

רקע

"לפני תחילת העבודה ישבנו כמה חברה, ואז כטוב לבם בערק הם התחילו לדבר על תחילת עבודת הבימוי שלי, ואז (ניסים) עזיקרי אמר: 'אני לא מוכן שאת תביימי אותי כי אשה לא נותנת הוראות לגבר', וכולם הסכימו אתו בהחלט. שלמה בר שביט הצדיק אותי קצת ואמר: 'יש משהו בזה שאשה מביימת, זה יותר אמהי'. אבל בסך הכל לא סלחו לי עד היום שנכנסתי למקצוע שהוא לא מקצוע נשי, שבו אשה נותנת הוראות לגבר".
יאיר אשכנזי, "הגברת הראשונה" (לאחר מותה של עדנה שביט), הארץ, גלריה, 17.07.2015

המערכת הצבאית והחיבור שבין דת ומדינה בארץ מציבים אתגרים רבים לפתחה של סוגיית השוויון בין נשים וגברים בישראל, אולם דווקא בתחומי התרבות סוגיית השוויון המגדרי כמעט ואיננה עולה על סדר היום הציבורי, זאת חרף העובדה שגם בתחומי התרבות ניכרים פערים בין מצב הנשים ומצב הגברים העוסקים במקצועות האמנות. אחד מהפערים נוגע למיקומים השונים של בימאות ובימאים בשדה של התיאטרון הישראלי במנעד שבין הרפרטוארי והפרינג'.

ב"פתח דבר" לדוח פילת-המרכז למידע ולמחקרי תרבות¹ של שנת 2006 מציין ראש מינהל תרבות החתום על הדוח של שנה זו, ש"תחום הפרינג' הולך ותופס מקום חשוב, מהותי ומרכזי יותר על מפת התרבות הישראלית". על העובדה כי לבימאות, שחלקן הודרו מהרפרטוארי או נדחקו ממנו החוצה, יש תרומה מכרעת לפיתוח המואץ של הפרינג' לא נכתב מאום, אף כי הדבר ניכר בברור בנתונים הכמותיים שבדוח. דוגמה נוספת להתעלמות ממסדית מסוגיות של מגדר ניתן לאתר ב"פתח דבר" לדוח פילת משנת 2009 שבו נכתב כך: "התיאטרון הוא בבחינת מראה המשקפת דרכה את העולם שבו אנו חיים ולכן יכול התיאטרון להוות סוכן שינוי ביחסים שבין תושבי מדינת ישראל: יהודים וערבים ומיעוטים אחרים, דתיים וחילוניים, אשכנזים ומזרחיים, וותיקים ועולים חדשים, מבוגרים וצעירים". בחינת מקומן של הנשים ביחס לגברים לא זכתה לאזכור בדברים אלה, משל היה הדבר לסוגיה ש(כבר) איננה רלוונטית, אולם הנתונים הכמותיים בדוחות של פילת מספרים סיפור אחר. סיפור אשר מעיד על מידת הרלוונטיות הרבה של המגדר במקצוע הבימוי בתיאטרון הישראלי.

¹ הקריטריונים (מבחני התמיכה) לתקצוב תיאטראות במדינת ישראל נקבעו על-ידי ועדת שלח בשנת 1993 ואומצו על-ידי שרת החינוך והתרבות דאז, שולמית אלוני. על מנת לעקוב אחרי מידת העמידה של מוסדות התרבות במבחני התמיכה, נאספים מהמוסדות נתונים המעידים על פעילותם. עד לשנת 1999 נאספו הנתונים על-ידי המרכז למידע ולמחקרי תרבות שהוקם במשרד החינוך על-ידי ד"ר שוש ויץ. בין השנים 2016-1999 נאספו הנתונים על-ידי פילת - המרכז למידע ולמחקרי תרבות. החל משנת 2017 הנתונים נאספים על-ידי אדיסטימס-המרכז למידע ולמחקרי תרבות. הנתונים הנאספים הם רק אלו הרלוונטיים למבחני התמיכה. כיום אין במבחני התמיכה קריטריונים הנוגעים לסוגיות של מגדר.

מחקר זה בוחן את האופנים בהם נבנות ומובנות קריירות של במאיות תיאטרון בישראל מבעד לניסיון האישי של הבימאיות ובהקשרן החברתי, תוך בחינת מאפייניו המגדריים של מקצוע הבימוי, ככל שיש כאלה. הציטוט שהובא לעיל, מדבריה של עדנה שביט, שהייתה מהבימאיות הראשונות אשר ביימו בתיאטרון הלאומי – הבימה², מרמז על האפשרות שבימוי תיאטרון נתפס בישראל כמקצוע גברי. חיזוק משמעותי לכך עולה מניתוח מסד הנתונים של שנת 2015 בדוחות פילת – המרכז למידע ולמחקר תרבות. מנתונים אלה עולה כי שיעור הבמאיות המועסקות בתיאטרון הישראלי בכלל, ובתיאטרון הרפרטוארי בפרט, נמוך באופן משמעותי בהשוואה לשיעור הבמאים; רק כ-13% מסך כל ההצגות שרצו בתיאטרון הרפרטוארי³ בשנת 2015 בוימו על-ידי נשים. תמונת המצב משתפרת מעט בתיאטראות הקטנים המזוהים עם הפרינג' שבהם כ-26% מההצגות בוימו על-ידי נשים; בתיאטרוני הילדים בהם כ-35% מההצגות בוימו על-ידי נשים; ובארבעת מרכזי הפרינג' שבהם כ-47% מההצגות בוימו על-ידי נשים. עוד עולה מן הדו"ח כי בשנת ההערכה 2015 נתמכו על-ידי משרד התרבות 24 קבוצות תיאטרון. מחציתן (12) נוהלו אמנותית וכללית על-ידי נשים, ובכל זאת נשים ביימו רק כ-40% מההצגות שעלו בכל הקבוצות. משמע, גם כאשר מחצית המנהלות האמנותיות בקבוצות תיאטרון הן נשים, עדיין מרבית ההצגות מבוימות על-ידי גברים.

מנתונים אלו עולה תמונה של סגרגציה (הפרדה/בידול) תעסוקתית מבוססת מגדר, במקצוע הבימוי בתיאטרון הישראלי. משמעות הדבר היא כי שיעור העוסקות במקצוע הבימוי נמוך משיעור ההשתתפות של נשים בכוח העבודה בכלל המשק (Bielby and Baron, 1986). בהינתן שבשנת 2015 נשים היוו 47% משוק התעסוקה במדינת ישראל, מקצוע הבימוי בתיאטרון הישראלי מתאפיין בסגרגציה תעסוקתית.

לפי צמרת-קרצ'ר "סגרגציה מגדרית בשוק העבודה מבוטאת ע"י ריכוז לא פרופורציונאלי של נשים במשלחי יד מסוימים, לרוב משלחי יד שבהם תנאי העסקה נחותים. הסגרגציה היא מנגנון המשמר ומגדיל פערים בין גברים לנשים בכל הנוגע להכנסה ולהזדמנויות קידום" (צמרת-קרצ'ר ואחרות, 2016, עמ' 55). בהתאמה לכך, כאשר מפלחים את מבנה התיאטרון הישראלי ובוחנים את מוסדות התיאטרון לפי השיוך הקטגורי שלהם, הפער שבין מצב הגברים והנשים במקצוע הבימוי מתחדד, והסגרגציה במקצוע הבימוי יותר מפורטת – ככול שעולים בהיררכיה מהתיאטראות הקטנים אל הגדולים יורד שיעור הבמאיות. יוצא מכך שנשים בתיאטרון הישראלי מביימות בעיקר בפרינג', בתאטרוני ילדים ובקבוצות

² עדנה ביימה לראשונה ב'הבימה' את "בוסמן ולנה" ב-1973. קדמו לה בתיאטרון 'הבימה' הבימאית האורחת הבריטית מרג'ורי סיגלי שביימה את ההצגות "אמיל והבלשים" ב-1962, "אות בארץ הפלאות" ב-1968, "פנטסטי" ב-1969; והבימאית ניקול קאסל שביימה את "ידיד הבעלים" ב-1968.

³ תיאטרונים רפרטואריים - אלו העונים להגדרת מינהל תרבות לתיאטרון גדול ותיאטרון בינוני. ההגדרה נקבעת לפי הקף המחזור הכספי של המוסד, כמות ההפקות החדשות שהמוסד מעלה בשנה, וכמות ההוצאות של הצגות (חדשות וישנות) בשנה. התיאטרונים הרפרטואריים בישראל הם: הבימה, הקאמרי, בית לסין, גשר, תיאטרון חיפה, התאון, תיאטרון באר-שבע, היידישפיל.

תיאטרון⁴. הנוכחות של במאיות בשוליים של העשייה, בפריפריה התרבותית, היא משמעותית יותר, בעוד שבתיאטראות הגדולים והבינוניים מעט מאוד נשים מביימות. לאור זאת יודגש כי: א. ברמת התקציבים - התיאטראות הרפרטואריים הגדולים והבינוניים זוכים לחלק הארי של תקציב תחום התיאטרון במשרד התרבות⁵. יוצא מכך שמרבית תקציבי ההפקות בארץ מגיעים להפקות שמבוימות על-ידי גברים. תקציבי ההפקות משפיעים גם על שכר הבימוי אשר נגזר מגודל תקציב ההפקה. לפיכך, שכרן של רוב הבמאיות בתיאטרון הישראלי נמוך משמעותית מזה של הבמאים⁶.

ב. ברמת תנאי העבודה וההעסקה - תנאי העבודה וההעסקה בפרינג' נחותים ביחס לתנאי העבודה וההעסקה ברפרטוארי, הן ברמת התקציבים והן ברמת המתקנים שעומדים לרשות היוצרים (כגון חדרי חזרות, ציוד תאורה והגברה, סדנאות לבניית תפאורות ועוד).

ג. ברמת הקהל - להצגות בתיאטרון הרפרטוארי מגיע הפלח הגדול ביותר של צופי התיאטרון בארץ⁷. משמעות הדבר היא שמרבית צופי התיאטרון בארץ צופים בעיקר בהצגות שבוימו על-ידי גברים, ובהצגות שנשים מביימות צופה מעט מאוד קהל.

לאור האמור לעיל, אם בוחנים את מקצוע הבימוי בישראל בממדים של הכנסה, תקציבים, תנאי עבודה וההעסקה, כמות צופים ויוקרה של המקצוע, מרבית הבמאיות ממוקמות נמוך מהבימאים בהיררכיה של המקצוע. מאחר וכך, עולה כי הסגרגציה במקצוע הבימוי מייצרת הבדלים מובהקים במאפייני העיסוק (הקריירה) של במאיות בהשוואה לבימאים (כמפורט לעיל – יותר בימאיות בפרינג', בתיאטרוני ילדים וכו'). מכאן שיש בנתונים אלה להצביע על היווצרות של דפוסי קריירה שונים אצל גברים ואצל נשים במקצוע הבימוי. מכאן חשיבותו של מחקר זה המבקש לבחון כיצד נולדת ומתפתחת במאית בתיאטרון הישראלי, איך היא מתגבשת כיוצרת ומה קורה לה לאורך השנים במקצוע.

שאלות בדבר הייצוג החסר של נשים בתחומי האמנות השונים התעוררו רק לאחר התבססות תאוריות של מגדר. אחת החוקרות הראשונות שמעלה את שאלת הייצוג החסר של נשים באמנויות היא לינדה נוחלין (Nochlin, 1989) אשר מבקשת לברר מדוע לא היו בעבר אמניות גדולות. כנגד הטענה אשר רווחת עד לימנו בדבר העדר כישרון ברמה מספקת אצל היוצרות, נוחלין טוענת שהעדרן של הנשים איננו מעיד בהכרח על העדר כישרון, אלא נובע מההבניות החברתיות והתנאים שנשים גדלו והתחנכו בהם, תנאים שלא אפשרו להן לרכוש

⁴ תחום נוסף שבמאיות מביימות בו ואין לו ביטוי בדוחות פילת, הם בתי הספר למשחק.

⁵ טענה זו מתבססת על המפורט בדוחות הכספיים של התיאטרונים. דוחות אלו פתוחים לעיון הציבור באתר גניידסטאר ישראל – אתר העמותות של ישראל.

⁶ בתיאטרון הרפרטוארי שכר הבימוי עד מסך ראשון (עליית ההצגה) נגזר מגודל התיאטרון (גדול/בינוני/קטן), הוותק של הבמאית, גודל הבמה עליה עולה ההפקה (במה גדולה/במה קטנה) ומורכבות ההפקה (מחומר/הפקה רגילה). בתיאטרוני הפרינג' קטגוריות אלה אינן רלוונטיות לשכר הבימוי.

⁷ מדו"ח שפרסם פורום מוסדות התרבות על תקציב התרבות בארץ (אמיר ואחרים, 2012) עולה כי לתיאטראות הרפרטואריים מגיעים כ-86% מהקהל שצופה בתיאטרון בארץ, ובין יתר המוסדות מתחלקים כ-14% מהקהל שצופה בתיאטרון בארץ.

השכלה הולמת ורלוונטית. לפיכך, נוחלין קוראת לשינוי בתנאי היסוד של החינוך וההשכלה. בשונה מנוחלין, המחקר של אדית ז'ק (2015) על אמניות ומוסיקאיות מרכזיות וחשובות שפעלו החל מהמאה ה-12, והמחקר של רות מרקוס (2008) על נשים יוצרות בתחומי האמנות הפלסטית בישראל, הם דוגמאות למחקרים אשר חושפים את העובדה שאף שנשים כן פעלו בתחומים אלה מאז ומתמיד, ואף הגיעו בהם להישגים משמעותיים למרות העדר התנאים ונקודות הפתיחה השונות לנשים ולגברים, עוד בחייהן עשייתן נדחקה לשוליים, וברבות השנים הן נמחקו והודרו מן ההיסטוריה. לפי מחקרה של מרקוס, אחת הסיבות לכך היא שיפוט לא שוויוני בתחום ביקורת האמנות שהתרחש לאחר שהיוצרות כבר הצליחו להיכנס לשדה. מרקוס טוענת שביקורות מחמירות על יצירות שנעשו על-ידי נשים, והתמקדות בתכונות נשיות של היוצרת במקום עיסוק באיכות היצירה, היוו גורם מעכב ומפריע בהשתלבות של נשים בשדה ובסופו של דבר גם דחקו אותן מחוץ לדפי ההיסטוריה.

הסבר נוסף למצבן של הנשים, אשר מתמקד בבמאיות באמנות התיאטרון, עולה בספר הדרכה על מלאכת הבימוי של החוקר קנת ריאה (Rea, 1989). בפרק אשר דן באופנים שבהם נכנסים יוצרים ויוצרות למקצוע, ריאה מעלה את השאלה הבאה: האם מקצוע הבימוי בתיאטרון הוא נגד-נשים? לדבריו, למרות גידול משמעותי בכמות הבמאיות בתיאטרון הבריטי, המקצוע עדיין נותר "נגד נשים". לטענתו הדיכוי של נשים בתחום זה איננו מכוון ואפילו איננו מודע, והוא נובע מייצוג נמוך בהנהלות ציבוריות של תיאטראות (דירקטוריונים), מיעוט של מנהלות אמנותיות והעדר רשתות של קשרים אצל נשים. חרף העובדה שריאה מצביע על כשלים במבנה החברתי של המוסדות, את הפתרון לבעיה הוא מטיל לפתחן של הנשים שצריכות לדבריו לייצר לעצמן יותר הזדמנויות (שם, 46). פתרון זה עיוור להשפעה העצומה ולהשלכות הנרחבות של מבנים חברתיים על מצבן של יוצרות.

תשובות נוספות למצב של נשים במקצוע הבימוי בתיאטרון עולות אצל שרלוט היגנס (Higgins, 2012) ברשימה שפרסמה בגרדיאן הבריטי, המוקדשת לניסיון לענות על השאלה מדוע כל-כך מעט נשים מגיעות לתפקידים בצמרת התיאטרון הבריטי. לדברי היגנס, בחינת הסטטיסטיקות והמספרים איננה מספקת כאשר רוצים לבחון את השאלה לעומק, כיוון שהם אינם משקפים את המורכבויות בקריירות של הנשים. למשל, לטענתה התיאטרון הוא מקום קשה מאוד למי שמתחזקת קריירה כעצמאית והיא איננה שכירה (פרילנסרית). בנוסף, העדר מסורת של יצירה נשית מקשה על ההתבססות של יוצרות צעירות. כמו כן, לדבריה, כאשר אישה נכשלת בתיאטרון מגנים אותה במדיות השונות (עיתונות וכו') בעוד שאצל גברים כישלון נחשב לצעד נוסף בקריירה בדרך לפיתוח קול מעניין. בדומה לקנת ריאה המוזכר לעיל, גם היגנס מצביעה על החשיבות של נוכחות נשית בהנהלות ציבוריות ודירקטוריונים של התיאטרונים. בסיכומו של דבר, היגנס טוענת שאין המדובר בסקסיזם מוסדי אלא "פשוט" בעיוורון. לדבריה התרגלנו לחיות עם העובדה שהייצוג של נשים עומד על כ-30% (במקרה של התיאטרון הבריטי) וזה בסדר, וזה טוב ומספק אותנו כחברה. הטענה של היגנס שהתרגלנו

כחברה לנחיתות המספרית של נשים במקצוע הבימוי, איננה מבהירה מדוע זה קורה דווקא בזירה שלרוב מזוהה עם מאבקים למען מיעוטים ושוליים חברתיים. כדי לבאר סוגיה זו יש לפנות אל היוצרות עצמם.

על המצב בישראל ניתן ללמוד באופן חלקי מסקירה שנערכה על-ידי שוש אביגל במאמר "נשים משוחררות בתיאטרון הישראלי" (1996). במאמר זה אביגל מציינת ש"תחילת שנות השמונים הביאה שינוי במעמד הנשים בתיאטרון הישראלי גם כדמויות וגם כמוטיבים תמאטיים בדרמות וכן במעמד הנשים כאמניות תיאטרון" (שם, עמ' 167). בהמשך מוסיפה אביגל שביחס לתחומים אחרים באמנות התיאטרון "פריצות דרך רבות יותר עשו הבמאיות. שולמית בת דורי, מירי מגנוס ואהובה לאון החלו לעבוד בשנות השישים והשבעים אבל נותרו בתיאטרון השוליים. השפעה גדולה יותר הייתה לבמאיות ניקול קאסל, נולה צ'לטון, עדנה שביט, ורנה ירושלמי. לקראת סוף השמונים והתחלת שנות התשעים החלו להופיע שמות חדשים של נשים שביימו בתיאטראות ממסדיים גדולים, ביניהן היו חגית רכבי, שעבדה בעיקר בהצגות לנוער; טל רובינשטיין שביימה גרסה של "פיגמליון" לקאמרי ב-1990; אופירה הניג, שהייתה חברה בוועדה המייעצת האמנותית של תיאטרון הבימה; ודורית ירושלמי שביימה בעיקר בתיאטרון החאן, ורדית שלפי, שביימה גרסה פמיניסטית למדאה; ואיילת רון, שכתבה וביימה את הצגת השוליים "הידי בת זונה". כמה אמניות כמו רות זיו אייל, דניאלה מיכאלי, אושרה אלקיים, נאוה צוקרמן וגבי אלדור, שבאו מתחומי הריקוד והמוזיקה, מצאו לעצמן פינה בתיאטרון התנועה" (שם). כך מסכמת ומתארת אביגל את מצב הבמאיות בתיאטרון הישראלי של שנות השמונים. אביגל אמנם מצביעה על שיפור במצבן ביחס לעבר, אבל מידת השיפור המתוארת במאמר רק מעידה על המרחק שיש עוד לעבור עד ליצירה של שוויון בין המגדרים. תיאורים נוספים של המצב בתיאטרון הישראלי נמצאים אצל דורית ירושלמי הן במאמרה: "אסטרטגיות של התחזות: מבט פמיניסטי על רפובליקת התיאטרון הממוסד" (2001) והן בספרה *דרך הבימוי - על במאים בתיאטרון הישראלי* (2013). ירושלמי מבקרת בחריפות את השדה בארץ, לדבריה "ההגמוניה הגברית של התיאטרון העברי-ישראלי הממוסד, ששררה מאז ימיו הראשונים והתמידה במהלך עשרות שנים" (ירושלמי, 2013, עמ' 44). כמו כן, ירושלמי מאתרת שלושה הסברים לנוכחותן הדלה של הבמאיות בשדה (ירושלמי, 2011). ההסבר הראשון מטיל אחריות על המחזאים, הבימאים ומנהלי התיאטראות, אשר לפי ירושלמי לוקים ב"משוא פנים ואפליה סמויה – אמנם בלתי מודעת ובלתי מכוונת – החושפת צביעות אינטלקטואלית ודיכוי ממוסד" (שם, עמ' 23). ההסבר השני מטיל את האחריות על המבנה של השדה, שבא לידי ביטוי ב"מנגנון הכלכלי". לדברי ירושלמי "נתח התקציב המיועד להפקה בתיאטרון הרפרטוארי אמור להצדיק את עצמו במאזן השנתי, ולכן מובן שמנהל-תיאטרון לא יסתכן בהפקדתו בידי במאי צעיר ולא מנוסה, לא כל שכן, בימאית צעירה, המסומנת מראש בשל מינה" (שם, עמ' 24). ההסבר השלישי מטיל האחריות גם על היוצרות עצמן כקבוצה, כיוון ש"לא התארגנה, למיטב ידיעתי, קבוצת יוצרות/במאיות, שמטרתה לבחון

ולהעלות את הנושא למודעות הציבורית" (שם). הטענות של ירושלמי הינן צעדים ראשונים באוטו-אתנוגרפיה מאחר וירושלמי יש הכרות אישית ומקצועית עם השדה. הכרות זו מאפשרת לה לחשוף ידע אישי וסמוי על השדה (Park-Fuller, 2000). מחקר זה בוחן את ההסברים האינטואיטיביים שמציעה ירושלמי בכתביה, מבעד להתנסות של הבימאיות עצמן. לצד האמור לעיל, ברי כי תקרת הזכוכית לנשים במקצוע הבימוי איננה תופעה ייחודית לעולם התיאטרון בארץ. דפנה יזרעאלי (1999) מתארת מצב דומה בעולם האדריכלות בארץ; עינת לחובר (2000, 2001, 2002, 2015) מתארת את ההבניה המגדרית של העיתונות הכתובה בישראל; חנה נוח (1999) עומדת על הסיבות להעדרן של סופרות מהקאנון של הספרות בכלל והספרות העברית בפרט; ונדמה שהמצב לא שונה בזירות נוספות של החברה והתרבות בישראל⁸. יחד עם זאת, מצבן התעסוקתי של נשים במקצוע הבימוי בתיאטרון הישראלי והשפעת המיקומים של הבימאיות בשדה על האופי האמנותי של השדה, טרם נבחנו עד כה, אף כי **בין דפוסי הקריירה של הבימאיות, והמבנה האמנותי של השדה יש קשר משמעותי** העולה מדברי ראש מינהל תרבות ב"פתח דבר" של דוח פילת משנת 2006 אשר צוטט לעיל.

מתודולוגיה

מחקר זה עושה שימוש בשיטות מחקר משולבות (Mixed Methods) והוא מתנהל במספר ערוצים משלימים כדלקמן: **מחקר היסטורי-עיוני** - חלק זה ממקם את הבימאיות שעובדות ופועלות כיום, בתוך רצף גניאולוגי היסטורי של בימאיות שעבדו ופעלו בתיאטרון הישראלי; **מחקר אמפירי-כמותי** - חלק זה בוחן את מידת ומאפייני הסגרגציה התעסוקתית במקצוע הבימוי בתיאטרון הישראלי בין השנים -

2000-2015 כפי שהדבר עולה מהנתונים הכמותיים בדוחות פילת. הבחירה בטווח שנים זה נועדה למקד את המחקר בהווה; **מחקר איכותני מבוסס ראיונות** - חלק זה, שהוא ליבת המחקר מתמקד בסיפורי הקריירה של הבימאיות לאור תת הייצוג שלהן בשדה התיאטרון. ההתמקדות בסיפורי הקריירה מבוססת על הטענה שהתנסויות של נשים הן נקודת מוצא לחשיבה מחדש על השיטה באופן בקורתי (ינאי, 2007). זאת ועוד, ההתמקדות בקבוצה הלא מיוצגת מאפשרת מבט כפול – גם על בנות הקבוצה עצמן וגם על כללי המשחק של שדה הפעולה. לצד הראיונות עם הבימאיות נערכים במחקר זה גם ראיונות עם גורמים נוספים בשדה (כגון מנהלים אמנותיים, מבקרי תיאטרון ועוד) כדי לפענח את ההנחות הממוגדרות של מקבלי ההחלטות ועל מנת להבין מהם המנגנונים אשר יוצרים תניות מגדריות בתהליכי קבלת ההחלטות. הודות לשילוב מתודולוגיות בין העיוני-היסטורי, הכמותי, והאיכותני, מחקר זה עשוי להיות כוח מניע להתהוות של שינוי, ולתרום ליצירה של דיון ציבורי ומקצועי על מקומן של נשים בשדה התיאטרון הישראלי בכלל ועל בימאיות תיאטרון בפרט.

⁸ על המיגדור בעולם העבודה ראי Acker (1990), הרצוג (1994, 1996), יזרעאלי (1999), Correll (2001).

ביבליוגרפיה

אביגל, שוש (1996) 2005. "נשים משוחררות בתיאטרון הישראלי". בתוך: שמעון לוי וגד קינר (עורכים) *עיניים בתיאטרון*. תל אביב: אוניברסיטת תל אביב, הפקולטה לאמנויות ע"ש יולנדה ודוד כץ. עמ' 165-169.

אמיר, מאיר, ומיקי גור. 2012. *תקציב התרבות בישראל – בדיקה כלכלית מקיפה*. תל אביב: פורום מוסדות התרבות בישראל.

הרצוג, חנה. 1994. "נשים ופוליטיקה: השסע בין הפרטי לציבורי". *נשים ריאליות: נשים בפוליטיקה המקומית בישראל*. ירושלים: מכון ירושלים לחקר ישראל. עמ' 26-35.

----- 1996. "עיוורון מינים? נשים בחברה ובעבודה". בתוך: אלקנה מרגלית (עורך) *ישראל אל שנות ה-2000 – יוזמה לצדק חברתי*. גבעת חביבה: יד יערי.

זק, אדית. 2015. *אהבת הסירנות: על יוצרות, יצרים ויצירה*. ישראל: אשתר.

יזרעאלי, דפנה (1999) 2006. "המיגדור בעולם העבודה". בתוך: דפנה יזרעאלי, אריאלה פרידמן, הנרייט דהאן כלב, חנה הרצוג, מנאר חסן, חנה נה, סיבליה פוגל ביז'אווי (עורכות) *מין מגדר פוליטיקה*. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 167-215.

ינאי, ניצה. 2007. "נשים וגברים של הארגון – רוזאבת' קאנטר וייצור הנשיות והגבריות באמצעות ארגון העבודה". בתוך: ניצה ינאי, תמר אלמור, אורלי לובין, חנה נה (עורכות) *"שאלת המדע בפמיניזם" – סנדרה הארדינג וסוגיית החקירה המדעית בפמיניזם*. רעננה: האוניברסיטה הפתוחה. עמ' 351-391.

ירושלמי, דורית. 2001. "אסטרטגיות של התחזות: על במאיות העידן החדש". *תיאטרון*, 5, עמ' 23-32.

----- 2013. דרך הבימוי - על בימאים בתיאטרון הישראלי. אור יהודה: כנרת, זמורה ביתן, דביר ומכון הקשרים, אוניברסיטת בן-גוריון, באר שבע.

לחובר, עינת. 2000. "נשים עיתונאיות בעיתונות הכתובה". *קשר*, 28, עמ' 63-74.

----- 2001. *ההבניה המגדרית של העיתונות הכתובה בישראל - תזה*. תל אביב: אוניברסיטת תל אביב.

----- 2002. "מהעמוד האחורי אל מרכז האג'נדה". *פנים – תרבות, חברה וחינוך*. תל אביב: הסתדרות המורים. גיליון 22, חורף.

לחובר, עינת, ודפנה למיש. 13/08/2015. "העיתונאיות – הפמיניזציה בעיתונאות הישראלית – תזה, מחקר ובחינה מחודשת". *העין השביעית*.

מרקוס, רות (עורכת) 2008. *נשים יוצרות בישראל 1920-1970*. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, סדרת מגדרים.

נוה, חנה. 1999. "לקט, פאה ושכחה: החיים מחוץ לקאנון". בתוך: דפנה יזרעאלי, אריאלה פרידמן, הנרייט דהאן כלב, חנה הרצוג, מנאר חסן, חנה נה, סיבליה פוגל ביז'אווי (עורכות) *מין מגדר פוליטיקה*. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 49-106.

צמרת-קרצ'ר, הגר, חנה הרצוג, נעמי חזן, יוליה בסין, רונה ברייר-גארב, הדס בן אליהו. 2016. *מדד המגדר, אי שוויון מגדרי בישראל*. ירושלים: שוות-המרכז לקידום נשים בזירה הציבורית במכון ון ליר בירושלים.

Acker, J. 1990. "Hierarchies, Jobs, Bodies: A Theory of Gendered Organizations". In: *Gender & Society*, 4, pp. 139-158.

Bielby W.T and Baron J.N. 1986. "Man and Women at Work; Sex Segregation and Statistical Discrimination". In: *American Journal of Sociology*, Vol 91(4) pp. 759-799.

Correll, J., Shelly. 2001. "Gender and the Career Choice Process: The Role of Biased self-Assessments". In: *American Journal of Sociology*. Vol. 106 (6) pp. 1691-1730

Nochlin, Linda. 2003. "Why have there been no Great Woman Artists?". Amelia Jones (ed.) In: *The Feminist and Visual Culture Reader*. New York: Routledge. pp. 229-233.

Higgins, Charlotte. 10 December 2012. "Woman in Theatre: Why do so few make it to the top?". *The Guardian*.

Park-Fuller, L. 2000. "Performing Absence: The staged personal narrative as testimony". In: *Text and performance quarterly*, 20, pp. 20-24.

Rea, Kenneth. 1989. *A Better Direction*. London: Calouste Gulbenkian Foundation.