

“מה זאת אומרת אנחנו משוקמים שלכם? מה אנחנו נכים?”¹ – פרויקט שיקום שכונות מהמבט “מלמטה” של התיאטרון הקהילתי

שולמית לב-אלג'ם*

תקציר. המאמר מציג את התיאטרון הקהילתי כפרקטיקה תרבותית פופולרית המאפשרת ארטיקולציה בקרב הקוֹ-תרבות. תיאטרון קהילתי הוא טקסט תרבותי שהקוֹ-תרבות יוצרת בעצמה, והוא משלב אמנות עם אקטיביזם, אסתטיקה עם פרגמטיקה ומעורבות חברתית שכוונתה לחולל העצמה ושינוי חברתי. שחקנים חובבים, המייצגים את הקוֹ-תרבות שהם שייכים אליה יוצרים מופע תיאטרוני בהנחיית איש תיאטרון מקצועי. המופע, שמבוסס על חוויות היומיום של הקהילה, מוצג לעיניה ומשמש זרז לשלב הדיון המתקיים לאחר המופע בין השחקנים לקהל. החלק הראשון של המאמר משרטט את המסגרת התיאורטית המבוססת על הגישה הניאו־גרמשיאנית לחקר התרבות הפופולרית. החלק השני של המאמר משתמש במארג התיאורטי על מנת לנתח שני מופעים קהילתיים, ולחשוף את הטקטיקות החתרניות שבאמצעותן מנהלת הקוֹ-תרבות דיון נוקב עם פרויקט שיקום השכונות.

בשנים האחרונות, עם התגבשות לימודי תרבות (cultural studies) בכלל ותיאוריית הקבוצות האילמות (muted groups theory) בפרט, נוצר מרחב שיח חדש שמתמקד בניתוח ובפרשנות טקסטים של “תרבות פופולרית”. בתחילה שקד השיח על ביטול ההפרדה שבין “תרבות גבוהה” ל“נמוכה”, ואחר כך החל להתמקד בתהליכי הצריכה וההתקבלות של טקסטים כמו אופרות סבון וטלנובלות טלוויזיוניות, מוזיקת פופ וראפ, רומנים רומנטיים, מגזינים נשיים, צילום וסרטי קולנוע. הקו המשותף למרבית המחקרים הללו הוא האופן שבו מבקש החוקר לאתגר את התפיסה המקובלת של אופני הצריכה הפסיביים ולהצביע למעשה על ההפך. הצופים/הקוראים/המאזינים שהם גברים ו/או נשים מקוֹ-תרבויות² שונות, לא דווקא “מקבלים” את הטקסט באופן שהיצרנים רוצים, אלא מפתחים “טקטיקות” מגוונות וחתרניות להפיק מהם את המרב עבור עצמם. על בסיס תפיסה זו התפתחו בשיח שני כיוונים נוספים הקשורים זה לזה. האחד עוסק בחקר פרקטיקות היומיום של “אנשים רגילים” כמרחב המכיל אינספור פעולות סרבניות קטנות וכמעט בלתי נראות, והאחר

* החוג לתיאטרון, הפקולטה לאמנויות, אוניברסיטת תל־אביב.

1. הכותרת היא ציטוט מתוך המופע הקהילתי “מי תהום וכל הדרמה הזאת” (1989), בביצוע התיאטרון הקהילתי של נווה אליעזר ובבימוי זמירה רון.
2. המושג קוֹ-תרבות הוא תרגום מאנגלית של המושג co-culture שהציע החוקר Mark Orbe (1998) על מנת לעקוף ביטויים שליליים כמו תת־תרבות, קבוצת מיעוט, קבוצת שוליים, קבוצה לא דומיננטית, קבוצה חלשה וכו’.

בודק כיצד גם בקרב הקבוצות המוכפפות ביותר משמשות לעתים צורות תרבותיות מסורתיות כמו ריטואלים ופסטיבלים דתיים אמצעי להבעת חוסר שביעות רצון ואי הסכמה. הדבר ששיח זה חסר עדיין הוא איתור וגילוי של טקסטים תרבותיים שקוֹ-תרבויות יוצרות בעצמן. תהליך כזה יכול להצביע על הקוֹ-תרבות לא רק כצרכנית אקטיבית או לכל היותר התרנית באין רואה, אלא גם כבעלת עוצמה יצירתית ואמנותית, שמסוגלת להביע את עצמה בעצמה באופן פומבי וגלוי. ניתוח פואטי־פוליטי של טקסטים כאלה חושף אותם כאופני סירוב והתנגדות מודעים למדי, שמבטאים באורח אסתטי ייחודי את היכולת האופרטיבית שהקוֹ-תרבות אוצרת בתוכה. מעבר לכך, הטקסטים העצמיים מגלים את פניה הקונקרטיים והמורכבים יותר של הקוֹ-תרבות, השונים מהאופן הסטריאוטיפי שהשיח הדומיננטי מדמיין אותה בדרך כלל. כמו כן, ניתוח כזה חושף את מבט המיוחד של הקוֹ-תרבות "מלמטה" על מערכות מבניות שונות המרכיבות את הסדר החברתי הקיים. מבט כזה תורם סוג של עדות ממקור ראשון, שהיא בדרך כלל נעדרת מהשיח הציבורי ולמעשה יכולה לתרום להבנה מחודשת ומורכבת יותר של החברה.

טקסט שצומח מלמטה הוא תמיד "טקסט מעורב", שמתגבש במפגש הדיסוננטי בין השפה ההגמונית הטהורה בעיני יוצריה לבין המדבר המוכפף, שמוהל אותה ברגע השימוש. "טקסט מעורב" מכיל מיסודו את הסנטימנט הביקורתי, ועל כן ייצורו הוא תמיד על תנאי ומלווה במאבקי כוח גלויים וסמויים. ההגמוניה, שנתונה במלכוד מתמיד בין רצונה לספק לקוֹ-תרבות פרקטיקות תרבותיות של ונטילציה לבין הפחד שאותן פרקטיקות עצמן יעוררו את השד המרדני, ממשטרת את הטקסט המעורב ומותירה אותו במצב היברידי של "לא־מורשה וגם לא־מורשה". טקסט "מלמטה" הוא על כן טקסט נדיר, שממתין לקריאה חתרנית שתחלץ ממנו את המטען הביקורתי, גם כאשר חזותו משכפלת לכאורה טקסט "מלמעלה".

דוגמה מובהקת לטקסט כזה הוא התיאטרון הקהילתי, פרקטיקה תרבותית פופולרית הפועלת בישראל כבר למעלה משלושים שנה. בתחילת שנות השבעים של המאה הקודמת התגבש התיאטרון הקהילתי כחלק ממנגנון הרווחה המדינתי בעיקר בשכונות של שיכונים בשולי ירושלים ותל־אביב, שאוכלסו במסגרת פיזור האוכלוסין על ידי עולים מזרחים. בשנים האחרונות מתפשט התיאטרון הקהילתי גם בקרב קבוצות נוספות כמו יהודים אתיופים, יהודים ממדינות חבר העמים, פלסטינים ישראלים, קשישים, נכים, אסירים, נשים מוכות ואמהות חד־הוריות. שחקנים חובבים, המייצגים את הקוֹ-תרבות שאליה הם שייכים, יוצרים מופע תיאטרוני בהנחיית איש תיאטרון מקצועי. המופע, שמבוסס על חוויות היומיום של הקהילה, מוצג לעיניה, ומשמש זרז לשלב הדיון המתקיים לאחר המופע בין השחקנים לקהל. תיאטרון קהילתי הוא אם כן טקסט עצמי המשלב אמנות עם אקטיביזם, אסתטיקה עם פרגמטיקה ומעורבות חברתית שכוונתה לחולל העצמה ושינוי חברתי. לאורך השנים נחשב התיאטרון הקהילתי לאמנות שולית שמבוצעת על ידי קבוצות שוליים, וכך פעל תחת מכבש מנגנוני השכחה וההשתקה שהדירו אותו מהשיח הציבורי והאקדמי. בעת הזאת, כאשר האקדמיה בארץ נפתחה לחקר התרבות הפופולרית ואף אפשרה את התגבשותה של סוציולוגיה ישראלית ביקורתית, נוצרו סוף סוף התנאים המתאימים להשמיע ולשמע את התיאטרון הקהילתי כטקסט תרבותי שמאפשר ארטיקולציה בקרב הקוֹ-תרבות. מאמר זה מתמקד בשני מופעים קהילתיים: "מחכים לגואל" (1985) בביצוע התיאטרון הקהילתי של רמת עמידר ובבימוי יגאל עזרתי ו"מיי־תהום וכל הדרמה הזאת" (1989)

בביצוע התיאטרון הקהילתי של נווה אליעזר ובבימוי זמירה רון. נתוני הקונטקסט של שני הטקסטים³ דומים: הם נוצרו על ידי צעירים מזרחים משתי שכונות שהיו חלק מפרויקט שיקום השכונות. שני הטקסטים הופיעו גם בתקופה של שלטון הליכוד לאחר המהפך הפוליטי של 1977. על פי השיח המוביל מתחיל בתקופה זו תהליך של שינוי חברתי מהותי ביחס למזרחים. פרויקט שיקום השכונות הוא המסמן המוביל של המהפך החברתי הזה, שמיטיב עם המזרחים והופך על כן את הסנטימנט הביקורתי לבלתי רלוונטי. ניתוח הטקסטים בהמשך מאתגר טענה זו. שני המופעים הקהילתיים מצביעים על האופן שבו הפעילו השחקנים הצעירים את התיאטרון ככלי שימושי למשא ומתן ביחס לפרויקט וביטאו קול ביקורתי שאינו משתקף כלל במחקרים הקיימים על פרויקט שיקום השכונות. דווקא בעת שהשיח ההגמוני מתאר את יחסי הממסד והמזרחים כתור הזהב, בתיאטרון הקהילתי צומחים טקסטים ביקורתיים שמאגרים את ההבחנות הבינאריות שבין התנגדות להסכמה, בין מחאה לשתוף פעולה. טקסטים אלה מטרימים במרחב הסמלי בדיוני את המחאה שתבוא אחר כך, במרחב החברתי הממשי. אני סבורה כי מחאה סמלית היא מחאה ממשית ופעולה פוליטית לכל דבר. הביקורת עצמה בתיאטרון הקהילתי בשנות השמונים של המאה ה-20 היא על כן חלק אינטגרלי מכל פעולות המחאה שנקטו המזרחים מלפני קום המדינה ואילך. יתרה מזו, בתקופה הנדונה כאן התיאטרון הקהילתי הוא אתר שמייצר מחאה מזרחית, על אף שדווקא בתקופה זו זוכה התיאטרון לתמיכה וללגיטימציה ממסדית ככלי מדינתי להסבה (אינטרפילציה) בתוך השכונות.

התיאטרון הקהילתי כטקטיקה של ציד: מהתיאוריה של אנטוניו גרמשי לתיאוריה של מישל דה סרטו

על מנת לנתח את המופעים הקהילתיים שבחרתי כ"טקסטים לא-מורשים - לא-לא מורשים" וכיצירות מוכלאות של השפה (התיאטרונית) ההגמונית המדוברת מלמטה על ידי ציידים (שחקנים) ללא רישיון, אציג עתה את המסגרת התיאורטית הקושרת בין תפיסת המקרו של אנטוניו גרמשי לתפיסת המיקרו של מישל דה סרטו, ומחילה את שניהם על החברה הישראלית בכלל ועל התיאטרון הקהילתי בפרט.

ריימונד ויליאמס (1961, 1976, 1983) מציע למושג "פופולרי" ארבע משמעויות שונות, ומתוכן רק זו המתייחסת לפופולרי כאל מה שמיוצר על ידי ועבור אנשים הנה רלוונטית לתיאטרון הקהילתי. התיאטרון הקהילתי הוא סוג של תרבות פופולרית במשמעותה הפוליטית הנסמכת על הניתוח החברתי-פוליטי של אנטוניו גרמשי, ובמיוחד על תפיסתו את "ההגמוניה" כאותה מנהיגות אינטלקטואלית ומוסרית שבאמצעותה מפעילה הקבוצה השלטת בחברה קונצנזוס והסכמה בקרב הקבוצות הנשלטות (1971). באמצעות הדיון בהגמוניה מסביר גרמשי את מיעוטו של המרכיב המהפכני בחברה בת זמננו. בניגוד למשטר דיקטטורי הנשען על מנגנוני הכוח הישירים של המשטרה או הצבא, המשטר הדמוקרטי-ליברלי פועל באופן עקיף דרך המוסדות האזרחיים. באמצעות מערכות סוציו-תרבותיות כמו בתי הספר, הכנסייה, התיאטרון והמדיה הכתובה והאלקטרונית מטמיעה ההגמוניה את

3. אני משתמשת במושג טקסט בהוראתו התיאטרונית הרחבה: המחזה והמופע כאחד.

תפיסת עולמה בקרב הקבוצות החברתיות השונות. זהו תהליך של חלחול אטי ומתמשך הנוטע בליבה (core) של הקוֹרֵת־רבות את האמונה כי אם תשתף פעולה היא אכן תיקח חלק משמעותי בארגון החברה והתרבות. הפעלת מנגנוני האוסמוזה על ידי ההגמוניה אינה בהכרח ודונית, אך היא מצליחה במידה לא מבוטלת לעצב את "השכל הישר" של המוכפפים כך שיגיבו בהסכמה לאותו התהליך שלמעשה מנשל ומדכא אותם. המרכיב המהפכני, אם כן, מוחלש בחברה המערבית, אך בו־בזמן הוא אינו נעדר ממנה לחלוטין. מערכת היחסים בין ההנהגה במדינה דמוקרטית לבין הקבוצות השונות היא למעשה תהליך דינמי־דיאלקטי בין הכוחות החברתיים המשמרים לבין אלה המעוררים. ההגמוניה זקוקה בעצם קיומה גם להגמוניה־כנגד (counter), אך בכך היא מסכנת את יציבותה, וזקוקה לחזק ולאשר את עצמה כל פעם מחדש. גרמשי, חשוב לציין, האמין ביכולתה של הקוֹרֵת־רבות לשנות את סביבתה החומרית והתרבותית, אך כדי להצית את הזיק המהפכני היא חייבת להצמיח מתוכה "אינטלקטואלים אורגניים" שיחוללו אצלה שינוי תודעתי מ"השכל הישר" ל"שכל הטוב".

באמצעות הפרספקטיבה הגרמשיאנית ניתן להבין כיצד הצליחה (ובמידה לא מבוטלת עדיין מצליחה) ההגמוניה בחברה הישראלית, שהיא ביסודה חילונית, אשכנזית ובורגנית להטמיע את השקפת עולמה (הציונית־ממלכתית) בקרב הקבוצות החברתיות השונות ולשמר את המבנה החברתי ההיררכי לטובתה. המקרה של המזרחים הוא אך דוגמה מובהקת לתהליך הדיאלקטי הכפול שמתחולל בין הממסד לקוֹרֵת־רבות ומייחד את החברה הישראלית. תהליך אחד הוא האופן שבו ההגמוניה גייסה (ומגייסת) את כל מוסדותיה הסוציו־תרבותיים על מנת לחולל בקרב המזרחים תהליך משותף של דמיון הומוגני ומונוליטי, אך בו־בזמן היא גם נוקטת בפרקטיקות של הדרה כדי לסמנם כ"זרים־קרובים" (שנהב, 2003). התהליך השני קשור בפוליטיקה הדיאלקטית של הממסד ביחס למחאה המזרחית. על אף שלרוב הגיבו המזרחים כמצופה והסכימו לקבל על עצמם את תהליכי הדה־עריבויציה כצעדים מיטיבים לקראת קדמה ומודרניזציה, בכל זאת התחוללו לאורך השנים גם ביטויים שונים של התנגדות. מצד אחד סופגת ההגמוניה את סממני המחאה עד גבול מסוים, ומאפשרת הפגנות וכינוסים המוניים, אך מצד אחר כאשר היא חשה כי צומח מלמטה כוח־נגד ממש, כמו ב"מאורעות ואדי סאליב" ו"הפנתרים השחורים", היא ממהרת להפעיל כוח ישיר רב עוצמה לשבירת המחאה בשם הסולידריות הלאומית (חבר, שנהב ומוצפי־הלר, 2002; דהאן־כלב, 1999).

על פי הפרספקטיבה של גרמשי, התרבות הפופולרית אינה נכפית לחלוטין מלמעלה, וגם לא מתפתחת באופן ספונטני מלמטה, אלא מהווה מרחב לתהליך דיאלקטי בין הכוח הממוזג של הקבוצה ההגמונית לבין הכוח הנוגדני של הקוֹרֵת־רבות (Storey, 1998). התיאטרון הקהילתי הנו דוגמה פרטיקולרית לקטגוריה תרבותית שהיא מצד אחד פרויקט רשמי ויזום "מלמעלה" של גופים עירוניים או ממשלתיים במסגרת הארגון והפיתוח הקהילתי, ומצד אחר היא ביטוי עצמי סמלי שבא "מלמטה". הטקסט התיאטרוני שמייצרת הקוֹרֵת־רבות הוא תמיד תוצאה של מאבק גלוי או סמוי בין נציגי הממסד התופסים את התיאטרון הקהילתי כאמצעי להומוגניזציה, לבין קבוצת השחקנים שמשתמשים בתיאטרון הקהילתי בהתאם ליעדים שהגדירו לעצמם בעצמם. כל טקסט קהילתי מהווה בעיקר בעת הפקתו איום על יציבותה של ההגמוניה, שנציגיה בדמות עובדים קהילתיים למיניהם מלווים את התהליך היצירתי. כפי שטענת קודם, מנקודת מבטו של הממסד, עצם השימוש המקומי־פרטיקולרי

של הקוֹתרבות בשפת התיאטרון עלול לממש את הסנטימנט המרדני. ואכן, כל טקסט עצמי מלמטה הוא "טקסט מעורב" שפורץ את ולתוך השפה התיאטרונית ההגמונית ומשתיל בתוכה תצורות אסתטיות חדשות. על כן הרטוריקה ההגמונית, שמגדירה את התיאטרון הקהילתי כתיאטרון של הקהילה ועבור הקהילה, היא רטוריקה מתעתעת שמסווה צורות שונות של משטור גלוי או סמוי, בוטה או בדרכי נועם. הטקסט העצמי שמוצג לבסוף לעיני הקהל הוא תוצאה של המאבקים השונים בין הקול ההגמוני לבין הקול הנוגדני, שאינם מתחלקים בצורה בינארית בהכרח בין הממסד לקוֹתרבות, אלא מפוזרים ומפוררים בתוכם וביניהם (Lev-Aladgem, 2004). על אף מנגנוני הבקרה והפיקוח, התיאטרון הקהילתי הוא אחד האתרים המרכזיים ביותר שמאפשרים צמיחה של טקסט עצמי מלמטה. תהליך ההפקה לשלביו השונים, כפי שתיארת קודם - משלב איסוף חומרי החיים, עיבודם למחזה והפקתם למופע, ועד לשלב הצגתם לעיני הקהילה המקומית והדיון שלאחר מכן - הוא בוֹ בזמן תהליך אסתטי, תרפויטי ופוליטי. ככל שהתהליך היצירתי מתקדם, כך מתחולל במקביל תהליך ההעצמה, שמתחיל ברובד האישי, עובר לרובד הקבוצתי ומגיע לשיאו הקהילתי בעת האירוע הפומבי. תהליך ההעצמה מניע את תהליך שינוי התודעה ומעורר מודעות חברתית בעיקר בקרב חברי הקבוצה. על כן, כאשר מצליח התיאטרון הקהילתי לשרוד לאורך זמן הוא משמש גם מעבדה חברתית-פוליטית שמכינה את השחקנים הקהילתיים למלא תפקיד של "אינטלקטואלים אורגניים" בקרב הקוֹתרבות.⁴

את פרספקטיבת המקרו של גרמשי ניתן לקשור לתיאוריית המיקרו של מישל דה סרטו, שמציע להתבונן על חיי היומיום של הקוֹתרבות בראייה חדשה וחדה יותר ולאחר בתוכה ביטויים חתרניים שהתיאוריה של גרמשי אינה מאפשרת. התיאוריה של דה סרטו מתמקדת באותם דגמי פעולה ועשייה יומיומיים שבאמצעותם משתמשים האנשים הרגילים בתוצרי התרבות הפופולריים. פעולות ההשתקה המתוחכמות של ההגמוניה לעולם אינן טוטליות כפי שגרס גם גרמשי, אך דה סרטו מחדש בטיעונו כי אופני השימוש של הצייתנים כביכול במוצרים שנכפו עליהם הופכים אותם לעתים קרובות לחתרניים. עם זאת, כמו גרמשי, גם דה סרטו מתאר את תהליך השימוש מלמטה כדינמיקה דיאלקטית בין ה"אסטרטגיה" שמאפיינת את התנהלותה של הקבוצה ההגמונית המפיקה וכופה את התרבות, לבין ה"טקטיקה" שמתקיימת תמיד "במקומו של האחר" (דה סרטו, ע' 20) ומתארת את פעולת-הנגד של הצרכנים "המנכסים לעצמם מחדש את המרחב המאורגן על-ידי טכניקות של ייצור חברתי-תרבותי" (שם, ע' 17). אם מתבוננים על אירועי היומיום בקרב הקוֹתרבות המזרחית מנקודת המבט של דה סרטו, ניתן להטיל ספק בסיפור ההגמוני על אודות המחאה המזרחית, שמתחילה כאמור ב"מאורעות ואדי סאליב" ומתפתחת בצורה ליניארית וכרונוולוגית עד לשיאה עם הופעת ש"ס. קריאה אלטרנטיבית כזו מציע הפורום ללימודי חברה ותרבות בספר מזרחים בישראל, שחושף פעולות חתרניות יומיומיות בקרב המזרחים עוד לפני קום המדינה, למשל ביישובי עולים (קמפ, 2002). במוסדות חינוך (יונה וספורטא, 2002) ובשדה העיתונות (מוצפי-הלר, 2002).

התיאטרון הקהילתי הוא דוגמה נוספת שמצטרפת לקריאה אלטרנטיבית זו של המחאה המזרחית. עם זאת, בשונה מהדוגמאות הקודמות, זהו אתר תרבותי שמתקיים כבר שלושים

4. בנושא זה אני עוסקת בהרחבה במאמר אחר שנמצא בהכנה: "תיאטרון-נגד: מחאה סימבולית ופעולה חברתית בירושלים".

שנה ומייצר טקסטים מלמטה תוך מאבק מתמשך בין האסטרטגיות של הגופים היוזמים ומתקצבים את התיאטרון הקהילתי כאמצעי שיקומי נוסף בערכת הכלים של העובד הסוציאלי⁵ לבין הטקטיקות של השחקנים,⁶ שמבקשים באמצעות התיאטרון להביע את עצמם בדרך שלרוב נמנעת מהם.

דה סרטו מביא דוגמה מההיסטוריה על מנת לחזק את טיעונו, ודווקא סיפור זה קושר את התיאוריה שלו באופן מוצק יותר לתיאטרון הקהילתי. לפי ההיסטוריה המובילה כבשו הספרדים את האינדיאנים והנחילו להם את התרבות המערבית המתקדמת. ואולם, כפי שמספר דה סרטו, האינדיאנים האלה, שכביכול קיבלו בשתיקה ובהכנעה את הכיבוש, "עשו לעתים קרובות מפעולות טקסיות, מייצוגים או מחוקים שנכפו עליהם, דבר אחר מזה שהכובש האמין ששיג באמצעותם: הם חתרו תחתם לא על־ידי כך שדחו או שינו אותם, אלא על־ידי אופן השימוש בהם למטרות שלא לשמן נועדו [...] הם המקו ממנו מבלי לצאת מתחומם" (דה סרטו, ע' 16). פעולה חתרנית כזו, שהיא שקטה וכמעט בלתי נראית, אינה מאפיינת כמובן את התיאטרון הקהילתי הרדיקלי שצמח על רקע מרד "הפנתרים השחורים". עניינו של התיאטרון הזה היה להביע התנגדות גלויה, לעורר בקרב הקהילה מודעות חברתית, ולגייס אותה באמצעות התיאטרון לפעילות פוליטית־חברתית.⁷ ואולם, בשנות השמונים של המאה הקודמת, כאשר המהפך השלטוני עורר תקווה לשינוי ממשי בקרב הקוֹ-תרבות המזרחית, והמסד הפעיל את פרויקט שיקום השכונות כאסטרטגיה שלטונית, התפתח תיאטרון קהילתי שבחזותו החיצונית אישר וחגג את הברית בין הקוֹ-תרבות להגמוניה. התיאוריה של דה סרטו מאפשרת לבדוק טקסטים כאלה, כמו שני המופעים שאנתח בהמשך, בראייה חדשה שחושפת את המטענים החתרניים שהשתילו השחקנים, שהיו אך לכאורה שבעי רצון ומשתפי פעולה.

דה סרטו מתאר את תהליך הענקת המשמעות השימושית כפרקטיקה, ומכנה אותה כ"ייצור משני" מלמטה של "הייצור הראשוני" שנעשה למעלה. דה סרטו משתמש במטפורה תיאטרונית על מנת להסביר את אופיו של הייצור המשני: "[...] מאחורי הקלעים, טכנולוגיות אילמות קובעות או משבשות את הבימוי המוסדי" (שם, ע' 17) ואילו את המשתמשים עצמם הוא משווה לציידים ללא רישיון: "Readers are travelers, they move across lands belonging to someone else, like nomads poaching their way across fields they did not write" (de Certeau, 1984, p. 174). בתיאטרון הקהילתי מוענקת לכאורה לקוֹ-תרבות האפשרות להביע את עצמה באמצעות התיאטרון. אך כפי שכבר ציינתי, המטרה הממסדית של התיאטרון הקהילתי היא בסופו של דבר אינטגרטיבית – ללמד את הקוֹ-

5. את הבמאי/המנחה הקהילתי מלווה בדרך כלל עובד סוציאלי, שמשותף בכל המפגשים ורואה עצמו אחראי על הגדרת מטרות הפרויקט, על הפרשנות הטיפולית של תומרי החיים ועל המסרים של הטקסט העצמי.

6. מקומו של הבמאי במאבק הזה הוא היברידי שכן מצד אחד הוא מקבל שכר מהממסד, אך מצד אחר הוא זה שאמור להוביל את הקבוצה. בסופו של דבר פעילותו תלויה בהשקפת עולמו ועד כמה הוא בעל מודעות חברתית.

7. בנושא זה אני מרחיבה במאמרי "תיאטרון־נגד: מחאה סמלית ופעולה חברתית בירושלים", שטרם פורסם.

תרבות, דרך השפה התיאטרונית, "לדבר" בצורה מהוקצעת יותר את "השפה" ההגמונית. מטרה זו לעולם אינה מתממשת במלואה, שכן, פעולת הדיבור המקומית הפרטיקולרית אינה יכולה להיות טהורה במושגי הדמיון של ההגמוניה. על כן, גם אם רצונה של ההגמוניה לאפשר לקו-תרבות המזרחית "ביטוי עצמי" (כפי שהיא מכנה זאת לא אחת) הוא אמיתי וכן, היא מסבכת את עצמה בעצמה בתוך מלכודת שלא מאפשרת לה לתת לתיאטרון הקהילתי היתר חד-משמעי. השחקנים הקהילתיים הם על כן ציידים ללא רישיון, והם מחוללים למעשה תהליך ייצור שאינו רק משני אלא גם ראשוני. בשלב הראשון הם צדים את שפת התיאטרון הרשמית ומעניקים לה משמעות שימושית ופונקציונלית.

כאן אני מבקשת להתייחס למושג של פול ויליס (Willis, 1990) "אסתטיקה בסיסית" (grounded aesthetics), שמתייחס לשימוש הפרטיקולרי של הטקסט בקונטקסט חברתי מסוים. זוהי אסתטיקה שהיצירתיות שלה היא פונקציונלית וספונטנית לעומת האסתטיקה הדומיננטית שהיא נרכשת ומבוססת על תבניות פורמליות, אי-היסטוריות ואוניברסליות. על מנת להתאים את התפיסה האסתטית של ויליס לניתוח מופעים קהילתיים ברצוני להרחיב מעט את ההסבר הקיים. העיקרון של אסתטיקה פונקציונלית בתיאטרון מופיע לראשונה בשלהי שנות השישים של המאה הקודמת בתיאטרון האלטרנטיבי. דובריו, כמו רון דוויס, טענו כי תיאטרון רדיקלי, שהוא אנטי ממסדי ואנטי בורגני במהותו, חייב להיות תיאטרון של סיכון מבחינה אסתטית ופוליטית כאחד. הסיכון האסתטי נובע מעצם התפיסה כי התיאטרון יהיה דווקא אמנותי יותר כאשר יהיה מודע פחות לצד האסתטי, וייתן עדיפות למסר על שלמות הצורה (Lahr, 1972). התיאטרון הקהילתי הוא דוגמה לאסתטיקה שימושית שרותמת רכיבים אמנותיים מסוימים לשירות המטרה החברתית-פוליטית של הטקסט. האסתטיקה כסוג של נשק סמלי היא אינסטרומנטלית לחלוטין ולכן זוהי למעשה אסתטיקה אקטיבית-פוליטית. כפי שאראה בהמשך, בתיאטרון הקהילתי נוצרת התכה בין האסתטי לפוליטי ובין הבדיוני לממשי, והיא מהווה לטענתי את אותה פריצה לתוך השפה התיאטרונית ההגמונית שהזכרתי קודם. אם בשלב הראשון צדים השחקנים את שפת התיאטרון ההגמונית ומדברים אותה בהתאם לאסתטיקה הבסיסית שלהם, הרי שבשלב השני, לאחר פעולת הניכוס, מתרחשת פעולת הצידי העיקרית שבאמצעותה יוצרים השחקנים טקסט עצמי שמדבר אותם ולא עליהם, והופך אותם באופן ברור מצרכנים למפיקים, מ"אנשים רגילים" לאמנים יוצרים.

תיאטרון קהילתי בתוך פרויקט שיקום שכונות

לאחר שעלה לשלטון הגיע מנחם בגין לשכונת קטמון בירושלים מלווה בפמליה גדולה ובצוותי טלוויזיה. היה זה אקט סמלי מבוים היטב שבאמצעותו ביקש המנהיג החדש להודות לאלה שבכותם חולל את המהפך הפוליטי. על כן שם, בקטמון, הכריז בגין על פרויקט שיקום השכונות – התכנית לפתרון הפערים הכלכליים והחברתיים במימון יהדות הגולה והממשלה. פרויקט זה נחשב לתכנית הרווחה המובילה של שנות השמונים והתשעים של המאה הקודמת, שמטרתה הייתה לשקם פיזית וחברתית שכונות ועיירות שהוגדרו כ"שכונות מצוקה". ייחודו של הפרויקט היה בביזור הסמכויות ובעקרון השיתוף של התושבים בהחלטות האופרטיביות השונות (שמשוני, 2002). כמו כן, במקום להעביר מהגולה תרומות למוסדות

מרכזיים בישראל, שיחלקו את הכסף לפי רצונם, הוחלט על עיקרון של "קהילה תאומה" – קהילה בחו"ל מאמצת יישוב או שכונה בארץ ומזרימה לה משאבים כלכליים (כרמון, 1989).

הבחירה להכריז על הפרויקט דווקא בקטמון לא הייתה מקרית. כמה שנים קודם לכן, כאשר ממוסררה יצא קצפם של "הפנתרים השחורים", נולד בקטמון ט' התיאטרון הקהילתי הרדיקלי. הוא נקרא "אוהל יוסף" בעקבות המופע "יוסף יורד קטמונה" (1972–1973) שביים אריה יצחק עם קבוצה של שנים-עשר נערים מקומיים. עם פרוץ מלחמת יום כיפור החליטו שחקני הקבוצה שטרם גויסו לצבא, בהם שלמה וזאנה, משה צלח ואלי חמו, לזווג פעולות חברתיות שונות לטובת הקהילה. פעילות זו, שהייתה מושתתת על עיקרון של עזרה עצמית ושילוב של פעילות דרמטית עם אקטיביזם חברתי, הולידה את "תנועת אוהל יוסף", שהתרחבה אחר כך לשכונות נוספות והפכה ל"תנועת האוהלים". כאשר בגין עלה לשלטון הייתה "תנועת האוהלים" ולא "הפנתרים השחורים" בשיא כוחה, ועל כן בחר בגין לבוא למעוז הכוח הנוגדני, להכריז בטקס פומבי על פרויקט שיקום השכונות כמסמן של קו הגבול בין השנים הרעות שהיו למזרחים תחת שלטון מפלגת העבודה, לבין השנים הטובות שיבואו מעתה עם שלטון הליכוד. המהפך בחייה של הקהילה המזרחית צוין אפוא בטקס ציבורי, להראות בפומבי את הצטרפותה של התנועה למסד ולסמן למעשה את סוף המרד החברתי. קורותיה של "תנועת האוהלים" בתוך פרויקט שיקום השכונות הוא מקרה-מבחן למה שהתחולל במשך הזמן גם בשכונות נוספות בערים אחרות. בתחילה העצים הפרויקט את כוחה ואת השפעתה של התנועה, שמצאה עצמה מעורבת בהקמת ועדות היגוי, תכנון, בינוי ושיפוץ. התנועה שקדה בנחישות על פיתוח הנהגה דמוקרטית מקומית וביזור של סמכויות. היא הגדילה את מספר התושבים בצוותי ההיגוי המקומיים, החליפה את יושבי הראש המקצועיים של ועדות המשנה ביושבי ראש מקומיים, היא החליטה מי יעבוד בפרויקט, מה יהיו סדרי העדיפות בהקצאת התקציב, ושינתה את הקריטריונים לקביעת מצב הדיור. אבל אם בהתחלה נראה היה שבאמצעות הפרויקט הגיעה התנועה לשלב נוסף ומשמעותי בהתפתחותה, הרי שלא רחק היום שבו הבינו מנהיגיה כי המשאבים הגדולים יצרו תלות בין התנועה לפרויקט, והחלישו את כוחה בסופו של דבר בדיוק כפי שרצה הממסד: "[...] זה היה כיף, נתן לנו תחושת התעלות [...]". כל היום ישיבות, עשו אותנו יושבי ראש ועדות ותת-ועדות, וישיבות כל שבוע. לא היה לנו זמן למחות. הממסד רצה לשפוך [כסף], נתן לנו אופיום להמונים" (יונה, 2002, ע' 57–58).

קול זה מלמטה, שמוכא בספר על שכונת הקטמונים שהוציא בית ספר "קדמה" ב-2002, נעדר על פי רוב מהמחקרים השונים שנעשו על הפרויקט על אף שעשוי היה לסייע לחוקרים להבין מדוע קשה להכריע באשר למידת הצלחתו או כישלונו של הפרויקט. אחת הטענות כנגד הפרויקט היא שדווקא בתחום שאמור היה להיות חדשני – שילוב בין שיקום פיזי לחברתי – הייתה מידת ההצלחה נמוכה ביותר. התקציבים הופנו ליותר מדי פרויקטים של שיקום פיזי ופחות מדי לשיקום חברתי (אלתרמן וצ'רצ'מן, 1991; שטרית, 2004). אך מה לגבי התיאטרון הקהילתי, שהיה ללא ספק חלק בלתי נפרד מהפרויקט, קיבל לגיטימציה ממסדית באמצעות הפרויקט, וממשיך לפעול עד היום גם אם באמצעות תקציבים ממקורות אחרים? גם הקול הזה נעדר לחלוטין מתוך המחקרים אף על פי שהטקסטים הקהילתיים עשויים להבהיר מדוע רצון טוב ופילנתרופיה בלבד אינם מחוללים שינוי של ממש.

פרויקט הדגל של התיאטרון הקהילתי במסגרת פרויקט שיקום שכונות היה התיאטרון הקהילתי של רמת עמידר (1982–1985). הצמדו של התיאטרון לפרויקט התבססה על הפוטנציאל החינוכי והטיפולי שלו. גישה שיקומית זו לבניינים ולתושבים כאחד הייתה אך וריאציה לתפיסה הפטרונית של השלטון הקודם, שתייגה את הקוֹתרבות כמצבור של חולשות אנושיות שצריך לשקם, ואת התיאטרון כאמצעי לביצוע המשימה. אלא שהרטוריקה החזקה שהפעילה ההגמוניה בנוגע למערכת היחסים החדשה והמיטיבה עם המזרחים שכנעה את תושבי השכונות ועודדה אותם לקדם בשמחה את פרויקט שיקום השכונות בכלל ואת התיאטרון הקהילתי בפרט.

יוסי אלפי שביים, ב־1974 בפרדס כץ, את המופע הקהילתי הרדיקלי "החצי השני", חוזר לפעילות קהילתית עם תפיסה פוליטית שונה: "העיסוק בפוליטיקה אינו מוצע תמיד על בסיס המחאה, הוא יכול לבוא במקרים רבים על בסיס ההשתתפות במערכת הפוליטית" (אלפי, 1986, ע' 78). ברמת עמידר מגשים אלפי את חזונו יחד עם קבוצה של סטודנטים מהחוג לתיאטרון באוניברסיטת תל־אביב, ומקים את התיאטרון הקהילתי הממסדי.⁸ פרויקט רמת עמידר תוכנן לשלוש שנים, ובשנה הראשונה המשימה הייתה לארגן קבוצות תיאטרון שונות של ילדים, נוער, מבוגרים וקשישים שיפעלו באופן אוטונומי במסגרת התיאטרון הקהילתי. השנה השנייה תוכננה כתקופה של תרגול ושיפור הטכניקות התיאטרוניות בקרב הקבוצות, ואילו השנה השלישית נקבעה כתקופת חפיפה, שבה יאמנו הסטודנטים במאים ומנחים מקומיים, שינהיגו את התיאטרון הקהילתי בעתיד.

האג'נדה החברתית הקואופטיבית של אלפי התאימה להלך הרוח המקומי, ובהתאם לכך נוצרו מופעים קהילתיים בסגנון בידורי, עם תמות אוניברסליות כמו אהבה, הצלחה ויחסים בין־אישיים. המופע המרכזי בשנה הראשונה היה פסטיבל "יום השכונה" שנערך בל"ג בעומר. הוא נפתח בתהלוכה ססגונית של קבוצות ילדים ונוער מהתיאטרון הקהילתי בליווי מכונות מכבי אש ותזמורת המשטרה של רמת גן. האירוע הדרמטי המרכזי התרחש על במה בפארק המקומי, שם בירכו נציגי העירייה את הקמת התיאטרון הקהילתי, ואחר כך הציגו כמה קבוצות אימפרוביזציות מחיי השכונה. השנה השנייה הסתיימה ב"פרויקט סוף השנה" שנערך במתנ"ס המקומי, במשך כשעה וחצי, קטעים שונים שהציגו קבוצות התיאטרון הקהילתי. רוב הקטעים היו באיכות אמנותית נמוכה והתבססו על אימפרוביזציות ומשחקי תפקידים (ולצר, 1986). בשנה השלישית חגג התיאטרון הקהילתי בסיפוק רב את הפקתו המוצלחת של המחזה "ג'ורג' דנדין" מאת מולייר. הבחירה של קבוצת השחקנים המבוגרים בטקסט קאנוני קומי במקום ביצירה עצמית מדגישה ללא ספק את התהליך שבו תיאטרון קהילתי קואופטיבי נוטה להפוך עם הזמן לתיאטרון חובבים לכל דבר.⁹ ואולם,

8. באותה העת התגבשה בחוג לתיאטרון המגמה לתיאטרון קהילתי בראשותו של יוסי אלפי. כסטודנטית לתיאטרון קהילתי התבקשתי על ידי אלפי להיות עוזרת הבמאי שלו, וכמו כן להנחות ולביים קבוצה של צעירים יחד עם עמיתי לקבוצה, יגאל עזרתי, כיום במאי פוליטי ידוע ומנהל התיאטרון העברי־ערבי ביפו.

9. תיאטרון קהילתי הוא תיאטרון חובבים בעל אג'נדה חברתית שמבוסס על חומרי חיים מקומיים שמייצגים את הקוֹתרבות. תיאטרון חובבים הוא תיאטרון שמעלה מחזות מוכרים ושחקניו מנסים להגשים באמצעותו את שאיפותיהם האמנותיות האישיות.

דווקא מופע אחר שהעלתה באותה שנה קבוצת הצעירים בהנחיית יגאל עזרתי מסמן לטענתי את המעבר מהתיאטרון הקהילתי הקואופטיבי לזה החתרני.

"מחכים לגואל" (1985)

יגאל עזרתי, שהיה אז לקראת סוף לימודי ה־BA בתיאטרון קהילתי, וכיום הוא במאי פוליטי ומנהל התיאטרון העברי־ערבי, מספר שהגיע לפרויקט ברמת עמידר חדור במחויבות ליצור תיאטרון קהילתי אקטיביסטי. הוא נדהם למצוא קבוצת צעירים עסוקים לחלוטין בעצמם. אם בהתחלה קיווה שמודעותם החברתית תתעורר במשך הזמן, הרי שבסוף תהליך העבודה התאכזב לחלוטין. "במאי קהילתי", אומר עזרתי, "צריך לעשות את מה שהקבוצה רוצה ולא לממש את השקפת העולם שלו. באותו הזמן בדיוק שלחו אותי לכלא כי סירבתי לעשות מילואים בשטחים הכבושים. הקבוצה הכירה את העמדות הפוליטיות שלי, והם אפילו באו להפגין ממול לכלא. אבל בתיאטרון שלהם לא היה להם שום עניין לדבר על עצמם, על הזהות שלהם" (עזרתי, 2003).

הטקסט עוסק בקבוצה של שחקנים קהילתיים שמחכים לבמאי שלא מגיע. בינתיים הם מחליטים לעשות חזרה לבדם, ומנסים לעבוד על סצנות שונות שקשורות להווי המקומי. ללא הבמאי המקצועי הם אינם מצליחים במשימה, ומבצעים את הקטעים בצורה מוגזמת ופרודית. לבסוף, מגיע הבמאי (עזרתי בעצמו), עולה לבמה וצועק: "נמאס לי מכם, אין לי כוח אליכם, אתם יכולים להסתדר לבד". עזרתי נזכר כי למרות שהתכוון למה שאמר, הקהל עצמו לא תפס את הכוונה, ונהנה מאוד מהמופע (עזרתי, 2001).

קריאה מחודשת של הטקסט¹⁰ מגלה כי השחקנים אמנם לא השתמשו בתיאטרון כדי להביע את חוסר שביעות רצונו של הבמאי בענייני הכיבוש בשטחים, אך בדרכם החתרנית השתמשו בתיאטרון כדי להביע את חוסר שביעות רצונם מכיבוש השכונה על ידי נציגיו בעלי הרצון הטוב של הפרויקט.

בתחילת המחזה עולים השחקנים הצעירים לבמה בוהותם האמיתית ומשתמשים בתיאטרון באופן ליטרלי. הם עורכים מעין בדיקה ראשונית וניסוי כלים אלמנטרי שמורכב מפעולות טכניות פשוטות כמו כיבוי והדלקת אורות, כיוון אורות, הזזת חלקי תפאורה, עלייה וירידה מהבמה, תרגילי חימום גופניים וקוליים וביצוע המשפט "להיות או לא להיות" בארבע צורות שונות. פעולות אלה, שנראות בתחילה חסרות פשר ומשמעות, מבטאות למעשה באורח מטפורי את פעולת הצייד הראשונה של השחקנים, שהתרחשה בתחילת התהליך, כאשר נפגשו לראשונה עם מדיום התיאטרון הלא מוכר. פעולת הניכוס של השפה התיאטרונית ההגמונית מתבצעת באמצעות "אסתטיקה בסיסית" של משחק פרוץ וקרנבלסקי שבאמצעותו מפרקים השחקנים את התיאטרון למרכיביו השונים כמו דמויות, סיטואציות, תלבושות, תאורה, מוזיקה ותנועה. לתערוכת הזו מוסיפים השחקנים גם אוזורים ממחזות קאנוניים – שורה מ"המלט" (שייקספיר), רמיזה ל"מחכים לגודו" של בקט דרך שם המופע "מחכים לגואל", וכמו כן מתקשרת פעולת הציפייה לבמאי־מחזאי, שהיא הפעולה המרכזית על הבמה, לא רק לבקט אלא גם ל"שש נפשות מחפשות מחבר" (פירנדלו).

10. את הטקסט "מחכים לגואל" קיבלתי מהבמאי יגאל עזרתי וכל הציטוטים הם משם.

ואולם, מעשה ההרכבה-מחדש אינו מצליח, והשחקנים מסוגלים להציג אך שברי קטעים של "הנרקומן", "הרוצה" ו"הזונה" - הווי שכונתי מוכר וידוע מראש. השחקנים מנסים להשתמש בתיאטרון כדי להפיק "הצגה רצינית וחשובה" ש"תנענע את השכונה ותוציא אנשים לרחוב", אך מה שעולה בידם הוא "מחזה מטומטם, מגוחך, פשטני, מלודרמטי, קיטשי, בקיצור זבל". השחקנים יוצרים טקסט מטא-תיאטרוני¹¹ שמציב על הבמה מעין פרודיה על כל ההפקות הבידוריות של התיאטרון הקהילתי באותה התקופה. השימוש שהם עושים באמצעים קומיים, בעיקר של פארסה כמו נפילות, התנגשויות, חילוף מגדרי¹² ופוזות מוגזמות, הוא טקטיקה חתרנית, שבאמצעותה יוצרים השחקנים מצד אחד מופע, שהקהל המקומי ונציגי פרויקט שיקום השכונות מקבלים בהתלהבות, אך מצד אחר הם משתילים לתוך הטקסט המילולי שלו את חוסר שביעות רצונם מהמצב בשכונה. הסצנה האחרונה, המתארת ישיבה של ועדת היגוי מקומית ומוצגת אף היא באופן בידורי תוך שימוש מוגזם במבטאים שונים (פרסי, תימני ואשכנזי), היא המפתח להבנת תחושת המלכוד והשיתוק של השחקנים.

היור: בואת אני פותח את ישיבת ועד השכונה. סדר היום (היושב ראש מחפש את דף סדר היום ומתחיל להוציא בהיסטריה הרבה דפים).
הגזבר (קורא עיתון) (במבטא פרסי): מ'פתאום? [...] צריך מחכה עד כולם מגיעים [...].

היור: [...] אני היושב ראש ואני מחליט (לוקח דף ומתחיל לקרוא. הגזבר ממשיך לקרוא בעיתון) טוב, סדר היום, יקירי, אני רוצה לומר...
גזבר (צוחק צחוק פרוץ): מה זה פה אהבה? יש אהבה ויש אהבה.
היור: סליחה זה לא זה. טוב, אז סדר היום (מחפש דף אחר. בינתיים נכנס חבר ועדת התרבות עם כוס תה בידו).
[...]

חבר ועדת התרבות (במבטא אשכנזי כבד): [...] חזרתי כרגע מפגישה עם ראש העיר.

יור: ראש העיר... סליחה, אתה יכול לשבת.
גזבר: אותי לא מעניין ראש העיר, אי-אפשר להמשיך בצורה כזו.
חבר ועדת תרבות: [...] השגתי תוספת של חמש אלף דולר מהעירייה.
גזבר: אה, דולרים... יפה, יפה, סליחה, אתה יכול לשבת (מסדר לו את הכיסא).
[...]

יור (דופק על השולחן): טוב אז סדר היום שני לבן אחד חלה שניים חלבו!
גזבר: מה קרה לך? אתה חושב אתה במכולת (צוחק).
יור: סליחה, סליחה (מוציא שוב דף אחר) טוב, אז סדר היום (בינתיים הגזבר ממשיך לקרוא עיתון, רכז התרבות שותה תה. נכנס אורח פשוט. כולם מתעלמים).
אורח פשוט (במבטא תימני): כבוד היושב ראש (היור מחייך), תרבותניק יקר (רכז התרבות מנענע בראשו) וגזבר נכבד (הגזבר קם, מרים כובעו וחוזר לשבת).
יש לי כמה רעיונות לתכניות תרבותיות בשכונה.

11. טקסט מטא-תיאטרוני הוא טקסט שמתייחס לעצמו כתיאטרון (self-referential).

12. חילוף מגדרי - cross-dressing, הכוונה לגבר שמשחק אישה ולהיפך.

היו"ר (קופץ וקוטע): ישנה פרוצדורה ומנהל תקין ולא לחינם בנינו את המוסד המפואר הזה, הקמנו ועדות וקבענו נהלים ותקנים.¹³ [...] כדי שהכול יזוז צריך נוהל תקין, כן, זוהי מילת המפתח. [...] היית צריך לפנות אלי מקודם, ולהגיש לי את הצעותיך, ואני לאחר בדיקה מדוקדקת הייתי מחליט אם להביא אותם לאישור הפורום הזה (מתיישב).

אזרח פשוט: אתה לא מבין, יש לי, יש לי פה הצעות עם הסכמה של אנשים לביצוע בהשקעה מינימלית...

היו"ר (קופץ): אין כסף, לא בא בחשבון. גמרנו את התקציב! (הגובר והרכז ישנים עם הראש על השולחן) מה יהיה אם במקום להשקיע בשיקום ובחינוך נבזבז על בידור, זאת שחיתות, מצדי שיראו טלוויזיה! הגובר (מתעורר): אבל זה לא יעלה...

יו"ר: שקט! [...] אני מנהל את הישיבה הזאת [...] יש פרוטוקול ויש סדר יום. רכז תרבות: מנהל תקין! גובר: אני אמרתי אין כסף!

בניגוד לסצנות הקודמות שאינן מצליחות להתגבש מעבר לפרגמנטים אבסורדיים, הסצנה הזו היא הסצנה הארוכה והשלמה היחידה במופע. מאחר ולכל אורך המופע השחקנים משתמשים כאמור ב"אסתטיקה בסיסית" של משחקיות פרועה, לכאורה מתחברת הסצנה זו לקודמותיה. אלא של"אסתטיקה הבסיסית" הקרנבלסקית יש בסצנה האחרונה תפקיד פונקציונלי נוסף ופוליטי למדי. כאן צדים השחקנים את התיאטרון ללא רישיון על מנת לשקף באורח דוקומנטרי כמעט (ולחלוטין לא מוגום) מה קורה בוועדות ההיגוי המקומיות, ואת המצב המנטלי הרדום של השכונה. באמצעות הפרויקט הצליח הממסד לחדור לתוך השכונה ולמגר מתוכה כל יסוד של ראייה ביקורתית. הכסף הרב, התפקידים הציבוריים המכובדים והתיאטרון הקהילתי הבידורי הפכו כולם למנגנונים מסוכנים שנוטעים בלב התושבים את ההרגשה (הכוזבת כמובן) שהגואל אכן הגיע.

"מי תהום וכל הדרמה הזאת" (1989)

הסצנה על ועדת ההיגוי ב"מחכים לגואל" הטרימה מבחינה פואטית-פוליטית את המופע הקהילתי "מי תהום וכל הדרמה הזאת", שעוסק כולו בהתדיינות נוקבת עם פרויקט שיקום השכונות.

הבמאית זמירה רון הגיעה לנווה אליעזר, שכונה בדרום-מזרח תל-אביב ב-1988, בתום לימודיה במגמה לתיאטרון קהילתי באוניברסיטת תל-אביב. היא הקימה קבוצת תיאטרון של בני נוער תחת השם "תיאטרון חברתי", כי "חברתי", לטענתה, נושא משמעויות פוליטיות יותר מ"קהילתי" (רון, 2003). המופע הקהילתי הראשון שביימה היה: "שתי חבורות ומקלט אחד", שהתבסס על עיבוד של סיפור הפרברים לעלילה מקומית על שתי חבורות נוער הנלחמות על השליטה במקלט שהעירייה הכשירה עבורן כמועדון. מופע זה לא הכיל עדיין מאפיינים חברתיים-פוליטיים, וכוונתו הייתה להפיק מחומר מקצועי ומושקע

13. ההדגשות בטקסט המצוטט הן שלי.

עד כמה שניתן. רון, שהחלה אז לעבור תהליך של מודעות חברתית, שיתפה אמנם את שחקניה אך עדיין לא תרגמה זאת לביטוי בימתי. "כבר אז, מעיד נפתלי שם טוב, שחקן מהקבוצה, "מאחורי הקלעים, היא הייתה פוליטית ודיברה אתנו על יחסי מיעוט וממסד" (שם טוב, 2003). במופע הקהילתי השני הכניסה רון את האג'נדה החברתית גם לתוך הטקסט עצמו, וכך מסמן "מי תהום וכל הדרמה הזאת" את המעבר מתיאטרון חובבים לתיאטרון קהילתי חתרני.

רון הביאה לקבוצה טקסים שונים ובתהליך של דיון נבחר המחזה "מי תהום". לכאורה, בחירה קואופטיבית של טקסט קאנוני מאת הלל מיטלפונקט, שהוצג כבר בתיאטרון "הבימה" ב-1977 בבימוי עומרי ניצן. "מי תהום", כמו "קזבלן" ו"קריוזה" לפניו, הציב אמנם את הקוֹתרבות המזרחית על הבמה, אך עשה זאת מנקודת המבט ההגמונית. רון לוקחת את הטקסט המקובל כנקודת מוצא לעיבוד שחותר תחתיו ומאפשר ארטיקולציה של המבט מלמטה בפרויקט שיקום השכונות. היא משתמשת בעיקרון הידוע של תיאטרון בתוך תיאטרון כטקטיקה חתרנית להזיח לשוליים את הטקסט הדומיננטי של "מי תהום" ולהציב במרכז את המטא־טקסט החדש והביקורתי. "מי תהום וכל הדרמה הזאת" מתאר קבוצת תיאטרון קהילתי, שעושה חזרה על ההצגה "מי תהום" לפני חגיגה פטיטה בירגשטיין כהן – נציגת הקהילה היהודית התאומה מברזיל, שתורמת כסף למתנ"ס המקומי. האסתטיקה הבסיסית של רון היא דוגמה מובהקת לאסתטיקה פונקציונלית, שלא רק עושה שימוש פרקטי בתיאטרון, אלא גם מציעה מודיפיקציה אסתטית חדשה לתיאטרון ההגמוני. רון אינה משנה את הטקסט המקורי המספר על עירית פיתוח/שכונה מרוקאית של סוף שנות השישים וגם לא את הקונספציה הבסיסית של עיצוב הבמה – תלולית גבוהה של חול לשפת ביצה (מי תהום) שאינה נראית מהאולם. פעולת השימוש המרכזית שלה היא שתילה של סצנות מטא־תיאטרוניות בעיקר בפתיחה ובסיום ושבירת רצף העלילה בקטעי שירה וריקוד בסגנון הרוקנרול. כך פורצת האסתטיקה של המחזמר, שרון פיתחה כבר בהפקה הקודמת, לתוך הבימוי הריאליסטי ויוצרת חזרה לא רק מהשיקוף הפסבדו־דוקומנטרי של הלל מיטלפונקט, אלא בעיקר מהאופן השלילי שנציגי הפרויקט מהארץ ומחו"ל תופסים את השכונה.

בסצנת הפתיחה נכנס לבמה שחקן המודיע לאמו שהוא הולך למתנ"ס כי יש לו חזרה על "מי תהום" עד לשעה מאוחרת. דבריו, הנשמעים כהטמעה מוחלטת של "החינוך הטוב" שהוא מקבל במתנ"ס, יוצרים את הרושם כי האירוע כולו – הבדיוני והממשי – יהיה חגיגה של תודה והוקרה לפרויקט:

אמא שלי יודעת שהמתנ"ס שייך לשלטונות, כלומר לממסד, זאת אומרת לעירייה.
אמא שלי יודעת שהעירייה זה לא רחוב, אמא שלי יודעת שהעירייה לא תמכור
לנו סמים. אמא שלי יודעת שהעירייה לא תעשה מאתנו פושעים [...] אמא
להתראות, אני הולך למתנ"ס (יוצא).¹⁴

ככל שהדמויות עולות על הבמה אחת אחת וחוזרות ומשננות את אותו הטקסט כמו מנטרה, נוצר הרובד האירוני, המציב מראה ביקורתי בפני נציגי הממסד שיושבים בקהל: האבא הזה ישגע אותי. הוא פשוט יודע שאם אני הולכת למתנ"ס זה כאילו אני הולכת לעירייה, וללכת לעירייה זה לא פשע, זה גם לא סמים. פשע וסמים יש רק

14. כל הציטוטים הם מהטקסט "מי תהום וכל הדרמה הזאת" שקיבלתי מנפתלי שם טוב.

ברחוב, לא בעירייה. אבל אני הולכת לחזרה בעירייה... סליחה במתנ"ס... להתראות
אבא (יוצאת)

סבתא! אני הולכת למתנ"ס (יוצאת)
סבא! סבא! אני הולך למתנ"ס (יוצא)
אני הולך למתנ"ס (יוצא)
אני הולכת למתנ"ס (יוצאת)
אני הולך למתנ"ס (יוצא)
אני הולכת למתנ"ס (יוצאת)
למתנ"ס (יוצא)
למתנ"ס (יוצאת)
למתנ"ס (יוצא)
למתנ"ס (יוצאת)
(כולם נכנסים)

כולם: אנחנו הולכים למתנ"ס (חושך).

עיצוב הטקסט החוזר על עצמו על פי תבנית מוזיקלית מצטברת ובקצב מסוים כמו אורטוריה עד לאפקט השיא המעובה באמצעות התאורה (חושך), מטביע את החותם החתרני על דברי ההלל למסד, וגם מפרק את מילות המפתח שלו, למשל "פשע" ו"סמים" המשמשות את הרשומות העירוניות לתיאור "שכונת מצוקה". החזרה על המילים "פשע", "סמים", "שיקום" לאורך כל המופע מבליטה את הרובד המסמן שלהם לעומת המסומן וחושפת אותם כמערכת תיג כוהנית.

ככל שהשחקנים עצמם מבצעים את הטקסט בתמימות ובהתכוונות מלאה כך הולך וגדל האפקט החתרני. התיאטרון על הבמה בתחילת האירוע הוא תיאטרון קואופרטיבי, ולכן קורא לעצמו "תיאטרון קהילתי", שהוא כאמור, לפי השקפתה של רון הכינוי שהמסד מעדיף. היא בוחרת במתכוון לאפיין את התיאטרון הקואופרטיבי על פי המתכונת הצבאית – משמעת ברזל וצייתנות מלאה לבמאית/מפקדת:

איריס: תיאטרון קהילתי נווה אליעזר עמידה חופשית! (הנוכחים עומדים בעמידה חופשית) הופ! (הנוכחים מזדקפים) עמידה חופשית! (עוברים לעמידה חופשית) הופ! (מזדקפים) תיאטרון דום (עוברים לדום) עמוד נוח! (עומדים בנוח) שימו לב! סדר, משמעת, כניסות בזמן, יציאות בזמן... ארבעה כללים בסיסיים לקיום הצגה. ברור?
כולם: ברור.

איריס: תגידו כניסות בזמן!
כולם: כניסות בזמן!
איריס: תגידו יציאות בזמן!
כולם: יציאות בזמן.
איריס: ברור? תגידו ברור!
כולם: ברור.

נציגת הקהילה התורמת, שרואה את ציפיותיו של הפרויקט מתממשות לנגד עיניה בצורה המרבית, מגיבה בהתלהבות עצומה שחושפת באחת את שורשיו הדכאניים של פרויקט

שיקום השכונות ואת תחושת המלכוד של תושבי השכונה. מחד גיסא הם כמהים לעזרה ומוקירים אותו, אך מאידך גיסא הם חשים עלבון והשפלה לנוכח היחס הפטרוני והלא אנושי המתלווה לו:

חוניטה: איזה ילדים, כל כך נחמדים, הקהילה היהודית בברזיל ממש חכמה, השקיעה כל כך הרבה כסף ואיזו תוצאה נפלאה [...]. ילדים עומדים בשורה ישרה [...] שקטים כל כך, מסודרים כל כך, ממושמעים כל כך, נקיים כל כך, לא ממים, לא פשע [...] רק סדר, משמעת ותיאטרון [...].

נציגת הקהילה מברזיל היא בוזמנית ייצוג ליטרלי של הקהילה התורמת וייצוג מטפורי של הפרויקט בכלל. היא מעוצבת במתכוון בצורה גרוטסקית כמי שנופלת לתוך כל מלכודת של חנפנות מבלי שתתפוס את המסר החתרני. היא נעתרת בשמחה ל"ילדים הנחמדים" השרים ורוקדים לכבוד תל-אביב. היא אינה שמה לב שאינם שרים בסגנון הפולקלוריסטי המקובל בתיאטרון הקהילתי, אלא דווקא בסגנון הרוקנרול, וגם לא קולטת כלל את המוטיב הביקורתי החוזר: "נווה אליעזר שכונה תל-אביבית, אינה רשומה במפה". לעומת זאת, דווקא את הסצנות מהטקסט המקובל והקאנוני של "מי תהום" היא מפרשת כפרובוקציה אלימה של כפויי הטובה, שכנראה בכל זאת טרם השתקמו. נקודת המבט השכונתית מאנישה את הפרויקט בדמות אישה טיפשה, רעה וגועזנית - ההיפך כמובן מהאופן שבו תופסים את עצמם נציגיו השונים:

שימו לב ושימו לב היטב, אני מייצגת פה את הקהילה היהודית בברזיל. אנחנו משלמים לכם הרבה כסף בשביל שיקום. אנחנו משקמים אתכם, בונים בשבילכם מועדונים, משפצים לכם את הבתים, עושים בשבילכם כל כך הרבה איכות חיים, ואתם יורקים לנו בפנים [...] [...] ברברים.¹⁵

השחקנים, שנראים בהתחלה כמי שמשתפים פעולה בהתלהבות, עוברים תוך כדי "החזרה" תהליך של התפכחות ומודעות חברתית והופכים לתיאטרון קהילתי לוחמני: מה זאת אומרת אנחנו משוקמים שלכם? מה אנחנו נכים? [...] הגברת חוניטה שיהיה ברור, אף אחד לא ישקם אותנו! רק אנחנו נקדם את עצמנו [...] אנחנו מתקדמים גם בלי שמישהו יקדם אותנו. אם אנחנו מתקדמים אז אנחנו מתקדמים. אף אחד לא מקדם אותנו, רק אנחנו מתקדמים.

היחסים בין חוניטה לשחקנים משקפים באופן אלגורי את יחסי הכוח שבין הממסד לשכונה בכלל, ובין הממסד לתיאטרון בפרט, ומאפשרים לקבוצה לבוא עמו חשבון. עם זאת, בשונה מהתיאטרון המורד של שנות השבעים, הבמאית נוקטת כאמור בטקטיקות חתרניות להימלט עד כמה שניתן מסכנת סגירת התיאטרון. על כן, בסוף "החזרה" (המופע), חוניטה מתפייסת לפתע, למרות שהשחקנים אינם משתפים אתה פעולה: "אתם כל כך יצירתיים, בכל ברזיל כולה אין ילדים כל כך מוכשרים, אני מעלה ומגדילה את התקציב שלכם פי חמישים." סיום אוטופי כזה מאפשר לקבוצה להגשים על הבמה את הפנטזיה שלה לגבי הדימוי העצמי המועדף, וגם לסיים את המופע בכל זאת כמצופה באקורד חגיגי

15. ההדגשות בטקסט הן שלי.

ושמח. חוניטה עולה על הבמה ורוקדת בהתלהבות עם השחקנים שמזמינים גם את הקהל להצטרף. חוניטה, כהרגלה, לא שמה לב כמובן למילים של שיר הסיום: "במקום הכי נמוך בתל-אביב" מאת אסתר שמיר. לעומתה הקהל דווקא שם לב ולפי רון "היה באקסטוזה" (רון, 2003).

תהליך העבודה החתרני לא הופרע הודות להתלהבותו של מנהל המתנ"ס דווקא מהכיוון הביקורתי שהקבוצה בחרה בו לאחר שהרחיקה, לטענתו, עד להוליווד בהפקה הראשונה. בשיחה שיוזם עם הורי השחקנים הוא הציג את עמדתו הביקורתית כלפי פרויקט שיקום השכונות ואת התנגדותו למושג "שיקום" היוצא מנקודת הנחה שאנשי השכונה הם מוגבלים. התמיכה שרון ושחקניה קיבלו ממנהל המתנ"ס נקטעה על-ידי נציגי העירייה שחזו בקטע מהמופע בבית ברבור, בכנס של להקות ממתנ"סים שונים. ערב חגיגי זה, שבו נוהגים נציגי הגופים המממנים לצפות בתפוקה השנתית של המתנ"סים במחוו ולחלק תעודות, משמש למעשה כמנגנון פיקוח ושמירה כנגד תכנים מרדניים. לכן, כאשר הופיעה הקבוצה מנווה אליעזר כבו לפתע כל האורות והמופע הופסק. לאחר מספר ימים הגיעו נציגי העירייה למתנ"ס וטענו כי אין להם דבר נגד הלל מיטלפונקט, אבל טקסט כזה אינו מתאים לילדים ולנוער, במיוחד לא הקללות. כך שכפלה המציאות הממשית את זו הבדיונית שבה חוניטה טוענת את אותו הטיעון בדיוק:

למה אמרת לו לדבר ככה? ... פה זה רחוב? ... פה תיאטרון לא רחוב! בתיאטרון מדברים יפה, כמו בספר, כמו בשיר... אז גם פה בתיאטרון הזה תדברו יפה! אני רוצה תיאטרון יפה [...] אני אפסיק לכם את החזרה אם אני אשמע מילה אחת לא יפה!

במאבק על "מי תהום וכל הדרמה הזאת" ניצחו הפעם הבמאית והקבוצה. "התחכמתי", מסבירה רון, "הזמנתי אותם לראות את כל ההצגה. הם ראו שהקהל נהנה מאוד וגם הדמות המצחיקה של חוניטה מצאה חן בעיניהם. הקטע שהפריע להם קודם בלט פחות בתוך ההצגה כולה וככה הם ויתרו לי" (שם). מסע הציד הצליח, אם כן, וזכה גם לרישיון כי נציגי הפרויקט לא קלטו באמת את אותות האזהרה של "מי תהום וכל הדרמה הזאת" בדיוק כפי שלא קלטו קודם לכן את השדר של "מחכים לגואל". שני המופעים המשעשעים היו למעשה ביטויים של כאב, תסכול ותחושת חוסר מוצא לנוכח הפרויקט שהכויב.

סיכום

אחת הטענות כנגד חקר אופני השימוש של התרבות הפופולרית על-ידי קוֹ-תרבויות גורסת כי הוא יצר תפנית מסוכנת לעבר דיון לא ביקורתי. בספרו פופולזים תרבותי מזהיר ג'ים מקגוגן (McGuigan, 1992) מפני העדפת יתר של ההרמוניטיקה על פני התפיסה הפוליטית-כלכלית שמציבה במרכז הדיון את הצריכה על חשבון הייצור. העיסוק הנרחב בפרשנות של אופני התקבלות הפך לטענתו למעין פרויקטים של שחרור המתארים את האנשים הרגילים כאקטיביסטים במרחב הסמלי של התרבות הפופולרית. על פי מחקרים כאלה, טוען מקגוגן, ניתן לחשוב שהגענו לאוטופיה חברתית, שבה הקוֹ-תרבויות מתמודדות נפלא עם מצבן ונהנות מכל מה שהן מקבלות. אני סבורה כי חקר התרבות הפופולרית

שנתן סוף-סוף לגיטימציה לדיון בחוויות ובפרקטיקות היומיום של הקו־תרבויות הוא חשוב וצריך להמשיך ולפתח אותו. עם זאת, אני מסכימה עם מקגוגן כי התנגדות סמלית באמצעות תהליכי התקבלות בלבד אינה יכולה לבוא במקום מעורבות פוליטית ופעילות חברתית ממשית. ההסברים המרתקים לכך שפעולות של קריאה, צריכה והתקבלות הן בעצם פרקטיקות לכל דבר הם בעייתיים משהו, והסימטריה שהשיח יוצר בין הייצור לבין הצריכה משכנע ופועל רק בתוך השיח עצמו. לעתים נוצר הרושם שמה שהחוקר רואה או מגלה אינו בהכרח ברור לאיש הפשוט. האם פעולות הצריכה החתרניות, שהן פעמים רבות שקטות וכמעט בלתי נראות, נעשות באופן מודע? ואם לא – איזו משמעות יש להן מעבר לשיח האינטלקטואלי, שמתרחש הרחק מחיי היומיום של האנשים הרגילים?

הערות אלה אינן מתכוונות בשום פנים ואופן לצאת כנגד התיאוריות עצמן, אלא מטרתן לחזור ולחזק את מה שאמרת בפתח המאמר. קו־תרבויות אינן רק צרכניות אלא גם יצרניות ויצירתיות. אמנם תהליכי היצירה הללו מועטים יותר ומושתקים יותר ביחס לתהליכי הצריכה, אך מחובתם של חוקרי תרבות וחברה לגלות טקסטים כאלה ולהציבם במרכז הדיון. באמצעות ניתוח פואטי-פוליטי של שני מופעים קהילתיים הצגתי את הטקסט העצמי כמכלול של טקטיקות סירוב והתנגדות מודעות למדי, שמבטאות באורח אסתטי ייחודי את היכולת האופרטיבית שהקו־תרבות א(ע)וצרת בתוכה.

תפיסה זו של התיאטרון הקהילתי כאתר שמאפשר ארטיקולציה של ביקורת מזמינה דיון מחדש במעמדה, בתפקידה ובאופייה של הביקורת החברתית בתרבות בת זמננו. כבר בשנות השישים של המאה הקודמת הצביע הרבט מרכוזה (1972) על דלדולה של הביקורת בחברה המערבית. כלי ביקורת כמו עקרונות הליברליזם וחופש הדעות, שהיו אפקטיביים לקידום נושא חירות האדם וכנגד משטרים אוטוריטטיביים, נוכסו בחברות המערביות על-ידי הממסד עצמו, שמשמש בהם כדי לשמר את הסטטוס-קו וכדי להפר, גם אם בדרכי נועם, את הסיכוי להיווצרותה של ביקורת ממשית. גם התפתחות הקפיטליזם המאוחר, שמכונן חברת צרכנים חד-ממדית, תורמת להתפתחותה של סובלנות דכאנית. האמנות בכלל והתיאטרון בפרט, שנשמעים אל תוך כלכלת השוק ומתנהגים כמו מוצרי תעשייה, מסייעים אף הם להבנייתה של תודעה אנושית מכנית ומתוכנתת הנעדרת כל זיק של סרבנות. תפיסת הביקורת שמובלעת אצל מרכוזה, במשמעותה המודרנית כפי שהוגדרה על-ידי פרויקט הנאורות, חוזרת שוב אצל נתן שניידר (2000). שניידר מסיט את הדיון אל תוך החברה המשתנה של המאה ה-21 ושם, בדומה למרכוזה, הוא פוסק כי "הביקורת החברתית מחסנת את החברה מפני הביקורת" (שם, ע' 262) ועל כן פג תוקפה. בתרבות העכשווית המורכבת והכאוטית שבה "כולם רוצים להיות שונים" (שם), וכל אחד מנסה למצוא את דרכו "בין האישי לציבורי, בין המקומי לגלובלי, בין הפרטיקולרי ולאוניברסלי" (שם), הרלוונטיות של "הביקורת הגדולה" הגואלת והמשחררת מוטלת בספק. בדיוק כמו כל "הנרטיבים הגדולים", גם "הביקורת הגדולה" הופכת בתרבות הרפלקסיבית וב"חברת סיכון עולמית" לעוד "מושג זומבי" (בק, 2000). אך מה לגבי "הביקורת הקטנה"? זו שאינה מתימרת לתקן את כל סדרי החברה ולהבחין באופן נחרץ בין טוב ורע?

אני סבורה כי מרכוזה מרמז עליה כאשר הוא טוען שהצורך בביקורת אינו פוחת, ושהתפקיד המהפכני נותר בידי של המעמד הנמוך בתוקף תנאי חייו. את הביקורת הקטנה, הפרטיקולרית והלוקאלית אני מציעה לחפש אפוא הרחק מהאתרים ההגמוניים בקרב הקו־תרבויות. שם, כמו בתיאטרון הקהילתי של שנות השמונים של המאה הקודמת, מסתבר כי

מחאה ושיתוף פעולה אינם בהכרח קטגוריות אוטונומיות ובינאריות, אלא הם נזילים ומפוצלים, "תופעות קונטינגנטיות, תלויות הקשר ומצב היסטורי" (שנהב, 2003, ע' 148). ניתוח שני המופעים הקהילתיים בתוך ומתוך ההקשר החברתי של שנות השמונים בכלל וההקשר של פרויקט שיקום השכונות בפרט מאשר תפיסה אלטרנטיבית זו. במקרה הזה הביקורת צמחה מתוך ההסכמה והאירה את המורכבות והקושי שאפיינו את שתי התופעות גם יחד באופן שנחוו באותה העת בקוֹתרבות המזרחית. קריאת הטקסטים העצמיים אכן חושפת כי "התנגדות ושיתוף פעולה אינם מוציאים זה את זה; הם עשויים להיווצר זה מתוך זה ולהזין זה את זה" (חבר ואופיר, 1994, ע' 143).

הדיון במופעים הקהילתיים כסוג של ביקורת קטנה מעורר גם את השאלה בנוגע לאופיו של התיאטרון הקהילתי כפרקטיקה של ייצוג. בשנות השמונים של המאה הקודמת, בשונה ממה שקרה קודם, התחילו אינטלקטואלים מזרחים לתבוע את מקומה של התרבות המזרחית בתוך התרבות הישראלית. טביעות האצבעות המזרחיות, חשובות ככל שיהיו, נותרו כבולות באופני הייצוג ההגמוניים ולא צלחו לאתגר אותם באופן ממשי (שנהב, 2003). התיאטרון הקהילתי, שפועל כאמור בקרב הקוֹתרבות כבר למעלה משלושים שנה, מגבש אתר אוטונומי של ייצוג עצמי על אף מנגנוני המשטור. כפי שהראיתי כאן, התיאטרון הקהילתי הוא סוג של תרבות פופולרית שאינה כבולה לאופני הייצוג ההגמוניים, אלא משחקת אתם במשחקים שונים של פירוק והרכבה בהתאם לצורכי השעה. כסוג של ביקורת קטנה הוא אינו משתקק אמנם להרוס כליל את הסדר החברתי־תרבותי הקיים, אך הוא מצליח לבטח ליצור פֶרצה ושיבוש שמאתגרים מלמטה את הסיפורים הגדולים מלמעלה.

עם זאת, כפרקטיקה של ייצוג מדהדה התיאטרון הקהילתי ללא ספק גם את שאלתה המפורסמת של גאטרי ספיבק: "כלום יכולים המוכפפים לדבר?" (ספיבק, 1995). שאלה זו נוגעת בעיקר למקומו ולתפקידו של הבמאי בתיאטרון הקהילתי, המנחה ומוביל את התהליך היצירתי. לעת עתה מגיע הבמאי המקצועי בדרך כלל מחוץ לקוֹתרבות, והממסד שמממן אותו רואה בו את נציגו. לעומת זאת, קבוצת השחקנים רואה בבמאי את מנהיגה ומצפה ממנו שיייע לה לממש את שאיפותיה האסתטיות־פוליטיות. המקום ההיברידי שבו נתון הבמאי מעלה את השאלה אם הוא יכול לייצג את הקוֹתרבות ואם הוא חייב לשם כך להשתייך אליה. יגאל עזרתי, לדוגמה, הגיע לקוֹתרבות מבחוץ, טעון במודעות חברתית שמאלנית שמפרידה בין מה שההגמוניה מגדירה "הבעיה (הלאומית) הפלסטינית" לבין "הבעיה העדתית". מאחר ובהתאם להשקפת עולמו הוא לא זיהה וגם לא הגדיר את הקונפליקט הפנימי שחוו השחקנים ביחס לפרויקט שיקום השכונות כפוליטי, הוא פעל ברמה המקצועית התיאטרונית בלבד, וחוסר ההתחברות שלו לקבוצה יצר בסופו של דבר מופע קרנבלסקי, שרק בחלקו האחרון הצליח להתגבש לכלל טקסט ביקורתי. זמירה רון היא דוגמה לבמאית ששייכת לקוֹתרבות המזרחית. מסלול חייה מהשכונה למשפחות אומנות ולחינוך בקיבוץ מייצג הרבה מבני הדור השני של המהגרים המזרחים. אך רון לא רק באה מתוך הקוֹתרבות, אלא חשוב מכך – היא עברה גם תהליך של שינוי מודעות שהפך אותה לאינטלקטואלית אורגנית. על כן בעבודתה האמנותית ישנה התכה מלאה בין האישי לחברתי ובין האסתטי לפוליטי. אני מאמינה כי הבמאי הקהילתי, דווקא משום מיקומו הלימינלי, צריך להשתייך לקוֹתרבות. לאו דווקא במובן האתני, אלא יותר מכך. עליו להיות חלק מהקהילה כמי שעבר תהליך של הכרעה ונושא עמדה שממנה הוא יכול להוביל את קבוצת השחקנים ליצור טקסט ביקורתי.

פרויקט שיקום שכונות היה הפרויקט החברתי הגדול ביותר שנעשה בארץ, והיוזמה לשתף ולבזר סמכויות בתוך הקהילה הייתה ללא ספק חדשנית ובעלת כוונות טובות. המחלוקת שעולה מתוך המחקרים השונים נותרה בעינה: האם תרם הפרויקט להתפתחות דמוקרטיה מקומית או שהיה בפועל מנגנון הרגעה ודגם של יחסים פטרוניים (מנחם ושפירו, 1997). מתוך עיון במחקרים אלה מצד אחד ובטקסטים העצמיים התיאטרוניים מצד אחר עולה תמונה מורכבת יותר. כמו כן, ניתן לראות בבירור כי הטקסט העצמי, בעיקר הסצנה העוסקת בוועדת ההיגוי ("מחכים לגואל"), הטרים בכמה שנים את מה שאומרים המחקרים הביקורתיים יותר בנוגע לטבען האמיתי של הוועדות הללו. לאורך שנות פעילותו עורר הפרויקט חיכוך ישיר וחזק – שלא היה כדוגמתו קודם לכן וגם לא אחריו – בין הממסד לבין הקוֹתרבות. התיאטרון הקהילתי, שכאמור אינו מוזכר כלל במחקרים, הוא דוגמה מובהקת לחיכוך הזה. הפרויקט יזם, תמך ונתן לתיאטרון לגיטימציה, אך בוֹזמן דאג גם להדחיקו ולהשתיקו עד להדרה מוחלטת מהשיח הציבורי והאקדמי. התיאטרון הקהילתי הוא אפוא אתר חברתי־תרבותי ייחודי, מיקרוקוסמוס מתומצת ומרוכז של מערכת היחסים הסבוכה שבין הקבוצה הדומיננטית ובין הקוֹתרבות. חקר הפרויקט על פי טקסטים של תיאטרון קהילתי כסוג של עדות ראשונית עשוי להרחיב את התובנה באשר למערכת הזו, ולהאיר בצורה מעמיקה יותר מה קורה לקוֹתרבות בתהליך שבו לכאורה מבקש הממסד לספק את כל צרכיה. כפי שעולה מתוך המופע "מי תהום וכל הדרמה הזאת", הצפה מהירה של הקוֹתרבות במשאבים כספיים, בכוח אדם בעל רצון טוב ובפעולות חברתיות פילנתרופיות יוצרת אך אשליה זמנית של שינוי, שלבסוף גורמת לתחושה של חנק, תרדמה וחוסר אונים. הקוֹתרבות זקוקה כל כך לסיוע, שהיא תקבל אותו בכל מקרה. אך אם הוא ניתן מתוך תפיסת עולם פטרונית ודכאנית, הוא הופך עם הזמן לחומר חבלני שתוקף את הקוֹתרבות מבפנים. האידיאולוגיה החינוכית של הפרויקט גרסה כי הקוֹתרבות זקוקה ל"שיקום", ל"טיפוח" ול"שיפוץ" פיזי ומנטלי כאחד. השיטוף היה אם כן רק ברמת ביצוע עבודות השטח, לא בניסיון אמיתי לבנות אידיאולוגיה משותפת שתעורר תהליך חינוכי לשני הכיוונים גם יחד ולא רק מלמעלה למטה. כפי שהראיתי, התיאטרון הקהילתי משמש על כן כפעמון מצוקה שמצלצל על מנת להעיר את הקהילה מתרדמתה, ולהזהיר את הממסד מפני זחיחותו ועיוורונו. התיאטרון הקהילתי, שמתחיל תמיד מלמעלה, מוליד כל הזמן תוצאות בלתי צפויות מלמטה:

מה זאת אומרת אנחנו משוקמים שלכם? מה אנחנו נכים? [...] אנחנו מתקדמים גם בלי שמישהו יקדם אותנו. אם אנחנו מתקדמים אז אנחנו מתקדמים. אף אחד לא מקדם אותנו, רק אנחנו מתקדמים.

מקורות

- אלפי, יוסי (1986). תיאטרון וקהילה. ירושלים: הסוכנות היהודית.
 אלתרמן, רחל וצ'רצ'מן, ארזה (1991). התכנית לשיקום השכונות: הניסוי הגדול ולקחיו.
 חיפה: מחברות ושמואל נאמן.
 בק, אולריך (2000). 'מושגים זומביים': ריאיון עם אולריך בק. תיאוריה וביקורת, 16, 247-248.

- דהאן־כלב, הנרייט (1999). מאורעות ואדי־סאליב. תיאוריה וביקורת גיליון מיוחד: חמישים לארבעים ושמונה), 149 – 157.
- זלצר, גיטה (1986). תיאטרון קהילתי – ציפיות ומציאות: בדיקת מקרה – פרויקט רמת עמידר. חיבור לשם קבלת תואר מוסמך אוניברסיטה. תל־אביב.
- חבר, חנן ואופיר, עדי (1994). הומי ק. באבא: תיאוריה על חבל דק. תיאוריה וביקורת, 5, 141 – 143.
- חבר, חנן, שנהב, יהודה ומוצפי־הלר, פנינה (2002). מזרחים בישראל: עיון ביקורתי מחודש. תל־אביב: הקיבוץ המאוחד ומכון ון ליר.
- יונה, אילנה (עורכת) (2002). קולות משכונת הקטמונים. רמת גן: אנדלוס.
- יונה, יוסי וספורטא, יצחק (2002). החינוך הקדם־מקצועי ויצירת מעמד הפועלים בישראל. בתוך: חנן חבר, יהודה שנהב ופנינה מוצפי־הלר (עורכים), מזרחים בישראל: עיון ביקורתי מחודש (ע' 68 – 104). תל־אביב: הקיבוץ המאוחד ומכון ון ליר.
- כרמון, נעמי (1989). שיקום שכונות בישראל, הערכת תוצאות. חיפה: עקד שמואל נאמן. מוצפי־הלר, פנינה (2002). אינטלקטואלים מזרחים 1946 – 1951: הזהות האתנית וגבולותיה. בתוך: חנן חבר, יהודה שנהב ופנינה מוצפי־הלר (עורכים), מזרחים בישראל: עיון ביקורתי מחודש (ע' 152 – 190).
- מנחם, גילה ושפירו, שמעון (1997). פוליטיקה, ביורוקרטיה ושיתוף תושבים בפרויקט שיקום שכונות. בתוך: תמר הרמן (עורכת), תנועות חברתיות ומחאה פוליטית בישראל (כרך א, 151 – 185). תל־אביב: האוניברסיטה הפתוחה.
- מרכוזה, הרברט (1972). קץ האוטופיה. תל־אביב: עם עובד.
- סמוחה, סמי (1993). שסעים מעמדיים, דתיים ולאומיים ודמוקרטיה בישראל. בתוך: אורי רם (עורך), החברה הישראלית: היבטים ביקורתיים (ע' 172 – 202). תל־אביב: ברירות. ספיבק, גאטרי, צ'קרווטי (1995). כלום יכולים המוכפפים לדבר? תיאוריה וביקורת, 7, 31 – 66.
- זורתי, יגאל (2001). ריאיון עם מחברת המאמר. תל־אביב, 12.8
- זורתי, יגאל (2003). ריאיון עם מחברת המאמר. תל־אביב, 20.5
- קמפ, אדריאנה (2002). 'נדידת עמים' או 'הבערה הגדולה': שליטה מדינתית והתנגדות בספר הישראלי. בתוך: חנן חבר, יהודה שנהב ופנינה מוצפי־הלר (עורכים), מזרחים בישראל: דיון ביקורתי מחודש (ע' 36 – 67).
- רון, זמירה (2003). ריאיון עם מחברת המאמר. תל־אביב: 28.8
- שטרית, סמי שלום (2004). המאבק המזרחי בישראל 1948 – 2003. תל־אביב: עם עובד.
- שם טוב, נפתלי (2003). ריאיון עם מחברת המאמר. תל־אביב: 17.8
- שמשוני, דניאל (2000). שיקום השכונות, פוליטיקה של שינוי. תל־אביב: הקיבוץ המאוחד. שנהב, יהודה (2003). היהודים־הערבים: לאומיות, דת ואתניות. תל־אביב: עם עובד.
- שניידר, נתן (2000). 'האדם אינו עץ והאנושות איננה יער': הרהורים על משמעות הביקורת החברתית. תיאוריה וביקורת, 16, 263 – 267.
- De Certeau, Michel (1984). *The practice of everyday life*. Berkeley: University of California.
- Hoare, Quintin and Nowell-Smith, Geoffrey (eds.) (1971). *Selections from the prison notebooks of Antonio Gramsci*. New York: International Publishers.
- Lahr, John (1972). *Acting out America: Essays on modern theatre*. Middlesex: Penguin Books.

- Lev-Aladgem, Shulamith (2003). Ethnicity, class and gender in Israeli community theatre. *Theatre Research International*, 28(2), 181-192.
- Lev-Aladgem, Shulamith (2004). Whose play is it?: The issue of authorship/ownership in Israeli community-based theatre. *The Drama Review*, 48(3), 117-134.
- McGuigan, Jim (1992). *Cultural populism*. London: Routledge.
- Orbe, Mark (1998). *Constructing co-culture theory*. London: Sage.
- Storey, John (1998). *An introduction to cultural theory and popular culture*. Athens, Georgia: The University of Georgia Press.
- Williams, Raymond (1961). *Culture and society*. Harmondsworth: Penguin.
- Williams, Raymond (1976). Popular. In: Anthony Easthope and Kate McGowan (eds.) *A critical and cultural theory reader* (pp. 231-232). Toronto and Buffalo: University of Toronto Press.
- Williams, Raymond (1983) *Keywords*. London: Fontana.
- Willis, Paul (1990). *Common culture*. Buckingham: Open University Press.

