

## חברה ותיאטרון: דמות הזונה ואפיוני נשיות "זנותית": הייצוג בדרמה ישראלית

תקציר: המאמר ידון במשמעות התופעה של ריבוי (יחסי) של דמויות נשים המאופיינות כזונות, או מעוצבות על ידי מאפיינים הנתפסים כ"זנותיים", בדרמה הישראלית המקורית. הרפרטואר שנבחן משתרע על פני 20 שנה בקאמרי – תיאטרון רפרטוארי מרכזי מן "הזרם המרכזי" של התרבות. השאלות המנחות את הדיון הן: באיזו מידה משתקפת מציאות/אמת של עולם הזנות והנשים המועסקות בו, שהן קונסטרוקט חברתי-מגדרי, בעיצוב הדמויות הנבחנות כאן? ולחילופין, איזו מידה ממשיך עיצובה של דמות הזונה או האישה הנתפשת כ"זנותית" להשליך על הסטריאוטיפיזציה של דמויות נשים, ובהתאמה, להשליך גם על היחס ה"מוטה" אל נשים בחברה ובתרבות.

מילות מפתח: זונה בדרמה הישראלית, נשים בדרמה העברית, עיצוב זנות בדרמה עברית.

### ה"זנות" וה"זונה" כסוגיה מגדרית-חברתית

מאמר זה יציג דיון בתופעה של ייצוג דמות הזונה בדרמה הישראלית מתוך הרפרטואר של התיאטרון הקאמרי.<sup>1</sup> בחינת אפיוניה של דמות הזונה, הקשריה בטקסט הדרמטי וההשלכות על ייצוגי דמויות נשיות בכלל, אינם יכולים להיות מנותקים מהרקע של ה"זנות" כתחום עיסוק, כקונסטרוקט חברתי-כלכלי-מעמדי, וכמקום מגדרי מובהק.

השאלה היא באיזו מידה העיצוב של דמות הזונה בפרט, ועיצוב אפיונים "זנותיים" גם לדמויות נשיות אחרות (במראה, באמירות בטקסט, בהקשרים הנוצרים סביב הדמות) במחזאות הישראלית המקורית, יכולים להוביל למסקנות בקשר למשמעויות חברתיות, או להיגדים ביקורתיים המתקשרים לתופעה זו. או שמא הייצוגים הדרמטיים מופיעים בלי כל הקשר חברתי-ביקורתי ורק תורמים ל"קיעובע" ולשימור הדעות הקדומות בנוגע ל"זונה" ו"זנות", ולהבחנות סטריאוטיפיות סביב אפיוני נשים ונשיות.

בשני המחזות ש"ממסגרים" את רשימת הרפרטואר שבמחקר זה, בראשית הרשימה ובסיומה, מציגה דמות של זונה. במחזהו של חנוך לוין "הזונה הגדולה מבל" מקבוצת המחזות מבוססי-

1. הרפרטואר של מחזאות המקור בתיאטרון הקאמרי אשר נדון במאמר זה משתרע לאורך כעשרים שנה, 1982-2002. הדיון מהווה חלק ממחקר מקיף אשר עסק בייצוגי הדמות הנשית וסוגיות מגדר בדרמה הישראלית (לבנון-מורדוך, 2005). מראי המקום לציטוט מהמחזות על פי טקסטים מארכיון הקאמרי.

המיתולוגיה, מעין טרגדיה גרוטסקית בתיאטרון-אכזריות,<sup>2</sup> מופיעה הדמות של הזונה בגווי כמניעה את העלילה. בסיומה של רשימת הרפרטואר בתקופה הנחקרת מצוי המחזה "ליזיסטרה 2000". למרבה העניין, מחזה זה אף הוא בעל רקע מיתולוגי, בהיותו עיבוד של המחזאית ענת גוב לקומדיה מן הדרמה היוונית הקלאסית "ליזיסטרה" מאת אריסטופנס. ברקע של קומדיה זו מהדהדים פחדים קדומים מן האישה הלוחמת, האמזונה המיתולוגית.<sup>3</sup>

המחזה המעובד של ענת גוב מכיל סמנים פמיניסטיים רבים בסיטואציה משעשעת אנטי מלחמתית, אנטי-מאצ'ואיסטית, בעלת הקשרים אקטואליים. והנה, למרבה ההפתעה - שכן על פי רוב לא מצאנו דמות של זונה במחזות של נשים - מופיעה במחזה זה דמותה של בעלת בית בושת: מאדאם שרמוטוס. היא אמנם אינה דמות מרכזית מניעת-עלילה, אך אופן עיצובה והמסרים שהיא מעבירה ומייצגת ראויים לבחינה מזוויות שונות, דווקא מעצם הצבתה בתוך מחזה שמתאפיין בהיגדים פמיניסטיים. אך האם הם חתרניים-ביקורתיים, או "רכים-קונסנזואליים"? שאלה זו עוד תיבחן.

בין שני מחזות אלה הועלו על הבמה לאורך השנים מספר רב של הצגות, בחלקן הגדול מז'אנר הדרמה הריאליסטית הרווחת ברפרטואר המקור, וחלקן בעלות אופי סאטירי-קברטי, שבהן מופיעות דמויות של נשים זונות, או שנושא ה"זנות/זנותיות" מופיע בהקשר כלשהו ברקע העלילה ומשליך גם על אפיון דמות נשית אחת או יותר במחזה.

בטרם נבחן דוגמאות מן הרפרטואר, בניסיון להשיב על השאלות שהצגנו, ראוי לסקור כמה סוגיות תיאורטיות בדבר יחסה של החברה לסוגיית הזנות, לדמות הזונה ולהשלכות על היחס לנשים בכלל.

בדברי ההקדמה לגיליון "זמנים", שהוקדש לחקר הזנות ודמות הזונה בעת העתיקה, מציינת רחל פייג'ווישניא שאין כמעט אדם שאינו יודע לענות בפסקנות על השאלה מהו המקצוע העתיק ביותר בעולם. את ההנחה הזו תומכת פייג'ווישניא במחקרה של ניקי רוברטס (Roberts, 1992),<sup>4</sup> זונה לשעבר אשר כתבה ספר על תולדות הזנות, ובו נטען שדעה זו הוטבעה בתודעה

2. נורית יערי הגדירה את אפיונם של מחזות אלה כך:

"These plays based on primary dramatic sources borrowed from the Bible, the Mesopotamian epos, Greek myths, Greek tragedy represent the existential mechanisms of suffering in a theatrical/visual form a 'spectacle of cruelty and doom'" (Yaari, 1998: 3), (בתוך חצור, 2000: 61).

3. שקולניקוב מציינת זיקה זו בדיונה במחזה הקלאסי, המקורי, מאת אריסטופנס:

"For the Athenian citizens, the significance of the women capturing the Acropolis would be related to their growing awareness, as the play progressed, of the women assuming the characteristics of Amazons, the ancient mythical warrior-women, who had attempted to capture the Athenian Citadel in by-gone days. The male chorus draws a direct derogatory parallel: - Well a woman sticks on horseback; Look around you, see, behold, Where on Nikon's living frescoes fight the Amazons of old! Shall we let these willful women, oh my brothers, do the same?" (Scolnicov, 1994: 31-34).

4. Roberts, Nickie (1992) Whores in History, Prostitution in Western Society. London

הקולקטיבית בידי מי ששלטו על עיצוב העבר: הלקוחות-הגברים (פייג'ווישניא, 2005). מהי זנות? מהי זונה? כמספר הדעות כך מספר ההגדרות, ורובן תלויות-זמן ותלויות-תרבות, אך את הדי התפיסה שמדובר בהכרח בלתי נמנע, שהזנות היא הפתרון החברתי שלו, אפשר למצוא בקולות המודרניים הקוראים למיסוד הזנות (שם). ההגדרה של זונה, כפי שהיא מופיעה במילון אבן-שושן, היא – "אישה המוכרת את גופה לגברים תמורת כסף. מקיימת יחסי-מין לא חוקיים",<sup>5</sup> ומילון אוקספורד מוסיף "ללא הבחנה".

ה"זנות" כענף תעסוקה בתחום הרחב של תעשיית המין, כנושא חברתי-כלכלי-מעמדי בעל היבטים מגדריים מובהקים, וה"זונה" כמושג שבין עיסוק מקצועי לבין הגדרה מהותנית של סוג נשים או נשיות בהבחנות הסטריאוטיפיות-דיכוטומיות אודות הנשיות (מדונה/זונה; קדושה/קדשה; חוה אם כל חי/לילית הפתיינית-המינית-המרדנית), מהווים נושאי דיון מורכבים. דיון זה מכיל תתי-סעיפים מתחומי הסוציולוגיה, הכלכלה, הפסיכולוגיה, המוסר והמשפט.

זנות היא מהנושאים שנהוג להתברח עליהם, אך מעטים ניסו להתמודד עם הבעיות שהיא מעלה. עד לעשורים האחרונים נטו היסטוריונים חברתיים להתעלם ממנה, לראותה כנטועה בעולם הפלילי, או להשאיר את הדיון לגביה בתחום המוסר (פייג'ווישניא, 2005). בעשורים האחרונים, עם התפתחות לימודי נשים ומגדר, ובשל מובהקות ההיבט המגדרי של עיסוק זה, המזוהה כמעט בלעדית עם תעסוקת נערות ונשים, החלו היסטוריונים/יות לעסוק ב"זנות" כחלק מהבעיות החברתיות לאורך ההיסטוריה (דאור, 1990). קתרין מקיננון (Mackinnon, 1987) ואנדריאה דבורקין (Dworkin, 1981; 1989; 1988) היו המובילות הבולטות בהעלאת נושאי הזנות, הפורנוגרפיה ושאר מרכיבי תעשיית המין לסדר הדיון הציבורי, גם בדיון התיאורטי וגם במאבק הציבורי, וסחפו בעקבותיהן חוקרות, פעילות וארגונים פמיניסטיים.

ארגוני זכויות אדם וארגוני נשים מוצאים עצמם לעתים חלוקים בין עמדות ליברליות וליברל-פמיניסטיות, הרואות בעיסוק בזנות היבטים של חופש בחירה, זכות של נשים על גופן ועל השימוש בו כראות עיניהן וגם להעצמתן הכלכלית, לבין העמדות הרווחות יותר הרואות בזנות ובזונה סמל אולטימטיבי לדיכוי הנשים,<sup>6</sup> ניצולן כאובייקט מיני, ניצול מעמדן הנחות כנטולות אופציות כלכליות וכנתונות לשרירותן של חברות פטריארכליות והפיכתן לקורבנות של פגיעה פיזית ונפשית, נטולות זכויות אדם בסיסיות.

משני צידי המתרס בדיון זה נזקקים המתדיינים לכותרות המכילות את המילים "מיתוסים"

5. ברור שהכללת "אי-חוקיות" בהגדרה אינה רלוונטית למדינות שבהן הוסדר נושא הזנות בצורה ממוסדת, ברמה כזאת או אחרת, כמו בהולנד, גרמניה, אוסטרליה, ניו זילנד, יוון, הונגריה (על פי מסמך לדיון פנימי שהוכן על ידי עו"ד ציונה קניגיאירי, מהמחלקה המשפטית של שדולת הנשים לקראת גיבוש עמדה בקואליציית ארגוני הנשים למאבק נגד הסחר בנשים, 2003-2004).

6. אפשר להבחין כי כמעט כל מי שדן בנושא מתייחס להיבט המגדרי המורחב שלו, להאצלה מתחום העיסוק בזנות על הגדרות, אפיונים וסטריאוטיפים על המין והנשים בכלל. כמו בפתחי של יו"ר ועדת החקירה הפרלמנטרית למאבק בסחר בנשים; ובהערות במחקר הספרות: רתוק, 1994: 341-344; נווה, 1999: 81, 82.

ו"שקרים"<sup>7</sup>. בין יתר הגורמים התורמים לבורות ולמחשבה מוטעית, אין לשכוח גם את הייצוג באמנות ובתיאטרון. ייצוגי הזונות באמנות, בקולנוע, בתיאטרון, כנראה תורמים, במודע או שלא במודע, דווקא למיתוסים ולבריות, שהמחקר החברתי מנסה להפריך. כנגד הטענה הגורפת והפופולרית, שהזנות היא "המקצוע העתיק בעולם", מקצוע חיוני ובלתי נמנע מאז ומעולם ובכל מקום, נשמע הטיעון הביקורתי האומר שהניסוח הנכון הוא שהזנות קיימת רק כאשר יש שילוב של חברה פטריארכלית וחברה מסחרית.<sup>8</sup> מלבד זאת, נטען, העובדה שתופעה מסוימת תמיד הייתה קיימת אינה צריכה לתת לה חותמת והכרה חברתית. הרי איננו נוטים לעשות זאת לגבי גילוי עריות, אונס, פרופיליה, רצח וכו', תופעות שגם הן היו מאז ומעולם, האם נמסדן? פרסומי "מכון תודעה" מצביעים על כך שיש להפריך בתוקף את מיתוס ה"בחירה" בזנות. הנסיבות הקשות שעולות במחקרים על מניעי הזונות נראות כנסיבות שאינן מותירות "אופציות רבות לבחירה" (זומר, 2000). הניסיון לעשות הבחנה בין "זנות מכפיה" ל"זנות מבחירה" נתפס כניסיון נואל.

ליד "מיתוס הבחירה מרצון" להיות זונה, מופיעה גם הקלישאה הבעייתית שהזונה "נהנית מזה" וכי זהו "מקצוע ככל מקצוע". נגד מיתוס זה, שאת ייצוגו רואים גם בקולנוע ובתיאטרון הפופולריים, מתברר במחקרים ש"רוב הזונות סובלות מדיכאון ומתמכרות לסמים, מפני שרק כך הן יכולות לשרוד במצב הנורא אותו הן חיות יום-יום" (זומר, 2000).

הזנות היא עיסוק שייחוסו לאדם מהווה השפלה קשה. אנשים משתמשים בשם המקצוע כקללה או כגידוף. מעדויות של הקולנוענית קרן ידעיה, שביימה סרט תיעודי על נשים שעוסקות בזנות, עלו תחושות הגועל והמיאוס שחשו הנשים, והדי הנזק הנפשי העמוק – דימוי עצמי נמוך, תחושות נחיתות ודיכאון.<sup>9</sup> השאלה המהותית עליה ראוי להשיב היא עד כמה, אם בכלל, באים היבטים אלה לביטוי בעיצוב דמותן של זונות על במת התיאטרון הרפרטוארי.

לעיתים, כאשר צופים בקולנוע או בתיאטרון באופן ייצוגי של נשים, שהפן ה"זנותי" מועצם בדמותן, המצבים המיניים המוקצנים או המשפילים שהן נקלעות אליהם, נתפשים ככאלה שהנשים בחרו בהם מרצונן ושהן אף נהנות מהם, כמו שתעשיית הפורנוגרפיה משתדלת לשכנע (Griffin, 1982).

העיסוק בזנות, על-פי דאור (1990) וזומר (2000), הוא סטיגמטי מאוד. "זונה" היא מילה טעונה, שמוטחת גם ככינוי גנאי וכעלבון. הסטיגמה היא חלק ממכניזם חברתי ופסיכולוגי מנמיך ומדכא: דיכוי ישיר של הנשים העוסקות בזנות, ודיכוי עקיף של שאר הנשים. את תווית הזונה, או מאפיינים מהסטריאוטיפ של דמותה, אפשר להצמיד לכל אישה, או לכל ייצוג נשי

7. "שקרים, זונות, פמיניזם" מאת דאור אריאלה (1990), 'נגה' גיליון 19 עמ' 12-19.  
 "מיתוסים על זנות ולקוחותיה – השקרים, הקלישאות והעובדות" מאת גרינפטר-גולד לאה ובן-עמי ניסן (2002), 'מכון תודעה', פורסם באתר האינטרנט: www.macom.org.  
 8. במסמך "מיתוסים על זנות ולקוחותיה" (ראה הערה 13) מופיעות דוגמאות לחברות ומדינות שבהן נעדרת או נחלשת תופעת הזנות, כאשר אחד מרכיבים אלה חסר או נחלש/משתנה.  
 9. בתוך "מיתוסים" על זנות ולקוחותיה" – פרסומי "מכון תודעה".

גם בתקשורת ובתחומי התרבות) כל עוד קיימת בחברה ובתרבות התפישה הדיכוטומית של הנשיות: אישה=אם/זונה, קדושה/קדשה. החברה, המשפילה ומענישה זונות בהוקעה, מתייחסת בצורה דומה בהיבטים רבים, בזוגיות ובייצוגי תרבות, לנשים כולן, ובעצם מגדירה אותן כזונות בפוטנציה.

רתוק, חוקרת הספרות, מצטטת משפט מייצג בהקשר זה מספרה של אורלי קסטל-בלום (1990) "נשים מסוגך, כלומר, זונות בפוטנציה, מה איכפת להן עם מי" (בתוך: רתוק, 1994). על פי התפישה הסטריאוטיפית, טוענת רתוק, כל הנשים שייכות לסוג של זונות בפוטנציה, אלא אם הן קדושות. ההגדרה היא כמובן הגדרתו של גבר, העושה שימוש בחלוקת הנשים לזונות לעומת נשים מהוגנות כדי לשלוט באמצעותה בגופן.

בכל מקרה, ברור מהדיונים בתערוכות צילום, בסרטי הקולנוע ובספרות, שניתן לבחון במבט ביקורתי יצירות שטוענות בנושאים חברתיים רגישים ומורכבים, כמו זנות וזונות. עצם הדיון הביקורתי בהן והשיח המתעורר סביבן הם חלק מתהליך של העלאת מודעות, שהיא מרכיב משמעותי בדרך לשינוי חברתי כלשהו. כמו בהקשר של שאר האמנויות, השאלה בדבר האפקטיביות של בחינת הייצוג האמנותי של דמות הזונה רלוונטית גם לדיון בייצוגן בתיאטרון. להלן נדון בייצוגן של "זונה" או "נשיות זנותית" במחזות הרפרטואר בז'אנרים שונים. בכמה מן המחזות נעיין לעומק, והאחרים יוזכרו במסגרת תופעות כלליות שמוכחנות בהן.

### ה"זונה" בדוקי־דרמה<sup>10</sup>

במחזה "קסטנר" מאת **מוטי לרנר (1985)** שובצו דמויות מן המציאות ההיסטורית בסיפור פרשת ההצלה של קבוצה מיהודי הונגריה על־ידי רודולף (ריז'ו) קסטנר. הז'אנר הוא דוקו־דרמה, ובין 12 הדמויות במחזה רק שלוש הן בדויות לצרכים דרמטיים, וכדאי לבחון את משמעותן ותכליתן הדרמטיות: שתי דמויות גבריות – הלמוט, עוזרו של אייכמן, ומיקלוש בנדק, עיתונאי, ודמות נשית בדויה, לולו, הזונה.

מסגרת המחזה (הפרולוג והאפילוג) מתרחשת בבית המשפט המחוזי בירושלים ב-1954. עיקר המחזה מתרחש בכודפשט ב-1944.

הדמויות הגבריות הבדויות מופיעות בתפקיד שמציג קיום משמעותי. הם "עדים" למתרחש, ופועלים במציאות המעוצבת במחזה. ואילו הדמות הנשית הבדויה מייצגת את ה"שחיתות" שבה הואשם קסטנר, כאשר התהפך מעמדו ודימויו בארץ – ממושיע ומנהיג קהילתי שניהל משא ומתן להצלת יהודים, לנהנתן שנסחף לחברותא מופרזת עם הנאצים, שאיתם שתה ושיחק קלפים.

דמות בדויה בטקסט, מיקלוש בנדק, מעוצב כעיתונאי ידוע שמופיע ברגע קריטי, בעיצומו של המשא ומתן עם אייכמן על ענידת הטלאי הצהוב. בנדק מוכנס לחדר הישיבות של מנהיגי הקהילה כדי להעיד על התחלת הטרנספורטים, כמי שנמלט מהרכבת שהובילה טרנספורטים

10. מראי המקום לציטוטים מהמחזות הם על פי הטקסטים שבארכיון התיאטרון הקאמרי.

מהגטו ההונגרי לכיוון אושוויץ. לאורך תמונה שלמה (תמונה 24, עמ' 48, 49) הוא מספר על התלאות והזוועות של הטרנספורט, ובסיומה של הסצנה הוא נורה באופן דרמטי על ידי מפקד הז'נדרמיה ההונגרית, הפשיסט. בנדק מוצג כגיבור, כמי שנקט פעולה, כמי שנותן מידע חשוב, קריטי, שלא ניתן להתעלם ממנו בהמשך ההתלבטויות במחזה.

הדמות הברויה הנשית היא לולו הזונה (תמונה 34, עמ' 65, 66). משך הופעתה כמעט זהה לזמן הופעתו של מיקלוש בנדק. אך לעומת הדמות הגברית שממלאת את התמונה בנוכחותה, מהווה נושא מרכזי ונושאת מונולוגים ארוכים שכולם קשובים להם, הרי האפיון והמיצוב של לולו שונה בתכלית. אין לה שם ושם משפחה, שמה/כינוייה הוא מעין שם סכימטי (כמו לולה, לילי וכדומה, כינויים חסרי זהות לדמות זונה מחוסרת זהות).

הסצנה, המתרחשת במשרד האס.אס. עוסקת בדין ודברים בין קסטנר לדיטר ויסליצני, עוזרו של אייכמן. קסטנר משלם לויסליצני כסף עבור רשיונות, ובעצם גם מבטיח לו במהלך המשא ומתן ביניהם, מעין "כתב הגנה" לתקופה שאחרי המלחמה, שויסליצני חווה את סופה. כל מהלך הדיון ביניהם הוא חלק מהתפתחות העלילה, ומראה את הפעילות של קסטנר במסגרת הבנתו את תפקידו כמנהיג הקהילה, ובעצם גם מסביר מדוע נתפש אחר כך קסטנר כמשתף פעולה וכ"מגן" על גרמנים שהואשמו בפשעי מלחמה.

ה"זונה" מופיעה כאן כמתנה, כשוחד, כאובייקט שמוענק לצורך קידום המו"מ. היא לגמרי ברקע, בהנמכה ובביזוי דמות האדם שבה, כשהדרתה נובעת מהשתקתה, מהפגנת עילגותה מול השיח הגברי שעוסק בעניינים הרי גורל. היא "אחרת" גם בהשוואה לדמות הגברית שנבדלתה לצרכים הדרמטיים, וגם בהשוואה לדמויות הנשיות במחזה: אשתו של..., אמו של..., ושותפתו (אהובתו) למשא ומתן... של קסטנר.

**ויסליצני:** (מונה שטרות כסף) עשרת אלפים דולר בשביל מאתיים רשיונות? לפי כל

כללי החשבון שאני מכיר, קסטנר, זה יוצא חמישים דולר לגולגולת, נכון

לילי?

לולו...

**לולו:**

**קסטנר:** שכחת את הלפתן? (מתכוון ללולו)

**ויסליצני:** היא לא תבקש ממני שום תוספות בבוקר?

**קסטנר:** הקינוח על חשבון הבית (בהערת בימוי: נותן לו שטר. הוא תוקע בחזייתו

של לולו)

(שם)

**לולו:** דנקה, ביטה

בולטים מאפייני דמותה של לולו כזונה וככלי בידיו של קסטנר. נשאלת השאלה באיזו מידה תמונה זו הכרחית לעלילה, שכן עיקרה הוא במה שמתרחש בין שני הגברים. הבעייתיות שבחברותא בין קסטנר לבין המנהיגות הנאצית, כולל השתתפות במשחקי קלפים ובמפגש עם זונות בתהליך, עלה במקומות אחרים בטקסט. לכן, כאמור, נשארת התהייה בדבר הנחיצות בתמונה אשר מציגה אישה מסומנת כזונה, שהצגתה כאובייקט שתוק, מושתק, עילג, נטול

שפה להשתלבות בשיח בין הגברים, והנמכתה עד לדרגת "מזון" (היא "קינוח", היא "לפתן"). כל אלה נראים כאלמנט סנסציוני גרידא.

היא מוצגת במלוא הסטריאוטיפ ה"זנותי", כהכרחית לשירות המטרה הנעלה ביותר, "שיחוד" עוזרו של אייכמן למען הצלת יהודים. סצנה זו מנציחה את הסטריאוטיפ, מכניסה את ה"זונה" להקשר נורמטיבי, כאשר הביקורת על קסטנר, מאוחר יותר, אינה על עצם קשריו עם זונה/ות אלא התרועעותו עם גרמנים בחברותא גברית-אינטימית, שכללה מסיבות, שתייה, הימורים וזונות (כפי שמטיחה בו בהמשך המחזה אשתו). במציאות הדהדו דברים אלה גם במשפט קסטנר.

לדמות הזונה, בין אם הייתה סצנה כזו במציאות ובין אם לאו, אין כאן כל תפקיד דרמטי לקידום העלילה. עיצובה המוחשי על הבמה, בגיחוך ובעליבות שאולי אף מעוררים צחוק בקהל, והיציאה ב"צעדי ריקוד" עם הקליינט לניטרול האפקט של היותה סחורה-מתנה, רק תורמים לדה-הומניזציה של הדמות. היא נשארת ברמת הסטריאוטיפ הרדוד, בקוטב מבודד של דמות נשית, כאשר כל שאר הדמויות הנשיות הן נשות המשפחה, מהקבוצה ה"נאבקות" על גורל הקהילה וגורלן שלהן, והיו באמת חלק מהמציאות ההיסטורית המונצחת במחזה הדוקו-דרמטי.<sup>11</sup>

המחזה "גורודיש" מאת הלל מיטלפונקט (1993) היה דוקו-דרמה נוספת, שזכתה אף היא להופעות רבות ולתפוצה נרחבת גם בפריפריה. עיוננו במחזה זה חושף את ההיבט של זילות הדמות הנשית, חיילת צעירה המצויה במסגרת כל-גברית, על ידי קישורה האסוציאטיבי ל"זנות". מחזה זה שייך לקבוצת מחזות הדוקו-דרמה שעסקו במציאות הלאומית-ביטחונית. המחזה ממוקד בדמות גברית ידועה מהמציאות הצבאית-הישראלית, האלוף שמואל גונן (גורודיש), ובמעקב אחריו. הטקסט מנסה להעניק לצופים גם את האפיון של דמותו וגם תובנות על התהפוכות בקריירה שלו וביחס הציבורי אליו על רקע הטראומה הלאומית, מלחמת יום הכיפורים. הסיפור האישי הוא של מפקד שכוכבו האיר במלחמת 67' (ששת הימים), ודעך ונפל עד ליציאה לגלות בעקבות מלחמת אוקטובר (73'), מעין טרגדיה.

סיפור המסגרת הוא ראיון עיתונאי (שאכן התקיים במציאות), שערך אדם ברוך עם גורודיש באפריקה ב-1987. מבנה המחזה עומד על דילוגים בזמן ובמקום, הלוך ושוב, אפריקה/ישראל עבר/הווה. הדגש על הז'אנר והסגנון קשור לאפקט ההזדהות החזק של קהל הצופים, שבעטיו משמעותי מאוד אופן הייצוג של דמות נשית בסביבה הצבאית, הרלוונטית לתהליך החיברות הישראלי. שכן, כפי שנאמר: "זאת הצגה שמתעסקת בחוויה הכי אותנטית: צבא, צבאיות, מאצו'איזם – והתוצאות שלהם בחיי הגיבור, מפקד שירד בגדולתו. אבל גם בחיים של החייל

11. בתוך קבוצת שלוש הנשים הנוספות במחזה, בוודי אשת קסטנר; הלן אמו של קסטנר; והנזי אשת יואל ברנד ושותפתו של קסטנר למו"מ (ואחר-כך אהובתו), קיימת חלוקה טיפולוגית. ובכל זאת, היותן קבוצה של נשים הגונות משכבת העליונה של הקהילה, מבליטה את היותה של לולו, כזונה, דמות נשית, בקוטב הנגדי של סקאלת הנשים, נטולת כל סממני שייכות (לא משפחתית ולא קהילתית). היא אובייקט מובהק, סחיר.

הצעיר בכל התקופות, שצריך להתמודד עם המסגרת והגישה המאצ'ואיסטית" (וויץ, שם).<sup>12</sup> מגוון מאמרים, גם בביקורת תיאטרון וגם במאמרי פובליציסטיקה, עסקו בהיבטים הפוליטיים, בחשבון הנפש הלאומי/והפרסונלי שהשתמעו מהמחזה. רוב המאמרים סקרו, חקרו וביקרו את עיצוב הדמויות הגבריות המאכלסות את המחזה ורק הערה אחת נמצאה בכתובים לגבי דמות נשית שמופיעה במחזה. הן מיקומה של ההערה במדור רכילות, והן תוכנה – אומרים דרשני:

"... החתיכה בחציאת צבאית וחזיית ביקיני, שחוצה את במת הקאמרי ומגישה קפה, ואחריה אומר גורודיש: 'אני מפקד מרחב שלמה? אני מפקד בית זונות'... היא לא דוגמנית אלא מנהלת המחלקה החינוכית של התיאטרון. בימים היא מלווה סיורי תלמידים ובלילות היא עוטה ביקיני, ולאחרונה נראה גופה החטוב עטוף בסדין גם בכרזה להצגה אחרת" (ידיעות אחרונות |10.12.93).

מתעוררת תהייה לגבי היעדר כל התייחסות לאופן שבו מיוצגת דמות הנערה/אישה במרחב הצבאי, ולשאלת הפונקציה של נוכחותה: האם היא הכרחית מבחינה דרמטית? האם היא מחויבת מעצם ה"ריאליזם" של המחזה, שלא מאפשר להתעלם מנוכחות נשים בצבא? ואם כן, מדוע מסתפק הטקסט בדמות נשית מונמכת, שמזווית ביקורת פמיניסטית מאששת סטריאוטיפ נשי-זנותי. ייצוג נשי כזה משקף גם פרספקטיבה גברית וגם יחס גברי בפועל, שנחשב לנורמה מאצ'ואיסטית מקובלת בצבא.

במחזה יש שלוש דמויות נשיות. גולדה, שמופיעה כדמות היסטורית-מיתולוגית, בסצנה של מפגש במטבח (עמ' 83-86). האספקט המגדרי כלל לא רלוונטי בהקשר לדמות של ראש-ממשלה, שהייתה ידועה כמי שהפנימה לחלוטין את המבנה הפטריארכלי המפלגתי, המדיני. דמות נשית נוספת, היא הזקנה אוס-נאג', שחוצה את הבמה פעמיים יחד עם רוחו של חייל שנענש, ו"רודפת" את גורודיש לאורך המחזה (עמ' 53-56; עמ' 81,82). אוס-נאג' היא דמות על-זמנית, גלגוליה וגלגולי משפחתה חוצים גבולות, תקופות, דתות. היא, הזקנה העיוורת, מהווה דמות סימבולית, מעין ארכיטיפ של ה"חווה" העיוור מהטרגדיות הקדומות, אשר באופן אירוני רואה נכוחה את איוולתו, עיוורונו, והטרגיות של הגיבור הרואה – גורודיש. גם דמות זו, למרות הופעתה כדמות נשית, מנוטרלת מאפיונים של זהות מינית-מגדרית בשל היותה מנותקת מהמהלך הריאליסטי של עלילת המחזה, ובשל האפיון והמטען הסימבולי-דרמטי שהיא נושאת.

שתי הדמויות הנשיות, שהן "גדולות" מהחיים והופעתן קצרה וסמלית, אך לא מהווה ייצוג מגדרי, ממחישות ביתר שאת את הבעייתיות שבהופעת דמות נשית ריאליסטית, בעיצוב לשוני

12. נגיד חיים (26.11.93) הדגיש אפילו יותר את המימד המאצ'ואיסטי הברוטאלי שבאפיון דמותו של גורודיש: "... לא רק הקסם האפל שהילכה דמותו הייצרית, השחצנית, האלימה של שמואל גורודיש עובר אל הצופים, משהו עמוק יותר... עובר של פולחן המוות, כמעט פאשיסט אלים, אך גם 'תלמיד חכם'". מאמר זה, כמו אחרים, מבחין במבנה העומק של טרגדיה לסיפורו של גורודיש אך גם בסמליותו למאפיינים ישראלים טיפוסיים: "הוא מעין משל. לא רק קלישאות הצפויות על השחצנות והאלימות הישראלית".



ומוחשי-ויזואלי בהקשרים מיניים-זנותיים". החיילת נתפשת כדמות המשקפת ומייצגת את מיקומה של אישה צעירה בצבא, שאפיונה הוא כ"מכירת הקפה", וכאובייקט מיני של חיילים ומפקדים בסביבה. מיצובה מתקבל כמובן מאליו, וכמרכיב מובנה בשירות הצבאי. רק בשנים האחרונות זכה "מיקום" זה לחשיפה, להוקעה ולמאבק, הן בחקיקה<sup>13</sup> והן בתביעה ובהוקעה ציבורית.<sup>14</sup> אך בטקסט של המחזה ובביקורות ובפובליציסטיקה שליוו אותו ועסקו רבות "באופן" ייצוגה של המציאות והדמויות במחזה, לא עלתה מילת ביקורת/מחאה על אופן ייצוג הדמות הנשית של החיילת בצבא: שקופה, שתוקה, אובייקט מיני, מוכנת מאליה, והצגתה ככזו אפילו על דעתה שלה. לעין ביקורתית פמיניסטית, גם אופן העיצוב וגם ההתעלמות התקשורתית ממנו, שיקפו נורמה רווחת וכיום כבר מקוממת.

במחזה, שרוב משתתפיו הם גברים, ועולם הערכים וההתנהגות המשתקף בו הוא מאצ'ואיסטי במובהק, מופיעה, לראשונה, ניצה, הפקידה החדשה, כשהיא תחת ה"מבט" הגברי הבוחן מראה:

- ניצה:** המפקד ...
- גורודיש:** (בזעם) איפה למדת להצדיע? צאי החוצה ותיכנסי שוב.
- ניצה:** (מצדיעה) "כן המפקד" (יוצאת).
- גורודיש:** למה היא מכוערת?
- (עמ' 12)
- ...
- גורודיש:** מה שמך?
- ניצה:** ניצה, המפקד. אני חדשה כאן.
- גורודיש:** אל תסתפרי קצר, את פקידה, לא טנקיסט.
- ... (אחרי שניצה מצדיעה ויוצאת שוב...)
- גורודיש:** מכוערת... (עמ' 13)

ההתייחסות היא במובהק סקסיסטית ושוביניסטית. לעולם אין התייחסות ל"מראה" של פקוד-חייל. בתמונה שלאחר מכן, אומרות ההערות כך: (חדר במלון רמת אביב, ניצה וגורודיש, אווירת פלירטוט באוויר...). כלומר, מעבר חד לסצנה מינית בבית מלון. הדיאלוג ביניהם רווי מיניות וצחקוקים, גורודיש מנסה להרשים ומצטט אי אלו דברי חוכמה מן התלמוד, אך החיילת-הפקודה "יודעת מקומה", כלומר, הפנימה את ה"מעמד" כמובן מאליו:

13. חוק הטרדה מינית 1995 מכיל סעיפים ספציפיים הנוגעים להטרדה גם במוסדות היררכיים כמו הצבא, שבהם עלולים לנצל סמכות.

14. ראו מקרה יצחק מרדכי, קצין בדרגת אלוף בצבא, פוליטיקאי מוערך ומועמד לראשות הממשלה – שהתביעות נגדו בגין הטרדה מינית וניצול סמכות גרמו לחיסול הקריירה והמעמד, והעלו את התופעה לדיון ציבורי בכלל, ואת מעמד החיילות בצבא, בפרט. בעקיפין, מתקשר עניין זה גם למאבקים על יתר שוויון הזדמנויות לנשים בתחומים הצבאיים השונים, ובשלב התקדמות בהיררכיה הצבאית בשל חשיבותו של הצבא בתהליכי הסוציאליזציה, ובבניית הריבוד החברתי-פוליטי בישראל. ראו מחקרים של ג'רבי (1996), ששון-לוי (2000).

**ניצה:** המפקד ...  
**גורדיש:** מה...  
**ניצה:** הבנות אמרו לי שאתה חכם גדול, לא צריך שתבזבזו את זה עלי (קמה, פושטת את מדיה)  
 אני מחבבת אותך גם ככה, ואני ידועה בתור דיסקרטית...  
 (נכנסים למיטה)  
 (עמ' 22)

כל הסצנה חסרת משמעות לחלוטין מבחינת העלילה. לכל היותר, היא משקפת את "הצלחתו הגברית-מינית" של גורדיש ואת הילת המאצ' שאפפה אותו כשהחלה המראתו ב-1967, אך מבחינת הדמות הנשית: היא גם מתמסרת וגם מתפשטת (בסצנה שהופכת "מציצנית" גרידא) וזאת למרות ש"בוזתה" בסצנה הקודמת.

בסצנה נוספת (עמ' 26-27), שוב נראים גורדיש וניצה כמיטה במלון, והנה מופיע בחדר משה דייך בתחושת, במעין פגישה חסויה, קונספירטיבית. בסצנה זו מועצמת האובייקטיביזציה (החפצה – מלשון חפץ) והמציצנות כלפי דמותה של ניצה, כאשר הסברים טקטיים מוחלפים בין שני הגברים, והערת הבימוי אומרת: "גורדיש מדגים דבריו על גופה של ניצה, כאילו הייתה שולחן חול" (שם). הסצנה מסתיימת בלחיצת יד בין שני הגברים, תוך התעלמות מוחלטת, מדירה, מניצה שנוכחת בגופה, אך עברה מעין דה-הומניזציה, כשהוברר לחלוטין תפקידה כ"אובייקט מיני". העובדה שהובהרה בסצנה הקודמת שזו "השתתפות" מרצון, מעניקה נופך "זנותי" לחוויה כולה.

במרחק זמן, מעל 15 שנים (נובמבר 1973), בלשכת גורדיש, בהכנות לקראת הופעתו בוועדת החקירה, ועדת אגרנט, מהדהדת הופעה מקבילה של "חיילת=אובייקט הצצה". על רקע "העניינים החשובים" שמתחוללים מסביב, רשומה הערה להופעתה – "הדלת נפתחת, נכנסת חיילת הנושאת מגש ועליו קפה וסוכר, היא לבושה ביקיני זעיר ועליו מונחת ברישול חולצה צבאית":

**החיילת:** מצאתי לכם קצת קפה וסוכר...  
 ... אם נוגה מהקשר תחפש אותי, תגידו לה שאני בחוץ עם החבר'ה מהשייטת ... (יוצאת).  
**גורדיש:** הייתי מפקד חטיבה 7, ראש מה"ד, אלוף פיקוד דרום... היום אני מפקד בית בושת מרחבי (בזעם), אפשר לקבל קפה?  
 (עמ' 71)

הופעת החיילת לקראת ירידה לחוף "עם החבר'ה מהשייטת", לא נתפשת כלל בהקשר של "אהוות לוחמים". הקישור האסוציאטיבי שיוצרים דברי גורדיש על "בית בושת מרחבי" מבססים מאוד את הדימוי ה"זנותי-אובייקטיבי-מציצני" של הנערה החיילת מהפרספקטיבה הגברית. חשוב לציין שברקע של הופעת שתי החיילות הצעירות מצויה דמות נשית נוספת, שבתחילת המחזה היא קצינת הלשכה דליה. בסצנה המאוחרת, ב-1973, היא כבר אזרחית, שמתוך נאמנות

ואחריות ממשיכה לסייע לגורודיש בהכנתו לוועדת החקירה. עצם נוכחותה כ"דמות חיובית" שנאמנה לאינטרס הגברי ולא מגיבה בכלל להיבטים ה"מגדריים" שצפים בתמונות אלה, הופכת את הייצוג הנשי למשקף שוב את הדיכוטומיה האוטומטית בין "אישה טובה, נאמנה, אמינית", ל"אישה, פתיינית, מינית, זנותית", ושתייהן בעצם "משרתות" את צרכיו של הגבר במחזה.

### חיברות של מתבגר באמצעות דמות הזונה במחזות ביוגרפיים

תהליך חיברותו של נער לנושא המיניות בעזרת השיח על הזנות והזונה מצוי **במחזה "נוצות"** מאת **שמואל הספרי (1988)**. "נוצות", העיבוד של הספרי לרומן האוטוביוגרפי של חיים באר, מתרחש כ-בזמן בשלהי מלחמת יום הכיפורים, מעבר לתעלה, ובירושלים של תחילת שנות החמישים.

"ההיזכרות" מתמקדת בידדותו של הילד, למורת רוחה של אמו, עם לדר האוטופיסטי-אידיאליסט, אשר במסגרת חניכתו האידיאולוגית את הילד רוקם עם הילד מזימה להקים צבא תזונה, לפתור בעיות רעב בעולם על-פי תורתם של פופר לינקאוס, ותיאוריות של מלטוס על התפוצצות האוכלוסין.

חשוב להבחין שהדמות המשמעותית בחיי הילד, לדר, מהווה מעין מנטור, או חונך, גם בענייני נשים, נשיות ומיניות. וזו הנקודה שבה מתקשרות מספר סצנות להיגדים בהקשר של "חיברות" הנער לנושא הזנות והזונה.

בעוברם דרך בית הקברות המוסלמי, תוך כדי שיחתם על התיאוריות בענייני מזון והתפוצצות האוכלוסין, רואים ברקע רמז למפגש של לקוח עם זונה.

**ילד:** מי זה? (צעיר קם ובורח, סוגר מכנסיים. זונה קמה ומסתדרת ומתרחקת בשירה (?). לדר שם ידו על ברכו של הילד)

**לדר:** אל תיבהל. זו זונה בסך הכל. והנה הפתרון – הזנות מבורכת! אל תשכח לספר לחברים שלך – מבורכת. מצד אחד, יצר מיני, מצד שני, עולם מלא רעבים. מה הפתרון?

**ילד:** היצאניות? ה...פרוצות? ה...זונות...

**לדר:** נכון. זונות, תגיד זונות.

**ילד:** ... זונות

**לדר:** זונות

**לדר:** ברוך אתה אדוני אלוהינו מלך העולם בורא מיני זונות. (עמ' 34)

לדר מביא כאן ל"התמודדות" של הילד עם המילה "זונות". הוא מנטרל את משמעותה המאיימת, ובפרודיה על ברכת המזון הוא בעצם מאשר את האנלוגיה בין השבעת הרעב להשבעת היצר המיני, ושם אותם על אותו מישור של צורך קיומי.

כאן למעשה ממשיך להתקבע המיתוס על ה"חיוניות" האנושית-חברתית של הזנות, בלי שום שאלה לגבי הזונה כאישה-אובייקט, כאדם שמשמש למילוי צרכים כמו אובייקט-המזון.

אפילו עצם הצגתה בהוראת הבימוי כמי שמתרחקת בשירה לאחור האקט המיני, מסייעת להוריד את הפן המאיים של המפגש עם מין אנונימי בבית הקברות, שהרי הזונה נשמעת כנהנית, ואף חוגגת לה בזימרה.

בהמשך הסצנה, מהדהדת בדברי לדר התפישה הפרוידיסטית בדבר הצמידות של תנאטוס וארוס:

**לדר:** זה לא לחינם, זונות מאז ומתמיד עובדות בבתי קברות, וזה הולך ביחד – המוות והיצר המיני. (עמ' 36)

נושא הזנות ובית-זונות חוזר במחזה בקונוטציה מאיימת הרבה יותר, כאשר הוא מגויס על ידי האם להשחרת לדר שנוא נפשה, שחייו ההוללים מן העבר, "חזונותיו" האוטופיים בהווה, וגם העדפותיו המיניות הסוטות, לפי מיטב ידיעתה, נתפשים בעיניה כמסוכנים מאוד עבור בנה. בסערת נפשה וכעסה, מטיחה האם דברים קשים כדי להמאיס את דמותו של לדר וטענותיה מערבבות בין העדפותיו המיניות לבין מעשיהן של זונות והתחברותו אליהן בבתי זונות. ואילו הילד נשאר נאמן יותר ל"חונך" הגבר, למנטור, שבתוכניתו הוא מאמין, והוא מרגיש מחויב לחזונו כהרפתקה חשובה. הוא מאמץ את נקודת מבטו גם בנושא הנשיות הזנותית, שהיא חטא והתחסדות אצל אישה "מן היישוב", אך טבעית וחיונית כמצרך מזון אצל מי שהוגדרה כזונה. באחת הביקורות על ההצגה, שזכתה לשבחים על הבימוי והמשחק, ולטענות לגבי בהירות העלילות במישורי הזמן המשולבים, נאמר על קבוצה של דמויות נשיות במחזה:

"את חמש הדמויות בהצגה (כולל את צציליה שלאנק והזונה בבית הקברות), שמהוות מעין כתמי צבע בעולם האפור המתואר במחזה, מגלמת שחקנית אחת. בכל אחת מהן מוצאים אנו את סימפטום האישה המפתה, בכל אחת מהן יש מסר מיני, לכן ביקש הבמאי ששחקנית אחת תגלם את כולן" (שוחט, 7.1.1988). עצם הגילום "המאוחד" של כל הנשים "המיניות" תורם בהחלט לחיזוק סטריאוטיפי של זיהוי הנשיות עם "פתיונות מהותית", כקוטב נגדי לגילום הדמות הנשית של אם. וכאמור, דיכוטומיה זו מוכרת ומזוהה על ידי הביקורת הפמיניסטית כסכמתית וסטיגמטית.

גם המחזה "**מעין הגופרית**" מאת **נוראל טוביאס** (1999), כמו "נוצות" המצליח והמפורסם יותר, הכיל על פי עדויות המחבר רכיבים אוטוביוגרפיים. המחזה קיבל מאפיינים כמעט גרוטסקיים, כשנוצר שעטנוז חסר הבחנה בין ביקורת סאטירית על תופעה חברתית – המאבק המשפחתי נגד "חזרה בתשובה", לבין דרמה ריאליסטית עם יומרות פסיכולוגיסטיות על משפחה, או יותר נכון על "אימהות חונקת, סימביוטית". המחזה עוסק באלמנה תל-אביבית ממוצא רומני, אשר מנסה להחזיר לחיקה ולעולמה את בנה שחזר בתשובה ומדחיק את ההומוסקסואליות שלו. מקום ההתרחשות הוא בעיירת מרפא, בפנסיון קטן עם מעיין גפריתי ברומניה שלאחר נפילת צ'אוסקו. נושאי הזהות המינית, המיניות והייצריות נמצאים, לכאורה, ברקע של המחזה, כאשר בחזיתו אמור להיות הקונפליקט בין החילונית והשליטה של האם לבין החזרה בתשובה ושקיעת הבן בעולם דתי-רוחני". כאשר בוחנים את המחזה היטב רואים שהעניין המיני-ייצרי

זוכה ל"העדפה", כולל רמזים אדיפליים ליחסי האם-בן.

הופעת הזונה, אשר "שירותיה" נשכרו על ידי האם, נכללת במרכיבי המזימה שרוקמת האם ל"דה-חרדיזציה" של בנה. הופעתה היא אינסטרומנטלית ומואצלת עליה קונוטאציה שלילית של השפלה ודה-הומיניזציה כשל הכללתה ברשימת האמצעים הללו: "...נוח (בנה של האלמנה וגיבור המחזה) מועבר מסכת עינויים גופניים ורוחניים: מכות חשמל, גזירת פאות, חזיר בתפריט, ואף שכירתה של זונה רומניה, הכל כדי להצעידו מהדת וההומוסקסואליות אל האושר וההטרסקסואליות" (דורון, 3.12.99).

השימוש בזונה: בגופה, בפיתוייה ובשירותיה המיניים, מוצג במחזה באופן גראפי, כמעט פורנוגרפי (עמ' 32-35; עמ' 56-64). ה"עיוות" שבהופעתה ובפונקציה הדרמטית שהיא ממלאה, מקורו גם בדגש על עיצובה כנערה צעירה וגם בעובדה שהאם היא השוכרת את שירותיה וכופה אותה על הבן. וזאת, בניגוד לנורמה תרבותית/ספרותית ידועה, שחשפה מסורת פטריארכלית של חניכת הבן הצעיר למיניות על ידי האב, שלעתים מעניק לו שירותי זונה כמתנה, או אפילו חולק אותם איתו בבית בוש.

הזונה במחזה מוגדרת מלכתחילה כנערה צעירה (לבושה בתלבושת מלחים ילדותית ונועלת נעלי עקב גבוהות), גם פונים אליה כאל ילדה, ושמה הוא כמעט קלישאה ילדותית זנונית: זיזי.<sup>15</sup>

כאשר נוח יורד לנחל לדוג דג לארוחת החג, במקום בשר החזיר שמציעים לו:

**פולינה:** (פונה לזיזי בחיוך) קטנטונת – הבן שלי הלך לדוג לו דג, וכל דייג צריך את הפיתיון שלו בקצה.

**זיזי:** עוד לא גמרתי לאכול גבירתי, ככה זה בחיים.

**פולינה:** את צריכה להצדיק את השכר שלך קטנטונת. גם זה ככה בחיים. קדימה.

(עמ' 28, 29)

הסצנה הבאה היא סצנת פיתוי על שפת הנהר, אשר מעוצבת כך שברקע מהדהד הסיפור הארכיטיפי על האישה הראשונה חוה, וחטא הפיתוי המיוחס לה. תמונה פסטורלית (מעין "גן עדן") על שפת הנהר ("שלום! אתה רוצה תפוח?" [עמ' 29]), הופכת עד מהרה לתמונה וולגארית למדי. לקראת סיום הסצנה הנערה נמצאת על הבמה כשהיא מתפשטת, לכאורה כדי לצאת מבגדיה הרטובים, אך השילוב של עירום עם טקסט שמחזק את האסוציאציה לסיפור גן עדן, מפריך את ה"תמימות" של הסיטואציה ומזכיר את התכלית ה"מקצועית" שלה: לפתותו למודעות לחוויה מינית:

15. ראוי להבחין בתבנית הלשונית החוזרת של שימוש בשמות קלישאיים "כפולי הברה ומצלול" – לולו, לולה, לילי, מימי, ציצי (ב"קסטנר" של מוטי לרנר, ב"הנפטר מתפרע" של נסים אלוני, ב"כולם רוצים לחיות" של חנוך לוין). עצם התבנית, שנתפשת כקלישאית, גם היא מאצילה נופך של "זיהוי" על הגדרת הדמות כמייצגת "זונה" ולא כדמות אנושית-אינדיבידואלית.

**זיזי:** אש, וכמה עצים ונהר ושמיים כחולים, זה כל מה שהיה להם בעצם?  
**נוח:** היה למי?  
**זיזי:** לאדם וחווה. זאת אומרת, לך ולי אדוני. אנחנו כמו בגן עדן עכשיו, אדוני.  
 (עמ' 33)

.....  
**זיזי:** אנחנו יכולים להיות חברים, אדוני. אני יכולה לעשות לך טוב.  
 ... (עומדת לנשק)  
**זיזי:** אני סעודת החג שלך, נוח.  
**נוח:** את יצאת מדעתך! את לא רואה שיש לך עסק עם מלאך.  
**זיזי:** ואתה אדוני יודע עם מי יש לך עסק?  
 אני הקדושה המקומית, אין גבר בעיירה הזו שלא מחזיק תצלום שלי בתוך הברית החדשה שלו.  
 (שם)

וכאן עברנו מסיפור ארכיטיפי על האישה החוטאת והמפתה (חווה) שבעיניו נתפשת עתה כמיין לילית, ל"הפניה" אירונית ברורה. האירוניה אולי בלתי מודעת לכותב הטקסט, אך המחקר הפמיניסטי ביסס את ההבחנה על הייצוג הנשי הדיכוטומי – קדשה/קדושה – שמבצבץ באמירתה האירונית של זיזי, הזונה הצעירה.

את תהליך הפיתוי ומימוש המפגש המיני היא משלימה לאחר מספר ימים, כאשר נראה שנוח (לאחר כמה טיפולי חשמל) שכח את המפגש הראשון ביניהם. ולכן מתעוררת השאלה בדבר מידת הרלוונטיות הדרמטית של התמונה שצוטטה לעיל. בעצם היא משמשת כ"פרומו" אירוטי ומציצני לסצנה שבה זיזי הזונה מופיעה מחדש ומנסה לעורר את זיכרונו ואת יצריו. כרגיל בסצנות כאלה, שאינן מהוות חלק ממערכת יחסים פרסונלית רגשית-זוגית, "המיניות" הפונקציונלית המנוכרת ו"המנצלת" את גופה של האישה, הופכת בעצם לסצנה כמו פורנוגרפית, שיש בה אלמנט מציצני מובהק, כאשר השותפים האחרים למזימה צופים בה על הבמה כדי לחגוג את הצלחתה (עמ' 63), ומהאולם "מציצים" בה הצופים/ות.

כמו במחזות אחרים, הופעת ה"זונה" כאן קשורה למניפולטיביות, לקונספירציה, ל"שימוש למסחר ולרעה" בגוף, אך תוך התעלמות מוחלטת מהקשרים חברתיים-כלכליים-מגדריים של קיומה ה"זנותי" של הדמות הנשית. משתמע מהמחזה שזה נעשה מרצון, בחדווה ומתוך תחושת אתגר (כולל ההתרברבות האירונית על היותה ה"קדושה" המקומית). וכך, גם דמות זו מצטרפת לגלריה הארוכה של דמויות שהן More of the same, עוד נדבך לייצוג הנשי בקוטב הגופני-פתייני-זנותי, שהפונקציה הדומיננטית שלו היא נצלנות בשירות המבט הגברי.

### דמויות של זונות בסאטירות חברתיות

בסאטירות חברתיות, שנועדו למתוח ביקורת על תופעות במסדר ובחברה, מובחנת חיבה יתרה להצבת דמות של זונה או "אישה זנותית" בין משתתפיות/ות המחזה. למרבה הפלא, זה נעשה לא

לשם העברת ביקורת על תופעת הזנות, או כדי להציב זרקור על מצוקת הזונה, אלא דווקא כמקור לשעשוע ולהומור, להצגת שמחת החיים שבה, פיקחותה ו"חוכמת החיים" שלה. כאלה היו המחזות: "החילוני האחרון" מאת שמואל הספרי (1986); "האבן והשושנים" מאת מיכאל גרביץ (1990), "היי רימונה" מאת אילן שיינפלד ואילן חצור (1992); "מלחמת מגן הביצים" מאת אסטבן גוטפריד (1992); "אדון וולף" מאת הלל מיטלפונקט ורונן וולף (1997).

### זנות/זנותיות כמוטיב אסוציאטיבי באפיון של דמות נשית

מספר ניכר של מחזות מעלה הקשרים אסוציאטיביים של עולם הזנות ודמות הזונה כמשליכים על אפיון של הדמויות הנשיות: דוגמאות מובהקות למחזות כאלה, שמיקמו את הדמויות במיקומים חברתיים שונים, היו: "מקום אחר" – עיבודם של פנינה גרי וחנן שניר לרומן מאת עמוס עוז (1982) (בקיבוץ); "גשם" מאת גלעד עברון (1988) (בשולי הפריפריה הכפרית); "סוגרים את הלילה" מאת יוסף מונדי (1989) (פריפריה חברתית במטרופולין).

בכל אחד מן המחזות מופיעה דמות נשית מבודדת ומודרת, כשסביבה דמויות גבריות אשר מתייחסות אליה – במלל ובתגובות פיזיות – כמי שנגועה במאפיינים מופקרים וזנותיים. סביר היה לשער שנושא הזנות לא יהיה רלוונטי במחזה הממוקם בחצר קיבוץ ועוסק באופן מובהק במערכות היחסים ובקורדים החברתיים של העולם הקיבוצי, כמו "מקום אחר".

נושא ה"זנות" נכנס למחזה בעקיפין – דרך דמותו של זיגפריד, אחיו של עזרא שניהל רומן אסור עם נוגה הקטינה. זיגפריד מגיע מגרמניה. הוא מביא מידע על אווה, אמה של נוגה, שנטשה את בעלה ובתה, כדי ללכת בעקבות כמיהתה לאמנות, וחיה עם גבר אחר. היא נרמזת כאישה "זנותית" (בדיכוטומיה הסטריאוטיפית מול דמויות נשים אחרות במחזה, שהן אימהיות ומזוהות עם עיסוקים חינוכיים, טיפוליים, קלאסיים).

דפוס "אחרותה" נדבק גם לנוגה, בתה, שמוצגת כ"פאם פטאל" צעירה, מושא תשוקתם, ואף "פתיינית" בפועל, של שלושה גברים: עזרא – הנהג המבוגר ממנה, רמי – הצעיר וזיגפריד – שבא כאמור מגרמניה. גרמניה נתפשת בהקשר של זיגפריד, אך גם ב"ידע הכללי" של הצופים/ות, כאתר של פעילות בלתי חוקית של "יורדים" עם זנות ופורנוגרפיה. באופן כמעט מפורש אומרת עליו ברונקה, גיטתו:

**ברונקה:** אני לא צריכה סרסור זונות מגרמניה, שיגיד לי איך לחיות את החיים שלי.  
(עמ' 59)

כאשר זיגפריד מתערב ומציע פתרון לסיבוך (ההריון הבלתי רצוי) – שנוגה תיסע איתו לגרמניה, נרמז מפורשות שהוא חושק בה בתשוקה אסורה, אך גם מנסה "להציל" את אימהותה. מאידך, היא מנסה להעצים את אימהותה, וכך ממקמים אותה כקדשה וכאימהית (קדושה) בעת ובעונה אחת.

מחד, הופעתו, מעורבותו ובעיקר אפיונו של זיגפריד בקשר לעסקי זנות ופורנוגרפיה מחזקים את עיצובה ה"זנותית" של נוגה כמפתה וכמניפולטיבית במספר סצנות במחזה. מאידך, מעצימים

את נושא "האימהות" העתידית שלה, והיא "מוכנסת" חזרה אל הסדר החברתי של הקיבוץ, גם בדברי המזכיר, המפקיע אותה מהתחום של "דוגמה שלילית" והופך אותה ל"קורבן נסיבותיה". במחזה "גשם" מוצגות נסיבות חברתיות שונות לחלוטין מעולם הקיבוץ. המחזה מציג משפחה מוחלשת, אב ובת, באזור מצוקה נטוש בדרום. האב, מלך, מובטל ושתוי, ונוהג בפטריארכליות, ספק־דאגנית ספק־דכאנית, כלפי בתו המתבגרת, רחל. מתחילת המחזה מובלטת התפתחות מיניותה של רחל, והימצאותה במצב סיכון בכל פעם שבעל המכולת מזמין אותה ל"אחורי החנות", לשמוע רדיו, ומציין את התפתחותה הגופנית. תחושת הסיכון בשל פגיעותה המינית מתעצמת, כאשר מתברר שקשרי גבר/אישה שמהווים לה מודל הם המפגשים של אביה ואיציק ("מכולתניק" שמתאנה לה) עם זונות.

**מלך:** את ישנה אז...

**רחל:** אתה חושב שאני ישנה, אבל אני לא.

**מלך:** וזה כל מה שראית?

**רחל:** (במצוקה) ראיתי את השתיים האלה שאיציק מביא לצריף שלו... אין להן שערות כאן (מרימה להראות את בית שחיה) ויש להן כאלה (מסמנת לשדיים גדולות) ואתה והוא נמצאים איתן, והצ'ק שוכב לו מתחת לבקבוק.

**מלך:** ואת ראית את כל זה?

**רחל:** ראיתי. (עמ' 4)

כאן, כמו גם במחזות נוספים, הדימוי של מגע מיני בין גברים לנשים כמבוסס על מפגש עם זונה יוצר תשתית בעייתית לתפישה העצמית של המתבגרת, או של האישה. לקראת סיום המחזה רחל יוצאת לכאורה לחופשי ומשתחררת מהפיקוח ומהדיכוי הפטריארכליים, אך מטרידה העובדה שהיא עושה זאת בחסות של גבר, בלי כל ערובה לעתידה "בחוץ". מהיכרות עם העולם והמבנה החברתי-כלכלי המצפה לה, ובהיעדר כישורי חיים והשכלה, הצופה יכול רק לשער מה הן האופציות<sup>16</sup> המחכות לה, או שאליהן היא עלולה להידרדר. אך על כך אין אף מילה או התראה במחזה. אדרבא, לכאורה נוצר אפקט של "הפי אנד" בעבורה. מחזהו של מונדי "סוגרים את הלילה" עסק אף הוא בדמויות משולי החברה, אך המיקום אינו בפריפריה הגיאוגרפית אלא בפריפריה האורבנית, והמפגש האנושי מתרחש בשעות הקטנות של הלילה בבית קפה תל אביבי.

היבט מגדרי משמעותי למחזה הוא היותו מאוכלס ברוב מוחלט של דמויות גבריות ודמות

16. בעניין זה, הערה קצרה מהמחזה "המורדים" מאת עדנה מזי"א (1998): במרחק זמן ובמחזה שכתבה אישה והמכיל גם היבטים והנחות "מודעות פמיניזם" מופיעה, כאילו בצחוק, האופציה של האישה להתפרנס מזנות: מרתה חוזרת מ"גלותה" בדרום אפריקה, למפגש חוזר/פרידה מאהובה, ובהתעלסם הם מדמיינים מה יהיה בעתיד וממה יתפרנסו. כשהגבר לא מציע שום דבר מעשי, והכל נשמע ילדותי ו"פנטזיוני" מציעה מרתה "אני אהיה נערת טלפון, אצטיין ונעשה מיליונים". צחוק, צחוק, אך זו הפנמה ברורה, בלתי מודעת למשמעויות המגדריות, של "האופציות" לאישה. זו שלעולם אינה מוצגת כ"ברירת מחדל" לגבר.



נשית אחת בלבד. הופעתה של הבחורה הצעירה בסיטואציה שזמן התרחשותה הוא לילה – שנתפש כזמן מסוכן לנשים, או כזמן פיתוי ו"פרנסה" לנשים, והימצאותה כאישה יחידה בתוך קבוצה גדולה של גברים – מהווה סיטואציה "טעונה". הסיטואציה מציגה את הנשיות בפגיעותה, נתונה להערות ולהיגדים "שוביניסטיים" בתוך "מעוז" גברי, בבית הקפה. כל האמירות על נשים שמושמות בבית הקפה לפני כניסת הבחורה, הן בהקשרים מיניים־זנותיים.

**מסייה פליפ:** ואני רבותי לא מתגעגע לילדות שלי, אלא לזונה כושית, עם תחת ושדיים של כושית, ואפילו ריח של כושית, כן... זונה כזאת שהייתה עומדת בקרן רחוב בפּיגאל, וכשהייתי עובר לידה הייתה אומרת בחיך שמיימי: אתה בא יקירי?  
(עמ' 22)

דמות "הזונה" מופיעה במין עירפול רומנטי, כמושא געגועים, כאובייקט תשוקה. עז רצונו של הגבר להרגיש רצוי ונחשק על ידה. בסמיכות עניין, שעשויה להציע מעין הקשר סמוי, נכנסת הבחורה לבית הקפה. תיאורה בטקסט הוא "אישה צעירה ויפה... נראית נבוכה... כל היושבים בהלם ולוקח להם זמן עד שמתרגלים" (עמ' 28). הערות אלה מצביעות על המתח שהוחדר לחדר עם הופעת אישה צעירה בין קבוצת הגברים.  
**איגור:** עם גוף כמו שלך את לא זקוקה לשום ארנק...  
(שם)

במקום מתפתח שיח "עליה" ו"אליה", כאובייקט נוכח, בהקשרים מיניים:  
**הבחורה:** ... אבל יום אחד עוד אגיע לאיטליה.

**מסייה פליפ:** (ברוח קרה אנטי פמיניסטית) את ודאי רוצה להצטרף לצי'צ'ולינה...<sup>17</sup>

.....

**מסייה פליפ:** ... לידיעתך, צי'צ'ולינה היא הכוס הכי יפה באיטליה. נקודה! (עמ' 30)

וכך הלאה, וכך הלאה, פליפ ממשיך בתיאור יופייה האנטומי של צי'צ'ולינה הזנותית והפורנוגרפית. במהלך הטקסט עולה שוב ושוב מוטיב "הזנות" או "הזנותיות":  
**הבחורה:** אל תעשה בדיחות, זאת האמת שלכם. אתם חושבים שאישה יכולה להיות רק זונה.

**מסייה פליפ:** אל תגזימי, לא כל אחת יכולה להיות זונה, ...תלוי איך היא נראית... מה היקף החזה שלה... המותניים...  
**הבחורה:** אתה לא יותר משוביניסט גברי.

...

17. שם מפורסם מתחום הזנות והפורנוגרפיה, שהגיעה עד למסע בחירות לפרלמנט האיטלקי.

**מסייה פיליפ:** דווקא יש לך שפתיים בסדר גמור. אני מקווה שכולם יודעים מה שפתיים  
(עמ' 33, 34) כאלה יודעות לעשות...

הבחורה נעלמת לזמן מה, וכשהיא שבה בולט השינוי במצב רוחה, וכל התנהגותה הופכת לסקסית, פרובוקטיבית וולגרית. היא עצמה מדברת על גופה, ועל כוח המשיכה שלה. ההערות לעיצוב התנהגותה מצויות בטקסט עצמו, בסוגריים, כהוראות המחזאי. הטקסט שלה כמו מאשר את ההנחות שנשמעו בדבר "הזנותיות" הנשית האינהרנטית:

...

**הבחורה:** (לצרפתי – יותר ויותר פרובוקטיבית כלפי כולם) אתה צרפתי נכון? ... מה דעתך על הגוף שלי? ... תגיד, הרגליים שלי יפות?  
**הבחורה:** (לצרפתי) היית רוצה לשכב איתי?

...

**הבחורה:** (לכולם) מה דעתכם, אם אתפשט כאן עירומה, אשכב כאן על השולחן וכולכם תזיינו אותי? ... הנה הגוף שלי: לחיי ההתבהמות שבדרך ... (עמ' 37)

ברגע מסוים, בעת שהשיחה מתלהטת בנושא הכיעור של הארץ והמציאות בה, לעומת הקושי לגייס כסף כדי לעזוב אותה, חוזר מסייה פיליפ וקושר את הבחורה לנושא הזנות:  
**מסייה פיליפ:** עם גוף כמו שלך תוך כמה ימי עבודה תוכלי לקנות אפילו עשרה כרטיסי טיסה...  
(עמ' 33)

ואז עולה וצף הסטריאוטיפ הנשי הדיכוטומי:  
**הבחורה:** אתם הגברים חושבים שאישה יכולה להיות רק זונה.  
**מסייה פיליפ:** או אמא... (שם)

אין באמירות אלה כל אירוניה חתרנית, שכן הן כמו מאשררות את השיח הרווח שבו מקובלת הדיכוטומיה הזו לגבי הנשיות. במהלך המחזה מתפתחות הערות נוספות על "הזנותיות האינהרנטית" בנשים. אמנם מובהר המצב הרגשי המעורער של הבחורה, שאולי מסביר את התנהגותה, אך במסה הקריטית של האווירה במחזה נשאר הקיבוע הסטריאוטיפי של נקודת המבט הגברית, שכמו אומצה והופנמה בפי הבחורה, בהשלמה פתטית.  
עד כאן סקירת המחזות שכתבו גברים, ובהם שובצו דמויות של נשים העוסקות בפועל בתעשיית המין, או דמויות נשיות שמאפייניהן ממקמים אותן בקוטב של נשיות "זנותית". דמות הזונה, ויש רבות כאלה, במחזותיו של חנוך לוין, מחזאי הבית המיתולוגי של התיאטרון הקאמרי, ראויה למאמר מחקרי נפרד, בשל הייחוד הז'אנרי והסגנוני.

## מה נשתנה?: דמות של "זונה" ביצירתה של מחזאית

המחזה "ליזיסטרטה 2000" (2001) הוא עיבוד שכתבה ענת גוב (למעשה, שיכתבה מאוחר) למחזה "ליזיסטרטה" מאת אריסטופנס. המחזה מתבסס על השלד של הקומדיה הקלאסית מהמאה ה-5 לפנה"ס, שנכתב נגד המלחמות הפנימיות בין ערי יוון.<sup>18</sup> ענת גוב משתמשת במקור כמעין קרש־קפיצה, ממנו היא יוצאת ואליו חוזרת באריגת העלילה, שהופכת להיות מבחינה מבנית מעין הצגה בתוך הצגה. בעלילה עצמה נוצר חיבור בין הצגה חתרנית שמבצעת קבוצת שחקניות, ובה עולה הרעיון של "שביתת מין" של הנשים המתאחדות מעל ההבדלים הלוקאל־פטריוטיים למען המטרה המשותפת של הפעלת "לחץ" על הגברים להפסקת המלחמה, לבין המציאות הסובבת אותן. הן, הנשים, הופכות לפועלות בתוך המציאות ומפעילות את הרעיון שהיה "פיקטיבי" במחזה. נוצר חיבור למעגל נוסף, למציאות של הצופים/ות בפועל. הטקסט כולל תבניות לשון, סלנג עכשווי, ורמזים שונים שמחברים את המחזה כולו לאקטואליה הפוליטית־מגדרית במציאות של הצופים/צופות של ימינו.

גם על־פי דבריהן של המחזאית, הבמאית, ומשתתפות נוספות בהצגה, המחזה מכיל במפורש אלמנטים של תפישת עולם פמיניסטית, או במילים מפורשות "אפליה מתקנת" לטובת נקודת התצפית הנשית (ישי־לוי, מרץ 2001; דן, 2001: 28).

זה המחזה היחיד מהמחזאות הנשית ברפרטואר שנבחן, שבו, כמו בהרבה מהמחזאות הגברית, מופיעה דמותה של זונה: מאדאם שרמוטוס. כאן מתעוררות מספר נקודות לבחינה: מבין קבוצת הנשים המתארגנות לפעולה ישנם כמה עיסוקים/"מקצועות": שחקנית, זונה (גם אם מעמדה שודרג ל"מאדאם" שמנהלת בית זונות), קריינית טלוויזיה. "עיסוקה" של מאדאם שרמוטוס כעיסוק מקצועי מובלע. היא אינה מופיעה כלל באינטראקציה עם גברים, וגם לא במשא ומתן כספי איתם, וכך "מנטרלים" את קליטתה על ידי הצופים כמייצגת דמות ממשית של זונה. כדי להגדירה ככזו, ולהבחינה משאר "הנשים" ההגונות, אנו מקבלים בטקסט דווקא את נקודת המבט הגברית, בעיקר כדי להפריכה ולטשטש בהמשך. המפקד הגברי מחפש דרך "לעקוף" את הקושי שיוצרת שביתת המין:

**זיינידס:** אני גאון, איך לא חשבתי על זה קודם?... יש לי פתרון... הן חושבות שישברו אותנו? זין, אף נקבה לא תשבור את זיינידס. אנחנו נלך לזונות. (עמ' 21)

והקריין מיידע אותו, לתדהמתו:  
**קריין:** הזונות ביחד איתן.

18. במאמרים שמלווים את המחזה המקורי, ובמבואות השונים, יש הטוענים שהמחזה נכתב נגד רעיון המלחמה בכלל, ויש המדקדים ומציינים שהמחזה לא נכתב מההיבט הפציפיסטי (שאליו נשים יכולות באמת להתחבר) אלא מתוך התנגדות למלחמות הפנימיות שמתישות את יוון, ולא מאפשרות לה לשמור כוחות לאחדות פטריוטית למלחמה נגד אויב מבחוץ. מעניין להבחין באי הבהירות באשר למניעיו של המחזאי לעומת החד־משמעיות במניעה האנטי־מלחמתיים בכלל, והרמזים האקטואליים במחזה של גוב, בפרט.

זינידס:	... מה אמרת?
קריין:	הזונות הצטרפו לשביתה.
זינידס:	כול-שיט.
קריין:	כמו עיני ראיתי שם את מאדאם שרמוטוס עם הכנות שלה...
זינידס:	שטויות, נשות אתונה המכובדות לעולם לא יישבו עם זונות.
קריין:	יושבות יושבות וגם מדברות ומדברות. (עמ' 21, 22)

תמונה זו היא היחידה שבעצם מבררת את זיהויה של מאדאם שרמוטוס כ"זונה", כמובן של נשים מודרות, שמובחנות מן הנשים המהודרות, ושמשלמים להן עבור שירותן, וזאת על-פי הסדר ונקודת התצפית הפטריארכליים.

המסר החתרני של המחזה, ב"הפוך על הפוך", מנטרל את הצד המסחרי, "המבזה", של מין עם זונה, אך מציב את הזונה בעמדה של תרומה לשיח הנשי, מתוך ניסיונה והבנתה את עולמם הייצרי של הגברים. היא גם "תורמת" בסצנה של ידע ומודעות מינית לנשים סביבה, וגם נושאת חלק מהמסרים הרעיוניים של המחזה (עמ' 22-25).

שיתוף הפעולה (שנתפש כבלתי אפשרי בעיני הגבר) בין הנשים "ההגונות" לבין "הזונות" למען מטרת העל – רצונן של הנשים לגרום לגברים להגיע לשלום – מעצים את הרעיון של "אחוות נשים" מעל ההבדלים הפוליטיים והמעמדיים (שמשמעם כיצירי כפיה של הפטריארכיה). בהמשך המחזה, מקבלת המאדאם מעמד בקבוצת "המנהיגות". לעתים היא מנהיגת "על", שמחזקת את החברות האחרות כשהן נחלשות ברוחן. כשחלה נסיגה בעמדתן, היא מדרבנת לפעולה ולאחזרות בין הנשים, ושוב שואבת מ"ניסיונה" עם הגברים, בקשר לדחף המיני שמדרבן אותם:

**שרמוטוס:** בנות, בנות, הבנים רק מחכים לרגע הזה שנתחיל לריב. אתן בטוחות שאנחנו רוצות לתת להם את התענוג הזה? ... אם רק יהיה לנו אורך רוח – אנחנו ננצח. תאמינו לי, אני עובדת בזה לא מהיום... יש רק בוס אחד שהם מצייתים לו... אותו איבר קטן... קצת סבלנות, בואו לא נהרוס הכל רק בגלל שאנחנו אוהבות לריב. תזכרו, הדוכיפת מתקיף רק סנוניות שעפות לבר, הוא לא מעיז להתקרב לסנוניות שעפות בלהקה. (עמ' 34, 35)

במהלך המחזה, מאדאם שרמוטוס תופסת עמדה בכירה במנהיגות, כאשר דמותה מתרחקת מן האסוציאציה של "מין מסחרי". אך מאחר שהמחזה מבוסס על תמאטיקה שקשורה במאבק מגדרי/רעיוני/מיני בין המינים, הרי שמדי פעם מוזכר בעקיפין עיסוקה של הזונה כמשאב של ידע. במהלך המחזה, מלבד הסיוע בהנהגת המאבק, היא גם מסייעת בלידה (ללמפיתו הכורעת ללדת, עמ' 35), וגם מופיעה בסיום המחזה בסצנת "צילומים" לחגיגת הניצחון, כשהיא מקבלת הצעת נישואין ממפקד היוונים (עמ' 65, צילום רביעי).

וכך, בהיעדר כל ייצוג גראפי/פורנוגרפי לעבודתה כזונה, כמו בהרכבה מהמחזות הגבריים,

ובשל כל שאר המאפיינים שנמנו כאן, מטושטש לחלוטין האפיון הסטריאוטיפי של אישה-זונה, כקוטב דיכוטומי מנוגד לאישה האימהית/אשת-איש. הגבולות המגדריים בין גברים/נשים מחודדים במחזה זה למקום מושחו וסאטירי, ואילו הגבולות המעמדיים/פוליטיים בין הנשים מטושטשים מאד למען העצמת המושג "אחוות נשים".

ולמרות הבחנתנו בכידול זה מהמחזאות הגברית, עדיין מהדהדת ברקע השאלה המטרדית – האם הבחירה בדמות הזונה תורמת לאפקט החתרני של המחזה, או שההומור הסקסי שדמותה מוסיפה לטקסט, מרככת את החתרנות הפמיניסטית ומקלה על קבלתה לחיק "הקונסנזוס", שכן היא משולבת ב"מאבק" לשלום ולא טורדת את מנוחת הצופים/ות בהקשרים חברתיים, בעייתיים, של תופעת הזנות.

## סיכום

מיפוי התופעה של ריבוי דמויות של "זונה" בין הדמויות הנשיות במחזות הרפרטואר, על רקע האפיונים הדיכוטומיים של דמויות נשים בתרבות ובאמנות, כפי שעלה במחקרים הפמיניסטיים, חייב פרישת יריעה קצרה על נושא הזנות כסוגיה חברתית מגדרית אקטואלית. במחזות הרבים שבהם שובצה דמות של זונה, בולט היעדר מוחלט של מרכיבים משמעותיים שנדונו במחקרים ובראיונות על זנות וזונות, כמו: היותן קורבנות תקיפה בעברן ובמהלך עיסוקן, אילוצי הרקע שממנו באו, המצוקות המלוות עיסוק זה ותחושות המיאוס והדיכאון של זונות רבות.

המבט הפרטני בכל מחזה, והתמונה הכללית המצטיירת, חושפים למרבה הצער את העובדה שמרבית ההופעות של הזונה נכנסות לטווח הייצוג הסטריאוטיפי-סכמטי. לכל אורך הדרך מודגש כמובן העיסוק המיני-מסחרי, שהוא הרי המהותי באפיון, אך מתוספות אליו תכונות סטריאוטיפיות מאשכול התכונות של "האישה המינית הרעה": קרה ומסחרית, וולגרית, מניפולטיבית, ולעיתים תוקפנית ו"מסרסת". אפיון של דמויות הזונה ככאלה מובהר בטקסטים עצמם ומועצם גם באופן העלתן על הבמה, לרוב בלבוש חושפני ופרובוקטיבי. גם אם במחזות מסוימים ניתן היה לחשוב שדמות הזונה תורמת למסרים מחאתיים-סאטיריים-מעוררים, אין באמת ביטוי למעמדן החברתי-כלכלי ולהקשרו בסדר החברתי הקיים.

בחלק מהמחזות, במיוחד בקומדיות ובסאטירות, הן מעוצבות כעליונות וכשמחות בחלקן, כבעלות ראייה מפוכחת ואירונית ואף מספקות חלק מההומור והשעשוע. במרבית המקרים הן מעוצבות על-פי נקודת המבט הפטריארכלית, הפופולרית גם בין גברים וגם בין נשים שהפנימו את דבר "הבחירה החופשית" בזנות. הדגש הוא על "הרווח" הכלכלי בעיסוק זה, ועל "המובן מאליו", או "הבלתי נמנע", בקיומה של הזונה.

על הבמה, במרבית מחזות הרפרטואר של "הקאמרי", שנכתבו בידי גברים, מופיעה הזונה כשהיא "אחרת" מהנשים הנורמטיביות, וללא כל תהייה חתרנית-ביקורתית סביב עיסוקה ה"מובן מאליו". בנוסף לדמות הזונה "המקצועית", מיוצגות במחזות לא מעטים דמויות נשים שהופעתן והתנהגותן ה"כמו זנותית" זוכה לגינוי. תופעות אלה בעצם מקבעות את המשך הבלתי נראות ואת אפשרות ההתעלמות מן הנושא כסוגייה חברתית-מגדרית. כך לא עולים על פני השטח

הפן הביקורתי-פמיניסטי-ליברלי שרוצה לחשוף את הדמיון בין מצב הנשים המהוגנות תלויות-הבעל לבין מצבן של הזונות, ולא הפן הרדיקלי שרואה את האופציה של הישרדות וקיום בעזרת הגוף כחלק מההקשר הכלכלי-חברתי-דכאני של החברה הפטריארכלית, וניצול הנשים.<sup>19</sup>

## ביבליוגרפיה

- ברקדמא ע' (30.1.2000). "בסבך התסביכים", אתר 'אקסיומה', אינטרנט  
 ברנטלי ב' (19.5.95). "ישראל בסמלים במחזה מתל אביב", ניו יורק טיימס (בתרגום: מרים שלזינגר, ג'וני פיליפס, אנטוני ברייס).  
 ג'רבי א' (1996). "פרק 2: תיאוריות להסבר הפערים בין נשים וגברים" בתוך: ג'רבי, א. המחיר הכפול: מעמד האישה בחברה הישראלית ושירות נשים בצה"ל, ת"א: רמות – אוניברסיטת תל-אביב.  
 גרינפטר-גולד ל' וכן עמי נ' (2002). "מיתוסים על זנות ולקוחותיה – השקרים, הקלישאות והעובדות", מכון תודעה, פורסם באתר האינטרנט: www.macom.org.  
 דאור א' (1990). "שקרים, זנות, פמיניזם", נגה, עמ' 19-12.  
 דורון ד' (3.12.94). "זה לא נוח", עיתון תל-אביב.  
 וויץ ש' (1.6.95). "חוק, מרשים ואלגנטי", בוקר טוב ישראל – גלי צה"ל (סטנוגרמה מהרדיו).  
 זומר א' (2000). "התוצאות הנפשיות של העיסוק בזנות", הרצאה בכנס "סחר בנשים, זנות ומה שביניהם" (22.9.2000), פורסם באתר אינטרנט "מ.י.ט.ל" – מכון ישראלי לטיפול ומחקר בלחץ נפשי.  
 צור א' (2000). אונס – המדיום והמסר. התסריט התרבותי של סצנות אונס בשלוש רפרטואריות בישראל. עבודה לתואר מוסמך בהנחיית פרופ' שמעון לוי, החוג לתיאטרון, אוניברסיטת תל-אביב.  
 ישי-לוי (מרץ 2001). "שבייתת הסקס הגדולה". עולם האשה.  
 לבנון-מורדוך א' (2005). מזונה עד אמונה – ועוד ייצוגים שביניהן. ייצוגי נשים וסוגיות מגדר במחזאות ישראלית. מקרה מבחן: התיאטרון הקאמרי – 1982-2001. דיסרטציה, אוניברסיטת חיפה.  
 מונק, י' (2005). "אור" כסרט פוליטי", מפנה, 46-47 (מאי), עמ' 56-60.  
 נגיד ח' (26.11.93). "האדם שנגע בתהילה ונשחק בידי ההיסטוריה", דבר.  
 נווה ח' (1999). "לקט, פאה ושיכחה: החיים מחוץ לקאנון" בתוך: מין מגדר פוליטיקה, בעריכת יזרעאלי דפנה ואחרות. תל אביב: הקיבוץ המאוחד עמ' 49-107.  
 פויררשטיין א' (17.12.89). "סוגרים את הלילה", הצופה.  
 פייג'ווישניא ר' (2005). "הקדמה: בנות אפרודיטה – זנות וזונות בעולם העתיק", זמנים 90, עמ' 6-9.  
 פישר ד' (20.11.89). "עיר מקלט בלב תל-אביב", על המשמר.  
 רתוק ל' (1994). הקול האחר: סיפורת נשים עברית. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד והספריה החדשה.  
 שוסטר ל' (3.12.99). "עירום", זמן תל-אביב.  
 ששון-לוי א' (2000). כינון זהויות מגדריות בצבא ישראל. עבודה לתואר דוקטור בפילוסופיה. האוניברסיטה העברית ירושלים.

Dworkin A. (1981[1989]). *Pornography: Men Possessing Women*, New York: G.P. Putnam.  
 Griffin S. (1982). *Pornography and Silence*. New York: Harper & Row.

19. על מנת להבהיר את ה"חסר" הבולט, שעליו אנו מדברים בהקשר הכללי של ייצוג דמות הזונה במחזות הרפרטואר, נזכיר כאן דוגמה אקטואלית מתחום הקולנוע לייצוג אותנטי יותר של דמות הזונה בהקשר הריאלי-חברתי-כלכלי של קיומה. הסרט "אור" של היוצרת קרן ידעיה אינו דוקומנטרי, ועם זאת, גם כיצירת בידיון הוא משכיל לתת תמונה מכמירת לב, אך גם משמעותית, ביקורתית של הדמות הנשית הלכודה במעגל הזנות.

- Mackinnon C. A. (1987). "Difference and Dominance: On Sex Discrimination", in Mackinnon, C. A. (ed.) **Feminism Unmodified: Discourse on Life and Law**, Cambridge: Harvard University Press, pp. 32-45.
- Roberts N. (1992) **Whores in History, Prostitution in Western Society**. London.
- Scolnicov H. (1994) **Women's Theatrical Space**. Cambridge:Cambridge University Press.

**e-mail: esterlm@plazit.com**