

שקיעת החברה הישראלית כמיסה שחורה בתיאטרון של שמואל הספרי*

גד קינר

ההתכתבות הדרמטית-תיאטרונית המורכבת בין הטקס הדתי לבין המציאות האקטואלית על מעגליה הבין-אנושיים, המשפחתיים, החברתיים והאוניברסליים – המגיעה לאחד משיאיה במחזורי יצירותיו של הספרי – איננה תופעה חדשה, ושורשיה מעוגנים עוד בהוויית המסכת של ההתיישבות העובדת מראשית שנות העשרים של המאה הקודמת. וזאת מכיוון שהתכתבות זו מושתתת על ישותו הפרדוקסלית, האמביוולנטית והגנרטיבית של הפועל "זכור", פועל המצגה על אבוקציה של אירוע או מצווה מכוננים מן העבר, או המתרחשים מקדמת דנא באורח מחזורי, על מנת להפוך את הזיכרון לגורם הפעיל המחולל באופן גנרטיבי את החג או המועד שבמסגרתו נערך הטקס. ובכך הוא מחדש בהווה את האירוע ההיסטורי או המיתי הנזכר, ובדיעבד, מבטיח את קיומו של העם לעתיד. אולם מאחר שהזכור נטוע בהווה, הרי שהזיכרון כמצוות "עשה" מחוללת מציאות – מצוות "זכור את יום השבת לקדשו" (שמות כ, ח), וכדברי הרמב"ם "מצוות עשה מן התורה לקדש את יום השבת בדברים"³, מצוות "חייב אדם לראות את עצמו כאילו הוא יצא ממצרים", מצוות "זכור את אשר עשה לך עמלק", או המצווה של ישיבת השבעה על המת כדי להסיר את "מידת הדין" ה"מתוחה" כנגד בני המשפחה המתאבלים, לפי השולחן ערוך⁴ – משועבד להשקפת העולם ולאנטיטסיים של הזכור. ולא זו בלבד, אלא שהזיכרון שבטקס בא לידי ביטוי במחוות לא מילוליות ובפעולות דיבור תיאטרליות, ולכן מציע את עצמו לביצוע בימתי. ביצוע זה מוסיף את המימד המטא-תיאטרוני של משחק ההדמיה ושל יחסי הגומלין המורכבים בין האוריינטציה של מקיימי הטקס ומחללי לבין ההיגד של המחזאי והבמאי המובלעים לגביהם ולגבי המציאות הישראלית המיוצגת על ידיהם.

בהקשר זה מגלמת הטריולוגיה הראשונה של הספרי (יליד 1954) – מחזאי פרובוקטיבי להכעיס ביצירותיו ובאישיותו, שבא מבית דתי-לאומי ליברלי של הורים יוצאי שואה, רכש

מדרמה חברתית לדרמת הנפש הקיבוצית החולה

במחזה הקצר שבת של שלום מאת בוגר החוג לאמנות התיאטרון, אהוד עזריאל מאיר, אשר הועלה בפסטיבל התיאטרון הקצר ב"צוותא", מתקשה הזוג הדתי הצעיר, תמר ואיתן, להתמודד עם ההלם בעקבות הרס ביתם בגוש קטיף בעת ההתנתקות ושיכונם הזמני מחדש בקארווילה מנוכרת אי שם. ערב שבת, ותמר – שהיתה עדה לנחישות נטולת הרגישות והמשפילה, בה גררו את הוריו של איתן מביתם, וכתוצאה מהטראומה הפילה את בתם, בשעה שאיתן העדיף לחמוק מהעימות האישי ולהיבלע במאבק הכלל – אינה מסוגלת להדליק את הנרות ולהכין את סעודת השבת. למרות הפצרותיה של אשתו המתמוטטת כי ישאר עימה, עומד עתה איתן הנבוך – שאינו מסוגל לפתור את מצוקת עצמו – להימלט לבית הכנסת על מנת "לחזק" את הקהילה, ובטרם יעשה זאת הוא מתעקש לקיים את טקס הקידוש כהלכתו על יין ופיתות קפואות מן הפריזר, לזמר זמירות, ולכפות על אשתו להשתתף בהדמיה פרפורמטיבית גרידא, אסקפיסטית ונטולת גיבוי רגשי של עונג השבת ושלוש הבית והחברה שהקידוש אמור לייצג, ובלבד שלא יעבור – בלי שהדבר ייאמר מפורשות – על האיסורים בשולחן ערוך: "אסור להתענות בשבת לשם תענית אפילו זמן קצר", ו"אסור להצטער על איזה צרה רחמנא ליצלי"¹. על הסבל שהוא מסב בכך לאשתו, שעולמה חרב עליה, אין הוא חושב, כי ההיתר "פיקוח נפש דוחה שבת" איננו מתייחס ל"נפש" במובן הפסיכולוגי. וסביר להניח כי איתן, כמו רוב גיבורי הטריפטיך התיאולוגי-פסיכו-סוציולוגי של אחד החשובים והמרתקים במחזאי ישראל, שמואל הספרי – *קידוש, חמץ ושבעה* – אינו מכיר את אחד העיקרים המרכזיים בהגותו של הפילוסוף היהודי הדגול, עמנואל לוינס: "המונותיאיים המניע את התרבות היהודית [...] הוא הומניזם. רק הסכלים הופכים אותו לעניין של אריתמטיקה תיאולוגית."²

בלימודיו התורניים ידע מעמיק ביהדות, למד בחוג לאמנות התיאטרון באוניברסיטת תל-אביב ועזב אותו בטריקת דלת רועמת, היה "כהניסט" קיצוני בהרבה מכהנא, והפך לשמאלני מיליטנטי "עם שיטות פעולה ימניות" - הן את המשמעות הערכית של חזרתו האישית של היוצר בשאלה, והן את הקשר הסימביוטי, המעוות והמניפולטיבי שנוצר בארץ בין התרבות המסורתית לתרבות החילונית, ובין משבר הזהות היהודית למשבר הזהות הישראלית. קשר זה משתקף ביחס המתוח שבין הטקס הדתי "המקורי בטוהרת" לבין הזרתו בייצוג התיאטרוני על-ידי הספרי כמחזאי-במאי, ייצוג המציב כשלעצמו חלופה מיהותית (אוטולוגית) וצורנית, אגנוסטית והומיאופתית בעת ובעונה אחת, לאותו טקס, בבחינת מיסה שחורה, כפי שנראה במחזה הראשון בטרילוגיה, אשר בו אתמקד כאן.

האסטרטגיה הבסיסית שנוקט הספרי בטרילוגיה הראשונה שלו מבוססת על יצירת זיקה אינטרטקסטואלית, סימביוטית ואנטיטטית גם יחד, בין שתי מערכות היצגיות מקבילות לכאורה, אך שונות בתכלית למעשה: מחד גיסא, המערכת של הטקס הדתי, האמור לייצג תרבות ערכית יהודית מסורתית. זהו טקס שהמאמינים בו והמקיימים אותו מזוהים איתו ורוכשים ממנו את זהותם הקיבוצית, למרות ובגלל סממניו ההיצגיים, טקס שבדיעבד מנציח באורח מחזורי ומחולל מחדש את מסומנו ומושאו - החברה הישראלית. ומאידך גיסא, המערכת התיאטרונית הכפולה: זו של התיאטרון, המעלה את המחזה ומייצג באמצעיו הבדיוניים את הטקס כהצגה בתוך הצגה, שבמסגרתה השחקן אינו מזוהה עם תפקידו אלא מזדהה איתו, כשם שהמיזנסצנה והסצנוגרפיה של ההצגה אינן בגדר עשייה הפעלית אלא רטוריקה אסתטית ומימטית גרידא; וזו של הדמויות המיוצגות, המפקיעות את הטקס הדתי ממשמעותו בהתנהגותן המזויפת והמתחזה. יסוד הפרפורמטיביות המשותף לטקס ולהצגה מסייע לטקסט התיאטרוני לקרוע את המסיכה מעל ההצגה בתוך ההצגה, כלומר, הטקס הדתי המזויף.

עצם ההתגרות שבחילול הקודש על הבמה, באמצעות הפגיעה בסממניו החיצוניים של הטקס, ולא דווקא תכליתה הביקורתית-הפרפורמטיבית, היא הגורמת לצופה המובלע להזדעק, ולעתים גם לצופה הממשי, כפי שתיאר הלל ברזל את ההתקבלות על-ידי "חוגים דתיים וצופים רבים" של הצגת הבכורה המקצועית של *קידוש* בתיאטרון הקאמרי ב-1985⁵. כך מצליח המחזאי, שהוא גם הבמאי של יצירותיו, לקרוע את המסיכה לא רק מעל פני הדמויות - הסוכנות של הצופה המובלע - אלא גם מעל פני הצופה עצמו, וזאת במהלך האירוע התיאטרוני גופו. הקונפליקטים בין הדמויות מוסבים אפוא לקונפליקט בין המחזאי המובלע הביקורתי לבין הקהל, הנופל בפח שטומן לו המחזאי: הוא מתקומם כנגד האמצעי, ולא נגד הנגע החברתי והקיומי עליו מתריע היוצר.

הדרמטורגיה של שמואל הספרי בטרילוגיה של הריטואלים המשפחתיים-מסורתיים - *קידוש*, *חמץ*

ושבעה - שגם בין שלושת אבריה מתקיים יחס ריטואלי של תבנית מחזורית, הבנויה על הורים ניצולי שואה מסוכסכים, קורבנות שהפכו למענים, וילדיהם, הפרמכוסים הטראגיים, כלומר קורבנות החינם של הקורבנות - מתאפיינת גם באסטרטגיה נוספת. אסטרטגיה זו הינה המעבר המודרג, שאינו ליניארי, אלא סימולטני במגמה של הסלמה סהרורית מתעצמת, ממודוס סגנוני דמוי-מציאות ועד למודוסים מסוגננים, שוברי אשליה ובעלי מודעות תיאטרונית עזה: מן ההידרשות למודוס הריאליסטי-צילומי, המשמש כפיתיון להבטיח את מעורבות הצופה המובלע במוצג ואת חסינותו, כביכול, מפני השתלחות ביקורתית. וזאת על-ידי ייצוג פאמיליארי, כמעט "אחד לאחד", של הטקסים המסורתיים עליהם הוא אמון, והמהווים לגביו אייקון זהותי ותרבותי, בין אם המדובר בטקס המסמל בראש וראשונה את זכרון "מעשה בראשית", משמע, את אחדות המשפחה (*קידוש*), את הזיכרון הקיבוצי של יציאה מעבדות לחירות (*חמץ*) או את פולחן המוות והזיכרון האישי (*ושבעה*); דרך המודוס הגרוטסקי-טראגי של התפרקותו, הפרכתו האוטווגנית, חילונו וחילולו של הטקס מבפנים, תוך כדי ניסיון קנאי ופרדוקסלי להקפיד על התנהלותו המדוקדקת, וזאת מכוח ניצולו לקידום מטרות חומרניות, לחיזוק המעמד החברתי והתדמית הציבורית של עורכי הטקס, לקידום אידיאולוגיה כוחנית המנוגדת לרוח היהדות, או לפגיעה בבני המשפחה השנואים והקשורים ביניהם בקשר של אחדות הניגודים; ועד למודוס האקספרסיוניסטי, המממש בדימויים בימתיים מוקצנים את הפיכת הטקס לסיוט סוריאליסטי, ובאמצעותו את שקיעתה האפוקליפטית של החברה הישראלית.

דוגמה מובהקת לכך היא הסיום המטאפורי של *קידוש*, כשהאם המעורערת פנינה חוצה קירות בדרכה אל בית החולים לחולי נפש, בשעה שהאב הגלמוד, אריה, מסיים את טקס מיסודו של הריק המשפחתי בשפיכת היין מכוס הקידוש על השולחן. דוגמה אחרת היא הדימוי של שולחן הסדר של בני משפחת מלאך *בחמץ*, המתעופף לפתע כלפי מעלה בתנופה "שאגאלית", בעוד הסכיזופרן אריק עורך אנטי-טקס והופך את "הסדר" לכאוס. הוא דוהר במסע נקמה על אופנועו לשרוף את אתרי ההנצחה השונים ברחבי המדינה, מדורבן על-ידי דמות של מלאך חבלה מפיסתופלי עם כנפי זבוב, סוכן "משלחת מלאכי רעים" שבהגדה, שאינו אלא בן-דמות בנו הנוקם של אריק שנרצח על ידיו, המכוון הפעם נגד שולחיו היהודים, ולא נגד אויביהם הקלאסיים. ודוגמה נוספת ניתן למצוא ב*ושבעה*, בהופעת האב טוביה, הבעל המושפל והמורה המזולזל, הספק מתאבד ספק נמלט, ספק בחלום ספק במציאותם של בני משפחתו, כדי לדרוש תיקון וכפרה.

בדוגמאות אלו, ובעיקר בשתי הדוגמאות האחרונות, משתמש הספרי בתחבולה של מכוונות עצמית, דהיינו של חשיפת הבידיון והעצמת המודעות התיאטרונית של המוצג, על מנת לנתץ כליל את האיזטלה האשלייתית של האחדות המשפחתית-חברתית, ולהסב את מופעם הבימתי של היחיד



"קידוש", בית לסיך, בבימוי שמואל הספרי, ימין לשמאל: עידן אלטרמן, אילן דר, מרים זוהר.

בניהם, נדחף יוסי - סוכנו של היוצר המובלע, ו"הטלפון", כפי שהוא מכנה את עצמו - לרדת מן הארץ, כשהוא דן את הוריו לשיגעון ולבדידות. מישור האירועים המשפחתי - המשתרע בין שני טקסי החניכה המובהקים של נער ישראלי, מן ההכנות לבר המצווה של יוסי ועד לסיום שירתו הצבאי וירידתו מן הארץ - משורג לבלי הפרד בקורותיה של החברה הישראלית המסתאבת מבחינה מוסרית והמאבדת את דימויה העצמי הבלתי מנוצח מערב מלחמת ששת הימים ב-1967 ועד לעידן "רעידת האדמה" בעקבות מלחמת יום הכיפורים ב-1975. מעמד המטאפורה המשפחתית כאלגוריה חברתית מיקרוקוסמית, וכיצוג רב-קולי של העמדות המתנגשות באקלים הנורמטיבי של המקרוקוסמוס הישראלי, נתמך על-ידי השידור התיעודי של מהדורות החדשות התקופתיות, הארכיטקטורה ועיצוב הפנים של החלל, המְשַׁלְבִים הלשוניים הרווחים וההווי היומיומי.

הקשר המניפולטיבי בין המסורת הדתית לבין השקפת עולם אידיאולוגית-סובייקטיבית, מחד גיסא, ואינטרסים זרים הנוגעים לתדמית החברתית והכלכלית, מאידך גיסא, המונעים באורח בלתי רלוונטי מכוח הדחף ההישרדותי שמקורו בשואה, מתגלה כבר בתמונה הראשונה. אריה מאלץ את יוסי ללמוד לבר המצווה שלו את כל הפרשה, העוסקת בבהמות כשרות וטמאות, ולא מתוך חסידות יתירה, אלא על מנת לשפר את מעמדו בקהילתו הדתית, כשהוא מנצל את

והחברה המתפרקים מפנומן חיצוני, דמוי-מציאות, כמו בחלק ניכר מן המחזאות הביקורתית הישראלית, להווייה פנימית של דרמה פסיכו-סוציאלית וקיומית, בה הדמויות מאנישות קולות טיפולוגיים מסוכסכים בחובו של התת-מודע הקולקטיבי. באמצעות תהליך זה, המבליט כאמור את מודעותה התיאטרונית, הא-מימטית, של ההצגה, הופך הספרי מה שמצטייר תחילה כדרמה חברתית לדרמת הנפש הקיבוצית החולה של החברה הישראלית, ומערטל את תהליכי הטרפוד וההרס העצמיים של המיתוסים שכונו את החברה, ואשר ניוונו באורח אבסורדי מן המיתוסים המסורתיים שאותם דחו, לחווייה חושית-פיוטית מהממת בכוח או בפועל, שיש בה משום טיפול בהלם.

בידיון תיאטרוני כהוקעת בידיון זהותי - הטקסט המטרפד את עצמו

הקומדיה החברתית הגרוטסקית *קידוש*, שחוברה והוצגה בראשונה ב-1980, מגוללת את פרשת הידרדרותם והתפרקותם של היחסים בין בני משפחת שילוני, משפחה עירונית, דתית-לאומית, מן המעמד הבינוני הנמוך, הפרזיטזנים בתקופת השואה - האב אריה, תלמיד חכם שהפך עסקן הסתדרותי, והאם פנינה, עקרת בית נבערת ממוצא כפרי, ובנם יוסי. בשל אייכולתו לשאת את השנאה בין ההורים, המגיעה עד כדי אלם מוחלט, ותפקידו כפוי הטובה כמקשר וכמגשר

הקאמרי (1985) הפכה שימוש זה באמצעים התיאטרוניים כמנוף לחשיפת הזיוף התיאטרוני שבמציאות למפורש, ואולי אפילו מפורש מדי. זאת באמצעות ויתור על הקירות וסימונם על רצפת הבמה, כמו גם בהסתפקות בשרטוט קווי המתאר של ספרי הקודש שאריה רוכש מכספי השילומים, מבלי להנכיח את הספרים עצמם, כך שאשליית ההרמוניה, היציבות, הנאורות המלומדת והאמוניות של חיי המשפחה היהודית מוצגת בעליל כמוחקת את עצמה. הוא הדין בשמות הדמויות, אשר כפי שמציין הלל ברזל, חושפים את צביעות: "האב, ששמו אריה [...] התגלה כפחדן בהיותו כביכול פרטיון לוחם", האם "פנינה", שלשונה ומעשיה עומדים בסתירה לפסוק מתוך 'אשת חיל', הפרק ממשלי התופס מקום גם בזמירות ליל שבת: 'ורחוק מפנינים מכרה'...⁸

קידוש ראשון

ארבעה טקסי קידוש המשובצים לאורך היצירה מקנים לה את לכידותה המבנית, ומכוח זיקתם לזמן ההיסטורי המשפחתי והחברתי רוכשים מעמד של כרונוטופ, בפראפרזה על תיאורו של מונח זה על – ידי מיכאל בכטיין: "הזמן [...] כאן מתעבה, נעשה סמיך ונראה בעין, מוצג באמצעים אמנותיים; והמרחב מועצם וחובר לתנועת הזמן, העלילה, ההיסטוריה. תווי ההיכר של הזמן באים לידי ביטוי במרחב [קרי, ההתרחשות הבימתית]; המרחב נטען משמעות מכוחו של הזמן ונמדד על-ידי הזמן."⁹

ראשיתו של טקס הקידוש הראשון (עמ' 30-43), הנוטע באמצעו של המחזה כפרשת דרכים שתוביל להידרדרות ולהתפרקות המשפחה והחברה על-ידי הפרכתם מבפנים, היא בסיטואציה ריאליסטית לחלוטין לכאורה (תמונה 1). התמונה מתרחשת בערב שבת בחורף 1968, שנתיים לאחר טקס הבר המצווה המביש של יוסי, ושנה לאחר קבלת השילומים ששיפרו את מצב המשפחה, אך בניגוד לצפוי רק העמיקו את הקרע בין בני הזוג. בעוד האב ובנו חוזרים מבית הכנסת, האם פנינה שוכבת במיטתה, מפצחת גרעינים, מוקפת עיתונים, מקשיבה לפרשן הצבאי חיים הרצוג, המסביר את הפצצות חיל האוויר בירדן, בשעה שבפינת האוכל ערוך השולחן החגיגי לסעודת הקידוש. להלכה, תמונה דמויית-מציאות המוכרת לרבים מהצופים מן ההווי שבביתם, ובתור שכזו משרה תחושת פמיליאריות וחסינות. אולם עוד לפני שהדיאלוג שיתפתח בין אריה, פנינה ויוסי יעיד על האיבה העמוקה ביניהם, מנצל הספרי את מערך הגירוים הרב-חושי והלא-מילולי של הרטוריקה הבימתית כדי לעגן את התא המשפחתי בהקשרו של המרקם החברתי-פוליטי הרחב של המציאות הישראלית, ולאייך את רכיבי תמונת הבמה כהנפשה של הקולות המסוכסכים בחללה של הנפש הישראלית הקיבוצית. לא זו בלבד שהאם הרובצת במיטתה ואינה מצטרפת לבעלה ולבנה בבית הכנסת מייצגת את החילוניות הישראלית המוחפצת והמתבהמת, אלא שהזיקה המטונימית בינה לבין זחירות הדעת במבט לאחור של הפרשן המתרברב בעוצמתה

המעמד על מנת להצדיק בעיני בנו את התנהגותו המפוקפקת שלו כפרטיון במלחמת-העולם השנייה, שהשליך רובה שמצא מתוך חשש למוסריותם של יהודים חמושים. יוסי נקרע בין האמביציות האופורטוניסטיות של אביו לבין אלו של אמו, המאלצת אותו להתאמן בנגינה באקורדיון, כי "מי שידע לנגן [...] יכול היה להינצל" (עמ' 23).⁶ ההורים מנסים להחזיר בבנם תרבות תורנית ואמנותית מאוהלי שם ויפייפות יפת, אולם לא זו בלבד שמלכתחילה ברור כי מניעיהם אינם טהורים, אלא שההתעללות בילד, הבאה לידי ביטוי גם באילוצו לשאת את סממני הזהות הדתית המביאים עליו את התעללות חברת הילדים, הם בגדר שיחזור – תוך חילוף תפקידים – של התעללות הנאצים בהם ובמשפחתם. המסורת הופכת קרדום לחפור בו, ומשניתן גם לעוותה לחלוטין בשל תאוות בצע – כפי שמתגלה בנכונות ההורים לנסוע בשבת על מנת לגבות עדות שתבטיח קבלת שילומים מידי הגרמנים שנואי נפשם, כי כדברי פנינה "פיקוח כסף דוחה שבת" – המסורת מצטיירת כמנגנון להתאבדות מוסרית.

טקס הבר המצווה הופך לאקט פרפורמטיבי גרידא המנושל מתוכנו, ונלעגותו – המתוגברת מכוח העובדה שהאב הכין את בנו לפרשה הלא נכונה – מודגשת ברמה המטא-תיאטרונית על-ידי הבן, המתפקד כשוטה שקספירי, החושף את הזיוף שבהתנהגות ההורים, ועל-ידי ההצגה המבליטה את ההיבטים הרטוריים החלולים, המשחקיים, שבמהלכיהם הפדאגוגיים למראית עין. תשומת הלב להיבטים אלה מתוגברת לאורך המחזה על-ידי שרשרת של מעשי הונאה ואחיות עיניים: האב אריה, המבקש להצטייר כדתי אורתודוקסי, ובה בעת מוכן לחלל את השבת על מנת לזכות בשילומים מגרמניה (למשל: עמ' 20-21); הוא מקפיד על קיום טקס הקידוש הראשון במחזה כהלכתו, אולם עושה זאת רק על מנת להתגדר בכישוריו החזניים (עמ' 37), ומואשם על-ידי אשתו בצביעות, שכן לאחר ארוחת הבשר של יום שישי אין לו כל בעיה להתארח במשפחה חילונית ולהתפטם בעוגת גבינה (עמ' 37), כשם שכבר כפרטיון ביערות לא הקפיד על כשרות (עמ' 39); האם, המקפידה על כך שיוסי המתגייס יניח תפילין (עמ' 48), בעוד היא עצמה מחללת את השבת בגלוי (עמ' 30), ועוד. התיאטרון, המושגת מטבעו על הקרנת רשמים גרידא תכלית טרמינאלית – כפי שכבר עמד אריסטו ב**פואטיקה**⁷ – הופך להיות מכשיר לחשיפת השקירות שבהעמדת הפנים החברתית של בני משפחת שילוני, כדגם בזעיר אנפין של החברה הישראלית. בדרך דומה מתפקדות התלבשות והתפאורה, המפגינות את מעמדן כתלבשות ותפאורה ותו לא: בהתקשרן עם התחסדותן של הדמויות, אין הכיפות שחובשים אריה ויוסי מבטאות אמונה. הן לא יותר מאשר פריט ריאליסטי בתלבשותו של שחקן, שנועד לשכנע באמינותו של הבידיון, והדמויות חובשות הכיפה, להבדיל מן השחקנים המגלמים אותן, אינן אלא שחקני-חיים כושלים ופאטטיים, המתקשים לשמור על החזות הכוזבת שהם מנסים לייצר. התפאורה של יוסי בן-ארי בהצגה המקורית בתיאטרון

מוסרית - מושמעות על-ידי שחקנית, וכי האמנות השקרתית הזאת הופכת כאן אמצעי לחשיפת האמת. לנוכח פגיעותיה המחמירות והולכות של פנינה בנקודות התורפה הרגישות שלו - האינטליגנציה המפוקפקת שלו, בינוניותו כאיש מקצוע וגבריותו המפוקפקת, אותה אין פנינה נרתעת מלעקוץ בנוכחות הבן - לא זו בלבד שאריה, אשר כביכול אינו מבין מדוע היא מתגוללת עליו ומגמדת אותו, מעצים את ההתבהמות של פנינה, שכדרכה של קומדיה מתממשת הן בהופעתה והן בסגנונה החזיריים, אלא שהוא עצמו מידרדר לרמתה, וגורר את יוסי איתו. מסגרת הקידוש, הסעודה החגיגית והזמירות הופכת לנשק לגנח בו את פנינה, אלא שהסבת הטקס לנשק אלים, בדרך הנוגדת את מהותו, הופכת את עצם הדבקות בהמשך קיומו, בתהליך של סחרור בלתי נשלט, הן לקריקטורה אבסורדית, והן לחזיון בלהה אקספרסיוניסטי של אלימות חושית המכוונת נגד הצופה עד לשבירת הכלים, פשוטה כמשמעה; ויכוחו הקטעים הבאים:

אריה: (מפטיר [כלפי ההתגררות של פנינה]) נבלה... (מקדש בקול ובנעימה מסורתית, מסלסל בקולו) "זכור את יום השבת לקדשו. ששת ימים תעבוד ועשית כל מלאכתך, ויום השביעי, שבת לאדוניי אלוהיך, לא תעשה כל מלאכה, אתה ובנך ובתך, עבדך ואמתך... (במשך הקידוש יוצאת פנינה למטבח ומביאה צלחות, כוסות, סכ"ים. אריה הזועם על הרעש שהיא מקימה, מטעים) ובהמתך... וגרך אשר בשערך, כי ששת ימים עשה אדוניי את השמים ואת הארץ, את הים וכל אשר בס, (פנינה מחלקת את הצלחות ברעש מכוון, מגישה צלחת ליוסי החושש לקחת מפחד אביו) וינח ביום השביעי. על כן בירך אדוניי את יום השבת ויקדשהו. סברי מרנן ורבנן ורבותיי, ברוך אתה אדוניי, אלוהינו מלך העולם, בורא פרי הגפן."

יוסי: אמן.

אריה: (לפנינה שמנסה לקחת ממנו את גביע היין וללגום מתוכו) אמן. אמן. אמרתי. אמרתי אמן! (עמ' 36-37)

אריה: (לעצמו): אלוהים, איפה מצאתי את המפלצת הזאת.

פנינה: (בלעג מר) מי מצא? אתה מצאת? אולי אני מצאתי אותך? אולי אני הצלתי אותך? אולי אני האכלתי אותך וחפרתי לך תפוחי-אדמה מהקרח והוצאתי לך כינים ופשפשים ממקומות שאני מתביישת שהילד ישמע? תוריד את המשקפיים.. מי שרצה אכל עלים של כרוב בשביל הכשרות. אתה אכלת יפה מאוד את המרק שעשיתי לך מבשר טרף. [...] מה עשית שם? מה נדבקת אליי? מי היה צריך אותך, עם הידיים הלבנות שלך, עם הסיפורים שלך, עם האגדות המטופשות שלך...

הצבאית של המדינה, השרויה באופוריה המיליטריסטית של העידן שאחרי מלחמת ששת הימים, כמו גם בין פנינה לבין העיתונים שסביבה המייצגים אותה מציאות פנומנולוגית שחצנית משייכת אותה לאגף הלאומני-כוחני-קולוניאליסטי של החברה הישראלית, שדווקא האב חובש הכיפה צריך היה, לכאורה, להשתייך אליו. אולם על מנת להקצין את הארתה הביקורתית של האם, על מה שהיא מייצגת, על-ידי המחזאי הדתי המובלע, הוא מנגיד את המופע החזותי שלה לסממני השבת, המזוהה עם שלום, ועם הדת המייצגת סובלנות והומניזם, בדרך ההופכת את האם למעין ריאליזציה של אותה בהמיות בריונית שהאב המתגדר במוסריותו הנעלה מייחס לה. ועל מנת לחדד עוד יותר התרשמות תת-תרבותית זו לעומת התרבות האמונית הרוחנית, הטראנסצנדנטית, המסומלת על-ידי השבת, מניח המחזאי לפנינה לפצח גרעיניים, סימון דאיסטי מובהק וגזעני משהו של הרגלי שכבות חברתיות נחותות בישראל.

אריה עומד עם גביע היין, וממתין לאשתו המתמהמהת במתכוון (עמ' 36). קיצור שולחן ערוך מרחיב במצוות הקידוש על היין, כי היין מסמל את הקדושה, והשותפות בלגימתו את האחדות והאחוה המשפחתיות. וההלכה מכתובה התנהגות פרפורמטיבית, המייצגת את הכבוד שרוחשים כלפי קדושת השבת, כשעל אבי המשפחה, האומר את "הקידוש", לא רק לעמוד ולהחזיק בכוס, אלא להסתכל בנרות המייצגים את אשתו שהדליקה אותם ובירכה עליהם.¹⁰ התפרקות המשפחה מערכיה בבית שילוני מודגשת לא על-ידי התרשלות במילוי מצוות הקידוש, אלא להפך: על-ידי דבקות קיצונית במילוי המצווה, למרות הכוחות ההרסניים ביחסים שבין בני המשפחה - ובדיעבד, הכוחות החותרים תחת החברה הישראלית - דבר המדגיש את ההתחזות הגרוטסקית הנלעגת שבקיום המצווה שהופקעה ממשמעותה. בהקשר זה ממלאת פנינה את תפקיד ה-Killjoy, עוכר השמחה, גם בשעת הקידוש עצמו. היא מפרה ומחלנת את הקדושה במפגיע - מופיעה בכתונת לילה ובחלוק, מרעישה במתכוון בהבאה ובחלוקה של כלי האוכל, עונה "אמן" בביטול אחר הפצרות בעלה; וכל זאת, במובן הרחב, על מנת להתריס כנגד המסגרת התרבותית אליה היא משתייכת מכוח נישואיה המוטעים, כפי שמוכח ברגסיה שלה לזהות הבתולים האיכרית שלה, כשדעתה משתבשת עליה בסוף המחזה, כמו גם על מנת, במובן ספציפי יותר, להוקיע את חסידותו הצדקנית והמזויפת של בעלה. היא מגייסת לקסיקון של תארים מעולם הבמה: את הפגנת היכולת הזמרתית של אריה באמירת הקידוש היא מגדירה כ"הצגות" ו"אופרה", ואותו כ"קומדיענט", כמתחסד, אלאזון ובופון, המעמיד פני דתי למרות שעברו סותר זאת. האירוניה שבמתקפה זו נעוצה בכך, שפנינה, הדמות השבויה בממשות עולמה הבדיוני, אינה מודעת, בניגוד לצופה, לכך שהמטאפורות הפרפורמטיביות המשפילות - האופיניות ליחס העוין של היהדות כלפי התיאטרון כעשיית צלם ותמונה, כאמנות אלילית מובהקת, כגניבת הדעת וכשחיתות

אריה: בהמה...

פנינה: בהמה?! (בלחשיה רועמת) אבל את שלך אתה יודע טוב מאוד לבקש בלילה מהבהמה, מה? הייתי אומרת לך עוד כמה מלים, אבל אני לא רוצה שהילד ישמע...

אריה: בהמה. כשהכול נגמר הייתי צריך להחזיר אותך לכפר. "איש על מחנהו ואיש על דגלו!" "גברת" עשיתי ממנה, "פראו שילוני"... בשביל מי? בשביל מה? בשביל רועת חזירים! טוב, שאימא שלי מתה לפני שזכתה להכיר את המציאה שתפסתי לי. אותי הצלת? את עצמך! המלחמה הצילה אותך, עד היום היית יושבת שם ברפת נשואה למוזיק שקעולה לתורה ומברך "המוציא לחם מן הארץ" כי התבלבל... חשב שזה תפוחי אדמה. (צוחק בפראות מהבדיחה של עצמו, מזיע וסמוק מכעס).

יוסי: (צוחק) מה?

אריה: (מכה בשולחן) זמירות!!! (שרים) "יום זה מכובד מכל ימים

כי בו שבת צור עולמים
ששת ימים תעשה מלאכתך
ויום השביעי לאלוהיך
שבת לא תעשה בו מלאכה
כי כל עשה, ששת ימים
יום זה מכובד מכל ימים

כי בו שבת צור העולמים". [...] (עמ' 39-40)

[...] **פנינה:** (ששה אלי קרב) [...] אני הרי מכירה אותך לפני שאתה פותח את הפה, אתה לא בהסתדרות עכשיו, אפס. לי אתה לא תמכור יותר סיפורי חסידים, אפס שכמוך! קיץ. אני לא מספיק חכמה בשבילך! אצלי אתה מקום ראשון ברשימה, לא ששעשרה... (שתיקה ארוכה ומעיקה. פנינה חוגגת) אז מה? גם הם כבר מכירים אותך, יודעים מה אתה שווה? חכה, חכה, לכל העולם אני אראה מי אתה, סגן-ראש המחלקה הדתית. סגן-ראש הגבאים. סגן-ראש הוועד הפועלים. סגן-ראש הקופת-גמילות-חסדים בכסף שלי מזויף. איזה זיוף אתה...

אריה (מרים את השולחן העמוס ומוריד אותו בחבטה) לסתום את הפה!!! (קם ועוזב את השולחן בהליכה איטית, לפני שהוא מתיישב על הספה בסלון).

פנינה: (תוקעת מסמר אחרון) שכחת לברך ברכת המזון, מזויף אחד. (עמ' 41).

הישראלי יפה הנפש שרוממות המוסר בגרונו, היא בהצלחתה לדרדר את התלמיד החכם המתחזה, הטרטיף שלקח את ליבה במרמה, לרמת השפל שלה. הוא מידרדר עד לרמה בה הוא מאמץ בפועל, בהתנהגותו הבימתית, את הכוחנות הוואנדלית בה היא דוגלת, ושוכח את ברכת המזון, שיכחה שאיננה מקרית, שכן יש בה הבעת תודה כלפי בעלת הבית שהכינה את המזון.

קטלונותו של הנשק, לו אריה נדרש, הופכת לחמורה יותר ויותר: מעלבון מילולי למחווה גופנית של דפיקה על שולחן תוך כדי שירת זמירות, בצורה המזכירה התנהגות במסבאה של שיכורים או ניאורנאצים, ועד לאיום בהפיכת השולחן, עליו נאמר: "בין בלילה בין ביום אין קידוש אלא במקום סעודה שנאמר, וקראת לשבת עוג."¹¹ מן הפרספקטיבה של דתי שמאלני, שכתב את יצירתו שלוש שנים אחרי המהפך שהעלה את מפלגת "הליכוד" המיליטנטית לשלטון, מממש הספרי באמצעות מאבק האיטנים בבית שילוני, את התהליך בו החברה הישראלית מאבדת את נשמתה, את הגיון הקיום ההומניסטי המונח ביסוד הווייתה. לא במקרה מומר בסוף התמונה הטקס המחזורי, הריטואלי, של הבאת השבת על-ידי הזכרתה וקידושה, בטקס האלטרנטיבי, בו שבה ומתארת האם לבנה באורח ריטואלי, "מיליון פעם" כדבריו (עמ' 42), איך אביו העדיף מוסר והגשת הלחי השנייה על פני נקמה בגויים. האתוס הישראלי החדש ממציא לו נרטיב מיתי חדש, שורשיו אינם ב"בראשית" או ביציאה מעבדות לחירות, אלא בחולשה שבשואה המייצרת מיני-שואה בצלמה, כדברי יוסי בטקס הקידוש השני, בספטמבר 1972, לאמו: "מעניין [...] מה הצליח לעשות לכם את מה שהגרמנים והפולנים והאוקראינים לא הצליחו" (עמ' 60).

קידוש שני

הקידוש השני נערך בספטמבר 1972, חמש שנים אחרי הטקס הקודם שייצג את נקודת המהפך בשלום הבית במשפחת שילוני, ואחרי התגייסותו של יוסי לצנחנים בקואליציה עם האב, תוך זיוף חתימתה של האם, המסרבת בניגוד להשקפותיה להניח לבן ללכת ליחידה קרבית. מעשה זה מוביל לאלימות פיזית בין אריה ופנינה, שהינה בגדר עליית מדרגה בקונפליקט שביניהם, והפיכת הקרע למוחלט, למרות ששני בני הזוג הניצים ממשיכים להתגורר, כמו החברה הישראלית המשועתת, באותו בית עצמו באלם תקשורת. הקשר בין השבר המשפחתי למשבר האידיאולוגי בחברה הישראלית מיוצג שוב על-ידי מישדר רדיו, בו מרואיין פנחס ספיר, ממנהיגי מפלגת השלטון, מפא"י, הרואה בהחזקת יהודה ושומרון אקט של כיבוש ולא שחרור, ומתנגד לשרוב מושגים מיסטיים לזיוכוח על השטחים. כניסיון להתנתק ממורשת השואה ומהשלכותיה לגבי ההווה - הכחשה שבאורח פרדוקסלי רק מחדדת את תשומת הלב להשלכות המיליטנטיות והאהומניות של עבר זה על המציאות הישראלית - אומר ספיר: "אם היינו מאמינים במיסטיקה,

ניצחונה של פנינה "הברברית", ה"אגראייקית", הבהמית, הכוחנית, ה"ליכודניקית", כמי שמייצגת את בני דמותה בחברה הישראלית, על פני ה"מפאיניק", ה"אינטלקטואל"

לא היינו עולים לארץ ישראל, והיינו נשארים ומושמים יחד עם כל אלה שהאמינו במיסטיקה". רוצה לומר: הרוב המתון, שאותו מייצג ספיר, שולל את האסכטולוגיה המשיחית המיסטית של הימין הקיצוני, נוסח פנינה, אך בה בעת מחייב את ההידרשות לאופציה הצבאית כמענה לחולשה שבשואה; וטיפוח אופציה זו, בניגוד למהלכים להשגת שלום, מחזק כסתירה עצמית את ידי המיסטיקנים.

סממנים אלה של מילכוד עצמי וליקוי מאורות מדיני-חברתי מתורגמים למונחים דרמטיים-תיאטרוניים מטאפוריים במאפייניה של הסצנה: יוסי מופיע במדי צנחן בביתה של האם, על מנת לערוך עבורה את הקידוש במקום בעלה – אקט שלשם הגשמתו הוא חוטא הן לאתוס הציוני, שכן הוא בורח מהבסיס, והן לאתוס היהודי, מפני שהוא מחלל שבת. משמע, עצם הכוונה לערוך את הקידוש ממומשת באמצעים המבטלים אותה מניה וביה (הוא עצמו עושה חוכא ואיטלולא מן האקט הדתי, כשהוא מצדיק את מעשיו בסירוס הכלל "פיקוח נפש דוחה שבת", והופכו ל"פיקוח אמא דוחה שבת"). כחייל קרבי הוא מביא איתו את הרובה, גלגולו של אותו אביו סיימבולי טעון, אשר מראשית המחזה נספחה לו הקונוטציה של חוסר מוסריות והתרחקות מערכה הסובלניים וההומניסטיים של היהדות. במלים אחרות, ההשחנה הערכית של האתוס הישראלי פולשת בהדרגה אל הבית עצמו, על כל שאר סממני הצבאיות והחולין, ומהפכת את משמעות הקידוש.

יתר על כן, על רקע האלימות הגואה בבית, מואצלות לרובה פונקציות דרמטיות: שמירה על בטחון המדינה, וצורך ברובה על מנת למנוע הידרדרות נוספת לאקט של תוקפנות קטלנית בבית פנימה, כשברקע מרחפת האפשרות הנרמזת לשימוש בנשק כאמצעי להתאבדות מוסרית. זאת ועוד, כשהאם שואלת את יוסי, שאלה הנצבעת כאירוניה דרמטית מרה בעיני הצופה של שנות ה-80, אחרי מלחמת יום הכיפורים והדשדוש בבוץ הלבנוני: "תגיע ליום כיפור?", יוסי עונה: "אם לא יתפסו אותנו בכוננות. אבל נראה שלא. די שקט. זה סתם מתח" – מבליטות השאלה והתשובה את העיוורון המיקרו – והמקרוקוסמי.

אולם קפיצת המדרגה בניצול הקידוש כפולחן המייצג את הזהות והתרבות והיהודיות בשירות מסריה של היצירה מתבטאת גם באופן עריכת הטקס. בקידוש הראשון נשמרה המסגרת המימטית-ריאליסטית של קיום הטקס לכל פרטיו ודקדוקיו, ואפילו תוך העצמתם. האפקט היה טראגי-קומי, כך ששילוב אמצעי הלגומנון, השיח, והדרומנון, העשייה והסצנוגרפיה הבימתית, בקידוש השני, כרוך כבר במהפך סגנוני: הריאליזם הטראגי-קומי מפנה מקומו לסגנון גרוטסקי הזוי, תוך שמירה על ההנמקה הריאליסטית, וההלם הצפון בו מוחרף דווקא בשל רצונה של האם, שהתגלתה קודם לכן ככופרת להכעיס, לקיים את הטקס כהלכתו. יוסי עצמו שם את הטקס ללעג ולקלס כשהוא לועס מסטיק תוך כדי אחיזה בגביע ואמירת הקידוש. הוא נחפו, ולכן טועה שוב ושוב בהשמעת הנוסח הקאנוני, והאם מתקנת אותו. האנומליה

והדפורמציה התרבותיות ברורות לעין: האם, האשה הבורה, הגויה על-פי מוצאה הכפרי וחוסר השכלתה, הלוחמנית בהשקפותיה, האם שדעתה משתבשת והולכת, מפנימה כמעין דיבוק מטורף את תפקיד הגבר, אבי המשפחה הדתי והמשכיל, כלפי עלמא לפחות, ונוטלת על עצמה בכך תפקיד המהופך לעצם ישותה, כשם שעושה זאת בנה. השעטנו הגרוטסקי הבלתי נסבל מבחינה היפעלותית של בלבול המגדרים, התרבויות והאידיאולוגיות לגבי הצופה האמון על המסורת, משקף תמונת מצב עגומה ביותר לגבי החברה, שבה השוליים הסהרוריים, המתנבאים בשם הדת, והנשענים על העוצמה הצבאית, הם הנותנים את הטון, ולא בכדי הסצנה מסתיימת בשאלת האם: "יוסי... הרובה הזה כבר ירה פעם?", כמעין שליחות סמויה ובלתי שפויה שמטילה פנינה המעורערת על בנה, אשר רק תמונה אחת קודם לכן התנגדה לגיוסו.

קידוש שלישי

באופן ייצוגי הקידוש השלישי, שלוש שנים לאחר מכן, ב-1975, בעיצומה של רעידת האדמה שפקדה את החברה הישראלית אחרי מלחמת יום הכיפורים וניתוך כל המיתוסים והאמיתות עליהם נבנתה, הופך המחזה – בקורלאציה מטאפורית למצב החברתי – מגרוטסקה לתיאטרון אבסורד הגובל במופע פוסטמודרני, שכן הוא מהווה ריטואליזציה של אנטי-טקס מתפרק ונטול משמעות. הנתק בין אריה לפנינה סופי ומוחלט: הוא והיא ממשיכים, כאחדות ניגודים מזעזעת, לגור באותה דירה קטנה, אך בחדרים נפרדים ובלי לקיים ביניהם כל מגע, פיזי או מילולי. זהו טקס דקונסטרוקטיבי: במקום התכנסות המשפחה וזרימה אורגנית של מהלכי הטקס, אנו עדים לאטומיזציה, לפירוק של הפולחן, לקידוש הגירושין שבאחדות, פולחן בו כל מהלך מתנהל בנפרד על-ידי כל אחד מבני הזוג, והזות כיסא מציינת את המעבר מחוליה לחוליה בטקס. הפראגמנטציה והאטומיזציה של טקס האחדות, הפרטתו הממירה את הרציונל הקולקטיבי שביסודו, עיקורו ממשמעותו, הופכות את המיסה השחורה הזאת, את ההטקסה של האנטי-טקס, לאבסורד לא רק מכוח הגדרתו של מושג זה על-ידי יונסקו: "אבסורד הוא זה המשולל מטרה [...] האדם, משהוא מנותק משורשיו הדתיים, המטאפיסיים והטראנסצנדנטאליים – הריהו אבוד; כל מעשיו יוצאים חסרי-שחר, אבסורדיים, חסרי ערך"¹². האבסורד שבקידוש הזה מתבטא דווקא בניסיון הנואש והמטורף בתכלית של פנינה ואריה לשמור באנטי-טקס זה על הסדר המדוקדק של הטקס. פנינה, אותה "שיקסה" בחלוק מן הקידוש הראשון, חובשת אפילו שביס. אולם דווקא הקפדה צייקנית זו על הלכות השולחן ערוך מבליטה את חוסר השחר וחוסר הערך של פולחן זה.

סיכום: הקידוש האחרון

כקונטרפונקט אירוני לתהליכי השלום ההולכים ומתגבשים במציאות החיצונית, וכסגירת מעגל שנפתח בנסיונו של אריה

לקיים את הקידוש חרף הסכסוך המשפחתי, מתאפיין טקס הקידוש האחרון בהרס הקידוש, במעשה שהוא כהתאבדות מוסרית: אריה, שנותר בגפו, אחרי שבנו ירד מהארץ, והוא עצמו שולל את הקשר איתו בהקלטת מכתבי-שמע שלעולם לא יישלחו, ואחרי שאשתו נסוגה לחלוטין לזהותה המקורית הבלתי-יהודית כאיכרה כפרייה, והורסת את אשליית הבית כמטאפורה לאחדות המשפחה, כשהיא חוצה את הקירות המסומנים בדרכה לאשפוז בבית-חולים לחולי רוח – מכֶּה את החשמל והרדיו, אך גם את נרות השבת הדולקים, כמי שעושה ביניהם גזירה שווה של אותו חוסר משמעות. הוא פונה לבני משפחתו הנעדרים, מוזג יין לכוסו, אומר את ברכת הקידוש, וכשהוא מגיע ל"סברי מרן ורבותי", "ברשות רבותי", הוא מפסיק ושופך את היין על השולחן הריק.

אם היין הינו התמצית האפיטומית של הקדושה, הרי שבאקט תיאטרלי גרידא זה, המוסב על עצמו, הוא מכחיד גם את הקדושה וגם את ייצוגה. בכך מממשת הפעולה הבימתית הסימבולית של אריה, ברפרורים האינטרטקסטואליים והדיסאינטגרטיבים שלה לתחומים אחרים של התודעה הקיבוצית – דוגמת האם שמופעה החזותי ודבריה מאפיינים אותה כמין פֶּקֶטִיש הסותר את עצמו ויוצא מדעתו של אם יהודייה מאמינה וקורבנית מצד אחד, ואיכרה פולניה, כלומר, שייכת לאוכלוסיית המענים והמקריבים, מצד שני – דימוי אנושי-חזותי המנכיח וממצה עד תום את הכאוס האפוקליפטי בו שרויה החברה הישראלית. בד בבד, התרה טראגית זו גם חותמת את המסע המשולש שעורך הספרי לאורך המחזה באמצעות התבנית החוזרת והמתגמדת של הקידוש, לאורך צמתים בהתפרקותה של משפחת שילוני, שהינם שלבים, המוגשים בסדר היסטורי-כרונולוגי, בשקיעתה של החברה הישראלית; והם בה בעת גם מעברים סגנוניים מודרנים מקומדיה סאטירית לטרגדיה, ותחנות ברצף של זרמים אמנותיים באמנות המודרנית מריאליזם לגרוטסקה, לסוריאליזם ולאקספרסיוניזם, ומן החוץ אל הפנים.

אולם דומה שעיקר ייחודו של הקידוש האחרון אינו נעוץ במשמעותו הסמיוטית האימננטית, אלא בפונקציה ההפעלית שלו כגירוי רטורי שנועד לקומם עליו את הצופה המובלע, ולהפוך את האירוע התיאטרוני להוכחה לאלתר, כאן ועכשיו, לדו־פרצופיותה ולהסתאבותה של החברה הישראלית. זאת

מאחר שלא המשמעות התמטית הכואבת של אקט שפיכת היין – כמו גם של כל ההפרות הקודמות של טקס הקידוש – לא מניעו, ולא השלכותיו הביקורתיות החמורות לגבי החברה, עומדים בראש מעייניו של הצופה המובלע הישראלי, אלא ההיבט הפורמליסטי הצרוף, החיצוני, של חילול הטקס. במלים אחרות: הפרוטגוניסטים הייצוגיים והמעוותים, אריה ופנינה, הם סוכניו המובהקים של אותו צופה. ודווקא האקט הפרפורמטיבי, ה"שְקֵרִי", ה"מתחזה", ה"מזדהה" והבלתי-אינסטרומנטלי מטבע בריאתו של ההצגה התיאטרונית (ולא הטקסט הדרמטי בפני עצמו), הוא ההופך בדרך זו – באמצעות פרובוקציה שתניע את הנמען להפלייל את עצמו – לעדות ניצחת על אובדן הזהות והלכידות הקולקטיבית של החברה, שאמורות היו להיות מגולמות באותו צופה מובלע ובטקס הדתי בטוהרתו המקורית.

הערות

- 1 קיצור שולחן ערוך, סימן עז, סעיפים כ, כא.
- 2 ע' לוינס, "למען הומניזם עברי", חירות קשה: מסות על היהדות (תרגם ע' בסוק), תל-אביב 2007, עמ' 355.
- 3 רמב"ם, משנה תורה, הלכות שבת, פרק כט, א, או כפי שמצוות "עשה" זו מוצגת, למשל, בקיצור שולחן ערוך, סימן עז, סעיף א.
- 4 שם, סימן רז, סעיף ה.
- 5 ה' ברזל, דראמה של מצבים קיצוניים: מלחמה ושואה, תל-אביב 1995, עמ' 343.
- 6 כל הדוגמאות מהמחזה לקוחות מש' הספרי, קידוש, תל-אביב 1990.
- 7 אריסטו, פואטיקה (תרגמה שרה הלפרין), רמת גן ותל-אביב תשל"ז, פרק ד', עמ' 25: 5-19.
- 8 ברזל, שם, שם.
- 9 מ' בכטיץ, צורות הזמן והכרונוטופ ברומן: מסה על פואטיקה היסטורית (תרגמה ד' מרקון), תל-אביב ובאר-שבע 2007, עמ' 14.
- 10 קיצור שולחן ערוך, סימן עז, סעיף יד.
- 11 קיצור שולחן ערוך, סימן עז, סעיף ג.
- 12 מ' אסלין, תיאטרון האבסורד (תרגם א' ירון) תל-אביב 1985, עמ' 19.

* מחקר זה (מס' 66/704) נתמך על ידי הקרן הלאומית למדע.