**"למה נעלבו אחינו התימנים?": "עזה כמוות אהבה" כהקדמה (Prequel) לנוכחות מזרחית בתיאטרון הישראלי**

במרכז מאמר זה הפקה יוצאת דופן של מחזה מקראי המבוסס על שיר השירים בשם **עזה כמוות אהבה**, מאת אהרון פולאק. המחזה הוצג לראשונה בארץ ישראל בשנת 1940 ולאחר מכן שוב בשנת 1942 בבימויו של משה הלוי על ידי להקה של שחקנים יהודים תימניים. מעקב אחר נסיבות ההפקה וההתקבלות של הצגה זו חושף מקרה מוקדם יחסית בתולדות התיאטרון העברי שבו תפקדו אולם התיאטרון והשיח הציבורי סביב ההצגה כזירות שבהן יחסי הכוח בין יהודים אשכנזים (ממוצא אירופי) ליהודים מזרחיים (מהמזרח התיכון וצפון אפריקה) עוצבו ואותגרו ושבהן התנהל משא ומתן מתוח וטעון על גבולות מקומם של יהודים תימניים, כשחקנים וכצופים, בעשייה התיאטרונית בארץ ישראל בפרט ובזירה הפוליטית-התרבותית בכלל. במילים אחרות, ההצגה והתקבלותה מטרימות את שיח פוליטיקת הזהויות האתני בתיאטרון הישראלי ומציפות כמה מן הקונפליקטים המרכזיים שיעמדו במרכז הבמה רק כמה עשורים לאחר מכן.

**המחזה *עזה כמוות אהבה* והחיפוש אחר תיאטרון תנ"כי עברי**

The Hebrew Bible was an instrumental text for Zionist culture’s broad project of rejuvenating Jewish life through the return to the landscapes and language of the Bible.[[1]](#footnote-1) Hebrew theatre took part in this reclaiming of the Bible for the sake of Zionist nation building through various plays that dramartized key biblical stories and made the Bible live again onstage.[[2]](#footnote-2)

מבין הטקסטים המקראיים השונים, שיר השירים היה בעל מקום מכונן ומרכזי במיוחד עבור התרבות הציונית, בעיקר בשל תיאורי הנוף והטבע שבו. שיר השירים בלט במיוחד באמנות הוויזואלית של ראשית המאה, ומעט מאוחר יותר גם בזמר הפופולרי, במחול האמנותי ובריקודי העם.[[3]](#footnote-3) בתוך הקשר זה, נכתב גם מחזהו של פולאק, **עזה כמוות אהבה**, שהוא מהנסיונות הראשונים בעברית להתמודד עם הפוטנציאל הדרמטי של שיר השירים ולפתח ממנו מחזה בעל עלילה מלאה.[[4]](#footnote-4)

מחזהו של פולאק בנוי בהתאם למורשת הפסטורלה, המעמידה במרכזה את הניגוד שבין טבע לעיר, ומבכרת את חיי הרועים הפשוטים והאידיליים על פני התחכום האורבני.[[5]](#footnote-5) העלילה ממחיזה את שיר השירים בתור סיפור של שלוש דמויות הנמצאות בסבך יחסים של אהבה וכוח: שלמה המלך, האהובה העומדת במרכז שיר השירים, ובן זוגה הרועה. המחזה נפתח ונסגר בעיר, בארמונו של המלך שלמה בירושלים, אולם בתווך מועלית עלילה פסטורלית של חיי רועים. כמיטב מסורת הפסטורלה, העיר והארמון מאופיינים כמרחב של ציניות נהנתנית ויחס יגע ואדיש כלפי האהבה, שנקנית בכסף או בכוח. שלמה, שמוצג במחזה כטיראן, הוא כבר דובר בטון של קהלת, הרואה בכול "הבל הבלים". כאשר מתפתח ויכוח בשאלה אם קיימת עוד אהבה אמתית בארץ ישראל, מסופר למלך על אהבתם של שולמית ואיתן הרועה. שלמה דורש להביא את שולמית להרמון שלו. מהלך זה מוביל לסוף הטרגי של המחזה: איתן נהרג בהתקוממות נגד אנשי המלך ושולמית מתאבדת. בסצנת הסיום מתברר ששלמה בכלל שכח מזמן משולמית – כל זה היה, בעצם, לשווא – והוא מסיים את המחזה באותה נימה ניהיליסטית של קהלת.

המחזה הועלה לראשונה בשנת 1940 על ידי קבוצת שחקנים תימנים, בבימויו של משה הלוי, מייסד תיאטרון "אהל". הלוי, שהיגר לארץ ישראל מרוסיה בראשית שנות העשרים, הקים את תיאטרון "אהל" מתוך חזון ליצור תיאטרון פועלים סוציאליסטי שבמקביל יעלה על הבמה הצגות מקראיות בהשראת המרחב הארצישראלי.[[6]](#footnote-6)

Already in the 1920's, Halevy declared to his actors that performing biblical plays is part of an attempt to “re-kindle the glorious past, with all its beauty, its heroism and creativity […] Until finally – the vision of the future, the vision of re-birth and renewal, a return to the earth and our re-awakening; a return to a life of creativity and vigor”.[[7]](#footnote-7) Biblical theatre according to Halevy, that is, is part of the Zionist mission of Jewish national rebirth. Following this mission, Halevy staged several biblical plays in the "Ohel" theatre, such as *Jacob and Rachel* (1928), in a quest for the proper theatrical language to convey his Biblical vision.[[8]](#footnote-8) As part of his work on *Jacob and Rachel*, Halevy also turned to the liturgical cantillation in Yemenite synagogues as inspiration for the proper ‘biblical’ pronunciation of Hebrew onstage.[[9]](#footnote-9)

ב**עזה כמוות אהבה**, הלוי מפתח אפילו יותר את הזיקה הבימתית בין תימנים לתנ"כיות, כאשר הפעם הם אינם רק מעוררי השראה סביב הגיית השפה, אלא הופכים להיות השחקנים שמגלמים בגופם את העולם המקראי. אכן, באוטוביוגרפיה שלו כותב הלוי כי עבורו, העבודה עם קבוצת השחקנים התימנית הייתה בבחינת שיבה אל המקרא:

התימנים משכו את לבי בתכונותיהם הטבועות בדמם ובחינוכם, במבטאם העברי הנכון, בקצב ובנעימה המזרחיים שבדיבורם, בפלסטיקה המיוחדת שבתנועותיהם, ובטמפרמנט החם הנוח להתלהב. הם חסכו ממני הרבה טירחה ועמל, שהייתי נאלץ להשקיע בהתקנת מחזה תנ"כי עם שחקנים-אשכנזים. אך חסר להם הניסיון והידיעות האלמנטריות בתורת המשחק, ולכן עבדתי אתם על אותו מחזה זמן ממושך, כשנה ומחצה, מתוך נסיון להפיק מהם את מיטב יכולתם.[[10]](#footnote-10)

הזיהוי בין יהודי תימן למקרא איננו ייחודי להצגה זו, או אפילו לתיאטרון; כפי שנראה מיד, זיהוי זה ניצב בתשתית השיח התרבותי של הציונות בראשית המאה העשרים. מכיוון אחר, עצם קיומה של להקת תיאטרון תימנית בשנות הארבעים היה כרוך במאבקים החברתיים והפוליטיים בין יהודים יוצאי תימן ליהודים אשכנזיים בארץ ישראל. כדי להבין לעומק את ההקשרים השונים שבתוכם התקיימה ההצגה **עזה כמוות אהבה**, יש להרחיב עוד על מקומם של יהודים תימניים במרחבים החברתיים, הפוליטיים והתרבותיים של הקהילה היהודית בארץ ישראל במחצית הראשונה של המאה העשרים.

**יהודי-תימן: פועל טבעי ויהודי מקראי**

מסוף המאה ה-19 החלה הגירת חלוצים אשכנזים מאירופה לארץ ישראל מתוך אידיאולוגיה ציונית סוציאליסטית. במקביל היגרו גם יהודי תימן מסיבות דתיות משיחיות והתיישבו בירושלים ובמושבות הציוניות רחובות, ראשון לציון, חדרה ופתח תקוה. תימנים תועלו על ידי האיכרים האשכנזים כפועלים זולים, שבלית ברירה חיו בצמצום ובמחסור, מה שנתפס באופן סטראוטיפי כאנשים צנועים המסתפקים במועט. לכן הם התחרו בכוח העבודה הערבי הזול במאמץ "לכבוש את העבודה" וליצור משק על טהרת היהודים בלבד. השתלבות של התימנים כפועלים זולים דרבן את המוסדות הציוניים בעשורים הראשונים של המאה ה-20 להעלות יהודים תימנים נוספים. מכאן נוצרה ההבחנה האוריינטליסטית שהצדיקה את ההבדל בין הפועלים התימנים והאשכנזים בהעדפת האחרונים. התימני נתפס כ"פועל טבעי" המסתפק במועט ורגיל לעבודה קשה, אך חסר השכלה ותודעה, לעומת "הפועל האידיאליסטי" האשכנזי, חדור תודעה ציונית-סוציאליסטית ובעל תרבות, ובהתאם זכאי גם להקצאת משאבים גדולים יותר.[[11]](#footnote-11) הבחנה זו איפשרה לחלוצים האשכנזים לקבל קרקעות עבור בניית ישובים חקלאיים ולהפוך ברבות הזמן לגיבורים הירואיים של נרטיב העל הציוני כמו דוד בן גוריון וגולדה מאיר. לעומת התימנים שנשארו בשולי הנרטיב הציוני ללא הון סמלי וללא התיוג היוקרתי של חלוצים ומנהיגים לאומיים.[[12]](#footnote-12)

בהתאם לתפיסת "הפועל הטבעי" התרבות העברית הציונית עיצבה את דימוי היהודי-התימני דרך הסטריאוטיפ האוריינטליסטי. התימני הוצג כנחות, פרימיטיבי, ושוביניסט כלפי נשים, אך גם כחרוץ, "מסתפק במועט", ומתאים לעבודה חקלאית, ולכן מצדיק שכר זעום ותנאי חיים מצומצמים ויחס פטרוני ואדנותי. בניגוד לחלוצים האשכנזים החילונים, יהודי תימן היו דתיים ובקיאים במקורות היהודיים. מבטאם, לבושם המסורתי וחזותם החיצונית נתפסה כעתיקה. לכן התרבות העברית תפסה את יהודי-תימן כמי ששימרו על "האותנטיות" של העברי הקדום מתקופת התנ"ך.[[13]](#footnote-13) יהודי-תימני נתפס לא רק כנשא של ידע יהודי עתיק, אלא גם כמגלם במבטאו העברי, בגופו ובמסורת השירה והריקוד שלו את היהודי-המקורי, "העברי הקדום", כאילו יצא מתוך סיפורי המקרא עצמם. במילים אחרות, מורשתו הייחודית של היהודי-התימני לא נתפסה כחשובה כשלעצמה, משום שהיא כביכול סטטית ולא השתנתה לאורך הדורות, אלא היא רק מדיום שקפא בזמן ודרכו ניתן לשחזר את העבר התנכי ולהצדיק את השיבה הציונית למולדת ההיסטורית. לכן הסטריאוטיפ התימני היה בנוי משני יסודות: מצד אחד הפרימיטיבי הנחות ומצד שני היהודי-התנכי המקורי. דן אוריין ניתח לעמוק את דמות התימני בתיאטרון העברי לאורך המאה ה-20, ומצא שבמחצית הראשונה של מאה זו, הסטראוטיפ הכפול מתעצב במחזות ומערכונים קומיים המציגים את התימני כגרוטסקי ונלעג או כמקור השראה למימוש מחזות תנכיים.[[14]](#footnote-14)

הסטריאוטיפ התימני כפועל טבעי וכיהודי-תנכי איפשר למקם את יהודי תימן בתחתית הסולם המעמדי ולחסום מוביליות חברתית. יהודי-תימן ניסו לשנות מצב זה. זכריה גלוסקא, אברהם טביב ושלום כהן הרמתי היו בין מייסדי **הסתדרות העובדים העבריים בארץ ישראל**, שקמה ב-1920, כארגון עובדים של פועלים ציוניים. אך עד במהרה, הם הבינו כי ה**הסתדרות** לא מתכוונת לעשות דבר בשמירת זכויות הפועלים התימנים. לכן הם פרשו ממנה והקימו את **התאחדות התימנים בישראל**, כדי לשמור ולקדם את זכויות התימנים, כלכלית, חברתית ותרבותית בכל שטחי החיים:

The Yemenites themselves were so keenly sensitive to this attitude that one of their contemporary leaders complained at the 18th Zionist congress [in Prague] in 1933 that the members of his community were still second-class citizens in Palestine, like non-Aryans in Germany.[[15]](#footnote-15)

אבל כל נסיון של יהודי-תימן לדרוש את זכויותיהם כולל השתתפות בתהליכי קבלת ההחלטות במוסדות הלאומיים נדחה. מוסדות אלה תפסו כאיום כל התארגנות פוליטית של התימנים ולכן פעלו לפורר את ההתארגנות בשתי אסטרטגיות. האחת, התערבות ויצירת סכסוכים בהתארגנות, מינויים ויצירת מחלקות של "תימנים מטעם" המוסדות שהתחרו בהתארגנות המקורית. האסטרטגיה השניה ומשמעותית ביותר היתה במישור הסמלי: תיוג שלילי (סטיגמטיזציה) של ההתארגנות כבדלנית-אתנית, סובלת מרגשי נחיתות, ובעיקר פוגעת אנושות באחדות הלאומית. תיוג שלילי זה היה ציני במיוחד, משום ש**התאחדות התימנים** קראה לשילוב התימנים במוסדות הלאומיים, ודרישה למימוש הסולידריות הציונית ומתן הזדמנות שווה לכל בני הלאום ללא הבדל אתני.[[16]](#footnote-16)

אף הדרמה והתיאטרון היו שותפים לתיוג שלילי של **התאחדות התימנים** כשהדוגמה הבולטת היא **קונגרס התימנים** (1934) מאת מ. קדמי. זוהי קומדיה גרוטסקית על קונגרס פרוע של מנהיגים, נציגי עובדים ובעלי מלאכה תימנים שיוצא משליטה עד כדי פיזור הקונגרס על ידי המשטרה. הצירים בקונגרס הם בעלי מלאכות "תימניות" מסטטוס נמוך: אופים, מצחצחי נעליים, שדכנים, מוכרי פלאפל, רצפים וסבלים. לפי דן אוריין, טקסט זה מכיל את כל המאפיינים הסטריאוטיפיים של התימנים: פרימיטיביים, מלוכלכים וחסרי תרבות, בעלי עברית משובשת, וכחנים וגסים, דתיים נחשלים, חסרי מודעות אידיאולוגית ציונית ולכן נוחים למניפולציה פוליטית. לא רק שדבריהם גסים ובמבטא כבד, אלא אף בהערות הבימוי, אוריין מצא שהם מעוצבים בג'סטות בוטות כאילו היו קופים.[[17]](#footnote-17) **קונגרס התימנים** מהדהד את התיוג השלילי של התאחדות התימנים על ידי המוסדות הלאומיים. זו לכאורה סאטירה פוליטית משום שהיא לועגת בגסות להתארגנות פוליטית. אך בעוד שסאטירה תפקידה לערער את הסדר הקיים, מחזה זה משמר אותו ומצדיק את הגזענות האוריינטליסטית של המוסדות הלאומיים כלפי יהודי-תימן. כפי שנפרט בהמשך, תיוג שלילי זה נמצא גם בבסיס ההתקבלות של **עזה כמוות אהבה** על ידי הביקורת בעיתונות ומיסגר את השיח סביבה: השחקנים במופע תויגו כ"טבעיים" אבל לא מקצועיים; הצופים התימנים תוארו כפרימיטיביים; **התאחדות התימנים**, שהגיבה במכתב לעיתון נגד הסטריאוטיפים בביקורת, צונזרה חלקית ומוסגרה על ידי העורכים כסובלת מרגשי נחיתות.

מן העבר השני, הדימוי של יהודי תימן כבעלי זיקה ליהודי התנ"כי ה'מקורי' הטעין אף את נוכחותם באמנויות הבמה באותה התקופה. ללהקה התימנית שבמרכז המאמר, שהייתה בין הראשונות בתיאטרון העברי, קדמה להקה אחרת בשם **שולמית – להקה תיאטרונית מזרחית**,בהובלתו של שלמה בן-מנשה שהוקמה על ידי ועדת התרבות של ה**הסתדרות**. האינטרס של ה**הסתדרות** בהקמת **שולמית** כמו גם בתמיכה בלהקה התימנית של הלוי, היה קשור בעידוד פועלים תימנים להתפקד ל**הסתדרות** כחלק מהמאבק ב**התאחדות התימנים** כפי שפירטנו מעלה. ב-1937 **להקת שולמית** העלתה את **אורח מארץ ישראל בתימן** - הצגת פולקלור תימני של מנהגים, ברכות, סיפורים, שירה וריקוד.[[18]](#footnote-18) חשוב להדגיש שגם שם הלהקה – **שולמית** - שואב את השראתו מאחד מכינויי הגיבורה בשיר השירים. כבר בכך מסומן הקשר בין המופע של יהודי תימן לתנ"ך בכלל ולשיר השירים בפרט – קשר שיועצם ב**עזה כמוות אהבה**. בביקורת התיאטרון שלה, המשוררת לאה גולדברג אמביוולנטית כלפי הלהקה. מצד אחד היא מתפעלת מהפולקלור העממי – "הפרימיטיב נמסר כאן בטבעיות שכזאת, בחן שכזה" – לבין תפיסה שזו אינה אמנות תיאטרון גבוהה: "אם כי אין להניח כי מכאן תצמח אמנות תיאטרונית חדשה. יותר מדי הרחקנו לכת באירופיות שלנו ולא נוותר בשום פנים על השיעור שלמדנו במערב במשך אלפיים שנה".[[19]](#footnote-19) כפי שנראה בהמשך, גולדברג תגלה אמביוולנטיות דומה גם ל**אהבה עזה כמוות**. בתחום המחול רינה ניקובה הקימה להקת מחול תימנית, וגם בזו גולדברג ראתה חן טבעי וריקודיות פרימיטיבית בלבד.[[20]](#footnote-20) אף זמרות תימניות נפוצו בתיאטרונים הסאטיריים בשולי שדה התיאטרון, בשירתן העמוקה ובלבושן המסורתי והייחודי, כמו ברכה צפירה, שושנה דמארי, אסתר גמליאלית וחנה אהרוני. אך שוב הן נתפסו כאקזוטיות שמהדהדות את העולם העברי המקראי על הבמה. גם בשדות המחול והזימרה הייתה לשיר השירים נוכחות בולטת: שיריה של הזמרת שושנה דמארי, שהייתה הזמרת המצליחה ביותר בישראל במהלך הקריירה שלה, היו גדושים אלוזיות לשיר השירים. מכיוון אחר, יצירות המחול של שרה לוי-תנאי שילבו אף הן בין תנועות מחול מן המסורת התימנית לטקסטים של שיר השירים.[[21]](#footnote-21)

כל אלו היוו את ההקשר להצגת **עזה כמוות אהבה**. בשונה מהצגת הפולקלור של להקת **שולמית** כמה שנים קודם לכן, **עזה כמוות אהבה** הייתה הצגת מחזה בעל איכות ספרותית, שבשדה התיאטרוני דאז נתפס כתו התקן של תיאטרון אמנותי מקצועי. כפי שנראה מיד, מהלך זה עורר תגובות מורכבות וסותרות בביקורות ובקרב הקהל, ופתח לשאלה את מקומם של יהודים ממוצא תימני בשדה התרבות בארץ ישראל.

**"אותם האנשים שלא עברה עליהם אירופה המתורבתת והמטורפת": *עזה כמוות אהבה* בין מזרח למערב, בין מקראיות למקצועיות**

**עזה כמוות אהבה** הוא מקרה מעניין של הצגה המבוססת על מחזה שנכתב על ידי יהודי אשכנזי ומקבל משמעות נוספת מביצועו על ידי שחקנים תימניים. למרות שהמחזה המקורי לא מתייחס באופן מפורש לזהות האתנית של הדמויות על הבמה (שכן הן כולן נתפסות כ"עבריות", בעידן שקדם לגיוון האתני של היהודים בתפוצות), ייתכן שביטויים מסוימים במחזה קיבלו רובד נוסף של משמעות לאור הליהוק. כך, למשל, מילותיה הראשונות של שולמית במחזה, שנשמעות מאחורי הקלעים עוד בטרם היא עולה על הבמה, הן: "אל תראוני שאני שחרחורת כי שזפתני השמש".[[22]](#footnote-22) מילים אלו הן אלוזיה ישירה לשיר השירים א, ו, ולאפיון של האהובה בשיר השירים כ"שחורה".[[23]](#footnote-23) למרות שהשולמית מבקשת שלא ישימו לב להיותה שחרחורת, העובדה שהיא אומרת מילים אלו במחזה מיד לפני שהיא נגלית לעיני הקהל כמובן מסיבה את מבט הצופים דווקא לעובדה זו. בהקשר של ההפקה הנוכחית, התיוג של שולמית כ"שחרחורת" מחדד עד כמה ליהוק זה שונה מהליהוק המסורתי (traditional casting) ומהלובן המקובל של התיאטרון העברי-האשכנזי באותה תקופה. במקרה זה, הליהוק הלא-מסורתי non-traditional casting)) של התימנים מתפקד בתור 'ליהוק קונספטואלי' (conceptual casting) שבו

"The director intentionally uses the identity of the actor and connects it to the character in order to provide a more complex interpretation of the play".[[24]](#footnote-24)

במקרה הנוכחי, הקונספטואליות שבליהוק הלא-מסורתי לא נוגעת רק לדמותה הספציפית של שולמית, כי אם לשאלה הרחבה יותר איזה גוף ראוי לגלם את שיר השירים (ולמעשה גם את התנ"ך כולו).

ההיבט התימני של ההצגה בא לידי ביטוי גם בעיצוב התפאורה והתלבושות על ידי ג'ניה ברגר.[[25]](#footnote-25) התלבושת של שולמית כללה כיסוי ראש בסגנון יהודי-תימני, ובחלק מן הסצינות הדמויות ישבו על דיוואנים וככל הנראה עישנו נרגילות. כל האלמנטים הללו מופיעים גם בהצגה **אורח מארץ ישראל בתימן** של להקת **שולמית**. במילים אחרות, התנ"ך בהצגה לא רק בוצע על ידי תימנים, אלא אף דומיין באופן ויזואלי כ'תימני'.

גם המוסיקה והתנועה בהצגה היו בעלות השפעה תימנית מובהקת. כמו היוצרים האחרים שקיבלו קרדיט על ההצגה בפרסומים הרשמיים (המחזאי פולאק, הבמאי הלוי והמעצבת ברגר) גם המלחין מארק לברי היה ממוצא אשכנזי.[[26]](#footnote-26) עם זאת, סקירות בעיתונות של ההצגה מציינות כי "בהצגה יש גם פרקי זמרה וריקוד תימניים".[[27]](#footnote-27) יונה והב, בעיתון **דבר**, מרחיבה ומעניקה קרדיט לאדם נוסף ששמו נעלם מן הפרסומים הרשמיים: "המוזיקה היא ברובה מזמרת יהודי תימן ומנגינות בית הכנסת. מעובדות יפה בידי לברי ועדאקי".[[28]](#footnote-28) יחיאל עדאקי (1903-1980), זמר ומלחין יוצא תימן, פעל רבות לשמר את מורשת הזמר התימני בארץ ישראל ונאבק לבסס את מעמדה התרבותי בתקופה שבה נתפסה כנחותה ונלעגת. עדאקי הלחין לפחות שיר אחד שנשמר מן ההצגה, "עזי וזמרת יה" שהפך לאחר מכן גם לריקוד-עם.[[29]](#footnote-29) ראוי לציין כי היחידה שמזכירה את שמו של עדאקי במעמד שווה-ערך לזה של לברי היא כותבת ממוצא תימני.

עובדה זו משמעותית בשתי רמות: ראשית כל, היא מזכירה עד כמה עצם תיעוד המופע התיאטרוני (ובהתאם, גם האפשרות לשחזורו) הוא זירה של מאבק בין קולות מנוגדים בעלי אינטרסים, אג'נדות ותמונות עולם שונות. כפי שנראה בהמשך, מתחים אלו בתיעוד המופע אף ימשיכו סביב תיעוד התקבלותו. שנית, שאלת מעמדו האמנותי של עדאקי, הבאה לידי ביטוי באי-מתן הקרדיט ליצירתו בהצגה, היא סימפטום למתח עמוק יותר המלווה את ההצגה כולה – היררכיה בין היוצרים האשכנזים הנתפסים כאמנים מקצועיים והשחקנים התימנים המוצגים כחובבנים חסרי השכלה אמנותית.

דבריו הקצרים של הלוי על אודות ההפקה, שצוטטו לעיל, ממסגרים את העבודה על ההצגה בין שני קטבים שמתח אינהרנטי ביניהם: התפיסה כי יהודים תימנים מאפשרים גישה ישירה כביכול אל העבר התנ"כי, מחד גיסא, והתפיסה כי הם אינם 'מפותחים' דיים מנקודת המבט של התיאטרון המערבי, מאידך גיסא. מצד אחד מציין הלוי את "תכונותיהם הטבועות בדמם ובחינוכם" של התימנים, וכי הם משכו את תשומת לבו במבטאם, בניגון ה"מזרחי" של דיבורם, בתנועה הפלסטית שלהם, ו"בטמפרמנט החם" שלהם. בעיני הלוי, הביצוע התיאטרוני של הקבוצה קשור הדוקות לידע הגופני-מקראי שהתימנים כביכול מביאים עמם. הם מגלמים את התנ"ך בגופם.

יש לציין כי הלוי איננו היחיד בשיח סביב הצגה זו שראה כך את הדברים. במסיבה לרגל הבכורה של ההצגה, שהתקיימה מטעם חוג צעירים תימנים של ההסתדרות בתל אביב, הודגש יסוד זה על ידי כמה דוברים.[[30]](#footnote-30) דימוי זה קודם גם על ידי כמה מהיהודים יוצאי תימן. כך למשל, יונה והב, בעיתון **דבר**, מדגישה ביחס להצגה את "הקשר הרענן שבין המשחקים והחומר הספרותי התנ"כי. בני תימן חיים על התנ"ך, והוא יהדותם".[[31]](#footnote-31) במסיבת הבכורה, ישראל ישעיהו, מנהל המחלקה ליוצאי תימן ובני [עדות המזרח](http://he.wikipedia.org/wiki/%D7%A2%D7%93%D7%95%D7%AA_%D7%94%D7%9E%D7%96%D7%A8%D7%97) בוועד הפועל של [ההסתדרות](http://he.wikipedia.org/wiki/%D7%94%D7%94%D7%A1%D7%AA%D7%93%D7%A8%D7%95%D7%AA), "התעכב על חשיבות הרעיון והמעשה שהצגת דמויות תנכיות תיעשה על ידי יוצאי תימן שלא נדדו מגולה אל גולה... ומשום כך נשתמרה הרבה מקוריות עברית בשפת דבורם, נגינתם, תנועותיהם, ואפים הכללי".

אלא שדבריו של הלוי מבטאים גם את המתח בין אותו "ידע מקראי" – ידע שאותו התימנים מגלמים כביכול בגופם ושלפי התפיסה ההגמונית אבד ליהודים המגיעים מאירופה – לבין ידע גופני אחר, הידע של "תורת המשחק", המזוהה עם התרבות האירופית ועל כן הבמאי מחזיק בו. כפי שכותב הלוי, בעיניו חסר היה לתימנים "הניסיון והידיעות האלמנטריות בתורת המשחק", ולכן נדרש ממנו לעבוד איתם כשנה וחצי על ההצגה. ה"טירחה והעמל", שנחסכו מהלוי בכך שלא עבד על חומר תנ"כי עם שחקנים אשכנזים, שָבוּ כביכול בדמות הזמן הממושך שנדרש לו להפוך יהודים תימנים לשחקני תיאטרון.

לדברי הלוי קיים כביכול מתח אינהרנטי בין שני סוגי ידע המגולמים-בגוף (embodied) ומתנגשים ביניהם: ידע תנ"כי וידע תיאטרוני. הראשון, מזוהה עם העבר ועם המזרח, ומגולם בגופם של התימנים. השני, מזוהה עם ההווה ועם התרבות המערבית, ומגולם בגופם של שחקנים (מערביים-אשכנזים) שעברו הכשרה מקצועית. מתח זה יוצר מלכוד פנימי עבור הפרויקט התיאטרוני הציוני של שיבה אל העבר המקראי: על מנת לגלם את התנ"ך באופן מלא ואותנטי יש לעבוד עם שחקנים שאין להם את ההכשרה התיאטרונית הראויה לכך. מלכוד זה נובע מהתיוג הכפול של התימנים שהוזכר לעיל: מחד גיסא הם מגלמים את העבר המקראי שאליו רוצה הציונות האשכנזית לשוב; מאידך גיסא הם אינם 'מתורבתים' דיים על מנת לבצע את אותו עבר מקראי על הבמה.

מתח זה עולה גם בביקורתה של לאה גולדברג את ההצגה. בביקורתה האוהדת למדי, היא מדגישה שלא כדאי לבוא בדרישות מוגזמות ללהקת חובבים וכי אין לצפות לראות כאן "תיאטרון ממש". גולדברג כותבת כי "על משחק אינדיווידואלי קשה לדבר כאן" וממליצה ללהקה התימנית להתמקד ב"יותר סצאנות המוניות". היא מצרה על הרצון של הקבוצה "להיות 'דרמתיים' יתר על המידה, אף כי לא הגיעה עדיין השעה" וקוראת ל"יותר פשטות ותמימות" בהצגה.[[32]](#footnote-32) גולדברג מתווה בדבריה גבול ברור בין מקצועיות אמנותית לבין העשייה הבימתית של התימנים – ודורשת מהתימנים להישאר בתחומם החובבני ובמעמדם הפשוט והתמים. עולה כי תימנים לא יכולים להתמקצע מבחינה תיאטרונית, שכן בכך הם עשויים לפגוע בתפקידם הלאומי הקולקטיבי כמייצגים של עבר תנ"כי שלא הושחת על ידי גלות, מודרניות ומערביות. עמדות דומות מבטאים מבקרים נוספים: ביקורת שהתפרסמה בעיתון **9 בערב** על ידי מבקר החתום בראשי התיבות מ' פב' מהללת את העממיות של ההצגה, שאיננה חלק מ"האמנות הגבוהה, המגונדרת והפרטנציוזית... והנבובה לעתים כה קרובות!". כמו גולדברג, מעיר המבקר: "לא נבוא לבחון את משחקם של כל אחד מן המשתתפים. הלא חובבים הם".[[33]](#footnote-33) אמיל פויירשטיין, בביקורת נלהבת בעיתון **הארץ**, עדיין לא מוצא בין השחקנים התימניים "כשרון אמיתי" אולם אין לו ספק "שאם ימשיכו לטפל בבני תימן ובבנותיה גם זה בוא יבוא". עיקר ערכם של השחקנים התימנים, לפי פויירשטיין, הוא שוב בכך שהם אנשים "הקרובים ביותר לרוח התנ"ך, שלא עברה עליהם אירופה המתורבתת והמטורפת שהיתה מרחיקה אותם בלי ספק מסביבתם האמיתית שהיא: מזרח". דו-ערכיות זו, העומדת בתשתית השיח האוריינטליסטי והמשלבת התנשאות וההערצה ל'פשטות' המזרחית שאבדה לאירופאיים, נוכחת גם בסיום דבריו, המשבחים את ההצגה בתור "התחלה המבטיחה גדולות בשטח התפתחותה של אמנות המשחק הפרימיטיבית (במובנה הטוב ביותר של המלה)".[[34]](#footnote-34)

אם נחזור לתבנית הפסטורלית העומדת בבסיס **עזה כמוות אהבה**, הרי שניתן לומר כיהגוף התימני המבצע את שיר השירים הופך בעצמו לזירה עבור מארג המתחים והפנטזיות שבין התרבות העירונית האירופית לבין "טבע" מקראי לא נגוע. פסטורלה זו משוחקת על גבי גופם של התימנים, כאשר כל אחד מן הקטבים במתח טבע–עיר מגולם בסוג אחר של ידע גופני: התימני היודע בגופו עולם מקראי קדום (ולכן 'טבעי') אל מול האירופי המביא עמו את הידע הגופני האורבני של אמנות המשחק המודרנית. תבנית פסטורלית זו נוכחת במפורש בדברי המבקר ב-**9 בערב**: "אנו, בני העיר מדורי-דורות, זכינו הפעם להצגת תיאטרון רועים עברים...".[[35]](#footnote-35) האירופי מבקש למצוא מחדש, דרך הגוף התימני, את אותו טבע מקראי אבוד, לשוב דרכו אל המקור, אך בה בעת הוא מבקש לתַרְבֶּת את הגוף הזה בעזרת אמנות המשחק המערבית. אלא שכל ניסיון של השחקנים התימנים לשחק ולהיות "תיאטרון ממש", כדברי גולדברג, נתפס כפגיעה ב"פשטות" וב"תמימות" שלהם. פרויקט השיבה אל התנ"ך והגילום התיאטרוני של שיר השירים בגופם של התימנים הופך את התנועה הפסטורלית מתרבות לטבע למפגש מתוח בין מזרח למערב – מפגש שמתגלה כרצוף יחסי כוח וסתירות פנימיות, ושמגביל באופן אינהרנטי את מקומם של התימנים בו.

ראוי לציין כי הלוי עצמו פעל לקדם את מעמדם האמנותי המקצועי של השחקנים התימניים. באוטוביוגרפיה שלו הוא כותב:

היו בקבוצה כמה בחורים ובחורות בעלי כשרון טבעי ובולט, והם השתעשעו בתקווה ליהפך לתיאטרון קבוע. אף אני נוטה הייתי לעזור להם בביצוע שאיפתם זו, אך "אהל" התנגד בכל תוקף להקמת המפעל החדש, ודרש ממני להפסיק את הטיפול במחזה זה. הדבר הגיע לבירור בוועד הפועל של ההסתדרות, והוא פסק שיש להניח לי לגמור את הצגת "עזה כמוות אהבה", בתנאי שלא אמשיך עוד בעבודה עם אותה קבוצה. ובלעדי שוב לא החזיקה הקבוצה מעמד והתפרקה. וצר! עתה, עם קום המדינה ועם ריכוז המון עולים חדשים מארצות-המזרח, היתה להקה כזאת מביאה, בלי כל ספק, תועלת רבה, ואולי היתה פעולתה לברכה לא רק לעולים החדשים אלא גם לישוב כולו.[[36]](#footnote-36)

ראוי לתת את הדעת כאן למאבק המוסדי שמתקיים על גב הלהקה התימנית. הדרישה של "אהל" כי הלוי ייטוש את הפרויקט, כמו גם החלטת ה'פשרה' של הוועד הפועל של ההסתדרות, מציבות גבול חמור ואפקטיבי בין התיאטרון המקצועי והחובבני, ובין מזרח ומערב. ההתנגדות המוסדית הממשית לעצם אפשרות ההתמקצעות של הלהקה התימנית היא זו שסוללת, לדברי הלוי, את הדרך בפועל לסיום דרכה של הלהקה.

**"למה נעלבו אחינו התימנים": הקהל בעיני הביקורת**

על אף התחייבותו של הלוי, ובנסיבות היסטוריות שאינן ברורות לנו כל צרכן, המחזה עלה שוב בשנת 1942 בביצוע להקה תימנית. ייתכן שמדובר באותה הפקה ממש שהמשיכה לרוץ, או בחידוש כלשהוא של ההצגה. באותה שנה התפרצו המתחים סביב ההפקה באופן חריף במיוחד.

דיווח על העלאת ההצגה בירושלים, מאת ג"צ, התפרסמה בעיתון **הבקר** תחת הכותרת "חממה ויחיא שרעבי הולכים לאדיסון".[[37]](#footnote-37) "אדיסון" הוא שמו של קולנוע מרכזי בירושלים באותן השנים, וכנהוג בתקופה בארץ ישראל אף שימש אולם תיאטרון לעת מצוא. "חממה" ו"יחיא שרעבי" אינם אנשים ספציפיים כי אם שמות גנריים וסטריאוטיפיים ליהודים ממוצא תימני. הכותרת, אם כן, משקפת את עיקר התוכן של הכתבה – שבקושי עוסקת בהצגה עצמה, ומתמקדת במקום זאת בתיאור הגעתם של קהלים תימניים לצפות בתיאטרון. הכתבה מתחילה בהצהרה:

אנשי התיאטרון, חובבי הקרשים, שוכני אחורי הקלעים, וקהל סתם, אם ברצונכם להווכח אל נכון בערכה ובהשפעתה של האמנות על חיי ההמונים, עלו לירושלים ושוטטו בין שכונות העוני. עברו בשכונת הפחים, סיירו את הסימטאות המרופשות [...] שם תרגישו בימים אלה את הולם לבו של "התיאטרון", וכל זה בזכות הלהקה התימנית שהציגה את "עזה כמות אהבה".

על רקע נופים אלו של שכונות מצוקה, הבאים להוכיח את כוח אמנות התיאטרון להשפיע על חיי ההמון, פורש ג"צ תיאור מפורט של ההתרגשות שבשכונות התימנים שבירושלים לקראת, תוך כדי ולאחר הצפייה בהצגה. ג"צ מנגיד בין הקהל המערבי המקובל להצגות תיאטרון, "לובשי הפראקים ושמלות הדר", לבין הקהל התימני, שרובם "לא היו מימיהם באולם הצגות". עבור קהל זה, מתואר התיאטרון בתור מה שמכניס "שביבי אורות באפלת דלת העם". ניגוד זה בין האור של התיאטרון לבין החושך של חיי היומיום של התימנים חוזר גם לקראת סוף הכתבה, כאשר ג"צ מתאר כי לאחר ההצגה "הקהל חזר למעונותיו האפלים ונשא בלבבו קרן אור אשר לא במהרה תכבה". הטון הנלהב שבו כותב ג"צ על ההצגה רווי כולו במבט פטרנליסטי המעמיד את התיאטרון המערבי כמעין 'גואל לבן' שתפקידו להאיר, ולו לרגע, את אפלת חייהם של התימנים.

לאורך תיאורו של ג"צ מתוארים התימנים כשקועים לא רק באפילה כי אם גם במסורתיות דתית ובבורות בכל הנוגע לנימוסי התיאטרון. בכתבה מסופר כיצד בבתי הכנסת התימניים התווכחו האין יש בהתלהבות מהתיאטרון מעין עבודה זרה, והאם התיאטרון לא יבטל את האנשים מלימוד התורה. עם זאת, מרגע שהוחלט שההליכה לתיאטרון אפשרית ורצויה, מוצגות ההכנות אליו במונחים דתיים-ריטואליים: "אותו יום ג', בו הציגה הלהקה, דמה לערב פסח ממש. מהבוקר הוציאו את בגדי-החמודות, ניקו אותם והתיזו עליהם רסיסי מי-בושם לרוב". מיקומם של התימנים במרחבים דתיים אלו תורם עוד לפולקלוריזציה שלהם מנקודת מבט מערבית-חילונית ולשיוכם ל'עבר' דתי-מסורתי המנוגד לתיאטרון המערבי המודרני.[[38]](#footnote-38) מנגד, הטקסט מתאר כיצד התימנים מתקדמים בתהלוכה אל עבר קולנוע "אדיסון", בעודם מפצחים גרעיני חמניות לרוב. פיצוח גרעיני חמניות ברחוב נתפס בחברה הישראלית למשך שנים כהתנהגות "חוליגאנית", לא מתורבתת, עממית והמונית. אכן, בהגיעם לתיאטרון, מתואר כיצד התימנים נדרשו להפסיק לפצח גרעינים כיאה למקום מתורבת: "ואם נכשל מישהו, היו שכניו דוקרים אותו במבטיהם בערפו ובלחייו עד שפסק. ואם גם זה הועיל, נתכבד בקריאת נזיפה: 'פרא אדם, הפסק!' – ובזה תמה השיחה". במסגרת תפקידו כגואל המביא אור, התיאטרון מעוצב כמוסד מתרבת וממערב (Westernizing).

תיאורו של ג"צ מודע מאוד להיררכיה המעמדית הקיימת בין יהודים אשכנזים ליהודים תימנים בארץ ישראל. הוא מציין, כיוצאים מן הכלל המעידים על הכלל, את "משכילי העדה ועסקניה [...] וביניהם כמה רופאים ועורכי-דין ומוסמכים מקרב העדה, המכובדים על כל", שישבו בשורות הראשונות של האולם "ברוב פאר הדר". שאר התימנים, לעומתם, מאופיינים בעוני ובבערות, ומוצגים כמשרתים של מעמדות עליונים. כך מתוארות למשל נשים "שהסכינו מילדותן בעבודה מפרכת בכביסה, ניקוי ויתר עבודות הבית" אשר "נסתנוורו עיניהן מהאור המבהיק והיציעים והתאים הדהימון ממש". תיאור זה של הנשים התימניות המשרתות בבתי אחרים הוא גם זה שמסיים את הכתבה:

ועד כמה היתה אותה הצגה עממית תעיד העובדה, כי רוב עוזרות הבית בירושלים אחרו למחרת לעבודתן. וכאשר נשאלו ע"י גברותיהן: ויקטוריה, שולטנה, ויאולט או אליזבט מדוע אחרת? – השיבו: עזה כמות אהבה...

תיאור זה, שמוצג בתור "עובדה" (אם כי שאלה היא כיצד ג"צ יכול היה לדעת "עובדה" זו) חותם ומשמר את יחסי הכוח בין אשכנזים לתימנים בחברה הארצישראלית. התיאטרון שופך מעט אור על חייהם של התימנים, אולם הם שבים מחדש ליומיום ה'אפל'. הוא אולי משבש לרגע את מעמדם כנותני שירות (כפי שבא לידי ביטוי באיחור של עוזרות הבית), אולם הסדר החברתי-מעמדי שב עד מהרה על כנו.

מעניין לראות כי הכתבה לא מתארת כמעט בכלל את ההצגה עצמה. סצינה אחת מההצגה מתוארת כבדרך אגב, וגם זאת על מנת לתאר את תגובת הקהל. מה שמעניין את ג"צ הוא הקהל: הכנתו לקראת האירוע, נוכחותו באולם, וההשפעה של ההצגה עליו לאחר מכן. בשבתם כקהל, התימנים עשויים להפוך מאובייקטים 'פולקלוריסטיים' המוצגים על הבמה לעיני המבט ההגמוני, לסובייקטים אשר מגיבים לאשר הם צופים בו, מפרשים אותו ונוטלים עליו בעלות (אכן, ג"צ כותב: "כל אחד מהם הרגיש את עצמו כבעל בעמיו ונטל לעצמו אחריות להצלחת המחזה"). במובן זה, ייתכן כי מעמדם של התימנים בתור קהל מאיים על ההגמוניה האשכנזית אפילו יותר מאשר מעמדם כשחקנים. הטקסט של ג"צ מבקש בהתאם להשיב את הסדר ההיררכי על כנו, גם בעודו מהלל את ההצגה שהביאה מעט אור לחייהם של התימנים. תיאורו המפורט הופך גם את הקהל התימני לאובייקט, כמושא למבטם של קוראי העיתון, וכחלק ממופע אוריינטלי אקזוטי.

כתבה זו קוממה ביותר את מרכז התאחדות התימנים בארץ ישראל. מכתב זועם שנשלח בשם המרכז לעיתון "המשקיף" הצביע באופן ישיר ומפורש על הגזענות וההתנשאות הן של כותב הביקורת הן של עורכי העיתון שאליו הם כותבים:

אעפ"י שאנו יודעים מלכתחילה שמנהגכם הוא לא להדפיס בעתונכם את דברינו (לא מפני שהם חסרי טעם, אלא מפני שכותביהם הם מ"גזע" אחר) אנו נוסיף לבקשכם עד אשר תוגדש הסאה.

[...]

כפי הנראה שיש בין כתבי עתון 'הבקר' המדמים בנפשם כי הם משושלת מיסדי התיאטרון בעולם וכי כתב היחס של ג'נטלמניות והבנה באמנות נמצא אך ורק בידם, שאם לא כן מפליא הדבר מאין באה להם השחצנות הזו שבסבתה הם מביטים בעין כה פוזלת על העדה התימנית בארץ שהיא עדה נורמלית, וחסרה אמנם את 'התרבות המערבית' הידועה אך חסרה גם אכזוטיות ובערות.[[39]](#footnote-39)

זהו מסמך יוצא דופן לתקופתו בקול הביקורתי הצלול והחד שהוא מבטא, והוא חושף באופן מפורש וישיר את האירוע התיאטרוני של **עזה כמוות אהבה** (דהיינו, ההצגה והתקבלותה גם יחד) כאירוע רווי קונפליקטים ומתחים. הטקסט מתנגד באופן מפורש לאקזוטיזציה שעוברים התימנים – במקרה זה, דווקא אלו היושבים בקהל. מעניינת במיוחד טענתם של הכותבים כי יהודים אשכנזים (או במקרה זה, ג"צ) רואה את עצמו כמי שאמנות, תרבות ותיאטרון זורמים בדמו באופן טבעי – כאילו הוא נולד לשושלת ביולוגית של "מיסדי התיאטרון". טענה זו היא במובנים רבים טענת-נגד לתפיסה הרואה ביהודים התימניים ככאלה שמגלמים בגופם את התנ"ך. כמו בדבריו של משה הלוי, גם כאן ידע תרבותי (בין אם זהו התנ"ך, התיאטרון המערבי או התרבות המערבית בכלל) מוצג לא כאילו זהו ידע מופשט, תיאורטי או אינטלקטואלי, כי אם ככזה המגולם בגוף. אלא שבמכתבם, אנשי מרכז התאחדות התימנים בארץ ישראל מתנגדים בדיוק לתפיסה כאילו יש גוף ביולוגי כלשהוא שיש לו בעלות על גוף ידע, על תרבות ואמנות. גם אם הכותבים מודים בקיומם של הבדלים תרבותיים (ובכך שהתרבות התימנית איננה מערבית), הם מתנגדים להפיכתם להבדלים מהותיים-גופניים שבהתאם אינם ניתנים ללמידה, מסירה או שיתוף. מה שעומד על הפרק, כך עולה מהמכתב, הוא יכולתם של תימנים להשתתף באמנות התיאטרון בארץ ישראל – כשחקנים וכצופים – באופן שעשוי לערער על גבולות ההגדרה ההגמונית של שייכות תרבותית ועל הבעלות עליה.

כותבי המכתב מסיימים בדברי ביקורת גם על התיאור של ג"צ את נכבדי העדה, אותם רופאים ועורכי דין שישבו בשורות הראשונות והמכובדות בהצגה: "לכל תינוק ידוע שאין עדיין תימנים רופאים ויש רק עורך דין אחד ואם כן הדבר, למה הלעג והשקר הזה". בכך, הכותבים לא רק מערערים על המהימנות של ג"צ ככתב עיתונות המדווח על ההתרחשות, אלא הם גם חושפים את האופן שבו דווקא אותם תימנים 'מכובדים', שהגיעו להישגים 'מערביים-מודרניים' משמשים בטקסט כמעין עלה תאנה שעניינו להלעיג על השאר. במקום זאת, חושף המכתב את חוסר השוויון ואת הפער, את העובדה שעדיין אין רופאים תימניים ובקושי ישנם עורכי דין. מבט ישיר על פערים אלו, שמוצב בניגוד לראייה האקזוטית, מציף את מה שהתיאור של ג"צ מבקש לטשטש. המכתב לא מכחיש את הקשיים והעוולות שבחיי התימנים בארץ ישראל. להפך, הוא מחדד אותם באופן שמעורר דרישה לשינוי חברתי-מעמדי ממשי.

למרות חששם של כותבי המכתב, עיתון "המשקיף" הדפיס את דבריהם תחת הכותרת "למה נעלבו אחינו התימנים?". הכותרת עצמה יש בה ממד מיתמם, ויחד עם תיאור התגובה בתור "עלבון", היא מציבה את המשך הטקסט כתגובה לא-רציונאלית, ילדותית, ומוגזמת. אכן, לפני המכתב מצורפת הערה ממערכת העיתון:

הננו נותנים מקום למכתבו של מרכז התאחדות התימנים בא"י, ואין אנו גורסים שהעתונות העברית סגורה בפני אחינו התימנים. היינו נאלצים להוציא מתוך המכתב שורות אחדות, באשר נכתבו בטון חריף מדי, וסבורנו כי רגש-הנחיתות של אחינו אלה אין לו יסוד.

למרות שהעיתונות העברית לא אמורה להיות סגורה ל"אחינו" התימנים, הרי שהעיתון בכל זאת צינזר חלקים מהמכתב, שלא הגיעו לידינו, משום שאלו נתפסו כמוגזמים וחסרי-יסוד על ידי מערכת העיתון. העורכים רואים לנכון להחליט אילו רגשות הם לגיטימיים ואילו אינם, מהי עוצמת הרגשות הראויה, ולאילו תחושות אין כלל יסוד. כדאי גם לשים לב שהמכתב עצמו איננו מבטא "רגש-נחיתות", כפי שטוענת המערכת, אלא מוחה נגד מי שתופס את התימנים כנחותים. מסגור המכתב כביטוי ל"רגשי נחיתות" משיב את האחריות על רגשות אלו לתימנים ה"נעלבים" באופן לא פרופורציונלי, במקום לאלו שתופסים אותם כך. כותרת המכתב, הערת המערכת ופעולת העריכה כולם חוברים למסגר מחדש את המחאה דרך עיניה של ההגמוניה האשכנזית.

במילים אחרות, פעולת מערכת "המשקיף" על מכתב התאחדות התימנים היא גלגול נוסף בתפקוד של **עזה כמוות אהבה** כאירוע תיאטרוני המכיל קונפליקטים ומתחים עדתיים בזירות שונות: על הבמה, מאחורי הקלעים, באולם התיאטרון, ובעיתונות הכתובה המדווחת ומפרשת את האירוע. בין הזירות הללו עולות השאלות: למי יש בעלות על האירוע התיאטרוני ועל פרשנותו? אילו סוגי ידע מגולמים בגוף המבצע? מהי הסכנה הטמונה בעצם החשיבה על ידע מגולם בגוף – בין אם זהו גופם של השחקנים או זה של הצופים? כיצד מאבקים בין מזרח למערב על הגמוניה ועל הזכות לשותפות בתרבות מתקיימים הן באירוע התיאטרוני והן באופני תיעודו ומסגורו? למרות הקריירה הקצרה של הלהקה התימנית, כל השאלות הללו, שרק התחילו להתנסח סביב **עזה כמוות אהבה**, המשיכו ללוות את התיאטרון הישראלי בהמשך דרכו, כפי שנראה כעת.

**סיכום: *עזה כמוות* *אהבה* כמטרים סוגיות בתיאטרון הישראלי**

הסטריאוטיפ התימני וניסיונות פירוקו כפי שהתעצבו ב**עזה כמוות אהבה** המשיכו להדהד בתיאטרון הישראלי. ב-1949 הכוראוגראפית שרה לוי-תנאי, ממוצא תימני, ייסדה את **להקת ענבל** כתיאטרון-מחול של מבצעים תימנים ופיתחתה שפה אמנותית מחומרי תנועה ומוסיקה תימניים. בניגוד לתפיסת התימנים כחובבנים, הלהקה עבדה כארבעה עשורים, תוקצבה על ידי קרן אמריקה ישראל בליווי הרקדנים הידועים ג'רום רובינס ואנה סוקולוב, ואף זכתה לשם בינלאומי.

בהשוואה לשדה המחול, התקבלותם של יהודים תימנים לשדה התיאטרון הייתה איטית יותר. **המבשר** (1957) מאת סעדיה דמארי בבצוע להקת סמדר בחסות תיאטרון אהל, העלו את סיפור עליית יבניאלי[[40]](#footnote-40) ב-1910 כעלייה משיחית, רוויה בשירה וריקוד לפי מסורת יהודי תימן כשכל המבצעים היו תימנים.[[41]](#footnote-41) להקת סמדר קיבלה את חסות תיאטרון אהל, אך בדומה ללהקה התימנית של **עזה כמוות אהבה** לא נתפסה כחלק אינטגרלי מהתיאטרון, שעדיין הציב גבולות ברורים בין המקצועי (שנתפס אירופי) לבין העממי (שנתפס כמזרחי).

מ-1970s ואילך, הביקורת של אמני תיאטרון תימנים מחריפה. היא מתחילה משולי השדה וחודרת עד לזרם המרכזי. ב-1977 התיאטרון הקהילתי סדנת התיאטרון שכונת התקווה בהובלת בצלאל אלוני, יצרה מופע העוסק בפיוטי יהודי תימן כתגובה להיעדר טוטאלי של התרבות היהודית-תימנית במערכת החינוך. **אהבה אפשרית** (1984) מאת רפי אהרון מופקת בתיאטרון לילדים ונוער ע"ש אורנה פורת, התיאטרון הרפרטוארי והאמנותי הראשון לקהל צעיר בישראל. ההצגה מבקרת את היחס המחפיר של האשכנזים כלפי העולים מתימן בראשית המאה ה-20.

עם זאת, עדיין ב1990s, הביקורת המשיכה לתפוס את הקהל המזרחי דרך סטריאוטיפים אוריינטליסטיים המזכירים מאוד את תיאור הקהל של **עזה כמוות אהבה** על ידי ג"צ. המחזמר **המלך** (1992), מאת שמואל הספרי שהופק בבית לסין, בזרם המרכזי, מציג את עלילת חייו של זוהר ארגוב, זמר ממוצא יהודי-תימני כשלהיטיו הידועים שזורים במופע. ארגוב מכונה "המלך" של המוסיקה המזרחית משום שהלהיב את הקהל המזרחי, לעומת קובעי הטעם שראו בשיריו "מוסיקה נחותה". המבקרת שוש ויץ תיארה את הצופים המזרחים כ"מדברים בקול רם ומגיבים לדיאלוג שעל הבמה וכשביקשו מהם לשתוק הגיבו בטונים ובסגנון שאופייניים בדרך כלל לנהגים ברמזור ביום חם באוגוסט". זהו "קהל צעיר יחסית, שמתערב לא פעם במה שקורה על הבמה ובא לבית לסין בגלל הנושא והשירים...".[[42]](#footnote-42) המבקרת שוש אביגל מתארת כיצד הצופים המזרחים הצטרפו לשירים, הדליקו מצתים והגיבו לדיאלוג שעל הבמה. היא מציינת שהם מוחאים כפיים בקטעים בהם ארגוב עולה לתהילה מתוך הזדהות עם הדמות, ולאו דווקא בגלל איכות המשחק.[[43]](#footnote-43) אביגל רואה את תגובת הקהל המזרחי כילדותית ופרימיטיבית: "ההצגה מכוונת נמוך לקהל שאיננו יודע ואיננו רוצה להבחין בין מציאות לבדיה. זה חינוך רע לתיאטרון". גם בסוף המאה ה-20, הביקורת עדיין תופסת את המזרחי כפרימיטיבי, נחות, וולגרי, גס רוח, ילדותי ואף פראי שאינו מבין את הבסיס היסודי של מדיום התיאטרון.

רק מ-2000 ואילך שדה התיאטרון מנכיח את הנרטיב היהודי-תימני באופן הולך וגובר. **יש לי כנרת** (2000) מאת חיים אידיסיס עולה במרכז השדה, בתיאטרון העירוני באר שבע. המחזה מבקר את החלוצים שגירשו את התימנים שחיו ועבדו בכנרת מ-1912--1929, וגם מצביע על מחיקת אירוע מביש זה מההיסטוריה על ידי צאצאי החלוצים, כפי שלמשל הוצג במחזה המצליח **כנרת כנרת** (1961) מאת נתן אלתרמן. החלוצים האשכנזים בכנרת של 1920s מוצגים בשיא תפארתם, כמופע נוסטלגי לראשי המדינה כמו בן-גוריון וגולדה מאיר. במחזה דמותו של עדני התימני יוצאת דופן. הוא אינו חקלאי כמו החלוצים, אלא פותר חלומות ומוכר קמעות, פרימיטיבי, נלעג וגרוטסקי. זאת, על אף שבמציאות ההיסטורית, תימני כנרת עיבדו את האדמה, איבדו ילדים במחלות ולבסוף גורשו על ידי החלוצים לאחר שני עשורים.[[44]](#footnote-44) לכן ציון, הגיבור של **יש לי כנרת**, שגורש מכנרת מוחה במודע כנגד הסטריאוטיפ התימני שב**כנרת כנרת** ואומר עליו כי הוא "מחזה תעתועים מלא כזב ושקר".

גירוש תימני כנרת אף עולה ב**צבע המים** (2019) מאת גורן אגמון שבמרכזו סיפור אהבה בין תימניה לחלוץ בכנרת שמסתיים בגירוש כפול, של התימנים והחרמתו של החלוץ שמצטרף למגורשים. **יולדות** (2017) מאת חנה ואזנה גרינוולד עוסק בפרשת היעלמותם של ילדים ותינוקות, רובם יוצאי תימן בהגירה הגדולה של 1950s – פרשה שמסעירה בשנים האחרונות את השיח הציבורי הישראלי – וחושף את כשלי המערכת הרפואית והטיוח המשפטי לאורך השנים.[[45]](#footnote-45) גם ב**גלבי** (2022) מאת חגית רכבי, זהרה עדני, ממוצא תימני, לאחר שלושים שנה שבה לחפש את אחותה התאומה שנעלמה בראשית 1950s.

בעקבות פוליטיקת הזהויות והרב-תרבותיות שהפכו דומיננטיים לאחרונה בשיח הציבורי והתיאטרוני בישראל, אמנים מזרחים מבצעים מחדש (re-perform) את ההיסטוריה הציונית דרך עוולות הממסד. רק לאחר כשישים שנה ויותר מתקבלת דרישת **התאחדות התימנים** מ-1942, לייצג את יהודי-תימן על הבמה ובאולם לא דרך הסטראוטיפים, אלא כ"עדה נורמלית". הנרטיב שהושתק מקבל רק כעת קול על הבמה, לא כ"עלבון" כי אם כמחאה.

1. Anita Shapira, "The Bible and Israeli Identity," *AJS Review* 28:1 (2004), 11-42. [↑](#footnote-ref-1)
2. Freddie Rokem, "The Bible and the Avant-garde: The Search for a Classical Tradition in the Israeli Theatre," *European Review* 9:3 (2001), 306; Glenda Abramson, "Israeli Drama and the Bible: Kings on the Stage," *AJS Review* 28:1 (2004), 66. [↑](#footnote-ref-2)
3. Ilana Pardes, *Agnon’s Moonstruck Lovers: The Song of Songs in Israeli Culture* (Seattle: University of Washington Press, 2013), 35-51. [↑](#footnote-ref-3)
4. אהרון פולאק (1862-1960) נולד בברדיצ'ב (אוקראינה בת זמננו) והיגר לארץ ישראל ב-1910. הוא היה בין השאר זמר אופרה, ממקימי האופרה הארץ-ישראלית, ופרשן מקרא. [↑](#footnote-ref-4)
5. על שיר השירים כדרמה ומורשת הפסטורלה בתיאטרון העברי ראו: יאיר ליפשיץ, "'מה תחזו בשולמית?': תיאטרון, פסטורלה, ומרחוב שיר השירים בתרבות הציונית", *תיאוריה וביקורת* 43 (2014), 157-181. [↑](#footnote-ref-5)
6. See Chaim Shoham, "A Biblical Play – Helping to Create a New Hebrew Culture (a Chapter in the History of Hebrew Theatre)," *JTD: Haifa University Studies in Jewish Theatre and Drama* 1 (1995), 61-83. On the “Ohel” more generally, see Dorit Yerushalmi, "Toward a Balanced History: 'Ohel', the 'Workers Theatre of Eretz Yisrael' as a Cultural Alternative to Habima (1935-1946)," *Journal of Modern Jewish Studies* 13:3 (2014), 340-359. [↑](#footnote-ref-6)
7. Quoted in Shoham, "A Biblical Play," 66-7. [↑](#footnote-ref-7)
8. On *Jacob and Rachel* see: Shoham, "A Biblical Play "; Ruthie Abeliovich, *Possessed Voices: Aural Remains from Modernist Hebrew Theatre* (Albany: SUNY Press, 2019), 123-156. [↑](#footnote-ref-8)
9. Abeliovich, *Possessed Voices*, 149. [↑](#footnote-ref-9)
10. משה הלוי, *דרכי עלי במות* )תל אביב: מסדה, 1955), 204. [↑](#footnote-ref-10)
11. Meir Amor, “Interests in the Palestine Concerning the ‘Yavnieli Aliyah’”, *Afikim* (August) 1987: 18– 19 [in Hebrew]; Gal Levy , “Ethnicity and Education: Nation- building, State- formation, and the Construction of the Israeli Educational System.” PhD diss., London School of Economics and Political Science (LSE) 2002, pp. 74-77. [↑](#footnote-ref-11)
12. Gershon Shafir and Yoav Peled. *Being Israeli: The Dynamics of Multiple Citizenship* . Cambridge, UK : Cambridge University Press 2002, pp.75-76 [↑](#footnote-ref-12)
13. Yael Guilat, “The Yemeni Ideal in Israeli Culture and Arts,” *Israel Studies* 6:3 (2001), 26–53 [↑](#footnote-ref-13)
14. Dan Urian. *The Ethnic Problem in the Israeli Theatre* . Ra’anana : Open University Press, 2004, pp. 39-76 [in Hebrew]. [↑](#footnote-ref-14)
15. Sammy Smooha, *Israel: Pluralism and Conflict*, London, Routledge 1978, p. 55. [↑](#footnote-ref-15)
16. Sami Shalom Chetrit, The Mizrahi Struggle in Israel: Between Oppression and Liberation, Identification and Alternative 1948-2003, Tel-Aviv: Am Oved Publishers, 2004, [in Hebrew], pp. 57-60. [↑](#footnote-ref-16)
17. Urian 2004, 56-57 [↑](#footnote-ref-17)
18. הקלטה של המופע ניתן לראות כאן: <https://jfc.org.il/news_journal/27736-2/93509-2/> (נצפה לאחרונה: 3.5.2022). [↑](#footnote-ref-18)
19. לאה גולדברג, חיי תימן בסטודיה דרמטית "שולמית" 15.6.1938, בתוך: *יומן ספרותי מבחר רשימות עיתונות: כרך ראשון 1941-1928*, הקיבוץ המאוחד ספרית פועלים, 2016, עמ' 245-246. [בעברית] [↑](#footnote-ref-19)
20. Sari Elron, Rina Nikova and the Yemenite Group. Israeli Dance Between East and West. PhD diss. Hebrew University, 2010, pp. 66 [in Hebrew] [↑](#footnote-ref-20)
21. ראו גם Pardes, *Agnon’s Moonstruck Lovers*, 47–48 [↑](#footnote-ref-21)
22. פולאק, *עזה כמות אהבה* (תל אביב: עין, 1949), 15 [↑](#footnote-ref-22)
23. ראו גם שיר השירים א, ה. [↑](#footnote-ref-23)
24. Shem-Tov, Naphtaly. "Black skin, white pioneer: non-traditional casting in an Israeli school pageant." Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance 18.4 (2013): 346-358, p. 349.‏ [↑](#footnote-ref-24)
25. ג'ניה ברגר (1910-2000) נולדה בחרקוב (אוקראינה בת זמננו) והיגרה לארץ ישראל בשנת 1926. ברגר הייתה ציירת ומעצבת תפאורה ותלבושות ועיצבה עבור הצגות רבות של תיאטרון "אהל". הסקיצות להצגה נמצאות בספריית שער-ציון בבית אריאלה, תל אביב. [↑](#footnote-ref-25)
26. מרק לברי (1903-1967) נולד בריגה (לטביה בת זמננו) והיגר לארץ ישראל בשנת 1935. הוא היה מלחין ומנצח, ובין השאר הלחין את האופרה הראשונה בעברית, **דן השומר** (1940). לברי היה מלחין הבית של תיאטרון "אהל". [↑](#footnote-ref-26)
27. אנונימי, "'עזה כמות אהבה': הצגת הקבוצה הדראמאטית התימנית," *הארץ*, 26.6.1940. [↑](#footnote-ref-27)
28. יונה והב, "'עזה כמות אהבה'", *דבר*, 19.7.1940 [↑](#footnote-ref-28)
29. אבנר בהט, "יחיאל עדאקי – החזן והפייטן", *תהודה* 26 (2010), 134. [↑](#footnote-ref-29)
30. פרוטוקול המסיבה נמצא בארכיון מכון לבון לחקר תנועת העבודה, תיק IV-257A-18. [↑](#footnote-ref-30)
31. והב, "'עזה כמות אהבה'". [↑](#footnote-ref-31)
32. לאה גולדברג ("לוג"), "'עזה כמות אהבה' בקבוצה דרמתית תימנית", *דבר*, 11.7.1940. [↑](#footnote-ref-32)
33. מ. פב., "עזה כמות אהבה", *9 בערב*, 4.8.1940. [↑](#footnote-ref-33)
34. א' פויארשטיין, "במות: עזה כמות אהבה", *הארץ*, 16.7.1940. [↑](#footnote-ref-34)
35. מ. פב., "עזה כמות אהבה". [↑](#footnote-ref-35)
36. הלוי, *דרכי עלי במות*, 204. [↑](#footnote-ref-36)
37. ג.צ., "חממה ויחיא שרעבי הולכים ל'אדיסון'", *הבקר*, 19.3.1942. ג"צ הוא ככל הנראה גבריאל צפרוני (1915-2011) שהיה לאחר מכן עורך עיתון **הבקר** וכן מנכ"ל תיאטרון הבימה. [↑](#footnote-ref-37)
38. על תפיסת הדת בתור העבר של התיאטרון היהודי המודרני ראו גם: Yair Lipshitz, *Theatre & Judaism* (London: Red Globe Press, 2019), 8-32 [↑](#footnote-ref-38)
39. מרכז התאחדות התימנים בא"י, "למה נעלבו אחינו התימנים?", *המשקיף***,** 1.4.1942. [↑](#footnote-ref-39)
40. יבניאלי היה חלוץ אשכנזי חילוני שב-1911 נסע לתימן כשהוא מתחזה לרב, לעודד הגירה של יהודים כדי שיהיו פועלים זולים במושבות בארץ ישראל. [↑](#footnote-ref-40)
41. Naphtaly Shem-Tov, Israeli Theatre: Mizrahi Jews and Self- Representation. New York: Routledge, 2021, pp. 43-44. [↑](#footnote-ref-41)
42. Shosh Weitz, “Be-Ikvot Ha-khayim.” [Following the Life] *Yediot Akhronot*, August 21, 1992. [in Hebrew] [↑](#footnote-ref-42)
43. Shosh Avigal, “Sianes Ve-Lo Ha-Zaga.” [A Séance and not a Show] *Hadashot,* June 12, 1992 [in Hebrew] [↑](#footnote-ref-43)
44. Yehuda Nini, *Were You There or Was It a Dream: Kinneret Yemenites— Their Settlement and Expulsion 1912– 1930* . Tel- Aviv : Am Oved, 1996 [ in Hebrew]. [↑](#footnote-ref-44)
45. Naphtaly Shem-Tov, "“In Sorrow Thou Shalt Bring Forth Children”: Docu-Poetic Theatre in Israel", *TDR/The Drama Review* 63(3) 2019: 20-35. [↑](#footnote-ref-45)