"בעצב תלדי בנים": תיאטרון דוקו-פואטי בישראל

בדצמבר 2017 עלה המופע **יולדות** (parturient) בתיאטרון יפו – תיאטרון אלטרנטיבי בעל אג'נדה ביקורתית הנמצא ביפו העתיקה בתל אביב.[[1]](#footnote-1) שיר קינה נשי-יהודי-תימני נשמע ברקע ועל הבמה שלוש השחקניות סאלי, מוריה ועדן. הן מתלבשות בחלוק תכלת של יולדות בית חולים ועל רגל כל אחת מהן חותלה (leg warmer) עם מטבעות קטנים רקומה בסגנון יהודי-תימני. החלל ריק והחפצים היחידים הם שלוש ערימות של חיתולים (diapers) לבנים מקופלים זה על גב זה בעומק הבמה. כאשר השיר מסתיים, נשמע ניגון צ'לו נוגה של אביגיל ארד המנגנת בצד הבמה ומלווה למעשה את כל המופע. שלוש היולדות מתחילות לתאר ולהציג (performing) את חוויית הלידה בישראל כיום באופן פרודי-סאטירי אך כואב. לאחר חלק זה שלוש היולדות מציגות שתי סוגי עדויות: האחת, עדויות של אימהות שילדיהן נעלמו סמוך ללידתם ב-s1950 וככל הנראה נחטפו; השניה, עדויות של אחיות (nurses) שטיפלו בילדים אלה שמרמזות לחטיפה ולאימוץ לא חוקי על ידי יהודים מישראל ומחו"ל. בסיום המופע שלוש היולדות חוזרות להציג את חוויית הלידה בישראל כיום ומסיימות בשאלה המהדהדת "טוב, איפה התינוקת?".

**יולדות** הוא מופע דוקו-פואטי העוסק בפרשת ההיעלמות והחטיפה של ילדים יהודים של משפחות שהיגרו מתימן, המזרח והבלקן.[[2]](#footnote-2) ב-s1950 היתה הגירה מסיבית של יהודים לישראל החדשה והחלק הארי של היהודים המהגרים הגיע מארצות המזרח התיכון וצפון אפריקה. המהגרים החדשים נקלטו במחנות מעבר שהיו מורכבים מאוהלים בתנאים פיזיים קשים מאד. מחנות אלה היו בפקוח הדוק של המדינה כולל מתן עבודה, חינוך, מזון וטיפול רפואי. החשש מפני מחלות וזיהומים היה גדול והתינוקות והפעוטות נלקחו מהאימהות, לעתים אף בכוח, לבתי תינוקות מוסדרים ומחוממים בהשגחת אחיות ורופאים. האימהות הורשו רק להניק את ילדיהן בשעות מוסדרות בלבד ושאר שעות היממה הצוות הרפואי טיפל בילדים כראות עיניו בלי לערב או לבקש את הסכמת ההורים לסוג הטיפול. לאחר מספר ימים כשהאימהות באו להניק נמסר להם שהתינוק הועבר לבית חולים, למרות שלפי עדות האימהות התינוקות היו בריאים. לאחר ימים נוספים עבר הצוות הרפואי בין האוהלים במחנה והודיע למשפחות באופן מנוכר ואכזרי באמצעות רמקול (loudspeaker) על מות הילדים. בנוסף ההורים לא ראו את גופת הילד ולא השתתפו בקבורתו, לא ניתנה להם תעודת פטירת ולא את מיקום קבורתו. לפי ההערכות מספר הילדים שנעלמו הוא 1500-2000, כשני שליש מהם יהודים מוצא תימני, והשאר יהודים מהמזרח התיכון ומיעוט קטן ביותר מהבלקן. ההערכה, שמבוססת על עדויות ומסמכים, היא שהתינוקות הועברו לאימוץ ליהודים אירופים חשוכי ילדים בארץ ובחו"ל תמורת תשלום. ההורים חיפשו את ילדיהם בבתי החולים, בבתי תינוקות של הדסה וויצ"ו (ארגוני נשים ציוניות), ואף פנו למשטרה אך ללא הועיל. משום גורם ממסדי לא קיבלו מענה. כעשרים שנה לאחר ההיעלמות, בסוף s1960 חלק מהמשפחות קבלו צווי גיוס לצבא עבור ילדיהם שנעלמו ושאר הודעות רשמיות ממשרד הפנים. הדבר גרם למהומה ולדרישה לחקירה. היו שלוש ועדות שבדקו את הנושא לאורך השנים אך ועדות אלה הגיעו למסקנה שלא היו חטיפות, על אף שלא מצאו הסבר למספר רב של היעלמות ילדים ובניגוד לעדויות וראיות מטרידות. על מסמכי הפרשה הוטל חסיון של 70 שנה ולאחר מאבק של ארגונים לא ממשלתיים של משפחות החטופים הממשלה החליטה ב-2017 לפרסם את המסמכים. כיום יש מאבק לקבלת הכרה, ריפוי ופיצוי למשפחות החטופים והסבר מה עלה בגורל הילדים.

המופע נוצר בשיטת עבודה המבוססת על תפיסת בימוי-קולקטיבי שבה הבמאית חנה ואזנה-גרינוולד יוצרת יחד ובשיתוף עם השחקניות עם טקסטים לא-דרמטיים. לתהליך הצטרפה רחלי סעיד כדרמטורגית וכפעילה של עמותת עמרם הנאבקת לגילוי האמת ולהכרה ורפוי עבור הנפגעים. המופע בנוי על מספר חומרים: 1. הפואמה **יולדות** של המשוררת איריס אליה-כהן (Eliya-Cohen, 2017), העוסקת בצורה סאטירית וכואבת בחווייה המורכבת והקשה של לידה בבית חולים ישראלי. 2. עדויות של אמהות שמספרות את סיפור החטיפה ומתעקשות לא להימחק ולהטשטש בזכרון הקולקטיבי. 3. פרוטוקולים של ועדת קדמי – ועדת החקירה השלישית (1995-2001) בהן נמסרו עדויות של אחיות המצביעות, באורך חלקי, על שיטת החטיפה. 4. עדות של השחקנית מוריה בשארי-ליפשיץ המספרת את סיפורה המשפחתי, כיצד נחטפה הבת של סבתה. אם כן, המופע בוחן את השאלה המטרידה כיצד החטיפה התאפשרה? כיצד מערכת רפואית שמטרתה להציל חיים, הפכה לצינור עבור חטיפת ילדים לטובת אימוץ בלתי-חוקי המוגדר כפשע נגד האנושות. לטענתי, הפואמה שפותחת וסוגרת את המופע שמה (contextualize) את פרשת חטיפת ילדי תימן בהקשר הרפואי, שמתוכו פרשה זו אינה נראית כחריגה, אלא כתופעה שהתאפשרה בגלל אופייה הטוטאלי והאוריינטליסטי-גזעני של המערכת הרפואית הישראלית. כמו כן, המופע משתמש באמצעים פרפורמטיביים שונים כדי להראות עד כמה הגוף והזכרון של האימהות שילדיהם נעלמו מוצגים כעדיפים, מהימנים וסבירים יותר מהגרסה הרשמית של המדינה המבוססת על ארכיונים ומסמכים.

**הפואמה יולדות: "לא לשאול, לא להתלונן, לומר תודה"**

המופע כאמור נפתח כששלוש יולדות מציגות את לידתן בפואמה תיאטרונית. אמנם הפואמה כתובה בגוף ראשון, אך היא מוצגת על ידי פיצולה לשלוש יולדות, ואופן זה מגשר בין החוויה הפרטית של הלידה להתייחסות אליה כתופעה חברתית ותרבותית. שלוש השחקניות מתארות את בריאת בית החולים כפרפרזה פרודית-סאטירית למיתוס הבריאה המקראי.

**שלושתן:** בְּרֵאשִׁית בָּרָא אֱלֹהִים

אֶת הַשָּׁמַיִם וְאֶת הָהָר

וְאֶת בֵּית הַחוֹלִים

**(מסתובבות עם פנים לקהל)** אֲשֶׁר בְּרוֹם הָהָר.

וַיָּשֶׂם לוֹ סָבִיב גְּדֵרוֹת **(מסתדרות חזרה בשורה ומתחילות להתקדם)**

תִּמְרוֹת בֵּטוֹן

וְשַׁעַר כְּבַד בַּרְזֶל

וּמַנְעוּלִים

**מוריה:** כְּחַיִץ,

**עדן:** לְהַבְדִּיל בֵּין שָׁם

**סלי:** לְכָאן.

**עדן:** וַיַּעַשׂ אֱלֹהִים אֶת

**סלי:** הָרוֹפְאִים

**שלושתן:** וַיַּנִּיחֵם בְּתוֹךְ בֵּית הַחוֹלִים

כִּמְאוֹרוֹת גְּדוֹלִים.

לִמְשֹׁל. **(נעצרות)**

**מוריה:** וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים: לֹא טוֹב הֱיוֹת

הָרוֹפְאִים לְבַדָּם

**עדן:** וַיִּבֶן מַזְכִּירוֹת וַאֲחָיוֹת וְכֹחַ

עֵזֶר כְּנֶגְדָּם

ההשוואה הסאטירית בין בריאת העולם לבין יצירת בית החולים, מצביעות על האופן הממשטר והממשמע של מערכת הרפואית. בית החולים מוצג כמקום סגור וטוטאלי על ידי בטון, גדרות, ברזל ומנעולים המופרד מהמציאות היומיומית החופשית לכאורה. עם זאת, השימוש במיתוס הבריאה ביצירת בית החולים מסמן כיצד אתר זה מנסה להציג עצמו כברור מאליו, שאין בלתו, שלכאורה הוא הטבעי והנכון ביותר ואין לו חלופה, ללא היסטוריה וללא הבניה. ההיררכיה בו בין הרופאים, האחיות ושאר כוח האדם, מוצדקת כביכול באופן אלוהי, מוסרי וצודק.

התיאור ההיררכי ממשיך לתוך תיאור הלידה עצמה בה היולדת, שנמצאת בתחתית הפירמידה הופכת לאובייקט טיפולי. מוריה ועדן שוכבות על הגב כל אחת על כדור פיזיו (physio-ball) כחול בפסוק רגליים. סאלי בעומק הבמה עם גב לקהל כשידה מאחורי גבה עטופה בכפפת מנתחים ואצבעותיה כאילו מפשפשות בתוך היולדות, בזמן שעדן מתארת כיצד היולדת נמצאת בתחתית הפירמידה הרפואית ההופכת אותה לאובייקט טיפולי פסיבי, ללא יכולת התנגדות וחסרת דיעה:

**עדן:** נָכוֹן. לֹא הָיִיתִי יַלְדָּה. אֲבָל

לֹא הָיִיתִי אִשָּׁה

הָיִיתִי מְאֹד וּמִדַּי צְעִירָה

גַּם חֲכָמָה לֹא הָיִיתִי. הָיִיתִי טִפְּשָׁה.

תָּמִיד הָיָה אֵיזֶה

רוֹפֵא, אָח זוּטָר, אוֹ פָּקִיד אוֹ

לַבְלָר, סְטוּדֶנְט מִתְמַחֶה, סָנִיטָר אוֹ נַגָּר

אוֹ טֶכְנַאי

**שלושתן:** אוֹ זֶה שֶׁמַּדְפִּיס מַדְבֵּקוֹת

**עדן:** שֶׁיָּדַע הַרְבֵּה יוֹתֵר טוֹב מִמֶּנִּי

מָה עָלַי לַעֲשׂוֹת.

היררכיה בירוקרטית זו מפקחת על היולדת בדומה לבית כלא. היולדות מקבלות רשימת גליונות, מסמכים ו"פרוט מדוקדק של כל החוקים/הכללים, רשימת הנוהלים" ואז "אל זרועך נכרך/ צמיד פלסטיק/ אזיקון/כמו אסירה/בתנאים מגבילים". בנוסף למטפורות דכאניות אלה, היולדות מדמות את הרופאים, את מבטם הבוחן ודרכי הטיפול שלהם דרך המטפורה הצבאית: "חמישה מצביאים נכנסים אל החדר". ההיררכיה ביניהם מתרגמת לשפה צבאית: מפקד מחלקה, סגן, סגן הסגן וכולי, והם דורשים מהיולדת להיות פסיבית: "את מתבקשת/לא לשאול/לא להקשות/לא למרמר, לא לקטר/ ולא להתלונן/ לומר תודה". כאשר "לוחשת כתובת על הקיר/יולדת יקרה, זכרי/ האויב נמצא בתוכך".

לאחר החלקים האחרים של המופע - סיפורי החטיפה וההיעלמות של האימהות ועדויות האחיות בועדת החקירה - חוזרים לחלק האחרון של הפואמה המתאר את סיום הלידה שסוגר את המופע. המטפורה הצבאית היא השלטת בחלק זה על ידי פרפרזה פרודית לשני שירי מלחמה ישראליים הירואיים: *בלדה לחובש* המתארת כיצד חובש מקריב את עצמו בשדה הקרב כדי להציל את החייל הפצוע; *גבעת התחמושת* המתאר את הקרב הקשה בכיבוש ירושלים במלחמת 1967. פרודיה זו מדמה את הלידה למלחמה. עדן וסלי יושבות כל אחת על כדור פיזיו ומצטטות את דברי הרופאים בעוד שמוריה שוכבת בגבה על הכדור שלה ומגלמת את היולדת. הצ'לו מנגן בקצב שמזכיר את לחן השירים.

הקטע הראשון בנוי כפרודיה על *בלדה לחובש*:

**עדן:** פִּתְאֹם רַעַם בָּרָק, הַסְּגָן צָעַק:

**סלי:** נִתּוּחַ!

**עדן:** עֲזֹב שְׁטֻיּוֹת, עָנָה לוֹ הַמְּנַהֵל,

**מוריה:**  קָשֶׁה לִי כְּבָר לִנְשֹׁם,

**עדן:** בָּכְתָה אָז הַיּוֹלֶדֶת,

**סלי:** נַסִּי לְהֵרָגַע, תַּפְסִיקִי לְיַלֵל

**עדן סלי:** הָאֵשׁ כְּבֵדָה, כְּבֵדָה. קָשֶׁה קָשֶׁה לָנוּעַ,

וְצֵל עַל הַקַּרְקַע, וְהוּא רָדוּף צִירִים

**מוריה:**  תַּכְנִיסוּ אֶת אִמִּי,

**עדן:** בִּקְּשָׁה אָז הַיּוֹלֶדֶת,

**סלי:** בְּשׁוּם פָּנִים,

**עדן:** עָנָה לָהּ הַמּרדים

**עדן וסלי:** בָּרָד כְּאֵב נִתָּךְ, בָּרָד כָּבֵד קָטוּעַ,

וְהִיא נוֹתְרָה לְבַד, וְהִיא גְּלוּיָה לָאֵשׁ.

**מוריה:** הַיּוֹם הוּא יוֹם מוֹתִי,

**סלי:** בָּכְתָה אָז הַיּוֹלֶדֶת

**עדן וסלי:** רַק לֹא לְהִתְיָאֵשׁ, רַק לֹא לְהִתְיָאֵשׁ.

בעוד שבשיר המקורי החובש מעודד את הפצוע, בפרודיה הרופאים חסרי האמפטיה, משתיקים את היולדת באלימות ותוך התעלמות מופגנת מכאביה. חדר הלידה נהפך לשדה קרב בעיני היולדת שבו לא ברור האם הרופאים ממלאים את תפקיד "החובש" או שמא את תפקיד האויב שמנסה להכניע אותה ולהפוך אותה לאובייקט, ולא לעזור לה ללדת. הפרודיה מצביעה על כך שהיולדת כסובייקט מפריעה ללידה, ובאופן פרדוקסלי, בלעדי הפרעותיה הרופאים היו מבצעים את מלאכתם טוב יותר.

לאחר מכן נערכת פרודיה ל*גבעת התחמושת* שיר המתאר קרב קשה שבו נהרגו כמאה חיילים ישראלים וירדנים ב-1967. השיר בנוי על מונולוגים של חיילים ישראלים והיולדת משתמשת באותן תבניות לשוניות של השיר ומתארת את עצמה כלוחמת שמנסה לשרוד את הלידה.

**עדן:** הָיָה אָז בֹּקֶר הַיּוֹם הַרביעִי לַמִּלְחָמָה.

**סלי:** בִּשְׁמוֹנֶה, שְׁמוֹנֶה וּשְׁלֹשִׁים

**מוריה:**  רָאִיתִי כּוֹכָבִים שְׁחֹרִים

מָעַל רָאשִׁי, עַל הַקִּירוֹת

מְזַמְזְמִים כְּמוֹ זְבוּבִים

**עדן:** לַצִּירִים הָיְתָה שִׁיטָה, קֹדֶם הֵם תָּקְפוּ מֵאָחוֹר,

**סלי:** אַחַר כָּךְ יָרוּ צְרוֹר,

**עדן:** אַחַר כָּךְ נָחוּ.

אָז בֵּין צְרוֹר לִצְרוֹר,

**מוריה:** נִסִּיתִי לִנְשֹׁם. אֲבָל לֹא תָּמִיד זָכַרְתִּי מֵאֵיפֹה נוֹשְׁמִים

**עדן:** בִּשְׁלַב מְסֻיָּם גִּלִּיתִי שנִשְׁאַרְנו רַק אני וַאֲנִי. עָלִיתִי מֵעַצְמִי בְּכֹחַ שֶׁל שְׁתֵּי פְּלֻגּוֹת, עַד שֶׁגם הַתְּעָלָה נִקְרְעָה.

הצירים משולים לצרורות של כדורי רובה התוקפים את היולדת ומאיימים עליה. המילה "תעלה" משמשת כאן במשמעות כפולה לתעלות שהיו בשדה הקרב וגם לתעלה שממנה יוצא הוולד. דימויי המלחמה ודימויי הלידה נשזרים זה בזה ומדגישים את ההבט הצבאי של המוסד הרפואי המתגבר את חרדת היולדת שגופה יקרוס בדומה ללוחם בקרב.

שני חלקי הפואמה המוצגת מצביעים על מקום הלידה, שהיה אמור להיות מרחב בטוח נעים ואינטימי עבור היולדת, כאתר של משטור ומשמוע בדומה לפס ייצור של תינוקות, בפקוח מתמיד כמו בית כלא, ותחת היררכיה נוקשה בדומה למחנה הצבאי. במושגי גופמן (Goffman, 1961, 43-84), בית החולים מוצג על הבמה כמוסד טוטאלי (total institution) המנותק באופן פיזי מהעולם בחוץ, כשהיולדת נתונה בו לפקוח ושליטה על ידי הצוות הרפואי, והפיכתה מסובייקט לאובייקט טיפולי על ידי פרקטיקות רפואיות ובירוקרטיות. היולדת לא רק מחויבות לחוקי המוסד, אלא היא מפנימה אותם והופכת לממושמעת. בעוד שאצל גופמן המוסד הטוטאלי נפרד מהמציאות החברתית, פוקו שם מוסדות כאלה בהקשר רחב יותר (contextualize) של מיניות, קליניקה רפואית, בית משוגעים ובית הסוהר (Foucault, 1977). הוא מראה כיצד מרחבים אלה משרתים את הביופוליטיקה של המדינה(Foucault, 1978, 141-143) – פיקוח ושליטה על האוכלוסייה באמצעות התערבויות בגוף היחיד, כגון דמוגרפיה, היגיינה, תוחלת חיים, השבחת הגזע ועוד. מטרת בית החולים אינה רק טובת היולדת ותינוקה, אלא היולדת נתפסת כאובייקט של ניהול האוכלוסייה. היא צריכה לעמוד בסטנדרטים המבטיחים לידה בריאה ותקינה בכפוף לפרוטוקול רפואי קפדני הנשמר על ידי הצוות הרפואי.

לכן ההתלבשות המשותפת על הבמה בתחילת המופע בחלוק תכלת אחיד הוא תחילת תהליך השלת זהותן הפרטית והפיכתן לאובייקט טיפולי. תנועות המיזנסצנה של שלוש היולדות על הבמה משלימות זו את זו או פועלות באופן זהה, כמו מכונת לידה או פס ייצור של פריון האוכלוסייה. כמו כן המשחק הברכטייני-פמיניסטי במושגי Elin Diamond (1997, 43-55), שמפצל את דמות היולדת לשלוש שחקניות שאף מצטטות את הרופאים אך לא מגלמות אותם, מצביע לא רק על הלידה כחוויה חברתית של נשים רבות, אלא חושף באופן ביקורתי את יחסי הכוח המגדריים בין רופאים גברים ליולדות נשים ואת האופן הדכאני שבו מתארגנת ומוסדרת הלידה בבית החולים.

האנתרופולוגית מאירה וייס (Weiss, 2002) מראה שהביופוליטיקה בישראל מתייחסת לאאוגניקה ולדמוגרפיה, והיא קשורה באופן הדוק לאידיאולוגיה הציונית ולקונפליקט הישראלי-פלסטיני. אֵאוּגֵנִיקָה  (Eugenics)עומדת בבסיס הציונות מאז ראשיתה לייצר גוף יהודי חדש, בריא וחסון שחוזר לעבודת האדמה ומסוגל להגן על המולדת בניגוד לדימוי האנטישמי של יהודי כחוש, חולה רזה וחסר אונים. מבחינה גנטית הציונות דואגת לשמור על "טוהר הגזע" היהודי ולמנוע דגנרציה. כמו כן "הבעיה הדמוגרפית" קרי הבטחת רוב יהודי מול הפלסטינים, מעודדת ילודה ופריון על ידי סבסוד רב של טכנולוגיות הפריה שונות וגם של בדיקות רבות כדי להבטיח עובר תקין ובריא. וייס מכנה תפיסה ישראלית זו - "הגוף הנבחר" (chosen body) כפרפרזה על "העם הנבחר" (chosen people). המדינה תופסת את הילד כחלק מהקולקטיב ולא רק שייך לאימו ולמשפחתו. לכן ניתן להתייחס לאם כאובייקט טיפולי מכיוון שיש חשיבות עליונה מבחינה לאומית לקבל ילד בריא העומד בסטנדרטים של הגוף הנבחר ושישמש את הלאום כאזרח יהודי וכחייל. על רקע זה מובנית הפרודיה על שירי צבא ישראלים כמטפורה ללידה, שנתפסת כתהליך אידיאולוגי רחב של גיוס הרביה והפריון ליצירת לוחם יהודי אמיץ, שתהליך חינוכו וחיברותו מתחיל מיד עם צאתו לאוויר העולם. ההסברים התיאורטיים של גופמן, פוקו ווייס מכוונים לתשובה כיצד היעלמות וחטיפת תינוקות התאפשרה במערכת הרפואית כפי שרואים בחלקים הבאים של המופע.

**סיפורי האמהות: "אמרו שהילד נפטר"**

בחלק זה מובאים למעלה מעשרים סיפורי אימהות קצרים ועדות אישית אחת ארוכה ונוקבת של השחקנית מוריה באשרי-ליפשיץ. הדרמטורגית רחלי סעיד התעקשה שהשמות ותיאורי החטיפה יהיו ממשיים, ומבוססים על עדויות שנתנו המשפחות לעמותת עמרם, כדי לתגבר את האפקט הפוליטי של המופע. אין מדובר בתפיסה נאיבית שתיאטרון דוקומנטרי "משקף" נאמנה ובישירות את המציאות, אלא שימוש מכוון בשמות וסיפורים ממשיים כחלק מיצירת חוויה מטלטלת עבור הקהל וגיוס האמפטיה שלו למאבק המשפחות לגילוי האמת.

הסיפורים מאורגנים כטקס זכרון שמלווה בנגינת צ'לו עצובה, כמקובל בישראל בעיקר בהקשר ליום הזכרון לשואה. הטקס מתחיל באמירה משותפת של שלוש היולדות: "ואלה שמות בנות ישראל שילדיהן נלקחו מהן ולא נודע מה עלה בגורלם". הן עומדות בעומק הבמה, וכל אחת עם ערימת חיתולים מקופלים אומרת את שמות האימהות ומספרת בקצרה את היעלמות הילד, ותוך כדי סידור החיתולים בשישה טורים. על כל חיתול רקום שם הילד שנעלם, לדוגמה:

**מוריה: סעדה טיירי** שבנה מינס נלקח ממנה במחנה חאשד והוא בן שנה וחצי

**עדן: מרים מעודה** שבתה נלקחה ממנה בבית החולים עין שמר והיא בת חודשיים וחצי

**סלי: מרים אבו** שבנה מרדכי נלקח ממנה בבית החולים בחדרה והוא בן חמישה חודשים

[...]

**מוריה: גומש יחיא** שבנה ציון נלקח ממנה במחנה ראש העין והוא בן שמונה חודשים   
 אמרו להם שלוקחים את הילד לחיסון, ואז כשהם באו לקחת אותו, אמרו להם שהוא

**עדן וסלי:** נפטר

**מוריה: מרגלית רונן** שבנותיה התאומות **(לוקחת טטרה אחת ביד ונעמדת)**

**עדן:** רחל

**סלי:** ולאה

**עדן וסלי:** נלקחו ממנה בבית החולים חדרה (**נעמדות אחת מול השניה עם טטרה מתוחה בשתי ידיים,)**  
לא נתנו לה לראות אותן, כשהיא שאלה לשלומן, אמרו לה שהן בריאות, בגלל שהן היו קטנות מאוד, תאומות, השאירו אותן עוד שבוע בבית החולים, אחרי כמה ימים אמרו להם שהן

**מוריה:** נפטרו

**סלי: מלכה ערוסי** שבנה יאיר נלקח ממנה במחנה עין שמר והוא בן שלושה וחצי חודשים שלושה שבועות היא החביאה את הילד באוהל, אבל בגלל שהיה צריך לעשות לו ברית, היא הוציאה אותו בסוף, ולקחו אותו לבית התינוקות. אחרי ארבעה חודשים, שהיא באה אליו יום יום, אמרו לה שהוא נפטר. לא רצו להראות לה גופה, אבל המשפחה עשתה מהומה, הראו לה גופה של ילד גדול, בן 16, הם אמרו שזה לא הילד שלהם, אמרו להם - זה מה יש.

על הבמה נוצר גריד (grid) מהחיתולים המקופלים ומשמות הילדים המזכיר מבנה של בית קברות – דימוי ויזואלי מטלטל שמתכתב עם צורות של טקס זכרון ומסכת (pageantry). המסכת הציונית (Zionist pageantry) היא פרקטיקה אידיאולוגית שנוצרה מאז 1920s, ותפקידה היה מרכזי בעיצוב בניית האומה, בעיקר בטקסי הזכרון וחגיגות לאומיות. המסכת לרוב מורכבת, מקטעי דיקלום, ריקוד ושירה תוך פנייה ישירה לקהל הנתפס כחלק פעיל מהאירוע(Shem-Tov, 2013, 353-354) . אבנר בן עמוס טוען שמ-s1990 קולות אופוזיציוניים בישראל מנצלים את תבנית המסכת כדי ליצוק בה משמעויות ביקורתיות לציונות (Ben-Amos, 2004, 308). המסכת איננה מציגה בדיון (fiction), אלא מכוונת לאירועים היסטוריים ממשיים ומדגישה את חשיבותם. לכן המופע משתמש בקונבנציות של טקס יום הזכרון לשואה שבו מקריאים שמות של נספים ומספרים את סיפורם, בכדי לכוון לגודל הטראומה. עיצוב סיפורי ההיעלמות והחטיפה כמסכת מעניק להם הכרה כאילו-רשמית במסגרת האירוע התיאטרוני, כרגע אוטופי-פרפורמטיבי (utopian performative) במושגי Jill Dolan (2005) - כמסמן את הראוי שיקרה גם במציאות החברתית. דולן מסבירה שלא מדובר באוטופיה כפרוגרמה פוליטית סגורה שיש להגשים, אלא היא מכוונת לאוטופי כחוויה זמנית בין כל המשתתפים באירוע התיאטרוני. מדובר ברגע שבו מתעוררות רגישויות ורגשות שבו חווים באופן זמני, אפשרויות חברתיות ופוליטיות שאין להם כרגע קיום בהווה מחוץ לתיאטרון, והמופע מכונן זאת בתחומו. עיצוב סיפורי החטיפה כמסכת לאומית, יוצרת חוויה זמנית בין השחקניות לקהל של מצב אוטופי שבו קיימת הכרה והשתתפות בכאב, בניגוד למצב כיום של סרוב ממסדי לגילוי האמת והכרה בעוול.

רגע השיא בסיפורי החטיפה הוא עדות השחקנית מוריה בשארי-ליפשיץ, המספרת את סיפור סבתה ואת היחס המורכב של משפחתה לממסד הישראלי:

**מוריה:** שרה בשארי, שרה בשארי זו סבתא שלי .

שרה בשארי, שבתה ידידה נלקחה ממנה במחנה עין שמר והיא בת חמש שנים.

היה קר, ידידה הייתה קצת מצוננת, הצטננה. אספו אותה למרפאה, במחנה ג'. אבא שלי ציון הלך לבקר אותה כל יום, יום לפני, הם שיחקו. היא קפצה בין המיטות, היא צחקה. הרופא אמר לו: תגיד להורים שיבואו מחר לקחת אותה. כשהם באו, אמרו להם שהיא נפטרה, הם שאלו איפה הגופה. אמרו להם פה זה לא תימן, פה זה לא תימן, (מקפלת החיתול) אנחנו מסדרים הכל. **[...]**

אבא, למה דווקא אותנו?

מה אותנו?

למה הם לקחו דווקא אותנו?

[...]

אבא עקשן. הוא לעולם לא יגיד מילה. ואני רק אחרי הרבה שנים הבנתי, זה היה כי היינו בתחתית הסולם. אבל גם אני, מה אוכל? אני ירשתי את השתיקה.

לאבא שלי קוראים ציון וכל יום העצמאות הוא תולה ארבעה דגלים ארוכים כמו בכנסת. שניים מקדימה, שניים מאחורה. שכל מי שעובר ברחוב יראה. בתימן היינו אוכלים דבש תמרים משובח, בשר, קמח דוחן טבעי, חלב ודבש. אבל כאן? כאן זו מדינת ישראל. ואני, בכל ביס בולעת את הגאווה שלי, את העבר שלי, עם התמרים, עם התאנים, עם הדבש. הנה, בשבילך, דודה ידידה.

הסיפור האישי של השחקנית מוריה חוצה את הגבול שבין בדיון למציאות בכמה רמות. מוריה פונה לקהל ומשתפת אותו בסיפורה המשפחתי על חטיפת ידידה במודוס משחקי קולוברטיבי collaborative mode of acting)) במושגיו של סטייס (States, 2002).

The performer turns directly to the audience and transforms them from passive observers

(voyeurs) to collaborators in the theatrical event in various ways.

הפניה לקהל נעשית לא דרך דמות בדיונית, אלא כהצהרה אישית, דבר שמחזק את תוקף עדותה. בנוסף, מוריה בהופעת הבכורה, היתה בחודש השביעי להריונה, דבר שניכר לצופים ותיגבר בעוצמה את עדותה כמי שהולכת להיות אמא לראשונה. המתח והחרדה מפני הלידה והמערכת הרפואית כמו גם הרקע של טראומה משפחתית מעוררים באפקטיביות את הקהל לגילוי אמפטיה ותחושה של שיתוף ולקיחת חלק. הטראומה אינה יכולה לבוא לידי ביטוי משום שהיא מנוגדת לפטריוטיות הציונית של המשפחה, שמעוניינת בדומה ליהודים אחרים יוצאי המזרח התיכון, להיות חלק מהמפעל הציוני ולהשתלב בו. הטראומה נדחקת לקרן זווית ואף מוריה, נדרשת לשתוק. המשחק הקולוברטיבי של עמידה זקופה של מוריה במבט ישיר לקהל, מאפשר מתן ביטוי לטראומה ולמחאה ברורה נגד החזון הציוני שסיפר על "ארץ זבת חלב ודבש",[[3]](#footnote-3) תוך ניצול מניפולטיבי את חוויית ההתעלות הרוחנית והמשיחית של יהודי תימן כלפי הארץ המובטחת. התובנה בדיעבד של מוריה שהעולים מתימן נתפסו כנחותים והודרו לתחתית הפירמידה מאפשרת את קריעת ההסוואה הפטריוטית ומתן קול וזעקה לטראומה שנקברה במשך עשרות שנים.

**עדויות האחיות: "לא יודעת, לא זוכרת"**

לצלילי "זמר הפלוגות" - מארש צבאי-ציוני - שלוש השחקניות מסירות את החותלה התימנית, לובשות גרבים לבנות ונועלות נעליים צבאיות גבוהות בצבע לבן, אך נשארות עם חלוק התכלת של היולדות. הן צועדות עם חיוך מאולץ ומניעות את הרגליים והידיים באופן מוגזם כפרודיה למצעד צבאי, בין גריד (grid) החיתולים שנוצר בסצנה הקודמת, ואז נעמדות דום כשהשיר נפסק. אביגיל ארד, נגנית הצ'לו, מגלמת את יו"ר ועדת החקירה כקול חיצוני, ולאחר מכן יוצאת לשטח המשחק ומגלמת את עו"ד נחמני מפרקליטות המדינה. שמות האחיות הם אמיתיים והדיאלוג המעובד מבוסס על פרוטוקול ועדת החקירה השלישית שפעלה בסוף s1990. חלק זה מורכב משלוש עדויות של אחיות: גב' לייכט, צביה כהן וגב' בן-שך, והצגת מסקנות הועדה באור ביקורתי. סצנות אלה למעשה בנויות כתיאטרון טריבונל (tribunal theatre) שהוא תת-סוגה של תיאטרון דוקומנטרי המבוסס על חומרים משפטיים. אך כפי שטוענת Janelle Reinelt (2009) תיאטרון טירבונל אינו מנסה "לשקף" נאמנה את האירוע המשפטי על הבמה, אלא הוא יוצר את הדיאלוג מתוך עריכה ושינוי של מסמכים ופרוטוקולים ומשתמש באמצעיים פרפורמטיביים שונים כדי להבנות את פרשנות היוצרים על האירוע המשפטי. באופן כללי ריינלט טוענת שתיאטרון דוקומנטרי מבוסס על מסמכים מהמציאות אבל:

The documentary is not the object but in the relationships between the object, its mediators (artists, historians, authors) and its audience (Reinelt, 2009, 7).

עריכת הדיאלוג, בניית המיזנסצנה ומרכיבי המשחק כמו מבטא ומחווה מבנים מחדש את העדויות של האחיות וחושפים את המתח שבין השתקה והסתרה לגילוי האמת.

בעוד שהעדויות של גב' לייכט וגב' בן-שך מתחמקות מתשובות ברורות, טוענות לאי-ידיעה ומטילות את האחריות על דרגים גבוהים, העדות של צביה כהן מנסה לשבור את ההשתקה ולתת קול לאימהות התימניות שדוכאו על ידי המערכת הרפואית. ההבדלים בין שתי סוגי העדויות מתבטאים במיזנסצנה. בעדויות המתחמקות האחות המעידה עומדת לפנים ובשתי צדדיה מאחור עומדות השחקניות האחרות ומהדהדות אותה על ידי מימקה ומחוות ידיים זהות לשלה, ובכך מחזקות ומאשררות את העדות. אך החיקוי גם יוצר אפקט מימד פרודי ואף נוטל את האותנטיות של העדה ומציג אותה כמי שחוזרת על המסר המימסדי המתחמק מתשובות. לעומת זאת, בעדותה של צביה כהן, השחקניות האחרות מתפקדות כשומרות סף המעירות הערות מסתייגות ומביעות במימקה ובמחווה כעס כבוש ומבט מאיים כנגד הנסיון של העדה לפרוץ את קשר השתיקה.

גב' לייכט עבדה במוסד ל"טיפול באם ובילד" של ויצ"ו[[4]](#footnote-4) בתל אביב, שבו היו תינוקות שחלקן מיועדים לאימוץ, וכנראה הובאו מבתי התינוקות של מחנות המעבר. היא עומדת בפורנט ומאחוריה השחקניות האחרות מחקות אותה. השחקנית מאמצת מבטא מזרח-אירופי והיא משתמשת בתנועות ידיים הנשלחות לפנים וכפות ידיה פתוחות ובאופן דומה נעות השחקניות מאחור. תנועה זו חוזרת על עצמה בעיקר להראות חוסר אונים וחוסר ידיעה:

**גב' לייכט:** מנהלת המוסד הייתה אחות מוסמכת של אנגליה, שהיא השליטה שלטון שקשה לתאר היום לנו, לאחיות המתלמדות לא היה מושג מאיפה הילדים באים.

**[...]**

המנהלת או הסגנית אף פעם לא נתנו לנו תיקים להסתכל בהם, לא היה לנו מושג, אפילו לא ידענו מאיזה ארץ הם.

ההיררכיה הנוקשה של המערכת הרפואית ב-s1950 (Stoler-Liss and Shvarts, 2009), מאפשרת לגב' לייכט להתחמק מתשובות ברורות ולהציג עצמה כמי שלא יודעת דבר, ובעצם רק ביצעה את תפקידה לטובת הילדים ורק הם היו לנגד עיניה. היא מדגישה זאת בסיפורה על התקשרות מיוחדת שהיתה לה עם תינוק בשם דרוויש, והיא מראה תצלום משותף שלה ושל התינוק. ומספרת שהילד אוּמץ, ובניגוד להוראות היא ניסתה לחפש אותו אך ללא הועיל. על הבמה היא מחפשת את התמונה בקרב החיתולים המונחים על הגריד ויחד איתה השחקניות האחרות מחקות אותה. משלל החיתולים כל אחת מהן דולה חיתול אחר ומראה אותו כאילו היה התצלום. פעולה פרפורמטיבית זו חותרת תחת תוכן הדברים. החיתולים והשמות הרקומים עליהם הם סימן אינדקסלי להיעלמות ולחטיפה, והשימוש בהם בעדות האחות מעצב תמונה אירונית וכואבת, בין דברי האהבה של האחות לילד, ובין הידיעה המוסתרת שבעצם האימוץ היה בלתי חוקי.

הטלת האחריות על הדרג הגבוה חוזרת על עצמה כשהיא נשאלת במפורש מה היה הקריטריון לאימוץ:

**גב' לייכט:** מנהלת המוסד, הגברת קיש, הייתה אומרת לנו: זה לאימוץ, וזה לאימוץ

וזה לאימוץ. זה הכל. ואחר כך הילדים האלה באמת נעלמו.

במשפט זה כל שלוש השחקניות מצביעות על חיתולים שונים בגריד ומצביעים מי לאימוץ, ומקשרים בין העדות לבין חטיפת הילדים. ובסיום עדותה היא רומזת, אבל שוב באופן אמביוולנטי וחסר בטחון על השיטה של אימוץ ילדים על ידי נשים עשירות מחו"ל:

**גב' לייכט:** היו משלחות מארצות הברית שהגיעו לויצ"ו, הם נקראו *חברות ויצ""ו ארצות הברית*, והיינו צריכים להלביש יפה את הילדים, לקשט אותם ולסדר אותם, אבל אף פעם אנחנו לא ידענו אם הם באים לאמץ ילד או אם הם באים כדי לתרום לויצו. **(כפות ידיים פתוחות לפני הגוף בתחנה)**

העדות מסתיימת שוב בכפות ידיים פתוחות המביעות חוסר אונים, חוסר ידיעה, הטלת אחריות על הדרג הגבוה וברמז על שיטת האימוץ הפסולה.

גב' בן-שך היתה אחות בבית חולים עין שמר בראש העין, סמוך למחנה של מהגרים יהודים מתימן, כשחלק לא מבוטל מילדי המהגרים נעלמו ונחטפו. עדותה מציגה באופן בולט את ההתנשאות האוריינטליסטית והגזענות כלפי היהודים התימנים, המוצגים על ידה כפרימיטיביים וחסרי הבנה לגבי התועלת של הרפואה המודרנית. אך מצד שני, היא מעידה על רישול בניהול הרישום באופן לא הגיוני וביצירת חוסר ארגון, התנהגות שאינה עולה בקנה אחד עם הרציונל של מערכת רפואית מודרנית מסודרת. האלימות בעדותה באה לידי ביטוי במבטא ובקצב הדיבור של השחקנית. דבריה נאמרים בשטף, והיא קוטעת את שאלות עורכת הדין מטעם הועדה. הדברים נאמרו בטון חד, צורמני ומאשים ובעיקר משרטטים את ההורים התימנים כפרימיטיביים ואלימים ולכן כראויים ליחס כוחני. ראשית היא מציינת שלא היו להם שמות משפחה ברורים ולכן רישום הילדים היה רשלני. כשהיא נשאלת האם הרישום התבצע באמצעות תעודת עולה היא טוענת "לא זכור לי" ומתחמקת מכך שהרישום הבעייתי איפשר למעשה את ההיעלמות והחטיפה. היא מפרטת כיצד ביקורי ההורים היוו בעיה וכיצד הם לא הבינו מהי אינפוזיה שמחוברת לילדיהם, הזדעזעו מכך ולקחו את הילד ללא רשות המחלקה. לכן ננקטה יד קשה:

**גב' בן-שך**: ואז זה מאוד הפריע לעבודה. אפילו בשעה הזאת שנועדה לביקור. ואז אנחנו הפסקנו להרשות להיכנס, רק מהחלון יכלו, ויכלו לקבל אינפורמציה בשעות מסוימות מה עם הילד.

עו"ד מטעם הועדה: אז ההורים לא הורשו להיכנס לכל הגילים.

**גב' בן-שך**: לכל הגילים. פשוט, עד כמה שזכור לי לא נתנו. מהחלון יכולנו להראות להם, ילד שיכלו להרים אותו שהוא לא היה עם אינפוזיה ולהראות אותו להורים עשינו את זה

עכשיו לגבי מה שהזכרתי, הדלתות היו למעשה נעולות. אסור היה לפתוח אותם. [...] אני זוכרת שבשבת אחת היא פתחה את הדלת מבפנים ונכנסו הורים והוציאו ילד מהמיטה וברחו. ואני זוכרת אותנו כל כך מזועזעים מהמקרה הזה שהתחלנו לרוץ אחריהם, ורצנו החוצה, ואז אני זוכרת את, נדמה לי שזה היה דוקטור מַנְדֵל שאמר: מה נרוץ לחטוף מהם את הילד מהידיים? זה אבסורד.

סיום העדות במשפט - "לחטוף להם את הילד מהידיים" - נשמע אירוני וחריף לאור המציאות שמבית חולים זה הועלמו ונחטפו ילדים. ההיררכיה הנוקשה והתפיסה האוריינטליסטית בין הצוות הרפואי וההורים, היתה מקובלת ונפוצה במערכת הרפואית בבתי התינוקות ובין האחיות לבין אימהות יהודיות מהמזרח התיכון בs1950. האחיות ראו עצמן כמדריכות ומפקחות על המהגרים שנתפסו כבעלי "גוף מזוהם וחולה הנמצא בסיכון אך גם מסוכן שעלול להדביק" (Stoler-Liss and Shvarts, 2009, 98) . כמו כן המהגרים נתפסו כמי שמזניחים את ילדיהם, אלימים ופרימיטיביים בהתנהגותם ואינם יודעים מהי טובת ילדיהם. שיח רפואי אוריינטליסטי שהופנם על ידי האחיות נשען על מה ש-Dafna Hirsch מכנה "השיח ההיגייני" שאיבחן את יהודי המזרח התיכון כתמונת תשליל לאדם ההיגייני המערבי המתורבת, הנקי, ההגיוני והאחראי על גופו ועל בריאות צאצאיו (Hirsch 2014, 415). חינוך האימהות לדרכי טיפול בילדים לפי השיח ההיגייני מכונה המדיקליזציה של האימהות (medicalized motherhood) - הטיפול בתינוק נתפס כפרקטיקה שזקוקה להדרכה מדעית-רפואית והאם צריכה לציית לקול הממסד הרפואי ולהתנהל על פי ההנחיות. האם היהודיה מהמזרח התיכון תוארה כאם מזניחה (Neglecting mother), לא מעניקה טיפול מספק ושעובדת מחוץ לבית (Hirsch, 2014, 379). קונטקסט אידיאולוגי ודיסקורסיבי זה, מאפשר להבין את הפרקטיקות שמציינת גב' בן-שך של הפרדה נוקשה בין ההורים לילדיהם, הגבלת הביקורים ואף טיפול בילדים ללא שום התייעצות ואישור מהוריהם. מאירה וויס טוענת שמדיקליזציה וקומודיפיקציה של יהודי תימן איפשרה למעשה הפעלת כוח כדי לנטרל את הקשר הטבעי והאנושי בין אמא לילד לתפוס אותה כלא-כשירה ובעייתית ומכאן המרחק לא רב לבצוע חטיפה ואימוץ באופן לא-חוקי (Weiss, 2001).

עדותה של צביה כהן היא חריגה משום שהיא היתה מעוניינת להגיע ולהעיד ואף כתבה מכתב לועדה, אך ברגע האחרון חששה מאד והיה צריכה להביאה בצו בית משפט. היא ילידת ישראל ממוצא תימני וכאחות צעירה ומתלמדת היא שובצה בבית התינוקות של מחנה המעבר עין שמר שבו כאמור שהו עולים מתימן. השחקנית עומדת בקדמת הבמה ושני השחקניות האחרות נמצאות בצד ימין בעומק הבמה וגופן דרוך למשמע העדות. הן מתערבות במשפטים קצרים כדי להסתייג ולתמוך בגרסה הרשמית והופכות מעין שומרות סף כדי להמשיך ולשמור על ההשתקה.

צביה כהן: [...] הפרידו אותם. זאת אומרת לקחו את הילדים,

**אחיות:** לטובת התינוקות,

**צביה כהן:** לבית התינוקות שהיה כבר מוכן ואת ההורים לאן שהיו צריכים לשכן אותם.

ההורים היו במצב מאוד מבוהל שלוקחים את הילדים.

**אחיות:** הרגענו אותם

**[...]**

צביה כהן: **כן, היתה להם שמועה.** שלוקחים את התינוקות שלהם.

היו"ר: אבל אתם בכל זאת לחצתם, והם הכניסו.

אחיות: הסברנו, לא לחצנו.

[...]

צביה כהן: הם לא מסרו, הם פשוט לקחו להם את התינוקות,

**אחיות:** לטובתם דרך אגב.

ההערות של האחיות לא רק מנסות להציג מצג שווא של הרגעת העולים, אלא הן למעשה המחשה תיאטרונית לאיום שריחף על צביה כהן ושגרם לה להחליט לא לבוא להעיד למרות מכתבה. הרפליקות של האחיות למעשה מבוססות על דבריה של צביה כהן עצמה, כשהדרמטורגית בחרה לשים בפיהן של האחיות האחרות וזאת כדי להחצין את האמביוולנטיות ואף ההתנגשות הפנימית של העדה. אסטרטגיה זו בעיבוד הדיאלוג מדגישה כיצד תיאטרון טריבונל אינו מתיימר ל"שקף" נאמנה את האירוע המשפטי ההיסטורי, אלא במכוון תיאטרון זה מנסה להאיר באמצעות אלמנטים פרפורמטיביים את מערך הכוחות הסמוי שמניע את העדות המקורית. האחיות מתפקדות כמפקחות המייצגות את השיח הרשמי המעיב על העדה. על אף זאת היא מתארת את היחס המתנשא והאוריינטליסטי ואף רומזת על חטיפת התינוקות:

צביה כהן: לא ידוע לי אם [נהג האמבולנס] לקח המסמכים. רוב העניינים [של התינוקות שפונו] היו כמעט שלשולים. היה זלזול לאמהות והיה מבט מגבוה. זה זכור לי מאוד. ומאוד כאב לי עליהם. וישבתי שם, הסברתי להם, אבל לי לא היה הרבה מה לעשות. לפעמים שהאמהות נדנדו שרצו לראותם או שפחדו שיגנבו מהם, אז היו סוגרים להם את הדלת בפרצוף. אפילו לא מסבירים. **(הצידה)** קודם כל, לדבר איתם. **(פונה לאחיות ואז חוזרת לקהל)** ישבו על-יד המפתן יום ולילה, הרבה פעמים, בקור ובחום. אותי זה לא הטריד, אני באתי לעבודה. אבל אחרי שעות העבודה לפעמים היו באים אלי הורים לשאול ולא היו לי הרבה תשובות.

פעם אחת שלקחתי ילד, שהוא לא היה חולה לדעתי ואמרו לי שאני לא אתערב. הילד שלקחתי היה שמנמן, ויפה, וגדול. אני חושבת שהיה בן 14 חודש. שלוש פעמים רצו לפטר אותי כי לפעמים באתי לצד ההורים להגיד משהו, אז אמרו לי שאני לא אתערב.

היו"ר: **יש לך שמות? שמות את זוכרת? (**פוזלת לשופט)

[...]

**אבל כשאני מבקש מימך לתת שם של קולגה, פתאום הפה נסתם.**

צביה כהן: (מסובבת ראש הצידה , כתף ימין) **אין לי זכות להגיד שם של אף אחד.**

הפרקטיקה של הפרדה בין אימהות לילדיהן וחוסר הרצון להסביר להם איזה טיפול מוענק, מתוארת כפרקטיקה אכזרית, גזענית ואוריינטליסטית שמזלזלת בהורים ובמסוגלות שלהם לטפל כיאות בתינוקות משום שהם נתפסים על ידי הצוות הרפואי כפרימיטיביים.[[5]](#footnote-5) צביה כהן אף אומרת שנלקחו תינוקות בריאים ללא סיבה לבית החולים והדבר מעורר חשד כבד. אך לבסוף צמד האחיות שמפקחות ומאיימות עליה מצליחות להשתיק אותה והיא מסרבת לתת את שמות הדרג הבכיר של בית התינוקות. המתח בין דיבור וחשיפת האמת לבין השתקה ויישור קו עם העמדה הממסדית נמצא לאורך כל העדות של צביה כהן, והיא נקרעת בין מצפונה לומר את מה שחוותה לבין החשש והחרדה להפר את קשר השתיקה.

לאחר שמיעת העדויות מוצגות מסקנות הועדה באור ביקורתי. דברי היו"ר הלקוחים מדוח הועדה ניתקלים בשאלות קשות. השחקניות מפנות מבט מאשים כלפי הקהל ובטון מתריס עורכות דה-קונסטרוקציה (to de-construct) למסקנות הועדה. היו"ר מצהיר שהועדה לא מצאה עדות לחטיפה ממסדית ומכירת תינוקות לאימוץ ובארכיונים של בתי החולים הרישום נמצא אמין ומהימן. על קביעות אלה השחקניות שואלות:

**עדן:** מה עם ארכיון הסוכנות בצריפין?

**יו"ר:** רובו של החומר הלך לאיבוד, חלקו התבלה ונזרק לאשפתות, וחלקו נשלח לביעור – מחמת טעות מנהלית ככל הנראה – בתקופה שבה פעלה כבר הוועדה.

**סלי** ובית החולים הלל יפה?

**יו"ר:** עם תחילת עבודתה של הוועדה, ולפני שרישומי בית היולדות הושמדו, נתבקש בית החולים לשמור את הרישומים, אך למרבה הצער בקשה זאת לא כובדה והרישומים הושמדו.

**מוריה:** בדקתם ברישום ביה"ח במחנה מעבר עתלית?

**יו"ר:** הארכיון הרפואי הושמד

**עדן:** בית החולים בפרדס חנה?

**יו"ר:** אבד

**סלי:** בית יולדות ברנדייס בחדרה?

**יו"ר:** הושמד.

**מוריה:** בית החולים הסקוטי טבריה?

**יו"ר:** זה נעלם

**עדן:** הארכיון של ויצ"ו צפת?

**יו"ר:** לא אותר

**סלי:** מוסד אומנה בחיפה?

**יו"ר:** לא אותר

**מוריה:** ויצ"ו בראש העין?

**יו"ר:** לא אותר

השחקניות מערערות על האמינות והמהימנות של דוח הועדה שמסתמך על ארכיוני בתי חולים, כשבפועל מרביתם לא אותרו ואף חלקם הושמדו. השאלות המתריסות מציגות רשימה ארוכה של ארכיונים שנעדרים ובעצם בלעדיהם קשה להגיע למסקנות חד משמעיות. כמו כן השאלות המתריסות מעוררות את התמיהה הגדולה מדוע הועדה נמנעה מלחקור ומדוע ארכיונים הושמדו למרות בקשת הועדה לשמור אותם. השאלות הנוקבות מפרקות את הטקסט הרשמי ומראות את הטיוח הממסדי וחוסר הכנות של ועדת החקירה. השחקניות גם מערערות על השיח "המכובס" שדוח הועדה נוקט בו:

**מוריה:** הם הסבירו שלא היו חטיפות הייתה "מסירה מזדמנת לאימוץ". מה זה בדיוק "מסירה מזדמנת לאימוץ?"

**עדן:** זה כמו שאוספים כלב משוטט מהרחוב.

**מוריה:** זה ילדים עם הורים שמחפשים אותם, איך מזדמן למסור אותם?

**סלי:** ואומרים שלא הצליחו לאתר את ההורים

**עדן:** אבל כששלחו צוי גיוס, דווקא ידעו טוב מאוד איפה למצוא אותנו.

הפראזה "מסירה מזדמנת לאימוץ" מאפשרת לועדה להתחמק מהאמת שמדובר באימוץ בלתי חוקי המבליט את הקושי הבלתי מוסרי והבלתי חוקי. השחקניות מערערות על התירוץ שלא אותרו הורי התינוקות המאומצים, בכך שהצבא ידע לאתר היטב את המשפחה כששלח צווי גיוס לילד שנעלם לאחר שמונה עשרה שנה. כשהמדינה זקוקה לחיילים כדי שיקריבו עצמם למענה, היא יודעת היטב לאתר אותם, וכשהמדינה מעדיפה לא לדעת היכן ההורים היא מאפשרת "מסירה מזדמנת לאימוץ".

בסיום חלק זה השחקניות מציגות נתונים ומנסות להמחיש את משמעותם האנושית הכואבת:

**עדן:** מתוך1,057 המקרים שחקרה הועדה, הם אמרו שסך הכל 69 ילדים הוכרזו כעלומים. סך הכל? ככה כתבו. **(נעמדות)** כמה אנשים יש פה באולם? 100? שורות 1,2, 3, 4,

**מוריה:** 5, 6, 7.

**עדן ומוריה:** קומו על הרגליים.

**סלי:** קומו.

**עדן:** עכשיו תיעלמו.

השאלות המתריסות כנגד נקודות העיוורון והטיוח המכוון של דוח הועדה מגיעות לשיא בקטע האחרון. לאחר שהן מערערות על הדוח הכתוב וחושפות את הפערים בין עשיית צדק לבין ניסיון לטשטש את הפרשה, הן משתמשות **בגוף הקהל** כדי להמחיש את טענתן. בעוד שהוועדה לכאורה "הוכיחה" שמרבית הילדים מתו, עדין היא אינה מסוגלת להסביר היעלמות של 69 מהם. לכן באמצעים רטוריים היא מנסה להקטין את המשמעות הכאובה. השחקניות פונות לקהל ומבקשות מרובו לקום, הצופים מביטים זה על זה ועל השחקניות, יש רגע של דממה ארוכה. ואז מגיעה הדרישה "עכשיו תעלמו". כנגד הרטוריקה של דוח הועדה, השחקניות מפעילות אמצעי פרפורמטיבי של שיתוף הקהל להמחשה אישית מה המשמעות של היעלמותם של 69 בני אדם ללא הסבר מניח את הדעת. ההמחשה הגופנית באמצעות הקהל מדגימה לצופים עצמם עד כמה חמורה ובעייתית טענת הועדה והרטוריקה הנפסדת שלה.

**רפרטואר מערער על הארכיב**

המתח בין העדויות המוצגות לפרוטוקול הועדה הלקוח מהארכיב מתכתב עם דיאנה טיילור (Taylor, 2003, 20) המבחינה בין "ארכיב" (archive) ל"רפרטואר" (repertoire). בעוד הראשון משמר ידע וזכרון תרבותי באמצעות מסמכים יציבים (ספרים, מכתבים, פרוטוקולים, תמונות, הקלטות וכדומה), האחרון מוליך (transmit) ידע וזכרון באמצעות הגוף הנוכח כאן ועכשיו שמבצע אותם (כגון: מחווה, ריטואל, שירה, song, ועוד). ביחס לאמת ההיסטורית, לכאורה הארכיב עדיף משום שהוא יציב ונשמר באופן ממוסד, והרפרטואר תלוי בגוף ובזכרון האנושי המשתנה והמתכלה. לטענת קרול מרטין (Carol Martin) התיאטרון הדוקומנטרי מאתגר ומטשטש את ההבחנה בין ארכיב לרפרטואר, משום שהעדויות שהשחקנים מגלמים במופע (כלומר הרפרטואר) מבוססים על הראיות היציבות שבארכיב(Martin, 2006,10) . ב**יולדות** הגוף והזכרון, של האימהות (הרפרטואר) נתפסים כעדיפים. סיפורי האימהות ועדותה של מוריה, השחקנית, הם זכרון חי שעובר מדור לדור. כמו כן, זכרון טראומטי זה מתקשר אסוציאטיבית לחוויות הלידה הקשות במערכת הרפואית שהיא דכאנית. דווקא במסמכים הרשמיים - פרוטוקול הדיונים והדוח המסכם של ועדת החקירה - מתגלים נקודות עיוורון, טיוח מודע, התעלמות מעובדות וחוסר אסרטיביות לגלות את האמת. השחקניות באמצעות גופן וקולן פורמות את עדויות האחיות ובעיקר עורכות דה-קונסטרוקציה למסמכי ועדת החקירה ומציגות את כשליה המובנים. הרפרטואר, במושגי טיילור, אם כן, מבליט עד כמה המופע הדוקומנטרי מערער על יציבות הדוקומנטים של הארכיב, וחושף את ההתעלמות המכוונת משאלות מטרידות באופן מחשיד.

ייחודו של תיאטרון דוקו-פואטי זה אינו בהבאת מידע חדש בדומה לתחקיר עיתונאי או מחקר אקדמי, תיאטרון זה מנסה לפענח את הדינמיקה האנושית והרגשית שמאחורי העובדות, הפרשנות והמחלוקת סביב הפרשה. כפי שקרול מרטין מציינת שתיאטרון תיעודי במאה ה-21 אינו חושש להתרחק מריאליזם ואין לו יומרה "לשקף" את "האמת", אלא הוא מודע ואף מצהיר על העריכה, השינוי והערבוב בין בדיון למציאות (Martin, 2010). במובן זה, **יולדות** הוא מופע דוקו-פואטי שמעצב אמירה פוליטית נוקבת, לא משום שהוא מתיימר להציג באופן ריאליסטי ו"קרוב למציאות" את פרשת ילדי תימן. אלא דווקא חיבור פרפורמטיבי-יצירתי בין הפואמה לעדויות ולמסמכים רשמיים הופך (transforms) את התיאטרון לאתר להתבוננות על טראומה בעבר דרך הווה. השזירה בין חווית הלידה כיום דרך הפואמה הפרודית, האירונית והכואבת, מחברת את הקהל אל השאלה כיצד החטיפה יכולה היתה להתרחש? כיצד ניתן לנתק את הקשר הטבעי והאנושי בין אם לילדיה? הניכור, השליטה הכוחנית, וההשתקה הם חלק אינהרנטי מחוויית טיפול בבית חולים, ולכן במנגנון זה קיים פוטנציאל לעשות פשעים חמורים עד כדי פשעים כנגד האנושות כמו חטיפת ילדים ומכירתם.

**References**

זייד, שושי (2001). **הילד איננו: פרשת ילדי תימן**. ירושלים: גפן. [עברית]

שובלי, רפי (2007). "פרשת ילדי תימן: דמיון מזרחי?". בתוך: **קשת של דיעות: סדר יום מזרחי לחברה בישראל**, עורכים: יוסי יונה, יונית נעמן, דוד מחלב. ירושלים: ספרי נובמבר, עמ' 174-180. [עברית]

Ben-Amos, A. 2004. In the dancing and singing circle: Patriotic rituals and celebrations in the

Israeli society. In *Patriotism: Homeland love*, ed. A. Ben-Amos, and D. Bar-Tal, 275–315.

Tel-Aviv: Hakibbutz Hameuchad Press. [In Hebrew].

Diamond, Elin. (1997). *Unmaking mimesis: essays on feminism and theatre*. London and New York: Routledge.

Dolan, Jill. (2005). *Utopia in Performance: Finding hope at theater*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Eliya-Cohen, Iris (2017). *Wonder-Poems (poetry),* Yedioth Ahronoth, [in Hebrew]

Foucault, Michel (1977). *Discipline and punish: The birth of the prison*. NY: Vintage.‏

Foucault, Michel (1978)‏*The History of Sexuality: An Introduction***,** NY: Vintage

Goffman, Erving (1961). "On the characteristics of total institutions", In *Asylums: Essays on the social institution of mental patients and other inmates* (pp. 13-115).London: Penguin Books.‏

Hirsch, Dafna (2014). *"We are hereto bring the West": Hygiene Education and Culture Building in the Jewish Society of Mandate Palestaine*. Sede-Boqer Campus: Ben Gurion [In Hebrew].

Madmoni-Gerber, Shoshana. (2009). *Israeli Media and the Framing of Internal Conflict: The Yemenite Babies Affair*. New York: Palgrave Macmillan.‏

Martin, Carol (2006). Bodies of evidence. *TDR/The Drama Review*, 50(3), 8-15.‏

Martin, Carol, (ed.) (2010). *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. New York: Palgrave Macmillan.‏

Reinelt, Janelle (2009).‏The Promise of Documentary. In Forsyth, Alison, and Christopher Megson, eds. *Get real: Documentary theatre past and present*. New York: Palgrave Macmillan, pp. 6-23‏

Sachlav Stoler-Liss and Shifra Shvarts (2009). Body Against Body: Nurses and Women Immigrants in the Israeli Birth and Contraceptive Arena 1949-1956. *Israeli Sociology*, 11(1), 89-110. [in Hebrew]

Sangero, Boaz (2002). Where there is no suspicion there is no real investigation: The report of the committee of inquiry into the disappearance of the children of Jewish Yemenite immigrants to Israel. *Theory and Criticism*, 21: 47-76. [in Hebrew]

Shem-Tov, Naphtaly (2013). Black skin, white pioneer: non-traditional casting in an Israeli school pageant. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, *18*(4), 346-358.‏

States, Bert O. "The Actor’s Presence: Three Phenomenal Modes". In *Acting (Re)considered: a Theoretical and Practical Guide*, ed. Phillip Zarilli (London; New York: Routledge, 2002),p. 23–39.

Taylor, Diana (2003). *The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.‏

Weiss, Meira. (2001). "The Immigrating Body and the Body Politic: The ‘Yemenite Children Affair’and Body Commodification in Israel". *Body & Society*, *7*(2-3), 93-109.‏

Weiss, Meira. (2004). *The chosen body: The politics of the body in Israeli society*. Stanford: Stanford University Press.‏

Ziv, Hadas (2017). "A cognitive dissonant health system: Can we combat racism without admitting it exists". In Boas, Hagai, Hashiloni-Dolev, Yael, Lavi, Shai., Davidovitch, Nadav, & Filc, Dani (Eds.). *Bioethics and Biopolitics in Israel*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 76-96.

1. במאית: חנה ואזנה-גרינוולד; דרמטורגית: רחלי סעיד; שחקניות: סאלי ארקדש, מוריה בשארי־ליפשיץ ועדן אוליאל; צ'לו: אביגיל ארד; עיצוב: פרידה שהם; כוריאוגרפיה: שירה אביתר. [↑](#footnote-ref-1)
2. תיאור הפרשה מסתמך על המקורות הבאים: זייד, 2001; שובלי, 2007; Madmoni-Gerber, 2009  Sangero, 2002. [↑](#footnote-ref-2)
3. a land flowing with milk and honey, Exodus Ch.3, 8 [↑](#footnote-ref-3)
4. ויצ"ו – ארגון נשים ציוניות, בין יתר פעילותן, היתה הקמת בתי תינוקות ומרכזים לטיפול בילד, גני פעוטות לאימהות עובדות ועוד. חלק מהתינוקות שנלקחו הועברו לויצ"ו כתחנת מעבר לפני האימוץ. הורים שניסו לראות את ילדיהם בדרך כלל גורשו בטענה שהילד נפטר. [↑](#footnote-ref-4)
5. הדס זיו רואה ביחס הגזעני כלפי ההורים התימנים גזענות מוסדית הקיימת במערכת הרפואית בישראל בפרשה זו ואף גם בפרשות עכשוויות יותר כמו כלפי יהודי-אתיופיה (Ziv, 2017, 76-96). [↑](#footnote-ref-5)