

**משפה למופע:**  
**לשונות יהודיות על הבמה בישראל**

**שרית קופמן-שמחון**

# From Language to Performance: Jewish Tongues Onstage in Israel

*Sarit Cofman-Simhon*

כתיבה: שרית קופמן-שמחון

הוצאת הספרים של מכון מופ"ת:

עורכת ראשית: תמי ישראלי

עורכת מדעית: רותי אבליוביץ'

עורכות אקדמיות: שרה שמעוני, יהודית שטיימן

עורכת תוכן ולשון: תמי בורשטיין

עורכת תוכן ולשון אחראית: אדוה חן

עורכת גרפית ומעצבת העטיפה: בלה טאובר

צילום תמונת העטיפה: יעקב סעדה

חברי הוועדה האקדמית של הוצאת הספרים:

פרימה אלבו-לוביש, אילנה אלקד-להמן, חנוך בן-פזי, יעל דר, יורם הרפז,

נצה מובשוביץ-הדר, אייל נווה, יעל פישר, שי פרוגל

עשינו כמיטב יכולתנו לאתר את בעלי זכויות היוצרים של כל חומר ששולב

בספר ממקורות חיצוניים. אנו מתנצלים על כל השמטה או טעות. אם יובאו אלה

לידיעתנו, נפעל לתקן במהדורות הבאות.

מסת"ב: 978-965-530-217-2

© כל הזכויות לתמונות שמורות לצלמים

© כל הזכויות שמורות למכון מופ"ת, תשפ"ג/2023

טל': 03-6901428 <http://www.mofet.macam.ac.il>

הדפסה: דפוס הנצחון

פגשתי את שרף, המאמן הלאומי [של נבחרת  
הכדורסל] בתיאטרון.  
אני אומר לו: שרף, מה אתה עושה פה? הצגה  
בעברית זה למעלה, אנחנו פה למטה.  
הוא אומר: לא, אני באתי לראות יידיש.  
אמרתי: למה יידיש? מה פתאום?  
הוא אומר: אני מתגעגע לאבא ואימא.  
(שמואל עצמון-וירצר)<sup>1</sup>

---

1 שמואל עצמון-וירצר, נשיא כבוד של תיאטרון היידישפיל, מספר על צביקה שרף. דבריו נאמרו בישיבה משותפת של ועדת העלייה והקליטה וועדת החינוך, התרבות והספורט של הכנסת: דיון בהצעת חוק הרשות לשימור המורשת של עדות ישראל, התש"ע-2010, מתוך אתר כנסת פתוחה <https://okneset.org/meetings/5/4/549151.html>



להוריי פרלה ומאיר קופמן ז"ל, שדיברו בבית יידיש כשפת סתרים,  
ולילדה שעלתה לישראל בגיל 13



## תודות

תחילתו של מחקר זה בדצמבר 2005, שעה שנחשפתי לראשונה לתיאטרון יוצאי אתיופיה בישראל. בתום צפייה בהצגה תרת-תרת של אנסמבל הולגאב בירושלים היה לי ברור שהתרבות הישראלית התעשרה. בדיעבד הייתה זו יריית הפתיחה של כתיבת הספר.

בשנים שלאחר מכן עקבתי אחרי הצגות בבוכרית, בידיש, במרוקאית-יהודית, בעיראקית-יהודית ובשפות יהודיות נוספות ברחבי הארץ, התחלתי לראיין יוצרים וצופים, להזמין חברות וחברים להצגות, לכתוב על כך מאמרים ולדבר על נושאים אלה בפני סטודנטים. מהר מאוד התחוור לי שמדובר בעשייה תיאטרונית חשובה ומרתקת. בלי שהתכוונתי לכך, הכרתי אנשים ומקומות וחוויתי חוויות שלא הייתי מתוודעת אליהן אילולא המחקר. הספר הוא אפוא מחקר כפול פנים - מסמך מדעי ובד בבד סיפור של הרפתקה אישית וחד-פעמית. יצאתי לחקור מתוך עניין אישי עמוק ואיני מסתירה את עצמי במהלכו, אלא פועלת כשותפה גלויה בתהליך המחקרי.

ככל שהכרתי את השטח, למדתי להעריך את משקלן ואת נחיצותן של ההצגות בלשונות היהודיות במדינת ישראל. בהיותי חברה במדור תיאטרון של המועצה הישראלית לתרבות ואמנות, שמתקצב את התיאטרונים בארץ, העליתי את הנושא על סדר היום בישיבות שונות. התנהלו דיונים בשאלה מהו תיאטרון לאומי ומהו ייחוד לשוני על הבמות בישראל. אקדיש לכך את אפילוג הספר. על דיונים אלה אני מודה לד"ר עירית פוגל-גבע, מנהלת המחלקה לתיאטרון ופרינג' במשרד התרבות והספורט.

תודה מיוחדת ליוצרים ולצופים שהקדישו מזמנם וניאותו להתראיין. היענותם הרחיבה דעת ולב. תודות לסטודנטיות ולסטודנטים שלי שעדכנו אותי בעוד הצגה ובעוד קבוצה שהחלה להופיע באחת משפות הגולה. אני מעריכה את הסקרנות שגילו כלפי המחקר שלי.

תודה לחבריי מהאקדמיה שהעירו הערות מועילות, ולחברותיי אורלי רביד וד"ר אורנה בן-מאיר על סיעורי המוחות הנדיבים. מעל לכול תודות לפרופ' מיכל קוביאלקה (Michal Kobialka), מי שהיה לפני שנים רבות מנחה עבודת הדוקטורט שלי באוניברסיטת מינסוטה בארצות הברית, על שהקשיב, קרא תקציר באנגלית והצביע על הכיוון הנכון לכתיבת הספר הנוכחי.

תודות למכללת סמינר הקיבוצים על מענק המחקר ולמכון מופ"ת על המענק לכתובת הספר. תודה לראש ההוצאה לאור לשעבר של מכון מופ"ת ד"ר דודו רוטמן, שקרא וליווה את הכתיבה, ולראשת ההוצאה המכהנת ד"ר תמי ישראלי; לעורכות האקדמיות של מכון מופ"ת ד"ר שרה שמעוני וד"ר יהודית שטיימן; ולקורא האנונימי שהצביע על שינויים נדרשים בספר. תודה על הליטוש הסופי שנעשה בעזרתה המדויקת והמעשירה של העורכת המדעית ד"ר רותי אבליוביץ'. תודה מיוחדת נתונה לעורכות התוכן והלשון תמי בורשטיין ואדוה חן, על עבודתן המסורה. תודה לבלה טאובר, העורכת הגרפית, על עבודתה היפה; ולחני שושתרי, רכזת הוצאת הספרים.

במרוצת השנים חשפתי את משפחתי - בן זוגי, בני ובנותיי - לקיומו של תיאטרון בלשונות היהודיות, ובעיקר לעבר הגלותי בתוך ההווה הישראלי. נהניתי כשהקשיבו להסברים ולהתלבטויות. התרגשתי כשבנותיי התלוו אליי להצגות בשפות השונות.

הספר מוקדש להורי, זכרם לברכה. גם כשאני כותבת על תיאטרון במרוקאית-יהודית, בבוכרית או בעיראקית-יהודית, אני כותבת עליהם.



## תוכן העניינים

11.....	פרולוג - בין שני אולמות.....
23.....	פרק א - שדה המחקר והיסטוריוגרפיה של לשונות היהודים: "בואו, אנחנו, אנשים בשטח, נעשה משהו".....
47.....	פרק ב - מסגרת מושגית של תיאטרון: "עברי, דבר עברית והבראת!".....
61.....	פרק ג - תיאטרון יידיש: "השפה אינה בקו הבריאות, אבל בהיסטוריה היהודית המרחק בין חולי למוות יכול לקחת הרבה-הרבה זמן".....
95.....	פרק ד - תיאטרון לאדינו: "יש גם שירי נדוניה, חתונה ושכנים".....
111.....	פרק ה - תיאטרון במוגרבית-יהודית: "למלא חלל".....
137.....	פרק ו - תיאטרון בעיראקית-יהודית ובארמית-יהודית: "זה לא השפה, זה הסיפור. אנחנו איבדנו סיפור".....
161.....	פרק ז - תיאטרון בבוכרית, בג'והורי ובגאורגית: "ככל שהלכתי יותר רחוק, ככה בסופו של דבר הגעתי יותר קרוב".....
177.....	פרק ח - תיאטרון יוצאי אתיופיה: "אנחנו לא כאן כדי להיות נחמדים ולרקוד בתלבושות אתניות".....
225.....	אפילוג - רקוויאם ותחייה.....
249.....	רשימת מקורות.....



## פרולוג

### בין שני אולמות

תור ארוך של שוחרי תיאטרון השתרך באביב 2017 בכניסה לתיאטרון ירושלים שעה שהתארחו בו שתי הצגות מתל אביב: עמודי החברה של תיאטרון הקאמרי, מחזה מאת הנריק איבסן, שנכתב בנורווגיה ב-1878 ותורגם לעברית; ושני קוני למל, מחזה מאת אברהם גולדפאדן, שנכתב ברומניה בידיש בשנים 1878-1880 והוצג בידי שחקני תיאטרון יידישפיל בשפת המקור.

מה שהתרחש באותו ערב ירושלמי עבר מתחת לרדאר של אנשי התיאטרון בארץ, אך המחיש את סיפורו של התיאטרון בלשונות היהודיות: רוב הקהל נהר לאולם הגדול ("למעלה" כהגדרתו של שמואל עצמון-וירצר)<sup>1</sup> כדי לראות מחזה נורווגי שתורגם לעברית ויש בו נגיעות של אקטואליה ישראלית; צופים מעטים יותר פסעו בלאט אל האולם הקטן ("למטה") לצפות בהצגה בידיש, מקצתם נעזרו בהליכונים. הביקוש להצגות בידיש אינו רב, למרות התרגום המוגש בכתוביות נוחות על הבמה. אך מה שאירע באותו ערב באולם הקטן היה יוצא דופן. בבימויו המופלא של אלכסנדר האוספטר, במאי יהודי מרומניה, הפך מחזה יידיש שנכתב לפני 140 שנה, ומציג את השטעטל היהודי, לסיפור קוסמופוליטי בעיבוד קרקסי, ובו שירים נפלאים של משה סחר בעיבוד עכשווי (אומרים שאני אינני אני, הבו עז לתיש ועוד), וכמובן הניגון והמקצב הייחודיים לשפת היידיש. המשחק היה מצוין, התפאורה מלאכת מחשבת, התלבושות תיאטרליות מאוד, ופס הקול היווה מופע בפני עצמו. למרבה הצער, לא פעם נתפסות הצגות בשפות הגולה במדינת ישראל כתופעה סקטוריאלית זניחה. הצגה כמו זו של היידישפיל היא תופעה אומנותית ייחודית הקוראת תיגר על הממסד התיאטרוני בארץ.

מופעים בידיש עולים על במות ישראל כבר שנים רבות, אך מאז שנות התשעים עולות גם הצגות בלשונות יהודיות נוספות - מרוקאית-יהודית, בוכרית, ארמית-יהודית, עיראקית-יהודית ועוד. התופעה הלכה והתגברה. עד עידן הקורונה אפשר היה לצפות בהצגה באחת השפות הללו בכל ערב אי שם ברחבי ישראל. מדובר בחידוש מפתיע, המצביע על שינוי תודעתי ביחס אל השפות,

1 מתוך דברים שצוטטו במוטו הספר.

שקודם לכן לא ניתן להן מקום על הבמה בישראל, אפילו לא בתיאטרונים השוליים.

אפשר לחלק את הקהל של ההצגות בשפות אלו לכמה קבוצות: צופים מבוגרים - שמבינים ואף דוברים את השפה; בני הדור השני - שגדלו בישראל ודוברים את השפה באופן חלקי בלבד; בני הדור השלישי והרביעי - שאינם מכירים את הלשון, אך שמעו אותה בבית; וצופים שאינם בני הקהילה ואינם מכירים את השפה. מטבע הדברים כל קבוצה צופה בהצגות ממניעיה שלה: עבור המבוגרים ובני הדור השני ההצגות ממלאות צורך נוסטלגי, ואולי צורך של מי שאינם פוקדים לרוב את אולמות התיאטרונים הממוסדים בארץ, אם בשל מחסום השפה אם בשל חוסר עניין במה שיש לתיאטרון בעברית להציע. אך בעיקר זהו ביטוי לגעגועים לעולם שהולך ונעלם, ועימו גם הלשונות. שתי הקבוצות האחרות - בני הדור השלישי והרביעי וצופים שאינם בני הקהילה - מעוררות סקרנות רבה יותר, ולאורך הספר אבחן את התקבלות ההצגות בקרבן, אנסה להבין את כוח המשיכה של הלשונות הללו עבורם ואת הממד המעצים והפן החברתי-פוליטי שבהן.

מאז ראשית המחקר חלו תמורות בשטח, וכיום אפשר לראות בראייה רחבה את המהלכים המגוונים, ובמידה רבה לחזות אף במיצויה של התופעה. להערכתך, חלון ההזדמנויות של הצגות אלו הולך ונסגר, והזמן בשל לאפיקים חדשים עבור אוצר תרבותי בלום זה העומד לרשותנו. משבר הקורונה, שהביא להקפאה ממושכת של הפעילות התיאטרונית, השפיע באופן בלתי צפוי: מחד גיסא הוא עודד כיוונים חדשים, מאידך גיסא הוא עלול היה לשים קץ ליוזמות המיוחדות, שרובן פרטיות ובלתי מתוקצבות. לא בכדי בולט בספר היעדר הפעילות בשנים 2020-2021. בשל המיצוי הטבעי של המהלך, ובעקבות המשבר העולמי, הספר עשוי להפוך למעין רקוויאם, תפילת אשכבה וקינה לתופעה שהוא חוקר. עם זאת אני מבקשת להציע רעיונות להמשך שונה וייחודי של חיי לשונות הגולה על הבמה במדינת ישראל. זוהי לטעמי התרומה העיקרית של הספר, לצד תיעוד היצירות והיוצרים וניתוח השימור הלשוני והתרבותי כחוליה מחברת בין תרבות העבר בגולה לתרבות ההווה בישראל.

אם כן, לספר שתי מטרות עיקריות: תיעוד וניתוח הפעילות של התיאטרונים העוסקים בשימור, בשחזור ובנוסטלגיה, לצד בחינת האפשרויות שצופן בחובו העתיד באשר לשימוש בלשונות אלו בתיאטרון הישראלי הקנוני. באפילוג הספר אבחן כיצד התיאטרון בישראל יכול להפיק חומרים ואסתטיקה ייחודיים משימוש בלשונות היהודיות, ואשאל אם התיאטרון הלאומי, תיאטרון הבימה, יוכל לקבל על

עצמו משימה זו, להעלות על במותיו הצגות בשפות אלו באופן המקצועי ביותר ובתמיכה כספית ראויה. לשם כך יש להבין את כוח המשיכה של הלשונות ואת הפוטנציאל התיאטרוני הטמון בהן. הספר מזמין מחקר המשך, שיבחן את היישום של הצעה זו, כאשר הטענה המרכזית בו תהיה שבכל הנוגע ללשונות היהודיות, השפה עצמה מהווה מופע; היא הופכת לדמות על הבמה.

בשנים 2020-2021 הייתה אומנות התיאטרון נתונה במשבר עולמי. לא היה ברור מה יהיו פניה אחריו. בשל מגפת הקורונה פסקה הפעילות התיאטרונית ברחבי העולם, והיוצרים נדרשו להמציא את עצמם מחדש. מצב זה העמיק את המשבר האומנותי שקינן עוד קודם לכן במדיום התיאטרון: בעשרות השנים האחרונות ההתקדמות הטכנולוגית, השפע והנגישות לסרטים ולאמצעים דיגיטליים, לצד קצב חיים יום-יומי מואץ, מאתגרים את עולם התיאטרון, והוא מחפש פתרונות צורניים ותוכניים. אני סבורה שנושא הספר יוכל להעשיר את התיאטרון הישראלי ומקווה שהמשבר יצמיח כיוונים חדשים.

יש כאן גם עניין אישי: נולדתי ברומניה, בעיר יאשי. כשמונים שנה לפני נולד שם תיאטרון היידיש. המוצא המשותף הוא עבורי תואר אריסטוקרטי, והמחקר נשא אותי למסע אקדמי ואישי. הוא החל בסקרנות שעוררו בי הצגות שכמותן לא פגשתי מעולם, לשונות שלא ידעתי על קיומן, ותגובות קהל שקשה למצוא בתיאטרונים הרפרטואריים. בתחילה לא חשבתי להפוך את ההנאה למחקר, עדיין לא ידעתי להעריך את היקף התופעה ואת עומקה, אבל כל הצגה שצפיתי בה עוררה בי מחשבות והזרימה בי אדרנלין. לא אחדש מאום אם אומר שמדינת ישראל היא כר פורה למחקרים יוצאי דופן. אין צורך להרחיק ליבשות אחרות, הן פשוט באות לכאן.

כאשר התחלתי לתעד את ההצגות ולראיין יוצרים וצופים, הבנתי שאני צועדת על קרקע בתולה; שכמעט לא קיים חומר אקדמי על תיאטרון בלשונות היהודיות (מלבד תיאטרון יידיש ומחזות בלאדינו), ולא נערך שום דיון מעמיק בעניין. ככל שהתקדמתי במחקר, התחלתי להציג את הנושא בכנסים אקדמיים בארץ ובעולם. התגובות שקיבלתי נחלקו בדרך כלל באופן זה: בישראל נאמר לי שהנושא מעניין מאוד וחשוב מאוד, ועלתה התהייה כיצד איש לא עסק בו קודם לכן; בהרצאות בחוץ לארץ נחשב הנושא אקזוטי ועם זאת פוליטי. אף שאינני נוגעת בעניינים פוליטיים, אלא מתמקדת בהצגות ובשפות, מורכבות התרבות הישראלית המתגלה כאן זיכתה אותי בתשומת לב רבה, והבהירה לפרופסורים לתיאטרון שנכחו בהרצאותיי, שמדינת ישראל אינה שלוחה בלעדית או מושבה של התרבות המערבית במזרח התיכון, כפי שרבים מהם סברו וגם אמרו בקול.

בהמשך המחקר החלה להטריד אותי יותר ויותר המחשבה שהלשונות הללו אינן רק נספח לתרבות העברית, אלא יש בהן פוטנציאל תיאטרלי משל עצמן שעליי לפענח. זו הייתה אינטואיציה בלבד, ולכן תרתי אחר משענת תאורטית. בתחום התיאטרון לא מצאתי תמיכה, ולו משום שזהו מקרה יחיד במינו, כפי שהתברר לי בהמשך. אך מרגע שפניתי לכיוון פילולוגי, למחקר הבלשני ולחקר לשונות, התוודעתי לדיסציפלינה עשירה ומעודכנת העוסקת בלשונות בסיכון. למעשה יצרתי נישה מחקרית: תיאטרון בלשונות על סף הכחדה.

גולת הכותרת של המחקר הייתה כאשר התחלתי להרהר בקיום אומנותי ותיאטרוני עצמאי ונפרד של לשונות אלו, שכבר אינן בשימוש יום-יומי. כאן הייתה נקודת המפנה מבחינתי: מאותו רגע התחלתי לחפש את הממד האומנותי הטמון בשפות שקיומן נעשה ערטילאי. התוודעתי לחוקרים ולמושגים אקדמיים שונים ומיוחדים מתחום הבלשנות, ובעזרתם ניסחתי את הגישה המחקרית של הספר. המסע האקדמי שלי היה גם אישי. הוא החזיר אותי אל המעבר הפרטי שחוויתי בין שפות: הגעתי לארץ בגיל 13. השפה הרומנית שבה דיברתי עד אז, נותרה אפוא קפואה אצלי ברמה של ילדה בת 13. בבית הספר בישראל רכשתי את הלשון העברית בעבודה עיקשת. בשנה הראשונה שייכו אותי להקבצה ג' בשיעורי עברית (פעם היו הקבצות), אבל אז ביקשה המורה להעלות אותי להקבצה ב', בטענה שלא למדתי עברית ברחוב אלא באולפן, ואין לי שגיאות דקדוקיות. כעבור שנים נסעתי ללימודי דוקטורט בארצות הברית, והכתיבה האקדמית שלי התעצבה באנגלית. כמו כן למדתי צרפתית באהבה, ואני מבינה את השפה, אם כי הבנה חלקית. הוריי דיברו יידיש, זו הייתה השפה הסודית שלהם, אך לא דיברו בה די, ובנותיהם לא למדו אותה. עם זאת מילות האהבה והפינוק של אימי ביידיש נצרבו בזיכרוני. כאשר הלכו הוריי לעולמם, כמו התמקדה תחושת הכאב והגעגוע באובדן הלשוני. הפכתי להיות אילמת בשפה הרומנית, שפת הילדות. השתתקתי. כל אחת מהשפות ממלאת עבורי פונקציה אחרת, חלקית. בכל אחת מהן אני מוגבלת. התחושה של שפה לא מלאה, ההוויה המפוצלת והקרועה, החיים בין עולמות, הם החיבור האישי שלי לכתיבת הספר.

המחקר הפנה אותי גם לדיסציפלינות שכונות: מושא החקר שלי משיק, ולעיתים אף חופף, לענפים כגון פולקלור או אתנומוזיקולוגיה. חקר הפולקלור אינו מסתפק בבדיקת מסורות, אמונות, מנהגים ואורחות חיים של עדות, אלא גם מנתח את השימוש בסיפורי עם, באגדות, בפתגמים, במשלים ובמעשיות בשפות השונות. גם השפעת הריקודים ושירי העם, שירי החתונה, ולהבדיל הקינות, על

המוזיקה הישראלית ועל המחול הישראלי זכתה למחקרי עומק (ראו שרירא, 2015; Brin-Ingber, 2011). אתנומוזיקולוגים בוחנים את המוזיקה של קהילות ישראל לתפוצותיהן ואת החיבור למוזיקה הנוצרת כיום במדינת ישראל בלשונות היהודיות (שילוח, 1983; Regev & Seroussi, 2006). ואכן, בספר אישען על מחקרים העוסקים בתהליכי ההתהוות והשינויים של התרבות הישראלית, ואדון בשאלה כיצד שורשים תרבותיים מניבים פריחה חדשה כשנוטעים אותם באדמה אחרת. באמצעות ההצגות הללו, דרך פריזמה כביכול שולית, אני נוגעת בעורק הראשי של התרבות והחברה במדינת ישראל; שפה היא קטר המוביל את קרונות המשא של הזהות האישית והתרבות הלאומית.

## מתודולוגיה

זהו מחקר בין-תחומי המשלב ניתוח אתנוגרפי, לשוני ואומנותי עם ניתוח חברתי-פוליטי. אין בכוחה של מסגרת אחת, אמפירית או תאורטית, להכיל את המורכבות כולה. תשתית הספר היא מחקר אתנוגרפי אמפירי, שנועד ליצור מסמך המתאר את התופעה הנחקרת מתוך איסוף הנתונים באתר ההתרחשות (בייט-מרום, 2001). בניגוד למחקרים אנליטיים, המנסים לבודד משתנים, באתנוגרפיה הגישה המחקרית היא הוליסטית וההתייחסות היא למרב המשתנים.

שדה המחקר כולל אך ורק פעילות תיאטרונית רציפה ומבוססת. זוהי אַמַת המידה המנחה אותי בבואי לאמוד את משקלה הסגולי של התופעה ולסנן אירועים אקראיים. בשל כך איני בוחנת למשל הצגות בתימנית-יהודית, אף שמתקיימים בארץ אירועים ספורדיים של הצגות בשפה זו. אני מתמקדת בלשונות היהודיות שמתקיימת בהן פעילות תיאטרונית רציפה במשך שנים. הספר גם אינו עוסק בתיאטרון בשפות שיש להן מולדת ואינן מצויות בסכנת הכחדה, כגון ערבית, אנגלית, צרפתית וכדומה. התיאטרון בערבית במדינת ישראל הוא בעל מעמד משלו: ברובו הגדול הוא פונה לקהל דובר ערבית ואין בו שימוש בכתוביות בעברית (להוציא תיאטרונים בודדים כגון התיאטרון הערבי-עברי ביפו), יוצריו דוברי ערבית, והוא זכה למחקרים ייעודיים (ראו שניר, ללא תאריך; Snir, 2005).

כחוקרת הייתי מעין צופה משתתפת. לא ניסיתי להפוך לחלק מן הקהילה, אך הייתי די זמן באתרים שחקרתי כדי להיחשף לפרטים שבדרך כלל אינם בולטים לעין. צפיתי בנחקרים, שוחחתי עימם, ובהסכמתם גם הקלטתי את קולותיהם וצילמתי אותם. על פי הגישה האתנוגרפית, ראוי לפרש התנהגות אנושית ותרבות רק בהקשרן. על כן צפיתי בהצגות בכל אחת מהשפות שאני מתעדת, אף שאינני

מבינה אף אחת מהן. הייתי מודעת בעיקר לשפת הגוף של השחקנים וקשובה לקהל: עקבתי אחר המתרחש על הבמה, הקשבתי למוזיקה ולטון הדיבור, רשמתי לפניי כיצד עוצבה הבמה, מה היה סגנון המשחק, בחנתי החלטות בימוי שונות ותיעדתי את תגובות הקהל. הבטתי בצופים בכניסה להצגות וביציאה מהן, הקשבתי לשיחותיהם האקראיות (לרוב בעברית), שוחחתי עם חלק מהם, ראינתי את היוצרים והצגתי בפניהם שאלות, תיעדתי אותן בעל פה, ביקרתי בכנסים שעסקו בהגירה, בסוגיות לשוניות, בתיאטרון קהילתי ועוד.

לכלים מרכזיים אלה הצטרפו גם מסמכים אישיים (egodocuments) של יוצרים וצופים, בדמות אימיילים או יומנים פרטיים, כתבות שפורסמו בעיתונות המקומית או הקהילתית, תגובות בפייסבוק ובפורומים שונים, פליירים של הצגות שנוסחו בידי היוצרים, ואף אוטוביוגרפיה בכתובים (עצמון-וירצר, 2022). מעלתו העיקרית של אגו-דוקומנט היא היותו תיעוד של ה"אני" היוצר, הצהרת כוונותיו, מסירת מידע ממקור ראשון. הטרמינולוגיה האתנוגרפית מגדירה את מי שמשתתף במחקר "מידען" (informant), אדם שמוסר מידע אישי או קהילתי שאין שום דרך ללקטו אלא בשיתוף הפעולה של מי שמשתתף באופן פעיל בזירת המחקר. רבים מהיוצרים ומהקהל שימשו מידענים לצורך כתיבת הספר. רובם שמחו מאוד לשתף אותי במחשבותיהם, וכולם, ללא יוצא מן הכלל, היו מודעים לחשיבות המחקר וביקשו לסייע בקידומו. אף שהטרמינולוגיה האתנוגרפית אינה שגורה בפיהם של המידענים שלי, מחשבותיהם עולות בקנה אחד עם אלו של חוקרים ובלשנים. תובנותיהם מתכתבות לא פעם עם חשיבה היסטוריוגרפית מורכבת, שמעמידה את התיאטרונים הללו בהקשר היסטורי של קוממיות יהודית.

המשימה שעמדה בפניי הייתה בראש ובראשונה תיעוד הפרקטיקות של הקבוצות השונות ויצירת תשתית של ארכיון: איסוף מידע על היוצרים ועל היצירות, על הנושאים, על אופני התקצוב והשיווק, על הקהל וכדומה. קטעים מצולמים של ההצגות נמצאים במרשתת, אך מלבד זאת כמעט אין תיעוד נגיש. במופעים בלשונות היהודים קיים רכיב מכריע של שפת גוף, אינטונציה ומחוות, שהוא חלק מהרפרטואר של דוברי אותה שפה. כל לשון היא מערכת פרפורמטיבית שלמה, ומאתגר מאוד לתעד אותה, בעיקר על הבמה, מאחר שהאירוע התיאטרוני הוא מטבעו חולף וחד-פעמי, ולכן עשוי להיות שונה בכל ביצוע. דיאנה טיילור (Taylor, 2003) מנסחת בספרה הארכיון והרפרטואר את הדיכוטומיה בין הארכיון, המכיל בעיקר מידע הנמסר באופן עיוני ואובייקטיבי לכאורה, ובין הרפרטואר הפרפורמטיבי המגולם בגוף. בהקשר זה מסביר יאיר ליפשיץ (ללא תאריך):



”פרקטיקות או גופי-ידע מגולמים-בגוף, מתכלים כביכול ובלתי ניתנים לשכפול: מופעים, מחוות גוף, דיבור שבעל פה, תנועה, ריקוד, שירה, וכן הלאה”. נדרשתי אפוא לתעד נתונים אלה בזירת האירוע ככל שהתאפשר. לצערי ברוב המקרים לא יכולתי להישען על מחקרים קודמים העוסקים ברפרטואר המחוות המלוות לשון זו או אחרת ומגולם בגופם של השחקנים בהצגות אלו, לכן ניסיתי לפענחם כמיטב יכולתי.

שני ארכיוני תיאטרון עמדו לרשותי, ובהם חומר מקוטלג מועט אך חשוב (בעיקר כתבות וביקורות עיתונות): הארכיון והמוזיאון לתיאטרון ע”ש ישראל גור בירושלים והמרכז הישראלי לתיעוד אמנויות הבמה באוניברסיטת תל אביב. רוב ההצגות בשפות היהודיות בישראל כמעט שלא זכו לתיעוד, להוציא תיאטרון יידיש. לאחרונה יצא לאור באנגלית ספר מאת נפתלי שם טוב (Shem-Tov, 2021) העוסק בייצוג עצמי של מזרחים בתיאטרון הישראלי, ונדרש בין היתר להצגות בערבית-יהודית.

## חקר ההתקבלות

בחקר התיאטרון נהוג להשתמש בטכניקה של ראיון צופים-מידענים כדי לבחון כיצד התקבל המופע בקרבם: האם נהנו? התרגשו? השתעממו? התעצבנו? למדו דבר מה חדש? שינו דעתם? תאוריות התקבלות (reception) מיושמות לא רק בתיאטרון, אלא גם בספרות, בקולנוע ובתחומים דומים, ומביאות בחשבון מרכיבים אפיסטמולוגיים, סוציולוגיים ופרשניים. חקר התיאטרון בוחן באמצעות תאוריות אלו את האינטרקציה המתרחשת במפגש בין מציגים לצופים, אירוע שבו גם לצופים תפקיד משלהם (Sauter, 2000). הם יכולים להביע את דעתם על ההצגה בדרכים המובנות בדפוסי הצפייה, כגון מחיאות כפיים או קריאות בוז, אך לא פעם מפירים מוסכמה זו ומשתתפים בהצגה באופן פעיל יותר, בלי שהדבר תוכנן: משיאים עצות קולניות לשחקנים (בתיאטרון במוגרבית), עולים לבמה לחבק את השחקנים (בתיאטרון בארמית), או נושאים כרזות נגד המופע בתוך האולם עצמו (בתיאטרון האתיופי). התקריות הללו מעידות על התקבלות ערנית של המופעים, בין שלחיוב ובין שלשלילה, ובעיקר על דפוסי צפייה בלתי קונוונציונליים. בכל אלה אדון בהמשך.

סוג נוסף של תגובות הן אלו הנובעות מחוסר התאמה בין אופק הציפיות של הקהל (אוריין, 2008) לבין המוסכמות התיאטרוניות שנקטו היוצרים. יש לציין שאופק ציפיות מתעצב מתוך ניסיון מצטבר של הצופים במלאכת הצפייה בתיאטרון, אך

גם בהשפעתם של מבקרי תיאטרון, המצויים בתווך בין ההצגה לקהל. המבקרים יכולים להשפיע על ציפיות הקהל מהמופע ועל האופן שבו מתקבלות ההצגות. במהלך המופע יכול להיווצר פער בין הציפיות לבין החוויה בפועל, אך לא פעם החוויה מושפעת מן הציפיות ומותאמת אליהן. כך או כך, בהצגות בשפות היהודיות נכחו מעט מדי מבקרי תיאטרון, ולכן תגובות הקהל אינן מעוצבות ומתווכות על ידיהם. במרב המקרים הצופים לא זכו לקרוא ביקורות טרם הגעתם להצגה, ורוב הביקורות עוברות מפה לאוזן. המרחב האפיסטמיולוגי שבו מתעצבת דעת הקהל בתיאטרון בלשונות הגולה מצוי אפוא כמעט כולו ביחסי הגומלין בין הצופים לבמה ובינם לבין הקהילה.

מודלים של ניתוח היחסים בין מופע והתקבלותו מבחינים בין מסורות תיאטרוניות שונות שהתהוו במהלך ההיסטוריה: כאלה ששמו דגש על מחזות כתובים, ואחרות שבהיעדר מחזה כתוב התבססו בעיקר על האירוע התיאטרוני ועל מסירתו בעל פה (אוריין, 2008). יכולתו של הקהל להשפיע על האירוע כמובן רבה יותר במקרה השני, ולאורך הספר נפגוש בעיקר מקרים מסוג זה. זאת ועוד, דפוס העיסוק בתיאטרון שהביאו עימן הקהילות השונות לישראל הושפעו מהסביבה שבה חיו בגולה: חלק מהקהילות נחשפו בארצות מוצאן לפעילות תיאטרונית ענפה ולכתיבה דרמטית, אחרות הכירו כתיבה דרמטית בעיקר כסוגה ספרותית, ללא ביצוע בימתי. לשם הפשטות אעמוד כאן על הכלים האמפיריים הבסיסיים המשמשים בחקר ההתקבלות: שאלונים כתובים בעקבות אן-מרי גורדון (Gourdon, 1982) ושיחות בקבוצות קטנות מבית מדרשו של החוקר וילמר סאוטר (Sauter, 2000). אלה הם כלים ליצירת תקשורת בין חוקרים לצופים, אך אין זה פשוט ליישם משום שהקהל אינו מצפה למלא שאלונים או להיות מרואיין בתום המופע. הקושי הגדול בחקר ההתקבלות הוא לשכנע את הצופים-המידענים להקדיש מזמנם למחקר. על פי שיטתו של סאוטר, יש לבחור צופים אקראיים לפני ההצגה: ביקשתי אפוא מכל צופה שביעי בכניסה לאולם להשתתף במחקר, ולאחר שנתתי הסבר קצר, קבענו מקום מפגש בתום ההצגה. הבחירה האקראית במידענים נועדה לגוון את המדגם ולהופכו למייצג ככל האפשר. חלק מן הקהל סירב לשתף פעולה בשל מבוכה או חוסר זמן, חלקו הסכים אבל שכח ומיהר לחזור הביתה, ורק קומץ מידענים התייצבו ותרמו את חלקם לחקר ההתקבלות. היו מקרים שבהם נאלצתי לשוב ולעמוד במועד אחר ליד דלת הכניסה למופע כדי להשיג מדגם מספק.

לשיטה זו מגבלות נוספות: היא אינה מביאה בחשבון פילוח של הקהל, אינה מבדילה בין צופים על פי רקע סוציו-אקונומי או גיל, אינה בוחנת יחס מגדרי

למופע, ולמעשה אינה מבררת עד כמה הצופים מכירים ומבינים את שפת ההצגה. כל המידענים עונים על שאלות זהות שהוכנו מראש. זמנם יקר וקצר, ויש להתחשב בכך. במחקר שלי הם נשאלו אם זהו המופע הראשון שצפו בו, כיצד התרשמו, מה אהבו ומה לא, ואם יבואו להצגות נוספות. בתוך קבוצות משיבים מתקיימת לעיתים דינמיקה שקשה לשלוט בה: חלקם נוטים להרבות בדיבור, אחרים שותקים, ולעיתים הדומיננטיים בקבוצה משפיעים על דעותיהם של המשתתפים האחרים. חוקרי תיאטרון ניסו לשפר את השיטה (Canton, 2011), בעיקר כדי לעודד צפייה בהצגות, אך רוב המגבלות נותרו בעינן. אני התמקדתי בשאלה מה מניע את הקהל לצפות בהצגות בלשונות היהודיות. ברור שההתקבלות משפיעה על היוצרים ועל החלטותיהם באשר להמשך עבודתם, אך לשם כך הם אינם זקוקים לחקר התקבלות. הם מודעים לביקוש, לז'אנרים המבוקשים בשוק, לטווח המחירים שאפשר לגבות, ומתאימים את עצמם לכל אלה במהירות ובמימנות.

## מבנה הספר

הספר מתחיל בעיסוק בלשונות היהודיות ובמצבן במדינת ישראל כיום, ממשיך בדיון בסוגי תיאטרון שונים, במיפוי התיאטרונים בלשונות השונות ומסתיים בבחינת דרכים לאימוץ הלשונות היהודיות אל במת התיאטרון הישראלי הקנוני. כל פרק בנוי סביב כמה נושאים: היסטוריה תרבותית של קהילה ושפתה בגולה על פי מחקרים של היסטוריונים, להקות תיאטרון שהוקמו בארץ, יוצרים בולטים בתחום התיאטרון, תמות מרכזיות בהצגות השונות, תמיכה כספית, שיקולים כלכליים ושיווקיים, קהל יעד והתקבלות.

בפרק הראשון אעסוק בבירור מהותן של הלשונות היהודיות בעידן שבו הפסיקו לשמש בדיבור היום-יומי. אסקור את המאבק הלשוני במדינת ישראל הצעירה ואת מעמדן של לשונות הגולה בימינו ואנתח את הניסיונות הממוסדים והפרטיים לשמרן, בין היתר באמצעות התיאטרון. כמו כן אעמוד על הממד הפרפורמטיבי של שפות שאיבדו את ערכן כאמצעי תקשורת, אובדן שהופך אותן לבעלות איכויות תיאטרוניות מיוחדות.

בפרק השני אתאר את העשייה התיאטרונית בארץ ואציע הבחנות בסיסיות בין סוגי הצגות: תיאטרון מקצועי לעומת תיאטרון חובבים, תיאטרון פופולרי ותיאטרון קהילתי. אסקור את השינויים החלים בעידן של רב-תרבותיות ואבחן מקרה קודם של ניסיון להקים בישראל תיאטרון מקצועי שלא בעברית, הלוא הוא תיאטרון גשר, שהחל דרכו ברוסית בשנות התשעים ובחר לשנות את שפתו

ולהופיע בעברית. מקרה זה שופך אור על יחסי הגומלין בין הצגות בעברית והצגות בשפות אחרות בישראל.

בפרקים שלאחר מכן אמפה את התיאטרונים בשפות השונות לפי מקבצים לשוניים, גאוגרפיים וגאו-פוליטיים. כך למשל, למרות המרחק הגאוגרפי בין יהודי בוכרה ויהודי הקווקז, אשייך יחדיו הצגות בלשונותיהם, הן משום שקהילותיהן היו חלק מברית המועצות לשעבר הן בשל הקרבה בין השפות (שפות איראניות). לעומת זאת לשון יהודי גאורגיה אינה שייכת למשפחת השפות האיראניות, ואף על פי כן תיאטרון בשפתם יוזכר אף הוא בפרק זה, מכיוון שאף הם הגיעו מהקווקז. בפרק השלישי אעסוק בתיאטרון היידיש, שידע עבר מפואר בגולה. מלידתו בסוף המאה ה-19 במזרח אירופה התלוו אליו סוגיות אומנותיות נוקבות, ובמדינת ישראל הצעירה היה קורבן למדיניות לשונית מפלה. שאלות לשוניות דומות עולות כיום בישראל באשר למורשת השפות היהודיות האחרות בתיאטרון, אך השיח נינוח יותר משום שחלק מהשאלות כבר הוכרעו. אעמוד על העשייה התיאטרונית ביידיש כיום, שמתמודדת עם אנכרוניזמים ועם ניסיונות שימור, ובה בעת שואפת להיות רלוונטית.

בפרק הרביעי אידרש לתיאטרון הלאדינו בישראל. אף שמאמצע המאה ה-19 ועד מלחמת העולם השנייה התקיימה מורשת נכבדה של הצגות חובבים בלאדינו בקהילות ברחבי האימפריה העות'מאנית, דוברי הלאדינו בארץ מקיימים פעילות תיאטרונית המשלבת עברית ולאדינו, ומבוססת בעיקר על שירים בלאדינו. הצגות בלאדינו שמפיקה עד היום הקהילה היהודית באיסטנבול מגיעות לישראל, ויש להן קהל צופים נאמן.

בפרק החמישי אדון בהצגות בשפה המוגרבית, היא המרוקאית-יהודית, תופעה תיאטרונית חדשה ומפותחת מאוד, שאף קשורה בשיח המזרחי באשר להדרה תרבותית של יוצאי ארצות ערב. מאז גלי העלייה ממרוקו בשנות השישים ועד להקמת תיאטרון במוגרבת-יהודית עברו ארבעה עשורים. אבחן את העכבות, את הבחירה לעסוק בתיאטרון, את תגובות הקהל, את ההתארגנות הכלכלית ואת סגנון ההצגות והנושאים שבהם הן עוסקות.

בפרק השישי אעסוק בהצגות בעיראקית-יהודית ובארמית-יהודית, שפות שכנות אך לא אחיות, ואתאר התנהלות שונה באשר לתיאטרון: יהודי עיראק, בעיקר אלה שחיו בבגדד, הכירו היטב תיאטרון מקצועי, מערבי בעיקרו, ואילו יהודי כורדיסטן האיראנית דוברי הארמית-יהודית הכירו בעיקר תיאטרון עממי ותיאטרון חובבים שהציגו תלמידי בתי הספר. שחקנים יהודים שעלו מעיראק

בשנות החמישים ביקשו להקים להקה שתופיע בערבית בפני צופים יהודים וערבים, ורשמו בכך פרק יוצא דופן בתולדות התיאטרון הישראלי. כיום התיאטרון בעיראקית-יהודית עוסק בעיקר בקומדיות, והתיאטרון בארמית-יהודית מבקש בראש ובראשונה להעביר מסר ערכי.

בפרק השביעי אתמקד בתיאטרון בבוכרית, בג'והורי (שפת יהודי אזרבייג'ן, קברדינו-בלקרינה ודגסטן) ובגאורגית. דוברי שפות אלו הם יוצאי רפובליקות אסיאתיות של ברית המועצות לשעבר, שהתחנכו בתרבות סובייטית של תיאטרון, מוזיקה ובלט. יש להם היכרות עם תיאטרון מערבי, ונמנים עימם גם במאים ושחקנים מקצועיים. חלקם נקלטו בתיאטרון הישראלי, אחרים החליפו מקצוע, והיו גם מי שביקשו להעלות בארץ מופעים בלשון קהילות האם שלהם ולפנות אל פלח שוק של צופים שמחסום השפה מונע מהם לבקר בתיאטרון בעברית.

בפרק השמיני אדון בתיאטרון יוצאי אתיופיה, אף שהשפה האמהרית, המדוברת בפי רוב יוצאי אתיופיה, קרובה מאוד לאמהרית הרשמית של ארץ מוצאם, ולכן אינה נחשבת שפה יהודית. רוב ההצגות של יוצאי אתיופיה אינן באמהרית, אלא בעברית בתיבול של אמהרית. בחרתי להכליל את התיאטרון האתיופי בספר בשל היותו מקרה יוצא דופן המעמיד מראה צלולה מול התיאטרון הישראלי: המסורות הפרפורמטיביות שהביאה עימה הקהילה הן ייחודיות, וצבע עורם של השחקנים האתיופים מציב בפני התיאטרון הישראלי אתגר שלא הכיר קודם לכן. בחינת התיאטרון האתיופי בארץ תשפוך אור על פינות אפלות בתיאטרון הישראלי. סיפורו הפוך מזה של התיאטרונים האחרים המתוארים בספר: כבר בתחילת שנות התשעים, עם גלי העלייה הראשונים מאתיופיה, הופיעו הצגות בשילוב של עברית ואמהרית ביוזמה ובתמיכה של מוסדות הקליטה השונים. בפרק זה אידרש לכמה סוגיות שהן בגדר חידוש בישראל: ליהוק חוצה גזע, תמות ייחודיות, פולקלור אפריקאי ועוד.

בפרולוג אשרטט את קווי המתאר של הצגות בלשונות הגולה ואנסח הצעות שיעניקו להן חיים חדשים: ההון הלשוני של מורשת הגלות יכול לעלות על הבמות הממוסדות באופן שיעשיר את העשייה האומנותית בארץ. לשם כך יש לתקצב הצגות בלשונות היהודיות ולהעניק להן מקום בלב העשייה האומנותית. חרף העובדה שאינני יכולה להקיף את כל המתרחש בתחום, התמונה שתתקבל תהיה מייצגת: בהוויה הישראלית לכל לשון סיפור משלה.