

תיאטרון נגד : מחאה סמלית ופעולה חברתית בירושלים

שולמית לב-אלג'ם

החוג לתיאטרון, אוניברסיטת תל-אביב

מבוא

התיאטרון הקהילתי בישראל הוא תיאטרון של אנשים מן השורה, בעיקר מזרחים, החיים בשכונות בשולי הערים הגדולות. זה למעלה משלושים שנה הם מחוללים שינוי בחייהם דרך התיאטרון ובו בזמן יוצרים תיאטרון פוליטי יחיד מסוגו בארץ.

התיאטרון הקהילתי, שהתגבש בראשית שנות השבעים של המאה ה-20, הוא כיום תופעה תרבותית עשירה ומגוונת הפועלת במקומות רבים ברחבי הארץ. מעורבים בו בני נוער ומבוגרים בגילים שונים לצד אנשי מקצוע מתחומי התיאטרון, החינוך והרווחה, ומספרם גדל והולך. השחקנים הקהילתיים מבטאים באמצעות התיאטרון חוויות חיים, מחשבות, תשוקות וזיכרונות הנעדרים על פי רוב מן השיח התרבותי המוביל, ומעצבים מחדש את קורותיהם ואת זהותם העצמית והתרבותית. הטקסט הבימתי המייצג את קהילת המיעוט מפר את אילמותה ומשקף "מלמטה" את יחסי כוח הפועלים בחברה בישראל.

התיאטרון הקהילתי חסום עדיין בשולי השיח האמנותי והאקדמי, ואין זה משום שהוא תיאטרון חובבני, כפי שטוענים בהצטדקות בעלי ההון התרבותי, אלא משום שהוא צופן בחובו איום מתמיד על הסדר החברתי. אי-אפשר לשלוט שליטה מלאה על המשחק (playing), שכן מעצם מהותו הוא מכיל אפשרות של חתרנות: הוא אמיתי ולא אמיתי בה בעת ומעורר גם חוויה פיזית. משום כך עורר התיאטרון מאז ומעולם חשדנות מצד הממסד. על אחת כמה וכמה כשמדובר בתיאטרון הקהילתי: כאן החשדנות הופכת לדאגה של ממש, שכן התיאטרון הקהילתי הוא אותו דפוס פעולה משחקי המאפשר למוכפף "לדבר את עצמו" בעצמו ובכך לחשוף את פניו מלאי הסתירות של הסדר החברתי והתרבותי הקיים. החשיפה הבימתית היא לעתים גלויה ורדיקלית ולעתים סמויה וחתרנית, אך היא מאיימת תמיד לשבש ולפרוע את הסטטוס קוו.

אחד הפרקים המרתקים בהיסטוריה הנא(ע)למת של התיאטרון הקהילתי הוא אותו סוג של תיאטרון נגד¹ שכווננו צעירים מזרחים בשכונות ירושלמיות בשנות השבעים. המפגש שלי

¹ אני מציעה כאן לראשונה את המושג "תיאטרון נגד" בעקבות המושג "תרבות נגד" (counter culture).

כחוקרת עם תיאטרון זה, מפגש שהרכבתי בעזרת תיעוד בכתב ובעיקר בעזרת ראיונות אישיים שערכתי, היה לחוויה מעוררת שהניעה אותי לחשוב מחדש על האירועים שהתרחשו לפני זמן רב ושנידונו לשכחה. משמעותו של אירוע תיאטרוני אינה נובעת רק מיחסי הגומלין בין המבצעים לקהל במהלך המופע עצמו. אירוע הוא במהותו תהליך שאינו מצטמצם להתחלה ולסוף מדויקים, אלא הוא מכונן גבולות נזילים שבתוכם הוא מתפענח, לעתים זמן רב לאחר ההתרחשות עצמה. משמעותם הייחודית של אירועי תיאטרון הנגד מתבהרת דווקא ממרחק הזמן ומתוך מציאות חברתית, פוליטית וכלכלית אחרת. במאמר זה אני מבקשת להשתתף בדיון על אודות המחאה המזרחית ולהציג את תיאטרון הנגד כביטוי רדיקלי שנולד מתוך המחאה של תנועה חברתית אחת, הרחיב אותה וכוון תנועה חברתית אחרת, שהציבה דגם חדש למאבק חברתי.

היסטוריוגרפיה של המחאה המזרחית

בשנים האחרונות התגבשו כמה תפיסות המשרטטות, כל אחת בדרכה, את תולדות המחאה המזרחית. על פי הסיפור הלאומי, המחאה המזרחית היא מחאה מתפתחת המתקדמת בקו ישר דרך כמה תחנות יסוד: אירועי ואדי סאליב ב-1959, מרד הפנתרים השחורים בראשית שנות השבעים, הקמת מפלגת תמ"י ב-1981 ולבסוף הקמתה של מפלגת ש"ס ב-1984 (שנהב 2003). על פי ההיגיון ההגמוני, המהפך הפוליטי ב-1977 היה גם מהפך חברתי מובהק לטובת המזרחים, אולם בכך נחשפת סתירה פנימית בסיפור הלאומי: אם חילופי השלטון אכן סימנו שינוי אמיתי, מהו ההיגיון המבנה את הטענה שמאז המהפך התחולל תהליך מואץ שהוביל להיצג העל של המחאה המזרחית בדמותה של ש"ס?

סמי שלום שיטרי (2004) מתאר את תולדות המחאה המזרחית כמכלול מאבקים של המזרחים מ-1948 ואילך – מאבקים עצמאיים ורדיקליים ומאבקים בתוך הפוליטיקה ההגמונית. באופן מפתיע, גם תפיסה זו מציגה תהליך של התקדמות, ובכך היא דומה לתפיסה הלאומית. על פי תפיסה זו, ראשית המחאה במרד ואדי סאליב, שאילץ את הממסד להתייחס לראשונה למצבם של המזרחים וסימן ניצנים של תודעה חברתית בקבוצת המיעוט. אחר כך הופיעו הפנתרים השחורים, שהצליחו להביא לשינוי מהותי בתקציב המדינה לטובת המאבק בעוני. "תנועת האוהלים" שבאה אחריהם עסקה בארגון קהילתי, ו"מרד הקלפיות" שינה לחלוטין את המפה הפוליטית וניתק סופית את המזרחים ממפלגת העבודה. מפלגת תמ"י, על פי שטרי, הטרימה את ש"ס ויצרה תקדים בעבודה. ש"ס הצליחה לראשונה לגבש כוח פוליטי עצמאי. בשונה מן הסיפור הלאומי, שטרי מוסיף לצד ש"ס גם את "המזרחים החדשים", המגבשים שיח מזרחי דמוקרטי חדש ומצליחים להגשים יעדים חברתיים.

חברי "הפורום ללימודי חברה ותרבות בישראל", הפועל במכון ון ליר בירושלים,²

² חברי הפורום בשנים 1998–2000: חנן חבר, יוסי יונה, עזיזה כוזם, פנינה מוצפי-האלר, רונית מטלון, עבד עזאם, מאיר עמור, אדריאנה קמפ ויהודה שנהב.

מציעים סיפר אלטרנטיבי לחלוטין של מחאה מקוטעת, שהחלה עוד לפני קום המדינה והיא מתקיימת ללא הרף (ראו חבר, שנהב ומוצפי־האלר 2002). מחאה זו מורכבת מפעולות חתרניות המפוזרות במרחבי היום־יום ומצליחות, ולו באופן חלקי, לעקוף את מנגנוני הפיקוח והבקרה של המדינה. הממסד מצליח בדרך כלל להדחיק מן השיח הציבורי מעשי סירוב מסוג זה, שהתרחשו למשל ביישובי העולים, במוסדות חינוך ובתחום העיתונות והספרות. כדי לאתר ולחשוף מחאה כזו נדרשות טקטיקות של האזנה מלמטה לקולם של הפועלים החתרנים הסמויים מן העין.

הגישה שאני מציעה נובעת מניתוח הצגות שונות שנוצרו בתיאטרון הקהילתי מאז ראשית שנות השבעים, בהתאם למציאות הכלכלית, הפוליטית והחברתית שבה צמחו. על פי הסיפור שלי, המחאה המזרחית הרדיקלית התחוללה ואף הגיעה לשיאה בשנות השבעים. דווקא בעת ההיא הצטברו נסיבות מעוררות תסיסה. השפעותיה השליליות של הנדסת "כור ההיתוך" תפחו ונעשו בולטות מאוד, והעיקו במיוחד על דור הבנים של המהגרים המזרחים. בו בזמן הופיעו גם סימנים ראשונים למשבר כלכלי ולפיחות במעמד המוסדות הלאומיים, ואלה סדקו את ההגמוניה (פלד ושפיר 2005). המחאה הרדיקלית בערה בשני מרחבים — מרחב תיאטרון הנגד ומרחב אירועי העימות הפוליטיים — עד להתכה מלאה בין הסמלי לממשי. את המחאה הזו אני רואה כטקסט רחב אחד המכיל את מרד הפנתרים השחורים, את תיאטרון הנגד שצמח באותו הזמן ואת תנועת האוהלים, שנולדה מתוך התיאטרון והפכה אותו לחלק בלתי נפרד ממנה. מחאה רחבה ורב־תְּעוּצָמָה זו התפרצה בנסיבות נדירות שפעלו כמערכת של כלים שלובים — מהמרחב העולמי אל המרחב הארצי וממנו למרחב השכונתי. כך לובתה המחאה ופרצו גילוייה הקיצוניים. מאז ואילך התפוגגה המחאה המזרחית בצורתה הרדיקלית בעקבות השינויים הפוליטיים, הכלכליים והתרבותיים בישראל, אך היא שבה ומופיעה מדי פעם בצורות חתרניות יותר על במת התיאטרון הקהילתי ובמציאות גם יחד. במאמר זה אני מבקשת לספר את סיפורה של המחאה הרדיקלית מנקודת מבטו של תיאטרון הנגד, שאינו נרשם בשיח הציבורי ואף נעדר עד כה מן הדיון על המחאה המזרחית.

מעגלים שלובים של התנגדות וסירוב

תיאטרון נגד הוא סוג מובחן של תיאטרון פוליטי רדיקלי, חוץ־ממסדי, המביא לידי ביטוי את הכוח הנגדי הבא מלמטה ומשמש נשק סמלי לשינוי חברתי. זהו תיאטרון קהילתי מחויב המעורר מודעות חברתית ביקורתית במטרה להניע את הקהילה המוכפפת לצאת למאבק ממשי נגד יסודות הדיכוי (Davis 1975; Boal 1979). תיאטרון נגד זקוק לאווירה חברתית וְוִוִית תסיסה כדי להגיח ולפעול. בראשית שנות השבעים חברו נסיבות כאלה יחדיו בחבירה היסטורית נדירה במעגלים העולמי, הארצי והמקומי והולידו את תיאטרון הנגד.

בשנות השישים הסוערות רווח האקטיביזם החברתי הרדיקלי באמריקה ובאירופה. גל זה פסח לכאורה על ישראל, אך למעשה הוא מצא לו דרכים חתרניות לחלחל לתוכה. אנשי

תיאטרון שנסעו ללימודים בחו"ל, כמו אריה יצחק ויוסי אלפי, שבו לארץ חדורי מודעות אמנותית וחברתית חדשה. במאים שהגיעו מעבר לים, כמו נולה צ'ילטון והלן קוט-האוסון, הביאו עמם גישות אלטרנטיביות לתיאטרון וגם יצאו לפריפריה ליצור תיאטרון לא ממסדי. אך היו אלה בעיקר סטודנטים מתנדבים מצפון אמריקה ומדרומה וחברי תנועת מצפן שהפיצו בשכונות ירושלמיות כמו מוסררה וקטמון את רוח המהפכה באמצעות מוזיקה אמריקנית רדיקלית ודיונים במרקסיזם, במרד השחורים ובזכויות האזרח.

הלך הרוח החתרני שאב אפוא מן המעגל החיצוני, אבל הוכשר במעגל הארצי לנוכח הנסיבות שהלכו והחמירו בו. משנות השישים ואילך התעצם מנגנון הסעד שקיבע את המזרחים כמטופלים, והתמסדו גם תנאי הדיור הירודים, מערכת החינוך המקצועי הנפרדת ואופני התעסוקה המזדמנים, שהמשיכו למצב את המזרחים בשולי החברה. מזרחים בני הדור השני לא רק שימרו את עלבון הקליטה הקשה של הוריהם, אלא גם נצרכו באכזבה גדולה על כך שנלחמו במלחמת ששת הימים אך לא זכו להשתתף בפריחה הכלכלית שבאה בעקבותיה. קבלת הפנים החמה שערך הממסד לעלייה ההמונית מרוסיה והזכויות המיוחדות שהעניק לעולים החמירו אף הן את תחושות הניכור בקרב המזרחים. בתקופה זו נתגלעה אפוא סתירה חריפה בין התפיסה ההגמונית של המציאות לבין המציאות עצמה, ובכך התהווה אחד התנאים ההכרחיים, לפי איאן לוסטיק (Lustick 1993), למאבק חברתי-פוליטי. סתירה זו זלגה בין היתר אל המעגל המקומי של שכונת מוסררה.

מוסררה, שהיתה שכונה ערבית אמידה עד 1948, הפכה לשכונת ספר יהודית בשם מורשה, על גבול מזרח ירושלים הירדנית. תושביה, יוצאי עיראק וצפון אפריקה, גרו בתנאים קשים בבתים ערבים נטושים וסבלו לאורך השנים ממצב כלכלי וחברתי ירוד וממתח ביטחוני רב. מעגל ההתנגדות העולמי, המעגל הארצי וזה המקומי התנקזו לשכונת מוסררה. בראשית 1971 הפך המרחב החברתי לנפיץ וכך נולדה במוסררה מחאת הפנתרים השחורים. הצעירים שהובילו את המרד עברו קודם לכן תהליך של "תידוע"³, שעורר בהם מודעות חברתית ביקורתית וחשף אותם לטקטיקות של מאבק שנקטו קבוצות חברתיות ברחבי העולם, ובעיקר השחורים בארצות הברית. הפנתרים לעתיד נפגשו בקפה טעמון עם אנשי מצפן ועם סטודנטים מתנדבים מחו"ל, שחשפו אותם למוזיקת רוק ולשירי מחאה של להקות אמריקניות ובריטיות והטעינו אותם באידיאולוגיה של השמאל הרדיקלי (וינוגרד 1999; שטרית 2004, 119–136). בשונה מאירועי ואדי סאליב, אירועי העימות שחוללו הפנתרים השחורים התייחדו במודעות גבוהה לכוחם של השפה הרדיקלית ושל האמצעים הפרפורמטיביים שהניבו יחדיו מופעי מחאה רבי-עוצמה. הפנתרים, שהיו בעלי מודעות חברתית ופוליטית ביקורתית, ידעו לנסח את מצבם של המזרחים לא כעניין מקומי-שכונתי אלא כבעיה חברתית-לאומית. במקום להתייחס ל"בעיה העדתית" כמקובל בשיח ההגמוני, דיברו הפנתרים על יחסי הדיכוי בין האשכנזים בעלי הכוח לבין המזרחים. על אף שהפנתרים הכריזו על נאמנותם למדינה,

³ על "תידוע" (conscientization), ראו פריירה 1981.

הם לא חששו לקרוא תיגר על הפער בין הרטוריקה השוויונית למציאות הדכאנית ואף עשו זאת בטון בוטה ומאיים למדי.

כך התממש גם התנאי השני ההכרחי למאבק פוליטי, לפי לוסטיק, והוא היכולת להציב פרשנות חלופית מנוסחת כראוי למציאות החברתית-פוליטית. ההפגנות והכינוסים היו מאורגנים היטב והפנתרים הופיעו בהם בלבוש ובעיצוב שיער יוצאי דופן, נשאו כרזות ודקלמו במקהלה ססמאות כגון: "יחוסל הדיכוי הרוחני", "ביטחון זה גם אנחנו", "מדינה שחצי מתושביה מלכים וחצי עבדים מנוצלים" – אנו נעלה אותה באש". את דרישותיהם לזכויות בסיסיות ניסחו הפנתרים באמצאות רטוריקה המושתתת על התגרות ותעמולה (agit-prop)⁴, על משפטים קצרים ומושחזים ועל הישגות המילה "די":

די מזה שאין עבודה

די מלישון עשרה בחדר

די מלהביט על השיכונים שנבנים בשכיל העולים

די מלאכול כלא ומכות כל יום שני וחמישי

די לנו מקיפוח

די לנו מאפליה.⁵

הממסד ניסה לדכא מהר ככל האפשר את המשבר שעוררו הפנתרים. כמו באירועי ואדי סאליב, גם מנהיגי הפנתרים הוכרזו "עבריינים מועדים"; דרישותיהם, שנגעו לעניינים חברתיים-פוליטיים, הוצגו כעדות לבעיותיהם האישיות. חלקם נעצרו, נקנסו ונשפטו, ואילו לאחרים הוצעו תפקידים ציבוריים מפתים. תקציבים מיוחדים הופנו למוסררה ולסביבותיה (שם, 602–603). הממסד לא טרח להתייחס ברצינות לטענה שהוא מדכא אוכלוסייה זו, והעדיף להותיר את הדרמה החברתית המזרחית בין הוקעה לבין קבלה, כמסמן צף למיצוב הלימינלי המתמשך של המזרחים.

התנאי ההכרחי השלישי שמנה לוסטיק לשינוי חברתי-פוליטי הוא הופעתם של יזמים אידיאולוגיים-פוליטיים המנסים לקבוע כללי משחק חדשים. יזמים כאלה הבאים מלמטה ומנסים לארגן הגמוניה שכנגד (counter hegemony) מכונים בפי אנטוניו גרמשי (2004) "אינטלקטואלים אורגניים". הפנתרים, שהציתו את המחאה, לא הצליחו למלא את התפקיד הזה בעצמם, אך יצרו אווירה מתאימה להולדתו של תיאטרון הנגד, ששימש בית ספר לאינטלקטואלים אורגניים צעירים.

⁴ המושג agit-prop פירושו שילוב של agitation (גירוי) ו-propaganda (תעמולה). זוהי אחת מדרכי הביטוי של התיאטרון הרדיקלי.

⁵ ברנשטיין 1989, 70. בהצגה פחמה דסט, שהועלתה ב-1997 בתיאטרון הקהילתי של נווה אליעזר, הדהדו מחדש איום השרפה והזעקה "די" מפי שחקנים מזרחים בני הדור השלישי. שנים רבות עברו מאז מחאת הפנתרים, אבל ממשיכיהם עדיין זועקים את זעקת הכאב ההיא.

הולדתו של תיאטרון הנגד

בשעה שבמוסררה הציתו הפנתרים את אש המחאה, נולד תיאטרון הנגד בקטמון ט – שכונה דומה בקצה האחר, הדרום-מזרחי, של ירושלים. שכונות הקטמונים (קטמון א-ט) הוקמו בידי המדינה בשנים 1951–1963 ואוכלסו בעיקר בעולים מזרחים במסגרת מדיניות פיזור האוכלוסייה, שהפנתה את המזרחים לעיירות פיתוח, ליישובים חקלאיים בפריפריה ולשכונות עירוניות חסרות תשתיות. השיכונים הציבוריים נבנו במתכוון בשולי הערים הוותיקות ובשולי הארץ כדי לשרת צרכים כלכליים וביטחוניים: המטרה היתה לבנות באופן זול ומהיר מעוזי ספר רבים ככל האפשר. כך יצרה המדינה נתק גיאוגרפי, חברתי ותרבותי בין האוכלוסייה הוותיקה האשכנזית לזו החדשה המזרחית. שכונות אלה עוצבו בדרך כלל מלמעלה, כשהמדינה שולטת במשאבים החומריים ובתהליכי קבלת ההחלטות, התכנון והאכלוס. לתושבים לא היתה כל השפעה על בחירת מקום המגורים, צורת המגורים וההרכב החברתי של הסביבה. הקטמונים נבנו סמוך לקו הגבול במטרה לסתום את הפריצה שבדרום העיר. בדומה לשכונות עולים אחרות נבנו גם הקטמונים בנייה חדגונית וחסרת ייחוד. מאחר שתשומת הלב ניתנה רק להיבטים הפיזיים, סבלו תושבי הקטמונים לאורך השנים מהיעדר מוסדות חברתיים וקהילתיים, גנים ציבוריים ומועדוני נוער (חסון 1995). כמו שכונות נוספות בירושלים ובתל-אביב, נבנו הקטמונים על חורבות כפר ערבי. השם הערבי, קטמון, מקורו במנזר היווני-אורתודוקסי קטה-מונים הניצב עדיין בלב השכונה. שמם הרשמי של הקטמונים הוא גוננים, אך כמו במקרה של מוסררה (ששמה העברי מורשה), תושבי השכונה ממשיכים להשתמש בשם הערבי. כך, במתכוון או שלא במתכוון, הם מנכיחים את הנעדר הערבי.

במשך השנים נוצר הבדל בין קטמון א-ו, שבהן הוקצו שטחים פתוחים בין השיכונים שאפשרו הרחבה של הדירות, לבין קטמון ח-ט, שבהן הוקמו שיכונים רכבת צפופים בעלי מסגרת מבטון מזוין וקירות טרומיים או אבן פראית, עם כמה כניסות ועשרות דירות קטנטנות. תחילה שמחו התושבים להמיר את תנאי המעברה במגורי קבע מודרניים, אולם עד מהרה התברר להם כי "לקחו את כל מרובי המשפחות, הכניסו אותם בגטו, בכלובים... רימו אותנו, את כל עדות המזרח. זרקו אותנו פה..." (יונה 2002, 26). העולים, שהגיעו רובם מרקע כפרי, "לא ידעו בדיוק מה זה בלוק, מה זה דירה. הם ידעו מה זה בית" (שם, 27). עד מהרה הפכה קטמון ט לאב-טיפוס לשכונות אחרות שהוגדרו בידי הממשל "שכונות מצוקה" או "שכונות שיקום" והתאפיינו בהיעדר תשתיות ושירותים, בחינוך ירוד, בצפיפות ובהזנחה, בכלוך ובאלימות. בראשית שנות השבעים היתה קטמון ט שם נרדף לכישלון חברתי (מילר 1975, 69). אלא שבניגוד לתפיסה המערכתית המקובלת, שהטילה את האשמה על המזרחים בטענה שהם מסורתיים, בעלי תרבות ערבית ואינם מודרניים, הציעו תושבי השכונה פרשנות אחרת לגמרי. לדבריהם, העזובה החיצונית אינה אלא שיקוף והרחבה של המצב הנפשי: "אנחנו ציונים, לא מתלוננים" (יונה 2002, 29). על המעבר לשיכונים אמרו:

זה היה שקר, הונאה מזעזעת... ההורים האמינו – כל כך האמינו – במסד, בשלטון... האנשים פה נכתשו, היתה להם תחושה כאילו נעזבו... הרבה אבות השתגעו באותה התקופה ואושפזו בבתי חולים לחולי נפש... זו היתה תקופה נוראה... (שם, 28).

החווייה הקולקטיבית של דיכוי וטראומה נפשית, שהודחקה מאימת הסיפר הרשמי, היא שהפכה את קטמון ט ברגע ההיסטורי המתאים לשכונה פורצת דרך שחוללה מאבק איתן לשינוי חברתי. כפי שאראה בהמשך, בשונה ממוסררה הציגה קטמון ט דגם ייחודי להתנגדות: המחאה החלה במאבק סמלי באמצעות תיאטרון הנגד, שכוון תנועה חברתית חדשה שהניעה תהליכי שינוי על ידי שילוב בין מחאה סמלית לפעולה חברתית.

הסטודנטים המתנדבים מחו"ל הגיעו גם לקטמונים. הם סייעו לנערי השכונה לפתח ביטחון עצמי וזהות עצמית והציגו לפנייהם את עקרונות חופש הביטוי ואת התורה המרקסיסטית. "הם פתחו לנו את העיניים", מעיד ימין מסיקה (ריאיון, 3.9.2001), בעבר שחקן בתיאטרון הנגד וכיום יוצר סרטים עצמאיים. "הרגשנו אתם נוח כי הם לא היו ישראלים. לא היתה להם דעה קדומה. אל הישראלים התייחסנו בזלזול, זה היה טכני אצלם. ניסו לסתום לנו את פה שלא נעשה בלגן. מהסטודנטים מאמריקה שמענו לראשונה על כל מיני פעולות של התנגדות בעולם" (שם). פעילות הסטודנטים והפגנות הפנתרים עוררו תהליך של מודעות בקרב חלק מצעירי השכונה. "זו היתה הפעם הראשונה שקלטתי שקורה פה משהו שקשור למוצא שלי. עד אז חשבתי שאנחנו דפוקים ואין לנו שכל, האמנתי בזה" (שם). מתוך הלך הרוח המיוחד הזה של ניצני גיבושה של תודעה פוליטית מזרחית נולד התיאטרון הקהילתי בצורתו הרדיקלית.

אריה יצחק, שחקן מוערך בתיאטרון הקאמרי ובתיאטרון חיפה, עזב במפתיע את התיאטרון הממוסד כדי ליצור תיאטרון חברתי עם נוער בשכונות. בעקבות התנסותו בשיטות העבודה החדשניות של הבמאי מייקל אלפרדס, שהתמקדו בתנועה גופנית היוצרת ביטויים סמליים, ובהשראת האידאולוגיה המרקסיסטית שאליה התוודע בעת ביקורו באיטליה, החליט יצחק להפוך לפעיל חברתי. לאחר שיצר את ההצגה מקלט ציבורי עם נוער בשכונת התקווה, הגיע יצחק יום אחד לרחוב ברייחאי בקטמון ט. מסיקה זוכר בהתרגשות את המפגש המיוחד עם האיש שבא "משם":

אני זוכר את היום הזה. ישבנו על החומה הקבועה, מול בלוק 102. גדר מבטון בקצה הכביש. היינו כעשרה חברה. מתקרב אדם מבוגר מאתנו, לבוש באופן שונה, זרוק, לא כמו פקיד עירייה עם חליפה ועניבה. ישר הציג את עצמו: "אני שחקן תיאטרון, אני רוצה לעשות פה תיאטרון בשכונה". לא אמר על מה ולמה. אנחנו ידענו שתיאטרון זה רק לעשירים, אז אין סיכוי, לא הגיוני שאנחנו נעשה תיאטרון, פה בשכונה, אנחנו?! רק שמה [אצל האשכנזים] עושים, ועושים רק שחקנים (שם).

יצחק, איש תיאטרון כריזמטי, ידע לשכנע ולהלהיב את הצעירים. "נדלקנו", מעיד מסיקה,

"כי הוא אמר לנו 'מי אמר לכם? אני שחקן תיאטרון ואני אומר לכם שתיאטרון לא חייבים לעשות רק עשירים ואלה שלמעלה, ולא רק שחקנים. גם אתם יכולים'" (שם).

התהליך היצירתי: התגבשות הקבוצה

את שלב האמון – השלב הראשון בתהליך היצירתי – בנה יצחק בסביבתם הטבעית של הנערים. "בהתחלה נפגשנו על הבלוקים. אחרי פעם-פעמיים כבר התחלנו לחכות לו. משהו נתן לנו פה קרדיט, שאל שאלות על החיים שלנו, דיבר אתנו על הכול" (שם). אחר כך לקח אותם לשכונת התקווה לצפות בהצגה מקלט ציבורי, אירח אותם בביתו בתל-אביב והראה להם תמונות מהצגות ומסרטים שהשתתף בהם. שלמה וזאנה, ממנהיגי הקבוצה וכיום אמן יוצר, קולנוען ופעיל בקשת הדמוקרטית המזרחית, סיפר שיצחק "ראה אותנו כחלק מהסביבה של חייו" (ריאיון, 28.10.2002). "הוא הרשים אותנו", אמר מסיקה (ריאיון, 3.9.2001), "נתן לנו שוק, הלם. פתח לנו את הראש. קודם רק התחלנו להבין. הוא נתן לנו להבין".

יצחק המשיך והעמיק את המודעות באמצעות השלב הבא בתהליך היצירתי: שלב ההפעלה הדרמטית. באותה עת עזבו את הקבוצה המתגבשת כמה נערים ונערות שבאו משכונות סמוכות, ובקבוצה נותרו 14 נערים מקטמון ט.⁶ בשלב זה החל שיתוף פעולה מיוחד במינו בין יצחק, הבמאי הרדיקלי, לבין מיכאל פרן, מדריך חבורות רחוב, ואבנר עמיאל, עובד קהילתי. פרן ועמיאל מייצגים את דמות העובד הקהילתי הרדיקלי, שבשונה מן העובד הקהילתי המערכתי אינו מנסה להסוות את יחסי הכוחות ולהציע פתרונות אופייניים למערכת הרווחה כדי לשמר את הסטטוס קוו, אלא מחנך לתפיסה מודעת וביקורתית של המציאות החברתית (פריירה 1981). אנשים שהיו קשורים לתיאטרון הקהילתי מתארים את עמיאל כ"מהפכן אמיתי" (אליס שלוי, ריאיון, 18.7.2004) וכ"איש גדול, האידיאולוג של כולם, המוביל והרוח החיה, שפעל תמיד מאחורי הקלעים. הוא תמיד התסיס את השטח נגד העירייה" (אבנר רוטנברג, ריאיון, 23.7.2004). גם מיכאל פרן גילה מיד התלהבות ואמונה בדרכו התיאטרונית של אריה יצחק: "אמר לי, 'תראה, יש כאן איש מוזר'. הלכתי אליו ונדלקתי. חשבתי שהאיש הזה, זה מה שצריך כדי לפתוח חלונות" (ריאיון, 23.11.2003). פרן תמך בקבוצה: הוא דאג להקצאת חדר לחזרות ב"בית הנוער", מרכז תרבות על גבול שכונת רחביה (הלכו לשם רק אלה שיכלו לשלם את דמי החבר הגבוהים), התלווה לכל החזרות והשיג לקבוצה אביזרים וחומרים שונים. לדברי מסיקה (ריאיון, 3.9.2001), פרן היה "מפרגן ותומך. משהו אחר היה מטרפד את זה אבל הוא שיתף אתנו פעולה". התהליך היצירתי נמשך כשמונה חודשים שבמהלכם נאספו חומרים מקומיים מחיי היומיום שהוקלטו ונערכו למחזה. יצחק הפעיל את הקבוצה על ידי אימפרוביזציות, משחקי תיאטרון ותרגילי משחק. הוא הקדיש זמן רב לעבודה גופנית ולתרגום של ההתנהגות

⁶ שמות השחקנים: שלמה וזאנה, משה צלח, ימין מסיקה, אלי חמו, ויקטור מג'אג', יעקב חג'אג', דני אלפסי, ציון אלפסי, דוד אוהיון, מאיר אוהיון, מכלוף חזן ושלמה גבאי. שמות הנגנים: מאיר שטרית (מתופף) ודני קלי (גיטריסט).

האנושית לשלושה ממדים: התנהגות פיזית ויצרים בוטאו באמצעות אגן הירכיים, הרגשות בוטאו באמצעות החזה, והחשיבה — באמצעות הראש (בר־קדמא 1973). אלי חמו (ריאיון, 26.12.2004), וזאנה ומסיקה מתארים תהליך מרתק של תרגילים בזוגות ובקבוצות, עבודה על משפטים אוטומטיים ההופכים לבעלי משמעות, עבודה על הקול דרך צעקות, תרגילי מכונה, מעגלי אנרגיה ועבודה פיזית שמחקה חיות שונות. "בשבילנו זה היה פסיכי לגמרי", נזכר מסיקה (ריאיון, 3.9.2001), "אבל הלכנו אחריו והעבודה הזו גיבשה אותנו בקבוצה".

כתיבת הדרמה העצמית

בשלב הבא הציג יצחק בפני השחקנים את הרעיון הבסיסי למחזה: יוסף, גיבור הדרמה, הוא נער חסר סיכוי מן הקטמונים שגורלו נחרץ וחלומותיו נועדו להתנפץ. בשלב העלילה הזה שולבו טקסטים שכתבו המשתתפים עצמם, שכן יצחק הבטיח שכולם יקבלו תפקיד וביקש מכל אחד לכתוב טקסט לעצמו. התייחסותו החוזרת ונשנית של יצחק למצב החברתי השפיעה על הנערים וחלחלה לתהליך כתיבת המחזה (וזאנה, ריאיון, 28.10.2002). פרן נפעם גם כיום, כמו אז, מייחודו של התהליך היצירתי בתיאטרון הנגד ומעוצמתו ככלי מהפכני: "זה היה ניסיון שעוד לא היה, זה לא היה מתוכנן וזוהי מלמעלה, רק מלמטה. לא ידעו על זה. לא רציתי שזה יתפרק. לא רציתי שזה יהיה ממוסד. זה בית ספר למהפכה, בית ספר למנהיגות אמיתית, יצירתיות ופיתוח מודעות" (ריאיון, 23.11.2003).

עד מהרה נודע בעיריית ירושלים כי בקטמון ט פועלת קבוצת תיאטרון. בהמלצתו של לואיס מילר, שהיה הפסיכיאטר הראשי במשרד הבריאות והפך לתומך נלהב של התיאטרון משום שראה בו אמצעי שיקומי ל"בריאות נפשית וחברתית" (מילר 1977), אישרה העירייה את פעילותו של התיאטרון כחלק ממדיניות הרווחה שכונתה אז "הפיתוח והארגון הקהילתי". מכאן ואילך החלה לפעול פוליטיקת הזהות הסבוכה של התיאטרון הקהילתי, בין גישתם של הגופים השלטוניים, שתקצבו את התיאטרון הקהילתי והגדירו את מטרותיו בהתאם לתפיסה הממלכתית הרווחת של מודרניזציה וקדמה, לבין קבוצת התיאטרון, שיצרה את הטקסטים לפי תפיסות אידיאולוגיות ותיאטרוניות רדיקליות.

ההצגה נקראה יוסף יורד קטמונה ובהתאמה נבחר שמה של קבוצת התיאטרון, "אוהל יוסף". הבחירה בשמות אלה לא היתה מקרית. בתרבות היהודית המזרחית נודע מקום נכבד לדמותו של יוסף. הוא נחשב לצעיר הבנים, לחביב האב ולבר מזל, המצליח בסופו של דבר לצאת ממעמקי הבור ולעלות לגדולה (כהן 1981). יצחק וקבוצתו פירקו את המיתוס של יוסף והרכיבו אותו מחדש במהופך בתוך ההקשר המקומי. הם הציבו דימוי רדיקלי אלטרנטיבי שחשף את המערכת החברתית הממסדית ששברה את גופו ואת רוחו של יוסף ברגל גסה ודורסנית. למספר 12 משמעות מכרעת בדימוי, כפי שהעיד יצחק: "12 מושבעים, 12 אחים, 12 בוגרים, 12 דפוקים — וחולם אחד... יוסף הוא החולם, ומבצע בזה פשע כל יכופר. יכול אדם לעשות הכול — רק לא לחלום" (בר־קדמא 1973).

ימין מסיקה הוא הצעיר המקומי החולם על חיים טובים יותר מחוץ לשכונה. הוא מחליט לעזוב, אולם חבריו, שכניו ואפילו בני משפחתו מסרבים לתת לו ללכת. שלמה וזאנה בתפקיד התובע וכל שאר השחקנים בתפקיד חבר המושבעים שופטים את ימין, החולם הבלתי נלאה: "תארו לעצמכם את כל המדינה חולמת – מה היה קורה אז?... אי-אפשר לצאת מקטמון, אתה נולדת בפח זבל ואתה תמות בפח זבל" (שם). הדימוי של בית המשפט מסמל את עבודת ההגמוניה ואת האופן שבו היא מחלחלת לתודעת המוכפפים – הם עצמם מענישים את ימין ומשליכים אותו לפח אשפה גדול. השימוש בפח האשפה אינו מקרי: הוא מסמן לכאורה עזובה במונח המילולי. בכתבות עיתונאיות רבות קטמון ט מתוארת כ"שכונה עזובה ומוזנחת... לכל בית פח זבל אחד שמתמלא במהרה. מחוסר ברירה משליכים התושבים את האשפה ליד הפחים..." (יונה 2002, 29). פח הזבל ישוב ויופיע לאורך השנים בהצגות קהילתיות במקומות שונים. המרכזיות התמטית של האבזור הבימתי צוברת עוצמה עם הזמן והופכת לדימוי מרכזי למבנה הנפשי החבול של קבוצת המיעוט המזרחית. טקטיקה אסתטית-פוליטית זו לא נועדה לחשוף על הבמה את פניה המכוערים של השכונה, כפי שלעתים מפרש זאת חלק מן הקהל המקומי. פח האשפה מייצג עזובה חיצונית, שהיא למעשה שיקוף מטפורי לעזובה הנפשית הקולקטיבית שאליה נקלעו המזרחים בתהליכי הקליטה הדכאניים.

ימין מצליח לצאת מן הפח. הוא חי בשלווה מחוץ לשכונה כשהוא מחופש לערבי, עד שנתפס בידי חוקרי משטרה המחפשים אחר רוצחו. אף שהוא חושף את זהותו האמיתית הוא מושלך לכלא ושם נאנס באכזריות. לבסוף הוא מכריז שאינו יוסף ולא משה ואף לא ישו – אין הוא אלא נער חולם מקטמון. או אז חבריו מרימים ונושאים אותו כפי שנשאו את ישו הצלוב, וכולם שרים "אנו ילדי קטמון".

עלילה זו, המשוחזרת כאן בעזרת כתבות עיתונאיות וראיונות, היא נזילה ומעורפלת, שכן בהתאם לרוח התיאטרון האלטרנטיבי המדגיש את המופע עצמו, לא טרח יצחק לכתוב את הטקסט כמחזה. המרואיינים ניסו לשחזר את ההצגה בזיכרונם, אך בשל הזמן הרב שחלף היתה זו בעבורם חוויה חמקמקה ומתעתעת. "גם לנו זה 'שברים'", התוודה חמו (ריאיון, 26.12.2004), "אריה השתמש בנו לרעיונות נשגבים יותר שאז לא לגמרי הבנו. אני זוכר במיוחד את הסצנה שבה ימין חי בכפר ערבי. אני זוכר ששרנו בערבית,⁷ וזה הרבה לפני שנעשייתי מודע לחיבור שלי כמזרחי עם הערביות". כדברי לב גרינברג (2000), פעולת הזיכרון אינה מתרחשת בעבר, אלא היא מבטאת את יחסו של הנזכר לאותו העבר מנקודת המבט של ההווה. לכן הזיכרון נוטה להשתנות מעת לעת ומאדם לאדם. ואכן, גם הקול מלמטה מאשר זאת, כפי שמעיד וזאנה (ריאיון, 28.10.2002): "כל אחד זוכר משהו אחר, לא זוכרים בדיוק. זה כבר הפך למיתוס".

⁷ במהלך הריאיון חזר חמו ושר את השיר בערבית.

ההצגה

העובדה שכל אחד זוכר משהו אחר נעוצה גם בכך שיצחק בחר לעבד את השלד העלילתי להצגה מסוגננת באמצעות עקרונות התיאטרון האלטרנטיבי האנטי-ריאליסטי. המבצעים נקראו על הבמה בשמותיהם האמיתיים ולבשו חליפות חומות מחויטות ומהודרות. הם עטו על פניהם מסכות לבנות בוהקות דווקא כאשר ביצעו קטעים קבוצתיים בתפקידי עצמם, והיו גלויי פנים כאשר שיחקו לסירוגין דמויות שונות. ימין היה שונה מכולם: הוא עטה על פניו מסכה שחצייה אדומה וחצייה לבנה. על הבמה הריקה ניצבו בחצי גורן 12 פחי אשפה בעלי מכסים בצבע כסף, ועל כל פח נרשם בכתב יד באמצעות מכחול שמו האמיתי של השחקן. ההצגה היתה מורכבת מתמונות סמליות – "דיוקנאות של מצבים" – שנקשרו זו לזו באמצעות קטעי שירה מלווים בגיטרה (שם). על פי מסורת התיאטרון האלטרנטיבי השתמשו המבצעים בכל החלל. הם נעו על הבמה וגם בתוך הקהל, ויצרו דימויים שהמחישו בבירור את ההבניה החברתית המפרידה בין מזרחים לאשכנזים. כך למשל, בשלב מסוים המטירו המבצעים לעבר הצופים לחם שחור ולחם לבן וביקשו מהם לקרוא במקלה שוב ושוב: "לחם שחור", "לחם לבן" (ברקדמא 1973). ההצגה הסתיימה בדיון שחזק את המסר כי התיאטרון הקהילתי אינו משמש רק לביטוי עצמי אלא בעיקר למטרות פוליטיות. על חשיבותו של הדיון אומר וזאנה (ריאיון, 28.10.2002) כי הוא "יוצר דינמיקה נוספת שמעבר להצגת התיאטרון, ברמה של יצירת תקשורת ושיח שמעורר את הקהל".

כפי שתיארה זאת נעמי שלדן מהעיתון *Jerusalem Post*, ההצגה עוררה בקהל רושם "מרגש" ו"מחשמל" בזכות השילוב בין "הלהט הפנימי" של השחקנים לבין הטקסטים הספונטניים והאמיתיים (Sheldan 1973). השחקנים הזדהו עם הדמויות ועם המצבים והוסיפו נופך של "תמימות תיאטרונית", שתרמה להצגה איכות "טבעית" לחלוטין. מאחר שלדן צפתה בהצגה בתיאטרון החאן, סביר להניח שרוב הצופים היו אשכנזים מהמעמד הבינוני שלא הכירו מקרוב את החיים בשכונות. כשירדו השחקנים מן הבמה אל הקהל וסיפרו על עצמם, הגיבו הצופים בצחקוקי מבוכה מתוך הקושי להתמודד עם מה שבדרך כלל העדיפו להדחיק. השחקנים לא נרתעו והמשיכו לתאר בנחישות את חייהם הקשים. בדיון שהתנהל לאחר המופע הם הוסיפו וסיפרו בפרוטרוט על מצוקת הדיור של אחד מתושבי השכונה ושכנעו את הצופים לחתום על עצומה (שם). גם מוטי אברבך (1973), מבקר קול העם, יצא מן ההצגה נרעש וביטא קול יוצא דופן באותה עת בנושא המזרחים. הוא אמר כי "הפוטנציאל הגלום ביוצאי ארצות המזרח רחוק מלהיקרא לבנטיני", וציין כי שתי הפקותיו של אריה יצחק הן גילויים תרבותיים חשובים ו"שתי ההצגות החשובות בתיאטרון הישראלי בזמן האחרון". את יוסף יורד קטמונה הוא הגדיר "הצגת חובה", המוכיחה כי בניגוד לסברה המקובלת, שהעליות הגדולות מאסיה ומאפריקה פגעו באיכות התרבותית, למעשה המציאות הפוכה: הוותיקים הם שהפכו את המזרחים ללבנטיניים (שם).

אך הביקורות האוהדות של העיתונאים ברקדמא, שלדן ואברבך לא ביטאו את

עמדתו של רוב הקהל האשכנזי. לדברי וזאנה (ריאיון, 28.10.2002), קהל זה "הגיב בכעס ואמר: 'מה פתאום אתם אומרים שמפלים אתכם', והמזרחים אמרו 'אתם עושים לנו בושות. זה שאתם מדברים על זה, זה רק עושה את זה גרוע יותר'".

סצנת האונס הוצגה אמנם באורח מסוגנן, ובכל זאת עוררה תגובה חריפה ונזעמת מצד הקהל בשכונות. אמהות נטשו את האולם עם ילדיהן בצעקות מחאה, תושבת מקומית ששני בניה שחקו בהצגה נזפה בהם וקראה להם לרדת מיד מן הבמה (חמו, ריאיון, 26.12.2004), וצופים אחרים טענו שההצגה מוציאה לשכונה שם רע עוד יותר משהיה לה. הוויכוח המר בין השחקנים לבין חלק מהקהל גלש מן האולם אל הזירה הציבורית. נציגי העירייה ובעיקר הדתיים, שציפו להצגה חביבה המבטאת הכרת טובה לעירייה על תמיכתה בתיאטרון, ניצלו את המהומה ודרשו להוציא מיד את הסצנה ההומוסקסואלית מן ההצגה. לבסוף נאלץ יצחק לוותר על הסצנה וזמן קצר לאחר מכן עזב את הקבוצה.

לאחר עזיבתו הפתאומית של יצחק נותרו השחקנים ללא מנהיגם. וזאנה מעיד (ריאיון, 28.10.2002): "קבוצה של נערים בני 16–17 נשארה עם הצגה ביד ללא גורם מבוגר משמעותי וללא הנחיה". אך מתברר כי בתהליך התעוררות המודעות שעברו הנערים היה גם תהליך משמעותי של העצמה אישית וקבוצתית. "נהדר היה לראות את האנשים יושבים ועובדים", סיפר יצחק לעיתונאי עמנואל בר-קדמא (1973), "יושב בחור בדירה שיש בה עשר נפשות וכותב. זה היה חידוש, שעורר תחילה לעג, ולאחר מכן כבוד". "זה הבריא אותנו נפשית", נזכר מסיקה (ריאיון, 3.9.2001), "הרגשנו קודם אפסים, לוזרים, ופתאום אנחנו מקבלים משימות ומבצעים אותן. הרגשנו שאנחנו עושים משהו עם עצמנו, יש מסגרת, משהו ייצא מאתנו, משהו מועיל לקהילה". הפעילות התיאטרונית גיבשה את הנערים לחבורה בעלת "אחוזה מיוחדת", כדברי וזאנה. ויקטור טרנר (Turner 1967) כינה קבוצות מסוג זה בשם "communitas". ואזנה מיטיב לתאר את תיאטרון הנגד כגורם המכונן תהליך כזה:

האגו של היחיד התבטל לטובת הקבוצה, אני מפנה מקום להכלת הזולת, סוג של חברות שנמשכה הלאה, זיכרון בסיסי שנשאר אצל כולנו ומאחד אותנו... זה היה הרבה יותר מתיאטרון. במשך השנים אני מתייחס לאריה יצחק כאל מורה חד-פעמי שפגשתי במהלך חיי... השתמשתי בזה גם מחוץ לתיאטרון, כמו ב"קשת הדמוקרטית המזרחית" (ריאיון, 28.10.2002).

תחושת העוצמה שהנחיל התיאטרון לחברי הקבוצה דרבנה אותם להמשיך ולנהל את התיאטרון בעצמם ולנסוע ברחבי הארץ גם לאחר עזיבתו של יצחק. "ניהלנו עסק", נזכר וזאנה בנפש רחבה, "וזה היה גורם נוסף שחישל אותנו ולימד אותנו אחריות ומשמעת" (שם). עם פרוץ מלחמת יום הכיפורים ב-1973 הפסיקה הקבוצה באופן זמני את פעילות התיאטרון והחליטה לפתוח בפעילות חברתית למען השכונה. פעילות זו התפתחה לתנועה חברתית בשם אוהל יוסף, שהתרחבה עם הזמן והפכה לתנועת האוהלים.

המעגל הסמלי: מתיאטרון נגד לתנועה חברתית וחזרה

מלחמת יום הכיפורים הרעה אף יותר את החיים בשכונת קטמון ט. גברים רבים גויסו, המצב הכלכלי החמיר והילדים שוטטו ברחובות באפס מעשה. צעירי התיאטרון הקהילתי שטרם התגייסו לצבא, ובהם שלמה וזאנה, אלי חמו, משה צלח וימין מסיקה, החליטו לעשות מעשה והחלו את פעילותם כאינטלקטואלים אורגניים וכיזמים אידיאולוגיים-פוליטיים. חדורי להט לחולל שינוי הם פרצו למקלטים עזובים, ובתמיכתו של מיכאל פרן הפכו אותם למועדונים חברתיים. הם שיפצו וצבעו את המקלטים והביאו ציוד וחלקי ריהוט ממחסני העירייה. בסיוע סטודנטים מתנדבים הם הזמינו את ילדי השכונה וארגנו בעבורם פעילויות חברתיות ותרבותיות מגוונות. פרן סייע להם בהשגת התקציב וברישום המועדונים כעמותה עצמאית, שנקראה אף היא אוהל יוסף, כמו התיאטרון הקהילתי. בכך ניתן ביטוי סמלי לקשר ההדוק בין התיאטרון המורד לבין הפעילות החברתית בקהילה. וזאנה וצלח, מנהיגי העמותה, הרחיבו עד מהרה את פעילותם והתמקדו בעזרה ובסיוע עצמיים. כך הוקמו בשכונה שירותים ומפעלים שונים כגון מאפייה, משתלה, מכבסה, מפעל לרקמה ולסריגה, שמרטפייה וחלוקת מצרכים לנזקקים. ההכרה בכוחו של התיאטרון לחולל תהליכי העצמה ושינוי הובילה את מנהיגי התנועה להציב מטרות קהילתיות-מקומיות ששילבו הקמת שירותים מקומיים עם עידוד היצירתיות והאמנות. בעקבות הצלחתה של עמותת אוהל יוסף הוקמו "אוהלים" נוספים, שנקראו על שם השכונות שבהן פעלו: אוהל נחלאות, אוהל בקעה, אוהל שטרן ואוהל שמואל (בשכונת שמואל הנביא). כך קמה "תנועת האוהלים" – המרכז לקידום שכונות וקהילות בישראל". תנועה זו ארגנה את הפעילויות המשותפות לכל השכונות, ואילו מועצות האוהל בשכונות ארגנו כל אחת את הפעילות בשכונתה. ייחודה של תנועת האוהלים כתנועה חברתית מקומית, שצמחה מתוך תיאטרון הנגד, היה פיתוח ההנהגה קהילתית אוטונומית, שהחליפה בראש ובראשונה את הדגם הישן של ה"בוס" המקומי – אותו תושב מקומי שמינתה מפלגת השלטון כדי שינהל מטעמה את ענייני הקהילה. הדגם להתנגדות פוליטית שהציבה התנועה, בעיקר בשנותיה הראשונות, היה חדש ושונה מן הדגם שהציבו הפנתרים. תיאטרון אוהל יוסף הוא דוגמה יוצאת דופן – במרחבים המקומי, הארצי והעולמי – לתיאטרון נגד שצמח מתוך תנועת מחאה, הפך לסוכן שינוי בשכונה והוליד בעצמו תנועה חברתית חדשה, שהמשיכה להנהיג פעולה חברתית המבוססת על שילוב בין מחאה סמלית על הבמה לבין מחאה ממשית במציאות. עם גיוסם של וזאנה וצלח לצבא עברה המנהיגות בתנועת האוהלים לידי ימין סויסה, יעקב יונה ועזר כהן.

מ-1977 ואילך נקטה המנהיגות החדשה גישה מיליטנטית ורדיקלית יותר, אולם וזאנה וצלח המשיכו את פעילותם התיאטרונית והוסיפו לתרום תרומה חשובה לעיצובה הייחודי של התנועה. לצד פעילותו החברתית-פוליטית המשיך וזאנה בפעילות אמנותית וביים שלוש הצגות במסגרת אוהל יוסף: הנושר (1975–1976), גורל או תוכנית (1976–1977) ופגישת מחזור (1979–1980). וזאנה עבד לפי הדגם שלמד מאריה יצחק: הטקסט היה מקורי ונכתב

בידי המשתתפים בהנחיית הבמאי; העבודה על הגוף ניצבה במוקד וכללה תרגילי תנועה קבוצתיים, תרגילי קול ואימפרוביזציות; והסיפור האישי שימש דוגמה מייצגת לדיכוי שממנו הקהילה כולה סובלת. בחרתי להתייחס רק להצגה השלישית בטרילוגיה, שהיא מעין סיכום והרחבה של שתי ההצגות הקודמות, ומבטאת מחאה חריפה נגד מערכת החינוך הדכאנית.

פגישת מחזור (1979–1980)

ההצגה עוסקת בפגישת מחזור של נערים שנשרו מבית הספר והם נפגשים עם מורתם כעבור זמן רב. כל אחד מספר את סיפורו האישי, וכל הסיפורים מצטברים יחד לאמירה בוטה נגד מערכת החינוך. על הבמה ניצב פח אשפה, כאמור דימוי מוכר בתיאטרון הקהילתי, מוטיב-על שנלקח מן המציאות והפך לאמצעי אסתטי לביטוי מחאה. פרץ יושב על הפח וממתין עם חברו בניש לשאר נערי החבורה כדי לצאת למעשה שוד. הסצנות, בעיקר בפתח ההצגה, המשמשות אקספוזיציה, מביאות לבמה את השפה המיוחדת של הצעירים, את צורת ההתנהגות ואת חיי היומיום שלהם. תמונות אלה חושפות טקטיקה רדיקלית נוספת האופיינית לתיאטרון הנגד, המחברת בין המושג "ג'סטוס" של ברטולד ברכט לבין המושג "הביטוס" של פייר בורדיה.

ברכט (1987, 179–205 [Brecht 1964]) טבע את המושג ג'סטוס כחלק מהותי מעבודת השחקן בתיאטרון החברתי. אין מדובר במחווה סתמית ומקריית כי אם במערכת מתואמת של תנועות גוף, הבעות פנים, סגנון וטון דיבור, החושפים את מעמדה החברתי של הדמות. השחקן המבצע את הג'סטוס משתמש בו ככלי לייצוג עמדה פוליטית. באמצעות המושג הביטוס תיאר בורדיה (2005) את השחקן על במת החיים כמכלול של נטיות הנרכשות לאורך השנים בתהליכי החינוך והתקבורת. ההביטוס קושר את הסוכן החברתי למוצאו המעמדי ולחינוך שקיבל וקובע את טעמו, את דמותו הפיזית, את צורת הדיבור שלו, את התנהגותו ואת השקפת עולמו. בתיאטרון הנגד, כפי שאדגים בהמשך, נבחרו רכיבים מסוימים מתוך ההביטוס שהפכו לג'סטוס באמצעות העיבוד האמנותי. לא זו בלבד שהג'סטוס הזה נתן להביטוס תוקף, משמעות ונראות, הוא אף הפך אותו למכשיר פוליטי לייצוג עמדות רדיקליות.

הדיאלוג הראשון בהצגה מביא לבמה את השפה הייחודית שהתפתחה ברחוב וחושף את המפגש הטראומטי של נערי החבורה עם המערכת הצבאית:

פרץ: טוב, אז בא אליי המדריך רחוב רמי על הבוקר ולקח אותי ללשכת הגיוס לריאיון אצל הפסיכיאטר. אני שכחתי מזה לגמרי. ישבנו שם איזה עשר דקות, משהו כזה. קראו את השם שלי ברמקול "פרץ כהן לחדר מספר 9". פעמיים קראו. נכנסתי. ישב שם הפסיכיאטר, אחד שמן, וואלה, שם עליי מבט, פחד. עוד לא ישבתי, על הספתח שאלה: "אתה מעשן?"⁸

⁸ חלקים אחדים מן הטקסט מצאתי בעבודה הסמינריונית שכתב אמיר כהן (1981).

סצנה זו מתארת מאורע בחייו של פרץ, פיסת חיים אחת המשמשת דוגמה לחוויית היומיום המורכבת של הנערים: מצד אחד פועל בשכונה מדרוך רחוב מחויב, המנסה לעצור את תהליך ההידרדרות של הנערים ולעזור להם להתגייס לצבא; ומצד אחר התנהגותו הקרה והמנוכרת של נציג הממסד, הפסיכיאטר חסר השם, גורמת לנער לשקר במצח נחושה. הסצנה מצליחה להעביר לצופה את כמיהתו של הנער להיות שייך ולהיות "מישהו" באמצעות תגובתו התמימה לפעולה המכנית של הכרזת השמות ברמקול. מן הדיאלוג בין פרץ לבני עולה כי הם מבינים היטב שהעובדה שהצבא אינו מעוניין בהם אומרת עליהם דבר מה חמור ביותר ומכתימה אותם באות קלון לכל חייהם. כפי שאומר פרץ, "עכשיו הם בעניין שלא לגייס חבר'ה עם עבר... קלקלו להם ת'צבא... היום לא כל אחד מקבל צו". מי שכן מקבל צו גיוס זוכה למעמד גבוה יותר, גם בתוך החבורה עצמה: פרץ הוא מנהיג הקבוצה ואילו בניש, שלא קיבל צו כי "בטח שכחו ממני", הוא סגנו.

הסצנה הבאה משרטטת באורח דינמי את המבנה החברתי הפנימי של חבורת הרחוב, המושתת על היררכיה נוקשה, על יחסי כוח ברורים, על שפה, על קודים של התנהגות ועל נושאי שיחה קבועים. כך למשל המנהיג סוטר למי שמאחר; הנערים הנחשבים פחות "תופסים מרחק" מן הנחשבים וממלאים אחר פקודותיהם; והתנהגות מרדנית נידונה מיד לתגובה חריפה, כפי שעולה מן הסצנה הבאה:

בניש: שכב על הרצפה.

ניסים: אני לא שוכב.

בניש: אתה רוצה שאני אשכיב אותך עם איזה חור בעין?

הסצנות הראשונות משמשות אקספוזיציה של חיי הנערים מנקודת מבטם ומספקות נתוני רקע להתרחשות העיקרית על הבמה. תמונה מפורטת זו של חיי היומיום של הנערים ושל עמדותיהם באשר לקורותיהם בתוך השכונה ומחוצה לה הופכת את המחאה למסר ולתוצאה של ההצגה עצמה. בכך מתייחד התיאטרון הקהילתי מהפגנה או מעצרת פוליטית: במקום הצהרות, ססמאות וכרזות התיאטרון מניע תהליך דינמי וסמלי, שבו המחאה הצומחת על הבמה מתפשטת אל האולם ומחוצה לו.

קבוצת הנערים מתכננת הפעם מבצע פריצה יוצא דופן. באישון לילה הם נכנסים לכיתה בבית הספר השכונתי שנזרקו ממנו לפני שנים מספר בבושת פנים. הנערים מביאים אל הכיתה בובה בגודלה ובדמותה של מורתם משכבר הימים. מכאן ואילך מתפתח מעין מחזה בתוך מחזה, משחק בתוך משחק, ובו מסע שנועד "לסגור חשבון" עם המורה. מסע זה אינו אלא טקס הענשה שהנערים זקוקים לו כדי להשתחרר מן המועקה המצטברת. כך במת התיאטרון נעשית במה למעין טקס היטהרות מרגשות טורדניים ובו בזמן גם למחאה נוקבת כלפי החברה הישראלית. קהל הצופים מייצג את החברה באמצעות אנשי הממסד ותושבי השכונות המבוססות המבקרים בתיאטרון החאן.

האביזר המרכזי על הבמה הוא הבובה, שהיא לכאורה פתרון פונקציונלי להיעדר

שחקניות בקבוצה. אך בהצגה פגישת מחזור הבובה הופכת לטקטיקה פואטית-פוליטית של תיאטרון הנגד. טקטיקה זו מטשטשת את הגבול בין עולם הבדיון לעולם המציאות ומסמנת את גבולות התיאטרון, שבו די לדקור בובה כדי להרשים ולהעביר מסר, ואין צורך לדקור אדם ממש.

וזאנה משתמש בהצגה בעיקרון פסיכו־דרמטי הקובע כי חוויה מחדש של טראומה במסגרת המגוננת של התיאטרון יוצרת קתרזיס. בסצנה מרכזית בהצגה הנערים נקראים לספר למורה (המדומה) את שעבר עליהם לאחר שסולקו מבית הספר. בסצנה מתערבבות זו בזו המסגרת הבדיונית של קבוצת נערי הרחוב שפלשה לבית הספר כדי "לסגור חשבון" עם המורה והמסגרת הבימתית של "כאן ועכשיו", שבה נקראים השחקנים לספר את סיפורם האישי. מכאן נובע הקושי העצום של השחקנים להתחיל ולדבר, אף שלמעשה הם משתוקקים לכך ולשם כך יצרו את ההצגה. לאט לאט הווידויים האישיים מתחילים לפרוץ החוצה והם מצטברים לכלל עדות מצמררת על תחושותיו של המוכפף, המוחלש והמודר לשוליים:

ניסים: את שוכחת מאתנו... אבל אנחנו דווקא יוצא לנו לחשוב עלייך לפעמים... עלייך ועל כל הילדים שאת מכשילה... כשלימדת אותי אני הייתי מתבייש ממך... את יודעת, הביישנות הפריעה לי כל החיים, למשל כשהייתי ילד קטן הייתי מוריד ת'פנים שלי ככה, למטה, והולך צמוד לקירות בשביל שלא יראו אותי. בהתחלה חשבתי שזו המחלה שלי או של המשפחה שלי, אבל עכשיו אני יודע שזו מחלה של כל העניים...

לתחושה הקיומית האיומה הזו גרמו לא המוכפפים עצמם, אלא אלה שתייגו ודיכאו אותם, דוגמת המורה. "נכון", ממשיך ניסים, "לא הייתי מדבר הרבה, אז מה חשבת, שאני טיפש! קשה לי להבין ת'ראש שלכם אתם...". כאן ניסים כשחקן וכאדם מטיח אשמה ברורה גם בקהל.

העדות המרכזית המניעה את העלילה היא עדותו של רוכן, אבל לבקשת פרץ, מנהיג החבורה ומנחה המפגש הפסיכו־דרמטי, עדות זו מסופרת דווקא מפי ז'וֹרֵז'. העברת העדות לידי שחקן אחר היא טקטיקה נוספת של תיאטרון הנגד, המגבירה את עוצמת הסיפור ואת משמעותו הפוליטית: מנקודת מבטם של הנערים, הפריצות, הגנבות ומעשי האלימות הם נקמה במדכאים. הדיכוי גורם למצב נפשי שבו העבריינות הופכת לאמצעי הזמין ביותר הן לפרנסה הן לשמירה על הכבוד האישי.

ז'וֹרֵז': טוב, אז היא אמרה לו: "אתה" והצביעה עליו ככה עם האצבע, "אתה יודע מה שאתה? אתה מפגר, זה מה שאתה!" וואלה פרץ, מה אני אגיד לך, היה בכיתה שקט כזה כמו שקט מצרים, שאפילו זכוב היה עובר היינו שומעים אותו! אבל אף זכוב לא עבר. כל מה ששמענו זה את הקול של הדם שעלה לו לפנים, ככה, לאט לאט. הווידויים שבגרון התנפחו לו כמו הבלונים שקונים ביום העצמאות, אבל מלאים בדם, שעלה לו משם לשפתיים, ללחיים ולעיניים. אני ידעתי שהולך לקרות כאן משהו, אבל לא פתחתי את הפה. לא רק אני, כולם.

כל אחד פחד להיות הראשון שישבור את השקט הזה. הכיסא שלו התחיל לזוז, אז אני חשבתי שהוא רוצה לקום לעשות לה משהו. אבל לא, הוא לא קם, כל הגוף שלו התחיל לרעוד ככה חזק. יצאה לו צעקה חזקה ואז הוא נפל. הוא זו עוד קצת על הרצפה ונשאר כמו מת.

סצנה זו משתמשת בטכניקה של תיאטרון-סיפור ובמגוון דימויים פלסטיים שמטרתם הפוליטית היא להעביר מסר חד-משמעי: הדיכוי, דוגמת זה של המורה, משתק והורג את האדם, פיזית ונפשית. בניש מספר כי הוא פרץ לביתה של המורה מתוך נקמה: "משחית את כל הדברים היפים שקנית כדי לקשט את החיים האפורים שלך, ואני מרגיש שאלוהים מקדיש לי כמה רגעים פנויים". מסע הווידויים האישי מכונן תחושת לכידות וכוח בקרב הנערים, עד שהם מסוגלים לא רק להעמיד את המורה/הבובה למשפט היתולי כדי "שהיא תפסיק להיות צל שירדוף אותנו עד סוף החיים", אלא הם אף מגיעים לתחושה של העצמה אישית: "יש לי עוצמות משלי, ואני מרגיש כמו שאת מרגישה, ואולי הרבה יותר, אולי אני מסוגל מבחינה רגשית למה שאינך מסוגלת בכלל".

כך הופכת ההצגה לדוגמה מייצגת של תיאטרון הנגד, המניע תהליך של תרפיה אישית ופוליטית. תהליך ההעצמה שהתיאטרון מעורר יוצר חיבור מרתק בין תרפיה, פוליטיקה ואמנות ומכונן מרחב אפשרי למה שאני מכנה "תרפיה פוליטית" – התרפיה האישית היא גם פוליטית ולהפך. בשנים האחרונות מתרחש תהליך הפרדה (מכוון לעתים) בין הטיפולי לפוליטי: תקציבי הרווחה מופנים לתיאטרון הקהילתי, בעיקר בעבור קבוצות מיקוד טיפוליות כגון אמהות חד-הוריות, נשים מוכות, אסירים ונגמלים. זוהי אסטרטגיה של הממסד שנועדה לעקר את כוח ההתנגדות הטמון בתיאטרון הקהילתי על ידי הגדרתו מראש "טיפולי". אסטרטגיה זו חוסמת את ייחודו כתרפיה פוליטית, שאינה מבחינה בין האישי לפוליטי ורואה בהעצמה האישית שלב הכרחי ומהותי במאבק לשינוי חברתי. ההצגה פגישת מחזור היא דוגמה מובהקת לתיאטרון קהילתי המחולל תהליך של תרפיה פוליטית. עם זאת, יש בה גם הערה רפלקסיבית חשובה על המרחב האידיאולוגי הסבוך שבו פועל התיאטרון הקהילתי. טקס השפלת הבובה (שאינה אדם ממשי) אינו יוצא לפועל בסופו של דבר, שכן שני בלשים עוצרים את החבורה בעוון פריצה למבנה ציבורי וכולאים אותם עד משפטם. מתברר שאפילו בעולם הבדיוני לא מתאפשר לנערים "ללכת עד הסוף", בדומה למציאות שבה גופי הממסד מפקחים על התיאטרון הקהילתי ומצנזרים אותו מאחר שהם רואים בו "משחק מסוכן".

ההצגה פגישת מחזור מדגים בבירור כיצד פעילות תיאטרון הנגד והפעילות החברתית של תנועת האוהלים יצרו דגם חדש לשילוב בין אמנות לפוליטיקה. דגם זה לא רק טשטש את הגבול בין תיאטרון לחברה, אלא אף הטעין את המעשה הפוליטי בעוצמה נוספת, הנובעת מכוחו של התיאטרון כהון סמלי. וזאנה מספר כי ב-1980 חידש את ההצגה בעזרת צוות חדש כדי לשפר את הצד האמנותי שבה וגם כדי ללוות את תנועת האוהלים "ולהתמיד

בקשר שבין פוליטיקה לאמנות" (ריאיון, 8.8.2004). באחד המופעים שהועלו בתיאטרון החאן נערכה על הבמה, לפני פגישת המחזור הסמלית, פגישת מחזור נוספת, ממשית, של ראשי התנועה מן הקטמונים ושל נציגי האוהלים השונים. המנהיגים שבו והגדירו את עמדותיהם ואת מטרותיהם של התנועה ושל התיאטרון הקהילתי כתיאטרון מחאה, וקראו מחדש את "מגילת העצמאות" של התנועה, שנוסחה עוד ב-1979 ונקראה לראשונה בבנייני האומה.

תיאטרון הנגד של קריית יובל

תיאטרון קהילתי נוסף שפעל בירושלים ברצף, יצר טקסטים מרדניים ושילב עבודה חברתית הוא התיאטרון הקהילתי בקריית יובל, שנקרא גם "גוננים". בסוף 1972 עזבה הבמאית הלן קאוט-האוסון את התיאטרון. את מקומה מילא שחקן הקבוצה, נפי צלח. מכאן ואילך פנתה הקבוצה להפקת דרמות מקומיות שכתבו המשתתפים עצמם: נוער מכני (1972–1973), מעונן חלקית (1974–1975) ושטרן בשחור-לבן (1975–1976).

ב-16 במאי 1979 התקיים בבנייני האומה בירושלים אירוע חגיגי לרגל ההכרזה על הקמתה של תנועת האוהלים. באירוע נכחו כ-5,000 מתושבי השכונות וכן אישי ציבור, חברי כנסת ונשיא המדינה, חיים הרצוג. בחלק האמנותי הופיע בין היתר שלמה בר בשירו "ילדים זה שמחה", והתיאטרון הקהילתי של קריית יובל הציג מופע בכורה של ההצגה השכונה מתה, שכתב דדה בנישתי. "נושא התיאטרון בשכונות", הוא מספר (ריאיון, 30.10.2004), "היה מקור לגאווה. הנוער שפעל בתיאטרון פעל תרבותית כל הזמן גם בשכונות, הקרין סרטים, הפעיל חוגים וקייטנות. התושבים חיכו כל הזמן למופע החדש".

האירוע המרכזי בבנייני האומה היה טקס ההכרזה על מגילת העצמאות של התנועה, שאותה ניסחו שלמה וזאנה ומשה צלח, שני האינטלקטואלים האורגניים המובילים. המגילה של תנועת האוהלים הוצגה כאלטרנטיבה למגילת העצמאות הרשמית, שלא עמדה בהבטחותיה. הנשיא הרצוג סירב לחתום על המגילה בטענה שהיא מתקיפה את הממשלה באופן בוטה, וכך סימל את התחלת קצה של התנועה דווקא ביום חגה הגדול.

ב-1980 חזר נפי צלח לארץ לאחר שלמד בטורונטו קולנוע ודרמה יוצרת. הוא שב ופעל בתיאטרון הנגד בקריית יובל וביים את ההצגה במעגל סגור, שהיתה המופע הרדיקלי האחרון.

במעגל סגור (1980)

בהצגה זו שיחקו תשעה נערים וארבע נערות בשנות העשרים המוקדמות לחייהם, שהשתתפו בעבר בהצגות שונות של תיאטרון הנגד בירושלים. העלילה עוסקת בנושא מרכזי בתיאטרון הקהילתי. סיפור חייו של אלי (אלי פרץ, תושב קטמון) הוא דוגמה מייצגת לחוסר המוצא

של העברייין הצעיר שכל המסגרות החברתיות המקיפות אותו חוסמות וחונקות אותו במעגל סגור. את התפקיד הראשי ביצע אלי פרץ עצמו, ואת המחזה כתבה הקבוצה על בסיס יומנו האישי של אלי והשירים שכתב בעת היותו בכלא.

התפאורה היתה מינימלית: בירכתי הבמה הוצב "ציור קונצרטינות של תיל בצבעי פחם על בד מקומט" (בר־און 1980). בסצנה הראשונה צעדו השחקנים אל האולם ועלו על הבמה כשהם "יורים" לחלל שמות של בתי כלא. הם הקיפו את האולם, לפתו את הקהל כצבת והפריחו ססמאות נוקבות לכל עבר תוך כדי עלייה קצובה לבמה (שם).

ההצגה התבססה על עבודת הגוף של השחקנים, שמילאה את מקום התפאורה ויצרה דימויים בימתיים רבי־עוצמה. כך למשל, כשאלי מגיע אל המוסד הסגור "מצפה ים" הלהקה נעמדת בשורות מהודקות כשגבה לקהל, כמו קירות החונקים את אלי והחוסמים אותו.

לדברי הבמאי צלח, ההצגה נועדה לעורר תהליך של מודעות חברתית בקהילה. "יש לי אמונה בהתפתחות הקהילה בעקבות פעילות התיאטרון שלנו, שמגמתו אינה הפקה חדר־פעמית אלא פעילות חברתית ארוכת טווח בשכונה, תוך כדי הפעלת תושביה" (שם). המבקר גיורא מנור (1980) הבין את מטרת ההצגה אחרת לגמרי, וכך כתב בעיתון על המשמר:

באופן פרדוקסלי דווקא קבלת האמת המרה על ידי המשתתפים בהצגה גורמת לתחושה של תקווה, כי בעצם יכולתם לנסח כך ענייני חייהם, כישרונם להביע את עצמם בצורה כנה ומשכנעת, מצביע על שינוי, על פריצה, אולי דווקא דרך האמנות, המביאה למודעות עצמית, לפעמים אינסטינקטיבית, תבונה העשויה להיות פתח במעגל הקסמים העגום בו הם לכודים בימי נעוריהם.

הפליאה המובלעת במילים אוהדות אלה לנוכח כישורי ההבעה של השחקנים מסגירה כמובן את התפיסה המקובלת באותה עת בדבר הכשל המנטלי והתרבותי של המזרחי מהשכונה. לפיכך שיער גם מנור כי תהליך המודעות שעברו הצעירים באמצעות התיאטרון היה אך אינסטינקטיבי. טעותו מייצגת את העיוורון שגילו הממסד והחברה הישראלית כולה לנוכח המחאה הרדיקלית שצמחה בשכונות שבשולי ירושלים. תיאטרון הנגד היה מנוף שהניע תהליך של מודעות חברתית ופוליטית מנומקת ומנוסחת היטב במעגלים האישי, הקבוצתי והקהילתי. מודעות זו הצמיחה גילויי מחאה, ומוביליה ידעו להשתמש בתיאטרון ככלי מאבק רב־עוצמה לארגון תנועה חברתית מסוג חדש. אולם ההצגה במעגל סגור סימנה באופן מטפורי את תחילת קצה של המחאה הרדיקלית. ההתפתחויות החברתיות שהתחוללו בשכונות בעקבות עליית הליכוד לשלטון והשפעתן על תנועת האוהלים דחקו בסופו של דבר את ניצוץ ההתנגדות שבפעולה החברתית, ועמו הלך ודעך גם תיאטרון הנגד.

שקיעתה של המחאה

עם עלייתו לשלטון הגיע מנחם בגין לקטמון כשהוא מלווה בפמליה גדולה ובצוותי טלוויזיה. היה זה מעשה סמלי ומבויס היטב, שבאמצעותו ביקש המנהיג החדש להודות לאלה שבזכותם חולל את המהפך הפוליטי. על כן הכריז בגין שם, בקטמון, על "פרויקט שיקום השכונות" – תוכנית לפתרון בעיית הדיור בשכונות במימון יהדות הגולה והממשלה. יישום הפרויקט החל אמנם רק כעבור כמה שנים, אך בינתיים הוא העצים את כוחה ואת השפעתה של תנועת האוהלים, שמצאה את עצמה מעורבת בהקמת ועדות היגוי, תכנון, בינוי ושיפוץ. התנועה שקדה בנחישות על פיתוח הנהגה דמוקרטית מקומית ועל ביזור סמכויות בשכונות. היא הגדילה את מספר התושבים בציוותי ההיגוי המקומיים, החליפה את יושבי הראש המקצועיים של ועדות המשנה ביושבי ראש מקומיים, החליטה מי יעבוד בפרויקט ומה יהיו סדרי העדיפויות בהקצאת התקציב ושינתה את אמות המידה לקביעת מצב הדיור (יונה 2002, 56–57).

תחילה נראה היה שבאמצעות הפרויקט הגיעה התנועה לשלב משמעותי נוסף בהתפתחותה, אולם עד מהרה הבינו מנהיגיה כי ההפך הוא הנכון. המשאבים הרכים יצרו תלות גוברת והולכת של התנועה בפרויקט, והמעורבות הניכרת בענייני התנועה החלישה בסופו של דבר את כוחה: "הממסד רצה לשפוך [כסף], נתן לנו אופיום להמונים. עד שתפסנו מה קורה לקח קצת זמן" (שם, 58). אלא שהתנועה לא מצאה דרך לצאת מן הסחרור: "זה היה כיף, זה נתן לנו תחושת התעלות... כל היום ישיבות, עשו אותנו יושבי ראש ועדות ותת-ועדות, וישיבות כל שבוע. לא היה לנו זמן למחות" (שם, 59). ככל שהתמסדה התנועה כך שקע והלך נחשול המחאה. עם הזמן הפכה התנועה למעין "מנהלת שכונה" – דגם מקצועי ועצמאי יותר של ועד השכונה הישן (שטרית 2004, 194). התפוגגות הכוח המרדני השתקפה היטב גם במופעי התיאטרון הקהילתיים, שהתמעטו והלכו לאחר 1980 משום שכספי השיקום הופנו בעיקר לשיפוץ בתים ולהרחבתם, ופחות ליצירה תרבותית. אמנם תהליך זה החל עוד קודם לכן, אבל עתה התגבר והלך.

הפעילות התיאטרונית הידלדלה והלכה לא רק בכמות ההצגות, אלא גם בבחירת הנושאים ובטקטיקות האסתטיות. הצגות כמו *אנא כורדי*, שביים נפי צלח ביישוב מעוז ציון שבהר הקסטל, וכמו *מרוקנוס* שהעלה סעדיה מרציאנו במוסררה, זנחו את בעיות ההווה ויצאו למסעות פולקלור אל העבר הרחוק. באמצעות שירה, ריקודים, תלבושות וכלי נגינה מסורתיים הוצג המסע ההיסטורי בנימה משועשעת, שאפשרה לקהילה להתבונן בהנאה במפת נפשה ולפרוש מן המבט הביקורתי כלפי הממסד והחברה בישראל.

אבנר עמיאל, מחבר המחזה *מרוקנוס*, התכוון ליצור תיאטרון נגד ו"להעביר את הצעירים לפסים אחרים, ליצור קהילה לוחמת לפתרון בעיותיה" (ריאיון, 24.10.2002). אולם במקום זאת עורר התהליך היצירתי בקרב המשתתפים הצעירים רצון עז להתכנס פנימה, לשוב אל השורשים ולהתחבר חזרה לתרבות ההורים. אמנם היה זה אמצעי

משמעותי בתהליך ההעצמה האישית של השחקנים, אך הוא לא הצליח להטעין אותם בניצוץ המחאה כפי שקרה שנים ספורות קודם לכן. באותה שנה חברו יחדיו בפעם האחרונה האחים צלח והעלו בתיאטרון הקהילתי של קריית יובל את ההצגה בהלת הזמן.

בהלת הזמן (1983)

כעבור עשר שנים רצופות של תיאטרון קהילתי שהתבסס על חומרי חיים מקומיים, בחר משה צלח לכתוב את המחזה בהלת הזמן דווקא על פי סיפורו של א"ב יהושע, "מסע הערב של יתיר". צלח נמשך לסיפור דווקא משום שראה בו "משהו אוניברסלי, שיכול להיות הרבה דברים, וכך נתתי לו תוקף רלוונטי" (משה צלח, ריאיון, 15.8.2004). בחירה זו של צלח אותתה לשחקנים להתמקד בעשייה התיאטרונית ולהמעיט בעיסוק במחאה: "אנחנו בראש ובראשונה רוצים ליצור מה שנקרא תיאטרון לשמו. אחר כך באה המחאה דרך ההצגה" (מאירי 1983).

המחאה נדחקה לאחור ונשמעה רק בקול ענות חלושה. אמנם תושבי הכפר במחזה כועסים על כך שהרכבת המהירה אינה עוצרת במקום: "אין שום סיבה בעולם, שרכבת האקספרס לא תעצור בכפר שלנו. מה שאנחנו, תושבי הכפר, רק מעיזים לחלום — הם, אנשי רכבת האקספרס, כבר חיים במציאות". אולם אדון ארדיטי הזקן, מנהל תחנת הרכבת, מציע להם להביט תחילה אל תוך עצמם ולסלק את הרוחות הרעות שדבקו בהם. נושאי המחאה התעייפו וכבר אינם מאמינים במחאה, כפי שאומר פועל הניקיון בתחנת הרכבת: "לכולנו יש סיפורים, אבל בסוף כולנו אכלנו אותה" (שם).

מתוך קטעי העיתונות שמצאתי על ההצגה ומתוך סרט טלוויזיה בבימוי סלבה ולנה צ'פלין, שתיעד את מסעה של קבוצת התיאטרון לפסטיבל עכו ב-1984, לא הצלחתי להבין אם בסופו של דבר פוצצו התושבים את הרכבת, אם לאו. משה צלח (ריאיון, 15.8.2004), שחזר בתשובה בינתיים, זוכר שהיה פיצוץ: "היה חושך באולם והיו אפקטים של פיצוץ", אולם הוא רואה בפיצוץ "חוסר בִּרְה" ולא מעשה מחאה. צלח מודה במבט לאחור כי "לא היתה לנו כוונה ממש פוליטית. רצינו להגיד שאם האוכלוסייה המדוכאת לא תקבל את מה שמגיע לה, כל המדינה תתמוטט" (שם).

בסצנה האחרונה, כפי שתיארה המבקרת חדוה הרכבי (1983), שוב עוברת הרכבת המהירה כמדי יום, ועל רקע רעש גלגליה המתרחקים התושבים קוראים: "בואו אנשים יפים, בואו אלינו ותרדו לתהום. זה הרגע הגדול של סכנה אמיתית... רגע אחרון, שלום לך רכבת נכבדה" (שם). כך באופן מטפורי נפרדו השחקנים הירושלמים, גם אם לא במודע, מן המחאה שהתנפצה על המסילה ומן התיאטרון שהמשיך ודהר לעבר תל-אביב, ושם התפתח לסוג אחר של תיאטרון קהילתי.

בין מחאה גדולה למחאה קטנה

הסיפור על המחאה המזרחית הרדיקלית, שסיפורי מנקודת המבט של תיאטרון הנגד בירושלים, מדגיש את הנסיבות ההיסטוריות המיוחדות שחברו יחד והביאו לפריצתו, ואת הכוח הגלום בו לחולל שינוי. כדי לשנות דפוסים דכאניים אין די באמצעי תעמולה, אלא דרוש תהליך ארוך המעמיק את תודעתו הפוליטית והחברתית של המוכפף ומאפשר לו לקרוא את מציאות חייו מתוך עמדה ביקורתית. אולם המודעות לבדה גם היא אינה מחוללת שינוי. רק כאשר היא מניעה מאבק ממשי נגד הסטטוס קוו, התהליך הכולל מחולל העצמה ושינוי. תיאטרון הנגד יכול להניע פעולה משולבת כזו, שכן התהליך היצירתי, שבו המשתתף לומד את יסודות התיאטרון וגם עובר תהליך של מודעות עצמית וחברתית, הוא למעשה רצף אחד ובו זמני. כדי שתהליך כזה אכן יתרחש נחוץ מנחה או במאי קהילתי שהוא אינטלקטואל אורגני, שלא רק מעורר בשחקניו תהליך של מודעות אלא אף יודע להפוך גם אותם לאינטלקטואלים אורגניים, המשתמשים במופעי התיאטרוני כדי לעורר מודעות בקרב הקהילה ומניעים אותה לפעולה חברתית. במבט לאחור מתברר כי תהליך כזה התרחש בתיאטרון הקהילתי דווקא בשנים הראשונות להתגבשותו. בעת ההיא, מתוך מכלול של נסיבות שחוללו רגע היסטורי נדיר, נולד בקטמון ט תיאטרון הנגד אוהל יוסף. תיאטרון זה הוסיף נדבך חדש של מחאה סמלית ואקספרסיבית לטקסט המרי שיצרו הפנתרים השחורים ואף החל לסמן דרך ייחודית לפעולה חברתית. ההצגה הראשונה, יוסף יורד קטמונה, לא רק הולידה את התיאטרון הקהילתי כצורה מובחנת של תיאטרון פופולרי ומקומי, המאפשר ביטוי לקולות מלמטה, אלא גם פיתחה אותו למצע לתנועה חברתית שבה נוצרת התכה מלאה בין התיאטרון למציאות. המעבר הדינמי מהתיאטרון אל הפעולה הפוליטית וחזרה יצר שילוב רב-עוצמה בין המחאה הסמלית לזו החברתית הממשית, שבאמצעותו הצליחו שכונות ירושלמיות לחולל שינוי בחייהן.

המחאה המזרחית הרדיקלית נמשכה ברציפות כעשר שנים, ולאחר מכן שינתה את פניה על כמות התיאטרון הקהילתי והמציאות החברתית גם יחד. הסיבה לכך נעוצה בשינויים החברתיים והפוליטיים שהתחוללו בחברה המערבית בכלל ובחברה הישראלית בפרט וטרפו לחלוטין את קלפי הביקורת כפי שהוגדרה על ידי פרויקט הנאורות. זוהי "הביקורת הגדולה" במשמעותה המהפכנית הרדיקלית נגד הסטטוס-קוו בכלל ונגד משטרים אוטוריטטיביים בפרט. "הביקורת הגדולה" חוללה "מחאה גדולה" ואחרונה בחלקים שונים של החברה המערבית בשנות השישים ובראשית שנות השבעים של המאה ה-20. את המחאה המזרחית לאורך שנות השבעים — כפי שהיא באה לידי ביטוי בתנועת הפנתרים השחורים, בתיאטרון הנגד ובתנועת האוהלים — אני רואה כחלק מאותו נחשול מחאה וגם כתצורה ייחודית שהתפתחה בנסיבות מקומיות. זוהי "המחאה המזרחית הגדולה", שסימנה את קצה של תקופה אחת ואת ראשיתה של תקופה החדשה. בחברה הפוסטמודרנית המורכבת והכאוטית, שישאל היא חלק ממנה, כל אחד רוצה להיות שונה ומנסה למצוא את דרכו בין האיש

לציבורי, בין המקומי לגלובלי, בין הפרטיקולרי לאוניברסלי. אין ספק כי בחברה זו תם עידן "המחאה הגדולה". ההגמוניה מנכסת את הביקורת ומחסנת את החברה מפניה (שניידר 2000). המציאות החברתית-פוליטית בישראל מאז שנות השמונים מספקת סיבות נוספות לשקיעתה של המחאה המזרחית הרדיקלית. המהפך השלטוני ב-1977 לא חולל מהפך חברתי אמיתי, כפי שגורס הסיפור הלאומי. לכאורה השקפת העולם הדוגלת בכור ההיתוך הוחלפה בזו הדוגלת בפלורליזם, אולם השינוי היה בעיקר במישור הרטורי. השינויים בתחומי הכלכלה, החינוך, הרווחה והתרבות הם שטחיים בלבד ותואמים את אופני הייצוג המובילים. יתרה מזו, הרטוריקה האמביוולנטית והחלולה חוסמת כל אפשרות למחאה גדולה.⁹ במצב כזה התנגדות ושיתוף פעולה חדלים להיות קטגוריות אוטונומיות ובינאריות כפי שהיו בעבר והופכים ל"תופעות קונטינגנטיות, תלויות הקשר ומצב היסטורי" (שנהב 2003, 148). במקום "מחאה גדולה" נותרה אפוא "מחאה קטנה", מפוצלת ומפוזרת באתרי היומיום, ששחקניה – הסמויים לעתים – פועלים במחתרת כציידים חסרי רישיון.

ביבליוגרפיה

- אברבך, מוטי, 1973. "תיאטרון שוליים?", קול העם, 8.10.1973.
- בורדיה, פייר, 2005. שאלות בסוציולוגיה, תרגם אבנר להב, רסלינג, תל-אביב.
- בר-און, יעקב, 1980. "הכתיבה שהוציאה אותי מהבוכ", מעריב, 29.10.1980.
- בר-קדמא, עמנואל, 1973. "יוסף ואחיו מהקטמונים", ידיעות אחרונות, 9.5.1973.
- ברנשטיין, דבורה, 1989. "הפנתרים השחורים: קונפליקט ומחאה בחברה הישראלית", עדה, לאום ומעמד בחברה הישראלית, כרך ב, ליקט והקדים משה ליסק, האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב, עמ' 591–606.
- גרינברג, לב, 2000. "מבוא", זיכרון במחלוקת: מיתוס, לאומיות ודמוקרטיה – עיונים בעקבות רצח רבין, ערך לב גרינברג, מכון המפרי למחקר חברתי, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, באר-שבע, עמ' 11–18.
- גרמשי, אנטוניו, 2004. על ההגמוניה, תרגם אלון אלטרס, רסלינג, תל-אביב.
- הרכבי, חדוה, 1983. "מהומה", כל העיר, 14.10.1983.
- וינוגרד, שמעון, 1999. "תנועת מצפן", 48ל50: מומנטים ביקורתיים בתולדות מדינת ישראל, תיאוריה וביקורת 12–13, ערך עדי אופיר, מכון ון ליר בירושלים והקיבוץ המאוחד, ירושלים ותל-אביב, 199–203.
- חבר, חנן, יהודה שנהב, ופנינה מוצפי-האלר (ערכו), 2002. מזרחים בישראל: עיון ביקורתי מחודש, מכון ון ליר בירושלים והקיבוץ המאוחד, ירושלים ותל-אביב.
- חסון, שלמה, 1995. "השיכון הציבורי: קליטת העלייה ועיצוב המערכת היישובית", ניסויים במרחב:

⁹ שנהב 2003; יונה ושנהב 2005; Ben-Amos 1994.

פרקים בגיאוגרפיה יישובית של ארץ ישראל, יחידה 9, האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב, עמ' 99–11.

יונה, אילנה (ערכה), 2002. קולות משכונת הקטמונים, עמותת הידידים של בית הספר קדמה, רמת-גן. יונה, יוסי, ויהודה שנהב, 2005. רב-תרבותיות מהי? על הפוליטיקה של השונות בישראל, בבל, תל-אביב. כהן, אמיר, 1981. "במעגל-סגור: על התיאטרון הקהילתי בישראל", עבודה סמינריונית, האוניברסיטה העברית בירושלים, ירושלים.

מאירי, ברוך, 1983. "קודם תיאטרון ואחר כך מחאה", מעריב, 30.9.1983.

מילר, לואיס, 1975. "תיאטרון וקהילה: 'אוהל יוסף'", במה 64–65: 69–77.

———, 1977. "יצירתיות וזהות", במה 73–74: 85–89.

מנור, גיורא, 1980. על המשמר, 11.8.1980.

פלד, יואב, וגרשון שפיר, 2005. מיהו ישראלי? דינמיקה של אזרחות מורחבת, תרגמה מיכל אלפון, אוניברסיטת תל-אביב, תל-אביב.

פריירה, פאולו, 1981. פדגוגיה של מדוכאים, תרגמה כרמית גיא, מפרש, ירושלים.

שטרית, סמי שלום, 2004. המאבק המזרחי בישראל: בין דיכוי לשחרור, בין הזדהות לאלטרנטיבה, 1948–2003, עם עובד, תל-אביב.

שנהב, יהודה, 2003. היהודים-הערבים: לאומיות, דת ואתניות, עם עובד, תל-אביב.

שניידר, נתן, 2000. "'האדם אינו עץ והאנושות איננה יער': הרהורים על משמעות הביקורת החברתית", תיאוריה וביקורת 16 (אביב): 263–267.

Ben-Amos, Avner, 1994. "An Impossible Pluralism: European Jews and Oriental Jews in the Israeli History Curriculum," *History of European Ideas* 11: 41–51.

Boal, Augusto, 1979. *Theatre of the Oppressed*. London: Pluto.

Brecht, Bertold, [1964] 1987. *Brecht on Theatre*, ed. John Willet. London: Methuen.

Davis, Ron, 1975. *The San Francisco Mime Troup: The First Ten Years*. Palo Alto, California: Ramparts Press.

Lustick, Ian, 1993. *Unsettled States, Disputed Lands: Britain and Ireland, France and Algeria, Israel and the West Bank-Gaza*. Ithaca: Cornell University Press.

Sheldan, Naomi, 1973. "Katamon's own Joseph," *Jerusalem Post*, 21.9.1973.

Turner, Victor, 1967. *The Forest of Symbols*. Ithaca, New York: Cornell University Press.