו 'תאטרון בורגני טיפוסי, טוב ליהודים בעלי בתים ולגויים בפאריז ולונדון – אך לא ליהודי ורשה'. ואילו שחקניו הכשרוניים של התאטרון, כדברי העיתון היהודי-הקומוניסטי בפריס, 'מכרו את נשמתם לסטרא-אחרא הציונית, ולכן כל עמל בעל הכרה מעמדית יזהר מליפול ברשתם'.³⁵

לסיכום, בשנות העשרים, השלושים והארבעים הצליח 'אהל' להיעגן בתודעת הציבור כתאטרון פועלים, בעיקר מבחינת הזהות החברתית, השייכות והזיקה המובנת מאליה לתנועת הפועלים, לתרבות העברית המתחדשת בארץ-ישראל, ולא כתאטרון פרולטרי לוחם בנוסח תאטרוני הפועלים הפופולריים במערב באותה התקופה.

ביקורת והתקבלות

העיתונות, הביקורת והממסד ההסתדרותי קיבלו את הצגות התאטרון ברגשות מעורבים. מצד אחד היו ציפיות מובנות מאליהן למיסודו של תאטרון פועלים ראוי לשמו; ומהצד האחר היתה גם הסתייגות מסגנון תעמולתי-פשטני של המסרים ה'פועליים' ותביעה לרמה ולאיכות אמנותית. מגמה זו הסתמנה בעיקר לאחר עלייתה של 'הבימה' לארץ-ישראל כתאטרון 'מתחרה', שהעמיד בפני 'אהל' אתגר ונתן למתנגדיו, גם מקרב הממסד ההסתדרותי, עילה לביקורת. 'אהל' היה נתון אפוא במעין מלכוד מביך למדי: היה עליו לעמוד בשני קריטריונים של הערכה, פוליטי ואסתטי, או לחלופין, מעמדי-פועלי ולאומי-ציוני. מובן מאליה שההערכות השונות נקבעו לא רק על יסוד קריטריונים אסתטיים ענייניים, אלא הושפעו לא מעט גם מעמדתו הפוליטית-האידאולוגית של הכותב כלפי תפקידו של תאטרון-פועלים, ככלי ביטוי

33. ז' בוזסטוביץקי, 'תאטרון ארץ-ישראלי במסעו (לביקורו של "אהל" בבלגיה)', בדרך, 22 באוגוסט 1934; כרוז ההסתדרות הציונית בבולוניה (בחתמת V. Levi), ההסתדרות הסטודנטים הציונית 'תחיה' (1934.28.4), מוזיאון, תיק 'סיבובי אהל בחו"ל' – 1934-1950.

34. '“Ohel” – Palestinian Hebrew Theatre – Lord Melchet's Letter to the Times', *World Jewry*, 20 July 1934.

35. קטעי העיתונות צוטטו במאמריו של יהודה גבאי, 'אהל במסעו – מתוך יומן', בדרך, 31 באוגוסט 1934; 'פרשת פאריז מתוך המחזור מסע ה"אהל"', בדרך, 14 בספטמבר 1934.

מעמדיית-עמולתי-חינוכי. ההצגה הראשונה, 'נשפי פרץ', התקבלה באהדה. הסופר אביגדור המאירי הגיב בהתלהבות. הוא מצא בבימוי של הלוי צירוף מקורי של נוסח י"ל פרץ, מרק שאגאל וואכטנגוב, בבחינת חידוש ומפנה 'בתולדות חייהם הבימתיים של יצירות פרץ' וגם 'התחלה של יצירה תרבותית גבוהה'.³⁶ סופר היום בוורשה השקיף על תאטרון הפועלים הארץ-ישראלי מרחוק, אבל הבחין היטב, בטון נרגש וקצת נאיבי, במשמעות הסמלית של חנוכת תאטרון פועלים ארץ-ישראלי ביצירת י"ל פרץ דווקא, כמפגש של ישן וחדש – בבחינת המשך של מסורת ותרבות. וכך, לדבריו, 'יוגד לפרץ על קברו פה בוורשה – היום פותחים הפועלים העברים בארץ-ישראל את התאטרון שלהם [...] ביצירותיך – פרץ'.³⁷ סופר הארץ אמנם הבחין, לעומת זאת, גם במסר אידאולוגי אקטואלי מרומז ב'נשפי פרץ', שלילת הגלות לא על-ידי התעלמות ממנה אלא על-ידי הצגתה-המחזתה על ליקוייה.³⁸ ההצגה ה'פועלית' הראשונה ('דייגים', 1927) כבר עוררה הסתייגויות עקרוניות. אביגדור המאירי, בעל האוריינטציה היותר ציונית כללית אורחית, משבח את ההצגה כ'יצירה שלמה ועמוקה' שיש בה ביטוי נאמן 'לחיי העובדים והעמלים שבכל העולם'.³⁹ ואולם מרדכי אבי-שאול, נציג מובהק של ה'שמאל' של הימים ההם, דווקא הוא תוקף את המגמתיות התעמולתית השקופה שבמחזהו ובהצגה, שגיבוריה אינם נפשות פועלות אלא 'סמלים' המייצגים סטטוס, מעמד וכו'. 'יותר הומניזמוס', הוא תובע, 'ופחות טנדנציה'.⁴⁰ מאותה נקודת מבט הסתייג סופר דבר מההצגה 'כובשי הביצה' מאת פרידריך וולף (1931). הוא חושף את החסר המהותי של 'המחזות הסוציאליים' שהם 'עמוסי ספרות ודלי עלילה, או להיפך – שופעי עלילה ודלי תוכן'. המחזה אמנם רלוונטי מהיבט 'פועלי', אבל 'הכל בשטח העליון [...] צירוף טנדנציוני של פרגמנטים ודיאלוגים מהפכניים'.⁴¹ ש' יזרעאל (כנראה עזריאל שווארץ-אוכמני) דן בהיבט הפועלי-המעמדי של ההצגה 'האחים אשכנזי' (1938) מאת ישראל זינגר, ולדבריו חסר בהצגה העיקר, ששום מסר 'פועלי' אינו יכול לבוא במקומו – 'האמת ביסודה ובגילוייה האמנותי, השרשי, התמציתי'.⁴²

מאותה נקודת מבט מתח ברל כצנלסון ביקורת נוקבת על ההצגה 'ריחים' מאת דוד ברגלסון (1935). בעיניו זהו 'שונד פטריוטי', 'זיוף מלחמת המעמדות', 'עשוי לפי מיטב הרצפטים של המלודרמה בתאטרון היהודי'. יש במחזה 'לא קידוש המעמד – אלא חילול המעמד'. כצנלסון תבע מהתאטרון 'שלנו' להציג גם 'חוליות משרשרת ההווה שלנו על מציאותו המעמדית, על ניגודיו, ומלחמותיו, על גילוייו הארץ-ישראליים והגלתיים, אך

36. אביגדור המאירי, 'פתיחת האהל – על נשפי פרץ', הארץ, 26 במאי 1926.

37. י. ש-ר, 'על נשפי פרץ', היום (ורשה), 7 באפריל 1926.

38. י. וינשל, 'הגלות בשפורפרת' (במקום רצנויה ל"אהל"), הארץ, 30 ביוני 1926.

39. אביגדור המאירי, 'דייגים', הארץ, 22 במרס 1927.

40. מרדכי אבי שאול, 'הדייגים באהל', במות, 14 במאי 1927, מוזיאון, תיק 'עיתונות', 1925-1930.

41. חובב, 'כובשי הביצה', דבר, 17 באוקטובר 1931.

42. ש' יזרעאל, 'רשימות תיאטרונות – 'האחים אשכנזי' ב"אהל', 'השומר הצעיר', 19 (1.10.1938).

בשום אופן לא נרצה לראות בו חומר ליצירות קלוקלות, כוזבות, חסרות רעיון ונעוות דמות.⁴³ משה זילברטל-טל, איש השומר-הצעיר, התווכח בעניין זה עם כצנלסון בהתייחסו ל'ריחים' ביתר הבנה. הוא מסתייג אמנם מהאיכות הדרמטית והתאטרלית של המחזה, אבל, שלא כדעת כצנלסון, 'סיפור זה הוא קטע של היסטוריה, חתך ממציאיותו של הפועל היהודי, הד להאבקותו הנואשת על זכותו לחיים ולעבודה'. דווקא 'הסבך הסוציאלי, אשר האיסיטיניסטים ירחקו ממנו', הוא רלוונטי גם למציאות הארץ-ישראלית בהווה, ו'אם מחר', הוא תוהה, 'תופיע על הבמה העברית דרמה על מלחמתו של הפועל העברי על זכותו לעבודה, לארגון, לתנאי חיים הוגנים, האם גם אז יראה בכך ב.כ. פגם? [...] סנטימנט פועלי?'. להפך: 'זהו הקו העיקרי בגישתנו לשאלת הרפרטואר - גילוי הרקע הסוציאלי, העלאת המומנט הקולקטיבי, הדגשת האינטרפרטציה הסוציאליסטית'.⁴⁴

מובן מאליו שההבדל בין שתי הגישות נובע גם מהמסגרת הפוליטית-אידיאולוגית השונה: מפא"י לעומת השומר-הצעיר, ויחסן של שתי התנועות בעת ההיא לשאלות יסוד של הכרה 'פועלית'. זילברטל, שהיה עקיב מאוד בביקורתו על הצגות 'אהל',⁴⁵ גילה גישה מאוזנת, מתוך הבנת המעלות והמגבלות של תאטרון 'מגויס'. מבקרים אחרים נקטו גישה פסקנית ובוטה יותר כלפי 'אהל' גם כאשר המחזות המוצגים לא השתייכו בהכרח ל'ז'אנר הפועלי', התעמולתי-האידיאולוגי. יוסף ימבור וחיה קדמון מסתייגים, לדוגמה, מהגישה הסובלנית והאוובייקטיבית כלפי האימפריאליזם הבריטי במחזה 'עוד נהר אחד' מאת בוורלי קרוס (1959),⁴⁶ אף שבאותה עונה 'אהל' כבר לא היה 'תאטרון פועלים' רשמי. ואילו לאה גולדברג הסתייגה מהצגת המחזה ההיסטורי 'בר כוכבא' (1945) מאת יארוסלב ורכליצקי (בגרסה מעובדת של המתרגם אברהם לוינסון והבימאי משה הלוי, שנתנו למחזה פירוש ציוני-לאומי אקטואלי). 'זה כמה שנים עמדנו נדהמים ושאלנו את עצמנו מהי דרכו הסוציאליסטית המיוחדת של התאטרון הזה, אבל הפעם עולה השאלה שבעתיים - הלשם אסוציאציות אלו [כלומר לאומיות, לא מעמדיות, ב"פ] קיימת במתם של הפועלים?'.⁴⁷ כעשר שנים אחר-כך

43. ברל כצנלסון, 'הכהגנתה?', דבר, 12 במרס 1935 (כתבים, ז, עמ' 320-325).

44. משה זילברטל-טל, 'בשולי הצגת ריחים', השומר הצעיר, 8 (15.4.1935).

45. ראו רשימותיו על הצגות 'אהל': השומר הצעיר, 16 (15.8.1936); 8 (15.4.1937); בשער (מדור 'בימות'), 17 ביולי 1949.

46. ראו: יוסף ימבור, 'עוד נהר אחד באהל', על המשמר, 4 בדצמבר 1959; חיה קדמון, 'הגיבור החיובי - האימפריאליזם - הצגת בכורה באהל', קול העם, 5 בדצמבר 1959.

47. לאה גולדברג, 'בר כוכבא באהל', משמר, 11 במרס 1945. כדאי לציין שמבקר עיתון הנוער-העובד, במעלה, החותם בשם 'צופה', דווקא משבח את המחזה בזכות הרלוונטיות של הנושא מאחר ש'התקופה קרובה מאד ללב הדור שלנו הנאבק על שחרורו [...] וטוב שאנו חוזרים אל התקופות ההיסטוריות שלנו מהן נשאב כוח, בטחון ונחמה', במעלה (מדור 'בימות'), 9 במרס 1945. ועוד באותו עניין כדאי להזכיר את מאמרו של מ' בוגדן, איש האגודה למען 'אהל', 'אהל בשנת תרצ"ד', דבר, 13 בספטמבר 1934, הרואה בתאטרון כלי ביטוי 'לשיבת ציון', ו'אהל', לדבריו, 'ימלא תפקידו לו יתמיד במחזות תנ"כיים והיסטוריים'.

תוהוה 'חובב תאטרון' מעל דפי דבר על הצגת 'תה וסימפטיה' מאת רוברט אנדרסון (1955). 'לשם מה תאטרון פועלים?', הוא שואל, 'אם לא ליצירת ערכי תרבות המיוחדים לנו – מאבקו של ציבור הפועלים לחיים אנושיים טובים וישרים'. לכותב אין ספק, בטון הנשמע כיום קצת 'ז'דנוביסטי', 'שלא זו הדרך' ו'בלי שינויים מכריעים' להחזרת התאטרון 'לייעודו לא תהיה ל"אהל" זכות קיום'.⁴⁸ מובן מאילו שהעיתונאים והמבקרים שלא הזדהו עם מוסדות ההסתדרות ועם מפלגות הפועלים הסתייגו לעתים לא רק מאיכות המחזה או ההצגה, אלא מהאידיאולוגיה הפועלית-המעמדית שהמחזה ביקש לבטא. איתמר בן-אבי בדבריו על הצגת המחזה הפרולטרית-המעמדי המובהק 'שאפ' (1932) שולל בעיקרון את הזיקה בין הגשמת הציונות, שבה פועלים ומעבידים, על אף הניגוד המעמדי, שותפים לאותו מפעל ולאותה מטרה, לבין 'מלחמת המעמדות' באמריקה הקפיטליסטית שם 'כל "בוס" הוא בן בליעל'.⁴⁹ התדמית הציבורית של 'אהל' כתאטרון פועלים באה לידי ביטוי אפילו בעניינים שוליים, מעין קוריוזים, אבל כה מהותיים לתופעה התרבותית הייחודית ש'אהל' היה אמור לייצג. לדוגמה, אחד המועמדים המבקש להתקבל ל'אהל' (1939) מציין במכתבו: 'לזכות גדולה הייתי חושב לי לשחק בתאטרון של פועלים, ובמיוחד של פועלינו בארץ. והוא מסיים – 'בברכה פרולטרית'.⁵⁰ ואילו פועל ותיק, איש העלייה השנייה, כותב 'לחברי ב"אהל' (1944), שזיכו לראות בארץ-ישראל 'אמנות פרולטרית ותאטרלית של פועלי ארץ-ישראל, בלי מנצלים ובלי מנוצלים'.⁵¹ רפאל צבי, איש תאטרון ותיק, מבקש להתקבל ל'אהל' ונימוקו: 'בשבילי חשוב שעל "אהל" יש שלט – הסתדרות העובדים – אם זה לא יהיה אני לא אהיה אף רגע באהל'.⁵² אלה הם כאמור קוריוזים, אולם גם הם מעידים על מקומו של 'אהל' בתודעת הציבור כתאטרון פועלים – לאו דווקא כתאטרון פרולטרי לוחם, אלא בעיקר כתאטרון פועלים ארץ-ישראלי עם זהות פועלית ושייכות מובנת מאליה לתנועת העבודה הציונית, שייכות במובן הסוציולוגי, ולא דווקא מבחינת הרפרטואר, האידיאולוגיה או הסגנון.

המשבר – גורמים וסיבות

'אהל' פעל ארבעים וארבע שנים (1925-1969). ציוני הדרך החשובים בתולדותיו הם: ייסוד ה'סטודיה' (1925); המסע המוצלח לאירופה והמעבר מ'סטודיה' לתאטרון פועלי ארץ-

48. חובב תיאטרון, 'אהל עד מתי? – להצגת "תה וסימפטיה"', דבר, 3 ביוני 1955.
49. איתמר בן-אבי, 'למה המשחק הזה? הן פועלים אנחנו כולנו בארץ האבות' (להצגתו האחרונה של ה'אהל'), דואר היום, 17 ביולי 1932.
50. מוויאון, תיק 'בקשות להתקבל לסטודיה "אהל"', 1933-1939, בחתימת יונה הילונטרטה.
51. צבי ארמון, מכתב לחברי 'אהל' (27.12.1944), מוויאון, תיק 'אהל' – 'שנים ראשונות'.
52. רפאל צבי, מכתב לאנשי 'אהל', מוויאון, תיק 'מסמכים 1932-1929'.

ישראל' (1934); התפטרות משה הלוי מניהול התיאטרון (1950); הסרת חסותה של ההסתדרות (1958); וסגירתו של התיאטרון (1969). תולדותיו של 'אהל' בשנותיו האחרונות היו תהליך מצטבר של משברים ונסיונות חוזרים אך כושלים לשקם את התיאטרון. המשבר החל להסתמן כבר בשנת 1946, לאחר דיון נוקב בוועד הפועל של ההסתדרות על מבנהו ועל עתידו של התיאטרון, והוא נמשך בשנות הארבעים והחמישים, עם המעבר, הקריטי מבחינת 'אהל', מ'יישוב למדינה'. שחקנים ותיקים, דוגמת אברהם חלפי, פרשו, ואילו צוות המייסדים הוותיק תרם אמנם תרומה חשובה להצלחותיו של התיאטרון בשנים הקודמות, אבל רוב הצוות היה שחקנים 'אפורים' למדי, חוץ מכמה 'חריגים', מה שמן הסתם היה גם כן גורם לא מבוטל לכך שהתיאטרון לא היה יכול להתחרות ב'הבימה', ובייחוד ב'תיאטרון הקאמרי', שזכה להצלחה ולאחדה בתור תיאטרון ישראלי צעיר הפותח תקופה חדשה. ועדות רפרטואר ומנהלים התחלפו; גם העיתונות, יש טוענים, לא אהדה במיוחד את נסיונות ההתחדשות של התיאטרון.⁵³ הקמת 'סטודיה' להכשרת שחקנים (1950); מינויו של פיטר פריי למנהל אמנותי (1963) וגיוס שחקנים צעירים ומבטיחים (יוסי בנאי, גילה אלמגור, עודד תאומי, אילן דר, שולמית אדר, זאב רווח ואחרים) במהלך שנות השישים – כל הצעדים האלה לא הצליחו לחולל את המפנה הדרוש. התיאטרון ניסה לגוון ולהעשיר את הרפרטואר המקורי והמתורגם, קלאסי ומודרני, עם כמה הצלחות לא מבוטלות: 'אגדת החורף', 'נשי וינדזור העליונות', 'ריצ'ארד השלישי' מאת שקספיר; 'תעלולי סקאפן', 'בית ספר לנשים', 'החולה המדומה', 'גם הוא באצילים', 'הקמצן' מאת מולייר; 'חשמלית ושמה תשוקה' מאת ויליאמס, 'אופרה בגרוש' ו'שוויק במלחמת העולם השנייה' מאת ברכט; 'שש נפשות מחפשות מחבר' מאת פיראנדלו, 'המשוגעת משאיו' מאת ז'ירודו, 'הצמא והרעב' מאת יונסקו, וכן תרגומים מיידים (גולדפאדן, מנדלי, שלום עליכם, י"ל פרץ); מחזות ישראליים מקוריים (מאת משה שמיר, אהרן מגד, שולמית בת דורי, יגאל מוסינזון, אפרים קישון ועוד). כל אלה לא הצליחו לשקם את התיאטרון. שחקנים שבתו והתפטרו נוכח הפיגור בתשלום משכורות (1966) וב-31 במאי 1969 ירד המסך סופית על 'תיאטרון פועלי ארץ-ישראל – "אהל"'.⁵⁴ את הסיבות לנפילתו ולסגירתו של 'אהל' יש לקשור לא רק לתהליכים היסטוריים, כגון חוסר הרלוונטיות של 'תיאטרון פועלים' בעידן המעבר מ'יישוב למדינה', או חוסר יכולתו של 'אהל' להתמודד בהצלחה כתיאטרון עצמאי עם האתגרים האמנותיים והכלכליים בעשור שבין 1958 ל-1969, אלא בעיקר לגורמים מהותיים יותר:

53. כך לדוגמה טען סופר הארץ, כי 'אילו הועלתה הצגה זו [תרגיל בחמש אצבעות' מאת פיטר שאפר] כמות שהיא על בימת 'הקאמרי' או 'הבימה', היתה נעשית "שלגר" גמור, אבל מאחר שמבקר תיאטרוני קבע פעם כי אנשי "אהל" לעולם לא ידעו לשחק – שוב אין מי שיעז להמליץ לפני ידידיו על ההצגה, מאמר מערכת, ללא חתימה (יעקב הורביץ?), הארץ (מדור 'תרבות וספרות'), 17 באפריל 1959. וכמו כן, באותו עניין: א' הד, 'היש כשרון לקהל?', על המשמר, 20 במרס 1959.

54. על שנותיו האחרונות של 'אהל' ראו: מוזיאון, אוסף עיתונות, שנים 1953-1969; בנימין תמוז ושלמה טנאי, 'זוה סיפור המעשה', בתוך: יהודה גבאי (עורך), תיאטרון אהל: סיפור המעשה, תל-אביב 1983,

א. בראש ובראשונה אופיו של התאטרון כמוסד. 'אהל' התחיל בעצם כתאטרון חובבים. הלוי סייר ברחבי הארץ ובחן מועמדים בקיבוצים, במושבים ובמקומות עבודה בערים. על-פי עדותו הוא ויתר במתכוון על שחקנים מקצועיים ש'כבר טעמו טעם תאטרון'.⁵⁵ הוא אף דחה במשך השנים בקשות של שחקנים שונים מחוץ ל'קבוצה' להצטרף לתאטרון, דוגמת רחל מרכוס, זלמן לביוש, מאיר תאומי וגם חנה מרון הצעירה, שביקשה בהיותה בת 16 להתקבל לתאטרון. ואפילו את מנחם גנסין איש 'הבימה' והתא"י דחה משום היותו 'שחקן פרופסיונלי'.⁵⁶ זה שבקרב אותם חובבים התגלו במשך הזמן כמה שחקנים מעולים (דוגמת שמחה צחובל, מאיר מרגלית, אברהם חלפי ואחרים) אינו משנה את העובדה שהתאטרון היווה בראש ובראשונה קבוצת שחקנים שגובשה במסגרת של מעין 'קומונה', שפעלה על בסיס של קולקטיב, מה שיצר מתח מתמיד בין הרצון של השחקן למימוש ולביטוי עצמי לבין מסגרת העל של 'קבוצה'.

ראשוני 'אהל' עבדו ללא משכורת. ביום עבדו כפועלים ובערב למדו והציגו. היה להם מטבח משותף בצריף בצפון תל-אביב ליד הים, ששימש גם סטודיה ללימודים ולחזרות.⁵⁷ היו אף מי שהציעו לתאטרון להקים משק חקלאי ליד העיר 'כדי לקשור את ה'אהל' לטבע ולקרקע'.⁵⁸ מתוך הפרוטוקולים של ישיבות הנהלת 'אהל' מתברר שהחיים בתאטרון לא היו אידיליה 'פועלית'. במכתבים ובפניות של חברים אל הנהלה נמצא תלונות רבות של חברים על קיפוח, כגון 'כבר שנים שלא קבלתי תפקיד'; 'אני מבקשת את הנהלה לתת לי עבודה רצינית בהצגה זו בהתחשב עם זאת שאני זה שנתיים וחצי לא עליתי על הבמה'; או: 'הסך הכל של תפקידים ששיחקתי במשך אחת עשרה וחצי שנים הוא עגום'; 'חלוקת התפקידים לגבי היא בלתי צודקת [...] אבקשכם לסדר ישיבת הנהלה ולתקן את המעוות'.⁵⁹ בארכיון 'אהל' שמור מעין יומן עבודה בצורת טבלה שבה ממוין כל שחקן לפי חשיבות התפקידים ששיחק בסדר הייררכי של תפקיד ראשי, תפקיד מרכזי, תפקיד בעל חשיבות א, ב, ג, תפקיד אפיוודי ובתחתית הטבלה – תפקיד סטטיסטי. וכך אנו יודעים, לדוגמה, ששמחה צחובל שיחק 33 תפקידים שסווגו, כמותית, על פי סולם החשיבות בסדר הייררכי: 6, 7, 4, וכו'.⁶⁰ נראה שהנהלה ערכה את הטבלה כדי לשמור על איוון כלשהו בחלוקת התפקידים,

55. הלוי, דרכי עלי במות, עמ' 98-100; הנ"ל, 'כך יצרתי את תיאטרון "אהל"', גזית, לג-לד, א-יב (1980-1982), עמ' 147-150.

56. מוזיאון, תיק 'בקשות להתקבל לסטודיה 1933-1939'; שם, 'פרוטוקולים, ישיבת ועד', 1 בספטמבר 1927.

57. ראו: תמוז וטנאי (לעיל הערה 54), עמ' 20-22; דבורה קסטלניץ, 'עם האהל', גזית, לג-לד, א-יב (1980-1982), עמ' 153-156.

58. כרוז למען האהל (בחתמת ד' בן גוריון, מ' הלוי, ז' רובשוב, זנדבנק, י' שבו), דבר, 23 באפריל 1928.

59. ראו מכתבים בחתימת חיה סנקובסקי-שרון (28.5.1937), דבורה קסטלניץ (26.5.1937), אברהם נחתומי (25.5.1930), מוזיאון, תיק 'מבין הקירות' – מכתבי חברים, שבו שמורים כל המכתבים האישיים של חברי 'אהל'.

60. מוזיאון, תיק 'מבין הקירות' – משפחת אהל, טבלה, ללא תאריך (כנראה מאמצע שנות השלושים).

אבל כל מי שמעיין בה מבין מיד שלא היתה כאן שום 'קבוצה', אלא היו שחקנים טובים יותר ושחקנים טובים פחות.

מתוך תיק המכתבים והפרוטוקולים מסתבר שלא חסרו גם בעיות אישיות, כגון עיכובים בתשלום משכורת, בעיות תקצוב המטבח המשותף וכו'. אחד החברים, לדוגמה, קובל על כך שאין כסף 'מאחר שהמטבח נהפך לבית אוכל של כל ה"אהל"'. כל אחד בא ואוכל וכסף נכנס רק מהקבוצה. [...] חברים רבים הרוויחו 30 גרוש לשבוע, ואכלו בעד 50 גרוש [...] ומזה בא הדפיציט'.⁶¹ אברהם חלפי מבקש סיוע של שלוש לירות כדי שיוכל לנסוע להבראה על-פי עצת הרופא. ולימים הגיע חלפי למסקנה ש'הקולקטיב אינו אלא איגוד של אנשים זרים איש לרעהו', שאינו 'מתחשב בבעיות אישיות ואינו יודע להעריך את המסירות ואת המאמץ של החבר'.⁶² אחת החברות, בהריון, מבקשת השתתפות בדמי כלכלה 'מאחר שהנסיעה למטבח מתישה אותה'. בהיותה אם לתינוק היא מבקשת סיוע להחזקת מטפלת כדי שתוכל לחזור לעבודה.⁶³ גם הנסיונות לפטר שחקנים לא מתאימים מבחינה מקצועית נתקלו בקשיים בגלל האופי הקבוצתי-הקולקטיבי, דוגמת מכתבו המרגש של אחד החברים הקובל: 'הוצאתי מה"אהל" היא בלתי חוקית ואנטי הסתדרותית. [...] עשר שנים עמדתי ביום על הפיגומים בבנין ובערב הייתי בא לבמה עם ידיים שרופות ואכולות סיד ומלט והתמסרתי להתלהבות אושר היצירה העברית [...] אני מבקש הגנה על זכויותי וכבודי בתור חבר הסתדרות מזמן יסודה'.⁶⁴

כפי שהדברים משתקפים מתוך המכתבים והפרוטוקולים לא היה 'אהל' תאטרון פועלים אידאלי מבחינת המבנה החברתי ומערכת היחסים הבין-אישיים והמקצועיים. אמנם מהיבט רומנטי או נוסטלגי, היתה מן הסתם איווה מיוחדת, חלוצית, 'משפחתית' בקרב החבורה של מייסדי התאטרון וראשוניו בתל-אביב של השנים ההן, שכמותה לא נוצרה בשום תאטרון אחר.⁶⁵ ואולם בחינה היסטורית מפוכחת יותר, המבקשת לבחון את הסיבות לכשלונו ולנפילתו של 'אהל', מביאה למסקנה שהמבנה הקולקטיבי-הפועלי של התאטרון מיסד מבחינה מקצועית תאטרון שלא היה מסוגל להתמודד עם אתגרים ומשימות המחייבים יכולת ומיומנות שמעבר לרמת הציפיות של מייסדיו. להיבט זה של מבנה התאטרון היתה גם משמעות כלכלית

61. שם, תיק 'שיבות מועצה, פרוטוקולים', 19 בפברואר 1927.

62. אברהם חלפי, מכתבים, 13 ביולי 1929, 16 במאי 1937, שם, תיק 'מבין הקירות - מכתבי חברים'.

63. חיה שינטל, מכתבים, 30 באוגוסט 1939, 30 ביוני 1940, שם.

64. מכתבו של פנחס רבינוביץ (ללא תאריך), שם.

65. ראו לדוגמה את רשימתו הקצרה של רן שחורי, בנו של יהודה שחורי מראשוני 'אהל', המספר על חויית ילדות על רקע הקבוצה-הסטודיה והתאטרון, שהיא בעיניו כ'אגדת ילדות' נוסטלגית, 'ילדות בצל האהל', גזית, לג-לד, א-יב (1980-1982), עמ' 169-170. וכמו כן: דבריה של דבורה קסטלניץ, 'עם האהל', שם, עמ' 153-156. דוגמה מובהקת למחויבות ולזיקה של היחיד לקולקטיב בשנותיו הראשונות של 'אהל' אפשר למצוא ביצירות ובדיבורים של החברים ב'ספר הפרוטוקולים', מוויאון, אספה שנתית, 19 ביולי 1927.

מעשית. התאטרון לא היה מסוגל להילחם על קיומו בשנות המבחן הגורליות משום שהיה עליו לקיים להקה שהיקפה מבחינת כוח האדם המקצועי לא עמד בשום יחס לפוטנציאל האיכותי שלה, על כל המשתמע מכך מבחינה כלכלית ואמנותית.⁶⁶ ב. גורם שני, מהותי, קשור לאופי הפועלי הממוסד של התאטרון, למחויבות לשלב אמנות ואידאולוגיה כדי להצדיק את המסגרת הפועלית המחייבת וכדי להבטיח את התמיכה ואת החסות של מוסדות ההסתדרות.⁶⁷ מייסדי 'אהל' ראו את עצמם 'חלוצי ענף יצירה כבד משקל ורב ערך של תרבות הפועלים בארץ',⁶⁸ אבל בפועל היו העניינים יגעים יותר. החסות והתמיכה של ההסתדרות, התלות הכלכלית והמחויבות לרפרטואר 'פועלי' הכניסו את התאטרון למעין מלכוד: האם 'אהל' הוא תאטרון או תאטרון פועלים? האם יש לטפח את השחקן כאמן יוצר או שיש לראות בו רק אמצעי וכלי לטיפוח תרבות ואידאולוגיה מעמדית? מה צריכה להיות מדיניות הרפרטואר של התאטרון? מיהו הקהל שלפניו אמור התאטרון להציג בארץ-ישראל של שנות העשרים והשלושים? כבר בשנת 1929, באספה השנתית של חברי 'אהל', עלתה השאלה: מה עדיף, 'פרופגנדה' או 'התחשבות בשחקן'?⁶⁹ הדיונים של חברי 'אהל' לקראת הצגת 'מות דנטון' מאת גיאורג ביכנר (1933) משקפים היטב את סוגיית הרפרטואר הפועלי שהתלבטו בה אנשי התאטרון. אברהם חלפי שיבח את המחזה משום שאין בו טנדנציה גלויה. שמחה צחובל מצא בו השלכות רלוונטיות למהפכת אוקטובר, ואילו חיה סנקובסקי (שרון) הסתייגה ממחזות כמו 'דייגים' ו'שאפ' המעידים על 'חוסר בגרות', לעומת 'מות דנטון' שהוא לנו לכבוד.⁷⁰

הדיונים העקרוניים על מדיניות הרפרטואר של התאטרון ליוו אותו בכל שנותיו ולא פעם נראה ששחקני 'אהל' שילמו ביודעין מס שפתיים למסגרת הפועלית כדי להעניק לגיטימציה למחזה זה או אחר. כך למשל היה מאיר מרגלית יכול לטעון ברצינות גמורה שהוא רואה ב'בנימין השלישי' של מנדלי 'לא רק אדם אלא גם סוציאליסטן'.⁷¹ מאלפים במיוחד הם הדיונים בישיבות ההנהלה והמועצה בהשתתפות נציגי ההסתדרות בשנים 1936-1937 על רקע עליית הפשיזם והנאציזם: האם להציג מחזה אקטואלי ורלוונטי דוגמת

66. הדברים נוסחו היטב ברשימתו הקולעת של נ"א, 'נכוש השדה', אשמורת, 2 בנובמבר 1950: 'התיאטרון המתקרא תיאטרון פועלים חסר כמעט את כל הקווים המאפיינים תיאטרון פועלים [...] מהבחינה החמרית הריהו קולקטיבי, פירושו של דבר ששחקן טוב המשחק כל השנה בתפקידים ראשיים ואינו מתפנה לערב מנוחה אחד, מצוי באותה דרגה בה שרוי שחקן רע, המשחק לעתים נדירות ובתפקידי משנה [...]'.
67. פירוט כרונולוגי מלא ומתועד, שלב שלב, של יחסי 'אהל' עם הממסד ההסתדרותי ראו: שוהם, ההסתדרות וה'אהל', עמ' 22-81.

68. יומן הסטודיה הדרמטית, מוזיאון, תיק 'פרוטוקולים', מחברת א, 1/1925.

69. פרוטוקול האספה השנתית הרביעית של 'אהל', ספטמבר 1929, שם, תיק 'פרוטוקולים'.

70. דברים באספה כללית, 17 באוקטובר 1933, שם.

71. מאיר מרגלית, 'בנימין השלישי' – על מסעותיו, שיחות, במעלה, 4 ביולי 1936.

'פונטמרה'⁷² או את 'אנטיגונה' בעיבוד הרלוונטי לא פחות של המחזאי הגרמני וולטר הסנקלבר? למרות שאחד החברים טען באותו דיון ש'מחזה ארץ ישראלי חשוב יותר מהפשיזם', או עדיף דווקא מחזה מאת דוד פינסקי, 'כי הוא מקובל על אנשי ההסתדרות'. אולי רצוי, כדברי חבר אחר, 'לטפח את המחזה היהודי הקלאסי [...] להראות את ההרואיזם של ארץ ישראל החדשה'; ואילו נציגי ההסתדרות מעדיפים באותו הדיון ש'אהל' יתן ביטוי להתאבקות מלחמת השחרור בשנה זו ביחוד בספרד' וגם יציג, כתאטרון פועלים, מחזות 'לכבוד ה-1 במאי'⁷³.

היחס של מוסדות ההסתדרות אל התאטרון היה כאמור אמביוולנטי. ההסתדרות ראתה את עצמה פטרונ של 'אהל', תמכה בו ואף העניקה לו את התואר המחייב 'תאטרון פועלי ארץ-ישראל' וכן הקימה את 'האגודה למען האהל' לשם תמיכה בתאטרון וסיוע. היא אף יזמה, בין השאר, הסכם עם ועדת התרבות הבין-קיבוצית לשם הופעות סדירות ומתקצבות של התאטרון בקיבוצים (1942). עם זאת היא הגבילה את עצמאותו כתאטרון רפרטוארי. נציג ההסתדרות יצחק שבו קובל באספה הכללית השנתית (1927) על כך ש'מחזונו המקורי של ה"אהל" לא נשאר כלום. שכחנו את מטרתנו' שהיא 'לחנך [...] לא לטפח משחק פרופסיונלי אלא אדם נעלה [...] שיוכל לשמש באמנות, שיהיה קשור בעבודה'⁷⁴. גם ברל כצנלסון, עם כל אהדתו למפעל, מודה (1932): 'לא חלמנו שיהיה לנו תאטרון פרופסיונלי [...] צפינו לסטודיה שתגלה כוחות אמנותיים בהסתדרות', אבל 'האפשר לקיים סטודיה כזו מאנשים החיים על עבודה ולא על משחק'⁷⁵. אותה 'אגודה למען האהל' אף תבעה מחברי התאטרון 'לשם השבחת מצבו הפנימי [...] נכונות לקרבן חמרי' וויתור על משכורת במשך שישה חודשים ו'הפקדת הסמכות האמנותית העליונה בשאלת הרפרטואר לידי ההסתדרות'⁷⁶. אנשי 'אהל' חשו די מתוסכלים. 'מה שברור לי עד היום הזה', קובל אחד החברים, ש'ה"אהל" בעיני הוועד הפועל בתור תאטרון ששואף להתקיים על המשחק אינו קיים. בעיניהם זוהי קבוצת

72. מדובר בהמחזה של הרומן הפוליטי-האקטואלי פונטמרה (Fontamara) מאת הסופר האיטלקי איגנאציו סילונה, שיצא לאור בעברית בתרגומו של יצחק שנהר (שטיבל, תל-אביב 1934; מהדורה חדשה, בתרגום עמנואל בארי, זמורה ביתן, תל-אביב 1986). כנראה הומחו הרומן, או שהיתה כוונה להמחיוו.
73. ועדת רפרטואר, 26 בספטמבר 1936; אספת חברים כללית, 1 באוקטובר 1936; ישיבת הנהלה ועדת רפרטואר, 23 בפברואר 1937; אספה כללית בהשתתפות 'האגודה למען האהל', 1937 (אין תאריך מדויק), מוזיאון, תיק 'פרוטוקולים'.
74. יצחק שבו, דברים באספה כללית שנתית של 'אהל', 19 ביולי 1927, שם.
75. דברים במועצת ההסתדרות הכ"ו, 1932. גם יוסף שפרינצק טען באותו דיון ש'אהל' צריך לפעול רק 'כסטודיה של חובבים בציבור הפועלים, ומהסטודיה אולי יצא פעם תיאטרון', ואילו בן-גוריון טען שתאטרון, כמו ספרות, זוכה להערכה לפי ערכה וחשיבותה של היצירה – ולא לפי הכתובת 'תיאטרון פועלי ארץ-ישראל'. הדברים מובאים אצל שוהם, ההסתדרות ו'אהל', עמ' 4 (פירוט מלא של הדיון מצוי בארכיון העבודה, מכון לבון [אה"ע], IV-208-271).
76. מכתב 'האגודה למען האהל' מיום 11 באוקטובר 1935, מוזיאון, תיק 'אהל' – שנים ראשונות'.

פועלים אשר בזמן הפנוי מתאספים לשם יצירת איזו פעולה אמנותית. [...] הם לא מתארים לעצמם ש"אהל" יכול להיות תאטרון פרופסיונלי.⁷⁷

מובן שדיונים אלה התנהלו כשברקע ניצבת 'הבימה' כמוסד מתחרה, שעצם נוכחותו מערערת על מעמדו של 'אהל' כתאטרון ארץ-ישראלי ייצוגי. יוסף שפרינצק, לפי עדותו של משה הלוי, טען שעל התאטרון להסתפק במעמד של סטודיה 'כי יש תאטרון אחד – "הבימה".⁷⁸ בעיני יצחק יציב תאטרון 'הבימה' הוא התאטרון העברי הלאומי בהא הידיעה. הוא 'החוליה בשרשרת הציונות'.⁷⁹ אחד החברים מסביר באספת חברים (1931) כי "הבימה" נחוצה לוועד הפועל מסיבות פוליטיות, כי זה מקשר אותם עם הרבה חוגים ציוניים בחו"ל.⁸⁰ יצחק טבנקין, לעומת זאת, ראה ב'אהל' 'מוסד שלנו' הראוי לטיפוח ולעידוד, בעוד 'הבימה' היא 'מוסד כללי'.⁸¹ ואילו אחד מחברי ועדת התרבות של קיבוצי העמק, איש תל יוסף, קבל על כך ש'אנשי ההסתדרות עובדים בשביל "הבימה" עוד ביתר מרץ מאשר ל"אהל".⁸²

המשבר הרציני ביחסי 'אהל'-ההסתדרות והניסיון לערער על מעמדו כתאטרון פועלים, ובעקפין גם על מעמדו של משה הלוי כמנהל-בימאי, חל במהלך שנת 1946 בסדרה של דיונים ממושכים בוועד הפועל לבחינה מחדש של אופיו של התאטרון ועתידו. אנשי הוועד הפועל העלו ביסודיות ובלי סנטימנטים את כל ההיבטים הרלוונטיים: ניהול, ליהוק, רפרטואר, מבנה חברתי, טיפוח כשרונות צעירים, תקצוב וכו'. נציגי ההסתדרות, מרדכי נמירובסקי (נמיר) וזלמן אהרונוביץ (ארן), מתחו ביקורת קשה על 'אהל' עם מבט פסימי לעתיד. 'המשבר יבוא', אמר נמירובסקי, 'מוטב שלא יבוא בדרך סטיכית – מוטב שנראה אותו שעה אחת קודם'. אהרונוביץ תבע מ'אהל' להיות לא סתם 'קואופרטיב', אלא מוסד אמנותי עם 'אידיאה מרכזית', רמה מקצועית ורפרטואר מבוקר וסלקטיבי. 'להיות קודם כל תאטרון אמנותי במובן המעולה של המושג'. נציגי 'אהל' בדיון ניסו לסגור על המוסד ללא הצלחה יתרה. זאב ברבן דיבר על המסירות הרבה של התאטרון ליישובי העמק, על הקושי להתמודד עם שתי משימות סותרות – חידוש והעזה לעומת הצלחה ופופולריות, ורק המשך התמיכה של

77. יוסף זרובבל, דברים באספה כללית, 25 ביוני 1931, מוזיאון, תיק 'פרוטוקולים'.

78. הלוי, דרכי עלי במות, עמ' 143.

79. יצחק יציב, 'על הבימה (הערות אחדות)', קונטרס, שלה (י' אייר תרפ"ח), עמ' 20-24. גם ברשימה נוספת באותו עניין, 'בתיאטרון', דבר, 11 בספטמבר 1931, נשאר יציב מסויג וביקורתי כלפי 'אהל' בהשוואה ל'הבימה'.

80. אספה כללית, 25 ביוני 1931, מוזיאון, תיק 'פרוטוקולים'.

81. מצוטט אצל שפירא, ברל: ביוגרפיה, א, עמ' 266.

82. פרוטוקול מיישיבת ועדת העמק מיום 5 באוקטובר 1932 בעין חרוד, דיון בשאלת 'סיוע לאהל', מוזיאון, תיק 'אנשים ומוסדות/ספר סיבובי אהל'. שלמה שולקיס, איש הוועד הפועל של ההסתדרות, מעדיף את 'אהל' על פני 'הבימה' כתאטרון פועלים וכתאטרון איכותי. לדידו, אם יש ל'הבימה' קהל מבין הוא בא ממילא רק מתוך 'ציבור הפועלים', 'אלא מה – לאן תפנה 'הבימה'? [...] לרביזוניסטים? ל"הבקר" [יומן], בטאון הציונים-הכלליים, ב"פ]. ראו: פרוטוקול ישיבת מזכירות הוועד הפועל ו'האגודה למען האהל' מיום 17 באוקטובר 1941, מוזיאון, תיק 'פרוטוקולים'.

ההסתדרות, וכן הקמת בית משלו 'אהל', ולא רק להבימה', כטענתו, יסייעו לתאטרון לשקם את עצמו ולהצליח. טענה זו היה לה על מה להתבסס מאחר שהאולם לא היה שייך לתאטרון אלא רק הועמד לרשותו על-ידי מוסדות ההסתדרות.

משה הלוי הציג תוכנית מפורטת לשיקום התאטרון. הוא תבע מאנשי הוועד הפועל להמשיך ולסייע לתאטרון, להגדיל את התמיכה, לתבוע מעיתוני הפועלים (דבר, משמר) גישה חיובית יותר וביקורתית פחות. הוא ניסה לשכנע את נציגי ההסתדרות ש'אהל' נשאר נאמן לייעודו כתאטרון פועלים וכי גם ברפרטואר המוצג, שהוא לכאורה לא פועלי (כגון 'המלך ליר', 'הקמצן', 'גם הוא באצילים') חותר התאטרון להדגשת 'הנימה הסוציאלית'.⁸³ הדיון שאמנם לא הסתיים במסקנות עקרוניות ומחייבות לא שינה את מעמדו של התאטרון. אך טבעי הוא שכעבור כשלוש שנים (1949), לאחר קום המדינה, עלו שוב אותן שאלות ואותן קלישאות על הצורך ב'תרבות פועלית סוציאליסטית' וכו' ועל כך ש'בציבור מתחילים לשאול שאלות לשם מה 'אהל'?' והגושפנקא של ההסתדרות מתחילה לעורר הרהורים'.⁸⁴ גם נאמני התרבות ה'פועלית', הפרולטרית, ה'מתקדמת' מתחו ביקורת על התאטרון שהצגותיו 'אינן מבליטות קו שיצדיק את שמו של תאטרון פועלים'. 'אהל' הפך להיות תאטרון רפרטוארי לכל דבר, כתב צבי זהר, ואילו 'אנו דורשים ממנו רפרטואר סוציאליסטי' שיתן ביטוי לתמורות ולמשברים, 'לליכוד מעמד הפועלים מסביב לביקורת המשטר הקיים [...] לקראת הצעדת האנושות לתברה על מעמדי'. כמו כן תובע בעל המאמר מהתאטרון 'לצאת מהטרקלין אל הקיבוץ, המושב, מועדון הנוער, וחוגי הפועלים בעיר' ולהקים 'במה אידאית ולא במת תענוגים בלבד'.⁸⁵

החסות והפטרונויות הפועלית, הן מההיבט הממסדי-הכלכלי והן מההיבט האידאולוגי, העמידה אפוא את 'אהל' במצב שהולך לקראת כישלון ודאי. התאטרון פעל בתוך מסגרת שניסתה לשלב את הבלתי-אפשרי - אידאלים חלוציים של שנות העשרים עם מחויבות כלפי הממסד ההסתדרותי, שהסתייג מלכתחילה מהפיכת ה'סטודיה' לתאטרון, ובעיקר עם הצורך לפעול כתאטרון רפרטוארי-אמנותי בצדם של 'הבימה' ו'התאטרון הקאמרי'. ואילו מוסדות ההסתדרות, על אף הכוונות הטובות והגיבוי האידאולוגי והחומרי שהם העניקו לתאטרון במשך כל שנות קיומו כתאטרון פועלים, לא העמידו למעשה, כפי שמתברר מתוך הפרוטוקולים, שום רציונל ברור ומוגדר בכל הנוגע למושג 'תאטרון פועלים'. היו להם עקרונות, סמאות, אידאלים, אבל לא תפיסה ברורה ומחייבת בנוגע לתפקודו של 'אהל' כ'תאטרון פועלים'. חסר זה יש לזקפו לא רק לחובתם של העסקנים, אלא בעיקר לצירוף הבלתי-אפשרי של תאטרון פוליטי-מעמדי, שקיומו מותנה לא אחת גם ברקע אידאולוגי-פרולטרני הולם, עם תאטרון רפרטוארי, שהוא כאמור בעל אופי אמביוולנטי מלכתחילה.

83. פרוטוקול ישיבות הוועד הפועל של ההסתדרות לענייני 'אהל' בהשתתפות חברי מרכז 'האגודה למען אהל' וחברי הלהקה, 16 בפברואר, 10 במרס 1946, שם.

84. פרוטוקול מקוצר מיישיבת המליאה של מרכז 'אהל', שם.

85. צבי זהר, 'לדרכו של תיאטרון פועלים', משמר, 25 באוקטובר 1946.

ג. גורם עקרוני ומהותי הוא דמותו ואישיותו של משה הלוי כאמן וכאיש רוח. מתוך פרספקטיבה היסטורית נראה שהצירוף משה הלוי עם תאטרון פועלים היה מלכתחילה מיקח טעות. הלוי הגיע ל'אהל' מ'הבימה' המוסקבאית. הוא יזם את הקמת ה'סטודיה' במגמה מוצהרת להקים תאטרון פועלים בארץ-ישראל. משה הלוי שילב באישיותו שתי תפיסות שונות, שלכאורה נראו מאזנות ומשלימות זו את זו: מצד אחד חתירה לתאטרון פועלים בעל הכרה הקשור למעמד הפועלים, ובעיקר להתיישבות העובדת, ל'עמק', שהפך למעין מיתוס תרבותי בטרמינולוגיה של אנשי התאטרון. ואולם מהצד האחר היה 'אהל' אמור להיות גם תאטרון פועלי ארץ-ישראל, יצירה מקורית, המעוגנת בתקופה, בנוף ובהיסטוריה. ולכן, לדבריו, 'משום שהעם היהודי נבדל מכל העמים האחרים אי אפשר לבנות בשבילו תאטרון לפי מתכונת של תאטרון זה או אחר'.⁸⁶ הלוי הרבה לדבר על התאטרון במונחים ריטואליים-פולחניים – 'מקדש', 'בית-כנסת'. אפילו השם 'אהל' נבחר, לדבריו, הן 'משום שרבו אז בארץ הדורים באהלים' והן 'כדי להזכיר את המשכן הנודד אהל-מועד'.⁸⁷ יתר-על-כן, הלוי חתר מלכתחילה לתאטרון שסגנונו רחוק מנוסח התאטרון הפרולטרית-התעמולתי. תאטרון מקורי, ייחודי, שיש בו שילוב של ספרות, תאטרון, ציור, מוסיקה ומחול, בבחינת 'מרכז לכל האמנויות'.⁸⁸ ואכן ב'סטודיה' נערכה לאחר הקמתה (ינואר 1926) תערוכת ציור חשובה של מיטב ציירי ארץ-ישראל, שעוררה הדים רבים, וכמו כן אוגונו בה קונצרטים של מוסיקה קאמרית. לא במקרה שיתף הלוי את מיטב ציירי ארץ-ישראל (ראובן, נחום גוטמן, משה מוקדי, משה קסטל ואחרים) ואת מיטב המלחינים (ובהם יואל אנגל, שלמה רוזובסקי, ידידיה גורוכוב-אדמון, מרק לברי, ורדינה שלונסקי) בהצגות שהעלה ב'אהל'.

הלוי ביקש לעצב סגנון עברי-ישראלי חדש, המעוגן הן בתרבות העברית והיהודית והן בנוף הארץ-ישראלי ובמורשת התרבותית של עדות ישראל, סגנון שבו המשחק, הקול, הגוף, התנועה והצבע יוצרים אחדות אסתטית ורעיונית. לא במקרה, אלא כפועל יוצא מובן מאליו של תפיסה והשקפת עולם, פנה הלוי אל התנ"ך ואל ההיסטוריה היהודית. הלוי מצא בהם לא רק נושאים להמחזה ולהצגה, אלא בעיקר חומר אידאלי לעיצוב שפת תאטרון עברית מקורית, ארץ-ישראלית, שבאה לידי ביטוי בהצגה הראשונה לאחר 'נשפי פרץ' – 'יעקב ורחל'. כאן, לדבריו, 'עמדה בפנינו פרובלמה תאטרלית, למצוא את הדרך אל התאטרון העברי המקורי בתוכן ובצורה. [...] התנ"ך בשבילנו אינו גויל עתיק אלא ספר חיים המדבר ללב בן האדם הארץ-ישראלי מבחינת הטמפרמנט העברי, התנועה והביטוי העבריים, הניגון שבדיבור, הקצב והמוסיקה, וכל זאת, 'דרך פריסמה מודרנית'.⁸⁹

86. משה הלוי, 'יומן עבודה, מחברת רשימות, מוזיאון, תיק 'רשימות יומני עבודה' (1925).

87. הלוי, 'דרכי עלי במות, עמ' 100.

88. משה הלוי, דברים במסיבה לפתיחת הסטודיה הדרמטית, 21 באפריל 1925, מוזיאון, תיק 'פרוטוקולים', יומן הסטודיה הדרמטית, חוברת א.

89. משה הלוי, 'שיחה על התאטרון המקורי', דבר, 14 בינואר 1938. וכמו כן, באותו עניין: 'עוד על תיאטרון תנ"כי', כתב יד, מוזיאון, 'ארכיונם של משה הלוי ולאח דגנית'.

לאורך כל שנות פעילותו הדגיש הלוי את הזיקה לתנ"ך ולהיסטוריה מהיבט כפול: האידיאית-מטמי, והאסתטי-תאטרלי. כל ימיו הוא חלם על תאטרון תנ"כי בירושלים, מעין 'מקדש מעט', בלשונו, 'שיקדיש את כל מרצו ואת כל חייו אך ורק לתנ"ך, להיסטוריה ולאגדה העברית'.⁹⁰ ואכן גם לאחר שפרש מ'אהל' מתפקיד הבימאי והמנהל, הוא לא ויתר על היעד הנכסף הזה וניסה להקים תאטרון תנ"כי בירושלים, שאף הצליח להעלות הצגה אחת (1960) ולא יסף.⁹¹ הלוי חלם על פסטיבל תנ"כי קבוע בירושלים ואף ניסה לעבד לתאטרון כמה מסיפורי המקרא.⁹² במקביל חתר הלוי לעצב סגנון ארץ-ישראלי מקורי של תאטרון-עם, הקשור לחגים ולמועדים. הלוי היה המנהל האמנותי של העדלידה התל-אביבית המפורסמת בשנות השלושים, וגם יזם כבימאי ומעבד (יחד עם אברהם שלונסקי), לכבוד חג השבועות והביכורים (חיפה 1933), מופע המונים מלהיב בשם 'חג הטנא' בסגנון של מסכת-המונים, שירה ומחול בשילוב של מוטיבים תנ"כיים וארץ-ישראליים, בהשתתפות נוער ופועלים מהעיר ומהקיבוצים.⁹³ במילים אחרות, הלוי לא היה הבימאי האידיאלי של תאטרון פועלים הסתדרותי, על אף תרומתו החשובה, כבימאי וכמנהל, להעלאת רפרטואר פועלי-מעמדי. בראייה מפוכחת ובמבט לאחור נראה שהלוי היה זקוק בשנים ההן למסגרת משלו, למוסד - בין התא"י ל'הבימה' - וכי תאטרון הפועלים יותר משהיה מטרה היה בעבורו בבחינת כלי ואמצעי ואפילו תירוץ. לכן מתוך שיקול מעשי-תכליתי, לאו דווקא 'מעמדי', הוא 'סיפק' מפעם לפעם לפטרוניו 'מחזה סוציאלי' כדי להמשיך ולטפח את התאטרון 'שלו'. ואכן בהערותיו ל'יעקב ורחל' במסמך חשוב ונשכח, הוא מודה: 'שתי ההצגות הראשונות של "אהל" נשפי פרץ ודייגים היו בחינת מס לתאטרון המשפיע, "הזר" - עם הצגת יעקב ורחל החילונו בחיפוש התאטרון העברי המקורי'.⁹⁴

90. משה הלוי, 'להצגת "יעקב ורחל" ב"אהל"', דבר, 19 בינואר 1928; הנ"ל, דרכי עלי במות, עמ' 206-207.
91. מדובר במחזה 'משה' מאת מנחם באריישא, בתרגומו (מיידיש) של שמשון מלצר, עם תפאורה של מירון סימה, מוסיקה מאת מרק לברי וכוראוגרפיה של רינה ניקובה. הלוי הצליח לארגן ועד ציבורי בארצות-הברית (בהשתתפות אליה קאזאן, ארתור מילר, לאונרד ברנשטיין, טנסי ויליאמס ואחרים) כדי לסייע ברכישת אהל ענק כמשכן קבע לתאטרון. ראו: מוזיאון, תיק 'מכתבים שונים 1958-1959'; כתבות מאת: ש"ש, 'הלוי מקים אהל חדש', דבר, 23 בספטמבר 1959; 'י' גורן, 'בתאטרון התנ"כי עולה המסך', מעריב, 31 באוקטובר 1960.
92. בארכיונם של משה הלוי ולאחריה דגנית (מוזיאון), שמורים שני מחזות קצרים מאת משה הלוי, 'אברהם', ו'בית דוד', בכתב יד, ללא ציון תאריך או פרטים על הפקה אפשרית. משה הלוי אף היה שותף בהעלאת 'שיר השירים', מחזה תנ"כי, בקיבוץ מעברות (2.10.1945), שפרטיו מתועדים בארכיון הקיבוץ.
93. ראו: 'חג הטנא' (1933) - 'חזיון של יום טוב בשלוש תמונות' מאת משה הלוי, עיבוד ספרותי אברהם שלונסקי, מוזיאון, ארכיון משה הלוי/8. וראו: א"ש יוריס, 'חג הטנא', דבר, 30 ביוני 1933. על 'חזיון', או 'תאטרון-העם', כז'אנר ראו מאמרו של הלוי, בכתב יד, מוזיאון, ארכיונם של משה הלוי ולאחריה דגנית/4. וכמו כן: שם, מאמרים וכתבות בתיק עיתונות (1933).
94. משה הלוי, 'יעקב ורחל' ב"אהל"', מבחר מאמרים (מאת מ' הלוי ואחרים), ירושלים 1931, עמ' 7-9.

הלוי כבימאי עצמאי ומקורי, לא 'מגויס', אף נקלע לעימותים ולחיכוכים עם חבריו לתאטרון, שרצו פשוט לשחק, ולא רק להיות שותפים למפעל יחיד של בימאי-יוצר בעל חזון. כבר בשנת 1927 קבל אחד החברים על כך שהלוי 'בתור רג"סור נוטה יותר לצד האמנותי', מגמה העומדת בניגוד למבנה הקולקטיבי-הפועלי של ההסתדרות.⁹⁵ דוגמה מובהקת לגישתו של הלוי לסוגיית הרפרטואר ה'פועלי' היא גרסתו למחזה 'ירמיהו' מאת סטיפן צווייג (1938). שלא כמו הנוסח המקורי, העוסק ברמה הסמלית-האלגורית בגרמניה ערב מלחמת העולם הראשונה, ביקש הלוי להדגיש את ההיבט הציוני-היהודי. להעלות 'הצגה לאומית אשר כוונתה לעורר רגשות צער ואבל על הארץ ובית מקדשה שחרבו ואינם'. לנו, לדבריו, 'יש מציאות מרה משלנו [...] ואין לנו צורך להביט על שגיאות וצרות של עמים אחרים'. הלוי אף סייר עם שחקניו בירושלים ובענתות, 'והעיר ירושלים מימי ירמיהו קמה לעינינו'.⁹⁶

מאלף מאותה בחינה הוא הוויכוח שהתעורר לאחר הצגת 'בר כוכבא' מאת ירוסלב ורכליצקי (1945). הלוי ראה ב'בר כוכבא' מחזה לאומי, 'כי עכשיו הזמן לעודד ולעורר את רוח ישראל בגבורתו [...] לא לחזור על השגיאות שעשו אבותינו [...] לשמור על אחדות האומה'.⁹⁷ הלוי אף מחה על שהעיתונות האזרחית-הימנית שיבחה את ההצגה ואילו דווקא עיתוני הפועלים מתחו עליה ביקורת. ובכל זאת, טען הלוי, יש 'למצוא נימה סוציאליזם במרד בר כוכבא נגד המשעבד העריץ רומא',⁹⁸ אבל הדברים נשמעים כתירוץ וכהצטדקות כאילו יש במחזה בכל זאת מסר חברתי-פועלי ולא רק מסר לאומי-פטריוטי. אכן כעבור כעשר שנים הודה הלוי: 'למרות החולשות שהיו בהצגת בר כוכבא [...] אהבתיה בגלל [...] רוח הגבורה שפיעמה בה – ובעיקר בגלל הנושא המשיחי, שהטרידני והלהיבני תמיד בלא ליתן לי מרגוע, כי בהצגות כגון כאלה ראיתי את תפקידו העיקרי של התאטרון העברי'.⁹⁹ היכן אפוא תאטרון הפועלים במפעלו של הלוי? אפשר למצוא אולי אם נטען שמשם הלוי היה נאמן, בדרכו שלו, לתפיסת היסוד של אבות תנועת העבודה הציונית, ובייחוד לתפיסתם של אישים דוגמת א"ד גורדון וברל כצנלסון, שלפיה ההגמוניה הפועלית היא לאומית ומעמדית כאחד – שילוב של מהפכה חברתית ורנסאנס תרבותי. אבל הסתירה בין הרעיון של תאטרון פועלים לתאטרון

95. יוסף זרובבל, דברים בישיבת מועצת 'אהל', 20 ביולי 1927, מוזיאון, תיק 'פרוטוקולים'. והשוו באותו עניין דבריו הבוטים של ב'צ זילברג כלפי 'הדרך המנופחת' של הלוי ה'הולך בגדולות' וגורם בכך לכשלונו של התאטרון. ישיבת הנהלת 'אהל', 13 באוקטובר 1930, שם. משבר זוטא נוסף בין הלוי לבין התאטרון פרץ מאוחר יותר בשנת 1944 כשהלוי יזם הקמת 'סטודיה' בחיפה, כיוזמה אפשרית ל'אהל' נוסף, למורת רוחם של רוב החברים. ראו: 'אספה כללית ב"אהל"', 1944, שם.

96. משה הלוי, 'תיאטרון תנ"כי', דבר, 3 ביוני 1938; הלוי, דרכי עלי במות, עמ' 133-137.

97. משה הלוי, 'בר כוכבא באהל', דפים לתיאטרון ואמנות, א (ניסן תש"ה), עמ' 12-14.

98. משה הלוי, 'למבקרים בארץ', דבר, 6 באפריל 1945.

99. הלוי, דרכי עלי במות, עמ' 175.

לאומי בעינה עומדת, שהרי לפי הטענה דלעיל, אם כל יצירה עברית מקורית, ארץ-ישראלית היא ממילא 'פועלית' אזי לשם מה יש צורך בתאטרון פועלים?

סיכום

המבנה החברתי של 'אהל' כ'סטודיה' שלא היתה מסוגלת לפעול ולהתפתח מעבר למגבלות היסוד של מייסדיה, עמדתם של מוסדות ההסתדרות שתמכו בתאטרון תמיכה מסויגת, כלכלית ואידאולוגית, ובעיקר אישיותו של משה הלוי שלא היה מסוגל להתמסד ולהתפשר הן עם המגבלות של הלהקה שעמדה לרשותו והן עם עמדת הממסד ההסתדרותי – אלה שלושת הגורמים העיקריים לכשלונו של התאטרון ולנפילתו. על אלה מתוסף עוד גורם, שציון לעיל בהקשרים שונים, והוא הצירוף שהיה בלתי-אפשרי במציאות הארץ-ישראלית של 'תאטרון' ו'פועלים'. תאטרון כזה אכן מילא את תפקידו כתאטרון תעמולתי-מעמדי בתנועות הפועלים במערב, ובדרכו המיוחדת, הייחודית, גם בארץ-ישראל. ואולם מלכתחילה הוא נועד לענות על צורך מידי, ארעי, מוגבל בזמן. דומה שאפילו גאון כברתולד ברכט נקלע לאותו מלכוד – ככל שמחזותיו טובים ומתוחכמים יותר כך הם תעמולתיים-דידקטיים פחות, ולהפך.¹⁰⁰

כיום, יותר מ-35 שנה לאחר סגירתו של התאטרון, ניצבת דמותו של משה הלוי כאחד היוצרים המקוריים, בעלי המעוף והחזון בתולדות התאטרון העברי. הנחות היסוד שלו על טיבו ועל צביונו של תאטרון עברי לא התיישנו. אדרבה, הן אקטואליות וחיוניות כיום כפי שהיו בשעתן. ואילו תאטרון 'אהל' תרם תרומה חשובה וייחודית לתאטרון העברי, ובאותה מידה גם להבנת שורשיה ותולדותיה של תנועת העבודה הציונית – נושא המחייב דיון בהקשר אחר, ומתוך פרספקטיבה היסטורית רחבה, שהיא מעבר לסוגיית 'אהל' כתאטרון פועלים.

100. ראו דבריו הקולעים הרלוונטים של לורן קרוגר על הקשר תיאטרון-פועלים-קהל כקשר הד-פעמי המעוגן בזמן ובמקום. האופי הפוליטי של תאטרון פועלים כתאטרון תעמולתי-לוחם, אקטואלי ותכליתי, אינו מאפשר לו להסתגל לנורמות האסתטיות של תאטרון אמנותי-רפרטוארי איכותי. Kruger, *The*

National Stage, pp. 23-24