**House and Home in Mizrahi Theatre: Space Perspectives**

**תקציר**

כיצד ארבעה תיאטרונים מזרחיים (יהודים שמוצאם מהמזרח התיכון) בישראל מתמודדים עם סוגיית מבנה תיאטרון קבוע, דרך הפריזמה של תיאטרון ועיר. המושגים house (המימד הפיזי) ו-home (תחושת השייכות והזהות) משמשים כהבטים של עיצוב המרחב בתיאטרון. לטענתי, house כבניין תיאטרון קבוע ללהקה, לחזרות והופעה יוצר את ה-home. מיקומו בעיר ועיצובו האדריכלי של מבנה קבע או היעדרו משפיעים על מידת השייכות והזהות האמנותית והתרבותית של התיאטרון וקהלו במרחב העירוני.

**מילות מפתח**: תיאטרון ועיר; תיאטרון ישראלי; לימודי מזרחים; מרחב;

באחד הפרקים בסיטקום הבריטי, **כן אדוני ראש הממשלה**, מציע ראש הממשלה למכור את בניין התיאטרון הלאומי בלונדון, ושההצגות והחזרות יתנהלו באולמות שכורים, בהתאם לתפיסה הכלכלית השמרנית.[[1]](#footnote-1) אנשי התיאטרון הלאומי מבוהלים, מבקשים להניאו מרעיון זה, ומציינים את חשיבות המבנה. או אז אומר להם ראש הממשלה, שאנשי התיאטרון הלאומי תמיד אומרים בהזדמנויות שונות שהתיאטרון אינו המבנה, אלא המפגש בין הבמה לקהל.

סצנה זו ממחישה כיצד השיח הניאו ליברלי מנצל בציניות את שיח התיאטרון שהתפתח בשנות השישים והשבעים על חשיבות המופע והאירוע התיאטרוני, כזה שמחפש חללים אלטרנטיביים ושם את הדגש בקשר שבין מבצעים לקהל, כדי לפרוץ את הקיר הרביעי, לשנות את הסביבה ולהראות שתיאטרון עשוי להתקיים בכל מקום (Schechner, 1973). גישה זו הפחיתה מחשיבות המבנה הפיזי של התיאטרון המסורתי בעיר, שנתפס כסמל לתיאטרון ישן, שמרני ובורגני.

מטרתי במאמר להדגיש את חשיבות מבנה קבע ללהקת תיאטרון, מבנה המזוהה עם הלהקה, שממוקם בעיר והוא חלק מזהות התיאטרון בעיקר ללהקות שבאות מקרב קבוצות מוחלשות חברתית, כלכלית, פוליטית ותרבותית. אני אתמקד בארבעה מוסדות תיאטרון שמכוונים לתכנים ולקהל מזרחי (יהודים שמוצאם מהמזרח התיכון וצפון אפריקה), שנמצאים מחוץ לזרם המרכזי של התיאטרון הישראלי. אנסמבל הפרחות ותיאטרון השחר שממוקמים בשולי המטרופולין התל אביבי ותיאטרון לוד ותיאטרון דימונה הממוקמים בערים (towns) מרוחקות גיאו-חברתית ממרכז הארץ. אני בוחן תיאטרונים אלה מנקודת המבט של בניין קבע לתיאטרון או היעדרו דרך סוגיית יחסי תיאטרון ועיר.

המושגים house ו-home משמשים כשני הבטים של התיאטרון בעיצוב המרחב. [[2]](#footnote-2) House הוא ההיבט הפיזי של המרחב - בניין התיאטרון, ו-home מצביע על יצירת תחושת השייכות, ולהבניית הזהות והקהילה על ידי התיאטרון. לטענתי, house כבניין תיאטרון קבוע ללהקה, לחזרות והופעה יוצר את ה-home. מיקומו בעיר ועיצובו האדריכלי של מבנה קבע או היעדרו משפיעים על מידת השייכות והזהות האמנותית והתרבותית של התיאטרון וקהלו במרחב העירוני.

בשיח הישראלי דן אוריין ביטא את הקשר ההדוק בין house ל- homeכשהוא כינה את התיאטרון הישראלי כ"בית כנסת חילוני" (secular synagogue) ליטרלית בעברית house of gathering . התיאטרון נתפס על ידי הקהל הישראלי כ-house:

"which airs the various problems of concern to its audience" (Urian, 1999, 231).

House of gatheringמאפשר יצירת home עבור הקהילה כמקום שבו היא חוגגת את ערכיה, ומתדיינת על בעיותיה. התיאטרון כ-home מכיל את העבר כמכונת זכרון של המופעים והאירועים החשובים שלו (Carlson, 2003), מייצר בהווה קומיוניטס (communitas) כשייכות וסולידריות (Turner, 1969) ומאפשר מימוש זמני של העתיד כ-utopian performative (Dolan, 2005) ואף בעל פוטנציאל לחולל טרנספורמציה (Fischer-Lichte, 2014). תיאטרון ללא מבנה עלול להיות homeless.

However, Ric Knowles actually claims an advantage for theatre companies of nomadic theatre "without a permanent home space" (Knowles, 2004, 88), which "can work as a kind of healthy dislocation to ensure that in at least some of its senses space cannot be taken for granted, and it virtually guarantees, on some level at least, engagement with space." (ibid., 88-89)

תיאטרון נודד מודע לסוגייה כיצד ליצור לעצמו home בתנאים אלה. אבל לעתים קרובות זו אינה בחירה מהותית, אלא אילוץ לנדוד בין אולמות שכורים או להיות אורח נוטה ללון בחסות מבנה תיאטרון של להקות אחרות. לכן Knowles מדגיש:

There is a downside to this dislocation, too, that might better be called displacement, or perhaps homelessness. As most theatre practitioners have learned, the problem for nomadic theatre companies is the difficulty in finding the rental spaces that they want, and the reality that when such spaces are found (or more they often some compromise resembling them) they cannot always be controlled, and the company’s work gets pulled around by them in unanticipated ways. And, of course, there is little time to find ways of dealing with this problem because the company is often totally exhausted from the constant need to find or create new places to perform (ibid., 89)

סוגיית מבנה קבע והומלסיות מעיסקה את התיאטרון הישראלי שמחוץ לזרם המרכזי. מאמר זה בוחן כיצד ארבע להקות של תיאטרון מזרחי עכשווי שמחוץ לזרם המרכזי נמצאות על הציר house-home(less). איך ה-house מייצר ה-home? מהן האסטרטגיות של התיאטרון המזרחי בהיעדר house להתמודד עם יצירת home; כיצד הרפרטואר של התיאטרון המזרחי מהדהד את שאלת המרחב האורבני שבתוכו הוא נמצא ואיתו הוא מתכתב? כיצד השאלות המטריאליות של תקציב, תשתיות וארגון מעצבות את המבנה הפיזי ובעקבותיו את הבחירות האמנותיות והיחס לקהל?

**Theatre, Space and the Urban**

הציר house-home צומח מ-Urban Performance Studies, שמבוסס על המפנה המרחבי (spatial turn) וקשור למטריאליזם תרבותי ולגיאוגרפיה אנושית:

Cultural materialism offers theatre and performance studies tools for situating theatrical production and consumption firmly in lived space; human geography provides a theoretical backbone for understanding the relational quality of that space, and the often-uneven roles played by social actors in existing social spaces (Solga, 2019, 36).

נקודת המוצא להבנת הפרפורמנס במרחב האורבני נובעת מגישתו הידועה שלHenri Lefebvre שטוען:

“(social) space is a (social) product, […] serves as a tool of thought and of action [and] in addition to being a means of production […] is also a means of control, and hence domination, of power” (Lefebvre, 1991, 26).

לכן, התיאטרון הוא מרחב בעל מימד פיזי, חברתי וסימבולי שנמצא בתהליך ונתון ליחסי כוח בעיר ובשדה התיאטרון עצמו. בעקבות תפיסה פוליטית זו, Benjamin Wihstutz (2013) מצביע על מורכבות הפוליטיקה של המרחב (politics of space) בתיאטרון ובמופע:

Although every performance is inscribed in a place and space within a specific social order, as an artistic event it can just as well distance itself from this order, reflect it, or even endow it with utopian qualities. […] The history of theatre clearly speaks to the ambivalent potential inherent in the social space of performance to either transform it into a space of dispute, scandal, and rebellion or to serve the interests of (state) power (Wihstutz, 2013, 3-4).

מחקרו הסמינלי של Carlson (1989) מצביע על תהליכים שבהם בניין התיאטרון במרחב האורבני צובר משמעות בהקשר החברתי והסביבתי והופך לסימן תרבותי (landmark) בעיר. McAuley (1999) רואה במבני התיאטרון, כנקודת המשען להבנת האירוע התיאטרוני. חשובה טענתה למאמר זה, שלהקות פרינג' ללא מבנה קבע, מתקשות להתקיים במטרופולין בגלל שכר הדירה הגבוה לחללי חזרות ולאולמות הופעה. כתוצאה מכך אמנים צעירים ואלטרנטיביים מודרים מחוץ לערים המרכזיות הגדולות רוחשות התרבות. מה שהופך תיאטרונים אלה להומלסים. Ric Knowles (2004), כמפורט מעלה, מדגיש את חשיבות הזיקות בין מיקום התיאטרון בעיר לסוגיות כלכליות, יצרניות והפקתיות שלו.

לכן אחד הכיוונים הבולטים הוא מחקר שבוחן את התיאטרון בערים גדולות וגלובליות. למשל, Michael McKinnie (2007) מתמקד בגיאוגרפיה עירונית של תיאטרון דרך היחסים בין התכנון האזרחי, הכלכלה הפוליטית הייחודית של העיר, מגמות הנדל"ן והאווירה האזורית והלאומית, כדי להראות את ההשפעות ההדדיות שלהם על ההפקה התיאטרונית בטורונטו של סוף המאה העשרים. לאחרונה, צמח כיוון נוסף של Theatre in Towns ככותרת ספרן של (2023) Nicholson *et. al* הבוחן תיאטרון מקומי שלרוב רחוק מהמטרופולין ומתיאטרון הזרם המרכזי. הן מתמקדות בתיאטרונים בעיירות בריטיות ועומדות על המורכבות האמנותית, החברתית והכלכלית של התיאטרון המקומי לספר את הנרטיבים של העיירה ותושביה. מחקר זה מהווה אחד הנדבכים להבין את התיאטרון המזרחי הממוקם בעיירות רחוקות ועל כך ארחיב המשך.

מתודולוגית, אני מקבל את הצעתה של Harvie לעמוד על היחס המשולש שבין המרחב האורבני, הפעילות הפרפורמטיבית והדרמטית והתנאים המטריאליים של התיאטרון:

These features address where theatre takes place in the city and what that place means; how its architecture signifies; what economies it participates in; and what its demographics are—who works in theatre, in what conditions, and who spends their leisure time there (Harvie, 2009: 24–25).

לכן בכל אחד מארבעת התיאטרונים המזרחיים, מפורטים התנאים המטריאליים השונים של התיאטרון, זיקתם למבנה התיאטרון ולרפרטואר הקבוצה. חשוב לציין, בישראל מרבית התיאטרונים בזרם המרכזי ובפרינג' מסובסדים ברמות שונות על ידי משרד התרבות והרשויות המקומיות, משרד החינוך (עבור כרטיסים לתלמידים) וקרנות ציבוריות ולכן מעורבות הממסד היא קריטית לקיום התיאטרון. לפיכך השאלה האם התיאטרון הוקם כיוזמה אישית-מקומית מלמטה למעלה או כהחלטה ממסדית מלמעלה מטה משפיעה, כפי שנראה בהמשך האם מתי וכמה מסובסד התיאטרון.

**Mizrahi Jews and Mizrahi Theatre**

מרבית המזרחים היגרו לישראל ב-1950s-1960s והם כמחצית מהאוכלוסייה היהודית. האוריינטליזם הציוני ראה את התרבות המזרחית כנחותה ופרימיטיבית וקשורה לתרבות האויב הערבי. נכפה על המזרחים להתאים עצמם ל"צבר" (Sabra) – דגם "היהודי החדש" שעוצב על פי קריטריונים לבנים-מערביים. הם נדרשו לעבור "כור היתוך ציוני" - להתנתק מהמסורות בדיאספורה, ולמשמע (discipline) את לשונם, מבטאם, את גופם ומנהגיהם, את אמנותם הדתית וטעמם האסתטי ולהפוך ל"ישראלים". המדיניות חברתית-כלכלית הישראלית הדירה את המזרחים לישובים רחוקים מהמרכז, ללא תעסוקה וללא שירותי חינוך, בריאות ותרבות ראויים, מה שעיצב אותם כמעמד נמוך, והפך אותם לתלויים בממסד (Swirski, 1981; Swirski & Bernstein, 1993). שני תהליכים אלה של מחיקה וניתוק תרבותי והדרה חברתית-כלכלית (Shohat, 1988), עיצבו סטריאוטיפיים שליליים על מזרחים בתרבות הישראלית (Shohat, 1989).

Cohen & Leon (2008) מראים שמאז 1980s צמח מעמד בינוני מזרחי, של הדור השני והשלישי בעקבות שינויים פוליטיים, כלכליים, גיאוגרפיים וחינוכיים. אבוטבול-זלינגר (Abutbul-Selinger, 2022b) מציג באופטימיות זהירה את השתלבות מעמד זה בקרב המעמד הבינוני האשכנזי הדומיננטי, בעיקר בקרב מתבגרים (adolescents) מזרחים שמצליחים לשלב בין הזהות המזרחית למיקומם במעמד הבינוני.

He argues that Mizrahi identity is associated with positive characteristics such as hipness and authenticity, serving, therefore, to improve Mizrahi adolescents’ self-confidence and social status among their peers.

לעומת זאת, כהן וליאון מדגישים את קשיי ההשתלבות ולטענתם המעמד הבינוני המזרחי

"frequently [is] forced to contend with the strategies of isolation, opposition, and obstruction adopted by the hegemonic Ashkenazi middle-class elites" (2008, 52).

מ-1970s צומח תיאטרון קהילתי מזרחי ביקורתי כנגד הדיכוי והאפליה של המזרחים בשכונות פועלים בשולי תל אביב וירושלים (Lev, Aladgem, 2010b). בעקבות צמיחתו של מעמד בינוני מזרחי, מ-1980s אמני תיאטרון מזרחים הציגו את ההיסטוריה היהודית־מזרחית על הבמה כנגד הדרתה הממסדית, כגון: סמי מיכאל, גבי בן־שמחון, אלי עמיר, רזי אמיתי, דניאל לנזיני ויוסי אלפי. ב-1982 יצחק גורמזאנו־גורן, שושה גורן ורפי אהרון הקימו את "בימת קדם" כתיאטרון מזרחי המבקש לתת קול לאמנים מזרחים, של תכנים מזרחים עבור קהל מזרחי. לתיאטרון זה לא היה מבנה קבע והוא נדד באולמות שכורים. התיאטרון העלה כשישים מחזות לאורך שנות קיומו, עד סגירתו ב-2013, עקב קשיים תקציביים שנבעו ממדיניות סבסוד קשוחה ובעייתית של משרד התרבות כלפי התיאטרון (Shem-Tov, 2021). ממפנה המילניום, צמח קהל מזרחי צעיר משכיל ואקטיביסטי שיש לו עניין תרבותי ער והוא מהווה את גרעין הקהל של תיאטרון מזרחי עכשווי שנמצא במוקד מחקר זה.

**Frehot Ensemble: Integration with Jaffa Theatre and Expansion its Vision**

Director Hannah Vazana Greenwald, who established Frehot Ensemble as a Mizrahi-feminist theatre in 2010, explained her vision:

I see myself as a Mizrahi feminist artist who brings my story and also the story of the collective to which I belong. I feel I have a responsibility to do this because it doesn't happen in Israeli theatre and, even if it does, I won't encounter the complexities and dilemmas that concern me. That's why I'm responsible for representing myself, finding the means of expression, the symbols. My job is also to search the pages of history and prose and return the voice to those from whom the voice was taken away. Theatre is both a means of telling a story and a means of activist and political struggle (cited in Elias, 2020).

The next three performances from the ensemble repertoire exemplify well its artistic vision. *Papa'ajina* (2010) is an autobiographical piece by Vazana Greenwald, delving into her adolescence as a Mizrahi girl in 1970s Jaffa. The narrative navigates the challenges of female puberty within the context of a fatigued Moroccan-Jewish family (Shem Tov, 2018). *Freha* *Shem* *Yaffe* (Freha is a Beautiful Name 2012) presents a performance poetry crafted from scenes inspired by Mizrahi protest poetry, offering a unique exploration of this rich literary tradition. *Yoldot* (Maternity, 2017) is a docu-poetic performance that draws on a poem and testimonies from Mizrahi mothers whose children were taken without permission by Israel's health and welfare system in the 1950s (Shem Tov, 2019).

Theseperformances and more center on Mizrahi women, showcasing their resistance to oppression and their unique voices. The ensemble's repertoire draws from Mizrahi feminism which intersects ethnicity, gender, and class and focuses on empowering Mizrahi women while challenging Orientalist, patriarchal, and economic oppression, including that faced by upper-middle-class white women (Hashash, 2022). The overarching characteristic of this repertoire is its opposition to Orientalism and patriarchy within the wider Zionist narrative and offer new image of Mizrahi culture as part of the Middle East and North Africa region.

The Frehot Ensemble functions both organizationally and artistically as a feminist-devising theatre, adhering to a democratized work process. The actresses and the director, alongside other designers, contribute ideas, share personal and social materials, conduct research, write, and actively collaborate in the performance's creation (Heddon & Milling, 2015). devising theatre emerged as a part of the counterculture during the 1960s and 1970s, providing an alternative model to the patriarchal mainstream (Aston, 1999). Vazana Greenwald further elaborates on her concept:

My emphasis on the cast centers around their personal and historical experiences. It also stems from my profound understanding of the responsibility to narrate this story. Our collective group is driven by solidarity and mutual responsibility, firmly believing in the justness of our cause. We aim to discover a theatrical language that effectively expresses our message, presenting an alternative perspective. Our productions are not meant for mere entertainment, and thus, they may not be easily digestible. Throughout the play's development, we all become partners in a political struggle. When we invite you, the actor, to participate, we urge you to tell the political story and recognize your inherent biases. Once you don your political glasses, you cannot help but see beyond your previous blindness (cited in Elias, 2020).

In 2019, the Ministry of Culture recognized the Ensemble as an independent theatre group, offering minimal support of approximately NIS 30,000 annually, a relatively small amount compared to the NIS 250,000 required for a one production in the repertory public theatre. Consequently, the Ensemble continually seeks additional sources of support from public foundations. Due to these financial constraints, female artists receive modest compensation and their involvement in the Ensemble is not their primary source of livelihood but rather a platform for creativity and personal and social expression. Despite the limited budget, the Ensemble has gained recognition. Vazana Greenwald was honored with the 2022 Rosenblum Prize for "Outstanding Artist" as her work challenged the uniformity typical of Israeli theatre, giving voice to a unique female perspective and empowering the audience to become part of a transformative community. In 2023, she was awarded the Yitzhak Navon Prize for encouraging creators in the field of theatre. Furthermore, the Ensemble received financial support and backing from the Ministry of Foreign Affairs to showcase their play *Yoldot* for a month at the Edinburgh Festival in 2022. Consequently, they were invited to and performed in Italy and Hungary.

המשאבים החומריים המצומצמים של האנסמבל אינם מאפשרים רכישה ותחזוקת בניין תיאטרון משלו, ועם זאת הוא זוכה להצלחה אמנותית, הכרה ממסדית וקהל קבוע. לכן עולה השאלה כיצד אנסמבל הפרחות מייצר לעצמו home כשאין לו house משלו? האסטרטגיה של אנסמבל הפרחות, במצב זה, היא להתארח בקביעות בתיאטרון יפו הערבי-עברי, ובצורה זו ליצורתחושת בית של שייכות והזדהות. בעקבות כך, אנסמבל הפרחות משתלב ומרחיב את החזון התרבותי-פוליטי של תיאטרון יפו.

בשנת 1998 הוקם תיאטרון יפו שמבוסס על אג'נדה של שיתוף פעולה תרבותי בין אמנים יהודים וערבים שמעלים הצגות בשפה הערבית והעברית, לא פעם עם תכנים ומסרים פוליטיים הקשורים לסדר יום אידיאולוגי זה. מנהלי התיאטרון הם יגאל עזרתי וראודה סלימאן. בתיאטרון יפו אנסמבל הפרחות מבצע חזרות ומעלה את מופעיו, אך האנסמבל הוא עצמאי בתקציבו ובפועל שוכר את המקום. עם זאת, קיימים קשרים מקצועיים וחברתיים הדוקים בין חברות האנסמבל לתיאטרון יפו. ואזנה גרינוולד עובדת לפרנסתה בתיאטרון יפו כאשת שיווק, מנהלת המחלקה החינוכית של התיאטרון וחברה בועדת הרפרטואר. שחקנית האנסמבל עדן אוליאל כתבה מחזה עבור תיאטרון יפו. כמו כן, האנסמבל יוזם אירועים חברתיים שכל עובדי התיאטרון ומשפחותיהם לוקחים בהם חלק. שיתופי פעולה מקצועיים וחבריים אלה מצביעים על תיאטרון יפו, כמרחב משמעותי עבור האנסמבל. יתרה מזאת, אנסמבל הפרחות למעשה הרחיב את החזון התרבותי של תיאטרון יפו, מתיאטרון העוסק בעיקר בסכסוך הישראלי-פלסטיני לרפרטואר שבמרכזו היכרות והשתלבות עם התרבות הערבית במזרח התיכון.

המבנה של תיאטרון יפו ממוקם ביפו העתיקה בבית סראייה הישן ברחוב מפרץ שלמה. בניגוד לתיאטרונים הגדולים במרכז תל אביב, תיאטרון יפו לא תוכנן כמבנה תיאטרון אלא הוסב לכזה (McAyley, 1999; 2013). הוא מחולק לשניים: לובי קטן עם בר משקאות ואולם תיאטרון המכיל רק מאה מושבים עם שטח משחק בעל עומק גדול במיוחד שבנוי מקשתות עות'מניות היוצר מרחב אינטימי. הבניין הוקם על ידי העות'מנים במאה ה-18 על חורבות של מצודה צלבנית, ובתחילה שימש כאכסנייה לסוחרים. ב-1811 הבניין הפך למשרדי המושל העות'מאני מחמוד אגא א-שאמי ובסוף המאה ה-19 המבנה נרכש על ידי משפחת דמיאני הפלסטינית והוא שימש כבית חורשת לסבון. במהלך מלחמת 1948 בית החרושת נסגר והנכס נתפס על ידי מדינת ישראל. ב-1970s, הוקם בבניין מוזיאון לעתיקות יפו, ובחלק אחר שלו ב-1998 הוקם תיאטרון יפו. לכן מבנה זה אוצר בתוכו שרשרת של תפקידים שונים שמילא בעבר שמייצרים ghosting"" עבור הקהל והאמנים (Carlson 2003).

התיאטרון ממוקם (located) ב"יפו העתיקה" הסמוכה לרצועת חוף הים התיכון ולנמל יפו בדרום העיר תל אביב. זהו מתחם תיירותי של מבנים עתיקים מימי האימפריה עות'מנית שעברו שימור, ובהם גלריות, מסעדות, כנסייה ומסגד, ככר וגן. המתחם מרוחק מהתיאטרונים הגדולים ומהפרינג' גם יחד. "יפו העתיקה" הוקמה ב-1960s על חורבות בתים פלסטיניים מאז מלחמת 1948 והקמת ישראל. יפו היתה עיר ערבית גדולה וחשובה עד 1948, כשמרבית תושביה הערבים ברחו וגורשו בעקבות המלחמה. יפו הפכה לרובע של תל אביב, שגרים בה ערבים ויהודים-מזרחים ממעמד נמוך. בעשורים האחרונים יפו עוברת ג'נטריפיקציה מואצת ויהודים ממעמד בינוני גבוהה ומתעשרים חדשים מתגוררים בה. כמו כן בתקופות של מתיחות פוליטית המצב לעתים מתדרדר לאלימות (Monterescu, 2015)‬

האירוע התיאטרוני כולל את חוויית ההכנה וההגעה של הצופים לתיאטרון היא חלק מהאירוע (Bennett, 1997). חוויית הקהל העירוני התל אביבי שמגיע לתיאטרון יפו היא אחרת באופייה, ביחס לתיאטרון במרכז תל אביב. תיאטרון יפו הוא במבנה עתיק, קטן ואינטימי שיוצר חוויה בלתי אמצעית בין הצופים לבמה. בנוסף, המיקום ביפו העתיקה מאפשר בילוי לפני או אחרי ההצגה.

Schechner (2003, 195-196) הרחיב על חשיבות ההתכנסות (Gathering) הפיזור (Dispersing) וההפסקות (intermissions) של האירוע התיאטרוני ביצירת האינטראקציות החברתיות של הצופים, ששותפים גם הם בעיצוב החלל של האירוע. הרחבה הסמוכה לבניין התיאטרון משמשת מקום מפגש בהתכנסות ובפיזור של הצופים. בשל סדר היום הפוליטי של תיאטרון יפו ושל אנסמבל הפרחות, ההצגות מעוררות לרוב שיח נמרץ ולעיתים נערך דיון לאחר ההצגה ואף לאחר סיום הדיון צופים נשארים לשוחח ולהתווכח ברחבה זו.

תולדות בניין התיאטרון ומיקומו ביפו עשויים לעורר זכרונות מורכבים של השינויים ההיסטוריים של ישראל/פלסטין שמטעינים את רפרטואר תיאטרון יפו ואנסמבל הפרחות במשמעויות פוליטיות שונות. לכן האווירה התיירותית המלווה את באי התיאטרון, עלולה להסתיר את ההיסטוריה המורכבת שנחשפת ברפרטואר. ככזה, תיאטרון יפו הוא הטרוטופיה - מקום אחד, שמצליב מרחבים מנוגדים (Foucault, 1986 [1967]). תיאטרון יפו הוא בועה הטרוטופית של שיתוף יהודי-ערבי במרחב מסוכסך דמים שמנסה ליצור דגם לשותפות יהודית-ערבית תוך התמודדות אמנותית אמיצה. לכן, תיאטרון יפו הפך לסימן תרבותי (cultural landmark) (Carlson, 1989) בנוף העיר תל אביב כאתר יהודי-ערבי ייחודי כאלטרנטיבה תרבותית למציאות הפוליטית המקוטבת.

לאורך השנים תיאטרון יפו העלה הצגות שעוסקות בסכסוך הישראלי-פלסטיני שפנה בעיקר לקהל השמאל-ליברלי של תל אביב. האג'נדה המזרחית של אנסמבל הפרחות השפיעה על רפרטואר תיאטרון יפו, הרחיבה אותו מעבר לעיסוק בסכסוך, ומיקמה אותו במזרח התיכון, שבו יפו נמצאת בקו המדומיין בין קהיר לביירות. למשל, ההצגה **אום כלת'ום** שכתבה שחקנית אנסמבל הפרחות עדן אוליאל עם יגאל עזרתי, מנהל תיאטרון יפו, מציגה את חיי הזמרת הגדולה של העולם הערבי. בעקבות הצלחת המופע, תיאטרון יפו העלה הצגה דומה על הזמר המצרי הידוע **פריד אל אטרש**. הצגות אלה על ענקי הזמר המצרי הביאו קהל מזרחי מבוגר, שחלקו עוד התחנך בארצות ערב, ועבורו מוסיקה וקולנוע ערביים הם חלק מהונו התרבותי. בהשפעת אנסמבל הפרחות הורחב הפוליטי לסוגיות של תרבות והיסטוריה שאינן נעוצות רק במלחמות וכאבים, אלא של תרבות ערבית כמכנה משותף למזרחים וערבים וכאפשרות להיכרות עם תרבות זו עבור יהודים אחרים.

השתלבות אנסמבל הפרחות בתיאטרון יפו, כאתר רב-תרבותי, גיבשה קהילה של פעילים מזרחים, סטודנטים, אקדמאים ואנשי תרבות. קהל ביקורתי, רובו ממוצא מזרחי, המכיר בחזון התרבותי והאמנותי של האנסמבל ומעריך את מקומו המשמעותי בתרבות הישראלית. קהילה זו משתתפת בקביעות בהופעות האנסמבל ואף תמכה כספית במימון המונים לאחד הפרויקטים של האנסמבל.

The influence of the Frehot Ensemble on Jaffa Theater's repertoire is reflected in the Arab space. Subsequent to the Abraham Accords, the Jaffa Theatre and the Frehot Ensemble received an invitation to perform in Morocco at the Royal King Mohammed V Theatre in Rabat. During this engagement, Jaffa Theatre presented *Umm Kulthum* and the ensemble presented *Papa'ajina*, a play inspired by Vazana Greenwald's autobiographical experiences as the daughter of a Jewish-Moroccan family in Jaffa (Shem-Tov, 2018). The play was translated into French, leading to a captivating and emotionally charged interaction between the artists and the local audience, particularly among young Moroccans with a keen interest in the history of Moroccan Jewry.

**Shahar Theatre: from Non-Place to Community by Preforming History**

In 2015, actress Gilit Yitzhaki founded the Shahar Theatre which aims to present Mizrahi history against its "structuring absence" from Israeli culture and the educational system (Shohat, 1989):

The purpose of the theatre is creating a theatrical tradition that deals with the cultures and heritage of the Middle Eastern Jewish communities while developing a unique artistic language inspired by these cultures [...] and to provide a response in the Israeli theatre field to the growing desire of many to get to know the life stories of Jews from Arab countries and to get to know their unique and multifaceted fabric of life that began in their countries of origin and continued for many years after their immigration to Israel (shachartheater.com).

The first play, *Habanot* *Shel* *Abba* (Daddy's Daughters, 2015), penned by Yitzhaki, draws inspiration from her family's involvement in the Zionist underground in 1940s Iraq. The other plays similarly draw on historical events marked by grave injustices. *Hamaesh* *Dakot* *Arukot* (Five Long Minutes, 2021) unveils the hardships endured by Egyptian Jews during the 1967 war, where many were detained without trial. *Tzeva* *Hamayim* (Color of the Water, 2020) portrays the expulsion of Yemenite Jews from the Sea of Galilee by Kibbutz Kinneret in the 1920s.

This repertoire aligns with Rokem's (2000) concept of "performing history", encompassing both the representation of past events and the live performance of these narratives in the present. The live performance enhances the viewer's experience, distinguishing it from a written historical account. Consequently, the performance of Mizrahi history prompts contemplation on the relationship between the Mizrahi narrative and the Zionist narrative. Shahar Theatre disapproves of the orientalist aspects of the Zionist narrative but aims to expand it and integrate the Mizrahi narrative. For instance, the theatre seeks to portray the fighters of the Zionist underground in Iraq, the settlement of Yemenite Jews in the Sea of Galilee, and the suffering of Egyptian Jews as integral components of the national ethos, acknowledging their significant participation in the Zionist enterprise.

The theatre was initially established without any public subsidy. It was only in 2019 that the theatre started receiving a budget from the Ministry of Culture, amounting to an average of NIS 150,000 per year, owing to its ability to attract large audiences, such as the 80,000 viewers who attended *Habanot* *Shel* *Abba*.

Shahar Theatre currently has a small rehearsal studio in south Tel Aviv and, accordingly, so its performances take place in rented theatre halls in various cities. Consequently, the theatre reaches audiences across the country. However, it still lacks a permanent building that would be synonymous with the theatre which would create a definitive sense of belonging and identity.

להקה שחסרה מבנה תיאטרון קבוע, ומשאביה מצומצמים, צריכה להתמודד עם ההבדלים בין חלל החזרות לבין הבמות השונות במבנים מזדמנים שבהם הלהקה מופיעה. המופע נבנה בחלל חזרות לרוב קטן ואינטימי ומוצג בחלל אחר לרוב גדול ומרוחק(McAuley, 1999; Knowles, 2004) . תיאטרון השחר עורך את החזרות בסטודיו קטן, ושוכר את בניין התיאטרון, לרוב היכלי תרבות ברחבי הארץ, להופעה בודדת ולכן אין די זמן לשחקנים לתרגל מספיק על הבמה את המופע, דבר שעלול לחבל ברמת המשחק והאנרגיה.

בנוסף, היכלי התרבות בישראל אדריכלית דומים זה לזה. רובם נבנו ב-1990s כמלבנים סימטריים לבנים, ופנים החלל מחולק כלובי עם מזנון ואולם של כ400 מושבים עם בימת proscenium. בניגוד למסורת בנייני תיאטרון מערביים שהם בעלי יחודיות אדריכלית לפי תקופה ומקום, לצופים בישראל אין תחושה יחודית להיכלי תרבות אלה. בדרך כלל, האולמות משמשים לאירוח הפקות קיימות מכל הארץ ומתפקדים ככלי קיבול למופעים ולא מתפקדת בהם להקה קבועה. אולמות להשכרה שניתן לכנותם "non-place" - חלל אנונימי ופונקציונלי, נעדר זהות וניתן לשעתוק, שאינו מייצר מערכת יחסים יציבה וייחודית בין רכיביו. אתר שאין לו "זיכרון" והיסטוריה, אין לו "סיפור" לספרו ליושביו, כמו הקניון או שדה התעופה (Augé, 1995).

כיצד מתמודד תיאטרון שחר עם האתגר של non-place והיעדר מבנה תיאטרון קבוע. במילים אחרות, כיצד כ-homeless הוא מצליח ליצור home? תיאטרון השחר פונה לקהילות מוגדרות לפי תכני ההצגה - יהודים-עירקים, יהודים-תימנים ויהודים-מצריים. ארגונים מזרחים של שימור וטיפוח זכרון ותרבות של יהודי המזרח התיכון וצפון אפריקה, משווקים כרטיסים בהנחה לחברי ארגונים אלה שיש להן עניין תרבותי ב-performing Mizrahi history. שכנר (Schechner, 2003) תופס את האירוע התיאטרוני כ"קן" (nest) הנוצר בזכות יחסים פרוקסמיים של הצופים בינם לבין עצמם. השיחות האקראיות, הקרבה והמבטים של קהל תיאטרון השחר, הופכים את החלל השכור והסתמי, ה-non-place ל-home. קהל אתני מוגדר שבא לצפות בנרטיב ההיסטורי שלו, שהמקדם הקהילתי שלו מתוגבר באמצעות היחסים הפרוקסמיים, מעצב את המרחב תיאטרוני. הוא מטשטש את הגנריות של היכל תרבות כ"לא-מקום", ומעניק למרחב תחושת home עבור תיאטרון השחר.

*Local Theatres*

חלק זה עוסק במרכז תיאטרון לוד ותיאטרון דימונה. שני תיאטרונים מקומיים בעלי מבנה קבע הנמצאים בפרפריה הגיאו-חברתית של ישראל. הם אינם תיאטרונים מזרחיים בהגדרה, אלא במוקד החזון שלהם נמצאת העיירה (town), אך מכיוון שחלק לא מבוטל מאוכלוסייתה היא ממוצא מזרחי, הרפרטואר מציג (perform) בדרכים שונות את הנרטיב המזרחי.

Helen Nicholson et al. (2023) טוענות שתיאטרון מקומי בעיירות (towns) בבריטניה, מספר את הסיפור של המקום והוא שותף בעיצוב העיירה ואנשיה, הוא חלק מההיסטוריה שלה ומחייה התרבותיים והחברתיים-כלכליים. מבני תיאטרון עשירים בזיכרון, ומופעים בכיכרות הערים, ברחובות הראשיים ובמרחבים ציבוריים אחרים משפיעים על האופן שבו ערים חיות, מורגשות ונתפסות. במילים אחרות:

If locality is performed – as spatial, affective and material practice – theatre is one way to understand how narratives of place and identity become produced, challenged and embodied. (ibid., 38)

עם זאת, Nicholson *et al.* (2023) מנסחות את פרדוקס הלוקליות. מצד אחד, הלוקלי מחובר לאידאל סביבתי שבו הכלכלי, החברתי והתרבותי במקום מקיימים יחסי גומלין אחד עם השני לטובת רווחת התושבים (well-being). מצד שני, לוקליות יכולה לגרום לעיירות להיראות מבודדות, שאננות, עוינות ועמידות בפני שינויים. כיצד התיאטרון המקומי מתמודד עם פרדוקס זה?

On one hand, localism is associated with cultural conservatism and resistance to change. On the other, localism fosters agency, resilience, hope and communities of care. Theatres in towns negotiate this contested space, and performances often balance localised place-based identities with artistic repertoires that invite alternative ways of seeing (ibid.,37).

לכן ההגדרה שלהן לתיאטרון מקומי נעה על מתח זו:

As sites where stories of place and identity are constructed and told, theatres are complexly entangled in the political ambiguities surrounding localism. (ibid., 14)

פרדוקס הלוקליות מאתגר את התיאטרון המקומי. מצד אחד, עליו להיות פתוח ואינקלוסיבי אחרת הוא עלול לשעתק את יחסי הכוח הקיימים, בִּמְקום לאתגר ולערער עליהם. מצד שני, על התיאטרון גם להתחשב במסורות ובאורח החיים המקומי ולהציגם לראווה (display). התנועה הזו נמצאת בליבו של תיאטרון מקומי כחלק מייצור המרחב העירוני. פרדוקס הלוקליות מתנסח באופנים שונים בתיאטרון לוד ובתיאטרון דימונה ביחס למרחב העירוני. במילים אחרות, על אף שיש לכל אחד מהם house (מבנה קבע) פרדוקס הלוקליות מאתגר את הבניית התיאטרון כ-home עבור כלל התושבים.

**Lod Theatre Center: A Shelter in Wounded Town**

לוד היא עיירה (town) במרכז ישראל ונמצאת כשלושים ק"מ מזרחית לתל אביב. אוכלוסייתה מונה 86 אלף תושבים היא עיירה מעורבת של 70 אחוז יהודים ו-30 אחוז ערבים. עד הקמת ישראל, היתה זו עיר ערבית אך בזמן מלחמת 1948 גורשו מרבית הערבים מהעיר לאחר קרבות קשים ונשאר בה מיעוט קטן ועני. מרבית היהודים בעיירה הם ממוצא מזרחי ומעמד נמוך. לוד נמצאת בשכבה סוציואקנומית נמוכה של הלמ"ס (4 מתוך 10). בעיות של דיור, אבטלה, חינוך, פשע ואלימות הם תוצאה של מדיניות גזענית מפלה ומזניחה כלפי ערבים ומזרחים כאחד. מאז 1990s החלה ג'נטריפיקציה אידיאולוגית שבה הגיעו לעיר תושבים יהודים-דתיים ממעמד בינוני שהקימו בה מוסדות חינוך וחברה עם אוריינטציה ימנית שמטרתה "לייהד" את לוד ולהזיח עוד יותר את הערבים לשוליים (Shmaryahu-Yeshurun, 2021).

In May 2021, following tensions in the West Bank and a war in Gaza, there was a violent clash between Jews and Arabs mainly in the Israeli mixed cities. In Lod, the violence was severe: Arabs and Jews were injured, public institutions and shops burned, property was destroyed and looted, and even one night a curfew was declared for all residents of the town. Along with national political reasons, socioeconomic neglect and right-wing national-religious gentrification in the town fueled political violence.

In the research on these Jewish-Arabic towns, the focus is on policies in the areas of urban planning, employment, education, and national and religious identities (see, for example, Yacobi, 2009); Hoever, recently research interest has also begun in the role and location of cultural institutions and artistic activity in these towns. Naphtaly Shem-Tov (2016) delved into the history of the Acco Festival of Alternative Israeli Theatre, situated in Acco, a mixed Jewish-Arab peripheral town in Israel. He concluded that for the majority of the years, the festival's artistic policy has operated as a disconnected entity from the town and its local residents, primarily focusing on artists and audiences from Tel Aviv. Sharon Yavo-Ayalon *et al.* (2020) as urban studies scholars examine the socio-spatial relationship among five local theatrical frameworks in Acco, including the Acco Festival for Israeli Alternative Theatre, City Theatre Auditorium, the theatre high school program, and the local college's community theatre department. Their findings reveal that the town's physical and social structure constrained the shaping of theatrical activities, exerting minimal influence on its immediate urban surroundings.

(Shem-Tov, 2016;

Yerushalmi (2023) Dorit חוקרת את יחסי הגומלין בין הסביבה העירונית לבין מוסדות התיאטרון בחיפה בעברית ובערבית וחושפת את יחסי הכוח הפוליטיים של זהויות אלה במרחב העירוני לאורך ההסיטוריה. מחקרהּ מתמקד באמנות התיאטרון כמשתתפת בפוליטיקה וביחסה למרחב בחיפה כעיר מעורבת של יהודים וערבים.

Due to the ongoing bleeding conflict, following Karen Till (2012), Yerushalmi (2022) proposes the term "wounded city" for mixed locations such Haifa in Israel.

כיצד יוצרים תיאטרון מקומי בלוד כעיר פצועה (wounded town) פוליטית וסוציואקונומית? עד כמה התיאטרון אמור להכיל ולשלב סיפורים מקומיים שונים ואף מנוגדים ועד כמה הוא אמור לערער עליהם ולהרחיבם? פרדוקס הלוקליות מציב אתגר מורכב למרכז תיאטרון לוד עם הסוגיה כיצד להתייחס לסיפורים שחלקם טראומטיים, ולעתים מתנגשים של הקהילות בעיירה. במילים אחרות, כיצד ה-house הופך ל-home עבור כלל תושבי העיירה?

Lod Theatre Center, led by Pnina Rintsler, is a devising theatre, which produces professional performances as well as community-based theatrical activities with and for Lod residents - both Mizrahim and Arabs. Unfortunately, in 2022, Rintsler passed away prematurely and today the theatre is looking to find its way. Rintsler was born in Jerusalem to a religious family, her father being of Ashkenazi origin and her mother of Iraqi origin. In 2014, she founded the Lod Theatre Center, modeled after the Shlomi Theatre Center and the Acco Theatre Center, where she collaborated with Dudi Maayan and Smadar Ya'aron. Inspired by Artaud, Grotowski, and Barba, Lod Theatre stands as an alternative/devising theatre alongside Acco and Shlomi theaters. This social engagement is evident in its active involvement with the local town and community. The Lod Theatre Center is not a distinctly Mizrahi theatre, but its theatrical method as devising performance, is closely related to the content of the town; therefore, the orientation of Lod Theatre is local. Since Arabs and Mizrahi Jews populate Lod, the main part of the repertoire refers to these contents.

Lod Theatre Center is a non-profit organization that is budgeted per project and production. It does not yet have regular support from the Ministry of Culture and the Lod Municipality. While in 2019, its budget was NIS 130,000, in 2020 the budget was only NIS 20,000 and, in 2021, only NIS 4,000. This budgetary volatility does not allow for long-term planning; there is no fixed salary for ensemble actors nor is there the possibility to plan the size of productions. Each time, Rintsler was required to apply for ad hoc projects and productions provided by the Lod Municipality so, in effect, the theatre budget is set retrospectively at the end of the year. The uncertain budgetary circumstances create significant challenges for sustaining continuous artistic endeavors, leading to a perpetual struggle for economic survival and the imminent risk of closure.

However, Lod theatre has a permanent theatre building as an adaptive re-use building (McAuley, 2013) - a neighborhood shelter converted into a black box theatre space. Although the performance space is constructed as a black box, it is not an empty space by Brook's terms (1969) as "a phenomenological ground-zero" (Carlson 2003, 133) because, according to Carlson, an interpellated space for the theatre also indicates the building's past in its previous uses and may resonate as ghosting on stage and in the memory of the viewers. This modest shelter accommodates approximately thirty people. Moreover, the theatre building consistently doubles as an emergency shelter, disrupting its artistic activities during crises. This dual role underscores the building's simultaneous function as both a theatre and a shelter, with the potential for these two roles to resonate in the context of theatrical events.

Situated in a neighborhood marked by neglected public housing, akin to other areas in Lod, attending the theatre might be an unpleasant experience for audiences from outside the town. Nevertheless, Ric Knowles (2004, 66) contends that establishing a theatre in "ethnic or working-class neighborhoods" is a cultural intervention with the potential to foster good citizens, a positive city, and even a better civilization, particularly for local audiences. McAuley, however, holds a little different perspective:

Locating a theatre in a working-class area does not mean that it will attract a working-class audience, as numerous experiences have shown, but the location nevertheless makes some kind of statement about who is expected or encouraged to participate and who might fell discouraged from attempting to do so. (McAuley , 1999, 45)

ננסח מחדש את פרדוקס הלוקליות של תיאטרון דרך סוגיית המרחב. כיצד בניין התיאטרון, המשמש כמקלט, יכול לספר ולהציג את הנרטיבים של הקהילות השונות בלוד, ובעיקר נרטיבים של יהודים וערבים שמתנגשים לעתים קרובות? עד כמה התיאטרון ייתן קול לכל נרטיב ועד כמה יאתגר קולות אלה? כיצד החלל הקטן עשוי לשמש ליצירת מקום לכל קהילות העיירה? באיזה משמעויות החלל כמקלט מטעין את הרפרטואר של התיאטרון?

תיאטרון לוד מתמודד עם פרדוקס הלוקליות דרך אימוץ תיאטרון devising, שיוצר מחומרי הקהילות ומספר את הנרטיבים השונים של העיירה. סיפורים אלה לרוב עולים בחלל אינטימי בפני צופים מקומיים. המופעים לרוב מספרים בנפרד את הנרטיבים של מזרחים וערבים. הפרדה שמאפשרת השהיית העימות בין הנרטיבים, דווקא משום שבמציאות הפוליטית העירונית המתחים הם אדירים. בחירה זו רק מחריפה את מורכבות פרדוקס הלוקליות בעיירה פצועה. מצד אחד, הפרדה מאפשרת "לנשום רגע" ולהעניק קול ללא התנגשות. מצד שני, היא משמרת אולי את המצב הקיים ולא מנסה למצוא דרכים לדיאלוג ישיר בין הצדדים. עם זאת, נראה שעדיין לא בשלה השעה ליצירה משותפת המנסה לאתגר את הנרטיבים המתנגשים של שתי הקבוצות.

**אסירי תודה** ( (Grateful, 2017היא דוגמה בולטת ל-Mizrahi performing history (Rokem, 2000) שעוסקת בשואת יוצאי צפון אפריקה. השחקנים צילמו עדויות של תושבי לוד שורדי שואה מצפון אפריקה. הם גם למדו את הנושא במרכז תיעוד יהדות צפון אפריקה במלחמת העולם השנייה במכון בן־צבי בירושלים ובמרכז מורשת יהדות לוב באור יהודה. שואת יהודי צפון אפריקה, הושמטה משיח השואה בישראל ולכן זהו אחד המופעים החלוציים שהעניקו קול לנושא מודחק זה. הקהל הקיף שולחן עגול מרווח, עם עדויות שהוקרנו על מסך. השחקנים הציגו סצנות על השולחן המשמש כבמה, והתייחסו אליו כשולחן משפחתי שבו מספרים את העבר הקשה, המקלט עצמו הדהד את מקום המסתור של חלק מהעדים על המסך (Guedj, 2022). המקלט הממשי כמקום מסתור והשולחן המשפחתי יצרו home שבמרחבו ניתן לספר את העדות הכואבת שנדחקה לשולי השיח על השואה, שהתמקד בעיקר ביהודי מזרח אירופה. אינטימיות עמוקה התפתחה בין המשתתפים, שהתעצמה בעקבות ההיכרות של הקהל עם שורדי השואה וצאצאיהם על המסך, והעצימה את הנראות של נרטיב מזרחי זה בשיח השואה הישראלי.

One of Rintsler's partnerships to promote Lod theatre Center was with Fatan al-Zinati who served as Director of Informal Education in the Arab population in Lod and Director of the Arab-Jewish Chicago Community Center. This partnership allowed for Arab residents’ access to theatre activities, such as creating a community-based theatre group for Arab women that dealt with painful women’s issues in Lod. These involve the intersection of patriarchal religious conservatism among men in their community with the racism and discriminatory policies implemented by the state.

McAuley (2013) highlights the adaptive re-use building as an intimate space that fosters a fluid relationship between performers and spectators, engaging all participants in the theatrical events.

תיאטרון לוד כ-adaptive re-use building ממוקם במקלט שהופך לדימוי המרכזי למרחב של הגנה המפריד זמנית את משתתפי האירוע התיאטרוני מהמציאות הפוליטית הסוערת בחוץ. באמצעות כוחו המרפא של התיאטרון, פנינה רינצלר מוצאת את הדרך לספר את הסיפורים המקומיים כגון: שואת צפון אפריקה כהיסטוריה מזרחית מוזחת (marginalized) ואת קשייהן של נשים ערביות על צומת של מגדר, מעמד לאום ודת. המקלט כ-house עם אילוצים פיזיים כמו כמות צופים קטנה, שעלולים להגביל את היצירה, הופכים ליתרון בארגון מרחב אינטימי ומגן המצליח ליצור home במרחב עירוני מורכב השרוי בקונפליקט לאומי מדמם.

**Dimona Theatre: A Tel-Aviv Bubble or "Dimonaian" Theatre**

Dimona is a town in the Negev that has 35,000 inhabitants and is socioeconomically located in the lower stratum (4 of 10); Established in the 1950s as part of a plan to create developing towns away from the country's center. In 1955, Jewish immigrants from North Africa and India settled there. Subsequent waves of immigrants from the Soviet Union occurred in the 1970s and 1990s. Predominantly populated by individuals of Moroccan-Jewish origin, Dimona is recognized for its association with this community. Positioned as a southern town, it is considerably distant from Tel Aviv (approximately 140 km), resulting in limited access to material and cultural resources. Over the years, government policies have subjected the town to discrimination, leading to challenges in employment, housing, and education that have significantly impacted both the founding generation and their descendants.

In 2009, Israel's state lottery [Mifal Ha-Payis] established the Dimona Theatre as part of a project to set up five cultural laboratories in Israel's geosocial periphery. Situated in the Kovshai-Eilat neighborhood, this local theatre features a newly constructed building that accommodates 120 seats and has a performance space designed as a black box, allowing flexibility for the rearrangement of both the performing area and the audience during any given performance. This new theatre building, constructed with NIS 6 million in public subsidies, stands out as a notably uncommon development within the realm of Israeli theatre outside the mainstream.

It therefore provides alternative theatrical possibilities for the artists. The Ministry of Culture supports the theatre and its budget is NIS 1-2 million a year. The actors, who have relocated from Tel-Aviv to Dimona, receive payment. Throughout the week, certain days are dedicated to rehearsals for the theatre repertoire, while others are allocated for teaching drama in the community or pursuing personal creative projects. Within the realm of Israeli theatre outside the mainstream, these enhanced material conditions are regarded as significant, enabling an extensive and in-depth artistic process, with a dedicated 8-month rehearsal period for each performance.

Noa Raban and Ehud Knoller managed the Dimona Theatre since 2009 until 2016 and, since then, it has been run by Uri Vidislavsky. These artistic managers come from Tel Aviv and are of Ashkenazi descent. However, some of the actors and board members are Mizrahi residents of the town. Similar to the Lod Theater Center, this local theatre is not explicitly defined as Mizrahi. However, a substantial portion of the repertoire, particularly during Vidislavsky's tenure, resonates with the Mizrahi audience in the town. Of the four Mizrahi theatres are noted in this paper, Dimona theatre is the only one established from the top down, highly budgeted and run by artists from Tel Aviv. Therefore, its theatrical and social orientation is built around tensions related to Center-Periphery dynamics and South/East-North/West disparities.

פרדוקס הלוקליות של תיאטרון דימונה מתנסח בצורה מרחבית ביחס שבין העיירה למטרופולין הרחוק ממנה (מרכז-פריפריה). בעקבות הגישה הדרום-מזרחית הביקורתית (Southeastern critical approach) המשלבת בין ביקורת סוציואקונומית לביקורת תרבותית עולות השאלות הבאות על הניהול האמנותי של תיאטרון דימונה ביחס למרחב (Tzfadia and Yiftachel, 2021). מהו המרחב אליו פונה התיאטרון? האם הוא תופס עצמו כפריפריאלי/דרומי/מזרחי למרכז התל אביבי/צפוני/מערבי ומנסה להידמות לפרינג' הנוצר בתל אביב, תוך התעלמות מהסיפורים המקומיים של דימונה? במושגי house-home בניין תיאטרון דימונה עלול להיות "פיל לבן" שמשרת בצורה מנותקת את הלהקה בלבד ליצירה שיכולה להתקיים בתל אביב? ה-house שמנותק מיצירת home עבור הקהל המקומי עלולה לחזק את רגשי הנחיתות של העיירה ביחס לתל אביב. תפיסה אליטיסטית שמקבלת את מודל מרכז-פריפריה כממשי ואת עליונות התרבותית של המרכז על הפריפריה כמובנית מאליה.

לחילופין, האם התיאטרון מאתגר את המודל מרכז-פריפריה ומנסה לעצב את המקומי כייחודי וחלופי, כשמרכז הכובד שלו הוא העיירה וסיפוריה בלי לתפוס עצמו ביחס לתיאטרון התל אביבי כסטנדרט מוחלט להערכה? גישה מקומית, שרואה ב-house מכיל ומאפשר לסיפורים המקומיים להתעצב במרחב המופע ולייצר home של שייכות וגאוה מקומית. בפועל שתי גישות אלה התקיימו בתיאטרון. הגישה האליטיסטית אפיינה את השנים הראשונות בניהול של רבן וקנולר והגישה המקומית את שנות ניהולו (עד היום) של וידסלבסקי.

In the early managing years of Rabban and Knoller, the approach was of a theatre that was only *physically* *located* in Dimona and functioned as a bubble of a fringe Tel Aviv theatre.

הם ראו בחזונם את תיאטרון דימונה כאמנותי ואנטי מסחרי, תפיסה שאופיינית לפרינג' התל אביבי התופס עצמו כאיכותי לעומת התיאטרון הציבורי שהתמסחר (Shem-Tov, 2023). לכן הם ניהלו את תיאטרון דימונה כמרחב של תרבות גבוהה בניגוד לזרם המרכזי הבידורי בתל אביב. רבן וקנולר אומרים: "לנו הייתה הפריבילגיה כשבאו ואמרו לנו - בואו תעשו אמנות לשם אמנות [...] בואו תחקרו את הנפש שלכם ותעשו את זה מדימונה. [...] היעד הוא שהתיאטרון ייהפך למרכז תרבות ארצי, שאנשים יבואו אליו מכל הארץ וימצאו בו מענה למה שהם רוצים לצרוך, שנצליח להביא אמנות מבלי להתפשר על איכות...".[[3]](#footnote-3) גישה זו מתעלמת מהלוקלי ופונה לקהלים מכל הארץ בדומה לתיאטרון בתל אביב. במילים אחרות, תיאטרון דימונה היה הטרוטופיה - כמקום אחד, שמצליב מרחבים מנוגדים (Foucault, 1986 [1967]) - פרינג' תל אביבי שפיזית ממוקם בדימונה, כשהרפרטואר היה כמעט ללא קשר לעיירה ותושביה.

The themes and aesthetics of the plays were similar to those produced in Tel Aviv, such as the production of the play *Director's Version* (2012) about a failed pair of entertainers in Hollywood in the 1920s and *Nobody's Nowhere* (2011) about a clown who discovers that his world is the product of his imagination, with no special reference to Dimona, its residents, its history, and its future.

דוגמה אחרת, היא (Dunaliella (2013 - דרמה ריאליסטית שיצרו רבן וקנולר על שתי זוגות תל אביביים המגיעים למלון בים המלח ומנהלים מערכות יחסים. הביקורת של רון שוורץ על מופע זה ממצה את הבעייתיות בגישת הפרינג' התל אביבי בצורה מדוייקת:

קשה לומר שמתקבלת כאן [...] חוויית תיאטרון מאוד אחרת. [...] הצגה קומוניקטיבית המשוחקת ביעילות, לרבות כמה רגעים בימתיים מקסימים. אשר לחזון "הקולות האחרים"? אולי אלו הציפיות שמוגזמות.[[4]](#footnote-4)

המופע איכותי כשלעצמו אבל חסר כל ייחודיות או ביטוי של קול אחר המגיע מדימונה ביחס לתיאטרון בתל אביב.

The "copy-original" approach represents one possible characterization of the center-periphery relationship, where the hierarchical structure from the center to the periphery is accepted as a given. In this context, the only perceived means of escaping the margins is by emulating the characteristics of the center (Comaroff and Comaroff, 2015). Following this approach, the Dimona theatre was a peripheral replica of the Tel Aviv "original" theatres.

Rabban and Knoller's "copy-original" approach has provoked opposition among residents who see it as an exploitative that benefits artists from Tel Aviv rather than the Dimona Mizrahi residents. Amit Butbul, a critical Mizrahi activist and a teacher sarcastically argue:

התיאטרון הוקם בעיר בין היתר כדי ללמד את הדימונאים תרבות מהי [...] שהדרך לגרום לשינוי בדימונה עוברת בהבאתה של אוכלוסייה "איכותית" מבחוץ, אולי מתוך הנחה שהבעיה היא באוכלוסייה המקומית עצמה. [...] המתיישבים החדשים [האמנים מתל אביב] מלאים בחשיבות עצמית ובפריבילגיות. [[5]](#footnote-5)

David Peretz, a cultural essayist and musician asks critically:

מה מטרתו של תיאטרון מוצנח משמים בעיר פריפריאלית? לתרבת את בני המקום? להביא מבקרים תל־אביבים להתפעם מהעובדה שגם בלב המדבר יש תיאטרון? או כפי שניסח לי זאת פעם אחד מתושבי העיר שהתנגד לתיאטרון, "בסוף נותנים הרבה כסף לתל־אביבים שיעשו טובה וייסעו לדימונה, לעשות הצגות לאולמות ריקים, וקוראים לזה תרבות. שייתנו לנו את הכסף, אנחנו נעשה תיאטרון טוב יותר ומעניין בהרבה". שנים ניטש הוויכוח על מהות ואופי תיאטרון דימונה. האם הוא צריך להיות קודם לכל תיאטרון טוב ורק אחרי זה דימונאי, או להפך. המנהלת האמנותית לשעבר - נועה רבן, עברה להתגורר בדימונה, והעלתה בדימונה הצגות נהדרות כמו "אף אחד בשומקום" של אורן נהרי, אבל השאלה נותרה זהה - האם עולמו של ליצן, מעניין ככל שיהיה, הוא התיאטרון שלו זקוקים תושבי הפריפריה?[[6]](#footnote-6)

לדברי הביקורת, תיאטרון דימונה לא הצליח להפוך את ה-house ל-home עבור תושבי העיר. האמנים התל אביבים הם הנהנים העיקריים מהשקעת התקציב בהקמת התיאטרון ומשאביו הסמליים. אימוץ גישת עותק-מקור של הניהול האמנותי, רואה בעיקר את הקהל התל אביבי כרלוונטי לרפרטואר התיאטרון, והתושבים נשארים מנוכרים. גישה זו מניחה כמובנית מאליה שדימונה נמצאת במצב נחיתות תרבותית ועליה לקבל את האמנות הגבוהה מהמרכז כי למקומיים כביכול אין מה להציע תרבותית ואמנותית.

בשלהי תקופתה רבן הבינה את טעותה באימוץ גישת הפרינג' התל אביבי:

גם אני באתי קצת בהתנשאות תל אביבית. לקח לי זמן להיטמע ולהביא חומרים שמתמודדים עם הנושאים הכאובים שנמצאים מתחת לאף שלי. זה עכשיו קורה עם ההצגה החדשה *The Concrete Boxes*. (מצוטט אצל אוליבייר,2015)

Therefore, in 2015, an artistic policy's change began with the production of *The Concrete Boxes,* based on Pnina Mutzafi Heller's book about Mizrahi women who socioeconomically survive and struggle in Yeruham, a town similar and located very close to Dimona. This play points to a different attitude that, I call "Dimonaian" theatre which grows out of the town and it creates a local-oriented artistic directing.[[7]](#footnote-7) The residents as well as the theatre artists are at the focus of the theatrical activity and the theatre is looking for creative ways to articulate themes and unique aesthetics to voice the story of the place. In 2016, Uri Vidislavski formulated this new theatre's vision:

The theatre is a home to a local work that tells the local story. A story that allows viewers to identify themselves and produce change. This is a theatre [...], kicks and moves the viewer away from his comfort zone. A theatre, in which every visit is an event that accompanies the viewer, resonates and evokes a discourse for pluralistic social thinking and thought about the reality that surrounds us (dimonatheater.com).

Dimona Theatre is local and not exclusively Mizrahi theatre by definition. However, the Mizrahi contents are dominant in the repertoire. Following this vision, the repertoire has included plays, such as: *Dimona Ahuvati* (Dimona, My Beloved, 2019), based on poetry written by residents about their town's experiences; *Sack Shaina* (Sleeping Bag, 2017), based on a painful autobiographical experience of Avi Besser from Dimona when he was a pupil in Kibbutz Sde Boker High School; *Dina* (2019) by Hana Azoulai-Hasfari, about a female Mizrahi worker who got cancer because of her work, childless, and who is trying to break free from the oppression of her three brothers who control her and are now interested in her money and future inheritance; the comedy *Fifty, Fifty, Fifty* (2020), about three young people from Dimona who want to create a sea as an attraction for the distant and boring town.

גישת וידיסלבסקי החזירה את תיאטרון דימונה לעיירה. הרפרטואר מתכתב עם הלוקלי, משתמש ביצירות תושבים ובחוויותיהם ורואה את חשיבות ה-house הממוקם במרכז העיירה כמעצב home תרבותי ואמנותי עבור הקהל המקומי.

לסיכום, רבן וקונלר רצו "לשים את דימונה על מפת התרבות הארצית לקצר מרחקים מנטאליים שקיימים בין המרכז לפריפריה" (מצוטט אצל יודילוביץ, 2012). כיצד לקצר את המרחק בדרך למרכז המפה? האם, על ידי הבאת תרבות המרכז לפריפריה כסטנדרט לחיקוי כפי שרבן וקונלר פעלו, או כפי שוידיסלבסקי בחר במקומי ועיצב אותו כיצירה עצמאית-ייחודית בדימונה ושמחדשת למרכז? הגישה האחרונה, שכיום דומיננטית בניהול התיאטרון, מממשת את האמירה הפרדוקסלית הידועה "בכדי להיות אוניברסלי, ספר על כפר הולדתך".

**סיכום**

מלבד תיאטרון דימונה, השלושה האחרים נוסדו מלמטה מעלה כיוזמה אישית-מקומית ולכן סבסודם לא היה מובן מאליו, וסוגיית ה-house (מבנה קבע) לשם יצירת home, היא מורכבת עבורם. אנסמבל הפרחות מתארח בקביעות בתיאטרון יפו, משתלב ואף מרחיב את רפרטואר התיאטרון מהסכסוך הישראלי-פלסטיני לעבר תרבות מזרח-תיכונית וגיבש סביבו קהל מזרחי אקטיביסטי. תיאטרון השחר חסר המבנה, הופך את האולמות השכורים שהם בבחינת non-place ל-home דרך רפרטואר של performing Mizrahi history הפונה לזכרון ההיסטורי של קהלים אתניים ספציפיים. תיאטרון לוד, שמקלט שכונתי קטן הוסב לתיאטרון עבורו, יכול להגיע לקהל קטן ביותר פר הצגה, וחסר תקציב שנתי ידוע מראש, הוא יוצר מופעים הקשורים למקומי המזרחי והערבי בנפרד, ומאפשר home לכל קהילה בעיר. תיאטרון דימונה, שזוכה לתקציב הגדול ביותר ובעל מבנה קבע מקצועי (house), עבר שינוי מהותי ברפרטואר, מבועה תל אביבית הטרוטופית מנותקת מהמקומי, לעבר תיאטרון שהמקומי הוא ביתו (home) הייחודי.

**References**

קרמר-שרמן, הדס. 2007. "החאן: משנות השישים ועד הזמן הזה". **תיאטרון: רבעון לתיאטרון עכשווי**, 21: 4-20. [in Hebrew]

בן-שאול, דפנה. 2017. "המשכן הראשון: הבניית זהותם התרבותית של מבני-הבימה", בתוך:

*Habima: New Studies on National Theatre*. Gad Kaynar-Kissinger, Dorit Yerushalmi and Shelly Zer-Zion (eds.). Tel-Aviv: Resling, pp. 105-141. [in Hebrew]

אוליבייר, עינת.2015. "בית רבן: שבע שנים טובות של עשייה תרבותית בדימונה נגמרו", 28.5.15, *מעריב* [בעברית]

יודילוביץ , מרב, "אנסמבל תיאטרון דימונה מגיע לת"א", 25.1.12, ynet

Augé, Marc. 1995. *Non-places: An Introduction to Supermodernity*. London: Verso Books‏

Ric Knowles, 2004. *Reading the Material Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press

Rokem, Freddie. 2002. ‏*Performing History: Theatrical Representations of the Past in*

*Contemporary Theatre*. Iowa City: University of Iowa Press

Bennett, Susan. *Theatre audiences*. London and NY: Routledge, 1997.‏

Nicholson, Helen, Jenny Hughes, Gemma Edwards and Cara Gray. 2023. *Theatre in Towns.* London and NY: Routledge.‏

Ric Knowles, *Reading the Material Theatre* (Cambridge, 2004),

Shmaryahu-Yeshurun, Yael. 2021. "The dual morality of coexistence: Ethno-gentrification in mixed cities." *Theory and Criticism*, 55: xxxi-xxxvii.

Shem-Tov, Naphtaly. 2016. *Acco Festival: Between Celebration and Confrontation*. Boston: Academic Studies Press.

Yerushalmi, Dorit. 2022.‏ "Can Theatre Repair Damaged Urban Fabric? Toward a “Thick” Description of Haifa’s Wadi Salib Theatre Center." *Pamiętnik Teatralny* 71(2):37-59.

Yacobi, Haim. 2009.‏ *The Jewish-Arab city: Spatio-politics in a mixed community*. London and New York: Routledge

Till, Karen. 2012. "Wounded Cities: Memory-Work and a Place-Based Ethics of Care." *Political Geography* 31:3–14.

McAuley, Gay.1999. *Space in performance: making meaning in the theatre*. Ann Arbor: University of Michigan Press.‏

McAuley, Gay. 2013. "What is Sydney about Sydney Theatre? Performance Space and the Creation of a Matrix of Sensibility." pp. 81-99 in *Performance and the Politics of Space: Theatre and Topology* E. Fischer-Lichte and B. Wihstutz (eds.). New York: Routledge.

Carlson, Marvin. 2003. *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Rokem, Freddie. 2002. ‏*Performing History: Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*. Iowa City: University of Iowa Press.

Shem-Tov Naphtaly. (2023). "Israel: Televised/Postdramatic/Vernacular Theatre," In: Ralf Remshardt & Aneta Mancewicz (eds.), *Routledge Companion to Contemporary European Theatre and Performance*, New York, Routledge, pp. 130-135

Aston. Elaine. 1999. *Feminist theatre practice: a handbook*. London: Routledge

Michel Foucault 1986 [1967]. "Of Other Spaces". *Diacritics* 16(1): 22-27.

Hashash, Yali. 2022. *Whose daughter are you? Ways of Speaking Mizrahi Feminism*. Tel Aviv: HaKibbutz HaMeuhad [in Hebrew]

Heddon, Deirdre and Jane Milling. 2015. *Devising performance: A critical history*. London: Palgrave Macmillan.

Elias, Anise. 2020. "No one told our Mizrahi story. So I tell it myself," *Haaretz*, March 11, <https://www.haaretz.co.il/gallery/theater/2020-03-11/ty-rticle/.premium/0000017f-e0fc-d804-ad7f-f1fee76e0000> [in Hebrew]

Schechner, Richard. 2003. "Towards a poetics of Performance", *Performance Theory*. NY: Routledge.

Shem-Tov, Naphtaly. 2018. "Displaying the Mizrahi identity in autobiographical performances: Body, food, and documents." *New Theatre Quarterly* 34(2): 160-175.‏

Tzfadia, Erez and Yiftachel, Oren. 2021. "Urban Displaceability: A Southeastern Perspective." *Theory and Criticism* 54: 59-86. [in Hebrew]

Comaroff, Jean and John L. Comaroff, 2015. *Theory from the South, or How EuroAmerica is Evolving Toward Africa,* New York: Routledge.

Monterescu‬‏,

Guedj, David. 2022. "The Discourse in Israeli Theater Surrounding the Fate of North African Jewry during the Holocaust, 2017 – 2019." *The Holocaust and Us in the Israeli Theatre*. editors: David Guedj, Ofer Shiff, Beer-Sheva: Ben-Gurion University Press, pp. 256-275.

Shem-Tov, N. (2018). "Displaying the Mizrahi Identity in an Autobiographical Performance: Body, Food and Documents", *New Theatre Quarterly* 34(2): 160-175.

Shem-Tov, N. (2019). "“In Sorrow Thou Shalt Bring Forth Children”: Docu-Poetic Theatre in Israel", *TDR/The Drama Review* 63(3): 20-35.

Abutbul-Selinger, Guy. 2022b. "Subordinate by Choice? Minority Ethnic Identity as Cultural Resource in the Israeli Middle Class." The American Sociologist 53.4 (2022): 512-531.‏.

Alfi , Yossi . 1983. *Community Theatre*. Jerusalem: Domino [in Hebrew].

Alfi , Yossi . 1986. *Theatre and Community*. Jerusalem: Jewish Agency [in Hebrew].

Cohen, Uri and Nissim Leon. 2008. "The New Mizrahi Middle Class: Ethnic Mobility and Class Integration in Israel." Journal of Israeli History 27, no. 1: 51-64.‏

Swirski, Shlomo. 1981. Not Backward but Made Backward: Mizrahim and Ashkenazim—A Sociological Analysis and Conversations with Activists. Haifa: Mahbarot Le-mekhkar Ve-bikoret. [in Hebrew]

Swirski, Shlomo and Dvora Bernstein. 1993. “Who Did What, for Whom, In Exchange for What? The Economic Development of Israel and the Genesis of Ethnic Labor Division.” In Israeli Society: Critical Expressions, edited by Uri Ram, 120-47. Tel Aviv: Brerot [in Hebrew].

Urian, Dan.

Urian, Dan. 2008. Theatre in Society. Ra'anana: The Open University Press. [in Hebrew]

Turner, Victor. 1969. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. ‏ Chicago : Aldine Publishing Co.

Dolan, Jill. 2005. *Utopia in performance: finding hope at the theater*. Ann Arbor: University of Michigan Press

Fischer-Lichte, Erika. 2014. *The Routledge introduction to theatre and performance studies*. NY and London: Routledge

Solga, Kim. 2019.‏*Theory for theatre studies: Space*. London: Bloomsbury Publishing

McKinnie, Michael. 2007. *City Stages: Theatre and Urban Space in a Global City*. Toronto:University of Toronto Press

Nicholson, Helen, Jenny Hughes, Gemma Edwards and Cara Gray. 2023. *Theatre in Towns*. London and NY: Routledge.‏

Lefebvre, Henri. 1991. *The production of Space*. Oxford: Blackwell Pub.

Yerushalmi, Dorit. 2013. *The Dirctors' Stage: On Directors in Israeli Theatre*. Or Yehuda/Beer Sheva: Dvir and Ben-Gurion University Press. [in Hebrew]

Gilula, Leah. 2014. *The Cameri Theatre (1975-1961): The Success, the Crisis and Its Healing*. Jerusalem: Yad Yizhak Ben Zvi. [in Hebrew]

Lev-Aladgem, Shulamit. 2010a. "Public Theatre, Community Theatre, and Collaboration: Two Case Studies." *New Theatre Quarterly*. 26(4):369-382. doi:10.1017/S0266464X10000679

Lev-Aladgem, Shulamit. 2010.‏*Theatre in Co-communities: Articulating power*. London: Palgrave Macmillan

Harris, Peter. 1999. ‘Municipal Theatre as Community Theatre’, in *The Cameri: a Theatre of Time and Place*, ed. Gad Kaynar, Freddie Rokem, and Eli Rozik , Tel Aviv: Tel Aviv University, pp. 183–92 [in Hebrew]

Benjamin Wihstutz. 2013. "Introduction" In: *Performance and the Politics of Space: Theatre and Topology*, eds. Erika Fischer-Lichte‏ and Benjamin Wihstutz, NY: Routledge, pp. 1-12.

Sharon Yavo-Ayalon, Tal Alon-Mozes & Meirav Aharon-Gutman (2020) "The shape of theatre in the city: A theoretical and methodological approach for analyzing artistic activity in urban space", *Journal of Urban Affairs*, 42:8, 1202-1221,

Shem-Tov, Naphtaly. 2021. Israeli Theatre: Mizrahi Jews and Self-Representation, London and NY: Routledge.

Shohat, Ella. 1988. "Sephardim in Israel: Zionism from the Standpoint of Its Jewish Victims." Social text 19/20: 1-35.‏

Shohat, Ella. (1989). Israeli Cinema: East/Westand the Politics of Representation. Austin: University of Texas Press.

1. <https://www.youtube.com/watch?v=EmogkKyHVtA> [↑](#footnote-ref-1)
2. תודה לרות צופר מאוניברסיטת מישגן על הרעיון לבחון את החלל ומבנה התיאטרון המזרחי במתח שבין house ל-home. לאחר מכן ראיתי שכבר Ric Knowles (2004) השתמש בצמד מושגים זה למבנה תיאטרון קבוע. [↑](#footnote-ref-2)
3. <https://www.bac.org.il/blog/?postID=9977> [↑](#footnote-ref-3)
4. <https://www.globes.co.il/news/article.aspx?did=1000935649> [↑](#footnote-ref-4)
5. <https://www.haokets.org/2012/10/21/%d7%a0%d7%92%d7%91-%d7%a9%d7%9c-%d7%a4%d7%a8%d7%99%d7%91%d7%99%d7%9c%d7%92%d7%99%d7%95%d7%aa/> [↑](#footnote-ref-5)
6. <https://www.israelhayom.co.il/opinion/646879> [↑](#footnote-ref-6)
7. Motti Gigi (2015) similarly observes the cinematheque's artistic directing of Sderot - a Southern developing town like Dimona – through the question whether it is a socially and culturally local-oriented or it adopts the "copy-original" approach. [↑](#footnote-ref-7)