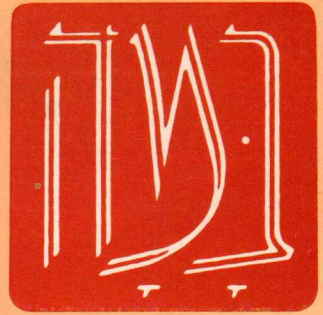


# רבעון לדרמה 107



תשמ"ז 1987

**DAVID KESSLER**  
**SECOND AVE. THEATRE**  
 35 SECOND AVE. JOSEPH EDELSTEIN, GEN. MGR. PHONE 1643 DRY DOCK

יאזעף רומשינסקי'ס פרעהליכע אָפּערעטא  
 יאזעף עדעלשטיין פרעזענטירט

## דער באבעס ירושה

**איצט  
 געשפּיעלט**  
**יעדען פרייטאג אבענד שבת און זונטאג**  
 מאטיןע און אבענדס

רעזינא פראגער ראזא קארפ עני טהאמאשעווסקי פעני לובריצקי אין ראזא גרינפעלד	לודוויג זאץ וויליאם שווארץ דיוויד באראץ באריס אוערבאך יו "מי" דזשייקאבסאן
--	---

NOW PLAYING 3RD. BIG MONTH  
 J. RUMSHINSKY'S LATEST MUSICAL SUCCESS

## DER BOBE'S YERISHA

LIBRETTO BY M. GOLDBERG  
 STAGED BY IVAN BANKOFF

TICKETS ON SALE  
 4 WEEKS ADVANCE

**לודוויג זאץ  
 אלס די אקטריסע**






## רבעון לדרמה

בעריכת

דבורה גילולה, רות בלומרט

# 107

תשמ"ז, 1987

הוצאת הארכיון והמוזיאון לתיאטרון ע"ש ישראל גור

החוברת רואה אור בסיוע האגף לתרבות ואמנות של משרד החינוך והתרבות  
קרן אליעזר ובלומה גורדון  
קרן התרבות אמריקה-ישראל

תמונת השער: רפרודוקציה של כרזת תיאטרון יידי בניו יורק  
משנת 1920. המיוסיקל "ירושת הסבתא"  
מאת יוסף רומשינסקי.  
באדיבות השחקנית מולי פיקון

עיצוב החוברת: שלומית בר דיין

כתובת המערכת והמינהלה: טל. 883986-02

ת"ד 7098 ירושלים, 91070

דפוס "דף נוי", ירושלים

## עקרונות של העתקת מחזות לידיש

### בתיאטרון ה"שונד"\*

לפי "דאס יודישע הערץ" מאת יוסף לאטיינער

התופעה של העתקת מחזות מתרבות ועיבודם (בתרגום ישיר או באמצעות תרגומי תיווך) אופיינית למלודרמה יותר מלכל ד'אנר תיאטרוני אחר. פנייתו הקיצונית של ה'ד'אנר אל מכנה משותף והקונבציונאליזם העשיר שלו הם הגורמים לתופעה הרווחת של ההעתקה, ותרמו את חלקם גם הפופולאריות העצומה של המלודרמה והצורך לספק כל הזמן מחזות חדשים. לא מחזות בלבד הועתקו, אלא גם עיבודים מצורה ספרותית אחת לצורה אחרת, בעיקר מרומן למחזה. מאוחר יותר מופיעים עיבודים קולנועיים של רומנים או מחזות. מחזאי ה"שונד" הנוטלים רומנים, מחזות או סצינות מן התרבות הגרמנית, הצרפתית, הרומנית, הפולנית, הרוסית והאנגלית מיידיים אותם ו"מגיירים" אותם "כהלכה", אינם יוצאי דופן. כמחצית מהמחזות שהוצגו על במות לונדון במחצית הראשונה של המאה התשע-עשרה היו מחזות זרים, בעיקר צרפתיים. ובכל זאת נראה, כי התופעה של העתקה מתרבויות אחרות חריפה וכולטת יותר בין מחזאי ה"שונד". עם תנועת ההשכלה והחילון בחברה היהודית גבר והלך הביקוש למחזות בקהל היהודי והיעדרה של מסורת תיאטרונית חילונית-יהודית יצר מחסור כרוני של רפרטואר. על כן, פנו מחזאי ה"שונד", שהתמצאו בדרך כלל ביותר מתרבות אירופית אחת ושלטו בשפות אחדות, להעתקת מחזות לידיש. הנציגים הבולטים של ה"שונד" הם יוסף לאטיינער ומשה הורביץ. יוסף לאטיינער נולד בשנת 1853 ביאסי שברומניה והתחיל את פעילותו התיאטרונית ב-1876, השנה שבה יסד אברהם גאלדפאדען ביאסי את התיאטרון המודרני בידיש. בתחילת דרכו היה לאטיינער לחשן ושחקן. הקומדיה הראשונה שכתב "קנאָפּל און פּאַנטאַפּל אָדער די צוויי שמואל שמעלקעס" עוסקת בנושא שבו השתמש אחר כך גאלדפאדען ב"שני קוני למל". לאטיינער האשים את גאלדפאדען בפלאגיאריזם של מחזהו והיריבות בין השניים לא פסקה גם באודיסה.

בשנת 1883 הגיע לאטיינער לניו-יורק ושם במשך תקופה ארוכה לו וליריבו בארץ החדשה, משה הורביץ, היה "מונופול" על הבמה היידית בניו-יורק. ההיסטוריה איחדה שני יריבים אלה והשמות לאטיינער והורביץ הפכו שמות נרדפים ל"שונד", למלודרמה שנחשבה זולה, וולגארית, מאניפיריסטית, פלאגיאטית, בלתי אמנותית ובלתי חינוכית, אך זכתה להצלחה ולפופולאריות עצומה בקרב קהל המהגרים היהודיים. לאטיינער כתב

\* הרצאה שהושמעה בכנס ירושלים לתיאטרון, תשמ"ו.

למעלה משמונים מחזות, רובם עיבודים מגרמנית, רומנית וצרפתית. חלקים גדולים של המחזות הללו כתובים "דייטשמעריש", כלומר בידיש מגורמנת שטיפוסי המשכילים של הימים ההם חשבוה ל"טעם טוב".

ביקורת ה"שונד" בידיש תקפה את תופעת ההעתקה. ב. גארין אומר על יוסף לאטיינער שהוא פשוט לקח מחזות זרים "האָט אויסגעשניטען פון זיי דאָס לייב אין לעבען, כדי צו מאכען פלאץ פאר לידעלאך און האָפקעס און פאר אַקמישען עלעמענט, איבערגעביטען די גויישע נעמען אויף אידישע און דערלאנגט זיי דעם אידישען פובליקום". (הוציא מהם את בשרם ולשדם, כדי לפנות מקום לשירים, תעלולים ולאמנט קומי. הוא החליף את השמות ה"גויים" בשמות יהודים והגישם לקהל היהודי).<sup>1</sup> גם את משה הורביץ הידוע בכינויו "פרופסור" (פרופסורה שכלל הנראה לא היה לה על מה לסמוך) מאשים גארין בפלאגיאריזם בעיקר מן המחזאות הגרמנית והרומנית. משה הורביץ נקט, לפי גארין, בשיטה הבאה: הוא עיבד תוכנית של מחזה לפי סצינות, סצינה של אהבה, סצינה של נאמנות וכיו"ב, ורק לאחר מכן חיפש את הסצינות במחזות זרים. "ער האָט די דראמעס געמאכט ווי אַשניידער שניידט צו אַ בגד. מ. הורוויטש האָט ביים מאכען די דראמע אויסגעוועקענט, אָט דאָ דארף דער עולם אַ לאך טהאָן, אָט דאָ דארף דער עולם דורכגעהן אַ קעלט איבערן לייב, אָט דאָ דארף ער זיך קאָטשען פאר געלעכטער, אָט דאָ דארף זיין אַ פזמון און דאָ אַ טענצעל און דאָ עפעס אן עפעקט, ביי וועלכען דער עולם זאָל עפענען די מיילער און בלייבן פערגעפט". (הוא הכין את מחזותיו כפי שחייט גוזר בגד. בעשותו זאת חישב: הנה כאן צריך הקהל לצחוק, כאן צריכה צמרמורת לעבור בו, כאן צריך להיות פזמון, כאן ריקוד וכאן אפקט כלשהו שבאמצעותו יישאר הקהל המום כשפיו פעור).<sup>2</sup> מביקורתו זו של גארין עולה המודעות העצומה שהיתה למחזאי ה'אנר הזה לצרכים המיוחדים של קהלם.

אנסה לבדוק את סוג החוויה שמנסה לאטיינער ליצור למען צופיו היהודיים של "דאָס יודישע הערץ" ("הלב היהודי") לעומת החוויה שיוצר המחזה Menschenhass und Reue ("שנאת אדם וחרטה"), או כפי שהמחזה נקרא באנגלית: The Stranger ("הזר"), מחזהו הפופולארי ביותר של August von Kotzebue, שבמחזותיו עשה שימוש לאטיינער, כמו גם מחזאי ה"שונד" האחרים. ייבדקו השינויים, העיבודים והתוספות שמביא לאטיינער כדי להשיג את החוויה הרצויה. "דאָס יודישע הערץ" הועלה לראשונה בניו-יורק בשנת 1908 וזכה להצלחה מסחררת. המחזה זכה להצלחה עצומה גם באירופה. השוואה בין שני המחזות תבדוק את היחס שבין המחזה השלם לחלקיו, את מקומו של הנבל ואת סיום המחזה.

#### א. היחס בין המחזה השלם לחלקיו

גב' הָלֶר ב"הזר" ומאדאם פעפעסקאָ ב"דאָס יודישע הערץ", שתיהן זונחות בעל וילדים בשל אהבתן לגבר אחר. בשני המחזות העלילה מפגישה באופן בלתי סביר ושרירותי נשים "חוטאות" אלה עם אנשים זרים שמתברר כי הם בני משפחתן, ב"הזר" חוזרת הגב' הלר לזרועות בעלה ("הזר" במחזה) שלוש שנים לאחר האירוע המחריר. היא התפכחה



במהירות מפרשת האהבה שלה, עזבה את מאהבה הנבל-המפתה ומצאה מקלט באחוזתה של רוזנת טובת לב, מיטיבתה ואשת חסדה. איש אינו יודע מי היא ומה היה עברה. היא מסתורית, בודדה, מלאנכולית, נדיבת לב וחסודה. ב"דאָס יודישע הערץ" מתרחש המפגש המרגש כעבור למעלה מעשרים שנה. הבעל הנבגד כבר אינו בחיים. הוא מת משברון לב. הגברת הלר היהודיה, הלא היא מאדאם פעפעסקאָ, הקימה משפחה חדשה עם בעלה הנוצרי, היא אם לבן ובת מבוגרים מנישואיה השניים. היא פוגשת את בנה היהודי. מוקד היחסים מועתק מיחסי גבר-אשה ב"הזור" ליחסי אם-בן ב"דאָס יודישע הערץ" האפשרות לפרוט על המיתר הסנטימנטאלי של ה"ידישע מאמע" ממוצה עד תום.

המפגש שבו מזהים הגב' הלר והזור זה את זה אצל Kotzebue מתרחש בסוף המערכה הרביעית והמחזה כולו עומד בסימן המתח והציפייה למפגש זה, שבעקבותיו יבוא האיחוד המאושר. הזיהוי המקביל ב"דאָס יודישע הערץ" מתרחש מוקדם מאוד, בסוף המערכה הראשונה. מאדאם פעפעסקאָ נפגשת עם בנה יעקב, צעיר יהודי מודרני, משכיל, אמן וסטודנט מצליח באקדמיה לאמנות הציור. בשני המחזות, הזרים מתגלים כקרובים אהובים, אלא שב"דאָס יודישע הערץ", כבר בסוף המערכה הראשונה אנו מצויים בשיא שנדמה כי אין למעלה ממנו. מה כבר יכול לקרות לאחר הזיהוי המלודראמטי המרגש כל כך של אם משומדת שלא ראתה את בנה היהודי למעלה מעשרים שנה? מסתבר כי גם אחרי שיא כזה יכולים להיות עוד שיאים רבים ומה שאצל Kotzebue היה כמעט שיא אחרון הוא כאן אצל לאטיינער כמעט שיא ראשון. כמעט, כי לפניו היינו עדים לכמה וכמה שיאים מלודראמטיים סנסאציוניים כבר במהלך המערכה הראשונה. אזכיר כאן רק שתי התעלפויות של מאדאם פעפעסקאָ. מאדאם פעפעסקאָ משוחחת עם יעקב על ציורו שזכה לשבחים רבים באקדמיה. בציור — עריסת תינוק ואשה צעירה הנפרדת ממנו, התינוק שולח את זרועותיו הקטנות, כאילו מבקש: "אמא, קחי אותי איתך!" ברקע התמונה, דלת פתוחה למחצה ולידה מחכה "קאוואליער" צעיר ואלגנטי שעל פניו הבעת חוסר סבלנות. התמונה נקראת (וכיצד לא?) "די זינדיקע מוטער" (האם החוטאת). מאדאם פעפעסקאָ חוקרת את יעקב בקשר לתמונה. המתח גובר כאשר יעקב מספר, כי היא מבוססת על מאורע אמיתי שאירע לחברו הטוב ביותר של האב ועליו סיפר לו אביו בילדותו. כל פעם שהאב דיבר על כך הוא בכה בכי מר. מאדאם פעפעסקאָ ממשיכה לשאול אם יעקב מכיר את החבר, את הילד שננטש או את האם. הוא אומר כי אינו מכירם ואז היא מתעלפת.

מיד אחר כך מתפתח שיא נוסף. יעקב מפזם לעצמו מנגינה. מאדאם פעפעסקאָ מגלה עניין בשיר והוא מספר לה, כי לדברי אביו זהו שיר הערש שנהגה אמו המתה לשיר לו בילדותו. אביו התאבל זמן רב על אמו ותמיד שר לו את שיר הערש הזה. הוא נהג לשבת בחדר השינה של אשתו המתה ומליבו השבור נמלטו בבכי המילים "מדוע עשית לי זאת?" וכאשר שאל יעקב את אביו אל מי הוא מדבר, אימץ אותו אביו בסערה אל לבו ההולם בחזקה, הושיבו על ברכיו. נשק לו ושר לו את השיר העצוב כשדמעות חמות זולגות מעיניו ושוטפות את הילד. יעקב ממשיך בסיפורו סוחט הדמעות ולבקשת מאדאם פעפעסקאָ הוא שר את שיר הערש כולו. (השיר; "עביג געדענקען זאָלסטו דיין מוטערס ליעד" — "זכור לנצח את שירה של אימך"). השיר, המביא להתעלפותה השנייה של מאדאם פעפעסקאָ,

מהווה שיא של סנטימנטאליות מלודרמטית הן בגלל הנסיבות בהן הוא מושר, הפעם על ידי הבן לאמו המגלה באמצעות השיר את זהותו, והן בגלל רגשות הגעגועים והנוסטלגיה הקולקטיבית ששיר ערש כזה מעורר בקהל. שיא רודף שיא עד לסיום המערכה בה נודעת ליעקב זהותה של מאדאם פעפעסקא. המערכה מסתיימת בשיר ארוך. יעקב שר:

”נישט מיינע מוטער, זעה איך פאר מיר  
נאָר די מערדערין, די מערדערין, פון מיינעם פאָטער” (פעמיים)  
(לא את אמי אני רואה לפני, אלא את הרוצחת, את הרוצחת של אבי).

המקהלה עונה אחריו:

”די מערדערין איז זי, פאָן זיינעם פאָטער” (פעמיים).  
(היא הרוצחת של אביו)

ועל ה־tableau המרשים הזה יורד המסך.

החוקר קיטו מפנה את תשומת הלב לערך הדרמטי הפשוט שיש לאירועים בז'אנרים שאינם טראגיים, לפי שהאירועים אינם באים לגלות אופי טראגי, מהלך העלילה חייב להיות מעניין ורב־גוני ככל האפשר — מחויבותו של המחזאי היא כלפי הסנסאציה ולא כלפי הסבירות. המלודרמה והטראגיקומדיה דומות לקומדיה מבחינת האפקט המידי שלהן. הזעזוע, הבכי, הבהלה, העונג שבפחד, הפאתוס והאמצעים הקיצוניים האחרים, (המקבילים לצחוק המלווה את הקומדיה) מסתייעים בפראגמנטאריות או באפיוזיות. בהיעדר התימה הטראגית הולך לאיבוד מרכיב הצבירה. אומר קיטו: ”הרגשות העמוקים ביותר שלנו יכולים להתחייב אך בקלילות: הפנייה היא כל העת לסנטימנט שלנו לאינטליגנציה שלנו, לסקרנות שלנו... לרגשות הללו אין שורשים בסדר הנצחי של הדברים. הם מעורבים בקלילות ויכולים, לפיכך, להפוך בקלות גם למשהו אחר: קומדיה, סאטירה, ביקורת, בורלסקה. למעשה הם צריכים להיות כאלה, כיוון שהחומר הדרמטי במחזות הללו אינו יכול לשאת התמקדות ממושכת בנקודה כלשהי.<sup>3</sup> במלודרמה, לדברי קיטו, במקום הממשות האוניברסאלית שבטראגדיה יש רק ממשות תיאטרונית המכתיבה את חוסר סבירותם של המאורעות, הדמויות, המעמדים ואפילו של הסבל האנושי. מה שמסבר את הז'אנר הזה, כמו את הקומדיה, הוא הקונבנציונאליזם העשיר, התיאטרוניות, השפה הבימתית, הסנסאציוניות. מה טיבה של הסנסאציוניות במחזות שלפנינו?

מבנהו של ”דאָס יודישע הערץ” קטוע ופראגמנטארי. תמונות רבות ולא רק המערכות, מסתיימות בסנסאציה ולפעמים סנסאציות אחדות בסצינה אחת. ב”הזור” אין תבנית מלודרמטית בולטת כל כך, שיאים ספקטאקולריים, או תנועת עלילה דומיננטית. הכול שואף להפגשת הגיבורה החסודה והמיסתורית עם הזר נדיב הלב. המפגש צפוי ובסתר לבנו אנו יודעים שהוא יתרחש וכי גם הסליחה והאיחוד בוא יבואו ובכל זאת יש סנסאציה. אמנם קיימים גם כאן סיפוקים מידיים במישור הפראגמנטארי, כמו ה־comic reliefs, הכוללים שירה וריקודים של משרתים המייצגים את האידיליה שבחיי הכפר, הילד הנופל למים

וכמעט טובע, הזר המציל את הילד ונעלם, יש סיפוק מטוב ליבן וצדקנותן של הגיבורה ושל דמויות אחרות. אולם הסקרנות והרטוריקה הסנטימנטאלית הם המספקים את עיקר הסנסאציה. הסקרנות מתמקדת בעברה של הגיבורה האומללה שנחשף בהדרגה באמצעות ג'סטות סנטימנטאליות מסקרנות, כמו, למשל, שעה שהגיבורה מנשקת את הילד ו"מלאנכוליה עמוקה מציפה את פניה" או כאשר היא נאנחת למשמע מחמתותיו של הברון האומר כי היא כליל השלמות. (היא הרי יודעת את האמת המרה!) הג'סטות הללו אינן בבחינת שיאים ספקטאקולריים גדולים. השיאים הגדולים (שאף הם אינם ספקטאקולריים) נשמרים לסופו של המחזה.

גם ב"דאָס יודישע הערץ" יש רטוריקה סנטימנטאלית למכביר בסצינות מרגשות החושפות את עברן של הדמויות, אולם בד בבד אנו זוכים לסנסאציות ולשיאים מגוונים. המבנה הפראגמטרי והמפותל נוצר גם משום שלאטייער אינו מסתפק בסיפור האם החוטאת, אלא מוסיף עלילת משנה קומית של המעמדות הנמוכים, עלילה זו עוסקת גם היא ביחסי אבות ובנים, גברים ונשים ובמרכזה נמצאת סערקעלע, האשה השתלטנית, דמות קבועה ופופולארית במסורת ה"שונד" (המובססת על "סערקעלע", הקומדיה המשכילית של שלמה עטינגער), ויחסיה עם בעלה למך, ששמו מעיד על תכונותיו. ולא זאת בלבד, אלא שתי העלילות מצטלבות: דינה, בתו של למך מנישואיו הקודמים, אוהבת את יעקב, גיבור העלילה המרכזית וסערקעלע, האם החורגת, מנסה למנוע נישואים אלה ומשדכת לדינה (שידוך של כסף) את אחיה המבוגר, משה פון ביטשוטש, אב־טיפוס לכל הדוחה והמאוס ביהודי מן הסוג המסורתי הישן. עלילת המשנה מספקת שיאים קומיים וסנסאציוניים משלה כמו, למשל, התמונה הקומית בה מלמדת סערקעלע את בתה רָאָזא (מנישואיה הקודמים) הילכות שליטה בגבר, או בלשונה "ווי אזוי צו האלטען איהר מאן אונטער איהר פאנטאָפּעל" (כיצד להחזיק את בעלך תחת נעל־הבית), כאשר הפרק החשוב ביותר בשיעורה הוא שאשה יכולה להשיג הכל בדמעות, וכל אותה שעה מצותת למך לשיחתן ומעיר הערות קומיות. כל אחד מן השיאים מלווה במוסיקה, בשירה ולעתים גם בריקוד. המחזה כולל שיר יין בסגנון אופראי, שיר הערש שהוזכר לעיל, שיר וריקוד העוסק ביחסי גברים ונשים לעתיד לבוא כאשר נהיה בציון (!) ומי ישלוט שם במי, שירי חתונה, פרקי חזנות ואפילו "אל מלא רחמים".<sup>4</sup> הנרי ארתור ג'ונס טוען כי המלודרמות המצליחות ביותר הן אלה שיש בהן ריגושים גדולים, אסונות מפחידים, סיטואציות מענות וכל זאת בלי לשמור על סבירותה של העלילה או על עקביות בעיצובן של הדמויות. מלודרמה מצליחה משאירה רושם כללי הדומה לזה שמתיר הדף הראשי של "חדשות משטרה מצולמות"<sup>5</sup> אולי בריבוי הסנסאציות והסיפוקים המיידיים במישור הפראגמנטארי סוד ההצלחה המסחררת של "דאָס יודישע הערץ"?

### ב. מקומו של הנבל

"הזר" אינה מלודרמה "קלאסית", כי אין בה נבל. הנבל, הגבר שפיתה את הגברת הלר אינו מופיע במחזה וקיים רק בעברה של הגיבורה. אין במחזה רשעות אלא בעיקר טעויות ועוול הבאים על תיקונם כאשר הבעל המרומה סולח לאשתו על חטאה. (היא חטאה בגלל



בוגדנות ורוע לב של אחרים). סלחנות זו אינה אופיינית למלודראמה ה"קלאסית". המוסרנות החמורה של זו זקוקה לנבל, לאכזריות ולליניץ' המלודראמטי. כל העוסקים במלודראמה מצביעים על תבנית ההפכים שלה: לכל יסוד גם ההיפך הגמור שלו.

הנבל ב"דאָס יודישע הערץ", בנה הנוצרי של מאדאם פעפעסקאָ, הוא הרע בגילומו האנטישמי. הקהל מזהה אותו מיד בהופיעו על הבמה. הוא מתעלל בלמך, משפילו, לועג לו ומכה אותו רק בשל היותו יהודי. הוא מתייצב בכל אכזריותו מול הגיבור הטוב יעקב וחוסם את האיחוד בין יעקב לאם (שהיא גם אמו של הנבל ויקטאר). הוא חוסם גם את האיחוד בין יעקב לאהובתו דינה. ההסבר היחיד במחזה לרשעותו הוא ההסבר השטחי והמקובל לאנטישמיות — קנאת הגוי ביהודי המצליח — בניגוד ליעקב המוכשר ויקטאר נכשל באקדמיה לאמנויות. נבלותו היא בעצם היותו גוי. הוא משמיע אימרות כנף אנטישמיות, כמו: לא צריך לאפשר ליהודים להתחתן כדי שלא יתרבו. אם יעקב רוצה להתחתן, שיסע לאמריקה כמו יהודים אחרים (כמו הקהל היהודי שבאולם). הוא מתפרץ לעבר אמו בקריאה: "זשידאָווקא" (יהודיה!) ומאיים על יעקב באקדחו, כאשר האם של שניהם ניצבת ביניהם. בתמונה האחרונה שלו הוא מציע ליעקב לעזוב את רומניה "אונזער לאנד" (ארצנו) מהר ככל האפשר. יעקב אינו מקבל הצעה נדיבה זו בגלל אדם אחד, בגלל מי? "אונזער מוטער" (אמנו). למשמע צירוף מלים זה מתפרץ ויקטאר בזעם רב: אמו הנוצריה אינה יכולה להיות גם אמו של היהודי. יעקב ממשיך בהשוואה בה החלה מאדאם פעפעסקאָ במערכה הקודמת, השוואה בין שני אחים אחרים, יעקב ועשו. פנייה כזאת אל מיתוסים משותפים וידועים לקהל שכיחה מאוד במחזאות ה"שונד". כל בן אבוד הוא יוסף, כל שיכור הוא נח או לוט, כל אווז בכנור הוא דוד המלך. ויקטאר שולף את אקדחו. יעקב מזהירו. כדור נפלט, ויקטאר נופל מת. הנבל מביא עליו את עונשו במו ידיו. הרע מכלה את עצמו. במלודראמות רבות יהיה בכך קץ לכל הצרות של הגיבור הטוב. לא כאן. הרי אנו יודעים שכאשר הנבל האנטישמי רודף את היהודי זה רע ואפילו כאשר בא קיצו של הנבל לא מסתיימות צרותיו של היהודי, שהרי את מי יאשימו במותו אם לא את היהודי? הוא ימשיך להיות נרדף. כך גם יעקב במחזה. הוא יואשם ברצח.

האסון נופל על הקרבן מבחון, הוא אינו אחראי למאורעות הבאים עליו. הוא סובל ומרחם על עצמו, אולם אין בו הפיצול, ההיקרעות. ספרות האסון (המלודראמה) מאפשרת טווח צר יותר של חוויה ודורשת פחות מן הצופה. חווייתו קלה יותר מכיוון שהיא משוחררת מביקורת עצמית. אם האסון בא מהרע האנושי, הרי זה הרוע של האחרים ולא שלנו. במבנה המלודראמה הגיבור ניצב מול כוח חיצוני — אויב, קבוצה עוינת, כוח חברי או כוח טבע. הוא נשאר שלם, אחדותי. בגלל האופוזיציה המחמדת בין טוב לרע אין אנו מטילים ספק בפרטים, אין אנו בוחנים את הקרבנות, לפי שגם המחזאי אינו עושה זאת. הנבל המלודראמטי הוא דוגמא טובה לכך. הוא תמיד קיצוני, סטריאוטיפי, האיש הרע שאנחנו כל כך שונים ממנו. ואילו הגיבור הוא הנרדף המתגבר על כל הסכנות. אין פלא, איפוא, שרבים ממחזות ה"שונד", כמו "דאָס יודישע הערץ", פונים אל הנבל המוכן מאליו, הגוי האנטישמי, ואילו הגיבור הטוב והנרדף הוא היהודי, שאינו שנוי במחלוקת. קהל המהגרים הנרדף על ידי הנבל האנטישמי יושב באולם. אם המלודראמה הכללית נטתה

לדבר על ה"אנושי", ה"כללי" כדי ליישר את ההדורים, לא לעסוק בשנוי במחלוקת, לענות לצרכים של קהל מעורב, הרי שהמלודרמה בידיש ידעה היטב מי הקהל שלה ומהו המכנה המשותף שאינו מוטל בספק: השנאה לאנטישמי הרודף והרחמים העצמיים שבהשתתפות בגורלו של היהודי הנרדף. כאשר הנבל הוא יהודי, ולא חסרים נבלים יהודים במחזאות ה"שונד", הוא פחות שטני או שהוא משתייך לנבלים החוזרים בתשובה. גם עונשו אכזרי פחות: אבדן כספו, אבדן מושא של תאוה אסורה או אבדן כבודו ומעמדו. במקרה כזה אין צורך לפנות אל רגשות השנאה, הזעם והנקם המונופאתיים בצורה כה אכזרית. את תופעת הנבל המזמין את אהדת הקהל, כמו במלודרמה הגותית, לא מצאתי ב"שונד" היידי. אין גם עדויות, כמו בתיאטרון האנגלי, למשל, על קהל שאהב את הנבל, אהב לשנוא אותו וליווה את כניסותיו במחאות כפיים. צילי אדלער מספרת בזכרונותיה סיפורים על שחקנים יהודים שסירבו לשחק את תפקידי הנבלים, ועל הקהל שהסתייג מהם ונטר להם על כך, כי זיהה את השחקן עם הדמות המשוחקת. הקהל לא רצה לראות את מאגולעסקא, השחקן האהוב עליו, כנבל יהודי במחזה "טיסא עסלאר" של הורביץ. מאגולעסקא פיצה את קהלו בשרבבו למחזה שיר קומי שאינו שייך לעניין. רק כך סולח לו הקהל.

### ג. סיום המחזה

הז'אנר המלודרמטי אינו מחווה את דעתו על המצב האנושי, לפיכך אין בסוף המלודרמטי שכולו טוב הבנה חדשה, קבלה של העולם, הארמוניה המושבת על כנה וכיו"ב יסודות המצויים בסיום טראגדיה, ואין גם חגיגה גדולה ופסטיבאלית שבסיום הקומדיה. הסוף יכול להיות סוף טוב או רע ובלבד שיהיה מגוון, מפתיע ומספק. המלודרמות יכולות להיות דומות זו לזו במבניהן ולהיבדל רק על פי הסיומים שלהן. סוף רע לנבלים משרת את רגשי השמחה והנקם של הקהל וגם סוף עצוב וסוחט דמעות משרת את מטרת הקהל. העימות בין הגיבור הבלתי חצוי הניצב מול אויב חיצוני יכול להסתיים בתבוסת הגיבור או בנצחוננו. מה שאינו משתנה הוא אופן יצירת החוויה. טיבו זה של הסיום, המתקשר לחוסר הסבירות של המלודרמה ולמבנה הפראגמנטי שלה עם שיאיו הסנסאציוניים, הגורמים לריגושים ופחדים המתפרקים מיד אחרי שנוצרו ולקונבנציונאליזם העשיר שלה, המאפשר למלודרמה להימשך עד אין סוף, דוגמת הרומן בהמשכים וסדרות הטלוויזיה.

"דאָס יודישע הערץ" אכן נמשך אל מעבר לאיחוד בין האם לבנה. "הזור" הסתיים באיחוד המאושר בין שתי הנפשות האומללות הנופלות זו לזרועות זו. חטאה של הגיבורה החוטאת, למרות דיבוריה האינסופיים על כך שאין היא ראויה לסליחה, נסלח כאן באופן מלא. הסוף שכולו טוב של "דאָס יודישע הערץ" הוא חתונת הבן יעקב עם דינה האובתו לאחר שהוסרו כל המכשולים. במעמד זה מתה האם, שהובאה לחתונה מבית הסוהר. היא אינה מסתפקת בסבל הריטורי של גיבורת "הזור". היא נוטלת על עצמה את אשמתו של בנה המואשם ברצח הנבל, מנסה לכפר בכך על חטאה, וניצלת מן העונש רק במותה. האיחוד הסופי מתרחש כאן בדור השני, דור הבנים, המשכילים היהודים הנישאים מתוך אהבה, לא

על ידי שידוך, שהיה הגורם לבגידתה של הגיבורה כבעלה והמניע לעלילה כולה. המידה של נדיבות לב, סלחנות וכו' העומדת במרכז "הזר" מאפשרת את האיחוד הסופי. האשה הבוגדת ב"דאָס יודישע הערץ" נושטת את העם היהודי ואת הווי החיים היהודי. "ליבה היהודי" אמנם אינו בוגד בה, אך על פי תפישת קהלו של לאטיינער, אי אפשר לסלוח על נטישה זו. בסיום, כמו במחזה כולו, ישנה אידיאליזציה של אורח החיים המודרני-המשכילי וביקורת על אורח החיים היהודי המסורתי הישן, המנהגים והתפישות שלו, בעיקר השידוך. סיום זה מאפשר לקהל התרגשות סנסציונית-ספקטאקולרית שאין דוגמתה: המסך נופל על חתונה יהודית בה מתה על הבמה האם היהודיה, שהקריבה את חייה למען בנה. במהלך התמונה מתחלפים צילי החתונה ב"אל מלא רחמים" ובשיר הערש המושמע על ידי הבן-החתן הכורע ליד גופת אמו.

נבצר ממני להביא הוכחה חותכת לכך שלאטיינער אמנם נטל את מחזהו של Kotzebue והתאימו לצרכיו.<sup>6</sup> נראה לי, כי השוואת שני המחזות מצביעה על עקרונות העתקה, גם אם התבסס לאטיינער על מחזה או רומן אחר מבין אינ-ספור המחזות והרומנים שעסקו בתימה של האשה החוטאת. ההנחה כי אכן השתמש לאטיינער ב"הזר" מבוססת על העובדה ש"הזר" היה מחזה פופולארי מאוד וש-Kotzebue היה מקור לא אכזב למחזאי "שונד" אחרים. (גאלדפאדען והורביץ משתמשים במחזותיו). שלושת עקרונות ההעתקה שנידונו כאן מצביעים על פנייה אל המכנה המשותף, הצרכים המיוחדים ומערכת הציפיות והדרישות המוגדרות של קהל התיאטרון היהודי שבא לתיאטרון לחוות חוויה קולקטיבית. יש כמובן להמשיך ולבדוק, אם העקרונות שהועלו כאן, כמו גם עקרונות אחרים שלא דנתי בהם, חלים על מחזות "שונד" אחרים המתבססים על חומרים מתרבויות אחרות.

## הערות

- 1 ב. גארין. די געשיכטע פון אידישען טעאטער (מייזעל ניו-יורק, 1923), חלק II, עמ' 75-76.
- 2 ראה: גארין. (הערה 1 לעיל), חלק II, עמ' 82-83.
- 3 H.D.F. Kitto, *Greek Tragedy* (London 1939, repr. 1971) 315.
- 4 ההעתקה מתרבות לתרבות, בתחום המוסיקלי של המחזה, שילובם ועיבודם של קטעי אופרות ואופרטות לצד שירי עם יהודיים, פרקי חזנות ותפילה דורשים בדיקה נפרדת. את המוסיקה למחזה כתבו מאָגולעסקאָ וברוידר.
- 5 H.A. Jones "Theatre and the Mob" in *The English Melodrama* ed. M.R. Booth, (Jenkins 1965) 214.
- 6 השחקן בעוז יאנג מספר בזכרונותיו כי "דאָס יודישע הערץ" מבוסס על "א רומעניש ביכעל" (ספרון רומני).