

כלת הים: שלוש אימהות פלסטיניות-ישראליות משחקות בארגז חול

שולמית לב-אלג'ם*

תקציר. המאמר מתמקד ב"כלת הים" (ארוס אל-בכר), מופע נשים קהילתי שהעלו ב-2008 שלוש אימהות פלסטיניות-ישראליות בארגז החול, במעון הרב תכליתי בית ויצו-קנדה שבלב יפו. ניתוח האירוע בוחן כיצד הניע התיאטרון הקהילתי ארטיקולציה מלמטה, וזו חשפה את חוויות היומיום של נשים אלו, החיות בסיכון גבוה ובתוך סכך של משטרי כוח פנימיים וחיצוניים. הדיון מציג גם את המפגש הייחודי בין הצעירות הפלסטיניות לנשות המקצוע היהודיות שחולל את אזור הגבול שממנו צמח המופע "כלת הים". תוך כדי ניתוח האירוע נדרשת הכותבת גם לעצמה, למיקומה החברתי-פוליטי והמקצועי ולחוויה שעוררו בה המופע וכתבת המאמר.

מופע הנשים "כלת הים" (ארוס אל-בכר) הועלה ביפו ב-2008 במסגרת שיתוף פעולה של החוג לתיאטרון באוניברסיטת תל אביב, ארגון ויצו ומחלקת הרווחה של עיריית תל אביב.¹ המופע היה יוצא דופן גם במונחי התיאטרון הקהילתי שבמסגרתו נוצר. מקום ההתרחשות היה גן ילדים,² וליתר דיוק ארגז החול שבחצר המשחקים. מסביב לו, בחצי גורן, נפרשו מחצלות צבעוניות, אחריהן הונחו הרפרפים הקטנים של ילדי הגן, ולבסוף, גבוה מאחוריהם, הושלם האמפיתיאטרון הזמני והפשוט בכיסאות לבנים מפלסטיק. בתאורה טבעית של שמש יוני טרם שקיעה, ולנוכח קהל רוגש של בני משפחה, הצוות המקצועי של הגן, סטודנטים, מומחים מתחומי הרווחה, החינוך והתיאטרון וכמה שכנים שהציצו מהמרפסות הסמוכות, הציגו שלוש אימהות פלסטיניות-ישראליות,³ ראידה אבו-חאליפה, נאוואל שתת ודוניא ביארי, את "כלת הים". המופע התבסס על חוויות היומיום שלהן כפי שנחשפו בתהליך יצירתי שארך כשישה חודשים בהנחייתה ובבימוייה של הסטודנטית היהודייה, ענת לוי.

* החוג לתיאטרון, הפקולטה לאמנויות, אוניברסיטת תל אביב

- 1 כתיבה, בימוי והנחה: ענת לוי (הנחתה את הפרויקט במסגרת לימודי התואר השני בחוג לתיאטרון באוניברסיטת תל אביב); שחקניות: ראידה אבו-חאליפה, נאוואל שתת, דוניא ביארי; מנחה מלווה: חנה וזאנה-גריןוולד; עו"ס מלווה: מיה הוד; מנחת על ומרכזת הפרויקטים הקהילתיים בחוג: רימונה לפין.
- 2 המעון הרב תכליתי, בית ויצו-קנדה שבלב יפו.
- 3 במאמר זה בחרתי בהגדרת השיוך הקבוצתי "פלסטינים-ישראלים" כדי לתאר פלסטינים שהם אזרחי ישראל. הבחירה נעשתה בהתאמה לטקסטים סוציולוגיים ביקורתיים שקראתי ואני מצטטת כאן. לעתים, לצורך הפשטות, וכן במקומות שביקשתי להבדיל מיהודים, אכתוב רק "פלסטינים".

המופע בלט ברזונו. הוא היה קצר לעומת מופעים קהילתיים אחרים וכלל שלוש סצנות בלבד. גם קבוצת התיאטרון הייתה קטנה במיוחד ומנתה אך שלוש נשים צעירות. הן הציגו את סיפור חייהן בערבית כשברקע התנגנה מדי פעם מוזיקה של פריד אל־עטרש, ווארדה, או הקלטה של המייית גלי הים. תנועתן הבימתית של המבצעות בארגו החול הייתה מצומצמת וחסכונית למדי. הן השתמשו במספר מועט של אביזרים פשוטים אגב שהן נעזרות מפעם לפעם במנחה־במאית היהודייה, שנעה מאחורי הקהל בתזויות מגוננות ונתנה בפיהן את השורות שנשתכחו בערבית רמה וחגיגית. עם סיום המופע ולאחר מחיאות הכפיים, הוא שב ושחזר: הפעם התיישבו המבצעות בכיסאות פלסטיק לבנים וקראו את הטקסט, מילה במילה, מתוך הדפים שבידיהן, בעברית מושלמת אך בניגון הערבית שהשמיעו קודם. מאפיינים יוצאי דופן אלה נדמו כפרפורמטיביות גולמית, וזו שיוותה למופע חזות של תיאטרון נשים קהילתי בוסרי (misperformance), אך בה בעת עוררה אצלי תחושה מטלטלת של ראשוניות וחדשנות.

בשנים האחרונות נעשו נשים למרכיב דומיננטי בתיאטרון הקהילתי. כיום אפשר להצביע על שלושה סוגים עיקריים של קבוצות תיאטרון: קבוצות של קשישות המתמקדות בביטוי תרבותי אתני; קבוצות מעורבות של נשים וגברים שבתוכן הנשים הן הרוב; וקבוצות של נשים, רובן ילירות הארץ, ממוצא אתני מזרחי וממעמד כלכלי נמוך. המכנה המשותף לקבוצות הנשים הוא השימוש בתיאטרון הקהילתי ככלי להציג נושאים שקשורים לתבניות הדיכויו המגדריות המאפיינות את המרקם התרבותי והחברתי המסוים של כל קבוצה. במשך השנים צפיתי במספר לא מבוטל של מופעים כאלה, וכמה מהם גם תיארתי בכתב כ"תיאטרון נשים קהילתי" (לב־אלג'ם, 2005; לב־אלג'ם ופירסט, 2005; Lev-Aladgem & First, 2004). המופע "כלת הים" אמנם שייך לסוגה זו, אך כאמור גם חורג ממנה.

חויית ההתקבלות של המופע העלתה אצלי כמה שאלות: מהן הנסיבות שבתוכן ומתוכן צמחה הפרפורמטיביות הייחודית של "כלת הים"? באיזו מידה היא מסמנת כתיבה נשית מלמטה? ומה היא חושפת על המציאות הממוגדרת שבתוכה חיות הפלסטיניות הצעירות ביפו? החיפוש אחר המענה לשאלות אלה ייעשה כאן באמצעות רכיבים פרשניים מתחום לימודי המופע, הפמיניזם והפוסטקולוניאליזם ויגלה בסופו של דבר אם ועד כמה "כלת הים" הוא מופע נשים חדשני.

כשחוקרת בעלת מודעות חברתית ופמיניסטית קוראת טקסט שיצרו נשים, היא מחויבת למקם את עצמה בנקודת התצפית הייחודית שבה מיקמו את עצמן היוצרות (לובין, 1993). כך נוצרת קריאה נשית, מעין דיאלוג פנימי המבוסס על קשר ורציפות בין החוקרת ליוצרות, ובה בעת מספק לה גם רגע של בדיקה עצמית ועימות עם הרובד הערכי של הטקסט (שם). במקרה שלפנינו, כשהחוקרת היא אשת אקדמיה יהודייה־אשכנזייה והיוצרות הן נשים פלסטיניות־ישראליות שהונחו על ידי במאית יהודייה־מזרחית, המיקום העצמי, הדיאלוג הפנימי והבדיקה העצמית שלי נעשו מורכבים ומסובכים. ידעתי גם שלא אוכל לקרוא את הטקסט האמנותי־נשי במנותק מכל הטקסטים המחקריים על פלסטינים־ישראלים. חשתי אי נוחות ואשמה על כך שרק כעת אני מתעמקת בנושא הזה. הבנתי שנוקתי לגירוי החזק שעורר אצלי מופע הנשים "כלת הים", שסדק את מנגנוני ההדחקה שלי והוביל אותי למפגש אינטר־טקסטואלי אינטלקטואלי ורגשי. הקריאה הנשית הפכה באופן בלתי נמנע גם לקריאה פוליטית ולתהליך אישי טרנספורמטיבי שזעזע את תפיסותיי על עצמי ועל החברה שבה אני חיה.

המאמר נפתח בדיון על המעון הרב תכליתי ביפו כליבה שניקזה את כל נתוני ההקשר שבתוכו ומתוכו הגיח המופע "כלת הים". לאחר מכן אציג את התהליך היצירתי, אותו חלק סמוי שאליו התוודעתי תוך כדי המחקר, ובלעדיו, כפי שאטען בהמשך, תהליך הקריאה אינו יכול להתקיים. לבסוף אתמקד בניתוח המופע הפומבי ובמשמעויותיו הגלויות והחתרניות.

המעון הרב תכליתי ביפו: מרחב היברידי בין מעגלי ההקשר ובתוכם

המעון הרב תכליתי היהודי-פלסטיני שביפו פעל במשך יותר משלושים שנה כמעון רגיל לתינוקות ולילדים קטנים, ולפני כארבע שנים הוסב למעון רב תכליתי שפועל מתוך תפיסה טיפולית רחבה המעמידה במרכז לא רק את הילד אלא את המשפחה כולה. העובדת הסוציאלית, מיה הוד, מבכירת הצוות הניהולי במעון, מתארת אותו כשלושה מרוככת של הלשכה לרווחה, "שיוצרת קשר עם ההורים ממקום נורמטיבי ללא סטיגמה, ובונה תכנית טיפולית לכל משפחה לפי צרכיה".⁴ המעון מופעל על ידי צוות מקצועי יהודי-פלסטיני ומציע חוגים מגוונים לילדים הנוספים שבמשפחה, מבחר קורסים לאימהות בנושאי הורות, חינוך ותעסוקה, וכן פעילויות יצירתיות משותפות לכלל ההורים והילדים. המעון נועד לשרת אוכלוסייה מעורבת ומוזמן לפעילויותיו גם את אנשי השכונה שילדיהם אינם במעון. מבחינה אידיאולוגית, טוענת הוד, "המעון פועל מתוך גישה רב-תרבותית במטרה לאפשר לאוכלוסיות מוחלשות לבטא גיוון תרבותי".⁵ המעון הרב תכליתי ביפו הוא דוגמה מובהקת למובלעות ייחודיות שנוצרות בערים מעורבות, המאפשרות מפגש בין יהודים לפלסטינים.

יפו כעיר מעורבת וכאזור דמדומים

ביפו, כמו בערים מעורבות אחרות כגון חיפה, לוד, רמלה ועכו, חיים יהודים ופלסטינים בסמיכות פיזית וחולקים רשמית מנגנון עירוני אחד ואת אותם השירותים הציבוריים. לעתים גוברת תחושת המלכוד של התושבים הפלסטינים-הישראלים דווקא בעיר המעורבת, משום שבתוכה הם בגדר מיעוט כפול, לאומי ועירוני (Rabinowitz & Monterescu, 2007). מבחינה לאומית שייכים תושביה הפלסטינים של יפו לקבוצת מיעוט, שהיא היום כמעט 20% מאוכלוסיית המדינה, ועם זאת הם עדיין חיים בתנאי קיפוח והכפפה בכל תחומי החיים. מעמדם האזרחי והפוליטי של הפלסטינים-הישראלים "פגיע ועמום" (קימרלינג, 2004, עמ' 375) וחייהם כמיעוט במלכודת (Rabinowitz, 2001) משתקפים גם מהכינוי המקובל עליהם כיום, פלסטינים-ישראלים, שחושף באחת את זהותם המפוצלת ואת ההיבט האוקסימורוני של מיקומם החברתי (Sa'ar, 2007). מאז סיום הממשל הצבאי ב-1966 מקיימת מדינת ישראל משטר מתעתע ורצוף סתירות של "שילוב מפריד" הנובע מהמתח שבין שני שיחי האזרחות המקובלים בישראל: השיח הליברלי פועל לקדם הענקת זכויות אזרחיות שוות ולהכיל את האזרחים הפלסטינים בחברה הישראלית, אך השיח האתנו-לאומי מחזק את מנגנוני האפליה וההדרה של הפלסטינים על רקע ביטחוני (פלד ושפיר, 2005). בתגובה לתחושת

4 מיה הוד בריאיון שערכתי עמה ב-3 במאי 2009. להלן: הוד בריאיון, 2009.

המלכוד הלאומי, רבים מהפלטטינים רואים בישראל משטר עוין שמדרדר אותם למעמד של "זרים בלתי נראים" (Smooha, 1990, p. 402). לפיכך, על אף השינויים החיוביים שחווים הפלטטינים בתחומי הכלכלה, החינוך והתעסוקה, ולמרות תהליכי הישראליוּציה וההתמערבות, גוברת דרישתם לאוטונומיה לאומית-תרבותית (אלחאג', 1996; Jamal, 2007).

כאמור, תחושת המלכוד מתעצמת דווקא בעיר מעורבת, שבה סובלים התושבים הפלטטינים ממעמד של מיעוט מופלה לא רק על רקע לאומי, אלא גם על רקע עירוני. מאחר שבמאמר זה אני מתמקדת במופע קהילתי שהציגו שלוש אימהות פלסטיניות-ישראליות מיפו, כאן המקום להדגיש שנשים פלסטיניות בעיר מעורבת הן בגדר מיעוט משולש שממולכד בדיכוי מרובה: לאומי, עירוני ומגדרי. נשים פלסטיניות-ישראליות סובלות, כמו גברים פלסטינים, מסדר העדיפות הלאומי והעירוני, ונוסף על כך הן סובלות מסדר העדיפות החברתי, התרבותי והקהילתי הפנימי (אבו־בקר, 2001). ההרעה שחלה בתנאי חייהם של הגברים הפלטטינים בעקבות כינונה של מדינת ישראל גרמו להם, בין היתר, להיאחזו ביתר שאת במבנה המסורתי הפטריארכלי ולהשתמש באופני השליטה המגדריים לסימון ייחודם, נבדלותם וערכיהם (Herzog, 1999, 2004a). כמו כן, המנגנון הממסדי של השילוב המפריד מחזק את כוחה של החמולה לצורך הידוק הבקרה והשליטה המדינתיים, וכך מאציל לגברים הפלטטינים משנה כוח על נשותיהם. המבנה החברתי הפנימי של החמולה הוא ביסודו מוסד משמר שמאפשר לנשים ללמוד ולעבוד אך ורק כאמצעי להעצים את הגברים, ועל כן כל פעולה שמבצעת אישה פלסטינית בתוך ביתה ומחוצה לו מלווה בפיקוח צמוד ובמסכת של התערבויות פולשניות מצד החמולה. ח'אולה אבו־בקר (2001) מדגישה שנשים פלסטיניות נדרשות לא רק להשקיע מאמצים בלתי נדלים במאבק על צרכים שנחשבים היום בסיסיים ביותר, אלא גם לשלם על מאמצים אלה בהתנהגות קונפורמית לערכים ולקודים הפנימיים. אפילו הסולידריות המשפחתית, שנחשבת קוד מסורתי פנימי בחמולה, היא התחייבות ברורה בין הגברים בלבד, ונשים זוכות לתמיכה משפחתית רק אם הן ראויות לכך ולומדות מתוך הניסיון לסמוך על עצמן ולהתמודד עם "בידוד, בידודות ואפילו איום" (Sa'ar, 2001, p. 723). המצב הטראומטי של הגברים הפלטטינים מחולל אפוא אפקט של טראומה חמורה יותר בחיי הנשים הפלסטיניות, וזו עלולה כאמור להתגבר עוד בעיר מעורבת כתוצאה מהדיכוי העירוני שמתווסף לדיכוי הלאומי והמגדרי.

יפו מדגימה יותר מכל עיר מעורבת אחרת את הסדר המאקר־לאומי של השילוב המפריד ומבטאת בתמציתיות את המתח שבין הכלה להדרה ובין אינטגרציה תרבותית להפרדה מרחבית. בעיני היהודים, יפו היא החצר האחורית של תל אביב, אזור מצוקה, פשע ואלימות, ובה בעת גם אתר בעל קסם ים תיכוני ומרכז אמנותי בורגני. לעומת זאת, בעיני הפלטטינים, יפו הייתה פעם ראש הגשר הקוסמופוליטי והחילוני של האומה הפלסטינית, והיום היא תזכורת עצובה, שריד לעבר מפואר.

עם זאת, כפי שטוענים דני רבינוביץ' ודניאל מונטרסקו (Rabinowitz & Monterescu, 2007, p. 3), עיר מעורבת היא גם "אזור דמדומים" שמתסיס מצבי חיים היברידיים ומוכלאים, ומתוך אלה צומחות לעתים טקטיקות חתרניות וסרבניות. חנה הרצוג (Herzog, 2004b; 2007) מחזקת תפיסה זו ומדגישה שדווקא המרחב העירוני המושתת על תהליכים דיאלקטיים של תקווה וייאוש, הכלה והדרה, הזדהות וניכור, פוער מרחבי ביניים עם חלופה

מסוימת גם לנשים הפלסטיניות, בעיקר המשכילות שבהן ואלה הפועלות בארגוני שלום. עמליה סער (Sa'ar 2007) מוסיפה לקבוצה זו גם את הנשים הפלסטיניות העוברות הכשרה במרכזי נשים ופועלות בארגוני נשים.

הפלסטיניות שהציגו את "כלת הים" הן אימהות צעירות מהשורה שמדגימות היטב את טבעת החנק המגדרית: "אסור להן לצאת מהבית בכלל, חוץ מלקחת את הילדים לקופת חולים או להביא אותם לגן. המעון הוא המרכז החברתי היחיד שיש להן, וגם כאן המשפחה מרשה לאימא להשתתף רק בפעילויות קצרות, וללמוד אך ורק דברים שקשורים לחינוך הילדים".⁶ אם הופתעתי מעוצמת הדיכוי המגדרי שמתקיימת עדיין לא רחוק מביתי, הרי שנדהמתי שבעתיים כשהתברר לי, כפי שאפרט בהמשך, שנשים אלה ממולכדות גם במאבקי הישרדות יומיומיים בתוך תנאי קיום סבוכים שמתהווים דווקא בעיר מעורבת. אם כן, פרויקט התיאטרון הקהילתי הוא גילוי חתרני ייחודי של עיר מעורבת כאזור דמדומים. ביפו, כפי שמציין מונטרסקו (Monterescu, 2007), תהליכי השינוי המרחביים והתרבותיים מבנים אזורים חפיפה והשקה בין יהודים לפלסטינים, ואלה מאפשרים שינויים פעולה מגוונים וייחודיים ומעודדים התפתחות של היגיון אורבני מנוגד להיגיון המדינתי. המעון הרב תכליתי הוא בעצם תוצר של היגיון אורבני כזה, שיצר מרחב היברידי ממסדי שהפעילו נשות מקצוע יהודיות ופלסטיניות לטובת ילדים והורים, יהודים ופלסטינים, כדי לכוון תרבות קהילתית חדשה המושתתת על רב תרבותיות.

המעון הרב תכליתי כאזור גבול

"אזור הדמדומים" מתיישב עם האופן שבו מתאר הומי באבא את המרחב ההיברידי (in-between-ness) כמרחב ביניים שנוצר מתוך המפגש הדיאלקטי שבין קטבים בינאריים כמו שולטים ונשלטים, קולוניאליסטים וילידים, גברים ונשים, תרבות המערב ותרבות המזרח (Bhabha, 1994). תהליכי ההטמעה והחקיינות הרוויוניים, שמתחוללים על אף יחסי המרות והדיכוי, מטשטשים את קווי הגבול הפוליטיים ההגמוניים ופוערים "מרחב שלעולם אינו פשוט לבן ולעולם אינו אך ורק שחור" (באבא, 2004, עמ' 134), ולכן הוא מאפשר צמיחה של ארטיקולציה חדשה מלמטה. במקרה שלפנינו, המעון הרב תכליתי הגיח מפין התהליכים הדיאלקטיים ורצופי הסתירות של הסדר הלאומי והעירוני ביפו והיה אמור לפעול כמרחב ביניים שמאפשר מפגש בין קהילתי בין יהודים לפלסטינים, אלא שלמעשה המפגש המיוחל מתקיים באופן צנוע ביותר, שכן התושבים היהודים מדירים רגליהם מהמקום. נשות הצוות היהודיות והפלסטיניות פועלות בעיקר כנגנות של ילדים פלסטינים וכמארגנות ומנחות של חוגי העשרה בשביל האימהות הפלסטיניות.⁷ המעון הרב תכליתי הוא מרחב ביניים נשי בעיקרו שמימושו ההיברידי כארטיקולציה מלמטה התחולל באמצעות פרויקט התיאטרון הקהילתי והמופע הפומבי שכוון. לפיכך אני מציעה לארוג כאן את המושג הפוסטקולוניאלי של באבא עם המושג הפמיניסטי "אזור גבול" של גלוריה אנולדואה (Anzaldúa, 1987). אנולדואה מתייחסת לאזורי הגבול הפסיכולוגיים, הנפשיים והמיניים שמתחוללים פיזית בכל מקום שבו אנשים מכמה מעמדות ומכמה מוצאים אתניים או גזעיים חולקים טריטוריה

6 ש.ם

7 ש.ם

אחת, וכתוצאה מכך קצוות של כמה תרבויות נוגעים זה בזה וזולגים זה לתוך זה. יפו היא אזור גבול גדול שמייצר בתוכו אזור גבול קטן, המעון הרב תכליתי, שבתוכו נפגשות נשות מקצוע יהודיות-ישראליות מתחומי הרווחה והחינוך עם פלסטיניות-ישראליות. אזור הגבול הקטן חולל בתוכו אזור גבול נוסף, זעיר, באמצעות פרויקט התיאטרון הקהילתי. צוות הנשים שהוביל את הפרויקט – מנהלות המעון, המנחה-במאית בשטח והמנחות התיאטרוניות שלה – התכוון להקים קבוצה תיאטרונית מעורבת שתכלול את נשות הצוות המעורב ואימהות יהודיות ופלסטיניות, אבל גם כאן, כמו במסגרת הפעילות הכללית של המעון, התגבש הפרויקט סביב צעירות פלסטיניות בלבד. עם זאת, המפגש התיאטרוני של המנחה-במאית היהודייה עם האימהות הפלסטיניות יצר את אזור הגבול בצורתו האופטימלית, שכן הוא אפשר לנשים, בהתאם לתיאורה של אנולדואה, להיפגש באופן אישי ואינטימי כסובייקטים, להתמודד עם החרדה והאימה מפני האחר, ולכווץ את החלל שמפריד ביניהן. יתרה מזו, אנולדואה מדגישה שבאזור הגבול נוצר סיפור חדש שמבוסס על עדויות אישיות של אלה החיים על הגבול ומוצג כמופע באמצעות האמנות העממית. המופע הקהילתי "כלת הים", כפי שאפרט בהמשך, הוא דוגמה מובהקת ליצירה כזו שצמחה מתוך מעגלי ההקשר שהתנקזו אל המעון הרב תכליתי.

ניתוח האירוע התיאטרוני בגבולותיו הרחבים

התהליך היצירתי כחלק בלתי נפרד מהמופע הפומבי

את המופע "כלת הים" אני מבקשת להציג כארטיקולציה מלמטה (באבא) וכסיפור חדש (אנולדואה) שמבטאים את חוויות היומיום הנאלמות-נעלמות של נשים צעירות פלסטיניות-ישראליות ביפו. לפיכך לא אתמקד רק במופע הציבורי ובהתקבלותו על ידי הקהל, כפי שמקובל בדרך כלל בלימודי התיאטרון, אלא אתייחס לאירוע התיאטרוני בגבולותיו הרחבים, כפי שמציעים לימודי המופע. על פי התיאוריה של ריצ'רד שכנר (Schechner, 2002), כל מופע מורכב משלושה אירועים רצופים: הפרוטו-מופע (proto-performance), שהוא שלב החזרות, המופע עצמו (performance) לעיני הקהל, וכל מה שמתרחש לאחר המופע (aftermath), ובכלל זה פרסום הביקורות במדיה הכתובה והאלקטרונית וכינון הארכיון. כדאי לזכור שהתיאטרון הקהילתי הוא סוג מובחן ומקומי של תיאטרון פופולרי, שמבטא את חוויות החיים של קבוצה מודרת מסוימת (לב־אלג'ם, 2006, 2007; Lev-Aladgem, 2003). לפיכך מודל האירוע התיאטרוני של שכנר, על גבולותיו הרחבים, חשוב דווקא בניתוח מופע קהילתי, שכן הוא מאפשר לכלול בדיון גם את התהליך היצירתי (הפרוטו-מופע), ובכלל זה שלבי איתור השחקנים החובבים המקומיים, גיבושם לכלל קבוצה, חשיפת חוויות היומיום וחומרי החיים באמצעות תרגילים תיאטרוניים, כתיבת המחזה המקורי והפקתו לכלל הצגה פומבית. עם זאת, ליבת המודל של שכנר היא עדיין המופע הציבורי. התמקדות זו מובנת מאליה, וגם התיאטרון הקהילתי, כמו התיאטרון המקצועי, חותר להגיע להצגה פומבית כאירוע

שעומד בזכות עצמו. בדרך כלל המשימה הזאת מושגת, והתקבלות המופע אינה תלויה בהכרת תהליכי העבודה שכווננו אותו. ואולם, הפרפורמטיביות הגולמית של המופע הקהילתי "כלת הים" שתיארתי קודם אתגרה את המובן מאליו הזה ותבעה ממני לחשוב מחדש על ההפרדה המקובלת בין התהליך היצירתי הנסתר ובין המופע הפומבי הגלוי. כאן לא יכולתי להבין את ייחודו של המופע הפומבי בלי לחשוף את התהליך היצירתי, ובלעדיו הייתי עלולה לקבל אותו בטעות כמופע קהילתי שכשל. לכן במקום המודל הנוקשה של שכנר אני מציעה כאן גרסה רכה יותר, שפורמת את קו הגבול שבין הפרוטו־מופע למופע ואורגת אותו מחדש באופן נזיל ומטושטש. יתרה מזו, גרסה כזו מעלה את חשיבותו של מחקר החושף את החלק הסמוי של האירוע התיאטרוני ודן במופע הפומבי כחלק בלתי נפרד מתהליך יצירתי מתמשך. גם ההתאמה של החלק השלישי של המודל של שכנר לניתוח המופע הקהילתי מצריכה שינויי אריגה אחדים: ביקורות במדיה וארכיון מסודר הם אמנם רכיבים בלתי נפרדים מהתנהלותם של תיאטרונים ממוסדים ומקצועיים, אך הם נעדרים עדיין כמעט לחלוטין מהתיאטרון הקהילתי. מיקומו בשולי השדה התיאטרוני אינו מעודד כתיבת ביקורות, והגופים הממסדיים שיוזמים ומתקצבים את הפרויקטים הקהילתיים אינם ששים להוסיף תקציב לתיעוד מקצועי ולארגון ארכיון. שחזור מופע קהילתי מתבסס אפוא בעיקר על ראיונות עומק עם השחקנים או הבמאי ועל חלקי תעודות שהם מעלים מנכחי הארונות שבבתיהם. לצורך הניתוח כאן אני מציעה לפרוס את הביקורות והארכיון ולארוג במקומם את חקר התיאטרון הקהילתי. חוקרי המופע הקהילתי מתחקים על עקבות המופע בנחישות של בלשים, מחברים את שכרי המידע שמצאו במיומנות של ארכיאולוג, ואחר כך משמיעים ומשמעים את המופע במרחב האקדמי, בקרב קהל שאינו מגיע בדרך כלל למופעי התיאטרון הקהילתי. לצורך המחקר כאן התבססתי על חוויית הצפייה האישית שלי, על הטקסט הכתוב שקיבלתי מהמנחה־במאית, ענת לוי, על טקסטים אישיים שהיא כתבה בעקבות עבודתה,⁹ על ראיונות עומק שקיימתי אִתָּה, שבהם נאותה לשחזר את תהליך העבודה בעזרת יומנה האישי, ועל ריאיון שקיימתי עם נציגת הצוות המקצועי שבמעון.

המנחה־במאי הקהילתי נדרש תמיד להשקעה גדולה של משאבים נפשיים ופיזיים כדי לאסוף שחקנים חובבים מקומיים ולגבש אותם לכלל אנסמבל תיאטרוני. עם זאת, למרות הקשיים, מתכוונן בדרך כלל תהליך יצירתי רצוף, מובנה ואינטגרטיבי. במקרה שלפנינו נקלעה המנחה־במאית למצב בלתי מוכר לה לחלוטין, שפרע ושיבש את המהלך הרגיל של התהליך היצירתי.

לאחר מפגש ההיכרות הראשון תמהה לוי ולא הבינה כיצד ייתכן שהמשתתפות הפלסטיניות נהנו מהפעילות המשחקית ובכל זאת העדיפו סדנה חד פעמית וסירבו להתחייב לפרויקט מתמשך. לוי הרבתה לבקר במעון בשעות שבהן האימהות הגיעו לקחת את ילדיהן, עורדה אותן לבוא לפרויקט, ולא חסכה גם בטלפונים חוזרים ונשנים להזכיר להן את היום ואת שעת המפגש. כולן נהגו להיענות בחיוב: "נבוא בעזרת השם", אך רובן לא הגיעו. קיומו של כל מפגש עמד מחדש בסימן שאלה מוחלט: "כל פעם הגיעו נשים אחרות, לא יותר משלוש־ארבע. לפעמים הגיעה רק אחת. מי שבאה הגיעה באיחור גדול. הכנתי תכנית ולא יכולתי

9 טקסטים אלה נכתבו על ידי ענת לוי בהנחיית הגב' רימונה לפין לצורך קריאתם באירוע חלוקת מלגות בחוג לתיאטרון באוניברסיטת תל אביב. להלן: חלוקת מלגות, 2008.

לכצע אותה. לא יכולתי להתקדם לא מבחינת גיבוש הקבוצה ולא בפיתוח הביטוי התיאטרוני. פעלתי מתוך הרגע באופן אינטואיטיבי.¹⁰ ההסברים שבהם נימקו האימהות הפלסטיניות את התנהגותן נשמעו באוזני הבמאית היהודייה כ"תירוצים וסיפורים מצויים מהאצבע."¹¹ הכשל התפיסתי של לוי, למרות כוונותיה הטובות, נבע מהמיקום שלה באותה העת ביחס לפלסטיניות. המרחק החברתי, התרבותי, הפוליטי והנפשי שיהודים נוקטים בדרך כלל ביחס לאחרים הפלסטינים, גם אם בבלי דעת, כיוון את לוי לפרש את התנהלות הפלסטיניות מנקודת המבט שלה ולא שלהן. המפגש הממשי והפיזי עם הפלסטיניות עורר אצל לוי תגובה של התנגדות לפרויקט הקהילתי, שעליה התוודתה רק כעבור זמן בטקסט רפלקסיבי שכתבה: "מה ערבים עכשיו? לא יכולתי לקבל אתיופים או משהו? [...] אני במקור מירושלים, אבא שלי נפצע באינתיפדה, ירו עליו בשמירה."¹² בריאיון אתי הרחיבה בעניין זה: "מה ידעתי אז על ערבים? כל חיי למדתי לפחד. אני ירושלמית. בתור ילדה פחדתי ללכת ליד אתרי בנייה, לעלות על אוטובוס, לבוא הביתה מאוחר."¹³ כשנכנסה למעון התמוגה האימה והחרדה מה"ערבים" עם תחושה מטרידה אחרת: "אימאלה, אני הכובשת."¹⁴ החוויה הסותרת והסבוכה שעורר המפגש החי עם הפלסטיניות הניע את לוי לחפש את המפתח לחיבור אתן: "אימא שלי שוודית ואבא שלי פרסי, אז גם אני קצת ערבייה לא?"¹⁵ אני קוראת את הטקסט שכתבה לוי בהתפעמות. הרגע שבו היא מתעמתת עם הקונפליקט הפנימי שלה עד כדי זיהוי הרכיב המזרחי-ערבי בתוך זהותה שלה אינו פשוט, אך הוא הכרחי. לוי מגייסת את מזרחיותה כדי לחוש קרבה ואמפתיה ביחס לנשים הפלסטיניות. היא משנה את מיקומה הקודם ומתקרבת אליהן בלי לדרוש מהן דבר. מיקומה החדש של לוי בנקודת התצפית של הפלסטיניות הוא זה שמאפשר לה להכיל את מה שהן מנסות לספר לה ולהבין את עולמן הסבוך כפי שהן חוות אותו. היא קולטת את ש"החיים שלהן לגמרי שונים מהחיים שלי. החיים שלי נראו לי פתאום כל כך פשוטים לעומת החיים שלהן."¹⁶ מהעובדות שסיפרו לי לוי והוד על חייו היומיום של האימהות במעון, אני מבינה שיש נשים פלסטיניות ביפו שחייהן מסובכים לאין ערוך ממה שיכולתי להעלות על דעתי גם לאחר לימוד הטקסטים העיוניים על הפלסטינים-הישראלים: בעלה של אחת האימהות מרצה מאסר בכלא. היא אינה מסוגלת לשלם את דמי המפתח לדירתה, ובלית ברירה נודדת עם ילדיה הקטנים ממקום נטוש אחד למשנהו. אחרת נשואה לגבר מעזה שיצא לחפש עבודה ואינו יכול לשוב ליפו. שלישיית נשואה לגבר מהגדה ששוהה ביפו באופן לא חוקי ומבוקש על ידי השלטונות. היא נאלצת להסתתר אתו ועם הילדים בכל פעם במקום אחר. צעירה אחרת, בת כפר מהצפון, נישאה לגבר עירוני מיפו וחיה בקרב משפחתו, אך זו מסתייגת ממנה לחלוטין. אחדות מהאימהות הצעירות גרושות ומנודות, ואחרות נשואות לגבר שנשוי לנשים נוספות. לעתים אחד מהוריהן הוא

10 ענת לוי בריאיון שערכתי עמה ב־30 באוקטובר 2008. להלן: לוי בריאיון, 2008.

11 שם.

12 חלוקת מלגות, 2008.

13 לוי בריאיון, 2008.

14 חלוקת מלגות, 2008.

15 חלוקת מלגות, 2008.

16 ענת לוי בריאיון שערכתי עמה ב־29 בינואר 2009. להלן: לוי בריאיון, 2009.

יהודי שהתאסלם, והן עצמן נשואות ליהודי או למי שאחד מהוריו יהודי. במקרים אחרים הבעל או המשפחה אוסרים על האם הצעירה לצאת מהבית, ובבואה למעון עליה לקחת את כל ילדיה אֶתֶּה. התקשורת אֶתֶן אינה פשוטה, שכן הטלפונים הסלולריים שלהן נגנבים דרך קבע, והן גם נוהגות לשנות את מספריהן תדירות מטעמי ביטחון.

התוכנה ש"חיים שלהן תלויים על חוט השערה"¹⁷ הניעה את לוי לקיים את המפגשים גם אם הגיעה רק אם אחת. היא כיבדה את הנשים, האמינה בהן וקיבלה אותן ללא תנאי: "כבר יותר מחצי שנה אני מחכה להן, למדתי לחכות בסבלנות כי אני יודעת שהן רוצות ואני יודעת כמה הן מתאמצות, וכמה קשה להן לבוא".¹⁸ לוי, בעידודן ובתמיכתן של מנהלות המעון והמנחות התיאטרוניות, ניסחה את מטרת הפרויקט התיאטרוני: "מגיע לנשים האלה שיהיה להן תיאטרון קהילתי, מגיע להן שיבואו ויחוו, יתרגשו, יפתחו, ידברו וירגישו אחת, אחת מלכה, מליכה".¹⁹

התהליך היצירתי היה שברירי, מפוצל, מקוטע ועל תנאי. לוי אומרת ש"כמות התיאטרון" שעשיתי איתן הייתה קטנה. מאחר שלא התגבשה קבוצה לא יכולתי לפתח את השפה התיאטרונית בכל הקשור לדמות, לחלל, לזמן, לעלילה, לגוף ולתנועה".²⁰ "הבנתי גם", מספרת לוי, "שהן זקוקות לאוזן קשבת, שהן מוכרחות לדבר. הצורך שלהן לדבר היה עצום".²¹ נחישותה של לוי לקיים את המפגשים בכל תנאי, הוויתור שלה על התליכי עבודה מקובלים והבניית מסגרת מכילה, קשובה ומגוננת לדיבור, הצמיח את אזור הגבול התיאטרוני שבתוכו העזו האימהות הפלסטיניות-ישראליות לספר את חוויות חייהן המשותקות.

במפגש הראשון התבקשו המשתתפות להציג את עצמן באמצעות חפץ כלשהו שהיה ברשותן, והן דיברו בעיקר על הבעל ועל החיים הקשים בקרב משפחתו. הן סיפרו שנאסר עליהן לשחק או לשיר, גם בפני נשים. משתתפת אחת סיפרה על הסכנה היומיומית האורבת לפתחה כמי שנשואה לשהיה בלתי חוקי, ואחרת תיארה את תחושת הזרות שלה ביפו כמי שחיה כל חייה בכפר קטן בצפון.²²

במפגש השני, שבו השתתפו אימהות אחרות, עלו עדויות נוספות על קיומן ההיברידי והשברירי של נשים פלסטיניות-ישראליות ביפו. משתתפת אחת סיפרה למשל שבעלה הוא יהודי מצד אמו שהתאסלם, אך אי אפשר לשנות את רישומו בתעודת הזהות כיהודי. זהותו המפוצלת משפיעה לרעה על כל רובדי חייו וחי משפחתו הקרובה. ילדיה של פלסטינית זו, שמתחנכים כמוסלמים לכל דבר, רשומים על פי החוק הישראלי כיהודים. מצב בלתי פתיר זה מסב לה בוששה מתמדת ומערער יחס של זרות וניכור מצד החמולה שלה ומצד הקהילה הפלסטינית והיהודית כאחד.²³

17 ש.ם.

18 ש.ם.

19 ש.ם.

20 לוי בריאיון, 2008.

21 ש.ם.

22 מתוך מחברת אישית שכתבה ענת לוי לתיעוד התהליך היצירתי. חשוב לציין שמלבד שלוש השקניות ששמותיהן צוינו, השתתפו במפגשים גם אימהות אחרות, ואלה החוויות של כולן.

23 ש.ם.

בכמה מפגשים השתתפה אם פלסטינית משכילה שמלמדת בבית ספר מעורב בעיר. היא הכניסה לשיח הפנימי את הרכיב הפמיניסטי וביקשה למקד את השיחה בהתנהגותן הצייתנית של הנשים בתוך חברה אלימה ודכאנית, אגב שהיא מחדדת את הפיצול ואת ההבדל שבין המשתתפות הדתיות שעטו רעלה ובין אלה החילוניות שהופיעו גלויות ראש, בשיער צבוע ובלבוש אופנתי ודיברו עברית טובה יותר. בשביל המשתתפות האחרות, צעירות פלסטיניות מהשורה, הדיבור הישיר והרהוט מנקודת מבט פמיניסטית, רפלקסיבית וקולקטיבית היה חדש, זר ומאיים, ובה בעת מעורר ומשחרר. לאט לאט החלו להצטבר אמירות שחזרו ונשנו והיו לכלל מוטיבים מובילים, כמו "אני באה ממקום קטן אז אני שותקת", "אין לי חברות, אף פעם לא היו לי" ו"אני חיה בפהד". פעולות משחקיות פשוטות ומוכרות, שהבמאית השכילה להנחות, כמו ריקודי בטן בעיניים עצומות, סייעו למשתתפות להרחיב את שפת גופן הממושטרת ולהעזו לעשות מעשה בשביל עצמן בלבד: "כאן יש אווירה אחרת", "כאן אפשר לשכוח מהכול. מותר לנו לבכות".²⁴

תרגיל אחר שהתגלה כמפתח יעיל לדובב את המשתתפות היה התבוננות בקלפים שעליהם מאוירות דמויות נשיות במגוון תפקידים ומצבים. קלף עם ציור של ילדה ניצבת מול הים היה המועדף והמעורר ביותר. המשתתפות תיארו את הים בערגה כסמל לנעוריהן, כשעוד יכלו לרדת אל החוף כרצונן והיו משוחררות מדאגות היומיום. מרגע שנישאו והיו לאימהות נאסר עליהן להתקרב אל הים, בעיקר אם הן חיות בקרב חמולה דתית. הדיבור על הים שימש תחליף סמלי לפעולה הגופנית האסורה ללכת ולרחוץ בים וביטא את שאיפתן הכמוסה של האימהות הצעירות "יום אחד להרגיש בלי דאגות, להיות בים" ו"להיות לבד בים".²⁵

תרגיל מעורר אחר היה אימפרוביזציות באמצעות תלבושות. לוי הביאה למפגש אוסף גדול של בגדי נשים מיד שנייה, וביניהם כובעים, נעלי עקב, רעלות ומדי צבא. הפלסטיניות הצעירות הגיבו מיד בקריאת שמחה ספונטנית "הנה שינקין" וקפצו על ההזדמנות להתחפש כראות עיניהן. משתתפת חילונית בחרה לעטוף את עצמה ברעלה שחורה דווקא, משחק זהויות ששחרר באחת את עמדתן האמביוולנטית של הנשים כלפי התחזקות הדת ואת החשש ש"יום יבוא וכולנו נחזור בתשובה. נשים רעלה ונעלה למכה".²⁶ משתתפת אחרת, יהודייה למחצה שבחיי היומיום עטויה ברעלה ומכוסה מכף רגל ועד ראש, בחרה דווקא במדי הצבא, כי לדבריה, "כל החיים רציתי לראות איך זה". בתפקיד החיילת היא אומרת:

חזרתי משמירה בגבעת זאב. אני עייפה חבל על הזמן. בדקתי רק נשים. אני מתה להוריד את הבגדים ולנוח. אני חצי-חצי אז אמרתי יאללה נתגייס. מי שמותר לו להיכנס נכנס ומי שלא לא. אני מתייחסת לכולם כאילו הם בני-אדם. כיף לי מאוד בצבא. אני אוהבת ללבוש את המדים. לפעמים כשאני הולכת ברחוב ביפו מתלחשים מאחורי הגב שלי אבל אני החלטתי.²⁷

24 ש.ם.

25 ש.ם.

26 ש.ם.

27 ש.ם.

אימפרוביזציה זו מגלה שלמרות מנגנוני החסימה והדיכוי, הנשים הפלסטיניות הצעירות בקיאות במצב הפוליטי ומדברות בעגה ישראלית עדכנית. משחק הזהויות כאן הוא דוגמה לארטיקולציה חתרנית ואוטופית כאחת. המבצעת הפלסטינית מבטאת את משאלתה לעבור ממצבה הספי וההיברידי של חצי-חצי לצד החזק. עם זאת, היא משתמשת במשחק כדי לחולל תיקון במצב הקיים ומציגה חלופה של חייל הומני שאינו שוכח להתייחס לאחרים בראש וראשונה כבני אדם.

בפעם השנייה בחרה אותה המשתתפת בכגדים חושפניים, נעלי עקב וכובע נוצות והופיעה בדמות פאם פטאל: "אני צ'יצ'ולינה, אני נוצרייה. לפעמים אני באה לבקר בארץ. עכשיו את תופסת אותי במלון חמישה כוכבים בפריס, בירח דבש. יש לי נסיך שמגשים לי את כל החלומות. אני אוהבת להתפנק, ללבוש ביבי דול, ואני בוגדת בנסיך עם גברים אחרים."²⁸ משחקי התחפושות חוללו עולם הפוך, קרנבלי, שפירק זמנית את אבני היסוד של מערכות המשטור הפנימיות והחיצוניות והציג יצירתיות פורצת, נשיות ומיניות. פרפורמטיביות משוחררת זו סתתה במידה ניכרת מפעולות המגדר (gender acts) שמבצעות נשים אלה בחיי היומיום שלהן וכוננה פרפורמטיביות מגדרית אלטרנטיבית (Butler, 1990a). במושג "פרפורמטיביות מגדרית" מתכוונת ג'ודית באטלר לתהליכי ההבניה החברתית של המגדר המבוססים על ביצוע חוזר של פעולות מגדריות מוסכמות כביכול, שאינן אלא הוראות הפעלה של האידיאולוגיה ההגמונית הפטריארכלית, או במילים אחרות, ציטוט חוזר ונשנה של הנורמות המייצרות את הסובייקט הנשי באופן גופני ונפשי כאחד. באטלר טוענת שאפשר להיאבק נגד פעולות המגדר באמצעות פעולות פרפורמטיביות אלטרנטיביות, אך בה בעת היא מדגישה עד כמה קשה לממש אפשרות חתרנית כזו כשפעולות המגדר קודמות לסובייקט (ibid). במושג "פרפורמטיביות" מתכוונת באטלר לאופן שבו הדיבור מכונן את מה שהוא משיים, אך היא מסבירה את ייחודה של הפרפורמטיביות המגדרית דווקא באמצעות מילון פרפורמטיביות-איטרונ: פעולת המגדר "קיימת עוד בטרם נכנסה מישהי לסצנה", והיא נמצאת במצב מתמיד של חזרות, "כמו מחזה ששורד אחרי השחקנים המבצעים אותו, ועם זאת זקוק להם למימושו המחודש כמציאות" (Butler, 1990b, p. 272). באטלר מתארת אפוא את פעולת המגדר כמחזה שבסופו של דבר כופה את עצמו על השחקנים, ולא כתיאטרון אימפרוביזציה שמאפשר משחק חופשי של זהויות (Osborne & Segal, 1994). גם אם באטלר לא התכוונה לכך, בהערות אלה מובלעת האפשרות לביטוי מגדרי-חתרני דרך פרפורמטיביות תיאטרונית, שבשונה מזו הלשונית מניחה מראש שיש סובייקט (שחקן). לכן, כפי שהתרחש במשחקי התחפושות, הפרקטיקה התיאטרונית אפשרה לנשים הפלסטיניות למקם את עצמן כסובייקטים-שחקניות ולבצע פעולות מגדר אלטרנטיביות. חשיפת משחקי התחפושות וקריאתם החתרנית מאפשרות כעת לקרוא מחדש את הפרפורמטיביות הרזה והגולמית של המופע הפומבי לא כתוצר לא רצוי של חוסר בשלות תיאטרונית, אלא כארטיקולציה חתרנית לפרפורמטיביות המגדרית היומיומית, הכפויה, הדכאנית והעריצה. הפעילות המשחקית במגפשים העלתה עדויות קשות שהצביעו על הקשר הגורדי בין המגדר, החברתי והפוליטי: "אנחנו אורחים סוג ז'"; "אני תקועה. יש לי אחים בצבא וגם משפחה בעזה"; "לגבר מותר הכול"; "הגבר תמיד משתלט"; "גברים ערבים חושבים

אחורה"; "אימא שלי, שגם אבא שלה היה מוסלמי, התאסלמה כדי שלי לא יהיו צרות, ובכל זאת זה קורה"; "גם אם את גרושה את חייבת דין וחשבון לגברים במשפחה"; "זה לא נגמר אף פעם"; "לא הייתי צריכה להתחתן עם מי שאני לא מכירה. לא הייתי צריכה להתחתן עם מי שמרביץ לי. אז לא הייתי מדוכאת, לא הייתי במאבק"; "אני לפעמים רוצה להיות לבד, שאין לי אף אחד על הראש, אבל אני לא רגילה להיות לבד. אני לא של עצמי. אחוז אחד של עצמי והשאר של החברה"; "לפעמים בא לי להתאבד עם הילדים"²⁹. מכלול חוויות היומיום שהצטברו כאמור בתהליך יצירתי מקוטע ושברירי מגלה שמצבן של חלק מהנשים הצעירות הפלסטיניות-ישראליות ביפו עגום ומורכב ביותר. הקיום הסבוך במבוכי המשטר הדכאני המגדרי הפנימי והמשטר הדכאני הלאומי החיצוני מתפצל עוד אצל האימהות הצעירות ביפו על ידי גורמים כמו נישואין בתוך המשפחה; נישואין עם גבר שזהותו החוקית משתנה באופן בלתי צפוי ושרירותי לפי הדינמיקה של הסכסוך הפוליטי; מעבר מחיים בכפר בקרב החמולה לחיים עם גבר עירוני ודתי בקרב משפחה עוינת; בידוד, הסגר ושליטה מלאה מצד הנשים המבוגרות; צמצום מרחב הפעולה להולדה ולגידול הילדים; מצוקה כלכלית יומיומית; ותחושה תמידית של סכנה. נשים אלו, שחיות בסיכון גבוה ובאיום מתמיד על עצם קיומן הפיזי, טרודות בעיקר במלחמת הישרדות מרגע לרגע. גילוי זה, בעקבות חקר התהליך היצירתי, מבהיר עד כמה קשה היה להן לתת אמון ולהיעתר להצעה יוצאת הדופן של המעון, נציג ההגמוניה, להעלות מופע בעצמן על עצמן.

לאחר כחודשיים וחצי נוצרה מעין קבוצה קטנה של שלוש משתתפות: שתיים שהופיעו למפגשים, אם כי לסירוגין, ואחת שנעלמה לאחר המפגש הראשון, אך שבה לאחר כחודשיים והצטרפה לשתי האחרות. לוי החליטה לאזור אומץ, ועל אף התהליך השברירי והמקוטע התקדמה אתן לשלב כתיבת המחזה. יום אחד, משהמתינה עד בוש ואף לא אחת מהן הופיעה, החליטה לוי ללכת לביתה של דוניא ביארי:

זמן החזרה הגיע ואני מחכה, מחכה... מתקשרת – אף אחת לא עונה, אין עם מי לדבר! ידעתי את הכתובת של דוניא, אחת השחקניות, כי פעם עשינו שם חזרה אז פשוט הלכתי. הגעתי לשיכון, אני עומדת מתחת לחלון (אני כבר יודעת מהפעם הקודמת שהאינטרקום לא עובד) וצועקת: "דוניאאא!" שקט. אין עונה. עוד פעם, "דוניאאא!" אני שומעת קולות [...] מבין הכביסה התלויה אני רואה תזווה והבן הגדול שלה מוציא את הראש וצועק פנימה: "יא מאמא האי, פיל תיאטרון". הוא נכנס פנימה ואת מקומו מחליפה דוניא. היא מוציאה את ראשה ואומרת: "מה, עושים אצלי? אף אחד לא אמר לי, למה לא אמרו לי? לא יפה..." [...] אני צועקת מלמטה: "תפתחי לי את הדלת! [...] את רוצה לדבר ככה? מהחלון?" היא זורקת לי את צרור המפתחות. אני עולה כולי עצבנית, חם לי [...] אני מתנשפת, עוד קומה, עוד קומה, עוד אחת, איך היא עולה עם העגלות שלה? [...] אני נכנסת לביתה של דוניא, הבית כמרקחה. הילדים צועקים, הכיור מלא, השולחן מונח הפוך על הספה, ודוניא עם סחבה ביד בשלהי הספונג'ה. תיבוקת אחת בוכה ועוקבת אחרי אמא שלה תוך כדי משיכה בחולצה, הטלוויזיה דלוקה בווליום מטורף על ערוץ לבנוני וזה נראה

כמו טלנובלה. הילד השני רוצה ציצי, היא מנקה ומחברת אותו. איך שהוא מתחיל לינוק התינוקת גם רוצה. הבכי שלה גובר והיא נאבקת עם אחיה. דוניה נותנת לה בייגלה – "את רואה את החיים שלי" היא אומרת לי.³⁰

בסיטואציה הזאת, שבה דוניה ביארי מוכנה להכניס את לוי לתוך ביתה ולהיחשף בפניה באופן מלא, מתחולל שלב נוסף ורב חשיבות בתהליך ההתקרבות שבין לוי לאימהות הפלסטיניות-ישראליות. המסע של המנחה-במאית היהודייה במעלה גרם המדרגות וחויית המפגש המטלטל עם מה שמתגלה לה מעבר לדלת מחדדים ומעמיקים את התובנה שלה על משא החיים היומיומי של האימהות הפלסטיניות-ישראליות. ברגע שבו ביארי רואה את לוי רואה אותה – "את רואה את החיים שלי" – מתחולל ביניהן החיבור המלא (bond) של יחסי אנני-אתה. החיבור בין השתיים מרחיב כאן את אזור הגבול, את המרחב השלישי הועיר של הפרויקט התיאטרוני, אל מעבר לגבול המעון ומעביר את המהלך היצירתי להילוך שממנו תצמח לבסוף "כלת הים":

"יאללה בואי נעשה חזרה", דוניה אומרת ומתיישבת. הילד שינק רוצה את הבייגלה של אחותו – מתחיל לבכות. היא מוציאה את הציץ השני, נותנת לתינוקת, נשענת לאחור ואומרת את השורה הראשונה של הטקסט שלה: "אהההה... עוטלא סייפא... שזה בעברית: אההה... החופש הגדול..." היא ממשיכה להניק ולהגיד טקסט, מדי פעם מחליפה צד, מדי פעם מחליפה ילד.³¹

רק קרבה נשית מהסוג של ביארי ולוי יכולה הייתה לחולל אזור גבול ומרחב שלישי יצירתי בתנאים לא תנאים וגם לשמור עליו בסוד מפני החמולה:

פתאום נשמעות צעקות: "דוניה!!!". זה האחיות של בעלה. נכנסת משלחת של חמש נשים רעולות, ואני צופה בטקס: דוניה מיד קמה (עדיין עם תינוקת מחוברת לציץ) "אהלן ווסהאלן" נשיקה, נשיקה כפול שתיים, זה כמו לחש כזה [...] הן מסתכלות עלי, ודוניה מקפלת את כל הדפים ועושה לי סימנים מאחורי הגב. אני מבינה שהחזרה הסתיימה. אני אומרת שלום. דוניה מלווה אותי לדלת ומרגיעה אותי: "אל תדאגי עד להצגה אני אלמד את המילים". אני נותנת לה נשיקה ויורדת במדרגות.³²

החיבור בין ביארי ללוי התרחב במפגשים הבאים ואסף לתוכו גם את ראידה אבו-חאליפה ואת נאוואל שתת, שתי השחקניות הנוספות, וכן את חנה וזאנה-גרינוולד, המנחה התיאטרונית של לוי שהחלה לבוא לחזרות עם ילדיה, ששיחקו עם ילדיהן של השחקניות. כך התפתח קומיוניטיס (Turner, 1967; Turner & Turner, 1982) נשי ייחודי, שבא לידי ביטוי גם במופע הפומבי, שבו המנחה-במאית עמדה מאחורי הקהל והשתתפה באירוע לא כלחשנית

30 חלוקת מלגות, 2008.

31 ש.ם.

32 ש.ם.

אלא כשחקנית גיבוי שמהדהדת את הטקסט בערבית. התנהלות זו, שלא ראיתי בעבר ושנראתה במבט ראשון ככשל פרפורמטיבי, מפוענחת כעת כגילוי ייחודי של אזור הגבול התיאטרוני בעקבות חשיפת התהליך היצירתי ונתוני ההקשר הייחודיים שבהם התחולל.

כתיבה דקה: המחזה, המופע והתקבלותו

בתחום התיאטרון נקשרו למושג "כתיבה נשית" או "מורפולוגיה נשית" כמה מאפיינים בולטים: התמקדות בחוויות של נשים מנקודת מבט נשית; עימות עם הסגנון הריאליסטי-בורגני; דחיית תבנית העלילה הליניארית וההיררכית לטובת עלילה מפוצלת, אליפטית, אסוציאטיבית, סימולטנית ורבת משמעויות; ופירוק הדמות הראשית לכמה דמויות ראשיות (Case, 1988; de Gay & Goodman, 2003; Feral, 1984). בעקבות החשיפה והניתוח של התהליך היצירתי של המופע "כלת הים" כחלק בלתי נפרד מניתוח האירוע בגבולותיו הרחבים (בחלק הקודם), אני מציעה להוסיף כאן למארג המאפיינים של המורפולוגיה הנשית את הכתיבה הדקה (רוזה), שגילוייה הייחודיים ילכו ויתבהרו מתוך ניתוח המחזה והמופע בחלק זה.

במפגש ה-13, שבו נכחו שלוש האימהות שהופיעו לבסוף בארגו החול, הנחתה אותן הבמאית לרכז את כל הנושאים שעלו לאורך המפגשים. הנושאים שהצטברו היו: "מתחת לרעלה", "ילדה מול הים", "הכפר לעומת העיר", "יפו – של מי היא?", "דיכוי האישה" ו"להיות פלסטינית/מוסלמית דתייה/חצי יהודייה". מבין אלה בחרו המשתתפות בים כנושא, כדימוי וכמוטיב מרכזי למופע. הן שבו והדגישו את משאלתן "ללכת לים כמו ילדה", "להיות לבד על הים, להרגיש את החול, לא לפחד מהים", וטענו כי "החברה, הדת והגברים הם טראומה כמו טביעה"³³. בדברים אלה טמון למעשה המפתח הפרשני החתרני לקריאת כותרת המופע "כלת הים" והמופע כולו: הים מסמן באופן תמציתי וטוטלי את הכמיהה הכמוסה של הצעירות הפלסטיניות-הישראליות לחופש, ובה בעת את המציאות היומיומית הטרואומטית והתובענית-טובענית של אימהות ביפו. יפו נקראת עד היום בפי הפלסטינים "הכלה של פלסטין", בהיותה ראש הגשר הקוסמופוליטי והחילוני של האומה הפלסטינית (Monterescu, 2007). בכינוי זה משתקף הזיכרון של מה שהייתה יפו לפני 1948, ואולי משאלת לב שהיא תשוב ותהיה כזאת ביום מן הימים. לעומת זאת, השחקניות הפלסטיניות בחרו לקרוא למופע שלהן בשמה האחר של יפו: "כלת הים", לא כחלופה נשית רומנטית, אלא כשדר חתרני פמיניסטי שקושר בין החוויה האישית שלהן למציאות הפוליטית, ועל כן תופס את קיומה העכשווי של יפו כהרחבה של חייהן האישיים.

כל משתתפת התבקשה לבחור דמות נשית ולכתוב לה מונולוג. נוסף על כך, לוי הנחתה אותן לבצע אימפרוביזציות פשוטות בנושאי המפתח שעלו. מאחר שבתנאים הסבוכים שתוארו קודם הן לא הספיקו לפתח את כישורי האלתור שלהן, ביקשה מהן לוי לדבר תוך כדי שהן מסרקות זו את זו וקולעות צמות זו לזו. פעולה יומיומית ומוכרת זו סייעה למשתתפות להיפתח ולדבר בחופשיות ובספונטניות. חומרי הגלם שהניבו האימפרוביזציות הדקות ורסיסים נוספים מחומרים שהצטברו במפגשים קודמים התגבשו לבסוף למחזה דק של שלוש סצנות. המחזה נכתב בעברית ותורגם מיד לערבית: "ברגע שהתחלנו לעבוד על הטקסט

והקשבתי להן, היה ברור לי, שלמרות שהן מדברות עברית טובה, הן צריכות להופיע בשפה שלהן".³⁴

לוי שאפה להפיק "הצגה עשירה, עם תפאורה מלאה, תלבושות, תאורה ומוסיקה. רציתי שהן תעלנה על הבמה כמו מלכות".³⁵ משהבינה שהתקציב שהוקצה לה אינו מאפשר זאת, היא בחרה להציג בארגו החול כסמל דו משמעי לים הנכסף ולתפקיד החברתי המרכזי של המשתתפות כאימהות. המופע התקיים כאמור באור יום וכלל שימוש באביזרים פשוטים הנמצאים בהישג יד כמו יומן אישי, רעלה, מגבות ים ועגלות תינוק. כך נוצר מופע דק שהציב גרסה נשית ייחודית לתיאטרון העני של גרוטובסקי (Grotowski, 1986), שבחיפוש אחר הגרעין הפרפורמטיבי מוותר על העודף ומתמקד בשחקן ובמערכת יחסיו עם הקהל.

הסצנה הראשונה משחזרת את תקופת הנעורים כפי שעלתה מזיכרונותיהן של המשתתפות. דינה, ריה ונאנא נכנסות לארגו החול עם מגבות ים לצלילי מוזיקה של פריד אל-אטראש ופוחתות בקריאה נרגשת: "איזה כיף שהגיע החופש הגדול... אפשר ללכת לים, לבריכה, להסתכל על חתיכים..."³⁶ דינה קוראת ביומנה האישי של ריה ומגלה שזו הכירה בחור נחמד. דינה ונאנא המרוגשות והמסוקרנות מפצירות בחברתן לספר להן את הסיפור לפרטי פרטים. עקרון הפיצול של המורפולוגיה הנשית פועל כאן באינטנסיביות חתרנית. עלילת ההתאהבות מוצגת כבר מההתחלה משלוש נקודות מבט: האחת של דינה, הנערה המאורסת והמעשית, השנייה של נאנא, הרווקה והמרדנית, והשלישית של ריה, המאוהבת והרומנטית. אך הסיפור האידילי על פגישה מקרית בתור לבנק, הליכה יד ביד לשפת הים ושיחה אינטימית לאור השקיעה נסדק ומשתבש שוב ושוב על ידי שלוש הדמויות, שהן עצמן מתפצלות ומחליפות ביניהן את נקודות המבט. כך יוצרות השחקניות דהודור רב קולי של עמדות, אך בה בעת גם מגנות על עצמן מפני זיהוין על ידי הקהל עם עמדה אחת מובהקת שעלולה להזיק להן לאחר המופע. המבצעות מפרקות את הסיפור הרומנטי ומשתמשות בו כדי לשדר לקהל באופן חתרני את חוויית הדיכוי המתמשכת, שבתוכה אפילו הליכה לים – ארטיקולציה רוזה ודקה כל כך של חופש בעיני נשים כמוני – נותרת בגדר פנטזיה לא ממומשת.

דינה: [...] אישה לא מחפשת גבר, גבר מוצא אישה.

[...]

נאנא: בטח, בכפר יש בתים יפים, בכפר יש כסף, יש אדמות, יש חמולה, יש אישה שלא יוצאת מפתח הבית.

דינה: אז מה תעשי ריה, אי אפשר ככה... איזה עתיד יהיה לך...

[...]

דינה: היא רוצה אותו! אבל מה זה משנה מה היא רוצה, הוא יקבע מה יהיה בסוף.

34 לוי בריאיון, 2009.

35 ש.ם.

36 כל הציטוטים מהמופע הם מתוך הטקסט המתורגם לעברית ולאנגלית שהוגש לצופים היהודים ולקבוצת סטודנטים לעבודה סוציאלית מאוניברסיטת USC, שהיו אורחי החוג לתיאטרון באוניברסיטת תל אביב באותה העת.

[...]

נאנא: למה מי הוא כלל שיחליט עלייך החלטות...

[...]

נאנא: תאהבי אותו יא רוחי, תאהבי, אבל את צריכה לדבר אתו, להגיד לו מה את רוצה ולא רק להקשיב לו. בין גבר ואישה צריך שוויון.

[...]

נאנא: מה יגידו אנשים אם פתאום אני אשים מנדיל [עוטה רעלה].

דינה: יגידו מזל טוב, יפה לך, הגיע הזמן, יגידו איזו בחורה טובה וצנועה, היא בטח אימא טובה...

ריה: מה יגידו בעבודה? יגידו למה עשית את זה [...] מה חזרת בתשובה? יגידו את חמסניקית, מחבלת, משטרה תעצור אותך. ואיך תיסעי לחו"ל? בחיים לא ייתנו לך לעבור את הגבול [...].

דינה: אני מורידה, אז מה יגידו? [מורידה את הרעלה]

נאנא: אוי ואבוי לך, אללה יעניש אותך, מה קרה לה זאת? התקלקלה...

[...]

דינה: [...] נמאס לי לטפל כל היום באחים שלי, מתי אני אתחתן כבר, אעבור לבית אחר, כל היום אני אהיה לבד בבית, אשים מוסיקה, אשיר, ארקוד לי, אני אלבש שמלות יפות, אתאפר [...] ואולי בערב נלך לים.

נאנא: איזה ים! את תעשי בדיוק את מה שאת עושה בבית של אימא שלך, תנקי, תבשלי, תחליפי חיתולים, תרחצי בקבוקים... מהפח אל הפחח...

בסצנה השנייה בארגז החול החברות נפגשות כעבור כמה שנים כשכולן בהיריון וכל אחת מהן מנענעת עגלה עם תינוק. השמחה העצומה לנוכח הפגישה המקרית ברחוב מאותתת במובלע את מה שעלה מניתוח התהליך היצירתי: הנשים שפעלו במסגרת הפרויקט התיאטרוני לא יכלו לשמור על קשרים עם חברות ילדות לאחר נישואיהן. האימהות הצעירות מגלות עד מהרה שלשלושתן יש כבר שני ילדים, שהן הפסיקו ללמוד ושאף לא אחת מהן עובדת. למגינת לבן, אפילו נאנא, זו שרכבה על אופניים במכנסיים, קראה ספרים וטענה בתוקף שהיא תחיה אחרת, לא הצליחה לצאת ממעגל הדיכוי. "חשבתי שאני אראה אותך כבר בטלוויזיה, בתור חברת כנסת או משהו..." אומרת דינה, ונאנא, שנראית מוזנחת ואומללה יותר מחברות נעוריה, שותקת ועוזבת מובסת את ארגז החול.

הסצנה השלישית שוברת את הרצף העלילתי, המבני והסגנוני, והיא למעשה מונולוג של נאנא, שבו היא אומרת בקול את מה שלא יכלה להגיד לחברותיה קודם ואת מה שאינה יכולה לומר בשום פנים ואופן לאיש גם במציאות חייה. ברגע זה המבצעת משתמשת ברשות שהתיאטרון מעניק לה כדי לחשוף את הרהורי לבה באמצעות המסגרת המשחקית החתרנית, שכפי שטען בייטסון (Bateson, 1976), היא לעולם פרדוקסלית, קרי שקרית ואמיתית בעת ובעונה אחת. כאן עוטה המבצעת את המסכה המשחקית של התיאטרון כדי להסיר מעל פניה ומעל פני היושבים בקהל את המסכות החברתיות הדכאניות. עצם ביצוע המונולוג מול הקהל הוא פעולת מגדר אלטרנטיבית שחורגת מפעולות המגדר שהשחקנית רגילה לחזור ולצטט בחיי היומיום. בטקסט הפיוטי של המונולוג מתגלה הכתיבה הנשית הדקה בשיאה באמצעות

החול והים כדימוי היברידי, מפוצל ומאוחד, מילולי ובימתי, גברי ונשי, ממשי ופנטסטי, מוצק ונוזלי, משחרר ומדכא, שמשרטט את מפת הנפש של האימהות הצעירות מיפו:

הנה, בסוף גם אני התחתנתי. והיום, כמעט שלושה ילדים יש לי, בעזרת השם. אחרי שהתחתנתי כולם חשבו שאני אביא ילדים מהר, מהר, אבל לא הלך... [...] כנראה שלא רציתי [...] היה קשה לי להיפרד מעצמי. ידעתי שברגע שאני אכנס להיריון – אני כבר לא אהיה אני. אבל כשאת בהיריון את כבר רוצה [...] כמה רציתי! רציתי ילד [...] רציתי שהוא יזכיר לי שעוד אפשר לחלום... רציתי להסתכל לו בעיניים ולראות את הים שלי...

אבל אז, כאילו כמו גל גדול בא מעלי וסחף אותי [...] התחלתי להיחנק... [...] ראיתי שאני ממש רחוקה, לא ראיתי את החול... התחלתי לשחות. מאז עברו שמונה שנים ואני עדיין שוחה [...] וקשה לשחות, כואב ברגליים, כואב בידיים, קשה לנשום... [...] אני מחפשת. מחפשת אותי, מחפשת משהו משלי. אולי הידיים – לא, הן לא שלי, הידיים שייכות לשעועיית שאני מקלפת, לירקות שאני שוטפת, לכתמים שאני משפשת. הרגליים? גם הן לא שלי. הן של כל הרחובות פה ביפו. הן של הרצפות של קופת חולים, טיפת חלב, הביטוח הלאומי, הבנק, משרד הפנים. האוונזיים הן בכלל לא שלי, הן כל היום עסוקות בלהקשיב מה אומרים על זה ומה אומרים על זה, ומה אומרים עלי! מה אומרים עלי!!! איזו אימא אני, איזו אישה אני, איזו דתייה אני... [...] הפה, פעם הפה הזה צעק מילים גבוהות כמו – "מעמד האישה", "דיכוי", "שינוי חברתי", "צדק", היום כבר אין לי כוח למילים האלה, לפעמים יוצא לי איזה "שויון" קטן או איזה "חוסר אונים"...

[מתיישבת מלטפת את הבטן] רק לפעמים בלילה, כשאני עולה להוריד את הכביסה, אני מסתכלת על הים החשוך, עוצמת עיניים [...] נזכרת בים שלי – אז אני אחוז אחד מעצמי.

המונולוג הזה, שלשונו מטפורית וליטרלית כאחת, מבטא באופן אמנותי את חוויית הקיום הבסיסית של אותן צעירות פלסטיניות-ישראליות ביפו החיות בסיכון גבוה ונאבקות לשרוד בתום היום. קריאה כזו של המונולוג מתאפשרת מתוך ניתוח האירוע בגבולותיו הרחבים, שמבהיר מדוע וכיצד התהווה המופע הפומבי בתוך מכלול של אילוצים וחסמים וכנגד כל הסיכויים.

פיטר ברוק (Brook, 1968) לא הזכיר מעולם את התיאטרון הקהילתי אך נדרש באופן מעורר השראה לתיאטרון הפופולרי, שהוא המסגרת הרחבה שבתוכה פועל התיאטרון הקהילתי. ברוק מכנה את התיאטרון הפופולרי "התיאטרון המחוספס". זהו תיאטרון שמצליח לרגש ולעורר דווקא בזכות החספוס שלו, הנובע מקרבתו לאנשים הפשוטים, מהיותו אנטי ממסדי ואנטי סמכותי, מתוך התנאים המחוספסים שבתוכם הוא פועל, ומהאופן שבו הוא מנצל את מה שבנמצא כדי ליצור ביטוי אמנותי ופוליטי. "כלת הים" הוא דוגמה לכתביה דקה באזור הגבול שכוננה מופע נשים מחוספס, מתוך תנאי השטח המחוספסים של אזור הגבול הועיר (הפרויקט התיאטרוני), בתוך אזור הגבול הקטן (המעון הרב תכליתי), בתוך אזור הגבול הגדול (יפו).

המופע התקבל בהתלהבות רבה בקרב הקהל המגוון שנכח באירוע: בני המשפחה של השחקניות, בעיקר נשות החמולה, בעלה של אחת המבצעות שהגיע לבסוף אף שהתנגד לפרויקט, אנשי המקצוע הפלסטינים והיהודים והסטודנטים האורחים מחו"ל. לוי מספרת שקיבלה אינספור טלפונים ומסרונים, ושהמבצעות היו במצב רוח מרומם ואמרו שלראשונה בחייהן קיבלו תשומת לב והערכה. אחת אמרה: "אני עפה כמו פרפר", ואחרת הוסיפה: "אימא שלי אמרה לי שלא האמינה שיצא ממני דבר כזה. עכשיו היא גילתה לי שגם היא רצתה להיות שחקנית וויתרה בלית ברירה".³⁷

התקבלותו הנרגשת של המופע מלמדת כי "כלת הים" הצליח לחולל אפקט אוטופי, גם אם לזמן קצר. ז'יל דולן (Dolan, 2005) טוענת בספרה על האוטופיה במופע שהמופע החי מספק מקום למפגש אנושי יצירתי ומעניק הזדמנות לדמיין עתיד טוב יותר. דולן אינה מתכוונת לייצוג פשטני של עתיד אוטופי, בלתי אפשרי, אלא מציעה את המופע כמסגרת אתית, חברתית ואסתטית שיכולה לעודד את הקהל להשקיע אנרגיות יצירתיות בהתבוננות ביקורתית ובאיתור תהליכים פרפורמטיביים שמעוררים את התקווה לעתיד טוב יותר. תיאטרון קהילתי הוא תמיד אקט פוליטי שנוצר בנקודת ההשקפה שבין הסימבולי לממשי ומתרחש כשהמופע הקהילתי מוצג בפומבי ומטביע צריכה במציאות. מימושו של אותו שינוי או הבדל מיוחל באופן קונקרטי על הבמה על ידי נציגי הקהילה המודרת מעורר תקווה וסיכוי להמשך התהליך החתרני גם במציאות החברתית. עצם התממשות המופע הפומבי של "כלת הים", שהתחולל כאמור כנגד כל הסיכויים, היה בעצמו גילוי אוטופי. יתר על כן, המופע חולל תמורה לא רק במקום המסוים שבו הוצג, אלא אותה שאפשר וצריך לחולל שינוי גם במציאות הרחבה. התקבלותו הנלהבת נתנה לו תוקף וכוננה אותו כמסמן של תקווה ושל סיכוי לשינוי שטמון בכוחן של נשים ליצור ולפעול אל מול הקשיים. הנשים הפלסטיניות-הישראליות מיפו קיבלו באמצעות המופע הקהילתי הזדמנות להצטרף לנשים מקבוצות, מחברות ומתרבויות אחרות, כולן עמלניות שקטות שמכרסמות את הסדר החברתי מלמטה, משורשיו, בכרסומים קטנים, בלתי מורגשים לכאורה, שהולכים ומצטברים לכדי תהליך של שינוי שאין ממנו חזרה. "ההבדלים הקטנים" הללו, כפי שהומי באבא (אצל Mitchell, 1995) קורא להם, הם לעתים קרובות היסודות החשובים ביותר בתהליך של שינוי.

הפיתוי לסיים כאן את המאמר בנימה אופטימית הוא גדול, אך הגילויים הקשים על חיי הצעירות הפלסטיניות-הישראליות שהתהליך המחקרי חשף בפני מטרידים ומצמיתים. הספק המנקר שהאפקט המעצים של האירוע ידעך מהר ושהנשים ישובו לשגרת יומן הנוראה מאותן לי שמא הסוף הטוב שהצבתי כאן הוא אך משאלת לב וביטוי לקושי שלי להמשיך ולמקם את עצמי בנקודת התצפית של האימהות מיפו.

דיון: כתיבה דקה והתיאטרון החשוף

ג'ודית באטלר (אצל Osborne & Segal, 1994) אומרת שהפוטנציאל החתרני טמון בטקסטים מטרידים שמעוררים אצלנו חוסר ביטחון. על כן, דווקא כשאנו נתקלים בטקסט

שמזעזע את הקרקע מתחת לרגלינו, כדאי להמשיך ולחפש בו את החתרני. האם יש מטען חתרני נוסף במופע "כלת הים" שטרם גיליתי?

המושג "כתיבה דקה" שהצעתי כאן הציף אצלי באופן אסוציאטיבי מושג אחר, "חיים חשופים" (Agamben 1998), אך מאחר שלא הבנתי מה הקשר ביניהם, העדפתי להרחיק. ג'ורג'יו אגמבן (ibid) הציע לפני כמה שנים את המושג "חיים חשופים" כדי לתאר תנאים שמשליט הריבון באמצעות כוחו בחברה בת זמננו. חיים חשופים הם תוצאה של הפקרה מצד הריבון, שיש בידו הסמכות לעשות זאת במצבים שהוא בעצמו מחליט להגדיר אותם מצבי חירום. במצבים כאלה מנצל הריבון את סמכותו לארגן מחדש – גם באמצעים אלימים – את הסדר החברתי, והסכנה שהוא יהפוך את המצב החריג לנורמטיבי אורבת לפתחן של החברות המערביות שחיות היום במצב של סיכון עולמי. הפקרה של חיים היא הפיכת חיים בעלי משמעות פוליטית לחיים חשופים, קרי לקיום במצב ספֵי שגזור הכחדה סימבולית וסכנה ממשית על יחידים וקבוצות שגורלם נחרץ וסופם ידוע (אופיר, 2003). אגמבן, כדאי לשים לב, מתייחס בעיקר למנגנוני השליטה באמצעות הפקרה והדרה של אוכלוסיות מסוימות, אך אינו עוסק במופקרים עצמם, בהתנסויותיהם ובחוויות היומיום שלהם (חזן, 2007). לכן אולי לא התעמקתי בהגותו של אגמבן ולא חשתי שהוא נוגע ישירות לחיי או למצב החברתי-פוליטי בישראל.

הכתיבה הדקה, שהיא בעיניי המורפולוגיה הנשית החתרנית והחדשנית, שהמופע "כלת הים" מציג, משיבה אותי לאגמבן. היא מעוררת אצלי את התובנה המבעית שהגבול בין חיים נורמטיביים לחיים חשופים הוא לעתים נוזל, מתעתע ומטושטש. דווקא במקומות הסמויים מן העין מתקיימים לעתים מצבים של "חיים חשופים". דווקא בתוך התרבות המובנית יכולה להתחולל הבלחה כזו של חיים חשופים בלי שנשים לב. כשבני אדם חסרי עוצמה חיים בצומת שבו מצטלבים כמה מנגנונים דכאניים, כל אחד מהם מפקיר, מנצל או מדכא אותם, ככיכול כדי להגן על ביטחונם של בני אדם אחרים.

הביטוי "חיים חשופים" מתאר באופן הטוב ביותר את חיי היומיום של האימהות הצעירות הפלסטיניות-ישראליות שהשתתפו בפרויקט התיאטרוני. המתח שבין הריבון שלהן מבית ובין הריבון שלהן מחוץ, כפי שהוא מתקיים באזור הדמדומים של יפו ועל רקע הסכסוך הפוליטי המחריף, פועל לרעתן. הן נידונות לא רק להפקרה כפולה, אלא גם להפקרה שקופה, כששני הריבונים, כל אחד מטעמיו הוא, מחזקים זה את זה. מי שחי חיים חשופים נוטה, כפי שהראו האימהות הפלסטיניות, לבטא את עצמו באופן מינימליסטי, בכתיבה דקה שצומחת מתוך היעדר תנאים לכתיבה גדושה, עשירה ומשוחררת. המופע "כלת הים" הוא אפוא יותר מאשר גרסה נשית מקומית של תיאטרון עני ושל תיאטרון מחוספס. "כלת הים" הוא מופע נשים קהילתי מסוג חדש, שאני מציעה לכנותו "תיאטרון חשוף". התיאטרון החשוף הוא הסיפור החדש שיצרו הנשים באזור הגבול, עדות אמנותית וארטיקולציה מלמטה לחיי היומיום החשופים שלהן. התיאטרון החשוף ביטא את החיים חשופים בכתיבה דקה ובפרפורמטיביות גולמית, חסכונית, בסיסית ופשוטה, שכוננה אף על פי כן מטפורה ומטונימיה לחיי היומיום של האימהות הצעירות מיפו.

לאורך האירוע התיאטרוני כולו, מהמפגש הראשון ועד לסיום המופע הפומבי עצמו, הביעו הצעירות הפלסטיניות-ישראליות התנגדות וסירוב למשטרי הדיכוי הפנימיים והחיצוניים. ניתוח האירוע מראה שהדיכוי המגדרי בחייהן גובר על הדיכוי הלאומי. לכן היה

זה הרכיב המגדרי שאפשר את החיבור בין הנשים הפלסטיניות ובין הנשים יהודיות שעבדו אתן במעון בכלל ובמסגרת הפרויקט הקהילתי בפרט. המגדר המשותף מחבר גם אותי אל הנשים הפלסטיניות, אך בלי המופע התיאטרוני לא הייתי יוצאת למסע אליהן, שמותיר אותי עם סימני שאלה מטרידים.

לא רחוק מביתי מפקירים חיים של נשים פלסטיניות צעירות. בשם ההגנה עליי־עלינו. ואני כמנהגי נוהגת. ומה אם יפקירו מחר חיים של נשים ואנשים נוספים?

מקורות

אבר־בקר, ח' (2001). מנהיגות פוליטיות ערביות: האומנם תופעה של שינוי חברתי?. בתוך 'עצמון (עורכת), התשמע קולי? ייצוגים של נשים בתרבות הישראלית (עמ' 343-354), ירושלים ותל אביב: מכון ון ליר והוצאת הקיבוץ המאוחד.

אופיר, ע' (2003). בין קידוש החיים להפקרתם: במקום מבוא ל־"Homo Sacer". ש' לביא (עורך), טכנולוגיה של צדק: משפט, מדע וחברה (עמ' 353-394), תל אביב: רמות.

אלחאג', מ' (1996). חינוך בקרב הערבים בישראל: שליטה ושינוי חברתי, ירושלים: מאגנס. באבא, ק' ה' (2004). החומר הלבן (היבט פוליטי של לובן), בתוך 'י' שנהב (עורך), קולוניאליות והמצב הפוסטקולוניאלי (עמ' 128-134), ירושלים ותל אביב: מכון ון ליר והוצאת הקיבוץ המאוחד.

חזן, ח' (2007). הרהור וערעור: מה חושף אגמבן?, סוציולוגיה ישראלית, (ח2), 353-349. לב־אלג'ם, ש' (2005). מכה שלא כתובה בתורה: נשים מוכות בתיאטרון הקהילתי, תיאוריה וביקורת, 27, 145-169.

– (2006). 'מה זאת אומרת אנחנו משוקמים שלכם? מה אנחנו נכים?' פרויקט שיקום שכונות מהמבט 'מלמטה' של התיאטרון הקהילתי, סוציולוגיה ישראלית, (ח1), 7-27.

– (2007). תיאטרון־נגד: מחאה סמלית ופעולה חברתית בירושלים, תיאוריה וביקורת, 30, 111-134.

לב־אלג'ם, ש' ופירסט ע' (2005). ההצגה 'מחבואים' בתיאטרון הקהילתי ביפו: נשים מזרחיות 'כותבות' את זהותן התרבותית, מגמות, (מד1), 83-105.

לובין, א' (1993). אשה קוראת אשה, תיאוריה וביקורת, 3, 65-78.

– (2003). אשה קוראת אשה, חיפה: אוניברסיטת חיפה וזמורה ביתן.

פלד 'י' ושפיר ג' (2005). מיהו ישראלי: הדינמיקה של אזרחות מורכבת, תל אביב: רמות.

קימארלינג, ב' (2004). מהגרים, מתיישבים, ילדים, תל אביב: עם עובד.

Agamben, G. (1998). *Homo sacer: Sovereign power and bare life*. California: Stanford University Press.

Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands/La Frontera: The new mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.

Bateson, G. (1976 [1951]). A Theory of play and fantasy. In R. Schechner & M. Schuman (Eds.), *Ritual, play and performance* (pp. 67-73). New York: Seabury Press.

- Bhabha, H. (1994). *The location of culture*. London, New York: Routledge.
- Brook, P. (1968). *The empty space*. Middlesex: Penguin Books.
- Butler, Judith (1990a). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.
- (1990b). Performative acts and gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory. In S. Case (Ed.), *Performing feminisms: Feminist critical theory and theatre* (pp. 270–283), Baltimore: John Hopkins University Press.
- Case, S. (1988). *Feminism and theatre*. Basingstoke: MacMillan.
- de Gay, J. & Goodman L. (Eds.). (2003). *Languages of theatre shaped by women*. Portland: Intellect Books.
- Dolan, J. (2005). *Utopia in performance: Finding hope at the theatre*. Ann Arbor: Michigan University Press.
- Feral, J. (1984). Writing and displacement: Women in theatre, *Modern Drama*, 27, 549–563.
- Grotowski, J. (1986 [1968]). *Toward a poor theatre*. London: Methuen.
- Herzog, H. (1999). A space of their own: Social-civil discourses among Palestinian-Israeli women in peace organizations, *Social Politics*, 6(3), 344–369
- (2004a). Absent voices: Citizenship and identity narratives of Palestinian women in Israel. In A. Kamp, D. Newman, U. Ram & O. Iftachel (Eds.), *Israeli in Conflict: Hegemonies, Identities and Challenges*, Sussex: Sussex University Press, pp. 236–252.
- (2004b). 'Both an Arab and a woman': Gendered racialized experiences of female Palestinian citizens of Israel, *Social Identities*, 10, 53–82.
- (2007). Mixed cities as a place of choice: The Palestinian women's perspective. In D. Rabinowitz & D. Monterescu (Eds.), *Mixed towns, trapped communities: Historical narratives, spatial dynamics, gender relations and cultural encounters in ethnically mixed towns in Israel/Palestine* (pp. 243–257), Hampshire, Burlington: Ashgate.
- Jamal, A. (2007). Nationalizing state and the constitution of "hollow citizenship": Israel and its Palestinian citizens, *Ethnopolitics*, 6(4), 471–493.
- Lev-Aladgem, S. (2003). Ethnicity, class and gender in the Israeli community theatre, *Theatre Research International*, 28(2), 181–192.
- (2004). Whose play is it? The issue of authorship/ownership in Israeli community theatre, *The Drama Review*, 48(3), 117–13.
- (2005). The Israeli national community theatre festival: The real and the imagined, *Theatre Research International*, 30(3), 284–295.
- (2006). Remembering forbidden memories: Community theatre and the

- politics of memory, *Social Identities*, 12(3): 269–283.
- (2008). Between home and homeland: Facilitating theatre with Ethiopian youth, *Research in Drama Education*, 13(3), 275–293.
- Lev-Aladgem S. & First A. (2004). The Israeli community theatre as a site for performing gender and identity, *Feminist Media Studies*, 4(1), 37–50.
- Mitchell, W. & Thomas J. (1995). Translator translated (interview with cultural theorist Homi Bhabha), *Artforum*, 33(7), 80–84.
- Monterescu, D. (2007). Heteronomy: The cultural logic of urban spaces and sociality in Jaffa. In D. Rabinowitz & D. Monterescu (Eds.), *Mixed towns, trapped communities: Historical narratives, spatial dynamics, gender relations and cultural encounters in ethnically mixed towns in Israel/Palestine* (pp. 157–179), Hampshire, Burlington: Ashgate.
- Osborne P. & L. Segal (1994). Gender as performance: An interview with Judith Butler, *Radical Philosophy*, 67, 32–37.
- Rabinowitz, D. (2001). The Palestinian citizens of Israel, the concept of trapped minority and the discourse of transnationalism in anthropology, *Ethnic and Racial Studies*, 24(1), 64–85.
- Rabinowitz, D. & Monterescu D. (2007). Introduction. In D. Rabinowitz & D. Monterescu (Eds.), *Mixed towns, trapped communities: Historical narratives, spatial dynamics, gender relations and cultural encounters in ethnically mixed towns in Israel/Palestine* (pp. 1–32), Hampshire, Burlington USA: Ashgate.
- Sa'ar, A. (2001). Lonely in your firm grip: Women in Israeli-Palestinian families, *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 7(4), 723–739.
- (2007). Contradictory location: Assessing the position of palestinian women citizens of Israel, *Journal of Middle East Women's Studies*, 3(3), 45–74.
- Schechner, R. (2002). *Performance studies*. London, New York: Routledge.
- Smooha, S. (1990). Minority status in an ethnic democracy: The status of the Arab minority in Israel, *Ethnic and Social Studies*, 13, 389–413.
- Turner, V. (1967). *The forest of symbols*. New York: Cornell University Press.
- Turner, V. & Turner E. (1982). Religious celebrations. In V. Turner (Ed.), *Celebrations: Studies in Festivity and Ritual* (pp. 201–219), Washington: Smithsonian Institution Press.