

# אריק קאנטונה משחק שייקספיר: תיאטרון באצטדיון הכדורגל

אמיר בן פורת

## תקציר

מחזה, במה, שחקנים, קהל; המציאות של משחק הכדורגל נפגשת בלא כוונה תחילה במציאות של התיאטרון. נדמה כי הראשון מחקה את האחרון. אפשר גם להניח כי הסוציולוגיה מספקת להם מערכת מושגים משותפת: מבנה, חלוקת העבודה, תהליכי מיסוד וכולי. בו בזמן נרשם גם השוני: היקף הבמה וההצגה, הרכב קהל הצופים, האופן שבו נכתב המחזה ועוד. במרחק בין הדברים המשותפים להם לבין השונים נמצא השדה למחקר. המאמר הנוכחי משווה את משחק הכדורגל לתיאטרון. הדמיון והשוני, הנראים ממש לעין, נבחנים באמצעות כמה רכיבים המצויים בתיאטרון ובכדורגל, שצירופם מקנה לכל אחד מהללו את ייחודו אך לכל אחד מהם ניתן למצוא גם את המקביל לו כבר-ההשוואה. המסקנה היא שיש להם הרבה מן המשותף כאירוע רב-ממדים, אבל האחד אינו ניתן לצמצום על ידי השני. מכל מקום ניתן לראות במשחק הכדורגל אירוע תיאטרלי שייחודו בזה שקהלו מעורב בכתיבת הטקסט שלו. בן אדם הולך לתיאטרון, כששכש נשאל איך היה הוא משיב 'הם שיחקו יפה'. בן אדם הולך למשחק כדורגל, כששכש נשאל איך היה הוא משיב 'ניצחנו'.

מילות מפתח: כדורגל, תיאטרון, קהל, אוהדים

## לפני שעולה המסך

אחר הצהריים של יום השבת, ואסרמיל, מגרשה הישן של הפועל באר שבע. בעוד כמחצית השעה יתחיל משחק הבית של הקבוצה. לפי שעה יש פנאי להביט סביב. מושבי הפלסטיק ביציעים מתמלאים לאיטם בצופים. בכרטיס לא מסומן מקום הישיבה, מי שבא ראשון בוחר היכן לשבת. לאוהדים ותיקים יש מקום קבוע, עניין של חזקה ושל אמונה כי כך הם מכניעים את המזל לטובתם. זה קהל של גברים: ילדים, מתבגרים ומבוגרים. מעט נשים. אנשים מדברים דיבור חזק: עם עצמם, עם השחקנים והמאמן, עם שופטי המשחק. הם מגיבים מייד למה שמתרחש בשדה, לטוב ולרע. מי שבא לצפות נהייה לעיתים בעל כורחו למשתתף. מגרש כדורגל הוא 'תחום הרשאה' - אוטונומיה יחסית - שמותר בו מה שלא מקובל ואף נאסר מחוצה לו. זו הווייה היוצרת תודעה של זמן ומקום מסוימים. מחכים לשריקת הפתיחה. אתה מתבונן במתרחש ותוהה, למה זה דומה? והתשובה צפה ומתבהרת: האנשים הללו, אוהדי כדורגל מושבעים, באו לצפות בשחקני המועדון שלהם 'נותנים הצגה' שיש לה מאז ומעולם שלושה מיני סוף אפשריים בלבד: ניצחון, הפסד, תיקו. כשהם ילכו הביתה הם יישאו עימם את עונג הניצחון או את תוגת הכישלון עד למועד הצגה הבאה, וחוזר חלילה. כך כתב הסופר האורוגוואי אדוארדו גליאנו:

פעם בשבוע חומק האוהד מביתו והולך לאצטדיון [...] עם סיום המשחק, האוהד שלא נטש את מקומו חוגג את 'איזה גול הבקענו', 'איזו מכה נתנו להם'. או שהוא מקונן על הכישלון: 'הם הונו אותנו שוב', 'השופט גנב'. ואז שוקעת השמש וכך גם האוהד. צללים עוטים את האצטדיון הריק (Galeano, 1997, p. 6).

הספרות העוסקת בכדורגל, וגם זו שאך נוגעת בו באקראי, מדברת בשבחו של 'המשחק היפה' שהיה לנחלת המונים בעולם (Camus, 1997; Eco, 1986; Eliot, 1948; Foer, 2004; Goldblatt, 2006; Samuels, 2008). מאות מיליונים צופים בו במקומותיהם מדי שבוע בשבוע במשך עונת המשחקים. מיליארדים צופים בו במשך ה'חודש הקדוש' שבו נערכים משחקי המונדיאל - גביע העולם, הנערך אחת לארבע שנים. יש בו כל מה שאפשר לבקש ממופע: הוא מעורר חושים, יש בו מידה משובחת של אגרסיביות, זהות, אתלטיות, אמוציות, אסתטיקה, דקורציה, תחרותיות, ובעיקר סיומת שאינה צפויה. עבור אנשים רבים מאוד הכדורגל היה והינו ההצגה הטובה בעיר. נדמה כי מדובר בסיטואציה כמו של הליכה לתיאטרון:

אין לנו זמן. אין לנו זמן. אנו רצים על פני דרך העפר המוליכה אל המגרש הניכר בדקלים מזדקרים סביבו. צמרותיהם רושמות כעת תנועה איטית על פני התכלת בעוד שאגות התחרות המוקדמת מגיעות אלינו כזעקת הקרקסים העתיקה. אין לנו כרטיסים ועלינו להתפלח (גורי, 1971, עמ' 93).

בן אדם הולך להצגה העומדת להתקיים במגרש הכדורגל של מועדונו כדי להתכנס לתוך בועת זמן. תשעים הדקות נטו של משחק הכדורגל הם זמן הווה המנותק מזה שלפניו וזה שאחריו. זה הזמן של המצפה לישועה: האם קבוצתו תנצח או תפסיד? גם תיקו עשוי להביא נחמה פורתא. זה זמן חד-פעמי, הוא אומנם ישוב בשבוע הבא אך רק בצורת הבועה, לא בתוכן. הטקסט יכתב מחדש תוך כדי. הציפייה לישועה תשוב לעורר. סוף ההצגה יקבע כשתפקע הבועה, לעיתים 'בדקה התשעים', וחוזר חלילה.<sup>1</sup>

המאמר הזה מתייחס לשאלת המאפיינים המדמים את משחק הכדורגל להצגת תיאטרון. לשמו של העניין הזה מוצגים תחילה שני הקשרים רחבים, זה של הכדורגל וזה של התיאטרון. באשר לנושא הנוכחי, הקונטקסט והטקסט של התיאטרון מהווים מודל לחיקוי. בשלב הבא נבחנים באמצעות בחינה השוואתית כמה אלמנטים משותפים לכאורה לכדורגל ולתיאטרון, באשר לדמיון ולשוני של כל אחד מהם. בשורה התחתונה, השאלה היא עד כמה בתרבות בת זמננו קרוב משחק הכדורגל לתיאטרון ומה תורם הדימוי הזה להווייתו של משחק הכדורגל.

## מבוא: ממשחק להצגה

היסטוריונים שנדרשו לעניין מניחים כי מקורותיו של הכדורגל נעוצים בטקסים פגניים קדומים שנערכו בהם גם משחקי כדור רויי אלימות, משחקים שננטשו כאשר הנצרות הפכה לדת המדינה (Birley, 1993; Peiser, 1995). אבל משחק הכדור לא התאדה, נהפוך הוא; בימי הביניים הוא היה לאחד מן האירועים הנחשקים ביותר בקרנבלים ההמוניים שנערכו בימי חג ומועד, כגון אלה שנערכו על סף האביב בחג הנוצרי 'שרוב טיוסדיי' (Shrove Tuesday). מבקר הספרות והפילוסוף מיכאל באחסטין טוען כי לאירועים האלה, שנשמכו על ידי הכנסייה, הייתה פונקציה ברורה למדי של פורקן מן המונוטוניות של החיים בכפר והם נערכו בניטורם של בעלי האדמות ושל הכנסייה. אירוע כזה, קובע באחסטין, כונה 'הזמן הקדוש', ובו למשך זמן קצוב מראש נעשה העם (קרי, האיכרים) 'אדון לעצמו' (Bakhtin, 1968).

1 תודה לבמאי והמחזאי יוסי יזרעאלי על הדמיון והרעיון.

כבר אז ניתן היה להבחין בהיבטים מסוימים של תיאטרליות, הכול ידעו כי מדובר באירוע נקודתי מחוץ לחיים הרגילים של המשתתפים. הייתה זו מעין הצגה; המשחקים, המקום ו'הטקסט' היו ידועים מראש, וכן גם סוף 'המחזה'. בסופו של יום, עם 'ירידת המסך' על הקרנבל, הכול שב חזרה למקומו הטבעי בסדר החיים: איכרים-אריסים בחסות ובמרות הפיאודל, עד לקרנבל בשנה הבאה.

"אִסְוֹלְד: לֹא אֶרְשֶׁה שְׂכִינִי אוֹתִי, אֲדוֹנִי. קֶנֶט (שם לו רגל): וְגַם לֹא שְׂשִׁימוּ לִי רֶגֶל, שְׁחִקוּ פְדוּרָגֶל עָלַי?"<sup>2</sup> פסוק זה משל שייקספיר משמש מעין עדות - בתווך של טקסט תיאטרלי - על דבר קיומו של משחק כדורגל כבר בימי הביניים. אזכורו במחזה של שייקספיר מרמז על קרבה בינו לבין תיאטרון: טקסט, שחקנים, שדה (במה), משחק וקהל צופים. אין בידינו מידע המפרט למשל את כללי המשחק, מספר השחקנים ועוד, אבל הספרות השייכת לעניין מספקת עדויות מוצקות כי משחק כדורגל (כלומר, כזה שהרגל היא שהניעה בעיקר את הכדור) משך תשומת לב מסוימת זמן רב לפני שנהייה למשחק המודרני (Birley, 1996; Guttman, 1994; Mangan, 1998).

ההיסטוריה של הכדורגל המודרני החלה כפי הנראה כחווית נעורים בבתי הספר 'הציבוריים' (כלומר, הפרטיים) באנגליה. בדרך כלל המשחק התרחש בחצר הפנימית של המוסד, והתלמידים, המורים ועובדי הבית היו עומדים מסביב לרחבה הפנימית או צופים בו מהחלונות של הקומה השנייה והשלישית ומעודדים את חבריהם. והיו גם בתי ספר שמשחק הכדורגל התנהל באחד משדות הבור סביב בית הספר. במקרים אשר כאלו יכולים היו גם בני המקום 'פשוטי העם' לצפות במשחק, ובעצם הוא דמה לתיאטרון הפתוח שהיה נהוג בערי אנגליה בעבר. עד מהרה נוכס הכדורגל על ידי מעמד העובדים האנגלי והיה למשחק, בה"א הידיעה, של מעמד זה. בתוך זמן קצר יחסית נהייה אצטדיון הכדורגל לתיאטרון העממי הגדול ביותר בעולם:

התיאטרון האולטימטיבי של הכדורגל מוכן ומזומן [...] המראקנה הברזילאי ושאר האצטדיונים הגדולים באמריקה הלטינית [...] עשרות אלפים המאכלסים את המראקנה כמעט ואינם טורחים להביט אל המגרש שבקושי הם יכולים לראותו: הם עסוקים כל כך בשירה, בהנפת דגלים, בריקוד ובפעילות המתרחשת סביבם ביציעים (Bowden, 1995, p. 139).

משחק הכדורגל היה לקרנבל של מקום ושל מדינה, ולספקטקל - חזיון המוני חוצה גבולות המופק כחלק אוטונומי בתרבות הממוסחרת של החברה הקפיטליסטית (Elias & Dunning, 1986).

התיאטרון, צורתו, תכניו וקהלו, הקדים בהרבה את הולדתו של משחק הכדורגל (Winner, 2013), אולם כאשר האחרון נולד מחדש בצורתו המודרנית, במחצית המאה התשע-עשרה, ניתן היה להבחין בבירור בדימוי התיאטרלי שלו, דימוי הנשען על צורה ועל תוכן. מבחינה זו, כך נטען בהמשך, הוא דומה לתיאטרון הממוסד שהקהל שומר לו אמונים. אומנם כללי משחק הכדורגל

2 שייקספיר, 'המלך ליר' (תרגום דורי מנור). המחזה שנכתב אי שם ב־1605 משתמש בכינוי כדורגלן בתור עלבון וגנאי. כבר בראשית ימיו נאלץ הכדורגל להילחם על מקומו מול גחמותיהם של מלכי אנגליה וסקוטלנד, שחוקקו צווים מלכותיים האוסרים לשחק את המשחק הזה בציבור.

מאפשרים רק שלושה מיני סיום: ניצחון, כישלון ותיקו, אבל האוטונומיה היחסית של המשחק הזה מצמיחה טקסטים ללא הרף: מי שבא להצגת כדורגל יודע למפרע כי 'הכדור הוא עגול' - יכולת ומזל מעורבים זה בזה. הלא צפוי אפשרי.

### קורס קצר ראשון: משחק הכדורגל

המקום, הבמה והתפאורה: את 'הרמת המסך' במשחק הכדורגל מתחילים מאמצע המגרש. על כר הדשא נוכחים עשרים ושניים שחקנים, אחד-עשר לכל קבוצה, ושופט ראשי. שני עוזרי השופט נעים הלך ושוב משני צדי קווי האורך של המגרש. שופט רביעי נמצא מעבר לקו האורך במקום שבו הוא נוגע בקו הרוחב של המגרש.<sup>3</sup> שחקני שתי הקבוצות המתחרות לבושים (מחופשים) במדי משחק בגווני המבדילים ביניהן. באחד מצדיו של המגרש, במרחק מסוים מקו האורך, יושבים השחקנים המחליפים של הקבוצות המתמודדות, וכמו כן הצוות המקצועי. למאמנים (הבמאים) מסומן אזור הנחיה. מלבן הדשא נחשב 'מקום קדוש' שרק לשחקנים מותר להיכנס אליו בהתאם להוראות השופט הראשי. שריקת השופט הראשי היא האות ל'הרמת המסך' - להתחלת המשחק. משחק הכדורגל נמשך תשעים דקות, הנפגות לשתי מחציות של ארבעים וחמש דקות וביניהן הפסקה של חמש עשרה דקות.

אצטדיון הכדורגל בן זמננו שונה בכמה היבטים, מבניים ואסטרטגיים, מזה שהיה מוכר לאוהדים לפני כחמישה עשורים (לונטל, 2018; King, 2002; Inglis, 1990). אצטדיונים רבים בעולם הפכו ל'היכלות' בעיקר בעקבות התמסחרות המואצת של הכדורגל, שגרמה לכך שקהל האוהדים נעשה גם למשאב כלכלי: חלק נכבד מהכנסות המועדון המקצועי המסוים נובע ממכירת מנויים עונתיים וכרטיסים בקופה (Samuels, 2008; Szymanski, 2015). תופעה שהחלה בעבר והתמצקה בהווה היא חלוקת העבודה הפונקציונלית בין צופים לבין המשחקים: השחקנים מספקים 'הצגת כדורגל', שניתן להפיק אותה בווריאציות שונות עבור קהל צופים שרכש כרטיסים. אבל טבעו המיוחד של קהל זה, שעוד נשוב אליו בהמשך, שהוא קהל של צופים-אוהדים; הם באים ל'הצגה' ממניעים מסוימים מאוד והם מעורבים בכוונה תחילה במה שקורה לפנייה, במשפחה ולאחר סיומה.

הספרות הנוגעת לעניין מציעה לבחון את משחק הכדורגל באחד משלושת ההקשרים הבאים: ההקשר הדתי, ההקשר התחרותי וההקשר הקפיטליסטי. לגבי הראשון והשני, יש מי שסבור (Guttman, 1978) כי מדובר בתהליך היסטורי שבו הכדורגל עובר מקונטקסט של ריטואל דתי, שבו המשחק מתרחש ל'שם שמיי', כגון המשחקים האולימפיים בתקופה היוונית, לקונטקסט תחרותי שבו המניע של התחרות הוא השגת-קביעת שיא. "על המשחק המודרני נאמר כי הוא החליף את הדת כמוסד המחבר אנשים יחדיו [...] ברם כדורגל ודת אינם בהכרח תופעות המוציאות אחת את השנייה. השניים מתחברים בדרכים מורכבות" (Giulianotti, 1999, p.17); ראו גם: (Novak, 1994). הקונטקסט הקפיטליסטי, הדומיננטי בזמן הזה, מתרגם את הכדורגל ל'מצב של סחורה'. הוא כופה על המשחק הזה שני דברים משלימים לכאורה: האחד, הוא מפרט ומהדק את התפקידים השונים של המשתתפים כדי להגדיר היטב את ערך הסחורה במעמד של חליפין, למשל: מדידת איכויותיו של שחקן (שוק השחקנים), מדידת התנהגות הקבוצה (שוק

3 בזמן האחרון נוסף גורם טכני, ה-VAR, לתהליך השיפוט של המשחק. שופט ראשי ומשנהו יושבים מחוץ למגרש מול מסכי הטלוויזיה. התערבותם בנעשה במגרש (התראה לשופט הראשי) מוגבלת אך ורק למספר מסוים וקטן של אירועים.

המועדונים) הגדרת הקהל כצרכנים (שוק הקונים). השני, הוא מגדיר את המועדון במונחים של קורפורציה עסקית - אנשים קונים כרטיסים כדי לצפות במופע (בן פורת, 2002; Conn, 2004; Goldblatt, 2014).

מבט מלמעלה על אצטדיון כדורגל מעורר את דמות האמפיתיאטרון בתקופה היוונית, אך גם את זה בן זמננו - האמפיתיאטרון המודרני או במת הזירה (אוריין, 1995; 2008; Banaham). יכול להיות שבלא כוונה תחילה ובשל הסגולות הטמונות במשחק הכדורגל הוא לבש בטבעיות את בגד התיאטרון, המקום שאליו הולכים אנשים כדי לצפות בהצגה.

### קורס קצר שני: תיאטרון

מנקודת מבט סוציולוגית התיאטרון הוא 'מקום' במובן של ארגון נותן שירות, שאליו באים אנשים כדי לצרוך מוצר מסוים. זה מקום שבו שחקנים ושחקניות בהשראת הבמאי או הבמאית מבצעים הצגה של מחזה מסוים על במה בפני קהל. למחזה המסוים יש מחבר ויש עליה כתובה שסופה ידוע. המחזה מחולק לפרקים או לסצנות, בהתאם לתוכנו המסוים. באי התיאטרון מודעים לחלוקה בינם, כצופים, לשחקנים המציגים. הבמה היא 'מקום קדוש' שרק מי שהבמאי/ת מתיר/ה לו רשאי לעלות עליה. באי התיאטרון (לקוחות, צרכנים) יודעים כי מדובר בהצגה: 'בפרק זמן שמחוץ לזמן', שמסתיים עם הורדת המסך. קיצורו של דבר:

כאשר הרכיבים הנחוצים לאירוע של תיאטרון משתנים, בהתאם לצרכים ולציפיות של חברות מסוימות בזמנים מסוימים, ישנם רק שני יסודות הכרחיים/ חיוניים כדי שיתרחש תיאטרון: מבצע וצופה. אבל הביצוע צריך להתקיים במקום כל שהוא. ואם יש מקום אזי מטבע הדברים יש תוכנית (Banham, 1995, p. 1085).

בדומה לאירועי תרבות אחרים האופן שבו מתנהג התיאטרון תלוי בסביבתו הפוליטית והתרבותית, זו המקנה לו 'אוטונומיה יחסית'. כך למשל התהליך הקפיטליסטי, שראשיתו במאה התשע-עשרה, גרף גם אותו. התיאטרון בן הזמן הזה הוא בדרך כלל במעמד של 'קורפורציה עסקית'; המחזאי (המחזה), הבמאי, השחקנים והצוות התומך הם 'סחורות' שערך נקבע על פי ערך החליפין שלהן בשוק. בעבר הלא רחוק, בתנאים היסטוריים אחרים, ניתן היה לסמן תיאטראות שהתארגנו כקואופרטיבים: הבימה, הקאמרי, האוהל, המטאטא. באוניברסיטאות מסוימות באירופה ניתן למצוא עדיין תיאטרון קואופרטיבי הנתמך על ידי המוסד המסוים. טיפוס זה של תיאטרון, שחבריו הם בו בזמן בעליו ועובדיו, כבר כמעט אינו קיים. בקפיטליזם כמו בקפיטליזם גם לתיאטרון אין ברירה, שם המשחק הוא ממון.

העלילה (הטקסט) על פי אומברטו אקו היא "התבנית היסודית של הסיפור, ההיגיון של הפעולות, מערך הדמויות וארגון האירועים על פי סדר זמנים" (מצוטט אצל אוריין, 2008, עמ' 156). להלכה, הטקסט של המחזה סגור, אבל אוריין גורס: "הצגה היא טקסט משתנה-מתכלה שחומרי התיעוד שלו הם חלקיים, ורובם מוטים על-ידי ההתכוונות של היוצרים ושל המוסד התיאטרוני" (אוריין, 2008, עמ' 21). משמע, לבמאי ישנה 'ליצנציה פואטיקה', שמורה לו זכות

4 התיאור הקצר הזה נסמך על אוריין, 2008; רפ, 1973; Gurvitch, 1973; Banham, 1995; Brown, 1997.

הפרשנות של הטקסט הכתוב. גם לזמן, קרי לתנאי המצב, יש השפעה על האופן שבו יתפרש המחזה המסוים על ידי הבמאי והשחקנים: "זיקות שבין קונטקסט לטקסט משתנות עם הזמן. מחזות הניזונים מקונטקסט חברתי מסוים עשויים 'להשתחרר' ממנו במהלך ההצגה, או בגרסת הצגה מאוחרת יותר, כאשר נחלשת הזיקה לאירועים שהזינו את ההצגה" (אוריין, 2008, עמ' 23; ראה גם רפ, 1973). כפי הנראה שייקספיר 'הפקיר' את מחזותיו לדמיון המופלג לעיתים של מחזאים בני זמננו, לפרש אותם על פי רוח הזמן או כמידת 'התפרעותו' של הבמאי. מכל מקום הטקסט המקורי, זה שנכתב על ידי המחבר המסוים, חי וקיים בשמו ובשם המחבר עד קץ הדורות.

את קהל הצופים בתיאטרון הנחשב 'רציני' ניתן למסגר בנוחות יחסית במונחים מעמדיים: מדובר בגברים ונשים מן המעמד הבינוני ומעלה (אדוני ואחרים, 1999; כ"ץ ואחרים, 2000; Bourdieu, 1984; Walmsley, 2011), ולא בכדי: "המצאות הסימבולית הנשקפת מעל במת התיאטרון נותנת ייצוג לאותן קבוצות חברתיות שהתיאטרון פונה אליהן", טוענת וייץ (1997), ומנמקת בזה שהתיאטרון הציבורי בישראל הוא בורגני, מן הטעם הפשוט שקהל היעד שלו הוא המעמד הבינוני (אוריין, 2008, עמ' 119). כך גם במקומות אחרים (Walmsley, 2011). כלומר, התיאטרון מספק לקהל היעד שלו את מה שהוא מבקש, את הטעמים נוסח בורדייה (2005) הערבים לחיכו.

בעשור הראשון למדינה אפשר היה להבחין ביחס הדו־ערכי של התיאטרון לחברה הישראלית: "כאשר יצא הרומן 'הוא הלך בשדות' (משה שמיר) בשלהי מלחמת השחרור, התעורר בקרב הציבור החוגג, הדומע, חום של הערכה [...] חיפש הציבור ברומן של משה שמיר, שהועלה גם על הבמה, את דמות גיבורו האהוב" (הולצמן, 1977). מחזהו של נתן שחם, 'הם יגיעו מחר' (1950) עורר מחאה ציבורית (יחסית). ב'קזבלן' של יגאל מוסינזון (1954) כבר נזרעו זרעי המחאה שתפרוץ בואדי סאליב בשנת 1959. 'זרוק אותו לכלבים', גם כן מחזה מפרי עטו של יגאל מוסינזון, עורר מחאה בציבור הישראלי, המוחים ראו בתוכנו חנופה לממשלה בראשותו של בן גוריון (מן, 2014). ובמה שקרה במחזאות הישראלית מאז ועד היום, ובעיקר היותה 'תומכת מחאה', אין צורך להרחיב כאן (עוז, 2014; פיינגולד, 2008).

במשך תקופה ארוכה חיפשה התרבות הישראלית דרכי היצג של פתרון או פתרון שבבדיון לקונפליקטים של החברה ובמיוחד לשסעים בין חילוניים לדתיים, בין אשכנזים ליהודים מזרחיים ובין יהודים לערבים [...] בעיות פוליטיות וחברתיות הוצגו ו'נפתרו' על בימת התיאטרון במיוחד בעשורים הראשונים לקיום המדינה. משנות השמונים ואילך, במיוחד ממלחמת לבנון הראשונה (1982-1985) נמצא בתרבות הישראלית חשיפה של עימותים, של אי-הסכמות ושל סתירות והצגתם כבלתי פתירים (אוריין, 2008, עמ' 18).

אלא שבעצם התיאטרון אינו יוצר קונפליקטים ואינו פותר קונפליקטים, הוא עושה מהם חומרים. בדומה למשחק הכדורגל, גם התיאטרון שרוי ב'תחום הרשאה' - אוטונומיה יחסית - המוקנה לו על ידי סביבתו הפוליטית-תרבותית. הרשאה הזו נסמכת על הנגזרות שלו ממנה:

התיאטרון הישראלי משמש גם בתחילת המאה העשרים ואחת כמקום כינוס, מעין 'בית כנסת חילוני' של קבוצה הגמונית בחברה, שאת נטיותיה החברתיות והפוליטיות אפשר להגדיר כליברליות. קבוצה שהיא ברובה המכריע ממוצא אשכנזי, בעלת הון תרבותי והון חברתי והכנסותיה מאפשרות לה הליכה דרך קבע לתיאטרון (אוריין, 2008, עמ' 18).

קהל הצופים בכוח ובפועל יודע את סוף המחזה, הוא בא בגלל התבשיל.

### אריק קנטונה רוצה לשחק שייקספיר

אריק דניאל פייר קנטונה, ממוצא צרפתי, היה בעבר שחקן כדורגל וכיום הוא שחקן תיאטרון ובמאי. קריירת הכדורגל שלו כללה מועדונים בצרפת ובאנגליה, בעיקר במועדון הכדורגל האנגלי האייקוני 'מנצ'סטר יונייטד'. בין השנים 1987 ל-1995 נמנה קנטונה על סגל הנבחרת הלאומית של צרפת. לאחר שפרש ממשחק הכדורגל בשנת 1997, כשהוא כבן שלושים, החל בקריירה של שחקן קולנוע. הוא שיחק בסרט אליזבת (1998) ובעוד כמה סרטים, כולל סרטו של הבמאי הנודע קן לואץ' 'מחפשים את אריק'. קנטונה עלה גם על במת התיאטרון כאשר השתתף בהצגה 'הפניה לגן העדן' שבוימה על ידי רעייתו. בן 43 קנטונה התוודה בפני כתב העיתון הצרפתי 'לה ז'ורנל דו דימאנש' כי הוא רוצה לגלם בעתיד את המלך ליר של שייקספיר, "אך כרגע אני עדיין צעיר בשביל זה". כאשר זכה בשנת 2019 בפרס נשיא ההתאחדות הבין לאומית לכדורגל (פי"א) ציטט את המלך ליר של וויליאם שייקספיר בפני הקהל ורשתות הטלוויזיה. בתקופה שבה שיחק כדורגל נהג קנטונה לצטט בפני השחקנים והתקשורת קטעים משירתו של המשורר הצרפתי ארתור רמבו, ולהציע משהו משלו שלא הובן על ידי שומעיו: "When the seagulls follow the trawler, it's because they think" <sup>5</sup>. "sardines will be thrown into the sea. Thank you very much" אפטר שקנטונה התכוון להקניט את שומעיו ואפשר שכבר אז דבק בו חידוק המשחק הגנרי, כאילו אין כל קושי לעבור מהבמה של האצטדיון לבמה של אולם התיאטרון; בשתייהן שיחק קנטונה בגוף ובמלל, בהצלחה. ענף ספורט אינו יכול לבדוד עצמו מהחברה ומהתרבות שבה הוא עוגן (Wigglesworth, 1996). הכדורגל, בדומה למופעי תרבות אחרים, כגון הקונצרט הפילהרמוני והקאמרי והתיאטרון, גם הוא בעל אפיונים מעמדיים (Haynes, 1995; Redhead, 1977). מטבע הדברים ממוקם הכדורגל בקטגוריה של 'התרבות הנמוכה', הנחשבת לפחותה עקב ייחוסה למעמדות הנמוכים (Gans, 1999). מה שמכריע את הכף אינו תוכנו של המשחק הזה, הנחשב לאגרסיבי במידה (הרוגבי האלים הוא עדיין משחקם של בני המעמדות העליונים באנגליה), אלא דמותם ומיקומם המעמדי של המשתתפים בעלי העניין (Hargreaves, 1995). עם זאת, המאפיין המעמדי של ענפי הספורט השונים הולך ומטשטש. בני המעמד הנמוך משתתפים בתחרות הגולף (משחק בעל גוון אליטיסטי בעבר) ובני המעמדות הגבוהים משחקים וצופים בכדורגל (Blake, 1996; Gartman, 1991; Readhead, 1977), ועל כן, לכאורה, אריק קנטונה יכול להיות שחקן כדורגל ('נמוך') שנעשה לשחקן תיאטרון ('גבוה'). למעשה, אריק קנטונה עבר ממשחק בתיאטרון הכדורגל למשחק בתיאטרון הקונבנציונאלי, הדרמטורגי, בלא קושי.

[/https://www.independent.co.uk/new/uk 5](https://www.independent.co.uk/new/uk 5)

וורד (Ward) וויליאמס (Williams) גרסו בעבר כי: "המגרש היה לתיאטרון של העובדים, וכך הדשא לבמה. כדורגלנים כוכבים, כמו שחקני צמרת, שיחקו בפני 'אולם מלא עד אפס מקום' והובילו את הצופים שלהם למחוזות רגשיים" (Ward & Williams, 2009, p. 35). בהווה ממשיך תיאטרון הכדורגל לספק הצגות בפני קהל רב (מאוד) אולם הרכבו השתנה; כבר אין זה קהל העשוי כולו גברים מן המעמדות הנמוכים, אלא קהל שיש בו ייצוג לכל המעמדות, המגדרים, הקבוצות האתניות והדתיות.

'תיאטרון החלומות', כך נקרא אולד טרפורד (Old Trafford), אצטדיונו של מועדון הכדורגל מנצ'סטר יונייטד, הוא אחד המועדונים הידועים בעולם הכדורגל. כפי הנראה זו אינה סתם מטפורה אלא הדבר עצמו. מי שנכנס בשעריו של האצטדיון יודע כי בא לצפות בהצגה שסופה אינו ידוע מראש.

### ההצגה הגדולה ביותר בעולם

"שחקני ההצגה פועלים באמצעות רגליהם. עבור קהל של אלפים או מיליונים, הצופים מהיציעים או מחדרי מגוריהם כשנפשותיהם מתוחות עד לקצה. מי כתב את המחזה? - המנ'ר?" (Galeano, 1997, P. 12).

מה למשחק כדורגל - האגרסיבי, התחרותי, המתנהל תחת כיפת השמיים בנוכחות קהל שמרביתו מן המעמדות הנמוכים, המתרגש ומתערב במשכו של המשחק במלל תוקפני ובמחוות גסות כלפי השחקנים וכלפי הקהל של המועדון היריב, ולא אחת גם כלפי המאמן והשחקנים שלו-עצמו - מה לזה ולתיאטרון, הנחשב לפריט של תרבות גבוהה? (Eliot, 1948).

כפי הנראה איש לא חשב אז על משחק הכדורגל כמונחים של הצגה להמונים. הדבר קרה במשך הזמן, לאחר שסודר לו טקסט אחיד מחייב. כלומר, נקבע טקסט-על שכלולה בו גם חלוקת עבודה שכמעט ולא חל בה שינוי מאז ועד היום: מי משחק, מי מביים, מי מנהל ומי צופה והיכן תתקיים הצפייה. אבל טקסט-העל, כלומר כללי המשחק שנקבעו על ידי פי"א (1904), הותיר אוטונומיה מקומית מסוימת, עם התמסדות היחסים בינו לבין קהלו ובעיקר כאשר התלוו למשחק הזה דרמות של ממש. אז נוצר בכל משחק טקסט חד-פעמי, שאינו בר שיחזור אלא אולי בזיכרונם של אוהדים מקומיים. הטקסט הנזיל הזה פיתה מחזאים להשתמש בעלילת המשחק כדי לייצר עלילת תיאטרון: "מה שחשוב זה ההצגה אחר כך הגול. הצגה - זה שהוא [אורי מלמיליאן] עובר כמה שחקנים ואחר כך בועט לשער" (רון, 1978, עמ' 31). "כרוז: היום שלאחר המשחק עיתוני הספורט. עיתונאי: 'להקת מלמיליאן' חידשה את הצגותיה" (שם, עמ' 47).

משחק הכדורגל היה 'לחומר' דרמטי עבור התיאטרון. כך למשל, 'The Red Lion' הוא מחזה אנגלי על קבוצת כדורגל של חובבים שאינה נמנית של הליגה האנגלית. 'Old Big 'Ead in' the Spirit of the Man גם הוא מחזה אנגלי. גיבורו הוא מאמן הכדורגל בריאן קלאף (Brian Clough), שבניגוד לכל הציפיות מועדון הכדורגל שאותו אימן, נוטינגהם פורסט, זכה בגביע אירופה לאלופות בשנת 1979. 'The Christmas Truce' הוא מחזה המשחזר את משחק הכדורגל שנערך (באמת או בדמיון) בין חיילים אנגלים לחיילים גרמנים במשכה הקצר של הפסקת אש בשטח שבין החפירות בחג המולד של שנת 1914 (Lawson, 2015). "אין נקודה לבנה", כותב

המשורר, "הבוקר/ כל השחקנים אלמונים./ אתה יכול לראותם בבתי הקברות [...] כר הדשא שטח הפקר/ נור שוטף את הרגעים/ בין השוחות לחפירות" (מקמילן, 2009).

### הערה מתודית

התבוננות בעין בלתי מזוינת מוליכה לטענה כי המכנה המשותף לתיאטרון ולכדורגל מאז ועד היום הוא המשחק, במובן הספציפי של 'הצגה' המועלית על ידי קבוצה של שחקנים בפני קהל. ההנחה המקדימה היא שמדובר בשני פריטי תרבות העוגנים בהקשר משותף. כלומר, שניהם תלויים ב'אוטונומיה היחסית' שהקשר זה (היינו, התרבות הפוליטית) מאפשר לכל אחד מהם. אם כן, את הדיון באשר לכדורגל כתיאטרון ניתן למצות בסכמה הבאה: קהל, שחקנים, שהמתווך ביניהם הוא הטקסט.

לכאורה, למשחק הכדורגל יש נפח גדול יותר מזה של הצגת תיאטרון: כל הצגת תיאטרון עומדת בפני עצמה, לכל מחזה טקסט נפרד והוא עשוי לשוב ולעלות על הבמה באותה צורה ותוכן, ואילו במשחק הכדורגל (הפורמאלי), המשולב בלוח עונת המשחקים, קיימת תלות בינו לבין האחרים: כשהוא מסתיים עוברת ציפיית האוהדים למשחק הבא. ועוד, כל משחק כדורגל הוא טקסט חד-פעמי, שאינו מועתק כלשונו במשחק הבא. אף-על-פי-כן, בדומה להצגת התיאטרון, גם לכל משחק כדורגל יש מעמד עצמאי בזמן שהוא משחק. על כן יש תוקף להקבלה בינו לבין הראשון, תוך ציון השוני והדמיון.

שני דברים עוטפים את משחק הכדורגל ומשפיעים עליו ועל התיאטרון בזמן הזה אפרירי: האחד, שיטת הממשל הקובעת את האוטונומיה היחסית של שניהם; והשני, אופייה של ערכאת התרבות בחברה המסוימת. יש ללא ספק סדר היררכי בין השניים: מוסד התרבות מתארגן על פי קווים מונחים על ידי שיטת הממשל, והיא לאמיתו של דבר זו שקובעת בחשבון האחרון את 'האוטונומיה היחסית' שלו. המשמעות היא, אם כן, שלסביבה הפוליטית-תרבותית יש השפעה ניכרת על המתרחש בתיאטרון ובכדורגל. לשון אחר, הערכים, המתחים והמשברים החברתיים מיובאים ליציעי הכדורגל ולמושביו התיאטרון מן הסביבה המסוימת, וזו אינה אדישה לאופן שבו הם לובשים צורה על הבמה ועל הדשא הירוק; מידת האדישות כמידת הדומיננטיות והסמכותיות הנתבעת מצד ההקשר הפוליטי-תרבותי המסוים.<sup>6</sup>

נדמה כי הדמיון של משחק הכדורגל למופע תיאטרלי הוא צפוי מראש. המאמר הנוכחי יוצא מן ההנחה כי אכן אולי זה כך, ובאופן ספציפי בוחן את רכיבי הדמיון (והשוני) שבין משחק הכדורגל למשחק התיאטרון, שהאחרון הוא מודל החיקוי של הראשון. הדיון עוזב את הדמיון המטפורי, הכוללני, מעין 'הדמות המשתקפת במראה', ומתמקד בהשוואת אלמנטים מהותיים המרכיבים את השלם, המקנים למשחק הכדורגל היבטים תיאטרליים בולטים.

### על מה שהופך כדורגל לתיאטרון

ה'עימות' בין משחק הכדורגל לתיאטרון נבחן להלן בשלושה אלמנטים: טקסט, שחקנים וקהל. הפתיחה בטקסט אינה סתמית כיוון שבטקסט טמון החלק הנכבד של ההסבר המשווה בין שתי

6 חוקרים מסוימים, למשל הויזגה (1966), טוענים כי הספורט מצוי 'בבועה', כלומר הוא מתנהל על פי כללים אחרים מסביבתו. טענה זו אינה מקובלת כיום במחקר ובספרות הרלוונטית (Giulianotti, 1999).

ההוויות הנ"ל. כפי הנראה הטקסט עושה יותר מאשר חיבור בין בעלי העניין במשחק (בהצגה) היינו, השחקנים והצופים. למעשה, הוא מגדיר את חלוקת העבודה שלהם בהווה וממילא גם את האופן המסוים שבו הראשונים והאחרונים מתייחסים אליו. רוצה לומר: את ההתנהגות שלהם לפני, במשך ואחרי ההצגה או המשחק.

## הטקסט

בפשוטו, טקסט הוא מערך של סימנים המסודרים כדי להעביר מסר מסוים לכתובת מוגדרת (Eagleton, 1996). ככל הנראה הטקסט של המחזה התיאטראלי פונה לסט הרגשות של הצופה הנוכח באולם בכוונת מכוון, כדי לעורר משהו אצל הצופה ולגבות ממנו תגובה רגשית (עוז, 2006). בדרך כלל הטקסט של המחזה המסוים נכתב עוד בטרם הוצג על הבמה, המשתתפים לומדים אותו ויודעים את מהלכו ואת סיומו. גם הקהל יודע מה הוא 'המוצר' שעבורו רכש כרטיס. למעט מקרים נדירים אין הפתעות, סיומה של ההצגה נגזר עוד בטרם עלה המסך.

לכאורה אין למשחק הכדורגל טקסט נתון מראש. הסיום אינו ידוע לשחקנים ואין הם יכולים להציץ בו טרם המשחק כדי לשנן אותו. אכן כך, אבל משחק כדורגל המסודר במסגרות פורמליות מתנהל בכפוף לשני טקסטים. הראשון הוא 'טקסט-על', שנכתב ומנוטר על ידי ההתאחדות הבין לאומית של הכדורגל (פי"א). בטקסט הזה נקבעו כללי המשחק, איך משחקים ומה האמצעים המותרים כדי להגיע לסיומו. בטקסט-העל נקבעו גם הסנקציות באשר לחריגה מהכללים. אומנם טקסט-העל קובע את הפרמטרים הנדרשים ואת הגדרת התוצאות של משחק הכדורגל (ניצחון, הפסד, תיקו) אך הוא מותיר דרגות חופש לטקסט המקומי הנרקם בכל פעם מחדש, בעיקר, את עוררות הרגשות והפתעת הסיום.

הטקסט השני, ובו הייחוד, הוא הטקסט המתרחש על הדשא הירוק, שנכתב בכל פעם על ידי השחקנים וגם על ידי קהל הצופים (האוהדים). קהל הצופים ארוג משני חוטים בולטים: האחד הוא קהל הצופים באצטדיון (המעגל הראשון), אלה המכונים 'אוהדים מסורתיים חמים' (Giulianotti, 2002). אוהדים אלה נאמנים למועדון ללא פשרות, הם באים לכל משחקי הבית ומלווים את הקבוצה גם למשחקי החוץ שלה. מבחינתם אהדת הכדורגל היא אורח חיים. נוכחותם באצטדיון מאפשרת להם להיות שותפים בכתובת הטקסט המקומי, החד פעמי. ברם, הגדרת הטקסט הזה כחד פעמי אינה מדויקת; ההתרחשות על הדשא הירוק ותוצאותיה נרשמות בזיכרון ההיסטורי של האוהדים. במפגש הבא הם יזכרו ואפשר גם שישתמשו בזיכרון ביצירת הטקסט החדש (בן פורת, 2002). כך למשל הזיכרון ההיסטורי משמש את האוהדים (באצטדיון ומחוצה לו) במשחקי הדרב, או גם במפגשים בין מועדונים שהיריבות בניהם היא רבת שנים. הקבוצה השנייה בקהל הצופים היא אוהדים 'מסורתיים פושרים' וכמו כן כאלה המכונים 'מרפרפים' (Flaneur). אלה ואלה צופים במשחק בדרך כלל באמצעות הטלוויזיה (או הטלפון הנייד) בכל פעם שהמשחק של מועדונם משודר או מדי פעם כשמשוה מסוים מניע ומעורר אותם (Giulianotti, 2002). גם אלה, על אף ריחוקם הפיזי מן האצטדיון, קרובים אליו ברגשותיהם. אומנם אלה המצויים ב'מעגל השני' של אוהדי המועדון אינם משתתפים ישירות ביצירת הטקסט, המתרחשת תוך כדי, אך הם מתנהגים כאילו גם הם שותפים לה. למשל, נותנים עצות למאמן ולשחקנים כשמשך הטלוויזיה חוצץ ביניהם.

כדורגל הוא משחק תחרותי. התחרות מכתובה את מה שמתרחש על במת המשחק ('הדשא

הירוק') ובמיוחד את הלא צפוי: את הדרמות שעשויות להתרחש בו ואת התנהגות קהל הצופים. יתרה מזאת, בשל התחרותיות, האורגנית למשחק הזה, הטקסט המקומי עלול לעיתים להיעשות כאוטי ולהעצים את מרחב הפעולה המיידית של שחקני הכדורגל. כאשר הקהל זועק: 'הפועל מלחמה' הוא מקרב את המטפורה שלה למציאות. הוא תובע מהשחקנים לנטוש את ההנחיות של הטקסט, שעד כה העלה חרס בידם, ולכתוב אותו אחרת מעכשיו. הם מבקשים שני דברים: דרמה וניצחון. באופן ספציפי, הכוונה היא בעצם ל'מלודרמה' שבטקסט: פעולה דרמטית הטמונה בעלילה, שהמיוחד שבה שהיא סנסציונית, פונה לרגשות של הצופה (Brecht, 1973; Brooks, 1995; Elam, 1980, Fischer-Lichte, 1992). כאשר מדובר במלודרמה המתרחשת בהצגת תיאטרון המקום והרגע שבו היא תתרחש בפני הקהל נקבעים מראש בטקסט, כפי שהמחזאי רשם אותה, הבמאי העמיד והשחקנים יודעים מתי ואיך. ככל שתוסיף ההצגה לעלות על הבמה יופיע הרגע המלודרמתי שוב, הטקסט המקורי של המחזה חתום לתמיד והמלודרמה ממתנה לרגע שלה באותו מקום באותו זמן.

לא כך כאשר למשחק הכדורגל. בכל טקסט של משחק כדורגל טמונה מלודרמה, אלא שמקומה עיתויה ועוצמתה אינם ידועים מראש. השחקנים יודעים-חשים, ועימם הקהל, כי משהו דרמטי שאינו כתוב מראש עשוי להתרחש (Eisenberg & Thompson, 2011). אוהד כדורגל זוכר את מה שחווה וגם את מה שזוכרים אחרים המבוגרים ממנו - הוא מאמץ את הזיכרון הזה כאילו הוא שלו. הזיכרון הזה טמון בגופו ובמחסן הרגשות שלו (פרידמן, 2016). אבל בשונה מן התיאטרון, המלודרמה בכדורגל אינה זוכרת את עצמה בטקסט כתוב מראש. בכל פעם היא צצה ומפתיעה. ברגע אחד בלתי צפוי היא חורצת גורלות: "נפסקה בעיטת עונשין אחד-עשר מטר. כל הצופים רצו אל מאחורי השער [...] פתאום החל הבועט לרוץ. השוער, שלבש אפודה צהובה מבהיקה, נשאר עומד בלי לנוע, ומבצע בעיטת האחד-עשר בעט את הכדור לתוך ידיו" (הנדקה, 1970, עמ' 110).

הצופה-אוהד יודע כי המלודרמה עשויה או עלולה להתרחש, לטובתו או לרעתו. הוא מזהה אותה מייד והיא סוחפת ומטלטלת אותו. הסופר איל מגד:

צעקתי: קדימה חבר'ה (בעברית) כי נדבקתי בשבריר התקווה שפיעם במבקיע השער [...] פתאום הייתה הסתערות נוספת של יונייטד. ראיתי את מקילרוי מגבו רץ עם הכדור לעבר שער ארסנל המרוחק, מפלס דרך במהירות בין מגיני היריב המנצח [...] ראיתי את הכדור ברשת ולרגע אבדתי כבחלום מדהים. האצטדיון המה וגעש והשתולל בדגלים אדומים וצעפים וניסים, ואני צרחתי וצווחתי ולא ידעתי את נפשי (מגד, 1988, עמ' 56).

והסופר האנגלי ניק הורנבי:

איני זוכר הרבה ממשחק הכדורגל באותו יום אחר-הצהריים. אחד מאותם להטוטי זיכרון מאפשר לי לראות מול עיני בבהירות את השער היחיד שהובקע: השופט פסק בעיטת עונשין [...] דממה משתררת כשטרי ניל בועט, ואחרי אנחה כשגורדון בנקס צולל והודף את הכדור, הכדור נופל בדיוק לרגליו של ניל, והפעם

הוא מבקיע [...] באותו יום הייתה שרשרת בלתי מובנת של תקריות שבסופן עמדו כל האנשים סביבי וצעקו (הורנבי, 1994, עמ' 20).

הדבר ידוע. הוא טבוע במשחק הכדורגל. הוא יתרחש בלא יד מכוונת. במשך ימיו של הכדורגל המודרני נרשמו מאות ואלפי מלודרמות שהתרחשו על הדשא הירוק. כמה מהן, כמו למשל ניצחונה הבלתי צפוי של נבחרת גרמניה את זו של הונגריה במונדיאל שנערך בברן בשווייץ ברביעי ליולי 1954, היו לאירועים היסטוריים שמשמעותם פשטה הרחק מעבר לחומות האצטדיון. המלודרמה הייתה לאיבר בלתי ניתן להפרדה מהטקסט של הכדורגל, היא אינה כתובה בו אך היא טמונה בו. צריך להתאזר במעט סבלנות והיא תופיע.

### שחקנים

חלוקת העבודה בתיאטרון, כלומר התפקידים, נסמכת ראשית כל על תוכנו של המחזה המסוים. החל מהמונודרמה (שבה שחקן בודד יכול למלא גם סדרת דמויות שונות), ועד למחזה רב משתתפים. מספר ותוכן התפקידים של שחקן תיאטרון אינו קבוע. להלכה, שחקני תיאטרון עשויים להופיע בתפקידים שונים: "השחקן הוא היוצר העיקרי בתיאטרון, ומשום כך חשוב אופן הבנתו את הדמות שעליו לגלם ואת פעילותה על הבמה. השחקן מסגל את עצמו אל הדמות והוא מתאים אותה לתכונותיו הגופניות וליכולתו הקולית" (אוריין, 2008, עמ' 28). מטבע הדברים שחקן תיאטרון יכול ללמוד ולתרגל את תפקידו המסוים לפני ההופעה ולמלא אותו בדיוק כפי ששינן אותו. מה שצפוי בעלילת המחזה כבר ידוע לו, ומה שצפוי יקרה ככתבו וכלשונו על הבמה. ההתאמה בין השחקן לתפקיד במחזה מסוים היא ככל הנראה אופציה פתוחה: צעירים יכולים לשחק קשישים, גברים יכולים לשחק נשים, ולהיפך. בעצם, מגוון האפשרויות התפקודיות העומדות בפני שחקן מותנה בכישרונו וברצונו של הבמאי, המלהק את המחזה. באופן תיאורטי מניפת האפשרויות של הצגת דמויות אינה מוגפת: "שחקנים המציגים את המלך ליר יכולים לגלם את דמותו כערץ זקן, כברברי פרימיטיבי, כאיש זקן סניילי, כמטורף מתחילת ההצגה, כארכיטיפוס של מלך, ככל האדם בגדי מלך, כאיש זקן ואנוכי, כליצן זקן ועוד אפשרויות רבות" (אוריין, 1998, עמ' 28). כאשר כל התנאים שווים, מניפת הפעולה של שחקן התיאטרון נדיבה מאוד. כך גם באשר ללבישת הדמות המוצגת על ידו, הוא יכול (בהסכמת הבמאי) לתת לדמות המתוארת במחזה פירוש משלו. בירת טוען כי 'האני' הפרטי של שחקן התיאטרון משועבד:

השחקן מתמסר לשד התיאטרון, הוא מקריב את עצמו, נותן לעצמו להיאכל מבפנים על ידי הדמות שהוא מגלם: נדיבותו, התרומה של גופו, מתן גופו לאמנות עבודתו הגופנית ראויים לרחמים, להערצה; מתחשבים בו על אימוץ שריריו [...] מריעים לו כלשיאן של תענית או הרמת משקולות (בירת, 1988, עמ' 136).

בזה הוא דומה לשחקן כדורגל, אבל בשונה ממנו ניתן להציע כי שחקן תיאטרון אוצר בתוכו דמויות שונות בכוח. יכולתו היא בזה שהוא מחליף ביניהן בהתאם לתפקידו בטקסט המסוים, אך הוא עצמו אינו מתחלף. לעניין זה אומר רוסו: "זו אמנות העמדת הפנים (זיוף) הצגת דמות אחרת מזו שלו [...] של שכחת מקומו שלו על ידי כך שהוא שם עצמו במקומו של האחר" (מצוטט אצל הד, 2016, עמ' 349).

הפריוולגיה הזו אינה נתונה לשחקן כדורגל. הוא מזוהה-מתמחה בתפקיד מסוים (שוער, מגן, חלוץ) המלווה אותו למשך הקריירה שלו, כי כך עשוי משחק הכדורגל כמעט מאז ומעולם, חלוקת התפקידים נקבעת על פי מי שיכולים למלא אותם בהצלחה וזו 'התמחותם'. וההתמחות הזו קובעת (גם) את ערך החליפין שלהם בשוק השחקנים. מי שמשחק כשוער, כבלם, כקשר או כחלוץ יתפקד כך בכל מועדון שאליו ישתייך. אומנם, בדומה לשחקן תיאטרון הוא עשוי לעבור ממקום אחד לאחר (בין תיאטראות ובין מועדונים בהתאם) אבל בשונה ממנו הוא ישמש באותו תפקיד, כי ערכו בשוק השחקנים נקבע בראש ובראשונה על פי ההתמחות הספציפית שלו. כאשר שחקן תיאטרון פורש עברו ארוך מעתידו. כאשר שחקן כדורגל פורש, עתידו הצפוי ארוך מעברו: "הלילה ירד כמו שהוא תמיד יורד כשיש מישהו עם אורות דלוקים של מכונית שמסתכל על עברו ככדורגלן מול מגרש ריק שבו הוא הבקיע את הגול האחרון" (שרבני, 2011, עמ' 357).<sup>7</sup>

## קהל הצופים

שוו בנפשכם את הסצנה הזו: במהלך ההצגה בתיאטרון קמים כמה צופים וצועקים "תחליף אותו". "תוציא את השחקן הבן ז..." "ניתן להניח שרק במקרים מסוימים מאוד, כמו למשל בהצגת מחזה פרובוקטיבי (נניח כמו 'מלכת האמבטיה', 'מושל ירחו') תתרחש סצנה של הפרעה מכוונת. לא במקרה למונח 'קהל תיאטרון' יש ארומה של סדר ונוהג בורגני. מבקר התיאטרון, שזו אומנותו, יביא את הערכתו בגבולות המקובלים בתרבות (המעמדית) של קהל התיאטרון. כפי הנראה הצגת תיאטרון מגלמת את עקרון 'המשחק ההוגן', המוכר דווקא משרידי ההתנהגות הג'נטלמנית בספורט האנגלי - ראשית יש לכבד את כללי המשחק כי אין לתוצאה עדיפות על פניהם.

כאשר הצופה נכנס לאולם התיאטרון הוא נושא עימו נורמות התנהגות וציפיות המובדלות מאלה שמחוצה לו: "מבין כל האמנויות מייחסים לתיאטרון דרגה גבוהה ביותר של טקסיות" (אוריין, 1988, עמ' 11). אומנם גם התיאטרון עוגן 'בתחום הרשאה', אך בפועל הוא נמצא תחת צנזורה כפולת פנים: זו של המדינה וזו של קהל הצופים, שיש לו: "ציפיות שהמחזה יהיה בעל קשר משמעותי לניסיון החיים שלהם [...] הוא מחפש את האמת על עצמו ועל תכלית חייו" (אוריין, 1998, עמ' 12). כשהוא מרוצה הוא ימחא כף ויקרא לשחקנים לשוב לקדמת הבמה, כשהוא מאוכזב הוא ייטוש את האולם בהפסקה מלמל את אי שביעות רצונו. "בתיאטרון הקהל מווסת את הביצוע" קבע ברכט (מצוטט אצל Blame, 2008). אכן, באולם התיאטרון מתממש עקרון 'המשחק ההוגן': הצופה בשל דיו כדי לנהוג באיפוק גם ביחס למחזות הפרובוקטיביים ביותר (Fischer-Lichte, 2005), מערכת העיכול של הצופה מן המעמד הבינוני למדה לספוג אותם (McGrath, 1991). לעיתים הוא מגיב בפומבי: נוטש, מוחה באולם, מפגין מחוצה לו. אנשי יחסי הציבור של התיאטרון כבר למדו איך להפוך מחאה לכסף בקופה.<sup>8</sup> אבל צופה תיאטרון אינו בחזקת אוהד. הוא שם גבול לרגשותיו ביחס למחזה המסוים

7 אודי שרבני הוא שחקן כדורגל לשעבר, שלאחר שפרש היה למשורר ולסופר ישראלי.

8 הצגת הבכורה של המחזה 'אבים' מאת רומן רולן "הפכה לשדה קרב [...] התיאטרון כולו מן הרצפה ועד לטפחות המה וגעש" (טוכמן, המגדל הגאה 1998, עמ' 238).

9 בעבר, כותב אוריין (2008), צופים שהמחזה לא השביע את רצונם נהגו לרקוע ברגליים ולזרוק פירות על הבמה, לשרוק ולצעוק. בזמן הזה, כפי הנראה בגלל ההרכב הדמוגרפי של קהל הצופים, הדומיננטיות של המעמדות הבינוניים, התגובה של קהל הצופים 'מנומסת' יותר.

ולתיאטרון בכלל. מן הספרות הרלוונטית שהצטברה עד כה ניתן ללמוד מה מניע אותו לבוא להצגת תיאטרון: הוא בא לבקש התנסות אמוציונאלית. הוא מחפש משמעות לניסיון החיים שלו. הוא מבקש להיות עם אחרים שיש להם ערכים תרבותיים כמו שלו. הוא מבקש אסקפיזם, בידור. הוא מבקש העשרה עצמית, גירוי אינטלקטואלי או התנסות חושית (Bourdieu, 1986; Pincus, 2004; Walmsley, 2011). אחד או כמה מאלו מצפה הצופה בן המעמד הבינוני לקבל בתיאטרון. התשובה לשאלה 'מדוע אנשים הולכים לתיאטרון' היא רבת פנים, אך גם אחד או שניים ממניעים אלו עשויים לענות עליה (Walmsley, 2011). כפי שנראה להלן, ניתן למצוא חפיפה לא מעטה בין מניעי 'ההולך לתיאטרון' לבין אלו של 'ההולך לכדורגל'.

כלל ועיקר, אהדת כדורגל היא פרקטיקה של מעורבות. הצופה שותף בתהליך עצמו תוך כדי צריכתו (Hill, 2002) וניתן להתייחס אליו כאל משקיע רב ערוצים: הוא קונה כרטיס בכספו, הוא משקיע את רגשותיו ואת זהותו במועדון - הוא בא כדי לתמוך בו. הוא יודע-מאמין שבלעדיו לא יתרחשו דברים, ללא תמיכתו לא יצליח המועדון לגבור על יריביו או להתאושש לאחר הפסד.

כבר עמד צ'יבי על החידה המוזרה, שישנם אנשים בעולם, שאין להם כל חוש לספורט. בריות כאלה אינם הולכים לראות אפילו כדורגל [...] ובכלל, איך לתאר לאנשים כאלה את אותה תנועה הרוחשת, את רבגוניות הקהל המכה גלים, שהשתפכה על פני הזירה הגדולה, על מדרגות האצטדיון רחבות הידיים, שאלפי אנשים נעו שם חיפשו את מקומותיהם, התרגשו, קראו, התרגזו, רמזו שלום זה לזה ולבסוף התיישבו בציפייה רבה ועמוקה לבאות (סנש, 1988, עמ' 97).

### מדוע אנשים באים לצפות במשחק כדורגל?

ממחקרים שונים שעסקו בשאלה זו מצטיירת התמונה הבאה: קהל צופי הכדורגל רובו (עדיין) גברים מן המעמדות הנמוכים, אבל מהעשורים האחרונים של המאה העשרים ואילך חלו שינויים ניכרים בדמוגרפיה שלו; צופים מבני המעמדות הבינוניים החלו להיות נוכחים באצטדיון או בבית מול המסך. נוסף לזה, ביציעי האצטדיון גדל שיעור הנשים. לעומת העבר הלא רחוק קהל צופי הכדורגל התגוון באופן שאי אפשר להתעלם ממנו. אבל כפי הנראה המניעים הבסיסיים לא השתנו, אנשים - ממעמדות שונים, עדות שונות, מגדרים שונים - באים לצפות בכדורגל כי הוא מספק צרכים מסוימים, שכפי הנראה רק הוא יכול לספק באופן סיטונאי וקמעונאי ב־זמן (בן פורת, 2007; Elias & Dunning, 1986; Crawford, 2004).

כך למשל, הצופה-אוהד במשחק הכדורגל מבקש למלא צרכים כמו התנסות, התחברות, בידור וכולי, אבל יש עוד כמה דברים שרק המשחק הזה יכול לספק לו: בשונה מצופה בתיאטרון הוא משתתף בדיאלוג מילולי וגופני עם מה שמתרחש במשחק (הצגה). למעשה, הוא משתתף בכתיבת הטקסט. הוא מחווה את דעתו במילים, בשירים, בקריאות. הוא חש בעלות. בהיסטוריה של הכדורגל רשומים מקרים שבהם קהל האוהדים גרם לפיטורי המאמן ואף אילץ את הבעלים להיפרד מן המועדון. במקרים מסוימים המילים הופכות למעשים והקהל נוקט באלימות כלפי המאמן, השחקנים והבעלים (בן פורת, 2002).

אהדת כדורגל, בין שהיא מתגלמת בנוכחות קבועה באצטדיון ובין שהיא מתבטאת בצפייה באמצעות מסך הטלוויזיה, מייצרת קבוצת התייחסות (קהילה מדומיינת) משמעותית (רפפורט,

2016). אוהדים נוהגים לשבת יחד ביציע במקום הקבוע. וב'לשבת' איפכא מסתברא - הם קמים ועומדים כאשר מתרחש אירוע מסוים על הדשא, הם מתווכחים, צועקים ומנהלים דין ושיח עם השחקנים והמאמן. בעבר, כאשר התקיימה זיקה חזקה במיוחד בין כדורגל לפוליטיקה, קהילת הכדורגל הייתה עטופה בקבוצות התייחסות משלימות ומרחיבות: כמו למשל מפלגה מסוימת, שייכות דתית מסוימת או שייכות אתנית מסוימת שלאוהד היה אליה יחס חיובי מסיבות שיוכיות או נרכשות (בן פורת, 2002).

להלכה, גם לתיאטרון יכול לבוא כל מי שחפץ בכך, לצפות ולהשתייך לקהילה המדומיינת של 'אוהד' הסוגה התרבותית הזו. אלא שיש כמה תנאים מוקדמים מגבילים כמו למשל שפה והשכלה, העשויים להקשות על מי שרוצה לצפות בהצגה מסוימת (כץ ואחרים, 2000; באומן, 2007). כל אלה אינם רלוונטיים לכדורגל, שהוא 'לינגואה פרנקה' של ממש. בשורה התחתונה, הכדורגל מספק לצופים קבוצת התייחסות שהיא, בלשונו של זיגמונד באומן (2007), אינה 'נזילה' אלא מוצקה ומתמידה. באמרה השחוקה 'מהעריסה ועד לקבר' יש אמת צרופה.

הצפייה במשחק כדורגל היא חוויה אקסטטית השמורה לצופה. חוויה הטעונה אינסוף הזדמנויות לפריצת רגש ולמתן ביטוי לתחושות שבדרך כלל נמנעות מחמת הפיקוח החברתי. הספרות הרלוונטית מדגישה את עוצמת ההיבטים הרגשיים שמלווים את הצופים בתיאטרון ובמשחק הכדורגל. לעיתים כאשר למחזה בתיאטרון יש נגיעה בעצב פוליטי או תרבותי מסוים, הרגשות מציפים את הצופים ומחריגים את התנהגותם. ההתרגשות של הצופים בדרך כלל איננה חלק מן ההצגה עצמה, למעט חריגים צפויים (למשל פוליטיים), ועם סיום המחזה מסתיימת גם ההתרגשות. כשיבואו להצגה הבאה הם יפגשו התרגשות אחרת, וגם היא תתבלה לאחר ירידת המסך.

אבל באשר לכדורגל, קיומם ועוצמתם של הרגשות הם חלק מן המשחק עצמו. האוהדים יוצרים ונוצרים אותן, אוהד של מועדון כדורגל נושא עימו את רגשותיו גם כשהוא מחוץ לאצטדיון ומביא אותם אליו בכל פעם. בעצם, האוהד מגיע למשחק כדי להציף את רגשותיו ולחלוק אותם עם אחרים, כולל השחקנים, תהא התוצאה אשר תהא (Biscaia et al., 2012; Bogard & Hurley, 2010; Carroll, 2015).

### מחמת הטלת משמעת על רגשות

א-לה פוקו (2015), חיי בני האדם מצויים כמעט ללא הרף תחת המעקב של 'מגדל המשמר' הרואה-כל (Panopticon), המצר את התנהגותם. משחק הכדורגל הוא היפוכו של תפקוד תחת 'מגדל המשמר'; במצב כזה האוהדים הם אלה שבולשים אחרי המשחק והמשחקים, ומחצינים את תגובותיהם לפי המתרחש על בימת הדשא הירוק. האוהדים, כך טוען חוקר התרבות הבריטי פסק (Fisk, 1993), נוטים להשתמש במטפורה של השיגעון כדי לתאר את חוויתם מהמתרחש על הדשא במונח 'משחק משגע'. וכמאמרו של פוקו, השיגעון מצוי מחוץ לגבולות הציביליזציה והפיקוח. "אני מצפה לעוד אליפויות, למשחקים בוומבלי, לניצחונות של הרגע האחרון [...]. כשאלה יגיעו אני אשתולל משמחה כמו כולם" (הורנבי, 1992, עמ' 260).

בן אדם הולך לתיאטרון, כאמור ישנם טקסטים ומחזות המרגשים אותו ומחזקים את זהותו ואת ערכיו שאותם הוא חפץ לאשש תוך כדי החוויה התיאטרלית (Walmsley, 2011). אבל בן האדם אינו מזדהה עם התיאטרון, "התיאטרון מכונן לאנשים, הוא בלתי מוחשי ומתכלה" (Hume et al., 2007, p. 136). מה שמאגד את המניעים שבגללם אנשים הולכים לתיאטרון

הוא ערכי התרבות המשותפת שלהם, המתבססת על מה שנחשב בעיניהם כתרבות הראויה. המניעים של צופה התיאטרון הטיפוסי הם: אסקפיזם ובידור, חינוך, העשרה עצמית והדוניזם חברתי (Walmsley, 2011). לאלה הוא מבקש מענה. הוא עשוי להזהות עם תוכנו של מחזה מסוים, אבל כאמור הוא אינו מזדהה עם התיאטרון וזה גם אינו מספק לו זהות. את האחרונה הוא מביא עימו ושב עימה לביתו.

לעומת התיאטרון הכדורגל מספק זהות. זהות הנקנית והעומדת בפני עצמה, ואינה בדרך כלל תלויה ברכיבי זהויות אחרים הבונים יחדיו את תמונת הפסיפס השלם. כפי שנרמז לעיל, יש הטוענים כי זהות היחיד הפכה לבעיה: מה שבעבר היה (או לפחות נתפס כמו) יסוד מוצק בזהותו של היחיד - אמונות, מוסדות חברתיים וערכים - התנוון או פשוט נעלם (באומן, 2007; Hall, 2002). יש מי שמניחים (למשל בורדייה, 2005) כי במצב העכשווי המכונה 'פוסט-מודרני' ההביטוס של היחיד הוא שנעשה נזיל, מקוטע ובלתי ניתן לחיזוי, ואילו הכדורגל מספק זהות אותנטית יציבה, העומדת בפני משברים. בעצם, אצל אוהדים רבים נהיה הכדורגל לעוגן היציב של זהותם (Giulianotti, 1999).

ההזהות עם מועדון כדורגל מתגלמת קודם לכול בזיקה רגשית. חרף העליות והמורדות היחס למועדון הכדורגל מובטח לזמן ללא פג תוקף. היא מהווה עוגן יציב מול רכיבי זהות אחרים הנוטים לעיתים לחמוק ואף לבגוד. בספרו 'תשוקת העם' כותב טוני מאסון כך: "הכדורגל, [...] בהיבטיו הרבים הוא עולם חברתי יציב שבו המגרש, הכללים, מיקום האוהדים, דפוסי המשחק עצמו אינם משתנים הרבה. אף-על-פי-כן הוא מספק הזדמנות להתרגשות וסיכוי להתענג [...] החיים הרגילים נדחקים הצידה והזמן מושעה" (Mason, 1995, p. 156). הכדורגל מספק לאוהד תמורה מיידית. הזהות עם המועדון אינה תלויה בטקסט מסוים (במשחק המסוים) אלא היא מגולמת בשייכות ובהמשכיות. זהות, הזהות והתרגשות הן משולש שהכדורגל מחבר בין קדקודיו ושלושתן הן פועל יוצא של דיאלוג ההולך ונמשך בין האוהדים לבין המשחק הזה. בכך חש הצופה כי הוא ממלא את חובתו: הרי זה המועדון 'שלו', ומה שקורה - יקרה לו, ונוגע גם לו באופן אישי. מדי סוף שבוע הוא משתתף בהצגה. לא סתם סטטיסט, אלא משתתף של ממש.

## ללא מסך

הכדורגל המודרני החל כמשחק תחרותי וחובבני. בלא כוונת מכוון הוא הפך להצגה במובן התיאטרלי: אנשים באים לאצטדיון כדי לצפות במשחק הנוגע במניפה של רגשותיהם. האצטדיון הוא האולם, כר הדשא היא הבמה שעליה מתרחשת עלילה. יש למשחק הזה טקסט משתנה, המונחה על ידי טקסט-על שתפקידו לייצר מסגרת משתפת על-מקומית: בכל מקום בעולם משחקים כדורגל על פי אותם כללים. ברם, האוטונומיה היחסית שיש למשחק הזה מאפשרת היווצרותם של טקסטים מקומיים. בדרך כלל משחק אחד אינו דומה לאחר, ובעיקר הסוף אינו נתון בטקסט אפריורי: האם סוף טוב או סוף טראגי? את זה יחוה הצופה במשחק הכדורגל רק עם סיומו.

בכדורגל אין מסך. מן הרגע שבו נפתחים שערי האצטדיון והקהל ממלא את המושבים, החלה ההצגה. במשחק הכדורגל ישנם כל האלמנטים שיש בתיאטרון בן ימינו, בהחלט ניתן לכנות את המשחק הזה כהצגה, ומשום היקף הצופים בו - ההצגה הגדולה בעולם. אבל המיוחד בו הוא האופן שבו מתחברים השחקנים והקהל (אוהדים) באמצעות הטקסט. כדורגל הוא אירוע

תיאטרלי שבו אין מסך המפריד בין הקהל לשחקנים. קהל האוהדים הוא חלק אינטגרלי מההצגה. הוא אינו נוכח אלא משתתף. המסך נמצא מאחוריו. ההבדל והמשותף מתמצה בשיון הבא: "בן אדם הולך לצפות בהצגה בתיאטרון, כששב שואלים אותו 'איך היה' והוא משיב 'הם שיחקו היטב'. בן אדם הולך לצפות במשחק כדורגל, כששב שואלים אותו 'איך היה' והוא משיב 'ניצחנו'" (המחבר).

## מקורות

- אדוני, ח', פִּימֶשֶׁטִּין-קסלר, נ' ובוסידן ש' (1999). התגובה שלהם לטקסט תרבות ה"אמצע": "קהלי טעם" ו"תרבויות טעם" ביישובי הפריפריה בישראל. **קשר**, 26, 108-118.
- אוריין, ד' (2008). **תאטרון בחברה**. האוניברסיטה הפתוחה.
- באומן, ז' (2007). **מודרניות נזילה**. מגנס.
- בארת, ר' (1988). **מיתולוגיות**. תל אביב: בבל.
- בורדייה, פ' (2005). **שאלות בסוציולוגיה**. רסלינג.
- בן פורת, א' (2002). **ממשחק לסחורה**. המרכז למורשת בן גוריון.
- בן פורת, א' (2007). **הו, איזו מלחמה נהדרת**. פרדס.
- גורי, ח' (1971). **הספר המשוגע**. עם עובד.
- הד, ד' (2016). בין ייצוג להצגה, רוסו על תאטרון ופוליטיקה. **עיון, ס"ה אוקטובר**, 341-362.
- הויזנקה, י' (1966). **האדם המשחק**. מוסד ביאליק.
- הולצמן, א' (1997). הסיפורת של דור בארץ. בתוך צ' צמרת ויבלונקה ח' (עורכים), **העשור הראשון: תש"ח-תשי"ח** (עמ' 263-280). יד בן צבי - המחלקה לחינוך והדרכה.
- הורנבי, נ' (1994). **אהבה על הדשא**. עגור.
- הנדקה, פ' (1970). **חרדתו של השוער בבעיטת ה-11**. הקבוץ המאוחד.
- ויץ, ש' (1997). עיר ותיאטרון: התיאטרון הקמרי בתל אביב-יפו. בתוך ד' נחמיאס וג' מנחם (עורכים), **מחקרי תל אביב-יפו: תהליכים חברתיים ומדיניות ציבורית** (עמ' 257-283). רמות טוכמן, ב' (1998). **המגדל הגאה**. דביר.
- כ"ץ, א', האז, ה', אדוני, ח', גורביץ, מ' ושיף, מ' (2000). **תרבות פנאי בישראל: תמורות בדפוס הפעילות התרבותית 1970-1990**. האוניברסיטה הפתוחה.
- לונטל, א' (2018). תוספת זמן: שימור ומורשת הספורט בישראל. **רוח הזמן**, 4, 1-13.
- מגד, א' (1988). **גמר גביע**. כנרת בית הוצאה לאור.
- מן, ר' (2014, 25 באוגוסט). **הבלוג של רפי מן**. [הודעה בבלוג]
- מקמילן, א' (2009). המשחק: חג המולד, 1914. **שבו כתב עת לשירה**, 21, 78-81.
- סנש, ב' (1988). **צי"בי**. הקיבוץ המאוחד.
- עוז, א' (2006). **היצירה השייקספירית**. משרד הביטחון.
- עוז, א' (2014). **שדות ומזודות**. רסלינג.
- פוקו, מ' (2015). **לפקח ולהעניש**. רסלינג.
- פיינגולד, ב"ע (2008). התאטרון הישראלי והמחזה המקורי. בתוך: צ' צמרת, ויבלונקה, ח' (עורכות), **העשור השלישי** (עמ' 187-204). יד בן צבי.

פרידמן, ט' (2016). משחק הדמעות, רגשות וגוף באהדת כדורגל. בתוך ת' רפופרט (עורכת), כדורגל שייך לאוהדים! (עמ' 253-277) רסלינג.  
 רונן, א' (1978). **מחזה: קדימה בית"ר**. ארכיון ומוזיאון לתיאטרון.  
 רפ, א' (1973) **סוציולוגיה ותיאטרון**. ספרית הפועלים ואוניברסיטת תל אביב.  
 רפופרט, ת' (עורכת). (2016). **כדורגל שייך לאוהדים! רסלינג**.  
 שרבני, א' (2011). **למה אתה לא מחייך**. מאגנס.

- Bakhtin, M. (1980). *Rabalais and his World*. M. I. T. Press.
- Banham, M. (ed.). (1995). *The Cambridge guide to theater*. Cambridge University Press.
- Birley, D. (1993). *Playing the game*. Manchester University Press.
- Biscaia, R., Corrlia, A., Boleto Rosado, A., & Ross, S. (2012). The effects of emotions on football spectators' satisfaction and behavioural intentions. *European Sport Management Quarterly*, 12(3), 227-242.
- Blake, A. (1996). *Body Language*. London; Lawrence & Wishart.
- Blame, C. B. (2008). *The Cambridge introduction to theater studies*. Cambridge University Press.
- Bogard, A., & Hurley, E. (2010). *Theatre and feeling*. Bloomsbury Publication.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction*. Harvard University Press
- Bourdieu, P. (1986). The Form of Capital. In J. Richardson (Ed.), *Handbook of theory and research for sociology of education* (pp. 241-258). Greenwood.
- Bowden, M. (1995). Soccer. In K. B. Raitz (Ed.), *The theater of sport* (pp. 97-140). Johns Hopkins University Press.
- Brecht, B. (1973). Binocular vision in the theater: The alienation effect. In T. Burns, & E. Burns (Eds.), *Sociology of literature and drama* (pp.368-374). Penguin.
- Brooks, P. (1995). *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. Yale University Press.
- Camus, A. (1997). Football in Algiers. In S. F. Kelly (Ed.), *A game of 22 halves* (pp. 15-17). Hamlyn.
- Carroll, N. (2015). Theatre and the emotions. In L. Zunshine (Ed.), *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies* (Pp 313-326). Oxford University Press.
- Conn, D. (2004). *The beautiful game?* Jersey Press.
- Crawford, G. (2004). *Consuming sport*. Routledge.
- Eagleton, T. (1994). *Ideology*. Longman
- Eco, U. (1986). *Travels in Hyperreality*. Brace Jovanovich.
- Eisenberg, J., & Thompson, W. (2011). The effects of competition on improvisers' motivation, stress, and creative performance. *Creativity research journal*, 23(2), 129-136.
- Elam, K. (1980). *The semiotics of theater and drama*. Methuen.
- Elias, N., & Dunning, E. (1986). *Quest for excitement*. Blackwell.
- Eliot, T. S., (1948). *Notes toward the definition of Culture*. Faber & Faber.

- Fischer-Lichte, E. (1992). *The Semiotics of Theater*. Indianapolis: Indiana University Press.
- Fischer-Lichte, E. (2005). *Theatre, sacrifice, ritual: Exploring forms of political theatre*. Routledge.
- Fisk, S. T. (1993). Controlling other people. The impact of power on stereotyping. *American Psychologist*, 48(6), 621–628.
- Foer, F. (2004). *How soccer explains the world*. HarperCollins.
- Galeano, E. (1997). *Football in sun and shadow*. Fourth Estate.
- Gans, H. J. (1999). *Popular culture high culture: An analysis and evaluation of taste*. Basic Books.
- Gartman, D. (1991). Capture as class symbolization or mass reification? A critique of Bourdieu's distinction. *American Journal of Sociology*, 97, 2, 421–447.
- Giulianotti, R. (1999). *Football*. Polity Press.
- Giulianotti, R. (2002). Supporters, followers, fans and flaneurs. *Journal of Sport and Social Issues*, 26(1), 25–56.
- Goldblatt, D., (2006). *The ball is round*. Riverhead Books.
- Goldblatt, D., (2014). *Game of our lives*. Nation Books.
- Gurvitch, G. (1973). The sociology of literature. In E. Burn & T. Burn, (Eds.), *Sociology of literature and drama*. Penguin.
- Guttmann, A. (1978). *From ritual to record*. Columbia University Press.
- Hall, S. (2002). Articulation of race, class and identity. *Ethnic and Racial Studies*, 37(10), 1667–1675.
- Hargreaves, J. (1995). *Sport' power and culture*. Polity Press.
- Haynes, R. (1995). *The football imagination*. Arena.
- Hill, M. (2002). *Fan culture*. Routledge.
- Hume, M., Mort, G. S., & Winzar, H. (2007). Exploring repurchase intention in a performing arts context: Who comes? And why do they come back? *International Journal of Nonprofit and Voluntary Sector Marketing*, 12, 135–148.
- Inglis, S. (1990). *The football grounds of Europe*. Collins.
- King, A. (2002). *The end of the terraces: The transformation of English football*. Leicester University Press.
- Lawson, M. (2015). Theater of dreams: The 11 best plays about football. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/stage/2015/jun/18/theatre-of-dreams-top-11-plays-about-football>
- Mangan, J. A. (1998). *The games ethic and imperialism*. Frank Cass.
- Mason, T. (1995). *The passion of people? Football in South America*. Verso.
- McGrath, J. (1991). *A good night out, popular theater: Audience, class, form*. Nick Hern Books.
- Novak, M. (1994). *The joy of sports*. Madison Books.
- Pavis, P. (1998). *Dictionary of theater: Terms, concepts, and analysis*. University of Toronto Press.

- Peiser, B. J. (1995). Football violence: An international perspective. In T. Reilly (Ed.), *Science and soccer* (pp. 327–340). Chapman & Hall.
- Pincus, J. (2004). The Consequences of unmet needs: The evolving roles of motivation in consumer research. *Journal of Consumer Behaviour*, 3(4), 375–387.
- Redhead, S. (1997). *Subculture to clubculture: An integration to popular cultural studies 1*. Blackwell.
- Samuels, J. (2008). *The beautiful game is over?* Book Guild Publication.
- Szymanski, S. (2015). *Money and Soccer: A Soccernomics Guide*. Nation Books.
- Walmsley, B. (2011). Why people go to the theater: A qualitative study of audience motivation. *Journal of Customer Behaviour*, 10(4), 335–351.
- Ward, A., & Williams, J. (2009). *Football nation*. Bloomsbury.
- Wigglesworth, J. (1996). *The evolution of the English Sport*. Frank Cass.
- Winner, D. (2013). *Those feet: A sensual history of English football*. The Overlook Press.