

**רשתות נשים כמרחבי כוח במחזה:
"דאקופנה שלי" מאת אורי אגוז**

סמדר פלק-פרץ

מבוא

המחזאית אורי אגוז מציבה ביצירתה דמויות נשים המתמודדות עם תמורות העיתים, בצומתי חוויות אישיות מורכבות או טראומה קולקטיבית. לטענתי, עיון במחזה **זאקופנה שלי** מאפשר זיהוי של אופני עיצוב הזהות הנשית אל מול מציאות של משבר היסטורי ותרבותי. בכוונתי להראות במאמר זה כי עלילת המחזה מתכתבת עם שאלות של נאמנות, שייכות ואובדן. הניתוח מעלה שאלות רבות לגבי האופן שבו תיאטרון פועל כמרחב של זיכרון, עיבוד טראומה והתמודדות עם שבר תרבותי, ובפרט לגבי אופן פעולת היצירה התיאטרונית הנשית ביחס לכל אלו. המאמר מבקש להראות כיצד הדמויות הנשיות ממלאות תפקיד מרכזי בגיבורות המחוללות שינוי בתוך מנגנונים פטריארכליים. לשם כך נבחנים ייצוגי הנשים במחזה בהיבט של סוכנות נשית ושל רשת תמיכה בין נשים כאסטרטגיה של כוח.

מחקרי נובע מתפיסתו של פייר בורדייה, הרואה את האומנות והתיאטרון כשדה חברתי פוליטי (Bourdieu, 1993); מתפיסת האומנות הפמיניסטית כפרקטיקה ביקורתית המערערת על מנגנוני כוח; ומתפיסתה של קרול גיליגן (Gilligan, 1982), שלפיה רשתות הנשים והתמיכה הנשית הן מרחבים של כוח והשפעה, המאפשרים לנשים לפעול באופן אקטיבי ולפתח סוכנות עצמית מול מנגנונים פטריארכליים. בהמשך לכך, אשקף את תהליכי גיבוש הזהות הנשית האישית שעוברת היוצרת באמצעות עיצוב הזהות הנשית בנרטיב האומנותי (Gardiner, 1981).

אורי אגוז: קווים ביוגרפיים

אורי אגוז¹ (ילידת 1971) היא במאית, מחזאית ותסריטאית ישראלית מוערכת, המשלבת את עולמות התיאטרון עם עולמות המשפט. היא בעלת תואר שני בבימוי ותואר שני במשפטים. את דרכה המקצועית המשפטית החלה כעורכת דין בתחום הטרור והמשפט הפלילי. אגוז, סא"ל במיל", שירתה כקצינה בכירה בפרקליטות הצבאית, שפטה בעבירות טרור בבית המשפט הצבאי ביהודה ושומרון ושירתה במשרד החוץ בתחום ההסכמים הבין-לאומיים. כיום היא עוסקת בליווי נפגעי עבירות מין ובצדק מאחה. כמשפטנית, היא יוצגה את ישראל בעקבות טבח שבעה

¹ הפרטים הביוגרפיים מבוססים בחלקם על הערך "אורי אגוז" בוויקיפדיה (https://he.wikipedia.org/wiki/%D7%90%D7%95%D7%A8%D7%99_%D7%90%D7%92%D7%95%D7%96) ואומתו עם אגוז בשיחה טלפונית שקיימתי עימה.

באוקטובר, בין היתר בוועדה למעמד האישה באו"ם ביחס לפגיעות המיניות ולהתעללויות שבוצעו כחלק מהמתקפה.

בשני העשורים האחרונים עוסקת אגוז בתחום הכתיבה והבימוי. היא שימשה כמנהלת אומנותית של פסטיבל קולנוע דרום ושל פסטיבל אישה. היא יזמה והובילה פרויקטים אומנותיים, ביניהם פסטיבל מרכז הבמה למונודרמות בירושלים שהעלה לאורך עשור מעל מאה יצירות. כמו כן היא הקימה את חממת מכונת כתיבה, שבה נפגשו יוצרים מתחומי המחזאות, התסריטאות והפרוזה לתהליך עבודה שנתי מחזורי.

ברשימה שפורסמה בגלובס ב-2009 צוינה אגוז כאחת מחמשת הבמאים המבטיחים של ישראל (פרי, 2009). היא ביימה בתיאטרות מובילים, בהם התיאטרון הקאמרי, בית ליסין, תיאטרון חיפה והספרייה. בין יצירותיה: **פרי אהבה** (עיבוד לעברית ובימוי של מחזה מאת ג'ואנה סמית, התיאטרון הקאמרי, 2008); **ציפור לא תדע** (כתיבה ובימוי, פסטיבל ישראל ותיאטרון תמונע, 2009); **מבדולח לעשן** (בימוי, עיבוד וכתיבה עם ז'אק אטאלי, התיאטרון הקאמרי, 2010); **שתיקה רועמת** (בימוי מחזה מאת אנדריאה באואב, בית ליסין, 2011); **ליציה** (בימוי יצירה ומשחק: אנה סנדר, פסטיבל ישראל, פסטיבל מרכז הבמה השישי, 2015); והמונודרמה **חובת דיווח** (כתיבה ובימוי, תיאטרון תמונע, 2018). בנוסף לכך אגוז ביימה בפסטיבלים בין-לאומיים.

כבת הדור השלישי לשורדי שואה, חלק ממוחזותיה של אגוז נוגעים לתקופה היסטורית טעונה זו ומבקשים לתהות על מנגנוני קבלת ההחלטות, התשתיות החברתיות ומבני הכוח שהניעו את הרודפים ואת הנרדפים. ב-10 באוקטובר 2025 הוצג המחזה **בשם הילדים**, שאגוז כתבה וביימה,



אורי אגוז (צילום: אוסף פרטי)

במסגרת קריאה מבויתת בפסטיבל פותחים במה. המחזה נכתב בהשראת פרשה ידועה ומעוררת מחלוקת ממאורעות שואת יהודי אירופה, המתקשרת למשלוח ה"שפּרֶה" (Sperre) – הגירוש ההמוני מגטו לודז' למחנה ההשמדה חלמנו – ולתפקודם של ראש מנהל הגטו הגרמני ושל ראש היוזנראט, מרדכי חיים רומקובסקי (בגילומו של נתן דטנר). אירועי המחזה מהדהדים דילמות פוליטיות הנוגעות לאירועים מורכבים בזירה הישראלית לאחר מלחמת חרבות ברזל.

זאקופנה שלי: מרחב נשי כמקור כוח

עלילת המחזה **זאקופנה שלי** מתרחשת בשנת 1911, שנים ספורות לפני פרוץ מלחמת העולם הראשונה. המחזה הוא קומדיה בהשראת סיפורי שלום עליכם. המחזה עלה לראשונה בקיץ 2021 בתיאטרון הבימה בבימויו של רועי הורוביץ וזכה להצלחה רבה. בתוכנית המחזה **זאקופנה שלי** כותבת אגוז:

פעם אחת הסתכלתי בעיניים החומות והעמוקות של סבא שלי, אריה, וחשבתי לעצמי כמה תמונות מצויות שם בעומק הזיכרון שלו. דמיינתי מה יכולתי לראות אם רק הייתי צורפת את האירועים שעבר בחייו לסרט. [...] וזה בערך מה שידעתי על הילדות שלו. זה הכול. כי ברגע אחד בספטמבר נכנסו הגרמנים ללודז' ומכאן הסיפורים קיבלו צבע אחר. [...] העולם ההוא, ברגע שלפני, שקע בתהומות רחוקים ואבודים לתמיד. [...] אבל אני התגעגעתי. זה היה מוזר, להתגעגע למשהו שאת לא מכירה, אבל ככה הרגשתי. [...] אני התגעגעתי לעולם ההוא שנמחה ונעלם ושאפילו תמונות בקושי נשארו ממנו, אבל סבא וסבתא שלי לא התגעגעו לשם [...] מבחינתם אין יותר מה לחפש שם ושם נגמר ורק כאן, ממש כאן, הבית שלנו.

... אבל אצלי פעמה כמיהה גדולה להרגיש שוב את האנשים האלה שחיו שם. לשמוע אותם מדברים, לכרות אוזן מאחורי הדלת להסתודדויות שלהם, לראות אותם צוחקים ורבים ואוהבים, ובעיקר חיים. לגעת בהם עוד פעם אחת אחרונה.²

בראשית המחזה, שלוש נשים בגילים שונים – גולדי סנדיק, 65 (ליא קניג), פייגה גלטמן, 50 (מיקי קם/יעל לוינטל) והינדה לוין, 22 (שרון הוברמן) – מגיעות לתחנת רכבת בעיר לודז' וממתינות לרכבת אל עיירת הנופש והסקי הפופולרית, זאקופנה (Zakopane). בשלהי המאה ה-19 ובתחילת המאה ה-20 חיה בלודז' קהילה יהודית גדולה ומתפתחת. לודז' הייתה ידועה בזכות מפעלי תעשייה רבים וקהילה יהודית עם מעורבות חברתית ותרבותית עמוקה. זאקופנה, הממוקמת בין הרים מושלגים בקרבת לודז', שימשה אתר של רגיעה והתרחקות מהשגרה העירונית, הודות לאקלים, ליערות ולמקורות המים שנחשבו מועילים לבריאות. לפי תפיסתי, עיירת הנופש משמשת במחזה **זאקופנה שלי** כמרחב לימינלי של עונג ואינטימיות נשית, בצל המאורעות ההיסטוריים המאיימים לבוא. במרחב זה, המרוחק מן הסביבה העירונית, קבוצת הנשים יוצרת לעצמה הווי עצמאי של סולידריות, מחוץ למנגנונים הפטריארכליים. במסגרתו הן מחליפות ביניהן רכילות עסיסית, וידויים מכמירי לב ואף רעיונות חתרניים, המייצגים תפיסה פמיניסטית ביחס למערכות הפטריארכליות.

קרול גיליגן (Gilligan, 1982) טוענת כי התפתחות פסיכולוגית ותפיסה מוסרית אצל נשים מתאפיינות ב"קול שונה" הממוקד באתיקה של דאגה ויחסים, בניגוד לאתיקה של זכויות והפרדה, המיוחסת לגברים. לטענתי, אפשר לזהות במחזה את מאבק הנשים להשמיע את קולן האוטנטי, קול המבטא את רצונותיהן ואת תשוקותיהן, תוך התמודדות עם ציפיות פטריארכליות ועם אידיאלים של הקרבה עצמית. בתחילת המחזה, נראה ששלוש הנשים שקועות לעומק בנרטיב

² https://www.habima.co.il/wp-content/uploads/2021/11/HABIMA-TOCHNIYA_Zakopane-2-1.pdf

הפטריארכלי. ממחישה זאת העובדה שהן מציגות את עצמן ואת מעמדן החברתי באמצעות התפארות בבעליהן ובעושרם. לדוגמה, במונולוג של פייגה גלטמן, גולדי מתוארת דרך העושר של בעלה, וולף, באופן המדגיש את הפערים המעמדיים בינה לבין האחרות:

... שעה! אתה לא תאמין את מי אני רואה פה! (שולפת משקפת ציידים מהתיק) גולדי סנדיק! גולדי'לה סנדיק! נו, גולד... האריסטוקרטית שלא נאה לה לדבר יידיש? גולדי סנדיק, שבעלה וואפטשא סנדיק עושה בבורסה מיליונים ואף אחד לא יודע במה עוד יש לו עניינים? ...נו גולדי סנדיק...! וופטשא וגולד...! ...זהו בדיוק! (פאוזת) אני באמת שמעתי מספרים שעושה לה נופש בז'אקופנה כל שנה, ועבשיו אני רואה שזה גם נכון... כל שנה, שעה. כל שנה! – לא כמוני שרק חוסכת כסף שלה לילדים ולא מוציאה על עצמה שום דבר, וגם נראית ככה... שלא כמו גולדי סנדיק שרק מוציאה כסף שלה על עצמה וגם נראית ככה! (פאוזת) כמו שיקסע! טפו... לא שאכפת לי... אכפת לי?! לא אכפת לי! שתעשה עם הכסף של בעלה מה שהיא רוצה, אני רק אומרת שדברים כאלה כמו ילדים... זה לא מעניין אותה...! (אגוז, 2021, עמ' 10)

מדבריה של פייגה משתקפות התפיסות הסטריאוטיפיות שרווחו בשלהי המאה ה-19 בתרבות המערבית בהיבטים של מגדר ומשפחה, ובמסגרתן גם הציפייה מן האישה להיות "מלאכית הבית" (the angel in the house) וקיבועה בספרה הפרטית. הבית והמשפחה נתפסו כממלכתה וכתחום אחריותה של האישה, שהודרה מן הספרה הציבורית (שמיר, 2008). נשים בתקופה זו היו נטולות כוח כלכלי ותלויות בהון של הגבר. כפי שאומרת פייגה במחזה: "נו, זה בדיוק כמו שאימא שלי הייתה אומרת – אישה צריכה להיות עצמאית! – ובשביל זה יש לה הכסף של בעלה!" (אגוז, 2021, עמ' 15).

יחד עם ההיבטים המודרניים המתקשרים להשפעות מערביות, שלוש הנשים מזוהות עם שיוכן לתרבות היהודית ולהיבטיה האופייניים. אלו מיוצגים באופן ביקורתי על ידי הנשים במחזה. לדוגמה, גולדי מתייחסת בביקורתיות לבחינה הדקדקנית של הזהות היהודית ולמקום המרכזי שתופסת רדיפת היהודים בהגדרת הזהות היהודית: "ורק אצל היהודים, מסתכלים מי יהודים, ובדקים איזה יהודים, וחושבים על יהודים וסופרים פוגרומים של יהודים, ועוד פוגרומים של יהודים, ורק יהודים ויהודים... פוגרומים היו גם אצל אחרים!" (שם, עמ' 31).

ייצוג התמודדותיהן של הנשים במחזה עם היבטים המתקשרים לזהות יהודית, מייצר זיקה גם לתפיסת הזהות הנשית במקורות יהודיים מסורתיים כמודרת מן המרחב הציבורי. בהתאם למקורות אלה, האישה משויכת למרחב הפרטי, כפי שעולה מן הפסוק: "כָּל בְּבוּדָה בֵּית מִלֵּךְ פְּנִימָה" (תהילים מ"ה, 14). על פי פסוק זה, נכסיה החומריים והרוחניים של האישה מתרכזים בעצם תפקודה בספרה הביתית. אולם בהגיית המילה "כול" בעברית נשמע גם צלילה של מילה אחרת: "קול". המילה "כול", המייצגת מכלול, טומנת אפוא בחובה את קולה של האישה, שאף הוא מקומו פנימה על פי הפסוק (פלק-פרץ, 2008). לעומת זאת, המחזה **זאקופנה שלי** מנפץ את התפיסות הללו. הוא יוצר קולות מובחנים לכל אחת מן הדמויות הנשיות, וקולות אלו מתגבשים בסופו של דבר לכדי מבע החותר תחת תפיסות הגמוניות מקובלות.



זאקופנה שלי, 2021: ליא קניג, מיקי קם ושרון הוברמן³

דמותו של מרדכי גלברד כמראה חברתית

בתחילת המחזה נדמה כי הנשים מגיעות לזאקופנה לנפוש, אולם במהלכו מתגלה כי לכל אחת מהן מטרה נסתרת משלה. באופן אירוני, מטרות אלה נקשרות לגבר אחד – מרדכי גלברד – צעיר אמיד ונאה מלודז', סטודנט באקדמיה למוזיקה במינכן, שבבעלות משפחתו הוצאת ספרים גדולה. גולדי והינדה מתקשרות איתו בפרשיות אהבים מחוץ לנישואים, ואילו הינדה מסמנת אותו כמועמד ראוי לנישואים עבור בתה המבוגרת. לטענתי, דמותו של גלברד משמשת מראה חברתית המשקפת את הדילמות, את הפחדים ואת השאיפות של החברה היהודית לפני השואה, בייחוד בכל הנוגע למודרניזציה, ליציאה מן הגטו התרבותי ולהשפעת התרבויות האירופיות על הזהות היהודית. גלברד הנחשק מגלם את הארכיטיפ של "היהודי החדש" – איש העולם הגדול היוצא מגבולות השטעטל, יהודי שיהדותו לא ניכרת בו. היהודי החדש עורר ויכוח בראשית המאה ה-20 ביחס להשפעת תנועת ההשכלה על היהדות המתחדשת השואלת מאורחות הגויים:

גולדי: פייגה, אצלם יש תרבות, וספרות, ושירה. וגבר צעיר ומוכשר, שרוצה להרחיב ידיעות מוזיקליות שלו, איפה ירחיב? בלודז'?! בחנות מכולת של בעלך עם דג מלוח?! לא! מרדכי גלברד נוסע למינכן כי מרדכי גלברד הוא כבר היהודי החדש!

³ התמונה מתוך ארכיון תיאטרון הבימה: <https://archive.habima.co.il/showPage/?itemId=1215>

פייגה : היהודי החדש?! ווס ארצך היהודי החדש?!

גולדי : היהודי החדש! לא היהודי ש... ש... שרואים עליו שהוא יהודי... היהודי החדש!

פייגה : גולדי, אצל הגויים – גם יהודי חדש שלא רוצה שיראו עליו שהוא יהודי – עדיין יהודי!

גולדי : רק שתדעי לך - אצל הדויטשים, ואני נמצאת לא מעט בברלין, שם אף אחד לא מבחין יותר בין יהודי ובין דויטשי! ...

פייגה : מה היא אומרת...

גולדי: כן, כן. שתשאל גם את מרדכי גלברד. אצלם באקדמיה לא מתעניינים למוצא של יהודי ולא בודקים מי אימא שלו ומי סבא שלו ומי סבא של סבא שלו, כי את אף אחד זה לא מעניין!

פייגה: נו, נו...

גולדי: (נעמדת) כן, כן! כי לדויטשים, במיוחד להם, אכפת רק מי הבנאדם - ולא מיהו יהודי!

פייגה : ...מה היא אומרת. לא אכפת להם לדויטשים...

גולדי : לא! ואצלם גם לא מחטטים, ומתערבים, ונדבקים ונטפלים... כמו אצל היהודים – שלא מניחים לבנאדם רגע אחד לבד! (בעונג) שם, אצל הדויטשים - יהודי יכול לצנוח באמצע הרחוב - ולמות(!) ולאף אחד זה לא יהיה אכפת! (פאזה ארוכה) ...להפך! יעברו מעליו!

פייגה : מעורר השראה באמת... (אגוז, 2021, עמ' 31)

שלוש הנשים מייצגות גישות שונות שרווחו בראשית המאה ה-20 ביחס ליהודי החדש: פייגה מייצגת את הגישה המסורתית, את החרדה מפני שינוי והתבוללות; הינדה, שעצביה הרופפים לאורך המחזה מעידים על חוסר הסיפוק בחייה, נמצאת במערכת יחסים רומנטית סודית עם גלברד ומייצגת את המשיכה לחידוש, ליציאה ממסגרת היהדות המסורתית ולהתערות בעולם הגדול; ואילו גולדי, המנהלת גם היא רומן עם גלברד, מייצגת הסתכלות מורכבת על הנושא, הנעה בין הערכה לבין חשדנות. על כך מעידים דבריה לפייגה בדיון ביניהן שצוטט לעיל, שלמרות נימת הביטחון שהדברים נאמרים בה, עשויים לשקף מידה של חשדנות לנוכח ההתרחקות מהמסורת. על אף חילוקי הדעות האידאולוגיים, הבדלי המעמדות ופער הגילים בין הנשים, לקראת סיום המחזה נוצרת בין שלושתן אחווה נשית, הנובעת מהניסיון הנשי. ניסיון זה מוליד הסכמה הדדית לשמור על דיסקרטיות בענייני החיפוש אחר שידוך עבור בתה של פייגה ובייחוד ביחס לרומנים שניהלו גולדי והינדה עם גלברד. זאת מתוך הבנת הצורך שרומנים אלה ממלאים בחיי הנשים, והסיפוק והשמחה שהם מעניקים להן על רקע ההתמודדות התמידית עם תובענות החברה הפטריארכלית:

גולדי (להינדה): שנראית יותר מבגילה! לא הכול עניין של גיל הינדה!! ואשה שבגילה יכולה לנהל רומן עם בחור צעיר! בוודאי שיכולה עם בחור צעיר, ולמה לא עם בחור צעיר...?! הרי עם בחור צעיר אפשר לשמוח, מה שעם

בגילה, כבר לא כל כך שמח... (!) ובשביל לא שמח לא צריכה רומן, כי לא שמח יש לה כבר בבית! אבל צעיר, שאין לה בבית - איתו כן שמח. והיא הרי עוד יכולה לשמוח. אישה שבגילה יכולה לשמוח! אשמה שההוא שבגילה לא יכול לשמוח?! הרי אין סיבה שהיא תפסיק לשמוח רק כי הוא לא יכול לשמוח! לעומת בחור צעיר שדווקא כן יכול לשמוח! הרבה הוא יכול לשמוח! אוהו כמה שהוא יכול לשמוח! אי-אפשר להאמין כמה שאפשר לשמוח עם בחור צעיר... (נבלמת בשיא התשוקה וההתענגות שסחפה אותה במונולוג) רומן!

פייגה: נו שגם הוא בהתקרבות לגויים?! (אגוז, 2021, עמ' 34)

איליין שוואלטר (1981/2006) מציעה תאוריה פמיניסטית המושתתת על מודל של תרבות נשים ככלי המתאים ביותר לדיון בכתיבת נשים. שוואלטר מתייחסת בעיקר להוויה הנשית שאפיינה את המאה ה-19. היא נעזרת בדברי ההיסטוריונית גרדה לרנר (Gerda Lerner) המגדירה תרבות זו כמכנה המשותף הערכי הרחב ביותר של מוסדות, קשרים ושיטות תקשורת שאיחד את החוויה הנשית בתקופה זו. שוואלטר (שם) טוענת כי הגדרת תרבות נשים נשענת על הבחנה בין תפקידים והתנהגויות שמצופים מנשים לבין אלו הנובעים מחייהן בפועל, כאשר מתקיים משא ומתן מתמשך בין התרבות הנשית לבין התרבות הכללית:

נשים חוות את חייהן החברתיים במסגרת התרבות הכללית, וגם כאשר האיסור הפטריארכלי מגביל את צעדיהן להפרידן מן הכלל [...] הן מטעינות איסור זה של מוגבלות ומגדירות אותו מחדש בקובען את תפקיד האישה לא רק כחשוב אלא אפילו כ"עליון". יוצא אפוא שנשים חיות את חייהן בכפילות: הן כחברות בתרבות הכללית, והן כלוקחות חלק בתרבות הנשים. (שם, עמ' 264)

חברות כפולה זו מתבטאת באופן מובהק בהחלטת שלוש גיבורות המחזה לשמור על קשר השתיקה בסיום המחזה, תוך הסכמה שבכל המורכבות שנוצרה אשמים הגברים. כך מתארת פייגה את קשר השתיקה:

אבל גולדי'לה... הינדה... גולדי... זה לא שבאן לא התאמצה... פה הרי היה... הרי הוא... הרי היה עניין ש... הרי... הרי הכול זה הוא... זה הוא אשם... גברים!... גברים! (לא משתכנעות, אז היא מתעשתת, ובקול חד ונוקב) טוב, אז כאן מאוד מבקשת אותן ששום אופן לא תדע על מה שפה קרה, כן?! הרי כל אחת כאן עשתה לה עניינים שלה שלא היה אפשר לתאר אפילו, שאין מילים בכלל לאוזניים שיכולות לשמוע מה שבאן קרה! לכל אחת!... אז ככה שאם הן רוצות שגם היא תדאג ששום ציפור לא תשמע ולא תדע, הן צריכות להבטיח לה שגם הן לא מדברות. ככה זה יהיה. עסקה. מילה של כבוד! מילה של כבוד של גרציות פולניות! (אגוז, 2021, עמ' 42)

ההסכמה מביאה לידי סיכום להיפגש שוב בשנה הבאה בזאקופנה. כך זאקופנה מתפקדת למעשה במחזה כמרחב המנותק משגרת הנוכחות הגברית ומשמש כר פורה להתפתחות אחווה שהיא כעין רשת תמיכה עבור הנשים. השחרור הזמני מתפקידיהן החברתיים-מגדריים בבית

ובמשפחה מוביל ליצירת מרחב לימינלי שבו הנשים בוחנות מחדש את זהותן ואת יחסיהן, מחוץ להגדרות הנשיות הסטריאוטיפיות המקובלות בחברה הפטריארכלית. המרחב הלימינלי הנוצר בזאקופנה מאפשר חוויית אחווה נשית (sisterhood) המתרחשת בתוך קבוצת הדמויות הראשיות, החולקות סודות, וידויים ופרשיות אהבים. במרחב זה הן בוחנות אידאולוגיות חברתיות משתנות ועוברות ממצב של תחרות למצב של אמפתיה, הכלה ותמיכה.

בנוסף לכך, אגוז בונה מרחב בימתי שבו היבטים מגדריים הופכים למופע (gender as performance). תופעה זו, המאפיינת מחזות שנכתבים על ידי נשים וכוללים ייצוגים נשיים, מודגשת על ידי שרון אהרונסון-להבי בהתייחסותה למגדר ופמיניזם בתיאטרון המודרני (2013). המרחק של שלוש הנשים המגיעות לעיירת הנופש זאקופנה מהמרחב העירוני ומהבית הפטריארכלי יוצר חלל לימינלי פוליטי, המאפשר להן לנהל שיח פנימי וחיצוני על רצונותיהן ותשוקותיהן ולממש קול נשי אותנטי בתנועה חתרנית מול הציפיות החברתיות במערכת הפטריארכלית. בחינה של המחזה לאור תפיסת הביקורת הפמיניסטית של המופע התיאטרוני, משקפת את האופן שבו תפיסת המרחב המשתנה והדיאלוגים הנשיים, הרוויים בקודים שיונקים מן הניסיון הנשי, יוצרים שפה חלופית (alternative discourse). שפה זו, הנשענת על תרבות נשים, מאפשרת לדמויות לנהל חיים מלאים גם בתוך מגבלות החברה הפטריארכלית.

היבטים תיאטרוניים בזאקופנה שלי: ליהוק בהקשר של אפקט הרפאות

מרווין קרלסון (Carlson, 2003) מציע את המושג "רפאות" (ghosting) כדי לתאר את האופן שבו תיאטרון, מעצם טבעו, נושא עימו הדים של העבר, של הפקות קודמות, של דמויות, של שחקנים ושל הקשרים תרבותיים שהותירו עקבות בזיכרון הקולקטיבי של הצופים. קרלסון (שם) טוען כי כל הופעה תיאטרונית היא במהותה "רפאית", שכן היא מעלה אל הבמה לא רק את הדמות המגולמת בהווה, אלא גם את רוחות הרפאים (ghosts) של דמויות קודמות, תפקידים קודמים וזיכרונות תיאטרוניים שהצופה נושא עימו אל אולם התיאטרון. במובן זה, הבמה משמשת כ"מכונת זיכרון" (memory machine) שבאמצעותה כל מחווה, קול או נוכחות של השחקנים מטעינים את ההווה במשמעויות עבר המרחיבות את הממד הסמוי של ההצגה. תהליך זה עשוי להעמיק את חוויית הצפייה ולעבות רבדים של זהות וזיכרון תרבותי, המתקיימים זה לצד זה.

במקרה של **זאקופנה שלי**, מושג הרפאות מקבל ביטוי מוחשי ומרובד במיוחד באמצעות הליהוק של שלוש השחקניות המרכזיות – ליה קניג, מיקי קם ושרון הוברמן – המייצגות שלושה דורות שונים של שחקניות בתיאטרון הישראלי. נוכחותן על הבמה אינה רק פונקציונלית במובן הדרמטי, אלא גם טעונה בזיכרון תיאטרוני ותרבותי היוצר רבדים נוספים של משמעות. קניג, ילידת לודז' (1929) שהחלה את דרכה בתיאטרון היידיש והפכה לדמות מיתית במעבר לתיאטרון העברי הממוסד, נושאת עימה הן את רוחות העבר היהודי טרום תקופת השואה והן את רוח ההיסטוריה התיאטרונית והתרבותית, ומגלמת את דור האימהות המייסדות. קם היא שחקנית בוגרת מדור הביניים של התיאטרון המקומי, שהשתתפה בסרטים ובתוכניות טלוויזיה רבות, והיא מביאה עימה את רוח התיאטרון הישראלי הפופולרי. הוברמן היא שחקנית צעירה בת זמננו, המגלמת את נקודת המבט העכשווית של הדור החדש. הרפאות כאן מתרחשת הן ברמת צוות השחקנים – כאשר כל אחת מהשחקניות נושאת עימה זיכרון מצטבר של דמויות, תקופות וסגנונות משחק – והן ברמת החוויה של הצופים: הקהל מזהה את הדמויות לא רק דרך העלילה, אלא גם דרך הידע האינטרסקטואלי על השחקניות עצמן. כך נוצר על הבמה שיח בין-דורי, שבו הגוף הנשי הופך למאגר זיכרון חי המגלם את ההיסטוריה של הנשים בתיאטרון הישראלי.

האם הגדולה: קולה של אגוז בקולו של המצפון

ג'ודית קיגן גארדינר (Gardiner, 1981) מציעה מודל לניתוח תהליכים של גיבוש זהות המתבטאים בכתבי נשים. היא טוענת שיש לגשת לכתבים אלה מתוך הנחה בסיסית כי דרך הכתיבה, מחברת הטקסט עוברת תהליך של בחינת היבטים הקשורים לזהות והגדרתם. גארדינר (שם) מתייחסת במאמרה להיבטים מתוך תפיסתה הפסיכולוגית של ננסי צ'ודורו ביחס לשעתוק האימהות. צ'ודורו (Chodorow, 1978) סבורה כי האימהות משועתקת מדור לדור באמצעות תהליכי חברות ויחסים רגשיים במשפחה, שבהם בנות נוטות להזדהות עם האם ולאמץ את תפקיד האימהות כחלק מזהותן הנשית. לטענתה, חלוקת התפקידים המגדרית בחברה אינה רק תוצר ביולוגי, אלא גם תוצאה של מבנים חברתיים ופסיכולוגיים המשמרים את תפקיד האם כמטפלת המרכזית. בעקבות הנחותיה של צ'ודורו ביחס לשעתוק האימהות, גארדינר (Gardiner, 1981) טוענת שהכותבת משתמשת בטקסט כחלק מתהליך מתמשך הנוגע להגדרת זהותה האישית, תוך תנועה בין הזדהות אמפתית עם הגיבורה הנשית שהיא מעצבת לבין היפרדות ממנה. לדבריה, הטקסט והגיבורה הנשית המופיעה בו מעוצבים בתחילה כנגזרות נרקיסיסטיות של היוצרת, שדרכן היא מגדירה את זהותה הפרטית. היוצרת השולטת בדמות מעצבת אותה בהתאם לאידיאלים האישיים שלה ולייצוגיה הפרטיים. לדעת גארדינר (שם), תהליך זה עשוי להיות בעל איכויות תרפויטיות, שכן הכותבת לומדת דרכו להיות כאם לגיבורה ובמקביל לחוות את עצמיותה דרך ההתמזגות עם הישות הפיקטיבית ואף דרך היכולת לחוות את פרי יצירתה כישות נבדלת ממנה.

המחזה **זאקופנה שלי** אומנם מחזיר את קהל הצופים הישראלי אל אירופה של טרום מלחמת העולם השנייה, מתוך חיבור למורשת המשפחתית המזרח-אירופאית המאפיינת את אילן היוחסין הפרטי והתרבותי של היוצרת, אך אחד מסודות קסמו הוא בהעמדת דילמות נשיות משמעותיות שלא נס לחן ובשיקוף תובנות מלאות תושייה וחוכמת חיים נשית, שהן בבחינת פירות אהבה שמבקשת אגוז להעניק לקהל כאם לילדיה וכאישה לרעותה. זאת תוך הנכחת החוויה הנשית במרכז ההתרחשות הדרמטית ותוך התבוננות בסוגיות אופייניות לניסיון הנשי, שהן רלוונטיות גם למציאות בת זמננו.

סיכום

לסיכום, מאמר זה ביקש להתחקות אחר עיצוב הזהות הנשית ורשתות הכוח הנשיות ביצירתה של אורי אגוז, כפי שהן מתבטאות במחזה **זאקופנה שלי**. ניתוח הדמויות הנשיות במחזה חושף תהליך דרמטי עמוק של התמודדות עם מציאות של שבר היסטורי ותרבותי, תהליך הנע בין נאמנות למסורות פטריארכליות לבין כינון סוכנות נשית עצמאית. עיירת הנופש במחזה הופכת למרחב לימינלי המאפשר לנשים ליצור הווי עצמאי ורשת של סולידריות, מחוץ למבני הכוח הגבריים המגבילים אותן בלודז'. במרחב זה הן בוחנות מחדש את זהותן, עוברות ממצב של תחרות הדדית לאמפתיה, הכלה ותמיכה ויוצרות "קול אחר", כהגדרתה של גיליגן (Gilligan, 1982), המושתת על אתיקה של דאגה ושל יחסים.

כפי שהודגם במאמר, היבטים אלה ניכרים בתוכן המחזה, בדיאלוגים ובאופן העיצוב התיאטרוני-פרפורמטיבי, בדגש על מרכיב הרפאות. כפי שמציעות תאוריות פמיניסטיות של כתיבה נשית, כגון אלה של גארדינר ואהרונסון-להבי (Gardiner, 1981; 2013), אגוז מגדירה את זהותה האישית דרך העיצוב האומנותי של הזהות הנשית של דמויותיה והופכת ל"אם הגדולה". היא משמיעה את קולו של המצפן האנושי והנשי, הבוקע מתוך ההתמודדות הבין-דורית הפרפורמטיבית, בראי ההיסטוריה.

רשימת מקורות

- אגוז, אורי (מחזית) (2021). **זאקופנה שלי**. ארכיון תיאטרון הבימה.
- אהרונסון-להבי, שרון (2013). **מגדר ופמיניזם בתיאטרון המודרני**. האוניברסיטה הפתוחה.
- פלק-פרץ, סמדר (2008). **קול כבודה בת מלך פנימה: הקול הסמוי ביצירתן של דבורה בארון ומרי וילקינס-פרימן**. חיבור לשם קבלת התואר "דוקטור לפילוסופיה", אוניברסיטת בר אילן.
- פרי, טל (2009, 20 בדצמבר). הבמאים המבטיחים בישראל. **גלובס**. <https://www.globes.co.il/news/article.aspx?did=1000523812>
- שוואלטר, איליין (2006). ביקורת פמיניסטית בשממה (מריאנה בר ויפה ברלוביץ', מתרגמות). בתוך דלית באום, דלילה אמיר, רונה ברייר-גארב, יפה ברלוביץ, דבורה גריינימן, שרון הלוי, דינה חרובי וסילביה פוגל ביז'אוי (עורכות), **ללמוד פמיניזם: מקראה - מאמרים ומסמכי יסוד במחשבה פמיניסטית** (עמ' 244-275). הקיבוץ המאוחד. (פרסום מקורי יצא לאור ב-1981)
- שמיר, מלאת (2008). הבית המפוצל: פרטיות ואינטימיות בבית האמריקני במאה התשע-עשרה. **זמנים: רבעון להיסטוריה**, 104, 33-26. https://www.openu.ac.il/Lists/MediaServer_Documents/publications/shamir.pdf
- Bourdieu, Pierre (1993). *The field of cultural production*. Columbia University Press.
- Carlson, Marvin (2003). *The haunted stage: The theatre as memory machine*. University of Michigan Press.
- Chodorow, Nancy (1978). *The reproduction of mothering: Psychoanalysis and the sociology of gender*. University of California Press.
- Gardiner, Judith Kegan (1981). On female identity and writing by women. *Critical Inquiry*, 8(2), 347-361. <https://doi.org/10.1086/44815>
- Gilligan, Carol (1982). *In a different voice: Psychological theory and women's development*. Harvard University Press.