

החריג תופס במה? פסטיבל עכו והפוליטי

נפתלי שם-טוב

המחלקה לספרות, אמנויות ולשון, האוניברסיטה הפתוחה

הפוליטי לעולם מפציע כחריג, ולכן לעולם אינו יכול להיות מיוצג על ידי מערכת מוסדרת, שכן מערכות כאלה מטשטשות לעתים קרובות את הפוליטי. כך טוען יהודה שנהב (ראו בגיליון זה) בעקבות קרל שמיט ומישל פוקו. החריג תמיד ניצב אפוא מחוץ למערכת ההיררכית המוסדרת ומשם הוא מתנגד לה, מערער עליה או מאתגר אותה. במהלך חריג של התנגדות או ערעור יש כדי לחשוף את הכוח ואף את האלימות של המערכת, בין שמדובר במערכת שלטונית ובין שמדובר במערכת סמנטית ותרבותית.¹ לכן, מנקודת המבט של המערכת, הפוליטי בחריגותו נתפס כבעיה, ומשום כך הוא ממוסגר בתוכה וסופו שהוא מתמסד או לחלופין מועלם ממנה. מכאן שהפוליטי ביסודו הוא ארעי וזמנו קצוב (שם).

ברצוני לבדוק כיצד מתרחש תהליך מתודולוגי-היסטורי זה דווקא במערכת שמטרתה המוצהרת לשמש אתר של חריגים, לאסוף את החריגים לתוכה ולתת להם מקום, ובכך לנסות לחשוף את גבולותיה ואת הפוליטי שלה. פסטיבל עכו לתאטרון ישראלי אחר הוא לכאורה מערכת כזו, שבאופן מוצהר מזמינה את החריגים לבוא בשעריה:

מטרת הפסטיבל לתת במה לעבודות אמנותיות המחפשות שפה מקורית, חדשה או שונה. הפסטיבל מעודד עבודות הבודקות את גבולות מושגי התאטרון והרחבתם, עבודות בין תחומיות, עבודות המציעות גישה מקורית לחלל תאטרוני, לבימוי, ליחסי קהל-מופע וכו' (ההדגשה שלי).²

* ברצוני להודות לקוראים האנונימיים מטעם תיאוריה וביקורת על הערותיהם המועילות ביותר, ולדן אוריין על שקרא את הגרסה האחרונה.

¹ אף ששנהב (בגיליון זה) כורך יחד מערכות תרבותיות ומערכות כלכליות ושלטוניות, נראה לי שיש צורך לעמוד על האופי הייחודי של מערכות שונות. מערכת אמנותית שנמצאת מחוץ לזרם המרכזי היא אתר של חריגים מעצם הגדרתה. יתר על כן, הדיסציפלינה של חקר האמנויות משרטטת את תולדות האמנויות (בעידן המודרני לפחות) בין נקודות הציון והתפנית של החידושים, ההתנגדויות והיצורים יוצאי הדופן לתקופתם. כלומר החריגים באמנויות למיניהן אינם מוסתרים או מטושטשים, אלא הם חוד החנית המוצהר של התפתחות המדיום. תהליך זה מנוגד למשל לתהליך שהתחולל במערכת הניהול כדיסציפלינה של ידע כפי שמתאר אותו שנהב (שם).

² <http://www.accofestival.co.il/content.php?id=13>. לפסטיבל יש גם מטרה משנית, חברתית-כלכלית-תיירותית, לשפר את תרמית העיר ולקדם אותה כעיר תיירות ובכך לתרום לפיתוח הכלכלי. פחות תשומת לב הוקדשה בדרך כלל לשאלות קהילתיות של עכו כעיר מעורבת ולדרכים לשתף את התושבים בפעילות הפסטיבל. במאמר זה המוקד הוא הניהול האמנותי-תאטרוני ולא מדיניות הפסטיבל כלפי

בדיקת גבולות המדיום התאטרוני והרחבתם פירושן נתינת מקום ליוצרים וליצירות שחורגים מהזרם המרכזי של התאטרון הישראלי, כדי להתוות לו גבולות חדשים, רחבים ואינקלוסיביים יותר. לכאורה נעשית במערכת הזו פוליטיזציה של עצמה, כלומר "הצגה של יחסי כוח שהתמסדו כיחסי שליטה בתור יחסים בעייתיים, כלומר ערעור על הלגיטימיות שלהם" (אופיר 2001, 136).³

לטענתי, גם מערכת כמו פסטיבל עכו, שמטרתה המרכזית לאסוף חריגים ולתת להם בית, לא תהיה אינקלוסיבית לחלוטין, והחריגים שיישארו מחוץ לה עשויים לחשוף את הפוליטי שללה. במילים אחרות, לא תיתכן פוליטיזציה עצמית של מערכת. אפשר להגדיר או לאפיין מראש את החריגים שיש להכיל במערכת, אך תמיד קיימת האפשרות שחריג מסוים לא יתאים להגדרה או לאפיונים ויאתגר אותה מבחוץ: הרי אחד מאפיוניו של החריג הוא מיאוונו להתמייין לקטגוריות של מערכת ממשמעת. לכן אראה כיצד בפסטיבל עכו יש ניסיון לחשוף כביכול את יחסי הכוח, לבעיין (problematize) אותם ולערער עליהם, אך בפועל נעשית דה-פוליטיזציה של יחסים אלו.

עדי אופיר מגדיר דה-פוליטיזציה כ"ייצוג של יחסי שליטה כאילו היו נורמליים וטבעיים, הפיכתם למובנים מאליהם" (שם). ואולם יש הבדל בין מערכת שאין בה עניין בפוליטי, כלומר מערכת שמציגה את יחסי הכוח כטבעיים, לעומת מערכת שנמצאת לכאורה בבדיקה מתמדת ויש עניין בהצגתה כאתר המאפשר שינוי מתמיד, והיא נתפסת כבעלת דימוי עצמי של מערכת מכילה שיש בה מודעות לפוליטי שללה. לפיכך בפסטיבל עכו נפער פער בין הגבולות המוצהרים של המערכת, שכביכול סורטטו על ידי היצירות והיוצרים החריגים שהוכנסו פנימה, לבין הגבולות בפועל, שצורות ויוצרים חריגים שהודרו ונותרו בשולי המערכת ומחוץ לה מאתגרים אותם. אם כן, בפסטיבל עכו מתרחש בפועל תהליך של דה-פוליטיזציה, במינונים משתנים, שמטשטש ומסתיר את הפער בין החריגים שעוכלו פנימה לבין אלה שנותרו בחוץ או מוקמו בשולי הפסטיבל.

תאטרון אחר והחריג: צורני ותוכני

את המונח "תאטרון אחר" שבכותרת הפסטיבל טבע עודד קוטלר, מייסד הפסטיבל ומנהלו הראשון (בשנים 1980–1982). קוטלר ביקש מונח אחד שיכיל קשת רחבה של מונחים המציינים עשייה תאטרונית מחוץ לזרם המרכזי, כגון אוונגרד, פרינג', תאטרון אלטרנטיבי

העיר המארכת, שבה כבר דנתי בהרחבה (שם טוב 2007) ואני ממשיך לחקור אותה בקבוצת "מדיניות ציבורית ורב-תרבותיות", הפועלת כיום במכון ון ליר בירושלים.

עדי אופיר (2001) מראה כיצד המדינה, השוק והמדיה מנסים לחלחל אל התארגנויות של חברה אזרחית ולמסד אותן, כביכול מתוך מגמה לשרת את מטרותיהן המקוריות, אך בכך לפוגג את ההתנגדות או הערעור. נראה לי שמהלך דומה מתרחש בפסטיבל עכו, שנוצר על ידי הממסד התאטרוני והשלטוני כדי לתת במה ליוצרי תאטרון מחוץ לזרם המרכזי, וכך, במסווה של תמיכה בהם, הוא מפוגג את ההתנגדותם לזרם המרכזי ואת ערעורם על ההגמוניה שלו.

וניסיוני ועוד. תאטרון אחר אמור אפוא לאגד יצירות, סגנונות ויוצרים הפועלים אחרת מהמקובל בזרם המרכזי, אם מבחינה צורנית ואם מבחינה תוכנית.⁴ חוקרי תאטרון שמאפיינים את מגוון המונחים בקשת הרחבה שמכונה תאטרון אחר עורכים מיונים וסיווגים העומדים על ההבחנה שבין צורני לתוכני (Aronson 2000; Graver 1995). באופן כללי, אחרות צורנית מבקשת להתנגד לצורות המקובלות בזרם המרכזי ולערער עליהן, ולחולל שינויים וחידושים באמצעי המבע של המדיום בלבד. אחרות תוכנית, לעומת זאת, מבקשת להשפיע על הסדר ועל המציאות החברתית ולעצב שינויים וחידושים באמצעות התכנים המוצגים במדיום התאטרוני.

לכן, נוסף על טענתי העיקרית שהמערכת אינה יכולה להיות אינקלוסיבית לחלוטין, אני מבקש לטעון שלחריג במערכת אמנותית יש שני מובנים: צורני ותוכני. ייתכן שחריגות תבוא לידי ביטוי בממדים שונים, ולכן תופעה מסוימת תיתפס כחריגה במקדמ מסוים שלה ולא בממדים אחרים, ובהתאמה אפשר להצביע על חריגות חלקית ובעקבותיה על פוליטיזציה חלקית. אפשר אפוא לראות רצף (continuum) ותנועה של תופעות במערכת מסוימת מחריגות מלאה לחריגות חלקית ולחוסר חריגות, כלומר להתאמה למערכת. טענה זו היא פועל יוצא מאפיונו הארעי של הפוליטי, שעלול להיספג ולהיבלע במערכת, כלומר ההיבלעות פנימה היא הדרגתית ואפשר לציין את שלביה.

תאטרון אחר הפועל בעיקר בכיוון הצורני מבקש לחרוג מהמקובל בזרם המרכזי, להתנגד לו, לערער עליו ולחדש צורות ואמצעי מבע תאטרוניים על ידי מיקום היצירה בחלל לא קונבנציונלי; זניחת הטקסט הכתוב לטובת עבודת סדנה שמתוכה עולה היצירה; שיטות משחק שונות מהשיטה הריאליסטית המקובלת; שיתוף הקהל; יצירה בין-תחומית כמו שימוש במדיה חדשה (אינטרנט) ועוד. תאטרון אחר הפועל בעיקר בכיוון התוכני מבקש לחרוג מגבולות המדיום אל המציאות החברתית. הוא רותם את המדיום לעיסוק בנושאים חריגים, נסתרים ומטושטשים בזרם המרכזי, או נוקט עמדה חריגה וביקורתית במידה זו או אחרת כלפי נושאים ידועים ומדוברים. חריגותו התוכנית מתבטאת בעיקר בעמדתו כלפי המציאות החברתית ובאופן שהוא מנסח אותה ביצירה. אם כן, לפנינו ארבע אפשרויות לשילוב של הצורני והתוכני: חריגות צורנית ותוכנית; חריגות צורנית בלבד; חריגות תוכנית בלבד; חוסר חריגות בשני הממדים. אפשרויות אלו נעות מחוסר חריגות לחריגות חלקית ולחריגות מלאה. ואולם לפני שאפרט כיצד האפשרויות הללו באות לידי ביטוי בניהול האמנותי של הפסטיבל, אדון בקצרה בפסטיבל עכו ובמבנהו.

⁴ תפיסתי את צמד המונחים צורה ותוכן אינה בינארית ונוקשה, והיא מקבלת את הביקורת הפוסט-סטרוקטורלית. כפי שאראה בהמשך, הקשר בין שני המונחים הוא הכרחי ובעל כמה ממדים, וההבחנה ביניהם היא לצורך אנליטי בלבד. בספרות המחקר קטבים אלו מנוסחים במונחים של "האמנות מול המציאות" או "האסתטי מול האידיאולוגי". כדי לא ליצור בלבול מושגים, בעיקר בין ה"פוליטי" ל"אידיאולוגי", אני מעדיף להשתמש בצמד צורה ותוכן, אף שהוא ארכאי במקצת. בהמשך אשוב ואתייחס לתיאוריות שונות המנסחות את המתח שבין חריגות צורנית לתוכנית.

פסטיבל עכו: הכלה והדרה

פסטיבל עכו נוסד ב-1980 והוא מתקיים מדי שנה בשנה בחול המועד סוכות, בעכו העתיקה, בעיקר במתחם אולמות האבירים. הפסטיבל הוקם למען יוצרים שאינם מקבלים תמיכה ממוסד התרבות, בדרך כלל אמנים בתחילת דרכם או אמנים ותיקים שבמובנה בוחרים ליצור מחוץ למרכז. היוצרים מגישים את מועמדותן של עשרות הצגות ומחזות מקור לתחרות, שהיא המסגרת העיקרית והיוקרתית של הפסטיבל ובה כעשרה מופעים. במסגרת זו מחלקים פרס כספי להצגה הזוכה, וציונים לשבח בלבד לקטגוריות כמו בימוי, כתיבה, משחק, עיצוב וכדומה.⁵ ההצגה הזוכה מקבלת זמן מסך בתקשורת ובקרב מבקרי התאטרון. ההצגות המשתתפות בתחרות מקבלות גם ליווי מקצועי של המנהל האמנותי של הפסטיבל ושל חברי הוועדה האמנותית. לעתים הפסטיבל אינו מקבל לתחרות הצגה מסוימת, אך מאפשר לה להופיע במסגרות אחרות שלו, כגון אירועי חוצות, "החממה", "במת דו-קיום", "במה לעולים", "אירועים מיוחדים"⁶ ועוד, בתקציב קטן וביחסי ציבור צנועים. נוסף על כך יש בפסטיבל הצגות אורחות, שאינן מופקות על ידיו, המיועדות מראש להשתתפות במסגרות שמחוץ לתחרות, כמו אירועי חוצות, מופעים מחוץ לארץ, תאטרון קהילתי או מופעי פנים של יוצרים עצמאיים.

מכאן שחברי הוועדה האמנותית והמנהל האמנותי שבראשם הם שמגדירים מהו תאטרון אחר⁷ וקובעים את גבולות החריגה הצורנית והתוכנית מן הזרם המרכזי שיקבע הפסטיבל ליוצרים במסגרתו. מבחינה צורנית הגדרתם עוסקת בשאלות האלה: עד כמה תאטרון אחר מאתגר את רכיבי היסוד של המדיום — שחקן, קהל, חלל וזמן? עד כמה הוא מרחיב את גבולותיו למדיומים שכנים כמו מחול, וידאו-ארט, מיצג, מוזיקה, אמנות פלסטית ועוד? האם מופעים כאלה עוד ייתפסו כתאטרון? עד כמה תאטרון אחר אמור לעמוד בקריטריונים המקצועיים? האם תאטרון קהילתי למשל יתקבל לפסטיבל או יישאר בחוץ בשל חובבנות? מבחינה תוכנית, הגדרתם עוסקת בשאלות האלה: עד כמה התאטרון עוסק בנושאים חריגים או

⁵ חלוקת הפרסים השתנתה במהלך השנים, והיום ישנם גופים ציבוריים מלבד הפסטיבל שמעניקים פרסים למשתתפים. קרן תרבות אמריקה ישראל לדוגמה מעניקה פרס ל"יוצר המבטיח", המיועד בעיקר לבמאי או למחזאי, ו"שחקנים מבטיחים" זוכים במלגות של סדנאות הבמה.

⁶ מדובר רק במבחר דוגמאות, משום שהמסגרות שמחוץ לתחרות וכינוייהן משתנים מפעם לפעם לפי החלטת המנהל המכהן באותה העת.

⁷ ואולם רפרטואר הפסטיבל מתעצב בידי המנהל האמנותי וחברי הוועדה לפי אילוצים הנובעים מן הצורך לתמך בין כמה וכמה גורמים: נציגי משרד התרבות ועיריית עכו המתקצבים את האירוע; מבקרי התאטרון והצופים; הקהילה המארחת (ראו Sauter 2007). נציגי הגופים המתקצבים, לדוגמה, מנסים לא פעם להתערב בבחירת ההצגות ולדחות או לדחוק לשוליים יוצרים שנתפסים כפוליטיים מדי, כלומר ביקורתיים כלפי המציאות החברתית; המבקרים והצופים שופטים לא פעם את הפסטיבל על פי אמות המידה האמנותיות של הזרם המרכזי; ומקצת חברי הקהילה המארחת טוענים שהם מודרים לשולי הפסטיבל או שלא משתפים אותם באירוע.

נוקט עמדה חריגה וביקורתית כלפי נושאים שעל סדר היום הציבורי? עד כמה היצירה מתנגדת למובן מאליו, לטבעי ולמקובל במציאות החברתית, מערערת עליו ומטילה בו ספק? את הפסטיבל הקימו גופים ממשלתיים וציבוריים, והם שמתקצבים אותו ומנהלים אותו.⁸ רוב מנהליו האמנותיים נמנים עם הזרם המרכזי של שדה התאטרון הישראלי; רוב היוצרים לעומת זאת הם כאמור צעירים בתחילת דרכם או אמנים ותיקים שבוחרים ליצור מחוץ לזרם המרכזי (שם טוב 2007). כפי שבורדייה (2005) מסביר, בשדה התאטרון ניטש מאבק בעיקר על הון כלכלי (תקציבים) ועל הון סמלי (יוקרה, הכרה והערכה) בין מרכז השדה, מוסדותיו ויוצריו הוותיקים לבין היוצרים שמקורם באו – הצעירים והחדשים שנמצאים מחוץ למרכז. תולדות השדה הן רצף המאבקים שהתחוללו ומתחוללים בו והמאפשרים להבין את חלוקת ההון בו.

דן אוריין (2008) מנתח את שדה התאטרון הישראלי והמאבקים הניטשים בו בין שבעת התאטרונים הרפרטואריים שבמרכז השדה ובין היוצרים הצעירים שמחוץ לו. הוותיקים מנסים לשמר את הונם הסמלי בין היתר באמצעות המונופול על ההגדרות המקצועיות של מדיום התאטרון ועל אמות המידה המאפיינות יצירה איכותית ראויה. מונופול זה שייך לקובעי הטעם המגדירים את המקובל לעומת החרג, האיכותי מול הירוד, וקובעים אם יצירה מסוימת שייכת בכלל למדיום התאטרון. קובעי הטעם בשדה הם סוכנים בעלי הון סמלי רב המאפשר להם לקבוע פרמטרים לשיפוט ולהעניק הכרה ולגיטימציה ליוצרים ולצורות אמנותיות או לחלופין לדחותם ולגנותם וכך לחולל – או למנוע – שינויים בשדה. קובעי הטעם הם יוצרים חשובים, מבקרי תאטרון ידועים, אנשי אקדמיה בני סמך או דמויות מפתח חשובות הנותנות את הטון בשדה התאטרון, ובהכרתם ביוצר או ביצירה או במניעתה מהם יש כדי להשפיע על ערכם הסמלי.

אם כן, בפסטיבל מתחולל מפגש ממשי בין שתי קבוצות יריבות אלו, כשידו של הזרם המרכזי נמצאת על ברז המשאבים החומריים והסמליים גם יחד. בורדייה טוען שהמאבק בשדה מתארגן לעתים קרובות לפי ניגודים שונים בין המסחרי לאמנותי, העילי לעממי וכיוצא באלה (בורדייה 2005, 159; Bourdieu 1996). בפסטיבל עכו, בשל מגבלות תקציב,⁹ הניגוד העיקרי הוא בין החרג לכלל מבחינה צורנית ותוכנית. ניגוד זה התגבש בפסטיבל מתוך גישות הניהול השונות שלאורן ניסחו המנהלים האמנותיים את אמות המידה להכלה ולהדרה של יוצרים.

אנסח כעת את הטענה המרכזית שוב, לאור ההבחנה בין צורני לתוכני: ההיררכיה של מסגרות הפסטיבל היא האמצעי העיקרי להכלה ולהדרה של יוצרים ויצירות. במרבית

⁸ משרד התרבות מממן 50 אחוזים מתקציב הפסטיבל, עיריית עכו מממנת 25 אחוזים; שאר המימון בא מגופים ציבוריים כמו עמותות וארגונים, מגופים מסחריים וממכירת כרטיסים. תקציב הפסטיבל עומד בממוצע על שלושה מיליוני שקלים.

⁹ לשם השוואה, להצגה המשתתפת בפסטיבל במסגרת התחרות מוקצבים כ-50,000 שקלים, ואילו הפקת הצגה בתאטרון הרפרטוארי בזרם המרכזי עלותה כ-500,000 שקלים.

השנים היתה הגדרת התאטרון האחר מצומצמת, והותירה יוצרים ויצירות מחוץ לתחרות, בין שמיקמה אותם במסגרות המשנה, פחותות הערך הסמלי והכלכלי כאחד, ובין שתפסה אותם כלא איכותיים או כלא רלוונטיים לפסטיבל והדירה אותם ממנו לחלוטין. לעתים הוכללו יצירות שהיו חריגות מבחינה תוכנית בלבד, ולעתים נדירות ביותר היתה הגדרת התאטרון האחר של הוועדה האמנותית ומנהלה אינקלוסיבית דיה, ואפשרה הכלה של חריגות צורניות ותוכניות גם יחד. הגדרה מצומצמת של התאטרון האחר קירבה את הפסטיבל לאמות המידה של הזרם המרכזי, הדירה ממנו את החריגים והצליחה ליצור דימוי עצמי של מערכת המודעת לפוליטי שלה, אף על פי שלאמיתו של דבר היא משתיקה ומטשטשת אותו.

“תאטרון אחר” והגדרתו לפי ארבע גישות: בין החריג הצורני לחריג התוכני

כאמור, בניגוד שבין החריג (היוצא מן הכלל) לכלל ייתכנו ארבע אפשרויות של שילוב הממד הצורני והמדמד התוכני: היעדר כל חריגה; חריגה תוכנית בלבד; חריגה צורנית בלבד; חריגה צורנית ותוכנית. בפסטיבל עכו כל שילוב הרחיק או צמצם את גבולות הגדרת המונח תאטרון אחר. שתי האפשרויות הראשונות היו דומיננטיות ומתחרות בפסטיבל בפרט ובשדה בכלל לעומת השתיים האחרונות. להלן אדגים את האפשרויות האלה באמצעות דוגמאות מתולדות הפסטיבל.

תאטרון אחר שאינו חריג כלל

ניהול אמנותי המעדיף היעדר כל חריגה זונח לאמיתו של דבר את המונח תאטרון אחר, ומבקש לעצב תאטרון איכותי אך ורק על פי אמות מידה צורניות התואמות את אמות המידה של הזרם המרכזי. הוא מבקש להפריד לחלוטין בין הצורני לתוכני ולגבש אוטונומיה של הצורני. עמדה זו מציבה חיץ ברור בין העולם החיצוני לבין האמנות המגבשת לה אוטונומיה מוחלטת. היצירה האמנותית נשפטה אך ורק על פי ערכים צורניים הקשורים בדרך כלל למבנה, למורכבות, לעיצוב יחסים ודימויים וכדומה. ערכים פוליטיים, מוסריים, חברתיים וקהילתיים של היצירה נותרים חסרי רלוונטיות ליצירה ולשיפוט.

אלה ממנהלי הפסטיבל שנוקטים עמדה זו מבקשים להיראות ולהיתפס כמי שפועלים מתוך שיקולים מקצועיים גרידא, המרחיקים את הפוליטי ויוצרים מרחב א-פוליטי. בפועל, מנהלים אלו תופסים את הפסטיבל כמעין “תאטרון רפרטוארי קטן”, והמחזות שהם מקבלים לפסטיבל עומדים באמות המידה של הפקות המועלות באולמות הקטנים של התאטרון הרפרטוארי.¹⁰ בעקבות החיץ האוטונומי שגישה זו מקימה בין צורות, סגנונות ומדיומים,

¹⁰ לתאטרון הרפרטוארי יש כמה חללים בגדלים שונים. הפקות מעוטות אמצעים אמנותיים וכלכליים מועלות בדרך כלל באולמות הקטנים, כמו הבימרתף של הבימה, אולמות 2 ו-3 של תאטרון חיפה, המרתף העליון של בית לסין (במבנה הישן ברחוב ויצמן). בדרך כלל מדובר במחזה למספר קטן של שחקנים או מחזה שמסיבות שונות מידת הצלחתו הקופתית אינה ודאית.

היא מחזקת את החלוקה ההיררכית למסגרות בפסטיבל ומרחיקה חריגים צורניים ותוכניים למסגרות משנה, וכמה מהם היא דוחה כליל. לא מעט מנהלים במהלך שנות הפסטיבל הפרידו בין הצורה לתוכן והתאימו את הפסטיבל לאמות המידה של הזרם המרכזי. באמצעות זניחת המונח תאטרון אחר ומסגור היררכי הם עשו דה־פוליטיזציה שטשטשה ובלעה את פוטנציאל ההתנגדות של העשייה התאטרונית שמחוץ לזרם המרכזי.

לתום לוי, שהיה המנהל האמנותי של הפסטיבל בשנים 1984 ו־1985, היה חשוב שהפסטיבל בניהולו יהיה "יותר מקצועי ומעניין, ופחות אחר... עשיתי זאת במודע, כדי למשוך בעלי רמה, שלא יפחדו לבוא לעכו" (ילוב 1985). "בעלי רמה" הם יוצרים ותיקים, בעיקר מהזרם המרכזי.¹¹ ואכן, הפסטיבל שבניהולו היה "מקצועי" על פי אמות המידה של הזרם המרכזי, כפי שהחמיאו המבקרים.¹² בריאיון עמו¹³ טען לוי שפסטיבל עכו אמור להרחיב את המנעד הסגנוני שהיה אמור במקור להתקיים בתאטרון הרפרטוארי. מאחר שהתאטרון הרפרטוארי מתנער ממחויבות זו, הפסטיבל ממלא את התפקיד, ועל כן לוי, בכוונת מכוון, ניהל את הפסטיבל כ"תאטרון רפרטוארי קטן". בהתאם לגישתו, המיצג (performance art) אינו שייך במובהק למדיום התאטרוני, ולכן בשנתו השנייה (1985) הפריד אותו לוי מהתחרות ודחק אותו למסגרת המשנה "מיצג היום", ולא זו בלבד, אלא הדגיש שגם במסגרת זו נדרשו המיצגים שהתקבלו להיות כפופים לערכים דרמטיים, כלומר לקריטריונים תאטרוניים של הזרם המרכזי.

ערן בניאל, המנהל האמנותי של הפסטיבל בשנים 1988 ו־1989, טען כי "מוטב יעסקו להם היוצרים בכל עניין שיחפצו... ובלבד שיביאו לפסטיבל חומרים שיהיו בסיס ליצירת הצגות ואירועים מרתקים וחגיגת תאטרון מלהיבה" (בניאל 1989, 40). בניאל העדיף אפוא תפיסה א־פוליטית צורנית ותוכנית, המבקשת להכיל קריטריונים מקצועיים בלבד. השימוש בשמות התואר "מרתק" ו"מלהיב", האופייניים לשיח הזרם המרכזי, מדגיש עד כמה היה חשוב שהיצירות יתחבבו על הקהל יותר מאשר ינסו לאתגר אותו, כלומר שהקריטריונים לעיצוב המסגרות השונות ולקבלת יצירות לאותן מסגרות ייגזרו מתפיסת הזרם המרכזי. "לקהל הנפלא של עכו... מגיעות חוויות תאטרון מ־ק־צ־ו־ע־י", אמר בניאל בריאיון לעיתון העיר ואף הדגיש במפורש את יחסו לפוליטי: "אני לא חייב שיכאב לי תמיד במסגרת קונספט לאומי", בייחוד שבפועל "היו ארבעה חומרים בעלי אופי פוליטי מהסוג של פלקט הנאבק עם המצב, וכולם היו איומים" (אוריין 1988). באופן כללי טען בניאל כי רק "לעיתים רחוקות מצליחים אמנים להגיב מיידית, ביצירה מעמיקה ובעלת ערך, לאירועים מסעירים סביבם" (בניאל 1989, 40). אם כן, חיבור בין הצורני לתוכני לא רק שאינו מחויב לדעת בניאל, אלא

¹¹ לדוגמה, השחקנים הוותיקים יוסי ידין וגבי עמרני שיחקו במחזה הביכורים של עירא דביר העקדה (1984) וזכו בציון לשבח על משחקם. המחזה גם עובד לסרט טלוויזיה בהשתתפותם.

¹² ראו למשל מיכאל הנדלזלץ (1984) המכריז על "הטוב בפסטיבלי עכו" או נורית יערי וגליה שיפמן (1984) המברכות את תום לוי על "הרמה הגבוהה יחסית השנה של הפסטיבל".

¹³ ריאיון של המחבר עם תום לוי, 25.11.2004.

אף עלול לפגוע בערך היצירה וברוב המקרים התוצרים יהיו שטחיים ותעמולתיים, ולכן כמעט לא היה בפסטיבל של בניאל כל חריג תוכני, בעל פוטנציאל לחשוף את הפוליטי, כמו עיסוק בנושאים מושתקים ונקיטת עמדה ביקורתית כלפיהם.

אצל תום לוי, בניאל ומנהלים אחרים השתכלל מסגור הפסטיבל עד שבשנת 1991 היו לצד התחרות גם "אירועים מיוחדים" של יוצרים ותיקים מהזרם המרכזי,¹⁴ "החממה" – תחרות קטנה ליוצרים צעירים – ואירועי חוצות. כך הורחקו מקצת היוצרים הצעירים שלמענם נוסד הפסטיבל מהתחרות אל "החממה", ואילו יוצרים מבוססים מהמרכז "כבשו" לעצמם מקום בתחרות ובאירועים מיוחדים. רוני ניניו, שניהל את הפסטיבל בשנים 1998–2000, המשיך בתהליך המסגור והוסיף מסגרת תחרותית למופעי רחוב, ובשנת 2000 אף חידש מסגרות ליוצרים עולים ("עלייה בעכו") וליוצרים ערבים ("במה להצגות בערבית"). וכך, ברטוריקה ש"אנו חיים בחברה רב-תרבותית", ביקש "להכיר לישראלים את התאטרון הערבי ואת התאטרון של העולים – ולהכיר לערבים ולעולים את התאטרון הישראלי [ההדגשות שלי]" (מירון 2000), בשעה שלאמיתו של דבר הרחיק אמנים שאינם יוצרים בעברית לשולי הפסטיבל והפחית כך את התקציב שקיבלו ואת יחסי הציבור שלהם.¹⁵ הפרדת האמנים על בסיס לאומי-אתני מרחיקה אותם מהגישה להון הסמלי ומצמצמת את אפשרותו של הפוליטי הצורני והתוכני להפציע.

תאטרון אחר – חריג תוכני בלבד

גישה דומיננטית אחרת בניהול הפסטיבל היא הגישה המבקשת את החריג התוכני, החושף נושאים מושתקים או נוקט עמדה ביקורתית כלפיהם. בדרך כלל בגישה זו הצורני נרתם כולו לאמירה הפוליטית של היצירה ונבלע בתוכה, כלומר יש ויתור על חריגות צורנית העלולה להרחיק את הקהל או להקשות עליו לפענח את האמירה הפוליטית של המופע. משום כך, ככל שחשוב יותר ליוצר להביע את ביקורתו על המציאות הבערת, הוא מוותר על חדשנות והתנגדות צורנית. במילים אחרות, גישה זו מבכרת פוליטיזציה חלקית באמצעות החריג התוכני ומשתמשת לשם כך בצורות דומיננטיות מקובלות של הזרם המרכזי. מנהלים אמנותיים שבחרו בגישה זו ויתרו על האפשרויות הצורניות החריגות המקופלות במונח תאטרון אחר והעדיפו מופעים ומחזות העוסקים במציאות הישראלית, שסיפקה ומספקת לאורך שנות הפסטיבל לא מעט חומרי גלם ליצירה. ואולם בשל ויתור על חריגות צורניות,

¹⁴ במסגרת זו ביימה רינה ירושלמי את המלט, ובעקבות ההצלחה הן אצל הקהל והן אצל הביקורת אומצה ההפקה לרפרטואר של תאטרון הקאמרי במרכז.

¹⁵ למסגרת התחרות הוקצבו 529,462 שקלים, וכל הפקה קיבלה בממוצע כ-66,000 שקלים; ל"עלייה בעכו" הוקצבו 150,000 שקלים ממשרד הקליטה, וכל הפקה קיבלה בממוצע 50,000 שקלים; "במה להצגות בערבית" קיבלה 39,320 שקלים מהמחלקה הערבית במשרד החינוך והתרבות, וכל הפקה קיבלה כ-13,000 שקלים בממוצע. אי-השוויון הבולט לעין בין יוצרים יהודים ותיקים ליוצרים עולים וערבים מעיד שנוסף על ההון הסמלי של כל מסגרת, להיררכיה בין המסגרות יש גם משמעות כלכלית מובהקת (שם טוב 2007, 314–315).

בדומה לקודמיהם שוויתרו כליל על כל חריגה שהיא, גם הם מנהלים את הפסטיבל כ"תאטרון רפרטוארי קטן".

שמעון לוי, המנהל האמנותי של הפסטיבל בשנים 1986–1987, הוא הנציג הבולט ביותר של גישה זו,¹⁶ ודעתו הנחרצת נגד הגישה הראשונה באה לידי ביטוי בשנת 1988, בחילוקי הדעות בינו ובין מחליפו ערן בניאל. כנגד גישתו השמרנית של בניאל, המייצגת את שדה התאטרון בסוף שנות השמונים, כשהאינתיפאדה הראשונה היתה בשיאה, טען שמעון לוי שיש תחושה של "בכלל-נמאס-כבר-תאטרון-פוליטי-פלאקטי-רלוונטי" (לוי 1989, 35).¹⁷ הוא ראה מגמה זו גם בפסטיבל 1988: "דלות רבה הורגשה במסרים כלכליים, חברתיים, פוליטיים, אידאיים. דהיינו כל התחומים המחייבים מגע ממשי עם הזולת... 'השתבללות' היתה מושג מפתח" (שם). במילים אחרות, לטענתו, דחיית התאטרון המגיב למציאות החברתית היא דה-פוליטיזציה המשתמשת ברטוריקה פרופסיונלית גרידא, כלומר ממסדת את הדרת החריג התוכני בנימוקים מקצועיים.

כשהיה המנהל האמנותי של הפסטיבל טען שמעון לוי שפסטיבל עכו אמור "להיות שמורת טבע של תרבות ישראלית" (פריד 1987), ויצא נגד המגמה המסחרית-בידורית של הזרם המרכזי. הוא ציין כי חשוב שהיצירה בעכו תהיה בעלת "רלוונטיות במובן הרחב, לאו דווקא הדוקומנטרי המיידית" (שם), ואף אמר: "בשבילי אין תאטרון אחר" (שוחט 1987). ואכן, הרפרטואר שהציע נטה לריאליזם חברתי שהכפיף את הצורני לטובת החריג התוכני, והסתייגותו מהמונח תאטרון אחר משקפת את תפיסתו, שלפיה הפסטיבל אינו אלא תאטרון רפרטוארי קטן המנסה להשלים את החסר ולמלא את התפקיד שנועד במקור לזרם המרכזי עצמו.

המחזה *עזתים* (1987) של מוטי בהרב הוא דוגמה מובהקת לגישה זו. במרכז המחזה פועלים פלסטינים מעזה העובדים באופן בלתי חוקי בתל-אביב, והיחסים הבלתי שוויוניים בינם לבין החברה בישראל באים לידי ביטוי על הבמה בעיקר ביחס המורכב והמשפיל של המעביד היהודי ושל חיילי משמר הגבול. הפלסטינים מנסים להקים לעצמם בית בבניין נטוש ביפו, אך בעקבות השפלות מהמעביד היהודי ומחיילי משמר הגבול הם מחליטים להטמין מטען חבלה על פי אות סמוי שיקבלו ברדיו: "אבו-עאמר מחכה בג'נין" – סיסמה

¹⁶ גישה זו החלה להתגבש כבר בזמנו של עודד קוטלר, המנהל האמנותי הראשון של הפסטיבל. בשנת 1982 השתתפו בתחרות לא מעט הצגות שהגיבו לפינוי ימית ולמלחמת לבנון הראשונה, שהבולטת בהן היא *תשמ"ד* מאת שמואל הספרי. המחזה עוסק בארבעה מתנחלים המתבצרים במקלט באחת ההתנחלויות המיועדות לפינוי בתשעה באב תשמ"ד ומחליטים לבסוף לפוצץ את הבונקר עליהם ועל המפנים גם יחד. המחזה זכה בפרס הראשון והוצג ברחבי הארץ לאחר הפסטיבל. המחזה זיכה את הספרי ואת שחקניו (חנה אזולאי ויגאל נאור) בכרטיס הכניסה לתאטרון הרפרטוארי. בשנת 1990 חזר הספרי לפסטיבל עכו בתורת מנהל אמנותי, ואימץ גישה דומה.

¹⁷ בסוף שנות השמונים הפיק התאטרון הרפרטוארי מחזות זמר שהתרחקו מהמציאות הבערת של האינתיפאדה הראשונה, כמו *עלובי החיים* שהוצג בקאמרי ב-1987 או *סלאח שכתי* שהוצג בהבימה ב-1988.

טעונה משמעות סימבולית המסמנת שאבו־עמאר (הלוא הוא יאסר ערפאת) קורא למרד. האות מושמע מאוחר מדי, חיילי משמר הגבול רודפים אחרי הפלסטינים, וכולם מתפוצצים בדירה הנטושה. הבית הנטוש ביפו, הניסיון לבנותו והפיצוץ המכלה ערבים ויהודים גם יחד ביטאו את התרעתו של בהרב מפני מרד פלסטיני העתיד לגרום הרס רב וניבאו את האינתיפאדה הראשונה שפרצה כחודשיים לאחר הפסטיבל.

תהליך כתיבת המחזה היה ייחודי (רשף 1987). בהרב הקים קבוצה של פלסטינים מעזה ועיצב את חומרי המחזה מתוך העבודה התאטרונית אֶתם. הקבוצה התפרקה לאחר חצי שנה. הוא ניסה להקים קבוצה של ערבים ישראלים כדי להעלות את המחזה, אך גם ניסיון זה לא הצליח. לבסוף העלה את ההצגה עם שחקנים יהודים וערבים. המחזה התקבל לתאטרון הבימה, אך העלאתו עוכבה. בהרב פנה לבית לסין, ורק כשקיבל ממנו תשובה שלילית החליט להציג את המחזה בפסטיבל עכו.

התמונה שהציגה את התאכזרות שוטרי מג"ב לפועלים פלסטינים עוררה סערה: הקהל סירב להאמין שאירוע כזה אכן יכול להתרחש במציאות (פז 1987). הצגה זו ואחרות בתחרות (זונה ציונית, ביקורת חצות) עוררו עליהן הן את זעמם של חברי מועצת עיריית עכו מהימין והן את זעמם של מבקרי התאטרון ושל הקהל. תגובה זו מצביעה על תהליך של פוליטיזציה (חלקית) של הפסטיבל: חשיפת המצוקה ויחסי הכוח האלימים בין יהודים לבין פלסטינים מהשטחים בימים שלפני האינתיפאדה הראשונה, עיסוק בנושאים אלו והצגתם באופן שונה מהרגיל בזרם המרכזי. עיכוב העלאתו של המחזה בתאטרון הבימה וסירובו של בית לסין להעלותו מדגישים את תפקידו של הפסטיבל בשדה בזמן ניהולו של שמעון לוי: מרחב שמנקז אליו חריגים תוכניים ובכך מאפשר חשיפה חלקית של הפוליטי. העלאת הצגה זו ועוד הצגות דומות בפסטיבל 1987, כחודשיים לפני פרוץ האינתיפאדה הראשונה, מדגישה את הרגישות של היוצרים לנושא מושתק ובווער זה, שחשיפתו היתה מהלך של ערעור שעורר התנגדות של הצופים.

תאטרון אחר – חריג צורני ותוכני

תאטרון אחר שהוא חריג צורני ותוכני גם יחד נתפס כתאטרון הרוותם את ההתנגדות, הערעור והחדשנות של אמצעי המבע התאטרוניים לטובת חשיפת נושאים מושתקים או הבעת עמדה ביקורתית כלפיהם, ובכך מאפשר לפוליטי להפציע (Aronson 2000; Graver 1995). תאטרון כזה חושף את המציאות החברתית על ידי ניפוץ גבולות המובן מאליו של הקהל. חשיפת יחסי הכוחות על הבמה נעשית על ידי חשיפת מנגנון הייצוג התאטרוני. שימוש חריג בטכניקות משחק, בימוי ועיצוב המנוגדות למקובל בזרם המרכזי, מונע את הקהל מהזדהות עם העולם הבדיוני שעל הבמה. החריגות הצורניות והתוכניות גורמת לקהל ריחוק, זרות וניכור מהמוצג על הבמה וכך מאפשרת לקהל לראות מעבר למובן מאליו שעוטף אותו ומגביל את ראייתו, כלומר מאפשרת את הפוליטיזציה המלאה של מה שנראה טבעי ומובן מאליו במציאות ואת חשיפתו כמובנה היטב בחברה. רק שניים מהמנהלים האמנותיים של

הפסטיבל נטו עד כה לגישה זו, והם דודי מעיין שניהל את הפסטיבל ב-1995 ועתי ציטרון שניהל אותו בשנים 2001–2004. הם עודדו חריגות צורנית ותוכנית, הרחיקו את הפסטיבל מהזרם המרכזי ואפשרו פוליטיזציה שלו. הם נתנו במה לסגנונות וסוגות אלטרנטיביים ואפשרו ליוצרים בין-תחומיים להיכנס לפסטיבל ולהטביע בו את חותמם.

דודי מעיין, יליד עכו, חזר להתגורר בעיר בשנת 1984 וייסד בה עם אחרים את "המרכז לתאטרון עכו", תאטרון אלטרנטיבי המושפע מתפיסותיהם של ארטו, גרוטובסקי, שכנר¹⁸ ואחרים ומשלב שיטת משחק ייחודית וחריגה ותפיסת עולם פוליטית רדיקלית.¹⁹ בהתאם לכך גם ניהל את הפסטיבל והרחיק אותו מגישת "התאטרון הרפרטוארי הקטן", מתוך רצון לעודד "מגמה של צמיחת תרבות חלופית. עכו איננה, ואיננה יכולה להיות, מסדרון לתאטרון יותר מקובל. עכו היא זירת-מעבדה בה ניתן לבדוק את שורשי התאטרון, כנגד התאטרון נטול השורשים, שכולנו מרבים לצרוך" (בר-קדמא 1995). השימוש בצירוף "תרבות חלופית" ובדימוי המעבדה, אף שכבר נשחק לא מעט בשיח התאטרוני, מעיד על ציפייתו שהפסטיבל ישמש מעבדה אמנותית סטריילית, חסינה להפרעות מבחוץ, שביכולתה לחשוף בניסוייה הצורניים תכנים מושקעים של המציאות החברתית, ולא זו בלבד, אלא גם לשרטט באמצעות החריג הצורני והתוכני אלטרנטיבי תרבותית לזרם המרכזי השותף בשעתוק הסדר הקיים ולאפשר פוליטיזציה מלאה של שדה התאטרון.

בשנים 1992–1994 היה יעקב אגמון המנהל האמנותי של הפסטיבל; מעיין היה אז חבר בוועדה האמנותית והיה שותף לביטול המסגרות ולהכנסת כל ההצגות למסגרת תחרותית אחת. בשנת 1995 התמנה מעיין למנהל אמנותי במקום אגמון (שקיבל לידיו את ניהול הבימה). מעיין ביטל את התחרות, צמצם מאוד את הליווי האמנותי ונתן ליוצרים חופש אמנותי. רפרטואר הפסטיבל שניהל התאפיין במופעים מסוגות ייחודיות ובסגנונות ייחודיים, מופעים המתרחשים בחללים פתוחים, משתפים את הקהל, מטשטשים את הגבולות בין בדיון למציאות ובין שחקן לדמות ועוד. כך לא היתה הבחנה היררכית בין מיצג, תאטרון רחוב ואירועי חוצות ובין מופעי פנים. זה השינוי הרדיקלי ביותר שנעשה בפסטיבל מאז ועד היום. ביטול התחרות, הסרת המסגור ההיררכי וצמצום הליווי האמנותי למינימום אפשרו הכלה מלאה של החריגים. החריגות הצורניות והתוכניות אפשרו פוליטיזציה מלאה של הפסטיבל, הרחיקה אותו מהזרם המרכזי וסימנה אותו כאלטרנטיבי בשדה התאטרון.

¹⁸ אמנים שקראו לפוליטיזציה של התאטרון הבורגני הממוסד הריאליסטי-פסיכולוגי. באמצעות העתקת המופע לחלל שאין בו חלוקה ברורה בין קהל לשחקנים, שיתוף הקהל, ויתור על טקסט כתוב, שיטת משחק שיש בה אימפרוביזציה ועוד, הם רתמו את החריג הצורני לאמירה ביקורתית וחריגה, ובאמצעות שבירת מוסכמותיו של התאטרון הממוסד עשו פוליטיזציה שלו.

¹⁹ ההצגה ארכיט מאכט פריי של המרכז לתאטרון עכו היא דוגמה מובהקת לשילוב של תאטרון ניסיוני עם אמירה חברתית נוקבת. המופע דן בשואה ובסכסוך הערבי-ישראלי באופן ייחודי, מתוך שיתוף הקהל המתלווה לשחקנים למסע בין חללים שונים. לתיאור וניתוח המופע ראו, בין היתר, אוריין 1996, 130–145; צימרמן 2002, 279–304; קינר 1994, 89–90; רוקם 1998; דר-קרקוצקין 1994, 122–124.

ערעור היסודות המרכזיים של הפסטיבל שנבנו במשך השנים, שהתבטא במהלך של ביטול התחרות והמסגור ההיררכי, הסתיים בפיתוריו של מעיין, בתמיכת הביקורת.²⁰ המנהל האמנותי הרי נתון כאמור לאילוצים וללחצים של גורמים שונים המבקשים לסמן בשבילו את הקווים האדומים שאל לו לעבור אותם. בעיני הנהלת הפסטיבל היו השינויים של מעיין מרחיקי לכת מדי, ואכן ניכר בהם שהיו מהלך של ערעור והתנגדות, כלומר של פוליטיזציה מלאה של הפסטיבל. מעיין הסביר את פיתוריו כחלק ממגמה כוללת של דה-פוליטיזציה בשדה התאטרון בפרט והתרבות בכלל: "הבעיה היא הרבה יותר עמוקה והיא קשורה לדרך שבה מנהלים מוסדות תרבות בארץ. מי באמת הסמכות הקובעת, המנהלים האמנותיים או אנשי הכספים, המכירות ויחסי הציבור?" (בריעקב 1998, 32). פוליטיזציה נתפסה כלא רצויה, ולכן לא מפתיע שמחליפו של מעיין, איציק ויינגרטן, טען: "אני גם לא מקבל את התפיסה ששלטה קודם [אצל מעיין] 'גם רקדנית זה תאטרון, גם נגנית זה תאטרון... כל מי שמופיע על במה זה תאטרון'... זה יותר מורכב כשרקדנית באה ואומרת אני רוצה לרקוד, זה מחול" (ציטרון 1997). ויינגרטן השיב אפוא על כנו את הסדר הישן והטוב וחידש את הדה-פוליטיזציה של הפסטיבל: הוא החזיר את התחרות ואת המסגור ההיררכי וחזר וסימן את הגבולות הברורים בין הסוגות והסגנונות, כלומר חזר לגישה הראשונה של תאטרון אחר שאינו חריג כלל.²¹

עתי ציטרון יצא בהכרזה "מפסטיבל אורח לפסטיבל מתאזרח". הכרזתו זו היתה תגובת נגד לתפיסה הרווחת ש"הפסטיבל אינו פסטיבל עירוני לוקלי, הוא אירוע מאוד תל-אביבי שמתרחש בעכו", כפי שניסח זאת חבר הנהלת הפסטיבל הלל מיטלפונקט.²² ציטרון פעל במרחק בשני תחומים: אמנותי וחברתי. מבחינה אמנותית-ארגונית הוא ביטל את המסגרות שהנהיג קודמו רוני ניניו, שהבחינו בין ערבים ליהודים, אך יצר אחרות, שהדירוג ביניהן מתון יותר. ציטרון, שניהל קודם לכן את בית הספר לתאטרון חזותי בירושלים, הוא בעל ראייה אמנותית בין-תחומית שונה מאוד מהזרם המרכזי. הוא אפשר אפוא השתתפות בתחרות למנעד רחב של סגנונות, כמו מיצג, תאטרון חזותי, מדיה חדשה, תאטרון בובות, תאטרון חזות, תאטרון מחול ועוד. מבחינה חברתית ביטא את "אזרח" הפסטיבל באמצעות שיתופן של הצגות בערבית בתחרות, שיתופם של ערבים תושבי עכו כשחקנים בכמה מהיצירות המשתתפות בתחרות ופרויקטים קהילתיים משותפים של יהודים וערבים.²³

²⁰ שי בר-יעקב (1995) התריס "הזהר תאטרון?", שוש וייץ (1995) טענה ש"התוצאה מאכזבת", ומיכאל הנדלזלץ (1995) טען ש"אנשים שלא היו להם די יוזמה וכשרון... קיבלו במה".

²¹ גישתו של ויינגרטן אינה מפתיעה לנוכח מעמדו המרכזי בשדה התאטרון באמצע שנות התשעים, כאשר לצד ניהול פסטיבל עכו שימש במאי הבית של הבימה ומנהל התיאטרונטו.

²² ארכיון עיריית עכו, תיק פסטיבל כללי: משרד המדע והאמנויות — מינהל התרבות והאמנות, 23.2.1995, ישיבת הנהלת עכו מיום 22.2.1995.

²³ פרויקטים משותפים כאלה היו לדוגמה שפה משותפת — יצירת תאטרון שהיא סיפור עממי של ערבים ויהודים על פי טכניקות של תאטרון הודי מסורתי בניהולה של אסנת אלכביר; תאטרון המדוכאים, על

ציטרון לא הרחיק לכת כמו מעיין והמשיך בקיומה של התחרות, בליווי האמנותי ובמסגור הפסטיבל.²⁴ ואולם הוא ייחס חשיבות למסגרות שמחוץ לתחרות והדגיש את החריג במובנו הכפול, הצורני והתוכני, כלומר הרחיב את הגדרת התאטרון האחר ורתם את החריגות הצורניות לחריגות התוכניות, שמשמעה הפצעתו של הפוליטי. המופע פסאטיין ("שמלות") של תאטרון אל-לאז בביצועה של ראידה אדון ממחיש את העיקרון הזה. המופע, שהועלה בכיכר שיח' עבדאללה בעיר העתיקה, השתמש בחלל הפתוח ושיתף את השכנים הערבים המתגוררים מסביב לכיכר. המופע עסק באופן ביקורתי בחוויית הפליטים הפלסטינים מ-1948, וצופים ערבים תרגמו לשכניהם הצופים היהודים את ההצגה באופן סימולטני מערבית לעברית. בעקבות מופע זה ודומיו ניסו חברים בהנהלת הפסטיבל להדיח את ציטרון. גם הביקורת הסתייגה, וכך בישרה כותרת פרובוקטיבית שמדובר ב"פסטיבל השאהידים" (בר-יעקב 2003). דניאלה מיכאלי, שהחליפה את ציטרון בניהול הפסטיבל ושימשה בתפקיד מ-2005 עד 2008, הבהירה כי חשוב לחזור ל"ערכים קלאסיים" ולהדגיש, בעיקר בעבודות בין-תחומיות, דרמטורגיה ומשחק, שבימי ציטרון נטו לייחס להם פחות חשיבות.²⁵ במילים אחרות, לדעתה של מיכאלי, יש להציב גבולות אמנותיים מסורתיים ברורים, כלומר לשוב ולצמצם את הגדרת התאטרון האחר ל"תאטרון רפרטוארי קטן".

תאטרון אחר כחריג צורני בלבד

החריג הצורני מבקש להתנגד לצורות המקובלות ולפרוע אותן, ולעתים אף ליצור בעצמו צורות חדשות. החריג הצורני עושה פוליטיזציה (חלקית) של שדה התאטרון ושל אמות המידה המקצועיות המקובלות בו, הנתפסות כאוניברסליות ותקפות תמיד. לכן הוא עלול להיתפס כיצירה לא איכותית, מכיוון שאינו עומד באמות המידה המקצועיות המקובלות, ולעתים להיתפס אפילו כלא שייך כלל לתחומה של אמנות התאטרון. הערעור על אופני העשייה היצירתית, על אמות המידה להערכת האיכות האמנותית ועל דרכי המבע החדשות שמציע החריג הצורני עלולים כולם להידחות לגמרי, אבל ייתכן גם שדחייתם תהיה זמנית, ובסופו של דבר הם יצליחו להתמקם בשדה התאטרון ולהיבלע בתוכו.²⁶ החריגות הצורניות מאפשרות את הפצעת הפוליטי באופן חלקי, משום שהחריג הצורני אינו עוסק על פי רוב בנושאים מושתקים ואינו נדרש לנושאים אקטואליים בוערים מזווית חריגה, אלא בדרך

פי בואל (Boal 1979) — מודל של תאטרון חברתי המשתף את הקהל ומבקש ממנו הצעות לפתרון לסצנות המדגימות קונפליקט בין יהודים לערבים; פרויקט "אמן תושב" — אמן פלסטי מוזמן לגור בעיר שלושה חודשים כדי ליצור עם התושבים יצירות מחומרי המקום. בשולי הפסטיבל היתה מסגרת של קבוצות תאטרון קהילתי משכונות ועיירות פיתוח.

²⁴ כפי שאראה בהמשך, גם גישתו המכילה של ציטרון לא היתה מלאה לגמרי והמופע המכונני הוא דוגמה מובהקת לכך.

²⁵ מיכאלי אמרה את הדברים בריאיון שקיימתי אתה ב-10.2.2008.

²⁶ כאמור, תולדות האמנויות בעידן המודרני רצופות ציוני דרך של חריגים שהתמסדו (וראו הערה 1 לעיל).

כלל מתרחק במודע משאלות חברתיות ישירות ומניח לקהל לעשות בעצמו חיבורים כאלה. בחריג הצורני יש אפוא משום פוליטיזציה חלקית בלבד של יחסי הכוח בין הזרם המרכזי לשולי שדה התאטרון, פוליטיזציה המתמקדת בהיבטים הצורניים של השדה, והשלמתה לפוליטיזציה מלאה ייתכן שתתממש אצל הקהל, אם ישכיל להקיש מהצורני על התוכני.

המנהלים האמנותיים של הפסטיבל לא נקטו גישה זו, אף שאפשר לראות במרוצת השנים הצגות ומופעים שעולים בקנה אחד אתה. אם כן, החריגות הצורניות לבדה לא היתה מרכזית ומשמעותית בניהול הפסטיבל, אך יוצרים ותיקים שמחוץ לזרם המרכזי השתמשו בה במהלך שנותיו. ברפרטואר של פסטיבל 1981 היו מופעים של תאטרון חזותי, תאטרון בובות ואביזרים, בעיקר בזכותו של תאטרון הקרון הירושלמי שהוקם באותה העת ואמניו (עלינא אשבל, מייקל שוסטר, הדס עפרת ומריו קוטליאר) הופיעו בפסטיבל.²⁷ יצירות חזותיות אלו, כמו תאטרון בובות למבוגרים, היו בשעתן חריגות צורניות בשדה התאטרון הישראלי.

היחס של ועדת השיפוט להצגות אלו מלמד על הפוטנציאל הפוליטי של החריג הצורני, פוטנציאל שהפסטיבל מרסן אותו. החריג הצורני עורר בוועדת השיפוט שבחנה יצירות לרפרטואר התחרות תגובות אמביוולנטיות: בצד הערכה להיבטים החזותיים כמסמנים "תאטרון אחר", ניכרה גם אכזבה ממקומו המשני של הרכיב הטקסטואלי ברפרטואר ונשמעה ביקורת על היעדר עיסוק בשאלות חברתיות. במילים אחרות, על אף הערכה מסוימת של ועדת השיפוט לחריג הצורני, השימוש באמות המידה המקובלות של הזרם המרכזי (חשיבות הטקסט והאמירה החברתית) מרסן מופעים כאלה ואינו מאפשר פוליטיזציה של השדה. לכן החליטה ועדת השיפוט של הפסטיבל בראשותו של חוקר הספרות גרשון שקד שלא להעניק פרס ראשון, אלא רק פרס שני ושלישי ופרס מיוחד, משום ש"לצורה, לא ראתה לפניך הפקה ראויה לפרס ראשון".²⁸

הענקת פרס מיוחד לקבוצת ה"קוקונר" מדגימה באופן ברור את האמביוולנטיות של ועדת השיפוט. השופטים טענו ש"הפקה זו חרגה מאמות המידה המקובלות על הוועדה ביחס לפסטיבל זה, אבל, ללא ספק, זוהי אחת העבודות האמנותיות והמעניינות שוועדה זו נתקלה בהן".²⁹ קבוצה זו העלתה מיצג ללא דמויות ועלילה או סיפור בהיר כלשהו, ועיצבה חיזיון מרשים של תנועת אובייקטים גיאומטריים בידי מבצעים שונים שיוצרים סיטואציות מופשטות. ועדת השיפוט הנבוכה העניקה לקבוצה פרס מיוחד מחוץ לדירוג; מצד אחד התפעלה הוועדה מהייחודיות הצורנית החריגה, ומצד אחר הסתייגה מהמופע משום שלטעמה הרחיק לכת מדי בחריגתו מאמות המידה המקובלות, ולכן לא השתייך לדעתה למדיום התאטרון. מתן "פרס מסויג" מדגים את האופן שבו הפסטיבל מרסן את החריג הצורני: מכיל אותו ובו בזמן מסמן

²⁷ תאטרון הקרון בירושלים הוא מקום ליצירה חזותית בין-תחומית של תאטרון בובות, תאטרון חפצים וכדומה.

²⁸ החלטות ועדת השיפוט, 10.10.1981, המרכז הישראלי לתיעוד אמנויות הבמה (מילא"ה), הספרייה המרכזית ע"ש סוראסקי, אוניברסיטת תל-אביב, תיק פסטיבל עכו 1981.

²⁹ שם.

אותו כמופע שספק אם אפשר להגדירו "תאטרון". בכך יש כדי לעשות דה-פוליטיזציה של החריג הצורני ולמנוע כל ביטוי בכוח של הפוליטי וכל אפשרות של חשיפת גבולות המערכת.

המכונות "המצונזרות": הפוליטי שמפציע

בשנת 2004 העלתה קבוצת אורתורדה עם הבמאי אמיר אוריין את המכונות כהופעת מחאה בסגנון תאטרון רחוב שאין לה חלק בפסטיבל הרשמי. שנה זו היתה שנת ניהולו האחרונה של ציטרון, וההתנהלות סביב המופע מראה כיצד חריג צורני ותוכני שנדחה על ידי הפסטיבל מאפשר את הפצעת הפוליטי ואת חשיפת יחסי הכוח בין היוצרים ובין המנהל האמנותי והוועדה האמנותית, משום שמופע זה סירב להתמייין לפי דרישתה של מערכת ממשעת (שנהב, בגיליון זה). מדובר כמופע חוצות שהתרחש בחניון הפסטיבל, מחוץ למתחם הרגיל. מכונות לבנה, על גגה רמקול שמשמיע שירי מולדת ישראלים מוכרים, נסעה לאט, ודמויות עטופות ניילון שחור, כמו גופות לאחר פיגוע, יצאו ממנה. הדמויות יצאו אט-אט מהשקים והלכו באופן מכני, בלי הבעה אנושית. הן שלפו בקבוקים של חומרי ניקוי כדי לנקות את המכונות, אבל בבקבוקים היה דם והוא זיהם אותה עוד יותר; לבסוף שפכו הדמויות דלי של דם על המכונות כולה. אחת הדמויות, בקסקט ובמכנסיים באורך שלושה רבעים, דמתה לילד המרים את ידיו בתמונה המפורסמת מגטו ורשה. הדמויות חילקו לקהל תמונה זו. האמירה הפוליטית המובהקת של המופע הציגה את פיגועי ההתאבדות כאפקט של לאומנות ישראלית כוחנית. המופע חיזק את התפיסה הרואה בישראל את הקורבן שהפך לתליין, היפוך שכבר עוצב בהצגות לא מעטות בתאטרון הישראלי בכלל ובפסטיבל עכו בפרט.

הפסטיבל הזמין בתחילה את המופע, אך לאחר שהוועדה האמנותית צפתה בו בפסטיבל בתים לתאטרון רחוב שהתקיים בקיץ, היא החליטה שלא לאשר את השתתפותו, מטעמים אמנותיים לדבריה. קבוצת אורתורדה החליטה להופיע בפסטיבל ללא הזמנה רשמית וללא תקציב, כמופע מחאה חד-פעמי מחוץ למתחם הפסטיבל ומעבר לחומה. פעולת מחאה זו שרטטה בעצם את גבולות הפסטיבל. המופע כחריג התמקם מחוץ למערכת, ובכך התאפשר לו להתנגד להיררכיה ולמיון של הפסטיבל באופן אפקטיבי. ממקומו מחוץ לגדר זכה המופע לחשיפה תקשורתית גדולה יחסית ועורר בציבור עניין שספק אם היה מעורר לו נכחל רשמית במסגרת אירועי החוצות.³⁰ המופע זעזע את הקהל, והביקורת ציינה לחיוב את האפקט המשמעותי של המחאה הכפולה: על המציאות הפוליטית ועל החלטת הניהול האמנותי (גורן 2004). המופע עורר את הקהל למחשבה וחשף את יחסי הכוח שבין היוצרים לניהול האמנותי של הפסטיבל ואת מקומו בשדה התאטרון.

כזכור, ציטרון נחשב דווקא למנהל אינקלוסיבי בתפישתו את "התאטרון האחר", הכולל

³⁰ בפסטיבל עכו 2007 עברה קבוצת אורתורדה בראשותם של ינון צפריר ואבי גיבסון בראל לצדו השני של המתנס, כשקיבלה עליה את הניהול האמנותי של אירועי החוצות של הפסטיבל כחלק מצוות הניהול האמנותי.

לדעתו חריגים צורניים ותוכניים, ואף ספג על כך ביקורת. נוסף על כך, מופעים קודמים של קבוצת אורתו־דה, כמו *מטרכין ולהיות או לא?* לדוגמה, שעסקו גם הם בנושאים מושתקים והוצגו כתאטרון רחוב, התקבלו לפסטיבל, ולכן ביטול המופע נראה תמוה. במאי המופע, אמיר אוריין, טען בתוקף שלא מדובר בפסילה מטעמים "מקצועיים" בלבד: "הפסטיבל עושה רעשים של ליברליזם אבל ברגע שחוצים קו מסוים, הצנזורה מיד מופעלת. מה שהכי עצוב הוא שזו צנזורה עצמית של האמנים כדי למצוא חן בעיני הממסד" (אסתר קין 2004). המופע *המכוננית* העמיד בניסיון את אמות המידה האינקלוסיביות של ציטרון עצמו והראה שגם לניהול אמנותי גמיש שמשמש בהגדרה מכילה של תאטרון אחר יש גבולות, או "צנזורה עצמית", כפי שכינה זאת אוריין. ייתכן שהפסטיבל בחר לדחות את *המכוננית* בגלל כל מיני אילוצים שהצרו את צעדיו של הניהול האמנותי. מינוי ציטרון לשנה הרביעית של ניהול אמנותי (2004) לא היה מובן מאליו, בעיקר על רקע גישתו המכלילה והמעודדת מופעים המשלבים חריגות צורנית-תוכנית ולנוכח רמזים של אנשי ציבור עכואים חברי הנהלת הפסטיבל על אי־נחת מגישתו; כפי שהעיד ציטרון, "...קואליציה של אנשי עכו [ניסתה] להדיח אותי בתום שלוש שנות עבודה, בטענה שאני מערב פוליטיקה ואמנות. בלחצם של אנשי מינהל התרבות, נמנעה ההדחה וכהונתי הוארכה בשנה נוספת" (ציטרון 2005, 42–43). המבקר שי ברי־עקב טען בסיפוק שביטול השתתפות *המכוננית* הוא אקט חיובי המסמן "התמתנות מסוימת", ובאופן כללי "סימן ההיכר המובהק של הפסטיבל [2004] היה התרחקות מהקו הפוליטי" שאפיין אותו בשנים הקודמות (ברי־עקב 2004). שרית פוקס (2004) טענה ש"בוקס בבטן אי־אפשר היה לחטוף כאן" ושפסטיבל 2004 "צף מעל האקטואליה ואת הרדיקליות השאיר בחוץ". היא ביטאה את חוסר הנחת שלה מההתמתנות הפוליטית של הפסטיבל, שבגללה לא "טרד את המנוחה". דווקא ב*מכוננית* ראתה מופע פוליטי חשוב, שראוי היה לו שישתתף בפסטיבל באופן רשמי: "האירוע מקבל את כוחו מהאנרגיה של הקהל: מהאימה, מהסקרנות, מהגועל. הו הקהל, האין אנו ההצגה האמיתית?" (שם). בעיניה, המופע שהוצא מהרפרטואר הרשמי של הפסטיבל היה המופע המלמד עליו. אף שדעותיהם של שני המבקרים מנוגדות, שתיהן מעידות על צמצום האינקלוסיביות של ציטרון, שייתכן שנבעה מאילוצים ומלחצים שהפעילו עליו הנהלת הפסטיבל.³¹

אם כן, המופע *המכוננית* הוא מקרה מבחן המחזק את הטענה המרכזית שגם במערכת שנועדה לקבץ לתוכה חריגים שונים יש הגדרה מלכתחילה של החריג המוזמן אליה, ולכן מי שאינם תואמים הגדרה זו ומתנגדים לה יודרו ממנה — ויתריסו כנגדה מבחון. המופע *המכוננית*, על אף ההדרה, לא נע(א)לם; הוא סירב להתמיין ו"להתמתן", והגיח מחוץ לפסטיבל וחשף את גבולותיו. המאבק של יוצרי *המכוננית* להופיע מחוץ לפסטיבל היה פוליטיזציה של האילוצים השונים שהגבילו את הגדרת המונח תאטרון אחר, והוא אפשר

³¹ כזכור, דודי מעיין, שבהיותו המנהל האמנותי של הפסטיבל נקט גישה המכלילה חריג צורנית-תוכני וסירב להתגמש או להתפשר עם הנהלת הפסטיבל, אכן פוטר בשל כך.

לחשוף את ה"התמתנות" של רפרטואר הפסטיבל, כלומר את התקרבותו לזרם המרכזי. נוכחותו הבהירה שגם בגישה מכלילה מאוד ייתכן שחריגים ישארו בחוץ, ומשם דווקא יאפשרו לפוליטי להפציע.

דיון תיאורטי

ארבע האפשרויות לשילוב הצורני והתוכני בהגדרת המונח תאטרון אחר לצורך גיבוש גישת הניהול של הפסטיבל בעכו מתכתבות עם גישות תיאורטיות המנסחות באופנים שונים את היחס שבין הצורני לתוכני, שרובן נטועות בשיח המרקסיסטי, ולעתים אף מבוססות עליהן. הגישה המבקשת להפריד בין הצורני לתוכני ומייחדת את תשומת הלב לצורני בלבד מבוססת על תפיסת "האמנות לשם אמנות" של עמנואל קאנט (תשכ"א). אמנות לשם אמנות פירושה "היעדר כל חפץ-עניין" זולת היצירה עצמה והחוויה האסתטית שהיא מעוררת והיעדר כל תכלית חיצונית – חברתית, אישית או אחרת (שם, 38–39). תפיסה זו דוגלת באוטונומיה מוחלטת של האמנות ובהפרדה גמורה בינה ובין המציאות. היצירה נבנית מתוך ערכים צורניים (כגון מבנה, מורכבות, יחסים). תכנים וערכים הקשורים למציאות החברתית או הפסיכולוגית של היצירה נותרים בגדר אמות מידה שאינן רלוונטיות ליצירה ולשיפוט. במילים אחרות, גישה זו מבקשת אמנות אפוליטית המפרידה את הצורני מכל תוכן הקשור במציאות. קאנט מבקש לאמיתו של דבר להפריד בין הדימוי הצורני לתכנים אפשריים במציאות, ולדבריו "העיקר הוא מה שאני עושה מדימוי זה בתוכי ולא מה שמזיק אותי לקיומו של המושא" (שם, 38). במובן הרחב, אם לאמנות יש מטרה, בעיני קאנט המטרה הזאת היא "תכליתיות צורנית" (שם, 56), וכך האמנות אוטונומית ומשחררת ממטרות חיצוניות. תכלית שאינה צורנית עלולה להוביל ליצירה שטחית ותעמולתית המשגיגה אפקט הפוך, בעיקר משום שהקהל מזהה בנקל את המטרות הלא צורניות ועלול להירתע מהיצירה ואף להתנכר אליה.

הביקורת העיקרית נגד גישה זו באה מהכיוון המרקסיסטי, ולפיה החיץ האוטונומי שבין האמנות למציאות מטשטש את הקשר בין מבנה העל (והאמנות בכלל) לבין הבסיס הכלכלי של המציאות החברתית. מטרתו של הטשטוש הזה, לדעת הביקורת המרקסיסטית, היא דה-פוליטיזציה של האמנות והפיכתה לאתר ניטרלי סטרילי, נקי מ"זיהום" פוליטי, שבכוחו לזהות ולחשוף את היחסים שבין האמנות למציאות החברתית. הסוציולוג הווארד בקר (Becker 1982) מוסיף על ביקורת זו ומראה שממילא הניתוק בין האמנות למציאות אינו אפשרי כלל, שכן יצירת אמנות היא פעילות חברתית הנטועה ברשת של יחסים שונים המתקיימים במציאות החומרית, והדינמיקה של רשת היחסים הזו משפיעה על היצירה. תקציבים למשל, תנאים שמאפשרים ליוצר לעבוד וטכנולוגיה שהיוצר זקוק לה בעת היצירה וכן היכולת הכלכלית, ההשכלה וכל שאר הדברים שהקהל זקוק להם בעת המפגש עם היצירה – כל התנאים החומריים הללו אינם מאפשרים חיץ אוטונומי מוחלט בין האמנות

כ"תכליתיות צורנית" לתכנים של המציאות החברתית שאליהם היא מכוונת. בחשיפת התנאים החומריים הללו יש כדי לעשות פוליטיזציה של היוצר ושל יצירתו, להציב את גבולותיהם ולחשוף את יחסי הכוח הנבנים בשדה בין היוצר לקהל.

הגישה המבקשת לרתום את הצורני לטובת החריג התוכני מבוססת על הריאליזם הביקורתי של המרקסיסט גיאורג לוקאץ'. לוקאץ' אינו מקבל את תפיסת הריאליזם הסוציאליסטי של גיאורג פלכאנוב (1950), שלפיה האמנות ובכלל זה התאטרון הם חלק ממבנה-העל שהוא בסך הכול השתקפות חדר-סטריט ומכנית של הבסיס הכלכלי. התייחסות פשטנית זו ליחסים שבין הבסיס למבנה-העל מכונה בפיו "מרקסיזם וולגרי". תוצרי האמנותיים של הריאליזם הסוציאליסטי היו לדעתו בינוניים, רדודים ושטחיים; הם שירתו תעמולה ובעצם לא היה בכוחם לעצב לצופים בהם חוויה משמעותית. לכן לוקאץ' מנסה לנסח תפיסה מורכבת יותר של האמנות, ובייחוד של הספרות ושל הדרמה כחלק ממנה. ואולם לוקאץ' מסתייג גם מהמגמה האמנותית המודרנית. המודרניזם, לפי לוקאץ', הוא כל הזרמים האמנותיים המדגישים טכניקות וצורות חריגות לעומת התוכן ומטרתם העיקרית היא ניסויים ומשחק צורני באמצעי מבע חריגים. לדבריו, "נוצרת אמנות תאטרונית מדומה, שדופה, נטולת תוכן, המשתמשת בזריזות פורמליסטית בגורמי מתיחות הנובעים מעיקרון דרמטי מקורי, לצורך שעשוע תפל לבידור המעמד השליט" (לוקאץ' 1955, 120).

לוקאץ' מעדיף את הריאליזם הביקורתי, שאינו מעלים את הצורני בתוכני ונעשה בתוך כך פשטני ותעמולתי, אבל גם אינו מדגיש צורניות חריגה אך אסקפיסטית. מבחינת הסגנון, הריאליזם הביקורתי בהיר ונגיש לקהל ויש בו הצגה מפורטת של הדמויות וסביבתן, עלילה ליניארית ברורה ועיצוב זמן ומקום מוגדרים שבדרך כלל מוכרים לקהל מהמציאות. הביקורתיות של ריאליזם זה טמונה במודעותו של הטקסט לתהליכים החברתיים והכלכליים המשפיעים על הסובייקט ומעצבים אותו. כך ברור מה ההקשר הפוליטי שהדמות הבדיונית נטועה בו ובתוכו היא פועלת ומופעלת, ומהם גבולותיה ומגבלותיה בשל הקשר זה. "כשהדמות הספרותית חיה לעינינו גם את בעיותיה המופשטות ביותר של התקופה, כבעיותיה האישיות החותכות גורלה – לחיים ולמוות", או אז נוצר "הקשר בין החשיבה המופשטת לבין חוויותיו האישיות של הגיבור" (לוקאץ' 1951, 16), והקהל חווה אותו עם הגיבור. לוקאץ' מתעקש על הסגנון הריאליסטי משום שהוא מוכן לקהל שהונו התרבותי דל (Bourdieu 1984). כדי לפענח את היצירה, ובעיקר בהצגת תאטרון שהקליטה בה מיידיית וחד-פעמית, חשוב "שהצופה יבין ויחיה מיד, בעת ובעונה אחת עם האירוע", ושהגיבורים והעלילה יהיו "מובנים מיד ופועלים לאלתר" (לוקאץ' 1955, 120–121). לוקאץ' רואה בחיבור בין היצירה הריאליסטית למציאות חיבור שמאפשר השפעה על הקהל וחינוכו. לדבריו, בריאליזם הביקורתי "מן הצורך הוא שקונפליקט זה [שבמחזה] תהא לו שותפות תוכן גדולה עם הקונפליקטים הנורמליים של חיי יומיום. ועם זאת עליו גם לייצג איכות חדשה ומיוחדת על מנת שיוכל אחר כך על רקע חיים משותף זה לפעול פעולה עמוקה ורחבה של דרמה אמיתית על קהל הצופים" (שם, 118). במילים אחרות, הריאליזם הביקורתי עושה

פוליטיזציה חלקית בעקבות התכנים המושתקים שהוא חושף, תכנים הקשורים ביחסי הכוח במציאות, אך מוותר על חשיפת הפוליטי בממד הצורני. לוקץ' מעדיף את הריאליזם כצורה מקובלת ונהירה, השייכת במובהק לזרם המרכזי, על החריגות הצורנית, שבה הוא רואה אמנות מודרניסטית מנוונת.

הביקורת העיקרית על הריאליזם הביקורתי של לוקץ' מופנית כלפי החשיבות המיוחסת למובנות המיידית של היצירה הריאליסטית. בשאיפה זו להבנה מיידית טמונה סכנה שהקהל הרחב, שהונו התרבותי דל, יוכל בפטרונות, בלי לאפשר לו חשיבה עצמאית משלו, לתפוס "נכונה" ו"צודקת" של המציאות. זאת ועוד; מובנותה המיידית של היצירה לקהל הרחב עלולה להפוך את היצירה לסחורה ולעקר אותה מכל ביקורת. בעקבות זאת אפשר שהזרם המרכזי ינכס לעצמו את היצירה, ובתוך כך גם יתייג את עצמו כ"ביקורתי" וגם ינצל את היצירה שהיתה לסחורה לגריפת רווחים כלכליים ולצבירת הון סמלי בשדה. כך לדוגמה עלה בגורלה של ההצגה *דעולים* מאת אילן חצור, בבימויו של השחקן רמי דנון, שהועלתה בפסטיבל עכו 1990, זכתה בפרס ההצגה הטובה ביותר והתקבלה לרפרטואר של תאטרון הקאמרי. סיפור המעשה מתרחש בזמן האינתיפאדה הראשונה ועוסק במשפחה פלסטינית הנעה בין התנגדות ובין שיתוף פעולה עם הכיבוש. ההצגה היתה הצגה ריאליסטית, מהראשונות שעסקו באינתיפאדה, והראשונה שהיו בה דמויות של פלסטינים בלבד ואף לא דמות אחת של יהודי. *דעולים* היתה הצגה חדשנית לזמנה ובעלת פוטנציאל התרסה, אבל עצם ניכוסה לזרם המרכזי, בין היתר בשל השתתפותם של יוצרים ותיקים מתוכו, ריסן את האמירה הבוטה ובעצם עשה דה-פוליטיזציה שלה בשדה.³²

הגישות האנטי-ריאליסטיות מבית מדרשם של ברטולט ברכט ותיאודור אדורנו הן הבסיס לגישות הרואות בתאטרון אחר חריג צורני ותוכני או חריג צורני בלבד. ברכט, בתורת מחזאי ובמאי תאטרון מרקסיסטי, התחבט במחויבותו לצד הצורני והתוכני גם יחד של היצירה. למרות המחויבות המרקסיסטית, בניגוד לתפיסות הריאליסטיות שנרתמו והוכפפו לרעיונות הסוציאליסטיים, הוא סירב לזנוח את ההיבט הצורני, המהנה והמענג של התאטרון, לרבות היבטיו החריגים והחדשניים. משנתו של ברכט מורכבת, והיא נוגעת בפרקטיקות תאטרוניות שונות, כגון שיטת המשחק (גסטוס), עיצוב החלל והדרמטורגיה, היחס שבין המלמד למענג שבתאטרון האפי ועוד. כאן אתייחס בעיקר לעיקרון המנחה החשוב של גישתו — עֶקְרוֹן ההזרה (הניכור)³³ — בשל השפעתו על מנהלים ויוצרים בפסטיבל, שפירשו אותו בדרכים שלא בהכרח עולות בקנה אחד עם הטכניקות שהציע ברכט.

³² לניתוח ביקורתי של *דעולים* ראו דן אוריין, הבוחן את שעתוק הסטריאוטיפ הערבי במחזה (אוריין 1996, 111), ואברהם עוז, המבקר את העלילה, טוען שהיא "מלודרמה כמו-פוליטית" ומראה שהיא כבולה לנרטיב הציוני (עוז 1999, 100–102). הבחנות אלו עשויות להסביר את ההתקבלות הנלהבת של המחזה בזרם המרכזי.

³³ אלי רוזיק (Rozik 2005) עומד על מקורות אפקט ההזרה של ברכט ומשווה אותו להגדרות של אפקט זה בפורמלים ובפנומנולוגיה.

"אם האמנות משקפת את החיים היא עושה זאת במראות מיוחדות" טוען ברכט (פרידלנדר [עפרת] 1969, 151); הוא דוחה את הרעיון הריאליסטי של שיקוף המציאות גרידא ומדגיש את אופן הייצוג של מציאות זו על הבמה. מטרתו של ברכט לעורר את הקהל למחשבה ולמנוע אותו מאמפתיה ומהזדהות עם הדמויות, למנוע אותו מ"להיבלע" באשליה התאטרונית שנוצרת בתאטרון הבורגני הריאליסטי. הריאליזם מטפח על הבמה את האשליה שמדובר כביכול במציאות, ובכך מטשטש את הבניית המציאות החברתית ומסתיר את הכוחות הפוליטיים שבתשתיתה. ולטר בנימין, ידידו של ברכט, כתב שמטרת התאטרון לעורר את הקהל משלוותו, להדהים אותו ולגרום לו הלם (Benjamin 1973, 18). התאטרון יחשוף את הפוליטי של יחסי הכוח במציאות החברתית על ידי חשיפת מנגנון הייצוג התאטרוני. חשיפתן של טכניקות המשחק, הבימוי והעיצוב, בניגוד למקובל בתאטרון הריאליסטי, מנפצת את האשליה ומונעת הזדהות אפשרית של קהל עם העולם הבדיוני שעל הבמה. זהו "עֶקְרוֹן ההזרה" (אפקט הניכור): יש להרחיק את הקהל מהמוצג על הבמה כדי לאפשר לו להתבונן ביחסים החברתיים, לשלול מהם כל מראית עין של טבעיות ולראותם כמובנים פוליטיים, כלומר לעשות פוליטיזציה של יחסי הכוח החברתיים באמצעות ייצוגם על הבמה. ברכט משיג את אפקט ההזרה על ידי שיטת משחק המדגישה את היותם של השחקן והדמות שני דברים נפרדים, על ידי שימוש במסכות, על ידי מחוות מוגזמות וכיוצא באלה אמצעים. העלילה מתרחשת במקומות רבים, היא נפרשת על פני זמן ממושך ונקטעת מדי פעם בפעם בשירים. המוזיקה המלווה את השירים מנוגדת באופייה לעלילה, והיא מלודית והרמונית אף שמילות השירים קשות וביקורתיות. התפאורה נמנעת מריאליזם; היא מסתפקת בסימון מקום בלבד, למשל באמצעות שלטים המורים על מקום וזמן, ומשתמשת באמצעי מבע המדגישים את המלאכותי, כמו במה מסתובבת על צירה לתיאור מסע ארוך וכדומה.

בעקבות ברכט, בנימין (שם, 89) טוען שיש לחולל מהפכה בצורה האמנותית ולא רק בתוכן, ולכן התאטרון הניסיוני, כחריג צורני, אמור להירתם לתכנים חריגים שמטרתם לזעזע את הקהל. עקרון ההזרה, שהוא בה בעת עיקרון של חריגות צורניות ושל חריגות תוכניות, מאפשר כך את הפצעתו של הפוליטי על שני ממדיו. השפעת תפיסתו של ברכט באה לידי ביטוי בפסטיבל לאו דווקא באימוץ מחזותיו או הטכניקות המסוימות שהשתמש בהן למימוש חזונו התאטרוני, אלא בעֶקְרוֹן ההזרה, שפירושו רתימת החריגות הצורניות לחשיפת תכנים מושתקים לצורך פוליטיזציה מלאה שלהם. חריג צורני וחריג תוכני שמשולבים זה בזה חושפים את הפוליטי של שדה התאטרון בשני מובניו — את אמצעיו הצורניים המקובלים ואת גבולות תכניו ונושאו. לכן גישה זו כמעט לא ננקטה, והמעטים שנקטו אותה חוללו את ההזרה בדרכים משלהם. כפי שראינו, דודי מעיין שנקט אותה בלי פשרות פוטר לאחר שנת ניהול אחת, ועתי ציטרון היה נתון בסד של אילוצים ולחצים שנועדו להגביל הפצעה מלאה של הפוליטי.

במובן מסוים, הגישה של תאטרון אחר כחריג צורני בלבד עולה בקנה אחד עם

גישתו של תיאודור אדורנו. בניגוד לגישתם של ידידיו ולטר בנימין, ברטולט ברכט וגיאורג לוקץ', אדורנו דוחה את הניסיון לשלב במודע בין הצורני לתוכני, ועם זאת, גם את גישת האוטונומיה המוחלטת של האמנות מבית מדרשו של קאנט אין הוא מקבל. אדורנו מניח כי לאמנות אופי כפול "כאוטונומיה וכעובדה חברתית" (אדורנו 1992, 122), ומכאן הוא מנסח את מורכבות היחסים בין הצורני לתוכני, כשבעצם הוא מנסה לשלב את גישתו הניאו-מרקסיסטית עם גישתו של קאנט. האוטונומיה של האמנות חשובה, והיא תנאי הכרחי למימוש הפוטנציאל הפוליטי והמשחרר שלה. קאנט אמנם החל להגדיר ולפתח את רעיון האוטונומיה של האמנות, אך בניגוד אליו אדורנו סבור כי האוטונומיה אינה מצב סטטי, אלא תהליך דינמי שיש ליצור אותו בכל פעם מחדש בתהליך היצירה. האוטונומיה מאפשרת ליצירת האמנות לשוב ולפגוש את החברה, אך כ"אנטיזה חברתית" לה (שם, 123), כלומר לחשוף את גבולותיה. הפוליטי ביצירת האמנות אינו טמון בתכניה (כמו בריאליזם סוציאליסטי וביקורתי), אלא בצורותיה החריגות, הפורעות את הצורות המסורתיות הישנות שהתאבנו, התרוקנו והפכו לקלישאות. אדורנו שולל אף את גישתו של ברכט המשלבת חריגות צורנית וחריגות תוכנית, משום שמודעות היוצר לשילוב זה של תוכן ביקורתי וצורה חריגה מחבלת לדעתו באוטונומיה של האמנות; היא הופכת אותה מתכלית לעצמה לאמצעי, ובתוך כך מחבלת גם באפשרותו של הפוליטי להפציע.

האוטונומיה של האמנות מאפשרת להציע אלטרנטיבה לחברה התכליתית הקפיטליסטית ולקרוא תיגר על ערכיה המכוונים לרווח כלכלי של כל פעולה אנושית. החריג הצורני האוטונומי המוצב מחוץ לחרושת התרבות³⁴ הקפיטליסטית אינו משרת דבר זולת עצמו. הוא חושף את גבולות הסדר הקיים ואת יחסי הכוח ומאיים עליהם בעצם כינונו, בניגוד לַעֲקֶרֶן הָרוּחַ. "האנטגוניזמים הבלתי פתורים של המציאות שבים וצפים ביצירות האמנות בדמות הבעיות האימננטיות של צורתן" (שם, 122). כלומר, תכנים חריגים אינם באים לידי ביטוי באופן מיידי, מובן ומודע ביצירה, אלא עוברים טרנספורמציה למורכבות צורנית של המעשה האמנותי. מורכבות זו מאופיינת כחריגות ופריעת הצורה המסורתית, אותה "צרימה, תו ההיכר של כל מודרניות" (שם, 127), שיש בה לזעזע את הקהל, ועם זאת היא דורשת ממנו להשקיע מחשבה ואנרגיה בפרטי היצירה שעשויה להוביל אותו לשחרור מהמציאות החברתית הדכאנית. אם כן, הפוליטיזציה המלאה של החריג הצורני והתוכני אינה קיימת באופן מודע ביצירה, אלא מתרחשת בתודעתו של הקהל. יש להדגיש שזו אינה רק פריעת הצורה הישנה, אלא יצירת צורות חריגות בעלות חוקיות פנימית אלטרנטיבית שעל הקהל לחוות ולפענח כדי להיחלץ מהסדר הדכאני ולהשתחרר ממנו. בפסטיבל עכו 1981 הציג האמן הדס עפרת את *הטפיל* – מופע של תאטרון בובות

³⁴ אדורנו והורקהיימר (1974 [1993]) מכנים "חרושת התרבות" את התרבות הפופולרית התעשייתית ומראים כיצד היא מחבלת בערכי הנאורות באמצעות תכונה אינסטרומנטלית, שמרחיקה את האדם משחרורו והופכת אותו לקורבן שמשתף פעולה עם השיטה הקפיטליסטית. האמנות במובן זה עשויה לתפקד כחריג המתנגד לחרושת התרבות ומציעה דרך לשחרורו של האדם.

למבוגרים שהיה בזמנו חריג צורני. המופע עסק ביחסים בין בובה שמכונה "עצמי" לבין שחקן חי המכונה "הוא" על רקע של עולם מנוכר. בעקבות החלטות ועדת השיפוט, שהתאכזבה בעיקר מהיעדר התייחסות למציאות החברתית, כתב עפרת מכתב פומבי ושאל בהתרסה: "האם הבעיה היהודית-פלשתינאית או בעיית ישראל השנייה הן גבולות האקטואליה? כיצד נראה האדם, כיצד הוא מתנהג ומה יחסו לזולת — אלה שאלות קיומיות גורליות (ומכאן שהן חברתיות) לא פחות משאלות השעה הנוצרת" (עפרת 1981). כך ניסה להצדיק את הגישה הרואה בחריגות הצורנית בלבד גישה מורכבת המאפשרת לקהל לחבר בכוחות עצמו בין החריג הצורני לתוכני ולהניח לפוליטי להפציע בתודעתו.

סיכום

פסטיבל עכו הוא לכאורה "בית" לחריגים של שדה התאטרון הישראלי. לכן הוא עשוי לאתגר את התהליך המתודולוגי-היסטורי שמציע שנהב (בגיליון זה) ביחס לחריג והפצעת הפוליטי בעקבותיו. ואולם הניסיון של הניהול האמנותי של הפסטיבל לחשוף את הפוליטי של מערכת זו נכשל בדרך כלל, משום שיש הכרח להגדיר מראש את גבולות החריג, וכפי שאכן קרה בפסטיבל עכו, היו כל מיני חריגים שלא הוכללו בהגדרה.

ראינו כי חריגותה של יצירת אמנות עשויה להתבטא הן בממד הצורני והן בממד התוכני; שילובים שונים בין השניים הביאו לידי הגדרות שונות של תאטרון אחר וריכודו את תהליך הפוליטיזציה של המערכת. חריגות בשני הממדים גם יחד אולי תאיין פוליטיזציה מלאה שלה, ואילו חריגות בממד אחד ייתכן שתיצור פוליטיזציה חלקית בלבד. מנהלי הפסטיבל ברוב שנותיו הגדירו בדרך כלל את גבולות התאטרון האחר באופן מצומצם וקרוב לאמות המידה המקובלות בזרם המרכזי, דחקו חריגים למסגרות המשנה או דחו אותם לחלוטין וניסו להעלימם כליל. כך נעשתה דה-פוליטיזציה של שדה התאטרון, כשמסגרות הפסטיבל מכילות ומדירות ומשמשות לריסון ולביות של חריגי השדה. שני המנהלים היחידים שהשתמשו בהגדרה רחבה ומכילה המאפשרת לכנס תחת הכותרת של תאטרון אחר קשת רחבה של חריגים עוררו את התנגדותם של גורמים במערכת: מעיין פוטר וציטרון נאלץ לוותר בכמה עניינים. לסיכום, נראה כי אף שפסטיבל עכו מצהיר שדלת ביתו פתוחה לחריגי שדה התאטרון, יש לבית הזה גם קירות החוסמים את החריג, ובשל כך גם את הפצעת הפוליטי.

ביבליוגרפיה

- אדורנו, ר' תיאודור, 1992. "התיאוריה האסתטית: מתוך הפרק הראשון", *תיאוריה וביקורת* 2 (קיץ): 119–128.
- אדורנו, ר' תיאודור, ומקס הורקהיימר, [1974] 1993. "תעשיית התרבות: נאורות כהונאת המונים", מיכאל מידן ואברהם יסעור (עורכים), *מבחר: אסכולת פרנקפורט*, בתרגום דוד ארן, תל-אביב: ספרית פועלים, עמ' 158–198.
- אופיר, עדי, 2001. "חברה אזרחית בעיר ללא הפסקה", יואב פלד ועדי אופיר (עורכים), *ישראל: מחברה מגויסת לחברה אזרחית? ירושלים ותל-אביב: מכון ון ליר בירושלים והקיבוץ המאוחד*, עמ' 113–180.
- אוריין, אמיר, 1988. "לא אחר והשנה גם לא פוליטי", *העיר*, 26.8.1988 (מילא"ה), 53.5.4, פסטיבל עכו (1988).
- אוריין, דן, 1996. *דמות הערבי בתאטרון הישראלי*, תל-אביב: אור-עם.
- , 2008. *תאטרון בחברה*, רעננה: האוניברסיטה הפתוחה.
- אסטרקין, יונתן, 2004. "לקראת פסטיבל עכו לתאטרון ישראלי אחר", *TimeOut*, 29.9.2004 (מילא"ה), 38.3.2, פסטיבל עכו (2004).
- בורדייה, פייר, 2005. *שאלות בסוציולוגיה*, בתרגום אבנר להב, תל-אביב: רסלינג.
- בניאל, ערן, 1989. "פסטיבל עכו לקראת עשור", *במה: רבעון לדרמה* 115 : 37–40.
- בר-יעקב, שי, 1995. "הזהר תאטרון", *עיתון תל-אביב*, 20.10.1995 (מילא"ה), 32.3.6, פסטיבל עכו (1995).
- , 1998. "עדויות מסוף המילניום", *תאטרון* 1 : 31–35.
- , 2003. "פסטיבל השאהידים", *ידיעות אחרונות*, 17.10.2003 (מילא"ה), 38.3.2, פסטיבל עכו (2003).
- , 2004. "הפוליטיקה עפה מהבמה", *ידיעות אחרונות*, 15.10.2004 (מילא"ה), 38.3.2, פסטיבל עכו (2004).
- בר-קדמא, עמנואל, 1995. "פיצוץ של הצגה", *ידיעות אחרונות*, 11.10.1995 (מילא"ה), 32.3.6, פסטיבל עכו (1995).
- גורן, צבי, 2004. "סיכום פסטיבל עכו — מסורות ומוסרות", *הבמה*, 10.10.2004, <http://www.habama.co.il/Pages/Description.aspx?Subj=1&Area=1&ArticleID=1048>.
- הנדלזלץ, מיכאל, 1984. "הטוב בפסטיבולי עכו", *הארץ*, 24.10.1984.
- , 1995. "תיירות, לא אמנות", *הארץ*, 17.10.1995 (מילא"ה), 32.3.6, פסטיבל עכו (1995).
- ויין, שוש, 1995. "תאטרון אחר אבל מזויף", *ידיעות אחרונות*, 17.10.1995 (מילא"ה), 32.3.6, פסטיבל עכו (1995).
- ילוב, שרית, 1985. "מה מריץ את תום לוי", *העיר*, 27.9.1985 (מילא"ה), 31.2.1, פסטיבל עכו (1985).
- יערי, נורית, וגליה שיפמן, 1984. "תאטרון אחר הוא קודם כל תאטרון", *עמון* 77 : 58 : 47.

- לוי, שמעון, 1989. "פסטיבל עכו: חמישה מבטים משולבים — עשייה וביקורת", *במה: רבעון לדרמה* 115: 26–36.
- לוקין, גיאורג, 1951. *הריאליזם בספרות*, מרחביה: ספרית פועלים.
- , 1955. *הרומן ההיסטורי: התפתחות המגמות והצורות בענפי הספרות*, בתרגום אריה סולה, מרחביה: ספרית פועלים.
- מירון, כרמית, 2000. "פסטיבל עכו יוצא לדרך", *זו הדרך*, 13.9.2000 (מילא"ה, 38.3.2), פסטיבל עכו (2000).
- עוז, אברהם, 1999. *התאטרון הפוליטי*, חיפה: אוניברסיטת חיפה וזמורה ביתן.
- עפרת, הדס, 1981. "תאטרון אחר — על ספסל הנאשמים (מכתב היוצרים)", *דבר*, 8.11.1981 (מילא"ה, 25.4.4), פסטיבל עכו (1981).
- פוקס, שרית, 2004. "כבשה משובטת פצחה בשיר", *מעריב*, 15.10.2004 (מילא"ה, 38.3.2), פסטיבל עכו (2004).
- פז, מירי, 1987. "הבחירה של ועדת הפסטיבל: אלמנות", *דבר*, 14.10.1987 (מילא"ה, 67.1.1), פסטיבל עכו (1987).
- פלכאנוב, גיאורג, 1950. *האמנות וחיי החברה*, בתרגום נ' רבן, מרחביה: ספרית פועלים.
- פריד, ירון, 1987. "פסטיבל עכו: הילד הזה כבר גדול", *חדשות*, 4.10.1987 (מילא"ה, 67.1.1), פסטיבל עכו (1987).
- פרידלנדר [עפרת], גדעון, 1969. *על האסתטיקה של התאטרון האפי: "האורגנון הקטן" לברטולד ברכט*, תל-אביב: צ'ריקובר.
- ציטרון, עתי, 1997. "זה דבר נורא להקטין חלום", *קוד* 1 [עמודים לא ממוספרים].
- , 2005. "ללמוד להקשיב להתחיל להבין", *תאטרון* 14: 42–47.
- צימרמן, משה, 2002. *אל תגעו לי בשואה: השפעת השואה על הקולנוע והחברה בישראל*, חיפה: אוניברסיטת חיפה וזמורה ביתן.
- קאנט, עמנואל, תשכ"א. *ביקורת כוח השיפוט*, בתרגום ש"ה ברגמן ונתן רוטנשטרייך, ירושלים: מוסד ביאליק.
- קינר, גד, 1994. "הנאצים והשואה כמטאפורה של דימוי-עצמי במחזה הישראלי", *במה: רבעון לדרמה* 138: 73–92.
- רוקם, פרדי, 1998. "ארבאייט מאכט פראיי מטיטלנד אירופה", *תיאוריה וביקורת* 12–13 (50 ל'48): 389–399.
- רז-קרקוצקין, אמנון, 1994. "גלות בתוך ריבונות: לביקורת 'שלילת הגלות' בתרבות הישראלית" (חלק שני), *תיאוריה וביקורת* 5 (סתיו): 113–132.
- רשף, סיגל, 1987. "מודעה באל פג'ר", *העיר*, 18.9.1987 (מילא"ה, 67.1.1), פסטיבל עכו (1987).
- שווט, ציפי, 1987. "הפרויקט הזה יכול להמריא כשהלביא מתמוטט", *על המשמר*, 5.10.1987, עמ' 10.
- שם-טוב, נפתלי, 2007. "פסטיבל עכו כאתר מאבק בשדה התאטרוני ובשדה החברתי בשנים 1980–2004,

עבודת דוקטור, הפקולטה לאמנויות ע"ש יולנדה ודוד כץ, החוג לאמנות התאטרון, אוניברסיטת תל-אביב.

שנהב, יהודה, 2009. "מחשבות על האוטו-נומיות של הפוליטי", בגיליון זה.

Aronson, Arnold, 2000. *American Avant-Garde Theatre: A History*, London and New York: Routledge.

Becker, Howard S., 1982. *Art Worlds*, Berkeley: The University of California Press.

Benjamin, Walter, 1973. *Understanding Brecht*, trans. Anna Bostock, London: NLB.

Boal, Augusto, 1979. *Theater of the Oppressed*, trans. Charles A. and Maria-Odilia Leal McBride, New York: Urizen Books.

Bourdieu, Pierre, 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, trans. Richard Nice, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

———, 1996. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, trans. Susan Emanuel, Stanford: Stanford University Press.

Graver, David, 1995. *The Aesthetics of Disturbance: Anti-Art in Avant-Garde Drama*, Michigan: The University of Michigan Press.

Rozik, Eli, 2005. "Defamiliarization in Theatre: A Rhetoric Device," in Gad Kaynar and Linda Ben Zvi (eds.), *Bertolt Brecht: Performance and Philosophy*, Tel Aviv: Tel Aviv University, pp. 69–82.

Sauter, Willmar, 2007. "Festivals as Theatrical Events: Building Theories," in Temple Hauptfleisch et al. (eds.), *Festivalising! Theatrical Events, Politics and Culture*, Amsterdam: Rodopi, pp. 17–26.

