

בין שחורות לבלאקפייס: גרסתו הערבית של המחזה "האי" מאת אתול פיוגארד, ג'ון קאני ווינסטון נטשונה

לואיז בית-לחם

הימים ימי מאי 1983, שבועות אחדים אחרי שפעיל שלום עכשיו אמיל גרינצווייג נרצח בהפגנה בירושלים על רקע תגובת ממשלת ישראל לטבח סברה ושתילה בבירות בשנה שלפני כן. שני שחקנים המגלמים דמויות של אסירים פוליטיים מתעמתים זה עם זה על הבמה בהצגה האי, מחזה מאת אתול פיוגארד (Fugard), בוניסילה ג'ון קאני (Kani) וזולה וינסטון נטשונה (Ntshona), המתרחש במתחם הכלא הדרום-אפריקאי הידוע לשמצה רובן איילנד (פוגארד [ל"ת]).¹ בעשור שחלף מאז הצגת הבכורה בקייפטאון בשנת 1973 ובין ההצגה בחיפה קצרו המחזאים-שחקנים קאני ונטשונה שבחים בינלאומיים על הופעתם במחזה, ושיתוף הפעולה ביניהם ביצר את מעמדו של פיוגארד כמחזאי מחאה. המטען הפוליטי המובהק של ההפקה בהקשרה המקורי הועצם בזכות הסתמכותה על התחבולה של מחזה בתוך מחזה: הדמויות בהאי מציגות את תמונת "משפטה וענישתה של אנטיגונה",

* במהלך כתיבתו של מאמר זה נהניתי מנדיבותם יוצאת הדופן של אנשים רבים. ראשית, אני אסירת תודה לאנטון שמאס שהעמיד לרשות צוות המחקר שלי את ארכיונו הפרטי, הכולל מגוון חומרים וגזירי עיתונות, וכן סיפק לנו העתק בכתב יד של תרגומו לערבית של המחזה האי. איתן בר-יוסף הפגין נדיבות דומה כשחלק עימי מקורות ארכיוניים שאסף בהקשר אחר. עוזרות המחקר שלי יארה אבראהים ויעל-מרים אלכסנדר איתרו וברקו במרץ מקורות ראשוניים, ויחד עם פאטמה סבאח תרגמו חומרים מערבית לעברית. תאמר עטאריה סייע בהקלדת התרגום הערבי של האי. תודות גם לצוות של הארכיון והמוזיאון לתיאטרון ע"ש ישראל גור באוניברסיטה העברית בירושלים. לבסוף, ברצוני להודות לאדנה זאורדו גבינש, לגיל רוטשילד אליאסי ולקוראים האנונימיים של מאמר זה על הערותיהם המועילות, וכן למכון ון ליר בירושלים על המימון של תרגום המאמר. המחקר שהוביל לתוצאות הללו מומן בידי מועצת המימון האירופית, תחת תוכנית המסגרת השביעית של האיחוד האירופי [FP/2007–2013]; ERC Grant Agreement no. 615564.

1 אף שבעבר פורסם האי דרך שגרה תחת שמו של פיוגארד בלבד, לאמיתו של דבר הוא נכתב בשיתוף פעולה. על הפוליטיקה של המחברות (authorship) בהקשר זה ראו Davis 2013.

סצנה שבעצמה הושתתה על ביצועים של הטרגדיה האתונאית ברופן איילנד (Fugard 1983). כאשר וינסטון פושט מעליו את דמותה של אנטיגונה ברגע השיא של האי ומכריז "אני הולכת (ת) עכשיו אלי מותי החי, על כי חלקתי כבוד לדברים שראוי לחלוק להם כבוד" (פוגארד [ל"ת], 49), אפקט הניכור הברכטיאני "פוקע פתאום לכדי תיאטרון אגיטפרופ [תיאטרון מהפכני אופוזיציוני]", במילותיו של אחד המבקרים (Durbach 1984, 262).

קריאות באנטיגונה אחרי תקופת הנאורות התייחסו למחזה באופן עקבי כאל אלגוריה פוליטית, "פרדיגמטית לקונפליקט בין זכויות אישיות לצרכים פוליטיים", בניסוחו של רוברט גורדון (Gordon 2012, 387). השימוש שעשו פיוגארד, קאני ונטשונה במרטיריות הפוליטית של אנטיגונה בהאי הדהד עיבודים מפורסמים אחרים. ב-1944 העלה ז'אן אנוי (Anouilh) גרסה משלו לאנטיגונה בפריז תחת הכיבוש הנאצי – גרסה שהוצגה לקהל העברי כעבור שנתיים בלבד, בהפקתו של השחקן והבמאי יוסף מילוא בתיאטרון הקאמרי בתל אביב (Yaari 2018, 69). ב-1948 עיבד ברטולט ברכט את תרגומו של פרידריך הדרלין לאנטיגונה לצורך העלאת המחזה בשווייץ, אבל קבע את ההתרחשויות על רקע ברלין של אפריל 1945. פיוגארד, שבעצמו חב חוב לא קטן לברכט וכן לפיטר ברוק ול"תיאטרון העני" של יו"י גרוטובסקי,² כבר השתמש בעבר בקנון היווני למטרות פוליטיות כאשר "הרכיב" על גבי אורסטיאה של אייסכילוס מעשה בן ימיו של אלימות פוליטית שביצע ג'ון האריס – הדרום-אפריקאי הלבן היחיד שהוצא להורג בגין פשעים נגד משטר האפרטהייד (Fugard 1974).³ באופן דומה, השימוש שעושה האי במשפטה של אנטיגונה מבצע הזרה במקור הקלאסי. עדות, עיבוד תיאטרלי וביצוע אקספרימנטלי מקיימים כאן פעולת גומלין מורכבת, ומצמיחים ממסרים צפופים במיוחד של תיווך תרבותי (Kruger 1999, 122–123; Graham 2005).

אבל בחירותיו של צוות ההפקה בתיאטרון העירוני חיפה סיבכו עוד יותר את נפתולי התיווך של האי. כי הגרסה הזאת למחזה של פיוגארד, קאני ונטשונה לא הוצגה בעברית אלא בערבית מדוברת, שבחלק של אנטיגונה התחלפה בערבית ספרותית. השחקנים מכרם חורי ויוסף אבו ורדה, פלסטינים אזרחי ישראל שמילאו תפקידי מפתח בייזום ההפקה, לוחקו לתפקידי האסירים השחורים הדרום-אפריקאים ג'ון וינסטון.⁴

במאמר זה אטען שגרסתו הערבית של האי בכימויו של עמית גזית לתיאטרון העירוני חיפה ב-1983 אינה מתרגמת בדיוק את המקור הדרום-אפריקאי (אם כי אין חולק על כך

2 Walder 1984, 4; Kruger 2004; 2012, 362–363

3 וראו גם Mackay 1989; McMurtry 1998; 2006; Kruger 2012

4 בתחילה העלו חורי ואבו ורדה את האי באופן עצמאי, אם כי בחסות התיאטרון העירוני חיפה. רק אחר כך שולב המחזה בפרטואר של התיאטרון (ירושלמי 2013, 462). במהלך הזמן הוצג המחזה גם בעברית וגם בערבית עם אותם שחקנים.

שהסופר, המתרגם והאינטלקטואל אנטון שמאס אכן העביר את הטקסט לערבית ולעברית),⁵ אלא מצטטת אותו במרחק מכונן מדרום אפריקה. באמצעות טרנספוזיציה של המחזה לערבית וליהוק לא מסורתי, ההפקה של גזית מכבירה משקל נוסף על המטען המטא-תיאורטי של המקור ומציתה שיח שמתמקד בפוליטיקה הישראלית במקום בזו הדרום-אפריקאית.⁶ אף שהגרסה הערבית של האי לא הייתה מנותקת כליל מהפקות קודמות בעברית של מחזות שכתב פיוגארד לבדו או עם אחרים, שהתייצבו (לפחות לכאורה) לצד המאבק העולמי באפרטהייד, היא הייתה נקודה מכרעת בתיווך השיח והשיח התרבותי סביב זהויות שחורות ופלסטיניות במרחב הציבורי הישראלי באמצע שנות השמונים. מחקרו של דן אוריין דמות הערבי בתיאטרון הישראלי מציג את גרסתו של אילן רונן מ-1985 למחזה מחכים לגודו – שאף היא נעשתה בתיאטרון העירוני חיפה, ואף היא הוצגה בחלקה בערבית מדוברת בידי אבו ורדה וחורי בתפקידי הנוודים של בקט – כרגע מכריע עבור מה שהוא מכנה "ההקשר התימטי היהודי-ערבי" בתיאטרון הישראלי (אוריין 1996, 12-13, 96). אבל אוריין אינו מתעמק בכך שרבות מאסטרטגיות ההפקה של מחכים לגודו התבשרו במפורש בהפקה המוקדמת יותר של גזית להאי.

ההנחות העומדות ביסוד קריאתי בהאי לקוחות מפרדיגמה שאני מכנה "התנודתיות של האפרטהייד". עמיתיי ואני התייחסנו לסירקולציה של התרבות האקספרסיבית האנטי-אפרטהידיסטית מחוץ לגבולות דרום אפריקה כאל מעין עדשה שדרכה אפשר להתבונן במאבקים סביב גזע בזירה הבינלאומית (Bethlehem 2013; 2018).⁷ הפרדיגמה מתמקדת בתהליכי תיווך המושפעים מגורמים אידיאולוגיים, פוליטיים ומוסדיים בהקשרים המקומיים שבהם נקלטו יצירות דרום-אפריקאיות בתקופה שבין 1948-1990, על רקע המלחמה הקרה. לעיתים מייצרים תהליכי התיווך הללו מקרים של קטְכְרִיזְם, זליגה (slippage) או נתקים פוקחי עיניים שבהם התרגום מתגלה או מתבטא כפער (translation-as-décalage), במונחיו של ברנט הייז אדוארדס (Edwards 2003). כך קורה, למשל, כאשר עיבוד בלט

5 לדיון בחשיבותו של שמאס כסופר פלסטיני דו-לשוני ראו Snir 2023, 146-156.

6 ליהוק לא מסורתי פירושו אסטרטגיית ליהוק שמחזקת את הגיוון בהקשרים של גזע, מוצא אתני, מגדר ומוגבלות (Pao 2010, 2). השדולה החברתית Non-Traditional Casting Project מבחינה בין ארבע אסטרטגיות כאלה: "ליהוק עיוור צבעים", או ליהוק שכלל אינו מביא בחשבון שיקולים של גזע או מוצא אתני; "ליהוק חברתי" (societal casting), שבו שחקנים מקבוצות מיעוט מלוהקים לתפקידים שאותם הם ממלאים בחברה; "ליהוק קונספטואלי", שבו שחקנים אתניים, נשים או נכים מלוהקים במטרה לחזק את ה"תהודה" של המחזה; ו"ליהוק בין-תרבותי", שמעתיק את המחזה או משיא אותו לסביבה תרבותית שונה לגמרי (שם, 4). את הליהוק הלא מסורתי יש להבחין מ"זייפנות גזע", בלשונו החדה של אריק לוט – כאשר שחקנים לבנים משתמשים באיפור שחור (התופעה המכונה "בלאקפייס") כדי להידמות לשחקנים שאינם לבנים, דבר שיוצר לא אחת אפקט גזעני מובהק (Lott 1992, 44).

7 פרויקט המחקר APARTHEID-STOPS, שמומן בידי מועצת המחקר האירופית ושניהלתי בין השנים 2014 ו-2019, הפיק מעל חמישים תוצרי מחקר שעסקו בסוגיות הללו. רבים מן החומרים הללו נגישים לקריאה ברשת. ראו [n.d.] Apartheid – The Global Itinerary.

סובייטי לרומן דרום-אפריקאי מתבצע באמצעות ההיסט (trope) של עבדות במטעים (Lahaie et al. 2021). במה שנוגע להאי, תהליכים שקראתי להם "התכנסות גרושה" מעניקים משקל רב יותר למהלכים אסטרטגיים של אנלוגיה, כאשר דרום אפריקה של ימי האפרטהייד וישראל של ימי הכיבוש מוצמדות זו לזו באמצעות אסטרטגיות חופפות של תיאטרון מעורב מבחינה פוליטית (Bethlehem 2013)⁸.

בדיון שלהלן אבחן את התקבלות יצירתו של פיוגארד בישראל – הן זו שכתב לברו הן זו שכתב עם אחרים – מאז ההצגה קשר דם, שעלתה בתיאטרון אהל בשנת 1964. כמו הצגות רבות אחרות בעברית שייצגו דמויות אפריקאיות או אפרו-אמריקאיות, גם הפקה זו השתמשה בפרקטיקת בלאקפייס, השחרת פנים באמצעות איפור. השימוש בבלאקפייס משתלב בכיוון אחר של חקירותיי. בהתבסס על ניתוחים של נועה בן-סעדיה ואיתן בריינסקי למסורות פרפורמטיביות של בלאקפייס בישראל בעשורים הראשונים לעצמאות המדינה (בן-סעדיה 2016; Bar-Yosef 2013), אראה כיצד הפוליטיקה התרבותית של הבלאקפייס בישראל המשיכה לעצב הפקות של יצירותיו העצמאיות והמשותפות של פיוגארד אחרי 1967, ככל שהכיבוש הלך והשתרש. הליהוק של אבו ורדה בידי גזית עבור ההפקה המחודשת של קשר דם בתיאטרון העירוני באר שבע בשנת 1979 היה מעין קדימון להפקת האי בתיאטרון העירוני חיפה כעבור ארבע שנים, שם עבד גזית עם צוות שחקנים דובר ערבית. ההפקה של גזית קטעה תהליכים מוקדמים יותר שנכרכו בגילומים פטישיסטיים של שחורות באמצעות בלאקפייס על במות ישראל, והוא השפיע על האופן שבו ישראלים יהודים תפסו את מעמד הפלסטינים משני עברי הקו הירוק אחרי מלחמת ששת הימים.

שושלות מורכבות

קשר דם (1961), המחזה הראשון פרי עטו של פיוגארד שהוצג בישראל, עוסק ביחסי שני אחים, בנים לאותה אם שחורה, אשר זהות אביהם מפרידה ביניהם: מוריס בהיר העור יכול "לעבור" כלבן, אך לא כן זפריה הכהה יותר. כמו ביצירות אחרות של פיוגארד, גם בקשר דם התמה המרכזית היא "דפוסים מתחלפים של שליטה ותלות" בין גיבורים בחברה גזענית (Walder 1984, 52). המחזה הוצג לראשונה בבימויו של פיוגארד עצמו ביוהנסבורג בשנת 1961. המחזאי הלבן גילם את דמותו של מוריס, ואילו השחקן זייקס מוקיה (Mokae) גילם

8 המונח "התכנסות גרושה" כאן נתלה ברעיון "התיאור הגדוש" של קליפורד גירץ (1990), ומבקש לבחון כיצד מאפיינים מוסדיים, מבניים, אסתטיים או ז'אנריים מסוימים של יצירות מתחום התרבות האקספרסיבית נשמרים למרות תהליכי סירקולציה שמעתיקים אותם מחוץ לדרום אפריקה (Bethlehem 2013). ברצוני להדגיש שהתרבות האקספרסיבית גייסה את דרום אפריקה והשתמשה בה כמקור לאנלוגיות פוליטיות המושלכות על ישראל הרבה לפני הגיוסים האקטיביסטיים בני ימינו של המסמן "אפרטהייד" לתיאור מדינת ישראל. ראו Bar-Yosef 2013; Tal and Bethlehem 2020; Bethlehem et al. 2023.

את דמותו של זכריה, שנכתבה עבורו. ההפקה עצמה הפרה את חוקי האפרטהייד מאחר שפיוגארד ומוקיה נסעו והופיעו יחדיו כשהם "קוראים תיגר על הסטטוס קוו", כדברי דניס וולדר, "באמצעות המחשת הקונפליקט היסודי בין תיאטרון חופשי לאפרטהייד" (Walder 1993, 411). אחרי סיבוב הופעות מוצלח שכלל הצגות בעיירת השחורים (township) ניו ברייטון – פרבר של העיר שנקראה אז פורט אליזבת – הוצגה קשר דם גם בלונדון ובניו יורק, ועיבוד טלוויזיוני ל-BBC נעשה ב-1967, גם כאן עם פיוגארד בתפקיד מוריס. למחרת השידור ביטלו הרשויות בדרום אפריקה את דרכו של פיוגארד (שם, 420).

לדעת חוקר התיאטרון הישראלי ידיריה יצחקי, הצלחתה של קשר דם בניו יורק השפיעה על ההחלטה להציגה בתיאטרון אהל. הוא ממסגר את ההפקה כ"הצהרת סולידריות עם מאבקים בינלאומיים נגד האפרטהייד בדרום אפריקה ונגד הגזענות ברחבי העולם" (Itzhaki 1993, 64) – עמדה שלטענתו הייתה משותפת גם להפקות הבאות של יצירתו של פיוגארד, עד השינוי המכריע שהתחולל בהפקת האי בתיאטרון העירוני חיפה ב-1983.⁹ "תיאטרון 'אהל'", כתב יצחקי, "ראה את עצמו מחוייב מבחינה פוליטית [...] אבל ישראל לא היתה באותם ימים שלפני מלחמת ששת הימים מדינה כובשת ושאלת דיכויים של תושביה הערבים כמעט לא היתה מודעת" (יצחקי 1994, 14). יצחקי מבקש לחבר בין הקריאות הפולמוסיות יותר מבחינה פוליטית של פיוגארד (הוא אינו מציין כאן את חלקם של קאני ונטשונה) אחרי 1967 ובין מה שהייתה, כך אפשר לטעון, ההצגה החשובה ביותר של דרום אפריקה של ימי האפרטהייד על בימות ישראל – זעקי ארץ אהובה. הפקה זו, שעלתה לראשונה בתיאטרון הבימה ב-1953 וחודשה ב-1958, הייתה עיבוד למחזמר אבוד בין כוכבים מאת קורט וייל ומקסוול אנדרסון, שהוצג על במות ברודוויי, ובעצמו עובד מספרו המצליל ורב ההשפעה של אלן פייטון מ-1948 זעקי ארץ אהובה. יצחקי תיאר את [ה]הפקה הגדולה, היוקרתית של זעקי ארץ אהובה כתרומתה של ישראל למאבק באפרטהייד, וטען שכתגובות העיתונאיות להצגה לא ניכרה כל התייחסות לרלוונטיות הסוציו-פוליטית או ההיסטורית של המחזה למצב בישראל (שם, 13).

עמדתו של יצחקי עצמו בנוגע לאנלוגיות הפוליטיות בין ישראל לדרום אפריקה היא אמביוולנטית מאוד, וכרוכה תמיד בטענתו ש"ישראל איננה דרום אפריקה, לא מבחינה פוליטית ולא מבחינה היסטורית, לטוב או לרע" (שם, 14). עם זאת, יש לומר שהאופן

9 לסקירה ארוכה יותר ראו יצחקי 1994.

10 המדובר במחזות הבאים: קשר דם בתרגום חדש (התיאטרון העירוני באר שבע, 1979); בוסמן ולנה (הבימרתף, 1973, 1976); בצל הבגידה (הבימה, 1980-1981), שהופק בידי נולה צ'לטון, שלימים מילאה תפקיד מכריע בהתפתחות התיאטרון החברתי במסגרת התיאטרון העירוני חיפה (ירושלמי 2013, 354-355); עבירות מוסר (נווה צדק, 1982); וכן בניזי מת (תיאטרון החאן, 1982). ראו יצחקי 1994; Itzhaki 1993. הפקת ברודוויי של המחזה מסטר הרולד... והמשרתים, שאותה ביים פיוגארד עצמו, הגיעה לישראל באוגוסט 1983 (הנדלז'ק, הארץ, 18.9.1983). יצחקי מציין שיותר מחזות של פיוגארד הופקו בישראל מאשר של "כל מחזאי אחר בן זמננו שאיננו ישראלי" (יצחקי 1994, 5).

שבו יצחקי רואה את זעקי ארץ אהובה הוא פשוט שגוי. איתן בר-יוסף הראה שכבר אז, בעשור הראשון לעצמאות ישראל, נשמעו קריאות אופוזיציוניות שהשוו במפורש בין ישראל לאפרטהייד, ולצד זאת נשמעו ביטויי הזדהות עם הפקת זעקי ארץ אהובה על בסיס האתוס האנטי-קולוניאלי כביכול של מאבק ישראל לעצמאות, וביטויי סולידריות עם השחורים בדרום אפריקה (בר-יוסף 2013, 95, 97-98, 98-101). על סמך עבודתו של בר-יוסף, ניצן טל ואני הראינו גם כיצד התרגום העברי לספרו של פייטון, אשר העיבוד המוזיקלי שלו האפיל עליו במידה רבה, עורר קשת תגובות דומה. הפולמוסן הרוויזיוניסטי יוחנן פוגרבינסקי אמנם הזכיר את פייטון כשביקש לבטל את הלגיטימיות של ההזדהות היהודית עם סבלם של השחורים כהיסט נפוץ למה שבר-יוסף מכנה "תשוקתה האנטי-קולוניאלית [של הציונות]" (שם, 101), אבל בני זמנו הסוציאליסטים והציונים הליברלים של פוגרבינסקי – הסופרת רבקה גורפיין והעורך רב ההשפעה עזריאל קרליבך – הגיבו אחרת לגמרי. טורו של קרליבך מדצמבר 1953, שהוכתר בכותרת שאין לטעות בה זעקי ארץ אהובה – בשלב זה המונח היה רווי כבר במקורותיו הדרום-אפריקאיים – ראוי לציון מיוחד, משום שחשף את המתח בין הליברליזם הציוני לאתנו-לאומיות על רקע ויכוחים שעסקו בהפקעת קרקעות פלסטיניות בגליל (Tal and Bethlehem 2020, 9-12).¹¹ טורו של קרליבך צץ שוב 27 שנים אחרי מותו, ב-13 בפברואר 1983, כאשר הודפס מחדש בידי ארגון מצפן, הארגון הסוציאליסטי המהפכני האנטי-ציוני, שלושה ימים אחרי הירצחו של אמיל גרינצווייג (קרליבך 1983).

בר-יוסף צודק בהתעקשותו על ה"חמקמקות" של זעקי ארץ אהובה כסממן תרבותי בשנים הראשונות לעצמאות ישראל (Bar-Yosef 2013, 117), ולא רק בקשר עם הדיפלומטיה והאידאולוגיה הלאומית, אלא גם במה שנוגע ל"פנטזיות תרבותיות" (בר-יוסף 2013, 101). המחזמר חדר לזירה התרבותית כשהוא כבר רווי בווקטורים מדומיינים של הזדהות. גילומי השחורות שלו, שהיו אפרו-אמריקאיים יותר מאשר דרום-אפריקאיים (Bar-Yosef 2013, 131), עלו בקנה אחד עם הערכה עמוקה לשירי האמונה ("ספיריטואלים") האפרו-אמריקאיים באלטיה הישראלית לאורך שנות החמישים והשישים, כפי שהראתה נועה בן-סעדיה. הספיריטואלים, שהיו עמוסי הרמזים מקראיים אשר נפלו על אוזן ישראלית ציונית קשובה מאוד, עמדו בלב הרפרטוארים של מקהלות הקיבוצים, שעמדו במרכז מאמצייה של ההגמוניה לגייס את החינוך המוזיקלי לשירות בניין האומה (בן-סעדיה 2016). קהלים שהלכו לצפות בהפקות כמו זעקי ארץ אהובה או פורגי ובס של גרשווין בתיאטרון הבימה כבר הכירו את ההרמוניות המוזיקליות הטיפוסיות להן (שם, 39). את הקרבות הקוליות הללו – בן-סעדיה מציעה לתאר אותן באמצעות המונח "בלאקפייס מוזיקלי" – יש להציב

בצד הדינמיקה הגזעית והאתנית, המוסתרת רק בקושי, שפועלת בזעקי ארץ אהובה ובשאר הפקות בלאקפייס בשנותיה הראשונות של ישראל.

שחורות כפנטזיה תרבותית

בניגוד ליצחקי, הרואה בשכיחות הבלאקפייס בהפקות ישראליות של פיוגארד (ושל יצירתו עם קאני ונטשונה) תולדה טבעית של המוסכמה התיאטרלית (יצחקי 1994, 6-8), קריאתו של בר-יוסף בפרקטיקות בלאקפייס בהפקות שונות של זעקי ארץ אהובה ובמקומות אחרים חושפת את מה שהפרקטיקות הללו מאפשרות, ואת הסתירות הגלומות בהן בהיותן "טווח של פנטזיות ציוניות לגבי הגוף היהודי והמדינה היהודית" (Bar-Yosef 2013, 118). בר-יוסף מציב בהקשר חדש את המחקר הקיים על מקומו של הבלאקפייס בהבניות אמריקאיות של הלוכין היהודי, ומראה בחריפות כיצד הלוכין מתגלם ב"מפעל בניין-האומה הציוני על שלל ממדיו הטריטוריאליים והאתניים – כלומר הקשר של היהודים עם האדמה, הקשר שלהם עם הערבים החיים על האדמה הזאת, והקשר בין יהודים וערבים בכלל" (שם, 120). בר-יוסף מקדיש תשומת לב מיוחדת להופעת בלאקפייס של אהרן מסקין, השחקן האשכנזי הנודע ששיחק את הכומר השחור סטיבן קומאלו בהפקה של הבימה מ-1953 לזעקי ארץ אהובה. איו ספק ש"המסכה השחורה הלבנה בכירור את גופו של השחקן היהודי", כפי שכותב בר-יוסף (שם, 134). ניתוחו ממחיש בקפדנות כיצד הגילום התיאטרלי של שחורות על הבמה הישראלית מאפשר להחיות את לוכנו האינהרנטי, כביכול, של השחקן האשכנזי המאופר כשחור. ההחיאה הזאת, כפי שמראה בר-יוסף, שירתה היררכיות מקומיות מכוננות של גזע ומוצא אתני – גם על הבמה וגם בחיי המדינה (בר-יוסף 2013, 117).

לענייננו כאן חשובה העובדה שבר-יוסף מתייחס להשלכות המופע התיאטרלי של הבלאקפייס בישראל (Bar-Yosef 2013, 140). הוא משחזר מסורות ארוכות של בלאקפייס שראשיתן עוד בתיאטרון חובבים יהודי בפלסטין המנדטורית בשנות העשרים והשלושים, ומציין את הניסיונות העקביים של שחקנים יהודים באיפור שחור לקיים "את האשליה המימטית הטיפוסית לתיאטרון ריאליסטי-נטורליסטי" (שם, 128). זהו עניין שחשוב להדגישו. מה שבר-יוסף מכנה "ההיגיון הקוסמטי-מימטי החמור" של הבלאקפייס (שם, 118) מבנה באופן טיפוסי את תגובות הביקורת למחזותיו של פיוגארד על הבמה הישראלית.¹² כפי שכבר ראינו, יצחקי ממעיט בחשיבות הסיבוכים הנובעים מהסתמכות על האשליה הקוסמטית-מימטית ומתייחס לבלאקפייס בטבעיות, כמנהג הנוטע בתקדימים תיאטרליים: לדידו, הבלאקפייס "לא עורר בעיות נראות לעין" – כדאי להתעכב על עצם הניסוח –

12 ההפקה השנייה של קשר דם בתיאטרון העירוני באר שבע, בשנת 1979, וההפקה הערבית של האי בתיאטרון העירוני חיפה, בשנת 1983, הן יוצאות דופן בהקשר זה, כפי שאראה להלן.

"שכן המוסכמה התיאטרונית איפשרה זאת" (יצחקי 1994, 7). בה בעת, את האישוש שיצחקי מספק למוסכמה הזאת סותרות התגובות שהוא עצמו מתעד; מבקרי התיאטרון הישראליים ערערו שוב ושוב על נאותות הייצוג בניסיונותיהם של יהודים לבנים לגלם שחורות. להערכתו של בועז עברון, למשל, השחקן איציק ויינגרטן "עסק כאן בחיקוי ולא בבנין דמות" כאשר הופיע בעבירות מוסר מאת פיגאארד, קאני ונטשונה (שם). וכפי שמראה התייעוד הארכיוני, עברון בשום אופן לא היה היחיד שהתרשם כך. בסקירת הביקורות הללו, יצחקי נאלץ להסכים שהסתמכותם של שחקנים לבנים על "סממנים חיצוניים, אולי גם סטריאוטיפיים" בניסיונם לגלם "דמות של שחור" הקשתה עליהם לעיתים "לשחק אדם שחור" (שם).

ראוי להתעכב על הניגוד הזה. הזליגה המתהווה כאן בין נאותות ייצוגית ובין חיקוי סטריאוטיפי, או שמא הזליגה בין מימזיס לחיקוי, היא אמביוולנטית מאוד, כפי שמלמד אותנו הומי באבא (Bhabha 1984).¹³ מהסכמתו של יצחקי לגבי הקושי "לשחק אדם שחור" עולה בבירור שאי-היציבות הנובעת מן האמביוולנטיות הזאת פוגמת באשליה התיאטרלית. אבל אני מבקשת לטעון שדווקא ההפרעה הנגרמת לשקילות המתוכננת שבין הגוף הלבן לגוף השחור היא שמחוללת את המרכזו מחדש של הלובר. אפשר להשוות זאת להפרעה המתחוללת כאשר, בגילומים קולנועיים של בלאקפייס (יהודי), האיפור השחור נמרח וחושף את צבע העור של השחקן.¹⁴ השקילות הכושלת, שעל הבמה הישראלית תמיד מאיימת להתמוסס לכדי אי-התאמה, משמרת במרומו את הלובר היסודי של הגוף היהודי (כפי שמציגה אותו האידיאולוגיה השלטת) שמתחת למעטה הקוסמטי. אפשר לטעון אפוא שההיגיון הקוסמטי-מימטי של הבלאקפייס היהודי משתתף בהיגיון של הפטיש באופן כללי יותר, במובן זה שבתיאוריה הפרוידיאנית, הפטיש גם מגונן מפני סכנת הסירוס וגם מנציח אותה (Freud 2001a [1927]; 2001b [1922]).¹⁵ ואם כך, אזי אפשר גם לטעון שההידרדרות לכדי "חיקוי מציאות חד-ממדי", בלשונו של מבקר התיאטרון מיכאל הנדלזלץ, היא אפוטרופאית באותו אופן, משום שהיא הודפת את האיום שנובע מן הטמיעה הגמורה של גוף השחקן הלבן בתוך שחורות שבמקרה הרע נפסלת בידי האידיאולוגיה

13 קוראים קשובים לעבודתו של באבא יודעים שלחיקוי (mimicry) יש משמעות שחורגת מהתחזות (impersonation) או מגילום של דמות; כלכלות הנפש שבאבא מתאר אותן במונח "חיקוי" כרוכות בהיבטים של פרנויה ונרקיסוסים, הזדהות והתנערות (disidentification) (Bhabha 1984; 1994).

14 אני נסמכת על ניתוחו של מתיו פריי ג'ייקובסון לרגע כזה בדיוק בהופעתו של אל ג'ולסון בזמר הג'אז (Jacobson 1998). ג'ייקובסון טוען ש"השחרת הפנים מכסה על היהודיות ובה בעת מהגישה את הלובר" – עד כדי כך שבאופן פרדוקסלי, "העברי נעשה לבן-עור באמצעות השימוש בבלאקפייס" (שם, 120). בר-יוסף מצטט את הטיעון הזה, ומחיל עקרונות דומים על הקירוד החזותי של מסקין בתצלומים שמנגידים בין הופעתו בפנים מושחרות ובין השחורות של אורחים מערב-אפריקאים בהפקת הבימה לזעקי ארץ אהובה (בר-יוסף 2013, 119-120).

15 כידוע, באבא קורא את הסטריאוטיפ הגזעי כפטיש; ראו Bhabha 1994, 94-120.

הציונית ההגמונית, ובמקרה הטוב מתיישבת עימה אך בקושי (הנדלזלץ 1983; וראו גם Bar-Yosef 2013).

האמביוולנטיות הגלומה בביצוע הבלאקפייס של פיוגארד ועמיתיו נשפכת לרחוב, פשוטו כמשמעו. ב־1982, שנה לפני שהפקת האי בתיאטרון העירוני חיפה הכניסה הגיון חילופים שונה לכלכלה הפטישיסטית הזאת, שבתאי קונורטי ואבינועם מור־חיים, שלוהקו שניהם כדרום־אפריקאים שחורים בהפקה של תיאטרון החאן לבנזי מת מאת פיוגארד, קאני ונטשונה, ערכו ניסוי מוזר: השניים יצאו למדרחוב בירושלים כשהם מאופרים כשחורים כדי "להרגיש על בשרם, מה פירוש הדבר להיות כושי ברחוב זר" (יצחקי 1994, 7). האם היו כאן היבריס או תמימות? התחפשות או משחק מתודי? לא ברור. כך או כך, דומה שהניסוי איחר את המועד, והפנטזיות הגזעיות שלו נראו כבר בלתי נאותות במובהק לנוכח שסעים שמוסכמות הבלאקפייס לא יכלו עוד להסתיר. אל מול הפנטזיות האלה ציין אז החוקר ומבקר התיאטרון צבי יגנדרוף שבנזי מת הוא "מחזה אפריקאי שחור בלעדִי. [...]" הוא צומח מן הזיכרונות שלהם", כתב, "שפתו היא שפתם, מחוותיו הן מחוותיהם וההומור שלו – ההומור שלהם" (Jagendorf 1982). מהערותיו של יגנדרוף עולה שקהל הצופים נדרש לגייס אָפֶקט ורמיון מתוך הזדהות עם חוויות של דרום־אפריקאים שחורים; אלא שחוויות אלו נמהלות ומידלדלות מתוך השימוש בבלאקפייס. הסולידריות עם המאבק באפרטהייד לא הייתה בעצמה עניין פשוט. בזירה העולמית, הפקות יצירותיו של פיוגארד או יצירותיהם של פיוגארד, קאני ונטשונה נקשרו לא אחת בצעדי מחאה של שלל זרועות מאורגנות ביותר של התנועה הבינלאומית למאבק באפרטהייד (AAM). לישראל לא היו מבנים דומים שאותם יכלה להציע.¹⁶ בהיעדרם, ההוקעות הטקסיות של האפרטהייד בידי מבקרי תיאטרון ישראלים יהודים בשלהי שנות השבעים ובראשית שנות השמונים הבנו את דרום אפריקה כאליבי – פשוטו כמשמעו, כ"מקום אחר", על פי שורשי המילה – לגזענות שנתפסה בארץ כחריגה בתקופה של שיתוף פעולה צבאי הדוק ביותר (ועל פי הטענות, גם גרעיני) בין מדינת ישראל למשטר האפרטהייד (Polakow-Suransky 2010).

"ערביי פרטוריה והסביבה"

בינתיים כבר החל להתבלט השינוי בעמדות כלפי פרקטיקת הבלאקפייס. ב־1979, כאמור, ליהק גזית את הישראלי הפלסטיני יוסף אבו ורדה לתפקיד זכריה בהפקה החדשה של תיאטרון באר שבע לקשר דם, ומולו את הישראלי היהודי דורון תבורי לתפקיד מוריס.

16 הדיסידנטים הדרום־אפריקאים היהודים הגולים ארטור גולדרייך והרולד רובין, שהועמדו לדין בידי משטר האפרטהייד, נעשו בשנות השישים דמויות רבות השפעה בזירת התרבות הישראלית. בין השאר, גולדרייך עיצב תפאורות לבימה הישראלית, ואילו אמנות האנטי־אפרטהייד של רובין ליוותה את ההפקה של עבירות מוסר בתיאטרון נווה צדק ביוני 1982 (הנדלזלץ 1982b).

"ההפקה אמנם לא ויתרה לגמרי על הבלאקפייס – אבו ורדה הופיע באיפור בהיר", ציין בר-יוסף, "אולם אין ספק שההבדלים האתניים בין יהודים לערבים נרתמו כאן כדי להמחיש ולחדד את הבדלי הגזע בדרום אפריקה" (2013, 115-116). זה היה קדימון לשימוש שעשה גזית מאוחר יותר בליהוק קונספטואלי – בהפקה של תיאטרון באר שבע הוא יושם באופן פגום עקב השימוש הנמשך בבלאקפייס – ולפי בר-יוסף, הקדימון הזה חיזק את הרלוונטיות של פוליטיקת הגזע הדרום-אפריקאית. אבחנותיו של בר-יוסף מדויקות, אבל אינן מרחיקות מספיק לכת. ההחלטה של גזית, שנראה כי הייתה נסיבתית יותר מאשר מחושבת (יצחקי 1994, 7), סללה את הדרך לליהוק הבא שלו: הוא הציב את אבו ורדה מול מכרם חורי בהאי. הצעד הזה כבר הדגיש היטב את הרלוונטיות של יצירות מהתרבות האקספרסיבית הדרום-אפריקאית לפוליטיקת הגזע בישראל.

האנלוגיות בין ישראל לדרום אפריקה החריפו יותר ויותר בהקשר של התקבלות יצירתם של פיוגארד ועמיתיו בעקבות מלחמת לבנון הראשונה, שלא אפשרה עוד להמשיך ולהתחמק מן הסכסוך הישראלי-פלסטיני, וכאשר השסעים החברתיים, האידיאולוגיים והפוליטיים שהוחמרו על ידי המלחמה הומחשו בהפקות תיאטרון (Levy and Yaari 1998; Abramson 2012).¹⁷ אמיר אוריין, למשל, העניק לביקורתו על המחזה בניז מת בתיאטרון החאן את הכותרת הפרובוקטיבית "ערביי פרטוריה והסכיבה" (אוריין 1982). בצינו את יכולתו של פיוגארד להפוך נושאים כמו "עימות הגזעים, מלחמת מעמדות, דיכוי, גירוש, השפלה, מחנות הסגר, מאבק לזכות ההגדרה והזהות" לתפקידים תיאטראליים משכנעים (ובלי לתת קרדיט לקאני ולנטשונה), אוריין היה חד-משמעי בעניין הרלוונטיות של היצירה. "בארץ", כתב בחריפות, "אנו לומדים על מצוקותינו הפוליטיות יותר באמצעות הנוף של דרום אפריקה מאשר באמצעות היצירה המקומית". הנדלולץ הדגיש עוד יותר את הנקודה: "בכל מקום בו כתוב במחזה 'כושים', טען, "אתה יכול לקרוא למשל, 'ערבים'" (הנדלולץ 1982א). ביקורת מאוחרת יותר של הנדלולץ מתחה את ההיגיון הזה הלאה אל תחום הליהוק, בהתחשב בהקבלות בין חוויות של שחורים בדרום אפריקה לחוויותיהם של ערבים בישראל, במיוחד בשטחים הפלסטיניים הכבושים (יצחקי 1994, 7).¹⁸ מנובמבר 1982 החלו להופיע בעיתונות הישראלית דיווחים על חזרות להפקת האי מאת פיוגארד, קאני ונטשונה הן בעברית הן בערבית (אורן 1982). ביקורות על ההפקה

17 שמעון לוי ונורית יערי מנתחים הצגות שעסקו במלחמת טרויה על הבמה בישראל במהלך מלחמת לבנון, בשנים 1982-1984, ומעלים טענה משכנעת במיוחד לגבי תפקידו של התיאטרון: "בניגוד לאין-אונים הרגיל שלו, אנחנו מניחים שהתיאטרון הישראלי בתקופה מסוימת זו תרם תרומה משמעותית לנפילת הממשלה ולנסיגה (החלקית) מלבנון" (Levy and Yaari 1998, 100).

18 אף שמונחי הליהוק הקונספטואלי לא היו בשימוש בישראל בראשית שנות השמונים, במאי תיאטרון היו מודעים היטב לפוטנציאל המשבש הפורה שלו. כך למשל, בעיבודו של קוטלר ל"רומיאו ויוליה" שייקספירימנט בתיאטרון העירוני חיפה ב-1981 לוהקו לתפקידים הראשיים מוחמד בכרי וחיה אורטמן (Urian 2013 [1996]).

התפרסמו בעיתונות העברית והערבית כבר באפריל 1983, אבל הכללתו של האי במיני-פסטיבל של ארבעה מחזות שהעלה התיאטרון העירוני חיפה בסוף חודש מאי היא שהביאה להתרחבותו של הדיון. התיאטרון העירוני חיפה היה ידוע במעורבותו החברתית-הפוליטית, שבאה לידי ביטוי לעיתים קרובות בהפקה של דרמות ישראליות מקומיות (Rubin 1986, 243; Yaari 2018, 140). המחויבות הידועה הזאת לא מיתנה לגמרי את אלמנט השיבוש שנבע מכך שהתיאטרון הציג הפקה ערבית של מחזה דרום-אפריקאי. קהלים דוברי עברית שנכחו בהרצה מוקדמת של ההפקה בערבית אף קיבלו תקציר עברי מפורט, סצנה אחר סצנה. השאלה בדבר שליטתם של המבקרים או של הקהל בערבית – או כפי שקרה לעיתים קרובות יותר, היעדרה של שליטה כזאת – התייצבה במהרה במוקד השיח הציבורי. הנדלזלץ ניצל זאת למשחק מילים מתוחכם בכותרת הביקורת שכתב על המחזה – "האי-הבנה" (הנדלזלץ 1983).¹⁹ בועז עברון, שכתב טור ביקורת תיאטרון בידיעות אחרונות, שיבח את "האכספרסיביות הבלתי רגילה" של תנועות השחקנים אבו ורדה וחורי, ואת "הטווח העשיר, רב-הצלילים והניואנסים, של הלשון הערבית" שבפי השחקנים: הוא סבר שכל אלה ריתקו את הצופים אף שמעטים מהם דיברו ערבית (עברון 1983). חוה נובק, שכתבה בעיתון דבר, הסכימה עימו. אבו ורדה וחורי, כתבה, "מגישים משחק בעל ניואנסים מרשימים וכוח ביטוי עצום של רגשות משתנים, התופסים גם את הצופה שאיננו מביין את שפתם" (נובק 1983).

אישוש נוסף לטענות אלו עלה ממקור מפתיע – ביקורתו של חיים נגיד בשבועון צה"ל במחנה. "לראות הצגה בערבית מבלי להבין אף לא מלה אחת – ולא להשתעמם לרגע, אינה חוויה שמתנסה בה חובב תיאטרון כמוני – לעתים קרובות", הוא מודה (נגיד 1983). כמו עברון ונובק לפניו, גם שבחיו של נגיד להופעתם של חורי ואבו ורדה מתייחסים בסלחנות לאי-ידיעת הערבית שמפגינים המבקרים והקהלים כאחד. אבל נגיד גם מאפשר לנו לראות כיצד אסטרטגיות של סלחנות, או שמא של "זיכוי", הולכות יד ביד עם התעקשות על הבדלים אתניים. כאשר מוצגים בפניו "אסירים פוליטיים בדרום אפריקה, כשאינם שחורי עור – והם מדברים ערבית, נראים ונשמעים ערביים למדי", אומר נגיד, הרי הקשרים "למציאות המורכבת שלנו בארץ" נעשים כאלה שאי-אפשר להתעלם מהם. נגיד מרכך את מה שקוראיו עשויים לתפוס כאנלוגיה מטרידה למדי באמצעות התייחסות לתמיכה שקיבלה ההפקה מן "הממסד" – במילותיו – בדמות המימון שזכה לו התיאטרון העירוני של חיפה מהמדינה. הוא דוחק בקוראים לצפות בהצגה לא רק בזכות סגולותיה

19 הנדלזלץ מדווח בהרחבה על מחקר התקבלות שבחן את ההפקות בשפה הערבית ובשפה העברית. המחקר השווה בין תגובותיהם של דוברי עברית שצפו בהצגה בערבית, דוברי עברית שצפו בהצגה בעברית, דוברי ערבית שצפו בהצגה בערבית ודוברי ערבית שצפו בהצגה בעברית. נוסח השאלון שמור בארכיון והמוזיאון לתיאטרון ע"ש ישראל גור באוניברסיטה העברית בירושלים.

התיאטרליות אלא גם משום שמדובר ב"התנסות חברתית מורכבת ומעוררת מחשבות", המלצה שבמבט לאחור מעידה על "ריכוך" האתגר הפוליטי המתבטא בהפקה של גזית. אבל לא כל התגובות להפקת האי בערבית עיקרו אותו מן הפוליטיקה. ביולי 1983 פרסם אוריין, שאת ביקורתו על בניזי מת כבר הזכרתי לעיל, מאמר ארוך בעיתון העיר שבו סקר את הצגת האי בתיאטרון צוותא הפרוגרסיבי בתל אביב וכן את הפקתו של הבמאי הצרפתי-פלסטיני פרנסואה אבו-סאלם 1001 לילות של זורק אבנים בתיאטרון נווה צדק – חלק מן הרפרטואר של קבוצת התיאטרון אל-חפואתי, שהחלה לפעול בירושלים ביוזמתו של אבו-סאלם בשנת 1977 (Totah 2020, 126). תחת הכותרת הפרובוקטיבית "עצם לליברלים", אוריין עומד על כך ש"ליברל מקומי בעל זכויות יכול לראות עצמו נהנה מהן בתור פרי היתרון שמקנה לו הדמוקרטיה היחסית" של ישראל. לעומת זאת, אוריין מזכיר שעל שני המחזות נגזרה צנזורה בתואנה של "מניעת הסתה"²⁰. בהתחשב ב"סכלות ו[ב]פחד" שגלומים במעשה הצנזורה, אוריין טוען שעצם הצפייה בהצגות עשויה להיחשב ל"הפגנה בנוסח תיאטרון האבסורד" (אוריין 1983).

ביקורתה של נרי ליבנה על האי, שעלתה בתיאטרון ירושלים כעבור חודשים אחדים, העצימה את נקודת המבט המטא-תיאטרלית הסמויה שהציע אוריין. ליבנה פותחת באופן צפוי למדי, ומודה באי-הנוחות המופרת לנו כבר של הצופה הישראלית היהודייה שאינה דוברת ערבית – "התחושה של הבנה מטושטשת בלבד תיסכלה אותי, וגרמה לי להרגיש כמי שנקלע למקום לא לו", היא אומרת. אבל ליבנה אינה מגייסת את אותה סלחנות שמשמעת מרשימות הביקורת של עברון, נובק ואחרים. היא מעדיפה לדרוש באי-ההבנה ובאי-השייכות, שלטעמה ממלאות תפקיד מכריע בהשפעת ההצגה. היא מגלה שתחושת אי-הנוחות אפקטיבית יותר מאשר "האנלוגיה המובנת מדי" שהמחזה בונה "בין יחסי שחורים-שלטון בדרום אפריקה ליחסי ערבים-שלטון בישראל" (ליבנה 1983). בהצגה המסוימת שדובר בה, נראה שרוב הקהל היה דווקא דובר ערבית. ליבנה קושרת את האסימטריה הזאת בתובנה שמתפתחת בה לקראת סוף ההצגה, שלפיה לצופים הישראלים היהודים ולצופים הישראלים הפלסטינים ("הערבים") מיועדים אולי תפקידים פוליטיים שונים. "לצופה היהודי יש למעשה תפקיד בהצגה, המתבהר בתמונת הסיום", היא כותבת:

משפט אנטיגונה מוצג כביכול בפני קהל אסירים וסוהרים. למעשה משמש הקהל שבאולם בתפקידים אלו. בעצם הסיטואציה המהופכת של קומץ יהודים בתוך קהל ערבים, המדברים בשפתם של האסירים-השחקנים, ישנה קביעה ברורה לגבי תפקיד

20 על פי עלינא תורי, האי נאסר להצגה בתיכונים ערביים (תורי 1984). הצנזורה הזאת נראית גסה במיוחד לאור מעורבותם של משרד החינוך והתרבות ומשרד החוץ בהצגת האי בערבית בפסטיבל אדינבורו ובפסטיבל International Stage Door באמסטרדם ובפריז.

הסוהר שממלא הצופה היהודי. חוסר היכולת שלו להבין את שפת האסירים לא מותירה ברירה אחרת (שם).

הזיהוי הבוטח של אסירים וסוהרים בביקורתה של ליבנה מכיר בהיבט מבני יסודי של המחזה, והוא ש"קהל התיאטרון מגויס למלא את תפקידו של קהל הבמה הנעדר", כפי שכתבה ג'ואן טומפקינס (1995, 45; Tompkins; הדגש במקור). אבל בהצגה הישראלית נוסף לתחבולה המטא-תיאטרלית הקשר מקומי משלה.

שחקנים-אסירים ואסירים-שחקנים

אין לשכוח שהמטא-תיאטרליות של המחזה מתבססת על דמות האסיר הפוליטי. האי היה אחד מ"מחוזות township" שהתבססו על שיתוף פעולה בין פיוגארד לקבוצת התיאטרון השחורה Serpent Players משנות השישים ואילך. סיפור הולדתו של המחזה מעיד על קרבתו הבלתי נסבלת כמעט לחוויות החיים של חברי ההפקה המשותפת הזאת, שהיו גם פעילים פוליטיים. בדצמבר 1964 נעצר בביתו וְלְקָאם דורו (Duru), מורה ואחד מחברי הקבוצה, והוכה קשות. עד אמצע 1965 נשלחו לרובן איילנד עוד שלושה מחברי הלהקה – סיימון הנבי (Hanabe), סיפו "שארקי" מגוקולווה (Mguqulwa) ונורמן נטשינגה (Ntshinga) – במסגרת הדיכוי הברוטלי שהפעיל משטר האפרטהייד נגד התנגדות פוליטית שחורה בפרובינציית הכף המזרחי בעקבות משפט ריבוניה.²¹ בעת מאסרו עבד נטשינגה, שטרם מעצרו התאמן על גילום תפקידו של היימון עבור הפקת אנטיגונה של קבוצת Serpent Players, על העלאת גרסה של אנטיגונה עם מגוקולווה כדי לשעשע את האסירים ואת הסוהרים. כפי שמתעד פיוגארד שוב ושוב ביומניו, עדויותיהם של דורו ונטשינגה אחרי שחרורם הן שדחפו לכתובת המחזה. העדויות צברו נפח ועוצמה בעקבות סדנאות שקיימו קאני ונטשונה, שמאף אחד מהם לא נחסכה נחת זרועם של משטר האפרטהייד ומשתפי הפעולה שלו (Fugard 1983; Walder 1993, 418–421).

בלי להתעלם מטיבו הניסיוני עד מאוד של האי, כדאי לזכור את האסירים הפוליטיים מגוקולווה ונטשינגה כאשר אנו בוחנים את המשא ומתן המתמיד המתקיים בתנועה שבין תיווך אמנותי לייצוג פוליטי, או בין *Darstellung* ו-*Vertretung*, כפי שגיאטרי צ'קרוורטי ספיבק אולי הייתה מכנה זאת (ספיבק 1995 [1985]). מכרם חורי ויוסף אבו ורדה היו עבור ג'ון קאני ווינסטון נטשונה מה שהאחרונים היו עבור נורמן נטשינגה וסיפו "שארקי" מגוקולווה בבצעם את אנטיגונה על הבמה ברובן איילנד – להבדיל מנטשינגה ומגוקולווה

21 משפט ריבוניה הוביל לכליאתו של נלסון מנדלה ובכירי ההנהגה של ההתנגדות המחתרנית לשלטון. ארתור גולדרייך נכלא גם הוא בעקבות הפשיטה על מקום המחבוא בריבוניה, אבל הצליח להימלט מהכלא.

בהיותם עובדי כפייה ברובן איילנד או נאשמים בבית המשפט של האפרטהייד. למרות התנגדות המונים מתמשכת מצד אסירים פלסטינים בכלא הישראלי – לרבות שביתות הרעב שפרצו בכלא רמלה ב־1969, שביתות הרעב החוזרות ונשנות בכלא אשקלון בשנות השבעים ושביתת הרעב בכלא נפחא ב־1980 – מבקרים ישראלים יהודים של האי מילא את פיהם מים בכל הנוגע לחוויותיהם של אסירים במשטר הכליאה הישראלי.²² כצפוי, בני ארצם הפלסטינים נהגו אחרת. חבר הכנסת תופיק טובי, שערך במשך שנים רבות את ביטאון המפלגה הקומוניסטית הישראלית אל־אתחאד בערבית, השתמש בעיתון כדי לכתוב על אקטיביזם והתנגדות. "כמה דומים הם כל אסירי החופש", כתב. "במקום ג'ון ווינסטון האפריקאים אתה מדמיין לעצמך אלפי אחמד ושפיב ויוסף וחנא ויונס בכלא ברמלה, בבאר שבע, בכפר יונה, באשקלון, בשכם, בחברון, ברמאללה, בג'נין ובמקומות אחרים". טובי מזכיר את האינטר־טקסט האתונאי המשמש כנקודת השיא של המחזה כדי להדגיש את הרלוונטיות הפוליטית שלו:

האי, לרבות הצגת אנטיגונה שבתוכו, מקרב אותך למציאות המרה של חוויית החיים כאן ועכשיו; כי כאשר המלך העריץ מדבר על הצורך להיאבק "בעכברים ובעכברושים" שמסכנים את ביטחון האומה, באוזני הקהל מהדהדת משאלתו הגזענית והבלתי אנושית של הגנרל רפול איתן לראות את הערבים "מתרוצצים כמו ג'וקים מסוממים בתוך בקבוק", כפי שאמר בוועדת החוץ והביטחון ב־12 באפריל 1983 (טובי 1983).

למרות ההזרה המחושבת של מסגרת הייחוס הדרום־אפריקאית שנוצרת בגרסה הערבית של האי, לחילופים שגרסה זו מבצעת יש מחיר: הסתרת הגוף הדרום־אפריקאי השחור, הנושא את מלוא משקלה של ה"נקרופוליטיקה" של משטר האפרטהייד (במבה 2006). במובן מסוים, כך היה תמיד עם הפקות ישראליות מקומיות למחזות של פיוגארד או למחזותיו עם קאני ונטשונה. השימוש הפטישיסטי בפרקטיקת הבלאקפייס הפך, כפי שראינו, להתמקדות מחודשת סמויה בלובן היהודי הישראלי, התמקדות שעלתה בקנה אחד עם הסולידריות החלשה יחסית של יהודים בישראל עם המאבק נגד האפרטהייד. אבל אם במצטבר עולה קו רפלקסיבי יותר של ביקורת פוליטית מן המפגשים החוזרים עם פיוגארד או איתו ועם עמיתיו על הבמה הישראלית, הרי ההפקות הללו קוראות במידה מסוימת תיגר על החריגות המיוחסות לאפרטהייד הדרום־אפריקאי, המאפיינת את התגובות המאופקות להאי בבירות הצפון הגלובלי, כטענתה של אשלי האריס. האריס דוחה קריאות בינלאומיות שמצמצמות את האי לכדי "לא יותר מעדות ראייה לחיים תחת האפרטהייד וברובן איילנד" (Harris 2018). בניגוד מפורש לטינה צ'נטר, המותחת ביקורת על התנערותה של אנטיגונה מן העברות בהקשר האתונאי (Chanter 2011), האריס מציבה את המחזה של פיוגארד, קאני ונטשונה לצד

פו מאת ג' מ' קוטזי (1989 [1986]), וטוענת כי שתי היצירות הללו של "ספרות עולם דרום-אפריקאית" חותרות תחת האמנזיה הגלובלית ביחס למורשות הטרנס-לאומיות של הכפייה והעבדות (Harris 2018, 330). "שני הטקסטים מסרבים לקרוא את האפרטהייד כאילו הוא חתום בגרדי הגבולות הלאומיים של דרום אפריקה", היא כותבת. "מתוך כך הם מבצעים, לטענתי, דה-טריטוריאליזציה באפרטהייד וקוראים אותו כמי שמקופל בתוך הרגע הגלובלי שלו [...] (*com-plic-it*), במובן שבו רואה זאת מארק סנדרס [Sanders 2002])" (שם, 322).

האי בערבית הוא אתר פורה שמתוכו אפשר לשקול עד כמה תרבות אקספרסיבית של התנגדות לאפרטהייד יכולה להפוך הקשרים לחדירים זה לזה – נקודת מבט שאני חולקת עם הארים. אבל בהקשר של הפקת המחזה בערבית בתיאטרון העירוני חיפה, לא העבד אלא דווקא האסיר הפוליטי הוא שמגייס את השחורות לטובת המאבק הלאומי הפלסטיני. למותר לומר שלהיסט של האסיר הפוליטי יש כוח אנלוגי משל עצמו בעולם שמחוץ לתיאטרון. כפי שמזכיר לנו אלכס לובין, בשלהי שנות השישים דחק בקוראיו העיתון של תנועת הפנתרים השחורים, *The Black Panther Intercommunal News Agency*, "לבחון באופן ביקורתי את הטענות שאנשי הגרילה הפלסטינים הם טרוריסטים, והשווה אותם לפעילים רדיקלים שחורים רבים שנכלאו בארצות הברית מסיבות פוליטיות" (Lubin 2014, 122–123). אנשי גרילה פלסטינים, נטען שם, "הנכלאים תכופות בבתי כלא בישראל, אינם שונים מפנתרים שחורים כמו היואי ניוטון, שמוסגרו בעצמם כאלמים ומסוכנים וגם נכלאו" (שם, 123). אני מביאה את ההקשר הזה כדי לטעון שהבנתו של טובי בדבר הדמיון בין אסירים פוליטיים דרום-אפריקאים לאסירים פלסטינים עשויה לחבור לחקירה של מערכת רחבה יותר של דמיון פוליטי, שבתוכה פעילים פלסטינים, (שחורים) דרום-אפריקאים ואפרו-אמריקאים מגבשים מסקנות על דיכוי והתנגדות בהקשרי דיכוי שונים, כדי לבשר את מה שטענו תיאורטיקנים חברתיים מאוחרים יותר: שגזע או מוצא אתני ומערכת העונשין מסובכים זה בזה (Wacquant 2000; Murakawa 2014).²³ מסגור כזה מפנה את תשומת ליבנו לקשרים בין מה ששריקה טלווה-גודמן כינתה "מרחבי כליאה והיסטוריות של כליאה מוגזעים ובלתי שווים" (Talve-Goodman 2019, 170).²⁴ הוא עשוי גם לעזור לשרטט קשת היסטורית

23 הרחבה של הטיעון תחייב להוסיף את התנועה התרבותית והאינטלקטואלית בין אסירים פוליטיים דרום-אפריקאים ואפרו-אמריקאים החושבים על הדיכוי שלהם (כפי שניתחו ניקולס גרנט ואחרים; ראו Grant 2017, 117–138), ובין הדרך שבה אפרו-אמריקאים שונים בקולוניאליזם פנימי בארצות הברית עושים זאת באופן שמוטאם להבנותיהם היחסיות בדבר המאבק הפלסטיני, כפי שמראה ניתוחו המבריק של קית פלדמן (Feldman 2015, 59–101); וראו גם (Lubin 2014, 121–130).

24 המיפוי של טלווה-גודמן ל"גנאלוגיה תרבותית טרנס-לאומית של ליברליזם אחרי מלחמת העולם ובראשית המלחמה הקרה, שעוצב באופן ספציפי בידי מערכת הכליאה" (Talve-Goodman 2019, 153) מחזיר אותנו אל אלן פייטון, הפעם ככובעו כרפורמטור של בתי כלא, ומציב אותו בהקשר משווה ביחס להתפתחויות בארצות הברית, שם תגובת נגד ליברלית לבנה אחרי ניצחונות של התנועה למען זכויות האזרח הביאה להרחבה של מערכת הכליאה (שם, 167; וראו גם Murakawa 2014).

ארוכה יותר עבור מהלכי הזדהות שמציבים את הפלסטינים כסובייקטים שחורים, הזדהויות שהלכו והפכו שנויות במחלוקת מאז אירועי שבעה באוקטובר 2023.

הפקת האי בערבית בתיאטרון העירוני חיפה חמקה מן האפשרות לגייס את השחורות כקטגוריה פוליטית אלסטית דיה כדי לתאר את השסעים בין אשכנזים למזרחים ובין יהודים לפלסטינים, למרות תקדימים כמו החיבור בין מוסררה להארלם שעשו הפנתרים השחורים הישראלים בראשית שנות השבעים (Lubin 2014, 134). סיבה אחת לכך היא שעבור הפנתרים השחורים הישראלים, כפי שמציין לובין, "מעולם לא הושלם המעבר מפוליטיקה של הכלה וזכויות אזרח לפוליטיקה אנטי-קולוניאלית המבוססת על תמיכה בדה-קולוניזציה פלסטינית" (שם, 136). נוסף על כך, יש לזכור שבמונחים תיאטרליים, החפיפה בין באי התיאטרון האשכנזים ובין תיאטרון קהילתי מזרחי תמיד הייתה קלושה (Lev-Aladgem 2017). ובכל זאת אין להמעיט בערך מורשתו של האי בערבית. למרות נקודות התורפה שלה, ההפקה תיעלה מחשבות נוקבות בדבר הקשר בין ישראלים יהודים ופלסטינים בתקופה סוערת מבחינה פוליטית ומייד אחרי התנגשות צבאית. הזרה מכוונת כזאת יהיה קשה לשכפל בימינו, בהתחשב בצמצום גבולותיו של הדיון הלגיטימי בישראל, ועדיין קולה של אנטיגונה ממשיך להדהד.

התוכנית ללימודי תרבות והחוג לאנגלית, האוניברסיטה העברית בירושלים

תרגום: יניב פרקש

ביבליוגרפיה

- אוריין, אמיר, 1982. "ערביי פרטוריה והסביבה", העיר, 10.12.1982.
- , 1983. "עצם לליברלים", העיר, 1.7.1983.
- אוריין, דן, 1996. דמות הערבי בתיאטרון הישראלי, תל אביב: אור עם.
- אורן, עמוס, 1982. "אסירי האי בחיפה – ידברו עברית וערבית", הארץ, 11.11.1982.
- במבה, אשיל, 2006. "נקרופוליטיקה", בתרגום אהוביה כהנא, מטעם 6, עמ' 92-120.
- בן-סעדיה, נועה, 2016. "שיר כושי": ספיריטואלס אפרו-אמריקאים בשנות החמישים והשישים בישראל, עבודת מוסמך, האוניברסיטה העברית בירושלים.
- בר-יוסף, איתן, 2013. וילה בג'ונגל: אפריקה בתרבות הישראלית, ירושלים ותל אביב: מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד.
- גירץ, קליפורד, 1990. פרשנות של תרבויות, בתרגום יואש מייזלר, ירושלים: כתר.

- הנדלזלץ, מיכאל, 1982א. "כושים" – קרי: ערבים", *הארץ*, 8.10.1982.
- , 1982ב. "עבירה' לא מרתקת", *הארץ*, 27.6.1982.
- , 1983. "האי-הבנה", *הארץ*, 18.9.1983.
- טובי, תופיק, 1983. "مسرحية 'الجزيرة' نسمة تنكي جذوة النضال والسمود" [האי הוא רוח המלכה את להבות האקטיביזם וההתנגדות], אל-אתחאד, 22.4.1983.
- יצחקי, ידידיה, 1994. "אתול פיוגארד על הבמה הישראלית", *במה: רבעון לדרמה* 136(28), עמ' 5–21.
- ירושלמי, דורית, 2013. *דרך הבימוי: על במאים בתיאטרון הישראלי*, אור יהודה: דביר.
- ליבנה, נרי, 1983. "הכלא בא לתיאטרון", *כל העיר*, 2.12.1983, עמ' 63.
- נגיד, חיים, 1983. "מחזה בתוך מחזה", *במחנה*, 1.6.1983.
- נובק, חוה, 1983. "סוף שבוע תיאטרוני בחיפה", *דבר*, 30.5.1983.
- ספיבק, גיאטרי צ'קוורטי, 1995 [1988]. "כלום יכולים המוכפפים לדבר?", *תיאוריה וביקורת* 7, עמ' 31–66.
- עברון, בועז, 1983. "סוף-שבוע תיאטרוני", *ידיעות אחרונות*, 30.5.1983.
- פוגארד, אתול, ל"ת. האי, בתרגום אנטון שמאס, רמת גן: בית-צבי בית הספר לאמנויות הבמה.
- קוטזי, ג' מ', 1989. *פו, מאנגלית מאיר ויזלטיר*, תל אביב: עם עובד.
- קרליבך, עזריאל, 1983. "זעקי ארץ אהובה", *מצפן*, 13.2.1983.
- תורי, עלינא, 1984. "תרבות היא חומר נפץ", *על המשמר*, 24.9.1984.
- Abramson, Glenda, 2012. "Oh, My Land, My Birthplace: Lebanon War and Intifada in Israeli Fiction and Poetry," in Rachel S. Harris and Ranen Omer-Sherman (eds.), *Narratives of Dissent: War in Contemporary Israeli Arts and Culture*, Detroit: Wayne State University Press, pp. 221–240.
- Al Tahhan, Zena, 2017. "A Timeline of Palestinian Mass Hunger Strikes in Israel," *AlJazeera*, May 28.
- Apartheid — The Global Itinerary: South African Cultural Formations in Transnational Circulation, 1948–1990, n.d. European Research Council and The Hebrew University of Jerusalem.
- Bar-Yosef, Eitan, 2013. "Zionism, Apartheid, Blackface: *Cry the Beloved Country* on the Israeli Stage," *Representations* 123(1), pp. 117–153.
- Bethlehem, Louise, 2013. "Apartheid — The Global Itinerary: South African Cultural Formations in Transnational Circulation, 1948–1990," Scientific Proposal, European Research Council, European Union's Seventh Framework Program, Call 2013.
- , 2018. "Restless Itineraries: Antiapartheid Expressive Culture and Transnational Historiography," *Social Text* 36(3), pp. 47–69.

- Bethlehem, Louise, Dalia Abu-Sbitan, and Shir Dannon, 2023. "Coetzee, Israel, Palestine," in Andrew van der Vlies and Lucy Valerie Graham (eds.), *The Bloomsbury Handbook to J.M. Coetzee*, London: Bloomsbury, pp. 337–347.
- Bhabha, Homi K., 1984. "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse," *October* 28, pp. 125–133.
- , 1994. "The Other Question: Stereotype, Discrimination and the Discourse of Colonialism," in *The Location of Culture* (2nd edition), London: Routledge, pp. 94–120.
- Chanter, Tina, 2011. *Whose Antigone: The Tragic Marginalization of Slavery*, Albany: The State University of New York Press.
- Davis, Caroline, 2013. "Publishing Anti-Apartheid Literature: Athol Fugard's *Statements Plays*," *The Journal of Commonwealth Literature* 48(1), pp. 113–29.
- Durbach, Errol, 1984. "Sophocles in South Africa: Athol Fugard's *The Island*," *Comparative Drama* 18(3), pp. 252–264.
- Edwards, Brent Hayes, 2003. *The Practice of Diaspora: Literature, Translation, and the Rise of Black Internationalism*, Cambridge: Harvard University Press.
- Feldman, Keith P., 2015. *A Shadow over Palestine: The Imperial Life of Race in America*, Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Freud, Sigmund, 2001a [1927]. "Fetishism," in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* 21, trans. James Strachey, London: Vintage, The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, pp. 152–159.
- , 2001b [1922]. "Medusa's Head," in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* 18, trans. James Strachey, London: Vintage, The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, pp. 273–274.
- Fugard, Athol, 1974. "Introduction," in Athol Fugard, John Kani, and Winston Ntshona, *Statements: Three Plays*, Oxford: Oxford University Press.
- , 1983. *Notebooks, 1960–1977*, London: Faber and Faber.
- Gordon, Robert, 2012. "Fugard, Kani, Ntshona's *The Island: Antigone* as South African Drama," *Comparative Drama* 46(3), pp. 379–399.
- Graham, Shane, 2005. "Private Trauma, Public Drama: Fugard, Kani, and Ntshona's *The Island* and Maponya's *Gangsters*," *English Studies in Africa* 48(1), pp. 107–123.
- Grant, Nicholas, 2017. *Winning Our Freedoms Together African Americans and Apartheid, 1945–1960*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Harris, Ashleigh, 2018. "'The Island is not a Story in Itself': Apartheid's World Literature," *Safundi* 19(3), pp. 321–337.

- Itzhaki, Yedidya, 1993. "Athol Fugard on the Israeli Stage," *South African Theater Journal* 7(1), pp. 62–78.
- Jacobson, Matthew Frye, 1998. *Whiteness of a Different Color: European Immigrants and the Alchemy of Race*, Cambridge: Harvard University Press.
- Jagendorf, Zvi, 1982. "A Challenge Met," *Jerusalem Post*, September 17.
- Kruger, Loren, 1999. *The Drama of South Africa: Plays, Pageants and Publics Since 1910*, London: Routledge.
- , 2004. *Post-Imperial Brecht: Politics and Performance, East and South*, Cambridge: Cambridge University Press.
- , 2012. "On the Tragedy of the Commoner: Elektra, Orestes, and Others in South Africa," *Comparative Drama* 46(3), pp. 355–377.
- Lahaie, Anton, Samuel Barnai, and Louise Bethlehem, 2021. "Choreographing Ideology: On the Ballet Adaptation of Peter Abrahams' *The Path of Thunder* in the Soviet Union," in Kerry Bystrom, Monica Popescu and Katherine Zien (eds.), *The Cultural Cold War and the Global South*, London: Routledge, pp. 287–301.
- Lev-Aladgem, Shulamith, 2017. "'Yes, You Can': From Symbolic Resistance to Social Activism and Back," *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance* 22(2), pp. 202–215.
- Levy, Shimon, and Nurit Yaari, 1998. "Theatrical Responses to Political Events: The Trojan War on the Israeli Stage during the Lebanon War, 1982–1984," *Journal of Theater and Drama* 4, pp. 99–123.
- Lott, Eric, 1992. "Love and Theft: The Racial Unconscious of Blackface Minstrelsy," *Representations* 39, pp. 23–50.
- Lubin, Alex, 2014. *Geographies of Liberation: The Making of an Afro-Arab Political Imaginary*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Mackay, E. A., 1989. "Antigone and Orestes in the Works of Athol Fugard," *Theoria: A Journal of Social and Political Theory* 74, pp. 31–43.
- McMurtry, Mervyn, 1998. "'Greeks Bearing Gifts': Athol Fugard's *Orestes* Project and the Politics of Experience," *Modern Drama* 41(1), pp. 105–118.
- , 2006. "Experiencing the 'Living Moment': Athol Fugard's Directing Process and the *Orestes* Project," *South African Theater Journal* 20(1), pp. 30–47.
- Murakawa, Naomi, 2014. *The First Civil Right: How Liberals Built Prison America*, Oxford: Oxford University Press.
- Pao, Angela C., 2010. *No Safe Spaces: Re-Casting Race, Ethnicity, and Nationality in American Theater*, Ann Arbor: University of Michigan Press.

- Polakow-Suransky, Sasha, 2010. *The Unspoken Alliance: Israel's Secret Relationship with Apartheid South Africa*, Johannesburg: Jacana Media.
- Rubin, Emanuel, 1986. "Israel's Theater of Confrontation," *World Literature Today* 60(2), pp. 239–244.
- Sanders, Mark, 2002. *Complicities: The Intellectual and Apartheid*, Durham and London: Duke University Press.
- Snir, Reuven, 2023. *Palestinian and Arab-Jewish Cultures: Language, Literature and Identity*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Tal, Nitzan, and Louise Bethlehem, 2020. "South African Text; Zionist Palimpsest: Israeli Critics Read Alan Paton's *Cry, the Beloved Country*," *Journal of Modern Jewish Studies* 19(4), pp. 450–471.
- Talve-Goodman, Sarika, 2019. "Cold War Carceral Liberalism and Other Counternarratives: The Case of Alan Paton's *Cry, The Beloved Country*," *Safundi* 20(2), pp. 153–173.
- Tompkins, Joanne, 1995. "'Spectacular Resistance': Metatheater in Post-Colonial Drama," *Modern Drama* 38(1), pp. 42–51.
- Total, Ruba, 2020. "Performing the Collective: Al-Hakawati and Beyond," *Jerusalem Quarterly* 83, pp. 124–138.
- Urian, Dan, 2013 [1996]. *The Arab in Israeli Drama and Theater*, Abingdon and New York: Routledge.
- Wacquant, Loic, 2000. "The New 'Peculiar Institution': On the Prison as Surrogate Ghetto," *Theoretical Criminology*, 4(3), pp. 377–389.
- Walder, Dennis, 1984. "'Three Port Elizabeth Plays' and 'People Are Living There,'" in *Athol Fugard*, London: Palgrave, pp. 51–74.
- , 1993. "Crossing Boundaries: The Genesis of the Township Plays," *Twentieth Century Literature* 39(4), pp. 409–422.
- Yaari, Nurit, 2018. *Between Jerusalem and Athens: Israeli Theater and the Classical Tradition*, Oxford: Oxford University Press.