

תיאטרון טלוויזיוני

דן אוריין

נפתח בתיאור השדה התיאטרוני הישראלי וזיקותיו לשינויים שחלו בשדה הטלוויזיוני; נעבור אל כמה מושגים בביקורת הדרמה הטלוויזיונית העשויים לסייע בלימוד השינויים שחלו בתיאטרון בשנות ה-90; במרכז המאמר לימוד של משחקים כהצגה האחרית (1993), הצגה המדגימה ז'אנר חדש, אותו אני מכנה תיאטרון טלוויזיוני; נסיים בתיאור מגמה תיאטרונית אופוזיציונית המטיפה לתיאטרון אנטי-טלוויזיוני.

תיאטרון – אמנות "גבוהה"

שנות ה-70 וה-80 היו "תור הזהב" של התיאטרון הישראלי. הגידול במחזות מקור שהציגו לפני קהלי התיאטרון בעיקר את המציאות החברתית והפוליטית הפכו את התיאטרון לבמה מועדפת. אמצעי תקשורת אחרים, עתונות מודפסת ואלקטרונית, שירתו את הבמה התיאטרונית והעצימו את תפוצת הטקסטים שהוצגו עליה. הטלוויזיה הישראלית של אותן שנים, שהיה בה ערוץ יחיד, יצרה מעט דרמות מקוריות. ככלל היתה הטלוויזיה ערוץ לשידור של סדרות, מיני-סדרות ו"תיאטרון כורסה", דוברות אנגלית ברובן. דרמה פופולרית הגיעה לטלוויזיה הישראלית עם חדירתן של הסדרות האמריקניות, סדרות קומיות, ובמיוחד עם ההצלחה העצומה שהיתה לדאלאס, ואחריה לשושלת.

כניסתם של הערוץ השני והכבלים לרוב בתי האב בישראל בשנות ה-90 שינו את תפריט הדרמה של הצופים הישראלים. באותה תקופה חל גידול בייצורן של דרמות ישראליות לטלוויזיה, תחילה במחלקת הדרמה של הערוץ הראשון ואחר כך בערוץ השני והשלישי. חלק מהדרמות היו "תיאטרוניות" או "קולנועיות", אך רובן טלוויזיוניות במובהק, מלודרמות, סדרות קומיות וסדרות "סבון". שינויים אלה הפחיתו ממעמדו של התיאטרון הישראלי במפת התרבות הישראלית. התיאטרון, כמו בארצות אחרות, מצא עצמו נאלץ להסתגל למציאות "דרמטית" חדשה שבמרכזה נמצאת הטלוויזיה.

מההיבט של הייררכית החשיבות שבין האמנויות השונות נתפש התיאטרון כאמנות "גבוהה".⁵ האמנויות ה"גבוהות" מכוונות לקבוצות נבחרות, ניכוס "טבעי". סוציולוג התיאטרון ז'אן דוויניו מכנה את אוכלוסיית היעד של התיאטרון: "יורשים" ומציין, כי "אפשר לטעון, שקהל התיאטרון לא השתנה בהרבה מאז המאה ה-17".⁶ בעלי הפריבילגיה התרבותית הולכים לתיאטרון והתיאטרון מייצר טקסטים שמותאמים להם. התוצאה מעגלית והיא מרחיקה רבים אל מחוץ לתיאטרון. הקבוצות ה"דהויות" מפתחות דימוי שלילי של התיאטרון.⁷

מאז לידתו, בשנות ה-20, נתפש התיאטרון העברי על ידי קהליו כפעילות תרבותית "גבוהה" שלתכניה מייחסים חשיבות עד כדי יצירת פולמוסים

ב-1985 הועלתה בתיאטרון העירוני חיפה הצגה שבישרה שינויים רבים. ההצגה, פלשתינאית מאת יהושע סובול, בבימויו של גדליה בסר היתה לפי תוכנית התיאטרון: "דרמה בתוך דרמה. במהלך הפקת סרט טלוויזיה, המגולל את פרשת יחסייה של צעירה פלשתינאית עם ידידה הערבי, עם אהובה היהודי ועם מאהבה האנגלי, מתפתחים סכסוכים ונרקמים יחסים בין חברי צוות ההפקה." ההצגה, שבה עלתה "הבעיה הפלסטינית" לראשונה על הבמה הגדולה, זכתה להצלחה אצל קהל המנויים.

הבמה של פלשתינאית היתה מעוצבת כאולפן טלוויזיה ומכשירי טלוויזיה רבים ליוו את ההצגה. תיאור הבמה שבמחזה כולל גם התייחסות תיאטרונית לטלוויזיה: "העלילה מתרחשת במשך יממה אחת בה מצולם המחזה מתחילתו ועד סופו בהפקה דלת אמצעים. התנאים: לחץ זמן, והכרח לסיים את הצילומים עד לביקר המחרת..."¹ תיאטרון, כך משתמע מהוראת הבמה, הוא מקום בו נוצרת דרמה אמנותית במהלך תזזיות מדוקדקות וקפדניות הנמשכות חודשים, כמו החזרות שקדמו להצגת פלשתינאית, ואילו טלוויזיה מייצרת דרמות תפוזות ומאולטרות. סובול התייחס לטלוויזיה (בהקשר אחר) ושיבח אותה במקומה ה"ראוי" במפת התרבות:

אני התנתקתי מהמכשיר הזה... לדעתי, הוא נועד לרפורמות דוקומנטריות, וזה סוג התוכניות שאני אוהב לראות. בזמן האחרון גם וידאו קליפ, אם הוא עשוי היטב; זה יכול להיות ז'אנר אינטליגנטי וחריף וקצב ההתרחשות בו מתאים למדיום הזה. לא אוהב לראות סרטים בטלוויזיה. היא משטחת מאוד. לא אוהב את הממדים שלה, את העובדה שהיא חלק מהיומיום. אני חושב שכדי לחוות חוויה אמנותית ואסתטית צריך לצאת מהשיגרה, מהיומיום. ההליכה לקולנוע ולתיאטרון, ההתערבות בקהל, המעבר להתנהגות אחרת אלה מרכיבים חשובים בתוך החוויה.²

לפני כעשור, סבור היה חוקר התיאטרון פאטריס פאביס, כי לקהל הצופים בטלוויזיה צפוי "עיוות" בטעמו, בשל הצפייה המרובה שמסגלת את הצופים לריאליזם, לדמוי מציאות ולמופע ידירתי תמיד שאינו טורדני וביקורתי.³ ואכן, ייתכן שעשור השנים האחרון שינה את טעמו של קהל הצופים המגיע אל התיאטרון עם הרגלים של צפייה טלוויזיונית. "מעידה" על כך הצגת שמיים מאת גלעד עברון בבימויה של אופירה הניג שהועלתה בתיאטרון החאן הירושלמי (1999), שעניינה גם ב"השחתת" התיאטרון על ידי הטלוויזיה. לטענת הניג, הקהל בישראל מורגל בתיאטרון "שמעתיק אל הבמה את אותם נושאים, פחות או יותר שרואים ביומן השבוע" בטלוויזיה, המחזות שכותבים היום הם בעצם כתבות עיתונאיות מורחבות. לזה הקהל רגיל, את זה הקהל אוהב וזה מה שהמנהלים האמנותיים של התיאטראות בוחרים בשבילו.⁴

במאמר זה יוצגו יחסי הגומלין שבין התיאטרון לבין הטלוויזיה בישראל.

האחרונות, בשל הזיקות שבין המדיה וגם בשל התפתחויות טכניות, נמצא בתיאטרון גטייה ל"טלוויזיה" על יחסי הגומלין שבין המדיה אנחנו לומדים מהעובדה שכותבי תסריטים, מחזאים, במאים ובמיוחד שהקנים "גודדים" מהתיאטרון לטלוויזיה וחזרה. ביניהם: יהושע סובול שכתב לסדרת טלוויזיה, שמואל הספרי, דן וולמן, מוטי לרנר, גלעד עברון ורבים אחרים. משה איבגי, כדוגמה, הוא שחקן שעשוי להופיע באותו הזמן, על הבמה, על המרקע הטלוויזיוני ועל המסך הגדול.

נזקי הטלוויזיה ושבחיה הם נושא לדיון ציבורי כבר עשרות שנים. הטלוויזיה נתפשה על ידי חוקרים, אנשי הינוך ופילוסופים כמכשיר ממכר, כגורם להתנהגות אלימה, כמשחיתה את החיים הציבוריים והפוליטיים, כמשבשת את המשפחתיות, ובראש ובראשונה כאויבת הספר וכבזוז זמן שאין תועלת בצדו. עתון הארץ גילה "תנועת מחאה שקטה של אזרחים שהחליטו לסלק את הטלוויזיה מחייהם".¹⁴ ביניהם, פרופסור שמעון לוי מהחוג לאמנות התיאטרון באוניברסיטת תל-אביב, המונה כמה סיבות להוצאת המכשיר מביתו. "ראשית, כשאני עושה משהו, אני עושה אותו הרבה. אני מכיר בצד המתמכר שלי, ושמתי לב לכך שבלי טלוויזיה אני מספיק הרבה יותר." הסיבה השנייה היא אידיאולוגית: "מה שמוקרן כדימוי טלוויזיוני, מה שיוצא מן המדיום, הוא השטחה גדולה של כל דבר שמופגל בו. המכשיר הוא באמת קופסא לאידיאליים, וכשאני מוצא את עצמי בזה בה אני לא מוציא את עצמי מהכלל. נכון, יש גם תוכניות טובות. אבל בשביל 10% של איכות לא כדאי להתעמת עם השאר".¹⁵

השפעות הטלוויזיה על התיאטרון

למרבית האירונים, הוצאת המכשיר מהבית אינה מונעת את כניסת הטלוויזיה לתיאטרון. לטלוויזיה יש כמה מאפיינים המשפיעים על היווצרותו של ז'אנר חדש של תיאטרון טלוויזיוני, ביניהם: "שיבוש" האבחנות שבין מציאות לבדיון, סיגול הארגון הסגמנטי של הטקסט הטלוויזיוני שאומץ על ידי כמה יוצרים ובמאים בתיאטרון, התאמת כמה מחזאנים הטלוויזיוניים לתיאטרון והעצמת הזיקות האינטר טקסטואליות שבין ה"ביוגרפיות" של השחקנים לבין הדמויות אותן הם מגלמים.

מאפיין בולט של דרמה טלוויזיונית לפי מרטין אסלין הוא בכך שהיא הופכת בדיון למציאות ולהיפך, מציאות לבדיון.¹⁶ מסייעת לכך, כאבחנתו של ריימונד ויליאמס, העובדה ששידורים טלוויזיוניים נקלטים ב"זרימה" ("Flow") המערבת בין מציאות לבדיון.¹⁷ חוקרי טלוויזיה מציינים, כי דווקא חומרים פיקטיביים, בעיקר דרמטיים, נתפשים על ידי קהליהם כ"ריאליסטיים".¹⁸ במיוחד נכון הדבר לגבי הצירוף שבין חומרים ביוגרפיים, תיעודיים, אקטואליים, או היסטוריים המעובדים לדרמה בטלוויזיה. לכאורה אין בכך חידוש שהי בתיאטרון הישראלי ה"תיעודי" הוא ז'אנר מרכזי ברפרטואר, במיוחד משנות ה-70 ואילך. עם זאת ניכרים הבדלים מעניינים בשימושים שעושים יוצרים תיאטרונים בשנות ה-90 כשהם מושפעים מתבניות עלילה, משפה ומתחביר טלוויזיוניים. השוואה בין הצגת קסטנר (1985) לסרט הטלוויזיה משפט קסטנר (1995), שניהם מאת מוטי לרנר תגלה, כי הדרמה הטלוויזיונית מפורטת ועשירה יותר ב"תיעוד", אלא שהקירבה בין ההצגה לסרט הטלוויזיוני, גדולה מהשונה.

ציבוריים בעקבות הצגותיו. קהלי בוחרים בהצגות מקוריות כדי לברר לעצמם במקום פומבי בתוך "קבוצתם" בעיות וקונפליקטים בהם הם מתלבטים, וביניהם שאלות על הזהות התרבותית המטרידות אותם כל כך כתברת מהגרים. צירוף מרכיבים זה מסביר את חשיבות הדיון הציבורי שמתקיים בתיאטרון הישראלי בסוגיות שונות. הקהלים שאינם מגיעים לתיאטרון מוצאים מזירת הדיון.

הטלוויזיה – מדיום דרמטי

במאה ה-20 הל מהפך חשוב בחשיפה של קבוצות חברה שונות לטקסטים דרמטיים.⁸ בשנות ה-20 וה-30 של המאה ה-20 רק בעלי אמצעים ומיחסים יכולים היו לצפות בהצגה חדשה פעם בשבוע וגם זאת רק בערים גדולות (לונדון, ברלין, פריס, מוסקבה או ניו יורק) בהן התרבות התיאטרונית היתה מפותחת. בעשרות השנים האחרונות כל אדם בכל מקום בו מצוי מקלט טלוויזיה יכול לצפות במספר טקסטים דרמטיים ביום. מהפך זה משפיע על התיאטרון מבחינות הצורה והתכנים של הצגותיו.

הטלוויזיה היא מדיום בעל אופי דרמטי שהפך את הטקסטים הדרמטיים לנחלת הכלל.⁹ התיאטרון נתפש מתוך כך כאמנות השייכת לעבר קדם-אלקטרוני, ואצל צופים המורגלים בצפייה בקולנוע ובטלוויזיה הוא נראה לעתים כמיושן ופחות רלוונטי. ואכן מאמרים רבים הספידו את התיאטרון כמוסד אמנותי, במיוחד בשנות ה-50 וה-60. למרות זאת, ממשיך התיאטרון לשגשג בארצות רבות. יותר מכך, למרות המשבר הכלכלי הכרוני בו הוא נמצא (ההופך אותו לאמנות המסובסדת ביותר במדינות רבות) גדל מאוד בעשורים האחרונים מספר ההפקות התיאטרוניות, במיוחד אם נכלול במניין ההפקות גם כאלה שה"לגטימיזציה" התרבותית שלהן בעבר היתה מפוקפקת כמו הצגות בידור, מחזות זמר וסטנד אפ קומדי. כדוגמה, אם נתייחס לנתונים של התיאטרון בצרפת, נמצא שב-1970 נמנו כ-200 הפקות תיאטרוניות, בעוד שבשנת 1988 עלה מספרן ל-1300. זאת, למרות העובדה שמספר הצופים בתיאטרון הצרפתי ירד באופן יחסי (באחוזים) כדי כמעט מחצית באותן השנים.¹⁰

מרטין אסלין סבור, כי המשותף לתיאטרון, קולנוע וטלוויזיה הינו ה"דרמטי" וכי הצפייה המרובה מעשירה צופים בהיכרות ובידע של מבני עלילות, דרכי עיצוב של הדמויות, שימושי הדיאלוג ושאר מרכיבים.¹¹ אותו נרטיב יכול להיות מוצג לפני קהל, או מצולם במצלמה. יש אמנם הבדל חשוב בין קהלי התיאטרון הפוגשים את המופע החי לקהלי הטלוויזיה שצופים בשעתוק. עם זאת, מחקרים מלמדים שההתייחסות של הצופים אל הדרמות בטלוויזיה אינה פסיבית כפי שנטען לעתים קרובות מדי.¹² צופים בטלוויזיה משתתפים בפרשנות ומעורבים בדרכים שונות: כמו שיחות בין הצופים, מכתבים לערוץ המשדר, או לעתוני הטלוויזיה, וגם השתתפות בסקרים שקובעים את גורלן של סדרות ובדרך עקיפין משתפת את הצופים בליהוק ובעיצוב המשך הסדרה.

מחזות תיאטרון מוסרטים ומצולמים לטלוויזיה. העיבוד מתאים אמנם את הנרטיב למדיה, אך אינו משנה על פי רוב את רוב חומרי המקור. ג'ון טולוק סבור, כי עיבודים שעושה הטלוויזיה לתיאטרון מאפשרים לה "לאון" בין האמנותי לבין הנטייה ה"טבעית" שלה לכיוון הבידורי-מסחרי.¹³ בשנים

הרגלים שנרכשים עם הצפייה בטלוויזיה משפיעים על יצירת דרמה חדשה בתיאטרון, וגם על דרכי הבימוי של מחזות מהעבר, וביניהם מחזות של אייסקילוס, שייקספיר ואיבסן. זמן ביצוען של הצגות התיאטרון מתכווץ לעתים קרובות לתקציבי זמן טלוויזיוניים, הלל ההצגה כמו אולפן הטלוויזיה הוא במקרים רבים "פנים". עריכתן של ההצגות הופכת להיות "דפדפנית" עם קיטוע המסתייע בתאורה ובמשפטים מוסיקליים שבין הסגמנטים במקום מערכות ותמונות שארגנו את הנרטיב הדרמטי-תיאטרוני בעבר.

שוש ויץ מציינת, כי תהליך השינוי בתפריט הז'אנרים בתיאטרון הישראלי הנוטה לכיוון הטלוויזיוני מאפיין את העשורים האחרונים: "רוב הדרמות שעלו בשנות ה-80 וה-90 הן דרמות ריאליסטיות הניתנות לפענוח באמצעות צפנים שהצופה מפעיל בחיי היומיום או תוך כדי צפייה בדרמות טלוויזיוניות.²¹ ג'ון פייס מציע שני מודלים דומיננטיים המקבצים בתוכם את הז'אנרים הטלוויזיוניים: דרמה "גברית" (הדוגמה בה הוא משתמש היא סדרת הפעולה צוות לעניין); ודרמה "נשית" (בעיקר, "אופרות סבון"). לפי פייס, ההבדלים בין שתי "משפחות" הז'אנרים מוזמנים קריאת טקסט שונה. הז'אנר הנשי, משום שהוא עוסק בנושאים בעלי אופי מיני המוכחשים על ידי האידיאולוגיה השלטת, עשוי לעודד אופני קריאה מתנגדת, "חתרנית"; ואילו הז'אנר הגברי, נמצא לצידה של האידיאולוגיה השלטת ולכן

זרימתה ה"מופרעת" תדירות של הטלוויזיה על ידי פרסומות ועל ידי הצגה חוזרת של לוח המשדרים מארגנת את הנרטיב הדרמטי בדרך חדשה ושונה מדרכי הארגון של העלילה בתיאטרון ובקולנוע. "במקום טקסט אחד תואם שמאפיין את הסרט הקולנועי, "מציין ג'ון אליס, "הטלוויזיה מציעה סגמנטים [מקטעים] מוצנעים: סיווגים קטנים המכילים תמונות וקולות שמשכס המקסימלי הוא כחמש דקות."¹⁹ הזרימה הכוללת של שידורי הטלוויזיה מפוצלת לסגמנטים קצרים, שאינם תמיד מתחברים ביניהם. כדוגמה, סדרת פשע יכולה להיות מופסקת על ידי סגמנטים שמפרסמים שמפו או הומר ניקוי אחר. בין הקטעים השונים ש"זורמים" בטלוויזיה אין בהכרח קשר של סיבה ותוצאה לו אנהנו מורגלים בדרמה התיאטרונית ובדרמה הקולנועית. הקישור בין הקטעים נוטה להיות אסוציאטיבי. דרמות למיניהן מאורגנות בסגמנטים כדי לאפשר את הקיטוע על ידי הפרסומות. גם סרטים המיוצרים עבור טלוויזיה מאורגנים על פי תבנית זו. עבור רשתות הטלוויזיה המממנות דרמות אלה, ה"תכנים" ממלאים את פסקי הזמן שבין הפרסומות.²⁰ עם זאת, כל צופה טלוויזיה מכיר היטב את הקרב שמנהלים הערוצים כדי לשמור על המשך צפייתו בערוץ. לשם כך מגויסים בין התוכניות ובמהלך שידורן, מנגנונים יוצרי עניין וציפיות. דרמה טלוויזיונית היא מקרה מעניין של ניסיון יישוב הסתירה בין הצורך בשמירת מתח העניין לבין תבנית מקוטעת.



סדרת הטלוויזיה "דאלאס" (מימין) ו"שושלת" זכו להצלחה עצומה בישראל של שנות ה-70 וה-80

סוכן לאסטרטגיה של תפישה אידיאולוגית מסיימת, או להצגת עימות חברתי על במת התיאטרון. לצופים בשחקן הסלבריטי נגרמת הנאה כפולה ומשולשת. הם נהנים מההצגה עצמה, וגם מהמשחק שמתקשר עם הזכור להם כפרטים ביוגרפיים "אמיתיים" על השחקן ומזכרונות שיש להם מתפקידים קודמים של אותו שחקן. אם שחקן התיאטרון גם השתתף בסדרה טלוויזיונית, ההנאה עשויה להיות גדולה יותר, כי הסדרה, המפגישה את הצופה עם השחקן פעמים רבות, חרטת אותו טוב יותר בזכרונו, ועשויה להקנות לו מעמד מיוחד שבין מציאות לבדיון. העיסוק באישיותו של השחקן ובביוגרפיה שלו מלווה את תולדות התיאטרון מראשיתו. שחקנים כמו אדמונד קין, לורנס אוליביה, שרה ברנאר או הנה רובינה צירפו ביוגרפיה לתפקיד בהצגות רבות בהן השתתפו.

השפעות הטלוויזיה על התיאטרון ניכרות גם בהדגשה של הויקיות שבין הביוגרפיה לבין הדמות הדמיונית המגולמת למרכיב מרכזי בליהוק, בבניית הדמות בטקסט ההצגה ובהתקבלותה. כדוגמה, במחזה רחם פונדקי של שולמית לפיד (1990) נמצא שהמחזה נכתב מראש לשני השחקנים שכיכבו בו: הנה מרון ויוסף ידין. הטקסט עצמו מתייחס לפרטים רבים בביוגרפיות של השחקנים, כמו לעובדה שהיו נשואים בעבר. התקבלות ההצגה, בביקורות ואצל הצופים, גם היא גיוונה מעובדות אלה.²⁴ למשחקים בחצר האחורית הביאו אתם שלושה מהשחקנים (שי קפון, משה בן בסט ואורי גוטליב) את דמויותיהם הטלוויזיוניות מתוך סדרה מצליחה בה השתתפו, שהפכה אותם לסלבריטיים אצל בני נוער.

"משחקים בחצר האחורית", 1993

מאז 1993 מוצג על במת התיאטרון העירוני חיפה המחזה משחקים בחצר האחורית מאת עדנה מזי"א ובבימויו של עודד קוטלר. במרכזו, סיפור אונס והמשפט שבא שבעקבותיו. מספר הצגותיה של הצגה זו מתקרב ל-600 ואומדן הצופים בה הוא כרבע מיליון. זהו מספר משמעותי, בעיקר בהתחשב בכך שרוב הצופים הם בני נוער. נציין כי "הצגות נוער" אינן זוכות להצלחה קהלית בישראל. בני נוער חשופים לחומרים דרמטיים טלוויזיוניים למבוגרים, אך יש קושי ביעוד טקסטים מיוחדים עבורם ויש המטילים ספק בנחיצותן של הצגות כאלה. משחקים בחצר האחורית תורגמה לשפות רבות וזכתה להצלחה מחוץ לישראל, בבלגיה (אנטוורפן ובריסל), בגרמניה, אוסטרליה, רומניה, רוסיה ואנגליה.²⁵

ההצלחה הקהלית בישראל, במיוחד אצל קהלים צעירים, יכולה להיות מוסברת גם בשל אופיה הטלוויזיוני של משחקים בחצר האחורית. הצגה זו מצרפת כמה מהמאפיינים הבולטים של טקסט שאפשר לכנותו "תיאטרוני-טלוויזיוני". כפי שצויין לעיל, דרמה טלוויזיונית נוטה ל"שבש" את האבחנה שבין מציאות לבדיון ויש לה זיקה אמיצה לאירועים מוכרים מתוך המציאות החברתית. הצגת משחקים בחצר האחורית גיוונה ממקרה אונס שגדון בשני בתי משפט וזכה לתהודה ציבורית גדולה במיוחד. תחילתו בקיץ 1988 בו התלוננה נערה בת 14 מקיבוץ שמרת, כי נאנסה בידי 11 נערים. הגערה הגישה תלונה למשטרה, אך פרקליטות המדינה החליטה – 1990 לסגור את התיק, מכיוון שמצבה הנפשי של הנאנסת לא איפשר לה לעלות על דוכן העדים, וללא עדותה לא ניתן היה להעמיד את האנסים לדין. באותה שנה

אסטרטגיות קריאת הטקסט שלו מבקשות לשתף פעולה ולהטמיע הבדלים חברתיים בתוך הפאטריארכיה השלטת. שלושת המרכיבים השותפים ביצירתו ובקליטתו של טקסט דרמטי בהקשריו החברתיים: ההתכוונות של היוצרים, הטקסט עצמו והתקבלותו מאפשרים צירופים מגוונים בין ה"נשי" וה"גברי".²² ההצגה משחקים בחצר האחורית מאת עדנה מזי"א ובבימויו של עודד קוטלר היא, כפי שנראה בהמשך, עבודת בימוי "גברית" שהשחקנית, מיכל מתתיהו, ניסתה להזיח אותה אל הכיוון ה"נשי".

זיהוי בין הדמות לשחקן

התיאטרון והקולנוע ה"אריסטוטליים", בשל הדגשת מרכיבות רצף העלילה, שונים מהדרמה הטלוויזיונית, בה העלילה חשובה פחות מהדמות. אין מדיום אחר שהצלחה לידע כל כך את צופיו לדמויות הראשיות שלו. ליצור אמפטיה ועניין בגורלן ולשמר אותן לאורך זמן במשך כל האפיוודות. הדמויות מוכרות לפעמים טוב יותר מאשר בני משפחה וקרובים. אחרי הכל, הצופים היו נוכחים ברגעים האינטימיים ביותר, המתוהים ביותר מבהינה רגשית, השתתפו בפרשיות האהבים שלהם, בהסתבכויותיהם המשפחתיות, בהפתקאות, בהצלחות ובכשלונות. הצופים היו משך חודשים ולפעמים שנים את חייהם הדמיוניות. קהל הטלוויזיה נהנה מהמוכר ומהמשחק האינטר-טקסטואלי. הגאתו של הצופה מפרקים חדשים קשורה בזכרונות שיש לו מאפיוודות קודמות. תחושה זו של משפחתיות מתחזקת על ידי מיקומו האינטימי של המכשיר שנמצא בסלון או אפילו בחדר השינה.

מספר הדמויות הטלוויזיוניות המצליחות קטן בהרבה ממספר הדמויות אליהן נחשף הצופה: פרי מייסון, קוואק, ארצי באנקר, רוזאן, קפטן קירק, ואין לוק פיקארד כולם הפכו לדמויות פעילות ונוכחות בדמיונם של צופים בעולם כולו. העלילות בהן משתתפות אותן דמויות נשכחות אבל הדמות, חוותה, אופיה ומנהגיה גתרתם בזכרונם של הצופים. ההיכרות עם הדמות עשויה להיות פרי תהליך הדרגתי שנמשך שנים מדי שבוע או אפילו מדי יום בימו. מעשה שגרה בטלוויזיה הוא זיהוי בין הדמות לשחקן כמו זה שנעשה בין לארי הגמן בדאלאס לדמותו של איש העסקים נטול המעצורים ג'יי.אר. אם שחקנית מופיעה בתפקיד של דמות שבהריון בשבוע שלאחר הלידה הטלוויזיונית, היא תקבל מתנות לרך היילוד. כאשר שחקן או שחקנית פופולריים מופיעים בציבור, ההתייחסות אליהם תהיה כאל הדמות אותה הם מגלמים. בטלוויזיה המחבר והבמאי משרתים את השחקן או את שחקנית ה"סלבריטי". סדרות ארוכות הנצלגה לעיתים קרובות מספר במאים ומחברים ואילו צוות השחקנים כמעט שלא ישתנה. סגנון המשחק של השחקן המרכזי הוא הגרעין שסביבו מעוצבים שאר מרכיבי הסדרה. זהו גם ההסבר לכמות התומר הגדולה המתייחסת לשחקני סדרות המופיעה בעתונות ולהיעדר כמעט של התייחסות לתסריטאים ואפילו לבמאים.

פרטים השייכים לביוגרפיה של שחקן הם מרכיבים חשובים בהתקבלותם אצל הצופים. במאמר של חוקר התיאטרון מ"ל קווין, שעניינו ב"סלבריטי והסמיוטיקה של המשחק",²³ נמצא קביעה המוכחה בדוגמאות למכבי, והמוכרת היטב לצופי התיאטרון, הקולנוע והטלוויזיה: "יש משהו בהפקה דרמטית הגורם לצופים לחפש אינפורמציה על חייו האישיים של השחקן ולאחסן חיים אלה בתבנית הסלבריטי". הסלבריטי עשוי להיות, לדעת קווין,

ה־70 וה־80. אלה שהבחינו בנטייה הטלוויזיונית של ההצגה כינו אותה "דוקו־דרמה". ואילו המחזאית טוענת, כי: "זו לא דוקו־דרמה. כשבאנו לשימוע הראשון של משפט שמרת אמרתי לעודד קוטלר שאני לא כותבת דוקו־דרמה. חיפשתי תחבולה שתרחיק את המחזה מהדוקומנטרי. ואז עלה אצלי הרעיון של היפוֹך התפקידים, אמרתי לעצמי: מה יהיה אם הבחורה הנאנסת תהיה גם התובעת. אז למה שהאנסים לא יהיו הסניגורים?" מו"א הסתייגה גם מו"אנר "דרמת בית משפט": "תחבולה זו סייעה לי בהרחקת המחזה מסדרות טלוויזיה כמו פרקליטי ל.א."

טקסט גברי

העלילה במשחקים בחצר האחורית מתרחשת בשני מישורים מקבילים. האחד, פיתוי הנערה על ידי ארבעה נערים המוביל לאונס בידי שלושה מהם, כשהמנהיג שהוא גם מושא הערצתה "מסתפק" ב"הנחיות" האירוע. השני, משפט האונס, שבו נטפלים הסניגורים של הנערים לנאנסת ולפרקליטה שלה, והוא מסתיים בהרשעת האנסים. השחקנים המגלמים את ארבעת הנערים הם גם ארבעת הסניגורים. הנערה הנאנסת היא גם התובעת. הסניגורים מבצעים בנערה מעין "אונס שני" בעת חקירתה, כשהם חושפים את הליכותיה הפרועות. גם התובעת חשופה לתוקפנות מינית מילולית מצד עמיתיה למקצוע.

המחזה נפתח בבית המשפט, וכדי לברר את מה שהתרחש בעבר הוא "יוצא" אל חצר מעשה האונס והזור לבית המשפט, כך כמה פעמים, עד לתמונת הסיום, בה הסניגורים חוקרים את דבורי הגיבורה על ניסיון קודם לאינוסה. היא מתמוטטת וארבעת הסניגורים משילים את הגלימות השחורות מעליהם והופכים לאנסים. ההצגה מסתיימת בסיכומי התובעת ובפסק הדין המרשיע את הנאשמים. החיתוכים מסצינה לסצינה הם טלוויזיוניים, הבמה מוחשכת ומתוכה יוצא המקטע הבא, כשתאורה משתנה והדהוד של פטיש (בית משפט) משמשים כמעברים (transitions) המשרשים טקסט רציף וסגמנטי.

בתולדות התיאטרון משמשת סגמנטיות בתקופות שונות כדרך של ארגון טקסט המחזה. מחזות ימי הביניים, מחזותיו של שייקספיר ואלה של ברכט מאורגנים מקטעים ומעברים ביניהם. בטקסט של משחקים בחצר האחורית יש למקטעות איכויות טלוויזיוניות. החיתוכים בהצגה הם טלוויזיוניים. קצב חילוף האירועים מהיר ו"נלחם" על תשומת ליבו של הצופה. הכל מכוון לשכנע אותו ל"הישאר איתנו" ולא לעבור לערוץ המתחרה.

שיתוף הפעולה בין המחזאית לבמאי יצר נרטיב "גברי".²⁹ את הארוע מצמצמת מו"א לערב אחד, במקום אחד (המשמש ללא שינוי בתפאורה כ"חצר אחורית" וכבית משפט). היא גם מגבילה את מספר האנסים לארבעה ומעבירה את מקום ההתרחשות מקיבוץ לעיר קטנה. ההצגה קצרה (75 דקות) ואין בה הפסקה. הזמן לדברי עודד קוטלר קצוב נכון ומדויק, "היריעה לא ארוכה מדי. טקסט שאורכו אינו עובר את מהות ההתפתחות הפנימית שלו." מו"א נזהרה "שלא לכתוב מערכה באורך של קילומטר ואיזה אנשים שיושבים ומיינים את המוח. לכתוב מעניין, לא לשעמם את הצופים." זו כתיבה טלוויזיונית במוצהר: "אתה לא יכול בלי הטלוויזיה, אז או שתחליף את העולם מה שאי אפשר כנראה בזמן הקרוב, או שתסתגל."

המחזה נכתב בשתי גירסאות כשההבדל המרכזי ביניהן הוא במיקומו של

הוחלט בפרקליטות המדינה לפתוח את התיק ולהגיש כתב אישום נגד שישה מהנערים, לאחר שהפסיכולוגית בדקה את הנערה ומצאה שהיא כשירה להעיד במשפט. בנובמבר 1992 זיכה שופט בית המשפט המחוזי בחיפה, מיכה לינדנשטראוס, את החשודים "מחמת הספק". התגובות הציבוריות לזיכוי היו נזעמות, במיוחד אלו של ארגוני נשים. פרקליטות המדינה החליטה להגיש ערעור לבית המשפט העליון, לבסוף, בדצמבר 1993, הרשיע בית המשפט ארבעה מהנאשמים באונס והם נדונו לעונשי מאסר.

זה אינו מעשה האונס הקבוצתי היחיד שהיה בישראל בשנים האחרונות, אלא הידוע ביותר. זאת בשל כמה גורמים: האנסים היו הניכי מוסד חינוכי קיבוצי השייך למערכת חינוך מובהרת, כולם בגים ל"משפחות טובות". הפרסום נגרם גם בשל פסק הדין הראשון שזיכה אותם בבית הדין המחוזי ועורר סערה גדולה. עולם המשפט הישראלי לא זוכר מתקפה סוערת כל כך על שופט ונגד פסק דין: הפגנות של ארגוני נשים, ההצגה, דיונים בעתונות הכתובה והמשודרת ואפילו איומים על השופט ובני ביתו.²⁶

היוזמה כתיבת המחזה היתה של מנהל תיאטרון חיפה עודד קוטלר, מי שהיה מנהל מחלקת הדרמה בטלוויזיה הישראלית. קוטלר פנה למחזאית עדנה מו"א, שהיא בעלת ניסיון כתיבה לקולנוע ולטלוויזיה. כתיבת המחזה החלה לפני פסק הדין הראשון והוא עלה על הבמה כחצי שנה אחרי תחילת המשפט, ביוני 1993. האונס בשמרת, פסק הדין המקל ופסק הדין המחמיר ליוו לפיכך את ההצגה וסייעו מאוד בהצלחתה. המחזה אינו כולל עובדות או ציטטים כלשהם ממקרה האונס בקיבוץ שמרת. המחזאית חוזרת ומכחישה כל קשר ישיר למקרה זה: "לא כתבתי מחזה על משפט שמרת... אני מספרת סיפור שנכתב בהשראת הפרשה, כמו, שטולסטוי כתב את אנה קרנינה בעקבות סיפור על אשה שהתאבדה תחת גלגלי רכבת." עם זאת אפשר להסביר את הצלחת ההצגה גם בשל הקשר למקרה שמרת. פסיקת בית הדין העליון, שהרשיעה והענישה את האנסים, קידמה מאוד את מכירתה של ההצגה. אחד הסניגורים והורי הנאשמים אפילו טענו כנגד ההצגה שהיא הפרה של חוק הסוביידיציה. מבחינות אלה התקבלות ההצגה אצל צופים, מבקרים ועיתונאים מערבת מציאות בבדין כמו בטקסטים טלוויזיוניים רבים, כך למשל, פרץ קהל ההצגה בתשואות בשבוע בו הרשיע בית הדין העליון את נאשמי שמרת. אחת המבקרות כתבה בהקשר זה: "את משחקים בחצר האחורית לא ילמדו באוניברסיטה. זה מחזה עם נשימה קצרה מאוד, שקומו מותנה באירועים שמחוץ לתיאטרון."²⁷ למרות זאת, המחזה מוצג כבר כמה שנים, אף לאחר שנשכחה פרשיית שמרת (שאינה מוכרת, כמובן, באנטוורפן, בריסל או פלימות') ואת סיבות הצלחתו יש להפש לפיכך במרכיביו האחרים.

ז'אנר ההצגה מקרב אותה אל הטלוויזיוני. מו"א כתבה טקסט פעולה ששיאו בסימו – בתמונה האחרונה בה מוצג מעשה האונס ומוקרא פסק הדין המרשיע של המחזאית. מבקרים ואנשי תיאטרון התקשו לקבוע דעה בהתייחסות להצגה. מרים יחיל־וקס שייכה את המחזה למסורת ה־Lehrstück של ברטולט ברכט, לפיה זהו "מחזה לימוד" המציג "התנהגות אנושית גלויה לעין תוך דחיית הגישה הפסיכולוגית" ומטרתו "ללמד התנהגות חברתית רצויה על ידי הדגמה סלקטיבית".²⁸ אחרים ראו בהצגה המשך למסורת ההצגות הדוקומנטריות בתיאטרון הישראלי של שנות

הקטע בו אנחנו פוגשים לראשונה את האנסים, ממחיש את שפתו המיוחדת של המחזה.³¹

סלע: (ממשיך שיחה קודמת) לקורס טיס אני לא הולך, גם אם אני מקבל זימון.

גידי: (מעיף עליו בכוח את הכדור) שמענו עליך.

סלע: אתה הושב, שאני סתם מדבר?

גידי: אתה מקבל זימון לקורס טיס, ואתה לא הולך?

סלע: לא הולך. טייסים זה סתם מפונקים. אני הולך או לסיירת או לשייטת או בליט ברירה לחובלים. (מעיף את הכדור על גידי)

שמוליק: למה הלך קלר מאוננת רק ביד אחת?

סלע: כי ביד השנייה היא עושה קולות. למה הלך קלר לא עברה טסט?

שמוליק: למה?

סלע: כי היא אשה.

גידי: אני מדליק סיגרית. לא לזרוק עלי. (מדליק סיגרית) סלע על מה מתעריבים, שאם אתה מקבל זימון, אתה הולך כמו ילדה טובה?

סלע: (מעיף את הכדור על הסיגרית. גידי מקלל) אתה לא מאמין לי, שאם אני אומר, שאני לא הולך, אני לא הולך?

גידי: לא.

סלע: לא מאמין?

גידי: לא.

סלע: לא מאמין?

גידי: לא.

סלע: אז אל תאמין.

גידי: לא מאמין.

סלע: למה אתה לא מאמין?

גידי: למה אני לא מאמין?

סלע: למה אתה לא מאמין?

גידי: ככה. אני לא מאמין.

סלע: אל תאמין.

גידי: למה?

סלע: למה שדיברנו.

גידי: מה דיברנו?

סלע: יאללה יא נקניק. (מעיף באלימות את הכדור על גידי וכמעט פוגע בדבורי.)

הדיאלוג ה"רוח" חושף את מערכת היחסים שבין הדמויות: המנהיגות של סלע והעצמאות אותה מפגין גידי. הדיאלוג שמאפס את עצמו כשנושא הוויכוח נעלם, ממחיש את השעמום בו חיים נערים אלה. נשים כ"אחרות" הן נושא לתוקפנות בבדיחות מיניות, בהתייחסות מזלזלת, או בכדור שכמעט פוגע בדבורי שזו כניסתה הראשונה לבמה.

מבחינת רפרטואר התיאטרון הישראלי יש בשפת ההצגה חידוש מעניין. התיאטרון העברי סובל מקשיי עיצוב של השפה הדרמטית. מעמדו כמוסד של "תרבות גבוהה" של חברת מהגרים כפה עליו משך תקופה ארוכה רטוריקה ושפת מליצה במחזות של מקור ובמחזות מתורגמים. היו אמנם ניסיונות

מעשה האונס. מזי"א מעידה, כי: "כשכתבתי את המחזה בגירסה הראשונה האונס היה באמצע המחזה. עודד קוטלר אמר לי אחרי שהוא קרא אותו: 'הזיון מגיע באמצע ואחר כך זה זיוני מוח על הזיון. האונס עצמו צריך להיות בסוף ההצגה.' השותפות עם הבמאי הזיחה את סצינת האונס (כ"קליימקס!)" לסיום ההצגה.

טקסט "גברי" מתאפיין, לפי ג'ון פייסק, בסיום המכוון להשגת משימה:

המלה "קליימקס" היא בעלת משמעות להשלכות מיניות ונרטיביות גם יחד... אין זה מקרה... שהדגש על קליימקס ופתרון בנרטיב הגברי תואם את החשיבות המיוחסת לקליימקס במיניות הגברית (שם, 215).

גם סימנים אחרים שנותן פייסק בטקסט "גברי" מאפיינים את משחקים בחצר האהורית, וביניהם: "דגש על פעולה" (שם, 215), "עלילה אחת" (שם, 217), "צימצום בזמן" (שם, 219), "כוח מוענק לגברים, רגישות לנשים" (שם, 220), "הפעולה היא פומבית, לא ביתית. היא גלויה לעין וחיצונית כי הצלחה וקוקה לחשיפה ולהכרה ציבורית" (שם, 220).

משחקים בחצר האהורית היא דרמה השואפת לתכלית שנמצאת בסופה. עיקרה בפעולה אלימה ומהירה. הגברים הם הפועלים והנערה מביעה רגשות. היא מתרחשת במקומות פומביים: חצר אהורית ובית משפט. מהבחינה הוויואלית זהו טקסט בו לגברים יש תפקיד מרכזי. לכל אורך ההצגה אנחנו צופים בכמה עליה ארבעה גברים ואשה אחת, העדיפות הגברית כמעט תמיד בולטת. להוציא כמה קטעי חקירה קצרים בהם התובעת מצליחה להביך את הנאשמים ואת הסניגורים. בכמה מתמונות ההצגה אנחנו צופים בחבורת ציידים ובקורבנם הנשי, כמעט בלט או מעין טקס גברי המתנהל סביב אשה. השחקנים נעים במעגל ומדי פעם פונים אל הצופים חזיתית, כאשר בתווך האשה הצעירה. יותר מכל סימן אחר מסגיר סיום ההצגה את מאפיינו ה"גברי" של הנרטיב. בית הדין פוסק את עונשם של האנסים ב"Voice Over" כשהשופט המדבר הוא גבר (1). אמנם נעשה לכאורה צדק, אלא שגם הוא חסד גברי.

הסניגורים והפכים לאנסים

מרכיב חשוב בטקסט הטלוויזיוני הוא שפתן של הדמויות. מאחר וטלוויזיה פונה לקהלים רחבים יש לה צורך באוצר מלים וביטויים מובנים ומוכרים. עם זאת, טלוויזיה מרבה להשתמש בעגה ובשפה שאינה תקנית, במיוחד כאשר היא מתייחסת לתת תרבות כלשהי. בטקסטים שיש בהם עגה של קבוצות מיוחדות, מעבדת הטלוויזיה את הלשון באופן הכולל את פירושים של ביטויים חריגים, כך שיובנו על ידי קהלים מקבוצות אחרות. סדרות נוער (כמו סדרת הנוער הטלוויזיונית המצליחה עניין של זמן שממנה הגיעו שלושה משחקני ההצגה) נכתבות במושפע משפת הדיבור של קהליהן. שפה אותה מאפיינת אליסון גיימס, כמדיום המסייע לילדים ולצעירים לכבוש לעצמם מקום תרבותי ולעצב את זהותם, וזאת בעיקר במקומות ציבוריים כמו מגרש משחקים או בית ספר.³⁰ שפתן של דמויות המחזה היא שפת בני נוער ישראליים והיא כוללת ביטויים מיוחדים של עגה מקומית. ואכן, השפה משמשת את הדמויות שבמחזה בעיצוב אישיותם החברתית והמינית. עם זאת, המחזה שנכתב במקור לתיאטרון מנויים אינו סוטה לכיווני עגה "קשים" העשויים להכשיל את הצופה המבוגר.



"משחקים בחצר האחורית" מאת עדנה מז'א - סצינה מתוך המחזה בתיאטרון חיפה

זוועת האונס: "בסצינת האונס היתה הרבה מבוכה בתחילה. עודד הדגים איך לבצע. עד שהגיע הרגע שהמוסיקה נכנסה לחזרות. איתה חוויתי חדירה. זה היה די מזועזע."

חמשת השחקנים לבושים על הבמה בגדי יומיום של צעירים בני גיל דמויות המחזה, ואלה אינם שונים בהרבה מבגדים אותם לובשים השחקנים מחוץ לתיאטרון. אופנת בני עשרה ועשרים בנעלי ספורט, ג'ינס וחולצות טישירט, או ללא חולצה. שי קפון, כמעט בן 30, מגלם את אחד האנסים. בהצגה הוא בן 17 ששערו ארוך, עגיל באוזנו, מעשן סיגריות בשרשרת, לבוש ג'ינס קרוע. קפון שמחוץ להצגה לבוש כדמות אותה הוא מגלם: יש לו עגיל, הוא מעשן כבד, לבוש בחולצה פתוחה וג'ינס. בקטעי המשפט עטופים השחקנים בגלימות שחורות ומלווים בתיקים מתאימים. המתח שבין שתי מערכות הלבוש האלה נשמר עד לסיום, שבו הסניגורים מקיפים את הנערה, כביכול כדי לאושש אותה, ואז באחת חל בהם שינוי. הם משילים את הגלימות, הופכים לנערים ואונסים את הנערה בזה אחר זה.

רבים, שבהלקם הצליחו לקרב את שפת הדיבור היומיומית אל התיאטרון, אך הצגות רבות סבלות עדיין משפה היוצרת מסך של מילים בין הפעולה הבימתית לבין הצופים. "שפה", לפי עודד קוטלר, "היא בעיה בתיאטרון הישראלי. במחזאות מקורית צריך כל הזמן לעדכן את השפה. טקסט במחזה כמו משחקים בחצר האחורית צריך להיות רזה. יש אמנם משהו נכה ועילג בשפה בה מדברים בני נוער, אבל את הנכות הזו צריך להביא לבמה". הצמידות לתת התרבות של בני נוער ניכרת גם במערכות סימנים אחרות של ההצגה: במוסיקה, בלבוש, בתנועה, במחוות ואפילו בליהוק. עודד קוטלר שחיפש דרך ביטוי רגשית שמתאימה לנערים ולנערה, מצא פתרון "במוסיקה שמבטאת לפעמים את הנערים ופעמים אחרות את הנערה. המוסיקה הוסיפה ריתמוס מהיר ואלים להצגה." ערן צור כותב המוסיקה יושב ליד הבמה ומלווה את הפעולה בנגינה. מוסיקת בס שנעה מצלילים שתחילתם ברכות מלנכולית עד להתפרצות רגשות אלימה עם שאגות הנוקות מועם ברקע, ואת אלה מלווים שירי ילדים מעוותים וקטועים. מיכל מתתיהו המגלמת את דמותה של הנאנסת החלה לחוש רק בחזרות שלו במוסיקה את

תופעה חדשה – מעריצות מחוץ לאולם

הבמה עוצבה בגירסת המקור בצורת מרובע הפולש אל תוך האולם ומאפשר אינטימיות ומשחק לשלושה צדדים. שילוב מעניין של תיאטרון המדגיש את הקשר החי של הקהל עם השחקנים עם מאפייני הטלוויזיה שיש בהם מידה רבה של אינטימיות. אזור המשחק הוא חלל ריק המאפשר את הבלט האלים שדורש אזור תנועה חופשי. עיקר הבמה רצפה מצוירת של ריבועי אריחים, קיר אחורי שעליו גרפיטי "אל תשליכיני לעת זקפה" וגדנדה שיורדת מהתקרה. על הבמה גם כמה אביזרים כמו פחיות בירה שדבורי שותה כדי להוכיח את התאמתה לחבורה, וכדור המשמש את השחקנים בעיצוב היחסים שביניהם, בדרך כלל בדרך אלימה.

ליהוק השחקנים היה מגמתי. המחזאית והבמאי רצו בשחקנים שאינם "שחקנים", קרובים בגילם לזה של הנאשמים באונס. מזי"א, שהכירה את סדרת הנוער הטלוויזיונית המצלחה עניין של זמן שריתקה קהלים של בני נוער במשך שלוש עונות, פנתה לשלושה משחקניה והציעה להם לנסות להתקבל לצוות ההצגה. "ידעתי שאם ההצגה הזאת 'תשחק' ולא 'תהיה', זה יהיה זיוף. כשראיתי את התוכנית עניין של זמן קלטתי שיש משהו מאוד ראשוני בשחקנים האלה." גם עודד קוטלר מצא ש"יש בהם משהו טרי ולא מהוקצע וזה נתן להצגה הרכה כוח. הם גם התמחו בגיל דרך סדרת הטלוויזיה." הבחירה בשחקנים טלוויזיונים, גיבורי תרבות אצל בני נוער רבים, היתה מקדם הצלחה חשוב של ההצגה לפחות בתחילת הרצתה. זו אינה רק החלטה ליהוקית, אלא גם הסתגלות של התיאטרון לסגנון המשחק של "ריאליזם טלוויזיוני" שאיפייין את עניין של זמן. החידוש הוא גם בשימוש אינטר-טקסטואלי בדמויותיה של סדרה טלוויזיונית בתוך טקסט תיאטרוני. בתיאטרון הישראלי זהו אקט של הכרה בתרבות פופולרית. התיאטרון מצא עצמו מתנסה בתופעה חדשה של מעריצות המחכות מחוץ לאולם, לפני ואחר ההצגה, לגיבוריהן הטלוויזיוניים.

על התקבלותה של הצגת משחקים בחצר האחורית אפשר ללמוד ממחקר שערכה נילי לאור-בלסבלג,³² שראיינה בני נוער בני 14-15 שצפו בהצגה ומצאו אותה מעניינת במיוחד:

...כולם ידעו, אמרו לנו בכיתה שזה מבוסס על אונס שהיה בשמרת, אז כולם ידעו על מה ההצגה. זה לא אתם משהו שאתה בא ולא יודע מה הולך לקרות, אז אתה מצפה לרגע של האונס...

אני חושבת שהקטע עם הבגדים והתפאורה היה מאוד פשוט ואמיתי מהי היום יום כדי שאנשים שרואים את זה יראו ויבינו שלא רק שזה קרה במציאות, זה יכול גם לקרות...

אני חושב שההצגה היתה הצגה מאוד טובה. הם דיברו בשפה שאופיינית לגיל שלנו, הם לא ניסו לעשות את זה מלאכותי. השחקנים הם לא בני גילנו, לפחות הם נראו בני גילנו בלבוש, בדיבור... כל הבדיחות הגסות וכל הדיבור הזה היה כן הכרחי כי חלק לא היה מתייחס לזה ברצינות, לא היה מסתכל על זה כמקרה אמיתי. זה חשוב להיות בגובה העיניים, שלא נחשוב על זה כעל שחקנים אלא נחשוב על זה כעל אנשים אמיתיים, על כל הדמויות בהצגה...

שתי עמדות מאפיינות את הדיון הציבורי באונס שבמשחקים בחצר האחורית. אחת, ה"דיקטטית", זו של המחזאית, שרואה בהצגה הזדמנות לעסוק במקום פומבי באונס, כדי למנוע מעשים דומים. השנייה, פמיניסטית-דיקטטית, לפיה לצופים בהצגה זו מוצע כביכול-דיון באונס, אך בפועל זו "דך דוקוידרמה" ולא מקרה המלמד על הכלל. וגם ככזה היא פרשנות גברית

של האונס, לפיה דבורי מכנס, קרבן האונס, "הביאה זאת על עצמה". פרשנות שיש בה גם גילוי של הבנה וסלחנות כלפי האנסים.

כוח "להחזיר להם"

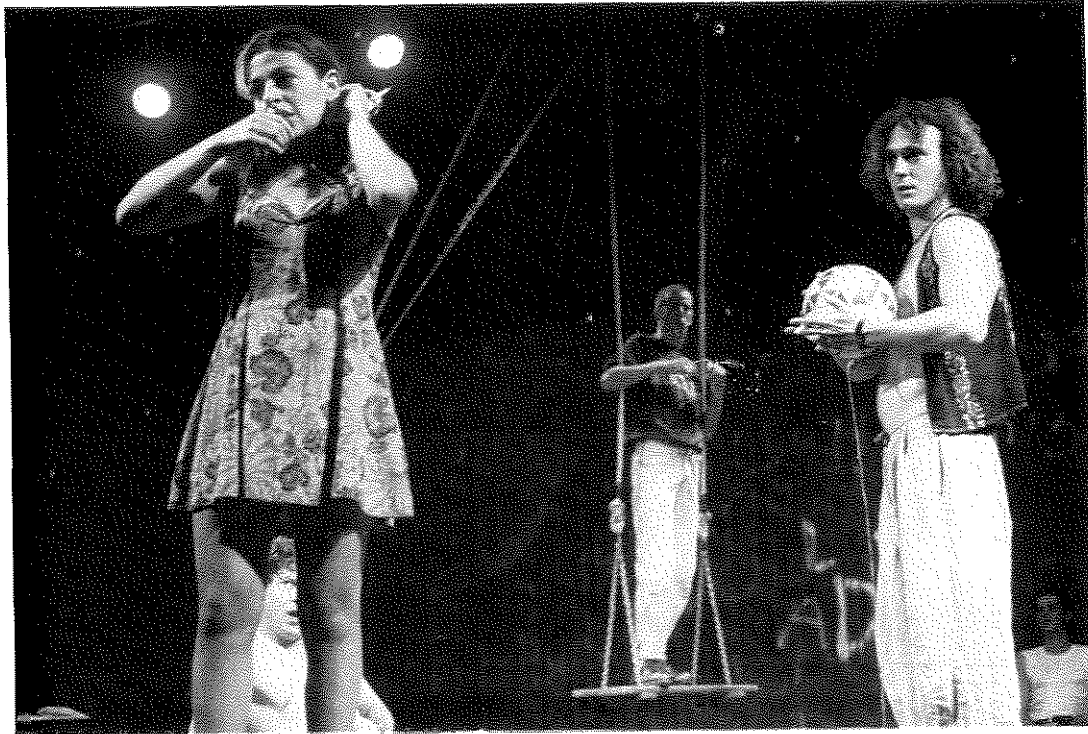
התשובה של מיכל מתתיהו לפרשנות האונס הגברית התעצבה בזמן ההצגות בעיקר בגילום תפקיד התובעת בהדגשים שונים שבעזרתם היא בחנה את התגובה הגברית. הטקסט הרזה נתן לה את החופש לנסות אסטרטגיות שונות: מאגרסיביות עד להעמדת פנים מתנחנת. השחקנים הגברים היוצרים מולה זהות אחת, הייבים היו להסתגל לשינויים אותם היא יזמה ואלה הקנו לה שליטה, כוח שאיפשר לה, לדבריה, "להחזיר להם". תחילה גילמה את תפקיד התובעת באגרסיביות. ועל כך קבלה אחת המבקרות: "התובעת נלחמת בגברים הסניגורים-נאשמים, אבל, מעצם היותה וולגארית ומאצ'ואיסטית יותר מהם, היא מקבלת את כללי המשחק של העולם הגברי ובכך מחלישה כמובן את המסר האידיאי של המחזה."³³ מאוחר יותר בחרה מיכל בכיוון מעודן, יותר "הגיוני": "במונולוג הסיום אני מהפשת דרך למתן את הרגשנות שבדברי התובעת. אותם אני אומרת דווקא בשקט. בעולם גברי, לחשוף רגשות זו חולשה ואני לא רוצה להיות חלשה. שם אני רוצה לנצח."

משחקים בחצר האחורית הינו מביחנות רבות טקסט "גברי" ובמיוחד בפטישיזציה של גוף האשה וגם בעשיית הצדק (הגברי) בסיומו. עם זאת יש בו מרכיבים ביקורתיים, כמו בעיצוב דמות התובעת, כאלה שהתקבלותם עשויה לכוון לקריאה אלטרנטיבית של הטקסט. האם "גבריות" התובעת היא מידה המשייכת אותה להגמוניה ומחזקת את השיח הגברי? או לחילופין, האם זו אסטרטגיה של כוח המחזקת את הנשי? האם עיסוקה של המחזאית ב"דבורי מכנסיות" מצמצם את הדיון ומטשטש, לפי הפרשנות הפמיניסטית, את השימוש באונס, לשם הטלת אימה שבאמצעותה מחזיקים גברים את הנשים במצב מתמיד של פחד? או, שלפנינו הצגה של מקרה קיצוני, בו נערה משתפת במעשה עד לרגע האונס, ואמירה בצידו: גם כאן זה אסור! כל אלה שאלות הנשארות פתוחות אצל כל המתדיינים – שחקנים וקהלים.

ויהיו של משחקים בחצר האחורית כטקסט תיאטרוני-טלוויזיוני תומך ב"פתיחותו" לפרשנויות רבות.³⁴ משחקים בחצר האחורית מכון לקהלים מעורבים של מבוגרים וצעירים, נשים וגברים, כאלה שתפישת עולמם "גברית", או "נשית" או כאלה שיש אצלם משתי תפישות. קריאות שונות של ההצגה הופכות את האונס שבמרכז הטקסט התיאטרוני-טלוויזיוני לנושא מתמיד לדיון הדורש בהירה בעמדה מוסרית-שיפוטית.

תגובת הנגד: תיאטרון כאמנות "גבוהה"

המחזה שמיים, בו פתחנו, הוא מחזה על גלגוליו של "סיפור טוב". תחילתו בילד פלא בעל קול נפלא שמנהל מועדון ובמאי מייחדים לו הופעה. קולו של הילד מתחלף וכדי להחזיר את קסמו מסרסים אותו. בשלב זה מחליט הבמאי כי סיפור הכנת המופע הוא נושא המתאים להצגה. הוא מתחיל לעבוד על הנושא עם השחקנים, אלא שהחזרות אינן עולות יפה ומתעורר דיון מדוע דברים מהחיים שמצליחים כל כך בטלוויזיה אינם מצליחים בתיאטרון. הבמאי מחליף את השחקנים בילד ובבעל המועדון. וכדי להוסיף עניין מחליט בעל המועדון לרצוח את המחזאי בזמן ההצגה. שמיים ממחיש את המאבק בין



סצינה מתוך "משחקים בחצר האחורית"



מיכל מתתיהו בתפקיד דבורי

בחצר האחורית. הטלוויזיה משמשת לאחרים כמודל של "רייטינג" ממוסחר שכמה מאנשי התיאטרון שוללים והם מציבים כנגדו תיאטרון אמנותי המדגיש את מאפייניה של אמנות התיאטרון כתרבות "גבוהה".

* * *

המאמר כולל ציטטות משיחות אותן קיימתי עם עדנה מזי"א, אסתר עילם, מיכל מתתיהו ועודד קוטלר.

1. יהושע סובול, הפלשתינאית, תל אביב, 1985, 8.
2. נורית ברצקי, "יהושע סובול: אני מכור לשמירה על החופש שלי", מעריב, 25 בדצמבר 1987.
3. Patrice Pavis, "Le theatre et les medias", *Theatre Modes d'approche*, Andre Helbo, ed., Bruxelles, Labor, 1987, 51.
4. נרי לבנה, "השמים נפלו עליה", *מוסף הארץ*, 7 במאי 1999.
5. פייר בורדייה מייחס לתיאטרון מקום בצמרת האמנויות: Pierre Bourdieu, Luc Boltanski, Robert Castel and Jean Claude Chamboredon and Dominique Schnapper, *Photography: A Middle-brow Art*, trans. Shaun Whiteside, Stanford, California, Stanford University Press, 1990, 95-98.
6. Jean Duvignaud, "le theatre", in: "Le theatre, Encyclopoche Larousse, Paris, 1976, 31-32.
7. אליהוא כ"ץ ומיכאל גורביץ, תרבות הפנאי בישראל: דפוסי בילוי וצריכה תרבותית, תל אביב 1973, 102, 117, 120; אפיון צופה התיאטרון לא נשתנה הרבה ב-20 השנים האחרונות, להוציא צמצום בפער בין מורחיים למערביים בדרך השני. הדסה האו ואחרים, "הצריכה התרבותית", אליהוא כ"ץ ואחרים, תרבות הפנאי בישראל: תמורות בדפוסי הפעילות התרבותית, 1970-1990, תל אביב 1992, חלק ד', פרק ב', 10-12. כך לדוגמה, לפי גיורא רהב ושוש ויץ, סקר *מנויי הבימה*, עונת 1985, הצופה הינו כבן/בת 46, ממוצא אשכנזי ובעל/ת השכלה אקדמית העוסקת במקצוע "בינוני": מורים, אחיות, עובדים סוציאליים וכדומה.
8. Martin Esslin, *The Age of Television*. San Francisco, Freeman, 1982, 1-15.
9. שם, שם.
10. Jean-Michel Guy, Lucien Mironer, *Les Publics du Theatre*, Paris, La Documentation Francaise, 1988, 10.
11. Esslin, *The Anatomy of Drama*, New York, Hill and Wang, 1976, 77, 85.
12. John Fiske, *Television Culture*, London and New York, Routledge, 1987, 62-83.
13. John Tulloch, *Television Drama: Agency and Myth*, London and New York, Routledge, 1990, 120.
14. מיכל לברטוב, "כאן מסתיימים שידורינו, לילה טוב", *מוסף הארץ*, 19 בפברואר 1999.
15. על חלק מהטענות אפשר לחלוק. כך, איגני חושב שגירסת "המלך ליר" של שייקספיר, בכיכובו של לורנס אוליביה בסדרת שייקספיר של הבי.טי.סי היא "השתחה" של המחזה. אני משוכנע, שגירסה זו, הנמכרת כקלטת וידאו, קירבה רבים למחזה הנפלא והנורא הזה. גירסתו הטלוויזיונית של שמואל אימברמן למחזה של נתן שחם הם יגיעו מחר עניינה אותי יותר ויותר גירסאות הבמה (המצוננרות) שבהן צפיתי. *משפט קסטנר* של התסריטאי מוטי לדרנר לימד, ריגש ועניין אותי לא פחות מהמחזה *קסטנר* של מוטי לדרנר, שהוצג בתיאטרון הקאמרי. ה"קופסא לאידיוטים" יכולה להעביר בתפוצה של מאות אלפי צופים דרמות "קלאסיות" או "מקוריות", לגלות חלק ניכר מהצופים את העובדה ששייקספיר אינו נחלתם של יחידים נבחרים ומשכילים, אלא הוא מחזאי מרתק. היא יכולה, בהקשר המקומי, לעניין אותם כדילמות השייכות לתהליכי התהוותה של החברה הישראלית, כמו בדרמה הטלוויזיונית של אבררם הפנר *ארץ קטנה, איש גדול*.
16. אסלין, 1982, 35-74.
17. Raymond Williams, *Television: Technology and Cultural Form*, New York: Schocken, 1975, 86-118.

תרבות גבוהה (תיאטרון) לתרבות פופולרית (טלוויזיה, או דרמות המושפעות ממנה) שמסתיים בנצחון התרבות הפופולרית. למרבית האירוניה זה היה גם גורלה של הצגת שמיים שקהל המנויים של תיאטרון ירושלים הוריד אותה מהבמה, לדעתם של כמה מהמבקרים בצדק.

שמיים נכתב כדי לבקר את היחס בין החיים לבמה, ובעיקר את הצורך להחריף את הגירוי אצל הקהל כדי להצליח אצלו. ההצגה נחלה כשלון והורדה אחרי שש פעמים. הקהל שהגיע להצגה לא היה קהל הצופים של תיאטרון התאן הירושלמי, הפתוח לניסיונות תיאטרוניים, אלא קהל המנויים של תיאטרון ירושלים, שתפריט הדרמה שלו נוטה אל ה"טלוויזיוני". אופירה הניג מעידה: "עם שמיים גם אני וגם השחקנים הרגשנו מצויין. מכיוון שהנושא של ההצגה הוא היחס של הקהל לתיאטרון, את התגובה עצמה של הקהל לא יכולנו לבדוק עד שהעלינו את ההצגה בפעם הראשונה. התגובה היתה ווועתית. לא רק שהקהל לא אהב את ההצגה, הוא פשוט כעס מאוד." 35 שתי דמויות המשחקות כשחקנים מטיפות (בתמונה שכותרתה היא: "היתרון שלנו על הברברים והקצבים הוא בתחום הדמיון") לגישות תיאטרוניות מנוגדות. ולדימיר סבור, כי "האשליה צריכה להישאר על הבמה." ואילו שילר מטיל בכך ספק "טלוויזיוני פוסט-מודרני":

איפה כתוב החוק הזה שאשליה צריכה להישאר רק על הבמה. בשבילי הרהוב הוא אשליה גדולה יותר ממה שקורה על הבמה. למה כל טיפוש אפילו ראש ממשלה, יכול לשחק באשליה ולנו אסור? למה להסל חשבון רק על הבמה ולא לפני? אתה אומר יש חיים אמיתיים ויש ההצגה שלהם. אני לא רואה יותר את ההבדל... צא מזה, ולדימיר, האמת לא משחקת יותר. הפרשנות מככבת. הכל פרשנות. פרשנות ופרשנים שמייצרים תסריטים.

הפחד מתרבות רייטינג (בעבר מה"התמסחרות" 36), הביקורת על השתלטות השינוק, יחסי התלות וההסלידה כלפי מפעלי המנויים, הרתיעה מדיוקמנטציה שלא עובדה כהלכה ומעוד מרעין בישין, מלווים את התיאטרון הישראלי עוד משנות ה-70. המערכת התיאטרונית מהזאבים, מנהלי תיאטרון, שחקנים, במאים, חוקרי תיאטרון ומבקרים מתכנסים מדי כמה שנים לדיון ב"מצבו" של התיאטרון הישראלי. 37 הם מניבים חשבונות נפש מיריים-לפרקים שיש בהם גם הרבה ביטויי חרדה מהתעצמותה של התרבות הפופולרית, וגרוע מכך – גילויי פחדים מפני הסתגלות של התיאטרון לתרבות זו.

הנטייה לכיוון התרבות הפופולרית והשאיילה ממנה ובמיוחד מהטלוויזיה בולטת בתיאטרון המסחרי ובתיאטרון הציבורי בעיקר בכיוון הדיוקמנטרי וגם בהצגות השואלות תבניות ותכנים מז'אנרים טלוויזיוניים מצליחים, כמו מלודרמות, אופרת "סבון" וסדרות קומיות. מנגד קיימת בשנים האחרונות אופוזיציה של תיאטרון "טהור" 38 בעבודות הבימוי של יוסי יזרעאלי, במופעים של דודי מעיין בתיאטרון הניסיוני בעכו, ביוזמות ובעבודות של דורון תבורי, ברפרטואר תיאטרון התאן בהנהלתה של אופירה הניג, בחלק מהצגות פסטיבל עכו לתיאטרון "אחר", בחלק מעבודות מרכז הפרינג', בתיאטרון "נוצר" של אבישי מילשטיין, וב"מרכז הניסיוני" של רינה ירושלמי ב"אנסמבל עתים" שהוא המרכיב הניסיוני של רפרטואר התיאטרון הקאמרי. השפעתה של הטלוויזיה על התיאטרון היא לפיכך בשני כיוונים מנוגדים היא משמשת כמודל לחיקוי בשל תפוצתה ובשל ההיכרות עם חומריה ועם דרכי עיצובם. התיאטרון גם יוצר דיאלוג עם הטלוויזיה באמצעות ז'אנר "מעורב" של תיאטרון טלוויזיוני אותו הדגמנו עם משחקים

35. לבנה, הארץ, 7 במאי 1999.
36. "התיאטרון בדיקת מצב, רב-שיח", עתון 77, שנה ד', מס' 20, מרס-אפריל, 1980, 30-35.
37. לאחרונה: חוברת התיאטרון מס' 1 (קיץ 1998), שרובה מאמרי חשבון נפש ותגובות עליהם.
38. פייר בורדייה מתייחס למבנה של שדה הייצור וההפצה של טובין תרבותיים, אשר במיוחד בתיאטרון הם מתאימים לאפיוניהן של קבוצות הצופים. בורדייה מבחין בתיאטרון הצרפתי הפריסאי באופוזיציה בין הגדה הימנית לגדה השמאלית, בין ה"תיאטרון הבורגני" ל"תיאטרון האוונגרד". השוני הוא בכל המרכיבים: המחברים, היצירות, הסגנונות, והם גם נחלקים במאפייניהם התברתיים של הצופים (גיל, מקצוע, מקום מגורים, הרגלי צפייה, מכרטיס...). התיאטרון ה"בורגני" ותיאטרון ה"אוונגרד" נבדלים גם במאפייניהם של המהזאים (גיל, מוצא, מקום מגורים, סגנון חיים...). בתיאטרון הצרפתי מעומתים התיאטרון המסחרי של הבולוור, התיאטראות הגדולים והמסובסדים מהד, עם תיאטראות קטנים, שתקציבם זעום ותוחלת חייהם מסופקת מאידך אלה מציגים במחירים נמוכים יחסית יצירות החורגות מהקונבנציונלי (בתכניהן ובדרכי הבימוי שלהן) והן מיועדות לקהל "אינטלקטואלי" (תלמידים, מורים, מקצועות חופשיים); הם מתנגדים אידיאולוגית לתיאטרון ה"בורגני", לארגונים כלכליים שיעקר עניינם ברווחיות, שאינם נוטלים סיכונים אלא בזהירות רבה ובמינון קטן. תיאטראות המרכז מעלים הצגות לפי נוסחאות בטוחות ומצליחות, לקהל מבוגר, "בורגני", המוכן לשלם מחיר גבוה כדי להשתתף במופעים מבודרים שמצייתים לקנוניהם של אסתטיקה מוכרת או תרגומים של מהוות המתאימים לטעמו של קהל זה. התפוצה של הצגות אלה נעשית על ידי שיטות שיווק מודרניות, השאולות מדרכי השיווק של מופעים מסחריים או סרטי קולנוע. התיאטרון הציבורי (כמו הקומדי-פרנסו, אטלייה) מאפשר גם את קיומם של "מקומות נייטרליים" (lieux neutres), שמאפשרים לקהילהם לבחור מתפריט מגוון מכל מהוונות השדה ומה"מרכז" ועד ל"גייסיוני", וכולל "מרכז-גייסיוני". וראו: Pierre Bourdieu, Les regles de l'art, Paris, 1992, 228-230. בהלקה על ידי שוש ויץ במאמרה על התיאטרון הקאמרי במחקרי תל אביב-יפו, תל אביב 1997, 257-283.
18. len Ang, *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, London and New York, Routledge, 1985, 38-46.
19. John Ellis, *Visible Fictions: Cinema, television, video*, London and New York, 1989, 112.
20. Jeremy G. Butler, *Television: Critical Methods and Applications*, Belmont, California, Wadsworth, 1994, 10.
21. שוש ויץ, "עיר ותיאטרון: התיאטרון הקאמרי בתל אביב-יפו", מחקרי תל אביב-יפו, תהליכים חברתיים ומדיניות ציבורית, כרך שני, עורכים: דוד נחמיאס וגילה מנחם, תל אביב 1997, 273.
22. דן אוריין, "תיאטרון בחברה: התיאטרון הישראלי", מותר, 7, 187-196.
23. M.L. Quinn, "Celebrity and the Semiotics of Acting", *New Theatre Quarterly* (1990), 22, pp. 154-161; Marvin Carlson, Performance "Invisible Presences Intertextuality", *Theatre research International* (1994), vol. 19, 111-119.
24. דן אוריין, "ותצחק חנה". חנה מרון כ'סלבריטי' ב'רחם פונדק'", תפקידה של שחקנית: חנה מדון, עורך, מרדכי עומר, הגלריה האוניברסיטאית לאמנות, אוניברסיטת תל אביב (1994), 93-102.
25. ההצגה לוחקה מחדש ב-1997. המאמר מתייחס לצוות המקורי.
26. מיכל קפרא, "מחמת הספק", מעריב, 2 בדצמבר 1992.
27. שוש ויץ, "משחקים מסוכנים", ידיעות אחרונות, 14 ביוני 1993.
28. מרים יחיל-ויקס, "השטן גונב את ההצגה", ידיעות אחרונות, 17 בדצמבר 1993.
29. פייסק, 198-233.
30. Allison James, "Talking of Children and Youth", *Youth Cultures*, ed. Vered Amit-Talai and Helena Wulff, London and New York: Routledge, 60.
31. עדנה מז"א, *משחקים בחצר האחורית*, תל אביב, אוריעס 1993, 14-16.
32. נילי לאור-בלסבלג, *משחקים בחצר האחורית* בדיקת תהליך ההתקבלות של ההצגה בקרב בני נוער, עבודת גמר לתואר שני בחוג לאמנות התיאטרון, אוניברסיטת תל אביב.
33. שוש ויץ, *ידיעות אחרונות*, לעיל.
34. פייסק, 65.