

1. מבוא

עבודה זו תעסוק בהצגה "מאחורי העיניים", עיבוד מודרני להצגה "הילד מאחורי העיניים" המבוססת על מונודרמה מקורית משנות ה-80.¹ ההצגה מתארת את התמודדותה של אמה עם העובדה שבנה התינוק נולד עם תסמונת דאון. ומתפרשת על-פני שלוש תקופות בחייה: ההיריון, שלושה ימים לאחר הלידה, וההווה – הלילה לפני יומו הראשון של הילד בכתה א'. לאורך ההצגה נחשף הקהל לקונפליקטים אימהיים, רגשיים וחברתיים-תרבותיים המוצגים בביקורתיות בלתי-מתפשרת ובאופן סוחף ומעורר מגוון רגשות מכל הקשת הסנטימנטלית הקיימת.

מטרתי בעבודה זו היא לנתח את הטקסט, החלל הבימתי, הדמויות, המופע והקשר עם הקהל מבעד לפרספקטיבה התיאורטית של "הכתיבה הנשית". באופן זה אני מבקש לראות האם מאפייניה התיאורטיים, האידיאולוגיים והסגנוניים-אסתטיים של "הכתיבה הנשית" אכן באים לידי ביטוי ויישום, וכיצד הדבר תורם להצגה כמכלול. לשם כך אפתח ברקע תיאורטי על כוחה של השפה בהבניית מציאות ועל "הכתיבה הנשית" עצמה, ולאחר מכן אקדיש פרק לכל אלמנט בהצגה שינתח לפי התיאוריה.

2. רקע: שפה נשית, "כתיבה נשית" ותיאטרון פמיניסטי

2.1 תיאוריית שפה-תודעה-מציאות: על אפליה מגדרית לינגוויסטית והשלכותיה

"ניקטית לשון זכר גם במקום שיש רוב נשים היא דרכה של העברית, ואין האקדמיה רואה עצמה רשאית לקבוע קביעה המנוגדת לדרך זו."²

למרבית בני-האדם בתרבות המערבית הזדמן לא פעם להיתקל במשפט "שפה יוצרת מציאות", או "שפה יוצרת תודעה" (או התייחסות למשפטים אלו, בניסוחים אלו או אחרים, ובפרט לתוכן ולמסר המובאים בהם). את המקור לגישה זו ניתן לייחס לתיאוריה מתחום הבלשנות, המכונה "יחסיות בלשנית" (linguistic relativity) ולעתים "היפותזת ספיר-וורף" (the Sapir-Whorf hypothesis). התיאוריה גורסת כי המבנה, ההבניה ומרכיביה

¹ סמל, נ' (1984). הילד מאחורי העיניים. הוצאת אדם.

² האקדמיה ללשון עברית. (2020, 21 ביוני). איך פונים לקבוצה שרובה נשים. האקדמיה ללשון עברית: עברית ומגדר [מקוון]. אוזר ב-14 בפברואר, 2022. מ: <https://hebrew-academy.org.il/2010/10/04/%D7%90%D7%99%D7%9A-%D7%A4%D7%95%D7%A0%D7%99%D7%9D-%D7%9C%D7%A7%D7%91%D7%95%D7%A6%D7%94-%D7%A9%D7%A8%D7%95%D7%91%D7%94-%D7%A0%D7%A9%D7%99%D7%9D/>

הלינגוויסטיים היחסיים של שפה נתונה (או דיאלקט ספציפי נתון) משפיעים בהכרח על תהליכים קוגניטיביים בולטים (כגון מחשבה, קבלת החלטות, הסקת מסקנות, חלוקת מושגים, אינדיבידואלים ותרשימים לקטגוריות וכו'). מכאן, כי תפישות, תהליכי קונספטואליזציה ורציונליזציה ושאר חוויות הנובעות ממפגש אינטראקטיבי של האינדיבידואל עם מציאות חיו, סביבתו ובפרט הדמויות האחרות שבהן מושפעים בהכרח משפתו המדוברת (אם כי נכון להיום לא קיים קונצנזוס אקדמי-מקצועי גלובלי באשר לרמת ועוצמת ההשפעה).³

הספרות הפמיניסטית לדורותיה נדרשה רבות לסוגיה זו של מערכת היחסים בין השפה לבין התודעה והמציאות, בפרט בנושא של מגדר והבנייה מגדרית. כפי שהסבירה איזנרייך⁴ במאמרה מדובר בדיון משמעותי ביותר, אך שמידת שגם במקום אשר ניתן לו בספרות ובמחקר הפמיניסטיים המודרניים ניתן למצוא יחסיות, אשר למעשה נובעת ממידת הרלוונטיות של הנושא. הכוונה היא כי הבנייה וקביעת מגדרים בשפה הינם נושאים הרלוונטיים בעיקר לשפות בהן מאפיינים אלו באים לידי ביטוי, לעומת השפה האנגלית (המוכרת כשפת המסחר הבינלאומית) שעל כל עוונותיה הינה ניטראלית מבחינה מגדרית. לכן, למשל, קיים עיסוק רב (בעיקר ברמה הציבורית והפרטית) בנושא זה בישראל, לאור החלוקה המגדרית הבולטת של השפה לפי הדיכוטומיה המגדרית הבינארית המסורתית.

איזנרייך טוענת להשפעות רבות, חזקות ומשמעותיות ביותר של הבניות מגדריות בשפה, ובפרט שפה כמו עברית בה רובן המוחלט של המילים שונה בין זכר לנקבה הן ברמה הפונולוגית (אודיטורית) והן ברמה האורתוגרפית (וויזואלית). הרי גם ללא היכרות מעמיקה ומספקת עם השפה ניתן להיתקל בשם עצם, תואר, פועל וכו' בהטיה מסוימת ולדעת האם הכתוב הוא בגוף זכר או נקבה. הדבר מאפשר בהכרח שעתוק בלתי-זמנע של יחסי הכוחות המגדריים הקלאסיים והפרימיטיביים: מחד, אותה דיכוטומיה בינארית של גוף זכר וגוף נקבה לפי כללי הלשון מהווה מחיקה לינגוויסטית (ועל כן חברתית-תרבותית ופילוסופית מוסרית) של כל שאר הספקטרום המגדרי; ומאידך, אותו נוהג מושרש בשפה (המעוגן הן בקונבנציות החברתיות-תרבותיות והן בכללים הסטנדרטים של האקדמיה ללשון עברית) של פנייה כללית ו/או לקבוצה מעורבת בהכרח בלשון זכר מנכיחה ומקבעת את תפישת העליונות וההגמוניה הגברית. בין היתר מזכירה איזנרייך חלק מהשפעותיה של תופעה זו על נשים שכבר מגיל

³ דויטשר, גי (2011). בראי השפה – כיצד המילים צובעות את עולמנו. תל-אביב: הוצאת חרגול; וורף, ב"ל (2004). שפה, מחשבה, מציאות (תרגום: א' אוסטרלייכר, ד' אייזנברג, מ' טבת וע' פולק). תל-אביב: אוב – ז.ע.פ.

⁴ איזנרייך, די (2017). 'דברו אלינו', כי שפה בוראת מציאות מגדרית – סקירה תיאורטית על הקשר בין שפה למציאות ולמה חשוב ש"ידברו אלינו"? [גרסה אלקטרונית]. ארגון דברו אלינו. זמין לקריאה ב:

<https://dabruelenu.files.wordpress.com/2017/02/d7a1d7a7d799d7a8d7aa-d7a1d7a4d7a8d795d7aa-d7a7d7a6d7a8d794-d793d791d7a8d795-d790d79cd799d7a0d795-2017.pdf>

ילדות נאלצו להתרגל לכך כי פנייה לגברים כוללת אותן כנספח אגבי, בעוד פנייה מכובדת ומכבדת כנשים מפרידה ומדירה אותן מן הקבוצה.⁵

לציטוט מתחילת תת-פרק זה, בו מסבירה האקדמיה ללשון עברית את הסיבות לניטראליות הפאסיבית הנוחה שמנחה את התנהלותה ופעולותיה (או למעשה היעדרן) בנושא ההטיות והאפליות המגדריות שבשפה העברית, ניתן להוסיף ציטוט נוסף מאותו הטקסט: "המגמה המסתמנת בעברית לדורותיה היא ביטול צורות הנקבה מפני צורות הזכר, ולא להפך".⁶ זהו אכן תיאור מדויק ביותר, וספק אם כותבי המאמר היו מודעים לאירוניה הטראגית שבדבריהם, שכן אותו ביטול של צורות נקבה מפני צורות זכר מגדיר ומאפיין את החברה האנושית משחר קיומה. תת-הפרק הבא יעסוק בפרקטיקת כתיבה תיאטרלית פמיניסטית המבקשת להיות כוח מאזן כנגד ביטול מובן מאליו שכזה.

3. "כתיבה נשית" בתסריט: ניתוח טקסטואלי-סמנטי

3.1 "על-ידי נשים ועל נשים"

ההצגה "מאחורי העיניים", המוצגת בתיאטרון חיפה, מבטאת "כתיבה נשית" בראש ובראשונה בכך שאכן מדובר, באופן מובחן ובולט, בטקסט שהוא "על-ידי נשים ועל נשים". הסופרת שפרסמה לראשונה את המונודרמה עליה מבוססת ההצגה, הבמאית האחראית על העיבוד הנוכחי וכמובן הקאסט בהצגה – כולן נשים. וזאת מבלי להזכיר את הצוות של תיאטרון חיפה עצמו, אשר מתהדר ברוב נשי מוחלט, לרבות המנכ"ל, 5 מתוך 6 חברי. וות הדירקטוריון, יועצת משפטית, יו"ר ועדת הביקורת, מנהלת לשכת המנכ"ל, מנהלת השיווק, עוזרות המנהל האמנותי, מנהלת מכירות חוץ ומחלקה חינוכית, אחראית תקשורת שיווקית ותוכן, מנהלת הפקות, קצינת ביטחון, מנהלת חשבונות, חשבית שכר, דוברות ואחראיות יחסי ציבור ועוד.

באשר להצגה עצמה, הרי שהנושא העיקרי ולמעשה מוקד ההתרחשויות הוא חוויותיה של אמה לילד בעל צרכים מיוחדים (תסמונת דאון), החל מתקופת ההיריון, דרך הימים שלאחר הלידה ובהמשך שש שנים לאחר הלידה. חוויות שכאלו נחשבות לפרטיות, בלתי-ענייניות ובלתי-רלוונטיות במציאות החברתית-תרבותית הפטריארכלית, ממש כמו הנשים עצמן, גופן, מיניותן וחוויותיהן. ההצגה עוסקת באופן ישיר, מידי, בלתי-

⁵ שם.

⁶ האקדמיה ללשון עברית, 2020. <https://hebrew-academy.org.il/2010/10/04/%D7%90%D7%99%D7%9A-%D7%A4%D7%95%D7%A0%D7%99%D7%9D-%D7%9C%D7%A7%D7%91%D7%95%D7%A6%D7%94-%D7%A9%D7%A8%D7%95%D7%91%D7%94-%D7%A0%D7%A9%D7%99%D7%9D>

מתפטר ובלתי-אפולוגטי בנושא שלפי כל קונבנציה חברתית גברית נחשב "של נשים", שעצם העיסוק בו או המחשבה עליו הינם אקט "לא גברי" ולכן לא מקובל ואף לא לגיטימי.

לאור הנ"ל, ניתן לראות כי בימת התיאטרון והמרחב הדרמטי אכן הופכים למרחב לייצוג יקומן של נשים, וספציפית תוך מיקוד בנושא שהיחס בין רמת החשיבות והמשמעות התהומיות שלו עבור נשים וחייהן מחד לבין המקום המצומצם, האפסי כמעט שניתן לו בשיח החברתי היומיומי מאידך, הוא מעורר התמיהה והפליאה הרבה ביותר. לפי התפישה החברתית הפטריארכלית כל תפקידו של הגבר בסאגת ההיריון והלידה הוא סיועו במעמד הזרוע הזרע ובהמשך עזרה לאישה בהתמודדות פרקטית עם חבלי ההיריון. על הרגשות העזים בעקבות השינויים ההורמונאליים, ההתעוותות האנטומית והפיזיולוגית, או כל שכן עצם הפלא המדהים בצורת היווצרותם של חיים המתרחש בגופן – צפויות הנשים לדבר עם בנות משפחה, עם חברות, כל עוד זה בינן לבין עצמן. גם בעת הלידה עצמה מוגבל מקומו של הגבר (מבחינה חברתית-תרבותית) לפלג גופה העליון של אשתו, החל מן הזרוע אל עבר הראש. גם בעת הופשת הלידה, כאשר גופה של האישה יזדקק לשבועות ואף חודשים כדי להחלים מהשפעות ההיריון (טראומה רפואית אובייקטיבית לכל דבר ועניין), אותם נושאים גופניים ואנטומיים יישמרו לכל גורם שאינו הגבר בחייה.

גברים המבקשים לשבור מוסכמה זו נתקלים בביקורת הנעה בין מבוכה לסלידה, הן מצד גברים והן מצד נשים. זהו הרי כוחם של תכתיבים חברתיים, ולהגמוניה המגדרית לא אכפת מי הוא אותו אינדיבידואל עז מצח המעז לפרוץ את גבולותיה ולהתיימר לאמץ מודל אלטרנטיבי, אנושי יותר. גם עבורם הופכת הבמה למרחב אחר בו הם דווקא מוזמנים בחפץ לב אל חוויותיהן אלו של נשים, והביקורת דווקא מועברת (באופן רחוק מלהיות מרומז, על כך בהמשך) על גברים שאכן חיים לפי מודל גבריות המוכתב בידי הפטריארכיה (ודרכם על הגבריות ההגמונית עצמה).

3.2 דה-קונסטרוקציה ושבירת הכללים

ההצגה הינה, כאמור, עיבוד לספר מונודרמטי ממנו שאוב, למעשה, תסריט ההצגה במלואו, או למעשה כמעט במלואו, למען הדיוק. השינויים שביצעה הבימאית ואחראית העיבוד אמנם יכולים להיחשב כמינוריים, בהינתן כי הטקסט של הדמויות עצמן נותר כמעט זהה לחלוטין, אך למעשה כל שינוי שכזה מהווה את אותה דה-קונסטרוקציה של הקונבנציות הקיימות לפי עקרונות "הכתיבה הנשית". במקרה זה, ה"נורמטיבי" ו"הקונבנציונאלי" המזוהים עם תכתיבים גבריים הגמוניים של הפטריארכיה מיוצגים בידי הטקסט המקורי, שכביכול אין לסטות ממנו. כאשר עיבוד מחדש מציע פרפראזה מלאה לטקסט קיים, באופן שמשמר אך ורק את

הרעיונות העיקריים אך משנה לחלוטין את הטקסט – ההתייחסות היא מקלה יותר, שכן מדובר ביצירת דבר-מה חדש. אך במקרה דנן, לעומת זאת, הפרפראזה היא מטה-תיאטרונית בעיקרה ובמהותה, הטקסט נשאר כמעט אותו דבר, ודווקא אותן נסיגות קטנות מן הכללים הקבועים המוכתבים על-ידו מהדהדים כאותם דה-קונסטרוקציה וביטול של ה"רציונאלי" וה"סדר".

לנ"ל ניתן למצוא לאורך ההצגה ארבע דוגמאות, בהן ניתן לדון מן ה"גרנדיוזי" ל"מינורי":

1. **פיצול הדמות** – במונודרמה המקורית, כפי שעולה מעצם הגדרת הטקסט כמכלול והיצירה השלמה כ"מונודרמה", מופיעה דמות יחידה אשר מגוללת למעשה את סיפורה בהקשר לנושא המרכזי (התמודדותה של אמא עם לידתו של ילד המאובחן עם תסמונת דאון). בהצגה, לעומת זאת, מופיעות שלוש דמויות, שכל אחת מהן מייצגת את הדוברת במונודרמה בנקודת זמן מסוימת בחייה: האישה ההריונית, האמא היולדת (שלושה ימים לאחר הלידה) והאמא כיום. בראיון עמה הסבירה הבימאית ואחראית העיבוד מור פרנק כי בעת שעבדה על התסריט הגיעה פתאום להארה והבינה כי הטקסט עוסק בפועל בשלוש דמויות שונות שביניהן הבדלים אישיותיים בולטים, אותם ביקשה לתרגם לכדי הבדלים אסתטיים ברמת הטקסט והתנהגותיים ברמת המופע עצמו.
2. **יצירת הדיאלוגים** – בהמשך ישיר לנ"ל ההצגה גם יוצרת דיאלוגים היכן שהתקיימה רק מונודרמה. שיחות שתיארה המספרת עם דמויות כמו בעלה, סבתה האהובה, השכנה חסר הנימוס, האחות הקרה במחלקת היולדות, בנה עם תסמונת דאון ועצמו ועוד – משחקים בהצגה כדיאלוגים בין שתי דמויות, כאשר בכל פעם אחת הדמויות שאינה הדוברת המספרת בסצנה מגיעה ומשחקת את הדמות המשוחזרת עם הדוברת. הדבר מעצים את ההתרחשות ומעניק למונולוג נפח ועניין חדשים.
3. **שינוי השם** – במונודרמה המקורית שמה של הדוברת, האמא, הוא תלמה. נכון להיום לא זמין לציבור הרחב מידע בדבר התהליכים הקוגניטיביים, הסנטימנטליים, היצירתיים והמקצועיים שהובילו את הסופרת לבחור דווקא בשם הזה. ניתן אולי לשער כי בשנת פרסום הספר (1984) מדובר היה בשם נפוץ אשר שידר אותנטיות. בהצגה, לעומת זאת, שמה של האמא הוא "עלמה", ובהינתן ומדובר בעיבוד פמיניסטי מוצהר ניתן להבין כי אין מדובר במקריות. השם "עלמה" מבטא נשיות מבחינת נעורים, תחילת דרך, חוסר בשלות, באופן שבהחלט מסמל את תחושותיה של האמא אל מול החוויה הבלתי-ניתנת לתיאור או עיכול של להתמודד עם הטיפול בילד המאובחן עם תסמונת דאון. גם בהווה, דרך הדמות השלישית (שש שנים לאחר הלידה) באות לידי ביטוי וחשיפה תחושות של חוסר-אונים, בלבול,

חוסר-ניסיון ושאיפה לקבל תמיכה ועזרה כדי לצלוח משימה שנותרה גדולה, קשה ומורכבת מדי. באותו האופן, מן העבר השני, גם שמו של בעלה של הדוברת, אבי התינוק, שונה מ"זאביק" (שם נוסף המרגיש מיושן מעט כיום) ל-"אסף". מעבר לשימוש בשם מודרני יותר, בדומה למעבר מ"תלמה" ל"עלמה", גם מאחורי שינוי זה הייתה ככל הנראה מחשבה תחילה (על כך בהמשך).

4. **מודרניזציה** – השינוי השלישי והקטן ביותר מופיע באחד המשפטים שאומרת דמותה של האמא כיום, בו היא מבקשת לתאר בתסכול את היומרות והתפישה המצועצעת העולות מתיאורי ה"פוליטיקלי קורקט" של מצבו הרפואי של בנה. לרשימת התארים כגון "צרכים מיוחדים" היא מוסיפה את המילה "תסמונת" (תסמונת + מותק), מושג חדש שהופיע בשנים האחרונות בפורומים מקוונים של הורים לילדים המאובחנים עם תסמונת דאון ובפירוש לא היה קיים בשנת 1984. אולם, באמצעות שינוי "מינורי" זה הצליחה הבימאית לחזק משמעותית את החיבור של הקהל המודרני לטקסט המלא של ההצגה, שכן מדובר בטעימה מותוך עולם מושגים בו לרבים מקהל היעד של ההצגה כבר הזדמן להיתקל. שינוי זה כמו מהווה הזמנה להצטרף באופן אינטימי יותר לחוויות שמתארות הדמויות, שבפועל הינן על-זמניות ותמיד רלוונטיות, אך תיאוריהן באמצעות טקסט בן קרוב ל-40 שנה עלול לתת את אותותיו ללא תיווך קטן אך מורגש שכזה.

5. **שינויים "מינוריים" נוספים** – לאורך ההצגה, השנואה אל הטקסט המקורי של המונודרמה מגלה שינויים נוספים במסגרת העיבוד. למשל כאשר מתארת הדוברת במונודרמה את תחושותיה כאשר היא שומעת לראשונה את האבחנה של בנה, הרופא משתמש במילה "מיננגולואיד" ומיד לאחריה כתוב "מילה זוועה". בהצגה, לעומת זאת, זוהי האחות שמשתמשת במילה זו (במסגרת ניסיון ליצור עקביות בדמותה האנטגוניסטית, לעומת הרופא שדמותו בלתי-נוכחת) והמילים "מילה זוועה" הושמטו. הסיבה היא, ככל הנראה, כדי לאפשר להבעות פניה ושפת גופה של השחקנית לבטא את הסלידה מן המילה, אך ייתכן גם כי הסיבה היא המציאות המודרנית בה עצם השימוש במילה לתיאור מצב רפואי שכזה כבר נתפש כשגוי, פסול ואסור ומלווה בשיפוט חברתי-תרבותי נוקב (כך שלמעשה אין צורך להגיד את המושג מאליו, "מילה זוועה", הגם אם מדובר בביטוי רגשי נשי). 4. מסיבב לטקסט: "כתיבה נשית" בעיצוב הבמה, במעורבות הקהל ובמסר הפוליטי

4.1 "כשסיקסו פגשה את ברכת": הבמה והדמויות

הן סיקסו והן ברכת, כאמור, ביקשו לראות עיצוב אלטרנטיבי של החלל הבימתי והתפאורה, שיתרחק מן הגרנדיזיות ה"זוהרת", היומרנית והראוותנית לטובת הירתמות להעברת המסר הפוליטי. ברכת התמקד בעיקר באמירה הפוליטית בעוד סיקסו התמקדה בפמיניזם שלה, ברצון להתקדם הלאה מן התיאטרון המסחרי של הגבריות ההגמונית, עם ה"שואו" המוגזם והמופרז והתפאורה המתוחכמת. בהצגה ניתן לראות ביטוי נפלא לגישתה זו של סיקסו, בפרט בתפאורה (או יותר נכון בהיעדרה).

הדמויות שעל הבמה יוצרות למעשה ארבעה אזורים המופרדים זה מזה במעין תחילה בלתי-נראית. בקדמת הבמה, מצד ימין, נמצאת דמות האמא כיום, ליד כסא (עליו היא יושבת לעתים) המונח על שטיח מרובע אדום המונח כך שקודקודו פונה אל הקהל. מצד שמאל, מעט מאחוריה, נמצאת האמא היולדת, גם לה כסא שעליו יושבת לעתים, אלא שלידו נמצא גם שולחן לילה פינתי קטן (גם אלו מונחים על שטיח, קטן יותר, שקודקודו פונה אל הקהל). במרכז, מעט מאחורי שתי האמהות, מצויה דמות האישה ההריונית, ליד מיטה זוגית עליה היא לעתים יושבת ולעתים שוכבת, שמעליה תלוי שטיח מרובע נוסף שקודקודו כלפי מעלה (כל אותם שטיחים עם בזויות אלו נראים כל אחד כמשולש, צורה המזוהה עם המיניות הנשית כשם שהפאולוס מזוהה עם מיניות גברית).

"אפקט הניכור" של ברכת בא לידי ביטוי בדמויות בצורה קצת שונה מן המקובל, אך באופן מקורי שאינו חוטא למטרה. הדבר קורה בשלושה אופנים:

1. כאמור, שלוש הדמויות הן למעשה אותה אישה, אותה אמא, בשלוש תקופות משמעותיות בחייה הרלוונטיות לנושא: כאשה בהריון, מתרגשת, מאושרת, תמימה ואיבית שטרם מודעת לתהום שנפערת מתחת לרגליה; כאמא שילדה תינוק המאובחן עם תסמונת דאון, לא ראתה אותו שלושה ימים מאז הלידה ואינה יודעת איך להתמודד עם הסיטואציה; וכאמא כיום, המנסה להתמודד עם החששות לקראת הליכתו לראשונה של בנה, כבר ילד, לכתה א' בבוקר. הדמויות מתקשרות באמצעות מונולוגים שנקבעו במונודרמה המקורית, אך מדי פעם יוצרות מעין תקשורת ביניהן, מתפרצות האחת לדברי השנייה, משלימות זו לזו משפטים ולעתים פועלות ביחד. שבירה זו של מרחב זמן וחוקי הפיסיקה, למן הרגע בו הקהל מבין מה טיבן ופשרן של הדמויות שאינן אלא דמות יחידה, יוצרת ניכור קלאסי בצורה פוסט-מודרניסטית חדשנית ומקורית.

2. רעיון נפלא נוסף של הבימאית האחראית על העיבוד הוא יצירתם יש מאין, כאמור, של דיאלוגים, כדי להציג שיחות שהתנהלו בין הדוברת לבין דמויות משמעותיות בחייה. במקום שחקנים נוספים – בכל

פעם שמתחיל דיאלוג כזה אחת השחקניות עוזבת את האזור המגודר שלה (או למעשה פורצת את הגבול) וניגשת אל האזור של הדמות שכרגע היא הדוברת (או ששתייהן ניגשות לאזור האמצעי, המשותף, הניטרלי כביכול). לנגד עיני הקהל, ללא "מאחורי הקלעים" וללא כל שינוי ויזואלי למעט הבעות פנים ושפת גוף, "הופכת" השחקנית לדמות אחרת. כך למשל האמא כיום משחקת גם את הרופא במחלקת היולדות, את "האחות גרוידל" ואת הבעל/אבא אסף; האישה ההריונית משחקת את סבתא אריקה, חבת הנוספת טליה (אחותו הגדולה של התינוק) ואת גברת באום השכנה; והאישה ההריונית משחקת את חתם עצמו, כילד. שבירת הדמות אל תוך דמות אחרת לנגד עיני הקהל, באופן שנראה אירוני, מודע לעצמו ואף גרוטסקי (בעיקר כאשר היולדת משחקת את התקפי התסכול של ילד עם תסמונת דאון) יוצרים ניכור בעוצמה שספק אם ברכט בעצמו ידע כי ניתן להגיע אליה באופן מרענן שכזה.

3. תוספת "מינורית", כביכול, היא הפסנתרן המבוגר היושב על פסנתר לצד הבמה, לשמאלה של דמות האמא היולדת. מדי פעם הוא מצטרף בנגינת פסנתר לשוות אפקטים דרמטיים למתרחש, ולעתים התאורה אף מתמקדת בו במקום בדמויות. ליווי מוסיקלי שנמצא על הבמה, גלוי לקהל וחסר טקסט מהווה תוספת בעלת תרומה רבה ליצירת הניכור הכללי.

אם כן, עיצוב החלל הבימתי, הדמויות והמופיע מהווה עילוב מסקרן ומעורר בין התיאוריה של סיקסו על "כתיבה נשית" לזו של דיאמונד על "פמיניזם ברכטיאני" ותיאטרון אפי פמיניסטי.

5. סיכום

בעבודה זו ביקשתי לבחון את מאפייני "הכתיבה הנשית" לפי סיקסו והוגות פמיניסטיות נוספות בהצגה "מאחורי העיניים" של תיאטרון חיפה. לאורך פרקי העבודה נוכחתי לדעת כי גם אם הבימאית ואחראית העיבוד לא התכוונה לכך – כמעט כל מרכיבי ההצגה מהווים דוגמא מודרנית נהדרת ל"כתיבה נשית" ישראלית. ההתרחקות מן הטקסט המקורי תוך שימור הרעיון, האמוציונאליות, המעגליות, החזרתיות וכמובן האלמנטים של התיאטרון האפי-ברכטיאני ו"אמנות המופע" – כולם יוצרים תחושה כי או שמשנתה של סיקסו היתה פרושה כנר לרגליו של הצוות הנהדר מאחורי המופע הנפלא, או שסיקסו קלעה למאפייני "השפה הנשית" בצורה מדויקת ועל-זמנית יותר משניתן היה אפילו לדמיין.

"מאחורי העיניים" עוסקת בנושאים ש"לא מדברים עליהם". הכי הרבה – "מדברות עליהם", בחדרי חדרים, בטלפון, בשקט, בטח לא בפרהסיה, בטח לא בשטח השליטה של גברים וההגמוניה שלהם. הריון, לידה, קונפליקטים אימהיים, פקפוק באימהות, רגשות שליליים כלפי התינוק ושאר דברים שהפטריארכיה מתחלחלת

מלשמוע – כל אלו הם לב לבה של ההצגה, ובתור גבר אני מברך על הזכות שנפלה בחלקי לקחת חלק במופע כקהל, הגם אם מרחוק. האמירה של ההצגה נחרצת ובלתי-אפולוגטית, בדיוק כפי שסיקסו ייחלה: אנחנו נשים, אנחנו יולדות, אנחנו אמהות ובכל זאת נשארות נשים. ואתם, הגמוניה, נא ללמוד להתמודד עם כך במעט יותר טקט ובגרות.

6. ביבליוגרפיה

איזנרייך, ד' (2017). 'דברו אלינו', כי שפה בוראת מציאות מגדרית – סקירה תיאורטית על הקשר בין שפה למציאות ולמה חשוב ש"ידברו אלינו"? [גרסה אלקטרונית]. ארגון דברו אלינו. זמין לקריאה ב:

<https://dabruelenu.files.wordpress.com/2017/02/d7a1d7a7d799d7a8d7aa-d7a1d7a4d7a8d795d7aa-d7a7d7a6d7a8d794-d793d791d7a8d795-d790d79cd799d7a0d795-2017.pdf>

בארי, פ' (2004). מבוא לתורת הספרות והתרבות – צעדים ראשונים (תרגום: ח' הרציג). רעננה: הוצאת האוניברסיטה הפתוחה.

דויטשר, ג' (2011). בראי השפה – כיצד המילים צובעות את עולמנו. תל-אביב: הוצאת חרגול.

האקדמיה ללשון עברית. (2020, 21 ביוני). איך פונים לקבוצה שרובה נשים. האקדמיה ללשון עברית: עברית

ומגדר [מקוון]. אוחר, ב-14 בפברואר, 2022. מ: [https://hebrew-](https://hebrew-academy.org.il/2010/10/04/%D7%90%D7%99%D7%9A-%D7%A4%D7%95%D7%A0%D7%99%D7%9D-%D7%9C%D7%A7%D7%91%D7%95%D7%A6%D7%94-%D7%A9%D7%A8%D7%95%D7%91%D7%94-%D7%A0%D7%A9%D7%99%D7%9D/)

[academy.org.il/2010/10/04/%D7%90%D7%99%D7%9A-](https://hebrew-academy.org.il/2010/10/04/%D7%90%D7%99%D7%9A-%D7%A4%D7%95%D7%A0%D7%99%D7%9D-%D7%9C%D7%A7%D7%91%D7%95%D7%A6%D7%94-%D7%A9%D7%A8%D7%95%D7%91%D7%94-%D7%A0%D7%A9%D7%99%D7%9D/)

[%D7%A4%D7%95%D7%A0%D7%99%D7%9D-](https://hebrew-academy.org.il/2010/10/04/%D7%90%D7%99%D7%9A-%D7%A4%D7%95%D7%A0%D7%99%D7%9D-%D7%9C%D7%A7%D7%91%D7%95%D7%A6%D7%94-%D7%A9%D7%A8%D7%95%D7%91%D7%94-%D7%A0%D7%A9%D7%99%D7%9D/)

[%D7%9C%D7%A7%D7%91%D7%95%D7%A6%D7%94-](https://hebrew-academy.org.il/2010/10/04/%D7%90%D7%99%D7%9A-%D7%A4%D7%95%D7%A0%D7%99%D7%9D-%D7%9C%D7%A7%D7%91%D7%95%D7%A6%D7%94-%D7%A9%D7%A8%D7%95%D7%91%D7%94-%D7%A0%D7%A9%D7%99%D7%9D/)

[%D7%A9%D7%A8%D7%95%D7%91%D7%94-](https://hebrew-academy.org.il/2010/10/04/%D7%90%D7%99%D7%9A-%D7%A4%D7%95%D7%A0%D7%99%D7%9D-%D7%9C%D7%A7%D7%91%D7%95%D7%A6%D7%94-%D7%A9%D7%A8%D7%95%D7%91%D7%94-%D7%A0%D7%A9%D7%99%D7%9D/)

[/%D7%A0%D7%A9%D7%99%D7%9D](https://hebrew-academy.org.il/2010/10/04/%D7%90%D7%99%D7%9A-%D7%A4%D7%95%D7%A0%D7%99%D7%9D-%D7%9C%D7%A7%D7%91%D7%95%D7%A6%D7%94-%D7%A9%D7%A8%D7%95%D7%91%D7%94-%D7%A0%D7%A9%D7%99%D7%9D/)

הרציג, ח' (2005). תורת הספרות והתרבות: אסכולות בנות זמננו – צעדים נוספים. רעננה: הוצאת האוניברסיטה הפתוחה.

וורף, ב"ל (2004). *שפה, מחשבה, מציאות* (תרגום: א' אוסטרלייכר, ד' אייזנברג, מ' טבת וע' פולק). תל-אביב: הוצאת אוב – ז.ע.פ.

חרובי, ד' (2006). הקדמה לצחוקה של המדוזה. בתוך בתוך: ד' באום, ד' אמיר, ר' ברייר-גארב, יפה ברלוביץ, ד' גריינמן, ש' הלוי, ד' חרובי וס' פוגל-ביז'אוי (עורכות), *ללמוד פמיניזם: מקראה – מאמרים ומסמכי יסוד במחשבה פמיניסטית* (ע"ע 134-135). תל-אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד.

סיקסון, ה' (2006). צחוקה של המדוזה (תרגום: מ' הראל). בתוך: ד' באום, ד' אמיר, ר' ברייר-גארב, יפה ברלוביץ, ד' גריינמן, ש' הלוי, ד' חרובי וס' פוגל-ביז'אוי (עורכות), *ללמוד פמיניזם: מקראה – מאמרים ומסמכי יסוד במחשבה פמיניסטית* (ע"ע 135-153). תל-אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד.

סמל, נ' (1984). *הילד מאחורי העיניים*. הוצאת אדם.

Aston, E. (1995). *An Introduction to Feminism and Theatre*. New York, NY: Routledge.

Cixous, H. (1984). *Aller à la mer* (Trans. B. Kerstlake). *Modern Drama*, 27(4), 546-548.

Diamond, E. (1997). Brechtian theory / Feminist theory: Toward a gestic feminist criticism. In *Unmaking Mimesis: Essays on Feminism and Theatre* (pp. 43-55). New York, NY: Routledge.

Feral, J. (1984). Writing and displacement: Women in theatre (Trans. B. Kerslake). *Modern Drama*, 27(4), 549-563.

Goldberg, R. (2001). *Performance Art: From Futurism to the Present*. London, UK: Thames & Hudson.

Grosz, E. (1986). Philosophy, subjectivity, and the body: Kristeva and Irigaray. In C. Pateman & E. Grosz (Eds.), *Feminist Challenges: Social and Political Theory* (pp. 125-143). Boston, MA: Northeastern University Press.

Moi, T. (1985). *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. New York, NY: Routledge

Wolf, J. (2003). Reinstaging corporeality: Feminism and body politics. In A. Jones (Ed.), *The Feminism and Visual Culture Reader* (pp. 418-429). New York, NY: Routledge.

מרכז סיוע לסטודנט - Ez Grade - **דוגמה**