

## מכה שלא כתובה בתורה : נשים מוכות בתיאטרון הקהילתי

שולמית לב-אלג'ם

החוג לתיאטרון, אוניברסיטת תל-אביב

### 1. פתח דבר: מעגל של סודות

ערב אחד, בשנת 2000, הופיעה קבוצת נשים במתנ"ס שכונתי אי שם במרכז הארץ. על הבמה תיארו השחקניות את חוויות היומיום שלהן כנשים מוכות, או כפי שהן מוגדרות כיום בשפה המקצועית, ה"רכה" יותר – "נשים החיות במערכת זוגית אלימה". ההצגה מכה שלא כתובה בתורה הומחזה בידי אורה חביב בהתבסס על חומרי חיים שהעלו השחקניות, ובווימה בידי חנה וזאנה-גרינוולד. העלילה מתמקדת במפגש המשחרר בין ארבע נשים, שלוש אחיות ואמן, בערב ליל הסדר. באמצעות המופע הקהילתי כוננו הנשים טקס פומבי, שסימל את שבירת קשר השתיקה. גילוי הסוד על הבמה חגג שלב נוסף וחשוב בתהליך ההעצמה האישית של הנשים, שלא רק התודעו לבעייתן, אלא אף אזרו אומץ להצהיר עליה בציבור. בתוך כך ביקשו הנשים גם לשמש מודל לחיקוי לנשים מוכות נוספות שנכחו באלם, ולהחדיר את הנושא למודעות הציבורית. האירוע התיאטרוני הניע תהליך שחולל תמורה בזהותן החברתית המצומצמת של השחקניות. מנשים מוכות הן הפכו על הבמה לנשים אקטיביות המתנגדות לאלימות, נשים שהן בה בעת שחקניות-יוצרות ושליחות ציבור. הן אף שימשו מעין קבוצת תמיכה לנשים אחרות, שצפו באירוע ונתנו תוקף לזהות חדשה זו בעצם נוכחותן ובתגובותיהן הנלהבות למתרחש על הבמה.

הקהל שצפה בהצגה היה מורכב ברובו משני מעגלים של נשים: נשים המוגדרות כסובלות מאלימות ונשים בעלות תואר מקצועי בתחומי הרווחה והטיפול. הוזמנתי לערב החגיגי כאשר אקדמיה העוסקת בהוראה ובחקר התיאטרון הקהילתי, ולווייתי ברוב כבוד לעבר המושב שנשמר בעבורי מראש. נכנסתי לאירוע בזהות ברורה שמיצבה אותי במעגל ה"מטפלות", הרוכשות אמנם אמפטיה למעגל ה"מטופלות", אך הן נפרדות ממנו לחלוטין מבחינה חברתית פורמלית. אולם לא כך יצאתי מן האירוע. המופע התיאטרוני פרם בנחישות את חוטי הגבול הברורים ורקם מחדש מעגל נשים אחד, גדול ונרחב. הסוד שנתגלה לי במהלך הציפייה טלטל אותי רגשית, ועל כן בחוקרי את המופע בעקבות חוויה זו עברתי תהליך דיאלקטי, שבו קראתי את הטקסט הבימתי באמצעות המתודולוגיה התיאטרונית-פמיניסטית,

ובו בזמן קראתי את עצמי באמצעות החומרים הפמיניסטיים שנחשפו בהצגה. בסופו של התהליך הגעתי לתובנה לגבי מה זה אומר להיות אשה מוכה. תובנה זו היא בעבורי נקודת אל-חזור מטרידה ומכאיבה שאינה מרפה.

חוקרות פמיניסטיות מרבות לאחרונה לעסוק במערכת היחסים שבין החוקרת לבין מושא המחקר ובאפיונו האקטיביסטי של המחקר. הן תובעות מעצמן לא רק להשמיע את קולן של נשים אילמות ולהעניק משמעות לדבריהן, אלא אף לשוב אליהן ולמסור להן את הפרסום האקדמי לקריאה, כמקור להעצמה. מתוך התהליך המחקרי שעברתי התחוויר לי שתהליך ההעצמה יכול בהחלט להיות דר-כיווני, ומושא המחקר אינה רק מועצמת אלא יכולה גם להעצים את החוקרת, אם זו האחרונה אכן פתוחה לאפשרות כזו. התברר לי גם שהעצמה אינה מעניקה בהכרח תחושה של עוצמה ושל סיפוק, אלא מניעה לעתים תהליך רפלקסיבי מורכב וקשה להכלה. קבוצת השחקניות שהציגה את מכה שלא כתובה בתורה הצליחה ליצור דימויים של אשה מוכה שהפכו לבני תוקף גם בעבורי, ובכך הקטינה את המרחק הנפשי והחברתי ביני ובינן. מאמר זה אינו אלא הניסיון שלי לחשוף את מעגל הסודות הגלויים והמובלעים שבטקסט התיאטרוני, באמצעות שלושה מעגלי משמעויות: הריאליסטי, האלגורי והפנטסטי, שמחברים בין השחקניות, ביני ובין הנשים כולן.

קבוצה של נשים ממרכז הארץ, רובן מזרחיות מרקע מקצועי וחברתי-כלכלי מגוון, המטופלות ב"מרכז האזורי למניעה וטיפול באלימות במשפחה", נבחרה להשתתף בפרויקט חדש: קבוצת התיאטרון הקהילתי. הצוות המטפל שהגה את הרעיון התבסס על ההנחה, שתיאטרון קהילתי הוא כלי לביטוי יצירתי, המייצר דרמה מתוך הקהילה ולמענה (אלפי 1975; 1983; 1986), ועל כן הוא עשוי לשמש מודל חדש ומתקדם של טיפול קבוצתי. הטיפולים שרווחו במרכז עד אז הושתתו על פרשנות פמיניסטית של הכאת נשים, ובמהלכם אמורה היתה המשתתפת להודות בפני עצמה ובפני הקבוצה כולה שהיא קורבן לאלימות, וליטול אחריות על חייה (פולק-שמואלי ובוכבינדר 1994). התיאטרון הקהילתי מניע מעגל נוסף של חשיפת הסוד — חשיפה סמלית וציבורית לעיני הקהילה, המסמנת שלב מתקדם יותר בתהליך הטיפולי. המשתתפות חוות בהדרגה מעורבות ותחושה של ערך עצמי, הן מצליחות לבטא מסר חברתי ורוצות לחזור ולהשתייך לקהילה הרחבה.<sup>1</sup>

מכה שלא כתובה בתורה היא דוגמה למקרה שבו קבוצה טיפולית של נשים, בהנחיית הבמאית הקהילתית חנה וזאנה-גרינוולד והעובדת הסוציאלית יעל תגרין, ניכסה לעצמה את התיאטרון הקהילתי, המקובל כיום כפרקטיקה ייצוגית בתוך הקהילה, כדי לספר את עצמה בעצמה. ייצוג זה חושף על הבמה טקסט נשי ייחודי, המצטרף ליצירה הנשית ההולכת ומתגבשת במסגרת התיאטרון הקהילתי. בחלק הראשון של המאמר אדון במודל המסורתי

<sup>1</sup> מתוך ריאיון שערכתי עם דניאלה מאק, מנהלת המרכז האזורי למניעה וטיפול באלימות במשפחה, 10 ביולי 2000; תגרין וזאנה 1999.

של התיאטרון הקהילתי בישראל ובמרחב הסמלי החדש שמכוננות בו קבוצות הנשים, ובחלק השני אבחן את המופע מכה שלא כתובה בתורה כדוגמה לתיאטרון נשים קהילתי.

## 2. תיאטרון נשים בתוך התיאטרון הקהילתי

### 2.1. פוליטיקה וייצוג בתיאטרון הקהילתי

התיאטרון הקהילתי התפתח בישראל בראשית שנות השבעים, בשכונות בשולי הערים ירושלים ותל-אביב-יפו, שאוכלסו בידי המדינה בעיקר בעולים מזרחים (לב-אלג'ים 1998; 2002). מראשיתו הוא נשא אופי פוליטי-חברתי. בדומה לתיאטראות פוליטיים אחרים שצמחו מעבר לים, היה גם התיאטרון הקהילתי תוצר אפיסטמי מודרניסטי שהתבסס על אידיאולוגיה מרקסיסטית-סוציאליסטית. על פי השקפת עולם זו, יש בכוחו של התיאטרון בכלל — ובכוחו של תיאטרון בעל אופי פרולטר־קהילתי בפרט — לקדם שינוי (Piscator 1980). ייחודו של התיאטרון הקהילתי אינו נובע רק מסגנונו האסתטי, אלא מהיותו אמצעי לייצוג עצמי בהקשר החברתי המקומי שבתוכו הוא נוצר (Khan 1980). הקהילה משתמשת בתיאטרון הקהילתי לא רק ככמה לדיון בבעיותיה, אלא גם כאמצעי המאפשר לה לעבור תהליך של שינוי ולהציגו בפומבי (Kershaw 1978). כך הופך התיאטרון הקהילתי לסוג של התערבות תרבותית המשלבת אמנות עם פעולה, אסתטיקה עם פרגמטיקה ומעורבות חברתית עם כוונות לשינוי ממשי. על פי תפיסתם של ריימונד ויליאמס, ג'ון פסק ואחרים (Williams 1965; Fisk 1987), תרבות איננה תופעה אוניברסלית אלא היסטורית, המושפעת על נבדלות ועל אחרות, הנובעות משינויים מעמדיים, מגדריים ואתניים. בהתאם לתפיסה זו, התיאטרון הקהילתי הוא אמצעי לייצוג האחר, ייצוג המאפשר לקהילת המיעוט לספר את סיפוריה הנאלמים, שהודרו מן הנרטיב התרבותי הדומיננטי. בכך מעודד התיאטרון הקהילתי הבניה מחדש של זהות עצמית ושל דימויים תרבותיים.

בישראל נשען התיאטרון הקהילתי לא רק על ציר התיאטרון האלטרנטיבי הרדיקלי, אלא גם על ציר "הפיתוח הקהילתי" הליברלי, העשוי לשרת גם צרכים ממסדיים. כך נתונה התפתחותו במרחב המסוכסך והסבוך שבין שתי תפיסות מנוגדות לחלוטין של מהות התיאטרון הקהילתי כתיאטרון של שינוי. מודל הפיתוח הקהילתי מבוסס על תיאוריות של מודרניזציה, המניחות שישנה הבחנה בין חברות מפותחות (מערביות) לחברות מתפתחות. בהתאם לתפיסה זו, לא רק אזורים גיאוגרפיים במזרח הגלובוס מתויגים כבלתי מפותחים, אלא גם חלקים בתוך המדינות המפותחות, המיושבים במהגרים או ב"ילידים". פרויקט הפיתוח הקהילתי נשען על גישה אבולוציונית, שלפיה התרבות המערבית היא הנאורה והמתקדמת ביותר, וכל שאר התרבויות, המצויות בשלב התפתחותי נחות יותר, אמורות להתקדם ולהתפתח לדרגה זו בעזרת סוכניה של התרבות המערבית. כך התפתח סוג חדש של אימפריאליזם תרבותי, שבו הממסד המערבי קובע — גם אם בדרכי נועם — מהם צרכיו של "טעון הטיפוח" וכיצד צריכים להתנהל חייו הכלכליים, החברתיים והתרבותיים. מבחינה

תיאורטית, הפיתוח הקהילתי היה ועודנו תוצר של האסכולה הליברלית והפונקציונליסטית, הרואה את החברה כאורגניזם, שתפקוד תקין של כל אבריו תורם לשגשוגו. לשם כך יש לטפח את המערכת הערכית המשותפת של החברה על חשבון חלקיה, תוך שיפור היסודות הלקויים המפריעים לתפקודה. לפי אסכולה זו, אי־שוויון בחברה הוא מצב טבעי ההולם את צרכיה של החברה כשלמות אחת.

האידיאולוגיה והפרקטיקה של הפיתוח הקהילתי יובאו לישראל בשנות השישים בידי האבות המייסדים של תחום העבודה הסוציאלית. הן חלחלו גם אל התיאטרון הקהילתי, שהוגדר כאמצעי לשיקום ולחינוך של אוכלוסיית המיעוט המזרחית, כתרפיה חברתית וכשסתום ביטחון האמור לפרק ולשחרר את תחושות התסכול של אוכלוסייה זו. התיאטרון הקהילתי נוסד אפוא בידי הממסד כמכשיר אינטגרטיבי, שנועד לנטוע בשחקנים אידיאולוגיה שלפיה "שינוי" פירושו הטמעה של ערכי החברה והתרבות ההגמונית. כך מבקש הממסד להפוך את השחקנים לסוכני שינוי מטעמו בקהילותיהם. הגופים העירוניים והממשלתיים, היוזמים את התיאטרון הקהילתי ומתקצבים אותו, מצפים ממנו להוקיר תודה לפטרוניו הפוליטיים והכלכליים. השחקנים, לעומת זאת, נוטים להשתמש בתיאטרון הקהילתי כסוג של נשק סמלי, שבעזרתו הם מבטאים מחאה והתנגדות לסדר החברתי הרווח.

המודל הבסיסי של התיאטרון הקהילתי בישראל הוא דו־שלבי. בשלב הראשון, שאפשר לתארו באורח מטפורי כשלב האינקובציה, השחקנים ממחזים ומביימים את חוויות היומיום שלהם. חומרי חיים נשאבים באמצעות טכניקות דרמטיות ועוברים עיבוד אסתטי, ההופך אותם לתוצר אמנותי. שלב זה מאפשר תהליך של העצמה אישית (Zimmerman and Rappaport 1988): החוויות ועיבודן הסמלי מעוררים במשתתפים תובנה והערכה עצמית, מודעות ביקורתית וסולידריות קבוצתית. בשלב השני, שאפשר לתארו כזרז, עולה ההצגה על במה בפני הקהילה, ואחר כך מתקיים לעתים קרובות דיון בין השחקנים לבין הקהל. אירוע זה אמור לעודד תהליך של העצמה קיבוצית (Staples 1990), שבו קהילת המיעוט מתבוננת בעצמה באמצעות ההצגה, מבררת בפומבי את המערכת הערכית והסמלית המעצבת את חייה, ומנהלת משא ומתן עם משטרי הכוח השונים בתוכה ומחוצה לה.

עם זאת, המודל של דרמה עצמית מתוך הקהילה ולמענה מתגלה במציאות לא אחת כרטוריקה מתעתעת, המסווה מאבקים גלויים וסמויים על המחזה ועל אופן הפקתו, המתנהלים בין הכותבים (קבוצת התיאטרון), המכתבים (הגופים הממסדיים) והמכותבים (הקהל השכונתי). מופע קהילתי הוא על כן תוצר של מאבקי כוח, המשקף עד כמה הצליחה הקבוצה היוצרת או כשלה בהתמודדותה עם שלל המגבלות והמחסומים. הדרמה הקהילתית מושפעת גם ממצב הרוח הפוליטי והחברתי, המקומי והארצי בזמן נתון (Lev-Aladgem 2004). הצגות כגון יוסף יורד קטמונה והחצי השני, שהועלו בראשית שנות השבעים בתיאטראות קהילתיים, על רקע פעילותם הסוערת של הפנתרים השחורים, הצליחו לבטא תכנים רדיקליים והציבו במרכזם את הסובייקט המזרחי המורד.

ההצגה יוסף יורד קטמונה הועלתה במאי 1973 באולם בית העם בירושלים, על ידי

תריסר צעירים משכונת קטמון ט, בבימויו של אריה יצחק. חברי הקבוצה, בהנחייתו של יצחק, אספו, הקליטו, עיבדו והלחינו חומרי חיים מקומיים, וכך התגבשה ההצגה, שתיארה באורח מסוגנן ופרובוקטיבי את סבלות השכונה: עוני, אלימות, סמים, צפיפות ופשע. על הבמה ניצבו בצורת האות האנגלית V תריסר פחי אשפה גדולים ומבריקים, שעליהם התנוססו שמותיהם האמיתיים של השחקנים. הם הופיעו בחליפות מהודרות ובוהקות ועטו על פניהם מסכות שחציין לבן וחציין שחור. סדרה של סצנות קצרות וסוריאליסטיות, בליווי שירה וניגון גיטרה, חשפה את סיפורו הסינטי של ימין מסיקה, שבניגוד ליוסף המקראי, מציאות חייו היא חלום בלהות מתמשך. ימין, שהעז לחלום על שינוי, נידון לעונש ונטמן בפח אשפה, שכן אי-אפשר לצאת מקטמון: "נולדת בפח זבל ותמות בפח זבל", הטיחו בו חבריו. רק לאחר שהושלך לכלא ונאנס שם באכזריות, הרימו חבריו את גופו בהתנצלות נבוכה ונשאו אותו בצורת צלב.

הקהל המקומי ונציגי עיריית ירושלים קיבלו בהלם ובדחייה את ההצגה כולה, ובמיוחד את סצנת האונס. בתום ההצגה התנהל דיון בין השחקנים לבין הקהל, ובו הביעו חלק מתושבי השכונה שאט נפש נוכח החשיפה של חייהם המבישים, וטענו שההצגה רק תזיק להם עוד יותר. פקידי העירייה ציפו להצגה חביבה שתודה להם על תמיכתם בתיאטרון. הפקידים, ובעיקר הדתיים שבהם, ניצלו את תגובת הקהל והחלו לפקח על הטקסט ולצנזר אותו. בסופו של דבר נאלץ הבמאי להוציא את סצנת האונס מן ההצגה, וזמן קצר לאחר מכן בחר לפרוש מן התיאטרון הקהילתי. קבוצת השחקנים, שמנתה שנים-עשר נערים, המשיכה להריץ את ההצגה עוד כמה חודשים בכוחות עצמה.<sup>2</sup> בהופעות הבאות, כחלק ממאבקם בממסד, תיארו השחקנים לקהל בשלב הדיון את הסצנה החסרה, והסבירו מדוע לדעתם נדרשו להשמיטה. נוסף על כך, הם ניצלו את הדיון להחתמת עצומות בנושא בעיית הדיור (Sheldan 1973).

החצי השני הוא מופע קהילתי שנוצר בפרדס כץ ב-1974, על רקע המציאות החברתית-פוליטית והכלכלית של השכונה. שכונת פרדס כץ נמצאת בתחום המוניציפלי של העיר בני-ברק. היא ממוקמת מעבר לרחוב ז'בוטינסקי, החוצה גיאוגרפית, כלכלית ותרבותית בין החלק האשכנזי-דתי השולט של העיר לבין החלק המזרחי-מסורתי הנשלט. יוסי אלפי, שחקן ובמאי בעל מודעות חברתית, הגיע לשכונה ושכנע את העובדת הקהילתית, מרים הופרט, ואת חברי מועצת הפועלים לתמוך בהקמת תיאטרון קהילתי, לאחר שהצליח לאסוף כעשרים וחמישה נערים ונערות. תהליך כתיבת ההצגה התבסס על אימפרוביזציות של השחקנים, על שיחות ועל ראיונות עם אנשים ברחוב, ועל מכתבים שכתבו תושבים לחברי הקבוצה. מראשיתו עורר התהליך התנגדות מצד הממסד. "ראו בי 'חטטן'", אמר יוסי אלפי (1986, 94), "הטענה נגדי היתה, אתה במאי, תביים וזהו, מה אתה

<sup>2</sup> מתוך ריאיון שערכתי ב-28 באוקטובר 2002 עם שלמה וזאנה, אחד השחקנים המובילים בקבוצת התיאטרון הקהילתי של קטמון ט.

מחפש כל הזמן מי אמר למי, מי עשה למי? כפי שהעידה הופרט (1975, 28–29), המחזה שהלך והתגבש אכן "עורר בעיות". "החומר עסק בעזובה בשכונה, מחדלים קשים של הממסד, בייחוד בפעולות הרשות המקומית, אפליה של השכונה לעומת שכונות אחרות". ביטוי תוקפני זה עורר לדבריה "ויכוח עם אנשי הממסד... היה קשה לעכל את התוכן התוקפני והביקורתי של ההצגה... זה משאיר הרגשה של חוסר ביטחון לגבי שליטה על דרכו ותוכנו של התיאטרון" (שם). ואמנם, היה זה טקסט מעורר מבחינה פוליטית ופואטית. אלפי ושחקניו בחרו בתבנית של הצגת רוויו, המקובלת בתיאטרון הפופולרי, והמורכבת משיר, מערכון ושיר. הם שילבו קטעי דיבור ושירה בערבית עיראקית, ניכסו תבניות של שירים קאנוניים עבריים ודתיים-אשכנזיים כמסגרת לתכנים ביקורתיים, סימנו את ההגמוניה האשכנזית כנעדר-נוכח כל-יכול באמצעות קול חוץ-בימתי, והשתמשו בדימויים של המזרחי כדחליל או ככלב. כך נוצרה הצגה מורדת, שהיא דוגמה לתיאטרון קהילתי שלא זו בלבד שאינו מחקה את התיאטרון הבורגני הריאליסטי, אלא שהוא מצליח להציב טקסט שבו הפואטיקה והפוליטיקה של הייצוג מעצימים זה את זה, עד שאי-אפשר להפריד ביניהם. להמחשה, אציג שתי דוגמאות מן הטקסט. הדוגמה הראשונה היא קטע מן המערכון "אדון כץ וכלבו פרדס":

פרדס: אוכל, אוכל.

כץ: תכף תגיד לי שאתה רעב, אצלנו אין רעב בארץ ברוך השם (מוציא עצם וזורק).

פרדס: לא רוצה עצמות, רוצה בשר.

כץ: בשר. אני תכף נותן לך בשר! (מכה).

פרדס: אני אוכל עצמות כבר 26 שנה. רוצה לאכול כמו שאתה אוכל, הבטחת לי.

כץ: כן, אבל אמרתי, רק כשכלבים ילכו על שתיים.

פרדס: (הולך על שתיים) הנה אני הולך. התאמנתי הרבה מאוד... אני כבר הולך על שתיים,

אני רוצה בשר, הבטחת לי.

כץ: זה מה שקורה כשמעודדים לתרבות הנכונה. אני רק רציתי לעודד אותך, לא התכוונתי

באמת, ממתי כלבים אוכלים כמו אנשים?... לך תיתן תרבות לכלבים האלה.

הדוגמה השנייה היא קטע משיר הסיום:

מחליטים בשבילי קובעים לי דברים

קוראים לי בשמות מכל הסוגים

אני הכבשה השחורה של המדינה

ביני לערבי דרגה אחת קטנה

לקחו לי את התרבות ריסקו אותה כליל

מילאו אותי בקש, עשו אותי דחליל.

אלפי הצליח לבסוף לשכנע את נציגי הממסד העירוני שמדובר בטקסט הומוריסטי וההפקה

יצאה לדרך. "עם הצגת המחזה", סיפר אלפי (1986, 96), "החל מאבק להורדתו מעל הבמה, בהיותו 'מעליב' לדברי אנשי המוסדות". אלפי לא הסכים לשום שינויים בטקסט ועל כן הוא פוטר עד מהרה והתיאטרון הקהילתי נסגר.

מראשית דרכו ועד היום פועל התיאטרון הקהילתי בישראל מתוך הכרה בסיסית, שהוא ניחן ביכולת לחצות את גבולות המציאות ולבקרה מבחוץ. גישה זו, שמקורה בנרטיב על הגורם שבכוחה של האמנות להראות את האמת נכוחה ולקדם תודעה מעמדית, מוטלת היום בספק (Foster 1983). התרבות בת זמננו עוברת מתבנית מחשבתית מודרנית לתבנית פוסטמודרנית, ומגלה שה"פוליטי" הוא תופעה דיפוזית שאינה ניתנת לאבחון מוגדר. האפיסטמה הפוסטמודרנית מייצרת שיח מורכב ומאתגר על אודות הפוליטי, שיח המציע מגוון אפשרויות כגון "הפוליטיקה של הייצוג", "הפוליטיקה של הגוף", "הפוליטיקה של הזהות" ו"הפוליטיקה של המיניות". על פי תפיסה זו, יחסי הכוח מוטבעים בכל הפרקטיקות התרבותיות וביניהן גם בתיאטרון, שאינו נקי ממאבקי כוח חברתיים. התיאטרון מאבד אפוא את יומרתו להיות יסוד אוניברסלי הניצב מחוץ לאידיאולוגיה. הפוליטי נוכח מעתה בכל מקום, ובמשמעותו החדשה הוא טבוע בכל סוגי התיאטרון והמופע (Kershaw 1999). התיאטרון פועל תמיד מתוך ההקשר התרבותי שבו נוצר, ומערכות הייצוג שלו אף נוטות לשעתק את מבני הכוח החברתיים (Auslander 1994; 1997). בהתאם לתפיסה זו, גם התיאטרון הקהילתי צריך להכיר בכך שהוא פועל במסגרת כלי הייצוג התיאטרוניים המקובלים, המוטבעים בידי הקודים התרבותיים ההגמוניים. תיאטרון קהילתי שלא יהיה מודע לטבעם הפוליטי והחברתי של כלי הייצוג שלו, או שיבחר להתעלם מכך, עלול לקדם ולהפיק הצגות קהילתיות קואופטיביות, המשעתקות בלי משים סטריאוטיפים ודימויים חברתיים שליליים.

נשאלת השאלה, האם ניתן בכל זאת ליצור היום אמנות ביקורתית? ואם כן, כיצד? הוגים שונים משיבים על כך, שבמצב החברתי והתרבותי הקיים יכול האמן רק לשחק עם הסימנים הקיימים, או "להשתמש בייצוג נגד עצמו" (Jameson 1981, 112). ייצוג כזה הוא חיקוי לעגני ("miming", Rapaport 1986), המאתגר מבפנים את פוליטיקת הייצוג עצמה (Lyotard 1984). פיליפ אוסלנדר (Auslander 1994, 31) מכנה פעולה אמנותית-פוליטית כזו, היוצרת שיבוש בתוך המערכת הייצוגית, בשם "אסטרטגיה של התנגדות", ומציין שהתרחשותן של פעולות כאלה הרחק מן התיאטרון הממוסד, בקרב קהילות מיעוט הסובלות מדיכוי, מחזקת את הפוטנציאל המרדני והביקורתי של משחקי השיבוש. קבוצות הנשים, ההולכות והופכות לגורם הדומיננטי בתיאטרון הקהילתי בישראל, מביאות אל התיאטרון הקהילתי רוח חתרנית מעין זו.

## 2.2. משחק עם אמצעי הייצוג בתיאטרון הקהילתי ובניגוד להם

קבוצות של נשים הופיעו לראשונה על בימת התיאטרון הקהילתי בתחילת שנות השמונים, כחלק מ"פרויקט שיקום השכונות". רבים מן המזרחים, שהצביעו לליכוד בבחירות, קיוו

שעם עלייתו לשלטון יחול שינוי במצבם החברתי. כמו כן, במסגרת פרויקט שיקום השכונות זרמו לשכונות כספי תרומות מיהודי התפוצות, שהרגיעו והשתיקו את קולם של נושאי המחאה. במסגרת שקט חברתי זה צמח תיאטרון קהילתי מפויס וחגיגי, ששימח את לב הממסד וחיזק את התמיכה בתיאטרון הקהילתי ואת הלגיטימציה שלו כאמצעי שיקומי וחינוכי. הבמאי יוסי אלפי ניהל את פרויקט הדגל של התיאטרון הקהילתי באותה עת בשכונת רמת עמידר ברמת-גן, בשיתוף החוג לתיאטרון באוניברסיטת תל-אביב. הפעם הוא הזמין לא רק את צעירי השכונה להשתתף בפרויקט, אלא גם ילדים ומבוגרים, במטרה להקים כמה קבוצות אוטונומיות במסגרת התיאטרון הקהילתי. כך הגיעו למתנ"ס השכונתי נשים מזרחיות, מהגרות וותיקות, שבחרו להציג באמצעות התיאטרון את תרבותן האתנית, והתמקדו בשחזור הטקסים המרכזיים שכוננו את אורח חייהן המסורתי בילדותן ובצעירותן. הממסד, שנשא בזיכרונו את ביטויי המחאה הקשים של התיאטרון הקהילתי הפוליטי של ראשית שנות השבעים, עודד עתה את הצטרפותן של נשים לתיאטרון הקהילתי. הוא פירש את מופעהן כהצגות פולקלוריסטיות, המספקות ביטוי עממי ובידורי ותו לא. אולם במבט פמיניסטי רטרואקטיבי ניתן לקרוא את פעילותן של נשים אלו באופן שונה לחלוטין. הן בחרו להשמיע את קולן התרבותי המושתק באופן בלתי מתפשר וסירבו להשתמש במודל המקובל של התיאטרון הקהילתי. תחת זאת, הן העדיפו פעילויות סמליות אחרות כגון היגוד (story telling), שירה דתית, ריקוד טקסי ודקלום. בדרכים אלו הן ביצעו למעשה פעולה חתרנית וסימנו את ראשיתו של תהליך ההפרעה והשיבוש – תהליך שנשים עתידות לחולל בשנים שלאחר מכן (פירסט ולב-אלג'ם 2000).

משנות התשעים ואילך הפכו הנשים למרכיב הדומיננטי בקרב קבוצות התיאטרון הקהילתי. כיום, ניתן להצביע על שלושה סוגים עיקריים: קבוצות של נשים קשיות הממשיכות להתמקד בביטוי תרבותי אתני, קבוצות מעורבות של נשים וגברים שבתוכן הנשים הן בדרך כלל הרוב, וקבוצות של נשים, רובן ילידות הארץ, ממוצא מזרחי וממעמד כלכלי נמוך. קבוצת הנשים מהמרכז האזורי למניעה וטיפול באלימות במשפחה מורכבת כאמור רובה ממזרחיות, אך היא אינה מזוהה עם שכונה מסוימת וחלק מהמשתתפות הן שחקניות מקצועיות. עם זאת, המכנה המשותף בין קבוצות הנשים הוא העיקרון הבסיסי של פעולה עם התיאטרון הקהילתי ובתוכו. הן אמנם מכבדות את המתכונת המסורתית-מודרניסטית של התיאטרון הקהילתי כסוג של תיאטרון-דיון, המספק במה להצגת נושאים חברתיים במטרה להעלות את מודעות הקהל, אך הן משתמשות בשיטה כדי להציג נושאים נשיים שטרם הועלו על בימת התיאטרון הקהילתי. נושאים אלו קשורים לתבניות העוצמה המגדריות המאפיינות את המרקם התרבותי והחברתי המסוים של כל קבוצה.

גם אם אינן מודעות לכך, קבוצות הנשים מייצרות סוג של תיאטרון קהילתי הדומה לתיאטראות הנשים בארצות הברית ובאירופה בשנות השישים והשבעים, שהציגו בעיות כגון אלימות במשפחה, אמהות וקריירה, שוויון זכויות בבית ובעבודה, וביקשו לעורר סולידריות



ומודעות פמיניסטית בקרב קהל הנשים.<sup>3</sup> בדומה לאופן שבו התיאטרון הקהילתי בישראל פועל עד היום, גם תיאטראות נשים אלו פעלו מחוץ למרכזים התרבותיים הדומיננטיים והתבססו על תהליך יצירתי ומעצים. ההצגה בתיאטראות הנשים התגבשה באמצעות עבודת סדנה משותפת, והתבססה על טקסטים שכתבו הנשים עצמן מתוך חוויות החיים שלהן (Keyssar 1984). עם זאת, פעילותן של הנשים בתיאטרון הקהילתי בישראל כיום מתייחדת הן לעומת תיאטראות הנשים הראשונים בארצות הברית ובאירופה והן לעומת התיאטרון הקהילתי הישראלי. השחקניות אמנם מקבלות על עצמן את כללי המשחק של התיאטרון הקהילתי, אך בן בזמן הן משתמשות בכלי הייצוג שמדיום זה מעמיד לרשותן כדי לכונן בו מרחב סמלי חדש. בתוך מרחב זה הן "משחקות" באופן חתרני באמצעי התיאטרון, במטרה לשבש, לפרום ולארוג מחדש את הדימויים ואת המיתוסים על נשים הרווחים בחברה הישראלית (Lev-Aladgem and First 2004).

### 3. מכה שלא כתובה בתורה: מציאות, פנטזיה ואלגוריה

ניתוח ההצגה מכה שלא כתובה בתורה באמצעות כלי המחקר שפיתחו חוקרות פמיניסטיות מתחומי הסמיוטיקה והפסיכואנליזה חושף את החומרים הפמיניסטיים, המצביעים על תרומתה הייחודית של ההצגה לשיח על מגדר ולתהליך הדינמי והפרפורמטיבי של התגבשות הזהות הנשית. העלילה המרכזית בהצגה מבוססת על סיפורים אמיתיים של השחקניות, שהן נשים מוכות. הסיפורים השונים עובדו לסיפור קולקטיבי בעל משמעות ייצוגית בעבור כל אשה החיה במערכת זוגית אלימה. בהתאם לסגנון הרווח כיום בתיאטרון הקהילתי, השחקניות מתארות אירוע מציאותי על רקע תפאורה המעוצבת אף היא בסגנון ריאליסטי.

בפתח ההצגה מתגלה על הבמה חלקו הפנימי של בית רגיל ופשוט למדי. מימין ניצבת פינת המטבח, המסומנת בכוננית נמוכה ומלאה בכלי בית ולידה שולחן עגול וקטן שעליו קערות עם מיני פירות וירקות. באמצע החדר ניצבים כורסה ירוקה ושני כיסאות על רקע חלון עם וילון מופשל לצדדים, שמעליו תלויה תמונה של ספר תורה ודמות של רב המעידה על מוצאה המסורתית-דתי של המשפחה. משמאל ניצבת מיטת ברזל פשוטה, ועליה שוכבת דמות שעד הסצנה האחרונה של ההצגה מסתתרת כולה מתחת לשמיכה ומסרבת לפנות את פיה. בעלת הבית, האם האלמנה, עסוקה יחד עם בנותיה בהכנות לקראת ליל הסדר. דניאלה, אשה כבדת גוף כבת חמישים, נשואה ואם לילדים, לבושה שמלה ארוכה ולראשה כובע. הופעתה מעידה על אורח חייה הדתי. אחותה הצעירה והרווקה יוספה, לעומת זאת, שהגיעה לחג מפריוז, מופיעה בבגדים אופנתיים וסקסיים המעידים על התרחקותה הפיזית והנפשית מבית הוריה. כיום זה, בשונה ממפגשים משפחתיים אחרים, מצליחות הנשים — בעידודה

<sup>3</sup> .Natalle 1985; Case 1988; MacDonald 1998; Goodman and de Gay 1998

של יוספה — לשבור את מחסום השתיקה ביניהן ולשחזר זו בפני זו את שורשי מצוקתן. האם מודה שכעסה התהומי על בתה יוספה והתעללותה בה היו השלכה של כאבה כאשה מוכה ומושפלת, שלא הצליחה ללדת בנים. יוספה מתוודה כי מערכת היחסים האלימה בין הוריה גרמה לה לברוח לפריז בגיל צעיר, לבחור בחיים עצמאיים לחלוטין ולהימנע מבניית תא משפחתי. הניאלה מגלה כי אף על פי שבעלה אינו מכה אותה פיזית, הוא מתעלל בה נפשית ומבזה אותה ללא הרף. הוא נמנע מלהתקרב אליה באורח אינטימי ומסרב לשתף אותה בטקסי קבלת השבת.

סיפורה של המשפחה, ההולך ונחשף מתוך הדיאלוגים בין שלוש הנשים ומתוך סצנות קצרות המשחזרות קטעי חיים מן העבר, מהווה רקע ניגודי לבת הזקונים יגאלה, הישנה במיטה ונוצרת את עצמה מסביבתה בעקשנות מרה. חשיפת הכאב המשותף מכוננת תחושה של סולידריות בין הנשים, המעוררת בהן עוצמה הולכת וגוברת, וזו מצליחה לטלטל את יגאלה לצאת מן המיטה ולגלות את סודה. בסצנה האחרונה מתברר שההצגה כולה נעה כמשא מצטבר של שתיקה לעבר פירוקה המוחלט. גם יגאלה, גאוות המשפחה, אשה משכילה ויפה, שנישאה ברוב פאר והדר לבחיר לבה, היא אשה מוכה. מערכת היחסים האלימה החלה להתפתח זמן קצר לאחר נישואיה. בעלה מכה אותה והיא מטשטשת את הסימנים בשקט, בהכנעה ובתחושת אשמה. היא מקווה להפיס את דעתו בבשורות משמחות על קידום בתפקיד או על כך שנכנסה להריון, אולם הוא ממשיך להכותה ביתר שאת. כאות פרידה, לפני יציאתו לשירות מילואים, הוא מכה אותה עד זוב דם. היא בורחת לבית אמה ומתחפרת בייאוש מתחת לשמיכה. רק בסצנה האחרונה, נוכח פעולתן המשותפת של אמה ושל אחיותיה, יוצאת יגאלה מהמיטה ומגלה להן ולקהל שהיא מדממת בגופה ובנפשה. בערב חג הפסח מצליחות בנות המשפחה לשכנע אותה לקחת אחריות על חייה. סיום ההצגה אינו אלא תחילתו של משא שחרור, האמור לגאול את יגאלה ונשים מוכות נוספות היושבות בקהל.

זהו, אם כן, מעגל המשמעות הראשון, הריאליסטי, העולה מתוך ההיענות לצורת הקריאה שאליה מכוונים בדרך כלל הטקסטים הקהילתיים. אולם, אם בוחרים בשיטת "הקריאה המתנגדת", החוצה במכוון את המשמעות הגלויה של הטקסט (Dolan 1998), ניתן לאתר את "הטקטיקות החתרניות" (דה־סרטו 1997) שנוקטות השחקניות כדי להעביר את מעגלי הסוד הנוספים, הנוגעים למשמעות הפנטסטית והאלגורית של הטקסט.

### 3.1. פירוק והרכבה של מיתוסים

#### מיתוס השחרור

הבחירה לתזמן את העלילה בערב חג הפסח היא לכאורה אמצעי סמלי מוכן ומקובל, המעוגן במיתוס השחרור המרכזי בתרבות היהודית. ואולם, כדי ליצור הקבלה אמיתית בין השחרור המיתולוגי לזה הקונקרטי של הנשים המוכות, פורצות השחקניות את המיתוס ומציגות את צדו הנשי הנעדר. כך, תוך כדי פעולות ההתערבות וההפרעה במיתוס, הן מנסחות באמצעותן את תהליך השחרור שלהן. ייצוגו של הנעדר נרמז כבר בשם ההצגה. מנקודת מבטן של השחקניות,

הכאת נשים היא תופעה כה איומה עד שניתן לדמותה לעשר המכות. אלא שבשונה ממכות מצרים, שזכו לביטוי סמלי בתורה ולשימושים מטפוריים בתרבות, נמשכת ההכחדה הסמלית של הכאת נשים בתרבות היהודית מאז ומעולם. שם ההצגה — מכה שלא כתובה בתורה — מערפל, מרמז ומשהה את שמה המפורש של התופעה, ומבטא כך באופן סמלי את עמדתן של השחקניות כלפי התופעה וכן את תהליך ההסוואה החברתי שלה. רק באמצעות המופע התיאטרוני ייחשף הסוד והתופעה תזכה סוף-סוף לייצוג מלא בידי הנשים עצמן.

הדימוי הנשי הראשון המופיע על הבמה הוא זה של האשה המנקה. דניאלה מקרצפת במרץ את השולחן וממרקת בקפדנות רבה את כלי הכסף. פעולה בימתית זו מאפיינת את דניאלה במהלך כל ההצגה, והישנותה הכפייתית מתגבשת לידי מוטיב חזותי המעובה גם בביטויים מילוליים כגון "עכשיו יש המון עבודה", "לא הספקתי כלום", "יש עוד כמה דברים לעשות", "יש מלא עבודה, לא הספקתי כלום". הקצנה נוספת של הדימוי נוצרת כאשר דניאלה חוזרת וממרקת במרץ שוב ושוב את כלי הכסף, עד שנוצרת לרגע פרצה ברכטיאנית בסגנון המשחק הריאליסטי, המסכה את תשומת הלב של הצופים מהמסומן למסמן הטקסטואלי. כדי לוודא שהקהל אכן מבחין בתהליך ההקצנה של הדימוי, ממלאת האם את התפקיד הפרשני ואומרת: "מה קורה לך? מנקה כמו משוגעת, מספיק!"; "השתגעתי? מנקה את הבית כמו מכונת פוליש". כך מתגבש הרובד החתרני של הדימוי הרווח: מבחינת הנשים, העבודה המצופה מהן לקראת חג החירות — עבודה בקצב ובהיקף העולים על אלו שבימים רגילים — היא היפוך משמעותו של החג. כפי שאומרת האם: "חמישים שנה אני עושה פסח ולא נחה דקה. עכשיו לנוח? בפסח? מי נח בפסח". הנשים הן אלו הטורחות ומכינות את החג בעבור הגברים, ואילו הם מנהלים אותו לכדם בלי להזכירן ולו באופן סמלי. לכן, בליל הסדר של קבוצת הנשים המוכות הן מבטאות חוויות נשיות שאינן חלק מן הטקסט התרבותי המסורתי של החג, והן אף מעניקות לחוויות אלו משמעות בלתי צפויה. כך, בהקשר לעבודות הניקיון והבישול לקראת החג אומרת יוספה: "א, איזה ריח יש פה, ריח של פסח. אוכל וחומרי ניקוי ביחד. האוכל יורד אחרי יום יומיים, האקונומיקה עושה אותי מסטולית לשבוע".

נוכח הפגישה של שלוש האחיות בבית אמן, שבה מחליטה דניאלה לא לשוב לביתה ואילו יגאלה מתעקשת להמשיך לישון, מציעה יוספה שתי אפשרויות לסדר חלופי: "נשיר שירים, נזמין שפנפים שירקדו לנו, אמא תבכה על אבא, יהיה סבבה", או "אולי נצטרף אליה [ליגאלה] כולנו ונעשה את החג במיטה? נישן חזק, חזק עד שאליהו הנביא יעיר אותנו?". שאר הנשים אמנם דוחות בביטול את ההצעות החתרניות, אולם יוספה אינה מוותרת: "אז יש לי קושיה ראשונה אליכן לכבוד הסדר שמתקרב: את חופשייה? [לאמה] ואת חופשייה [לדניאלה]? את חיה באור גדול או באפלה?". מסע ההתעוררות שיוספה יוזמת מכונן בסופו של דבר סדר פסח חדש, שאותו מנהלת האם המשילה את מודעותה הכוזבת, ומבקשת בתוך כך לשחרר גם את יגאלה:

מה משתנה הלילה הזה? מה? [ליגאלה] את תגני על התינוק שלך, את תחילי לשמור עליו,

תתחילי לאכול, תתחילי לצאת מהמיטה, תתחילי להגיד "אני לא אשמה"... מה נשתנה הלילה הזה? הלילה הזה את עושה מעשה, את מקבלת החלטה לשמור על עצמי....

האם ממשיכה ומברכת: "הוא ייטיב לנו, הוא יגמלנו לעד לחן ולחסד ולרחמים ולרווח הצלה והצלחה ברכה וישועה... הוא ישלח לנו את אליהו הנביא זכור לטוב ויבשר לנו בשורות טובות... יברך אותנו כולנו יחד בברכה שלמה ונאמר אמן". סדר הפסח החדש שמכוננות השחקניות על הבמה הוא בה בעת קריאת תיגר פמיניסטית על הטקס הגברי המסורתי והכרזה פומבית על סדר חיים חדש, שבו הן דוחות בתוקף ביטויים של אלימות ומובילות את עצמן לעבר השחרור.

#### מיתוס רבין

רצח רבין הולך ומתגבש בתרבות הישראלית למיתוס בעל משמעויות פוליטיות, חברתיות ופילוסופיות. אזכורו בהצגה מכה שלא כתובה בתורה מעניק לו משמעות נוספת, מן ההיבט האישי הנשי. רווית, המוצאת את אמה דניאלה בבית סבתה, יושבת ומשוחחת עמה לראשונה על תחושותיה כבת המתבגרת בצלו של אב משפיל ואלים. רווית מספרת לאמה שהתוודעה למצבה הבלתי אפשרי והבינה שעליה למלט את עצמה דווקא מתוך ההלם והתדהמה שחשה נוכח רצח רבין:

האוכל ניתקע לי בגרון, לא יכולתי לזוז. חטפתי בחילה. רצחו אותי, רצחו את רבין. רצחו את רבין... רצחו לי אותו. יום אחר כך לא יכולתי לזוז מהטלוויזיה. אני רואה את הארון, אני רואה את אה... ואני רואה את הכיכר, ואני רואה את הנרות, ואני רואה את הדמעות, ופתאום גם אני בוכה, בוכה ובוכה... ואני בוכה על עצמי... כי בתוך הבית הזה יש שנאה, אצלנו בבית יש רע, כאב, רעל. וכל הזמן רבין ממשיך ואומר: "לא לאלימות, לא לאלימות, די לאלימות, די". באותו רגע החלטתי: צריך לשים לזה סוף. הדור שלי, הילדים שלי, אמא שלי, אני — לא נסבול את זה יותר, נגיד די! מספיק!... עכשיו את מבינה למה בכיתי? בכיתי בגללך, בכיתי בגללי.

מן ההיבט הנשי, הרצח הפוליטי של רבין אינו נותר רק במרחב הציבורי; הוא מניע קתרזיס בתחום הפרט, ודרכו מגיעה הדמות למודעות עצמית הנושאת משמעות אישית וחברתית-פוליטית. בחברה הישראלית האלימה יש קשר בין אלימות פוליטית לבין אלימות במשפחה, ועל כן הניסיון לדחוק את בעיית הנשים המוכות לתחום מצומצם וסגור הוא ניסיון מוטעה. השימוש של השחקניות ברצח רבין מוסיף נדבך אותנטי למיתוס המתגבש, החוזר ומאשר את הגישה הפמיניסטית לפוליטיקה, שלפיה אין הבדל בין המרחב הציבורי למרחב הפרטי. "האישי הוא פוליטי", וכפי שמציגות השחקניות — גם הפוליטי הוא אישי.

### מיתוס המשפחה

חוקרות ומטפלות פמיניסטיות משתמשות לא אחת במושג מיתוס לתיאור המנגנון המניפולטיבי שבאמצעותו מגדירה החברה את תפקידיה של האשה ואת מעמדה החברתי, הנחות ממעמדו של הגבר. על פי גישה זו, נשים מפנימות במהלך כל חייהן מיתוסים הנושאים מסרים שונים על תפקידיהן בתוך המשפחה. חלק מהמיתוסים תומכים בעקיפין באלימות כלפי נשים ומכוונים אותן לקבל בהכנעה את מצבן. דוגמאות למיתוסים מסוג זה הן: "שלמות המשפחה חשובה בכל מחיר", "האחריות להתנהגות הגבר מוטלת על האשה", או "כל אחד מקבל מה שמגיע לו" (פולק-שמואלי ובוכבינדר 1994, 57).

בהצגה מכה שלא כתובה בתורה מאתגרות השחקניות מיתוסים מסוג זה באמצעות דמותה השמרנית של האם, נשאת האידיאולוגיה הרווחת על אודות האשה הראויה. כאשר דניאלה מנסה להסביר לאמה שהגיעה לקצה גבול היכולת במערכת היחסים האלימה עם בעלה, ועל כן "אני לא חוזרת, אני עושה חג פה וזהו!", בולמת אותה האם בעזרת מיתוס האמהות: "איזה מן אמא משאירה את הילדים שלה לבד בערב החג? זה לא מתאים לך, את רוצה שיישאר לך נזק אחר כך?". את יוספה, רווקה מבחירה, היא מהסה בתקיפות: "אחותך לא כמוך, היא דואגת לילדים שלה, לבית ולבעלה", "אשה בלי גבר? בודדה?... איך אשה יכולה להרגיש טוב אם אין לה אף אחד? אם אף גבר לא אומר לה את זה?". האשה הראויה אינה מתגרשת, כי "אם תשתחרר — לא תרגיש בתוכה כלואה?", וודאי שאינה מגלה את סודה ברבים: "חצי ממה שעברתי עוד לא סיפרתי לאף אחד, בשביל מה לפתוח? מי יסגור? יישאר רק הכאב". האם מסרבת בעקביות לשמש מקלט פיזי ונפשי לבנותיה, ומעלה על נס את המיתוסים הדכאניים שגרמו להתנהגותה הכנועה במערכת האלימה שהפעיל נגדה בעלה המנוח. נקודת המפנה מתחוללת אצלה רק כאשר נסדק לנגד עיניה המיתוס הרווח, שלפיו בקרב זוגות משכילים, יפים ומבוססים אין אלימות. כאשר מתברר לה שגם בעלה המשכיל והמצליח של בתה יגאלה, "בעל נהדר, מצוין, הלוואי עליך [יוספה] בעל כזה", מכה אותה עד זוב דם, היא מתנערת באחת מן המערכת הערכית החוסמת ומכריזה על דרך חדשה: "הכל צריך להיפסק עכשיו! עכשיו! כולנו נענשנו מספיק גם על הרבה דברים שלא עשינו".

### 3.2. שימוש חתרני בחפצים

החפצים שעל הבמה הם חלק בלתי נפרד מהעיצוב הריאליסטי של התפאורה, ומסייעים לשחקניות ליצור דמויות אמינות הפועלות במצבי חיים שונים. חלק מהחפצים נושאים גם משמעות סמלית, והשחקניות מעבירות באמצעותם מסרים חתרניים.

### כיסא גלגלים

האם מופיעה על הבמה כשהיא יושבת בכיסא גלגלים. במהלך השתלשלות העלילה אין שום התייחסות לתהייה מיהי הנכה, הדמות או השחקנית. בתיאטרון המקצועי לא מופיעים בדרך כלל שחקנים נכים, אולם במסגרת התיאטרון הקהילתי זו עשויה להיות בחירה אידיאולוגית.

ההשערה שהשחקנית היא הנכה מתערערת כאשר בסצנה המציגה את האם בצעירותה משחקת שחקנית אחרת, כשהיא שעונה על קב מאלומיניום. כאן נחשף לכאורה המפתח לפענוח הנכות כחלק מאפיון דמותה הכדיונית של האם, שנכותה הפיזית הולכת ומחמירה עם השנים. אולם בתום ההצגה, כשעלו השחקניות וקדו קידה בפני הקהל, ניצבה השחקנית המבוגרת שגילמה את האם עם קב האלומיניום בידה. כיסא הגלגלים על הבמה הוא על כן סימן פתוח לפרשנויות שונות, המסמן בו בזמן את נכותן הפיזית של השחקנית ושל הדמות, ומסמל את הנכות במובנה המנטלי כחלק מההוויה הקיומית הנשית. אשה כמו האם, החיה בהכנעה ובצייתנות למיתוסים חברתיים דכאניים, גוזרת על עצמה נכות נפשית הולכת וגוברת המזיקה גם לנשים אחרות סביבה.

#### תות שדה

יוספה מתנדבת להכין סלט תות שדה עם שמנת. ברובד הריאליסטי מנומקת הפעולה כניסיון לעורר את יגאלה בעזרת הקינוח המתוק האהוב עליה. בתרבות המערבית נושאים תותי השדה משמעות סמלית־ארוטית, וצבעם האדום מתקשר גם לבגדים האדומים והנועזים שיוספה לובשת. התותים הם אפוא הרחבה סמלית של יוספה, הבוחרת לשחרר את מיניותה בהופעתה החיצונית ובהתנהגותה, ולהפגין את מחאתה נגד עבודות הבישול והניקיון המסורתיות. התותים שיוספה מוצאת במטבח רקובים ומסריחים לטעמה, ולכן בסופו של דבר היא אינה מכינה את הקינוח. האופן המזלזל שבו היא נוגעת בהם ומשליכה אותם הצדה, והדרך שבה אמה מתנצלת: "אני קניתי שופרא דשופרא, פה הכל נרקב", משנים את מעמדם של התותים מפרי חי לחפץ מוקצה. כך ממחישות השחקניות את משמעותם הסמלית והחתרנית של התותים הרקובים בהקשר לנשים מוכות. כל זמן שאשה נכנעת לאלמות היא גוזרת על עצמה ועל סביבתה מוות איטי, פיזי ונפשי, בדומה לתותים האדומים המרקיבים והמסריחים אם לא מכינים אותם בזמן.

#### חצילים

מדי שנה מכינה האם תבשיל חצילים לערב החג. הפעם, כשהיא בוחרת את החצילים, מקנן בה החשש שמלאכתה לא תעלה יפה כתמיד. דניאלה ערכה את הקניות והיא אינה יודעת, לדברי האם, לבחור חצילים טובים: "חצילים בוחרים לפי הצורה, יש זכר ויש נקבה, הנקבה לא טובה, פְּרָרָה, מלאה גרעינים, כבדה, מרה". משל החציל, המחפצן את הירק ואת נמשלו, מאפשר לשחקניות להציג דוגמה נוספת לאידיאולוגיה המגדרית המעוותת שנושאת עמה האם קודם שהגיעה לשלב המודעות.

#### בובה

בובה היא סימן תרבותי מוכר, שמשמעויותיו השונות חורצות את ההבדל החברתי בין גבר לאשה. ילדות אמורות לאהוב בובות ולדעת איך לשחק אתן, אך במשפחה שבה מצפים

בקוצר רוח לבנים ונולדות רק בנות – הנושאות על כן שמות של בנים ומתנהגות כמותם – בובה היא מתנה טורדנית. יוספה ודניאלה, הגדלות בצלו של אב מכה, מפנימות את האלימות כסוג מועדף של תקשורת. במקום לשחק יחד בבובה שקיבלו כמתנה, הן רבות ביניהן ומושכות אותה עד שהיא נקרעת לשניים. הבובה הקרועה היא ביטוי מטפורי לילדותה השסועה של יוספה, שכפי שאחותה מטיחה בה היא "מזל רע של הבית, חבל שלא נולדת בן. את מגלה סודות אחת, בגללך אבא יהיה בכלא". הבובה כסימן תרבותי טעונה גם במשמעות ארוטית: האשה כצעצוע בידי הגבר. במכה שלא כתובה בתורה מציגות הנשים דמוי הפוך. יוספה, שגדלה בתחושה כבדה של אשמה וטשטשה את זהותה המינית, בוחרת בבגרותה להיות אשה יפה ומושכת, המשחקת בגברים כמו בכובות שאתן לא שיחקה בילדותה.

### 3.3. האשה באדום: משחק אירוני של ה"פאם פטאל"

יוספה, שהגיעה לחג מפריז, מופיעה בשמלה אדומה צמודה ובעלי עקב אדומות, לראשה כובע ברט אדום ובידה שקית מתנות שבה לבוש תחתון עשוי משי ומלמלה. היא מתנועעת בחן ובמיניות מופגנת ומתמרנת בנינוחות את גופה המצודד. דימוי נשי זה מעוצב בהתאם לאחד העקרונות הבסיסיים בתרבות הפטריארכלית: האשה כמופע ראויה המשועבד למבט הגברי.<sup>4</sup> החפצת האשה והפיכתה לאובייקט של תשוקה, של פנטזיה ושל אלימות גברית מאפיינות לא רק את הפורנוגרפיה ואת התרבות הפופולרית, אלא גם את התרבות הגבוהה לגוניה (Van Zoonen 1999). לאורה מלווי (Mulvey 1975), הנשענת על התיאוריות הפסיכואנליטיות של פרויד ושל לקאן, כותבת על עונג הצפייה ("scopophilia") ועל ההזדהות הנרקסיסטית שהקולנוע ההוליוודי הקלאסי מספק. ניתן להחיל טענות אלו גם על תחום התיאטרון. התיאטרון הוא פרקטיקה אמנותית המתנהלת במסגרת התרבות הפטריארכלית, ועל כן הוא נשען על תפיסות תרבותיות מקובלות לגבי ההבדלים בין המינים ומשקף אותן. תפיסות אלו גם מעצבות את הדימויים שעל הבמה (Case 1988). הדימוי הנשי מתפקד כאובייקט מיני הן לקהל הגברי שבאולם והן לדמות הגברית המובילה שבעולם הבדיוני. כך מספק התיאטרון לצופים בו בזמן את העונג שבהתבוננות באנשים אחרים ואת תחושת ההזדהות עם הגיבור הראשי, שמבעד לעיניו מתבוננים הצופים בדימויים הנשיים.

אולם לצופה הגברי אורבת בעיה מתמדת עם הדימוי הנשי, המסמן לא רק את ההבדלים בין המינים, אלא גם את חרדת הסירוס. שני מנגנוני ייצוג מסייעים לפתרון הבעיה: ייצוב שלילי של דמות האשה כטיפוס מזיק ובלתי מוסרי, הזקוק לשליטתו המענישה והמרסנת של הגבר, והכחשת הסירוס על ידי הצבת תחליפים פטישיסטיים בדמות פריטים ארוכים או בולטים השייכים לאשה. מאחר שהגוף הנשי מעוצב כאובייקט להתבוננות, אך פעולת ההתבוננות עצמה שמורה לגברים בלבד, נשים אינן יכולות להתבונן בדימויים נשיים אלא מבעד למבט הגברי שסיגלו לעצמן. מנקודת מבט זו, דמותה של יוספה אכן

<sup>4</sup> Mulvey 1975; Case 1988; Goodman 1996.

מעוצבת ברובד הגלוי על פי שני מנגנוני הייצוג הגבריים. היא חסרת מעצורים בהתנהגותה ונועזת בסגנון לבושה הצמוד, המלווה באביזרים פטישיסטיים דוגמת נעלי העקב האדומות, הכובע האדום הבולט והשקית הארוכה. יוספה היא אפוא פאם פטאל מסוכנת שיש לחנכה ולהחזירה למוטב – תפקיד שהאם מקבלת על עצמה באדיקות רבה: "תגידי, לא נמאס לך מהשטויות האלה?", "אשה בלי גבר... זה חלום בלהות... את לא רוצה ילד?", "כמה לשחק... משפחה, אהבה, הסכם לכל החיים מה רע?", "השם ישמור כמה שטויות בדקה, מאיפה זה בא לך?".

הנוף התיאורטי הפמיניסטי שותף לספק הפוסטמודרני באשר ליכולתו של הסובייקט המועצם להתקיים מחוץ לתצורות החברתיות, או לחוות את ה"מציאות" שלא באמצעות ייצוגיו. בהתאם לכך, גם כאשר עולה על הבמה "אשה אמיתית", היא אינה ניתנת להפרדה מייצוגיה התרבותיים. עיצוב דמותה של יוספה כפאם פטאל הוא אכן סוג של "ציטוט" תרבותי, אך כפי שטוענת ג'ודית בטלר (Butler 1990), מופע נשי הוא ציטוט שאינו חוזר במדויק על המקור. התפקיד המרכזי של יוספה, כדמות ביקורתית המניעה את העלילה, חושף את הציטוט לא כחיקוי מימטי של הדימוי הרווח של הפאם פטאל, אלא כסוג של "הפרעה אירונית" המשחקת עם הדימוי באופן חתרני.<sup>5</sup> לדברי לוס איריגארי (2003), נשים יוצרות חייבות לשחק עם המימיזיס. משחקה האירוני של יוספה נועד להפוך את הדימוי הנחות של הפאם פטאל להצהרה המאפשרת לסכל את הדימוי. לאורך כל הדרך יוספה מסרבת לשתף פעולה עם משטר השתיקה וההכחשה שהנהיגה אמה בנחישות בלתי נלאית. את אמירותיה האופוזיציוניות היא מבטאת בחיך, בלשון קורצת ובהומור קליל, המייצרים אפקטים קצרים של שוק ותדהמה. כך מצליחה יוספה לכונן שני תהליכים בו בזמן: הפרת קשר השתיקה והצבת סגנון חיים נשי חלופי. כדי לעורר את אמה ואת אחיותיה להישיר סוף-סוף מבט על חייהן, היא משרטטת במכוון תמונת מציאות אבסורדית ומופרכת לחלוטין:

לאט-לאט, כל השכונה תעשה פה חג, איזה שמח יהיה... תראי מי פה תתעלפי, ריצ'רד גיר, יאוו לא היית צריך, באת לעשות אתנו את חג? בא לך על הדגים של אמא? ... עשית בשכל, אצלנו, ריצ'רד, באים לבד לחג ככה יותר כיף... הולך להיות סבבה, דני [דניאלה] עושה אתנו את החג, כל הבית מבריק, נשיר שירים, נזמין שפנפנות שירקדו לנו, אמא תבכה על אבא יהיה סבבה.

כאמצעי מעורר נוסף, יוספה מפרה את התפיסה התרבותית היהודית המרוממת את הטקסט של ההגדה, ועושה בו שימוש המשרת את מסריה החתרניים: "ונצעק אל ה' אלוהינו וישמע ה' את קולנו", היא אומרת נוכח אמה המסבירה לה כי הנקבה של החציל מרה ואין מה לאכול בה. על שאלת אמה מי ידאג לה בעתיד, היא עונה בפתוס: "אני ולא מלאך, אני ולא

<sup>5</sup> Diamond 1989, 59–60. אלין דיאמונד משתמשת במושג *mimicry* לתיאור משחק אירוני, המקביל למעשה למונח *miming* של הרמן רפפורט (Rapaport 1986).



שרף, אני ולא השליח, אני!". במקום סיפור ההגדה הידוע היא מספרת את הסיפור המשותק של הנשים המוכות:

מה זה הגדה של פסח? איש ואשה מתאהבים, מתחתנים, עושים חתונה גדולה... ועכשיו כל מה שרואים זה גבר כועס וממורמר, בודד, ואשה מבוהלת, פצועה, חרדה, בודדה, ועוד נוסף לכל מרגישה אשמה ולא מספרת... יופי, נהדר, ידעתי שזה יהיה חג מיוחד.

כשם שהיא נושאת בקולה טקסטים של גברים מההגדה, כך היא גם שרה בטבעיות שיר גברי של להקת אתניקס: "תותים, תותים, בואי נקנה לך תותים, במקום מה? במקום מכוונת של מלחמה". למעשה, היא מתכוונת לשדר ליגאלה דווקא מסר הפוך: שתקום ותילחם על חייה ועל חיי העובר שבבטנה.

בהתנהגותה המשחקית והאירונית הופכת יוספה את הדימוי הנשי מאובייקט מעורר תשוקה לסובייקט שהוא בעל התשוקה. מרגע הופעתה של האשה באדום, היא מייצגת סגנון חיים חלופי של סובייקט נשית-גברית המתנהגת בניגוד למוסכמות החברתיות. היא נהנית להפגין את יופייה החיצוני, את מיניותה, את עצמאותה, את יכולת החשיבה וההיגיון שלה, את נחישותה, את לשונה החדה ואת כושר המנהיגות שלה. כבר בילדותה, מספרת האם, היא היתה "אחלה גבר", וכאשה בוגרת היא מצליחה להתיך תכונות הנחשבות נשיות עם תכונות הנחשבות גבריות לכלל זהות מורכבת אך לכידה. בערב החג, כשכל הנשים טרודות בהיסטריה של בישול וניקיון, היא מגיעה באיחור, לאחר שלדבריה "לא הסתובבתי, רק טיילתי, זה שונה". בעוד אמה מצפה ממנה להביא "איש עסקים, מורה, בנקאי", היא מביאה לה כותונת לילה סקסית ואומרת: "ואם אין לי בחור? ואם... יש לי עשרה בחורים?". את עצמאותה ואת רווקותה היא מסרבת לפרש כמתכון לכדידות. נהפוך הוא, היא רואה במצבה אופציה הרפתקנית: "אני, אם בא לי עכשיו אני אורזת הכל ובורחת להר בודד בלי מים, בלי חשמל, בלי אף אחד... אני לא אכניס את עצמי להרגשה של ביזוי והשפלה. אין בי שנאה, אבל אני לא זקוקה לגבר... אני מעדיפה להמשיך לשחק עוד קצת". מתוך זהות עצמית זו שואבת יוספה כוח ואומץ לפרק את מסכות הסוד של אחותה דניאלה: "לפעמים אני מסתכלת עליך ואומרת לעצמי, אם יש תכונה אחת שקיבלת הכי הרבה מאמא, יותר מכולנו, זה היכולת להבליג". היא מפרקת גם את המסכות של אמה: "וזה מה שחשוב? הילדים והבית?... ומה אתה? והנפש שלה? ויגאלה? ואת? את, מאז שאבא נפטר רק לבית דואגת, החלפת הכל, רצפות חדשות, ברזים, אמבטיות... מה את חושבת, שככה הכל ייעלם? יעוף? כאילו כלום לא קרה?".

יוספה מממשת על הבמה משאלת לב כמוסה, המייצגת את מעגל המשמעות הפנטסטי של ההצגה: "אני החלום שלך, יום ולילה אתן מתפללות להיות כמוני". גילומה של הפנטזיה על הבמה נותן לה תוקף והופך אותה לאפשרות ממשית בתהליך התגבשותה של הזהות הנשית המורכבת. מגדר, לדברי ג'ודית בטלר, איננו תבנית חברתית-תרבותית נתונה, אלא קטגוריה הנוצרת באופן פרפורמטיבי. המגדר הוא פרפורמטיבי, הוא "ביצוע פעולה", לא

על ידי סובייקט הקודם לפעולה – אלא שהסובייקט עצמו "מתהווה תוך כדי הפעולה" (Butler 1990, 25). בטלר אמנם מתכוונת לרובד הפרפורמטיבי של חיי היומיום, אך בהקשר הפרפורמטיבי הסמלי של התיאטרון זוכה טענתה למשנה תוקף. דמותה של יוספה איננה שעתוק של דימוי נשי רווח, אלא דימוי חדש המתהווה מתוך הדימוי הרווח ולעומתו, על ידי הפעולות הסמליות שמבצעת השחקנית. האשה באדום היא תוצאה מובהקת של האופן שבו משתמשות השחקניות במסגרת התיאטרון הקהילתי בתור אתר למאבק על משמעות המושג מגדר.

### 3.4. חילוף מגדרי בלבוש<sup>6</sup> כמחאה על הגישה הדתית והמסורתית כלפי

#### האשה

ההליכה נגד, שמפגנות השחקניות כלפי מיתוס חג הפסח, כולל קריאת קטעים של הגדה חלופית, לצד עיצובה החיצוני של דניאלה כאשה מסורתית, בונים באורח דרמטי את ההתקפה הגלויה של השחקניות על הגישה היהודית הדתית כלפי נשים. עמדה תקיפה זו באה לידי ביטוי בסצנה המשחזרת פגישת גישור בבית הרב בין דניאלה, בעלה ואשת הרב. מאחר שהשחקניות הן כולן נשים, מופיעה על הבמה שחקנית בלבוש של גבר דתי: חולצה לבנה, חליפה כהה, ציציות משלשלות, כיפה כהה, שפם וזקן קטן. בתיאטרון המערבי, שפעל זמן רב על פי מוסכמה חברתית שהדירה מן הבמה נשים שחקניות, הפך החילוף המגדרי בלבוש למוסכמה אמנותית ולחלק מהותי מטבעו של התיאטרון. בתיאטרון היווני הקלאסי ובתיאטרון האליזבטני, למשל, שחקן הלבוש בבגדי אשה גילם את הדמות הנשית במחזה; בקברטים של סוף המאה ה-19, לעומת זאת, שחקנית בבגדי גבר ייצגה את הדמות הגברית. שחקנים ושחקניות אלו חשפו את העובדה שמגדר הוא למעשה תכנית חברתית. איכויות גבריות או נשיות אינן בהכרח מולדות, אלא נרכשות. החילוף המגדרי בלבוש, שנולד ככורח, הפך עם הזמן לאמצעי תיאטרוני מובהק המערטל את החרדה התרבותית לגבי הבדל בין המינים, ומעלה שאלות כגון: האם הבגדים הם שיוצרים "גבר" או "אשה"? האם ה"עצמי" הוא אכן קבוע ומגובש? השימוש באמצעי זה הוא חתרני במהותו, שכן הוא מסב את תשומת הלב לכך שהתרבות אינה טבעית, אלא היא מכלול סימנים שיצר האדם. החילוף המגדרי בלבוש מסמן את אפשרות החילוף וההעברה הבין-מגדריים (Garber 1998). המוסכמות החברתיות והתיאטרוניות של תקופות היסטוריות שונות קובעות את המניעים לחילוף המגדרי בלבוש: הוא עשוי להיות פונקציונלי ותו לא, הוא עשוי להיות תוצר של תגובות יצירתיות מודחקות מתחומים אחרים, או הבעה של חופש ביטוי מצד השחקנים. בתקופות של אי-שקט חברתי, ובמיוחד כאשר שוררת אי-בהירות לגבי הגדרת ה"גבריות" וה"נשיות", מבטא החילוף המגדרי בלבוש סוג של מרד והתרחקות מהנורמות (Wandor 1998).

<sup>6</sup> הכוונה למונח באנגלית cross-dressing.

אצל השחקניות בקבוצת התיאטרון הקהילתי, החילוף המגדרי בלבוש הוא אמנם כורח המציאות, אולם השימוש בו אינו רק פונקציונלי אלא גם פוליטי, והוא מייצג את עמדתן הנחרצת נגד אי-השוויון המגדרי בדת היהודית. המסורת הכתובה אינה מכירה בשוויון בין המינים. ההבחנה בין גבר לאשה נקבעת על פי הקרבה והריחוק לקדושה ולחולין, לטהרה ולטומאה, לכבוד ולבושה, לצניעות ולפריצות. הדת קובעת סדר חברתי פטריארכלי מיסודו, השולל מן האשה מעמד ריבוני ומצמצם את ייעודה לגבולות גופה. עד נישואיה היא בתולה הנתונה כקניין ברשות אביה, ולאחר נישואיה היא הופכת לקניינו של בעלה (אליאור 1999). תפיסת עולם זו, לדעת השחקניות, מעצימה את הגבר האלים ומנציחה את סבילותה של האשה המוכה ואת סבלה. הסצנה שבה שחקנית מגלמת בעל דתי אלים מאפשרת לה להוריד מסכה חברתית באמצעות מסכה תיאטרונית, ולגלות בפומבי את הסוד, שגם גברים דתיים יכולים להיות אלימים. בשיחת הגישור, כאשר מתברר לבעל כי לא הרב ישוחח עמם אלא אשתו, הוא משחרר את חרצובות לשונו. האלימות שהוא מפגין כלפי אשתו היא גם פגיעה עקיפה באשת הרב, המנסה נואשות להסותו בעזרת מובאות שונות מן הכתבים הדתיים. הוא, גבר פשוט וחסר אמצעים, מכנה את אשתו "מטומטמת", "סתומה" המדברת "שטויות" ומגדלת בת "שנהיית מגעילה כמוך". הוא מגביל לה את חשבון הבנק ואוסר עליה לדבר עם השכנים ולענות לטלפונים. הוא גם חורג מפורשות מאורח החיים הדתי כאשר בערב שבת אינו מברך אותה, אינו בוצע לה מחלת השבת ומסרב לקיים עמה יחסי אישות, כי "איך אני אישן ככה עם אשתי כשהיא בכלל לא בשבילי". הוא אינו מהסס להודות בפני אשת הרב ש"איך לי רצון בה. אני מתבייש בה, במשפחה שלה, באחיות שלה". הבעל הדתי יודע, אם כן, להפעיל אלימות מרושעת וגם מתוחכמת למדי: "נכון שאני לא מרים עליך יד? אני? מה פתאום! היא לא שווה את המכה שאני אביא לה, היא לא שווה לילה בבית המעצר".

ההשפלה מגיעה לשיאה כשהבעל מגדיר את עצמו כמי "שלא עושה הנחות ומקפיד על כל המצוות", ואילו את אשתו הוא מתאר: "גזרה רעה, היא המכה ה-11". משפט זה, מעבר למשמעותו הריאליסטית בהקשר לעלילת הסצנה, הוא משרטט את מעגל המשמעות האלגורית של ההצגה, הנקשרת חזרה לשמה. כאמור, השם מכה שלא כתובה בתורה מערפל, מרמז ומשהה את שמה המפורש של התופעה. אולם השם נבחר לא רק מתוך רצון לבטא באופן סמלי את עמדתן של השחקניות כלפי התופעה ואת תהליך ההסוואה החברתי שלה, כפי שנכתב קודם. הסוד שהשחקניות חושפות והאופן שבו הן עושות זאת מתעתע ומזעזע. לא המכה שמכה הגבר את האשה היא המכה שלא כתובה בתורה, אלא האשה עצמה — כל אשה באשר היא — היא המכה שלא כתובה בתורה. העובדה שמי שאומרת זאת על הבמה היא אשה מוכה, המגלמת גבר מכה, מטשטשת להרף עין את הגבול בין שתי המשמעויות של המכה: מכה כפעולה ומכה כשם עצם. החפצת האשה על ידי אשה-גבר היא אחד מרגעי השיא בהצגה. זהו רגע התובע מכל אשה לחשוב מחדש: אם על פי העמדה הגברית האשה עצמה היא מכה, מה המשמעות של אשה מוכה? ומה פשר הדבר לגבי מערכת היחסים שבין גבר לאשה?

## 4. דיון: מעגל של העצמה

ההצגה מכה שלא כתובה בתורה לא היה רק שיקוף של מציאות מסוימת, ועיבוד החומרים האישיים לא ביקש רק לייצג את ה"אחרת". היה זה אירוע תיאטרוני שהציע דרכים חלופיות ליצירתה מחדש של ה"אחרת", תוך ניסיון לפנות לה מקום בסדר החברתי הכולל. עיבוד חומרים ביוגרפיים הוא אכן חלק מהותי ממודל התיאטרון הקהילתי בישראל, אך מה משמעות הדבר כשאשה משחקת את עצמה? השחקניות הדגישו את הצד האינטימי של עבודתן, את החוויה האישית ואת החומרים הרגשיים. בכך הן נענו לכללי המשחק של התיאטרון הקהילתי, אך בו בזמן גם פרעו ושיבשו אותם. זהו תהליך חתרני של שימוש/ שיבוש (using/ abusing), שבו ניצבו על הבמה נשים כסובייקט קַדְבֵר ויצרו דיסוננס ששיבש את קריאת הגוף הנשי כהשתקפות מבטו המשתוקק של הגבר (Forte 1998, 236, 237). אפקט הצרימה בהצגה נשען לא רק על העיקרון של נשים המשחקות את עצמן בקטעים אישיים, אלא גם על טקטיקות חתרניות ששיחקו באופן אירוני וביקורתי עם תפיסות ודימויים הגמוניים. אולם אין ספק שתרומתן הייחודית של השחקניות למרחב התרבותי בכלל, ולמרחב התיאטרוני בפרט, היתה בעצם העובדה שהן שהסכימו לייצג את עצמן כנשים מוכות, והשתמשו בתיאטרון כאמצעי להפיכת הגוף הנשי מאתר של דיכוי לאתר של התנגדות.

מאז שנות התשעים של המאה ה-20 מתחזק אמנם הדיון על הכאת נשים בתקשורת האלקטרונית והכתובה, במחקר האקדמי ובעיקר בתחום הרווחה והטיפול. עם זאת, התופעה עדיין נתפסת כבעיה רומנטית או כטרגדיה משפחתית. תיחומה המוחלט במסגרת שירותי הרווחה מדייר את התופעה לשולי החברה, שם היא מתויגת כחריג שאין לו כל סיכוי לאיים על הסדר הקיים (סבירסקי 1993). בהתאם לכך, התיאטרון הממוסד סבור שהכאת נשים אינה חלק מסדר היום של קהלו הבורגני, ולכן אין לו עניין בנושא. ההצגה מכה שלא כתובה בתורה סותרת לחלוטין את העמדה הרשמית כלפי הכאת נשים. באמצעות ייצוגים בימתיים היוצאים נגד הדימויים והסטריאוטיפים המקובלים, השחקניות היוצרות מחבלות בהגדרה החברתית המצומצמת של אשה מוכה. אם האשה היא המכה ה-11, אזי כל אשה היא אשה מוכה. מנקודת המבט הגברית, ההכאה הופכת כך ללגיטימית, לסוג של התגוננות הכרחית מפני המכה הנשית. האסטרטגיה החברתית הגברית מבדילה אפוא במכוון בין אשה לאשה מוכה, כאשר לאמיתו של דבר אשה מוכה היא אך גילוי וסימן מוקצן של אשה בכלל.

ביטוי אלטרנטיבי זה של השחקניות מהמרכז האזורי למניעה וטיפול באלימות במשפחה מרחיב את הפרצה הפמיניסטית בתוך התיאטרון הקהילתי. בתיאטרון הפמיניסטי, השחקניות מזדהות בדרך כלל כפמיניסטיות ופעילותן התיאטרונית מלווה את הפעילות הציבורית והפוליטית של התנועה הפמיניסטית. בשונה מכך, הנשים המזרחיות בתיאטרון הקהילתי אינן ניגשות לפעילותן התיאטרונית מתוך הזדהות פמיניסטית מוצהרת. תחת זאת, תהליכי היצירה הם שמעוררים או מעצימים את מודעותן החברתית, ומביאים אותן להיאבק באמצעות התיאטרון למען שינוי חברתי.

במדינות מערביות אחרות פועל תיאטרון פמיניסטי חוץ-ממסדי זה למעלה משלושים שנה, והיצירות המובילות חודרות אט-אט גם לתיאטרון הממוסד. בישראל טרם הבשיל תהליך כזה. אמנם בשנים האחרונות עלה מספרן של המחזאות והבמאות בתיאטרון הממוסד, ולכאורה הצגות רבות יותר מייצגות נושאים נשיים, אולם בחינה מדוקדקת של אופני הכתיבה והבימוי מעלה מסקנה מצערת: יוצרות אלו הפכו סימן היכר לתיאטרון מהזרם המרכזי ולהצלחה מסחרית. פעילותן של קבוצות הנשים בתיאטרון הקהילתי היא על כן תרומה ייחודית לא רק לתיאטרון הקהילתי עצמו, אלא גם למרחב התיאטרוני והתרבותי בישראל.

התיאטרון הקהילתי, שהיה אחד ממפעלי התרבות שיוזם פרויקט שיקום השכונות, ממשיך כיום לפעול, על אף קשיים רבים, בעזרת תקציבים ממקורות אחרים. אף על פי שבספרות העוסקת בפרויקט שיקום השכונות נפקד מקומו של התיאטרון הקהילתי, אין ספק שזהו אחד ההישגים החברתיים והתרבותיים הבולטים של הפרויקט. מופעיו של התיאטרון הקהילתי משקפים את כשרת הדרך שעוברות שכונות מזרחיות בחיפוש אחר זהותן החברתית והתרבותית ובמאבקן להפוך לקהילה מכובדת ונטולת סטיגמות. עם זאת, בשנים האחרונות מתקשה התיאטרון הקהילתי לייצר ביקורת ומחאה של ממש. רבים מן הפרויקטים הקהילתיים ממומנים בידי מחלקות הרווחה העירוניות, המגדירות את הפעילות מראש כפעילות טיפולית, המיועדת לקבוצות הומוגניות "בעלות צרכים מיוחדים". בקבוצות התיאטרון המעורבות הפועלות במתנ"סים משחקים כיום שחקנים מתוככמים, זהירים ומפוכחים יותר מקודמיהם. הם ערים ליחסי הכוח המורכבים שבינם לבין הגופים הממסדיים המתקצבים אותם, ועל כן הם מפתחים טקטיקות של משא ומתן שיבטיחו לתיאטרון אורך נשימה (Lev-Aladgem 2004). במציאות סבוכה זו בולטת פעילותן העקבית והנחושה של הנשים, המצליחות לבנות אתר מיוחד של חתרנות ושל סירוב.

ניתוח מופע של נשים בידי אשה חוקרת מסב את תשומת הלב לפוליטיקה של המחקר עצמו ולשאלת יחסי הכוח הבלתי שוויוניים בין חוקר לנחקר. חוקרות פמיניסטיות מבקשות להימנע ככל האפשר מלייחס יכולת תובנה לעצמן בלבד, ולהעצים את הנשים מושאי מחקריהן (Lincoln 1995; Renzetti 1997). החוקרת נדרשת להפעיל מודעות כפולה: היא נדרשת לא להתעלם ממעמדה המשופר ביחס למושא המחקר, ובו בזמן לא להתכחש גם לדיכוי שלה עצמה כאשה. האפיסטמולוגיה הפמיניסטית חותרת לחבר בין עולמה של החוקרת לעולמה של הנחקרת, גם אם הן אינן ממוצבות בעולמות חופפים. חיבור זה מתרחש במהלך המחקר עצמו, באמצעות תהליך האינטראקציה המעניק משמעות לחייה של הנחקרת מזווית הראייה שלה, תוך מתן פרשנות מצד החוקרת. מחקר מסוג זה נושא עמו פוטנציאל מעצים, במיוחד כשבמרכזו ניצבת קבוצה חברתית הנאבקת לפרוץ את חומות ההשתקה ההגמוניות (LeCompte 1993). גם אני ניגשתי לחקר המופע מכה שלא כתובה בתורה מתוך גישה דיאלוגית זו, אולם במהלך המחקר התברר לי שהקרבה ביני לבין קבוצת הנשים הסובלות מאלימות נובעת לאו דווקא מן הוויתור הזמני על יתרוני היחסי כחוקרת, אלא משום שמחקר פמיניסטי הוא במהותו תמיד "אמי" ומניע גם תהליך אישי, אמוציונלי ואסוציאטיבי.

הטקסט התיאטרוני תבע ממני לשוב ולחשוב על עצמי כאשה, תביעה שהיתה כאמור חוויה עזה שמוססה את המרחק ביני לבין הנשים המוכות. אך היה זה המפגש הפרשני עם הטקסט עצמו שהוביל אותי לתובנה חדשה. במתח הבלתי פוסק שבין התפיסות המגדריות הקוטביות כל כך, המוטבעות בגלוי או במובלע בתרבות שבה אנו חיים, מתקיימת בכל מערכת יחסים בין גבר לאשה אלימות בעוצמה נמוכה או גבוהה. כאשר האלימות היא מוסווית או בעוצמה נמוכה, היא נעימה וחביבה עד שכמעט אי־אפשר לזהותה, ואז קל כמובן להתנהג כאילו אינה קיימת כלל. תחושת הכניעות הנשית אינה מולדת, אלא היא נרכשת בתהליכי ההקָרות והופכת עם הזמן לתחושה קיומית בסיסית. זוהי תובנה מטרידה ומכאיבה שלא אוכל עוד להתעלם ממנה, ועל אף מגננוני ההכחשה המתוחכמים שלי אין לי ספק שמדי פעם, בסיטואציה נתונה בתוך מערכת יחסים זו או אחרת, יפרוץ לתודעתי מודל עוצמת האלימות ויספק לי פרשנות מסוימת.

כתבתי את המאמר כדי להשמיע את קולותיהן של השחקניות מהמרכז האזורי למניעה וטיפול באלימות במשפחה ולהעניק להן משמעות במרחב האקדמי, שבו הן עצמן והמסגרת התיאטרונית שלהן נחשבות עדיין שוליות. המופע, אני מקווה, שמתווך כאן לקהל חדש דרך מעגלי הפרשנות שלי, מגלה לכן/לכם כי מרגע שהגענו למודעות ופתחנו בתהליך של שחרור, הוא אינו מסתיים למעשה לעולם.

### ביבליוגרפיה

- איריגארי, לוס, 2003. "כולם עושים כך", מין זה שאינו אחד, תרגמה דניאלה ליבר, רסלינג, תל־אביב.
- אליאור, רחל, 1999. "עלמה יפה שאין לה עיניים": נשים בלשון, בדת ובתרבות היהודית", ברוך שעשני אשה: האשה ביהדות מהתנ"ך ועד ימינו, ערכו דוד יואל אריאל, מאיה ליבוניץ ויורם מזור, ידיעות אחרונות, תל־אביב, עמ' 37–56.
- אלפי, יוסי (עורך), 1975. התיאטרון הקהילתי מהו? בר־אילן, רמת־גן.
- \_\_\_\_\_, 1983. התיאטרון הקהילתי, דומינו, ירושלים.
- \_\_\_\_\_, 1986. תיאטרון וקהילה, הסוכנות היהודית, ירושלים.
- דה־סרטו, מישל, 1997. "המצאת היומיום", תיאוריה וביקורת 10: 15–24.
- הופרט, מרים, 1975. "תיאטרון קהילתי בשכונה עירונית", התיאטרון הקהילתי מהו? ערך יוסי אלפי, אוניברסיטת בר־אילן, רמת־גן, עמ' 28–30.
- לב־אלג'ם, שולמית, 1998. "התיאטרון הקהילתי הפוליטי: עבר, הווה, עתיד", הרצאה בכנס "25 שנה לתיאטרון הקהילתי בישראל", 4–5 באפריל 1998, גבעתיים.
- \_\_\_\_\_, 2002. "של מי המחזה הזה? תיאטרון קהילתי בין הכותבים, המכתיבים והמכותבים", תיאטרון, 9: 26–30.
- סבירסקי, ברברה, 1993. "שליטה ואלימות: הכאת נשים בישראל", החברה הישראלית: היבטים ביקורתיים, ערך אורי רם, ברירות, תל־אביב, עמ' 222–244.

פולק־שמואלי, חיה, ואלי בוכבינדר, 1994. "טיפול פרטני לאשה", אלימות במשפחה: לקראת התערבות רב־תחומית, ערכו הדס גולדבלט וצבי איזיקוביץ, משרד העבודה והרווחה, עיריית חיפה ואוניברסיטת חיפה, חיפה, עמ' 39–130.

פירסט, ענת, ושולמית לב־אלג'ם, 2000. "במעגל השוליות: מתיאטרון קהילתי לתקשורת המונים", קשר 28: 82–94.

תגרין, יעל, וחנה וזאנה, 1999. "קבוצת התיאטרון הקהילתי: מודולה טיפולית קבוצתית", מודולות לטיפול קבוצתי עבור נשים, גברים, ילדים החיים המערכת אלימה, חוברת פנימית בהוצאת המרכז האזורי למניעה וטיפול באלימות במשפחה, הרצליה.

Auslander, Philip, 1994. *Presence and Resistance: Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary Performance*. Ann Arbor: Michigan University Press.

———, 1997. *From Acting to Performance*. London and New York: Routledge.

Butler, Judith, 1990. *Gender Trouble*. New York: Routledge.

Case, Sue Ellen, 1988. *Feminism and Theatre*. London: Routledge.

———, 1989. "Toward a Butch-Femme Aesthetic," in *Making a Spectacle: Feminist Essays on Contemporary Women's Theatre*, ed. Lynda Hart. Ann Arbor: Michigan University Press, pp. 282–299.

Diamond, Elin, 1989. "Mimesis, Mimicry and the True-Real," *Modern Drama* 32: 58–72.

Dolan, Jill, 1998. "The Discourse of Feminism: The Spectator and Representation," in *The Routledge Reader in Gender and Performance*, eds. Lizbeth Goodman with Jane de Gay. London and New York: Routledge, pp. 288–294.

Fiske, John, 1987. "British Cultural Studies and Television," in *Channels of Discourse: Television and Contemporary Criticism*, ed. Robert Ellen. Chapel Hill: North Carolina University Press, pp. 254–290.

Forte, Jeanie, 1998. "Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism," in *The Routledge Reader in Gender and Performance*, eds., Lizbeth Goodman with Jane de Gay. London and New York: Routledge, pp. 236–240.

Foster, Hall, 1983. "Postmodernism a Preface," in *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, ed. Hall Foster. Port Townsend: Bay Press, pp. ix–xvi.

Garber, Mariorie, 1998. "Dress Codes, Or the Theatricality of Difference," in *The Routledge Reader in Gender and Performance*, eds. Lizbeth Goodman with Jane de Gay. New York and London: Routledge, pp. 176–183.

Goodman, Lizbeth, 1996. "Feminisms and Theatres: Canon Fodder and Cultural Change," in *Analysing Performance: A Critical Reader*, ed. Patrick Campbell. Manchester and New York: Manchester University Press, pp. 19–42.

———, 1998. "British Feminist Theatres: To Each Her Own," in: Lizbeth Goodman with Jane

- de Gay, eds., *The Routledge Reader in Gender and Performance*. New York and London: Routledge, pp. 189–194.
- Goodman, Lizbeth, with Jane de Gay, eds., 1998. *The Routledge Reader in Gender and Performance*. New York and London: Routledge.
- Jameson, Fredric, 1981. "‘In the Destructive Element Immerse’: Hans Jurgen Syberberg and Cultural Revolution," *Octobre* 17: 99–118.
- Kershaw, Baz, 1978. "Theatre Art and Community Action: The Achievement of Medium Fair," *Theatre Quarterly* VIII (30): 65–91.
- , 1999. *The Radical in Performance: Between Brecht and Baudrillard*. New York and London: Routledge.
- Keysar, Helene, 1984. *Feminist Theatre*. New York: Macmillan.
- Khan, Naseem, 1980. "The Public-Going Theatre: Community and ‘Ethnic Theatre’," in *Dreams and Deconstructions: Alternative Theatre in Britain*, ed. Sandy Craig. Ambergate: Amber Lane Press, pp. 59–75.
- LeCompte, Margaret, 1993. "A Framework for Hearing Silence: What Does Telling Stories Mean When We are Supposed to be Doing Science?" in *Naming Silenced Lives: Personal Narratives and the Process of Educational Change*, eds. Daniel McLaughlin and William Tierney. New York: Routledge, pp. 2–9.
- Lev-Aladgem, Shulamith, 2003. "Ethnicity, Class and Gender in Israeli Community Theatre," *Theatre Research International* 28 (2): 181–192.
- , 2004. "Whose Play is It? The Issue of Authorship/ Ownership in Israeli Community Theatre," *The Drama Review* 48 (3), T. 183: 117–134.
- Lev-Aladgem, Shulamith, and Anat First, 2004. "Community Theatre as a Site for Performing Gender and Identity," *Feminist Media Studies* 4 (1): 37–50.
- Lincoln, Yvonna, 1995. "Emerging Criteria for Quality in Qualitative and Interpretive Research," *Qualitative Inquiry* 1 (3): 275–289.
- Liotard, Jean-François, 1984. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trans. Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: Minnesota University Press.
- MacDonald, Claire, 1998. "Introduction to Part Six," in *The Routledge Reader in Gender and Performance*, eds. Lizbeth Goodman with Jane de Gay. New York and London: Routledge, pp. 189–194.
- Mulvey, Laura, 1975. "Visual Pleasure and Narrative Cinema," *Screen* 16 (3): 6–18.
- Natalle, Elizabeth, 1985. *Feminist Theatre: A Study in Persuasion*. Metuchen New Jersey: Scarecrow Press.
- Piscator, Irwin, 1980. *The Political Theatre*, trans. Hugh Rorrison. London: Eyre Methuen.



- Rapaport, Herman, 1986. "'Can You Say Hello?' Laurie Anderson's *United States*," *Theatre Journal* 38: 339–354.
- Renzetti, Claire, 1997. "Confessions of a Reformed Positivist: Feminist Participatory Research as Good Social Science," in *Researching Sexual Violence against Women: Methodological and Personal Perspectives*, ed. Martin Schwartz. Thousand Oaks: Sage, pp. 131–143.
- Sheldan, Naomi, 1973. "Katamon's Own Joseph," *Jerusalem Post*, 21.9.1973.
- Staples, Lee, 1990. "Powerful Ideas about Empowerment," *Administration in Social Work* 14 (920): 29–42.
- Van Zoonen, Liesbet, 1999. *Feminist Media Studies*. London: Sage.
- Wandor, Michelene, 1998. "Cross-Dressing, Sexual Representation and the Sexual Division of Labour in Theatre," in *The Routledge Reader in Gender and Performance*, eds. Lizbeth Goodman with Jane de Gay. New York and London: Routledge, pp. 170–175.
- Williams, Raymond, 1965. *The Long Revolution*. Harmondsworth: Penguin.
- Zimmerman, Mark, and Julian Rappaport, 1988. "Citizen Participation, Perceived Control and Psychological Empowerment," *American Journal of Community Psychology* 16: 725–750.

