

# בין זהות והתחדשות: קווים לדמותו של התיאטרון הערבי בישראל

## אנטואן שלחת

1.

חצי שעה לפני תחילתה של השנה האזרחית החדשה 2006, הלך לעולמו עקב דום לב במאי התיאטרון הערבי מאזן גטאס, תושב הכפר ראמה שבגליל.

גטאס היה מהבמאים המוכשרים ביותר שצמחו לחברה הערבית בישראל מאז קום המדינה. בשנת 1983 השלים את לימודיו האוניברסיטאיים בקייב, בתקופה שקייב הייתה עדיין בירת הרפובליקה של אוקראינה בברית המועצות לשעבר. זאת תודות למענק לימודים שקיבל מהמפלגה הקומוניסטית בישראל, שגטאס היה חבר בה עד סוף ימיו.

כישורו של גטאס בא לידי ביטוי בעבודות בימוי על יצירות מופת כמו קשר דם מאת אתול פוגרד, חרב דמוקלט מאת נאזים חכמת ומתים ללא קברים מאת סארטר, וכן על שתי הצגות יחיד: האופטימיסט על-פי רומן מאת אמיל חביבי וילד האור על-פי רומן מאת טאהר בן ג'לון. ב"פסטיבל לתיאטרון אחר" בעכו ב-2002 זכתה הצגת יחיד בבימויו, שינתיאן, בפרס ההצגה הטובה ביותר. ניתן לקבוע בוודאות שפסטיבל עכו היווה עבור גטאס קרש קפיצה לתיאטרון הישראלי, כפי שהעידו לא פעם הוא עצמו ואנשי תיאטרון אחרים.

גטאס היה בן 51 שנים במוותו. את רוב המחזות ביים תחת קורת הגג של תיאטראות ערביים בישראל ובמזרח ירושלים, ובמיוחד "התיאטרון הלאומי הפלסטיני" – לשעבר תיאטרון "אלחכוואתי". כמה חודשים לפני מותו חנך את מבנה תיאטרונו הפרטי "אל לאז" (על שם הגיבור הקומוניסטי ברומן בשם זה מאת הסופר האלג'יראי אלטאהר וטאר) באחת מסמטאות העיר העתיקה של עכו, אך למרבה הצער לא הספיק להעלות מחזות על בימתו. כמי שהכירו מקרוב, אני יכול להעיד שהשאי

אחריו חלומות רבים, וספק אם יצליחו "יורשיו" להגשימם מתוך אותו דחף ואותה אמביציה שאפיינו אותו בחייו ובפועלו.

לפי יצירותיו, שחלק מהן הזכרתי קודם, ולפי תנודותיו בין התיאטרון הערבי והעברי, מצד אחד, ובין קבוצות התיאטרון השונות, מצד שני – אפשר להגיד על מאזן גטאס שהיווה דוגמה מובהקת להווי חייו של איש התיאטרון הערבי בישראל. ראוי לומר, כי יותר מכול, הווי זה מושפע מתלאותיו של התיאטרון הערבי בישראל ומחיפושי הבלתי נלאים אחר זהותו ואחר מקצועיותו גם יחד.

## 2.

תלאותיו של התיאטרון הערבי בישראל אינן נפרדות מתלאותיה של הספרות הערבית בארץ בכלל, וזאת על רקע אירועי שנת 1948 ומה שבא אחריה. אכן, יש דרכים רבות לקרוא את תולדות התיאטרון הערבי בישראל, אבל כך או אחרת, אי־אפשר לקרוא אותן בנפרד מתולדות הספרות הערבית בארץ לאחר שנה זו.

כידוע, אחת מתוצאותיה של מלחמת 1948 הייתה נישולו של רוב העם הערבי הפלסטיני מארץ מולדתו. לפי הנתונים "היבשים", רק 156 אלף איש נשארו בתחומי "הקו הירוק" אחרי שנה זאת מתוך אוכלוסייה של למעלה מ־800 אלף איש שחיו בפלסטין לפני המלחמה. לאחר קום מדינת ישראל הפכו הנשארים למיעוט לאומי בתוך מדינה שרואה את ייעודה העיקרי בהגשמת הציונות על כל המשתמע מכך מבחינה חברתית, לאומית ותרבותית.

בין המנושלים וקרבנות המלחמה הייתה גם שכבת היוצרים והאינטליגנציה, שכללה לא מעט סופרים ומשוררים, מחזאים ואמנים בעלי מוניטין. למעשה, חלק הארי של הנשארים היו פלאחים שהתרכזו ביישובים כפריים. שבר זה מלמד לא רק על השינוי המהותי במבנה החברתי־הכלכלי של הקהילה הפלסטינית שנשארה בישראל, אלא על השלכותיו של שינוי זה על חיי התרבות והאמנות של קהילה זו, שהשפעתן דומה לזו של רעידת אדמה קטלנית ביותר.

לפני שנעמוד על ההשלכות הללו, חשוב לציין תחילה שהערים הערביות הראשיות בפלסטין המנדטורית, ובמיוחד יפו, עכו וחיפה, היו מרכזי תרבות ואמנות חשובים וכן מרכזי הגות עוד לפני 1948. הפעילות שהתרחשה בהן היוותה נדבך רב־ערך בזרם הספרותי המרכזי בעולם הערבי במחצית הראשונה של המאה העשרים.

אחרי 1948 נוצר אפוא מצב של ריק ספרותי, והתקופה הקצרה של אלם

כמעט מוחלט אחרי 1948 רק מחזקת טיעון זה. תקופת השתיקה באה אל קצה בראשית שנות החמישים עם התחדשות החיים הספרותיים של הפלסטינים תושבי ישראל, ובמידה רבה בזכות אמצעי התקשורת של המפלגה הקומוניסטית הישראלית, כמו העיתון אל אית'חאד והירחון הספרותי אל ג'ד'ד. השירה היא שפעלה אז כפורצת דרך והיא שקעקעה את "מעגל הריקנות", ואכן עד היום, רוב-רובה של הספרות הפלסטינית בישראל הוא שירה (גם אם בשנים האחרונות דאו אור קבצים רבים של סיפורים קצרים וכמה רומנים ומחזות).

משם ואילך, החיים הספרותיים של הפלסטינים בישראל עמדו בסימן של המשכיות ולא דווקא של לידה מחדש. אף שהמשוררים עמדו על כך שלפניהם מציאות מדינית-חברתית חדשה (סימן ההיכר של מציאות זו הוא ההתייחסות אל מדינת ישראל כעובדה מוגמרת), הם הדגישו את היותם דור ההמשך של המשוררים והיוצרים הפלסטינים מלפני 1948. הדגשה זו באה בין השאר לידי ביטוי בדברים מתוך מסה שפרסם בראשית שנות השישים המשורר תופיק זי'אד (לימים חבר כנסת וראש עיריית נצרת) שנסאה את הכותרת: "הערות בסיסיות לגבי השירה הערבית המהפכנית בישראל": "[...] אין זה נכון שאנו המשוררים, שהטרדיה [ב-1948] השאירה אותנו בארצנו, התחלנו מחדש [...] כל דבר אפשר להתחיל מחדש חוץ מהתרבות האוטנטית שהיא, בדומה לחיים עצמם, מתחדשת מדור לדור ומכוח המשכיות. אנו המשוררים, שבתחילת דרכנו היינו רק קומץ קטן, המשכנו את הדרך... אותה דרך שגם המשוררים מלפני 1948 המשיכו בה את קודמיהם, בהם אברהים טוקאן, אבו סלמה, עבד אלרחים מחמוד, מוטלק עבד אלח'אלק ואחרים" (גדולי המשוררים בפלסטין לפני 1948).

הנושא שיחד את השירה הפלסטינית בישראל מאז ראשית שנות החמישים הוא שאלת הזהות. כחוט השני מסתמנת ברוב השירים ההזדהות עם העם הערבי הגדול שבלבו הוקמה מדינת ישראל, על המיעוט הערבי שבתוכה. הזדהות זו מצאה את ביטויה בשיריהם הראשונים של תופיק זי'אד, מחמוד דרוויש וסמיח אלקאסם. כך, למשל, כתב מחמוד דרוויש בקובץ השירה עאשק מן פלסטין ("מאהב מפלסטין"):

אכן ערכים אנחנו/ ואיננו מהביישים בכך!/ אנו יודעים איך להחזיק  
 בידית המגל/ ואיך מתגונן חסר הנשק!/ אנו יודעים איך לבנות  
 בית חרושת מודרני/ בית למגורים/ בית חולים/ בית ספר/ פצצה/  
 ורקטה! ואנו כותבים/ מוזיקה ושירים יפים/ מלוטשים ורווי רגש  
 ומחשבה.

כעבור שנים אפשר להבחין שברוב השירים עובר הקו המנחה של ההזדהות עם העם הערבי הפלסטיני – אותו עם שהתפצל לשניים ונשבר

לרסיסים. קו זה הלך והתחדד ככל שהזהות הפלסטינית הפכה למגובשת ומוגדרת, ובמיוחד לאחר מלחמת יוני 1967, אף שהוא נכח גם בשירתם של המשוררים הפלסטינים בישראל לפני מלחמה זאת.

רוב השירה הערבית בישראל, ובעיקר מאמצע שנות השישים ואילך, מלמדת על רגש גאווה לאומי ועל כבוד וזיקה לזהות הערבית הפלסטינית. בהשפעת רגש זה פיתחו המשוררים הערבים ביצירתם את המוטיב של "דבקות באדמה", שנתפס כיסוד מוסד בזהותו של האדם הפלסטיני. מוטיב זה הצמיח אמנות לוחמת או "שירה בעלת אופי לוחם וחדורה פאתוס לאומי", כפי שמגדיר זאת שמעון בלס במחקרו המקיף הספרות הערבית בצל המלחמה.<sup>1</sup> ואילו סמיח אלקאסם, שנחשב מאז שנות השבעים למשורר הבולט ביותר בחיי הספרות של הפלסטינים בישראל, השווה את המשורר לגיבור באומרו "המשורר והגיבור הם תאומים". אמירה זאת מלמדת איך אנשי העט הפלסטינים תופסים את תפקידם בתוך ההווה הספרותית בישראל ומחוצה לה.

1. שמעון בלס, הספרות הערבית בצל המלחמה, עס עובר, תל אביב 1978, עמ' 78-87.

אלקאסם גם קבע, בריאיון שהעניק למבקר ספרות לבנוני באמצע שנות השישים, שלאור "היפוך הנסיבות שהמשוררים הפלסטינים שנשארו בישראל נקלעו אליו [נסיבות שהיו תוצאה ישירה של אירועי 1948], הם הוכרחו, באופן ספונטני, לשמור בשירתם המודרנית על ריתמוס וחרוזים שידברו אל לב ההמונים".

### 3.

בדומה לשירה, אם כי בממדים צנועים יותר ובשינוי כלשהוא, ניתן גם להכתיר את תולדותיו של התיאטרון הערבי בישראל בכותרת "בין זהות להתחדשות". הוויתור כאן על המונח "המשכיות" נעוץ בעובדה שלפני 1948, הפעילות התיאטרונית הייתה עדיין בחיתוליה.

מחמת קוצר היריעה, אתמקד רק במקצת מן הסוגיות שהכותרת "בין זהות להתחדשות" מכילה בחובה, וגם אלה ראויות למחקר מפורט ומעמיק יותר בעתיד:

(א) נושא זהותו של התיאטרון הערבי בישראל נע עם חלוף השנים בין שני מוקדים: היות התיאטרון אמנות לשמה וערביותו של תיאטרון זה. שאלת ערביותו של התיאטרון מקבלת משנה-תוקף, בין היתר, על רקע שני הגורמים של מקום וזמן. מבחינת גורם המקום, ידוע כי פעילותו של תיאטרון זה היא בתוך ישראל. מטבע הדברים, פעילות זו הייתה אמורה לחשוף אותו להשפעה מסיבית מצד התרבות הערבית-יהודית-ישראלית. זהו תהליך טבעי ואפילו מבורך, אך המציאות מלמדת שהתיאטרון הערבי אינו נחשף לתיאטרון העברי, בה-במידה שהתיאטרון העברי אינו נחשף

לתיאטרון הערבי – לא לתיאטרון הערבי בישראל, גם לא לתיאטרון הערבי בעולם.

אשר לגורם הזמן, עיניו של יוצר התיאטרון הפלסטיני פוזלות בה-בשעה אל ההווה שהתנפץ לרסיסים בהשוואה אל העבר, ואל המרחב התרבותי-האמנותי האזורי, המזרח-תיכוני, אשר בתוכו חי ובוועט כעת תיאטרון ערבי מודרני. אך בעוד שהתיאטרון הערבי המודרני נהנה במידה רבה מ"לוקוסוס" של חיפוש אחרי צורות ביטוי שמקורן בעולם הרחב יותר וברוח התקופה, האמן הפלסטיני כפוי לעת-עתה אל העבר והמסורת.

חוץ משאלת הזהות הייחודית לתיאטרון הערבי בישראל, הוא מתמודד עם קושי נוסף האופייני לתיאטרון הערבי באשר הוא – מיעוט קהל הצופים. בעניין זה אמר לפני שנים אחדות המחזאי המצרי אלפרד פרג' שהלך לעולמו בסוף 2005: "הקהל הערבי עדיין כבול בעידן קידוש המילה". כלומר, מכוח הרגלים ישנים, קהל זה מבקש למצוא על בימת התיאטרון את המציאות שלו מוצגת במונחים הפשוטים ביותר, אחרת הוא יעזוב את האולם... משוואה זו בין תיאטרון ומציאות פשוטה הייתה ונשארה בעוכרי יוצרי התיאטרון. הדבר נכון במיוחד לגבי קהל התיאטרון הערבי בישראל. קהל זה, לא רק שהוא חסר מסורת של צפייה בתיאטרון, אלא הוא ממשיך להתפעל ממחזות שעוסקים בשאלת האיום על זהותו.

מצב נתון זה של קהל מובנה, מחד גיסא, ושל תכנים המוגבלים לציפיותיו של אותו קהל, מאידך גיסא, מותיר כמובן את חותמו על תהליך ההתחדשות של התיאטרון הערבי בישראל. אם לא די בכך שמעולם לא עמדו לרשותו של התיאטרון הערבי האמצעים למימוש עצמי, גם הקהל אינו עומד לרשותו אם הוא "סוטה מדרך הישר"...

ב) החסך העיקרי של התיאטרון הערבי, נוסף לבעיות של מימון ולוגיסטיקה (דלות תקציבים ממשלתיים, היעדר אולמות מתאימים, חוסר תמיכה והתעניינות מצד הרשויות המקומיות ועוד), הוא היעדרו של מחזאי, וליתר דיוק – היעדר הדרמטורג. אי-לכך אנו עדים בשני העשורים האחרונים לתופעת הבמאי-מחזאי. אמנם תופעה זו אינה פוסחת על חברות ותרבויות אחרות, אך בחברה הערבית בישראל היא נראית כדבר בלתי נמנע. כך הולכת ומתפתחת מעין "דיקטטורה" של במאי תיאטרון, שמרכיב הבימוי בה הוא הכלי והמטרה גם יחד של העשייה התיאטרונית. במילים אחרות, הצגות רבות הן תיאטרון של איש אחד גם כשהבמאים מוקפים אנשי צוות נוספים.

תופעה זו עדיין לא נחקרה לעומק די והותר. כך או אחרת, מדובר למעשה ברמיסת זכותם ועצמאותם הן של המחזאי והן של הטקסטים,

שהבמאים הללו מעבדים לפי טעמים ושיקוליהם. הדבר אמור לגבי טקסטים מקומיים, טקסטים מארצות ערב וגם טקסטים עולמיים ש"הותאמו" למציאות המקומית.

ג) עוד תופעה ראויה לבדיקה בתיאטרון הערבי בישראל בשנים האחרונות היא ריבוי הצגות היחיד, שאחת מסיבותיה היא דלות המשאבים שעומדים לרשותם של אנשי התיאטרון הערבים בארץ. כידוע, הצגת היחיד עשירה אולי בסיפורים ובביטוי עצמי, אך דלה בהשוואה למה שבמאי ושחקנים יכולים לבצע בתיאטרון.

ד) בשנים האחרונות קיימת פעילות ענפה של התיאטרון הערבי. גם פעילות זו מתנוודת בין שני המוקדים – זהות והתחדשות – והיא מתבטאת, בראש ובראשונה, בריבוי קבוצות התיאטרון הרפרטוארי. רובן המכריע מתמקד בתיאטרון לילדים מתוך הכרה שעדיף להשקיע בפלח אוכלוסייה זה כתשתית לקהל צופים עתידי, עירני ומעורב יותר. במקביל, יש ניסיונות חוזרים להצמיח תרבות של פסטיבלים, למשל פסטיבל "מסרחיד" להצגות יחיד בשפה הערבית אשר נערך השנה זו הפעם החמישית בעכו העתיקה (בהפקת "המרכז לתיאטרון עכו"), או פסטיבל התיאטרון המקומי בהפקת תיאטרון "אלמידאן" בחיפה (ממשיכו של "התיאטרון הערבי בישראל"), שנודד ממקום למקום, וכן פסטיבל הצגות הפנטומימה בשפרעם (בהפקת עמותה מקומית בעיר).

יש לקוות כי הגידול במספרן של יצירות תיאטרון גם יוביל בעתיד הנראה לעין לגידול באיכות היצירה וההפקה. מטבע הדברים, הפעילות שכבר קיימת מהווה מוקד משיכה ליוצרים צעירים בכל ענפי התיאטרון – בוגרים של חוגי התיאטרון באוניברסיטאות ובבתי הספר למשחק.

ה) במקביל לראשית צמיחתן בתיאטרון הערבי בישראל של צורות ביטוי מודרניות פרטיקולריות מהבחינה האמנותית – פועל ידיו של דור חדש שהתחנך בעיקר באוניברסיטאות ובבתי ספר למשחק בישראל – אני מזהה בעבודתם של יוצרים צעירים (במיוחד במסגרת הפסטיבלים שנמנו כאן לעומת הפקות במסגרות אחרות) גם כבוד למציאות, לעולם הזה, לחיי היומיום. כמו כן ניכר הניסיון להסתמך לא רק על יוצרים ערבים מעולם התיאטרון הערבי הקונבנציונלי.

יוצרים צעירים אלה גם חותרים לתוכן אקטיבי. בלי תוכן כזה ינועו ההצגות בין קיבעון תרבותי לריקנות תיאטרלית. כל מי שחוה את המציאות של התיאטרון הערבי בישראל בשנים האחרונות חש היטב עד כמה הניסיון הזה הוא ראלי ונוקב.

לסיכום, גם אם הסוגיות דלעיל – היעדר דרמטורג וריבוי הצגות היחיד – אינן כרגע במצב משברי (זאת, במידה רבה, מפני שעל סדר היום של התיאטרון הערבי עומדות כרגע סוגיות קיומיות יותר), עדיין הן מהוות בעיית יסוד שמצריכה ליבון יסודי בבוא העת.

עכו, מאי/יולי 2006

