

עבודת גמר בנושא:

שירה נשית כמחאה במופע "מוחות"

קורס: מגדר ופמיניזם בתאטרון המודרני

מס' קורס: 10928

מנחה: ד"ר ברוך רינה

שם המגישה: ביניאשוילי נטלי

ת.ז: 20027775/4

תאריך הגשה: 31/10/2017

תוכן עניינים

2	1. מבוא
3	2. רקע תיאורטי
3	2.1 פמיניזם - היסטוריה וגישות
5	2.2 תיאטרון פמיניסטי
6	2.3 תיאטרון אפי
8	3. "מוחות" – הטקסט (כללי)
8	3.1 טקסט המופע על פי התיאוריה של סיסקו
8	3.1.1 "כתיבה נשית"
9	3.1.2 "כתיבה נשית" – מאפיינים וסוגים של כתיבה נשית
10	3.1.3 כתיבה ושירה נשית – ניתוח טקסטואלי
14	3.2 טקסט המופע על פי התיאוריה של ברכט
14	3.2.1 תיאטרון אפי פמיניסטי
15	3.2.2 פמיניזם ברכטיאני
17	3.2.3 רכיבי הפמיניזם הברכטיאני
18	3.3 הכוונה החברתית-פוליטית בטקסט המופע
19	4. "מוחות" – הביטוי הבימתי
19	4.1 הביטוי הבימתי על פי התיאוריה של ברכט
20	4.1.1 רכיבי הפמיניזם ברכטיאני
21	4.2 הביטוי הבימתי של המופע על פי ערכים במודל של דן אוריין
21	4.2.1 סוציו-נרטיב
22	4.2.2 סוציו-סמיוטיקה
24	4.2.3 סוציו-לינגוויסטיקה
24	4.3 הכוונה החברתית-פוליטית בביטוי בימתי
25	5. דיון ומסקנות
27	6. ביבליוגרפיה

1. מבוא

עבודה זו עוסקת במחזה "מוחות". המחזה "מוחות" מורכב מאסופה של 28 שירים של מיטב המשוררות הישראליות בנות זמננו, דרך הטקסטים הנוקבים של אותן משוררות בולטות בישראל, (יונה וולך, ויקי שירן, ריתא עודה, אגי משעול, דורית ויסמן, ענת לוין, תמר קפסוטו, אווה מוריסיאנו, רחל דנה פרוכטר, קרן אלקלעי-גוט, אירית גינזבורג-כרמי, עליזה עליון ישראלי, ענת זכריה, רוחמה וייס, ברכה סרי, לאה פילובסקי, רונית רולנד), הלוקחים מתוך האתנולוגיה 'מלכה עירומה' בעריכת דורית וייסמן (הוצאת הקיבוץ המאוחד), כפי שבחרה אותם גבריאלה לב, הבמאית של קבוצת התיאטרון הירושלמי שבו מתקיים המופע.¹ המופע עלה בשנת 2014 כחלק מפסטיבל ישראל. בנוסף, המופע הוצג גם כחלק מיום האישה בשנת 2015.

היוצרת גבריאלה לב, יחד עם השחקניות צהלה מיכאלי, ליאת שבתאי, נועה יהודאי, תמר קפסוטו, מציגות קברט פואטי המותח בחלקים רבים של המופע, גם את גבולות התיאטרון. מדובר בהצגה מוסיקלית אל עולמה המורכב והמסעיר של האישה, דרך שירת המשוררות. את המוסיקה למופע כתבה ומבצעת (על הבמה), המוסיקאית רונית רולנד.

המופע מציג שירת נשים על עצמן ועל מצבן. השירים מציגים בצורה תיאטרלית, מוסיקלית וססגונית, את העולם הנשי והמציאותי, עולם נועז, מושתק אבל אמיתי. המופע עוסק גם במוסכמות חברתיות, בהתמודדות כלכלית, שוויון הזדמנויות בעבודה ובתגיות מסורתיות ותרבותיות. דרך השירים, מוצגת תפיסת עולמה של האישה, לעיתים באופן קשה מידי, לעיתים באופן ציני. המופע מאפשר לקהל לקבל זווית שונה, דרך השירה את עולמן המורכב של הנשים.

בעבודה זו אנתח את המופע כאמצעי תאטרוני המבטא את קולן של הנשים בחברה הישראלית, אבחן מהו המסר המוצג על גבי הבמה התיאטרונית מבחינה חברתית-פוליטית, באמצעות השימוש בתיאורית הכתיבה הנשית של סיקסו ותיאורית התאטרון האפי פמיניסטי של ברכת.

¹ רותי קדוש, מלכה עירומה: מחאה נשית בפסטיבל ישראל (6.6.14) <http://www.nrg.co.il/online/47/ART2/583/277.html>

2. רקע תיאורטי

2.1. פמיניזם - היסטוריה וגישות

'פמיניזם' מוגדר כ"מכלול של תיאוריות ורעיונות שמקורן הוא בניסיון לחשוף ולתאר את עמדת הנחיתות של נשים בחברה, להסביר מהן אותן מקורות ואת תוצאותיהן ובעיקר לפתח אסטרטגיות שונות שיובילו לשינוי שישגי חופש ושוויון רב יותר לנשים"². בראשית דרכו יש לומר, חרת 'הפמיניזם' על דגלו מטרה מרכזית נאצלת: שוויון זכויות מלא לגברים ולנשים.³

'הפמיניזם' נולד כתגובה למציאות חייהן של נשים, כקבוצה, וכחלק מהחברה האנושית. העובדה היא, שלמרות שנשים הן בנות אדם לכל דבר ועניין, הן אינן נהנות משוויון זכויות והזדמנויות בשום מגזר של החיים החברתיים, למרות שהן מהוות למעלה מ-50% מכלל החברה האנושית. נשים, למרות יחסן באוכלוסייה הכללית, אינן נהנות מייצוג הולם בשום מוקד כוח וקבלת החלטות. הן אינן מיוצגות בהתאם לחלקן בחברה במוסדות המדינה והשלטון, במוסדות הדתיים, במוסדות תרבות, ספורט ותקשורת, לא בשוק ההון, לא בעולם העבודה ולא בעולם המשפט והאקדמיה⁴. בהיעדר ייצוג הולם לנשים, בזירות שבהן נוצרים כוח והשפעה, קולן של הנשים לא נשמע במידה שהוא רואי שישמע, נקודת מבטן אינה מובאת בחשבון במידה מספקת, האינטרסים שלהן אינם מיוצגים באופן קבוע, והבעיות איתן הן מתמודדות, אינן זוכות לתשומת לב הראויה, יחסית לחלקן באוכלוסייה⁵.

ההיסטוריה של הפמיניזם המודרני נחלקת לשתי תקופות עיקריות: גל הפמיניזם הראשון שהחל מאמצע המאה ה-19 ועד לסוף שנות ה-20 של המאה הקודמת, והגל השני שפעל במהלך שנות ה-60 וה-70 של המאה הקודמת. מאפייני הגל הראשון שהיה ליבראלי באופיו, היו שנשים זכאיות לזכויות האזרחיות הבסיסיות ביותר המוקנות בעולם המערבי המודרני לגברים. ההתמקדות הייתה בהשגת זכויות הצבעה לנשים (המאבק על זכות הבחירה). הגל השני שהיה רדיקלי מקודמו, דרש **מהפכה תרבותית** משמעותית הרבה יותר. נשים שנולדו לתוך הגל הפמיניסטי הראשון, דרשו מהפכה עמוקה יותר כנגד החברה הפטריארכלית, הכוללת קעקוע סטריאוטיפים ודעות קדומות הממשיכים לחסום ולדכא נשים בפועל, גם אם באופן רשמי הן זכאיות לחופש ושוויון מלא⁶.

² נוייה רימלט, הפמיניזם המשפטי בישראל – מניין ולאן: עיוני משפט כז(3) (2004), עמ' 858.

³ מרלה ברורמן, פמיניזם עם שתי רגליים שמאליות, תכלת (2009), עמ' 23.

⁴ אורית קמיר, "פמיניזם, זכויות ומשפט", הוצאת משרד הביטחון (2002), עמ' 17.

⁵ שם.

⁶ אורית קמיר, "פמיניזם, זכויות ומשפט", הוצאת משרד הביטחון (2002), עמ' 30.

באופן כללי, הפמיניזם נחלק לשתי אסכולות עיקריות: פמיניזם תרבותי ופמיניזם רדיקלי: **פמיניזם תרבותי**, עוסק בדילמות של שונות מגדרית בהקשרים פסיכולוגיים-תרבותיים ובאופן שבו על המשפט להתמודד עם אותן דילמות. הטענה על פי גישה זו, היא שיש להכיר בהבדל שבין "קול" נשי ל"קול" גברי בכל הנוגע לחשיבה מוסרית, עולם הערכים, צרכים והעדפות, ולהבטיח שמערכת המשפט תכבד את אותם שני קולות ותיתן להן תוקף שווה. על פי הפמיניזם התרבותי, שוויון מגדרי, אינו יכול להתבטא במתן יחס דומה לנשים ולגברים בשל העובדה, כי קיים שוני בפועל בין גברים לנשים בכל הנוגע לצרכים ולהעדפות.⁷

לעומתו, **הפמיניזם הרדיקלי**, מתמקד בשוני המטריאלי ביחסי הכוחות שבין נשים לגברים, ובהשפעה שיש על כך על מעמדן של הנשים בחברה. על פי תפיסה זו, קיים צורך מהותי להבין את היחסים שבין גברים לנשים, כיחסים בין מעמד של שליטים (גברים) לנשלטים (נשים), כאשר השיח המשפטי ותכניו משמשים ככלי שרת בידי המעמד השליט וזאת במטרה לשמר את יחסי ההיררכיה בין המינים ולהנצחת נחיתותן של נשים בחברה. כמו כן, במצב החברתי הקיים, גברים נהנים מאוטונומיה וחירות, כאשר נשים הכפופות לדומיננטיות הגברית, מוחזקות במצב של היעדר כוח ובמצב של קורבן. שליטה זו נובעת לדעת גישה זו, מהיחסים שבין המינים, בעיקר באמצעות שליטתו של הגבר במיניות האישה, כלומר הפיכתה לאובייקט מיני.⁸ למעשה, הפמיניזם הרדיקלי, חתר לשנות את החברה מן היסוד, תוך שהוא רואה באפלייתן הפוליטית של הנשים ואת הדיכוי התרבותי שהן עוברות כחלק אחד. על פי התפיסה הפמיניסטית הרדיקלית, כל עוד מושלת השיטה הפטריארכלית בכיפה, לא ניתן יהיה לחולל שינוי משמעותי כלשהו במעמדן של הנשים, ומכאן גם התפיסה לפיה נשים הן קרבנות חסרות אונים של הסדר הגברי.⁹

מראשית דרכו, השיח הפמיניסטי, כונן עצמו סביב המושג "שוויון". התיאוריה הפמיניסטית עשתה דרך ארוכה בהגדרת המושג "שוויון", שהחלה באימוץ תפיסת השוויון האריסטוטלית של "יחס דומה לדומים" על ידי הפמיניזם הליברלי, והמשיכה בתפיסת שוויון מורכבת יותר שהציגו הפמיניזם התרבותי והפמיניזם הרדיקלי. כאמור, הפמיניזם התרבותי עסק בשוויון על בסיס שונות, כלומר על הכרה וכיבוד שווים של צרכים ואינטרסים נשיים. לעומתו, הפמיניזם הרדיקלי הגדיר שוויון במונחים של השוואת כוחה של קבוצת הנשים לזו של הגברים, בעיקר על ידי מיגורה של כל פרקטיקה חברתית ומשפטית, המנציחה את עמדת הנחיתות וההכפפה של נשים בחברה.¹⁰

⁷ נויה רימלט, הפמיניזם המשפטי בישראל – מניין ולאן? עיוני משפט כז(3) (2004), עמ' 860.

⁸ שם, עמ' 861.

⁹ מרלה ברוורמן, פמיניזם עם שתי רגליים שמאליות, תכלת (2009), עמ' 24.

¹⁰ נויה רימלט, הפמיניזם המשפטי בישראל – מניין ולאן? עיוני משפט כז(3) (2004), עמ' 864-864.

2.2. תיאטרון פמיניסטי

במשך מאות רבות של שנים, נשים הודרו מתחומי תרבות רבים לרבות התיאטרון. הנשים לא הורשו לשחק על הבמה, ודמויות נשים במחזות נכתבו בדרך כלל בידי גברים ובאופן לא ממש ברור, גם בוצעו בידי גברים. הדרת הנשים התרחשה במגוון תקופות ותיאטראות, בין היתר בתיאטרון היווני הקלאסי, בתיאטרון ימי הביניים, וכן על הבמה השייקספירית.¹¹

המהפכה הפמיניסטית, שהחלה כבר במחצית השנייה של המאה ה-19, הגיעה לשיאה במחצית השנייה של המאה ה-20 והיא עדיין לא ממש הושלמה, מוסיפה לחלחל בתחומי חיים רבים, כמו גם בעולם התיאטרון. התיאטרון הפמיניסטי כפי שנוהגים לכנותו, מעודד ביטויים אמנותיים של חיי נשים וזהות נשית, ומושתת על הערכה לנשים, הזדהות עמן, והתנגדות להדרתן ולהכפפתן לנורמות חברתיות דיכאוניות. מחזות שונים העוסקים בתכנים פמיניסטיים, נכתבו אמנם עוד בשלהי המאה ה-19, אך המחקר התיאורטי בסוגיות הייצוג של נשים ונשיות בתיאטרון בכלל ובתיאטרון הפמיניסטי בפרט, התגבש והתפתח בעיקר בשנות ה-70 וה-80 של המאה ה-20. מאז מחצית המאה ה-20, וכן בעשור הראשון של המילניום, החלו עולים על בימות התיאטרון ברחבי העולם, יותר מחזות מאי פעם, בנוסף למגוון של הצגות ומופעים שנוצרו, נכתבו ובימו בידי נשים והם מבטאים את חוויית החיים הנשית - המשתנה מתרבות לתרבות, ממקום למקום ומאישה לאישה – על ריבוי פניה ודקויותיה.¹² חוקרים שבדקו את סוגיית המגדר בתודעת האדם הראו, כי קיים הבדל מגדרי באופן ההמחזה בין גברים ונשים, תופעה המשפיעה במידה רבה גם על התיאטרון הפמיניסטי.¹³

תיאטרון פמיניסטי (ריאליסטי) ותיאטרון פמיניסטי אפי, הם כאמור, סגנונות המוקדשים לרעיון הפמיניסטי בניסיון למצוא דרכי הבעה המתארות סוגיות בחיי נשים. הפמיניזם הריאליסטי בתיאטרון נותר בתחומי ייצוגי המציאות, ואילו הפמיניזם האפי חותר תחת ייצוגי נשיות ומגדר קונבנציונליים, קרי "באמצעות הדגשת פעולת המופע התיאטרוני עצמו".¹⁴

התיאטרון הפמיניסטי נמנה עם אותם זרמים ניסיוניים (Experimentaltheatre) השייכים לתיאטרון המודרני. גישתו של התיאטרון הפמיניסטי, עולה בקנה אחד עם השקפת עולמם של רבים מיוצרי התיאטרון והתיאורטיקנים של המאה ה-20, אשר הביעו את התנגדותם לתפיסת התיאטרון כאמנות שמטרתה העיקרית היא לבדר את קהל הצופים ולספק תמונת עולם המאששת את הנורמות התרבותיות של הזרם המרכזי. כמעט

¹¹ שרון אהרונסון-להבי, "מגדר ופמיניזם בתיאטרון המודרני", רעננה: בית הוו"ל של האוניברסיטה הפתוחה (2013), עמ' 9.
¹² שם, עמ' 7.

¹³ Butler, J. (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory, *Theatre Journal*, Vol. 40, Issue 4, p. 521.
¹⁴ הלן סייסקו, "צחוקה של המדוזה", בתוך: "ללמוד פמיניזם מקראה – מאמרים ומסמכי יסוד במחשבה פמיניסטית", עורכות: דלי באום ושת', תל-אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, סדרת מגדרים (2006), עמ' 138.

כל היוצרים וההוגים שנודעה להם חשיבות בהיסטוריה של התיאטרון המודרני, כמו לדוגמה ברכט (Bertolt Brecht), ארטו (Antonin Artaud), גרוטובסקי (Jerzy Godowsky), מנושקין (Ariane Mnouchkine) ועוד אחרים, ראו בתיאטרון זירת תרבות, אשר נועדה לאתגר ולבחון מחדש הנחות יסוד חברתיות ותרבותיות. על פי תכניו של התיאטרון הפמיניסטי, כמו גם האופן שבו הוא חותר לגיבוש שפה ייחודית, הן בכתיבה והן על הבמה, ובדומה לתיאטרון הניסיוני של המאה ה-20, הוא קורא תיגר על אופני ייצוג קונבנציונליים. במקום במה מוארת ו"תיאטרלית" שהקהל צופה בה באולם מוחשך בתיאטרון מסחרי, מרבית ההוגים והיוצרים בתחום התיאטרון הניסיוני, לרבות התיאטרון הפמיניסטי, רואים בתיאטרון אמנות עוכרת שלוה, מאתגרת, חווייתית, חושית, בלתי מתפשרת ולעתים אך חתרנית.¹⁵

2.3. תיאטרון אפי

המונח "תיאטרון אפי", הוטבע בגרמניה בשנות ה-20 של המאה ה-20 על ידי ברכט ושותפו לרעיון, הבמאי ארווין פסקטור. ברכט ופסקטור היו בעלי השקפת עולם מרקסיסטית והם ראו בתיאטרון אמצעי מעולה לביטוי השקפותיהם הפוליטיות והחברתיות. ברכט ראה בתיאטרון האפי את ניגודו של התיאטרון הדרמטי, כלומר כלי לחינוך ולתעמולה. התיאטרון האפי, הוא בעל מסר חברתי-פוליטי, המעודד את הצופה לחשוב, לנתח, לבקר ולשנות. לפי הגדרותיו של ברכט, מחזה אינו צריך לעורר בצופים תגובה רגשית של הזדהות עם הפעולה אלא דווקא לעורר מחשבה והרהור רציונאלי ובחינה ביקורתית של האירועים על הבמה. ברכט היה מעוניין לעורר אצל הקהל תגובה אינטלקטואלית ואנליטית, בניגוד למה שחש הצופה בתיאטרון הריאליסטי המחקה את המציאות ומזמין הזדהות רגשית. על פי תפיסתו של ברכט, המציאות אינה גזירת הגורל והיא ניתנת לשינוי, וקהל הצופים הביקורתי הוא זה שאמור לרצות לחפש דרכים לשנותה. ברכט קרא למחזותיו מחזות "אפיים" בשל קרבתם לשירים אפיים, יותר מאשר לדרמה המסורתית. המחזות של ברכט בנויים לרוב מרצף של דיאלוג וסיפור מתחלפים, המשנים את מקום ההתרחשות ומגשרים על פערי זמן.¹⁶

אחד המרכיבים המשמעותיים והמרכזיים ביותר שהופיעו בתיאטרון האפי היה "אפקט הניכור". בדרמה הריאליסטית הבמה מחקה את המציאות והשחקן מנסה לעורר אשליה של מציאות, ולהביא את הקהל לידי ריגוש ואמפטיה לגורלו. לעומת זאת, ביקש ברכט ליצור "ניכור" בין הצופה למתרחש על הבמה. הוא ביקש ליצור ריחוק אסתטי ורגשי, באמצעות אזכור חוזר ונשנה לצופה כי המחזה אינו ייצוג של המציאות ואינו

¹⁵ שרון אהרונסון-להבי, "מגדר ופמיניזם בתיאטרון המודרני", רעננה: בית הוו"ל של האוניברסיטה הפתוחה (2013), עמ' 11-12.
¹⁶ מתוך: אדם הוא אדם – דרמה קומית מאת ברטולט ברכט (תוכניה), עורך: פולי ברינר.

המציאות. המחזאי יכול לתפוש את תשומת ליבו של הקהל אל טבעה הבדוי של היצירה בעזרת שירים, קטעים מסופרים, קטעים מוסרטים ותחבולות אחרות, כך שהקהל לא יבלבל לעולם בין המתרחש על הבמה לבין המציאות. קטיעת התמונות לפני שהן מגיעות אל שיאן מסייעת לניתוקו הרגשי של הצופה מן הדמות שעל הבמה.¹⁷

בנוסף, נחשב המשחק בתיאטרון האפי למרוחק ובלתי מזדהה. דוגמה לכך ניתן לראות במחזותיו של ברכט, שבהם השחקנים אינם דבקים במשחק ריאליסטי אלא במחוות מוגזמות. למעשה, השחקן מדגים את תחושותיהן של הדמויות, והוא אינו אמור לחוות אותן. השחקנים פונים אל הקהל ישירות, מחליפים תלבושות ואביזרים מול הקהל; הם אמורים לא להיסחף עם הסיטואציה המוצגת ולא להזדהות עם הדמות; הם חורגים מדי פעם מסיפורה של הדמות ופורצים בשיר שלא בהכרח מקדם את העלילה. כל האמצעים החזותיים והקוליים המשרתים את ההצגה – תפאורה, תלבושות, מוסיקה וכו', הם אלמנטים המעצימים את מגמותיו של התיאטרון האפי, מכיוון שהם משמשים הן את המחזאי והן את הבמאי ככלים להעברת הרעיונות הרצויים להם. התפאורה על הבמה הינה סמלית, מינימליסטית, אינה מציאותית, ומשתנה לעיני הקהל, כיוון שהיא אמורה לבאר את הפעילות ולא ליצור אשליה של מקום. הקלעים חשופים, אביזרי התאורה גלויים בפני הצופה באולם, נעשה שימוש במוסיקאים הממוקמים על הבמה, בכרזות ובסרטונים. וכל זה על מנת להקטין את ההזדהות עם הסיפור, לנפץ כל סיכוי לאשליה של מציאות, ובמקום זה לגרות למחשבה, לעורר ולחדד את האובייקטיביות של הצופה, ואת המודעות שלו.¹⁸

¹⁷ שם.
¹⁸ שם.

3. "מוחות" – הטקסט (כללי)

3.1. טקסט המופע על פי התיאוריה של סיקסו

3.1.1. "כתיבה נשית"

עבור מרבית הנשים, כתיבת ספרות הייתה תמיד נחשבת למשימה קלה יותר, אפשרית יותר ואף נגישה יותר מאשר כל שאר האמנויות, בין היתר יותר מאשר ציור, יותר מקומפוזיציה, יותר מארכיטקטורה ועוד. מאז ומעולם, נשים כתבו, כאשר המעטות שכן ידעו לכתוב, בעולם שבו רק מעטים ידעו בכלל קרוא וכתוב, והמעט שהצליחו לייצר לעצמן תנאי כתיבה, בעולם שבו רק לשכבת אוכלוסייה קטנה במיוחד היה בכלל זמן להתיישב ולחבר סיפור.¹⁹ כניסתן של נשים לכתיבת שירה נחשב לאקט פורץ דרך ועבור יוצרים רבים מדובר אף בהסגת גבול מבחינה תרבותית. בשונה מאשר הגברים, משוררות מתייחסות לכתיבתן, לא רק כאל תחום פואטי אלא גם כאל ערוץ להגדרה עצמית מתוך עצמן ולהטבעת חותם סגולי של נשים בחברה ובתרבות.²⁰

הביטוי "כתיבה נשית", נוצר על ידי הפילוסופית והמחזאית הצרפתייה הלן סיקסו בשנת 1975. סיקסו הייתה חלק מקבוצת תיאורטיקניות פמיניסטיות צרפתיות, ביניהן גם גיוליה קריסטבה (Julia Kristeva) ולוסי אריגארי (Luce Irigaray), אשר פיתחו תאוריות העוסקות ביצירת שפה "נשית".²¹

על פי סיקסו, בכתיבה נשית, צריכה האישה לכתוב את עצמה כלומר, על האישה לכתוב על האישה ולהביא את הנשים אל הכתיבה, שממנה הן הורחקו לתפיסתה באלימות כפי שהורחקו מגופן שלהן. מאותן סיבות, תחת אותו חוק, למען אותה מטרה ממיתה. סיקסו גורסת גם, כי על האישה להיכנס לטקסט – כמו גם לעולם, ולהיסטוריה, וביזומתה הייחודית. למעשה, סיקסו קוראת לאישה, לשחרר את התשוקה הנשית, להיות וגם ליצור, בביטויים עתירי עוצמה שדרכם ניתן להעניק עבור הגוף הנשי ולמיניות הנשית. בנוסף, מצפה סיקסו, שנשים צריכות לכתוב על הנשיות שלהן כמעט על הכל: על המיניות, המורכבות שלה, הארוטיות, ההתלקחויות שלהן הנוצצות בכל מחוז גופן, על ההרפתקאות המיניות והתשוקה, גילויים מעוררים ועוד.²²

סיקסו מנסה דרך התפיסה שלה, "להגדיר ולכונן שפה תיאטרונית פמיניסטית", המזוהה באופן ישיר עם נשיות כמו גם עם אופני ייצוג דרמטיים ובימתיים שניתן לכהותן על פי גישה זו "נשיים". הגישה של סיקסו

¹⁹ אורלי לובין, "מה אקרא. יעד – תרבות והגות", מפנה (2007), עמ' 33.

²⁰ יעל רוטנברג, "שביל – כבשו רגלי" – משוררות כמנהיגות". כרך ה' (תש"ע), עמ' 135. עמ' 181.

²¹ הלן סיקסו, "צחוקה של המדוזה", בתוך: "ללמוד פמיניזם מקראה – מאמרים ומסמכי יסוד במחשבה פמיניסטית", עורכות: דלי באום ושת', תל-אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, סדרת מגדרים (2006), עמ' 135.

²² הלן סיקסו, "צחוקה של המדוזה", בתוך: "ללמוד פמיניזם מקראה – מאמרים ומסמכי יסוד במחשבה פמיניסטית", עורכות: דלי באום ושת', תל-אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, סדרת מגדרים (2006), עמ' 139.

(יחד עם עוד הוגות פמיניסטיות אחרות), היא ליצור צורת ביטוי וייצוג חלופית לזו המזוהה עם מה שמכונה השפה הפאלוצנטרית, קרי צורת הביטוי המזוהה עם המודל הגברי.²³

באופן כללי, מוגדר תיאטרון המושתת על עקרונות "הכתיבה הנשית" כתיאטרון ניסיוני, אשר צורתו ואופני הבעתו, שונים באופן מהותי מאופני הייצוג הקונבנציונליים והמוכרים, הנתפסים כביטוי לשפה דרמטית ותיאטרונית "גברית". בנוסף לחיפוש מרכיב או מאפייני השפה החלופיים, הרי שבבסיסו, רעיון ה"כתיבה הנשית" מקושר באופן ישיר, כך על פי סיקסו, לתפיסה שצורה זו שואבת את מקורה, בעיקר מתוך מאפייני הגוף הנשיים. בניגוד לאחדות הצורה ולליניאריות חד כיוונית, ממוקדת מטרה, הנקשרים עם מאפייני הגוף הגבריים. על פי התפיסה המקובלת, אותה גופניות הנשית, מזוהה בין היתר גם עם מעגליות, מחזוריות, רב קוליות, אסוציאטיביות, חזרתיות, מופשטות, רכות, והשתנות בלתי פוסקת. חשוב לציין גם, שקשר זה בין גוף לבין השפה אצל סיקסו, אינו מנוסח רק באופן מטפורי, הגוף הממשי עצמו (גברי או נשי) נתפס כמקור וכמניע לאופני חשיבה, לאופן הביטוי, ליצירה ולכתיבה. אצל סיקסו, נוצרת מעין זליגה, שבסופה נוצר חיבור בין היסוד המטפורי של הנשיות, כצורת שיח וביטוי, לבין העיסוק הישיר והליטרלי בגוף הנשי כמקור השראה, במאפייניו השונים ובמיניותו, וכן כמטונימיה לצורת הביטוי של הכתיבה הנשית באופן כללי.²⁴

3.1.2. "כתיבה נשית" – מאפיינים וסוגים של כתיבה נשית

בטקסט המופע ניתן לזהות מאפיינים שונים של כתיבה נשית. ראשית יש להתייחס כמובן לעובדה, כי כלל הטקסטים נכתבו על ידי נשים, מה שבעצם מאפיין את הכתיבה הנשית ואת התיאטרון הפמיניסטי. בעניין זה התבטאה סיקסו, כי "האישה צריכה לכתוב האישה. והגבר את הגבר".²⁵ כלל הטקסטים שנבחרו עוסקים במיניות של האישה, בהוויה שלה ובמהותה.

הכתיבה הנשית מאפשרת לאישה לנכס לעצמה טריטוריה שלא הייתה לפני כן. בנוסף, מאפשרת הכתיבה הנשית לבטא את רגשותיה וחוויותיה של האישה, העושה זאת בשני אופנים:

²³ שם, עמ' 138.
²⁴ שם, עמ' 139-138.
²⁵ שם, עמ' 137.

1) ברמה האישית - החזרה אל הגוף העצמי הנשי, במטרה לחוש בו נוח. מתוך הכתיבה של עצמה את עצמה חוזרות אליה הנאותיה: "כתבי! והטקסט שלך, בחיפוש עצמו, יזהה את עצמו כיותר מבשר ודם, כבצק נילוש, עולה, מתמרד...".²⁶

2) ברמה ההיסטורית הכללית - האפשרות של כניסתן של הנשים אל ההיסטוריה באופן אקטיבי ולתת לעולם מן היופי, הערכים והמשאבים הנשיים שהיו עד כה חבויים: "כתבי את עצמך: צריך שגופך יישמע, אז יפרצו כל המשאבים העצומים של הלא מודע. הנפט שלנו יפזר על העולם ערכים לא מוערכים, ללא דולרים זהובים או שחורים, שישנו את חוקי המשחק הישן".²⁷

חשוב גם להתייחס לסוגיית הדיבור דווקא כחלק מהכתיבה עצמה. עצם הדיבור מול קהל, מהווה עבור האישה סוג של שחרור, "היא לא באמת "מדברת", אלא משתחררת, זורקת את גובה לחלל האוויר, עפה ודרך השירה היא נחשפת".²⁸ באמצעות כתיבת הטקסט והצגתו על ידי אישה, ניתן לראות כי האישה "המדברת" חושפת באקט זה, לא רק את עולמה ואת גופה. אלא, את עולמן וגופן של כלל הנשים, שקולן הושתק עד לעת זו.

3.1.3. כתיבה ושירה נשית – ניתוח טקסטואלי

טקסט המופע הינו יצירה המבטאת את כינונה של שפה תאטרונית נשית-פמיניסטית-מחאתית. עולמה המורכב של האישה בחברה הישראלית בא לידי ביטוי באמצעות השימוש בשפה נשית בטקסט המופע, על ידי הצגת התמודדה עם קשיים ובעיות מבחינה מגדרית חברתית כלכלית תרבותית. מבנה המופע בנוי מאוסף של קטעים, הממשיכים זה את זה, המקשר בין קטע לקטע הינו הנושא המדובר בקטע השירה. סדר המופע הינו על פי סדר כרונולוגי של חיי האישה על פי הנורמות המקובלות בחברה הישראלית, המציג מסלול חיים של האישה על ידי העלאת נושאים מגוונים: החל מרגע קבלת המחזור, דרך הצגת חיפוש ומציאת רצונותיה של האישה, חיי המין שלה, ריבים, חיי נישואין, ילדים, ניהול חיי משפחה ובין לבין התחושה כי הדרך האישית עצמאית נאבדת אט אט והצורך למציאת הקיום האישי, לאחר מכן, גירושין, התנהלות כספית, כמיהה לצעירות, אונס, התעללות, רצח ולבסוף, שבירת הקיר בעצם, שבירת המוסכמות המקובלות על ידי היציאה מהם.

²⁶ שם, עמ' 148.

²⁷ שם, עמ' 139.

²⁸ שם, עמ' 140.

3.1.3.1. "חתונה" / ענת לוי

הקטע "חתונה" שכתבה ענת לוי, הוא קטע קצר יחסית, העוסק בעיקר בנורמות החברתיות הדורשות חתונה. הרצון הרב של נשים לעמוד תחת החופה ולהתחתן, מוצג באופן ציני אצל לוי, כאשר היא מקצינה את הסוגיה כשמצהירה שהגיע גיל שמונה עשרה וכבר צריך להתחתן: "בגיל שמונה עשרה הגיעה עת להתחתן"²⁹. הקטע של החתונה, מתחיל לאחר מספר קטעי שירה, העוסקים במיניותה של האישה, בחיפוש שלה אחר מין, ויברטור, קונדומים, סקס מזדמן וכו'. פתאום, היא כבר הגיעה לגיל שמונה עשרה וקיים הצורך להתמסד, לעצור הכל ולהתחתן. למרות החידוש והסערה העצומה שחולל הפמיניזם התרבותי, נשים עדיין נתפסות כיום, כפחות שוות בהשוואה לגברים בעיקר בממד הציבורי. אחת הדוגמאות המעניינות לכך היא התפיסה של נשים בכל הקשור לחתונה ולנישואין. נשים עדיין נתפסות ככאלו המעוניינות בהתמסדות (וכמה שיותר מהר), תוך הפעלת לחץ על בן זוגם. המשמעות היא, שגם הגברים וגם הנשים תופסים את הנשים ככאלו הדורשות טבעת אירוסין כבר מתחילתו של הקשר. למעשה, התנועה הפמיניסטית נעצרה בסוגיית הנישואין, ולכן לוי מנסה להראות באופן ציני כמובן, את המרוץ של האישה לחופה: "נמצא חתן, נתפרה שמלה מעט צמודה מדי"³⁰. אולם, סופו של הטקסט גם ללוי ברור, שלמרות השמלה והחתן והאולם ואריס סאן, היא לא ממש מצאה את עצמה בתוך המסגרת הזו.

3.1.3.2. "עיין ערך – חדורית" / סיגל בן יאיר

הקטע "עיין ערך חדורית", המופיע במופע לאחר קטע השירה "עזרת נשים", אשר מסתיים בשורה: "אלהים מאלהים, אשת חיל מי ימצא"³¹, במשפט זה ניתן לראות את סיכום הקטע, המרמז בשימוש במילים אלו על המחאה של הנשים החילוניות כלפי הנשים הדתיות המוצגת בו. ולפיכך, ניתן לשער כי הקטע, שלאחריו יעסוק בנושא הקשור לנושא הנחשב טאבו בחברה הדתית גירושין. ואכן, הקטע עוסק בנושא זה ומבטא את הקול הנשי של הנשים בחברה הישראלית שקולן הושתק, כלומר החד הוריות, הגרושות. הקשיים וכאב של הנשים החד הוריות מוצג בטקסט המופע כקטע קומי. ניתן לראות בשימוש בהומור ככלי לריכוך המסר והמחאה המוצג דרך הטקסט כדי להיכנס לעובי הקורה ולהציג את המשמעות החברתית שהיא ניצולן ודיכויין של הנשים החד-הוריות בחברה.

²⁹ מתוך טקסט המופע, עמ' 5.

³⁰ מתוך טקסט המופע, עמ' 5-6.

³¹ מתוך טקסט המופע "עזרת נשים" – אגי משעול, עמ' 9.

אשר בא לידי ביטוי השימוש במאפיין של הכתיבה הנשית על פי סיקסו שהוא היווצרות תיאטרון שהוא גוף המביא לידי ביטוי את החושניות החוויות שעובר הגוף הנשי:

"The scene takes place where a woman's life takes place, where her life story is decided: inside her body, beginning with her blood."³²

באמצעות הצגת הגוף הנשי באופן זה יגרום לכך שישמע קולן של הנשים. ניתן לראות בשם הקטע את השבירה של המבנים המקובלים בסגנון השפה באמצעות משחקי מילים 'על פי דבריה של ג'וזט פראל:

"...Juggle words, play around with them, break existing ties in order to rearrange them according to other rules and different laws. Slide letters back and forth, twist words around to make them say things they were not meant to say. Throw the NOTHING right back at the Other, and out of this NOTHING make fullness."³³

כאשר נעשה שימוש במשחק מילים, מאבדת המילה את משמעותה כפי שמופיע בטקסט: "הדורית: בעל חיים נפוץ ממחלקת הפרוקים. מקור השם הוא חד-הורית אך בשל תרגום שגוי של המלה נשמטה ממנה ממשמעותה"³⁴. הקטע מתאר את האם החד-הורית כסוג של בעל חיים ובהמשך גם את אורח חייה והתנהגותה בתוך הקבוצה: "חנה מפלגה זו נזונה אחת לחדש. אך לעתים יכולה להתקיים חדשים רבים ואף שנים ללא מזונותיה"³⁵. מצד אחד היא מוצגת כחיה חזקה, המאפשרת לה, לא רק לרוץ מהר אלא גם להיות בו זמנית במקומות נוספים, אולם הטקסט גם מתאר את הקשיים של החד-הורית: הצגת הכאב והסבל שהילדים להורים גרושים (וגם חד-הוריים שלא נישאו) חווים, דרכי התמודדותה של האם החד-הורית עם המצב שנקלעה אליו וכו'. בנוסף, הקטע מציג את היחס המזלזל שחוות נשים אלה מצד המדינה התייחסות לנשים כאל בשר, קבלת כספים מביטוח לאומי: "החד-הורית היא גם חית מעבדה ממשלתית פופולרית ביותר. בשנה אחת נערכים ניסויים בכעשרים אלף פריטים בתעשיית הבשר ובמוצרי הביטוח הלאומי השונים"³⁶.

בנוסף, מתוארים ילדיה של החד-הורית כילדים מוזנחים, גדלים לבד, מתפתחים מהר והפכים בעל כורחם יש לומר, לעצמאים. בסוף, חוזר הטקסט לחד-הורית ומציג אותה כחיה בבדידות תוך שהיא מקיימת

Cixous Hélène, *Aller à la mer*. Barbara Kerstlake, *Modern Drama* 27: 4 (1984); 547³²
Feral Josette, *Writing and displacement: Women in theatre* Trans. Barbara Kerstlake *Modern Drama* 27: 4 (1984); 554³³

מתוך טקסט המופע, עמ' 9.³⁴

שם.³⁵

שם.³⁶

אינטראקציה רק עם בני מינה. הטקסט של בן-יאיר הוא קשה, הוא נוקב והוא מציג את האם החד-הורית באופן שנדמה שהוא פחות פמיניסטי. יחד עם זאת, לא ניתן להתעלם מהקשיים שחווה האם החד-הורית, הן מהמסד והן מהחברה עצמה, כפי שבאה לידי ביטוי בטקסט.

3.1.3.3. "אחרי" / קרן אלקלעי-גוט

הטקסט של "אחרי", הוא טקסט קשה. בעיקר כי הוא עוסק בסוגיה כואבת מאוד בחברה. במשך שנים רבות, נשים התקשו לדבר על חווית האונס, בעיקר שלחברה לא היה נוח להתמודד עם הסיפורים והאירועים. בנוסף, נתפסה החברה ככזו הנשלטת בידי הגברים, כך שלאישה היה מאוד קשה לצאת ולספר את סיפורה, שלא לדבר על להתלונן ואף לגשת למשטרה. הטקסט מתחיל בשאלה שהאישה שואלת את עצמה, האם זו בכלל אשמתה והאם בכלל היה אונס. כלומר, היא מחמירה עם עצמה וחושבת שאולי בכלל לא היה הדבר: **"אני מניחה שְהִייתי בסדר/ כלומר אפילו לא הייתי בטוחה שְזָה הָיָה אָנֹס מִמֶּשׁ/עַד שְהִגַעְתִּי הַבִּיטָה וְרָאִיתִי אֶת הַדָּם וְכֵלֹם לֹא כָאֵב בְּאֵמֶת/ חוץ מִהַמְקוֹם שָבוּ רַאשֵׁי/ הוֹטַח בְּהֶגֶה הַמְכוֹנִית"**.³⁷ רק בהמשך, היא מתפכחת ומבינה את המשמעות. הראש נחבט וזה המקום היחיד שכואב לה. היא גם רואה את עצמה ככזו שהפכה מבחינתה ל"סחורה פגומה", ככה החברה רואה אותה, את האישה שנאנסה. החברה הגברית בעיקר. בהמשך, עולה קול מחאה של האישה, הצעירה. העובדה כי היא כביכול התלוננה על אונס, הפכה אותה לסחורה פגומה, כלומר מבחינה המשמעות היא, שהיא נתפסת באופן "רע" מול הגברים. היא הכירה בחור נחמד אבל כנראה הזהירו אותו מפניה, כי היא התלוננה על אונס מה שהפך אותה לזונה: **"...פָּרַט לְאִזְהָרָה שְנִשְׁיִם שְזוֹעָקוֹת "אָנֹס "יְכוֹלוֹת לְהִפָּדֶה/ לְזוֹנוֹת בְּבֵית הַמְשָׁפֵט"**.³⁸ היא הייתה מקובלת, כל הגברים רצו להיות איתה, אבל מקרה האונס שם אותה במקומם של הדחויים. הגברים לא סלחו לה שהיא התלוננה על אונס, שיצאה עם הסיפור החוצה. זה לא מצב נוח עבורם, התאים להם שהיא תשתה ותהיה חמה: **"מֵאֲזוּ וְאֵילָךְ הַסְתוּבְבְתִי עִם הַדְּחוּיִם חֲבֵרָתִית, הַגְּאוֹנִים, הַהוֹמוֹאִים, הַמוֹרִים"**.³⁹ הטקסט הקשה של אלקלעי-גוט, ממחיש את הקושי של נשים להכיר בעובדה שהן נפגעו ושהן אינן אשמות. בנוסף, ממחיש הטקסט את הקושי של החברה להתמודד וגם עם חוסר הרצון של הגברים להתמודד עם אנשים. בשנים האחרונות קמה ביקורת על הנשים הפמיניסטיות אשר מטפחות מודל שני חלש ובמקרים רבים מוזילות את מושג האונס. באמצעות שילוב של נתונים אשר עבור רבים הם שנויים במחלוקת, בנוסף לרטוריקה חוצבת להבות, הפיצו חוגים פמיניסטיים שונים את התפיסה

³⁷ מתוך: טקסט המופע, עמ' 13.
³⁸ מתוך טקסט המופע, עמ' 14.
³⁹ שם.

שונה מדרמה "דרמטית" במובן המוכר שלה, בין השאר בכך שהיא אינה מתיימרת להסתיר את מנגנוני הייצוג אלא, להיפך, אחת המטרות המרכזיות שלה הוא להבליט את ההבניה של הטקסט ואת הסתירות שבתוכו. רעיון זה של שיבוש הייצוג, הכפלת מוקד על פי תפיסתו של ברכט, "להפעיל" את הצופים לשינוי המציאות בשל האופן שחשיבתם הביקורתית ומודעותם מופעלת בעת צפייה בתיאטרון מן הסוג הזה. בשנת 1948, פרסם ברכט את הספר "האורגנון הקטן לתיאטרון", שבו תאר את התיאוריה התיאטרונית שלו, לפיה ראה ברכט בתיאטרון, אמצעי דידקטי חינוכי, שהמטרה שלו הייתה לעורר את הקהל לפעילות מהפכנית חברתית. מטרתה של החוויה התיאטרונית של ברכט הייתה בין היתר, ליצור שינוי חברתי על ידי עוררות ביקורת כלפי המציאות, ביקורת שתוביל למהפכה בעולם החוץ תיאטרוני ותשנה אותו.⁴⁴

על מנת שהקהל יהפוך לקהל אקטיבי, חושב ומבקר, על פי ברכט, יש לנתץ את אשליית המציאות, ולהדגיש את האופי הבדוי של היצירה, כלומר ליצור "ניכור", ההפך מהזדהות, בין הקהל לבין המתרחש על הבמה. "הניכור", הוא כלל האמצעים הדרמטיים והתיאטרוניים שמטרתם לשלול את התיאטרון הרגשני, היוצר הזדהות, כאשר מקומו של המחזה האפי, הוא לשבור את המבנה הסיבתי של המחזה המציאותי, ושב כל סצנה נובעת מקודמתה. המחזה האפי אם כן, מורכב מסדרה של סצנות קצרות שביניהן מקשר מספר, קריין או מנחה, המציג את הרקע להתרחשויות ואף מפרש אותן. במחזותיו של ברכט, השחקנים אינם דבקים במשחק ריאליסטי אלא במחוות מוגזמות (מכונה גם משחק ברכטיאני), כאשר הם פונים ישירות אל הקהל, מחליפים תלבושות ואביזרים מול הקהל, התאורה אינה מציאותית והתפאורה סמלית ולעתים מלאכותית באופן מכוון.⁴⁵ חשוב להזכיר, כי תפיסתו של ברכט עוררה לא מעט ביקורת, בעיקר מעצם העובדה שהוא משתמש בשנים על מנת להציג אג'נדה חברתית ופוליטית.⁴⁶

3.2.2. פמיניזם ברכטיאני

את התיאוריה הפמיניסטית של ברכט, ניתן לאמוד דרך חמישה עקרונות שונים בהשוואה לתיאוריות פמיניסטיות מרכזיות: (1) "אפקט הניכור" אל מול "מגדר"; (2) ה"לא... אלא" אל מול "הבדל מיני"; (3) היסטוריזציה (historization) אל מול היסטוריה; (4) היסטוריזציה אל מול הצופה והגוף; (5) גסטוס (gestus) אל מול צופה ומחבר. "אפקט הניכור" (הזרה), הוא כאמור האפשרות לכונן מבט מחודש ובלתי צפוי על מושגים מוכרים. באמצעות טכניקות הזרה, משהו נראה בעינינו מוכר ובלתי מוכר בעת ובעונה אחת. על פי

⁴⁴ שם.

Diamond Elin. "Brechtian Theory /Feminist Theory: Toward a Gestic Feminist Feminist Gestic a toward Criticism," *Unmaking Mimesis. Essays on Feminism and Theatre*, New York: Routledge, 1997; 45-46.

⁴⁶ Iris Smith, "Brecht and the Mothers of Epic Theater". *Theatre Journal*, Vol. 43, No. 4 (Dec., 1991), pp. 491-505

תפיסתו של ברכט, בתיאטרון האפי השחקן כאמור אינו אמור לחקות את הדמות ואת מאפייניה באופן מלא ומושלם, אלא "להדגים" אותה, ואף "לצטט" את התנהגותה במקום לנסות להיות היא. למעשה, אמורה השחקנית ליצור מצב שבו בעת ובעונה אחת היא גם משחקת את הדמות אבל גם לא משחקת אותה.⁴⁷ מנקודת מבט פמיניסטית, השימוש בטכניקות המייצרות את ההזרה, כמו גם הפרדה מודעת בין הדימוי הבימתי למסומן, כלומר לדמות או לרעיון המסומנים באמצעות אמצעי הייצוג הללו, נחשב לדרך יעילה על מנת שניתן יהיה להמחיש את הקשר המורכב בין מין לבין מגדר, כאשר ברור כי בתיאטרון, כלי זה הוא בעל כוח רב. יתר על כן, כאשר צופים 'רואים' מגדר, הם רואים ואף משכפלים את הסימנים התרבותיים של מגדר, ובמשתמע, את תפיסת המגדר של אותה תרבות".⁴⁸ בתיאטרון הברכטיאני לעומת זאת, המדגיש את הסימנים הללו כהבניה באמצעות הזרה, כלומר שמאפייני התנהגות מגדרית (בין אם גבריים או נשיים) הנדמים כטבעיים, הם למעשה תוצר של חזרה וציטוט של פרקטיקות תרבותיות, כאשר ברור מתמיד שמאפיינים אלה הם מחוות לא טבעיות, הם מחוות לביצוע בלבד.⁴⁹ העיקרון הברכטיאני השני, קרי, ה"לא... אבל", ניתן לקשור לרעיון הפמיניסטי של שונות ושל הבדל מיני, כאשר במובן הבסיסי ביותר, הכוונה היא, ההבדל בין זכר ונקבה ולמשמעויות הנגזרות מהם. על פי תפיסת התיאטרון של ברכט, הרי שמדובר על מצב שבו שחקן אשר מופיע על הבמה, בצד מה שהוא למעשה עושה, בכל הנקודות המשמעותיות הוא יחשוף, יציין, ירמוז את מה שהוא לא עושה. כלומר, הוא ישחק באופן כזה שהחלופי עולה ונראה כאפשרי בדיוק באותה המידה. המשמעות היא, שהמשחק שלו, מאפשר לשלל האפשרויות הנוספות להיות מוסקות על ידי הצופה, כך שמוכן שהוא מייצג את רק אחת מהאפשרויות, על כל מה שהוא לא עושה להיות מוכל וקיים במה שהוא עושה.⁵⁰ העיקרון השלישי, הוא הרעיון של ההיסטוריה אל מול ההיסטוריוזציה, כתבנית הדרמטית של התיאטרון האפי. הדרמה והבמה מתארות התרחשויות שכבר קרו בעבר תוך שהן מוצגות בעת ובעונה אחת, זו מול זו, והן אינן מנסות להשלים את הפערים הבלתי הגיוניים כביכול בין האחת לאחרת. בעוד הדרמה המציאותית שמה לה למטרה להחליק פערים וליצור תמונה בימתית לכידה בהווה, הבמה ההיסטוריוציסטית נשענת על תפיסה דיאלקטית, כלומר הצופים מתבוננים במשהו שהיה, ומסיקים ממנו על אפשרויות פעולה לקראת שינוי עתידי. לעניין זה משמעות גדולה בכל הקשור לייצוג מצבן החברתי, הכלכלי וההיסטורי של נשים. על פי ברכט, תפיסת תיאטרון זו, היא שיטה או דרך ייחודית לראות את העולם, כך שהצופים נעשים מודעים לשינוי הפוטנציאל ביחסי הכוחות, תוך

⁴⁷ Brecht, "The Street Scene: A Basic Model for an Epic Theatre," *Brecht on Theatre*, 121-129; Short Description of ⁴⁷ Brecht, "New Technique of Acting which Produces an Alienation Effect," *Brecht on Theatre*, 136-47; שרון אהרונסון-להבי, "מגדר ופמיניזם בתיאטרון המודרני", רעננה: בית הוו"ל של האוניברסיטה הפתוחה (2013), עמ' 93.

⁴⁸ Diamond Elin. "Brechtian Theory / Feminist Theory: Toward a Gestic Feminist Feminist Gestic a toward Criticism," *Unmaking Mimesis. Essays on Feminism and Theatre*, New York: Routledge, 1997; 45-46.

⁴⁹ שרון אהרונסון-להבי, "מגדר ופמיניזם בתיאטרון המודרני", רעננה: בית הוו"ל של האוניברסיטה הפתוחה (2013), עמ' 94.

⁵⁰ שם, עמ' 96-97.

שהם מתוודעים את נקודות החוזק ונקודות התורפה של מעמדם בהווה. למעשה, נוצרת ניגודיות בימתית בין הסצנות השונות המתרחשות בעבר, לבין אלמנטים בימתיים המצביעים על מצב הצופים בהווה, כך מוצגים על הבמה קטעים הן מהעבר והן מהווה באופן סימולטני.⁵¹ גם העיקרון הרביעי של ברכט מעוגן בהיסטוריוזציה, אך כאן מרב תשומת הלב היא אל הגוף המופיע בעצמו ולא בתבנית הדרמטית, כלומר, לשחקנית אין עליונות על הדמות המגולמת. הכוונה היא, שאם התיאוריה הפמיניסטית רואה את הגוף כממופה וממוגדר מבחינה תרבותית, הרי שהיסטוריוזציה ברכטיאנית מתעקשת שהגוף הזה אינו מהות קבועה, אלא אתר של מאבק ושינוי. אם לדוגמה תיאוריה פמיניסטית עוסקת בריבוי ומורכבות הסימנים [המרכיבים] בחייה של אישה, כלומר התשוקות והפוליטיקה שלה, מעמדה, מוצאה האתני, או הגזע - התיאוריה הברכטיאנית מאפשרת לנו להציב את ההיסטוריוזציה הזו באופן גלוי בתיאטרון.⁵² העיקרון החמישי של ברכט, הוא הגסטוס של ברכט, כלומר עיקרון הקשור למחווה, קרי כל סימן בימתי, הכולל אביזרים, מילים, מחווה גופנית וכו'. המחוות שעליהם מדבר ברכט הן מובלטות ומודגשות באמצעים תאטרוניים והם בעלי משמעות עצמית במהלך ההצגה.⁵³

3.2.3. רכיבי הפמיניזם הברכטיאני

3.2.3.1. "בעיות זהות" / יונה וולך

הקטע "בעיות זהות", הוא שיר שכתבה המשוררת יונה וולך, והוא מוצג באמצעות שירה ולא דקלום מילות השיר. כאשר אנו בוחנים את הקטע דרך העקרונות של ברכט, הרי שראשית יש להתמקד במעברים בין הקטעים. הקטע הראשון מסתיים כאשר השחקניות מתנתקות מהבד המחבר אותן ורק שחקנית אחת נותרת עומדת, לבד ושרה. בקטע זה עיקרון הניכור מודגש כך, שאין קשר בין השירה לטקסט. השחקנית עומדת כאמור בפינת הבמה, על במה מוגבהת ופשוט שרה. באשר להיסטוריוזציה, הרי שלאחר שהשחקנית עולה לבמה, מצטרפת שחקנית נוספת, לבושה באהיל תוך שהיא רוקדת ומנסה להמחיש את הטקסט. השחקנית אינה מחקה תנועות של ציפור אלא, נמצאת בתוך אותו אהיל חרוזים ונעה לאורכה ורוחבה של הבמה עד סיום השיר. נדמה כאילו ישנו מאבק, בתוך האהיל המאפיין את הטקסט הנוקב של וולך.

⁵¹ שם, עמ' 97.
⁵² שם, עמ' 98.
⁵³ שם, עמ' 99.

3.2.3.2. "חתונה" / ענת ליון

הקטע חתונה, מתחיל בריקוד ושירה של השחקניות. שחקנית אחת יושבת על מדרגות מוגבהות בעוד השאר רוקדות מתחתיה לצלילי שיר יווני. הן מאושרות, רוקדות ומלבישות את "הכלה" בהינומה. השחקנית המדקלמת את הטקסט עומדת במבוכה, היא אמנם נראית שמחה, אבל תנועותיה מראות כי המצב שבו היא נמצאת, עוד רגע מתחנת, שם אותה במבוכה גדולה. דווקא בקטע הזה הניכור פחות מובחן וניתן לזהות מעט רגשות אצל השחקנית. קיימת הבלטה של המצב, כלומר ה"טקסט" שבו שמים לה את ההינומה, ומבקשים ממנה להרים ולהוריד את הידיים, היא עושה זאת בהבלטה: "שָׁכְרוּ אוֹלָם קָטָן וְלִהְיֶה, נִגְנוּ אַרְיֵס סָאן וְרָקְדוּ, אֵת פְּרִשֵׁת יָדַיִם לְמַעַלָּה וְלְמַטָּה וְלִכְלֵ הַכוּוֹנִים וְלֹא הוֹקֵל לָךְ. הִנֵּה עוֹף".⁵⁴ למעשה נדמה, כי למרות "השמחה" שהיא מציגה, אנחנו מצליחים להבין כי היא לא ממש נמצאת במקום הזה של חתונה. המחוות האלו שמציגות השחקניות בנוגע להכנות ולשמחה הם לא אמתיות, וכאמור למרות השמחה נדמה שניתן לזהות לא מעט עצב אצל השחקנית.

3.3. הכוונות חברתית-פוליטית בטקסט המופע

המחזאי הישראלי, הוא מייצג של אמונות ודעות של קבוצה בחברה הישראלית, והוא משמש גם מעין "פריזמה", המתווכת בין המציאות החברתית לבין האופן שבה היא מוצגת בתיאטרון. יחד עם זאת, המחזאי מציג עמדה ביקורתית של אינטלקטואל, שאמור לחשוף את המוטיבציות ואת האינטרסים להסכמות קבוצתיות וליחסה של קבוצתו אל האחרים.⁵⁵ יצירות אמנות ותרבות רבות, משקפות את הנורמות המקובלות בחברה בה נוצרו ובהתאם לכך, יוצרי המחזות, מושפעים רבות מהמציאות הסובבת אותם. מחזאי עשוי לשמר את אותן נורמות והגמוניה או לחילופין, להציג עמדה ביקורתית, מנוגדת. מיותר לציין כי עמדה ביקורתית תזכה לביקורות חריפות הרבה יותר.⁵⁶

המופע "מוחות" מורכב מאסופת שירים של מיטב המשוררות הישראליות בנות זמננו, דרך הטקסטים הנוקבים של אותן משוררות בולטות בישראל, (יונה וולך, אגי משעול, רוחמה וייס, סיגל בן יאיר, ענת לויט, חדוה הרכבי ואחרות), הלקוחים מתוך האתנולוגיה 'מלכה עירומה' בעריכת דורית וייסמן (הוצאת הקיבוץ המאוחד), כפי שבחרה אותם גבראלה לב, הבמאית של קבוצת התיאטרון הירושלמי שבו מתקיים המופע.⁵⁷

⁵⁴ מתוך טקסט המופע, עמ' 5.

⁵⁵ דן אוריין, "תיאטרון בחברה: התיאטרון הישראלי", אוניברסיטת תל אביב (1999).

⁵⁶ דן אוריין (2004). הבעיה העדתית בתיאטרון הישראלי. עורכת: קרין חזקיה. האוניברסיטה הפתוחה, תל אביב.

⁵⁷ רותי קדוש, מלכה עירומה: מחאה נשית בפסטיבל ישראל (6.6.14) <http://www.nrg.co.il/online/47/ART2/583/277.html>

הנרטיב המרכזי של המופע "מוחות", הוא חיים של אישה, מאז שהיא צעירה ועד מותה. למעשה מדובר באמירה חברתית על מקומה של האישה, הבעיות שחוות נשים, כשהמטרה בסופו של דבר לפתח מודעות אצל אחרים בנוגע לסוגיות שאיתן נשים מתמודדות וחוות דרך שירת מחאה חברתית-נשית. יתר על כן, דרך הטקסטים, נשמע הקול הנשי, תוך הצגת המכאובים של האישה. האמירה המרכזית היא, הבחירה של כל אישה מה היא עושה עם עצמה, אין שריפת חזיות אלא פתיחת מודעות בנושאים כגון: הפרייה נשית, אונס, נישואין, רצח על כבוד המשפחה וכו'.⁵⁸

4. "מוחות" – הביטוי הבימתי

4.1. הביטוי הבימתי על פי התיאוריה של ברכת

התיאטרון האפי של ברכת הוא כאמור תיאטרון מרוחק ובלתי מזדהה ולכן האלמנטים הללו, "מתיישרים" באופן כמעט מושלם עם המחזה "מוחות". המופע אינו ריאליסטי, אינו רציף, אלא בנוי קטעים-קטעים. הקשר בין הקטעים הינו שקטע ממשיך קטע, לרוב נושא הקטע מקשר בינו לבין הקטע הבא אחריו, כך נוצרת חשיבה וצפייה מצד קהל הצופים בנוגע לעלילת המופע. למעשה, הקישור היחיד בין קטע לקטע הוא קישור מוזיקלי, כלומר העלילה קופצת מקטע אחד לאחר מבלי שנדע בדיוק לאן הולכים.

הדמויות במחזה אינן משחקות משחק ריאליסטי והן פעולת באמצעות שיבוש הייצוג, על ידי הדגשה. הן אינן "נכנסות לדמות", כלומר נדמה שהטקסט והדמות אינן ישות אחת. השחקניות מציגות את ההבדל ביניהן לבין הדמות, ישנם מעברים מהירים מדמות לדמות, לא מוצג גיבור אחד לאורך כל העלילה, אלא ריבוי של דמויות. השחקניות פונות ישר אל הקהל ישירות (מקריאות את הטקסטים כשפונות לקהל), הן מחליפות תלבושות ואביזרים מול הקהל, והן לא נסחפות עם הסיטואציה המוצגת ולא מזדהות עם הדמויות שהן מציגות. בנוסף הן חורגות מדי פעם מ"סיפורן של הדמות" תוך שהן פורצות בשיר שלא בהכרח מקדם את העלילה (למעשה אין עלילה אמיתית). האמצעים החזותיים והקוליים המשרתים את ההצגה, מושתתים על התפיסה הברכטיאנית, כלומר התפאורה על הבמה הינה סמלית, מינימליסטית, אינה מציאותית, תוך שהיא משתנה לעיני הקהל, כיוון שהיא אמורה לבאר את הפעילות ולא ליצור אשליה של מקום. בנוסף, גם אחורי הקלעים חשופים, אביזרי התאורה גלויים בפני הצופה באולם, נעשה שימוש במוסיקאים הממוקמים על הבמה

⁵⁸ מתוך: ראיון עם רונית רולנד וליאת שבתאי https://www.youtube.com/watch?v=nIdEa39Q0_U

(פסנתר/אורגן, גיטרה וכו'), כאשר המטרה היא להקטין את ההזדהות עם הסיפור, לנפץ כל סיכוי לאשליה של מציאות, ובמקום זה לגרות למחשבה, לעורר ולחדד את האובייקטיביות של הצופה, ואת המודעות שלו.

4.1.1. רכיבי הפמיניזם ברכטיאני

4.1.1.1. "בעיות זהות" / יונה וולך

הקטע "בעיות זהות" הוא קטע שקולו מוצג בשירה. השחקנית עומדת בסוף הבמה (לאחר קטע קישור שבו השתתפו כל השחקניות). היא פונה אל הקהל ומתחילה לשיר. בקדמת הבמה עומדת שחקנית על בימה קטנה כשעל ראשה מונח אהיל חרוזים והיא רוקדת לצלילי השיר. אם מנטרלים לרגע את השחקנית הרוקדת עם האהיל, הרי שניתן לראות קטע שירה מרגש אבל למעשה מיקומה של השחקנית בקדמת הבמה, עם האהיל לראשה תוך שהיא נעה לצליל השיר, גורמים לנו להתעלם מקטע השירה עצמו ולהתמקד באותה שחקנית. האסוציאציה הראשונה שהדמות עם האהיל על ראשה מעלה אצל הצופים, היא ציפור בתוך כלוב, המנסה להשתחרר. למעשה, מי שמציגה את הקטע, היא לא השחקנית ששרה, אלא דווקא זו שבקדמת הבמה, היא המתארת את המצב. יחד עם זאת, ניתן לראות כי מילות השיר לא קשורות למצב של כליאה אולם כאשר מתעמקים בשירה ניתן להבין כי זאת ציפור כלואה. וכי דמות הציפור המשוחקת על ידי השחקנית מדמה את תחשותה של האישה המנסה למצוא את קולה ואת זהותה. האלמנטים הפמיניסטים על פי המוטיבים של ברכט עולים שוב ושוב בקטע – השחקנית מציגה באמצעות שירה את הטקסט, עומדת מול הקהל, שחקנית נוספת הנושאת על ראשה אהיל חרוזים, נעה על הבמה כשברקע, שחקניות נוספות עומדות בקצה המרוחק של הבמה.

4.1.1.2. "חתונה" / ענת לוין

הקטע "חתונה" כולל אלמנט מוביל במרכז הבמה, מדרגות גבוהות שעליהן יושבת השחקנית. חשוב לציין, כי בחלקים רבים של המחזה, אלמנט התפאורה המוביל הוא במה מוגבהת, מדרגות, דרגשים. יש ניסיון להעלות את הדמות למקום יותר גבוה, אולי להעצים. למרות זאת, ניכרת חולשה, אצל השחקנית. שאר השחקניות, מתרוצצות סביבה בקטע הקישור עד שבו הן מורידות אותה. קיים קטע ריקוד בקדמת הבמה אל מול הקהל. השחקנית מתחילה את קטע הקריאה, בעוד שאחת מהשחקניות האחרות מניחה עליה הינומה. הן מסדרות לה את השמלה, מסדרות לה את השדיים ואז מניחים עליה הינומה. זהו, כרגע היא מוכנה לחתונה. יש לציין, כי השיר בקטע המעבר שנמשך אל תוך הקטע עצמו, כולל גם מעין שירה של השחקניות. זהו אלמנט קבוע

במחזות של ברכט, כלומר קטע שירה שאינו קשור ממש לסצנה שהולכת לבוא או לסצנה שכבר החלה. לקראת סוף קטע הקריאה, כל החבורה יוצאת בריקוד לצלילי אריס סאן.

4.2. הביטוי הבימתי של המופע על פי ערכים במודל של דן אוריין

4.2.1. סוציו-נרטיב

"הסוציו-נרטיב, נחשב לתבנית היסודית של הסיפור, ההיגיון של הפעולות, מערך הדמויות וארגון האירועים על פי סדר זמנים. בנוסף, מתייחס הסוציו-נרטיב להיבטים החברתיים של עלילת המחזה, וביניהם גם למידת הפעילות או הסבילות של הדמויות המייצגות קבוצות שונות."⁵⁹ הנרטיב המרכזי של ההצגה, מציג כאמור את התהליכים שאישה חווה במהלך חייה, את הקשיים שהיא עוברת וכו'. המסר החברתי שהמחזה מנסה להעביר, הוא בעיקר עוצמתן של הנשים, דרך הטקסטים מעוררי השיח שנבחרו בקפידה. העלילה של המופע "מוחות", הינה עלילה מתפוררת, המבנה הינו מבנה שירי, המתבטא בסדר הופעת השירים. למעשה מדובר בסדר כרונולוגי בחייה של אישה, החל מצעירותה ועד מותה, כאשר כל קבוצת שירים/קטעים, מסמלת שלב אחר בחייה ובחוויותיה של האישה. המופע מתחיל בבגרותה של האישה כאישה צעירה, דרך השיר "מחזור" של נעמה שקד, המטא את החניכה של האישה, בהמשך ניתן לראות את התגבשותה של הזהות המינית של האישה הצעירה דרך השיר "אני רוצה" של יוליה וינר, המבטא את חוסר ההחלטיות של האישה, לאחר מכן "קונדומים" של תמר קפסוטו, העוסק במיניות האישה ואיבוד הבתולין, כאשר היא מגיעה לבגרותה, האישה עוסקת בסוגיית הנישואין, דרך השיר "חתונה" של ענת לוין. "לקסיקון הפריז" של ענת לוין ו"ילדים" של אוה מורסיאנו המציגים את הקשיים שעוברת האישה עד לכאשר נכנסת להיריון, הלידה ולאחר מכן את הדיכאון שחשה עם הפיכתה לאמא. נושא הגירושין בא לידי ביטוי בשיר "עיין ערך-חדורית" של סיגל בן יאיר ו"ברכת הגירושין" של רוחמה וויס, שדיי הצעירים של קרן אלקלעי-גוט המבטא את סוגית היופי. בסופו של דבר, מסתיים המופע עם השיר "שוברת קיר" של ויקי שירן, שמסכם את חייה של האישה ומציג את מציאת קולה באמצעות שבירת המוסכמו החברתיות. משמעותו של נרטיב זה הינה הצגת אריכטיפ אנושי חשוב מבחינת מגדר ונשיות, אשר היה חבוי ובאמצעות הצגת נרטיב על בימת התאטרון יוצא החוצה, אל המציאות, מוצגים נושאים שלא הוצגו על בימת התאטרון, החברה הישראלית לא דנה בהם והיו מושתקים בהתאם לקולה של האישה.

⁵⁹ דן אוריין, "תאטרון בחברה", האוניברסיטה הפתוחה (2008), עמ' 156.

באמצעות נרטיב זה ניתן לראות האופן ברור את קולן הזועק של הנשים, על ידי הצגת תחושותיה, רגשותיה והתמודדתה של האישה במצבים שונים בחייה.

4.2.2. סוציו-סמיוטיקה

את הסוציו-סמיוטיקה בתאטרון, ניתן לתאר כמכלול של אמצעים, המהווים ביטוי חיצוני ומוחשי לקונפליקטים של החברה שאותה היצירה מייצגת. למעשה, מדובר בכל הטכניקות התאטרוניות, הכוללת בין היתר את עבודתו של השחקן, ההעמדה על הבמה, תנועת השחקנים, התפאורה, התאורה והלבוש.⁶⁰ במחזה "מוחות", קיימת תפאורה מינימליסטית, השחקניות לובשות כולן את אותה השמלה הצמודה כאשר מידי פעם נוספים אלמנטים נוספים, פרטי לבוש, חפצים שונים וכו'. באופן כללי הכל מתרחש על הבמה, כלומר הלבשת האלמנטים, הופעת החפצים השונים על הבמה וכו'. בנוסף, על הבמה נמצאת נגנית אשר מלווה את הטקסטים במוסיקה. תנועת השחקנים על הבמה אינה מתחברת בהכרח עם כל טקסט. זאת הרי התפיסה של ברכט, בשונה מהגישה שמציג דן אוריין.

4.2.2.1. ניתוח הפן החזותי

4.2.2.1.1. מערכת הסימנים אצל השחקנית

השחקנית נמצאת על הבמה והתפקיד שלה הוא להעביר את הטקסט. קיים קושי רב להעביר טקסט השירה באמצעות הגוף או אמצעים אחרים. המינימליסטיות של השחקניות משרתות את המטרה, הן מעצימות את הטקסט. ככה, הקהל עסוק בהבנת הטקסט, קטעי השירה השונים ואינו עוסק באופן שבו הטקסט מועבר. חשוב לציין, כי התפיסה הזו של אוריין לגבי האופן שבו צריכה השחקנית להעביר את המסר באמצעות אותם אמצעים חזותיים של תנועה תפאורה ולבוש, שונה במידה רבה מזו של ברכט ועל כן גם הערכת הסימנים שונה.

4.2.2.1.2 מערכת הסימנים החזותיים

הבמה במחזה "מוחות" היא מינימליסטית - אין תפאורה למעט דרגשים, מעין במות קטנות שעליהן עומדות השחקניות. בנוסף, השחקניות מתעטפות בבד בחלק מהשירים. בנוסף, הבמה חשוכה, האורות מעומעמים. השחקניות לבושות באופן זהה, שמלה לבנה וטייץ אדום, כאשר בחלק מהשירים, הן מוסיפות פריטי לבוש

⁶⁰ שם, עמ' 171.

שונים, שמלות, מעטפת בד וכו'. התפאורה היחידה שנוספת במהלך ההצגה, מלבד הבמות הקטנות, היא גרם מדרגות, שמאפשר לשחקנית או מספר שחקניות לטפס למעלה ולהציג.

4.2.2.2. ניתוח הפן הקולי

4.2.2.2.1 שירה כתובה

רק בחלק של קטעי שירה אכן השחקנית שרה את הקטע. הקטע המקדים את השיר "לולה" של יונה וולך, כולל קטע שירה באנגלית, קטע מתורגם של הטקסט בעברית. גם השיר "קונדומים" של תמר קפסוטו, מובע בשירה ובנגינה על הבמה, ובהמשך השירים "עזרת נשים" של אגי משעול, "ברכת גירושין" של רוחמה וייס, "כסף" של תמר קפסוטו ורונית רולנד, ו"הסיפור" של רונית רולנד. השירה במחזה עוקבת באופן מדויק אחרי הטקסטים המקוריים למעט תוספות קלות, השירה עצמה היא לא חלק מהעניין, אמנם בתיאטרון הקונבנציונאלי שירה היא חלק מהסיפור, רקע, יש לה מטרה להביע רגש או הזדהות, אולם במקרה הזה השירה היא רק האופן שבו מועבר הטקסט.

4.2.2.2.2 מוזיקה בזמן אמת

החלק המוזיקלי הפותח את המופע, כולל קטע דרמטי של כינורות ומיד לאחריו הקראת טקסט. כאשר יש קטע שירה, המוזיקה הופכת להיות עדינה יותר. התחושה היא, כי המוזיקה מבטאת את החוזק של הטקסט. בקטע הפתיחה "מחזור" של נעמה שקד, מוזיקת הרקע לקריאת הטקסט היא מוזיקה צורמת, המתאימה לקטע הקריאה, ממחישה את הדם והנפש הפגועה. לאחר סיום הקטע, מתחיל קטע שירה בשיר "בעיות זהות" של יונה וולך, שבה כאמור מתחלפת המוזיקה לרכה יותר, מתאימה לטקסט, לעדינות של ציפור הנפש. ב"לולה" של יונה וולך, המוזיקה הופכת לדרמטית יותר והיא משתנה בהתאם לשינויים בטקסט. השיר "קונדומים" של תמר קפסוטו, מלווה בשירה וגיטרות והוא מנוגן באופן קליל יותר, בלי דרמות מיותרות. במהלך המופע ניתן לראות במוטיבים מוזיקליים חוזרים, כלומר, כאשר מדובר בטקסטים קשים, נוקבים, חריפים כמו למשל בסוגיות של אונס, כאב, דם וכו', הרי שאז המוזיקה היא צורמנית יותר, חדה וקרה, ואילו כאשר מדובר בהגיגי לב, בנושאים קלילים יותר, הרי שאז המוזיקה משתנה והופכת לרכה ונעימה יותר, לעיתים מלווה בפסנתר ולעיתים מלווה בגיטרה.

4.2.3. סוציו-לינגוויסטיקה

הסוציו-לינגוויסטיקה במחזה היא התבססות מוחלטת בטקסטים הקיימים של המשוררות. אין אלמנטים נוספים מלבד כמה קריאות ביניים של השחקניות. השפה היא שפת המשוררות וכאמור ניתוח של הטקסטים על בסיס גישתו של אוריין אינה מתאימה למחזה זה. אין פה שפת רחוב, או מילים לועזיות, אין שימוש בניבולי פה וקללות, אין שילוב של השפה הערבית בתוך השפה העברית ואין ניסיון לשלב שפות אחרות בכלל (קיים קטע אחד שבו השירה היא באנגלית). יש פה שירה, טקסטים גבוהים ואיכותיים. חשוב לציין, כי למרות שטקסט המחזה מתבסס על השירה עצמה אולם קיימת ציפייה של הקהל לקבל טקסטים נוספים כקטעי קישור, משהו שיחבר בין כל השירים אבל למרבה הפלא, קטעי הקישור של המחזה כוללים קטעי מוסיקה ותנועה על הבמה ולא טקסטים מחברים.

4.3. הכוונה החברתית-פוליטית בביטוי בימתי

לאופן שבו הדמויות מציגות השחקניות את הטקסט יש משמעויות רבות, בהן גם פוליטיות וחברתיות. יחד עם זאת נדמה שהמחזה אינו עוסק בפוליטיקה עכשווית, לא עוסק בימין ושמאל אבל הוא בהחלט עוסק בסוגיות חברתיות, כלומר מעמדן של הנשים. כאשר אנו צופים במחזה שיש לו משמעויות פוליטיות, חלק ניכר לא רק מהטקסט, אלא גם של התפאורה, העמדה, התלבושות, מביעים את העמדה הפוליטית. דוגמה לכך ניתן לראות במחזה "קיוזו", שהועלה על ידי התיאטרון הקאמרי ועסק במערכת היחסים של שני חברי כנסת (דמיוניים יש לומר) בני שבות (השחקן שמואל וילוז'ני), אדם דתי, נשוי, ימני ומתנחל, ותמרה ירדן (השחקנית לימור גולדשטיין), ליברלית, אלמנה פנויה, שמאלנית ותל אביבית, שמנהלים פרלמנט פרטי בחדר המיטות. על קירות המשרדים למשל מופיעות שתי מפות של ארץ ישראל, האחת מציגה את תפיסת השמאל, החזרת השטחים, קווי 67, ואילו השנייה מציגה את תפיסת ארץ ישראל השלימה, תפיסת הימין, כולל סיני המצרית. זוהי דוגמה להצגת כוונות פוליטיות. במקרה של "מוחות" לא ניתן לזהות כוונות פוליטיות. מנגד הכוונות החברתיות הן חזקות מאוד. היוצרת מציגה באופן בולט ובאמצעות הטקסטים את המציאות של הנשים. היא מעבירה ביקורת על הממסד הדתי, על תפיסת הנשים באופן כללי ועוד נושאים חברתיים רבים הקשורים לנשים. שירת הנשים באופן כללי היא שירה פמיניסטית כך שגם אם היוצרת לא הייתה מציגה את עמדתה, הרי ברור מהטקסט שיש כאן ביקורת.

5. דיון ומסקנות

עבודה זו עוסקת במחזה "מוחות", כמקרה בוחן להצגת והשמעת הקול הנשי דרך טקסט המופע המציג את עולמן ומצבן המורכב של הנשים בחברה הישראלית, המורכב מ- 28 שירים של מיטב המשוררות הישראליות וזאת על ידי הצגת אופן השימוש על פי התיאוריה של סיקסן בכתיבה הנשית, בטקסט המופע ובביטוי הבימתי: הטקסטים שנבחרו למופע מאופיינים במאפייני הכתיבה הנשית - כלל הטקסטים נכתבו על ידי נשים, עוסקים במיניות של האישה, בהוויה שלה ובמהותה. השחקניות מקריאות ושרות את הטקסטים הנוקבים של אותן משוררות בולטות וישנה התעסקות בולטת בטקסט המופע בגוף הנשי, המוצג כהגד חברתי המבטא את אופן התפתחותה של האישה לאורך חייה, דרך הטקסטים הנבחרים. ובנוסף, על ידי הצגת אופן השימוש על פי התיאוריה של ברכט בתאטרון האפי פמיניסטי בביטוי הבימתי: אחד המרכיבים המרכזיים של תיאטרון האפי הוא "אפקט הניכור". לתפיסתו של ברכט, יש ליצור ריחוק אסתטי ורגשי בין הקהל לבין השחקנים ולהבהיר לצופה שלא מדובר בייצוג של המציאות. בנוסף, על פי תפיסתו של ברכט, המחזאי יכול לתפוס את תשומת הלב של הקהל אל טבעה הבדוי של היצירה בעזרת שירים, קטעים מסופרים, קטעים מוסרטים ותחבולות אחרות, כך שהקהל לא יבלבל לעולם בין המתרחש על הבמה לבין המציאות. קטיעת התמונות לפני שהן מגיעות אל שיאן מסייעת לניתוקו הרגשי של הצופה מן הדמות שעל הבמה. זהו בדיוק המקרה של "מוחות". למעשה, אין פה עלילה של ממש אלא סדר כרונולוגי של השירים על פי חייה של האישה. היוצרת יחד עם קאסט השחקניות, מתחילות מילדותה ועד מותה של האישה תוך הצגת כלל המוטיבים של ברכט: תפאורה לבוש מינימליסטי, מוסיקה המתנגנת על הבמה, שחקניות מדברות לקהל ולא ביניהן. המחזה משלב לא רק את התפיסה של ברכט אלא גם לא מעט מהתיאטרון הנשי הפמיניסטי. הטקסטים שנבחרו מייצגים אמירות נוקבות, בעיקר אמירות חברתיות על האופן שבה החברה תופסת את האישה: אם זה כאשר דוחקים בה להתחתן כי זה מה שצריך לעשות, או האופן שבה היא נתפסת אם היא רוצה רק לקיים יחסי מין ללא כל התחייבות או אפילו ללא כל הגנה (פיזית ורגשית).

המופע "מוחות" מציג תפיסה חברתית פמיניסטית מובהקת, לא של פמיניזם רדיקלי, אלא פמיניזם תרבותי. אמירות על שוויון בצבא, או שוויון בשכר, אינן מוצגות. אלא מדובר על הרצון והצורך של האישה, שהחברה הישראלית תראה ותקבל אותה ללא כל הסטיגמות ושתכיל את הקשיים והסבל שאישה יכולה לעבור בחייה. באמצעות הצגת ניתוח המחאה הבימתית האמיצה המוצגת במופע, על ידי שימוש במאפייני הכתיבה הנשית לפי התיאוריה של סיקסו בטקסט המופע והתיאטרון האפי הפמיניסטי לפי התיאוריה של ברכט בביטוי הבימתי, באים לידי ביטוי האפליה והדיכוי אשר סובלות ממנו הנשים, המשמיעות את הביקורת על מצבן בחברה הישראלית.

דרך הניתוח שהוצג, לדעתי, ניתן להסיק כי המופע "מוחות" הינו אמצעי להצגת הקונפליקטים החברתיים-פוליטיים-כלכליים שנתקלת בהן האישה במהלך חייה, ומטרת השימוש במרכיבים תאטרוניים אלה הינה העצמת הנשים בחברה הישראלית, כך ישנה אפשרות להשפעה על זוויות הראייה של קהל הצופים ודרכה על המציאות החברתית בכל הנוגע לנשים ולנשיות.

ביבליוגרפיה

מגדר פמיניזם:

- אהרונסון-להבי שרון, "מגדר ופמיניזם בתיאטרון המודרני", רעננה: בית הוו"ל של האוניברסיטה הפתוחה (2013).
- ברוורמן מרלה, "פמיניזם עם שתי רגליים שמאליות", תכלת (2009).
- רימלט נווה, "הפמיניזם המשפטי בישראל – מניין ולאן?", עיוני משפט כז(3) (2004).
- קמיר אורית, "פמיניזם, זכויות ומשפט", הוצאת משרד הביטחון (2002).
- Butler, J. (1988). *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, Theatre Journal, Vol. 40, Issue 4, pp. 519-531.

תיאוריה סיקסו:

- לובין אורלי, "אישה קוראת אישה". הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה/זמורה-ביתן (2003).
- לובין אורלי, "מה אקרא". יעד – תרבות והגות, מפנה (2007).
- סיקסו הלן, "צחוקה של המדוזה" (תרגום: מיכל הראל), בתוך: "ללמוד פמיניזם מקראה – מאמרים ומסמכי יסוד במחשבה פמיניסטית", עורכות: דלי באום ושת', תל-אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, סדרת מגדרים (2006), עמ' 135-145.
- רוטנברג יעל, "שביל – כבשו רגלי" – משוררות כמנהיגות". כרך ה' (תשי"ע), עמדות: עם, מדינה, תורה / עורך: משה רחימי.
- Diamond Elin, "Brechtian theory / Feminist theory: toward a Gestic Feminist Criticism" in *Unmaking Mimesis*. New York: Routledge, 1997; 43-55.
- Hélène Cixous, "Aller à la mer", Barbara Kerstlake, *Modern Drama* 27: 4 (1984).
- Feral Josette, "Writing and displacement: Women in theatre Trans", Barbara Kerstlake *Modern Drama* 27: 4 (1984).

תיאוריה ברכט:

- "אדם הוא אדם" – דרמה קומית מאת ברטולט ברכט (תוכניה), עורך: פולי ברינר.
- אליקים ירון, "ברכט, מונטאז' ותיאטרון מחול". מחול בישראל (1989).
- Smith Iris, "Brecht and the Mothers of Epic Theater". Theatre Journal, Vol. 43, No. 4 (Dec., 1991), pp. 491-505.

אוריין דן:

- אוריין דן, "הבעיה העדתית בתאטרון הישראלי". עורכת: קרין חזקיה. האוניברסיטה הפתוחה, תל אביב (2004).
- אוריין דן, "תיאטרון בחברה: התיאטרון הישראלי", אוניברסיטת תל אביב (1999).
- אוריין דן, "תאטרון בחברה", האוניברסיטה הפתוחה (2008).

נט, ראיון ושות':

- ראיון עם רונית רולנד וליאת שבתאי https://www.youtube.com/watch?v=nIdEa39Q0_U
- רותי קדוש, 'מלכה עירומה: מחאה נשית בפסטיבל ישראל' (06.06.14): בתוך אתר nrg <http://www.nrg.co.il/online/47/ART2/583/277.html>