*Shylock is Me: Aryeh Elias as an Immigrant Jewish-Iraqi Actor in the Israeli Theatre*

Naphtaly Shem-Tov

Abstract

אריה אליאס (1921-2015) היה שחקן תיאטרון וקולנוע ישראלי שהיגר מעירק. המבטא הערבי שלו נתפס כ"בעייתי" ולכן נדחה על ידי התיאטרון הישראלי. חלומו לגלם תפקידים קלאסיים כמו שיילוק של שייקספיר, מעולם לא התגשם. הפרק מראה כיצד אליאס הצליח דרך הקולנוע המסחרי להגיע לקהל הישראלי ולכבוש אותו בעיקר דרך הדימוי של "המזרחי החביב", לעומת התיאטרון הישראלי שהותירו בשוליו. מקרה הבוחן מושם בקונטקסט (to contextualize) של פוליטיקת הליהוק האוריינטליסטית ואירופצנטרית שמציבה מכשולים לשחקנים שאינם תואמים את המבטא והנראות "הראויים" בישראל.

\*\*\*

אריה אליאס (1921-2015) היה שחקן ישראלי מפורסם ואהוד על הבמה והמסך. הוא נולד בעירק ולמד משחק במכון האמנויות היפות בבגדד וב-1949 היגר מעירק לישראל. לאורך כל קריירת משחק הארוכה שלו בישראל הוא ניסה להתקבל לתיאטרונים הציבוריים הנחשבים כאמנותיים ויוקרתיים, אך במרבית המקרים קיבל דחייה. התירוץ המרכזי להדרתו היה המבטא העירקי הבולט שלו, שנתפס בעיני במאים ומנהלי תיאטרון כ"בעייתי ומצחיק" בשל קרבתו לערבית (שפת "האויב") שאינו הולם את התפיסה הציונית של המבטא הראוי ל"יהודי החדש" בישראל. תפיסה אוריינטליסטית ואירופוצנטרית זו חסמה את אליאס מלהגשים את חלומו לבצע תפקידים קלאסיים על הבמה, ובעיקר תשוקתו לגלם את שיילוק מ**הסוחר מוונציה** מאת שקספייר. לכן רוב תפקידיו ביצע בתיאטרון המסחרי בקולנוע ובטלוויזיה. בהפקות אלה מבטאו וחזותו המזרח-תיכוניים דווקא היוו חלק מעיצוב הדמויות שגילם. לרוב אלה היו קומדיות שבהם גילם דמויות של מזרחים[[1]](#footnote-1) לעתים באופן סטראוטיפי ולעתים בצורה עמוקה ומרגשת. תפקידים אלה הביאו לו קהל רב של אוהדים וברבות הזמן הוא הפך לאחד השחקנים האהובים ביותר ואף זכה בפרסים. עם זאת, הדרתו מהתיאטרון הציבורי הישראלי היתה פצע שלא הגליד. אני מנתח את קריירת המשחק של אליאס מתוך פוליטיקת הליהוק בתיאטרון הישראלי, ואראה את התמודדותו של שחקן מהגר מזרח-תיכוני בשדה תיאטרון אירופוצנטרי.

ישראל היא חברת הגירה של יהודים מכל העולם כחלק מהפרויקט הציוני המעוניין במדינה שבה חי כל העם היהודי. מכאן עולה הסוגיה לגבי זהותה התרבותית של ישראל ביחס למסורות היהודיות שונות של המהגרים היהודים. הציונות שאפה ליצור האחדה תרבותית של כלל היהודים מה שמכונה מדיניות כור ההיתוך, כלומר מחיקת כל המסורות והתרבויות היהודיות שאינן עולות בקנה אחד עם תפיסה ציונית, חילונית ואירופצנטרית. "היהודי החדש" עוצב דרך דימויים של הלאומיות האירופית, כגבר חזק, חסון, אמיץ ובעל חזות בהירה. מודל זה הוא אוריינטליסטי משום שהוא דוחה את העולם הערבי שסביב ישראל בשל הסכסוך הישראלי-פלסטיני המתמשך.

שדה התיאטרון הישראלי הוא ריכוזי ורובו מסובסד בתקציב ציבורי. בזרם המרכזי שבעה תיאטרונים ציבוריים גדולים, שארבע מהם נמצאים בתל אביב. הם מהווים את הבמה האמנותית המרכזית להבדיל מהתיאטרון המסחרי שתופס חלק שולי בשדה התיאטרון. בנוסף, מאז סוף המאה העשרים, גדל באופן משמעותי הפרינג' הישראלי הכולל קבוצות נסיוניות אלטרנטיביות ופוליטיות, שמקבל סבסוד נמוך מהמדינה ומופק בתנאים חומריים קשים, אך הוא אתר מרתק אסתטית ופוליטית (Shem-Tov, 2016). התיאטרון העברי מאז ראשיתו היה חלק מהפרויקט הציוני וקיבל עליו למעשה את ערכיה התרבותיים של הציונות. הרפרטואר קידם דרמה עברית ותרגום דרמה מערבית ושפת המופע הושפעה מתיאטרון מערבי. על אף שישראל גיאוגרפית נמצאת במזרח התיכון, התיאטרון שלה הוא אירופצנטרי בדומה לתרבות הישראלית בכללותה.

המזרחים כיהודים שהיגרו מארצות האסלאם, לא תאמו למודל הציוני ולכן נכפה עליהם למחוק את זהותם ותרבותם ולהתאים עצמם לתרבות העברית בעלת אוריינטציה מערבית. שערי התיאטרון הישראלי נחסמו בפני אנשי תיאטרון שיצרו לפני הגירתם לישראל, בתיאטרון הערבי (למשל, עירק, מצרים ומרוקו). מבטאם, נראותם הפיזית, וחוסר האמון במקצועיותם היו מקור לדיעות קדומות ולמכשלה בקבלת תפקיד בתיאטרון הישראלי. אריה אליאס הוא דוגמה מובהקת לשחקן מזרחי מהגר שלא וויתר, ולמרות שנחסם בתיאטרון הציבורי, מצא דרכים אחרות ליצור על הבמה והמסך.

**המזרחי החביב בקולנוע**

כשאומרים אריה אליאס לא מעט צופי קולנוע ישראלי מעלים חיוך ונזכרים בקומדיות "הבורקס" (מאפה בלקני עממי שנפוץ בישראל) שהוא השתתף בהן ושהפכו במרוצת הזמן לקאלט. סרטי "הבורקס" נתפסו כבעלי איכותי נמוכה אך היו פופולאריים מאד ב-1960s-70s. הסרטים עסקו במתח האתני בין מזרחים לאשכנזים (יהודים ממוצא מזרח-אירופי) בצורה קומית וסטראוטיפית. לטענת אלה שוחט (Shohat, 1989) סרטי הבורקס חיזקו את הסטראוטיפ האוריינטליסטי של המזרחי מצד אחד, ומצד שני דמות המזרחי לא פעם חתרה תחת הסדר הציוני ויצרה היפוכים קרנבליים. בדרך כלל סיום קומדיות אלה הוא איחוד וחתונה בין מזרחים לאשכנזים כש"כור ההיתוך" מוצג כפתרון ציוני הולם למתח האתני בין מהגרים יהודים.

ב-1965 מתרחשת פריצתו של אליאס בקולנוע הישראלי כשהבמאי יוסף שלחין מלהק אותו לאב המובטל ב**ילד מעבר לרחוב**, הפרוד מאישתו ומתמכר לטיפה המרה, חי בעוני, ומתקשה לתקשר עם בנו דוד שמתדרדר לפשע. בדרמה ניאו-ריאליסטית זו אליאס מתגלה כשחקן בעל איכויות גבוהות. "מאז הפסקתי להילחם במבטא שלי" (מצוטט אצל פלד, 2003), הוא מעיד על עצמו. בעקבות הצלחת הסרט, התיאטרון המסחרי וקולנוע הבורקס קלטו אותו מייד אך התיאטרון הציבורי עמד בסירובו.

סטיוארט הול בדיונו בדמות השחור במערב מביא שני סטראוטיפים של שחורים התואמים לדמויות שאליאס גילם בסרטי הבורקס (Hall, 1997, 251): הראשון, Uncle Tom – השחור הטוב. הוא נדיב, נחמד ומתחשב בזולת שלמרות כל הקשיים אינו מאבד את תקווה, אך אינו נאבק בלבנים. השני, Coon שחור מצחיק, נלעג, עצלן ושיכור, מספר סיפורים, בדיחות ושפתו עילגת. הדמויות של אליאס מסרטי הבורקס הן וואריאציות שונות של סטריאוטיפים אלה שניתן להכלילם תחת הכותרת "המזרחי החביב" – מבוגר, דוד או סבא, בעל לב חם והומור שופע, לעתים גם חוטא בשתיה חריפה, המתחבב על הדמויות האחרות ויש באמתחתו סיפורים ואגדות. מושיקו ב**קזבלן** (מנחם גולן, 1973) הוא דייג שמהווה מעין מספר(story teller) שמוביל את הסרט. באופן דומה יחזקאל החנווני ב**שכונת חיים** (יוסי אלפי, 1976) מלא בסיפורים ופתגמים מצחיקים. זכי בן חנניה ב**צ'רלי וחצי** (בועז דודיזון, 1974) ויעקב חלפון ב**חגיגה בסנוקר** (בועז דודיזון, 1975) שותים לשוכרה עצלנים ומתבטלים, חיים על חשבון אחרים ושופעים הומור עצמי. האמירות והטקסטים הקומיים של הדמויות עיצבו באופן קולקטיבי ברבות הזמן את הדימוי של אליאס בקולנוע הישראלי כַּ"מזרחי החביב".

בעקבות שינויים בפוליטיקת הייצוג שחלו בקולנוע הישראלי מ-1990s החל אליאס גם לגלם דמויות יותר מורכבות על המסך. ב**בית** (דוד אופק, 1994) אליאס מגלם יהודי-עירקי שמשפחתו מתגוררת ברמת גן הסמוכה לתל אביב. העבר שלה מ-1930s-40s בבגדד נחשף בפנינו דרך המראות של מלחמת המפרץ הראשונה ב-1991. בניגוד לסרטי הבורקס, שבו המזרחי הוא חסר היסטוריה, בסרט זה מתגלה עבר משפחתי עשיר, דרך אלבום התמונות המשפחתי, סיפורים ושירים ואף דרך מרקע הטלוויזיה המשדר את בגדד המופצצת. אליאס האב מתגעגע ונרגש לראות את ביתו דרך הצילום ממעוף הציפור של המפצצים האמריקאים.

ב**מסעות ג'יימס בארץ הקודש** (רענן אלכסנדרוביץ', 2003) אליאס מגיע לאחד משיאי הצלחתו בקולנוע הישראלי ומקבל הכרה על כשרונו. הסרט בנוי כסיפור חניכה של ג'יימס, אפריקאי נוצרי תמים שרוצה לעלות לירושלים ולחיות חיים רוחניים אך מנוצל כעובד זר על ידי קבלן ישראלי. אליאס מגלם את סלאח, האב המבוגר של הקבלן, שמהווה חונך לג'יימס המהגר ועוזר לו להתמודד עם המציאות החדשה. עם הזמן ג'יימס לומד את השיטה והופך בעצמו ל"קומבינטור" שמנצל אחרים. על תפקיד זה קיבל אליאס את פרס אופיר (האוסקר הישראלי) לשחקן הטוב ביותר לשנת 2003, כשבשנה הקודמת הוא כבר זכה בפרס אופיר על מפעל חיים.

"המזרחי החביב" עמד בניגוד לשאיפותיו האמנותיות של אליאס כשחקן שרצה להרחיב את רפרטואר תפקידיו ולבטא את כשרונו על הבמה והמסך. אמנם בתפקידים מאוחרים יותר על המסך אליאס גילם דמויות מזרחיות מורכבות יותר, אך הן לא נצרבו בזכרון הקולקטיבי של הקהל הישראלי בדומה לדמויותיו בסרטי הבורקס. מה גם שדמויות מורכבות אלה נשארו עדין במסגרת הטיפוס של סבא ודוד מזרחי שהחביבות היא תו היכר שלו.

**נסיונות בתיאטרון: בין מרכז לשוליים**

מאחורי "המזרחי החביב" עמד שחקן ויוצר שרצה לפרוץ את המסגרת הצרה שהתרבות הישראלית הועידה לו. אריה אליאס חלם על תפקידים קלאסיים בתיאטרון כפי שכבר גילם במכון לאמנויות היפות בבגדד שם למד ושיחק תיאטרון ב-1940s (Elias, 2005) (מורה, 1985). הוא לא גילם בתיאטרון ובקולנוע הישראליים דמויות אחרות, למשל עם תשוקה מינית, תעוזה ואומץ, או דמויות מיוסרות בעלות עומק על הקיום האנושי. דמויות מורכבות מהדרמה הקלאסית שגילם בבגדד, כמו יאגו המרושע או פאוסט שמכר נשמתו לשטן, רחוקים מהדימוי של המזרחי החביב, שעיצב את הקריירה של אליאס. אליאס חלם לגלם את שיילוק מ**הסוחר בוונציה**, אך במאיי התיאטרון טענו שהמבטא העירקי שלו כבד מידי לאוזן הישראלית. זו טענה אירונית משום שמרבית מייסדי ושחקני התיאטרון העברי שהיגרו לישראל היו בעלי מבטאים מזרח-אירופיים. אלה שוחט בדיונה על ליהוק של שחקנים מזרחים, טוענת שהסרוב ללהק את אליאס לשיילוק הוא אומלל:

[…] since a knowing director might have used the 'marginal' accent as a way of underlining Shylock's own marginality within Christian Venice" (Shohat, 1989, 55)

שוחט מציינת שהמבטא היה חסם של לא מעט שחקנים מזרחים בדומה לאליאס ושהתיאטרון המסחרי וסרטי הבורקס היו המסגרת היחידה שבה יכלו להופיע, לא פעם תוך שעתוק של הסטריאוטיפ המזרחי.

המבטא העירקי של אליאס הפך ליסוד מארגן של סיפור חייו הרווי בהחמצה וכאב. החוקרות Yana Meerzon (2012) ו-Emma Cox (2014) מדגישות שהמבטא הזר, כמו הגוף כולו, ממצב את השחקן כמהגר ששייכותו מוטלת בספק, אך עובדה זו עשויה להיות מקור כוח ליצירה אחרת ושונה של השחקן המהגר. אכן סיפורו של אליאס בתיאטרון הישראלי הוא תנועה מחוסר שייכות ודחייה בשל מבטאו לעבר גילוי מחדש של תיאטרון ערבי בישראל שבו מצא שייכות, התלהבות והבנה הדדית שהקדימה את זמנה.

אליאס מספר כיצד עם הגירתו לישראל ניגש לאודישנים בתיאטרון הלאומי **הבימה**. הבוחנים היו המומים מקורות חייו המקצועיים: "במשך שנים אלה היו התגובות אלי. צוחקים על עצם הרעיון שאני עושה קטע שייקספירי בערבית. אחרי שהיו צוחקים היו מתחילים עם השאלות, באת לישראל על חמור? מה, יש אקדמיה לדרמה בבגדד?" והוא מסכם ואומר "המלט יכול להיות בעל מבטא רוסי [...] אבל לא עם מבטא ערבי" (מצוטט אצל פלד, 2003). חוסר האמון על עצם העובדה שיש אקדמיה לאמנויות בבגדד והלעג למונולוג שייקספירי בערבית, כאילו זה אוקסימורון, מעידים על האוריינטליזם של פוליטיקת הליהוק הישראלית.

ב-1950s, אליאס מצליח להתקבל לתיאטרון הציבורי **הקאמרי**, ולאחר שני תפקידים קטנים הוא מגלם את המואזין - תפקיד מרכזי ב**תעלולי נאסר א-דין** (יוסף מילוא, 1953). זהו מחזה על עולם מוסלמי והמבטא העירקי הפעם פועל לטובתו. הוא קיבל ביקורות מצויינות, אבל לאחר סיום ההפקה הוא מפוטר בגלל בעיות תקציב בתיאטרון. רק לאחר 40 שנה הוא חוזר ל**קאמרי** לגלם רב מזרחי ומנהיג רוחני ב**תיקון חצות** (רמי דנון ואמנון לוי, 1996). אלה הם למעשה שני התפקידים המשמעותיים שגילם בתיאטרון הציבורי בישראל כל חייו.

האתר היחיד שנותר לאליאס ליצור בו היה התיאטרון בערבית. אליאס ושחקנים מהגרים מעירק, יצרו תסכיתי רדיו בקול ישראל בערבית. ב-1955 אליאס מקים איתם את להקת או­­ּר, שמפיקה את **מג'נון לילה** מאת המחזאי המצרי אחמד שווקי (Shem-Tov, 2020). ההצגה רצה בהצלחה גדולה בישובים ערביים ואף בריכוזי אוכלוסייה של מזרחים בישראל. ההצגה הצליחה וקיבלה ביקורות מצויינות. אנשי ממסד ישראליים, בגלל דיעותיהם הקדומות, התפעלו שיש אנשי תיאטרון מוכשרים מקרב המהגרים מארצות האסלאם. לדוגמה, שמואל שלמון מנהל המחלקה לחינוך ולתרבות לערבים במשרד החינוך בא חסר ציפיות והופתע:

To tell the truth, I went to the performance only out of feelings of obligation – as a public official – and expected a great disappointment, a lack of taste, and cheap, sentimental recitation. Without entering into a detailed critique of the performance, I want to say that the ensemble can congratulate itself on an amazing artistic effort. There were many aesthetic elements of the performance, the speaking was good and only very rarely was there empty recitation, and good taste was never impaired. I watched the performance with great interest until the end (ibid, 393).

הלהקה מתפרקת בשל בעיות תקציב. אליאס נוסע ללמוד בפריז במשך שלוש שנים, בין היתר אצל מרסל מרסו ומופיע בקומדי פרנסז. כשהוא שב לארץ בתחילת 1960s על אף לימודיו וההמלצות שקיבל, שום תיאטרון ציבורי לא ליהק אותו, שוב בתירוץ הרגיל שהמבטא מהווה בעיה.

במהלך 1960s אליאס יוצר תיאטרון ערבי עם שחקנים חובבים בצפון הארץ. בעקבות כך, חלק משחקנים אלה כמו אדיבּ ג'השאן ויוּסף פרח המשיכו ללמוד משחק בצורה מקצועית והפכו לשחקנים ידועים בתיאטרון הישראלי. עבודתו של אליאס היתה למעשה חלק משיקום התיאטרון הפלסטיני שהתרסק לאחר מלחמת 1948 שבה נחרבה התרבות הפלסטינית (Snir, 2005). הוא הקדים בעשור ויותר פרויקטים של תיאטרון "דו-קיום" בין יהודים לערבים ואף היה חדשני בגישתו. אליאס פעל כאמן יהודי-ערבי (Shohat, 2017; Shenhav, 2006): יהודי בדתו וערבי בתרבותו ולשונו שיוצר עם שחקנים פלסטינים, על בסיס מכנה תרבותי ערבי משותף המטשטש את גבולות הלאום. על תקופה זו, אליאס מעיד: "התיאטרון העברי לא קיבל אותי בגלל שפתי ופתאום גיליתי את הכפרים הערביים. זה נתן לי ולהם מזון לנפש" (מצוטט אצל פלד, 2003). גם לאחר שהתפרסם בקולנוע הקים תיאטרון ערבי במזרח ירושלים והעלה עם שחקנים פלסטינים מספר הפקות בערבית. ב-1980s הוא ביים תיאטרון קהילתי עם אסירים בכלא מעשיהו והעלה איתם מספר הפקות שעוסקות באופן מטפורי במצבי דיכוי ולחץ. הוא קיבל על פעילות זו את אות הנשיא למתנדב.

ב-1983 אליאס מלוהק לתפקיד שחורג מדמות "המזרחי החביב" המעיד על המנעד המשחקי שלו. במאית התיאטרון, כלת פרס ישראל, נולה צ'ילטון מעלה עיבוד בימתי לספרו של א.ב. יהושע, **גירושים מאוחרים** ב**תיאטרון נוה צדק**. אמנם היה זה תיאטרון פרינג', אך יצרו בו מיטב אמנים של התיאטרון הישראלי. המפיקה מרים עציוני הציעה לצ'ילטון ללהק את אליאס לדמותו של קלדרון, הומוסקסואל מזדקן, בנקאי במקצועו שיש לו מאהב צעיר. אליאס מספר על התפקיד: "כמעט ולא דחיתי אף תפקיד לא בקולנוע ולא בתיאטרון, כי אני יודע איך להוציא ממנו את מה שצריך. הנה ב**גירושים מאוחרים** שיחקתי הומו. בהצגה אני מגיע הביתה ורואה את הבחור שלי עם מישהו אחר. הייתי מתחיל לבכות על הבמה" (מצוטט אצל זילכה, 2002). על תפקיד זה קיבל אליאס את שבחי הביקורת וזכה בפרס על המשחק. מכיון שדמות זו חרגה לחלוטין מ"המזרחי החביב" אליאס עורר תדהמה בקרב המבקרים. אך הוא הגיב באמביוולנטיות: "בגיל 60 קצת נמאס לי להיות תגלית, הייתי רוצה תפקיד עם בשר בתיאטרון הרפרטוארי, למה שלא יתנו לי את פולוניוס באחד ההמלטים שיעלו בתיאטרון?" (מצוטט אצל נוי, 1983). בעקבות ההצלחה הוא פונה ל**הבימה** ומציע לעבד לבמה את אחד מספרי סמי מיכאל (סופר ישראלי ידוע יליד עירק), ומקבל תשובה שלילית ומנהל התיאטרון מעליב אותו כשהוא מציע לו להגר מישראל ולנסות מזלו במקום אחר.

**פוליטיקת הליהוק בתיאטרון הישראלי**

מקרהו של אליאס מצביע על סוגיה מרכזית בחברה שיש בה שחקנים מהגרים ומיעוטים מתרבויות שונות (Shem-Tov, 2013). ליהוק, כידוע, אינו רק שאלה של type-casting - עד כמה יש התאמה פיזית בין שחקן לדמות ועד כמה הוא כישרוני למילוי התפקיד. ליהוק מתקשר לתדמיתו הציבורית, לזיכרון תפקידיו הקודמים של השחקן ולזהותו החברתית (Carlson, 2003). זהות לעתים מסומנת ומוטבעת בגוף ולכן צבע עור, מבטא וחיתוך דיבור, למשל, מסמנים מוצא אתני ואתו שורה של מסמנים תרבותיים, סטראוטיפים ודעות קדומות. מכאן שליהוק אינו רק בעל משמעות אמנותית, אלא הוא נושא משמעויות חברתיות ופוליטיות.

מ-1980s התפתח במערב שיח על פוליטיקת הליהוק. שחקנים שחורים והיספניים הצביעו על אפלייתם לרעה ועל כך שהם מלוהקים פחות ופחות לתפקידים על הבמה ועל המסך. הביטוי "ליהוק מסורתי" (traditional-casting) - פירושו ליהוק שחקנים לתפקידים לפי זהותם החברתית בהתאם לציפיות הקהל ההגמוני בזרם המרכזי, כך הלבן הוא בֵרֵרת המחדל. לעומת זאת, ליהוק לא-מסורתי (non traditional casting) הוא ליהוק בניגוד לציפיות אלה והענקת הזדמנות שווה באודישנים. ניתן לראות ארבעה דרכים שונות לליהוק לא-מסורתי (ההסבר עם דוגמאות מהתאטרון הישראלי):

1. ליהוק עיוור צבעים (colour-blind casting) - שחקן יכול לגלם כל דמות ללא קשר לזהותו האתנית. תפיסה זו מבוססת בעיקר על מחזות שבהם לא כתוב במפורש מהי זהות הדמות. המלט או אדיפוס המלך, למשל, יכולים להיות כהי עור. השחקנית רות אסרסאי, יהודיה-אתיופית, לוהקה לתפקיד ליידי מקבת בבימויו של עומרי ניצן (**הקאמרי**, 2013).
2. ליהוק קונספטואלי (conceptual casting) – שחקן מלוהק במכוון לתפקיד מסוים במחזה כדי להעניק פרשנות ייחודית ומורכבת בזכות זהותו האתנית. ב-1987 העלה גדליה בסר את **העלמה יוליה** מאת סטרינדברג וליהק את השחקן הפלסטיני יוסף אבו-וורדה לגלם את ז'אן, המשרת והמאהב של העלמה יוליה. היחסים המורכבים בין ז'אן ליוליה על רקע מעמדי ומגדרי במחזה מקבלים גם משמעות פוליטית הקשורה ליחסי אי-שוויון בין יהודים לערבים. כלומר זהותו הפלסטינית של אבו-וורדה מקנה משמעות פוליטית חדשה לקהל הישראלי, שאינה קיימת במחזה המקורי.
3. ליהוק חברתי (societal casting) – כל שחקן מגלם דמות שמתאימה לו מבחינת זהותו החברתית, לדוגמה, שחקן שחור מגלם דמות שחורה. בתיאטרון הישראלי עד 1970s שחקנים אשכנזים גילמו גם דמויות של מזרחים וערבים. כיום, במרבית ההפקות ערבי מגלם דמות של ערבי ומזרחי דמות של מזרחי.
4. ליהוק חוצה תרבויות (cross-cultural casting) – העולם הבדיוני של המחזה מועבר לתרבות שונה, ולכן שאר הדמויות עוברות התאמה תרבותית. ב-1985 אילן רונן מביים את **מחכים לגודו** (תיאטרון חיפה) וערך ליהוק חוצה תרבויות. השחקנים הערבים מכרם חורי ויוסף אבו-וורדה מגלמים את דידי וגוגו כפועלי בניין פלסטינים, שמחכים למהפכה הפלסטינית או השלום הצודק שמבוששים לבוא.

מאז תחילת המילניום חלו שינויים ומאבקים בשדה התיאטרון הישראלי שהעלו שוב סוגיות של רב-תרבויות בכלל ואת השיח המזרחי הביקורתי בפרט. יוצרים מזרחים העלו מופעים והצגות הנוגעים בזהות מזרחית באופנים שונים, כגון: מופע אוטוביוגרפי (Shem-Tov, 2018), performing history plays (Shem-Tov, 2019a;2019b) והצגות בשפה היהודית-מרוקאית (Shem-Tov, 2019c). אך על אף שינויים אלה ליהוק "לא-מסורתי" בזרם המרכזי הוא עדין נדיר יחסית בתיאטרון הישראלי. שרית קופמן-שמחון טוענת שגם היום כשליהוק זה מתממש, למשל במקרה של שחקניות יהודיות ממוצא אתיופי, הוא ממוסגר תחת הסטראוטיפ של "השחורה האקזוטית" (Cofman-Simhon, 2019). כמי שניהלה את **החאן**, התיאטרון הציבורי בירושלים, וכבמאית בעלת תפיסה אמנותית ופוליטית ייחודית, אופירה הניג מבקרת בחריפות את פוליטיקת הליהוק של התיאטרון הישראלי הציבורי:

Israeli theatre favors white Israeliness. It is a generation behind television and cinema. Most of the cultural managers continue to cast according to color, race, religion, and sex, not noticing that Peter Brook had already started the revolution when he cast a black man in the role of Hamlet, and that for quite some time now, even in the English theatre, which is very popular here—actors of African or Indian origin are cast in the role of Henry V—the ultimate English king. In most cases, my casting choices are met with mumbling and hushed opposition if only to avoid accusing me, God forbid, of the very same racism. (Henig, 2013, p. 7).

אריה אליאס כשחקן מהגר היה אחד השחקנים הראשונים שהתמודד עם בררת המחדל הלבנה בפוליטיקת הליהוק של התיאטרון הישראלי ושנאבק למען "ליהוק לא-מסורתי". ב-1986 אליאס כמעט ומגשים את חלומו כשהתיאטרון הציבורי **בית לסין** מחליט ללהק אותו לשיילוק ב**סוחר מוונציה**. אך למרבה הצער, לאחר חודש חזרות, התיאטרון חוזר בו מההפקה בשל בעיות תקציב. בראיון עמו בשלהי הקריירה שלו אליאס מסכם:

שיילוק היהודי זו ההחמצה הגדולה שלי. כי שיילוק זה לא תפקיד, שיילוק זה אני. שיילוק הוא בן אדם שמחפש את כבודו ואת המגיע לו, ואני כשחקן עם מבטא ערבי בישראל שרוצה לשחק הרגשתי את שיילוק בנשמה. 'הלוא אם תדקרנו לא ניזוב דם, ואם תרעילנו לא נמות?' (מצוטט אצל פלד, 2003).

If you prick us, do we not bleed? […] If you poison us, do we not die? (Act 3, Scene 1)

**References**

זילכה, בן, 2002. "עין צוחקת עין בוכה**" מעריב: זמן תל אביב**, 4.10.2002. [בעברית]

מורה, שמואל, 1985. "התיאטרון היהודי בעיראק במחצית הראשונה של המאה העשרים", **פעמים: פרקי**

**עיון במורשת ישראל במזרח** 23, עמ' 64—98. [בעברית]

נוי, עדי. 1983. "שיחת העיר", **ידיעות אחרונות**, 1.7.1983. [בעברית]

פלד, אספה "שיילוק זה אני", **ידיעות אחרונות**, 14.11.2003. [בעברית]

‏

Alfi, Yossi. 1994. *One Way Ticket*. Tel-Aviv: Sifriyat Ha-Poalim. [in Hebrew]

Carlson, Marvin. 2003. *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor:

University of Michigan Press.

Cofman-Simhon, Sarit. 2019. "The New Belle Juive Onstage: Ethiopian Actresses in

Israel." *Nashim: A Journal of Jewish Women's Studies & Gender Issues* 34: 146-167.‏

Cox, Emma. 2014*. Theatre and migration*. London: Palgrave Macmillan.

Elias, Aryeh. 2005. *Dvash Tmarim*. Ramat-Gan: Shlomi Hizki Ot Le-Mofet. [in Hebrew]

Hall, Stuart, 1997. *Representation: cultural representations and Signifying Practices*.

London: Sage and The Open University.‏

Henig, Ofira. 2013. "The Director’s Way". *Teatron – An Israeli Quarterly for Contemporary*

*Thetare*, vol. 36, pp. 4-10 [in Hebrew].

Meerzon, Yana. 2012. *Performing Exile, Performing Self: Drama, Theatre, Film*. London:

Palgrave Macmillan.‏

Shem-Tov, Naphtaly (2013) “Black Skin, White Pioneer: Non-Traditional Casting in an

Israeli School,” Research in Drama Education, 18(4):pp. 346–358.

Shem-Tov, Naphtaly (2016). *Acco Festival: Between Celebration and Confrontation*. Boston:

Academic Studies Press.

Shem-Tov, Naphtaly (2018). "Displaying the Mizrahi Identity in an Autobiographical

Performance: Body, Food and Documents", *New Theatre Quarterly* 34(2): 160-175

Shem-Tov, Naphtaly (2019a). "Performing Iraqi-Jewish History on the Israeli Stage", *Theatre Research International*, 44(3): 248-261.

Shem-Tov, Naphtaly (2019b). "“In Sorrow Thou Shalt Bring Forth Children”: Docu-Poetic

Theatre in Israel", *TDR/The Drama Review* 63(3): 20-35.‏

Shem-Tov, Naphtaly (2019c). "Celebrating of Jewish-Moroccan Theatre in Israel: Production,

Repertoire, and Reception", *Contemporary Theatre Review* 29 (1): 56-70.

Shem-Tov, Naphtaly (2020). "The Jewish-Iraqi theatre – Ur Ensemble: *Majnūn Laylā* as

interweaving performance cultures", *Journal of Modern Jewish Studies*, 19(3): 382-

404.

Shenhav, Yehouda. 2006.‏*The Arab Jews: A postcolonial reading of nationalism, religion, and*

*ethnicity*. Stanford University Press

Shohat, Ella (1989). *Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation*. Austin:

University of Texas Press.

Shohat, Ella. 2017.‏*On the Arab-Jew, Palestine, and Other Displacements*. London: Pluto

Press

Snir, Reuven, 2005. *Palestinian Theater*, Wiesbaden : Reichert Verlag

Urian, Dan. 2004. *The Ethnic Problem in the Israeli Theatre*. Ra'anana: The Open University

Press. [in Hebrew]

1. מזרחי, ליטרלית מהמזרח. מזרחים – צורת הרבים. הכינוי ליהודים שמוצאם מהמזרח התיכון וצפון אפריקה. [↑](#footnote-ref-1)