*Shimella - Community-based Theatre of Israeli-Ethiopian Jews:*

*Between Performing Protest and Utopian Performative*

שִׁימֱלַה (חסידה באמהרית) הוא תיאטרון קהילתי ישראלי של יהודים-אתיופים מנתניה בבימויה של חן אֵליה. שימלה נוסד ב-2010 והפיק ארבעה מופעים שונים העוסקים בקהילה היהודית-אתיופית בישראל. יהודי-אתיופיה החלו להגר לישראל מ-1977 ועד היום, ועל אף שישראל ראתה בהם כחלק מהאתוס הציוני של שיבת היהודים ל"מולדת ההיסטורית", הם סובלים מגזענות ואפליה בכל תחומי החיים: דיור, תעסוקה, חינוך, בריאות ועוד. הם מתמודדים עם משבר הגירה הכולל אבטלה, עוני, סמים, אבדנות ואלימות במשפחה.

תכנים אלה כחוויות אישיות וחברתיות עלו ביצירת מופעי **שימלה** כחלק מתהליך של תיאטרון דיווזינג. חן אליה, שאינה ממוצא אתיופי, כתבה וביימה את המופעים תוך שימוש בטכניקות של תיאטרון אפי כדי ליצור אירוע תיאטרוני פוליטי. אני טוען שהאספקט הפוליטי במופעי **שימלה** נע בין הצגת מחאה ביקורתית (performing critical protest) כנגד יחס המדינה והחברה בישראל כלפי יהודי אתיופיה, לבין רגע אוטופי-פרפורמטיבי (utopian-performative) שממחיש רגשית, גופנית וחווייתית את העתיד הרצוי. Jill Dolanמסבירה:

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)

Given that it involves, a priori, oppression and negation, this is not utopia in the sense of a closed political paradigm that outlines how the future is supposed to be. Rather, Dolan is thinking about the utopic as a temporary experience between all participants in the event and not as the realization of specific and concrete content. This is a moment in which sensitivities and sensibilities surface, a time when social and political options, which are not existent in the present, are experienced, and which the performance establishes within its framework. The Utopian performative is principally transformative. While the performance forges, by way of aesthetic realization, a communal experience that does not yet exist in the social reality, it at the same time carries the potential for its future realization.

בעוד הצגת המחאה, במינונים שונים, היא כנגד גזענות ואפליה, האוטופי-פרפרומטיבי ברפרטואר **שימלה** ממחיש תקווה ותשוקה לשינוי, מחזק את הסולידריות של הקהילה האתיופית ומייצר חוויה ודימוי רצוי ששואפים אליו. קהילת יהודי אתיופיה שחסרת ייצוג במרחב הציבורי, מקבלת חוויה הפוכה במופע, שמציב במרכזו תכנים, סוגיות וחוויות שאינם מוכרים לישראלים אחרים. האוטופי-פרפורמטיבי צומח באירוע התיאטרוני לא רק בגלל ייצוג ברגישות ובאמפטיה בסוגיות שחשובות לקהילה, אלא משום שזהו ייצוג-עצמי של שחקנים מתוך הקהילה. הנראות מתממשת גם במרכיבים תרבותיים כגון: שימוש באמהרית לצד עברית, ניגון של מוסיקה אתיופית חיה, אביזרים ופירטי לבוש מסורתיים ועוד.

בנוסף, סיום המחזות הוא לרוב בעל אופטימיות זהירה משום שהפתרון המוצע לקונפליקט החברתי נעוץ בעיקר בפעולה סולידרית של הקהילה עצמה כדי להתמודד עם קשייה. סיום זה מעניק תקווה לקהילה אך בלי ליפּוֹת ולטייח את הבעיות. בסיום האופטימי הקהילה אומרת מה היא היתה רוצה לראות במציאות החברתית וממחישה זאת על הבמה. במילים אחרות, האוטופי-פרפורמטיבי מודגש בסיום הנרטיב המצביע על יכולת התמודדות טובה ואופטימית לעבר תיקון המצב מתוך משאביה של הקהילה עצמה ולא רק מתוך גורמים אחרים מחוצה לה.

לכן האוטופי-פרפורמטיבי הא טרנספורמטיבי בעיקרו, וכפי שדולן מציינת הוא דומה לטענת Boal:

"Perhaps the theatre is not revolutionary in itself; but have no doubts, it is a rehearsal of revolution". (Boal 1979, 122)

"חזרה" זו אינה רק משחק אינטלקטואלי מנותק רגשית, אלא היא ממחישה שאת הטרנספורמציה המבוצעת באירוע התיאטרוני ניתן לחולל גם במציאות החברתית עצמה.

**יהודי אתיופיה בישראל**[[1]](#footnote-1)

בישראל כ-155 אלף תושבים יהודי אתיופיה וצאצאיהם. כשליש מילידי אתיופיה היגרו לישראל בשני גלים עיקריים "מבצע משה" (1984-1977) ו"מבצע שלמה" (1991), על אף שעד היום מהגרים יהודים מאתיופיה לישראל במספרים קטנים. "מבצע משה", היה אקסודוס של מסע רגלי קשה שהפך לאתוס מכונן של סבל, גבורה וחיזוק זהותם היהודית והגשמת חלום דתי להגיע לארץ המבוטחת. במסע זה כ-4000 יהודים נספו, ואחרים נשדדו ונפגעו והוא הפך לאתוס קהילתי. לאחר מאבק להכרה ממסדית, נחנכה ב-2007 אנדרטה לזכר הנספים בהר הרצל ואף מתקיים במקום טקס זכרון ממלכתי ביום ירושלים. ב-2008 המדינה הכירה גם בחג הסיגד, שהוא ייחודי ליהודי אתיופיה כחג רשמי של המדינה.

יהודי-אתיופיה היו מנותקים משאר יהודי העולם לכן מסורתם הדתית שונה כפי שהתפתחה אצל שאר היהודים. מסורתם הדתית וצבע עורם הכהה עורר ספקות לגבי יהדותם, לכן הממסד הרבני דרש תהליך גיור קל. לעומת זאת, הרב עובדיה יוסף הכיר שהם יהודים ללא צורך בגיור. במהלך 1980s יהודי-אתיופיה מחו כנגד הצורך בגיור, ופסיקת הרב יוסף התקבלה. שונותם היתה מקור לגזענות כלפיהם.

Therefore, Most of the Ethiopian Jews have a low socio-economic status and a low level of education, live in underprivileged areas, suffer unemployment and a high crime rate.

בשל משבר ההגירה ומדיניות קלוקלת, התערער מבנה המשפחה המסורתי וגרם לעליה בשיעור אלימות במשפחה ואף רצח נשים בידי בני זוגן (Hisherik 2018), והתאבדויות שהן בשיעור גבוה ביחס לאוכלוסיה הכללית (Youngmann, 2021).

This difficult situation, among others, is a result of discriminatory policies of the Israeli government over the last decades in most of the areas they inhabit (Kaplan 1999; Lazin 2002; Swirski & Swirski 2002).

עם זאת, הדיכוי והאפליה עוררו תנועת מחאה של יהודי אתיופיה. ב-1996 התברר שהייתה הנחיה במד"א להשליך לאשפה כל תרומת דם של יהודי אתיופיה בטענה שדם זה עלול להיות נגוע במחלות. הדבר גרר למחאה גדולה ולפתיחת ועדת חקירה בנושא. בעשור האחרון צעירים אתיופים רבים סובלים מאלימות משטרתית (Abdallah 2021) שלא פעם הסתיימה בהרג, ועוררה הפגנות סוערות בהשראת התנועה האפרו-אמריקאית Black lives matter (Keynan, 2020).

**קבוצת שימלה ושפת התיאטרון**

התיאטרון היהודי-אתיופי בישראל החל לצמוח מאמצע 1990s. התיאטרון האתיופי המקצועי כמו גם הקהילתי, הוא אתר של ייצוג-עצמי, שדובר עברית ומשלב לא פעם ברמות שונות אמהרית. Sarit Cofman-Simhon שחוקרת תיאטרון זה טוענת:

The Ethiopian Israeli theatre has made great efforts to devise a unique stage vocabulary, based on the Ethiopian language, its dances, and its rhythms, kneading them together to create an intercultural blend. (2013, 65)

תיאטרון אתיופי כתיאטרון מהגרים עוסק בקונפליקטים, כגון: דבקות במסורת מול היטמעות בתרבות הרוב, פערי הדורות בין המהגר לילדיו שנולדו בארץ החדשה וגזענות ואפליה ממסדית. למעשה, תכנים אלה העוסקים במעבר של המהגר במרחב והפיכתו לזר, מעצבים את גופו של השחקן-המהגר על הבמה. במובן זה Emma Cox טוענת:

Theatre about migration opens up bodily lexicons, as well as spatial syntaxes. Bodies on stage actualise stories with voice, accent, skin and history" (Cox, 2014, 4).

התיאטרון האתיופי למעשה מנהל משא ומתן עם המשמעויות של הקטגוריות:

race, nationhood, identity, displacement and belonging.

והוא עושה זאת תוך יצירת דרמטורגיה ושפת תיאטרון ייחודית (Meerzon and Pewny, 2019) שמבוססות על חומרי המורשת האתיופית, משבר ההגירה והתנגדות לגזענות.

חן אליה היא במאית של תיאטרון קהילתי ומורה לתיאטרון בתיכון למעלה מעשרים שנה. לפני שהקימה את תיאטרון **שימלה**, כבר ב-2005 הקימה את **קבוצת אלון** לנוער אתיופי בפנימיית אלון. חוקרת התיאטרון הקהילתי Lev-Aladgem טוענת ש**קבוצת אלון** היא:

[A] cultural intervention that manages to problematise the ambivalent and displaced lived experiences of these young performers as diasporic subjects, and provides them with a critical, reflexive practice with which to confront their ‘betwixt and between’ daily life (Lev-Aladgem, 2008, 275).

הקבוצה הפיקה שלושה מופעים. **מסגרות** (2006)מתמקדת בפערי הדורות בין הנוער להוריהם המהגרים; **7 דורות** (2007) עסקה במסורת השידוכים באתיופיה לעומת הרצון להתחתן מבחירה חופשית בישראל. ב**מסיכה לבנה** (2008) בהשראת "עור שחור מסכות לבנות" של פנון, ההצגה מראה את הכשלון של האתיופי להידמות לחברה הלבנה, ומחזקת את הגאווה בזהות השחורה.

ממויה זרה, עובד סוציאלי אתיופי שעבד עם אליה ב**קבוצת אלון** הזמין אותה ב-2010 להקים קבוצת תיאטרון קהילתי למבוגרים אתיופים במתנ"ס של שכונת דורה בנתניה. ממויה זרה היה אחד המובילים של תכנית Parents And Children Together של הג'ויינט שתיקצבה את התיאטרון הקהילתי. מטרת התכנית היתה לחולל שינוי משמעותי במצב המשפחתי ופערי הדורות בקרב יוצאי אתיופיה, ומנסיונו ב**קבוצת אלון**, זרה ראה בתיאטרון הקהילתי אתר מעצים שעשוי להשיג את מטרות התכנית.

קבוצת **שימלה** הורכבה מחמישה גברים וחמש עשרה נשים ובהצגה הראשונה אף השתתפו בסצנות שונות ילדיהם של השחקנים. חן אליה לימדה את המשתתפים משחק וכתיאטרון דיוויזניג הביאו השחקנים סיפורים אישיים שהיוו את הבסיס למחזות. תיאטרון דייויניזג הוא חלק מדמוקרטיזציה של התרבות מכיוון שיש בו השתתפות שווה בהפקה

"…and because of the need to deal with topics of immediate relevance to community audiences rarely addressed by existing, written plays" (Heddon and Milling, 2015, 131).

דוגמה בולטת לדמוקרטיזציה בתהליך היא סוגיית סיום הנרטיב, שלרוב מעיד על האמירה החברתית של המופע. חן אליה הציעה לקבוצת **שימלה** סיום מחאתי שבו הקונפליקט אינו מסתיים בהפי-אנד. לעומת זאת, חברי **שימלה** העדיפו סיום אופטימי שמעניק תקווה לקהילה. לכן במופעי הקבוצה העלילה מסתיימת באופטימיות זהירה, שאינה מייפה ומטייחת את הקושי. הסיום הוא אוטופי-פרפרומטיבי, משום שהמוצג על הבמה מצביע על אפשרות מימושו במציאות. סיום שלרוב מדגיש את הסולידריות הקהילתית כפתרון למשבר ולקושי.

בתהליך יצירת המופעים, התכנים עסקו במסע לישראל, במשבר ההגירה, בגזענות הממסדית, באלימות המשפחה, במעמד האישה ובאבדנות של בני נוער. על אף השוני בין ההפקות השונות היו מספר מאפייני בימוי של תיאטרון אפי ובעיקר ב'חלל הריק' וב- Collaborative acting mode כדי לעצב אמירה פוליטית על הבמה. החלל הריק הוא נקודת המוצא לבניית המיזסצנה, שמדגישה דימויים שונים שמוטענים וצוברים משמעות בתהליך של ריקון ומילוי החלל. עקרון החלל הריק אינו מתיימר לייצוג מימטי אלא ליצור דימוי למציאות ולעצב אמירה פוליטית על מציאות זו.

מילוי וריקון החלל בידי שחקני **שימלה** מעצבים אותם כסוכנים אקטיביים של מציאות חייהם ומאפשר להם לנסח דרך גופם את תפיסתם על הבמה. השחקנים משתמשים ב-Collaborative acting mode (States, 2002), הכולל פנייה לקהל כמספר-סיפורים או כאסייד כדי לשתף במחשבות ורגשות. התמוססות 'הקיר הרביעי' עולה בקנה אחד עם תפיסת התיאטרון הקהילתי שבו השחקנים והצופים הם משתתפים באירוע תיאטרוני-קהילתי שמלבן סוגיות בוערות על סדר יומה של הקהילה דרך התיאטרון.

**שימלה, שימלה [חסידה, חסידה] (2010)**

**שימלה, שימלה** (חסידה, חסידה) הוא המופע הראשון של הקבוצה, שבנוי על תבנית "החלום ושברו" של הגירת יהודי אתיופיה לישראל. המופע בנוי משלושה חלקים עיקריים: הראשון, החיים הפסטורליים בכפר האתיופי; השני, המסע הרגלי; השלישי, קשיי ההגירה והמפגש עם הגזענות, התפרקות המשפחה ואבדנות של הצעירים. מוקד המופע הוא הצגת המיתוס "האקסודוס" ההרואי של מסע רגלי מאתיופיה לירושלים.

החיים בכפר והמסע לאתיופיה

השחקנים מפוזרים על הבמה וכל אחד בתורו מספר לקהל בעברית ובאמהרית זכרונות מחיי הכפר באתיופיה כגון: רחיצה בנהר, לרעות צאן, שתיית חלב של פרה, ברכה על הלחם בשבת, אב שמספר סיפורי מעשיות לבתו ועוד. הסצנה מסתיימת בזכרון על שירי ירושלים, כשנגנים עם כלי נגינה מסורתיים כמו הקרר krar (מעין נבל) מלווים שירי געגוע לירושלים. כל זכרון נפתח במילים "אני זוכר/ת", ולאחר מכן הקבוצה מבצעת את הזכרון כתיאטרון סיפור ומפיחה בו חיים. השילוב של העברית והאמהרית, והמעבר מזמן עבר לפעולה מוצגת בהווה, הופכת את הבמה למרחב של היזכרות לנוסטלגיה לחיי כפר פסטורליים. הסיום עם הכמיהה הרוחנית לירושלים, מדגיש שההגירה אינה בשל מצב כלכלי-חברתי, אלא בעקבות המסר המשיחי של קהילה זו.

שירי הגעגוע לירושלים מובילים לסצנת המסע הרגלי לישראל. בשנים 1977-1985 עשרים אלף מיהודי-אתיופיה עזבו את ביתם והלכו במסע רגלי ארוך עד סודן. במסע תווי הדרך היה קשה. המהגרים סבלו מרעב, מחלות ומוות והותקפו על ידי שודדים. לאחר שהגיעו לסודן הם נתקעו במחנות פליטים כשנתיים עד הטסתם לישראל. כ-4000 איש מתו שהם כחמישית מכלל היוצאים למסע לישראל.

על הבמה, הקבוצה מתחילה לנוע במעגל, כשעל הכתפיים שקי נדודים בהליכה איטית וכבדה המלווה במוסיקה שקטה הממחישה את המדבר הצחיח. בצד ימין בקדמת הבמה זהבה מספרת לקהל את קשיי המסע שלה, כשהקבוצה מבצעת את הסיפור:

יצאנו 73 אנשים לדרך, אחרי שבועיים של הליכה , בבוקר חם אחד, הגענו לגבול אתיופיה, [...] אחרי חצי שעה אשה אחת מבוגרת נפטרה, היה חם כמו גיהנום, [...] קברנו אותה בצד הדרך, [...] אחרי חצי שעה נפטרה גם אחותה. אשה אחרת הניקה תינוק בן שנה, נפלה, ביקשה מים. שבעה אנשים נשכבו. [...] האמא מתה, התינוק חי, הוא לא מסכים לעזוב את השד של אמו. קשרתי צעיף לגב שלי וסחבתי את התינוק. [...] נפטרו עוד 5 אנשים. [...] אין ציפורים, איפה את חסידה?! אין חיים, תיכף כולנו מתים. פתאום הגיעו הסודנים נתנו לנו מים מעורבבים עם בוץ לשתות, קברנו את המתים בצד הדרך. המשכנו. בדרך לירושלים, האמנו.[[2]](#footnote-2)

כשזהבה מתארת את המוות של אנשים במסע על הבמה אחת השחקנית נופלת ונשכבת במרכז המעגל, כל השאר מנסים להצילה ללא הצלחה, מקוננים ולבסוף עוטפים אותה בנטלה (צעיף לבן אתיופי). סצנת המסע היא משמעותית בזכרון הקולקטיבי של הקהל האתיופי הצופה בהצגה.

גדי בן עזר מצא שמיתוס המסע הוא מרכזי בקהילה היהודית-אתיופית בישראל והוא מורכב משלוש תימות: זהות יהודית (Jewish identity), סבל (suffering) וגבורה-עוצמה פנימית (bravery-inner strength). לטענת בן-עזר:

The story of their journey seems to play an important role in the process of adaptation and integration of the Ethiopian Jews into Israeli society. It is recounted among the Ethiopian Jewish community and is being used as a vehicle in the social dialogue which has evolved with Israeli society. It seems to have become their way of continuing the necessary journey within Israel, striving to ‘arrive’ in the social sense, to be accepted and integrated (BenEzer, 2002, 192-193).

לטענתו, זהו מיתוס בהתהוות (a myth ‘in the making’) ועל אף הדימיון שבין מיתוס המסע הדומה לאתוס הציוני של "משואה לתקומה" העסוק בסבל ובגבורה היהודית, החברה הישראלית עדיין לא מכירה (knows and recognizes) את מיתוס המסע האתיופי והוא נותר בשוליים. Emma Cox מצביעה על המיתוס, וליתר דיוק מיתופואטיקה, כמרכזית בפוליטיקת תיאטרון הגירה:

‘Mythopoetics’ of migration - literally ‘making myth’ out of migration - describes an accumulation of visions of foreignness that have collided in the globalised, bureaucratised present (Cox, 2014, 10).

על אף שמיתוס המסע, מרכזי בזהות יהודי אתיופיה, הוא עדיין לא השתלב באתוס הציוני ולכן **שימלה** מעצב מיתופואטיקה על הבמה כחלק מ"מיתוס בהתהוות" כדי לגבש את הקהילה האתיופית ולחזק את השתלבותה בחברה הישראלית.

האפליה והתפרקות המשפחה

לכאורה, המסע מסתיים בישראל. המהגרים נרגשים, מנשקים את האדמה ועורכים טקס ברכה באמהרית. אך במפגש עם הבירוקרטיה הישראלית האופוריה מתפוגגת. פקידת הממסד, שמגלמת דקלה הרניק- זורע, השחקנית היחידה שאינה אתיופית, ומייצגת את מדיניות כור ההיתוך שמוחקת את זהותם היהודית-אתיופית והדרתם לשולי החברה. בלי להתחשב במשמעות השם המקורי וללא רשות, הפקידה מחליפה לשמות עבריים את שמותיהם האתיופיים של המהגרים. עיברות Hebraization)) השמות בכפייה היא פרקטיקה ציונית ידועה שמבליטה את פטרונות הממסד וביטול הזהות שהשם המקורי נושא בחובו. הפקידה הממסדית מופיעה שוב כשאחד המהגרים מגיע ללשכת תעסוקה, ומנסה להתאים לדרישות העבודה. אך בכל פעם במכוון הפקידה אומרת דבר והיפוכו, כדי שהמהגר לא יתאים וישאר מובטל. הסצנה מסתיימת כשהמהגר אומר לקהל בטון עגום: "אני צריך לשלם חשבונות ואין לי ממה". האבטלה כתוצאה מאפליה גוררת איתה לא רק קשיים כלכליים אלא התפרקות של המשפחה, אלימות ואבדנות.

על הבמה אנו נחשפים לשני סוגים של משפחות אתיופיות. המשפחה המצויה שנמצאת בתקשורת לקויה ובמתח רב ומשפחה רצויה שיש בה תקשורת טובה, עזרה ותמיכה הדדית. על הבמה נמצאות שתי המשפחות שבכל פעם הזרקור עולה על משפחה אחרת. המצב הסוציואקונומי הנמוך של המשפחה המצויה ומוביל למתח בין בני הזוג, למריבות ואלימות עד התרפקות המשפחה. הנער יושב בין שני הוריו המטיחים זה בזה אשמות על המצב. הוא נסגר ונכנס לדכאון. לעומת זאת, במשפחה האידאלית, הגבר עובד בחוץ וגם עוזר במטלות הבית, קשוב לבת זוגו ולילדי המשפחה הישגים גבוהים בבית הספר.

בצורה זו נערכת השוואה בין המצב הבעייתי שבו מצויה הקהילה לבין המצב הרצוי שאליו היא משתוקקת. תפיסה דומה של השוואה ניתן לראות בתיאטרון הדימוי (image theatre) של Boal (1992), שבו יש את ה-real image המציג את מצב הדיכוי הקיים, לעומת ה-ideal image של המצב שהקהילה משתוקקת אליו, לבסוף יצירת:The image of possible transition. דימוי המעבר (transit image) המגלם את מה שיש לעשות כדי לחולל שינוי במציאות. אך בניגוד למודל של בואל, בסצנה אין דימוי מעבר (transit image) ברור על הבמה, כיצד המשפחה הנמצאת במשבר יכולה לצאת ממנו.[[3]](#footnote-3) ההשוואה יוצרת שזירה בין המחאה המצויה בייצוג המשפחה במשבר ליצוג האוטופי-פרפורמטיבי של המשפחה האידיאלית, מבלי לנסח מפורשות את המעבר בין שני המצבים, אך מסמנת את הכיוון שאליו צריך לשאוף.

צורת המעגל, בווריאציות שונות, היא הבסיס למיזנסצנה של המופע כולו, מלבד סצנת המשפחות שבה מבנה זה נשבר. בחלק הראשון רואים כיצד המעגל מייצר את חיי הקהילה בכפר ואת המסע הארוך וסיומו ההגעה לישראל. המסע מיוצג בתנועה מעגלית איטית שכל פעם מישהו אחר נושר ממה, אך התנועה אינה פוסקת. בסצנת הנחיתה בישראל, כולם מאורגנים בחצי מעגל ונושאים ברכה לרגל הגעתם לארץ המבוטחת. המעגל כבסיס למיזנסצנה צובר משמעות והופך לסמל וייצוג לקהילה ולכוחה לתמוך ביחיד ולהעניק לו רשת תמיכה ובטחון במצב המשתנה תדיר. אך בסצנת המשפחות המעגל נשבר. לא רואים יותר את המעגל שמייצג את הקהילה, אלא יחידים מופרדים, המנסים להתמודד ללא הצלחה עם הדיכוי הממסדי, ולכן המשפחה מתפרקת. כל הורה הולך לכיוון אחר והנער מאבד את אחיזתו בקהילה ומכאן הוא מובל לאבדנות. התפרקות המשפחה מגולם במזינסצנה של שחקנים בודדים ההולכים לכיוונים שונים ומותירים את הבמה ריקה. תמיכת הקהילה עבור היחיד מתרוקנת והיחידים מתפרקים עד אבדנות ממש.

מוטיב החסידה וסיום הנרטיב

"שימלה" היא חסידה המצביעה על אמירה ידועה באמהרית: "שימלה, שימלה, חסידה, חסידה, ארצנו ירושלים, השלום לה?". החסידה הופכת למוטיב חוזר לכמיהה לירושלים. במופע היא קיימת כבובה שמופעלת על ידי המספרת ושחקנים נוספים. החסידה נבנתה על ידי הבובנאית זהר אליאס והכנפיים שלה יכולים לנוע באמצעות המפעיל. במסורת האתיופית, החסידה שנודדת בין הארצות מביאה ומוסרת את שלום ירושלים. במופע היא הופכת לעדה למסע ההרואי לירושלים אך גם עדה לקשיים ולגזענות כלפי יהודי אתיופיה בישראל. החסידה מקפלת בתוכה הן את הגעגוע לירושלים של מעלה Heavenly Jerusalem)), ירושלים האוטופית, והן את העדות לקושי ולמחאה של ירושלים הממשית של היומיום.

בפרולוג, נכנס טור של שבעה ילדים ונערים לבושים בלבן כשהנערה העומדת בראש מחזיקה בחסידה ומפעילה את כנפיה. הם עורכים סיבוב גדול לאורך הבמה הריקה, שבעומקה מונחים שקי נדודים. בחלק הראשון המציג את חיי היומיום באתיופיה, החסידה נודדת בין האנשים ששואלים אותה באמהרית ובעברית: "שימלה שימלה, האם באת מירושלים? איזו בשורה הבאת?" ומבקשים "קחי אותנו איתך, נבוא איתך לירושלים". הראשונה מציגה את העולם הרצוי, שבו הדור הצעיר נודד בשלווה עם החסידה לירושלים של מעלה (האוטופית), והשניה מציגה את מסורת הגעגוע של יהודי אתיופיה לירושלים זו. לעומת סצנות אופטימיות אלה, החסידה גם עדה לקשיי הקליטה של המשפחה. זוג אתיופי מתחתן ונולד לו ילד ליאור (בעברית my light). החסידה נכנסת, והמפעילה מביטה בעגלת התינוק ומצפה לעתיד טוב: "תראה ילד מה הבאתי לך, ציפור, היא עפה. לאן שרק תרצה תוכל לעוף איתה. איזה שלווה, חיוך על הפנים. הילד חולם. ממראי מעלה מעלה [...] עולם של הפתעות מחכה לך". אך ההפתעות אינן טובות כלל. החסידה מופיעה שוב כשהילד שהפך לנער, בורח מביתו בשל המריבות בין הוריו. הוא הולך אחרי החסידה, ומביע את תחושת אובדנו:

אני הולך, אני לא יודע לאן ולא אכפת, הורי ממילא לא מקשיבים לי. אין לי יותר בית. [...] אני חושב שאני הופך לציפור. אני רוצה לעוף. רחוק מכאן, למעלה. אני אראה אתכם ואתם תהיו כל כך קטנים ואני חופשי [...] וכבר יותר לא יכאב.

הסצנה מסתיימת כשהנער מנופף את ידיו ככנפיים ומתקדם לקדמת הבמה. שוכב על הרצפה ומבקש להתאבד. אט, אט נכנסים הוריו סבו וחבריו ומקיפים אותו בחצי מעגל. קוראים לו לשוב הביתה, מרימים אותו ועוטפים אותו בנטלה. מפעילת החסידה חוצה את הבמה כשהסבא אומר "תראה ילד החסידה בשמים, היא חוזרת הביתה" ואז היא מוסרת את החסידה לנער ומוסיפה "זה סיפור עם סוף טוב, אך יכול היה להסתיים אחרת". אמירה שמצביעה על כך שבמציאות המצב קשה ולא פעם מסתיים באסון. הסיום האופטימי על הבמה הוא אוטופי-פרפורמטיבי המבקש לשרטט את המצב הרצוי של התיקון המיוחל, שהוא בעיקר תלוי בחוזק של הקהילה (והקהל באולם) לרפא את היחיד. סיום זה גם מעיד על הדיון שהתנהל בתהליך החזרות. הבמאית רצתה בסיום פסימי ביקורתי שבו הנער מתאבד, אך הקבוצה רצתה להראות את כוחה של הקהילה. ההצגה נפתחת במעגל של הילדים עם החסידה הלבושים לבן ומסתיימת במעגל הקהילתי סביב הנער האוחז בחסידה וחוזר לחיים בזכות המעגל הקהילתי.

**עזר כנגדו (2014)[[4]](#footnote-4)**

**עזר כנגדו**, מתמקדת בסוגיית אלימות במשפחה. הקבוצה החליטה לעסוק בסיפור שהביאה אחת השחקניות על אחותה שנרצחה על ידי בעלה לפני מספר שנים. השחקנית ביקשה לגלם את תפקיד האישה המוכה, כחלק מתהליך אישי וחברתי. בעקבות זאת, עלו בקרב המשתתפים סיפורי אלימות במשפחה נוספים שהם מכירים. נשים מוכות נתפסות לרוב כאובייקט חסר קול, לעומת זאת, לב-אלג'ם (Lev-Aladgem, 2003), הראתה כיצד דרך התיאטרון הקהילתי נשים מוכות הופכות (transform) לסובייקט בעלות קול המחזירות לעצמן את אנושיותן וכוחן. **עזר כנגדו**, ללא ספק, מעניקה קול לנשים האתיופיות הנתפסות כסובייקט הדורש שינוי ביחסי גברים-נשים במשפחה ובקהילה האתיופית. בהפקה השתתפו רק שני גברים בלבד, והשאר היו נשים. העלילה היא על זוג אתיופי צעיר, שמתחתן בשידוך ללא היכרות. הזוגיות שלהם מתערערת בעקבות רכילות ושמועות, האמון ביניהם מתפורר עד כדי אלימות. אך ההצגה מסתיימת בהבנת הגבר את טעותו ופיוס בין השניים. הקבוצה לא רצתה בסוף טרגי כמו שקר במציאות, אלא היתה מעוניינת באמירה אופטימית. סיום הנרטיב הופך לרגע אוטופי-פרפורמטיבי שמצביע על התיקון המיוחל של זוגיות בריאה, משותפת ושוויונית.

יהודי אתיופיה מהווים שני אחוז מהאוכלוסייה, אך מקרי הרצח של נשים אתיופיות במשפחה עומד על 28 אחוז. באתיופיה הגבר הוא בעל הסמכות במשפחה והאישה אמורה לשמוע בקולו. אלימות מצדו נתפסת כגורם חינוכי. רק כשהאלימות מוגזמת גורמים בקהילה התערבו לשינוי המצב (Shoham, 2012). מיכל היישריק (Hisherik, 2018), מדגישה שאמנם משבר ההגירה החריף את בעיית האלימות במשפחה, אך תופעה זו קשורה למבנה המשפחה הפטריארכלי הכללי בישראל. היישריק רואה שהבעיה המרכזית קשורה למדיניות מפלה של המדינה כלפי הנשים האתיופיות, בהקצאת משאבים מועטים שאינם מנוצלים ביעילות.

ההצגה מדגישה בעיקר את המבנה הפטריארכלי ואת חוסר התמיכה הקהילתית במשפחה במשבר. בעוד שבאתיופיה הקהילה תמכה במצבי משבר, בעקבות ההגירה התמוססה לכידות זו. בהצגה הקהילה הופכת לגורם מתסיס שנתפס כ"מפלצת הרכילות והקנאה" שרק מערערת את התא המשפחתי. רחל שרעבי (Sharaby, 2014) שמציינת אף היא את התפרקות המשפחה האתיופית בישראל, טוענת שדווקא בשל כך חשוב לאתיופים לשמר את המבנה המשפחה המסורתי. לטענתה, "קיומן של רשתות משפחתיות כמקור תמיכה כלכלי וחברתי במצבי הגירה הוא תופעה מוכרת בארץ ובעולם. הוא מחזק את הטענה שמערכות שארות מסורתיות ממשיכות להתקיים בחברה מתועשת מודרנית ופוסט-מודרנית ומותאמת לסביבה המשתנית" (שם, 131).

לשפת המופע שלושה מרכיבים: המוטיב העיצובי של אדום-לבן; פסוקי תנ"ך פטריארכליים העוסקים ביחסי גבר-אישה; טכניקות תיאטרון אפי. שילוב השלושה יצר שפת מופע סימבולית שמתרחקת מהמקרה הספציפי ומעצבת אמירה כללית על האלימות במשפחה.

תנ"ך ומוטיב הצבע

בסצנת הפתיחה שני זוגות. כל זוג אוחז ברצועת בד באורך חמישה מטר וברוחב שני מטרים. רצועה לבנה בעומק הבמה ורצועה אדומה בקדמת במה. בין שני הרצועות נכסים שאר השחקנים לבושים בלבן, וכמקהלה אומרים: "לא טוב היות האדם לבדו, ועשה לו עזר כנגדו" (בראשית ב:18). פסוקי תנ"ך ורצועות הבד נוכחים במרבית הסצנות ולכן בפתיחה מקופלת שפת המופע כולה.

רצועות אדום ולבן מבוססות על קֶשֶרָה, אחד מטקסי החתונה היהודית-אתיופית. לפני החופה הקייס (כהן הדת) מלפף סרטים אדום ולבן וקושר אותם למצחו של החתן. הלבן מסמל את טוהר החתן והאדום את טוהר הכלה (דם הבתולים), וביחד הם סמל לברית שהזוג כורת בחתונה. הקייס מעביר את הסרטים על רגלי החתן, לאחר מכן על חזהו ולבסוף קושר על מצחו ומברכו (Sharaby, 2011, 244-245).

בפתיחה מצוטט האל: "לא טוב היות האדם לבדו, ועשה לו עזר כנגדו"

 It is not good that the man should be alone; I will make him a help meet for him." (Genesis 2: 18).

לאחר שברא את האדם הוא מצדיק את בריאת האשה רק כעזר עבור הגבר ולא כתכלית לעצמה. תפיסה פטריארכלית זו תהדהד לאורך המופע כולו בפסוקי התנ"ך של המקהלה. השזירה בין הפסוקים לעיצוב האדום-לבן יוצרת משמעות כפולה. מצד אחד, מודגש שהמסורת האתיופית היא חלק מהמסורת היהודית הכללית בניגוד לתפיסה דתית-אורתודוקסית שמטילה בכך ספק. מצד שני, להראות שהאלימות במשפחה האתיופית אינה ייחודית לקבוצה זו, אלא היא תוצאה של מבנה פטריארכלי כללי.

כלה מול חתן

הכלה והחתן מתכוננים לחתונה כל אחד בנפרד. סצנת הכנת הכלה, מבוססת על המסורת האתיופית, שבה נשים מבוגרות היו מכינות את הכלה לפני החופה. שרעבי מציינת שעל הכלה "היה להתמסר מתוך אמון מלא לנשים המבוגרות, בעלות הידע, האחראיות להעברת המסורת התרבותית והחברתית, וללמוד מהן את הכללים ודרכי ההתנהגות החדשים" (2014, 120).

לעומת זאת, במופע לצד המבוגרות יש חברות צעירות של הכלה. כל הדמויות מקיפות במעגל את הכלה ומסדרות שמלתה. המבוגרות מציעות להיות "אישה טובה": "תקשיבי להורים ותכבדי את החלטתם"; "אהבה באה עם הזמן"; "את צריכה להתחתן כמו כולם". הצעירות מטילות ספק: "הוא לא בשבילך"; את צעירה תהני מהחיים"; "אין לו מקצוע ועבודה מסודרת", "אל תקשיבי לכל דבר שהוא אומר". קול המבוגרות תומך בסדר הפטריארכלי לעומת קול צעירות התומך בהגשמה עצמית של הכלה.

סצנת הכנת החתן דומה. הוא לבוש בלבן עם עניבה אדומה ומתרגש לקראת החתונה. לצדו דמות שהיא קולו הפנימי, שמדברת בגוף ראשון, וספקנית לגבי יכולתו לממש את גבריותו. החתן מקווה לטוב: "אני אשמח את ההורים שלי והם יהיו גאים בי"; "מצפים ממני כי אני גבר עכשיו" הקול הפנימי מטיל ספקות: "איך אתפרנס"; "מה יהיה אם הכלה לא תאהב אותי"; "אני פוחד". בסיום כל השחקנים מלבד הזוג, הופכים מקהלה ומצהירים את הפסוק: עַל-כֵּן, יַעֲזָב-אִישׁ, אֶת-אָבִיו, וְאֶת-אִמּוֹ; וְדָבַק בְּאִשְׁתּוֹ, וְהָיוּ לְבָשָׂר אֶחָד (בראשית ב: כד)

Therefore shall a man leave his father and his mother, and shall cleave unto his wife, and they shall be one flesh (Genesis, 2:24).

שתי הסצנות מבוססות על התרגיל "קול פנימי מוחצן" המורכב משלושה שחקנים. האמצעי נמצא בדילמה, כששני השחקנים מצדדיו מציעים לו דבר והיפוכו. הדיאלוג בהכנת הכלה הוא החצנת קונפליקט פנימי שלה בין החלקים המדכאים של המסורת לשחרור אישי. החתן נמצא לכוד בין הציפיות לגבריות מסורתית לבין חששותיו לא להצליח בכך. על אף הלבטים של הזוג הם מתחתנים לאור הציווי התנכי - "להיות לבשר אחד" – כפי שהמקהלה כמייצגת את החברה, מכוונת אותם.

לאחר החתונה, הזוג מאושר. זו סצנה בתנועה ומוסיקה נעימה בלבד. לאורך הבמה נמתח חבל אדום, ועליו הזוג תולה כביסה של חולצות לבנות עם הדפס לבבות אדומים. פניהם שמחים והם מפריחים נשיקות אחד לשניה תוך תליית הכביסה. הסצנה בנויה כתרגיל מראה (mirror drama game) שבו זוג המבצע בדיוק את אותן פעולות בו זמנית, ולא ברור מי מוביל ומי מובל. תרגיל המראה מצביעה על הרמוניה שאין בה דומיננטיות לשום צד. מנקודת מבט פטריארכלית, תליית כביסה היא פעולה נשית שלא יאה לגבר לעשות. לכן הסצנה משמשת כרגע אוטופי-פרפורמטיבי על אפשרות של זוגיות שוויונית, בניגוד למסורת המתקיימת במציאות החברתית.

מקהלה

המקהלה בתיאטרון לרוב מייצגת קול קולקטיבי. בהצגה המקהלה מייצגת את הסביבה היהודית-אתיופית שמשמרת את הסדר הפטריארכלי ומובילה בעקיפין להתרפקות המשפחה ולאלימות. כוחה של המקהלה מתבטא בסצנות שונות אך הבולטות הן: "מפלצת הרכילות" של השכנים ואלימות הגבר בזוגתו.

המקהלה כ"מפלצת רכילות" מרושעת מדרבנת את הגבר לחשוד באישתו ולהכותה. המקהלה עומדת בשורה מול הקהל ומחזיקה את הרצועה האדומה הארוכה. הטקסט בנוי על האנפורה "שמעתי שהוא..." או "שמעתי שהיא..." כשבכל משפט יש אמירה על התנהגות קלוקלת של בני הזוג, כגון: "שמעתי שהוא מבזבז כסף/שמעתי שהוא שיכור שתיין" או "שמעתי שהיא לא עושה כלום בבית/שמעתי שהיא בוגדת". בכל פעם ששחקנית אומרת רפליקה היא מקפלת ומעבירה את הרצועה לשחקנית שלצדה. הטקסטים נעשים חריפים יותר ויותר: "שמעתי רעש בבית/שמעתי דברים נשברים/ שמעתי שהגישה תלונה במשטרה/עד שנאמר לבסוף "שמעתי שהוא הרביץ לה" ו"שמעתי שהיא הלכה לרבנות [כדי להתגרש]". הסצנה מסתיימת שהכלה נכנסת לקדמת הבמה והולכת לאורכה. המקהלה מביטה ואומרת רק "שמעתי ש...". האנאפורה "שמעתי שהוא/שמעתי שהיא" ותנועת קיפול הבד האדום מעצבים את "מפלצת הרכילות" כגורם חברתי שמקפל ומועך את המרקם המשפחתי. הסביבה מוצגת כגורם שמחבל ביחסי הזוג ולא כקהילה שממתנת את הקשי.

לכן בסצנה הבאה חוזרים לתליית כביסה משותפת שהופכת למריבה והאשמה הדדית בשקרים ובגידה. הזוג תולה בפומבי את "הכביסה המלוכלכת", תרתי משמע, חושף את צרותיו ברבים. מריבה זו מובילה לאלימות. על הבמה לא רואים ייצוג מימטי לאלימות אלא, המקהלה הופכת למפלצת "רבת ראשים" העוטפת את הכלה עם הרצועה האדומה וחונקת אותה. השחקנים מתקבצים לגוש ומניפים את ידיהם בצורה מרושעת ומתארים: "מפלצת הקנאה בגופו של החתן [...] את גופה אכלה וכרסמה/ [...] משם עברה לבטן/ לראש/ ולבסוף לידיים". כשגוש השחקנים חונט את הכלה עם הרצועה, הוא אומר: כִּי-עַזָּה כַמָּוֶת אַהֲבָה, קָשָׁה כִשְׁאוֹל קִנְאָה (שיר השירים, ח: ו).

For love is strong as death, jealousy is cruel as the grave (Song of Songs, 8:6)

פסוק מ**שיר השירים** שעוסק באהבה ארוטית, ממשיל אותה למוות ולקנאה, ושוזר בין אלימות הגבר למבנה הפטריארכלי היהודי. הסצנה כולה, מתרחקת מייצוג מימטי, ואף דמות החתן כלל לא נמצאת על הבמה. "מפצלת הרכילות והקנאה" היא ייצוג מופשט לאלימות, ומשייכת אותה לחברה ולמרכיבים במסורת היהודית לא פחות מאשר ליחיד הקונקרטי שמפעיל את האלימות בגפו.

סיום אוטופי-פרפורמטיבי

לאחר שהכלה חנוטה ברצועה אדומה נכנס החתן ומתיר אותה. הכלה עוזרת לו לקפל את הרצועה ולהעבירה למקהלה. אחת מחברות המקהלה מתארת לקהל את חלום הכלה: "כשהיתה הכלה אשה *חלמה* על ידיים, נוגעות מלטפות, מחבקות, דואגות ואוהבת", ומסיימת: "זָכָר וּנְקֵבָה, בְּרָאָם; וַיְבָרֶךְ אֹתָם, וַיִּקְרָא אֶת-שְׁמָם אָדָם (בראשית ה: ב)

Male and female created He them, and blessed them, and called their name Adam, in the day when they were created (Genesis, 5:2).

על רקע הפסוק, הכלה, החתן ושאר חברות המקהלה עומדות בחיוך ובחיבוק הדדי. נוצרת תמונה אידיאלית של משפחה וקהילה תומכת ורגישה. הידיים שקודם היכו וגרמו לאלימות, הן הידיים שכעת מעניקות אהבה. ההצגה מסתיימת בפסוק המדגיש את השוויון בין הגבר והאישה והברכה שהאל מעניק לשניהם, וחותר תחת הפסוקים הפטריארכליים שהובאו קודם.

הקבוצה העדיפה סיום אופטימי ממחיש את חלום הכלה על הבמה. בו-זמנית החלום או המִשְׁאָלָה ליחסי משפחה תקינים וקהילה תומכת מגולמים בגוף באופן זמני על הבמה ומצבייעם על אפשרות אחרת. זהו רגע אוטופי-פרפורמטיבי שממחיש את המצב הרצוי של סולידריות קהילתית.

לסיכום, המופע מעצב אמירה מורכבת על אלימות במשפחה בקהילה האתיופית. פסוקי התנ"ך מדגישים את המבנה הפטריארכלי היהודי, ועד כמה מבנה זה נטוע עמוק גם ביחסי המשפחה ביומיום. לכן סוגיית האלימות אינה רק של הקהילה האתיופית. אך האלמנט העיצובי של אדום ולבן מבוסס על מורשת החתונה האתיופית, ומציג בו זמנית את ההרמוניה הרצויה בין הגברי והנשי, ואת הפוטנציאל ההרסני שבמבנה הפטריארכלי האתיופי. טכניקות תיאטרון אפי כגון: החלל הריק, עיצוב לא מימטי של האלימות, מקהלה, תרגיל מראה ועוד, מצביעות על התופעה כחברתית. שלושת האלמנטים מעצבים את סוגיית האלימות במשפחה על הבמה כתנועה שבין תופעה חברתית כלל ישראלית ולייחודה בקהילה האתיופית.

**במ(ה)עגל (2016)**

**במ(ה)עגל** (2016) עוסקת בהתפתחות מילדות ועד בגרות של נשים אתיופיות. בעוד שב**שימלה שימלה**, אתוס המסע הרואי היה מרכזי, **במ(ה)עגל** חוזרים למסע ההגירה אך מודגש בו הנשי והטראומטי. במופע הקבוצה הפריטה את האתוס הקהילתי המכונן, לסיפורי התבגרות נשיים באתיופיה ובישראל.

הקו הרפרטוארי הנשי ממשיך גם בהפקה זו ולכן שפת המופע מבוססת על גישות תיאטרון קהילתי-פמיניסטי בישראל (Lev-Aladgem, 2017; Lev-aladgem & First, 2004). המופע מתרחש בחדר-כיתה במתנ"ס דורה בנתניה. כחמישה עשר צופים ושבע שחקניות יושבים יחדיו במעגל אינטימי. השחקניות לבושות בשמלה שחורה ונטלה לבנה לראשן. מתחת לכל כסא של שחקנית יש ארגז עם חפצים. נגן אתיופי שמחולל בכלי נשיפה מסורתיים ליווה את המופע.

הנרטיב בנוי מאפיזודות המעוצבות כמשחקי ילדות, כגון: משחק הכסאות, המלך אמר, טלפון שבור וכדומה, כשהצופים הם קהל-משתתף. בעקבות הוגים כמו Huizinga, Goffman, ו-Schechner, Lev-Aladgem (2010) רואה ב-playing יכולת שיש לכל אדם מילדותו ולכן זהו יסוד מרכזי ונקודת מוצא עבור השחקן החובב בתיאטרון הקהלתי.

דרך תפיסת ה-playing חן אליה מעצבת אמירה נוקבת במופע. בעוד שהמשחקים (games) יוצרים שעשוע (playfulness) וקשורים לעולם הילדות, הם בו זמנית מטפורה למצבי קיום טראומטיים, כמו שמירת סודות, פגיעה מינית וחוסר שייכות לבית. ה-playing הופך לשפת מופע שדרכה מביעים את השעשוע הילדות לצד אירוניה כואבת כשהמשחק הוא דימוי להתבגרות. ה-playing הופך את הקהל למשתתף באירוע, ולכן זהו יסוד מטא-תיאטרוני המכוון לקהילה כולה. שיתוף הקהל הוא מרכיב אוטופי-פרפורמטיבי משום שה-playing הופך את השחקניות והצופים כפעילים בזירת המשחק שהיא "חזרה לקראת המהפכה" במושגי בואל, ויוכלו בעתיד למצוא את הדרך לערוך שינוי בקהילה עצמה.

פתיחה וסיום: שם עברי/אתיופי

כשהצופים נכנסים להתיישב במעגל, השחקניות יושבות בו ושרות שיר ילדים אתיופי עם תנועות ידיים שחוזרות על עצמן, ויוצרות אווירת שעשוע. לאחר השיר כל אחת מציגה את עצמה בשמה העברי בלבד. בסיום המופע חוזרים שוב לשמות של השחקניות, אך הפעם הן מתארות כיצד בישראל שינו את שמותיהן. כזכור, עיברות (Hebraization) שמות היא פרקטיקה ציונית כוחנית, אך בהצגה מתגלה יחס מורכב כלפיה. למרות שבמרבית המקרים השם העברי ניתן בשרירותיות ובכפייה בהצגה מראים מקרים אחרים. לדוגמה, השם העברי אביבה (spring) ניתן לשחקנית ששמה המקורי הוא אבּבּה שהוא פרח. במקרה זה היה קשר בין השם המקורי ומשמעותו לשם העברי. מקרה אחר הוא השם העברי זהבה (gold), ששמה המקורי היה יששוורק שהוא "זהב עם משי", והתרגום העברי קרוב מאד. בדומה למשחק מחבואים, השמות העבריים מוצגים כמסכות שמסתירות את השם האתיופי המקורי כאילו הוא סוד. ההצגה מסתיימת באמירה הבאה: "קוראים לי וייזרו, זה כמו גברת, אבל השם הזה הוא סוד, לכולם אני אומרת שקוראים לי רונית". הגילוי גורם לשחקניות לחוגג יחד עם הצופים בריקוד לצלילי מוסיקה אתיופית את הזהות הכפולה העברית והאתיופית. ריקוד שיוצר רגע אוטופי-פרפורמטיבי שבו מתחולל פיוס והכלה ללא הסתרה ובושה בין שני השמות/הזהויות – הישראלית האתיופית.

נדידה בין בתים וארצות: משחק הכסאות

במהלך יצירת המופע, השחקניות סיפרו על מעברי דירות ובתים רבים באתיופיה ובישראל והעלו את סוגיית אי-השייכות ותשוקה לבית קבוע. באמצעות משחק הכסאות בו השחקניות מחליפות את מקומות הישיבה שלהן הן מספרות על נדודיהן. בסצנה כל משתתפת בתורה לוקחת את הקופסה שמתחת לכסאה, מוציאה גיר צבעוני ותוך כדי סיפור הנדודים שלה בכפרים וערים באתיופיה ובישראל היא משרטטת על רצפת המעגל בהתאם לסיפורה, קווים, מעגלים, הרים וגבעות, אגם וכדומה. כשהיא מגיעה לשחקנית אחרת הן מתחלפות. השחקנית הקודמת מתיישבת והשחקנית הבאה ממשיכה את סדרת הנדודים. הסצנה אפקטיבית מאד כי פיזית שומעים את ההתנשפות והמאמץ של השחקניות ואת הדרך המסומנת בגיר. בתיאורי המסע יש רגעים קשים של רעב וצמא, עייפות ותפילה לאלוהים, אך גם רגעי חסד של התפעלות והפתעה ממקומות חדשים. כאשר המסע מגיע לנקודת ההגירה לישראל, כל השחקניות יושבות על הברכיים בשטח המעגל מרימות ידיים, משתחוות ומנשקות באופן מוגזם ומצחיק את "האדמה הקדושה" וצועקת "ארץ ישראל, ארץ ישראל". הסיפור אינו הירואי, אלא רווי בפתולים סיזיפיים ומעגליים. ההגירה לישראל מוצגת כפרודיה, משם שלאחר ההגירה הנדודים אינם מפסיקים בין מרכז קליטה לדירות שכורות שונות.

שרטוטי הנדודים על הרצפה מעצבים מפה בלתי מפוענחת של סיפור הקהילה. דרך משחק הכסאות האינפלציה של המקומות מהדהד את חוויית התלישות. העדר בית מייצג את חוסר היכולת החומרית לרכוש נכס ומעיד על הקשר ההדוק בין המצב הכלכלי והנפשי של יהודי-אתיופיה. המסע אינו תם והיעד להגיע למנוחה ולנחלה מתרחק כל העת.

שמירת סוד: "טלפון שבור" ו"המלך אמר"

טלפון שבור הוא משחק במעגל שבו משתתף אחד אומר משפט בסוד באוזנו של חברו, וזה אומר את הסוד לחבר הבא. האחרון אומר את הסוד בקול רם. לא פעם הסוד מתעוות והאפקט מעורר צחוק. במופע הסוד שעובר בין השחקניות והצופים במעגל הוא "אסור לדבר על המחזור החודשי". כשהמעגל מסתיים, אחת השחקניות מספרת על הפעם הראשונה שקיבלה מחזור, כסוד המעורר חרדה ובושה. הדבר מתרחש בבית הספר. הנערה אינה יודעת מה לעשות, בגדיה מתלכלכים והיא מתביישת מאד. האב קונה לנערה צמר גפן, ומסתיים באמירה "אמא סיפרה לאחי הגדול – למה היא סיפרה? זה סוד אסור לדבר על זה!". המחזור כתופעה טבעית ובריאה שמסמנת את מיניות ופוריות נתפס כמקור לבושה ולכן חייב להישמר בסוד. בתרבות האתיופית ערך שמירת סוד הוא חשוב. בעל הסוד מספר את סודו לאדם קרוב שיכול להקשיב ולתת עיצה ותמיכה רגשית, ומצופה שמי שיודע את סודו ישמר עליו בצורה קפדנית. הפרת טאבו זה היא בעייתית, גם אם מדובר בסוד משמח שבחברה המערבית אין בעיה לחשוף אותו ללא רשות (Schleifer, 2012, 99-111).

במשחק הבא, "המלך אמר", הסוד הוא הסתרת אלימות ופגיעות מינית. לאחר הסיפור על המחזור, משחקים שוב בטלפון שבור כשהסוד שעובר הוא "אסור לספר אם נגעו בך", כשהאחרון במעגל אומר זאת בקול רם, ואז משחקים את "המלך אמר". אחת השחקניות אומרת "המלך אמר" ומוסיפה פעולה מסויימת ועל כולם לבצע. בסצנה זו המשחק משמש לביקורת על צייתנות ואלימות מינית כלפי נשים. ציוויי המלך הופכים אלימים ומשתיקים כגון: "המלך אמר לחייך/המלך אמר להיות בשקט/ לא לזוז/לא לנשום" ואז הציווים מקבלים תפנית המעידים על פגיעה מינית: "המלך אמר בואי ותרגישי/תזהרי/תסתמי/תפתחי את החולצה/לא לזוז תשכבי". הציווי "לא לנשום" חוזר שוב ושוב והשחקניות אכן עוצרות נשמתן. שמירת סוד הפגיעה המינית הופך לסבך שלא ניתן להתיר. סוגיית האלימות הועלתה בהצגות הקודמות, אבל כאן הסוגיה אינה חוויה אוטוביוגרפית מפורשת, אלא הפעולות המשחקיות רומזות לפגיעה המינית. מצד אחד, המשחק מפר את הסוד ומצביע על הצורך לדבר על פגיעות מיניות, ומצד שני, האופי המרומז מדגיש עדיין את הבושה בגילוי הסוד. אמביוולנטיות שנוצרת בסצנה משקפת את המורכבות שבה נמצאות נשים אתיופיות ביחס לערך שמירת הסוד בתרבות האתיופית.

**אלוהים לא רואה בבגדים** (2018)

המופע מתמקד בתלבושת ובגד. סמיוטית, התלבושת מסמנת היבטים של הדמות, כגון: מעמד, אישיות, גיל, טעם אסתטי, גוף וכולי. במופע זה התלבושת היא מטפורה למתח שיש בתפקידים והזהויות של האדם – בין שייכות קולקטיבית למגבלות היחיד. התלבושת היא גם חלק מהמבט הגזעני והפטריארכלי שמופנה לנשים הכהות וממסגר אותן בסטריאוטיפים. לכן המבט של הצופים לבמה הופך בעצמו מושא לביקורת.

על הבמה חצי מעגל של כסאות שחורים ומעליהם תלוי מסך שקופיות שעליו מוקרנות כותרות כל סצנה וסצנה. הכותרות עוסקות בהיבטים של החוויה הנשית-אתיופית דרך מטפורת התלבושת, לדוגמה "כותנת משוגעים"; "תחפושת"; "בגדים ריקים מאדם". "מטפחת", ו"אלוהים לא רואה בבגדים". במונחי Diamond (1997), המשחק הוא אפי-פמיניסטי, משום שמרבית הסצנות עובדות כמעין תיאטרון סיפור. שחקנית מספרת את חווייתה ישירות לקהל ולעתים האחרות מגלמות באילוסטרטיביות דמויות בסיפור. חילוף מהיר של דמויות בסימון קל מדגיש את השחקניות כ-human beings על פני התפקידים והזהויות שלהן במופע.

פתיחה מול סיום: התלבושת בין נוקשות לגמישות

בפתיחה השחקניות בקדמת הבמה אוחזות בגדים שונים: שמלת כלה, מדי שוטר, שמלה לבנה מסורתית-אתיופית, כותנות ועוד. הכותרת היא "תפקידים על קולבים" והבגדים מסמנים תפקידים, זהויות ותחנות במסלול החיים. הנשים מיישרות מבט נוקב לקהל ושואלות בהתרסה לפי סדר עמידתן: "אני יודעת מה אתם חושבים עלי/ אתם חושבים שאתם מכירים אותי/ בטח כבר החלטתם בראש מאיפה אני?/ בטח קבעתם..." סדרת השאלות האלה הולכת ומתעצמת עד שהן שואלות: "ולא עצרתם לשאול אותי- מי אני?/ ולא ראיתם מתחת/ולא שאלתם מה כואב?/ולא ראיתם צלקות/או את משאלות הלב" והן מסיימות באמירה הנוקבת: "בעצם לא ידעתם כלום/ ידעתם רק את עצמכם". הן מבקרות את המבט המצמצם אותן לידי הבגד שהוא סימן לסטריאוטיפ של נשים כהות הנתפסות כנחותות. הן מחזירות מבט-שכנגד שמייצר הפרדה פיזית בינן לבגד כשהפרדה זו מצביעה על אישיותן המורכבת שאינה מצומצמת לקטגוריות מעמד, מגדר וגזע.

בפתיחה הנשים לבושות מספר בגדים אחד על גבי השני ומסצנה לסצנה הן פושטות בגד עד לסיום שבו הן לבושות שחור. בו זמנית בגד שחור הוא נייטרלי ודימוי לצבע העור הכהה. גם הנייטרלי-תיאטרוני אינו משחרר מצבע העור, כסמן ממגזע בחברה לבנה דכאנית. בסיום השחקניות לובשות שוב את כל הבגדים בחזרה. ברקע מנוגן השיר "לפשוט שכבות" שמתאר את התפשטות לא רק מהבגדים אלא מכל זהות ובנוי כמשפט תנאי: "אם אפשוט את שמי/שם משפחתי/ביתי/ יקיריי [...] את עורי/ אז יהיה לי קר". העירום הוא העדר, ביטול עצמי וחוסר יכולת להתנהל בעולם. בעוד שבפתיחה הבגד הוא סימן מגביל וסטראוטיפי כלפי האישה הכהה בסיום הבגד הוא צורך בזהות כמקור לתמיכה וחום שבלעדיו "יהיה לי קר". זהו סיום אוטופי-פרפומרטיבי שבו האישה הכהה יכולה לנוע בגמישות בין כיסוי לחשיפה ולהמנע מקיצוניות של עירום והעדר מצד אחד, והתחפשות, זיוף וסטריאוטיפ מצד שני.

"הר הכביסה": לכלוך כהה/נקיון בהיר

הכותרת היא הר כביסה, ועל הבמה ערימת בגדים כשהשחקניות מחלקות את הר הכביסה לקבוצות: לבן, שחור וצבעוני. הן משוחחות וכל אחת מציעה איך ראוי לכבס. השיח בו זמנית ליטרלי ומטפורי. הכיבוס היא עבודה נשית, שהשחקניות מכירות מהיומיום, שמסמנת עבודה סיזיפית של טיפול בילדים ובבית. אך היא גם מטפורה לקיום האנושי הקשה שלהן כנשים כהות. דרך הכיבוס נרמזים סיפורים אישיים כולל חשיפת "הכביסה המלוכלכת" – סודות וחוויות קשות. חלוקת הכביסה לשחור ולבן ומה שבאמצע היא מטפורה לסוגיית הגזענות נשים כהות סובלות ממנה. פעולת הכיבוס היא גם מטפורה ל-devising שבו נשפכו למכונת הכביסה שלל החוויות, והן מוצגות (perform) לאחר ניקוי, עריכה וסדר. רק לאחר סידור וברירה של הסיפורים כמו בגדים שלאחר כביסה וקיפול, מתאפשר להקשיב ולהכיל את כאבם.

אלימות גברית: "כותנת משוגעים" מול "התחפשות"

"כותונת משוגעים" ו"התחפשות" הן סצנות העוסקות באלימות גברית כלפי נשים. תימה מרכזית ברפרטואר הקבוצה. בסצנה הראשונה, האישה מספרת על בעלה שמאשים אותה בשגעון ועושה לה gas lighting. שוטרות ואחות בית חולים מאשפזים אותה בכפייה. היא מתמרדת בכותנת המשוגעים ומספרת כיצד הוא גזר את כל בגדיה, כדי להשאירה עירומה בגופה ובנפשה. למרות הכל היא בורחת ממנו וזועקת בסיום "קחו את הכתונת הזאת שלכם ותלבישו אותה לו!".

לעומת זאת, "התחפשות" מתארת אישה שמסתירה את האלימות של בעלה. היא מתחפשת לפי הציפיות החברתיות: "היום אתחפש לאשה שמחה/היום אשים את מסיכת 'הכל בסדר'/ ואת המגן הטוב מכולם - החיוך המזוייף/עם התחפושת הזאת שהפכה כמעט לעורי השני/אף אחד לא שואל שאלות/כולם מרוצים/את התחפושת הזאת אוכל להחליף רק באחרת/תכריכים". סיום מחריד שבו מסיכת "הכל בסדר" מובילה הישר לתכריכי המת. אסטרטגיית ההסתרה של האישה המוכה מסתיים ברצח שלה. בעוד ש"כותנת משוגעים" מייצגת אלימות והדרת האישה ממחנה השפויים, הרי "התחפושת" מזייפת שפיות שמובילה את האישה אל מותה.

דור האימהות: בין "מטפחות" ל"בגדים ריקים מאדם"

בסצנות "המטפחות" ו"הבגדים הריקים מאדם" יש דיאלוג סמוי. ב"מטפחות" השחקניות עטופות במטפחות שונות, וכל אחת מגלמת את דמות אימה או סבתה שמייעצות עיצות שמרניות פטריארכליות. דור האימהות המבוגרות מוצג כפרודיה עם מבטאים ומחוות מוגזמות. האימהות מוצגות דרך המבט הסטריאוטיפי. לעומת זאת, ב"הבגדים ריקים מאדם", השחקניות מתגעגעות לדור ההורים והסבתות שאינם. השחקניות במעגל. כל אחת אוחזת בגד שמייצג את קרוב שנעדר. הבגד כבר ריק מהאדם שלבש אותו, אך פרדוקסלית הבגד מנכיח בעוצמה את המתים. כל אחת בתורה מספרת למה היא מתגעגעת ומודה ומוקירה. הפיוס והאהבה סוגרים מעגל.

שמלת נייר: "אלוהים לא רואה בבגדים"

לפני הסיום נכנסת נערה מרוצה ונרגשת בשמלת נייר מקומט שנראה בלוי ואחרים בזים ולועגים לה. השחקנית מספרת שאביה הגיב: "בתי, אלוהים לא רואה בבגדים" כי אין משמעות למה שנראה מבחוץ. האל כבוחן כליות ולב רואה מעבר לבגדים וגם לצבע העור. זהו רגע אוטופי-פרפורמטיבי של החיים מנקודת מבטו של אלוהים, שאינה קיימת במציאות החברתית. התשוקה להיות אדם חופשי מהמבט המקטלג ולחיות מעבר לזהויות קיים באופן זמני אולי רק על הבמה. באירוע התיאטרוני, אפשר להחליף זהויות ולהצהיר שאף אחת אינה ממש "אני". עם זאת, כאמור, השיר המסיים את המופע, מתאר את ההתפשטות הטוטאלית של האישה כבעיה. לבסוף הבגד כזהות הוא הכרחי. כחלק מהרצון לחום ולסולידריות אנושית. מכאן ההצגה עומדת על התפר (של הבגד) בין הרצון להשתחרר מכבלי הבגדים והידיעה שהם מעניקים לנו בכל זאת משמעות.

**סיכום**

האוטופי-פרפורמטיבי ברפרטואר **שימלה**, משמש כתגובת-נגד למציאות חברתית קשה של יהודי אתיופיה בישראל. המסע ההרואי, משבר ההגירה, התפרקות המשפחה, אבדנות ואלימות הופכים (transform) לא רק לחומר תבערה למחאה, אלא בעיקר לתשתית עבור הפחת תקווה וגיבוש סולידריות קהילתית. התיאטרון ממחיש את העתיד הרצוי לא פחות מהצבעה על הדיכוי בהווה. אסטרטגיה זו של תיאטרון קהילתי **שימלה** אינה פחות פוליטית ואולי אף אפקטיבית יותר מגישות מוכרות של תיאטרון מחאה.

הוראות להפניות ביביליוגרפיות:

<https://jhuptheatre.org/theatre-journal/author-guidelines>

REFERNCES

מאי פלטי (Mae Palty) "היא הקימה תיאטרון כדי שתוכל לספר על עצמה, בעצמה", 29.4.2021. עיתון הארץ <https://www.haaretz.co.il/gallery/theater/.premium-1.8802315#commentsSection>

* Boal, Augusto. 1979. *Theater of the Oppressed*. London: Pluto Press.
* Boal, Augusto. 1992. *Games for actors and non-actors*. New York: Routledge.‏
* Cox, Emma, 2014. *Theatre & Migration*. Basingstoke : PalgraveMacmillan
* Kaplan, S. 1999. Can the Ethiopian change his skin? The Beta Israel (Ethiopian Jews) and racial discourse. *African Affairs* 98, no. 393: 535–50.
* Lazin, F.A. 2002. Israel and Ethiopian Jewish immigrants. *Society* 39, no. 4: 55–62.
* Swirski, S., and B. Swirski. 2002. The Ethiopian-Jews in Israel: Housing, employment, education. *Information on Equality and Social Justice in Israel* 11: 2–38. [In Hebrew].
* Youngmann, Rafael, Zilber, Nelly, Haklai, Ziona, & Goldberger, Nehama. "Suicide rates and risk factors for suicide among Israeli immigrants from Ethiopia (1985–2017)." *Israel journal of health policy research* 10.1 (2021): 1-11.‏
* Abdallah, Samy. "Black Lives Matter Abroad, Too: Proposed Solutions to the Racialized Policing of Ethiopian Jews in Israel." *William & Mary Journal of Race, Gender, and Social Justice*, vol. 27, no. 2, Winter 2021, p. 515-540. HeinOnline.
* Keynan, Omer. "Black-Israeli lives matter: Online activism among young Ethiopian Israelis." In: *Blackness in Israel: Rethinking Racial Boundaries*. Eds. Uri Dorchin , and Gabriella Djerrahian, London & NY: Routledge, 2020. 77-90.‏
* Hisherik, Michal. 2018. Violence toward Woman in the Ethiopian Community: The Community's Culture, Intervention programs and Public Policy. PhD diss. Bar-Ilan University [in Hebrew]
* Cofman-Simhon, Sarit.2013. African Tongues on the Israeli Stage: A Reversed Diaspora *TDR: The Drama Review*, Volume 57, Number 3, Fall 2013 (T219), pp. 48-68
* Lev-Aladgem, Shulamith (2008) Between home and homeland: facilitating theatre with Ethiopian youth, *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 13:3, 275-293, DOI: 10.1080/13569780802410632
* Bresler, Shlomit, 2006. *You'd Better Be Hoarse than Mute: On Women Community-based Theatre in Israel*, Haifa: Pardes [in Hebrew]
* Meerzon,Yana and Katharina Pewny. 2019. *Dramaturgy of Migration: Staging Multilingual Encounters in Contemporary Theatre*. London: Routledge
* Heddon, Deirdre, and Jane Milling. *Devising performance: A critical history*. Macmillan International Higher Education, 2015.‏
* BenEzer, Gadi. 2002. *The Ethiopian Jewish Exodus : Narratives of the Journey*. Routledge;
* States, Bert O., 2002.‘The Actor’s Presence: Three Phenomenal Modes’, in *Acting (Re)considered: a Theoretical and Practical Guide*, ed. Phillip Zarrilli. London; New York: Routledge, p. 23–39.
* Shoham, Efrat. 2012. *A Glimpse Behind the Walls: Violence towards Women in Segregated Communities.* Be'er Sheva: Ben-Gurion University Press [in Hebrew].
* Hisherik, Michal. 2018. *Violence toward Women in the Ethiopian Community: The Community's Culture, Intervention programs and Public Policy*. PhD diss. Bar-Ilan University [in Hebrew]
* Sharaby, Rachel. 2014. "Familial Aspects in the Marriage rites of Ethiopian Jews", Pe'amim: Studies in Oriental Jewry 141: 105-137. [in Hebrew]
* Sharaby, Rachel. "Tradition in Intercultural Transition: Marriage Rituals in Ethiopia and Israel." In: Simon Bronner (ed.) Revisioning Ritual: Jewish Tradition in Transition. Oxford: Littman Library of Jewish 2011, 244-245
* Lev-Aladgem. Shulamith (2010). *Theatre in co-communities : articulating power*. London: Palgrave Macmillan
* Lev-Aladgem. Shulamith (2017). Bare Theatre of a Bare Life: a Community-Based Project in Jaffa. *New Theatre Quarterly*, *33*(2), 113–124
* Lev-Aladgem. Shulamith (2003). From Object to Subject: Israeli Theatres of the Battered Women. *New Theatre Quarterly*, 19(2), 139–149
* Lev-aladgem Shulamith, & First, A. (2004). Community theatre as a site for performing gender and identity. Feminist Media Studies, 4(1), 37–50.
* Schleifer, Michal (2012), "I speak and write myself: An invitation for teachers and therapists to know the immigrant from the Ethiopian community", In: *Social, Cultural and Clinical Aspects of the Ethiopian Immigrants in Israel* (pp. 99-111), eds.: Nimrod Grisaru and Eliezer Witztum, Bialik Institute Press [in Hebrew]. .
* Diamond , Elin . 1997 . *Unmaking Mimesis: Essays on Feminism and Theatre* . London and New York : Routledge.

1. CBS: The Central Bureau of Statistics of Israel <https://www.cbs.gov.il/he/mediarelease/DocLib/2020/358/11_20_358b.pdf> [↑](#footnote-ref-1)
2. הטקסטים של כל המחזות, שהועברו אלי באדיבות חן אליה, לא פורסמו ולכן אין הפניות למספרי עמודים של הציטוטים. [↑](#footnote-ref-2)
3. Lev-Aladgem (2008) טוענת טענה דומה לגבי קבוצת אלון, שהנוער אינו מצליח לנסח את דימוי המעבר (transit image). [↑](#footnote-ref-3)
4. "And the LORD God said: 'It is not good that the man should be alone; I will make him a help meet for him." (Genesis 2: 18) [↑](#footnote-ref-4)