

תוכן העניינים

ט	פתח דבר
1	מבוא
8	פרק ראשון: בין קלסי לקנוני קלסיקה ומשמעויותיה 10 קנון ומשמעויותיו 16
22	פרק שני: קלסי וקנוני בתאטרון המחזה מחוץ להקשרו: תהליכי מעבר 22 ההצגה ויוצרה: עבודת הבימאי 34
43	פרק שלישי: היחס לקנון בישראל הבחינות הרפרטואריות ונתוני ההתקבלות 45 המעבר לרלוונטיות 62
69	פרק רביעי: אמירת המחזאי: התפיסה המוקדמת לבימוי המוסכמה התאטרונית: העלאת הטרגדיות היווניות 70 התקופה: העלאת מחזות איבסן 88 הפיוט: העלאת מחזות לורקה 99 השימוש במדיום: העלאת מחזות ברכט 109 החרדה המטפיזית: העלאת מחזות בקט ויונסקו 124 מה אומר המחזאי לבימאי: סיכום 133
135	פרק חמישי: שייקספיר על הבימה: מתפיסה מוקדמת לתפיסה מעודכנת הקנוניזציה של יצירות שייקספיר 136 התהוותה של גישה בימויית חדשה 145

הבחירות האמנותיות והתקבלותן 152
הבימה היא אכן כל העולם: סיכום 165

- 167 פרק שישי: אמירת הבימאי: הפרשנות
אנטומיה של הישרדות: 'אמא קוראז' 169
שבירת מעגל האלימות: 'חתונת הדמים' 180
מכאב לגעגוע ומתקווה להתפכחות: 'הכיסאות' 193
האשמה הקיומית: 'הסוחר מוונציה' 201
גיבוש הפרשנות והקשריה: סיכום 212
- 217 סיכום: מחזאות קנונית כתאטרון ישראלי
- 223 נספח 1: רשימת ההצגות לפי מחזאים ולפי סדר כרונולוגי
- 231 נספח 2: רשימת ההצגות לפי בימאים ישראלים לפי סדר א-ב
- 236 נספח 3: רשימת ההצגות לפי תאטרונים
- 242 רשימת מקורות

פתח דבר

לב לבו של ספר זה הוא יצירה הניצבת בצומת תאטרוני סואן של עבר והווה. כמו יצירות אמנות אחרות, היא פועל יוצא של הנסיבות התרבותיות של סביבתה, וביטוי מוחשי של דרכי ההתנהגות, דפוסי החשיבה והשקפות העולם האופייניים לסביבה זו. סגולתה המיוחדת לשמש צינור תרבותי נסמכת על מרכיביה, שחלקם שאולים מהמציאות (ובראשם השחקן המגלם דמות), ועל המפגש שלה עם נמעניה, שהוא מפגש חי ובלתי אמצעי. בין שהיא תומכת בהוויה שבה נוצרה ובין שהיא מתקוממת נגדה, היא לעולם מפגש בין תרבות המקור (זו של נמעני המחזה) ובין תרבות היעד (זו של נמעני ההצגה). בישראל, מדינה שביסודה עירוב של תרבויות, יצירה תאטרונית מסוג זה בכוחה לשמש גורם מתווך בין הרקע התרבותי הייחודי של הצופים לבין מחזות זרים שמעוגנים היטב בתרבות המערב והתקבלו שם, ומתקבלים גם כאן, כיצירות מופת. לפיכך אני מדמה את ההתחקות אחר צורתה ותוכנה של היצירה התאטרונית המורכבת הזו למסע, שעדיין לא תם, המבקש לפזר את הערפל התרבותי האופף את זהותה של החברה הישראלית העכשווית.

בחירתי לעסוק ביצירה התאטרונית ובמפגש הבין-תרבותי המגולם בה חורגת מן הסקרנות האינטלקטואלית גרדא, שכן התנסיתי במפגש כזה באופן אישי עקב עלייתי ארצה. ההלם התרבותי שחוויתי באותה עת לא נמחה מזיכרוני חרף השנים הרבות שחלפו מאז, והשפיע השפעה מכרעת על מסלול חיי. כמו התהליך שעוברים המחזות הזרים המועלים על הבימה על ידי יוצרים ישראלים ומוצעים לצופים ישראלים, גם הדרך שעברתי אני עד להסתגלותי לחברה הישראלית הייתה רצופה תהליכי עדכון והשתנות, שבסופם התהוותה של יצירה מקורית וחד-פעמית.

שורה ארוכה של חברים, עמיתים ומוסדות ליוו אותי בעבודת המחקר וסייעו לי בשלבים השונים של כתיבת הספר. תודתי העמוקה ואהבתי לד"ר שרה לוטן, חברתי הטובה, שהייתה הראשונה שקראה את כתב היד, העירה הערות והציעה הצעות. תודות לד"ר שרון אהרונוסון-להבי, בעבר תלמידה והיום חברה ועמיתה, ולד"ר ליאורה מלכא, על הנדיבות שבה חלקו אתי מחמתן ועל הירתמותן להקשיב ולסייע בכל עת ובכל מצב; לאנשי המרכז הישראלי לתיעוד אמנויות הבמה שבחסות אוניברסיטת תל-אביב, שמעון לביארי ושי מרקוס, שהעמידו לרשותי את התיקיות

עמוסות החומרים וסייעו לי בחיפושיי האין־סופיים אחרי מידע, ולמנהל הארכיון של התיאטרון הקאמרי, זאב רייכל, על נכונותו לעזור בכל עת ועל אדיבותו. באיסוף הנתונים החיוניים כל כך למחקר סייעו לי גם עובדי התאטרונים האחרים. תודה מקרב לב לקרן יהושע רבינוביץ' לאמנויות ולפקולטה לאמנויות של אוניברסיטת תל־אביב שללא תרומתם ספר זה לא היה מתפרסם; למערכת מאגנס ולעורכת טלי אמיר, שהדריכה אותי בנפתולי השפה ובדרכי הפרסום; לעורכת הלשונית דקלה אברבנאל על עבודתה המוקפדת ויחסה האוהד ולאילנה שמיר, שקראה, תיקנה, והוציאה את הספר מן הכוח אל הפועל. לעמרם, שהיה עמי בכל הדרכים ולאורך כל הדרך; לגיא וענבר, לטל ודן, ולשחר, שעודדו ותמכו, שמורה בלבי אהבה אין קץ.

אני מכירה, מעריכה ומוקירה את תרומתן של האמניות, היוצרות, המחזאיות, הבימאיות, המעצבות, השחקניות והצופות לאמנות התיאטרון, אולם מטעמי נוחיות וכדי למנוע סרבול הספר נכתב בלשון זכר. עמכן הסליחה.

בלהה בלום

שלהי קיץ 2005

מבוא

הקשר בין תאטרון לבין החברה המפיקה אותו הוכח במהלך ההיסטוריה כקשר הדוק ורב חשיבות. מקורו בטבעה המימטי של היצירה התאטרונית, המעמידה במרכזה דמות (המגולמת על ידי שחקן) שעוצבה בצלמו של אדם חי ונושם, ומדברת ופועלת בסביבה מוגדרת ומוחשית (המיוצגת על ידי החלל הבימתי), כמו במציאות. התאטרון היווני של המאה החמישית לפסה"ג, הקומדיה דל ארטה, שפרחה בתקופת הרנסנס האיטלקי, התאטרון הראליסטי של המאה התשע עשרה והמאה העשרים והתאטרון הפוסט־מודרניסטי של המאה העשרים ואחת – כולם משקפים הלכי רוח חברתיים, מגמות פוליטיות ואמונות דתיות או מטפיזיות, ואף עוסקים במוסכמות המכוונות את ההתנהגות האנושית בזמן ובמקום שבהם נוצרה היצירה. לפיכך הנושאים שבהם התאטרון עוסק והדרך האמנותית שבה הם מטופלים משתנים עם המעבר מסוג חברה אחד למשנהו. הנושאים הללו נעים בין עליונות האלים על בני התמותה בטרגדיה היוונית העתיקה לבין המבוכה הקיומית של האדם שחי בחברה נטולת סדר אלוהי ביצירה הפוסט־מודרנית; בין ערמומיותם החביבה של המשרת או המשרתת בסצנריות של הקומדיה דל ארטה לבין שמרנות החברה הבורגנית במחזה הראליסטי של המאה העשרים.

חלק מן המחזות שנכתבו במהלך ההיסטוריה, אף שהם מושתתים על השקפות עולם מגוונות, מוכרים גם כיום ונחשבים חלק מהקנון. על כן הם משמשים מאגר גדול וגם אהוד לבחירות רפרטואריות של תאטרונים רבים ברחבי העולם ומועלים על הבימה לעתים קרובות. אף התאטרון הישראלי הממוסד מתגאה בעיסוקו האינטנסיבי ביצירה הדרמטית הקנונית: שיעור ההעלאות הבימתיות של מחזאות קנונית מתוך הרפרטואר הכללי של המחזות המועלים על הבימות, ובכלל זה מחזאות מקורית ומחזאות זרה בת זמננו, הוא כ־40 אחוזים. נוסף על תכיפות ההעלאה, חשיבותם של המחזות הקנוניים עולה גם מיוקרתם של יוצרי התאטרון הישראליים המעורבים בהעלאתם על הבימה, וכן מריבוי הבימאים הזרים בעלי השם המוזמנים לישראל לאותה מטרה.

אין ספק כי להחלטה להעלות מחזה קנוני בישראל יש תשתית מוצקה של הנמקות הקשורות לאיכות וליוקרה, ולמעשה כל העוסקים בתאטרון – לרבות רוב

המבקרים המקצועיים בעבר ובהווה, שמתפקידם לשפוט ולהעריך את ההצגות המועלות על בימות ישראל – סבורים כי תרומתה של המחזאות הקנונית לנוף התאטרוני הישראלי ולטיפוח הטעם האמנותי של הקהל המקומי רבה ביותר. התאטרון הישראלי הממוסד ניצב על מישור אחד עם תאטרונים ממוסדים אחרים בעולם המערבי, הרואים במחזאות הקנונית חלק מאשייתיה של התרבות ואחד מביטוייה המופתיים. ברוב התאטרונים הממוסדים בעולם המערבי, כמו בישראל, ההחלטה להעלות מחזות קנוניים בתדירות רבה מונעת בין היתר מהשאיפה למציאות, שהיא מיעדי של התאטרון הממוסד מעצם הגדרתו, שכן יש קשר בין קנוניות למציאות.

גורם משפיע נוסף הוא המגמה המובילה בתאטרון המערבי בעידן המודרני להפיק מחזות שנכתבו בתקופות קודמות. מגמה זו עומדת בניגוד למגמת העבר להעלות מחזות מיד לאחר כתיבתם תוך מעורבות של המחזאי בתהליכי ההפקה. אחת הסיבות העיקריות לשינוי היא ודאי ההתמקצעות במלאכת ההפקה התאטרונית, שחלה במחצית השנייה של המאה התשע עשרה, והופעתם של אנשי מקצוע מובהקים בתחום זה, כגון הבימאי והמעצב, בד בבד עם ההתפתחות המואצת של הטכנולוגיה בתקופה זו ובעשורים שלאחר מכן, שתרמה רבות לפיתוח אמצעי ההמחשה. מיומנותם המקצועית של אמני הבימה מוצבת מאז במרכז היצירה התאטרונית, והיא הסיבה העיקרית להסתת העניין מהיסודות המילוליים של המחזה אל היסודות החזותיים שלו, שעליהם נשענת ההצגה כעת. הקהל המודרני מצפה שהיצירה הבימתית תהיה מקורית, ייחודית וחד־פעמית, ותשקף את אמירתם האישית של יוצריה, מעבר לאמירתו של המחזאי. על רקע זה העדפת השימוש במחזה שהמציאות שלו מוכחת, כמו המחזה הקנוני, הגיונית למדי.

בישראל על כל האמור לעיל נוספת סיבה מקומית: היעדרה של קלסיקה תאטרונית מקורית. מאחר שהתהוותו של הקנון תלויה באופן מכריע בגורם הזמן, משמע בקיומה של מסורת, היעדר קלסיקה מקומית בארץ שבה התאטרון בן פחות ממאה שנה הוא כמעט בלתי נמנע. אפשר אפוא שריבוי ההעלאות הבימתיות של קלסיקה מיובאת מקורו בניסיון למלא את החסר וליצור את תחילתה של מסורת מקומית. ואולם הבחירה בקנון המערבי באופן בלעדי חושפת שאיפה ברורה לשייך את התאטרון המקומי לתרבות המערבית דווקא, שבדרך כלל נתפסת בישראל כנורמטיבית וכראויה, כדי לשוות לו יתר יוקרה. עצם העיסוק האינטנסיבי של התאטרון בקלסיקה המערבית מאשר את ההנחה שהיא הקובעת את הקריטריונים האסתטיים של הצופה המקומי להערכה ולשיפוט של כלל תהליכי ההפקה בתאטרון. עם זאת, נוכחותה רבת ההיקף של המחזאות הקנונית בנוף התאטרוני בישראל מעוררת תהיות מסוימות באשר לתפקוד התאטרון כמדיום אמנותי שנועד לבטא

את רחשי הלב הלאומיים. האם חרף זרותן ניתן לראות בהפקות האלה, היוצרות מפגש בימתי אינטימי בין הזר והמקומי, הפקות ישראליות? האם עולה מהן דפוס מקומי כלשהו, המשקף את הנסיבות התרבותיות והחברתיות המיוחדות שבהן נוצרו? האם מתקיים באמצעותן שיג ושיח בין המחזאי הזר והבימאי הישראלי שתוצאתו הצגה ישראלית של ממש?

נוכח המבנה הארגוני של התאטרונים בישראל, נראה כי אין מנוס מלחפש את התשובות על השאלות הללו בהפקות של התאטרון הממוסד. היות שבארץ התאטרונים הרפרטואריים הם הנהנים מתמיכה ציבורית מוסדרת, והם המביאים אל אולמותיהם קהל רב ואף מושכים אליהם יוצרים שנתפסים כחשובים בעיני הציבור, כל מסקנה שתוסק לגביהם תחול על כלל הביטויים המקומיים של אמנות התאטרון. למעשה חלקם של תאטרון השוליים, התאטרון המסחרי וכל סוג אחר של תאטרון שאינו התאטרון הממסדי בקביעת הזרם התאטרוני המרכזי בישראל מזערי בלבד. אמנם בשנים האחרונות חל שינוי במאזן הכוחות בין המרכז והשוליים, עם העבודה המוגברת של הבימאית רנה ירושלמי עם אנסמבל עתים, המסופח אל הקאמרי; עם פתיחת מרכז הפרינג' בבית ציוני אמריקה בתל אביב, שבו מופיעות קבוצות תאטרון עצמאיות; עם ייסוד התאטרון המקומי בהדרכת יגאל עזראתי, הפועל בתאטרון הישראלי-ערבי ביפו ועוד, אולם בשלב זה אין בעבודתם של יוצרים עצמאים אלו כדי לערער את ההגמוניה הממסדית בתאטרון. ההפקות שנעשו בתאטרונים הרפרטואריים הממוסדים בישראל – הבימה, הקאמרי, התיאטרון העירוני באר-שבע, תיאטרון החאן ותיאטרון חיפה – מהוות לפיכך זירה הולמת לבחינת היצירה התאטרונית בישראל, ובכלל זה ההעלאות של מחזות קנוניים.¹

לתאטרון הממוסד בישראל כמה מאפיינים המכשירים אותו לעסוק במחזאות קנונית, חלקם דומים למאפייניהם של תאטרונים ממוסדים בעולם כולו וחלקם ייחודיים לו. ראשית, תאטרון ממוסד מחויב להעלות מגוון רחב ככל האפשר של הצגות, לרבות מחזות מן העבר ומחזות מסגנונות שונים. שנית, עליו לכלול בין מטרותיו את 'תרבות' העם, מלבד בידורו. מטרות אלו נובעות מהזיקה הישירה בין הממסד הפוליטי לתאטרון הממוסד, שמהותה הזרמת תקציבים ופיקוח על השימוש בכסף, תוך הדגשת התפקיד הדידקטי של התאטרון. ואכן המעורבות הממשלתית והעירונית בתקציביהם של תאטרונים אלו גדולה, והיא מבטאת מערכת של

1 תיאטרון בית לסין יכול להיחשב, במידה מסוימת, תאטרון ממוסד. הסיבה שההצגות שהועלו בו אינן נידונות כאן נעוצה בחלק המזערי, אם בכלל, שיש למחזאות הקנונית ברפרטואר של תאטרון זה. באשר לתיאטרון גשר, הנהנה אף הוא מסבסוד ציבורי וממעמד רשמי של תאטרון ממוסד, קשה להגדירו תאטרון ישראלי בשלב זה, בשל נסיבות הקמתו ודרך ניהולו. אפשר שבעוד שנים מספר, עם היטמעותו בנוף התרבותי של ישראל, תשתנה הערכה זו.

מחויבויות של התאטרון לממסד, שיש לה ביטוי בבחירות הרפרטואריות ובקביעת נוהלי העבודה והיצירה של התאטרון. על כן ברפרטואר של כל תאטרון ציבורי יש תמיד מקום ליצירה הקנונית, שנהנית מהכרה קונסנזואלית רבת שנים בערכה ובאיכויותיה האמנותיות. שלישית, מאחר שלהקת השחקנים של התאטרון קבועה פחות או יותר ורוב חבריה קשורים בחווי עבודה ארוכי טווח, קביעת הרפרטואר מושפעת לעתים מהתאמתם של השחקנים לתפקידים מסוימים, ולחלופין מחובת העסקתם. התפקידים במחזות הקנוניים יש בהם בדרך כלל כדי לפתור מחויבויות מעין אלה על הצד הטוב ביותר, כיוון שרבים מהם מהווים אתגר ומקור משיכה לשחקנים רבים. רביעית, תאטרון ממוסד מחויב מעצם מעמדו להעלות מספר נתון של הפקות בשנה, ללא קשר להצלחתן, כך שהרפרטואר שלו לעולם יהיה רחב דיו ואפשר לו להתעלם מדי פעם בפעם מדרישותיו הבידוריות של הציבור ולהתרכז במחויבותו למצינות.

מאפיין נוסף של התאטרון הממוסד בישראל נובע ממיעוט התאטרונים הלא ממוסדים הפועלים באופן קבוע ורציף ומריכוז מיטב היוצרים בתאטרון הממוסד. התוצאה היא שחרף תלותו בתקציבים הציבוריים, הוא משמש שופר לביקורת על הממסד ולמחאה חברתית, תפקיד שבמקומות אחרים סביר שמוטל על תאטרון השוליים. ואכן ברוב שנות קיומו קיבל עליו הזרם המרכזי בתאטרון גם חלק מהתפקידים שבאופן מסורתי משויכים לשוליים, וניצל את הבימה (המסובסדת) להעברת מסרים אידאולוגיים הנוגעים להיבטים חברתיים ופוליטיים של המציאות הישראלית. מאחר שהתאטרון הוא מכשיר חברתי ותרבותי ממדרגה ראשונה, עצם הבחירה הרפרטוארית היא אחת מהדרכים להעביר מסרים כאלו, שכן להעדפת מחזות מסוימים על פני מחזות אחרים בתוך תבנית חברתית נתונה יש השפעה ברורה: היא מחזקת מערכות ערכים מסוימות ומחלישה מערכות אחרות.²

בחרתי בשנת 1973 כנקודת ההתחלה לבחינת ההצגות. הנחתי שלאחר יותר מעשרים שנות פעילות מאז קום המדינה הצליח התאטרון הישראלי להתגבר על 'מחלות ילדות', לגבש דרך רעיונית ולפתח מאפיינים מקומיים ייחודיים. למן שנת 1973 יש כבר קבוצה בולטת של בימאים שחונכו בישראל ומיטיבים להכיר ולהבין אותה. רובם אף שואפים להשפיע על המתרחש בה, לא רק מהבחינה האמנותית. כמו כן, מאז מלחמת יום הכיפורים התחוללו בישראל תהפוכות אידאולוגיות, ואלו באו לידי ביטוי גם בתאטרון, שכן הבימאים המקומיים חשו מחויבות להגיב עליהן באופן מיוחד. משברי זהות לאומית, שבירת מיתוסים מרכזיים ומקודשים והתפוררות

הקונסנווס האידאולוגי ששרר בחברה הישראלית לפני כן – כל אלו הם תהליכים חברתיים שהחלו בתקופה זו והשפיעו הן על היצירה התאטרונית הן על אופן התקבלותה על ידי הצופים. בניגוד לתקופה שבין קום המדינה למלחמת יום הכיפורים, שהתאפיינה בתחושה עמוקה של שותפות גורל ובחדוות עשייה, בתקופה זו רבו הקולות שביטאו חוסר שביעות רצון וספקנות בנוגע לתקפותם של ערכים שנחשבו עד אז לערכי יסוד, ובהם זכות היהודים על הארץ והצדקתה המוסרית של המלחמה המתמשכת למען קיום המדינה. כפי שהוכח פעמים רבות מאז הולדת התאטרון במאה החמישית לפסה"ג, בתקופות של אבדן זהות וריבוי מאבקים פנימיים מתחזקת הנטייה לגייס את התאטרון למלא תפקידים חברתיים ופוליטיים ולא להסתפק באמנות לשמה. כך היה גם בישראל.

רשימת המחזאים שיצירתם הקנונית הועלתה על הבימה הישראלית הממוסדת מאז 1973 ועד היום ארוכה למדי, אולם את המפגש בין המחזה הקנוני והצופה הישראלי בחרתי לייצג באמצעות מחזותיהם של תשעה בלבד: אייסקילוס, סופוקלס, אוריפידס, שייקספיר, איבסן, לורקה, ברכט, בקט ויונסקו.³ הסיבה העיקרית לבחירה זו היא מעמדם הקנוני הבלתי מעורער של מחזאים אלו. מלבד זאת העיסוק ביצירותיהם מאפשר לדון במגוון עשיר של מחזות ולנטרל את השפעת הסיווג הסוגתי על מסקנות הדיון. אך מעל לכל אלה עומדת תרומתו של כל אחד מהמחזאים האלה לעולם התאטרון: הטרגיקנים היוונים נבחרו משום שהטרגדיה היוונית היא מקור התאטרון בתרבות המערבית; איבסן נבחר בשל השימוש שהוא עושה בסגנון הראליסטי והתמריץ שנתן לביסוסו; לורקה נבחר בשל סגנונו הפיזי, המשלב לוקליות ואוניברסליות; ברכט נבחר בגלל מאפייניו הייחודיים של התאטרון האפי שהגה והשפעתם על התאטרון הפוליטי; בקט ויונסקו נבחרו עקב שיוכם לזרם תאטרוני הקרוי 'אבסורד', שהוביל לתפיסת תאטרון אחרת, ואילו שייקספיר נבחר משום שיצירתו הנרחבת והעשירה מאגדת בתוכה את כל התכונות האלה גם יחד. בשל הגיוון הרב, הדיון ביצירותיהם של מחזאים אלו ודאי שופך אור גם על יצירות קנוניות נוספות המועלות תדיר בתאטרון הממוסד בישראל, כגון אלו של מולייר (שסגנונו מהדהד בקומדיות של שייקספיר), סטרינדברג (המיוצגות על ידי מחזות איבסן), צ'כוב (הנעות מבחינה סוגתית בין יצירותיהם של איבסן הראליסט ולורקה הפיזי) ופינטר (המיוצגות על ידי מחזות בקט ויונסקו).

3 הדיון בשלושת הטרגיקנים היווניים שונה מהדיון ברוב המחזאים האחרים: בעוד שרובם נידונים בנפרד, אייסקילוס, סופוקלס ואוריפידס מהווים יחידת דיון אחת. הסיבה לכך נעוצה ביחס של התאטרון הישראלי אל שלושם כאחד כאל יוצרי הטרגדיה היוונית. למעשה במוקד הבחינה של יצירותיהם עומד אופן העלאת הטרגדיה יותר מהיצירה הספציפית של כל אחד מהם. שיקול דומה קבע את דרך הדיון ביצירות בקט ויונסקו, שאף הן נידונות יחד, מאחר ששניהם שייכים לסוג התאטרון המכונה 'אבסורד'.

העיקרון התאורטי שבבסיס הדיון הוא שהתנאים השונים להיווצרותם של שני סוגי היצירות – המחזה הקנוני וההצגה הישראלית המועלית על פיו – מחייבים הפעלתם של תהליכי מעבר מן הטקסט הכתוב לטקסט המוצג. תהליכי המעבר פועלים להתאמת היצירה הכתובה לתנאים החדשים של היצירה המוצגת, ואמורים להתגבר על שני קשיים עיקריים: המרחק האסתטי בין המחזה וההצגה והמרחק התרבותי ביניהם. המרחק האסתטי נובע מהמדיום האמנותי של כל אחת מהיצירות. מאחר ששתי היצירות – המחזה וההצגה – שייכות לשני סוגי מדיה שונים זה מזה, הרי שעל אף הזיקה הברורה ביניהן מאפייניהן שונים. אמנם המחזה נכתב ככונה להעלותו על הבימה, אולם המחשתו דורשת שימוש במרכיבים שמטבע הדברים אינם באים לידי ביטוי במחזה באופן ישיר, כגון צלילים, מראות וגוני הקול והנתונים הפיזיים של השחקן. המרחק התרבותי נובע מן העובדה ששתי היצירות צמחו בסביבות תרבותיות וחברתיות שונות זו מזו. לעובדה זו השפעה על אופייה ועל משמעותה של כל יצירה, בעיקר בשל פנייתה לנמען אחר מבחינה פסיכולוגית וחברתית. כל אחד מהנמענים הוא בן תקופה אחרת, יש לו מטען תרבותי אחר, וקרוב לוודאי שהוא גם התפתח בתוך תבנית ערכית, פוליטית ומדינית אחרת. לפיכך השקפת עולמו של נמען ההצגה – שאותה הבימאי מבקש לאשר, לערער או לשנות באמצעות יצירתו – שונה מזו של נמען המחזה. העברת מחזה אל הבימה בתקופה שאיננה תקופת כתיבתו מחייבת אפוא את עדכונו ואת התאמתו למיומנויות הקליטה והפיענוח של הצופה. בנוגע למחזה קנוני יש להביא בחשבון גם את מעמדו כבעל קריטריונים אמנותיים ונורמות ערכיות. אחד ממאפייניו הייחודיים הוא אמירתו האוניברסלית, אשר בזכותה נמתח תוקפו גם לזמנים ולמקומות אחרים מאלו שנוצר בהם. האוניברסליות נוצרת בין השאר משירתם יחד של העבר, ההווה והעתיד במחזה.

בספר זה אסקור את תהליכי העדכון שהביאו להיווצרותן של הצגות ישראליות על פי מחזות קנוניים בתאטרון הממוסד ואעמוד על מאפייניהן בתקופה שנבחרה על ידי. בפרק הראשון מובהרים המונחים 'קלסי' ו'קנוני'. בפרק השני נבחנים תהליכי המעבר המדיומליים והתרבותיים המופעלים על המחזה בדרכו אל הבימה, תוך הדגשת עבודתו של הבימאי, מקורות השראתו והגורמים הקובעים את התכוונותו, כלומר את המסרים שברצונו להעביר לצופים באמצעות ההצגה, ומנתבים את פרשנותו. הפרק השלישי דן בעמדת התאטרון הישראלי כלפי הקנון ובהתקבלות ההעלאות הבימתיות של יצירות קנוניות על פי הביקורת המקצועית והקהל. האפיון של ההצגות נעשה באמצעות ניתוח של כמה הצגות כמקרי בוחן. הפרק הרביעי דן בעיקר בהיבטים החזותיים של ההצגות, והוא מסכם את

הדיאלוג המתקיים בתחום זה בין המחזאים ובין הבימאים. מתברר שאת התפיסה העיצובית מנחות גישות יסוד הנובעות מהעולם הדרמטי והחברתי של המחזה. גישות אלו מתגבשות על פי זהות המחזאי דווקא (לא הבימאי), ולפיכך להעלאות הבימתיות של מחזותיו של אותו מחזאי יש מאפיינים צורניים משותפים גם אם בוימו על ידי בימאים שונים. בבחירת ההצגות שנידונות ניתנה עדיפות להצגות שביימו בימאים ישראלים המכירים מן הסתם את הלך הרוח הלאומי. הצגות החושפות מגמה סגנונית דומה נידונות בהרחבה, או אלו שיש בהיבטים החזותיים שלהן מן החדשני או הייחודי. גם העלאות בימתיות של מחזותיו של אותו מחזאי אשר הופקו על ידי אותו בימאי נמצאו בעיני ראויות להתמקדות מיוחדת, משום שהקו העיצובי העקיב בהצגות אלו משפיע בדרך כלל על גישות הבימוי של בימאים אחרים בבואם להעלות מחזות פרי עטו של מחזאי זה.

להצגות על פי מחזות שייקספיר מוקדש פרק נפרד, הפרק החמישי, וזאת בשל מספרן – שהוא רב יותר ממספר ההעלאות של כל יתר המחזות המוזכרים בספר – וכן בשל אופיין הייחודי. נוסף על הדיון בהצגות עצמן, בפרק זה יידונו תהליכי הקנוניזציה הייחודיים שעברו המחזות. בפרק השישי והאחרון נידונים ההיבטים הפרשניים של מבחר הצגות שמשקפות באופן ברור את השפעת הסביבה על היצירה וכן את המעבר מהעלאות 'מוזאוניות' של מחזות קנוניים (שביטאו את רחשי הכבוד של היוצרים ליצירה) לשימוש בקלסיקה לאמירה ממוקדת, רלוונטית ולעתים גם בעלת אופי מחאתי על המציאות. נראה לי שבחינת זהותם של הבימאים ומידת מעורבותם בתאטרון הישראלי הממוסד, וכן דיון במועדים שבהם הועלו ההצגות ובאירועים העיקריים שהתרחשו בישראל באותה עת, מובילים למסקנות מעניינות בנוגע לגישה הפרשנית למחזאות הקנונית הרווחת בישראל בשנים אלו.

רבות השאלות שנוגעות לעצם העלאתה של מחזאות קנונית בתאטרון הישראלי הממוסד. האם תכיפות ההעלאות מוכיחה כי המאפיין האוניברסלי של המחזה הזר, בתוקף היותו קנוני, הופך בהצגה לאמירה מקומית מעודכנת ורלוונטית לצופה? האם גישה פרשנית זו, הדוגלת בעדכון המחזה ובהתאמתו לקהל ההצגה, יכולה להיות גורפת, או היא תלויה בשינויים חברתיים-תרבותיים, שמתרחשים בחברה הישראלית חדשות לבקרים? חשוב לברר גם מהו משקלו של המרכיב הקנוני בשיח המתנהל בין המחזאי לבימאי כל אימת שמועלה מחזה קנוני, ואם למחזאי השפעה זהה על ההיבטים העיצוביים של ההצגה ועל ההיבטים התוכניים שלה. מידת הנאמנות של הבימאי לתכתיבי המחזה הקנוני, שהיא עניינו העיקרי של ספר זה, מצביעה על עצמתו של הקנון, על השפעתו על היצירה התאטרונית המקומית בת זמננו וגם על כפיפותה לסמכותו של הקנון.