

# התיאטרון הציוני

## בעקבות ההצגה "פירוק" (1999)

דן אוריין

צרכים בסיסיים. מילים.  
הכל מתפרק.

פירוק אינו מחזה ראשון שיש בו ביקורת של הסיפור (גרטיב) הציוני, אך דווקא משום שהוא מקפיד להישאר בתחומי הסיפור האישי, הוא מלמד יותר ממחזות אחרים על שינויים בתפישת האידאולוגיה הציונית, שהתעצמו במיוחד בשנות ה-90 של המאה ה-20. כדי להבין את ייחודו של פירוק ואת המציאות הלימינאלית אותה הוא מייצג, אתאר תחילה כמה מעיצובי הציונות בדרמה העברית ובתיאטרון הישראלי מראשית המאה ה-20 ועד סופה. משם אפנה אל היאפים, קבוצת ההתייחסות החברתית של המחזה, ומהם אל ההצגה עצמה כטקסט ציוני.

### ציונות בתיאטרון

גילומיה של הציונות בתיאטרון העברי מלמדים על "חזון העולם" של היוצרים ושל הקהלים הצופים בו. התיאטרון שירת את תפישות הציונות וגם את השינויים שחלו בהן אצל היוצרים ואצל הצופים כאחד, וסייע במיוחד בהפצתן. המחזות העבריים שנכתבו והוצגו מראשית המאה ה-20 ואילך, מלמדים בעיקר על זיקתה של קבוצת חברתית חילונית והגמונית לאידאולוגיה הציונית. עם זאת, המחזאי אינו רק "שליח ציבור" ומייצגו, אלא גם "הצופה לבית ישראל" שיכול לחשוף באמצעות גישתו הביקורתית את המוטיבציות ואת האינטרסים להסכמות קבוצתיות וליחסה של קבוצה זו אל זהותה היא ולזהויות "אחרות".

הציונות הזינה תרבות מתחדשת, בעיקר בתקופת "היישוב" ועשרות שנים אחרי הקמת המדינה. כמאה שנה שולט השיח הציוני החילוני בתרבות הישראלית ה"גבוהה" - ספרות, תיאטרון, מחול, קולנוע, אמנויות פלסטיות ומוסיקה - תוך התעלמות מסוימת מן ההטרורגיות החברתית, הקיטוב הכלכלי, הפיצול התרבותי וההתנכרות ל"אחרים": לפלסטיני, לאשה, לדתי, למזרחי ולתושביה הזרים של ישראל. למרכיב האידאולוגי מקום מרכזי ברפרטואר התיאטרון העברי. הוא מחלחל לרוב המחזות המקוריים, משפיע על תרגום מחזות מלועזית, ועל דרכי התאמתם של טקסטים תיאטרוניים למטרות המקדמות את צרכיה של חברה מתהווה. זו אידאולוגיה ה"כותבת" את עצמה באמצעות מחזאים שלעיתים אינם מודעים לכך שהם מופעלים על ידי השיח הציוני. כך הוא גם המחזה פירוק. עם זאת, יותר מאשר בעבר, "השתחרר" המחזאי הישראלי בעשורים האחרונים מהשיח המייסד והביא אל הבמה את קשיי המציאות המשועתקת ואת הצורך בהחינה ביקורתית של האידאולוגיה שיצרה את מדינת ישראל. דברים אולם מייחסת נורית

ב-1999 הציג התיאטרון העירוני חיפה מחזה מפרי עטו ובבימויו של רוני פינקוביץ' בשם פירוק. במחזה מתעמתים נציגיהם של שני דורות ילידי שנות ה-30 וילידי שנות ה-60. לשלושה צעירים, חברים מהצבא, יש סוד משותף: הם נקמו בנער ערבי שהרג את חברים והכו אותו למוות. אחד מהם, נאדו, הוא המניע של עלילת המחזה. הוא רוצה לרפא את מחלתו הממארת על ידי היטהרות - חשיפתו של "המעשה המביש". מול הצעירים, וכנגדם, ניצבים שלושה ותיקים המייצגים את "ארץ ישראל העובדת" ואת ערכיה של הציונות המיישבת, שלושתם בלבוש מרופט ודוברי שפה שבלתה מוזקתה למציאות. אחד מהם אומר בסוף המחזה לבנו: "החיים שלי זה לא חיים. אף פעם לא היו. אנחנו דור של מלחמות. בכלל לא היינו צריכים להיות כל כך הרבה." באחד הרגעים האלימים ביותר במחזה, שמתפתח לתגרת ידיים בין צעיר לוותיק, פונה יצחק, חבר מושב ותיק, לשמוליק בן המושב שנמשו, חי בעיר, משתתף כפרסומאי במערכת בחירות עבור "ישראל אחת", ומתריס נגדו:

אתם ילידי 67 נולדתם עם כפית של זהב בפה. אחרי המלחמה המפוארת התיא. בלי שום פחד. בלי שום סכנה. כל התקוות היו נשואות אליכם. מהרגע שנולדתם כל היום חגיגות. ימים ולילות. הנה נולדו ילדי המדינה האמיתיים. דור הארץ המובטחת. ימי שלמה המלך. החלום הוגשם. ההיסטוריה שישקה לידיים שלכם. מגש הכסף. והנה קצת דם. ומיד אתם כהלה. בכי. את המדינה הו כבשנו בדם. גם הדם שלנו ניקו פה. או אל תבכה לי על דם של ערבים... אל תטיף לנו מוסר. מטורף זה רק מי שנבהל ממה שהוא עושה. מי שלא יודע מי הוא. לא אנחנו. אנחנו יודעים מי אנחנו בדיוק.

המחזאי, בן דורו של שמוליק, צירף לתוכנייה שיר שכתב:

הבית, האני  
החברות, הזכרונות, השירים  
תחושת האמת  
תחושת האינסוף, היציבות  
רעיונות לעתיד. העתיד  
המשפחה, הסודות, הדברים הקטנים  
האידאלים, השאיפות, התקוות, האמונה,  
האמון, ההכרה בערך עצמי  
אמות המידה וכל הקריטריונים.  
מערכות, מכנים, קבצים, צירופים, קודים.  
סדרי בראשית, מערכת השעות  
געגועים  
מתחים בגוף  
הגוף



(ביניהם, צילה קומרקר, חברת הרביעית, 1915; משה פוגל, מעשה בעורך דין, 1929; ש. שלום, יריות אל הקיבוץ (דן השומר), 1936; שולמית בת-דורי, המשפט, 1937; איתמר בן-חור, השבועה שחוללה, 1942).<sup>4</sup> במחזות אלה הסתגל פיתוח אל הפתוס.

### שינוי "בתוך המשפחה"

המבט הרטרואספקטיבי של פירוק, שזמנו אחרי האינתיפאדה הראשונה, אל עברה של "השאלה הערבית", אינו כמקובל סיפור של התגוננות, כמקובל, אלא מאפיין את המפעל הציוני ככוחני ומגש. כדברי אחד מהותיקים:

יצחק: .... מה אתה חושב? שאנשים במדינה הזו כל כך נאיביים? הם חושבים שבאינתיפאדה החיילים שלנו עשו לערבים מסו? כולם יודעים מה שקרה שם. אף אחד לא מתרגש מזה. במושב שמעו את הסיפור הזה. כולם היו כבר בסרט הזה. גם המושב הזה היה פעם כפר ערבי. אתה חושב שהיינו יותר נחמדים? עשינו בדיוק אותו דבר. זה חלק מהחיים פה.

הציונות נוצרה כתהליך של אימוץ ושל המצאה של סימנים, של נרטיבים ושל דמויות מופת. נושאי ומושאי היו אצל דור האבות "מיתוס מרומם" ונמלץ. ואילו לדור הבא, לדור הבנים, "ארץ ישראל היתה ממשית מאוד, מזוהה עם נוף, עם חוויות נעורים... היא היתה הארץ שלהם... והם התייחסו אל הארץ כנחלתם" (שם). במחזות "דור בארץ" (יגאל מוסינזון, משה שמיר, נתן שחם, אהרן מגד ואחרים) הוצג הקשר האמין שיש לצעירים הצברים לקבוצה ולארץ כמאפיין של תרבות ילדית. הפתוס של החלוצ נתפש אצל הבנים כגלעג וכנגדו הם הציגו ציונות שהיא עשייה והקרבה עצמית. עם זאת האידאל הקולקטיבי-ציוני היה משותף לשני הדורות (שם, עמ' 237-241). מבחינת מחזאי "דור בארץ" "השאלה הערבית" כמעט שלא היתה קיימת ואפשר להגדירה כ"שאלה נעלמה". המחזה היחיד שהעלה דמות של ערבי, הם יגיעו מחר מאת נתן שחם (1950), ושבו התבצע מעשה רצח של שבוי ערבי על הבמה, "תוקן" בגרסאותיו המאוחרות והושמטה ממנו נוכחותן של דמויות ערביות.<sup>5</sup>

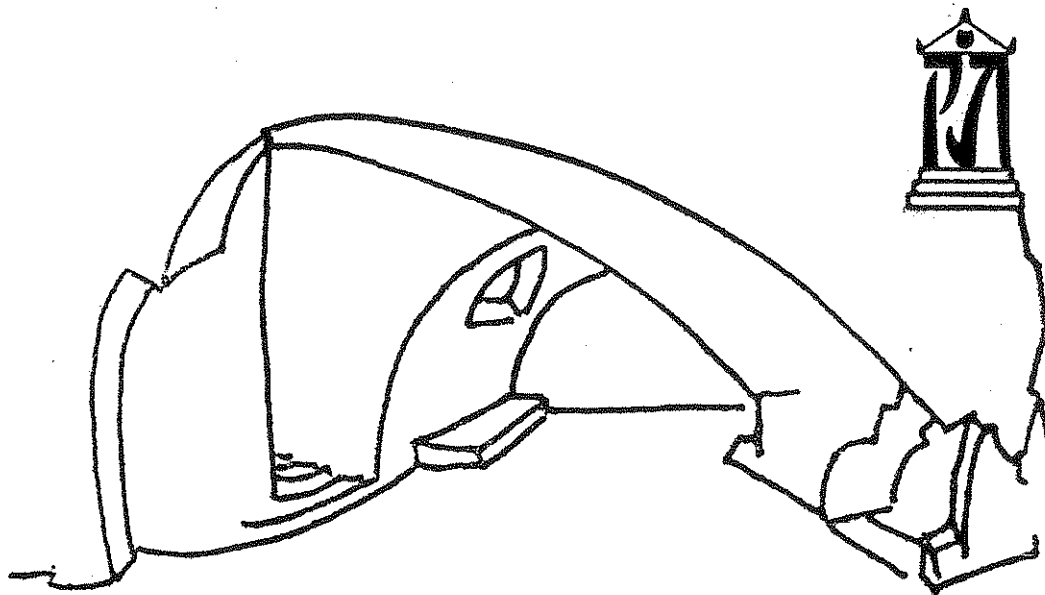
מחצית שנות ה-50 ושנות ה-60 מבשרות תחילת שינוי "אילים" בהתייחסותו של התיאטרון לציונות. התיאטרון העברי הפחית את עניינו בנושא וגם שינה את טעמו בהתייחסותו לאתוס החלוצי. בעקבות מלחמת ההתשה ובמיוחד אחרי מלחמת יום הכיפורים החריפו מגמות ביקורתיות כלפי הציונות. תחילת השינוי הוא ב"תוך המשפחה" האשכנזית הוותיקה, כאשר הלכו והתגלעו על הבמה חילוקי דעות ותפישות מנוגדות בין הדורות - בין תפישת הציונות הוותיקה, זו של תנועת העבודה, לבין בני הדור הצעיר שתפישת עולמם ושפת המושגים שלהם נטו יותר לכיוון האינדיווידואלי - אם למימוש עצמי ואם לצבירת הון.

במחזה סילווסטר 72 מאת יהושע סובול שנכתב לפני מלחמת יום הכיפורים והוצג אחריו (1974) התעמתו שלושה בני משפחה. האב גרשון שפירא, הוא דובר השיח הציוני הוותיק. הוא זקן וחולה ובני משפחתו מבקשים למכור את ביתו. בנו יואש הוא "תלוש" ישראלי שחי באירופה למעלה מעשור ומגיע בערב הסילווסטר כדי לחתום על חוזה המכירה.

גרץ ליוצרים בספרות ובקולנוע מאפיינים במיוחד את היוצרים בתיאטרון: "[ש]חייבו את החברה הישראלית לבחון את הנרטיבים הציוניים שלה, לעמוד על הסתירות שבינם לבין עצמם, בינם לבין המציאות ובינם לבין היומרות האוטופיות של הציונות כתורה לאומית המבוססת על יסודות מוסר הומניסטיים אוניברסליים." במיוחד הריפות הסתירות שבין מרכיבי ההומניזם האוניברסלי שבאידאולוגיה הציונית לבין המציאות אותה יוצרת "השאלה הערבית".

הדרמה העברית והתיאטרון שימשו כסוכן לאידאולוגיה הציונית של חברת המהגרים היהודית בארץ ישראל. בראשיתה, בתקופת היישוב, היתה זו לכאורה אידאולוגיה "נאיבית" נטולת ספקות, טקסית בעיקרה. הדרמה הדקלומית פיארה את החלוצ ועימתה אותו עם מכשולי טבע, המדנות רכושנית ולעיתים רחוקות, גם עם הערבי כאויב. עם זאת, כבר משנות ה-20 ליוו את הרפרטואר כמוסיקת רקע טורדנית מחזות או אזכורים בתוך מחזות שיש בהם ביקורת של הסתירות שבין גדולת החזון הציוני לבין הקשיים ולפעמים לעליבות שבמימושו. כמה מהמחזות אף הציבו סימני שאלה באשר ל"שאלה הערבית" ואפשרויות פתרונה. אחר הקמת מדינת ישראל הלכה "מוסיקת הרקע" הביקורתית והתעצמה עד כדי הלעגה על "הציונות" כשיח מלאכותי ונמלץ שאינו מתאים יותר למציאות במדינה הצעירה. שינויים אלה שחלו ברפרטואר הדרמה והתיאטרון העבריים הם ביטויים לשינויים אידאולוגיים אצל קבוצה הגמונית בהברה הישראלית, היוצרת תיאטרון וגם צופה בו. עוז אלמוג כינה "מהפכנית" את הציונות של תקופת היישוב ואפיין אותה "[כ]תקופה הכריזמטית (ה)מעניקה לדור המהפכה תחושה של הימצאות בתהליך גדול מהחיים"; היא מעוררת תחושות של הוד, קדושה וקסם. סוחפת במערבולת יצרים קולקטיבית ויוצרת הבטחה גדולה לעתיד. האדם הבודד חש... כשותף פעיל בתהליך היסטורי ובעיצוב מציאות." זו היתה ציונות שכללה מצוות עשה ואל תעשה, שפה מתחדשת שמילונה עשיר בערכי אהבת המולדת, מיתוסים וגיבורים,<sup>6</sup> תגים וטקסים, סמלים מקודשים, "מקדשים" ציוניים (הקיבוץ והמושב) וגם אוצר סמיוטי של מנהגים, סמלים, אבזרים, פריטי לבוש ושירים. סטריאוטיפים של "אחרים" היו שותפים ביצירת האתוס הציוני. בלטו ביניהם אזכורים, דמויות וסימנים; ובמיוחד, הערבים, תושבי הארץ, שאמנם הוינו בתרבותם את הזהות העברית החדשה, אך עוררו גם סלידה ופחד בשל שונותם התרבותית ובשל התנגדותם האלימה להתיישבות היהודית.

כדי להמחיש את אהבת העם והמולדת השתמשו המחזאים, יוצרי המסכתות והבמאים, במגוון של מערכות סימנים דרמטיות-תיאטרוניות: תפאורה, לבוש, אבזרים, שיר וניגון. עם זאת, לא כל מחזאות תקופת היישוב היתה מגויסת לשירות הציונות ויש בטקסטים סימני ספק רבים. ביניהם ביטויי ייאוש מיחסי הניצול, הנישול והאלימות שבין יהודים לערבים. המחזה אללה כרים מאת ל.א. אריאלי (1912), העיד על אלימות של ערבים כלפי יהודים, אך גם על השפלה, ניצול והתנשאות מצדם של יהודים כלפי ערבים. נמצאות בו עדויות לסכסוכים אלימים בין בעלי הקרקע היהודים לבין רועים ערבים, ולכך ששומרים יהודיים נהגו להעניש את הרועים הערבים, שהסיגו את גבולות החלקות שעליהן שמרו, הפשיטו אותם, הכו אותם ואפילו ירו בהם. פירוק הוא הדהוד מאוחר לאללה כרים ולמחזות ציוניים אחרים מתקופת היישוב



# הם יגיעו מחר

באת נתן שחם

הצגה בכורה 1. 2. 50

שער הגרסה הראשונה של הם יגיעו מחר בתיאטרון הקאמרי, 1950

גרשון, לפי סובול, הוא נציג אנשי העלייה השנייה:

הוא כעין מיווג של הזקנים שפגשתי בעבודתי... של שנות העשרים. היו אלה נעורים סוערים של צעירים, שחזו יחד וניהלו שם [בביתניה, ד"א] כעין דינמיקה קבוצתית. לשכבת הוותיקים שלנו היתה תקופת נעורים סוערת. תקופה ארוכה של התנסדות וזקנה בה מבצרים את מה שרכשו בנעוריהם, [תקופה] הקשורה בהסתיידות...

מבחינת המחזאי, גרשון המייסד הוא דמות טרגית שמנסה "לאחד סתירות עמוקות מדי. עשייה עם חלום." הוא מגלם מצוקות המלוות את המפעל הציוני מראשיתו בשל "סתירה קיומית של מלאכת היצירה שקמה על יוצרה. ביצירה יש התנכרות. כאילו כל חלומותיך הוצגו בראי עקום." גרשון מופעל עדיין על ידי המילון האידאולוגי הישן, אך הוא מודע לפער שבין סימניו למסומניו ולעיוות משמעות ערכיו:

אצלי הסערה שברה את התורן. חדרי המכונות מוצפים מים. השעונים מכוסים אצות. בלב ים נשארתי... דין התנועה, ערכים... המלים יוצאות מהפה בקלות. ובפנים מוות. כל החיים לא העזתי לקרוא לילד בשמו. פחדתי שהכל יתפורר. איך בן אדם מחזיק את כל הסתירות ביחד, אה? חידה גדולה...

מול הזקן המייסד ניצבים שני צעירים המועעים על ידי "השאלה

הערבית" - יואש, שברח מ"עודפי החובות" האידאולוגיים של אביו, אינו יכול לעמוד במימוש המשימה הציונית ובמיוחד אינו יכול להכיל את סתירותיה. הוא ירד לחוץ לארץ מאז שניסיונו להילחם את מלחמת הערבים שהקמת כרמיאל נישלה אותם מאדמתם הושתק על ידי אביו וידידיו. בועז, חתנו של גרשון שהיה מראשי הלוחמים על "עבודה עברית" וכנגד "עבודה ערבית", הוא קבלן שמעסיק ערבים בבניית מצבות לחללי המלחמות. יש לו "עסק מכניס. מכובת. עשרים עבדים."

## התערערות הסיפור הציוני

הנוכחות הנעדרת של הערבי כסימן המערער על צדקת הגשמתו של המפעל הציוני לא הרפתה מרפרטואר התיאטרון הישראלי. יותר מעשור אחרי סילווסטר 72, מסופר בחבר'ה, מחזה מאת חנן פלד (1989), על פגישת רעים של קבוצת חברים בגילאי השלושים המזומנים לבקר אצל סוחר נשק שהסתבך ונמלט מאויביו למצפה בגליל, בו הוא בונה את ביתו. הוא מזמין אותם לחיות יחד במצפה כהגשמתה של ציונות חדשה: "ועוד אומרים שהציונות מתה. תסתכלו עלינו... אפשר לחשוב שאנחנו איזה חבורת ביל"ויים שברחו מבית המדרש לבנות בארץ ישראל עולם חדש." גם את חבריה מלווה תחושה של פירוק: "אתה חושב שזו אותה מדינה? הכל מתפרק... המדינה הזאת איבדה כיוון... הספינה טובעת..." המחזה מתאר ערבים מסכנה מאיימת, גם בגבולות הקו הירוק ("זה גורא. גם פה מתחיל

גשה  
193;  
לה,

שונה,  
גנות,  
אחד

ם  
ם  
ה.  
נה  
ים

שיבים  
זומם"  
ומשית  
שלהם  
יגאל  
האמיץ  
ידיתי.  
ציונות  
ובני היה  
בארץ"  
"שאלה  
ר מאת  
הבמה,  
דמויות

"אילם"  
זית את  
בעקבות  
מגמות  
ושפחה"  
זן דעות  
ז, זו של  
זמושים  
לצבירת

חמת יום  
זה, האב,  
ולה ובני  
ישראלי  
עתום על

המחזות רק עיבודו לבמה של הרומן של בן נר הוא "טקסט אינתיפאדה". מחזותיהם של ברבש ולאור הם "מחזות כיבוש" שנכתבו לפני האינתיפאדה והוצגו אחרי פריצתה. אחד משלנו הוא סיפורו של תחקיר בנסיבות מותו של אסיר ערבי החשוד ברצח קציין צנחנים. החוקר ששירת בעבר ביחידה הנחקרת הוא "אחד משלנו", וחבריו מצפים ממנו לזכות אותם, למרות שהיכו את האסיר כדי לסחוט ממנו הודאה ואחר כך הרגו אותו. ברבש, כמו פינקוביץ', מפקיע את הפלסטיני מהמחזה - הוא אינו נראה, אלא רק נשמע מעל קלטת שתיעדה את רגעיו האחרונים, הוא אינו אלא זרו להצגתה של דילמה אצל היהודים על כוזה של חברות לנשק, שגם היא נושא מרכזי בפירוק.

תעתיב וז'יתתה הצגה ראשונה בתיאטרון הישראלי שהציגה את התמודדותו של החייל הישראלי עם האינתיפאדה. במרכז ההצגה, כמו בפירוק, נמצאת מטפורת המחלה. הולי (רמי הויברגר) הוא חייל המאושפו בשל סירחון שהוא מפיץ סביבו. כמו נאדו בפירוק, הוא חולה מאז האינתיפאדה. הולי מספר את קורותיו על במת תצוגה של מעין מוסד מחקרי תוך שהוא "מדפף" עם מקרן שקופיות ב"אלבום תמונות" ומסמן מסלול טיפוסי של חניכה ציונית: בית, גן, חנוכה, פורים, תנועת נוער, צבא... פתיחת ההצגה בעזרת ה"אלבום" סייעה ביצירת קשר עם הצופים, שלרבים מהם תמונות דומות באלבום שלהם. הולי סובל מתסמונת סירחון שאינה נחלתו בלבד, אלא תוצאת מעשיו ומחלתו של קהל הצופים שבאלום:

ואז פתאום התחילו החבר'ה כזה לרחרח ולחגיד שיש משהו מסריח כזה בסביבה... ואז הם התחילו להתלבש עלי... היו אומרים אתה מסריח כמו גוויה... לפעמים קוראים לנו לעזור לשב"כניקים לעצור מישו... ואצלי שוב לפעמים לפעמים מתכוננת הבטן... גם שמישהו בוכה אצלם [אצל הפלסטינים, ד"א] הבטן עושה לי עניינים. הבכי שלהם, לפעמים, אז זה כמו מין מקדח חשמלי כזה. חודר. מנסר כזה. מעצבן. מלא כאב וטינה כזה. ואז אני חוזר ואומר... העיקר להישאר נורמלי בכל הבלגן הזה... כאילו שהם אומרים, מעצבנים כזה, תרביץ תרביץ. תשפיל אותנו, תרחוף אותנו, הכל, מה שאתה רוצה הכל בשביל המטרה המקודשת.

### דבר הקבוצות היאפיות

פירוק הוא מחזה אינתיפאדה מאוחר ובו יש הבנה והמחשה מודעת של נזקי הכיבוש. לגדי טאוב שקטעים ממאמרו מופיעים בתוכנית היתה השפעה על כתיבת המחזה:

מערכת הערכים ההומניסטית ההילוני, המובלעת בכל משטר דמוקרטי, אינה יכולה לשאת לאורך זמן שלטון כיבוש על עם זר. זאת לא רק בעיה המתקיימת רק בספרת הדיון הפילוסופי, לא רק רעיון הדמוקרטיה ושלטון הכיבוש מתנגשים כאן, חייל מילואים המתפרץ לבתי פלסטינים בלילות, הרואה אבות מושפלים בפני בניהם, מוצא את עצמו עושה את כל מה שהוא חרד שיקרו לו ולמשפחתו. הוא זקוק להצדקה לעשיית המעשים האלה כדי לקיים את עצם ההפרדה בין משפחתו שלו לבין המשפחה שלתחומה הוא פורץ, והוא מוצא את ההצדקה, אם אינו דתי,



סצינה מתוך סילווסטר 72 מאת יהושע סובול

להיות מסוכן.) ונותן בכך ביטוי לפחדים שיש ליהודים ישראלים ביחסם כלפי הערבים ("היו פה בדואים, פינו אותם... הם לא בדיוק מאושרים"). ערבים נשארים בחוץ-במה - תחילה פוצע ערבי אחת מהחבורה ואחר כך מנהיג החבורה הורג ערבי שפגש לביתו. ה"חבר'ה" מחליטים להסתיר את המעשה ולהעלים את הגופה: "בעוד עשרים שנה תזכור איך עמדנו על הרי הגליל, אתים בידינו ושיר על שפתנו... וקברנו גופה באדמת אבותינו...". המתח בין הורגו הציוני המבודח משהו לבין מעשה הרצח מהרף את תחושת הסתירה והעיוות החולני: "זה לא נראה לכם קצת מטורף?... סליחה אבל יש לי בחילה", אומרת אורחת שאיננה שייכת לחבורה, כמשפט מסיים ומסכם של חבר'ה.<sup>10</sup>

התערעורתו של הסיפור הציוני מתעצמת עם המרי הפלסטיני שפרץ בסוף שנות ה-80. האינתיפאדה שינתה עמדות, תדמיות, יצרה תקוות ופחדים. כישלונה של מדיניות ה"אלה" בדיכוי המרי, הנזקים שגרמה לישראל כמדינת חוק, והחששות לחינוכם של צעירים ישראליים, חיזקו את עמדותיהם של המצדדים בפיוס. האינתיפאדה ערערה את ביטחונה העצמי של החברה הישראלית, את עמידותו של האתוס הציוני ו"פחדים שנדחקו במשך שנים התעוררו מחדש."<sup>11</sup> כמה מהטקסטים התיאטרוניים, במיוחד אלה שמוצגים מאז פרוץ המרי, חושפים את תחושות המשבר.

שלושה מהמחזות שהוצגו בסוף שנות ה-80, התייחסו לסכנת העיוות בדמותו המוסרית של הצעיר הישראלי כחייל בשטחים: אחד משלנו של בני ברבש (1988), אפרים חוזר לצבא של יצחק לאור (1989) ובמיוחד תעתיב וז'יתתה של יצחק בן נר (1990).<sup>12</sup> במבט אחורה מפירוק של סוף שנות ה-90 לעשור הקודם, הם נקראים כמבוא המכין אותנו למחזהו של רוני פינקוביץ'. משלושת

אדם היה צריך לבחון מחדש את כל הקודים שהוא גדל עליהם. הוא נכנס למשפחה ובמשפחה יש בחור בן גילו וילד קטן בן גילו של אחיו. האלימות מתחילה מהבית... מה שקורה במחנה, הכרסום שיש לאנשים האלה שהתבגרו, נותן את אותותיו אחרי הרבה שנים. האינתיפאדה גרמה לנוק המור ועגום: אישי וקבוצתי... אתה עומד מול דבר לגיטימי: מלחמת עצמאות של עם. אנשים עניים, מרודים, אימללים לוחמים על כבודם.<sup>14</sup>

טקסטים תיאורניים, כמו פירוק, הם ביטויים ל"סטרוקטורת התודעה" של היוצרים וקהליהם. ריימונד ויליאמס מתייחס ב"סטרוקטורת התודעה" לערכים המשותפים לקבוצה מסוימת, למעמד או לחברה, אוסף של צרכי התייחסות ותגובה למציאות.<sup>15</sup> יש במונח זה צירוף של תת מודע קולקטיבי תרבותי ושל אידאולוגיה, המומחשים בצורות שונות: שירה, רומן, תיאטרון, ארכיטקטורה, אופנות לבוש וכדומה.<sup>16</sup> ויליאמס מייחס למחזאי את הרגישות והיכולת לתת ביטוי לתודעה המשותפת לו ולקהל הצופים שלו. את "סטרוקטורת התודעה" הוא מציג כמונח המתווה את "ההמשכיות של ההתנסות מהצגה מסוימת, בעלת צורה מסוימת, להכרה בכך שהיא דוגמה מצורה כללית, ולקשר שבין צורה כוללת זו לתקופה."<sup>17</sup>

פירוק שונה ממחזות האינתיפאדה שהוכרנו (ואחרים), כגון רצה מאת הנוך ליון, (1987), בהיותו דובר "סטרוקטורת התודעה" של קבוצה חדשה שהתהוותה בעיקר בשנות ה-90, אך סימניה ניכרים כבר בשנות ה-80. זהו מחזה בו ניתנת במה ליאפים העבריים של שנות ה-90, צעירים בעשור מדמיות חבר'ה ובשני עשורים מיואש ובעוז מסילווסטר 72. עוז אלמוג מוצא בקבוצה זו סימנים מזהים:

רוב היאפים הם צעירים בראשית או באמצע מחזור החיים, בשיא הקריירה המקצועית שלהם... רבים מהם משתייכים לשכבה היוצרת... והלומדת... רוב היאפים הם ילידי הארץ להורים יוצאי אירופה-אמריקה ומקצתם עולים מארצות אנגלו-סקסיות ודרום אמריקאיות. אורח החיים היאפי מאופיין באינטנסיביות רבה... הקריירה האישית עומדת במרכז ההווה ותובעת את רוב שעות היממה... תחושה של רדיפה אחרי השעון והשגיות גבוהה, כל אלה יוצרים שהיקה גפשית גדולה וגורמים למתח פנימי ולתנודות רגשיות קיצוניות (אופוריה מול דיכאון)... היאפים הם ברובם תומכי שמאל נלהבים... התחושה הרווחת בקרב קבוצה זו היא שמדינת ישראל הולכת ומתדרדרת מבחינה מוסרית ונעשית חברה ברוטלית וחסרת מצפון... הקבוצה היאפית הרחיקה יותר מכל קבוצה אחרת בחברה הישראלית מהשקפת העולם ואורח החיים הציוניים... רבים [מהם]... מתייחסים לתנועה הציונית ולהיסטוריה שלה מתוך אוריינטציה ביקורתית ואף צינית. רובם סבורים שאנו "איננו כה יפים וטהורים", כפי שנטינו לראות את עצמנו. חטאינו (בעיקר אלה של האליטה האשכנזית והממסד של מפא"י) כלפי פליטי השואה, עולי ארצות האיסלאם, הנשים, והפלשתינים טרם כופרו וטרם תוקנו.<sup>18</sup>

פירוק אינו המחזה הראשון המעלה את דבר הקבוצות היאפיות. קדמו לו מחזות אחרים, אותם כינה מיכאל הנדלזלץ "דרמות תל-אביביות". מחזות "בורגניים" אלה, ביניהם פירוד זמני, מחזהו של הלל מיטלפונקט (1986) וביקורת חצות מאת סיני פתר, מאפשרים לכאורה "בישראל של סוף שנות ה-80, הספוגה כל כך פוליטיקה לעוסק

בתחום הפוליטי... הצורך בהצדקה פוליטית הופך לצורך נפשי, יותר מאשר לפרי של ניתוח שכלי, ומשקל כבד מוטל אל תוך הפוליטי... עם חלוף הזמן, הפוליטי סופג יותר מדי מן הרעל [ההרגשה שלי, ד"א] הזה והופך בעצמו מזוהה עם הדיכוי והאלימות.<sup>19</sup>

רוני פינקוביץ' הסביר את פירוק במלים דומות:

המחזה הזה הוא הפחות "פרטי" שכתבתי. הוא אישי מאוד, אך בן דמותי במחזה שמוליק רחוק ממני מאוד. כמה טראומות כרוכות ביחד במחזה... החברה מעכלת לאט בישראל ולא עמוק, ומצד שני היא נגועה במציאות שדורשת תשובות ללא הפסקה. האינתיפאדה ולבנון זו טראומה מתמשכת... האינתיפאדה היתה כאילו בבית. לוחם הוא לוחם. הוא עובר גבול ולוחם. באינתיפאדה נחצו גבולות מוסריים.



אלכס מונטה בחצנה פירוק

ההוא. ואנחנו נשלם עליו. אני כבר קולט. אנחנו משלמים עליו...

### השפעה של "המלט"

המחזה של רוני פינקוביץ', כמו סיפוריה של אורלי קסטל-בלום, הוא תוצר של כעס שיש בו מידה רבה של אלימות. "היא כועסת", כתב גדי טאוב על אורלי קסטל-בלום, "על שאמרו לה שפה בארץ חמדת אבות תתגשמה כל התקוות, ונתנו לה יום כיפור, ואדי סאליב, קופת חולים כללית, טובת הקיבוצים, לבנון, עיירות הפיתוח ואינתיפאדה... הרבין שנגדו היא כותבת הוא סמל: הוא הרמטכ"ל של מלחמת ששת הימים... בקיצור הוא הציונות בכלל ואופוריית פוסט 1967". (שם) כמוה פינקוביץ' בא חשבון עם בני הדור הקודם:

אפשר לומר שבמחזה הזה, משבר הפירוק הגדול נוגע בתקופה בה משתנה הגשטאלט לאנשים האלה. הם גמרו את החונכות ובשלב המשא ומתן הם קורסים. כילידי 67 הם אינם אחראים למה שהתחווה כאן, אבל זה הוטבע בהם. המסכת התרבותית שלהם היתה קשורה ב-67. תחושת הפירוק שיש להם היא גם תוצאה של מה שהחלום הציוני הצליח לייצר. אני מסתכל מנקודת המבט של הדור הזה על עצמנו.<sup>21</sup>

סיפור הרצה אינו הסיפור היחיד המסופר במחזה. האלימות הפוליטית מחלהלת לאירועיו ה"פרטיים": "בלשון הכללה, אומר פינקוביץ', "אפשר לומר כי האלימות שברקע המחזה היא אלימות שברקע המפעל הציוני. האבא אומר: 'מה חדש? הרגתם ערבי?' למעשה הוא אומר: 'ציונות היא גם אלימות.' ליאורה ושמוליק במשבר נישואין, חני, אהובתו לשעבר של שמוליק, וחברה משותפת של השניים, מגלה לשמוליק כי אשתו מכה את בנם. שמוליק, באחת הסצנות האלימות במחזה, מכה את אשתו והיא מחליטה לעזבו. המחזה מפליג גם אל המושב בו פוגש שמוליק את יצחק ונעמי ובסצינה אלימה הוא מכריע את יצחק ארצה ולוקח את מומו אליו הביתה. שם נפגש מומו עם נאדו וחונק אותו בשל חשד שהסגיר את סודם המשותף לעתונאית.

פינקוביץ' שליווה בזמן בימוי המחזה את הצגת המלט בבימויו של סטיבן ברקוף (1999) הושפע בכתיבת פירוק מהמחזה השקספירי. ובמיוחד מהמוטיב המרכזי אצל שקספיר, של מחלה, מורסה ממארת שמתפשטת בממלכה כולה. כפי שהראתה קרולין ספרגין<sup>22</sup> ובעקבותיה וולפגאנג קלמן,<sup>23</sup> תמונות הלשון של המלט נשלטות על ידי הרעיון של כיב, המזהם את הגוף ומכרסמו מבפנים עד לכיליונו. תמונות לשון אלה נובעות מתיאור רצה אביו של המלט במערכת הראשונה על ידי רעל שטופטף לגופו, אירוע שהופך למוטיב מוביל של תמונות לשון רבות ושל פעולות המחזה. האירוע של הרעלת המלט האב מורחב לכדי סמל לבעיה המרכזית של המחזה, שחיתות המדינה והאומה הדנית נתפשת כתהליך בלתי מורגש ובלתי נמנע שהוא תוצאה של ההרעלה. סופו של המחזה בדו קרב בו מורעלים רוב הגוברים: המלט, המלכה והמלך המרעיל.

"מוטיב ההרעלה מלווה אותי תמיד", אומר פינקוביץ'. "כאשר הממלכה חולה זה משתקף בקיומו של הפרט."<sup>24</sup> ובמחזה, מקשה נאדו: "הסרטן הזה הוא כמו חידה." הוא יוצא למסע היטהרות שמבחינת המחזאי (ובני קבוצתו) הוא כורח הנסיבות ההיסטוריות שנוצרו על ידי הציונות. גם המחזאי מעיד על חלום אישי דיסטופי של היטהרות:

בבעיות הקיומיות הקטנות יותר, אבל החשובות לא פחות.<sup>25</sup> אלא שלמרבית האירוניה גם למחזות אלה "פולשת" המציאות הפוליטית, ובמיוחד הסכסוך עם הפלסטינים. בביקורת הצות, אחד משני בני הזוג הוא איש שב"כ שמתפעל מהעינויים שהוא מבצע בערבים חשודים.<sup>26</sup> ובפירוד זמני נדמה, שיצירת מציאות ביתית בורגנית על הבמה הישראלית היא כמעט משימה בלתי אפשרית. המרצה לתיאטרון משמיעה בהדר המלון, שבו היא מבררת את יחסיה עם בעלה, אולי כדי שיהיה לה מפלט משיחות הנפש, הקלטות ובהן נשמעת עדותו של פלסטיני על חקירה ועל העינויים שעינו אותו אנשי שירות הביטחון הישראליים. קולו של הפלסטיני, ופלישת מציאות הכיבוש למחזה "צפן תל-אביבי", כמוהם כטענה שאי אפשר להתנתק מ"השאלה הפלסטינית", אפילו בתנאים של כמעט בידוד, שבהן בחרו המוות המחזה ורוב הצופים בהצגה.

שלוש מהדמויות המרכזיות בפירוק שייכות לקבוצה היאפית והן מייצגות את "סטרוקטורת התודעה" שלה. ואילו הדמות המניעה את העלילה, זו של נדב שמחלתו מביאה אותו לרצון להתוודות על המעשה המביש של הרג הפלסטיני, שייכת לקבוצה של מעמד בינוני-נמוך (אותה מכנה עוז אלמוג "מיצויבישים"). נדב הוא מהחלל העלילה, אך שמוליק, ליאורה וחני הם משולש הדמויות בו מתמקד המחזה. סיפור המחזה הוא סיפורם הפרטי של דמויותיו והוא גם סיפורו של דור. זהו סיפור החושף מורסה. פתיחתו וסופו במובולוג של נדב המאושפו בבית חולים בשל מחלה ממארת. הוא מחפש תרופה בהיטהרות ובגילוי מעשה הרצה של צעיר ערבי לו היה שותף עם שני חבריו בזמן שירותם בשטחים בזמן האינתיפאדה. נאדו יוצא מבית החולים למסע. הוא פוגש את שמוליק ואת מומו ומחזיר אותם אל העבר, אל הרצה. שלושתם רדופי רגשי אשם דעתו של מומו השתבשה. הוא אושפו ושחרר לבית הוריו במושב. ושמוליק, למרות שהקים משפחה והפך להיות פרסומאי מצליח, ממשיך להתייסר. פירוק, כמו סיפוריה של אורלי קסטל-בלום ודור שלם של אמנים וסופרים, הוא מחזה שאינו יכול לשאת יותר את הסתירה הפנימית שבאתוס הציוני. "הגעתי ממקום של ציונות", אומרת קסטל-בלום, "ממקום של הגשמה שאמור להיות מלא תוכן, מקום שאין בו כלל ריקנות, מקום מלא מיתוסים, ייעוד, שליחות. אבל הרי יש כאן משהו לגמרי פרדוקסלי. 50 שנה עברו, ולמדינה הזאת עוד אין גבולות. לא סימנו אותם. בן אדם לא יודע עד איפה מותר ללכת, איפה מסוכן, ואחר כך מתפלאים שאנשים הולכים לכיוונים משונים."<sup>27</sup> מומו, שמוליק ונאדו, גם הם אינם יודעים עד איפה מותר היה ללכת. מה דינו של מעשה הרצה שביצעו כנקמה על הריגת הברם:

שמוליק: אנחנו הרגנו שם בן אדם! הרבצנו לו כל הלילה. קברנו אותו. זה בית משפט מחר בבוקר. זו תביעת פיזיויים ענקית. זה בית סוהר... יצחק: שישלחו לכלא כל מי שהרג במלחמה ערבים. חצי מהמדינה תשב בבית סוהר. כל המנהיגים שלנו: "תשברו להם ידיים ורגליים." מי אמר לכם את זה? רבין. המנהיג הגדול. הסכם אוסלו. על איזה כלא אתה מדבר?

שמוליק: אני חושב שאתם מטורפים. פסיכים על כל הראש. אנחנו רצתנו שם בן אדם... אין התיישנות על דברים כאלה. שלא יזיינו לך את השכל. זה לא חלק מהחיים פה. זה היה טירוף. טירוף מחלט הלילה

הקונקרטי" אינו מבטל את הניגודיות, אלא מפחית מהאיום שיש בחיים עמה. מיתוס לפי הסבר זה מקנה כלים להתמודד עם הניגודיות ומאפשר להשלים עם קיומה בחברה. במיתוס, הפתרונות לניגודיות הם טרנסצנדנטיים או שהם עולים באמצעות תחבולה שהיא מעשה של אלתור מלאכותי המצרף אלמנטים שונים בלי להטמיעם (bricolage).<sup>26</sup> אלתור מצרף שכזה מעצב את הסיפור של פירוק, זהו סיפור - סיפור שיש לו התחלה - נאדו בבית החולים מצהיר על כוונתו לצאת למסע של היתהרות שירפא את מחלתו; ויש לו סוף - נאדו חוזר לבית החולים אחר ש"השלים" את משימתו. רוב תמונות המחזה וההצגה קשורות ביניהן בקשרי עלילה ברורים (פינקוביץ': "ההצגה בנויה קצת כסיפור מתח"<sup>27</sup>) אך בין התמונות נמצאים "מעברים" ספק קולנועיים ספק טלוויזיוניים, תוך החשכת הבמה והשמעת המשפטים המוסיקליים של המחזה שמשבשים את תחושת ה"ריאליזם" (מתח משובש, שם) ואת הרצף של ההצגה ומאפשרים לצופה לעקוב לא רק אחר הפעולה אלא גם לפרש אותה.

עצב, אָבל, על חלום (ציוני) שהתפוגג השפיע על עיצובה של ההצגה ובמיוחד על המוסיקה והתפאורה המתמצות אותה דימויית - רגשית וויזואלית:

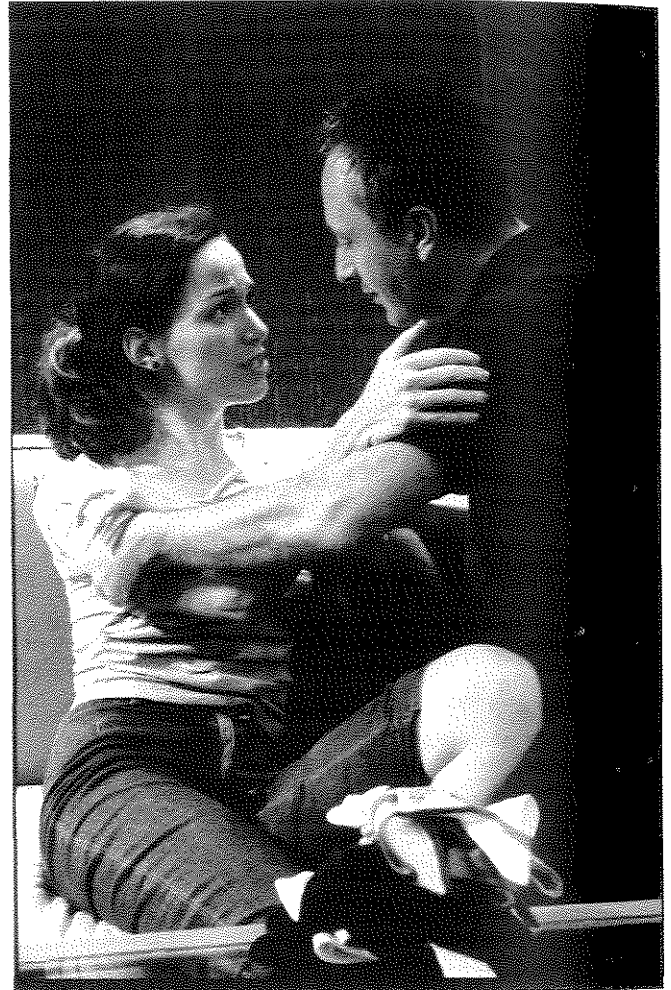
למחזה היה צבע, גוון טון: סוג של אינדיגו, כחול עצוב. ולא ידעתי את זה. לבסוף היתה מוסיקה של סיוון שביט ואמיר צורף. אליהם פניתי בעקבות השיר "הכחול האפור הזה", גיטרה חשמלית עצובה מאוד. החוויה המרכזית היא של עצב כחול-אפור.

מדרור [הרנון] התפאורן ביקשתי שייצר לי ציור שהוא המחזה בעיניו. והוא הביא כמה שהיא תלת-ממד של ציור אותו הוא צייר על מחשב. רקע אפור-כחול שעליו שרט שתי שרשיות ואמר: זה המחזה. ואחר כך עשינו הדפסה על שטיח. כי הרגשנו שצריך טקסטורה. והכול התנקז לאימאז': מולחן ובימתי.

במושב יצרנו אדמה. כי חבריו מקורקעים. יצחק אומר: "המושב הזה היה כפר ערבי." הוא אומר הרגנו ואין לי שום בעיה עם זה. הוא מדבר במונחים ערביים, של צומוד. זה לא פלא שזה יכול להטריף על מומו בנם את דעתו. הוא נשלח מהאדמה. כנציג של האדמה. לקח אתו חתיכת קרקע מהשרון לאינתיפאדה. הוא מגן בשטחים על מושב בשרון. זה מתבטא בזה שהוא רוצח ומרביץ. לא צריך להיות לו שום רגש סותר, מה שנקרא רגש אשמה, או איזה שהיא אמביוולנטיות ביחס אל הדבר שהוא עושה. אלא שמומו גדל עם מערכת חינוך הומניסטית. כך הדור הזה נתבע לעשות פישוק רגליים רוחני, אישי ופסיכולוגי גדול מדי ליכולות שלו. (שם)

### דור שיבא לפשרה?

בעשורים האחרונים של המאה ה-20 ניכר ב"מחשבה הציבורית" הישראלית עימות בין הסיפור הציוני לבין הסיפור הפוסט-ציוני. הסיפור היהודי-ציוני מספר על עם שחזר לארצו אחרי רדיפות. כאן נוסד יישוב חדש ונגאלה ארץ משממונה, גאולה שהקנתה לשבים זכויות לאומיות על הארץ ולתושביה הערבים יש זכות להיות בה כיהודים שווים וזכויות. מלחמות הערבים במפעל הציוני על פי סיפור זה הן תוצאה של רשעות ושל חוסר תבונה שהמיטו עליהם פורענויות. לעומתו, הסיפור הפוסט-ציוני תופש את הציונות כ"תנועה לאומית תוקפנית השואפת להתפשטות... [ש]המיטה אסון על העם הפלסטיני מאחר שגישלה אותו מאדמתו. והביאה עליו נחשלות והתפוררות..."<sup>28</sup>



גל זייד ושרון שטרק בתצגה פירוק

לפעמים החרדות שלי קשורות לכך שמתי שהוא יוצר מצב בו ישוגר טיל אחד מאירן ואנחנו נהפוך להיות הפליטים. אנחנו נהפוך להיות נושאי המאבק. אני יודע מה אני אאבד... את כל מנעמי הבורגנות. מה אני ארוויח? בתוך העוני וההשפלה והמשבר והכעס יהיה ביטוי מאוד ברור לכעסים שלי. כמו שמחלה היא הדבר הכי איום. וגם החבר הכי טוב, כך אני מרגיש לפעמים שאני הכי פוחד והכי משתוקק להיות פליט נלחם... ומשתוקק למצב של היפוך. להפוך שוב את הגלגל (שם).

המתח שבין עולם מבוסס על משנה ציונית סדורה לבין כאוס שמקורו בפירוקה של התפישה האידיאולוגית מהלחל לכל מרכיבי המחזה וההצגה. בהבנת המחזה וההצגה אפשר להסתייע בתפישת הסיפור המיתי על פי קלוד לוי שטראוס. לוי שטראוס מבין את המיתוס כמנגנון מפחית חרדות המקל על התמודדות עם הניגודים חסרי פיתרון הטבועים בתרבות ובהתנסות האנושית ומלבישם בלבוש קונקרטי. "ההיגיון של



פירוק אינו עוסק כלל ב"אחר" הערבי. כמו במחזות רבים אחרים הערבי נעדר מרשימת הדמויות שלו. הוא מתמקד בצעיר היהודי-ישראלי ששרידי הסיפר הציוני ממשיכים להפעילו. בהצגה ניכר המתח בין הסיפר שלאורו חונכו דמויותיו לבין המציאות המתסכלת בה הם חיים, במבנה שנראה כמהודק, ליניארי, כמעט כמו של טקסט טלוויזיוני ריאליסטי, אלא שהפעולות אינן ברצף "הכרחי" וגם הקיטוע בין התמונות בקטעי "פייד" מפוררים את הסיפר. המתח והשיפת הסתירה בה חיות דמויות ההצגה מסייעים גם בניגודיות שבין המשחק, הלבוש והדיאלוג שהם ריאליסטיים לבין רקע התפאורה שהוא דימוי ובמיוחד השריטות על בד הרקע הכחול שהופכות אותו לאייקון דרמטי טעון קונפליקט.

פירוק אינו מחזה "פוסט ציוני". כמו תופעות ביקורתיות אחרות באמנויות ובתחומי "המחשבה הציבורית", הוא עשוי להיות מוכלל בקטגוריה המבקרת את האידאולוגיה המייסדת. אלא שהמחזה, כפי שראינו, הוא מחזה שעיקרו "דייון" עצוב, נבוך ומתאבל על הציונות שלדעתו אינה מתיישבת עם "השאלה הערבית" ובמיוחד עם מציאות האינתיפאדה בה חיים בני הדור המיוצג בו. כפי שאמר רוני פינקוביץ': "בהקשר האינתיפאדה אנחנו לא בטוחים מי 'אנחנו' כשאנחנו שם... האינתיפאדה היא לידנו והיא כל כך קרובה למיתוסים הציוניים שלנו שזה נורא מבלבל... במאבק של הפלסטינים עבור הישראלי הצעיר יש משהו שהוא כמעט געגוע. של משהו שהיה כאן והוא לא זכה לו. הדור הזה שנלחם באינתיפאדה לא היה מהובר לרחם המאבק הציוני כשזה התחיל. הוא 'צאצא' של לוחמי גיטו וארשה והוא נלחם בלוחמי 'גיטו' עזה. כמה מהאנשים הצעירים האלה היו לפעמים מזוהים בתקופת האינתיפאדה עם אנשים שהם נלחמים נגדם יותר מאשר עם הדבר שבעדו נלחמו... מה שחדש בפירוק זו דמותו של הצבר שמופיעה כאן המביאה אתה סוג של רגישות שאינו יכול להכיל את הדיסוננס הזה. אולי זה דור שיביא לפשרה, כי רגשית הוא אינו יכול להתמודד עם המצב הקיים." (שם).

הצילומים באדיבותם של המרכז הישראלי לתיעוד אמנויות במה באוניברסיטת תל אביב ושל תיאטרון חיפה.

\* \* \*

1. נורית גרץ, שבויה בחלומה: מיתוסים בתרבות הישראלית, תל אביב 1996, עמ' 12-11. וראה מאמרי: Dan Urian, "Zionism on the Hebrew Stage," *Israel Affairs*, pp. 43-55.

2. עוז אלמוג, "אנדרטות לחללי מלחמת בישראל", מגמות, ל"ד (2), (1991),

עמ' 181.

3. Yael Zerubavel, *Recovered Roots*, Chicago: The University of Chicago Press, 1995.
4. דן אוריין, דמות הערבי בתיאטרון הישראלי, תל אביב 1996, עמ' 3-219.
5. אניטה שפירא, חרב היונה, תל אביב 1992, עמ' 486.
6. עוז אלמוג, הצבר - דיוקן, תל אביב 1997, עמ' 97-123.
7. בגרסאות ההצגה המאוחרות: בימת הקיבוץ (1966) ובתיאטרון הקאמרי (1973) בהר המחזאי להיטנע מהעלאת הערבי על הבמה. במחזורה מאוחרת של המחזה השמיט שחם את דמות הערבי. נתן שחם, הם יגיעו מאחר, תל אביב 1989.
8. שרגא הר גיל, "מהמשפט האחרון" ל"סילווסטר 72", מעריב, 17.3.1974.
9. יהודית ליבנה, "מה מעיק על יואש שפירא (שיחה עם יהושע טובול מחבר המחזה 'סילווסטר 72', דבה, 14.3.1974).
10. "ממש בסוף המחזה", כתב שמעון לוי, "עוזרים... החברה' למנהיג שלהם לכרות בור גדול ולקבור בו את הערבי שהרגו מתוך הגנה עצמית(?)". אתו נקברים כל החלומות והחבראיות עצמה". שמעון לוי, "חברה", מהתנ"ך עד הפלמ"ח", כל העיר, 22.9.1989.
11. זאב שיף, אהוד יערי, אינתיפאדה, ירושלים ותל אביב 1990, עמ' 325.
12. דן אוריין, "תיאטרון בזמן אינתיפאדה", במה 135 (1994), עמ' 19-36.
13. גדי טאוב, "רצח רבין ותרבות א-פוליטית", המרד השפוף: על תרבות צעירה בישראל, תל אביב 1997, עמ' 14.
14. ראיון עם רוני פינקוביץ', 27.1.2000.
15. Terry Eagleton, *Marxism and Literary Criticism*, London Routledge, 1989 (1976) p. 25.
16. Raymond Williams, *The Long Revolution*, Harmondsworth, Penguin, 1965, pp. 64-65.
17. Raymond Williams, *Drama from Ibsen to Brecht*, Harmondsworth, Penguin, 1973, p. 9.
18. עוז אלמוג, "מלחמת התרבות בישראל - הערכת מצב ותחזית והירה" (בדפוס).
19. מיכאל הנדלזליך, "דרמה תל אביבית", הארץ 26.10.87.
20. שרית פוקס, "המנון הנקרופיליה, פסטיואל המוות", מעריב, 14.10.1987.
21. מצוטט אצל גדי טאוב, "מחפשים שפה אחרת: הפן התרבותי של המתאה", הישראליים של מחר, העיר, 11.12.1998.
22. ראיון עם פינקוביץ', הערה 14 לעיל.
23. Caroline Spurgeon, *Shakespeare's Imagery and What it Tells Us*, London, Cambridge University Press 1975, pp. 133-134, 316-318.
24. Wolfgang H. Clemen, *The Development of Shakespeare's Imagery*, London, Methuen, 1967, pp.106-108.
25. פינקוביץ', הערה 14 לעיל.
26. Claude Levi-Strauss, *Structural Anthropology*, Trans. C. Jacobson and B.G. Schoepf, London, Allen Lane, 1967, pp. 213-19, 229-30; Eleazar M. Meletinsky, *The Poetics of Myth*, translated by Guy Lanoue and Alexandra Sadetsky, London and New York, Routledge, 2000, pp. 53-67.
27. ראיון עם רוני פינקוביץ', 7.12.2001.
28. סמי סמוחה, "חסי יהודים-ערבים", מגמות בחקר החברה הישראלית, בעריכת אפרים יער וזאב שביט, כרך א', תל אביב 2001, עמ' 262-265.