

## נשיות כדימוי בבקכות לאוריפידס

בתרבות היוונית אשר מיקמה את הנשים מחוץ למערך החברתי-פוליטי-ציבורי מפתיע לגלות את מקומן המרכזי של הנשים בדרמה של התקופה בכלל, ובמחזה בו אעסוק במאמר זה, בפרט. בחינה של דימויי הנשיות העולים מן המחזה חייבת לקחת בחשבון את העובדה שאלו הן נשים מדומיינות, פרי דמיונו של היוצר הגברי המגבש מערכת של הסמלה אשר משקפת את דימויי הנשיות כפי שהם בתודעתו של הגבר - היוצר/הצופה/האזרח בפוליס ולפיכך אין בין הדימויים הללו ובין נשים ממשיכות, בנות התקופה, דבר וחצי דבר.

הקריאה שלי בבקכות, כמי שחיה במאה ה-21 וניזונה מתיאוריות על נשיות, תבקש לשלב בין חוקרי קלאסיקה מחד ותיאוריות פמיניסטיות וקוויריות מאידך, במטרה לחלץ את דימויי הנשיות, כשלטענתי, ניתן לאתר במחזה שלושה מודלים מרכזיים של דימויי נשיות: נשיות כפרקטיקה, נשיות כמהות ונשיות כשילוב של שני האחרונים.

**נשיות כמהות**, זהו דימוי אשר כנגדו יוצא הפמיניזם החל מן המחקר החלוצי של דה-בובואר אשר מצהירה: "אישה אינה נולדת אישה, אלא הופכת לכזו". את התפיסה של האישה כבעלת טבע מולד ואינהרנטי שאינו ניתן לשינוי, אפשר לאתר בדמויותיהן של נשות המקהלה האסיאניות והנשים התבניות אשר נמלטו מן העיר. למול הדימויים הללו מתקיים הדימוי של **נשיות כפרקטיקה**, מתודה נרכשת, כשלמעשה זה מה שמבקשת לומר לנו המחשבה הפמיניסטית, יחד עם זה יש להבחין בין תפיסה זו הרואה בנשיות מתודה נרכשת בתהליך חיברות, לבין הגישה המגולמת במחזה בדמותו של פנתאוס, אשר מזהה את היסוד של הפרקסיס בנשיות, אולם לא כורכת אותו עם ההבניה החברתית. **המודל השלישי** של נשיות מגולם בדמותו של האל דיוניסוס כשמודל זה למעשה משלב בתוכו את שני המודלים הקודמים. דיוניסוס הוא האל הפרדוקסלי אשר מאחד בקרבו אלמנטים רבים ומנוגדים וביניהם גם את שני אופני הקיום הנשי. חשוב לזכור שהאופציה האינטגרטיבית שהוא מגלם שמורה לגברים בלבד בתוך המערך של הפוליס וכל הדימויים הנשיים העולים במחזה הם לשימושו של הגבר, הווה אומר: במטרה לאפשר לגבר לחיות באופן פוליפוני בלי לדחות ולהדחיק יסודות שעלולים להתפרץ.

הדימוי הראשון של נשיות אשר ניתן לאתר במחזהו של אוריפידס הוא זה המגולם בדמותן של מקהלת הנשים הבקנטיות. לפי דודס (Dodds)<sup>1</sup> לא ידוע האם המיינדיזם הייתה תופעה רווחת בתקופת אוריפידס ולפיכך הדימוי אשר מבנה אוריפידס ביצירתו לא בהכרח מעוגן במציאות קונקרטי, זהו דימוי אשר רווח בתרבות כחלק מן המיתוס אודות המיינדיזם ואוריפידס בוחר להשתיק ול"תמם"<sup>2</sup> חלקים ממנו בהתאם לצרכיו. מקורן של הנשים במקהלה הוא מן המזרח, ובניגוד למצב בתבי, הן קיבלו על עצמן מרצון את פולחניו של דיוניסוס ובהחרו ללוותו, כשבכל מקום אליו הן מגיעות עם האל, הן מפיצות את פולחניו. אלו נשים אשר נטשו את בתיהן ואת העולם המוכר להן ובהווה הבדיוני של היצירה הן מגיעות אל העיר תבי לאחר מסע "יחסי-ציבור" ארוך וממושך שבו הן עושות להחזרת פולחניו של האל. למעשה הן המנגנון המסייע בהפצת הפולחן משום שסוד הפרקטיקה הדיוניסית ידוע רק להן.

בהקשר זה, סוגיה מעניינת היא העובדה שבעוד שהעולם הגברי המיוצג על-ידי השליט פנתאוס, רואה את הפולחן הנשי כסוד (שעליו מבקש פנתאוס להציץ), לעומתו - הבקכות עצמן, כלל לא מתייחסות לפולחניהן כסוד. ההפך הוא הנכון, בשיר הפרודוס, בכניסתן אל תוך התיאטרון, המזוהה עם המתחם של העיר/הפוליס, הן מתארות בפרוטרוט לכל האזרחים היושבים וצופים בהצגה, את הפולחנים ואנו למדים שהפולחן כולל: ריקודים, שירת הלל לדיוניסוס ואכילת בשר חי והכול תוך התמזגות עם הטבע. לפיכך ה"סודות" גלויים לעיני הצופה בתיאטרון אבל לא לפנתאוס, לא משום שאין לו יכולת להבין, אלא משום שבחר לבטל את דברי דיוניסוס והמקהלה. הקהל בתיאטרון היווני, מאזין לדברי המקהלה, בעוד שנציגו על הבמה, שליט הפוליס, בוחר להתעלם מהאל החדש ופולחניו נותרים בגדר מסתורין עבורו. בבחירה של אוריפידס לשלול את הממד של הסוד מן הפולחן הנשי יש נימה חתרנית, משום שהנשיות והמיניות הנשית קושרו מאז ומתמיד (ולמעשה עד ימנו) עם סוד גדול<sup>3</sup>.

הפרט הראשון אליו מתוודע הקורא/צופה ביצירה ביחס אל מקהלת הנשים הוא עובדת היותן

זרות. זרותן האולטימטיבית מתחדדת על רקע המקום אליו הגיעו. בפוליס התְּבַנִּית הן זרות מבחינה

---

<sup>1</sup> על המיינדיזם מרחיב דודס גם במבוא שלו לתרגום של הבקכות משנת 1960 וגם בספרו: The Greeks and the Irrational. בפרק העוסק במיינדות.

<sup>2</sup> בספרו מיתולוגיות עומד בארת על התפקוד של המיתוס בחברה המודרנית. לפי בארת' המיתוס משתיק ומתמם את הקולות הלא נוחים בחברה, באופן דומה, אוריפידס בוחר להעלים חלקים בתוך המיתוס שלא משרתים את מטרתו קרי האורגניות של הבקכות עם הסטירים. הבקכות של אוריפידס יוצאות להרים לא על מנת לעסוק בפעילות מינית "מופרעת".

<sup>3</sup> על המסתורין שמייצגת האישה בתרבות ראה: איריגרי, לוס. מין זה שאינו אחד. (תל-אביב: רסליג 2003) 18-19 וגם במאמרו של סגל: Segal, Charles. "The Menace of Dionysus: Sex Roles and Revels in Euripides' Woman in Ancient World". (N.Y: University of N.Y Press 1984).

פוליטית, מדינית, חברתית ומגדרית ולפיכך כל ישותן מנוגדת לעיר ולהלכותיה. כזרות, הן במצב של חולשה ומועדות לפורענות, אבל, משום שהן פועלות בחסות האל, הבקנטיות מתגלה גם כסוג של עוצמה נשית: זוהי קהילה של נשים המתנהלות במרחב הציבורי של החוץ והטבע מתוך בחירה חופשית, בניגוד לעיר, שבה הנשים כפופות להגמוניה הגברית. למרות העובדה שגם במרחב הציבורי הן מתנהלות בחסות של אל שהוא גברי ביסודו, לפי אוריפידס, העוצמה הנשית שלהן שואבת את מקורותיה מן הגברי והנשי כאחד ודיוניסוס **איננו מהווה המקור הבלעדי** לעוצמה זו. המקור המטריארכלי נחשף כבר בפרודוס, בו מספרת לנו המקהלה שהפולחנים לא מבוצעים עבור דיוניסוס בלבד, בפולחן האל נוטלת חלק אלוהות נוספת, נקבית. לדבריהן פולחן דיוניסוס כולל גם את: "...פולחני ההתלהבות/ לאם הגדולה קיבלה" (79-78). לפולחני האל אם כן, נלווים גם פולחנים מטריארכליים, שמקורם הנשי נגלה גם בשעה שהמקהלה מתארת את האטריבוט אשר נלווה אליה בפולחנים.

האטריבוט הדיוניסי המסורתי הוא בראש ובראשונה התירסוס, אותו קנה שומר עטור קיסוס ואצטרובלים. דווקא האטריבוט הפאלי הזה, מאפיין פחות את מקהלת הבקכות במחזה זה והתוף העגול אשר מזכיר את הפיזיות הנשית, זוכה למקום מרכזי בפולחן ומתואר על ידי הבקכות כאטריבוט אשר הומצא **במיוחד עבורן למען הפולחן הדיוניסי** (129-123). בניגוד לתירסוס הזקור, התוף המעוגל הוא אטריבוט אשר הולם יותר את הנשיות ולא בכדי בוחר אוריפידס להדגיש זאת בדברי המקהלה ולכן התוף הדיוניסי הוא סמן במחזה זה, למסורת הנשית אליה משתייכת המקהלה.

הפולחן הבקכי של המקהלה נקשר בסממנים נשיים נוספים כשהמקהלה מתארת את הטבע הנענה לפולחן האל: "מן הקרקע מפכה חלב, מפכה יין, מפכה נקטר דבורים" (142-141) – אפיון זה קושר את הנשי עם הטבע, עם התנועה בהרים ועם המצב הפיזי המאפיין את הבקכות: "השלכנה את גופכן הרוטט" (600) יחד עם המצב של שחרור גופני שבו הבקכי: "מטלטל באוויר את שערו הנהדר" – שפעת השיער ושפעת הטבע מזוהים עם הנשיות ועם הגוף הנשי אשר מחובר מטבעו אל האפשרות של פריון ותנובה. הנפת השיער, לפי דודס, מאפיינת סוג של היסטריה דתית כשהדיוניסיות היא הדרך לתעל את ההיסטריה. המחשבה של דודס עולה בקנה אחד עם התפיסה הפרוידיאנית אודות המיניות הנשית<sup>4</sup> כשמקורה של

---

<sup>4</sup>ב"מחקרים על היסטריה" עמדו פרויד וברויאר על הקשר שבין אנרגיה מינית שאין לה פורקן למצב ההיסטרי אצל נשים.

תפיסה זו הוא בעת העתיקה<sup>5</sup> אולם אני רוצה לטעון שאוריפידס במחזה זה, מנפץ את ההנחה המקובלת אודות המיניות הנשית ההיסטרית. לא ניתן למצוא אף אזכור במחזה, לפעילויות המיניות הסוטות המיוחסות לנשים על-ידי פנתאוס. מה שכן נמצא למכביר במחזה זה, בהקשר של הפרקטיקה הבקכית, הם תיאורים של הריקוד הבקכי. הריקוד, כך גם לפי דודס, הוא חלק חשוב בפולחן, זהו ריקוד – שניתן להשוות אותו לריקודים לצלילי מוסיקת הטרנס בימנו – עד אובדן החושים, עד למצב של עילפון, ואוריפידס מרבה לתאר את הגוף הבקכני בתנועתו.

הנשים בתיאוריו של דיוניסוס יוצאות אל ההרים לאו דווקא כדי לחוות מיניות מודחקת. נשות המקהלה ונשות העיר נמלטות להרים מכורך, אבל שם הן זוכות לחבור לאותו מקור נשי ראשוני שלהן שהודר מן העיר, בדרך של ריקוד סוער, ומצבן בהרים מתאפיין בסולידריות נשית, שהיא אלמנט שלא יכול להתקיים בתוך הסדר של העיר, משום שבעיר הן מחויבות בראש ובראשונה לסדר הפטריארכלי. גם נשות המקהלה וגם נשות העיר עוסקות בפעילות שהיא הרבה יותר מתונה ביחס לפנטזיה הגברית הנרקמת אודותיהן וכך גם מבטיח דיוניסוס לפנתאוס בטרם צאתם להרים: "ודאי תחשוב אותי לטוב בידידים/ כשתופתע לראות כמה צנועות הבקכות"(940-941).

הגוף הנשי-בקכני אם כן הוא גוף שופע, מתפרץ וסוער שמקבל את עיצובו בפולחן הדיוניסי ובפולחני האם גדולה (קיבלה), ומחובר לאלוהי-הדיוניסי בעזרת האטריבוט המעוגל ולא בהכרח האטריבוט הפאלי הזקור. מה שמאפיין אותו יותר מכל הוא היותו גוף בתנועה, גוף במצב אקסטטי של ריקוד ולא דווקא גוף באקסטזה אורגזמטית, היסטרית. הדימוי של התשוקה הנשית בבקכות, לא בהכרח כרוך במיניות בוטה וסוטה, אלא, זוהי תשוקה "אחרת" ולפיכך שונה מהתשוקה הגברית המרוכזת באטריבוט הפאלי, האחד. התשוקה הנשית של הבקכות מצליחה להחליץ "מהכלכלה הפאלית השלטת"<sup>6</sup> תוך כדי ואולי בזכות האיחוד עם הטבע לפיכך זוהי נשיות הכרוכה בטבע שהוא גם המהות שלה. למול הדימוי המרגש והסוער הזה מתקיים במחזה דימוי נוסף של נשיות מהותנית, אשר מגולם בקבוצה הבקכנית של נשות העיר תבי, כאשר בראשן נמצאות שלושת האחיות: אגאואה, אוטונואה ואינו. נשות העיר, אשר לא הכירו באלוהותו של דיוניסוס וסרבו לקבל את האל ולעסוק בפולחניו נענשו על ידיו: "על כך החרדתי אותן ממעונן/ והן שוכנות על ההרים משוגעות..."(32-33) העונש הדיוניסי

<sup>5</sup> על המצב של הרחם הנשי (ההיסטרי) אפשר לקרוא בשימאוס לאפלטון.  
<sup>6</sup> איריגארי. 24.

אכזרי במיוחד, משום שדווקא הדבר שממנו בקשה העיר להימלט, התשוקה הנשית, הוא הדבר אשר נופל על העיר כעונש. פרץ השיגעון הנשי לא יכול להתרחש בעיר ולכן הנשים נמלטות אל ההרים כשהן מותרות מאחוריהן את חובותיהן החברתיות והאישיות.<sup>7</sup>

משהודחקה התשוקה מן העיר, הופך הגוף הנשי לכלי הקיבול של התשוקה האנושית המודחקת של העיר כולה, אולם במצבה הנוכחי, המרוכז והמוגזם, התשוקה מביאה להרסנות. בנטישתן את העיר, טוענת פרומה צייטלין (Froma Zeitlin)<sup>8</sup> הן מאתגרות את האזרחי ואת האוטוריטה הגברית של המלך. בעקבות מוניק ויטיג (Monique Wittig)<sup>9</sup> אני רוצה לטעון, שהבקכות מאתגרות את האזרחי בכך שהן ממציאות לעצמן קטגוריה אלטרנטיבית שאיננה בהכרח כרוכה באזרחי-הפוליטי שהוא לב ליבו של הפוליס. לפי ויטיג הקטגוריות של נשי וגברי הן קטגוריות פוליטיות, אבל כיוון שממלא בתוך המערך החברתי של יוון העתיקה נשים לא נוטלות חלק במערך הפוליטי, הן מנותקות מכל קטגוריה שהיא, ולפיכך, על מנת לכונן את עצמן כנשים הן חייבות להימלט מן העיר, אולם מחוצה לה, משהופקעה מהן הקטגוריה הנשית (אליה הן כפופות במערך של העיר) והקטגוריה הגברית (הן לא בוחרות להתנהל כמו הגברים כשהן במצב החופשי מחוץ לעיר, הן לא מאמצות את הקודים הגבריים), הן מכוננות לעצמן קיום, שהוא למעשה, קיום קוויירי אלטרנטיבי. ויטיג מפרידה בין נשים-המעמד, לבין אישה-המיתוס, ובהתאם למחשבה שלה, הבקכות משילות מעצמן את הקיום של האישה-המיתוס השמור להן בתוך העיר ומכוננות את עצמן, לעצמן, מחוץ לסדר הפאלי הדכאני של העיר. בהתאם לתפיסה של ויטיג הגורסת ש: "הישרדותנו דורשת שנתרום את כל כוחנו להרס מעמד הנשים... דבר זה יוכל להתבצע רק באמצעות הרס ההטרוסקסואליות כמערכת חברתית"<sup>10</sup> אפשר לקרוא את היצירה של אוריפידס כמאפשרת באופן פרדוקסלי את ניתוח המיתוס-אישה ואת הרס מעמד הנשים, משום שבנטישתן את העיר הן מפרקות את

<sup>7</sup> כדאי לתת את הדעת לעובדה שהעיר מתרוקנת מכל הנשים מכל המעמדות: הנשים המכובדות הנשואות לאזרחים, המשרתות והזונות. בהרים הן נחלקות לשלוש סיעות וייתכן שחלוקה זו משמרת את ההיררכיה של העיר. יחד עם זה מאפיינת אותן אחווה נשית, סולידריות, שהיא סוגיה מרכזית בדיונים אודות הפמיניזמים השונים. גם היום סובל הפמיניזם מחלוקה סקטוריאלית בין הלבנות והשחורות ובישראל: בין אשכנזיות למזרחיות.

<sup>8</sup> Zeitlin, Froma I. "Playing the Other: Theatre, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama". *Nothing to do with Dionysos?*. 63-96.

<sup>9</sup> ויטיג, מוניק. "אדם אינו נולד אישה". *מעבר למיניות*. (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד 2003) 110-103.

<sup>10</sup> שם, עמ' 109.

הקיום ההטרנסקסואלי של העיר ומותרות את הגברים לעסוק רק בפעילויות חד-מיניות אשר היוו חלק משגרת חייו של האזרח בתוך המערכת של הפדרסטיה<sup>11</sup>.

המחשבה הבינארית המאפיינת את העולם היווני אשר מחלק את התופעות באופן דיכוטומי לתרבות וטבע, נשי וגברי, לוגוס ופיסיס – באה לידי ביטוי גם בדימויי הנשיות הבקנטים. בהתאם למחשבה זו, בעיר אנו מוצאים את מקהלת הנשים אשר נחשבות ל"שפויות"<sup>12</sup>, זוהי המקהלה המלווה את דיוניסוס, אשר מקפידה לייצר דפרנציאציה ברורה בינה לבין נשות תבי, אלו שנענשו בדיבוק הבקכי, כשברור לקורא/צופה שבקנטית מאונס לא זהה לבקנטית מרצון<sup>13</sup>. אם לנקוט בלשון דרידיאנית זהו דיפראנס (differance)<sup>14</sup>, הבדל (יש המתרגמים זאת כ"הודל"), של שונות ודחייה כאחד. בעולם הלוגו-צנטריסטי של המחשבה ביוון העתיקה, המהלך ה"דיפראנסי" ביצירה, ביחס לדימויי הבקכות, מאפשר לבקכות קיום פוליטי. המשמעות שלהן אכן כרוכה כל הזמן בהבדל ביחס לבקכות שהשתגעו (נשות העיר) ודחייה שלהן ושל העולם הגברי אליו שייכות נשות העיר, ולפיכך זהו דימוי של נשיות שלא מציינת לחוקי המחשבה הלוגו-צנטריסטית, בדיוק באותו האופן שהדיפראנס הדרידיאני דוחה את המחשבה הלוגוצנטריסטית. שיאו של הדיפראנס בא לידי ביטוי בשיאה של הטרגדיה, כשהבקנטית מאונס עושה מעשה של טירוף, באקט של ספרגמוס היא רוצחת את בנה שלה ואילו הבקנטית מרצון עוסקת בפולחן דתי לגיטימי ולפיכך לא מאבדת את שפיותה ולא מהפכת את סדרי הטבע, לפיהם אם אמורה לזהות את בנה.

הפיצול בדימויי הנשיות הבקנטית (מחד הבקכות מאסיה ומאידך הבקכות מתבי) בא לידי ביטוי גם ביחס של הגברים אל נשותיהם העוסקות בפולחן, לאחר שנמלטו מן העיר. הנשיות המהותנית של הבקכות מתפצלת בעיני רוחן של הדמויות הגבריות במחזה, למהות קבועה ומהות משתנה<sup>15</sup>, הנביא העיוור של תבי, מייצג את הגישה המתונה כלפי פולחני הנשים באומרו: "גם בפולחן הבקכי, / אשה שהיא אכן צנועה לא תתקלקל" (317-318). דבריו חושפים את הגישה הרואה בנשיות מהות אינהרנטית

<sup>11</sup> על התופעה של המוסכמה המינית של הפדרסטיה ניתן לקרוא אצל חוקרים רבים ובעברית תורגם לאחרונה מאמרו של דיייד הלפרין על "שתי השקפות על אהבה יוונית: האראלד פאטצר ומישל פוקו". מעבר למיניות (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 2003) 151-178.

<sup>12</sup> שבתאי, אהרון. "מבוא". הבקכות. (תל-אביב: שוקן, 1994) 33.

<sup>13</sup> שם 13.

<sup>14</sup> Jacques, Derrida. "Difference". Margins of Philosophy (Brighton Sussex: Harvester Press 1982) pp. 1-27.

<sup>15</sup> ניתן לראות גם בטרסיאס ייצוג של דימוי של נשיות, בשל הרקע המיתי שלו לפיו, לאחר שהרג נחש ממין נקבה הוא עצמו הופך לאישה ולאחר זמן מה הוא חוזר להיות גבר ונענש בעיוורון. בשל ההכרות שלו עם שני המינים יש לו יכולת לראות, למרות עיוורונו, את "פנימיותם" של שני המינים.

אשר לא משתנה בשל סממנים חיצוניים, כגון: הלבוש הבקכחנטי הפרוץ של עורות עופרים, לבוש אשר נכפה על נשות העיר על-ידי האל: "כפיתי עליהן את לבוש חגיגותי" (34). המחלצות והזהות החיצונית אינם בהכרח משקפים מהות פנימית, לפי טרסיאס. דבריו של טרסיאס על רקע עיוורונו וחוסר היכולת שלו להבחין בסממן החיצוני, מחזקים את עמידתו על המהות הפנימית, זו הקבועה, אשר קשה יותר לעמוד על טיבה.

התפיסה של מהות נשית קבועה ויציבה בניגוד לזהות חיצונית סוערת, פרועה ומשתנה היא עמדה חריגה במחשבה של העולם היווני אודות הנשיות. די אם נבחן את התפיסה המוכרת מן העולם העתיק לגבי ההיסטוריה המאפיינת את הנשים<sup>16</sup>, אשר לפיה המצב של חוסר שקט ותנועה הוא סממן פנימי דיאגנוסטי של כלל הנשים, המתואר כתנודות של הרחם בחלל הבטן, המביאות את האישה למצב ההיסטרי של חוסר שקט. למול הגישה החריגה של טרסיאס, המייחסת לנשיות סממנים קבועים ויציבים, קימת הגישה המקובלת ביחס לפולחני הבקכות, אשר מגולמת בדמותו של פנתאוס, שליט העיר.

בניגוד לטרסיאס, התפיסה הפנתאית מאופיינת במחשבה שהשינוי החיצוני מחולל גם מטאמורפוזה פנימית ולפיכך מרגע שנטשו הנשים את המתחם של ההגיון והתבונה, העיר, הן עוסקות להבנתן בפעילות "אסורה". גישה זו, המייחסת לחיצוני השפעה קרדינלית על הנפש חוזרת ונשנית גם כאשר פנתאוס עצמו לובש בגדי אישה ולכן בהתאם להבנתו את העולם, הופך לאישה. הפרקטיקה הנשית-פולחנית של הבקכות, מתוארת על-ידי פנתאוס כאקט סוטה המאופיין על-ידי מיניות בוטה ומתפרצת המאיימת על הסדר ההגמוני והפטריאכלי של העיר: "...והנשים פורשות אחת-אחת/ להתמסר בסבך לתאוות גברים;/ לכאורה הן "משתגעות", עובדות לבקכות, אך באמת הן מבכרות את אפרודיטה".

פנתאוס מזהה את התשוקה והפריון מחוץ לעיר כהפקרות, ולפיכך גם כסכנה, ולכן העובדה המאיימת יותר מכל מבחינת פנתאוס, היא לא זו שהנשים מבצעות פולחן של אל שלא מקובל עליו, אלא העובדה, שלהבנתו, הפולחן אותו לא ראה מעולם ולא נטל בו חלק, הוא למעשה אקט מיני פורץ גבולות. פנתאוס מעמיד את ההתפרצות הליבידינלית כמטרה המרכזית של הפולחן, אשר בדרך אליה כל האמצעים "כשרים" לרבות העמדת פנים של טרוף. השיגעון הנשי, אליבא דה פנתאוס הוא מצגת שווא, שכל תכליתה היא לשמש הצדקה להתנהגות המינית הסוערת. הספקולציה של פנתאוס אודות הפולחן הדיוניסי

<sup>16</sup> כידוע פירוש המילה היסטוריה ביוונית הוא: רחם.

חושפת את האופן בו הוא תופס את המהות הנשית, כשלב ליבה של הנשיות לפיו, היא המיניות הבוטה והמתפרצת, זו המאיימת על הסדר הטוב של העיר שבה אין כאוס והסדר ביחס ל"תוצרי האקטים" נשמר, הווה אומר: כל גבר יודע מי ילדיו. בעוד שטרסיאס תופס את המהות הנשית כבעלת אלמנט של יציבות, מגדיר פנתאוס את הנשיות כשיגעון מדומה, במטרה לבצע אקטים מיניים סוטים הכוללים לטענתו אורגיות והזדווגות עם בעלי-חיים.

בבחינת שני הדימויים הללו של נשיות בקכנטית, המגולמים בדבריהם של טרסיאס ופנתאוס, יש לשים לב לעובדה שאלמנט הטירוף המיוחס לבקכות, שהוא חלק מדימוי הנשיות ביצירה, הוא גם אלמנט אשר מייחסים פנתאוס וטרסיאס זה לזה במהלך הויכוח המתנהל ביניהם על האפשרות של קבלת האל ופולחניו. ניתן לראות אם כן, שהאלמנט של טרוף ושיגעון אשר מזהה כל-כך עם העולם הנשי והנשיות, הופך לכלי ניגוח בידיהם של שני הגברים המתדיינים. ההאשמות ההדדיות בדבר חוסר שפיות, מותירות את הקורא/צופה ביצירה נבוך ומבולבל לאחר שהחלוקה הדיכוטומית בעולם הבינארי של המחשבה היוונית מיטשטשת, כאשר השיגעון והטרוף המיוחסים לנשי, מתגלים דווקא בעולם הגברי של הלוגוס והעיר.

הדימויים המרתקים של נשות העיר העוסקות בפולחן הבקכי מתקבלים למעשה רק מפיהם של השליחים, כשהקהל לא זוכה לראות את נשות תבי בפעולתן. השליח הראשון מדווח לפנתאוס על תצפית שנערכה על הנשים בהרים על ידי "הבוקרים והנוקדים" (714). מדבריו נחשפת קהילה נשית מגובשת, אשר מתנהלת באידיליה מוחלטת עם הטבע המעניק להן מחסדיו: מן הסלע פורצים המים, מן האדמה יין, מן הקרקע חלב והתירסוסים הגירו דבש. השליח המציץ מתאר את הפולחן הבקכי כריקוד אקסטטי בו לוקח חלק כל הטבע: "כל ההר על יצוריו/ רקד איתן והמרוצה אחזה בכל" (726-727), אולם את ההרמוניה והאידיליה מפרים הגברים. ברגע בו חשות הנשים באיום הגברי, הפולחן משנה את אופיו בצורה קיצונית ודרמטית. החדירה של גברים אל המתחם הנשי היא קו פרשת מים אשר לאחריו הפולחן הופך למסע נקם רצחני בגוף הגברי. דודס מציין שהספרגמוס והאומופגיה מתורגלים ראשית כל על הבקר ומתוארים על-ידי השליח הראשון ואילו בתיאורו של השליח השני האקט האכזרי מבוצע על פנתאוס. גם בדברי השליח השני מתוארת החדירה הגברית לעולם הנשי כרגע של משבר. עד לגילוי של המבט הגברי עליהן, מתוארות הבקכות העוסקות במלאכותיהן באופן הרמוני, רגוע ונעים כשאת עבודתן



מאפיינת נינוחות וחשיבה אסתטית: "כמה מהן לתירסוס שיופיו נגרע/ קשרו שנית עטרת מקוצות קיסוס..."(1055-1056). התערבותו של דיוניסוס במלאכתן היא דרמטית וטראומטית כאחד. הקול הגברי של האל, אשר חודר לעולמן, מנתץ את ההרמוניה. ניתן להשוות את החדירה הגברית והאוראלית הזו, לעולם הנשי, עם האקט המיני הראשון שלאחר הנישואין הנכפה על הנערה הצעירה. לפי אן קרסון (Ann Carson) במאמרה על תפיסת הנשיות בעולם של יוון העתיקה<sup>17</sup>, האישה נתפסה כבעלת מיניות מופקרת וארוס חייתי מרגע שאיבדה את בתוליה, כשבניגוד לגבר היא איננה מסוגלת לכבוש את ייצרה ולשלוט בתשוקתה, לפיכך אפשר לראות את הנשים בטבע במצב הראשוני של בתוליות אולם החדירה של המבט הגברי והקול הגברי, מפקיעים מהן את הבתוליות ובהתאם לתפיסת הנשיות של התקופה הן הופכות ליצורים מופרעים. הזעם הנשי, שהוא יסוד מעורר אימה ופלצות בפוליס, מתואר בפרוטרוט בשני המקרים על-ידי השליחים, כשבמקרה הראשון הנשים מבתרות את הבקר הרועה באחו וחודרות אל הכפרים הסמוכים תוך שהן זורעות בהם הרס וחורבן ואילו במקרה השני הן מביאות את החורבן אל תוך העיר, כשהן מביאות את גוית המלך המבותרת. הפירוק של הגוף הגברי הוא למעשה הפירוק של הפוליס<sup>18</sup>.

הייצוג הבימתי היחידי של נשות תבי, מגולם בדמותה של אגאואה, אמו של פנתאוס, אשר שבה לעיר נושאת את ראשו של בנה על התירסוס כשהיא אחוזת תזזית: "הביטו, עם עיניה המתרוצצות/ אגאואה אם פנתאוס חשה לארמון"(1165-1166). אגאואה במצב הבקכי מבקשת את קירבתן של מקהלת הבקכות הזרות, אשר אכן נענות לה: "אני רואה, ואקבלך לחגג עמנו"(1173), אולם קבלה זו היא אירונית משום שהפרספציה של אגאואה, האופן שבו היא רואה וקולטת את המציאות, מעוותים, במצבה הבקכי. המבט הנשי של הבקכנטית מאונס, הוא מבט אשר אינו מסוגל לראות את המציאות נכוחה. [בדומה לאגאואה, גם פנתאוס כשהוא במלבושים הנשיים מאבד את המבט הגברי על העולם וזוכה במבט נשי "מעוות" ולפיכך רואה הכול כפול (917-920)]. בניגוד לאגאואה, נשות המקהלה מבינות היטב את מצבה ולכן קבלתה אל חיקן היא אירונית, משום בתוך העיר לא תיתכן עוד סולידריות נשית. לעומת נשות המקהלה, אשר יודעות לקרוא את המציאות היטב ולכן קיבלו על עצמן את פולחן האל מרצון, מתאפיינת

<sup>17</sup> Carson, Ann. "Putting Her in Her Place: Woman, Dirt and Desire". *Before Sexuality*. Ed.

Halperin, Winkler & Zeitlin (Princeton: Princeton University Press, 1990).

<sup>18</sup> לפי סגל, מותו של פנתאוס מסמל את כשלון החברה כשלם. זהו הכישלון של ההתנסות האתונאית שכמה דורות קודם לכן נראתה מבריקה למדי. סגל טוען שממקום ישיבתו (בגלות) אוריפידס מבקר את הפוליס ומוסדותיה.

אגאואה בעיוורונה, היא אינה יודעת לקרוא את המציאות לאשורה ואינה יודעת את מקומה בעולם. בעולם של העיר הפעולה שייכת לגברים בלבד ולכן כאשר אומרת אגאואה לאביה: "כי מאושר/ האב שיד בנותיו כך מפליאה לפעול!" (1242-1243) מועצם הדיוניסוס שבו היא שרויה אשר בעטיו היא סבורה שיש לה יכולת פעולה וחלק במערך של העיר. לפי צייטלין, גם פנתאוס, הופך בשעה שהוא לובש את הבגד הנשי מפועל בעולם, למופעל על ידי דיוניסוס, מאקטיבי לפאסיבי וכך גם מגברי לנשי. בניגוד לבנה, אם המלך זוכה לפקוח את עיניה ולהתוודע למצבה הטרגי. האנגנוריסים של אגאואה היא היוודעות דרך הלוגוס, דבר אשר מחזיר אותה אל העולם הגברי ואל הסדר הפאלי. העולם הנשי של הבקכות העירוניות אשר בהרים, על שלל דימויו המרגשים, מתנפץ באחת בעיר ומתגלה כמשענת קנה רצוף לעומת הלוגוס הגברי, הפוקח עיניים.

דימוי נוסף, המתקיים במחזה לצד דמויי הנשיות המגולמים בבקכות ובאגאואה, הוא דימוי מפתיע למדי, בעיקר משום שהוא מתקבל דווקא דרך דמותו של שליט העיר פנתאוס, אשר לעמדותיו הקשוחות כלפי הנשים והנשיות אנו מתוודעים בהופעתו הבימתית הראשונה. היציאה שלו כנגד הפולחן הבקכי היא לפי שבתאי "מלחמת הגברים נגד הברבריות הנקבית" (הערה לשורה 778 בתרגום לעברית). במסגרת מלחמת המינים, מבקש פנתאוס "להציץ" על האויב, הוא נענה להצעתו המפתה של דיוניסוס לראות את התכנסויות הנשים בהרים ומאמץ לעצמו בחדווה גלויה את העמדה המציצנית: "מה? יצר כה גדול לכך אחז בך?" (813) – שואל אותו דיוניסוס. החדווה הגדולה מן האקט האסור מעוררת חשד שההצצה על הנשים היא מעבר לטקטיקה צבאית. התשוקה לראות את האסור, הרצון העז להציץ על האם והדודות בשעת הפולחן, היא התפרצות של היצר המודחק בדמותו של השליט.

המציצנות איננה הסטייה היחידה אשר חושפת את היצר המנודה מן העיר, הנתונה למרותו של פנתאוס. במטרה, לכאורה, להגן עליו מפני הנשים, מציע דיוניסוס לפנתאוס להתחפש לאישה על מנת להציץ בנשים לפני שיאסור אותן. פנתאוס, אשר מזהה את הבגד הנשי עם "היות אישה", נופל בפח אשר טומן לו דיוניסוס. גם כאן התשוקה המודחקת משתלטת על המלך. הנשיות שפנתאוס מאמץ לעצמו מורכבת מ"פאה נוכרית ששערה גולש", "שמלה עד לקרסול", סרט על הראש, תירסוס ועור עופר. העיסוק המרובה שלו בפרטי הלבוש המזוהים עם הנשיות חושפים את הסטייה הנוספת המגולמת בדמותו:

הטרנסווסטיות. לכאורה ההתחפשות היא לגיטימית. לפי בולו (Bullough)<sup>19</sup> הקרוס דרסינג (Cross Dressing) היא תופעה שקיימת בעולם העתיק ומעוגנת במסורת: בקוס המתין הבעל הטרי לכלתו בבגד נשי ובקרב מגרה התחפשו חלק מחיילי סולון לנשים. ההתחפשות הלגיטימית משדה הקרב במטרה ללכוד את האויב, עוברת טרנספורמציה בדמותו של פנתאוס, בשל החדווה הגלויה שבה הוא מאמץ לעצמו את המלבושים הנשיים. הקרוס הגברי, לפי בולו, הוא תמיד למטרות ארוטיות (בניגוד לקרוס הנשי שהוא למטרות יתרון כוחני) וזהו אכן המצב של פנתאוס. הטרנסווסטיות של פנתאוס מידרדרת מטקטיקה של לחימה, להתפרצות של יצר מודחק, ובתוך המתחם של העיר מתגלה "משתלה של סטיות" (מישל פוקו, "תולדות המיניות"). לפי צייטלין (עמ' 64) זהו הסימן לתבוסת פנתאוס במאבק בין המינים.

המטאמורפוזת הנשית, אשר עוברת על פנתאוס נחשפת על בימת התיאטרון לנגד עיניו של הצופה והסטייה שבעיר חשופה לעין כל, לא רק לאנשי העיר אלא גם לנשים הזרות שעל האורקסטרה, המקהלה, ולקהל ולזרים אשר הגיעו לאתונה עם המסים לפריקלס ונשארו לקחת חלק בחגיגות הדיוניסיאה. ההתחפשות של פנתאוס חושפת לא רק את מנגנון הסטייה שבעיר אלא גם את המנגנון של התיאטרונות. ההשתנות והמטאמורפוזת בעזרת הבגד, הם מאבני היסוד של הפרקטיקה התיאטרונתית וכך נוצר קשר בין הפרקטיקה של הנשיות והפרקטיקה של התיאטרונות<sup>20</sup>, אולם הקשר מתערער במחזה זה, כאשר הנשיות של פנתאוס נחשפת במלוא מערומיה ואילו הפרקטיקה התיאטרונתית זוכה לאישור מחודש עם ניצחונה של הטרגדיה בתחרות. הנשיות לפי פנתאוס אם כן, היא גם סוג של העמדת פנים: הבקכות מעמידות פני משוגעות כדי לעסוק באורגיות ונשיות היא פרקטיקה שניתן לרכוש לכאורה בקלות, בעזרת הבגדים שהם הסימן (החיצוני) של המיגדר.

המהפך הנשי של פנתאוס לא מתרחש ללא היסוסים. שליט העיר חושש שבשל המראה הנשי תיחסנה לו גם תכונות נשיות, הווה אומר: **מהות נשית**, ולפיכך הוא מבקש לצעוד בעיר בלא שיבחינו בו, אולם לאחר שהוא כבר עוטה את הבגד הנשי, הוא נמלך בדעתו ומבכר את דרך המלך: "הובל אותי בלב העיר, הלא אני/ הגבר היחיד שיש בו עוז לכך" (961-962). השינוי בדעתו נובע מהשינוי החיצוני.

---

<sup>19</sup> Bullough, Vern. L. and Bullough, Bonnie. Cross Dressing, Sex and Gender. (Pennsylvania: University of Pennsylvania Press. 1993).

<sup>20</sup> פרומה צייטלין מאתרת ארבע תכונות בסיסיות שאופייניות להתנסות התיאטרונתית שלטענתה קשורות לנשיות ולפיכך בין התופעה של הטרגדיה אתונאית ובין מה שהחברה מגדירה כנשי בתוך המערכת של המיגדרים, מתקיים קשר פנימי. במאמר זה צייטלין לא מעניקה תשומת לב לקשר שבין ההתחפשות בתיאטרון והפרקטיקה של "היות אישה" ואני סבורה שזוהו אלמנט נוסף אשר מחזק את טענתה.

בהתאם לתפיסתו, עליה עמדת קודם לכן, ולמרבחה האירוניה, הבגד הנשי אכן מחולל מטמורפוזת בגבריות של פנתאוס, אשר מתגלה כלא חסין בפני התיאוריות שלו עצמו על הנשיות. המשפט הראשון שהוא אומר כאשר הוא יוצא אל הבמה בבגדי אישה הוא: "תאר לך, אני רואה שמש כפולה, / תבי כפולה, כפולים שבעת השערים;" (918-919) – הנשיות הפנתאית היא נשיות שדעתה משובשת עליה ולפיכך היות אישה הוא מהלך המשבש את הלוגוס והפרספציה של העולם, כשהמבט הנשי המתואר כאן, הוא מבט של ריבוי. אני סבורה שיש באופציה של המבט הנשי כריבוי אלמנט חתרני, למרות שהמערך בתוכה היא מתקיימת במחזה זה, כורך אותה עם אובדן הרציונאליות והלוגוס<sup>21</sup>.

הנשיות של פנתאוס לא מסתכמת באובדן הפרספציה, גם הבגד מחולל בו מהפך ומתגלות בו תכונות "נשיות" נוספות, של גנדרנות והתחננות: "אז איך אני נראה?... בפנים טלטלתי את ראשי הלך ושוב/ והשתוללתי עד שזו ממקומו.... אך מצד זה מונחת השמלה ישר.... האם אדמה יותר לבקכה אם אתפוס/ ביד ימין בתירסוס, או ביד הזאת?". השינוי בפרספציה של המציאות, בא לידי ביטוי גם בשינוי עקרוני בגישתו אל המציאות בכלל, ואל הנשים בפרט. אם בראשית המחזה, ביקש לאסור ולצוד את הנשים העוסקות בפולחן, לאחר המטמורפוזת הנשית אומר פנתאוס לדיוניסוס: "אתה צודק. את הנשים אין להדביר/ באלימות. רק אתחבא באשוחים" – המלבושים הנשיים אם כן, שינו גם את גישתו של פנתאוס ביחס לאופן הפעולה הרצוי לו כשליט ומגישה אלימה של "יד קשה" הוא עובר לגישה פחות אלימה, המזוהה בתרבות עם הנשיות. אם בראשית דרכו הוא ביקש לצאת אל ההרים כדי ללכוד את הנשים, כל שהוא מבקש עתה זה רק להציץ בהן. מטירן נוקשה, הופך פנתאוס למציצן וטרנסוויסט שכל תכליתו הוא מילוי אינפנטילי אחר תביעותיו של היצר (ובשפה "פרוידיאנית": האיד המודחק).

אלמנט נוסף שמשתנה אצל פנתאוס, עקב השינוי החיצוני, הוא האופן שבו הוא תופס את המיניות הנשית. כאשר פנתאוס "עובר צד" הוא אינו רואה יותר את המיניות הבקכנטית כ"התמסרות לתאוות גברים" (225-221) ומדיבור על תשוקה מינית הוא עובר לדיבור על אהבה: "...בדמיוני כצפרים בסבך/ הן מתעלסות בתוך רשתות האהבה" (957-958), תיאור המיניות הבקכנטית, הופך לתיאור פיוטי

---

<sup>21</sup> על הנשיות כצורה של "הרבה", לעומת הגבריות המרוכזת סביב הפאלוס האחד ובעטיו כל התרבות המערבית היא כזו, כתבו פילוסופיות פמיניסטיות רבות. מקסימה במיוחד היא המסה של הלן סיקסו "לבוא אל הכתיבה" שבה מתארת סיקסו את הכתיבה הנשית כמשהו בלתי אפשרי מלכתחילה בשל הצורך לתעל את המצב הקיומי הנשי של ריבוי, לכדי התנסחות קוהרנטית ולוגית המתווכת דרך האטריבוט הפאלי, כלי הכתיבה. באותו נושא כותבות גם גילברט וגוברט בפרק הראשון: "ראי הקיר של המלכה" בתוך: Gilbert Sandra & Gubar Susan. *The Mad Woman in the Attic*. (new-Haven: Yale University Press 1979).

ענוג ורומנטי. הבגד הנשי לפיכך, מחולל בפנתאוס מטמורפוזה מוחלטת, החל מתפיסתו את המיניות הנשית וכלה בגישתו ביחס לפעולה בעולם. במקום לצוד, ללכוד ולהעניש הוא רוצה רק להציץ ואולי גם לקחת חלק בפולחנים הנשיים, אולם הוא נוחל כישלון חרוץ.

שיבתה של אגאואה אל העיר, עם התירסוס הפאלי עליו מזדקר ראשו של פנתאוס, מעצימה את חוסר היכולת של האופציות הנשיות להתקיים בתוך המערך של העיר באופן אוטונומי. גם הנשיות המהותנית – אגאואה, וגם זו המגולמת בעזרת הפרקסיס הנשי – פנתאוס, נוחלות כישלון חרוץ ואילו **האופציה היחידה ששורדת היא זו המשלבת בין הפרקסיס והמהות, המגולמת בדמותו של דיוניסוס.** לא רק פנתאוס מופיע על הבמה בחזות נשית. כאשר יוצא פנתאוס לבמה לבוש במלבושים הנשיים, כפי הנראה, לטענתה של צייטלין, הוא היה לבוש בדיוק כמו דיוניסוס. ההופעה של שני הגברים על הבמה בבגד דומה, לפי צייטלין, היא הופעה מאלפת של התפקוד הנשי הכללי בדרמה, המייצג את הנשיות כסוג של כוח וכסוג של חולשה. אם צייטלין מחלקת את הדימויים הנשיים במחזה לחזקים וחלשים אני מחלקת אותם למהותניים ולחיצוניים, כששניהם הם דימויים שמתגלים בסופו של דבר כצורות חלשות של נשיות. רק הדימוי הרחב ביותר שכולל גם את האופציה המהותנית וגם את האופציה של הפרקסיס, מתגלה כדימוי נשי חזק. כפי שצינתי קודם לכן, דיוניסוס מאחד בתוכו את שני הדימויים הללו של נשיות.

דיוניסוס הוא אל אפידמי במובן הפתולגי של המילה משום שהוא כרוך במצב המני מחד ובהתמזגות מאידך<sup>22</sup> והפולחן שלו הוא תופעה המתפשטת גם בניגוד לרצונם של האנשים כפי שמציין שבתאי הוא: "האל הפוקד במפתיע ומדבק בנוכחותו". המצב האינטגרטיבי שהוא מייצג בא לידי ביטוי גם בדימויי הנשיות שהוא מסמל לצופה התיאטרון באתונה. הוא בעל מהות נשית: לפי סגל<sup>23</sup> הוא אל של ריבוי בשל ריבוי המופעים שלו (כשור, נחש ואריה), יש בו רכות וחושניות שזוהו בדר"כ עם נשים ובשל הקשר שלו ליינ ולגידול הגפנים הוא גם מחובר לנוזלים ולפיכך לנשיות. בנוסף ניתן להצביע גם על הדיבור שלו כדיבור נשי. לפי לאורה מקלור<sup>24</sup> הדיבור הנשי מקושר להונאה ולאומנות השכנוע והפיתוי, ואכן בדיאלוג האחרון עם פנתאוס (970-963), ניתן לראות כיצד מפתה אותו דיוניסוס לצאת אל מותו

<sup>22</sup> שבתאי 11-9.

<sup>23</sup> סגל 197-196.

<sup>24</sup> McClure, Laura. *Spoken Like a Woman- speech and gender in Athenian drama*. (N.J: Prenceton University Press. 1999) pp. 25-56.

כשיאיה של ההונאה היא בסיום הדיאלוג, בו מבטיח דיוניסוס לפנתאוס שהוא יינשא על כפיים עם שובו. פנתאוס מפרש זאת כשיבת ניצחון ואילו לקורא/צופה ברורה האירוניה, משום שכידוע הוא ישוב על כפיים, אבל לא ביחידה אנושית הומוגנית וקוהרנטית, אלא במצב הנורא שלאחר קריעת הגוף בספרגמוס. הנשיות שבדמותו של דיוניסוס אם כן היא נשיות מהותנית, יחד עם זה, מגולמת בו גם האופציה של נשיות כסוג של פרקסיס. חיצוניותו המתעתעת מעידה על כך שהוא מסוגל לאמץ לעצמו מראה נשי: "השאר, חפשו בעיר אחר אותו נכרי/ דמוי נקבה"<sup>25</sup>(353-352) אומר עליו פנתאוס ומצווה על אנשיו: "זרוק את סרטיו למשבים ולסופות. / במעשה הזה אכאיב לו ביותר!" דיוניסוס לפי פנתאוס מתואר כמי שכרוך אחר העיסוקים הנשיים של התגנדרות והתקשטות, הסט של הפרקטיקות שהופך את הנשים לנשים, ומשמר אותן בעמדה החלשה של הנשיות בתוך המערך של העיר. לפנתאוס ברור שכדי לפגוע באישה עליו לפזר את הקישוטים שלה, האטריבוטים החיצוניים.

בעימות הראשון בין השניים מתחדדת הדיכטומיה המגולמת בדמותו של דיוניסוס דרך הפיזיות המתעתעת. מחד, מצביע פנתאוס על פיזיות גברית אשר מושכת את הנשים אליו: "אכן נכרי, גופך אינו חסר-צורה/ לטעם של נשים"<sup>25</sup>(454-453) ומאידך הוא מתאר אותו כבעל מראה נשי לחלוטין: "צמחת תלתלים שלא כמתאבק, / נושקים ללחי ומעוררים ערגה; / את לבנונית עורך אתה שוקד לשמור/ ממדקרות השמש במקום מוצל, / וצד את מתק אפרודיטה בחינך."<sup>25</sup>(459-455) – דיוניסוס אם כן משלב לא רק דימויים שונים של נשיות, אלא, את מכלול הדימויים של האדם, הנשי והגברי. דימויים מנוגדים אלו, יהפכו לסבירים בתוך העיר, רק עם מיסוד הפולחנים והדת, והעיר תוכל לחיות באינטגרציה בתוך המערכת הדיוניסית.

---

<sup>25</sup> גם בתרגום של גילברט מאריי (Gilbert Murry) משנת 1954 מתואר דיוניסוס כבעל חיצוניות נשית: "the rest, forth through the town! And seek amain/ this girl-faced stranger".

## ביבליוגרפיה:

- 1) אוריפידס. הבקכות. תרגום: אהרון שבתאי. תל-אביב: שוקן, 1994.
- 2) לוס, איריגרי. מין זה שאינו אחד. תל-אביב: רסלינג, 2003.
- 3) ויטיג, מוניק. "אדם אינו נולד אישה". מעבר למיניות – מבחר מאמרים. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 2003 עמ' 103-110.
- 4) שבתאי, אהרון. "מבוא". הבקכות. תל-אביב: שוקן, 1994.
- 5) Carson, Ann. "Putting Her in Her Place: Woman, Dirt and Desire". Before Sexuality. Ed. David M. Halperin, John J. Winkler and Froma I. Zeitlin. Princeton: Princeton University Press, 1990 pp. 169-135.
- 6) Bullough, Vern L. and Bullough, Bonnie. "Cross Dressing in Perspective". Cross Drssing, Sex, and Gender. Pennsylvania: University of Pannsylvania Press, 1993 pp. 3-22.
- 7) Derrida, Jacques. "Difference". Mergins of Philosophy. Brighton Sussex: Harveste Press, 1982 pp. 1-27.
- 8) Dodds, E. R. "introduction". Bacchae. Oxford: Oxford University Press,(1944) 1960.
- 9) Dodds, E. R. the Greeks and the Irrational. Berkeley: University of California Press, 1964.
- 10) McClure, Laura. Spoken Like A Woman – speech and gender in Athenian drama. N.J: Princeton University Press, 1999.
- 11) Murray, Gilbert. Bacchae. N.Y: Urwin Brothers, 1954.
- 12) Segal, Charles. "The Menace of Dionysus: Sex Roles and Reversales in Euripides *Bacchae*". Woman in the Ancient

World. Ed. John Reradotto and J.P. Sullivan. N.Y: State  
University of N.Y Press, 1984.

- 13) Zeitlin, Froma I. "Playing the Other: Theatre, Theatricality, and  
the Feminine in Greek Drama". Nothing to do with Dionysus?.  
N.J: Princeton University Press, 1990 pp. 63-96.