Performing the Iraqi-Jewish History on the Israeli Stage

לאחר הקמת ישראל ב-1948, היגרו אליה ב-1950s קהילות יהודיות רבות מהמזרח התיכון וצפון אפריקה, ובכללן יהודי-עירק. המורשת וההיסטוריה של קהילות אלה נדחקו לשולי (marginalized) הנרטיב העל הציוני שתפס אותן באופן אוריינטליסטי כפרימיטיביות וחסרות חשיבות. לכן ביטויים של תרבויות יהודיות אלה מועטים במערכת החינוך ובשדה התרבות בישראל. לאחר מאבק ארוך הוקמה לאחרונה **ועדת ביטון להעצמת מורשת יהדות ספרד והמזרח** **במערכת החינוך** (2016) בהובלת המשורר ארז ביטון יליד אלג'יריה. הועדה הדגישה וניסחה מחדש את הצורך הדחוף של תכניות לימוד במערכת החינוך כדי לספר את הנרטיב היהודי-מזרח-תיכוני שהיעדרו בולט באופן צורם, עד כדי כך: "שתלמיד יכול לסיים את כל לימודיו מכיתה א' ועד לבחינות הבגרות מבלי ללמוד אפילו יצירה ספרותית מזרחית אחת; בהיסטוריה המצב דומה וכך בשאר המקצועות" (שם, 5). כחלק ממאבק זה, כנגד המחיקה הציונית-ההגמונית, פעלו יוצרים ממוצא מזרח-תיכוני לעצב ולהנכיח מחדש את הנרטיב ההיסטורי של יהודי המזרח התיכון על הבמה הישראלית. יוצרים אלה עסקו לא פעם במציאות הטרום-ישראלית במזרח התיכון ובהגירה לארץ. במאמר זה אני מתמקד בנרטיב ההיסטורי של יהודי-עירק, ומשווה שני מופעים העוסקים בקהילה זו בשנות ה-1940s והיחס שלהם לישראל ולציונות: **שדים במרתף** (*Gusts in the Cellar*, 1983) מאת המחזאי והסופר יליד עירק סמי מיכאל ו**הבנות של אבא (***The Father's Daughters*, 2015**)** מאת גילית יצחקי ילידת ישראל בת למשפחה יהודית-עירקית. ההבדלים שבין מיכאל, שחווה את האירועים ההיסטוריים שעליהם כתב, לבין יצחקי, שמכירה אותם ממשפחתה ומספרי ההיסטוריה, ניכרים בשני המופעים ובתפיסות הפוליטיות העולות מהם ביחס לציונות, ביחס לעולם הערבי ובאופן החמקמק ורבוי הסתירות של זיכרון הקהילתי של יהודי עירק בישראל.

**Performing History**

בעקבות היידן ווייט (White, 1973), המפנה הנרטיבי בלימודי ההיסטוריה הראה שכל טקסט היסטורי מבוסס על ארגון ועיצוב נרטיבי ולכן אותו אירוע ניתן לספר באופנים שונים. ההיסטוריה אינה חושפת ומגלה את העבר, אלא מבנה ומממציאה סיפורים המבוססים לא רק על מסמכי ארכיון אלא גם על קונבנציות רטוריות אסתטיות. בעקבות ווייט, פרדי רוקם (Rokem, 2000, 1-25) מציע את המונח 'היסטוריה-מוצגת' (performing history) שהיא בעלת משמעות כפולה, הן כיצוג של ארועי העבר והן כהופעה חיה (live-performance) שלהם מגולמים על ידי השחקנים כאן ועכשיו. לכן הביצוע התיאטרוני מעניק משנה תוקף בחוויית הצפיה, וזאת בשונה מטקסט היסטורי כתוב. ההווה של האירוע התיאטרוני מעומת עם ההיסטוריה-המוצגת תוך חשיפת אנאלוגיות בין השניים על הדמיון והשוני ביניהם. לכן, לפי רוקם, היסטוריה-מוצגת לא פעם נוגעת באירועים טראומטיים ומעוררת מודעות בקרב הקהל לאפשרויות השונות שהלכו לאיבוד, ולמה שאינו יכול לשוב. במובן זה היסטוריה-מוצגת היא תרפויטית כי היא חלק מתהליך אֵבֶל על מה שאינו ישוב עוד. אך בה בעת היא פוליטית משום שהיא מזכירה את מה שמנסים להשכיח ולהדיר (to exclude) מהזכרון הקולקטיבי או מאירה אותו באופן שונה וחדש מהמקובל.

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

היסטוריה-מוצגת ממוקמת בדיון רחב יותר העוסק בשני מושגים חשובים: זכרון-נגד (counter memory) וקהילת זכרון (community of memory). חוקרת התרבות יעל זרובבל (Zerubavel, 1995, 3-12) הראתה כיצד הציונות הבנתה זכרון לאומי קולקטיבי באמצעים שונים כולל ספרות ותרבות שגיבשו את הנרטיב הציוני הרשמי של מדינת ישראל – מ"שואה לתקומה"( From Holocaust to Rebirth) . זרובבל מכנה זאת זיכרון-העל (master commemorative narrative) המבנה את הזהות הלאומית ובו בזמן מדיר לשוליים(marginalized) , משכיח או מכפיף ומנכס זכרונות אחרים לנרטיב הלאומי. לעומת זאת לפי זרובבל, זכרון-נגד (counter memory) הוא יצירת נרטיב היסטורי המנסח מחדש ומתעמת עם זכרון-העל, ומאפשר מקום והכרה לקבוצות שההיסטוריה שלהן אינה עולה בקנה אחד עם הנרטיב הלאומי. הסוציולוג הישראלי יהודה שנהב שחקר את יהודי-עירק והמורכבות שבין אתניות, דת ולאום, ממשיך רעיון זה במושג קהילת זכרון (community of memory). מושג זה מדגיש שההתנגדות אינה אחידה ובתוך הקהילה עצמה צומחים באורח ספונטני נרטיבים שונים, המעומתים כנגד הנרטיב הלאומי הרשמי:

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

בעקבות רוקם, זורבבל ושנהב, חוקרת התיאטרון שולמית לב-אלג'ם (Shulamith Lev-Aladgem) מראה כיצד התיאטרון הקהילתי בישראל של יהודים מהמזרח התיכון הוא צורה תיאטרונית לניסוח נרטיב היסטורי אלטרנטיבי:

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

טיעון זה יפה לטעמי גם לגבי היסטוריה-מוצגת גם בקרב אמני תיאטרון מקצועי שמעצבים נרטיב יהודי-מזרח-תיכוני מנוגד לזכרון-העל, שמתגבש באירוע התיאטרוני כחלק מקהילת זכרון.

'היסטוריה-מוצגת' של הנרטיב היהודי-עירקי היא חלק ממאמץ וצורך תרבותי כולל להצביע על נקודת עיוורון, לתקנהּ ולהנכיח-מחדש פרקים חשובים בהיסטוריה של יהודי המזרח התיכון על הבמה. כאמור המאמר משווה בין **שדים במרתף** ו**הבנות של אבא**. כל אחת מהן מציגה את הנרטיב ההיסטורי של יהודי עירק ב-1940s, בין הפוגרום (הפרהוד The Farhud) שחוללו מוסלמים עירקים בעידוד המשטר הנאצי, ועד ההגירה לישראל בראשית 1950s. ה'היסטוריה-המוצגת' בכל מחזה מוצגת מנקודת מבט שונה, בעוד ש**שדים במרתף** נכתב על ידי סמי מיכאל, סופר ידוע, יליד בגדד 1926, שחווה את המאורעות המוצגים במחזה; **הבנות של אבא** נכתב על ידי יצחקי, ישראלית שנולדה להורים יהודים עירקיים, והמאורעות ההיסטוריים ידועים לה מזכרונות משפחתיים וספרי ההיסטוריה בלבד. שתי נקודות מבט אלה עיצבו שני טקסטים שונים ואף מנוגדים באופיים האידיאולוגי ביחס לישראל והציונות וביחס לעולם ולתרבות הערבית. אבל על אף השוני בין שני הטקסטים, הם מנכיחים עבור הקהל הישראלי פרק היסטורי חשוב בתולדות יהודי עירק – הפרהוד – ואת המשמעויות וההשלכות שחולל משבר קשה זה בקרב יהודים אלה. שני המחזות מסרבים למחיקה הציונית-הגמונית מצד אחד, ומצד שני מראים את השוני והמורכבות של קהילת הזכרון של יהודי עירק בישראל.

**The Farhud on the Israeli Stage**

הפרהוד (מילולית, ביזה ושלל) הוא פוגרום שנערך ביהודי עירק בחג השבועות ביוני 1941 ומהווה נקודת שבר בהיסטוריה של קהילה זו.[[1]](#footnote-1) בשנות ה-20 נהנו יהודי עירק משלטון מכיל ומקבל של המלך פייסל הראשון עד מותו ב-1933. הם השתלבו בכלכלה בפוליטיקה ובתרבות ובני ובנות המעמד הבינוני והאמיד רכשו השכלה מערבית מודרנית. בעקבות הלאומנות העירקית נגד השפעת האימפריה הבריטית על עירק והתחזקות תעמולה נאצית על ידי שגרירות גרמניה בשנות ה-30 התגברה שנאה ואלימות כלפי יהודי עירק, שנתפסו כתומכים בהשפעה הבריטית. בשנת 1941 רשיד עלי (Rashid Ali) וקבוצת קצינים פרו-נאצים ערכו הפיכה בעירק. הם תפסו את השלטון למשך חודשים ספורים, אך הצבא הבריטי הצליח להביסם ולהחזיר את יורש העוצר העירקי לשלטון. כשמנהיגי ההפיכה ברחו מפני הצבא הבריטי נוצר וואקום שלטוני שאיפשר את הפרהוד, שנערך על ידי אזרחים, חיילים ושוטרים עירקיים. הצבא הבריטי היה מחוץ לבגדד ולא עצר את הזוועה. כמאתיים יהודים נרצחו וכאלפיים נפצעו ורכוש יהודי רב נבזז. בעקבות המשבר, צעירים יהודים החלו לחפש את דרכם. חלקם הגדול והמשכיל פנה למחתרת הקומוניסטית וחלקם הקטן יותר והמשכיל פחות פנה למחתרת הציונית. המשבר האיץ שאלות של זהות לאומית וזהות אתנית הקשורות למורכבות היחסים שבין יהודי ומוסלמי ומזרחי ומערבי. על כן הפרהוד כאירוע היסטורי בעל משמעות ליהודי עירק העלה שאלות של זהות ומצא את דרכו לתיאטרון הישראלי של יוצרים ממוצא עירקי. **שדים במרתף** (תיאטרון חיפה, 1983) מאת סמי מיכאל ו**הבנות של אבא** (תיאטרון השחר, 2015) מאת גילית יצחקי עוסקים בפרהוד ובתגובות של צעירים יהודים אליו אך באופנים שונים ואף מנוגדים. מיכאל יליד עירק מציג תמונה ריאליסטית מורכבת על הבמה של משפחה יהודית-עירקית רוויית ניגודים בתוכה וביחס לעולם המוסלמי שמסביבה. לעומת זאת, יצחקי, ילידת ישראל ממוצא עירקי מציגה ב**הבנות של אבא** מלודרמה משפחתית שיש בה חלוקה ברורה בין עולם יהודי-ציוני שלם וטוב כנגד עולם מוסלמי מרושע מסביב. על אף השוני בין שתי היצירות, הן חושפות את הקהל הישראלי לפרק חשוב ומרכזי בתולדות יהדות עירק שעשוי להוות מטפורה לשאלות של זהות ואתניות בהווה הישראלי הסבוך.

***שדים במרתף*: ריאליזם מורכב**

עלילת **שדים במרתף** מתרחשת בעירק 1943 כשצבא גרמניה מאיים לכבוש את המזרח התיכון, וכשנתיים אחרי הפרהוד המערער את בטחונם של יהודי עירק. במרכז משפחה יהודית-עירקית מהמעמד הבינוני כשבראשה עומד הסבא יצחק-חיים, פטריארך מסורתי ושמרני. המשפחה היהודית נמצאת בשכנות טובה עם משפחה מוסלמית שמרנית שבראשה עומד אבו-רדואן, שהציל את המשפחה היהודית בפרהוד. הגיבור העומד במרכז העלילה הוא פריד, נכדו של יצחק-חיים, סטודנט לרפואה, משכיל ואתאיסט החולם על עירק שוויונית ומתקדמת, שהפרהוד עורר אותו לפעילות פוליטית והוא חבר בתנועה הקומוניסטית. זהרה בתו של אבו-רדואן, נשואה בעל כורחה לבעל קשיש והיא מורדת בו. פריד וזהרה מאוהבים ושותפים למחתרת הקומוניסטית, מפגינים נגד השלטון ומחלקים כרוזים. הקונפליקט המרכזי הוא בין דור ההורים הוותיק והשמרני לבין הדור הצעיר המהפכני והמשכיל. אך סיפור אהבתם וחברותם במחתרת מסתיימת באופן טרגי. פריד נתפס על ידי הבולשת וזהרה נרצחת על ידי אביה משום ש"חיללה את כבוד המשפחה", כלומר, ניהלה רומן מחוץ לנישואין עם פריד. דן אוריין טוען שבעוד שסיפור האהבה מעיד על חזון של פיוס ושיתוף פעולה יהודי-ערבי ולקיום חיים מתקדמים ושוויוניים, הרי הסיום הטרגי מסמן את כשלונה של אפשרות זו (Urian, 2011). אך גם הציונות נתפסת כפתרון בעייתי ולא ראוי. ברוך, בנו של יצחק-חיים ודודו של פריד, הוא פעיל ציוני שמהגר לארץ ישראל (שהיתה תחת המנדט הבריטי) ושב לעירק ארבע פעמים. הוא מוצג באופן פרודי ומגוחך, לא כאידיאליסט אלא כהרפתקן, בטלן שגונב מאימו כסף עבור מסעותיו חסרי התוחלת.

דן אוריין (Urian, 2011) טוען שהראליזם הביקורתי הוא סגנון מועדף על מיכאל ב**שדים במרתף** כמו גם בפרוזה שלו, ולכן הדמויות משורטטות כמורכבות ורוויות ניגודים. סגנון זה מאפשר למיכאל לנתץ סטראוטיפים העומדים בבסיס הנרטיב הציוני האוריינטליסטי. היחסים בקרב המשפחה היהודית מוצגים כניגוד חריף לדימוי האוריינטליסטי של "משפחה חמה", והם רוויים בעוקצנות וקרירות בין יצחק-חיים לאישתו שמחה, לבין ילדיו וכלתו. דימוי זה מתנפץ לגמרי כשהסב יצחק-חיים מגלה בפחדנות היכן מתחבא נכדו פריד לשוטרי הבולשת העירקית שמחפשת קומוניסטים, כשהם פולשים לביתו. זאת למרות שפריד הוא היחיד שמקבל מהסבא יחס אוהב ביחס לשאר בני המשפחה. כמו כן המוסלמים בהצגה אינם מוצגים באופן דמוני ומפחיד, אלא יש מורכבות באישיותם. השכן אבו-רדואן, ממולכד בין אהבתו לבתו לבין הצו החברתי לרצוח אותה משום שברחה מבעלה הזקן. פריד מנסה לשכנע את אבו-רדואן לא לפגוע בבתו ולמרוד בצו החברתי הדכאני כפי שעשה בזמן הפרהוד. "בפוגרום פחדתי יותר", אומר פריד לאבו-רדואן וממשיך: "היו הרבה סכינים כמו שלך, הם הבריקו בחושך ואני בכיתי. אתה [אבו רדואן] יצאת להגן עלינו, גם אתה הסתכנת...". אמנם אבו רדואן מצהיר על אהבתו לבתו אבל הלחץ החברתי מכניע אותו: "ראית אותם בבית הקפה. כבר שפטו ודנו אותה למוות... אלוהים מתעלל בנו... הפך אותנו לרוצחים של הילדים שלנו...".

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

השחקן הפלסטיני (בעל אזרחות ישראלית) יוסף אבו-ורדה, מגלם את פריד ולכן מטעין את הדמות במשמעויות נוספות מההווה הישראלי. הליהוק הוא בעל משמעויות שונות, מעבר להתאמת חזותו של השחקן וכישרונו לגלם את הדמות. כבר קווינין (Quinn, 1990) וקרלסון (Carlson, 2003) עמדו על כך שהקהל צופה בדמות גם דרך הדימוי הציבורי של השחקן והתפקידים הקודמים שגילם. בתיאטרון הישראלי, לא פעם ליהוק של שחקן פלסטיני (אזרח ישראל) על הבמה גם במחזות שאינם קשורים לפוליטיקה הישראלית, מקבל פרשנות פוליטית (Urian, 1997).[[2]](#footnote-2) ליהוקו של אבו-ורדה לגלם את פריד, היהודי-עירקי, מכוון למרכיב הערבי (מבחינה תרבותית ולשונית) בזהותם של יהודי המזרח התיכון בישראל וגם למצבם הפוליטי המורכב של פלסטינים אזרחי ישראל הנמצאים בתפר שבין יהודים לערבים. משמעותו הפוליטית של ליהוק זה מסמן אופציה היסטורית אחרת של שיתוף. כפי שבעירק של 1940s יהודים ומוסלמים קומוניסטים יצרו מרחב אזרחי, חברתי ותרבותי משותף כך אולי ניתן לייצר מרחב כזה בין יהודים וערבים בישראל.

ההצגה עלתה בשנת 1983 לאחר הזעזועים הפוליטיים של 1970s: מלחמת יום הכיפורים (1973) ועליית הימין לשלטון (1977). אירועים אלה שחשפו את השחיתות השלטונית המבוססת על רטוריקה ציונית פשטנית איפשרו יצוג של הציונות באור מגוחך ושסוע ב**שדים במרתף**. בנוסף ב-1970sמנהיגות של יוצאי עירק בישראל עיצבו נרטיבים מנוגדים של יהדות עירק. אני מציע לראות את **שדים במרתף** כחלק מדיון ציבורי זה. ב-1970s נוסדו שני גופים **מרכז מורשת יהודי בבל** (The Babylonian Jewry Heritage Center) שהוקם ב-1973 ו**ווז'ק WOJAC** (World Organization of Jews from Arab Countries) שנוסד ב-1975. מוסדות אלה הוקמו ביוזמת מרדכי בן פורת, יליד בגדד, שהיה פעיל במחתרת הציונית בעירק ב-1940s ולאחר הגירתו לישראל כיהן כראש העיר של אור יהודה,[[3]](#footnote-3) חבר כנסת ואף שר בממשלה. **מרכז המורשת** ממוקם באור יהודה, משמש כמוזיאון, מרכז תרבותי ומסגרת מחקרית ומעצב בפעילותו את ההיסטוריה של יהודי עירק בכפוף לנרטיב-העל הציוני "משואה לתקומה". מרכז המורשת מציג את הפרהוד כחלק מתקופת השואה, את התנועה הציונית בעירק כתשובה הולמת לאירוע זה ואת יהודי עירק ככמהים להגר לישראל הבאים אליה כחלוצים ציוניים. נרטיב זה מתעלם לגמרי מהאליטה היהודית-עירקית שהיתה משולבת בחיי הכלכלה, הפוליטיקה והתרבות וחלק לא מבוטל מצעיריה העדיפו לחבור לתנועה הקומוניסטית מתוך זהות יהודית-ערבית משותפת. לעומת זאת, ווז'ק סיפר נרטיב אחר. ווז'ק היה ארגון שהוקם על ידי בן פורת יחד עם פוליטיקאים ממוצא יהודי-מזרח-תיכוני בתמיכת ממשלת ישראל, למטרות הסברה בינלאומית. יהודה שנהב (2006) שחקר את פעילות ווז'ק מראה שלארגון היו שלוש טענות עיקריות:

1. that Jews were a deep-rooted historical presence in the Middle East (the primordialism thesis); (2) that there had been a de facto mutual population exchange of Arab refugees and Jewish refugees in the Middle East (the population exchange thesis); (3) that the lost property of these Arabs and Jews could thus be mutually counter-posed (the property exchange thesis) (Shenhav, 2006, 144)

ווז'ק הציג את יהודי עירק כפליטים משום שמטרתו היתה להעלות לסדר היום העולמי את שאלת הרכוש היהודי שנותר והולאם בעירק ובמדינות ערב האחרות כקלף מיקוח מול שאלת הרכוש והאדמות של הפליטים הפלסטיניים שנלקחו על ידי ישראל במלחמת 1948 עם היווסדות ישראל.[[4]](#footnote-4) כך לכאורה הרכוש היהודי שנלקח על ידי מדינות ערב מתקזז עם הרכוש והאדמות של הפלסטינים שנלקחו על ידי ישראל. שנהב הראה את הסתירה בקרב היהודים העירקיים הציוניים בישראל. הוא טוען שבאמצעות ווז'ק הם פונים לקהילה הבינלאומית וטוענים שיהודי-המזרח התיכון, למרות שהיו חלק אינטגרלי ממדינות ערב, הם נאלצו לעזוב לישראל בשל הסכסוך הערבי-ישראלי והפכו לפליטים. לכן בעצם התרחשו חילופי אוכלוסין בין פליטים יהודים לבין פליטים פלסטיניים. לעומת זאת, באמצעות מרכז המורשת אותם פעילים יהודים-עירקיים מספרים נרטיב היסטורי הפוך לחלוטין, שיהודי-עירק רצו להגר לישראל ממניעים ציוניים ושמחו לעזוב לישראל למולדתם ההיסטורית - "הארץ המובטחת".

**שדים במרתף** כחלק מדיון על הנרטיב ההיסטורי של יהודי-עירק, מעניקה קול לרבים מיהודי-עירק שלא הזדהו עם הציונות. ראשית ההצגה משרטטת באור חיובי את הפעילים היהודים במחתרת הקומוניסטית העירקית ואת האחווה הערבית-יהודית ששררה בארגון בעיקר באמצעות עיצוב סיפור אהבה יהודי-מוסלמי וליהוק של שחקן פלסטיני לדמותו של פריד. כמו כן סמי מיכאל בא בחשבון עם פעילי המחתרת הציונית העירקית שרובם בארץ השתלבו במפלגת העבודה ששלטה בישראל מ-1948 ועד1977 ומשרטט אותם באופן פארודי ומגוחך בדמותו של הדוד הציוני כטפיל החי על חשבון אחרים. תיאור לא מחמיא זה אפשרי היה רק לאחר המהפך הפוליטי של 1977, נפילת מפלגת העבודה והביקורת הציבורית החריפה על השחיתות שלה כולל הדיכוי השיטתי שהנהיגה כלפי יהודי המזרח התיכון. מיכאל יוצא כנגד הסטריאוטיפיזציה הציונית שמשרטטת את יהודי המזרח-התיכון כפרימיטיביים חסרי היסטוריה ותרבות, ואת שכניהם המוסלמים כאנטישמיים צמאי דם. הוא מנסה להציג תמונה מורכבת שבה דמויות יהודיות ומוסלמיות ממולכדות בתנאי חיים ובתפיסות חברתיות נוקשות המגבילות את צעדיהן. עם זאת, גיבורי המחזה מנסים להיאבק באומץ למען עתיד שוויוני ונאור יותר. חזונו של מיכאל לגבי ההווה הישראלי נעוץ בדמותו של פריד שזהותו מכילה את כל העולמות שמהם הוא ניזון: יהודי, ערבי ומערבי כשבישראל עדין נתפסים מרכיבים אלה לעתים קרובות כניגודים.

***הבנות של אבא*: מלודרמה משפחתית**

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

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

לעומת המורכבות של **שדים במרתף**, ההצגה **הבנות של אבא** היא מלודרמה משפחתית המאפשרת לעצב את היחסים בין יהודים למוסלמים בעירק בצבעי שחור לבן ולארגן את העלילה דרך הנרטיב הציוני המכונה "משואה לתקומה" בניגוד למטרה הרב-תרבותית המוצהרת של היוצרים. עם זאת, המחזה מביא לקהל הישראלי פרק היסטורי חשוב ופחות מוכר, בתולדות יהודי עירק, ומנקודת מבט מגדרית הוא מציג שלוש אחיות אמיצות, אמביציוזיות ואקטיביסטיות שהיו חלק מהמחתרת הציונית בעירק שהגיעו ארצה מבחירה אידיאולוגית. על אף שהנרטיב הציוני נמצא בתשתית ההצגה, יש בה "סדקים" שדרכם ניתן לראות את המרכיב הערבי (תרבותי ולשוני) בזהותם של הדמויות על הבמה. הדמויות מתגעגעות אל העולם הערבי שנשאר מאחור, געגוע שמתבטא לרוב במוסיקה המסמנת מתח בין ישראליות, מערביות וערביות. **הבנות של אבא** מציגה עמדה אמביוולנטית שמצד אחד, רואה את ההיסטוריה של יהודי עירק כחלק מהנרטיב הציוני וגאווה על השתלבות בכור-ההיתוך הישראלי, מצד שני מרכיבים ערביים צצים ועולים כל העת בטקסט שמרמזים לעבר מורכבת הזהות האתנית (היהודית-עירקית) והלאומית (הציונית-ישראלית).

ההצגה נעה בין שתי נקודות זמן: חדר אטום בדירה ברמת גן[[7]](#footnote-7) במלחמת המפרץ הראשונה (1991), ובית משפחת אליהו בבגדד ב-1940s. במלחמת המפרץ סדאם חוסיין הפגיז את ישראל בטילי סקאד והיה חשש ממשי שהוא ישתמש בנשק כימי, לכן אזרחי ישראל חבשו מסכות נגד גז ונסגרו בחדרים אטומים במהלך המתקפה. הבחירה אינה מקרית, מכיון שאלו שתי נקודות זמן שבהן עירק תוקפנית ואלימה כלפי יהודים. כיאה למלודרמה ההתרחשות הדרמטית היא בסלון הבית, על אף ההתרחשויות הגדולות של פרעות ומלחמה בחוצבמה. המעבר מהסלון ברמת גן לבית בעירק מתרחש לא רק על ידי שינוי תפאורה קל, אלא בעיקר על ידי שלוב בין האזעקה המסמנת להיכנס לחדר האטום, ולבין צעקות האימה של הפרהוד. סימן שמעתי מכוּוָן המקשר בין התוקפנות של סאדאם חוסיין לבין הפרהוד שהתרחש יובל שנים קודם לכן.

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

הפרהוד התרחש בחג השבועות. בנות המשפחה מתכוננות לחג, אך השמחה מושבתת כשמתברר שהאם נפצעה קשות והיא נאספת הביתה. האלימות מוצגת בעיקר דרך החרדה של המשפחה הספונה בביתה וחוששת לבאות, והדבר היחיד שנותר לעשות הוא להתפלל לאלוהים. בעקבות הפרהוד המשפחה נוטה לציונות. האב מבין שאי אפשר להישאר עוד בבגדד. האם שנפגעה זקוקה לעזרה רפואית והיא וג'ולי עולות ראשונות לישראל לפני קום המדינה בהגירה בלתי לגאלית. מרים מצטרפת למחתרת הציונית בניגוד לדעת אביה על אף דיעותיו הציוניות. היא נתפסת מעונה ונאנסת ומשוחררת בשוחד. לכן אליהו האב ומרים נמלטים גם הם לישראל טרם תבוא הבולשת העירקית ותעצור אותם. מזל נשארה מאחור עם דאוד, על אף שהוא אוהב את ג'ולי הוא מתחתן עם מזל, נולד להם בן. מזל בורחת ממנו עם התינוק לישראל, אך התינוק לא שורד. לאחר שנתיים גם דאוד היגר לישראל והתחתן עם ג'ולי ונולדו להם ארבעה בנים. מזל מתחתנת בישראל עם נעים חבר במחרת הציונית שעזר לה להגיע לישראל ונולדת להם סיגל. מזל כעסה מאד על הנטישה של אביה וג'ולי ולכן לא דיברה איתו כל חייו.

סיגל, בת השבע עשרה, רוצה להיות מוסיקאית, והדודות שלה עוזרות לה ללכת ללמוד באנגליה, בניגוד לדעת מזל אמה. בסצנה האחרונה חוזרים לרמת גן בזמן מלחמת המפרץ, וכל אחות מספרת על הסבל שחוותה בצעירותה מאז הפרהוד ועד ההגירה לישראל ובעקבות כך את הקשיים שנוצרו ביחסים המשפחתיים בין האחיות. סיגל הצעירה מתוודעת לראשונה לכל האירועים הללו שהוסתרו ממנה ומתחילה להבין את מורכבות היחסים בין האחיות ומתאפשר פיוס בין כולן.

האפילוג לאחר סיום העלילה הוא מונולוג של סיגל המתרחש ב-2000s לאחר שהדור הקודם הלך לעולמו. היא מספרת על נדודיה בעולם ומציגה את הדור השלישי של משפחתה המורכב מערבובים אתניים שונים כולל נישואין עם בחורה סינית: "שלושה מהם חצי עיראקים וחצי סינים, חמישה חצי עיראקים וחצי אשכנזים (יהודים ממוצא אירופי), שישה חצי עיראקים, רבע רומנים ורבע מרוקאים, ואחד חצי תימני". הערבוב האתני בסיום מציג בגאווה את הצלחתו של כור ההיתוך הישראלי, והסבל שנגרם לאחיות עקב השתתפותן במחתרת הציונית מקבל עקב כך משמעות נוספת. הסבל של הדור הקודם בשל אמונתו באידיאולוגיה הציונית איפשר את האיחוד של כל חלקי העם היהודי במולדת ההיסטורית – ישראל.

לאור זאת, בהצגה הדמויות של ערבים-מוסלמים הן אנונימיות, מעוררות חרדה ונמצאות בחוצבמה (offstage). המוסלמים הם לרוב, לאומנים קיצוניים ששונאים יהודים, ומייצגים משטר מושחת ורע. בניגוד גמור ל**שדים במרתף** העדרותם הפיזית של מוסלמים על הבמה יוצרת אשליה שיהודים ומוסלמים חיו בהפרדה מוחלטת, בניגוד למציאות ההיסטורית. הפרספקטיבה שבה מוצגת ההצגה היא של בני הדור השני יליד ישראל שרואים את הערבי-המוסלמי דרך הסכסוך הישראלי-פלסטיני ולכן בדומה למחזות מראשית התיאטרון העברי של 1920s-30s, הערבים נמצאים בחוצבמה ומייצגים איום אנונימי (Urian, 1997). בנוסף, מרבית הדמויות מהגרות לישראל בהגירה הבלתי-לגאלית ב-1940s ולא בהגירה הגדולה שלאחר הקמת ישראל. לכן אין התייחסות למפגש הטראומטי של מרבית יהודי עירק במחנות המעבר (מעברות) בישראל בתחילת 1950s. לאחר הקמת ישראל, הלאומנות העירקית גברה וראתה את הפעילות הציונית בעירק כחלק מייצג של כלל יהודי עירק. לבסוף, השלטון העירקי איפשר הגירה לישראל רק לאחר שהחרים את הנכסים והכסף של היהודים וביטל את אזרחותם. חסרי כל, יהודי עירק הגיעו לישראל ונקלטו במחנות פליטים למצב כלכלי, חברתי ותרבותי קשה. קשיי תקופת מחנות המעבר בישראל, ידועים היטב לקהל באולם והעדרם במחזה הוא בולט ומשמעותי. על כן, הסיום ההרמוני אודות השתלבות בכור ההיתוך הישראלי, מתעלם באופן מופגן מהקשיים העצומים כולל האפליה, הדיעות הקדומות והגזענות של ההגמוניה בישראל כלפי המהגרים היהודים מהמזרח התיכון.

עם זאת המוסיקה היא מוטיב שדרכו צצה ועולה באופן מרומז המרכיב הערבי בזהות הדמויות. כשהאחיות נמצאות בסלון ברמת גן, מזל מאזינה למוסיקה קלאסית מערבית והאחיות שלה מקניטות אותה:

מרים: מה את שומעת?

מזל: זה מוצארט אומרים שזה מרגיע.

מרים: אה זה עם הפאה והגרביונים? מכירה אותו

ג'ולי: מי זה גרביונים?

מרים: מוצראט זה עם ה – טה טה טה טה ***. (מזמזמת לג'ולי את השיר)***

מזל: זה בטהובן

מרים: נכון בטהובן.

ג'ולי: הבנתי, אין כמו עבד אל וואהב.[[8]](#footnote-8)

מצד אחד, הלעג למוסיקה הקלאסית דרך הלבוש של "גרביונים ופאה" שמנגיד אותה לקלסיקה הערבית ובאמירה ההחלטית ש"אין כמו עבד אל וואהב". מצד שני, מזל אוהבת מוסיקה קלאסית, אינה מתנצלת על כך ומראה בחירה תרבותית אחרת מאחיותיה.

"סצנת הרדיו" בה שומעים מוסיקה ערבית ראויה לתשומת לב. בין האזעקות בסלון ברמת גן, מרים מנקה את הבית וסיגל אחייניתה, נמצאת עמה. ברדיו משמיעים מוסיקה ערבית-עירקית.

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

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

מרים: מה?

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

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

 מהעיראקים.

סיגל: נו אז מה את שרה בערבית?

מרים: אנחנו גדלנו על השירים האלה.

סיגל: מה זה אומר השיר הזה?

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

 ישמור אותך הו אמא..

סיגל, ילידת הארץ, תופסת את המוסיקה הערבית-עירקית כמרכיב תרבותי ששייך לאויב הערבי ולכן אסור להאזין לו. תפיסה דיכוטומית התואמת את הנרטיב הציוני המפריד ומוחק את המרכיב הערבי מזהותם של יהודי עירק. תשובתה של מרים היא שמוסיקה זו היא חלק ממטען תרבותי שגדלה וצמחה בו ולכן הוא נוגע בה רגשית, ובוודאי השיר העוסק בגעגוע ואהבה לאמא. על אף שמרים היתה פעילה ציונית במחתרת וסבלה רבות בשל כך, היא אינה מתכחשת לתרבות ולמוסיקה הערבית ומעוררת "סדק" בנרטיב הציוני המוצג לאורך העלילה כולה.

"סצנת הרדיו" במחזה היא מעין סצנה תרבותית שחוזרת על עצמה בסיפורים אוטוביוגרפיים שונים של ישראלים ממוצא מזרח-תיכוני בעיקר סביב הבושה של הדור השני יליד הארץ בהורים שהיגרו מהמזרח התיכון. לדוגמה, ויקי שירן מתארת בשיר "זיכרון מצחיק" את היחס המזלזל שלה כילדה לאביה, יליד מצרים, המאזין לרדיו בשפה הערבית:

כי הוא רצה לשמוע שירים בערבית, איכסה/ וחדשות בערבית, פיכסה, הוא כל כך הרגיז/ אותנו, מספר שהוא יודע לקרוא ולכתוב/ ערבית ספרותית. איש מצחיק, ממתי לערבים/ יש ספרותית מלבד יא חביבי אי-אי-אי/ חצי שעה יא חביב בגרון" (שירן, 2005, 27).

אך בהצגה אין בושה, אלא תמיהה בפער בין התפיסה הציונית שהיא נחלת הדמויות לבין המרכיב הערבי בזהותן. הסצנה בהצגה אינה עונה על המורכבות הזו, מלבד תשובה פסיכולוגית שמדובר בשירים מהילדות, ובכך רומזת באופן לא מודע לקשר עמוק שבין היהודים לעולם הערבי שלא ניתן לנתקו בקלות. אמנם ההצגה מושתת על תזה ציונית מובהקת – מהפרהוד ועד מלחמת המפרץ, עירק רודפת אחרי יהודיה, ולכן ישראל היא המקום הבטוח עבורם. אך המורשת התרבותית, בעיקר בצלילי המוסיקה והשירה הנוגעים בחלק הרגשי והעמוק של יהודי-עירק מכוונים למרכיב הערבי שבזהות האתנית שאינו ניתן למחיקה לגמרי. במובן זה, על אף שההצגה עונה לנרטיב הציוני היא מצליחה לייצר באופן מסוים סדקים ואמביוולנטיות ביחס לתרבות הערבית שהיא חלק מזהותם של יהודי עירק.

**Performing the Memories of the Community**

שני המחזות הם היסטוריה-מוצגת של פרק חשוב וקשה של יהודי-עירק ולכן הם מהווים זכרון-נגדי לנרטיב העל הציוני שהדיר לשוליים את היסטוריה של יהודי-המזרח התיכון. שני המופעים הם חלק מקהילת זכרון שהיא כאמור אינה לינארית ואחידה ולא פעם מייצרת סתירות ומתחים. מיכאלשחווה את האירועים ההיסטורייםמשרטט אותם ב**שדים במרתף** בריאליזם ביקורתי שמבקר את הציונות. הוא מצביע על אופציה יהודית-ערבית אחרת מבחינה תרבותית, אזרחית ופוליטית אף ביחס מרומז להווה הישראלי המסוכך. יצחקיילידת ישראל, שזכרון האירועים ניתן לה באופן אמצעי, משרטטת מלודרמה משפחתית ב**הבנות של אבא** בצבעי שחור לבן. הפעילות הציונית של הדמויות והעדר דמויות מוסלמים על הבמה, מסמנים את התאמת ההיסטוריה של יהודי-עירק לנרטיב העל הציוני. אך בתפיסה זו מתגלעים סדקים כשהדמויות, על אף אימוץ האידיאולוגיה הציונית, רואות עצמן כחלק מהתרבות, המוסיקה והשפה הערבית. מורכבות זו ממחישה עד כמה קהילת זכרון היא זירה דינמית שמכילה מתחים ומייצרת אופציות חדשות להתבוננות על העבר.

***References***

Bashkin, Orit. *New Babylonians: A History of Jews in Modern Iraq*. Stanford University Press, 2012.‏

Carlson, Marvin. *The haunted stage: the theatre as memory machine*. University of Michigan Press, 2003.‏

Lev-Aladgem, Shulamith. "Remembering forbidden memories: Community theatre and the politics of memory." Social Identities 12.3 (2006): 269-283

Meir-Glitzenstein, Esther. *Zionism in an Arab Country: Jews in Iraq in the 1940s*. Routledge, 2004.‏

Michael, Sami. *Unbounded Ideas: Ruvik Rosenthal Talks with Sami Michael*. Tel-Aviv: Hakibbutz Hameuchad Publishing House, 2000. [in Hebrew]

Quinn, Michael L. "Celebrity and the Semiotics of Acting." *New Theatre Quarterly* 6.22 (1990): 154-161.‏

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

Urian, Dan. *The Arab in Israeli drama and theatre*. Routledge, 1997.

Urian, Dan. "Sefrou and Baghdad." *Israel Affairs* 17.4 (2011): 542-562.

White, Hayden. *Metahistory: The historical imagination in nineteenth-century Europe*. JHU Press, 1973.‏

Zerubavel, Yael. *Recovered roots: Collective memory and the making of Israeli national tradition*. University of Chicago Press, 1995.‏

1. תיאור הפרהוד ותוצאותיו מבוססים על:

 (Meir-Glitzenstein, 2004, 10-12; Bashkin, 2012, 100-140; Shenhav, 2006, 113-117) [↑](#footnote-ref-1)
2. דוגמה ידועה היא ליהוקם של השחקנים הפלסטיניים מכרם חורי ויוסף אבו ורדה, כדידי וגוגו ב**מחכים לגודו** מאת בקט בבימויו של אילן רונן (תיאטרון חיפה, 1985). מחזה קיומי זה הפך אלגוריה למצבם הפוליטי המדכא וחסר הפתרון של הפלסטינים. [↑](#footnote-ref-2)
3. אור יהודה נוסדה ב-1955 על ידי יהודים שהיגרו מעירק. היא נמצאת סמוך לדרום לתל אביב. [↑](#footnote-ref-3)
4. במלחמת 1948 בין ישראל לבין הפלסטינים הסתיימה ב-700 אלף פליטים פלסטינים, הרס של כ-400 כפרים פלסטינים והפקעת רכוש ואדמות של פלסטינים על ידי ישראל. [↑](#footnote-ref-4)
5. <https://www.headstart.co.il/project.aspx?id=18179> [↑](#footnote-ref-5)
6. http://www.israelhayom.co.il/article/328023 [↑](#footnote-ref-6)
7. עיר הסמוכה לתל אביב. ב-1950s יהודים עירקיים רבים התיישבו בה. [↑](#footnote-ref-7)
8. מלחין וזמר מצרי (1902—1991) ידוע בעולם הערבי כולו. הדיאלוג בין האחיות הוא אירוני משום שעבד אל-וואהב הושפע ממוסיקה קלאסית, בעיקר בטובהן, והדבר ניכר בשילובים שיצר בין מזרח ומערב ביצירתו המוסיקלית. [↑](#footnote-ref-8)