**Celebrating of Jewish-Moroccan Theatre in Israel:**

**Production, Repertoire and Reception**

בשנת 2001 התרחש אירוע תיאטרוני מפתיע בשולי שדה התיאטרון הישראלי. לראשונה עלה מופע בשפה הערבית על ידי שחקנים יהודים עבור קהל יהודי שאינו עוסק בסכסוך הערבי-ישראלי. להקת תיאטרון ממגדל העמק בצפון הארץ העלתה את **הקמצן** *(The Miser)*מאת מולייר שתורגם ועובד למרוקאית-יהודית[[1]](#footnote-1) על ידי אשר כהן ובויים על ידי רונית איבגי. היוצרים והשחקנים הם יהודים ילידי מרוקו או דור שני שדוברים מרוקאית כשפת אם. קהל של יהודים יוצאי מרוקו וצאצאיהם באו בהמוניהם לצפות בהצגה. הצלחת המופע חוללה שינוי ניכר בשולי שדה התיאטרון, ובעקבותיה צצו עשרות הפקות במרוקאית שפנו לקהילה זו. הפקות אלה גרמו למהלך תרבותי רחב יותר משום שבשנים האחרונות החלו להעלות מופעים גם בשפות אחרות כגון: תיאטרון עירקי-יהודי, תיאטרון בוכרי-יהודי, תיאטרון באמהרית של יהודי-אתיופיה ועוד. מדינת ישראל הפעילה מכבש ציוני-אידאולוגי כבד כדי למחוק ולהדיר שפות ותרבויות יהודיות בכלל ושל יהודי המזרח התיכון בפרט כחלק מבניין אומה ויצירת זהות ישראלית אחידה סביב התרבות והשפה העברית בלבד. בעשורים האחרונים יש נסיגה ממהלך רדיקלי ודכאני זה כשצמיחת תיאטרון יהודי לא בעברית היא ביטוי לכך. במאמר אני מתמקד רק בתיאטרון המרוקאי-יהודי משום שהוא החלוצי והדומיננטי ביותר. הוא פילס את הדרך לתיאטרונים בשפות האחרות, שהאידיאולוגיה הציונית דרשה למחוק ולהעלים, ועיצב אסטרטגיות של ארגון ותקציב, בניית רפרטואר ופנייה לקהילה.

מטרת המאמר לדון כיצד מתעצבת הזהות האתנית, מרוקאית-היהודית, דרך התיאטרון המרוקאי-יהודי בשלוש הבטים מרכזיים: 1) *הפקה ותקציב*. על אף שהתיאטרון המרוקאי ממוקם בשולי שדה התיאטרון הישראלי ביחס לתיאטרון הציבורי המסובסד, לשניהם היגיון ניאו-ליברלי דומה. בעוד שבתיאטרון הציבורי הגיון זה פועל ככוח דכאני ומעודד סטראוטיפיים אתניים, עבור התיאטרון המרוקאי הוא מאפשר עצמאות ועיצוב זהות אתנית מעצימה על הבמה; 2) *רפרטואר* המופעים במרוקאית נוטה לתיאטרון פופולארי בסגנונו ונוסטלגי בתכניו. הפופולרי והנוסטלגי בעיצוב הרפרטואר מעצבים "קהילת זכרון" של יהודי-מרוקו כנגד ההשכחה והמחיקה על ידי השיח הציוני; 3) *התקבלות* המופעים על ידי הקהל המרוקאי-היהודי היא אקטיבית מאוד ומצביעה על חגיגת זהותו, תרבותו ושפתו אך גם כהתרסה נגד הזרם המרכזי ההגמוני. התיאטרון בישראל נתפס כ"מרחב לבן" השייך להגמוניה של יהודים אשכנזים ממוצא אירופי ומהמעמד הבינוני. צופי התיאטרון המרוקאי "משחירים" את "המרחב הלבן" על ידי הפרת מוסכמות התנהגות קהל המוקבלת בזרם המרכזי המערבי. אך לפני ניתוח שלושת ההיבטים האלה, אסביר בקצרה על יהודי מרוקו בישראל והמחיקה התרבותית והחברתית שלהם ואתייחס לתיאטרון יהודי במרוקו לפני ההגירה לישראל בכדי להעניק הקשר (contextualize) היסטורי רחב יותר לתיאטרון המרוקאי-יהודי בישראל.

**מרוקאים בישראל**

יהודי מרוקו וצאצאיהם הם הקבוצה הגדולה ביותר בישראל בקרב המזרחים, (Mizrahim) ליטרלית Easterns or Orientals. מזרחים הם יהודים שמקורם הוא במזרח התיכון וצפון אפריקה, שמרביתם היגרו בשנות החמישים והשישים לישראל והם מהווים כמחצית מהאוכלוסייה היהודית בישראל. ההגמוניה הישראלית היא לרוב של אשכנזים (Ashkenazi-Jews) - יהודים ממוצא אירופי, חילונים ומהמעמד הבינוני. האידיאולוגיה הציונית שהגמוניה זו מובילה כפתה על המזרחים להתאים עצמם לדגם של "הצבר" (Sabra) - "היהודי החדש" שעוצב על פי קריטריונים לבנים-מערביים. המזרחים נדרשו לעבור דרך "כור ההיתוך הציוני" - להתנתק מהמסורות היהודיות שהביאו עימם מהמזרח התיכון ולמחוק כל מרכיב ערבי של תרבות ושפה שמבנים את זהותם.[[2]](#footnote-2) הניתוק של הזהות היהודית-ערבית ומחיקתה נובעים מהאידיאולוגיה הציונית כאוריינטליסטית הרואה את תרבותם של המזרחים, כנחותה ופרימיטיבית בגלל היסטוריה ארוכה בעולם הערבי והמוסלמי, וגם מפני שכל מה שקשור לערביות נתפס כחלק מתרבות האויב. לכן עליהם להשיל "ערביות"[[3]](#footnote-3) זו ולמשמע (discipline) את לשונם, מבטאם, את גופם ומנהגיהם, את אמנותם הדתית וטעמם האסתטי ולהפוך ל"ישראלים". אותה תפיסה אוריינטליסטית של ההגמוניה הישראלית עיצבה מדיניות חברתית-כלכלית שהדירה את המזרחים לישובים רחוקים מהמרכז, ללא תעסוקה וללא שירותי חינוך, בריאות ותרבות ראויים, מה שעיצב אותם כמעמד נמוך לאורך ההיסטוריה של מדינת ישראל, והפך אותם לתלויים בממסד.[[4]](#footnote-4) במהלך השנים היו גלי התנגדות מחאה ומאבק של מזרחים כשיוצאי מרוקו היו לא פעם המובילים של מאבקים אלה.[[5]](#footnote-5) ההדרה התרבותית מתבטאת בסטריאוטיפיים המצביעים בין היתר על אלימות בעיקר של יהודי מרוקו, הבאים לידי ביטוי גם על הבמה העברית כפי שאיבחן דן אוריין.[[6]](#footnote-6) כתוצאה מתהליכי הדרה מתמשכים אלה, מרבית יוצאי מרוקו הוותיקים שאליהם פונה התיאטרון המרוקאי גרים בערי פתוח בפריפריה של ישראל מחוץ לערים הגדולות במרכז. לאורך השנים מוסדות תרבות ותיאטרון התעלמו מצרכיו התרבותיים של קהל וותיק זה, והתיאטרון המרוקאי מנסה למלא חלק מהוואקום התרבותי שנוצר.

**תיאטרון יהודי במרוקו**

שרית קופמן-שמחון,[[7]](#footnote-7) היחידה עד כה שעסקה בתיאטרון המרוקאי בישראל, תופסת תיאטרון זה כתופעה חדשה לגמרי שצצה ועלתה בראשית שנות האלפיים עם הפקת **הקמצן** במרוקאית, ומשתמע מדבריה שיהודי מרוקו לפני הגירתם ארצה לא יצרו והפיקו תיאטרון. למעשה, כבר מהמאה ה-19 יהודים במזרח התיכון ובצפון אפריקה היו דומיננטיים בהקמת תיאטרון ערבי המשלב יסודות מערביים אירופיים, כגון: המחזאי האלג'יראי אברהם דנינוס (Abraham Daninos) והאינטלקטואל, המחזאי והבמאי המצרי הידוע יעקב ג'יימס צנוע (Yaʿqūb James Ṣanūʿ).[[8]](#footnote-8) לפי יוסף שטרית[[9]](#footnote-9) מרבית הפעילות התיאטרונית במרוקו היתה בבתי הספר של רשת אליאנס שיהודי צרפת הקימו בעבור יהודים ברחבי המזרח התיכון, ובו למדו לצד תכנים יהודים השכלה כללית בתחומי מדעים, אמנויות ושפות. רפרטואר המופעים כלל קלסיקה אירופית בעיקר דרמה צרפתית, מחזות בערבית ומחזות מהמורשת היהודית. מרבית הפעילות התיאטרונית היתה בעיר קזבלנקה ובמכּנס של להקות חובבים אך חלקן התמקצעו עם הזמן והופיעו באולמות ידועים וחשובים. בפעילות זו ניתן לראות שתי מגמות עיקריות: האחת, רפרטואר קלסי-מערבי בעיקר צרפתי, והשניה רפרטואר המבוסס על המורשת היהודית. המגמות האלה משקפות את התפיסות התרבותיות של יהודי מרוקו במחצית הראשונה של המאה העשרים הנמצאות במתח בין זהויות והשפעות תרבותיות שונות: התרבות הצרפתית הקולוניאלית, הסביבה הערבית-מוסלמית והמורשת היהודית.

שטרית מפרט פעילות תיאטרונית עשירה וכאן אסתפק בציון של קבוצות מרכזיות בלבד. הפעילות בקזבלנקה החלה כבר בשנות העשרים. ב-1921 מקים אברהם חדידה את הלהקה הראשונה שהעלתה את **יוסף הצדיק** מאת הרב יחיא פרץ. הלהקה היתה מורכבת מגברים בלבד והיתה בעלת אוריינטציה מסורתית. ההצגה זכתה להצלחה ואף הופיעה בקהילות יהודיות שונות במרוקו. השחקנים דוד לוי (1914--1993) ויעקב אוחנה (1909-1975) מלהקתו של חדידה, הקימו את **הלהקה האמנותית** שהיתה מפורסמת ומקצועית ופעלה כעשרים וחמש שנה, שהופיעה במרוקאית-יהודית ואף העלתה את מופעיה באולם התיאטרון העירוני המפואר. רוב הרפרטואר נכתב על ידי הרב יחיא פרץ והיה מבוסס על סיפורי המקרא כגון: **יוסף הצדיק**, **שלמה ומלכת שבא**, **דוד וגוליית**, **אמנון ותמר**, **יעקב ועשיו** ו**דניאל**. לעומת זאת, בעיר מכּנאס הרפרטואר היה שונה. לאחר מלחמת העולם השניה, הוקם החוג דרמטי של מוריס בן חמו שהיה בעל אוריינטציה צרפתית מתמערבת. הרפרטואר כלל את הקומדיות של מולייר, טרגדיות של רסין ודרמות של ויקטור הוגו. לאחר עצמאות מרוקו ב-1956 הפעילות התיאטרונית הענפה בכל מרוקו נפסקה כמעט כליל בשל האווירה הפוליטית האנטי-ישראלית, ובעקבותיה יהודים רבים כולל חלק גדול מהיוצרים, היגרו ממרוקו לישראל, צרפת וקנדה.

מרדכי מעיין (מרכוס אביקסיס) אחד מאמני במה אלה שהיגר מקזבלנקה לישראל אף ביים מחזה במרוקאית בישראל בראשית שנות השישים, בניגוד לדיעה הרווחת ש**הקמצן** שהועלה ב-2001 הוא ההפקה הישראלית הראשונה במרוקאית. מעיין נולד בקזבלנקה ב-1929 והחל ללמוד באליאנס שרל נטר ב-1937. כנער הוא הקים חוג דרמטי עם חבריו לספסל הלימודים וביים את **יוסף ואחיו** במרוקאית-יהודית.[[10]](#footnote-10) הקהל היה של בני משפחה, חברים, בני קהילה ואף צופים מוסלמים. בשנת 1949 הוא יוצא ללמוד תיאטרון בפריז, אך לאחר שהשלים עשרה חודשי לימוד בלבד נאלץ להגר לישראל. בשנות השישים מעיין מגיע לדימונה ומתמנה לסגן מנהל מחלקת החינוך בעיר. דימונה היא עיירת פתוח דרומית רחוקה מהמרכז, שמרבית אוכלוסייתה של מהגרים יהודים מצפון אפריקה. בשנת 1963 מעיין הקים להקת חובבים מקרב יוצאי מרוקו בעיר וביים שוב את המחזה **יוסף ואחיו** במרוקאית. ההצגה זכתה להצלחה גדולה בעיר ובקרב ערי פתוח נוספות:

להצגה זו [**יוסף ואחיו**] שנערכה בקולנוע דימונה, הוזמנו אורחים מעיירות הפיתוח קריית-גת, שדרות ואופקים. יתכן שבעקבות ההצלחה תצא הלהקה לסיבוב הופעות בפני קהל יוצאי מרוקו בעיירות אלה. יו"ר המועצה עמרם לרדו, מסר כי הוא רואה להקה זו כמכשיר יעיל לקרב את תושבי עיירות הפיתוח שאינם יודעים עדיין עברית לעולם התיאטרון. הנהלת המועצה החליטה לסייע ללהקה מבחינה כספית.[[11]](#footnote-11)

אירוע תיאטרוני זה היה חריג ביותר לתקופתו משום שמדיניות כור ההיתוך הציוני היתה בשיאה כשמטרתה הפיכת התרבות העברית לבלעדית במרחב הציבורי. ולכן לא מפתיעה ההתרגשות העצומה שחולל בקרב יוצאי מרוקו בעיירות הפתוח הדרומיות שבאו לצפות בהצגה. בשנים אלה שבהן הפקוח הממסדי היה צנטרליסטי ודכאני ביותר, הצגה במרוקאית-יהודית היתה בו זמנית חגיגה והתרסה של זהות ושפה שאמורות להימחק ולהעלם מן העולם.

**הפקה: הפרדוקס הניאו-ליברלי**

כאמור, בעקבות הצלחת **הקמצן** (2001) החלו יוצרים ומפיקים פרטיים ממוצא מרוקאי להעלות הצגות במרוקאית, שנעשו למטרות רווח, אך בה בעת הצגות אלה מילאו וואקום תרבותי וקהילתי של עשרות שנים. הן מתקבלות בהתלהבות רבה רצות עשרות פעמים ובעלות אימפקט קהילתי-תרבותי. בישראל משרד התרבות מסבסד את התיאטרון על פי קריטריונים כמותיים, המבוססים על הגיון ניאו-ליברלי. ההפקות השונות של תיאטרון מרוקאי אינן זוכות לסבסוד בטענה שאינן עומדות בקריטריונים.

בעידן הנוכחי הניאו-ליברליזם הוא אחד הכוחות הדומיננטיים בעיצוב חיינו, כולל התרבות והאמנויות. בדרך כלל ניאו-ליברליזם זוכה בצדק לביקורת חריפה משום שהוא מצמצם את הסבסוד הציבורי ומגביר את אי-השוויון הכלכלי, יוצר פערים חברתיים, גורם לאטומיזציה של החברה, מפרק את הסולידריות והקשרים החברתיים[[12]](#footnote-12) ופוגע בין היתר בזהויות תרבויות ומסורות שונות[[13]](#footnote-13) והופך את האמנויות למוצר צריכה בלבד. ויל קימליקה[[14]](#footnote-14) טוען שעל אף הביקורת המוצדקת, לעתים דווקא תהליכים ניאו-ליברליים באופן לא צפוי עשויים להיות מנוכּסים על ידי מיעוטים אתניים כדי להגן על הקשרים החברתיים ועל ערכן של זהויות תרבותיות. תהליכים ניאו-ליברליים בין היתר מפרקים את הפיקוח הצנטרליסטי-לאומי ממוסדות תרבות ומאפשרים גם אם באופן לא מכוון, ביטוי רב-תרבותי ועיצוב של זהויות אתניות ואחרות שדוכאו על ידי השיח הלאומי. במקומות שונים בעולם, התיאטרון מקיים משא ומתן מורכב עם הכוחות הניאו-ליברליים, הנעים בין התנגדות וחתרנות לבין ניצול הזדמנויות ושימושים יצירתיים ביחס לתהליכים ניאו-ליברליים.[[15]](#footnote-15)

הסיבסוד של משרד התרבות בישראל מאפשר קיום נוח לתיאטרון הציבורי. אך זהו סבסוד בעל הגיון ניאו-ליברלי, שמצדיק התערבות ממשלתית בשוק התרבות, המבוסס בעיקר על שיקולי רווח והפסד ופחות על עקרונות תרבותיים-אמנותיים. ראשית, הקריטריונים לסבסוד הם לרוב כמותיים:[[16]](#footnote-16) ככל שהתיאטרון הציבורי מפיק יותר הצגות, בעלות מורכבות הפקתית גדולה, מוכר כרטיסים רבים ומגיע ליותר מקומות ברחבי הארץ כך היקף הסבסוד גדל. שנית, הסבסוד מותנה בסנקציה כלפי גרעון. גרעון גורר הפחתה של הסבסוד ובאופן מעגלי מגביר את הקושי התקציבי של התיאטרון. לכן התיאטרון הציבורי עובר החפצה ומיסחור ומתנהל כתיאטרון ששיקולי הרווח והימנעות מגרעון הם מרכזיים ביותר. כתוצאה מכך הרפרטואר של התיאטרון הציבורי נוטה לתיאטרון מסחרי כגון: קומדיה, מלודרמה ומחזמר, תוך שעתוק סטריאוטיפיים אתניים קיימים.[[17]](#footnote-17) מצד שני, התיאטרון המרוקאי הוא לרוב תיאטרון פרטי עצמאי ואינו נתמך על ידי המדינה ולכן פועל גם הוא מתוך הגיון כלכלי. הרפרטואר שלו דומה לתיאטרון הציבורי (קומדיה ומחזמר) כדי למקסם את הרווח. אך מופעיו מדגישים זהות מרוקאית-יהודית קדם ישראלית על מורכבותה הלשונית והתרבותית ולכן הם מעצבים חוויה חברתית-קהילתית ייחודית ומעצימה. המפיקים הפרטיים בתיאטרון המרוקאי באים מקרב הקהילה ומזדהים עם ההפקה ומטרותיה התרבותיות-אתניות, בניגוד לניכור של מנהלי התיאטרון הציבורי ביחס לרפרטואר "המסחרי" שהם מציעים. בנוסף בניגוד לעלות הכרטיס הגבוהה בתיאטרון הציבורי (200-300 שח), העלות הכרטיס שמציעים המפיקים הפרטיים היא שווה לכל נפש (50-70 שח).

באופן פרדוקסלי, אותו היגיון ניאו-ליברלי יוצר היפוך תפקידים ומטרות בין התיאטרון הציבורי הפועל באופן מסחרי, לבין התיאטרון הפרטי הפועל לטובת הציבור. התיאטרון הציבורי המסובסד שאמור להתייחס לציבור על מגוון התרבויות שבו,[[18]](#footnote-18) בפועל תופס את הציבור כצרכנים בלבד, ולכן משווק עבורם טקסטים פופולאריים רווי סטריאוטיפים. בעוד שהתיאטרון המרוקאי, הפועל גם משיקולי רווח, מבנה אירועים תיאטרוניים שמעצבים זהות אתנית קהילתית. במילים אחרות, הציבור המממן את התיאטרון הציבורי נתפס על ידו כקהל צרכנים בלבד, בעוד שצרכני התיאטרון המרוקאי הופכים לקהילה שמבטאת, מייצרת וחוגגת עצמה כציבור בעל זהות מרוקאית-יהודית מאתגרת. מהלך זה דומה למקומות אחרים בעולם, כפי שקימליקה מציין, שבעוד שהרפורמות הניאו-ליברליות מחלישות את כוחה של המדינה, המיעוטים דווקא משתמשים ברפורמות אלה לשלב ולהעצים את זכויותיהם האזרחיות באמצעות פעילותם בשוק.[[19]](#footnote-19)

**רפרטואר: נוסטלגיה כמנוף פוליטי ליצירת קהילת זכרון**

פריחת התיאטרון המרוקאי לאחר 50 שנה להגירה של יהודי מרוקו לישראל, מעידה על השתקה תרבותית ועל צימאון וגעגוע אדיר. אמנם ביטויים תרבותיים ניתן היה למצוא בעיקר במסגרות מסורתיות ותחת תיוג של "פולקלור" כניגוד של "תרבות גבוהה". לעומת זאת, לראשונה השפה המרוקאית-יהודית מגיע וכובשת מקום בשדה התיאטרון. שתי הצורות הדומיננטיות ברפרטואר הן קומדיה ומחזמר, כשחלק הוא עיבודי מחזות ידועים בעיקר של מולייר וחלק הוא מחזות מקור. כמו כן המיקום של העולם הבדיוני הוא לרוב מרוקו, אך לעתים גם ישראל. זהו רפרטואר שחוגג זהות אתנית מרוקאית-יהודית ומתרחק מייצוג ישיר של הקונפליקט החברתי-אתני בישראל ואין בו הצגות "מחאה". האירועים התיאטרוניים הנוצרים בעקבות רפרטואר זה הם חלק מקהילת זיכרון במונחיו של יהודה שנהב.[[20]](#footnote-20) הוא מסביר ש"קהילת זכרון" (community of memory) מנוגד ל"מחוז זכרון" (site of memory) של פייר נורה (Pierre Nora), בדיונו על אופני הבניית הזכרון של יהודי המזרח התיכון בישראל, אל מול הזכרון הלאומי הציוני. מחוז זכרון הוא תוצר של פרויקט לאומי שמשמר ומקפיא בזמן ומקבע באופן קוהרנטי זכרון לאומי דומיננטי תוך השכחה של סיפורים ועדויות של אחרים. בניגוד לכך קהילת זכרון היא תהליך ספונטני ודינמי של זכרונות וסיפורים שונים, לעתים סותרים זה את זה המעניקים חלופה למחוז הזכרון. לכן

The existence of communities of memory obliges us to rethink the connection between a historiographic project, which aspires to a totalization of the past, and collective memory, which is splintered and fragmented.[[21]](#footnote-21)

לטענתי, התיאטרון המרוקאי הוא קהילת זכרון הכותב מחדש נרטיב היסטורי כנגד מחוז הזכרון של נרטיב-העל הציוני, ועושה זאת בעיקר דרך נוסטלגיה. הממד הפוליטי נעוץ בהיזכרות נוסטלגית, ממשית ומדומיינת הנוצרת על הבמה ובקרב הקהל דרך השפה והמטען התרבותי הקדם-ישראלי. נוסטלגיה זו משקמת ומאפשרת מקום של זהות מרוקאית-יהודית לצד הזהות הישראלית-ההגמונית.

הפירוש הליטרלי של נוסטלגיה הוא יסורים וגעגועים הביתה מתוך ידיעה שאין דרך חזרה. תפיסה ביקורתית רואה בנוסטלגיה פעולה שמרנית ואסקיפיסטית שתופסת את העבר כהרמוני ומושלם ואת ההווה כחסר ופגום למכביר. כאמור נרטיבי-על כמו לאומיות ודת משתמשות בנוסטלגיה כדי ליצור זכרון המבוסס על מיתוסים הנתפסים כאמת וממומשים באובייקטים, טקסטים ופעילויות המייצגים באופן "אותנטי" כביכול את העבר ההרמוני. בעידן הפוסטמודרני, שבו אי-הוודאות גדל וערעור אמיתות שונות מתגבר, הנוסטלגיה היא בריחה לזהות יציבה שהתקיימה בעבר משום חוסר היכולת להתמודד עם המציאות המורכבת והמאיימת. הקפיטליזם המאוחר משתמש בנוסטלגיה כחומר גלם ביצירת סחורות, סגנון חיים ודימויים של העבר תחת התיוג של "רטרו".[[22]](#footnote-22) אך הנוסטלגיה בהקשר של מיעוטים אתניים וגזעיים, עשויה דווקא להיות ביקורתית, חתרנית ומתנגדת באופייה.[[23]](#footnote-23) יש המבחינים בין נוסטלגיה משחזרת (restorative nostalgia) שהיא שמרנית ולא ביקורתית, לבין נוסטלגיה רפלקטיבית (reflective nostalgia) שיש בה מידת ריחוק ואירוניה כלפי המעשה הנוסטלגי עצמו ומודעות עצמית לכך שהיזכרות מטשטשת בין ממשי למדומיין, ושהיא פעולה שקשורה למצב הבעייתי והמורכב בהווה.[[24]](#footnote-24) יוחאי אופנהיימר טוען שהנוסטלגיה היא:

אמצעי להגדיר אמונות וערכים תרבותיים אשר נמצאים בסכנה או תחת איום, כאפיק של זיכרון חברתי-תרבותי משותף וכבסיס לביקורת כלפי הגמוניות תרבותיות. נוסטלגיה בעלת משמעות פוליטית כזו עשויה להתלוות במיוחד לנקודת מבט של קבוצות מהגרים אתניות הנמצאות בתוך תרבויות מבוססות המפעילות כלפי מהגריהן מדיניות של כור היתוך. [...] הנוסטלגיה היא בפירוש לא תמימה.[[25]](#footnote-25)

תיאטרון מרוקאי-יהודי אינו נוסטלגי שמרני, משחזר ואסקיפיסטי, משום שהוא אינו מעוניין במחיקת ההווה הישראלי והחלפתו בעבר קדם-ישראלי "מקורי". אלא תיאטרון זה כקהילת זיכרון משתמש בנוסטלגיה רפלקטיבית שמטרתה לשקם זהות מרוקאית-יהודית כאופציה תרבותית נוספת המאתגרת ומרחיבה את הזהות הישראלית. באירוע התיאטרוני, הנוסטלגיה לשפה ולתרבות שמיקומן היה לרוב במרחבים פרטיים או מסורתיים בלבד מקבלת הד וקול ציבורי. בניגוד למנגנון האידיאולוגי הציוני שדרש אסימילציה, קהילת הזיכרון באירוע התיאטרוני משתמשת בחומרי הנוסטלגיה, כגון: הלשון על רבדיה ופתגמיה לצד מחוות גוף וקונבנציות חברתיות ותרבותיות; מוסיקה; אביזרי לבוש וטקס, עיצוב ביתי ועוד, כדי לכתוב מחדש את מה שנאסר ונמחק בשם האידיאולוגיה הציונית ולהציע אופציה תרבותית ישראלית רחבה הכוללת גם את הזהות האתנית המרוקאית-יהודית.

רונית איבגי היא במאית, שחקנית ומורה לתיאטרון ילידת מרוקו שהיגרה לישראל בגיל צעיר, שיזמה והקימה בשנת 2001 את **התיאטרון המרוקאי הישראלי** במגדל העמק. היא מספרת שתמיד חלמה ליצור תיאטרון במרוקאית עבור דור ההורים.[[26]](#footnote-26) אשר כהן, איש חינוך יליד מרוקו, ששולט היטב במרוקאית-יהודית נרתם לתרגם ולעבד את **הקמצן** של מולייר. העיבוד הסופי נעשה עם איבגי ובאמצעות אימפרוביזציות של השחקנים. להצגה היו שתי גרסאות. בגרסה הראשונה ההצגה היתה ללא שירים. בשנת 2002 הקבוצה התפצלה ואשר כהן הקים את תיאטרון **אל-מאג'רב** ובמסגרת זו עלתה הגרסה השניה שבה התווספו שירים.[[27]](#footnote-27) שתי הקבוצות לא קיבלו תמיכה תקציבית מאף גורם ציבורי.

העיבוד החדש היה "טרנספורמציה גלובלית"[[28]](#footnote-28) (global transformation) שינוי ניכר של מערכות הסימנים במחזה, והתאמתן תרבותית לקהל מרוקאי-יהודי. העולם הבדיוני ממוקם בקזבלנקה "על הפולקלור החי שלה, על מושגיה ולשונה – לרבות שמות הדמויות ושמות המאכלים – ועל שלל פתגמיה. העלילה מתרחשת בהוויית תור הזהב שבין המלך מוחמד החמישי לבנו חסאן השני".[[29]](#footnote-29) הבית שבו מתרחשת העלילה מעוצב באופן ריאליסטי כבית מרוקאי-יהודי, עם אריגים על הקירות ושתי תמונות גדולות, האחת של המלך מוחמד החמישי והשניה של הרב חיים פינטו. שני הפטריארכים "מפקחים" על בני הבית. המלך המייצג את הסדר החברתי-פוליטי והרב המייצג את המסורת המרוקאית-יהודית ו"שליחם" בבית הוא דנינו, בעל חנות עשיר וקמצן, הלבוש בכפתן וכובע ברט. דמויות ממעמד נמוך גם הן בלבוש מרוקאי מסורתי לעומת הדמויות מעמד גבוה שהן בלבוש אירופי-מערבי.

חוקר הלשון אהרן ממן ניתח את לשון הטקסט וטוען שאשר כהן "נמנע מבוטות לשונית; הקללות מתוחכמות ומנוסחות ברמיזות ובלשון סגי נהור [...] ובהומור מעודן"[[30]](#footnote-30) כמו כן על הבמה לא הוצגו מגעים אינטימיים, על אף סיפורי אהבה שיש בעלילה, וזאת משום שמדובר בפנייה לקהל מסורתי. ממן מרחיב ומדגים כיצד הלשון פונה לכל שכבות האוכלוסייה, רוויה בהומור ופתגמים יצירתיים ואף הוא מוצא את השפעת העברית-ישראלית בתרגום ליטרלי של ביטויים בסלנג עברי-ישראלי למרוקאית-יהודית.[[31]](#footnote-31)

הסצנוגרפיה scenography)) ולשון הדמויות מבוססות היסטורית על חיי הקהילה היהודית בקזבלנקה, מכוונות ליצירת חוויה נוסטלגית עבור הקהל. בעוד שהצופים מדור ראשון רואים בה נוסטלגיה ממשית של זכרון חיים שהודר מהישראליות ומקבל לאחר שנים במה, עבור צופים ילידי הארץ זו נוסטלגיה מדומיינת, שמוכרת מסיפורים משפחתיים המתממשים באופן עיצובי, לשוני וגופני על הבמה, מהווים חלק מדינאמיקה של קהילת הזיכרון. תנועה זו ייחודה שאינה רק משחזרת את העבר אלא הזכרון מכוון אף להווה. לכן, לדעתי, הקמצנות אינה רק תכונה נתעבת במסורת המזרח-תיכונית שמבוססת על נדיבות והכנסת אורחים, אלא הקמצנות היא אלגוריה למורכבות שבין זהות ישראלית לבין המטען התרבותי היהודי-מרוקאי. "הקמצנות" כדימוי מעלה את השאלה כיצד ראוי לשמור על המורשת. אז מיהו הקמצן ועל איזה עושר הוא שומר? הקמצן בלבושו המסורתי ותמונות המלך והרב בביתו מייצגים צד נוקשה המבקש לשמור באופן קפדני וקמצני על ההון התרבותי עד כדי אובססיה. קמצנות זו מוצגת באופן נלעג, כי אין אפשרות ריאלית של דבקות במורשת ללא שינוי וגמישות. הנוסטלגיה היא רק אמצעי פוליטי להתמודד עם מחיקת הזיכרון. מכאן שהמופע, על דרך המשל, מציע תפיסה גמישה ומשלבת בין זהות ישראלית לזהות מרוקאית-יהודית המוצגת על הבמה, ללא צורך לוותר, לבחור או למחוק אחת מהן.

טרנספורמציה גלובלית (global transformation) נעשתה לאחת האסטרטגיות המרכזיות בעקבות **הקמצן**, ומאז הפקתה הועלו לא מעט עיבודים של מחזות ידועים ובעיקר קומדיות של מולייר. אשר כהן עיבד וביים את **תעלולי סקפן** *Scapin the Schemer* של מולייר (2002) כשהעלילה ממוקמת בשוק בקזבלנקה בין בית קפה וחנות תבלינים. כמו כן כהן העלה עיבוד של **מסייה דה-פורסוניאק** *Monsieur de Pourceaugnac* למולייר (2008) וגם עלילה זו ממוקמת בקזבלנקה. רונית איבגי מעלה את עיבוד של שמעון אברג'יל ל**משרתם של שני אדונים** The Servant of Two Masters (2004) של גולדוני Goldoni. יגאל פלג מבאר שבע מספר שלאחר שראה את התלהבות הקהל בהופעת **הקמצן** בעיר, החליט להפיק עיבוד ל**חולה המדומה** *The Imaginary Invalid*של מולייר (2003). באופן דומה השחקן אריק משעלי העלה גם הוא עיבוד ל**רופא בעל כורחו** *The Doctor in Spite of Himself* של מולייר (2008).

ההפקה היוצאת דופן באסטרטגיה זו היא **אוריקה** (2003) שנכתבה ובויימה על ידי חני אלימלך בהשראת **מחכים לגודו** (*Waiting for Godot*) של בקט. אלימלך היא בוגרת החוג לתיאטרון באוניברסיטת תל אביב ולימודי משחק אצל אוטה האגן בניו יורק, מורה ובמאית לתיאטרון נוער ומבוגרים באשקלון, השתמשה בתבנית העיקרית של בקט, ועיצבה מחזה נוסטלגי-ביקורתי. העלילה מתרחשת בשנות החמישים באוריקה, עמק ונהר דרומית לעיר מרקש שבמרוקו. אלבר ואלרט, זוג נשוי ללא ילדים מתכוננים להגירה לא-לגאלית לישראל. אלרט איבדה את הפתק שניתן להם על ידי השליח מישראל, בו כתוב המיקום והזמן המדוייק להתייצב להגירה, והיא זוכרת בערך מתי והיכן להמתין. לאורך המחזה הם ממתינים לשליח שאולי יגיע ויקחם לארץ המובטחת. הזוג מעוצב כצמד ניגודים, דבר המתגבר את הקומי ביחסים. אלבר קפדני ומסודר בלבושו החגיגי והאירופי כיאה לבעל חנות בדים, ואלרט מפוזרת והמונית המשמשת כרוקחת שיקויים ומייעצת לאנשים. בדומה ל**מחכים לגודו**, השליח אינו מגיע והם עדין ממתינים לו. המחזה מסתיים כשהם מאזינים לשיר הידוע של אדית פיאף "לא מתחרטת על כלום" (Non, je ne regrette rien) בטרנזיסטור של אלבר. הגעגוע הנוסטלגי של הקומדיות הקלאסיות בהפקות הקודמות נסדק בהפקה זו. אמנם העלילה ממוקמת במרוקו, אך אינה עוסקת ביחסי משפחה, אלא בהגירה לישראל ולא באופן הרמוני. השליח הישראלי הנעדר וההמתנה הממושכת והאינסופית לקראתו לכאורה מנוגדים להתרחשות ההיסטורית של ההגירה. זאת משום שאלימלך אינה מעוניינת בחוויה נוסטלגית גרידא, אלא מעצבת אמירה חברתית באופן מרומז על המיקום החברתי והתרבותי של יוצאי מרוקו בהווה הישראלי. אוריקה כאזור מסמלת מיקום לימינלי בין מרוקו לבין הארץ המובטחת ומצביעה על הקהל המרוקאי באולם כמי שעדין אולי נמצא בו, כמי שהשליח הישראלי (ההגמוני) שכח אותו בפריפריה הרחוקה. הסיום בשירה של פיאף שאינה מתחרטת על דבר אמביוולנטי ואף אירוני. מנקודת מבט של הדמויות הממתינות לארץ המבוטחת, הן שמחות להשאיר את עברן וזכרונותיהם מאחור, בדומה למילות השיר. אך מנקודת מבט של הצופים המבוגרים שחוו את השבר והדיכוי התרבותי מאז עלייתם ארצה חוסר החרטה המוחלטת בשיר הופכת לאירוניה צורמת.

מחזות המקור שנכתבו על ידי היוצרים נעים בין קומדיה משפחתית למחזמר. אבנר דן העלה את **אל-פמיליה** (2005) כקומדיה משפחתית העוסקת בהסתבכותו של זוג. באופן דומה העלה אריק משעלי את הקומדיה **מרתי** (2007) המציגה משולש רומנטי בין סנדלר אישתו והשכן. אשר כהן העלה את הקומדיות המשפחתיות **אישה בונה אישה הורסת** (2007), ואת **אום אל-ערוסה** (אם הכלה) (2012) בכיכובם של הזמרת והשחקנית ריימנוד אבקסיס ששילבה שירים הקשורים לעלילה. המחזמר **מונירה** (2011) של אשר כהן הוא מחווה לזמר המחונן סלים הללי (1920--2005), מבכירי הסגנון השעבי ואף היה בין ממציאי הראיי (Raï). בשנות השישים ניהל הללי את בית הקפה "תרנגול הזהב" בקזבלנקה שבו ממוקמת העלילה, שבמהלכה שרים את שיריו הידועים של הללי בהתאם לסיטואציה הדרמטית. זהו מופע מוסיקלי המתבסס על ערגה וגעגוע לשירים ישנים ומרגשים ולכן פס הקול של המופע מעצים את החוויה הנוסטלגית. גם המחזמר **קפה דה מארי** (2006) של חני אלימלך מתרחש בבית קפה בקזבלנקה בשנות החמישים. במרכז העלילה מארי, בעלת המקום ויחסי הרומנטיים עם דמויות הגברים בבית הקפה. הזמרים הידועים חיים אוליאל ומייק קארוצ'י מגלמים את זמרי בית הקפה ומעצבים פס קול נוסטלגי לקהל.

**רפרטואר: תיאטרון פופולרי והאיכות האמנותית**

המבקר שי בר-יעקב היה היחיד עד כה שפרסם ביקורת על תיאטרון מרוקאי (להבדיל מכתבות וסקירות) וכך כתב על ההצגה **אוריקה** (עיבוד ל**מחכים לגודו** של אלימלך):

בהתחשב בהצלחה הנמשכת של תיאטרון היידישפיל,[[32]](#footnote-32) שמגיש לקהלו שילוב של שבטיות משפחתית והתרפקות סנטימנטלית על העבר, קשה להלין על תיאטרון מסחרי במרוקאית שעושה מעשה דומה, כל עוד זה נעשה ברמה סבירה. זהו בהחלט תיאטרון קומי עשוי היטב, אם כי חף מכל שאיפה לאמירה אמנותית יותר מורכבת. חבל רק שהחליטו לגרור את שמו של בקט לחבילה...[[33]](#footnote-33)

על אף שבר-יעקב משבח את ההצגה כתיאטרון קומי טוב, הוא מרמז שתיאטרון פופולרי עלול לרוב להיות ברמה נמוכה ובכל מקרה רצוי שהוא לא ייגע בטקסטים קנוניים כמו **מחכים לגודו** של בקט. תפיסתו מסמנת מה שרבים בקרב קובעי הטעם (taste makers) ושומרי הסף (gate keepers) בשדה התיאטרון חושבים על התיאטרון המרוקאי. האיכות האמנותית ורמת הבצוע נתפסים כירודים ולכן כמעט ואין ביקורת תיאטרון ותיקצוב ממסדי ראוי. סוכנים אלה בשדה התיאטרון ממעיטים בחשיבות תיאטרון זה ומפספסים את משמעותו הקהילתית והתרבותית שהיא חלק אימננטי מאמנות התיאטרון. לדעתי, יש לבחון את הרפרטואר דרך הסוגה שבתוכה ומתוכה התיאטרון המרוקאי יוצר ולא להשליך עליו פרמטרים חיצוניים.

מופעי התיאטרון המרוקאי נכללים בקטגוריה של תיאטרון פופולרי (popular theatre). תיאטרון פופולרי יוצא מתוך הקהילה ונעשה למענה, נוגע בסוגיות ובתכנים שבסדר היום שלה,[[34]](#footnote-34) והוא משתמש בפרקטיקות ישירות, פשוטות ומושכות, כגון: קומדיה, תיאטרון פיזי ומחזמר,[[35]](#footnote-35) שמטרתן, לגרום להנאה, חדווה, צחוק ועונג לצד שינוי חברתי ותודעתי. משום שתיאטרון פופולרי קשור לקהילה מסוימת, Jason Prince טוען:

The term [popular theatre] may thus be applied sweepingly to theatres intended for all subordinated peoples within a society, as in the lower classes, or marginalized social groups, like ethnic minorities or lesbian, gay, bisexual and transgender people.[[36]](#footnote-36)

התיאטרון המרוקאי הוא תיאטרון פופולרי לא רק משום שהוא מציג בעיקר קומדיה ומחזמר, אלא תכניו קשורים בהיסטוריה, בתרבות ובשפה המרוקאית-יהודית שהודרה ונמחקה על ידי הגמוניה הישראלית. במילים אחרות, היוצרים והצופים באים מתוך אותה קהילה ומעצבים יחדיו חוויה חברתית אלטרנטיבית לשיח ההגמוני.

פרינס (Prince) אף עורך הבחנה בין תיאטרון פופולרי, ותרבות המונים (mass culture). תרבות המונים מתייחסת למופעי תיאטרון כמוצר צריכה להמונים שנעשה בנוסחאות מגובשות על ידי מערכות הפקה מקצועניות, כמו מחזות זמר של ברוודווי. אמנם תיאטרון זה נעשה בערכי הפקה (production values) גבוהים, אך בכדי למכור את סחורתו במחיר גבוה תוך ניכור משאלות חברתיות וקהילתיות. ההבדל המרכזי הוא שבעוד שתיאטרון פופולארי צומח מלמטה כלפי מעלה ובעל מטרות חברתיות וקהילתיות, תרבות המונים נבנית ומתוכננת היטב מלמעלה כלפי מטה ומיועדת בעיקר למטרות רווח כלכלי.[[37]](#footnote-37)

שומרי הסף וקובעי הטעם בשדה מזלזלים בחשיבות התיאטרון הפופולרי ורואים בו חסר טעם אסתטי וחובבני, אך דווקא החספוס (rough) שבו, כלשונו של פיטר ברוק, מייצרים את החוויה הקהילתית החד-פעמית שכה חסרה בזרם-המרכזי. באמצעות החספוס התיאטרון הפופולרי

takes on its socially liberating role, for by nature the popular theatre is anti-authoritarian, anti-traditional, anti-pomp, anti-pretence. This is the theatre of noise, and the theatre of noise is the theatre of applause.[[38]](#footnote-38)

ברוק אף מזכיר את חשיבות התיאטרון הפופולרי כמקור השראה לאמני אוונגרד ותיאטרון אלטרנטיבי משום שהוא אינו מחויב לאחידות סגנונית, מסיג גבולות (transgress) ואינו מחוייב למוסכמות אמנותיות. התיאטרון המרוקאי הוא תיאטרון פופולרי הן בתכניו וסגנונו והן בהתקבלותו הנלהבת, ואף התעלמות הביקורת והיעדר הסבסוד מצביעים על ייחודו ככזה. אף בהתכוונות יוצרי התיאטרון המרוקאי ובהתקבלותו ניתן לראותו כתיאטרון פופולארי. פיטר ברוק מסביר:

What is this theatre’s intent? First of all it is there unashamedly to make joy and laughter, what Tyrone Guthrie calls ‘theatre of delight’.[[39]](#footnote-39)

המוטיבציה של יוצרי התיאטרון המרוקאי היא לשמח את הקהל ובעיקר לתת לדור הראשון מקום וקול לשמוע את שפתו ולקרב גם את הדור השני והשלישי לזהותו האתנית. אשר כהן מצהיר "אני לא מנסה להביא איזה בשורות גדולות לתיאטרון, אלא לשמח את הקהל שלי ולהצחיק אותו. לקהל עולי מרוקו לא היה תיאטרון, ועכשיו יש להם. זה הכל".[[40]](#footnote-40) רונית איבגי מספרת שעבורה התיאטרון במרוקאית הוא "מתנה למשפחה שלי, לדודים שעלו ממרוקו לפני עשרות שנים ומאז לא יצאו לשום בילוי".[[41]](#footnote-41) עם זאת, חשוב ליוצרים להדגיש את הרצינות שבה ההצגות מופקות כפי שחני אלימלך ניסחה זאת: "התיאטרון במרוקאית חשוב לי. ההצגה מתקיימת בהיכל התרבות וזה לגיטימי".[[42]](#footnote-42) לכן אשר כהן מסביר שעל אף שמדובר בקומדיות חשוב לו לשמור על טעם טוב, בלשון ובמחוות גוף כי מדובר בקהל מסורתי.

**התקבלות: התלהבות והתרגשות**

התיאטרון המרוקאי מתקבל (receive) בהתלהבות רבה ובהתרגשות. מרבית קהל היעד נמצא בפריפריה בערי פתוח ובשכונות בכל רחבי הארץ. לצד דור ראשון באים הדור השני והשלישי ומקבלים תרגום סימולטנית מההורים. ארז רואימי, נולד בישראל בעיר הפתוח קריית גת בדרום הארץ כתב בהרחבה על חוויית הצפייה שלו ב**קמצן** עם אביו, יליד מרוקו. מהתקבלות זו ניתן ללמוד על המורכבות שבה מעוצבת הזהות המרוקאית-יהודית בתיאטרון. בחרתי להביא בהרחבה את דבריו שמהם ניתן ללמוד, לדעתי, על התקבלות הסוגה בכללותה. התיאור של רואימי בנוי על ציר הזמן של כניסה ללובי, התקבלות המופע, והפיזור שלאחר מכן:

בכניסה לאולם התיאטרון עמדנו שם, אני ואבא שלי, עם עוד 400 איש לערך רובם היו בגיל של אבי בשנות החמישים עד שבעים לחייהם, מעט מאוד צעירים, כולם היו לבושים טוב מריחים טוב, דיברו בעברית התקנית ביותר שיכלו לייצר, אולי משפט בצרפתית, אבל הם נראו "ישראלים אמיתיים". לא היה סימן לשפה או לניחוח מזרחי [...]

התיישבנו בתוך האולם וההצגה החלה, מאותו רגע היתה לי תחושה מאוד מוזרה, אני זוכר את המשפט הראשון במרוקאית, למרות שכולם ידעו מראש שההצגה היא בשפה המרוקאית היה מוזר לכל יושבי האולם, זה היה כאילו האנשים לא האמינו עד לרגע בו ההצגה החלה, שבאמת ההצגה תהיה בשפת האם שלהם, השפה מבית אימא ואבא שנוח ומקובל היה לשמוע בבית ההורים או באירועים משפחתיים, באולם תיאטרון זה בהחלט לא היה מקובל לשמוע את השפה המרוקאית על כל ניביה והגיגיה. המשפט הראשון היה בהחלט מביך בעיני כל, משהו לא במקום, אפילו הבדיחה הראשונה שנזרקה לחלל האולם אותה סיפרו השחקנים המצוינים, לא גררה צחוק גדול של הקהל אלא יותר גיחוך מנומס ומאופק.

לאט, לאט מה שקרה סביבי היה תהליך של השתחררות [...] ככל שההצגה התארכה ראיתי איך העיניים שלהם בורקות מאושר, איך המבוגרים מתרגמים בקול רם יותר את ההצגה לצעירים [...] גלי הצחוק הלכו וגאו, הייתה תחושה מדהימה שכל יושבי האולם הם בני משפחה אחת, כולם אוהבים את כולם, אף אחד לא העיר לשכנו, גם אם זה תרגם משפט עסיסי, שנאמר לפני עשר דקות בקול רם ומפריע.

"שבת אחים גם יחד" הוא תיאור תפל למה שנגלה לעיני באותו ערב, פרץ של השתחררות שלא ראיתי כמותו, אבא שלי והאנשים סביבי היו עסוקים בהצגה בעוד אני לא מפסיק להביט במחזה, המכה בי ומראה לי את גודל הטרגדיה ואת עוצמתה.

החלק הקשה ביותר עבורי וגם הכי מרגש, היה סיום ההצגה והיציאה מהאולם, כולם דיברו עם כולם חיבקו איש את רעהו, ממש סירבו לצאת מאולם התיאטרון, זה עוד החמיר שהאנשים יצאו מאולם התיאטרון והגיעו ללובי הכניסה, ראיתי את 400 הישראלים "האירופאים משהו" אותם פגשתי בתחילת ההצגה בכניסה לאולם, מדברים בקולי קולות בשפה מרוקאית רהוטה משולבת בפתגמים ארוכים ומסובכים עבורי, אני לא חושב שיש מנתח פלסטי בעולם, שיכול היה להסיר את החיוך מפניהם, או משהו שיכל להפיג את האושר וההנאה שהאנשים היקרים הללו הפיקו מהחוויה שעברו, אבא שלי לא מפסיק לדבר על ההצגה הזו עד היום ולא נרגע עד שכל האחים שלו ראו את ההצגה ואני בטוח שכך היה עם כל אחד ואחד מיושבי האולם באותו ערב.[[43]](#footnote-43)

התיאור המשולש: התכנסות, התקבלות ופיזור, דומה לשלבי (stages) טקס מעבר (rite of passage) של ויקטור טרנר[[44]](#footnote-44): 1) היפרדות (separation) מהמציאות היומיומית 2) המעבר המאופיין בלימינליות (liminality) ויצירת קומיוניטס communitas)) של אחווה ושיתוף 3) incorporation - חזרה למציאות אך כעת לאחר שינוי טרנספורמטיבי. לפי רואימי, הטרנספורמציה שהאירוע התיאטרוני חולל היתה מזהות ישראלית מערבית המכחישה כל סממן מזרח-תיכוני של הצופים, שרובם ממוצא מרוקאי, לתהליך של השתחררות מזהות הגמונית מגבילה זו, וקבלה של זהות מרוקאית-יהודית על לשונה ותרבותה שהוצגה בעוצמה על הבמה. ההתכנסות בלובי מסמנת את הזהות הישראלית ההגמונית של צופי ההצגה כלבושים היטב, ומשוחחים בעברית. היסוס וחשש מלווים את הצופים גם בשלב ישיבתם באולם ובתחילתה של ההצגה. המשפט הראשון שנאמר במרוקאית מהבמה מלווה בהלם, כאילו מדובר בהסגת גבול (transgression) של טאבו, ולכן כמעט ואין צחוק בתחילה למשמע הבדיחות. בישראל, המרוקאית כביכול מותרת רק במרחבים פרטיים, משפחתיים או מסורתיים כמו בית-הכנסת. המרוקאית הנוכחת על בימת התיאטרון, שנתפס כמדיום מכובד וכמרחב הגמוני, נראית כלא במקומה ונחווית כאוקסימורון על ידי הצופים. אליה אנדרסון[[45]](#footnote-45) טוען ש"מרחב לבן" הוא כזה לא רק משום שכמעט ואין בו שחורים, או שתפקידם הוא לתת בעיקר שירות, אלא משום שהוא גם נתפס פנומנולוגית ככזה על ידי לבנים ושחורים, כגון: שכונות יוקרה, קמפוס אוניברסיטאי, וגם מוסדות תרבות ותיאטרון. לכן בתחילה הקהל תופס את התיאטרון כ"מרחב לבן", במשמעות של מרחב ישראלי הגמוני, שממשמע (discipline) התנהגות מאופקת וכתוצאה מכך מתעורר דיסוננס כשהמרוקאית נשמעת על הבמה. רק לאחר זמן חלה השתחררות שניתן גם לכנותה "השחרת" המרחב הלבן. הצופים צוחקים בהנאה והמבוגרים השולטים בשפה המרוקאית מתרגמים לצעירים יותר את הניבים והפתגמים הייחודיים. קופמן-שמחון[[46]](#footnote-46) מציינת ארבע קבוצות בקהל ביחס לשפה: דור ראשון שעבורו זו שפת אם, דור שני שמבין את השפה, דור שלישי שיודע מעט מאוד, ואחרים שאינם ממוצא מרוקאי כמו בני זוג וחברים שמתלווים לצופים יוצאי מרוקו. לכן לא מפתיע, שהתרגום הספונטני של המבוגרים הוא חלק מהתקבלות ההצגה ואינו מפריע.

יתרה מזאת, לפי עדויות נוספות[[47]](#footnote-47) הקהל לא רק שאינו שקט אלא הוא גם מפר את הקונבנציה המערבית של "הקיר הרביעי" שאין לדבר ולפנות אל הדמויות שעל הבמה כדי לשמור על "רוחק אסתטי" (aesthetic distance). צופים עונים לדמות ומתבדחים איתה, מייעצים לה ויוצרים דיאלוג ער וממשי, ואף לאחר ההצגה הצופים נגשים לשחקנים מתקהלים סביבם מחבקים ומנשקים אותם. איני מקבל את הסברה של קופמן-שמחון[[48]](#footnote-48) שמדובר בצופים מבוגרים שאינם אמונים על הקונבנציות של התיאטרון הבורגני מערבי, ונרמז בכך על נחיתותם התרבותית. לדעתי הסוגה של תיאטרון פופולארי מזמינה סוג כזה של תגובה ספונטנית וחיה מהאולם לבמה.[[49]](#footnote-49) "מחווֹת קהל" (audience gestures) של דניס קנדי הן פעילות גופנית וקולית של הקהל בזמן האירוע התיאטרוני, כגון: שריקות, מחיאות כף, קריאות ביניים, וכיוצא בזה, שדרכן הקהל מבנה (construct) את זהותו החברתית.[[50]](#footnote-50) המופע הקומי כפי שרואימי מתאר, יצר גלי צחוק שעיצבו למעשה אחווה קהילתית הדומה ברוחה לקומיוניטס, שמשהה באופן זמני את המבנה החברתי ההיררכי והקבוע, ומאופיין בשוויון בין המשתתפים ובאחווה ביניהם. חוויה זו מאפשרת ומזמינה מחוות קהל כשמוסכמת "הקיר הרביעי" (the convention of the fourth wall) הופכת לא-רלוונטית. רואימי מתאר כיצד בהתפזרות, הצופים דיברו בקול רם וגאה במרוקאית תוך ציון של הפתגמים והניבים מההצגה המזכירים עולם תרבותי קדם-ישראלי ומעצבים מחדש זהות מרוקאית-יהודית מודרת. האירוע מסמן אפשרות חדשה ואלטרנטיבית של זהות ישראלית רחבה ומכילה של זהות אתנית מרוקאית-יהודית.

הקומיוניטס שנוצר באולם התיאטרון אינו שלם. רואימי מתאר חוויה אמביוולנטית בין הקומדיה על הבמה לבין "גודל הטרגדיה" שמחוץ לכותלי התיאטרון. התקבלות ההצגה מעוררת בו את השאלה המתריסה מדוע התיאטרון כמוסד בישראל אינו גם שלו של משפחתו וקהילתו:

באותו לילה שאלתי את עצמי למה סבתא עליזה וסבתא מסעודה לעולם לא יצאו שלובי ידיים עם סבא אליהו וסבא אברהם מהיכל התרבות בבאר שבע, אחרי שנהנו מהצגה טובה של התיאטרון המרוקאי?

ההדחקה והאיסור של תרבות ושפה במרוקאית-יהודית במרחב הציבורי-תרבותי, נפרצו בתיאטרון המרוקאי וסימנו את ההחמצה של חוויה תרבותית משמעותית שנמנעה לאורך חמישים שנה מקהילה תרבותית גדולה זו. במילים אחרות, ההתקבלות הנלהבת מהתיאטרון המרוקאי באופן פרדוקסלי גם הגבירה את התסכול לאפשרות התרבותית שנחסמה ודוכאה לאורך השנים לפחות כלפי הדור הראשון המבוגר.

**חגיגת התיאטרון המרוקאי**

מסורות, מורשות ושפות יהודיות הודרו לשולי (marginalize) התרבות הישראלית עד מחיקתן. התיאטרון המרוקאי בישראל מסמן שינוי תרבותי המבקש להרחיב את הזהות הישראלית ההגמונית שדרשה זהות עברית אחידה באוריינטציה מערבית. תיאטרון זה צומח מלמטה כלפי מעלה ומציע תיאטרון פופולרי מהנה שעוסק בתכנים נוסטלגיים של העבר הקדם ישראלי במרוקאית-יהודית. אך הדיכוי התרבותי לא התפוגג לחלוטין, משום שעד כה התיאטרון המרוקאי אינו מסובסד בטענות לחובבניות לכאורה. התיאטרון המרוקאי מאתגר את הזהות הישראלית ההגמונית ואת האידיאולוגיה הציונית. עצם קיומו של תיאטרון יהודי בערבית (בניב יהודי) הנוצר על ידי יהודים עבור יהודים על העבר הנוסטלגי בארצות ערב, לאור הסכסוך הישראלי-פלסטיני המדמם והמתמשך, מהווה תופעה ייחודית וחריגה בנוף התרבותי. קיום תיאטרון מרוקאי בישראל קורא תיגר על ההבחנות המסורתיות בהיסטוריוגרפיה של התיאטרון הישראלי המבחין בין תיאטרון יהודי-עברי-ישראלי לתיאטרון ערבי-פלסטיני. בנוסף, תיאטרון דובר ערבית זה אינו עוסק ב"דו-קיום" ושלום, אלא צומח פשוטו כמשמעו מהתרבות הערבית-מזרח-תיכונית. הניתוק המכוון בתיאטרון המרוקאי הן מתכני המציאות החברתית והן מהשפה העברית מדגישים את הרצון ליצור אתר תרבותי אוטונומי. אמנם תיאטרון זה אינו בעל ביקורת חברתית ישירה אך השימוש שלו בחומרים נוסטלגיים הופך למנוף והעצמה של הזהות מרוקאית-יהודית. לכן תיאטרון זה מתפקד כקהילת זיכרון, של שפה ותרבות שהודחקו לשולי הישראליות. השימוש בתיאטרון פופולארי בעיצוב הרפרטואר, אינו רק כלי שיווקי יעיל להגיע לצופים רבים, אלא גם הזמנה לחגיגה בין האולם לבמה והתרסה כנגד המוסכמות התיאטרוניות והתרבותיות של הזרם המרכזי ההגמוני והשמרני באופיו. ההתקבלות הנלהבת והמיוחדת והקשר שנוצר באולם בין שלושה דורות שמחדשים את הקשר לתרבותם ושפתם, מסמנת באופן מוחשי וגופני אפשרות פוליטית וחברתית בעתיד של זהות ישראלית המכילה את זהויות אתניות יהודיות לכדי זהות מורכבת וחופשית ללא דיכוי, השתקה ומחיקה.

1. מרבית היהודים במזרח התיכון דיברו ערבית בניבים יהודיים, כגון: עירקית-יהודית, מרוקאית-יהודית, תימנית-יהודית. בעקבות ההגירה לישראל שפות אלה נמצאות כיום במצב של הכחדה תרבותית. [↑](#footnote-ref-1)
2. Ella Shohat, 'The Invention of Judeo-Arabic', *Interventions*, 19.2 (2017), 153–200. [↑](#footnote-ref-2)
3. Yehouda Shenhav. *The Arab Jews: A Postcolonial Reading of Nationalism, Religion, and* *Ethnicity*, (Stanford: Stanford University Press, 2006). [↑](#footnote-ref-3)
4. Ella Shohat, 'Sephardim in Israel: Zionism from the Standpoint of Its Jewish Victims', *Social Text*,19/20 (1988), 1–35. [↑](#footnote-ref-4)
5. Sami Shalom Chetrit, *Intra-Jewish Conflict in Israel: White Jews, Black Jews* **(**London and New York: Routledge2010). Smadar Lavie, *Wrapped in the flag of Israel: Mizrahi single mothers and bureaucratic torture* (New York: Berghahn Books, 2014). [↑](#footnote-ref-5)
6. Dan Urian, 'Mizrahi and Ashkenazi in the Israeli Theatre', *Arabic and Middle Eastern Literature*, 4.1(2001), 19-36. [↑](#footnote-ref-6)
7. Sarit Cofman-Simhon, 'African Tongues on the Israeli Stage: A Reversed Diaspora', *TDR: The Drama Review,* 57.3 (2013), 48-68. [↑](#footnote-ref-7)
8. Shmuel Moreh and Philip Sadgrove**,** *Jewish Contributions to Nineteenth-Century Arabic Theatre : Plays from Algeria and Syria - a Study and Texts* (Oxford: Oxford University Press, 1996); Khalid Amine and Marvin Carlson, *The Theatres of Morocco, Algeria and Tunisia: Performance Traditions of the Maghreb* (New York: Palgrave Macmillan, 2011).‏ [↑](#footnote-ref-8)
9. יוסף שטרית, 'התיאטרון היהודי, פרק בנפתולי המודרניזציה של יהדות מרוקו', בתוך *קהילות ישראל במזרח במאות התשעה-עשרה והעשרים: מרוקו,*  נערך ע"י חיים סעדון (ירושלים: הוצאת יד יצחק בן צבי, 2004), עמ' 213-226. [↑](#footnote-ref-9)
10. ראיון עם מעיין 7.6.2016 [↑](#footnote-ref-10)
11. אנונימי, 'להקת תיאטרון בשפה המארוקנית', *מעריב*, 5 בנובמבר 1963, עמ' 14. [↑](#footnote-ref-11)
12. Carrie Lane, *A Company of One: Insecurity, Independence, and the New World of White-Collar Unemployment* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 2011); [↑](#footnote-ref-12)
13. Wendy Brown, 'Neo-liberalism and the End of Liberal Democracy', *Theory and Event,* 7.1 (2003). doi:10.1353/tae.2003.0020. [↑](#footnote-ref-13)
14. Will Kymlicka, 'Neoliberal Multiculturalism?' in *Social Resilience in the Neo-Liberal Era*, ed. by Peter Hall and Michele Lamont (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), pp. 99-126. [↑](#footnote-ref-14)
15. Lara D. Nielsen, 'Introduction', in *Neoliberalism and Global Theatres Performance Permutations*, ed. by Lara D. Nielsen and Patricia Ybarra (London: Palgrave Macmillan, 2012), pp. 1-21. [↑](#footnote-ref-15)
16. http://mcs.gov.il/Culture/activities/Theatre/Pages/modelim.aspx [↑](#footnote-ref-16)
17. Dan Urian, *The Ethnic Problem in Israeli Theatre* (Tel-Aviv: The Open University of Israel, 2004) [in Hebrew],243-250. [↑](#footnote-ref-17)
18. Yossi Yonah and Naphtaly Shem-Tov, 'The Whole World Onstage: National Theatre in Multi-Identities Society' in *Public Policy and Multiculturalism*, ed. by Bashir Bashir, Guy Ben-Porat and Yossi Yonah (Jerusalem: Van Leer Institute, 2016), 193-224 [in Hebrew]. [↑](#footnote-ref-18)
19. Kymlicka, 'Neoliberal Multiculturalism?', 116. [↑](#footnote-ref-19)
20. Shenhav, *The Arab Jews*, 141-143. [↑](#footnote-ref-20)
21. Shenhav, *The Arab Jews*, 142. [↑](#footnote-ref-21)
22. Fredric Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke University Press, 1991), 18. [↑](#footnote-ref-22)
23. # Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth* (New York: Grove Press, 1963), 145-169.

    [↑](#footnote-ref-23)
24. Fred Davis, *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia* (New York: The Free Press, 1979); Linda Hutcheon, 'Irony, Nostalgia and the Postmodern' in *Methods for the Study of Literature as Cultural Memory,* ed. by Raymond Vervliet and Annemarie Estor (Amsterdam: Rodopi, 2000), 189-207; Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia* (New York: Basic Book, 2001). [↑](#footnote-ref-24)
25. Yochai Oppenheimer, *Diasporic Mizrahi Poetry in Israel* (Tel-Aviv: Resling), 44. [↑](#footnote-ref-25)
26. ורדה הורביץ, 'בתוכי אני עצובה בחוץ אני מצחיקה', *שבועון לאישה*, 16 בפברואר 2004. [↑](#footnote-ref-26)
27. אהרן ממן, 'המוגרבית היהודית מדוד בוסקילה עד אשר כהן – תחייה או שירת הברבור?', בתוך *חקרי מערב ומזרח: לשונות ספרויות ופרקי תולדה כרך א*, נערך ע"י יוסף טובי ודניס קורזון (חיפה/ירושלים: אוניברסיטת חיפה והוצאת כרמל, 2011), 109--134, 112. [↑](#footnote-ref-27)
28. Erika Fischer-Lichte, *The Semiotics of Theater* (Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1992), 200-201. [↑](#footnote-ref-28)
29. ממן, 'המוגרבית היהודית', 112. [↑](#footnote-ref-29)
30. Ibid. [↑](#footnote-ref-30)
31. Ibid., 119. [↑](#footnote-ref-31)
32. תיאטרון ציבורי מסובסד בתל אביב דובר יידיש, שפתם של יהודי מזרח-אירופה. הרפרטואר הוא של הצגות בידוריות ופופולריות. [↑](#footnote-ref-32)
33. שי בר-יעקב, 'מחכים לשליח: אוריקה', *ידיעות אחרונות*, 3 בדצמבר, 2003 [↑](#footnote-ref-33)
34. Tim Prentki, and Jan Selman, *PopularTtheatre in Political Culture* (Bristol: Intellect, 2000). [↑](#footnote-ref-34)
35. Joel Schechter, 'Back to the Popular Source: Introduction to Part I', in *Sourcebook: Popular Theatre*, ed. by Joel Schechter(London and New York: Routldge, 2003), 3-11. [↑](#footnote-ref-35)
36. Jason Prince, *Modern Popular Theatre*, London and New York: Palgrave and Macmillan, 2016, 5. [↑](#footnote-ref-36)
37. Ibid., 13-16. [↑](#footnote-ref-37)
38. Peter Brook, *The Empty Space: A Book about the Theatre: Deadly, Holy, Rough, Immediate* (New York: Simon and Schuster, 1968), 81.‏ [↑](#footnote-ref-38)
39. Ibid., 83-84. [↑](#footnote-ref-39)
40. ראיון עם כהן, 24.9.2016 [↑](#footnote-ref-40)
41. אורנה קדוש, 'משחק נשמה', *מעריב*, 18 בינואר 2002. [↑](#footnote-ref-41)
42. ראיון עם אלימלך, 21.9.2016 [↑](#footnote-ref-42)
43. ארז רואימי, 'השד התרבותי' (לא פורסם, באדיבות המחבר). [↑](#footnote-ref-43)
44. Turner, Victor. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure* (New York: Transaction Publishers, 1995), 94-130.‏ [↑](#footnote-ref-44)
45. Elija Anderson, 'The White Space', *Sociology of Race and Ethnicity*, 1.1 (2015), 10-21. [↑](#footnote-ref-45)
46. Cofman-Simhon, 'African Tongues', 54-55. [↑](#footnote-ref-46)
47. Ibid. [↑](#footnote-ref-47)
48. Ibid. [↑](#footnote-ref-48)
49. ב**המלך** מאת שמואל הספרי, שהציגה את חיי זוהר ארגוב, זמר ישראלי ידוע ממוצא יהודי-תימני, צופים מזרחים צעירים קראו קריאות לבמה, שרו את הלהיטים ואף נישקו ותלשו את כרזת ההצגה. גם במקרה זה טענתי שסגנון ההצגה הזמין תגובה פעילה כזו מקהל צעיר, שבודאי מכיר את קונבנציית "הקיר הרביעי" בניגוד למבקרי התיאטרון ההמומים שדחו בשאט נפש התנהגות זו וסימנו אותה כלא-תרבותית.Naphtaly Shem-Tov, 'Audience gestures and horizon of expectations in Israeli theatre', *Israel Affairs*, 23.1(2017), 167-181. [↑](#footnote-ref-49)
50. Dennis Kennedy, *The Spectator and the Spectacle* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 1-25. [↑](#footnote-ref-50)