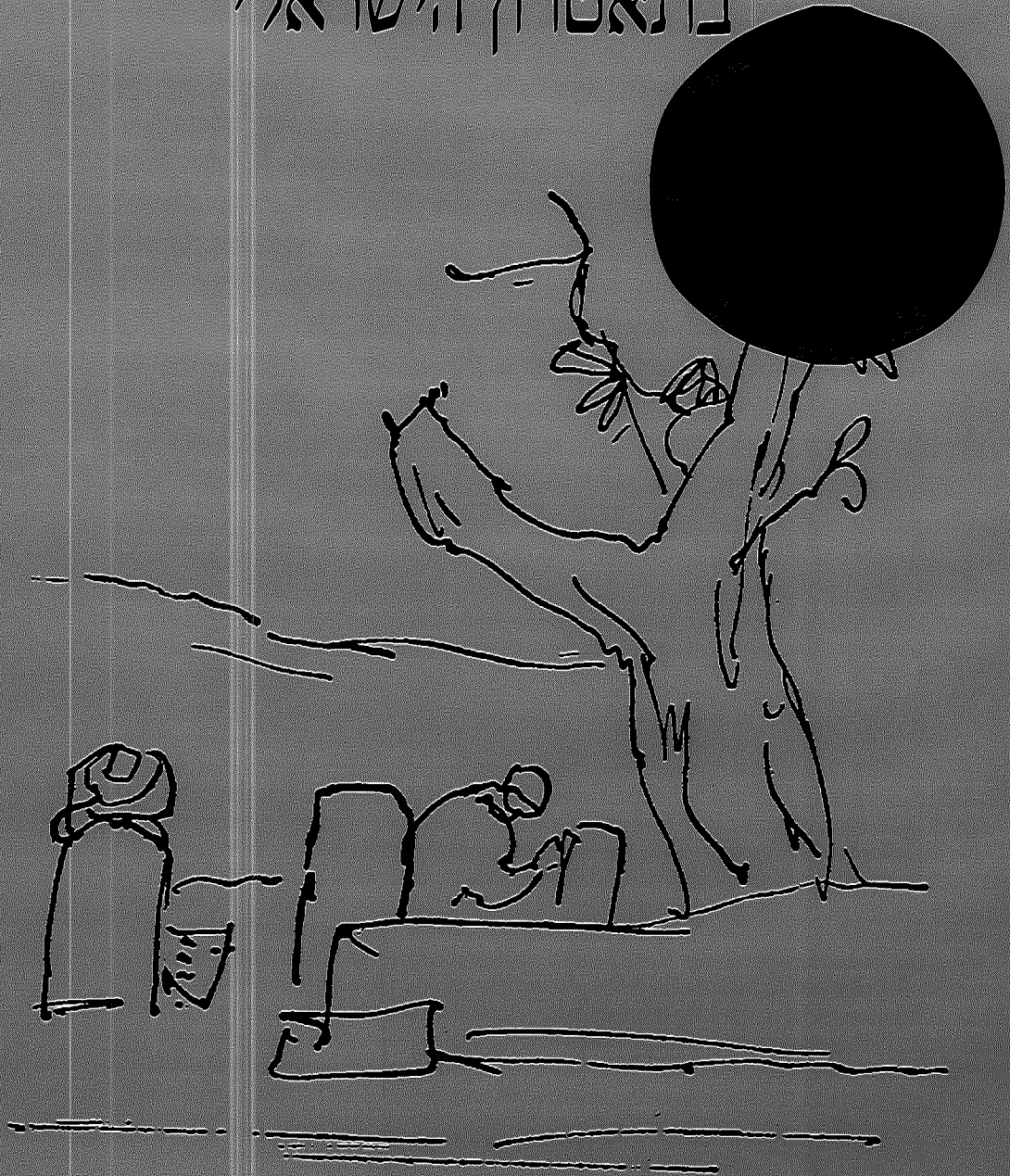


תל"ם - 'תאטרון למעברות':
ראשיתה של ה'פנייה הכפולה'
בתאטרון הישראלי



בפגישה שהתקיימה במשרדו של שר החינוך בן-ציון דינור ב-14 בנובמבר 1952 סוכמו סופית התנאים להעלאת הצגות בפני עולים חדשים בשנת תשי"ג ונקבע אופן המימון של מפעל זה.¹ בפגישה זו נולד ארגון תל"ם – 'תאטרון למעברות'. הארגון החל בפעילותו בינואר 1953 ופעל עד שנת 1966. בשלוש-עשרה שנות פעילותו צפו במופעי תל"ם לסוגיהם – הצגות תאטרון, מופעי שירה ונגינה של להקות זמר ותזמורות נידות, סרטים שהוקרנו בקולנוע נייד והופעות של להקות משחק ומחול – 1,770,143 עולים.² בשנת 1966 פינה תל"ם את מקומו לארגון מסודר יותר ובעל תקציבים גדולים יותר – 'אמנות לעם'.

בראשיתו יצר תל"ם מפגש, ראשוני על פי רוב, בין התאטרון הישראלי ובין העולים בריכוזי העלייה בכלל ומאמצות האסלאם בפרט; בינואר 1953 היה שיעורם של העולים מארצות האסלאם בדור הארעי – במעברות (שהיו גם הדור הראשוני ברבות מעיירות הפיתוח), במחנות עבודה, במחנות מעבר ובבתי עולים – 72 אחוז, ובשנת 1954 היה שיעורם במושבי העולים 65 אחוז.³ שלושה מוסדות מימנו את פעילותו של תל"ם ופיקחו עליה – משרד החינוך והתרבות, הסוכנות היהודית לארץ-ישראל וההסתדרות, שהייתה אחראית גם להפעלה היומיומית של הארגון. מתחילה נועד תל"ם להיות זרוע ביצועית נוספת המרחיבה את פעילותם של מוסדות הקליטה למישור האמנותי. בהיותו חלק מן המערכת הקולטת ניכרה בפעילות הארגון רוח התפיסה של ה'מדינה המחנכת', שהתממשה בשיא עצמתה בשלוש השנים הראשונות לקיומה של המדינה.⁴ לפי תפיסה זו, שהושפעה מתפיסת 'כור ההיתוך' שהונהגה במדינות כגון ארצות-הברית, המדינה היא גוף שרשאי ואף חייב לחנך את אזרחיו לאור היעדים הלאומיים. בגרסתה הישראלית, שהיועצה מתחושת דחיפות, יושמה תפיסה זו בגיוס כללי של מנגנוני המדינה במטרה למזג את כלל העולים לחטיבה אחת בתהליך מואץ של עיצוב מחדש. בתהליך זה אמורים היו העולים להשיל מעליהם כל סממן גלוי ולסגל להם את

בשער המאמר:
אור של אבא פניכל
למחזה 'האדמה
הזאת'

גרסה ראשונית של מאמר זה הצגתי בכנס בנושא 'התאטרון הישראלי – מרכז ושוליים' שהתקיים במכללת 'אורנים' במאי 2003. תודתי למרכז צ'ריק לתולדות הציונות, היישוב ומדינת ישראל ולמכון לוי אשכול לחקר החברה, הכלכלה והמדיניות בישראל על תמיכתם במחקרי על תל"ם, שמאמר זה הוא חלק ממנו.

- 1 על פגישה זו, תוכנה ומועדה אנו למדים ממכתב שנכתב קצת יותר משבועיים לאחר מכן, ראו: 'אברך אל ב"צ דינור, 2 בדצמבר 1952, מילא"ה, תיק תל"ם.
- 2 סיכום פעולות תל"ם, גנוזים, 335/4507/16.
- 3 נתוני הדיוור הארעי אינם כוללים את 'שער העלייה' בחיפה, ובנתונים של מושבי העולים צוין מוצאם של מרבית התושבים במקום. ראו: מ' קצינסקי, 'המעברות', מ' נאור (עורך), עולים ומעברות 1948-1952 (עידן, 8), ירושלים תשמ"ז, עמ' 75; מ' ליסק, העלייה הגדולה בשנות החמישים: כשלונו של כור ההיתוך, ירושלים תשנ"ט, עמ' 86; על ראשיתן של עיירות הפיתוח ראו: א' טרואן, 'התחלות חדשות בתכנון הציוני בתקופת העלייה הגדולה: הרעיון של עיירות הפיתוח בעשור הראשון למדינה', ד' עופר (עורכת), בין עולים לוותיקים: ישראל בעלייה הגדולה 1948-1953, ירושלים תשנ"ו, עמ' 248-261.
- 4 בשנותיה הראשונות של המדינה פעל בקרב העולים מערך מוסדי רחב היקף שנועד להקנות להם את השפה העברית, להחדיר בהם אהבה למולדת ולהכשירם לעבודת האדמה ברוח האידיאלים החלוציים. בראש המוסדות עמדו הצבא, שהפעיל מספר מסגרות, אם לתמגיסיים (נח"ל ב) ואם לנוער (גדנ"ע), ומשרד החינוך, שהקים במחנות העולים מערכת חינוך אחידה, עשרות בתי תרבות ורשת אולפנים ללימוד השפה העברית, שנועדו לעולים המבוגרים. ראו: צ' צמרת, עלי גשר צר: עיצוב מערכת החינוך בימי העלייה הגדולה, קריית שדה-בוקר תשנ"ז, עמ' 75-108; ד' הכהן, עולים בסערה: העלייה הגדולה וקליטתה בישראל 1948-1953, ירושלים תשנ"ד, עמ' 145-176; א' וינברג, חינוך מבוגרים בדור המדינה: הנחלת הלשון וההשכלה מן העליות הראשונות ועד ימינו, ירושלים תשנ"ב, עמ' 63-122.

אורחותיו של 'היהודי החדש', הרואה בהגנה העצמית וכשיבה לחיי האדמה בהתיישבות החלוצית ערכים מרכזיים.⁵

כשמטרה זו לנגד עיניו ראה תל"ם בתאטרון כלי אמנותי שיתרונו ביכולתו להפוך 'מכשיר חינוכי רכיכוח שספק אם רבים כמותו להשפעה על ההמונים'. הארגון דירג את יעדיו תוך ציון מפורש שבפעילותו, המבקשת למזג ערך חינוכי וערך בידורי ולסייע ליצור קהל עתיד ליתאטרון הישראלי, 'הבחינה החינוכית-הסברתית היא בלי ספק מן הראשונות במעלה'.⁶

לפיכך הרכיב תל"ם עבור קהל העולים רפרטואר המסתגר בד' אמותיה של התרבות הישראלית והיהודית, ושמחזותיו עוסקים כמעט כולם בתולדות העם היהודי מימי התנ"ך, כמושבו בגולה ובקורות היישוב בארץ מימי הראשונים ועד לימי העלייה הגדולה. עדיפות ברורה ניתנה למחזה הארץ-ישראלי שהיה יכול ללמד על המהפכה שהציונות ביקשה לחולל בעם היהודי. עד אמצע שנת 1956 רק שלושה מתוך עשרים ושישה המחזות שברפרטואר לא היו קשורים לעם היהודי ולתרבות בארץ.⁷ מבחינה זו היה הרפרטואר של תל"ם שונה בעיקרו מזה שנצפה בתאטרונות באותה

עת: שיעור המחזות היהודיים והישראליים כ'הכימה' היה 27 אחוז, ב'קאמרי' – 21 אחוז, וב'אהל' – 20 אחוז, ואילו ברפרטואר תל"ם היה שיעורם 89 אחוז.⁸

פער זה ברפרטואר בין תל"ם לתאטרונות גדל עקב מידה לא מובטלת של צנזורה על תוכני המחזות הנבחרים, שבעטייה פסלה הנהלת תל"ם לא מעט מהמחזות שהציגו התאטרונות באותו זמן. תל"ם הרחיק למעשה מבימתו תהליך שהחל בתאטרונות

כבר בתחילת שנות החמישים. באותה תקופה החלה הדרמה לבחון מחדש את החזון הציוני לנוכח המציאות שהלכה והתהוותה בארץ בשנות החמישים, ולקהל הוצעו גם מחזות שהציגו את הסתאבותה של החברה הישראלית, שהפכה הומרנית יותר ויותר, ומחזות ששיקפו את תחושת הריקנות שחש דור ילידי הארץ עם תום התקופה ההרואית שאיחדה אותו והעניקה לו את זהותו.⁹ אולם העולה, למעט במקרים יחידים, הוזמן לצפות בהצגות שכאילו ביקשו להקפיא עבורו את הזמן. על בימת תל"ם הוצגה החברה בארץ בעיקר בשעותיה הגדולות, לא אחת על ידי העלמה מחדש של מחזות שהועלו



מסקין בתפקיד יואל ישפה בהצגת 'האדמה הזאת', איור של אבא פניבל

5 ראו: צמרת (שם).

6 סקירה לתקופת ינואר-ספטמבר 1953, גנזים, 335/4522/16, עמ' 4-5.

7 נתונים מלאים על פעילות תל"ם עד שלהי שנות החמישים קיימים רק לשנים אלה. מידע חלקי על הפעילות בשנים 1957-1958 מלמד כי מדיניות זו לא השתנתה עד שנת 1959, שבה החל שיעור המחזאות מהתרבות העולמית לעלות בהדרגה, עד להפסקת הפעילות של תל"ם, בשנת 1966. לרפרטואר תל"ם בשנים אלה ראו: סקירה על פעולות תל"ם לחודשים ינואר-יוני 1956, אה"ע, 243-3-142-IV, עמ' 4; להבהרת שמות המחזות המופעים תחת הקטגוריה 'מחזות שונים' ראו: שם, נספח ההצגות; סקירה לשנת 1954, גנזים, 335/4523/16, נספח ההצגות.

8 ראו: 40 שנה ליתאטרון הקאמרי, תל-אביב ותשמ"ח, עמ' 46-47; ע' לוי, התיאטרון הלאומי הבימה, תל-אביב תשמ"א, נספח ב' / גבאי (עורך), תיאטרון "אהל" סיפור המעשה, תל-אביב תשמ"ג, עמ' 144-147.

9 לתהליך זה בדרמה הישראלית ראו: ג' עפרת, הדראמה הישראלית, תל-אביב 1975, עמ' 65-103; הנ"ל, אדמה, אדם, דם: מיתוס החלוץ ופולחן האדמה במחזות ההתיישבות, תל-אביב 1980, עמ' 135-144; ח' שוהם, הדראמה של 'דור בארץ': אתגר ומציאות בדראמה הישראלית, תל-אביב תשמ"ט.

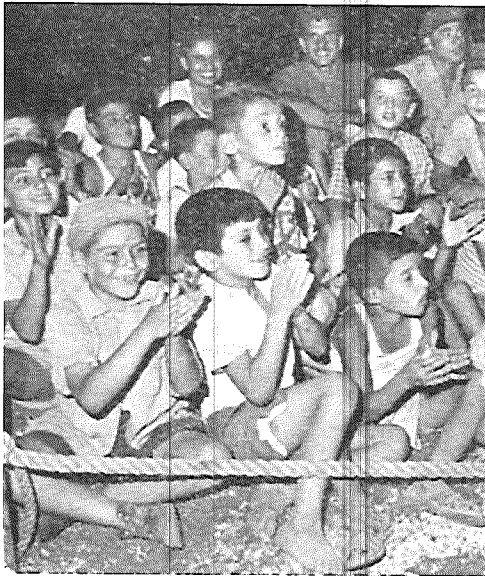


בשנים עברו, כגון 'האדמה הזאת' (הבימה, 1942) לאהרון אשמן ו'בערבות הנגב' (הבימה, 1949) ליגאל מוסינזון.

במאמר זה אתמקד במקרים שבהם השיקה בימת תל"ם לכימות התאטרות, במקרים שבהם נדרו ההצגות אל ריכוזי העלייה במקביל להעלאתן בתאטרות. אנתח כאן מחזות שתל"ם יזם את הפקתם, עיבודם או כתיבתם, מחזות הקשורים זה בזה, ושייתכן שבלעדיו כלל לא היו מופקים או נכתבים: 'העיר הזאת' ליעקב אורלנד, 'סוף העולם' למשה שמיר ו'קזבלן' ליגאל מוסינזון. אלה ישמשו אמצעי להאיר את הדרך שבה נכנסו העולים מארצות האסלאם למעגל המגיבים והמשפיעים על היצירה הדרמטית הישראלית. איני מתעלם מההתנשאות שאפיינה את היחס לקהל היעד, ושהתבטאה באמירות כגון אלה של ישעיהו אברך, אחת הדמויות הבולטות בהנהלת תל"ם, שתיאר את הקהל במושבים כמי שעדיין לומדים 'מבחינה תרבותית וחברתית, איך לא ללכת על ארבע'.¹⁰ איני מתעלם גם מהעובדה שבתקופה ההיא הייתה דעתם של העולים נתונה בעיקר לענייני פרנסה והישרדות בשל התנאים הקשים שבהם שוכנו. תנאים אלה היו הרקע למפגש הראשוני בין העולים מארצות האסלאם ובין התאטרון הישראלי.

חנה רובינא, חיים אמיתי, עדה טל, אהרון מסקין וארי קוטיאי, בהצגת 'בערבות הנגב'

10 " אברך, 'אנינות הטעם ועניות הלב' [כתבה ללא שם עיתון ותאריך], גה"מ, גל 1250/13.



ניתוח המחזות יש בו ללמד על האופן שבו השתתפו העולים בתהליך דינמי ומורכב שהשתלבו בו יעדים אידאולוגיים ברורים, צרכיו של המופע התאטרלי המבקש ליצור אינטראקציה עם קהל, ההיצע הדרמטי של התקופה, אינטרסים כלכליים ומערכות קשרים מוסדיים. תוצאתו של התהליך משתקפת במה שאני מבקש להגדיר 'פנייה כפולה', דהיינו כתיבה דרמטית חדשה שנמעניה הם גם הקהל

הוותיק וגם העולים מארצות האסלאם; כתיבה דרמטית המתאימה להצגה גם בפני העולים הממוקמים בשוליים הפיזיים של המרחב הישראלי ובשוליים התרבותיים של המערכת התרבותית הישראלית, וגם בפני הקהל של התאטרון הישראלי, משמע החברה הקולטת.

מעבר לדיון בדינמיקה שעמדה בבסיס הופעתם של מחזות אלה ובאופן התקבלותם בקרב העולים וצופי התאטרון הוותיקים, אני מבקש להראות כיצד באורח פרדוקסלי מחזות אלה משקפים שני תהליכים שחתרו זה תחת זה. מחד גיסא מבטאים המחזות ניסיון להעניק לחזון הציוני ולערכים הציוניים ערך רליגינזי. בפנייה לעולים עיבד תל"ם והפיק מחזות קיימים שקשרו את החזון הציוני לגאולת עם ישראל ויזם את כתיבתם של מחזות שתרגמו את ערכי הציונות לערכים דתיים. באופן זה תרם תל"ם לייחודה של הדרמה המקורית העוסקת בהווי בארץ, ייחוד שכוון להדגשת

צופים בהצגת 'הבימה' בערבות הנגב במעברת טירה (בתמונות העליונות), ובהצגת 'האהל' 'יעקב ורחל' במעברת כפר-מנחם, עוד לפני פעילות תל"ם. 'דבר השבוע', 2 ו-9 באוגוסט 1951 (צילום: ש' פראנק)

היסוד האתני-התרבותי המשותף כבסיס לאינטגרציה לאומית בשעה של עלייה המונית.

מאיך גיסא בה בשעה שבימת תל"ם חידרה את המשותף, היא הציגה את הייחוד הערתי כגורם לסדרה חדשה של הבדלים תרבותיים שנולדו מן המפגש בין החברה שבארץ, חברה אשכנזית ברובה, ובין העולים מארצות האסלאם, ובכך הכניסה את יחסי העדות לתוך מסגרת של יחסים אתניים המתקיימים בתוך החברה בארץ.¹¹ זאת ועוד, אותו ייחוד עדתי-תרבותי נקשר על בימת תל"ם תמיד לקונפליקט מעמדי-חברתי ופוליטי, שהיה – ככלל מערכת יחסים אתנית – נדבך משמעותי בעיצוב תודעה אתנית נבדלת.¹² בייצוג זה של היחסים העדתיים הפכה בימת תל"ם למרחב בימתי ששיקף וייצר ברוזמנית את דימוייה הבימתיים של הבעיה האתנית-העדתית בארץ.

כהערה מקדימה לדיון, יש לציין שאני מכיר בכך שכל פנייה תאטרונת יכולה להיות מכוונת לקהל מגוון, ושקהל התאטרון בארץ הוא הטרוגני. בצמצומה של הפנייה התאטרונת והגדרתה 'פנייה כפולה', איני בא ללמד על המערך צופה-במה, אלא מציע הגדרה הבאה לשקף תהליך בתולדות התאטרון הישראלי. מונח זה נועד בעיקרו להבהיר את ההשפעה של העולים מארצות האסלאם על הדרמה הישראלית, ולהציג תופעה חדשה שהתרחשה עם בואם של רבבות עולים מארצות האסלאם ועם הקמתו של ארגון תל"ם.

תאטרון 'אהל' – ראשון הפונים

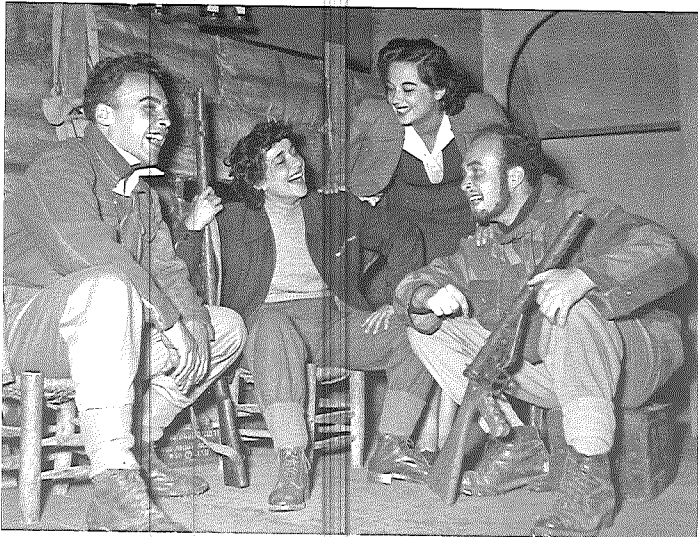
בדצמבר 1952, שבועות ספורים לאחר הפגישה שבה סוכמו התנאים למימונו ולהפעלתו של ארגון תל"ם, הגיש יעקב אורלנד לתאטרון 'אהל' מחזה ששמו העיד הזאת.¹³ המחזה מציג מכלול של דמויות המייצגות את שלל העדות והזרמים בתקופת היישוב: ה'צבר', היקה, העולה מכורדיסטן, היהודי האנגלי, הירושלמי שומר המצוות, הרתי האדוק מ'נטורי-קרתא' והתימני – כל אלה אוגדו ליצירת מחזה שביקש ללמד על ההווי בזמן המצור על ירושלים בשבועות ובימים שקדמו להקמת המדינה. רגעי המשבר בימי המצור משמשים למחזאי כלי לחשיפת הלכי המחשבה של הדמויות, שכל אחת מהן מייצגת גישה שונה לחזון הציוני. גלרית הדמויות שמציג אורלנד מוצבת על ציר רעיוני שבקצהו האחד דמויות של אידאליסטים חדורי אמונה ובקצהו האחר דמויות של ספקנים מעשיים וכאלו שמעשיהם הם בגדר בגידה של ממש. את המפגש בין הקטבים ממחישות בבירור דמויותיהם של ד"ר ישעיהו זוהר, המאמין בכל לבו בהקמת המדינה היהודית, וד"ר אליהו גרין, הבוחן את הרעיון



פרסומות ל'האדמה הזאת' משנות הארבעים והחמישים

11 להגדרה זו של יחסים אתניים ראו: T. Eriksen, *Ethnicity and Nationalism*, London 1993, pp. 10–12.
 12 S. Fenton, *Ethnicity: Racism, Class and Culture*, Houndmills, Basingstoke & Hampshire 1999, p. 140.
 13 י' אורלנד, העיר הזאת (בשכפול), דצמבר 1952, מילא"ה, תיק 18.5.8.

נוכח המציאות ורואה במלחמה מעשה של טירוף. במערכה השלישית לומד הצופה על מותו של ד"ר זוהר, אך אורלנד מפגיש את שני הנצים פעם נוספת כדי להביא את הוויכוח לסימומו. הוא מקים את ד"ר



זוהר מקברו ומגלם אותו בדמותו של ישעיהו הנביא, המסביר לד"ר גרין כי יש 'תקופות שבהן חייב האדם להאמין יותר ממה שמרשה המציאות'.¹⁴ ד"ר גרין, שאיבד כל תקווה לאחר נפילת העיר העתיקה, עובר בנקודה זו את התהליך שמייעד לו המחזה: נטישת הגישה הספקנית ואימוץ גישתן של הדמויות החיוביות במחזה. הוא לומד להאמין בכוחה של האמונה ובכוח הרצון, והמחזה מסתיים מיד לאחר מכן בהוכחה ניצחת לכוחם של אלה, כאשר אחת הדמויות עולה לבמה ולצדה פלמ"חניק תל-אביבי המסמל את שבירת המצור של ירושלים.



במחזהו של אורלנד יש לראשונה 'פנייה כפולה'. אורלנד פנה אל הקהל הוותיק של התאטרון אך גם אל העולים החדשים, ונתן תשומת לב לא מבוטלת לעולה מארצות האסלאם. מחזה זה הוא גרסה עדכנית לטקסט שבמקורו נכתב ביוני 1948,¹⁵ והשינויים שעשה בו אורלנד בדמויות העולים מארצות האסלאם משקפים בבירור את יחסו לקהל היעד החדש.

אחת מעלילות המשנה בטקסט המקורי מתמקדת במערכת היחסים בין שמחה, עוזרת בית כורדית, ובין רחמים, מוכר העיתונים התימני. סיפורם הוא קומי-טרגי. תחילתו בשידוך רווי הומור בידי השדכן היינץ אונטערמאייר, עולה מגרמניה, וסימומו במותה המפתיע של שמחה באחת ההפגזות. בעיבוד להפקת המחזה הוסיף אורלנד תמונה שלמה ורחושה שבה שמחה מביאה אוכל אל עמדת השמירה שבה שומר רחמים, ולאחר ריב קצרצר והתפייסות מידית המלווה בהצהרות חיבה הודיות שומע רחמים לראשונה כי הוא עומד להיות אב. באותו עיבוד עיבה אורלנד את הטקסט המקורי שנתן בפי הדמויות, בעיקר בפי דמותו של

סצנות מתוך 'העיר הזאת', מרס 1953 (צילום: הנס פיין)

עולה

14 שם, עמ' 95.

15 'אורלנד, העיר הזאת (בשכפול), יוני 1948, מילא"ה, תיק 18.5.8.

רחמים, והוסיף כמה משפטים היוצאים כנגד ספקנותו העיקשת של ד"ר גריין: 'תשמע ד"ר גריין [...] אף על פי שאני נמצא באבל וצריך בעצמי לרחמים – אני מרחם עליך. יותר משאתה נרגז וכועס ואין לך אמונה – יותר הלב שלי כואב עליך. בעד שאתה לא שומע את פעמי הגאולה'.¹⁶ אורלנד ביקש אפוא להכניס את רחמים לוויכוח המרכזי המתנהל במחזה והעמידו בשורה אחת עם אותן דמויות המסרבות לוותר על אמונתן גם בשעות הקשות ביותר.

במסגרת ההכנות להפקת המחזה הוזמן סעדיה דמארי לפגישה במשרדי תאטרון 'אהל' ב-14 בדצמבר 1952, חודש ימים לפני תחילת פעילותו של ארגון תל"ם. באותה פגישה סיפר לו שלום פופוך, המנהל הכללי של התאטרון, כי תאטרון 'אהל' מתכוון להעלות את מחזהו של אורלנד 'העיר הזאת', וציין שיש במחזה תפקיד של תימני, ואף שהשחקן מאיר מרגלית רצה לגלם דמות זו, התאטרון סבור כי דמארי מתאים יותר לתפקיד.¹⁷

העיתוי שבו הוזמן דמארי לגלם את דמותו של התימני ועיבוד המחזה חודש לאחר שסוכמו התנאים להעלאת הצגות בפני עולים, אינם מותירים מקום לספק. במחזה ובהפקתו פנה התאטרון אל נמענים חדשים – העולים מארצות האסלאם – וביקש לשרת גם את פעילותו של ארגון תל"ם. מסתבר כי המחזה נבחר למטרה זו בגלל נושאו. המחזה 'העיר הזאת' חוזר למלחמת תש"ח ומעלה על הבמה את דימויי המלחמה, המחודדים את תחושת ההשתייכות למסגרת הלאומית, תחושה שבעתות שגרה היא חלשה ומלאכותית, בשל המחויבויות שחש הפרט לקבוצות השתייכות קטנות יותר. המחזה מזמין את הצופה להביט בסכנה החיצונית, באויב המשותף, כמעשי ההקרבה הלאומיים – בעולם דימויים של המלחמה, התופס את דמיונו של הפרט ומעצים את תחושת שייכותו לקהילה לאומית.¹⁸ הפסיפס הערתי שמייצגות הדמויות עשוי היה לעודד מגוון עולים להצטרף לאותו תהליך. יחד עם זאת, בבחירה להתמקד בירושלים כסמל למלחמה שקדמה להקמת המדינה, ובהצגת שחרורה בהקשר של גאולת העם היהודי, המחזה מעניק לחזון הציוני ממד רליגיזי. גם הופעתו של ד"ר זוהר כישעיהו הנביא, הנראה כייצוג דרמטי הקושר בין העבר המקראי להווה, והתוספות לטקסט ששם המחזאי בפיו של רחמים, מוכר העיתונים התימני, תורמות לממד הרליגיזי. ערך מוסף זה קירב את החזון הציוני להשקפת עולמם הדתית-המסורתית של רבים מהעולים מארצות האסלאם תוך הבלטת המכנה המשותף לעולים ולקולטים.

אין להתפלא על כך שדווקא תאטרון 'אהל' הפיק את המחזה ועל כך שביקש לגייס לשורותיו לצורך העלאת המחזה את דמארי. 'אהל', בשמו המלא 'אהל, תאטרון פועלי ישראל', נוסד בשנת 1925 בסיועה של ועדת התרבות המרכזית של הסדרות העובדים הכללית. התמיכה הכספית ב'אהל' הייתה מצומצמת, אך התאטרון זכה לקהל הרחב של האיגודים המקצועיים, חברי ההסתדרות.¹⁹

16 אורלנד (לעיל, הערה 13), עמ' 89.

17 מסמך בכתב ידו של דמארי שכותרתו 'בתיאטרון אהל', ארכיון אישי של סעדיה דמארי, הארכיון והמחזאון לתאטרון על שם ישראל גור, האוניברסיטה העברית בירושלים (להלן: ארכיון דמארי; הארכיון האישי של דמארי נמצא בשלבי מיון ראשוניים ומידע על המסמכים המצוטטים יינתן להלן בציון כותרת המסמך והתאריך, אם הוא רשום).

18 G. Balakrishnan, 'The National Imagination', G. Balakrishnan (ed.), *Mapping the Nation*, London & New York 1996, p. 210

19 לוי (לעיל, הערה 8), עמ' 174-184.

במעבר מתקופת היישוב לתקופת המדינה היה מעמדו של תאטרון 'אהל' בנסיגה מתמדת. את הגורם העיקרי לכך היטיב לנסח חוקר התאטרון ישראל גור בדבריים שכתב בשנת 1955: 'ה'אהל' לא צעד יד ביד עם ההתפתחות התרבותית של היישוב. נשכח כנראה ממנהלו האמנותי שהביקוש והטעם של בני-היישוב אינם אלה משנות העשרים ותחילת שנות השלושים'.²⁰ התאטרון, שהתקשה לסגל לעצמו סטנדרטים אמנותיים ערכניים, היה נתון מתחילת שנות החמישים במשבר הולך ומתעצם. המשבר הגיע לשיאו במהלך שנת 1952, והתבטא בסכסוכים פנימיים, במיעוט מבקרים ובגירעון הולך וגדל, עד כדי כך שהתאטרון התקשה לשלם בזמן את משכורותיהם של השחקנים.²¹

עבור תאטרון 'אהל' הפנייה לקהל חדש בהצגות במסגרת תל"ם שההכנסות מהן ידועות מראש הייתה בבחינת קרש הצלה, במיוחד מפני שבד בבד עם הרחבת מעגל צופיו יכול היה עדיין לנסות את מזלו מחוץ למסגרת תל"ם. מערכת הקשרים ארוכת השנים בינו ובין ההסתדרות



ישעיהו אברך
(התצלום ברשות
מכון מיתר, רמת-גן.
צילום: בוריס כרמי, 1969)

אפשרה ל'אהל' להיות ראשון הפונים לקהל היעד של תל"ם; ההסתדרות השתתפה במגעים עם משרד החינוך ועם הסוכנות על הקמת מסגרת תאטרונית לעולים, ולבסוף אף הוטלה עליה האחריות לפעילות היומיומית של תל"ם. מצבו הרעוע של התאטרון בשנות החמישים היה ידוע היטב להנהלת ההסתדרות והיא ביקשה לסייע לו. על כן היזמה לתאטרון לעולים שולכה לא אחת בתהליך הראורגניזציה ב'אהל' – הוצע ל'אהל' לייסד תאטרון עברי עממי בשביל העולים, והוטל על ישעיהו אברך, מנהל מחלקת התרבות של ההסתדרות ומי שהיה אחד ממייסדי תל"ם ואחר כך דמות דומיננטית בהנהלתו, לסייע ל'אהל'.²² אין לראות בקשרים אלה גורמים שהביאו להקמת תל"ם, אם כי ייתכן שזירזו אותה. אברך מצטייר כאדם החובש שני כובעים: עזרתו ל'אהל' סייעה בידו לממש יזמה חדשה להבאת התאטרון לעולים, יזמה שלמעשה היה מעורב בה כבר בשנים קודמות, בעת שכיהן כסגן המנהל הכללי במשרד החינוך. בשנת 1951 נערך סבב ראשון של הצגות במעברות, ואברך

היה אחד האחראים במשרד החינוך לפעילות זו, לצד דמות מרכזית נוספת שעמה חזר לעבוד בתל"ם, זאב יוסיפון.²³ דומה שהיזמה להקמת תאטרון לעולים נדדה עם אברך ממשרד החינוך אל ההסתדרות, ושם הפכה בסופו של דבר לפעילות סדירה. קשריו של אברך עם 'אהל' פתחו לתל"ם ערוץ קשר ישיר עם מוסד תאטרוני שהיה מוכן להתאים את עצמו ליעדי הארגון החדש, תאטרון שהיה זמין לפעילות, ושניתן היה להגיע אתו להסדרים כספיים שהוזילו את הפעילות ושאפשרו את הרחבתה. ההתקשרות בין 'אהל' ובין גורמים בהסתדרות שניהלו גם את תל"ם התאימה אפוא לאינטרסים של שני הצדדים. אף ליהוקו של דמארי להצגת 'העיר הזאת' אינו מתמיה, כאמור. דמארי עלה על הבימה העברית כבר בשנות השלושים, כשהציג בפני ותיקים ועולים כאחד קטעי משחק ושירה מהאגדה העברית, מהתנ"ך,

20 י' גור, פנקס תיאטרוני, ירושלים תשכ"א, עמ' 208.

21 על מצבו של 'אהל' בשנה זו ראו: ש' פופוך אל מ' נמיר, 20 ביולי 1952, אה"ע, IV-208-1-6592.

22 החלטות הוועדה המרכזת, 30 במרס 1952, אה"ע, IV-208-1-6592.

23 לפעילות בשנה זו ראו: ש' לב-ארי, 'העלייה ההמונית והתיאטרון הישראלי', נאור (לעיל, הערה 3), עמ' 221. למעורבותו של אברך ראו: י' אברך אל ד' יוסיפון, 12 בספטמבר 1951, גה"מ, גל 1091/22.

מהווי החיים בתימן ומהווי החיים של העולים מארצות האסלאם בארץ. משנת 1950 ערך דמארי ב'קול ישראל' את המחזור לעולי תימן ורכש לעצמו קהל מאזינים הולך וגדל מקרב בני העדה התימנית.²⁴ בדומה ל'אהל', קיים דמארי קשרים עם מחלקת התרבות של ההסתדרות. עוד בתקופת היישוב נשלח דמארי על ידי מחלקת התרבות של ההסתדרות להופיע בפני בני עדתו, בעיקר בשכונות כפרברי הערים, ולאחר קום המדינה החל דמארי להופיע במקום מושבם של העולים החדשים יוצאי תימן. לעתים היה מופיע עם הלהקה שייסד בתמיכת ההסתדרות, 'קדמה', ולעתים אף היה מתלווה למרצה מטעם ההסתדרות ומציג הופעת יחיד.²⁵ קרבתו לעולים מארצות האסלאם, ניסיונו הבימתי העשיר, יכולתו לפנות לקהל מגוון, היותו מוכר לחלק מהקהל מהופעותיו ומגלי האתר וכן קשריו עם ההסתדרות באותם ימים – כל אלה עמדו בבסיס ההחלטה ללהקו.



על פי הביוגרפיה האמנותית של דמארי מסתבר שיכול היה לפעול במספר מסגרות. אולם על פי עדותו, שעריו של התאטרון הרפרטוארי היו סגורים בפניו: 'הרבה שנים הייתי צמא לשחק על במת אחד התאטראות שלנו בארץ. יום אחד נטלתי עוז בנפשי והגשתי בקשה לתאטרון "אהל". האכזבה לא איחרה לבוא. התשובה הייתה שלילית, יבשה ללא הנמקה'.²⁶ רק פנייתו של 'אהל' אל עולים מארצות האסלאם כדרך להיחלץ ממשבר כלכלי עמוק, היא שנתנה לדמארי את

האפשרות לשפח את מעמדו המקצועי ולהפוך לשחקן הראשון יוצא ארצות האסלאם המשחק בהצגות התאטרון. במילים אחרות, מניע כלכלי, ולא כזה הקשור בגיוון התרבותי של שחקני 'אהל', הוא שעמד בבסיס ההתפתחויות החדשות על בימת התאטרון.

סעדיה דמארי
וטובה פרדו
בדמויות שמחה
ורחמים בשער
'דבר השבוע',
2 באפריל 1953

24 ח' דמארי וש' מדליה (עורכים), כשהתימני צוחק, תל-אביב תשמ"ז, עמ' 51-56; ע' אליגון, 'סיפורו של סעדיה דמארי', דבר, 27 בדצמבר 1956; ש' אביזמר, 'דרך לאחדות', דבר, 26 בנובמבר 1951; קטע בכתב ידו של דמארי שכותרתו 'להקת סמדי ודרכה באמנות', 6 במאי 1980, ארכיון דמארי; כתבה מאת 'גלעדי, 'הווי דורות בישראל', 12 באוגוסט 1947 [ללא שם עיתון], שם.

25 קטע הכתוב במכונת כתיבה שכותרתו 'אמנות במשכנות תימן', ארכיון דמארי; ס' דמארי, 'מסבת ט"ו בשבט בכפר הנטוש עמקא', פרוודור, 23 בפברואר 1950.

26 דמארי ומדליה (לעיל, הערה 24), עמ' 107.

'העיר הזאת' — בין איחוד לייחוד

בסוף מרס 1953 התקיימו ההצגות הראשונות של 'דעיר הזאת' ב'אהל'. המבקרים מצאו בהצגה שלל ליקויים, והפנו את מרב חצי הביקורת אל הכתיבה הדרמטית של אורלנד. רבים הדגישו שאין

במחזה עלילה של ממש, אלא רצף של תמונות הווי המציגות רצף של עלילות משנה. ליקוי דרמטי נוסף מצאו המבקרים בהיעדרה של דמות מרכזית. במקום דמות אחת, טענו המבקרים, המחזה מציג סדרת דמויות רחבה למדי, שכמעט כולן חסרות את העומק הנדרש מהדמות הדרמטית. חיים גמזו, המבקר החריף של התקופה, כינה דמויות אלה 'צלליות'.²⁷ בעוד המחזה עצמו התקבל בביקורתיות, זכה דמארי לביקורות אוהדות. למשל המבקר י"מ (יחזקאל משה) נימנן ציין את ההידור שהביא עמו לבמה הישראלית:

סעדיה דמארי [...] עיצב את הרמות בכוח משכנע. זוהי הפעם הראשונה שכן העדה המפוארת כבש את הבמה העברית בסערה. עד עכשיו הוצגו התימנים על ידי האשכנזים, והיה בכך חיקוי המתקבל לעיתים כלגלוג. הפעם היה סעדיה דמארי שליח ציבור של העדה, ורעמי הצחוק והתשוואות בקהל פרצו מתוך חיבה.²⁸

בדרך שבה גילם את דמותו של מוכר העיתונים רחמים ובסיפורו של רחמים, המסתיים במותה הטרגי של בת זוגו שמחה, הצליח דמארי להצחיק ולרגש

בעת ובעונה אחת. בעיתון 'הבוקר' צוין הרומן בין רחמים ובין שמחה כאפיזודה מוצלחת שאילו הורחבה יכולה הייתה להפוך ל'מחזה ירושלמי', ושגם אם 'אמנם היה מן 'המטאטא' באפיזודה זו', עדיין מדובר ב'מטאטא טוב, קומי טראגי, תאוה לעיניים ולאוזניים, מעורר צחוק ורומע'.²⁹

27 ע' זוסמן, "העיר הזאת" ב"אהל", דבר, 27 במרס 1953; ש' גן, "העיר הזאת" — ב"אהל", אמר, 27 במרס 1953; ב' קרוא (ב"ק), "אהל": "העיר הזאת", הבוקר, 27 במרס 1953; ח' גמזו, "העיר הזאת" — ב"אהל", הארץ, 30 במרס 1953.

28 י"מ נימנן, 'מצור על ירושלים על הבמה', דבר הפועלת, ניסן-אייר תשי"ג.

29 קרוא (לעיל, הערה 27). דומה שהתייחסות כאן אל תיאטרון 'המטאטא' היא בעיקר אל אופיים של הופעותיו בשנות

"אהל"
תיאטרון ישראלי

העיר הזאת

(י ר ו ש ? ! : ; * * * * *)

פניה שלש פזרכות
פאת יצקב אורלנד

סעדיה: זאב ברבו
סמוסיאה: קרנדי ושינא

העיר הזאת
ספציט ספזנה

ירושלים בימי שלטונם של הקריטים. פיתו של דיר נשענהו זטרי, חיקאי פו האוניר קריסיה העברית. קשפש קמדה קרמית לאנשי סבגנה. בקמדה זו נקששים נציגים שונים של

בדיר זטרי את נטות ושעניהו נקביא ביפי קבור פנסריב קלך אטורי. זטרי ושעניהו פזלים לשקנצ אוחו לבסוף כי. אין פתל בעולם הנצב מול ראשו של קם שלם — שלא יתנפצ. קשהוא חויר אל הקציאות. נקנים הפלפתיאים הראשונים שהגיעו פמל-איב ובקשרים כי. נרנך בוקפה

לא יבוא אל העיר הזאת ולא יורח שם טק ולא יקפטה פמן ולא יתפך עליה סללה (ישעיהו ל"ז)


תכניית תל"ם, שימו לב ל'גיוס' פסוקי המקרא (איור זה, ובעמ' 143 למטה, באדיבות מיליאיה — המרכז הישראלי לתיעוד אמנויות הבמה, אוניברסיטת תל-אביב)

אותו סיפור קומי-סאטירי תפס מקום מרכזי בהצגה כאשר נדרה אל ריכוזי העלייה. דמויותיהם של רחמים ושמחה קירבו את ההתרחשות הבימתית אל הקהל, וכפי שתיאר דמארי בזיכרונותיו, בקטעי הומור עורר אותו קהל העולים, ובאותו הרגע בהצגה שבו נהרגת אשתו שמחה בהפגזה על ירושלים, היו בקהל מי שקראו לעבר הבמה משפטי נחמה.³⁰ יש לשער שהיסודות המלודרמטיים בסיפורו של רחמים, המאבד את בת זוגו זמן קצר לאחר הנישואין – אותו סיפור שהתחבב גם על חלק ממבקרי התאטרון – תרמו רבות להתעוררות הקהל, אך את עיקר התרומה יש לזקוף ליכולתו של דמארי לעורר את הזדהותו של הקהל.


בחינת דמותו של רחמים מגלה שהזדהות של הקהל עמה הייתה מקור לביסוס תחושת אחדות לאומית ולפילוג בעת ובעונה אחת. על הבמה הוצגה דמותו של תימני בעל פאות,³¹ אותן פאות שבתחילת שנות החמישים

"העיר הזאת" ב"אהל"

מהחזן מאת י. אורלנד; ההצגה - ז. הרבין; התפאורה - ג. נוסבך; המוסיקה - מ. זעירא




מסכת של המנות המזוהות. שאנו עוקב אחריו, שוב העלה האהל מזה מימי ירושלים במצור. המוח. העיר הזאת מאת יעקב אורלנד היה מונח כמה שנים במנהל המבקר ד. ב. מלכין ש"מש שושבין להגנה זו, וטוב שהמחה הזו צב מזה לפני שבטו של ירושלים. יש ירושלים של מלמל - המל המקדש לעמו, ונג' לעמים אחרים כאשר גיבורי סולס טוי. במחמה שלום" פת מלים להצלתה של מוסקה - הם מוסר סימ: ירושלים שלנו, כאשר המשורר הצרפתי קלוז'ט משבח את פאריז - הוא אמר: ירושלים שלנו. התביע ברוב מבידחה: קשה להתחרות בגוי'ן. ח. ב. ביאליק לא העז לתאר את ירושלים. וארבע-שיש המאבק לתת ביטוי לירושלים נמשך הולך, ונצמד מה פרקים מפורטים במטה בשיר ובסיפור. המשורר י. אורלנד רצה לראות את ירושלים שבתוך ירושלים של מלמל. שבלה מתוקן ושבו. הוא חזק במחנה בירוי שלים של מלמל. כפי להצגת ולקרבות. הוא נותן לנו מיקוד, מחובלים בשר וזהו חלקי ובמלחמת דבריהם. בזמנה לתקופת הצבאית בימי מלחמת השחרור. י. אורלנד מתאר לנו את ירושלים בחור אינטימית ברובה הוא בעיר הזאת. אך גב. התקופה המתוקן בקהל במדה נדרשה אינו יוצא דופן. אלא קרוב למציאות. הרי החיים נמשכו גם בחיות אנשים התאבדו התקופה דאנו לקמה ולסיריה. התלוצצו צו לשם פרק. אורלנד ברר את המא המעורר. משה מדי להגניב קצת ציטוטה. סניקה ו של צ'ווינג קצת תעורר להצלתה של ההצגה. אך היא מונעת בריצות המערכת.



אליקים בלוי (י. שחורי).

התימני המוכרית יש אופטימיות מתי עזרתה. כמה נהיבה דמותו של הנציג וני האהרן, המתאמן ברובה רק מי שחי את הדברים יולו היה להעלותם. והצנ סוב ויתן לנו במחנה ישראלי מרוב נמנו במחנה לעזרים. לא ידעם נראים השקופים כמחשבים. ברטוריקה וחקיקים. כאן עומדים השקופים על קרקע המציאות. ועומדים על הגובה. הם אמתיים ונכונים. הבכאי זאב ברובן השקיע את עיקר עבודתו באיסוף השקופים. והתימני נכד רב. פתוחות ומלוא. ישנם ליקויים. המחקר בעל שמישים מדי והחבר אל התצלום - אמנם ממוקדת הטרס האהל. כן לא מובן. למה נגמר המחנה בחור דוחס ובחייבו של התימני מלוגו. יתור משכבו היה. אילו ניתן הוסיף על רעק ירושלים. במצאה התימני. מי לפי כל מבנה ציפן ממה למס את המתימני. הוא יוסם לעיר הזאת.



שָׁרִי (שָׁרִי בַּפּוֹרְטֵט).

הפכו מוקד לעימות חריף בין הממסד ובין העולים מתימן, עם חשיפתם של מקרים לא מעטים שבהם השלושים והארבעים, טרם דעכה פעילותו בשנים שלאחר קום המדינה, והביאה לסגירת התיאטרון ב־1954. בשנים אלה, רבות מהופעות התיאטרון היו למעשה סדרה של מערכונים קומיים בעלי אופי סטירי, שהתמקדו במציאות החיים בארץ. ביניהם, מספר מערכונים שהציגו בהומור ובאיירוניה את מערכות היחסים בין העדות השונות, ומערכות היחסים בתוך העדות עצמן). נראה שקראו מתיחס פחות אל הממד הסטירי-ביקורתי שהתגלה במובולוג של רחמים במחזה (כפי שנראה בהמשך), ומפנה את הדברים בעיקר לאופן בו דמויות העולים מארצות האסלאם במחזה מזכירות במידת מה את אותן דמויות סטריאוטיפיות ושטוחות שהציג המטאטא בשעתו, תוך שהוא מתרשם מהאופן בו משחקם של סעדיה דאמרי כרחמים וטובה פרדו כשמחה הצליחו להלץ את הדמויות מתבניתן הסטריאוטיפית. נראה ושחקנים אלה שעליהם כתב: 'מן המובחר היה הזוג דאמרי וטובה פרדו', הם שהפכו בעינינו את האפיוזורה שיש בה מסגנון ההופעה של המטאטא לכוו שהצליחה להרשימו ולרגשו. לניתוח פעילות 'המטאטא' והפרפרטור שהציג לאורך השנים ראו: א' קלימן, "המטאטא": התיאטרון הסטירי הא", עבודת גמר, האוניברסיטה העברית בירושלים, תשנ"א. לדין במערכונים המאוחרים לעיל ראו: עמ' 44-47.

30 קטע הכתוב במכונת כתיבה שכותרתו 'ויסיון', ארכיון דמארי.

31 אליגון (לעיל, הערה 24).

גזזו את פאות הילדים בניגוד לרצונם, פרשה שבעקבותיה הוקמה ועדת חקירה בראשות השופט גד פרומקין.³² אפשר להעריך שעבור קהל התאטרון שלא נמנה עם העדה התימנית שימדו פאות אלה את הדימוי של התימני, אך עבור בני העדה התימנית שיקפו השתלכות שאינה כופה עליהם ויתור על המורשת הדתית של העדה. במחזה המייחד את החזון הציוני ביטאה דמותו של השחקן את יהדותם של העולים ויצרה למעשה האחדה בין המשמעויות של הטקסט הדרמטי ובין הייצוג הבימתי של העולה. כרם בה בעת הדברים שהושמו בפיו של רחמים מנעו מהאחדה זו להתממש במלואה:

אנחנו התימנים ואתם הכורדים וכל עדות המזרח נהיה פעם הרוב המכריע בארץ. למה שהעליה שלנו לא תלויה במיסטר בעווין ולא במיסטר טרומן ולא בג'הנום. העליה שלנו לא באה ממזרח אירופה ולא ממערב אירופה ואין לנו צורך באוניות ואין לנו צורך בתקציב. העליה שלנו באה מן פה. כל אישה שלנו יולדת ברוך השם 12 בנים, כמנין שבטי ישראל. לא כמו השכנוים, שעושים ילד אחד וגם כן מתחרטים על זה. אז נחכה עוד כמה שנים ונראה מי יהיה פה הרוב. אנחנו נהיה ראש ממשלה ואנחנו נהיה מיניסטר הפנים ואנחנו נהיה קונסול והכל אנחנו נהיה. אחר כך ימותו להתחתן אתנו ואז נשלה אותם שיחפשו.³³

מונולוג זה, המובא כאן בשלמותו כפי שהופיע בטקסט המקורי של אורלנד, שונה במידת מה טרם הגיעו לבימה על ידי במאי ההצגה, זאב ברבן. בגרסה השלישית של המחזה, שבה ערך ברבן מספר תיקונים, נמתח קו על המשפט 'העליה שלנו לא באה ממזרח אירופה ולא ממערב אירופה ואין לנו צורך באוניות ואין לנו צורך בתקציב', ומכאן שמשפט זה הושמט מהמונולוג.³⁴ קשה להסביר מדוע הושמט דווקא משפט זה, אך ברור שההשמטה לא נבעה מטעמי צנזורה, ולא נועדה להמעיט מתחושת הניכור המובעת בדברים. הרי אילו זו הייתה כוונתו, יכול היה ברבן להשמיט את המונולוג כולו. אפשר להניח במידה רבה של ביטחון שברבן לא עמד על המשמעויות העולות ממשפט זה כיום, כאשר בוחנים את העבר לאור פרשנויות חדשות, משמעויות החשובות לענייני שכן הן משקפות את הפעילות הפרודוקטית של תל"ם. גם לאחר שהושמט משפט זה עדיין נותר במונולוג משפט המקפל בתוכו את אותן משמעויות בדיוק: 'העליה שלנו באה מן פה'. את המשמעויות האלה האירו חנן חבר ויהודה שנהב בדיוניהם בהתייחסויות למרחב בהקשר של השיח הציוני ושל העולים מארצות האסלאם.

חבר מצא כי בכתיבתם הספרותית של סופרים מזרחים היחס אל המרחב הארץ-ישראלי שונה מן היחס האופייני לנרטיב הציוני-אשכנזי. בנרטיב הציוני מיוצגת ההגירה של היהודי האשכנזי כ'אקט מהפכני שדרכו הוא אמור להתחדש, אקט שכרוך בחצייה מהפכנית של המרחב הימי, ואילו היוצרים המזרחים מבטאים תפיסה שונה – ההגירה של היהודי המזרחי אינה כרוכה בחציית ים ומתנהלת על ציר מרחבי רציף. בעוד שהמהגר היהודי האשכנזי יוצא 'למסע אל מקום מדומיין, ריק כביכול מאדם, שיש בו ילדים אקזוטיים מדומיינים', המהגר מארצות המזרח מהגר אל מרחב שמוכנה כמרחב

32 לעימות בין העולים ובין מערכת הקולטת שבעטיו הוקמה ועדת פרומקין ראו: ת' שגב, 1949: הישראלים הראשונים, ירושלים 1984, עמ' 188-218; צמרת (לעיל, הערה 4), עמ' 141-159.

33 אורלנד (לעיל, הערה 13), עמ' 18.

34 לגרסה זו של המחזה ראו: המוזאון לתאטרון תל-אביב, מחזה 34.

'קונקרטי', מרחב שאמנם אינו ידוע על כל פרטיו, אך בשל היותו חלק מאותו מרחב רציף אינו מצריך מהעולה את פעולת הדמיון. המקום, תושביו ואורחות החיים בו אינם זרים לו, בשל התנועה המתמדת המתקיימת בין ארץ המוצא לארץ-ישראל.³⁵

שנהג ניתח את פעילותו של ארגון 'וויז'ק', הארגון העולמי של יהודים יוצאי ארצות ערב, והראה כי בשלל ניסיונותיו להכיל את העבר של יהודי ארצות האסלאם בקולקטיב הלאומי ולסייע למדינה בזירה המדינית, יצר הארגון שיח מרחבי חלופי לזה הציוני. 'וויז'ק' ביקש לרתום את עברם של היהודים מארצות האסלאם כדי לטעון ל'קדמות הישות היהודית באזור'. הארגון ראה בישיבתם של היהודים בבבל עדות לרציפות הימצאותה של הישות היהודית במזרח התיכון, וסבר כי הקיום הרציף מעניק גושפנקה לזכויות העם היהודי בארץ. תפיסה זו, הרואה את הישיבה בבגדאד ואת הישיבה בארץ כשוות ערך, מעמידה את ארץ-ישראל בתוך המרחב הערבי והופכת את מהלך ההגירה מארצות האסלאם למהלך של מעבר באותו אזור עצמו, מהלך המתבצע ב'רצף טריטוריאלי אלטרנטיבי המתקיים מחוץ לדיכוטומיה של אירופה-ציון.³⁶

הליכה בנתיבי הניתוח של חבר ושנהג מסייעת להבהיר כיצד המונולוג מתוך 'העיר הזאת' שצוטט לעיל סותר את המטרות המרכזיות של המחזה. מחד גיסא, הבמה אפשרה לעולה מארצות האסלאם לראות את עצמו כחלק מהמיתוסים המכוננים במחזה המעניק למיתוסים אלה גוון דתי ומציירם כהגשמת שאיפותיו שלו; כך הודגש המכנה האתני-התרבותי המשותף. מאידך גיסא, בדברים המושמעים בפי רחמים העניקה הבמה ביטוי, גם אם בזעיר אנפין, לאותה תפיסת מרחב חלופית שיצרה את הייחוד הערתי באופן שבו שיקפה יחס למרחב השונה מזה של העולה מארצות אירופה ומן התפיסה הציונית. מול התודעה הציונית, האנטי-גלותית, המגדירה את הטריטוריה הארץ-ישראלית כמרחב חדש הבנוי על ניתוק מן המרחב הישן, מציג המונולוג מצב תודעתי של עולים מארצות האסלאם, שאינם זרים למקום, ושזיכרון העבר שלהם אינו מכיל את אותה קוטביות שחש העולה מארצות אירופה. תודעה זו, שהדהדה מן הבמה, ושייצגה קשר אחר למרחב הערבי ולתרבותו, הדגישה את ההבדלים התרבותיים בין עולים לקולטים, ובכך למעשה הכניסה יחסים אלה למסגרת של יחסים אתניים, ערתיים, המתהווים בארץ; כל זאת, חשוב להדגיש, בעוד שאר המשפטים הנאמרים במונולוג מציגים את היחסים הערתיים כנושאים אופייניים של קונפליקט הקשור גם למעמד חברתי ('אנחנו נהיה ראש ממשלה ונהיה מיניסטר הפנים [...] והכל אנחנו נהיה') ולנישואים בין-ערתיים ('אחר כך ימותו להתחתן אתנו'). כך, באופן פרדוקסלי, הפכה במת תל"ם, שנועדה לעורר בעולה תחושת אחדות לאומית, למקום שממנו הדהרו קולותיו של השסע הערתי, למקום שבד בבד עם הדגשת הזהות התרבותית המשותפת הבנה בקרב צופיו תודעה ערתיית נבדלת המתעצמת בסממניה המעמדיים.

35 ח' חבר, 'לא באנו מהים: גיאוגרפיה ספרותית מזרחית', הנ"ל, 'שנהג ופ' מוצפי-הלר (עורכים), מזרחים בישראל: עיון ביקורתי מהודש, ירושלים ותל-אביב תשס"ב, עמ' 196-201.

36 'שנהג', 'יהודים יוצאי ארצות ערב בישראל: הזהות המפוצלת של מזרחים במחוזות הזיכרון הלאומי', חבר, שנהג ומוצפי-הלר (שם), עמ' 120-123.

ההתקבלות ותרומתה לכתיבת מחזות יזומים – 'רחמים מלך התימנים'

על ההתקבלות של המחזה בקרב העולים מעיד מכתב ששלח אחד העולים אל דמארי, ושממנו עולה כי המונולוג המתמקד ביחסים העדתיים הוא שהתחבב במיוחד על העולים: 'שמענו שאתה מדבר טוב על התימנים שיהיו כבר ראש ממשלה ושר הפנים וקונסול וכו' וכו', והיינו כחולמים. וכולם נהנו מדברך הטובים, אפילו האשכנזים [...] וכולם מלחשים זהו מלך התימנים והמעברות'.³⁷ עבור המארגנים בתל"ם, ובראשם יוסיפון, שהיה האחראי לפעילות היומיומית של הארגון, היווה המכתב תמריץ, אחד מרבים, לנקוט יזמה חדשה – הזמנת מחזות עבור העולים. דמארי תיאר את שמחתו של יוסיפון כאשר נודע לו על הידיעה בעיתון המדווחת על המכתב שקיבל מאותו עולה – באותו היום נכנס לחדר האיפור של השחקנים וביקש מהם להרים כוסית לכבוד העניין: 'יש רשימה בעיתון "מעריב" על רחמים מלך התימנים בעקבות מכתב שהתקבל לתאטרון "אהל" ממורי אחד במעברה. אתם רואים! יש שכר לפעילותנו, העולים משתתפים בפועל בהצגותינו. זאת הדרך להשפיע עליהם. לקרב אותם אלינו ואל המתרחש בארצנו'.³⁸

שמחתו של יוסיפון מיטיבה לשקף את החשיבות שראתה הנהלת תל"ם בהשתתפות של הקהל. אין ספק ששאיפה כנה עמדה מאחורי המעשה של מי שביקש לראות את קהל היעד נהנה מהפעילות האמנותית שארגונו מביא. עם זאת אפשר להניח שהיו מניעים נוספים. ללא השתתפות הקהל, חששו מן הסתם אנשי תל"ם, עלולה פעילות הארגון להיחשב חסרת תועלת ועלויותיה לא היו מצדיקות את עצמן במדינה הצעירה. אין לתמוה על כך שיוסיפון שמח כל כך לקרוא דווקא בעיתון 'מעריב' ידיעה על המכתב שנשלח אל דמארי.³⁹ פרסום הידיעה במדיום ההמוני, שמונה חודשים לאחר תחילת הפעילות של תל"ם, הראתה לכול כי פעילות הארגון יכולה לסייע בתהליך קליטתם של העולים.

השתתפות הקהל במופע הייתה גם צורך של ארגון שחפץ לקרב את הבמה אל העולים כדרך להנחיל להם את ערכי הצינונות. התקבלות המחזה של תל"ם וההזדהות עם הדמויות שבו סימנו את הקבלה של אותם המסרים החבויים בטקסט הדרמטי. הצלחתו של דמארי לימדה כי דמויות שמהן משתקפת בבואתן של העולה מהוות עבור העולה גורם להזדהות ומעוררות אותו להשתתף במופע הדרמטי – תהליך המתרחש ביתר שאת כאשר אלה מגולמות בידי שחקן הקרוב לעולם חוויותיו של העולה ונותן להן ביטוי בימתי אמין יותר. בדרך זו הפכה הבמה נגישה לעולה וקרובה לעולמו, ומסריה הגיעו אליו על דרך ההזדהות.

היזמה להזמין מחזות חדשים עבור העולים נבעה גם מן ההיצע הדרמטי של התקופה. תל"ם ביקש להעניק 'עדיפות למחזה מן ההווי הארצישראלי', אך בשנתו הראשונה התקשה לעשות זאת מאחר שלדעת אנשי הארגון המחזות שהעלו התאטראות 'לא תמיד חפפו את המגמה החינוכית של תל"ם,

37 דמארי ומדליה (לעיל, הערה 24), עמ' 60.

38 קטע הכתוב במכונת כתיבה שכותרתו 'יוסיפון', ארכיון דמארי.

39 'מכתב ל"מלך התימנים"', מעריב, 6 באוגוסט 1953.

המתכוונת לנטוע בלב העולה אהבה לארץ ולאדמה ואמונה בעתידן.⁴⁰ על כן פנו אל הסופר והמחזאי משה שמיר בבקשה שיכתוב מחזה לעולים החדשים שיהלום את מטרות הארגון.

שמיר, מחזאי יליד הארץ שמחזהו 'הוא הלך בשדות' (1948) היה אחת ההצלחות הגדולות ביותר על הבמה העברית שלאחר קום המדינה, כתב עבור הרפרטואר של תל"ם לשנת 1954 מחזה ששמו 'סוף העולם'. דמארי קשר במפורש בין הופעתו בהצגת 'העיר הזאת' ובין הזמנת 'סוף העולם' – לדבריו לאחר הצלחתו בקרב העולים 'הזמין [יוסיפון] את הסופר משה שמיר לכתוב מחזה על חיי העולים ושבו יהיה לי תפקיד ראשי'.⁴¹ אין אישוש לכך בדברים שאמר שמיר בריאיון עמו לפני שנים אחדות. לדבריו תל"ם אכן הזמין ממנו מחזה לעולים, ובעקבות הזמנה זו כתב את מחזהו, מתוך מודעות לקהל היעד, ועבור אלה כתב בשפה קלה להבנה ועיצב את דמותו של התימני ואת שאר דמויות העולים, הן מארצות האסלאם והן יוצאי אירופה. כבר בשלבים המוקדמים של הכתיבה הוא ידע שהמחזה יועלה במסגרת תאטרון 'אהל', אך לטענתו לא היה מודע לכך שדמארי אמור לשחק במחזה.⁴² את החוט המקשר בין דמארי ובין המחזה החדש אפשר למצוא בדמותו של הבמאי ברכן. 'סוף העולם' נכתב מתוך מה שמיר הגדיר 'שיתוף של מחשבה' עם אותו במאי, שאמור היה לכייומו עם סיום הכתיבה.⁴³ ברכן ביים גם את המחזה 'העיר הזאת', ואפשר לשער שהניסיון שצבר במחזה זה תרם לעיצוב דמות התימני במרכז הדרמה ולכך שהיא נראית כאילו נתפרה למידותיו של דמארי.

האינטראקציה החיובית שנוצרה בין העולה ובין הדמות שגילם דמארי בהצגה 'העיר הזאת' הייתה אפוא אחד הגורמים שתרמו לכתיבת מחזה עבור העולים. גם אם בשלב זה נעשו הדברים מתוך הרצון להנחיל לעולים את עולם הערכים הצינוני, מתברר כי הקהל של תל"ם היה גורם פעיל, שעבורו נכתב לראשונה מחזה ישראלי מקורי שהעמיד במרכז את העולה מארצות האסלאם.

שמיר העריך שלא היה כותב את המחזה לולא הבקשה של תל"ם.⁴⁴ עדותו של שמיר מאירה הזמנה נוספת של תל"ם מאותו הזמן, מן המחזאי והסופר יגאל מוסינזון. מוסינזון, מחזאי שברומה לשמיר שיקף את דור הארץ באחת ההצלחות של תאטרון 'הבימה', 'בערבות הנגב' (1949), כתב עבור הרפרטואר של תל"ם לשנת 1954 את המחזה 'קובלן', מחזה שבמרכזו העולה מארצות האסלאם. על אופייה של ההזמנה מלמדים דברים שנכתבו בסקירה של תל"ם לשנת 1953, לפני שנתקבלו המחזות: 'תל"ם עשה עתה צעד ראשון במינו בשטח הבמה והמחזאות בארץ: הזמנו שני סופרים (משה שמיר ויגאל מוסינזון) לכתוב שני מחזות מחיי הארץ שיהיו יפים במיוחד לעולים חדשים ויבטאו לבטי היאחזותו של המתנחל העברי באדמת הארץ ושמחת התעוררותו'.⁴⁵ לדאבונו של הארגון, כל מחזאי פירש את ההזמנה בדרכו שלו, ובאורח מפתיע החזירו מחזות אלה לבמה את הכפילות הקולית שהתגלתה בדמותו של רחמים, אותה דמות שתרמה לא מעט להזמנתם.

40 סקירה לתקופת ינואר-ספטמבר 1953 (לעיל, הערה 6), עמ' 8.

41 קטע הכתוב במכונת כתיבה שכותרתו 'יוסיפון', ארכיון דמארי.

42 ראיון עם משה שמיר ז"ל, 14 בינואר 2002.

43 שם.

44 שם.

45 סקירה לתקופת ינואר-ספטמבר 1953 (לעיל, הערה 6), עמ' 5.

מרי לוי – רוח הפיוס

במחזה 'סוף העולם'⁴⁶ בחר שמיר להציג הווי של מושב עולים, תוך עידון המציאות הישראלית עד שנראה כי העלילה מקורה במהתלה קומית ולא במציאות גופה. העולים מתוארים ברגע שבו נודע להם כי הכביש הנסלל סמוך למושב אינו עתיד להתחבר אליו. הם מסרבים לקבל את רוע הגזרה ונוצר קונפליקט קומי בין שני מחנות: אלה המבקשים להעתיק את מקום המושב ולקבעו סמוך לכביש, ואלה הטוענים שאין להזינו ממקומו. הקונפליקט שיצר שמיר מסמל קונפליקט רעיוני וערכי בין אלה המבטאים את הערך הציוני של האחזות בקרקע לבין אלה שטרם הפנימו עולם ערכי זה ומשקפים ברצונם חשיבה טרום-ציונית, גלותית. שמיר כתב קומדיה דידקטית הדומה באופייה למחזות במסורת ה'ראליזם הסוציאליסטי': הוא כפה על המציאות תיאור אידילי והציג מעין גרסה ציונית לתמה של 'היתוך מופלא' (Miraculous Smelting), שחזרה והדהדה במחזאות הרוסית בשנות השלושים. בדומה לתהליך שעוברות הדמויות במחזות הרוסיים, שבו הן הופכות לאזרחים טובייהם למופת, עוברים העולים במחזה של שמיר תהליך שבו הם מטמיעים בהדרגה את עולם הערכים הציוני.⁴⁷ הגננת יעל, ילידת הארץ, מציעה לעולים שיסללו בעצמם כביש גישה מן המושב אל הציר הראשי, ובהדרגה זוכה ההצעה לאמון של העולים – משמע שהללו הפנימו את הערך הציוני של האחזות בקרקע ולמדו את אורחותיה של ה'צבר', המנסה למצוא פתרון יצירתי בלי לחרוג מהמסגרת של אותו עולם ערכים. בעולם המעורר של שמיר מסתיימת העלילה בדאוס אקס מכינה, בדמותו של מודד המופיע לפתע ומודיע להכרי מושב שהתוואי שסללו העולים הוא התוואי הנכון, וכי למעשה הסוללים טעו מלכתחילה בתכנון כביש שאינו מגיע למושב.

במרכז העלילה הקלילה הציב שמיר את דמותו של מרי לוי – עולה מתימן, מוהל, שדכן ושוחט. העמדת דמות זו במרכז הייתה חידוש במחזאות של שמיר, שעד אותה עת מיקד את עלילותיו בחוויותיהם ובלבטיהם של בני דורו.⁴⁸ דמארי, שבהצגת 'העיר הזאת' מילא תפקיד משני, שהיה חידוש על הבמה העברית באותה עת, גילם ב'סוף העולם' את דמותו של מרי לוי, ובכך זכה לראשונה לתפקיד מרכזי על במת התאטרון הרפרטוארי 'אהל'.

בחינת דמותו של מרי לוי במחזה 'סוף העולם' מגלה ששמיר הקנה לה כושר ביטוי רב, אך נראה כי בתוכנו של המילים ששם בפיה לא התכוון להציב מראה אמינה לתחושותיו של העולה בארץ. מרי לוי מטיף לשאר הדמויות בשם ערכי הציונות של עבודת האדמה וההיצמדות אל הקרקע ומנסה ללא לאות להנחיל להן ערכים אלה. הוא מפציר בקוגלמן: 'קום וקח לך חלקת אדמה'.⁴⁹ לרבקה, העובדת בעיר הגדולה, הוא מסביר באריכות את חשיבותו של הכפר במערך הארצי ומנסה לעודדה לפנות אל עבודת האדמה: 'הכפר מאכיל את העיר. אנחנו, והקיבוצים, והמושבים, המושבות – אנחנו מאכילים

46 מ' שמיר, סוף העולם: קומדיה מחיי הארץ בשלוש מערכות, תל-אביב תשי"ד.

47 ראו: I. Solovyova, 'The Theatre and Socialist Realism', R. Leach & V. Borovsky (eds.), *A History of Russian Theatre*, Cambridge 1999, pp. 325-357

48 לניתוח מחזותיו של שמיר מאותה עת ראו: שוהם (לעיל, הערה 9), עמ' 25-70.

49 שמיר (לעיל, הערה 46), עמ' 6.

אותם. ובמקום לרוץ אליהם לתל-אביב, צריכה את לשבת כאן, במשק שלך ולעבד, להוציא לחם מן האדמה, לגדל עז, להצמיח ירקות'.⁵⁰

שמיר העניק חשיבות רבה למצע האידאולוגי בעיצוב דמותו של מרי לוי, אך במקביל ביקש להתאימה לקהל העולים. מלבד היותה דמות קומית שידה בכול, והמעוררת את חיבתו של הצופה במהתלותיה, מיוזג בה המחזאי תווים מסורתיים המקרבים אותה אל העולים, שרבים מהם קיימו אורח חיים דתי-מסורתי. מרי לוי משתמש פעמים רבות במקורות, ושפתו מתובלת באינספור מובאות מן התנ"ך. את יחסו למסורת הוא מבטא באמרו ש'בשביל פסוק מן החומש תמיד יש זמן, תמיד!'.⁵¹ מלבד הרצון לעורר בקהל הזדהות עם הדמות, ולקרב את הדמות הבימתית אל הקהל הבקיא ברזי הדת, משרתות מובאות אלו צרכים דרמטיים. דרך עיצוב שפתו של מרי לוי ביסס שמיר את מחזהו על חומרים טרומיים המוכרים לקהל, ואלה היו תשתית ליצירת האפקט הקומי ולהעברת מסרים אידאולוגיים. בחלק מהמקרים משתמש מרי לוי באמרות מהתנ"ך כאמצעי להתגרות בשאר הדמויות ולהוציאן משלוותן, ובמקרים אחרים מגויס התנ"ך ככלי להעברת המסרים הציוניים. מרי לוי פונה אל העולים המבקשים להעתיק את המושב ממקומו ומצטט מן התנ"ך אמרה המשווה לערך הציוני של ההתיישבות וההיצמדות אל הקרקע גוון תנ"כי: 'ונטעתים על אדמתם, ולא ינתשו עוד מעל אדמתם'.⁵²

נראה שבעיצוב הקומי של דמותו של מרי לוי יש מאפיינים המשיקים לדמותו של ה'איש הנבון' (Raisonneurs) במחזותיו של מולייר: דמות הניצבת בין שתי דמויות המציגות עמדות קוטביות ומדברת ומטיפה בשם העמדה ההגיונית כפי שתופס אותה המחזאי, ושהקומדיה אמורה לאשרר.⁵³ מולייר הציב את ה'איש הנבון' שלו במשולש של דמויות, ואילו שמיר הציב את מרי לוי במשולש רחב יותר, בין הגנת הצברית ובין קבוצת העולים במושב. בתוקף תפקידו כ'איש הנבון' מרבה מרי לוי להטיף בשם הערכים שבהם האמין המחזאי, ומקדם את ההיגיון הציוני שביקשה הקומדיה לאשרר. ברם האופן שבו דמות זו מתרגמת את הערכים הציוניים לערכים דתיים היווה בעיה, שכן ייחוד יתר של הערכים הציוניים על ידי דמות המייצגת את עמדת המחזה עלול היה לערער את תפיסת העולם החילונית שבה דגל שמיר. כדי למנוע זאת הבהיר שמיר את גבולותיהן של המסורת והדת במחזותיה החילוניים של הציונות:

לוי: אל דאגה, יעל. מן השמים יעכבו אותם!

יעל: אתה מתכוון אולי לחיל האוויר?

לוי: יש משהו יותר חזק מחיל האוויר – השם יתברך!

יעל: הוא? מה אכפת לו? הוא כבר ותיק בארץ הזאת. הוא אינו דואג לחדשים!

לוי: בשבילי – כלנו ותיקים! עוד מימי אברהם אבינו!

50 שם, עמ' 17.

51 שם, עמ' 39.

52 שם, עמ' 54.

53 א"ר תומפסון, אנטומיה של הדרמה, תרגם ש' בן מיכאל, ירושלים תשל"ו, עמ' 163-164.

יעל: ומה הוא יכול לעשות למעננו בעניין זה?
 לוי: דבר אחד קטן: להוריד גשם! ראשית בשביל לעכב אותם שלא יפרקו את בתיהם,
 ושנית – בשביל העגבניה שלי, ושלישית – בשביל האדמה והשדות והכרמים.
 יעל: כל זה יפה – אבל גם אנו צריכים לעשות משהו.⁵⁴

בקטע זה יצר שמיר עימות נוסף, משני, בין שתי דמויות הפועלות למימוש אותה מטרה. עימות זה מסמן קונפליקט דרמטי חדש: בין החשיבה הגלותית הסבילה והתלותית ועמה הציפייה התמידית לנס ולגאולה משמים, ובין התפיסה הציונית-סוציאליסטית, המאמצת מושגים מן המסורת אך עוקרת מהם כל ממד של התערבות אלוהית במעשיו של האדם, ומעמידה במקום זאת גישה רציונליסטית הרואה באדם את הגורם הבלעדי לשינויים המתחוללים במציאות.⁵⁵ באמצעות הקונפליקט המשני

שמיר ייחד את הבמה תוך ניסיון מתמיד לאשרר את התפיסה הציונית-החילונית, המבקשת לנתק מן המסורת והדת את הממד התאולוגי.

שמיר הציב את מרי לוי בשני מוקדי העימות ברוזמנית – כ'איש הנכון' המטיף בשם הערכים הציוניים ומתרגמם לערכים דתיים, דמות חיובית בעיקרה, וכאדם שהוא עצמו מושא לחינוך בשל שרידי החשיבה הגלותית שנתרו בו. בכך הפך אותו לדמות ייחודית של מעין מטיף ציוני בעל חשיבה גלוית. סממני הגלותיות חוזקו בהופעה הבימתית



סעדיה דמארי ב'סוף העולם'

(באדיבות הארכיון והמוזיאון לתאטרון ע"ש ישראל גור, האוניברסיטה העברית בירושלים)

מימין: אורי לוי, מרים האזור, שמחה צחובל וסעדיה דמארי ב'סוף העולם'

54 שמיר (לעיל, הערה 46), עמ' 22-23.
 55 א' דון-יחיא, 'חילון שלילה ושילוב: תפיסות של היהדות המסורתית ומושגיה בציונות הסוציאליסטית', כיוונים, 8 (קיץ תש"ם), עמ' 29-46.

של הדמות – דמות התימני בעל הפאות, כמו רחמים בהצגת 'העיר הזאת'.⁵⁶ דמות זו הייתה קרובה אפוא לעולמם של העולים, הן במישור המילולי והן בזה החזותי, ובה בעת אשררה את הדימוי של התימני השורשי ואת תפיסת עולמם החילוני של רבים מהצופים בקהל הוותיק. ייתכן שבזכות עיצוב דמותו של מרי לוי התקבל המחזה באהדה הן על ידי העולים והן על ידי הקהל הוותיק. הנתונים מלמדים שהמחזה הוצג מחוץ לתל"ם פעמים רבות יותר מאשר הוצג במסגרת הארגון. לדוגמה עד סוף יולי 1953 הוצג המחזה חמישים ושבע פעמים, שתיים-עשרה מהן בלבד במסגרת תל"ם.⁵⁷ הצבת דמותו של מרי לוי במרכז המחזה וליהוקו של דמארי היו חידוש על הבמה העברית, וקל היה לקבל חידוש זה בעיקר משום שעלה ממנו מסר של אשרור ערכי החברה הקולטת; דמות זו ייצגה בתוך תבנית העלילה הקומית את השתלבות העולים בתרבות הארץ המושגת על עולם הערכים הציוני. המבקרים והקהל קיבלו באהדה את דמותו של דמארי ונהנו מכישרון המשחק שלו, מהקומדיה כקומדיה ומן הרוח הפייסנית שנשבה מדמותו. ברוך קרוא כתב ב'הבוקר' כי ההצגה 'מעוררת צחוק בריא מן הראש ועד הסוף' וש'בייחוד מצטיין סעדיה דמארי, הוא השוחט והשדכן והוא הפטריוט הגדול של האדמה'.⁵⁸ אשר נהור כתב ב'ידיעות אחרונות': 'ראשון להם [לשחקנים] הוא ללא ספק סעדיה דמארי בתפקיד מרי לוי, השוחט, המוהל והשדכן של המושב. הוא המגלם את רוח הפיוס ואת האידאל הציוני בקומדיה והוא מתגלה כשחקן הומוריסטי ומחונן'.⁵⁹ דומה כי עבור הצופה הוותיק שימש המחזה נתיב בריחה אל ייצוג מציאות אוטופי כמעט, גרסה תאטרונית המעמידה מול החששות המתהווים נוכח גלי העלייה בשנות החמישים הראשונות, עלילה קומית המהווה אתנחתא אופטימית. שמיר הצליח לעצב מחזה שהלם את הציפיות של הגורמים המזמינים וגם את אלה של הקהל הרחב, ותיקים ועולים כאחד. באשר לעולים אפשר לומר שהללו זכו לראות על הבמה עלילה המציגה את ניסיונם בארץ באמצעות שלל דמויות שעמן יכלו להזדהות. המחזה, שעלילתו מוקמה במושב עולים, קירב את הבמה הישראלית אל עולם חוויותיו של העולה. הפן הקומי התבלט ואף השכיח את העוברה שאין מדובר בקומדיה גרדא אלא במחזה מטעם, מחזה בעל מסורות אידאולוגיות ברורות. כפי שתיאר זאת ניימן, ההצגה נצפתה בעיקר כקומדיה חביבה הצוחקת עם כולם ועל כולם:

בקומדיה זו – כשאינן לחם, אוכלים תרנגול. מיופה במקצת? לא מציאותי? מה איכפת, העיקר – שצוחקים. ואפילו העולים אנשי המעברות, שראו ראשונים את הקומדיה, צחקו על עצמם. הם קיבלו סיפוק מלא, שצוחקים גם על אנשי העלייה השנייה ועל הפקידים – יש שוויון במנת הצחוק.⁶⁰

העולים, כמו הצופים הוותיקים, ראו במחזה שנכתב עבורם קומדיה קלילה ונהנו מן הפן ההומוריסטי שלו. שמיר הצליח ליצור מחזה שבשפה האחידה והפשטה שבפי הרמויות שבו אינו מציג אף לא אחת מהן כמגוחכת יותר מרעותה.

56 תמונות מההצגה 'סוף העולם', ארכיון דמארי.

57 לנתונים ראו: רוח פעילות 'אהל' לשנת תשי"ד, אה"ע, IV-208-1-8314, עמ' 8; סקירת פעילות תל"ם לשנת 1954 (לעיל, הערה 7), עמ' 17.

58 ב'ק'וב' קרוא, "סוף העולם" ב"אהל", הבוקר, 9 ביולי 1954.

59 א' נהור, 'ציונות עם טיפת הומור', ידיעות אחרונות, 6 ביולי 1954.

60 י"מ ניימן, 'עולם חדש – בסוף העולם', דבר השבוע, 8 ביולי 1954.

שמיר עיצב את דמותו של מרי לוי כדמות בימתית שכאילו 'מתקנת' את אותן 'חריגות' שהתגלו בדמותו של רחמים במחזה 'העיר זאת'. מרי לוי אינו מתבל את דיבורו במילים מן השפה הערבית, אינו מציג תודעה תרבותית נבדלת, ואינו מתייחס כלל למערכת היחסים הבין-עדתית בארץ, שהלכה וקיבלה בהדרגה אופי של קונפליקט. שמיר הרחיק מהדמות כל גילוי של השיח העדתי וביקש לעצבה כך שתדגיש את המכנה האתני-התרבותי המשותף לעולים וקולטים. מרי לוי מעניק גוון דתי לערכים הציוניים ומציגם כחלק מהמסורת הדתית עתיקת היומין של העם היהודי, והמילה 'יהודי' – ביחיד וברבים, בהצהרה על עצמו ובשאלה – תופסת מקום בולט באוצר המילים שבו הוא משתמש לאורך כל המחזה.⁶¹ דמותו זו של מרי לוי, המתגלה במחזה בעיקר כשופר לערכים הציוניים, הפכה אפוא בידי שמיר למעין שופע של אופטימיות באשר לעתידו של תהליך 'מיזוג הגלויות' בארץ.

'קזבלן' – אוריינטליזם חלקי

במחזה 'קזבלן'⁶² ביקש מוסינזון לעסוק בהיבט בעייתי של תהליך הקליטה: תחושת האפליה העדתית. הוא הציב במרכז העלילה את דמותו של קזבלן, עולה מצפון אפריקה, והמחיש באמצעות תבנית של מחזה בלשי את תחושת האי-שוויון שהוא חש. בעקבות מציאת גופת גבר אלמוני וסכין נעוץ בגבה, נחשד קזבלן באחריות למעשה. האצבע המאשימה המופנית אליו, והמסמנת אותו כמעט כמובן מאליו כחשוד בעברה, מעוררת את מחאתו נגד הסובבים אותו. אלה משקפים בעיניו את התנכרותה של החברה הקולטת אליו ואל בני עדתו.

כצפוי במחזה בלשי, פתרון העלילה מושהה ככל האפשר, והסוף המפתיע הופך את התמונה כולה – חפותו של קזבלן מתגלה לעין כול. קזבלן יוצא וידו על העליונה, אך בשל משקעים שצבר אין המחזה מסתיים ברוח פייסנית. קזבלן מסרב להצעה לעבור למושב עם חבריו, בטענה שגם שם אין מי שיערוב לו שלא יטפלו עליו עלילות שווא. מוסינזון הותיר את המחזה פתוח באשר לעתידה של הדמות הראשית, ובעשותו כך השאיר את מערכת היחסים הבין-עדתיים כבעיה שלא באה על פתרונה.

ברומה למחזהו של שמיר, סימן המחזה של מוסינזון חידוש על הבמה העברית בדרך בניית העלילה סביב דמותו של עולה מארצות האסלאם. ייחוד נוסף של המחזה בא לידי ביטוי בהיותו ניסיון ראשון להעלות על קרשי הבמה את הבעייתיות הטמונה במערכת היחסים הבין-עדתית.

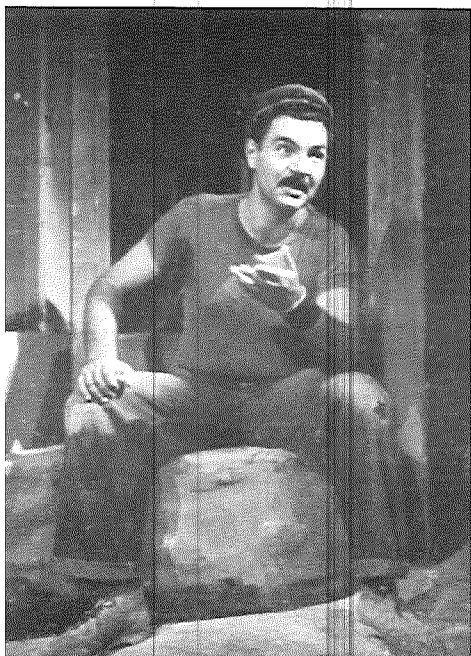
אופן ייצוגם של יחסי העדות על דרך הקונפליקט וסימומו הפסימי של המחזה הכריעו את הכף לחובתו, ותל"ם בחר שלא לכלול אותו במסגרת פעילותו לשנת 1954. 'קזבלן' היה בבחינת גולם שקם על יוצרו. המוסד שביקש להמריץ ולעודד את 'רצון ההתלכדות בין עדות ושבטים',⁶³ בסופו של דבר יום ומימן כתיבת מחזה שנתן ביטוי בימתי חריף במיוחד לשסע האתני-העדתי בחברה הישראלית.

61 שמיר (לעיל, הערה 46), עמ' 9, 55, 71.

62 'מוסינזון, קזבלן: מחזה בשלוש מערכות, תל-אביב (תש"ך).

63 סקירה לתקופת ינואר-ספטמבר 1953 (לעיל, הערה 6), עמ' 4.

בזמן שתל"ם רחה את המחזה משיקוליו שלו, היו אלה השיקולים הרפרטואריים של תיאטרון 'הקאמרי' שעמדו מאחורי ההחלטה של התיאטרון לאמץ את המחזה. מדיניות הרפרטואר של הקאמרי התאפיינה במה שכינה גד קינר 'רלוונטיות קונפורמיסטית': 'המודעות הדיאלקטית לצורך לחשוף נקודת תורפה מחד גיסא, ולמנוע נתק ואנטגוניזם מצד הצופה, מאידך גיסא'.⁶⁴ נראה שהמחזה 'קזבלן' מתאפיין בתכונות שחיפש 'הקאמרי'. בנושאו נגע המחזה בעצביה הרגישים של החברה הישראלית,



יוסי ידין בדמות 'קזבלן'

אך בעיצוב דמותו של קזבלן יצר מוסינזון דמות אמביוולנטית שלא היה בה כדי לאיים על עולם ערכיה של החברה הקולטת ועל האופן שבו ביקשה לראות את עצמה. דמות זו סיפקה למעשה את האחר שבאמצעותו יכלה החברה הקולטת לאשרר את זהותה ואת ערכיה.

המחזה המוזמן של מוסינזון פתח את עונת העשור של תיאטרון 'הקאמרי', ללא כל תכנון עתידי להצגתו במסגרת תל"ם. הוא בוים בידי שמואל בונים, ולתפקיד קזבלן לוהק השחקן יוסי ידין. ההצגה הייתה עם העלאתה לאחת ההצלחות הגדולות שידע תיאטרון זה. היא הוצגה 172 פעמים, וניצבה לצד שלאגרים אחרים של תיאטרון 'הקאמרי', דוגמת 'הוא הלך בשדות', שהועלה בשנת 1948 והוצג 171 פעמים טרם שחודש בשנת 1956.⁶⁵

דמותו של קזבלן עוררה מגוון תגובות. חלק מן הצופים התייחסו אל הדמות כהתנשאות וראו בהצגה הזדמנות להציץ אל מה שכונה באותם ימים 'ישראל השנייה': 'המרוקני צועק, והצופים צוחקים. הנושא שהוא טראגי ביסודו, הופך לאכזוטיקה [...] הקהל התל אביבי כאילו מבליט את עליונותו והתנשאותו כלפי אנשי "השטח הגדול"

ביפו, שהם כל כך צבעוניים, מגרים, פיקנטיים, כמו "פאלאפל"'.⁶⁶ לעומת זאת היו מי שדמותו של קזבלן זימנה להם אפשרות להיכרות עם העולה ותחושותיו, ואף חשו הזדהות עמה. בעיתון מצפון נכתב כי 'הודות לביצוע של ידין הכרת אותו ואת תודעתו הזרה ונפשך יצאה לקראתו'.⁶⁷

העובדה שלא נכלל ברפרטואר של תל"ם לשנת 1954, לא מנעה מקהל העולים שלו יועד המחזה לצפות בו. בחודש נובמבר באותה שנה הוחלט במפעל האשלג בסדום להזמין את ההצגה. אחד הנהגים, עולה מצפון אפריקה, שצפה בהצגה בתל-אביב, הציע כי זו תוצג בפני פועלי המפעל.⁶⁸ הצעתו התקבלה פה אחד, בעיקר בשל הקשר של המחזה אל העובדים, ש-80 אחוז מהם היו יוצאי צפון אפריקה.⁶⁹

64 ג' קינר, 'הרלוונטיות הקונפורמיסטית של המקור בקאמרי', ה"ל, א' רוזיק ופ' רוקס (עורכים), הקאמרי: תיאטרון של זמן ומקום, תל-אביב 1999, עמ' 80.

65 המחזה 'הוא הלך בשדות' חודש בשנת 1956 והוצג עוד 130 פעמים. לנתוני הצגות 'הקאמרי' ראה: 40 שנה (לעיל, הערה 8).

66 י"מ ניימן, 'אני מוכרח לצעוק את זה', דבר, 16 בספטמבר 1954.

67 פ' גור, "קזבלן" – לעג'מי או לצור מעון', מצפן, 15 בספטמבר 1954.

68 'Tel-Aviv Troupe is Seen at Sodom', *The New York Times*, November 13, 1954

69 א' גורן, 'כלנו כאן קזבלן', מצפן, 3 בנובמבר 1954.

העובדים הזדהו עם הדמות וקיבלו אותה בחום, ובסוף ההצגה נשאו את ידין על כתפיהם. עם זאת לא כולם היו אדישים לפן השלילי שבדמות, וכפי שהעיד ידין היו שצעקו לעברו באותו מעמד: 'רוצים שתדע, קאזה, שלא כולנו כמוך, לא כולם מרוקן-סכין'.⁷⁰ נראה שגם אם לא הייתה השלמה מלאה עם הדרך שבה הוצג העולה, נטו העולים להבליג על פן זה ולראות בקובלן דמות המייצגת את תחושותיהם. קובלן היה דמות בימתית שהעולים יכלו להזדהות עמה, וזאת בתקופה שבה הציעה להם הבמה העברית היצע דל.

העולים לא רק צפו ב'קובלן' מחוץ למסגרת תל"ם – בהשפעתם הוצג המחזה כעבור מספר חודשים גם במסגרת תל"ם. במכתב ששלח ב-20 במאי 1955 כתב יוסף שקד, מנהל המחלקה להנחלת הלשון וההשכלה במשרד החינוך, אל מרדכי רוזן, נציג המשרד בוועדה המצומצמת של תל"ם:

משאלה ראשונה בעניני תל"ם. הננו מבקשים אותך לדאוג בשעת תכנון בקורי תל"ם בהנהלה המצומצמת, לעריכת הצגת תאטרון לכל לומדי העברית בירושלים והפרוזדור, לפי בקשת הועד המחוזי של המבצע [להנחלת הלשון]. המאזינים מבקשים שההצגה תיערך במחצית השניה של חודש יוני וקוראים בשם ההצגות: קובלן ונאסר א-דין.⁷¹

בקשתו של שקד הושפעה לדבריו מטעמו של קהל לומדי העברית. שתי ההצגות שציין קשורות לעולמם התרבותי ולהווי החיים של העולים מארצות האסלאם בארץ, ועל כן מסתבר שהם היו חלק גדול מהעולים שעמם בא שקד במגע. התכתובת של תל"ם ופירוט ההצגות ותאריכיהן מלמדים כי לאותו מכתב אכן הייתה השפעה. בחודש יולי שלח תל"ם מכתב אל תאטרון 'הקאמרי' שבו העלה על הכתוב הסכם קודם שנערך בעל-פה בינו ובין התאטרון, ושבו נקבע כי עוד באותו החודש יועלו במסגרת תל"ם מספר הצגות של המחזה 'קובלן'.⁷² המחזה הוצג בחודש יולי במסגרת תל"ם פעם אחת בכפר-סבא ופעם אחת בירושלים בפני 1,458 צופים.⁷³ הצגת המחזה בירושלים בסמוך למועד שבו כתב שקד את בקשתו מאירה את האופן שבו השפיע טעמו של קהל העולים מארצות האסלאם – בתיווכו של שקד – על פעילות תל"ם, והניע את הארגון להגמיש את מדיניות הרפרטואר ולכלול בו מחזה מוזמן שדחה שנה קודם לכן.

ותיקים ועולים כאחד תרמו את תרומתם להצלחת המחזה על הבמות ברחבי הארץ ובמסגרת תל"ם. השאלה המתבקשת היא מה במחזה הביא להתקבלותו האוהדת על ידי מגוון קהלים, והתשובה נעוצה בדרך שבה עיצב מוסינזון את הדמות ובדרך שבה גולמה על הבמה. עיון במחזה מגלה שגם אם הזדהה עם הדמות ועם כאבה, וגם אם עיצב אותה כך שתוכל להתאים לקהל נמענים חדש, עדיין נקט מוסינזון גישה מתנשאת ופטרונית ברורה. דן אוריין אבחן את דמותו של קובלן כדמות סטראטיפית דרוקטבית הנוטה בעיקר אל הקוטב השלילי. אוריין הצביע על הקשר שבין דמות זו לסטראטיפ של המרוקני שרווח בשנות החמישים, ושייחס לעולים אלה נטייה לשתייה, אלימות ופרימטיביות.

70 ע' נעמן, 'קובלן 4', ידיעות אחרונות, 21 ביולי 1989.

71 י' שקד אל מ' רוזן, 20 במאי 1955, גה"מ, גל 1250/9.

72 י' אברך אל הנהלת 'הקאמרי', 10 ביולי 1955, אצ"מ, S42/348.

73 פעילות תל"ם לשנת 1955, עמ' 12, אצ"מ S42/348.

אבחנותיו של אוריין נכונות בעיקרן ואפשר לאמץ את רובן כנקודת פתיחה לדיון במחזה 'קזבלן'. ברם אף שאוריין קשר את המחזה לתל"ם, יש תחושה שבניתוח המקיף שהציע ראה בייצוג הבימתי תרגום מלא כמעט של אותו סטראוטיפ חוץ-בימתי, ושהוא נמנע מהתמודדות אמיתית עם משמעות העובדה שהמחזה יועד לעולים והתקבל אצלם.⁷⁴

אני רואה בעולים קהל פעיל, ומבקש להסביר כיצד תורגם הסטראוטיפ לכמה באופן שיכלו לקבלו. לתפיסתי המחזה מתאפיין ב'פנייה כפולה' וניתן לאבחן את התוצר הבימתי המוגמר, כלומר את הסטראוטיפ של המרוקני על הבמה, כייצוג אוריינטליסטי חלקי, שלא אחת סותר את עצמו – למרות נטייתו אל השלילי הוא הותיר לקהל העולים מגוון תכונות חיוביות, שאפשרו להם לקבלו. דמותו של קזבלן מוצגת כדמות של איש המזרח הלוקה בחשיכה לא רצינונלית ופרימיטיביות, אך המחזאי העניק לה גם ממד רצינונלי; אף שקזבלן מתגלה כערמומי וכאדם שבא מתרבות קפואה ונחותה, הוא רחוק מלהיות איש המזרח העצל הנמנע מהתמודדות עם אתגרים.⁷⁵

המבט האוריינטליסטי במחזה 'קזבלן' מתבטא באלימות של הגיבור, המפעפעת באופן אינסטינקטיווי כמעט, בנטייתו להיעלב ובהסברים הפסיכולוגיים שניתנים להתנהגות זו. הסברים אלה שוללים מהתנהגותו כל ממד של רצינונליות, ומהדהדים מהם מושגי הפרימיטיביות שחוקרים אחדים באותה תקופה ביקשו לקשור אל העולים:

אברמוב: כשאתה נוהג בכביש ומישהו עובר אותך במכוניתו [...] קזבלן: אף פעם לא אותי, יא חביבי! לא עוברים! עוד לא נולד 'הפרצוף' שעובר אותי בכבישים!

אברמוב: זהו בריוק. אתה נעלב, כשמישהו עובר אותך, עלבון אישי. נדמה לך שמקפחים אותך וגוזלים ממך את כבודך המפוקפק, וזוהי התנהגות של ילד קטן.

קזבלן: לשום ילד לא היו כל כך הרבה בחורות כמו לקזבלן. איך זה מסתדר אצלך במוח?
אברמוב: מסתדר. אתה אדם מבוגר בשטח אחד ומתנהג כילד בשטח שני. אתה מאמין בשימוש בכוח בחברה שאינה משלימה עם שימוש בכוח, לפחות לגבי האיש היחיד.⁷⁶

אין לדעת אם דיאלוג זה הוא תוצאה של תחקיר אם לאו, אך הניתוח הפסיכולוגי שהציע מוסינזון לדמותו של קזבלן נראה כאילו הוא מבוסס על אבחנותיו של קרל פרנקנשטיין משנת 1951 העוסקות במושג הפרימיטיביות בהקשר של קליטתם של העולים מארצות האסלאם. פרנקנשטיין מצא דמיון מבני בין המנטליות של האדם הפרימיטיביווי ובין זו של הילד. האדם הפרימיטיביווי, כמו הילד, ניחן ב'אני חלש', שבגינו הוא מתקשה להפריד בין ה'אני' ובין האובייקטים הנתפסים כ'לא אני'. בעיניו הכול נכלל בתחום ה'אני האיש' ונבצר ממנו להכיר במציאות החברתית הכללית, בזולת כאינדיווידואל

74 ד' אוריין, הבעיה העדתית בתאטרון הישראלי, תל-אביב תשס"ד, עמ' 77-92.
75 על התכונות שמעניק המבט האוריינטליסטי למזרח ראו: E.W. Said, *Orientalism*, Harmondsworth 1995 (London 1978)

76 מוסינזון (לעיל, הערה 62), עמ' 57.

ובערכים על-אישיים.⁷⁷ הגדרת המנטליות הזאת שימשה את פרנקנשטיין כדי לערער את אמתותה של תחושת הקיפוח שחש העולה בארץ: 'אנו יודעים את נטית האדם הפרימיטיבי בחברתנו להיות נעלב ומקופח, וזאת גם אם אין כל יסוד אובייקטיבי להרגשה זו'.⁷⁸ הדיאלוג שעיצב מוסינזון, שבו מושווה קזבלן לילד, הולך בנתיבי הגישה של פרנקנשטיין ותולה את תחושת הקיפוח ב'מנטליות הבעייתית' של קזבלן. קישור המבנה הנפשי למבנה הנפשי הפרימיטיווי מערער את עיגונה של תחושת האפליה במציאות ומקנה לקזבלן פרספקטיבה המעוותת את המציאות, והמסירה מהחברה הישראלית את האחריות לתחושותיו של העולה.

לעומת הדיאלוג הזה, האופן שבו מופלל קזבלן על לא עוול בכפו והמונולוגים ששם מוסינזון בפיו מהווים כתב אישום חריף נגד החברה הישראלית ומביעים כאב אמתי. בנסותו לדמיין את כאבו של קזבלן, הלוחם שעם שוך רוחות הקרב מצא עצמו בשולי החברה, שם מוסינזון בפיו מונולוג ארוך המעלה הסבר הגיוני לתחושותיו בהווה:

קזבלן: (לאברמוב) תפסיק, אתה גם כן! מה אתה יודע בכלל, חתיכת חוק יבש שכמותך? היית כבר זר ולא רצוי? [...] כל החברים שלי, אתה שומע [...] אלו שהצלתי את חייהם ואלו שהצילו את חי, אלו ששכבו על ידי בחפירות של עיבדים [...] שיחד בנינו מולדת חדשה ... מצחיק, מה? מצחיק ומגוחך לשמוע מפי שווארצה-מרקני, מקזה שהוא נלחם על מולדת חדשה? ובכן, תשמע. כל אלו החברים שלי, לאחר המלחמה מי שהוא הזמין אותי לביתו, להוריו, לשמוע איך מנגנים תקליטים בפטיפון, שם על המרבדים והכורסאות, והאמא הטובה שלו שהיא נקיה ומצוחצחת ומביאה תה, תה צח בכוס נקיה על מפה נקיה? איש לא הזמין! קזבלן נמחק – אתה שומע? [...] קזבלן טוב בשביל לשפוך את דמו, את המעיים שלו החוצה על התיל, אבל הוא לא טוב בשביל לשתות תה בחברה הגונה.⁷⁹

מלבד מונולוג זה העניק מוסינזון לדמותו של קזבלן תגובות עוקצניות וחדות לשון המשקפות את רמת התחכום שלו:

אבראשה: כל הפלוגה תרמה דם. לא? כל אלו שנפצעו קיבלו עירו דם – לא? ובכן יש לך חלק מהדם שלנו.
קזבלן: לא ידעתי שיש לי קצת מפקד פלוגה בתוך הדם שלי, ולך יש שוארצה מרוקני בתוך הדם האשכנזי הטהור שלך.⁸⁰

הציניות של קזבלן היא חלק מהיכולות שהעניק מוסינזון לדמותו, דמות שיש בה הכוח להוליך את הכול שולל. המהלך שעליו מנצח קזבלן, דהיינו הסתרת חפתו מהסובבים כדי ללמד לקח, מעניק

77 ק' פרנקנשטיין, 'למושג הפרימיטיביות', מגמות 4 (תמוז תשי"א), עמ' 339-360.

78 שם, עמ' 356.

79 מוסינזון (לעיל, הערה 62), עמ' 48.

80 שם, עמ' 60.

לדמותו את אותם הלכי החשיבה שנטל ממנה המחזאי בניתוח הפסיכולוגי. קובלן מצליח לתמרן את הסובבים אותו בשל יכולתו לקרוא את המציאות, את הלכי מחשבתם של האחרים ואת הדעות הקדומות עליו. בסוף המחזה מודה אבראשה: 'שיגענו אותך, חשדנו בו, ועשה את כולנו לטיפשים'.⁸¹ קובלן מתואר כמי ש'מסתכל באופן ערמומי',⁸² על דרך הייצוג האוריינטליסטי של איש המזרח, שדרכיו עקלקלות ועומדות בניגוד לבהירות ולישירות המאפיינות את איש המערב. אך מיד לאחר מכן הוא מוצג בניסיונותיו לפתוח לעצמו חיים חדשים בהווה, כדמות דינמית המציבה לעצמה אתגרים



זאב יוסיפון,
ממייסדיו ומפעיליו
של תל"ם

חדשים: 'הייתי מתקוטט לפעמים, אבל כאשר החלטתי לגמור עם החיים הללו ולעבוד... הפסקתי. זהו זה. אני עובד בכניין. מרוויח ונוחר בלילה כמו מערבלי בטון'.⁸³ קובלן של מוסינזון לא רק שאינו עצלן, כפי שמצטייר איש המזרח על פי הדימוי האוריינטליסטי, אלא הוא מתמודד עם חוסר האמון של האנשים בכוונותיו החדשות.

במקרים אחרים נקודת המבט האוריינטליסטית שימשה למוסינזון מקור לעיצוב האמביוולנטי של הדמות. קובלן דולה מזיכרונו תמונות מן העבר שבהן הוא רואה את אביו מכה את אמו וצועק עליה 'בסמטאות המלוכלכות של קובלנקה'. זיכרונותיו הם של ילד ה'יושב במחסן של עצים ופוחד לחזור הביתה, ששם מלוכלך וצועקים תמיד'.⁸⁴ עוד בטרם מתאר קובלן את ילדותו בצבעים קודרים אלה במערכה השנייה, מספק מוסינזון לקהל פרט נוסף אודותיו. בסוף המערכה הראשונה, בעת בה קובלן אינו נוכח על הבמה, נשמעת מאחורי הקלעים קול נגינת האקורדיון. מהדיאלוג המלווה את זו למד הצופה כי זהו קובלן שמנגן.⁸⁵ נקודת

המבט האוריינטליסטית של מוסינזון מתגלה בבירור בעיצוב הזה, כמו בעידון שהוא מעניק לקובלן בהווה. הוא דמיין את עברו כעבר השייך למזרח, אליהם ומזוהם, ללא כל סממן תרבותי, אך בחר בעבורו כלי נגינה שאינו שייך לעולם זה אלא להווי בארץ, הקשור לתרבות המערב. בזאת כאילו ביקש מוסינזון לומר שעידון זה הוא תוצר של חלק משלבי היטמעותו של קובלן בתרבות בארץ, כמו התגייסותו לצבא.

הייצוג האמביוולנטי של קובלן קיבל ביטוי בימתי בידי השחקן יוסי ידין. במשחק 'ישראל גור הגדיר 'ראליזם מסוגנן' סיגל לעצמו ידין סממנים חיצוניים מוקצנים, ובה בעת הציג משחק פנימי, שבו גילה הזדהות עמוקה עם הדמות ונתן ביטוי לחיבוטי נפשה.⁸⁶ תנועותיו היו לעתים חסרות ריסון,

81 שם, עמ' 69.

82 שם, עמ' 38.

83 שם, עמ' 39.

84 שם, עמ' 40.

85 שם, עמ' 24.

86 'גור, 'האישיות שמאחורי קובלן', זמנים, 12 בנובמבר 1954.

הוא הרים את קולו, רקק, החזיק סיגריה בידו ואף תלש את שערות ידו, כפי שמעידה אחת הביקורות. לעומת זאת תחושות הכעס והקנאה התבטאו בשינויים בקולו, והכאב שחש לווה ברגע השיא בדמעה שזלגה על לחיו.⁸⁷

מהניתוח שלעיל עולה כי מוסינזון אמנם תרגם לבמה את הסטראוטיפ של המרוקני, סטראוטיפ המובנה במידה לא מבוטלת בעזרת הדיכוטומיה האוריינטליסטית (מזרח קפוא ופרימיטיווי מול מערב מתקדם ומודרני), אך הוא יצר למעשה דמות המכילה מגוון תכונות הסותרות את אלה שמכתיב הסטראוטיפ. הייצוג האמביוולנטי של דמותו של קזבלן – ייצוג שמשחקו של ידין העמיק אותו – נוטה אל השלילי, אך יש בו גם תכונות חיוביות שאפשרו לקהל מגוון לבחור לעצמו את מה שחפץ לראות בדמות. מי שבחר להזדהות עם הדמות ועם כאבה מצא משחק פנימי, אמירות ופתרון עלילתי שאפשרו לו זאת. לעומת זאת מי שביקש לראות בדמות אשרור לדימוי השלילי, החוץ-אתרונני, של המרוקני, יכול היה למצוא את מבוקשו בהרמת הקול, בדיאלוגים המציגים אותה כדמות הלוקה בחשיבה פרימיטיווית, בשפתה ובאלימות המפעפת בה.

אחרית דבר

'העיר הזאת', 'סוף העולם' ו'קזבלן' מתאפיינים במה שאני מכנה 'פנייה כפולה' – כתיבה והפקה של מחזות המתאימים להצגה הן בפני העולים מארצות האסלאם והן בפני הקהל הוותיק של התאטרון. ניתוח מכלול הגורמים שבגללם עובדו ונכתבו המחזות הללו מוביל לדעתי למסקנה שהם לא היו מועילים לולא ארגון תל"ם, לבטח לא באותה עת. כארגון שפעל בתווך, בין העולים מארצות האסלאם ובין המחזאי הישראלי ומוסדות התאטרון, יצר תל"ם את נקודת המגע הראשונית ביניהם, ותקציביו וקשריו סייעו בידו לגייס מחזאים ומוסדות תאטרון להשתתף בפעילויותיו, להתאים מחזות קיימים לעולים ואף לכתוב ולהפיק עבורם מחזות.

תאטרון 'אהל' היה הראשון שביקש לנצל את האפשרויות החדשות שפתח בפניו תל"ם, וזאת בראש ובראשונה מסיבות כלכליות. ההשפעות של הכתיבה הדרמטית החדשה ניכרו אפוא לראשונה על בימתו. בשלב מאוחר יותר החלו השפעות אלה לחלחל לבמות אחרות, עם החלטתו של תאטרון 'הקאמרי' לאמץ לחיקו מחזה שנכתב עבור תל"ם, ושהוכר בשלב ראשון כלא ראוי להצגה מטעם הארגון. כך התרחבה ההשפעה הראשונית של העולים מארצות האסלאם על הדרמה העברית, הן כקהל יעד משוער והן כקהל שנכנס למעגל המגיבים על היצירה העברית. קהל זה הפך בהדרגה את הווי העולים בארץ לנושא נפוץ יותר בדרמה העברית, קידם בהדרגה את דמות העולה מארצות האסלאם למרכז הדרמה, והביא לכך שבחלק מן המקרים אף לוחק לגילומה שחקן יוצא ארצות האסלאם. תהליך דינמי זה התרחש בקונטקסט היסטורי ברור, שבו קהל היה מושא לחינוך

87 ניימן (לעיל, הערה 66); א' נהור, 'קזבלן בתיאטרון הקמרי [וכן!]', חרות, 17 בספטמבר 1954; ד"ב מלכין, 'להלחם – כן... לשתות תה – לא', הדרור, 17 בספטמבר 1954; א' רוס, 'קזבלן בקאמרי', משא, 23 בספטמבר 1954; 'דמעות על הבמה', הדרור, 9 בינואר 1955.

אידיאולוגי ותרבותי, והמחזאי שכתב עבורו חש עליונות תרבותית, הן כ'צבר' והן כמי שרואה עצמו מחזיק בערכים תרבותיים מתקדמים, וסבור כי העולה ועולמו התרבותי נחותים ממנו ומעולמו שלו. השקפת העולם של המחזאי, שהתמזגה בניסיון לכתוב מחזה מוזמן לקהל יעד מוגדר, שהיה מורכב ברובו מעולים מארצות האסלאם, העלתה על הבמה דמויות המגלמות תכונות שליליות, גלותיות או אוריינטליסטיות, תכונות העומדות בסתירה לתכונות חיוביות שהעניק המחזאי לאותן דמויות – עיצוב זה אפשר לקהל מגוון למצוא באותן דמויות אישור לדעותיו הקדומות או מקור להזדהות.



סצנה מהצגת
'העיר הזאת',
'דבר השבוע',
2 באפריל 1953

במקרה של תל"ם, הדמויות שמהן עלו שני קולות בו־זמנית היו חלק ממרחב בימתי כולל שהציג מסר לא אחיד. מחזות תל"ם נועדו להדגיש את המשותף על ידי ייהוד הבמה, על ידי הענקת משמעויות רליגיוזיות לחזון הציוני ולערכי הציונות, אך בה בעת הפכה במת תל"ם מקור לדימוייה של הבעיה האתנית-העדתית בארץ, וחשפה קונפליקט שאינו רק תרבותי אלא גם מעמדי. בפעילות תל"ם, כפי שביקשתי להראות, היה אפוא פרדוקס ברור של ארגון ששאף לרתום את הבמה להאחדה לאומית, אך מאחר שלא יכול היה לצפות מראש את התוצרים הדרמטיים שמימן, יצר למעשה מחזות המעלים את השיח האתני-העדתי לבמה באופן החושף את השסעים בתוך החברה בארץ. פעילות פרדוקסלית זו התעצמה בעקבות השפעת המחזה 'קזבלן' על הדרמה העברית בשנות החמישים. תל"ם תרם לא מעט לכך שהדרמה המקורית, שהתחילה לחשוף את הבקעים באופן שכו מוגשם החזון הציוני במציאות הישראלית, פנתה לעסוק גם בסוגיה העדתית. עם זאת הצלחת המחזה 'קזבלן' בקרב הצופים הראתה את הפוטנציאל הכלכלי בהצגת הבעיה העדתית, ולא עבר זמן רב עד שתאטראות אחרים ביקשו

לחקות את אותה הצלחה. בשנת 1956 העלה 'הבימה' את מחזהו של אפרים קישון 'שחור על לבן', המציג את עולמם של עכברים אפורים ולכנים המתגוררים בבית אחד כאלגוריה לבעיה העדתית בארץ. המחזה של קישון היה מונח שנה וחצי במגרות תאטרון 'הבימה',⁸⁸ ואפשר להעריך ש-172 ההצגות של 'קובלן' היוו תמריץ להעלאתו. בפנייה למוסינזון תל"ם לא רק מימן את כתיבתו של מחזה שחתר תחת מטרתו, אלא גם ליצירת מחזה שתרים תרומה של ממש להעלאת הבעיה העדתית על הבמה העברית.

88 ע' אליגוז, 'על עכברים ואנשים', דבר, 27 בדצמבר 1956.