

גם' אנו שופטים': משפט, תרבות וחברה בטלוויזיה הלימודית בשנות השבעים

איתן בר־יוסף וטליה דיסקין

תקציר

חוקרי טלוויזיה ותרבות מתמקדים בשנים האחרונות בגוף היצירה העשיר של הטלוויזיה הלימודית הישראלית (1966-2018): הפקותיה, בעיקר בעשורים המוקדמים לפעילותה, נחשפות כיצירות טלוויזיוניות חשובות שמאירות גם את פניה המשתנים של החברה הישראלית. במאמרו אנו בוחנים את יחסי הגומלין בין משפט, תרבות וחברה בשנות השבעים כפי שהשתקפו בתכנית **גם אנו שופטים**, ששודרה מ־1974 עד סוף אותו עשור. בפתח כל משדר הוקרן סרט עלילתי קצר שהציג סיטואציה בדיונית; אחרי כן נערך באולפן 'משפט' בסוגיות שעלו מהסרט – בהשתתפותם של קטגור, סנגור וחמישה שופטים, כולם בני נוער, ובהנחייתו של 'אב בית הדין' הפילוסוף יוסף בן־שלמה. בחלקו הראשון של המאמר אנו משחזרים את תהליך הפקת התכנית ושידורה; בחלקו השני, העוסק בהתנהלות 'בית המשפט' הטלוויזיוני, אנו מראים כי היוצרים הבינו בשלב מוקדם שהסרטים הקצרים, אשר התאפיינו במורכבות עלילתית ואמנותית, לא נענו בנקל לפרוצדורה המשפטית שנכפתה עליהם; ובחלק השלישי אנו טוענים כי הבחירה בפורמט המשפטי, על אף מגרעותיו, הייתה נעוצה בשלושה תהליכים תרבותיים שהעמיקו בעשור ההוא: האמריקניזציה של התרבות הישראלית; משפט החיים הציבוריים בישראל; והעניין הגובר במשפט עברי. בחלקו האחרון של המאמר אנו מדגימים כיצד המנעד החברתי שהציגה התכנית – הן בהרכב המשתתפים בה, הן בנושאים אשר נדונו בה – הלך והתרחב, ובכך שיקף את התמורות החברתיות ששינו את פני ישראל בעשור ההוא.

מילות מפתח: דרמות טלוויזיוניות ישראליות, הטלוויזיה הלימודית, משפט ותרבות, העשור השלישי, תרבות ילדים ונוער

מבוא

במאמר רחב יריעה שעוסק בקשרים בין משפט לתרבות הצביע יורם שחר על מרכזיותה של דרמת בית המשפט כסוגה אמנותית בזירות שונות של התרבות האנגלו־אמריקנית – בספרות, בתיאטרון, בקולנוע ובטלוויזיה. התרבות הישראלית לעומת זאת לא נטתה למקם עלילות דרמטיות בבית המשפט: לדברי שחר, אולם הדיונים לא הלהיב את דמיונם של

יוצרים ישראלים' יותר משמלהיב אותם חדר הדיונים של נציבות שירות המים'.¹ במקום אחר הוא כתב: 'ספרים, מחזות ויצירות מקור טלוויזיוניות וקולנועיות ממקמים את הדרמות הישראליות הגדולות שעליהם נבנים סיפורי המוסר בבתי מגורים ובשדות הקרב, ולא באולמות משפט'.²

יש צדק רב בדברי שחר. קשה למשל למצוא מקבילה ישראלית מקורית למחזה **שנים עשר המושבעים** (*12 Angry Men*) מאת רג'ינלד רוז (Rose), שהועלה בהצלחה בתיאטרון הבימה בשנת 1959. כמו שהעיר שחר, לשיטת המושבעים הנהוגה בעולם האנגלו-סקסי היה תפקיד מרכזי בעיצוב ההיבט הדרמטורגי של דרמת בית המשפט בתרבות המערבית; לשיטת המשפט הישראלית, המבוססת על שופטים מקצועיים, יש מטבע הדברים פוטנציאל דרמטי מוגבל יותר. עם זאת, בחינת התרבות הישראלית הפופולרית בזירות מדיה שונות מגלה ייצוגים מגוונים של הדיון המשפטי. תכנית הרדיו **בית המשפט** סחפה את מאזיני קול ישראל בשנות החמישים; הם הוקסמו מההצהרה הפותחת שהשמיע העורך והמגישי יעקב בן-הרצל: 'גבירותי ורבותי, עלילת המשפט שלפניכם אירעה במציאות, ושמות ופרטים שונים כדי שלא לפגוע באנשים חפים מפשע'.³ במשפט הרדיופוני פעל לצד השופט מעין חבר מושבעים מצומצם, ובו עיתונאים ואישי ציבור. בתום השידור, לאחר שגזר 'בית המשפט' את דינו, השמיע בן-הרצל את הדין 'כפי שנחרץ במשפט האמיתי'.⁴ התכנית חודשה בשנת 1965 ושודרה ככל הנראה עד תחילת שנות השמונים. השנים ההן היו גם שנות השיא בפעילותו של העיתונאי יגאל לב, שדיווח בקביעות על אודות המתרחש בבתי המשפט – **במעריב** וגם **במעריב לנוער**. מחזהו הראשון, **זעקת השתיקה** (1966), תיאטרון זוטא), שהתבסס על העמדתו לדיון של השופט אליעזר מלחי באשמת שוחד, הורד מהבימה לאחר שאסר בג'ץ את הצגתו כל עוד לא ניתן פסק דין סופי במשפט.⁵

אחד הייצוגים המעניינים ביותר של אולם בית משפט בתרבות הישראלית בתקופה הזו היה בתכנית **גם אנו שופטים**, ששודרה בטלוויזיה הלימודית משנת 1974 עד סוף העשור. כל משדר נפתח בסרט עלילתי קצר שהציג סיטואציה בדיונית בכיכובם של שחקנים ידועים שהיו אז בתחילת דרכם המקצועית. בהמשך התכנית התנהל באולפן דיון ער בהשתתפות

- 1 יורם שחר, 'כשפאוסט לוקח עורך-דין – על דפוסים זוגיות של תרבות ומשפט', דין ודברים, ג, 1 (2007), עמ' 169.
- 2 הנ"ל, 'המשפט על-פי חנוך לוין', **משפט ועסקים**, כ (2017), עמ' 615.
- 3 אמנון דנקנר ודוד טרטקובר, **איפה היינו ומה עשינו: אוצר שנות החמישים והשישים**, כתר, ירושלים, 1996, עמ' 30-31. נזכיר בהקשר זה משפט אמתי דווקא, מראשית שנות השישים – משפט אייכמן, שנחשב אירוע חינוכי ושודר ברדיו.
- 4 שלמה בן-נון, 'הערות מאזין', דבר, 30.1.1959, עמ' 10. הווי בתי משפט נכח ברדיו העברי גם בתקופת המנדט. שניאור זלמן חשין, או שופט בית הדין המחוזי בתל אביב ולימים שופט בית המשפט העליון במדינת ישראל הצעירה, שידר ב'שעה העברית' של הרדיו הארץ-ישראלי סדרת שיחות; אלו קובצו לספרו הנודע **שחוק ודמע בבית הדין**, טברסקי, תל אביב, 1946.
- 5 בג'ץ 381/66, **היועץ המשפטי לממשלה נגד המועצה לביקורת סרטים ומחזות**, ירושלים, ותיאטרון "זוטא", תל-אביב, פ"ד כ(4) 757 (1966).

קטגור, סנגור וחמישה שופטים, כולם בני נוער; 'אב בית הדין' היה הפילוסוף וחוקר מחשבת ישראל הפרופ' (אז ד"ר) יוסף בן-שלמה. התביעה, ההגנה ולעתים גם בית המשפט זימנו עדים מומחים, לרוב אנשי מקצוע (מדריכי נוער, פסיכולוגים, רב). בתום הדיון, לאחר הצבעת השופטים, הוזמן גם הקהל באולפן, ובו תלמידי תיכון מרחבי הארץ, להצביע בסוגיה. המסדר הסתיים בפנייה לצופים בבית לשגר לטלוויזיה הלימודית גלויה עם חוות דעתם.

כמו מרבית שידוריה פורצי הדרך של הטלוויזיה הלימודית, גם אנו שופטים טרם זכתה להתייחסות במחקר. הטלוויזיה הלימודית עוררה עניין ציבורי גדול כשהחלה לשדר בשנת 1966,⁶ אולם עם ייסודה של הטלוויזיה הכללית בשנת 1968 עברה תשומת הלב הציבורית והפוליטית לעסוק כמעט בלעדית בתחנת הטלוויזיה 'למבוגרים' ששידרה באותו התדר בזמן צפיית השיא בערב. ההתמקדות בסוגיות הרגולטוריות והתרבותיות שנגעו לשידורי הטלוויזיה הכללית אפיינה במשך שנים גם את המחקר האקדמי על אודות הטלוויזיה בישראל; הטלוויזיה הלימודית – שנוסדה כדי לשדר תכניות לימוד לבתי הספר במקצועות מסורתיים כמו מתמטיקה, אנגלית ומדעים – נחשבה מוסד דידקטי ומנומנם. אלא שדווקא פעילותה של התחנה 'מתחת לרדאר' העניקה לה חופש יצירה ייחודי, וזה אפשר לה להפיק שפע של תכניות תרבות והעשרה שחרגו מפרטואר השידורים הראשוני. הגידול הניכר בתפוצת מקלטי טלוויזיה בתחילת שנות השבעים גם שינה את קהל היעד: מרבית השידורים בשנים הראשונות כוונו לתלמידים שצפו בהם בכיתות, ואילו רוב הצופים עתה היו הילדים ששבו הביתה מבית הספר וצפו בתכניות במקלטים ביתיים. ואכן, שנות השבעים היו העשור הפורה ביותר בתולדות התחנה, לפני שינוי פניה ב-1982 (שאו היא החלה לשדר מגזין אקטואליה יומי; לימים הוא ייקרא **ערב חדש**).⁷ העושר היצירתי שאפיין את הפקות התחנה נחשף בשנים האחרונות בסדרת מחקרים שעוסקים בתכניות ספציפיות ובאופן שהן דהדרו את התמורות החברתיות והפוליטיות של השנים ההן.⁸ במאמרנו,

6 על התפתחות הטלוויזיה הלימודית ראו: יובל גוז'נסקי, **מדודלי לדיגיטלי: 50 שנות טלוויזיה לילדים בישראל**, האוניברסיטה הפתוחה, רעננה 2019, עמ' 29-45, Tasha G. Oren, 'The Belly Dancer: Strategy: Israeli Educational Television and its Alternatives', *Media Culture & Society*, 25, 2 (2003), pp. 167-186.

7 Kay Henning, 'Educational Television in Israel: Spotlight on the Future', *Journal of Educational Television*, 15, 2 (1989), p. 72.

8 עידו רמתי, "'ארץ מולדת': ניתוח השתקפות מיתוס העלייה השנייה בסדרת הטלוויזיה, סליל 1 (2008), עמ' 10-25; איתן בר-יוסף, 'בצעד בטוח: מרחב, חברה ותרבות בסדרת הטלוויזיה "עברית בסימן טוב"', בתוך: עופר שיף ואביבה חלמיש (עורכים), **ישראל 1967-1977: המשכיות ומפנה (עיונים בתקומת ישראל)**, סדרת נושא, (2017), עמ' 276-307; הנ"ל, 'כמוך וכמוני: "הילדים משכונת חיים" וכינונה של זהות מזרחית בטלוויזיה בישראל' ומירה בלברג, 'לנוע עם גלגל הזמן: יהדות, מסורתיות, וזהות עדתית בתוכנית הטלוויזיה הלימודית "קשת וענן" 1983-1986' – שניהם **בפעמים**, Mira Balberg and Yair Lipshitz, "'This is Not the National Theatre, Here We Study Talmud': Performing the Talmud in the Television Show Shenayim Ohazin', *Prooftexts*, 40 (2024), pp. 1-42.

המצטרף לשיח המחקרי הזה, אנו בוחנים את התכנית גם אנו שופטים כמרחב טלוויזיוני ייחודי שהפגיש סוגיות של משפט, תרבות וחברה.

גם אנו שופטים הייתה נקודת ציון חשובה בהתפתחות הטלוויזיה הלימודית. לא הייתה זו התכנית הראשונה שיועדה לתלמידי תיכון (תכנית הראיונות פנים אל פנים ומגזין האקטואליה מחודש לחודש עלו לשידור בסוף שנות השישים). חשיבותה נעוצה בסרטים הקצרים שהציגו צדדים שונים של החברה בישראל ועמדו בלב המשפט הטלוויזיוני: אלו היו 14 דרמות ישראליות, אמנם קצרות (10-15 דקות כל אחת), אולם בעלות ערכי הפקה גבוהים; מדובר בקורפוס טלוויזיוני קומפקטי אבל בעל חשיבות, שאינו נופל מאסופת הדרמות שהופקו בטלוויזיה הכללית באותן שנים (בבימויים של ג'אד נאמן, רם לוי, שמואל אימברמן ואחרים) וזכו באחרונה לתשומת לב במחקר.⁹ הבמאי נסים דיין זכור היום בעיקר בזכות סרטו האישי אור מן ההפקה (1973) ובזכות סדרת הדרמה האפית מישל עזרא ספרא ובניו (ששודרה בטלוויזיה הכללית ב־1983); חמשת הסרטים הקצרים שביים עבור התכנית גם אנו שופטים הם שלב ביניים מרתק בין שני השיאים היצירתיים המוכרים.

במאמרנו נבחן את המשמעות התרבותיות והחברתיות של הדרמות הקצרות הללו, ונסה להבין כיצד הן השתקפו בפורמט המשפטי כביכול שסיפק המשדר הטלוויזיוני. כלים מתודולוגיים מתחום לימודי הטלוויזיה ומחקר התרבות, וכן מתחום הידע המשפטי, יאפשרו לנו לנוע בין מיפוי פנורמי של ההקשרים התרבותיים ובין 'קריאה צמודה' של אפיונות ספציפיות מהסרטים ומהמשדרים. לשם כך נסתמך על מגוון מקורות: החומרים המצולמים שנשמרו;¹⁰ תכתובות ותסריטים ששמורים בארכיון המדינה; חוברות ההדרכה למורים שליוו את הקרנת הסדרה; ודיווחים בעיתונים היומיים. בחלקו הראשון של המאמר נשחזר את יצירת התכנית והפקתה. בחלקו השני, המתאר את התנהלות 'בית המשפט' הטלוויזיוני, נראה שהיוצרים הבינו עוד בשלב מוקדם כי מורכבותם העלילתית והאמנותית של הסרטים הקצרים – ששירתה את העיסוק המפורש של התכנית בסוגיות מוסריות, אבל גם את יומרותיה האמנותיות של התחנה – אינה עולה בקנה אחד עם הפורמט המשפטי. בחלקו השלישי של המאמר נבחן מדוע נבחר הפורמט הזה; לדעתנו, הבחירה בבית המשפט קשורה לשלושה תהליכים תרבותיים שהלכו והעמיקו בישראל של שנות השבעים: הדומיננטיות הגוברת של התרבות האמריקנית הפופולרית; משפוט החיים

9 יעל מונק, אורנה לביא-פלינט ואיתי חרל"פ (עורכים), פיקציה: מבחר מאמרים על הדרמה הישראלית בטלוויזיה, עם עובד, תל אביב 2022; אורנה לביא-פלינט, ללכת אל, ללכת מ...: דרמה ישראלית בטלוויזיה 1968-1998, מאגנס, ירושלים 2024; איתי חרל"פ, 'דרמה בשלושה חלקים (ופרולוג): היסטוריוגרפיה של הדרמה הישראלית בטלוויזיה', מסגרות מדיה, 12 (2004), עמ' 29-52.

10 14 סרטי הסדרה זמינים לצפייה באתר יוטיוב. נוסף על כך, נשמרו שלושה משדרים מלאים, ובהם המשפט באולפן; אלה העוסקים בסרטים הקופאי (<https://www.youtube.com/watch?v=PTpG1ZTWdks>); חברות (<https://www.youtube.com/watch?v=4YLuc3gjxtI>); ומים לשניים (<https://www.youtube.com/watch?v=4YLuc3gjxtI>). (כל הפריטים מן המרשתת הנזכרים במאמר אוזרו ב־18.12.2024).

הציבוריים בישראל, כלומר פנייה למשפט ולבתי המשפט כדי להכריע במגוון נושאים פוליטיים ותרבותיים; והעניין הגובר במשפט עברי. בחלקו האחרון של המאמר נבחן את אופן 'הפעלת' של הפורמט המשפטי על החברה הישראלית: נסקור את השינויים ההדרגתיים בייצוגם של סטראוטיפים חברתיים ואת הרחבתו של הקולקטיב ('אנו') הנזכר בשמה של התכנית. נטען כי גם אנו שופטים שימשה מעין סייסמוגרף ששיקף את השינויים החברתיים והפוליטיים אשר עיצבו את ישראל בעשור השלישי.

יצירת התכנית, הפקתה ושידורה

הרעיון ליצור את הסדרה עלה בתחילת 1972 והוטל על המפיקה רישה טירמן. בתזכיר הראשון שהיא העבירה להנהלה במארכס 1972 הוסבר כי התכנית **גם אנו שופטים** (השם הוגדר זמני) 'מבוססת על עיבוד הליכים משפטיים אותנטיים הנוגעים לבני נוער'. המטרות המוגדרות היו: 'א. לחנך ולפתח רגש של אחריות אזרחית ותודעה של נורמות ביחסי-אנוש בחברה; ב. להפעיל תחושה מוסרית למתרחש יומיום בחברה הסובבת; ג. לפתח אשנב של ידיעה והבנה של כל האלמנטים המרכיבים את החברה הישראלית על כל גווניה; ד. ליצור קשר בין התוכנית לבין הצופים בה, על ידי הצעה בכתב על פסק-הדין הניתן'. הסעיף שבא אחרי כן בתזכיר, וכותרתו 'דרך המימוש', תיאר את מתכונת המשדרים:

- א. שחזור בהסרטה של הליכים משפטיים אותנטיים תוך שינוי פרטים מזהים, ושילוב עדויות אותנטיות במקרה שהדבר ניתן לביצוע (כ-10 דקות)
- ב. הצגת שני צידי המטבע על ידי הקטיגור והסניגור (כ-10 דקות)
- ג. מסירת החוק הקיים על ידי אב בית הדין (כ-5 דקות)
- ד. התכנסות השופטים לדיון (כ-20 דקות)
- ה. הצבעה על פסק הדין וגזר הדין (כ-5 דקות)
- ו. פניה לצופים לענות בכתב על פסק דינם הם. (בתחילת התוכנית העוקבת תימסר הודעה קצרה שתשקף את העימות בין תוצאות השופטים לצופים לגבי פסק הדין במשפט הקודם).¹¹

כבר כאן מסתמן פער בין ייעודה החינוכי של התכנית ובין הפורמט המשפטי, שאמנם מתואר בפירוט, אבל מוצג כאמצעי ולא כמטרה. מצד אחד ברור שהתכנית לא התיימרה לעסוק בחינוך משפטי ואפילו לא בחברות משפטי;¹² מצד אחר היא השתמשה במובהק בהליך משפטי ובאסתטיקה משפטית כדי לעורר שיח חברתי, אזרחי ומוסרי.

11 טירמן, 2.3.1972, ארכיון המדינה (להלן: א"מ), גל-9188/14. הפיסקו הלא אחיד – במקור.

12 המונח 'חברות משפט' מתאר את ייצוגיהם והתפתחותם של ערכי משפט, חוק ומוסר בקרב ילדים. ראו: Jeffrey Fagan and Tom R. Tyler, 'Legal Socialization of Children and Adolescents', *Social Justice Research*, 18, 3 (2005), pp. 217-241.

העבודה על גם **אנו שופטים** החלה בד בבד עם שידורה של תכנית אחרת בהפקתה של טירמן – **זו דעתי**, שעלתה לשידור בטלוויזיה הלימודית באוקטובר 1971 ושודרה עד שלהי 1972.¹³ **זו דעתי** הייתה במידה רבה גרסה מוקדמת של **גם אנו שופטים**: ד"ר יוסף בן-שלמה הנחה אותה;¹⁴ וגם בה השתמשו בסרט עלילתי קצר כדי לעורר דיון בהשתתפות תלמידי תיכון, תוך כדי פנייה לצופים בבית לשגר גלויה לתחנה. עם זאת, היו שני הבדלים חשובים בין התכניות. ראשית, מרבית הסרטים ששודרו בתכנית **זו דעתי** נקנו בחוץ-לארץ; וגם הסרטים הישראליים שהוקרנו מפעם לפעם היו סרטים קיימים שיצרו גורמים חיצוניים, ולא סרטים מקוריים בהפקת הטלוויזיה הלימודית.¹⁵ שנית, הדיון בזו **דעתי** התנהל כשיחה לא פורמלית, ולא כמו משפט. 'הנערים והנערות הנבחרים לצוות, הם כולם תלמידים בני 16-18 מתל-אביב וסביבתה', הסבירה עיתונאית **על המשמר**: "'מבחן המסך הקטן" שלהם כולל השתתפות בדיון על סרטון; אלה העומדים במבחן, הם אינטיליגנטיים, חדי-לשון, וניחנים בחדוות השיחה והוויכוח. התפאורה, שבתוכה מושבים אותם – ריהוט קצת בוהמי וספורטיבי למדי של כריות ודרגשים – מחזקת את הרושם הספונטאני שבהופעתם. שיחם נעדר סממנים פורמאליים, אך הוא "קומפקטי" ומכיל מרובה".¹⁶

נקודות ההשקה בין שתי התכניות מסייעות לנו לחדד את השאלה הניצבת בלב מאמרנו. אין ספק שמניע מרכזי בבסיס **גם אנו שופטים** היה הרצון להפיק דרמות מקוריות שיתמקדו בדילמות המעסיקות צעירים בישראל – ויעצימו את המוניטין של הטלוויזיה הלימודית כגוף יוצר. עם זאת, ברור שהיה אפשר להקרין את הסרטים המקוריים הללו גם בפורמט משוחרר, עתיר 'כריות ודרגשים', בסגנון **זו דעתי**. מדוע אפוא הוחלט לכונן בית משפט ולהכפיף את הדיון להליך כאילו משפטי? ומה ההחלטה הזאת מלמדת על תפיסות של משפט, תרבות וחברה בישראל של שנות השבעים? בהמשך המאמר נעסוק בשאלות הללו בהרחבה; אך לפני כן נפנה לשחזר את הפקת התכנית ושידורה.

בשלהי 1972, לאחר שאישרו מנכ"ל הטלוויזיה הלימודית יעקב לורברבוים ומנהלת התכניות יוהנה פרנר את המתווה הראשוני, החלה טירמן לגבש את הפורמט. כדי לחדד את הפן המשפטי היא התייעצה עם אהרן מלמד, שופט נוער מחיפה; עם פרופ' ליאון שלף מהפקולטה למשפטים באוניברסיטת תל אביב; ועם ד"ר נחום רקובר, אז יועץ למשפט עברי במשרד המשפטים (וлиמים המשנה ליועץ המשפטי לממשלה). רקובר מונה יועץ לענייני משפט של התכנית; תפקידו היה להכין את החומר המשפטי וכן להצביע על מקורות בחוק העברי שיוכלו לשמש את התביעה ואת ההגנה. טירמן התייעצה גם עם אריה סימון, מנהל

13 שלומית טויב, 'צופים אקטיביים בטלוויזיה הלימודית', **על המשמר**, 25.1.1972, עמ' 4.

14 בן-שלמה עזב לאחר כמה תכניות, כשנסע לשבתון בחוץ-לארץ; יואב אריאל, תלמיד תואר שני לפילוסופיה באוניברסיטת תל אביב (ולימים פרופסור), נבחר למחליפו.

15 בין הסרטים שהוקרנו: הפרחחים (1957) של פרנסואה טריפו; בלוז העיר הגדולה (1962) של צ'רלס ון-דר לינדן; אתה לא שווה כלום (1965) ופיבי (1964) של ג'ורג' קצ'נדר; השמלה (1969) של ג'אד נאמן; הרוצחים (1969) של יקי יושע.

16 טויב, 'צופים אקטיביים'.

כפר הנוער בן שמן, ועם אבנר ברקאי, פסיכולוג בבית החולים הדסה.¹⁷ בעקבות השיחות גובשה רשימת נושאים אפשריים לסרטים: 'הכרת [...] האלמנטים המרכיבים את החברה הישראלית על כל גווניהם'; 'יחסים בין הפרט לחברה (אלימות, בריונות, וכו)'; 'בעיות גיל ההתבגרות' ועוד.¹⁸ טירמן וצוותה התלבטו אילו נושאים לקדם בשלב הראשון, ובו בזמן פנו למנהלי בתי ספר למשחק כדי לאתר שחקנים צעירים שיוכלו לגלם תלמידי תיכון.¹⁹ את שלושת הסרטים הראשונים ביים עליק ותיקאי במחצית הראשונה של 1973; התסריטאי היה יגאל לב, שנודע כאמור כמתעד פורה של ענייני פשע ומשפט. הסרט הראשון – **חברות** – צולם בתיכון עירוני א בתל אביב ותיאר את הידרדרות מערכת היחסים בין שני חברים טובים, שאחד מהם – חיימקה (שוקי וגנר) – התמכר לעישון חשיש. כשסוחר הסמים נעצר על ידי המשטרה בפתח בית הספר והנהגלה לוחצת על התלמידים לסייע בהפללתו, אורי (יצחק אבל) מתלבט אם להלשין על חברו חיימקה.²⁰ הסרט השני – **העיתון** – צולם בבית הספר החקלאי מקווה ישראל, והתמקד בהחלטתו של עורך עיתון בית הספר מיקי (דליק ווליניץ) לפרסם ריאיון עם ראש מועצת התלמידים המטיח ביקורת נוקבת בהנהלה. כשהמנהל הזועם (יעקב אלפרין) אוסר את הדפסת העיתון, מיקי וחברי המערכת (רבקה נוימן ויוסי בוקובזה) מדפיסים אותו בהיחבא, באישון ליל; המנהל תופס אותם בשעת מעשה.²¹ הסרט השלישי – **הקופאי** – עוסק בעוזי (קובי אסף), חניך בתנועת נוער שמושעה לכמה חודשים מהפעילות לאחר שהתברר כי גנב את הכסף שגייס באירוע התרמה של התנועה ומימן באמצעותו את תיקון האופנוע שלו. כעבור שנתיים נערך דיון בשאלה אם לאפשר לו, למרות עברו, לשמש מדריך בתנועת הנוער.²² בו בזמן נשלחו מכתבים למנהלי תיכונים בתל אביב כדי שימליצו על 'תלמידי שביעיות-שמיניות להשתתפות בצוות השופטים באולפן, וכן לתפקידי קטגורים וסניגורים. על הנערים והנערות להיות בעלי כושר ביטוי עצמי, עצמאים במחשבה, רגישים לבעיות חברתיות, בעלי יכולת לנקוט עמדה – מחד, ולהעלות ספקות – מאידך'.²³ רבים מבני הנוער שהשתתפו בתכנית נהיו לימים עורכי דין או דמויות ציבוריות מוכרות. כך, בתכנית הפיילוט שצולמה באפריל 1973 (והתמקדה בסרט **חברות**) השתתף בין היתר אמיר אביאל (לימים המשורר והעורך אמיר אור) בתפקיד הסנגור; אחד השופטים היה מירון איזקסון (לימים משורר). העדים בתכנית הפיילוט היו יגאל גרייבסקי, מדריך חברות נוער, וד"ר מיכאל

17 טירמן ללורברבוים, 9.10.1972, א"מ, גל-9188/14; מלמד לטירמן, 12.10.1972, שם.

18 טירמן ללורברבוים, 12.11.1972, שם.

19 ראו למשל: ותיקאי לניסן נתיב, 4.1.1973, שם.

20 <https://www.youtube.com/watch?v=dt0zTTEYsTM>

21 <https://www.youtube.com/watch?v=fWcMznYlc3E>

22 <https://www.youtube.com/watch?v=-wEvAkIHKIk>

23 הפניות נשלחו לתיכונים העירוניים, לתיכון חדש, לגימנסיה הרצליה, ולבית הספר להנדסאים – וכן לבית הספר התיכון המקיף יהוד. ראו: א"מ, גל-9188/14.

רייטר, פסיכולוג ראשי במרכז הקהילתי לבריאות הנפש ביפו.²⁴ את העדים בחרה כנראה ויקי בן-נתן שירן, מדריכת נוער ביפו שהצטרפה לצוות התכנית כיועצת חינוך ועבדה לצד רקובר, היועץ לענייני משפט.

פריצתה של מלחמת יום הכיפורים באוקטובר 1973 לא רק קטעה את ההכנות אלא גם השפיעה על עיצוב התכנית. 'לפני המלחמה שידרנו תוכניות לשיעורי-חברה שהיו בעלות אופי כללי מאוד ומנותקות לחלוטין ממציאות חיינו', אמרה מנהלת התכניות בתחנה יוהנה פרנר בריאיון באוקטובר 1974, 'אך מאז המלחמה הרחבנו את היקף התכניות הערכיות שחלקן נועד לשיעורי החברה ולשעת המחנך. במסגרת זו יינתן כיסוי נרחב יותר של מאורעות בעולם הנוער ודיון בבעיות המציאות לו'. פרנר הציגה את גם **אנו שופטים** כתכנית הדגל בהקשר זה (אף שכאמור, העבודה עליה החלה כשנה וחצי לפני המלחמה). 'בשעות הבוקר תשודר הסיטואציה בלבד, כשהמגמה היא לעורר פולמוס בכיתה', הסבירה פרנר: 'כמובן שהמורה יקבל חומר-מדריך מוקדם. המשפט עצמו יוצג רק בשעות אחה"צ כשצופה יש כבר עמדה משלו'.²⁵

בשנים 1974-1975, עם עלייתה של התכנית לאוויר, הופקו עוד ארבעה סרטים: **הקש האחרון** (תסריט: יגאל לב, בימוי: יצחק שאולי) מתאר את הדילמה של מורה לקולנוע בתיכון (אלון פרת) שמתמודד עם מערכת בירוקרטית מסואבת בניסיון עקר לקבל שכר על עבודתו; בייאשו הוא מחליט למשכן את המסרטים השייכות לבית הספר ולקחת את הכסף לעצמו (אבל רק בגובה השכר שהולך).²⁶ **מים לשניים** (תסריט ובימוי: ישראל חברוני) עוקב אחרי שני חברים (רמי קול ויוסי ספירר) שאיבדו את דרכם במדבר ונאלצים להתמודד עם המחסור הגדול והולך במים, עד שמתברר כי רק אחד מהם יוכל לשרוד.²⁷ **טרנזיסטור** (תסריט: יגאל לב, בימוי: יצחק שאולי) עוסק בצעיר שמנסה להתרחק מחבריו העבריינים ולפתוח בחיים חדשים. הם עושים הכול כדי להכשילו – ולבסוף מצליחים.²⁸ עליית הסרט **יונים** (תסריט: יצחק חלוצי, בימוי: יוסי רונן) מתרחשת במועדון שיט ביפו ועוסקת בשאלה מי אחראי לתאונה ימית שכמעט מקפדת את חיי אחד החניכים.²⁹

בנובמבר 1974 עלתה הסדרה לאוויר.³⁰ הסרטים הקצרים, שבעה במספר, שודרו בשידורים חוזרים בשעות הבוקר, כדי לאפשר לתלמידי בית הספר לצפות ולדון בהם בשעת המחנך; ואילו המשפטים בהנחייתו של בן-שלמה שודרו אחר הצהריים (משפט חדש בכל חודש, ששודר בכמה שידורים חוזרים). כמקובל בתחנה, עם השלמת העבודה

24 תסריט, שם, גל-7/9188. לא ברור אם אכן שודר הפיילוט.

25 יהודית ליבנה, 'הטלוויזיה הלימודית מושפעת מהמלחמה', **דבר**, 9.10.1974, עמ' 9.

26 <https://www.youtube.com/watch?v=gqbCC-u61HM>

27 <https://www.youtube.com/watch?v=V-aCpdzZPo0>

28 <https://www.youtube.com/watch?v=EBycC7onln4>

29 <https://www.youtube.com/watch?v=qYCFUNKSQvI>

30 שידור הבכורה התקיים כנראה בנובמבר 1974 (**מעריב**, מוסף ימים ולילות, 15.11.1974, עמ' 30);

שידור רציף החל בינואר 1975 (**על המשמר**, מוסף חותם, 17.1.1975, עמ' 22).

על התכנית נכתבה ונערכה גם חוברת הדרכה שנועדה לסייע למורי בית הספר לתווך את הסרטים לתלמידים. באפריל 1975 קיימה מחלקת המחקר של הטלוויזיה הלימודית סקר צפייה בקרב מורים ותלמידים בשני בתי ספר (כפר סילבר ליד אשקלון ותיכון מקיף על שם צ'רסקי בעכו). ההתרשמות הכללית הייתה חיובית מאוד ('90% מהנבדקים והמורים שנבדקו היו רוצים לצפות בתוכניות נוספות מסדרה זו גם בשנה הבאה').³¹ המשוב מהמורים סייע לשירן להשלים את התדריך למורה, וזה ראה אור לקראת סוף השנה. אמנם היו בתדריך חומרים מפרי עטו של רקובר, אולם הוא עצמו פרש מהתכנית לפני עלייתה לאוויר, ושירן נותרה היועצת היחידה.

בין 1976 ל-1978 הופקו עוד שבעה סרטים. שלושה מהם תיארו מערכות יחסים בין בני זוג, חברים או בני משפחה. הסרט **ענת ואריק** (תסריט: נתן בירק, בימוי: דניה אביאל) הציג מערכת יחסים רומנטית בין סטודנטית (גליה גופר) לטכנאי טלפונים (שמעון קריסטל) שמנסים לבנות חיים משותפים;³² **מלכת יופי** (תסריט: מיכאל טונצקי, בימוי: נסים דייך) עוסק ביחסי משפחה על רקע ניסיונה של תלמידת תיכון לפתח קריירה של דוגמנית;³³ ו**קמיקזה** (תסריט: מיכאל טונצקי, בימוי: נסים דייך) תיאר את הקשר בין רמי (יורם גל), שנוטה להסתכן עבור אחרים, ובין ידידו הזהיר וההולך בתלם.³⁴ אמנם שלושת הסרטים הללו מוקמו בביורר במציאות הלשונית, האנושית והגאוגרפית של החברה היהודית בישראל, אולם נקודת המבט הייתה אוניברסלית בעליל. לעומת זאת, ארבעה סרטים אחרים – שיידונו בחלקו האחרון של המאמר – עסקו ישירות במתחים אתניים ותרבותיים בחברה הישראלית.

ארבעה משבעת הסרטים החדשים הללו (לצד שישה מהסרטים הישנים יותר) נדונו בתדריך מעודכן למורים שראה אור ב-1978.³⁵ עם זאת, הסרטים שנוצרו לאחר 1975 לא עמדו ככל הנראה במוקד משפט מבויס אלא שודרו כיצירות העומדות בזכות עצמן בשעות הבוקר או אחר הצהריים. במאי 1978 פנתה טירמן לפילוסוף יהודה מלצר בהצעה כי ינחה את התכנית; נראה שהכוונה הייתה לצלם מחדש את כל המשפטים. אלא שעל אף החשיבות שייחסו בתחנה לתכנית, לא הבשילה היוזמה.³⁶ טירמן החלה בינתיים בעבודה על מגזין הנוער זהו זה, שסימן שלב חדש, קליל ובידורי יותר בשידורי התחנה. עם זאת, הסרטים הקצרים של גם אנו שופטים, ללא ה'משפט' שנלווה להם באולפן, שודרו בקביעות בשנות השמונים; וגרסה חדשה של המדריך למורה, שלישית במספר, ראתה אור באמצע העשור.³⁷ הסרטים שובצו בלוח השידורים עד ראשית שנות התשעים.

31 א"מ, גל-9205/24.

32 <https://www.youtube.com/watch?v=AWjHUroVYFo>

33 https://www.youtube.com/watch?v=ZSXDw4_4X2g

34 <https://www.youtube.com/watch?v=UU0xWczicL0>

35 דינה עמית, גם אנו שופטים: תדריך למורה לשעת המחנך, המרכז לטלוויזיה לימודית, תל אביב 1978.

36 טירמן למלצר, 8.5.1978, א"מ, גל-9188/14.

37 אפרת סוקולוב ודינה עמית, גם אנו שופטים: מדריך למורה, המרכז לטלוויזיה לימודית, תל אביב 1984.

'גם' אנו שופטים': הפורמט המשפטי ומגבלותיו

כאמור, המעבר מהתכנית זו דעת אל גם אנו שופטים ממחיש את העניין הרעיוני והצורני שגילו מפיקי התכנית בהליך המשפטי ובאסתטיקה המשפטית: הרי התכנית, כך הצהיר התזכיר המקורי, התיימרה לשקף 'הליכים משפטיים אותנטיים'.³⁸ היומרה הזאת באה לידי ביטוי בראש ובראשונה בעיצוב האולפן. היוצרים התלבטו בשאלת 'סגנון תלבושת המשפטנים והשופטים', ובעיקר בעניין התפאורה (שעיצב צבי נדב).³⁹ בית המשפט שהוקם בסופו של דבר באולפן ברמת אביב היה מינימליסטי, מופשט, אפילו קודר – מעין דימוי של בית משפט אידיאלי. אב בית הדין ישב במרכזו של שולחן בצורת חצי סהר; שלושה שופטים ישבו מצדו האחד, ושניים – מצדו האחר. בשולי השולחן ניצבו דוכנים עבור הסנגוריה והקטגוריה; ומאחוריו ניצב מסך גדול ועליו הוקרנו סמליל (לוגו) התכנית וגם הדרמות הקצרות. מול אב בית הדין ניצב דוכן העדים, ומאחוריו ישב הקהל (תמונה 1).



תמונה 1: מראה אולפן גם אנו שופטים בפתח התכנית, באדיבות כאן 11 תאגיד השידור הישראלי

היסוד הסגנוני הבולט ביותר בתפאורה היה הרקע המפוספס שנצבעו בו כל החזיתות; גם המילה 'שופטים', בסמליל התכנית, נכתבה בגופן ארוך וצר. לעיצוב הזה, שהעלה על הדעת (במתכוון או שלא במתכוון) סורגים ובית סוהר, הייתה איכות דרמטית,

38 טירמן, 2.3.1972, א"מ, גל-9188/14.

39 טירמן וותיקאי למנהל מחלקת הפקה, 3.1.1973; טירמן לספריית אוניברסיטת תל אביב, 21.1.1973 - שניהם שם.

מודרנית-מודרניסטית, וזו השתקפה גם בנעימת הפתיחה – הצלילים הראשונים של פרק 4 ('בורלסקה') מתוך היצירה **מוזיקה לתיאטרון** (1925) (*Music for the Theater*) מאת המלחין האמריקני אהרן קופלנד (Copland). כל משדר נפתח בתנועה קבועה של המצלמה: התמקדות בשולי התפאורה, ואז זום-אאוט הדרגתי עד קבלת מבט פנורמי על בית המשפט, מנקודת מבטם של הצופים באולפן. לקראת תום תנועת המצלמה הזאת נכנס בן-שלמה לאולפן בצעד מהיר והתיישב על כס אב בית הדין. כניסתו של בן-שלמה שידרה חשיבות ודחיפות; והופעתו, במשקפי פלסטיק עבים וחולצה עם צווארון גולף, הקנתה לו מראה אינטלקטואלי עכשווי. המאפיינים החזותיים והכוראוגרפיים הללו נועדו לשרת את סדר היום 'המשפטי' של התכנית, על משתתפיו (שופטים, תביעה והגנה, עדים) ונהליו (הצגת המקרה, זימון עדים וחקירתם, סיכומי הצדדים וכן שלב ההכרעה – מתן פסק דין).

הפורמט המשפטי ניכר גם במסגור התכנית ובשיווקה. בשלב ההכנות שמרו היוצרים על זהירות. 'התוכניות בנויות משחזור מוסרט של סיטואציה' שאחריו 'ייערך "משפט" על הבעיות', כתב ותיקאי במכתב למנהל בית ספר למשחק, ואילו טירמן הסבירה במכתב אחר כי זהו 'מעין משפט', כלשונה.⁴⁰ העמימות הזאת נזנחה עם עליית התכנית לאוויר: בתדריך למורה (1975) נכתב כי לאחר הקרנת הסרט ייערך 'משפט נוער באולפן';⁴¹ בקריינות הרצף שקדמה למשדרים נאמר: 'כל תוכנית בסדרה מורכבת משני חלקים, סרט ובו שחזור המקרה, ומשפט אשר בו נוער שופט נוער';⁴² ואילו בן-שלמה עצמו הסביר בפתח המשדרים כי מדובר 'בבית משפט של נוער'.⁴³

מובן שהתכנית לא הייתה בית משפט של ממש. בן-שלמה דייק כשציין במשפט הקופאי: 'כאן לא בית משפט פלילי אלא שופטים עניין מוסרי'. ההתמקדות בסוגיות מוסריות – שהייתה נעוצה הן במטרותיה הדידקטיות של התכנית הן ביומרותיה האמנותיות – לא עלתה בקנה אחד עם משפט ממש.

כך למשל, לא תמיד היה ברור מהו בדיוק מוקד המשפט ומהי האשמה העומדת על הפרק (הנאשמים הופיעו בסרט בלבד, ולא בבית המשפט, מה שהעצים כמובן את העמימות). במקרה של הסרט העיתון למשל אי-הבהירות צפה ועלתה עוד בשלב ההפקה. במאי 1974, לאחר שצפה רקובר בסרט המוגמר, הוא הצביע על שלוש נקודות 'שמן הראוי לטפל בהן': חופש הבעת דעה; ייצוג הנבחרים (כלומר באיזו מידה מערכת העיתון נדרשת לייצג את התלמידים); ו'המטרה מקדשת את האמצעים' (כלומר הרעיון שקידוש חופש הביטוי מצדיק את החלטת המערכת להפר את הוראת המנהל וכן לפרוץ לחדר הצילום). בדיון בהשתתפות טירמן, בן-שלמה ושירן הוחלט להתמקד בשאלת הייצוג 'שממנה נגזר

40 ותיקאי לניסן נתיב, 4.1.1973; טירמן לדני יהב, סמינר הקיבוצים, 4.6.1974 – שניהם שם.

41 ויקי בן-נתן שירן, **גם אנו שופטים: תדריך למורה**, המרכז לטלוויזיה לימודית, תל אביב 1975, עמ' 3.

42 כך קריינית הרצף תקוה מור לפני הסרט **הקש האחרון**, <https://www.youtube.com/watch?v=gqbCC-u61HM>.

43 למשל, במשדרים שעסקו בסרטים **חברות והקופאי**. כל הציטוטים מהמשדרים לקוחים מהגרסאות הזמינות ביוטיוב (ראו הערה 10 לעיל).

לכאורה גם עניין המטרה והאמצעים'. הוסכם שמוטב להימנע משאלת חופש הביטוי.⁴⁴ אלא שגם שאלת הייצוג איננה מוצגת בסרט בבהירות: מערכת העיתון איננה מתוארת כגוף נבחר, ואילו שיחת התלמידים בשאלה אם יש לפרסם את הריאיון היא שיחה לא פורמלית בין חברים, שמסתיימת ללא הכרעה ברורה. ואכן, נראה שהתלמידים בבתי הספר התקשו להבין מי הנאשם; הערה בתדריך למורה מזהירה את המורים: 'בדיון על מקרה זה קיימת נטייה אצל התלמידים להיגרר בוויכוח ולהעמיד את המנהל למשפט. יש להבהיר, כי הדיון הוא על אשמת התלמידים, – מערכת העיתון'.⁴⁵

בעיית מיקוד אפינה גם את הסרט **חברות**, שעסק כביכול בסוגיה משפטית (פלילית; שימוש בסמים), אבל קשר אותה לסוגיה מוסרית (להלשין או להפגין נאמנות לחבר). תכנית הפיילוט שהוקלטה באפריל 1973 העמידה בלב המשפט את השאלה המוסרית: 'הנאשם הוא אורי לביא הנאשם במסירת חבר ובמעילה באמונו'.⁴⁶ כך היה גם במשדר שהוקלט בנובמבר 1974 וגם במשדר נוסף שהוקלט בפברואר 1976. ההחלטה החריגה להפיק 'משפט חוזר' על אותו הסרט התקבלה בעקבות הגילויים על עישון חשיש בגימנסיה רחביה היוקרתית; פרשה זו הסעירה את דעת הקהל בארץ, כך הסביר בן-שלמה בפתח המשדר.⁴⁷ בשל האירועים האקטואליים, אין פלא כי משתתפי הדיון זנחו במהרה את אשמתו של אורי ועברו לעסוק בשאלה המוסרית-סוציולוגית של עישון חשיש. הסטת הדיון נבעה לא מתגובות ספונטניות של השופטים אלא ממהלך מתוכנן של ההפקה: תחילה בזימונו של עד מטעם בית המשפט, פסיכולוג קליני שדיבר על סכנת הסמים; ואחרי כן בהשתתפות הפעילה של אנשי אגודת אל סם שישבו בקהל וכן של מדריכת נוער בשכונות מצוקה שהציגה את עצמה בשם ויקי (כלומר ויקי שירן עצמה).

הסרט **חברות** כרך שלא לצורך את שאלת הבגידה בחבר בשאלה הפלילית ובפאניקה המוסרית הקשורות לעישון סמים, אבל לפחות הציג נאשם מובהק ודילמה ברורה. כך גם בסרטים כמו **הקש האחרון** (האם צדק אהוד כשלקח את החוק לידיו ומשכן את מצלמות בית הספר?) או **טרנזיסטור** (האם צדק שאול כשהגיב באלימות קשה להתעללות חבריו?). לעומת זאת, הסרטים שהופקו בגלל ההפקה השני כבר הציגו מצבים כה מורכבים מבחינה עלילתית ופסיכולוגית עד שהיה קשה לקבוע מי ה'נאשם' או אפילו לבודד סוגיה ספציפית לדיון.

האמביוולנטיות הייתה מכוונת. במכתב ששלחה טירמן לתסריטאי פוטנציאלי במארס 1976 היא הסבירה כי היא דוחה את התסריט ששלח לה, שכן 'משפט בסוגיות אלה לא יוביל להתלבטות בדילמה ערכית ומוסרית, אלא להחלטה חד משמעית שאסור לנהוג כך. שופט צעיר לא יוכל לתת הנחייה שיש בה פסק דין של בית משפט לנוער שלנו, שצריך

44 סיכום דיון, 6.5.1974, א"מ, גל-9188/14.

45 בן-נתן שירן, **תדריך למורה**, עמ' 18, 22.

46 תסריט, א"מ, גל-9188/7.

47 'תלמידים רבים בגימנסיה העברית בירושלים נחקרים על עישון חשיש', **על המשמר**, 15.1.1976.

עמ' 6. התכנית **ניקוי ראש** בטלוויזיה הכללית ייחדה לפרשה שיר סאטירי, ראו: <https://www.facebook.com/watch/?v=2919604721426102>.

לנהוג כך. [...] עליך לבנות את התסריט באופן שבסופו לא יהיה לך ברור איזה פסק דין היית נותן – כלומר, שיהיו נימוקים חזקים מאוד לך, נגדו ובעדו'.⁴⁸

היה אפוא מתח מובנה בין הפורמט המשפטי ובין הסרטים הקצרים שניצבו במוקד הדיון. כאמור, המתח היה נעוץ בייעודה הדידקטי של התכנית, לעסוק בשאלות מוסריות וחברתיות, אבל גם בשאיפות האמנותיות של התחנה בשנות השבעים, שזנחה בהדרגה את המנדט המקורי שלה (להפקת תכניות לימודיות) לטובת טיפוח סוגות אחרות. ואכן, 14 הדרמות הקומפקטיות שהופקו כחלק מהתכנית גם אנו שופטים שיקפו רצון ברור להתמחות בסוגת הסרט הקצר תוך כדי דבקות בערכי הפקה גבוהים ובאיכות אמנותית: אלה באו לידי ביטוי במאמץ לאתר שחקנים מקצועיים שיוכלו לגלם דמויות של בני נוער; בשימוש דינמי ומשוכלל בטכניקות מבע קולנועיות, תוך כדי צילום באתרי התרחשות אותנטיים; ובשימוש מיומן בפסקול. אבל היומרה לאמנות התבטאה בראש ובראשונה במורכבותן של העלילות ושל המצבים הדרמטיים, שלא נענו בנקל לצורך להגדיר את נושא – או נושא – הדיון המשפטי.

מדוע אנו 'שופטים'? פורמט התכנית בראי תהליכים תרבותיים בשנות השבעים

מדוע אפוא התעקשו יוצרי גם אנו שופטים על סימולציית בית המשפט ולא הסתפקו בסגנון המשוחרר של התכנית זו דעתי? גם אם קשה לספק לשאלה הזאת מענה חד־משמעי, התשובה טמונה לדעתנו בשלושה תהליכים תרבותיים שהתעצמו בישראל בשנות השבעים. כל אחד מהם מספק הקשר רחב יותר להחלטה להתמקם בבית המשפט.

האמריקניזציה של התרבות הישראלית

גם אנו שופטים הייתה כמובן תכנית טלוויזיה, אבל שורשיה היו נעוצים בפרקטיקת המשפט המבוים (Mock trial), המדמה את פעולת בית המשפט כדי לדון בפומבי בדילמה, באירוע היסטורי או בבעיה חברתית. זוהי פרקטיקה בעלת היסטוריה ארוכה: יש הסבורים כי ראשיתה בלימודי הרטוריקה בעת העתיקה, ביוון וברומא; אחרים טוענים שהיא נולדה באכסניות המשפט (Inns of Court) באנגליה של ימי הביניים כדי ללמד ליטיגטורים צעירים את מקצוע הייצוג בבית המשפט.⁴⁹ המסורת הזאת, המוכרת גם בכינוי Moot Court, מתקיימת עד היום בבתי ספר למשפט ברחבי העולם, גם בישראל. למעשה, השימוש במשפטים ציבוריים או מבוימים ככלי לליבון סוגיות פוליטיות וחברתיות היה חלק בלתי נפרד מהתרבות העברית בארץ ישראל בתקופת המנדט וגם

48 טירמן לאנונימוס (השם נמחק מטעמי צנעת הפרט), 29.3.1976, א"מ, גל-9188/14. ההדגשות במקור

49 John T. Gaubatz, 'Of Moots, Legal Process, and Learning to Learn the Law', *University of Miami Law Review*, 37, 3 (1983), pp. 473-491

לאחר הקמת המדינה. שחקנים, אישי ציבור, ולעתים קרובות גם משפטים ממערכת המשפט או מהשוק הפרטי השתתפו במשפטים הללו, שעוצבו כאירועים טקסיים שצביונם חינוכי ובידורי כאחד; סגנונם, המבויים או המבויים למחצה, נסמך על היסוד התיאטרוני-פרפורמטיבי של המשפט.⁵⁰ עשרות (או אולי אפילו מאות) המשפטים המבויים שנערכו בארץ במשך השנים עסקו לרוב בשאלות מוסריות וערכיות שקשורות לבניין האומה – מפועלם של יוסף בן-מתתיהו או שבתי צבי עד היחס להגיגה או ל'בעיית הילודה'.⁵¹ הם המשיכו להתקיים גם בשנות השבעים, בד בבד עם הפקת התכנית גם **אנו שופטים** ועם שידורה.

על רקע הפוטנציאל החינוכי של המשפטים הציבוריים, אין פלא שהם היו חלק בלתי נפרד גם מתרבות הילד. עיתונות הילדים בעשור הראשון למדינה דיווחה בקביעות על משפטי ילדים שעסקו בדילמות היום-יום מחיי חברת הילדים או בשאלות שצביון ציבורי-לאומי.⁵² האירועים הללו שיקפו אמונה ביתרונותיו הדידקטיים של המשפט הפומבי: משחק התפקידים מאפשר למידה פעילה, הפנמה ויישום של ידע; הוא דורש מהמשתתפים לשקול עמדות ולטעון טענות קוהרנטיות; ומסייע לבניית כושר מנהיגות ולפתוח מעורבות ציבורית ופוליטית.⁵³ מובן שלא תמיד כל העניינים הללו קשורים ישירות לחוק או למשפט בעולם האמיתי, אלא משתמשים בפרוצדורה ובפרפורמנס המשפטיים כדי לממש מטרות אחרות, פדגוגיות ודידקטיות.

התכנית **גם אנו שופטים** נסמכה על המסורות הללו, אבל נוסף על כך היא שיקפה את העניין הגובר והולך בייצוגים של בתי משפט במסך הטלוויזיה.⁵⁴ סוגה אחת של משפטים כאלה, המוכרת בשם Court shows, היא מעין גרסה טלוויזיונית של המשפט הציבורי שתיארנו למעלה, כלומר משפט מבויים, מתוסרט לגמרי או מאולתר בחלקו, שמבוצע בידי שחקנים או משפטים ואנשי ציבור. הסוגה הזאת החלה את דרכה ברדיו ונעשתה

50 צבי טריגר, 'המשפט והתיאטרון בגשרים בין מדעי הרוח למדעי החברה – מאמר בארבע מערכות', **דין ודברים**, ג, 1 (2007), עמ' 63-105.

51 'חוג צעירי הפועהמ"ד' (משפט ליוסף בן-מתתיהו), **הצפה**, 24.11.1944, עמ' 3; 'משפט על שבתאי צבי בבית-ספר באשקלון', **הארץ**, 20.6.1961, עמ' 2; 'חטאינו כלפי בריאותנו וכלכלתנו' (משפט ציבורי בפתח תקווה), **הבקר**, 7.6.1938, עמ' 6; 'משפט ציבורי על בעיות הילודה', **הצפה**, 26.12.1943, עמ' 3. ראו גם: לי מיכאל-ברגר, 'משפטו של שילוק בפלשתינה (1936): "את הנבלה אשר תלמדוני – אותה אעשה"', **זמנים**, 113 (2011), עמ' 46-57.

52 טליה דיסקין, **לשון החוק ושפת הילדים: משפט וחברה בעיתונות הילדים בעשור הראשון למדינת ישראל**, המכון למשפט והיסטוריה ע"ש קרן דיוויד ברג, אוניברסיטת תל אביב, ומכון בן-גוריון לחקר ישראל והציונות, קריית שדה בוקר 2022, עמ' 40, 41, 139.

53 אפרת רחף, 'המשפט המבויים: פוטנציאל לא-ממומש במערכת החינוך הישראלית?', **פרלמנט**, 44 (13.4.2004), <https://www.idi.org.il/parliaments/11240/11246>.

54 Hal Erickson, *Encyclopedia of Television Law Shows: Factual and Fictional Series About Judges, Lawyers and the Courtroom, 1948-2008*, McFarland, Jefferson, NC 2009.

פופולרית מאוד בתרבות האמריקנית משנות החמישים עד שנות השמונים (שאז דחקה אותה לשוליים סוגה אחרת, סנסציונית יותר, שמבוססת על פורמט של תכנית ריאליטי, למשל *Judge Judy*).⁵⁵ אמנם רוב הקהל הישראלי לא נחשף לסדרות הללו, אבל אפשר להניח שאנשי הטלוויזיה הלימודית, ובהם המנכ"ל יעקב לורברבוים והבמאי עליק ותיקאי, התוודעו אליהן כשלמדו בארצות הברית בשנות השישים (ממש כשם שהיכרותו של יעקב בן-הרצל עם הפורמט הרדיופוני בעת לימודיו בארצות הברית, עשור לפנייהם, תרם ודאי לעיצוב תכנית הרדיו בית המשפט).⁵⁶

לצד הסוגה הזאת, שהיו בה יסודות תיעודיים, התפתחה בארצות הברית סוגה בדיונית דומה – דרמות משפטיות (Legal dramas) שנסמכו על תסריטים ועל שחקנים מקצועיים כדי להציג הליכים משפטיים (מהסוג שתיאר יורם שחר). הדרמות המובהקות בסוגה הזאת לא בהכרח הוקרנו בטלוויזיה הכללית בישראל (אם כי פרי מייסון [Perry Mason] למשל, ששודרה ברשת CBS בשנים 1966-1967 בכיכובו של השחקן ריימונד בר [Burr], הייתה זמינה לישראלים שצפו בטלוויזיה הירדנית). עם זאת, היו די סדרות פשע ומשטרה (למשל *Airside*), גם היא בכיכובו של בר) ששודרו בישראל בראשית שנות השבעים והציגו לפני קהל הצופים פרטואר ויזואלי של התנהלות בבתי משפט.⁵⁷

זמינותם של הייצוגים המשפטיים הללו במסכי הטלוויזיה בישראל היא חלק מתהליך האמריקניזציה של התרבות הישראלית, שבלט עוד בשנותיה הראשונות של המדינה, הלך והתעצם בשנות השישים והגיע לשיא לאחר 1967.⁵⁸ חוקרים חלוקים בדעתם בנוגע למידת עומקם של התהליכים הללו; אבל אין ספק שבשנות השבעים נרשמה בישראל נוכחות גוברת והולכת של מוצרי תרבות ושל פרקטיקות תרבותיות – במוזיקה ובקולנוע, בסגנון חיים ובצרכנות – שיובאו מארצות הברית והשפיעו על תעשיית התרבות הישראלית.

התרבות האמריקנית הפופולרית השפיעה מאוד גם על שידורי הטלוויזיה הלימודית. הפורמט השמרני של המשדרים המוקדמים (מורה ניצבת לצד לוח) נזנח בתחילת שנות השבעים: אנשי התחנה הבינו שכדי לגרות את הצופים הצעירים יש להטמיע את חומרי הלימוד בעלילות מושכות ככל האפשר, בעיקר כאלה ששאובות מתחומי המדע הבדיוני והפנטזיה, המערבונים והמותחנים, כלומר סוגות קולנועיות וטלוויזיוניות ששוכללו בעיקר בתרבות הפופולרית האמריקנית. כך עוצבו מחדש תכניות הלימוד במתמטיקה, בלשון,

55 Sarah Kozinn, *Justice Performed: Courtroom TV Shows and the Theaters of Popular Law*, Bloomsbury, London 2015

56 ריאיון עם יעקב לורברבוים, 6.11.2022; ריאיון עם עליק ותיקאי, 28.8.2023.

57 גם הטלוויזיה הישראלית הפיקה בסופו של דבר דרמות משפטיות, ובהן *משפט קסטנר* (1994) ו*סיטון* (1995).

58 ענת הלמן, דגניה פינת הוליווד: תרבות צריכה ופנאי בראשית המדינה, מרכז זלמן שזר, ירושלים 2020; חמי שיינבלט, 'ייבוא דגם הסופרמרקט האמריקני לישראל, 1957-1967', *עיונים*, 38 (2022), עמ' 87-114; Uzi Rebhun and Chaim Isaac Waxman, 'The "Americanization" of Israel: A Demographic, Cultural and Political Evaluation', *Israel Studies*, 5, 1 (2000), pp. 61-80.

באמנויות, ובעיקר באנגלית (תחום זה זכה לריענון ניכר בזכות מעורבותם של עולים חדשים, בעיקר מצפון אמריקה, בתהליך ההפקה).⁵⁹ ייצוגים של שוטרים ושל בלשים נפוצו במיוחד; תיאור החקירה לא רק הוסיף לעלילות מתח ועניין אלא גם סייע לחדד את תהליכי הלימוד וההבנה שניצבו במוקד המשדרים.

גם אנו שופטים סיפקה לאנשי התחנה הזדמנות להרחיב את ייצוגי החוק והסדר גם לעולם בית המשפט ולהשתמש בדימויים טלוויזיוניים שיקרצו לצופים הצעירים. הרכב הטריבוניל בתכנית **גם אנו שופטים** – אב בית דין ולצדו שופטים המשמשים בפועל מעין חבר מושבעים – הדגיש את היסוד האמריקני המובהק של הפורמט. כאמור, היוצרים היו מודעים למתח שתיארנו לעיל בין הפורמט המשפטי הזה ובין יעדיה המוצהרים של התכנית; אלא שנראה כי הפיתוי להציג מעין שילוב בין Court show לדרמת בית משפט היה חזק מכל שיקול פדגוגי.

הניסיון להעצים את הדרמה הטלוויזיונית ניכר בהחלטת היוצרים לסטות שוב ושוב מעקרונות המשפט שהתיימרה התכנית עצמה להציב. למשל, לקראת סיום המשפט במשדר **הקופאי**, כשהסנגורית נקראת לסכם את טיעוניה, היא מפתיעה כביכול את הנוכחים בבקשה חריגה: לוותר על הנאום ולהביא במקומו עדות של 'אדם שיספר את סיפור חייו האמיתי, סיפור שימחיש לנו את הנזק שעלול לקרות למדריך שלנו במידה ולא יובע בו אמון מלא'. הקטגור מתפרץ לדבריה ומביע את התנגדותו (לטענתו, החריגה מההליך התקין נעוצה ב'שיקולים סנטימנטליים'). למרות זאת, בן-שלמה מסכים לחרוג מהנוהל פעמיים (פעם אחת בהבאת עדות חדשה בשלב הסיכומים, ופעם אחרת בנכונותו לפצות את הקטגור על החריגה הראשונה בכך שיורשה להגיב 'מחוץ לנוהל הרגיל שלנו'). הנימה המלאכותית של השיח בין השלושה והפנייה המהירה לעד (שצלליתו מוקרנת על המסך הגדול מאחור, כביכול כדי לשמור על אלמוניותו) חושפות את צביונה המתוסרט של החריגה וגם מדגישות את איכותה הטלוויזיונית של הסצנה, המגולמת בדימוי הדרמטי של הצללית ובהתנגדותו הנחרצת של הקטגור, המחקה את קריאת המחאה המוכרת מדרמות בית משפט אמריקניות: 'Objection, your Honor!'.⁶⁰

הדגשת האיכות הטלוויזיונית ניכרת גם במשדר על אודות הסרט **חברות**, כשהתפרצותו של אחד הצעירים בקהל מעוררת סערה זוטא. 'אנחנו לא נותנים רשות לקהל לדבר בדרך כלל וגם לא שומעים אותך', אומר בן-שלמה. הוא מבקש ומקבל את הסכמתם של השופטים לתת רשות דיבור לקהל, אלא שאז מתעוררת כביכול בעיה טכנית (כיצד לספק הגברה), והמשדר עובר לחדר הבקרה של האולפן ומראה את הבמאי (יוסי רונן) מסביר למנהל האולפן כיצד לפעול. נוכחותה (החריגה ביותר) של המצלמה בתוך חדר הבקרה מסגירה בבידור את התחבולה המתוסרטת וחושפת את עצם קיומו של המנגנון הטלוויזיוני-דרמטורגי, שלא רק מתעד את המשפט אלא גם מאפשר אותו ובמידה מסוימת

59 אבי פיטשון, 'השריף, הדוקטור והפאנקיסט', **ערב רב**, 7.9.2014, <http://www.erev-rav.com/archives/32022>.

גם מעצב אותו. שני המהלכים העלילתיים הללו – 'התנגדותו' של הקטגור והמעבר החרגי לחדר בקרת השידור – נועדו להעצים את הדרמה המשפטית; הדבר נעשה באמצעות הדגשת צביונה הטלוויזיוני של הסוגה, ששוכללה במשך השנים בתרבות האמריקנית.

תהליכי משפט בישראל

'אחד התהליכים המשפטיים המעניינים ביותר שהתרחשו בעשור השלישי לקיומה של המדינה היה משפט הספרה הציבורית', כתב רון חריס בספרו על התפתחות המשפט הישראלי: 'במונח "משפט" כוונתי להעתקה של הסדרות התנהגות, מערכות יחסים, פתרון סכסוכים וקבלת החלטות ממסגרות לא משפטיות למסגרות משפטיות. בהקשר של הספרה הציבורית, מדובר בעיקר בהעתקה ממסגרות פוליטיות למסגרות משפטיות. בהקשר של הספרה הפרטית [...] מדובר בעיקר בהחלפת מסגרות חברתיות, תרבותיות ודתיות במסגרות משפטיות'.⁶⁰ עדות כמותית מובהקת לתהליך הזה – שהחל לפני תחילת העשור ונמשך גם אחריו, אבל הוא מאד בשנים שבין מלחמת ששת הימים ובין המהפך הפוליטי של 1977 – אפשר למצוא למשל בעלייה התלולה במספר העתירות שהוגשו לבג"ץ ובמספר עורכי הדין.⁶¹ לתהליך הזה היה גם ביטוי דוקטרינרי, כלומר גיבושן של הלכות שקובעות כי פעולות והחלטות של רשויות שלטון, שקודם לכן לא נחשבו נתונות לפיקוח של בית המשפט, תהיינה נתונות מעתה לפיקוח כזה; ביטוי טריטוריאלי – כניסתו של המשפט הישראלי לשטחים בשנים שלאחר הכיבוש ב-1967; וביטוי מוסדי – התחזקות מעמד היועץ המשפטי לממשלה.⁶² לכך יש להוסיף את הקמת מוסד ועדת החקירה הממלכתית והשימוש בו לבירור פרשיות בעלות חשיבות ציבורית ולקביעת אחריותם האישית של אישי ציבור: 'החוק העניק לוועדות החקירה מאפיינים מעין שיפוטיים, ולכן בירור והכרעה בשאלות ציבוריות באמצעות ועדות חקירה היו העתקה של ההכרעה בשאלות אלה ממסגרות פוליטיות למסגרות שהן למעשה משפטיות'. המקרה הידוע ביותר בהקשר זה הוא כמובן ועדת אגרנט, שבחנה את מחדלי מלחמת יום הכיפורים.⁶³ הניתוח של חריס מאפשר להבין את המעבר של הטלוויזיה הלימודית במחצית הראשונה של שנות השבעים – מהדיון הפתוח והמשוחרר בסגנון התכנית זו דעתי אל בית המשפט של גם אנו שופטים – כתהליך מובהק של משפט הדיון הטלוויזיוני, כלומר החלפת מסגרת 'חברתית' במסגרת 'משפטית'. מבחינה זו, השם גם אנו שופטים (שיש בו יסוד מתחטא, בבחינת 'הנה אנו עושים את דרכנו אל עולמם הנכסף של המבוגרים') משקף גם את ההתפתחות שחריס מתאר (בבחינת 'דומה שהכל כבר עבר משפט, הבה נצטרף גם אנחנו'). המשפט בא לידי ביטוי קודם כול בניסיון לאכוף מסגרת משפטית או כאילו

60 רון חריס, המשפט הישראלי – השנים המעצבות: 1948-1977, הקיבוץ המאוחד, בני ברק 2014, עמ' 201.

61 שם, עמ' 204.

62 שם, עמ' 209-220.

63 שם, עמ' 203, 222.

משפטית על סוגיות מוסריות ועל מצבים חברתיים שלא בהכרח נענו למסגרת כזאת. הרי התכנית לא התיימרה 'להכריע בסכסוכים על-פי המשפט' (כניסוח השופט אהרן ברק) או 'לתרגם את הלכת המחוקק למעשה צדק' (השופט יואל זוסמן)⁶⁴ – אלא להכריע בסכסוך או להגיע למעשה צדק על בסיס תפיסות אתיות או מוסריות, ללא התייחסות כמובן להלכת המחוקק.⁶⁵ מעניין אפוא לאתר בתכנית מקרים שנעשה בהם ניסיון מודע לקרב את הצופים לחוק הישראלי.

דוגמה מעניינת, מהמשדר הקופאי, היא הבחירה בעד התביעה – עורך הדין עמירם דננברג, סגן בכיר לפרקליט מחוז המרכז (ולימים סגן נשיא בית משפט השלום באשקלון).⁶⁶ דננברג מביא בעדותו שפע מסחרר של הפניות לדין האמתי: כך למשל הוא מציין את סעיף 46 לחוק שירות המדינה (מינויים; התשי"ט-1959), העוסק בקבלת עובדים בעלי עבר פלילי לשירות המדינה; מסביר מה תפקידו של בית הדין למשמעת של נציבות שירות המדינה; מפרט (בלי שנשאל) את העונשים שהמדינה מטילה על עבירות שנושאות עמן קלון; מזדרז להדגים באמצעות 'בג"ץ 184/73, שפורסם בפסקי הדין של בית המשפט העליון בישראל, כך כז, חלק שני'; ועוד ועוד.

דננברג משלים את המידע המדוקדק הזה בהופעה חזותית רבת-רושם (תמונה 2). הוא נושא עמו לדוכן העדים ערמה גדולה של כרכים ותיקיות – כה גדולה עד שעליו לחלק אותה לשתי ערמות נפרדות, ואותן הוא מציב על המעקה לימינו. בתשובה לשאלות דננברג נובר בערמות, שולף את אחד הספרים ומדפדף בו עד שהוא מגיע לסעיף או לפסק הדין המתאים בעיניו, אותו הוא מקריא בסבלנות לבית המשפט, בעודו שעון על המעקה השמאלי. המניירות הללו מקנות לדננברג חזות של אדבוקט נלהב המשחר להישג בתיק (אף שהוא משמש כאן עַד, כמובן). השילוב בין שפת הגוף לפלפול המשפטי יוצר מעין פרפורמנס מוקצן של עורך הדין הנחוש המוכר מדרמות בית המשפט בטלוויזיה.

למעלה ראינו כי הפריצה ה'ספונטנית' לחדר הבקרה במשדר חברות חשפה את קיומו של מנגנון היצירה הטלוויזיונית המעצב את ה'משפט'; כאן לעומת זאת, הופעתו של עורך הדין דננברג במשדר הקופאי חושפת את קיומו של מנגנון משפטי חיצוני – המנגנון שהתכנית גם **אנו שופטים** מתיימרת לחקות או לאמץ אותו כחלק מ'משפוט' של הדיון הטלוויזיוני. הדבר בולט עוד יותר על רקע הופעתו של העד השני מטעם ההגנה – דב זילברברג, מפקח פדגוגי בתחום החינוך המשלים, המתייחס אל המקרה נקודתית על סמך תורתו של הפסיכולוג אריק אריקסון (Erikson) ומתאר את ההיבט השיקומי בהחזרתו של הנער עוזי לחברה. זילברברג, כמצופה מעד, מביא עמו לבית המשפט מומחיות חוץ-משפטית; דננברג לעומת זאת מגלם בדבריו ובהופעתו את המהות הפנים-משפטית עצמה – אף על פי שחינוך משפטי קלאסי לא היה חלק מסדר היום הפדגוגי של התכנית

64 אהרן ברק, 'על משפט, שיפוט וצדק', **משפטים**, כז (תשנ"ו), עמ' 5, 6.

65 במתווה הראשוני שהציגה טירמן (ראו הערה 11) נקבע כי לאחר סיכומי התביעה וההגנה יגיע שלב 'מסירת החוק הקיים על ידי אב בית הדין'. השלב זה לא נכלל במשרדים.

66 עמירם דננברג – קורות חיים, האתר הרשמי של הרשות השופטת (court.gov.il).



תמונה 2: עורך הדין עמירם דנברג על דוכן העדים במשדר הקופאי, באדיבות כאן 11 תאגיד השידור הישראלי

(ואולי דווקא משום כך). השכפול הזה – כלומר העיסוק המדוקדק בהליך משפטי במשדר שמתיימר לכאורה לשחזר את ההליך הזה – יוצר גודש שכאילו נועד לחפות או לפצות על לקונה משפטית בסיסית בתכנית. אפשר לאתר כאן מתח בין שתי מגמות מנוגדות: השפעת האמריקניזציה שתיארנו לעיל באה לידי ביטוי בניסיון לשבש את ההליכים המשפטיים כדי ליצור רגעים דרמטיים של ריגוש ומתח, ואילו תהליכי המשפוט פעלו דווקא להדגיש את הזיקה (הפיקטיבית, כאמור) בין התכנית ובין הלכת המחוקק.

תהליך המשפוט ניכר גם בטיפול ה'משפטי' שניתן בתכנית לאירועים מכוננים שהעסיקו את החברה הישראלית בשנות השבעים. הסרט ונוס, שצולם ביוני 1975, עוסק בתרבות ה'סמוך' הישראלית ובשאלת סמכותם ואחריותם של בעלי תפקידים.⁶⁷ העלילה מתרחשת במועדון שיט ביפו ונפתחת בשתי אפיזודות קצרות שמציגות את יחסי העבודה העכורים בין מנהל המועדון (ספי ריבלין) למדריך הבכיר נפתלי (שלום קין). כשאחת הסירות חוזרת מההפלגה באיחור ומפרשה קרוע, נפתלי משעה את מפקד הסירה (מתי סרי) לשבועיים, אך המנהל הזועם סבור שהעונש קל מדי. 'אתה תמיד מגן עליהם', הוא משתלח בנפתלי: 'בסוף אני אחראי על הכל. שמע, הבחור הזה לא עולה על סירה עד שלא מתקבלת הוראה ממני'. באפיזודה אחרת, כשהחניכים מראים לנפתלי שהמשוטים שחוקים מרוב שימוש, הוא משיב: 'בחופש הגדול נחליף את כל הציוד, יהיה בסדר'. למחרת בבוקר מתברר שהים צפוי להיות

67 אורית קמיר, 'ארץ מאלתרת אסונותיה: על סיפור ה"סמוך" בתרבות ובמשפט הישראליים', תרבות דמוקרטית, 1 (1999), עמ' 137-179.

סוער. נפתלי מטלפן למנהל ומודיע לו כי בשל מחויבות משפחתית דחופה עליו לעזוב את המועדון בצהריים, לפני שיספיק לעדכן את כל החניכים שאין לצאת לים. המנהל פוקד עליו להשאיר פתק על תורן הסירה ונוס; כשנפתלי מהסס המנהל מאיץ בו: 'אל תדאג, יהיה בסדר'. אלא שהפתק מתעופף ברוח, צוות ונוס יוצא לים הסוער, וחניך אחד ניצל אך בקושי מטיביעה הסרט נכתב כתגובה ישירה למלחמת יום הכיפורים ולמחדלים שעמדו בבסיסה.⁶⁸ אמנם עליילתו שומרת על ריחוק אלגורי מהמלחמה, אבל הקישור נעשה מפורש במשפט הטלוויזיוני (שצולם בדצמבר 1975): העדים היו רב־אלוף (מיל') חיים לסקוב וסמ"ר אריה ברוידה, שזכה בעיטור עוז על גבורתו בקרב טנקים במלחמת יום הכיפורים. המשדר עצמו לא נשמר, אבל בתסריט נכללה שאלה מתוכננת מהקהל על אודות ועדת אגרנט.⁶⁹ שני האלמנטים הללו – העדים והשאלה – הדגישו את הדמיון בין ועדת החקירה הממלכתית ובין ההליך המשפטי שהתקיים באולפן **גם אנו שופטים**. בניתוח עבודתה של ועדת אגרנט כתב חריס: 'גם אם ההליך בפני הוועדה לא היה זהה להליך הפלילי, הרי שעדיין מדובר במוסד בעל מאפיינים שיפוטיים, ולכן ניתן לומר שהדיון במשמעויות הקשות של מחדלי המלחמה הועתק מהמוסדות הפוליטיים ומהשיח הפוליטי אל השיח המשפטי'.⁷⁰ הניסוח הזה דומה מאוד להבהרתו של בן־שלמה בפתח המשדר ונוס: 'אנו נמצאים שוב בבית המשפט של נוער. היום נדון במקרה הקשור לאחריות של נושאי תפקיד. אני רוצה להזכיר לכם שכמו תמיד, גם הפעם אנחנו לא משמשים כבית משפט פלילי, אלא דנים בהאשמה המוסרית של המקרה'.⁷¹ אולפן **גם אנו שופטים** תפקד בתור 'ועדת חקירה' גם במשדר שעסק בפרשת שחיתות, כלומר גנבת הכסף בסרט הקופאי. בדברי ההסבר בתדריך למורה נכתב: 'הפעם יש שוני בנושא המשפט. אין נאשם. הועברה שאלה עקרונית לדיון ולקביעת עמדה של צוות השופטים [...]': האם אדם שעבר עבירה יכול למלא תפקיד בעל אופי ציבורי חינוכי ומנהיגותי? העבירה היא שימוש בחשאי בכסף ציבורי למטרות אישיות'.⁷² התפקיד במקרה זה היה מדריך נוער, אבל גם כאן התכתבה התכנית עם המציאות. בשנות השבעים הוקמו שתי ועדות חקירה שעסקו בחשד לשחיתות: ועדת עצינוני לחקירת תשלומי הכסף להטיית משחקים בליגה הלאומית לכדורגל (1971) וועדת ויתקון לחקירת דרכי ניהולם של שדות הנפט בסיני (1972).⁷³ העיסוק בניצול לרעה של סמכות התעצם בהמשך העשור: בין 1974 ל־1977, שנות ההפקה והשידור של התכנית, נחשפו עוד ועוד פרשיות חמורות של שוחד, מעילה בכספים ושחיתות, שהיו קשורות במובהק למפלגת העבודה בבחירות בשנת 1977. הדיון באולפן חיקה אפוא את מאפייניה של ועדת החקירה של זמנו, שכפתה מנגנון מעין משפטי על שאלות של אתיקה ומוסר.

68 ריאיון עם יצחק חלוצי, 11.7.2019.

69 תסריט, א"מ, גל-9188/8.

70 חריס, **המשפט הישראלי**, עמ' 222.

71 תסריט, א"מ, גל-9188/8.

72 בן־נתן שירן, **תדריך למורה**, עמ' 2.

73 חריס, **המשפט הישראלי**, עמ' 221.

הפנייה למשפט העברי

בצד תופעת המשפוט הכללית הייתה עוד התפתחות, נקודתית, בשיח המשפטי בישראל של שנות השבעים: התגברות העניין במשפט העברי. להבדיל מתהליכי האמריקניזציה והמשפוט, שהשפעתם לא זכתה לביטוי מפורש בחומרי ההפקה, הפנייה למשפט העברי הוזכרה ישירות. בתזכיר המוקדם ביותר ששמור בארכיון (מארכ 1972) נכתב: 'מבנה המשפט יהיה קשור למבנה מנגנוני של בית הדין העברי בתקופת בית שני, סנהדרין'. קשה לאתר בפורמט התכנית מימוש מעשי של העיקרון הזה, אבל ראוי לציין את השימוש במונח 'אב בית דין', הלקוח מההלכה היהודית. זאת ועוד, יוסף בן-שלמה, אב בית הדין עצמו, היה מוכר במציאות החוץ-אולפנית כחוקר מובהק של מחשבת ישראל (הזיהוי קיבל ממד פוליטי בעקבות הצטרפותו לגוש אמונים). מומחיותו האקדמית הייתה בתחום הקבלה, הגותו של שפינוזה ותורת הרב קוק; מסוף שנות השישים הרבה להרצות בנושאי יהדות בקול ישראל ובגלי צה"ל; ובאמצע שנות השבעים, בד בבד עם עבודתו בתכנית גם אנו שופטים, הנחה בטלוויזיה הכללית תכנית בשם מה זה ואיך, שעסקה במורשת ישראל. גם אם הידע הזה לא חלחל אל משדרי גם אנו שופטים, הוא העניק לנוכחותו של אב בית הדין ממד 'יהודי' ברור. עם זאת, הדמות הדומיננטית בהקשר זה פעלה מאחורי הקלעים; היה זה נחום רקובר. כזכור, רקובר הצטרף אל צוות ההפקה כמומחה למשפט עברי (נוסף על תפקידו הכללי כיועץ לענייני משפט). ואכן, רקובר מילא בשנות השבעים תפקיד מרכזי במאמץ להטמיע את המשפט העברי בשיטת המשפט הישראלית; התהליך הגיע לשיאו בתום העשור בחקיקת חוק יסודות המשפט (תש"ם-1980), המפנה בין השאר למשפט העברי ולמורשת ישראל במקרים של לקונה משפטית בדין המדינה.⁷⁴ הטלוויזיה הלימודית מיעטה לעסוק בנושאי יהדות ומורשת ישראל בעשור הראשון לקיומה. רק בשנת 1979, לאחר המהפך הפוליטי של 1977 ומינויו של זבולון המר לשר החינוך, הוחלט לקדם את הפקתן של תכניות בנושא יהדות.⁷⁵ גיוסו של רקובר לצוות ההפקה עוד בשנת 1972 מעיד כי העניין ההולך וגובר במשפט עברי פיעפע למרחבי תרבות מגוונים גם לפני כן. פעילותו של רקובר ניכרת במעטפת הפדגוגית של התכנית. במהדורה הראשונה של התדריך למורה היו מגוון מקורות עבריים שליקט והדיר רקובר להעשרת הדיון בכיתה (אם כי לא הוסבר מדוע; העמקת ההיכרות עם מקורות יהודיים לא נמנתה עם מטרות התכנית). בסעיף העוסק בסרט הקופאי למשל סיפק רקובר פסוק מצפניה ב (ואת פרשנות חז"ל) והלכה מהתלמוד הירושלמי (מסכת סנהדרין, עם פרשנותם של הרמב"ם ושל רבי יוסף קארו) עבור טיעוני הקטגור; ואילו עבור טיעוני הסנגור הוא התייחס לרעיון התשובה, כמו שמוצג בספר יחזקאל ובדברי רבי שמעון בר יוחאי (במסכת קידושין), ולתפיסה שאין לצער אדם בהזכרת מעשיו הקודמים.⁷⁶

74 נחום רקובר, 'שנת תש"ם - חוק יסודות המשפט', שורשים במשפט (מיזם משרד המשפטים, 14.4.2019), ראו: https://www.gov.il/he/Departments/publications/reports/roots_1980_1.

75 בלברג, 'לנוע עם גלגל הזמן', עמ' 241.

76 בן-נתן שירן, תדריך למורה, עמ' 3-5.

כאמור, ההתייחסות למשפט עברי באולפן הייתה מוגבלת הרבה יותר. בהתגוששות בין המשפט העברי ובין דרמת בית המשפט האמריקנית ניצחה הדרמה האמריקנית; יותר משתפקד בן-שלמה בתור 'אב בית דין' ברוח הסנהדרין הוא גילם שופט שלצדו חָבֵר מושבעים צעירים. עם זאת, במקרה אחד לפחות עסקה התכנית במפורש בהלכה היהודית, והעיסוק הדגיש את הרלוונטיות של ההלכה להתנהלות המשפט בתכנית (להבדיל מן הרלוונטיות של ההלכה למערכת המשפט הישראלית, שנותרה על אף הכול שנויה במחלוקת).⁷⁷

מדובר במשדר הרביעי שיוחד לסרט **מים לשניים**, העוסק בזכור בשני צעירים שתעו במדבר ללא כמות מספקת של מים ומתמקד בשאלה 'האם צדק הבחור שהפקיר את חברו והציל את עצמו', כפי שבן-שלמה מסביר בפתח המשדר. לדבריו, הפעם מדובר ב'מקרה קשה במיוחד. הוא כרוך בשאלה של חיים ומוות, ומקרה כזה עוד לא היה לנו עד עכשיו'. לאחר הקרנת הסרט מדגיש בן-שלמה כי בשל חומרת המקרה לא יהיו בדיון קטגור, סנגור ועדים מטעמם, אלא רק 'עדים של בית המשפט'; נוסף על כך, 'כיוון שלגבי המקרה שלנו יש מחלוקת בעניין דומה מאוד במקורות היהודיים', העד הראשון מטעם בית המשפט יהיה הרב מרדכי הלפרין (אז ראש ישיבת הגולן).

הרב הלפרין מסביר כי המחלוקת מובאת במסכת בבא מציעא בתלמוד ומצטט את המקרה במלואו (הציטוט מבהיר כי הסיפור התלמודי איננו 'דומה מאוד' לסרט, אלא שהסרט מבוסס ממש על הסיפור התלמודי): 'שניים שהיו מהלכין בדרך, וביד אחד מהן קיתון של מים, אם שותין שניהם – מתים, ואם שותה אחד מהן – מגיע לישוב. דרש בן פטורא: מוטב שישתו שניהם וימותו, ואל יראה אחד מהם במיתתו של חברו. עד שבא רבי עקיבא ולימד: "וחי אחיך עמך" – חייך קודמים לחיי חברך'. בדיון שמתפתח השופטים הצעירים משחזרים את המחלוקת בקרב חז"ל; אבל עדותו של העד השני – פרופ' גרשון ויילר, מרצה לפילוסופיה מאוניברסיטת תל אביב – כבר מסיטה את הדיון למחוזות מופשטים של מוסר (ההפשטה עולה בקנה אחד עם איכותו האמנותית של הסרט: אמנם שני הגיבורים מדברים עברית, אבל הסרט מציג מציאות מופשטת וחלומית, חפה לגמרי מהיבטים יהודיים או ישראלים).⁷⁸ ויילר מצביע שוב ושוב על חוסר האפשרות להגיע להכרעה חד-משמעית שאיננה תלויה הקשר. ואכן, כשבן-שלמה מפטיר בסוף הדיון כי עתה 'אנו צריכים להגיע לחלק הקשה ביותר', אחת השופטות הצעירות (מירי בראל) קוטעת אותו, ואומרת: 'מכיוון שהנושא הוא די עדין ועוסק בעניין של חיים ומוות, איני מוצאת לנכון לערוך כאן הצבעה שתוצאותיה יהיו בחזקת גורם מנחה להתנהגות החברה ואני חושבת שיש להשאיר את זה לשיקולו של הפרט'. בן-שלמה ממחר להצטרף להצעתה לבטל את ההצבעה; השופטים נעתרים, והדיון מסתיים בלא הכרעה.

77 מיכאל אברהם, 'האם ההלכה היא "משפט עברי"? על דת, מוסר ומשפט', **אקדמות**, 15 (2004), עמ' 141-163.

78 ההתייחסות המופשטת הזאת בולטת על רקע הדימויים החזותיים ה'יהודיים' שהוצגו בתכניות היהדות אשר הופקו בתחנה בשנות השמונים. ראו: בלברג, 'לנוע עם גלגל הזמן'; Balberg and Lipshitz, 'This is Not the National Theatre'.

לכאורה החלטת השופטים בתום הדיון להימנע מהצבעה היא פועל יוצא מדברי הפילוסוף (ושוב, תחבולה מתוסרטת שמוסיפה למשפט דרמה ועניין); אבל ההימנעות מהצבעה גם משקפת את הווייתו של תרבות חז"ל כ'תרבות של מחלוקת' שהדיון והוויכוח בה, ולא ההכרעה, הם אבני היסוד של היצירה.⁷⁹ ואכן, היעדר ההכרעה בתום המשדר **מים לשניים** משכפל בעצם את סופה הפתוח של הסוגיה ההלכתית.⁸⁰ הדיאלוג המורכב המתנהל במשדר עם המשפט העברי (שאיננו באמת 'משפט' משום שאין הוא קובע כיצד לנהוג בפועל אלא מציע כמה אפשרויות ומניח לקוראים – או במקרה זה לצופים – להכריע ביניהן) בולט על רקע חוסר היכולת להכפיף את הסיטואציה הנדונה למשפט המערבי, המגולם בעיצוב האולפן ובשם התכנית.

מי 'אנו' ואת מי אנו שופטים? מתחים חברתיים בראי המשפט הטלוויזיוני

מטרות התכנית – לעודד פתיחות לדעות מגוונות, להתגבר על דעות קדומות, לפתח מודעות 'לנורמות ערכיות וחברתיות' ולהפעיל תחושה מוסרית' על התרחשויות יום-יומיות⁸¹ – הציבו את החברה הישראלית, על מורכבותה ושסעיה, במוקד התמטי של **גם אנו שופטים**. בסעיף הקודם עמדנו על זיקות אפשריות בין הפורמט המשפטי של התכנית ובין שינויים תרבותיים בישראל של שנות השבעים. בסעיף הנוכחי והאחרון נעבור מסוגיית עיצוב הפורמט אל אופן 'הפעלתו' על החברה הישראלית. במילים אחרות, עד כה עסקנו בשאלה מדוע גם אנו 'שופטים' (ולא 'דנים' או 'מתווכחים'), ואילו כאן נתמקד ב'אנו' – זהותם הקולקטיבית של השופטים, ובמושאי שיפוטם. לשם כך נבחן הן את הרכב המשתתפים ב'משפט' באולפן, הן את ייצוגם של סטראוטיפים ומתחים חברתיים בסרטים הקצרים. דמות המפתח בהקשר זה היא יועצת התכנית ויקי שירן, שהחלה בשנים ההן את פעילותה כפמיניסטית מזרחית. עם בעלה חיים שירן, מראשוני הבמאים בטלוויזיה הלימודית, היא פעלה להעצמת מזרחים באמצעות עידוד ייצוגם הטלוויזיוני.⁸² חיים שירן שימש במאי-מפיק בתכנית **הילדים משכונת חיים**, שעלתה לשידור בשלהי 1976 והציגה, לראשונה על מסך הטלוויזיה בישראל, קהילה תוססת של ישראלים מזרחים. 'הרעיון היה להחדיר את השמות, הסיפורים והמוסיקה המזרחית לתרבות הישראלית', העיד לימים: 'עד אז [...] לא היה דבר כזה במדינה שדיברו בח' וע' ולא השתמשו בטלוויזיה בשמות כמו בוזגלו'.⁸³ אמנם ויקי

79 מירה בלברג, **פתח לספרות חז"ל**, האוניברסיטה הפתוחה, רעננה 2013, עמ' 63.

80 אמנם הלפרין משתמש בכלל הפסיקה 'הלכה כרבי עקיבא מחבריו' (שהוא כלל מאוחר יחסית), אבל זהו כלל חיצוני לסוגיה. תודתנו למירה בלברג על הארה זו.

81 בן-נתן שירן, **תדריך למורה**, עמ' 18, 22.

82 עתירתה של ויקי שירן לבג"ץ בשנת 1981 (עם מוחים אחרים), לאסור על הקרנת סדרת התעודה **עמוד האש** (בטלוויזיה הכללית) עד שתתקן הטייתה הפרו-אשכנזית, הייתה לאבן דרך במאבק המזרחי.

83 אתי אברמוב, '7 שנים של שתיקה', **עיתון תל-אביב**, 6.8.2004, עמ' 51.

שירן לא מילאה תפקיד רשמי בהפקת הילדים משכונת חיים, אך השפעתה ניכרת בליהוק, בכתיבה ובעיצוב.⁸⁴

קשה לאתר את סדר היום המזרחי הזה בשבעת הסרטים הקצרים שבימוי בגל ההפקה הראשון של גם אנו שופטים; ייתכן שהוחלט על הנושאים לפני השתלבותה של שירן בהפקה או בשלב מוקדם של מעורבותה. כך או כך, אמנם הסרטים הציגו צדדים מגוונים של החברה הישראלית, אבל רוב העלילות מוקמו באתרים שזוהו עם המעמד הבינוני הגבוה (תיכון עיוני מטופח בסרטים חברות והקש האחרון) ועם התרבות הציונית המבוססת (קן תנועת הנוער בסרט הקופאי, בית הספר החקלאי בסרט העיתון). הסרטים מרבים להציג מתח בין-דורי, פנים-אשכנזי, בין הצברים הצעירים ובין ההורים או המורים המדברים עברית במבטא יידישאי גלוי. מבין שבעת הסרטים המוקדמים, רק הסרט טרנזיסטור הציג דמויות מזרחיות מובהקות. כזכור, הסרט עוסק בצעיר בשם שאול (אורי גבריאל) שנשט את חיי הפשע הזעירים, עובד במוסך ביום ולומד חשמלאות בערב. חבריו לשעבר מה'שכונה' (אבי לוזיה, ארנון צדוק ומוחמד בכרי) מתנכלים לו ומשפילים אותו. כשהם שוברים את הטרנזיסטור שהוא בנה בעמל רב כעבודת גמר הוא מגיב באלימות קשה.

עלילת טרנזיסטור שיקפה בבירור את הניסיון, שהחל עוד לפני מלחמת יום הכיפורים, להתאים את התכנית לתחומי העניין של 'נוער עובד ומנותק' – כינוי מכובס לצעירים מזרחים.⁸⁵ מצד אחד אין ספק שהסרט מפגין הזדהות עם נערים כאלה בקשייהם ומבקש לחתור נגד 'ייצוגם הסטראוטיפי'. ליהוקו של אורי גבריאל לתפקיד הראשי בסרט טרנזיסטור בעקבות השתתפותו באחד מפרקי הילדים משכונת חיים – גבריאל גילם בו צעיר ישר שנחשד בגנבה על לא עוול בכפו⁸⁶ – מדגיש את הדמיון בין שתי העלילות, הנסמכות על הופעתו הפיזית ועל מבטאו של השחקן כדי להמחיש לצופים שמתחת לחזות בריונית 'מזרחית' (כלומר עבריינית) עשוי להסתתר אופי הגון ונוח. מצד אחר הסרט טרנזיסטור מנציח את הזיהוי הסטראוטיפי בין עבריינות ובין מזרחיות: העבריינים הזעירים מוצגים במובהק, בדיבורם ובהופעתם, כמזרחים;⁸⁷ תהליך השיקום של שאול והתרחקותו מה'שכונה' מתוארים בתור השתכנונות; ואילו תגובתו האלימה בתום הסרט מוצגת ככישלון ידוע מראש של תהליך ההתמערבות. אפשר לטעון שהסרטים האחרים בתכנית גם אנו שופטים שתיארו עברות פליליות (למשל, צריכת החשיש בסרט חברות או גנבת המצלמות בסרט הקש האחרון) חתרו נגד סטראוטיפ העברייני המזרחי בכך שמיקמו את העברות הללו במציאות אשכנזית מובהקת (חיימקה הוא בן טובים תל-אביבי; אהוד הוא קיבוצניק לשעבר). עם זאת, להבדיל מהייצוג הגדוש של מזרחיות בסרט טרנזיסטור, הסרטים הללו לא סימנו את הגיבורים כאשכנזים אלא התייחסו לזהות האשכנזית כשקופה, כלומר מובנת מאליה, 'ישראלית'.⁸⁸

84 בר-יוסף, 'כמוך וכמוני', עמ' 201–203.

85 'סיכום משיבת הוועדה לנוער מנותק', 27.4.1973, א"מ, גל-9188/14.

86 בר-יוסף, 'כמוך וכמוני', עמ' 203.

87 תפקידו של בכרי איננו כולל דיאלוג מדובר ואין אזכור למוצאו הפלסטיני.

88 בסרטים אחרים השתתפו כמה שחקנים מזרחים (קובי אסף גילם את עוזי הקופאי, יוסי בוקובזה היה מחברי המערכת בסרט העיתון), אולם מוצאם לא הובלט ודומה שהם נועדו 'לעבור' כאשכנזים.

ההרכב האנושי של המשתתפים באולפן העצים את העיוורון העדתי. כאמור, לקראת הקלטת תכנית הפיילוט באפריל 1973 פנתה ההפקה למנהלי תכונים עיוניים בתל אביב כדי שימליצו על בני נוער רהוטים ומעורבים שיוכלו לגלם את תפקידי השופטים, הקטגור והסנגור. לאחר המלחמה, כשחודשו ההכנות, שבה ההפקה ופנתה לאותם תכונים עיוניים בתל אביב.⁸⁹ הבחירה הזאת שיקפה שיקולי לוגיסטיקה (קרבה פיזית לאולפנים ברמת אביב) ותרבות (קרבה למיליה של עובדי התחנה) וצבעה את אולפן גם אנו שופטים בגוון אשכנזי מובהק.⁹⁰ היה פער חזותי ותמטי ברור בין הדיון הממושמע באולפן האסתטי, שתועד בצילום וידאו חד, ובין המציאות המגורענת והחיה, לעתים גם הגסה והאלימה, שתועדה בסרטי הפילים הקצרים שעמדו בלב ה'משפט'. העיסוק המפורש במזרחיות בסרט טרנזיסטור חידד לכאורה את הפער הזה: הנה, גם (כאן, באולפן הטלוויזיה ברמת אביב) אנו (האשכנזים) שופטים (מזרחים). ההטיה האתנית שולבה בהטיה מגדרית: מחומרי ההפקה ומהמשדרים עולה שכל העדים שזומנו להעיד באולפן היו גברים (אשכנזים).⁹¹

ההטיות הללו סתרו את האתוס הבסיסי של פורמט התכנית, שעודד דווקא גיוון. כזכור, בכל משדר, לאחר הכרעת השופטים, פנה בן־שלמה לצופים באולפן וביקש מהם להביע את דעתם, בהצבעה, על החלטת השופטים; המשדר הסתיים בפנייתו לצופים בבית לשגר טלוויזיה הלימודית גלויה עם חוות דעתם. גם זו דעתי, התכנית המוקדמת יותר, הזמינה את הצופים בבית לכתוב לתחנה ולספר 'מה דעתם';⁹² אלא שגם אנו שופטים פיתחה את המודל הזה לכדי שלוש ערכאות נפרדות – חבר השופטים, הצופים באולפן, והצופים בבית – שכל אחת מהן זכאית לדעתה, על אף הבדלי המדרג הברורים. למשל, בפתח המשדר מים לשניים בן־שלמה מדווח כי כ־90 אחוזים מהצופים ששלחו גלויות חלקו על פסק דינם של השופטים במשדר הקודם (הקופאי), ובכך הצטרפו לדעת הקהל באולפן. אמנם הצופים בבית לא זכו בנראות וביקורה שהיו נחלת הנוכחים באולפן, אבל גם הם זכו להיכלל, בהיגף משלוח גלויה, ב'אנו' המדומיין.

הפוטנציאל הזה לדמוקרטיזציה ולהעצמה שגילמה התכנית התמזג בסופו של דבר עם התהליכים החברתיים ששינו את פניה של ישראל בשנות השבעים; זהו אולי ההיבט הסוציולוגי המעניין ביותר של גם אנו שופטים. ואכן, מבט מדוקדק חושף את המאמץ להעמיד בית משפט שיהיה מגוון יותר – מבחינה אתנית, תרבותית ומגדרית – מהמציאות שהוצגה בסרטים. מאמץ כזה ניכר למשל במשפט החוזר על הסרט חברות, שצולם בפברואר 1976 בעקבות פרשת עישון חשיש בגימנסיה רחביה. כאמור, אל המסר

89 כן נשלחה פנייה לחיכון מקצועי אחד – יד סינגלובסקי. ראו תכתובות, א"מ, גל-9188/14.

90 הדברים תקפים גם להרכב הקהל באולפן. אמנם בתזכיר של ההפקה נכתב: 'הקהל יהיה נוער מעורב (לומד ואחר)' (טירמן לפרנר, 15.3.1974, א"מ, שם), ואולם בשלושת המשדרים שנשמרו היו בקהל תלמידי תיכון; כיתה יא חברתית, בית הספר התיכון העיוני השרון ברמת השרון (הקופאי); כיתות יא-יב מבית הספר כפר סילבר (מים לשניים); הגימנסיה העברית בירושלים (חברות).

91 במשדרים שנשמרו בן־שלמה פונה לכל הנוכחים, בני שני המינים, במילה 'רבותיי' (ולא בצירוף המתבקש 'בבירותיי ורבותיי').

92 טוביב, 'צופים אקטיביים'.

הדידקטי הכללי שעלה מהדיון (לא טוב לצרוך סמים) התווסף במקרה הזה ניסיון ברור להסיט את הבעיה מההקשר הכול-ישראלי (או במילים אחרות, האשכנזי) שתואר בסרט אל המציאות החברתית הקשה בשכונות המצוקה המאוכלסות יוצאי ארצות האסלאם. הרכב השופטים היה אשכנזי והקהל באולפן כלל תלמידים מהגוימנסיה המדוברת, אבל לצדם ישבו גם 'אזרח' בשם אברהם ומדריכת נוער בשם ויקי (שירן), והם דרשו להסיט את הדיון מרחביה אל המצב 'בקטמונים, בנחלאות, בהתקווה'. אפשר לראות בגישה הזאת ריאקציה שמנציחה את הזיהוי בין עבריינות למזרחיות; אבל אפשר לראות בה גם תגובה מפוכחת וחתרנית שלועגת לפאניקה המוסרית שהתעוררה בעקבות חשיפת הפרשה בגוימנסיה רחביה, לעומת האדישות המאפיינת קבלה של תופעות דומות בשכונות מצוקה. זאת ועוד, במקרה זה, משבעת המשתתפים בדיון (חמישה שופטים, קטגור וסנגור) היו שלוש נערות – עדות להכרה הגוברת בצורך בשוויון מגדרי.

המשדר שיוחד לסרט **מים לשניים** (אשר הוקלט במארס 1975) משקף ניסיון לגוון לא רק את הקהל באולפן (במקרה הזה, כיתות יא-יב מבית הספר כפר סילבר) אלא גם את הרכב המשתתפים, שכלל במקרה הזה חמישה שופטים, אך ללא קטגור וסנגור. עם השופטים נמנו: נער חובש כיפה (אליהו פריברג); נער ונערה ממוצא מזרחי (מירי בראל ואייל ששון); נערה אשכנזית (ריקי קופלביץ); וחריג ביותר במציאות הטלוויזיונית של שנות השבעים: נער ערבי – אחמד זייד מכפר קרע.⁹³ כנהוג, שני העדים במשפט הם גברים אשכנזים, אבל בעקבות בקשתה של בראל הוקרן קטע מריאיון מוקלט עם כוכבה לוי, צעירה מזרחית שנקלעה לפיגוע במלון סבוי בתל אביב במארס 1975 וזכתה לשבחים על קור רוחה ודאגתה לזולת. אמנם המשדר מסתיים בלי ש'אנו שופטים' (בראל כזכור הציעה, בשל מורכבות הנושא, לוותר על ההצבעה), אבל דווקא התרחבות ה'אנו' כאן חסרת תקדים; נציגים של קבוצות מודרות זוכים להופיע על המסך ולהשמיע את קולם בתהליך שמהדהד את המתרחש במציאות הפוליטית והחברתית של ישראל באותן שנים.

הרחבת המנעד החברתי ניכרת גם בשבעת הסרטים הקצרים שנוצרו בגל ההפקה השני – עדות להשפעתה הגוברת של שירן וגם לנוכחותו של הבמאי נסים דיין, שהביא עמו לתכנית את הרגישות החברתית והקולנועית שפיתח בתחילת אותו העשור בסרטו העלילתי **אור מן ההפקר** (1973). מחמשת הסרטים שביים דיין עבור **גם אנו שופטים**, דומה שהסרט האישי ביותר הוא **מוסיקה לחבורת רחוב** (דיין גם כתב את תסריטו).⁹⁴ עלילת הסרט מתרחשת בתיכון יוקרתי ומתארת עימות בין שלום לאלוש (שלום שמואלוב), תלמיד מצטיין ממוצא מזרחי, ובין בני כיתתו האשכנזים. כששלום ושניים מחבריו המשועממים נוטשים קונצרט של מוזיקה קלאסית הם שוברים בשוגג את פרוטומת התורם שבמבואת אולם המופעים. הכיתה מחליטה לקבל עליה אחריות קולקטיבית למעשה, כביכול ממניעים נאצלים, אך למעשה מתוך פטרונות כלפי שלום. התעקשותו של שלום להודות במעשה מעוררת בכיתה התפרצות

93 זייד וחברו מחמוד סעאבנה כתבו ל'ויקי טירמן' (24.3.1975) והציעו רעיונות לתכנית (א"מ, גל-9188/14); כך כנראה הוזמן זייד להשתתף בה.

94 <https://www.youtube.com/watch?v=FvrXLfcoakU&t=2s>

נזעמת, רוויה דעות קדומות; בשיאו של העימות שלום מנפץ אגרטל על הרצפה. כמו מרבית הסרטים שנוצרו בגל ההפקה השני, מוסיקה לחבורת רחוב מציג מציאות רבת פנים שאיננה מתמסרת לפרשנות אחת, הן בעלילה (מהסרט עולה שדני, חברו של שלום, הוא האשם האמתי) הן בייצוגו של שלום כדמות מורכבת שאמנם נגררת לאלימות (כמו הגיבור בסרט **טרניזסטור**), אבל במקרה הזה בגלל יחסם הגזעני של חבריו לכיתה.

על רקע העיסוק המובהק ביחסי מזרחים-אשכנזים, מעניין כי שניים מהסרטים האחרים שביים דיין עוסקים בהיבטים אתניים פנים-קהילתיים. **מסיבת גיוס** (תסריט: יצחק חלוצי) עוסק בניסיונותיה של שולה, נערה דחויה, להשתלב במועדון לנוער עובד ולומד בדרום העיר. כמו שולה (וחבריה העבריינים הזעירים), גם חברי המועדון מסומנים כמזרחים, ולפיכך העימות התרבותי המתפרץ בין תומכיה למבקריה הוא במידה רבה פנימי, ללא אזכור של המתח בין אשכנזים למזרחים – אדרבה, ללא שום התייחסות מפורשת לזהות אתנית. הסרט מנרמל אפוא בדרכו את הזהות המזרחית כישראלית, כמו סרטי הגל הראשון שיצרו זיהוי מוחלט בין אשכנזיות לישראליות.

סרט אחר שביים דיין – **תעודת זהות** (תסריט: מיכאל טונצקי) – עוסק בעימות פנים-קהילתי דומה, אבל ממקם אותו בהקשר האשכנזי.⁹⁵ גיבור הסרט הוא יאשה (אלכסנדר דולינב), עולה חדש מברית המועצות שאיננו מוצא את מקומו בקרב החברה הישראלית הוותיקה ושוקל להגר לארצות הברית.⁹⁶ אורנה לביא-פלינט תיארה לאחרונה את סדרת הטלוויזיה **מישל עזרא ספרא ובניו** שביים דיין בתחילת שנות השמונים עבור הטלוויזיה הכללית, כחלק מהביקורת של דיין ושל יוצרים מזרחים אחרים על דכאנותו של נרטיב-העל הלאומי; סדרת הדרמה עוסקת בקורותיה של משפחה יהודית מסוריה וחושפת חוסר רצון או יכולת להשתלב בכור ההיתוך הישראלי.⁹⁷ כמה שנים קודם לכן, בסרט **תעודת זהות**, עסק דיין בנושאים הללו בהקשר אשכנזי מובהק, לא מתוך זיהוי פשטני בין ישראליות לאשכנזיות אלא דווקא מתוך הכרה במורכבותו של ה'אנו' הישראלי.

סיכום

חוקרי טלוויזיה ותרבות בישראל מפנים בשנים האחרונות את מבטם אל גוף היצירות העשיר של הטלוויזיה הלימודית, שנשכח מלב למרות שהאפיל – הן מבחינת נפח פעילות, הן מבחינה יצירתית – על פועלה של הטלוויזיה הכללית באותן השנים. במאמר זה, שהתמקד בתכנית **גם אנו שופטים**, טענו שתכנית הנוער השולית כביכול היא למעשה יצירה מורכבת ששיקפה את פניהן המשתנים של החברה והתרבות בישראל של שנות

⁹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=FJsKFBA72oU>

⁹⁶ מאבק 'אשכנזי' שהוא גם מאבק בין-דורי, מתואר גם בסרט ה-14 והאחרון שהופק בתכנית: **כתבה שגרית** (תסריט: יגאל לב, בימוי: ליאו פילר); עיתונאי שאפתן (שי שוורץ) מתפטר לאחר שעורך העיתון (מישה אשרוב) מסרב להדפיס ריאיון שמנפץ סיפור גבורה נושן והיה למיתוס לאומי בסגנון קרב תל חי.

⁹⁷ לביא-פלינט, **ללכת אל, ללכת מ**, עמ' 131-187.

השבעים. הבחירה בפורמט המשפטי שיקפה התפתחויות בתרבות הפופולרית ובזיקות בין משפט ותרבות; ואילו 'הפעלתו' על החברה הישראלית משקפת את השינויים הדמוגרפיים והתרבותיים של אותו עשור – מלחמת יום הכיפורים והמהפך של 1977, דעיכת קבוצות העילית הישנות ועלייתן של קבוצות חדשות.

'חילופי אליטות' אחרים אפשר למצוא גם בסדר היום היצירתי של הטלוויזיה הלימודית, שזנחה באותן השנים בהדרגה את המנדט המקורי שלה להפקת תכניות דידקטיות-פדגוגיות והחלה לטפח סוגות אחרות: תכניות תרבות ובידור, כמו מגזין הנוער זהו זה, שטירמן החלה לערוך בשנת 1978; תכניות אקטואליה כמו ערב חדש, שעלתה לאוויר בימי מלחמת לבנון הראשונה; קומדיות מצבים כמו קרובים קרובים, שטירמן ערכה ויצרה במחצית הראשונה של שנות השמונים; וגם דרמות טלוויזיוניות באורך מלא כמו נציב המלח (1979) שביים חיים שירן על פי ספרו של אלבר ממי (Memmi). שנות השבעים הן כידוע מעין תקופת מעבר רבת-ההפוכות בהיסטוריה של ישראל, שילוב של המשכיות ומפנה; התכנית גם אנו שופטים, על סרטיה הקצרים ומשפטיה, היא מעין השתקפות טלוויזיונית מרתקת של אותן התהפוכות – לא רק בהיבט התמטי אלא גם כמוצר טלוויזיוני, מעין שלב ביניים בין המשדרים הפדגוגיים של השנים המוקדמות ובין הסוגות החדשות והנוצצות של סוף שנות השבעים.

על אודות המחברים

פרופ' איתן בר־יוסף מלמד ספרות אנגלית ולימודים פוסטקולוניאליים במחלקה לספרויות זרות ובלשונות באוניברסיטת בן-גוריון בנגב. עבודתו עוסקת ביחסי הגומלין בין התרבות הבריטית לתרבות הישראלית, בדגש על ספרות, תיאטרון, ותרבות פופולרית. שימש כמבקר התיאטרון של שבועון העיר (2001-2011) וכעורך כתב העת תיאוריה וביקורת (2013-2019). בין פרסומיו: *The Holy Land in English Culture, 1799-1917: Palestine* (2013) ו-*and the Question of Orientalism* (2005); ויליה בנ'זנגל: אפריקה בתרבות הישראלית (2013). מחקריו הנוכחיים עוסקים בייצוגי תקופת המנדט בתרבות הבריטית אחרי 1948; ובייצוגי תרבות, חברה ומרחב בשידורי הטלוויזיה הלימודית בשנות השבעים.

<https://orcid.org/0000-0002-6591-1839>

ד"ר טליה דיסקין היא עמיתת מחקר במרכז מינרבה לשלטון החוק במצבי קיצון באוניברסיטת חיפה. חוקרת ומלמדת את הממשקים שבין משפט, תרבות, חינוך, היסטוריה וילדות. ספרה, לשון החוק ושפת הילדים: משפט וחברה בעיתונות הילדים בעשור הראשון למדינת ישראל (2022), זכה בפרס יד בן-צבי ע"ש ד"ר נתנאל ואריקה לורך לשנת תשפ"ד. מחקרה העכשוויים עוסקים בתיווך סוגיות משפטיות ומוסריות לילדים בנוגע למצבי קיצון; בבניית תודעת משפט ובחינוך משפטי; בפואטיקה של המשפט בזיקתה לילדים; בזכויות הילד; ובהיבטים מגדריים של המשפט בהקשר החינוכי. לצד אלה, היא עוסקת בפיתוח תכנים לימודיים, עריכה ואוצרות.