**The Jewish-Iraqi Theatre - Ur Ensemble:**

*Majnun Layla* **as Interweaving Performance Cultures**

ב-1950s מיד לאחר הקמת מדינת ישראל התרחשה הגירה מסיבית של קהילות יהודיות מהמזרח התיכון וביניהן הקהילה היהודית העירקית. בין המהגרים נמצאו אנשי תיאטרון (theatre makers) שהיוו חלק משמעותי מצמיחת התיאטרון העירקי במחצית הראשונה של המאה ה-20. לאחר ההגירה ניסו אמנים אלה למצוא את דרכם בשדה התיאטרון הישראלי בעל האוריינטציה האירופית, שלא שש לקבלם לחיקו. ב-1955 אמנים יהודים-עירקיים אלה יצרו את **להקת אור** – (*Ur Ensemble*) תיאטרון ערבי בתמיכה וסיבסוד ממסדי. הלהקה הפיקה בשפה הערבית את המחזה הלירי **מג'נון לילה** (*Majnun Layla* [The Madman of Layla]) מאת המשורר והמחזאי המצרי אחמד שווקי (Ahmad Shawqi) בפני צופים פלסטינים אזרחי ישראל. עובדה תמוהה לאור המדיניות הציונית שדרשה מהמהגרים היהודים לזנוח את שפת אימם ולאמץ את התרבות ואת השפה העברית באוריינטציה מערבית. אידאולוגיה זו קשרה באופן אוריינטליסטי את התרבות והשפה הערבית לנחיתות ופרימיטיביות, ותבעה מיהודי המזרח התיכון "לקלף" מעל זהותם את "הערביות" (Arabness) שנתפסה כתרבות האויב שיש להתרחק ממנה.[[1]](#footnote-1) לאור תנאים אלה, מדוע להקת אור כתיאטרון ערבי של יהודים הציגה בפני פלסטינים? מדוע הממסד הציוני סיבסד ועודד להקה זו? כיצד אמני הלהקה הבינו את תפקידם, וכיצד הקהל הפלסטיני קיבל אותם? במאמר אראה כיצד **מג'נון לילה** היה אירוע תיאטרוני שנע בין תעמולה לחתרנות ולכן טשטש את הגבולות הנוקשים שבין יהודי לערבי, למרות כוונות הממסד הישראלי ויצר אופציה תרבותית משותפת בתחומי האירוע התיאטרוני. לניסוח טענה זו אשתמש בגישת interweaving performance cultures של Fischer-Lichte העוסקת בחיבור שבין האסתטי והפוליטי במופע שנטוע בין תרבויות. לכן אסביר את ההקשר התיאטרוני וה-milieu התרבותי העירקי שבו צמחו אמני להקת אור ואת הידע המקצועי שצברו טרם הגירתם לישראל. במהלך המאמר אתאר כיצד נוסדה הלהקה, ההתקבלות הנלהבת בקרב הקהל הערבי ויהודי דובר הערבית. לבסוף אעסוק במשבר ופירוק הלהקה תוך דיון על משמעויותיה ומטרותיה.

**Interweaving Performance Cultures**

גישת interweaving performance cultures של Ericka Fischer-Lichte[[2]](#footnote-2), מגשרת בין הפוליטי והאסתטי במופע תיאטרון המבוסס על תרבויות שונות ועשויה להועיל בהבנת **להקת אור**. פישר-ליכטה מתמודדת עם שתי גישות שונות למופע שנטוע בין תרבויות: intercultural theatre ו-פוסט-קולוניאליזם. היא מבקרת את החולשות של שתי הגישות ומתקדמת מעבר להן.

Intercultural theatre הוא מונח שצמח בלימודי תיאטרון מאז שנות השבעים כשהמודעות לשאלות של קולוניזציה ודה-קולוניזציה הפכו מרכזיים, שהרי תמיד היו מופעים שמבוססים על חומרים ושיטות של תרבויות שונות. המונח למעשה בנוי על הרעיון של 'the West and the rest' ומכוון למופעים המבוססים באופן מובהק על התרבות המערבית ותרבויות אחרות, למשל מחזה קלסי מערבי המוצג בסגנון יפני (Suzuki's production of *Three Sisters*), או מופע המבוסס על המיתולוגיה ההינדית בעיבוד של תיאטרון מערבי (Peter Brook's *Mahabharata*). זהו מונח המבקש להבין את המפגש התרבותי בעיקר דרך היבטיו האסתטיים והתיאטרוניים. בעקבות הביקורת הפוסטקולוניאלית, פישר-ליכטה מראה שבבסיס המונח עומדת תפיסה בינארית נוקשה בין תרבויות שאינה מתקיימת במציאות:

The concept of 'intercultural theatre' implies a sharp division between 'our' and the 'other' culture. It assumes that cultures are hermetically sealed, homogeneous entities […]. But this is not the case. Cultures constantly undergo processes of change and exchange, which can become difficult to disentangle from each other. Yet, the aim is also not to erase difference. Rather, the differences in and between cultures are dynamic and permanently shifting.[[3]](#footnote-3)

אך פישר-ליכטה מבקרת גם את התפיסה הפוסטקולוניאלית שמתמקדת בעיקר בהיבטים הפוליטיים של המפגש התרבותי בתיאטרון ומזניחה את הממדים האסתטיים של ערוב מרכיבי תרבויות שונות על במה אחת. התעלמות מהממד האסתטי במחקר הפוסטקולוניאלי, לא איפשרה את תשומת הלב הראויה לפוטנציאל הטרנספורמטיבי והאוטופי שיש בזיקה העמוקה שבין האסתטי לפוליטי במופע. לכן פישר-ליכטה מבקשת מסגרת תיאורטית אחרת. מצד אחד, לדחות את הבינאריות הנוקשה של intercultural theatre, בלי לפספס את הדיון האסתטי המעמיק, ומצד שני לאמץ את הביקורת הפוסטקולוניאלית אך ללכת מעבר אליה ולדון באסתטי באופן פוליטי ולראות את החיבור ההדוק בין שני ממדים אלה. לדעתה interweaving performance cultures הוא מסגרת תיאורטית שעשויה לצעוד מעבר לשתי הגישות הקודמות. המטפורה של השזירה (interweaving) משמעה שהמרכיבים התרבותיים השונים שזורים זה בזה במופע כך שלא ניתן עוד לחזור למקור התרבותי של כל מרכיב. כמו כן תהליך השזירה אנלוגי לתהליך ההפקה - אין זה תהליך לינארי ופשוט של חיבור בין שתי תרבויות, אלא בנסוי וטעיה, שזירה ופרימה של מרכיבים שונים.

לפי פישר-ליכטה, בכל מופע יש ממד אוטופי,[[4]](#footnote-4) שפירושו פוטנציאל לעצב חוויה אסתטית בין המבצעים לצופים שעשויה לשקף (reflect) או לשלול (negate) את התנאים החברתיים שמחוץ לתיאטרון ולהטרים (anticipate) באופן פוליטי לעתיד אחר, שונה וטוב יותר. זו חוויה לימינלית, טרנספורמטיבית וזמנית במהותה משום שהאסתטי והפוליטי נשזרים:

In this sense, processes of interweaving performance cultures can and quite often do provide an experimental framework for experiencing the utopian potential of culturally diverse and globalized societies by realizing an aesthetic which gives shape to unprecedented collaborative policies in society.[[5]](#footnote-5)

ה- interweaving performance cultures על ידי תהליך של קיבוע וערעור של זהויות ותרבותיות מעביר (transfer) את הצופים ל-state of in-betweenness שמאפשר להם לעצב חוויה אסתטית שמטרימה (anticipate) את העתיד, בעיקר בעולם גלובלי שמטבעו שוזר מסורות ותרבויות. הטרמות אלה (anticipations) אינן מבוססות על תכנים מסויימים וחזון אידיאולוגי ברור אלא הן חוויות שמתרחשות ב- interweaving performance culture:

Here, moving within and between cultures is celebrated as a state of in-betweenness that will change spaces, disciplines, and the subject as well as her/his body in a way that exceeds what is currently imaginable.[[6]](#footnote-6)

לטענתי, **מג'נון לילה** של **להקת אור** היה אירוע תיאטרוני של interweaving performance cultures שחיבר בין יהודי וערבי ובין האסתטי לפוליטי. גילום דמויות ערביות על הבמה על ידי שחקנים יהודים בערבית ספרותית (Modern Standard Arabic [*al-fuṣḥá*]) , ברמה מקצועית גבוהה, חותר תחת שתי הנחות מרכזיות של האידיאולוגיה הציונית: אחת, שיהודי וערבי הן קטגוריות שמוציאות זו את זו ולא יתכן שיהודי יהיה חלק מהתרבות הערבית. שנית, שיהודי המזה"ת (מזרח-התיכון) חסרי תרבות, פרימיטיביים ונחותים, ולכן בין היתר אין להם שום קשר למוסד תרבותי כמו תיאטרון. **מג'נון לילה** הראה שיהודי המזה"ת הם חלק מהשפה והתרבות הערבית וגילום הדמויות הערביות באופן משכנע, רק הדגיש שאפשרות זו יכולה גם להתממש מחוץ לתיאטרון. שנית, המקצועיות האמנותית הפריכה את התפיסה האוריינטליסטית שיהודי המזה"ת חסרי תרבות culture)) ויש לתרבתם (civilize) לכיוון המערבי. המופע הראה את הידע התרבותי הנרחב והמקצועי-תיאטרוני העמוק שיש בקרב אמני הלהקה שנרכש כבר בעירק. גילום דמויות ערביות באופן מקצועי היה מרכיב אסתטי שנשזר בפוליטי ויצר חוויה אוטופית-טרנספורמטיבית שמסמנת אפשרות תרבותית משותפת של יהודים וערבים. **מג'נון לילה** התקבל לא פעם ברגשות עוצמתיים של התלהבות ושמחה מפני שבניגוד למציאות שמחוץ לתיאטרון, בין המבצעים (performers) לצופים נוצר מפגש יהודי-ערבי כחוויה אסתטית-תרבותית מורכבת (שמעבר לסטראוטיפים השכיחים) שמצביעה על אלטרנטיבה תרבותית שאולי עשויה להתרחש בעתיד.

**תרומת האמנים היהודים לצמיחת התיאטרון העירקי**

אמנים יהודים היו חלק דומיננטי ומשמעותי בהתפתחות התיאטרון הערבי במזרח התיכון ובצפון אפריקה.[[7]](#footnote-7) שמואל מורה במחקר חלוצי מתאר ומנתח באופן ספציפי את תרומתם המשמעותית של יהודי-עירק להתפתחות התיאטרון העירקי.[[8]](#footnote-8) פעילות התיאטרון צמחה בבתי הספר היהודיים והנוצריים בבגדד והיתה זרז לכינון תיאטרון מקצועי. להקות התיאטרון בבתי הספר היהודיים נתפסו ככלי חינוכי חברתי ומוסרי וההצגות היו לא פעם ערבי התרמה לעמותות שונות. הרפרטואר היה מבוסס על דרמה צרפתית (מולייר, קורניי וראסין) ודרמה אנגלית (שקספיר ומארלו) מתורגמות לערבית ומחזות ערביים למשל של המחזאי המצרי יוסף ווהבי שמחזותיו היו פופולריים מאוד. בנוסף היו עיבודים של סיפורי מקרא בעיקר של יוסף ואסתר.

נכתבו גם מחזות מקוריים על ידי מחזאים יהודים. בין המחזות הראשונים שהודפסו היה **המסירות והבגידה** (1927) מאת סלמאן דרוויש שעלה בבית הספר רחל שחמון. סיפור אהבה מלודרמטי בין נער ונערה העומדים מול השמרנות, העריצות והשחיתות של עולם המבוגרים ויכולים לה. למחזה הקדמות של המחבר ושל ידידו יצחק אח'תניא, העסוקות באמנות התיאטרון ומלמדות על ידע היסטורי נרחב בתולדות התיאטרון של הכותבים ועל דרישתם לתמיכה ממסדית של השלטון העירקי בתיאטרון אמנותי. נורי מנשה, עורך דין ומורה בבתי הספר פראנק עיני ואליאנס, כתב את **היאוש והתקוה**. המחזה עלה ב-1940 כערב תרומה של "ועדת העזרה תלמידים" יתומים ונזקקים של בית הספר. לכן העלילה הותאמה לנושא. נער יתום, שמאומץ על ידי איש שקבל בעבר עזרה מאביו של הנער. אך אישתו של האיש מסלקת את הנער והוא נשאר חסר כל. "אגודת ההגנה על הילדים" מופיעה כמלאך הגואל המציל את הנער מהידרדרות ומעניקה לו תקווה מול היאוש. ההצגה נעשתה בחסות המלך פייסל השני, ולטיף אליאס שגילם את הנער, עורר התפעלות בקרב המלך שהזמינו לארמון המלוכה.

מרבית השחקנים, הבמאים ומורי התיאטרון התפרנסו בעיקר מהתיאטרון החינוכי שנעשה בבתי הספר ובמסגרות חברתיות אחרות, אך שאפו ליצור להקות תיאטרון מקצועיות וחלקם אף היו חלק מלהקות משותפות עם יוצרים מוסלמים ונוצרים. תהליך ההתמקצעות גבר בשל הקמת המכון לאמנויות היפות בבגדד בסוף שנות השלושים שבו למדו השחקנים: אריה אליאס, יצחק בטאט, סלמאן עבדאללה אל-יוסף, אהרון זבלי, יצחק זכריה ואהרון יעקב. שחקנים אלה היו כבר בעלי נסיון רב עוד לפני לימודיהם במכון.[[9]](#footnote-9) חלק מתהליך ההתמקצעות התיאטרון היה לשנות את דימויו כ"זול ומופקר", ל"תרבותי ומכובד". שינוי זה נעשה באמצעות הזמנת אנשי ממשל נכבדים שעצם נוכחותם העניקה הכרה, לגיטימציה ואף יוקרה לאירוע התיאטרוני. למשל, ב-1926 השחקן והבמאי היהודי כדורי שהרבאני מביים את **לה סיד** של קורניי בנוכחות המלך פייסל הראשון, ראש הממשלה עבד אל-מחסן אל סעדון ושר האוצר היהודי ששון יחזקאל. ההצגה זכתה לשבחים והצופים רמי הדרג העניקו הכרה תרבותית ופוליטית לעשייה תיאטרונית יהודית זו. הופעתם של בכירי הממשל העירקי בהצגה ביטאה למעשה את הפריחה התרבותית בקרב יהודי עירק ואף התגברות השתלבותם הכלכלית והחברתית ב-1920s בעקבות המדיניות הפתוחה של המלך פייסל הראשון.

מבין אנשי התיאטרון ניתן לציין שלושה מרכזיים שהיו במאים ומורים משמעותיים בקרב אנשי התיאטרון היהודיים בעירק: כדורי שהרבאני, אליהו סמירה וסימון אלעמארי (שמעון בן-עמרי). שהרבאני (1894--1982) היה בין השחקנים היהודים הראשונים בעירק. בשנת 1908 הצטרף ללהקה סורית שביקרה בעירק והמשיך לשחק עם להקות ממצרים. ב-1910 לימד תיאטרון וביים הצגות בבתי ספר יהודיים בעירק. לאחר מלחמת העולם הראשונה הקים להקה מקצועית שהציגה רפרטואר אירופי וערבי. אליהו סמירה (1910-1961) היה במאי ושחקן ומורה לתיאטרון ולעיצוב במה. בתחילת דרכו הצטרף ללהקות מצריות שהגיעו לעירק בהובלת בשארה וואכים והמחזאי הידוע יוסף ווהבי וכך למד משחק. ב-1935 הקים להקה עם תלמידיו המוכשרים מבתי ספר שונים והעלה עימם מחזות מאת יוסף ווהבי. בלהקה זו נמנו: אריה אליאס, נעים אצלאן, יצחק בטאט ואחרים. סימון אלעמארי (שמעון בן-עמרי) (1921--1988) היה מחזאי ובמאי וכונה על ידי אנשי התיאטרון "עמוד השדרה של התיאטרון העירקי". גם הוא ביים בבתי ספר יהודיים ואף תרגם לערבית טקסטים תיאורטיים על תיאטרון, משחק ואיפור. ביים להקות חובבים ולהקות מקצועיות כשהרפרטואר כלל דרמה מערבית קלסית כמו **אדיפוס המלך** ו**גם הוא באצילים** ודמה ערבית כמו **מג'נון לילה**.[[10]](#footnote-10) לאחר עלייתו לישראל, ייסד את **להקת אור** שהציגה את **מג'נון לילה** עם לא מעט מהשחקנים היהודיים המוזכרים לעיל (כפי שאפרט בחלק הבא).

אחת הדמויות החשובות בעיצוב הזהות היהודית-עירקית היה המשורר המתרגם, והעיתונאי אנואר שאול (Anwar Shaul, 1904-1984) שערך את השבועון **אל מצבאח** (המנורה) שבבסיסו תפיסה שהתרבות הערבית היא מכנה משותף ליהודים, נוצרים ומוסלמים ביצירת עירק החדשה. תפיסה זו היתה ברוח הסיסמה המקובלת אז:"Religion is for God, and the Fatherland is for everyone"[[11]](#footnote-11), כלומר לכל קבוצה יש זהות דתית מובחנת, אך זהות ערבית משותפת לכולם. שבועון זה גם סקר בהרחבה את הפעילות התיאטרונית שהתקיימה בבתי הספר ודרש תיאטרון אמנותי בדומה לתיאטרון שבתל אביב ובקהיר. שאול תרגם מחזות מצרפתית ואנגלית שהועלו באליאנס ואף שיחק במחזות אלה. תרגומו ל**וילהלם טל** נשא הקדמה: "לכל ערבי נבוך, המחפש את הדרך הנכונה, אני מגיש את 'וילהלם טל' כלקח טוב בדבר הלאומיות האמיתית והגבורה הנצחית".[[12]](#footnote-12) דבריו משקפים את התפיסה הכללית של לא מעט מאנשי התיאטרון יהודיים שראו את הלשון והתרבות הערבית כחלק מזהותם וללא סתירה ליהדותם. לכן עם הגירתם לישראל לא ראו קושי אידאולוגי להמשיך וליצור תיאטרון ערבי בפני קהל דובר ערבית - יהודי ופלסטיני כאחד.

**יהודים מייסדים תיאטרון ערבי: להקת אוּר**

מייסד הלקה, השחקן והבמאי סימון אלעמארי עיבְרת שמו לשמעון בן-עמרי עם הגירתו לישראל. פרקטיקה נפוצה של האידיאולוגיה הציונית ורצון של המהגר להשתלב בארץ החדשה. אבל ההשתלבות היתה מורכבת מאד. הוא מספר באוטוביוגרפיה שלו על האכזבה הגדולה כשהתיאטרונים הרפרטואריים החשובים **הבימה**, **הקאמרי** ו**האוהל** דחו אותו, והמוטיבציה שהתעוררה בו לייסד תיאטרון ערבי.[[13]](#footnote-13) דחיה דומה קיבלו השחקנים האחרים בלהקה. אפילו השחקן אריה אליאס, שהצליח להתקבל לתיאטרון **הקאמרי**, בשנים 1951--1953 שיחק בשלוש הפקות אך רק בתפקידי משנה וניצבים. הוא מספר: "זרקו אותי כמו כלב. אמרו: 'השפה שלך לא טובה. מזרחי' [...] האכסנט. אחר כך תקופה ארוכה לא ידעתי איפה למצוא את עצמי".[[14]](#footnote-14) הקמת הלהקה החלה כצורך של השחקנים להתמודד עם הדרתם בגלל מבטאם העירקי שנתפס כחריג ובעייתי באוזניהם של מנהלים ובמאים בתיאטרון הישראלי, על אף שבאופן אירוני באותה תקופה חלק נכבד משחקני ישראל דיברו במבטא מזרח אירופי כבד לא פחות. המסגרת היחידה שהצליחו שחקנים אלה להשתלב בה היה קול ישראל בערבית. הם הקליטו ברדיו תסכיתים בשפה הערבית, אבל לא הסתפקו בכך ורצו אף להופיע על הבמה. לכן ב-1955 בן-עמרי מקים את **להקת אוּר**. הרכב הלהקה - השחקנים: אליהו סמירה, כדורי שהרבאני, סולומון כחילה, יצחק בטאט, אהרון זיבלי, מאיר לוי, שאול עבודי, לילית נגר[[15]](#footnote-15) ודליה כחילה; מוסיקאים: נעים רג'ואן, אלברט אליאס וראובן רחמים; תפאורה: עובדיה אגסי; תאורה: נסים בטאט.

קשריו הטובים של בן-עמרי עם שחקן **האוהל** יהודה שחורי, איפשרו את הקמת **להקת אוּר** תחת חסות **תיאטרון** **האוהל**. הוא בחר את **מג'נון לילה** מאת אחמד שאווקי, שהעלה אותו בעבר בעירק, וביים שתי מערכות שהוצגו כאודישן בפני: הנהלת **האוהל**, אליהו אגסי (יליד עירק) מנהל המחלקה הערבית בהסתדרות,[[16]](#footnote-16) והבמאים מנחם גולן ופיטר פריי. המשחק המקצועי עורר את התפעלותם של אנשי המקצוע והם החליטו לתת חסות ללהקה ולהעלות את המחזה. בשלב זה בן-עמרי מספר שאריה אליאס מצטרף ללהקה ומבקש לביים את ההצגה. "אחרי משא ומתן עם חברי הלהקה הסכמתי למסור לו את המשך הבימוי בתנאי שאמלא תפקיד מנהל אמנותי של ההצגה" (שם, 280). בן-עמרי לא מסביר מדוע אליאס הגיע ומי הזמינו, ומדוע חברי הלהקה העדיפו את אליאס על פניו אם היתה שביעות רצון משתי המערכות שביים. יש לשער, שמכיוון שאליאס היה כבר מוכר במידה מסוימת בקרב אנשי התיאטרון הישראלי כשחקן תיאטרון **הקאמרי**, הוא נתפס כמי שיוכל להיות "הפנים המוכרות" של הלהקה בקרב הממסד. הלהקה סובסדה על ידי המחלקה הערבית של ההסתדרות, משרד החוץ ותיאטרון **האוהל** העניק מקום לחזרות, הופעות, יחסי ציבור ומכירת כרטיסים.

**סיפור אהבה כמטפורה לגעגוע לעולם הערבי**

**מג'נון לילה** הוא מחזה לירי שעלילתו מבוססת על אגדה בדואית. זהו סיפור אהבה טרגי בין קייס ולילה שכוחות המסורת מונעים מהם למממש את אהבתם ואף מובילים אותם למותם. קייס הוא משורר שמחבר שירי אהבה ללילה, ומבקש מאביה להנשא לה. אבל על פי המסורת גבר שמגלה בפומבי את אהבתו לאישה לפני הנישואין כאילו חילל את כבודה ואת כבוד משפחתה. לכן אביה משיא אותה לגבר אחר. קייס עובר ייסורי געגועים רבים בשל כך ומביע זאת בשיריו. לאחר נישואיה של לילה, קייס מגיע אליה ומציע לה לברוח איתו, אך היא מסרבת. בתמונה האחרונה קייס מגלה במקרה בבית הקברות את דבר מותה של לילה והוא נופח את נשמתו על קברה.

בדבר הבמאי בתוכניה, אליאס מסביר "כי מג'נון לילה כמוהו כאופרה – מה זו? לא התוכן שלה ואף לא המשחק בה הוא העיקר, אלא המוסיקה ויפי הטונים המזומרים, כך גם במחזה של שאוקי הדגש מושם על השירה ויופי השפה וצחותא". לכן כדי שהקהל לא ילך לאיבוד בסבך השירים, החליט אליאס להוסיף את דמות המספרת, בגילומה של הזמרת לילית נגר, שמיסגרה את האירועים המוצגים. נגר כבר היתה זמרת מוכרת לקהל הרחב ששיריה בעברית שודרו ברדיו, והיא היתה הפנים המוכרות של הלהקה. בין התמונות נגר שרה וסיפרה דברי קישור לתמונה הבאה. היא היתה בקדמת הבמה ולצדה נעים רג'ואן המלווה אותה באקורדיון כשמאחור המסך סגור.[[17]](#footnote-17) אליאס מצהיר שלא רצה להתרחק מהאופן שהציגו את המחזה בעבר ולכן על הבמה במסך אחורי צוייר מאהל בדואי ודקלים והתלבושות (כמו גליבייה, כָּפִיָּה ועקל), האביזרים, המוסיקה והריקוד תאמו את המסורת הערבית-הבדואית.

היסטוריון התיאטרון תומס פסטלוויט רואה באירוע התיאטרוני לא רק אירוע מסוים שהתרחש בעבר, אלא אירוע שמייצר מטפורה ודימוי להקשרים התרבותיים שבתוכם הוא נטוע.[[18]](#footnote-18) המופע משקף על הבמה, במודע או שלא מודע, היבטים תרבותיים וחברתיים של המשתתפים באירוע התיאטרוני. סיפור האהבה בין קייס ולילה עשוי להתפרש כמטפורה כזו, כפי שהראה דן אוריין כיצד סיפורי אהבה בין יהודים לפלסטינים בתיאטרון הישראלי הם לרוב מטפורה ליחסים חברתיים ופוליטיים.[[19]](#footnote-19) אמנם סיפור האהבה ב**מג'נון לילה** אינו עוסק כלל בפוליטיקה מקומית, אבל בעקבות פוסטלוויט אני מציע לראות את סיפור האהבה הלא-ממומש והגעגועים המייסרים של קייס כמטפורה כפולה לגעגוע של יהודי-עירק ושל הפלסטינים לתרבות הערבית שהודרה לשוליים (marginalize) בישראל החדשה. געגועיו של קייס והאופן האלים שבו קורעים אותו מאהובתו לילה, עשויים להוות מטפורה לגעגוע לשפה ולתרבות הערבית שחווים המהגרים היהודים-העירקיים מול הדרישה האידיאולוגית לאימוץ מהיר של התרבות העברית. הגעגוע הוא גם לעולם התיאטרון, שנחסם בפני השחקנים בשל המבטא המזרחי שלהם שכביכול אינו ראוי לאוזן הישראלית. מנקודת מבט של הצופים הפלסטינים, הגעגוע הוא לעולם הפלסטיני שנחרב ב-1948, שמשמעו לא רק הרס פיזי של כפרים והפקעת אדמות, אלא קריסה תרבותית כוללת והמשך דיכוי באמצעות הממשל הצבאי.[[20]](#footnote-20) שירת האהבה של קייס לא רק מבטאת את הגעגוע לתרבות הערבית, אלא היא דימוי לתפקיד אמנות התיאטרון שמשמשת עבור השחקנים והצופים מסגרת תרבותית בטוחה בפני המציאות האידאולוגית הדכאנית שמחוץ לכותלי התיאטרון.

**התקבלות: הפתעה והתלהבות**

אליאס מסביר בתוכנייה[[21]](#footnote-21) שמדובר באגדה ערבית ועם זאת "תאור הווי חייהם של הבדואים שטח שעדין לא 'חרשו' בו". הבחירה במחזה של אחמד שוואקי נבעה מהפופולריות שלו בקרב יהודי עירק ובקרב הקהל הפלסטיני[[22]](#footnote-22) ואכן ההצגה התקבלה בדרך כלל באופן נלהב למידי. הבכורה התקיימה ב-12 בספטמבר 1956 בתיאטרון **האוהל**, ולאחריה הלהקה ערכה סיבוב הופעות ברחבי הארץ בקרב קהל ערבי, כגון: חיפה, עכו, נצרת, רמלה, חדרה וירושלים. בדרך כלל ההצגה עלתה בישוב ערבי או בישוב יהודי סמוך שיש בו אולם מתאים ופלסטינים אזרחי ישראל קיבלו אישורים מהממשל הצבאי להגיע להצגה, לכן גם מהגרים יהודים דוברי ערבית שגרו בסמיכות לאולם ההופעות הגיעו לצפות. כמו כן הלהקה הופיעה גם בישובים יהודים כגון: הרצליה, גבעתיים, ראשון לציון, חולון ופרברי תל אביב שככל הנראה היו בהם ריכוזים של מהגרים יהודים מהמזה"ת. אחת ההופעות יוצאות הדופן היתה בפני פלסטינים ברצועת עזה בבית הספר **פלסטין** ב-21.2.1957 מיד לאחר כיבושה במלחמת 1956. מושל עזה, חיים גאון הזמין את ההצגה ועודד את קיומה והקהל הפלסטיני קיבל אותה בהתלהבות גדולה, והיו אף תוכניות להציגה שוב בעזה אך הדבר לא יצא לפועל עקב החזרתה למצרים.

הבכורה בתיאטרון **האוהל** בתל אביב נערכה בפני מוזמנים רבים מקרב אנשי הממשל הישראלי כגון: יו"ר הכנסת (הפרלמנט) שפרינצק, שר העבודה נמיר וחברי כנסת יהודים ופלסטינים, נציגי ההסתדרות, מנהיגים פלסטינים מקומיים ונספחי תרבות ונציגים דיפלומטיים מהעולם. הביקורת מציינת שהצגת הבכורה היתה חגיגית מאוד ומדגישה שהקהל הפלסטיני "קיבל את המחזה בתשואות"[[23]](#footnote-23) ולגבי קהל שאינו דובר ערבית נכתב: "על אף זרות השפה עקב הקהל בדריכות אחרי משחקם המרתק של חברי הלהקה".[[24]](#footnote-24) ביקורת אחרת הדגישה את הנוכחות של המוזמנים הערבים ואת זרותם בעיר תל אביב באופן אוריינטליסטי:

בקהל בלטו הנכבדים הערבים והדרוזים מהכפרים השונים, בלבושם הלאומי "הכפיות והעגלים". לפני ההצגה הסתובבו האורחים הערביים מסביב לכיכר דיזנגוף, עיינו בתמונות של בתי הקולנוע ותפסו מקומות בבתי הקפה המפוארים שבכיכר. עוברים ושבים נדהמו מ"פלישת" הערבים ללבה של תל אביב.[[25]](#footnote-25)

הביקורת מסתיימת בנימה אוריינטליסטית המניחה שהיכולת השיפוטית האסתטית של הצופים הערביים היא נמוכה: "המשחק לא הצטיין ביותר אולם הוא סיפק כנראה את הצופים הערביים, שבגמר ההצגה אפשר היה לראות על פניהם אותות התלהבות".[[26]](#footnote-26) בניגוד לביקורת מסויגת זו, שמואל שלמון, מנהל המחלקה לחינוך ולתרבות לערבים במשרד החינוך מתאר בגילוי לב על ציפיותיו הנמוכות והפתעתו הרבה:

האמת נתנה להאמר כי הלכתי להצגה רק מתוך הרגשת חובה – כאיש התפקיד – והתכוננתי לאכזבה מרה, לחוסר טעם ולדקלום סנטימנטלי זול. בלי להכנס לביקורת מדוקדקת של ההצגה ברצוני לאמור כי הלהקה יכולה לברך את עצמה על המאמץ האמנותי הרב. בהצגה היו מעמדות אסתטיים רבים, הדיבור היה טוב ורק לעתים רחוקות היתה זו דקלמציה ריקה ואף פעם לא נפגם הטעם הטוב. ראיתי את ההצגה בעניין רב עד תומה.[[27]](#footnote-27)

לדעתי, תיאור זה משקף במידה לא מבוטלת תהליך שחוו חלק מהצופים שאינם ערבים. מדיעה קדומה וציפייה נמוכה כאילו תיאטרון ערבי אינו עשוי להיות איכותי לעבר הפתעה והתפעלות מהיכולת המוצגת על הבמה. דיעה קדומה זו עשויה אף להסביר את הדרת שחקני הלהקה על ידי התיאטרון העברי, שמראש לא העניק להם הזדמנות להוכיח את יכולתם המשחקית. דבריו של שלמון גם עולים בקנה אחד עם דבריה של לילית נגר, שמספרת על תקופת החזרות. לדבריה, השחקנים היו מקצועיים ביותר ובעלי נסיון והם שמו דגש רב על הדיוק בהגיה. המחזה נכתב בערבית ספרותית, בחריזה ומשקל והיתה חשיבות רבה להקפיד על כך.[[28]](#footnote-28) מה שמלמד על המקצועיות שלהם ועל רוחב ההשכלה בשפה ובתרבות הערבית.

ההתקבלות בישובים הפלסטינים אף היא היתה סוחפת ומרגשת. העיתונות מתארת את הקהל הנלהב שבא מאזור טייבה ואום אל-פחם להופעה בחדרה:

עשרות מכוניות-משא ומוניות הביאו לחדרה מאות ערבים צעירים ומבוגרים, ביניהם גם בנות, תלמידות בית ספר תיכון [...]. ביטוי מוצלח או דברי שנינה של אחד השחקנים זכו באמצע המשחק למחיאות כפיים רבות ולעתים גם לקריאות עידוד. עם גמר ההצגה, שעוררה תשואות סוערות וממושכות השמיע המורה הצעיר, בן באקה אל-גרבייה, סולימאן מג'דאלי דברי תודה והערכה.[[29]](#footnote-29)

ואף בביקורת אחרת מתואר ש"בתום ההצגה סירבו הצופים לצאת מהאולם" ו"אנשי הלהקה כובדו בזריקת ממתקים על ראשיהם"[[30]](#footnote-30) להבעת שמחה, הערכה ותודה לשחקנים.

**מטרות הלהקה: בין טיפוח תרבותי לתעמולה**

המוטיבציה של שחקני **להקת אור** ליצור ולהתפרנס מתיאטרון היא ברורה מאליה, אך תיאטרון ערבי המתוקצב על ידי המדינה מעורר תמיהה לאור המדיניות המקובלת ב-1950s. מסמכי ההקמה וזהות הגופים המתקצבים מראים תמונה מורכבת של מתחים ביעדים השונים בין הלוקחים חלק ביסוד הלהקה. המטרה המרכזית והמוצהרת היתה הקמת תיאטרון ערבי באופן רציף וממושך כפי שניסח שמעון בן-עמרי במכתב למחלקה הערבית של ההסתדרות בתאריך 3.4.1955.[[31]](#footnote-31) מטרת התיאטרון לפנות ל"דוברי השפה הערבית בארץ, ובמיוחד בשביל אזרחי המדינה הערבים. לטפח את אמנות המשחק והתיאטרון בקרב אזרחי המדינה הערבים".[[32]](#footnote-32) המטרה לא היתה רק הפקת הצגות בלבד, אלא שהלהקה תהווה מסגרת לפעילות תיאטרונית ותרבותית מתמשכת, הכוללת: העלאת מחזות בערבית; הקמת חוגים דרמטיים; לימוד תיאטרון, מוסיקה ומחול. הנמען "דובר ערבית בארץ", שמכיל גם את המהגרים היהודים מהמזה"ת, נשמט בשאר ההתכתבויות. ההתייחסות היא רק לאזרחים הפלסטינים וטיפוח תרבות ותיאטרון בקרבם כצופים וכאמנים. בסיכום פגישה בין **האוהל**, ההסתדרות וחברי הלהקה נכתב במפורש: "ההצגה תוצג במקומות שבהם יש תושבים ערבים ולא תכוון לקהל יהודי גרידא".[[33]](#footnote-33) אין זה מפתיע משום שעבור המהגרים היהודים מהמזה"ת, בתקופה זו, הוקם **תל"ם** (תיאטרון למעברות[[34]](#footnote-34)) שתפקידו היה להביא מופעים והצגות בשפה **העברית** לתושבי המעברות. התיאטרון נתפס כחלק מהמנגנונים האידיאולוגיים של המדינה (ideological state apparatus) כדי לעצב את המהגרים היהודים בדמותו של היהודי החדש לערכים ציוניים וביניהם השפה העברית ולהשיל מהם את הערביות "הגלותית" ש"דבקה" בהם.[[35]](#footnote-35) מטרה נוספת של תל"ם היתה לגבש קהל עתידי מקרב המהגרים לתיאטרון הישראלי. הממסד הדגיש שתפקידו של תיאטרון ערבי הוא לשרת בעיקר את האזרחים הפלסטינים. באופן זה נערכה הפרדה בין צופים פלסטינים ליהודים דוברי ערבית.

למרות הכוונות, סיומה של הלהקה היה צורם בעקבות מחלוקות על מימון. קבלת התקציב היתה כרוכה במשבר מתמשך. לאורך זמן הלהקה המתינה לתקציב שבושש לבוא ורק לאחר כשנה שחברי הלהקה איימו שלא יופיעו נמצא התקציב. כמו כן לאחר ההצגה בעזה בשנת 1957, הלהקה לא קיבלה שכר והבמאי אריה אליאס אף פנה לערכאות לקבל את שכרו לפי ההסכמים עימו. לבסוף הגיע התקציב אבל המפעל של תיאטרון ערבי בקרב המיעוט הפלסטיני לא התממש והלהקה פורקה.

למעשה, התקצוב הגיע משני גופים עיקריים: משרד החוץ 5000 ל"י (לירה ישראלית) וההסתדרות 1000 ל"י. יתרה מזאת, לפי התכתובות השונות אף שרי החוץ של תקופה זו - משה שרת ולאחר מכן גולדה מאיר - עודכנו באופן אישי ומינו את מיכאל אליצור כנציג משרד החוץ לפיקוח ולמעורבות בארגון התקציבי. מדוע משרד החוץ היה מעורב ותיקצב את הפעילות הזו שלכאורה אין לה שום קשר למדיניות חוץ, ולא משרד החינוך והתרבות האמון על טיפוח תרבותי? התשובה נעוצה במטרה הסמויה יותר של הממסד שעולה מההתכתבויות הבאות. במכתב של ראובן ברקת (Barkatt) מהמחלקה המדינית של ההסתדרות לשר החוץ משה שרת (28.2.1956) הוא מסביר בין היתר ש"לפי התכנית תכוון הלהקה עיקר פעולותיה לישוב הערבי. היא תראה כמטרה לעצמה להביא לישוב הערבי בישראל הצגות תיאטרוניות בעלת רמה תרבותית ו**מגמה חינוכית-הסברתית**".[[36]](#footnote-36) מיכאל אליצור ממשרד החוץ מבקש מאליהו אגסי מההסתדרות, שלהצגת הבכורה "לא תשכחו להזמין את כתבי החוץ ואת הנספחים התרבותיים של הנציגויות הדיפלומטיות הזרות [...] מובטחני שלרגל **חשיבות המדינית-תעמולתית** של המפעל הזה יעזרו לך מר לנדור והגב' שפירא במיטב יכולתם".[[37]](#footnote-37) ממכתבים אלה עולה שתיאטרון ערבי מטעם המדינה יהווה כלי תעמולה באופן סמוי ומתוחכם כדי להראות לעולם את המדיניות הסבלנית גם מבחינה תרבותית כלפי המיעוט הפלסטיני. כאמור, כל תחומי החיים בישובים הפלסטינים נשלטו על ידי הממשל הצבאי, לכן פעילות זו נועדה למטרות תעמולה לחו"ל כדי ליצור תדמית ליברלית של "הדמוקרטיה היחידה במזרח התיכון" כלפי המיעוט הפלסטיני.

תעמולה היא לרוב תקשורת חד-סיטרית ומניפולטיבית, אדישה לאמת, כדי להשיג הסכמה ושיתוף פעולה צייתני מצד הנמען ולמנוע חשיבה ספקנית וביקורתית.[[38]](#footnote-38) אם הנמען תופס את התקשורת כתעמולה ולא כמסר ריאלי הרי שהיא נכשלה. התעמולה יכולה להיות ישירה, בוטה וגלויה כמו במשטרים טוטליטריים והיא יכולה להיות סמויה ושקופה כמו במשטרים הדמוקרטים והקפיטליסטים.[[39]](#footnote-39) תעמולה היא סוגיה משמעותית ביצירת תיאטרון פוליטי. מטבע הדברים מרבית הדיון עוסק באופני העיצוב במופע של המסרים האידיאולוגיים. לדוגמה, עד כמה מסר תעמולתי גלוי בצורות כמו agitprop ו-Theatre of the Oppressed[[40]](#footnote-40) אפקטיבי בשכנוע הצופים, ובאופן כללי מה ההבדל בין תעמולה לאמנות פוליטית מורכבת.[[41]](#footnote-41)

ב**מג'נון לילה** אין מסרים אידאולוגיים-ציוניים ישירים וגלויים ואף אין נסיון להסוות ולכסות מסרים כאלה. התעמולה אינה נמצאת כלל בסימני ההצגה ואף לא ביחסי הבמה-קהל של האירוע התיאטרוני. נמעני התעמולה אינם הצופים הפלסטינים והם אינם נמצאים כלל באולם, אלא הרחק מחוץ לגבולות הארץ. הקהילה הבינלאומית היא הקהל המדומיין של משרד החוץ המשתמש בעצם הפעילות התיאטרונית של להקת אור כדי להראות מדיניות "סבלנית ונאורה" כלפי המיעוט הפלסטיני על אף הממשל הצבאי.

**להקת אור שוזרת תרבויות**

כיצד ניתן להתייחס לאמני **להקת אור**, האם הם משתפי פעולה עם הממסד הציוני או לחילופין סובייקטים פסיביים המנוצלים על ידי הממסד. אינטלקטואלים, סופרים ומשוררים יהודים-עירקיים היוו חלק פעיל ודומיננטי בשיקום התרבות הפלסטינית ובכלל זה התיאטרון הפלסטיני[[42]](#footnote-42) לאחר 1948. דבר זה התרחש בשל אילוצי הנסיבות, מצד אחד שבר פלסטיני עמוק ומצד שני יהודים-עירקיים שהיו להוטים להמשיך וליצור בערבית. הפלסטינים הבינו בין היתר, ששיתוף פעולה עם יהודים הוא הכרחי בנסיבות הפוליטיות הקיימות ובעיקר כשיהודי-עירק השתלבו באופן משמעותי במנגנוני הפקוח והשליטה על המיעוט הפלסטיני בישראל. לעומת זאת, חלק מהאמנים היהודים-עירקיים היו בעלי אוריינטציה פוליטית שמאלית שתמכה במאבקם של הפלסטינים בישראל בעיקר במסגרת המפלגה הקומוניסטית, שהקו הרשמי שלה דגל בפעולה יהודית-פלסטינית משותפת.

ראובן שניר מאבחן שתי מגמות מנוגדות בשיתוף הפעולה בין יהודים-עירקיים לפלסטינים אזרחי ישראל.[[43]](#footnote-43) האחת, אומני "התרבות החיובית" בתמיכת הממסד ובעיקר בהובלת המחלקה הערבית של ההסתדרות בניהול יוסף אגסי. כותבים אלה נמנעו ביצירתם מביקורת על מדיניות הממשלה והדגישו את השלום המיוחל והאחווה בין העמים. שניר רואה בל**הקת אור** ביטוי למגמה הממסדית של "תרבות חיובית" משום שההצגה תוקצבה על ידי הממסד ונמנעה מנושאים פוליטיים לפי המדיניות הרשמית. המגמה השניה היתה של יהודים-עירקיים קומוניסטיים, למשל, הסופרים סמי מיכאל ושמעון בלס, שכתבו באופן ביקורתי על מדיניות הממשלה בתחומים פוליטיים וחברתיים ופרסמו בעיתונים הערביים בעלי אוריינטציה קומוניסטית  **אל-אתחאד** (*al-Ittihad*) ו**אל-ג'דיד** (*al-Jadid*).

ההבחנה של שניר היא בינארית מידי. ברצוני להציע אופציה נוספת למגמת "התרבות החיובית". פישר-ליכטה טוענת שה-interweaving performance cultures נע בין קיבוע לערעור זהויות באירוע התיאטרוני ולכן נוצר מרחב לימינלי שבו התנגדות וחתרנות דרות בכפיפה אחת עם שיתוף פעולה.[[44]](#footnote-44) **להקת אור** נעה בין זהות יהודית לזהות ערבית, שמייצרת אמביוולנטיות בין שיתוף פעולה להתנגדות, ומטשטשת את הגבולות בין שתי הזהויות. **מג'נון לילה** שוזר באופן שלא ניתן להתרה בין זהותם היהודית של השחקנים לבין העולם הערבי שהם מציגים. אמנם המופע לא עסק בתכנים פוליטיים ישירים, אבל הפגנת (display) הון תרבותי-ערבי[[45]](#footnote-45) של השחקנים היהודים-עירקיים, הדגישה את הערביות של אמנים אלה. הפגנה (display) זו היתה בניגוד גמור לתפיסה הציונית השלטת שיש למחוק את הערביות מיהודי המזה"ת.

אמנם כפי שהממסד רצה המופע זכה להדים תקשורתיים חיוביים בארץ ובעולם ונצפה בקרב נציגים דיפלומטיים שונים. אך בו זמנית, הקהל בארץ ובעולם ראה כיצד אנשי תיאטרון יהודים-עירקיים העלו תיאטרון ערבי מקצועי. לכן נוצר אפקט כפול שחתר תחת היחס הרשמי של האידיאולוגיה הציונית כלפי יהודי המזה"ת: (1) ערביותם של האמנים היהודים היתה מודגשת וברורה בגילום ובהצגת עולם ערבי על הבמה. הערביות הופגנה באופן חזיתי וחזותי רק כפי שיכול להתרחש בתיאטרון. לא רק שהשחקנים דיברו בערבית ספרותית (Modern Standard Arabic) של מחזה קלאסי, אלא הם גילמו בגופם ובקולם דמויות מהעולם הערבי - במחוות הגופניות, במחול ובשירה לצד התלבושות ואביזרים נוספים שחיזקו את הנראות הערבית. איכות המשחק הגבוהה לא רק היתה נתון אסתטי, אלא היא הבליטה את הקלות שבה יהודי יכול להיות ערבי, ושמיומנות זו אינה רק תוצאה של כשרון המבצעים, אלא היא גם חלק מהון תרבותי ערבי מגופן (embodied cultural capital), שנרכש מגיל צעיר בארץ מוצאם. (2) האפקט השני חתר תחת האוריינטליזם הציוני שסיפר שיהודי המזה"ת הם פרימיטיביים, חסרי השכלה וחסרי תרבות שיש לקדמם לרמתו של היהודי האירופי ולהתאימם לדמות הצבר (היהודי החדש). ההצגה הבליטה את הידע התיאטרוני הרב והנסיון המקצועי העשיר של השחקנים ורמזה על סצנת תיאטרון מפותחת בעירק שמתוכה צמחו אמנים אלה, בניגוד לסטראוטיפ המזרחי של "נחשלות תרבותית" שעוצב בשיח הציוני.

אם כן, **מג'נון לילה** היה interweaving performance cultures על אף שסימני הבמה כמו מבטא, תנועה, תלבושת, אביזר ומוסיקה כוונו לעולם הערבי בלבד. אבל סימנים אלה הופקו ונוצרו על ידי שחקנים, מעצבים ונגנים יהודים. גופו וקולו של היהודי ייצג את העולם הערבי, באופן שלא הורגש כלל פער או הבדל בין השניים. בקונטקסט ישראלי-ציוני גילום (embody) ויצוג ערביות על הבמה פירושו שזירת האסתטי והפוליטי. שזירה באופן קורפוראליטי (corporality) בין הזהויות האלה ערערה על הגבולות הקשיחים של השיח הציוני שמפריד בין "יהודי" ל"ערבי". האירוע התיאטרוני יצר באופן זמני רגע-אוטופי-טרנספורמטיבי המכוון לאלטרנטיבה אחרת של תרבות ערבית משותפת ליהודים ולפלסטינים.

למרות כוונות התעמולה של הממסד הישראלי, נוצר שיתוף יהודי-ערבי החוצה (transgress) את הגבולות בין שתי הזהויות. זהו שיתוף שונה מפרויקטים תיאטרוניים של "דו-קיום" (co-existence) בין יהודים לפלסטינים שנוצרו רק משנות ה-1970s ואילך.[[46]](#footnote-46) אלה פרויקטים בעלי מטרה פוליטית-שמאלית משותפת להיכרות אישית ולשינוי פוליטי בין העמים. אמנם בפרויקטים אלה ההתנגדות והמחאה נוכחות באופן ישיר בתכנים ובמסרים, אך המבנה הבינארי שלהם מעיד על הפרדה שמשמרת את ההבדל התרבותי והלשוני המובהק בין היהודי לבין הערבי. אלה שתי קטגוריות המוציאות זו את זו, גם אם הן עשויות להתפייס, עדין כל אחת מהן שומרת על גבולות זהות ברורים. **להקת אור** יצרה אופציה תרבותית אחרת שמבוססת על הון תרבותי ערבי משותף. זוהי אופציה חתרנית משום שהיא חוצה ומטשטשת גבולות תרבותיים ולאומיים ואף משתיתה את הדיאלוג על מה שהממסד תופס כ"תרבות אויב פרימיטיבית" ולכן מערערת על התפיסה הציונית ההגמונית. אופציה תרבותית זו היתה רלוונטית לזמנה, ואולי מסמנת דרך לדיאלוג אחר בזמננו, בישראל השסועה בסכסוך דמים מתמשך.

1. See: Ella Shohat, “Sephardim in Israel: Zionism from the Standpoint of Its Jewish Victims,” *Social Text* 19/20 (1988): 1–35; Yehouda Shenhav. *The Arab Jews: A Postcolonial Reading of Nationalism, Religion, and* *Ethnicity*, (Stanford: Stanford University Press, 2006); Sami Shalom Chetrit, *Intra-Jewish Conflict in Israel: White Jews, Black Jews* **(**London and New York: Routledge2010). [↑](#footnote-ref-1)
2. Erika Fischer-Lichte, "Introduction: Interweaving performance cultures – Rethinking Intercultural Theatre: Toward an Experience and Theory of Performance beyond Postcolonialism", in *The Politics of Interweaving Performance Cultures: Beyond Postcolonialism*, Erika Fischer-Lichte, Torsten Jost, and Saskya Iris Jain eds. (London and NY: Routledge, 2014), 1-21.‏ [↑](#footnote-ref-2)
3. Ibid., 7. [↑](#footnote-ref-3)
4. התואר אוטופי אינו מצביע על אוטופיה סגורה ומנוסחת היטב שניתן להגיע אליה, אלא מדובר בחוויה אחרת ואלטרנטיבית מבחינה אסתטית שמתקיימת באופן זמני בלבד באירוע התיאטרוני. חוויה זו מטרימה חיים משותפים באופן אחר מהמציאות החברתית הקיימת שאולי תתקיים בעתיד.

   See: Jill Dolan, *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theater*, (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2010).‏ [↑](#footnote-ref-4)
5. Fischer-Lichte, "Introduction: Interweaving performance", 11. [↑](#footnote-ref-5)
6. Ibid., 12. [↑](#footnote-ref-6)
7. Shmuel Moreh and Philip Sadgrove**,** *Jewish Contributions to Nineteenth-Century Arabic Theatre: Plays from Algeria and Syria - a Study and Texts* (Oxford: Oxford University Press, 1996). [↑](#footnote-ref-7)
8. Shmuel Moreh, "The Jewish Theatre in Iraq in the First Half of the Twentieth Century," *Pe'amim: Studies in Oriental Jewry* 23, (1985): 64-98 [in Hebrew]. [↑](#footnote-ref-8)
9. באוטוביוגרפיה שלומתאר אריה אליאס את התפתחותם המקצועית שלו ושל חבריו השחקנים המוזכרים לעיל, כיצד הקימו באופן עצמאי תיאטרון כנערים צעירים ועד חוויות משותפות כסטודנטים במכון לאמנויות היפות. תיאורים אלה מאפשרים להבין את הפריחה, ההתלהבות והדומיננטיות של אמנים יהודים בעיצוב סצנת התיאטרון המתפתחת בבגדד במחצית הראשונה של המאה ה-20. אריה אליאס, *דבש תמרים* (רמת גן: שלומי חיסקי אות למופת, 2005) [בעברית]. [↑](#footnote-ref-9)
10. באוטוביוגרפיה שלו הוא מתאר את פעילותו התיאטרונית העשירה בעירק.

    Simon Ben-Omri, *Hashed Tantal*, (Herzelia: Havazelet, 1987), 255-76 [in Hebrew]

    ראו גם: שמואל מורה, "עם שמעון בן עמרי – אמן תיאטרון בעיראק ובישראל", *במה: כתב עת לתיאטרון*, 101-102 (1985): 96—101 [בעברית]. [↑](#footnote-ref-10)
11. Reuvin Snir, "Between Arabness and Zionism: Iraqi-Jewish writers in Arabic in the 20th century," *Al-Karmil: Studies in Arabic Language and Literature,* 32-33 (2011): 28-73, quote on 41. [↑](#footnote-ref-11)
12. Quote on Moreh, "The Jewish Theatre in Iraq", 81. [↑](#footnote-ref-12)
13. Simon Ben-Omri, *Hashed Tantal*, (Herzelia: Havazelet, 1987), 277-286 [in Hebrew].

    [↑](#footnote-ref-13)
14. מדור לתיעוד בעל-פה, האוניברסיטה העברית, מס' ראיון, (11)93. אליאס הצליח להשתלב בתיאטרון ובקולנוע המסחריים. תפקידיו הקומיים העניקו לו פרסום רב בקהל הישראלי. עם זאת לאורך הקריירה שלו בישראל (1947—2015) הוא שיחק רק בשש הפקות בתיאטרון הרפרטוארי. חלומו היה לשחק את שיילוק אך נדחה בטענה שהמבטא שלו קומי. אלה שוחט טוענת שזה היה סרוב אומלל:

    "Since a knowing director might have used the 'marginal' accent as a way of underlining Shylock's own marginality within Christian Venice". Ella Shohat, *Israeli cinema: East/West and the politics of representation* (Austin: University of Texas press, 1989)‏, quote on 55. [↑](#footnote-ref-14)
15. היחידה בלהקה שהיתה יהודיה ממוצא מצרי. [↑](#footnote-ref-15)
16. **ההסתדרות הכללית של העובדים בישראל** היא האיגוד המקצועי הגדול ביותר בישראל. בעשורים הראשונים של מדינת ישראל, האיגוד העניק שירותים חברתיים, רפואיים ותרבותיים, והיה גוף משמעותי מאד במשק הישראלי. תיאטרון **האוהל** היה בבעלות ההסתדרות. [↑](#footnote-ref-16)
17. ראיון של המחבר עם לילית נגר, 3 בפברואר 2019. [↑](#footnote-ref-17)
18. Thomas Postlewait, *The Cambridge introduction to theatre historiography* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009).‏ [↑](#footnote-ref-18)
19. Dan Urian, *The Arab in Israeli drama and theatre* (Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1997). [↑](#footnote-ref-19)
20. בשנים 1948 - 1966 היה ממשל צבאי (military government) על הישובים הפלסטינים בישראל. הממשל הצבאי פיקח על כל תחומי החיים: תנועה ותחבורה, נכסים ואדמות, חינוך, בריאות, תעסוקה ועוד. בניגוד לאזרחים היהודים, זכויות האדם והאזרח של האזרחים הפלסטינים קופחו בשיטתיות. הממשל הצבאי החל במלחמת 1948 שבה 700 אלף פלסטינים הפכו פליטים, כ-400 כפרים פלסטינים נהרסו ובמהלכה ישראל הפקיעה נכסים ואדמות. המשמעות היתה שבר עמוק בכל תחומי החיים של החברה הפלסטינית, המכונה בערבית "נכבה" (אסון).

    See: Benny Morris, *The birth of the Palestinian refugee problem revisited* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004. [↑](#footnote-ref-20)
21. ארכיון מפלגת העבודה, תיק 219-214 IV. [בעברית] [↑](#footnote-ref-21)
22. Reuvin Snir, *Palestinian Theater* (Wiesbaden : Reichert Verlag, 2005). [↑](#footnote-ref-22)
23. אנונימי, "הצגת בכורה של המחזה הערבי מג'נון לילה" *על המשמר*, ספטמבר 14, 1956 [בעברית] [↑](#footnote-ref-23)
24. אנונימי, "הצלחה להצגה ערבית של להקת עולי עיראק" *דבר*, ספטמבר 13, 1956 [בעברית] [↑](#footnote-ref-24)
25. אנונימי, "להקת תיאטרון ערבי אור" *חרות*, ספטמבר 16, 1956 [בעברית] [↑](#footnote-ref-25)
26. Ibid. [↑](#footnote-ref-26)
27. מכתב מאת שמואל שלמון לאליהו אגסי מתאריך 12.9.1956. ארכיון מפלגת העבודה, תיק 219-214 IV. [בעברית] [↑](#footnote-ref-27)
28. ראיון של המחבר עם לילית נגר, 3 בפברואר 2019 [בעברית]. [↑](#footnote-ref-28)
29. אנונימי, "מאות ערבים חזו בהצגת מג'נון לילה" *דבר*, יולי 15, 1957 [בעברית] [↑](#footnote-ref-29)
30. אנונימי, "ערבי המשולש בהצגת להקת אור בחדרה" *דבר,* יולי 17, 1957 [בעברית] [↑](#footnote-ref-30)
31. ארכיון מפלגת העבודה, תיק 219-214 IV. [בעברית] [↑](#footnote-ref-31)
32. Ibid. [↑](#footnote-ref-32)
33. הצגת מג'נון לילה: סיכום פגישה, 17.6.1956. ארכיון מפלגת העבודה, תיק 219-214 IV. [בעברית] [↑](#footnote-ref-33)
34. מעברות היו מחנות מעבר/פליטים שבהן גרו המהגרים היהודים במהלך 1950s. בתחילה באוהלים ואחר כך בצריפים בתנאי חיים קשים ביותר. לפירוט על תל"ם ראו:

    Ofir Maman, "Telem – Theatre for New Immigrants: The Dynamics Between Center and Periphery in the Field of Production of a National Culture" (PhD Diss., Hebrew University of Jerusalem, 2007) [in Hebrew]. [↑](#footnote-ref-34)
35. הבמאי יוסי אלפי, יליד עירק, ממחיש בסיפור הבא את הניסיון לעצב תרבותית את המהגרים היהודים מהמזה"ת. בשנת 1952 מרדכי בן פורת, פעיל ציוני עירקי ידוע, הביא את הזמרת לילית נגר למעברת עמישב להופעה בקרב מהגרים יהודים עירקיים. ההופעה התקיימה בצריף שנדחסו בו המון אנשים, שציפו לשמוע אותה שרה בערבית, לאכזבתם היא שרה שירי מולדת עבריים בהוראתו של בן פורת. אחד הנוכחים ענה לבן-פורת "שירי מולדת? מה כבר יש לנו?" ומתוך תסכול היכה בקיר והצריף קרס.

    Lova Eliav and Yossi Alfi, *On Both Sides of the MAABARA* (Tel-Aviv: Maariv, 2006) quote on 88 [in Hebrew].

    לילית נגר טוענת שלא התמוטט הצריף, ובאופן כללי ההופעות הללו היו חלק מאספות בחירות של מפלגת מפא"י, מפלגת השלטון. מרדכי בן פורת, חבר המפלגה, היה נואם ונגר היתה מצטרפת אליו כזמרת ששרה באספה ומושכת קהל מאזינים. היא שרה רק בעברית למרות הבקשות לשיר גם בערבית. סיפור זה מלמד שוב את השימוש הציני של הממסד באומנים למטרות תעמולה בקרב יהודי המזה"ת במעברות. ראיון של המחבר עם לילית נגר, 3 בפברואר 2019. [↑](#footnote-ref-35)
36. ארכיון מפלגת העבודה, תיק 219-214 IV. [בעברית] [↑](#footnote-ref-36)
37. מכתב מאת אליצור מיכאל לאליהו אגסי מתאריך 29 באוגוסט 1956. ארכיון מפלגת העבודה, תיק 219-214 IV. [בעברית] [↑](#footnote-ref-37)
38. See for example: Jacques Ellul, *Propaganda: the Formation of Men's Attitudes* (New York: Vintage Books, 1973).‏ [↑](#footnote-ref-38)
39. Stanley B Cunningham, *The Idea of Propaganda: A Reconstruction* (Westport, Conn.: Praeger Publisher, 2002).‏ [↑](#footnote-ref-39)
40. Augusto Boal, *Legislative Theatre: Using Performance to Make Politics* (New York: Routledge, 2005) quote on 213-16.‏ [↑](#footnote-ref-40)
41. George H. Szanto, *Theater and Propaganda* (Austin: University of Texas Press, 1978). [↑](#footnote-ref-41)
42. # Mas'ud Hamdan, "Palestinian Theatrical Activities in a Jewish State," *Zmanim: A Historical Quarterly* 99, (2007): 54-62 [in Hebrew]; Abir Zabik Hadad, "The Arab theatre in Israel from 1948 to 1992" in *Theatre in Israel* ed. Linda Ben-Zvi (Ann Arbor: Michigan University Press, 1996), 327-330.

    ;Snir, *Palestinian Theater*, 68. [↑](#footnote-ref-42)
43. Reuven Snir, "Palestinian Theatre: Historical Development and Contemporary Distinctive Identity," *Contemporary Theatre Review*, 3 no. 2 (1995): 29-73. [↑](#footnote-ref-43)
44. Fischer-Lichte, "Introduction: Interweaving performance", 11. [↑](#footnote-ref-44)
45. הון תרבותי כולל: ידע מסוגים שונים, יכולות קוגניטיביות, נטיות וטעם אסתטי; מיומנויות מעשיות בכל הקשור בהפקה, יצירה ופענוח של מוצרי תרבות ויצירות אמנותיות. חשוב להדגיש שהידע אינו רק השכלה רחבה אלא ידע מגוּפָן הקשור בבצוע פרקטיקות, כמו משחק בתיאטרון. הון תרבותי קשור לקבוצה חברתית ומאפשר לקבוצות שונות להבדיל את עצמן מאחרות.

    See: Pierre Bourdieu, "The Forms of Capital," in *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, ed. J. Richardson (New York: Grennwood, 1986), 241-58.

    [↑](#footnote-ref-45)
46. See for example: Chen Alon, "Polarized Theatre of the Oppressed: The Israeli-Palestinian Case" (PhD Diss. Tel-Aviv University, 2013) [in Hebrew]. [↑](#footnote-ref-46)