

במעגל השוליות: מתיאטרון קהילתי לתקשורת המונים

ענת פירסט ושולמית לב-אלג'ם

הקבוצה הדומיננטית, מצביעה על הטקטיקות התקשורתיות בהן נוקטת קבוצה נתונה על מנת להשמיץ את קולה אל מול אלה המבקשים להנציח ולקבע את אילמותה (Orbe, 1998). במאמר זה אנחנו מציעות להתייחס למתיאטרון הקהילתי בישראל כאל סוג של תקשורת פנימית-סמלית בקרב קו-תרבויות המגיעה תהליכי העצמה אישיים וקולקטיביים כאחד.

התיאטרון הקהילתי שהחל להתגבש בראשית שנות ה-70 לא נולד במרחב האמנותי-תיאטרוני הממוסד, ולמעשה, אף לא צמח מלמטה מתוך הקהילה עצמה. הוא היווה חלק מפעולות "הפיתוח הקהילתי" (מילר, 1975), ומ"ההתערבויות שתוכננו במיוחד לשיפור התגאים בשכונות המזונוחות ביותר... באזורי עוני... שהאוכלוסייה מורכבת בעיקרה מקבוצות מיעוט. בישראל מכנים אותם בדרך כלל "יהודי המזרח", "בני עדות המזרח" או "ישראל השנייה" (ינוב, 1975, 34). לנוכח התסיסה החברתית בתוך "שכונות המצוקה" התכוון הממסד להשתמש בתיאטרון הקהילתי כ"ססתום חיובי" (אלפי, 1981, 84) שיפיק וישהיר את רגשות התסכול של הצעירים, ובינתיים גם יציע לתושבים "בריאות נפשית וחברתית" (מילר, 1977, 85). אפשר על כן לראות את התיאטרון הקהילתי במקורו כטכנולוגיה של עוצמה שבהפעלתה קיווה הממסד לפרק את האווירה הקונפליקטואלית, להשיב את השקט החברתי על כנו, ולנטוע בהכרתם של השחקנים את האידאולוגיה המפרשת "שינוי" כהטמעת התרבות הציונית-ממסדית. השחקנים, ברובם מזרחיים, תחילה בקטמון ט', ואחר כך בפרדס כ"ץ, לא נעצו לזהותו הממסדית-פטרונית של התיאטרון הקהילתי, אלא ניכסו אותו לעצמם כסוג של נשק אנטי ממסדי, כייצוג של מחאה ומרי חברתי. במסגרת ההצגות כמו: "יוסף ירד קטמונה" ו"אדון כ"ץ וכלבו פרדס" הועבר המסר כי "שינוי" משמעותו הוא ביטוי פרטיקולרי-אפוזיציוני לתרבות המובילה. כך הסבו המשתתפים בתיאטרון הקהילתי את האסטרטגיה התקשורתית של הקבוצה הדומיננטית לסוג של תקשורת פנימית-סמלית המזוהה עם הקו-תרבות, והפכו את טכניקת השליטה המניפולטיבית של הממסד לטקטיקה חתרנית של הקו-תרבות.

ייחודה של טקטיקה תקשורתית זו היא בפוטנציאל התרפויטי שלה לעודד תהליכי העצמה. המושג "העצמה" מתייחס למצבים בהם אנשים מגיעים לשליטה רבה יותר בחייהם, וליכולת להשפיע גם על סביבתם (Parsons et al, 1994). הספרות העוסקת בנושא מבחינה בדרך כלל, בין העצמה פרטנית להעצמה קהילתית. הראשונה מתייחסת לתהליך של התפתחות אישית המעודד הגדרה עצמית חיובית יותר, תובנה ומודעות חברתית (Zimmerman & Rappaport, 1988), ואילו השנייה מתמקדת בתהליכי השינוי החברתי-קולקטיבי המגבירים את שליטתם של אנשי הקהילה - כציבור - על תוצאות חשובות בחייהם (Staples, 1990). ייחודו של התיאטרון הקהילתי הוא בהיותו סוג של תקשורת

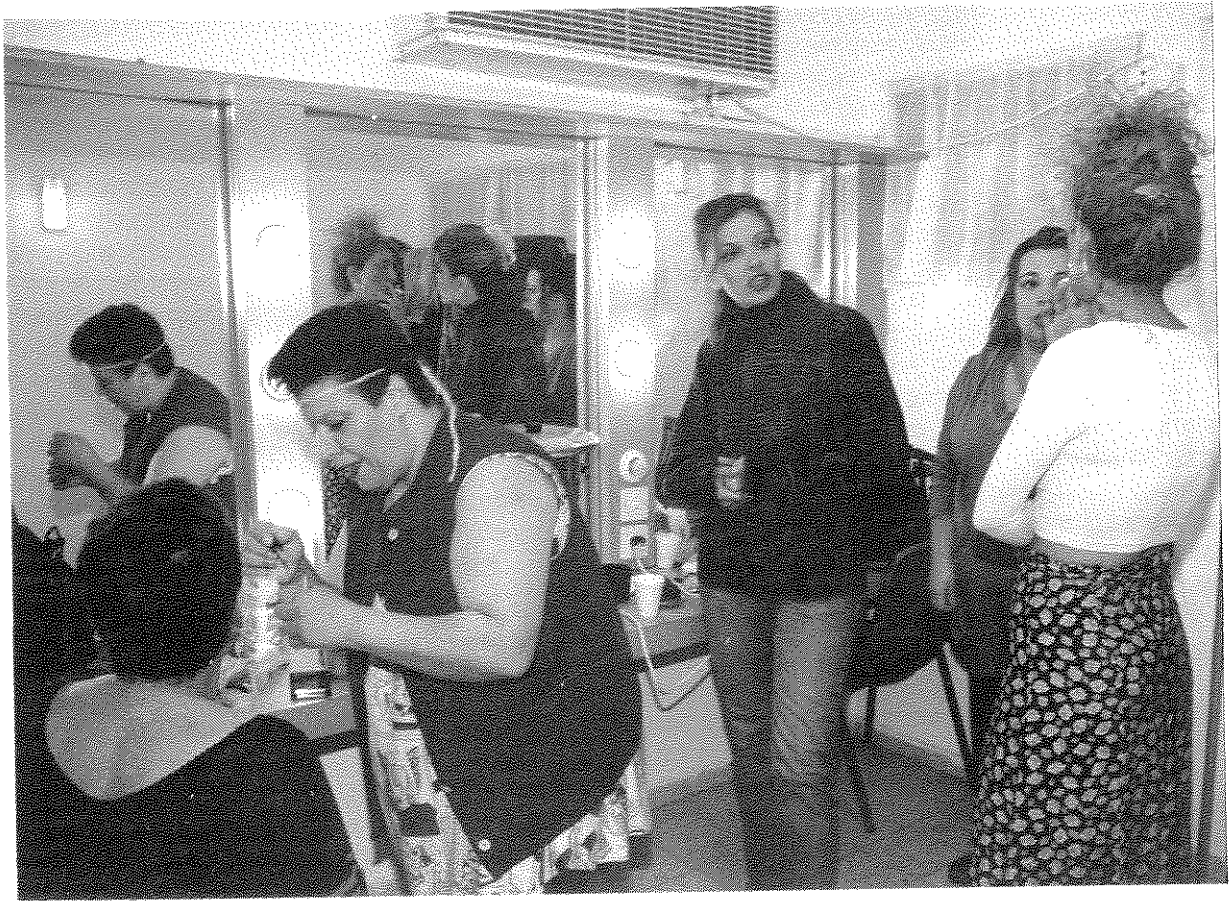
במוצאי חג הפסח תשנ"ט, הוקרן בערוץ השני של הטלוויזיה הישראלית הסרט "מחבואים" שזכה בפרס "וולגין" לתשנ"ה. סרטו התייעודי של איריס רובין, המתאר את חוויות היומיום של נשים מזרחיות מיפו ד' המשחקות בתיאטרון הקהילתי בשכונה, שודר בזמן צפיית שיא. כך הצליח סרט זה להיגאל מאלמוניותו על ידי המדיום הטלוויזיוני, שהיגו ערוץ התקשורת המרכזי, המשקף ומייצר דימויים תרבותיים.

הסרט אמנם אינו מתמקד בתייעוד תהליך היצירה של המופע התיאטרוני, אך אף על פי כן, הוא מהווה מבחינתן של השחקניות את פסגת המימוש של הדיאלוג הרצוי בין קבוצת המיעוט לתרבות הדומיננטית. תיאטרון קהילתי, לרוב, חג במעגלי התקשורת הפנימיים (ingroup communication) של הקבוצה המשחקת, השכונה והפרברים הסמוכים. פריצתו של הטקסט העצמי ממעגלי התקשורת הפנימיים לאלה החיצוניים (outgroup communication) של הקולנוע, הטלוויזיה והעתונות היא התגשמות משאלת לב המתממשת אך לעיתים נדירות. המאמר שלפנינו לוכד אירוע ייחודי זה, שבו אכן נשלם המהלך מהתיאטרון הקהילתי לזמן צפיית שיא בטלוויזיה, ובוהן את תהליכי הטרנספורמציה של הטקסט העצמי במסע זה.

במאמר זה, שבו שני הלקים, נוצר חיבור בין תיאטרון קהילתי לתקשורת המונים². החלק הראשון מתאר את התיאטרון הקהילתי כסוג של תקשורת פנימית, ובוהן את התהליכים האישיים והחברתיים המתחוללים כאשר נשות יפו ד' כותבות טקסט ומפיקות אותו כמופע תיאטרוני. בחלקו השני עוסק המאמר בניתוח ייצוגו של טקסט זה בתקשורת ההמונים. טענתנו היא כי התיאטרון הקהילתי הוא זה המאפשר לשחקניות לפעול כסובייקטים מדברים, ולאתגר את דימויהן הרווחים בחברה, תוך הבניה מחודשת של זהותן, בכך הן מפירות את אילמותן ומתמודדות עם שוליותן. לעומת זאת, ייצוגן בתוצרי המדיה המשקפים ומשעתקים את השיח הדומיננטי, הופך אותן, בעל כורחן, חזרה במובנים מסוימים, לאובייקטים השבויים מחדש באילמותן.

התיאטרון הקהילתי כסוג של תקשורת פנימית

חוקרי תקשורת מגלים בשנים האחרונות התעניינות באופני התקשורת הנקטים על ידי קבוצות שונות בתוך מערכות של יחסי הגומלין התרבותיים. מתוך כך מוסבת תשומת הלב דווקא למנגנוני התקשורת בקרב קו-תרבויות אשר ייצוגן בתקשורת מוטבע עדיין במטריצה האתנוצנטרית ועל כן נידון לשקפות ולשוליות (James, 1994; Orbe, 1995). מחקרים הנערכים היום מנקודת המבט של הקו-תרבות עצמה מתמקדים בהשיפת חוויותיה התקשורתיות היומיומיות כפי שהן מושפעות מיחסי העוצמה שבינה לבין הקבוצה הדומיננטית. ההתמקדות באופני התקשורת הן הפנימיים בתוך הקו-תרבות, הן החיצוניים, בינה לבין



הכנות להצגה "מחבואים" בתיאטרון הקהילתי של שכונת יפו ד'

הקהילתי חוזר ומאשר את ההנחה כי "חוסר עוצמה איננה רק בעיה פרטנית, אלא מצב מבני וחברתי. אנשים, בדרך כלל, אינם חסרי אוניס בשל הסכים בחייהם הפרטיים או באישיותם, אלא בשל השתייכותם לקבוצה חסרת עוצמה" (סדן, 1997). לכן, מצב של שקט ללא קונפליקט מזוהה כסימן של קיפוח, כהשלמה אילמת עם המצב (Gaventa, 1980). התיאטרון הקהילתי הוא על כן טקטיקה תקשורתית-פנימית שבאמצעותה משמיעה הקו-תרבות את קולה האוטנטי, ויוצרת "רעש חברתי" המעורר את דאגתו של הממסד. קיומו של התיאטרון הקהילתי היה והינו קיום על-תנאי. תכנים בעלי אופי של מחאה חברתית מעוררים התנגדות מצד נציגי הממסד: "קשה לעכל את התוכן התוקפני והביקורתי של ההצגה" (הופרט, 1975, 29). על-כן הם מוצאים לנכון להתערב ולדרוש שינויים בטקסט בעוד שהקבוצה ומנהיגיה מתנגדים לכך: "זה משאיר הרגשה של חוסר ביטחון [אצל הממסד] לגבי שליטה על דרכו ותוכנו של התיאטרון" (שם, עמ' 30). במתח הזה שבין הממסד לקבוצת המיעוט, היתרון ביחסי העוצמה הוא לצד שברשותו המשאבים הארגוניים ובאמצעותם הוא מסוגל לבצע איגוף ארגוני ולחסל התנגדויות (Mann, 1986). על כן, כאשר לדעת הממסד התיאטרון הקהילתי לא מתקדם בנתיב "הנכון" מבחינת הממסד, הוא מפסיק את מימונו, מפזר את הקבוצה בכוח, וחוסם את מימוש יעדיו. תהליך זה

פנימית-קבוצתית היכולה להניע במשולב את שני מעגלי ההעצמה. אמנם כל פעילות קבוצתית לכשעצמה עשויה לחזק מודעות, תקשורת בינאישית ומיומנויות חברתיות (Reissman, 1985), אך התיאטרון הקהילתי, המושתת על מודל דרמטי-חברתי ייחודי, הוא סביבה אידאלית להאצת תהליך ההעצמה. ההצגה הקהילתית היא תוצר של תהליך יצירה עצמי המבוסס על טקסטים אישיים המציגים לעיני הקהילה את בעיותיה, ומעודדים דיון חופשי ופנחה בין השחקנים לבין עצמם, בין השחקנים לצופים, ובין הצופים לבין עצמם (מילר, 1975). בשלב הראשון, שלב ההפקה, בו מתקיימת התקשורת הפנימית בתוך קבוצת השחקנים, מתרחש תהליך ההעצמה הפרטנית. חומרי היים נשאבים באמצעות טכניקות דרמטיות ועוברים תהליכי אסתטיזציה ההופכים אותם לתוצר אמנותי. האפקט החווייתי כתוצאה מהמפגש עם החומרים האישיים, ותהליכי עיבודם הסמלי מעוררים תובנה והערכה עצמית, מודעות ביקורתית, סולידריות קבוצתית, ומיקוד תשומת הלב בבעיות טורדניות שלא טופלו עד כה (הריס, 1998). בשלב השני, שלב ההצגה והדיון בו, מתרחב מעגל התקשורת הפנימית וכולל גם את הצופים השכונתיים, ומתחולל תהליך ההעצמה הקיבוצי. הקו-תרבות מתבוננת בעצמה, מספרת לעצמה סיפור על עצמה באופן פומבי וגלוי, וכך באמצעות אירוע שנראה ונשמע, היא מפירה את אילמותה. התיאטרון

אפיין במיוחד את הגל הראשון של התיאטרון הקהילתי בראשית שנות ה-70 שהיה פוליטי-רדיקלי במהותו ועל כן לא שרד לאורך זמן.

נשים כקבוצה אילמת

התיאוריה העוסקת בקו-תרבויות מבוססת על הגישה הפמיניסטית המתארת קבוצה הנמצאת בתחנית ההיררכיה החברתית כקבוצה אילמת. מנגד, הקבוצה בעלת העוצמה, היא זו הקובעת את המערך התקשורתי עבור החברה כולה, המשקף ומקדם את השקפת עולמה, ערכיה ואמונותיה של הקבוצה הדומיננטית. מתוך כך, מתעוות ונאלם עם הזמן קולה של הקו-תרבות, לא רק משום קשייה לבטא את עצמה באמצעות אופני תקשורת הזרים לעיתים לתרבותה, אלא גם מהיותה נדחקת ונחסמת, בכוננה תחילה, על ידי התקשורת הציבורית-הגמונית התוגגת את עוצמתה (Ardenner, 1975; Kramarae, 1981; Orbe, 1998). מחקרים כמו אלה של דייז' (Deetz, 1992) ודה סרטו (de Certeau, 1984) מצביעים על כך כי תהליך ההשתקה אינו טוטלי, וכי ניתן לחשוף מערכת שלמה של "טקטיקות" תקשורתיות בהן נוקטות קו-תרבויות ביחסי הגומלין התרבותיים שלהן.

נשים, קובעת קרמריה (Kramarae, 1981), הן קבוצה אילמת שכן הן משותקות לכל אורך ההיסטוריה על ידי התרבות הגברית. כאזרחים סוג ב' הן לא קובעות את צורות הדיבור והתקשורת, ומקבלות פחות זכות ביטוי מהגברים. נשים הוות את העולם באופן שונה מגברים, ונאלצות לתרגם את התנסותן באמצעות מודלים תקשורתיים הזרים לאופיין. גברים מייחסים לפעולות, שאיפות, ערכים ודיבור של נשים חשיבות שולית ולכן ממשיכים במבצע המסורתי של ההשתקה. כתוצאה מתהליך זה סובלות הנשים מתת ייצוג במדיה, ומתוארות על פי רוב באמצעות דימויים שליליים כפסיביות, הססניות, כנועות ותלותיות (Gallagher, 1985). בתרבות הפופולרית מתוארות נשים צעירות כמי שכל שאיפתן היא "לתפוס" גבר ולשמור עליו. הן סוברות כי שיער בלוזדיני, התנהגות שקטה וגוממת, טוב לב, בגדים אופנתיים, איפור וגוף רזה מקדמים את הצלחתן עם הגברים (McRobbie, 1982). מצבן של נשים שחורות בתקשורת ובתרבות אף גרוע מזה של הנשים הלבנות. הסיבה לכך נעוצה בקשר שבין גזע, מעמד ומיגדר, ומהאופן בו מוטבע הדיכויו בתוך הסדר החברתי הפטריארכלי הקיים (Hooks, 1981; Jaggar, 1983). בשנים האחרונות מסתמן שינוי בייצוגן של הנשים במדיה. הן מופיעות כבעלות מקצוע יותר מבעבר, ואמונות גם על המרחב הציבורי. אך, הוויכוח על דמותה של "האשה החדשה" עדיין לא הוכרע (למיש, 1998).

תמונה דומה עולה גם מהמחקר העוסק בגשים בישראל. האשה הישראלית, האשכנזיה, מוצגת בדומה לאשה המערבית כיושבת בית (ישי, תשכ"ו), שקטה, יפה, מסייעת לבעלה (שפרה, 1989), תלותית, בורחת מהתמודדויות, אובייקט מיני, ועוסקת בחינוך, בריאות וסעד שאינף, אלא הרתבה של התחום הפרטי (למיש, 1997; Lemish and Tidhar, 1991; Tidhar, 1998; First, 1998). האשה הישראלית המזרחית סובלת בדומה לאשה השחורה מיחס פטריארכלי וקולוניאליסטי כאחד. זהותה האתנו-מיגדרית מציבה אותה בתחתית הסולם החברתי אחרי הגבר האשכנזי, האשה האשכנזיה והגבר המזרחי (Dahan Kalev, 1997).

על אף הגל השני של הפמיניזם בישראל מאז שנות ה-70, נמשך תהליך המחיקה וההשתקה של האשה המזרחית בכל תחומי החברה והתרבות (Motzafi-Haller, 1999). היא מופיעה בשרשרת דימויים המתארים אותה כ"טוענת טיפוח", פסיבית, לא עצמאית, בעלת דימוי עצמי נמוך (שרני, 1976), לא עובדת, משרתת, "אחרת", טיפוס שולי עם בעיות שוליות (ביטון, 1996; שוחט, 1996).

(Fogel Bijaoui, 1997; Swirski, 1993).

רק לאחרונה החלה החברה הישראלית, בעקבות חברות מערביות אחרות, להתמודד עם תפישות רב תרבותיות, רב עדתיות ורב לאומיות. מתוך תהליך רפלקסיבי ביקורתי הולכת ומתגבשת התובנה כי האיידאולוגיה המרכזית האחדותית שדגלה בהטמעה אל תוך הקבוצות הדומיננטיות, יצרה חברה המושתתת על יחסי כוח. כחלק מתהליך ביקורתי זה החלו להיחשף גם מנגנוני ההתנגדות וההתנגות של נשים בתחומי התרבות השונים.⁶

דוגמה טובה לכך היא הספרות הישראלית הנכתבת בעברית. נוה (1999), מציגה את הספרות כשדה של קריאה התרגית והתנגדות לסדר הגברי הדומיננטי. היא אינה מתייחסת למציאות החברתית הממשית אלא לייצוגה של מציאות זו בכתיבתן של סופרות ישראליות אשכנזיות ומזרחיות כאחת.

אחת הטקטיקות בהן נוקטות נשים מזרחיות מהמעמד הכלכלי הנמוך על מנת להפר את אילמותן ולהתמודד עם שוליותן, הוא התיאטרון הקהילתי. תהליך הפמיניזציה של התיאטרון הקהילתי החל לפני כעשרים שנה, וכיום מהוות הנשים המזרחיות רוב דומיננטי בקרב קבוצות התיאטרון הפועלות במתנ"סים השונים. בראשית שנות ה-80 חזר התיאטרון הקהילתי, הפעם כחלק מפרוייקט "שיקום השכונות" (ולצר, 1986), בשלב זה נקראו להצטרף לא רק צעירי השכונה, אלא גם החושבים המבוגרים יותר. כך מגיעות הנשים לתיאטרון הקהילתי, מרביתן מהגרות ותיקות, שנטלו את ההודמנות שנפלה בחלקן להציג את תרבותן האתנית, אותה נאלצו לזנוח במשך שנים לטובת "כור ההיתוך". הממסד עודד את הצטרפותן של הנשים ונתן לגיטימציה להתבטאותן האתנית שהתפרשה מביחנתו כתבלין פולקלוריסטי בלתי מויק מביחנה חברתית. מתוך עבודה בשטח עם קבוצות נשים מזרחיות באותה עת, ובהקבלה למחקר העוסק בקריאה חתרנית של נשים, אנחנו טוענות כי את הבחירה באתניות ניתן לקרוא באופן פוליטי-פמיניסטי. נשים אלו לא נענו למודל התיאטרון הקהילתי המערבי ביסודו, אלא בחרו להציג את תרבותן באמצעות תבניות תקשורתיות שהיו מוכרות להן כגון: היגוד, שירה, ריקוד וטקס. בדרך זו הן נתנו "קול" לתרבותן האתנית, והפכו למרכיב חשוב במאבק על הלגיטימיות של התרבות המזרחית הרב-גונית. כיום משחקות בתיאטרון הקהילתי בעיקר נשים בנות הדור הראשון והשני שגולדו ברובן בארץ. עבורן משמש התיאטרון הקהילתי כסוג של תקשורת פנימית להבניית זהותן העצמית, ולניהול משא ומתן גלוי ונוקב עם תרבותן האתנית מבית, ועם זו ההגמונית, מבחוץ.

דווקא תהליך הפמיניזציה של התיאטרון הקהילתי, מסייע לו במידה לא מבוטלת לעקוף את מערכת היחסים הפרובלמטית שבינו לבין הממסד. בהתאם לגישה הרווחת, נוטה הממסד לתייג נשים באופן סטריאוטיפי-שלילי כא-פוליטיות וכנתונות להשפעה, ועל כן הוא מאבחן אותן כקבוצה המתאימה להפנמה והפצה של יעדיו ההגמוניים. לשם כך, מעודד הממסד את הנשים המזרחיות להצטרף לתיאטרון הקהילתי, תומך בהן כספית ולא מצנור את הצגותיהן. בהתאם להשקפה החברתית המקובלת, הממסד מעריך כי הנשים יבטאו דרך התיאטרון את בעיותיהן הפרטיות הקשורות למרחב האישי של ביתן, ועל כן לא נשקפת מהן סכנה למרי חברתי. כך, דווקא על בסיס הגישה הגברית הדכאנית לנשים, מצליחות השחקניות המזרחיות לממש את ייעודן של התיאטרון הקהילתי כתקשורת פנימית המעודדת את תהליך העצמתן.

פגישה ב"אזור הגבול"

הדיון בהצגה "מחבואים" של התיאטרון הקהילתי מיפו ד' משלב גישות מתחום התיאטרון ותקשורת הממונים. הגישה הפנומנולוגית המכונה על ידי גלסון "המתודולוגיה הפמיניסטית", מתאימה במיוחד לבדיקת החוויות הקומוניקטיביות

מסוגים שונים), מטופלות בילדים בעייתיים (סובלים מקשיי למידה והפרעות התנהגותיות), לא משכילות וחסרות מקצוע (עובדות בעבודות מזדמנות כמו נקיון, מלצרות, בישול ועזרה בגן). ניסוח כזה המתיימר ל"אובייקטיביות" ספוג במטען שלילי המקבע נשים אלה כנחותות, חלשות ואמללות, התלויות בחסדי בעלי העוצמה החברתית שיבואו "לקדם" ו"לפתח" אותן. במשך הזמן מטמיעות אף הנשים עצמן תיאור זה כסוג של זהות עצמית ומנציחות את מצבן. לעומת זאת, מציע התיאורן הקהילתי תהליך דינמי-אלטרנטיבי לעיצוב "תעודת זהות" חדשה המתמקד בהתבוננות, הקשבה ודיון בעולמן הפנימי וחוויות היומיום של השחקניות. תהליך כזה, יש לציין, דוחה הפקה של סיסמאות גורפות ודימויי על, ויוצר ביטויים קונקרטיים המייצגים קבוצה נתונה של נשים, בבחינת הסיפור העצמי שהן מספרות בעצמן ולעצמן.

מתוך שלוש ההצגות, רק "מחבואים" השלימה, כאמור, את המהלך מהתקשורת הפנימית לחיצונית, ולכן, יתמקד הדיון רק בהצגה זו. עם זאת, בחרנו להתייחס גם אל תהליכי העבודה כחלק מטקסט המופע הכולל, שכן הצגה קהילתית היא תמיד האשגב המטפורי לתהליכים האישיים-פורמטיביים, שעברו השחקנים בעת העלאתם ועיבודם של חומרי החיים.

בראשית הפעילות התיאטרונלית התאפיינה התקשורת הפנימית בין השחקניות בהתנצחות מילולית, קולנית ורעשנית, שנבעה מהתרגשותן העצומה לנוכח ההזדמנות לשבור את קשר השתיקה. האפשרות להשמיע ולשמוע את קולן העצמי עורר בקרב השחקניות תחושה של חופש ופורקן, כאילו הכל מותר ופתוח. לדברי הבמאית, גילתה כל שחקנית בשלב זה רגישות יתר לאופן בו חברותיה הקשיבו לה, כיבדו אותה, או פיגו לה מרחב להתבטא: "כל אחת נלחמה על הכבוד שלה". השחרור הפתאומי של רסן השתיקה יצר אם כן, בהתחלה, אפקט הפוך של רעש, שביטא את מאווייה של כל אחת מהשחקניות להיות נוכחת ונראית באורה הבולט ביותר. מלחמה אלימה זו על הטריטוריה הוורבלית התחלפה באופן הדרגתי בהפנמת הפוטנציאל התומך שיש למסגרת קבוצתית-פורמלית. השחקניות הפכו זו לזו למשפחה חלופית, אשר בניגוד לזו המקורית מעודדת, מחזקת ומסייעת לבנותיה. הבמאית קבעה מלכתחילה את "כללי המשחק": "אין התעסקות יתר בעזרה סוציאלית", "אני שומרת מרחק, לא מביאה כלום מהחיים הפרטיים שלי", ו"לא ליפול להתבייכנות ולרחמים עצמיים". עקרונות ניקשים אלה, שתכליתם היתה להתמקד בשפה התיאטרונלית, יצרו בסופו של דבר אפקט של העצמה אישית כפי שעולה מדברי הבמאית ומניתוח הראיונות עם השחקניות בסרט: הן למדו מהו קונפליקט בתיאטרון והתאמנו להציב רצון מרכזי, סיבה לרצון, וכיצד להתמודד מול כוח החוסס רצון זה. הן למדו והפנימו מהו דיאלוג בתיאטרון, ותרגלו הקשבה, גירוי ותגובה. טכניקות תקשורתיות-תיאטרונליות אלו סייעו לא רק לעיצוב ההצגה, אלא, מעבר לכך, הן היקנו לשחקניות טקטיקות של תקשורת פנימית שכוון נמצא יפה גם מתוך למסגרת הקבוצה, בתוך המשפחה והקהילה. אחת מהתוצאות הגלויות של תהליך ההעצמה היה האופן בו בחרו השחקניות וקבעו את הפעילות התיאטרונלית כחלק מהותי ואינטגרלי בחייהן.

בתהליכי העבודה על "מחבואים", כפי שעולה מדברי הבמאית ומניתוח סרט הווידאו, נפתח המבט הפנימי המכונס ב"עצמי", והתרחב לעבר מבט חקרני וביקורתי יותר הנוגע גם ליחסים שבין ה"עצמי" לבין המשפחה והקהילה. הבחירה לעסוק בנושא הכפייטיות הניעה את השחקניות להתבוננות רפלקטיבית בחייהן בעבר ובהווה.

תהליך ההעצמה הפרטני עורר אצל השחקניות אחריות חינוכית גם כלפי אנשי השכונה, כפי שמתועד בוידאו, וכך נפתח גם מעגל ההעצמה הקהילתית. השחקניות מאמינות כי תפקידן לעורר בקרב נשות השכונה תהליך דינמי-

של קבוצות לא דומיננטיות, והיא עמדה נגד עינינו בניתוח ההצגה. היא כוללת שלושה שלבים: (1) איסוף תיאורים של חוויות שנהוו, (כפי שבאו לידי ביטוי בטקסט המוצג); (2) חשיפת הנושאים המרכזיים (של הטקסט המוצג); ו(3) אינטרפרטציה פנומנולוגית של הנושאים הללו (Nelson, 1989). גישה מחקרית כזו מעודדת אותנו להתייחס לשחקניות כאל קו-חוקרות (Co-researchers), בעלות אישיות מורכבת ורב ממדיית עם נסיבות חיים חברתיות, תרבותיות והיסטוריות מיוחדות (Orbe, 1998).

בדיון על תוצרי המדיה נעשה שימוש בניתוח תוכן איכותני, שמטרתו לחשוף את האידאולוגיה העתונאית.

הניתוח כולל את החומרים הבאים: וידאו של ההצגה "מחבואים" בבימוי שרונה אסלמן-שטרן, הכולל גם קטעים מצולמים של חזרות ותיעוד התנהגות השחקניות והקהל לפני ואחרי ההצגה; ראיונות עם הבימאית; הסרט "מחבואים" בבימוי איריס רובין ובהפקת סילבן ביגלאייזן ("מונדוג הפקות"); כתבות בעתונים "הארץ", "מעריב" ו"דעות אחרונות", שנעשו לאחר קבלת פרס "יוולגין" (כל הכתבות נערכו בסתיו 1998); ביקורות טלוויזיה שפורסמו לאחר הקרנת הסרט בערוץ השני, במוצאי פסח, 1999.

אחת הבעיות המקובלות היום בחקר קבוצות חברתיות היא השתייכותם החברתית (מעמדית, מיגדרית, גזעית) של החוקרים. כאשר אלה נתפשים כשייכים לקבוצה הדומיננטית, יכולה להיות ביקורת על עבודתם מצד הקבוצה הנחקרת. שתינו, ילדות הארץ, אשכנזיות, גרות בשכונה מבוססת בתל אביב רבתי ועובדות באקדמיה. ענייננו המשותף בכתיבת מאמר זה נובע מתוך הזדהותנו כנשים עם מאבקן של נשים אחרות, המנסות דרך השפה התיאטרונלית לאתגר את מיצובן החברתי-תרבותי. על אף המרחק המעמדי והתרבותי שבינינו לביןן, אנו נפגשות עמן ב"אזור הגבול" התודעתי (Anzaldua, 1987), באותו מרחב לימנילי המאפשר לנו להיות עמן ב"קואליציה" (סימונס, 1995) ולנסות לתאר את סיפורן בתוך השיח העיוני.⁸

משתיקה לדיבור ביקורתית

קבוצת התיאטרון מיפו ד' פועלת למעלה משלוש שנים, פרק זמן ארוך למדי על פי מושגי ההישרדות של התיאטרון הקהילתי. הועלו כבר שלוש הצגות: "נשימה", אותה הציגו שש נשים, "מחבואים", אליה הצטרף גבר אחד, ו"שאלוהים יעזור לך", בה משתתף גבר נוסף. על אף נוכחותם של הגברים, קובע הרוב הנשי את צביונו של התיאטרון המתמקד בתיאור עולמן הפנימי וחוויות היומיום של השחקניות הרותמות את שני השחקנים לשמש עזר כנגדן. היפוך תפקידים כזה מאפיין גם את תהליך גיבוש הקבוצה שלא התרחש על פי המתכונת המקובלת של התיאטרון הקהילתי. בדרך כלל מגיע הבמאי הקהילתי לשכונה ולוקח על עצמו את מבצע גיוס השחקנים. ביפו ד' היו אלה הנשים שגייסו את הבמאית. שרונה אסלמן, בוגרת בית הספר לדרמה בסמינר הקיבוצים, הגיעה לדבריה: "לעבוד עם נוער במצוקה, אבל זה לא הלך". רויטל, תושבת השכונה, שהיתה אחראית על פתיחתו וסגירתו של חדר הפעילות, ראתה אותה במצוקתה ואמרה לה: "מה הבעיה, אני אביא לך כמה חברות טובות, ותעשי תיאטרון אתנו". קבוצת השחקניות מיפו ד' צמחה אם כן, בשונה מקבוצות אחרות, מלמטה. היא לא "קיבלה" את התיאטרון אלא "לקחה" אותו, והוכיחה גישה אסרטיבית שאינה נענית לדימויי האשה המזרחית כ"תלותית" ו"טעונת טיפוח".

האבחון החברתי של נשים אלה, הן על פי השפה המקובלת בשיח הציבורי והן על פי זו האקדמית-מחקרית האופייסטית יותר, מציג מבין עובדות המתאר אותן כנשים עניות (רקע סוציו-אקונומי נמוך), מוכות (סובלות מאלימות



שתי סצינות מההצגה "מתבואים": האם והכלה המיועדת בוויכוח על החתן העומד להגיע (למעלה). השחקניות הן דליה הרשקוביץ' ועליזה דהאן. למטה: החתן המיועד (שרון לוי) הגיע לבית הורי הכלה

התבנית הגרטיבית של העלילות, הנארגת סביב טיפוסים נשים מוכרות מהשכונה, מעמעמת את משחקי הפירוק וההרכבה של הדימויים. דינמיקה זו פועלת בשני שלבים: הראשון, מציג על הבמה דימוי נשי מזרחי רווח, ואילו השני, מפרק אותו מבפנים ומרכיב דימוי אלטרנטיבי המצוי עדיין בתהליך התגבשות. ג'ליאן אלינור טוענת כי תיאטרון נשים נוטה לפרק ציפיות של גברים ונשים לא-פמיניסטיות, אך הוא עושה זאת על פי רוב בדרך ההופכת את חויית התקבלות ההצגה למהנה למרות ההתכוונות הלוחמנית (Elinor, 1980). גישה זו מאפיינת גם את ההצגה "מתבואים" בה משתדלות השחקניות להיות פופולריות בקרב קהלן כדי לרכוש את אמון, על מנת להצליח ולהעביר מסרים מיגדריים, וכך לממש את תכליתן החינוכית-תרבותית. על כן, הן משתמשות בטקטיקות תקשורתיות-דרמטיות שונות כמו: פרודיה, גרוטסקה, פארסה ואירוניה המשדרות את המסרים במעטה הומוריסטי, ומתוך עמדה גותנת כביכול עליונות אירונית לצופים. טכנולוגיה תקשורתית זו תודגם כאן באמצעות שתי דוגמאות: האחת, העלילה העוסקת בהתמכרות לאוכל, והשנייה, סצנת החתונה המסיימת את



טרנספורמטיבי הדומה לזה שהן עוברות בעצמן: "אשה מהשכונה חושבת מה רע לי, עבודה, בית, טלוויזיה". אחת השחקניות, למשל, מעוררת דיון על נושא נשים ומימוש עצמי תוך כדי משחק קלפים עם חברותיה. על מנת שהשיחה תראה ספונטנית להלוטין היא שואלת את חברותיה מה דעתן על דמותה של שולי, האשה הקרייריסטית מההצגה. כך, מצד אחד, היא מאפשרת לנשים לבטא את עמדתן השמרנית במהותה, אך מצד שני, גם להשמיע להן, ללא התנגדות, את עמדתה שלה התומכת בשולי. כאשר היא מסתובבת בהנויות ובשוק על מנת לעשות נפשות להצגה, היא מדברת אל הגברים בביטחון ובנימה אירונית: "זה פה, לא רמת אביב ג', אתה היית פעם בהצגה בחיים שלך? תגידי תודה שאנחנו עושים לכם הצגה." שחקנית אחרת יוצאת לרחוב ולגינה הציבורית על מנת להזמין את נשות השכונה לבוא להצגה. היא מזהה בהן את עצמה כפי שהייתה לפני הצטרפותה לתיאטרון הקהילתי. לכן, כדי לשכנע אותן, היא אינה מתייחסת לתוכן ההצגה, העלול להרתיע, אלא נוקטת בטקטיקה בעלת כוח פיתוי: "תעזבו את הכלים ואת הסמרטוטים, בואו לראות הצגה הופשית, בלי כסף." השחקניות מאמינות כי "זו שאלה של זמן, וככל שיוצגו הצגות נוספות וחדשות, יבוא קהל גדול יותר, ובהדרגה ייקלטו המסרים ההברתיים שהן מציגות.



הכנות להצגת הבכורה (למעלה). מזל (דליה הרשקוביץ') רגע לפני העלייה על הבמה (למטה)

"מתבואים" - משחקי פירוק והרכבה

חומרים אישיים העוסקים בנושאים כמו: מיגדר, זהות עצמית, אימהות, מימוש עצמי וווגיות עובדו לאשכול של דימויים סביב נושא הכפייתיות. מכאן ניתן להבין את שם ההצגה, ואף את הדימוי הבימתי המרכזי שעל הבמה: המש דלתות ענקיות המוגפות תדיר. הדימויים המרכזיים נטועים בתוך ארבע עלילות שונות המוצגות חליפות ובמשולב. שלושת הדימויים הבולטים הם: דימוי "האמא המזרחית" המיוצג באמצעות סיפורה של מול המכורה לאמונות טפלות, המחפשת גואשות חתן לבתה. דימוי "האשה השמנה" המתואר דרך סיפור משפחתי טעון בין אם לבתה המכורות לאוכל, ובין בעל לאשתו גדולת הממדים. ודימוי "האשה הקרייריסטית" המופיע דרך סיפורם של שולי המכורה לעבודתה וקובי בעלה.

ההצגה.

נושא ההתמכרות לאוכל מתואר בהצגה דרך סיפור מערכות היחסים המעוותות בתוך משפחה בין אם לבתה, ובין בעל לאשתו. השחקניות חוזרות ומציבות כאן את הבישול והאכילה - נושאים שכבר הופיעו בעלילה אחרת כמאפיינים טיפוסיים של דור האמהות - כחלק מהותי אך בעייתי גם בחיי הבנות. דינמיקת היחסים בין האם לבתה מושתתת כולה על משקלן המופרז, המבטל את הסטטוס התרבותי-רגשי של "אמא", ויוצר שוויון בין "אם" ל"בת". ההתמכרות לאוכל מומחשת על הבמה באמצעות דימויים קומיים מוגזמים: האם אוכלת ללא הפוגה מתוך סיר ענקי, הבת מתרוצצת אנה ואנה, תרה אחרי

החתונה המלווה במוסיקה מזרחית ובריקודי בסן יוצרת דימוי מוכר של טקס חתונה מזרחי ומעוררת את התלהבותו של הקהל. אלא שדווקא ברגע בו מותאים הצופים כפיים בהזדהות יתרה, מפורקת התמונה האידיאלית באורח גרוטסקי, ללא רחם. הכלה, בחצאית קצרצרה החושפת את גופה הכבד, ובהיגומה מצחיקה התלויה ברפיון על ראשה, צועדת בצעדי ריקוד כושלים לעבר החתן הלבוש ברישול מוגזם, ושניהם רוקדים ללא הן וקצב. כך, מסתיימת ההצגה באפקט צורם הפורע את התמונה ההרמונית של החתונה.

התיאטרון הקהילתי הוא, אם כן, סוג של תקשורת פנימית-סמלית שהנשים מיפו ד' ניכסו לעצמן כמכשיר ליצירת טקסט עצמי המתמודד עם שאלת זהותן, ומערכת הדימויים הנשיים-מזרחיים הרווחים בחברה הישראלית. התיאטרון הקהילתי איפשר ליצור ולהפיץ דימויים שאינם מבקשים להיפרד מתרבותן מבית וגם לא להיטמע בתרבות המובילה, אלא מבטאים תהליך הבניה מחדש של דימויים, ורצון להתקבלות גם אם תהליך זה טרם הושלם.

שלושה מסלולים

הסרט "מחבואים" הוא יצירה אישית של הבמאית איריס רובין, שמנסה להפר את האלם הכפול שלה, כאשה וכמזרחית, בעזרת תיעוד הקו-תרבות שאליה היא חשה שייכות, ועמה היא מנסה להתפייס. הטקטיקה בה בחרה הבמאית היא עשיית סרט תיעודי על החיים ביפו ד', שבמרכזו ניצבות שלוש נשים המשחקות בתיאטרון הקהילתי.

הסרט מתחיל ומסתיים בסצינה של חתונה, אך בעוד שבתחילתו מוצגת חתונה אמיתית - שהתרחשה במציאות - כשברקע מתנגן שיר אהבה, "ערב של שושנים" - הרי שבסופו אנו צופים בחתונה בדיונית - פרי היצירה התיאטרונלית, המעניקה מבט אירוני על אותה חתונה. בין חתונה לחתונה מוצגות לפנינו תמונות מהייהן של דליה הרשקוביץ', שמתארות את קיומם של חיי משפחה שלוש שחקניות בתיאטרון הקהילתי, שמתארות את קיומם של חיי משפחה לצד מרכזיות של התיאטרון בחייהן. כלומר, הסרט סובב סביב הקונפליקט האוניברסלי העומד במוקד הדין הפמיניסטי - משפחה ו/או מימוש עצמי, וכל אחת מהשלוש מציגה פתרון אחר לעימות זה.

ההיכרות הראשונית נערכת עם דליה הרשקוביץ', ובמונולוג שלה היא מספרת על הצטרפותה לתיאטרון, ועל יחס הטובים אותה למהלך זה: "אם השכנות שלי היו יודעות הן היו אמרות: מה זותי, השתגעתי... זה עניין של מנטליות." המונולוג מצולם במטבח על רקע עשיית קוסקוס, קציצות ושאר מטעמים מעוררי תאבון, כשבניה נמצאים גם הם במטבח. בהמשך הסרט מתברר כי הצטרפותה לתיאטרון היא רק אחת מהפעילויות שאותן היא מבצעת בתהליך השחרור שלה מהמוסכמות החברתיות אשר לתוכן נולדה. הרשקוביץ' מתארת בשמץ של כעס את תהליך התבגרותה בחברה, שדגלה בנישואין מוקדמים, ומסגרת את תפקידי האשה במרחב הפרטי בצורתו המצומצמת ביותר - אמה. היא קובלת על שנישאה בגיל צעיר: "מי שלא התחתנה בת 17, 18, נחשבה לרווקה וקנה... ההורים מה זה נלחצו, ומצטערת כי בחברה בה גדלה, לא עודדו את הבנות ללמוד, שכן "מה תעשי בסקר, תתלי אותו על הקיר?" בגיל עשרים וארבע הפסיקה הרשקוביץ' ללדת והיתה אם לחמישה ילדים. היא מוסיפה: "איפה התפתחנו? עם הילדים? עם ההריונות?" בשנת 1974 התחתנה ובשנת 1994 התגרשה. תהליך ההעצמה כלל לא רק השתחררות מן הבעל, אלא גם הליכה לקבוצות תמיכה שונות כמו אכלנים כפיייתיים, והצטרפות לפעילות התיאטרונלית. פעילותה בתיאטרון הקהילתי לא התקבלה בשמחה בבית: "הבנים עוד קצת... את יודעת, לא מקבלים את זה, במשך הזמן עם ההתמדה, הם קיבלו את זה כמובן מאליו." לטענת הרשקוביץ', הדחף לתיאטרון "היה מותאב

אוכל בעצבנות ובחוסר שקט, ושתיהן יחדיו שונאות את המשקל הניצב במרכז החדר כעדות מרשיעה ל"פשען" המשותף. שלב הדיאטה המשותף מוצג כפארסה שבה שתי הנשים, המחליטות כל פעם מחדש לערוך ביניהן תחרות הרזיה, מרמות זו את זו בכל תבולה אפשרית כדי לנצח ולקבל: "חמישה מגשי פיצות, חמש לפות, ואף אחד לא לוקח ביס." להרף עין, כאשר הן מתעייפות מלהעמיד פנים שאכן הן נגמלות מהאוכל, אומרת הבת: "אני צריכה לאכול כדי שארגיש טוב," והאם שנענית לה בתלהבות ומכינה לה מכל טוב, אומרת: "זה מה שאני יודעת לעשות." כך נוצרת סיטואציה אירונית בו בונה האוכל מחדש מערכת יחסים תקינה בין האם לבת.

טקטיקה דרמטית-תחרותית זו מאפשרת לשחקניות להעביר שני מסרים חברתיים במעטה בידורי-קומי. האחד, הסתייגותן ממערכת היחסים המשובשת והבלתי תקינה בין האם לבתה כתוצאה מהאכילה המופרזת. השני, המשמעותי יותר, הוא חשיפת המילכוד התרבותי שבו נתונות הנשים המזרחיות ילידות הארץ כפי שעולה מההצגה: מחד גיסא הן התחנכו מהבית על המסר כי יעודה של האשה להיות במטבח, ושאשה שמנה זה יפה וטבעי; מאידך גיסא, הן קולטות מהסביבה החיצונית את המסר התרבותי-מערבי שאשה יפה היא אשה רוה - "רק רוות הם רוצים" (אומרת הבת). לכן, הן מתקשות לוותר על האוכל כערך שהוטבע בהן משחר ילדותן והפך עם הזמן למקור הנאה וקשר עם הבעל והילדים, ומגיבות באכילה כפיייתית. מסר זה חוזר ומתחדד בסצנה שבה נפגשת "האשה השמנה" עם בעלה המביא לה מתנה. היא פותחת את החבילה בהתרגשות עצומה, אך מגלה לאכזבתה ולתדהמתה חולצה במידה של ילדה, דימוי קומי זה מאפשר לשחקניות לחשוף את הבעל כמקור נוסף לאכילה הכפיייתית של האשה. הוא חי בשלום עם עולמו הערכי-תרבותי הכפול, ונהנה משני העולמות, אך על חשבון דיכוי אשתו. בבית הוא מצפה ממנה שתקדש את ערך האוכל ותתנהג בשקט ובצניעות כמו אמו. אך כאשר הוא יוצא לאירועים חברתיים הקשורים לעבודתו, הוא מתבייש בה, ומעדיף שתישאר מוסתרת בבית.

המתנה הבלתי אפשרית היא, למעשה, אמצעי דרמטי המאפשר לשחקניות לאתגר את דימוי "האשה השמנה". החולצה המעליבה מספקת את רגע ההתעוררות שבו מגיעה האשה השמנה למודעות עצמית, ויוצאת למאבק גלוי על כבודו: "הסיר הזה הוא הבעל והחבר שלי בחיים. מה שאתה רואה מולך זה אשה שמנהו אני רואה איך אתה מסתכל עלי, נגעל ממני. מתי נכנסת בפעם האחרונה ושאלת איך אני מרגישה. אני כמו אוויר." הבעל לא קולט את משמעות פעולתה האקטיבית, אלא חושב שהיא היסטריית ומשוגעת: "יש לך בעיה," הוא צועק עליה, "את עסיקה רק בעצמך." היא חשה כי דווקא מהמקום הכואב והמודע שאליו היא הגיעה יש סיכוי אמיתי להידוש האהבה ביניהם. בעלה, לעומתה, מעניש אותה על סטיית מהתנהגותה הרגילה: "כל כך הרבה שנים התרגלנו להתרחק אחד מהשני, לא נראה לי שזה אפשרי."

הסצינה האחרונה בהצגה מתארת את תחנתה המיוחדת של נחמה עם בחיר ליבה האשכנזי. לכאורה מסתיימת ההצגה בשמחה גדולה, ופעולותיה של האם, מזל, המכורה לקמיעות, מזלות, ועצות של חכמים למיניהם, נושאות סוף, סוף פרי. אבל "הסוף הטוב" של ההצגה אינו אלא הסוואה למסר התרבותי-ביקורתי שיש לשחקניות כנגד דיכוי הנשים בתרבות המזרחית הממקדת את חייהן סביב מציאת חתן בגיל צעיר, וההפנמה המעריצה של הסטריאוטיפ האשכנזי על ידי רבים מהמזרחיים. אל ביתה של מזל מגיע סוכן מכירות לחומרי ניקוי. הוא אינו גבוה, אינו יפה, אינו חכם, ואין לו עיניים כחולות, אך בכל זאת, הוא אשכנזי, ולכן הוא הוא החתן הראוי לנחמה, המתאהבת בו נואשות ובאופן מידי. סצינת ההתאהבות מתוארת באופן אירוני-גרוטסקי באמצעות מוסיקת רקע קיטשית, וצעדים איטיים ומגוחכים של האוהבים זה לקראת זה.

(חיים בנפרד), שבבסיסה הפנמת הוואליות שביחסים בין בני זוג, לצד הבנה כי זוגיות מכל סוג מחייבת ויתור הדדי.

הסרט: שלב המעבר מתקשורת פנימית לתקשורת חיצונית

המבט הרפלקטיבי של גיבורות הסרט מעורר את התייחסותן לשלושה מעגלים נשיים: נשות השכונה היהודיות, נשות השכונה הערביות, והאשכנזיות, הגרות במקום אחר, רווק - בצפון תל אביב. בסרט, מתועד היחס השונה לכל קבוצה וקבוצה בהתאם למרחק הנפשי-גיאוגרפי שבין הגיבורות לנשים השונות, ובהתאם לתפיסת ה"אחרות" שיש להן כלפי כל קבוצה וקבוצה.

המעגל הראשון מכיל את נשות השכונה, שגיבורות הסרט תופסות את עצמן כחלק בלתי נפרד ממנו. נשים אלו מהוות חלק מקהל היעד של התיאטרון הקהילתי, שאילו מכוונים מסריו, ולכן היחס אותו מפגינות הגיבורות לנשים אלה הוא יחס אסרטיבי-מתנך שהוא חלק מתהליך ההעצמה הקהילתי שתואר כבר קודם.

המעגל השני מתייחס לנשים הערביות הגרות בשכונה. ה"אחרת" הלאומית מותלפת באמפטיה הנובעת מקרבה תרבותית. היחס לנשים הערביות מיוצג על ידי ועקנין המביעה דאגה לשכנתה בת ה-16 ומעודדת אותה לאחר שבנה נלקח ממנה. ועקנין חוששת שהצעירה לא תעמוד בקושי שהחיים מוזמנים לה ומנתחת בצורה מפורטת אך כואבת את שעבר על שכנתה.

הוא בתור ממשפה טובה ביפו בן 36 והיא בת 16 וחצי. כל החיים שלה גידלו אותה לגדול ולהתחתן [וממשיגה מצב זה בשפה הערבית]. היא [הנערה] חשבה שהנישואים הם ירח דבש מתמשך... כשנגמר ירח הדבש יש חיים ואת זה קשה לה לקלוט. יש התחייבויות ותניוק יש חמה וגיסות וכולם גרים באותו בית וכולם נכנסו להם לוורייזים. כולה ילדה. הם מצפים שתהיה בת ארבעים. אין לה עוד את הבשלות הנפשית, אין מוכנות גם לילד גם לבעל גם לחמה וגם לגיסות... והיא עוד לא גמרה את חשבון הנפש שלה עם ההורים שלה...

הוא לא קיבל את מצבה ולקח לה את הילד. נדמה שועקנין מאירה את דמותה של שכנתה מתוך הבנה עמוקה ויכולת הזדהות עם מצבה, כמו גם מתוך צער כן על חוסר האונים של הנערה. בהמלה שבקולה של ועקנין מזהדה האני הסובייקטיבי המרמז על הכרות אינטימית עם מצב שכנתה. השימוש בשפה הערבית מבקש להעיד הן על הכרותה עם המנתגים של שכניה והאופן בו האשה נעולה במרחב הפרטי המצומצם והן על מוכנותה להגיש עזרה או להשיא עצה, שתקל על דרכה של הנערה במרחב זה.

בעוד שייצוג היחס לאשה הערבית הוא אוהד וחד משמעי, הרי שייצוג האשה האשכנזית הוא אמביוולנטי והיא מוצגת כ"אחרת", רווקה ו"לא מודעת" לצרכיה, אך ראויה לחיקוי. מתד נשות יפו ד' מביעות הערכה לנשים האשכנזיות ומציגות את התנהגותן כמודל אפשרי, ש"לא הורסות את חיי הנישואין שלהן בגלל קריירה, הן משלבות את זה ביחד". ומאידך, מצבן של הנשים האשכנזיות המתנשאות אינו סיבה לקנאה כי גם הן "מתחבאות מאחורי האיפור והמכונניות והמרצדסים. אלה צריכות לראות את התצוגה, שיראו את הפרצופים האמיתיים שלהן. למה הן חושבות נשנות יפו ד' סתומות? מפגרות?".

הסרט "מחבואים", אמנם מאפשר את מעברו של הטקסט העצמי מתקשורת פנימית לתקשורת חיצונית, אך כסרט דוקומנטרי, הנמצא בדרך כלל בשולי התעשייה הקולנועית/טלוויזיונית, הוא משלים למעשה את מעגל השוליות של התיאטרון הקהילתי. הסרט, למרות ערכו התכני והאמנותי, מתעד אך הבוקים אחרים של ההצגה, ומתמקד בעיקר במבטה הרפלקטיבי של הבמאית בקונפליקט משפחה אל מול המימוש העצמי. תיעוד זה שהינו ראשוני, חשוב, רגיש ומרגש, אינו אלא תהליך של פרשנות אישית מצומצמת מהמקום שבו

בפנים, בפנים, לא חשבתי שאגשים את זה. לאחר שהתגרשה מבעלה וקרעה מעל פניה את המסכה הראשונה, החלה להתמודד עם הסרת מסכות נוספות באמצעות ההצגה "מחבואים". לטענתה, "כל אחד מתחבא מאחורי משהו... הזמורים הם זמורים אישיים". במהלך הסרט מביעה הרשקוביץ' עמדה נחרצת בעניין החופש האישי לאחר שאורה עזר לחיות לבד, וטוענת כי אין לה כל רצון או צורך בנישואין נוספים: "מי שמתחררת פעם אחת רוצה לחזור? להתחיל עם זוגיות, להיות נחמדה? לא, לא מתאים לי". הבמאית בחרה אם כן, להציג באמצעות הרשקוביץ' את אופציית הגירושין כפתרון הראשון לקונפליקט שבין משפחה למימוש העצמי.

האתר בסרט בו אנו פוגשים לראשונה את עליזה דהאן הוא המסלול השכונתי אותו היא עוברת מדי יום, בשעות הצהריים, לאחר שהיא אוספת את בנה מגן הילדים. דהאן מוצגת בעיקר על רקע הטיפול בילדיה. זה כולל: הבאתם הביתה, האכלתם, רוחצתם והעברת התפקיד לידי בעלה. גם היא מביעה חרטה על גיל הנישואין הצעיר שגדע באבו כל התפתחות אפשרית: "אני מרגישה שלא עשיתי כלום עם עצמי, ממש כלום, התחתנתי צעירה, נכנסתי לתריון, טיק-טיק, ילדים, בעיות... בגיל 19 הכל נקטע". גם סיפור זה מתאר תהליך של התפתחות והעצמה, אך הוא נעשה בתוך מסגרת חיי הנישואין לצד הקפדה על המשכיותם. דהאן מתארת את התלות הקיומית שפיתחה בבעלה: "רוצה אותו לידי, כל שנייה מתקשרת". הפעילות התיאטרונלית קטעה באחת את הקשר הסימביוטי: "אין טלפונים מאז התיאטרון, לא משעמם לי ואני לא זקוקה לו", ומעידה על עצמה כי הפכה להיות "בן אדם אחר". בעלה של דהאן מנהל קרב מאסף בתיאטרון הקהילתי: "לא היה לה רע קודם... פתאום האשה משתנה, זה מציק... מעמד האשה פה לא נחות...". אך לבסוף מצטרף אף הוא לפעילות זו כנהג. בעזרתה של דהאן מציגה הבמאית פתרון אחר לקונפליקט הנדון, והוא מאבק להעצמה אישית, ללא פשרות, תוך שמירה על המסגרת המשפחתית. פתרון זה מתממש כתוצאה משיחוף הפעולה של הבעל, שזוכה בסרט למסגור אמפטי וחיובי.

אילנה ועקנין, הגיבורה השלישית, מצולמת אף היא בעיקר על רקע עבודות הבית: קניות, עבודה במטבח וניקיון. היא מעידה על עצמה כי היא אשה מורדת. לטענתה הינוכ אותה כן: "אשה נשמעת לבעלה ולא עושה צעד בלעדיו. אני נקראת מורדת בחינוך של ההורים שלי. פעם אמרתי לאמא שלי שאני לא רוצה לשכב אתו... היא לא היתה מעלה דבר כזה בדעתה...". בלהט המרד בערכים אותם קיבלה בבית הוריה - מרדה גם במערכת היחסים עם בעלה ועזבה אותו. המרד לטעמה היה הכרחי. היא רצתה לפרוץ, היא רצתה להיות חלק מהתיאטרון, אך עוצמת המרד הולידה בקרבה הבנה שעדיף שינוי מתון, אסרטיבי אך לא אגרסיבי: "שאשה [מורחית] פתאום פורצת דרך, היא לא שמה לב שדורכת על בעלה, על הילדים. היא רצה, ריצה מטאורית, רק לעצמה, חושבת שגילתה את אמריקה, אז היא רצה. אם תעצור, תגיד, רגע למה? לאן?, ומה אני משלמת בתמורה, רק אז זה יכול להצליח".

מחשבות אלה הובילו את ועקנין להיות שוב עם בעלה, אך כל אחד מהם חי בביתו ומצב זה "מתאים לה". הפעם, היא טוענת, כללי המשחק ברורים יותר, ומסרבת למלא אחר ציפיותיו: "הוא מצפה שאמלא כמה סירים, אקח לו לדירה, ושמה אפנק אותו, אעשה לו אמבטיה, ואגלה אותו. לא בא בהשבון". גרושה-חברה לחיים, שזיגל בזימותיה ובניסיונותיה בזמן הנישואין, מביע במצב עניינים זה עמדות מתונות יותר. המוטו של ועקנין הוא: "נשים זה עם חזק מאוד, הרבה יותר מגברים, אבל לא יכולות בלעדיהם. מי שתגיד שיכולה, היא שקרנית... רק אחרי שנפרדנו הבנתי שאני זקוקה לתלותיות ותלויים בי". בגרטיבי זה מציגה הבמאית פתרון נוסף לקונפליקט, שגם הוא שילוב בין זוגיות לביטוי עצמי, אך הוא מתקיים במסגרת יחסים פחות פורמלית - חברות

לבתה ובין בעל לאשתו (כפי שפורט קודם לכן במסגרת תיאור ההצגה). מרכזיותו של המטבח בחיי האשה מקבל את אישורו המחודש בסרטה של רובין, אך אינו זוכה (במסגרת ההצגה) באישור שכזה מצד בנות הדור הצעיר אשר מנסות להחליף את הכנת הקוסקוס בקרטון פיצה (כפי שעושה שולי בהצגה) ואת השמנת היתר בהליכה למרכזי הגמילה של אכלנים כפייתיים (O.A.) (כפי שעושות האם ובתה בהצגה).

הנרטיב של הסרט הוא תרפויטי בעיקרו: יש בעיה (הכאב של בימאית), המתנקזת ופורצת (דרך הבחירה הסלקטיבית של הטקסט העצמי) והכרזה פמיניסטית של הבמאית: "לאו דווקא ברמה האקדמית. היא מהרצוב. מהדברים הפשוטים. מה הדבר הבסיסי שאשה צריכה לעשות עם עצמה ולעצמה." לעומת אמירה זו של הבמאית, האמירה הפמיניסטית שצומחת בתהליך ההעצמה האישית של השחקניות בתיאטרון, פחות חד משמעית, ומנסה להדגיש את "העצמי" תוך שאלות נוקבות לא רק על סימון היעדים הרצויים אלא אף על עצם הצורך של הסימון עצמו. פרישת הכנפיים של הבמאית אינה דומה לפרישת הכנפיים של הנשים הפועלות בתיאטרון. מבחינת הבמאית, תהליך ההמראה הישלים

מזויה הבמאית. רובין מעידה על עצמה כי היא רצתה לעשות סרט על אמא שלה: "אני רוצה לעשות סרט בשכונות, על נשים לא קרייריסטיות, נשים כמו אמא שלי, שהסרט מוקדש לה." לכן הקבוצה של יפו ד' היתה עבורה הבחירה הטבעית והכמעט הכרחית. הדיון של הבמאית על ילדותה, השכונה והיחסים עם אמא מתורגם לשרשרת תקריבים של סירים מבעבעים מלאי תבשילים אופייניים הפועלים בו זמנית על חוש הריח וחוש הטעם. אמנם ניתן לקרוא סצינות מטבח אלה באורח התרני, כאילו הכריזו נשות השכונה כי הבישול הוא חלק מהן, אותו הן אוהבות וממנו הן נתונות, אך קריאה כזו מתאימה יותר לבמאית ומתארת אך חלקית את הטקסט העצמי המלא המועלה בהצגה. המסגרת הנרטיבית בסרט היא העשייה הנשית במטבח, שלתוכה יכולה הבמאית לצקת קריאה המתאימה לתהליך ההתפייסות שלה עם עברה. ההליכה לשוק והבילוי במטבח שעות ארוכות, מאפשרת לרובין להבליט את הסב-טקסט אותו היא מבחירה: "היום אני יכולה להגיד שאני מורחית." לעומת זאת, בהצגה יש לאוכל משמעויות נוספות; דווקא האוכל, ההתמכרות לו והשמנת היתר, מאותגרים על ידי נשות השכונה באמצעות פרישת מערכת היחסים בין אם



מצלמים את הסרט, שהוקרן בעת צפיית שיא בערוץ 2

הכתבה אם כן, מהווה פריזמה נוספת המנסרת בתהליך ההעצמה שעליו מבקש להעיד המופע התיאטרוני.

ברוב הכתבות הופכת רובין למרכז הדיון המתמצה בתיסטוריה האישית והמקצועית שלה וברגשותיה כלפי עברה ועשיית הסרט: "הרגשתי אצלן [אצל גיבורות הסרט] בבית מכל הבהינות. אפילו היו שם ריחות של הילדות שלי." בכתבה של דנה צימרמן ("הארץ", מדור גלריה, אוקטובר, 1998), הופכות נשות התיאטרון בכלל וגיבורות הסרט בפרט לדקע בלבד ואין אנו מוצאים ולו ציטוט אחד מדברי הנשים. הכתבת והבמאית מדברות עליהן ולא איתן ובכך מסובייקט נוכח הן הופכות לצילו של נעדר נוכח. לצד תיאור עבודת הבימאית מצטמצם הדיון להיבט אחד של זוגיות ששותפים לו הבמאית והכתבת כאחת והוא מימוש עצמי מול משפחה. מן הראוי להדגיש כי מסגור הנושא בצורה של עימות הושף את האידאולוגיה המשותפת לכתבת ולבמאית כאחת, הטוענת להתנגשות הכרחית בין מימוש עצמי לבין בית, כלומר, שתהליך העצמה אישית בא תמיד על חשבון משהו, בניגוד להסדרים אחרים אפשריים (שריפט, 1982). בכתבה נוספת במוסף "ידיעות אחרונות" (1998) מלווה הריאיון עם הבימאית בציטוטים מדברי הנשים בסרט. כתבה זו מעניינת במיוחד כי בה נחשפת האידאולוגיה החברתית הן לגבי המקורות האישיים של הבמאית (מוצאה) והן לגבי היחסים שבין זוגיות למימוש עצמי. הנעדר הנוכה בכתבה של צימרמן (מוצא ורווקות), הופך נוכח על ידי הכתבת מיכל סריג בעזרת ארבע שאלות שאותן מציגה הכתבת לרובין: (1) "בקיזור, סרט במקום עשר שנות פסיכואנליזה?"; (2) "היה איזה דיאלוג עם ההורים שלך בעקבות הסרט?"; (3) "הסיבה שאת עדיין רווקה נעוצה בנשים האלה, באמא שלך, בכישלון הקונספציה של זוגיות וקריירה?"; (4) "ואיך את מתמודדת עם זה?". נראה שאין צורך לבחון את הסב-טקסט המונח בבסיס השאלות מאחר והוא הוא הטקסט. רובין, שותפה מלאה בעבר להשקפת העולם של הכתבת (לפני שהתפייסה עם מוצאה) וחלקית בהווה, מנסה להלך בין הטיפות. בתשובות לכתבת היא עונה כי הסרט אינו שקול לעשר שנות אנליזה אך הוא עזר לה לסגור מעגל של חיפוש זהות ולהכריז כי היא מזרחית. בנוסף היא מסבירה, כי עדיין לא דנה עם הוריה על הסרט ולכן נדמה אולי שתהליך כינונה כאשה מזרחית עדיין לא נגמר. ההסבר לתהליך המודעות כמו גם ליחס לקריירה מוסבר הן על ידי הכתבת והן על ידי הבימאית בעזרת השיח הפסיכולוגי המערבי, כמו למשל שימוש במושג פסיכואנליזה ודיון בהשפעת תפקיד האם. את השותפות האידאולוגית לגבי תפקידי האשה בחברה ניתן למצוא בפיסקה הסוגרת את הכתבה, שבה מוצג פתרון הבימאית לקונפליקט בין מימוש עצמי לזוגיות. למענת רובין, אמנם הבדידות לפעמים מדכאת, אך "זוגיות זה לא משהו שאני חיה כרגע. אני גם לא רואה את זה באופק. אני בשוונג, אני במוזה, ההצלחה בפתח, ומה שמעניין אותי זה הזכייה הזאת והיצירתיות הזאת. אני רוצה להמשיך לעשות עם עצמי דברים מבלי לעצור כל שנייה ולשאול את עצמי 'דגע, את כבר בת 32, לא הגיע הזמן להביא ילד לעולם?'".

בכתבה היחידה במוסף "מעריב", שבו הנשים הן המרואינות, מוקדש החלק האחרון של הכתבה לתיאורה של יפו. נדמה כי אין צורך להציג תיאוריות לגבי "הלובן של עיני הכתב" או לפרט את הטכניקות שבהן מתרחש "המשטר הגזעני של הייצוג" ("racialized regime of representation", Hall, 1997, 254), כדי לנתח את השאלות שנשאלו לגבי יפו. המאמר מסתיים בשתי שאלות לגבי יפו. הראשונה: "בסרט, מה שהכי מזדקר לעין הם העוני וההזנחה של הרחובות ולא פעילותם הענפה של המתב"סים." והשנייה, "ובכל מקום ביפו יש פשיעה, והילדים תשופים יותר לנרקומנים ולסמים." קביעות אלו חושפות את הקוד החברתי והתפישה הסטריאוטיפית של איש התקשורת, המשפיעות באופנים

בעוד שמבחינתן של נשות יפו ד', הן לומדות עדיין לעוף תוך כדי חריכת כנפיהן מדי פעם.

מן הראוי לציין כי רובין, בדומה להנה הספרי, במאית הסרט "שחור", עוררת בכינונה של נשיות מזרחית ובעיקר את זו שלה כחלק מנשיות זו: "הקטע הזה של זהות האשה המזרחית... מה שאהבתי אצלן זה שהן כל הזמן שמרו על עצמן, על האותנטיות שלהן על התרבות שלהן. זה לא שפתאום הן נהיו אשכנזיות כי הן פמיניסטיות" ("ידיעות אחרונות", אוקטובר 1998). אך בניגוד להספרי שעוסקת בסוגייה זו אך מוותרת על הויקה ללאומיות הציונית-אשכנזית ואין בה הכפפה של השוליים למרכז (לובין, 1999), מנסה רובין לתעד תהליך זה של כינון מתוך ויקה ללאומיות הציונית-האשכנזית.

רובין מתחבטת בעיקר בין העצמה ומימוש עצמי לבין זוגיות ולכן היא מתמקדת בשלוש דוגמאות ריזות למערכות יחסים בין גברים לנשים. הרשקוביץ גרושה, ועקני חברה של מי שהיה בעלה ודהאן נשואה. הסרט סובב סביב דיבורן על הקושי של נשים מתרבות מזרחית לשלב בין חיי זוגיות ומשפחה לבין "העצמי" והרצון לצמיחה אישית. מן זה על אודות זוגיות הוא רק קונפליקט אחד מני רבים המבצע במערכת הזוגית, ואכן בהצגה עצמה מעלות השחקניות גם את בעיית השחיקה, ההרגל, והתלות שבהינישוואין ובכך מעשירות את הדיון על מוסד זה, בה בעת שרובין מצמצמת אותו.

ייצוג הסרט בתקשורת החיצונית

הסרט הדוקומנטרי יכול לשמש כאחת מן הטקטיקות שאותה נוקטת קבוצה אילמת בתהליך הפרת אילמותה. ואכן, הסרט "מתבואים" מפר אילמות זו באופן חלקי, מאחר שהוא מתמקד בקולות אחרים בלבד, ובעיקר בקולה של הבמאית. למענתו, הסרט מרמז אמנם על קולות אחרים שעדיין ראויים להישמע, אך מעמעם קולות מרכזיים שהושמעו במהלך העבודה התיאטרונית. במעבר לתקשורת החיצונית - לעיתונות - "הקול החלקי" הולך ונחלש ולעיתים נעלם. תהליך ההשתקה נחשף כאשר בוחרים את הראיונות העיתונאיים שנערכו עם הבימאית בעקבות קבלת פרס "זולגין" בסתיו תשנ"ט וכולל ארבעה רבדים הארוגים זה בזה: (א) העיתונאית - הן אשה והן חברה השייכת לאותה מערכת המבנה את האידאולוגיה הדומיננטית אשר גורמת לאילמותן של הקבוצות השונות. זו (העיתונאית) מראינת את (ב) הבימאית - שמנסה בו זמנית לספר את סיפורה אך גם מודעת לתפקידה כ"חצ"נית, ומדווחת (העיתונאית) על הראיון (ג) במדורים פנימיים או בכתבות צבע במסגרת החדשות הרכות, על (ד) סרט דוקומנטרי.¹⁰

הדיון בעיתונאית מחייב עיון הן במקומה של העיתונאית בארגון והן בעתונאות כחלק מהאפרטוס האידאולוגי. כיום הולך וגדל חלקן של הנשים במקצוע העיתונות, אך הן מסקרות בעיקר נושאים הקשורים במרחב הפרטי אשר מנוגד לתפישת העוצמה הנתפשת כחלק אינטגרלי מהמרחב הציבורי (First and Shaw, 1998). כך, כל דיון על אודות העצמה במסגרת המרחב הפרטי מאבד מתקפותו. בנוסף, העיתונאית, ככל חבר בארגון תקשורת, מבנה במודע ושלא במודע את האידאולוגיה הדומיננטית בעזרת תהליך ההצננה שבו היא מנסה להפוך אירוע למובן עבור הקורא. תהליך זה הוא חברתי ביסודו מכיוון שהוא מגלם בתוכו הנחות על אודות החברה ותיפקודה בעזרת שימוש בטווח של קודים חברתיים ותרבותיים ידועים (Gitlin, 1980; Harley, 1982; Liebes, 1997). כלומר, בעל כורחה מעבירה הכתבת את האידאולוגיה הגברית (למיש, 1997; 1998), האשכנזית (אברהם, 1999), ומעמעמת את תהליך כינונה של השיח המזרחי. הדיווח העיתונאי על המרחב הפרטי מהווה חלק מהחדשות הרכות (Tuchman, 1978), שממוקמות בעמודים הפנימיים, הנשים. מיקום

שונים הן על הקהילה המסוקרת והן על כלל הקוראים. אטמה ופיר (Ettema and Peer, 1995), טוענים כי תיאור שלילי של קהילה בעתונות משפיע על חוסר הנכונות של החברים בה לקחת שליטה על גורלם, ובהכרח על חוסר רצונם לשותפות במשחק הדמוקרטי. מנקודת מבט של קהל הקוראים, סוג סיקור שלילי מגביר את הגזענות כלפי הקבוצה המסוקרת או משאירה אותו ללא שינוי (Van Dijk, 1989). כך, באופן פרדוקסלי, כתבה שנתנה במה לקולן של הנשים שהשתתפו בסרט, וניסתה להציג קווים לכינון דימוי חדש של האשה המזרחית, משאירה בסופה את הקורא עם הדימויים הישנים.

המוראיינות מתמודדות כל אחת בדרכה עם הקביעות הללו. אצל הראשונה חבוי הסטריאוטיפ של יפו, המלוכלכת, שתושביה אפאתיים ויושבים בחוסר מעש כנגד ההזנחה. קביעה זו עניינית על ידי דהאן אשר מסכימה עם התיאור ומאשימה בכך את חברי הקהילה בה היא חיה: "העירייה לא מנקה פה פחות מאשר בצמון תל אביב. האנשים פה מלכלכים, לא העירייה. זה עניין של חינוך, חינוך של תורים לסביבה" - תשובה שמשרת דימוי זה של יפו ועלולה אף לתוקף. הדימוי החבוי בקביעה השנייה מתייחס ליפו, עיר פשע וסמים. דימוי זה גם הוא מקבל תמיכה מדהאן: "זה נכון, ביפו יש הרבה פשע. יש סחר בסמים גדול מאוד... לעומתה, מנסה הרשקוביץ' לקעקע דימוי זה: "גנבים ורוצחים אין ברמת אביב? רק ששם יש כסף ועורכי דין לעשות שמות חסויים, שלא יתגלו בעתונות... יש סטיגמה ביפו, שכל אלה עם ג'יפים הם סוחרים סמים. הבנים והבת שלי השקיעו את הים שלהם וקנו ביחד ג'יפ. או מה, הם סוחרים סמים? בחורה בלונדינית על ג'יפ, בטח איזה שרמוטה מזדיינת."

הסרט כאמור, חוקרן בשעת צפייה שיא בערוץ השני והאיר את חייהן של שלוש נשים מזרחיות, המאנגרות את הדימויים הרווחים בכל הקשור בחייהן בשכונתן, יפו ד'. המבקרים, במאמריהם, ביום למחרת, גמרו עליו את ההלל, אך כידוע הריחוק הנפשי קובע ומשפיע על אופייה וטבעה של הכרות הכתבים/ות עם הקבוצה המסוקרת. כך, נתפשת בעיניהם יפו כמקשה אחת ואין להבחין בין שכונה אחת לאחרת; איש מהם לא דייק בשם השכונה. אף לא אחד מהם כתב יפו ד'. ועוד נציין כי המרחק החברתי, האידאולוגי, בא לידי ביטוי בשיח אותו נוטקים בשבח אותן נשים: "הסרט היפה והרגיש הזה הוא ניצחון גדול למהפכה הפמיניסטית: ספק אם הנשים הללו מיפו ג', שבשביבן רמת אביב ג' הוא דימוי טלוויזיוני הרבה יותר משכונה אמיתית, קיבלו אי פעם הסבר מסודר על פמיניזם. את המהפכה הפרטית שלהן הן מחוללות מהבטן" (אביב לביא, "הארץ", 8 באפריל 1999). האם אכן מובלעת כאן תפיסה סטריאוטיפית לגבי נשות יפו ג' (ד'ו), בנודע להשכלתן, נידותן ויכולתן לחשוב? (Woodward, 1997) האם אמנם נגאלו נשות יפו ד' מאילמות?

"הן מביעות דעה פה, זה לא סתם בידור"

כמילים אלו מסכם בעלה של דהאן את תכליתו של הטקסט העצמי התיאורני. בשונה מהבימאית השואבת מן הטקסט העצמי העצמה אישית, הוא תופש את מלוא תהליך ההעצמה שעוברות כל נשות הקבוצה וצופה ברגשות מעורבים את המשכו. נדמה שעמדתו של מר דהאן ועמדת הבימאית משקפים את המעבר של הטקסט העצמי מהתיאורן לקולנוע. בעוד שהפעילות התיאורנית מייצגת את התהליך המורכב והדינמי של כינונה המחודש של הזהות הנשית המזרחית, מעלה הסרט רק דיון חלקי של תהליך זה.

חוקרי תרבות מתייחסים לסוגיית הזהות בשני אופנים. הראשון, המהותני (essential) מדיגש את תמצית הזהות שהינה יציבה, קבועה, ברורה ובעלת מאפיינים ייחודיים נצחיים שאינם תלויים בקונטקסט ההיסטורי-חברתי

(Ignatieff, 1994). השני, הלא מהותני (non-essential), מדיגש את טבע המשתנה והדינמי של תהליך הבניית הזהות לנוכח השינויים החברתיים, הכלכליים והפוליטיים בעידן הפוסט מודרני (Robins, 1997). על פי גישה זו, זהויות הן בעלות מאפיינים שונים שניתנות להבניה מחדש במצבים חברתיים חדשים, ואינן תמציות קבועות הנעולות במרחב הזמן. הסובייקט יכול לתבוע את זכותו לקחת אחריות להבניית זהותו העצמית (Weeks, 1994), שאינה ניתנת יותר "לקריאה" מצומצמת רק מתוך המיקום המעמדי, אלא מביאה בחשבון גם מאפייני מיגדר, אתניות וגזע שהיו עד כה "סמויים מההיסטוריה" (Rowbotham, 1973). לטענת הול (Hall, 1990) קבוצה אילמת יכולה לנקוט בטקטיקה מהותנית ובאמצעותה לגלות ולחשוף מחדש את התמצית ההיסטורית-ה"טבעית" והמדומינת של זהותה התרבותית המודחקת. לחילופין, הוא טוען ואף ממליץ לקבוצה להדגיש את הנבדלות, ואת אופיו המקוטע והמתהווה של כינון הזהות המיוצג תמיד באופן סמלי-חברתי. התיאורן הקהילתי, כתקשורת פנימית, מהווה מערכת ייצוגית, באמצעותה מסמנות שחקניות יפו ד' את התהליך המורכב עליו ממליץ הול. הזהות הנשית המזרחית המוצגת בטקסט העצמי היא רב גונית, ומורכבת ממאפיינים שונים המתחרים זה בזה, ובו נזמן מנסים גם לתת מרחב זה לזה. השחקניות משתמשות בתיאורן הקהילתי כאמצעי לתבוע מהקהילה הכרה בזהות פרטיקולרית זו.

לעומת זאת, מממש למעשה הסרט את הגישה הראשונה עליה מצביע הול ובכך חוגג מחדש את הייצוג המדומיין של האשה המזרחית. הכתבות בעתונות אינן מיישמות אף לא אחת מהגישות עליהן מצביע הול. כך הן חוגגות מחדש, גם אם לא במודע, את סממניה הסטריאוטיפיים של הזהות הנשית-מזרחית, ומשלימות ואף מעצימות את מעגל השוליות. לכן, יש לראות את הסרט "מחבואים" כשלעצמו, והקרנתו החוזרת בערוץ השני של הטלוויזיה כמאתגר את "משטר הייצוג" ומסייע כתקשורת חיצונית להכריז על קיומה של זהות נשית מזרחית מדומינת.

1. במאמר זה אנו משתמשות במושג "טקסט" במובנו התיאורני הרחב יותר: אירוע טקסט, מופע טקסט, הצגה טקסט.
2. המחקר האקדמי העוסק בתיאורן הקהילתי בישראל ו/או חיבורו לתקשורת ההמונים טרם התגבש.
3. חוקרים שונים השתמשו במבחר מונחים על מנת לתאר קבוצות חסרות השפעה בחברה: "תת תרבות", "קבוצה לא דומיננטית", "קבוצה לא הגמונית", ו"קבוצת מיעוט". מאחר ובמושגים אלה מובלעת קונטציה שלילית, אנו מציעות לקבל את המושג הנייטרלי יותר "קו תרבות" ("co-culture"), המבקש למוער את המטען השלילי של המונחים המקובלים (Orbe, 1998).
4. ראו קריאה אלטרנטיבית של הטקסטים הראשונים העוסקים בהתפתחות התיאורן הקהילתי בישראל אצל: First and Lev-Aladgem.
5. על הפוטנציאל התרפויטי של התיאורן הקהילתי ראו למשל: Lev-Aladgem, 1998a; 1998b; 1999; 2000.
6. ראו קובץ "מין מיגדר, פוליטיקה" (1999) בעריכת דפנה יורעאלי ואחרות, המאגד מחקרים ערכניים על אודות נשים בחברה הישראלית.
7. על הקשר שבין התיאורן הקהילתי והתיאורן הפמיניסטי ראה אצל: First and Aladgem 2000.
8. בדיון על אודות כתיבה בנושא הייצוג, מתקיים כיום ויכוח על זהותו של כותב המחקר. כפי שציינו, אנו בחרנו בגישה הטוענת כי החוקר רשאי לבחור את מושא מחקרו גם אם השניים אינם חולקים את אותה זהות אתנו-מיגדרית. ראה לדוגמה של דיון בנושא: רבינוביץ (1995).

9. ניתוח מלא של ההצגה, אצל: לב-אלג'ים וענת פירסט, 2000.
10. אין בכוונתנו להרחיב את הדיון במעמד הסרט הדוקומנטרי, אך נציין כי מקומו בתעשיית הקולנוע נובע בעיקר מיכולת הצלתו הכלכלית הבעייתית.
- אברהם, א. (1999) "תקשורת והבניה חברתית של המציאות: סיקור יישובים מאזורי השוליים בעתונות הארצית", חיבור לשם קבלת תואר דוקטור, ירושלים: האוניברסיטה העברית.
- אלפי, י. (1981) *תאטרון קהילתי*, תל אביב.
- ביטון, ס. (1996) "אישה מדברת", מצד שני, 5: 41-6.
- הפרט, מ. (1975) "תאטרון קהילתי בשכונה עירונית", בתוך: י. אלפי (עורך), *התאטרון הקהילתי מהו*, רמת גן, עמ' 28-30.
- הריס, פ. (1998) "תאטרון קהילתי - קטלוגיטור לשינוי חברתי פוליטי" הוצג בכנס 25 שנה לתאטרון הקהילתי בישראל, גבעתיים.
- זלצר, ג. (1986) "תאטרון קהילתי - צפיות ומציאות" חיבור לשם קבלת תואר מוסמך, תל אביב: הפקולטה לאמנויות, אוניברסיטת תל אביב.
- ינוב, ב. (1975) "תאטרון קהילתי ועבודה סוציאלית קהילתית", בתוך: י. אלפי (עורך) *התאטרון הקהילתי מהו*, רמת גן, עמ' 31-45.
- ישי, י. (תשכ"ז) "מיתוס ומציאות השוויון בין המינים: מעמד האישה בישראל", בתוך: מ. לייסקוב. קני פז (עורכים), *ישראל לקראת שנת 2000*, ירושלים, עמ' 103-129.
- לובין, א. (1999) "שחור", 48: 50; *תיאוריה וביקורת* (12-13), עמ' 423-431.
- למיש, ד. (1997) "שוות ערך תקשורתי: מבט פמיניסטי על התקשורת", בתוך: ד. כספי (עורך) *דמוקרטיה ותקשורת*, תל-אביב, 119-140.
- (1998) "השטע השקוף: תצפית פמיניסטית על החברה דרך התקשורת הישראלית", הוגש בכנס *החברה הישראלית בין פילוג לאחדות*, מרכז תמי שטיינמן, אוניברסיטת תל אביב.
- מילר, ל. (1975) "תאטרון וקהילה" בתוך: י. אלפי (עורך) *התאטרון הקהילתי מהו*, רמת גן, עמ' 5-15.
- (1977) "יצירתיות וחיות", במה 73, עמ' 85-89.
- נוה, ת. (1999) "לקט, פאה ושיכחה: החיים מחוץ לקאנון" בתוך: דפנה יורעאלי ואחרות, *מין מגדר פוליטיקה*, תל אביב, עמ' 49-106.
- סימנס, ג' (1995) "הקואליציה הפמיניסטית באזורי הגבול", *תיאוריה וביקורת*, עמ' 20-29.
- סרן, א. (1997) *העצמה ותכנון קהילתי*.
- רבינוביץ, ד. (1995) "המסע המפותל להצלת נשים חומות", *תיאוריה וביקורת*, עמ' 5-18.
- שוטס, א. (1996) "הפמיניזם המזרחי: פוליטיקה של ג'נדר, הגזע ורוב-תרבותיות", מצד שני, 6-5: עמ' 29-33.
- שפרה, ש. (1989) "להרוג אישה", פוליטיקה (יולי).
- שריפט, ד. (1982) "נישואים, אופציה או מלכוד" בתוך: נשים במלכוד (עורכות) ד. יורעאלי, א. פרידמן ור, שריפט. תל אביב: עמ' 64-112.
- שרני, ש. (1976) *מאפיינים של נשים מדוקאות ותימנות בעלות רמה השכלתית 8-0 שנות לימוד*, ירושלים: משרד ראש הממשלה - המרכז הדמוגרפי.
- Anzaldua, G. (1987), *Borderlands*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- Ardener, S. (1975), *Perceiving Women*. London: Malaby.
- Dahan-Kalev, H. (1997), "The Oppression of Women by Other Women: Relations and Struggle Between Mizrahi and the Askenazi Women in Israel", *Israel Social Science Research*, 12: 31-44.
- De Certeau, M. (1984), *The Practice of Everyday Life*. (Trans. S. Rendall). Los Angeles: University of California Press.
- Deetz, S. A. (1992), *Democracy in an Age of Corporate Colonization: Developments in Communication and the Politics of Everyday Life*. Albany: State University of New York Press.
- Elinor, G. (1980), "Performances as a Subversive Activity", *Feminist Arts News*, 1-2.
- Ettema, J.S. and Peer, L. (1995), *Good News from a Bad Neighborhood: A Theoretic and Empirical Approach to Civic Jour-*

- Nelson, J. (1989), Phenomenology as Feminist Methodology: Explaining Interviews," in: K. Carter and C. Spitzack (eds.), *Doing Research on Women Communication: Perspectives on Theory and Methods*, Norwood, NJ: Albex, 221-241.
- Orbe, M. P. (1995), "African American Communication Research: Toward a Deeper Understanding of Interethnic Communication." *Western Journal of Communication*: 59 (1), 61-78.
- _____ (1998), *Constructing Co-Cultural Theory*. London: Sage.
- Parsons, R.J., Jorgensen, J.D. and Hernandez, S.H. (1994), *The Integration of Social Work Practice*. Pacific Grove, Ca: Books/Cole.
- Reissman, F. (1985), "New Dimensions of Self-Help", *Social Policy*: 15 2-4.
- Robins, K. (1997), "Global Times: What in the World's is going on?" in P. du Gay (ed.) *Production of Culture/ Cultures of Production*. London: Sage, and The Open University.
- Rowbotham, S. (1973), *Hidden from History: 300 Years of Women's Oppression and the Fight against It*. London: Pluto
- Staples, L. H. (1990), "Powerful Ideas about Empowerment". *Administration in Social Work*: 14 (2) 29-42.
- Swirski, B. (1993), "Israel Feminism New and Old," in: B. Swirski & M. Safir (eds.), *Calling the Equality Bluff: Women in Israel*, New York: Teachers College Press, 285-303.
- Tidhar, C. (1998), "Women in Israel Broadcasting Media and on Israeli Television", in: Y. Kawakami (ed.), *Women and Communication in an Age of Science and Technology*, Tokyo: Atom Press, 112-128.
- Tuchman, G. (ed) (1978), *Hearth and Home: Images of Women and the Media*. New York: Oxford University Press.
- Van Dijk, T. A. (1988), *News as Discourse*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Association, Publishers.
- Weeks, J. (1994), *The Lesser Evil and the Greater Good: The Theory and Politics of Social Diversity*. London: Rivers Oram Press.
- Woodward, K. (1997), "Concepts of Identity and Difference", in K. Woodward (ed.) *Identity and Difference*. London: Sage Publications, 7-50.
- Zimmerman, M. A. & Rappaport J., (1988), "Citizen Participation, Perceived Control and Psychological Empowerment". *American Journal of Community Psychology*: 16, 725-750.