

לנה טרמקובסקי*

* כל התרגומים מרוסית ומאנגלית נעשו על-ידי המחברת, אלא אם צוין אחרת.

1. רעיון הקמתו של תיאטרון בשם ”הבימה“ שיציג בעברית נולד בתחילת המאה העשרים כראשו של נחום צמח, אז מורה לעברית בכפר ריהונוניצה שברוסיה הלבנה. מוסר נער רע, ההצגה הראשונה של להקת החובבים שכללה את בני משפחת צמח וחבריה, התקיימה ביולי 1909, והיא נחשבת להצגה הראשונה שהוצגה ברוסיה בשפה העברית (ראו שפרה באראקס, ”ראשית דרכו“, יצחק נורמן ועורך), בראשית הבימה: נחום צמח מייסד הבימה בחזון ובמעש, ירושלים: הספרייה הציונית, 1966, עמ' 218). ב־1916, לאחר מספר ניסיונות כושלים להקים תיאטרון ב”נחום המושב“ של יהודי רוסיה, נסע צמח למוסקבה כדי להגשים את חלומו בעיר שנחשבה בשנים אלה ל”בירת התיאטרון“. ב־10 באוקטובר 1916 בוצע ואושר רישום ”האגודה הרשמית היהודית ”הבימה“ אצל רשם האגודות של עיריית מוסקבה (ראו Устав Еврейского драматического общества «Габима» לתקנון האגודה הרשמית היהודית ”הבימה“), מוסקבה 1916 – ארכיון גור, צמח, תיק מס' 00230; Владислав Иванов, Русские сезоны театра «Габима». Москва: Артист. Режиссер. Театр, 1999. С. 15

התיאטרון של המאה העשרים התאפיין בהתחזקותו של מעמד הבמאי או המנהיג האמנותי. בראש כל תיאטרון חשוב בקנה מידה עולמי עמד במאי (או שניים), אשר עיצב את הקו הרפרטוארי, גיבש שיטת עבודה וסגנון עצמאיים וטיפח את להקת השחקנים. עם התיאטראות הללו נמנו ”התיאטרון האמנותי המוסקבאי“ (להלן ”התיאטרון האמנותי“), ”ברלינר אנסמבל“, ”פיקולו תאטרו דה מילנו“, ”תיאטרון השמש“ בפרז – וכולם היו מקושרים (בהתאמה) עם שמות מנהיגיהם: התיאטרון של סטניסלבסקי ונמירוביץ'–דנצ'נקו, התיאטרון של ברכט, התיאטרון של סטרלר, התיאטרון של מנושקין.

גם בראשית התיאטרון העברי היה למנהיגות תפקיד נכבד ביותר. התיאטרון העברי המקצועי הראשון, ”הבימה“, התחיל את דרכו האמנותית במוסקבה ב־1917. אבני היסוד של תיאטרון זה היו שני אישים בעלי שיעור קומה: נחום צמח ויבגני וכתנוגוב. אולם החל מ־1928, תופס הקולקטיב² של שחקני ”הבימה“ את מקומם של המנהיגים האלה, ומשם ואילך, במשך יותר מ־40 שנה, ייקבעו כיווני התפתחותו של התיאטרון על-פי החלטת הרוב.

תופעת הקולקטיב ב”הבימה“ תוארה ונחקרה רבות. חיבוריהם של מרגוט קלאוזנר, שמעון פינקל, נחום בוכמן, ארי קוטאי, שושנה דואר ואחרים מספקים חומר ראשוני ואותנטי על חיי הקולקטיב, על יחסו אל הבמאים המוזמנים והפנימיים והתייחסותו לדור ההמשך, וכן על מאבקם של אישים בודדים נגד הניהול הקולקטיבי. חיבורים אלה וגם המחקרים הקיימים בנושא בודקים את סיבות תופעת הקולקטיב ומנתחים את השפעתה על התפתחות התיאטרון. למשל, מקום מכובד בספרו של עמנואל לוי על ”הבימה“ הוקדש לתקופת הקולקטיב ולבעיית המנהיגות.

החיבורים הקיימים מציעים הסברים שונים להתנגדותם העיקשת והממושכת של רוב חברי הקולקטיב לכל מנהיג אפשרי. בין ההסברים האלה: א. האמביציות של שחקנים מסוימים, אשר לא בורכו בכישרון

העונות הרוסיות של תיאטרון "הבימה", ארטיסט. רו'יסר. טיאטר., מוסקבה, 1999, עמ' 15). כעבור שנה, באוקטובר 1917, פנה נחום צמח לאחד מגדולי התיאטרון הרוסי במאה העשרים – מנהל "התיאטרון האמנותי המוסקבאי" קונסטנטין סרגייביץ' סטניסלבסקי, כדי שיסייע לתיאטרון החדש "בשעת חבלי הלידה" (נחום צמח, "מורי ורבי", יצחק נורמן ועורך), בראשית "הבימה": נחום צמח, מייסד "הבימה" בחזון ובמעש, ירושלים: הספרייה הציונית, 1966, עמ' 157-158). הבמאי מינה את תלמידו יבגני וכטנגוב להדריך את השחקנים היהודים וללמד את תורת המשחק סטניסלבסקי ניסה לגבש ולהפיץ כל ימי חייו. לאחר פגישתם של מייסדי "הבימה" עם וכטנגוב, קיבלו השחקנים על עצמם את האחריות המוסרית והאמנותית הכרוכה בלימוד "התורה" והפכו ל"סטודיה היהודית הדרמתית הבימה".

2. על הקולקטיב ראו בהמשך, עמ' 37 והלאה.

משחק בולט והבינו כי נוכחותו של מנהיג אמנותי חזק עלולה להחליש את מעמדו בתיאטרון; ב. חששם של חברי הקולקטיב מריכוז השלטון בידי אדם אחד, בגלל ניסיון-עבר מר מתקופת הנהגתו הנוקשה של נחום צמח; ג. השפעתם של האידיאלוגיה הסוציאליסטית ורעיון השוויון, שמשלו בכיפה הן ברוסיה בתקופת המהפכה והן ביישוב היהודי בארץ בתקופה שלפני קום המדינה.

במאמר זה אבחן את בעיית המנהיגות האמנותית ב"הבימה" ואראה כי בעיה זו נבעה מאי-התייצבותה של הלהקה בין שתי המסגרות: הסטודיה והתיאטרון. לשם כך אחזור אחורנית לשורשיה ההיסטוריים של "הבימה".

"הבימה" התחילה את דרכה כסטודיה, ויסודותיה האמנותיים, הארגוניים והאידיאלוגיים התגבשו בהקשר של תנועת הסטודיות שקמה בתיאטרון הרוסי בתחילת המאה העשרים. בדיקה של תקופת הקולקטיב ב"הבימה" בפרספקטיבה של תנועת הסטודיות נעשית כאן לראשונה כדי להאיר מחדש את התופעה ולנסות להבהיר חלק ניכר מהסתירות המאפיינות אותה. תחילה אסקור את קווי ההיכר הכלליים של תנועת הסטודיות ואת ייחודה של תקופת הסטודיה ב"הבימה" ואחר כך אצביע על השלכותיה של התקופה הזאת על סוגיית המנהיגות האמנותית. במאמרי אתייחס ל-11 השנים הראשונות של תקופת הקולקטיב – כלומר מ-1928 ועד פרוץ מלחמת העולם השנייה, שניתקה לשנים מספר את קשריה של "הבימה" עם הבמאים מחו"ל.

ההבחנה בין סטודיה לתיאטרון

המונח "סטודיה" קיבל משמעות מיוחדת בזיקה לתיאטרון הרוסי בתחילת המאה העשרים. בהקשר ההוא, "סטודיה" (או "אולפן") היה ארגון שהוקם למטרה ניסיונית או לימודית: לפיתוח שיטה חדשה או ללימוד שיטה. למשל, את "הסטודיה הראשונה שליד התיאטרון האמנותי" הקים סטניסלבסקי למטרה ניסיונית: לפתח ולתרגל את תורת המשחק שלו. למטרות ניסיוניות הוקמו גם הסטודיות האוונגרדיות, כגון סטודיה "פאקס" (פאקס הוא ראשי תיבות של "המפעל לאמנות אקסצנטרית"), או סטודיה "לאף" (ראשי תיבות של "החזית השמאלית"). לעומת זאת, רוב הסטודיות הוקמו למטרה לימודית, ואכן רוב הסטודיות שליד "התיאטרון האמנותי" הוקמו כדי ללמוד את תורתו של סטניסלבסקי. כך הוקמו, למשל, "הסטודיה השלישית", "הסטודיה הצ'כובית" ובמידה מסוימת גם "הבימה".

העולה מכך הוא כי שני המאפיינים של הסטודיה הם אלה: א. סטודיה אינה מכוונת להעלאת הצגות, והן מהוות רק תוצר-משנה של פעילותה

העיקרית. ב. סטודיה קמה לתקופת-זמן מוגבלת, היא נמצאת בתהליך מתמיד של השתנות, ולאחר הגשמת מטרתה היא הופכת לתיאטרון, מצטרפת לתיאטרון אחר או פשוט חדלה להתקיים.

בהשוואה לסטודיה, מטרת-היסוד של כל תיאטרון היא העלאת הצגות. להגשמתה, התיאטרון אינו מגביל עצמו לשיטה זו או אחרת, אלא משתמש בכל שיטה היפה לצרכיו. תיאטרון גם קם, בדרך כלל, לתקופת-זמן בלתי מוגבלת והוא מתפתח בקצב אטי בהרבה מהסטודיה. במילים אחרות, בעוד שהסטודיה מעצם ברייתה פונה פנימה, מתמקדת ומתעמקת במטרה אמנותית ספציפית ומתעלמת ברוב המקרים מדרישות הקהל, התיאטרון פונה מטבעו החוצה ומעוניין למשוך אליו קהל רחב ככל האפשר.

תנועת הסטודיות בתיאטרון הרוסי בתחילת המאה העשרים

תנועת הסטודיות ברוסיה בתחילת המאה העשרים הייתה שלב הגיוני בהתפתחותו של התיאטרון הרוסי. הסטודיות קמו כמרכזים של התיאטרון החדש ופיתחו שיטות משחק ובימוי חדשות.³ לשיא פריחתה הגיעה התנועה לאחר המהפכה הסוציאליסטית: בין השנים 1917-1925 נפתחו ונסגרו אין-ספור סטודיות במוסקבה, בפטרוגרד ובכל רחבי רוסיה.

למלוא הגשמתה הגיעה תנועת הסטודיות במסגרת "התיאטרון האמנותי". סביב תיאטרון זה הוקמו סטודיות רבות: דרמטיות, מוזיקליות, לאומיות ועוד. חלק מהסטודיות, כגון הסטודיה העברית "הבימה" או הסטודיות של אנטולי גונסט ומיכאיל צ'כוב, לא השתייכו רשמית למסגרת "התיאטרון האמנותי", אך היוו חלק אינטגרלי מפעילותו המורחבת. למרות שלכל סטודיה היה צביון אסתטי שונה, יחד היוו משפחה אחת, אחיות לאב אחד – "התיאטרון האמנותי" – עם קוד מוסרי משותף. תלמידי הסטודיות למדו אותם מקצועות עצמם, לפי אותה שיטה ואצל אותם המורים, וגם היו להם קורסים ופרויקטים משותפים (למשל, סדרת הרצאות שנתן סטניסלבסקי לתלמידי ארבע סטודיות – "הבימה", "הסטודיה השלישית", "הסטודיה הצ'כובית" ו"הסטודיה הארמנית").

הסטודיה הייתה בנויה כקבוצת חברים בעלי זכויות שוות, ובראשם המורה-המנהיג שנהנה מסמכות בלתי מעורערת. כאלה היו סולרז'יצקי עבור "הסטודיה הראשונה", וכטנגוב עבור "הסטודיה השלישית" ומיכאיל צ'כוב עבור הסטודיה שלו. חוקר התיאטרון הרוסי פבל מרקוב, במאמר המוקדש לתולדות "הסטודיה הראשונה" שליד "התיאטרון האמנותי", מבחין בשלושה שלבי התפתחות בכל אחת מהסטודיות:⁴

3. ראו: Павел Марков, Первая студия МХТ. – Марков, О театре, В 4-х т. Т. 1, Москва: Искусство, 1974, С. 347-349 (פבל מרקוב, "הסטודיה הראשונה שליד התיאטרון האמנותי המוסקבאי", על התיאטרון, כרך 1, מוסקבה: איסקוסטבו, 1974, עמ' 347-349).

4. שם, עמ' 350.

השלב הראשון הוא תקופת ההכשרה של חברי הסטודיה ותקופת התגבשותם ללהקה מלוכדת המתאפיינת בשלוש אחדויות: אחדות הטכניקה, אחדות הסגנון ואחדות השקפת העולם.

השלב השני הוא שלב השתכללותן של אחדויות הלהקה והעמקתה בדרכה האמנותית הייחודית לה. בשלב זה, הסטודיה מתאפיינת בתודעה של שליחות אמנותית ייחודית – "המיסיון" האמנותי שלה. כך, רוב הסטודיות שליד "התיאטרון האמנותי" ראו את ייעודן בפיתוח תורת סטניסלבסקי והפצתה. השקפת העולם המשותפת ותודעת השליחות הביאו בדרך כלל להתנזרותם של חברי הסטודיה מהבלי עולם ולהסתגרותם בתוך עולמם הפנימי. לחברי הסטודיה, הנאמנות לשליחותם הייתה חשובה אף יותר ממקצוענות. עוד תווי-היכר של הסטודיה היו אלה: משמעת גבוהה, ערבות הדדית, שעבוד האינטרסים הפרטיים לאינטרסים של הסטודיה ושוויון זכויות ללא קשר למידת הכישרון של כל חבר וחבר. מאפיינים אלה מעידים כי האידיאלוגיה של הסטודיה הייתה אידיאלוגיה קולקטיביסטית.

כמעט אצל כל סטודיה בא השלב שבו השחקנים מגיעים לבשלות נפשית ומקצועית והמסגרת הישנה נהיית צרה למידותיהם. בשלב זה הסטודיה שואפת להפוך לתיאטרון.

בשלב השלישי בהתפתחותה חורגת הסטודיה מהמסגרת הישנה והופכת לתיאטרון. השלב השלישי מסמן את התבגרותם הנפשית והמקצועית של חברי הסטודיה, ולכן, במקרים רבים, בשלב זה מתרחשת הפרידה מה"הורה", כלומר מהמורה-המנהיג. כך, למשל, אצל "הסטודיה הראשונה", שלב ההתבגרות היה קשור למותו של המנהיג סולרז'צקי, אצל "הסטודיה השלישית" – למותו של וכתנגוב, וב"הבימה" – לפילוג של רוב הלהקה מנחום צמח.

שלב ההתבגרות היה מלווה בדרך כלל במשבר קשה בגלל הניגודים המהותיים הרבים בין המסגרת הישנה של הסטודיה למסגרת החדשה של התיאטרון. מאפיינים שתרמו להתפתחותה של הסטודיה, הופכים בשלב ההתבגרות למכשולים בדרכה להיות תיאטרון: ההסתגרות והכיתתיות מעכבות את היפתחותו של התיאטרון לקהל רחב; ההתעמקות בעולם הפנימי כרוכה בניתוק מהסביבה, בעוד שתיאטרון צריך לקיים קשר הדוק עם המציאות; ההתמסרות לשיטה ולסגנון ספציפיים מגבילה את החופש האמנותי שכל תיאטרון זקוק לו.⁵ את השלב השלישי בחיי הסטודיה מסמנות אפוא שתי שאיפות מנוגדות: השאיפה פנימה, להידוק אחדויות הסטודיה כערבות לרמה אמנותית גבוהה, והשאיפה החוצה, כלומר הרצון להיפתח לעולם הרחב ולזכות בחופש אמנותי רב יותר.

5. שם.

בשלב הראשון להתפתחותה הייתה "הבימה" סטודיה למופת. ראשית דרכה הייתה כסטודיה דרמתית יהודית במוסקבה של 1917. את שלב ההכשרה השלימה במשך שנה בקירוב, ואחרי הצגת הבכורה של נשף בראשית ב-1918 הצטרפה למשפחת הסטודיות שליד "התיאטרון האמנותי". אף שרשמית לא השתייכה "הבימה" לחוג הסטודיות שליד התיאטרון, למעשה הייתה "חלק מהמשפחה", ואכן בספרו חיי באמנות, מונה סטניסלבסקי את "הבימה" בין שאר הסטודיות שהתפתחו ליד תיאטרוננו.⁶

6. Константин Станиславский, Моя жизнь в искусстве, Искусство, Москва 1983, С. 371 (קונסטנטין סטניסלבסקי, חיי באמנות, איסקוסטבו, מוסקבה 1983, עמ' 371).

כאמור, התהוותה של "הבימה" עמדה בסימן שני אישים בעלי שיעור קומה: נחום צמח ויבגני וכטנגוב. צמח הקים את התיאטרון ועיצב את הקו האידאולוגי שלו, ואילו וכטנגוב גיבש את הקו האמנותי. מנהיגותם של השניים היא שאפשרה את צמיחתו, וגם את הישרדותו, של התיאטרון העברי בלבה של רוסיה בתקופת המהפכה.

תפקידיהם של וכטנגוב וצמח בהנהגת "הבימה" היו שונים. עבור צמח, "הבימה" הייתה בבת עינו וטעם חייו, והוא ראה עצמו כאבי משפחת "הבימה". במכתב למקסים גורקי ב-1921 הוא מכנה את "הבימה" "המשפחה השנייה שלי" ומוסיף כי ב"הבימה" "[אינני] מנהל שהוזמן לתקופת-מה, אלא יש בינינו ברית-דם מיום הקמתה".⁷

7. איכנוב, העונות הרוסיות, עמ' 154-155.

צמח היה אחראי על גיוס של שחקנים ונאבק על הישרדותה הפיזית של "הבימה". לא כך וכטנגוב. וכטנגוב בא ל"הבימה" כנציגו של סטניסלבסקי להכשיר את השחקנים ולהעלות אתם הצגות. בשנים אלה הוא נחשב לבכיר המורים במוסקבה בהוראת תורת המשחק של סטניסלבסקי. עבור וכטנגוב, "הבימה" הייתה עוד פרויקט ולא דווקא תכלית חייו. נוסף ל"הבימה", עבד וכטנוב גם עם "הסטודיה הראשונה", ואילו "הסטודיה השלישית" הייתה בת טיפוחו. פרט לכך לימד בעוד כמה וכמה סטודיות, בתי ספר וחוגים. מלכתחילה היה גלוי וברור שהקשר בינו לבין "הבימה" הוא זמני – לתקופת ההכשרה ולא עוד.

גם יחסם של שחקני "הבימה" לשני המנהיגים היה שונה. אשר לווכטנגוב, לא היו עוררין על סמכותו, וכל הערה שלו יושמה ללא שהיות. וכטנגוב ידע להעריך את הכבוד והצייתנות שחלקו לו שחקני "הבימה". זאת אנו למדים, בין השאר, מדברים שאמר לשחקן "הסטודיה הראשונה" פודגורני, ששאל אותו מדוע הוא מתמסר לשחקני "הבימה" ואינו משקיע את כל מרצו בסטודיות שלו ("הראשונה" ו"השלישית"):

תראה, אצלנו, בסטודיה הראשונה, אני לא רק במאי, אני גם ז'ניה, ידיד, בן-גילכם. אפשר להתווכח אתי. כאן [ב"הבימה"] כל מילה

שלי היא חוק. לאף אחד לא יעלה על הדעת לפקפק בצדק האמנותי שלי.⁸

אשר לצמח, אף שנהנה ממוניטין ומהערכה אצל אנשי-שם רוסים בני זמנו, התקשה לבסס לו מעמד של כבוד בתוך הלהקה. בכל תקופת מנהיגותו היו ניסיונות להדיחו מהנהלה, אך בשנות פעילותה של "הבימה" ברוסיה הם עלו בתוהו בגלל מעמדו הנכבד של צמח בעולם התיאטרון הרוסי. עם צאתה של "הבימה" מרוסיה ותחילת נדודיה, החריפו העימותים בתוכה וסופם שגרמו לפילוג בין חברי הלהקה, כפי שנראה להלן.

לצד ההבדלים ביניהם, היה לווכטנגוב ולצמח מכנה משותף חשוב מאוד. שניהם היו מנהיגים באופיים, בעלי אישיות כריזמטית וגישה טוטלית ונטולת פשרות לייעודם. וכטנגוב היה מפעילי תנועת הסטודיות הנלהבים ביותר. לפי דעתו, סטודיה שאין מפעמת בה הכרת שליחות, הופכת לסתם קבוצת שחקנים, שגם אם הם טובים ומוכשרים ויעלו הצגות מוצלחות, לא ימלאו את ייעודם האתי והאסתטי ולא יטביעו את חותמם בתולדות התיאטרון. ללא הכרת שליחות, גרס וכטנגוב, הופכים שחקני הסטודיה לדיירים אקראיים בדירה זמנית: "ייתכן שבאחד הימים יתגוררו בדירתנו חובבי אמנות כמונו, אולם אנו לא נדע ולא ננחש מי הם, כי גם אלה יהיו דיירים אקראיים".⁹

גם נחום צמח פעל להדביק את חבריו בהכרת השליחות המיוחדת, שלגבי דידו נגעה גם לשליחותם הצינונית. כך, למשל, אמר לשחקנית מרים גולדינה לפני הצטרפותה ל"הבימה":

אם מגמתך להופיע על כמת תיאטרון ולהיות שחקנית סתם ותו לא – "הבימה" אינו המקום בשבילך. אבל אם רצונך להקדיש את חיך וכישרויך לשם הקמת תיאטרון, העשוי להעשיר את התרבות העברית רבת-הפנים, ולהרים את קרנה של אמנות הבמה בנוסח וכטנגוב חדש לחלוטין, אם את מוכנה לא רק לקבל אלא גם לתרום, ולזה נדרשת אהבה ואמונה עמוקה – הרי שערי "הבימה" פתוחים לפניך.¹⁰

הודות למנהיגותם של צמח ווכטנגוב, התבלטה "הבימה" בתוך משפחת הסטודיות ברמה גבוהה של מוטיבציה ושל תודעת שליחות. נוסף לשליחות האמנותית שאפיינה את תנועת הסטודיות בכלל ושנבעה מהאידיאולוגיה שלה, הייתה "הבימה" חדורה גם שליחות ציונית. אולם חוץ מהשליחות הכפולה, נבדלה "הבימה" משאר הסטודיות גם ברמה מקצועית נמוכה יחסית, ולהבדל זה היו השלכות רבות על עתידה.

8. Любовь Вендровская и Галина Каптерева (ред.), Евгений Вахтангов, ВТО, Москва 1984, С. 401 (לזכרו ונדרובסקיה וגלינה קפטיריבה [עורכות], יבגני וכטנגוב, איגוד תיאטראות רוסיה, מוסקבה 1984, עמ' 401).

9. Евгений Вахтангов, Материалы и статьи, ВТО, Москва 1959, С. 141 וכטנגוב, חומרים ומאמרים, איגוד תיאטראות רוסיה, מוסקבה 1959, עמ' 141).

10. נורמן (עורך), בראשית "הבימה", עמ' 54.

לקראת אמצע שנות העשרים נפרדה "הבימה" משני מנהיגיה: וכטנגוב נפטר ב-1922, וצמח הודח מהנהגת התיאטרון על-ידי השחקנים ב-1927, שנה לאחר הגירתם מרוסיה. לפי העדויות, אותות המשבר הסתמנו בסטודיה העברית עוד בתקופת ההכשרה,¹¹ אבל משבר התבגרות של ממש התחיל ב"הבימה" רק אחרי מותו של וכטנגוב וההצלחה חסרת התקדים שקצרה ההצגה הדיבוק לאחר הבכורה ב-1922. משבר זה התחזק בתקופת הנדודים ברחבי אירופה ואמריקה בין השנים 1926-1931 וגרם בסופו של דבר לפילוג בין "הבימה" למייסדה ומנהיגה נחום צמח. חשוב להדגיש שהקולקטיב דחה רק את הנהגתו של צמח בעוד שבכישוריו כשחקן וכבמאי ביקש להמשיך ולהשתמש. "דבר אחד הוא לא לרצות בדיקטטורה שלו, אולם לרצות בעבודתו – זה משהו אחר. אין לנו עוד אחד כזה",¹² כתבה השחקנית ל' פודלובה במכתב לבני משפחתה מניו-יורק ב-25 בפברואר 1927. דבריה הפכו לנבואה: לא היה ולא נמצא להם, לשחקני "הבימה", עוד מנהיג כדוגמתו של נחום צמח.

עם כל הצער שבדבר, מהפרספקטיבה של תנועת הסטודיות היה הפילוג מצמח בלתי נמנע. ההתבגרות וההשתחררות ממסגרת הסטודיה חייבה פרידה מהאב המייסד, ואכן תהליך פרידה מהמנהיג היה מנת חלקן של רוב הסטודיות, לפחות בתולדות התיאטרון הרוסי.

אך חוץ מקווי הדמיון בין "הבימה" לסטודיות האחרות ברוסיה, הבדילו מאפיינים רבים בינה לבין "אחיותיה" אלה. תנאי קיומה של "הבימה" מאז שעזבה את רוסיה היו קשים בהרבה משל תנאי הסטודיות שנשארו ברוסיה: היא הייתה מנותקת מהסביבה המוכרת, סבלה מאי-ודאות לגבי העתיד, מהיעדר תמיכה פיננסית, מחוסר ניסיון ארגוני ואמנותי וממחסור במורים ובמאים מתוך שורותיה. כל אלה העמידו את קיומה בסכנה מתמדת. ובכל זאת, ב-1926 עדיין מכריזה "הבימה" כי מטרתה איננה "אך ורק להעלות מחזות ברמה הגבוהה ביותר של אמנות צרופה, אלא גם – [להיות] בית ספר, שבו מתחנך ולומד השחקן היהודי, הבמאי היהודי, צייר התיאטרון היהודי, מלחין התיאטרון והרקדן היהודי".¹³

ראשית תקופת הקולקטיב

עם הפילוג מהמנהיג והמייסד, היה הגיוני לפרק גם את המבנה הארגוני הישן ולעבור למבנה של להקה מקצועית, הכולל ניהול אמנותי ואדמיניסטרטיבי, היררכיה ברורה של שחקנים לפי כישורם ופרסומם וכל יתר המרכיבים המאפיינים את התיאטרון המקצועי. אלא שב-1928

11. חיה'לה גרבור, משני צדי המסך, פינת הספר, חיפה 1973, עמ' 91-92.

12. איכנוב, העונות הרוסיות, עמ' 158.

13. שלמה שנהר (עורך), ספר צ'מרנינסקי, תל-אביב: מנורה, 1967, עמ' 29.

חתמו שחקני "הבימה" על מסמך שהנציח את הקיים והעניק לארגון מעמד רשמי של קולקטיב.

ב-1928 היה עתידה של "הבימה" מעורפל ומוטל בספק. עדיין לא הוחלט אם הלהקה תקבע את מושבה בארץ-ישראל,¹⁴ תמשיך לנדוד ברחבי אירופה או אולי תחזור לרוסיה הסובייטית.¹⁵ נוסף לפרידה מה"הורים", נפרדה "הבימה" גם מ"בית המשפחה", כלומר מחוג "התיאטרון האמנותי", ונשארה בחלל ריק מבחינה אמנותית. למרות שגם באירופה התנהלה פעילות תיאטרונית ענפה, חסרה ל"הבימה" סביבה אמנותית קבועה ותומכת. חלק מהשחקנים רצו להתמיד במסגרת הישנה מסיבות אמנותיות ואידאולוגיות, ולחלק גדול סיפקה מסגרת זאת מקלט. בנסיבות אלה של אי-יציבות אמנותית ואישית, הפתרון הטבעי היה איחוד השורות, ו"הבימה" לא ידעה צורת התאחדות אחרת אלא זו של הקולקטיב.

Emanuel Levy, *The Habima – Israel's National Theatre 1917-1977*, Columbia University Press, New York 1979, p. 158

15. איבנוב, העונות הרוסיות, עמ' 167-168.

משם ואילך תופס הקולקטיב של שחקני "הבימה" את מקומה של המנהיגות, וכיווני התפתחותו של התיאטרון נקבעים על-פי החלטת הרוב. במשך שנים ארוכות, הסתיימו בלא כלום כל המאמצים לפתור את בעיית היעדר המנהיגות; הניסיונות לייבא במאים מובילים מבחוץ ולטפח במאים מקומיים מתוך שחקני התיאטרון נבלמו כולם על-ידי הרוב המכריע של חברי הקולקטיב.

ההשוואה שלהלן מציגה את ההבדל בין תפקודה של "הבימה" כסטודיה בתחילת דרכה לבין תפקודה במשך 40 שנות הקולקטיב.

תקופת הסטוריה

- קולקטיב שחקנים עם מנהיג בראשו;
- כל הפונקציות מחולקות בין הקולקטיב למנהיג, ולמנהיג יש זכות וטו;
- מסגרת הקולקטיב אינה פורמלית ואינה משוריינת כי קיומה מוצדק על-ידי רעיון-על;
- כל השחקנים הם חברי קולקטיב כי את כולם מאחד רעיון אחד;
- היעדר רכוש ואינטרסים רכושניים: כולם בשביל אחד ואחד בשביל כולם.

תקופת הקולקטיב

- קולקטיב שחקנים ללא מנהיג, כלומר ניהול קולקטיבי;
- כל ההחלטות בידי הקולקטיב, כולל בחירות אמנותיות, ולאף אחד אין זכות וטו;

- מסגרת הקולקטיב משורינת, כל שינוי מחייב הסכמה של "הישיבה הכללית";
- חברי הקולקטיב מהווים מעין "עלית", והם בעלי זכויות-יתר בהשוואה לשחקנים אחרים;
- לחברי הקולקטיב אינטרסים חומריים (חלוקת משכורות, דירות וכד'), וזה משפיע על הבחירות האמנותיות של הקולקטיב.

מההשוואה עולה כי המבנה של "הבימה" בתקופת הקולקטיב היה קרוב בהרבה למבנה של קואופרטיב¹⁶ או של קיבוץ¹⁷ מאשר למבנה של סטודיה. עם זאת, חברי הקולקטיב המשיכו להיות נאמנים לקודים המוסריים של תנועת הסטודיות הרוסית.

16. ישראל גור, "אל, הבימה" נצור!"; מעמד תרבותי לתיאטרון בישראל, במה, תל-אביב 1968, עמ' 23-30.

17. Levy, *The Habima*, p. 157

תקופת הקולקטיב שזורה לא מעט החלטות וצעדים בלתי הגיוניים לכאורה. את אלה ניתן להסביר רק אם נביא בחשבון את השאיפות המנוגדות שאפיינו שלב זה בתולדות "הבימה". כמעט כל צעד החוצה, בכיוון של תיאטרון לכל דבר, היה מלווה בצעד פנימה, כלומר חזרה למסגרת הסטודיה. ובמילים אחרות – אחרי ההשתחררות מה"הורה", ניכרה דווקא התכנסות בתוך מסגרת הקולקטיב; אחרי עזיבת "בית המשפחה", כלומר חוג הסטודיות שלידי "התיאטרון האמנותי", מסתמנת דווקא מגמה של התקשרות מקצועית עם הבמאים המקורבים לחוג זה.

על רקע המאבק המתמיד בין שאיפות סותרות אלה, נקל להבין את סוגיית המנהיגות האמנותית ב"הבימה". להלן אדון בשלוש אופציות לפתרון הבעיה שעמדו לרשותו של התיאטרון, ואראה את הסיבות לכך שאף אחת מהן לא הגיעה למימוש הולם.

אופציית הבמאים הרוסים

אחרי היציאה מרוסיה והדחתו של צמח ובמשך כל תקופת נדודיה של "הבימה", עבדו שחקניה רק עם במאים שמוצאם מרוסיה. שניים מתוך השלושה – אלכסיי דיקי ומיכאיל צ'כוב – השתייכו לאותו "בית משפחה" שממנו צמחה "הבימה". אכן, בחירתם של דיקי וצ'כוב התבססה על הרגל והיכרות אישית, אבל גם סימנה את שאיפתה של "הבימה" לשמר את דרכה האמנותית שתחילתה כסטודיה. לעומת זאת, בהזמנתו של אלכסיי גרנובסקי, שהתחנך על אסכולה שונה לחלוטין מזו של "התיאטרון האמנותי", התבטאה שאיפה הפוכה: להיחשף לשיטות עבודה חדשות ועל-ידי כך להרחיב את אופקיו של התיאטרון.

אלכסיי דיקי ומיכאיל צ'כוב היו שחקנים, ואחר כך במאים, במסגרת "הסטודיה הראשונה" שלידי "התיאטרון האמנותי". בשנותיהם האחרונות בסטודיה (שבינתיים הפכה להיות "התיאטרון האמנותי השני") הנהיגו

השניים שתי קבוצות מתחרות בתוך הלהקה. צ'כוב היה המנהל האמנותי של התיאטרון וראה את ייחודה של הלהקה בסגנון המשחק, שהתגבש עוד בתקופתם של סולרז'יצקי ווכטנגוב. כנגד זאת, דיקי וכמה מעמיתיו משכו את התיאטרון "החוצה": להיפתח למציאות, לנסות מחזות וסגנונות חדשים, לצאת מגבולות העולם הפנימי. צ'כוב היה אפוא איש סטודיה בכל רמ"ח אבריו, ואילו דיקי, למרות שראשיתו כחניך תנועת הסטודיות, היה איש תיאטרון מובהק.

אופציית המנהיגות החזקה: אלכסיי דיקי – איש חיאטרון

אלכסיי דיקי היה מהשחקנים הבכירים של "הסטודיה הראשונה" שליד "התיאטרון האמנותי המוסקבאי". הוא היה בן דורו ועמיתו של יבגני ווכטנגוב (אבל לא תלמידו, כפי שמקובל לחשוב) ולמד משחק מפי סטניסלבסקי ונמירוביץ'-דנצ'נקו. ב-1922 התחיל לביים, ועם הזמן קנה לו מוניטין כבמאי, מורה ומדריך שחקנים בעל שיעור קומה. בתולדותיו של התיאטרון הסובייטי הוא נחשב לאחד הבמאים המשפיעים ביותר. במהלך הקריירה המקצועית שלו העלה דיקי יותר מ-40 הצגות וטיפח כמה וכמה דורות של שחקנים.¹⁸

ב-1928 הזמינה "הבימה" את דיקי לתל-אביב כדי שיביים שתי הצגות: האוצר מאת שלום עליכם וכתר דוד מאת קלדרון דה לה ברקה. אך יש לא מעט עדויות שלא הייתה זאת התקשרות חד-פעמית ושהיה בכוונתם של התיאטרון והבמאי להמשיך ולשתף פעולה בעתיד ואולי גם להעמיד את דיקי בראש התיאטרון. אכן, קשה היה למצוא מועמד מוצלח ממנו – מקצוען, במאי ממדרגה ראשונה, תלמידו של סטניסלבסקי ועמיתו של ווכטנגוב. דיקי הכיר היטב את שיטת העבודה של שחקני "הבימה" והעריך מאוד את המשמעת וכושר העבודה שלהם:

מבין כל התיאטראות היהודיים הנני מעריך ביותר את "הבימה" – במובן התרבותיות התיאטרונית של כוחות חיים שבלהקה, כישרון העבודה וכן גם במובן האידאולוגיה החדשה.¹⁹

עדות נוספת על כוונתו של דיקי להישאר ב"הבימה" היא מתוך דו"ח של בא-כוח "הבימה" על תכניות התיאטרון לעונה הקרובה. הדו"ח פורסם בעיתון דואר היום מה-3 בדצמבר 1928, ובו נאמר כי לאחר העלאתן של ההצגות האוצר וכתר דוד, בכוונת התיאטרון להעלות עוד שני מחזות בבימויו של אלכסיי דיקי: אשת רבי עקיבא מאת מוריס היימן ופורים-שפיל.²⁰ על כוונותיו של דיקי לביים את פורים-שפיל ב"הבימה" דווח גם בעיתון המוסקבאי Известия ВЦИК ("ידיעות הוועד המרכזי")²¹ ובעיתון הפריזאי בשפה הרוסית Последние новости ("חדשות אחרונות").²² בשנים 1928-1929 מופיעות בעיתונות הגרמנית פעמים

А. Мацкин, А. Д. Дикий и его книга. – Алексей Дикий, *Повесть о театральной юности*. Москва: Искусство, 1957. С. 4, (אלכסנדר מצקין, א"ד דיקי וספרו) [מבוא], אלכסיי דיקי, סיפור על הנעורים התיאטרוניים, איסקוסטבו, מוסקבה 1957, עמ' 4.

19. מתוך "שיחה עם הרזיסור של 'הבימה' ה' דיקי", דואר היום (3/12/1928).

20. מתוך "שיחה עם בא-כוח 'הבימה'", שם.

21. העיתון Известия ВЦИК ("ידיעות הוועד המרכזי") (9/8/1928); וגם: איבנוב, עמ' 162.

22. דאר: Последние новости ("חדשות אחרונות"), 4.09.1928; איבנוב, העונות הרוסיות, עמ' 168.

מספר שמועות על העמדתו האפשרית של דיקי בראש "הבימה". מבקרי התיאטרון הגרמנים שצפו בברלין בהצגות בבימויו של דיקי, הכריזו עליו כעל המנהל האמנותי היחיד שמסוגל להנהיג את "הבימה" לאחר מות וכטנגוב.²³

23. איבנוב, העונות הרוסיות, עמ' 179-180.

אולם כבר בחזרה הראשונה התגלו ניגודים בין רצונותיו של הקולקטיב לבין כוונותיו של הבמאי. כמקצוען, לא התייחס דיקי ברצינות לרעיונות של קולקטיביזם ושוויון זכויות בגוף תיאטרוני. הוא הכיר בקריטריון אחד בלבד – הקריטריון האמנותי, והיה רחוק מלהיכנע ללחצי הקולקטיב. מלכתחילה שלל כל אפשרות של ניהול קולקטיבי ותבע לעצמו זכות וטו. על ניסיונו של הקולקטיב להכתיב לו את חלוקת התפקידים הגיב: "לא ולא!"²⁴

24. שמעון פינקל, במה וקולעים, עם עובר, תל-אביב 1968, עמ' 135.

חברי הקולקטיב נכנעו לדרישותיו של דיקי כי הכירו ביכולתו להעמיד הצגות בעלות איכות אמנותית. עם זאת, מנהגו השתלטני הזכיר לאחדים את סגולת הרודנות של צמח. בספרו במה וקולעים, מספר שמעון פינקל על נסיבות התפטרותו של דיקי מ"הבימה", ואגב כך הוא מציין שדיקי היה מודע לבעיית הבעיות של "הבימה" – ששחקניה שרויים במצב ביניים בין סטודיה לתיאטרון מקצועי, בין חובבנות למקצועיות: "הוא היה מגדיר את קולקטיב 'הבימה' כמין שעטנז של חובבות ומקצועיות. 'מי אתם?' היה שואל. 'סטודיאנטים? לא; שחקנים? לא!'".

לפי עדותו של פינקל, אותם חברים "עמלו כמיטב יכולתם" להיפטר מהבמאי הלא נוח:

נוכחותו של אמן ובעל מצפון אמנותי כמוהו הייתה מסוכנת לרבים, והללו טענו שהוא בוודאי בעל כישרון גדול, אבל כוח הורס. לפיכך "התפטר" כעבור שנה, על אף רצונו העז לשהות אתנו עוד זמן רב.²⁵

25. שם.

האם בהדחתו של דיקי פעלו חברי הקולקטיב מכוח אינטרסים אישיים או אינטרסים של התיאטרון? בתשובה לשאלה זאת יש להתחשב בנתונים הבאים: ראשית, היה ברור לכול כי לו התמיד דיקי בתפקיד המנהיג האמנותי של "הבימה", היה משלח מן הסתם את השחקנים שפקפק ביכולתם המקצועית ומעסיק במקומם שחקנים חדשים מאסכולות אחרות. בכך היה מפר את אחדויות הטכניקה, הסגנון והשקפת העולם שאפיינו את להקת "הבימה". שנית, כמי שלא היה יהודי והיה מרוחק מאוד מהציונות, ודאי היה נבצר ממנו לעצב את הקו האידיאולוגי של התיאטרון העברי. על כך נוסף כי דיקי היה אמן ללא פשרות. לקהל הארץ-ישראלי התייחס דיקי באירוניה רבה וכלל לא עלה בדעתו להתגמש על-פי מידותיו. על טעמו של הקהל המקומי אמר: "ככל שחילוקי הדעות עם

26. מתוך מכתבו של ריקי לפאני ליוביץ', 4 ביוני 1929. מצוטט אצל איכנוב, העונות הרוסיות, עמ' 179.

27. ראו: מרגוט קלאוזנר, יומן "הבימה"; שמעון פינקל, במה וקלעים.

הקהל התל-אביבי יהיו עמוקים יותר, יהיה טוב יותר. ברגע שהתיאטרון ימצא חן בעיניו, הוא יהפוך לשעשוע בלבד".²⁶ גם אם צדק בביקורתו זו, נראה שלא הביא בחשבון כי מדובר בקהל היעד של התיאטרון העברי; ללא התפשרות עם הקהל הזה, ספק אם "הבימה" הייתה שורדת.

מן האמור לעיל מצטייר כי חברי הקולקטיב רצו להיפטר מדיקי לא רק מסיבות אישיות ואינטרסנטיות, כפי שעולה מספריהם של מרגוט קלאוזנר ושמעון פינקל,²⁷ אלא גם מסיבות הקשורות לאידאולוגיה של הסטודיה, ובראשן הנאמנות לשליחותם האמנותית והציונית.

אופציית המנהיגות הוחרנית: מיכאיל צ'יכוב – איש הסטודיה

מיכאיל צ'יכוב, אחיינו של הסופר הדגול, היה שחקן, במאי ומחנך תיאטרוני. את דרכו האמנותית התחיל כשחקן של "התיאטרון האמנותי המוסקבאי" ושל "הסטודיה הראשונה" שלידו. איכות משחקו בהצגות אריק ה-14 מאת אוגוסט סטרינדברג (במאי: יבגני וכטנגוב, "הסטודיה הראשונה", 1921) ורוויזור מאת ניקולאי גוגול (במאי: קונסטנטין סטניסלבסקי, "התיאטרון האמנותי המוסקבאי", 1921) הוציאה את שמו כאמן יוצא מגדר הרגיל, שחקן מהשורה הראשונה. עם הגירתו מרוסיה למערב ב-1928, עבר מוקד עניינו מתחום המשחק לתחומי הבימוי וההוראה. כתוצאה מכך, קורות חייו התחלקו לשתי קריירות שונות, וכך גם המוניטין שלו. בעוד שבתולדות התיאטרון הרוסי הוא זכור כשחקן גאוני, במערב התפרסם דווקא כבמאי וכמורה למשחק.

בתקופת עבודתו ברוסיה התמצתה הקריירה של צ'יכוב כבמאי וכפדגוג בניסיון שלא עלה יפה לנהל סטודיה בביתו בין השנים 1918–1922, וכן בשותפות בימוי של מספר הצגות במסגרת "התיאטרון האמנותי השני",²⁸ שעבר לניהולו לאחר מות וכטנגוב. אשר לסטודיה למשחק, תלמידיו זכרו אותו כשחקן מרתק, אך "לא במאי ולא פדגוג".²⁹ וכך כתב עליו אחד התלמידים, בוריס בבוצ'קין: "שיעוריו היו מרתקים, אך לא היה בהם שום סדר, שום עקביות, שום תאוריה. ניתן היה להעריך אותו, אך ללמוד ממנו היה בלתי אפשרי".³⁰

יש להביא בחשבון שצ'יכוב הקים את הסטודיה שלו בתקופה קשה בחייו, בתקווה שתסייע לו להתגבר על משבר נפשי ותשמש מעין מעבדה לבדיקת רעיונותיו. במילים אחרות, הסטודיה הוקמה לא למען התלמידים, אלא למען המורה. במובן זה היא מילאה את תפקידה – עזרה לצ'יכוב לגבש את רעיונותיו התאורטיים וגם לצאת מהמשבר ולחזור לפעילות רגילה. אך מן הבחינות האמנותיות והחינוכית נחשבה הסטודיה לכישלון: היא לא העלתה אף הצגה בעלת ערך, לא התפתחה לתיאטרון של ממש ולא הוציאה מבין שורותיה שחקנים גדולים. זאת הייתה הסיבה העיקרית

28. "התיאטרון האמנותי המוסקבאי השני" התארגן על בסיס "הסטודיה הראשונה" ב-1924 ופעל עד לסגירתו ב-1936.

29. ראו: Борис Бибииков, Театр и судьба, Душанбе (בוריס ביביקוב), 1990, С. 25. התיאטרון והגורל, דושנבה 1990, עמ' 25; Ольга Пыжова, Призвание, Искусство, Москва 1974, С. 67–68 (אלנה פוזובה, היינו, איסקוסטבו, מוסקבה 1974, עמ' 67–68).

30. Борис Бабочкин, В театре и кино, Искусство, Москва 1968, С. 20. בבוצ'קין, בתיאטרון ובקולנוע, איסקוסטבו, מוסקבה 1968, עמ' 20.

לזלזול שרחשו אנשי התיאטרון הרוסי לכישוריו הפדגוגיים של צ'כוב ולכישורי הבימוי שלו.

"הבימה" פגשה את צ'כוב ממש על קו התפר שבין שתי הקריירות בחייו. שחקני "הבימה" שהכירו את צ'כוב עוד ברוסיה – אותו ואת המוניטין המפוקפקים שקנה לו שם כבמאי – הטילו עתה ספק ביכולותיו. הם חשבו שהוא יביים בהצלחה רק מחזה שבו כבר השתתף כשחקן. לכן הציעו לו לביים את המחזה הלילה ה־12 מאת שקספיר (למרות שצ'כוב – כמי שהיה בקיא בתאוסופיה ואנתרופוסופיה והתעניין במיסטיקה – רצה לביים מחזה שקשור ליהדות ולמיסטיקה היהודית, למשל אוריאל ד'אקווסטה מאת ק' גוצקוב³¹). תפקיד מולוליו במחזה זה, בבימוים של סטניסלבסקי וסושקביץ' ("הסטודיה הראשונה", 1918), נחשב בשעתו לאחד התפקידים המוצלחים ביותר של צ'כוב כשחקן. רעיונותיו הבימתיים ב"הבימה" ב-1930 חזרו במידה רבה על רעיונות מן ההצגה היא.³²

צ'כוב היה נוח יותר מדיקי במה שנגע לדרישות הקולקטיב. ויתורו הראשון קשור לבחירת המחזה. אף שלא התלהב מההצעה לביים את הלילה ה־12, בסופו של דבר נעתר. גם בקשר לחלוקת התפקידים נענה צ'כוב לדרישותיו של הקולקטיב.³³

היה זה ניסיונו הראשון של צ'כוב בבימוי עצמאי, ללא שותפים. למרות מה שחשבו עליו, התגלה מיכאיל צ'כוב כבמאי מקצועי ומקורי. העבודה המשותפת הועילה מאוד הן לבמאי המתחיל והן לשחקנים, שאז לראשונה נתקלו בגרסתו של צ'כוב לתורת סטניסלבסקי. גם התוצאה הייתה מוצלחת – ההצגה קטפה ביקורות נלהבות ונשארה עוד שנים רבות ברפרטואר של "הבימה".

אחרי הצלחה זו, ביקשו ב"הבימה" להמשיך את שיתוף הפעולה, ובשנים הבאות היו כמה ניסיונות להזמין את צ'כוב לארץ-ישראל.³⁴ גם היו מחשבות על כך שיהיג את התיאטרון.

בקיץ 1935 כתב צ'כוב לידידו בשווייץ על "הרהוריו בקשר לפלסטינה": "אתמול הגיע מכתב מ'הבימה' – מפברואר הם יישארו ללא במאי... מה עלי לעשות?"³⁵

מכתביו של צ'כוב לשחקני "הבימה" ולחבריו בכל רחבי העולם מעידים על העניין שהיה לו להגיע לארץ-ישראל ולעבוד עם "הבימה" שהייתה בעיניו "אחד התיאטראות הטובים בעולם".³⁶ הוא חלם על ארץ-ישראל החמה והתעניין בשורשיו היהודיים.³⁷ אולם הדבר לא נסתייע, והפעם לא בגלל תחבולותיהם של חברי הקולקטיב, אלא מסיבות אישיות והיסטוריות שונות.

31. מרגוט קלאוזנר, יומן "הבימה", מועדים, תל-אביב 1971, עמ' 74.

32. Лийса Бюклинг, Михаил Чехов в западном театре и кино, Академический проект, Санкт-Петербург 2000, С. 73 (לייסה ביקלינג, מיכאיל צ'כוב בתיאטרון ובקולנוע המערביים, אקדמיצ'סקי פרויקט, סנט-פטרבורג 2000, עמ' 73).

33. שם, עמ' 5.

34. ראו: ביקלינג, מיכאיל צ'כוב, עמ' 16-17; איבנוב, העונות הרוסיות, עמ' 190-191; מכתבו של צ'כוב לברוך צ'מרנינסקי, 18/11/1934.

35. ביקלינג, מיכאיל צ'כוב, עמ' 17. את המילה "במאי" יש לפרש כאן כמנהל אמנותי (או, כפי שקוראים לו ברוסיה, "הבמאי הראשי"), כי בשנים הללו כבר היו ב"הבימה" במאים "פנימיים", ולא היה מצב שבו נשארה ללא במאי כלל. הכוונה כאן, כנראה, היא לעזיבתו של הבמאי הגרמני לינדברג והחלפתו האפשרית בצ'כוב.

36. העיתון Сегодня ("היום") (1934). מצוטט אצל ביקלינג.

מיכאיל צ'כוב, עמ' 86.

37. אמו של מיכאיל צ'כוב, נטליה גולרן, הייתה יהודייה. דמותה שימשה כסיס לרמות שרה – אישתו היהודייה של איבנוב במחזה מאת אנשן צ'כוב איבנוב.

האם מנהיגותו של צ'כוב ב"הבימה" הייתה אפשרות מעשית? צ'כוב היה שחקן גאוני, אך אישיות בלתי יציבה. כאידאליסט ו"איש סטודיה" מובהק, ספק אם היה עולה בידו לנהל תיאטרון מקצועי, מה גם בשפה זרה ובסביבה לא מוכרת. ניסיונותיו להקים תיאטרון רוסי באירופה ובאמריקה לא צלחו. אם אכן היה מגיע ל"הבימה", רבים הסיכויים שהיה מנתב אותה להעמיק ולהתכנס בעצמה; בכך היה מעלה מן הסתם את רמתה האמנותית, אך לא היה מקדם את הפיכתה מסטודיה לתיאטרון.

אופציית המנהיגות החלופית: אלכסיי גרנובסקי – בן לאסכולה אחרת

אלכסיי גרנובסקי הוא היחיד בין הבמאים הרוסים ב"הבימה" שלא השתייך לאסכולה של "התיאטרון האמנותי" ושל סטניסלבסקי. הוא למד בימיו בגרמניה, התמחה אצל מקס ריינהרדט, ובחזרתו לרוסיה הוזמן להקים תיאטרון יהודי באידיש. בזכותו, גיבש תיאטרון "גוסט" את סגנונו המיוחד והפך לאחד התיאטראות המעניינים בתקופתו, שהתבלט באיכותו האמנותית גם על רקע הפריחה התיאטרונית ברוסיה של שנות העשרים.

כבמאי נחשב גרנובסקי לממשיך דרכו של ריינהרדט ולמי שיבא לתיאטרון הרוסי את שיטות הבימוי הגרמניות.³⁸ בהשוואה לבמאים מאסכולת סטניסלבסקי שנחשבו ל"במאי השחקנים", גרנובסקי היה נציג "התיאטרון של הבמאי". ב"תיאטרון של השחקן" מודגשת האמת הפנימית במשחק, ועיקר תפקידו של הבמאי הוא לעזור לשחקן למצוא את האמת הזאת, ואילו ב"תיאטרון של הבמאי" מודגשת צורתה הוויזואלית של ההצגה, ותפקידו של השחקן הוא לבצע את רעיונות הבמאי.

אלכסיי גרנובסקי הוזמן ל"הבימה" ב-1930 להעלות את המחזה אוריאל ד'אקוסטה מאת קארל גוצקוב – אותו מחזה עצמו שצ'כוב הביע בו עניין ולא נענה. כעת הזמינה "הבימה" במאי שהיה בעל-שם וכבר ביים את מחזהו של גוצקוב בתיאטרון היהודי במוסקבה ב-1922.³⁹ את תפקיד אוריאל ד'אקוסטה מילא אז שלמה מיכואלס, וההצגה זכתה להצלחה רבה.

יחסיו של אלכסיי גרנובסקי עם קולקטיב "הבימה" היו מורכבים. הבמאי נעלב מאוד כשנמסרה לו "רשימת בעלי התפקידים שעליה הוחלט באספה כללית",⁴⁰ כי חלוקת התפקידים נחשבה בעיניו לזכותו הבלעדית. אולם די מהר ויתר גרנובסקי על זכותו לקבוע את מרבית מבצעי התפקידים וניסה להילחם רק על זכותו לאייש את התפקיד הראשי. במובן זה, מועמדותו של אריה ורשבר לתפקיד אקוסטה לא התיישבה כלל עם הפרשנות שהבמאי התכוון לצקת במחזה – עימות בין פילוסוף בעל

38. ראו: Абрам Эфрос, Художники театра Грановского, Искусство, Москва 1928, С. 56 (אכרס אפרוס, ציירי תיאטרון של גרנובסקי, איסקוסטבו, מוסקבה, 1928, עמ' 56).

39. ראו: Александра Азарх-Грановская, Воспоминания. Беседы с В. Д. Дувакиным, Гешарим – Мосты культуры, Москва-Иерусалим 2001, С. 103, 178 (אלכסנדרה אורח-גראנובסקיה, זיכרונות: שיחות עם ו"ד דובאקיין, גשרים – מוסטי קולטורי, מוסקבה-ירושלים, 2001, עמ' 103, 178).

40. פינקל, במה ורקעים, עמ' 151.

שיעור קומה, אישיות תקיפה ויוצאת דופן, לבין הקהילה החזקה של יהודי אמסטרדם. לכל אחד ב"הבימה" ומחוצה לה היה ברור שאצל ורשבר "אין שמץ מלהט היצרים" הדרוש לתפקיד. אך ורשבר היה יפה תואר, חבר ההנהלה, וגם בעל "יחסי ידידות מסוימים".⁴¹ פרט לזאת, הגיע תורו לשחק תפקיד גדול.

41. קלאוזנר, יומן "הבימה", עמ' 99.

לבסוף ויתר גרנובסקי גם בעניין זה. את ההצגה ראה ככישלון, למרות הצלחתה אצל הקהל והביקורת. מצפוננו האמנותי ייסר אותו, אך הציניקן שבו ניצח: "בעצם לא באתי אליכם אלא כדי להרוויח כסף, והאחריות לתוצאות עליכם".⁴²

42. פינקל, במה וקלעים, עמ' 151.

גם עבור "הבימה" היה גרנובסקי רק "עובר-אורח", במאי מזדמן ולא יותר, כפי שציינה לימים מרגוט קלאוזנר:

אדם המזדמן להצגה אחת אין לו האומץ לומר את האמת ולנהל מאבקים. כשבאים לעבוד רק שלושה חודשים, לא כדאי להסתכן. רק מי שרוצה לבנות בניין של קבע נאלץ להקפיד על האמת.⁴³

43. קלאוזנר, יומן "הבימה", עמ' 109.

מדוע לא עמדה על הפרק ב"הבימה" אפשרות מנהיגותו של גרנובסקי? הרי גרנובסקי היה קרוב בהרבה לתרבות היהודית מצ'כוב ומדיקי ואף נודע כמנהל מוצלח ובמאי דגול בתיאטרון היהודי במוסקבה. יתר על כן, בתקופה זו ניצב על פרשת דרכים והיה נכון להצעות. אלא שהמחשבה להפקיד בידו את הנהגת התיאטרון כלל לא עלתה בדעתם של חברי הקולקטיב. הסיבה לכך היא שגרנובסקי השתייך לאסכולה אחרת, ובכך איים על אחדות הטכניקה והסגנון של "הבימה" כמו גם על שליחותה האמנותית – להפיץ את תורת סטניסלבסקי. בשלב זה כבר הייתה נכונות ב"הבימה" להזמין במאי מאסכולה שונה לביים הצגה או שתיים, אך כדי שתעמיד אותו בראש התיאטרון היה עליה להשתחרר לגמרי מהאידיאולוגיה של הסטודיה.

גם המקרה של גרנובסקי הוא דוגמה למאבק בין שתי השאיפות המנוגדות: הזמנתו של במאי מאסכולה שונה העידה על השאיפה החוצה לעבר התיאטרון, ואילו ההסתייגות המוחלטת ממנהיגותו האפשרית הייתה מורשת הסטודיה.

אופציית המנהיגות "הזרה": הבמאים הגרמנים ליאופולד לינדברג וליאופולד ייסנר

מאז שקבעה "הבימה" סופית את מושבה בארץ-ישראל בשנת 1931, התנתקו קשריה עם הבמאים הרוסים והיא ניסתה לפתח כוחות בימוי משל עצמה. אך כבר לאחר שנים אחדות הסתבר כי "אין די בבמאים

תוצרת בית" ונחוצ "למצוא במאי ראוי לשמו". לאחר ש"מסך הברזל" כבר ירד על ברית המועצות, הפנתה עתה "הבימה" את מאמציה אל גרמניה. הפנייה לגרמניה באה גם כתגובה על המצב הפוליטי במדינה זאת והחרם שהטילו הנאצים על במאים יהודים, וכן תודות למהלכי הרבים של ראש מזכירות "הבימה", מרגוט קלאוזנר, בתיאטרון הגרמני.⁴⁴

44. שם, עמ' 208-209.

הבמאי הגרמני ליאופולד לינדברג הוזמן ל"הבימה" על-ידי מרגוט קלאוזנר והעלה בה ארבע הצגות במשך שנתיים (1934-1935): פרופסור מנהיים מאת הנס וולף-שור, החולה המדומה מאת מוליר, חלום הגולם מאת הלפרן ליוויק וילדי השדה מאת פרץ הירשביין. ההצגות זכו בדרך כלל להצלחה אצל הקהל ואצל הביקורת גם יחד.

כיהודי, נבצר מלינדברג לחזור לגרמניה, ועלתה אפוא האופציה שיישאר ב"הבימה". כמו שאר הבמאים שעבדו ב"הבימה", גם לינדברג העריך את המשמעת ואת כושר העבודה של שחקניה, אך לא ראה בעין יפה שהפסיקה בהיבטים האמנותיים היא בידי הקולקטיב ולא הסתיר זאת.

שחקני "הבימה", מצדם, אהבו לעבוד עם לינדברג, אך לא הכירו בעליונותו עליהם,⁴⁵ כפי שלא הכירו בעליונותו של אף במאי אחר. לכן לא הצליחו להחזיק בו, מה גם ש"שערי תיאטראות אחרים עמדו פתוחים"⁴⁶ לפניו. לינדברג עזב את ארץ-ישראל ואת "הבימה" ב-1935 וחזר רק כעבור כשני עשורים, ב-1951, כדי לביים את אמא קוראז' מאת ברטולד ברכט.

45. שם, עמ' 209-210.

46. שם, עמ' 211.

גם ליאופולד ייסנר הובא ל"הבימה" על-ידי מרגוט קלאוזנר, וב-1936 העלה שתי הצגות מהרפרטואר הקלאסי: הסוחר מוונציה מאת שקספיר והילהלם טל מאת פרידריך שילר.

ייסנר היה אחד מגדולי הבמאים האקספרסיוניסטים בתיאטרון הגרמני של תחילת המאה העשרים. ב-1922 התנער מהסגנון האקספרסיוניסטי ו"פנה לאסתטיקה של 'האובייקטיביות החדשה', החוזרת לגישה נטורליסטית".⁴⁷ סגנון עבודתו החדש לא היטיב עמו, ולקראת שנות השלושים הידרדרה הקריירה שלו לשפל. כיהודי, לא יכול להמשיך ולשבת בגרמניה, והיות ושערי תיאטראות אירופה ואמריקה לא היו פתוחים בפניו (כמו בפני עמיתו לינדברג) – ראה ב"הבימה" את "תחנתו האחרונה"⁴⁸ ו"ביקש לסיים את פועלו התיאטרוני בארץ-ישראל".⁴⁹

47. David F. Kunhs, *German Expressionist Theatre: The Actor and the Stage*, Cambridge University Press, 1997, pp. 275-276

48. קלאוזנר, יומן "הבימה", עמ' 211.

49. פינקל, במה וקלעים, עמ' 171.

50. מ' ברונזפט, "הרז'יסורה ב'הבימה'", במה ג' (יולי 1938), עמ' 12.

אולם הניסיונות להשאיר את ייסנר ב"הבימה" בתור מנהיגה או לפחות בתור יועצה האמנותי נחלו כישלון אם בגלל גישתו האמנותית ואם בגלל יחסיו עם הקולקטיב. למרות ש"עבודותיו של ייסנר הצטיינו בעומק העיבוד הדרמטורגי ובהגשמה הרחבה והמדודה"⁵⁰, הצגותיו ב"הבימה" לא

קצרו הצלחה אצל הקהל והביקורת הארץ-ישראלים. המבקרים טענו כי גישתו האמנותית ושיטתו הבימאית "נתיישנו מכבר [...], מהותן אינן הולמות את רוחה של 'הבימה' וקצב הצגותיו "לא מזדהה עם זה של 'הבימה' בכלל ושל זמננו בפרט".⁵¹ בעוד שההצגה הסוחר מוונציה בבימויו עוררה חילוקי דעות וויכוחים רבים וקנתה לה מתנגדים אך בד בבד גם מעריצים, ההצגה וילהלם טל הייתה כישלון חרוץ, ו"ברור היה שייסנר לא יישאר ולא ישוב אלינו".⁵²

51. ש.ש.

52. קלאוזנר, יומן "הבימה", עמ' 212.

יחסיו של ייסנר עם חברי הקולקטיב החלו להידרדר כבר בתקופת העבודה על ההצגה הראשונה:

בינתיים התחילה מלחמה עזה בין השחקנים על התפקיד של הסוחר מוונציה. שלושה מועמדים היו אז: מסקין, פינקל וברטונוב. לבסוף הוחלט שמשקין ופינקל ישחקו את התפקיד לסירוגין וברטונוב לא. מאז נשתנה יחסו הטוב של ברטונוב אליו, דבר שהיה לו הרבה השלכות להבא.⁵³

53. ש.ש. עמ' 211-212.

כבמאי דגול ומנוסה התקשה ייסנר להשלים עם הניהול הקולקטיבי בתחומים האמנותיים ולא הסתיר את מורת רוחו. שמעון פינקל זוכר כי "בעת עבודתו השנייה של ייסנר ב'הבימה' על וילהלם טל, שמעו מפיו דברים הרבה נגד שיטת הקולקטיב".⁵⁴

54. שמעון פינקל, אהרון מסקין ואגדת "הגולס", עקר, תל-אביב 1980, עמ' 200.

אי-הצלחה אמנותית, התנגדות הציבור להצגותיו ויחסים בעייתיים עם הקולקטיב – כל אלה סופם שהביאו להדחתו של לאופולד ייסנר מהנהגת "הבימה".

העבודה עם במאים גרמנים כמו ליאופולד לינדברג וליאופולד ייסנר הייתה עבור "הבימה", בעלת האוריינטציה הרוסית, בגדר "קרב קפיצה" החוצה, אל העולם הרחב. אולם הניסיונות להשאיר את הבמאים בראש התיאטרון לא צלחו. בפרספקטיבה היסטורית, ניסיונות אלה היו מלכתחילה חסרי סיכוי. כמו גרנובסקי, גם הבמאים הגרמנים היו "זרים" מבחינה אמנותית ואידאולוגית.⁵⁵ העמדתו של אחד מהם בראש התיאטרון הייתה מבטאת ויתור גמור על שליחותה של "הבימה", כפי שזו נתפסה בעיני חברי הקולקטיב.

55. ראו: קלאוזנר, יומן "הבימה", עמ' 210; פינקל, אהרון מסקין ואגדת "הגולס", עמ' 200.

עמדתו של הציבור כלפי במאים זרים

גם עמדתו של הציבור ביישוב היהודי השפיעה על החלטותיו של הקולקטיב לגבי המנהיגים מבחוץ. חלק מהציבור ומהעיתונות התנגדו לייבוא במאים זרים. הם קראו "לא לינוק ממקורות זרים" ולהסתמך

אך ורק על הכוחות היהודיים. שורשיה הרוסיים של "הבימה" וקשריה המאוחרים יותר עם במאים מחו"ל נראו לחלק מהמבקרים כ"לקויים":

אין אדם יכול לחיות על אידאות זרות. הוא יכול רק להיות מושפע מהן, ללמדן, אבל הוא צריך ליצור מתוך עצמו, אם אין ברצונו להישאר בכחינת "תרגום נצחי". החיסרון, שנבע מתוך ההדרכה הזרה, הייתה ההסתכלות בחיים מבעד ל"פריזמה של אופי רוסי".⁵⁶

56. ברונזפס, הרז'יסורה ב"הבימה", עמ' 8.

בשאיפתו ליהדות טהורה, לא הבדיל הציבור בארץ בין במאים רוסיים לגרמנים וגם בין גישות אמנותיות שונות של במאים שונים. רוסיים וגרמנים כאחד נחשבו ל"נכרים", "הזרים והצרים" שאינם מבינים את התרבות היהודית ושרואים אותה דרך "הפריזמה המעקמת". גישה זאת בלטה במיוחד בהקשר לחומר יהודי, למשל ביחס להצגה האוצר על-פי שלום עליכם בבימויו של דיקי: "האוצר, המבויס על-ידי נכרי, שהעיקר היה לו החידוש שבסגנון, [...] עיקם לאין שעור את ההווי ודיכא לגמרי את רוח שלום-עליכם".⁵⁷ אך באותה מידה התקשו המבקרים לקבל הצגות קלאסיות בבימוי "זר". כך, לאחר הצגותיו של ייסנר, גרסו המבקרים ש"הגישה של 'הבימה' להצגות קלאסיות צריכה להיות אחרת, יהודית יותר ותאטרלית יותר".⁵⁸ מסתבר אפוא שגם עמדתם של הציבור והעיתונות לא עודדה את העמדתו של אחד הבמאים הזרים בראש תיאטרון "הבימה".

57. יעקב פיכמן, "עמך", במה (מאי 1933), עמ' 17.

58. ברונזפס, הרז'יסורה ב"הבימה", עמ' 12.

אופניית "הרז'יסורה הפנימית"

פתרון אחר לבעיית המנהיגות היה טיפוח "הרז'יסורה הפנימית", דהיינו – טיפוח במאים מתוך שחקני התיאטרון. לאופציה הזאת היו לכאורה סיכויי הצלחה רבים: הבמאים "הפנימיים" היו רובם חניכי אותה אסכולה ואתם מורים, חלקו עבר משותף עם שאר השחקנים, קיבלו חינוך יהודי וידעו עברית. יתר על כן – הם היו חברי הקולקטיב והיו מחויבים לקבל עליהם את החלטותיו.

רבים מהשחקנים ניסו את כוחם בבימוי, ושניים מהם – ברוך צ'מרנינסקי וצבי פרידלנד – אף שימשו במאים קבועים של התיאטרון במשך שנים רבות. במאים אלה העלו הצגות רבות, לא פעם בהצלחה בלתי מבוטלת, אולם איש מהם לא כבש לו עמדה של מנהיג בעל סמכות. עבור שחקני "הבימה", הבמאים "הפנימיים" היו שווים בין שווים – "אחד משלנו". היה אפשר להתווכח אתם, להסתייג מהערוותיהם ואף להכתיב להם את הבחירות האמנותיות החשובות באמצעות הצבעה. את אי-הצלחתם של הבמאים "הפנימיים" לתפוס להם עמדת הנהגה הסבירה מרגוט קלאוזנר

במילים אלה: "כנראה שחברי הקולקטיב סבלו מאוד מן הרודנות של נחום צמח ועל כן לא רצו בהתחלה לתת לאף אחד מביניהם כוח מעל האחרים, וכוח כזה מלווה כמובן את תפקיד הבמאי".⁵⁹

במידה מסוימת ראו שחקני "הבימה" בבמאים "הפנימיים" רכוש של הקולקטיב והיו סבורים שהם זכאים להכתיב לבמאים אלה סדר עדיפויות של הרוב. חברי הקולקטיב התנגדו נחרצות לכל פעילות של במאי "הבימה" מחוץ לכתליה. כך, למשל, אסרו על צבי פרידלנד לארגן וללמד קבוצות צעירים וגם לביים מסכתות ומופעים המוניים, והוא נאלץ לעסוק בכך בסתר.⁶⁰

פרט לכל אלה, הבמאים "הפנימיים" לא היו אמנים דגולים, ולכן לא עלה בידם לגבש קו אמנותי מובהק ועצמאי או לשמר את רמתה האמנותית הגבוהה של "הבימה".

נסכם ונאמר כי למרות שטיפוח במאים מתוך מאגר השחקנים היה חיוני להתפתחותה של "הבימה" מסטודיה לתיאטרון, "הרז'יסורה הפנימית" לא נתנה מענה בנושא המנהיגות האמנותית ובמובן מסוים אף חיזקה את הסתגרותו של הקולקטיב מפני העולם החיצון.

השפעתה של בעיית היעדר המנהיגות האמנותית על המשך התכתחותה של "הבימה" ועל התיאטרון הישראלי בימינו

בשנותיו הרבות של הקולקטיב היו ל"הבימה" הזדמנויות רבות להעמיד בראשה במאי מנוסה ובעל שיעור קומה. אולם אף הזדמנות כזאת לא נוצלה, יתר על כן – התיאטרון הוא שדחה על-פי רוב את המועמדים. היעדר המנהיג השפיע על רמתה האמנותית של "הבימה" וגרם משברים רבים בתוך הלהקה. כאמור, סיבה עיקרית להתנגדותם העיקשת של חברי הקולקטיב למנהיגות טמונה בעברה של "הבימה" כאחת הסטודיות שליד "התיאטרון האמנותי".

חלק מוותיקי "הבימה" עמדו רק בדיעבד על הבעייתיות שנובעת מחסרונו של מנהיג וביטאו געגועים למנהיגות החזקה שאפיינה את "הבימה" בראשית דרכה:

"מנהיגות", אומר מסקין, "זה מה שחסר לתיאטרון היום – אז הייתה מנהיגות! בלעדיה, אפשר להרגיש, משנה לשנה, איך שוקעת תחתך כל מורשת העבר וגורפת עמה את האיריאל ואת הערכים."⁶¹

לעומתם, היו מי שניסו להצדיק את ההנהגה הקולקטיבית ואף תירצו זאת בכך שהיעדר מנהיג מועיל מצדו לאיכות המשחק:

59. קלאוזנר, יומן "הבימה", עמ' 205.

60. שם, עמ' 207-208. יחס דומה גילו גם חברי "הסטודיה הראשונה" אל פעולותיו של וכטנגוב מחוץ לכותלי הסטודיה. ראו: וכטנגוב, זמורים וזמורים, עמ' 139-145.

61. אהרון רולב, "אהרון מסקין", א"ב יפה, שלמה ברטנוב, יונה כץ (עורכים), אמנות הבמה בישראל, תל-אביב: אורנה 1964, עמ' 205.

בליקוי זה אתה מוצא גם איזה טעם לשבח, כי מתוך כך נאלץ כל שחקן ושחקן לדאוג לעצמו, לקנות לו יד בכל השאלות הנוגעות לבמה. ולפיכך יכול אפילו רו"סור זר, לרבות נכרי, לנהל את העבודה, כי העבודה הפנימית נעשית בידי השחקנים עצמם.⁶²

למעשה, חסרונו של מנהיג פגע ברמה האמנותית של ההצגות, גרם משברים רבים בתוך הלהקה ובסופו של דבר קירב את פירוק הקולקטיב ואת קטיעת המסורת של "הבימה". כך יצא שהאידיאולוגיה הקולקטיביסטית של תנועת הסטודיות סתרה את האינטרסים המקצועיים של התיאטרון ועיכבה את התפתחותו. אף שאידיאולוגיה זו עמדה לא פעם ביסודן של החלטות אינטרסנטיות פרטיות, רבים מהחברים האמינו באמת ובתמים בשליחותם המיוחדת, והתנהלותם הייתה כנה וטהורה.

המאבק המתמיד בין שתי שאיפות מנוגדות – מחד גיסא הרצון לשמר את הערכים הישנים, ומאידך גיסא הצורך להיפתח ולהתפתח – הוביל את חברי הקולקטיב לנקוט צעדים סותרים ומנע מהם להסכים בעניין העברת הסמכויות לידיים מקצועיות. כיום ניתן להגיד שאף אחת משתי השאיפות הללו לא ניצחה במאבק הזה – קולקטיב "הבימה" לא הצליח לשמר את ערכיו ומסגרתו, ונבלמה התפתחות התיאטרון לשנים רבות. השאיפה שניצחה היא דווקא השאיפה לשרוד – לשרוד כקבוצה ולשרוד כפרטים.

אם נשווה את גורלה של "הבימה" עם גורלן של סטודיות אחרות שליד "התיאטרון האמנותי", נראה שגם שם, למשל בסטודיות הראשונה והשלישית, שלב ההתגברות על מסגרת הסטודיה התאפיין בתהליכים דומים ובמאבק בין שתי השאיפות המנוגדות: הסתגרות ושמירה עיקשת על ערכים ישנים, מצד אחד, וחיפוש דרך חדשה, דרך החוצה, מצד שני. גם בעיות שמאפיינות את השלב הזה היו משותפות לרוב הסטודיות: כיוון אמנותי, מנהיגות ודור ההמשך. ההבדל בין "הבימה" לסטודיות אחרות הוא אורכו של שלב המעבר: בשאר הסטודיות ארך שלב זה כעשור ולא יותר, ואילו ב"הבימה" הוא נמשך למעלה מארבעה עשורים, כלומר כמעט כל שנות חייו של הדור הראשון של השחקנים. במילים אחרות – כשנפרדה "הבימה" סופית ממסגרת הסטודיה והקולקטיב והגיעה לשלב "התיאטרון", לא נותרו בין חברי הלהקה מי שימשיכו את המסורת המוסקבאית. זאת ועוד: במשך תקופה ארוכה המשיכו הדורות הבאים לזהות את כל חסרונותיו של הקולקטיב עם המסורת של "הבימה", כולל מסורתה המקצועית והאמנותית. מכך ניתן להבין, מדוע הדור שהגיע להנהלת התיאטרון לאחר פירוקו של הקולקטיב התנער ממרבית הערכים שנשמרו בקפדנות ועיקשות במשך עשורים רבים. אכן, עם פירוק הקולקטיב התפרקה גם המסורת האמנותית והמקצועית של "הבימה" המוסקבאית.

עד היום לא החלים התיאטרון הישראלי כליל מטראומת הילדות הקולקטיביסטית. על אף מספרם הרב של הבמאים המקצועיים, מוכשרים ובעלי שם בין-לאומי, גם לא אחד מהם הצליח לתפוס עמדה של מנהיגות בלתי מעוררת באף אחד מתיאטראות "הזרם המרכזי" בארץ. מנהיגות בתיאטרון הישראלי אפשר לפגוש רק בתיאטראות ניסיוניים ובתיאטרון רפרטוארי יחיד – "גשר" בהנהלתו של יבגני אריה, שגם הוא בעל שורשים ואוריינטציה רוסיים. כתוצאה מהיעדר מנהיגות, אף אחד מתיאטראות "הזרם המרכזי" בארץ אינו מתייחד בגישה אמנותית מובהקת, והם נראים כתאומים זהים הן מצד הרפרטואר, הן מצד גישות הבימוי והן מצד סגנון המשחק. ניתן להניח כי את בעיית היעדר המנהיגות ירש התיאטרון הישראלי של היום מקודמו הארץ-ישראלי, אולם נושא זה חורג מגבולות המאמר הנוכחי ומצריך מחקר נפרד.

אוניברסיטת תל-אביב

