**תיאטרון מזרחי**

**נפתלי שם טוב**

**מבוא**

זוהי אוטוביוגרפיה מוּסוֶות. קורפוס ההצגות והמחזות שיוצר את התיאטרון המזרחי, מגלם צמתים חשובים שעיצבו אותי כמזרחי וכאיש תיאטרון. כנער שחקתי בתיאטרון קהילתי שנגע ברגישות בסוגיות של אתניות ומעמד. השזירה בין הפרספקטיבה המזרחית-ביקורתית לבין התיאטרון הפכה ברבות הזמן למשקפיים שדרכם אני חווה את העולם. נולדתי בכפר שלם, שכונת פועלים מזרחים בשולי תל אביב. אמי יהודיה כורדית-איראנית ואבי יהודי-עירקי. סיפור הגירתם לישראל הוא חלק ממני. סיפור שלמעשה אינו נגמר. סיפור שאני פורש כאן דרך עלילות הגיבורים ומאבקיהם על הבמה ודרך הצחוק והדמע של הצופים באולם.

"איך עושים יהודי-עירקי?" מתריס בציניות איש התיאטרון יוסי אלפי נגד הסטריאוטיפ המזרחי. "מה זה להיות אותנטי?" שואל בכאב המשורר ארז ביטון כדי להשתחרר מהמבט הגזעני. שאלות על זהות אתנית סבוכה של מזרחים בישראל (יהודים שמוצאם במזרח התיכון ובצפון אפריקה) מהדהדות במקומות אחרים בעולם. How does it feel to be a "problem"? שואלW.E.DuBois האפרו-אמריקני, כדי להבין כיצד להתנהל ב"עור שחור עם מסכות לבנות" כדבריו של Frantz Fanon. במצב סבוך זה Can the subaltern speak?, שואלת Spivak על היכולת של אנשי העולם השלישי לייצג עצמם במערב ותשובתה ספקנית ופסימית. לעומת זאת, מחקר זה מראה (display) אמני תיאטרון מזרחי שמציגים (to perform) "כיצד זה להרגיש בעיה" ולהציע באופטימיות זהירה דרך אחרת לעשות מזרחיות בגבולות האירוע התיאטרוני. בתקווה שחוויה זו תחצה את גבולות התיאטרון למציאות החברתית עצמה.

מטרת הספר היא להמשיג (conceptualize) את התיאטרון המזרחי ולפרוש בביקורתיות את מופעיו (performances) בשדה התיאטרון הישראלי. תיאטרון מזרחי הוא אתר תרבותי לייצוג-עצמי, שנוצר בדרך כלל על ידי אמנים ויוצרות מזרחיים, שעוסקים בתכנים, חוויות חברתיות, יסודות תרבותיים, דתיים ומסורתיים ושפות אמנותיות הקשורים למציאות החברתית ולהיסטוריה של המזרחים בישראל, במזרח התיכון וצפון אפריקה. לרוב, תיאטרון זה התפתח מחוץ לזרם המרכזי, ורק מחזות מועטים חדרו למרכז השדה. הגדרה זו היא רק נקודת מוצא. גבולותיה נזילים והיא מכילה בתוכה אפשרויות שונות של ייצוג-עצמי תיאטרוני מזרחי.

מחקר תיאטרון ביקורתי נע בין היסטוריה של תיאטרון, צורות ופרקטיקות, ז'אנרים ושפות במה לבין פוליטיקה תרבותית העוסקת ביחסי כוח, בהגמוניה ובמשמעויות פוליטיות של שדה התיאטרון (Yerushalmi, 2013). מחקר זה נע בין שתי תפיסות אלה ושוזר ביניהן. לכן איני מעוניין לשאול "מהו תיאטרון מזרחי?" או "איך המזרחיות משתקפת בתיאטרון". שאלות שמובילות לתשובה מהותנית (essentialist) שמטשטשת את הדינמיקה של מדיום התיאטרון, את הקשר החברתי והתהליך ההיסטורי. אני מעדיף לבדוק - **כיצד התיאטרון עושה מזרחיות?** כיצד התיאטרון מעצב אתניות ושותף בכינונה? מהן הצורות התיאטרוניות העיקריות של תיאטרון מזרחי ובאיזה הקשרים חברתיים ותיאטרוניים נוצרו צורות אלה? כיצד כל אחת מהן מייצרת ומבליטה את הזהות המזרחית? היסטורית, כיצד, מדוע ובאילו נסיבות נוצר תיאטרון מזרחי? כיצד הוא מתמודד עם יחסי הכוח בשדה התיאטרון ובאילו אסטרטגיות הוא נוקט עם תשתית חומרית דלה? כיצד הוא מתמודד מול שיח אוריינטליסטי שמכחיש את האתניות ובו-זמנית מתייג אותה כשלילית ונחותה?

המחקר המשמעותי (seminal) של דן אוריין על הייצוג המזרחי מראה שרפרטואר התיאטרון הישראלי הוא בעל אוריינטציה מערבית ונוטה לריכוזיות. מרבית שומרי הסף וקובעי הטעם באים מההגמוניה היהודית-חילונית-אשכנזית והוא פונה בעיקר לקהל הגמוני זה (Urian, 2002). הזרם המרכזי (שבעת התיאטרונים הגדולים בישראל) מקבל כתשעים אחוז מהתקציב הציבורי וכוחו רב. הזרם המרכזי עוסק מעט בסוגיה המזרחית ולרוב משעתק את הפרספקטיבה ההגמונית (Urian, 2001) הכוללת סטריאוטיפים: ממרוקו-סכין ב-1950s, הצ'חצ'ח של 1970s והערס והפרחה מ1980s- ואילך. סטריאוטיפים אוריינטליסטים המכוונים בעיקר לדימויי אלימות ופרימיטיביות, מצד אחד ומצד שני דימויים פסבדו-חיוביים כמו חמימות ורגשנות. אוריין מתמקד בעיקר בשיעתוק הסטראוטיפ ומחקרו נע לאורך המאה ה-20 ועד המילניום (Urian, 2004) ויצוג-עצמי מזרחי על הבמה בעשרים השנים האחרונות נעדר ממנו.

בעקבות הרנסנס המזרחי (ארחיב בהמשך) מתחולל בעשור האחרון שינוי מסוים בזרם המרכזי של התיאטרון הישראלי. בשלושת תיאטרונים רפרטואריים מונו מנהלים ממוצא מזרחי (משה נאור ב**תיאטרון חיפה**; שמוליק יפרח ב**תיאטרון באר שבע**; רן גאוטה ב**קאמרי** בתל אביב). אם בעבר סוגיית הזהות המזרחית בזרם המרכזי נתפסה כסוגיה אנכרוניסטית ולא-רלוונטית, כיום רואים את הפוטניציאל המסחרי והיא הופכת על הבמה לפולקלור פופולארי א-פוליטי. לכן למרות מגמות ביקורתיות שחלחלו לזרם המרכזי עדין ניתן למצוא סטראוטיפים של מזרחים במינונים שונים בתיאטרון. כמי שניהלה את תיאטרון **החאן** וכבמאית בעלת תפיסה אמנותית ופוליטית ייחודית, אופירה הניג מבקרת בחריפות את גזענותו של הזרם המרכזי:

התאטרון הישראלי חובב את הישראליות הלבנה. הוא צועד מרחק דור אחרי הטלוויזיה והקולנוע. רוב קברניטי התרבות ממשיכים ללהק על פי צבע, גזע, דת ומין, ולא שמו לב שפיטר ברוק כבר התחיל את המהפכה כשליהק אדם שחור לתפקיד המלט וכבר מזמן, אפילו בתאטרון האנגלי החביב כאן על כולם – מלהקים שחקנים ממוצא אפריקאי או הודי לתפקיד המלך הנרי החמישי – המלך האנגלי האולטימטיבי. רוב הפעמים, הצעות הליהוק שלי מתקבלות במלמולים ובהתנגדות סמויה שחלילה מלהאשים אותה בגזענות (הניג, 2013, 7).

בנוסף לאוריין, התפרסמו עוד שלושה מחקרים. Shulamith Lev-Aladgem (2010a) חקרה את התיאטרון הקהילתי המזרחי ((Mizrahi community-based theatre בישראל, שהוא רק צורה אחת של התיאטרון המזרחי (הרחבה בפרק 1). Ofir Maman (2007) חקר את תל"ם (תיאטרון למעברות) - ארגון שנוסד ב-1950s ושמטרתו היתה להפיק הצגות מגוייסות עבור המהגרים היהודים מהמזרח התיכון, ולחנך אותם לערכים ציוניים ולשפה העברית. Sarit Cofman-Simhon (2013) חקרה את התיאטרון ב- Judeo-Moroccan Arabic שנוצר על ידי הדור השני של יהודי מרוקו בישראל, וטענה שזהו תיאטרון חגיגה של הזהות האתנית.

Updated studies (Belkin 2008; Nahshon, 2009; 2012; Rozik, 2013;) about Jewish Theatre focus dominantly on theatrical activities in Europe and America without any regard to the Mizrahi theatre as well as the histories of Middle-Eastern Jewish theatres. Yair Lipshitz (2019) points out that although this theatre is a part of the Jewish theatre it has waited to be researched.

המחקר על הנושא דל ביותר ואיש מהחוקרים לא השתמש ולא המשיג את "התיאטרון המזרחי". מחקר חלוצי זה מבקש להתחיל משימה זו.

**Mizrahim in Israel: Historical/Theoretical Axes**

מזרחים (Mizrahim) ליטרלית הםEasterns or Orientals , והכוונה ליהודים וצאצאיהם שמקורם במזרח התיכון וצפון אפריקה. Sephardim, (ליטרלית, יהודים מספרד), הוא מונח דתי מימה"ב המבדיל בין נוסחי תפילה ומנהגים בין Ashkenazim (יהודים ממצוא אירופאי) ליהודים מהמזרח התיכון, והוא דומיננטי בקרב דתיים וחרדים בישראל. המונח הממסדי "עדות המזרח", Edot haMizrah (literally, the Eastren ethnic communities) מטרתו היתה להפריד את המזרחים לקבוצות ולהחליש את יכולתם להיאבק קולקטיבית עבור זכויותיהם וכנגד תיוגם הסטריאוטיפי. לעומת זאת, האשכנזים נתפסו כמייצגי הלאום ולכן נתפסים כשקופים אתנית (Chetrit, 2010). המונח "מזרחים" נוצר ב-1980s עם הופעת שיח מזרחי חדש של בסוציולוגיה הביקורתית בישראל. מונח זה מדגיש פחות את המוצא אתני והגיאוגרפי ומבליט את ממד פוליטי-אסרטיבי-קולקטיבי המבקר את אי-השוויון ודורש טרנספורמציה.

ב-1990s צומח המונח "יהודים-ערבים" (Arab-Jews) המכוון לרכיב הערבי בתרבותם ולשונם של יהודי ארצות ערב. היסטורית, אינטלקטואלים יהודים עירקיים ב-1920s ראו עצמם יהודים-ערבים מסיבות תרבותיות ולאומיות בדומה לערבים-נוצרים. יהודי-ערבי נתפס בשיח הציוני כאוקסימורון שמעורר הסתייגות וחרדה, והשימוש הפוליטי-אקדמי מדגיש אפשרות היסטורית שנמחקה בידי הציונות. אלה שוחט (Shohat, 1992) היתה הראשונה באקדמיה שהצהירה שהיא "יהודיה-ערביה" כבת למהגרים מעירק כאקט פוליטי כנגד דה-ערביזציה שנכפתה על המזרחים. יהודה שנהב וחנן חבר (Shenhav & Hever, 2012) טוענים שהדה-ערביזציה של השיח הציוני אינו טוטאלי ולכן תמיד עשויים להישאר סימנים המצביעים על ערביות המזרחים. כיום יהודי-ערבי הוא זהות אסרטיבית כמחאה המנכיחה מחדש את המרכיב הערבי המחוק. למעשה, מזרחים ספורים אימצו מונח זה, אך התרבות הערבית (מוסיקה, קולנוע, ביטויים לשוניים ועוד) מורגשת בתיאטרון המזרחי, ומאז 2000 יש תיאטרון שדובר בדיאלקטים יהודיים-ערביים (תיאטרון יהודי-מרוקאי, תיאטרון יהודי-עירקי ועוד).

מרבית המזרחים היגרו לישראל ב1950s-60s- והם כמחצית מהאוכלוסייה. ההגמוניה הישראלית היא לרוב של אשכנזים (Ashkenazi-Jews) - יהודים ממוצא אירופי לרוב חילונים מהמעמד הבינוני. האוריינטליזם הציוני רואה את התרבות המזרחית כנחותה ופרימיטיבית וקשורה לתרבות האויב הערבי. נכפה על המזרחים להתאים עצמם ל"צבר" (Sabra) – דגם "היהודי החדש" שעוצב על פי קריטריונים לבנים-מערביים. הם נדרשו לעבור "כור היתוך ציוני" - להתנתק מהמסורות היהודיות שלהם, למחוק כל מרכיב ערבי בזהותם (Shenhav, 2006), ולמשמע (discipline) את לשונם, מבטאם, את גופם ומנהגיהם, את אמנותם הדתית וטעמם האסתטי ולהפוך ל"ישראלים". ההגמוניה הישראלית עיצבה מדיניות חברתית-כלכלית שהדירה את המזרחים לישובים רחוקים מהמרכז, ללא תעסוקה וללא שירותי חינוך, בריאות ותרבות ראויים, מה שמיקם אותם כמעמד נמוך לאורך ההיסטוריה של מדינת ישראל, והפך אותם לתלויים בממסד (Swirski, 1981; Swirski & Bernstein, 1993). שני תהליכים אלה של מחיקה וניתוק תרבותי והדרה חברתית-כלכלית (Shohat, 1988), עיצבו סטריאוטיפיים שליליים על מזרחים בתרבות הישראלית (Shohat, 1989).

מדיניות חברתית-כלכלית זו הצמיחה מחאה ומאבק לשינוי המצב (Chetrit,2010; Lavie, 2018). להלן סקירה קצרה לאירועים המשמעותיים במאבק המזרחי. ב-1959 פורץ "מרד ואדי סליב" בחיפה של מהגרים ממרוקו בהנהגת דוד בן הרוש, שדרשו שוויון כנגד מדיניות האפליה של מוסדות המדינה, ופתרונות בתעסוקה ובדיור. המרד מדוכא תוך מסגור מנהיגיו כעבריינים פליליים. לאחר מלחמת 1967 ושיפור כלכלי משמעותי, המזרחים לא שותפו בפירות הצמיחה במשק. ב-1971 צעירים מזרחים ממוסררה בירושלים מקימים את תנועת הפנתרים השחורים בהשראת מאבק השחורים בארה"ב. הם מארגנים הפגנות סוערות ופעילות מחאה. הממסד נוקטים יד קשה נגדם, אך הם מצליחים לעלות על סדר היום את הדיכוי כלפי המזרחים. דרישתם היתה שותפות מלאה בשלטון ובחלוקה צודקת.

בסוף 1970s מזרחים מהקטמונים בירושלים מקימים את "תנועת האוהלים" (Ohalim movement), המבוססת על פעילות מקומית-שכונתית. זו תנועה ייחודית משום שפעיליה ומנהיגיה צמחו מתוך התיאטרון הקהילתי (community-based theatre) "אוהל יוסף" שהיתה אחת הקבוצות הראשונות של תיאטרון קהילתי בארץ. התיאטרון העלה מופעי מחאה על דיכוי החברתי, החינוכי והתרבותי של מזרחים. שחקניו הפכו אקטיביסטיים בשכונות של מזרחים בירושלים. לטענת Lev-Aladgem (2017)זהו רגע היסטורי נדיר שבו תיאטרון קהילתי מצליח להפוך את ההתנגדות הסימבולית על הבמה ולהפוך לכוח פוליטי אופוזיציוני במציאות החברתית עצמה.

אירועים אלה ואחרים הובילו למהפך 1977 (the 1977 upheaval). לאחר 30 שנה, איבדה מפלגת העבודה את השלטון לטובת הליכוד. המזרחים היו אחד הכוחות המשמעותיים בירידת כוחה האלקטורלי של מפלגת העבודה. ב-1980s מתחוללים שינויים מרכזיים: הקמת ש"ס של חרדים מזרחים בעיקר ממעמד נמוך ועליית מעמד בינוני מזרחי ותנועות מאבק חברתי של אינטלקטואלים ואקטיביסטים מזרחיים. תנועת ש"ס הוקמה ב-1983 כמפלגה שיצאה כנגד התייחסות מפלה של הממסד החרדי-אשכנזי כלפי חרדים מזרחים בעיקר במוסדות החינוך החרדי. לפי יואב פלד הצלחת ש"ס בקרב מזרחים ממעמד נמוך הוא המסר האינטגרטיבי ואתנו-לאומי – הענקת לכל יהודים (ורק להם) זכויות שוות, ולהעניק פתרון חומרי ורוחני כאחד למזרחים (Peled, 2002).

Uri Cohen and Nissim Leon (2008) מראים שמאז 1980s צמח מעמד בינוני מזרחי, מבני הדור השני והשלישי בעקבות שינויים פוליטיים, כלכליים, גיאוגרפיים וחינוכיים. אך כהן וליאון טוענים שהמעמד הבינוני המזרחי

"frequently [is] forced to contend with the strategies of isolation, opposition, and obstruction adopted by the hegemonic Ashkenazi middle-class elites" (2008, 52).

לכן לא מפתיעה תופעת ה"השתכנזות" hishtaknezut (Ashkenaziﬁcation) בקרב מזרחים מהמעמד הבינוני שמאמצים פרקטיקות שונות בחיי היומיום כדי לעבור כאשכנזים (passing as) כגון: הקפדה על עברית תקנית ללא שימוש בסלנג המזוהה כמזרחי, טעם אסתטי ומוסיקלי המזוהה עם המעמד הבינוני האשכנזי ועוד (Sasson-Levy & Shoshana, 2013). אך תהליכי טמיעה (assimilation) אלה נתקלים לא פעם בחסימה ובהצבעה על מזרחים אלה כמתחזים "חסרי-אותנטיות" ומאמצים זהות שלא שלהם. למעשה, האשמה בהשתכנזות היא אלימות סימבולית שננקטת על ידי המעמד הבינוני האשכנזי כדי לשמר גבולות אתניים היררכיים ברורים (Schwarz, 2016).

בעקבות צמיחת הרב-תרבותיות במערב, נוצר שיח מזרחי חדש ב-1990s, שעסק בטרנספורמציה יסודית של ישראל ולא רק בדרישות סקטוריאליות (Yonah, 2005). ב-1996 קמה "הקשת המזרחית הדמוקרטית" שמייסדיה היו בעלי תודעה וזכרון מזרחי של מאבקים קודמים ותפיסה פוליטית מורכבת (Yonah, Naaman and Machlev, 2007). התנועה דרשה שוויון וצדק חלוקתי לחברה כולה. התנועה הובילה קידום חוק הדיור הציבורי לטובת מזרחים משכונות ועיירות פתוח כדי שיוכלו לרכוש את הדירות שבהם גרו מאז הגירתם. כמו כן התנועה דרשה חלוקה צודקת של קרקעות המדינה שנמצאות בחכירה של קיבוצים ומושבים. כוחה של הקשת לא היה רק בפעילות זו, אלא ביצירת שיח מזרחי חדש, רהוט, מורכב ואסרטיבי שעיצב בתקשורת תודעה מזרחית חדשה שלא ניתן להתעלם ממנה.

ב-2000 קמה תנועת "אחותי" (ליטרלית האחות שלי) של פמיניסטיות מזרחיות, כנגד ההתעלמות והפטרונות של התנועה הפמיניסטית בארץ שנשלטה על ידי נשים אשכנזיות (Dahan-Kalev, 2001). מטרות התנועה לקדם ולהעצים נשים כהות הנמצאות בתחתית הסולם הסוציואקונומי: מזרחיות, אתיופיות, ערביות ואחרות; להיאבק על נושאים כלכליים, חברתיים ותרבותיים הקשורים בנשים שנדחקו הצידה (marginalize); לאתגר את השיח הפמיניסטי הלבן ולהצליבו בעיקר עם אתניות ומעמד, (Lir, 2007). אני מרחיב בפרק 4 תיאטרון פמיניסטי.

בעקבות צמיחת מעמד בינוני מזרחי, יאלי השש (Hashash, 2017) מראה כיצד המזרחים מודרים לשוליים ובו-זמנית הם בעלי מוביליות חברתית. השש מבקרת את השיח המזרחי שמתנגד לאוריינטליזם וגזע, אך מטשטש את המעמד ובעיקר מתעלם מעוני. ככל שהמעמד הבינוני המזרחי הלך וגדל, תשומת הלב במחקר הופנתה למוביליות התרבותית, ולחגיגת הרנסנס התרבותי המזרחי (הרבה בהמשך). לעומת זאת, הדיון הביקורתי בנשים ועוני הצטמצם. לטענת השש, השיח הפוסטקולניאלי מדגיש את הדיכוי כלפי המזרחי, ועיוור לפריבילגיות שלו כ**יהודי** במעמד בינוני - ביחס לפלסטינים, ליהודים עניים (מזרחים, אתיופים, רוסים) ולמהגרי עבודה לא-יהודים. היא מציעה את ה-White Trash כמושג תיאורטי להבנת הדינמיקה שבה המזרחי בו-זמנית משתייך ומודר בישראל. WT הוא כינוי גנאי נגד לבנים אמריקנים עניים המסמן התנהגות וולגרית, ראוותנית, צעקנית ועממית, בניגוד לאיפוק הבורגני. בישראל אשכנזים מטילים כינוי שלילי כזה על מזרחים מכל מעמד. אך גם מזרחים מהמעמד הבינוני משתמשים בו לבדל עצמם ממזרחים עניים שנתפסים כבטלנים תחת המסר הניאו-ליברלי "שמי שרוצה מצליח". עם זאת, יש כאלה המאמצים את ה-WT למשל פוליטיקאים מזרחים (מירי רגב) ובעלי הון מזרחים (רמי לוי) העוטים על עצמם תדמית של עממיות כדי לבצר את הלגיטימציה הציבורית שלהם.

**תיאטרון מזרחי: "גטו" תרבותי או אתר מעצים**

בעולם המערבי גובר המחקר על תיאטרון של קבוצות אתניות וגזעיות לא-הגמוניות שמתמודדות עם אי-שוויון, דיכוי ואפליה (Gonzalez and Laplace-Claverie, 2012). הגדרת תיאטרון בקטגוריית אתניות/גזע מעלה מילכוד תיאטרוני-פוליטי. עד כמה קטגוריה זו מגבילה את האמנים מהקבוצה המוכפפת ונעשית כ"גטו" תרבותי, ועד כמה קטגוריה זו מעצימה ומאפשרת בניית זהות וייצוג-עצמי על הבמה. מהדיון של אמנים אפרו-אמריקאים סביב הקטגוריה של black performance/theatre/play ניתן ללמוד על מורכבות הדילמה. הדיון עשוי להבהיר את מורכבות המשגת "התיאטרון המזרחי".

Theatre Journal (December 2005) פרסם דיון בקרב אמנים וחוקרים שחורים סביב הסוגיה:

"What is a black play/or what is playing black?"

כבר ב-Harlem Renaissance ב-1920s W.E.B. Du Bois הציע ארבעה עקרונות של תיאטרון שחור:

The plays of a real Negro theatre must be: 1. “about us.” That is, they must have plays which reveal Negro life as it is. 2. “By us.” That is, they must be written by Negro authors who understand from birth and continued association just what it means to be a Negro today. 3. “For us.” That is, the theatre must cater primarily to Negro audiences and be supported and sustained by their entertainment and approval. 4. “Near us.” The theatre must be in a Negro neighborhood near the mass of ordinary Negro peoples (Du Bois, 1926, 135)

הגדרה זו מהדהדת את הדילמה שהקטגוריה black play מעוררת בגלל הזרם המרכזי הלבן. מצד אחד, אמנים שחורים מתקשים ליצור בגלל הגזענות. לכן תיאטרון שחור עשוי להיות אתר שמאפשר התפתחות אמנותית והעצמה (empowerment) קהילתית עבורם. מצד שני הקטגוריה black performance/theatre/play עלולה לצמצם ולהשטיח את מורכבות החוויה השחורה לידי סטראוטיפ.

 Hatch (2005) טוען שמעולם לא שמע שאלות כגון מהו מחזה לבן ומהו משחק לבן? משום ששם התואר לבן נשאר שקוף. Krasner (2005) טוען שהשאלה "מהו מחזה שחור"? לא היתה נשאלת בעולם לא גזעני. Hatch מסכם: "American racism gives art its color (2005, 598)".Harrison (2005) טוען שהתרבות האמריקאית רואה בשחור ובלבן הפכים מנוגדים. לכן במקום המושג "תיאטרון שחור" הוא מציע את המושג תיאטרון אפריקאי בדיאספורה המדגיש תרבות וטריטוריה בדומה ל"תיאטרון גרמני/צרפתי/יפני" וכיוצא בזה. החוקרת Sandra Shannon (2005) מסכמת את הדיון בדילמה דרך שתי גישות של מחזאים אפרו-אמריקאים ידועים: Suzan-Lori Parks and August Wilson. פרקס חוששת מרדוקציה של המונח, לכן מפרקת אותו ורוצה בפתיחות וגמישות יצירתית, כפי שיוצרים לבנים נהנים ממנה.

וילסון טוען שהייחודיות התרבותית של השחורים והגזענות בזרם המרכזי מחייבים לפתח תיאטרון שחור. הוא מאמץ את תפיסת דו-בויס ומוסיף עקרון של אסתטיקה שחורה. לכן ווילסון מחה נגד סבסוד ציבורי לא הוגן כלפי תיאטרונים שחורים, והתנגד לאינטגרציה של שחקנים שחורים בזרם המרכזי הלבן. האינטגרציה מוחקת את הייחודיות ההיסטורית והתרבותית של השחורים ושיכולה להתבטא בעיקר במסגרת עצמאית נפרדת. בהפקת מחזותיו, הוא דרש שכל אנשי התיאטרון יהיו מהקהילה השחורה. לטענתו, שחורים רוכשים רגישויות תרבותיות ייחודיות בסוציאליזציה שלהם שאין ללבנים, ואלה דרושות לתהליך היצירה העוסק בעולמם של שחורים.

על אף ההבדלים בין התיאטרון השחור הוותיק והמורכב, לעומת התיאטרון המזרחי הצעיר, אמנים מזרחיים נתקלים בדילמות דומות. בניגוד לסוגיית הגזע בחברה האמריקנית, הסוגיה האתנית בישראל מוכחשת תחת הטענה האידיאולוגית ש"כולנו ישראלים" ואתניות אינה רלוונטית. לכן תיאטרון מזרחי מפלס בקשיים רבים את דרכו בשדה התיאטרון. הזרם המרכזי נוקט בתפיסה מריטוקרטית שמבוססת לכאורה על יכולת וכשרון בלבד. גישה זו מתעלמת במכוון שמרבית שומרי הסף וקובעי הטעם בשדה באים מקרב ההגמוניה, והרפרטואר בעל אוריינטציה מערבית. התעלמות זו היא colorblind racism (Bonilla-Silva, 2015) משום שהיא מסרבת להכיר בגזענות של שדה התיאטרון ומחוצה לו כלפי אמנים מזרחיים. מהי הדרך להתמודדות במצב זה?

מצד אחד, המושג תיאטרון מזרחי, עלול להיות "גטו תרבותי" שמצמצם ומתייג (stigmatize) את יצירתם המגוונת והמורכבת של אמנים מזרחים, לעומת הפריבילגיה של תיאטרונים אחרים שהאתניות שלהם שקופה. מצד שני, תיאטרון מזרחי הוא אתר עצמאי המסוגל לטפל ביצירתיות, בביקורתיות וברגישות בחוויות מזרחיות שונות. בשני העשורים האחרונים, צמחו אמני תיאטרון מזרחי שמציגים באסרטיביות אמירות פוליטיות המנוסחות באסתטיקה מורכבת. תיאטרון מזרחי מתקיים לרוב מחוץ לזרם המרכזי, הוא אינו מחויב לאג'נדה מסוימת ואינו מייצג חוויה מזרחית אחת. התיאטרון המזרחי מציג מגוון רחב של חוויות חברתיות ואפשרויות שונות של פעולה ותגובה סביב סוגיית האתניות בישראל.

התיאטרון המזרחי אינו מושג מהותני(essentialist) סגור ויציב. "מזרחי" אין פירושו ניגוד מוחלט ל"אשכנזי" או "מערבי", אלא יש ביניהם יחסים מורכבים כולל דחיה (rejection) והכלה (inclusion), חיקוי (mimicry) והטמעה (assimilation) בתיאטרון ומחוצה לו. גישת interweaving performance cultures שלEricka Fischer-Lichte (2014) מגשרת בין הפוליטי והאסתטי במופע תיאטרון המבוסס על תרבויות שונות. מטפורת השזירה (interweaving) משמעה שהמרכיבים התרבותיים השונים שזורים זה בזה במופע, עד שלא ניתן לחזור למקור התרבותי של כל מרכיב. תהליך יצירה תיאטרונית אנלוגי לשזירה - אין זה תהליך לינארי של חיבור בין שתי תרבויות, אלא בנסוי וטעיה, שזירה ופרימה של מרכיבים שונים.

לפי פישר-ליכטה, לצד הביקורת על הקיים, בכל מופע יש ממד טרנספורמטיבי. זהו פוטנציאל לעצב חוויה אסתטית בין המבצעים לצופים שעשויה לשקף (reflect) או לשלול (negate) את התנאים החברתיים שמחוץ לתיאטרון ולהטרים באופן פוליטי (anticipate) עתיד אחר. גישה זו מתאימה, לדעתי, לתיאטרון המזרחי, שחומריו התרבותיים והשראתו היצירתית מבוססים על מגוון תרבויות: מסורות יהודיות מזרח-תיכוניות, התרבות הערבית, התיאטרון המערבי והסביבה הישראלית. לצד הביקורת על הסדר הקיים, תיאטרון מזרחי מציע, בגבולות האירוע התיאטרוני, אופציות אחרות לעתיד טוב יותר.

**Mizrahi Cultural Renaissance**

מתחילת המילניום התיאטרון המזרחי הוא חלק מרנסנס תרבותי מזרחי של אמנים ואנשי תרבות מזרחיים שמוקד פעילותם הוא זהות ונרטיב מזרחיים מפרספקטיבות שונות בכל שדה התרבות. רנסנס זה פורח בין היתר בשל שיח מזרחי ביקורתי שצמח מ-1990s-80s, חדר דרך הרשתות החברתיות והצליח לעקוף את התקשורת הממוסדת. בדרך זו זורם מידע וידע בין סוכני תרבות לקהל השותפים יחדיו לעיצוב תודעה מזרחית תרבותית משותפת.

הדוגמאות רבות ואציין חלק קטן בלבד. ערס-פואטיקה בהובלת המשוררת עדי קיסר היא אחת התופעות הבולטות. אירוע שירה שבו מקריאים שירה מזרחית צעירה נשכנית ובועטת של צעירים דור שלישי. בעקבות שירי המחאה שצמחו בערס-פואטיקה התעורר דיון ציבורי בתקשורת הארצית וברשתות החברתיות, עד כדי כך שהכותרת "ערס-פואטיקה" הפכה לשם כללי לרנסנס המזרחי. על קבוצה זו ארחיב בפרק 6.

המוסיקה המזרחית ובעיקר הפופ הים-תיכוני, ששנים הודר מהתקשורת, הצליח בעשרים השנים האחרונות להגיע לתוך הזרם המרכזי. על הבמה לראשונה נראית גם מוסיקה מזרחית קלאסית של תזמורות מוסיקה אנדלוסית וערבית, לצד חזונות ופיוטים יהודיים מזרחיים. זמרים צעירים משלבים בין מוסיקה ערבית ואלמנטים מזרחיים, כגון: דודו טסה המקליט שירים בעירקית שהלחנו סבו ודודו "האחים אל-כוותי" שהיו שם דבר בעולם המוסיקלי הערבי; הזמרת נטע אלקיים שרה מוסיקה מרוקאית קלאסית; שלישיית WA-A משלבות בין שירת נשים יהודית-תימנית לפופ עכשווי. בתחום הקולנוע הופקו סרטים ישראליים שלא בעברית. ניסים דיין ביים בעירקית-יהודית את "מפריח היונים" (2014) על ספרו של אלי עמיר, העוסק ביהודי עירק טרם הגירתם לישראל. יובל דלשד ביים בפרסית את "באבא ג'ון" (2015) העוסק במשבר של משפחה יהודית-פרסית בישראל. אייל שגיא-ביזוואי ושרה צפרוני ביימו את "סרט ערבית" (2015), קולנוע דוקומנטרי העוסק בהקרנת הסרט המצרי בטלוויזיה הישראלית בכל יום שישי ב-1970s-80s, וכיצד מזרחים, אשכנזים וערבים צפו בו. רון כחלילי הפיק את הסדרה התיעודית "ערסים ופרחות: האליטות החדשות" (2014), שמפרקת את הסטראוטיפ המזרחי באופן אסרטיבי ולא מתנצל. מאור זגורי ביים את "זגורי אימפריה" (2014) סדרת טלוויזיה על משפחה מרוקאית בבאר שבע. הדמויות המזרחיות מורכבות ונמצאות במאבקים בין-דוריים.

ב-2009 הקימו פמיניסטיות מ"אחותי" את *Heart in the East: The Coalition for Equal Distribution of Cultural Funds in Israel*, שמטרתה צדק חלוקתי בסבסוד הציבורי למוסדות תרבות ואמנות. בעיקר דרישה לסבסוד הוגן כלפי יוצרים מזרחיים ואחרים שמחוץ לזרם המרכזי. פעילות הקואליציה היא בשני היבטים: 1) היא מפרסמת דוחות על החלוקה הלא צודקת של הסבסוד הציבורי המעדיף מוסדות ויוצרים וותיקים מההגמוניה האשכנזית (ליבי במזרח 2009; 2012); 2) הפקת פסטיבל המתקיים מידי שנה בכל האמנויות: תיאטרון, מוסיקה, מחול, אמנות פלסטית ושירה, שבהם לוקחים חלק אמנים מזרחיים תוך דגש על תכנים ואסתטיקה של תרבות מזרחית. התיאטרון המזרחי שותף לרנסנס זה, כשהתמטיקה והאסתטיקה על הבמה מתכתבות עם שיח תרבותי מזרחי רחב.

לצד ההתלהבות, תהליך תרבותי זה עורר גם תהיות והסתייגויות מצד אינטלקטואלים ופעילים מזרחיים, בגלל האופן שבו הממסד מנצל את הרנסנס המזרחי לצרכיו. שרת התרבות מירי רגב, ממפלגת הליכוד, מקדמת ומתקצבת את התרבות המזרחית בעיקר בפריפריה, מצד אחד, ומצד שני מחזקת מגמה לאומנית עד כדי צנזורה במוסדות תרבות ואף סגירתם כמו תיאטרון אל-מידאן בשפה הערבית. שר החינוך נפתלי בנט ממפלגת הבית היהודי, מינה את הוועדה "להעצמת מורשת יהדות ספרד והמזרח במערכת החינוך" בראשות המשורר חתן פרס ישראל ארז ביטון. מטרת הוועדה היתה הכנסה אינטנסיבית של תולדות יהודי המזרח התיכון ותרבותם לתכנית הלימודים, אך לא הוקצה תקציב למימוש מסקנות הועדה. מדיניות ממסדית זו נתפסת כניכוס המאבק המזרחי ופיצולו. מצד אחד, דגש על נראות מזרחית מסוימת כדי לשמור את תמיכת המצביעים המזרחים לימין, ומצד שני, העמקה של תהליכים ניאו-ליברליים בכלכלה המזיקים בעיקר למזרחים (וישראלים אחרים) ממעמד נמוך (Lavie, 2018) .

יאלי השש מבקרת את החלקים ברנסנס התרבותי שחוגגים את ההיסטוריה המזרחית וכותבים אותה מחדש תחת התפיסה "להחזיר עטרה ליושנה". במהלך זה אמנים וחוקרים חושפים דמויות ורעיונות של יהודי המזרח התיכון שנקראים מחדש מעיניים פוסט-חילוניות ופוסטקולוניאליות. אבל השש חושפת שמהלך זה עיוור לסוגיות מעמדיות ופמיניסטיות ומשוקע לא פעם בתכנים פטריארכליים בלתי ביקורתיים (Hashash, 2018). הרנסנס התרבותי מבקש לייצר מחדש תחושות מכובדות וערך שהמזרחים איבדו עקב הדיכוי הציוני, אך הוא עושה זאת לא פעם בחיזוק וביצירת היררכיות.

הרנסנס התרבותי המזרחי מחיה את הארכיון הגברי יותר משהוא מחיה את זה הנשי. צאצאי האליטות המזרחיות הישנות, ובעיקר גברים, מצליחים יותר מאחרים למנף את המאבק המזרחי לטובת מוביליות (Hashash, 2017, 260)*.*

בין אם זה בעלי הון מזרחים (יצחק תשובה ורמי לוי) זמרים מזרחים פופולאריים, פוליטיקאים וגם אינטלקטואלים באקדמיה. ביקורת זו אינה מבקשת לפסול את הרנסנס כולו, אלא להסב את תשומת הלב לאותם חלקים בלתי ביקורתיים שמעוניינים בנרטיב של נצחון על פני זכרון מורכב המכיל סוגיות כואבות של מעמד ופמיניזם בהיסטוריה המזרחית.

**שבע צורות של תיאטרון מזרחי (פרקי הספר)**

הספר מאורגן סביב שבע צורות תיאטרוניות (פרק לכל צורה) שבכל אחת מהן מובא ההקשר ההיסטורי, החברתי והתיאטרוני:

*Community-based Theatre; Performing History; Docudrama and Social Realism; Feminist Theatre; Autobiographical performance; Poetry performance; Jewish-Moroccan Theatre*

**בין הצורות השונות יש חפיפה חלקית משום שהצגה מסוימת עשויה להתאים ליותר מצורה אחת. בכל הצגה יש לרוב מרכיב או היבט דומיננטי ועל פיו סיווגתי אותה לצורה זו או אחרת. למשל, מופע השירה** פרחה שם יפה **(2012) הוא גם מופע אפי-פמיניסטי. עם זאת, השירה המזרחית, שהיא התשתית של היצירה, נתפסת בעיני כמרכיב דומיננטי ביותר לכן שייכתי אותה לפרק 6: מופע שירה, אך לא התעלמתי בניתוח מהממד הפמיניסטי המובהק שבה. סיווג המופעים לצורות תיאטרוניות מבליט את מרכזיות המדיום והשתתפותו בכינון מזרחיות בתרבות הישראלית. בחרתי מופעים בולטים בייחודם ולעתים שסימנו שינוי בתמטיקה ובאסתטיקה של התיאטרון המזרחי. המחזה המוקדם ביותר ברפרטואר הוא** המבשר **של סעדיה דאמרי מ-1957 והמופע האחרון הוא** יולדות **של חנה ואזנה גרינוולד מ-2017. ללא ספק זו רק תחילת המחקר על תיאטרון מזרחי ובתקווה שיבואו נוספים להעשירו ולהרחיבו.**

*Community-based Theatre* **(פרק 1)** צמח ב1970s ולמעשה האתר הראשון שבו התפתח התיאטרון המזרחי כתופעה אמנותית, תרבותית וחברתית. תיאטרון קהילתי צומח מהקהילה, נעשה בשיתופה, ומיועד עבורה. זהו העיקרון השיתופי והדמוקרטי בבסיס כל תיאטרון קהילתי בקהילות מוכפפות. Lev-Aladgem (2010a) כתבה את ההיסטוריה של התיאטרון הקהילתי מנקודת מבטם של השחקנים המזרחים. לעומת זאת, אני קורא את התיאטרון הקהילתי דרך ה"בימוי הקולקטיבי". בימוי זה דורש מיומנויות תיאטרוניות, תפיסה ביקורתית-פוליטית, יכולת פדגוגית להדרכת שחקנים חובבים ופרקטיקות תרפויטיות של הנחיית קבוצות (group facilitation). **הפואטי** מצטלב עם **הפוליטי, הפדגוגי והתרפויטי**, ובהתאם אני מאבחן ומדגים שלושה טיפוסֵי במאים מזרחים: הבמאי-המנהיג (יוסי אלפי**, החצי השני**, 1974); הבמאי הפדגוגי (זמירון רון, **מי תהום וכל הדרמה הזאת**, 1989) והבמאי-המנחה (director-facilitator) (חנה ואזנה גרינוולד, **אלטעזאכן**,2000).

*Performing History* **(פרק 2)** היא צורה תיאטרונית של מופעים שמנכיחים את הנרטיב המזרחי כדי להחזירו לבימת ההיסטוריה כנגד האוריינטליזם הציוני שממקם את המזרחים בשולי ההיסטוריה היהודית ומצביע על תרומתם הדלה, כביכול, לתרבות בישראל. המופעים עוסקים במציאות הטרום-ישראלית במזרח התיכון ובהגירה לארץ, וחלק הרחיק לתקופת תור הזהב וגירוש ספרד. הפרק בוחן ארבעה צירים של הנרטיב המזרחי לפי ארצות המוצא. הציר הראשון הוא הצגות של **בימת קדם**, התיאטרון המזרחי המוצהר עד כה, העוסקות ביהודי ספרד ופורטוגל וצאצאיהם (**מים שמים ותיבה**, 1987; **מסכות בוונציה**, 1992). הציר השני עוסק בהגירת יהודי תימן לישראל. בין ההצגות נראה מעבר מייצוג של הגירה כמשיחית וציונית במובהק (**המבשר**, 1957)לייצוג ביקורתי יותר המראה את הקשיים, הנישול והדיכוי של הממסד הציוני כלפי היהודים-התימנים (**אהבה אפשרית**, 1983; **יש לי כנרת**, 2000). הציר השלישי עוסק ב"הפרהוד" - פוגרום שהתחולל ביהודי עירק ב-1941. הציר נע בין הצגת תמונה מורכבת של יחסי יהודים-מוסלמים בעירק(**שדים במרתף**, 1983), לבין תמונה דיכוטומית וציונית של אירועי העבר (**הבנות של אבא**, 2015). הציר הרביעי נע בין ייצוג מיסטי ונוסטלגי של יהודי מרוקו (**מלך מרוקאי**, 1980) לבין ייצוג ביקורתי המסתייג מהנוסטלגי; (**הזיות קמות במזרח**, 1986).

*Docudrama and Social Realism* (פרק 3) הן צורות נפוצות שדרכן הועלו על הבמה מאבקים חברתיים של מזרחים כמו הפנתרים השחורים **(מוסררה**, 2013) או המאבק בהריסת בתים (**רשיון לחיות**, 1999). אין מדובר בתיעוד "אחד לאחד", אלא שימוש בחומרי המציאות ליצירת בדיון. בהצגות אלה הזמן והמקום מוכרים היטב לקהל הישראלי. מצד אחד, השימוש בחומר דוקומנטרי ובריאליזם מקרבים את הקהל למוּכָּר. מצד שני, עריכת החומר והוספת מרכיב בדיוני מעצבים אמירה כללית יותר על היחסים האתניים בישראל. אמירה פוליטית שהיא מעבר למקרה הקונקרטי שעליו מבוססת ההצגה. לרוב ייצוג המאבק החברתי המזרחי על הבמה נשזר עם היחס המורכב של הדמויות לזהותן המזרחית (**תיקון חצות**, 1996 ו**הצמה של אבא**, 2004): עד כמה דמויות אלה מפנימות את הערכים של המעמד הבינוני האשכנזי כדי להתקבל לקבוצה הדומיננטית? לחילופין, עד כמה דמויות אלה מתעקשות על זהותן המזרחית ועומדות נחרצות מול הכוחות ההגמוניים? התיאטרון המזרחי מראה כיצד המאבק החברתי-כלכלי לשוויון מחייב גם תהליך אישי להשתחררות מהדיכוי התרבותי.

*Feminist Theatre* (פרק 4) של אמניות מזרחיות ממוקם לרוב על הצומת שבין מגדר, אתניות ומעמד. אלה מופעים שמעצבים חוויה מזרחית-נשית ייחודית שהיא אינה תוספת של שלוש הקטגוריות. צורה זה מושתתת אידיאולוגית על השיח הפמיניסטי-מזרחי שהחל להתפתח מ-1990s בהשראת הפמיניזם השחור והפוסט-קולוניאלי, כאתר ביקורתי של נשים מזרחיות. המופעים בפרק מתכתבים עם שלוש אסטרטגיות מרכזיות של תיאטרון פמיניסטי: ריאליזם פמיניסטי(**קריעה**, 1987; **סליחות**, 2001), תיאטרון אפי-פמיניסטי (**קופסאות הבטון**, 2015; **יולדות**, 2017**)** וכתיבה נשית **(איש לאיש**, 1981). כל אסטרטגיה מאפשרת חידוד של היבטים שונים בחוויות נשים מזרחיות. המשותף לכל המופעים הוא עיצוב חוויה ביקורתית על הצומת (intersection) שבין אתניות, מגדר, מעמד ומיניות.

*Autobiographical performance* (chapter 5) has grown in the past two and half decades, which based on the Mizrahi performer’s personal familial and cultural experience and has come to the fore. In this form, the performer displays her Mizrahi identity and draws attention to it, in a gesture against shame, concealment, denial and the processes of Ashkenazification which were forced upon this identity (*Papejeena*, 2010). Display of Mizrahi identity means a range of performance possibilities from protest and defiance of social-economic and cultural oppression (*Inheriting Son*, 2002) to celebration and demonstration of the rich culture which has been repressed and erased. Likewise, occasionally the performance contains a meta-theatrical dimension as the performer’s biography is connected to the world of stage and screen as well as the complex and problematic manner in which this cultural field addresses the Mizrahi identity of the artist (*Simply Yossi Zabari*, 2004).

*Poetry performance* (פרק 6) הוא צורה בולטת בתיאטרון המזרחי מ-2010s. צורה זו משתמשת בשירה מזרחית כדי לעצב דיאלוג בין-מדיומלי ולנסח שפת תיאטרון ייחודית. זהות מזרחית על הבמה מעוצבת דרך המתח בין הפואטיקה לדימוי הגופני, החזותי והשמעתי. חומרי המציאות החברתית מעובדים באופן כפול דרך הכתיבה הלירית ופרשנותה התיאטרונית ומעצבים "משקפיים" אסתטיים לקריאתה של הזהות המזרחית. **פרחה שם יפה** (2012) של חנה ואזנה גרינוולד וסאלי ארקדש, ואירועי **ערס-פואטיקה** בהובלת עדי קיסר הם מופעים בולטים ודומיננטיים הממחישים היטב צורה תיאטרונית זו ועליהם ארחיב את דיוני בפרק.

*Jewish-Moroccan Theatre* (פרק 7) החל ב-2001 בשולי שדה התיאטרון הישראלי. לראשונה עלה מופע בשפה הערבית על ידי שחקנים יהודים עבור קהל יהודי שאינו עוסק בסכסוך הערבי-ישראלי. להקת תיאטרון ממגדל העמק בצפון הארץ העלתה את*The Miser* מאת מולייר שתורגם ועובד ל- Judeo-Moroccan Arabic. קהל יהודי-מרוקו וצאצאיהם באו בהמוניהם לצפות בהצגה. הצלחת המופע חוללה שינוי ניכר בשדה התיאטרון, ובעקבותיה צצו עשרות הפקות במרוקאית שפנו לקהילה זו. כמו כן הועלו גם מופעים בשפות אחרות כגון: תיאטרון עירקי-יהודי, תיאטרון בוכרי-יהודי, תיאטרון באמהרית של יהודי-אתיופיה ועוד. צמיחת תיאטרון יהודי לא בעברית מבטאת חגיגה של שפות יהודיות שהודרו לשולי התרבות הישראלית. בפרק אני מתמקד רק בתיאטרון המרוקאי משום שהוא החלוצי והדומיננטי ביותר, פילס דרך לתיאטרונים בשפות האחרות ועיצב אסטרטגיות של ארגון ותקציב, בניית רפרטואר ופנייה לקהילה.

**ביבליוגרפיה**

הניג, אופירה, 2013. "דרך הבמאית", **תיאטרון**: כתב עת לתיאטרון עכשווי 36, עמ' 4—10. [בעברית]

יאלי השש, 2017, "כולנו יהודים: על 'זבל לבן', מזרחים ושוליות מרובה בתוך ההגמוניה", **תיאוריה וביקורת**, 48: 249—264. [בעברית]

יאלי השש, 2018, "בין נצרות ואסלאם: המפנ התיאולוגי בשיח המזרחי בתיאוריה וביקורת", תיאוריה וביקרות, 50: 41—60 [בעברית]

ליבי במזרח (2009). **תקציב מזרד התרבות: דו"ח נתונים – חלוקת תקציבי התרבות ומשאביה בישראל לשנת 2008.** תל אביב: ליבי במזרח - הקואליציה להקצאה שוויונית של משאבי התרבות בישראל. [בעברית]

ליבי במזרח (2012). **בירוקרטיה של אי שיוויון: משאבי התרבות בישראל 2008-2011.** תל אביב: ליבי במזרח - הקואליציה להקצאה שוויונית של משאבי התרבות בישראל. [בעברית]

**Community-based Theatre**

**Chapter 1**

התיאטרון הקהילתי (Community-based Theatre) שצמח בישראל מ1970s היה למעשה האתר הראשון שבו התפתח התיאטרון המזרחי כתופעה אמנותית, תרבותית וחברתית, להוציא מספר עבודות ספורדיות של אמנים מזרחים קודם לכן. תיאטרון קהילתי צומח מהקהילה, נעשה בשיתופה, ומיועד עבורה. זהו העיקרון השיתופי והדמוקרטי בבסיס כל תיאטרון קהילתי בעיקר בקהילות מוכפפות.

שולמית לב-אלג'ם כתבה את ההיסטוריה של התיאטרון הקהילתי המזרחי המבוססת על שלושה מודלים: תיאטרון המחאה של 1970s; תיאטרון החגיגה של 1980s; והתיאטרון החתרני של 1990s (Lev-Aladgem 2010a; 2010b). שלושת מודלים אלה מצביעים על יחסי הכוח של התיאטרון הקהילתי המזרחי עם הממסד המסבסד אותו בפרט וההגמוניה האשכנזית בכלל. מדובר בשני כוחות הפועלים זה על זה באופן לא שוויוני. עבור הממסד, התיאטרון הקהילתי הוא אמצעי לחינוך ולסוציאליזציה של המזרחים ממעמד נמוך להשתלב ב"ישראליות" (קרי, בהגמוניה האשכנזית). עליהם להשיל את המזרחיות "הנחשלת" ולקבל על עצמם את הנורמות ודפוסי החשיבה וההתנהגות של המעמד הבינוני האשכנזי. לעומת זאת, התיאטרון הקהילתי, מנקודת מבט של משתתפיו, הוא אתר ליצירת טרנספורמציה משמעותית במציאות הדכאנית, לעצב תודעה ביקורתית, ולנסות להוביל שינוי במצב הכלכלי, החברתי והתרבותי של המזרחים.

בעקבות מאבק הפנתרים השחורים בישראל ב-1970s, תיאטרון המחאה יצר מופעים שהציבו ביקורת נוקבת על הדיכוי של הממסד האשכנזי כלפי המזרחים ועוררו הדים ודיון נוקב. בירושלים מתוך התיאטרון הקהילתי אוהל יוסף צמחה תנועת האוהלים שהובילה שינוי חברתי מקומי. ב-1980s פרויקט שיקום שכונות, שנולד בעקבות המהפך הפוליטי של 1977, היה חיבוק דוב לתיאטרון הקהילתי שניטרל את המחאה ועודד תיאטרון חגיגה שבמרכזו גאווה מקומית ופולקלור אתני ונוסטלגי. ב-1990s בעקבות עליית הניאו-ליברליזם מצד אחד, והתרחבות השיח הרב-תרבותי והפוסט מודרני מצד שני, צמח תיאטרון חתרני בעיקר של נשים מזרחיות מהדור השני. בניגוד לתיאטרון המחאה, הפוליטי במופעים אלה הוא חתרני ומוסווה יותר, ויכול להיתפס כסוגיה אישית, על אף שהוא מגדרי-אתני במהותו. במילים אחרות זהו תיאטרון חתרני משום שהאישי-תרפויטי על הבמה מהדהד פוליטית סוגיות מגדריות-אתניות מובהקות של המשתתפות.

לב-אלג'ם ממקמת את שלושת המודלים של התיאטרון הקהילתי על ציר היסטורי שנכתב מנקודת מבטם של השחקנים המזרחים חברי הקהילה . בפרק זה אני קורא את התיאטרון הקהילתי המזרחי לא דרך השחקנים, אלא בוחן את נקודת מבטם של הבמאים. כיצד נראה ונתפס התיאטרון הקהילתי המזרחי על ידי במאים מזרחים, שבאו לרוב מרקע חברתי דומה למשתתפים, אך הצליחו לפרוץ את גבולות המעמד שלהם לקריירה אמנותית מצליחה. במאים אלה שבים לקהילה לבנות יחד איתה תיאטרון קהילתי, כאתר להעצמה ולטרנספורמציה אישית, קבוצתית וקהילתית.

אני בוחן את תפקידו המורכב של הבמאי בתיאטרון הקהילתי ויחסיו עם השחקנים. מורכבות זו נובעת מאופי התהליך והתוצר של תיאטרון קהילתי המבוסס על עיבוד מופע מחומרי מציאות חיי המשתתפים. צורה תיאטרונית זו מכונה "בימוי קולקטיבי" או "תיאטרון דיווזינג". הבימוי הקולקטיבי בתיאטרון הקהילתי דורש מהבמאי מיומנויות לא רק בתחום התיאטרון, אלא גם תפיסה ביקורתית-פוליטית, מיומנות פדגוגית להדרכת שחקנים חובבים ופרקטיקות תרפויטיות של הנחיית קבוצות (group facilitation). שלושה היבטים משלימים אלה הם מרכזיים בתיאטרון קהילתי, שבו **הפואטי** מצטלב עם **הפוליטי, הפדגוגי והתרפויטי**. בעקבות כך אני מאבחן שלושה טיפוסֵי בימוי קולקטיבי בקרב הבמאים המזרחים: הבמאי-המנהיג; הבמאי הפדגוגי והבמאי-המנחה (director-facilitator). אמנם כל שלושת ההיבטים מתקיימים תמיד אצל כל במאי, אלא מדובר בדגשים משתנים בין כל אחד משלושת טיפוסי הבימוי. במהלך הפרק אני מתייחס בהרחבה לכל טיפוס בימוי ומנתח במאים ומופעים שונים בהתאם.

**בימוי קולקטיבי ותיאטרון דיווזינג (devising theatre)**

התפקיד המסורתי של הבמאי נוגע בעיקר לשלושה תחומים: 1) פרשנות בימתית למחזה; 2) ליהוק, הדרכה והעמדת השחקנים; 3) בניית החלל ודיאלוג עם המעצבים: תפאורן, תאורן, מוסיקאי וכולי.

לעומת זאת, הבמאי/facilitator[[1]](#footnote-1) בתיאטרון קהילתי לרוב אינו רק ממלא את שלושת התפקידים האלה, אלא הוא ממלא פונקציות נוספות. הוא מורה לתיאטרון עבור המשתתפים החובבים; מנחה את הדינמיקה הקבוצתית כחלק מתהליך העצמה תרפויטי; ארגונית הוא מפיק ומתאם בין הגופים השונים שמתקצבים את הקבוצה; הבמאי הוא מודל לחיקוי כאמן ביקורתי וכמנהיג חברתי. לכן Prendergast & Saxton (2009) טוענים:

The applied theatre facilitator is a multidisciplinarian who must know about theatre and […] should be familiar with the social structures and community contexts within which he or she may be working (ibid, 17).

תיאטרון קהילתי מאופיין בהשתתפות של הקהילה עצמה, לכן שימוש באסטרטגיות של דיווזינג נראות כמתאימות ביותר להשיג מטרה זו (Heddon and Milling, 2016,156). תיאטרון דיווזינג מאפשר גמישות והתאמה לתכנים ולחומרים ולמקומות של הקהילה. בצורה זו צומח שחקן חדש בעל מודעות חברתית ששותף לאמצעי הייצור היצירתיים. בנוסף, לקהילה כולה מוענקת הזדמנות לבחון את החוויות החברתיות, הקשיים והבעיות דרך התיאטרון ולבדוק את דרכי החשיבה וההתנהגות לעבר השינוי החברתי המיוחל.

הבימוי הקולקטיבי אמנם מאתגר את ההיררכיה הרגילה בתיאטרון בין הבמאי שבראש הפירמידה לכל השאר, אך תהליך הדיוויזניג מעורר קשיים. מצד אחד, במרכז הבימוי הקולקטיבי עומדת אידיאולוגיה של יצירה משותפת בין כל המשתתפים. לכן ג'ין אלטר (Alter, 1990, 248-251) טוען שלא פעם מתקבל אוסף אמורפי ופרגמנטרי. פרדוקסלית, בלהקות מקצועיות של תיאטרון דיווזינג, הבמאי הוא מנהיג כריזמטי ויצירתי, מעין יוצר-על שמחבר את כל "חלקי הפאזל" בקוהרנטיות (Innes & Shevtsova, 2013, 218-252), על בסיס האידיאולוגיה המשותפת של הקבוצה. החומרים השונים שעולים בתהליך קשורים באידיאולוגיה זו ומתוכה צומח הקונספט האסתטי והחברתי של המופע.

לטענתי, המתח בבימוי הקולקטיבי בין השיתופיות השוויונית לבין הבמאי הכריזמטי כיוצר-על, מתגבר בתיאטרון הקהילתי. משום שאין זו רק היררכיה תיאטרונית של סמכות הבמאי כבעל ידע מקצועי מול שאר השחקנים, אלא גם ביחס לידע החברתי. מצד אחד, הבמאי בתיאטרון קהילתי תופס עצמו כבעל מודעות פוליטית ושאחד מתפקידיו המרכזיים הוא להעצים את המשתתפים. מצד שני המשתתפים, לרוב בעלי ידע חברתי וניסיון חיים ייחודי לא-הגמוני, תופסים את המציאות מפרספקטיבה אחרת שלא תמיד מוכרת לבמאי. כדי לפתור מתח זה מציעות Prendergast & Saxton (2009, 18) הבחנה בין שני סוגי הידע: המשתתפים הם בעלי ידע ונסיון על הסוגיות והתכנים החברתיים הנחקרים בדיוויזניג, בעוד שהבמאי בעל ידע אסתטי באמנות התיאטרון. אך האם ניתן לערוך הבחנה כה חדה בין שני סוגי הידע? Shelia Preston (2016) מדגישה שהבמאי חייב להיות בעל ידע חברתי ביקורתי ולחשוף יחסי כוח שבינו לבין המשתתפים, אינטרסים מנוגדים, דילמות מוסריות ונקודות עיוורון בתהליך, כולל יכולת להיות ביקורתי כלפי נקודות העיוורון שלו (Balfour 2016).

במאי תיאטרון קהילתי נמצא במתח שבין הרצון לכבד להכיל ולהבין את המשתתפים, לעומת הרצון לאתגר את תפיסותיהם החברתיות כדי להוביל לשינוי. הבמאי נמצא בין שתי סכנות קוטביות: האחת, הבמאי עלול לעבור מאתגוּר להטפה וכפיית "האמת" הפוליטית שלו על המשתתפים. השניה, הבמאי ממכיל ומכבד יעבור לעמדה נייטרלית מידי ולא יאתגר תפיסות הגמוניות שהופנמו על ידי המשתתפים. לכן מטרת הבמאי ליצור טרנספורמציה בקרב המשתתפים, אך ללא הטפה ובה בעת גם ללא נייטרליות לבחירות האידיאולוגיות של הקבוצה. כיצד הבמאי יכול לנוע בבטחה בין שתי הסכנות הללו? Tim Prentki, (2018) טוען שהבמאי אמור לערוך הזרה (de-familiarize) למציאות החברתית המוכרת של המשתתפים. באמצעות העלאת שאלות, תרגילים ומשחקים שונים הבמאי מבעיין (problematize) את "המובן מאליו", את התפיסות ההגמוניות שאולי הפנימו המשתתפים מהקהילה המוכפפת. כמו כן הבמאי אמור לעורר חשיבה יצירתית כנגד חוסר האונים והיאוש שאופייני לקהילות במשבר.

**הבמאי-המנהיג**

הבמאי-המנהיג מדגיש את התודעה הפוליטית, ומוביל את התהליך הקבוצתי והיצירתי לא רק למופע כטקסט-עצמי, אלא שאיפתו יצירת הנהגה מקומית מתוך משתתפי הקבוצה. התיאטרון הוא מעבדה פוליטית להתנסות בדמות המנהיג על הבמה כדי שבעתיד המשתתף יוכל לגלם תפקיד זה גם במציאות החברתית ויוביל לשינוי מקומי. הבמאי במובן זה הוא מודל-לחיקוי (role-model) עבור השחקנים הצעירים. האופן שהבמאי מעז לנסח את האמירה החברתית על הבמה גורמת לעתים תרעומת וריאקציה מצד הממסד השמרני ואף עימות עימו. התמודדות הבמאי-מנהיג בעימותים אלה מהווה מודל לחיקוי להתנהגות אזרחית ביקורתית.

יוסי אלפי, יליד עירק, שחקן, במאי, מנהל אמנותי ומשורר, שלמד ב- Royal Academy of Dramatic Art בלונדון, היה בין הבמאים הראשונים בתיאטרון הקהילתי בישראל ב-1970s-80s. הוא הוביל לפתוח התחום באקדמיה הישראלית. אלפי קידם את תפיסת הבמאי-המנהיג בתיאטרון הקהילתי בתהליכים ובמופעים שהוביל בקהילות מזרחיות שונות. הוא כתב שני ספרי הדרכה (Alfi, 1983;1986) שמסכמים את תפיסת עולמו ומעניקים הסברים פרקטיים המלווים בדוגמאות מתוך עשייתו בתיאטרון הקהילתי.

שפת המופע של אלפי מבוססת על ההנחה ש"התיאטרון הוא הפגנה מסוג מסוים" (אלפי, 1983, 94). אלפי מתכתב בספריו עם התיאטרון הפוליטי של פיסקטור וברכט, התיאטרון האלטרנטיבי של גרוטובסקי, שכנר ופיטר ברוק והתיאטרון החינוכי. המכנה המשותף הוא חיפוש אחר צורה תיאטרונית אלטרנטיבית תוך רתימתה לתהליכים חברתיים, תרפויטיים ופדגוגים שונים כדי לשנות (transfer) את המציאות.

כמו כן אלפי מושפע משלושה תיאורטיקנים חברתיים:

1) *Goffman (1959) וגישתו הדרמטורגית לחברה*.Goffman טוען שהמטפורה השייקספירית "כל העולם במה" היא מרכזית להבנת היחסים החברתיים היומיומיים. בני אדם הם שחקנים חברתיים המגלמים תפקידים שונים ומייצרים כל העת רושם כלפי זולתם.

 2) *תפיסת Homo Ludensשל Huizinga (1955) כיסוד מרכזי בתרבות*. Huizinga רואה שבכל אדם יש יכולת לשחק באופן חופשי תוך מסגור שמבדיל בין המציאות לבין המשחק, כך שמשחק אינו שמור רק לשחקני תיאטרון מקצועיים, אלא זוהי פעילות שכל אדם יכול לבצע.

 3) *הניתוח הביקורתי של הסוציולוג הישראלי Swirski (1981)* שתפס את אי-השוויון בין אשכנזים למזרחים כתוצאה של יחסי כוח שנוצרו על ידי מדיניות כלכלית-חברתית של המדינה באופן מכוון. מחקר זה היה פורץ דרך בזמנו ונקודה משמעותית בהיווצרות הסוציולוגיה הביקורתית בישראל. Swirski העניק גושפנקא אקדמית לטענות המזרחים, על דיכוי ואי-שוויון מכוון על ידי הממסד האשכנזי. כלומר המחקר העניק תוקף לחוויות משתתפי התיאטרון הקהילתי. לכן אם המציאות החברתית היא תוצאה של יחסי כוח, ולא הבדלים מהותניים-מנטליים בין מזרחים לאשכנזים, הרי שניתן באופן עקרוני לשנות יחסי כוח אלה. שינוי שהתיאטרון קהילתי נרתם לערוך או לפחות להיות שותף בו.

הדרכת השחקנים המזרחים החובבים התבססה על שלושת חוקרים אלה. אלפי טוען: "השימוש בתיאטרון הוא משחק אמנותי המהווה תרגיל לקראת הבנת המשחק החברתי" (אלפי, 1983, 7). כפי שGoffman גורס, התנהגות בעולם דומה למשחק בתיאטרון, לכן ניתן לאמן ולתרגל בני אדם במסגרת התיאטרון כיצד לשחק את התפקיד החברתי שלהם או התפקיד החברתי שהם היו רוצים לבצע במציאות. כמו כן בעקבות Huizinga, התיאטרון הוא מסגרת שמבדילה עצמה מן המציאות, משהה את האילוצים השונים ומאפשרת לכל משתתף לדמיין מעבר לגבולות המציאות, ולשחק מצבים חדשים שאינו מכיר מחייו. החוויות, הסיטואציות והסיפורים שעלו בתהליך הדיווזינג היו קשורים באופן הדוק לפרספקטיבה הביקורתית של סבירסקי על יחסי כוח לא שוויוניים בין מזרחים לאשכנזים.

אלפי מסנתז שלוש גישות אלה וטוען שהמזרחים שנדרשו למחוק את תרבותם ותועלו למעמד נחות, בעצם ויתרו על המשחק החברתי, קרי על המודעות לגמישות ולתנועה בין התפקידים החברתיים. לכן חידוש המשחק החברתי בקרבם ניתן להיעשות דרך התיאטרון. במסגרת זו המשתתף המזרחי משחק שני סוגי תפקידים עיקריים (אלפי, 1983, 93): 1) דמויות הדומות לו שהוא מכיר ממציאות חייו. אלפי מכנה אותם "המשלים" ו"המוותר": המשלים עם הציפיות ומגלם את תפקידו הנחות ופועל באופן שלילי, ו"המוותר" מכונס בתוך עצמו ונוהג באופן פסיבי. 2) דמויות שרחוקות ממנו, כמו "הנלחם", שאינו מוותר על המשחק החברתי והוא דומה באופיו לתפקידים של בעלי הכוח, של מי שמוביל את המציאות החברתית ומשפיע על חייו. מכאן שמנהיג פוליטי וחברתי הוא בסך הכל תפקיד חברתי שניתן להתאמן ולתרגל אותו. ובמילותיו של אלפי:

השחקן הוא מנהיג, במיוחד כשהוא משחק את המנהיג. [...] המצב שהוא יוצר על הבמה הוא המצב שהיה רוצה לראות במקום שבו הוא חי או מצב שבו הוא חי ושנגדו הוא מתקומם. אותו מצב ששיחק על הבמה הוא יכול לחזור וליצור במציאות. (אלפי, 1983, 22)

תפקיד הבמאי-מנהיג הוא לעודד את המשתתפים להפוך למנהיגים מקומיים. כמו כן אלפי טוען שמשימת הבמאי-המנהיג היא לא רק לעודד הנהגה מקומית אלא גם לעודד את השחקנים כמנהיגים של התיאטרון הקהילתי עצמו:

משימתו הכפולה של הבמאי היא לביים ולהדריך אחרים שיוכלו לעשות את עבודתו בעתיד. בצד היותו במאי, הוא יעסוק בהדרכה ובהכוונה לאלו מתוך הקבוצה המרכזית הנראים לו בעלי יכולת בימוי. (שם, 39).

לפי אלפי, הדיון שנערך לאחר ההצגה, בפני הקהילה ובפני נציגי הממסד, מֵמָצֵב את קבוצת השחקנים כמנהיגים מקומים. אותם שחקנים שעלולים להידמות דרך עיניים ממסדיות כנחותים, פסיביים וכיוצא בזה סטראוטיפים, מתגלים על הבמה כבעלי עוצמה ומייצגים זהות מזרחית אסרטיבית. כעת לאחר ההצגה הם מנהלים דיון, מעלים שאלות, טוענים כנגד המצב הקיים ומבקשים דרכי התמודדות ופתרונות. הובלה זו היא תחילת התהליך למיסוד מנהיגות מקומית.

הבמאי-המנהיג היה אופייני ל-1970s כשאמנים מזרחים, בעיקר שחקנים בהכשרתם, הקימו קבוצות של תיאטרון קהילתי בקרב אוכלוסייה מזרחית. מחאת הפנתרים השחורים בישראל ב-1971 נגד דיכוי המזרחים בהשראת המחאות הגדולות במערב של סוף 1960s של ילדי הפרחים, זכויות השחורים ועוד, היוו את ההקשר הפוליטי בו צומח הרעיון לחולל שינוי חברתי דרך התיאטרון בקרב הבמאים המזרחים, כגון: יצחק חלוצי וויקי שירן ביפו, אריה יצחק בירושלים, בצלאל אלוני בשכונת התקווה ועוד.[[2]](#footnote-2) אתמקד ביוסי אלפי כבמאי של תיאטרון קהילתי פרדס כץ במופע "החצי השני" (1974) ואדגים כיצד דמות "המנהיג" היתה משמעותית בעיצוב ההצגה.

ב-1974 אלפי יזם את הקמת תיאטרון קהילתי של צעירים בשכונת פרדס כץ, שממוקמת בבני-ברק החרדית-אשכנזית. פרדס-כץ מאוכלסת בעיקר ביהודים יוצאי עירק, וסבלה מהזנחה של הרשויות. התקציב לתיאטרון הגיע ממועצת הפועלים בני ברק ומחברת עמידר. בתחילה המפגש בין אלפי לתושבים עורר חשד וחוסר אמונה בעצמם וביכולתם לעורך שינוי כלשהו בשכונה. לכן יחד עם כמה תושבי השכונה שנרתמו לעניין, אלפי מארגן הפנינג גדול סביב סוכה שכונתית של תערוכת ציורים, שירה בציבור, תחרויות ספורט, קטעי אילתור ועוד. אירוע זה איפשר גיוס של צעירים לקבוצת התיאטרון ואף הוכיח פעולה עצמאית של תושבי השכונה שמסמנת את האפשרות לשינוי (הר גיל, 1975).

סביב אלפי התקבצו כעשרים צעירים והמופע "החצי השני" נבנה כאוסף של מערכונים, קטעים ושירים שונים הבנויים על חוויות וחומרים מקומיים. "החצי השני" היא כותרת המצביעה על היות השכונה החצי המוזנח והמקופח של העיר בני ברק, ובאופן כללי פרפרזה על כינוי המזרחים כ"ישראל השניה" בניגוד לישראל הראשונה האשכנזית. זהו מופע מחאה העוסק בשלל בעיות שהמשותף להן הוא הדיכוי החברתי-כלכלי ותרבותי של המזרחים בכלל ותושבי פרדס כץ בפרט. מתוך המופע אעמוד על שתי סצנות המדגישות את דמות המנהיג וחשיבותו: סצנת הפתיחה והמערכון אדון כץ וכלבו פרדס.

המופע נפתח כשכל המשתתפים על הבמה מציגים את עצמם בשמותיהם הפרטיים כפי שהם במציאות ומתחילים להביע דעתם על מצב השכונה. הדיון מתנהל תוך נגינת גיטרה שהופכת את הדיאלוג לקצבי:

* מה קורה פה?
* אללה ווכּבּר, מה קורה פה?
* שום דבר לא קורה פה.
* שום דבר?
* שום דבר!
* אללה ווכּבּר!
* מה שום דבר? זה שום דבר?
* רוצים שנהיה שום דבר. [...]

ואז קובי (יעקב הדרי), שחקן שמוביל את הסצנה כולה, ניצב בקדמת הבמה:

"למה שלא נהיה פה ויהיה לנו טוב? אז באמת אני שואל אתכם למה? אז אם אנחנו פה אז בואו נוציא את כל מה שיש לנו על הלב." ואז הוא צועק עם תנועת ידיים מושטות " וואלק יש לנו לב נפוח, ככה." בעקבות דברים אלה, כל השחקנים פונים ישירות לקהל ושוטחים את טענותיהם בו-זמנית. נוצרת מהומה ורעש גדול. קובי עוצר אותם ואומר:

חאלס! אנחנו נראים עכשיו בדיוק כמו שהם היו רוצים לראות אותנו, כמו חיות, כמו ברברים, פרימיטיביים. אנחנו נתארגן ונראה להם. [...] הם פוחדים מזה שנתארגן [...] מה שלא יהיה אנחנו פה. ארגנו הצגה. את זה הם כבר לא יכולים לקחת מאיתנו. אז בואו נתחיל מהתחלה באופן תרבותי...[[3]](#footnote-3)

סצנת הפתיחה משקפת את הקולות השונים שאלפי נתקל בהם בתחילת התהליך. הפסימיות וחוסר האונים המאפיינים קהילה במשבר המטילה ספק ביכולתהּ להתארגן ולשנות, וחשש מוצדק שהכוחות ההגמוניים יפעלו כנגד כל ניסיון לשינוי. הסצנה מבויימת כהפגנה שבה המשתתפים עומדים ומדברים ישירות לקהל, מפנים אצבע מאשימה ודורשים הכרה בעוול ושינוי המצב. במרכז הסצנה עומד קובי כמנהיג של החבורה, ובניגוד לקולות הפסימיים והספקניים של חבריו מאחור, הוא מביע קול צלול וברור שיכול להיות להם טוב, ושהם יכולים לדורש את זכויותיהם המקופחות. הסצנה היא גם בעלת ממד מטא-תיאטרוני מובהק, קובי מצהיר שעצם ההתארגנות שלהם כשחקני תיאטרון ויצירת מופע מוכיחות שניתן ליצור שינוי חברתי והדבר תלוי בכוחם וברצונם להוביל מאבק לשינוי המצב. השחקנים אינם מגלמים דמויות אלא את עצמם בשמותיהם האמתיים, ומציגים עצמם בתפקיד המנהיגים המקומיים. סצנת הפתיחה היא הצהרת הכוונות והבעת ההתנגדות כלפי הסטראוטיפ המזרחי כ"ברברי ופרמיטיבי" והצבת אלטרנטיבה בדמות "המנהיג המקומי". ההצגה עצמה נתפסת על ידי השחקנים עצמם כאקט תרבותי שדרכו הצעירים מביעים את מחאתם ובו-זמנית לוקחים אחריות כדי לשנות את המצב הקיים.

"האדון כץ וכלבו פרדס" הוא מערכון סאטירי-אלגורי שבין האדון כץ האשכנזי, נציג הממסד, והכלב פרדס, תושב השכונה המזרחי המדוכא. בסצנה הכלב מתמרד באדון ורוצה שוויון זכויות. על הבמה קובי (יעקב) הדרי גילם את האדון כץ ואורי גבריאל את הכלב פרדס, כשהראשון עומד בתקיפות והשני עומד על ארבע בדומה לכלב. הסצנה עצמה מהדהדת את פודזו ולאקי מ**מחכים לגודו**, אבל בניגוד למחזה הקנוני, הסצנה היא בעלת מסר פוליטי ישיר.

כץ: פרדס!! פרדס!! (שורק) פרדס!! (נכנס לבמה עם רצועה בידו) מה לעשות עם הכלב הזה? כל הזמן בורח. [...] רק צרות יש לו ממנו [...] טעון טיפוח שכמותך! ארצה! אחרי כל מה שעשתי בשבילך [...] הוצאתי אותך ממכלאות הכלבים בעירק... העליתי אותך על חשבוני... ומה אני מקבל בתמורה? מתפרחח ברחובות?!

פרדס: אוכל! אוכל!

כץ: אין אצלנו רעב ברוך השם (זורק לו עצם)

פרדס: לא רוצה עצמות! רוצה בשר!

כץ: בשר?! תיכף אתן לך בשר! (מכה אותו)

פרדס: לא רוצה עצמות. אני אוכל עצמות כבר עשרים ושש שנה. עכשיו אני רוצה בשר. אני רוצה לאכול כמו שאתה אוכל. הבטחתי לי.

כץ: כן, אבל אמרתי רק כשהכלבים ילכו על שתיים.

פרדס: (הולך על שתיים) הנה אני הולך. [...] אני רוצה בשר. הבטחת לי.

כץ: הנה זה מה שקורה כשמעודדים לתרבות הנכונה. אני רק רציתי לעודד אותך, לא התכוונתי באמת. ממתי כלבים אוכלים כמו אנשים. זה מה שאמרתי... לך תתן תרבות לכלבים האלה.

הכלב פרדס מתמרד באדון ומוכיח לו שהוא אינו כלב, כפי שהאדון חושב, אלא בן אדם כמוהו ההולך על שתיים, שמסוגל לדבר וראוי לקבל זכויות אדם. כשהכלב מתמרד ומוכיח את אנושיותו, אז מתבררת האידיאולוגיה הגזענית המנחה את אדון כץ. הוא אינו ליברלי ומתקדם כפי שהוא הציג את עצמו, הוא לא באמת התכוון להגיע לשוויון זכויות בינו לבין פרדס. מתברר שהאדון כץ, ללא תלות באנושיות של פרדס, ימשיך לדכא ולשמור על הפריבילגיות שלו. המרד של הכלב פרדס מסמן באופן סטירי ואלגורי את תפקיד המנהיג המקומי, שחושף את הסטראוטיפ שההגמוניה מייצרת למזרחים המצדיק לכאורה את שלילת זכויותיהם כבני אדם וכאזרחים שווים. לאחר מכן, השלב השני הוא הדרישה האסרטיבית לשינוי המצב הקיים שיתרחש רק על ידי מאבק, משום שהאדון כץ לעולם לא קיים את הבטחתו ויוותר מרצונו החופשי על הפריבילגיות שלו. המערכון ממחיש את התהליך ממצב הדיכוי המדומה לכלב על ארבע וקשור ברצועה לאדונו, ועד העמידה על שתיים והתמרדות בדיכוי הממחישה את אנושיותו וצדק בדרישותיו. דמות המנהיג אינה זכות שניתנת אלא היא כרוכה במאבק ישיר מול המדכא.

המופע החצי השני" בדומה למופעי מחאה של תיאטרון קהילתי עורר דיון ציבורי. אף אחד בקהל לא נשאר אדיש לתכנים ולאמירה החברתית הבוטה והישירה. חלק לא מבוטל מהצופים הזדהה עם התכנים, חלק אחר התבייש "שמכבסים את הכביסה המלוכלכת" בצורה פומבית. הממסד לא אהב את הביקורת החריפה ודרש מאלפי לשנות את הטקסט הבוטה. אלפי סרב לייפות את ההצגה ולהוריד קטעים מטרידים ולכן פוטר והתיאטרון פורק. הדבר לא היה יוצא דופן גם בקרב קבוצות תיאטרון קהילתי אחרות: יצחק חלוצי ווויקי שירן פוטרו על ידי עיריית תל אביב ואריה יצחק פוטר על ידי עיריית ירושלים. אבל קבוצת תיאטרון אוהל יוסף משכונת הקטמונים בירושלים, המשיכה לעבוד גם ללא אריה יצחק. מעבר לפעילות התיאטרון חברי הקבוצה ייסודו את תנועת האוהלים שפעלה כמנהיגות קהילתית אסרטיבית מול גורמים העירוניים השונים ויצרה אלטרנטיבה מקומית(Lev-Aladgem, 2017) .

**הבמאי הפדגוגי**

הבמאית הפדגוגית מדגישה את ההיבט החינוכי של התהליך והתוצר. היא משלבת בין חינוך מקצועי לאמנות התיאטרון לפדגוגיה ביקורתית. גישה זו מיושמת בעיקר כשהמשתתפים הם בני נוער, לרוב במסגרות חינוכיות בלתי פורמליות כמו מרכז קהילתי ומועדון נוער (Richardson, 2015). בשונה מתיאטרון נוער עם אוריינטציה אמנותית המעלה מחזות ידועים, תיאטרון קהילתי לנוער (community-based youth theatre), מבוסס על חומרים אישיים וחברתיים של המשתתפים או עיבוד של מחזה ידוע המתאים לסוגיות שמעסיקות את בני הנוער והקהילה (Delgado, 2018). התהליך המקצועי מחויב להיות עם ערכי הפקה גבוהים (production values) לצד יצירה חברתית משמעותית. תהליך זה לא רק מלמד את המשתתף למקצועיות תיאטרונית אלא גם מחזק את דימויו העצמי, מעצים את תפיסתו הביקורתית ומעצבו כאמן-חברתי. ההתמקצעות היא בכל התחומים: משחק, ריקוד, שירה ועיצוב ולכן צוות יוצרים מקצועיים מלווה את הקבוצה, כמו מורה למחול, פתוח קול והקלטות באולפן, מעצבת תפאורה ותלבושות, תאורן ואף עוזרת במאי. כל אלה ממחישים למשתתפים תהליך מקצועי המגביר את מחויבותם, את הבנתם את המקצוע ואת השליחות החברתית שלו.

הפדגוגיה הביקורתית (Freire, 1970; Darder et al, 2003)משמשת בסיס לתפיסת הבימוי הפדגוגי, משום שהיא עוסקת בחתירה לקראת שינוי והומניזציה של בני אדם באמצעות דיאלוג. במרכזה שאלות של אי-שוויון בחברה, בהקשר מעמדי, מגדרי, אתני, לאומי, גזעי, דתי ועוד. פדגוגיה ביקורתית מעוניינת בהעלאת מודעות ליחסי הכוח בחברה ולהבנה מי שולט ולאיזו מטרה. הדיאלוג הוא האמצעי המרכזי של פדגוגיה זו, הנובע מניסיון החיים של התלמידים והתלמידות, ויש בו כבוד הדדי והכרה ברצונות ובמציאות של כולם. באמצעות הדיאלוג המורה מכירה את חיי תלמידיו ומה משמעותי בעבורם. מטרת הדיאלוג הוא לחולל העצמה של התלמידים, לחזק את היכולות והידע של התלמידים לעבר שינוי אישי וחברתי גם יחד. נראה כי אין מקום מתאים יותר כמו תיאטרון לחולל דיאלוג מעצים וחשיבה ביקורתית. לא רק שדיאלוג הוא ממהותו של המדיום, אלא העבודה החינוכית אינה וורבלית בלבד אלא היא נוגעת בעולם הגופני והרגשי של התלמידים וכך באופן חוויתי המשתתפים עשויים לקלוט את התובנות הביקורתיות ולהפעילן מהבמה לחיים.

זמירה רון היא במאית וכוריאוגרפית שפיתחה גישה זו במהלך 1980s-1990s עם קבוצות תיאטרון קהילתי לנוער, כגון: שכונת נוה אליעזר בדרום תל אביב; שכונת רמת שקמה ברמת גן; קריית עקרון; ולהקת תיאטרוק רוקד באשדוד. היא למדה בימוי תיאטרון באוניברסיטת תל אביב, ולאחר מכן השתלמה בלימודי מחול בלהקת Alvin Ailey בניו יורק. רון פורשת את תפיסתה בספרה **לרקוד את המצב האמיתי: יוצרים בקהילה סדנאות באמנות בין תחומית**. בספר רקע עיוני ושפע של טכניקות וסדנאות אמנותיות שונות לבמאי הקהילתי. נקודת המוצא היא תנועת הגוף כתחילת התהליך למודעות עצמית וחברתית. לכן הסדנאות מתרכזות בגוף ובתנועתו, בקצב הפנימי והחיצוני, ובחלל הנבנה באמצעותו. במילים אחרות, הגוף כחומר וכמדיום הוא הנחת יסוד. לצד התיאטרון והמחול המערביים, היא רואה את האקלים המזרח-תיכוני ומסורות מופע מזרחיות כיסודות חשובים בחינוך לאמנות התיאטרון בקהילה. לכן המופע הקהילתי הוא היברידי. היא רוקחת לתבשיל בימתי את המיוזיקל האמריקני, עם מופע הרוק הריטואלי, את התיאטרון הדוקומנטרי עם תיאטרון-מחול מודרני תוך דיאלוג עם מחול מזרחי.

תפיסתה של רון כבמאית פדגוגית מתבטאת היטב ב**מי תהום וכל הדרמה הזאת**[[4]](#footnote-4) (1989) של תיאטרון קהילתי לנוער ממתנ"ס נוה אליעזר (כפר שלם) בדרום תל אביב. זו היתה הפקתה השניה של הקבוצה. ב-1988 בהפקה הראשונה "שתי חבורות ומקלט אחד", רון בחרה להעלות עיבוד של המחזמר **סיפור הפרברים** המראה כיצד שתי חבורות נוער נלחמות זו בזו על מקלט שהפך עבורן כמועדון. הפקה זו היתה בעלת אוריינטציה אמנותית בלבד ותפיסתה המרכזית היתה חינוך מקצועי ברמה גובהה לאמנות התיאטרון. בהפקה השניה הקבוצה עיבדה את **מי תהום** מאת הלל מינטלפוקנט, מחזה ישראלי ידוע שהופק לראשנה בתיאטרון הלאומי **הבימה** ב-1976. בשתי ההפקות עטף את הקבוצה צוות מקצועי כגון: מורה לתנועה, מוסיקאי והקלטה באולפן, תפאורן, תאורן ומעצב תלבושות.

במוקד **מי תהום** חבורת מזרחים בעיירה מרוחקת, שרובם עוסקים בפשע. המחזה מכיל אלימות מילולית ופיזית קשה. העלילה מתרחשת על שפת ביצה טובענית – מי התהום. הגיבור הוא אברם מנהיג החבורה, לאחר ריצוי מאסר של שנתיים הוא שב לעיירה ונמצא בעימות עם אלברט על הנהגת החבורה. מרבית הדמויות חולמות לעזוב למקומות אחרים כמו קנדה, צרפת או תל אביב, מלבד אברם שרוצה להישאר דווקא במקום ולהצליח בו. בעוד שדור ההורים מוצג כפסיביים וכמי שאיבדו את זהותם וכוחם בהגירה לישראל, דור הבנים שאברם הוא נציגם הבולט, אינם מוותרים, אך הם שורדים דרך מעשי גניבה. למרות שהדמויות תקועות במיקומן החברתי בסוף יש נימה אופטימית שבה דווקא שאול, דמות המפגר, מצליח לתקן את הרדיו המקולקל המסמן אופטימיות זהירה לתיקון ושיקום. על אף הקווים הסטראוטיפיים במחזה המציגים את המזרחי כעבריין או כנחות, הדמויות בעלות עומק אנושי ומעוררות הזדהות. החידוש במחזה היתה השפה הייחודית של הדמויות, שעלולה להיתפס כשפה נמוכה ובוטה, אבל היא נטורליסטית באופן קפדני במיוחד שמצליחה ליצור פואטיקה ייחודית לעולם הדמויות.

המחזה נבחר על ידי הקבוצה בתהליך סלקציה ובדיאלוג בין הנערים. זמירה רון הביאה מספר טקסטים שונים בסגנון ובתוכן: המחזות זמר **גבירתי הנאוה** ו**ברנשים וחתיכות**,ושני מחזות ישראלים ריאליסטיים **רצח פיירו בבית הספר הריאלי** מאת ערן בניאל ו**מי תהום**. האחרון היה המחזה היחיד שעסק בעולם מזרחי שפחות או יותר היה מוכר לקבוצה, אבל דווקא בשל כך עורר שאלה. חלק מחברי הקבוצה התלהבו לבצע מחזה כזה ולעומת זאת אחרים העדיפו להתרחק ולהמשיך את הקו של ההפקה הקודמת לאחד ממחזות הזמר. לבסוף ההתלהבות גברה על ההיסוסים והקבוצה בחרה ב**מי תהום**. כחלק מהתחקיר על נושא המחזה נערכו דיונים סביב שאלות וסוגיות חברתיות הקשורות לפרויקט שיקום והתחדשות השכונות ששכונת נוה אליעזר (כפר שלם) היתה חלק ממנו. ב-1980s ממשלת הליכוד יזמה פרויקט של שיקום פיזי של השיכונים והמרחב הציבורי עבור שכונות ועיירות פתוח של מזרחים ממעמד נמוך. שופצו שיכוני הבתים וחלקם הורחבו, חודשו רחובות וגינות ציבוריות. הוקמו מרכזים קהילתיים שבהם פעלו חוגי אמנות ספורט ואירועי תרבות. נוצרו תכניות שונות בתחום החינוך, הרווחה והעבודה. התקציב לפרויקט מומן בחלקו מקהילות יהודיות בתפוצה. כל קהילה בחו"ל "אימצה" שכונה בישראל. הקהילה היהודית בריו דה-ז'נרו אימצה את נוה אליעזר (כפר שלם), והמתנ"ס בו פעלה קבוצת התיאטרון, נקראת על שם קהילה זו. כחלק מתחקיר הקבוצה, מנהל המתנ"ס שלמה מור, ביקר בחריפות את הרעיון של "שיקום" השכונות העומד בבסיס הפרויקט. טענתו המרכזית היתה שהמושג "שיקום" מתאר לרוב תהליך שנעשה עם נכים, אסירים משוחררים או מכורים לסמים, ולכן המושג עצמו מצביע על פטרונות הממסד. כך שלמרות התקציב שהועבר באמצעות פרויקט זה, היתה גלומה בו גם תפיסה בעייתית, שכביכול תושבי השכונות הם אנשים מוגבלים או עבריינים שזקוקים לשיקום. ביקורת זו עמדה בבסיס העיבוד למחזה.

**מי תהום וכל הדרמה הזאת** בנויה כתיאטרון בתוך תיאטרון. תיאטרון הקהילתי לנוער מציג בפני הגברת חוניטה פטיטיה ברנשטיין כהן נציגת הקהילה היהודית מריו-דה-ז'נרו שתרמה את הכסף, את המחזה **מי-תהום**.סצנות מטא-תיאטרוניות אלה ממוקמות בעיקר בפתיחת המחזה ובסיומו, וכמו כן יש פריצות של שירים מחאתיים בסגנון הרוקנרול היוצרים הזרה בין הריאליזם החברתי של המחזה ומעניקים נקודת מבט ביקורתית. סצנת הפתיחה מציגה בצורה מעט קומית את משתתפי קבוצת התיאטרון, כנערים "מחונכים ומנומסים", שהולכים לעשות חזרות במתנ"ס ומתרחקים ממעשי פשע. אותו דימוי שהממסד מעוניין לצפות בו שנציגתו בהצגה היא גב' ברנשטיין כהן. ההצגה נפתחת במונולוג של אהרון:

אמא, אני הולך למתנ"ס! יש לי חזרה. אני אחזור מאוחר! מה את לא מתרגזת? אמרתי שאחזור מאוחר! האמא הזאת תשגע אותי, כשאני אומר מאוחר היא אומרת מוקדם, אבל כשהיא שומעת חזרה במתנ"ס היא פשוט לא מדברת. כי היא לא דואגת. כי היא יודעת שחזרה במתנ"ס זה לא סמים, זה לא פשע, זה לא כל הדברים הרעים... שבמתנ"ס הם לא נמצאים.

אחריו נכנסים בזה אחרי זה לבמה שאר הנערים והנערות ואומרים להתראות להורים ושהם הולכים למתנ"ס לחזרה אחרונה להצגה. החזרה על אותו משפט - "אני הולך למתנ"ס" - יוצרת אפקט קומי הרומז על הביקורת שעוד תבוא על הדימוי "החינוכי והמנומס" שהממסד מעוניין שהנערים יפנימו. דימוי זה ממשיך כשקבוצת התיאטרון כולה על הבמה מעוצבת בצורה פרודית על ידי משמעת צבאית נוקשה וצייתנית המנוגדת לגמרי לרוח היצירתית ופורצת הגבולות שמאפיינת תיאטרון נוער:

איריס הבמאית: תיאטרון קהילתי נוה אליעזר עמידה חופשית! הופ! (מזדקפים) תיאטרון דום! עמוד נוח! שימו לב ! סדר, משמעת, כניסות בזמן, יציאות בזמן, ארבעה כללים בסיסיים לקיום ההצגה ברור?

כולם: ברור

איריס: תגידו, כניסות בזמן!

כולם: כניסות בזמן!

איריס: תגידו, יציאות בזמן!

כולם: יציאות בזמן!

ההצגה ברור? תגידו ברור

כולם: ברור.

מיד לאחר מכן הקבוצה מבקשת רשות מהגב' ברנשטיין כהן לשיר שיר לכבודה של העיר תל אביב. לכאורה, שיר זה אמור להמשיך את הדימוי "החינוכי והמנומס" שמרחיק את הנערים לגמרי "משכונת המצוקה", אבל מילות הפזמון החוזר של השיר חותרות תחת הדימוי הזה:

 נוה אליעזר שכונה תל אביבית

אינה רשומה במפה

היא כן רשומה

היא לא רשומה

אם היא כן רשומה

שנראה אותה במפה

היא לא מסומנת במפת תל אביב הקטנה.

על אף הלחן הקצבי והרענן, מילות השיר הן מחאה ישירה על הזנחה של השכונה ורמז מטרים לעלילת **מי תהום** שתבוא לאחר מכן. אך ברנטשיין כהן מפספסת את זאת ומרוצה מאד ואומרת:

איזה ילדים, כל כך נחמדים, הקהילה היהודית בברזיל ממש חכמה, השקיעה כל כך הרבה כסף ואיזו תוצאה נפלאה... ילדים עומדים בשורה ישרה... שקטים כל כך, מסודרים כל כך, ממושמעים כל כך, נקיים כל כך, לא סמים, לא פשע... רק סדר משמעת ותיאטרון.

כאמור בעלילת **מי תהום** שפה בוטה וישירה שמבטאת התנגדות אלימה לסדר הקיים. דמויות העבריינים במחזה הן תמונות תשליל לדימוי "החינוכי והמנומס" שעוצב על הבמה על ידי הנערים. אברם, במונולוג הבא מבטא את הרצון שלו לפרוץ את העולם שבו הוא ושאר חבריו תקועים בו:

תסתכל שמה את השיכונים, רואה? אני זה הפצץ שלהם. יבואו אנשים, ישימו שמה חנויות, בגדים, תקליטים, בחורות, דוניה... חרא גדול. אבל מה, יחשבו אמריקה! פתאום פעם על הבוקר... פפפרררחחח!!! הכל הולך קיבינימט! למה בא להם הפצצה מתוך הג'ורה. [...] בא אברם המלך הגדול, מלך של הזבל, עושה להם שיניים, נושך להם בתחת של האשה בילדים, שובר המשקפיים שלהם, שורף את העצים, הורג את הסבא שלהם, מאכיל אבנים לסבתא שלהם, קורע את המורות של הילדים שלהם, עולה על הגדר של הבתים, מפוצץ את המכוניות שלהם, פותח את הברזים... יהיה ים ברחובות שופך בנזין על הים ומדליק גפרור, אמבולנסים אזעקות.. בוף... שם פגז בבירה ומעיף לשמים. צבא יבואו פה כמו מסיבה (מיטלפונקט, 1979, 24-25)

הסיוט האלים שאברם מתאר הוא התנגדות לדיכוי החברתי שמופנה כלפי המזרחים. הוא משווה בין הרווחה שבה נמצאים תושבי תל אביב מול המצב המדכא והירוד שבו הוא וחבריו נמצאים. זו לא אלימות של אדם "ממורמר", אלא אברם מודע לסטראוטיפ שדרכו ההגמוניה אשכנזית מביטה בו: "שמה בתל אביב שלך... שמה חושבים אותנו... ילדים של ילדים של ילדים של סלאח שבתי..." (שם, 25).

נערכת הקבלה בין עלילת **מי תהום** לבין ההתפכחות של הנערים מהדימוי "החינוכי והמנומס". בדומה לתהליך ההתנגדות של אברם, הנערים בתיאטרון הקהילתי מפסיקים את ההצגה ומסרבים להיענות לדרישות הבמאית, ואז גב' ברנשטיין כהן, המעוצבת באופן פרודי כאישה גזענית שטחית וטיפשה אומרת בגלוי את תפיסת הממסד היוזם את פרויקט השיקום:

שימו לב, ושימו לב היטב, אני מייצגת פה את הקהילה היהודית בברזיל. אנחנו משלמים לכם הרבה כסף בשביל שיקום. אנחנו משקמים אתכם. בונים בשבילכם מועדונים משפצים לכם את הבתים, עושים בשבילכם כל כך הרבה איכות חיים, ואתם יורקים לנו בפנים... ברברים.

בתגובה לדבריה הגזענים והפטרוניים, הנערים מציגים מודעות חברתית המנפצת את הדימוי "החינוכי והמנומס" שהם יצרו בתחילת ההצגה:

מה זאת אומרת אנחנו משוקמים שלכם? מה אנחנו נכים? ... אף אחד לא ישקם אותנו! רק אנחנו נקדם את עצמנו!

העמידה האיתנה והמודעות של קבוצת התיאטרון משכנעת לבסוף את גב' חניטה פטיטה ברנשטיין כהן להמשיך ולתרום למתנ"ס: "אתם כל כך יצירתיים, בכל ברזיל כולה אין ילדים כל כך מוכשרים. אני מעלה ומגדילה את התקציב שלכם פי חמישים". סיום אופטימי מאד אך גם אירוני משום שהנערים שרים כשיר סיום את "המקום הכי נמוך בתל אביב" של אסתר שמיר המתאר את השכונה כמקום אלים ומאיים. כך שהאופטימיות והחגיגה על הבמה מסמנת בו זמנית את מורכבות המציאות החברתית שאינה נעלמה למרות פרויקט שיקום שכונות. פונקציונרים בעריית תל אביב שנחשפו לקטע מההצגה במסגרת של כנס להקות ממתנ"סים שונים בתל אביב, עצרו את הקטע באמצע ודרשו הורדה של ההצגה לגמרי מהבמה. אותה הטענה שגב' ברשטיין כהן אומרת בהצגה כלפי השפה הבוטה והגסה השמיעו גם הפונקציונרים מהעירייה במציאות: "פה תיאטרון, פה לא רחוב! בתיאטרון מדברים יפה, כמו בספר, כמו בשיר... אז גם פה בתיאטרון הזה תדברו יפה! אני רוצה תיאטרון יפה... אני אפסיק לכם את החזרה אם אני אשמע מילה אחת לא יפה!" בהצגה הבמאית איריס מסבירה שיש מסר לשפה הבוטה והגסה, וכך גם במציאות, הבמאית זמירה רון ושלמה מור, מנהל המתנ"ס, הצליחו לשכנע את נציגי העירייה שלאחר שצפו בהצגה המלאה יחד עם תושבי השכונה שיש להשאיר את ההצגה על כנה. במקרה זה להבדיל מהצגות רבות של תיאטרון קהילתי ב-1970s התיאטרון לא נסגר וההצגה המשיכה לרוץ.

Lev-Aladgem (2010a) הדגישה את הביקורת של המופע כלפי פרויקט שיקום השכונות ולא התייחסה לאנלוגיות שיש בין עלילת מי תהום, לרובד המטא-תיאטרוני של הנערים. לדעתי, ב**מי-תהום וכל הדרמה הזאת** יש גם מבט רפלקסיבי על תיאטרון כמחנך ומנרמל לבין תיאטרון שמחנך לתפיסה ביקורתית ומעצימה. בעוד שגב' חניטה פטיטה ברנשטיין כהן מגלמת את הממסד היהודי והישראלי המעוניין בחינוך שמרני, דמות הבמאית מחנכת למשמעת מקצועית, שיתוף פעולה, ומקצועיות שמובילה למעשה להצגת מחאה ביקורתית. דווקא אותם נערים "מחונכים" מגלמים דמויות של עבריינים, ובעיקר גיבור העלילה, אברם שהוא מוצג לא רק כעבריין אלא כמורד וכמתנגד לסדר הקיים.

יש הקבלות בין המחאה של אברם נגד השיכונים והחלום לפוצץ את הכל לבין שיקום השכונות שהוא מבוסס על עמדה פטרונית. מה שאינו מצליח להתרחש בעלילת **מי תהום**, אברם ושאר חבורתו נשארים תקועים בשולי החברה, הנערים של הדור המזרחי החדש של 1980s מצליחים להתקדם דרך התיאטרון. בעוד שהדמויות תקועות בביצת מי-התהום, הנערים נמצאים במתנ"ס המאפשר להם לקדם את עצמם ברמה האישית החברתית והמקצועית. אבל התפתחות הנערים ברובד המטא-תיאטרוני מתאפשרת דווקא דרך הפקת המחזה **מי תהום** שבו יש ייצוג מורכב ובעייתי של דמות המזרחי. בדומה לאברם, גם הנערים דוחים את הפטרונות של הממסד המיוצגת על ידי חוניטה פטיטה ברשטיין כהן. אבל בניגוד אליו, הם אינם פועלים בדרך האלימות ועבריינות, אלא יוצרים אמנות מתריסה. הסיוט האלים של אברם במונולוג שלו הופך לחגיגה מתריסה על הבמה שסימנה בנייה והתפתחות עם מודעות חברתית ואחריות אישית. המסגרת המטא-תיאטרונית מאפשרת להציג קשיים כלכליים-חברתיים של המזרחים ובו-זמנית לחתור תחת ייצוג זה ולהראות ייצוג אלטרנטיבי של מזרחיות מצליחה ואסרטיבית. הזהות החדשה שהנערים יוצרים אינה מכחישה את הקשיים והבעיות, אלא דווקא תופסת אותם כחלק מההיסטוריה המזרחית כמקור של עוצמה והמשך המחאה.

**במאית-מנחה (director-facilitator)**

הבמאית-מנחה למעשה משלבת בתהליך היצירתי בין עולם הנחיית הקבוצות כפי שהתפתח בפסיכותרפיה לבין התפיסה הפוליטית של התיאטרון הקהילתי. ההיבט התרפויטי של התהליך מודגש ומובלט בבימוי זה. בפועל במאית-מנחה אינה תופסת את התרפיה כדי להסוות את יחסי הכוח ולספר שהכל בתודעת היחיד, אלא זוהי תרפיה פוליטית, שהיא חיבור מעצים "בין תרפיה, פוליטיקה ואמנות" (Lev-Aladgem, 2010a, 22). הדיכוי שבתודעה וההפנמה של היחיד את האידיאולוגיה השלטת הם במונחי אוגסטו בואל *"השוטר שבראש"* (Boal, 1995, 8) (the Cop in the Head)*. אלה צורות דיכוי סמויות המצויות בכל מצב חברתי, והן מוטמעות בגופו ובתודעת כל אדם.* לכן תרפיה פוליטית באמצעות התיאטרון עושה שימוש במיומנויות של הנחיית קבוצות ולעתים אף מצטרפת תרפיסטית (עובדת סוציאלית, פסיכולוגית, פסיכודרמטיסטית וכדומה). העצמה האישית והקבוצתית נמצאת בלב התהליך. ההקשבה של הבמאית-מנחה המשתתפות מלמדות את הבמאית על עולמן, על דרכן ועל האופן הרצוי בעיניהן לחולל את העצמתן. בניגוד לשני טיפוסי הבימוי הקודמים, בימוי זה אינו עוסק רק בשאלות של צדק אלא ב-Ethics of Care המבוסס על יחסים רגשיים, התחשבות וקרבה בין אנשים:

The political aspirations for a fairer world should draw on the realisation that we are mutually reliant and that a better world cannot come about without a closer awareness of our reciprocal attachment to others. (Thompson, 2015, 434)

לכן במאית-מנחה רואה בעולם הרגשי וביחסים הבינאישיים של המשתתפות כחלק חשוב ומרכזי המוביל אל ההעצמה הפוליטית. Thompson (2015) מכנה זאת *Aesthetics of care*:

 *Aesthetics of care* seeks to focus upon how the sensory and affective are realised in

 human relations fostered in art projects. (436)

המופע משקף את התהליך התרפויטי ומקנה לו צורה תיאטרונית המעצבת ואף מכוננת את הסובייקט המועצם. זוהי תרפיה פוליטית משום שבתהליך נחשפים דפוסי החשיבה וההתנהגות של המשתתפת כתוצר חברתי דכאני - זיהוי ופירוק "השוטר שבראש" – והיא לא נתפסת כאישה בעלת חסכים ובעיות אישיות. המופע מבליט את הקשר בין הקושי הרגשי, הנפשי והאישי כאפקט של מנגנונים חברתיים ופוליטיים.

צמיחת טיפוס בימוי זה בישראל החלה להתגבר ב-1990s כשהתקציבים עבור פרויקטים של תיאטרון קהילתי נעשו יעודיים למסגרות תרפויטיות כגון: מרכז לגימלאים, עמותות של אנשים עם מוגבלויות, מרכז למניעת אלימות במשפחה, אימהות חד-הוריות, אסירים ועוד. הכוונה הממסדית היא למזער את הפוטנציאל הפוליטי של התיאטרון ולהשתמש בו באופן פונקציונלי לנרמול היחיד. אך כפי שהסברתי קודם, הבמאית-מנחה חותרת תחת הא-פוליטיות שהממסד מעודד ומחברת דווקא בין התרפויטי לפוליטי בתיאטרון הקהילתי.

חנה ואזנה גרינוולד (Hannah Vazana Greenwald) היא במאית-מנחה, שעבדה למעלה מעשרים שנה עם נשים מזרחיות ממעמד נמוך וניתן לתאר את תהליכי עבודתה כתרפיה פוליטית הפועלת דרך אסתטיקת care. ואזנה גרינוולד למדה בימוי קהילתי ובעלת תואר שני בלימודי תיאטרון מאוניברסיטת תל אביב ובעלת הכשרה של הנחיית קבוצות מאוניברסיטת בר אילן. כיום יוצרת עצמאית בפרינג' הישראלי ועוסקת לא מעט בזהות מזרחית-נשית (בפרקים הבאים אדון בהצגות אלה).

בראיון לשלומית ברסלר ואזנה גרינוולד מסבירה את דרך עבודתה עם תרפיסטית כדי להתמודד עם מורכבות התהליך:

אני מתייחסת מאוד לתהליך שקורה בקבוצה. לטקסטים שבאים מתוך הקבוצה, והם לא רק מילוליים. על היחסים, על המקום שלנו כמנחות, על הציפיות שלנו כמנחות. אני לא עובדת לבד, זה יותר נכון בעיניי וגם יותר קל לי כשיש עוד "הורה". אני מתייחסת להנחיה שלנו כאל הורות. ואל הקבוצה כאל איזשהו מיכל ששם הם יכולים לבוא, ולהביא את הדברים שלהן, את העולם שלהן, ואנחנו יכולות לאפשר להן לעשות איזושהי עבודה... (Bresler, 2006, 154).

[...]

בתיאטרון המקצועי הבמאים הם כמו אלוהים קטנים, יש להם מקום נורא חשוב. אני לא עובדת ככה, אלא יותר עם מה שקורה בתהליך. [...] הקבוצה קודם כל נותנת פידבק. ואני גם מלמדת איך נותנים פידבק, לא שיפוטי, אלא 'מה זה עשה לי' (ibid, 169).

יחד עם זאת, היא מציינת את המורכבות של העבודה עם מנחה נוספת שלרוב קשורה למוסד שהזמין את הפרויקט לתיאטרון קהילתי. מנחה זו היא לרוב עובדת-סוציאלית שלא רק תומכת בתהליך, מארגנת ומפיקה ואף קשורה לקהילה, אלא היא גם מפקחת עליו. היא מייצגת לרוב את התפיסה הממסדית כלפי אותם משתתפים בקבוצה. מורכבות זו עלולה לייצר קונפליקטים על המטרות והתפיסה החברתית של פעילות הקבוצה. ואזנה גרינוולד רואה בתרפיה בתהליך התיאטרוני עם נשים מזרחיות כחלק אינטגרלי מהמודעות הפוליטית של המשתתפות ועצם הייצוג הבימתי שלהם הופך את האישי לציבורי ומעורר דיון חברתי.

בשנים 1994--2001 ואזנה גרינוולד עבדה עם קבוצת קשישות מזרחיות משכונת יפו ג' בתל אביב. אגף הרווחה של עיריית תל אביב יזם את הפרויקט ולכן העובד הקהילתי שלומי אינגר הצטרף להנחיה. חנה מתארת את התהליך כחשיפה של סיפורי החיים של הקשישות וחיבורם למצבן הנוכחי. המשותף לכולן הוא סיפורי הגירה לישראל ב-1950s למצב כלכלי מורכב. רובן נישאו בגיל צעיר ללא השכלה ולכן טיפלו בעיקר בילדים ובבעל, לעתים גם עבדו בעבודות לא-מקצועיות ומועטות תגמול. זהו סיפור אופייני לנשים מזרחיות רבות של הדור הראשון. כעת כשהילדים כבר נישאו ומחוץ לבית, וחלקן התאלמנו, הן נשארו בודדות, ללא תמיכה וסגורות, כאילו ממתינות למותן. המתח שבין העבודה הקשה שלהן כנשים מזרחיות ממעמד נמוך לאורך השנים עבור המשפחה בלבד והריקנות והבדידות כקשישות בהווה היה הבסיס להפקת הקבוצה.

**אלטעזאכן** (2000) (בידייש, דברים ישנים) עסקה בבדידות ובסגירות של הקשישות המזרחיות וברצון לצאת וליצור קשר זוגי. במרכז העלילה קשישה שהתאלמנה שמנסה להתמודד עם מצבה החדש. בתה מצפה שהיא תמשיך להיות בתפקידי אם וסבתה ללא חיים עצמאיים וזוגיים חדשים, לעומת תשוקתה לצאת לעולם. הדמויות האחרות הן מבוגרות המייצגות דרכים שונות להתמודד עם הזִקנה. הגיבורה נענית להצעתה של חברתה לצאת לשוק ולטייל. שם הן פוגשות מגדת עתידות המציעה לה למכור חפץ חשוב של בעלה כדי להחיש את תהליך הפרידה ממנו. היא נפרדת ממעיל לבן וייחודי של בעלה לרוכלת בשוק. ולאחר שהמעיל עבר מספר ידיים, היא רואה גבר הלובש את המעיל. מתפתחת מערכת יחסים ביניהם המובילה לקשר זוגי שמעוררת אצלה תשוקות רדומות ורצון לאינטימיות שאבדו לה במהלך חייה. מכיוון שבקבוצה היו רק נשים את תפקיד הגבר גילמה שחקנית. כך נוצר מהלך המדגיש את ההבניה של תפקידי החיים של הגיבורה. המעיל מייצג את התפקיד החברתי. כשהגיבורה נענית לציפיות החברה המעיל מייצג את הבעל המת והמחוייבות להמשיך לתפקד רק כאמא וכסבתה כאילו תפקידים אלה הם מהותה של האישה. לעומת זאת, כשהאישה יוצאת אל העולם ולא מוותרת על מימוש התשוקות והרצונות שלה, המעיל מייצג את הבן הזוג החדש ומערכת יחסים שמרחיבה את "העצמי" של האישה ולא מצמצמת אותה לכדי תפקידי הורות בלבד.

התרפויטי והפוליטי נפגשים בהצגה זו משום שתהליך ההשתחררות האישית של הקשישה מהציפיות החברתיות להיות לא רק אם וסבתה, מייצג תהליך רחב יותר של האישה לעצב לעצמה את הסובקייטיביות שלה ללא תלות וקשר בתפקידים המסורתיים שהחברה דורשת ממנה. בוודאי כשמדובר בנשים מזרחיות שכל חייהן הוקדשו לטיפול המשפחה בתנאי הגירה קשים. הזוגיות והאהבה בהצגה מצביעות על שחרור של נשים מזרחיות אלה ממחויבות משעבדת של הקודים הפטריארכליים שעטפו אותן כל חייהן. אחת השחקניות בהצגה רואה בתהליך התיאטרוני עצמו כחלק משמעותי מתהליך השתחררות המוצג על הבמה:

מאז שהייתי קטנה אהבתי לשחק וסוף סוף יש לי הזדמנות. החיים שלי קשים מאוד. אני שכולה פעמיים וגם אלמנה. התיאטרון פה נותן לי כוח. כשאני מופיעה אני כאילו אומרת: הנה, תראו, תשימו לב אלי, אני עוד קיימת, אני עוד פה (Bresler, 2006, 142).

בדיון לאחר ההצגה, לא מעט קשישים הביעו הזדהות עם מצבה של הדמות הזקנה, אַחד מהם אמר "אני מסכים למה שהראיתן, שאנחנו זקנים אבל עדיין רוצים לחיות, לאהוב, ויש לנו מה לתת" (quoted in Bresler, 2006, 212).  גם עובד סוציאלי תמך לכאורה במסר של ההצגה וכך אמר: "אנחנו צריכים להקפיד שלא לזלזל באוכלוסיית הקשישים. המחשבה מאחורי היוזמה להקמת התיאטרון הזה הייתה מתוך רצון להעלות להם [לקשישים] את הדימוי העצמי, הפרטי והקהילתי" (quoted in Bresler, 2006, 213). ברסלר טוענת שברובד הסמוי, אותו עובד סוציאלי מפריד בין "אנחנו" - אנשי הממסד לבין "הם" - הקשישים, ואף מדבר עליהם בגוף שלישי נסתר, כאילו הם אינם נוכחים באולם ועל הבמה. כמו כן כנציג הממסד הוא לוקח קרדיט בלעדי ליוזמה ולאקטיביות של הקמת התיאטרון. באופן זה הוא משחזר את הפטרונות באופן הניסוח וּבַחשיבה המובלעת על קשישים בחברה בניגוד למסר הגלוי של דבריו. ברסלר מסיקה שלעובדים הסוציאליים שעובדים עם הקשישים קשה יותר לשנות את עמדתם: "אפשר שהסיבה לכך נעוצה בקושי שלהם לוותר על הכוח הגלום ביחסי מטפל מטופל, שמאפיינים את מגעם היומיומי עם הקשישים" (שם).

**ביבליוגרפיה**

הר-גיל, שרגא (1975), "תיאטרון קהילתי בפרדס כץ", **מעריב**, 7 ביולי 1975, עמ' 26. [בעברית]

מיטלפונקט, הלל (1979). **מי תהום**. תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד. [בעברית]

רון, זמירה (2006). **לרקוד את המצב האמיתי: יוצרים בקהילה סדנאות באמנות בין תחומית**, הוצאת אסטרולוג. [בעברית]

**Performing History**

**Chapter 2**

זוהי עליית גזע שלא ידענו עדיין כמוהו בארץ [...] לפנינו עם שהפרימיטיביות שלו היא שיא. דרגת השכלתם גובלת בבורות מוחלטת, וחמור עוד יותר חוסר הכישרון לקלוט כל דבר רוחני.

אריה גלבלום, "עליית תימן ובעיית אפריקה", הארץ, 22 באפריל 1949

בעוד שיהדות אירופה נמצאה בתהליך של מהפכה סוערת [...] חיו בארצות האיסלאם הנחשלות שבאסיה ובאפריקה [...] קיבוצי יהודים, [...] קפואים באורחות חייהם ושקועים בתרדמה רוחנית.

שלמה הורוביץ (1966, 169-170)

נכון שלנו היו היינה ופרויד ואיינשטיין וכל הסינתזה המופלאה הזאת בין היהדות לבין תרבות המערב, אבל גם לכם היו דברים יפים: הכנסת אורחים, כיבוד אב ואם, מסורת פטריארכלית נהדרת. אם אשמע עוד פעם את דברי ההבל האלה אני אצרח! ...

אמנון דנקר, "אין לי אחות", הארץ, 12 בפברואר 1983.

יש כאן שני עמים שאין ביניהם שום דבר במשותף; אלה באים מהתרבות הגבוהה ביותר שישנה, התרבות המערב אירופאית, ואלה באים מהמערות.

נתן זך, ראיון לתוכנית "המקור", ערוץ 10, 21 ביולי 2010.

כל עדה הביאה הנה את הייבוא שלה. המרוקאים הביאו את המימונה, האמריקאים הביאו את השוויון.

ענת הופמן, יו"ר נשות הכותל, ראיון בערוץ 2, 29 במאי 2013.

ציטוטים אלה, מהקמת המדינה ועד היום, מבטאים את האוריינטליזם הרווח בישראל שממקם את המזרחים בשולי ההיסטוריה היהודית ומצביע על תרומתם הדלה, כביכול, לתרבות בישראל. במערכת החינוך ובתרבות הישראלית ניתן למצוא רק הידהוד רפה להיסטוריה ולתרבות של המזרחים. לכן אמני תיאטרון מזרחי ראו עצמם שליחים להנכיח את הנרטיב המזרחי בתיאטרון ולהחזירו לבימת ההיסטוריה. אמנים אלה עסקו במציאות הטרום-ישראלית במזרח התיכון ובהגירה לארץ, וחלק הרחיק לתקופת תור הזהב וגירוש ספרד. התיאטרון המזרחי שיוצר נרטיב אלטרנטיבי לנרטיב-העל הציוני, כותב למעשה, 'היסטוריה מוצגת' (performing history) ולכן זהו המושג התיאורטי שיעמוד במוקד הדיון.

הפרק בוחן ארבעה צירים של הנרטיב המזרחי לפי ארצות המוצא. הציר הראשון הוא הצגות של **בימת קדם** העוסקות ביהודי ספרד ופורטוגל וצאצאיהם. חלק זה נפתח בסקירה קצרה על **בימת קדם**, התיאטרון המזרחי המוצהר עד כה, שרפרטואר הצגותיו במשך שלושים שנה עסקו בהיבטים שונים של הנרטיב המזרחי. על אף הפעילות הענפה, **בימת קדם** כמעט ואינה מוזכרת בחקר התיאטרון הישראלי, וכתיבתי היא רק שרטוט ראשוני בתקווה למחקר מעמיק יותר אודות תיאטרון זה. הציר השני עוסק בהצגות על הגירת יהודי תימן לישראל. בין ההצגות נראה מעבר מייצוג של הגירה כמשיחית וציונית במובהק לייצוג ביקורתי יותר המראה את הקשיים, הנישול והדיכוי של הממסד הציוני כלפי היהודים-התימנים. הציר השלישי עוסק בשתי הצגות שונות שבמרכזן "הפרהוד" - פוגרום שהתחולל ביהודי עירק ב-1941. הציר נע בין הצגת תמונה מורכבת של יחסי יהודים-מוסלמים בעירק, לבין תמונה דיכוטומית וציונית של אירועי העבר. בציר הרביעי נראה הצגות הנעות בין ייצוג מיסטי של יהודי מרוקו לבין ייצוג ביקורתי המסתייג מהנוסטלגי.

**היסטוריה מוצגת**

המפנה הנרטיבי בלימודי ההיסטוריה (White, 1973), הראה שכל טקסט היסטורי מבוסס על ארגון ועיצוב נרטיבי ולכן אותו אירוע ניתן לספר באופנים שונים. ההיסטוריה אינה חושפת את העבר, אלא מבנה אותו כסיפור המבוסס לא רק על מסמכי ארכיון אלא גם על קונבנציות רטוריות ואסתטיות שמעצבות את המשמעות החברתית, התרבותית והפוליטית שלו. בעקבות כך, Freddie Rokem (2000, 1-25) מציע את המונח 'היסטוריה מוצגת' (performing history) שהיא בעלת משמעות כפולה, הן כיצוג של ארועי העבר והן כהופעה חיה שלהם מגולמים על ידי השחקנים כאן ועכשיו. הביצוע מעניק משנה תוקף בחוויית הצפיה, וזאת בשונה מטקסט היסטורי כתוב. לכן לא פעם מופעים אלה הם מטא-תיאטרוניים החושפים את מנגנון הייצוג התיאטרוני ומראים את תהליך ההבניה של ההיסטוריה על הבמה, ומדגישים את תפיסתו הנרטיבית של וייט. רוקם רואה בשחקן "היפר-היסטוריון" משום שהוא אינו רק מגלם דמות היסטורית, אלא הוא גם עֵד מרוחק, שצופה על האירועים ומכוון את הקהל לנקודת מבט מסוימת. ההווה של האירוע התיאטרוני מעומת עם ההיסטוריה המוצגת תוך חשיפת אנאלוגיות בין השניים על הדמיון והשוני ביניהם. היסטוריה מוצגת לא פעם נוגעת באירועים טראומטיים ומעוררת מודעות בקרב הקהל לאפשרויות השונות שהלכו לאיבוד, ולמה שאינו יכול לשוב. במובן זה היסטוריה מוצגת היא תרפויטית כי היא חלק מתהליך אֵבֶל על מה שאינו ישוב עוד, אך בה בעת היא פוליטית משום שהיא מזכירה את מה שמנסים להשכיח ולהדיר מהזכרון הקולקטיבי.

רוקם טוען שהיסטוריה מוצגת היא חלק מתהליך פוליטי וחברתי של הבניית זהויות קולקטיביות כמו לאומיות ואתניות. משום שזהויות אלה צומחת מן העבר, אופני כתיבת ההיסטוריה והצגתה הם מושא לדיון וויכוח. היסטוריה מוצגת על כן עשויה להתחרות בנרטיב ההגמוני המקובל או לחילופין לחזק ולאשרר אותו. אופיו הייחודי של התיאטרון המציג ומגלם בגוף ובחומר את האירוע ולא רק מייצגו במילים, מאפשר לו להציע חוויית צפייה והבנה, מודעות פוליטית ותרפיה קהילתית באופן שונה ועוצמתי יותר מטקסט היסטורי מקובל.

היסטוריה מוצגת ממוקמת בדיון רחב יותר העוסק בשני מושגים חשובים: counter narrative וקהילת זכרון. Yael Zerubavel (1995, 3-12) טוענת שהציונות הבנתה זכרון לאומי גם באמצעות התרבות בגיבוש הנרטיב של "משואה לתקומה". לעומתו, היא מציעה את ה- - counter narrative שמתעמת עם נרטיב-העל ומנסח מחדש את ההיסטוריות של קבוצות מודרות מהנרטיב הלאומי. יהודה שנהב ממשיך רעיון זה במושג community of memory המדגיש שההתנגדות אינה אחידה ובתוך הקהילה עצמה צומחים באורח ספונטני נרטיבים שונים:

The term ‘community’ presupposes memory that is embodied in living groups and, as such, is constantly developing, being produced, and challenged, and is amenable to a continuous dialectic of remembering and forgetting. Memory in community is nourished by a variety of sources, some blurred, which are interconnected, comprehensive or tenuous, private or symbolic. Memory in communities of memory reacts to all forms of transmission, to all the screens on which it appears, to censorship or to implications. This is a convenient arena for rendering memory controversial, for the challenge and contestation of its component parts and its sources. The difference between communities and official memory is that within the former, memory can be updated and exist within history (Shenhav, 2006, 142).

חוקרת התיאטרון הקהילתי המזרחי Shulamith Lev-Aldgem טוענת:

As such, community theatre is that form of performing history that has the potential to produce the counter-memory of the powerless, which contributes to the consolidation of that group into a significant community, a community of memory (Lev-Aladgem, 2006, 273).

טיעון זה נכון גם לגבי היסטוריה מוצגת בתיאטרון המזרחי המקצועי המעצב counter-narrative ומגבש באירוע התיאטרוני קהילת זכרון. כיום, בעקבות הקמת **ועדת ביטון להעצמת מורשת יהדות ספרד והמזרח** **במערכת החינוך** (2016) בהובלת המשורר ארז ביטון, נוסח מחדש הצורך הדחוף של תכניות הלימוד ללמד את הנרטיב המזרחי שהיעדרו בולט באופן צורם. 'היסטוריה מוצגת' של הנרטיב המזרחי היא חלק מאמץ תרבותי וחינוכי להנכיח-מחדש פרקים חשובים בתולדות יהודי המזרח התיכון על הבמה.

**בימת קדם כתיאטרון מזרחי**

**בימת קדם** נוסדה ב-1982 על ידי יצחק גורמזאנו גורן, שושה גורן ורפי אהרון והייתה המסגרת היחידה עד כה שהוגדרה כתיאטרון מזרחי בתיאטרון הישראלי. התיאטרון נוסד בצירוף נסיבות אישיות ואידיאולוגיות שונות. גורמזאנו גורן, יליד מצרים, ובוגר החוג לספרות אנגלית ותרבות צרפת, היה מחזאי ודרמטורג בתיאטרון חיפה ב-1970s, שהיגר לניו יורק יחד עם זוגתו שושה גורן, אז מורה לספרות. במהלך שהותם, יצחק למד בימוי בברוקלין קולג' ושושה ששיחקה בתרגילי הבימוי שלו, התגלה כישרונה והיא קיבלה מלגה ללימודי משחק. פרסום ספרו **קיץ אלכסנדרוני** (1978) שעסק בזהותו היהודית-מצרית עורר תגובות נלהבות של הביקורת ושל אקטיביסטים מזרחים. האחרונים עוררו בו מודעוּת לשאלות חברתיות ואתניות (ביטון וגורמזאנו גורן, 2010, 15). ב-1980, יצחק ושושה חוזרים ארצה ומעוניינים ליצור מסגרת תיאטרונית שתאפשר לשניהם ביטוי. הוא מתאר את הקמת **בימת קדם** כחלק מתהליך התקרבותו לפעילות החברתית-מזרחית:

ב-1981-2 הייתה התארגנות חברתית מזרחית של כנס גדול בהיכל התרבות שנקרא "ישראל זה אני". בעקבות כל זה, התארגנו יוסף שלוח, רפי אהרון ואני להקים את התיאטרון. לבסוף נשארנו רפי ואני ושושה הצטרפה. לא קיבלנו תמיכה מהממסד, גם לא ממר יצחק נבון שהיה שר החינוך והתרבות (ריאיון עם המחבר, 23.11.2016)

גורמזאנו גורן מסביר, שתפיסת העולם של **בימת קדם** ממוקמת על תנועה וחציית גבולות בין שתי דיכוטומיות מרכזיות, מזרח-מערב ואינטלקטואלי-עממי. הוא טוען: "אנחנו יוצרים תיאטרון ישראלי היברידי ששואב מהתרבות המזרחית. אנו רוצים לשנות את התרבות הישראלית בלי להתמזמז עם נוסטלגיה מבית אבא." (שם). תפיסה רב-תרבותית שמדגישה את היותה של ישראל במזרח התיכון ואת חשיבות ההיסטוריה של יהודי המזרח, בניגוד למיקום הפולקלוריסטי שהוענק לה. במקום אחר הוא טוען, שהתרבות הישראלית ההגמונית החמיצה שתי הזדמנויות: האחת, להיות צומת ו"נקודת מפגש מרתקת בין מזרח ומערב. השנייה, להגיע לתרבות ישראלית ייחודית." (גורמזאנו גורן, 2000, 60).

כדי להימנע מסטריאוטיפים מזרחיים **בימת קדם** נקטה לרוב באסטרטגיה של "היסטוריה מוצגת" המבוססת על מגוון ועושר תרבותי ועל היפוכים אנטי-סטריאוטיפים מכוונים. הרפרטואר מבוסס על תכנים והתרחשויות הקשורים לעולם המזרחי שלפני הקמת המדינה ולהגירה ארצה, ואף בחלק מהמחזות חזרה לגירוש ספרד ולדמויות נשכחות מתור הזהב. לא פעם הופקו מופעי יחיד בעיקר של שושה גורן המשלבים בין סיפורה האוטוביוגרפי כאישה מזרחית לבין טקסטים ספרותיים, כמו **נשים של ממש** (1982) שבה היא הציגה גלריה של נשים מזרחיות מורכבות בניגוד לסטריאוטיפ הרווח בתרבות הישראלית. הרפרטואר של **בימת קדם** כלל למעלה משבעים הצגות ומופעים שונים, וכ-5000 הופעות בכל רחבי הארץ כולל קהל מזרחי בפריפריה. אבל תקצוב התיאטרון על ידי הממסד היה תמיד מועט, ומסיבות שונות הקשורות לאופן הלא-שוויוני של הסבסוד הציבורי, תקציב **בימת קדם** הצטמצם ובשנת 2012 נסגר התיאטרון.

גורמזאנו גורן מסביר בריאיון לארז ביטון את תפיסת הרפרטואר: "יש כאן אג'נדה – והיא להעלות לקדמת הבמה דמויות בעלות שיעור קומה מהמזרח – כולל מהעולם הדתי – כדי לחזק את הקורפוס התרבותי המזרחי. לא כולנו סלאח שבתי." (ביטון וגורמזאנו גורן, 2010, 16). במאי הטלוויזיה חיים שירן ביקש ממנו לכתוב תסריטים על אישים יהודים מצפון אפריקה וספרד עבור הטלוויזיה החינוכית. צולם **תהילה לדוד** (1984) על רבי דוד חסין, פייטן מרוקאי חשוב בן המאה ה-18. התסריטים האחרים עובדו לספרים ומחזות ואני אתמקד בשניים בלבד העוסקים ביהודי ספרד ופורטוגל מאת ובבימוי גורמזאנו גורן: **מים ושמים ותיבה** על רבי יהודה הלוי; **מסכות בוונציה** על דונה גרסיה.

**מים ושמים ותיבה**

את סיפור חייו של הפייטן רבי יהודה הלוי כתב גורמזאנו גורן כספר (**לבי במזרח,** מסדה1985) וכמחזה **מים ושמים ותיבה** (1987). זוהי מונודרמה של העוזר האישי של יהודה הלוי, שלמה אִבֶּן-גבאי (דמות היסטורית אמתית) בגילומו של השחקן מנחם עיני. אבן-גבאי עוזב את יהודה הלוי במצרים וחוזר לספרד, אך נזרק אל הים על ידי הספנים המוסלמים יחד עם תיבת המשא שלו. הם מאמינים שבגללו יש סערה בים בדומה לסיפורו של יונה הנביא. אבן-גבאי ניצל מטביעה בזכות תיבתו שבה הוא מיטלטל בלב ים. הוא אכול חרטה ורואה במצבו עונש על בגידתו. הוא נזכר בחיי אדונו ובפיוטיו השונים, מצטט ושר חלק מהם (בליווי מוסיקלי של עידן זילברשטיין). גורמזאנו גורן בחר להתמקד באבן-גבאי ולא ברבי יהודה הלוי עצמו, כי חשש ליפול לעיצוב דמות מלאת פאתוס וללא קונפליקט דרמטי משמעותי. "קשה לעצב פרה קדושה על הבמה. בהצגה אחרת שיצרתי **שמש ממערב** על רבי חיים בן עטר, שבה הוא הגיבור, זה היה בעייתי ולא מוצלח." (ריאיון עם המחבר, 23.11.2016).

על הבמה מתקן עשוי צירי מתכת ובריחים שבמרכזו תיבת עץ המוחזקת בארבעת קצותיה בקפיצים. התנועה הגופנית של השחקן מנחם עיני על המתקן הזה הייתה מעין אקרובאטיקה מאומצת המדמה את המסע הימי הקשה. הקושי הגופני והמאבק בכוח הכבידה מול הגמישות והמיומנות על המתקן מקבילים למורכבות הקונפליקט הפנימי של הגיבור: בין נאמנות ליהודה הלוי ולארץ ישראל, לבין הבחירה בחיים נוחים בספרד המוסלמית. רבי יהודה הלוי, ופיוטיו מלאי הערגה לציון, מסמנים אידיאל מורכב ולא פשוט עבור אבן-גבאי. מצד אחד, הוא מלא הערצה להלוי שבניגוד לאחרים לא רק חלם על ארץ ישראל אלא גם החליט לעלות אליה ובכך מאדיר את המיתוס. מצד שני הוא חושף באירוניה את תפקידו ככותב ומניע את ההתרחשויות ההיסטוריות:

אם אני אמות פה, מי יספר את הסיפור שלו? מי יישבע מתוך עדות ראייה שיהודה הלוי הגיע גם הגיע אל הכותל? מי יכנס את כל כתביו ויהפוך אותו לפרה קדושה... טוב, לא פרה, סליחה, יהודה... הראש שלי לא בדיוק... (פונה אל אלוהים) באמת אם לא עבורי – עבורו, ובכלל... רגע, עוד טיעון. אתה יודע שזה בזכותי שהוא עלה לארץ ישראל? כולם רצו למנוע בעדו, אבל אני עמדתי איתן... כחומה בצורה מול כל ה... (גורמזאנו גורן, 1987, 19).

במושגי Rokem, דבריו של אבן-גבאי מציבים אותו לא רק כדמות אלא גם כמוסר עדות להתרחשויות וחושף את כוחו כ"היפר-היסטוריון" שבלעדיו ההיסטוריה של יהודה הלוי תיעלם. במובן זה לא רק הדמות מדברת אל הצופים, אלא מנחם עייני כשחקן **בימת קדם**, רומז לתפקיד הפוליטי-היסטורי של המופע כ"היסטוריה מוצגת". אבן-גבאי/עייני מציג את יהודה הלוי כראשון מבשרי הציונות. במובן זה הוא כותב מחדש את הנרטיב הציוני, כשיהודי-ספרדי המחולל המרכזי של נרטיב זה. לקראת סיום, אבן-גבאי/עיני "מנבא": "אולי בזכותך [רבי יהודה הלוי], אם לא היום, בעוד מאה שנה, בעוד אלף שנים, המונים-המונים ילכו בעקבותיך לרוות בזיעתם ובדמם את עפרה של ארצנו." (שם, 22).

**מסכות בוונציה**

כּיווּן דרמטי-היסטוריוגרפי זה נמשך ב**מסכות בוונציה** (1992) העוסק בדונה גרסיה (1569-1510), יהודייה-פורטוגלית, אלמנה עשירה, ממשפחת אנוסים, שהייתה בעלת יכולת וכישרון פוליטי וכלכלי. היא תמכה ביהודים אנוסים ואף קיבלה מהסולטן הטורקי הגנה מול הממסד הנוצרי. חזרה בגלוי ליהדות וחכרה מהסולטן את טבריה שבארץ ישראל ואיפשרה ליהודים להתיישב בה. עלילת ההצגה מתרחשת בוונציה באמצע המאה ה-16 בתקופת קרנבל המסכות הידוע בעיר. לכן כל השחקנים הם קבוצת חוגגים במסגרת הקרנבל, ולעתים מתפקדים כמקהלה ששרה ורוקדת כשבראשם דולצ'ינו דמות המספר. הוא מתווך בין הקהל לדמויות ההיסטוריות על הבמה ועובד כגונדולייר המשייט בין הבתים והרחובות ואף מגלם דמויות משניות המופיעות באפיזודות שונות. כל העלילה היא סיפור שהוא מגולל בקרנבל בפי שומעיו. במושגי Rokem, המספר למעשה משמש כעד וכהיפר-היסטוריון הממסגר את האירועים ושוזר אותם להווה הישראלי.

דונה גרסיה וכל בני משפחתה הם אנוסים ואיש אינו יודע שהם שומרים בסתר את יהדותם. לכן חשוב לדונה גרסיה שבני משפחתה יינשאו רק ליהודים-אנוסים אחרים. היא מייעדת את אחיינה דון יוסף לשאת את בתה ריינה. דונה גרסיה ודון יוסף באמצעות קשרי המסחר הענפים שלהם מבריחים יהודים-אנוסים מכל אירופה דרך איטליה ומשם לטורקיה. מכיון שבמדינה המוסלמית הם יוכלו לחזור בגלוי ליהדותם.

כפל זהותם של האנוסים מוצג בקרנבל באופן מטא-תיאטרוני. להקת הקרנבל שרה שיר אנטישמי ולאחר סיומו, החוגגים הופכים את גלימותיהם שהופכות לטליתות ומסתבר שהם יהודים מהגטו של ונציה. הפרפורמנס התיאטרוני מסמן את שאלת הזהות ומראה עד כמה היא מצד אחד הבניה נזילה וגמישה שבשינוי לבוש ואביזר היא מתחלפת. מצד שני, עד כמה זהות זו עלולה להיות עניין של חיים ומוות בעולם נוצרי אנטישמי.

בריאנדה, אחותה של דונה גרסיה, מאוהבת בלורנסו האציל הנוצרי, והיא מגלה לו את היותם יהודים-אנוסים הממשיכים בסתר לשמור על יהדותם. לורנסו בוגד בה ומגלה זאת לשלטונות ודונה גרסייה נעצרת לא רק משום שמירת יהדותה בסתר, אלא משום שעושרהּ הרב מעורר קנאה בקרב המעמד השליט המחפש הזדמנות לגזול את כספה. אך קשריה ההדוקים עם הסולטן הטורקי מאפשרים את הצלתה. הסולטן מעניק לה אזרחות טורקית בדיעבד ודורש מהדוג'ה של ונציה את שחרורה ומאיים שצי אניות יילחם עבורה. דונה גרסייה ודון יוסף מעלים רעיון של אוטונומיה יהודית עבור האנוסים ואפילו לקיים משמר צבאי יהודי וזאת בחסות הסולטן הטורקי בעיר טבריה בארץ ישראל. ההצגה מסתיימת שהרעיון להקמת מדינה יהודית בארץ ישראל שייך ליהודייה ממוצא פורטוגלי בחסות אימפריה מוסלמית כארבע מאות שנה לפני הרצל. טורקיה מאפשרת שיתוף של יהודים ומוסלמים וממשיכה קשר בין-דתי זה שהסתיים בכיבוש הנוצרי של ספרד ובאינקוויזיציה איומה. בעקיפין המופע מרמז על הסכסוך הערבי-ישראלי ומצביע על אפשרות היברידית שחוצה גבולות קיימים של מדינה יהודית לצד עולם מסולמי.

הפקת ההצגה ב-1992 הייתה במודע חלק מציון חמש מאות שנה לגירוש ספרד. Ella Shohat (2006, 201-232) עומדת על המורכבות, שבשנה זו ציינו את הגירוש לצד גילוי אמריקה על ידי קולומבוס. שני האירועים הובדלו אחד מן השני כאילו אין ביניהם קשר. בעוד שלגבי חגיגות גילוי אמריקה הייתה ביקורת של ילידים אמריקנים נגד הקולוניאליזם, הרי שלגבי האירועים שציינו את גירוש ספרד, כלל לא עלה לדיון הקשר בין כיבוש ספרד לבין הקולוניאליזם. שוחט טוענת ששני האירועים הללו היו קשורים היסטורית זה בזה. המסעות של קולומבוס מומנו בחלקם על ידי כסף שהוחרם מיהודים ומוסלמים, כמו כן פרקטיקות של כיבוש, המרת דת ורצח שהופעלו בהצלחה על יהודים ומוסלמים בכיבוש ספרד, היוו את התשתית הקולוניאליסטית לכיבוש הטריטוריות והעמים שהתגלו מעבר לים. בפרספקטיבה זו, ההצגה המחישה את הקשר הקולוניאליסטי בין דיכוי דתי לבין ניסיון לעושק כלכלי מצד הנוצרים כלפי יהודים. היא הראתה את הנאמנות של הסולטן הטורקי כמוסלמי ליהודים האנוסים כהדהוד לתור הזהב בין שתי הדתות, וכאופציה להתקרבות יהודית-מוסלמית בימינו.

**בימת קדם** הפכה את ההיסטוריה המזרחית הנחבאת בארכיונים מאובקים לקונפליקט חי המעורר השראה לעתיד. היא העניקה לגיבורי התרבות המזרחית גילום מוחשי וגופני על הבמה ושזרה בין העבר לבין ההווה המזרחי וסימנה אפשרויות תרבותיות אחרות לעתיד.

**הצגת עליית יהודי-תימן: מהזדהות למחאה**

יהודי תימן היגרו לארץ ישראל כבר בשנים 1881--1882 והתיישבו בירושלים ובמושבות רחובות, ראשון לציון, חדרה ופתח תקוה. התימנים תועלו על ידי האיכרים האשכנזים כפועלים זולים, שבלית ברירה חיו בצמצום ובמחסור, מה שנתפס באופן סטראוטיפי כביכול כ"מסתפקים במועט". לכן הם יכולים להתחרות בפועל הערבי ל"כבוש את העבודה" וליצור משק על טהרת היהודים בלבד. השתלבות של התימנים ככוח עבודה זול במושבות בסוף המאה 19, דרבן את מוסדות הציוניים בתחילת המאה ה-20 להעלות יהודים תימנים נוספים שישמשו כפועלים. מכאן נוצרה ההבחנה האוריינטליסטית שהצדיקה את ההבדל בין הפועלים התימנים והאשכנזים בהעדפת האחרונים בשכר גבוהה ובהקצאת קרקעות על ידי מוסדות הישוב. התימני נתפס כ"פועל טבעי" המסתפק במועט ורגיל לעבודה קשה, אך חסר השכלה ותודעה, לעומת "הפועל האידיאליסטי" האשכנזי, חדור תודעה ציונית-סוציאליסטית ובעל תרבות, ולכן זכאי להקצאת משאבים גדולים יותר (עמור, 1987; Levy 2002, 74-77). הבחנה זו איפשרו לחלוצים הציוניים האשכנזיים לקבל קרקעות עבור בניית הקיבוצים והמושבים ולהפוך ברבות הזמן לגיבורים הירואיים של נרטיב העל הציוני. התימנים לעומת זאת, נשארו בשולי נרטיב זה ולא הצליחו לצבור הון סמלי ולהתפס כחלוצים וכמנהיגים ראויים (Shafir and Peled, 2002, 75-76).

בשנים 1911--1912 שמואל יבניאלי, חלוץ חילוני אשכנזי היה שליח ציוני לתימן לעודד יהודים לעלות לישראל על ידי המשרד הארץ ישראלי של ההסתדרות הציונית בראשות ד"ר ארתור רופין. יבניאלי מסווה עצמו כשד"ר (שליח יהודי-דתי) מגדל פאות וזקן ומשנה שמו לאליעזר בן יוסף. הוא מקבל מהרב קוק איגרת עם שאלות בהלכה ולומד את מנהגי התימנים. ההסוואה נעשתה מחשש שהמוסלמים לא יעלו תהיות ויתנגדו להגירת יהודי תימן. מטרה נוספת היתה ליצור רושם שיתאים לקהל היעד של קהילה יהודית-דתית. לוּ היה מופיע כאדם חילוני, ספק אם היו מוכנים יהודי תימן להיענות לו. יבניאלי ראה שיהודי תימן חיים בתנאים נוחים מבחינה כלכלית ומדינית והוא כתב לשולחיו תהיות לגבי שליחותו משום שהתנאים בארץ ישראל גרועים יותר (עראקי-קולרמן, 226-227). אלה שוחט טוענת שמכתביו של יבניאלי כתובים בשפה מעשית קרה של מי שמתפקד כלוכד-עבדים המחפש כוח עבודה זול להתיישבות (Shohat, 1988, 16).

ב**תיאטרון האוהל** עולה ההצגה **המבשר** (1957) מאת השחקן סעדיה דמארי המבוססת על שליחותו של שמואל יבניאלי כפי שסיפר אביו של דמארי. העלילה מציגה באור חיובי את אליעזר בן יוסף (יבניאלי), כמבשר המעודד את יהודי תימן לעלות לישראל. הם נענים לקריאתו מסיבות משיחיות וחושבים שהגאולה קרבה. בהצגה מוצגים יחסי שכנות טובים בין מוסלמים ליהודים, ומודגש שהסיבה לעלייתם היא אינה שנאת ישראל אלא מוטיבציה רוחנית-פנימית. בעלילה יש מרכיב מלודרמטי-אלגורי בדמות סיפור אהבה בין יונה בת שמעון היהודיה למוחמד-עלי, הקצין המוסלמי של האימאם. יונה מיועדת להתחתן עם ציון, שנחטף כילד על ידי האימאם, ואביה רואה זאת כנדר, ומסרב להשיאה לאיש. מוחמד-עלי הוא מוסלמי שחביב על היהודים ומתייחס אליהם בכבוד ובחיבה, והוא ויונה מתקרבים ומתאהבים. בואו של המבשר גורם לכל הקהילה להגר, דבר הקוטע את סיפור האהבה. אך לקראת צאתם למדבר לקראת עיר הנמל עדן, מוחמד-עלי חושף את חזהו, ומראה לכולם את הצלקת המעידה שהוא ציון הילד שנחטף. העלילה מסתיימת באיחוד של יונה וציון, כאלגוריה של איחוד בין עם ישראל למולדתו. אלגוריה זו נטענת לאורך העלילה על ידי ציטוטי פסוקים משיר השירים המקשרים בין הרובד הארוטי הגלוי לנמשל הרוחני והלאומי. הסיבות הכלכליות והפוליטיות לשליחות יבניאלי והסוואת היותו אדם חילוני לא קיימות כלל בעלילת **המבשר**. המחזה משמר את הנרטיב הציוני.

עם זאת, כוחה של ההפקה היא בכמה מישורים. ראשית, זו היתה הפעם הראשונה שהעליה התימנית הוצגה על הבמה כחלק מהנרטיב הציוני ועליית התימנים קיבלה הכרה ולגיטימציה. כמו כן הנרטיב הדגיש את המניעים הרוחניים-משיחיים לעליה בניגוד למניעים חיצוניים של אנטישמיות ומצב כלכלי רעוע. בהתאם, דמויות התימנים עוצבו באופן חיובי בניגוד לסטריאוטיפ של התימני הנע בין "פרא אציל" לפרימיטיבי, גרוטסקי ונלעג (Urian, 2001). בנוסף המופע היה רווי בטקסים ושירים של פסוקים מהמקורות הלוקחים מהווי יהודי תימן שהפגנו (display) את תרבותם העשירה. הסצנה המרכזית של קבלת הפנים לבוא המבשר בבית הכנסת, עוצבה כריטואל. היתה גדושה בשירה, בריקודים ובברכות כטקס לקבלת המשיח. במושגי Taylor (2003), הרפרטואר הריטואלי של יהודי תימן הובלט כידע תרבותי-גופני רב-ערך ולא רק כפולקלור אקזוטי. כל ה-23 השחקנים היו ממוצא תימני ובראשם סעדיה דמארי שהיה כבר מוכר לקהל (ממן, 2007). דמארי מגלם את יששכר, שמש בית הכנסת והמספר (narrator) של העלילה המקשר בין הקהל לבמה. הוא מסביר לצופים את המתרחש. במושגי Rokem, דמארי הוא עֵד להתרחשויות ודרכו הקהל צופה בעלילה ומתעצבת חווייתו. ליהוק של שחקנים ממוצא תימני היה יוצא דופן מאוד בתיאטרון הישראלי, ולכן הם לא הוגדרו כשחקני תיאטרון האוהל, אלא כ**להקת סמדר** תחת חסות **האוהל**. על המוסיקה והתנועה נבחרו המוסיקאי נחום נרדי שהכיר את התרבות והמוסיקה התימנית מעבודתו עם זמרות תימניות ידועות: ברכה צפירה, שושנה דמארי, אהובה צדוק ועוד; והכוראוגרפית רינה ניקובה שיצרה כבר ב-1930s את להקת הבלט התימני עם רקדניות תימניות והכירה היטב את שפת תנועתן (אלרון, 2010).

התמודדות ישירה יותר במפגש רווי הקונפליקטים בין עולי תימן ולחלוצים האשכנזים נמצא ב**אהבה אפשרית** (1983) מאת רפי אהרון ובבימוי רזי אמיתי שהופקה ב**תיאטרון אורנה פורת לילדים ולנוער**. המחזה מבוסס על סיפור אהבה אמיתי שהתרחש בין שושנה התימניה לבין קלמן החלוץ הרוסי ופורסם על ידי שלמה טבעוני בשם **אהבת הדסה**. גם בהפקה זו מודגש המניע הרוחני-דתי לעליה אך באופן חד וחריף יותר וכפי שאומרת מרים אמה של שושנה: "אנחנו באנו לארץ בלי הרצל ובלי עמאיית. באנו עם התנ"ך ושבזי" (אהרון, 1984, 45).

היוצרים והשחקנים היו יוצאי תימן והם היו שותפים בעיצוב המוסיקלי, הריטואלים השונים, הריקודים, דרכי היגוי והתבטאות, הכנת אוכל, עיצוב החלל, האביזרים והתלבושות. הלשון עשירה במקורות היהודיים משולבת בביטויים בערבית. התלבושות המסורתיות עיצבו את אופן ההליכה וההתנהגות. אביזרים של מלאכות מסורתיות כמו טחינה, כתישה, עישון טבק ועוד, העניקו תמונה עשירה של התרבות היהודית-תימנית. ההצגה בנויה על ידע קהילתי מלמטה ותהליך העבודה כשלעצמו הציב אמירה פוליטית-תרבותית שפירושה דרישה להכרה (recognition) בידע קהילתי כתרבות ולא רק כאקזוטיקה.

העלילה מתרחשת בשנים 1910--1913 בחושה של משפחת נדב בבן שמן לא רחוק משכונת שעריים. הרב דוד נדב אביה של שושנה עומד במרכז העלילה הנאבק על עצמאותו הכלכלית מול הניצול של איכרי המושבות ועל דרכו ההלכתית מול הרבנים האשכנזים כמנהיג לקהילתו. הוא מוצג כמי שנלחם על מעמדו ומסורת אבותיו כנגד העולם הציוני-אשכנזי שמנסה "לקבע" אותו כ"פועל טבעי צייתן". אך עם זאת, הוא מוצג כאדם הדבק באופן עיקש במסורת ובערכים פטריארכליים עד כדי חוסר גמישות לשינוי הכרחי לאור המציאות המשתנה. אחיו יצחק שעלה לפניו לישראל "השתכנז", נעשה חילוני, התחתן עם אשכנזיה, בלבוש חלוץ וללא פיאות וזקן, מנסה לשדלו להשתלב במציאות החדשה. דוד עונה לו: "שהתימנים של שעריים או ראשון או חדרה יחיו ברפתות זה להשתלב?" (אהרון, 1984, 49). אך לבסוף גם יצחק מעיד על כך שבעיני הממסד הוא תמיד ישאר תימני: "רבים מחברי [חלוצים אשכנזים] הקימו ישובים והשאר השתלבו בהנהגת הישוב, ורק אני, לא הציעו לי דבר" ודוד מגיב לדברי אחיו בנחרצות: "הכושי עשה את שלו הכושי יכול ללכת" (שם).

דוד מתנגד נחרצות לנישואי בתו שושנה לקלמן הרוסי. הוא יושב עליה שבעה ולא מוכן להכיר בה וכך מסתיימת ההצגה. במציאות, לעומת זאת, הצדדים התפייסו והסיפור נגמר בכי טוב. הסיום המקוטע מצביע על הקרע האתני הממשיך להתקיים גם בהווה הישראלי של 1980s זמן העלאת ההצגה. "סיפור אהבה", כפי שאבחן אוריין (Urian, 2001), מסמן את כוונת היוצרים לפיוס בין הקבוצות מצד אחד, ומצד שני, הסיום המקוטע מצביע על קושי ובעייתיות בפתרון הקונפליקט במציאות.

המחזאי רפי אהרון והבמאי רזי אמיתי מציבים את האחים דוד ויצחק כשני דגמים מנוגדים, שרק המיזוג ביניהם מייצר דגם ראוי. שימור המסורת עם מאבק חברתי, לצד היכולת להשתנות ולקבל ערכים חילוניים אחרים. דמותו של יחיא האבא של דוד ויצחק, מוצגת כרוח המגיחה מנפשו של דוד, והיא כמעין קול מצפונו. הוא דורש מדוד להתגמש ברגעים שונים בעלילה בהם הוא מקצין ומתעקש. יחיא יוצא מתוך המסך האחורי שעליו תמונה הרמונית של יהודי תימן המייצגת את החלום לעומת שברו על הבמה, ומסמן את שביל הזהב לגיבוש תרבות ישראלית חדשה בסיום ההצגה: "כל אחד יביא לארצו את עולמו ואת מעשיו הטובים. חלום ירושלים בלב כולנו. באמונה ובאורך רוח נבנה ונכונן את ארץ-ישראל, במהרה בימינו, אמן" (שם, 78). הצגת עליית יהודי תימן ותרבותם מבקרת את הדיכוי של הממסד הציוני-אשכנזי. אך היא מסתייגת מדבקות בערכים פטריארכליים שמרניים שעבר זמנם. ההצגה מציעה תפיסה תרבותית הדוחה את המחיקה וההיטמעות של "כור ההיתוך", ומציעה דיאלוג בין-תרבותי.

**יש לי כנרת** (2000) מאת חיים אדיסיס ובבימוי רזי אמיתי בתיאטרון באר שבע, עוסקת בגירוש תימני כנרת בשנת 1930 כאחת הפרשיות הקשות של עולי תימן מול החלוצים האשכנזים של העליה השניה. עשר משפחות תימניות בהנהגת הרב דוד צאירי (מרגלית) שעלו ארצה בעקבות יבניאלי הגיעו לחוות כנרת ב-1912, אך לא שוכנו בה יחד עם שאר החלוצים האשכנזים שהיו פועלים שכירים שבאו לתקופות קצרות. התימנים שוכנו בבית המוטור לשאיבת מים, צמוד לביצה בתנאים קשים ולא-אנושיים ולא מעט תינוקות וילדים נפטרו מקדחת. הם ייבשו את הביצה והכשירו את האדמה לחקלאות. רק ב-1922 מתגבשת קבוצת כנרת בחווה בהנהגת בנציון ישראלי שמוביל את גירוש תימני כנרת. הוא מנע מים להשקאה ואפילו לשתיה, וצימצם הקרקעות לחקלאות עבור התימנים והדבר הוביל לעימותים פיזיים ממש (ניני, 1996, 305). באמצעות קשריו הפוליטיים והמפלגתיים, ישראלי דרש לרדת מרעיון ישוב קבע של התימנים בכנרת ולגרשם. ב-1930 התימנים מגורשים מכנרת לשכונת מרמורק ברחובות להיות פועלים ולא כחקלאיים עצמאיים. יהודה ניני (1996) מראה בפירוט רב כיצד ההבחנה הסטריאוטיפית שבין "פועל טבעי תימני" לבין "פועל אידיאליסט אשכנזי" היתה הצדקה אידיאולוגית להתייחסות בלתי אנושית לתימנים מבואם לכנרת ועד גירושם. על אף שהתימנים היו בעלי משפחות ולא רווקים, ונשארו בכנרת לאורך 18 שנה בניגוד לפועלים "אידיאליסטיים" רווקים שבאו והלכו, הם מעולם לא מוקמו בחוות כנרת שהיתה ראויה למגורים ובטוחה מפני גנבים. הערכים של שוויון וסולידריות לאומית, הנמצאים בליבת ערכי הציונות הסוציאליסטית הפכו לכתב פלסתר. ב-1990 צאצאי תימני כנרת מניחים שלט זכרון סמוך לבית המוטור בהסכמת קבוצת כנרת, המספר על תולדות תימני כנרת באופן מתון ולא פולמוסי. אך אהרון ישראלי בנו של בנציון, הסיר את השלט, ואף פניה לבג"ץ לא הועילה. בשלט חדש נכתב בקיצור נמרץ שחלק מתימני כנרת שוכנו בבית המוטור, בלי פירוט על פועלם וכמובן ללא התייחסות לגירושם.

**יש לי כנרת** מתרחשת בשנת 1989 ומציגה בפנינו משפחה "ישראלית" מהמעמד הבינוני ממוצא תימני בשכונת מרמורק שלכאורה אין לה כל קשר הדוק למוצאה. האירוע הטראומטי של הגירוש נבנה לאחור תוך דגש על שאלת ייצוג התימני בתרבות ומחיקת פועלם של תימני כנרת מהנרטיב הציוני. הסב ציון מרגלית בגילומו של גבי עמרני, גורש כילד מכנרת, מסרב כל השנים לספר את חרפת הגירוש לדבריו. בנו עורך דין המצפה להיות שופט, כלתו ממוצא אשכנזי, אחות בבית חולים ונכדיו, האחד קצין מסתערב בשטחים בזמן האינתיפאדה הראשונה והשני תלמיד במגמת תיאטרון שקיבל לגלם את שמעון עדני התימני ב**כנרת כנרת** של אלתרמן. העלילה נפרשת באמצעות תחבולה מטא-תיאטרונית שבה ציון מתבונן ומתאר מה יקרה לאחר מותו והוא מתווך לקהל ומשמש עֵד להתפתחויות. בצוואתו הוא דורש להיקבר בכנרת, ומשפחתו העולה לבית הקברות בקיבוץ מגלה את קברי משפחתו שנפטרו צעירים ונחשפת לתולדות תימני כנרת ולטראומת גירושם:

ציון: הם עלו על הירקות שלנו עם הבהמות רתומות למחרשות, השמידו יבולנו ומנעו פרנסתנו... לא היה לנו חלב לתינוקות, ולא נתנו לנו, אפילו מים מנעו מאיתנו! [...] באו שתי משאיות ואוטובוס אחד. אמרו שמי שלא יסע, דמו יהיה בראשו... העמסנו מטלטלנו [...] ישבתי מאחורה על מזרון קש מקופל... פליט בארצי!

הקיבוץ מסרב לטמון את ציון באדמת כנרת והוא נקבר במרמורק עם שקי עפר שמובאים מכנרת. אך בני המשפחה מתוודעים לשלט המוצב המספר רק ש"בנוסף לעבודת המוטור ושאיבת המים השתכנו בחדר הבית כמה מתימני כנרת" ללא פירוט על 18 שנות עבודה וסבל של תימני כנרת. הם באים במשא ומתן עם חנן הקיבוצניק על ניסוח השלט המהווה מאבק על הזכרון ההיסטורי. חנן מטיח בהם: "מי אתם מצפים שיכתוב על אבא שלכם? אני?? אתם צריכים לעשות את זה! אבל לא רק שלא עשיתם כלום, גם שתקתם!". ההיסטוריה לא רק נעשית אלא בעיקר נכתבת כפי שטען ניני לגבי תימני כנרת:

כיוון שלא ידעו כי הם [תימני כנרת] עושים "היסטוריה לאומית", לא כתבו שירים ולא זיכרונות שהצטרפו לכדי אפוס לאומי [...] מכאן אני למד שוב כי לא די בעבודה קשה ולא די בקורבנות בנפש, יש הכרח כי יימצא מי שיעלה דברים אלה על הכתב, או אז יש משמעות לסבל ולהקרבה (ניני, 1996, 93)

המאבק על הזיכרון קשור לסטריאוטיפ התימני בתרבות הישראלית שמסביר את השתיקה. נכדיו "הישראליים" ו"המעורבים" אתנית של ציון עדין נתפסים "אחרים" דרך עורם השחום. ציון מסביר לגיסו נתנאל מהו מסתערב – עיסוקו של נכדו הגדול:

 נתנאל: מה זה מסתערב?

 ציון: מה שאנחנו היינו רק יותר משוכלל.

[...]

אנחנו באנו כערבים!

 נתנאל: לא, לא ערבים, מורי ציון, פועלים טבעיים.

 ציון: ומה הם פועלים טבעיים חכם נתנאל?

 נתנאל: למשל ערבים.

ציון: וגם מי עובדים טוב כמו ערבים. זולים כמו ערבים. ואם הם נראים כמו ערבים על

 אחת כמה וכמה!

 נתנאל: בסדר אז הביאו אתכם שתכבשו את העבודה מהערבים!

 ציון: (מתקן אותו) שנסתערב ונכבוש את העבודה!

הסב התימני כבש את העבודה מהערבי, ונכדו החייל הופך למסתערב (מתחזה לפלסטיני למטרות מודיעין). הצבא הישראלי מנצל את חזותו השחומה של הנכד כדי להמשיך ולשלוט על הפלסטינים באינתיפאדה הראשונה. גם חזות הנכד השני, עוז, מנוצלת על ידי המורה לתיאטרון לגלם את דמותו של שמעון עדני התימני ב**כנרת כנרת** מאת נתן אלתרמן שנכתב ב-1961. אלתרמן מציג את החלוצים האשכנזים בכנרת באופן הירואי לעומת עדני התימני כמוכר קמעות, נווד ונלעג שאינו חקלאי. עוז הנכד מבקש לשמוע את הטקסט מפיו של ציון כי "הבמאי הציע לי לשמוע תימני אמיתי קורא את זה בעגה אמיתית", והוא מבקש: "אתה יכול לעשות מבטא יותר תימני? זה יותר מצחיק". כשציון מגיע לקטע בו מתברר ששמעון עדני אינו יודע מהי קדחת, הוא מתפרץ:

ציון: זה לא נכון... כל זה טעות... תימנים רבים קדחו ממלריה ואנופלס, משלישונית

 וצהובה, תימנים רבים מתו בכנרת.

עוז: נו סבא נהיית לי פתאום היסטוריון?

ציון: אני לא צריך להיות היסטוריון בשביל לדעת את זה... אני הייתי שם!

עוז: (מופתע) איפה?

ציון: בכנרת... הייתי חלוץ.

עוז: אבל אתה תימני!

ציון: אתה נצר לתימני כנרת, אתה לא יכול לעשות צחוק מאבותיך! [...] לא תעשה את

 המחזה הזה לעולם [...] תקרא את המחזה ואיפה שכתוב שמעון עדני תגיד, סבי

 ציון, אם אחרי זה עוד תרצה שאלמד אותך בעל פה, אלמד אותך.

ההצגה מדגישה ששתיקת ציון הסב גרמה להשכחת תימני כנרת. אך היא גם מראה כיצד השיח ההגמוני עדין ממקם את "התימני" כסטראוטיפ. לכן הדור הראשון עשה הכל על מנת להרחיק את ילדיו ונכדיו מ"תימניות" זו. התרחקות ושתיקה נתפסו כפרקטיקות עדיפות כדי להשתלב. "ליהוק" הנכדים כ"תימנים/ערבים" הן בתיאטרון והן בצבא ממקם את נכדיו של ציון כ"תימנים" שחזותם השחומה מנוצלת על ידי השיח ההגמוני המבדיל אתנית מזרחים גם במעמד הבינוני.

**המבשר**, **אהבה אפשרית** ו**יש לי כנרת**, הם performing history שמנכיחה נרטיבים חלופיים לנרטיב הציוני שהשמיט את סיפור יהודי תימן והתיישבותם בארץ. בעוד ש**המבשר** מציג תרבות משיחית-דתית עשירה, **אהבה אפשרית** מציגה גם את הקושי, המורכבות והמחאה של עולי תימן בראשית המאה ה-20. **יש לי כנרת** לעומת זאת, מראה את ההיטמעות ב"ישראליות" של המעמד הבינוני ושתיקת טראומת גירוש תימני כנרת. זו היטמעות חלקית משום שההבדל האתני, מנוצל לצרכים של השיח ההגמוני הממשיך לקבע את הסטריאוטיפ התימני גם לדור השני והשלישי.

**הופעת הפרהוּד העירקי: דור ראשון מול דור שני**

הפרהוד (מילולית, ביזה ושלל) הוא פוגרום שנערך ביהודי עירק בחג השבועות ביוני 1941 ומהווה נקודת שבר בהיסטוריה של הקהילה. ב-1920s נהנו יהודי עירק משלטון טולרנטי של המלך פייסל הראשון עד מותו ב-1933. הם השתלבו בכלכלה, בפוליטיקה ובתרבות ורכשו השכלה מערבית מודרנית. בעקבות התנגדות להשפעת האימפריה הבריטית והתחזקות תעמולה נאצית, התגברה ההסתה כלפי יהודי עירק. ב-1941 רשיד עלי וקבוצת קצינים פרו-נאצים ערכו הפיכה בעירק ותפסו את השלטון למשך חודשים ספורים. אך הצבא הבריטי הצליח להביסם ולהחזיר את יורש העצר העירקי לשלטון. בימים האחרונים של שלטון ההפיכה התרחש הפרהוד שנערך על ידי אספסוף עירקי, כשהצבא הבריטי אינו מתערב. כמאתיים יהודים נרצחו וכאלפיים נפצעו ורכוש יהודי נבזז. צעירים יהודים החלו לחפש את דרכם בעקבות המשבר, חלק פנה למחתרת הקומוניסטית וחלק למחתרת הציונית. המשבר האיץ שאלות של זהות לאומית הקשורה למורכבות היחסים שבין יהודי ומוסלמי ומזרחי ומערבי (Meir-Glitzenstein, 2004, 10–12; Bashkin, 2012, 100-140; Shenhav, 2006, 113-117) הפרהוד כאירוע היסטורי משמעותי ליהודי עירק מצא דרכו לבמה באמצעות אמנים ממוצא עירקי. **שדים במרתף** (תיאטרון חיפה, 1983) מאת סמי מיכאל ו**הבנות של אבא** (תיאטרון השחר, 2015) מאת גילית יצחקי עוסקים בפרהוד ובתגובות היהודים. מיכאל יליד עירק מציג תמונה ריאליסטית מורכבת של משפחה עירקית רוויית ניגודים. לעומת זאת, יצחקי, ילידת ישראל ממוצא עירקי מציגה ב**הבנות של אבא** מלודרמה שיש בה חלוקה ברורה בין עולם יהודי ציוני שלם וטוב כנגד עולם מוסלמי מורשע מסביב. על אף השוני בין שתי היצירות, הן חושפות את הקהל הישראלי לפרק חשוב בתולדות יהדות עירק שעשוי להוות מטפורה לשאלות של זהות אתנית בהווה הישראלי הסבוך.

עלילת **שדים במרתף** מתרחשת בבגדד 1943 כשצבא גרמניה מאיים לכבוש את המזרח התיכון, וכשנתיים אחרי הפרהוד המערער את בטחון היהודים. במוקד משפחה יהודית-עירקית מהמעמד הבינוני כשבראשה עומד הסבא יצחק-חיים, פטריארך שמרני. המשפחה נמצאת בשכנות טובה עם משפחה מוסלמית שבראשה עומד אבו-רדואן, שהציל את המשפחה היהודית בפרהוד. הגיבור הוא פריד, נכדו של יצחק-חיים, סטודנט לרפואה, משכיל ואתאיסט החולם על עירק שוויונית ומתקדמת. הפרהוד עורר אותו לפעילות פוליטית והוא חבר בתנועה הקומוניסטית. זהרה בתו של אבו-רדואן, נשואה בעל כורחה לבעל קשיש והיא מורדת בו. פריד וזהרה מאוהבים ושותפים למחתרת הקומוניסטית. הקונפליקט המרכזי הוא בין דור ההורים הוותיק והשמרני לבין הדור הצעיר המהפכני והמשכיל. אך סיפור אהבתם מסתיים באופן טרגי. פריד נתפס על ידי הבולשת וזהרה נרצחת על ידי אביה משום ש"חיללה את כבוד המשפחה". בעוד שסיפור האהבה מעיד על חזון של פיוס ושיתוף פעולה יהודי-מוסלמי ולקיום חיים שוויוניים, הסיום הטרגי מסמן את כשלונה של אפשרות זו (Urian, 2001). הציונות נתפסת כפתרון בעייתי ולא ראוי. ברוך, בנו של יצחק-חיים ודודו של פריד, עולה לארץ ישראל ושב לעירק ארבע פעמים. הוא מוצג באופן פרודי, לא כאידיאליסט אלא כהרפתקן ובטלן, שגונב מאימו כסף עבור מסעותיו חסרי התוחלת.

 Dan Urian (2011)טוען שהראליזם הביקורתי מוביל את מיכאל בהצגה (כמו ברומנים שלו), ולכן הדמויות משורטטות כמורכבות בניגוד לסטראוטיפ המזרחי. היחסים בקרב המשפחה היהודית מוצגים כניגוד חריף לדימוי של "משפחה חמה". הם רוויים בעוקצנות וקרירות בין יצחק-חיים לאישתו שמחה, ילדיו וכלתו. דימוי זה מתנפץ לגמרי כשיצחק-חיים מגלה בפחדנות לשוטרים העירקים היכן מתחבא נכדו, למרות שפריד הוא היחיד שמקבל ממנו יחס אוהב מכל בני המשפחה. המוסלמים בהצגה אינם מוצגים כדמוניים ומפחידים, אלא יש מורכבות באישיותם. השכן אבו-רדואן, ממולכד בין אהבתו לבתו לבין הצו החברתי לרצוח אותה משום שברחה מבעלה הזקן. פריד מנסה לשכנעו להפר את הצו החברתי כפי שעשה בפרהוד: "בפוגרום פחדתי יותר. היו הרבה סכינים כמו שלך, הם הבריקו בחושך ואני בכיתי. אתה יצאת להגן עלינו, גם אתה הסתכנת...". אבו רדואן מצהיר על אהבתו לבתו אבל הלחץ החברתי מכניע אותו: "ראית אותם בבית הקפה. כבר שפטו ודנו אותה למוות... אלוהים מתעלל בנו... הפך אותנו לרוצחים של הילדים שלנו...".

**שדים במרתף** היא performing history של יהודי עירק כנגד התפיסה הציונית שתפסה את המזרחים דרך דימויי נחשלות. עם זאת, מיכאל אינו מייצר תמונה הרמונית כאנטי-סטראוטיפ. מצד אחד מוצגת פטריארכיה שמרנית ודתית נוקשה ומצד שני, דור צעיר ומשכיל, בעל תפיסה מתקדמת ותעוזה פוליטית. פריד, הוא בן דמותו של המחזאי סמי מיכאל שהיה פעיל קומוניסטי וסטודנט משכיל. מיכאל מעיד על עצמו כבעל זהות מורכבת שמכילה בתוכה תרבויות, שפות ורעיונות שונים ממערב ומזרח על בסיס תפיסה אוניברסלית (Michael, 2000). בדומה, פריד מחזיק בתפיסה יהודית-ערבית השוזרת בתוכה רעיונות מערביים של שוויון.

ההצגה הופקה ב-1983 לאחר הזעזועים הפוליטיים של 1970s: מלחמת 1973 ומהפך 1977 המאפשרים יצוג של הציונות באור מגוחך ושסוע. בניגוד לפעילי המחתרת הציונית בעירק שהשתלבו בישראל במפלגת השלטון וסיפרו את הנרטיב היהודי-עירקי דרך התפיסה של משואה (פרהוד) לתקומה (עליה לישראל). מיכאל כחלק מקהילת הזכרון של יהודי עירק מציע נרטיב אחר. **שדים במרתף** מציג את החלק הלא-ציוני שביהדות עירק. היא משרטטת באור חיובי את היהודים הקומוניסטים ואת האחווה הערבית-יהודית ששררה במחתרת הקומוניסטית. מיכאל בא בחשבון עם הפעילים הציוניים בעירק ומשרטט אותם כנלעגים וכטפילים החיים על חשבון אחרים. מיכאל יוצא נגד הנרטיב הציוני התופס את המזרחים כפרימיטיביים חסרי תרבות, ואת שכניהם המוסלמים כצמאי דם. אלא הוא מציג תמונה מורכבת שבה הדמויות ממולכדות בתנאי חיים ובתפיסות שמרניות המגבילות את צעדיהן. מורכבות זהותו של פריד מצביעה על חזונו של מיכאל לגבי ההווה הישראלי שמכיל את כל העולמות שמהם הוא ניזון: יהודי, ערבי ומערבי, כשבישראל עדין נתפסים כמרכיבים מנוגדים.

**הבנות של אבא** (2015) הוא המחזה הראשון של **השחר- תיאטרון רב תרבותי**, מיסודם של גילית יצחקי ואורי גבריאל. התיאטרון מצהיר שמטרתו "ייצר מסורת תיאטרלית העוסקת במורשת יהדות ארצות ערב"[[5]](#footnote-5) ומבקש ליצור דיאלוג פורה עם מורשת תרבותית שהתיאטרון בזרם המרכזי אינו מכיר ומדיר. יתרה מזאת אורי גבריאל מסביר את יחסיו המרוכבים עם התיאטרון של הזרם המרכזי:

הפסקתי [לשחק בתיאטרון הרפרטוארי] כי לא הציעו לי תפקידים שרציתי. אלה שכן הציעו לי - היו בתוך המסגרת הצרה של דמות המזרחי הנלעג והסטריאוטיפ המזרחי. בדיוק מהמקום הזה אני בא לשנות. אני לא רוצה לדבר על קיפוח, אבל אני בא עם האג'נדה והאמת שלי, ועם הרצון שבוער בי כבר שנים. אחרי שנים שנעדרתי מתיאטרון - אני מרגיש שאולי עכשיו זו החזרה הגדולה שלי.[[6]](#footnote-6)

**הבנות של אבא** היא מלודרמה משפחתית המאפשרת לעצב את היחסים בין יהודים למוסלמים בעירק בצבעי שחור לבן ולארגן את העלילה דרך הנרטיב הציוני המבוסס עלה תבנית של "משואה לתקומה". עם זאת, המחזה מביא לקהל הישראלי פרק היסטורי חשוב בתולדות יהודי עירק. מנקודת מבט מגדרית הוא מציג שלוש אחיות אמיצות, אמביציוזיות ואקטיביסטיות שהיו חלק מהמחתרת הציונית בעירק. למרות שהנרטיב הציוני נמצא בתשתית ההצגה, יש בה "סדקים" שדרכם ניתן לראות את הזהות היהודית-ערבית. הדמויות מתגעגעות אל העולם הערבי שנשאר מאחור, לרוב דרך המוסיקה המסמנת מתח בין ישראליות, מערביות וערביות. **הבנות של אבא** מציגה עמדה אמביוולנטית שמצד אחד, רואה את ההיסטוריה של יהודי עירק כחלק מהנרטיב הציוני וגאווה על השתלבות בכור ההיתוך הישראלי. מצד שני מרכיבים ערביים צצים בטקסט שמרמזים לעבר זהות יהודית-ערבית.

ההצגה נעה בין שתי נקודות זמן: חדר אטום בדירה ברמת גן (עיר סמוכה לתל אביב) במלחמת המפרץ הראשונה 1991, ובית משפחת אליהו בבגדד ב-1940s. בשתי נקודות זמן אלה עירק תוקפנית ואלימה כלפי יהודים. עיקר ההתרחשות הדרמטית היא בסלון הבית, על אף ההתרחשויות הגדולות של פרעות ומלחמה. המעבר בין הסלון ברמת גן לבית בעירק מתרחש לא רק על ידי שינוי תפאורה קל, אלא בעיקר על ידי שלוב בין האזעקה המסמנת להיכנס לחדר האטום, ולבין צעקות האימה של הפרהוד. סימן שמעתי מכוּוָן המקשר בין התוקפנות של סאדאם חוסיין לבין הפרהוד שהתרחש יובל שנים קודם לכן.

הגיבורות הן שלוש אחיות: ג'ולי הבכורה, מרים, ומזל הצעירה; אביהם אליהו, ודאוד שעובד עם אליהו ומאוהב בג'ולי. סיגל היא בתה של מזל שנולדה בישראל. העלילה מתחילה במלחמת המפרץ 1991 לאחר מותו של האב אליהו. בין שלוש האחיות יש מחלוקת לגבי הצוואה של האבא אליהו, שהוריש למזל את דירתו כפיוס על העוול שהוא גרם לה. אך היא מסרבת לקבל את הדירה וזאת לאחר שארבעים שנה היא לא דיברה איתו ועם ג'ולי. בכדי להבין את שורש הסכסוך המשפחתי חוזרים לאחור ל-1940s בבגדד.

הפרהוד התרחש בחג השבועות. בנות המשפחה מתכוננות לחג, אך השמחה מושבתת כשמתברר שהאם נפצעה קשות והיא נאספת הביתה. האלימות מוצגת בעיקר דרך החרדה של המשפחה הספונה בביתה וחוששת לבאות. בעקבות הפרהוד המשפחה נוטה לציונות. האב מבין שאי אפשר להישאר עוד בבגדד. האם שנפגעה זקוקה לטיפול רפואי והיא וג'ולי עולות ראשונות לישראל לפני קום המדינה. מרים מצטרפת למחתרת הציונית בניגוד לדעת אביה על אף דיעותיו הציוניות. היא נתפסת מעונה ונאנסת ומשחוררת בשוחד שדאוד מעביר. לכן אליהו האב ומרים נמלטים גם הם לישראל טרם תגיע הבולשת ותעצור אותם. מזל נשארה מאחור עם דאוד, על אף שהוא אוהב את ג'ולי הוא מתחתן עם מזל, נולד להם בן. מזל בורחת ממנו עם התינוק לישראל, אך התינוק לא שורד. לאחר שנתיים גם דאוד עלה לישראל והתחתן עם ג'ולי ונולדו להם ארבעה בנים. מזל מתחתנת עם נעים חבר במחרת הציונית שעזר לה להגיע ארצה ונולדת להם סיגל.

סיגל, בת השבע עשרה, רוצה להיות מוסיקאית, והדודות שלה עוזרות לה ללכת ללמוד באנגליה, בניגוד לדעת מזל אמה. בסצנה האחרונה חוזרים לרמת גן בזמן מלחמת המפרץ, וכל אחות מספרת על הסבל שחוותה. הבת סיגל מתוודעת לראשונה לכל האירועים שהוסתרו ממנה ומתחילה להבין את מורכבות היחסים בין האחיות ומתאפשר פיוס בין כולן.

מונולוג הסיום של סיגל מתרחש ב-2015. היא מציגה את דור הנכדים של משפחתה המורכב מערבובים אתניים שונים כולל נישואין לבחורה סינית: "שלושה מהם חצי עיראקים וחצי סינים, חמישה חצי עיראקים וחצי אשכנזים, שישה חצי עיראקים, רבע רומנים ורבע מרוקאים, ואחד חצי תימני". הערבוב האתני בסיום מציג בגאווה את הצלחתו של כור ההיתוך הציוני, והסבל שנגרם לאחיות עקב השתתפותן במחתרת הציונית מקבל עקב כך משמעות נוספת.

בהצגה הדמויות של מוסלמים הן אנונימיות, מעוררות חרדה ונמצאות בחוצבמה. המוסלמים הם לרוב, שונאי יהודים, ומייצגים משטר מושחת. בניגוד ל**שדים במרתף** העדרותם הפיזית של מוסלמים על הבמה יוצרת אשליה שיהודים ומוסלמים כביכול חיו בהפרדה מוחלטת. הפרספקטיבה של ההצגה היא של יהודים ממוצא עירקי ילידי ישראל, שרואים את המוסלמי דרך הסכסוך הישראלי-פלסטיני ולכן הוא נעדר מהבמה. מרבית הדמויות מהגרות לישראל בעליה הבלתי-לגאלית ולכן המחזה מתעלם מהמפגש הטראומטי של יהודי עירק במעברות (מחנות פליטים) בישראל ב-1950s. הסיום ההרמוני אודות כור ההיתוך, מתעלם מהקשיים העצומים כולל המדיניות הגזענית כלפי המזרחים.

המוסיקה היא מוטיב שדרכו נרמזת הזהות היהודית-ערבית של הדמויות. בין האזעקות בסלון ברמת גן, מרים מנקה את הבית וסיגל אחייניתה, נמצאת עמה. ברדיו משמיעים מוסיקה ערבית-עירקית.

(מרים מקשיבה לשיר "סת אל חבאייב" [שיר אהבה לאמא] ותוך כדי מסדרת את הבמה ומנקה את הבית ושרה. סיגל נכנסת)

סיגל: הם יורים עלינו טילים ואת שומעת את המוסיקה שלהם?

מרים: 40 שנה אחרי שברחנו משם, הסדאם הזה רודף אותנו עד פה... נולדנו עיראקיים ונמות

 מהעיראקים.

סיגל: נו אז מה את שרה בערבית?

מרים: אנחנו גדלנו על השירים האלה.

סיגל: מה זה אומר השיר הזה?

מרים: גבירת האוהבים החביבה ...את יקרה לי מנפשי ודמי...הו רחומה וכולך טוב... שאלוהים

 ישמור אותך הו אמא..

סיגל תופסת את המוסיקה הערבית כחלק מתרבות האויב ולכן אסורה בהאזנה. דיכוטומיה התואמת את הנרטיב הציוני המוחק את המרכיב הערבי מזהות המזרחים. תשובת מרים היא שהמוסיקה היא חלק ממטען תרבותי שגדלה וצמחה בו, לכן הוא נוגע בה רגשית. למרות שמרים היתה פעילה ציונית וסבלה רבות, היא אינה מתכחשת לתרבות הערבית ומעוררת "סדק" בנרטיב הציוני המוצג לאורך העלילה כולה. אך "סדק" זה מוצג כעניין פסיכולוגי שקשור לשירי ילדות, ולא כמרכיב יהודי-ערבי. ההצגה מושתת על תזה ציונית – מהפרהוד ועד מלחמת המפרץ, עירק רודפת אחרי יהודיה, וישראל היא המקום עבורם. אבל המורשת התרבותית, בעיקר בצלילי המוסיקה והשירה הנוגעים בחלק הרגשי והעמוק מכוונים למרכיב הערבי שביהודי-עירק שאינו ניתן למחיקה לגמרי. על אף שההצגה עונה לנרטיב הציוני היא מצליחה לייצר אמביוולנטיות מסויימת ביחס לתרבות הערבית שהיא חלק מזהותם של יהודי עירק.

**יהודי מרוקו: מיסטי ונוסטלגי?**

**מלך מרוקאי** מאת גבריאל בן שמחון ו**הזיות קמות במזרח** של דניאל לנזיני מציגים את העולם של יהודי מרוקו טרם עלייתם ארצה. **מלך מרוקאי** מציג עולם מיסטי רווי רוחניות, פיוט וערגה משיחית לציון, לעומת **הזיות קמות במזרח** המציג את יהודי מרוקו כקהילה נחשלת ואת ערגתם למשיח ככיסופי שווא. בעוד ש**מלך מרוקאי** אינו מתייחס במישרין לעליה ארצה ולטראומת ההגירה, **הזיות קמות במזרח** מציג באופן בולט וחריף את מנגנוני הדיכוי של כור ההיתוך וכפיית הזהות הציונית על יהודי מרוקו. בעוד ש**מלך מרוקאי** חושף את הקהל לתרבות רוחנית ופיוטית עשירה, **הזיות קמות במזרח** בא בחשבון עם הזכרון הנוסטלגי ומצביע על החלקים המורכבים והקשים בעולם היהודי-מרוקאי.

גבריאל בן שמחון, יליד סְפֵרו שבמרוקו, חוקר קולנוע ותיאטרון שהתמחה בסורבון, מציג ב**מלך מרוקאי** (**הבימה**, 1980) דימוי חדש ושונה מהסטראוטיפ המרוקו-סכין (אלים ופרימיטיבי). בן-שמחון מראה את יהודי סְפֵרו ב-1940s. האגדה כסוגה מיסטית משמשת כדי לשרטט על הבמה עולם יהודי משיחי של פייטנים ואנשי רוח יהודים מרוקאים השואפים להגיע לציון. דן אוריין טוען ש**מלך מרוקאי**:

introduces the spectator […] to a community of believers that is rich in culture and especially in the Piut (Jewish religious poetry) (Urian, 2011, 549).

הדחף המשיחי מוצג כגורם מרכזי ביותר לעליית יהודי מרוקו לישראל. במחזה, סְפֵרו היא עיר פייטנים שמתחוללת בה מגפה. שלושה פייטנים עולים לגג ביתם ונופלים ממנו. לאחר מכן מגיע זמר נודד לעיר המפיץ שמועה כי יש בעיר משיח, ופייטנים שונים שחושבים שהם המשיח, עולים לגג לרחף ממנו על ענן. במוקד העלילה משפחה יהודית של פייטנים, הפייטן דוד ציון, רעייתו רינה ובנם הפייטן יונתן. האב והבן מהרהרים כל אחד בנפרד שאולי הוא המשיח. לבסוף כל יהודי העיירה עולים על גגות הבתים, אוחזים ידיים ויוצרים שרשרת אנושית אחת חיה ומתכוונים לקפוץ ולרחף לציון. ההצגה מסתיימת בנקודה זו בלי לדעת אם אכן התרחש הנס או שהם חלילה נפלו למותם.

ההפקה עלתה ב**הבימה** בבימויו של יוסי יזרעאלי כהצגה מוסיקלית גדולה ועוצמתית עם עשרים ושישה שחקנים ומוסיקה חיה של שלמה בר ולהקת הברירה הטבעית, לפיוטים של רבי רפאל משה אלבז, משה זכות הרשב"ג ועוד. יזרעאלי הדגיש את הצד הריטואלי של המופע כחלק מתפיסתו של תיאטרון יהודי. שמואל בק עיצב במה עם גגות וטליתות שמתוכן הגיחו דמויות הפייטנים המנסים לעוף לשמיים, שיצרו אווירה מיסטית.

Dan Urian (2011) טוען שהשימוש בז'אנר האגדה מתרחק מהמתחים האתניים בהווה הישראלי ומהתמודדות ישירה עם הסטראוטיפ המזרחי. לדעתי סיום האגדה רומז למתח האתני ולאופי פתרונו. הסיום הפתוח שבו אחיזת הידיים של כולם כדי להיגאל הופכת למטפורה גופנית המכוונת לתפיסה שרק באיחוד הכוחות ובשיתוף פעולה ניתן להיגאל ולא על ידי משיח יחיד. סיום שאולי רומז להתמודדות הרצויה עם המתח האתני בישראל שלאחר מהפך 1977. בן-שמחון רצה שבסיום המופע השחקנים על הבמה ייצרו שרשרת ידיים גדולה עם הצופים באולם, ובכך העבר ההיסטורי-מיסטי על הבמה חובר למציאות החברתית המשוסעת באולם ואף מחוצה לו. אך הדבר לא התאפשר באולם **הבימה** הגדול.

מרבית המבקרים עסקו בפוליטיקת הזהויות לא פחות מאשר בהערכה ובשיפוט אמנותיים. רובם הביעו ביקורת המסתייגת מאיכות ההצגה מחד גיסא, והדגשת חשיבות הנושא מאידך גיסא. לצד מחוות ליברליות כלפי הנרטיב המזרחי, נגלים תפיסות אוריינטליסטיות של המבקרים. מיכאל אוהד (1980) אינו יודע איך לבקר את המופע כי הוא נע בין "מסעיר ומגוחך" ומסכם "אסור לשפוט **מלך מרוקאי** זה על פי הקריטריונים המקובלים". הוא מתוודה: "מי מאיתנו שמע על משיח יוצא מרוקו? בעוונותי הרבים זיהיתי עד היום את יהדות מרוקו עם נוער שוליים, עם פריצות...השתוללות... וסמים... כך ציירנו את דיוקנו של המרוקאי בישראל. ושם במרוקו? וכי מה היה להם שם במרוקו עצמה, פרט לבקתות חימר, מדבר ובורות? ואם אמנם היתה להם מסורת תרבותית – מדוע הם מסתירים אותה מעיננו זה שלושים שנה?" שאלה צדקנית המתעלמת מיחסי הכוח והדיכוי החברתי והתרבותי של המזרחים בישראל, שבמקום להפנותה למוסדות התרבות היא מופנית כלפי המדוכאים.

בועז עברון (1980) מבקר את האיכות הירודה של ההצגה והוא מפספס את חשיבות הפגנת התרבות היהודית-מרוקאית: "לא כל כך מעניין אותנו היום לראות איך חיו היהודים... במלאח המרוקאי... מה שכן מעניין אותנו היום הוא איך מרגיש בן-שמחון עצמו, בן מרוקו שבא ארצה בילדותו ומתלבט בבעיית זהותו הרוחנית בתוך החברה הישראלית". התעניינות המבקר רק בטראומת ההגירה ולא בתרבותו של המחזאי מדגישה עד כמה ליהודי-מרוקאי בתיאטרון שמורה המשבצת של "הבכיין הקורבני" בלבד. המבקר עיוור לרצונו של בן-שמחון לעצב דימוי אחר ולצאת מהמשבצת הבעייתית אליה עברון שואף להשאירו.

גם שוש אביגל לא היתה מרוצה מאיכות ההצגה. היא ממקמת את הדיון שלה בביקורת על הנזק הגדול שגרם כור ההיתוך לתרבות הישראלית, ומצביעה בחריפות על הפטרונות ומחיקת התרבויות היהודיות השונות. אך היא מרחיקה לכת לכיוון המהותני וטוענת בצער ש"אצלנו אין יותר מרוקאים 'טהורים'" (אביגל,[1980] 2005, 93). היא מזהה מרכיבים מערביים בטקסט כמו הטרגדיה היוונית ורמזים נוצריים לגנותו של בן-שמחון. באופן פרדוקסלי, למרות הביקורת על כור ההיתוך, אביגל מותירה לבן-שמחון להיות מרוקאי "טהור" בלבד בלי התכתבות עם תרבות המערב. מבטה מחזיר את המרוקאי ל"אקזוטי" מנותק מכל זיקה להקשר תרבותי אחר וקפוא בזמן.

הביקורת וגם הקהל התקשו לקבל דמויות יהודים בעיירה מרוקאית בליהוק של שחקנים אשכנזים, ובעיית הליהוק עלתה כבר בחזרות. בן-שמחון התנגד לליהוק ליא קניג לגלם את דמותה של רינה אם המשיח בגלל המבטא המזרח-אירופאי הבולט שלה (Urian, 2011, 552). בן שמחון לא היה מרוצה מהליהוק של מרבית השחקנים כי הם היו עם מבטא ישראלי-אשכנזי. המבקר מיכאל הנדלזלץ (1980) ציין את חוסר האמינות של השחקנים: "לא יתכן שכל ה'מרוקאיות' של ההצגה תתבסס על הח' והע' של נחום בוכמן [שחקן אשכנזי וותיק]; לא יתכן שרבקה רז תשאל 'האם אני נראית כמו אמא של משיח' והקל יגעה לעומתה בצחוק של לעג, שכן אין היא נראית או נשמעת כאמו [...] של משיח מרוקאי".

הליהוק הצביע עד כמה התיאטרון הישראלי הוא אליטיסטי-אשכנזי. שרית פוקס ציינה ש"שחקנים רבים מיוצאי עדות המזרח זעמו בראותם את נחום בוכמן משחק רב מרוקאי" (פוקס, 1981). הפקה זו חשפה את פוליטיקת הייצוג בתיאטרון הישראלי והצביעה על גבולות הליהוק.

Celebrity acting (Quinn,1990) ו-Ghosting (Carlson, 2003) של השחקן, כגון: תפקידיו הקודמים על הבמה והמסך, מוצאו האתני, מבטאו וצבע עורו ועוד מעצבים את אופק הציפיות של הקהל והביקורת סביב טווח סוגי התפקידים והדמויות שהשחקן יכול לגלם. Rokem (2000) מדגיש את חשיבות האנרגיה של השחקן המתווך בין האירועים ההיסטוריים על הבמה לבין הקהל. השחקן כ"היפר-היסטוריון" מספר על המתרחש ויש בכוח האנרגיה שיוצאת מהבמה לאולם לשכנע את הקהל בהבניה ההיסטורית של האירועים על הבמה. אנרגיה זו יש בה לרפא או להציע תיקון לטראומת העבר ואף להצביע על הבנה פוליטית חדשה לאירועים אלה. נראה כי ה- Celebrity acting וה-Ghosting של מרבית השחקנים ב**מלך מרוקאי** חסמו את אפשרותם להפוך "להיפר-היסטוריונים" שיש בכוחם לתווך ולהפגין את התרבות היהודית-המרוקאית. הליהוק נתפס כפתטי משום שהקהל סרב להאמין ששחקנים, בעיקר האשכנזיים, יכולים לגלם באופן משכנע יהודים מרוקאים. הצופים סרבו לקבל ששחקנים אלה ב**הבימה** המזוהה כמוסד "אשכנזי", יכולים לייצג מיסטיקה ואמונה משיחית שהתרחשו במרוקו.

לעומת זאת, הבצוע המוסיקלי זכה לשבחים ונתפס כ"שחקן הראשי" של ההצגה. שלמה בר ו**הברירה הטבעית**, נתפסו כנציגים מרוקאיים "אותנטיים" שיש ביכולתם להיות נשאי תרבות יהודית-מרוקאית ולגלם בהצלחה את תפקיד התיווך של היפר-היסטוריונים. אך ההיבט המוזיקלי נתפס כבעייתי. אליקים ירון (1980) טען:

המוזיקה של [שלמה] בר מרגשת ביופייה וזמרתה של הלהקה כולה מרטיטה לבבות – אולם דווקא זמרה מקסימה זו לא הפכה מעולם למרכיב דרמטי, אלא לגורם סטטי המקפיא את ההצגה...

שוש אביגל (אביגל,[1980] 2005) משבחת את המוסיקה "כגונבת את ההצגה" ומשבחת שמדובר ב"צלילים מזרחיים אותנטיים" (שם, 95):

שלמה בר, שהוא וחבריו [...] מרוקאים במוצאם, הצליחו לעצב בצלילים את ייחודה של הרוח היהודית המזרחית: את הצד האינטואיטיבי, הרגשני, הלא-שכלתני, את הדבר הזה שיוצא 'ישר מהבטן', שגורם לאדם להתנועע לפי קצב ולפזם בעיניים עצמות כמו בתפילה (שם).

הדגשת המוצא האתני של המוסיקאים ורשימת התכונות האוריינטליסטית המצויינות לשבח, מדגימים עד כמה מוצא המבצע מאפשר לחוות את הבצוע כאמין ומשכנע. השבחים למוסיקה נובעים משום שהיא נתפסה כמי שמגלמת "מהות" מזרחית ולכן היא "טהורה" תרבותית.

**הזיות קמות במזרח** מאת דניאל לנזיני עלתה בפסטיבל עכו 1986 ואף זכתה במקום הראשון. זייש, מהגר ממרוקו, הקרוע בין זהותו וזיכרונותיו מהמלאח (הגטו המרוקאי) לבין הארץ החדשה. המופע בנוי בסגנון אפי ומטא-תיאטרוני מובהק הבוחן מהי זהות ושורשים. המופע בו-זמנית מבקר בחריפות את כור-ההיתוך הציוני ובעיקר את הסטראוטיפ "מרוקו-סכין", ומפרק את הנוסטלגיה של יהודי מרוקו לעבר מפואר. הביקורת הבו-זמנית של האידיאולוגיה הציונית האוריינטליסטית ושל הנוסטלגיה היהודית-מרוקאית מעצבת אמירה מורכבת ובעייתית. מצד אחד, המופע מסתייג מהאוריינטליזם הציוני, אך מצד שני הדגשת חיי העוני המחפירים במלאח, רמה מוסרית נמוכה ויחס מוסלמי עויין, מחזקים את דווקא את התפיסה האוריינטליסטית. במובן זה המופע פוסח על שני הסעיפים והמורכבות שהוא מנסה לייצר מתמסמסת.

היו כמה שטחי משחק "עירומים" מתפאורה והחלפת התלבושות על ידי חברי המקהלה לדמויות בסצנות השונות נעשית לעיני הקהל. דבר המרמז על האופי ההבניתי המודע לעצמו של אירועי העבר. מול זייש יש את המקהלה שמתפקדת בצורות שונות כקול חברתי ואידיאולוגי. ראש המקהלה מתפקד כמי שמנהל את המסע של זייש בתודעה ההיסטורית ומגלם את הפקיד הציוני נציג כור ההיתוך האוריינטליסטי שמולו זייש מתמודד. אך ראש המקהלה נתפס כמספר היסטורי אמין הפורש ללא משוא פנים את אירועי העבר במרוקו, לעומת הזכרון הנוסטלגי של זייש. במושגי Rokem, המופע מציע שני היפר-היסטוריונים מתחרים: זייש וראש המקהלה. לכן המופע כולו כהבנייה מחדש של אירועי העבר במרוקו ושל העליה לישראל מוצג בשני נרטיבים סותרים.

המופע נפתח בטראומת ההגירה של זייש לישראל. המקהלה מסבירה מהו פרימיטיבי וברברי לעומת מודרני לפי טקסט אנתרופולוגי של לואיס הנרי מורגאן מספרו "החברה העתיקה". זייש מופיע לבוש בגלבייה ותרבוש - תלבושת ערבית מוגזמת. בסצנות הבאות זייש עובר את כור-ההיתוך הציוני על ידי הפקיד והעובדת הסוציאלית. ראש המקהלה בתפקיד הפקיד דורש לדעת את שמו וכתובתו אך זייש מדבר שירה בעברית-מרוקאית. הפקיד אינו מבינו עוצר אותו בכוח ומשליכו לעבר העובדת הסוציאלית לקבלת סעד. אך זייש מפלרטט איתה באמצעות שירה ארוטית. לבסוף הפקיד בטקס מעבר כוחני ופרודי מחליף את שמו של זייש לזוהר ומסביר:

כמו טוהר, קיבלת שם ולא זהות, זהותך איננה במילה אלא במה שהיא יודעת להעניק לנפשך, השם הוא רק מוסכמה חברתית [...] הוא חושף את הכוונות או היומרות של הוריך וקרוביך ובמקרה שלך, שמך מציג בפנינו את חוסר הטעם והבורות שלהם, על כן ניתנת לך הזדמנות לשנות את מצבך ולבחור באור-הנאור-הזוהר-והטוהר, שמך הוא זוהר (לנזיני, 1986a, 63).

המקהלה מפשיטה בכוח את זייש מהגלבייה והתרבוש. הוא נשאר ערום על הבמה בתחתונים בלבד. בטקס פרודי בסגנון תנועות הנוער הפקיד קורא: "תן לי זין/תן לי הי/תן ריש" וזייש והמקהלה חוזרת אחריו על האותיות וקריאה בקול של השם שנוצר - "זוהר". לאחריו מתחיל מחול ההלבשה באופן קצבי. זייש קפוא במקומו ובתנועה מסוגננת מלבישים אותו במכנסיים, חולצה, ז'קט ועניבה. טקס החניכה הסתיים וזייש בעקבות כך נעשה חולה והוזה. שב בזכרונו למשפחתו ולקהילתו במלאח. הוא מבקש מרפא מאימו ואחת השחקניות לובשת את הגלבייה שנזרקה והופכת לאימו העושה טקס להוצאת עין רעה שמשפר את מצבו, אך הוא מוצא שאימו בעקבות הטקס נפטרה. המקהלה מאשימה אותו ברצח ודורשת ממנו ל"חתוך סופית את חבל הטבור" מאימו ומעברו ומעודדת אותו לדקור ולחתוך כשהוא מנופף בידו בסכין שקיבל מחברי המקהלה. לפתע הוא עוצר ומסרב: "אני לא משחק יותר" ומשליך את הסכין. המקהלה בהובלת הפקיד הציוני מתנפלת עליו אוחזת בכוח את ידיו מחזירה לו את הסכין ומכריזה בקול מאשים "מרוקו-סכין!". סצנה זו מסיימת את טקס המעבר של זייש מיהודי מרוקאי שמולבש עליו, תרתי משמע, הזהות הישראלית והסטראוטיפ הידוע-לשמצה "מרוקו-סכין" המסמן אלימות, גסות ופרמיטיביות.

לאחר מכן המקהלה משיבה את זייש לעבר במלאח המרוקאי כדי להוכיח לו ששורשיו פגומים ופרימיטיביים. סדרת סיפורים מציגים את היחס העויין של השלטון המוסלמי כלפי יהודי המלאח המתוארים במונולוגים קצרים של חברי המקהלה. לאחר מכן מראים חבורת קבצנים במלאח החיים בעוני מחפיר, המתנפלים על שאריות מזון, תרומות וצדקה מעטה שהקהילה מעניקה להם. לאור התמונות העגומות הללו, זייש מתפרץ לעבר ראש המקהלה מבנה את אירועי העבר:

שקר! שקר! אתם מסלפים את האמת. למה דווקא להציג את התמונות האלו? זה לא המלאח שלי! [...] המלאח שלי זה ריחות... צבעים, זה צלילים, חלומות, תקוות, אהבות, בני אדם עם אמונה בלב(שם, 66).

ראש המקהלה מעמיד אותו במקומו וטוען בתוקף ש"זכרונך בררן זייש, והוא בוגד בך" (שם) ושהמציאות במלאח היתה חולנית ומחפירה. לאחר מכן רואים סדרה של תמונות המצדיקה את הפרספקטיבה של ראש המקהלה המציגה יחסים אלימים של גבר באישתו; קהילה שיש בה נשים אנלפביתיות ומונעת השכלה מילדים; ואף מציגה רצח של בני הקהילה את הרב שלהם על מנת שקברו יהפוך למושא לעליה לרגל לקבלת ברכה מקדוש ותיירות פנים זו תחזק כלכלית את העיירה. שיאו של המופע היה בהופעת שליח המכריז על בואו של המשיח, הדובר עברית ויהודים רבים מצטרפים אליו ואף יכולים להביס כל צבא הקרב אליהם. כל בני הקהילה מתלהבים ומצפים בקוצר רוח לבואו. ראש המקהלה חוקר את השליח ומגלה שמדובר ביוסף סבג "סבג החולם בהקיץ, המבלבל בין דמיון ומציאות סבג השקרן!" (שם, 67). השליח מסתבר שיקר ואין משיח. והקהילה נשארת שבורה ומוכה.

המופע מסתיים כשהפקיד שב אל זייש ושואל אותו כמו בתחילת המופע מה שמו. אך במקום זייש כל המקהלה עונה:

עמאר אסולין דנינו/ אוחנה טולידנו/ אילוז בן עלי בוסקילה/ ששון בן עבי ואזאנה/ בן הרוש מאמאן חילוואה/ בן חמוס גבאי בן דוס/ עתייה ועקנין ברדוגו/ בן סעדיה מרציאנו (שם).

רשימת השמות המרוקאיים איתם מסתיים המופע מדגישים את נוכחות הזהות המרוקאית ואת הרצון להשאירה על אף התמונות הקשות מהמלאח. על אף שהנרטיב ההיסטורי המוצג הוא של קהילה הנמצאת במצב קשה מאד, לנזיני מסרב לוותר כלאחר יד על שמו וזהותו, לא מתוך התבטלות לכור ההיתוך הציוני ולא מתוך ערגה נוסטלגית מתקתקה לעבר.

הענקת הפרס הראשון בפסטיבל עכו 1986 "עוררה תדהמה בקרב מבקרים ואנשי תיאטרון שצפו בכל ההצגות המתחרות ושראו בהצגה זאת אחת הגרועות בפסטיבל" (קינן, הארץ, 23.10.1986). הביקורת ראתה בנושא לא רוולנטי: "הקונפליקט העתיק בין המגרב למציאות הישראלית כבר עייף", טען אמיר אוריין (העיר, 24.10.1986), ותום שגב (כותרת ראשית, 22.10.1986) ראה ביוצרים "מרוקנים מקופחים" ומתריס "כמה פעמים עוד אפשר לשמוע את זה". המחזאי דניאל לנזיני מעיד על תגובות מנוגדות: "התלהבות והתפעלות המלוות בחיבוקים ושבחים או שלילה מוחלטת של הרעיון בכינוי גנאי של 'מחזה עדתי פולקלוריסטי' ו'כמה עוד ניתן לשמוע על קיפוח של עדות המזרח'" (לנזיני, b1986, 121). אברהם אמזלג, מוסיקאי ההצגה, סיכם ויכוח זה בהתרסה: "האם אלה שראו במחזה מיוּתַר סברו כך בגלל קוצר ראות או שמא משום שחשבו כי בעיית הזהות שהעסיקה ומעסיקה מאות אלפים בישראל אינה עניין לתיאטרון?" (צומת השרון, 31.10.1986).

**ביבליוגרפיה**

אביגל, שוש, [1980] 2005. "הדיבוק מרוקאי", בתוך: **עיונים בתאטרון**, שמעון לוי וגד קינר

(עורכים), תל אביב: הפקולטה לאמנויות אוניברסיטת תל אביב/ אסף סדרת ספרים, עמ' 89-95. [בעברית]

אהרון, רפי (1984). *אהבה אפשרית*. תל אביב: האגודה לקידום תרבות התיאטרון לילדים ולנוער. [בעברית]

אוריין, אמיר (24.10.1986) "הרע והשגרה", **העיר**, תל אביב [בעברית]

אלרון, שרי (2010). *רינה ניקובה ולהקת התימניות: מחול ישראלי בין מזרח ומערב*. חיבור לקבלת תואר דוקטור, האוניברסיטה העברית. [בעברית]

אמזלג, אברהם (31.10.1986) "מוזיקה עכשווית לתיאטרון אחר", **צומת השרון**, רמת השרון [בעברית]

ביטון, ארז, וגורמזאנו גורן (2010), "על מאבק ויצירה", **אפיריון**, גיליון מס' 117: 20-14. [בעברית]

גורמזאנו-גורן, יצחק (1987). *מים ושמים ותיבה*. לא פורסם, באדיבות המחבר[בעברית]

גורמזאנו-גורן, יצחק (2000). "קולטור-ריאקציה". *הכיוון מזרח*, 1: 60—67. [בעברית]

הורוביץ, שלמה (1966). *קיצור תולדות ישראל, העת החדשה*. חיפה: הוצאת ביה"ס הריאלי העברי, עמ' 169-170[בעברית]

הנדלזלץ, מיכאל, "ברירה בלתי-טבעית", **הארץ**, 14 במאי 1980. [בעברית]

*ועדת ביטון להעצמת מורשת יהדות ספרד והמזרח במערכת החינוך* (2016) [בעברית]:

<http://go.ynet.co.il/pic/news/biton.pdf>

ירון, אליקים, "בין פיוט וראווה", **מעריב**, 18 במאי 1980. [בעברית]

לנזיני, דניאל (a1986) "הזיות קמות במזרח", **עתון 77**, 80-81: 62-67. [בעברית]

לנזיני, דניאל (b1986) "הזיות קמות במזרח", **במה**, 105-106: 116-121[בעברית]

מיכאל, אוהד, "על כנפי המשיח", **הארץ**, 18 באפריל 1980. [בעברית]

ניני, יהודה. (1996). **היית או חלמתי חלום: תימני כנרת – פרשת התיישבותם ועקירתם 1912—1930**. תל אביב: עם עובד [בעברית]

סבירסקי, שלמה (1981). **לא נחשלים אלא מנוחשלים: מזרחים ואשכנזים – ניתוח סוציולוגי ושיחות עם פעילים ופעילות**. חיפה: מחברות למחקר ולביקורת [בעברית]

עברון, בועז, "מלך מרוקאי בהבימה: ללא משמעות, **ידיעות אחרונות**, 18 במאי 1980. [בעברית]

עמור, מאיר (1987). אינטרסים שפעלו במשרד הארצישראלי סביב "עלית יבנאלי". *אפיקים*,

18-19. [בעברית]

עראקי קלורמן, בת ציון (2008). *יהודי תימן היסטוריה, חברה, תרבות כרך ג'*. רעננה: אוניברסיטה

הפתוחה. [בעברית]

פוקס, שרית, "אני מוכרח לצעוק את זה", מעריב, 28 בספטמבר 1981. [בעברית]

קינן, רפי (23.10.1986) "פסטיבל של ישראל אחרת", **הארץ**, תל אביב [בעברית]

שגב, תום (22.10.1986) "בין כהנא לאידס", **כותרת ראשית**, תל אביב [בעברית]

**Docudrama and Social Realism**

**Chapter 3**

בפרק זה מרבית ההצגות מבוססות על מאבקים חברתיים של מזרחים. אך אין מדובר בתיעוד "אחד לאחד", אלא שימוש בחומרי המציאות ליצירת מחזה בדיוני. מרבית ההצגות משתמשות בריאליזם חברתי כצורה תיאטרונית שממקמת את המחזה בזמן ומקום שמוכרים היטב לקהל הישראלי. יש תנועה בין התרחקות והתקרבות למציאות החברתית. מצד אחד, השימוש בחומר דוקומנטרי ובריאליזם מקרבים את הקהל למוּכָּר. מצד שני, עריכת החומר, והוספת מרכיב בדיוני מעצבים אמירה כללית יותר על היחסים האתניים בישראל, מעבר למקרה הקונקרטי שעליו מבוססת ההצגה.

לרוב ייצוג המאבק החברתי המזרחי נגד דיכוי בהצגות נשזר עם היחס המורכב של הדמויות לזהותן המזרחית: עד כמה דמויות אלה מפנימות את הערכים של המעמד הבינוני האשכנזי ומוחקות את זהותן כדי להתקבל לקבוצה הדומיננטית? לחילופין, עד כמה דמויות אלה מתעקשות על זהותן המזרחית ועומדות נחרצות מול הכוחות ההגמוניים?

הז'אנר של הצגות אלה הוא דוקודרמה, שמבוססת על ריאליזם חברתי ונפוצה בזרם המרכזי הישראלי. לכן מרבית ההצגות בפרק עלו בתיאטרון הרפרטוארי הגדול (תיאטרון הקאמרי ותיאטרון באר שבע) בפני קהלים רחבים.

**ריאליזם חברתי**

ככל שהריאליזם הפך להיות דומיננטי בזרם המרכזי, הוא נתפס כמילה מגונה בקרב חוקרים ואנשי תיאטרון. טענת ברכט הפכה לאקסיומה, שהמוסכמות האסתטיות של הריאליזם אינן חושפות את עצמן ומייצרות אשליה על הבמה. ייצוג זה משעתק את הסדר הלא שוויוני במציאות ומטבען (naturalize) אותו כאפשרות בלעדית. מכאן שהריאליזם הוא שמרני ואינו ביקורתי.

Elaine Aston (2016) מציעה לחשוב מחדש על ריאליזם בתיאטרון, בעקבות תופעות כמו verbatim theatre ו-In-yer-face theatre  השבות לייצוג ריאליסטי. הביקורת נגד הראליזם מניחה בטעות שהוא קטגוריה מונוליטית, יציבה וצרה שמשרתת את הסדר הקיים. לעומת זאת, אסטון מבקשת להראות שריאליזם הוא אינו קטגוריה כזו יציבה. דרמה ראליסטית תלויה בהקשר חברתי-פוליטי שבו היא מוצגת. בתנאים מסויימים היא עשויה לחולל דיון ער ולהבנות תודעה ביקורתית ובתנאים אחרים לשמר את הסדר הקיים.

 Sheila Stowell (1992) מבקשת, ככותרת מאמרה, Rehabilitating Realism. גם היא מראה שהדרמה הריאליסטית אינה רק משעתקת את הסדר הקיים מסיבות שונות. 1) למחזאים ריאליסטיים שונים יש פרספקטיבות שונות על ייצוג המציאות. 2) הקהל מורכב מצופים אקטיביים בעלי פרשנויות שונות על ההצגה. מחזאים וצופים, עלולים לשעתק את המציאות או עשויים לערער עליה. הטיעון שתיאטרון אנטי-ריאליסטי שחושף את מנגנוני הייצוג הוא פוליטי יותר אינה מדוייקת. גם מחזותיו של ברכט הפכו בתורם לסחורה כשהם מופקים ב-Broadway וב-West End. הטיעון שההזרה והאפקט הפוליטי אינם קיימים בריאליזם אינו מדוייק, משום שהצופים אינם מאמינים שמה שקורה על הבמה הוא מציאותי. אלא פרדוקסלית הקהל מעריך ומשבח הצגה ריאליסטית כשהמשחק, העיצוב, הבימוי והכתיבה מצליחים לעצב באופן אסתטי ומלאכותי חתיכת מציאות על הבמה. הקהל ער למנגנוני היצוג שבו הריאליזם מייצר ומבנה "מציאות" ולא נבלע לגמרי ב"אשליה" התיאטרונית.

סטפן לייסי (Stephen Lacey, 2011)טוען שאין טמפלט (template) מדוייק כדי לקבוע מהו מחזה של ריאליזם חברתי משום שיש גיוון רב בין המחזות השונים שבקטגוריה הזו. לכן לדעתו השאלה אינה

"is play is social realist?" but rather 'what is there in this play that is social realist?' (ibid, 58)".

ראליזם חברתי מנסה לערער ולעורר את הקהל לבעיה החברתית המוצגת על הבמה. הפוליטיקה של מעמד, אתניות, מגדר ומיניות נמצאת לרוב במוקד. ההקשר החברתי של הדמויות מעצב את מורכבות מניעיהן ופעולתן על הבמה. ריאליזם חברתי משמש כשלוחה חברתית (social extension) בעלת מחוייבות (engagement) כלפי העולם בן-זמננו, המעניק קול למוחלשים.

דן אוריין חקר יצוג שלושת הקונפליקטים הידועים בתיאטרון הישראלי: הסכסוך הישראלי-פלסטיני; מלחמת התרבות של חילונים-דתיים; והמתח האתנו-מעמדי בין אשכנזים למזרחים. אוריין טוען שככל שהקונפליקט החברתי במציאות מוצנע ונתפס כבעיה זמנית בקרב ההגמוניה, היצוג התיאטרוני יהיה בז'אנרים קומיים. מנגד, ככל שהקונפליקט החברתי נעשה חריף יותר המחזאים מייצגים אותו בתיאטרון תיעודי ובדרמה ריאליסטית (Urian, 2002, 79-80). לכן אוריין מאבחן את הדרמה הריאליסטית בתיאטרון הישראלי כז'אנר פוליטי וביקורתי.

*רישיון לחיות*: **בין מאבק חברתי להבניית זהות**

**רישיון לחיות** מאת יצחק גורמזנו-גורן ובבימוי סיני פתר (תיאטרון באר שבע, 1999) הוא דוקודרמה ריאליסטית המבוססת על פרשת פינוי והריסת בתים ב"כפר שלם". כפר שלם היא שכונה בדרום מזרח תל אביב שנבנתה על חורבות כפר סלמה הפלסטיני. לאחר 1948 מהגרים מזרחים בעיקר ממוצא תימני, יושבו על ידי המדינה בבתים הפלסטינים הנטושים. אבל המדינה מעולם לא הסדירה את מעמדם החוקי ביחס לנכס ולקרקע. מ-1960s עיריית תל אביב החלה במכירת הקרקע ליזמים שונים ובפינוי הבתים. הפיצוי לתושבים היה נמוך ביותר. מדובר היה בדירות קטנות של 50-60 מ"ר עבור משפחות מרובות ילדים לכן חלק מהתושבים לא הסכים להתפנות לשיכונים שנבנו בשכונה. העיריה סרבה להעניק היתרי בניה ולכן חלק מהמשפחות הוסיפו חדרים לביתם באופן לא חוקי. תוספות אלה היו סלע מחלוקת בין התושבים לעיריה שדרשה להרוס אותן.

ב-23 בדצמבר 1982 שמעון יהושע נהרג על ידי שוטר בעת הריסת בית משפחתו בכפר שלם. יהושע היה בן 25, נהג משאית ששירת בצבא במלחמת לבנון הראשון. ביום האירוע, הגיעו בשעה תשע בבוקר, שוטרים, פקחי עירייה ודחפורים כדי להרוס שני חדרים מבית משפחתו, המונה 19 נפשות. על הגג התבצרו 15 אנשים שהתנגדו להריסה. צו ההריסה היה חתום על ידי ראש העיר דאז שלמה להט, אך לא נמסר למשפחה בזמן ולפי הנדרש בחוק. יהושע, ביקש מהשוטרים להמתין כרבע שעה משום שעורך הדין של המשפחה הצליח להשיג צו מניעה להריסת הבית מבית המשפט. השוטרים לא נענו לבקשה והמשיכו לנסות למוטט את המבנה. כדי להרחיק את הדחפורים יהושע ירה שתי יריות ובעקבות כך נורה למוות על ידי השוטרים. התושבים טוענים שהירי היה באוויר, ולטענת השוטרים הירי של יהושע היה מכוון נגדם. בעקבות ההרג היו הפגנות נגד העירייה והמשטרה. הפרשה גרמה לזעזוע בכל המדינה, ועוררה את מצוקת הדיור והעוני של שכונות דרום תל אביב.

גורמזנו-גורן לא נצמד לעובדות הפרשה, אלא כהשראה בלבד, שדרכה הוא ניסח תזה מזרחית-ביקורתית. העלילה מתרחשת ב-1983 והוא עוסק בפינוי אלים והריסת בתי התושבים של שכונת השלוליות ברחוב רוטנשטרייך בתל אביב (רחוב ממשי הממוקם בכפר שלם). שחיתות של בכירי העירייה עם הקבלן אלתרשטיין מובילים לפינוי התושבים במתן פיצוי נמוך ובניית קניון במקום. השיא הוא בהריסת הבתים כשרביבו, אחד ממנהיגי השכונה שיוצא נגד הפינוי, עומד על גג הבית עם אקדח זיקוקין. פליטת כדור גורמת לאסון והוא נהרג.

הדמויות האשכנזיות במחזה נשארות ב-offstage. האשכנזי, כבעל כוח שנמצא בפסגת הפירמידה השלטונית, הוא דמות חוצבמתית (offstage) כגון: ראש העיר, הקבלן אלתרשטיין ודיקן הפקולטה למשפטים של האוניברסיטה. עיצוב זה מציג את האשכנזי כמפעיל בובות (puppeteer) שרואה ואינו נראה, שמשפיע על ההתרחשות. בחירה דרמטורגית זו מממקדת את המבט על האופנים השונים שהדמויות המזרחיות מגיבות ופעולות בתוך יחסי כוחות לא-שוויוניים.

על הבמה דמויות מזרחיות ממעמד כלכלי וחברתי שונה ולכן בעלות אינטרסים שונים ואף מנוגדים. הקונפליקט המרכזי הוא בין משה רחמים וניסים רביבו, מנהיגי השכונה שמתנגדים להריסה ודורשים היתרי בניה, לבין אהרון אלמאליח, לשעבר שותף להנהגת השכונה. לאחר שאלמליח קיבל משרה בכירה בעיריה הוא עבר לגור בצפון העיר היוקרתי. הוא זונח את התושבים ומקבל שוחד מהקבלן אלתרשטיין כדי שיחתים אותם על חוזה פינוי לא הוגן.

סמי שלום שטרית, היסטוריון ואקטיביסט מזרחי ממקם את המנהיגים המזרחים על ציר שבקוטב אחד שלו נמצא מנהיג רדיקלי המבקר את הסדר החברתי-כלכלי והציוני-אשכנזי של המדינה. בקוטב הנגדי נמצא המנהיג המתון ששטרית מכנה "מזדהה ומשתף פעולה" [identifier-collaborator] (ממ"פ) [IC] עם הסדר הקיים. כשהרדיקלים המזרחים עורכים פעולה מיליטנטית נגד הממסד, לרוב השלטון פונה אל הממ"פים "המתונים" יותר ומנסה לקיים עימם משא ומתן ולא עם הרדיקלים. הממפי"ם מנצלים את המשבר לא רק לקדם את פתרון הבעיה לפי תפיסתם, אלא בעיקר לקדם את מעמדם וכוחם הפוליטי (Chetrit, 2009, 9). לעתים הממ"פ הזוטר הוא "בוס מקומי":

The "local boss" functioned as a protest buffer for the Ashkenazi ruling and economic elites. Thus, the state transferred the collective confrontation line into the Mizrahi communities themselves, which became the theatres for internal, sometimes ruthless power struggles (Chetrit, 2009, 86-87)

במושגי שטרית, משה רחמים ורביבו הם מנהיגים רדיקלים וביקורתיים לעומת אלמילאח הממ"פ מעוצב כבוס מקומי ששומר על האינטרס הממסדי תמורת טובות הנאה פרטיות. בלשון ציורית של שטרית, משה ורביבו מנענעים ומזעזעים את העץ, ואלמליח הממ"פ אוסף את הפירות.

משה ורביבו הם חברי ילדות. השניים נלחמו במלחמת לבנון, כשמשה הציל את רביבו וקיבל על כך צל"ש. השניים חוזרים מהמלחמה ישר למאבק המקומי. משה אף מעוניין לחזור ללימודי המשפטים כדי להיות עורך דין ולעזור לתושבים להשיג היתרי בניה. הם מייחלים למהפכה גדולה ומתוקשרת כזו שתתרחש בעקבות הנסיון של הממסד להרוס את הבית. פעולה מיליטנטית נגד העירייה. המבנה הלא-חוקי של משה הוא לא רק צורך משפחתי אלא יהפוך לסמל של המאבק:

*משה: אולי יבואו מ*הטלוויזיה לצלם.

*רביבו:* הטלוויזיה?! זה טוב למהפכה!

*משה: עכשיו נפתח במאבק-*ציבורי ונדרוש בתוקף רישיונות-בנייה. המבנה הזה יהפוך

 לסמל!

רביבו: סופסוף יתחיל הבלגן הגדול!

בהמשך מסרי, פקיד העירייה, שגר בשכונה ונאמן של אלמאליח מוסר למשה ולרביבו את צו ההריסה ומזמן אותם למשפט, ורביבו מגיב מתוך תודעה מזרחית היסטורית של המאבקים הקודמים של 1950s ו-1970s:

משפט? משה, זאת המלחמה שרצית! רק ניצוץ, ואז – יבוא הקצר הגדול! זה יהיה כמו בוואדי סאליב, כמו הפנתרים!! גם אנחנו נעשה היסטוריה!

Chetrit (2009) רואה במרד ואדי סליב ובפנתרים השחורים את שתי התנועות המשמעותיות ביותר במאבק המזרחי, בעוד ששאר המחאות היו מקומיות או קצרות מועד שלא הצליחו להפוך לתנועה. רביבו מייחל להפוך את בעיית הדיור המקומית לתנועת מחאה ושינוי חברתי רדיקלי בדומה לתנועות המזרחיות הקודמות.

אלמאליח הוא ממ"פ כי זנח את המאבק לטובת משרה בכירה בעיריה. כ"בוס מקומי" מתפקד כמי שמשרת את האינטרס של הממסד ובעלי ההון. אלמאליח מקבל שוחד מהקבלן אלתרשטיין ולכן הוא מבקש שקט תעשייתי כדי לנצל את התושבים ולהחתימם על פינוי לדירות שיכון קטנות ולא ראויות. הוא מנסה גם לשחד את משה בעקיפין. הוא עוזר לו בלי ידיעתו להתקבל לפקולטה למשפטים בעזרת עורך הדין ששון דנגור, בא כוחו של אלתרשטיין. בנוסף הוא עוזר לאסתי, אחותו של משה, להגשים את חלומה, לקבל מלגת לימודים לאקדמיה למוסיקה, להוציא תקליט ולהופיע כזמרת במועדון. אלמאליח מקווה שבצורה זו הוא יוכל לשחד את משה ולחסל את התנגדותו לפינוי. בתחילה אלמאליח משקר למשה ומנסה להשיג שקט תעשייתי:

אני לא אלוהים, אבל אני עובד על זה, ובקרוב, אני אבוא עם הצעה כוללת לפתרון בעיות-הדיור שלכם! אני נשבע לך בילד שלי, משה. אז מה אתה אומר? יש לחיצת-יד?

משה לוחץ את ידו של אלמאליח בהיסוס, אבל לאחר מכן מגלה את הקנוניה:

*משה:* אלתרשטיין [נתן שוחד של] רבע מיליון לקמפיין הבחירות של אלמאליח והנחה גדולה בפנטהאוז שהוא מכר לו. את יודעת מה אלתרשטיין רוצה לבנות פה? קניון. הקניון הכי גדול בארץ – "קניון המזרח-התיכון". עכשיו את מבינה למה אלמאליח לעולם לא ייתן לנו רישיונות [בניה]?

לאחר שהשקר מתגלה והעסקה בין התושבים לעירייה לא מתרחשת, אלמאליח מורה להרוס את הבית. רביבו עומד על הגג ומאיים עם אקדח זיקוקין שהביא מהצבא. משה מנסה להורידו מהגג ולהסביר לו שניתן לפתור את העניין אחרת בעזרת חלי המרצה מהאוניברסיטה שיש לה תכנית כיצד לעצור את אלמאליח. אך מאוחר מידי, נפלט כדור ומסרי נאמנו של אלמאליח, יורה למוות ברביבו. במושגי שטרית, בעוד שרביבו מאבד את חייו, ומשה מפסיד את ביתו, אלמאליח נהנה מ"הפירות" של פינוי התושבים.

עיצוב הדמויות המזרחיות משקף בביקורתיות את המוביליות החברתית של המזרחים משלהי המאה ה-20. מצד אחד, לימודי המשפטים של משה ולימודי המוסיקה של אסתי, מצד שני, אלמאליח שחובר לממסד ומקבל שררה וכסף. כבר אורי כהן וניסים ליאון (Cohen and Leon, 2008) עמדו על השינויים הפוליטיים והחברתיים שהצמיחו מאז 1980s את המעמד הבינוני המזרחי בישראל. לכן לא מפתיעה תופעת ה"השתכנזות" hishtaknezut (Ashkenaziﬁcation) בקרב מזרחים מהמעמד הבינוני שמאמצים פרקטיקות שונות בחיי היומיום כדי לעבור כאשכנזים (passing as) כגון: הקפדה על עברית תקנית ללא שימוש בסלנג המזוהה כמזרחי, טעם אסתטי ומוסיקלי המזוהה עם המעמד הבינוני האשכנזי ועוד (Sasson-Levy and Shoshana, 2013).

במחזה הדמויות המזרחיות מנהלות משא ומתן עם זהותן המזרחית באופנים שונים, מתפיסה רדיקלית ועד השתכנזות - מחיקת הזהות המזרחית וניסיון לעבור כאשכנזי (יהודי-אירופי). המרצה למשפטים של משה רחמים, היא ד"ר חלי דה-סליווה. הטלוויזיה הישראלית עורכת סרט דוקומנטרי על חייה של חלי, ילידת עירק שגדלה במעברה והצליחה להגיע לאקדמיה ואף להיות מועמדת לסגנית הדיקאן הפקולטה למשפטים. בעקבות המפגש של חלי עם משה היא עוברת טרנספורמציה ממשתכנזת שמשכיחה את זהותה המזרחית, לבעלת תודעה מזרחית ביקורתית. היא צופה מידי פעם בחומר הגלם ומבקרת את האופן שבו היא מספרת את סיפור חייה. צורה זו של התבוננות של הדמות בעצמה היא מוטיב מטא-תיאטרוני מובהק, שמאפשר סטיה מהריאליזם ומהאשליה שהוא מנסה לייצר. הצופים נחשפים לכך שזהות חברתית בדומה לעבודת דמות בתיאטרון היא הבניה, פרי של עריכה והמצאה, ולכן גם ניתנת לרפלקסיביות ולשינוי.

ההצגה נפתחת כששומעים את קולה של חלי בוקע ממקלט הטלוויזיה ומספרת חלום החושף את התשוקה שלה להיות אשכנזיה:

כשהייתי במעברה, שנתיים אחרי שעלינו מעיראק, חלמתי שאני ילדה בגטו אי-שם באירופה, רעבה ושורצת כינים... ובחלום שלי – הגנב מבגדד מופיע פתאום ומרכיב אותי על הסוס המעופף שלו, ומביא אותי לעיר בגדד, להורים שלי. והם גידלו אותי בתור הילדה שלהם, אבל אני לא *הייתי* הילדה שלהם, ולא הפסקתי לבכות ולהתגעגע להורים האמיתיים שלי שנשארו בגטו באירופה.

התשוקה הלא מודעת של חלי היא בזהות האשכנזית ובאתוס הציוני של השואה והגבורה, שדרכם ניתן להתקבל ולהשתייך לישראליות הנכספת של המעמד הבינוני האשכנזי. החלום משקף ניכור של חלי להוריה והתנתקות מכל דבר הקשור לזהות מזרחית. בתמונה הבאה חלי צופה באי נחת בווידאו המתעד ראיון איתה הממשיך את אותו קו של השתכנזות והכחשה:

כשהייתי במעברה, למדתי ביסודי במושבה, עם ילדים ממשפחות ותיקות ומבוססות. שם הכרתי ילדה בשם חדווה שטיינהאל, והיא נהייתה החברה הכי טובה שלי. חדווה הייתה בת יחידה וגרה בוילה מוקפת גן עם פסנתר בסלון וספרייה מדהימה. הפכתי ממש לבת בית אצל השטיינהאלים, ואני חייבת לומר שזה היה מפלט בשבילי מן המעברה ומן ההורים שלי.

חלי המומה מדבריה על המסך ואומרת:

אני לא מאמינה. על סמך מה אמרתי דבר כזה? והמשפחה שלי? ככה בקלות אני מוחקת אותם ואת התרבות שלהם? [...] ולמשפחה שלי לא היה מה להציע?! הרי היו ביניהם רבנים, עורכי-דין, אנשי-רוח! הם השאירו מאחוריהם תרבות גדולה ועשירה... ופה – מה אני מספרת? שהאדון והגברת שטיינהאל – *רק* הם לימדו אותי מה זו תרבות?

חלי מצהירה לבסוף: "תרבות אחת נחשבת והשנייה פחות, ואני – בסרט עליי – מנציחה רק את התרבות שנחשבת!" היא מבינה שהיא טעתה ומעוניינת לערוך שינוי בסרט ובעצם גם בעצמה וביחסה לזהותה המזרחית. בעקבות כך היא חוזרת להאזין למוסיקה עירקית, ואף יחסה למשה הסטודנט משתנה מיחס מנוכר ומתנשא, ליחס אוהד. לאחר שלא זכתה בתפקיד סגנית הדיקאן בגלל שחיתות באקדמיה, מתגבר הרצון שלה לעזור למשה ללמוד משפטים ולתמוך במאבקו החברתי. חלי מגיעה לשכונה אל ביתו כדי לעזור לו ולתושבים. חזרה זו אל השכונה מסמלת את חזרתה גם לזהותה המזרחית. רביבו מתגרה בה ליד כל בני הבית ועורך לה מבחן היתולי לראות אם היא יודעת להשמיע צהלולים – קולות שמחה רמים הנעשים על ידי סלסול הלשון. היא בתחילה נבוכה משום שקולות אלה נתפסים מנקודת מבט הגמונית כהתנהגות לא-תרבותית, חסרת איפוק ופרימיטיבית. אך לאחר לגימת עראק, משקה אלכוהול מזרח-תיכוני, היא מספרת:

כשהייתי ילדה במעברה, עשו לי יום-הולדת... והזמנתי את הילדים מהכיתה שלי, צברים מהמושבה של הוותיקים [אשכנזים]. אחת הדודות שלי שנורא התרגשה ורצתה להגיד משהו, לא ידעה עברית, אז היא פתחה ב-... (פורצת מגרונה צהלולים באופן ספונטאני.) – החברים שלי זרקו את האוכל – וברחו. חשבו – התנפלו עלינו אינדיאנים.

כל בני הבית צוחקים ומרימים לחיים, חלי משלימה את מעגל החזרה שלה לשורשיה המזרחיים, וגם מצטרפת למאבק החברתי. היא רוקמת עם משה תכנית שבה יסחטו את אלמאליח וידרשו ממנו היתרי בניה כי אחרת הם יפרסמו בתקשורת על דבר השוחד שקיבל תמורת פינוי התושבים. היא תורמת את נסיונה המקצועי לטובת המאבק ולא מסתפקת רק בתהליך אישי של מודעות מזרחית תרבותית. בכך היא מסמנת את שיתוף הפעולה בין האינטלקטואל המזרחי לאקטיביסטים מזרחיים מקומיים.

שני הנרטיבים שנפרשים בהצגה: המאבק החברתי לדיור ציבורי והבנייה תרבותית לזהות מזרחית אסרטיבית מהדהדים תהליכים שהתרחשו בסוף 1990s, בזמן העלאת ההפקה. הקשת המזרחית הדמוקרטית, תנועה מזרחית של אינטלקטואלים, אקדמאיים ופעילים מזרחיים נאבקה למען דיור ציבורי למזרחים ממעמד נמוך וחלוקה הוגנת של קרקעות המדינה. כמו כן מאבק תרבותי והבנית נרטיב מזרחי חלופי לנרטיב העל הציוני (Chetrit, 2010, 220-224). המחזאי גורמזנו-גורן וזוגתו השחקנית שושה גורן המגלמת את חלי בהצגה, היו ועדין חלק מתנועה מזרחית זו.[[7]](#footnote-7) התהליכים המוצגים על הבמה שהתרחשו בכפר שלם ב-1980s, נמשכים והופכים למטונימיה למציאות החברתית המזרחית של סוף 1990s ותחילת המילניום.

*מוסררה*: **הפנתרים השחורים על הבמה**

"הם לא נחמדים", כך סיכמה ראש הממשלה גולדה מאיר את פגישתה היחידה עם הפנתרים השחורים לאור טענותיהם על גזענות ודיכוי כלכלי-חברתי של המזרחים בישראל. אילו הם היו נחמדים כנראה שמעולם מחאתם לא היתה מגיעה לכותרות העיתונים ולממסד. ההצגה **מוסררה** (תיאטרון פסיק ובית הספר למשחק ניסן נתיב ירושלים, 2013) מאת ובבימוי של הדר גלרון[[8]](#footnote-8) מבוססת על אירועי המחאה המזרחית האסרטיבית של הפנתרים השחורים - צעירים מזרחים ממעמד נמוך משכונת מוסררה בירושלים. ההצגה מציגה את צמיחת התנועה בשנים 1971--1973. גלרון רואה באירועים כהשראה בלבד ומשתמשת בשמות בדויים לדמויות המרכזיות, עורכת שינויים ואינה מחוייבות "לאמת היסטורית". תיאטרון תיעודי אין מטרתו ללמד היסטוריה, כי הרי תנועת הפנתרים השחורים מתועדת ומנותחת במחקרים שונים (ראו למשל Bernstein, 1984; Chetrit, 2009). המדיום התיאטרוני, בניגוד לכתיבה מחקרית, מסוגל להראות באופן מוחשי וגופני את הדינמיקה של היחסים האנושיים (Martin, 2012) ולענות על השאלה כיצד צעירים מזרחים משולי החברה הופכים למנהיגים רדיקליים.

הקונפליקט המרכזי בהצגה הוא בין הפנתרים השחורים: אייבי, יעיש, פרוספר ואתי אחותו של יעיש לבין המדינה, שמיוצגת על ידי השוטר מקנאסי, איש הש"ב (Israel Security Agency) גרין וראש הממשלה גולדה מאיר. אבל לאורך ההצגה הקונפליקט מעוצב בעיקר בין הפנתרים לבין מקנאסי, השוטר ממוצא מרוקאי תושב השכונה. עלילת **מוסררה** היא של נרטיב חניכה (initiation narrative) - ארבעת הפנתרים עוברים טרנספורמציה מצעירים עבריינים ומיואשים לאקטיביסטים, מנהיגי מחאה ותנועה שקוראת לשינוי חברתי. בניגוד לנרטיב חניכה שבו יש באופן מובהק חונך וחניך, הפנתרים מעוצבים כמי שחונכים את עצמם דרך מפגשים עם דמויות תומכות כמו גרשון העיתונאי פעיל מצפן ובעימותים עם השוטר מקנאסי. לכן ההצגה מבויימת באופן "לא נחמד" - האלימות היא מושג המארגן את היחסים בין הדמויות בסצנות השונות(Nevitt, 2013) והיא מתבטאת בדיאלוג, בתנועה, במחווה וביחסים הפרוקסמיים הנוצרים על הבמה. האלימות במופע יוצרת מתח בין יצוג סטריאוטיפי של אלימות המזרחי ("המרוקו-סכין") לבין האלימות כתוצאה של תנאים חברתיים ומוצא אחרון להשמיע קול מחאה בסביבה דכאנית. תהליך החניכה נע מאלימות עבריינית של גניבה וסחר בסמים כהישרדות קיומית, לאלימות פוליטית של מחאה ודרישה לשינוי חברתי.

המשחק נטה לריאליסטי בתלבושות, בתנועה וג'סטה, במבטא ובצורת הדיבור. לעומת זאת עיצוב החלל מינימלי ומורכב מחמש קונסטרוקציות של גרמי מדרגות עץ שניתן להזיז ולעצב איתן מחדש את החלל בכל סצנה. בשני צידי הבמה היו דלתות עץ שסימנו כניסה ויציאה. בעומק הבמה היתה להקה שניגנה מוסיקת רוק ומוסיקה מזרחית בהתאם לסצנות.

סצנת הפתיחה היא מפגש אלים בין גרשון העיתונאי האשכנזי ופעיל מצפן, תנועת שמאל רדיקלית לא-ציונית, לבין יעיש ופרוספר תושבי מוסררה. גרשון מעוניין לכתוב כתבה על העוני בשכונה ומציע להם עזרה ותמיכה אך בהתנשאות וללא רגישות הוא אומר להם: "יש לי רשימה של אנשים שמעוניינים לתרום למעוטי יכולת". הביטוי "מעוטי יכולת" נתפס כמעליב והם דוחפים, מפילים מכים אותו ושואלים בהתרסה: "אתה יודע מי בכלל גר בשכונה שלנו?" וגרשון עונה בפשטות "עניים". אבל יעיש ופרוספר מתקנים אותו: "מזרחים עניים", ומוסיפים "במרוקו היינו יהודים – פה אנחנו סתם מרוקאים, לא מגיע לנו כלום, לא עבודה ולא בית ספר". הם חושדים בגרשון ושואלים שוב ושוב "מי שלח אותך? מי?" כשמגיע השוטר מקנאסי להפריד ביניהם, יעיש ופרוספר בורחים ומשאירים את גרשון חבול. האלימות של יעיש ופרוספר היא תוצאה של חשדנות ותגובה להתנשאות של גרשון. הם מוצגים כצעירים ביקורתיים המודעים היטב ליחסי הכח בינם לבין האשכנזי וחושדים בכוונות מעשיו. אבל בשלב זה של נרטיב החניכה העצמית, הם אינם מודעים לדרכי התנגדות ומחאה לשינוי המצב, אלא מחפשים דרכים להישרדות קיומית על ידי מכירת סמים.

אייבי, סוחר סמים השכונתי אבל בעל השכלה אוטודידקטית רחבה, מעסיק את פרופסר, יעיש ואתי בסחר בחשיש. הלקוחות הם סטודנטים יהודים אמריקאים שהגיעו ללמוד בישראל לאחר מלחמת 1967. המפגש עם דיויד, יהודי אמריקאי, שבא לקנות ולעשן איתם חשיש, מעורר תודעה. הוא המום מהצחנה שעולה סמוך לבתי שכונת מוסררה, ויעיש ופרופסר מסבירים לו באופן בוטה: "אתה הולך לבית שימוש המפואר שלך, מחרבן מוריד את המים וכל החרא שלך בא לשבת פה, במוסררה! חושבים אותנו פח הזבל של ירושלים...". פח אשפה וזבל הם אביזר ומוטיב שנוכח בתיאטרון המזרחי שמייצג מציאות של דיכוי וטראומה:

With time, the thematic centrality of this stage prop [dustbin] accumulated power and became a key image and a metaphorical reflection of the traumatised psyche of the Mizrahi co-community (Lev-Aladgem, 2017, 207).

דיויד המום מהתנאים הללו ומשווה זאת לסלמס ולגטו השחור בארה"ב. הוא מתאר את המאבק של הפנתרים השחורים והתנועה לזכויות האזרח בארה"ב ב-s1950-s1960 והוא מסיים באמירה: "הפנתרים השחורים עשו הפגנות, בלאגן, גונבים מעשיר ונותנים לעני... בשביל לשנות את החוק צריכים ביצים." יעיש, פרופסר ואתי מתלהבים וטוענים שגזענות כזו יש גם בישראל ומצהירים: "אז ינעל אבו-אבוהום אם אנחנו השחורים של פה, נהפוך עליהם את המדינה, נהיה פנתרים!". אייבי שמאבקם של השחורים בארה"ב כבר ידוע לו מקריאה, אינו מתלהב כל כך וחושש מאד ומזהיר "רק תנסו לעשות הפגנה הכי קטנה יביאו עליכם את הש"ב ואם צריך גם צה"ל וטנקים". המפגש הזה מחדד את התודעה הביקורתית שכבר קיימת אצל ארבעת הצעירים. אין כאן חונך וחניך מבוהקים, אלא דיאלוג המעניק השראה לבניית התנועה, ואף מודעות למחיר שהממסד עלול לגבות מהם.

יעיש ופרוספר מחליטים לגנוב כמו "רובין הוד", כפרקטיקה פוליטית להעברת המסר של תנועת הפנתרים השחורים בישראל. הם עומדים על שני גרמי מדרגות שמשתלשלים מהם שקים ועליהם כתובים "הסוכנות היהודית" – מוסד שאחראי לקליטת מהגרים יהודים מהעולם. את שקי הקמח והסוכר שהמדינה הכינה לקראת המהגרים החדשים מרוסיה, הפנתרים מעבירים לטובת תושבי השכונה המזרחים. סצנה זו מקפלת בתוכה את אחת הסיבות להתעוררות הפנתרים במציאות. על אף השתתפות המזרחים במלחמת 1967, הצמיחה הכלכלית שבאה בעקבותיה דילגה עליהם והם לא זכו להנות מפירותיה הכלכליים. לעומת זאת גל ההגירה מרוסיה בראשית s1970 התקבל בתנאי קליטה חומריים טובים, כגון: מתן דיור ותעסוקה ופטור ממכס, בניגוד לרמת החיים הנמוכה של המזרחים (Chetrit, 2009, 89) .

מבצע "רובין הוד" בהצגה הוא הפעולה הפוליטית הראשונה של הדמויות כתנועה חברתית. פעולה ממשית וסמלית בו זמנית, משום שהם לא רק מעניקים לתושבים אוכל, אלא הופכים זאת להפגנה המכריזה על בואם. תושבי השכונה בעיקר, זקנים וזקנות נכנסים לבמה ומקבלים חינם את התוצרת ותוך כדי כך יעיש ופרוספר מפריחים את הסיסמאות הבאות:

פרוספר: גברת – היום סוגרים ת'ממשלה...!

יעיש: או שהעוגה (pie) תתחלק שווה בשווה...

פרוספר: או שלא תהיה עוגה!

במציאות, מטפורת העוגה היתה ביטוי מרכזי ומתומצת לרטוריקה של הפנתרים השחורים. הדרישה היתה לא רק בקשה להעלאת והעברת תקציבי רווחה שונים, אלא כפי שאמר כוכבי שמש, אחד ממנהיגי התנועה:

"We came and said 'we want the whole pie. Don’t want a piece of the pie, we want to partake in the distribution" (quoted on Chetrit, 2009, 106)

מטפורת העוגה ממחישה את צמחית תודעה ביקורתית של הדמויות על הבמה. הם לא מבקשי נדבה אלא דורשים שותפות מלאה בניהול המדינה. הסצנה מסתיימת כאשר השוטר מקנאסי עוצר אותם, והדבר גורר מהומה וקריאה קצבית של המפגינים "מדינת משטרה/מדינת משטרה". המעצר גורר את התגבשות התנועה ולאחר שאייבי יחד עם העיתונאי גרשון משחרר את העצורים נערכת הפגנה לכבודם שאייבי מוביל. הוא פונה לתושבי השכונה ומכריז: "לכו הביתה תצברו כוח הרבה כוח, כי נצטרך אתכם חזקים בשביל הפנתרים השחורים".

המהלך הבא של החניכה העצמית הוא ניסוח רעיוני של התנועה. ארבעת הפנתרים וגרשון נפגשים בקפה סברינה. גרמי המדרגות נעשים לשולחן ועליו מפה משובצת באדום לבן, וברקע מוסיקה קלאסית. ארבעת הפנתרים שמקדימים אינם מרגישים בתחילה נוח במקום שאינו שלהם. כשמגיע גרשון הדיאלוג עמו מצמיח את הרעיונות להקמת ארגון מסודר, עם פנקסי חבר וכרוזים. גרשון מתנצל על ההתנשאות שלו במפגש הראשון עם יעיש ופרוספר. במפגש זה הפנתרים מבינים מגרשון כי "יש אינטרס מלמעלה להציג אתכם כעבריינים מסוכנים שמאיימים לפוצץ את ירושלים והמשטרה נדרשת להגן על הציבור מפניכם". הוא מסביר שהתקשורת נגדם ומצטט את דברי העיתונאי אריה גלבלום שכתב כבר ב-1949 נגד הגירת יהודי מרוקו וראה בהם "עם ערבי שהפרימיטיביות שלו היא שיא". הסוציולוגים טלי לב ויהודה שנהב הראו כיצד המשטרה והתקשורת יצרו פאניקה ציבורית סביב הפנתרים השחורים, בשתי אסטרטגיות: 1) קרימינליזציה – מיסגרו את הפנתרים כעבריינים עם בעיות אישיות ובכך ניטרלו את המשמעות הפוליטית של פעולתם. 2) הצביעו עליהם כנבערים שמובלים ומנוצלים על ידי פעילי מצפן האשכנזים המשכילים והאנטי-ציוניים. כלומר הפנתרים השחורים הוצגו כעבריינים שחצו גבולות אידיאולוגיים ומטרתם הרס המדינה והחברה(Lev, Tal and Yehouda Shenhav, 2009; 2010) .

ההצגה יוצאת נגד תפיסה זו ולכן אייבי מוצג כמנהיג התנועה שאפילו מנסח את טיוטת הכרוז הראשון וגרשון מציין ש"זה מנוסח גבוה מידי, תשמשו בשפה עממית". הכרוז מתחיל במילים "אנחנו קבוצת צעירים דפוקים משכונת מוסררה, לא רוצים יותר קיפוח ואפליה". המוסיקה מתחלפת לרוקנרול רעשני וקצבי, השחקנים מניעים את גרמי המדרגות והופכים אותם לבריקדות. גרשון לוקח את מפת השולחן המשובצת והופך אותה ומעליה הכיתוב "דָי". מתחילה הפגנה גדולה ושומעים ב-voice over קטעי חדשות וכותרות עיתונים המעידים על פעילות התנועה, כמו מחאה בקונגרס הציוני, פלישה לדירות ריקות עבור מחסורי דיור, מבצע של גניבת בקבוקי חלב משכונה עשירה לתושבי מוסררה והפגנות המוניות. תהליך החניכה העצמית מתגבש בדיאלוג עם דמויות שאינן מזוהות עם הממסד האשכנזי כמו דיויד הסטודנט היהודי-אמריקאי וגרשון עיתונאי ופעיל מצפן.

שיאו של התהליך הוא דרישתם לפגישה אצל ראש הממשלה גולדה מאיר להציג לה את דרישות התנועה לשינוי חברתי. הם שובתים רעב ולבסוף מקבלים את ההזמנה המיוחלת. בפרוטוקול המקורי של הפגישה שהתרחשה בתאריך 13.4.1971 גולדה חוזרת לא פעם על השאלה "מהיכן קיבלתם את השם שלכם [פנתרים שחורים]?" וכמו כן חזרה ושאלה שאלות אישיות כמו "האם למדתם, האם שרתתם בצבא והיכן אתם עובדים" תוך ניסיון לצמצם את הפגישה לבעיות האישיות שלהם ולא להתייחס אליהם כמנהיגי תנועה שדנים בבעיות החברתיות. הדיאלוג בהצגה מבוסס על הפרוטוקול הממשי שתיעד את הפגישה בין גולדה לפנתרים. אך גלרון מעצבת את הסצנה כשעשועון טלוויזיוני והפיכת השאלות האישיות של גולדה שחוזרות על עצמן כרטוריקה אובססיבית שנעשית לפרודיה. על הבמה רואים את אייבי, יעיש ואתי, לבושים היטב. לידם גרין איש הש"ב שמתפקד כמנחה השעשועון שבכל פעם חותך את תשובות הפנתרים באמצעות זמזם. תמונה של גולדה נמצאת בצד ימין של הבמה, והיא רק נשמעת ב-voice over במבטא אמריקאי כבד, כפי שהיה לה במציאות.

ש"ב: ברוכים הבאים לקיפוח הפקות. והערב... שלושה יצאו מכאן ויחזרו מחוסרי כל לשכונת העוני שלהם... אחת תהיה ראש הממשלה... מוכנים ?

גולדה: (v.o.) מהיכן קיבלתם את השם שלכם?

אייבי: מעצמנו... ישבנו וחשבנו. מאז שחרור ירושלים, ירושלים מתפתחת- אבל אנחנו

 מתפגרים. [...] (בזזז)

גולדה: (v.o.) אבל איך הגעתם לשם שלכם ?

אתי: [...] חיפשנו שם חזק, פגיע – (בזז)

גולדה: (v.o.) כן, אבל מהיכן *קבלתם* את השם הזה?

יעיש: מה זה קבלנו? לא קבלנו כלום! לקחנו! (בזזז) לקחנו שם אמיץ לוחמני (בזזז)

[...]

אתי: גב' גולדה אנחנו לא באנו לספר על החיים האישיים שלנו, אלא לדבר בשמם של

 כל החברים ב"פנתרים השחורים" (בזזז)

גולדה: באמת מאיפה השם "הפנתרים השחורים"? לא שמעתם על השם משום מקום

 אחר?

אייבי: אנחנו יודעים שהם [הפנתרים השחורים בארה"ב] תומכים בפת"ח ונגד היהדות ... (דינג)

גולדה: אז מדוע לקחתם שם זה, למען ה' ?!

המפגש מסתיים ללא תוצאות אלא רק בדרישה של גולדה לשנות את שם התנועה שמעורר בה חרדה על הקונוטציות האנטי-ציוניות והאנטי-מימסדיות שלו. לאחר המפגש הפנתרים קוראים בכותרות העיתונים שגולדה טענה שהם "לא נחמדים". העיצוב הפרודי של המפגש מבליט את הפאניקה וההיסטריה של הממסד כלפי הפנתרים כתנועה שעלולה למוטט את המשטר. פגישה זו היא שיא בחניכה העצמית של הפנתרים. הם מבינים שגולדה ניצלה את הפגישה כדי למסגר אותם כעבריינים "לא נחמדים" עם בעיות אישיות ולא כמנהיגי תנועה לגיטימיים. לכן רק הקמת מפלגה פוליטית שתבחר לכנסת, הפרלמנט הישראלי, תוכל לשנות את המצב.

השוטר מקנאסי ואיש הש"ב גרין הם הדמויות שמנסות לדכא את הפנתרים השחורים. מקנאסי הוא מרוקאי תושב מוסררה והפנתרים רואים בו "שוטר שחור שמנסה להוכיח שהוא לבן – אין לו בלב רחמים אפילו לאח שלו". במושגי שטרית (Chetrit, 2009) בעוד שהפנתרים הם רדיקלים הרי דמותו של מקנאסי היא מתאימה למאפייני הממ"פ – מזדהה ומשתף פעולה עם הדיכוי הממסדי. כבר בתחילת ההצגה כשמקנאסי מבריח את יעיש ופרוספר לאחר שהם מכים את גרשון, הוא מצביע על ההבדל בינו לבין שאר תושבי מוסררה:

אני – המזל שלי – שאנחנו... מקנאס'ים, אתה יודע מה זה מקנאס'ים? זה מקנאס' – שמה כולם בהשכלה... במקרה הגענו אנחנו למוסררה, אחרי שאבא נפטר [...] כמה שעבדנו אני ואחים שלי לא היה מספיק. אבל אנחנו לא הידרדרנו לפשע! ...

כבר בתחילת ההצגה מקנאסי מאיים באופן אלים ובוטה על אייבי שהוא יכניס אותו ל"תא קטן מלא בריונים שיזיינו אותך אחד אחד". כשתנועת הפנתרים מתחילה לצמוח מקנאסי מנסה לדכא באמצעות מעצרים את חברי התנועה. כשיעיש ופרופסר מחלקים קמח וסוכר חינם לתושבי מוסררה, הם נעצרים באלימות כשהתושבים קוראים למקנאסי: "תתבייש לך, בוגד". הוא מתנשא מעל התושבים ואומר "אנשים פה ילמדו להתנהג באיפוק". אך ככל שהתנועה צוברת כוח הממסד מרגיש מאוים ולכן הש"ב מתערב כאילו הפנתרים הם ארגון טרור. גרין מהש"ב, אשכנזי גבוה, לבוש שחור ומשקפי שמש, מדבר בהתנשאות כלפי מקנאסי, עומד על גרם מדרגות אחד בעוד שמקנאסי עומד מתחתיו. העמדה שיוצרת יחסים פרוקסמיים הממחישים את ההיררכיה שבין האשכנזי הבכיר לבין המזרחי הזוטר בארגון. בכל המפגשים בין השניים זו תהיה המיזנסצנה. בעוד שמקנאסי רואה בפנתרים השחורים עבריינים שניתן לשלוט בהם בקלות, גרין מבטא את הקול הממסדי החושש ממרד ומהפכה: "הם קוראים לעצמם... הפנתרים השחורים. [...] תנועת 'הפנתרים השחורים' בארה"ב, היא תנועה רדיקלית, חמושה בנשק חם, שעושה מהומות ומהפכות אלימות [...] הם יכולים להתחקות אחריהם".

בפעם השניה שגרין נפגש עם מקנאסי, ברור שהפנתרים השחורים צברו כוח. גרין מציין שהפנתרים הקימו "25 סניפים ברחבי הארץ" ולכן יש לדכא את המרד: "עומדים לרשותך 200 שוטרים כולל קסדות. מצדי תשבור להם ידיים ורגליים" ומסכם "אנחנו לא ניתן לברברים האלה להרוס לנו את המדינה". משפט זה אינו רק גזעני אלא אירוני משום שכביכול האלימות הממסדית היא הגנה על הדמוקרטיה בעוד שבפועל היא דיכוי של מחאה דמוקרטית לגיטימית.

המפגש השלישי והאחרון בין גרין למקנאסי הוא רווי במתח ואכזבה מחסור היכולת של מקנאסי לדכא את הפנתרים. כעת הם מעוניינים בהקמת מפלגה והדבר מעורר חרדה בשלטון כפי שגרין אומר: "הם רוצים להיות בכנסת שלנו. להשפיע על העם שלנו, על הילדים שלנו". לכן הוא מציע לשוטר בהתנשאות: "צריך לפגוע בהם איפה שכואב להם. תשתמש במח לא בכוח... אני אעזור לך [...] יש אצלנו שיטה, 'הפרד ומשול'. אתה הופך אחד מהם למשת"פ, קורע אותם מבפנים". ואכן שיטה זו פועלת. מקנאסי גורם ליעיש ולפרוספר להבין שרק הם נעצרים בהפגנות ולא אייבי. הם מחליטים להקים מפלגה בלעדיו ולחבור לחבר הכנסת שלום כהן. אייבי מבין שהשוטר סכסך ביניהם. כולם נפגשים ביום הכיפורים בבית הכנסת ומתפרצים אחד על השני, עד שאייבי שולף סכין ומנסה לדקור את מקנאסי שמתפלל יחד איתם. הסצנה מסתיימת בקולות הסירנה של מלחמת יום הכיפורים (1973) שקוברת את המאבק החברתי. המצב הבטחוני והמדיני עומד בסדר היום של דעת הקהל והתנועה מתפוררת.

בסצנת הסיום עולה גרשון ומספר לקהל שמקנאסי לא נדקר, אלא במשך הזמן הוא אף עלה בסולם הדרגות ומונה למפקד מחוז ירושלים. תושבי מוסררה נשארו בשוליים החברתיים. ההצגה מסתיימת באמירה של אייבי שמסכמת את התזה של ההצגה: "האמיצים מובילים מהפכות, והמנוולים קוטפים את הפירות". משמעות של רעיון זה מבוטא לאורך מחקרו של שטרית שבו הרדיקליים מנענעים את העץ, כלומר מטלטלים את המערכת ומחייבים אותה לערוך שינויים, אך הממ"פים המתונים שהם בשר מבשרה של מערכת זו זוכים להנות משינויים אלה. לעומתם הרדיקליים על אף תרומתם המכרעת לשינוי החברתי נשארים מאחור. החניכה העצמית מסתיימת בתובנה הכאובה, שעל אף שהמאבק עורר תודעה ושינוי, מוביליו נשארו בצילו.

*תיקון חצות*: **ליטאי ממוצא מרוקאי**

תנועת ש"ס (ספרדים שומרי תורה) היא מפלגה חרדית-מזרחית שהוקמה בראשית 1980s בהנהגת הרב עובדיה יוסף ובהובלת אריה דרעי, שהפך לדמות מפתח בפוליטיקה הישראלית. מטרת ש"ס היתה "להחזיר עטרה ליושנה", להפוך את ההלכה הספרדית למשמעותית, ולחזק חברתית ודתית את המזרחים המסורתיים, ולבנות קהילה חרדית-מזרחית בכל תחומי החיים. סמי שלום שטרית מכנה את ש"ס תנועת המונים מזרחית שנעה בין שמרנות חרדית לבין רדיקליות מזרחית (Chetrit, 2009, 179-192).

אריה דרעי, העומד בראש מפלגת ש"ס, יליד מרוקו ובן למשפחה מסורתית. עם עלייתו ארצה בשל מצב כלכלי קשה, נשלח לישיבה חרדית-ליטאית-אשכנזית ועשה בה חייל, נהיה דמות משמעותית בהקמת ש"ס. התבלט מאד כשר הפנים בממשלה, וחברים ממפלגות שונות העריכו את מנהיגותו וראו בו מטאור פוליטי. משנת 1993 ועד 2000 נערך משפט נגדו בגין חשדות בשחיתות והוא לבסוף הורשע ונכנס לכלא. **תיקון חצות** (הקאמרי, 1996) היא דוקודרמה מאת אמנון לוי ורמי דנון שמבוססת על הקמת ש"ס והנהגתו של אריה דרעי. לוי ודנון לא עוסקים כלל במשפט דרעי משום שבזמן עליית המחזה עדין לא היה ברור כיצד הוא יסתיים. כמו כן הם משנים את השמות ויוצרים דמויות בהשראת חומרי המציאות, ובכך משתחררים מהמחוייבות לסיפור האמיתי. הם יוצרים דוקודרמה בהשראת סיפורו של דרעי, שמצביעה על מורכבות זהותו של מזרחי שגדל וחי בסביבה אשכנזית. לדברי אמנון לוי:

תיקון חצות זהו מחזה על רמי דנון ואמנון לוי שהתחפש למחזה על דרעי. זה סיפור על ספרדי מזרחי שמצליח בחברה אשכנזית ושאלות הזהות רודפות אחריו ומכות בו [...] אז לא היה לי מספיק אומץ לכתוב את זה עלי או על רמי באופן ישיר, אז לקחתי סיפור נפלא מהחיים – אריה דרעי בחור צעיר חרדי, מרוקאי במוצאו, שנקלע לריב בין שני גדולי תורה – חכם מזרחי ורב אשכנזי שכותשים אותו יחד ושאומרים לו "תגיד מי אתה?".[[9]](#footnote-9)

דן אוריין בדיונו על ההצגה מדגיש שהקהל האשכנזי-חילוני "למד" על התופעה הפוליטית החדשה - החרדים-המזרחים ועליית ש"ס. תופעה שמעוררת בקרב הצופים בו-זמנית חרדה וסקרנות (אוריין, 2004, 205). ההצגה מראה את עליית המפלגה דרך מורכבות זהותו של דיבּ, דוֹב, בֶּרְקֶ'ה אלפסי, בן דמותו של דרעי בגילומו של יורם חטב. כבר שמו מעיד על מורכבות זו. הוא נולד בשם המרוקאי דיבּ ואביו פנחס וחכם עטייה, המנהיג הרוחני של המפלגה מכנים אותו כך. בעקבות העליה ארצה כחלק ממנגנון כור ההיתוך, מוחלף שמו לדוב על אף שאיש אינו מכנה אותו בשם זה. בישיבה החרדית-ליטאית וגם חברי מפלגתו החרדים-מזרחים מכנים אותו בשם האשכנזי בּרקֶ'ה ולאורך ההצגה כולה כינוי זה הוא הדומיננטי ביותר.

לעלילה שלוש תחנות משמעותיות: 1) התמודדותו של ברק'ה כמזרחי בישיבה ליטאית; 2) הקמת מפלגה של חרדים מזרחים בתמיכת הרב שטאט הליטאי ובהנהגת חכם עטיה הספרדי על אף הכעס והמתח ביניהם; 3) ברק'ה מסרב לפעול לפי פסקתו הקיצונית של הרב שטאט ופועל לפי פסיקת החכם עטייה. ההצגה מסתיימת בקרע ובשבר של ברק'ה עם העולם החרדי-אשכנזי שבו גדל ומבקש תיקון לנפשו המיוסרת.

ההצגה מתחילה בישיבה שבה לומדים את הסוגיה התלמודית "שניים אוחזים בטלית" שכל אחד מהם טוען לבעלות מלאה על הטלית, שהופכת לדימוי העיקרי למצבו של ברק'ה. הוא נקרע בזהותו לאורך כל העלילה כ"ליטאי ממוצא מרוקאי". מתח זה מתארגן סביב שלושה אבות: פנחס, אביו הביולוגי, שממנו הוא מתנתק, עד כדי כך שהוא אינו מגיע לאזכרה של אמו ואינו מבקר שם עם ילדיו; הרב שטאט, ראש הישיבה והמורה הרוחני שלו מגיל צעיר שהוא מציית לדבריו; וחכם עטייה שברק'ה רואה בו מנהיג רוחני למפלגה החדשה. כל אחד מהם מושך אותו לכיוון אחר עד הקריעה הבלתי נמנעת.

בסצנה הראשונה רואים כיצד הרוב האשכנזי, מסתייג ומפלה את המיעוט המזרחי בישיבה. הסוציולוג ניסים ליאון הראה כיצד בישיבות הליטאיות מונחות בתנועה פרדוקסלית, מצד אחד הכלה של המזרחים והכנסתם לישיבה מתוך נרטיב של "הצלה" מעוני חומרי ורוחני. מצד שני יצירת חיץ ברור בין אשכנזים למזרחים, מכיוון שיש "הבדלים מנטליים עמוקים ובלתי מתאחים". כל אחת מהקבוצות יש מסורת ומינהגים ייחודים ולכן נישואין בין אשכנזים למזרחים כמעט ולא מתרחשים בעולם החרדי (Leon, 2013, 163). ההבדל על הבמה בין חרדים אשכנזים למזרחים מעוצב בתלבושות במשחק ובמוסיקה. האשכנזים בשיער ג'ינג'י ובחיתוך דיבור אשכנזי הכולל ביטויים ביידיש, והמזרחים בשיער שחור ובחיתוך דיבור גרוני המבליט חית ועין ובלשון שמשלבת ביטויים ביידיש ובערבית. לדוגמה, ברק'ה מנחם את יעקב עטייה לאחר ביטול שידוכו בשתי השפות: "שְרַיי נישְט יענקל [...] בְּכִּי, בְּכִּי יא ווּלְד לְחְרַאם". כמו כן התפילות והפיוטים של המזרחים מלווים בנגן עוּד על הבמה המדגיש את הזהות המזרחית-ערבית של החרדים-המזרחים.

ברק'ה כועס על פינגר האשכנזי שמסית נגדם בישיבה: "אמרת שהחדרים שלנו מלוכלכים, שאנחנו מכניסים עיתונים חילוניים, שיש לנו סמים, מה לא המצאת?". אבל אפליה זו אינה מרתיעה אותו והוא אינו עוזב את הישיבה, להיפך הוא מסביר את גישתו. כשראש הישיבה האשים אותו על דברים שלא עשה: "ראש הישיבה צעק [...] בלעתי את הצפרדע ושתקתי. [...] ביקשתי סליחה, הוא הסתכל עלי כאילו הוא רואה אותי פעם ראשונה וחייך. מאז התחיל להזמין אותי כל שבוע אליו." הטקטיקה של ברק'ה היא אינה להתעמת או לעזוב את העולם החרדי. הוא מכפיף את עצמו לכאורה, יוצר קרבה ומשיג את מטרותיו בדברי חלקלקות. ברק'ה מציע לרב שטאט הליטאי לתמוך במפלגה החרדית-מזרחית החדשה, לאחר שנוצר קרע בין הליטאים לחסידים במועצת גדולי התורה האשכנזית. ברק'ה מסביר שלמרות שזו מפלגה מזרחית הוא בעד שילוב: "בישיבה למדתי שאני יכול לחבר בין אנשים שאי אפשר לחבר ביניהם. זו המומחיות שלי. חלב ובשר. הנה תראה היום אפילו פינגר היועץ שלי". על אף ששטאט מקבל את ההצעה ומעודד את החרדים המזרחים להצביע למפלגה החדשה, הוא מזהיר ומרמז על סופו של ברק'ה מתפיסת השילוב שלו: "מי שמערבב בשר וחלב יוצא טריפה".

גישת שילוב זו מתבטאת גם כשברק'ה פונה לחכם עטייה ומבקש ממנו לשתף פעולה עם הרב שטאט וללכת יחדיו כשני מנהיגים לאותה מפלגה. זאת על אף הטינה שרוחש חכם עטייה לשטאט כי זה האחרון ביטל את שידוכו של בנו יעקב, ולכן חכם עטייה הטיל קללה בטקס של פולסא דינורא על שטאט. ברק'ה מגיע עם חִידוּס, גלביה מרוקאית לביתו של עטייה, כדי להראות לו שהוא בעצם חוזר למקורות, אבל עטייה מקניט אותו "לא הבגדים יעשו אותך חכם מרוקאי" ומבקש נאמנות בלעדית ממנו. ברק'ה משיב שיש לו מחוייבות לשטאט "חכם עטייה, כשהייתי בן שבע לקחו אותי 'הפעילים' לישיבה ליטאית. מתחת לחידוס אני לובש עדין את הבגדים הליטאיים. הם עשו אותי ליטאי ממוצא מרוקאי". ההתחפשות הופכת למוטיב מרכזי, משום שברק'ה מנסה לנוע בין שני הזהויות שאף אחת מהן היא אינה ממש הוא. בסצנה אחרת שאביו פנחס שואל אותו מדוע לקח כעוזר פרלמנטרי את פינגר החרדי-אשכנזי ברק'ה עונה: "אני עם פינגר שנים. בזמן הזה הוא קצת נהיה מרוקאי ואני קצת נהייתי אשכנזי". לפי ברק'ה הזהות היא גמישה, ניתנת לשינוי ויכולה להכיל מרכיבים שונים, היא אינה מהותנית ולכן יכולה לשרת אינטרסים פוליטיים שונים.

לאחר הבחירות המפלגה זוכה בארבעה מנדטים ושני המנהיגים של המפלגה שטאט ועטייה מושכים כל אחד לכיוונו כאילו אחזו בטלית שבתחילת ההצגה. גם המיזנסצנה בנויה באופן זה. מצד ימין שטאט מצד שמאל עטייה ובאמצע ברק'ה, כשנופלים מלמעלה גשם של פתקי הצבעה. שטאט אומר: "ברק'ה הוא הבן היקיר לי, הוא הזרוע נקמה שלי" נגד החסידים שהתנגדו לשטאט במועצת גדולי התורה. עטייה אומר על האשכנזים החרדים ש"התייחסו אלינו כמו אל קופים שעוד לא ירדו מהעצים. אבל עכשיו הקופים יהיו בממשלה והם החסידים והליטאים יבואו לחזר לי על הפתחים. [...] יש לי את דיב שינהיג את הציבור בשמי". ברק'ה עומד באמצע ומצביע על כל אחד מהם ואומר "אני שליח רק שלך ואני שליח רק שלך ואיפה השליחות שלי? [...] איך אני מחבר ביניהם? יד אחת פה ויד אחת שם".

ברק'ה צובר כוח פוליטי ומעביר תקציבים לישיבות של האשכנזים והמזרחים, אבל רוצה להיות מעורב גם בענייני חוץ ובטחון. לאחר התייעצות עצמאית עם קציני צבא בכירים, הוא חושב שזו טעות לצאת למבצע צבאי שלא יועיל בדבר ויגרום להרוגים. הרב שטאט אוסר עליו להתערב וכדי להראות לו למי נתון הכוח דורש ממנו להחתים את חכם עטייה על פסק הלכה שאוסר על יהודים להתגייס לצבא ומי שמתגייס מוציא עצמו מקהילת החרדים. שטאט מסביר שהמזרחים המסורתיים אינם רצויים על אף שהם חלק נכבד מהאלקטורט של המפלגה. שטאט בעל תפיסה אוריינטליסטית רואה במזרחים "ציוניסטיים מאשדוד ואשקלון ושדרות [...] אנשים שבקושי יודעים להגיד 'שמע ישראל' [...] מאה אלף איש מבולבלים, בלי אלוקים. לא נעים להגיד, אבל הם לא בדרגה שלנו, הם מאה שנה אחרינו". ברק'ה עוד מנסה לשכנע כדי שלא יתרחש הקרע "איך אפשר? זאת תהיה בגידה. צריך למצוא דרך לחבר את אשדוד לבני ברק". חכם עטייה מסרב לדרישה זו ומצווה על ברק'ה להתנגד למבצע המסוכן. הוא פועל לפי פסיקת עטייה. ברק'ה קרוע וכולו מלא צער על היפרדותו מהעולם החרדי-אשכנזי. ההצגה מסתיימת כשהוא מתפלל את תפילת תיקון חצות, כסמל לרצונו לתקן על אף שהשילוב נכשל.

לא מפתיע שהקרע בין שטאט לעטייה הוא על הגיוס לצבא בפרט והיחס לציונות בכלל. בניגוד לחרדים האשכנזים שהם אנטי ציוניים, ש"ס נמצאת במתח מתמיד בין שלושה מוקדים: בין חרדיות מתבדלת לדתיות מסורתית משלבת; בין מסורות שבעל פה לבין מחויבות דתית למילה הכתובה; בין הסתייגות מהציונות לבין קשר עם ציבור מזרחי רחב שתומך ש"ס ובעל תפיסה ציונית ממלכתית (Leon, 2016, 23). ליאון מסביר שמתחים אלה מחייבים התנהלות מורכבות שעלולה להתפרש כהפכפכה, צבועה ומבולבלת, אבל מדובר למעשה בהבדלים שמקיימים דיאלוג במטרה לאזן בין שאיפות שונות. עטייה וברק'ה מוצגים כבעלי תפיסה מתונה מבחינה מדינית, שחושבות על טובת הכלל, שאינה מעוניינת בהתבדלות ובהדרה של מזרחים שאינם חרדים באמנותם. החלטתו המתונה של עטיה בהצגה מהדהדת את פסק ההלכה של הרב עובדיה יוסף משנת 1979 שמפאת פקוח נפש מותר להחזיר את מדבר סיני לטובת הסכם שלום עם מצרים.

בהצגה לצד ברק'ה שנע בתזזיות בין הזהות הליטאית לזהות המזרחית ומנסה בחוסר הצלחה לפייס ביניהן, עומדות שתי דמויות מזרחיות, יעקב עטייה וסיבוני, שמייצגות במושגיו של ניסים ליאון שני דפוסים מנוגדים של חרדי-מזרחי: דפוס מעצים מול דפוס מודולרי. הראשון מכונן זהות חרדית-מזרחית מעצימה "הנתונה בתהליך של סימון עצמי ומבדילה עצמה מזהות חרדית אשכנזית" (Leon, 2013, 164). לעומת, הדפוס השני שמתאים ומכפיף עצמו לקו האשכנזי ומבדיל עצמו מהחרדיות המזרחית כמה שניתן. היחסים של ברק'ה עם יעקב עטייה מצד אחד וסיבוני מצד שני, מציגים את ניסיונו הכושל לנוע ולשלב בין הדפוס המעצים לדפוס המודולרי.

יעקב עטייה, בנו של חכם עטיה, מייצג את הדפוס המעצים, של החרדי-המזרחי שמנסה להשתחרר מהכפיפות לישיבה הליטאית ומהקו החרדי-אשכנזי ולבנות חרדיות מזרחית מכילה. בתחילת ההצגה, יעקב כועס ומאוכזב מהחלטת הרב שטאט לבטל את שידוכו לבחורה אשכנזיה: "הערב הם מחתנים את מי שנועדה לי עם כלומניק רק בגלל שהמשפחה שלו בתחת של הרב שטאט. כל השנים הוא נלחם באבא שלי, לא מוכן לקבל שגם לספרדים יש מנהיג", והוא מוחה "הם מוכנים לאהוב אותנו רק אם נהיה הקרבן שלהם". יעקב מחליט לעזוב את הישיבה ולהתגייס לצבא. אקט מרחיק לכת ומתריס נגד העולם החרדי-אשכנזי. במושגי ליאון, יעקב פועל לפי דפוס מעצים המשתחרר מהמבט הגזעני של העולם החרדי האשכנזי ומעצב לו דרך אחרת.

לעומת זאת, סיבוני, יד ימינו של הרב שטאט ממוצא עירקי, מייצג את הדפוס המודולרי המכפיף עצמו לעולם החרדי-האשכנזי. הוא מסתייג מאד מתפיסת הגישור של ברק'ה ואפילו רואה בו מתחרה ביחסיו הקרובים עם הרב שטאט ומטנף עליו: "הוא [ברק'ה] מתחבר לשמאל. [...] נהיה חבר של החילונים גם מחוץ לממשלה. מסעדות, מסיבות, ודברים שאיש חרדי אסור לו להיות שמה. [...] הוא העביר מאות אלפי שקלים לחכם עטיה ולמוסדות שלו. כואב להגיד, [...] אבל לנו הוא זרק רק פירורים". סיבוני לאורך ההצגה טוען שזו היתה טעות לתמוך בהקמת מפלגה של חרדים-מזרחים. סיבוני מציע: "צריך להכניס ספרדים למועצת גדולי התורה, זה הפתרון", כלומר ייצוג מסוים של חרדים-מזרחים בלי לאבד את הדומיננטיות האשכנזית.

לסיכום, ברק'ה נע בין שני הדפוסים: המעצים והמודולרי. הוא אינו מעז לעזוב את הקו האשכנזי כמו יעקב שמתגייס לצבא. אבל הוא אינו מוכן להכפיף עצמו באופן מוחלט לדומיננטיות האשכנזית ולוותר על כוחו הפוליטי. הסיום שבו ברק'ה הקרוע מתפלל לתיקון ואיחוי המצב הופכת לאמירה מורכבת המכירה מצד אחד במציאות הקוטבית והקשה, ומצד שני רואה במתינות ובגישור הדרך שראוי להמשיך וללכת בה עד לתיקון החברתי.

*הצמה של אבא***: "תאכל מה שתרצה, אבל תתלבש כמו כולם"**

הסוגיה האתנית המשיכה להעסיק את אמנון לוי ורמי דנון ב**הצמה של אבא** (הקאמרי, 2004) שעוסקת בחניכה הנעה מהשתכנזות והתרחקות מהזהות המזרחית ועד התפייסות עמה. בעוד שב**תיקון חצות**, ההשתכנזות היא בעולם החרדי, ב**צמה של אבא**, העלילה היא סביב משפחה מסורתית הדומה למשפחותיהם של המחזאים. משפחת ספדייה/ספיר מנסה להשתלב ולהיטמע במעמד הבינוני האשכנזי. אמיר גיבור ההצגה מסביר בהתרסה את המוטו המשפחתי: "תאכל מה שאתה רוצה, אבל תתלבש כמו כולם. חס וחלילה להיות חריג. להשתלב. אז החליפו את שם המשפחה מספדיה לספיר, עברו מהשכונה [המזרחית], שינו את המבטא, החביאו כל מה שצלע בחיים שלהם".

עזרא, אב המשפחה יליד חאלבּ שבסוריה, בעל מינימרקט, פטריארך ושתלטן, גוסס כעת ממחלה ממארת כשהעלילה מתרחשת בשבוע האחרון לחייו. למשפחה שלושה ילדים: ויקטור, הבן הממשיך בניהול העסק; פרידה הבת שנולדה נכה והוריה מתקשים להשלים עם חריגותהּ; ואמיר, הבן הצעיר שלמד רפואה סינית עזב לעיר אחרת, מתבייש במשפחתו, מנסה למחוק את זהותו המזרחית להיטמע ולעבור כאשכנזי. התנתקות זו היא גם רצונו של אמיר להפוך לעצמאי ולהשתחרר משתלטנות האב. אבל אמיר עדין תלוי מבחינה כלכלית באביו. כעת המשפחה מצפה שאמיר יבוא להתפייס עם אביו על ערש דווי, אבל הוא מעדיף טיפול אצל הפסיכולוג שלו. אמיר מבקש אמנם לרצות את אביו, אך גם כופה על משפחתו חשבון נפש.

בדומה ל**תיקון חצות**, גם בהצגה זו הגיבור נע בין שני דמויות אב מנוגדות: עזרא אביו הביולוגי, השתלטן והנוקשה, והפסיכולוג, ד"ר לוין האשכנזי המכיל והמקבל. הניגוד גם מתבטא בליהוק של השחקנים. איציק כהן המגלם את עזרא הוא שחקן כבד משקל המדגיש שפת גוף גסה ומחוספסת. לעומת זאת, אלי גורנשטיין מגלם את הפסיכולוג, הוא שחקן גבוה (195 ס"מ) ורזה ששפת גופו מאופקת. המיזנסצנה שבה אמיר משוחח עם הפסיכולוג "נשברת" כל העת באופן לא-ריאליסטי ואביו עזרא "חודר" לקליניקה ומתעמת עם אמיר ועם הפסיכולוג. שבירת הקונבנציה הריאליסטית מאפשרת מפגש והשוואה בין שתי דמויות האב, זו הביולוגית המעוררת דחיה ובושה וזו של הפסיכולוג המהווה מקור לנחמה. אמיר מספר לפסיכולוג על מקרה המדגים את המרחק והקושי בינו לאביו. כשאמיר מתחיל לספר, עזרא נכנס לקליניקה ובעצם יש פרזנטציה של המקרה. עזרא בא לעזור לבנו לצבוע את דירתו, אבל מקניט אותו שהוא ילד מפונק ואינו יודע דבר על "החיים האמיתיים". אמיר מראה לו שיש דברים רבים שהוא יודע כמו טאי צ'י ושלעזרא אין מושג בהם. עזרא מתעצבן ומחטיף סטירה לבנו. לוין הפסיכולוג מגיב ואומר: "כשהאב מכה את בנו, הבן מאבד את יכולתו להעריץ את האב [...] אבדן האב. אי אפשר להעריץ מי שמתנהג כבריון, לא?", עזרא נכנס, שוב בניגוד לקונבנציה הריאליסטית ועונה: "בריון? אני? בחיים לא נגעתי בך. אבל כשאני עוזר לך ואתה רוקד לי מול העיניים אז מה אתה רוצה שאני אעשה? בשביל זה אתה משלם לפסיכולוג? תתבייש. למה לא? זה כסף שלך?".

בסצנה זו האב מעוצב דרך הסטראוטיפ של המזרחי האלים מול הדימוי של האשכנזי המשכיל והמכיל. אך בהמשך מתברר גם הרוך של עזרא האב. בצעירותו ניגן על כינור מוסיקה ערבית, ואף הופיע באירועים ובשמחות והתפרנס מזה, ובחר באמיר להמשיך את דרכו ומסר לו את כינורו. אמיר חסר הכשרון, דחה את המתנה וציער את אביו. הוא העדיף לגדל צמה ולדבוק באורח חיים לפי הרפואה הסינית.

לבסוף אמיר משתכנע לבקר את אביו ועל אף ההקנטות והמריבה ביניהם, אמיר מצליח להתפייס עמו ולגרום לו נחת. הוא מספר שחברתו רויטל האשכנזיה בהריון והוא מתכוון לקרוא לבנו שיוולד עזרא על שם האב. רויטל היא כנרית מוכשרת, וכשהיא פוגשת את עזרא, היא מנגנת לו על כינור את "אינתא עומרי" (אתה חיי), שירהּ הידוע של הזמרת המצרייה אום כלת'ום. נגינה זו סוגרת את מעגל הפיוס בין אמיר לאביו. ההצגה מסתיימת שעזרא אוחז בנכדו שנולד מזוג מעורב מזרחי-אשכנזי המסוגל להכיל את הזהויות האתניות השונות.

נרטיב החניכה של אמיר מתחיל בהשתכנזות, כניסיון למעבר לקבוצה ההגמונית (Sasson-Levy and Shoshana, 2013). הפרפורמנס של אמיר המשתכנז כמטפל סיני, מאפשר לו עיצוב זהות דרך עולם הניו-אייג' המקובל בחברה המערבית כיום. הבושה במזרחיותו אינה מאפשרת לו להכיר להוריו את חברתו רויטל האשכנזיה ומערכת היחסים איתה מעוכבת. רק כשאמיר מסוגל להסיר מעליו את "המסכה הלבנה" ולראות את "העור השחור", במושגי פרנץ פנון (Fanon, 1967) הוא יכול גם לממש את אהבתו לרויטל ולהתפייס עם אביו. דווקא עם בת הזוג האשכנזיה המנגנת מוסיקה ערבית נוצר מחדש החיבור בין האב לבנו. המוסיקה המזרחית בתרבות הישראלית מהווה "שדה קרב" המבליט את מורכבות הקונפליקט התרבותי בין מזרחים לאשכנזים בישראל (Regev and Seroussi, 2004). בהצגה מוצג היפוך - האשכנזיה הצעירה מקבלת בפתיחות גדולה את המרכיב התרבותי הערבי של המזרחי המהווה מכנה משותף לדיאלוג והבנה עם המשפחה המזרחית.

נרטיב החניכה שזור בסיפור האהבה מזרחי-אשכנזי המסתיים בהולדת הנכד המסמל איחוד בין הקבוצות האתניות. בניגוד לקולנוע הישראלי שבו סיפורי אהבה בין מזרחים לאשכנזים מסתיימים באינטגרציה ובחתונה (Shohat, 2010, 122), בתיאטרון הישראלי סיפורי אהבה בין מזרחים לאשכנזים מסתיימים לרוב בפרידה של הזוג. דן אוריין מסביר:

Such a 'happy ending is rare in Israel theatre, and most of the mixed 'love stories' end in separation. The Arab 'semblance' of the Mizrahi explains the similarity of these ethnically mixed love stories to failed love stories between Jew and Arab, also staged in the Israeli theatre. (Urian, 2001, 33)

בניגוד לקולנוע הישראלי שקהלו מעורב אתנית, הקהל האשכנזי בתיאטרון הישראלי מתקשה לקבל את המזרחי. הוא נתפס באופן אוריינטליסטי כ"ערבי" מבחינה תרבותית. **הצמה של אבא** מהווה שינוי משמעותי בתיאטרון הישראלי שלאחר המילניום. לא רק שזוג מעורב אתנית מתאחד ומביא ילד לעולם כסמל לעתיד אינטגרטיבי, אלא הדבר נעשה דרך המוסיקה הערבית שהאשכנזיה מנגנת וממשיכה את דרך האב המזרחי. ההצגה חצתה את הקווים המקובלים בתיאטרון הישראלי ביחס לעיצוב זהות מזרחית על הבמה הגדולה והמרכזית.

השינוי בייצוג מעיד גם על שינוי בהרכב הקהל בתיאטרון הישראלי שאליו מצטרפים מזרחים ממעמד הבינוני החדש. מיכל בר-יוסף כספי (Bar-Yosef Caspi, 2006) במחקר התקבלות אמפירי כמותי על ההצגה הסיקה שהקהל המעורב אתנית, זיהה את המרכיבים המזרחיים בהצגה, אבל גם מיקם אותה כסיפור משפחתי פסיכולוגי על פערי דורות. הקהל חילץ אותה מה"גטו" הסטריאוטיפי שלרוב נתון המזרחי בתיאטרון. ההצגה חוגגת את הפיוס הכפול על הבמה: אמיר מתפייס עם זהותו המזרחית ויכול בשל כך להתפייס עם אביו ומשפחתו. לכן מתאפשר הפיוס הבין-עדתי המסתיים בלידת הנכד שמסמל את החיבור בין מזרחים ואשכנזים שבמעמד הבינוני. בר-יוסף כספי מדגישה שההצגה הצליחה קופתית משום שהקהל הזדהה עם האמירה האופטימית שעולה בהצגה כלפי היחסים האתניים בישראל.

בניגוד לייצוג התיאטרוני הרווח של משפחה מזרחית ממעמד נמוך, משפחת ספיר ששייכת למעמד הבינוני. אבל כפי שהראו אורי כהן וניסים ליאון (Cohen and Leon, 2008) המעמד הבינוני המזרחי שהחל לצמוח מאז s1980,

“frequently forced to contend with the strategies of isolation, opposition, and obstruction adopted by the hegemonic Ashkenazi middle-class elites.” (52)

לכן תופעת ה"השתכנזות" בקרב מזרחים היא התמודדות עם הקשיים שמערימים עליהם בני המעמד הבינוני האשכנזי הוותיק. הסוציולוג אורי שוורץ(Schwarz, 2016) הראה שהשתכנזות זו נתקלת לא פעם בחסימה ובהצבעה על המשתכנזים כ"חסרי-אותנטיות" ומתחזים, שאין להם "רשות" למאמץ זהות זו לעצמם. במילים אחרות, האשמה בהשתכנזות היא אמצעי דיסקורסיבי של אלימות סימבולית שננקטת על ידי המעמד הבינוני האשכנזי כדי להציב גבולות אתניים ברורים. לעומת זאת, הבושה וההשתכנזות של אמיר אינה מוצגת כאפקט חברתי, אלא רק תוצאה של בעיה פסיכולוגית (רגשי נחיתות?), שקשורים ביחסים עם האב בלי הקשר חברתי. ד"ר לוין בהצגה מתריס נגד אמיר: "מצאת את הפתרון. סִינִי זה לא מזרחי ולא אשכנזי. זה חיה אחרת". הפסיכולוג בהצגה, בניגוד לתפיסות הסוציולוגיות, תופס את ההשתכנזות כבעיה אישיותית ומתעלם לגמרי מההקשר הפוליטי ויחסי הכוח האתניים בישראל. הפסיכולוג נסים אבישר (Avissar, 2016, 147-159) שבדק את התמודדות עם תכנים פוליטיים בפסיכותרפיה בישראל, מצא שתכנים אתניים הם השכיחים ביותר בקרב התכנים הפוליטיים שעולים אצל מטופלים בישראל. עם זאת, חלק לא מובטל מהפסיכולוגים במחקר, העיד שהוא תופס את הסוגיה האתנית כהשלכה ליחסים אינטרה-פסיכיים. הפסיכולוגים למעשה עורכים רדוקציה של הפוליטי לאישי, ושוללים הקשרים חברתיים ויחסי כוח בדומה לד"ר לוין בהצגה.

הפיוס המדומיין בהצגה מתרחש משום שהמזרחי עובר שינוי תודעתי – מבושה לקבלה של משפחתו. בעוד שהאשכנזי כמו הפסיכולוג או רויטל בת הזוג של אמיר, מוכנים מלכתחילה לקבלו כמות שהוא. לדעתי, ההצגה הצליחה בקרב הקהל אשכנזי ומזרחי, משום שהיא אינה מצביעה על ההשתכנזות כאפקט חברתי, שנובע מחסימת מזרחים שמקרוב באו למעמד הבינוני. הפיוס המדומיין מתאפשר על הבמה בגלל הדחקת הסיבות החברתיות שבעיטן משפחת ספיר והגיבור אמיר מתקשים להשתלב במעמד הבינוני האשכנזי. ההצגה מדגישה סיבות פסיכולוגיות בלבד, שנפתרות באמצעות פסיכותרפיה, והיא מתעלמת מהשינוי החברתי הרצוי של פתיחת המעמד הבינוני לכל קבוצה אתנית.

**Feminist Theatre**

**Chapter 4**

בדומה לתיאטרון שחור במערב (Goddard, 2007)מופעים של אמניות מזרחיות ממוקמים לרוב על הצומת שבין מגדר, אתניות ומעמד. הם מייצרים חוויה מזרחית-נשית ייחודית שהיא אינה תוספת של שלוש הקטגוריות:

In theatre, the ‘blacked out’ views of a dominant white feminism prompted ‘othered’ women to make, write and perform works exploring identities informed not only by gender, but by the complex intersections of race, class and sexuality (Aston and Harris, 2006, 7).

Sarah Gorman, Geraldine Harris and Jen Harvie (2018) מציינות את מרכזיות הביקורת כיום של חוקרות תיאטרון פמיניסטי שמחוץ לעולם המערבי:

Importantly in a special edition about feminism, several authors have foregrounded the historical and enduring failure of white-dominated feminism in the global North to mark its own privileged positionality (280).

בהשראת הפמיניזם השחור (hooks, 1984) הפוסט-קולוניאלי(Mohanty, 1993) והרב-תרבותי (Shohat, 2001) החל להתפתח מ-1990s שיח הפמיניזם המזרחי (Shiran, 2007; Dahan-Kalev, 2009) כאתר ביקורתי נגד הדיכוי המשולש: המגדרי, האתני, והמעמדי כלפי נשים מזרחיות. בשיח הציוני נשים אלה עוצבו דרך סטראוטיפיים אוריינטליסטיים שלי אישה נחותה, בורה, עניה, מסורתית ומדוכאת או אישה וולגרית, בוטה, המונית וזולה. השיח הפמיניסטי האשכנזי בישראל עוסק בעיקר בשאלות של נשים ממעמד בינוני גבוה המעוניינות לשבור את תקרת הזכוכית ולהגיע לראש הפירמידה. הוא לא מתייחס לסוגיות הייחודיות של מזרחיות השוקעות בבוץ של תעסוקה קשה וקטנת תגמול. פמיניזם מזרחי מכיר בתרבויות המזרחיות כמקור של העצמה ולא רק כאתר פטריארכלי. נשים מזרחיות מתמודדות עם דיכוי של גברים אשכנזים, מזרחים ונשים אשכנזיות שעיוורות למצבן הייחודי. ב-2000 בעקבות היפרדות מארגוני הנשים המזוהות עם הפמיניזם הליברלי-האשכנזי (Dahan-Kalev, 2001), הוקמה תנועת *אחותי* של הפמיניזם המזרחי ותבעה סדר יום חדש המעצים את הנשים המזרחיות (Lir, 2007). חוקרות שונות דנו בביקורתיות בדיכוי ובניצול ובמאבק של מזרחיות שפועלות מלמטה כלפי מעלה ומבנות זהות מזרחית-נשית אסרטיבית (Lavie, 2018; Motzafi-Haller, 2018) .

בפרק חמישה מופעים של תיאטרון פמיניסטי מזרחי: **איש לאיש** (1981) **קריעה** (1987) **סליחות** (2001) **קופסאות הבטון** (2015) ו**יולדות** (2017). קריאתי את המופעים מושתת על רעיונות ותפיסות שצמחו בשיח הפמיניסטי המזרחי. אמניות מזרחיות מתכתבות עם שלוש אסטרטגיות מרכזיות של תיאטרון פמיניסטי: ריאליזם פמיניסטי, תיאטרון אפי-פמיניסטי וכתיבה נשית. כל צורה כזו מאפשרת חידוד ודיוק של היבטים שונים בחוויות הנשים המזרחיות. המשותף לחמשת המופעים שכל אחד בדרכו, מעצב חוויה ביקורתית בצומת (intersection) שבין אתניות, מגדר, מעמד ומיניות.

הריאליזם משעתק את הסדר הפטריארכלי ומציגו כ"טבעי" ו"מובן מאליו" כי הוא מתיימר להציג את המציאות "כמות שהיא". למעשה, הריאליזם שותף אידיאולוגית לשעתוק הסדר הקיים. חוקרות תיאטרון פמיניסטי כמו Elaine Aston (2016) ו-Jill Dolan (2008), שביקרו את הריאליזם, מציעות היום לראות כיצד אמניות מתכתבות עם מוסכמות הז'אנר ויוצרות ריאליזם פמיניסטי. ריאליזם שעוסק בתכנים ורעיונות פמיניסטיים עם קו צורני ואסתטי אחר. בריאליזם פמיניסטי יש חריגה מסוימת ממוסכמות הז'אנר לרוב באמצעות רפלקסיביוּת מטא-תיאטרונית, שמעידה על מודעות לפוליטיקות זהות וייצוג. חריגה מהריאליזם מתבטאת, למשל, ב**קריעה** שיתוף הקהל וניפוץ הקיר הרביעי. מודעוּת לפוליטיקת הייצוג עולה כשהדמויות, לדוגמה ב**סליחות**, משתמשות במצלמה ובמסך על הבמה. בדרך זו הן מבטאות את מודעותן לזהותן וייצוגן. למרות החריגה, ריאליזם פמיניסטי שומר פחות או יותר, את עקרונות הריאליזם בעיצוב דמויות, מקום, זמן וקונפליקט.

(1997) Elin Diamond מציעה תיאטרון אפי-פמיניסטי המשלב את תפיסת ברכט עם תיאטרון ביקורתי נגד הסדר הקפיטליסטי והפטריארכלי. זהו תיאטרון אנטי-ריאליסטי שיוצר ריחוק/הזרה באמצעות שבירת האשליה הבימתית. דבר זה נעשה על ידי פרקטיקות תיאטרוניות שחושפות את מנגנון הייצוג ושוזרות בין התכנים הביקורתיים לבין שפת תיאטרון, שחושפת את המגדר בפרט והמציאות החברתית בכלל כהבניות אידיאולוגיות. בעקבות כך, הקהל עשוי להיות מודע וביקורתי להבניות המגדריות והאחרות המייצרות אי-שוויון. לדוגמה ב**קופסאות הבטון** יש משחק לא-ריאליסטי שמסמן או מגזים במכוון את גילום הדמות או שחקן אחד שמגלם דמויות רבות; שבירת ציר הזמן הלינארי; ערבוב בין מקומות; ניפוץ מוסמכת הקיר הרביעי ועוד.

כתיבה נשית היא אסטרטגיה שניסחהHélène Cixous (1984; 1976) פילוסופית ומחזאית צרפתיה ידועה. ה"כתיבה הנשית" היא צורה תיאטרונית שמתכתבת עם תפיסת הגוף הנשי. הצורה האחידה והליניארית נתפסת כגברית. לעומתה, מאפייני הכתיבה הנשית, הם מעגליות, מחזוריות, רב קוליות, אסוציאטיביות, חזרתיות, מופשטות, רכות, השתנות בלתי פוסקת. התיאטרון של סיקסו הוא ניסיוני ופוליטי שבמרכזו נוכח גוף האישה הממשי ולא ייצוגים סטראוטיפים רווחים. התכנים הנשיים באים לידי ביטוי בכתיבה סימולטנית ואסוציאטיבית כמו ב**איש לאיש**: סצנות שמתרחשות בו זמנית במספר מוקדים על הבמה; דיאלוג אסוציאטיבי הדומה לשירה מופשטת; הפרה של אחדויות העלילה המקום והזמן; דימויים ויזואליים מוקרנים על מסך לצד תנועה גופנית על הבמה ועוד.

**איש לאיש: דראג מזרחי**

**איש לאיש** עלה ב**פסטיבל עכו** 1981 זכה בפרס המקום השלישי, ולאחר מכן המשיך להופיע ב**פרגוד -** תיאטרון פרינג' בירושלים (Shem-Tov, 2016). בבחירות לכנסת באותה שנה הבדרן דודו טופז לעג למזרחים וכינה אותם "צ'חצ'חים" (Riff-Raff) בעצרת תמיכה של מפלגת העבודה (Chetrit, 2010, 141-144) דבר שהגביר את האלימות לאורך הבחירות. אבל הבמאית והמחזאית רונית חכם והשחקנים נפי (Nafi) סאלח ויוחנן הרסון שיצרו את המופע עיצבו תמונה מורכבת, ששואלת עד כמה הזהות האתנית היא מהותנית או מובנית; עד כמה השיח האוריינטליסטי מבנה את היחסים האתניים בישראל וזאת בניגוד לפופוליזם שאפיין את הבחירות. המופע רותם את הדראג שואו (drag show) והקרוס-דרסניג (cross-dressing) כפרקטיקות שמפרקות וחושפות את אופייה ההבנייתי של כל זהות: אתנית, מגדרית, מינית ומעמדית. זאת כדי לפרק את המהותנות (essentialism) של השיח הציוני. המופע מפרק את ההיררכיה האוריינטליסטית בין תרבות מערבית/אשכנזית כמודרנית וליברלית לבין תרבות מזרחית פרימיטיבית ושמרנית.

המופע נוצר כ- devising performanceבין שלושת היוצרים דרך חומרים אישיים ואימפרוביזציות Heddon and Milling, 2015)). רונית חכם ראיינה את אמו של נפי סאלח ושלבה את דבריה במחזה.

המופע בנוי כקברט המורכב משלוש רמות בִּדְיוֹן: 1) נפי ויוחנן מגלמים את ג'יג'י ולילי, זמרות דראג; 2) הם מורידים את פיאות הדראג והופכים לאימהות, חָתוּן המזרחית ונירה האשכנזיה ; 3) לבסוף הם פושטים את בגדי הנשים ומגלמים את הבנים של האימהות - מאיר ואלדד בהתאמה. קדמת הבמה מעוצבת כקברט עם גרלנדות garland)) ותאורה צבעונית.

המופע מתחיל עם ג'יג'י ולילי זמרות הדראג כשהפסנתרן אלי גיא מלווה אותן. ג'יג'י המזרחית זמרת גסה יותר לעומת לילי האשכנזיה המעודנת, אך השולטת בג'יג'י. המשחק מוגזם שמדגיש בבוטות את הבדלי תכונות האופי של שתי הזמרות. משחק זה אינו שונה מהדרך שבה מבוצע דראג. הדואליות בבצוע הוא בין ההגזמה שרחוקה ממשחק ריאליסטי, לבין היות דמות הדראג פרסונה בימתית של אישיות המבצע. לילי וג'יג'י הן בו זמנית סטראוטיפים מוגזמים של נשים ממוצא אשכנזי ומזרחי בהתאמה – ובו בזמן פרסונה בימתית של אלדד ומאיר ואולי גם של השחקנים עצמם יוחנן ונפי.

בסצנת הפתיחה שני שירים של לילי וקטע מחול של ג'יג'י. השיר הראשון הוא רפלקסיבי על תגובות האפשריות של הקהל למופע שעוסק ביחסים של מזרחים ואשכנזים, שב-1981 עלול היה לעורר תגובות מנוגדות. לילי שרה: "מי שגיבש דיעה קדומה טובה או רעה/ שיתן התראה/ נתייחס אליו כאל אובייקט לגמרי מקרי/ שיהיה לו בריא". המופע מבקש באירוניה הקשבה מסוג אחר על אף התוכן הקונטרוברסלי. לאחר מכן לילי שרה שיר ציוני באופן פרודי על בת ציון המתגעגעת לארץ ישראל ורוצה להיגאל, אך הבצוע הוא מיני כאילו זהו משגל. הגאולה הלאומית מקבילה להתרגשות מינית ומגחיכה את התכנים הלאומיים, ששני האימהות בהמשך יציגו ברצינות ובאמונה. ג'יג'י אינה שרה אלא מבקשת מהפסנתרן לנגן מוסיקה מזרח-תיכונית והיא רוקדת ריקוד בטן Belly dance)) בפרובוקטיביות. הריקוד משתמש במיניות בהגזמה, כקונטרסט תרבותי לשיר הציוני של לילי.

היחסים בין לילי לג'יג'י אינם הרמוניים, אלא הם הקצנה של היחסים שבין נירה, האמא האשכנזיה לחתון האמא המזרחית. לילי מרגישה שהיא מעודנת ורואה את ג'יג'י כנחותה ממנה. בתחילה ג'יג'י מקבלת את המצב ומחמיאה בהגזמה ללילי על גופהּ היפה ומעריציה. אבל ג'יגי' מסתייגת ואומרת ללילי : "את מלגלגת לי". לילי מכחישה ומתריסה כנגדה שהיא זו שסידרה לה את העבודה בקברט. ג'יג'י עומדת מאחור ומלטפת את הצוואר והכתפיים של לילי, שאט אט הופך למכאיב ואומרת באירוניה: "את באמת טובת לב לילי, שכוכב כמוך תבקש מאפס כמוני לשיר לצידה. את באמת נהדרת". לילי דורשת שהיא תמשיך להחמיא לה ואומרת לה "עוד לא ליקקת לי את הנעליים". אז ג'יגי' מגיבה: "גם עוד לא חנקתי אותך מותק" והליטופים הופכים לפעולת חניקה.

ג'ודית בטאלר טוענת שזהות אינה ביטוי של מהות פנימית, אלא היא הבניה שנוצרת באמצעות חזרה פרפורמטיבית על נורמות ומוסכמות קיימות. בטאלר עמדה בהרחבה כיצד הדראג הוא אסטרטגיה לערעור essentialism של מגדר ומין. הדראג שבו גבר מגלם אישה, לרוב באופן מוחצן ומוגזם מערער על היחס שבין פנימי לחיצוני ובין חיקוי ומקור:

In imitating gender, drag implicitly reveals the imitative structure of gender itself—as well as its contingency. […] Indeed, the parody is of the very notion of an original. […] So gender parody reveals that the original identity after which gender fashions itself is an imitation without an origin. To be more precise, it is a production which, in effect—that is, in its effect—postures as an imitation. This perpetual displacement constitutes a fluidity of identities that suggests an openness to resignification and reconceptualization; parodic proliferation deprives hegemonic culture and its critics of the claim to naturalized or essentialist gender identities. (Butler, 1999, 175-176).

טיעוני באטלר נכונים לא רק למגדר ומין אלא גם לזהויות חברתיות כמו אתניות וגזע. קמניסקי וטיילור (Kaminski and Taylor, 2008) רואות בדראג מרחב תרבותי אופוזיציוני של LGBTQ בדומה לתפיסת הקרנבל של בחטין, שבה פרודיה, התחפשות, הגזמה, חיקוי (mimicry) והומור בוטה מעודדים שינויים חברתיים. זמרות הדראג לילי וג'יג'י חושפות את הבניית ההיררכיה של זהות מזרחית ואשכנזית, ועושות זאת באמצעות אסתטיקת קאמפ (camp).

קאמפ היא אסתטיקה בעלת שלושה מאפיינים מרכזיים: חוסר התאמה (incongruity), תיאטרליות והומור (Newton, 1972, 106-111). בהצגה חוסר התאמה נוצר מערבוב בין ניגודים: גבוה/נמוך, נשי/גברי ומזרחי/מערבי. בשיר הציוני הגאולה הלאומית מקבילה לאורגזמה מינית, ובצמוד לה ריקוד מזרחי המנוגד למערביות של השיח ההגמוני. תיאטרליות היא נראות ונוכחות שגדולה מהחיים, ומדגישה ווירטואוזיות, ספקטקל ושואו-אוף. הומור מבליט צחוק אירוני על חוויות מכאיבות וקשות שעוברים להט"בים. ההומור מתפקד כפרקטיקה תרפויטית כנגד התיוג השלילי, הדיכוי החברתי וההומופוביה. היחסים המורכבים בין לילי וג'יג'י מוצגים בתיאטרליות והומור. לילי מגזימה באופן תיאטרלי ברצונה לקבל עוד ועוד מחמאות על יכולותיה, גופה ומעריציה ועד השפלתה של ג'יג'י שתלקק את נעליה. כמו כן היחסים עליונות/נחיתות בין השתיים שהיא טעונה כאב מוצגת באירוניה ובהומור על ידי התנועה הגופנית של ליטופים מוגזמים שהופכים לחניקה תיאטרלית ומוחצנת.

עיצוב זה של לילי וג'יג'י בהצגה עולה בקנה אחד עם ממצאיה של Adi Romano (2004) שחקרה דראג בישראל. היא טוענת שהפרפורמר לרוב מגלם בהגזמה פרסונה בימתית נשית של חלקים מאישיותו, שאינם מובעים בחיי היומיום. כמו כן רומנו איבחנה שמרבית דמויות הדראג מורכבות מתכונות מנוגדות: מצד אחד, סטראוטיפ הביצ' – התנהגות וולגריות ושבירת טאבו בכל הנוגע במין ובמוצא אתני, גזעי לאומי ודתי; מצד שני, סטראוטיפ הדיווה של אישה גדולה מהחיים, שהנשיות והמיניות שלה מוחצנות. היחסים בין לילי וג'יג'י משלבים בין ההתנהגות של הביצ' והדיווה כדי להאיר את יחסי הכוח האתניים הנעים על הציר של עליונות ונחיתות.

לאחר סצנת הפתיחה לילי הופכת לנירה, גברת ממוצא אנגלו-סקסי, וג'יג'י הופכת לחתוּן עקרת בית ממוצא כורדי-עירקי. בעומק הבמה בצד ימין הבית המזרחי ובצד שמאל הבית האשכנזי. הבית המזרחי הוא דל ומכיל מיטת ברזל, טלוויזיה, ערימת בגדים לכביסה וכלי מטבח שמחוברים ביחד כפסל לבן. הבית האשכנזי מוצג כמעודן ועשיר: 2 טלוויזיות, רדיו, ספרים, פרחים, סט חרסינה לשתיה וחפצי נוי שמחבורים יחדיו כפסל לבן. חיבור אביזרים לידי פסל לבן בשני הבתים עורך להם הזרה ומציב אותם כמטונימיה תרבותית אחת כנגד השניה. כלי המטבח הגסים והפונקציונליים של הבית המזרחי לעומת כלי החרסינה המעודנים של אסתטיקה לשם-עצמה בבית האשכנזי. העיצוב הוא במכוון דיכוטומי ומוקצן כדי שניתן יהיה לפרקו במהלך המופע. באמצעות המשחק האפי-פמיניסטי (החלפת דמויות על הבמה) ומבנה דיאלוג של 'כתיבה נשית' (Écriture feminine) (דיבור סימולטני) מתפרקת החלוקה הבינארית - מזרחי/אשכנזי - המייצגת מהותנות תרבותית, ששקועה היטב בשיח ההגמוני האוריינטליסטי.

חתון ונירה פועלות סימולטנית. נירה מדברת יותר וחתון מבצעת את עבודות משק הבית כשהיא עונה בקצרה. לנירה יש לא מעט זמן פנוי להרהר במצבה ולנסח את הרגשותיה. מישהי אחרת דואגת לאחזקת ביתה. חתון מטפלת בעצמה במטלות הבית ואין לה פנאי דומה להרהר על מצבה, לכן משפטיה חסכוניים.

|  |  |
| --- | --- |
| חתון: כביסהמזיעהחםמשפשפת, משפשפת, משפשפתלתלות את הכביסהאיזה כביסה יפה עשיתיהכל נקי לבשל. להכין קובה. לטחון.ללוש. | נירה: עוד מעט הילדים שלי יחזרו מבית הספר. אני קצת מודאגת מאלדד. הוא לא נראה כל כך טוב. כדאי לקחת אותו לרופא. [...]הלוואי והיה לי יותר פנאי לבלות איתכם, להיות איתכם יחד. אני לא מספיקה לעשות את כל מה שיש לי לעשות.הקצב הרצחני הזה. מה? רמת חיים? יוקרה? בעצם יש לי הכל ואני לא מרוצה. |

בהתאם לכתיבה הנשית, בסצנה זו הסימולטניות של דיבור ופעולה, רב-קוליות ואסוציאטיביות שוברות את הלינאריות "הגברית", מדגישות את הגופניות הנשית-אימהית. ההבדלים האתנו-מעמדיים בין השתיים ניכרים. כבר אודרי לורד (Audre Lorde) התריסה נגד הצביעות של פמיניזם הלבן שבו נשים כהות עושות את העבודה הדומיסטית של נשים לבנות ולכן נותר להן זמן פנוי לעסוק בסוגיות של שוויון וחירות אישית:

If white American feminist theory need not deal with the differences between us, and the resulting difference in our oppressions, then how do you deal with the fact that the women who clean your houses and tend your children while you attend conferences on feminist theory are, for the most part, poor women and women of Color? What is the theory behind racist feminism? (Lorde, [1979] 2003, 27).

האמירה של נירה "יש לי הכל ואני לא מרוצה" לעומת העבודה הפיזית והסיזיפית של חתון מחדדת את ההבדל בין השתיים. נירה עסוקה בקונפליקט שבין קריירה לאימהות. חוסר שביעות הרצון שלה, למרות מצבה החומרי, נתפס כאירוני מול הפעולות הפיזיות של חתון. ההבדלים המוצגים בו-זמנית ממחישים את דברי הביקורת של לורד שפמיניזם לבן צומח על רקע ניצול מעמדי של נשים עניות וכהות. בהמשך נירה וחתון מסכימות על ערכי המשפחה, המולדת והמסורת היהודית כצו ציוני של האחדה לאומית. הן מבקרות אחת בביתה של השניה. נוצרת אינטימיות ביניהן אך לא לאורך זמן. הבדל ההיררכי מקעקע ערכים משותפים אלה. נירה אומרת: "למה כל כך קשה לי איתה, למה הרגשת הזרות?".

לאחר מכן חתון הופכת למאיר בנה, ונירה הופכת לאלדד בנה. בין הנשים העימות היה עקיף. בקרב הבנים הוסרו המסכות והם מתעמתים בגלוי ובישירות על הדעות הקדומות:

מאיר: הם [האשכנזים] הרגישו רגשי עליונות: 'דברים כאלה קורים רק אצל המזרחים. אצלנו זה

 לא קורה אף פעם'.

אלדד: אתה עכשיו מדבר בסיסמאות. מנופף בדגלים של קיפוח. של רגשי עליונות מול רגשי נחיתות.

אלדד מנסה להציג עמדה ליברלית עיוורת צבעים אך מאיר פונה אליו בישירות.

מאיר: אפילו בבתים אשכנזים שקיבלו אותי יפה... היה משהו מתחת לפני השטח, בודק, מסתייג,

 מתוח. אלדד – כשאתה עומד מולי אתה לא חושב – הנה מולך עומד מזרחי?

אלדד: לפעמים אני יודע שאני מתייחס אליך כאילו היית מייצג את עדות המזרח. כשאני מרגיש כך

 יש לי רגשות אשמה. קשה להשתחרר מזה.

העימות סב על דיכוי תרבותי ומעמדי ועל היחס בין תרבות מזרחית למערבית. מאיר מערער על הדרישה שהמזרחים צריכים "להתקדם" ו"להשתלב". הוא יוצא נגד ההשתכנזות שמוצגת על ידי המעמד הבינוני האשכנזי כתהליך ראוי. לעומת זאת, אלדד מצדד בגישה מריטוקרטית שהכל תלוי במאיר ואם ירצה – יצליח, תוך עיוורון מודע לגזענות שחוסמת אותו.

אלדד: אתה יודע להגן על עצמך אל תנופף בהרגשת קיפוח. תעבוד על עצמך. תשנה את עצמך.

מאיר: אתה חייב להשתחרר משארית הדיעות הקדומות שלך. מהרצון שלך לשנות אותי.

הדיאלוג נשאר קטוע כששניהם פגועים ומנותקים. מאיר ממולכד בין הדרישה כביכול "לעבוד על עצמך" כדי לגלות את האינדיבידואליות שלו, לבין הדרישה לאמץ את הנורמות הדומיננטיות שאלדד מייצג. ככל שמודעותו של מאיר גוברת למילכוד הוא מרגיש חסום. החסימה אינה פנימית אלא תוצאה של היררכיה אוריינטליסטית שממקמת אותו נמוך. הגבר המזרחי נתפס בצורה פרדוקסלית בציונות. מצד אחד, המזרחי הוא חלק מהאומה והוא נדרש להתאים לנורמות שלה, ומצד שני, הוא נתפס כפרימיטיבי ומאיים. מצב שחוסם אותו מבניית זהותו. רז יוסף מסביר הדואליות בציונות כלפי המזרחי:

The parallel practice of homogenization and differentiation, which positioned the Mizrahi man in and out of Jewish-Israeli collectivity, produced a split and fragmented the Mizrahi male body, estranged from his own body image. This dialectic of homogenization and differentiation that structure the colonial gaze of Ashkenazi Zionism posed difficulties for establishing Mizrahi male subjectivity (Yosef, 2004, 90).

דראג וקרוס-דרסניג הם אמצעים של תיאטרון אפי-פמיניסטי, שחושפים את מנגנון הייצוג. גילום זמרות הדראג, האימהות ולאחר מכן דמויות הגברים, מתגלים המגדר, האתניות והמעמד כזהויות תלויות תרבות ונזילות. הדיכוטומיה הנוקשה של מזרח/מערב בעיצוב החלל והדמויות משפיעה על היחסים הבינאישיים ועל התפיסה העצמית. הדמויות ממולכדות בתוך השיח האוריינטליסטי, שמצד אחד, הוא אינו מחויב המציאות, ומצד שני הוא בעל אחיזה איתנה בתודעת הדמויות והשינוי אינו פשוט כלל ועיקר. רונית חכם מנסחת תובנות אלה בתוכניית פסטיבל עכו 1981, כעשור לפני עליית השיח הפוסטקולוניאלי בישראל שעוסק ביחסים אתניים (1989Shohat, ):

אני מאמינה שבכל אחד מאיתנו טבועים אפיונים שמקורם ברקע החברתי-תרבותי שלתוכו נולדנו. אך כפרטים אין אנו מגלמים איזושהי מהות מונומנטלית תרבותית מלאה בתוכן מוגדר וברור. אולי כאשר מגלים את ריקנותו של המיתוס החברתי-תרבותי, אפשר להתייחס אחד לשני כאיש לאיש, כל אחד עם מטען המורשת האישית שלו שאיננה עומדת כמהות שלמה וסגורה מול מורשת של האחר – התייחסות מתוך שותפות ולא מתוך מדידה ובדיקה.

*קריעה***: "התימנים הם נחמדים"**

**קריעה** הוא סיפור קצר מאת ברכה סרי, משוררת ובלשנית ילידת תימן. הסיפור פורסם תחת הפסבדונים פועה מרי-דור בכתב העת הפמיניסטי **נוגה** שסרי היתה ממייסדותיו (מרי-דור, 1980). ב-1986 אמיר אוריין עיבד למונודרמה וביים אותו ב**תיאטרון החדר**. זהו הוא סיפור ליל הכלולות של נערה יהודיה בתימן, לפני העליה לישראל. הנערה בת 13 שנישאת לגבר מבוגר ממנה שכבר התאלמן משתי נשים. העוני של משפחת הכלה גרום למסירתה תמורת מוהר - תשלום של הבעל המבוגר לאבי הכלה. סיפור טראומטי של נערה שעוברת אונס על ידי בעלה. היא אינה מבינה את משמעות ההתייחדות שבין גבר לאישה לאחר החופה, ונאנסת באכזריות על ידי החתן. כאשר הזוג מגיע לישראל היא יולדת בבית החולים. נוכחות הבעל מחזירה אליה את טראומת האונס. הסיפור ביקורתי כלפי מעמד האישה בקרב יהודי-תימן ומוחה נגד הדיכוי. אין זה חומר אוטוביוגרפי, אך הוא מבוסס על אירועים שהמחברת הכירה מקרוב. זהו חשבון נפש עם הדימוי האקזוטי המצייר את יהודי-תימן כצנועים, תמימים ונחמדים (Urian, 2004) וכפי שסרי אומרת:

זה הגורל שנקבע לי מיום הולדתי: להיות משרתת נכנעת של גברים... כולנו חונכנו להיות אפאטיות, מטומטמות, כנועות... אמא שלי היתה קורבן... התימנים הם נחמדים כל כך נחמדים רק מפני שהם פוחדים לא להיות נחמדים. (ליבוביץ, 18.11.87, 24-25)

הסיפור כתוב ברצף כרונולוגי שתחילתו בתימן וסופו בישראל. כתוב בגוף שלישי מנקודת מבטה של הנערה, אך ששמה לא נמסר. הסיפור מראה יחס של חברה נוקשה הכופה את עצמה מתוך מסורת שהתאבנה עם הזמן. הציווי החברתי והדתי עומדים מעל האדם ואינם מתחשבים במצבו האישי והמשתנה. בסיום הנערה היולדת מקבלת התקף אלימות בבית החולים ונקשרת על ידי אחיות במחלקה למיטתה. לעומת זאת, העיבוד למחזה משנה את נקודת המוצא, ומתחיל בסוף הסיפור - לאחר הלידה, ומשחזר לאחור טראומת האונס בליל הכלולות:

הסיפור הוא שחזור של טראומה וכך גם יש לטפל בו. עקרון השחזור מחייב ללכת בזהירות סביב מוקד הנושא, לגעת בקצהו, לסוג ולהתקדם שוב. ... עקרון זה הוא פועל בעלילה על פי הדגם הפסיכו-תרפויטי הקלאסי (אוריין, 1987, 112).

המחזה מתחיל כשהנערה שוכבת במיטתה בביתה זמן קצר לאחר הלידה. היא מתחילה בתיאור אסוציאטיבי של הלידה ועוברת לתיאור חלום בלהות בו הרב קורע את בתוליה ומראה סדין אדום לקהילה. היא חוזרת לתיאור ליל הכלולות, ואת ניסיונו של החתן לגעת בה. היא מתביישת ממנו. היא נזכרת בתהליך התבגרותה בצמיחת השדיים ושערות בית השחי. חוזרת אל ליל הכלולות וממשיכה ומתארת את תוקפנותו של החתן כלפיה. מקללת את אלוהים. נזכרת באחיה הקטנים חוזרת לתוקפנות החתן. הוא אינו מצליח לחדור אליה. נח ומלמד אותה דברי תורה וחכמה, על מצוות פרו רובו. הנערה מתרצה, ואז הוא אונס אותה באכזריות. המחזה מסתיים כשהנערה מספרת על הלידה הקשה בבית החולים.

הנערה חוזרת באסוציאטיביות לטראומה כדי להשתחרר ממנה. ארגון העלילה בתבנית של שחזור טראומה, נובע מהסיפור שמסתיים בהתפרצות האלימה לאחר הלידה. תבנית זו מעמתת את העבר עם ההווה. להבדיל מהרצף הכרונולוגי בסיפור, במופע הטראומה חיה בהווה. השיבה לאחור, באמצעות תבנית שחזור הטראומה, נעשית מתוך גילוי של המודחק על ידי מערכת של דימויים שהתאבנה עם הזמן. הסטראוטיפ של יהודי-תימן שנוצר בשיח הציוני מתקלף ומתוכו עולה ביקורת חברתית נוקבת. התבנית העלילתית במחזה חוזרת לעבר, להסיר את הדימוי הנוסטלגי של עבר שורשי וטבעי, ולהצביע על טראומת הדיכוי. הביקורת מתגלה למשל בתוקפנות הנערה. היא מפנה את התוקפנות לעצמה: "סכין. אם היה לי בידיים סכין. הייתי קורעת את הלב שלי. [...] למה לא הרגתי את עצמי עוד קודם, בבית של אבא ואמא שלי" (אוריין 1987, 98). אך לאחר שחזור הטראומה בסוף המחזה היא צוברת כוח וכועסת על הגבר התוקפן: "סכין. חרב. חרב חדה. אם היתה לי חרב הייתי מקצצת אותו. כורתת אותו. מקצצת את העוקץ שלו. [...] לקצץ בסכין את הטומאה שלו שנגעה בגוף שלי." (שם, 106). בהצגה היא פורצת את הגבולות של המסגרת הדתית אמונית שלה ומקללת את האל, שאינו עוזר לה בפני בעלה שאונס אותה:

איפה אתה יא ריבון עולם. בבקשה חלץ אותי מהפושע הזה. מורי פושע ואתה מאמין לו. יא יתברך אתה לא שומע תחנון אישה? מה חטאתי לך? אני רוצה להיות אישה כשרה. יהודיה צנועה. יא יתברך שמו ימח שמו. גם אתה רק גבר? קח אותי לגיהינום, לא איכפת לי. שרוף את טומאתי וחרפתי. ארור אתה [..]. (אוריין, 1987, 98)

ברגע זה המרד של הדמות במוסכמות מגיע לשיא, כי היא מנסה להשתחרר מהעולם הסגור שנכפה עליה. ההתרסה כלפי האל מרסקת את הסטריאוטיפ של התימניה כאישה צנועה וצייתנית, ומציגה את הגיבורה כמורדת שרוצה לשלוט בגורלה.

עיצוב המופע היה יחודי לפי תפיסתו האמנותית והחברתית של אמיר אוריין מייסד ומנהל ***תיאטרון החדר***. תיאטרון אלטרנטיבי שהוקם ב-1985 כמעבדה לתיאטרון. תפיסת החלל היא אינטימית ובכל אירוע תיאטרוני יש רק 14 צופים שבדרך כלל גם מקבלים תפקיד בעולם הבדיוני והם יכולים להגיב למתרחש. **תיאטרון החדר** מושתת על שיטת **המעגל הפתוח** שפיתח אוריין והיא למעשה משלבת רעיונות של Artaud, Grotowski, Schechner ואחרים שביססו את התיאטרון האלטרנטיבי של 1960s-1970s (Orian, 1998). השיטה מתמקדת באפשרות של השחקנית לבטא בספונטניות את חווייתה האישית המתרחשת באירוע התיאטרוני מעבר להחלטות האמנותיות שהתקבלו במהלך החזרות (דנתי על כך בהרחבה: Shem-Tov, 2012).

התיאטרון אינו סמוך לתיאטראות הגדולים הנמצאים במרכז תל אביב, אלא ממוקם בדרום העיר, בביתו הפרטי של אמיר אוריין. זהו site-specific-performance הממוקם בעליית גג ברחוב הרב קוק 8 בשכונת כרם התימנים. על דלת הכניסה כתוב משפחת סרי. שם מושאל של מחברת הסיפור, ברכה סרי, והצהרה ברורה על מוצאה התימני של המשפחה המתגוררת שם. עובדה בדיונית זו משתלבת עם המיקום בשכונת כרם התימנים שמרבית תושביה ממוצא תימני.

**הדמויות** בהצגה הם הנערה התימניה אותה גילמו לסירוגין ליז פחימא וסמדר לומניץ, והמטפל אותו גילם אמיר אוריין. הצופים כאורחי הנערה, נכנסים לחדר בעליית הגג, לאחר שקיבלו חוברת שמכילה מאמרים על שיטת המשחק, ואת הטקסט של ההצגה. ישנו כיבוד קל על השולחן. הנערה שוכבת על המיטה בפינת החדר. האורחים באים למלא מצוות ביקור יולדת. החדר מלא בפרטים שונים כגון: קופה של רבי מאיר בעל הנס, ספרי קודש, כלי מטבח, מיטת תינוק, מיטת היולדת ומתחתיה סיר לילה ועוד. העיצוב הוא נטורליסטי לגמרי היוצר רושם ממשי שמישהו גר בחדר. זהו immersive theatre שבו הצופים מוטמעים (immersed) בחלל ובתפקיד האורחים הם יכולים להשפיע במידת מה בסיום הנרטיב (White, 2012).

המטפל הצמוד לנערה הוא נציג המסגרת הרפואית, שעוזר לה לבטא את הטראומה כדי להשתחרר. הוא שואל אותה מידי פעם מהי מרגישה ברגע נתון, ומציע לה כיצד להתבטא. בצורה זו אוריין מדגים את שיטת המשחק הייחודית שלו והאירוע נע בין המונולוג של הנערה לבין רגעים שהשחקנית מספרת על רגשותיה ומחשבותיה האישיים. הנערה מוצגת בריאליזם מדויק מאוד. נפרש לפנינו עולמה הרגשי והיא מדברת אל הצופים-אורחים בגילוי לב. התינוק אינו נוכח, למרות שנעשו הכנות לקראתו. אולי הוא נמסר לאימוץ אולי הוא נפטר. גם הבעל אינו נמצא אך הוא עלול לחזור כל רגע. הוא קשר בחבלים את הנערה למיטה בגלל ההתפרצות האלימה שלה בבית החולים. עובדה זו נחשפת לקהל רק סמוך לסיום המופע, כשהנערה מבקשת מהקהל להתיר את החבלים. חלק מהצופים קם ומתיר את הקשרים. הקהל מתיר את הנערה גם סימבולית, כהתרת הכבלים הדתיים והחברתיים. הקהל שותף פעיל למשמעות הפמיניסטית של האירוע התיאטרוני. הסיום בהתרת הכבלים מסמן אופטימית זהירה, לגבי האדם להשפיע על החברה ולא רק להיות צופה פסיבי מהצד.

התוכן המחאתי של המחזה מעוצב כריאליזם פמיניסטי אפקטיבי מהסיבות הבאות: 1) השימוש ב-immersive theatre מאפשר עיצוב נטורליסטי של החלל עד לפרטים הקטנים תוך ניפוץ "הקיר הרביעי" והטמעת הקהל כאורחי הנערה. הדבר מייצר אפקט רגשי ופוליטי משמעותי שמכריח את הצופה להביע עמדה ולהשתתף בסיום המופע המשחרר את הנערה; 2) העלילה אינה לינארית אלא בנויה כשחזור טראומה אסוציאטיבי שמאפיין פוסט-טראומה, וששובר את הציפייה של הקהל לנרטיב גברי לינארי ומסודר.

**סליחות: לחזור למרוקו**

בשירו של סמי שלום שטרית "שייח' הכפר" מתואר כי "במרוקו היה הדוֹד שמעון שייח' הכפר" אך כשהוא נשאל "מדוע אינו נוסע כמו כולם לחזות ביפי המגרב לבקר שוב בכפר הולדתו" הוא מסביר: "אם אלך, אמר, שם אשב ולעולם לא אשוב, מוטב לכן שלא" (Chetrit, 2015, 17). הגעגוע של בני הדור הראשון למרוקו, המולדת שנשארה מאחור, קשורה הדוקות למציאות הישראלית שהדירה אותם. הדוד שמעון אמביוולנטי בין הרצון לחזור למרוקו לבין החיים שנוצרו כבר בישראל. בניגוד אליו ב**סליחות** (בית לסין, 2001) מאת חנה אזולאי-הספרי, סעדה אוחנה גרושה מנתיבות, מחליטה בערב יום כיפור לעזוב את ישראל לצמיתות ולחזור למרוקו ולחיות עם אחותה שלא היגרה לישראל. היא אינה מודיעה זאת לשלוש בנותיה הגדולות ורק בתה הצעירה שגרה איתה יודעת אבל מסתירה זאת. ארבעת האחיות נפגשות בנתיבות כדי למצוא את האם. במהלך יום הכיפור אנו נחשפים לסודות, לכאבים ולחשבון הנפש של האחיות עם עצמן ועם הוריהן. התבנית הבלשית – לאן נעלמה האם – הופכת לחיפוש אחר הדינמיקה המשפחתית שעיצבה את חיי ארבעת האחיות השונות זו מזו. בצאת החג מתברר שהאם עזבה למרוקו. האחיות מתפייסות אחת עם השניה ומקבלות את החלטת האם.

הדמויות מייצגות ארבע דפוסי חיים של נשים מזרחיות: מלכה הבכורה; אוולין החרדית; פאני אשת עסקים; אמירה הצעירה, סטודנטית לקולנוע.

לבנה פינקלשטיין מגלמת את מלכה, בת 45 עקרת בית לא מטופחת. לובשת חצאית וחולצה פרחונית ועל מותניה פאוץ' לא מחמיא ושיערה בצבע דהוי וחסר ברק. היא דואגת לבישולים וקונה אוכל בכמות גדולה. היא חושדת שבעלה דוד בוגד בה עם אישה שהכיר בריקודי-עם, ולכן היא מתקשרת אליו באובססיביות ובולשת היכן הוא. פאני מבקרת את מלכה על אורח חייה כעקרת בית: "מה יש לך לעשות – נגיד קמת בבוקר הכנת תה לדוד, הלך לעבודה [...] נגיד שטפת את הרצפה [...] מעמידה סיר על הגז [...] זהו אין מה לעשות מה את עושה עד חמש בערב שדוד בא?..." ולבסוף אף שופטת את יכולות הבישול שלה: "האוכל שלך תפל כמו האוכל של אמא ולא כל מה שחריף טעים". מלכה באה בחשבון עם הוריה שכפו עליה להתחתן עם דוד. כעת היא רוצה לממש את אהבת נעוריה לקיקוֹש שלמד איתה בתיכון. היא נפגשת איתו במהלך יום הכיפורים וחווה מחדש רגשות שהיו חבויים בה.

אוולין בת 40, לבושה כחרדית בחצאית כחולה ארוכה, חולצת תכלת וכובע סרוג כחול שמכסה את ראשה. היא בהריון בחודש השלישי. היא סובלת מסכרת ועלולה לסכן את חייה אם תמשיך בהריון. מלכה מיואשת ממצבה של אוולין ואומרת לאחיות האחרות: "אני לא מתערבת לה יותר בחיים. היא רוצה להרוג את עצמה מצדי זה בסדר". אוולין כועסת על החלטת אמה להעביר אותה לפנימיה חרדית ומסבירה שרק שם היא קיבלה תשומת לב ואהבה ולכן נשארה בעולם החרדי. אבל היא מגלה: "אני רציתי להיות דתיה?! אני רציתי להיות שחקנית". בעוד שאוולין כל העת מבקשת מאחיותיה להתנהג ולהתלבש בצניעות, מסתתרת התשוקה לעמוד על הבמה, לחשוף את עולמה הרגשי בפני קהל. את אוולין מגלמת חנה אזולאי הספרי, כותבת המחזה ושחקנית מוערכת וידועה ממוצא מרוקאי-יהודי. המשאלה של אוולין להיות שחקנית מקבלת משמעות אירונית שהיא נאמרת על בימת התיאטרון מפיה של שחקנית ידועה. מה גם שאמירה זו מכוונת לממד התיאטרלי שיש בחיים הדתיים, המחצינים בצורה מוגזמת ופרדוקסלית את חשיבות הצניעות בלבוש וביחס למיניות.

אורנה פיטוסי מגלמת את פאני בת 37, לבושה במיני וחולצה חושפנית, נועלת נעלי עקב ובעיצוב שיער מעודכן. היא מצליחה בעסקי הנדל"ן, עשירה וצרכנית מותגים. הכאב על סילוקה מהבית בגיל צעיר מהדהד לאורך כל הדיאלוג עם אחיותיה הגדולות שלא עזרו לה במצוקתה. היא היתה מנותקת ממשפחתה קרוב לחמש עשרה שנה, וכעת היא מתנשאת על אחיותיה ושיפוטית לגבי אורח חייהן. הן שופטות אותה בחזרה כבחורה ריקנית שמשתמשת במיניותה:

מלכה: למה מה את עושה כל היום? פדיקור ומניקור וצבע בשערות? מה הפרויקטים הענקיים שמטרידים אותך כשאת קמה בבוקר – על החזייה של דיור (Dior) אני אזרוק את הכסף שלי או על תחתונים של גוטייה (Gaultier)? [...]

פאני: [...] מותק, זה הכסף שלי, בעשר אצבעות עשיתי אותו [...]

מלכה: אַת או הכּוּס שלך? זונה!

כשמתברר שפאני מביאה ילד באמצעות אם פונדקאית מתגלה גם הרכות והרגישות שלה. האחיות מפרגנות לה כשמבשרים לה שנולד לה בן בריא.

אמירה בת 25 סטודנטית לקולנוע בתל אביב, חזרה לנתיבות לגור עם האם כדי לכתוב תסריט ולצלם סרט על משפחתה. מידי פעם היא מצלמת את השיחות עם אחיותיה המוקרנים על מסך גדול בעומק הבמה. הלימודים בתל אביב עוררו בה בלבול זהות חריף: "בתל אביב יש לי רעש. [...] אני לא מרוכזת, אני מפחדת כל הזמן [...] פתאום אני קולטת שאני לבד על אי בודד [...] התקף חרדה – מאז אני פרוזאק וקסאנקס". כשאחיותיה רבות ומתווכחות נכנסת להתקף חרדה. צורחת על כולם לצאת מחייה ונרגעת רק כאשר פאני נותנת לה כדורי הרגעה. זו אינה חרדה פסיכולוגית בלבד אלא נובעת מחוויית חוסר השייכות לעולם המזרחי ולעולם התל אביבי גם יחד. מצד אחד, אמירה מתארת את יחסי הניכור עם אמה: "כל הילדות אני בג'ינס קרוע והיא עוד עם מטפחת ראש. לא יודעת עברית, לא מכירה את העולם שלי, אין לי מה לדבר איתה". מצד שני היא מתארת את חוסר החיבור לחיים החילוניים של תל אביב. אמירה מתארת כיצד היא לא צמה ביום כיפור עם החבר שלה. הדבר עורר בה רגשי אשמה והחבר: "צחק עלי ואמר לי שעוד לא ירדנו מהעצים ושאנחנו הפראיירים היחידים שעוד צמים במדינה הזאת".

המחזה הוא מלודרמה שבנוי כ- well-made-play: דינמיקה משפחתית בסלון הבית שבה נחשפים סודות של הדמויות. בה בעת, זהו ריאליזם פמיניסטי משום שיש בו מספר חריגות שמפנות את מבט הצופה ברפלקסיביות למדיום ולסוגיות ייצוג ונרטיב. ראשית, האם שהיעלמותה מניעה את העלילה אינה נוכחות על הבמה ורק קולה המוקלט נשמע בקצרה. דמות נעדרת-נוכחת זו שוברת את הנרטיב הלינארי שבו הגיבור מוביל את העלילה. בנוסף, אין דמות דומיננטית אחת אלא המוקד משתנה כל פעם לדמות אחרת וליחסיה עם עצמה ועם האחרות. אין כלל גברים על הבמה והם נמצאים כדמויות חוצבמיתיות ומיוצגים רק דרך עיניי הנשים על הבמה.

זהו עיצוב סלון בית מזרחי שיש בו פמוטים וחפצי קדושה ותמונה גדולה של הקדוש היהודי מרוקאי הבאבא סאלי, שקבור בנתיבות. בעומק הבמה מעל הסלון מוצב מסך ענק שעליו ניתן לראות את הצילום החי של אמירה. צילום הווידאו מראה בו זמנית את הדמויות על הבמה והמסך, ושובר את המוסכמה הריאליסטית של קיר רביעי, ומפנה את תשומת לב הקהל למורכבות מגנון הייצוג. צילום המשפחה הוא גורם מטא-תיאטרוני שמכוון לעצמו, שיוצר הזרה וריחוק.

מודעות עצמית למדיום דרך הצילום מעצבת את התובנה שהדמות היא ייצוג לדרך חיים מסויימת עבור נשים מזרחיות על יתרונותיה ומגבלותיה. מלכה מתאימה למודל שהועידה לה המסורת הפטריארכלית - עקרת בית ללא רצון משלה. אוולין מייצגת נשים מזרחיות-חרדיות, שחייהן מבוססות על מסורת המקדשת משפחה מרובת ילדים כולל סיכון חיים בהריונות תכופים. פאני מייצגת את המודל הליברלי-קפיטליסטי. אישה חזקה וקרייריסטית שאינה תלויה בגבר שחיה לפי רצונותיה בלבד. היא פותרת את בעיותיה באמצעות צריכה חומרית ומשיגה רצונותיה דרך מיניותה. אמירה הצעירה נכשלת בניסיונה להיטמע בזהות אשכנזית בתל אביב, ומתערערת נפשית. היא מחפשת דרכה על הציר שבין תל אביב לנתיבות וכל העת בהתבוננות עצמית דרך צילום הסרט.

חזרת האם למרוקו מסמלת את נטישת הזהות הישראלית לטובת הזהות היהודית לפני ההגירה. חזרה זו אינה אלטרנטיבה ממשית עבור מזרחיות ילידיות ישראל. הפיוס בין ארבעת האחיות והנסיון לקבל כל אחת את השניה על מגבלותיה מסמן אופטימיות זהירה של העצמה נשית, מעין sisterhood, תרתי משמע, שדרכה הן תוכלנה לחיות את חייהן ביתר משמעות ועוצמה.

**בקופסאות הבטון: ירוחם כמשל**

תיאטרון דימונה[[10]](#footnote-10) הפיק את **בקופסאות הבטון** (2015In the Cement Boxes ) מאת ובבימוי יפתח קליין. המופע עוסק בנשים מזרחיות מעיירת הפיתוח ירוחם שסמוכה לדימונה בנגב ודומה לה מבחינה אתנו-מעמדית. המחזה מבוסס על הספר בעל אותה כותרת של האנתרופולוגית פנינה מוצפי הלר (2012; 2018), שמציג מחקר על נשים מזרחיות מעיירת הפתוח ירוחם. העלילה מתמקדת במצבן הסוציואקונומי המורכב בגלל הסללה חינוכית ומגבלות מחמירות של מערכת הרווחה והתעסוקה שלא מאפשרת להן היחלצות ממצבן. התזה המרכזית של המחקר וההצגה מושתת על דימוי "קופסת בטון", המרמז לשיכוני העובדים הצפופים ולעבודה פיזית קשה עם תגמול נמוך. דימוי "קופסת הבטון" מעומת עם הדימוי הפמיניסטי הרווח - תקרת הזכוכית. בעוד האחרון מכוון לנשים קרייריסטיות הנתקלות בתקרה שקופה שלא מאפשרת את קידומן לראש הפירמידה. נשים כהות ממעמד נמוך לכודות בקופסת בטון שאינה מאפשרת ניעות, והן שורדות בתנאים קשים.

הסללת הנשים במערכת החינוך למקצועות צווארון כחול, ללא השכלה גבוה, מקבעת אותן בתחתית הסולם החברתי. בפריפריה הרחוקה מהמרכז כמות המשרות קטנה ולא פעם הן מועסקות בעבודות זמניות ללא בטחון תעסוקתי. מערכת הרווחה מעניקה קצבאות השלמת הכנסה, אך אם העובדת מצליחה להשתכר מעט יותר מהרף המותר הקצבה מתבטלת. לכן המערכת מעודדת אותן לא להשתכר יתר על המידה והן נידונות לעוני מתמשך.

הגיבורה היא פנינה, אנתרופולוגית מזרחית צעירה ממגדל העמק, שחזרה מאוניברסיטת הרווארד למדרשה - מכון מחקר בקיבוץ שדה בוקר שסמוך לירוחם. נורית, רחל ואסתי אלו שלוש נשים מזרחיות ממעמד נמוך, שעובדות בנקיון משרדי המדרשה. פנינה מראיינת, מצלמת ומלווה אותן והן הופכות להיות סובייקטיות מחקר שלה. כל אחת מהן מייצגת דפוס אחר להתמודדות בתנאי חיים מורכבים. פנינה גם פוגשת את יגאל אבוטבול, יליד ירוחם וסגן מנהל התיכון בשדה בוקר הצמוד למדרשה. הדיאלוג המורכב ביניהם מצמיח סיפור אהבה. ההצגה מעלה סוגיות של פוליטיקת ייצוג ויחסי כוח בין מזרחיות ממעמד ומסלול חיים אחר. הסוגיה האתנו-מעמדית מגדרית, סטריאוטיפים ויחסי כוח משלובים זה בזה ומייצרים מופע אפי-פמיניסטי מורכב.

נורית, בגילומה של אילנית בן יעקב, אם לעדי בת 18 ושחף בן 13, גרושה שמפרנסת לבדה את משפחתה. שמעון, הגרוש שלה, מכור לסמים והיא תומכת בו. בגלל העלות הכספית הגבוהה עבור חגיגת הבר מצווה של בנה שחף היא מבקשת מאפי, מנהל העבודה שלה מקדמה ולעבוד "בשחור" כדי להגדיל את הכנסתה. נורית ממלוכדת בין הדרך המקובלת לחגוג בנדיבות את מסיבת הבר מצווה לפי המסורת המזרחית, לבין הקושי הכלכלי לעמוד בהוצאות המרובות. מצד אחד, הרצון להעניק לבנה הרגשה שהוא אינו מקופח ביחס לחבריו, מצד שני העול הכלכלי קשה מנשוא כדי לקיים אירוע ראוותני. כשפנינה מציעה לה: "אולי אנשים יקבלו את זה אם תעשי משהו יותר צנוע", נורית עונה בכעס: "מה פתאום צנוע? אני עובדת ואני לא רוצה שהילדים שלי יהיו מקופחים". המאמץ של נורית מוערך על ידי הקהילה שסביבה. אפי מנהל העבודה משלם ללא ידיעתה, את השמלות ועיצוב השיער שלה ושל בתה עדי. מרסל בעל חנות הבגדים מעניק לה במתנה את חליפת הטוקסידו של בנה שחף. נדיבות שמעידה על הערכה כלפי מאמציה של נורית. בעוד מבט חיצוני כמו של פנינה, שופט את מעשיה כחוסר אחריות וחסר הגיון כלכלי. מבט מבפנים רואה את המאמץ לחגיגה שלמה כראוי לתמיכת הקהילה.

רחל, בגילומה של תמרה גלעוז-עילַי, נשואה למשה מגיל 17 ויש לה ארבעה ילדים. למרות שהיא חסרת השכלה היא מנסה להיחלץ ממצבה באמצעות קורסים מקצועיים של משרד העבודה. היא אוהבת ללמוד ומקווה להצליח לשנות משמעותית את חייה. בקורס עזרה ראשונה של מד"א היא עורכת החייאה ומקבלת תעודת הצטיינות. פנינה מתפעלת מתעודת ההצטיינות שרחל קיבלה בקורס של מגן דוד אדום, ושואלת האם היא מתכוונת לעסוק כמגישת עזרת ראשונה היא עונה: "אין לי מושג מה יהיה התחום שאני ארצה לעסוק בו בחיי אז בינתיים אני מתפרשת לכמה כיוונים. מעסיקה את עצמי בכל מני חוגים וקורסים קצרים". אסתי, חברתה לעבודה, חושפת בבוטות את מצב הממשי של רחל: "עובדת אצל אפי בניקיון, גרה בשכונה הכי גרועה בירוחם ומשחקת אותה בתהליך של חיפוש עצמי".

יחסיה עם בן זוגה, משה, עולים על שרטון והיא מחליטה לחזור בתשובה בעזרת הרבנית. היא מאמינה שבעלה יעריך אותה ויחסיהם השתפרו. היא מספרת על קשייה לרבנית:

התחתנתי בגיל שבע עשרה. ההורים לא הסכימו שאני אתגייס לצבא. הם אמרו שנשים יתחתנו וילדו ילדים. אז אני הייתי ילדה טובה ושמעתי בקול ההורים וילדתי ארבעה ילדים. לא עשיתי עם עצמי כלום חוץ מלהחליף טיטולים. להכין בקבוקי דייסה, לרוץ מטיפת חלב לגני ילדים ולבתי ספר לאסיפות הורים. זה מה שאני עושה כבר יותר מעשר שנים. אני רוצה לפרק את החבילה. זאת לא חבילה זאת חבילת נפץ, אני מרגישה שאני הולכת להתפוצץ.

אך גם החזרה בתשובה אינה מועילה לנישואיה ורחל לבסוף מתגרשת מבן זוגה.

בניגוד לנורית שעובדת קשה ורחל שמשלבת עבודה ולימודים, אסתי חוגגת את המצב הממולכד והמייאש. היא רווקה בת 34, בעלת הומור וולגרי במכוון, אוהבת להצחיק וישירה עד כדי חוצפה. לדוגמה, כשהיא פוגשת את דוד, מַכָּר מהעיר, היא פונה בהומור עוקצני "מה נשמע צ'יף? מה העניינים? מתקדמים כל הזמן ברוורס?!". היא רוצה להביך את פנינה ויגאל כי היא מרגישה שקורה משהו רומנטי ביניהם. היא מלבישה את פנינה בגופיה הדוקה בכוונה ושואלת את יגאל: "אה נו? לא יפה לה? היית משחרר עליה? כמה, כמה היית משחרר? אה אתה מהשקטים, תדעי לך מים שקטים חודרים עמוק." אסתי נמצאת תמיד בין עבודות ומפוטרת לעתים קרובות. היא מהמרת במפעל הפיס ומפנטזת לזכות בפרס הגדול. היא כמעט ואינה משלמת את חשבונותיה וקונה מצרכים בהקפה.

אסתי לכאורה מגלמת את הסטראוטיפ המזרחי של בטלנית שמנצלת את קצבאות הרווחה, מהמרת וחסרת אחריות. היא מעוררת כעס ודחייה, כפי שיגאל אומר לפנינה: "היא פשוט בטלנית [...] והיא מפילה אותך במניפולציות שלה". אך מאחורי תדמית זו מסתתר כאב גדול. אסתי טיפלה באמה החולה עד מותה ולכן הפסיקה ללמוד בגיל צעיר ויצאה לעבודה. אסתי מודה שחייה קשים: "האמת פנינה החיים משעממים אבל אני לא אכפת לי אני לא מתייאשת" והיא מסבירה על סף דמעות את חוסר התוחלת בעבודה קשה בתגמול נמוך:

אחותי שמחה, מה יוצא לה מכל העבודה שלה 2000 שקל, אז יש לה ביד איזה 800 שקל יותר ממני, והיא עובדת קשה. ואחרי העבודה היא לא באה לבית היא הולכת לדודה שלי שם היא אוכלת. אני גם לשם לא הולכת אני לא צריכה את האוכל הזה, אני רק שותה נס קפה ועוגיות, איזה טונה וזהו.

בניגוד לשיפוט של הסביבה פנינה רואה את החתרנות של אסתי "בתוך מציאות של אבטלה כרונית ופיטורים היא מנסה לשמור על כבוד עצמי ולא להיכנע לחוקי המשחק". פנינה מכנה אותה: "מורדת במוסכמות. אני קוראת לך אסתי המורדת".

אך יחסי הכוח של פנינה עם שלוש הנשים הם מורכבים. אסתי הולכת לבנק בליווי פנינה ומבקשת כסף כדי להמר איתו. היא משכנעת את הפקידה ומשקרת שפנינה תעביר לחשבונה 1000 ש"ח. פנינה אינה אומרת דבר, אך לאחר שאסתי מקבלת כסף מהבנק היא מתייחסת בישירות ליחסי הכוח שיש בינה לבין פנינה:

אני שיקרתי לה, אני יודעת את זה [...] ואת יודעת מה, גם את, כמו מרגלת, את מסתכלת וכותבת על החיים שלי [...] ואני נותנת לך. אז גם את משקרת ומרמה כי מה לעשות זה החיים. וכשאני אזכה באיזה מאה אלף או משהו אני יבוא לפה ואני יצחק על כולם...

נורית, לעומת אסתי, מסרבת בהתחלה להיפגש עם פנינה ודוחה את הפגישה ביניהן ואף לא מגיעה לפגישה שנקבעה. כשבתה עדי אומרת לה שפנינה חברתה הגיעה לראיין אותה, נורית אומרת בתוקף "היא לא חברה שלי, אני מנקה לה את המשרד". היא לא מוכנה לספר את סיפור חייה לפנינה: "למה מה יצא לי מזה? יש בזה כסף?". רק לאחר שמתחזק האמון נורית מוכנה לקרבה של פנינה.

כשרחל חוזרת בתשובה פנינה מעירה לה שלא משנה כמה שינויים היא תעשה משה בעלה לא ישתנה אפילו אם "תהפכי להיות נזירה זה לא מה שישנה". רחל כעוסה מעירה לפנינה שהיא לא נשואה בכלל ואומרת: "שאף אחד לא יגיד אחר כך שלא עשיתי הכל כדי בשביל להציל את הנישואין שלי".

הבמאי יפתח קליין מעצב את ההצגה כתיאטרון אפי-פמיניסטי (Diamond, 1997) כחלק ממגמה עולמית, שמשלבת בין פמיניזם סוציאליסטי לבין רגישות ל-intersectionality (Aston, 2018; Diamond et el. 2017). תיאטרון זה מבקר את מקדמי המדיניות הניאוליברלית המתעקשים שהם מחוייבים למוביליות חברתית אך בו זמנית הם מפרקים את מדינת הרווחה ומגבילים את הנגישות להשכלה. בעקבות Nancy Fraser (2013), Aston Elaine מדגישה שכיום תיאטרון אפי-פמיניסטי:

reveals is the difficult but not impossible balancing act between recognition and redistribution: between identity politics and the class-based struggle to transform economic maldistribution (Aston, 2018, 309).

בהצגה מודגשים אופני החיברות, האפשרויות והמגבלות של כל אחת מהדמויות על פני הסברים פסיכולוגים-אינדיבידואלים. חשיפת מנגנון הייצוג, שבירת מוסכמות ריאליסטיות ורפלקטיביות כלפי פוליטיקת הזהויות מייצרות שפת תיאטרון אפי-פמיניסטי שמפרק את "קופסת הבטון".

ריבוי דמויות המגולמות על ידי אותו שחקן ושילוב סצנות החותכות אחת את השניה היא טכניקה אפית מובהקת בהצגה. הדמויות, למעשה, מגולמות באמצעות הגסטוס (Gestus), שפירושו לשחק את הדמות מתוך מכלול היחסים החברתיים המעצבים אותה. בעקבות ברכט, דיימונד מגדירה את הגסטוס:

a gesture, a word, an action, a tableau by which, separately or in series, the social attitudes encoded in the playtext become visible to the spectator (Diamond, 1997, 52).

הגסטוס הוא צורת משחק, כתיבה ובימוי שמעצבת דמות שהצופה רואה אותה לא כחד-פעמית המונעת מסיבות פרסונליות, אלא שהיא תוצר של נסיבות חברתיות, שבתוכן ומתוכן היא פועלת. הגסטוס הוא ביקורתי כלפי המערכת החברתית וחושף את המעמד והמגדר כהסבר דומיננטי בפעולותיה של הדמות. משחק זה חושף את מנגנון הייצוג מדגיש עד כמה הדמות היא תוצר של הבניה חברתית לא מהותנית ונזילה. גילום דמויות רבות על ידי אותו שחקן, בקצב מהיר, בשינוי קל של שפת הגוף לעתים בתוספת אביזר, מבליט עד כמה הדמויות המוצגות הן תוצר של הבניה.

מלבד פנינה המגולמת לאורך כל ההצגה על ידי נטע בר רפאל, השחקנים האחרים מגלמים מספר דמויות לאורך ההצגה. הדבר נעשה בתחלופה מהירה ועשוי לעורר אצל הצופה השוואה בין הדמויות והבנה שהשוני החברתי ביניהן אינו פסיכולוגי אלא בעיקר תלוי בנסיבות החברתיות. אילנית בן יעקב מגלמת את נורית, את הרבנית שמחזירה בתשובה את רחל, את בתיה מוכרת הנעליים ושותפה של אסתי להימורים, את הפקידה בבנק שמסרבת לתת לאסתי כסף ואת לאה אחותו המשכילה של יגאל, שמתראיינת אצל פנינה. אלה דמויות שונות, בעלות השכלה ומעמד חברתי-כלכלי שונה. חנית מור יוסף, מגלמת את אסתי המיואשת מהחיים, וגם את עדי בתה של נורית תלמידה אחראית שרוצה להשיג השכלה כדי להיחלץ מהעוני. יעקב זדה-דניאל מגלם את יגאל, את הרב שנותן שיעורי תורה לרחל, את שמואל השכן של נורית ואת מרסל בעל חנות הבגדים. השחקן צחי מילמן מגלם שורה של דמויות גברים שונות לחלוטין: הגרוש של נורית שמכור לסמים, אפי מנהל העבודה הקשוח והנדיב, משה בעלה האלים של רחל, וגם את אלון, מנהל הבכיר של המדרשה ממוצא אשכנזי, שמעודד את פנינה במחקרה. צחי מחליף במהירות בין הדמויות באמצעות אינטונציה, שינוי קל בשיער, תוספת אביזר ובעבודה גופנית, לעתים מוקצנת במכוון.

כששתי סצנות משולבות וחותכות אחת את השניה לסירוגין, החילוף בין הדמויות של אותו שחקן מתרחש על הבמה ממש. הראיונות שפנינה עורכת בביתה של נורית ובביתה של אסתי משולבות זו בזו, למשל כשנורית יוצאת רגע מהבמה אסתי נכנסת וברור שגם המקום התחלף. בשתי הסצנות האלה, השחקן יעקב זדה-דניאל מגלם לסירוגין שתי דמויות שונות לחלוטין בקצב מהיר ועל ידי שינוי גופני וקולי בלבד. בבית של נורית הוא מגלם את שמואל, שכן וחבר קרוב של נורית, בחור מזרחי ממעמד נמוך, כפוף וחיתוך דיבורו לא מובן. לעומת זאת אצל אסתי הוא מגלם את יגאל המשכיל, הרהוט וזקוף הקומה. הגסטוס של יגאל והגסטוס של שמואל השונים מאד זה מזה, אך מגולמים על ידי אותו שחקן, מכוונים את הקהל לראות את ההבדלים בין הדמויות כהבניות שתלויות בנסיבות החברתיות.

חילופי זמן, מקום ודמויות בקצב מהיר חושפים את מנגנון הייצוג ומאפשרים התבוננות מעבר לסטראוטיפים על נשים מזרחיות. נשים אלה לכודות בנסיבות כלכליות-חברתיות קשות, מצד אחד, ומצד שני הן סוכנות פעילות (agency) של חייהן גם אם מדובר בבחירות ומעשים של הישרדות.

מרכיב ברכטיאני נוסף הוא שימוש של פנינה במצלמת וידאו ומסך שעליו מקורנים הראיונות עם סובייקטיות המחקר שלה: נורית, אסתי, רחל, יגאל ואחותו לאה. המרואיינת מוצגת בו זמנית על המסך ועל הבמה, ולרוב היא מנסה להציג היבטים חיוביים על חייה. נוצר פער מודע לעצמו בין הדימוי החיובי על המסך, לבין התנהלות הדמות כשהמצלמה כבויה. פער המציג את המורכבות והמודעות של הדמויות לפעולותיהן ולמה שהן מספרות. רגע מעניין מתרחש בראיון של אסתי, שלקראת סופו היא מכוונת את המצלמה לפרצופה של פנינה. פנינה נראית על המסך נבוכה וחסרת נחת, כשהמבט החקרני מופנה אליה והיא הופכת לרגע מחוקרת לנחקרת.

הרפלקסיביות מתבטאת בדיאלוג נוקב בין יגאל לפנינה על ייצוג המזרחי במחקר, בתקשורת ובתרבות. כל אחד מהם מציג קוטב אחד בהתמודדות עם הסטריאוטיפ. יגאל מסתייג ממחקר על מזרחיות ממעמד נמוך: "סוג כזה של מחקר על הנשים האלה עלול לקבע את הסטיגמה ואת הקורבנוּת". לאחר שקורא חלק מהמחקר של פנינה הוא אמנם מודה שהכתיבה אמפטית ולא מתנשאת, אך ממשיך:

אני פשוט חושב שהגיע הזמן להציב מודלים אחרים של מזרחיות. מזרחי מעיירת פיתוח לא חייב להיות זה שמנקה את המשרד, זה יכול להיות זה שיש לו משרד. קחי אותי לדוגמא, אני מירוחם והיום אני סגן המנהל במדרשת שדה בוקר היוקרתית ואם יורשה לי לומר – האשכנזית. אחד כמוני היה יכול בקלות להיות דמות במחקר שלך.

פנינה מדגישה שהענקת קול לנשים האלה מבקר את חוליי המערכת:

אני לא רוצה לבדר עם תיאור מנהגים של אקזוטיקה מזרחית. יגאל... אלה נשים שנולדו בארץ. האימהות שלהן נולדו בארץ. למה יש פה שכפול של שוליות, של חיים בתוך עוני, גם בדור השלישי?

יגאל רוצה לעצב דימוי חיובי שמתרחק מהסטראוטיפ האוריינטליסטי. מנגד פנינה מתעקשת לעסוק בביקורתיות בצומת של אתניות, מעמד ומגדר ולהראות שהמערכת מייצרת שוליות ועוני בקרב מזרחיוֹת. רפלקסיביוּת זו מאפשרת לקהל לבחון את הייצוג המזרחי על הבמה עצמה ומעודדת את תפיסת הדמויות דרך מורכבות פוליטיקת היצוג.

העלילה מתחילה בטקס ובחגיגת הבר מצוה של שחף בנה של נורית שבה נפגשים כל הדמויות כדי לחגוג את האירוע. בסצנות הבאות שבים מספר שבועות לפני הטקס. במסיבת הבר מצוה כולם חוגגים, רוקדים, שמחים ומורגשת בה חווית הצלחה. למרות קשייה, נורית הפיקה אירוע מכובד. החגיגה המשותפת מזכירה את הקומיוניטס (communitas) של טרנר (Turner, 1969) - השהיה זמנית בטקס של כל ההיררכיות החברתיות ויצירת שוויון זמני ואחווה בין כל המשתתפים. בסצנה הבאה כל הדמויות נפגשות שוב והפעם במשרדה של פנינה. אסתי נורית ורחל מנקות את המשרד, פנינה ויגאל משוחחים לראשונה על המחקר. בניגוד גמור לסצנת בר המצוה, נחשפת בחדות ההיררכיה בין פנינה ויגאל המזרחים המשכילים. הם משוחחים על סוגיות של זהות וייצוג בעוד שמושא דבריהם - שלוש המנקות - שנמצא יחד איתם בחדר, שותק ואינו שותף לשיחה.

העלילה מסתיימת שחוזרים שוב לטקס בר המצווה. הפעם רק שומעים ב-voice-over את שחף מקריא בתורה ומתגלה כֶּאֶב הדמויות. אסתי מורדת בשיטה בקרנבליות אך די מיואשת. נורית ממשיכה בהישרדות כלכלית ורחל מתגרשת מבן זוגה. כאבו של יגאל נחשף שעל אף התמנותו למנהל התיכון, הוא נמצא במתח נפשי משום שהוא מרגיש שהחברה האשכנזית בוחנת אותו בקפידה בשל מוצאו המזרחי. ההצגה מראה נשים מזרחיות שלכודות בהישרדות כלכלית בקופסאות הבטון. אך גם את המורכבות שנמצאים בה מזרחים כמו פנינה ויגאל. אמנם הם הצליחו מבחינה מקצועית אך הם מתמודדים עם המבט הגזעני והאוריינטליסטי הממשי והמדומיין המופנה אליהם. ההצגה מפגישה בין קופסת הבטון ותקרת הזכוכית לא כקטבים אלא כשני צדדיו של אותו המטבע.

***Yoldot* : “So, where is the baby?”**

In December 2017, the performance *Yoldot* (women in labor) was first performed at the Jaffa Theatre – an alternative theatre with a critical agenda located in Old Jaffa in Tel Aviv.[[11]](#footnote-11) A female-Jewish-Yemenite song of lamentation is heard in the background, and on stage are three actresses: Sally, Moriah, and Eden. They are dressed in maternity hospital pale-blue gowns and on one leg, each wears a leg warmer embroidered with tiny coins in Jewish-Yemenite style. The stage is bare except for three piles of folded white diapers placed upstage. When the song ends, the solemn sound of the cello is heard from the side of the stage. It will continue for the rest of the performance. The three women begin by describing and performing the experience of childbirth in contemporary Israel, in a parodic-satiric, yet anguished manner.

Next, the women give two types of testimony. First, of mothers whose children disappeared not long after their births in the 1950s; and second, of nurses who cared for these children. As the performance ends, the women once again perform childbirth in Israel today, concluding with a resonating question: “So, where is the baby?”

*Yoldot* is a docu-poetic performance that deals with the disappearance and abduction of Jewish children from families that immigrated from Yemen, the Middle East, and the Balkans.[[12]](#footnote-12) In the 1950s, there was a massive immigration of Jews to the new state of Israel, mostly from Middle Eastern and North African countries. The immigrants were absorbed in transition camps – comprised of tents – under extremely harsh physical conditions. These camps were managed by the government which controlled employment, education, food, and medical care. Fear of diseases and infections was acute, and infants and toddlers were taken from their mothers, often forcefully, to heated nurseries supervised by nurses and doctors.

The mothers were permitted to nurse their children only at designated times. The rest of the time the medical staff treated the children as they saw fit, without involving or asking for the parents’ consent. After a few days, mothers who came to nurse their babies were told that they had been transferred to a hospital, even though, according to the mothers’ testimonies, the babies were healthy. In the ensuing days, the medical staff passed through the camp and, in a cruel and indifferent manner using a loudspeaker, informed the families of their children’s deaths. Moreover, parents did not see their children’s bodies or attend funerals. They neither received death certificates nor were they informed about the places of burial.

Estimates indicate that 1500–2000 children disappeared, approximately a third of which were Jews from Yemen, while most others were Jews from other Middle Eastern countries, except for a small minority from the Balkans. Based on testimonies and documents, the infants were transferred for adoption to childless Jews of European origin in Israel and to childless Jews abroad in exchange for money. The bereft parents searched for their children in hospitals and Hadassah and WIZO (Zionist women organizations) child-care centers, and even turned to the police, but to no avail. Not one authority provided them with answers.

In the late 1960s, approximately 20 years after the disappearance, several families received recruitment orders from the Israeli Defense Forces, as well as other official documents from the Ministry of the Interior, addressed to their children who had disappeared. This caused an uproar and demands for a public inquiry. The three commissions assigned to investigate[[13]](#footnote-13) the issue over the years all concluded that abductions did not occur even though they could not provide another viable explanation for the multiple disappearances of the children, and contrary to disturbing testimonies and documents -- documents that remained confidential for 70 years. However, following public campaigns led by NGOs formed by the families,[[14]](#footnote-14) in 2017 the government declassified part of the documents. Today, the struggle continues for recognition of the families, their eligibility for treatment and compensation, and for an explanation of the still unknown fates of their children.

*Yoldot* was created through a work process based on a collective-directing concept in which Hanna Vazana-Greenwald, the director, constructed the performance in cooperation with the actresses. Racheli Said joined the process as dramaturg and as an activist in Amram, a non-profit organization that fights for the disclosure of the truth, and for the victims’ recognition and treatment. The performance is based on: 1. Iris Eliya-Cohen’s satiric and painful poem, "Yoldot" (2017), that deals with the complex and difficult experience of childbirth in an Israeli hospital. 2. Mothers’ testimonies of the kidnappings and the mothers' insistence on not being erased from Israel's collective memory. 3. Nurses' testimonies to the Kedmi Commission (1995-2001, the third such inquiry), revealing the systematic kidnappings of infants and children. 4. Actress Moriah Bashari-Lipshitz’s testimony relating how her grandmother’s daughter was abducted.

The performance explores the disturbing question of how the abductions were made possible; how did a healthcare system whose goal is to save lives, become a conduit for abducting children for illegal adoption, an act defined as a crime against humanity? The poem, which opens and concludes the performance, gives the abductions a medical context. In this light, what happened seems less of an exception and more a regular phenomenon, enabled by the overall orientalist and racist nature of the Israeli medical system. *Yoldot* employs various performative devices to demonstrate the extent to which the mothers’ bodies and memories of their missing babies are more credible than the state’s official version which is based on archival materials.

As mentioned, *Yoldot* opens with three women performing their experiences of childbirth in the form of a theatrical poem. Although written in the first-person, the performance is split between three women, thereby linking their private experiences of childbirth to a social and cultural phenomenon. The actresses describe the hospital in *Yoldot*'s parodic-satiric paraphrase of Genesis's creation myth:

ACTRESSES: In the beginning God created

 the heaven and the mountain.

 and the hospital

(turn to face the audience) which is atop the mountain.

And he placed fences around it (form a line and step forward)

 pillars of concrete

 and an iron-heavy gate

 and locks

MORIAH: a partition

EDEN: to separate between here

SALLY: and there.

EDEN: And God made

SALLY: the doctors

ACTRESSES: and he placed them in the hospital

 as great luminaries

 to govern. (they stop)

MORIAH: And God said: It is not good for

the doctors to be alone

EDEN: and he made secretaries and nurses and helpers

 for them.

The satirical comparison between the creation of the universe and the formation of the hospital emphasizes and mocks the medical system’s pseudo-divine authority. The hospital is presented as a totally enclosed space secured by concrete, iron, and locks, separated from free everyday reality. Using The Bible's creation myth to depict the hospital’s formation marks how the government presents itself and its institutions as self-evident, supreme, and perfectly natural, appropriate, and irreplaceable. The hospital is an institution without prior history, an edifice that was created at the beginning of time. The hospital's hierarchy -- doctors, nurses, and all other personnel within the hospital -- is divinely, ethically, and rightfully ordained.

 This hospital creation myth leads into the depiction of actual childbirth. The women in labor are at the bottom of the hierarchy, objects of treatment. Moriah and Eden lie on their backs on blue physio-balls, legs apart. Upstage, Sally stands facing away from the audience with one hand behind her back. Encased in a surgical glove, her hand seems to rummage inside the recumbent women. At the same time, Eden describes how a woman in labor is situated at the bottom of the medical pyramid, a passive object of treatment who cannot resist, who has no opinion of her own:

EDEN: True. I was not a child. But

 I was not a woman.

 I was very young, too young.

 I was not smart either. I was stupid.

 There was always some

 doctor, junior nurse or official or

 clerk, intern, orderly or carpenter,

 or technician.

ACTRESSES: Or the guy who prints out stickers

EDEN: who knew better than me

 what I should do.

The women receive sheets of paper, documents, and a “precise detail of all the laws/rules, list of regulations” and then “around your arm is wound/a plastic bracelet/zip tie/like a prisoner/under restraining conditions.” It's as if the women are in prison or in the army. The women describe the doctors as “five military leaders” who comprise a military chain-of-command: the ward commander, the deputy, the deputy’s deputy, etc. These authorities demand that the women be passive: “You are requested/not to ask/not to make things difficult/not to moan, not to whine/not to complain/to say thank you.” On the wall, “a slogan [...] whispers/dear parturient, remember/the enemy is within you.”

 After the mothers’ accounts of the abduction and the nurses’ testimonies before the investigatory commissions – the performance returns to the last part of "Yoldot," the poem, concluding by describing the last stage of childbirth. The military theme dominates this segment in the form of a parodic paraphrase of two Israeli heroic war songs: *Ballada La-Hovesh* (Ballad for the Medic, 1956), portraying a medic who sacrifices himself on the battlefield to save a wounded soldier; and *Givat Ha-Tahmoshet* (Ammunition Hill, 1967) describing the battle for Jerusalem during the 1967 War. The parody likens childbirth to war. Eden and Sally sit on physio-balls and quote the doctors, while Moriah lays on her back on a ball, playing the role of a woman in labor. The cellist plays the melodies of the military songs.

 Both parts of the performed poem reposition childbirth from the hospital to a battlefield, from a supposedly safe, pleasant, and intimate space, to a very dangerous place. The hospital on stage is a “total” institution (Goffman, 1961) detached from the world outside, a place where the woman is subjected to harsh discipline and supervision. The woman not only must follow the institution’s laws, she also internalizes them. In the performance, the women are dressed in uniform light-blue gowns. They shed their personal identities and become objects of treatment. The women’s movements either complement one another or they perform in unison as a childbearing machine, a production line in service of Israel's fertility. In terms of Elin Diamond’s (1997: 43-55) Brechtian-feminist approach to acting, dividing the character of the parturient among three actresses points not only to childbirth as a social experience shared by many women but also exposes, in a critical light, the gender power relations between male doctors and female maternity patients. The women "quote" the doctors, but do not become the characters.

Anthropologist Meira Weiss (2001) shows that biopolitics in Israel is associated with eugenics and demography, tightly linked to Zionist ideology and the Israeli-Palestinian conflict. Eugenics has been at the foundation of Zionism since its beginnings: wanting to produce a new healthy and strong Jewish body that will work the land and protect the homeland. This in contrast to the anti-Semitic image of the gaunt, sick, thin, and helpless Jew. From a genetic point of view, Zionism seeks to preserve the Jewish “purity of the race” and prevent degeneration (ironically, how like the Nazi Aryan ideal). Likewise, “the demographic problem,” that is, securing a Jewish majority vis-à-vis the Palestinians, encourages Jewish fertility and birth, reflected by the extensive subsidies of fertility technologies and medical care intended to ensure a healthy, intact baby. Weiss (2004) calls this the “chosen body” – adapted from the “chosen people.” The state considers the child as part of the Israeli-Jewish collective, not belonging to its mother. Therefore, the mother is an object of treatment because bearing a healthy infant is of the utmost importance to the nation. Each newborn must meet the chosen body’s standards and serve Israel as a Jewish citizen and soldier. Against this background, the parody of Israeli military songs is constructed as a metaphor for childbirth, whose goal is to create a brave Jewish fighter.

The second performance's section includes stories by over 20 mothers, as well as actress Moriah Bashari-Lipshitz’s extensive and unnerving testimony. To enhance the performance’s political effect, dramaturg Racheli Said insisted that the names and details of the abducted be factual, based on the testimonies the families gave to Amram. This is not a naïve acceptance of documentary theatre as a reliable reflection of reality. It is rather a deliberate use of real-life stories to unsettle the audience, soliciting its empathy for the families’ struggle for the truth.

 The stories are arranged as a memorial service accompanied by the solemn sound of the cello (played by Avigail Arad), as is customary in Israel mainly in the context of Holocaust Remembrance Day. The ceremony opens with the three actresses jointly saying: “And these are the names of the daughters of Israel whose children were taken from them, and their fate is unknown.” Positioned upstage, each beside a pile of folded diapers, the actresses alternately state a mother’s name and give a brief account of her child’s disappearance while arranging the diapers in six rows. The name of a child who disappeared is embroidered on each diaper, for example:

MORIAH: Saada Tiari whose son Mines was taken from her at the Hashad camp; he was one and a half years old.

EDEN: Miriam Mauda whose daughter was taken from her at Ein Shemer hospital; she was two and a half months old.

SALLY: Miriam Abu whose son Mordekhai was taken from her at Hadera hospital; he was five months old.

On stage, the folded diapers and children’s names form a grid that evokes the structure of a cemetery – an agitating visual image that corresponds to the imagery of memorial ceremonies and pageantry. Zionist pageantry, an ideological practice, played a key role in molding the character of the nation, mainly by means of memorial ceremonies and national celebrations. In most cases, the pageants included recitations, dancing, and singing involving the spectators who were active participants (Shem-Tov 2013: 353-354). The pageant does not present fiction but rather points to real and important historical events. Therefore, *Yoldot* employs conventions of Holocaust Remembrance Day ceremony in which the names of those who died are read aloud and their stories told to stress the trauma’s magnitude.[[15]](#footnote-15)

Constructing the abduction and disappearance stories as a pageant makes them seem to be official. The abduction stories’ construction as a national pageant produces a temporary experience among the actresses and the audience of a utopian situation in which there is a mutual recognition of and empathizing with the pain. This is opposed to the actual situation where the establishment refuses to disclose the truth or recognize the injustice.

 The climactic moment in the abduction stories is actress Moriah Bashari-Lipshitz’s testimony. She tells her grandmother’s story and conveys her family’s complicated attitude toward the Israeli establishment:

MORIAH: Sarah Bashari, Sarah Bashari is my grandmother.

Sarah Bashari whose daughter Yedida was taken from her at the Ein Shemer camp; she was five years old.

It was chilly, Yedida had a slight cold, she caught a cold. They took her to the infirmary in C camp. My father, Zion, went to visit her every day, the day before, they played together. She jumped from bed to bed, she laughed. The doctor told him: tell your parents to come get her tomorrow. When they came, they were told that she had died; they asked where the body was. They said to them: this is not Yemen, this is not Yemen, (folds the diaper) we take care of everything here. [...]

Father, why us, especially?

What do mean “us”?

Why did they take us especially?

[...]

Father’s stubborn. He’ll never say a word. And I, only after many years, understood that it was because we were at the bottom of the ladder. But I too, what can I do? I inherited the silence.

My father’s name is Zion and every Independence Day he hangs four flags like they do in the Knesset [the Israeli Parliament]. Two in front, two in back. So that anyone passing in the street can see. In Yemen we would eat first-rate date honey, meat, natural millet flour, milk, and honey. But here? This is the state of Israel. And me, with every bite I swallow my pride, my past, with the dates, with the figs, with the honey. Here, this is for you, aunt Yedida.

Moriah’s personal story crosses the boundary between fiction and reality on several levels. Moriah turns directly to the audience transforming them from passive observers to collaborators. Her appeal to the audience is not carried out by a fictional character. It is embodied in Moriah’s personal statement, her own actual truth. In addition, Moriah was seven months pregnant at her premier performance; this was clear to the audience and reinforced her testimony as that of a woman who was about to become a mother for the first time. The stress and anxiety in the face of childbirth and the medical system, as well as the background of her family trauma, effectively evoked empathy from.

For years, Moriah's trauma could not be expressed openly because it would sabotage the family’s Zionist patriotism – a family which, like other Jews of Middle Eastern origin, strives to be part of, and integrated in, the Zionist project. The trauma is forced into a corner, and even Moriah remained silent. But in *Yoldot* Moriah could stand erect, look straight at the audience, and explicitly protest the Zionist vision. By evoking the “The Land of Milk and Honey”[[16]](#footnote-16), the Zionist vision manipulatively took advantage of the Yemenite Jews’ spiritual and messianic desire to live in the promised land. Moriah’s understanding, in hindsight, that the immigrants from Yemen were thought of as inferior, relegated to the bottom of the pyramid, helped her shed the patriotic camouflage, and give voice to her anguish, to the trauma buried for decades.

To the sound of “Zemer Ha-Plugot” (The Song of the Military Companies; 1938) – a Zionist military march – the actresses remove the Yemenite leg warmers and put on white socks and military white boots, while remaining clothed in the light-blue maternity gowns. They stride with forced smiles, while swinging their arms and legs in an exaggerated fashion, a parody of a military parade among the grid of diapers; at song's end they stand at attention. Cellist Avigail Arad first plays the role of the chairman of the investigative commission as an offstage voice, and then appears on stage in the role of prosecutor Drora Nahmani-Roth from the state prosecutor’s office. The nurses’ names are real, and their testimony is based on the Kedmi Commission's report.

Three nurses testify: Mrs. Leikht, Tzviya Cohen, and Mrs. Ben-Shakh; and there is a critical presentation of the commission’s conclusions. These scenes are constructed as tribunal theatre. As Janelle Reinelt (2009) argues, tribunal theatre does not attempt to faithfully reflect the judicial event, but rather creates a dialogue by editing and modifying documents, transcripts and courtroom procedures, while also employing performative devices to construct the playwright’s interpretation of the judicial event. As Reinelt writes: “The documentary is not the object but in the relationships between the object, its mediators [artists, historians, authors] and its audience” (7). The editing of the dialogue, the structuring of the mise-en-scène, and the acting shape the nurses’ testimonies to expose the tension between silencing the truth and revealing it.

 In their testimonies, Mrs. Leikht and Mrs. Ben-Shakh evade clear answers, claiming ignorance about what took place, and holding the higher echelons responsible. However, Tzviya Cohen’s testimony is an attempt to break the silence and give a voice to the Yemenite mothers. The differences between the two types of testimony are demonstrated in the mise-en-scène. Evasive testimony is presented with each of the testifying nurses, one at a time, facing forward while the other two actresses stand slightly behind her, one on each side, mimicking her hand gestures, undermining her authenticity. Clearly, the nurse is repeating the establishment’s evasive responses. On the other hand, during Tzviya Cohen’s testimony, the other actresses make skeptical comments while expressing in mimicry anger at Cohen's breaking the conspiracy of silence.

 Mrs. Leikht worked in WIZO’s[[17]](#footnote-17) “Mother and Child Center” in Tel Aviv where children designated for adoption were housed. She stands downstage, while behind her the other actresses mimic her. The actress playing Mrs. Leikht employs East European gestures and accent; she thrusts her hands forward, palms open, the actresses behind do the same. This gesture is repeated to demonstrate helplessness and ignorance:

LEIKHT: The institution’s director was a British registered nurse who imposed a discipline that is hard to describe today. We, the trainee nurses, had no idea where the children were coming from.

[...]

The director or deputy never gave us their files to look at. We had no idea, we didn’t even know what country they came from.

This discipline and the ignorance it fostered enables Mrs. Leikht to avoid precise answers. She presents herself as someone who knew nothing, a person who simply did her job. Taking care of the children was her sole consideration. Holding the higher echelons responsible is repeated when Mrs. Leikht is asked explicitly what the criteria for adoption were:

LEIKHT: The center’s director, Mrs. Keish, would say to us: this one’s for adoption, and this one’s for adoption, and this one. That’s all. And

 then, all those children disappeared.

The actresses point to various diapers on the grid to indicate those designated for adoption. At the end of her testimony, Mrs. Leikht hints at the systematic adoption of children by wealthy women from abroad. Her testimony ends with open palms expressing helplessness, ignorance, and an accusation against the higher echelons.

 Tzviya Cohen’s testimony is exceptional. While initially showing an interest in testifying by writing to the commission, at the last moment she grew anxious and eventually was subpoenaed to appear. Tzviya Cohen is Israeli born of Yemenite origin and as a young trainee nurse was assigned to the nursery at the Ein Shemer transition camp where, as mentioned, Yemenite immigrants resided. The actress stands downstage while the others are positioned upstage to the right. Their bodies are tense as they listen to her testimony. They interrupt the testimony with short sentences, to undermine it and to support the official version, becoming, in effect, gate keepers entrusted with preserving the silence.

COHEN: [...] they were separated. That is, they took the children,

NURSES: for the infants’ own good,

COHEN: to the nursery that was already prepared, and the parents to where they were supposed to be housed. The parents were extremely frightened that their children were being taken.

NURSES: We calmed them down.

[...]

COHEN: Yes, there was a rumor. That they’re taking their children.

CHAIRMAN: Nevertheless, you insisted, and they let them in.

NURSES: We explained, we did not insist.

[...]

COHEN: They didn’t hand them over, they simply took their babies from them,

NURSES: for their own good, by the way.

The nurses’ comments are not only an attempt to misrepresent what happened to the immigrants, but also a theatrical demonstration of the threat hovering over Tzviya Cohen which caused her to decide against testifying. While all the testimony is based on Tzviya Cohen’s words, the dramaturg assigned them to the other nurses to externalize the witness’s ambivalence and inner conflict. This underscores how tribunal theatre does not presume to faithfully reproduce history, but rather attempts to shed light on the hidden power structure that motivated the original testimony. The nurses act as supervisors managing the official discourse.

The practice of separating mothers from children and the reluctance to explain what treatment the children received is described as a cruel, racist, and orientalist practice based on the medical staff’s perception of the Yemenis as primitive.[[18]](#footnote-18) Tzviya Cohen says that healthy children were taken to the hospital without cause. This is very suspicious. But finally, the two nurses who supervise and threaten her succeed in silencing her. She refuses to name the nursery’s senior officials. The tension between speaking the truth and staying in line with the institution's position is apparent throughout Cohen’s testimony. She is torn between her conscience and her fear.

 After hearing the testimonies, the commission’s conclusions are presented in a critical light. Taken from the commission’s report, the chairman’s words are challenged by difficult questions. The actresses fix the audience with an accusing gaze as the deconstruct the commission’s conclusions. The chairman states that evidence of institutionalized kidnapping and the selling of babies for adoption was not found; that credible and reliable records to the contrary were found in hospital archives. The actresses challenge these statements:

MORIAH: Did you check the records from the Atlit transition camp?

CHAIRMAN: The medical archive was destroyed.

EDEN: And the hospital in Pardes Hanna?

CHAIRMAN: Lost.

SALLY: Brandeis hospital in Hadera?

CHAIRMAN: Destroyed.

MORIAH: Scottish hospital in Tiberias?

CHAIRMAN: That disappeared.

EDEN: And WIZO’s archive in Safed?

CHAIRMAN: Not located.

SALLY: The foster care institution in Haifa?

CHAIRMAN: Not located.

MORIAH: And WIZO in Rosh Ha-Ayin?

CHAIRMAN: Not located

The actresses undermine the credibility of the commission. The defiant questions list many missing archives. In addition, the piercing questions evoke bewilderment about why the commission avoided investigating the archives’ destruction despite the commission's request to preserve them. The questions reveal both the institutional cover up and the commission’s insincerity. The actresses also mock the commission’s laundered discourse:

MORIAH: They explained that there were no abductions, there were “incidental adoptions.” What exactly is an “incidental adoption?”

EDEN: It’s like taking in a stray dog.

MORIAH: These are children whose parents are looking for them; how is such a thing incidental, to give them up for adoption?

SALLY: And they said that the parents couldn’t be located.

EDEN: But when recruitment orders were sent, they knew all too well where to find them.

 The phrase “incidental adoption” enables the commission to evade the truth – that the issue at hand is illegal adoption. The actresses challenge the claim that the adopted babies’ parents could not be located, by pointing to out that the army knew where to locate families when it sent recruitment orders for children 18 years later. When the state needs soldiers it knows all too well how to locate them, but when the state prefers not to know where the parents are, it refers to “incidental adoptions.”

 At the end of this segment, the actresses present damning data:

EDEN: Of the 1057 cases investigated by the commission, they said that in total 69 children were pronounced missing (whereabouts unknown). In total? That is what they wrote. (they stand) How many people are here in the hall? 100? Rows 1, 2, 3, 4,

MORIAH: 5, 6, 7.

EDEN/MORIAH: Stand up.

SALLY: Stand.

EDEN: Now disappear.

The defiant questions in face of the commission’s intentional obfuscations reach a climax. After undercutting the written report and exposing the gaps between doing justice and the attempt to obscure the affair, the actresses employ the *audience’s bodies* to illustrate their argument. While the commission ostensibly “proved” that most of the children had died, it was still incapable of explaining the disappearance of 69 children. Therefore, the commission's rhetoric was used to diminish its conclusions’ painful significance. The actresses face the audience and ask for most of its members to stand. They in turn, look at one another and at the actresses. There is a long silence. This is followed by the command: “Now disappear.” Answering the commission’s evasions, the actresses ask the spectators to embody the unacceptable and inexplicable disappearance of 69 human beings.

The tension between the enacted testimonies and the commission’s report extracted from archives, corresponds with Diana Taylor’s (2003: 20) distinction between “archive” and “repertoire.” While the former preserves knowledge and cultural memory by means of documents (books, letters, protocols, transcripts, photographs, recordings, etc.), the latter transmits knowledge and memory through the body, present here and now (gestures, speaking, singing, dancing etc.). In terms of historical truth, the archive is supposedly more credible because it is immutable and preserved institutionally, whereas the repertoire relies on the changing and perishable human body and memory. According to Carol Martin (2006:10), "theatre of the real" blurs the distinction between archive and repertoire because the testimonies that actors enact in the performance (i.e. the repertoire) are based on the archive. In *Yoldot*, the mothers’ bodies and memories are more credible than the commission's report. The mothers and actress Moriah’s stories are living memories transmitted from generation to generation. Likewise, these traumatic memories correspond with the difficult experiences of childbirth in the repressive medical system. The truth is with the living testimony, not in the official documents and investigations with their intentional cover-ups, disregard of facts, and blind spots. In performance, the actresses unravel the nurses’ testimonies and deconstruct the commission’s documents. The repertoire highlights how the archive subverts the truth.

 The power of docu-poetic theatre is not in its providing new information, as would journalistic investigation or academic research, but in showing the human emotional dynamic behind the facts, and presenting alternative accounts of what happened. As Martin (2012) notes, the Theatre of the Real today is not afraid of distancing itself from realism and does not presume to reproduce the "truth,” but rather calls attention to edits, changes, and the intermingling of fiction and reality. In this sense, *Yoldot* is a docu-poetic performance that enacts a profound political statement, not by presenting in a realistic manner, the Yemenite Children Affair. Rather, the performative-creative link between the poem, the testimonies, and the official documents transforms the theatre into a site where a past trauma is seen in the present. The interweaving of the experience of childbirth by way of the parodic, ironic, and painful poem connects the audience to the question of how the abductions could have taken place. How can the natural and human bond between a mother and her child be severed? The indifference, forced control, and silencing inherent in the hospital system is shown to have been responsible for serious crimes -- including the abduction and selling of children.

**ביבליוגרפיה**

ליבוביץ, שרה (18.11.1987) "הסיוטים של ברכה", **העולם הזה**, מס' 2620, ת"א. [בעברית]

סתיו, שירה (2017). "קריעה": ברכה סרי והסדר האינססטואלי. **תיאוריה וביקורת** 48: 59—80. [בעברית]

שמואלוף, מתי (2013). "מאבק חברתי ותרבותי והתקבלות יצירתה המוקדמת של ברכה סרי", בתוך: **בסוד ברכה: יצירתה של ברכה סרי**, הנרייט דהן כלב (עורכת), ירושלים: כרמל, 186--229. [בעברית]

**Autobiographical Performance**

**Chapter 5**

The autobiographical performance *Simply Yossi Zabari* ends when Yossi Zabari sings a Yemenite Jewish liturgical song *a cappela*, dances a combined modern and Yemenite step and, in this manner, transforms his voice and body into a display and celebration of his talents and abilities. Hannah Vazana Greenwald opens her performance *Papejeena* by chopping vegetables to prepare *shakshuka* - a Jewish Moroccan dish. Preparation of the dish lasts the length of her autobiographical narrative, and the appetizing smell stays with the spectators to the conclusion of the play at which point the dish is served to the audience. In the autobiographical performance, *Inheriting Son*, Shlomo Vazana sits behind a desk and reads with an air of rebuke extracts from an academic article about the injustices committed by Israel toward Mizrahi citizens accommodated in public housing, as giant family photographs of his parents and brothers from housing projects are projected behind him.

Inherent in the autobiographical narrative underlying these three performances, Mizrahi identity is enhanced by displaying real elements: physical virtuosity, the preparation and serving of food, and the use of official documentation and family records in performance. The acting modes and the focus on real elements in the autobiographical performance display the Mizrahi identity not only in opposition to the cultural stereotypes with social oppression of the Mizrahi population in Israel, but also, in most cases, position the Mizrahi identity as an alternative and assertive one. Through the acting modes, the performers present the real elements to sensitively construct the personal conflicts in their autobiographical narrative as assertive Mizrahi identities, which carefully point out the political struggles about ethnicity in Israel.

In the past two decades, the Mizrahi autobiographical performance, based on the performer’s personal familial and cultural experience, has come to the fore. In the autobiographical performance, the performer displays her Mizrahi identity and draws attention to it, in a gesture against shame, concealment, denial and the processes of Ashkenazification which were forced upon this identity. Display of Mizrahi identity means a range of performance possibilities from protest and defiance of social-economic and cultural oppression to celebration and demonstration of the rich culture which has been repressed and erased. Likewise, occasionally the performance contains a meta-theatrical dimension as the performer’s biography is connected to the world of stage and screen as well as the complex and problematic manner in which this cultural field addresses the Mizrahi identity of the artist.

In the 1970s, at the height of the second wave of feminism which declared “the personal is political,” feminine autobiographical performance arose in the West to model a feminist-political statement. From the 1980s to the 1990s, the autobiographical performance trickled down to other marginalized groups in the West as a political strategy: Blacks, Hispanics, LGBT and others, by means of which dominant identities were challenged and, in contrast, alternative identities were modelled and established in the performance (Heddon, 2008, 20-52). The Mizrahi autobiographical performance in Israel is part of this global phenomenon, in which Mizrahi artists, as part of a marginalized group, utilize autobiographical material to shape an ethnic identity and narrative, empower their group and oppose the stereotypes and cultural and social oppression of the mainstream.

**How to Embody Yourself?**

The autobiographical performance challenges Eric Bentley’s classic formulation of “A impersonates B while C looks on” because, prima facie, the performer is on stage impersonating herself, recounting and enacting experiences from her own life (Bentley, 1964, 150). This is an assumption regarding the theatrical performer’s ability to reveal an “authentic” self which is stable and coherent, and exists in the first place. But autobiography is merely a literary and theatrical genre which constructs memories and their subsequent stylization to aesthetic, political, therapeutic and even commercial ends, and therefore also contains imaginary changes and additions. The autobiographical performance is a construction and modelling of the “self” and, in any event, has no possibility of authenticity even if what is involved is a performer embodying herself. The performance takes precedence over and constitutes the “self” of the performer and does not express an existing a priori essence.

Following in the wake of Derrida’s *différance*, Philip Auslander deconstructs the stable “self” underlying conventional acting methods:

Theorists as diverse as Stanislavsky, Brecht and Grotowski all implicitly designate the actor’s self as the *logos* of performance; all assume that the actor’s self precedes and grounds her performance and that it is the presence of this self in performance that provides the audience with access to human truths.[…] An examination of acting theory through the lens of deconstruction reveals that the self is not an autonomous foundation for acting, but is produced by the performance it supposedly grounds (Auslander, 2002, 54).

He goes on to explain how assessments and understanding of acting emanate from Derrida’s différance rather than a stable and extant essence:

We arrive at our perception of a performance by implicitly comparing it with other interpretations of the same role (or with the way we feel the role should be played), or with our recollection of the same actor in other roles, or with our knowledge of the stylistic school to which the actor belongs, the actor’s private life, etc. If our perception of the actor’s work derives from this play of differences, how can we claim to be able to read the presence of the actor’s self back through that performance? (ibid.).

Likewise, Auslander claims that even the Brechtian actor who deliberately differentiates herself from the character she signifies and who supposedly is herself on stage, is merely playing a “stage persona.”(ibid. 56). Following in the footsteps of this assumption, Marvin Carlson (1996) in his discussion of the autobiographical performance argues that there is perforce a difference between the “I” who lived that experience and the “I” that narrates it to an audience. The character the actor is embodying, even if it is supposedly identified with her own self, is shaped like any other fictional character through imitation and representation. There is no overlap between the physically “present I” of the performer and the “I” the performer was “then and there” in the autobiographical experience. Carlson argues that this is actually a constructed “stage persona” of the performer rather than a direct and authentic expression of his selfhood. The performer rehearses, shapes and constructs her stage persona in the same way as working on any other character.

To examine the manner of enacting the stage persona in which Mizrahi identity is displayed in the autobiographical performance, I will utilize the three modes of acting posited by Bert States (2002, 23-39):

* The self-expressive mode: the performer emphasizes the actor’s virtuosity, her charisma, and attractive and exciting presence, and her mastery of nuance. Likewise, her physical abilities are demonstrated, and her performance aptitude in song and dance, and so forth. The audience’s attention is directed to the performer and less to the character or role she is portraying or filling on the stage. As States puts it: "In the self-expressive mode, the actor *seems* to be performing on his own behalf. He says, in effect, *'See what I can do'*." (ibid., 25).
* The collaborative mode: the performer turns directly to the audience and transforms them from passive observers (voyeur) to collaborators in the event in various ways. “[T]heatre says to the spectator, ‘Why should we pretend that all this is an illusion. We are in this together. We are doing this for you.’” (ibid., 33). The performer draws the audience in, and sometimes gives them a role in the fictional world and even attempts to turn it into a community. The performer deliberately blurs the borders between herself and the spectator, which might create intimacy but is also liable to provoke thought on the part of the spectator regarding the mechanisms of representation itself and the medium of theatre.
* The representational mode: the performer’s emphasis is on a fictional character, and the actor “disappears,” as it were, into the character, and the audience’s attention is focused mostly upon that. The stage illusion becomes the focal point of observation, and the audience’s experience is influenced mostly by that.

States emphasizes that these three modes of acting exist in the same performance to different extents and on different levels of emphasis, so that the audience can be impressed by the actor’s talent and expressiveness, become complicit in the actor’s direct address, and be moved by the actions of the fictional character on the stage. In the Mizrahi autobiographical performance, the stage persona mainly emphasizes the expressive mode because the actor displays herself through body, skills and life experiences in the foreground and not a fictional world far and removed from herself. Furthermore, the collaborative mode is highly present in the Mizrahi autobiographical performance because of the direct address to the audience to recount and represent for them her life experiences, and turn them into collaborators. The stage persona enables a display of Mizrahi identity in the sense of “Look at me, this is my life, these are my memories and culture, and these are the conflicts that shaped me.” The increasing use of the expressive and collaborative modes over and above the representative emphasizes that autobiography on stage is no more than a metonymy for the story of the many Mizrahi Jews, some of whom are also present in the auditorium. In this manner, an assertive Mizrahi identity is shaped which neither succumbs to the “backward” Mizrahi stereotype on the one hand but, on the other, is not erased in favor of Ashkenazification which falls in line with the Zionist melting pot and denies any ethnic identification.

The prevailing assumption is that autobiography is not a revelation and realization of the “self,” but rather styles and constructs and even invents a “self” for the actor of the performance. Heddon disputes the tendency to mark the autobiographical as nothing but fiction, and claims that despite the performance being constructed and mediated and not authentic:

[...] the fact that performer is in this space with me might well have an impact on my reception of his/her autobiographical stories. That relationship between performer and spectator does set this mediation of experience apart from other modes. Though it is no less mediated, its different form of mediation enables a potentially different impact that can be capitalized upon strategically (Heddon, 2008, 6).

When the spectator knows that the performance is based upon the performer’s life experiences, the political and social charge of the performance increases and turns the personal stage narrative into a metonymy for the silenced and marginalized social narrative. Hence, the mediation and construction of the autobiographical performance from personal materials is indeed not authentic, but it is also not the same mediation and construction of fictional narrative.

Carol Martin explains why the "reality effect" (Martin, 2013, 5) occurs in what she terms, "Theatre of the Real," meaning performances based on real events such as: documentary theatre, community-based theatre and even autobiographical performance. She claims that despite this construction and blurring between the real and the fictional, "factual" elements such as history books, interviews, testimonies, family photographs, documentary videos, archival and internet sources serve the audience as "evidence" for the "authenticity" of the experiences and events on stage. In other words, there are signifiers on the stage that work as evidence for the audience but this is different from facts. Hence such pieces of "evidence" mediate differently and effectively the narrative on stage. But it is important to note that Martin discusses many forms of this type of theatre, and calls the veracity of much of it in question.

*Simply Yossi Zabari*: **The Display of the Mizrahi Body**

“I have always wanted to be a dancer,” thus opens the performance *Simply Yossi Zabari* (2004), where Yossi Zabari skillfully narrates, sings and dances the story of his life as the son of a Jewish-Yemenite family. He humorously describes how, from when he was a young a child, he wanted to be a performer, and the hardships that stood in his way having to do with his Mizrahi identity in the theatre field, especially in casting as a racially-discriminatory professional practice.

 His desire to be a dancer and actor stood against the conception of the Mizrahi body within the Zionist conception of the body, as Yochai Oppenheimer explains:

The Western Ashkenazi body continued to serve as a normative model of health and hygiene and of social and sexual functionality, while the Mizrahi body, in Ashkenazi fantasy, was defective and menacing because it exhibited the precise opposite of these traits. […] the Mizrahi male body was associated with an outmoded, religious culture, while the Ashkenazi body belonged to a young, vital, strong culture (Oppenheimer, 2014, 25).

The body in theatre is a site of power since the body is presented with its powers and disabilities; therefore, the ways the body is presented in a performance can assert or undermine received worldviews (Conroy, 2010; Shepherd, 2006). Susan Bennett (2006) claims that in the autobiographical performance, the performer’s body is transformed into a body politic, signifying social identity. Therefore it is not surprising that the performance’s self-expressive mode is a counter-reaction through which Zabari celebrates and showcases his body, voice and performative abilities in writing, acting, singing and dancing. The celebration of the Mizrahi body acts against the shame, denial and suppression as effects of the Zionist melting pot, which demands that “backwards” Mizrahi identity be discarded.

 His body is well-built, his skin very dark, and his guttural speech production are conclusive corporeal and vocal signification of his Mizrahi identity.[[19]](#footnote-19) On an empty stage with a screen as a backdrop, Zabari appears in black pants, a white shirt and tap dance shoes, accompanied by a pianist when singing. His childhood Purim pictures are projected onto the screen: one is of a Yemenite dancer in a jalaba clutching a tin box, the other of a female Gypsy dancer.[[20]](#footnote-20) He tells of his dream of being “Margot Fonteyn --- and, [on Purim], they made me into Margalit, the butcher lady,” when he was dressed up as a gypsy dancer, rather than a ballerina, --- as opposed to all the boys who dressed up as soldiers, cowboys and superheroes. During the performance, he dances two dances - one during and one at the end - in both combining tap dance with Mizrahi rhythm. The first dance is to the tune of Ahinoam Nini’s (Noa) Nocturnal Hymn, which depicts a transformation from darkness to a ray of light. The dark body that celebrates the light, displaying its Mizrahi identity while, with great virtuosity, dances a combined tap dance and Yemenite Step is seemingly untied to gravity. The second dance ends the performance. The image of a Yemenite man, dancing with a tin box on Purim, the image he had tried to escape, recurs in a more sophisticated manner at the end of the performance. Zabari gives thanks for everything that happened to him throughout his life, singing the liturgical poem *Odeh le’eli* (“I Thank My God”) byRabbi Shalom Shabazi (1619-1686), one of Yemenite Jewry’s most celebrated poets and religious leaders. Zabari sings in a Yemenite drawl, and tap dances afterwards: an ending weaving together the different strands of his contested identity to a powerful utopian-performative moment, as Jill Dolan has observed:

Utopian performatives persuade us that beyond this “now” of material oppression and unequal power relations lives a future that might be different, one whose potential we can feel as we’re seared by the promise of a present that gestures toward a better later. The affective and ideological “doings” we see and feel demonstrated in utopian performatives critically rehearse civic engagement that could be effective in the wider public and political realm (Dolan, 2005, 7).

The end of the performance symbolically combines a future option containing the cultures and differences of East and West, Mizrahi and Ashkenazi. It also points to the great cultural and artistic potential of such a combination of materials - materials perceived as incongruous and even culturally and hierarchically opposed. Singing and dancing corporeally illustrate a new Israeli future beyond ethnic divisions and hierarchies.

 Zabari narrates his fierce desire to be a performer while singing a Hebrew translation of the Danny Kaye song, “The Maladjusted Jester” from the 1956 move, *The Court Jester*. Humorously and at a fast pace, he sings of the fact that despite his parents’ opposition he became a “jester,” i.e. a performer with a hard life, because “being ridiculous is a very serious thing / and a clown has to work doubly hard for bread and water / It’s very hard to be a jester.” Between stanzas, he pauses and narrates the difficulties of acceptance, how Ashkenazification was an oppressive apparatus wielded by teachers and directors who tried to fashion him differently. Ashkenazification is, in fact, a hegemonic performance to assimilate into the dominant culture. However, it is a very fragile process which often fails, as the signs of Mizrahi identity may bubble up at any given time, and signify the Mizrahi identity of he who was taken for Ashkenazi (Sasson-Levy and Shoshana, 2013). In Zabari’s case, with his skin color and guttural speech production as explicit and sharp signifiers, failure of this process was a forgone conclusion, also acting as a barrier to his advancement in the Israeli theatre field.

 Elvira Kohanoff, Zabari’s voice coach at Beit Zvi Drama School, was very unhappy with his accent, which also included guttural consonants:

Kohanoff orders me: “you cannot sing with a *Khet* and *‘Ayin*. Why. Because air must be free to float around the larynx. The sounds, these guttural vocalizations, stop the air from flowing, barring good voice production.” I never asked her, but in my heart I thought, how come Umm Kalthoum and Zohar Argov had such good voice production despite the fact that the air did not flow freely though their larynx […] at the end of the class she added: “Even in the yard, during recess, don’t speak with a *Khet* and *‘Ayin*, have you ever heard an actor speak so, and what kind of thing is it anyway…”[[21]](#footnote-21)

Kohanoff was just the introduction, as his visible background was a hindrance for casters for stage and screen. Zabari tells of his excitement when important Israeli director Omri Nitzan invited him to act in *Murder* by canonical Israeli playwright Hanoch Levin, and his disappointment upon learning that the role would be almost-textless of an Arab youth who undergoes abuse and lies dead on the sand for the entire production. Thus it is unsurprising that *Simply Yossi Zabari* is a spectacle of his acting, singing and dancing abilities. The performance itself is, in fact, a kind of “audition” showcasing Zabari’s abilities, which may open casting possibilities in institutional theatre. Heddon (2008, 160) claims that nowadays there is a move from the political to the commercial in autobiographical performance, as young actors use it to showcase their abilities and talent. However the commercial aspect of *Simply Yossi Zabari*derives from the refusal to cast him because of his dark features and speech production. Therefore, the spectacle of talent in this autobiographical performance is a form of political protest against the casting racist discourse of the mainstream (Shem-Tov, 2013). Yossi Zabari, then, displays and celebrates Mizrahi identity that constitutes not merely a novel social representation but also concrete political action within the field of theatre itself.

*Papejeena*: **Food and Memory as Mizrahi Display**

The smell of appetizing cooked food wafts through the air as one enters the hall of the Jaffa Theatre to watch *Papejeena: Fictional Autobiographical Story Theatre* (2010) by Hannah Vazana Greenwald. The subtitle's oxymoron is present in the flavorful cooking resting between fiction and reality, and between the semiotic and the phenomenological. Preparing and displaying the food, as well as inviting the audience to eat, is the breaking of a boundary between all the participants of the theatrical event, and a move of focus to the performance’s materiality and phenomenological aspect. We find a family of Moroccan descent in Jaffa in the late 1970s. The plot takes place during one event-packed Friday in the home of 12-year-old Yemimah, a naïve and slightly clumsy girl, who is based on Hannah Vazana Greenwald's childhood. Yemimah undergoes an “accelerated” puberty process where she deals with her complex relation to her own body, discovers her sexuality and is exposed to her parents’ murky relationship. Hannah Vazana Greenwald plays the adult-Yemimah, who narrates the story and mediates between the stage and the audience, so the protagonist is bifurcated to the young-Yemimah, who is embodied by Moriah Bashari, and the adult-Yemimah. Although Hannah Vazana Greenwald preferred not to use her real name for the protagonist and so she changed it to Yemimah, it is not a completely fictional character, since it is clear to the audience that Yemimah is based on her life experiences. Marvin Carlson (1996) states that it is a continuum with several possibilities veering between the pole of a completely fictional character and an actor playing stage persona. Therefore, this is an interim case that expressly blurs the autobiographical and the fictional. The collaborative mode of acting is dominant as this is a story theatre in which Vazana Greenwald acts as adult-Yemimah, who is not only the narrator but also changes settings and directs the characters on the stage. Thus the bifurcation allows the adult-Yemimah as a grown woman not only to look back at the girl she was, but also to steer and, in fact, direct the dramatic scene, blurring the actual present and autobiographical past.

Throughout the performance, the mother's character is stressed by preparations for the Sabbath, working busily at the stove to prepare Jewish-Moroccan food for the Sabbath. Food preparation takes place ceaselessly throughout the performance, even when the focus of the events and lighting is elsewhere on stage. The smell of food accompanies the audience, whetting its appetite and, at the end of the performance, the spectators are invited to eat.

Dorothy Chansky and Ann Folino White (2016) claim that food preparation on stage links the real, the symbolical and the political among other things by linking smell and taste to personal and communal memory in the audience. Therefore I claim that the display of Mizrahi food fashions a here-and-now experience with a critically ethnic meaning, through its placement in autobiographical memory, presented by the bifurcation of the protagonist into young-Yemimah and adult-Yemimah. The bifurcation strengthens the blurring of actual cooking time and its representation as tumultuous, stressful Friday afternoon cooking, integrating the actual experience with fictional representation. This integration is accomplished mainly through the spectacular display of food preparation, with the very real smell and taste whetting not only the appetite but also personal memory, which is simultaneously communal-Mizrahi memory.

 On stage is a large kitchen table with a gas range, pots, a variety of different vegetables, eggs, oil and spices, as well as different kitchenware. Under the table is a surface with a blanket acting as young-Yemimah’s bed. In the back are two movable white screens adorned with Arabesques. The performance opens with adult-Yemimah cutting different vegetables and beginning to cook. She narrates how, as a young girl, she tried to skip teacher Tal Butshtein’s gym class, an Ashkenazi teacher fitting “the chosen body” of Zionist and Western conception, as Meira Weiss (2002) calls it, paraphrasing “the chosen people” which now selects and idealizes certain bodies and stigmatizes others. Immediately after the performance begins, the discord between the rich food and its central place in the Mizrahi-Jewish tradition, especially its preparation for the Sabbath, and the plodding, problematic body, is established. Shulamit Lev-Aladgem and Anat First (2004) have shown how Mizrahi community-based theatre often deals with Mizrahi women in a cultural bind between the patriarchal message that a woman’s place is in the kitchen - and therefore, preparation of this food is how they structure their relations to husband and children - and the message of the dominant culture, demanding a svelte and thin body, a catch-22 that creates disorder and body shame.

 Adult-Yemimah moves one of the screens and the young-Yemimah enters, relating her plan to make her sweat pants disappear so she does not have to participate in gym lessons in school. The moving of the screen is the possibility of the entrance of autobiographical memory and its visualization on stage. The refusal to work out originates in body shame. Young-Yemimah’s feet need orthopedic shoes and she feels clumsy. Her dress is disheveled, her laces are untied, her collar is rumpled. She says of her sweat pants: “This elastic suffocated my fat feet.” The lighting is focused on the adult-Yemimah, who slowly lifts her dress to reveal full legs, as opposed to the slender legs of Bashari, the actress playing young-Yemimah. A feeling of stark irony between Bashari’s slender body and what young-Yemimah thinks of herself is established, and Vazana Greenwald’s corporeal exposure of her full thighs also signifies self-acceptance as an adult-Yemimah. The derisive Moroccan term “papejeena” strengthens the links between food and the body:

**Young-Yemimah**: Papejeena is my second name

**Adult-Yemimah:** Dough girl

**Young-Yemimah**: That is, my moniker

**Adult-Yemimah:** Dough woman

**Young-Yemimah**: My hated pet name**.** That reminds me of everything I’m not

**Mother**:(defensively/compassionately) Not so fast

Not so responsible

Not so alert

Not so organized, not so…

**Young-Yemimah**: (Justifying) When Mother says

**Mother**:Papejeena

**Young-Yemimah**: I know she means that this girl will come to

**Mother**:Nothing

**Mother**:(Mother takes Young-Yemimah to a chair, puts the pants on her and sends her to stage left) Her hands are dough, her feet are dough, everything falls from her hands, you forgot the pants, hurry up you’re already late for school, and tie your shoelaces, how many times have I told you that when you walk around like that you can fall, pick up your hair, you’re late for school, quick. Papejeena, it’s a good thing your head is screwed on.

The epithet for clumsiness, “Papejeena” - unrisen dough in Moroccan - is a culinary image differentiating the fresh dough that becomes nourishing bread at the end of the day and dough that cannot grow and develop; between rich food cooked quickly and skillfully by the mother and the daughter’s heaviness and lack of bodily orientation. Young-Yemimah’s shame in her body is, in fact, the shame of Mizrahi femininity, which she perceives as lesser-than and unfitting. Young-Yemimah can neither fit herself to the dominant demands of gym class that signify the Zionist-Ashkenazi conception nor to the Mizrahi-traditional demand to be a quick, skillful cook.

 Yemimah’s mother is a quick and sexual woman, in opposition to her strict husband, who tries to discard his Mizrahi identity and educate her about Zionism and Israeliness. He demands that she read a Hebrew newspaper aimed at new Jewish immigrants, but rather than read it, she uses it to clean her house for the Sabbath. The mother’s sexuality is expressed with Arab itinerant salesman Bulbul, who is in love with her. After he carries young-Yemimah home when she sprains her foot, he passionately courts her mother. He stands behind her, passionately caressing her hands while she prepares the food, and sings an Arabic love song. The mother enjoys the touch and gives in to him, until she notices her daughter looking on and shrugs Bulbul off. This scene also allows young-Yemimah to get to know herself. Towards the end, she ravenously eats of all the delicacies on the table and then, her hands oily from the salads, she discovers her sexuality and masturbates.

 Dror Harari claims about Tamar Raban’s *Dinner Dress*, which deals with Raban's childhood and preparing food during the performance:

Food, like sex, is the uncanny element that is physically and psychically connected to sensual arousal and restrain. Both are driven by impulses that are often restricted or suppressed and are mastered by social rules; both are associated with pleasure, fantasy, and transgression (Harari, 2016, 248).

In *Papejeena,* the dinner table is also a bed, and the link between Mizrahi food and explosive feminine sexuality is tied to an Arabness whose touch is soft and light, allowing the daughter temporary sexual release as well. This is a double transgression, both against the patriarchal order and the Zionist order, and therefore the wooing scene is rhythmic, short and fashioned with red lighting as a kind of fantasy of the mother to fulfil her personhood as a woman and as an Arab-Jew. Young-Yemimah’s sexual pleasure also ends abruptly as the smell of burning food reaches the nose of the father, who bellows into the room. A fight erupts between the father and the mother as the former is angry that the latter has left her cooking, and has allowed to Bulbul come in their home. He finally throws the burnt food in her face, refusing to sit down and eat.

 Young-Yemimah, the mother and the adult-Yemimah as narrator sit down to watch an Arabic movie as a distant melodrama, the way many Mizrahim in Israel watched these films every Friday during the 1970s and 1980s. The mother weeps in sadness in front of the television. A gulf opens between her problematic relation to the father, which represents the problematic relation to oppressive Israeliness, and the charming Arab romanticism displayed on the screen, but so removed from consummation.

After the end of the performance, the audience is invited to eat the Moroccan delicacies that were cooked throughout the performance as well as converse with the actors and get to know them.

 The Mizrahi food in the performance points out the ambivalence of the Israeli hegemony toward the Mizrahi identity. Mizrahi cuisine has become popular, perceived as tasty in the Israeli kitchen, but is also cheap and classless. It is one of the allegedly “positive” signifiers of Mizrahi identity, but simultaneously reproduces the orientalist stereotype of “warm, hospitable people.” Liora Givion explains that Mizrahi food forms part of Mizrahi women’s labor in the kitchen and is perceived as self-evident. “Despite differences in staple accessibility, first-generation immigrants tend to reproduce their foods and conserve familiar eating routines, both due to habit and due to a desire to assuage feelings of alienation and assimilation hardships,” (Givion, 2005, 36) as well. Givion claims that in practice, these women are agents of practical feminine knowledge that is part of a communal and historical memory. In the performance, food behaves in a dual fashion as both guarantor and transgressor of the gender and national status quo. True, the mother works and cooks as usual throughout the performance to please her husband and household, but this is also where her Jewish-Arab culture is expressed, and therefore also where the temporary romantic relation to Arab itinerant salesman Bulbul takes place.

*Inheriting Son*: **A Document of Protest**

Shlomo Vazana’s *Inheriting Son* (2002) displays Mizrahi identity through the integration of the personal with the historical. The performance deals with social protest and the oppressive history towards Mizrahim from their immigration to Israel to the present day through the prism of public housing. Vazana uses documentary theatre, which veers between testimony theatre and verbatim theatre, unsurprising as he is an artist who grew up in the pioneering Mizrahi community-based theatre of the Katamonim neighborhood of Jerusalem in the 1970s.[[22]](#footnote-22) The performance is based on his personal struggle with Amidar - the largest public housing company in Israel - which tried to evict him from his parents’ apartment after they died. He subsequently led wide social protests with a coalition of NGOs, such as *Kol Bashchunot* and *The Mizrahi Democratic Rainbow* to change the Israeli public housing law, with the Israel High Court of Justice granting his petition regarding injustices in land distribution in Israel. While dealing with the threat of eviction from his parents’ apartment, Vazana stumbled upon the legal status of “inheriting son,” prompting him to conduct in-depth research that exposed clear public housing inequality between residents of urban neighborhoods, mostly working-class Mizrahim, and the land privileges of the sons and daughters of Kibbutz and Moshav residents.[[23]](#footnote-23) While the state recognized the right of “inheriting son” to inherit parents’ land on Kibbutz and Moshav, even though the land is owned by the state, it perceived the offspring living with their parents in public housing as “interlopers” following their parents’ death.[[24]](#footnote-24) The struggle Vazana headed managed to change the law, and allowed public housing residents to inherit the rights of deceased parents as well as a possibility to purchase the apartment at a lower price.

 The performance interweaves official documents, letters and academic papers with pictures and video art. Set designer Eitan Levy designed the stage as an archive with cardboard boxes stacked one on top of the other, creating the image of a crowded, uniform working class housing project. Family pictures and video art recreating some of the events and relating to the death of Vazana’s mother and his partner’s pregnancy are projected onto the cardboard boxes. The image of the archive and the image of the housing project unite, showing the gulf between the classified and classifying bureaucratic documents which exude power over the Mizrahi residents of the project. Alternately, each box is a painful family story relegated to the margins of the national narrative. A second theme interweaves life with death, as expressed in the video art. Family pictures of Vazana with his parents and siblings as children in the 1950s are projected onto the screen, while contemporary pictures of the recitation of the *Kaddish* (a Jewish mourning prayer) and farewell from the mother represent the silence of the first Mizrahi generation. The soundtrack composed by musician Shushan is based on Moroccan elegies, not only on the death of the mother but also on the injustice and oppression experienced by the parents’ generation, and about its inability to cry out about its pain. A nude dance by his partner, dancer and choreographer Yael Haramati, who is seen in the late stages of pregnancy with their son, representing the third Mizrahi generation which, thanks to his struggle, will achieve recognition and legitimization as an “inheriting son” is also projected. Furthermore, the mere projection on screen, in extreme magnification, of his family members, and especially his mother, in itself, harbors political meaning, concretely visualizing those absent, marginalized from and suppressed under the national narrative.

 Vazana’s acting is collaborative - as a witness and a prosecutor - because he turns directly to the Israeli audience as participants of the theatrical event, and demands from each spectator to take ethical and political responsibility for injustices which Vazana reveals on the stage. On center stage are a chair and desk, and on it different documents from which Vazana reads the central thesis of the essay “The National Home and the Personal Home.” (Kallus and Law-Yone, 2000). The foundation of public housing in Israel was meant to transfer the Mizrahi immigrants of the 1950s, who had been living in Ma'abarot (tent and hut refugee camps) to housing projects. But public housing was also a control mechanism, as these buildings were built on the periphery and meant for defense. Therefore, the state preferred to rent the apartments to Mizrahi immigrants (rather than sell them to them), with ownership remaining in the hands of the state. In this way, Mizrahim were stuck in cheap public housing, and were unable to move from the periphery as their housing was under the exclusive control of the state. They were also unable to bequeath the apartment to their children, even though for many years they paid rent equivalent to the apartment’s worth. This stood in stark contrast to the “inheriting son” policy allowing transfer of state land rights by Moshav and Kibbutz farmers and their children.

Vazana’s reading of the document is powerful, crisp, and clear, and he fixes his accusatory gaze on the audience. He deconstructs the text into some hundred key words, each uttered in a strong, resounding voice – words such as: “roof, sovereignty, state, dispersal, settlement, enemy, colonization, historical circumstances, architecture, the fifties, mass immigration, stratified structure, poor state, capitalists, backwardness, fantasy, Orientalism, regime, occupation, public housing.” The deconstruction of the Zionist discourse becomes the literal deconstruction of key terms which do not need to be formulated into sentences as these gaps are easily completed in the consciousness of the Israeli spectator. They also signify how Zionist ideology constructs the Israelis sitting in the audience as subjects of this narrative.

 The performance was raised in the context of the Israel Festival, a prestigious international performing arts festival that showcases first-tier troupes and artists from Israel and the entire world. Vazana says:

Ofira Henig's [the Festival director] invitation both surprised and moved me because in recent years, I have moved away from work in the theatre because I realized that Israeli theatre is entirely Ashkenazi and the Israel Festival is the bastion of the bourgeoisie and the bourgeois event (Dayan, 2002).

Reception of the performance veered between reservation, anger and excitement. Well-known Israeli theatre critic Michael Handelsaltz (2002) saw it as a socially effective play, “but [Vazana’s] righteous social protest becomes a show of ego with no boundaries,” concluding that it is a “headline-like, dark and rough” performance. Reacting to this harsh criticism, Nurit Cohen-Evron, art lecturer at Beit Berl College, wrote a personal letter to Vazana, stating that “after reading the newspaper critique, I felt the need to react.” She claims that

the intimate and general touch fiercely, woundingly, disjointedly and associatively. Neither are easily digestible […] Vazana shouts. He is not “nice” […] He courageously uses unusual juxtapositions, using the language of the contemporary visual art and dance worlds. Apparently it takes a festival to see things even slightly defying the conventions spectators and critics have grown accustomed to being staged in the theatre.[[25]](#footnote-25)

Another furious response was made by spectator A. L., a farmer from a Moshav in central Israel, after watching the performance. He complained that the festival gives a one-sided approach to “a very fierce and socially charged debate and allows the lambasting of a very specific group in society.” He claims that “the words ‘oppression’ and exploitation’ [in the performance] are incitement pure and simple,” adding that “such incitement has exacted a blood price […] and most importantly, the Rabin assassination.” Israel Festival Manager Ofira Henig wrote him that “the way you define a daring artistic project as ‘incitement and racism’ is unacceptable to me,” concluding that “it is a moving personal work, it is a cry, a shout, it is [Vazana’s] world, and as such, its place is in the Israel Festival.” The responses of Handelsaltz, who saw mainly “ego without borders,” and A.L., who saw incitement that could lead to murder, illustrate how collaborative acting protesting inequality and demanding justice from a real audience (and the imagined Ashkenazi audience) shapes Mizrahi identity as a demonstration and protest exceeding received political and aesthetic boundaries, and raises debate about the ways it is displayed.

\* \* \*

*Simply Yossi Zabari*, *Papejeena* and *Inheriting Son* are autobiographical performances displaying Mizrahi identity while amplifying the real elements of the performance, creating political and assertive statements on Israeli ethnic politics. Yossi Zabari displays his body’s virtuosity, celebrating and protesting the mainstream’s racist discrimination against Mizrahi actors. The preparation of flavorful food in *Papejeena* interweaves the here-and-now with many childhood memories of Sabbath preparations while pointing to the catch-22 of conflicting East and West body and food perceptions that undermine the Mizrahi woman’s self-image. *Inheriting Son* displays a protest by confronting official documents with a personal narrative, giving voice to the parents’ generation and eliciting angry responses. The performances sensitively point out the autobiographical materials and personal conflicts as part of the Mizrahi struggle in several sites: *Inheriting Son* realizes the rights of residents in public housing; *Papejeena* presents ethno-gender relations in the family; and *Simply Yossi Zabari* perceives the theatrical field itself as implicitly based on racist dispositions of gatekeepers and tastemakers. The Mizrahi autobiographical performance, by emphasizing these real elements, displays, celebrates, and constructs Mizrahi identity and narrative.

**Poetry Performance**

**Chapter 6**

**שירים באשדודית** (2011) בבימוי ובמשחק של שמעון מימרן לפי ספר שירים של סמי שלום עלה לראשונה ב"לבונטין 7", פאב קטן בתל אביב. בספר **שירים באשדודית** שטרית (Chetrit, 2003) עוסק בחוויות הילדות שלו כילד יהודי-מרוקאי באשדוד ובמבט המפוכח והביקורתי שלו בהווה בישראל ובניו יורק. השירים הולחנו על ידי הפסנתרן יונתן כנען ולצידו אדם מדר שמנגן בכלים שונים. במופע נוצרה אינטימיות מיידית בין מימרן ושני הנגנים שעל הבמה לקהל. כשהוא החל לקלל באופן פואטי במרוקאית-אשדודית מתוך השיר "שלא תבינו מילה", צחוקו של הקהל נשמע ברמה. אחר כך כאמניות אורחות, המוסיקאית אהובה עוזרי נגנה והשחקנית חנה אזולאי הספרי הקריאה במבטא אמריקני-פרודי את השיר הדיאלוגי "שיחת היכרות עם יהודיה אמריקנית חביבה" עם מימרן. שיר העוסק במושג הבעייתי יהודי-ערבי. קטעי הקישור של מימרן בנויים מחוויותיו שלו כמזרחי הקשורים לתימות שעולות בשירים. לדוגמה, הוא מספר שאמו ג'וליה, ילידת טריפולי בלוב. בהגירתה לישראל עוּבְרַת שמה לגאולה. בכל פעם שקראו לה ג'וליה הוא התבייש ותיקן ששמה גאולה. חוויה אוטוביוגרפית זו הוא מספר לפני השיר "אלה שמות". שיר שמציג את הפער בין השמות המקוריים המרוקאים-צרפתיים של תלמידי בית הספר (ז'קי, אלן, טלע אל-דאר, ברז'יט, אנט...) לבין המכבש הציוני של המורה ש"רשמה לנו ביומן את שמותינו העבריים". השירים במופע לא פעם עוסקים ביחס שבין מזרח ומערב, מולדת וגולה ובתנועה שבין מרוקו, ישראל, אמריקה ובחזרה. לכן לא מפתיע שסגנונות המוסיקליים נעים בין ולס, טנגו, צלילי שנסונים צרפתיים, לבין מקצביים מזרחיים וציטוטים אירוניים של שירי ארץ ישראל.

המופע **שירים באשדודית** היה למעשה, הסנונית הראשונה של צורה חדשה בתיאטרון המזרחי - מופע שירה. לאחריו הופקו עוד מופעי שירה מזרחיים. סיגלית בנאי כתבה ושיחקה בסדרה מופעי שירה: **שכונת התקוה/קהיר** (2013), **אנחנו סולו ערק** (2014), **עזרת נשים** (2015), **עבריה** (2016), כולם בבימוי חנה ואזנה גרינוולד. משה קליף עיבד וביים את **סוסים חבושי עיניים** (2016) בעקבות ספרו של ארז ביטון בסטודיו בית הספר למשחק בחולון. **פרחה שם יפה** (2012) של חנה ואזנה גרינוולד וסאלי ארקדש, ואירועי **ערס-פואטיקה** בהובלת עדי קיסר הם מופעים בולטים ודומיננטיים הממחישים היטב צורה תיאטרונית זו ועליהם ארחיב את דיוני בפרק. ב-2010s מופע שירה הוא צורה בולטת בתיאטרון המזרחי, שמשתמש בשירה מזרחית כדי לעצב דיאלוג בין-מדיומלי ולנסח שפת תיאטרון ייחודית. עיצוב זהות מזרחית על הבמה נעשה דרך המתח בין הפואטיקה לדימוי הגופני, החזותי והשמעתי. חומרי המציאות החברתית מעובדים באופן כפול דרך הכתיבה הלירית ופרשנותה התיאטרונית ומעצבים "משקפיים" אסתטיים לקריאתה של הזהות המזרחית.

**פרחה שם יפה: מסטריאוטיפ לפרקטיקה מעצימה ומתנגדת**

**פרחה שם יפה** (2012) הוא מופע שירה הבנוי כקולאז' של שירי משוררים ומשוררות מזרחיים העוסקים בסטריאוטיפ של הפרחה בפרט, ובדימוי האישה המזרחית בכלל. שירים אלה מוגשים ומוצגים באופן פרפורמטיבי כקטעי תיאטרון תחת סיפור מסגרת. כותרת המופע לקוחה משירו של סמי שלום שטרית (1995) "פרחה שם יפה", המוגש אף הוא במופע, ומהווה התרסה כנגד הסטריאוטיפ המקובל. המופע נוצר על ידי הבמאית חנה ואזנה גרינוולד והשחקנית סלי ארקדש בשיתוף עם השחקניות עדן אוליאל ואביטל מיכאל-מאיר. הוא התגבש בעבודת סדנה משותפת בין השחקניות בדומה לתיאטרון פמיניסטי בעולם (ראו הרחבה בפרק 4). המופע נוצר בתכנית לתואר שני במחלקה לתיאטרון באוניברסיטת תל אביב ולאחר מכן המשיך לרוץ בתיאטרון יפו ובמקומות שונים ברחבי הארץ.

המונח "פרחה" לקוח מהשפה הערבית ופירושו "שמחה", בישראל, השתבשה השמחה, ופרחה הפכה שם גנאי וסטריאוטיפ של נשים מזרחיות: אישה זולה ומינית, וולגרית וגסה בהתנהגותה, לשונה תת-תקנית, חסרת השכלה, וטעמה האסתטי מוגזם ובולט. סטריאוטיפ זה אינו שונה מדימויים שליליים של נשים מהעולם השלישי Mohanty, 1993)). מ-1990s צמח פמיניזם מזרחי כתנועה חברתית (ראו הרחבה בפרק 4) המתמודדת לא רק עם דיכוי גברי אלא גם עם הפמיניזם הלבן "המטייח" את ההבדלים האתנו-מעמדיים, מייצר מראית עין של אחוות נשים מזויפת המסתירה את יחסי הכוח שבו ידן של אשכנזיות על העליונה. פמיניזם מזרחי מבקר את הגישה שמחייבת את האישה המזרחית להסיר מעליה כל סימן העלול להצביע עליה כ"פרחה" ולקבל את הנורמות של הפמיניזם האשכנזי. לכן פירוק הסטריאוטיפ וחשיפת יחסי הכוח ומנגנוני הייצוג בתיאטרון הם חלק ממאבק פמיניסטי מזרחי. סטריאוטיפ הפרחה במופע, עובר פירוק והופך משם גנאי לפרקטיקה מעצימה, חתרנית ומתנגדת עבור נשים מזרחיות. מאפייני הפרחה עשויים להיות פרקטיקה שמפרקת את הדימוי הבורגני של אישה משכילה ומהוגנת, מאופקת ובעלת טעם.

לפי Dan Urian (2004), התיאטרון הישראלי לרוב מציע שתי אפשרויות של התמודדות עם הסטריאוטיפ המזרחי, האחת היא עיצוב דמות של אנטי-סטריאוטיפ המנוגדת לציפיות הקהל. הדרך השניה היא עיצוב דמות ריאליסטית מפורטת המראה את מורכבות הדמות על הטוב והרע שבה. לעומת זאת ב**פרחה שם יפה**, מוצגת דרך שלישית להתמודדות, והיא דווקא על ידי שימוש מוגבר בסטריאוטיפ באופן אירוני, פרודי, חתרני, חצוף ומתנגד.

מהלך של הפיכת כינוי גנאי למקור של עוצמה אינו חדש. ג'ודית באלטר מראה כיצד כינוי הגנאי queer להומואים ולסביות, הפך לכינוי מעצים שאומץ על ידי קהילת הלהט"ב. הציטוט המוגבר באופן פרודי בכינוי הפוגעני יצר אפקט חתרני עד כדי ריקון המשמעות המקורית וגיוסו למטרת ההעצמה (Butler, 1993). באטלר מדגישה שהתיאטרלי והפוליטי אינם מנוגדים אלא זוהי "פוליטיזציה של התיאטרליות" - שימוש מוקצן ופרודי באמצעים פרפורמטיביים, חושף את הבנית הסטריאוטיפ ומרוקן את המהותנות ההומופובית/הגזענית שלו והופך אותו משם גנאי לפעולה חתרנית, מעוררת ומעצימה. הגיון זה ב**פרחה שם יפה**, בונה מהלך פוליטי-פרפורמטיבי עבור סטריאוטיפ ה"פרחה", שבו היא הופכת לאתר התנגדות למוסכמות ההגמוניות וכהעצמה לאישה המזרחית.

אני מנתח את המופע דרך תפיסת התיאטרון האפי-פמיניסטי של אלין דיימונד (Diamond, 1997 43-55) המשלבת בין תפיסת המשחק הברכטייני האנטי-ריאליסטי לבין תפיסת הפרפורמטיביות של באטלר. חשיפת מנגנון הייצוג ויצירת ריחוק והזרה בין השחקן לדמות, בכדי להדגיש את המלאכותיות של התיאטרון ולעורר למחשבה ולאפקט פוליטי. תפיסה זו עולה בקנה אחד עם באטלר הטוענת שיש לחשוף את הפרפורמטיביות של ההתנהגות היומיומית ולהראות שהיא ציטוט של קונבנציה הנדמית כטבעית. הפרחה, שנתפסת כהתנהגות מזרחית מתפרקת במופע דרך המשחק האפי-פמיניסטי שהוא מוגזם, פרודי וחתרני במכוון. המרחק הנפער בין הדמות לשחקנית מאפשר את חשיפת הפרחה כפרפורמנס הבנייתי הניתן לשנות את כיוונו מתיוג שלילי לפרקטיקה מעצימה.

**נרטיב: סיפור מסע לחפש חדר משלה**

על אף שמדובר בקולאז' של שירים הם מאורגנים תחת נרטיב של סיפור מסע, מהמטרופולין, כנראה תל אביב אל עבר הפריפריה המרוחקת. בסיפור המסע שלוש בחורות מזרחיות, "הפרחות", נעות בשלוש תחנות מרכזיות שהן מעין שלוש מערכות: 1. ההמתנה בתחנת האוטובוס והיכרות המחודשת בין שלוש הבחורות; 2. הנסיעה באוטובוס חזרה הביתה לפריפריה. 3. הגעה למפעל הטקסטיל ועבודה בו. המסע אינו רק במרחב אלא גם בזמן, בתחנה השלישית הן הופכות להיות האימהות שלהן - הדור הראשון להגירה ארצה כפועלות קשות יום במפעל. בכל אחד משלושת החלקים הדיאלוג בנוי על שירה מזרחית המתאימה מבחינה תמטית לסיטואציה הדרמטית של סיפור המסגרת. אך אין מדובר בסיפור לינארי מוקפד, אלא בנרטיב אפיזודיאלי ברוח התיאטרון האפי. בכל תחנה מספר סצנות המבוססות על שירים (poems)וכל אחת מהן היא אוטונומית ועומדת בפני עצמה.

הגיבור בסיפורי מסע בקאנון המערבי הוא גבר שיוצא למרחב הגדול והמסוכן ולאחר הרפתקאות הוא חוזר הביתה מועצם. האישה בסיפורים אלה ממתינה בבית לשובו של הגבר (Van Den Abbeele, 1992). סיפור מסע של נשים הוא חריגה ביחס לתבנית הקנונית. חנה נוה (Naveh, 2002) טוענת שהמוטיבציה לצאת למסע נובעת מחוסר כלשהו בבית, פגם, שבר או אי נחת במרחב המוכר הדוחפים את הנוסעת לעבר מסע במרחב, בזמן ובתודעה והשינוי הוא חיצוני ופנימי כאחד. נוה מציינת שמסעהּ של האישה נובע מהרצון למצוא "חדר משלה" כדבריה של וירג'יניה וולף. בהקשר הפוסט-קולניאלי המסע הוא של מהגרים מהעולם השלישי שנוסעים הלוך ושוב מארץ היעד המערבית לעבר המולדת שנשארה מאחור. **פרחה שם יפה** הוא מסע של נשים מזרחיות המחפשות חדר משלהן הבנוי באמות המידה של תרבותן המזרחית.

המופע מתחיל באמצע סיפור המסע, כאשר שלוש הפרחות חוזרות הביתה. מה דחף אותן מלכתחילה לצאת מעיירת הפתוח למטרופולין? מה היה חסר או פגום? האם הן מצאו את תיקנו או השלימו את החוסר ומדוע כעת הן עוזבות חזרה הביתה? המופע אינו עונה על שאלות אלה במישרין. נראה שהניסיון שלהן לברוח מהמזרחיות ולאמץ זהות אשכנזית-תל אביבית נכשלת. העיר הגדולה נתפסת כליברלית ומערבית ואפשר להתפתח בה מעבר לפריפריה המרוחקת. אך זאת בתנאי שהן ישלו מעליהן את זהותן המזרחית "הנחשלת". מרחב זה מסתבר כמדיר וגזעני עבורן ושאינו התכוון מלכתחילה להציע להן "חדר משלהן". רמז לכך ניתן לראות בסצנה הראשונה, בשינוי השם הפרטי שלהן, משֵם בעל קונוטציה מזרחית לקונוטציה עברית או מערבית. כשלון ההשתכנזות בתל אביב דוחף אותן חזרה הביתה לפריפריה לעיצוב זהות מזרחית-נשית אסרטיבית.

**דמות: "אני לא פרחה"**

המופע מתחיל בזרקור על נעלי עקב אדומות מבריקות, המדגישות את האסתטיקה המצועצעת ואף המיניות המתפרצת, מעין מטונימיה לפרחה. אך בה בעת אולי רמז אינטר-טקסטואלי לנעלי המכשפה שדורותי מקבלת בקוסם מארץ עוץ, ואיתן היא מתחילה את המסע שיעדו חזרה הביתה לקנזס. במובן זה הנעלים הן מטונימיה לפרחה שעוברת מסע הביתה לעבר העצמת הזהות המזרחית אותה היא מכוננות מחדש במהלך המסע.

שלוש השחקניות נכנסות לבמה עם מזוודות שבחלק השלישי תהפוכנה למכונות תפירה במפעל הטקסטיל. עדן וסלי[[26]](#footnote-26) לבושות באופן מוחצן. חולצה מנומרת, פרחונית וצבעונית, חשופה, ז'קט מוזהב ונעלי עקב, תכשיטים גדולים ובולטים. לעומתן אביטל לובשת שמלה שחורה וז'קט מעודן. בהתאמה ההתנהגות של סלי ועדן מוחצנת, ובעלת קולניות מופגנת, לעומת ההתנהגות המאופקת של אביטל. הן נמצאות בתחנת האוטובוס ופונות לנהג ושואלות האם הוא מגיע למקומות שונים בארץ, שאין בהם הגיון גיאוגרפי ויוצרות הזרה כגון: מצפה רמון, שלומי, אור יהודה, שכונת התקווה, כפר שלם, קריית עקרון, נהריה, תל כביר. למעשה מדובר בשכונות ובעיירות פתוח של מזרחים ממעמד נמוך. אין כאן מקום ספציפי ריאליסטי אלא הרשימה הופכת לסימן אינדקסיאלי המבחין בין המרכז התל אביבי לבית שנמצא בפריפריה החברתית.

סלי ועדן מזהות אחת את השניה ומתברר שהן מכירות, אלא שבמעבר למטרופולין הן קיצרו את שמן בכדי לעָבְרֶתוֹ, מתליד הפכה למתי, ולואיז הפכה ללואי. גם אביטל נראית להן מוכרת והן שולפות רשימה ארוכה של שמות צרפתיים המזוהים עם נשים מרוקאיות בכדי לקלוע לשמה של אביטל: ז'קלין, ניקול, סימון, רשל, הנרייט ועוד. אביטל עונה ששמה הוא
"זיוה" אך מבטאת זאת כ"זיבה", כך השם המעיד על אור הופך למחלת מין... רמז אירוני-פרודי לתהליך ההשתכנזות של אביטל שאעמוד עליו בהמשך. סלי ועדן שואלות אותה לשמה של אמה ברצף שמות ערביים: "את הבת של פורטונה, ג'מילה, חביבה, מסעודה, סלימה, פאיזה", ומסיימות בשם האולטימטיבי "הבת של פרחה"? אביטל בכעס מחזירה להן: "את פרחה, אתן פרחות!" ואז מגישה את שירה של יעל צדוק "אני לא פרחה":

אני לא פרחה. אני לובשת רק שחור, אפור וחום. לא אדום, לא ירוק, לא פרחים. מחשוף צנוע, אולי מחרוזת דקה. בטח לא ליפסטיק. האוזניים שלי נקיות, הציפורניים גם. לכה שקופה, בלי פרנץ׳. מכובד. אני משפרת את האנגלית, משננת מילים לועזיות, אני לא שומעת מוסיקה מזרחית, לא סובלת סלסולים. לא לועסת מסטיק. אין לי לא חי״ת ולא עי״ן.

[...]אני לא פרחה. [...]

מתחת לעורי השחום כבר כולי לבנה. זה רק הלבנים שעוד רואים לי את השחורות.

לאורך השיר הזה עדן וסלי מנסות להתנהג לפי ההנחיות המאופקות והמרוסנות שבשיר: להסיר מעל עצמן את "הפרחיות", עד שהן מקופלות על הברכיים כאילו מדובר בחיה עקודה. ואז הן קמות וצועקות לעברה - "זייפנית". הן מגיבות בשירו של סמי שלום שטרית "פרחה שם יפה":

כשנולדה פרחיה בדאר-אלבידא

קרתה אותה אימה פריחה

שיהיו חייה מלאים שמחה.

פרחה שם יפה אמרה.

פרחה שם יפה.

שיר זה מחזיר את המשמעות המקורית והחיובית של השם פרחה כנגד הסטריאוטיפ שאביטל מנסה לברוח ממנו. אך אביטל משיבה בשירו של אלמוג בהר - "שני שירי פרחה", על חוסר האפשרות הממשית להחזיר עטרה ליושנה לשם "פרחה":

 גם ככה לנכדות של פרחה קוראים פריחות בבית הספר,

 והן לא מסבירות שפרחה זאת שמחה,

 שנכדות צריכות להיות שמחות כשהן נקראות

 בשם סבתן, שפרחה מתה אתמול ולכן

 הן שותקות כששוב קוראים אחריהן פרחות.

דרך ביצוע שלושת שירים אלה העוסקים בפרחה, ניתן לראות כיצד נשים מזרחיות ממולכדות בין שתי זהויות: מצד אחד הסטריאוטיפ של הפרחה, ומצד שני בריחה ממנו על ידי השתכנזות כפי שמציגה אביטל. החזרה למקור, שפרחה היא שמחה, אינה אפשרית יותר, ומצד שני ההשתכנזות כאקט פרפורמטיבי תמיד נכשל. בעקבות הדימוי של פנון (Fanon, 1967) אמנם אביטל מרגישה לבנה אך הלבנים מזהים את השחורות שבה.

המשחק של סלי ועדן האפי-פמינסיטי. הן מנסות להשתכנז לפי ההנחיות שמציינות מילות השיר עצמן כדי להשתחרר מהפרחיות שלהן. אך זהו אקט פרפורמטיבי פרודי וכושל. ההשתכנזות נחקרה בעשור האחרון. נסים מזרחי וחנה הרצוג (Mizrachi & Herzog, 2012) הראו שצעירים מזרחים נמנעים במכוון מהזדהות עם מוצאם המזרחי מתוך חשש שידבק בהם התיוג הסטריאוטיפי. אורנה ששון-לוי ואבי שושנה (Sasson-Levy & Shoshana, 2013) טוענים שהשתכנזות היא תסריט תרבותי של מעבר פרפורמטיבי ממזרחיות מתוייגת שלילית לזהות אשכנזית שקופה ופריבילגית. מזרחים משתכנזים באמצעות פרפורמנס הכולל: אימוץ שם משפחה ואף לעתים שם פרטי מעוברת ללא קונוטציה אתנית מזרחית; אימוץ טעם אסתטי למשל בצורת לבוש ובצריכה מוסיקלית; הדגשה על עברית תקנית ונורמות התנהגות המזוהות עם המעמד הבינוני-אשכנזי. לטענתם על פרפורמנס שברירי זה מרחפת סכנת הכישלון תמידית כשהתברר שבעצם אין הוא אשכנזי אלא משתכנז ממוצא מזרחי.

אביטל מצהירה שהיא לבנה מבפנים אך שחורה בעיני האחרים, ואף סלי ועדן מאשימות אותה בזיוף וחוסר אותנטיות. יש לציין שאף זהות אינה אותנטית, אלא התיוג "אותנטי" שמור רק לאלה שמבצעים את הפרפורמנס של הקבוצה האתנית שלתוכה נולדו והתחנכו. השתכנזות היא אפשרות שברירית העלולה להיכשל, וגם בעייתית ברמה האתית והנפשית. ראינו זאת במצבן העקוד של סלי ועדן כשהן מנסות לבצע את ההנחיות בשיר. לכן האופציה שסלי ועדן מציעות הוא אימוץ של מזרחיות והפיכת מאפייניה השליליים למנוף להתנגדות והעצמה.

**מוסיקה: לסלסל "שירי ארץ אהבתי"**

המוסיקה במופע היא מרכיב חיוני ביצירת משמוע מחדש של הסיטואציה הדרמטית באופן ברכטייני. שירי ארץ ישראל הם פס הקול במופע כקטעי קישור ומעבר בין הסצנות השונות. בתחילת סצנת המפעל מושמע השיר "שלוש ארבע לעבודה" של אריק איינשטיין או בזמן העבודה הסיזיפית של הפועלות מושמע השיר "ארץ ישראל יפה" של דודו ברק. כידוע סגנון זה היה חלק מרכזי בהבניה התרבותית של המפעל הציוני כדי לקשר בין היהודי-חדש למולדת. המוסיקה יוצרת הזרה ביחס לטקסט ולמשחק. המוסיקה הקנונית המוכרת מדגישה את ההיבדלות (distinction) דרך הטעם האסתטי (Bourdieu, 1984) ויוצרת ניכור תרבותי בין דמויות הפרחה לנוף הציוני המקיף אותן. המרכיב המוסיקלי נוכח בעיקר בשלוש סצנות מרכזיות: (1) הנסיעה באוטובוס חזרה לבית בפריפריה מלווה בשיר "קום והתהלך בארץ" מאת יורם טהרלב; (2) נקיון מפעל הטקסטיל לצלילי "שיר ארץ" של נתן יונתן בבצוע חוה אלברשטיין;(3) בצוע השיר "זוהרה אלפסיה" של ארז ביטון על ידי הפועלות לצלילי מוסיקה ערבית.

בסצנת הנסיעה הרדיו באוטובוס משמיע שירי ארץ ישראל, הפרחות מבקשות להחליף תחנה אך בכל ערוץ נשמע שוב שיר ארץ-ישראלי עד יצירת אפקט קומי וממלכד. לבסוף לאורך הסצנה שומעים את השיר "קום והתהלך בארץ". לפי Regev and Seroussi (2004)שירי ארץ ישראל הוא הסגנון הקנוני של המוסיקה הישראלית מתוכה וכנגדה התפתחו שני סגנונות עיקריים: רוק/פופ ישראלי ומוסיקה מזרחית. לאורך שנים בשיח המוסיקה הפופולרית הישראלית המסמן "מוסיקה מזרחית" היווה ניגוד ל"מוסיקה ישראלית" ולא כסגנון הכלול בה. ניגוד זה מתממש בסצנה כיצוג של המרחב שהאוטובוס חוצה מהמרכז לפריפריה. השיר "קום והתהלך בארץ" עוסק בטיול בארץ, כפרקטיקה ציונית של הכרת המרחב ועיצוב חויה לאומית של "אהבת המולדת". בסצנה מקבל השיר משמעות של כנון המרחב הגיאו-תרבותי כמרחב ציוני הלוכד בתוכו באלימות את הפרחות. בכל פעם שמוחלף ערוץ לבקשתן בכדי להימלט משירים אלה, הדבר נכשל משום שבכל הערוצים מושמעים שוב ושוב שירי ארץ ישראל המקיפים מכל עבר. לבסוף הדבר יחיד שניתן לעשות הוא להצטרף לשיר, וכאמירתה הידועה של באטלר:

 "the task is not whether to repeat, but how to repeat […] (Butler, 1990, 148)".

כיצד לצטט את המקובל ובאיזה אופן. בלית ברירה, הפרחות לבסוף, מצטרפות לשיר הציוני, אך עושות זאת בסגנון מזרחי - בסלסולים מוגזמים שהופכים את השיר למגוחך ומרוקנים אותו מחשיבותו הלאומית.

במפעל הטקסטיל הפרחות לבושות בחלוק אפור של עבודת המתפרה שמתחתיה מבצבץ לבושן הפרחי. הן נוטלות פיסות בד שנשרו ממכונת התפירה. על פיסות אלה יש אמירות גזעניות של מנהיגים ציוניים, ואיתן הן מנקות את רצפת המפעל. לדוגמה, "תרבות בשפל המדרגה" היא אמירה גזענית כשהמטפורה "שפל המדרגה" הופכת אירונית כשהפועלות פיזית בתחתית מנקות את הרצפה. הנקיון מתבצע לצלילי השיר "ארץ שיושביה היא אוכלת", שעוסק בהקרבת חייהם של בני הלאום עבור המולדת בעיקר במלחמה. השיר מדגיש את מידת כפיות הטובה כלפי בנים אלה: "ארץ שיושביה היא אוכלת [...]/ לפעמים גם היא עצמה גוזלת/את כבשת הרש" (נתן יונתן). המלודיה היא איטית ועצובה, ולכן עבודת הנקיון הופכת לריקוד בלט פרודי של הפועלות עם המטליות. הריקוד הפרודי אינו רק מחלל את הקדושה ההירואית של המושג "הקרבה לאומית", אלא גם מצביע על ההקרבה של הפועלות עצמן הנמצאות בתחתית הפירמידה הכלכלית, וסובלות מניצול ומגזילת "כבשת הרש". הן חותרות תחת השיח הציוני של מי שראוי לכנותו "גיבור לאומי" ויוצקות תוכן חדש בשיר הציוני שבו הן טוענות שהן אלה שהארץ מנצלת וגוזלת ועל גבן נבנה המפעל הלאומי.

לאחר הריקוד הפועלות נזכרות בגעגוע לעָבַר במרוקו ומבצעות את שירו המפורסם של ארז ביטון "שיר זוהרה אלפסיה". סלי ואביטל משפשפות את הרצפה ונזכרות בזמרת היהודיה-מרוקאית זוהרה אלפסיה. בעוד שעדן עומדת עם הגב לקהל ועל ידי מחוות גוף וידיים עושה רושם של זמרת כששומעים מוסיקה ערבית ברקע.

 Sali: Zohara Al-Fasiya

 Avital: A Singer at Muhammad the Fifth's court in Rabat, Morocco

Sali: They say when she sang/ soldiers fought with knives/ to clear a path through

the crowd/ to reach the hem of her skirt/ to kiss the tips of her

 toes/ to leave her piece of silver as a sign of thanks/ Zohara Al-Fasiya

 Avital: Now you can find her in Ashkelon/ Antiquities 3/ by the welfare office

the smell/ of leftover sardine cans on a wobbly three-legged table.

 Sali: The stunning royal carpets stained on the Jewish Agency cot

 Avital: Spending hours in a bathrobe/ in front of the mirror/ with cheap make-up

Sali: When she says

Eden (turns to the audience): Muhammad Cinque/ apple of our eyes

Sali: You don’t really get it at first/ Zohara Al-Fasiya's voice is hoarse/ her heart is clear/ her eyes are full of love. [[27]](#footnote-27)

Oppenheimer (2012) טוען שבעוד הנוסטלגיה היא לרוב געגוע לילדות, בשירת ארז ביטון הנוסטלגיה לעבר המרוקאי הוא פוליטי משום שהעבר ניצב כתמונת תשליל לסטריאוטיפ המזרחי כלא-תרבותי uncivilized)). השיר נחלק לשניים: 1) העבר המרוקאי המפואר של זוהרה אלפסיה כזמרת המלך שזוכה לכבוד ותהילה; 2) ההווה הישראלי הממוקם בשכונת עוני באשקלון. בעצם השיר הביוגרפי של אלפסיה הוא בו בעת ביוגרפיה קולקטיבית של המזרחים בישראל. העבר התרבותי הייחודי שלהם מול המשבר החריף שחוו בהגירה. בסצנה שני החלקים באים לידי ביטוי סימולטנית. הפועלות מנקות את הרצפה בניצול מחפיר, מספרות ונזכרות בעבר המפואר, וחותרת תחת נרטיב העל הציוני שרואה בהיסטוריה של הגלות כחסרת חשיבות.

**מוטיב התפירה: לשזור זהות**

לפי Showalter (1986) "מוטיב התפירה" הוא מרכזי בכתיבה נשית כתימה המתייחסת לאומנות מסורתית: תפירה רקמה וכדומה שמבטאת ידע נשי העשוי להעצים נשים. התפירה היא גם מטאפורה למלאכת הכתיבה עצמה: לא-לינארית, אסוציאטיבית ושוזרת פרגמנטים שונים. במופע המוטיב נוכח בצמד ניגודים: מצד אחד, מכונת התפירה היא כלי לדיכוי וניצול של פועלות הטקסטיל כפי שעולה מהאמירות הגזעניות שכתוּבוֹת על הבדים; מצד שני התפירה היא מטפורה לשזירת הזהות המזרחית הקטועה והמשוסעת. מוטיב זה גלום בכל המבנה של המופע, המורכב משירים כמו טלאים הנשזרים לעבודת זהות שאינה אחידה ושתפריה וחיבוריה גלויים.

שלוש הפרחות מגיעות לתחנה האחרונה למפעל הטקסטיל. הן מוציאות מהמזוודה את מכונת התפירה ולובשות חלוק אפור של פועלות. לבושן הפרחי מבצבץ במכוון מעבר לחלוק. נוצר דימוי המשלב בין הדור הראשון של אמהות פועלות לבחורות הצעירות, כאילו הן מכילות בתוכן גם את זהות האימהות, את סיפורן וכאבן. כל אחת כלואה במסגרת שבתוכה מכונת תפירה, ומהבדים השונים הנתפרים במכונות נגלים לעיננו אמירות גזעניות של האבות המייסדים ביחס למזרחים:

* "הם אוהבים שמעבידים אותם בפרך" ו"דרושים לנו בני אדם שנולדו כפועלים" (דוד בן גוריון).
* "הם אינם רגילים ליותר מידי חינוך" (זלמן שזר).
* "עלינו להכניס בהם רוח מערבית, ולא לתת שיגררונו לתוך מזרחיות לא טבעית" (אבא אבן).
* "תרבות בשפל המדרגה" (אֶ‏נְצוֹ חיים סֶרֶנִי).

אלה שוחט מסבירה את ההקשר ההיסטורי של הגזענות בזיקה לתיעוש עיירות הפתוח:

In the late fifties and early sixties, the government acted to industrialize the country and Sephardi workers once again were crucial to Israel's rapid development. A large section of the Sephardim [Mizrahim] came to form, in this period, an industrial proletariat. […] In fact Israel's appeals for foreign (largely Jewish) investment were partially based on the "attraction" of local cheap labor. The low wages of workers led to a widening gap between the upper and lower salary ranges in the industry. Development Towns, essential to industrial production, became virtual "company towns" in which a single factory became the major single provider of employment for a whole town, whose future became inextricably linked to the future of the company (Shohat, 1988, 19).

התלות הכלכלית ששוחט מנתחת בביקורתיות, מקבלת במופע מימד מגדרי של ניצול מיני של הפועלות המזרחיות. למשל, השיר "מרגריטה בכר" מאת ויקי שירן מוצגת הטרדה מינית של הבוס במפעל כלפי מרגריטה הפועלת המזרחית. האמירות הגזעניות ממקמות את האלימות המינית בשיר כתוצאה של מערכת נצלנית המבוססת על מדיניות גזענית של המשטר.

המופע מסתיים בשיר "דודתי המתה" מאת מירה חברוני מירסול:

דודתי המתה

כילתה ימיה

במדבר של דברי מתיקה

על רדידי אלומיניום

וצלופן מרשרש

ליד מכונה לאריזת סוכריות

בבית החרושת ליבר

ובשעות האבודות בין שש לארבע

נוצקה מרירות השוקולד.

תוך כדי תיפוף בקצב מזרחי שלוש הנשים מגישות את הטקסט בתנועת מחול מזרחית, ופושטות מעליהן את החלוק האפור ונותרות בלבוש הפרחי. הן עוטות על עצמן את הבדים עם האמירות הגזעניות כמו רעלה. לבסוף מפסיקות בבבת אחת, מישירות מבט לקהל וכל אחת מהשחקניות אומרת את הטקסט בשפת המקור של משפחתה, ערבית, טורקית וצרפתית. פעולת התפירה שהיתה דימוי לדיכוי וניצול הופכת למוטיב של העצמה והתנגדות. תמונת הסיום היא טאבלו (tableau) השוזרת, תופרת ומחברת את טלאי הזהות המזרחית הנשית. תלבושתן מורכבת, מהרעלה וכיסוי הראש המסורתי של דור האימהות, מהאמירות הגזעניות ומהפרפורמנס של הפרחה. דימוי היברידי זה מציע זהות מזרחית-נשית שמנסה לאחות זהות מעצימה ומתנגדת. מזרחיות זו בונה ומרכיבה מחדש נרטיב נשי-מזרחי על המעצים והמדכא שבה. ולכן כפי ש black is beautiful כך פרחה, הוא שם יפה.

**ערס-פואטיקה: בין מרדנות למסורת**

ערס-פואטיקה היא מסגרת של מופעי שירה, שבה משוררים מגישים את שיריהם לצד די.ג'יי המתקלטת מוסיקה מזרחית בסגנונות שונים ומחול מזרחי. המופע הראשון התקיים בחמישה בינואר 2013 בבר "זבולון 10" בתל אביב. מאז מרבית המופעים מתקיימים במועדונים, בארים ובמרחבים ציבוריים פתוחים בתל אביב ובמקומות אחרים ברחבי הארץ. המשוררת עדי קיסר היא המייסדת של מסגרת זו, ומשוררים בולטים צמחו בה כגון: רועי חסן, תהילה חכימי, שלומי חתוכה, ישראל דדון ועוד. חן אלמליח מתקלטת את המוסיקה, רקדנית הבטן אלה גרינבאום מחוללת ויעל ברנט מצלמת ומתעדת את האירועים. "הגאווה הכי גדולה שלי היא שערס-פואטיקה הוא פרויקט נשי" אומרת עדי קיסר.[[28]](#footnote-28) לכן הממד המגדרי והמיני לא פעם מובלט בחלק מהשירים.

אלו spoken-word performances המתַּקְשרים לרוב בשירה ישירה ומתגרה אך גם מרגשת הנוגעת במיתרי הנפש של המאזינים. זו שירה שמתכתבת עם סטנד-אפ-קומדי ומשלבת נאום פוליטי ווידוי אישי-חושפני ומחברת בין הפרטי לציבורי. מרבית המשוררים הם מזרחים צעירים הנוגעים בדימויים ובחוויות הנמצאים על הצומת שבין אתניות, מעמד, מגדר ומיניות, לאומיות וגזע. ערס-פואטיקה אינה תיאטרון במובנו המסורתי, אין הצגת עולם בדיוני עם דמויות ועלילה, אך היא performance עם מרכיבים תיאטרוניים ומוסיקליים לצד המרכיבים הספרותיים המסורתיים (Schechner, 2012).

ג'וליה נובק (Novak, 2011), שחקרה שירה חיה (live poetry) במערב הראתה שיש פריחה של אירועים אלה המתרחשים במרחבים חדשים כמו בארים ופאבים שמשלבים מוסיקה, סטנד-אפ ומחאה פוליטית, בניגוד למרחבים אקדמיים "סטריליים" של הקראת שירה כמו ספריה וחדר הרצאות. שירה חיה מתכתבת עם ראפ והיפ-הופ, נגישה וישירה באופייה. היא אינה "מתביישת" להיות "קומוניקטיבית" ואינה רק מיועדת ליודעי חן של המעמד הבינוני הלבן. סוזן סומר-ווילט חקרה את אחת הדוגמאות המובהקות של תופעה זו - poetry slam מפרספקטיבה פוליטית-תרבותית (Somers-Willett, 2009). מדובר באירועי שירה המבוססים על מעין תחרות היתולית שבה הקהל שופט את הגשת השיר על ידי ניקוד. הקהל יכול להעיר ולהשתתף והטקסטים לרוב מוגשים בפרפורמטיביות מובהקת בכדי לקבל ניקוד גבוה. בצורה זו המקדם הבידורי הוא גבוה מאוד. אך הוא משמש לא פעם משוררים ומשוררת לא-לבנים בכדי ליצור שירה בעלת אמירה פוליטית חריפה. ערס-פואטיקה היא ביטוי ישראלי של שירה חיה "היורדת אל העם" והופכת למדיום מילולי ופיזי ליצירת דימויים רלוונטיים לעיצוב זהות מזרחית.

ערס-פואטיקה הפכה לאירוע שממגנט אליו לא מעט מזרחים שרואים בה מסגרת להזדהות תרבותית. ערס-פואטיקה גם עוררה דיון סוער על טיבה האמנותי והפוליטי בעקבות התנגדויות ודחייה בעיקר מצד הממסד הספרותי והתרבותי. לכן הכותרת "ערס-פואטיקה" מסמנת כיום לא רק את המסגרת הקונקרטית, אלא זרם חדש של שירה מזרחית צעירה. לצד הפן המרדני של משוררי ערס-פואטיקה לקנון העברי, היא מתכתבת עם שירה מזרחית של דורות קודמים מהפיוט הדתי ועד שירה מזרחית בת זמננו. לצד ארז ביטון, שנתפס כ"אב מייסד", ניכרת גם השפעת המשוררים הוותיקים כמו סמי שלום שטרית, מואיז בין הרוש, ברכה סרי, מירי בן שמחון, חבצלת חבשוש, חביבה פדיה וויקי שירן, אלמוג בהר ומתי שמואלוף. חלק ממשוררים אלה, כולל ביטון, היו אורחי כבוד והקריאו את שיריהם באירועי "ערס-פואטיקה".

לטענתי ערס-פואטיקה נעה בין מרדנות ביחס לשירה העברית הציונית-אשכנזית, לבין המשכיות ותחושת שייכות למסורת שירה מזרחית. ערס-פואטיקה היא מופע השוזר ניגודים שונים: בין "גבוה" ל"פופולארי"; בין מסורות מזרחיות וערביות בשירה ובמוסיקה לצד מעודכנת לסגנונות מערביים פופולריים. לכן מופע זה יוצר תקשורת וזרימה בין המשורר-פרפורמר לקהל ומעצב חוויית העצמה תרבותית.

בעקבות מושג הפרפורמנס (Schechner, 2012), המתייחס לאירוע התיאטרוני (theatrical event) במובנו הרחב והמכיל, נובק (Novak, 2011) מציעה לא להישאר ברובד הספרותי בלבד. היא מתייחסת להתרחשות ולאינטראקציה שיש בין הטקסט המילולי, לאופן הגשתו, ולמכלול המרכיבים והמשתתפים הלוקחים חלק באירוע. בנוסף היא מתייחסת להקשרים הרחבים שבהם האירוע מופק ומתקבל כתופעה תרבותית. היא טוענת ששירה חיה דורשת שילוב בין ניתוח ספרותי, מוסיקלי ותיאטרוני, והיא מציעה מסגרת המחברת בין סמיוטיקה, פנומנולוגיה ותיאוריה ביקורתית. היא מחלקת את השירה החיה לשלושה: 1) מרכיבים אודיו-מילוליים (כגון: משמעות המילה, טון, קצב, מבטא, סאונד נלווה וכדומה); 2) מרכיבים של שפת הגוף (כגון: עמידה, מחווה, הבעת פנים, שימוש באביזר, צבע עור, מגדר ומיניות); 3) מרכיבים של האירוע והקשרו (כגון: המשורר-פרפומר, המנחה, המפיק, הקהל, מסגרת המרחב והזמן, התקבלות).

**"אני מזרחית": עדי קיסר ותפיסת עולמה הפואטית-פוליטית**

נובק עורכת הפרדה בין המפיק, המנחה והמשוררים המופיעים. עדי קיסר ממלאת את שלושת התפקידים הללו, והיא הרוח החיה מאחורי ערס-פואטיקה. קיסר ילידת 1980, ירושלמית ממוצא תימני בוגרת האוניברסיטה הפתוחה ובעלת תואר שני בתסריטאות באוניברסיטת תל אביב, מספרת כיצד הבשיל הרעיון:

הלכתי להרבה אירועי שירה בעיר ולא מצאתי את עצמי [...] הרגשתי שני דברים: שלא הייתי רוצה לקרוא בערב כזה. לא הרגשתי שייכת מבחינת האווירה. והדבר השני הוא שהייתי מצפה שבערב שירה יהיו לפחות שלושה אנשים שיפוצצו לי את המוח. וזה לא קרה. זה היה יותר כמו מועדון סגור של חברים. ואז יצא שהקראתי שיר באחד מאירועי 'הלילה השחור'; זה היה ערב שהרגשתי בו נוח [...] אחרי כמה זמן הרגשתי שאני רוצה שיהיה ערב שירה שאשמח ללכת אליו, ומפני שאני גם מתקלטת מוזיקה מזרחית, אז החלטתי לעשות את זה עם מוזיקה.[[29]](#footnote-29)

קיסר הרגישה שייכות ב"לילה שחור" כי זהו אירוע ביקורתי של פעילים מזרחיים לאירועי התרבות של "לילה לבן" בתל אביב שמתייחסים רק לתל אביב "הלבנה" והבורגנית.[[30]](#footnote-30) את תפיסת קיסר של שירה ש"מפוצצת את המוח", היא מתארת בשיר **אני לא יודעת להקריא שירה**.היא לועגת לאופנים השבלוניים של הקראת שירה ומתריסה "כִּי מָה זֶה לְהַקְרִיא שִׁירָה אִם לֹא/לִפְתֹּחַ רַגְלַיִם/לְחַרְבֵּן בְּאֶמְצַע הָרְחוֹב [..]" (Keissar, 2014, 2). בדימויים בוטים אלה היא מראה ששירה במיטבה מבטאת חוויות חיים גופניות, יומיומיות ולא-סטריליות בניגוד גמור לדימוי השגור.

אחד משירי הדגל המזוהים עם עם קיסר הוא **אני מזרחית**, ואותו היא מגישה כמעט כמו מונולוג אישי ופוליטי.

אני המזרחית/שאתם לא מכירים/אני המזרחית/שאתם לא מזכירים/שיודעת לדקלם/את כל השירים/של זוהר ארגוב/וקוראת אלבר קאמי/ובולגקוב/מערבבת הכל לאט לאט/על אש קטנה/חלב ובשר/שחור ולבן/האדים מרעילים/את השמיים כחול לבן/שלכם/מה תעשו לי?/אני נושמת בעברית/קונה באנגלית/אוהבת בערבית/כפרה על הסורק/מתבכיינת במזרחית/The revolution will not be televised/The revolution will not be televised/כי בטלוויזיה יש רק פרסומות/של כל מיני בלונדיניות/אולי בגלל זה קראו לי בבית ספר/כושית בהפסקות/אני באמצע/לא לכאן ולא לכאן/אם הייתי צריכה לבחור/הייתי בוחרת/אפרו תימן/מה תעשו לי?/אל תגיד לי איך להיות מזרחית/גם אם קראת אדוארד סעיד/כי אני המזרחית שלא/מפחדת ממך/לא בועדות קבלה/לא בראיונות עבודה/ולא בשדות תעופה/למרות שאתה שואל אותי/לא מעט שאלות/בעיניים מאשימות/מחפשות בי שאריות ערביות/לכמה זמן הגעת/וכמה כסף יש לך/לא באת לכאן לעבוד נכון?/לא באת לכאן לעבוד נכון?/מה תעשה לי?/והנה אני עומדת במרכז השבע רחוק מהפריפריה הרעבה/ולמדתי לדבר אקדמית/לנסוע בקו 25/ולמדוד את המרחק/בין השכל ללב רק כדי להבין/את הדרך לבית שלי/איפה שאמא ואבא/אף פעם לא דחפו לי/ספר ליד/אבל כרכו את הנשמה/שלהם בשלי/בהוצאה עצמית/בכל פעם שלקחו/אותי/לספריה העירונית/בכל פעם שביקשו/אל תקראי בחושך/יהרסו לך העיניים/אז יצאתי לאור/מה תעשו לי?/ואתם גוערים/אם תפסיקי לדבר על זה/זה כבר לא יהיה קיים/אם תפסיקי לדבר על זה/זה כבר לא יהיה קיים/כי היום כולם מתחתנים עם כולם/שימו מוזיקה מזרחית בחתונה/מזרחית עושה שמח/ובתוך הראש שלי/אהובה עוזרי/נותנת לי שוב את קולה/נותנת לי לי שוב את הקול/נותנת לי שוב את הכל/ובתוך הראש שלי/צלצולי פעמונים/"אמי אמי פתחי הדלת/כל גופי רועד מקור/אמי אמי פתחי הדלת/על כתפי משא כבד." (Keissar, 2014, 66-70)

הגשת השיר יוצרת נמען כפול ומתח ביניהם. מצד אחד, גבר הגמוני אשכנזי שמולו וכנגדו מכוננת קיסר את הזהות המזרחית. מצד שני הנמען הממשי, הקהל המאזין לה, שמזדהה עם עמדתה. זו זהות היברידית המשלבת בין מערב ומזרח, כלומר בין "קאמי ובולגקוב" ו"זוהר ארגוב", אך בערבובים מסוכנים ה"מרעילים את השמים כחול לבן שלכם". היא ממשיכה ומצהירה "אני באמצע, לא כאן ולא כאן". הזהות ההיברידית שאמורה להעשיר, בעולם מדכא ומפריד, היא מייצרת חווית תלישות בין פריפריה רעבה למרכז שבע. על אף שהיא יודעת לדבר "אקדמית", היא שבה הביתה להוריה ולאם הרוחנית המוסיקאית אהובה עוזרי, וצורבת יחדיו את הפוליטי והאישי.

קיסר מודעת שעבור הקהל באירוע, הטקסט נתפס כאוטוביוגרפי וכהתרסה פוליטית, והחיבור ביניהם יוצר את עוצמתו. הקהל רואה את צבע עורהּ הכהה כשהיא אומרת: "קראו לי בבית ספר/כושית בהפסקות" בגלל "הבלונדיניות בטלוויזיה". הלובן כתו תקן נורמטיבי מדיר את הכהה ולכן קיסר חוזרת לשילוב וחיבור מהופך: "אם הייתי צריכה לבחור, הייתי בוחרת אפרו תימן", כלומר חיבור לאפרו-אמריקאי יותר מאשר ל-WASP המצוי. צבע עורהּ השחום ותסרוקת התלתלים השחורים שלה - ה"אפרו" - מצביעים באופן חזותי על הצהרתה הפוליטית.

חזרתיות על מילים ומשפטי מפתח היא אלמנט מבוהק של שירה חיה, שמאפשרת לקהלם לקלוט את המשמעות. החזרה על "אני מזרחית" ו"מה תעשו לי?" הם מנטרה מתריסה נגד הנמען האשכנזי המדומיין. בעוד השורה "אני מזרחית" נאמרת בטון חד-משמעי וברור, השורה "מה תעשו לי?" נאמרת בטון מתריס ואירוני, מבע פנים מחוייך ובתוספת מחוות כף יד המצביעה על הנמען ומתגרה בו. ההתרסה כלפי המבט הגזעני במרחב הציבורי: ועדות קבלה, מקום עבודה ושדה התעופה, וכלפי הכחשת הגזענות ("זה כבר לא קיים"). לקראת סיום השיר קיסר עוברת מהתרסה אירונית, לקהל הממשי באירוע ומצטטת את אהובה עוזרי שנותנת לה קול ומילים. עוזרי היתה מוסיקאית וזמרת מזרחית ממוצא תימני, שאיבדה את קולה בשל מחלת הסרטן. כעת היא כאילו מקבלת אותו בחזרה דרך המחווה והציטוט של קיסר. הציטוט שוזר בין חווית החזרה הביתה לבין מתן המילים והגעגוע של בת לאמא. בנוסף הוא מקבל קול פוליטי מובהק. לפי קיסר, "המשא הכבד" של עוזרי, הוא מסע אל המזרחיות שאיתו מזדהים המשתתפים באירוע ומהווים את קהילת ערס-פואטיקה.

**התקבלות: קהילת ערס-פואטיקה בין קבלה להתנגדות**

ההתקבלות של ערס-פואטיקה החלה "מלמטה" כלפי "מעלה", בזכות הרשתות החברתיות, שאיפשרו בניית קהל רב שמגיע לאירועי ערס-פואטיקה ללא תמיכה ממסדית. רק כשערס-פואטיקה צברה תאוצה וקהל מזרחי צעיר הפך אותה לאירוע תרבותי מדובר, גילתה התקשורת התעניינות. נכתבו כתבות ושירים פורסמו בעיתונות הארצית. בתחנת הרדיו גל"צ התופעה זכתה לתכנית בשם "ערס-פואטיקה קול חדש בשירה הישראלית" בהגשת ליבנת בן חמו שבה עדי קיסר, ישראל דדון ותהילה חכימי הגישו משיריהם. התכנית אף זכתה בפרס מפקד גלי צה"ל לשנת 2014.

ערס-פואטיקה צברה "הון סמלי" כתופעה תרבותית, ורק אז משורריה החלו לפרסם ספרי שירה המבוססים על הטקסטים שהגישו במסגרתה. משוררים אלה לא פנו להוצאות הספרים המוכרות, אלא דרך מימון המונים ביקשו מקהליהם לרכוש מראש את הספרים. למשל, "שחור על שחור" מאת עדי קיסר (Keissar, 2014) זכה לתמיכה כספית מעל ומעבר למצופה.[[31]](#footnote-31) בעידן שבו הוצאות לאור כמעט ואינן מוכרות ספרי שירה, ערס-פואטיקה הצליחה להפוך מחדש את השירה העברית לאפקטיבית מבחינה תרבותית ואמנותית. שיאה של ההתקבלות היתה כשספרי השירה של עדי קיסר, תהילה חכימי ורועי חסן קיבלו את פרס ברנשטיין (2014) בקטגוריית "ספר שירה עברי מקורי".

אך ככל שהקבוצה נכחה יותר ויותר במרחב הציבורי, ההתנגדות גברה, ונשאה אופי בוטה מאוד. התעורר דיון ער על ערְכּה הפואטי והפוליטי של ערס-פואטיקה שחשף מחדש את הנחות היסוד השמרניות של שדה הספרות בישראל. הוויכוח נפרש על דפי עיתון ה"ארץ" וברשתות החברתיות בין תומכים למתנגדים.

אחד ממובילי ההתנגדות הוא המשורר והמבקר דוד (ניאו) בוחבוט[[32]](#footnote-32) שטען שקיסר וחסן, "ביססו את מעמדם המתוקשר באמצעות סמרטוטים רטוריים זולים של פרובוקציות אנטי אשכנזיות", וש"הרעש שמייצרת פוליטיקת הזהויות" פוגמת באופן אנוש באיכות האמנותית, משום ש"הנסיון לכבול את השיקול האמנותי המזוקק בשלשלאות התקינות הפוליטית חוטא למהות האמנות". ובאופן כללי, טען שערס-פואטיקה שותפה ל"אווירה הציבורית האלימה שמאפיינת את השיח העדתי". זיוה שטרנהל[[33]](#footnote-33) מצטטת ומשבחת את (ניאו) בוחבוט ומקצינה בהשוואה תמוהה להחריד בין ערס-פואטיקה לבין מעשי רצח פוליטיים ומוצאת ש"שתי התופעות מייצגות הלכי רוח, המאפיינים את המאבקים הפוליטיים והתרבותיים של העשורים האחרונים". השוואה זו, המופרכת בעיקרה, מלמדת לטעמי עד כמה ערס-פואטיקה נחווית כפעולה מטלטלת בשדה התרבות ומעוררת את שומרי הסף.

בביקורת על ספרה של קיסר, (ניאו) בוחבוט[[34]](#footnote-34) מסביר את הלקוי בפואטיקה של קיסר:

שירתה לוקה באותם ליקויים המאפיינים שירה בת ימינו: דלות לשון, פואטי שנרמס על ידי הפוליטי וסובל מהיעדר מקוריות בדרך הביטוי השירי. התכנים מוכרים היטב לכל. מדובר בתקריב תיעודי רגשני של הביוגרפיה העצמית. כלומר על פי סמנה הממתג, על פי התקן הידוע לכולם: תווית המזרחית.

ביקורת זו נשמעה גם מאחרים נגד ערס-פואטיקה, מבוססת על רעיון "האוטונומיה של האמנות" שמבקשת להפריד בין הפואטי לפוליטי ובין האסתטי לאישי. תפיסה זו מעדיפה בעיקר את החידוש הצורני-לשוני ותופסת אותו כעיקר איכות השיר. גישה שמבוססת על רעיונות שהספיקו להתיישן ואין טעם להרחיב על הביקורות כנגדה, ולכן אסתפק בהערה קצרה. ההיררכיה הקיימת בתבניות הבינאריות המבכרות צד אחד של המשוואה על פני האחר, למשל הפואטי על פני הפוליטי, היא כשלעצמה עמדה תרבותית אידיאולוגית לא-ניטרלית ומקדמת לרוב את הקבוצה ההגמונית. מכאן שגם ההפרדה בין פואטי לפוליטי אינה יכולה מעשית להתקיים, משום שהפרדה זו, היא כשלעצמה פעולה פוליטית, במובן הרחב של פוליטיקה תרבותית. הפוליטי, אם כן, צץ ועולה ללא הרף גם אם מנסים להתחמק מקיומו. באופן זה "האמנות האוטונומית" היא תפיסה אידיאולוגית מובהקת על אף הדימוי "האוניברסלי" שהיא מתהדרת בו. חוסר הפרדה זה ניתן להדגים אף מדבריו של המבקר עצמו. בפתח ביקורתו הוא מצהיר ש"נולדתי 'בוחבוט' ושאני בן לאבא מרוקאי" ולכן יש לו "פתח אפשרי" לבקר באופן חריף את ערס-פואטיקה. באופן פרדוקסלי, על אף דחייתו את פוליטיקת הזהויות, הוא משתמש בה היטב כדי להצדיק את המיקום השמרני שלו בשדה הספרות.

השיר "מדינת אשכנז" של רועי חסן שפורסם בעיתון הארץ (31.10.2013) עורר ויכוח גדול סביב סוגיה זו. השיר נפתח במילים "בִּמְדִינַת אַשְׁכְּנַז הַשָּׁקֵד פּוֹרֵחַ/ בִּמְדִינַת אַשְׁכְּנַז מְצַפִּים לְאוֹרֵחַ/לֹא לְשֻׁתָּף" והוא פורש את המבט הגזעני והסטריאוטיפי כנגד המזרחי בישראל, ומעניק מבט (ע)ארס-פואטי על יחסי הכוח בספרות העברית:

לֹא סִפְּרוּ לִי שֶׁשִׁטְרִית וּבִּיטוֹן וְדָדוֹן וְחָתוּכָּה/גַּם כּוֹתְבִים שִׁירִים/וּבְכָל זֹאת בָּנִיתִי לְעַצְמִי סִפְרִיָּה/שֶׁל שִׁירָה וְסִפְרוּת אַשְׁכְּנַזִּית/וּכְמוֹ אָתֵאִיסְט הַקּוֹרֵא בִּכְתָבִים קְדוֹשִׁים/כְּדֵי לָדַעַת אֵיךְ לֹא לַחֲשֹב/כָּךְ קָרָאתִי אֵת כֻּלָּם/כְּדֵי לָדַעַת אֵיךְ לֹא לִכְתֹּב

ולקראת סיום הוא מעיד באופן בוטה:

 לֹא הִתְאַבַּלְתִּי עַל קַנְיוּק/וְשָׂרַפְתִּי אֶת הַסְּפָרִים שֶׁל נָתָן זַךְ

השיר כולו ובעיקר השורה על הסופר יורם קניוק והמשורר נתן זך עוררה כעס ותחושת איום. שרפת הספרים התקשרה אסוציאטיבית לשרפת הספרים בגרמניה הנאצית, ותגברה את הדימוי האלים, עד כדי כך היו שהבינו את השורה כפשוטה, שהמשורר שרף את שירי זך.[[35]](#footnote-35) הבוטות והישירות נעשתה במודע. חסן מקשר בין הלשון לנמען שאליו הוא כותב:

אצלי זה מחושב [...] השפה, הצורה. [...] יש לי איזו תזה בנוגע לשפה מקולקלת [...] היא קיימת והיא מוטמעת מאוד עמוק. ויש שתי אופציות: או להילחם בה ולמחוק אותה, או ליצור מתוכה, להמציא אותה מחדש, לגרום לה לקבל היבט שונה, אחר. אני חושב שזה מה שקורה באירועים כמו 'ערס פואטיקה' או בהצגה 'פרחה שם יפה'.[[36]](#footnote-36)

ב"מדינת אשכנז", חסן משתמש ברטוריקת מניפסט אוונגרדי והוא מבוצע בהתאם. חסן מרים את קולו, מושך את המילים בדומה להצהרה פוליטית טקסית. השורה על שריפת שירי זך ניתנת לקריאה בדומה למניפסטים בעבר. מרינטי (Marinetti) במניפסט הפוטוריסטי (1909) דורש בהתלהמות לשרוף ולנתץ המוזיאונים והספריות ו Artaud זועק ב- Theatre its Double:

We must have done with this idea of masterpieces reserved for a self-styled elite and not understood by the general public (Artaud, 1958, 74)

באופן דומה, אין להבין כפשוטו את שריפת הקנון הספרותי אצל חסן. זו יציאה כנגד קידוש הקנון הקפוא על שמריו, שהופך לאובייקט "יוקרתי" למסחר שמשמר את ההבדלים היררכיים תרבותיים. הביקורת נגד קיסר וחסן, חידדה את ההבדלים בתפיסות העולם ואף "עזרה" פרדוקסלית להפיץ משוררים אלה. ערס פואטיקה כמופע וכרעיון עורר דיון ציבורי ער ומחודש על שירה עברית.

**"לפוצץ את המוח": חווית המפגש בין שירה חיה לקהל**

מרבית הקהל והמשוררים באים מקרב צעירים מזרחים. קיסר מסבירה:

אנחנו לא פועלים היום בחלל ריק [...] אני לא רוצה לקרוא לזה התעוררות, אבל יש דור אחר. דור שרכש השכלה גבוהה והגיע לגיל שהוא משתלב בכל מיני מקומות, וזה מתחיל לצאת החוצה. זה לא ואקום. חוץ מזה יש כוח לזה שאנחנו קבוצה ושיש המשכיות לערבים האלה. משוררים שפעלו בנפרד יכלו פחות לבלוט.[[37]](#footnote-37)

ההתקבלות של ערס-פואטיקה מעניקה מבט מורכב יותר על ההתייחסות של דור זה לזהותו האתנית. דווקא התהליכים הגלובליים והטכנולוגיים והמשברים החברתיים והפוליטיים, שמצביעים על דור דינמי וחסר יציבות, דוחפים לחיפוש משמעות בזהותו המזרחית. ערס-פואטיקה מחברת בין תרבות עכשווית, כמו מוסיקה אלקטרונית ושימוש מוגבר ברשתות חברתיות, לצד תכנים מזרחיים מובהקים, המעניקים עוגן וזיקה לדורות הקודמים ומבט לעתיד.

ערס-פואטיקה אינה קבוצה סגורה עם מניפסט אליטיסטי, אלא מדובר בקהילה פתוחה המאפשרת תנועה נזילה בין היחיד לקבוצה. המושג קהילה ממזג בתוכו לא רק את המשוררים-פרפורמרים אלא גם את הקהל הרב שבא לקחת חלק במופעי השירה. המרחב כמו הפאב, הבאר, מועדון ריקודים וככר העיר מטשטשים את הגבולות הנוקשים בין הפרפורמר לקהל ובין במה לאולם. טשטוש זה מאפשר לקהל להגיב בחופשיות לא רק במחיאות כפיים, צחוק ודמע, אלא גם בהערות ביניים וקריאות עידוד. במופע השירה מצטרפים לעתים זמרים, די.ג'יי ומחול מזרחי שמעודדים שיתוף פעולה ומעצבים "חאפלה" (מסיבה בערבית) - חגיגה של זהות מזרחית משותפת ללא היררכיה. באירועים שנכחתי בהם, המפגש היה עוצמתי מבחינה רגשית וחברתית. לכן לא מפתיע, שכבר לאחר מופע השירה הראשון, פנו רבים בקהל ושאלו על ערב נוסף, להפתעת קיסר, שהתכוונה לערוך ערב אחד בלבד. במובן זה הצמאון של הקהל דחף וכונן מסגרת זו וביקש את המשכיותה.

תיאורטיקנים שונים שעוסקים במופע מתעניינים לא מעט ברגע הייחודי של התעלות ואחווה שממזג בין הריגושי (affective) ליעיל (effective) שנוצר בבין פרפורמר לקהלו. זהו רגע זמני שמתקיים רק במסגרת גבולות המקום והזמן של האירוע התיאטרוני אך הוא בעל פוטנציאל לשינוי גדול יותר מעבר לגבולות האירוע. האנתרופולוג הידוע Victor Turner (1969) הציע את המושג communitas כדי לתאר זאת, כחוויה זמנית רגשית וחברתית של סולידריות ואחווה, ללא היררכיה וללא שיפוטיות המתקיימת בטקסי מעבר. מייסד לימודי המופע Schechner (2012), מאמץ מטרנר את מושג הלימינליות, המצביע על חווית הבין-לבין (in-between) ועל המתח המתקיים בין ה"משחקי" ל"ממשי" ולפרדוקס שביניהם, שבזכותו מתאפשרת היצירתיות והדמיון של אופציות שאינן בנמצא במציאות החברתית. החוקרת הפמיניסטית ג'יל דולן (Dolan, 2010) מכנה זאת חוויה פרפומטיבית-אוטופית (utopian performative). אין מדובר באוטופיה כפרוגרמה פוליטית סגורה המשרטטת כיצד העתיד אמור להיות, משום שאוטופיה כזו כבר מראש נושאת את הדיכוי והשלילה. דולן מכוונת לאוטופי כחוויה זמנית בין כל הלוקחים חלק באירוע ולא בתוכן ספציפי וקונקרטי שיש להגשים. מדובר ברגע שבו מתעוררות רגישויות ורגשות שבו חווים באופן זמני, אפשרויות חברתיות ופוליטיות שאין להם כרגע קיום בהווה, והמופע מכונן זאת בתחומו.

חוקרת התיאטרון אריקה פישר-ליכטה (Fischer-Lichte, 2014)ממשיכה רעיונות אלה ומצביעה על המימד האוטופי של דולן כטרנספורמטיבי בעיקרו – כלומר כחוויה שיוצאת מהאסתטי לחברתי ושהיא נוצרת בשל הנוכחות הגופנית המשותפת (bodily co-presence) לפרפורמרים ולקהל במופע. יתר על כן היא מדגישה שבמופעים שיש בהם "שזירה תרבותית" (interweaving performance cultures), כלומר שזירה בין מרכיבים ומסורות תרבותיות שונות, כמו במקרה של התיאטרון המזרחי, המימד הטרנספורמטיבי נוכח בעוצמה רבה. באמצעות מימוש אסתטי מתעצבת חוויה שיתופית במופע שעדין לא קיימת במציאות החברתית, אך יש לה פוטנציאל להתממשות בעתיד. במופע מתאפשר לחגוג זהויות שונות כמו גם לשנות (to transfer) את הגוף ותודעת החוגג, בדרך שחורגת ממה שמקובל במציאות הנוכחית. לא מדובר בניסוח פרוגרמה אידיאולוגית, אלא חוויה רגשית וחברתית שמצביעה על כיוונים שונים ופתוחים למימוש חברתי בעתיד.

לדעתי, באירועי ערס-פואטיקה נוצרת חווית קומיוניטס של סולידריות, ומצב לימינלי המשהה היררכיה ושיפוטיות, ומעודד קבלה של הזהות המזרחית ללא אפולוגטיקה. קיסר יצרה מסגרת זו משום שלא הרגישה שייכת לאירועי שירה "סטריליים", פתחה סלון "למסורבים". אי השייכות קשורה למאפייני הדור המזרחי הצעיר, שדוחה היררכיות תרבותיות של אמנות גבוהה ותרבות פופולארית, ומרגיש בנוח דווקא במצב לימינלי של שילובים וערבובים. במונחי פישר-ליכטה, דור המזרחי הצעיר חווה בערס-פואטיקה שזירה תרבותית טרנספורמטיבית בין זהות מזרחית למערבית; בין מסורות יהדות עתיקות למחאה עכשווית; בין מוסיקה ערבית, פופ ים-תיכוני להיפ-הופ, ראפ ושירה אפרו-אמריקנית. חווית "האמצע" עליו מעידה קיסר מתממשת במופע השירה כרגע עוצמתי המכיל בתוכו אפשרויות חברתיות לעתיד לבוא. החוויה אינה פרוגרמה חברתית ופוליטית ברורה. זו חוויה תודעתית, גופנית וחושית של "להיות-מזרחי/ת משוחרר/ת" מהמבט הגזעני והלועג ומהאינטרפלציה הציונית בדמות "כור ההיתוך". חוויה זו מאפשרת לחגוג את המזרחיות, שכוללת לא רק מחאה, אלא גם עיצוב של זיכרון העבר, פעולה תרבותית-גופנית-חושית בהווה ודימויים פואטיים-חברתיים של חזון העתיד.

**Jewish-Moroccan Theatre**

**Chapter 7**

In 2001, a surprising theatrical event took place on the margins of the Israeli theatrical landscape. For the first time, an Arabic-language production that did not deal with the Israel-Arab conflict was performed by Jewish actors for a Jewish audience. A theatre troupe from Migdal Ha’emek - in northern Israel - presented Molière’s *The Miser*, which was translated into and adapted to Judeo-Moroccan Arabic[[38]](#footnote-38) by Asher Cohen and directed by Ronit Ivgi. The creators and actors were Moroccan-born Jews or second-generation immigrants, fluent in Judeo-Moroccan as a mother tongue. An audience of Moroccan-descendant Jews and their offspring flocked to the performance in Migdal Ha’emek. *The Miser*'s success brought about a noticeable change in Israeli theatre, and about 25 Judeo-Moroccan-language productions followed it during 2001-2017. These Jewish-Moroccan productions of other plays, in turn, inaugurated a cultural shift, as about 15 productions in other languages were subsequently produced. These included Jewish-Iraqi theatre by Sigal Shaul and Kobi Pasha, Jewish-Bukhari theatre by the Davidov Brothers, Jewish-Kurdish-Aramaic theatre by Gila Khakimi and Amharic theatre by the Ethiopian Jewish artist, Frot Prada.

From the 1950s to the 1970s, the state of Israel exerted substantial pressure to erase and marginalize Jewish languages and cultures in general and those of Jews from Arab and Muslim countries in particular, as part of nation-building, in order to create a uniform Israeli identity molded exclusively around Hebrew language and culture. From the 1980s, there has been a withdrawal from this radical and oppressive policy with the emergence of non-Hebrew Jewish theatre representing a clear new manifestation of this trend. I focus specifically on Jewish-Moroccan theatre which has proved both pioneering and dominant in this field. As well as paving the way for theatres in other languages that has challenged aspects of Zionist ideology which sought to marginalize such cultural manifestations, it has also fashioned organizational, budgetary, repertory-building and community outreach strategies which have had far-reaching implications for other non-Hebrew theatrical activity by non-European Jewish artists.

 I observe how Jewish-Moroccan ethnic identity is fashioned through Jewish-Moroccan theatre in three main areas. First, production and lack of public subsidy. The Jewish-Moroccan theatre is positioned on the margins of Israeli theatre, perceived as amateurish by the tastemakers and gatekeepers of this theatrical arena, and is therefore not eligible for a subsidy from the Ministry of Culture. Although commercial imperatives drive the Jewish-Moroccan theatre, its producers emphasize its communal goals as well as the creation of an empowering ethnic identity on stage for the Jewish-Moroccan spectators. Second, repertoire. The productions are realized in a popular theatre style, mainly adaptations of Molière’s comedies, and use nostalgia to appeal to Moroccan Jewry. Nostalgia is incompatible with the Zionist narrative which formulates Jewish history in the Diaspora as a history of anti-Semitic persecutions and not a period for which someone can long. Third, the reception of the performance is mostly physical with the Jewish-Moroccan audience responding actively during the performance. This active reception points to a celebration of the identity, culture and language of the audience. Theatre is perceived in Israel as 'white space', belonging to the middle-class, Ashkenazi Jewish hegemony.[[39]](#footnote-39) The spectators of Jewish-Moroccan theatre 'darken' the 'white space' by transgressing accepted Western audience behavior. Before analyzing these three aspects, I will briefly dwell on the history of Moroccan Jews in Israel, their cultural and ethnic effacement, and pre-immigration Jewish theatre in Morocco to offer a picture of a broader, historical, contextualized Jewish-Moroccan theatre in Israel.

The Jews of Morocco and their descendants make up the largest ethnic group among *Mizrahi* Jews in Israel. The Israeli hegemony fashioned a socio-economic policy that physically marginalized the Moroccan Jews to peripheral settlements like Migdal Ha’emek and Maalot in the north, and Shederot and Netivot in the south, where there was limited employment or educational and health services, thus making them dependent on the establishment for social security allowances and public housing. Their cultural marginalization has been expressed in cultural stereotypes which promote Moroccan Jews as violent, a trope which has also been manifested on the Hebrew stage (Urian 2001). As Dan Urian (2008) has observed, cultural institutions and public theatres disregarded the cultural needs of this older audience, and Jewish-Moroccan theatre aims to fill some of the subsequent cultural vacuum.

**Jewish Theatre in Morocco**

Sarit Cofman-Simhon (2013), the only scholar thus far to deal with Jewish-Moroccan theatre in Israel, perceives this theatre as a wholly new phenomenon that sprung up in the early 2000s with the production of *The Miser* in Judeo-Moroccan, and her writing seems to suggest that Moroccan Jews neither produced nor performed theatre prior to their immigration to Israel. In fact, as far back as thenineteenth century, Middle Eastern and North African Jews were dominant in the production of Arabic theatre, in Tunis, Algeria, Egypt, Lebanon and Iraq, combining European elements, mainly by adopting the 'rules' of Aristotelian poetics. These include the Algerian playwright Abraham Daninos, and the Egyptian intellectual, playwright and director Yaʿqūb James Ṣanūʿ(Moreh and Sadgrove, 1996; Amine and Carlson, 2011; Tobi and Tobi, 2014). According to Joseph Chetreet (2004), most of Morocco’s theatrical activity took place in the Alliance[[40]](#footnote-40) chain of schools that French Jews had established in North Africa and the Middle East, where Jewish studies were taught alongside the sciences, languages and the arts. The performance repertoire included European and especially French classical drama, plays in Arabic, and plays based on Biblical stories. These two trends mirror the cultural understanding of Moroccan Jews in the first half of the twentieth century, in constant tension between different cultural identities and influences: colonial French culture, the broader Arab-Muslim environment, and Jewish tradition. Most of the theatrical activity, in Casablanca and Meknes, was comprised of performances by amateur troupes, but some of these were professionalized over time, and performed at well-known and important venues.

 Chetreet documents a rich range of theatrical activities but, for the purpose of this article, I will limit myself to pointing out dominant patterns. Activity in Casablanca began as early as the 1920s. In 1921, Abraham Hadida set up the first theatrical troupe, which produced Rabbi Yehya Peretz’s, *Joseph the Righteous*. The show enjoyed some success and was even performed in different Jewish communities in Morocco. Actors David Levy (1914-93) and Ya’akov Ohana (1909-75) from Hadida’s troupe established *The Artistic Troupe* in the 1930s, which enjoyed a significant degree of success for some 25 years, performing in Judeo-Moroccan Arabic, and even performing its productions in the lavish metropolitan theatre hall of Casablanca. Most of its repertoire was penned by Rabbi Peretz, and was based on biblical stories: *Joseph the Righteous*, *Solomon and the Queen of Sheba*, *David and Goliath*, *Amnon and Tamar*, *Jacob and Esau,* and *Daniel*. The repertoire in Meknes, in contrast, was different. After World War II, Morris Ben Hemo set up a dramatic circle with a more Westernized, French orientation: it included works by Molière, Racine, and Victor Hugo. Following Morocco’s independence in 1956, all theatrical activity in the country was almost entirely cut off due to the anti-Israeli political climate, with many of the Jews, including the lion’s share of theatrical creators, immigrating to Israel and France and Canada.

 Mordecai Ma’ayan (Marcus Abekassis), one of the stage artists who immigrated from Casablanca to Israel, produced a play in Judeo-Moroccan in the early 1960s. The widespread belief that the 2001 *Miser* was the first Judeo-Moroccan-language production in Israel is therefore erroneous. Ma’ayan was born in Casablanca in 1929, and began studies at the Charles Netter Alliance school in 1937. As a boy, he set up a dramatic troupe with his fellow-students, staging *Joseph and his Brothers*.[[41]](#footnote-41) The audience consisted of family members, friends, community members and several Muslims, who were neighbors of the actors. In 1949, he travelled to Paris to study theatre, completing only ten months of studies before emigrating to Israel. In the 1960s, he arrived in Dimona, and was appointed deputy director of the city’s education department. Dimona is a peripheral working-class city in the Negev desert, where the majority of its residents are North African Jews. In 1963, Ma’ayan founded an amateur troupe for people of Moroccan descent, again staging *Joseph and his Brothers* in Judeo-Moroccan Arabic. The success of the performance is delineated in the following report:

Guests were invited for this show [*Joseph and his Brothers*], which was held at the Dimona cinema theatre, from Kiryat Gat, Sderot and Ofakim. Following this success, there is a possibility that the troupe will go on a tour of Moroccan audiences in these towns. Council Chairman Amram Lardo said he regards this troupe as a way to bring working-class town residents who do not yet know Hebrew closer to the world of the theatre. The Council has decided to aid the theatre financially (Anonymous, 1963, 14).

At a time when the Zionist melting pot policy was seeking to make Hebrew the dominant culture, this production in Judeo-Moroccan Arabic was both a celebration of and a protest in favor of an identity and language that were effaced within the broader public sphere.

**Production: Commercial vs. Communal**

Following the success of *The Miser* (2001), artists and producers of Jewish-Moroccan descent began producing for-profit Judeo-Moroccan-language shows, which simultaneously filled a cultural and community vacuum. Most Israeli theatrical activity in the mainstream as well as in the fringe is subsidized by the Israel Ministry of Culture along quantitative criteria, based on commercial logic - the greater the number of times performed and the more tickets sold, the more cities and towns visited will all give the production a greater subsidy. Thus, 30 per cent of the seven big public theatre budgets are subsidized by the state while the subsidized budget of the fringe theatres is only 5-10 per cent.[[42]](#footnote-42) In this context, it is unusual that the Judeo-Moroccan-language productions are not subsidized, under the claim that they fail to adhere to the criteria of the Israel Ministry of Culture, i.e., the productions are perceived as not ‘professional’ enough. They claim that most of the directors and actors are not actor-studio graduates nor do they have an academic theatre education and their artistic choice is to use popular theatre style. This, in the eyes of the Ministry of Culture, they are signified as amateurish or at least not professional enough.

Thus Jewish-Moroccan theatre, as non-subsidized theatre, operates using commercial logic. Its repertoire includes comedies and musicals to maximize profits. However, its performances stress the cultural and linguistic complexities of a pre-Israeli Jewish-Moroccan identity, thus establishing a unique, empowering socio-communal experience. The private producers of Jewish-Moroccan theatre are motivated not only by the commercial consideration, but they also identify with the production and its cultural-ethnic aims. Furthermore, as opposed to the high cost of tickets (around NIS 200-300/$60-90) in public theatres, the ticket prices that private producers of the Jewish-Moroccan theatre offer are accessible (NIS50-70/$15-20). The consumers of Moroccan theatre have become a community that expresses, produces and celebrates its Jewish-Moroccan identity.

**Repertoire**: **Nostalgia as Political Leverage**

The vitality of Jewish-Moroccan theatre attests to the cultural suppression of Moroccan Jews as well as their extreme thirst and longing for Jewish-Moroccan culture. Jewish-Moroccan cultural expressions have been found in traditional and religious contexts, and under the heading 'folklore' as an opposite to 'high culture.' As well the adaptations of classical comedies, primarily those of Molière, there are also original plays accompanied by music and song. The setting of the fictional world is usually Morocco, but sometimes also Israel. It is a repertoire celebrating Jewish-Moroccan ethnic identity, and shies away from direct representation of any ethnic clash in Israel. I claim that Jewish-Moroccan theatre presents nostalgia to the Jewish-Moroccan world, and rewrites an historical narrative that differs from the Zionist narrative, which perceives the past of Jewish exiles in the Muslim world as solely oppressive. The political dimension of this theatre hinges on real and imagined nostalgic remembrance, created on stage and within the audience through language and pre-Israeli cultural capital. This nostalgia is healing, and provides a space for a Jewish-Moroccan identity which can sit alongside that of the Israeli hegemony. The nostalgia is not perceived as a threat by the Zionist narrative because the nostalgia can be perceived as 'a paradise lost' which cannot return because of the political changes which caused the establishment of Israel as a Jewish State.

The literal interpretation of nostalgia is suffering with a yearning for home while understanding that the past cannot be brought back (Boym, 2001). A critical conception views nostalgia as a conservative and escapist action that perceives the past as harmonious and perfect, and the present as lacking and deficient. Super-narratives, such as nationality and religion, use nostalgia to create a myth-based memory that is perceived as truth and concretized through objects, texts and actions supposedly 'authentically' representing a harmonious past. In the postmodern age, with uncertainty and the undermining of different truths on the rise, nostalgia can provide a flight to a stable identity that supposedly existed in the past, evading attempts to deal with the complex and threatening reality of the present. Late Capitalism uses nostalgia as raw material in the production of goods, lifestyles and images of the past, with the label, 'retro' (Jameson, 1991). But in the context of ethnic minorities, nostalgia can also be critical, transgressive and dissident in nature (Fanon, 1963). Some critics differentiate between conservative, uncritical restorative nostalgia and reflective nostalgia, which has a degree of distance and irony vis-à-vis the nostalgic act itself as well as self-awareness of the fact that remembrance blurs the real and imagined, and that it is an action linked to the complex and problematic situation of the present Davis, 1979; Hutcheon, 2000; Boym, 2001). Yochai Oppenheimer claims that nostalgia is

[a] means of defining values and cultural values in danger or under threat, as a channel of a shared sociocultural memory and the basis for critique of cultural hegemonies. This kind of politically-meaningful nostalgia may especially accompany the viewpoint of ethnic immigration groups which live inside established cultures that subject its immigrants to the policy of a melting pot […] Nostalgia is absolutely not naïve (Oppenheimer, 2012, 44).

The dominant tendencies of the Jewish-Moroccan theatre are not conservative, restorative or escapist nostalgia, as they do not desire the effacement of the Israeli present and its exchange for an 'original' pre-Israeli past. This theatre uses reflective nostalgia with the aim of reconstructing Jewish-Moroccan identity as another cultural option, challenging and expanding Israeli identity. In most of the performances of the Jewish-Moroccan theatre, nostalgia for a language and a culture which were usually placed only in private or traditional spaces is amplified and given a public voice. Opposed to the Zionist apparatus, which demanded assimilation, the Jewish-Moroccan theatre uses the materials of nostalgia, such as language and its many strata and sayings alongside bodily gestures, and cultural and social conventions, music, everyday and ritual apparel, and home furnishings to rewrite what was forbidden and effaced in the name of Zionist ideology.

 In the following performances, we can see how nostalgia is fashioned through verbal and non-verbal elements which address the Jewish-Moroccan world. Ronit Ivgi is a Morocco-born director, actress and theatre teacher who immigrated to Israel at the age of four and, in 2001, founded *The Israeli Moroccan Theatre* in Migdal Ha’emek. She says she had always dreamed of creating theatre in Judeo-Moroccan for her parents’ generation (Horwitz, 2004). Asher Cohen, a Morocco-born educator who is fluent in the Judeo-Moroccan language, was contacted to translate and adapt Molière’s *The Miser* in 2000. The show had two versions. In the first version in 2001, the performance did not feature sung material. In 2002, the group split because of personal issues, and Cohen set up *Al Maghreb Theatre*, producing the second version that also included songs (Maman, 2011).[[43]](#footnote-43) Neither group received funding from any public body.

 The new version was a "global transformation" (Fischer-Lichte, 1992, 200-201) a noticeable adaptation of the play’s signification systems to a Jewish-Moroccan audience. The fictional world is set in Casablanca "with its living folklore, concepts and tongue – including the names of the characters and the food – and its many sayings. The plot takes place during the Golden Age between the reigns of Muhammed V and his son, Hassan II." (Maman, 2011, 112) The house in which the plot takes place is realistically fashioned as a Jewish-Moroccan home, with tapestries on the walls and two large pictures, one of King Muhammed V and one of Rabbi Haim Pinto. These two patriarchs 'oversee' the residents of the house, and Danino, the miserly shopkeeper dressed in a caftan with a beret, is loyal to them and to their patriarchal order. Lower-class characters are also decked out in traditional Moroccan garb, while higher-class characters are dressed in Western-European style.

 Linguist Aharon Maman claims that Cohen "abstained from linguistic bluntness; the curse words are sophisticated and formulated as ironic allusions […] and subtle humor" (ibid.). No intimate touching was presented on stage, despite the plot’s love stories, as the story is aimed at a conservative audience. Maman goes on to illustrate how the play’s humor-filled language is addressed to all the social strata, and has many creative sayings. He even finds the influence of Israeli-Hebrew in the literal translation of Hebrew-Israeli slang into Judeo-Moroccan.

The scenography is historically based on the life of the Jewish community of Casablanca. First-generation spectators regard it as actual nostalgia for a life experience marginalized from Israeliness which perceives the Jewish-Moroccan culture as irrelevant to the new Israeli culture which has been center stage for the past two decades. For Israeli-born spectators of Moroccan descent, this is an imagined nostalgia, recognizable from family stories, visually, linguistically and bodily recreated on stage. This performance does not deal only with the past, but also relates indirectly to the Israeli present. Therefore, I would argue that miserliness is not only a quality reviled in the hospitality-based Middle Eastern tradition, but is also an allegory of the complex relation between Israeli identity and the Jewish-Moroccan cultural capital. 'Miserliness' as an image raises the question of how tradition should be conserved. Who is the miser, and what riches does he guard? In his traditional garb with pictures of the King and the Rabbi in his house, the miser represents a rigidity trying to guard cultural capital to the point of obsession. This miserliness is represented derisively, as there is no real possibility of adhering to tradition without flexibility and change. Nostalgia operates as a political tool to deal with the effacement of memory. Therefore, the performance, fittingly, offers a flexible approach combining Israeli and Jewish-Moroccan identities represented on stage without the need to choose between them, give up on or efface either.

The choice to present Molière's comedies made by a significant number of Jewish-Moroccan directors is connected to the education of the Jewish-Moroccan community by the *Alliance Israélite Universelle,* in particular, and the influence of French culture following French colonialism in North Africa, in general. Cohen adapted and directed *Scapin the Schemer* (2002), transporting the plot to a Casablanca market. Cohen also produced an adaptation of *Monsieur de Pourceaugnac* (2008), whose plot was similarly moved to Casablanca. Ivgi adapted Goldoni’s *The Servant of Two Masters* (2004). Be’er Sheva resident, Yigal Peleg says that after seeing the audience’s excitement watching a showing of *The Miser* in the town, he decided to produce an adaptation of Molière’s *The Imaginary Invalid* (2003). Similarly, actor Arik Mishali also presented an adaptation of Molière’s *The Doctor in Spite of Himself* (2008).

The exceptional production in the context of this strategy was *Ourika* (2003), written and directed by Hani Elmaliach and inspired by Beckett’s *Waiting for Godot*. An alumnus of the Tel Aviv University Theatre Department and Uta Hagen’s acting school in New York, Elmaliach is a teacher and theatre director in Ashkelon, and she used Beckett’s main template to fashion a critically-nostalgic play. The plot takes place during the 1950s in Ourika, a river valley south of Marrakesh in Morocco. Albert and Elerte, a childless married couple, are planning their illegal emigration to Israel. Elerte has lost the note they were given by the Zionist emissary from Israel, noting the exact time and place to which to arrive, but she vaguely remembers where and when they are to leave. Throughout the play, they wait for an emissary that may arrive to take them to the Promised Land. The couple is fashioned as a binary of oppositions, emphasizing the comic dimensions of the relationship. Albert is punctilious and ostentatious in his European-bourgeois style, befitting his stature as textile shop owner, while Elerte, a maker of potions and general advice-giver, is scattered and vulgar. As in *Waiting for Godot*, the emissary fails to arrive, but they still wait. The play ends with the two listening to Edith Piaf’s famous *Non, je ne regrette rien* on Albert’s transistor radio. The nostalgia that had shaped the earlier productions of Molière’s comedies was defiantly undermined in this production. Though the plot is situated in Morocco, it does not deal with family relations but, in fact, unharmoniously with the issue of emigration to Israel. The Israeli emissary is absent, and the interminable wait for his arrival is supposedly the opposite of the historical event of immigration itself. Elmaliach is uninterested in a purely nostalgic experience, but fashions an allusive social message regarding the social and cultural position of Israelis of Moroccan descent within the Israeli present. Ourika as a region symbolizes a liminal space between Morocco and the Promised Land, pointing to the Moroccan members of the audience as forgotten by the (hegemonic) Israeli emissary in the far-out periphery of Israel. The ending, with Piaf intoning that she regrets nothing, is ambivalent and even ironic. From the point of view of the characters waiting for the Promised Land, they are happy to leave their memories and past behind, like the words of the song. But from the viewpoint of the Israeli present, and especially after the experience of social and cultural oppression since their immigration to Israel, the song’s complete lack of remorse is transformed into discordant irony.

The original plays written for the repertoire of the Jewish-Moroccan theatre move between family comedy and musical. Avner Dan produced *Al-Familia* (2005) as a family comedy dealing with a couple’s complex relationship. Similarly, Mishali staged *Marati* (2007), a comedy presenting a romantic triangle involving a cobbler, his wife and their neighbor. Cohen authored the family comedies *Woman Builds Woman Destroys* (2007) and *Umm al Aroussa* (Mother of the Bride) (2012), starring singer and actress Raymonde Abekassis, which included songs related to the plot. Cohen’s musical *Munira* (2011) is a tribute to the well-known singer Salim Halali (1920-2005), one of the leading lights of the Shaabi style and one of the early formulators of Raï.[[44]](#footnote-44) During the 1960s, Halali managed the Golden Cockerel Café in Casablanca, where the plot of *Munira* takes place. Throughout the production, well-known Halali songs are sung, as befitting the different dramatic situations. It is a musical show based on a yearning for Halali songs, in particular, and Moroccan folk music, in general. In this case, the soundtrack amplifies the nostalgic experience. Elmaliach’s musical *Café de Marie* (2006) takes place in a Casablanca café in the 1950s. The plot revolves around owner Marie and her romantic relations with the male characters at the café. Well-known singers among the Jewish-Moroccan community, Haim Ouliel and Mike Carucci, play the café musicians and create a nostalgic soundtrack for the audience.

The Moroccan national flag is a central element which exists in most of the Jewish-Moroccan theatre performances, and is even included in family comedies that take place in a private living room setting. This is an exceptional scenographic choice because of the Israeli-Arab conflict: it is most uncommon to use an Arab country’s national flag in Israeli theatre, especially if that flag, as a theatrical prop, has no direct connection to the plot or the characters. Indeed, it has no apparent narrative justification. Thus, I claim that the Moroccan national flag on the stage stresses the subversive nostalgic tendency of the Jewish-Moroccan theatre. Nonetheless, the use of the national flag of an Arab country without any narrative justification demonstrates that the flag is a symbol of cultural identification for the artists and the audience with Moroccan culture, and expresses their yearning for this culture, which has been oppressed in Israel.

**Repertoire: Popular Theatre and Artistic Quality**

Shai Bar-Ya’akov, writing on of *Ourika* (Elmaliach’s *Waiting for Godot* adaptation), notes that:

Considering the ongoing successof *Yiddishspiel*,[[45]](#footnote-45) which presents its audience with a combination of familial tribalism and sentimental yearning for the past, it’s hard to criticize commercial Moroccan theatre doing the same, as long as it does so on a decent level. This is, in fact, perfectly well-made comic theatre, although free of pretense to any more complex artistic statement. It’s only a shame they decided to drag Beckett’s name into it… (Bar-Ya’akov, 2003).

Though praising it as good comic theatre, Bar-Ya’akov alludes that usually popular theatre will be of low quality and, at any rate, should not touch on such canonical texts as Beckett’s *Waiting for Godot*. His understanding signifies what most tastemakers and gatekeepers in the field of theatre think about Jewish-Moroccan theatre: that its artistic quality and performance level are of a ‘lesser’ quality. Because of these views, the works have been subject to no critical analysis and have received poor levels of institutional funding. The agents of the theatre field underplay the importance of this theatre, and they misunderstand its community and cultural importance.

 Most of the performances of the Jewish-Moroccan theatre fall under the category of what I will here term popular theatre. Popular theatre in my view comes from the community and is made for it, touches on themes and issues on its agenda (Prentki and Selman, 2000) and uses direct, simple and attractive practices, such as, comedy, physical theatre and music (Schechter, 2003) which are contrived in most case to bring pleasure, joy and laughter, and sometimes even social and consciousness change. Because popular theatre is connected to a specific community, claims Jason Prince,

[t]he term [popular theatre] may thus be applied sweepingly to theatres intended for all subordinated peoples within a society, as in the lower classes, or marginalized social groups, like ethnic minorities or lesbian, gay, bisexual and transgender people (Prince, 2016, 5).

Jewish-Moroccan theatre is popular theatre not simply because of its genres and styles, but also because its themes are linked to Jewish-Moroccan history, culture, and language.

 Prince distinguishes between popular theatre and mass culture. Mass culture refers to theatre performances as mass consumer products created in formulas by professional production teams, such as Broadway musicals. This theatre has high production values, but does so in order to sell its wares at the highest price, alienated from community and social questions. The main difference is that whereas popular theatre springs from below and has social and community goals, mass culture is well-planned and executed from above, and geared mainly for financial gain.

 The gatekeepers and tastemakers of Israel theatre disparage the importance of popular theatre, seeing it as lacking in aesthetic taste and amateurish but, in fact, its very roughness, unbeholden to stylistic unity, in Peter Brook’s terms, produces a unique community experience, with its intent as "first of all … unashamedly to make joy and laughter" (Brook, 1968, 83-84). I would argue that Jewish-Moroccan theatre is popular both in its themes and styles and in the exaggerated intention of its creators to entertain the audience, and especially to give first-generation immigrants a place and voice to hear their own language, and draw the second and third generations nearer to their ethnic identity. Asher Cohen has stated, "I’m not trying to bring some grand messages to the theatre, but to delight the audience and make them laugh. The audience of Moroccan immigrants didn’t have theatre, and now they do. That’s all."[[46]](#footnote-46) Ronit Ivgi says that for her, Moroccan theatre is "a gift to my family, to the uncles who immigrated from Morocco decades ago and since then have not gone out on a single outing". (Kadosh, 2002) However, creators are also keen to stress the seriousness with which plays are produced, as Hani Elmaliach says: "Moroccan theatre is important to me. The play is shown at the performing arts centers and is legitimate".[[47]](#footnote-47) Elmaliach's statement stresses that the performances take place in local and national buildings designed especially for theatre productions; this, in turn, gives them recognition and legitimization as respectable and as professional.

Taking note of the intentions of these directors and their artistic choices, we can observe a strategy that integrates the popular theatre style and classic comedies, mainly of Molière. This strategy 'kills two birds with one stone': on one hand, it tries to provide a 'standard of artistic quality' to Jewish-Moroccan theatre by the choice of classic plays and, on the other, stresses the comic-popular performance to bring Jewish-Moroccan spectators to the theatre. The choice of Molière as a theatrical icon of classical Western comedy, serves both to emphasize the community’s professionalism, but also to show that it is 'civilized' in Western terms. In Molière's plays, the hero is typically bourgeois with an obsession, such as, miserliness, misanthropy, hypochondria and more, all of which are mostly condemned by the Arab and Mizrahi cultures. Thus Molière's plays, which ridicule these despised obsessions,produce great pleasure for these Jewish-Moroccan spectators. Furthermore, the use in the translation and adaptation of the plays of linguistic expressions of Judeo-Moroccan Arabic, which are suitable to the comic situations on the stage, provides a further source of pleasure for these spectators. Herbert Gans calls this strategy ‘mid-cult,’ a strategy which integrates popular and high culture (Gans, 1999). Dan Urian (2008) applies this term to mainstream Israeli theatre, and argues that the Israeli theatre's repertoire is based on mid-cult strategy as a result of a commercial consideration that seeks to reach spectators from both low and high social strata. Whereas the former come to be entertained and enjoy popular performances, the latter have a self-image of a 'respectable and refined audience' who come to watch classical and canonical drama. But Jewish-Moroccan theatre practices this strategy not only to reach the Jewish-Moroccan audience, but also in order to deal with the prejudice that this is amateurish theatre. In this case, ‘amateur’ is not simply an objective description, but conceals ethnic and class assumptions as well. 'Amateurish' implicitly points out the orientalist attitude that this ethnic group is not civilized. Therefore, the mid-cult strategy has become a cultural-political tool to justify the quality of the Jewish-Moroccan theatre as well as to dissipate orientalist prejudices.

**Reception: Enthusiasm and Excitement**

Directors, newspaper articles and spectator talkbacks in websites testify to the enthusiasm with which Jewish-Moroccan theatre is received.[[48]](#footnote-48) Most of its target audience is made up of first-generation immigrants, with second- and third generations also attending and getting simultaneous translation from their parents.[[49]](#footnote-49) Erez Ruimi, who was born in Kiryat Gat - an Israeli peripheral southern town - has written extensively of his experience viewing *The Miser* with his father, a native of Morocco. This reception speaks to the complexity with which Jewish-Moroccan identity is fashioned in theatre. I have chosen to quote him at length as his words attest to the reception of the genre at large. Ruimi’s description is built on a time axis of entry into the lobby, reception of the performance, and the audience dispersal after it:

At the entrance to the lobby we stood there, my father and myself, with about 400 other people, mostly my father’s age, in their fifties to seventies, very few young people, all well-dressed and smelling good, speaking the most adequate Hebrew they could muster, perhaps a sentence in French here or there, but they all looked like ‘real Israelis.’ There was no sign of Moroccan language or character […]

We sat in the hall and the show started and, from that moment on, I had a very strange feeling. I remember the first sentence in Moroccan, although everybody knew in advance that the show was in the Moroccan language, it was strange for everybody sitting in the audience; it was as if people wouldn’t believe it until the play started that it would really be in their mother tongue, the language of their mother and father’s home, which you only heard at a family event. In a theatre hall, it was rare to hear the Moroccan tongue with all of its expressions and sayings. The first sentence was definitely embarrassing for everybody, out of sorts, even the first joke told on stage by the excellent actors got no laughs from the audience, just polite slight laughter.

Slowly, what happened around me was a process of release[…] As the show went on, I saw their eyes glisten with joy, the older men translating loudly to the younger ones […] the waves of laughter grew and grew; there was an amazing feeling that everybody sitting in the audience was a member of one big family, everybody loving everybody, no one telling their off neighbor, even if they were translating an especially juicy sentence spoken ten minutes before, and in a loud and obstructive tone.

‘Brothers sitting together’ is an understatement for what I witnessed that evening, a wave of liberation I had never seen before, my father and everybody around him watching the play while I couldn’t stop looking at the performance, which touched me and showed me the size and power of the tragedy.

The hardest, but also most moving part for me was the end of the show, and exiting the hall, everybody talking with everybody else, hugging each other, really just refusing to leave the theatre hall, and it just got worse as they moved from the hall itself to the entrance lobby. I saw the 400 ‘somewhat European’ Israelis I had met at the entrance to the show, speaking loudly in the most eloquent Moroccan tongue interspersed with phrases too long and too complicated for me to comprehend, and I don’t think there is a plastic surgeon alive who could remove the smiles from their faces, or anything that could adulterate the pure joy and enjoyment that these dear people derived from the experience they had just undergone. My father can’t stop talking about this show and to this day will only settle down when he knows that all his brothers will have seen it, and I am sure the same was true for each and every person sitting in the audience that evening.[[50]](#footnote-50)

The tripartite description - gathering, reception and dispersal - is similar to the stages of Victor Turner’s (1969) rite of passage: first, separation from daily reality; second, a passage characterized by liminality and the creation of a communitas of fraternity and community; third, incorporation – a return to reality after a transformative change. Despite the similarity in form, this theatrical event is not a rite of passage as a liminal phenomenon, but a liminoid one. Turner (1974) distinguishes between liminal and liminiod, although both have creative, transgressive and transformative potential to change situations, conditions or status as well as creating communitas. The liminal mostly takes place in calendric and cyclical rituals of tribal and total society with common symbolic systems, whose members are obligated to participate, and its function is to maintain the social order. In contrast, the liminoid takes place in (post)industrial societies, mostly in voluntary and spontaneous frames and spaces of leisure (as opposite to work) such as, games, sports, bars, clubs, concerts, art, films, and especially the theatre. [[51]](#footnote-51) The liminoid tends to be generated by particular groups, like ethnic ones, which can compete with one another for recognition, thus liminoid is often parts of social critiques, which "expose[ing] the injustices, inefficiencies and immoralities of the mainstream" (ibid, 86). Turner argues that theatrical events as liminoid as well as cultural performances not only reflect a social change, "but may themselves be active agencies of change (1986, 24). Hence, I argue that the Jewish-Moroccan theatrical events are liminoid spaces, which are active agencies of constructing a new Jewish-Moroccan identity that demands recognition as well as inclusion in the Israeli identity.

Erez Ruimi's description provides us with a profound look at how this liminoid space works out and allows the transformative process of identity: the transformation the theatrical event generated from Western-Israeli identity which suppressed any Middle Eastern characteristic of the mostly Moroccan-descendant spectators was the beginning of the liberation process from that restrictive hegemonic identity and the accepting of the Jewish-Moroccan identity. The gathering in the lobby shows the spectators’ hegemonic Israeli identity, as they are well-dressed and speaking in Hebrew. The first sentence uttered in Judeo-Moroccan on stage is accompanied by a shock, as if the actors have transgressed a taboo, and therefore there is very little laughter when the audience hears the jokes. In Israel, Judeo-Moroccan is used only in private, familial or traditional spaces, such as the synagogue. The presence of Judeo-Moroccan on the theatre stage, which is perceived as a ‘respectable’ medium and a hegemonic space, seems incongruous and even an oxymoron to the spectators. In *The Ethnic Problem in Israeli Theatre,* Dan Urian (2004) argues that Israeli theatre tends towards centralization, and most of its gatekeepers, practitioners, tastemakers as well as the audience come from the Jewish-secular-Ashkenazi hegemony. Thus, most of the repertoire of Israeli theatre is Western in nature, and it deals with social and political issues from a hegemonic point of view. Elija Anderson (2015) claims that 'white space' is one not only uninhabited by blacks, or that their role there is only as service-givers, but one that is phenomenologically perceived as such by both whites and blacks, such as: gated communities, university campuses, and cultural and theatre institutions.

 Therefore, at a performance, the audience perceives the theatre as 'white space', in the sense of a hegemonic Israeli space that expects restrained behavior, and this explains the dissonance when Judeo-Moroccan is heard on the stage. Only after a while is there a loosening up that can be termed a 'blackening' of the white space. The spectators laugh with delight, and the elders who speak Judeo-Moroccan translate its unique sayings and expressions to the youngsters. Cofman-Simhon (2013) specifies four groups of audiences in Jewish-Moroccan performances in relation to language: the first generation, for which it is a mother tongue, the second generation that understands it, the third generation that knows very little, and others of non-Moroccan descent, such as partners and friends accompanying the spectators of Moroccan descendant.

 Furthermore, spectators in Jewish-Moroccan theatre performances are usually not quiet but, in fact, they break the Western-bourgeois convention of audience behavior, i.e., that the audience not address the characters on stage to maintain aesthetic distance. Dennis Kennedy (2009), who deals with the issue of constructing spectators’ subjectivity by their active behavior and responses, suggests the term ‘audience gestures’ which explains the complex behavior of spectators, and focuses on the active bodily dimension of reception. Audience gestures are a set of social behaviors that assemble miscellaneous spectators into an audience and, historically and culturally, have been shaped and changed in different periods and countries and different mediums. They include, for example, applause, cheering, shouting bravo and encore or, alternately, booing, hissing and shouting catcalls. Kennedy argues that audience gestures construct the subjectivity of the spectators in terms of social and cultural identities. In this sense, the spectators of Jewish-Moroccan theatre use audience gestures to construct their ethnic identity in the theatrical event.

Spectators of Jewish-Moroccan theatre regularly answer the characters and joke with them, giving them advice and maintaining a vibrant dialogue. Sometimes after the show, some of the spectators approach the actors, congregate around them, and even hug and kiss them. I do not accept Cofman-Simhon’s (2013) hypothesis that this takes place because the spectators are older and thus untrained in Western-bourgeois theatrical conventions, by which she alludes to their cultural inferiority. I argue that the genre of popular theatre invites audience gestures as a spontaneous reaction from the hall to the stage.[[52]](#footnote-52) The comic performance, as Ruimi describes it, created ripples of laughter that, in fact, constituted a community-based fraternity similar to a communitas, temporarily suspending rigid social hierarchies and characterized by participants’ equality and fraternity. This experience allows for and beckons audience gestures, making the bourgeois spectatorial convention irrelevant. Ruimi describes how, when leaving the hall, the audience spoke loudly and proudly in Judeo-Moroccan, repeating the sayings and expressions of the play, conjuring up a pre-Israeli cultural world and refashioning a marginalized Jewish-Moroccan identity. The event signifies a new and alternative possibility of a wider Israeli identity that incorporates a Jewish-Moroccan ethnic identity.

 The communitas created in the theatre hall is not complete. Ruimi describes an ambivalent experience between the comedy on stage and 'the depths of tragedy' outside the theatre hall. The reception of the performance raises the question for him of why institutional Israeli theatre is not his own, his family’s and his community’s. He feels sorrow and anger for his grandparents who immigrated from Morocco in the 1950s and who, over the years, were not able to participate in any culture and arts in their language.

**Celebrating Jewish-Moroccan Theatre**

The very existence of Jewish theatre in Arabic created by Jews for Jews and reflecting on a nostalgic past in Arab countries, especially in light of the ongoing Israeli-Palestinian conflict, is a unique and extraordinary phenomenon on the cultural scene. The existence of Jewish-Moroccan theatre in Israel challenges traditional distinctions in Israeli theatre historiography which differentiates between Jewish-Hebrew-theatre and Arabic-Palestinian theatre. Jewish-Moroccan theatre is an Arabic-language theatre which does not deal with coexistence and peace or with ethnic conflicts in Israel, but literally springs out of Arab/Middle Eastern culture itself. The intentional cutoff from the themes of both contemporary Israeli social reality and the Hebrew language in Jewish-Moroccan theatre stresses the desire to establish an autonomous cultural site. While this theatre offers no direct social critique, its use of nostalgic material becomes a lever for the empowerment of Jewish-Moroccan identity. The use of popular theatre in constructing the repertoire is not just a marketing tool, but is also an invitation to a celebration between the hall and the stage. As I have shown with my discussion of *The Miser*, the reception of the production is clearly demonstrated in the connection established in the hall among three generations renewing their link to their own language and culture, and tangibly and physically signifies a future political and cultural possibility of an Israeli identity containing ethnic Jewish traditions that have too often been effaced from official Israeli culture.

1. תיאטרון קהילתי הוא אחת האפשרויות של applied theatre. הבמאי לא פעם מכונה בספרות המקצועית facilitator. בפרק זה אני רואה את המונחים האלה כנרדפים. [↑](#footnote-ref-1)
2. לניתוח מפורט של הקבוצות השונות ראו Lev-Aladgem (2010a, 53-98) . [↑](#footnote-ref-2)
3. הציטוטים והתיאור לקוחים מצלום המופע לטלוויזיה החינוכית: https://www.youtube.com/watch?v=7tb3f4ibggI [↑](#footnote-ref-3)
4. גילוי נאות: ב-1987--1989 שיחקתי כנער בקבוצת התיאטרון הקהילתי לנוער של נוה אליעזר בהנחיית זמירה רון, ואף השתתפתי בהצגה "מי-תהום וכל הדרמה הזאת". [↑](#footnote-ref-4)
5. <https://www.headstart.co.il/project.aspx?id=18179> [↑](#footnote-ref-5)
6. http://www.israelhayom.co.il/article/328023 [↑](#footnote-ref-6)
7. בפרק "היסטוריה מוצגת" עמדתי בהרחבה על פועלם וחזונם ב**בימת קדם** כתיאטרון מזרחי. [↑](#footnote-ref-7)
8. בשיתוף עם העיתונאי אמיר זוהר שערך תחקיר וליווה את תהליך היצירה. [↑](#footnote-ref-8)
9. <https://www.youtube.com/watch?v=l1hyCcghMfE> [↑](#footnote-ref-9)
10. הוקם ב-2009 כחלק מפרויקט של מפעל הפיס להקמת מעבדות תרבות בפריפריה הגיאוגרפית-החברתית-תרבותית. זו היתה הפעם הראשונה ברפרטואר התיאטרון שהופקה הצגה שעוסקת באופן ישיר בתכנים ובסוגיות שמעסיקות את הקהילה בדימונה. עד אז מרבית הרפרטואר היה מנותק מהמקום והקהילה, דומה למוצע בפרינג' התל אביבי ללא יחודיות כלשהי וללא קשר לדימונה ולסביבתה. [↑](#footnote-ref-10)
11. Director: Hanna Vazana-Greenwald; Dramaturg: Racheli Said; Actresses: Sally Arkadash, Moriah Bashari-Lifshitz, and Eden Uliel; Cello: Avigail Arad; Design: Frida Shoham; Choreography: Shira Eviatar [↑](#footnote-ref-11)
12. The description of the affair is based on the following sources: Zaid 2001; Shubali 2009; Sangero 2002; Madmoni-Gerber 2009. [↑](#footnote-ref-12)
13. There were three commissions to investigate the affair: 1) Behalul-Minikovski commission of the Ministry of Justice and the Ministry of Police (1967-1968); 2)Shalgi commission (1988-1994); 3) Kedmi State commission of investigation (1995-2001). In opposition to the previous ones Kedmi commission had legal authorities similar to court. [↑](#footnote-ref-13)
14. Achim Ve-Kayamim (Alive Brothers) and AMRAM are two NGOs, which collect official documents, make archive of oral testimonies, organize demonstrations and demand compensations, recognizing the injustice, and discovering what really happened with the children. See more information:

<https://he-il.facebook.com/AchimVekayamim/>

https://www.edut-amram.org/en/ [↑](#footnote-ref-14)
15. Avner Ben-Amos (2004: 308) shows that since the 1990s, oppositional voices in Israel have been exploiting the pageant format by infusing it with critical, anti-Zionist meanings. [↑](#footnote-ref-15)
16. “A land flowing with milk and honey” (Exodus 3:8 New International Version) [↑](#footnote-ref-16)
17. WIZO – a Zionist women’s organization. Among its activities was the establishment of nurseries, child-care centers, daycare centers for working mothers, etc. Some of the abducted children were transferred to WIZO as a transition station before adoption. Parents who attempted to see their children were usually sent away under the false pretense that the child had died. [↑](#footnote-ref-17)
18. Hadas Ziv views the racial attitude toward the Yemenite parents as institutional racism which existed in the Israeli medical system at the time of the affair as well as today, for instance, regarding Ethiopian Jews. [↑](#footnote-ref-18)
19. *Khet* and *‘Ayin* are guttural consonants that characterize Hebrew and Arabic, which Ashkenazim find it hard to produce, and are therefore perceived by them ironically as a non-standard accent worthy of derision. [↑](#footnote-ref-19)
20. Purim is a Jewish holiday where children dress up, similar in its carnivalesque nature to Halloween. [↑](#footnote-ref-20)
21. Oum Kalthoum was a famous female Egyptian singer beloved throughout the Arab world. Zohar Argov was an Israeli singer of Jewish-Yemenite descent who became a Mizrahi-cultural icon in Israel, and was known for his charismatic, virtuous voice. [↑](#footnote-ref-21)
22. Vazana participated as an actor and then as director in the first wave of Israeli community-based theatre characterized by a Mizrahi protest of Ashkenazi hegemony. Performances dealt mainly with Mizrahi youth and its oppression by the education system and the military. (See, Lev-Aladgem, 2010, 79-83). [↑](#footnote-ref-22)
23. Forms of agricultural settlements based on economic and social communalism created by the Zionist movement. [↑](#footnote-ref-23)
24. For a discussion of the Public Housing Law struggle, see: Chetrit (2010, 220-222). For an analysis of Kibbutz and Moshav land policy change and the struggle over it, see: Yacobi, (2007) and Hananel (2012).‏ [↑](#footnote-ref-24)
25. Nurit Cohen-Evron, A. L. and Ofira Henig, letters given to me, courtesy of Shlomo Vazana. [↑](#footnote-ref-25)
26. אני משתמש בשמות הפרטיים של שלוש השחקניות כפי שהדבר מופיע בטקסט, ועל אף שבדיאלוג הן מצהירות על שמות פרטים אחרים שיש להן. כמו כן בהתאם לשיר המבוצע, בחלק מהסצנות שם הדמות הדוברת גם כן משתנה. במובן זה יש כאן כפילות ושילוש המתאים לתפיסת המשחק הברכטיינית – הריחוק בין השחקנית, לדמות הפרחה של סיפור המסגרת לבין דמות ספציפית בסצנה מסוימת המבוסס על שיר. [↑](#footnote-ref-26)
27. Translation by Amiel Alcalay (1996, 267-268). [↑](#footnote-ref-27)
28. http://www.haaretz.co.il/gallery/literature/.premium-1.2727123 אוחזר ב- 10.9.2015. [↑](#footnote-ref-28)
29. [www.haaretz.co.il/1.2181467](http://www.haaretz.co.il/1.2181467) אוחזר ב- 5.12.2013 [↑](#footnote-ref-29)
30. ב"לילה שחור" היתה הקראת שירה מזרחית של משוררים כמו מתי שמואלוף, שהיה בין מייסדי "גרילה תרבות" שבין היתר ארגנה אירועי שירה כהפגנת מחאה וסולידריות עם שובתים ועובדים. יוצרים ואירועים אלה עמדו ביסוד ההשראה של ערס-פואטיקה. [↑](#footnote-ref-30)
31. קיסר ביקשה 20,000 ₪ ובתוך זמן קצר גייסה 30,860 ₪. [https://www.headstart.co.il](https://www.headstart.co.il/project.aspx?id=10657). [↑](#footnote-ref-31)
32. <http://www.haaretz.co.il/opinions/.premium-1.2681049> אוחזר 11.7.2015. [↑](#footnote-ref-32)
33. <http://www.haaretz.co.il/opinions/.premium-1.2712572> אוחזר 22.8.2015 [↑](#footnote-ref-33)
34. <http://www.haaretz.co.il/literature/poetry/.premium-1.2506767> אוחזר 9.12.2014 [↑](#footnote-ref-34)
35. http://www.haaretz.co.il/literature/poetry/.premium-1.2151769 אוחזר 31.10.2013. ראו את התגובות לשיר. [↑](#footnote-ref-35)
36. <http://www.haaretz.co.il/1.2181467> אוחזר ב-5.12.2013 [↑](#footnote-ref-36)
37. <http://www.haaretz.co.il/1.2181467> אוחזר ב-5.12.2013 [↑](#footnote-ref-37)
38. Most Middle Eastern Jews spoke Arabic in Jewish dialects, such as Judeo-Iraqi, Judeo-Moroccan, Judeo-Yemenite. Following immigration to Israel, these languages are on the verge of cultural extinction. [↑](#footnote-ref-38)
39. The colors ‘white’ and ‘black’ in Israeli ethnic discourse are usually used to signify Ashkenazi as white and Mizrahi (including Moroccan Jews) as black, although phenotypically this is not always the case (Sasson‐Levy and Shoshana, 2013).‏ [↑](#footnote-ref-39)
40. *Alliance Israélite Universelle* – a Jewish-French organization, which was established in 1860 by affluent Jews in France to support its population. It is well-known for its schools which were built in the Jewish communities in the Middle East and especially in North-Africa. These schools were based on French as well as on a Jewish curriculum. [↑](#footnote-ref-40)
41. Interview with Ma’ayan, 7 June 2016 [in Hebrew]. [↑](#footnote-ref-41)
42. See PILAT reports of Israeli Theatre Activity. <https://www.pilat.co.il> [in Hebrew]. [↑](#footnote-ref-42)
43. Maman, Aharon. 2011. ‘Jewish Mougrabhi Identity from David Bouskilah to Asher Cohen – Rebirth or Swan Song?’, in Yossef Touvi and Dennis Courzon (eds.), *Studies of East and West: Languages, Literatures and Historical Chapters Volume 1* (Haifa and Jerusalem: Haifa University Press and Carmel. Pp. 109-34, 112 [in Hebrew]. [↑](#footnote-ref-43)
44. Shaabi style is a type of Arabic folk music, while Raï is also a type of Algerian folk music, which grew from Shaabi but integrates Arabic traditional musical instruments with electronic ones, and interweaves elements from jazz, pop, Latin music and more. Raï is very common among Algerian immigrants in France. [↑](#footnote-ref-44)
45. A subsidized, Yiddish-language (the language of Eastern European Jews) public theatre, its repertoire comprises popular and entertainment shows. [↑](#footnote-ref-45)
46. Interview with Cohen, 24 September 2016 [in Hebrew]. [↑](#footnote-ref-46)
47. Interview with Elimeleh, 2 September 2016 [in Hebrew]. [↑](#footnote-ref-47)
48. See for example: Interview with Cohen; Interview with Elmaliach; Kadosh, ‘Soul Play’; <http://theaterelmagreb.wixsite.com/el-magreb>; http://www.habama.co.il. [↑](#footnote-ref-48)
49. Interview with Cohen; Interview with Elimeleh. [↑](#footnote-ref-49)
50. Erez Ruimi, *The Cultural Genie* (unpublished, courtesy of the author) [in Hebrew]. [↑](#footnote-ref-50)
51. Turner explains that liminal and liminoid are not a dichotomy, both can even take place together. For example, liminal can takes place in liminoid spaces: bars and clubs are liminoid spaces, "but when clubs become exclusivist they tend to generate rite of passage, with the liminal a condition of entrance into the liminoid realm" (1974, 86). [↑](#footnote-ref-51)
52. During the run of Shmuel Hasfari’s *The King*, which presented the life of famous Yemenite-descendant Israeli singer Zohar Argov, Mizrahi youngsters called at the stage, sang the hits and even kissed and tore down the show poster. In this instance, too, I have claimed that the performance’s style invited reaction from a young audience that must be cognizant of the Western-bourgeois convention, as opposed to stunned theatre critics, who eschewed this behavior in disgust, signifying it as uncivilized. See Shem-Tov (2017). [↑](#footnote-ref-52)