

גוף הזיכרון : עיונים ביצירתה הבימתית של נעמי יואלי

אורנה שטיין

עבודת גמר מחקרית (תזה) המוגשת כמילוי חלק מהדרישות

לקבלת התואר "מוסמך האוניברסיטה"

אוניברסיטת חיפה

הפקולטה למדעי הרוח

התוכנית ללימודי נשים ומגדר

אוקטובר, 2021

גוף הזיכרון : עיונים ביצירתה הבימתית של נעמי יואלי

מאת : אורנה שטיין

בהנחיית : ד"ר שרה כהן שבוט

ד"ר שלי זר-ציון

עבודת גמר מחקרית (תזה) המוגשת כמילוי חלק מהדרישות

לקבלת התואר "מוסמך האוניברסיטה"

אוניברסיטת חיפה

הפקולטה למדעי הרוח

התוכנית ללימודי נשים ומגדר

אוקטובר, 2021

מאושר על ידי _____ תאריך _____
(מנחה)

מאושר על ידי _____ תאריך _____
(מנחה)

מאושר על ידי _____ תאריך _____
(יו"ר הוועדה החוגית לתואר שני)

הכרת תודה

ברצוני להביע את תודתי לד"ר שלי זר-ציון, מנחות המחקר, אשר ליוותה אותי במקצועיות ומסירות, העירה והאירה לי את הדרך לא פעם בתהליך כתיבת העבודה. ממך למדתי רבות על אופן הכתיבה המחקרית, ובזכותך נחצבה לי הדרך לתת מילים לרעיונותיי.

לד"ר שרה כהן שבוט, מנחת המחקר, אשר פתחה לפניי צוהר לעולם של פילוסופיה ומגדר, ושינתה את נקודת המבט שלי בשיעורים מרתקים ודיונים מעשירים.

לד"ר דורית ירושלמי שייעצה לי בתחילת הדרך והנביטה בי את נבט התיאטרון והמגדר.

לחובב האהוב שליווה אותי בכל קושי.

לאבי ואחיותיי על התמיכה הבלתי מתפשרת, צוות העידוד הפרטי שלי.

לאמא שלי, עמוד התמך שלי, דרך עיניה אני רואה את עצמי באור ואהבה.

תוכן העניינים

iv	תקציר
1	מבוא
2	נעמי יואלי – ביוגרפיה אמנותית
3	מצב המחקר : תאטרון עצמאי פמיניסטי בישראל ובעולם
7	היבטים מתודולוגיים
12	מבנה העבודה
14	דודה פרידה: המוזיאון
14	המופע כמוזיאון פרפורמטיבי אתנוגרפי
15	שפת המופע של התיאטרון-מוזיאון הנשי
16	המוזיאון הפרפורמטיבי כמוזיאון בתוך מוזיאון
20	החפץ במוזיאון האתנוגרפי : "הרליק"
24	האישה כמוצג
28	נעמי יואלי כמדיום של זיכרון
29	סיכום
30	אקס חמותי החורגת:
30	המופע ככלי ליצירת זיכרון דיאלוגי
31	היסטוריה שבעל פה ופרפורמנס
33	מרחב אירוח ודינאמיקה של שיחה
36	גילום של זיכרון אמפתי
39	עבודת הזיכרון כשיח בין פרפורמריט לקהל
42	חפצים וזיכרון חושי
47	סיכום
49	בשורות נעימות ומשיבות נפש
49	המופע כארכיון של ידע חדש
51	מופעי ארכיון
53	נוכחות האמנית כארכיון
57	אפקט ההזרה בגילום הדמויות
60	עבודה קולית נרטיבית
65	הצופה כהיסטוריון חוקר
67	סיכום
69	סוף דבר
69	החלל הפרפורמטיבי
70	החפץ כזיכרון חושי מקודש
71	נוכחות היוצרת כסובייקט נשי זוכר
73	רשימה ביבליוגרפית
73	מקורות ראשוניים
73	מקורות משניים

הטלאת הזיכרון הנשי ההיסטורי באירועים התיאטרוניים של נעמי יואלי

אורנה שטיין

תקציר

קורפוס עבודותיה של נעמי יואלי הינו רחב ומתפרש על פני כארבעה עשורים. מחקר זה מבקש לעקוב אחר שלוש יצירות עכשוויות המהוות את שכלול שפתה האמנותית העכשווית של יואלי: **דודה פרידה: המוזיאון** (2006), **אקס חמותי החורגת** (2015), **ובשורות נעימות ומשיבות נפש** (2016). הבחירה בהצגות אלו נעשתה כיוון שהן מהוות התפתחות ושכלול של שפתה האמנותית, וכן עקב הרלוונטיות שלהן כהצגות עכשוויות המתכתבות עם שיח הזיכרון ההגמוני, מאתגרות אותו וחותרות תחתיו. בכל אחת מההצגות, מופיעה יואלי בתפקיד כפול: הן בדמות עצמה, כלומר - יוצרת בעלת זיכרון אישי, והן כדמות הגיבורה בהצגה הבדיונית. נקודת המוצא של האירועים התיאטרוניים הללו הינם חומרים וחפצים המעלים זיכרון - מסמכים, תמונות, מכתבים, שאריות בדים, מתכונים. במופע, משתמשת יואלי בשפה תיאטרונית פוסט דרמטית כדי להציף את הזיכרון של החפצים והעדויות שלה ושל גיבוריה, ובעזרתו לתת נקודת מבט חדשה לזיכרון ההגמוני.

במחקר זה אני מבקשת לשאול כיצד יוצרת יואלי זיכרון נשי-סובייקטיבי אשר מצוי בדיאלוג עם נרטיב הזיכרון הלאומי, אך גם מרחיב, מעשיר וקורא תגר עליו? כיצד מכוננות דמויות הנשים הזוכרות במופעיה היסטוריה נשית אלטרנטיבית להיסטוריה הישראלית הרשמית, ההגמונית? אבקש להראות כי היסטוריה זו נבנית לא רק באמצעים נרטיביים אלא בעיקר באמצעות שימוש בשפת מופע ייחודית המשלבת את הצופים והמופיעים כסובייקטים ומתכתבת מצד אחד עם הזיכרון הרשמי ומצד שני עם בניה של סובייקט נשי אחר.

המחקר הקיים על התיאטרון העברי-ישראלי מתמקד בעיקר בהתפתחות של התיאטראות הרפרטואריים הציבוריים בישראל. רובם של המחקרים אודות יוצרים אינדיבידואלים ויצירות ספציפיות עוסקים ביוצרים גברים וביצירתם. מחקר זה אודות נעמי יואלי מצטרף למגמה מחקרית מתפתחת של זירת התיאטרון העצמאי בישראל, המהווה מרחב פעולה ליוצרות. זירה זו מושכת יותר ויותר תשומת לב ביקורתית בשנים האחרונות. בעוד בישראל מצוי המחקר בחיתוליו, השיח המחקרי אודות יוצרות נשים תופס תאוצה בימים אלו בעולם. כיום מתפרסמים ברחבי העולם מחקרים על נשים בתחום המופע המנתחים את עבודותיהן ואת תרומתן לשדה מחקר התיאטרון. ארחיב את ההתבוננות המחקרית הזו, שקנתה לה שביתה בעולם, אל יצירתה של נעמי יואלי,

הפועלת בתווך שבין יצירה פמיניסטית אינדיבידואלית לבין התכתבות עם מסורת התיאטרון הישראלי והזיכרון ההגמוני.

בעבודה ניתחתי שלוש עבודות של יואלי שהתרחשו בהיקף של 10 שנות עבודה. ההתפתחות מעבודה לעבודה מראות את ההשתכללות של השפה האמנותית של יואלי במהלך עשר שנים אלו, ואת מיצובה כיוצרת תיאטרון עכשווית חשובה בנוף התיאטרון העצמאי בישראל. פעילותה בשדה התיאטרון העצמאי מאפשר לה לפתח שפה פרפורמטיבית ייחודית העוסקת בזיכרון ונשענת על אינטימיות ומפגש. ניתוח של שלוש העבודות הבימתיות אפשרה לי לחלץ תמות מחקריות בשפת המופע של יואלי ולנתח את האופן שבו היא מפרקת מודלים מוכרים של זיכרון ובונה אותם מחדש בעזרת הפרפורמנס. בפרק הראשון בחנתי את העבודה **זודה פרידה: המוזיאון** והראיתי כיצד מתבססת יואלי על מודל זיכרון של מוזיאון. בפרק השני ניתחתי את העבודה **אקס חמותי החורגת** הנשענת על מודל של היסטוריה שבעל פה, ובפרק השלישי ניתחתי את העבודה **בשורות נעימות ומשיבות נפש** והראיתי כיצד היא נשענת על מודל הזיכרון של הארכיון.

במחקר עלו שלוש תמות עיקריות בהן משתמשת יואלי בשפתה הפרפורמטיבית כדי ליצור מודל של זיכרון אלטרנטיבי. **החלל הפרפורמטיבי** במופעיה המפרק ומרכיב מחדש את מודל הזיכרון של המופע על ידי חוויות חושיות ונקודות מבט שונות של הצופה. **החפץ מעשה ידי אדם (הארטיפקט)** שמשמש במופעיה כנקודת המוצא לזיכרונות האישיים, והופך מחפץ יומיומי לחפץ בעל מעמד מקודש. **ונוכחותה הכפולה** של יואלי במופע-נוכחות סובייקטיבית זוכרת. בעזרת האמצעים הפרפורמטיביים הייחודיים והסיפור הביוגרפי, מצליחה יואלי ליצור זיכרון היסטורי נשי אשר נרקם במהלך המופע. הזיכרון מתרחק ממודלים הגמוניים ומתקרב אל מודלים חלופיים אשר מסתמכים על תרבות נשית של סיפורים בעל פה ומסורות מתוך המרחב הקהילתי והביתי. המופע מפרק את המודלים ההגמוניים של הזיכרון ומרכיב אותם מחדש בכלים הקרובים אל העולם הנשי-שימוש בסיפורים בעל פה, גילום גופני, ארטיפקטים מהעולם הביתי והקהילתי, מפגשים בלתי אמצעיים של הצופים עם החלל, המופיעים, החפצים האישיים ונוכחותה הסובייקטיבית של היוצרת הזוכרת. המופעים נשענים על קרקע תיאורטית אשר בוחנת מודלים מוכרים לצד הסיפור האישי ובעיקר הביוגרפיה הנשית, אשר ביחד מאפשרים לקהל לבחון את הזיכרון ההיסטורי מזווית חדשה. מתוך הסיפורים האישיים יכולים הצופים לחוות מודל אחר של זיכרון, ולקשר את ההיסטוריה הרשמית שהם מכירים גם לביוגרפיה האישית שלהם ולבחון את שתיהן מחדש. בכך משנה יואלי את האופן שבו הצופה חושב ומבין את הזיכרון ההיסטורי, ומאפשרת לו להרחיב את המחשבה על מה חשוב ומה לא חשוב. הסיפורים מן הספירה הביתית משתלבים עם ידע אישי של הצופה, והוא מסוגל ליצור לעצמו אגף חדש של ידע.

"גבירותי ורבותי אתם מוזמנים לוינה העליזה! וינה... של התיאטרון, וינה של האופרה, וינה של הוואלס והלינצ-טורטה, גבירותי ורבותי וינה שלכם!" מכריזה נעמי יואלי בעבודה הבימתית **דודה פרידה: המוזיאון**¹. האירוע התיאטרוני הופך בבת אחת למרובה מוקדים ביניהם מסתובב הקהל באופן עצמאי. בכל אחד מהם חווה הצופה חלק אחר מוינה. גליה יואלי מחלקת לקהל עוגת לינצ-טורטה ישירות מהזרוע שלה ומספרת על הוואלס הווינאי. הדס קלדרון יושבת מול מראה גדולה ומדקלמת מ"העלמה אלה" של ארתור שניצלר האוסטרי, ודפנה אריאל לוחשת סיפור אישי באוזנו של צופה המתכווץ להביט דרך משקפת האופרה. האירוע הופך להיות מרובה מוקדים ופונה לחושים רבים של הצופה. הוא מצריך את הקהל להתקרב, לגעת, לקחת יוזמה ולבחור.

היצירה הבימתית **דודה פרידה: המוזיאון** של האמנית נעמי יואלי, זכתה בשנת 2006 בפסטיבל עכו בפרס ההצגה הטובה ביותר:

באמצעות המצאות עיצוביות, תיאטרון סיפור, חומרים תיעודיים מקוריים, פסקול מדויק, מדיה מגוונת ונוכחות בימתית אותנטית וקסומה, בוראת יואלי ומבצעת מוזיאון חי ונושם של אישה ותקופה. המוזיאון החי כפעולת היזכרות הוא דימוי למעשה היצירה הנע בין ממשות לבדיה, מציאות להמצאה, בין השימוש בחומרים מצויים לאובייקטים תיאטראליים מעוצבים... מעל הכל "דודה פרידה" היא יצירה המשמיעה קול מקורי וצלול, רב דמיון ומצאה, תיאטרון שהוא אירוע רב-תחומי ייחודי².

קורפוס עבודותיה של יואלי הינו רחב ומתפרש על פני כארבעה עשורים. מחקר זה מבקש לעקוב אחר שלוש יצירות עכשוויות המהוות את שכלול שפתה האמנותית העכשווית: **דודה פרידה: המוזיאון** (2006), **אקס חמותי החורגת** (2015), **ובשורות נעימות ומשיבות נפש** (2016). הבחירה בהצגות אלו נעשתה כיוון שהן מהוות התפתחות ושכלול של שפתה האמנותית, וכן עקב הרלוונטיות שלהן כהצגות עכשוויות המתכתבות עם שיח הזיכרון ההגמוני, מאתגרות אותו וחותרות תחתיו. בכל אחת מההצגות, מופיעה יואלי בתפקיד כפול: הן בדמות עצמה, כלומר - יוצרת בעלת זיכרון אישי, והן כדמות הגיבורה בהצגה הבדיונית. נקודת המוצא של האירועים התיאטרוניים הללו הינם חומרים וחפצים המעלים זיכרון - מסמכים, תמונות, מכתבים, שאריות בדים,

¹ **דודה פרידה: המוזיאון**. יצירה נעמי יואלי, שחקניות יוצרות דפנה אריאל, גליה יואלי והדס קלדרון. פסטיבל עכו, 2006.

² **דודה פרידה: המוזיאון**. ויקיפדיה, אוחדר 16 לספטמבר 2017
https://he.wikipedia.org/wiki/%D7%93%D7%95%D7%93%D7%94_%D7%A4%D7%A8%D7%99%D7%93%D7%94:%D7%94%D7%9E%D7%95%D7%96%D7%99%D7%90%D7%95%D7%9F

מתכונים. במופע, משתמשת יואלי בשפה תיאטרונית פוסט דרמטית כדי להציף את הזיכרון שהחפצים והעדויות שלה ושל גיבוריה מציפים, ובעזרתו לתת נקודת מבט חדשה לזיכרון ההגמוני.

במחקר זה אני מבקשת לשאול כיצד יוצרת יואלי זיכרון נשי-סובייקטיבי אשר מצוי בדיאלוג עם נרטיב הזיכרון הלאומי, אך גם מרחיב, מעשיר וקורא תגר עליו? כיצד מכוננות דמויות הנשים הזוכרות במופעיה היסטוריה נשית אלטרנטיבית להיסטוריה הישראלית הרשמית, ההגמונית? אבקש להראות כי היסטוריה זו נבנית לא רק באמצעים נרטיביים אלא בעיקר באמצעות שימוש בשפת מופע ייחודית המשלבת את הצופים והמופיעים כסובייקטים ומתכתבת מצד אחד עם הזיכרון הרשמי ומצד שני עם בניה של סובייקט נשי אחר?

נעמי יואלי – ביוגרפיה אמנותית

נעמי יואלי, ילידת 1950, היא יוצרת עצמאית בתיאטרון, בובנאית, במאית, מחזאית ודרמטורגית ישראלית. כמו כן היא עוסקת בהוראה בתחום התיאטרון ובמחקר תיאטרון וטקס. יואלי היא בוגרת תואר ראשון בספרות עברית ואנגלית מאוניברסיטאות באר שבע והעברית, ותואר שני בהצטיינות יתרה מאוניברסיטת תל אביב. יואלי למדה משחק ובימוי באוניברסיטת תל אביב, ולימדה את אמנות הסיפור ותיאטרון בובות בסמינר הקיבוצים, סמינר לוינסקי, בית הספר לתיאטרון חזותי בירושלים ובית אריאלה בתל-אביב³. כיום היא מלמדת לימודי מופע בחוג לתיאטרון, אוניברסיטת חיפה. בשנת 2008 הוציאה חוברת לסל התרבות הארצי בנושא תיאטרון הבובות וילדים⁴. כאקדמאית חקרה יואלי את הטקס הציוני לפני קום מדינת ישראל, ואף כתבה עבודת דוקטור בנושא באוניברסיטת תל-אביב. בתיזה לדוקטורט עסקה יואלי **במסכת כתיאטרון-חג ציוני**⁵. היא בוחנת את המסכת כתיאטרון-חג סוציאליסטי שתפקידו לכוון אתוס מחודש ומשותף. מחקר זה מהווה חלק משמעותי גם משפתה האמנותית של יואלי ומעצב את התוכן בהצגותיה. הידע של יואלי על האופן בו כונן האתוס הציוני מאפשר לה לגייס את אותם המרכיבים הקולקטיביים והרשמיים לכינון אתוסים פרטיים חדשים, לרמוז עליהם בהקשרים שונים, לפרקם, וליצור מתח בין הלאומי לפרטי. בהצגותיה קיים שימוש חוזר ונשנה במסמכים ותיעוד היסטורי ונשאלת השאלה מהו תפקידם של חפצים ומסמכים אלה בהיסטוריה הפרטית ובהיסטוריה הלאומית, וכיצד נמדד שווים?

המפגש של יואלי והשחקנים והשחקניות עם הקהל הוא חלק משמעותי מן המופע, ונובע מהחללים האלטרנטיביים בהם מתרחשים המופעים (אולמות האבירים בעכו, תיאטרון תמונע ואולם רב תכליתי למופעים

³ נעמי יואלי, נעמי יואלי, <https://www.naomiyoeli.com/bio>, אוחזר 1 באוג' 2021.

⁴ יואלי, נעמי. **תאטרון הבובות וילדים: ממשחק לאמנות**. תל אביב: סל תרבות ארצי- הוצאה לאור, 2008.

⁵ יואלי, נעמי. "המסכת כתיאטרון-חג ציוני". עבודת דוקטורט לאוניברסיטת תל אביב, 2002.

במוזיאון תל אביב לאמנות) ומן ההתכנסות לפני ואחרי המופע. המופע מתקיים כאירוע תיאטרוני בו הכניסה לאולמות היא בעלת משמעות, והיא מהווה חלק מן המרחב הציבורי, התורם גם לאופק הציפיות של הצופים מן המופע וגם ולהון התרבותי המיוחס ללהקת השחקנים וליוצרת.

עבודתה של נעמי יואלי בתחום תיאטרון ניסיוני למבוגרים החלה בשנת 1984, בהצגה **ילד טוב ירושלים**, אותה כתבה בשיתוף פעולה עם הדס עפרת. ההצגה עסקה בזיכרונות הילדות של יואלי בירושלים סביב משפט אייכמן והוצגה בשימוש בובות וחפצים. במובן זה, הצגה זו היא נקודת הפתיחה של השילוב בין הכשרתה של יואלי כבובנאית לשפתה הייחודית שפיתחה בעבודותיה המאוחרות יותר, המשלבות בין חפצים, שחקנים וזיכרון אישי. כמו כן, היא משלבת בין המחקר האקדמי לבין שדה היצירה, דבר המעניק תוקף ועומק לידע שהיא יוצרת במופעיה. החל משנות השמונים מעלה יואלי אירועים בימתיים המוגדרים כתיאטרון שוליים, ועבודותיה זכו להכרה בחשיבותן האמנותית מצד מבקרים רבים וכן בפרסים חשובים. עם זאת, השדה התיאטרוני בו פועלת יואלי כמעט ואינו נחקר, שכן המחקר אודות נשים יוצרות ואודות התיאטרון העצמאי בישראל עדיין מצוי בראשיתו. מחקרים בתחומים אלו מתפרסמים אך בניגוד לתיאטרון של הזרם המרכזי טרם זכו לעיון מרכזי ושיטתי.

מצב המחקר: תאטרון עצמאי פמיניסטי בישראל ובעולם

חוקרות תיאטרון בישראל מצביעות בבירור על השליטה הגברית ההגמונית בתיאטרון הרפרטוארי בישראל, המתאים את עצמו לקהל הבורגני הישראלי ומהווה את הזרם המרכזי (Mainstream) של התיאטרון. הן טוענות כי התיאטרון הישראלי נשלט על ידי "רפובליקה גברית" אשר מקשה על נשים מתחום התיאטרון להשתלב בה בתפקידים משפיעים, כגון מחזאיות ובימאיות⁶. כפי שטוענת קרין חזקיה, "הדרמה הישראלית, משקפת עדיין את נקודת מבטו של הגבר: האישה מצטיירת כפסיבית, נכנעת, הפכפכנית, חלושת אופי⁷". דורית ירושלמי מתייחסת בספרה **דרך הבימוי** לעובדה כי מתוך 13 בימאים ספרה דן רק בפועלה של במאית אחת, נולה צ'לטון, דבר המשקף את ההגמוניה הגברית המושרשת בתיאטרון העברי מאז הקמתו ועד היום⁸.

⁶ חזקיה, קרין. "בחיפוש אחר הקול הנשי". **תאטרון: רבעון לתאטרון עכשווי**, כרך 5, 2001, עמ' 33–36. ירושלמי, דורית. "אסטרטגיות של התחזות - מבט פמיניסטי על רפובליקת התאטרון הישראלי הממוסד". **תאטרון: רבעון לתאטרון עכשווי**, כרך 5, 2001, עמ' 23–32.

לבנון-מורדוך, אסתר. "מעבר לגבולה של החברה ההגמונית: הייצוג הנשי, וזרקור על 'דיכוי האישה' בחברה שבטית-מסורתית, במחזות על 'אחרים' - חרדים ובדווים". **דברים**, 2009, עמ' 37–44.

⁷ חזקיה, "בחיפוש אחר הקול", עמ' 33.

⁸ ירושלמי, דורית. **דרך הבימוי: על במאים בתיאטרון הישראלי**. אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2013. מסה קריטית. עמ' 44.

הספר עוסק בהתפתחות התיאטראות הציבוריים העבריים וישראליים מנקודת מבטו של הבמאי.

המחקר הקיים על התיאטרון העברי-ישראלי מתמקד בעיקר בהתפתחות של התיאטראות הרפרטואריים הציבוריים בישראל⁹. שני מאמרים מקיפים נכתבו על מצב חקר התיאטרון הישראלי, שמעון לוי בכתב העת **מותר** (1999) וגד קינר בכתב העת **מכאן** (2006)¹⁰. שניהם מציינים את חסרונם של מחקרים מקיפים על המשחק הבימוי והעיצוב בתיאטרון הישראלי וכן מחקרים מקיפים על ההיסטוריה שלו. גם דורית ירושלמי כותבת כי ההיסטוריה של התיאטרון העברי-ישראלי לוקה בחסר, ואין כמעט אף מחקר מקיף על ההיסטוריה של תיאטרון זה¹¹. בלהה בלום כותבת בספרה **מחזאי מדבר עם במאי** (2006) כי "ישנם מעט תיאטראות לא ממוסדים שפועלים באופן קבוע ורציף ומיטב היוצרים מרוכזים בתיאטרון הממוסד"¹².

רובם של המחקרים אודות יוצרים אינדיבידואלים ויצירות ספציפיות עוסקים ביוצרים גברים וביצירתם. ספרים נכתבו על נסים אלוני¹³ ועל חנוך לוין¹⁴, ועל יהושע סובול נכתבו מאמרים החוקרים את יצירתו. לעומת זאת מחקר אודות יוצרות אינדיבידואליות בישראל כמעט ואינו קיים. יוצא דופן מבחינה זו הינו ספרה של רויטל איתן **התיאטרון של שולמית בת דורי**¹⁵, אודות יוצרת התיאטרון מתקופת קום המדינה שולמית בת דורי. הספר מהווה מחקר מקיף ומתקן את העוול ההיסטורי שנעשה לשולמית בת דורי, שנדחקה לשולי השיח הציבורי תרבותי חרף עשייתה התיאטרונית החשובה בתחום התיאטרון והפולקלור הישראלי. הוא מבטא הכרה בחשיבותה ותרומתה להתפתחות שפת התיאטרון הישראלית.

מחקר אודות נעמי יואלי מצטרף למגמה מחקרית של זירת התיאטרון העצמאי בישראל, המהווה מרחב פעולה ליוצרות. זירה זו מושכת יותר ויותר תשומת לב ביקורתית בשנים האחרונות ושתי יוצרות עצמאיות, בנות זמנה של יואלי, מקבלות הכרה בשדה המחקר: תמר רבן ורות קנר. תמר רבן הינה יוצרת תיאטרון עצמאית בעלת פעילות ענפה של מעל 25 שנה בהם הקימה את קבוצת "במת מיצג" בתחנה המרכזית החדשה של תל אביב¹⁶.

⁹ ספרים חשובים שראוי לציין במחקר אודות התיאטרון העברי-ישראלי הינם **התיאטרון הלאומי הבימה: קורות התיאטרון בשנים 1917-1979** שכתב עמנואל לוי, אשר מוקדש לתולדותיו של תיאטרון הבימה מיסודו והספר **התיאטרון הקאמרי של תל אביב: הספר השני** שכתב גד קינר. על הבימה התפרסם לאחרונה ספרה של שלי זר-ציון **הבימה בברלין** אשר חוקר את שנות נדודיו של תיאטרון הבימה באירופה מיסודו במוסקבה ועד הגעתו לישראל.

¹⁰ לוי, שמעון. "מגמות בחקר הדרמה והתיאטרון בישראל". **מותר**, 1999, עמ' 25-30. קינר-קיסניגר, גד. "דע מאין באת ולאן אתה הולך". **מכאן**, 7, 2006, עמ' 5-27.

¹¹ ירושלמי, **דרך הבימוי**, 2013.

¹² בלום, בלהה. **מחזאי מדבר עם בימאי**. ירושלים: הוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנס, האוניברסיטה העברית, 2006. עמ' 12.

¹³ אהרונ, רחל. **היער שבבטן: על מחזות נסים אלוני** (1997); בן מרדכי, יצחק. **ליידיס אנד ג'נטלמן אנד ליידיס: עיונים ביצירתו של נסים אלוני** (2004) בר-דוד, אילן (עורך) **נסים אלוני: ביבליוגרפיה, 1948-2014** (2014); יערי, נורית, **על מלכים, שחקנים וצוענים: מחקרים ביצירתו התיאטרונית של נסים אלוני** (2005); פוקס, שרית, **נמר בוער: מותו וחיייו של נסים אלוני** (2008).

¹⁴ יבין, עמרי, **בין פז'וז'י לשצ'וצ'י ובין תל-אביב לאוהיו ומקום במחזותיו של חנוך לוין** (2009); יורן, נעם, **המילה הארוטית: שלוש קריאות ביצירתו של חנוך לוין** (2002); יערי, נורית, שמעון לוי (עורכים), **חנוך לוין - האיש עם המיתוס באמצע עיונים ביצירתו התיאטרונית של חנוך לוין** (2004) כספי, זהבה, **היושבים בחושך עולמו הדרמטי של חנוך לוין - סובייקט, מחבר, צופים** (2005); נגיד, חיים, **צחוק וצמרמורת** (1998).

¹⁵ איתן, רויטל. **התיאטרון של שולמית בת-דורי**. תל-אביב: ספרא, 2013.

¹⁶ אהרנסון-להבי, שרון. "סיפורי סבתא בבמת מיצג". **תאטרון: רבעון לתיאטרון עכשווי**, 19, 2007, עמ' 38-44.

בעבודותיה עוסקת רבן בזיכרון ובדימויים ויזואליים להעברה בין דורית, ובעיקר ב"משולש האוכל-זיכרון-שפה" כפי שמגדירה אותו זמירה הייזנר¹⁷. "ההסבר שרבן מעניקה לכך הוא שמופע כמוהו כאירוח – באים אנשים, צריך לארח. אירוח פירושו ארוחה ושיחה." טוענת הייזנר¹⁸. היא מסבירה כי האלמנטים התיאטרוניים כולם תפקידם להעביר את הזיכרון באופן מוחשי ולהופכו לחוויה משותפת לצופה ולרבן דרך הסיפורים, המאכלים, טקס הארוחה, כלי האוכל הסיפוריים והשמלה שבמרכז השולחן. רות קנר גם היא יוצרת עצמאית רב תחומית עליה כותבת דפנה בן שאול כי היא "יוצרת התרה כל העת אחר הדרכים התיאטרליות לספר סיפור"¹⁹. חשיבות עבודותיה של קנר בא לידי ביטוי בקשר בין הצורה והתוכן של עבודותיה, עירוב בין הגדה והראייה של אותו הסיפור, כדברי בן שאול, שמהווים גם מחקר אודות שפה בימתית ייחודית דרכו היא מגבשת יסוד מהותי בתפיסתה כיוצרת תיאטרון²⁰.

נעמי יואלי הינה יוצרת בת דורן של קנר ורבן, וכמותן היא משתמשת בשפה תיאטרונית ייחודית. כמו רבן וקנר, גם יואלי מתעסקת ביצירותיה בנושא הזיכרון הנשי הפרטי וההיסטורי, כפי שכתב שמעון לוי בביקורת על הצגתה **אקס חמותי החורגת** "...הרצון הנפשי-רגשי לתעד ולזכור, ובהכרה הכמעט-רציונאלית במוגבלות לדבר ולהציג את השואה"²¹. "נעמי יואלי ממוקמת בין יוצרות אלה, אשר שפתן מהוות אולי את התשובה לחיפוש של ירושלמי אחר "אשה יוצרת [ש]תניף את דגל "האחר" [...] תיקח על עצמה את התפקיד של מייצגת מרכזית של הנבדלות והאחרות בתרבות... מרחב שבו מי שמתבוננים בו – מעז להביט בחזרה"²². כחוקרת תיאטרון ויוצרת ישראלית, היא נסמכת על מסורות תיאטרון ישראליות ומתכתבת איתן במופעה. במירב עבודותיה עוסקת יואלי בדמות נשית אותה היא מרכיבה ופורמת ואף דמותה שלה ניצבת במרכז.

בעוד בישראל מצוי המחקר בחיתוליו, השיח המחקרי אודות יוצרות נשים תופס תאוצה בימים אלו בעולם. ניתן להבחין בתופעה זו בזיקה עם הגל השני של הפמיניזם, אשר הביא עניין מחודש במחקר הפמיניסטי בכלל ובתיאטרון בפרט. תחילתו של המחקר אודות נשים בתיאטרון צמח מתוך שאלות אודות מקומן ותרומתן של הנשים בתיאטרון הגברי וניסה לנתח את התיאטרון מנקודת מבט פמיניסטית-תרבותית-מטריאליסטית, מסבירה איליין אסטון בספרה **מבוא לתיאטרון ופמיניזם**. אסטון טוענת כי כדי להגדיר מחדש את ההיסטוריה של התיאטרון מנקודת מבט פמיניסטית, הכרחי להבין את התנאים התרבותיים והחומריים של התיאטרון בעבר

¹⁷ הייזנר, זמירה. "אוכל זכרון ושפה - שיחות עם תמר רבן". מותר 19-20, 2012, עמ' 31.

¹⁸ הייזנר, "אוכל זיכרון ושפה", עמ' 29.

¹⁹ בן-שאול, דפנה. "תפקיד המספרת: על היוצרת רות קנר". מותר 12, 2004, עמ' 107.

²⁰ בן-שאול, "תפקיד המספרת", עמ' 112.

²¹ לוי, שמעון. "ישירה, לא מתחמקת ובה בעת רומזנית". תאטרון: רבעון לתיאטרון עכשווי 40, 2015, עמ' 107-108.

²² ירושלמי, "אסטרטגיות של התחזות", עמ' 32.

ובהווה²³ שכן נשים, כפי שהראו מגי דייל ווייאן גרדנר, הודרו באופן מסורתי מהמרחב הציבורי²⁴. לטענתן, הנשים הופיעו במרחב התיאטרלי רק כמוצג ראויה לגבר ועל כן פיתחו דרכי תקשורת "עוקפי גוף" כגון חליפת מכתבים פורמאלית ודרכי הבעה אוראלית. סו-אלן קייס מוסיפה כי נוכח המגבלות על התנועה וההופעה במרחב הציבורי של נשים בהיסטוריה, היו הנשים יוצרות ומנהלות קשרים עם קהל באווירת "סלון" המאפשרת אינטימיות, דיאלוג חי וזרם דו כיווני של ידע²⁵. המסורות הדרמטיות הללו של הנשים בעבר משפיעות על השפה התיאטרונית של יוצרות עכשוויות, וכן על הנושאים בהן הן עוסקות.

כיום מתפרסמים ברחבי העולם מחקרים על נשים בתחום המופע המנתחים את עבודותיהן ואת תרומתן לשדה מחקר התיאטרון. המחקרים מבטאים את השפה העכשווית של נשים יוצרות המחפשות דרכים ליצור תיאטרון רדיקלי ולהתרחק מהמסורת הפטריארכלית של ריאליזם²⁶. היוצרת קרולי שינמן טוענת כי יוצרות אלו בוחרות להנכיח את הגוף שלהן ולהשתמש בו כאתר תיאטרוני כדי להשיג כמה מטרות: הפניית זרקור על המקום הייחודי של נשים בחברה, מחאה על הדרתן הגופנית מהמרחב הציבורי ולקחת בעלות מחודשת על גופן²⁷. מחקרים מקיפים נערכו גם על יוצרות כקארן פינלי²⁸ ג'ס דובקין²⁹ ומארינה אברמוביץ³⁰, שכל אחת מהן משתמשת בגופה כאתר לביקורת חברתית ואישית. פרקטיקה גופנית זו משמשת גם ליצירת התרסה ודיון בזהות הקוויריות, כמו בעבודות של נרקסיסטר היוצרת "מופעים עתירי דימויים, המזוהים עם מבטם המחפצן של והפטישיזם הצרכני של הקפיטליזם... [ובכך] מטמיעות בהן התנגדות פמיניסטית³¹". דרך הבעה נוספת המתרחקת מן התיאטרון הריאליסטי הינה שילוב של תכנים אמנותיים ממקורות שונים ומדיה אלקטרונית לכדי יצירה על חוויות אישיות

²³ Aston, Elaine. *An Introduction to Feminism and Theatre*. London: Routledge, 1995, pp. 2.

²⁴ Gale, Maggie B., and Vivien Gardner. *Women, Theatre and Performance: New Histories, New Historiographies*. P. 46 Manchester University Press, 2000. המחקר הינו אודות הווסט אנד, אזור התאטרות, באנגליה במאה ה-19, והחוקרות מציינות כי כי נשים כלל לא נראו בווסט אנד –לא על הבמה ואף לא בקהל, אלא רק כבנות לוויה של גבר.

²⁵ Case, Sue-Ellen. *Feminism and Theatre*. New York: Routledge, 1992. pp. 46.

²⁶ Haughton, Miriam, Maria Kurdi, eds. *Radical Contemporary Theatre Practices by Women in Ireland*. Dublin, Ireland: Carysfort Press Limited, 2015.

²⁷ Schneemann, Carolee. "Aphrodite Speaks: On the Recent Performance Art of Carolee Schneemann." *New Theatre Quarterly*, vol. 16, no. 2, 2000. pp. 56.

²⁸ Bean, Christine Simonian. "Sticky Performances: Affective Circulation and Material Strategy in the (Chocolate) Smearing of Karen Finley." *Theatre Survey*, vol. 57, no. 1, 2016, pp. 88–108. Cambridge Core, Cambridge University Press.

²⁹ Gillespie, Benjamin. "Giving Us 'Everything She's Got': Processing the Script-as-Archive in Jess Dobkin's *Queer Performance Art*." *Canadian Theatre Review*, vol. 149, no. 149, Feb. 2012, pp. 52–53.

³⁰ Turim, Maureen Cheryn. "Marina Abramovic's Performance: Stresses on the Body and Psyche in Installation Art." *Camera Obscura*, vol. 18, no. 3, 2003, pp. 98–117.

³¹ Osterweis, Ariel. "Public Pubic: Narcissister's Performance of Race, Disavowal, and Aspiration." *TDR/The Drama Review*, vol. 59, no. 4, Nov. 2015, pp. 101–16.

וטרנדים במדיה, כגון זהות ופוליטיקה סביבתית כמו אצל דינה מק'לאוד³² וג'ולי לאפין³³. מחקרים אחרים בוחנים יוצרות עכשוויות העוסקות בתפקידן המסורתי של נשים במטבח והאופן בו מעוצבת הנשיות דרך הייצוגים של אוכל במדיה בתרבות הפופולארית. רשימה חלקית של יוצרות העוסקות בכך הינן בובי בייקר³⁴, מרת'ה רוזלר³⁵, ג'ני לואסון³⁶ וקרולי שיינמן³⁷.

אני מבקשת להרחיב את ההתבוננות המחקרית הזו, שקנתה לה שביתה בעולם, אל יצירתה של נעמי יואלי, הפועלת בתווך שבין יצירה פמיניסטית אינדיבידואלית לבין התכתבות עם מסורת התיאטרון הישראלי והזיכרון ההגמוני. כינון האירוע התיאטרוני כמופע "מארח" המשתמש בזהות האמיתית ובגוף הסובייקטיבי של המופיעים והמופיעות מהדהד לשפה האמנותית של יוצרות בעולם. חיפוש שפה אמנותית ייחודית העוסקת בתרבות, זיכרון ושפה מציבה אותה בשורה אחת עם אמנויות נחקרות בת דורה של תמר רבן ורות קנר, העוסקות בתפר שבין הזיכרון ההגמוני והזיכרון הפרטי והאישי. יואלי אינה "שוברת" את השפה האמנותית של התיאטרון, אלא ניצבת על התפר שבין המוכר לקהל הצופים לבין החדש. למרות המבנה הפרגמנטרי של עבודותיה ושילוב המדיה, יכול הקהל לעצב משמעות מן הדימויים.

היבטים מתודולוגיים

כיאה להצטלבות השדות בהם ניצבת יואלי, אנתח את המופעים של יואלי כאירועים תיאטרוניים, המשתמשים בשפה פוסט דרמטית ונשענים על מסורת של פרפורמנס נשי. מתוך כך, אבקש לחלץ את המשמעות הייחודית של

Golden, Anne. "The Extraction/Fusion Apparatus: Dayna McLeod's Engaged Mash-up Art Practice." *Canadian Theatre Review*, vol. 149, no. 149, Feb. 2012, pp. 36–39.

Bottoms, Stephen, and Julie Laffin. "Remote Intimations: Performance Art and Environmental Illness." *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, vol. 17, no. 2, May 2012, pp. 229–46.

Aston, Elaine. "Making a Spectacle Out of Herself." *European Journal of Women's Studies*, vol. 11, no. 3, 2004, pp. 277–94.

Aston, Elaine. "'Transforming' Women's Lives: Bobby Baker's Performances of 'Daily Life.'" *New Theatre Quarterly*, vol. 16, no. 1 [61], 2000, pp. 17–25.

Davis, August Jordan. "Star Wars: Return of the Sixties: Or, Martha Rosler versus the Empire Striking Back." *Third Text*, vol. 27, no. 4, 2013, pp. 565–78. Moss, Karen. "Martha Rosler's Photomontages and Garage Sales: Private and Public, Discursive and Dialogical." *Feminist Studies*, vol. 39, no. 3, 2013, pp. 686–721. Richards, Elizabeth. "Materializing Blame: Martha Rosler and Mary Kelly." *Woman's Art Journal*, vol. 33, no. 2, 2012, pp. 3–10. Wark, Jayne. "Conceptual Art and Feminism: Martha Rosler, Adrian Piper, Eleanor Antin, and Martha Wilson." *Woman's Art Journal*, vol. 22, no. 1, 2001, pp. 44–50.

Lawson, Jenny. "Food Legacies: Playing the Culinary Feminine." *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory*, vol. 21, no. 3, 2011, pp. 337–66.

Mihaylova, Stefka. "Whose Performance Is It Anyway? Performed Criticism as Feminist Strategy." *New Theatre Quarterly*, vol. 25, no. 3, 2009, pp. 255–73. Wentrack, Kathleen. "Female Sexuality in Performance and Film: Erotic, Political, Controllable? The Contested Female Body in the Work of Carolee Schneemann and VALIE EXPORT." *Konsthistorisk Tidskrift/Journal of Art History*, vol. 83, no. 2, Apr. 2014, pp. 148–67.

זיכרון נשי שיוצרת יואלי. ניתוח המופע (Performance Analysis) שאערוך יראה כיצד יוצרת יואלי זיכרון היסטורי ונשי אלטרנטיבי אצל הצופים. אסקור את האמצעים הפוסט דרמטיים כאבני הבניין של המופע בעזרתם נבנים חזיונות קוליים וויזואליים המשתפים את הקהל ומאפשרים לו חוויה של זיכרון אלטרנטיבי. ניתוח המופע יתייחס אל הזמן והמקום הקונקרטיים בהם הוא מתקיים ויקרא אותו בהקשר של המורשת האמנותית הרחבה ממנה הוא מושפע. לבסוף, הקריאה הפמיניסטית של המופע תראה כיצד הצבת הגוף הקונקרטי והחוויה הסובייקטיבית של נשים במרכז הבמה נשענת על מסורות פמיניסטיות ומרחיבה את נושא הזיכרון הנשי. שלוש הקריאות האלה יתרחשו במקביל ויראו כיצד בצומת המפגש בין שלושתם ניתן לחלץ שפה אמנותית ייחודית של יואלי אודות זיכרון נשי לאומי.

לימודי המופע צמחו מתוך תיאוריות אשר שמו את הגילום הגופני במרכז, בניגוד ללימודי התיאטרון שצמחו מתוך לימודי הספרות והתמקדו בטקסט. התיאורטיקן הגרמני מקס הרמן, אשר הקים את המכון הראשון למדע התיאטרון, ביקש לחקור את ההיבטים הלא ספרותיים של התיאטרון והתייחס לתיאטרון כאירוע ופעולה חברתית. הרמן שם דגש על הגילום הגופני כמרכז של החוויה התיאטרלית, אשר נחוה על ידי הגופים האחרים הנוכחים- הקהל³⁸. אריקה פישר-ליכטה, ממשיכה את דרכו של הרמן במחקר ושמה דגש על דרכים לניתוח המשמעויות הפרשניות והאסתטיות של המופע. לדידה, האדם כתודעה המגולמת גופנית מעורב כל העת בהתפתחות ושעתוק נוכחותו בעולם. הפרפורמנס כאירוע חי וגופני, מאפשר את האינטרקציה הזו לצופה ומציע לו הזדמנות להעלות את המודעות והרגישות לתהליך זה³⁹. פישר-ליכטה מגדירה מצב זה כ"פידבק-לופ", הקהל מגיב לשחקנים ולאירועים במופע אשר בתורם מגיבים אליהם וכך הלאה, וכך האירוע התיאטרוני משתלב כל העת במציאות החדשה שנוצרת, ללא תכנון⁴⁰. התהליך החי במופע מתרחש בזכות המפגש עם הקהל, אשר מעניק פרשנויות משלו למה שהוא חווה ורואה. כלומר, האמן יוצר במופע אובייקט ומרגע היצירה מתקיים האובייקט בזכות עצמו. המצב הזה מאפשר למתבונן, לצופה, להעניק לאובייקט פרשנות משל עצמו. המופע כיצירת אמנות מוודאת כי המתבונן יכול לבחון את האובייקט שוב ושוב במהלך האירוע, ולגלות כל הזמן אלמנטים מבניים חדשים, ולייחס להם משמעויות שונות⁴¹.

המפגש של הצופים והשחקנים במופעים של יואלי מתבסס על הידע התרבותי והחברתי המוקדם של הצופים וכן על הידע התיאטרוני שלהם. בלי להבין את הסימנים שמפיק המופע, לא יוכל להתקיים הדיון אודות הזיכרון,

³⁸ מליין, ז'נט. "תיאטרליות ומיסוד הפרפורמנס." מכאן, 2006, עמ' 197-204. עמ' 202.

³⁹ Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Routledge, 2008, p. 8.

<https://doi.org/10.4324/9780203894989>

⁴⁰ Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power*, p. 7.

⁴¹ Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power*, p. 14.

ולא הייתה נוצרת משמעות מחודשת ונרחבת. כלומר, כדי לנתח את האירוע התיאטרוני יש להבין את תורת הסימנים בהם משתמש המופע. פישר ליכטה טוענת כי מערכת הסימנים של התיאטרון הינה מערכת אחת מבין מערכות תרבותיות הקיימות בכל תרבות ומטרתם להפיק משמעות ולייצר הבנה רחבה ומשותפת לפרטים בחברה או תת-חברה כלשהי.⁴² כלומר, ההבנה התרבותית של הקהל מאפשרים את היווצרותו של התיאטרון ואת היכולת שלו להבין את הסמלים של המופע- את המסומנים. המופעים של יואלי מוצפים באבזורים כגון מכתבים, קטעי עיתון, פרטי לבוש, אבזורי טיפוח, בדים, רהיטים, תמונות, מוסיקה המשתייכים לתרבות יהודית אירופאית ויוצרים ביחד את העולם התרבותי והלאומי בתוכו פועלים יואלי והצופים.

התיאורטיקן הנס-טיס ליהמן ניסה ליצור כלי שימושי שבו יוכלו חוקרי תיאטרון, תיאורטיקנים ויוצרים עכשוויים להיעזר בבואם לנתח ולהגדיר את הסוגות התיאטרוניות החדשות, ויכולו לעשות זאת מתוך האסתטיקה והפואטיקה התיאטרונית ולא מתוך תיאוריות המושכלות עליה מבחוץ.⁴³ המשותף לאירועים התיאטרוניים הפוסט דרמטיים היא שאינם עומדים הגדרה האריסטוטלית של דרמה⁴⁴, והתיאוריה הפוסט דרמטית חוקרת אותם כפרקטיקה שנובעת מהמסלול ארוך השנים של האסתטיקה התיאטרונית אותה היא מפרקת ומרכיבה מחדש⁴⁵. מופעיה של יואלי מתאפיינים ברבים מן המאפיינים של הפוסט דרמה לפי הגדרתו של ליהמן, כגון: המרכיבים הדרמטיים אינם בסינתזה, אלא ניחנים בתפיסה פתוחה ומבוזרת (Fragmented), חופשית מהיררכיות ומדרישה לקוהרנטיות⁴⁶; סימולטניות, הנסוגה ממשמעות אחידה וברורה, כך שתשומת הלב של הצופה "מרחפת באופן שווה"; מינימליזם וגודש יותר בסימנים הבימתיים; התמקדות בנוכחות הבימתית ולא במה שהיא מייצגת, בחוויה המשותפת יותר מאשר במתקשרת, בתהליך ופחות במוצר, ובדחף האנרגטי ופחות במידע; דגש על המוסיקליות והויזואליות; ושימוש באמיתי שעל הבמה, כולל הפיסיות של השחקנים והזמן והמקום הקונקרטיים, כך שהמופע הופך ל"מצב חברתי" שיכול להשפיע חברתית ופוליטית.

התיאוריה הפוסט דרמטית, וכן תיאוריות הסמיוטיקה של התיאטרון של פישר-ליכטה, מאפשרים לנתח את המופע כאירוע המשפיע על חיי הצופים בעזרת רגעים להם קוראת ג'יל דולן רגעים של "אוטופיה" בתיאטרון. רגעים אלו מאפשרים לקהל לחוות תחושת זיקה קהילתית רגעית, בה הצופים חווים את עצמם כחלק מקהילה ידידותית⁴⁷. כיוון שיואלי עוסקת בזיכרון, רגעי הזיקה הקהילתיים יוצרים אפשרות של זיכרון משותף חדש

Fischer-Lichte, Erika. *The Semiotics of Theater*. Translated by Jeremy Gaines and Doris L. Jones, Indiana University Press, 1992. ⁴²

Furs-Munby, Karen. "Introduction." *Postdramatic Theatre*, by Lehmann Hans-Thies, Routledge, 2006, p. 14. ⁴³

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Routledge, 2006, p. 82. ⁴⁴

Furs-Munby, "Introduction", p. 14. ⁴⁵

Lehmann, *Postdramatic Theatre*, p. 82. ⁴⁶

Dolan, Jill. *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theater*. University of Michigan Press, 2010. pp. 14. ⁴⁷

שמתעצב על ידי החוויה המשותפת של הקהל במהלך המופע. אודות זיכרון, תיאטרון ותיאוריה פוסטמודרנית וזיכרון כתבה גם ז'נט מלכין⁴⁸. מלכין טוענת כי תיאטרון פוסטמודרני עוסק בזיכרון של טראומה קולקטיבית שהודחקה או קועקע בצורה מסוימת בקאנון. השפה האמנותית של תיאטרון הזיכרון הפוסטמודרני מפרקת את העלילה והדמות ויוצרת מבנה מבוזר המורכב מחזיונות של מראה וקול. היא מקשרת את המרכיבים הללו לאופן שבו נבנה הזיכרון במופע- מכיוון שאין האחדה עלילתית, אין אובייקט זיכרון ספציפי ונרטיב זיכרון אחיד המוטמע ומקבל צורה בהווה אזי הזיכרון נבנה מן העבר, המתפרץ בהמולת בללו עם תמונות מנוגדות וטרנספורמציות לא הגיוניות. הטרומה פורצת אל תוך ההווה במקטעים, בכאוס, בעוצמה וללא סדר, והופכת לקולאז' של קולות שאינו מאפשר התארגנות של נרטיב או סגירת מעגל⁴⁹.

למעשה, תיאטרון זיכרון פוסט מודרני, או פוסט דרמטי כפי שקורא לו ליהמן, מערב התערורות בוטה של עבר קולקטיבי שנוצר על ידי טקטיקות דה-קונסטרוקטיביות. תיאטרון זיכרון, כמו המחשבה הפוסט דרמטית, מכילה את הסימונים והעקבות של שיח תרבותי ושיירים היסטוריים- אבל קרועים מהקשר, לא מבוססים, מוחזרים בצורה של חלומות. הוא משקף את הפצעים והמעשים הללו אבל מנקודות מבט מגוונות. זיכרון במופעים האלה הוא וכחני לעתים נדירות והשימושים שלו מעולם אינם דוגמטיים. האג'נדות מוצתות על ידי מכלול של תמונות, על ידי מצבים חברתיים מסוימים ועל ידי הקהל כלפיהם היא מכוונת⁵⁰. הגדרות אלה מאפשרות להבין את האופן שבו נעמי יואלי מתייחסת אל העבר הלאומי הקולקטיבי בשפתה הייחודית. גם אצל יואלי, מופיעה ההיסטוריה המוכרת דרך קטעי עדויות, חפצים שונים המייצגים פיסות היסטוריה, ורגעי טראומה מרובים המפרקים הנרטיב ההרמטי של הזיכרון הלאומי ומכניסים אליו את הזיכרון שהודחק כיוון שהפריע, זה האיש, הלא מדובר, הנוגע בטרומה. כפי שכותבת ז'נט מלכין בספרה :

כוונתו של תיאטרון הזיכרון הפוסט-מודרני הוא לעורר זיכרונות של עבר לאומי שנמחקו, להעניק משמעות מחודשת ולפתוח מחדש זיכרונות קאנוניים- "נרטיבים". לחשוב מחדש על שיח הטאבו, להתערב בפוליטיקות הזיכרון וההדחקה, ולעורר את התודעה הנשכחת של הקהל- שעם זיכרונותיו והדחקותיו נמצא המופע בדיאלוג מתמיד⁵¹.

⁴⁸ Malkin, Jeanette R. *Memory-Theater and Postmodern Drama*. University of Michigan Press, 1999. מלכין אינה משתמשת במונח פוסט-דרמטי, המונח אותו טבע ליהמן, כיוון שהלה הפך שגור במחקר התיאטרון רק בשנת 2006 עם תרגום ספרו לאנגלית.

⁴⁹ Malkin, *Memory-Theatre and*, pp.8.

⁵⁰ Malkin, *Memory-Theatre and*, pp.8.

⁵¹ Malkin, *Memory-Theatre and*, pp.4.

מלכין למעשה טוענת כי הקהל המגיע למופעים רגיל לשיח הזיכרון ההגמוני המורכב מסמלים ומונומנטים המוכרים כל כך באופן קולקטיבי שאינם מצריכים מאמץ או מחשבה ועל כן מעודדים שיכחה. לעומת זאת תיאטרון זיכרון פוסט דרמטי, הנובע מתיאוריות פוסטמודרניות, מפרק את תיאוריות הידע שמזינות את הזיכרון ההגמוני ויוצר שיח חי אודות הזיכרון בהווה. המופע יוצר חזיונות אקטיביים ומעורר את הצופה לדיאלוג עם הזיכרון כיוון שהצורך לפרש את הסמלים במופע ולחלץ משמעות נותר באחריותו. ההנחה היא שהקהל שצופה בה מכוון לפתיחות של המבנה שלה ולזיכרון שהיא מעלה ולכן מסוגל להגיב אליה מבפנים. הרעיון הוא לפתוח את דרכי הזיכרון של הקהל ולהציף ולחשוף תפיסות מודחקות או מקובעות ולהחזיר את רעיון הזיכרון לציבור.

כיוצרת עכשווית, יואלי נשענת על מסורת מופע נשית ומשתמשת לא אחת בגופה ובגו, השחקניות ככזה האוצר בתוכן את הזיכרון הפוסט טראומתי. התיאוריה הפמיניסטית החלה לחלחל אל שדה המחקר של התיאטרון בשנות השמונים, כאשר חוקרות החליטו להשתמש בפרקטיקות אקדמיות כדי לתקף את המחשבה הפמיניסטית והביקורת התיאטרונית שלה. התפתחה הכרה בחשיבות של כלי מחקר פמיניסטיים המאתגרים את הקודים הקיימים, אלו המחליטים מה ראוי ונכון לחקור ומפרידים בין תרבות גבוהה ותרבות נמוכה⁵². המחקר הפמיניסטי בתיאטרון החל להציף נושאים מהשוליים החברתיים, לחקור דרך חוויה סובייקטיבית וזיכרונות אישיים ולהביא אל מסדרונות האקדמיה נושאים שלא נחקרו קודם לכן. כלי המחקר הפמיניסטיים בתיאטרון מאפשרים אינטרדיסציפלינריות, ומשלבים בין התיאוריה של תיאטרון ופמיניזם לבין פרקטיקה בימתית⁵³. חוקרות פמיניסטיות טוענות כי נשים משתמשות בפרפורמנס ובכלים פוסט דרמטיים כדי ליצור מופע המתמקד באמת סובייקטיבית ואישית המייצגת תופעה רחבה ומושקת, כפי שכותבת לינדה פארק-פולר⁵⁴. גיל דולן מגדירה סוגה זו כ"סיפור חיים ביקורתי", מופע המעלה סיפור חיים, פונה אל החושים של הצופה ומתמקד ברגשות ככלי לשינוי פוליטי⁵⁵. פרקטיקות תיאטרוניות פמיניסטיות אלו מנסות להציף היסטוריה פרטית ואישית של נשים אשר נדחקה לשוליים בנרטיב ההגמוני וההבנה שלהן בהקשר תרבותי רחב, כאירוע תיאטרוני, יכולה להבהיר את האופן שבו הן משפיעות על הקהל והחברה בה הן מתקיימות.

⁵² Aston, Elaine. An Introduction to. pp. 2.

Case, Sue-Ellen. *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. JHU Press, 1990.

⁵³ דוגמאות להוגות אשר מראות שימוש בכלי מחקר פמיניסטיים לניתוח היסטוריה פרטית וחוקרות כתיבה נשית הינן ג'יל דולן, איליין דיימונד וסו-אלן קייס המוזכרות בפרק.

⁵⁴ Park-Fuller, Linda M. "Performing Absence: The Staged Personal Narrative as Testimony." *Text and Performance Quarterly*, vol. 20, no. 1, Jan. 2000, pp. 24.

⁵⁵ Dolan, Jill. *The Feminist Spectator as Critic*. University of Michigan Press, 1991. pp 8.

בעבודה אעסוק בשלושה מודלים פרפורמטיביים של זיכרון שבאים לידי ביטוי במופעה של נעמי יואלי: המוזיאון, ההיסטוריה שבעל פה והארכיון. המודל הראשון הוא המוזיאון הפרפורמטיבי כאמצעי לזיכרון אלטרנטיבי. אחקור את המוזיאון כאמצעי הצגה תרבותי המעצב את ההיסטוריה, כדבריה של ג'ין פרקר-סטארבק⁵⁶. אראה כיצד מבנהו הרשמי של המוזיאון מפורק במופע על ידי אמצעים פוסט ויוצר תצוגה משתנה וחייה שבנויה מפריטים אישיים, חפצי תפירה וריקמה והגוף הנשי כאמצעי תצוגה. מודל הזיכרון השני אותו אחקור הוא היסטוריה שבעל פה. הוא יחקר דרך מגמה עכשווית בקרב היסטוריונים שבעל פה הרואה בראיון מערכת יחסים דיאלוגית המבוססת על קשר בין המראיין לבין העד, כך שהעד יכול להעניק פרשנות אישית לזיכרונותיו, כפי שכותב אלסנדרו פורטלי⁵⁷. אתבסס על מגמה בקרב חוקרות פרפורמנס הרואה את המופע כעדות של אמת מושתקת שיכולה לחולל שינוי בתפיסת ההיסטוריה של הצופים⁵⁸. מודל הזיכרון השלישי אותו אחקור הוא הארכיון, דרך פרשנות המעניקה לארכיון תפקיד פעיל בעיצוב הממסד⁵⁹. העבודה הבימתית תיחקר כארכיון פרפורמטיבי של תרבות נגד, אראה כיצד חוקרות כגון איליין אסטון מאתגרות את התפיסה הקונבנציונאלית הרואה בארכיון דבר קבוע ובפרפורמנס דבר זמני ויוצרות בעזרת המופע ארכיון של ידע רדיקלי⁶⁰.

העבודה תחולק לשלושה פרקים כאשר בכל פרק אנתח עבודה בימתית אחרת של יואלי. בכל מופע אנתח את השפה הבימתית בה משתמשת יואלי כדי להרחיב את הזיכרון ההגמוני ולהציף זיכרון נשי וסובייקטיבי. אחקור כל מופע לפי פרקטיקה של זיכרון דומיננטי בה הוא משתמש כדי לפרק ולהרכיב מחדש, ואנתח את החומר ממנו מתחיל המופע.

הפרק הראשון יסקור את המופע "דודה פרידה: מוזיאון" כמוזיאון הנוצר משאריות בגדים וכלי תפירה אחקור את החלל כאמצעי פרפורמטיבי, המשנה את המפגש של המופיעים והקהל. אחקור את החומר המציף את

Parker-Starbuck, Jen. "Editorial Comment: Theatre and the Museum/Cultures of Display." *Theatre Journal*, vol. 56, no. 3, 2017, pp. ix–xii.

Portelli, Alessandro. "A Dialogical Relationship: An Approach to Oral History." *Expressions Annual*, vol. 14, 2005, pp. 1–8.

Langellier, Kristin M. "Personal Narrative, Performance, Performativity: Two or Three Things I Know for Sure." (1999), Park-Fuller, "Performing Absence" (2000), Pollock, Della. "Moving Histories: Performance and Oral History." (2008)

אתבסס על: דרידה, ז'ק. **מחלת ארכיב: הדפסה, רושם, רישום פרוידיאניים**, תרגמה מיכל בן נפתלי, רסלינג, 2006. ועל Bennett, Susan. "The Making of Theatre History." *Representing the Past: Essays in Performance Historiography*, edited by Thomas Postlewait and Charlotte Canning, University Of Iowa Press, (2010)

Aston, Elaine. "Feminist Performance as Archive." *Performance Research*, vol. 7, no. 4, Routledge, Jan. 2002, pp. 78–85.

הזיכרון, כלי תפירה ובדים, כמוזיאון אתנוגרפי המספר אודות מקומן החברתי של נשים, ואנתח את הגוף הנשי כמוצג מוזיאלי בשיח ההגמוני. את המופע "אקס חמותי החורגת" אחקור כזיכרון המבוסס על היסטוריה שבעל פה. אראה כיצד ההתבססות על עדות בעל פה הופכת לתיאטרון תרבותי ששם דגש על הקשר בין ההיסטוריונית למרואיינת, ועל החפצים כקטליזטורים של זיכרון המסמלים חלקים מן התרבות המסופרת. הפרק השלישי ינתח את המופע "בשורות נעימות ומשיבות נפש" כמופע של ארכיון. אראה כיצד העבודה הבימתית משתמשת בשפה של מכתבים ותמונה עתיקה במופע כדי ליצור ארכיון שהוא ארעי וחי, כיצד השפה הייחודית של המכתב והתמונה משמשים לאפיון הדמויות וכיצד המבנה הפרגמנטרי והשילוב של סיפור ושירה במופע יוצרים קהל מעורב ופרשני.

בכל פרק אציג את תפקידה של יואלי במופע כסובייקט זוכר המשתמש בחוויות האישיות שלו בתהליך הפרשנות והמיון של הזיכרון. אראה כיצד יואלי מגלמת בגופה אמנית זוכרת, בתווך שבין דמות בדיונית לזהות שלה עצמה. בנוסף, אראה משתמשים המופעים בשפה פוסט-דרמטית המתבססת על מבנה מקוטע ולא ליניארי, דימויים ויזואליים וקוליים ושילוב מדיה כדי ליצור מפגש פרפורמטיבי חי בין הצופה למופיעים ולהרחיב את הזיכרון ההגמוני.

דודה פרידה: המוזיאון

המופע כמוזיאון פרפורמטיבי אתנוגרפי

דודה פרידה: המוזיאון⁶¹ היא יצירה בימתית שעוסקת בהיסטוריה הפרטית של פרידה אולנדר, קרובת משפחה רחוקה של יואלי. היצירה הועלתה לראשונה בשנת 2006, בפסטיבל עכו לתיאטרון ישראלי אחר העשרים ושבעי. היצירה הבימתית מתנהלת כפתיחה של מוזיאון החפצים של דודה פרידה, ובה נעמי יואלי משמשת כמארחת ושלוש שחקניות כדיילות המוזיאון. היצירה נסובה סביב סלון האופנה העלית של הדודה פרידה, אותו הקימה בווינה והעלתה לפלשתינה בשנות העשרים של המאה העשרים. לאחר הגירתה הקימה מחדש את הסלון בירושלים וגם שם היה לעסק מרכזי שהצליח בקרב האליטה הציונית. המופע נבנה סביב דמותה של פרידה אולנדר ומשלב מידע היסטורי ודוקומנטרי.

מבנה המופע הוא פרגמנטרי ובנוי מסצנות שונות המתקיימות במוזיאון אתנוגרפי של ריקמה וחפצים אישיים במרחב הנשי-הביתי. הוא משלב קטעי מידע, סיפורים אישיים, זיכרונות, קטעי ריקוד, קטעי וידאו, קטעי סאונד, שקופיות והקלטות. את המופע מובילה נעמי יואלי, בדמות המארחת, אשר מהווה את החוט המקשר בין ההתרחשויות, ושלוש השחקניות משמשות כדיילות של מידע. הסצנות הקצרות מתרחשות במקומות שונים בחלל כאשר הצופים יושבים באופנים שונים במהלך המופע ולעתים מסתובבים באופן חופשי תוך תנועה בחלל. עיצוב החלל מדמה מוזיאון - הוא מורכב ממדפי תאורה מוארים וארונות תצוגה ממתכת וביניהם חפצים שונים. החפצים במוזיאון אינם מוצגים במקום אחד אלא נעשה בהם שימוש חי- הם נלבשים, מוצגים, מוסתרים, מועברים מיד ליד ומשומשים במהלך המופע. כל אלה הם חלק מהמוזיאון הפרפורמטיבי העוסק בזיכרון היסטורי וביוגרפי.

בפרק אשאל כיצד בונה יואלי מוזיאון שהשפה הפרפורמטיבית והרעיונית שלו חותרת תחת המבנה הממוסד של המוזיאון, וזאת על מנת ליצור זיכרון נשי אלטרנטיבי. חלקו הראשון של הפרק יתמקד בחלל המופע כמוזיאון פרפורמטיבי החותר תחת מבנה המוזיאון הרשמי בו הוא נמצא. אתמקד במערך היחסים שבין הצופה לפרפורמר ובשינויים שהם עוברים לאורך המופע. בתחילה המסגור המוזיאוני למפגש יוצר חווית אל-ביתי. הפרפורמרים יוצרים עבור קהלם חווית אירוח המזכירה סלונים נשיים וההסתובבות החופשית בחלל המוזיאון מזכירה נשף ווינאי. בחלק השני אבחן את החפץ במוזיאון האתנוגרפי כרליק- שריד מקודש, שהופך לכזה על ידי המשמעות

⁶¹ **דודה פרידה: המוזיאון**, פסטיבל עכו, 2006. ההצגה המשיכה להציג בתיאטרון תמונע בין השנים 2006-2009. יצרה נעמי יואלי, שחקניות ויוצרות שותפות גליה יואלי, הדס קלדרון, דפנה אריאל. עיצוב חלל הדס עפרת, תלבושות ואביזרים עמית אפשטיין, מוסיקה יוסי מר-חיים, וידאו שירי גופר, תאורה אורי רובינשטיין, מתקני גוף תמר לקס, הפקה גליה יואלי, ניהול אירוע בפסטיבל עכו אורי יואלי, הפקה בפועל שירה קורונה.

שניתנת לו על ידי הזוכר, במקרה של המופע נעמי יואלי. אראה כיצד החפץ במוזיאון מקפל את הביוגרפיה של דודה פרידה ומספר את זיכרון המושתק של נשים. בחלק השלישי אראה כיצד השחקניות ויואלי הופכות את גופן שלהן למוצג במוזיאון- על ידי עירוב עם התמונות והוידאו, על ידי לבישה והפשטה של בגדים וגזרי נייר, על ידי הלבשה של חפצים על הגוף ועל ידי השימוש בגוף ככלי הגשה בעצמו. לסיכום, אציג את תפקידה של יואלי כמדיום של זיכרון, החוט המקשר בין הקטעים השונים. אראה כי המופע מורכב מקטעים שונים ואסוציאטיביים המאורגנים סביב יואלי כאישה זוכרת, המשמשת בתפקיד כפול של יוצרת המופע ונושאת הזיכרון של דודתה.

שפת המופע של התיאטרון-מוזיאון הנשי

על מנת לנתח את **דודה פרידה: המוזיאון**, אבקש לקשור בין התיאטרון למוזיאון בעידן שבוחן מחדש את האופן שבו היסטוריה מעוצבת על ידי שני אמצעי ההצגה התרבותית האלה. ג'ן פרקר-סטארבק מסבירה כי באופן היסטורי, תיאטרון ומוזיאון ניצבים זה לצד זה כמרחבים תרבותיים של תצוגה, וכי רבים מציבים אותם זה לצד זה במחשבתם- סוכני תרבות, מתכנני ערים, סוכני שיווק ואמנות וכמובן- מבקרים⁶². בחינת הקשרים ביניהם נבדקת דרך אסטרטגיות של אוצרות וניתוח דרכי ההצגה, ההופעה והנגשת המידע בכל אחד מהתחומים. פרקר-סטארבק טוענת כי אוספים מוגדרים על ידי מי שהיה לו את היכולת והפריבילגיה לאסוף ולאצור, ועל כן הם מקבלים הגדרה ופרשנות על ידי מה שנכלל בהם. במאמרה "רוקמות התחרה מבצלאל" מראה שרה חניסקי כיצד הוטל על הגוף הנשי לשמש כחפץ בעולם החברתי של הפרויקט הציוני ומכלילה אותו בדיון בין שטיחים, מנורות, מזוזות, קערות פסח ומגילות אסתר⁶³. מחקרים אודות יוצרות עכשוויות בוחנים את האופנים בהם אמצעי התצוגה התרבותיים מעצבים את הזיכרון. הגוף הופך למוקד של זיכרון, כאשר יוצרות עכשוויות לוקחות מחדש בעלות על גופן ומשתמשות בו כאתר של שימור וזיכרון. קייס טוענת כי הדרמטיזציה של הגוף והשימוש בו כאתר תיאטרוני, כמו אצל היוצרות ג'ודי שיקגו, סוזן לייסי וקרולי שינמן, מפנה את הזרקור למקום הייחודי של נשים. הוא מאפשר להן לקחת בחזרה בעלות על הגוף דרך הנוכחות הפיסית שלו על הבמה ושואב מתוך המסורות של נשים בעבר והמגבלות שלהן⁶⁴. דולן טוענת כי פרפורמנס הוא מקום של אוטופיה כי הוא מאפשר לאנשים להתנסות בחוויה אמיתית, הכוללת מפגש וחוויה חושית שבה הם מצליחים לדמיין עתיד טוב יותר⁶⁵. יוצרות פמיניסטיות כגון הולי יוז, פגי שו ודב מרגולין, היא מדגימה, מנסות ליצור במופעיהן מרחב אוטופי שבו

Parker-Starbuck, Jen. "Editorial Comment: Theatre and the Museum/Cultures of Display." *Theatre Journal*, vol. 62, no. 3, 2017, pp. x.

⁶³ חניסקי, שרה. "רוקמות התחרה מבצלאל." **תיאוריה וביקורת**. כרך 11, 1997, עמ' 187.

⁶⁴ Case, *Feminism and Theatre*, pp. 55-57.

⁶⁵ Dolan, *Utopia in Performance*, pp. 1.

הן מעניקות משמעות מחודשת לנושאים כגון מגדר גזע ומיניות⁶⁶. אראה כי על ידי המבנה הייחודי והמקוטע של המוזיאון המאורגן סביב דמותה הזוכרת של יואלי, חוקר המופע גם הוא את הצומת שבין היסטוריה של זיכרון לבין מסורת נשית, ומציע אפשרות לזיכרון נשי אלטרנטיבי.

המוזיאון הפרפורמטיבי כמוזיאון בתוך מוזיאון

השם **דודה פרידה: המוזיאון** טומן בחובו דיסוננס כבר בהתחלה, שכן הוא מקפל בתוכו את המילה "דודה", מילה שמתארת קשר משפחתי, דבר פרטי ואינטימי, עם המילה "מוזיאון" המתארת קשר של חברה להיסטוריה שלה. המופע עלה לראשונה במסגרת פסטיבל עכו לתאטרון אחר. הפסטיבל מתקיים כל שנה במשך 3-4 ימים בחול המועד סוכות בעיר העתיקה של עכו, ובעיקר במצודת עכו, אתר ארכיאולוגי מן התקופה הצלבנית. האתר הארכיאולוגי בו הוא מתקיים הוכרז כאתר מורשת עולמי על ידי אונסקו בשנת 2002⁶⁷. המצודה מכילה מספר אולמות אבן הנקראים "אולמות האבירים" וכן מנהרות, קריפטות, מחסנים, חדר אוכל וחדר התכנסות, כנסייה וחמאם. רובם של המופעים בפסטיבל התרחשו ומתרחשים בחללים שונים של המצודה ואף שאבו את אופיים מן המבנה המיוחד. **דודה פרידה: המוזיאון** הועלה באחד מאולמות האבירים שבאתר. בדרך אל המופע עבר הקהל דרך אתר היסטורי המשמש בעצמו כמוזיאון. הדרך למופע התחילה בגן המצודה, שם המתונו באי הפסטיבל. הם עברו דרך מבנה המצודה בהובלה של עובד הפסטיבל. הדרך למופע לא הייתה מוארת, שכן מבנה המצודה מואר רק בחלקו בימי הפסטיבל. הצופים עברו בתוך האתר הארכיאולוגי- דרך עתיקות וחפירות בשלבים שונים בלי להתעכב בהסברים על הדברים שבדרך. בכך, הדרך למופע מערערת את חוש ההתמצאות ויוצרת תחושה של מעבר מהיסטוריה רשמית אל מופע אודות מורשת היסטורית פרטית, מן הלאומי אל הפרטי ומן הממוסד אל השולי. הדיסוננס הזה אינו נפתר עם ההגעה למופע שכן הרמזים אודות המוזיאון יוצרים אצל הצופים יותר בלבול מאשר פתרונות.

הכניסה לאולם המופע הייתה דרך פתח נמוך ומסדרון אפל שנפתח בפתאומיות אל אולם המופע המואר- אולם גדול וגבוה בנוי מאבנים גדולות ובעל קמרונים מוצלבים, שיש בו כוכים, מסדרונות וחרכים צרים. הצופים "נזרקים" אל חלל לא מוכר המקיף אותם מכל צדדיו ושאינו מסמן להם היכן לעמוד ומה לעשות. התאורה באולם חלקית ומזכירה תאורת לפידים ובנוסף פריטים שונים המוארים בפלורסנט מפוזרים בחדר ומגבירים את תחושת דיס-האוריינטציה. בפינות שונות מגובבים חפצים שונים- ארון מתכת חצי סגור, ערמת כסאות, מקרן, מגירות עץ, עמודי תאורה, מלבני תאורה ושרפרפים הפוכים, כאשר התאורה אינה מתמקדת באף אחד

⁶⁶ Dolan, *Utopia in Performance*, pp. 45-46

⁶⁷ Shem-Tov, Naphtaly. *Acco Festival: Between Celebration and Confrontation*. Academic Studies Press, 2016, pp. ix.

מהם. ברקע מושמע בסאונד המזכיר חפצי מתכת קטנים המועברים מכלי לכלי בקצב משתנה- לעתים באיטיות ולעתים בגל גדול.

מיד עם כניסתם לחלל המופע, הצופים פוגשים ביואלי היושבת על שרפרף במרכז החלל, שפופה מעל מדף תאורה המאיר מן הרצפה באור לבן. היא לבושה בחלוק בית דק, ידיה עטויות כפפות תפירה הפרושות מעל האור וזזות באיטיות. בין החפצים, פזורות שלוש השחקניות של המופע שאינן מביטות בנכנסים ונעות באיטיות סביב החפצים. אחת שמה ידיה על ערמת כסאות פלסטיק בצד, שנייה מסתובבת בין הקהל ומדביקה ללחייה תמונות. הן לא יוצרות קשר עם הצופים ולא עם הסביבה כלל, ובהמשך הן מתקרבות ליואלי וחגות סביב באיטיות. גם יואלי אינה מביטה בנכנסים אלא בידיה שלה הפרושות מעל האור וממלמלת לעצמה משפטים חוזרים: "...ואני אחר כך עוד הייתי, לאן אני נסעתי? איפה אני עוד הייתי? איך זה היה? איך זה היה?"⁶⁸ הקהל נאסף בעמידה באופן טבעי סביב יואלי, כאשר מלמוליה מזכירים טקס סיאנס, ומגבירים את המסתורין והבלבול. חלל המופע, בניגוד לחלל תיאטרון סטנדרטי, הוא ללא סדרנים או כסאות מסומנים. הצופה חייב לבחור באופן אקטיבי את מקום העמידה שלו בחלל. הוא לא אנונימי כיוון שאינו מצוי בחשכה. הצופים רואים אחד את השני ואפילו צריכים לדחוף מעט זה את זה וליצר תקשורת בינם לבין עצמם, כדי להצליח לראות את יואלי. כך הם הופכים למשתתפים פעילים בטקס העלאת הזיכרון הראשוני של המופע.

יואלי היושבת במרכז מעל האור נקשרת אסוציאטיבית לבעלת אוב ומסמלת את מי שבידיה עטויות הכפפות המפתח לידע האצור. היא שומרת הזיכרון של המוזיאון, אישה שיש לה את הכוח להציף זיכרונות מן העבר ואת הידע לפענח אותם. ברקע לחיזיון של יואלי נשמע סאונד חזרתי של חפצי מתכת שנשפכים מכלי לכלי, אולי מטבעות או כפתורים, מחטים, כפתים וכלי תפירה שונים. הרעש של החפצים המתכתיים מביאים לתודעה את העיסוק הטקסי בחומר כחלק מטקס העלאת הזיכרון באוב.

השילוב של האלמנטים השונים המתקפים את החושים ועם זאת אינם ניתנים לפירוש יוצרים תחושה של זרות ומסתורין אצל הצופה, ואולי אף חוסר נוחות. חוויה זו מתרימה את החוויה של המופע כולו שיעסוק בביתי ובמוכר דרך נקודת מבט ביקורתית חדשה, נקודת מבט שמבקשת לשים דגש על חוויות גופניות של נשים במרחב הביתי והציבורי דרך חפצים אישיים ובעיקר בגדים וכלי תפירה. מנקודה זו של גיבוב אסוציאטיבי, בליל דמוי חלום של זיכרונות וסמלים מתחיל הניסיון של המופע לתווך באופן מסודר יותר את הזיכרון לצופים. ועם זאת, הוא מדגים ומסמל את המבנה הפרום של המופע כולו, אשר אינו בנוי בקו ליניארי אלא שומר על מבנה

⁶⁸ דודה פרידה: המוזיאון.

אסוציאטיבי. הצופים חווים פירוק של הסימנים המוסכמים לפיהם אמורים לפעול חללי תצוגה תרבותיים כגון מוזיאון ותיאטרון, ובתווך של הפירוק יכולה להיווצר אפשרות מחודשת של זיכרון.

תחושת החלום הולכת וגוברת, הרעשים והמלמולים גוברים עוד ועוד ומציפים את הצופים, יואלי נאנחת אנחה ארוכה, ידיה מחפשות בקדחתנות מעל האור, השחקניות מקיפות אותה והסאונד ברקע גובר לרעש של ממש. אז נטרקת דלת הכניסה ויואלי "מקיצה" מן הטראנס אל המציאות של המופע- טקס פתיחת המוזיאון של דודה פרידה. היא מסתכלת סביבה בהפתעה ו"מגלה" את האורחים ואת חוסר הסדר ותוך כדי התנצלות מתחילה לספר על מוזיאון ולחלק כיסאות לאורחים. היא ניגשת אל ערימות של כסאות פלסטיק המסודרים בפינה, ומתחילה לפרק אותן וסדר אותן בצורת ח' סביב מלבן התאורה, משאירה חלל מרכזי להופעה. תוך כך היא אומרת:

אוי אני כל כך מצטערת, סליחה, בחלומות הכי גרועים שלי במיוחד שתכננו את זה כל כך אלגנטיות שאתם ממש בין האורחים הראשונים שלנו. תודה על החיוך אנחנו נסדר הכל. זה פשוט כנראה לא... לא, לא, לא כל כך פשוט... כנראה שהניסיון הזה להתחרות במבנה המסודר של המוזיאון עם כל האינפרא סטרוקטורה של המוזיאון הממוסד, כנראה שהדבר הזה נידון מראש לכישלון, כנראה שבכל זאת המוזיאון זה לא רק פח אשפה של השאריות של המתים⁶⁹...

בפעולותיה ומילותיה יואלי מכניסה את הצופים אל סיפור המסגרת של המופע- אירוח באירוע לפתיחת המוזיאון של דודה פרידה, שיעסוק בסיפור הביוגרפי של דודה פרידה כסיפור על זיכרון, ואת המתח הקיים בו, זהו מוזיאון אישי אשר נדחה על ידי המוסדות הרשמיים. תהליך המעבר מטקס העלאת האוב המסתורי וחסר הארגון לניסיון לסדר את החלל וקהל הנוכחים ולהסביר להם את סיבת בואם, מדמה את תהליך היווצרות הזיכרון. מבליט אסוציאטיבי של דימויים לנרטיב מאורגן יותר, כזה שנוצר משיח פנימי וחיצוני של הזוכרים ומתעצב על ידי חילופי מידע, רעיונות וסיפורים. יואלי פותחת בכך שהזיכרון הנרטיבי שלה נדחה על ידי המוסדות הרשמיים, שסירבו להכניס אותו ל"חללי התצוגה" ובכך למעשה להכניס אותו לשיח. קיים מסבירה כי דחיית זיכרונות של נשים מן המחקר הייתה נפוצה לאורך ההיסטוריה, כיוון שנשים הודרו מן המרחב הציבורי, ורק הוא נתפס כראוי למחקר. המוזיאון של דודה פרידה דומה, אם כן, למרחב האינטלקטואלי שיצרו נשים שהודרו מהמרחב הציבורי. לדברי קייס, אותן נשים השתמשו בספירה הביתית שלהן כדי לאפשר תקשורת עם קהל של נוכחים, קהל של חברים ומכרים, שנפגשו כדי לדון בנושאים שונים. הדיאלוג בין הנשים שניהלו את הסלונים לבין הקהל שלהן היה אישי והתנהל כמפגש אינטלקטואלי של מכרים השומר על איכות אינטימית.

⁶⁹ דודה פרידה: המוזיאון.

המסורות האלה, מסבירה קייס, מהוות מקור השראה עבור אמנויות מופע עכשוויות אשר לוקחות את היכולות והתפקידים המסורתיים שלהן והופכות אותן להצגה קונקרטית. היא מוסיפה כי "הטקסט של ההצגות... אינו טקסט שמישהו עלום שם בפיה של דמות והקהל מקשיב, אלא מייצג דיאלוג קונקרטי של האישה עם הסביבה שלה"⁷⁰. ואכן, יואלי מהדהדת את הגישה הזו. היא קוראת לצופים "אורחים", מסדרת כיסאות לישיבה סביבה ופונה אל הקהל באופן אישי בתור עצמה, יוצרת המופע, המארחת אותם.

הפנייה של יואלי אל האורחים נעשית כדי לספר להם על הסיבה להקמתו של המוזיאון ולשתף אותם בשיח אודות הזיכרון. היא משתפת אותם בתהליך האישי שהיא עברה מרגע שירשה את חפציה של דודה פרידה ועד להגעתם לכאן, אל המוזיאון שהיא מעוניינת ליצור. בהסבר הזה, היא מדגישה את הקושי למצוא לחפצים מקום, מאחר והם אינם שייכים להיסטוריה הרשמית, לפי קובעי המדיניות.

"את הדברים האלה ששום מוזיאון, אבל שום מוזיאון לא ייקח. את הדברים האלה היא השאירה לי. [...] דווקא אותי היא סימנה, מה סימנה? הכתירה למלכת המזבלה הזאת. את מי זה מעניין? אני שואלת- את מי זה מעניין? הרי מדובר בסך הכל בחפצים מאוד אישיים. מצד שני זה, זה, זה, זה חשוב כמו מן "ייעוד" כזה, שמוטל עליי, שאני דרך אגב לא מעוניינת בו. אבל עם כל מה שעבר עלינו, עם כל העקירות והנדידות ו... ו... והשואות והפוסט ציונות ושעוד מעט הכל ייגמר ולגמרי במקרה יש לי את כל זה"⁷¹.

כלי התפירה, הבדים, והחפצים של דודה פרידה גם הם מן המרחב הנשי והדומסטי (הביתי) ולכן אין להם מקום במוזיאון הממוסד. המתח שבין העבר הספציפי של אולמות האבירים לבין **הדודה פרידה: מוזיאון** הוא מתח שבין העבר הרשמי, הממוסד, לבין עבר פרטי, אוטוביוגרפי. בשני המקרים מדובר במהגרים, במקרה הראשון מדובר בצלבנים, שסיפורם נכלל בהיסטוריה הרשמית, ובמקרה השני מדובר בדודה פרידה- שהחשיבות ההיסטורית של סיפורה מוטלת בספק. יואלי מקשרת בין הרשמי לפרטי, וטוענת כי לחפציה של הדודה פרידה ולביוגרפיה שלה יש חשיבות של זיכרון שלא הושמע. הפריטים יחתרו תחת אוסף ש"אף מוזיאון לא רוצה אותו" לפריטים בעלי משמעות המחביאים בתוכם ביוגרפיה עשירה.

⁷⁰ Case, *Feminism and Theatre*, p. 46

⁷¹ **דודה פרידה: המוזיאון.**

החפץ במוזיאון האתנוגרפי: "הרליק"

עיצוב ההיסטוריה והזיכרון נקבע על ידי מי שהיה לו את היכולת והפריבילגיה לאסוף, טוענת פרקר-סטארבק, והמחקר ההיסטורי שואל כיצד אוספים וחפצים מבטאים היסטוריות, ומה האסטרטגיות האוצרותיות הפרפורמטיביות של הסיפורים התרבותיים יכולים לסמן לנו אודות היסטוריות אלו.⁷² מעט לאחר פתיחת המופע מוסרת השחקנית גליה יואלי לקהל קטע מידעי אודות התפתחות המוזיאון: "תחילתו של רעיון המוזיאון הוא באוספים פרטיים של חפצים נדירים. בבתיהם של משפחות בורגניות היה במאות ה-16 עד ה-18 וונדרקמר. וונדרקמר- חדר עם חפצים נדירים שהוצגו בארונות זכוכית או במגירות".⁷³ במקביל, מקרינה השחקנית דפנה אריאלי שקופיות המציגות לקהל בשחור לבן שקופיות של סלונים עם אוספים כאלו. בכך חושפות היוצרות את הצופים לאופן ההיסטורי שבו מתעצב זיכרון ומציפה שיח אודות ההגמוניה והמבנה של הזיכרון.

האוסף של דודה פרידה אינו נופל לקטגוריה מוכרת של זיכרון לאומי, ויואלי שואלת את עצמה ואת הקהל מה ניתן לעשות איתו:

...כל השאריות האלה, פליטי הביוגרפיה של דודה פרידה, ההוכחות היחידות שהייתה פעם בכלל איזו דודה פרידה [...] עם הפייטים ועם האבזמים ועם הפופלים ועם הרוכסנים והכל עוד עם המחיר המקורי של קטלוגים מהחנויות בפריס וכל הצעיפים והכובעים והנעליים וכל הנסיעות וכל הכסף שזה עלה והפרוות ומכונות התפירה ו... ו... ו... והטראנק!⁷⁴

יואלי מדברת במהירות ומפרטת בנשימה אחת אינספור פריטי תפירה מעורבבים עם פריטי ביוגרפיה, ומחשבות אודות המוזיאון. הריבוי מתחבר לתחושת הבלבול וחוסר האוריינטציה של הקהל בתחילת המופע ולתחושה של זיכרון שמציף את המחשבה ואין דרך לסדר אותו. המחשבה המעורבת מקבילה לחפצים המעורבבים בערמה וכמו מבנה ההצגה יש להוציא אותם אחד אחד ולהעניק לכל אחד היסטוריה, שם ומשמעות. הפיכתם של החפצים לבעלי משמעות הוא התהליך שיואלי עושה יחד עם הקהל במהלך המופע. הממסד מתייחס אליהם כחסרי משמעות, אך יואלי מספרת אודות המשמעות האישית של החפצים עבורה ומטעינה אותם גם במשמעות כללית ורחבה יותר, קרי - הזיכרון שהם נושאים. היא משמשת כאוצרת המוזיאון.

וכך, הריבוי הזה נגמר כאשר יואלי אומרת את המילה "טראנק" וכמו מושכת חוט מתוך הקשרי המסובך שיוצר שצף הדיבור וממקדת אותו לנושא אחד. הטראנק הוא החפץ המתחיל את האוסף הפרטי של דודה פרידה, מכיוון

⁷² Parker-Starbuck, "Editorial Comment: Theatre", pp. ix.

⁷³ דודה פרידה: המוזיאון.

⁷⁴ דודה פרידה: המוזיאון.

שהוא מהווה את נקודת הפתיחה לסיפור ההגירה של דודה פרידה שסביבה מתעצב הזיכרון. ה"טראנק" (Trunk) הוא תיבת הנסיעות איתו היגרה דודה פרידה לפלשתינה. זוהי תיבה גדולה מעץ המחולקת לאגפים רב תכליתיים ששימשה למסעות. הטראנק מסמל את המעבר מ"שם", מווינה, מוצאה של הדודה פרידה, ל"כאן", לפלשתינה הציונית, בו היא בונה את חייה מחדש. הגירה משמעותה ארעיות- רק מה שנכנס לטראנק, למזוודה, יכול להילקח אל המקום אליו מהגרים ולכן הגבולות של תיבת המסעות היא גבולות הקיום. כמו שאומרת יואלי "כל העולם בטראנק אחד." עבור המהגרת יש בחפציה סמליות של התרבות והחברה שעזבה מאחוריה שהוא חלק מן הזהות הנשית שלה. בעזרת הטראנק, שואלת יואלי אודות המשמעות התרבותית של אישה המהגרת למקום חדש.

המתח של המהגרים שלתרבות ולזיכרונות שלהם אין מקום בנרטיב הציוני ממשיך להתגלם בטראנק, וליתר דיוק בהמשך גלגולו של הטראנק במשפחה לאחר מותה של הדודה פרידה. יואלי מספרת לקהל כי "את הטראנק המקורי אנחנו פשוט חירבנו, הרסנו. זה החל באמא שפשוט ביתרה אותו לשניים, מהחצי הראשון עשתה ארון לתמרוקים ומהחצי השני ארון לחלוקים"⁷⁵. בהתאם לנרטיב המקומי ששלט במדינת ישראל, גם הטראנק בותר לצרכים מידיים וקיומיים, במדינת צנע אשר נלחמת על קיומה. כמו הטראנק, גם לזיכרון של הדודה פרידה אין מקום, כיוון שהוא אינו שייך לאף קטגוריה של הנרטיב הלאומי. במקומו מוצב על הבמה ארון מתכת יעיל ופשוט, שמשמש תחליף לחפץ המהודר והייחודי שהיה פעם הטראנק, ומתאים גם הוא את עצמו לנרטיב של הקיום התכליתי המצופה.

שריד נוסף הוא המפית של דודה פרידה, אחת משלוש מגירות שגם ביניהן מתקיים המתח בין ה"שם" התרבותי והמפואר לבין ה"כאן" הציוני התכליתי. מתוך שלוש מגירות "חמודות" כדבריה של יואלי שהן השריד האחרון של הטראנק, יוצאות שלוש מפיות ויואלי מחלקת ביראת כבוד מפית לכל אחת מן השחקניות, כשכל אחת מהן יושבת מול חלק אחר של הקהל ומספרת לו באופן אישי אודות המפית. הסיפורים השונים מסופרים בו זמנית ואילו נעמי מסתובבת ביניהן מקשיבה ונראית כמפקחת על הסיפורים.

יואלי: "את המפית הזאת, את המפית הזאת אני פשוט חמדתי. הפשטות, היופי והאיכות..." (השחקניות

מעבירות את המפיות לצופה כדי למשש)

קלדרון: "תגעו קצת, הבשרנות של המגע, בכל זאת, מאה שנה..."

⁷⁵ דודה פרידה: המוזיאון.

יואלי: "...המפית של דודה פרידה הייתה כמו שכיית חמדה, ואני עשיתי כל מיני מניפולציות רק כדי לא להגיד "תני לי." ובמקום זה אמרתי "יוויוו איזה מפית יפה [...]. אז מה לא תקחי? את רק נוגעת בזה וזה פשוט הופך מיד לרליק, לשריד מקודש."⁷⁶

המפיות של הדודה פרידה הן דוגמא לשילוב בין משמעות אישית ומשמעות היסטורית. מפיות הריקמה מספרות אודות תפקידן החברתי של נשים בהיסטוריה לצד תפקידן הספציפי בחברה הציונית. לאורך ההיסטוריה הייתה הריקמה אחת ממלאכות הבית שהוטלו על הנשים לצד תחביב אמנותי בו יכלו להביע יצירתיות, גם אם בתוך התבנית המוכרת והמקובלת. מלאכת הריקמה כאמנות "נחותה" לעומת אמנות גבוהה וגברית. רק בשנים האחרונות התעורר עניין מחקרי בתחום אמנותי זה, כאמצעי להבנת הנרטיבים של נשים שיצרו את עבודות הרקמה הללו. איליין שוואלטר מראה שדוגמאות ההטלאה ואופן הכנתן עוברות כידע מסורתי בין הדודה לאחינית ונתפסות בחברת הנשים כמקום של פוליטיקה וחברות נשית, העצמה, וכוח.⁷⁷

נעמי יואלי מספרת על המפיות שרקמה בתור ילדה בבית הספר בירושלים כניגוד למפיות "משם" של הדודה פרידה, אך קשר ישיר עובר בין מלאכות הריקמה הללו. יואלי מתארת כיצד הריקמה בבית הספר הטמיעה בנערות את הערכים שמדגישה הציונות- הזהות הלאומית חשובה מן האינדיבידואל. "...כמו המפיות האלה שהיינו רוקמות על בד משבצות בבית הספר, ושם חרגת מהמשבצת כמובן מיד תפרמי, ושאל אחד לא הרשה לנו לרקום שם משפחה כאילו בכלל נולדנו בלי שם משפחה"⁷⁸... "השיעור בבית הספר לימד את האישה "לפרוס" את הקיום שלה מתוך המשבצת אליה היא מתבקשת להצטמצם, ומצמצם אותה אף לשמה הפרטי בלבד. שרה חניסקי מרחיבה אודות מקומה של הרקמה הנשית אודות מלאכת תפירה ככלי להערכת נשים, ומראה את מקומה של מלאכה עבור נשים בחברה הציונית "עשיית תחרה ואריגת שטיחים הופכות למדד להערכת נשים, והאובייקטים הופכים ל"נשיים"⁷⁹.

המפיות של הדודה פרידה מספרות גם הן את סיפור תפקידן החברתי של נשים. גליה יואלי מראה לקהל מפית של אקסמפלרים- דוגמאות רקמה ומספרת כי אלו מפיות שלמדו הנערות לרקום בבית הספר ובבגרותן הורישו לבנותיהן. הדס קלדרון מציגה לקהל מפית של מונוגרמות, ראשי תיבות רקומים, ומסבירה שגם הן היוו עבודת נשים אופיינית של נערות צעירות או רוקמות מקצועיות במשפחות בורגניות ושימשו לסימון הטקסטיל המשפחתי. דפנה אריאל אוספת מהן את המפיות לתוך המגירה שבידה כאילו היא מחזיקה ארגז מצעים. תוך

⁷⁶ דודה פרידה: המוזיאון.

⁷⁷ Showalter, Elaine. "Piecing and Writing." *The Poetics of Gender*, edited by Nancy K. Miller, Columbia University Press, 1986, pp. 222–47.

⁷⁸ דודה פרידה: המוזיאון.

⁷⁹ חניסקי, שרה. "רוקמות התחרה מבצלאל", עמ' 18.

כדי היא מספרת אודות הכנת הנדוניה של הנערה לקראת הנישואין, הזמן בו היא יושבת בבית ורקמה על הבדים ראשי תיבות שלה ושל בעלה המיועד. היא מספרת כי "קופסאות הנדוניה שכונו קופסאות התקווה החלו להתמלא בציפות, ציפיות, מפות, מפיות, סדינים, מגבות הלבשה תחתונה"⁸⁰ התפירה והרקמה, הכנת הנדוניה, מהווים בשביל הנערה "זמן חלום" בו היא מעצבת בחלומותיה את עתידה על ידי הדברים שהיא מכינה והתקווה הגדולה שאמורה להתממש היא הנישואין. כלומר- תהליך הריקמה משמש להסללת הנערה לנישואין והקמת בית. שלוש השחקניות חוזרות על תיאור תכולות הנדוניה ומחלקות בדיבור את הנדוניה: "הציפה שלו הציפה שלי, המפית שלו המפית שלו, המגבת שלי המגבת שלו [...] ציפה בשבילי, ציפה בשבילו, סדין בשבילי, סדין בשבילו"⁸¹ השחקניות חוזרות על פריטי הנדוניה שוב ושוב, כממלאות את ההווה הנשית כולה, וכריבוי קולות נשיים המצווים על האישה הנחנכת מהו תפקידה החברתי – קולות של אימהות, דודות, ונשים נשואות בסביבתה.

בעוד השחקניות מקפלות את המפיות, מספרת יואלי כי:

"המפית, מפית התרגול זה מה שהילדות למדו לעשות בבית הספר. לתקן. להטליא כל דבר, חורים גדולים או חורים קטנים חורים בלתי נראים. להטליא למראית עין של שלמות – לטה. טלאי. קרעת? פרמת? לכלכת לבלי הכר? תתקני!.. זה מה שהילדות לעשות, להטליא, טלאי על טלאי. טלאי על טלאי... לטה"⁸².

הקול המצווה על האישה להתאים את עצמה לתפקידה החברתי ממשיך גם במגבלות הגופניות הנלמדות על ידי מלאכת התפירה והריקמה. הגוף הנשי משווה לבגד ולבד אשר נתון למדידה, גזירה תפירה ובהמשך להטלאה ולתיקון חוזרים ונשנים. כמו קודם, השחקניות חוזרות על משפטה של נעמי יואלי בבו-זמניות ווקאלית ההופכים למלמול ריטואלי של המילים "טלאי על טלאי על טלאי" כמנטרה, תוך כדי טפיחות על גופן. הגוף הנשי, אם כן, הינו מוצג, במובן שהוא מייצג את המגבלות החברתיות ונושא עליו את הזיכרון של אלו.

השאלה אודות מקומן של נשי והזיכרון הנשי בזיכרון הלאומי מונכח על ידי רגע אחר במופע, שבו לאחר מקרן השקופיות יוצר מלבן של אור בחלל החשך החלל חשך וממסגר את יואלי בקומבינזון וחלוק פתוח כנגד ארון המתכת, תחליף הטראנק. כמו בחדר חקירות עוברת יואלי חקירה מפי שלוש השחקניות העומדות בחושך ומעמתות אותה עם התביעה להכניס את החפצים לתרבות ההגמונית.

⁸⁰ דודה פרידה: המוזיאון.

⁸¹ שם.

⁸² דודה פרידה: המוזיאון.

הדס קלדרון: "זה לא באג'נדה שלנו אנחנו מתעסקים באמנות עכשווית! אולי תפני ליד ושם..."

יואלי: "סליחה מה הקשר היא עלתה לארץ ב-25 או ב-27..."

גליה: אבל את כתבת בהצעה שלך שהיא ברחת מווינה.

יואלי: "לא! היה לה טוב שם היא עשתה חיים היא הייתה מעורה בחוגי הבוהמה והתיאטרון והאופרה

היא באמת עשתה חיים!"

קלדרון: אז היה לה מזל שהיא הספיקה לברוח בזמן.

נעמי: לא... אני לא אמרתי ברחת! עלתה.. עלתה... מתוך רצון, מתוך אידאולוגיה, מתוך ציונות!"

קלדרון: "אז את מסכימה איתי שהיא הייתה קורבן של הנסיבות? בכל אופן קורבן פוטנציאלי, כן?"

נעמי: "סליחה, סליחה, אני לא מבינה, הנאצים לא הרגו מספיק שצריך גם אותה? שישה מליון פלוס

הדודה פרידה⁸³?"

השיח אודות מי אחראי על שמירת הזיכרון, שהחל בהסבר על תחילתו של רעיון המוזיאון, מסתיים באמירה הברורה של דודה פרידה אין מקום במוזיאון הרשמי. הצופים חווים את הקונפליקט הניצב המופע-התביעה להכניס את החפצים של הדודה פרידה אל הזיכרון ההגמוני, וקיומו של המוזיאון כמעשה חתרני.

המהלך הפרפורמטיבי של המוזיאון משמש כטקס בו הפרפורמיות מטעינות את חפציה של הדודה פרידה במשמעות עבור הצופים. יואלי מספרת כיצד הם הפכו לקדושים עבורה ועבור אחיותיה והצופים נוכחים בחוויה הזו. עבור יואלי הם שרידי קדושים, "רליק" (Relic), מילה שמתארת שרידים אנושיים או חפצים שבאו במגע עם אנשים קדושים שמתו. המעמד של חפצי היומיום של דודה פרידה כ"שאריות קדושים" הוא ייחודי וחתרני. הטקס כולל בתוכו את סיפור הזיכרון אך משלב גם ידע היסטורי ודוקומנטרי שמאפשר לעבור מן האישי אל הכללי, אל אמירה כללית אודות מקומן של בחברה ושל נשים מהגרות בפרט.

האישה כמוצג

סיפורה הביוגרפי של הדודה פרידה נקשר אל היחס לגוף הנשי, מתוקף עיסוקה באופנה נשית ומתוקף חייה בווינה והגירתה לפלשתינה. פרידה אולנדר נולדה בשנת 1895. במהלך מלחמת העולם הראשונה, בעודה עובדת במשרד הצינוני, היא הקימה עסק קטן לתפירת שמלות "המשרד נתן רק חצי משכורת אז אני אמרתי זה לא עסק בשבילי... אז אני התחלתי לתפור... בשקט-בשקט... שאף אחד לא יידע. ואני לקחתי בית במקום ישן את מבינה..."

⁸³ דודה פרידה: המוזיאון.

אבל מעניין בשבילי ואני התחלתי שם לתפור שמלות בשביל הבחורות⁸⁴. "מספרת דודה פרידה שקולה נשמע בהקלטה. העסק מתפתח ומצליח והופך למקובל בחברה הווינאית. בשנת 1923 מקבלת פרידה רישיון קבע כתופרת וינאית עצמאית והפכה להיות תופרת של אנשי תיאטרון ואופרה בווינה. את העסק הזה מביאה איתה לפלשתינה. בפלשתינה היא ממשיכה בהצלחתה כתופרת לחברה הגבוהה למרות האתוס הציוני של סגפנות. היא תופרת אופנת עלית לחברה הגבוהה בירושלים :

"אבל הן שילמו, ועוד איך הן שילמו כל הפרינססות האלה ונשות המנדט, כל הנשות ההנהגה הציונית בזמן שנראה שהם יבשו ביצות לא הם הלכו לרקוד בנשף של הרברט סמואל המציב העליון או בנשף של ההנהגה הציונית העיקר לזכות באיזשהו נתח מתוך הסלון העיקר לבוא בשמלה הנכונה ישר מאופנת פריז או וינה אל הנשף הנכון ברגע הנכון⁸⁵."

דימוי המסגרת של זיכרון הביוגרפיה של דודה פרידה הוא הגוף הנשי. הגופניות הנשית שנמצא במרכז העסק שלה וזו דרכה לפלס לעצמה מקום בחברה ולבנות את זהותה, ממש כמו את הזהות של לקוחותיה, הנשים הקונות את השמלות. גם כמהגרת, היא בונה את עצמה במרחב החדש באמצעות הקמת סלון תפירה עלית בירושלים. העיסוק בגופניות הנשית נותנת, אם כן, לדודה פרידה ולנשים אחרות אפשרות לביטוי עצמי ואולי אף למוביליות חברתית. אך לצד זאת, ההיסטוריה של הדודה פרידה וצמיחתה כ"אישה החדשה" בווינה קשורה במגבלות הגופניות של הנשים הן בווינה והן בפלשתינה. הנשים החדשות שילמו מחיר על פריצת דרך זו, מראה יואלי, והן מואשמות בקלקול מוסרי.

לאחר שיואלי נחקרת אודות התביעה שלה להכניס את הדודה פרידה אל הזיכרון ההגמוני, עולה האור ויואלי משמינה בהתנצלות את הצופים "לטעימות מווינה במוזיאון החפצים הנידחים של דודה פרידה... להתכבד בליקר באווירה הווינאית קלילה אבל בקונטקט היסטורי מלא⁸⁶". נשמעת מוסיקה והפרפורמיות מסתובבות בין הצופים ומחלקות ליקר ותוך כדי סוקרות נקודות ציון משמעותיות בהפיכתה של ווינה למרכז תרבותי בסוף המאה ה-19 ותחילת המאה ה-20. הן קושרות בין פרסומיהם המוכרים של פרויד והרצל לבין הסיפור הביוגרפי של הדודה פרידה. התבגרותה של פרידה בתקופה פורמטיבית זו מודגש על ידי השילוב בסיפור בין הרצל החוזה את הרומן האוטופי אלטניולנד בשנת 1900 לבין הילדה פרידה החולמת באותה שנה להיות שחקנית בתיאטרון.

⁸⁴ דודה פרידה: המוזיאון.

⁸⁵ דודה פרידה: המוזיאון.

⁸⁶ דודה פרידה: המוזיאון.

הסקירה מסתיימת בהקמת העסק לתפירת שמלות לחברה הגבוהה בווינה בשנת 1923. בסיום מספרת גליה יואלי:

"בראשית המאה העשרים החלו נשים לשאוף לעצמאות כלכלית. תפירה היה המקצוע היחיד- כמעט. [...] ללא הכשרה מקצועית ממשית. בתקופה הזו מתקבע מושג "האישה החדשה". האישה החדשה חיה לבדה ולעתים אך העדיפה זאת על פני נישואין. בהתנהגותה ובהופעתה ביטאה את עצמאותה המינית החברתית והכלכלית. עם סיום מלחמת העולם הראשונה מואשמות הנשים החדשות באחריות לריקבון לשחיתות ואפילו לעצם פרוץ המלחמה⁸⁷..."

במקביל החלל מוחשך החלל וסרט אילם בשחור לבן מוקרן על המסך לצד המוסיקה הקלאסית שממשיכה להתנגן ברקע. ההתרחשות הראשונה מציגה רגליים של נשים בגרביונים ונעלי עקב. ההתרחשות השנייה מתרחשת במתפרה ובה ארבע תופרות הלוקחות חלק בסצנות מיניות שונות- באחת מפשילות התופרות לאחת מהן את חצאיתה וסוטרות לה ישבן, אישה אחרת חושפת את הרגל שלה מול המצלמה, ושתי נשים מתפשטות ומתנשקות בחדר אחורי. הסרט הוא בבירור סרט פורנוגרפי מן התקופה שיוצר קשר בין "תופרות העצמאיות" לבין שחיתות מוסרית ומינית. הנשים בעלות העצמאות הכלכלית הן, לפי הסרט, נשים מקולקלות ויש להגביל את כוחן על ידי המבט הגברי הרואה בהן מושא תשוקה ותו לא. הסרט מוקרן במהלך אווירת הנשף של ווינה הממשיכה להתקיים ומסמל את הקיום של שני הדברים אחד לצד השני.

מיד לאחר מכן יואלי מזמינה את הצופים להמשיך באווירת הנשף "לווינה העליזה. ווינה של התיאטרון. ווינה של האופרה. ווינה של הוואלס והלינצר טורטה. גבירותיי ורבותיי ווינה שלכם." הקהל מתבקש לנוע באופן חופשי בין שלושה מוקדי עניין "במוזיאון", כלומר ב"מוזיאון-סלון" שלה. הסלון נהפך למוזיאון העוסק בחיים התרבותיים בווינה בתחילת המאה העשרים, והניסיון הוא להנכיח דרך החושים לקהל הצופים את האווירה התרבותית. ההנכחה החושית היא דרך מוסיקה, מראה, טעם אך גם דרך הגוף של כל אחת מן השחקניות שממחזיק עליו את אביזר הזיכרון. במוזיאון הווינאי בו מוזמן הקהל להסתובב, משתמשות השחקניות בגופן כמעמד לחפצי הזיכרון, ובכך נושאות באופן פיסי את הזיכרון התרבותי. בפינה אחת, מוצג על ידי הדס קלדרון מונולוג של העלמה אלוה מאת ארתור שניצלר. במונולוג שואלת העלמה על יופייה. בסיומו מורידה מראשה קלדרון את הצמה של הדודה פרידה אותה היא חבשה ככתר על ראשה ומציגה אותה לקהל. בפינה אחרת ארון המתכת נפתח ובו פרוסות של עוגת לינצר טורטה, אותן מסדרת גליה יואלי על זרועה בעזרת מתקן מיוחד, בעזרתו היא מחלקת אותם לצופים הישר מידה. תוך כדי היא מספרת את המתכון להכנת עוגת הלינצר טורטה

⁸⁷ דודה פרידה: המוזיאון.

של הדודה פרידה. בפינה השלישית דפנה אריאלי מבקשת אחד אחת מן הצופים להביט במשקפי האופרה המחוברים לכתפה, ובזמן הזה היא לוחשת להם סיפור פרטי מחייה של פרידה.

בחינת האופן שבו הגוף הנשי נתפס במרחב הציבורי והקשר לזיכרון נמשך בשאלת "הריקוד". בסיום הנשף מרובה המוקדים מזמינות השחקניות את הצופים לוואלס, הן נאספות במרכז החלל ורוקדות וואלס לצלילי שוסטקוביץ' כאשר הקהל מתקבץ סביבן. המוסיקה מתחלפת והשחקניות מכריזות על קטע שנקרא "על ריקוד וזיכרון". בקצב צלילי הוואלס והצעדים שלו, הן מספרות על תפקיד ה"בולה" שמתקיים בשבטים באפריקה, שבו מדריך הריקוד אחראי גם על הזיכרון ההיסטורי של השבט, ומעביר אותו מדור לדור בעזרת צעדי הריקוד. "זיכרון תבנית הריקוד והצעד הנכון הינו הכרחי על מנת שלא ללכת לאיבוד בביצוע. כמו צעדי הריקוד הזיכרון שם את האדם במיקום הנכון הפיסי והגנאולוגי" הן טוענות. אימרה זו קושרת בין האופן שבו מתעצבת זהות על ידי למידה גופנית- של התנהגויות ונורמות חברתיות, לבין האופן שבו מתעצבת זהות על ידי הזיכרון הפרטי וההיסטורי. כפי שבווינה, למשל, שימש הוואלס כאקט של תצוגה חברתית המיועדת להראות את השייכות למיליה החברתי הנכון. גם שאלת עיצוב הזהות הנשית הגופנית נשאלת בהקשר של גוף וזיכרון.

התאורה מחשיכה והשחקניות שואלות הריקוד של נשים- עד כמה הם מסוגלות לקיים את פעולת הריקוד, שנשענת על תנועה גופנית במרחב. "את רוקדת? אתן רוקדות?" פונות השחקניות אל נשים בקהל הן לוקחות נשים מן הקהל ורוקדות איתן וואלס, ותוך כדי מפנות את השאלה אחת לשנייה. דפנה אריאלי מספרת שהיא אוהבת לרקוד במועדונים, לבד, כאשר יש חושך ועשן סיגריות. הדס קלדרון מספרת תוך כדי ריקוד עם אישה מן הקהל כי היא לא אוהבת לרקוד במועדונים, ורוקדת רק בחתונות עם דודות. ואילו גליה יואלי, מספרת שהיא אוהבת לרקוד לבד, בבית, שזה משחרר וכיף. בכך הן מראות שכיוון שהריקוד משמש כדרך לעיצוב הנורמות החברתיות, הרי שהוא מלווה בתחושות של אמביוולנטיות אצל נשים רבות. יואלי נכנסת לרחבה ורוקדת עם גבר מן הקהל ותוך כדי מספרת עוד על הדודה פרידה, וקושרת גם היא בין זיכרון לבין ריקוד. היא מספרת על הצמה המרשימה של הדודה פרידה ולאחר מכן על הצמה של אחותה, המשמשים גם הם "חפצים מקודשים" בסיפור הביוגרפי המשפחתי של יואלי.

בסוף הסיפור, מורידות שלוש השחקניות את חפצי המתכת המחוברים אליהן לגוף ומניחות אותם על מלבן התאורה שבמרכז רחבת הריקודים המאולתרת שנוצרה. הם הופכים מאביזרי מופע תיאטרוני למוצג מוזיאוני, כאלה האוצרים בתוכם את זיכרון השימוש בהם. הם חוזרים להיות סגמנטים שאוצרים בתוכם משמעות קודמת ונתונים כעת רק לפרשנות, שהתווספה אליהם זיכרון הפרשנות שהעניקה להם כעת יואלי במופע. הם

טעונוים במשמעות מחודשת בשביל הצופה, כצופים-עדים. בכך, הופכים גם חפצי המתכת שהיו על גופן של השחקניות לרליק, חפצים שהחזיקו עליהם רגעים מזכרונותיה של הדודה פרידה.

המופע הסתיים בהחייאת הסלון של דודה פרידה בתצוגת אופנה העשויה מגזרות נייר של שמלותיה. השחקניות הקריאו קטעים מעיתונים ישנים בהם דיווחים אודות סלון האופנה של אולנדר. השימוש בדוקומנטים המספרים את הסיפור של פרידה הם חלק המוזיאון האתנוגרפי, המציג את אורח החיים של הנשים ושל נעמי בילדותה. זהו הארכיון הציבורי של פרידה, כלומר דוקומנטים המוכיחים את חשיבות עבודתה. לאחר הקראתם, שלוש השחקניות מתארגנות לתצוגת האופנה, שיחזור וגילום גופני חי של תצוגות האופנה המדוברות בקטעי העיתונות, שיואלי יכולה רק לדמיין. אבל בהווה השחקניות מתהלכות על המסלול כשלגופן גזרות הנייר בלבד, כלומר הן נעות בין ממשות לתכנון לא ממומש. סוזן בנט גורסת כי המוזיאון אינו יכול לשחזר את ההווה כיוון שבסיסו הוא זיכרון. במעשה של ההליכה עם בגזרות בלבד יואלי מציגה בפני הקהל במעשה פוסט דרמטי את הפער שקיים בין מה שהם רואים לבין מה שהיה. כל בחירה שתעשה תהיה רק זיכרון מהדהד של העבר, ועל כן הבחירה היא בגזרות, שהן גם ההתחלה, וגם משהו חדש המסמל את הישן. תצוגת האופנה היא הדימוי של "הגוף הזוכר". המופע עוסק באביזרי לבוש ואופנה כדי לדון בשאלת נוכחותו של הגוף הנשי במרחב. הקהל נחשף לגוף כאביזר ההלבשה הבסיסי שעליו מולבשים דימויים שונים שהם בעיקר זיכרון-גזרות הנייר, הפריטים של הדודה פרידה, אביזרי ההגשה. טקסי הלבשה וההתפשטות מלווים בשיח אודות מערכת היחסים של האישה עם גופה בהתאם לציפיות החברה ומהוות ייצוג ויזואלי ל"גוף הזוכר", המדבר ומספר את המגבלות הפיסיות ואת הניסיונות לפרוץ אותן.

נעמי יואלי כמדיום של זיכרון

המוזיאון של דודה פרידה מאורגן סביב דמותה הזוכרת של יואלי ואינו בנוי בצורה נרטיבית. קיים כותבת כי "נשים [לוקחות] את היכולות והתפקידים המסורתיים שלהן והופכות אותן להצגה קונקרטי. ההצגות הן הצגות לכל דבר, אבל המבנה שלהן שאוב מעולמן של הנשים. החפצים הנמצאים בהצגות- כוסות קפה, שולחן אוכל, חימר, חלון מטבח." כמו מלאכת הריקמה והתפירה, בנוי גם המופע מקטעים-קטעים אשר מרכיבים יחד את השלם. העיקרון מארגן של המופע הוא יואלי עצמה **כסובייקט יוצר נוכח**, מעיין מספרת סיפורים אוטוביוגרפית, אשר מפגישה את הקהל עם אופני זיכרון שונים. המבנה המקוטע והרב חושי של המופע מאפשר, לדבריה של גייל דולן, קשר של הקהל עם מציאות אחרת, "מופעים אוטופיים נובעים מאלכימיה מורכבת של צורה ותוכן, משמעות ומקום, שמתגבשים לכדי רגעים של אוטופיה כעשייה, כתהליך, כמחוות לא גמורות

לקראת עתיד טוב יותר⁸⁸. "האוטופיה המוצעת במקרה הזה היא זיכרון אחר, המכליל חוויות של נשים ומשלב אותן בזיכרון ההגמוני.

הנוכחות של יואלי במופע היא נוכחות סובייקטיבית של יוצרת המופע שנושאת זיכרונות שאינם שלה. יואלי עצמה משמשת לאורך המופע כולו כמתווכת, מדיום של זיכרון, אשר מגלמת בגופה את הדודה. בגילום הגופני, יואלי אינה הופכת לדודה עצמה, אלא מגלמת כפילות שבה היא בו בעת נוכחת בתור עצמה, האמנית, האחיינית, מספרת הסיפור מנקודת מבטה, ובה בעת מביאה את קולה של פרידה בגוף ראשון. במהלך הראיון עם פרידה, יואלי מבארת לקהל את התשובות שלה ולאט לאט עוברת לדיבור בגוף ראשון, עונה את תשובותיה של הדודה וקולה נעשה נמו יותר. במקביל, תמונותיה של דודה פרידה מוקרנות על ידי מקרן שקופיות. בשקופית האחרונה נראית הדודה פרידה בצילום אולפן, לבושה שמלה יפה ומקושטת במחרוזות, עומדת בביטחון עם ידיה על מותניה, ופניה מוסטות בחיוך. יואלי "נכנסת" אל ההקרנה ונעמדת באותה תנוחה ידיה על מותניה ופניה הצידה וממשיכה לדבר כפרידה. התמונה של פרידה ויואלי מתמזגות בלי שאף חלק ייטמע לחלוטין, כלומר עדיין אפשר לראות את קווי המתאר של יואלי ואת אלו של פרידה. כך גם נוכחותה של נעמי יואלי כאמנית אינה נטעמת במופע ובסיפור הביוגרפי, אלא נוכח כל העת גם כאשר היא מגלמת את דודתה פרידה.

המופע מסתיים באופן מעגלי, כפי שנפתח - ביואלי המעלה מן האוב את זיכרונה של דודה פרידה. בתמונה האחרונה יצאת יואלי מן הארון לבושה בכל הבגדים של דודה פרידה, כרוח רפאים הנושאת את הזיכרון. לאחר שבמופע כולו סומנו הבגדים שעיצבה פרידה על ידי גזרות הנייר בלבד, מופיעה יואלי לבושה בבת אחת בערימת הבגדים שנותרה. היא הולכת לאט ומזכירה את המעצבת שנותנים לה כבוד בסוף תצוגת אופנה. משמעות תמונה זו היא כפולה – היא אכן שומרת הזיכרון, אך זהו לא רק כבוד של מעצבת עכשווית, אלא נטל, כמו עומס הבגדים שעליה. הזיכרון הנשי שנפלט מן ההיסטוריה הרשמית מוטל עליה, נפשית ופיסית, והיא נעה בין "שומרת הזיכרון הזוכרת את הצעדים" לבין "מלכת המזבלה" – כלומר בין החשיבות של הזיכרון, לבין המעמסה של פליטתו לשוליים. זהו משא של זיכרונות ומסורות וחוויות נשיות הבונות את הזיכרון האלטרנטיבי הנשי.

סיכום

העבודה הבימתית מתחילה במפגש של הצופים עם חלל כפול של מוזיאון. המוזיאון פרפורמטיבי המתקיים בתוך מוזיאון רשמי אך בה בעת הוא שונה ממנו. יואלי כשומרת המוזיאון מעלה באוב קרעי זכרונות ולאחר מכן מבקשת לארח את הצופים ולהסביר את מניעיה. פתיחת המופע כולה מכוונת להכניס את הקהל למתח שבין

⁸⁸ Dolan, *Utopia in Performance*, pp. 8.

הזיכרון הרשמי לבין מה שמודר ממנו, ולתביעה של יואלי להכיר בחשיבות של הסיפור של דודה פרידה. לאחר מכן דנתי במוצגים במוזיאון ובאופן שבו הם מקפלים בתוכם את הזיכרון האלטרנטיבי. אלו חפצים מן המרחב הנשי והביתי המספרים את סיפורן החברתי של נשים בכלל ונשים מהגרות בפרט. הבדים והתלבושות מהדהדים את הקולות הנשיים המעצבים את האישה בהתאם לגזרות החברה. נתינת מעמד ה"קדושה" לחפצים אלו מכיר במה שניתן ללמוד מהם ומהווה מעשה חתרני הקורא תגר על הזיכרון ההגמוני. לבסוף דנתי כיצד האישה בגופה הופכת למוצג תרבותי במוזיאון, שבו עוסקים בהפשטה והתלבושות. סרטוני הוידאו, התלבושות וכן השימוש בגוף הנשי להגשת אוכל וכמשענת למשקפת מהדהדים את היותו של הגוף הנשי נתון למגבלות המבט הגברי ומיועד לא אחת לתצוגה. לסיכום, הראיתי כיצד כל אלה מתעצבים סביב נוכחותה של נעמי יואלי כסובייקט יוצר נוכח במופע. מבנה המופע בנוי כמקטעים סביב הזיכרונות שלה והיא הנושאת בנטל הזיכרון באופן מוחשי, כ"אוצרת הצללים של הדודה פרידה".

אקס חמותי החורגת

המופע ככלי ליצירת זיכרון דיאלוגי

העבודה הבימתית **אקס חמותי החורגת** הינה מופע יחיד של יואלי⁸⁹. העבודה נוצרה בעקבות המפגשים והשיחות של נעמי יואלי עם חמותה לשעבר, אגני יואלי, לאורך היכרותן רבת השנים. אגני נשואה לאבי בעלה לשעבר של נעמי, ומכאן השם "אקס חמותי החורגת". השתיים נותרו בקשר קרוב יומיומי גם לאחר תום נישואיה של נעמי. אגני יואלי היא אמנית קרמיקה ישראלית והעבודה עוסקת בזיכרונותיה מחייה לפני ואחרי מלחמת העולם השנייה. בעבודה חוקרת נעמי יואלי כיצד ניתן להופיע מול קהל עם זיכרון המבוסס על זיכרון אישי נשי, כנגד האופן בו מתעצב הזיכרון הלאומי במדינה. כמו רבות מעבודותיה של נעמי יואלי, גם עבודה זו מבוססת על ביוגרפיה אישית של דמות נשית מחייה, דרכה היא חוקרת פירוק והרכבה של זיכרון ציבורי. המופע **אקס חמותי החורגת** הוא למעשה תיאטרון הנובע מהיסטוריה שבעל פה, היסטוריה המבוססת על עדות שבעל פה של אישה המספרת אותה מנקודת מבט אישית בעזרת המחשבות, הסיפורים והזיכרונות שלה.

המופע נוצר במסגרת "הזירה הבין-תחומית" שבירושלים, המשמש כתיאטרון ובית הפקה ליצירה מקורית בתחומי הפרפורמנס והתיאטרון העכשווי.⁹⁰ המופע עלה בתיאטרון תמונע, המרכז התל-אביבי לתיאטרון פרינג', בשנים 2015-2017 באופן רציף והמשיך לעלות מדי פעם עד לשנת 2019. העבודה היא פרי שיתוף פעולה של יואלי

⁸⁹ **אקס חמותי החורגת**. יוצרת ומופיעה נעמי יואלי. 2015, תיאטרון תמונע, תל-אביב.

⁹⁰ **אקס חמותי החורגת**. הזירה. אוחר ב-9 לנובמבר 2019
<https://hazira.org.il/repertoires/%d7%90%d7%a7%d7%a1-%d7%97%d7%9e%d7%95%d7%aa%d7%99-%d7%94%d7%97%d7%95%d7%a8%d7%92%d7%aa>

עם אמנים רב תחומיים נוספים, שעם חלקם כבר שיתפה פעולה בעבר: החלל והאביזרים עוצבו על ידי הדס עפרת שעבד עם יואלי גם בדודה פרידה: מוזיאון ובין הספירות (2008). דניאל כהן-לוי הייתה שותפה יוצרת לתהליך וגם הפיקה את ההצגה. תיעוד הוידאו צולם ונערך על ידי הקולנוען אורי יואלי, בנה של נעמי. את התאורה עיצב אורי רובינשטיין, שגם איתו עבדה יואלי בעבר, ואת המוסיקה הלחין יוסי מר חיים. מוסדות אלה ממקמים את **אקס חמותי החורגת** כתיאטרון עצמאי מובהק המאפשר לו להתרחק ממסרים ממסדיים ומאסתטיקה של תיאטרון רפרטוארי.

בפרק אראה כיצד יוצרת יואלי זיכרון היסטורי נשי על ידי שימוש בהיסטוריה שבעל פה. אראה כיצד היא בונה ארכיון של ידע נשי המשתמש באמנות הסיפור (Storytelling) והפרפורמנס כדי לייצר עם הקהל זיכרון היסטורי אלטרנטיבי. חלקו הראשון של הפרק יתמקד בהפיכת החלל למרחב **אירוח** שמייצר אינטימיות ותקשורת דו כיוונית בין הקהל למופיעה באופן שמעביר את הידע הנשי מן השוליים למרכז. בחלק השני אתמקד באופן בו **הגילום הגופני (Embodiment)** של נעמי את אגו מייצר מפגש בלתי אמצעי של הקהל הן עם החוקרת והן עם העדה, באופן המייצר אמירה פמיניסטית על הקשר בין שתי הנשים ומדגיש את נוכחותה הפרשנית של נעמי. לבסוף אדגים את כיצד יואלי מנכיחה את האמת הנעדרת על ידי שימוש **בחפצים מעשה ידי אדם (Artifacts)** נשיים כמוצגים ארכיוניים. אוכיח כי בעזרת טכניקות המופע הללו יואלי מארכבת את היסטוריה שבעל פה, ואגב כך מייצרת ידע נזיל, דיאלוגי, אחר, ומעבירה אותו מן השוליים אל המרכז. אבקש לטעון כי זהו ידע שיש בו אמירה אחרת על האופן שבו נשים זוכרות את השואה ועל חשיבות הפרשנות שלהן.

היסטוריה שבעל פה ופרפורמנס

היסטוריה שבעל-פה היא עדות ביוגרפית מוקלטת אשר עוברת טרנספורמציה לפרפורמנס. טכניקה זו מצוייה בלב הפעולה המופעית של יואלי בהצגה. העדות המוקלטת מבוססת על הקשר, השיחה, בין נעמי ואגו יואלי כאשר הראשונה משמשת באופן בלתי רשמי כהיסטוריונית- מראיית ופרשנית, ואילו השנייה הינה מרואיינת המספרת את סיפורה. אולם בטרם אדון בהצגה, אבקש לחדד את ההבנה בסוג המחקר המאפיין היסטוריה שבעל פה (**Oral History**). זוהי שיטה לאיסוף מידע היסטורי מפי עדים באמצעות ראיונות, למטרת מחקר⁹¹. שיטות תיעוד הראיון משתנות בהתאם לטכנולוגיה הקיימת ויכולות לכלול כתיבה, הקלטה ותמלול וכן הסרטה. ניקולס מרינר מסביר כי על אף שמסורות שבעל פה היו נהוגות הרבה לפני שיטות כתיבה מסודרות, היסטוריה שבעל פה התמסדה לכלי מקובל ורציני של המחקר ההיסטורי רק במהלך המאה העשרים⁹². מרכז

Perks, Robert, and Thomson Alistair, editors. *The Oral History Reader*. Routledge, 2015, pp. xiii. ⁹¹
Mariner, Nicholas. "Oral History: From Fact Finding to History Shaping." *Historia*, vol. 14, 2005, pp. 5. ⁹²

המחקר הראשון להיסטוריה שבעל-פה הוקם ב-1948 באוניברסיטת קולומביה שבארה"ב, לאחר מלחמת העולם השנייה. שדה מחקר ההיסטוריה שבעל-פה השתנה לאורך השנים. מכלי ששימש להשלמת עובדות על ידי ראיונות עם דמויות היסטוריות מרכזיות, הוא התבסס בשנות ה-60 וה-70 ככלי לתיעוד והעצמה של אוכלוסיות מעוטות זכויות וחסרות השכלה, ולבסוף התבסס כמתודה אקדמית מקובלת בשנות ה-80. הדור הרביעי של ההיסטוריונים הפועלים במתודה זו, הוא טוען, מכוון לשינוי משמעותי ביעילות של היסטוריה שבעל-פה כשיטת מחקר היסטורית. לדידם, הראיונות והמבנה שלהם מייצגים בעצמם את היסטוריה באופן שבו היא מגולמת בדיאלוג שבין המראיין לעד⁹³. כלומר, מרינר מתלבט בשאלה האם מטרתה של ההיסטוריה שבעל-פה להוות סט של מסמכים ראשוניים או שהיא תהליך שמבנה בעצמו את ההיסטוריה?

בהקדמה למקראה להיסטוריה שבעל-פה כותבים רוברט פרקס ואליסטר ת'ומסון כי ראיונות עם אנשים מן השוליים מרחיבים את ההיסטוריה שבעל-פה ואת הידע ההיסטורי ומהווים מקור ביקורתי לבחינה מחודשת של ההיסטוריה המוכרת והרשמית⁹⁴. ברוח זו, בשנות ה-60 וה-70 החלו חוקרות פמיניסטיות להשתמש בפרקטיקה של היסטוריה שבעל-פה כדי להתאים את המחקר ההיסטורי לרעיון כי "האישי הוא הפוליטי", ולתובנה כי חוויות של נשים, גם במרחב הפרטי, הן חשובות וצריכות היות מתועדות⁹⁵. מכיוון שתיעוד כתוב של נשים הוא מועט וקשה להגיע אליו, ההיסטוריה הרשמית כמעט ואינה מכלילה את נקודת מבטן⁹⁶. בהמשך לכך חוקרות גילו כי ראיונות עם נשים הינם מקור יקר ערך לחשיפה וחקר חוויות "נסתרות מההיסטוריה" המאתגרות פרשנויות היסטוריות שמבוססות על החיים והמסמכים של גברים⁹⁷. מחקרים אלו הניבו, אם כן, מידע חדש שהפריך רבות מהדעות הקדומות לגבי נשים. המחקרים הללו הפריכו את התפיסה כי החוויה של נשים "לקויה" וביססו את התובנה שלנשים וגברים יש גרסאות שונות לגבי אירועים⁹⁸.

שאלת תפקידו של ההיסטוריון שבעל-פה עולה מן הדיון של פרקס ורוברטס. הם טוענים כי תפקידו של ההיסטוריון שבעל-פה, בעידן שבו עדיין קיימת עדיפות למילה הכתובה כמקור היסטורי, הוא לשאול את עצמו מהו השימוש שהוא עושה בהיסטוריה שבעל-פה ובאיזה אופן הוא משמר את אופיה החי והנזיל. הם מעודדים היסטוריונים לשאול את עצמם כיצד הם, כאספנים, אוצרים ויוצרים, בוחרים עדויות, מעצבים אותם ומציגים

Mariner, "Oral History: From", pp. 59. ⁹³

Perks and Thomson, *The Oral History Reader*, pp. xiii. ⁹⁴

Gluck, S.B. and Patai, D. 1991. *Women's words: the feminist practice of oral history*. Routledge, New York. pp. 1. ⁹⁵

Armitage, Susan H. "The Stages of Women's Oral History". *The Oxford Handbook of Oral History*, Donald A. Ritchie, ed., 2010, pp. 173. ⁹⁶

Perks and Thomson, *The Oral History Reader*, pp. 6. ⁹⁷

Armitage, Susan H. "The Stages of Women's Oral History". *The Oxford Handbook of Oral History*, Donald A. Ritchie, ed., 2010, pp. 171. ⁹⁸

אותם לציבור⁹⁹. חוקרות פמיניסטיות התמודדו אף הן עם שאלה זו, וטענו כי השילוב בין היסטוריה שבעל פה לבין פרפורמנס היא דרך משמעותית ללמוד על כל אחת מן הפרקטיקות ועל האופן בו הן משפיעות על החברה. קריסטין לנגילר טוענת כי פרפורמנס, כמדיום, הוא בהווייתו דרך הצגה חתרנית שבה הפרפורמר בוחר להציג אמת "לא נוחה" לקהל באופן שבו יהיה מעורב וכי לפרפורמנס ביוגרפי (המשתמש בהיסטוריה שבעל פה) ישנה אפשרות לחולל שינוי משמעותי במציאות¹⁰⁰. המחקר מדגיש את עוצמתו של הנרטיב ככלי ביקורתי. היסטוריה שבעל פה המסופרת בפרפורמנס היא בעלת תפקיד טרנספורמטיבי עבור הצופים- פרפורמנס אינו מנתק את הקהל מחיי היומיום שלו, אלא מכניס את העולם היומיומי אל תחומי הפרפורמנס וכך יכול ליצור שינוי בנקודת המבט והעמדות של הצופה¹⁰¹. כאשר נרטיב אישי מוצג על במה הוא עובר טרנספורמציה- עובדות מסוימות מקבלות דגש ואחרות נעלמות- ואמת סובייקטיבית נוצרת על ידי המספר. פרפורמנס מדגיש, אם כן, את האופן שבו **פעולת הסיפור** הפרפורמטיבית מתערבת בין החוויה לבין לסיפור.

המופע **אקס חמותי החורגת** מדובב את הפער שבין התייעוד של אגני יואלי לבין המופע ככלי אמנותי. בעוד הכלי לאיסוף היסטוריה שבעל פה היא קלטת הוידאו או הרשמקול, בעזרתם מנתח המראיין לא רק את המילים של המרואיין אלא גם את שפת הגוף, טון הדיבור, המשלב הלשוני ולמעשה כל דבר המאפיין את המרואיין, ויוצר מהם את המשמעות, הרי שהיצירה של יואלי משתמשת בכלים אמנותיים ליצירת משמעות נוספת. יואלי יוצרת מרחב בין המופע התרבותי הקיים בתייעוד שבעל פה לבין המימד האמנותי, ובו היא פועלת כהיסטוריונית וכמתווכת של הידע החדש לקהל הצופים. בתוך המרחב הזה מתכנסים הצופים ויואלי, ובזכותו מתאפשרת הטרנספורמציה עליה מדברת לנגילר, שיוצרת אמת חדשה אודות זיכרון היסטורי של השואה. זהו זיכרון המכליל חוויה נשית, אינדיבידואלית, ויוצר בה הקשרים תרבותיים וחברתיים מרובים.

מרחב אירות ודינאמיקה של שיחה

בפרק הקודם דנתי בקיומו של המרחב המארח בשפת הפרפורמנס הנשית. התייחסתי לאווירת ה"סלון" שיוצרת יואלי בעבודה **דודה פרידה: המוזיאון** כדי להתרחק ממבנה המוזיאון הרשמי ולאפשר מפגש בלתי אמצעי עם החפצים והגוף הנשי. בניגוד לעבודה זו, בה נזרק הצופה לחלל לא מוכר ואט-אט מגלה את אשר סביבו, **באקס חמותי החורגת** ישנו דגש על היכרות ומפגש למן ההתחלה. סימון המופע כמרחב "מארח" המשתף את הקהל ביצירת הידע מתחיל כבר בפואיה של תיאטרון תמונע. יואלי ניגשת אל שולחנות האורחים הממתינים לפני

Perks and Thomson, *The Oral History Reader*, pp. 450 ⁹⁹

Langellier, Kristin M. "Personal Narrative, Performance, Performativity: Two or Three Things I Know for Sure." ¹⁰⁰

Text and Performance Quarterly, vol. 19, no. 2, Apr. 1999, pp. 127.

Langellier, "Personal Narrative, Performance", pp. 28 ¹⁰¹

תחילת המופע ומקיימת שיחה קצרה עם כל אחד מן הבאים. השיחה היא יומיומית- יואלי שואלת אורחים מאיפה הגיעו, מה שלומם, מציגה את עצמה, ומנהלת שיחת חולין נעימה. הזהות הפרטית של האורח או האורחת, כולל הרקע והידע שהם נושאים עימם מקבלים הכרה ראשונית. בכך נשבר הגבול של האנונימיות לקראת הרחבת האירוח והרחבת האינטימיות במופע. הפואיה, בו יושבים האורחים סביב שולחנות, הוא מקום בו הצופים עדיין שומרים על נינוחות, הם יושבים בין חברים, אולי עם שתייה, ובמקום הזה ניגשת אליהם יואלי ומערבת אותם רגשית באירוע. היא מסמנת לקהל כי הנוכחות האישית שלהם חשובה, כי הם נכנסים למופע עם הזהות האינדיבידואלית שלהם וכי היא אינה הופכת אותם לקהל אנונימי בו היא פונה אל "אדם-כללי". כלומר, בפונקציה הזו של "אירוח" נוכח גם הצופה בתהליך יצירת הידע, כיוון שהוא נסמך על שיח בין האורחים לבין המארחת, ונוצר מרחב המאפשר שיחה, וויכוח, ותרומה של ידע ודעות מאנשים שונים.

חלל המופע משחק תפקיד מרכזי ביצירת הקשר בין הקהל לבין יואלי. זהו חלל קטן ואינטימי, צבוע בשחור ללא במה מוגבהת. כסאות הצופים מסודרים על מבנה נייד של יציעים מדורגים בני 4-5 שלבים. את ההפרדה בין הקהל והבמה שוברת יואלי בעזרת הדיבור הישיר אל קהל הצופים והעברת אוכל בין מושבי הקהל ובכך היא מבנה את הקהל כאורחיה שנוכחותם גלויה ורצויה. אולם תפקידו של הקהל הופך לנוכח עוד יותר ברגע שהחלל עובר טרנספורמציה וחלקו השני נחשף. בפתיחה יואלי מדברת ישירות אל הקהל ומספרת אודות הקשר שלה אל אגני ועל נסיעתה לגרמניה. את הסיפור היא מסיימת במילה "שואה". אז הבמה מוחשכת ומוסיקת פסנתר איטית מתחילה להתנגן. אור חם מציף את הבמה שהתמקדה עד עתה רק ביואלי העומדת מול המיקרופון. יואלי ניגשת בצעדים נמרצים לוויילון ופורשת אותו בעומק הבמה לכל רוחבה ופנס תאורה מציף אותו מהצד באור צהוב. על הבמה מואר שולחן לבן עגול שבמרכזו מיניאטורה של פסנתר. יואלי ניגשת לצד הוויילון, מסדרת אותו, ואז מוקרן על הוויילון צילום של חלון ביתי שנכנס דרכו אור שמש ותחתיו פסלוני קרמיקה קטנים. בהמשך יתברר כי זהו חלון ביתה של אגני, וכי גם השולחן על הבמה מייצג את הבית שלה, כפי שנעמי אומרת בהמשך: "כשנכנסתי לבית הוא הימם אותי בלובנו"¹⁰².

מרחב המופע מחולק בכך לשני אזורים פיסיים ורעיוניים שבהם יואלי מארחת את הקהל. במרחב הראשון יואלי מדברת אל הקהל בעזרת מיקרופון שנמצא בצד הבמה. היא מגדירה את הקטעים האלו כ**סטנד-אפ** והיא מופיעה בהם כנעמי, היוצרת עצמה, ללא שימוש בתפאורה או אביזרים, לבושה בבגדי יומיום ומוארת באור לבן. היא פונה אל הקהל ישירות ומספרת סיפורים מחייה, משתפת במחשבות ותחושות שלה מהעבר וההווה, ובעיקר מספרת על הקשר שלה עם אגני. המרחב הזה יוצר מסגרת למופע, והוא נקטע חמש פעמים על ידי פרגמנטים

המתרחשים בחלקה השני של הבמה. הפרגמנטים האלו מתרחשים ליד השולחן העגול ותחת הקרנת החלון, ובהם מגלמת יואלי את דמותה של אגי שעליה היא מספרת, ומארכת באופן ביתי את הקהל ומזמינה אחדים מן הצופים לשיחה של ממש. בכך המופע משלב בין דיבור **אודות** אגי ואודות תהליך היצירה של נעמי, לבין גילום דרמתי של **דמותה** של אגי יואלי.

בעזרת היצירה של שני חללים שונים מפרידה יואלי בין הרגעים שבהם היא מגלמת את עצמה הפרטית, כלומר – את נעמי, לבין הרגעים שבהם היא מגלמת את אגי. הקהל מקבל מסגרת ברורה לגבי המקום שבו הוא מתבקש לקחת חלק פעיל. המרחב אליו נכנס הצופה מסמנת לו את המעבר מהחיים הרגילים אל המרחב של המופע. יצירת המרחב התיאטרוני של הבית של אגי מאפשר להכניס לחלל הציבורי את החלל הפרטי של אגי ולאפשר שיח אינטימי עימה והאזנה קשובה לסיפור העדות שלה.

היסטוריה שבעל פה היא קודם כל "אמנות של האזנה", טוען החוקר פורטלי. הוא מדגיש את העובדה כי היסטוריה שבעל פה הינה מערכת יחסים דיאלוגית, שאינה מתבססת על "ממצאים" אלא **נוצרת בשיתוף פעולה** בין ההיסטוריון והעד. העדות היא אמנם של ה"מספר", אך היא לא הייתה מסופרת ללא הפעולה האקטיבית של ההיסטוריון, "המאזין"¹⁰³. פארקס ורוברטס מחזקים אף הם את העמדה הזו ומוסיפים כי היסטוריה שבעל פה היא מחקר שבו הקשר האנושי הפעיל שבין ההיסטוריון לעד משנה את תפיסת עבודת ההיסטוריון, כיוון שהמספר לא רק **נזכר**, אלא גם מעניק **פרשנות** משלו¹⁰⁴. בכל פעם שהמספר משתף בסיפור שלו הוא לוקח על עצמו אחריות, שכן הזיכרון שלו קיים בתודעתו בלבד והוא מתווך רק על ידי יצירת נרטיב משלו. למאזין יש אחריות "לפנות מקום" לנרטיב של המספר ולקיים האזנה לא שיפוטית¹⁰⁵. ביחד מגלמים השניים את מה שהכרחי לקיומה של היסטוריה שבעל פה – כלומר יחסים ודיאלוג. סביב השולחן נכנס הקהל לנעלי שומע העדות, אוסף הפרטים, ונעמי הופכת לגילומה של העדה - אגי. הקהל רואה את הדברים מנקודת מבטה של נעמי יואלי המתארכת אצל אגי ומתאמן על אמנות ההאזנה. הצופים נדרשים לקחת חלק בהרכבה של המשמעות החדשה הנפרשת בזיכרונות שיואלי כאגי מביאה עמה, ומעורבים באופן אישי ביצירת הזיכרון החדש שאגי חושפת.

לנגילר טוענת כי פרפורמנס הוא מרחב לימינלי שאינו מנותק מחיי היומיומיים של הצופים ועם זאת שונה מהם, ולכן הוא מאפשר חריגה מן הנורמות המקובלות¹⁰⁶. האורחים מגיעים למקום שבו הנוכחות שלהם גלויה

Portelli, Alessandro. "A Dialogical Relationship: An Approach to Oral History." *Expressions Annual*, vol. 14, 2005, ¹⁰³ pp. 5.

Perks and Thomson, *The Oral History Reader*, pp. xiii. ¹⁰⁴

Portelli, "A Dialogical Relationship", pp. 5. ¹⁰⁵

Langellier, "Personal Narrative, Performance", pp. 136. ¹⁰⁶

והיחסים הם דו כיווניים, ולכן הם מוכנים לא רק להישבות באשליה התאטרונית אלא גם לשאול עליה שאלות. על הבמה נוצרת אפשרות לאינטימיות כאשר הצופים מתארחים סביב שולחן הסלון. כמו שבית, חלל פרטי מספר לנו רבות על מי שגר בו, כך הבמה המארכת הופכת להיות כלי לסיפור על מי שנוכח בה והצופים מחפשים סימנים כדי ללמוד עוד עליה. כאשר על הווילון מוקרנים סרטונים של הרקדן האהוב על אגו או תמונות שלה, מבין הקהל כי הוא מתקיים בתוך עולם הזיכרונות הפרטי של אגו. השולחן גם הוא הופך לבעל ערך סימבולי לחיי הנפש של אגו, כיוון שממנו יוצאים החפצים המספרים את הסיפור הפרטי שלה ואלהן מתבקשים האורחים להגיב. ארחיב על החפצים בהמשך, אך בשלב זה אבקש להדגיש כי בניגוד ל"שרידים המקודשים" **בדודה פרידה:** **המוזיאון**, כאן החפצים היוצאים מן המגירה הם ברי החלפה, ומשמשים כנקודת מוצא לפעולת הסיפור. העדות שבעל פה היא החומר סביבו מתקיימת העבודה הבימתית.

מרחב האירוח שעל הבמה בתמונע הוא המקום שבו יואלי מאפשרת לזיכרון נשי אישי להישמע. סיפורים שמסופרים לרוב רק סביב שולחן האוכל מקבלים מרחב שהוא בו בזמן פרטי וציבורי, דרכו תובעת יואלי להכניס אותם לזיכרון הציבורי. היא יוצרת עבורם מקום ייחודי, לימינלי, שיש בו אינטימיות ומפגש, אך שומרת על מסגרת של מופע המאפשרת לקהל לחוות חוויה משותפת.

גילום של זיכרון אמפתי

כל פרגמנט של אירוח מתחיל בכך שיואלי-כאגו מזמינה לבמה צופה ומבקשת ממנו לסובב את ידית השולחן המחוברת לפלטת השולחן העליונה, ולפתוח את המגירה מעליה נעצרת הידית. המגירה מכילה חפצים מעשה ידי אדם שהצופה מתבקש לחשוף בפני קהל ולהשתמש בהם. במקביל יואלי נכנסת לדמותה של אגו, מגלמת אותה ומספרת לצופה את זיכרונותיה בגוף ראשון אגב שיחה. בתור ההיסטוריונית והגונזת של הזיכרון הנשי ה"אחר", יואלי בוחרת בפרקטיקה של גילום כדי לספר לקהל את הזיכרונות של אגו. פעולת הסיפור (Storytelling) מתרחשת כולה על ידי יואלי בשני מצביה, כנעמי וכאגו. הקהל לומד להבחין בין נעמי לאגו על ידי המעבר מאזור הבמה בו מצוי המיקרופון לזה בו נמצא השולחן ומרחש של צופים מהקהל. המודיפיקציה הפיזית היחידה שיואלי עושה במעבר לגילום של אגו הוא בקול ובאופן הדיבור. היא ממשיכה לדבר בגוף ראשון, אך מאמצת מבטא הונגרי ומשלבת מטבעות לשון וביטויים אופייניים לאגו. יואלי-אגו משלבת בדיבור ביטויים כמו "ייו" ההונגרי, שמות של מאכלים כגון "פלצ'ינקה" ו"דדייה" וגם ביטויים פסקניים כגון "הבחורה הרי לא הייתה שווה יותר מידי". אוצר המילים והשפה הופכים למסמנים של יוצאי הונגריה ומשמרים אמרות כנף ואמיתות משפחתיות של אגו. אלו מסמנים המעידים אף הם על האינטימיות העמוקה שבין יואלי לאגו, והקשב העמוק אליה.

קריסטין לנגילר מבררת את יחסי הגומלין שבין סיפור אישי, פרפורמנס ופרפורמטיביות. היא מראה כיצד הפעולה הפרפורמטיבית מאפשרת לסיפור האישי להשפיע על המציאות. ראשית, הפרפורמטיביות מאפשרת לקהל להבחין בין מה שהתרחש בעבר, כלומר הדמויות עליהן מסופר והקורות אותן, לבין מה שקורה בהווה, כלומר הפעולה הפרפורמטיבית של פעולת הסיפור והקהל המאזין לסיפור. **המעשה הסיפורי מחבר בין שני המישורים**¹⁰⁷. לנגילר טוענת כי סיפור אישי כמופע תרבותי יכול להיות בעל חשיבות עבור קבוצות ואנשים מן השוליים מאחר והוא בעל כוח טרנספורמטיבי וכוחו לבסס הגדרות עצמיות לגבי הקיום, הערך והחיות של אדם או קבוצה באופן שאחרת אינו זמין קהל¹⁰⁸. הדרך שבה הסיפור האישי יכול להשפיע על המציאות הוא המסגרת הפרפורמטיבית המפרידה את הסיפור האישי מן המציאות. אם הסיפור ייתפס כחלק מהכללים והטקסים של היומיום, אזי יש לו פוטנציאל לקעקע את מקומו המוחלש או הבלתי נשמע של המספר. הפרפורמטיביות לעומת זאת מעניקה מסגרת תיאורטית המאפשרת לחקור את יחסי הכוחות בחברה¹⁰⁹.

מבחינה זו, הסיפור האישי של אגני מוצג על הבמה בעזרת אלמנטים תיאטרוניים שיואלי כיוצרת בוחרת להשתמש בהם ומעניקה להם פרשנות. הבחירה של יואלי להשתמש בגוף שלה כמתווך בין הסיפור בהווה לבין הסיפור בעבר היא בחירה המדגישה את הקשר בין השתיים. בתור אגני, מדברת יואלי על עצמה בגוף שלישי "אלו לא רעיונות שלי, זה הכל נעמי"¹¹⁰ אומרת אגני לאחת האורחות. אמירה זו מדגישה כי כדי **שקולה** של אגני יישמע, יש צורך **בגוף** של יואלי היוצרת. אם היסטוריה שבעל פה מכניסה למחקר ההיסטורי את החוויות הסובייקטיביות של נשים בהיסטוריה ואת האמירה הפרשנית שלהן על היסטוריה זו, הרי הגילום של נעמי מקדם את האמירה כי כדי שקולן של נשים יישמע צריך כי נשים יפנו לו מקום על הבמה כיוצרות. ההיסטוריה של נשים נזקקת לנשים חוקרות ולמתודולוגיה מותאמת, ובהתאם לכך היא נזקקת גם ליוצרות שיפרשו אותה ויעניקו לה מקום וגוף. הגילום הגופני של יואלי מבטא את הקשר הדו כיווני שבמופע- של העדה ושל הפרשנית, וגורם לקהל לראות על הבמה בו זמנית את שתי הנשים. "אתם מבינים שזה ביטוי מדעי, אקס חמותי החורגת. אם היא אקס חמותי החורגת, אני אקס כלתה החורגת"¹¹¹. אומרת יואלי באמצע המופע ומדגימה עם הידיים אצבעות פרושות המתקרבות אחת לשנייה עד שהן משתלבות ואז האחיזה מתהדקת. הקהל רואה בו זמנית את שתי הנשים על הבמה והדואליות הזו מאפשרת לקהל ללמוד עד כמה חיוני הקשר בין השתיים בהבאת הזיכרון לבמה.

Langellier, "Personal Narrative, Performance", pp. 127. ¹⁰⁷

Langellier, "Personal Narrative, Performance", pp. 134. ¹⁰⁸

Langellier, "Personal Narrative, Performance", pp. 135. ¹⁰⁹

אקס חמותי החורגת. ¹¹⁰

אקס חמותי החורגת. ¹¹¹

הגוף של יואלי שעובר בין גילום עצמה, כלומר – נעמי, לבין הגילום של אגי אוצר בחובו את הקשר הבין דורי בין שתי הנשים, ואת הקשר בין דור ראשון לשואה לבין דור שני, המנסה להבין בכל מאודו את הזוועה אבל אינו יכול, וחווה רגשות אשם קשים עקב כך. בדבריה נעמי חושפת מול הקהל את המניעים שלה למחקר, ומראה כי הוא נובע מתוך צורך שלה להבין ולגרום לקהל שלה להבין.

...היא מתחילה לספר ואני מתחילה לרדוף אחריה עם הסלולרי ומנסה להקליט, רושמת בפנקס, מנסה לזכור [...] פשוט יש לי מן פנטסיה, אינפנטילית כזאת, שאם את תרשי לי לספר חצי ממה שסיפרת לי, רבע ממה שסיפרת לי עשירית, שמינית, משהו! ממה שסיפרת לי אז סוף סוף קפה סטריטס, תל אביב, ישראל, אירופה, העולם, הקוסמוס, יבין אחת ולתמיד מה קרה? איך קרה? למה קרה?¹¹²

הצרימה בין דור ראשון לשני מופיעה בסיפור הראשון של נעמי לקהל בפתיחת המופע, בו היא מספרת הנסיעה שלה לגרמניה כנערה:

אם יש משהו שלאקס חמותי החורגת יש ממנו ממש נגיד (מאגרפת את היד)... הסתייגות אישית ויסודית, זה כשאנשים נוסעים לגרמניה [...] הפעם הראשונה שנסעתי לגרמניה הייתה במן טיול כזה, מסע של בני נוער ירושלמים בוגרי מה שאז קראו שמיניות, היום זה נקרא י"ב, קבוצת נוער שנסעה לפגוש נוער גרמני [...] התארחנו בבתים של החבר'ה האלה, אני זוכרת שאני התארחתי אצל מישהי, זה לא שם שאפשר לשכוח, קתרינה הזלהובר, וישנתי אפילו מתחת לתמונה של הסבא במדים [...] ונסענו איתם כמובן גם לדכאו ליד מינכן (היא לוחשת) [...] ודווקא שם הייתה תקלה כזו כי איכשהו לא נלחצו דמעות. או בגלל שבאותה תקופה, בצמוד למחנה היה איזה מחנה צבא אמריקאי¹¹³.

מתוך הקטע עולה הצרימה של הקשר שבין הדורות. הדור הראשון חווה את הזוועות ואינו יכול לדבר, והדור השני נסע למקומות בהם התרחשו הדברים אבל "הדמעות אינן נלחצות לו". הוא חווה את השבר של הוריו ומגלם גופנית במובנים רבים את הזוועות שההורים לא יכולים לדבר עליהם. הקהל נזרק, אם כן, ישירות ללב המתח בין אגי ונעמי. המתח בין הדור שהיה בשואה לבין הדור המכיר אותה מיד שנייה אבל לא מסוגל להבין אותה. המתח נוכח במשפטים הראשונים, כשנעמי מציינת כי אגי מסתייגת ממי שנוסע לגרמניה שכן הזיכרונות משם קשים מנשוא, לבין נעמי יואלי שהדור שלה נוסע כדי לזכור. המתח הזה נוכח לכל אורך המופע בין יואלי היוצרת, נעמי כדמות אוטוביוגרפית בהצגה, לבין יואלי כאגי העדה. עם זאת, הגילום הרך, המכיל של נעמי, המתמקד דווקא בסיפור חייה של אגי ניצולת השואה ובמסע האישי שלה, הוא תיקון למופעים הגופניים של

¹¹² אקס חמותי החורגת.

¹¹³ אקס חמותי החורגת.

חוסר ההבנה האופייניים לדור שני לשואה. ייתכן כי האופן שבו יואלי מגלמת את עצמה ואת אגו מציב לקהל אפשרות להכיר ולקבל את הסיפורים באופן אחר ואמפתי.

הדיבור בשתי קולות מתוך גוף אחד הוא מעשה נשי הטומן בחובו אלמנטים פמיניסטיים מכיוון שהוא מכיל בתוכו את המסורת של ההיסטוריה שבעל פה של נשים, את האופן בו ההיסטוריה של נשים מועברת בעל פה מאחת לשנייה ולא בכתובים. בתוך כך הוא מנכיח הן את המספרת והן את המאזינה ומעניק מקום לפרשנות של שתייהן, מנפץ את המיתולוגיה של היריבות בין חמות לכלה ומכיל את המתח שבין האישה שהיא דור ראשון ואישה שהיא דור שני לשואה. זוהי תביעה של יואלי ליצור היסטוריה של נשים שהיא משמעותית ולהכניס אותה לזיכרון ההגמוני.

עבודת הזיכרון כשיח בין פרפורמרית לקהל

בפעולה הפרפורמטיבית שלה בוחרת יואלי לשחזר את השיחה כמקור היסטורי בעזרת השיחה הנוצרת בינה לבין הצופים על הבמה. כאשר יואלי מזמינה אל הבמה צופה מהקהל ומארכת אותו ליד השולחן על הבמה, היא יוצרת מצב של **דו-שיח** בין הצופה לבין המגלמת את העדה. הזיכרון שנוצר מן הדו-שיח נוצר בשיתוף פעולה בינה, המספרת, לבין האורח שבחר לרדת אל הבמה ולהאזין. היא מדגישה את הצורך במעורבות של הקהל במופע.

את הערב הזה אנחנו נבלה במחיצת חמישה... אורחים ואורחות מן מהקהל. זה הזמן להסתכל איך התאורה מעוצבת, אם הטלפון בתיק... לשלוח איזה מבט אוהב בבן או בת הזוג או בחבר או בחברה... בקיצור כל מה שאפשר כדי לא ליצור איתי קשר עין. ואם זה לא ממש הצליח אז אני אשמח אם אחד או אחת מכן יבואו להתארח כאן בשולחן¹¹⁴.

נעמי יואלי מסבירה לקהל את האחריות שיש להם בנוגע לשמיעת העדות. אם אף אורח לא יעלה על הבמה המופע לא יוכל להמשיך והעדות של אגו לא תסופר. היא מבקשת מהקהל להיות צד ביחסים ומקרבת אותו אל ההכרה שבשביל שסיפור יסופר צריך שמישהו ירצה להאזין לו. הצופה נכנס באופן אקטיבי אל תפקיד ההיסטוריון השומע את העד. הוא מתנסה חלקית בתפקיד הפרשני שיש להיסטוריון כאשר הוא נכנס אל נעליה של נעמי השומעת את אגו. כאשר יואלי מתארת את העלייה לבמה כהתארחות, היא מבנה מצב שבו מתקיימת מערכת יחסים בין השניים. - כאשר מגיעים להתארח ישנם כללים נהוגים של נימוס וקשר של למידה הדדית ושיח. ההתארחות דורשת מן הקהל השתתפות אקטיבית שיש בה אחריות משותפת על שמיעת הסיפור של אגו. גם

¹¹⁴ אקס חמותי החורגת.

הצופים שנותרים במקומותיהם יצפו לא במופע מובנה לגמרי, אלא בדו שיח חד פעמי וספונטאני בין אורחת ומארחת. האישיות של מי שיעלה על הבמה תשפיע גם על מה שהקהל יראה ועל מה שהוא יבין. נעמי בדמות אגי מספרת את הסיפור שלה עבור נמען ברור. זה אינו "נמען כללי" אלא אדם בעל מאפיינים פסיים: גבר או אישה, צעירה או מבוגר, כל אחד מהם נושא בעצמו מטען פרטי אותו הוא מוזמן לבטא על הבמה.

המפגש בין הצופים לבין יואלי-אגי מצריך מן הקהל לאמץ התנהגויות חדשות שיתאימו למרחב המיוחד של המופע. הקהל נדרש להסכים להופיע על במה, להתייחס אל יואלי בתור אגי, ולשמוע סיפורים אישיים באותה רמת חשיבות של ידע רשמי. לשם קיום האפשרות הזו, יואלי נדרשת ליצור קרבה בין הקהל לבניה בדיאלוג חי. לפני שהיא מתחילה לספר, יואלי-אגי מקיימת עם האורחת שיח שבו היא מבקשת גם ממנה לשתף.

נעמי (בתור אגי): אני אספר לך בינתיים... קצת זיכרונות מהילדות שלי, את גם יכולה לספר לי זיכרונות מהילדות שלך, אבל יש תחרות כי לי יש זיכרון ראשון מגיל שנתיים, שנתיים זה בדוק, אני לא יודעת אם לך יש כל כך מוקדם? ומאיזה גיל יש לך זיכרון?
צופה: שש.

נעמי: עד גיל שש את לא זוכרת כלום? אני לא מאמינה... את לא זוכרת כלום עד גיל שש?
צופה: לא חושבת.

נעמי: מה את אומרת... אז מה זה היה בגיל שש שהצמיח לך את הזיכרון ככה?
צופה: עזבנו את אשקלון [...]

נעמי: ...זה נכון שלעזוב זה כן טראומה.
צופה: בטח!

נעמי: הזיכרון שלי פחות טראומתי, לא מאשקלון... הזיכרון שלי זה על צורה בעצם. מגיל שנתיים, אני זוכרת שהחזקתי ביד איזה bowl כזה, קערה קטנה מכסף, ומאוד התפלאתי שהצורה הייתה כמו הכף יד שלי. זה זיכרון ראשון שלי ואחר כך יש לי הרבה זיכרונות¹¹⁵.

דוגמא זו מראה כיצד הדיאלוג המתקיים בין יואלי-אגי לבין הצופה הופך את הזיכרון ל"חי". הנושא הוא זיכרון, והיא משוחחת באמת עם האורחת הנוכחית שלה על הזיכרון הראשון שלה כחלק משיחה שבה גם הקהל נותן חלק, ולכן יש מקום למה שמספרים לנו. כפרפורמית, יואלי אינה מדקלמת טקסט מקובע וקשיח, אלא מנהלת שיחה אמיתית בתוך מסגרת הדיון שקבעה לעצמה מראש.

לאחר מכן יואלי-אגי מבקשת מהצופים האורחים לפעול לפי "כללי הטקס": לסובב את הידית שעל השולחן, להוציא את החפץ מהמגירה לידה נעצרה הידית, ולהשתמש בחפץ. כעת האורח או האורחת הופכים להיות הנמענים המיידים בשיחה עם יואלי-אגי ומתרגלים האזנה לא שיפוטית. אותו צופה שיושב עם יואלי סביב השולחן מסמל את אפשרות הקרבה של כל אחד ואחת מן הצופים והצופות אל יואלי-אגי ובכך את החלק שלו בשיחה דו כיוונית. הצופה אינו עוד קהל פאסיבי שמולעט בתוכן, אלא אדם בעל נוכחות שוות ערך לפרפורמרית, אשר מאזין האזנה אקטיבית. הזיכרון שנחשף הבמה הוא דיאלוגי, ובו אין למופיעה את הסוכנות היחידה על האמת והיא מבקשת מכל אחד להוסיף משלו ולשאל שאלות. כתוצאה מכך, הם אינם אורחים רואים ובלתי נראים אלא **בעלי תפקיד ביצירת הידע** החדש שיואלי מבקשת ליצור. לינדה פארק-פולר מסבירה כי היכולת ליצור סיפור אישי כיצירה פרפורמטיבית דומה אפילו עוד יותר לעדות, שכן הבמה, כמו דוכן העדים, מעניקה פלטפורמה ל"לא מדובר" ומרחב אסתטי שבו מתעורר העולם הנעדר¹¹⁶. לנגילר מוסיפה כי כאשר אנשים משתתפים בסיפור אישי הם לא משאירים מאחור את חיי היומיום שלהם אלא משנים ומרחיבים את הקשרים החברתיים שלהם¹¹⁷, ממש כפי שקורה במקרה זה.

לא רק המפגש החד פעמי שבין הנוכחים מייצר משמעות. כדי לייצר משמעות מן השיחה חשוב גם הרקע שכל צד מגיע עימו. פורטלי מדגים במאמרו כיצד הריאיון מבסס קרקע משותפת המאפשרת את הדיאלוג, אך בה בעת, מה שמעניק לו את המשמעות הוא דווקא השוני. החלפה של ידע היא משמעותית רק אם הידע הזה לא הוחלף כבר בין המשתתפים, כלומר שיש ביניהם פער, ואחד מהם צובר ידע חדש¹¹⁸. הקרקע המשותפת בין הקהל לבין יואלי הוא ההכרה כי שני הצדדים גדלו תחת אתוס לאומי דומה המתייחס לשואה בטקסים לאומיים, במסעות לגרמניה וביד ושם. יואלי מבססת את הדמיון הזה כאשר בתפקיד נעמי היא מספרת על ילדותה והתבגרותה, וחוזרת על נרטיבים היסטוריים לאומיים שמוכרים לקהל הצופים, כמו למשל "הפעם הראשונה שנסעתי לגרמניה הייתה עם משלחת של שמיניות"¹¹⁹ יואלי גם מאפשרת לצופים "הצצה" אל אפשרות של זיכרון דרך סיפור פרטי, העוסק ביומיום. זהו סיפור זיכרון המתמקד בקשרים בין אישיים ובמסורות קהילתיות ומשפחתיות, יותר מאשר סיפור אודות תקומתו של העם היהודי. ההיכרות המשותפת לפרפורמרית ולקהל עם האתוס הישראלי היא היוצרת את החתרנות במעשה המופע של יואלי, שעוסקת בזיכרון השואה כמסע התבגרות ואחוזה נשי.

¹¹⁶ Park-Fuller, "Performing Absence", pp. 23.

¹¹⁷ Langellier, "Personal Narrative, Performance", pp. 132.

¹¹⁸ Portelli, "A Dialogical Relationship", pp. 3.

¹¹⁹ **אקס חמותי החורגת.**

הדיאלוג בין יואלי-אגי לצופיה מתבצע סביב חפצים שהיא שולפת בסדר אקראי ממגירות השולחן. במופע משתפת יואלי את הצופים במעיין ארכיון פרטי שבו כל חפץ מעורר לחיים "שוואנק", שאותו היא מגדירה כ"אנקדוטה עם השתתפות עצמית חובה".¹²⁰ הארכיון הפרטי עשוי מארטיפקטים המשתייכים לעולם החומרי של אגי כאמנית קרמיקה, וטעונים במטען סימבולי. לשולחן האוכל שעל הבמה מחוברת ידית, בעזרתה ניתן לסובב את הפלטה העליונה של השולחן. הצופה מתבקש לסובב את הידית והמגירה לידה היא נעצרת נפתחת וממנה נשלף חפץ כלשהו, אשר קובע מה הסיפור אותו תספר יואלי. יואלי פונה אל האורחת ואומרת לה:

עוד לא זכית במקום... קודם תסובבי את הרולטה ואיפה שזה יוצא... אז הנה פה זה עצר, אז את יכולה לשבת כאן, ולפתוח את המגירה. זה לא נושך כמו שאומרים. את יכולה לפתוח. ולהוציא את זה. ואני יכולה לספר לך דברים בזמן שאת מסתכלת? מצוין, כי אצלי זה לא תמיד ככה. אבל את יכולה לפתוח ולשים ומה שאת רוצה.¹²¹

בניגוד להיסטוריה רשמית, אשר חוקרת מסמכים ומותירה אותם בעבר, ההיסטוריה שבעל פה מאפשרת למספרים לפנות אל תרבות חומרית, אל חפצים, להעניק להם הנרטיב משלהם. מבחינה זו, המשחק של הצופים עם החפצים שנתונים לשינוי ולמשחק, מייצגים את האפשרות לפרשנות של היסטוריה שבעל פה בהווה, במרחב של הפרפורמנס. יואלי אינה מגיעה עם מסקנה ופרשנות מוגמרת, אלא יוצרת בעזרת החפצים זיכרון המתהווה ברגעי המופע ומושפע מהצופה. הארטיפקטים מעבירים את הזיכרונות החיים מן הממד האוראלי אל הממד החושי של הקהל. כאשר החפצים יוצאים מן המגירה, הם משמשים כקטליזטור לזיכרונות ומרחיבים עוד יותר את החוויה של הצופים הנפגשים עם חומר כראיה גשמית לעימות. הם משמשים כדימוי אחד מוחשי מתוך הזיכרון של אגי יואלי אותו האורח יכול לשמוע, להריח, לטעום ולהרגיש.

הארטיפקטים במופע משויכים לעולם המלאכות הנשיות ומהם נובעים הסיפורים. חומר עטוף בבד עם כלי פיסול, תמונות של פסלי קרמיקה, מפה קטנה עם צלחת וסכו"ם ומיניאטורות של רהיטי נדוני, הם ארטיפקטים המשתייכים למרחב הפרטי והביתי, אליו משתייכות גם הנשים באופן היסטורי. כמו החפצים, שהערך שלהן נובע בגלל מה שהם מסמלים **באופן אישי** לאגי, כך נובעים גם הסיפורים מן המרחב הפרטי, **משמעות סובייקטיבית** שאגי מעניקה להם. החפצים מדגישים את הרעיון שכוחה של היסטוריה שבעל פה הינה הפרשנות שמעניקים לה אלו המספרים אותה ואלו המאזינים לה. הרי היסטוריה שבעל פה מתקיימת בתודעה של מי

¹²⁰ אקס חמותי החורגת. לפי המילון שוואנק ביידיש משמעותו להשווין.

¹²¹ אקס חמותי החורגת.

שמספר אותה ומסתמכת על זיכרון, שהוא בר שינוי, אסוציאטיבי ופרשני ובכך טמון הכוח שלו¹²². אולי הסימלי מבין החפצים הנשלפים מן השולחם הוא גוש חימר. "את יכולה להוציא את זה ולשים את זה פה. ואם זה בסדר בשבילך או מתחשק לך אז את יכולה לפתוח ולעשות עם זה מה שאת רוצה..."¹²³ אומרת יואלי-אגי לצופה שהוזמנה לבמה מוציאה גוש חמר עטוף בבד מן המגירה ומניחה אותו על השולחן. גוש החמר מאפשר לצופה שיושב לשחק אותו וללוש אותו, ולהרגיש פיסית את היכולת של החמר להשתנות ולהתעצב תחת ידי הפסל, וכן את האחריות הבלעדית שלו לעיצוב החומר. במקביל, מדברת יואלי על זיכרון ראשון של אגי יואלי מן החמר. ניתן לראות שיואלי מקשרת בין החמר לבין הנרטיב שאנחנו מעצבים לעצמנו. היא מדברת על זיכרונות הילדות של אגי, ועל המפגשים הראשוניים שלה עם חמר. בהמשך, ייצאו תמונות של פסלים אבל כאן החומר הוא עוד במצב גולמי שבו הוא יכול היות כל דבר. יש פה השוואה יפה לטראומות ולרגעים המכוננים של הזיכרון שלנו. היא מבקשת מאיתנו לשחק, ולהיות חלק.

הארטיפקטים הנשיים מקבילים במשמעות שלהן לעדות הנשית. הם נותנים ביטוי פרפורמטיבי מוחשי לייחודיות של העדות הנשית, שהיא עשירה בפרטים ובעלת הקשרים חברתיים. ג'ודית באומל, במחקרה על עדויות בעל פה של נשים מן השואה, מספרת על האופן הייחודי שבו נשים זוכרות ומספרות את עדותיהן. היא מדגישה כי לנשים תרבות שבעל-פה מפותחת ומדגימה כיצד סיפוריהן של הניצולות שראיינה היו עשירים בפרטים שכן נשים חיות מרגע לרגע ומחוברות לשים לב לפרטים מתוקף התפקיד המגדרי שלהן. עוד מוסיפה באומל כי נשים משתמשות בשיח כדי להבין את מקומן בחברה ולכן סיפקו מידע על קשרים חברתיים ועל תפקידם החברתי של האימהות והאבות שלהן¹²⁴. בזכות כך, לטענתה, הן הבינו מהר יותר את המצב בגרמניה ולא אחת היו הכוחות המניעים להגירה לפני המלחמה. התרבות שבעל-פה הנשית באה לידי ביטוי גם באחריות ההיסטורית של נשים מערביות ומזרח אירופאיות להעברת המטען התרבותי הלאה.

הסיפורים שמעוררים החפצים שבמופע פורשים, באפן דומה, עולם של קשרים חברתיים ומנהגים יומיומיים. החפצים והמלאכות ה"משניים" הללו מספרים על עולם נשי שנחשב לשולי ולכן לא נחקר בהקשר של זיכרון השואה. החפצים, כמו העדויות, מייצגים מלאכות, ידע ותרבות עשירה ומלאה חיות, העוברים מדור לדור בבית ומתקיימים במרחב הפרטי. החימר שניתן ללוש אותו, תמונות פסלי הקרמיקה שיצרה אגי, האוכל והריהוט המיניאטורי הם סממנים של הבחירה של אגי בחיים במהלך המלחמה וגם לאחריה. הם מבטאים את חוסר

¹²² Perks and Thomson, *The Oral History Reader*.

¹²³ אקס חמותי החורגת.

¹²⁴ Baumel, Judith Tydor. "You Said the Words You Wanted Me to Hear But I Heard The Words You Couldn't Bring Yourself To Say": Women's First Person Accounts of the Holocaust." *The Oral History Review*, vol. 27, no. 1, 2000, pp. 26.

הרצון שלה לזכור את הזוועות וההשמדה, ולהתמקד דווקא בעוצמות שלה ובתשוקה שלה לחיים - דרך האמנות, קשרי המשפחה והאוכל. בעזרת החפצים האלה נעמי מספרת את זיכרונותיה של אגי כפי שהיא בחרה לעצב אותם, והם מתארים לנו אורח חיים וזיכרונות של אישה באירופה לפני ואחרי המלחמה דרך עיניה שלה. כאישה.

דוגמא למשמעות של החפצים בחיי היומיום של הנשים היא כאשר יואלי בדמותה של אגי שולפת מאחת המגירות רהיטי בית מיניאטוריים בסגנון עתיק ומבקשת מן האורחת לסדר אותם כאוות נפשה בזמן שהיא מקריאה לה מכתב. תוך כדי מופעלת הקלטה בה נשמעת אגי מקריאה את המכתב בהונגרית ובמקביל נעמי יואלי מסבירה עליו כי הוא מכתב שנשלח מאמה לאחותה בנוגע לאירוסיה של אגי. ואז מקריאה אותו יואלי:

ינואר 1941. יקרות שלי אני מתכוונת לכתוב מכתב [...] הנושא העיקרי יהיה כמובן ההיכרות עם משפחתה העתיקה של אגי. חמותה לעתיד של אגי הגיעה לביקור אצלנו בעיר כדי להזמין אותנו לבוא לאחוזה בכפר לביקור בחג המולד. [...] היה מרק פטריות, שני סוגי בשר תפוחי אדמה, ירקות, לפתן ורולדת ערמונים, עשיתי הכול מאוד פשוט. [...] אתלקיה את שואלת מה אנחנו נותנים לאגי, התשובה היא הרבה דברים ועם הרבה קושי. הריהוט יהיה כזה: בחדר אורחים ספה, ארבעה כסאות, שולחן ושולחן רדיו, אין שם מקום להרבה רהיטים. חוץ מזה יהיה חדר שינה יפה מאוד, מטבח, אמבטיה, בחדר האוכל קרדנס גדול מאוד לכלים עם ויטרינה, הפסנתר, שולחן עגול, שני פוטלים. לאט-לאט זה הכל יסתדר, יהיו לנו הרבה בעיות עם זה, אבל זה בסופו של דבר מוכרח להסתדר¹²⁵.

הריהוט המיניאטורי שהוציאה האורחת מן השולחן הוא העתק מוקטן של הנדוניה של אגי בשנת 1941 כפי שמתארת אמה במכתב. אלו הם חפצים המגיעים מהעולם הנשי של אגי מלפני המלחמה, וכעת קיימים רק בזיכרון. הזיכרונות שפריטי הריהוט מעלים מספקים פרטים על חיי היומיום של הקהילה היהודית ואודות מנהגי הנישואין, וכן על אמה ומשפחתה של אגי. האורחת יכולה לסדר ולשחק איתם, היא מבקשת "להחיות" את הריהוט הקטן ולהעניק לו משמעות חזותית בהווה של המופע, בעוד יואלי מקריאה מכתב של אמה על המשמעות של הריהוט בעבר, בזיכרון. ההקלטה הנשמעת במקביל עם קולה של אגי בהונגרית יוצרת יחד עם הריהוט וההקראה של אגי שלושה צירים של התקיימות הזיכרון - זה של אגי עצמה, המספרת בקולה, זה של האמנית והפרשנית יואלי, והזיכרון החדש שנוצר אצל הקהל בהווה על ידי סידור הרהיטים והצפייה.

ציר העבר והווה והקשר ביניהם נוצר גם בעזרת השימוש בחוש הטעם והריח. כאשר אורח שעל הבמה מוציא מן המגירה כלי אוכל, מוגש לו המאכל "דרייה", וכמו ברבים ממופעיה של נעמי הוא מחולק במקביל גם לקהל. בכך

המאכל "קם לתחייה" מתוך הזיכרונות ויואלי מאפשרת לקהל לטעום אותו. כמו במכתב על החתונה לאגי, משמש האוכל חלק משמעותי מתרבות האירוח הנשית והידע בבישול. הוא משמש את יואלי בשביל לעסוק בקיום של נשים במלחמה דרך הסיפור אודות מאכל אהוב של אגי. באומל גורסת כי העדות על נשים על המלחמה חושפת סיפורים של ניצול, השפלה והישרדות שלא הופיעו באף מקור אחר. גם סיפורי עזרה הדדית נשית לא נחשבו ראויים לתייעוד וגם מהם התעלמו¹²⁶. דרך האוכל, יואלי נוגעת בסיפור אישי המאיר את המאבק הייחודי של הנשים על זהותן וחייהן בזמן המלחמה.

"אנחנו יצאנו 300 בנות, אפשר לחשוב שיצאנו, לקחו אותנו... סופית השתחררנו בשלושה במאי אז היינו גם ביחד הבנות מהעיר שלי, והבנות אמרו אנחנו עכשיו נעשה מה שאת אומרת"¹²⁷. היא מספרת בתור אגי ומתארת את הליפסטיק שאחד החיילים האמריקאים נתן לה והיה משאת נפשה לפני המלחמה יחד עם גרביונים של משי! היא מספרת בגוף ראשון על הבחירה של אגי לסחוב איתה במסע הארוך והמסוכן הביתה שמלת ערב שמצאה בארגז "קופר" שהחיילים האמריקאים נתנו לה ואת המשמעות של השמלה הזו עבורה. "מה יש לך ביד בבכי שאל! ואני בבכי אמרתי, שמלת ערב! והוא אמר ברוך השם! לא השתנתה- משוגעת הלכה משוגעת חזרה. הוא פשוט הבין שאני הבאתי את השמלה הזו שיהיה לי משהו שאומר שאי פעם אני עוד אהיה בחורה, אישה"¹²⁸... הקטע כולו טעון במסע ובסכנות שהנשים עברו, ובתקווה שהחזיקה אותם לשוב לחיים נורמאליים. הוא מתאר את היכולת של הנשים לעזור אחת לשנייה בעת צרה:

ואחר כך עלו עוד חיילים וככה התחילו לגעת... בקיצור אני ראיתי שזה קיצוני רע. ושם על איזה פס שלא מוביל לשום מקום אמרתי בנות עכשיו תקשיבו אנחנו פה לא נשארות [...] היינו מוכרחות לישון אבל פחדנו מהחיילים הרוסים. ושם היו חיילים צרפתיים... והם אמרו בנות תעלו כאן על השולחן של המנהל תחנה ותישנו ואנחנו נשמור מסביב. ואנחנו באמת כל העשר או שתיים עשרה עלינו על השולחן וישנו והם מסביב¹²⁹.

האוכל המוגש לקראת סוף הקטע הוא החלום של האוכל עליו חלמה אגי כל הדרך כאשר קיוותה שאולי עוד תחזור להיות אישה. נעמי הולכת אל מאחורי הקלעים ומביאה משם קערה ובה "דרייה". גם במקרה הזה היא מעודדת את האורח לאכול תוך כדי שהיא מספרת:

¹²⁶ Baumel, "You Said the Words", p. 32.
¹²⁷ אקס חמותי החורגת. נעמי מגלמת את אגי.
¹²⁸ אקס חמותי החורגת. נעמי מגלמת את אגי.
¹²⁹ אקס חמותי החורגת.

אתה יכול לאכול... תטעם... זה בצק תפוחי אדמה, אתה מסתכל ככה בסספישן [Suspicion], לא זה לא בשר, זה בצק תפוחי אדמה ובפנים ריבה אבל מוכרח להיות ריבה הכי טובה רק של הרו, זה טעים לך? זה לא אני עושה זה נעמי עם הרעיונות שלה... אבל אתה יכול לאכול ואני אספר לך? בהחלט זה ככה צריך להיות¹³⁰...

שוב מספרת נעמי-אגני "במקרה" בזמן שהאורח אוכל, והסיפורים נסובים סביב חלום האוכל שלא עזב אותה במלחמה. תוך כדי הסיפור עובר גם בין היושבים בקהל מגש ועליו "דרייה" ממנו הם טועמים. והיא מספרת:

היו שם נשים בתחנה שהיו עסוקות לתת אוכל לפליטים וגם תעודות מאוד חשובות, שעם התעודות האלה היה אפשר אחר כך, נגיד, לקבל דרכון. ואישה אחת אמרה לנו: "בואו איתי" ולקחה אותנו אליה הביתה. הייתה לה וילה מאוד יפה, כנראה הייתה אישה של ראש-העיר, ושם [...] הגישו בחוץ דרייה. זה נקרא דרייה. ואני אמרתי לה שזה ה-מאכל ה-אהוב של חיי. וכל הזמן כש-רעבתי אני שאלתי את עצמי האם אני אי פעם אוכל דרייה¹³¹.

אכילת ה"דרייה" מסמלת את הזיכרונות הייחודיים לנשים שעברו את המלחמה, כאשר היו חשופות יותר לפגיעות וניצול מעצם היותן נשים. המאכל שהן קיבלו גם הוא ניתן להן מאישה שעזרה להן לאורך הדרך, והדברים שהזכירו להן שהן נשים עזרו להן להחזיק בתקווה לשוב לחיים נורמאליים. הסיפור הנובע מכלי האוכל והמאכל אוצר בחובו את הצורך של הנשים לשמור על זהותן ולעזור זו לזו לשם כך. כאשר האורחים אוכלים מן הדרייה זה מעצים את חווית ה"אירוח" וגם מפגיש אותם באופן חושי עם זיכרון של אגני. זהו זיכרון שאינו נובע רק ממילים, אלא מאפשר לצופה לקחת חלק בעולם של המספרת, ולגלם את הזיכרון באופן חושי בגופם שלהם.

המגירה האחרונה בשולחן של אגני/נעמי הוא מגירה נעולה. אם המגירות מדמות את הזיכרון, הרי המגירה הנעולה היא מה שלא ניתן לספר כי אי אפשר בכלל להבין אותו "אני לא סיפרתי עוד כלום, את עוד לא שמעת כלום... שום דבר"¹³² מצטטת נעמי יואלי את אגני. המגירה הנעולה מסמנת את האימה הנוראה שנחווה בשואה אך אגני אינה מספרת עליה כיוון שאין כלל מילים שיכולות לתאר אותה. גם לאורח וגם לנעמי אין גישה למגירה הזו. במקום תוכנה של המגירה הנעולה מציגה יואלי לאורח ספר מילים, אתו היא משחקת עם האורח שלה כדי לספר "שוואנק"- אני אספר משהו מהמחשבות שלי או מהחיים שלי¹³³. הבחירה לספר משהו מהמחשבות או מהחיים במקום התוכן של המגירה הנעולה, מסמן, כמו שאר החפצים, את הבחירה בחיים, במה שכן ניתן לספר

¹³⁰ אקס חמותי החורגת.

¹³¹ אקס חמותי החורגת.

¹³² אקס חמותי החורגת

¹³³ אקס חמותי החורגת

וכן ניתן ורצוי לזכור. אותם שוואנקים הם הביטוי האולטימטיבי לחשיבות של ההיסטוריה שבעל-פה ביצירת תרבות, והבאתה על הבמה מדגישה את המקום של היסטוריה אישית ומשפחתית שיואלי רוצה להנכיח על הבמה. כל חפץ הנשלף "מזכיר" לאגי בגילום נעמי זיכרון או סיפור, אנקדוטה או שוואנק המסופרים כאילו "במקרה" כדי ללוות את האירוח. האופן בו החפצים נשלפים ממגירות השולחן מדמים את האופן האסוציאטיבי שבו זיכרונות נשלפים מהתודעה במהלך שיחה. וכך הסיפור של אגי יואלי אינו מסופר באופן כרונולוגי וליניארי, אלא טלאי על טלאי, כאשר הסיפורים השונים מאירים חלקים שונים בחייה ובאישיותה של אגי יואלי.

סיכום

בפרק הראיתי כיצד יוצרת יואלי היסטוריה פרטית המתמקדת בחוויה הנשית אל מול ההיסטוריה הכללית של השואה, בעזרת שימוש בהיסטוריה שבעל פה. בחלק הראשון הראיתי כיצד יוצרת יואלי במופע מרחב מארח המאפשר דינאמיקה של שיחה. סקרתי את המרחב בו מתקיים המופע המאפשר מפגש בינאישי עם הצופים על ידי דיבור ישיר וכן על ידי שעתוק של המרחב הפרטי על הבמה. נשענתי על הטענה של פורטלי כי היסטוריה שבעל פה הינה מערכת יחסים דיאלוגית הנוצרת בשיתוף פעולה בין ההיסטוריון והעד. המרחב שיוצרת יואלי נותן מקום לחוויות של הזוכר ולהקשבה אמפטית מצד המאזין. לאחר מכן עסקתי בגילום הגופני הכפול של נעמי יואלי- המגלמת את עצמה, היוצרת ההיסטוריונית, ואת אגי יואלי, העדה. ביקשתי להראות כי פעולת הסיפור, הפעולה אותה עושה יואלי, היא פעולה פרפורמטיבית שיש בה כוח לעצב את האופן שבו המאזינים מבינים את העבר. הגילום האמפתי של יואלי את אגי מאפשר לקהל לשמוע ולזכור את השואה מנקודת מבט אחרת, שאינה עוסקת בזוועות אלא דווקא ביומיום, בהישרדות, ובחוויות הנשיות. בגילום זה, יואלי תובעת להכניס את החוויות והזיכרונות של נשים אל ההיסטוריה ההגמונית.

לאחר מכן התמקדתי בשיח בין הפרפורמטית לבין הקהל כמעשה של זיכרון. העלייה של אורח לבמה והשיח שנוצר עליה הופך את הצופה למאזין אקטיבי השומע את העד. בעזרת השיח הזה נוצרת אמת דיאלוגית, בה אין למספר בעלות בלעדית על האמת כיוון שגם למאזין יש תפקיד ביצירתה. יואלי יוצרת קרקע משותפת שבה שני צדדים שונים יכולים לדבר ביניהם וליצור זיכרון משותף, שנוצר באופן דינאמי ואישי, וזאת בשונה מהסמלים ומטקסי הזיכרון בהם הצופים מורגלים. לבסוף עסקתי בחפצים שבמופע כמעוררי זיכרון חושי. יואלי יוצרת ארכיון של חפצים פרטיים הטעונים במטען סימבולי ואוצרים בחובם זיכרונות וסיפורים אישיים. הראיתי כי כמו שההיסטוריה שבעל פה מאפשרת להתמקד בחוויות מן המרחב הפרטי, כך גם החפצים קשורים למרחב הפרטי של אגי. העולם החומרי הזה מעביר את הזיכרון אל המימד החושי של הצופים ומאפשר חווית זיכרון רחבה יותר. בעזרת כל אלה, יוצר המופע זיכרון חי, דינאמי, שנוצר יחד עם הקהל ומערבב את הפרטי והלאומי

יחד. בכך, מיישמת יואלי את תביעתה להכניס את החוויות הפרטיות של נשים בשואה ואת הזיכרון הפרטי של אגי יואלי אל ההיסטוריה הרשמית.

בשורות נעימות ומשיבות נפש המופע כארכיון של ידע חדש

בפרק זה אדון בעבודה **בשורות נעימות ומשיבות נפש**¹³⁴. עבודה בימתית זו נסובה סביב אסופת מכתבים וגלויות, ותמונה אחת, שהיו חבויים בקיר השירותים בדירתו של אביה של יואלי בירושלים ונתגלו במקרה בעקבות נזילה בצנרת בשנת 2008. באסופה זו ישנם עשרות המכתבים, שחלקם היו רטובים והדיו שלהם מרוחה. לאחר שיובשו המכתבים, נתגלה כי הם נשלחו בשנים 1934-1941 לשלמה איינלגר (לימים אביה של נעמי יואלי) שהיגר לפלשתינה, על ידי משפחתו, משפחת איינלגר מטרנפול בגליציה שבפולין אשר נרצחה כולה בשואה. כאשר תורגמו המכתבים מפולנית התגלה תוכנם. תוכן ההתכתבות מאפשר הצצה לאורח החיים של משפחה יהודית בפולין בשנות השלושים לפני השואה, את חווית המרחק בין הגולה לפלשתינה, וכן את עליית הנאציזם ותחילתה של מלחמת העולם השנייה. ההתכתבות מאירה נקודת מבט פרטית על סיפור לאומי קולקטיבי המקפל בתוכו את הסיפור הציוני, החיים היהודיים בגולה והשואה. המכתבים והגלויות כתובים בארבעה קולות: אבי המשפחה, יואל, אם המשפחה, אדלה, אחיו הקטן של שלמה, איז'ו ואחותו הקטנה, זוניה. בתמונה המשפחתית מצולמים האב, שלמה איינלגר, עם ארבעת בני המשפחה ושני דודים.

המופע עלה בשנת 2017 בשיתוף עם קבוצת השחקנים של רות קנר: רונן בבלוקי, טלי קרק שירלי גל-שגב ועדי מאירוביץ'. בנוסף יואלי השתתפה אף היא במופע – וכמו במופעים הקודמים, גם כאן הופיעה בתפקיד עצמה. המופע התקיים באולם שידלובסקי במוזיאון תל אביב. בחלל השטוח ומחופה עץ הזה הוצבו כיסאות המוזיאון ל-50 צופים לאורך שלושה מקירותיו. הדס עפרת עיצב את החלל באופן מינימליסטי בעזרת ארבעה מדפי תאורה שנבנו על ידי רוני נעים ושימשו גם במופע **דודה פרידה: מוזיאון**. מדפי התאורה האירו את ההעתקים של המכתבים המקוריים שהונחו עליהם. מדף תאורה חמישי הוצב ליד כיסאות השחקנים ועליו פריטי לבוש מינימליסטיים שסימלו את האם, האח והאחות, ומקטורן שהונח על הכיסא סימל את האב, "והנה זה ארון וחדרים בבית מגורים משפחתי" כפי שכותב צבי גורן בביקורת על ההצגה¹³⁵. התאורה ששימשה את המופע הייתה לרוב התאורה הרגילה של האולם, כאשר רק ברגעים מסוימים נעשה שימוש בפנסי תאורה תיאטרוניים. התפאורה והאביזרים המינימליסטיים שימשו את יואלי ועפרת כדי ליצור תחושה כי המרחב אינו אלא גלריה

¹³⁴ **בשורות נעימות ומשיבות נפש**. יוצרת ומופיעה נעמי יואלי. שחקנים יוצרים רונן בבלוקי, שירלי גל-שגב, עדי מאירוביץ' וטלי קרק. 2017, מוזיאון תל-אביב, תל-אביב.

¹³⁵ גורן, צבי. "בשורות נעימות ומשיבות נפש: זכרון גנוז". **הבמה**. 26.5.2019. אוחזר 10.7.2020.

<http://www.habama.co.il/Pages/Description.aspx?Subj=1&Area=1&ArticleID=26640>

במוזיאון, ואילו השחקנים והצופים פועלים בתוכה. השחקנים לעתים הקריאו ולעתים שרו את מילות המכתבים למוסיקה שהלחין יוסי מר-חיים, איתו גם שיתפה יואלי פעולה פעמים רבות במופעיה בעבר.

העבודה הבימתית מחולקת לאקספוזיציה, גוף, וסיום. יואלי פותחת את האקספוזיציה לעבודה בתיאור הרקע למופע - תכניה הנמסרת בעל פה. היא מספרת את הנסיבות בהן נמצאו המכתבים, את היקף הקורפוס והתקופה בה נשלחו. לאחר מכן היא נותנת סקירה כללית של תוכן המכתבים וממקמת אותם בתוך הקשר תרבותי - הם נשלחו כחלק מקשר בין יבשתי בין המשפחה לבן שהיגר לפלשתינה. לבסוף היא מתארת את המעמד הטקסי של ההתכתבות בדינמיקה המשפחתית המורכבת מכותבים שונים. במהלך הפתיחה נכנסים השחקנים נושאים כסאות נוח בידיהם ולאחר שהם מניחים אותם בערמה הם נעמדים בצד הבמה מאזינים ומוכנים לפעולה. בסיום האקספוזיציה, משחזרת נעמי את התמונה שנמצאה עם אסופת המכתבים שצולמה לקראת נסיעתו של הבן בעזרת השחקנים השובשים על עצמם את פריטי הלבוש.

המופע נשען, אם כן, על הקורפוס של "למעלה מ-100 גלויות ומכתבים" והוא מחולק לחמישה מקטעים שכל מהם אחד עוסק ב"גוף מכתבים" אחר, מסודרים לפי סדר כרונולוגי בהתאם לתאריכי המכתבים. המשפחה בגולה, האב, האם, האח והאחות מספרים לבן המשפחה שבפלשתינה אודות היומיום - החגים המשפחתיים, ימי הולדת, לידות, אירועים בבית הספר, בעבודה ובקהילה. הם סקרנים ומעוניינים לדעת על חיי היומיום בפלשתינה. כל אחד מבני המשפחה שואל שאלות אחרות ומספר על עולמו מתוך הקשר הייחודי שלו עם שלמה איינגר, אביה של יואלי. חלק מן המכתבים, פרי עטה של זוניה הצעירה אף כתובים בעברית, שאותה היא לומדת. המחשבות, החלומות והשאיפות של בני המשפחה מקופלים במכתבים האלה, המהווים דרך יחידה לתקשורת עם בן המשפחה בפלשתינה. המכתבים גם חושפים את הדאגות והחששות כאשר מתחילות ההגבלות בפולין על היהודים אבל ניכר שהמשפחה עושה מאמצים לא להדאיג את הבן ולא להדאיג את עצמה בתקווה שהכל זמני ויסתדר במהרה. הגוף העצום והענק הזה של תקשורת פנים משפחתית וידע על משפחה וקהילה יהודית מרכיב את "גוף הארכיון" והוא ליבת המופע, הטקסט שממנו נגזרות המילים של השחקנים המגלמים את דמויות בני המשפחה. השימוש בו במופע מגלם את המעשה הארכיוני, כפי שאראה בפרק.

כל מכתב המוקרא על ידי השחקנים מקבל "כותרת" על ידי נעמי ולעתים גם הסבר ופרשנות לתוכן שלו, לתקופה בה נכתב ולתמה המרכזית שלו. השחקנים מקריאים ולעיתים שרים את מילות המכתבים, בחלקם או במלואם, כאשר המעמד כולו מנוהל על ידי יואלי בתפקיד עצמה. במהלך המופע משלבת יואלי זיכרונות ילדות ונעורים אישיים שלה הקשורים לאביה, וכן משולבים קטעי שירה ומסכת שמעלים השחקנים. קבוצת המכתבים הישנה ביותר מתחילה בשנת 1934 והאחרונה מסתיימת ב-1941 עם התקדמות המלחמה וניתוק הקשר בין אביה של

יואלי למשפחתו בפולין. הסדר הכרונולוגי בו נקראים המכתבים מציג לצופים את התדרדרות המצב באירופה ככלל ובפולין בפרט דרך נקודת המבט של אנשים החווים אותה בזמן אמת, ומנסים לשמור על שיגרה ואופטימיות לנוכח האימה ההולכת ועוטפת אותם.

בפרק אדון בשאלה כיצד מהווה המופע בשורות טובות ומשיבות נפש ארכיון של זיכרון פרטי שיש לו משמעות גם בזיכרון הלאומי? כיצד משתמשת יואלי בגופניות, בגילום ברכטיאני ובמשחק עם מילים כדי לאפשר לקהל לחוות זיכרון מנקודת מבט אישית. חלקו הראשון של הפרק יתמקד בנוכחות הגופנית הסובייקטיבית של יואלי כיוצרת המופע על הבמה. אשען על מאמרים שמציבים את הארכיון כמקור לעיצוב זהות של אומה, ואבדוק איזה ידע ארכיוני נוצר מנוכחותה של יואלי ומשילוב של סיפורים אישיים כמסגרת למופע. בחלק השני אתמקד באופן שבו השחקנים מדברים בדמותם של בני המשפחה הכותבים ומגלמים אותם. אנתח את אופן הגילום הברכטיאני של הדמויות, המדמה חדר חזרות יותר ממופע, ואבדוק כיצד שיטת מופע זו מעלה את הזיכרון של בני המשפחה בהווה עבור הצופים. בחלקו השלישי של הפרק אבחן את העבודה הקולית עם מילות המכתבים במופע. אשאל מה תפקידם של המוסיקליות וההלחנה בארכיון הנבנה, ואיזה רמזים של ידע הם מעבירים לצופה. לבסוף אבחן את הצופה כחוקר-משתתף במופע שתפקידו לאחד בין הסימנים השונים ולפרש אותם באופן סובייקטיבי כחלק מיצירת ידע חדש.

מופעי ארכיון

מקורה של המילה ארכיון, טוען ז'אק דרידה, הינו ביוונית קדומה מעולם של פקידים רבים אשר מצווים. הפקידים ביוון העתיקה החזיקו את מסמכי לשון החוק בביתם וכך "הוכרה הזכות [שלהם] לכוון את החוק או לייצגו". יותר מכך, "הודות לסמכותם המוכרת בפומבי [...] בידם הכוח לפרש את המסמכים." דרידה מוסיף כי הבית של שומרי המסמכים מייחד את המעבר מן הפרטי לציבורי, כיוון שביתם הפרטי של השומרים מסמל את משכנם של המסמכים הציבוריים "הם דרים במקום מיוחד זה, מקום בחירה שבו החוק והסגולות מצטלבים בייחוס¹³⁶." דרידה מוסיף וטוען כי כל ארכיב הוא בבת אחת מכון ומשמר וכי "יש לו כוח של חוק. שהנו חוק הבית המשפחה, המוסד או השושלת."¹³⁷ יתר על כן, מסבירה סוזן בנט, מחקרים בתחום שמו דגש על שתי פרשנויות רחבות יותר למהות הארכיון. הפרשנות הראשונה רואה בו מקור מרכזי לעיצוב זהותה של האומה, וזו השנייה כמרכז של פרשנויות שבה לארכיבאים ולהיסטוריונים יש תפקיד פעיל ביחס לעיצוב הגבולות של

¹³⁶ דרידה, ז'ק. מחלת ארכיב: הדפסה, רושם, רישום פרוידיאניים. תרגמה מיכל בן-נפתלי, רסלינג, 2006, עמ' 13.

¹³⁷ דרידה, מחלת ארכיב, עמ' 15.

מוסד הארכיון. ההיסטוריון מעניק משמעות חדשה לסגמנט שהייתה לו משמעות קודמת. כלומר הארכיבאים וההיסטוריונים מעצבים באופן רציף ותדיר את התפיסה החברתית של ההיסטוריה¹³⁸.

הארכיון ותפיסותיו משפיע אף על האופן שבו חוקרים ראו את הזיקה בין ארכיון לפרפורמנס כשני מודלים של אוצרות והעברת ידע. לינדה פארק-פולר מוסיפה כי האינדיבידואל שמציג את סיפורו הפרטי, שיוצא כנגד הכוחות המדכאים והמחפצנים, מגלה שבכוחו של המופע לא רק להעניק ריפוי לו עצמו, אלא גם להשפיע על צופים. במופע של סיפור אישי, הפעולה של בריאה עצמית יכולה להדהד באולם ולעורר את הנוכחים לפקפק ב"תוויות" ו"תבניות" שגורות, ולעודד שיח חדש. באופן כזה המופע יכול לשמש כחוויה מרפאת, הן עבור היחיד והן עבור הקהל¹³⁹. דיאנה טיילור מסבירה כי המופע משמש כפעולה אקטיבית, המגולמת בגוף, שיש בה העברה של ידע חברתי, זיכרון ותחושת זהות. לימודי המופע מייצרים ידע. אנשים רבים מקבלים ידע דרך הייצוג הגופני ולא רק על ידי כתיבה, אליו רוב המחקרים מתייחסים. כך המופע מחבר בין סוגים שונים של ידע, של ההגמון ושל ה"אחר", שנשמרו כנפרדים לאורך השנים¹⁴⁰. רבקה שניידר מציעה במאמרה כי לפרפורמנס פמיניסטי מטרה של שימור ידע, אבל בצורה שונה מהארכיון. היא טוענת כי הקשר בין ארכיון לבין פרפורמנס מאתגר את התפיסה הקונבנציונאלית הרואה בארכיון דבר קבוע ובפרפורמנס דבר זמני¹⁴¹. הפרפורמנס הפמיניסטי שם לעצמו מטרה לדאוג שהידע שלו לא ייעלם מן הארכיון הרשמי (כפי שקרה לאורך ההיסטוריה), אבל גם לא ינוכס על ידי התרבות ההגמונית בצורה שתקעקע את המשמעות הרדיקלית ותביט עליו כאובייקט, מוסיפה איליין אסטון¹⁴². ג'יל דולן מרחיבה את רעיון שימור הידע ומגדירה את הפרפורמנס כ"אוטופי", "מקום בו אנשים מתכנסים, גופניים ונלהבים, בכדי לחלוק חוויות יוצרות משמעות ומלאות דמיון, שיכולות לתאר או לתפוס אינטימיות חמקמקה ובה עולם טוב יותר¹⁴³".

הפרשנויות שיוצרת יואלי לגוף החומר שיש בידה מועבר לצופה בתור "פרפורמנס של ארכיון", שבו תהליך המיון ועיצוב הידע מתווך על ידי אלמנטים פרפורמטיביים. את הסימנים הפרפורמטיביים אחקור בעזרת תפיסת התאטרון הפוסט-דרמטי של ליהמן. תיאטרון זה אינו ממוקד בדרמה עצמה, אלא מתפתח כאסתטיקה פרפורמטיבית בה הטקסט הדרמטי מצוי ביחס לסיטואציה החומרית של המופע ושל הבמה. כך התיאטרון הפוסט דרמטי הינו יותר שאיפה להשפיע אפקטיבית על הצופים מאשר ניסיון להישאר נאמנים לטקסט. הבחירה

Bennett, Susan. "The Making of Theatre History." *Representing the Past: Essays in Performance Historiography*,¹³⁸ edited by Thomas Postlewait and Charlotte Canning, University Of Iowa Press, 2010, pp. 66.

Park-Fuller, "Performing Absence", pp. 26.¹³⁹

Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press, 2003. pp. 2¹⁴⁰

Schneider, Rebecca. "Performance Remains." *Performance Research*, vol. 6, no. 2, Routledge, Jan. 2001, pp. 105.¹⁴¹

Aston, "Feminist Performance as", pp. 78.¹⁴²

Dolan, *Utopia in Performance*, pp. 2.¹⁴³

לנתח את המופע של יואלי דרך נקודת המבט של הארכיון יכולה לברר מה המשמעות החדשה שמעניקה יואלי לסיפור הלאומי. הגדרות הארכיב של דרידה בשילוב עם מחקרים אודות ארכיון ופרפורמנס מאפשרים לפרש את המשמעות שנוצרת מהשילוב של **מיקומם** בחלל המופע, בתוך מקום של התכנסות, לצד כוחה הפרשני של יואלי **בתפקידה** כאמנית יוצרת. ניתוח גוף המכתבים כחומר ארכיוני מציב את יואלי כהיסטוריונית המפרשת אותו, ומסביר כיצד תפקידה כאמנית תורם להיווצרות הזיכרון.

נוכחות האמנית כארכיון

המופע **בשורות נעימות ומשיבות נפש** תחילתו ב"גוף המכתבים", מסמכים ש"נגנזו", כפי שמספרת יואלי, ואוחסנו בקיר שירותים בביתו של אביה, ויואלי הוציאה וייבשה אותם כדי לשמר אותם ולגנוז אותם מחדש.

גוף המכתבים שלשמו התכנסנו כאן היום הגיע לידי אפשר לאמר בדרך נס, אחרי ששרד נזילה בצנרת המים של דירה בירושלים. כשראיתי אותם לראשונה- צרור ניירות עטופים, כתובים בדיו מרוחה, פרוסים לייבוש במרפסת השירות של האמבטיה- נדהמתי מכך שהשתמרו כל כך הרבה שנים. אבל לא פחות מזה נדהמתי מהאופן שבו, אם אפשר לאמר, נגנזו במקום פגיע כל כך¹⁴⁴.

אם הארכיון מהווה, כפי שמגדירה בנט, מרכז של פרשנויות¹⁴⁵, והמשמעות הסגולית שלו נטענת משילוב בין מקום לסמכות ובין הפרטי לציבורי, לדבריו של דרידה¹⁴⁶, אזי ניתן לפרש את ההסתרה של האב כמעשה הגניזה המקורי. האב בחר לשמור את התיעוד מחייו האישיים ומההיסטוריה שלו בחלל שמקומו בשולי התודעה. חדר השירותים, מקום בו אנו מרוקנים את הכלל ממינו נקיים יותר הינו מקום פרטי שממעטים לדבר עליו, מקום הנותר בתת-המודע. דרידה אף טובע את הקשר בין רצון הארכיון לשמר את העבר לבין דחף המוות של פרויד- הרצון לקבע ולקעקע את העבר כמוהו כרצון לעצור את שטף החיים, שכן הארכיון שם את העבר תחת שליטה ומאפשר למה שנגנז להישכח¹⁴⁷. גניזתו במקום זה משאירה את הזיכרון תחת שליטה, קפוא, בניסיון לשכוח אותו. ניתן להניח כי זיכרון המכתבים היה פצע פעור בשביל האב, וכמו בני דורו, כדי להמשיך בחיים היה צריך לאכסן את הזיכרון הכואב בשולי התודעה. הפעולה של הוצאת המכתבים, ייבושם, תרגומם, והצגתם במופע, הוא מעשה של ריפוי עבור נעמי יואלי, בניסיון לטפל בפצע הפתוח ולמצוא מרחב אלטרנטיבי

¹⁴⁴ יואלי, נעמי. **בשורות נעימות ומשיבות נפש**. (2016).

¹⁴⁵ Bennett, "The Making of", pp. 66

¹⁴⁶ דרידה, **מחלת ארכיב**, עמ' 15.

¹⁴⁷ דרידה, **מחלת ארכיב**, עמ' 15.

לארכיון ולזיכרון הכואב האצור בו. העבודה הבימתית משמשת עבור יואלי הפיכה של הזיכרון לחי, המשכי, משתנה וסובייקטיבי.

במאמרה, מדגישה אסטון את השוני בין הארכיון ההגמוני, שנוצר במסורות של תרבות פטריארכלית, לבין החתירה לקראת ארכיון פמיניסטי המגולם בפרפורמנס. היא טוענת כי מטרת היעדרותו של החומר הוא הרחקה של גורם שיכול להיות מנוכס על ידי התרבות הפטריארכלית, ואילו האמנית דורשת לבנות את הכללים של הארכיון בעצמה בעזרת גופניות, שהיא ארעית ומקומית. הפרפורמנית מבינה זאת כדרך אחרת לארכוב-כמי שאינה תלויה באוסף היסטורי של הקבוע, החומרי, אלא ככזו שמאמצת את האפשרות של גוף המספר סיפור, המופיע, כארכיון בעצמו-תרבות נגד המגולמת בגוף¹⁴⁸. אם נקבל זאת כאפשרות, טוענת אסטון, אזי הפרפורמנית היא ארכיבאית ש"אוספת" את מה שהתרבות השלטת מדחיקה, את מה שהתרבות השלטת משתוקקת להצניע. הגילום הגופני של יואלי, וסיפור תולדות הארכיון כפי שהיא מציגה אותו, מבנה ארכיון אשר שם דגש על הפרטי, האישי, היומיומי ועל היחסים הבין אישיים, ומתרחק מתבניות של הסיפור הלאומי. אופן הגניזה של יואלי משלב את ההיסטורי יחד עם הפרטי ביותר, הבזוי, ועם הסיפור האישי המשפחתי שלה.

הבניית גופה של יואלי כארכיון המגולם בגוף עולה כבר במפגש הראשון עם הצופים. כפי שהצופים בתחילת המופע נפגשים עם העתקי כמה מכתבים המוצגים על מדפי התאורה ומוזמנים להתבונן בהם ולחקור אותם, כך הם נפגשים גם עם יואלי, העומדת בכניסה ומקבלת את פניהם. לאחר שהקהל מתכנס ומתיישב, מספרת יואלי בעל פה את סיפור מציאת המכתבים, נותנת רקע היסטורי והסבר פרשני לחשיבות המסמכים הללו שנמצאו. ההסבר של יואלי הוא חלופה לתכניה. במקום עלון מודפס, כנהוג במופעים, מגלמת יואלי בגופה את בעלת הידע ומוסרת אותו בעל פה, על ידי מפגש בלתי אמצעי. ההסבר מדגיש את החשיבות של נוכחותה הגופנית הספציפית ולא משאיר מחוץ לחלל המופע את המטען התרבותי שלה- המגדר שלה, הגיל, הקשר המשפחתי, היותה אמנית, מופעי העבר שעשתה ולמעשה כל הידע שיש לצופה אודות נעמי יואלי. הצופה שם לב לנוכחותה כל העת בתור האמנית עצמה שמדברת.

גופה של יואלי ממשיך להיות נוכח בחלל לכל אורך המופע כהיסטוריונית הפועלת בארכיון שלה. ההיסטוריון, לפי בנט, מעניק פרשנות לדוקומנטים על ידי אופן הקטלוג שלהם, כולל הבחירה מה לשמור, מה לשים בצד וכיצד למיין את החומרים¹⁴⁹. את התפקיד הזה יואלי עושה באופן פיסי לכל אורך המופע כאשר היא מעניקה למכתבים כותרות ומספרת לקהל הקשרים היסטוריים ותאריכים. בנוסף, הצופה רואה אותה "מנצחת" על מעשי

Aston, "Feminist Performance as", pp. 81¹⁴⁸

Bennett, "The Making of", pp. 66¹⁴⁹

השחקנים כל העת כאשר אלו מגלמים את הדמויות מן המכתבים, מלווה אותם מוסיקלית ומלהקת אתם לדמויות השונות.

דוגמא לגילום הגופני של הארכיון ניתן לראות כאשר השחקנים מחפשים בפעם הראשונה את קולן של הדמויות בהקראת המכתבים. המכתב הראשון שתוכנו מדובר בקול נשלח מהאח, איז'ו, אחי אביה של יואלי. השחקנית שירלי גל פותחת במילות המכתב לאט ובהיסוס "אני... כותב... את המכתב, אני כותב... את המכתב"¹⁵⁰ ותוך כדי מביטה אל עבר יואלי, שנותנת לה קצב ומנחה אותה בעזרת ידה. הצופים רואים יואלי מנחה את השחקנית על הבמה, כלומר היא היסטוריונית המעניקה פרשנות לחומר ההיסטורי. דוגמא נוספת היא במכתב מהאחות זוניה, אחות האב שלמה, בו היא מספרת על יום הולדתה. אז מנגנת יואלי צליל במפוחית שלאחריו פוצחים השחקנים בשיר יום הולדת בליוויה. רגעים כאלו, בהם יואלי פועלת באופן אקטיבי כדי להנחות את השחקנים ולעזור להם למצוא את קולם ומקומם מתרחשים לכל אורך המופע. הרגעים הללו מעלים דימוי של לישה, של עבודה ידנית עם חומר בצורתו הגולמית, כדי להעניק לחומר צורה חדשה. הענקת הצורה היא המעשה הפרשני של יואלי שמקבילה לעבודת המיון והפרשנות בארכיון. היא נותנת לחומר צורה חדשה ממנה יכול מי שצופה לחלץ פרשנות.

הגילום הגופני של ההיסטוריונית מורחב גם על ידי שילוב של סיפורים אישיים, המדגישים את הפרשנות של יואלי כסובייקט המספר אמת אישית. האמת של יואלי קשורה באופן הדוק להשפעה הנסתרת שהיה לגוף המכתבים על חייה לכל אורכם. ובכך, כהיסטוריונית, היא משלבת את סיפורה האישי כחלק מן הידע ההיסטורי. ליבו של הסיפור הוא סיפור של יואלי על שיר שאביה היה שר לה בילדותה:

אבא שלי היה שר לי שיר כזה על מכתב מהגולה לירושלים [...] וזה הלך בערך כך: "מכתב לבן, לבן כשלג, הולך מכתב מהגולה, כותבת אם [...] בדמעת עין לבנה היקר בירושלים." ואז ככה בחושך הירושלמי הוא היה זורק כך "אביך מת! אמך חולה, שוב הביתה לגולה!" ואז היה מתחיל ככה לפמפם במן ניגוד חסידי, אולי משהו מהבית "מיני בוקר עד לערב אחכה לך בלי הרף... שוב הביתה לגולה! שוב הביתה! שוב הביתה! שוב!" ככה. ואז היה מגיע התור של המכתב מירושלים אל הגולה, זה המכתב האפור [...] "אל הגולה, כותב הבן בדמעת עין לאימו היקרה מ-ירושלים [...] לא אשוב אל ה- הגולה... לא אשוב... לא אשוב..." רציתי להגיד לו אבאליה אל תשוב אנחנו הולכים להישאר פה בישראל, יותר טוב לנו.. תמיד חשבתי שבירושלים החלונות סגורים שלא יעוף לי לגולה... (כולם צוחקים)¹⁵¹

¹⁵⁰ בשורות נעימות ומשיבות נפש.

¹⁵¹ בשורות נעימות ומשיבות נפש.

יואלי מספרת את הסיפור הזה בשילוב של הומור, תנועות ידיים המדגישות את הדרמטיות של השיר, וכן קריאות ביניים כגון "הו!" לאחר המילים "אביך מת". הצופה מקבל את הסיפור מתוך נקודת מבטה של יואלי הנוכחית המספרת על יואלי הילדה, היא למעשה מגלמת באופן גופני את הזיכרונות שלה ואופן השפעתם עליה. הצופה נחשף לארכיונית שמביעה דעה אודות הזיכרון עליו היא מדברת וחושפת בכך את המניעים למעשה הארכיוני שלה. פארק-פולר טוענת כי המופע הביוגרפי משמש בשביל המספרת אפשרות של ריפוי בכך שהיא מספרת לעצמה את הסיפור מחדש, מקבלת הכרה בו, ואף וחזקה מחודשת עליו (Reclaiming). למעשה, המספרת מוותרת על הסודיות והכאב שבסודיות. הדיבור על העצמי מאפשר לאמנית המספרת מרחב בו היא יוצרת לעצמה הזהות הציבורית שהיא בו זמנית אישית, בלי הכוחות המקבעים של ההגמוניה אשר דנים את האישי לשוליות. האני שיוצר המופע הוא אמנם נזיל אבל אמיתי ויציב¹⁵².

אסטון מוסיפה כי כדי שהמעשה הטרגיסטי של המופע יוכל להתקיים צריך לעטוף אותו ב"לא מאיים" ובמתקבל על הדעת¹⁵³. כאשר יואלי מספרת את הסיפור שלה היא בונה לעצמה זהות ציבורית שנובעת מהסיפור הזה, ומקבלת הכרה בו. היא עוטפת אותו בהומור, בשירה, בהערות ביניים ותנועות ידיים שמאפשרות לקהל לקבל את הסיפור הפגיע ובכך מעבירה את הזיכרון אליו. אם נתייחס להקבלה בין פרפורמנס לארכיון, זה חלק ממעשה הגניזה- יואלי מעבירה לקהל את החוויה הרגשית של מי שנוצר את הזיכרון בתוכו, באופן גופני, והדרך שבה הוא מועבר בדרכים עקיפות וישירות על הדורות הבאים ומשפיע עליהם. היא חושפת את המכניקה שבעזרתו, בניגוד לארכיון חומרי, הזיכרון הרגשי והחושני הוא דבר שחי, משתנה, נותר עימנו ומשפיע על תפיסת העולם של כל אחד ואחת מאיתנו. היא משתפת את התפיסה האישית שלה עם הקהל, אך עושה את זה באופן שאינו מאיים.

החלק השלישי של הסיפור מסופר בסיומו של המופע, אז חוזרת יואלי אל הסיפור האישי שלה וסוגרת את המעגל של נוכחותה כהיסטוריונית. תאריך רודף תאריך בסוף המופע, תאריך הגלויה האחרונה שמודיעה כי בני המשפחה עוזבים למקום לא ידוע, ואז תאריך פלישת הגרמנים לטרנופול, עיר מגורי המשפחה, ומיד שנת 2004, "אני הולכת לטיפול בדמיון מודרך אצל בלה¹⁵⁴". הטיפול האישי ממוסגר כחלק מן הארכיון שבונה יואלי, החלק הסוגר אותו. הסיפור אינו מתחיל ומסיים במכתבים, אלא מתחיל בסיפור האישי של מציאתם, עובר דרך השיר ששר לה האב, ומסיים בטיפול הגופני העוסק בזיכרון המשפחה. יואלי נוכחת בגופה ואוצרת בתוכה את זיכרון הסיפור המשפחתי שהיא מעבירה הלאה. בשני טיפולי הדמיון המודרך שיואלי מספרת עליהם היא מתארת כיצד

¹⁵² Park-Fuller, "Performing Absence", pp. 25

¹⁵³ Aston, "Feminist Performance as", pp.78

¹⁵⁴ בשורות נעימות ומשיבות נפש.

חשה את בני משפחתה המתים כנוכחים בכתף שלה, ומכך, מן הזיכרון שלהם, נבעו הכאבים שלה. המטפלת מציעה שיואלי תוציא אותם "מבור המתים" שבכתף למקום בטוח בדמיונה. יואלי מוציאה אותם וממקמת אותם בבית הבראה אליו נהגה ללכת כילדה, על כיסאות נוח בגינה. בני המשפחה היושבים באור השמש, כולל גם אביה שנפטר, סוגרים את המעגל שיואלי פתחה בתחילת המופע. הם מסמלים את מעשה הארכוב ופעולת הסיפור, כהוצאה של זיכרון מודחק לאור.

אפקט ההזרה בגילום הדמויות

לאחר שביססתי את נוכחותה של יואלי על הבמה כגילום גופני של המעשה הארכיוני, אפנה כעת לבחון את נוכחותם של השחקנים כגילום גופני של החומר הארכיוני. החומר הארכיוני איתו עובדת יואלי, ה"מקור הראשוני" שלה הוא הנרטיבים והקולות של בני המשפחה במכתבים. הייצוג הפרפורמטיבי שלהם בעבודה הבימתית הוא גוף השחקנים. כשם שהקהל מודע בו זמנית לנוכחות של יואלי כדמות בסיפור וכהיסטוריונית שמפרשת אותו, כך הוא מודע בו זמנית לדמויות מן העבר ולגילומם בהווה. הקולות במכתבים הן דמויות אמיתיות בסיפור הביוגרפי של יואלי, והשחקנים שמגלמים אותם מוצגים בזהותם האמיתית על הבמה. בתוך, מתקיים המפגש בין השניים, אך השחקנים המגלמים את הדמויות שומרים על אפקט מנכר.

הטקסט של השחקנים נוצר אך ורק מן הטקסט של המכתבים. כפי שנוכחותה האקטיבית של יואלי בחלל המופע מייצגת את תפקידה כהיסטוריונית, אזי הגילום הגופני של ארבעת השחקנים מייצג את הדוקומנטים ההיסטוריים, כלומר - גוף המכתבים והתמונה. כדי לאפיין את בני המשפחה השונים, משתמשת יואלי במידע שהחומר הארכיוני מספק אודותיהם: כתב היד במכתבים, תוכן המכתב, תיאורי השם, ודמותם בתמונה. היא פותחת בחלוקת הטקסט לארבעה מאפייני קול כפי שהיא מתארת בתחילת המופע: "אפשר לאמר שיש כאן עדות מכמה מקורות ראשוניים להלכי הרוח האמונות והדעות של משפחה שלכל פרט בה יש מאפיינים ייחודיים שעולים מתוך המשך והנפח של קשר המכתבים."¹⁵⁵ היא מפרשת את הטקסט תחילה באופן מילולי כאשר היא מסבירה לשחקן ולצופים את הרקע של הדמות הכותבת את המכתב ואת האפיונים שלה. השחקן המבצע את הדמות נותן פרשנות נוספת על ידי המחוות, התנועה בחלל והיחסים שהוא יוצר עם שאר הדמויות. תוך כדי המופע, יואלי מביימת את השחקנים ומהווה החולייה המקשרת בין החומר הארכיוני לבינם, כאשר היא מניחה את היסודות הפרשניים, מנחה ומדייקת אותם כל העת.

¹⁵⁵ בשורות נעימות ומשיבות נפש.

השחקנים מגלמים את הדמויות מן המכתבים באופן "מנוכר", ברכטיאני, שמדגיש את הפער בין הדמות לבין השחקן המגלם אותה פיסית. כדי שהשחקנים לא ייטמעו לחלוטין בדמויות, הם עושים שימוש מרובה בטכניקות של ניכור במופע, כגון חשיפה של אחורי הקלעים, כניסה ויציאה מהדמות, חילופי תפקידים בין השחקנים, מחוות סמליות ומחוות המזכירות את מבנה המכתב, וכן לבוש סמלי. דוגמא לכך ניתן לראות בשחזור התמונה המשפחתית שנמצאה עם המכתבים. יואלי פונה אל הקהל ומכריזה כי היא מחלקת את התפקיד הראשון: "ראש המשפחה, יואל איינגלר, יושב מימין, לבוש חליפה, כולו אומר הדר שקט ובטוח"¹⁵⁶ עם התיאור של יואלי השחקן רונן קופץ ממקומו, לובש את המקטורן הזרוק על הכיסא ומסדר את עצמו לפי המילים. על האם יואלי אומרת "אדלה, אשתו, היא יושבת לצידו" וטלי קרק רצה אל הכיסאות, לוקחת ממדף התאורה צווארון מלמלה, מציגה אותו לקהל ומניחה על צווארון חולצתה. כאשר טלי מתיישבת לצד רונן יואלי מוסיפה "מבטה נראה דאוג במקצת... במקצת" טלי מקשיבה לדבריה ואז מנידה בראשה ברמז לחיוך. יואלי מספרת "'אמא, אדלה, שותפה מלאה בערכים ובאחריות המשפחתית והכלכלית. כתב ידה בפולנית מקסים. המתרגמת אומרת שניכר שהתחנכה בשפה הזו. הרגש הדתי שלה אינו נראה חזק במיוחד." המידע הזה נותן רקע על מעמדה המשפחתי של האם ועל ההשכלה שלה, ומצייר בעזרתו טוב יותר את דמותה. הפרטים האלה נאמרים מילולית והקהל צופה בהשפעה של הדברים על תנועותיה של השחקנית בהווה. כך, נוצר התווך שבין התיאור המילולי של דמות האם לבין הגילום הגופני של השחקנית את דמותה. הצופה שומע את התיאור המילולי ובו זמנית רואה את ההתגלמות שלו בפועל, הוא נחשף אל "אחורי הקלעים" של המעשה התיאטרוני. חשיפה זו יוצרת אפקט של ניכור כיוון שהצופה אינו יכול להאמין שהדמות והשחקנית אחת הן ואינו נטמע לחלוטין במעשה הבדיוני. אפקט הניכור מצריך מהצופה ניתוח שכלתני ומאפשר לו עמדה ביקורתית.

אפקט הניכור מועצם כאשר השחקנים מחליפים ביניהם את גילום התפקידים בכל הקבץ של מכתבים, ועל ידי החשיפה של ההחלפה בפני הקהל. כאשר יואלי מכריזה על הצגת הקבץ המכתבים השני היא "מלהקת" את תפקידי בני המשפחה מחדש, במה שנראה כרגע מחדר החזרות. יואלי פונה לשחקנים ושואלת אותם את מי הם רוצים לגלם עכשיו. טלי ורונן מתחלפים ביניהם בגילום האם והאב ושירלי ועדי מתחלפות בגילום האח והאחות. הצופה חוזה בתהליך "הכניסה" של טלי לדמות האב ולהפך. כדי לגלם את דמות האב טלי חוזרת על המשפט הראשון במכתב של האב ואגב כך רונן עוזר לה לסגל את תנועות הגוף והמחוות בהן השתמש בחלק הקודם. שניהם מדברים לכמה רגעים במקביל עד שטלי "נכנסת" לדמות האב ומסגלת קול ותנועות גוף. לאחר מכן מתרחש היפוך וטלי עוזרת לרונן למצוא את גוון הקול והמחוות של האם. בסיום התהליך הם ניגשים למדף התאורה ולוקחים את פריטי הלבוש המתאימים, רונן מלביש את טלי במקטורן של האב וטלי מלבישה את רונן

¹⁵⁶ בשורות נעימות ומשיבות נפש. כל הציטוטים בפסקה מתוך המופע.

בתחרה לצוואר. אביזרי הלבוש עצמם גם הם חלק מן הניכור וחשיפת האמצעים התיאטרליים, שכן הם סמליים בלבד, ומלבדם לבושים השחקנים בבגדים שחורים יומיומיים. כל דמות, "קול" מהמכתבים" מסומנת על ידי פריט לבוש אחד הלקוח ממה שלבש בתמונה. פריטי הלבוש מונחים בתחילת המופע על מדף התאורה שליד השחקנים, ומוחזר לשם כאשר אינו בשימוש.

המחוות של השחקנים הן לעתים קרובות מינימליסטיות ומכניות, מדגימות פעולה אנושית אך אינן מנסות להראות אותה במלוא חיותה. הדגש על קיומה של המחווה במנותק מגילום ריאליסטי בא לידי ביטוי בחזרה, בקצב איטי או מהיר יותר מן הצפוי, או הכפלה של המחווה על ידי כמה שחקנים. למשל כאשר מספרים השחקנים על געגועי המשפחה לבן בפלשתינה, הם עומדים בשורה ומדברים על הצעיף שלו שכל אחד החזיק בתורו קרוב אליו. אין צעיף בידיהם, הם עומדים בשורה וכל אחד קפוא בתנוחה אחרת של החזקה של צעיף דמיוני, כחפץ יקר, אך אופן העמדת הידיים היא מוזרה וקפואה. הצופה לא יכול שלא להבחין ברגע הניכור בין השחקן לבין פעולת ההחזקה שאינה ריאליסטית. היעדרו של הצעיף מסמלת היעדרות של קשר פיזי ממשי עם בן המשפחה. הדגשת המחווה הסמלית של החזקת הצעיף מכריחה את הצופה להיות מודע לפרשנות בשחזור הרגע מן העבר. גם כאשר עדי בתור זוניה מקריאה לראשונה מכתב שכתבה, היא משרטטת עם הידיים באוויר את הכתב שלה ואת החתימה שלה. הפורמט של המכתב מקבל נוכחות פיזית במחוות הגוף ומזכיר כי אין לפנינו ניסיון לשחזר את העבר, אלא להעניק לו פרשנות בעזרת הידע הקיים.

דלילותם של הסימנים התיאטרוניים בגילום הדמויות, וכן הניכור, מסמנים את גבולות הידע ה"אובייקטיבי" שיכולה יואלי לחלץ מן המסמכים שבידה ומותירים את הצופה בתפקיד פרשני ופעיל. הידע הויזואלי נלקח מתוך תמונה יחידה, ועל כן הוא נותר סמלי, אך בזכות כך יכול הצופה להשלים בדמיונו את מלוא דמותם של בני המשפחה ולעצבם במחשבתו. ברעיון זה תומך ליהמן, המתאר כיצד דלילות הסימנים התיאטרוניים הינה איכות מינימליסטית שהופכת את המופע למפעיל. צפיפות נמוכה של סימנים מטרתה לעורר את הדמיון של הצופה ולהפוך אותו לפעיל, בעוד הוא מתבסס על מעט מאוד חומר גולמי¹⁵⁷. גילומן הארעי של הדמויות מדגיש אצל הצופה את העובדה כי הזיכרון עובר תמיד תהליך פרשני לפני שהוא מתווך לקהל הרחב, וכי בניסיון לחלץ את העבר, תמיד יהיו דברים שההיסטוריון משער. ריבוי האפשרויות מאיר את הפעולות הפרפורמטיביות כמיעוט מבין אינספור האפשרויות העומדות בפנינו למחשבה ושחזור העבר.

בנוסף, העובדה כי מספר שחקנים מגלמים את דמויות בני המשפחה מציבים בפני הקהל דרישה לזכור כל העת את הנפקדות הפיסית של הדמויות מן המכתבים. הצופה מקבל את הגילום כביטוי פיסית זמני, ארעי, לגופים

¹⁵⁷ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, pp. 89.

נעדרים. אם פארק-פולר כותבת כי פרפורמנס ביוגרפי עוסק במה שנעדר ובכך מקיים את הנוכחות שלו בהווה¹⁵⁸, הרי שבני המשפחה נעדרים וזיכרונם הודחק, אך יואלי מקיימת את נוכחותם באופן שמאפשר לצופה לקחת חלק בפרשנותו. למעשה, אופן הגילום מתאים את עצמו לרעיון של אסטון, כי פרפורמנס משמש כארכיון של תרבויות נגד, גניזה שמארגנת ומציגה את מה שנדחק לשוליים, לפריפריה, ונותר אחר לא מוכר ועלום¹⁵⁹, ולחיפוש של סוזן בנט אחר שיטה חדשה לגילוי זיכרון שנשכח, שאינו נגוע בשיטות הגמוניות¹⁶⁰. הגילום הארעי של הדמויות משנה את התפיסה הפלקטית והדיכוטומית שמעוניינת למסגר אותן בזיכרון או כקורבנות של הנסיבות או כגיבורים, ולהדגיש את האנושיות היומיומית שלהן.

עבודה קולית נרטיבית

החומר ממנו צמחה העבודה הבימתית של יואלי הוא טקסטואלי, אולם בעוד הטקסט נשמר כחומר הגלם, העבודה הבימתית עושה שימוש בסימנים תיאטרוניים לא טקסטואליים. הסיפור המשפחתי, הנרטיב אותו בונה יואלי אודות בן שעוזב את המשפחה בלי לדעת שלא יפגוש אותם שוב, נבנה על ידי שילוב של עבודה קולית, משחק עם אופני הגייה, מקצבים וקולות, המגיעים לשיא בשירת השחקנים. במופע קיים משחק מתמיד של המבצעים עם המילים וההגייה, המעניקים אפשרויות רבות של פרשנות לצופה שאינן בעלות פרשנות מובהקת אחידה. יואלי מספרת כי: "הקורפוס הזה של למעלה מ-100 גלויות ומכתבים מאפשר יותר מהצצה אל היסטוריה פרטית של משפחה יהודית אחת בתקופה הקריטית של לפני ותחילת מלחמת העולם ה-2. מתועדים בו חיי היומיום, שהושפעו מאירועים היסטוריים אבל גם מדרמות משפחתיות וקהילתיות קטנות¹⁶¹". קטעי השירה מגלים ומדגישים את הדרמות המשפחתיות ואת הפערים שבין הכתוב לבין הידע המוקדם של הצופים אודות ההיסטוריה. מבנה המכתב נשבר ומילים מסוימות מודגשות בו על ידי הוספת לחן. קטעי השירה משמשים לצופה ססמוגרף דרכו הוא יכול לחוש את כל הויברציות והרעידות הגדולות והקטנות שקורות בהווי המשפחתי, ססמוגרף שהולך וזז בפראות מתחת למילים ככל שהמצב באירופה מסלים. ככל שהשנים עוברות בתאריכים שעל המכתבים, הלחן והבימוי של השירים מבטאים פער גדול יותר בין מה המילים במכתבים לבין מה שלא נאמר, את המושתק, את מה שמוסתר בין השורות. בהתאם לכך, מתווספת לזה התפכחות מן האשליה שהמשפחה תתאחד במהירות, שכן הפער בין "שם" ל"כאן" הולך וגדל.

¹⁵⁸ Park-Fuller, "Performing Absence", pp. 26.

¹⁵⁹ Aston, "Feminist Performance as", pp. 78.

¹⁶⁰ Bennett, "The Making of", pp. 66.

¹⁶¹ בשורות נעימות ומשיבות נפש.

המוסיקליזציה של המילה מאפיינת את המופע הפוסט-דרמטי, כותב ליהמן. הגשה של טקסט מבקשת להציף אפשרויות פרשניות שונות על ידי מלודיות מגוונות של דיבור, מקצבים ומבטאים. ההגייה של הטקסט הופכת להיות מקור למוסיקליות עצמאית, המופיעים סוטים מהפונקציה שלהם ומשמשים ככלים מוסיקליים¹⁶². בדוגמא ממכתב של אם המשפחה, אדלה, מקריאה השחקנית טלי רק את מילות היחס מן המכתב שהאם כותבת לבן. יואלי מקדימה מידע ומספרת כי "כתב ידה בפולנית מקסים. המתרגמת אומרת שניכר שהתחנכה בשפה הזו¹⁶³". ואז נותנת כותרת "אמא, מכתב אהבה לבן". מטקסט המכתב שרה השחקנית טלי קרק רק את מילות היחס: "אתה... לך.. אתה... לך.. אני... שלך... אתה... אותך... אליך... שלך... שלך... אליך... לי... לך... אני... אתה... אותך... אותך... עליך... עליך... לך... לי". הפניית הזרקור על מילות היחס היא דוגמא לפעולת הפרשנות הטקסטואלית שעושה יואלי. על ידי מינימליזם, זיקוק מבנה המכתב ליסודות המרכיבים אותו, היא מסמנת לצופה כי זהו "מכתב אהבה". משחק עם המילים והלחן חוזר גם במכתב של האח, איז'ו, וגם הוא מבסס את הפרשנות של יואלי. הבחירה להקריא רק חלק מן המילים גם היא חלק מן השפה המינימליסטית של המופע, המתבטא גם במחוות ובאביזרי הלבוש החלקיים. כפי שמחווה קטנה או פיסת לבוש זעירה מצריכים להשלים בדמיון את התמונה הגדולה, כך המילים מן המכתב מגלות את הרעיון המרכזי אבל מצריכות את הצופה להשלים בראשו את מה שחסר. המעשה מתחיל בבחירה פרשנית של יואלי, ומסתיים בהשלמת הפרשנות על ידי הצופה. יואלי קוראת למכתב "איז'ו מכתב אכזבה" והשחקנית אומרת: "רציתי, איחרתי, חוץ מזה אתה כתבת לי שאחכה עוד שנה... נרשמתי, רציתי... אבל ההורים (אמא ואבא מצטרפים לשירה) התנגדו בתוקף. אבא כספית, אמא רגשית, למרות שמישהו היה לצידי. הכל הסתיים בלא כלום." לא מוקרא המכתב כולו אלא נחשף השלד שלו, תמצית משמעותו.

קטעי השירה המשפחתיים, לעומת זאת, הופכים את הקול המשפחתי למעיין מקהלה, המכילה קולות נוספים. גם כאן, הבסיס הוא בטקסט של המכתבים המוגשים כשיר, שמתחלק לבתים, לפזמון, לסולואים. עבודה זו מדגישה ביתר שאת את הקולות הבודדים הנטוויים יחד לאמירה ברורה. גם כאן, יואלי היא המנצחת על השירה. היא מכוונת את התפקידים, היא המזכירה לשחקנים דברים שנשכחו, היא ממיינת, מנצחת ומחליטה מתי שרים ומתי לא. כפי שיואלי מסבירה בפתיחה:

"המכתבים היו כמובן רק חלק מרשת חברתית מסועפת [...] עצם שליחתם וכתבתם היא מעשה טקסי שמטרתו- שימור וקידוש מחויבות המשפחה כלפי הבן בפלשתינה. רוב המכתבים הם משפחתיים והם

Lehmann, *Postdramatic Theatre*, pp. 93 ¹⁶²

¹⁶³ בשורות נעימות ומשיבות נפש. כל הציטוטים בפסקה מתוך המופע.

כוללים טקסטים של דוברים שונים שניכר שקראו זה את דבריו של זה. הוא גם חלק מאותו טקס שמציב קול משפחתי אחד שמורכב מקולות משלימים¹⁶⁴.

דוגמא לכך היא במכתב הראשון המשלב בשירה בין קולו של האח לבין קול המשפחה:

איזיו (שר): "כתוב לנו מכתב שני"

המשפחה (מצטרפת בשירה): "בלי לחכות לתשובה למכתב הראשון."

איזיו (שר): "אני חייב את תשומת ליבך לעובדה ש..."

המשפחה (שרים, פעמיים): "כל המכתבים שעוברים דרך כל הידיים של כל הדודים, הדודות, הקרובים והמכרים."

איזיו (שר): "אז תשתדל לכתוב בהתאם לכך¹⁶⁵."

כאשר המשפחה שרה ביחד, מביטים השחקנים אל הקהל ומחווים בידיים תנועה מוכרת לצופים, שמשמעותה "עוד ועוד", מעיין תנופה עם היד שהפרשנות המקובלת שלה היא "אללה" או "עוד". הצופה יכול לזהות את המחווה הללו כיוון שהן נפוצות ומוכרות בשימוש ישראלי. דיאנה טילור¹⁶⁶ כותבת כי הגופניות בפרפורמנס היא מופע המגולם באופן יומיומי. הגופניות הזו משתנה מקהילה לקהילה ובכל אחת מספרת את הסיפור ההיסטורי והתרבותי שלה. היא יכולה לחצות מקומות, להשתנות ולהשפיע, אבל היא תמיד במקומה – מי שחווה בה באופן מיידי בסביבה מבין אותה. הגופניות מייצרת תגובתיות, דיון אינטלקטואלי, ידע חדש, ויש משמעות למי שמגלם אותו גופנית, מי שמקבל אותו, ולשדר שהוא משדר בחזרה. **בבשורות נעימות ומשיבות נפש** הצופה נזרק אל תוך דינמיקה של משפחה, המוכרות לו מחייו שלו, ובה ציפיות, דרישות, אכזבות, מנהגים, מידע שעובר בין בני משפחה ונוצר קשר בין העבר שבארכיון להווה.

בגוף המכתבים השני ממשיכה הדינמיקה המשפחתית לקבל ביטוי ומתחילה להדהד את השינוי שחל ביחס המשפחתי לבן הרחוק. לעומת החלק הראשון, שבו קיימת תקווה שהקשר במכתבים יעמוד בציפיות ויהיה מספק, בחלק השני כבר מתפכחות הדמויות ומבינות כי הבן נשאר רחוק, ושליחת המכתבים אינה יכולה להחליף את הקשר. המכתבים מבטאים קושי, געגועים וציפיות שלא נענות. המכתב הראשון שמושר הוא מכתב שיואלי

¹⁶⁴ **בשורות נעימות ומשיבות נפש.**

¹⁶⁵ **בשורות נעימות ומשיבות נפש.**

¹⁶⁶ Taylor, The Archive and, pp. 3

מכתירה אותו בתור "מכתב תודה על חלוק שטרם הגיע". מילות המכתב מושרות על ידי טלי, המגלמת את האב ובני המשפחה מצטרפים.

אבא : "אתה כותב שאתה שולח לאמא חלוק..."

משפחה : "משהו יפה"

אבא : "כאשר היא תלבש את זה תמיד ניזכר בך. אבל בכלל אין יום בו אנחנו לא מדברים עליך"

משפחה : "מדברים עליך¹⁶⁷".

הכותרת שנתנה יואלי למכתב מדגישה את התחושה של פספוס והחמצה, המשפחה אומרת תודה על משהו שטרם הגיע, עוד לא קרה, אבל היא מאוד מצפה שהוא שיקרה. השירה מדגישה את המרחק שמתחיל לתת את אותותיו באכזבה וברגשות קשים. וכך הקול המשפחתי מושר שוב כאשר הם מתנגדים לעלייתו ארצה של הבן השני. הקול המשפחתי הכועס ומאוכזב הולך ומתגבר בתקיפות במכתב אחר המושר על ידי כל המשפחה, מכתב שיואלי מעניקה לו את הכותרת "מכתב נזיפה ותחינה משפחתית". יואלי נותנת תו עם המפוחית, ואז "מנצחת" על השחקנים השרים :

משפחה : "כבר חלפו ארבעה שבועות, זמן רב, שום מכתב. מחכים לדואר, לשווא."

אבא : "לצערי לא שלחת..."

משפחה (בדרמטיות) : "מכתב! מכתב! חלפו כבר ארבעה שבועות, זמן רב, שום מכתב. הדאגה הגוברת מיום ליום... האיבוד הזה קורא בפעם השלישית... השלישית..."

זוניה : "כתבתי כבר לך בקיץ שני מכתבים בעברית, בתקווה שבימים הקרובים תשיב לי, מכתב ארוך אך עברית, אך עברית¹⁶⁸..."

השירה המשפחתית היא נזיפה קולקטיבית המושרת בדרמטיות במקצב של מארש. בתחילת השיר השחקנים נעמדים ומסתדרים בשורה ועם כל מילה הולכים קדימה, צעד ועוד צעד, נוזפים כל אחד בדבריו. נעמי יואלי עומדת מולם ושולטת על מקצב השירה בעזרת תנועות ידיים כשל מנצחת והיא זו המסמנת להגביר את הקול. ההעמדה נותנת ביטוי פיסי להתאחדות הקול המשפחתי סביב הנזיפה בבן והרצון להשפיע על מעשיו.

¹⁶⁷ בשורות נעימות ומשיבות נפש.

¹⁶⁸ בשורות נעימות ומשיבות נפש.

דוגמא להתפתחות ולשינוי שמציגה השירה היא בשיר הסוגר את גוף המכתבים הרביעי. השחקנית טלי, המשחקת את זוניה בקטע זה, מקריאה משפט ממכתב משנת 1939 - "מזג אוויר יפה, שפת הנהר, המים והשמש מחכים- אז הכל טוב." בפעם השנייה, המשפט מושר על ידי עדי בשינוי קל של סדר המילים: "שפת הנהר/ מזג אוויר יפה, השמש והמים מחכים/ אז הכל טוב." בפעם השלישית כל השחקנים שרים יחד בטון העדין. בפעם הרביעית מוסיפים השחקנים קול שני ומקצב, שנותן עומק לשירה, ושניים נעמדים ומסתובבים סביב עצמם. בפעם החמישית יוצרים השחקנים קאנון, המהדהד את המילים בקול מתגבר שוב ושוב כרדיפה אחרי עצמן. בחזרה השישית מתגבר הקאנון והקול של השרים הופך קרוב יותר לצעקה. הפעם השביעית מושרת שוב בעדינות כשקולה של עדי מוביל. ובפעם השמינית זועקות טלי ושירלי את המילים בשירה גרונית בעוד רונן ועדי עדיין מסתובבים סביב עצמם בידיים פרושות. השירה נקטעת בהחלטיות ובבת אחת במילים "הכל טוב" באופן המשאיר אותן מהדהדות בחלל, ועדי ורונן ממשיכים להסתובב סביב עצמם בחלל בדממה. החזרתיות בשירה הפעם היא הקול המשפחתי העסוק בשכנוע עצמי אל מול המציאות המאיימת. הפעם החזרתיות, ההדהוד, התגברות הקולות, והשירה המשותפת וקטיעתה הפתאומית מדגישים את ההיפוך בין המילים למציאות. המוסיקליות של הטקסט היא הפרשנות של יואלי למציאות בה נשלח המכתב.

הפער הפרשני בין המילים לבין המשמעות הנסתרת מגיעה לשיר האחרון, המושר לפי מילותיה של הגלויה הסוגרת את גוף המכתבים החמישי והאחרון. לפני כן מוקרא מכתב בו נאמר שהמשפחה הועברה כולה מביתה לגור בחדר אחד. המילים שנבחרו לשיר מתנגשות עם מה שידוע לצופים- תוצאות המלחמה, השואה, המשפחה שנרצחה. הלחן הוא המעניק את הפרשנות. המכתב נפתח בשירה עדינה של השחקנים המגלמים את בני המשפחה ומסתיים עם יואלי המצטרפת בצעקה חזקה לשירה.

זוניה: "אנחנו מרוצים."

משפחה: "אנחנו מרוצים. בבית הכל בסדר גמור."

זוניה: "אני אישית יכולה לנצל את חיי."

משפחה: "כי עכשיו, כי עכשיו הרי תקופת הנעורים שלי."

זוניה: "אני הולכת לבית הספר."

יואלי (נכנסת בצעד תקיף, צועקת): "ואחרי הצהריים, אני עושה שיעורים בחדר שלי!"

משפחה: "כולנו בריאים ומרוצים, אנחנו בריאים ומרוצים! דרישת שלום¹⁶⁹".

המילים מתארות מציאות פשוטה ויומיומית, אבל הקולות השרים נהיים גבוהים יותר וחזקים יותר ואינם מתאימים למשמעות הפשוטה של המילים. הפער מזכיר תחינה, רצון לשנות את המציאות, כלומר אם נגיד את המילים מספיק בתקיפות, אולי הם יתגשמו. נעמי יואלי מתקדמת למרכז הבמה ומחליפה את השחקנית המגלמת את זוניה בשירה זועקת. אבל הזעקה שבה שרה נעמי מבטאת את הפריכות של המציאות המתוארת ואת האבסורד של הציפייה אליו. כמו כן, היא מבטאת את הזעם וחוסר האונים של יואלי עצמה, שאינה יכולה לשנות את מה שקרה. קטע השירה הזה סוגר את גופי המכתבים, ולאחריו מקריא האב רק גלויה אחת בה הוא מספר על מעברם למקום לא ידוע. השירה מבטאת את הפער המובנה במופע: מצד אחד, הארכיון של היומיום, ההיכרות עם דמויות מתוך מכתבים דרך גילומן באפשרויות שונות ופרשנות של יואלי ושל המשתתפים. מצד שני, הסוף הידוע מראש, העובדה כי זיכרון כזה טומן בתוכו כאב ואין אפשרות לחמוק ממנו. הדמויות יוותרו אך ורק כזיכרון.

הצופה כהיסטוריון חוקר

מבנה העבודה הבימתית בשורות נעימות ומשיבות נפש הוא פרגמנטרי. כפי שהראיתי, רצף המופע אינו מתמקד רק בסיפור המעשה אלא מוסיף ידע ממקורות שונים. הרצף נקטע על ידי הכותרות שיואלי נותנת להקבצי המכתבים ולמכתבים עצמם, על ידי הוספת רקע היסטורי, על ידי הסיפור האישי של יואלי וכן על ידי מסכת שמעלים יואלי והשחקנים. הרצף המקוטע מנוהל על ידי יואלי הנוכחת על הבמה כל העת- נותנת הוראות, מביימת, מנגנת, מספרת, מסבירה, נותנת רקע. החלוקה להקבצי מכתבים שונים מופיעה כהכרזות הקוטעות את הרצף הנרטיבי, וכך גם נתינת הכותרות למכתבים או רקע היסטורי. בנוסף, הקטיעה וההכרזה אינן מאפשרות לצופה להיטמע בבדיון אלא מאלצות אותו לקשר בין קיומן של הדמויות בעבר לבין הגילום הנוכחי שלהן בהווה, ובכך מדגישות את התפקיד הפרשני של הגילום הזה ואת התפקיד הפרשני יואלי. רגע כזה לדוגמה קורה לאחר שחזור תמונת המשפחה. יואלי מכריזה "זוהי תמונה למזכרת¹⁷⁰!" וכל השחקנים דוממים במקומם למשך כ-20 שניות, מציגים בפני הקהל דימוי ויזואלי של התמונה המשפחתית שבו לוקחת חלק גם יואלי. לאחר מכן, יואלי חוזרת לתפקידה כמספרת הסיפור ואומרת "מבחינתם, הם נפרדים לזמן מה וישובו ויפגשו בקרוב בין אם בפלשתינה ובין אם שוב בפולין. ובינתיים עד שזה יקרה, יכתבו מכתבים." במשפט הבא, יואלי מחזירה את הקהל לגוף המכתבים ומוסרת מידע אודותיו "גוף המכתבים הראשון בתאריכים דצמבר 1934 עד מאי 1935.

¹⁶⁹ בשורות נעימות ומשיבות נפש.

¹⁷⁰ בשורות נעימות ומשיבות נפש. כל הציטוטים בפסקה זו וזו שאחריה מתוך המופע.

בגוף זה 26 מכתבים שנכתבים אחת לשבוע במה שנראה כטקס קבוע שמתקיים בימי א'. "הלהטוטנות בין אמצעי העברת הארכיון השונים ממשיך לכל אורך המופע, והרגעים קוטעים זה את זה.

דוגמא נוספת לשילוב היא בסיום גוף המכתבים הראשון. שירלי גל מגלמת את איז'ו, המספר במכתב אודות עבודה שכתב לגימנסיה על השפעת התנ"ך על היצירה אנהלי מאת יוליוס סלובצקי. העבודה זכתה להצלחה כה רבה עד כי אצו לפרסמה. יואלי מחזירה את הצופים להתכנסות בהווה ומכריזה על "מחווה מאוחרת לאיז'ו, קטע מתוך היצירה אנהלי מאת המשורר הפולני הרומנטי בן המאה התשע-עשרה יוליוס סלובצקי." היא מסבירה על המנהג להעלות מסכתות המורכבות מטקסטים ספרותיים ועל אהבתה האישית למסכתות. אין קשר בין המופע של אנהלי לבין ההתקדמות הכרונולוגית במכתבים. היא יוצרת "הצגה בתוך הצגה". השחקנים "נוטשים" את הדמויות שלהם, מורידים את פריטי הלבוש ויואלי מציגה אותם (לראשונה במופע) בשמם. המחווה היא בהשראת תוכן המכתבים אך אינה לקוחה מהטקסט שלהם. היא מדגימה את העולם התרבותי המסופר בהם. המסכת עצמה מעמיסה על הצופה מידע אסתטי וחוש-חמשת השחקנים מדקלמים את הטקסט של אנהלי בשילוב תנועות ידיים מסונכרנות. לאחר מכן השחקנים שרים "אז יצא מתוך אנהלי רוח יפה קומה ורב גוונים וכנפיים צחורות לו בכתפיים" ובין לבין יואלי מדקלמת טקסט. בסיום, יואלי עוברת בין השחקנים ומחברת ביניהם עם חוט. רגע זה משמש דימוי לתפקיד של יואלי בתור הבמאית והארכיונאית המחברת את הנקודות ואת הפרשנות ואוספת את עבודת השחקנים היוצרים. כשהחוט מתנתק, הפנטסיה נגמרת ועבודת הארכוב של המכתבים ממשיכה. החוט נופל על הרצפה, יואלי מדליקה את האור ומיד נותנת תאריכים להקבץ המכתבים הבא. זה מדגיש את הקטע כ"אקס טריטוריה" לגוף המכתבים ועם זאת הוא מונח ביניהם כך שהוא קשור אליהם מבחינה רעיונית. גם זה תפקיד של הארכיונאית- למצוא את הקישורים והחיבורים בחומר ההיסטורי לא רק לפי תאריך אלא גם לפי תרבות ותוכן.

אין היררכיה בין הטקסט, השירה, התנועה בחלל וגופי המופיעים. כל אלה מבטאים את עבודת הפרשנות ההיסטורית של החומר ומרכיבים יחד את המופע כארכיון. ליהמן טוען כ-בו-זמניות ודה-היררכיזציה של הסימנים התיאטרליות מאפיינים תיאטרון פוסט דרמטי. הוא מסביר כי האמצעים מקבלים משקל דומה ומצביעים כל אחד לכיוון אחד של משמעות וכך מעודדים אצל הצופה הרהור רגוע ורציף. עקב כך, נקודת המבט של הצופה צריכה להיוותר פתוחה לחיבורים, תגובות ורמזים ברגעים לחלוטין לא צפויים, שאולי מאירים את מה שנאמר קודם לכן באור חדש לגמרי. משמעויות נותרות מושהות בכוונה, אך החשיבות של פרטים שוליים יכולה להפוך לחשובים בהמשך¹⁷¹. הפערים הרבים של המופע באים לידי ביטוי במבנה המקוטע שלו, המשלב

¹⁷¹ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, p. 87.

מידע היסטורי, נרטיבי וביוגרפי לצד ריבוי סימנים תיאטרוניים כגון שירה, ריקוד, מסכת וסיפור. כולם מסמנים לצופה בו זמנית, ויוצרים צופה פעיל אשר תפקידו לחבר בין הסימנים השונים של המופע על סמך שיטוט בארכיון.

המבנה המקוטע המשלב פרגמנטים של שירה וריקוד, מיישם את משנתה של ג'יל דולן אודות פרפורמנס כאוטופיה. דולן מגדירה את האוטופיה במופע כרגעים לימינליים, רגעים דחוסים בהם מרגיש הצופה במלוא העוצמה תחושה של חלק מאפשרות רחבה יותר. אלו רגעים שכוחן נובע מהיותם חמקמקים, כאלה שבשום רגע לא ניתן לתפוס או להגדיר אותם, והצופה יושב בהם מהופנט ומחויב לרגע כדי לא לאבד שום דבר מהתחושה הבלתי ניתנת להגדרה¹⁷². רגעים אלה נוצרים, לדברי דולן, "מאלכימיה מורכבת של צורה ותוכן, משמעות ומקום, שמתגבשים לכדי רגעים של אוטופיה כעשייה, כתהליך, כמחוות לא גמורות לקראת עתיד טוב יותר¹⁷³". העתיד הטוב יותר שיכול לדמיין הקהל הוא כזה שבו הזיכרון הקולקטיבי יהיה עשיר יותר בעקבות ריבוי נקודות מבט והכללה של תרבויות שוליים במארג התרבות ההגמונית. זהו זיכרון שאינו מקבע ומקעקע נרטיב אחיד, או "מסורתי ומשמר" כדברי דרידה¹⁷⁴, אלא נרטיב חי, שמשתנה ומתפתח בזכות חריגה מנורמות מקובעות.

סיכום

במהלך הפרק הראיתי כיצד היצירה הבימתית בשורות נעימות ומשיבות נפש משמשת כארכיון של תרבות נגד, שמתכתב עם הזיכרון ההגמוני אך מבנה לו אפשרות של זיכרון אלטרנטיבי. ביצירתה הבימתית משלבת יואלי בין ידע אישי לבין ידע היסטורי, ומראה את האפשרות של השניים לקיים זיכרון אחר, חי, שנמצא בדיון מתמיד. יצירתה הבימתית נשענת על מבנה של ארכיון פרפורמטיבי שבו משמשת יואלי כגונזת ופרשנית. בתחילה דנתי בנוכחות הסובייקטיבית והגופנית של יואלי על הבמה כגילום של שומרת הארכיון, תפקיד שהיה שמור לפקידים רבי מעלה עם יצירתו של הארכיון. סיפורה האישי של יואלי, החל ממצייאת המכתבים דרך ייבושם ותרגומם ועד לטיפול בדמיון המודרך מהווה את סיפור המסגרת, ונוכחותה של יואלי המספרת הוא גילום של אישה זוכרת. סיום המופע מקביל לסיום תהליך הגניזה- יואלי מוציאה את הדמויות מהכתף שלה ומתת המודע שלה, כאשר הידע הפרטי עבר טרנספורמציה לידע כללי בהצגתו מול הקהל.

בהמשך בחנתי את תהליך האפיון של הקולות השונים במכתבים במבנה המופע כחזרה פתוחה. יואלי מאפיינת את ארבע הקולות של בני המשפחה שכתבו את המכתבים והקהל צופה באפשרויות של גילומן הגופני על הבמה

¹⁷² Dolan, *Utopia in Performance*, pp. 14.

¹⁷³ Dolan, *Utopia in Performance*, pp. 8.

¹⁷⁴ דרידה, **מחלת ארכיב**, עמ' 15.

על ידי שחקני קבוצת רות קנר. המימד הפרשני נותר חשוף לקהל כאשר השחקנים מבצעים גילום "ברכטיאני" החושף את האמצעים התיאטרוניים- "הכניסה והיציאה" מן הדמויות, יצירת מחוות ואימוצן, שימוש בפריטי לבוש סמליים וכן חילופי תפקידים. גילום ברכטיאני זה מאפשר לצופים להבדיל בין קיומן של הדמויות האמיתיות בעבר כדמויות אנושיות ויומיומיות לבין גילומם בהווה ומדגיש את המימד הפרשני של הארכיון. לבסוף עסקתי בעבודה הקולית ובשירה שבמופע כדרך לחלץ נרטיב אישי מן המכתבים המדגיש את מערכות היחסים והתהליכים הרגשיים וההיסטוריים שעוברים על בני המשפחה. ביקשתי להראות כי המוסיקליות אינה תומכת בנרטיב הגלוי של המכתבים אלא יוצרת קו מקביל של הדרמה ומדגישה היבטים נסתרים, שנותנים פרשנות אישית לטקסט וממקמים אותו בהקשר היסטורי. לסיום מיצבתי את דמותו של הצופה כהיסטוריון חוקר, אשר תפקידו לחבר בין האמצעים הפרפורמטיביים השונים כדי לפרש את הארכיון. הראיתי כי השפה הפרפורמטיבית של המופע מתבססת על ידע קולקטיבי של הקהל שבתוכו מסופר סיפור אישי המובא באמצעים סמליים, ומאפשרת לו לראות את המוכר לו באור חדש. כל אלה יוצרים ארכיון חי, נושם, רלוונטי, שבו הסובייקטיבי הוא חלק חשוב מן הידע הקולקטיבי.

סוף דבר

בעבודה ניתחתי שלוש עבודות של יואלי שהתרחשו בהיקף של 10 שנות עבודה. ההתפתחות מעבודה לעבודה מראות את ההשתכללות של השפה האמנותית של יואלי במהלך עשר שנים אלו, ואת מיצובה כיוצרת תיאטרון עכשווית חשובה בנוף התיאטרון העצמאי בישראל. פעילותה בשדה התיאטרון העצמאי מאפשר לה לפתח שפה פרפורמטיבית ייחודית העוסקת בזיכרון ונשענת על אינטימיות ומפגש. ניתוח של שלוש העבודות הבימתיות אפשרה לי לחלץ תמות בשפת המופע של יואלי ולנתח את האופן שבו היא מפרקת מודלים מוכרים של זיכרון ובונה אותם מחדש בעזרת הפרפורמנס. בפרק הראשון בחנתי את העבודה **דודה פרידה: המוזיאון והראיתי כיצד מתבססת יואלי על מודל זיכרון של מוזיאון**. בפרק השני ניתחתי את העבודה **אקס חמותי החורגת** הנשענת על מודל של היסטוריה שבעל פה, ובפרק השלישי ניתחתי את העבודה **בשורות נעימות ומשיבות נפש** והראיתי כיצד היא נשענת על מודל הזיכרון של הארכיון. כעת אתייחס לשלוש תמות מרכזיות העולות מן העבודות הבימתיות ואת האופן שבו הן מרכיבות את מודל הזיכרון האלטרנטיבי. בחלקו הראשון של הסיכום אתייחס לתפקידו של **החלל הפרפורמטיבי** במופעיה של יואלי, כחלל המפרק ומרכיב מחדש את מודל הזיכרון של המופע. לאחר מכן אדון במקומו של **החפץ מעשה ידי אדם (הארטיפקט)** כנקודת המוצא לזיכרונות האישיים. לבסוף אסכם את **נוכחותה הכפולה** של יואלי במופע- נוכחות סובייקטיבית זוכרת.

החלל הפרפורמטיבי

מקומו של החלל משמעותי בכל אחת מיצירותיה של יואלי, כיוון שהוא המאפשר מפגש בינאישי עם הצופים ומייצר אפשרות לזיכרון אלטרנטיבי. בכל מופע מעוצב החלל כדי לשמש נקודת מגע של הצופים עם מודל הזיכרון בו משתמשת יואלי. המופעים יוצרים מרחבים לא סטריליים, בהם לצופים יש תפקיד בעיצוב הזיכרון, אם דרך הפרדה חלקית בלבד בין הצופים למופיעים, דרך צפייה האחד בשני, דרך נקודות של הליכה חופשית בחלל וחקירתו באופן עצמאי. מטרת חלל המופע, אם כן, הוא לעודד את המעורבות של הצופה ולהפוך אותו לצופה-חוקר, אשר מגבש ידע במהלך המופע באופן חושי ואינטלקטואלי גם יחד, ולקחת חלק אקטיבי במופע ברגעים שונים. **בדודה פרידה** למשל, זהו השינוי המתמיד באופן הישיבה או העמידה בחלל, אשר נותן לצופים נקודות מבט שונות על היוצרות והחפצים של הדודה פרידה, כאשר השיא הוא הפיכתו של החלל למעיין "נשף ווינאי" שבו הצופים אוכלים, שותים, צופים בשחקניות ואף נוגעים בהם. **באקס חמותי החורגת** המופע מתחיל בשיחה בפואיה התיאטרון, וממשיך בעיצובו של החלל כפינת אירוח בביתה של אגי יואלי, בו מוזמנים הצופים אל השולחן כדי לקחת חלק בשיחה אישית עם יואלי המגלמת את אגי. **בבשורות נעימות ומשיבות נפש** יושבים הצופים באולם קטן ומואר ורואים זה את זה, כשבמרכז המכתבים המדוברים, והשחקנים הפונים אליהם באופן

אישי ברגעים שונים. ניתן לראות כי כל אחד מהמופעים מתחיל ממפגש בלתי אמצעי עם מוצגי המופע וממשיך תוך נקודות מפגש של שיח ומגע, וכי בכולם צופים רואים זה את זה בנקודות שונות במופע כמעין התכנסות חברתית. השפה הפרפורמטיבית הייחודית של יואלי מגלמת את המודל הזיכרון עליו מדברת מלכין. זהו זיכרון חי היוצר חוויה חד פעמית ועמוקה. המופע תובע מן הצופים להיות פעילים ולהיות חלק מבניית הזיכרון, מאחר והם צריכים להשלים את החלקים החסרים בעצמם. בכך נבנה זיכרון חדש ודינאמי, שממשיך להיבנות גם לאחר שהצופים חוזרים הביתה, כאשר הם ממשיכים להרכיב את חלקי הפאזל.

החפץ כזיכרון חושי מקודש

בניתוח ההצגות עסקתי בתפקידו של החפץ, לרוב הארטיפקט הנשי, כנקודת המוצא של הזיכרון בעבודות של יואלי. **בדודה פרידה: מוזיאון** אלו הם כלי התפירה והחפצים האישיים של פרידה אולנדר, אשר דרכם בוחנת יואלי את מקומה ותפקידה של האישה המהגרת מווינה לפלשתינה במחצית הראשונה של המאה העשרים. בתחילה מופיעים החפצים בערימה מבולגנת ש"אף אחד לא רוצה" הן מבחינה רעיונית והן מבחינה מעשית בחלל המופע. במהלך המופע הם מקבלים מעמד "מקודש" בעוד הם נשלפים מארונות המתכת ומגירות הטראנק. בחנתי את האפשרות של הצופים להתנסות בחפצים השונים באופן ששובר את גבולות המוזיאון הרשמיים ומאפשר חוויה חושית. בנוסף, הראיתי את השימוש בפריטים לא אופייניים כגון גזירי נייר כדי לסמל את מקומו הנפקד הזיכרון הנשי בהווה. **באקס חמותי החורגת** החפצים הם תוצרים נשיים הנקשרים לחייה של האמנית אגי יואלי, אמו החורגת של בעלה לשעבר של נעמי יואלי. גם במקרה הזה, מקבלים החפצים מעמד מיוחד כאשר הם נשלפים באופן טקסי ממגירות השולחן הסגורות, וגם בהם מתבקש הקהל לעשות שימוש המאפשר חוויה חושית. גם החפצים הללו מגיעים מעולם מלאכות הבית הנשיות- החימר, תמונות פסלי הקרמיקה, האוכל והריהוט המיניאטורי, והם מספרים את הסיפור התבגרותה של אישה צעירה לפני ואחרי מלחמת העולם השנייה לנוכח החוויות שעברה והדברים שהיא מספרת ואלו שהיא בוחרת לשתוק אודותיהם. החפצים מדמים את מקומו של הזיכרון הנפקד כאשר תוך לישה ומשחק מתעצב דרכם זיכרון חדש, באופן המדמה את עיצובו של זיכרון דיאלוגי. **בשורות נעימות ומשיבות נפש** הזיכרון נובע מן המכתבים האישיים שהוסתרו בקיר השירותים על ידי אביה. בניגוד למופעים הקודמים, מעשה הגילוי הטקסי של החפצים אינו מתרחש פיסית בחלל המופע אלא מסופר בעל פה בפתירת המופע על ידי נעמי יואלי. המכתבים, גם הם חפצים מעשה ידי אדם, מספרים את סיפורם התרבותי וההיסטורי של משפחה בפולין ובפלשתינה בשנות השלושים והארבעים של המאה העשרים. העבודה איתם כחומר באה לידי ביטוי במשחק הגופני והקולי שלהם- אופן הגשתם לקהל בקול, שירה, מחווה ומשחקים מילוליים המטעינים אותם במשמעות נוספת.

השימוש בחפצים במהלך המופע מאפשר חוויה מרובת חושים עבור הקהל ומאפשר לצופים להיות חלק מן האוטופיה עליה מדברת גיל דולן. כלומר, בשלושת המופעים, ישנם גילוי טקסי של החפץ, שימוש בחפץ באופן המחבר אותו אל החושים השונים של הקהל וחשיפת הזיכרון הביוגרפי האישי המסתתר מאחורי החפץ.

נוכחות היוצרת כסובייקט נשי זוכר

בכל אחד משלושת הפרקים סקרתי את תפקידה של יואלי כסובייקט נשי זוכר, הנוכח באופן פיסי בחלל המופע כל העת. הראיתי כי העבודות הבימתיות בנויות כרצף של פרגמנטים ומתארגנות סביב נוכחותה הממשית והלא-בדיונית של יואלי. בכל אחד מהמופעים יואלי נוכחת באופן פיסי בתפקיד עצמה, נעמי, ואגב כך היא מביאה את קולן של נשים יוצרות התובעות להכניס את החוויות האישיות והיומיומיות שלהן לשיח ההגמוני. **דודה פרידה: המוזיאון** נפתח ונסגר בנוכחותה של יואלי כמדיום של זיכרון. היא מופיעה בהתחלה כאישה "המעלה מן האוב" זיכרונות ולבסוף היא יוצאת מארון המתכת לבושה בכל בגדיה של הדודה פרידה. בנוכחותה על הבמה היא משלבת בין הפרפורמטיבי לממשי, בכך שהיא למעשה מגלמת את התפקיד שהעניקה לה דודתה "אוצרת הזיכרון של הזיכרונות". הזיכרונות שהיא מספרת הם זיכרונות מביוגרפיה של אישה מהגרת, אשר עסקה בתפירה, נושא שנתפס כ"זוטות" במוזיאונים הרשמיים. נוכחותה במוזיאון היא המקשרת בין הביוגרפי, האישי, לבין הזיכרון הרשמי המוכר לצופים. **באקס חמותי החורגת** יוצאת יואלי קשר בין הרשמי לאישי כאשר נוכחותה מציפה את המתח בין דור ראשון לדור שני לשואה, ואת המניע האישי שלה להבין מה קרה למרות ש"אי אפשר להבין מה היה שם". המופע בנוי כפרגמנטים של זיכרון שביניהם מדברת יואלי ישירות לקהל במעיין "סטנד-אפ" ומספרת על מערכת היחסים שלה עם אגו יואלי ובכך יוצרת דיאלוג אישי עם הקהל. **בבשורות נעימות ומשיבות נפש** יואלי היא החוט המקשר בין המכתבים ממשפחתו של אביה לבין ההווה, הסיפור המשפחתי שלה המסופר מנקודת המבט שלה - דור שני לאב אשר זיכרון משפחתו שנרצחה בשואה השפיעה על הווייתו, גם אם שמר בסוד את הסיפור המלא. בין הרגעים בהם מגלמים השחקנים את הדמויות הנפקדות-אך-נוכחות-במכתבים מקשרת יואלי את הסיפור לביוגרפיה האישית שלה ולאופן בו הם השפיעו וממשיכים להשפיע על הזהות שלה. נוכחותה של יואלי הופכת את הזיכרון לכללי ואישי בו בזמן, ההיסטוריה האישית שלה מושפעת מההיסטוריה הישראלית ההגמונית המוכרת, אך הם מעוגנים בסיפור האישי והיומיומי. בכך היא יוצרת חוויה של שייכות וקשר עם הצופים, ובונה את מרחב הבמה כאוטופיה שבו העבר נקשר אל הווה והופך למשותף לכלל הנוכחים.

הדמויות של יואלי הן דמויות של נשים זוכרות, אשר סיפורן האישי אינו נתפס רק כסיפור שולי, אלא כחוויה מכוננת שיש לה משמעות. בעזרת המופע, היא מובאת מן השוליים אל מרכז הבמה. האמצעים הפרפורמטיביים בהם יואלי משתמשת יוצרים מודל של זיכרון אלטרנטיבי אשר לצד החידוש אינו מאפשר להגמוניה לנכס את

הזיכרון. היא יוצרת תיאטרון פוסט-דרמטי שמתמקד בחוויה יותר מאשר בנרטיב ומרחיב את גבולות הזיכרון ההגמוני.

בעזרת האמצעים הפרפורמטיביים הייחודיים והסיפור הביוגרפי, מצליחה יואלי ליצור זיכרון היסטורי נשי אשר נרקם במהלך המופע. הזיכרון מתרחק ממודלים הגמוניים ומתקרב אל מודלים חלופיים אשר מסתמכים על תרבות נשית של סיפורים בעל פה ומסורות מתוך המרחב הקהילתי והביתי. המופע מפרק את המודלים ההגמוניים של הזיכרון ומרכיב אותם מחדש בכלים הקרובים אל העולם הנשי- שימוש בסיפורים בעל פה, גילום גופני, ארטיפקטים מהעולם הביתי והקהילתי, מפגשים בלתי אמצעיים של הצופים עם החלל, המופיעים, החפצים האישיים ונוכחותה הסובייקטיבית של היוצרת הזוכרת. המופעים נשענים על קרקע תיאורטית אשר בוחנת מודלים מוכרים לצד הסיפור האישי ובעיקר הביוגרפיה הנשית, אשר ביחד מאפשרים לקהל לבחון את הזיכרון ההיסטורי מזווית חדשה. מתוך הסיפורים האישיים יכולים הצופים לחוות מודל אחר של לזיכרון, ולקשר את ההיסטוריה הרשמית שהם מכירים גם לביוגרפיה האישית שלהם, ולבחון אותה מחדש. בכך משנה יואלי את האופן שבו הצופה חושב ומבין את הזיכרון ההיסטורי, ומאפשרת לו להרחיב את המחשבה על מה חשוב ומה לא חשוב. הסיפורים מן הספירה הביתית משתלבים עם ידע אישי של הצופה, והוא מסוגל ליצור לעצמו אגף חדש של ידע.

רשימה ביבליוגרפית

מקורות ראשוניים

יואלי, נעמי. **אקס חמותי החורגת**. 2015.

---. **בשורות נעימות ומשיבות נפש**. 2016.

---. **דודה פרידה: המוזיאון**. 2006.

מקורות משניים

אהרונז, רחל. **היער שבבטן: על מחזות נסים אלוני**. תג הוצאה לאור, 1997.

אהרונסון-להבי, שרון. **מגדר ופמיניזם בתיאטרון המודרני**. האוניברסיטה הפתוחה, 2013.

אהרנסון-להבי, שרון. "סיפורי סבתא בבמת מיצג." **תאטרון: רבעון לתאטרון עכשווי**, כרך 19, 2007, עמ' 38-44.

איריגרי, לוס. **מין זה שאינו אחד: מבחר**. תל-אביב: רסלינג, 2003.

איתן, רויטל. **התיאטרון של שולמית בת-דורי**. ספרא, 2013.

אקס חמותי החורגת. הזירה. אוחזר ב-9 לנובמבר 2019

<https://hazira.org.il/repertoires/%d7%90%d7%a7%d7%a1->

[/d7%97%d7%9e%d7%95%d7%aa%d7%99-](https://hazira.org.il/repertoires/%d7%90%d7%a7%d7%a1-%d7%97%d7%9e%d7%95%d7%aa%d7%99-)

[./d7%94%d7%97%d7%95%d7%a8%d7%92%d7%aa](https://hazira.org.il/repertoires/%d7%90%d7%a7%d7%a1-%d7%97%d7%9e%d7%95%d7%aa%d7%99-%d7%94%d7%97%d7%95%d7%a8%d7%92%d7%aa)

בלום, בלהה. **מחזאי מדבר עם בימאי בלהה בלום**. הוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנס, האוניברסיטה העברית, 2006.

בן מרדכי, יצחק. **ליידיס אנד ג'נטלמן אנד ליידיס: עיונים ביצירתו של נסים אלוני**. הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-

גוריון בנגב, 2004.

בן-שאול, דפנה. "על דיוניסוס בסנטר: במה לבלימת האדמה". **זמנים: רבעון להיסטוריה**, כרך 99, 2007, עמ' 94-105.

---. "תפקיד המספרת: על היוצרת רות קנר". **מותר**, כרך 12, 2004, עמ' 107-118.

בר-דוד, אילן ודוד ורטהיימר. **נסים אלוני: ביבליוגרפיה, 1948-2014**. אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, מכון "הקשרים" לחקר

הספרות והתרבות היהודית והישראלית, גנוז "הישראלים הראשונים", 2014.

גורן, צבי. "תיאטרון - בשורות נעימות ומשיבות נפש: זיכרון גנוז". **הבמה**,

אוחזר 26 <http://www.habama.co.il/Pages/Description.aspx?Subj=1&Area=1&ArticleID=26640>.

במאי 2016.

דרידה, ז'ק. **מחלת ארכיב: הדפסה, רושם, רישום פרוידיאניים**. רסלינג, 2006.

הייזנר, זמירה. "אוכל זכרון ושפה - שיחות עם תמר רבן". **מותר**, כרך 19-20, 2012, עמ' 29-34.

זר ציון, שלי. **הבימה בברלין: מיסודו של תאטרון ציוני**. הוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנס, האוניברסיטה העברית, 2015.

חזקיה, קרין. "בחיפוש אחר הקול הנשי". **תאטרון: רבעון לתאטרון עכשווי**, כרך 5, 2001, עמ' 33-36.

חינסקי, שרה. "רוקמות התחרה מבצלאל". **תיאוריה וביקורת**, כרך 11, 1997, 177-205.

יבין, עמרי. **בין פז'וז'י לשצ'וצ'י ובין תל-אביב לאוהיו מרחב ומקום במחזותיו של חנוך לוין**. הוצאת ספרים ע"ש י"ל

מאגנס, האוניברסיטה העברית, 2009.

יורן, נעם. **המילה הארוטית: שלוש קריאות ביצירתו של חנוך לוין**. הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה/זמורה ביתן,

2002.

יערי, נורית. **על מלכים, שחקנים וצוענים: מחקרים ביצירתו התיאטרונית של נסים אלוני**. הקיבוץ המאוחד, 2005.

יערי, נורית, ושמעון לוי. **חנוך לוין - האיש עם המיתוס באמצע עיונים ביצירתו התיאטרונית של חנוך לוין**. הקיבוץ

המאוחד, 2004.

ירושלמי, דורית. "אסטרטגיות של התחזות - מבט פמיניסטי על רפובליקת התאטרון הישראלי". **תאטרון: רבעון לתאטרון**

עכשווי, כרך 5, 2001, עמ' 23-32.

---. **דרך הבימוי: על במאים בתיאטרון הישראלי**. כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2013.

כספי, זהבה. **היושבים בחושך עולמו הדרמטי של חנוך לוין - סובייקט, מחבר, צופים**. כתר, 2005.

לבנון-מורדוך, אסתר. "מעבר לגבולה של החברה ההגמונית: הייצוג הנשי, וזרקור על "דיכוי האישה" בחברה שבטית-

מסורתית, במחזות על "אחרים" - חרדים ובדווים". **דברים**, אוקטובר 2009, עמ' 37-44.

לוי, שמעון. "ישירה, לא מתחמקת ובה בעת רומזנית: נעמי יואלי יצרה ב'אקס חמותי החורגת' סוגה חדשה בתחום 'מחזות

השואה' [מתוך מדור: ביקורת אחרת]. **תאטרון: רבעון לתאטרון עכשווי**, כרך 40, דצמבר 2015, עמ' 107-108.

---. "מגמות בחקר הדרמה והתיאטרון בישראל". **מותר**, כרך 17, 1999, עמ' 25-30.

מלכין, ז'נט. "תיאטרליות ומיסוד הפרפורמנס." **מכאן**, 2006, עמ' 197-204.

נגיד, חיים. **צחוק וצמרמורת: [על מחזות חנוך לוין]**. מהד' א, אור-עם, 1998.

פוקס, שרית. **נמר בוער: מותו וחיייו של נסים אלוני**. משכל, 2008.

פיאמנטה, יערה, ומורן גרדשטין. "מפגש עם נעמי יואלי." **תאטרון: רבעון לתאטרון עכשווי**, כרך 25, 2009, עמ' 32-39.

קינר, גד. **התיאטרון הקאמרי של תל-אביב: הספר השני**. התיאטרון הקאמרי, 2008.

קינר-קיסניגר, גד. "דע מאין באת ולאן אתה הולך: קווי מתאר לתולדותיו של חקר התיאטרון העברי בארץ ישראל ובמדינת

ישראל - מקונפורמיזם לרוויזיוניזם חתרני." **מכאן**, כרך 7, 2006, עמ' 5-27.

Anderson, Kathryn, et al. "Beginning Where We Are: Feminist Methodology in Oral History." *The Oral History Review*, vol. 15, no. 1, 1987, pp. 103–27. JSTOR.

Armitage, Susan. "The Stages of Women's Oral History." *The Oxford Handbook of Oral History*, edited by Donald A. Ritchie, OUP USA, 2011, pp. 169–85.

Armitage, Susan H. "The Stages of Women's Oral History." *The Oxford Handbook of Oral History*, Nov. 2010. www.oxfordhandbooks.com, doi:[10.1093/oxfordhb/9780195339550.013.0012](https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780195339550.013.0012).

Aston, Elaine. *A Handbook of Feminist Theatre Practice*. New York: Routledge, 1999.

---. *An Introduction to Feminism and Theatre*. London: Routledge, 1995.

---. "Feminist Performance as Archive." *Performance Research*, vol. 7, no. 4, Routledge, Jan. 2002, pp. 78–85, doi:[10.1080/13528165.2002.10871894](https://doi.org/10.1080/13528165.2002.10871894).

---. "Making a Spectacle Out of Herself." *European Journal of Women's Studies*, vol. 11, no. 3, 2004, pp. 277–94. ssl.haifa.ac.il, doi:[10.1177/1350506804044463](https://doi.org/10.1177/1350506804044463).

---. "'Transforming' Women's Lives: Bobby Baker's Performances of 'Daily Life.'" *New Theatre Quarterly*, vol. 16, no. 1 [61], 2000, pp. 17–25. ssl.haifa.ac.il, doi:[10.1017/S0266464X00013427](https://doi.org/10.1017/S0266464X00013427).

Balme, Christopher. "Playbills and the Theatrical Public Sphere." *Representing the Past. Essays in Performance Historiography*, edited by Charlotte M. Canning and Thomas Postlewait, Ludwig-

- Maximilians-Universität München, 2010, pp. 37–62. epub.ub.uni-muenchen.de,
<https://epub.ub.uni-muenchen.de/25928/>.
- Baumel, Judith Tydor. ““You Said the Words You Wanted Me to Hear But I Heard The Words You Couldn’t Bring Yourself To Say’: Women’s First Person Accounts of the Holocaust.” *The Oral History Review*, vol. 27, no. 1, 2000, pp. 17–56.
- Bean, Christine Simonian. “Sticky Performances: Affective Circulation and Material Strategy in the (Chocolate) Smearing of Karen Finley.” *Theatre Survey*, vol. 57, no. 1, 2016, pp. 88–108. Cambridge Core, Cambridge University Press, doi:[10.1017/S0040557415000575](https://doi.org/10.1017/S0040557415000575).
- Bennett, Susan. “Decomposing History (Why Are There so Few Women in Theater History?).” *Theorizing Practice: Redefining Theatre History* / Edited by W.B. Worthen with Peter Holland, edited by Peter Holland and William B. Worthen, Palgrave Macmillan, 2003, pp. 71–87. merhav.nli.org.il, http://merhav.nli.org.il/primo_library/libweb/action/search.do?&vid=ULI.
- . “The Making of Theatre History.” *Representing the Past : Essays in Performance Historiography*, edited by Thomas Postlewait and Charlotte Canning, University Of Iowa Press, 2010, pp. 63–83. nlebk, EBSCOhost, <http://ezproxy.haifa.ac.il/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=334700&site=ehost-live&scope=site>.
- . *Theatre and Museums*. Macmillan International Higher Education, 2012.
- Bottoms, Stephen, and Julie Laffin. “Remote Intimations: Performance Art and Environmental Illness.” *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, vol. 17, no. 2, May 2012, pp. 229–46, doi:[10.1080/13569783.2012.670424](https://doi.org/10.1080/13569783.2012.670424).
- Carlson, Marvin. *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. 1st paperback ed., University of Michigan Press, 2003. [ssl.haifa.ac.il](http://uli.nli.org.il/~libnet/pqd/opac_huj.pl?990014201750203701), http://uli.nli.org.il/~libnet/pqd/opac_huj.pl?990014201750203701.

- Case, Sue-Ellen. *Feminism and Theatre*. New York : Routledge, 1992.
- . *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. JHU Press, 1990.
- Davis, August Jordan. "Star Wars: Return of the Sixties: Or, Martha Rosler versus the Empire Striking Back." *Third Text*, vol. 27, no. 4, 2013, pp. 565–78. ssl.haifa.ac.il, doi:[10.1080/09528822.2013.814439](https://doi.org/10.1080/09528822.2013.814439).
- Diamond, Elin. *Performance and Cultural Politics*. Routledge, 1996.
- . *Unmaking Mimesis: Essays on Feminism and Theatre*. Routledge, 1997.
- Dolan, Jill. *The Feminist Spectator as Critic*. University of Michigan Press, 1991.
- . *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theater*. University of Michigan Press, 2010.
- Fensham, Rachel. "Postdramatic Spectatorship: Participate or Else." *Critical Stages/Scènes Critiques*, no. 7, 2012, <http://www.critical-stages.org/7/postdramatic-spectatorship-participate-or-else/>.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Semiotics of Theater*. Translated by Jeremy Gaines and Doris L. Jones, Indiana University Press, 1992.
- . *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Routledge, 2008, <https://doi.org/10.4324/9780203894989>.
- Furs-Munby, Karen. "Introduction." *Postdramatic Theatre*, by Lehmann Hans-Thies, Routledge, 2006, pp. 1–15.
- Gale, Maggie B., and Vivien Gardner. *Women, Theatre and Performance: New Histories, New Historiographies*. Manchester University Press, 2000.
- Gillespie, Benjamin. "Giving Us "Everything She's Got": Processing the Script-as-Archive in Jess Dobkin's Queer Performance Art." *Canadian Theatre Review*, vol. 149, no. 149, Feb. 2012, pp. 52–53. *Project MUSE*, doi:[10.1353/ctr.2012.0012](https://doi.org/10.1353/ctr.2012.0012).
- Gluck, Sherna. "What's so Special about Women? Women's Oral History." *Frontiers: A Journal of Women Studies*, vol. 2, no. 2, 1977, pp. 3–17. *JSTOR*, doi:[10.2307/3346006](https://doi.org/10.2307/3346006).

- Gluck, Sherna Berger, and Daphne Patai. *Women's Words: The Feminist Practice of Oral History*. Routledge, 1991.
- Golden, Anne. "The Extraction/Fusion Apparatus: Dayna McLeod's Engaged Mash-up Art Practice." *Canadian Theatre Review*, vol. 149, no. 149, Feb. 2012, pp. 36–39. *Project MUSE*, doi:[10.1353/ctr.2012.0003](https://doi.org/10.1353/ctr.2012.0003).
- Haughton, Miriam, and Maria Kurdi, editors. *Radical Contemporary Theatre Practices by Women in Ireland*. Carysfort Press Limited, 2015.
- Kruger, Kathryn Sullivan. *Weaving the Word: The Metaphorics of Weaving and Female Textual Production*. Susquehanna University Press, 2001.
- Langellier, Kristin M. "Personal Narrative, Performance, Performativity: Two or Three Things I Know for Sure." *Text and Performance Quarterly*, vol. 19, no. 2, Apr. 1999, pp. 125–44. *nca-tandfonline-com.ezproxy.haifa.ac.il* (Atypon), doi:[10.1080/10462939909366255](https://doi.org/10.1080/10462939909366255).
- Lawson, Jenny. "Food Legacies: Playing the Culinary Feminine." *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory*, vol. 21, no. 3, 2011, pp. 337–66.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Routledge, 2006.
- Malkin, Jeanette R. *Memory-Theater and Postmodern Drama*. University of Michigan Press, 1999.
- Mariner, Nicholas. "Oral History: From Fact Finding to History Shaping." *Historia*, vol. 14, 2005, pp. 59–69.
- Mihaylova, Stefka. "Whose Performance Is It Anyway? Performed Criticism as Feminist Strategy." *New Theatre Quarterly*, vol. 25, no. 3, 2009, pp. 255–73. *haifa-primo.com*, doi:[10.1017/S0266464X09000438](https://doi.org/10.1017/S0266464X09000438).
- Miller, Nancy K., editor. *The Poetics of Gender*. Columbia University Press, 1986.
- Moss, Karen. "Martha Rosler's Photomontages and Garage Sales: Private and Public, Discursive and Dialogical." *Feminist Studies*, vol. 39, no. 3, 2013, pp. 686–721.

- Muñoz, José Esteban. “‘The White to Be Angry’: Vaginal Davis’s Terrorist Drag.” *Social Text*, no. 52/53, 1997, pp. 81–103. *haifa-primo.com*, doi:[10.2307/466735](https://doi.org/10.2307/466735).
- Osterweis, Ariel. “Public Pubic: Narcissister’s Performance of Race, Disavowal, and Aspiration.” *TDR/The Drama Review*, vol. 59, no. 4, Nov. 2015, pp. 101–16, doi:[10.1162/DRAM_a_00499](https://doi.org/10.1162/DRAM_a_00499).
- Parker-Starbuck, Jen. “Editorial Comment: Theatre and the Museum/Cultures of Display.” *Theatre Journal*, vol. 69, no. 3, 2017, pp. ix–xii.
- Park-Fuller, Linda M. “Performing Absence: The Staged Personal Narrative as Testimony.” *Text and Performance Quarterly*, vol. 20, no. 1, Jan. 2000, pp. 20–42. *Taylor and Francis+NEJM*, doi:[10.1080/10462930009366281](https://doi.org/10.1080/10462930009366281).
- Perks, Robert, and Thomson Alistair, editors. *The Oral History Reader*. Routledge, 2015.
- Pinto, Isabel. “Theatre History and Performance: The Archive’s Unruliness as Method.” *Revista Brasileira de Estudos Da Presença*, vol. 5, no. 3, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Sept. 2015, pp. 507–32. Directory of Open Access Journals.
- Pollock, Della. *Moving Histories: Performance and Oral History*. Edited by Tracy C. Davis, 2008, pp. 120–35.
- Portelli, Alessandro. “A Dialogical Relationship: An Approach to Oral History.” *Expressions Annual*, vol. 14, 2005, pp. 1–8.
- Postlewait, Thomas. “Historiography and the Theatrical Event: A Primer with Twelve Cruxes.” *Theatre Journal*, vol. 43, no. 2, 1991, pp. 157–78. *ssl.haifa.ac.il*, doi:[10.2307/3208214](https://doi.org/10.2307/3208214).
- . *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography*. Cambridge University, 2009. *ssl.haifa.ac.il*, http://uli.nli.org.il/~libnet/pqd/opac_bgu.pl?002020141.
- . “The Idea of the ‘Political’ in Our Histories of Theatre: Texts, Contexts, Periods, and Problems.” *Contemporary Theatre Review*, vol. 12, no. 3, 2002, pp. 9–33, doi:[10.1080/10486800208568682](https://doi.org/10.1080/10486800208568682).

- Richards, Elizabeth. "Materializing Blame: Martha Rosler and Mary Kelly." *Woman's Art Journal*, vol. 33, no. 2, 2012, pp. 3–10.
- Schneemann, Carolee. "Aphrodite Speaks: On the Recent Performance Art of Carolee Schneemann." *New Theatre Quarterly*, vol. 16, no. 2, 2000, pp. 155–62. *ssl.haifa.ac.il*, doi:[10.1017/S0266464X00013671](https://doi.org/10.1017/S0266464X00013671).
- Schneider, Rebecca. "Performance Remains." *Performance Research*, vol. 6, no. 2, Routledge, Jan. 2001, pp. 100–08. *Taylor and Francis+NEJM*, doi:[10.1080/13528165.2001.10871792](https://doi.org/10.1080/13528165.2001.10871792).
- Shem-Tov, Naphtaly. *Acco Festival: Between Celebration and Confrontation*. Academic Studies Press, 2016.
- . "Celebration and Confrontation: Akko Festival of Israeli Alternative Theatre." *Studies in Theatre and Performance*, vol. 29, no. 1, Routledge, Jan. 2009, pp. 93–105. *Taylor and Francis+NEJM*, doi:[10.1386/stap.29.1.93_3](https://doi.org/10.1386/stap.29.1.93_3).
- Showalter, Elaine. "Piecing and Writing." *The Poetics of Gender*, edited by Nancy K. Miller, Columbia University Press, 1986, pp. 222–47.
- Stalpaert, Christel. "A Dramaturgy of the Body." *Performance Research*, vol. 14, no. 3, 2009, pp. 121–25, doi:[10.1080/13528160903519583](https://doi.org/10.1080/13528160903519583).
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press, 2003. *haifa-primo.com*, <http://www.loc.gov/catdir/toc/ecip041/2003006808.html>.
- Turim, Maureen Cheryn. "Marina Abramovic's Performance: Stresses on the Body and Psyche in Installation Art." *Camera Obscura*, vol. 18, no. 3, 2003, pp. 98–117. *haifa-primo.com*, doi:[10.1215/02705346-18-3_54-99](https://doi.org/10.1215/02705346-18-3_54-99).

Wark, Jayne. "Conceptual Art and Feminism: Martha Rosler, Adrian Piper, Eleanor Antin, and Martha Wilson." *Woman's Art Journal*, vol. 22, no. 1, 2001, pp. 44–50. *ssl.haifa.ac.il*, doi:[10.2307/1358731](https://doi.org/10.2307/1358731).

Wentrack, Kathleen. "Female Sexuality in Performance and Film: Erotic, Political, Controllable? The Contested Female Body in the Work of Carolee Schneemann and VALIE EXPORT." *Konsthistorisk Tidskrift/Journal of Art History*, vol. 83, no. 2, Apr. 2014, pp. 148–67. *Taylor and Francis+NEJM*, doi:[10.1080/00233609.2014.904429](https://doi.org/10.1080/00233609.2014.904429).

The Patching of Historical Feminine Memory in Naomi Yoeli's Theatrical Events

By: Orna Stein

Abstract

Naomi Yoeli's broad oeuvre spans four decades. This study wishes to examine three contemporary works that represent the evolution of Yoeli's contemporary artistic language: *Doda (aunt) Frieda: The Museum* (2006), *My Ex-Step Mother in Law* (2015), and *Good Tidings* (2016). These performances were selected both since they demonstrate the development and elaboration of Yoeli's artistic language, and due to their relevance as contemporary performances that engage, challenge, and undermine hegemonic discourse on memory. In each show, Yoeli appears in a double role: both as herself – i.e., a creator with an individual memory – and as the protagonist in the fictional play. The starting point for these theatrical events is the objects and materials that provoke remembrance: documents, photos, letters, fabric remnants, recipes. In the performances, Yoeli employs a post-dramatic theatrical language to call up the objects' memories as well as her and her protagonists' testimonies, and thus to provide a new perspective on hegemonic memory.

In this study, I ask: How does Yoeli create a feminine-subjective memory that engages the narrative of national memory while also broadening, enriching, and challenging it? How do the remembering female characters in her performances establish an alternative feminine history vis-à-vis official, hegemonic Israeli history? I will seek to demonstrate that this alternative history is built not only through narratives but primarily through a unique performance language that incorporates viewers and performers alike as subjects, engaging on one hand with official memory and on the other with the building of an alternative female subject.

Existing research on Hebrew-Israeli theater focuses chiefly on the development of public repertory theater in Israel. Most studies on specific creators and works discuss male creators and their creations. This study on Naomi Yoeli is part of a growing trend of research on Israeli independent theater, theater which forms a space for female creators. This space has been drawing increasing critical attention in recent years. While Israeli research on female creators is

still in its early stages, worldwide discourse on the subject is blossoming, with studies on women in performance that analyze their works and contribution to theatrical research. I will attempt to extend this academic perspective, which is gaining ground globally, to Naomi Yoeli, who operates in the space between individual feminist art and engagement with Israeli theatrical tradition and hegemonic memory.

In my research, I've analyzed three of Yoeli's works, which took place over a decade. The development from one work to the next demonstrates the evolution of Yoeli's artistic language over that decade, and her positioning as an important contemporary creator within Israeli independent theater. Her work in independent theater enables Yoeli to develop a unique performative language that deal with memory and relies on intimacy and encounter. Analyzing the three stage works has enabled me to define research themes in Yoeli's performance language, and to analyze the manner in which she dismantles and reconstructs familiar models of memory through performance. In the first chapter, I've examined *Doda (aunt) Frieda: The Museum* and demonstrated how Yoeli builds on the museum model of memory. In the second chapter, I've analyzed *My Ex-Step Mother in Law*, which relies on the model of oral history. And in the third chapter, I've analyzed *Good Tidings*, showing how it relies on an archive model of memory.

The study has identified three key themes which Yoeli uses in her performative language to create a model of alternative memory: **The performative space** in her shows, which dismantles and reconstructs the show's memory model through the viewer's various sensory experiences and viewpoints; **The manmade artifact** which serves in her shows as a starting point for personal memories, and which transforms from an everyday object into a sacred object; and Yoeli's **double presence** in the show – a subjective remembering presence. Through these unique performative means and the biographical story, Yoeli manages to create a feminine historical memory which comes into being during the show. Memory steps ever-further from hegemonic models and ever-closer to alternative models, which are based on a feminine culture of oral storytelling and communal and domestic traditions. The show deconstructs the hegemonic models of memory, and reconstructs them using elements close to the feminine world – oral storytelling; physical embodiment; artifacts from the world of home and community; and unmediated encounters between the viewers and the space, the performers, the personal artifact, and the remembering

creator's subjective presence. The shows build on a theoretical foundation that examines familiar models alongside personal story, especially female biography, and together these two types of narrative allow the audience to reexamine historical memory from a new angle. From the personal stories, viewers can experience a different model of memory, link familiar official history to their own personal biography, and reexamine both of the latter. Thus, Yoeli alters viewers' thinking and understanding of historical memory, allowing them to broaden their thinking on what is and isn't important. The stories from the domestic sphere combine with the viewer's personal knowledge, allowing him or her to create a new class of knowledge.

The Body of Memory: Studies in Neomi Yoeli's Stage Works

By: Orna Stein

Supervised by: Dr. Sara Cohen Shabot

Dr. Shelly Zer-Zion

THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE
REQUIRMENTS FOR THE MASTER'S DEGREE

University of Haifa

Faculty of Humanities

Program of Women and Gender Studies

October, 2021

The Body of Memory: Studies in Neomi Yoeli's Stage Works

By: Orna Stein

THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE
REQUIRMENTS FOR THE MASTER'S DEGREE

University of Haifa

Faculty of Humanities

Program of Women and Gender Studies

October, 2021