

ייצור תרבות בזמן מגפת הקורונה: אתנוגרפיה ביקורתית של פנאי סימולטיבי

**יניב בלחסן,
המחלקה לניהול תיירות ופנאי, אוניברסיטת בן גוריון בנגב**

תקציר

המחקר בוחן את התפתחותן של יוזמות תרבות בשכונת העיר העתיקה בבאר שבע בתקופת התפרצות מגפת הקורונה בישראל, בין מרץ לאוקטובר 2020. המאמר מבוסס על אתנוגרפיה ביקורתית, ומתמקד בשלושה מיזמים שהתגבשו בשכונה במהלך תקופה זו: הקראת מחזות, צילום מבויים בהשראת ציורים ומיזם פופ-אפ קולינרי. מן הממצאים עולים מאפיינים דומים בין שלושת המיזמים הנוגעים לצורה ולתוכן בתהליכי הייצור והצריכה שלהם. על פי הפרשנות המוצעת, ברובד הגלוי נוצרו שלושת המיזמים כסימולציות לפרקטיקות המזוהות עם מרחבי תרבות הפנאי שנעלמו בחטף מהמרחב הציבורי בתקופת התפרצות המגפה – התאטרון, המוזאון והמסעדה. ברובד הסמוי ביטאו המיזמים ביקורת תרבות על סוגיות חברתיות מגוונות שכללה התייחסות למאפיינים של מסחור, רידוד וניכור, שזוהו עם מנגנוני הייצור והצריכה המסורתיים אשר מאפיינים את דפוסי הייצור והצריכה בקפיטליזם המאוחר. מסקנות המחקר ניזונות מתובנות תאורטיות ומעשיות הקשורות להשפעת הסגרים על יצירתיות ועל תהליכי הייצור והביטוי הייחודיים של תרבות הפנאי וצריכתה בקפיטליזם המאוחר.

השפעתה של מגפת הקורונה על תרבות הפנאי הייתה אדירה. בשלבים הראשונים של התפרצות המגפה בישראל, החל ממרץ 2020, נסגרו בצו ממשלתי מרבית ענפי המשק המספקים שירותי פנאי מחוץ לבית – ובכלל זה התאטראות, אולמות הקולנוע, המוזאונים, מרכזי הספורט, בתי קפה, הברים והמסעדות. בהמשך הוטלו סגרים כלליים, בידודים וצווי מניעת התקהלויות, לשם צמצום התפשטות המגפה. הדבר הותיר חלל עצום בקרב הציבור, בתקופה שבה צרכנות של שירותי פנאי הפכה לגורם מרכזי בסדר היום האישי והציבורי.¹ המחקר הנוכחי בוחן את פרץ היצירתיות שהתחולל בתקופה

זו בשכונת העיר העתיקה בבאר שבע, ומתמקד בשלושה מיזמי תרבות שהתגבשו בשכונה במהלך סגרי הקורונה: הקראת מחזות, צילום מבנים ופופ-אפ קולינרי. המחקר מבקש לבחון אם קיימים מאפיינים צורניים משותפים לשלושת המיזמים שנחקרו, המאתגרים או מהדהדים המשגות קודמות על ההיגיון התרבותי בתקופת הקפיטליזם המאוחר.

העיר העתיקה בבאר שבע תוכננה ונבנתה בידי נציגי האימפריה העות'מאנית בתחילת המאה העשרים, ושימשה מאותה עת מרכז סחר ותרבות לתושבי הנגב. ברחובותיה המרושתים קיימים יותר מ-300 מבנים היסטוריים – חלקם מתקופת השלטון הבריטי (החל מ-1917) אשר סומנו כאתרים לשימור בשנת 2008, בעקבות סקר מבנים מטעם רשות העתיקות. לאחר כיבוש באר שבע על ידי חטיבת הנגב באוקטובר 1948 והתבססות השלטון הישראלי בעיר, ומשנבנו בבאר שבע שכונות מגורים נוספות, קיבלה העיר העתיקה צביון מסחרי והפכה למרכז עסקים עירוני ובו מעט בניינים למגורים. בעשרים השנים האחרונות, בדומה לשכונות אחרות במרכזי ערים בישראל ובעולם, התחוללו בשכונה שינויים מרחיקי לכת בתהליך המכונה "ג'נטריפיקציה" – הגירה של אוכלוסייה חדשה, לרוב צעירה, לשכונות הוותיקות, תוך עיצוב מחדש של האסתטיקה ותרבות הפנאי במקום. במקרה של השכונה הבאר-שבעית זכתה מגמה זו לתמיכתם ועידודם של קברניטי העיר, שתפסו את עברה של השכונה ואת מאפייניה ההיסטוריים כמורשת ארכיטקטונית ייחודית, שיכולה להיות זרז לפיתוח והתחדשות של מרכז העיר ההיסטורית.

ברוח זו הוסב חלק מרחוב סמילנסקי, שנמצא בלב השכונה, למדרחוב שבו משובצים כיום בתי קפה, מסעדות ומוסדות של החברה האזרחית. כמו כן נפתחו בשכונה גלריות ופאבים, טופחו בה גנים ציבוריים, ובשנת 2022 שופץ המדרחוב הישן ברחוב קק"ל, שננטש וגווע לאחר הקמת מרכזי הקניות בעיר.² כיום פועלים בשכונה מוסדות תרבות כגון מוזאון לאמנות, בית האמנים, בית הסופרים, מרכז מבקרים לחיילי האנז"ק, תאטרון פרינג', מרכז הצעירים הבית הגאה ועוד, וכן פועלים בה עסקים המהווים מוקדי משיכה לאמנים ולאירועים אלטרנטיביים, כמו **אולפן קטוס, בית הבירה, גלריית סול, גלריית שמרלה, החלוץ 33, עשן הזמן, פרלה, צלל, ששון ועוד.**

מסגרת תאורטית

יצירתיות, פנאי והתנגדות

למרות ההבדלים המהותיים בין המשגות היצירתיות בתחומי הסוציולוגיה והפסיכולוגיה, ניתן לומר בהכללה שיצירתיות מובנת במדעי החברה כיכולת לייצר רעיונות חדשניים בהתאם לנטיות, תנאים או אילוצים פנימיים ו/או חיצוניים.³ על פי

2 נ' אוריאל ופ' מרקוביץ, 'צרכנות זהות גלובאלית/לוקאלית בנגב: מרכז "ביג" ו"העיר העתיקה" בבאר שבע', י' גרדוס וא' מאיר-גליצנשטיין (עורכים), באר שבע – מטרופולין בהתהוות, באר שבע 2002, עמ' 233-247.

3 T. Amabile, 'The Social Psychology of Creativity: A Componential Conceptualization,' *Journal of Personality and Social Psychology*, 45 (1983), pp. 357-376; F. Barron, 'The Disposition toward Originality,' *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 51 (1955), pp. 478-485; M. Csikszentmihalyi, *Flow and the Psychology of Discovery and Invention*, New York 1996; U. Eco, *Travels in Hyperreality*, London 1987; A. Koestler, *The Act of*

תאוריית היצירתיות של קרל רוג'רס (Carl Rogers),⁴ אדם יצירתי מאופיין בפתיחות לחוויות; בגמישות בכל הנוגע להגדרות, לאמונות ולהנחות מוצא; ביכולת עמידה במצבי עמימות; וביכולת לקבל ולהכיל מידע הכולל ניגודים וסתירות בלי לכפות עליו תפיסות קודמות, ובלי לעוות אותו באופן שיתיישב עם ערכיו.

הקשר בין יצירתיות לנטייה אישיותית זכה לאישוש ולתמיכה במחקרים בפסיכולוגיה החברתית ובסוציולוגיה.⁵ עם זאת, בשנות השמונים של המאה העשרים חלה תפנית, ויותר חוקרים החלו להדגיש נסיבות חיצוניות שמאפשרות "מצבים יצירתיים" או מעודדות יצירתיות.⁶ כך למשל, מיהאי צ'יקסנטמיהאיי (Mihaly Csikszentmihalyi)⁷ התייחס במחקרו ליצירתיות כתוצר של דינמיקה בין מאפיינים אישיים, ובכלל זה התודעה, לבין ההקשר החברתי שבו היצירתיות מתחוללת. את הזרקור שהוא הפנה לנסיבות ולהקשרים חיצוניים הוא הציע להמשיג בהתאם לתחום הפעילות הרלוונטי – לדוגמה בישול או כתיבת מחזה, ומיקומו בשדה או בהקשר המוסדי של היוצרים – לדוגמה ענף המסעדות או עולם התאטרון.⁸ מחקרים עכשוויים על יצירתיות ממשיכים גישה מרחיבה זו: כך למשל, מחקרם של ונינה לשזינר (Vanina Leschziner) וגורדון ברט (Gordon Brett) על יצירתיות של שפים הצביע על חשיבותם והשפעתם של מאפיינים גופניים וחושיים כמחוללי יצירתיות בתחום הקולינריה.⁹

מסגרת תיאורטית נוספת שרלוונטית להבנת היצירתיות כמאפיין של סגנון חיים בקרב תושבי העיר העתיקה בבאר שבע ניתן למצוא בהמשגתו של ריצ'רד פלורידה (Richard Florida) את המעמד היצירתי. המעמד היצירתי, כפי שהגדיר אותו פלורידה, הוא אוסף מגוון של אנשים שתחום עיסוקם המקצועי דורש יצירתיות, כמו אמנות, אדריכלות, כתיבה, עיצוב, תכנות וכיוצא באלה.¹⁰ למרות המנעד התעסוקתי וטווח הגילים הרחב של האנשים העונים להגדרה זו, פלורידה מציע לראות בהם בני מעמד חברתי אחד, משום שהם חולקים עולם ערכים משותף המבוסס על אינדיווידואליות, גיוון, דמיון, יצירה וכישרון. לפי הערכות שהוא מציג בספריו, המבוססות על נתונים סוציודמוגרפיים מגוונים, בארצות הברית לבדה בני המעמד היצירתי הם כשליש מכוח העבודה במשק. בראיונות ובקבוצות מיקוד שערך הוא מצא כי בני מעמד זה מעדיפים להקדיש את שעות הפנאי שלהם לחוויות אקטיביות, ולא למשל לצפייה פסיבית

Creation, New York 1964; V. Leschziner and G. Brett, 'Beyond Two Minds: Cognitive, Embodied, and Evaluative Processes in Creativity', *Social Psychology Quarterly*, 82 (2019), 340-366

C. Rogers, 'Toward a Theory of Creativity', *On Becoming a Person: A Therapist's View of Psychotherapy*, Boston 1961, pp. 352-354

H. Gardner, *Creating Minds: An Anatomy of Creativity Seen through the Lives of Freud, Einstein, Picasso, Stravinsky, Eliot, Graham, and Gandhi*, New York 1993; D. K. Simonton, 'Creativity: Cognitive, Personal, Developmental, and Social Aspects', *American Psychologist*, 55 (2000), 151-158

Amabile (לעיל הערה 3). 6

Csikszentmihalyi (לעיל הערה 3). 7

שם. 8

Leschziner and Brett (לעיל הערה 3). 9

R. Florida, *Cities and the Creative Class*, New York 2004; R. Florida, *The Rise of the Creative Class – Revisited*, New York 2011 10

במשחקי ספורט, וכי הם מעדיפים פעילות הכוללת מפגשים חברתיים – בפאבים, בבתי קפה, במסעדות ביסטרו או בגלריות – אשר מספקת להם גירוי אינטלקטואלי. במילים אחרות, היצירתיות המאפיינת את עולם העבודה של בני המעמד הזה מחלחלת גם לאופן שבו הם מבלים את שעות הפנאי שלהם, בחיפוש אחר חוויות הכרוכות ברמת מעורבות גבוהה. זו הסיבה, לדעת פלורידה, שבני המעמד היצירתי בוחרים לגור במרכזי ערים, המספקים רמת גירוי גבוהה.

פלורידה גורס שהגיוון החברתי, העסקי והתרבותי המאפיין את מרכזי הערים הולם את תכונותיהם של האנשים היצירתיים ולכן הוא אטרקטיבי בעיניהם, שכן החיים במרכזי הערים – הכוללים בתי עסק הפועלים במהלך היום וסגורים בלילה, לצד מקומות בילוי הנפתחים רק עם רדת החשכה – חושפים את הפרט להיבטים של החיים האורבניים שאינם מאפיינים שכונות מגורים רגילות. בסופו של דבר, כניסתם של בני המעמד היצירתי למרכזי הערים גם מעלה את הביקוש לעסקים ופעילויות המתאימים לאופיים הייחודי, כמו בתי קפה, גלריות, אולפני הקלטות, מרכזי תרבות, חללים אלטרנטיביים להופעות וכדומה, כך שעצם משיכתם למרכזי הערים גם מחוללת בשכונות אלו שינוי תרבותי וכלכלי שנדון לרב בהקשר אקדמי של המחקר הג'נטרפיקציה שהתחוללה במרכזי ערים רבות בשלושת העשורים האחרונים.

הקשר בין פנאי לבין שיוך מעמדי נדון בחקר הפנאי עוד הרבה לפני צמיחתו של המעמד היצירתי, שכן תרבות הפנאי מסווגת לרוב במחקרים סוציולוגיים כפעילות נורמטיבית שמשעתקת את הסדר החברתי הקיים.¹¹ במילים אחרות, ההון התרבותי, כפי שכינה זאת פייר בורדייה (Pierre Bourdieu), מתבטא בהרגלי הצריכה של תרבות הפנאי המסורתית, כגון ביקור במוזאון, במסעדה או בתאטרון.¹² למרות זאת, מספר מחקרים בחנו כיצד פעילות פנאי מאתגרת ומבקרת את הסדר החברתי הקיים ומשמשת כאפיק התנגדות לנורמות השולטות בזרם המרכזי בחברה. המחקר על סוג זה של פנאי נדון בספרות האקדמית תחת קטגוריות מושגיות שונות, כגון "פנאי סוטה" (Deviant Leisure) ופנאי של התנגדות (Leisure as resistance).¹³ "מעמד הפנאי האלטרנטיבי" הוא קטגוריה חברתית מעניינת בהקשר זה, שכן היא מתייחסת לקבוצה מעמדית אקלקטית שכוללת אמנים, חברי קומונות וקבוצות בדלניות אחרות שמביעים דרך פעולה יצירתית את חוסר הסיפוק ואי-הנחת שלהם מהמצב הקיים, ואת סירובם לקבל את הערכים המרכזיים של הזרם המרכזי בחברה שבה הם חיים.¹⁴

11 C. Rojek, *Decentering Leisure: Rethinking Leisure Theory*, London 1995

12 P. Bourdieu, *Distinction – A Social Critique of the Judgement of Taste*, Trans. R. Nice, Cambridge 1987

13 Y. Belhassen, 'Work, Leisure and the Social Order: Insights from the Pandemic', *Annals of Leisure Research*, 26, (2023); P. Gilchrist and N. Ravenscroft, 'Space hijacking and the anarchopolitics of leisure', *Leisure Studies*, 32 (2013), pp. 49–68

14 C. Rojek, 'Deviant Leisure: The Dark Side of Free-Time Activity', E. L. Jackson and T. L. Burton (eds.), *Leisure Studies: Prospects for the Twenty-First Century*, Philadelphia 1999.

האפשרות ליצירה ביקורתית בקפיטליזם המאוחר

הקפיטליזם המאוחר מאופיין באקלים תרבותי שמטפח צריכה גוברת של סחורות ושירותים, ובכלל זה של תרבות הפנאי. בבסיסם של המחקרים וההגויות המרכזיות על מאפייניה התרבותיים של תקופה זו עומדת ההנחה כי קיים בה היגיון תרבותי המאפיין את מנגנוני ייצור התרבות וצריכתה.¹⁵ לפי היגיון זה, כל יצירה או מיזם תרבותי הם חלק מאותו מנגנון קפיטליסטי שבו מסחור הוא לא רק מטרה, אלא מדיום מרכזי. ברוח זו, פרדריק ג'יימסון (Fredric Jameson) מציע שלא לראות בביטוי של הקפיטליזם המאוחר בשדה היצירה האמנותית מאפיין סגנוני בלבד, אלא הוא מגדיר אותה כדומיננטה תרבותית: "תפיסה המביאה בחשבון את נוכחותם ואת קיומם זה לצד זה של מגוון רחב של מאפיינים שונים מאוד, ועם זאת כפופים למאפיין הדומיננטי".¹⁶ ג'יימסון מסביר ארבעה מאפיינים מרכזיים של הדומיננטה התרבותית בתקופה זו, שמתוארכת מהמחצית השנייה של המאה העשרים ועד ימינו. ראשית, הוא מצביע על הניתוק בין המסמן למסומן בתרבות הנשלטת בידי דימויים וסימולציות. שנית, הוא מדבר על דעיכת הבעת הרגש האישי של האמן ביצירתו. שלישית, הוא מדגיש בניתוחו את דחיקתה של הפרודיה לטובת חיקוי מעוקר מסאטירה, ובמונחיו – "פרודיה ריקה" או "אירוניה ריקה". ולבסוף הוא מדבר על חיסולו של הריחוק הביקורתי, הנובע מכך שיצרני התרבות פועלים בסבך או במארג כמעט אין-סופי של דימויים וסימנים הקשורים זה בזה, ונעדרים כל מוצא או אפשרות לבחון את המציאות שבה הם פועלים במבט חיצוני, הנחוץ לגיבושה של תפיסה ביקורתית.

בדומה לג'יימסון, גם גי דבור (Guy Debord) קושר בין חוסר הביקורתיות הגובר של עולם התרבות בקפיטליזם המאוחר לבין השימוש הרב בדימויים וביסימולציות בשדה התרבות בתקופה זו.¹⁷ שניהם מדגישים כי המרחב התרבותי בקפיטליזם המאוחר רווי הדימויים ששזורים בו שתי וערב, ללא יכולת של יצרני התרבות לצאת ולהתבונן בהם לרגע מהצד, ולכן גם אינו מאפשר ליוצרים לפתח עמדה ביקורתית. כלכלת הדימויים שנוצרת באקלים תרבותי שכזה מתבטאת בסופו של דבר בהפיכה של יצירה או של היוצרים לסחורה שעוברת בחלק גדול מהמקרים תהליך שיווקי ומיתוגי, גם במקרה של יצירה דרך מדיומים של צילום, אמנות הבמה או קולינריה. במילים אחרות, אחד המאפיינים לתשתית זו של כלכלת הסימנים, שעולם התרבות מבוסס עליה, הוא חבלה באפשרותם של היוצרים לאוטונומיה, כי כולם קשורים זה לזה בקשרים כלכליים. בכך תשתית כלכלית זו מונעת בחלק גדול מהמקרים את האפשרות להביע ביקורת דרך יצירה תרבותית שאינה תלויה בדבר. כך קורה שבכלכלת הדימויים של הקפיטליזם המאוחר גם מה שנראה כמו התנגדות תרבותית או ביקורת תרבותית נבלע במערכת דימויים עצומה, מנוטרל מעצם הקישוריות שלו לדימויים נוספים. הריק התרבותי בעולם התרבות שנוצר במהלך סגרי הקורונה יצר תנאים ייחודיים לבחינה של הקשר הזה בין יצירה תרבותית וביקורתיות.

15 ז' בודריאר, סימולקרות וסימולציה, תרגום א' אזולאי, תל אביב 2007; פ' ג'יימסון, פוסטמודרניזם: ההגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר, תרגום ע' גינצבורג-הירש, תל אביב 2008; ג"א דבור, חברת הראווה, תרגום ד' רז, תל אביב 2001.

16 ג'יימסון (שם), עמ' 21.

17 לעיל הערה 15.

"לעשות סימולציה פירושו להעמיד פנים שיש לנו מה שאין לנו", קובע ז'אן בודריאר (Jean Baudrillard) בספרו המשפיע **סימולקרות וסימולציה**.¹⁸ אך גם לפני עידן הקפטליזם המאוחר, שבו כל דבר הופך לסחורה ממותגת, זכתה הסימולציה לפיתוחים רעיוניים רבים, המבטאים לא רק את שכיחותה ביצירות תרבות אלא גם את משמעויותיה הרבות: העתקה, חיקוי, שכפול, מחווה, רפרור או הערכה ליצירה או סגנון אחרים. אחד המושגים הנשנים בהקשר זה הוא ה"פסטיש" (Pastiche). כל כך ותיק המושג בחקר התרבות, עד שנראה כי הוא שינה את משמעויותו מאז המאות השבע-עשרה והשמונה-עשרה, אז שימש לתיאור יצירות ייחודיות באופיין בעלות מאפיינים חקייניים. חוקרים שבחנו את התמורות שעבר המושג בשדה האמנות מציעים כי החל מהמחצית השנייה של המאה העשרים גבר השימוש בו לתיאור מאפיין בולט של היצירה הפוסטמודרנית:¹⁹ חקיינות מודעת לעצמה של סגנון אמנותי, יצירה ספציפית או בליל סגנונות או יצירות במגוון סוגי אמנות, לרבות ספרות, מוזיקה, תאטרון, מחול, קולנוע ואדריכלות. במשמעותו הפוסטמודרנית, השימוש במונח פסטיש מבטא חיקוי או סימולציה המכילים גם הערכה לסגנון או ליצירה המקוריים.

גם גישות ומסורות אמנותיות אחרות מדגישות את האפשרות לאמירה ביקורתית באמצעות חיקוי.²⁰ הדוגמה הבולטת ביותר היא הפופ-ארט, תנועה אמנותית שהתכתבה עם תרבות ההמונים ועם החידושים הטכנולוגיים שהשפיעו על חיי היום-יום במחצית השנייה של המאה העשרים. בפופ-ארט נעשה שימוש תכוף בהעתקים, בקולאז'ים או בחיקויים של דימויים מוכרים מהמדיה ומתרבות הצריכה. הביקורת המוטמעת באותן יצירות נגעה להפרדה שיצרו תנועות אמנות קודמות בין תרבות "גבוהה" לתרבות "פופולרית", ויוצריהן קראו לשנות את האופן שבו אנו מגדירים אסתטיקה או אמנות. באמצעות דימויים מהתרבות הפופולרית, כמו קומיקס, דימויי ידוענים או עבודות קולאז', טשטשו אמני הפופ-ארט את גבולות האמנות ואף הרחיבו אותם. עוד דוגמה מהקפיטליזם המאוחר לסוגה מבוססת-חיקוי הכוללת ממד ביקורתי היא פעילות השיווק האקטיביסטית, שזכתה לכינוי "שיבוש תרבות" (Culture jamming).²¹ שיבוש תרבות מאופיין בעיוות מכוון של אחד ממאפייני היצירה המקורית, באופן שמלעיג את המקור או מציג אותו באור שחושף את חולשותיו. כפי שארחיב בהמשך, מושג זה והמשמעויות הגלומות בו נמצאו הולמים לתיאור המאפיינים המשותפים לשלושת המיזמים שנחקרו כאן בבחינת ההצטלבות שהם שיקפו - מחד גיסא התגשמותם במרחב כסימולציה שמבטאת געגוע אל מה שאיננו, ומאידך גיסא אמירה ביקורתית על מנגנוני ייצור התרבות המסורתיים שאיתם הם מתכתבים.

הגותו של בודריאר²² על החיקוי נסובה במידה רבה סביב המושגים סימולציה, סימולקרה והיפר-ריאליזם, כמאפיינים חשובים של התרבות האמריקנית. לפי

18 ז' בודריאר, עמ' 9 (לעיל הערה 15).

19 I. Hoesterey, 'Postmodern Pastiche: A Critical Aesthetic', *The Centennial Review*, 39 (1995), pp. 493-510; M. Rose, 'Post-Modern Pastiche', *The British Journal of Aesthetics*, 31 (1991), pp. 26-38.

20 Rose (שם).

21 ק' לאסון, שיבוש תרבות: ביטול הקוליות של אמריקה, תרגום ד' לוי, תל אביב 2002.

22 J. Baudrillard, *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, St. Louis 1981; J. Baudrillard, *America*, London 1988.

בודריאר, הסימולקרה היא תוצר של העתק, חיקוי והדמיה, אך ייחודה הוא בכך שהיא נושאת משמעות המנותקת מהמקור שהיה לה השראה. פעולות כאלו, לפי בודריאר, מייצרות מציאות־יתר (היפר־ריאליזם) הכוללת את הסימולקרה – סימן שאינו זקוק למסומן כדי להתקיים כייצוג בעל משמעות עצמאית. לימים תוארה תכונה זו בהרחבה כאחד ממאפייני התרבות הפוסטמודרנית, או בהמשגות אחרות לכלכלה של סימנים המנותקים, ולו באופן תאורטי, מהמסמנים שלהם בקפטיילזם המאוחר. מאפיינים וטענות דומים בנוגע לתרבות האמריקנית עולים בכתיבה של אומברטו אקו (Umberto Eco) על ההיפר־ריאליזם הקיים בה,²³ או אצל גי דבור²⁴ והמשגתו את "חברת הראווה", שבה הסימנים הופכים להיות מדיום תקשורת מרכזי המנותק ממקורותיו. הראווה המבוססת על גודש של סימנים, לפי דבור, היא אמצעי תרבותי מאלחש ומעקר מחשיבה ביקורתית. הראווה שבאה לידי ביטוי בגודש דימויים מאפשרת לחברת הראווה להישאר מהופנטת ללא ערנות ומודעות למצבה. כאמור, לנוכח ההדממה היחסית של כלכלת הדימויים בעולם התרבות בתקופת הסגרים של מגפת הקורונה, המחקר הנוכחי מבקש לבחון גם את הממד הביקורתי במיזמי התרבות שנבחנו.

שיטת המחקר

מסד הנתונים שהסתמכתי עליו מבוסס על השתתפות פעילה בחלק מיוזמות התרבות שנחקרו, כצרכן או כיוצר – גישת מחקר מקובלת במסורת הכתיבה האתנוגרפית. מתוך שלל תתי־הסוגות האתנוגרפית ניתן לסווג את המחקר הנוכחי כאתנוגרפיה ביקורתית, שמאופיינת בכתיבה תיאורית אשר לוקחת בחשבון את ההקשרים החברתיים, הכלכליים והפוליטיים של התקופה שבה היא מבוצעת. בניגוד למסורת האתנוגרפיה הקלאסית, שמנסה להפוך את הזר למוכר, האתנוגרפיה הביקורתית מנסה להפוך את המוכר לזר – "למקד את המבט האתנוגרפי בבית החוקר ולחשוף את המציאות התרבותית והחברתית 'המובנת מאליה' לדיון ביקורתי".²⁵

ברוח זו, המחקר הנוכחי מתמקד בשכונת מגוריי בעיר העתיקה בבאר שבע. באוגוסט 2019 שבתי לגור בשכונה לאחר 15 שנים משמעותיות מאוד בהתפתחות הדמוגרפית והכלכלית של השכונה. כשבועיים לפני חזרתי לשכונה הצטרפתי לקבוצת ה־WhatsApp (וואטסאפ) השכונתית "עם היפות בעתיקה", דרכה ניתן היה להתעדכן על אירועי תרבות המתקיימים בשכונה – כלי חשוב בשיווק מיזמי התרבות שנחקרו ובהפצת המידע עליהם. אל היצירות והאירועים נחשפתי לרוב כצופה־משתתף, להוציא השתתפותי בפועל בהקראת המחזה הראשונה שהתקיימה בתקופת הסגרים ובשני צילומים מבוזמים. נוסף על התצפיות קיימתי גם עשרות ראיונות לא פורמליים וחמישה ראיונות עומק חצי־מובנים עם יזמי התרבות שעמדו מאחורי כל אחד מהמיזמים. הראיונות החצי־מובנים נערכו בדצמבר 2021, בתקופה שבה עולם התרבות

U. Eco, *Travels in Hyperreality*, London 1987 23

דבור (לעיל הערה 15). 24

ג' קונדה, 'ביקורת במבחן: אתנוגרפיה וביקורת תרבות בישראל', תיאוריה וביקורת, 2 (1992), עמ' 7-15, בעמ' 9. 25

חזר לעבוד בכפוף להגבלות מסוימות, ותקופת הסגרים נראתה מרוחקת מספיק כדי לדבר עליה ברטרוספקטיבה.

בניתוח של מיזמי התרבות נקטתי גישה סמיוטית שמתמקדת במשמעות המקודדת בסימנים או בדימויים שחלקו יוצרי מיזמי התרבות שאותם ראינתי ובהם צפיתי, והקהל שבאופן טבעי אליו השתייכתי כחלק ממגוריי בשכונה בתקופת הסגרים. בניתוחי בחנתי ראשית את המשמעות הגלויה של המיזמים כאפיקים סימולטיביים, כלומר עמדתי על הדומה והשונה בין יוזמות התרבות שנחקרו לבין פרקטיקות התרבות המקוריות. כמו כן ניתחתי את המשמעות הסמויה של הסימנים, שבאה לידי ביטוי בתהליכי הייצור ובדפוסי הצריכה של כל אחד ממיזמי התרבות.

רולאן בארת' (Roland Barthes)²⁶ מגדיר שני מישורים של משמעות לכל מסומן: קונוטטיבי ודנוטטיבי. המישור הקונוטטיבי מבוסס על הקשרים רטוריים תקופתיים, על סטראוטיפים מוכרים, על קטגוריות מושגיות שכיחות ועל משמעויות פוליטיות שהנמען נדרש לפענח. המישור הדנוטטיבי הוא המסר הפשוט, יש אומרים המילוני. בגלל הישענות הסמיוטיקה על פרשנות המושפעת גם מקונוטציות, היא נחשבת גישת ניתוח סובייקטיבית. במילים אחרות, הסמיוטיקה אינה מתיימרת לייצר ניתוח אובייקטיבי, כיוון שהיא מושפעת מההקשר ההיסטורי והתרבותי שהדימוי נוצר בו, מעולמו של הפרשן ומההקשרים שבהם הדימוי מפורש.²⁷ בהתבסס על הפרדיגמה הפרשנית, שמתבטאת גם בשיטת איסוף הנתונים בה נקטתי, היותי תושב השכונה בתקופת המחקר והבחירה בגישת המחקר האתנוגרפית, שכללה תצפית משתתפת בחלק ממיזמי התרבות, הם אלה שאמורים לתרום למהימנות ולאוטנטיות של הפרשנות המוצעת.

לכאורה, הדגימה של שלושת מיזמי התרבות בבאר שבע אינה מייצגת, כיוון שהיא תחומה מראש בגבולותיה של שכונת מגורים אחת. אך למרות הדגימה המצומצמת ואופיו האיכותני של המחקר, אפשר להקיש וללמוד ממסקנותיו מעבר לתיאור מקרה הבוחן. כדי לתמוך ביכולת ההעברה (transferability) של המחקר, הבאתי בחשבון שני תנאים בבחירת שלושת מיזמי התרבות שנותחו: הם לא היו חד־פעמיים, ולשלושתם אפשר היה למצוא מקבילה בארץ או ברחבי העולם בתקופת הסגרים של מגפת הקורונה, כפי שעלה בראיונות עם היזמים (ראו פרק ממצאים). מיזם של תאטרון קריאה אחר שאליו נחשפתי בתקופת הסגרים היה של המחזאית חגית גולי, שיזמה הקראה מקוונת עם ניחוח מחאתי של המחזה **קרנפים** מאת אז'ן יונסקו (Eugène Ionesco) בקרב בוגרי עמותת מנדל למנהיגות בנגב. בראיונות עם יזמי הצילומים המבוימים עלה כי הם קיבלו השראה מקבוצת פייסבוק שמבוססת ברוסיה בשם איזו־איזולציה, שאליה הצטרפו היזמים ושבה גם פרסמו את התמונות שלהם (ראו פרק ממצאים). כמו כן, היזמים הקולינריים סיפרו כי במהלך עשייתם הם שמעו על מיזם פופ־אפ קולינרי דומה, בעל שם זהה למיזם הבאר השבעי שנחקר כאן ("השכן"), שהתגבש בתל אביב

26 ר' בארת', 'הרטוריקה של הדימוי', ת' ליבס ומ' טלמון (עורכות), תקשורת כתרבות: מקראה (כרך א'), תרגום א' פרידלנד, תל אביב 2003, עמ' 259-271.

27 H. G. Gadamer, 'Hermeneutics and Social Science', *Cultural Hermeneutics*, 2 (1975), pp. 307-316.

בתקופת מגפת הקורונה. כיום ניתן כבר למצוא מחקרים שסוקרים תופעות תרבותיות דומות לאלה בהם מתמקד המחקר הנוכחי שהתגבשו ברחבי העולם בזמן הסגרים.²⁸

ממצאים

ממצאי המחקר מאורגנים סביב שלושת המיזמים שנחקרו, ומצביעים על שני מאפיינים מרכזיים שהיו כרוכים זה בזה: סימולטיביות וביקורתיות. במילים אחרות, ביקורת התרבות הוטמעה במיזמים דרך מאפיינים צורניים של סימולציה, שהייתה עבור היזמים גם הפלטפורמה להבעת אינחת בנוגע לאופני ייצור התרבות וצריכתה בקפיטליזם המאוחר בתקופה שקדמה למגפה. להלן אטען כי אף שכל אחד מהמיזמים עומד כשלעצמו, שלושתם יחדיו מבטאים דבוקה ספונטנית של יצירה בעלת אופי סימולטיבי וביקורתית, בפנייתם לפרקטיקות ייצור תרבות מסורתיות שנעלמו בחטף מהמרחב התרבותי או בפעולתם בהשראת הפרקטיקות הללו. הקראת המחזות התכתבה בבירור עם חוויית התאטרון, הצילומים המבוזמים הזכירו חוויה מוזאליית, ומיזם הפופ-אפ הקולינרי התכתב עם חוויית המסעדה. מלבד המאפיינים הצורניים הללו, שלושת המיזמים גם היו מחתרתיים בזמן התרחשותם, בגלל איסור ההתקהלות שהוטל במהלך הסגרים.

תאטרון קריאה

"תאטרון קריאה" הוא פרקטיקה שולית אך מקובלת בעולם התאטרון. מקובל להניח כי הוא התגבש כסוגה אמנותית בהשראת תהליך החזרות לקראת הפקה בימתית, המתחיל לרוב בהקראת המחזה בפי השחקנים, בדגש על הטקסט ובעיצוב מינימליסטי של המיזנסצנה – או במילים אחרות, בהתייחסות מינימלית לאלמנטים ויזואליים ולהוראות בימוי פיזיות.²⁹ בשנים האחרונות מועלות הקראות כאירוע תרבותי עצמאי או כחלק מפסטיבלי הקראות מחזות, כמו פסטיבל ויקרא למחזאות יהודית של תאטרון היידישפיל. כיום מקובל גם להיעזר בתאטרון קריאה ככלי פדגוגי בבתי ספר, שדרכו התלמידים והתלמידות חווים את הסוגיה החברתית, הקונפליקט או הדילמה המוסרית הנדונים במחזה.³⁰

הקראת המחזות בעיר העתיקה בבאר שבע החלה ביוזמתם של שניים מתושבי השכונה, דני שפירא ואלקסנדר פיש. שפירא הוא שחקן תאטרון ומתופף בהרכבים שונים. פיש הוא יוצר רב-תחומי, שעוסק בין היתר במשחק ובהוראת התיאטרון, ביצירה מוזיקלית והלחנה, ובכתיבה ותרגום מאידיש. שפירא ופיש הם דוגמה מובהקת לכניסתם של בני המעמד היצירתי לשכונת העיר העתיקה: הם הכירו כמורה ותלמיד

28 K. Beeler and S. Beeler, 'Going Digital in a Small City Hub: Community Theater: למשל: and Dog Performance Events During Lockdown', I. Gammel and J. Wang (eds.), *Creative Resilience and COVID-19*, London 2022, pp. 135-144; N. Kamal and M. Chung, 'Beating the Pandemic, One Bite at a Time: How the Gastronomy Sector in British Columbia is .Forging Its Own Path Forward', *Journal of Gastronomy and Tourism*, 6 (2021), pp. 25-44

29 L. Munro, 'Read Not Dead: A Review Article', *Shakespeare Bulletin*, 22 (2004), pp. 23-40

30 T. Garrett and D. O'Connor, 'Readers' Theater: "Hold On, Let's Read It Again"', *Teaching Exceptional Children*, 43 (2010), pp. 6-13

בבית הספר למשחק **גודמן** בבאר שבע, שם פיש מלמד ושפירא לָמד. סיפור קורותיהם בתקופה האמורה חשוב כדי להבין את הנסיבות שבהן נבט מיזם תאטרון הקריאה. הסגר הראשון "תפס" את שניהם בעיצומה של עשייה בעולם התאטרון, שנעצרה באחת. עם פתיחתו המחודשת של עולם התאטרון, לפני הסגר השני, הם שיתפו פעולה בחזרות להפקת **משרתם של שני אדונים** מאת קרלו גולדוני (Carlo Goldoni), בבימוי של שמואל וילוז'ני, שתוכנן לעלות בתאטרון באר שבע. בשנת 1993 שיחק פיש באותו המחזה בתאטרון הבימה, אז לצידו של וילוז'ני. לבקשתו של וילוז'ני, שנקרא לביים בבאר שבע, הלחין פיש מוזיקה מקורית לקלידים ולתופים להפקה החדשה. שפירא נבחר להיות המתופף, וכך הגיעו השניים לעבוד יחדיו לפני פרוץ מגפת הקורונה.

למרות הקושי לקיים שגרת חזרות בגלל בידודים תכופים במהלך תקופת הסגר הראשון, הושלמה העבודה על ההצגה. אך לרוע המזל, בערב החזרה הגנרלית נסגר עולם התאטרון בפעם השנייה. מהראיונות שקיימתי עם כל אחד מן היוצרים חזרה ועלתה תחושת ההלם והחשש שעוררו הסגרים. שני היוצרים הציגו את האילוף הזה כזרז החשוב ביותר בהתגבשותו של תאטרון הקריאה כמיזם תרבותי. כך אמר פיש:

מכל הדברים שאבדו בתקופת הקורונה, זה האובדן שהיה הכי קשה לי [הידיעה כי המחזה **משרתם של שני אדונים** לא יעלה בתום החזרות]. אני לא יודע למה, אבל זה המכה הכי קשה שהייתה לי. אחרי הבשורה במשך יומיים הלכתי בערב לבד לתאטרון, ישבתי על הבמה, פרקתי את האקורדיון, ניגנתי מה שניגנתי, וחזרתי הביתה. הייתי חייב פשוט להמשיך לחיות. דני, כשראה אותי, העלה את הרעיון של **גן הדובדבנים**, ואני אמרתי לו אני בפנים, ואני רוצה להיות פירס [אחת הדמויות].

שפירא סיפר שהריק התרבותי שיצר בחייו הסגר הראשון הכין אותו לסגר השני, משום שאז כבר התגבשה בו ההכרה כי הדברים לא ישובו לקדמותם. הצורך לעשות משהו, ולעשות אותו מהר, גרם לו לבחור במדיום תאטרון הקריאה, בהבנה כי עדיפה הפקה שאינה דורשת הכנה רבה. בריאיון הוא סיפר:

הסגר ראשון הורס אותי. הורס אותי. ממש. אני מרגיש שאני קצת מבין לאן הרוח נושבת באופן כללי, ומרגיש שאנחנו צריכים לשנות את המחשבה. אני הרגשתי שְׁתָּם... אין יותר, לא תהיה יותר התכנסות של תאטרון. לא נראה את הדבר הזה יותר. באמת האמנתי בזה [...] כשהגיעה ההודעה על הסגר השני מאוד נשמתי. הייתה בי שלושה גדולה. הייתי שם כשרבקה מיכאלי מקבלת את ההודעה וראיתי גם את וילוז'ני מקבל את ההודעה. זה היה מדהים להיות עד לזה. היה בי משהו נזירי כשקיבלתי את הבשורה. הייתה בי קבלה גדולה של הכאן ועכשיו. אלקסנדר שהיה איתי בחזרות של **משרתם של שני אדונים** לקח את זה קשה. וזה היה רגע לראות אותו כך, כי הוא היה בהלם. היינו בעמדה של הנגנים, והוא היה מבוהל, ושאל "מה נעשה עכשיו?" ואני אמרתי לו כבדיחה שנעשה תאטרון בשכונה. אמרתי לו אנחנו נמשיך לעשות תרבות. גם אם אתה מקטין את הסקאלה. גם אם אתה מקטין את המחשבה של מה זה אמור להיות, צריך להגדיל את המחשבה של מה זה אמור לייצג ומה זה אמור להגיד. וזה משהו שנולד פה ברגע האמיתי הזה של ההודעה על הסגר השני [...] אני רק ניסיתי להגיד שזה הזמן לעשות תרבות, בכל מצב.

בשלהי יולי 2020, בין שני הסגרים הראשונים, החל שפירא לגייס שחקנים להצגה הראשונה. הקאסט כלל עשרה שחקנים, אני עימם. על דמויות המחזה נוספה דמות שהקריאה את הוראות הבימוי, וכן הצטרפו שני מוזיקאים שניגנו מוזיקה מקורית שפיש חיבר לאקורדיון ולגיטרה. החזרות נערכו בביתו של שפירא, בגלל מגבלת ההתקהלות, והפכו למפגש חברתי שכלל ארוחת קוסקוס מפוארת שבישלה אחת השחקניות, שהיא גם בת הזוג של שפירא. אווירת החזרות הדגישה אפוא את התהליך הקהילתי והאינטימי של היצירה. רוב הקאסט היה מורכב מאנשי אמנות הבמה – שחקנים מקצועיים ומוזיקאים.

ההצגה הראשונה – **גן הדובנבנים** מאת אנטון צ'כוב (Anton Chekhov) – עלתה במוצאי שבת, 5 בספטמבר 2020. את ההקראה הראשונה ביצענו ברחבה של **עשן הזמן** ליד תאטרון הפרינג', לעיני קהל של כמה עשרות אנשים שהגיעו בעקבות מודעה בוואטסאפ השכונתי. בהמשך הקבוצה הצטמצמה, ונותרו בה שלושה פעילים מרכזיים: שפירא, פיש ושימי ביטון, לכולם הכשרה וניסיון בימתיים בתאטרון ובמוזיקה. מחזות אחרים שעלו במהלך הסגרים היו **דון ז'ואן חוזר מהמלחמה** מאת אדן פון הורבאט (Ödön von Horváth), מונולוגים שונים ממחזות מאת שייקספיר, **מחכים לגודו** מאת סמואל בקט (Samuel Beckett) ו**השיעור** מאת אז'ן יונסקו. לימים, לאחר גל המגפה השלישי, התגבשו שלושת השחקנים לכדי קבוצה, וכיום הם מכנים את עצמם **תיאטרון הקומץ** ופועלים בעיקר בבאר שבע תוך שהם מנסים לשמור על הגישה המינימליסטית לתיאטרון שהתפתחה בימים הראשונים להתגבשות הקבוצה בתקופת המגפה.

חשוב לציין כי לאור המגבלות על התקהלות וסגירת אולמות האירועים ומוסדות התרבות שהושתה שוב ביולי 2020, ההגעה להקראת המחזות בתקופה זו לוותה בתחושה של התגנבות לאירוע מחתרתי. למרות הפרסום ברגע האחרון בקבוצת וואטסאפ פנימית, היה חשש אמיתי מקנסות או אף מפזור האירוע בידי המשטרה, עקב האיסור על התקהלויות. אך מעניין שבעיני היזמים, המחתרתיים של אירועי הקריאה הייתה עניין שולי; העניין המרכזי בעיניהם היה יצירת במה חלופית ליצירת תרבות ולצריכתה בשכונה. כך הסביר זאת שפירא: "ברגע שאין תרבות בכלל, אני חושב שמגיעה לאנשים נחמה קטנה. לא עשינו משהו לא אחראי. אומנם הפרנו את הסגר, אבל זה היה סך הכול אחראי. זה לא היה העניין להפר את הסגר".

אומנם הבחירה בהקראת המחזות (ולא בהפקתם) התחילה מסיבה טכנית, אך עם הזמן היא התפתחה לכדי תפיסה אמנותית מגובשת. אם להשתמש בפראפרזה על אמירתו של מרשל מקלוהן (Marshall McLuhan)³¹ שהמדיום הוא המסר, נראה שהקראת המחזות ביטאה את כמיהת היזמים לקשר עם הקהל, את הצורך שלהם לבדר ולמכור הצגות, וכן את ביקורתם על התאטרון הרפרטוארי – אשר פוגע לתפיסתם במהות זו שהתאטרון לדידם אמור לבטא. כך הסביר שפירא:

הבחירה במדיום התחילה כבחירה טכנית [...] לא רצינו לעשות הפקה... [רצינו] אחת, שתיים, שלוש חזרות ולעלות [...] אחרי הפעם הראשונה זה חידד אצלי שזו הדרך. הדרך היא לקרוא מחזות כי אתה לא מתעלם שזה משהו כתוב עם הטקסט ביד. מצד שני אתה מאוד בפנים. אבל בפנים אחרת, כי האינטימיות השתנתה [...] לאט לאט גם ניקינו את הפרופס [אביזרים]. הפרופס הופך אותנו לפלקטים של

31 מ' מקלוהן, להבין את המדיה: שלווחות האדם, תרגום ע' שורר, תל אביב 2003.

משחק. בלי הפרופס יש טבעיות, יש קרבה. כקהל אתם רואים את תהליך העבודה והאינטימיות שהייתה בינינו בחזרות, וזה הדבר המעניין. זה העתיד של התאטרון [...] התאטרון הרפרטוארי לא הבין את גודל השעה. לא הגיב נכון לסיטואציה. הקורונה עדיין לא הסתיימה, ומבחינתי זה גם מאותת לי שאני בכיוון הנכון לגבי המדיום של הקראת מחזות בקהילות קטנות. של משהו נקי, שבו הקהל מחפש לראות את השחקנים קוראים ומרגישים את המחזה. אני רוצה להגמיש את חוקי התאטרון [...] לדעתי זה העניין. ההקראה הכי טובה של **גן הדובדבנים** הייתה פה, אצלי בבית, בחזרה. אתה זוכר, כי היית שם. היה אוכל טוב ואווירה טובה, ונכנסנו לטקסט. הייתה חדות יצירה והתעמקות בטקסט ובמשמעות שלו. זה היה הרגע האמיתי של ההצגה הזו. היה בזה את ההתמודדות עם הטקסט, ואת החלוקה, ואת הנועם שבלהיפגש ולעשות משהו יחד. גם אם לא הכרנו כולם אחד את השני. באים, אוכלים משהו, שותים משהו, מעשנים משהו וקוראים יחד. הקהילתיות, ה"יחד" הזה הוא אחד המפתחות הגדולים בתפיסה שלנו.

התפיסה המגובשת של תאטרון מבוסס-קהילה המחובר לחבריה ניכרה גם בריאיון עם פיש, שדיבר על התהליך שעבר בהתמודדות עם המדיום החדש לו. ניתוח כולל של הריאיון מראה כי המדיום הוצג כחלק מהתפתחות הזהות המקצועית שלו, כאיש אמנותי הבמה המעוניין להיות אקטואלי ורלוונטי:

פיש: רגע לפני רצח רבין שיחקתי **בחייל האמיץ שווייק** בהבימה [...] תהליך החזרות היה קשה, כי ראיתי כבר אז איך הופכים מחזה עם משמעות לבידור והורסים את המחזה. ההצגה איבדה קשר למחזה, וגם לתקופה המאוד מאוד רלוונטית שבה היא עלתה. עבורי זו הייתה תקופה של חיים בזיוף נורא נורא חריף. ברצח רבין היינו בדיוק עם ההצגה הזאת בתאטרון בירושלים. ובין הסצנות היינו רצים לטלוויזיה לראות מה קורה בעצרת. ואז רצחו את רבין, ואנחנו היינו על הבמה [שתיקה ממושכת]. מבחינתי זו הייתה תחושה של פספוס. אם יכולתי לתת משהו בתור אמן, זה היה זה. אבל הזכות נשללה ממני, כי הייתי צריך לתפקד במערכת שמעדיפה לא לראות את הרלוונטיות, ולא לראות את הרחוב אלא להתבצר ב... בידור. לקחתי את זה מאוד קשה. את מה שקרה בארץ, ואת המקום שלי בתוך זה. זה גרם לי לעזוב את הארץ.

שאלה: ומה בנוגע למדיום?

פיש: תאטרון קריאה היה בעיניי לפני הסגרים משהו נחות. ככל שהתקדמנו הבנתי שיש משהו בדבר הזה. משהו נקי ומזוקק, שהלך לאיבוד על הבמה של תאטרון שרוצה בעיקר למכור כרטיסים.

לסיכום, תאטרון הקריאה היה מיזם שצמח מתוך צורך של אנשי תאטרון, תושבי השכונה, למצוא פלטפורמה חלופית ליצירה תאטרלית בזמן הסגרים שהוטלו נוכח מגפת הקורונה. הממצאים מעלים כי היזמים העניקו למעשה התרבותי שלהם גם משמעות ביקורתית היוצאת נגד המסחור בעולם התאטרון המסורתי שמעקר את היצירה התיאטרלית מהמשמעות שלה ומהקשר עם הקהל.

צילומים מבוימים של יצירות ידועות

צילומים מבוימים בהשראת יצירות אמנות הם פרקטיקה מוכרת בעולם האמנות. צילומים מסוג זה משמשים לא פעם כמחווה ליצירה המקורית, והם מוסיפים על הרובד

האסתטי משמעות שהצלם מבקש להביע – גם אם לעיתים היא נותרת סמויה והצופה נדרש לפענחה. דוגמה מוכרת לשימוש בטכניקה הזאת בעולם הצילום הישראלי היא פרויקט הצילום הקאנוני של עדי נס: בסדרה **חיילים**, שצילם בבסיס צה"ל, הוא צילם תמונה על פי **הסעודה האחרונה** של ליאונרדו דה-וינצ'י (Leonardo da Vinci), וכן מחוות לצילום הנפת דגל הדיו באילת של מיכה פרי ולצילום החייל הישראלי בתעלת סואץ של דניס קמרון (Denis Cameron). יש עוד דוגמאות רבות אחרות לצילומים בעלי אופי חקייני בארץ ובעולם. התמונות שצולמו בשכונת העיר העתיקה בבאר שבע היו אף הן בעלות אופי דומה. המיזם החל להתגבש תודות לזוג יזמי תרבות תושבי השכונה, אלקסנדר פיש שהוצג לעיל ויהונתן דביר – איש חינוך, פעיל חברתי ויוצר רב-תחומי. את תולדות המיזם הסביר פיש בראיון הזוגי שקיימתי עם השנים:

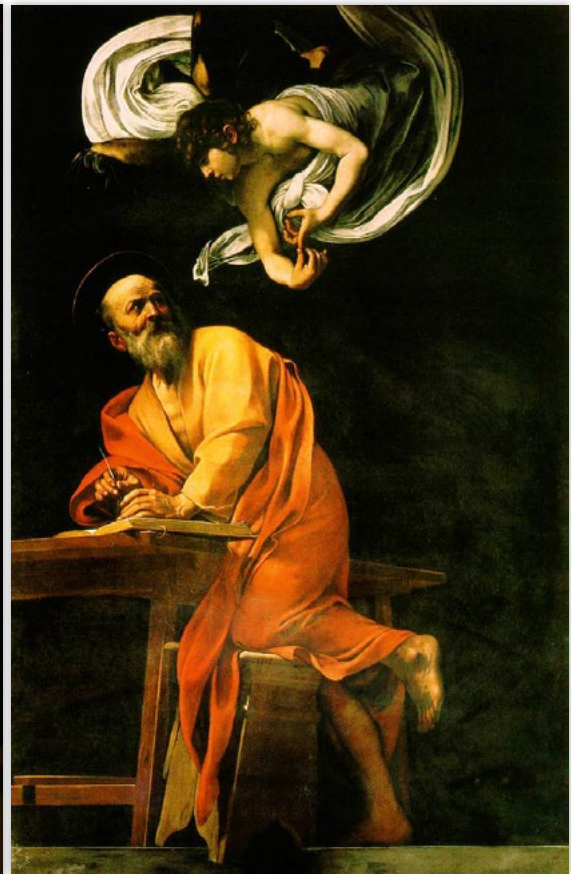
הרעיון לתמונות... בא בגלל איזו קבוצת פייסבוק רוסית בשם "איזוראיזולציה" [...] הרעיון של לעשות משהו בסלון מתוך מצוקה ולהוציא אותו החוצה בא משם. היו שם כמה דברים שאותי נורא הצחיקו [...] תמונה של שאגאל, של זוג שעף מעל לעיירה, אז זוג באיזו דירה סובייטית כזאת נשכב על הספה ופיזר כמה גרביים מסביב, וזה נראה אחד לאחד. בעיניי הטופ היה תמונה של רוסו, שצייר חיי ג'ונגל בצורה נאיבית ויש לו ציור של נמר כזה עם שיניים בתוך סבך. אז איזו אישה שאספה את כל העציצים בבית ליד הרדיאטור ולבשה פיג'מת נמר ועשתה ככה – אני צרחתי מרוב צחוק כשראיתי את זה, כי כל המצב האנושי של אותם ימים התבטא בתמונה הזו. כי אתה רואה מישהי שבחיים לא תצטלם בפיג'מה עם עציצים ליד הרדיאטור, אבל בגלל שהעולם אמר לה, "עכשיו אסור לך את זה, אסור לך את זה, אסור לך את זה ואת בבית" [...] זה גם מצחיק נורא, וזה גם מרגש.

הצילום הראשון של דביר ופיש, בהשראת ה**שראתו של מתי הקדוש** של קאראווג'ו (Caravaggio), הועלה לקבוצת הוואטסאפ השכונתית בצירוף הציור המקורי ב-11 באפריל 2020, במהלך הסגר הראשון. לאחר מכן נשלחו בקבוצה עוד צילומים מדי כמה ימים, תמיד בליווי הדימוי המקורי וללא הסברים. הפרשנות הדנוטטיבית של זיהוי היצירות המקוריות והמשמעות הקונוטטיבית של המסרים השונים שהעבירו (ועל כך בהמשך) נותרה פתוחה לקהל, לפיענוח. כפי שאפשר לראות בצילומים, לאחר כמה יצירות שהזוג העלה הפך הפרויקט להפקה קהילתית. כך תיארו זאת פיש ודביר בריאיון שקיימתי איתם:

פיש: ...אם כבר עושים את זה בבית, ואם כבר רואים שזה בבית, אז שיהונתן יישאר עם המשקפיים. וזה שהמלאך עם משקפיים – מלאך עם משקפיים ומלאך על הארון – פשוט נורא נורא הצחיק את כל מי שראה את זה. פרסמנו את זה בדף של קבוצת הפייסבוק מרוסיה איזוראיזולציה...תוך יומיים היו לזה 28,000 לייקים. אתה מבין שבאותו רגע העולם במצוקה, ונורא רצה שמישהו ישעשע אותו.

דביר: כל תמונה כזו זו הפקה קטנה. צריך לחשוב על זווית ועל תאורה ועל בגדים. זה משהו להתעסק בו. לא זוכר איך התמונה של קאראווג'ו עלתה כתמונה ראשונה, אבל מייד חשבנו שהמלאך יהיה על הארון.

פיש: במקרה התמונה השנייה היא גם של השליח מתי. רצינו משהו בסגנון אחר. הראשון היה של קאראווג'ו, והשני היה מיניאטורה רוסית. הצבנו את זה על הרצפה



תמונה 1. הצילום הראשון במיזם, בהשראת השראתו של מתי הקדוש מאת קאראווג'ו. מימין: מיכלאנג'לו קאראווג'ו, השראתו של מתי הקדוש, 1602; משמאל: אלקסנדר פיש ויהונתן דביר (צילום), ללא כותרת, 2020

כשאני יושב. המקור הוא קטנטן וציירנו את האיקונה על הרצפה וביימנו בשכיבה [...]

שאלה: זה היה מקרי שהנושא הנוצרי או התנ"כי חזר על עצמו?

דביר: בחרנו תמונות שאהבנו. קאראווג'ו קל לחקות, כי הדמויות שלו ברורות. כשאתה מחפש באינטרנט תמונות שֶׁמֶן עולות תמונות קלאסיות כאלה. אין לנו עניין מסוים בדת.

ב-15 באפריל 2020 הועלה לקבוצת הוואטסאפ לראשונה צילום בהשתתפות תושב שכונה נוסף מלבד פיש ודביר. התמונה, בהשראת עקידת יצחק של רמברנדט (Rembrandt) (תמונה 2), עוררה הדים בקבוצת הוואטסאפ השכונתית ובמדיה החברתית, ותושבי שכונה נוספים ביקשו להשתתף במיזם בעקבותיה. למשתתפים ניתנה האפשרות לבחור את יצירות האמנות הבאות שעליהן יבוססו הצילומים, ובקבוצה אף נשלחו בקשות למתנדבים. המיזם נמשך עד 22 באוקטובר 2020, ובסך הכול נוצרו בו 33 דימויים. רובם צולמו במכשירים סלולריים שכוונו לצילום אוטומטי, פרט לשני דימויים שצילמה לואיזה סלומון – צלמת מקצועית שמידדת עם פיש ודביר שביקשה לתרום מכישרונה למיזם לאחר שנחשפה אליו במדיה החברתית.

ההחלטה לפתוח את ביתם לזרים במהלך תקופת הסגרים לא הייתה מובנת מאליה. בתקופה זו חל הידוק על מגבלות הסגר בגלל חגי תשרי והעלייה בתחלואת הקורונה, והוטלה הגבלה על המרחק המותר ליציאה מהבית ועל מפגשים חברתיים בתוך הבתים. כמו כן, גבר הפיקוח על שמירת ההגבלות שכלל איכון טלפונים ניידים. את הזהירות שאפיינה את התמונות הראשונות החליפה אווירה נינוחה יותר בהמשך –



תמונה 2. צילום
בהשראת **עקדת**
יצחק מאת ואן
ריין רמברנדט.
מימין: רמברנדט
ואן ריין, **עקדת**
יצחק, 1635;
משמאל: אלקסנדר
פיש ויהונתן דביר
(צילום), **ללא**
כותרת, 2020

המשתתפים הגיעו לצילומים עטויי מסכות פה ואף, בהתאם להנחיות משרד הבריאות בתקופת המגפה, אך הורידו אותן במהלך הצילום עצמו. בצילום שנעשה בהשראת **הסעודה האחרונה** ערב הסגר השלישי, שהוטל החל מערב ראש השנה תשפ"א, בחר אחד המשתתפים להשאיר את המסכה על פניו, והדבר יצר קריצה מפורשת להקשר החברתי שבו נוצרה היצירה. פיש ודביר סיפרו על הבחירה הלא טבעית לפתוח את ביתם לזרים בתקופת הסגרים ועל המקרה בו אחד המשתתפים, שהיה עובר אורח שעבר ברחוב בזמן צילום התמונה, בחר להישאר עם מסכה בזמן הצילום:

פיש: לקראת ההכנה לתמונה של עקידת יצחק כשהוא הגיע זה היה פחד גדול. לא ידענו אם מותר, אם אסור, אם אנחנו עוברים על החוק. התקשרתי אליו ושאלתי אותו נורא בזהירות אם הוא מכיר את התמונות שלנו... שאלתי אם הוא רוצה להשתתף... נתתי לו לוח זמנים כדי שנארגן הכול, והוא יגיע ממש רק לצילום. זה לקח כמה שעות להכין הכול... היינו מוכנים לזה שהוא לא יגיע. לא דיברנו הרבה כי פחדנו, עבריינים או לא עבריינים.

דביר: גם ביקשנו שישאיר את הנייד בבית בגלל המעקב [...] אחר כך כשהגיעו עוד אנשים הם הגיעו עם מסכה והסירו אותה רק לצילום [...] היה את המקרה של **הסעודה האחרונה**, שצילמנו ברחוב כמה שעות לפני תחילת הסגר של ראש השנה [...] עובר ברחוב בחור בדווי ושואל מה אנחנו עושים, הסתבר שהוא סטודנט מאחד הישובים הבדוויים פה בדרום שלומד רפואה מגאורגיה שבא לביקור מולדת [...] צירפנו אותו לתמונה, והוא נשאר עם מסכה.

דוגמה נוספת להתייחסות להקשר החברתי-פוליטי שבו הופקו הצילומים ניתן למצוא בסימולציה שיצרו בני הזוג לתמונה מהסכם השלום של רבין וערפאת. זה היה הדימוי



תמונה 3. צילום
בהשראת **הסעודה
האחרונה** מאת
דה-וינצ'י. למעלה:
לאונרדו דה וינצ'י,
**הסעודה
האחרונה**, 1495-
1498; למטה:
לואיזה סלומון
(צילום), ללא
כתרת, 2020

היחיד שנוצר בהשראת צילום, והוא הופק והופץ בסמוך לחתימת ההסכם הראשון של הסכמי אברהם - סדרת הסכמים לנרמול יחסים בין ישראל למספר מדינות ערביות כשהראשון ביניהם נחתם ב-15 בספטמבר 2020. מעניין לציין שהמסר הקונוטטיבי, שהיה ברור לתושבי השכונה, לא הובן כראוי בקבוצת הפייסבוק "איזר-איזולציה" הרוסית, ופרסום התמונה אף גרם להרחקתם של דביר ופיש לחודש מקבוצת הפייסבוק הרוסית, עקב הקפדתה על הימנעות מסוגיות פוליטיות. דימוי נוסף של דביר ופיש שכלל הקשר פוליטי הוא **החירות מובילה את העם**. הצילום התייחס לגל המחאות נגד ששטף את הארץ באותם ימים, ובהן השתתפו באופן אקטיבי גם דביר ופיש וגם חלק מתושבי השכונה, שהגיעו להפגנות ברחוב בלפור בירושלים ודביר אף נעצר באחת מהם לאחר שהדביק סטיקר על מכתז"ית. במקרה זה חל בצילום מה שקאלה לאסן (Kalle

(Lasn) מכנה "שיבוש תרבות", והדגל הצרפתי הוחלף בדגל ישראל באופן שהזכיר את יצירתו של הצלם שרון אברהם מההפגנות באותה תקופה. דביר ופיש התייחסו למימד הפוליטי של תמונות אלו:

דביר: הצילום היחיד ששחזרנו מתוך צילום הוא של הסכם השלום עם רבין וערפאת. עשינו את זה בזמן חתימת ההסכם עם האמירויות. כולם בשכונה הבינו את הקריצה לחדשות [...] **בחירות מובילה את העם** החלפנו את הדגל. זה היה ממש פוליטי, בשיא תקופת ההפגנות בבלפור,³² וגם כאן אנשים בשכונה הבינו את הרמז.

פיש: **החירות מובילה את העם** זה היה כשפרצו ההפגנות המסיביות בבלפור. אני הייתי מגיע לבלפור כמה שבועות קודם. יהונתן נעצר באחת ההפגנות כשהדביק לב על מכת"זית. עצרו אותו לכל הלילה [...] אגב, התמונה הזו קיבלה הרבה נזיפות באתר הרוסי כשהעלינו אותה. שאלו אם הגופות למטה זה של פלסטינים. היו עוד ביקורות קשות שם על דברים שעשינו [...] בתמונה של רבין וערפאת קיבלנו הרחקה מהקבוצה לחודש, אסור היה לנו לשלוח תמונות [...] אבל **החירות מובילה את העם** זה הדבר הכי אמיץ פוליטי שעשינו, גם בגלל הדגל שהחלפנו. בתור גופה השארתי על היד את הבנדנה הוורודה של ההפגנות, לא שמישהו רואה את זה.

מיזם הצילומים זכה להדים רבים בשכונה ומחוצה לה. בסוכות תשפ"ב התמונות פותחו והוצגו בפסטיבל אמנות בשוק העירוני בבאר שבע, במימון מפעל הפיס וחברת כיוונים של עיריית באר שבע.

דביר: רק בשלוש תמונות היה [...] מסר ברור על המחאה החברתית ועל הסכם השלום, ואולי המשבר האקולוגי בתמונה האחרונה [תמונה 5], עם כל הזבל שהכנסנו לסלון. פיש: המסר והחינוך לא היו בראש שלנו. בגלל התקופה, הדבר הדרוש היה לשלוח את הדימוי ואז את המקור, כדי שאנשים יוכלו להשוות. זה מה שהרגשנו שצריך לעשות, וזה מה שעשו באתר הרוסי שנתן לנו השראה, ואהבנו את זה. על הדרך יצאו כמה אמירות פוליטיות או מחאתיות. יכול להיות שעכשיו אם היינו [עושים] כזה דבר, להוסיף פסקה על האמן זה יותר נכון, אבל אז, זה ממש היה "וישט" [ממחיש בידו התפרצות פתאומית], פרץ יצירתיות שפתאום הגיע בגלל הקורונה.

במיזם צילום התמונות, הממד הסימולטיבי היה לא רק בחיקוי חוויית הביקור במוזאון או בגלריה אלא הוא היה חלק מהותי מהתוצר, משום שהיצירה הועלתה לקבוצת הוואטסאפ השכונתית בצירוף המקור. חוויית הצריכה של הדימוי התבססה אפוא על השוואה למקור, ולכן ההבדלים שנשתלו קודדו חלק מהמסרים הקונוטטיביים עצמם. אחת התמות שחזרה על עצמה באותם שינויים מכוונים הייתה "שיבוש תרבות מגדרי": ליהוק אנשים מהמגדר ההופכי לייצוג דמויות מיתולוגיות מהתמונות המפורסמות. עניין המגדר עלה בריאיון עם פיש ודביר, שהם גם בני זוג, ועל פניו נראה כמו מעשה שנועד לשבש ייצוגים מגדריים באמצעות חילוף מכוון (ראו גם חילוף מגדרי בתמונה 3, בעקבות **הסעודה האחרונה**, ובתמונה 4, בעקבות **החירות מובילה את העם**).

בתמונות 6-8, המצורפות להלן, מומחש הטווח הרחב של שיבוש התרבות המגדרי. בתמונה 6 מגלם פיש את דמותה של אופליה בצירוף **אופליה הטבועה**; תמונה 7 צולמה

32 הפגנות מחאה שהתקיימו ברחוב בלפור בירושלים, מול המעון הרשמי של ראש הממשלה.



תמונה 4. צילום
בהשראת החירות
מובילה את העם
מאת אז'ן דלקרואה
(Eugène
Delacroix).
למעלה: אז'ן
דלקרואה, החירות
מובילה את העם,
1830; למטה:
אלקסנדר פיש
ויהונתן דביר
(צילום), ללא
כותרת, 2020



תמונה 5. הצילום האחרון בסדרה, בהשראת אימו של למיקיינן מאת אקסלי גאלן-קאללה (Akseli Gallen-Kallela). מימין: אקסלי גאלן-קאללה, אימו של למיקיינן, 1892; משמאל: אלקסנדר פיש ויהונתן דביר (צילום), ללא כותרת, 2020

בעקבות ארוחת ערב באמאוס, ובדומה לשחזור של הסעודה האחרונה, מגלמת בו אישה את דמותו של ישוע; ובתמונה 8 הדמויות כולן מגלמות מגדר הופכי. מעניין לציין כי אחת מהדמויות בצילום, אבישג טביב, היא פעילה חברתית בולטת בעיר בנושא זכויות הקהילה הגאה, ובימי השגרה לפני המגפה היא הובילה והפיקה בשכונה ערבי "ג'נדר בלנד" – אירועי במה פתוחה למופעי דראג המתכתבים באופן אסוציאטיבי עם המתחולל בצילום. היפוך מגדרי ניתן למצוא גם בתמונה 9 שצולמה בעקבות הולדת ונוס, ובה מגלם פיש את ונוס. כאמור, לאחר פרסום תמונה זו בקבוצת הפייסבוק



תמונה 6. צילום
בהשראת **אופליה**
הטבועה מאת ג'ון
מיליי (John
Millais). למעלה:
ג'ון מיליי, **אופליה**
הטבועה, 1852;
למטה: אלקסנדר
פיש ויהונתן דביר
(צילום), **ללא**
כותרת, 2020

"איזו-איזולציה", שנתנה השראה לפיש ולדביר, הטיחו בה חלק מהגולשים הרוסים ביקורת, משום שראו בייצוג הגברי של המשמעויות המיתולוגיות של ונוס פרודיה לא מוצלחת וגסות רוח.

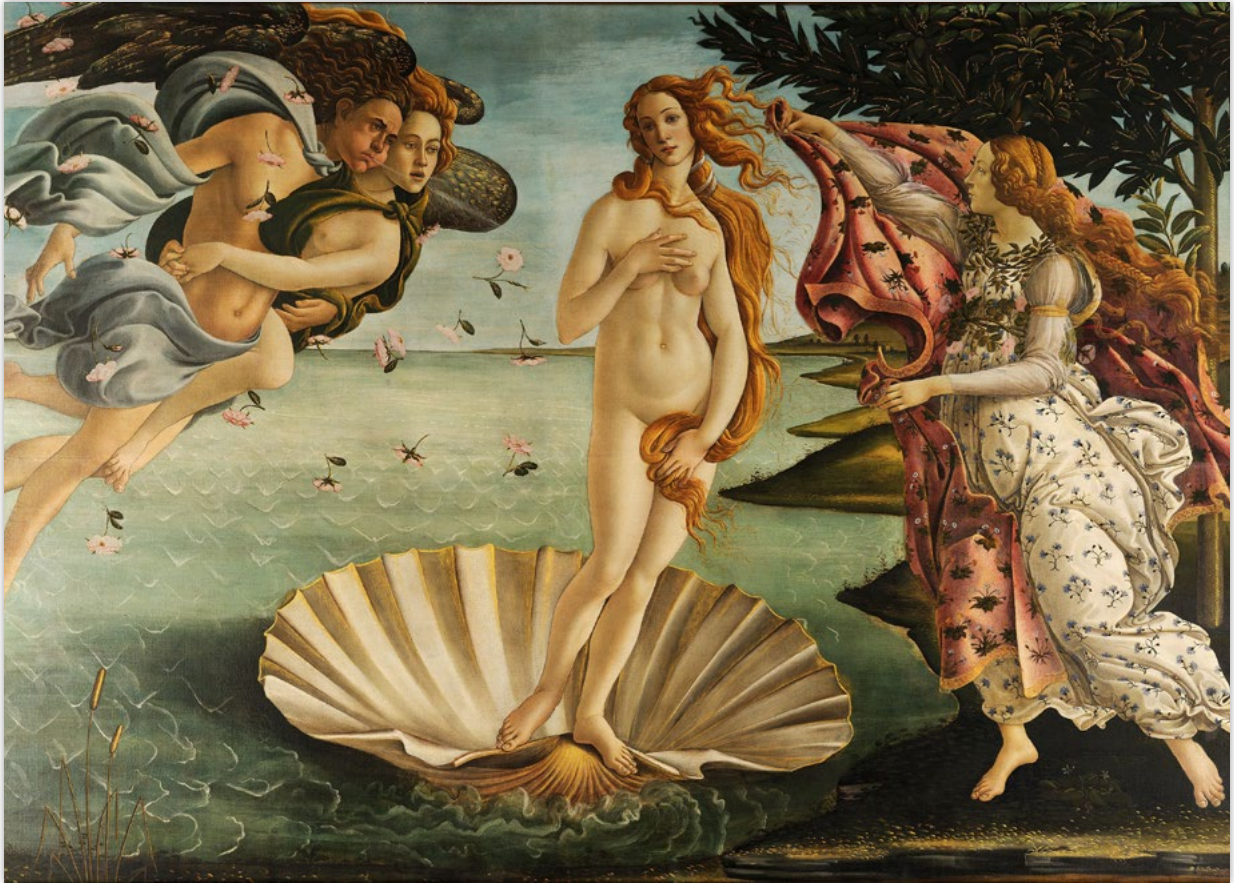
לסיכום, מיזם שחזור הדימויים צמח מצורך של שניים מתושבי השכונה ליצור מיזם מקומי בהשראת מיזם רוסי דומה שאליו נחשפו ברשת האינטרנט בזמן הסגרים. עם הזמן המיזם הבאר שבעי הפך לבעל אופי קהילתי מובהק, גם בגלל אופן השיתוף של הדימויים וגם בגלל השימוש בדמויות מוכרות מחיי התרבות בעיר ומבין תושבי השכונה. ניתן למצוא בדימויים אמירות חברתיות ופוליטיות אקטואליות ששיקפו את עולם הערכים האלטרנטיבי של היזמים בכל הנוגע ליחס הגמיש והליברלי לסוגיות של מגדר, ליחסם האוהד למחאה החברתית שהתחוללה בארץ באותה תקופה ואף לסוגיות סביבתיות.



תמונה 7. צילום בהשראת ארוחת ערב באמאוס מאת מיכלאנג'לו קארווג'ו. למעלה: מיכלאנג'לו קארווג'ו, ארוחת ערב באמאוס, 1601; למטה: אלקסנדר פיש ויהונתן דביר (צילום), ללא כותרת, 2020



תמונה 8. צילום בהשראת ארוחת בוקר על הדשא מאת אדואר מאנה (Édouard Manet). למעלה: אדואר מאנה, ארוחת בוקר על הדשא, 1863; למטה: אלקסנדר פיש ויהונתן דביר (צילום), ללא כותרת, 2020



תמונה 9. צילום בהשראת הולדת ונוס מאת סנדרו בוטיצ'לי (Sandro Botticelli). למעלה: סנדרו בוטיצ'לי, הולדת ונוס, 1484-1486; למטה: אלקסנדר פיש ויהונתן דביר (צילום), ללא כותרת, 2020

מיזם השכן

מיזמים של פופ-אפ קולינרי הפכו פופולריים בשני העשורים האחרונים ברחבי העולם. התופעה נדונה בספרות האקדמית בהקשרים של צרכנות מודעת, תוך דגש על התפתחות התופעה כקריאת תיגר על חוויית המסעדות המסורתית בקפיטליזם המאוחר – שמאופיינת ביעילות, סטנדרטיזציה ואירוח ממוסחר. לעומת זה, תופעת הפופ-אפ הקולינרי מתוארת כניסיון לייצר חוויית אירוח אותנטית של השפים עם האורחים, שמכבדת ברזמנית את התוצרת המקומית ואת המטבח המקומי.³³ ברוח זו, חלק מהחוקרים דנו בתופעה בהקשרים תרבותיים רחבים יותר, כגון צרכנות מודעת, "תנועת התיירות האיטית" (slow tourism movement), צרכנות בת-קיימא,³⁴ כלכלת שיתוף ומיזמי פופ-אפ אחרים.³⁵ בהקשר האחרון חוקרים דנו בתועלת הכלכלית והשיווקית של מיזמי פופ-אפ קולינרי, שעוקפים חלק מהקשיים הכלכליים והביורוקרטיים של פתיחת מסעדה.³⁶ מיזם הפופ-אפ הקולינרי הבאר שבעי הדהד חלק מהטענות הקודמות על הסיבות והמניעים להתפתחות התופעה, אך התגבשותו בתקופת הסגרים של מגפת הקורונה שיוותה לו אופי מיוחד והעניקה לביקורת התרבות שהוטמעה בו גם מימד מחאתי על מאפיינים של מסחר של אירוח בעולם המסעדות המסורתית.

המיזם הקולינרי **השכן** התחיל להתגבש לפני פרוץ מגפת הקורונה, כשירות משלוחי אוכל על פי תפריט שהופץ בקבוצת הוואטסאפ השכונתית, אך בזמן המגפה הוא הפך לחוויית אירוח קולינרית. מאחורי המיזם עמדו בני הזוג כפיר צדיק ודנה גורביץ'. צדיק הוא שף מחונן, יליד באר שבע, בעל ניסיון כטבח במסעדות שף מובילות בישראל, וגורביץ' מגיעה מתחום הפקת האירועים. הרעיון לעשות שימוש במוניטין של **השכן** על מנת לייצר אירועים בעלי אופי מחרתי בזמן שכל המסעדות סגורות התפתח באופן אורגני ונבע, באופן דומה לשני המיזמים האחרים, מתחושת הריק שחשו בני הזוג, ורצונם למלא אותו ביצירה ועשייה בתחום התמחותם. כפי שתיארה זאת היזמית גורביץ':

שאלה: קראתם על זה לפני כן? יש פופ-אפ קולינרי בעולם כבר כמה שנים.

גורביץ': לא. אחרי זה גילינו את זה, וגילינו איך קוראים לזה. גם גילינו שיש "השכן" בתל אביב. ממש עם אותו השם, שזה מדהים. אותו שם וגם צמח בקורונה...

שאלה: ולארח אנשים אצלכם בחצר היה קל?

E. Bardone and A. Kannike, 'Eating Out and In-Between: Observations from the Pop-up Restaurant Scene in Estonia', *Electronic Journal of Folklore*, 71 (2018), pp. 11-36 33

E. MacLeod, 'Food discourses in Cape Breton: Community, Economy, and Ecological Food Practices', *Canadian Food Studies*, 3 (2016), pp. 20-45 34

P. Lugosi, R. N. S. Robinson, G. Walters, and S. Donaghy, 'Managing Experience Co-Creation Practices: Direct and Indirect Inducement in Pop-Up Food Tourism Events', *Tourism Management Perspectives*, 35 (2020), 100702; K. Zurek, 'Food Sharing in Europe: Between Regulating Risks and the Risks of Regulating', *European Journal of Risk Regulation*, 7 (2016), pp. 675-687 35

S. B. Schindler, 'Regulating the Underground: Secret Supper Clubs, Pop-Up Restaurants, and the Role of Law', *University of Chicago Law Review*, 82 (2015), pp. 16-34 36

גורביץ': זו הייתה החוויה שהצענו. אירוח אמיתי. אבל זה היה קשה לתפעול. זה המיס את הגבולות בין הבית לבין השכן. אתה מאבד קצת את הגבול בין מה למה. אני פותחת את המקרר לאכול משהו ואז זה לא בשבילך, זה [של] השכן. מאד נהנית לתת שירות. עבדתי לפני זה בהפקות שטח, אבל זה היה ממש בבית שלי, לארח ולתת שירות, לתת לאנשים להרגיש שהם רצויים בבית. אומנם הגיעו אלינו אנשים באותו תדר, של לבוא, לנסות משהו חדש ולהתמסר לחוויה.

מאפיין ייחודי אחר של מיזם הפופ-אפ הקולינרי היה התשלום הוולונטרי תמורת משקאות האלכוהול. ליד בר המשקאות הונח כובע, וכל מבקר הוזמן לשלם על השתייה כנדיבות ליבו. המנות עצמן תומחרו (ראו תמונה 10), אבל ניכר היה שרווחיות האירוע אינה המניע המרכזי לקיומו, כפי שהעידו היזמים:

שאלה: ומה לגבי התמחור?

גורביץ': זה היה אינטואיציה. שאלנו את עצמנו מה היינו משלמים בכיף על מנה כזו.

שאלה: ולמה לא לתמחר אלכוהול? הרי שם כל הרווח. את זה כולם יודעים.

צדיק: לא באנו למכור. באנו לעשות ערב. מה אני אמכור לך בירה? יין? הכוונה היא לתת פיס איכותי, ראוי, במחיר נגיש. עזוב את מה שקורה בעיר. אני באר שבעי, ויודע שמגיע לנו אוכל יותר טוב ומגיע לנו מחיר סבבה. אמרנו, בוא ננגיש. כסף חשוב, אבל זה לא היה העיקר. הפסדנו הרבה פעמים. הולכים כל יום לשוק. הכול קטן. יש תקרת זכוכית של כמה אתה יכול למכור, כי מבשלים בבית, ולכן לא יכול להוציא אינסוף מנות.

גורביץ': הרעיון זה שאנשים ירגישו בבית. בוא תרים איתי דרינק למשהו. שכל השולחנות ירימו דרינק יחד. לייצר כף, לייצר הנאה, לייצר ערב חד-פעמי. בא לך לשתות, להרים כוסית עם השולחן ליד. כל ערב היה חוויה שאי אפשר לשחזר [...] לפעמים נגמר האלכוהול שקנינו, ומישהו הלך להביא בקבוק מהבית.

שאלה: למה לא לקחת תמחור גלובלי לכל הערב, ואז להימנע מסיכונים?

גורביץ': חשבנו על זה [...] לעשות שולחן ארוך ולמכור ארוחת ערב, ארוחת שף. זה לא התאים לנו, כי רצינו שאנשים יבואו וילכו מתי שירצו. הקורונה אפשרה לנו ללכת עם הקטע של עסק בבית עד הסוף, אז רצינו גם אירוח ביתי לא רשמי, ולא משהו כזה שהוא אירוע.

בדומה לשני המיזמים האחרים, למרות הביקורת המגובשת שמשתמעת מדבריהם על המסחור של חוויית האירוח במסעדה המסורתית שמשתמעת מדברי הזוג ומהאופן בו התנהל המיזם, יש לציין כי גם ניכר מדבריהם שהמחשבה על המיזם התגבשה אצלם בגלל המשבר המקצועי שחשו שניהם בעקבות אובדן מקומות העבודה שלהם, ומהרצון לספק חוויה קולינרית לתושבי השכונה בזמן הסגרים:

צדיק: היה לנו מזל שהיה לנו חיבור [לאנשים] מהשכונה [...] שהכירו אותנו. ואז כשהגיעה הקורונה ידעתי שיש לנו קהל... ואז כשהגיעה הקורונה והבנו שאין עבודה, אין כלום, גם ככה הבית שלנו פתוח לאנשים. אנשים באים ואוכלים. אמרנו בוא נעשה ערבי קונספט.

גורביץ': זה התחיל רק מ"טייק־אווי", כשהוא [צדיק] היה גר מעל הששון [בר שכונתי], ובעל הבר היה מציג אותו כשכך. בקורונה כבר גרנו בבית עם גינה, אז היה מצב ששינינו לא עובדים, אף אחד לא יוצא, אין איפה לאכול, אין איפה להיפגש, שיא הדיכאון. הרגשנו שחייבים לעשות משהו. חייבים לעשות משהו כפי, משהו טוב, אז [...] פתחנו את הבית, אירוח אמיתי. ישבו בחצר [...] מה שהפך את זה למיוחד זה שלא היה אז איפה לשבת בחוץ ולאכול.

לפני כל אירוע נשלח תפריט חד־פעמי, ובו סיפור מלוטש שנכתב בעבודת נמלים על בסיס קטעי חדשות מאותו השבוע. למשל, המנה "מֶסַע בְּךָ מֵאֵת אוֹדִיסֵאוּס" שבתפריט המצורף בתמונה 10, מתאריך 3 ביולי 2020, קיבלה את שמיה בעקבות ידיעות שפורסמו באותו השבוע על פתיחתן של חלק ממדינות אירופה לתיירים. את תיאורי חלקי המנה, שהתכתבו גם הם עם הדימוי של אודיסאוס, בחרו בני הזוג לפתוח בכותרת "חי"ת היוהרה", וסיכמו אותם בביטוי "חו"ל תובעני". בריאיון עימם הם הסבירו:

שאלה: מי היה אחראי על ניסוח התפריטים?

גורביץ': יושבים על זה ביחד. הוא [צדיק] היה יושב כל השבוע וקורא ציטטות של אנשים. מחפש דברים באינטרנט כל יום, ואוסף משפטים שאולי נעשה בהם שימוש. צריך להתאים מנה למשחק מילים. זה גם היה לסרטונים שפרסמנו בפייסבוק. צדיק: זה היה המון השקעה. אולי קצת יותר מדי. אבל ידענו שאנשים מחכים לזה. לא רצינו לחזור על עצמנו וזה היה לא קל [...] זה נכון מאוד לספר סיפור ולדייק את זה.

שאלה: הייתה מנה שעוררה תגובות מיוחדות בגלל השם שלה?


צדיק: לא תמיד כולם מבינים את ההקשרים. המנה של "בנילוביץ" הייתה מנת באן, והייתה שם התייחסות בתיאור המנה למדרכות השבורות של באר שבע. זה עשה קצת רעש... כי יש בקבוצת הוואטסאפ אנשים שעובדים בעירייה שלא תמיד אוהבים לשמוע ביקורת על העירייה או על ראש העיר. אבל תמיד הייתה אקטואליה בתפריט, תמיד. שים לב שגם כל תפריט היה חד־פעמי עם תאריך... זה לגמרי חלק מהעניין.

לסיכום, מיזם השכן התגבש מתוך צורך של אנשי קולינריה ואירועים למצוא פלטפורמה ליצירה ולספק שירות של אירוח קולנרי לקהל לקוחתיהם. המיזם אפשר לזוג גם להביע את עצמם באופן שעולם המסעדנות המסורתי לא תמיד מאפשר בכל הנוגע לחויית האירוח, הפקת תפריטים חד־פעמיים, הבעת ביקורת חברתית על ענייני דיומא ועוד. גם במקרה זה, ההתנגדות שהביעו היזמים דרך יצירתם התבטאה גם באופי המחתרתי של המיזם, שהתפתח בימיו הראשונים של הסגר, וגם בשיבוש המכוון של מנגנוני הצריכה הקולינריים המסורתיים – כגון אירוח ביתי אמיתי, תשלום על האלכוהול בהתאם לרצון וליכולת, הפקת תפריט חד־פעמי עם התייחסות לאירועי השעה וכו'. המסר הביקורתי על עולם המסעדנות המנוכר, הממוסחר והמתומחר באופן לא הוגן בא לידי ביטוי בחוסר הפורמליות של האירוח ובחוויה הקולינרית הקהילתית שנוצרה במיזם. התנהגות הסועדים, למשל העובדה שהביאו בעצמם משקאות לבר באופן ספונטני, מראה שהמסר הוטמע בקרבם.

Popup

השכן
שזש חישזש לשזש

3 ביולי 2020

-  -

לך אל השרינק שלך. יה שוק.

קורנויה.

סלט (לא חשוב שמות) - פקוס מקומי, בזיל, חמצץ, בצל סגול, המון-שרי, חסה רפואית, אגוז מיקס, קלמטה, חריף, סומאק, זעתר ושאר ירקות. 30.....
סקנדה פמיליה.

חי"ת היוהרה.

מסע בך מאת אודיסאוס - חומס מאפונה צהובה של אפולו, מטבוחה של אפרודיטה, דזאה של נימפות, טחינה הר אולימפוס, סתם חריף, קונפי שום, עניינים וירק. מגיע עם פיתה. 30.....
ח"ל תובעני.

גבר נמדי.


סביח קבריולט - חציל שרוף כמו בדמקה, עגבניות גסות, בצל סומאק, תפוחים של האדמה זריר יעני, טחימבה, ל. כבוש בקטנה ושדות של ירוקים. מגיע על לאפה חמוד. 35.....
אזור הגמגומים.





גאון עד-אור.
(סוכריות בלונים מצחיתים נפצים)

אוהב דקל וקנין - תעמס לי ארטיק פלדמן, בננות, שוקולד והפתעות. 20.....
בעלי הגבעות.

אין טעימות! אתם תגידו מה בא לכם, אנחנו נראה לאן נגיע עם זה. Xx.....
אפשרות לספיישלים מחוץ לתפריט, דברו אתם בפרטי.

אין עשן בלי קש. □

צלצלו, יענו לכם (עדיף בוואטסאפ) 

מול החום לא יעזור גם השבכ.

תמונה 10. תפריט
השכן לאירוע שחל
באחת החצרות
בשכונה. דנה
גורביץ' וכפיר צדיק
(עיצוב ומלל), 3
ביולי 2020.

דיון ומסקנות

ממצאי המחקר מלמדים כי שלושת מיזמי התרבות שנחקרו התאפיינו בפרץ יצירתיות לא מעובד, שקרם עור וגידים בספונטניות ובמהירות, לנוכח האילוצים ותחושת השבר המקצועי והאישי שחוו היזמים. מהראיונות עם היזמים עולה שההדממה של עולם התרבות אפשרה ריחוק, גיבוש וחיידוד של תפיסה ביקורתית כלפי אפיקי התרבות המסורתיים המוכרים ליזמים שדרכם הם בחרו לפעול בזמן המגפה. בתאוריית היצירתיות, המספקת עוגן תאורטי להמשגות על המעמד היצירתי על פי ריצ'רד פלורידה, מוגדרת היצירתיות כיכולת לייצר רעיונות חדשניים בהתאם לאילוצים חיצוניים.³⁷ ברוח זו ניתן לומר שסגרי הקורונה היו זרזים ליצירתיות בשכונה, שחלק

לא מבוטל מתושביה עונים על הגדרות המעמד היצירתי, ולכן אולי לא היה זה מפתיע למצוא את אותו פרץ יצירתיות דווקא בשכונה זו שגרים בה כיום לא מעט יוצרים. הקשר הרעיוני המפרה בין הסגרים ליצירתיות מסביר גם את פרץ היצירתיות האישי שחוו היזמים, כל אחד בתחומי העשייה שלו, וגם את הלך הרוח היזמי הכללי שהתחולל במרחב התרבות של העיר העתיקה בזמן הסגרים. תאוריית היצירתיות של רוג'רס, שמהווה נדבך חשוב בהסברו של פלורידה למעברם של בני המעמד היצירתי למרכזי ערים, מסבירה גם את ההתמסרות של תושבי השכונה הבאר שבעית למיזמי התרבות ואת השתתפותם הפעילה במיזמים, כקהל וכיוצרים שותפים.

ביקורת התרבות שהוטמעה וקודדה במיזמים הייתה מאפיין נוסף וחשוב שהתכתב ברמה הצורנית עם רעיון "שיבוש התרבות" של קאלה לאסן ועם הכתיבה על "פנאי של התנגדות". ניתן להכליל ולומר כי הביקורת של שלושת המיזמים עסקה בהשפעות הקפיטליזם המאוחר, והמסחור והצרכנות המאפיינים אותו, על עולם היצירה והתרבות. ביקורת זו באה לידי ביטוי בראיונות עם יזמי התרבות, והיה אפשר למצוא לה סימוכין גם בקריאה סמיוטית של תוצרי המיזמים. בשלושת המיזמים הביקורת התמקדה בסוגיות של מסחור תרבות הפנאי, רידודה ובהיעדר הקשר הבלתי אמצעי של היוצרים עם הקהל, שמאפיינים את מנגנוני ייצור התרבות המסורתיים – התאטרון, המוזאון והמסעדה. התיאטרון, המוזאון והמסעדה הם מוסדות תרבות שמאפשרות לצרכניהם גם לבדל את עצמם מבחינת שיוכם המעמדי.³⁸ לכן ניתן לראות בהן פעילויות תרבותיות שלרוב משעתקות את המצב החברתי ומשמרות את הסדר החברתי. השימוש הסימולטני באותם אפיקים בזמן המגפה אפשר ליזמים להנגיש אותם באופן ייחודי ולהפיח בהן מימד חתרני וביקורתי שעל פי רב נעדר ממנגנוני הייצור ודפוסי הצריכה המסורתיים של אפיקי התרבות איתם התכתבו המיזמים.

בראיונות עם יזמי התרבות נטען כי כלכלת השוק שעליה מבוססת תרבות הפנאי מביאה למסחורה של היצירה התרבותית, ובכך פוגמת בחיבור שבין היוצר לקהל וביכולת של היוצרים להביע ביקורת או להתנתק מהפן המסחרי של תהליך היצירה. יש להודות שאין בביקורת זו בשורה חדשה כשמדברים על ייצור ושיעתוק של תרבות למטרות מסחריות; אך חדשנותם של המיזמים נובעת מהאופן הספונטני שבו יצרני התרבות בחרו לקודד את המסרים הקונוטטיביים שלהם בסימולציות שיצרו במהלך סגרי הקורונה. ג'יימסון³⁹ ודבור⁴⁰ טוענים שניהם שהפסטיש והדימוי המאפיינים את ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר נעדרים ביקורתיות. לדידם, הדבר נובע מעושר סימנים היוצר "מציאות־יתר", שהיוצר משוקע בה ומתקשה בגללה להגיע לאותו ריחוק, החשוב כל כך להבעת ביקורת. ייתכן שההדממה הפתאומית שהתחוללה בעולם התרבות והריק שנוצר בתרבות הפנאי נוכח סגרי מגפת הקורונה הן שהעניקו ליזמים ריחוק ביקורתי אותו קשה לייצר בשגרה הגדושה בדימויים. מהבחינה הזאת סיפקה המגפה הזדמנות לפעול מחוץ לתשתית הכלכלית־חברתית המאפיינת את ההיגיון ייצור התרבות בקפיטליזם המאוחר בשגרה.

38 Bourdieu (לעיל הערה 12).

39 לעיל הערה 16.

40 לעיל הערה 15.

ממצאי המחקר מלמדים גם כי קהילתיות וסולידריות נשאו תפקידים חשובים בייצורם של שלושת מיזמי התרבות ובצריכתם בידי תושבי השכונה. שני מאפיינים אלה נשנו בווריאציות שונות גם בראיונות עם יזמי התרבות וגם באופן שבו המיזמים התממשו, כפעולות בשיתוף תושבי השכונה הבאר שבעית ולמענם. יזמי התרבות הביעו דרך פעולתם את זיקתם לקהילה בה הם חיים גם דרך השיתופיות שאפיינה כל אחד מהמיזמים. במידה מסוימת, הקהילתיות ששלושת המיזמים הביעו הייתה חלק מביקורת התרבות שהיוצרים ביקשו להביע דרך המיזמים. עם זאת, זה המקום לציין כי לא כל תושבי השכונה השתתפו במיזמים, ואלה שהשתתפו היו בעיקר אותם תושבים שעונים להגדרות בני המעמד היצירתי של פלורידה, אשר היגרו לשכונה בעשרים השנים האחרונות. ממצא זה מעניין במיוחד, שכן פלורידה⁴¹ מאפיין את בני המעמד היצירתי בקהילתיות וסולידריות נמוכות יחסית, בשל סגנון חייהם האינדיווידואליסטי שבמרכזו עומדת היצירה והיצירתיות. באופן אירוני דווקא סגרי הקורונה, שאמורים היו ליצור ריחוק חברתי ופירוד, תרמו לגיבוש חברתי, ואולי אף לגיבוש תודעה מעמדית של תושבי השכונה שעונים להגדרת המעמד היצירתי – ולכן הם ראו ביצירתיות ערך מקומי שיש לטפח גם בתקופת הסגרים, למרות הקושי.

הממצאים מעלים גם את השאלה אם העובדה שיש ביוזמות שנחקרו מעין חיקוי של וביקורת על מודלים קיימים – תאטרון, מוזאון ומסעדה – אכן מאפשרת למקם אותם בתחומי השיח על סימולציה, פסטיש ושיבוש תרבות. ניתן לטעון שעצם קיומו של מודל תרבות מקורי שאליו מתייחסת כל אחת מן היוזמות לא הופכת אותן לסימולציה במובן הרגיל שבו היא נדונה בספרות על הקפיטליזם המאוחר. זאת ועוד, ניתן לטעון גם שהחיקוי הסימולטיבי במקרים אלה לא נובע מתחושת רוויה וגודש שבה לא נותר ליוצרים אלא לחקות אמנות שקדמה להם, אלא בדיוק להפך: הם נוצרו דווקא מתוך תחושה של ריק תרבותי וחיפוש אחר מסגרות קהילתיות ליצירה עבור אנשים שיצירה היא חלק מרכזי בזהותם המקצועית ובהווייתם. ובכל זאת היו גם הבדלים בין המיזמים בהקשר זה: מיזם שחזור התמונות התאפיין באירוניה צטטנית אשר לא נמצאה כלל במיזם תאטרון הקריאה, ובמיזם הפופ-אפ הקולינרי היא הורגשה אך מעט – בעיקר בהתעקשות על תפריט חד-פעמי בעל ניסוח אירוני שמרפרר לחדשות היום. אך על אף ההבדלים באופן שבו ביטאה כל אחת מהיוזמות את הסימולציה ביחס למודל שלה, ניתן לומר שבשלושתן הסימולציה הייתה מדיום להבעת אי-נחת מהמודל התרבותי המקורי איתו התכתבו.