

אוניברסיטת תל-אביב
החוג לאומנות התיאטרון
מופע הריק

חורי זיכרון - בין טראומה לנוסטלגיה
עיון בעבודות זיכרון של היוצרת נעמי יואלי

מוגש כעבודת סמינריון

מוגש לידי ד"ר דפנה בן שאול

מגישה: אירית רצ'בסקי

ת.ז. 032876450

תאריך הגשה: 12/09/2010

תוכן העניינים

1. מבוא..... 3
2. הנכחת האין – עיון במופע הדודה פרידה..... 7
3. בין הספירות- שכחה קולקטיבית וזיכרון אישי..... 12
4. ייצוג הבלתי ניתן לייצוג – השולחן : עבודת כיתה..... 16
5. סיכום..... 20
6. ביבליוגרפיה..... 21

לשמה
תודה על הדרך שבה
'צ'רות'ק הנפלאות ל'מא'ר'
אלות ו'פתחו' לי את הכאס
תודה על נבונותך לעצמי
אורות רב'סקי

מבוא

התממה של הזיכרון עולה בשנים האחרונות ביצירות תיאטרון רבות, המוגדרות כפוסט מודרניות. ניתן להצביע על הקשר שבין יחסה של ההגות העכשווית (Zeitgeist) לשאלות של זיכרון והיסטוריה, ובין אידיאת הריק. קשר זה מזמין שימוש בפרקטיקות ריקון. ברצוני להראות כיצד קשורות עבודות הזיכרון של נעמי יואלי לשאלות של זיכרון והיסטוריה ובאיזה אופן מתקיימים בעבודותיה יחסי הגומלין בין פרקטיקות הריקון, מחשבת הריק והתממה של הזיכרון. ברצוני להתייחס ליצירות הבימתיות הבאות:

הדודה פרידה, בין הספירות, השולחן: עבודת כיתה

ביצירות אלה בולטות השאלות 'כיצד זוכרים? אילו פרטים זוכרים? מיהו הזוכר? מה מנציחים? מה נשכח ומתכלה?', המתגבשות למופע לא רק דרך מאפיינים טקסטואליים, אלא גם דרך מאפיינים חזותיים וקוליים.

הזיכרון קשור לשכבה החיצונית של המוח, המכונה "קליפת המוח" (קורטקס). קליפה זו מורכבת מכ-15 מיליארד תאי עצב, המהווים כ-40% ממשקל המוח ומחולקת לשלבים ותת מערכות תפקודיות, הקשורות אחת בשניה. אליזבת לופטוס¹ מתארת את פעולת הזיכרון כתהליך תלת שלבי שבו רק השלב הראשון של הזיכרון החושי הוא בלתי מודע. זיכרון חושי אובד לאחר מספר שניות. המעבר ליחידת הזיכרון לטווח קצר המאפשר את המעבר ליחידת הזיכרון לטווח ארוך, תלוי בתשומת הלב של הזוכר, בשינון, ובמידע הטמון כבר ביחידות הזיכרון לטווח ארוך. הגישה המודרניסטית לזיכרון גרסה כי כל דבר שאנו לומדים או חווים נשאר בזיכרון וכי ניתן לשלוח זיכרונות מודחקים, ובכך להבין את העבר ולהגיע לזיכרון רצוף והמשכי. תורתו של פרויד נשענה על ההנחה כי הזיכרונות, גם הנסתרים שבהם, הם נצחיים ומשפיעים על ההתנהגות בהווה. פרויד טען כי ניתן לחלץ זיכרונות ממטופלים בדרכים שונות, אם הם רק רוצים בכך: בין הגורמים המגוונים, שיש להם חלק בהתהוותה של חולשת-זיכרון או של שמיטת-זכירה, אין להעלים עין גם מחלקה של ההדחקה[...]תיפקודו של הזיכרון, שאנו אוהבים

¹ אליזבת לופטוס, חקר הזיכרון, תרגום נחמה תמיר, (תל-אביב: אור-עם, 1982)

לתאר אותו לנו כגנזך פתוח לפני כל צמאי-דעת, עשוי להתקפח על-ידי מגמת-רצון, ממש כמו כל חלק וחלק של עשייתנו המכוונת כלפי העולם החיצון.²

פרויד האמין כי אין ביכולתנו למחוק את הזיכרונות, אלא רק להעביר אותם מהמודע אל התת-מודע. לופטוס, לעומת זאת, מתארת ניסויים רבים שבהם מוכח מעבר לכל ספק כי הזיכרון לא בהכרח משקף אמת היסטורית מכיוון שהוא גמיש ולכן נתון להשפעת הסילוף: הסילוף גורם להיווצרות זיכרונות ממאורעות שלא התרחשו מעולם.[...] ציפיותינו, הדעות הקדומות שלנו, והידע שרכשנו בעבר – כל אלה נותנים את אותותיהם בתהליך השלמת הפרטים וגורמים להיווצרות זיכרונות מסולפים" (לופטוס, עמ' 45)

הזיכרונות המסולפים גורמים לנו להאמין בכוחנו לזכור, אך למעשה הם לעתים מתמקמים כתהליף לזיכרוננו האותנטי ומוחקים אותו. הניסיון להגיע ל"אמת היסטורית" הוא ניסיון שנידון מראש לכישלון. לטענתו של פייר נורה, אם ברצוננו לגעת בסביבת הזיכרון החיה עלינו לאמץ מקבץ של זיכרונות יחידים. ה'היסטוריה' הנכתבת לאחר שזכר האירועים התעמעם, מוחקת זיכרונות אלו ומשנה אותם. במאמץ לשמור על הזיכרון, יוצרת החברה את הסיפור המארגן את הזיכרון לפי היררכיה לוגית וכרונולוגית במוסדות תרבותיים כמו מוזיאונים ארכיונים ואנדרטאות, ואלה אוצרים למעשה זיכרון המעוצב מחדש או במילים אחרות – זיכרון מסולף.

[הזיכרון] מתפתח תמיד, פתוח לדיאלקטיקה של היזכרות ושכחה, רגיש לכל השינויים והמניפולציות, יודע תקופות חביון ארוכות ופרצי חיות פתאומיים. ההיסטוריה היא השחזור הבעייתי והלא שלם תמיד של מה שכבר איננו.[...] בלב ההיסטוריה פועלת ביקורת המשמידה את הזיכרון הספונטני, הזיכרון תמיד חשוד בעיני ההיסטוריה, ששליחותה האמיתית היא להרוס אותו ולהדחיקו[...]. תנועת ההיסטוריה, השאפתנות ההיסטורית, אינן העלאה על נס של מה שהתרחש באמת, אלא איונו.³

² פרויד, זיגמונד, מעבר לעקרון העונג ומסות אחרות, תרגום חיים איזק, (תל-אביב, הוצאת דביר, 1988) עמוד 204

³ פייר נורה, "בין זיכרון להיסטוריה – על הבעיה של המקום", זמנים, 45 (1993), עמ' 6

מכאן ניתן להבין את הקשר שבין מחוזות הזיכרון ובין מחשבת הריק. ההיסטוריה מדללת את אירועי העבר ובונה את הזיכרון בהתאם לנארטיב העל של החברה. ההיסטוריה הזו מוחקת את הזיכרון האינדיבידואלי, הפרטי, המדוכא, ולכן היא אקט של מחיקה יותר מאשר תיעוד. הניסיון להנציח הוא בהכרח הנכחה של היעדר.

הלך מחשבה זה השפיע על יוצרים בני זמננו בשאלת הייצוג של הזיכרון. מופעי הזיכרון בני זמננו משתמשים באסתטיקה פוסט מודרנית, והם, להבחנתו של דרור הררי, "אתר של משא ומתן בין הזיכרון האישי לבין תהליכי עיצובו הקולקטיביים, בין החוויה האינטימית לבין הלגיטימיות של הצגתה הציבורית, בין האנקדוטי לבין נארטיב העל שמעצב ומעניק לגיטימיות לזהות ה"עצמי"⁴. מלקין (Malkin)⁵ מגדירה שורת יצירות עכשוויות כ'תיאטרון זיכרון' (memory theater). היא מוצאת כי הזיכרון כבר אינו מיוצג בכלים מודרניים המאמצים את גישתו של פרויד לטיפול הפסיכואנליטי, כמו פלאשבק, אלא ניתן יותר דגש לצורה שבה מתעורר הזיכרון ולאופן שבו הוא בנוי. ההבנה כי ארגון זיכרונות ברצף כרונולוגי אינו מייצג את סביבת הזיכרון החיה, הביאה לחיפוש צורות ייצוג חדשות:

Memory sites in this plays coexist and conflate as origin and 'return', as recall and revision. Indeed, the entire enterprise of voicing and imaging the past theatrically – but not linearly – creates an interplay between memory and forgetting. The abundance of pasts deployed in these plays inform us of the centrality of remembrance. (Malkin, p. 35)

המבנה של ייצוגי זיכרון ביצירות עכשוויות הוא מבנה לא קוהרנטי, של בו-זמניות וחפיפה, בעל נארטיב שבור ומשובש, ללא 'אני זוכר' יחיד. אין אחדות, או דרך לארגן את הדמויים לכדי סיפור, העבר פולש ומטריד הן את הדמויות והן את הצופים. מרחב ההדמיה של הזיכרון מזמין ייצוגים של חסר המזמין מילוי, עקבות, שאריות ואנדרטאות. אידאת הריק של ברגסון מאפשרת לנו לעקוב אחר פרקטיקת ריקון נוספת – ההמרה:

⁴ דרור הררי, "מופע-ה"עצמי": שימוש ב"עצמי" כמקור לעיצובה של זהות פרפורמטיבית בפרפורמנס ארט בן-זמננו, חיבור לשם קבלת תואר דוקטור (אוניברסיטת תל-אביב: לא פורסם, 2004), עמ'

⁵ Jeanette R. Malkin, Memory-Theatre and Postmodern drama, (Ann Arbor: University of Michigan Press, c1999)

המושג של ביטול או של אין חלקי נוצר כאן אפוא במהלך המרת דבר בדבר [...] ציור המחשבה של הריקות לעולם ציור מלא הוא, שהניתוח מעמידו על שני יסודות חיוביים: המושג – והוא מובחן או מטושטש של המרה, וההרגשה – והיא ממשית או מדומה – של תשוקה או של געגועים.⁶

רעיון זה בא לידי ביטוי בעבודות הזיכרון בשני אופנים, ראשית כזיכרון או זיכרונות רבים ממירים זיכרון אחר, בדרך-כלל זיכרון קולקטיבי, "היסטורי". ושנית, כשמושא הזיכרון נעדר ומהווה מושא לגעגוע.

בעבודותיה של נעמי יואלי ניתן לחוש את ההתנגשות ואת החתירה תחת הזיכרון הקולקטיבי, את העדפת הזיכרון האישי, הפרטי והמדוכא על פני זיכרונות לאומיים קולקטיביים. יואלי פונה אל סביבת הזיכרון החיה:

הזיכרון מסגל לעצמו רק את הפרטים הנוחים לו. הוא ניזון מזיכרונות מטושטשים, מחוברים זה לזה, מקיפים או מרחפים. פרטיים או סמליים [...] ומעצם טבעו, הזיכרון הוא מרובה אך מופחת, קולקטיבי ואינדיווידואלי [...] הזיכרון מכה שורש בקונקרטי, במרחב, במחווה, בתמונה ובחפץ. (נורה, עמ' 6)

לטענתי, עיסוקה של נעמי יואלי בתיאטרון הזיכרון ובאסתטיקת ייצוג פוסט מודרנית הביא אותה באופן הדרגתי, לשימוש בפרקטיקות ריקון. אם בשתי עבודותיה הראשונות הריקון נעשה במקביל לניסיון להחיות זיכרון דרך האמצעים החושיים, הרי שניסיון זה מתערער בעבודתה האחרונה. העיסוק בסביבת הזיכרון החיה והניסיון להנכחת הגעגוע דרך הקונקרטי, התחלף בתחושת האימה ובצורך למחוק את הטראומה. ייצוג הזיכרון הפרטי של הדודה פרידה הוביל אותה לעושר רב חושי, ולשימוש מוגבר במרחב, במחווה בתמונה ובחפץ, **בנין הספירות** הטראומה דובבה, וזיכרון האקציה הביא לנטרול הגירויים החיצוניים והשאריתם בראשו של הצופה. **בדודה פרידה** מתגבר הצורך להנציח ולבנות מוזיאון ייחודי – ארכיב זיכרון, **בנין הספירות** מתגבר הצורך להמיר זיכרון קולקטיבי בזיכרון פרטי, **בשולחן: עבודת כיתה** מתגבר הצורך לנקות ולמחות נגד הזיכרון התותב, כלומר נגד הכורח לזכור.

⁶ ברגסון, אנרי, "המציאות והאין", ההתפתחות היוצרת, תרגום יוסף אור, (ירושלים: הוצאת מאגנס, 1974), עמ' 197

הנכחת האין- עיון במופע הדודה פרידה

"המדריך הזוכר את הצעד הנכון

מסוגל גם להדריך בו.

זוכר גם את הסדר הנכון של הדורות ואת סדר האירועים...

כמו צעדי הריקוד, הזיכרון שם את האדם במיקום הנכון הפיסי והגניאולוגי.⁷

בניגוד לנאמר בשיר מתוך המופע, ההקבלה בין הריקוד המאורגן היטב לפי "הסדר הנכון", ובין בניית הזיכרון לא מאפיינת את ארגון המופע. יואלי משתמשת במה שמכנה לופטוס רמזי שלילה: גירויים חושיים כמו צליל, ריח, תמונה וכדומה כדי להנכיח את זכרה של הדודה פרידה. הדודה פרידה הוא מופע, המשתמש באסתטיקה פוסט מודרנית לייצוג הזיכרון.

One of the distinguishing features of postmodern memory-theater is its overabundance of disconnected stimuli: conflicting discourses, intruding images, overlapping voices, hallucinatory fragments. (Malkin, p.29)

דודה פרידה בונה נעמי יואלי מעין ארכיון פרטי, ביוגרפי במידת מה של קרובת משפחה שזכרה מאוים במחיקה. את הדודה פרידה ההיסטוריה הייתה מוחה, אך התעקשותה של יואלי להעלות את זכרה, ואת תרומתה ליישוב למרות הצרימה בין פעולותיה לפעולות המתועדות ב"היסטוריה", מותירה אותה חיה בזיכרון הצופה. החפצים, התמונות, המוסיקה והטעמים שהיוו את הסביבה התרבותית של עולה מוינה שפתחה בירושלים מתפרה לאופנה אירופאית, מתערבבים אחד בשני. נעמי יואלי בחרה מסמנים חומריים חושיים לזיכרון פרטי המשמשים לצורך "עדות" לקיומה של הדודה פרידה ("פליטי הביוגרפיה של דודה פרידה") הניצבים לצד סמלי התרבות הוינאית: עוגת לינצר-טורט, מונולוג מתוך סיפורו של שניצלר- העלמה אלוה, אירוח וינאי וריקוד הוואלס. זהו מוזיאון דינאמי, חי ונושם שבו הקהל לוקח חלק בלתי נפרד. הזיכרונות בנויים באופן מרחבי א-כרנולוגי, מקבילים, סימולטניים משוחררים מהיסטוריה רשמית.

ברצוני לעמוד על פרקטיקות הריקון שבהן נעשה שימוש במופע:

⁷ המופע **הדודה פרידה** נוצר במסגרת פסטיבל עכו בשנת 2006, ציטוטים המופיעים ללא מראה מקום נלקחו מטקסט המופע.

הארון הריק

הארונות הזהים המוצבים בחלל המופע מהווים גם הם סוג של מונוכרום – מלבן הצבוע בצבע אחד. הארונות עצמם כמעט ריקים, ובמהלך המופע הם מתרוקנים מחפצים, ממדפים, וגם מהפונקציונאליות שלהם כ"שומרי" חפצים. הארונות הקיימים מהווים המרה לארונות קודמים: על הארון הסגור בתחילת המופע מוקרנים הארונות המעוצבים מהמאות ה-16 וה-17. נעמי יואלי עצמה טוענת כי הארון הנוכחי הוא תחליף לארון המקורי - ה"trunk" של הדודה פרידה. הארון שהיה אמור להיות מלא בחפציה של הדודה פרידה, בהוכחות לקיומה: צעיפים, כובעים, כפתורים, פרוות, גלילי בד, אבזמים, רוכסנים, נעליים, מכונות תפירה ועוד, מתפצל לשלושה ארונות זהים המכילים פריטים בודדים: ניירות משי, 3 זוגות נעליים, שלוש מגירות ובהן מפיות רקומות שהשתמרו, עוגיות לינזר טורט. הפער בין העושר החזותי המתואר במילים ובין הדלות החזותית של הארון עצמו יוצר את הריק, את ההיעדר המתמלא כמעט באופן אוטומטי בדמיונו. במהלך תצוגת האופנה מובלטים הארונות הריקים מבגדים באמצעות תאורה ובסיום התצוגה נכנסת יואלי אל הארון הריק ויוצאת ממנו כשבגדיה המקוריים של הדודה פרידה תלויים ומכבידים עליה. הארון המשמש כמקום אחסון, מכיל בחלקו הארי של המופע לא בגדים או חפצים כי אם של זיכרונות.

היעדר הבגדים

האופנה האלגנטית שהביאה פרידה מוינה לפלשתינה מתוארת לא אחת במילים, אבל התלבושות במופע מצביעות דווקא על היעדר ולא על נוכחות של בגדים. בחלק נרחב של המופע מופיעות השחקניות בבגדים תחתונים: נעמי יואלי בקומבניזון לבן והשחקניות האחרות בחזיה, גופיה ותחתונים לבנים. את השמלה של דודה פרידה מתחלף חלוק בית בצבע חום ואת השמלות בתצוגת האופנה מתחלף נייר משי לבן שמיועד בדרך-כלל לעטיפה ולהפרדה בין שמלות או לשרטוט גזרות חדשות. נייר המשי המעוצב לעתים כבגד ולעתים ככובע מדגיש את הרווח, את הפער שבין הבגדים. גם חלוק הבית וגם מדי הצופים שלובשת נעמי יואלי מהווים את הניגוד למה שעולה בדמיונו כ"אופנת וינה בפלשתינה". התנות של הדודה פרידה לא מקבלת מימוש בימתי וההמרה שלה בתחליפים, יוצרת רווח שאותו אנחנו צריכים להשלים בדמיונו.

הרווח בין הדמות לשחקן

נעמי יואלי משחקת עם המושגים 'דמות' ו'שחקן' ומחליפה בין הדמות ה"מציאותית" נעמי יואלי לדמות אותה היא מעלה מהאוב 'דודה פרידה'. המשחק הכפול שיואלי משחקת בין

השחקנית המספרת על זיכרונותיה, והדמות, שהיא מושא הזיכרונות, מצטרפת לגישה הפוסט מודרנית ביחס לסובייקטיביות וזהות. דרור הררי כותב כי במופע הפוסט מודרני "לא ניתן להפריד את הסובייקט ואת זהותו מהביצוע (גילום, חיקוי, אלתור, ציטוט, שכתוב) של טקסטים או ייצוגים תרבותיים שמכוננים אותם."⁹ נעמי יואלי כביכול "לא משחקת" את עצמה כאשר היא פונה אלינו בקולה, אלא משמשת כמספרת, מדריכה ואוצרת המוזיאון. בכך היא מטשטשת את המושגים דמות ושחקן. כניסתה של יואלי לדמותה של פרידה מגולמת דרך השימוש בקולה בתחילת המופע, ומתעצמת כאשר הקול מוצמד לסרטון ובו נראית הדודה פרידה. איחוד הקול והתמונה יוצרים עבור הקהל דמות אשר ההתכה הסופית שלה מתקיימת כאשר יואלי נכנסת לתוך השקופית ומתאימה עצמה לצלמה של הדודה פרידה.

המוזיאון שיוצרת נעמי יואלי הוא מוזיאון של אישה שאף מוזיאון לא חשק בה. בתוך נארטיב העל של הציונות אין מקום לאופנה אירופאית המשדרת נהנתנות, צבע ומותרות. לסיפור של הדודה פרידה אין משמעות בתוך הסיפור ההגמוני של האומה, סיפור המכתיש את קיומם של נשפים בבית הנציב הבריטי, ומבליט את ייבוש הביצות. בתוך הביוגרפיה של הדודה פרידה נמצא הגעגוע למקום אחר, לתרבות אחרת ול"אחרות". הרעיונות של נעמי יואלי לגבי זיכרון ומחוזות זיכרון מקבלים ביטוי טקסטואלי בתחילת המופע: המוזיאון הממוסד הוא "פח אשפה של שאריות המתים... המוזיאון קשור למוות - צוואות, ירושות, תרומות. אנשים תורמים למוזיאון כל מיני דברים שטרחו לאגור ובתמורה לתרומה הם מקבלים הנצחה".

גישה זו מצטרפת להגות הפוסט-מודרנית של דרידה¹⁰ הקושר בין הארכיב והמוות. ניסיונות התיעוד שלנו קשורים למוות מכיוון ששחזור של העבר בולם את החיים ואת היצירה. פייר נורה, טוען אף הוא כי זיכרון ארכיוני, כלומר הנצחה, נוצר במקום שבו החוויה הפנימית של הזיכרון נמוגה. המופע של נעמי יואלי הוא מופע זיכרון, אשר מודע להיותו של הזיכרון זמני, חולף ובעיקר ביטוי למוות ולהיעדר.

⁹ דרור הררי, "מופע-ה"עצמי": שימוש ב"עצמי" כמקור לעיצובה של זהות פרפורמטיבית בפרפורמנס ארט בן-זמננו, חיבור לשם קבלת תואר דוקטור (אוניברסיטת תל-אביב: לא פורסם, 2004), עמ' 20.

¹⁰ ז'אק דרידה, מחלת ארכיב, תרגום מיכל בן נפתלי, (תל-אביב: הוצאת רסלינג, 2006).

זוהי אינה ביוגרפיה של הדודה פרידה עצמה או דרך להנציח אותה, אלא פרידה:

העבודה נעה מקו ההתחלה של פרידה כילדה בווינה ועד לסיום שבו קולה הזקן עובר דרכי. היא עושה את דרכה למקום בו ממתינה לה שכחת עולם וחפציה הולכים לפח האשפה של הזיכרונות והחיים. רגע לפני שזה קורה אנחנו מנסות לעצור ולהחזיק בזה עוד קצת[...]. הזיכרון הוא לא רק נוסטלגיה אלא מאבק מתמיד עם השכחה ועם חוסר המשמעות. אצל החפצים זה מוקצן כיוון שרגע אחד הם מאוד משמעותיים וברגע אחר הם חסרי כל פשר. חפצים מקבלים משמעות באיך שאנחנו נקשרים אליהם, בסיפור שעומד מאחוריהם, באסוציאציות שהם מעוררים...¹¹

המוזיאון שיוצרת יואלי מורכב מסביבת הזיכרון החיה המקיפה את הקהל באופן רב חושי. הזיכרונות החושיים פונים אל חוש הראיה, השמיעה, הטעם והמישוש. זהו אינו מוזיאון מת, כיוון שהקהל לוקח בו חלק פעיל: אוכל, רוקד, מציץ דרך משקפת, מאזין לסוד. משמעותם של החפצים ביצירה הזו, טמון בשימוש של הקהל בהם, שימוש היוצר באופן עקיף גם את כיליונם. כליון החפצים יוביל למחיקת זכרה של הדודה פרידה. ההצגה, המנערת את האבק מדמותה המתה, מהווה בו זמנית תחיה מחודשת וגסיסה איטית. האנדרטה שהציבה נעמי יואלי לדודה פרידה היא זמנית מעצם טיבו של המדיום התיאטרוני ואורך חייה כאורך חיי המדף של ההצגה.

¹¹ נעמי יואלי בראיון למירב יודלביץ

<http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3313310,00.html>

בין הספירות – שכחה קולקטיבית וזיכרון אישי

"הסיפור שלי זה גם לא האמת, אני לא יודעת את האמת על הפלמ"ח.

אני לא היסטוריונית, ולא חוקרת ואין לי גם

שום שאיפה להגיע אל האמת על הפלמ"ח, זה גם לא זיכרונות.

הסיפור שלי זה כל מה שיש לי בראש[...] כולו זה התשובות שאני עונה, בדיבור"¹².

המופע בין הספירות הוא מופע המעלה זיכרון אישי מתקופת הפלמ"ח, דרך קולה הייחודי של נתיבה בן יהודה. הקולות הבוקעים מ"תיבת הזיכרון" של נתיבה, מבטאים בו זמנית את זווית הראיה שלה כמשתתפת ב"מסכת הפלמ"ח" ואת הזווית החיצונית המפוכחת הביקורתית. המופע מעמת בין הזיכרונות הקולקטיביים המדברים על תקופת הפלמ"ח בקול המיתוס וההנצחה, ובין קול היחיד, האישה הלוחמת, וזווית ההתבוננות השונה שלה. לעתים קול היחיד וקול הקולקטיב ניצבים בו זמנית אחד לצד השני באמצעות דימויים סותרים, מילוליים או חזותיים. בין הקולות השונים המקיפים את סיפורה של נתיבה בן יהודה: גולדה מאיר, מפקד קורס החבלה, שדרנים בשחזור הכרזת האו"ם, קולות השירה בציבור, מאזין לתוכנית הרדיו של נתיבה שרצה להקריא את מצבת הנשק של הפלמ"ח, ואביבה המדווחת על הרוגים בירושלים. בין הקולות בולט קול אחד שפותח וסוגר את המופע. הקול הזה בולט בכך שהוא לא חיקוי קומי, זהו קול גברי ללא שם שדבריו הקשים נאמרים בישיבות אכזריות: "כל העסק המחורבן הזה קרה בגלל שאת אישה[...] אף אחד בפלמ"ח לא עושה דבר כזה".

חתירתה של נתיבה בן יהודה תחת האתוס הציוני באה לידי ביטוי בדגש שנתנה יואלי לתיאורי המוות בבחירותיה הדרמטורגיות. תיאורי המוות של נתיבה מבטלים את האידיאליזציה של הגבורה לפיה "הצבר" הישראלי הלוחם עמיד בפני תגובות הלם הקרב[...]. החייל העברי רמתו המוסרית והאידיאולוגית גבוהה ביותר. הנוער העברי חדור אהבת מולדת ומשאת נפשו היא לשרת נאמנה את עמו ואת ארצו"¹³. תיאורי המוות בטקסט ממחישים את הלם הקרב, את התיאורים הגרפיים של האיברים הפנימיים, את הקושי לסחוב את הגופות, את האימה, הבחילה והצורך להקיא. בניגוד למיתוס אין בתיאורים האלה מן הגבורה. הדיבוק של "טוב למות בעד

¹² ציטוטים המופיעים ללא מראה מקום נלקחו מטקסט המופע.

¹³ ויצטום, אליעזר; מלקינסון, רות, "שכול והנצחה: הפנים הכפולות של המיתוס הלאומי", אבדן ושכול בחברה הישראלית, עורכים: אליעזר ויצטום, רות מלקינסון, שמשון רובין, (ירושלים: הוצאת משרד הביטחון, 1993), עמ' 247.

ארצנו" שמנסה להשתלט על יואלי לאחר תיאור המוות הראשון, נתקל בסירובה של בן יהודה להיכנע לו: "לא למות בעד; מי שרוצה שימשיך, אני רוצה לצאת מזה." דיבוק נוסף שמצליח להשתלט על יואלי דרך המוסיקה מתחיל מהמילים "היה טעם בחייכם והיה טעם במותכם". השמחה והטעם שנתיבה וחבריה מצאו בתחילה במלחמה, מתפוגגים כשנעמי יואלי מקריאה את המכתב של נתיבה לאביה.

האתוס הציוני, עולם הטקסים של תקופת טרום קום המדינה, מקבל ביטוי דרך מספר מוקדים הניצבים במקביל לסיפורה האישי של נתיבה בן יהודה: תשמישי המסיבה – קופסת קרן קיימת לישראל, פמוטים ומפה – הנוכחים על הבמה ומציינים את המסכת; המדורה של הדס עופרת שנבנית ונמחקת במהלך המופע; עבודת הוידאו ארט שמוקרנת על מסך המתוח כאוהל על-ידי מספר כיסאות מתקופת הפלמ"ח; השירה בציבור, הנגינה במפוחית ומקהלת השחקנים. ברצוני להראות כיצד בדימויים הללו קיימת לצד הזיכרון החי גם נוכחות של מוות:

מדורה ללא זכר

המדורה והקומזיץ מהווים את אחד מהסמלים הבולטים ביותר של הפלמ"ח. המדורה היא מקום המפגש של הקבוצה וההווי, והיא מתקשרת גם לשירה בציבור ולתפוחי האדמה המפוחמים. הדס עופרת בונה במהלך המופע מדורה, הממחישה באופן חזותי את השלבים האסתטיים של הבערת האש. על גבי משטח מוגדר, הנמצא מתחילת המופע עד סופו על הבמה, הוא מוציא בולי עץ, מסדר אותם במבנה המתאים לבעירה, מורח אותם בחומר מיוחד, מפזר מעליהם אבקה אדומה שיוצרת מראית עין של בעירה ואבקה אפורה שיוצרת מראית עין של כיליון העצים. עופרת יוצר בטכניקה מיוחדת גם עשן ללא ריח, שאינו מתפזר בקהל, מעין מראית עין של עשן שעולה מהמדורה לאורך חלק נרחב של המופע. המדורה שניצבת מול עיני הקהל מתרוקנת מהפונקציונאליות הבסיסית שלה כמקום היוצר אש, חימום, בישול מזון ומקום למפגש חברתי. המדורה של עופרת היא מדורה אסתטית המנותקת מהקהל. הקהל חווה את חווית הקומזיץ במנותק מהמדורה – הוא שר שירי פלמ"ח בצוותא, אוכל תפוחי אדמה מפוחמים וצופה בריקוד הנרקד מסביב למדורה, אך הוא לא שותף למדורה אלא צופה בה. השלבים האסתטיים שבונים את המדורה, הם גם השלבים של פירוקה, בסדר הפוך, עד למחיקתה הסופית. המדורה חוזרת למצבה ההתחלתי – מכלול חומרי הגלם שהיוו את נוכחותה החומרית. סמל המדורה שעיצב הדס עופרת מהווה בעת ובעונה אחת דימוי של הווי הפלמ"ח ודימוי של כיליון ומוות.

עבודתם של ליאור לרמן, יונתן שוחט ואילת לרמן מריצה על המסך דימויים חזותיים שלעיתים משתלבים באתוס הציוני וממחישים אותו ולעיתים חותרים תחתיו. גם על המסך ניתן לראות את קופסת הקק"ל המפורסמת. על המסך מוקרן שרטוט מתוך הספר **מסיבות שבת ומועד** המגדיר את סידור החלל הנכון למסכתות: גושי כיסאות ושולחנות העומדים מולם. במהלך ההקרנה, העין "נעה" בין הכיסאות, המשתנים בגודלם, נעלמים ומתרבים, מאבדים את צורתם הבסיסית, והופכים לציור גופתה של אישה. בנוסף, מוקרן סרטון שנלקח מתוך מסכת מקורית. בסרטון ריקודי עם, והצגה מלאת פתוס, המתארת את תחיית המתים דרך תנועות דרמטיות. בתוך המסכת משולבות הקרנות של ריבוע לבן, מוקף בריבוע שחור שעליו שורות טקסט כתובות. בין הריבועים האלה קיים גם ריבוע אחד שעליו כתובה המילה 'דומיה' לסימון הפאזזה במופע. בשלב הזה החלל מוחשך לחלוטין והדממה נצפית. בזמן תיאור המוות, עבודת הוידאו ארט מתמקדת בפני המופיעים במסכת, מתעכבת על הבעות פניהם ומקפידה אותן. בתמונה הקפואה נראות פניהם בהבעה לא טבעית, ריקה מחיים, הנמצאת על הגבול שבין הנאה לאימה, חיים למוות.

שירה בציבור

יואלי מגדירה את ההצגה כאינטראקטיבית: "אני רואה את הקהל כאורחים, לא כצופים, אין כאן ניתוק"¹⁴. הקהל מהווה ציבור מכיוון שאליה מדברת נעמי יואלי השחקנית ונתיבה בן יהודה הדמות, איתו חולקים את השירה בציבור ואת תפוחי האדמה. למעשה, שטח הקהל והשחקנים המעורבב לחלוטין ביצירות האחרות של יואלי, מופרד במופע זה במידת מה. לקהל ניתן כאן תפקיד של משתתף, אשר משלב מסוים הופך לצופה בלבד. השירה בציבור שהיא סמל התרבות הפלמ"חניקית, לוקחת חלק מרכזי במופע. השירה בציבור יוצרת אצל הקהל בעת ובעונה אחת הנאה מהחיבור לתקופה והכוונה אירונית למילות השירים: 'יום הדין גדול', 'קיבלו הרי אפרים קרבן צעיר חדש, נקריב בעד ארצנו', 'ערבי זקן, צולע ומסכן', 'כשהיא מתחממת, פושטת את הסוודר'. המלחין יוסי מר חיים, אשר עיצב את פסקול ההצגה, יושב מול פסנתר שאליה מחובר סיר. השימוש בשני הכלים המנוגדים הללו יוצר את האיחוד בין הפסנתרן המלווה את המסכת ובין הנגינה הספונטנית על גבי סיר סביב למדורה. יואלי עצמה מנגנת בכלי האופייני ביותר לישיבה סביב המדורה – המפוחית. מקהלת השחקנים המבליחה בחלק האחרון של ההצגה,

¹⁴ מתוך ראיון מצולם באתר מוטקה. כתובת: <http://www.motke.co.il/SelectedArticle.aspx?ArticleID=5201>

מהווה את הציבור הממשי של ההווי והשירה. היא צובעת את המופע בצבע שונה של נהנתנות, המנוגדת לצבעיה המוחספסים של נתיבה בן יהודה ושל מיתוס הצבר וההגשמה. סיפור הקרב הלא מתוכנן של הקבוצה אותה מייצגת המקהלה והשיר 'דחילק מוטק'ה היא אמרה לו', עולים זה על זה ומתחרים על תשומת לב הקהל. שיר הנעורים המושר באופן מלא חיים הופך לשיר המוות של הקבוצה, ומסתיים בפרפורי גסיסתה. הבמה מתמלאת בעוויתות המוות של מקהלת השחקנים. השיר האחרון – מהווה מעין קינה לנעורים. מקהלת השחקנים נעלמת במקביל לתיאור הלם הקרב המלווה בצרימת הכינור וקול סגירת המדורה.

ביצירה הבימתית **בין הספירות** ניתן למצוא את המחאה נגד מיתוס הגבורה המכוון שנשתל בזיכרוננו והתעצב כזיכרון קולקטיבי. עם תקופת קום המדינה נוצר הצורך לייצר ארכיב זיכרון, כדי לחזק את תחושת הזהות הלאומית:

ראיית נפילת הבן כהקרבה והדגשת הגבורה שבמותו נותנים למוות זה משמעות קיומית במישור הלאומי-חברתי. ההנצחה והזיכרון הם ביטוי מעשי לתפיסה זו: 'דור אחרון לשעבוד, ראשון לגאולה' [...] ההנצחה על צורותיה השונות, מהווה ביטוי לייצוגים הקולקטיביים, אותם קבעה החברה כחלק מהמשמעויות הניתנות למות בניה במלחמות, וככזו ממלאת ההנצחה תפקיד חשוב בתהליך האבל הלאומי והאישי. (ויצטום; מלקינסון, עמ' 242)

על המסכת, כמייצרת זיכרון קולקטיבי, להביא לאחידות רעיונית, ולהימנע מלתת ביטוי לחילוקי דעות. כינונו של מיתוס גבורה הביא למחיקת סביבת הזיכרון החיה ואיתה גילויים של ספקנות, הלם קרב, פחד ואבדן דרך. ביצירה זו נעשה שימוש מופחת בפרקטיקות מרוקנות וניתן דגש לפוליפוניה הרב קולית, המביאה אל הבמה דימויים בו זמניים של מוות (תפוח האדמה המושחר, האש המתכלה, התמונה הקפואה, סימון הגופה, פרפורי הגסיסה, צרימת הכינור) אך גם של חיים. הזיכרון המיוצג בקולה של בן יהודה הופך לקול המרכזי של המופע ומתגבר על הקולות האחרים סביבה. קולה של בן יהודה מושך את תשומת הלב מהדימויים החזותיים המקיפים אותו והופך לקול המהדהד הדומיננטי. עבודת הזיכרון הזו מתחלפת את הזיכרון הקולקטיבי, 'אני הזוכר' של נתיבה בן יהודה, שהתרחק באופן מסוים מסביבת הזיכרון החיה.

ייצוג הבלתי ניתן לייצוג – השולחן: עבודת כיתה

היצירה הזו של נעמי יואלי מדברת על זיכרון של טראומה. טראומה אישית וטראומה קולקטיבית: "המחזה נטוע במתח שבין הזיכרון האובייקטיבי-צילומי שאינו מבחין בין עיקר לטפל, ובין הזיכרון הפרטי הרגשי האורגני, המשתנה מאדם לאדם. כל אחד מסנן את האירועים בדרכו"¹⁵. מסגרת ההצגה היא חקירה של אקציה שבמהלכה נרצחו 1300 איש וניסיון להבין בכלים רציונאליים, 'מה בדיוק ארע שם'. על רקע החקירה ה"מדעית" המדקדקת בפרטים, העדויות השונות יוצרות פערים, כאשר בניגוד לנטיית "בית המשפט" לא מובא לפנינו זיכרון קולקטיבי, אלא קולות שונים ובנייה של פסיפס זיכרונות. התיאור של כל אחד מהעדים את זיכרון האקציה, מפנה את תשומת ליבנו לפרטים השונים שכל אחד מהעדים זכר או שכח. השולחן לדוגמא, נוכח בעדות הראשונה והרביעית, ונמחק בעדות השניה: "אני לא נזכרת, לא היה שום שולחן"¹⁶. בעבודה זו הריק נוכח באופן הבולט ביותר:

מקרון השקפים

האקציה עצמה, פעולה של ריקון העיר מיהודים, מקבלת במופע ייצוג חזותי דרך השימוש במקרון השקפים. תמונת כיכר העיר, המקום שבו אירע הטבח, נבנית כהתגברות על מונכרום לבן באמצעות כתמים שחורים לא מזוהים. הכתמים השחורים יוצרים בו-זמנית את העיר שעדיין לא נמצאת על השקופית, ואת שבריה הנוכחים. הכתמים השחורים הם למעשה רחובות שבהם יש בתים, שבהם יש אנשים, שרובם לא שרדו. במפה כזו, שהאובייקטים בה מושחרים, אנחנו לא יכולים להבחין בחומרי הבניה, בצבעים ובפריטים הקטנים המרכיבים את הכיכר ואת הזיכרונות. במקביל לפעולת המילוי של מקרון השקפים בכתמים שחורים, מתגברת פעולת הריקון של העיר מאנשים. כמו הזיכרון, גם הנוכחות של העיר, שבורה ומפורקת. רק הרכבת הפסיפס של הקולות השונים יוצרת מעין מסגרת טופוגרפית לכיכר האקציה.

"מסדר הזיהוי" שעיצבה ליאור לרמן הם תמונות של קצינים נאצים שפניהם מטושטשות. הטשטוש נוצר כתוצאה מטכניקות של הכפלה ומחיקת התמונה. בנוסף לטשטוש הקיים בכל שקף, מוצבים גם שקפים אחד על גבי השני, כך שכל שקף מוחק את קודמו ומצטרף לתמונה לא ברורה ולא מזוהה. תהליך של מסדר הזיהוי המודרני מבוסס על ההנחה כי הפושע הוא בר זיהוי, ואילו השקפים הללו מבטלים רעיון זה ומצטרפים להנחה כי זיכרון מעצם טיבו הוא מטושטש,

¹⁵ מרית בן ישראל, "ארבעה סוגים של זיכרון - על "השולחן: עבודת כיתה" של נעמי יואלי", אתר עיר האושר, כתובת:

<http://www.Notes.co.il/marit/65438.asp>

¹⁶ ציטוט מתוך המופע

לא אובייקטיבי ולעתים קשה לשלוף את "הזיכרון הנכון" מערמת הזיכרונות. הזיכרון אף לעתים נמחק או מתעוות כתוצאה מזיכרון אחר. בסיום המופע, לאחר שנשמעו העדויות, ואנו נוכחים לדעת, באמצעות העדות הרביעית כי כיכר השילוח ריקה מאדם, מומרת העיר בשקף של אושוויץ. אקט זה מבטא את המרתה של העיר במחנות הריכוז וההשמדה ואת מחיקת היהודים מן העיר.

החלל הריק

חלל ההצגה הוא כיתה ב'אוניברסיטה העממית'. החלל לא ריק לחלוטין כיוון שהוא מתמלא בצופים, אשר יושבים על כיסאות מול שולחנות. "חלל התיאטרון וחלל הכיתה כמו מונחים זה על זה ונאבקים על אותה טריטוריה" (בן ישראל). ניתן לומר כי בהתאם להתכוונות הצופה נמחק בכל פעם חלל אחר – הכיתה נמחקת והופכת לבית המשפט, בית המשפט נמחק והופך לחלל ההצגה, וחלל ההצגה חוזר להיות כיתה. כמו החלל, גם האמצעים התיאטרוניים מרוקנים: התאורה בהצגה היא אורות ניאון (התאורה המקורית של הכיתה, למעט שימוש בתאורה נוספת בזמן הצגת הסיפור "מול הראי"), התפאורה היא תפאורת הכיתה: שולחנות לימוד, כיסאות ומקרן שקפים. התלבושות אינן יוצרות זהות בדיונית לדמות או שאיפה לתיאור של תקופה ומקום.

המרובע הריק

בין העדויות נמצא דף לבן עם הכותרת "מול הראי", ומתחתיו מונוכרום שחור. הסיפור של אידה פינק מקבל ייצוג שונה מהעדויות ומועבר לתחום הבדיון באמצעות התאורה, והשחקניות שעוברות לגילום דמויות. בזמן הסיפור מונח בפני הצופה המונכרום השחור, אותו הוא מוזמן למלא בדמיונו ובפרטים העולים מה"הצגה". **מול הראי** הוא לא כתב עדות, אלא סיפור בדיוני והזיכרון המוצג בו הוא מה שכן ישראל מכנה "זיכרון אומנותי". הסיפור עצמו בנוי מתיאור חפצים אשר דרכם ניתן להבין את מצבן של הדמויות ואת היעלמות החיים: התרוקנות הגטו מאנשים (מיטות ריקות), עבודות הפרך (את חפירה), הרעב (השמלה הרחבה, תפוחי האדמה) היעלמותן של מכוונות תפירה ועוד. החפצים והמצב המתוארים בסיפור אינם מקבלים ייצוג חזותי. המונכרום השחור מבטא בעת ובעונה אחת את אימת חוסר המוגדרות, את העובדה שחלק מהדברים לא ניתן לייצג ואת הדמיון. המונכרום במופע מתקשר לבדיון ולכן מזמין את הצופה לייצר בדמיונו דימויים חזותיים פרטיים.

ריקון פונקציות- דמות שחקן וקהל

המשוואה הפשוטה והידועה של אריק בנטלי לגבי הצגת תיאטרון הינה "שחקן מגלם דמות בפני קהל". את המשוואה הזו מוחקת נעמי יואלי דרך ריקון הפונקציה של כל אחד מהחלקים במשוואה, והמרתו בפונקציה אחרת.

הקהל שנכנס למופע הוא לא צופה פסיבי, אלא משתתף פעיל, הקורא עדויות. לפני כל צופה מונח תיק העדויות שהוא למעשה מהלך המופע. הקהל היושב בחברת השחקנים, הופך למשתתף פעיל, אשר סיפור המופע גלוי לפניו (למעט החלק של "מול הראי") ויש ביכולתו לדעת את סופו. מכיוון שהקהל מקבל את הטקסט בתחילת המופע, והצופים אף מקריאים את כתב העדות השלישי, הצופה הופך למשתתף/עד/תלמיד בהצגה/משפט/שיעור בהתאמה.

יוסי מר חיים, שהוא מלחין היצירה ונגן, מקריא את העדות הראשונה. בשלב זה של המופע, מר חיים לא מראה את כשרונו המוסיקאלי, אלא דווקא את חוסר מיומנותו בעבודת המשחק. מר חיים רשם על גבי הפרטיטורה את הטקסט, ובמהלך מתן העדות, הוא "מקריא" מהטקסט. ההקראה הלא מיומנת לא מתיימרת להביא שחקן המגלם דמות, אלא שותף להקראת עדויות בכיתה. בנוסף, העובדה שמלחין מקריא טקסט יוצרת את הפער שבין מקצועו וכשרונו ובין מה שהוא עושה. במהלך ההצגה נעמי יואלי, שהיא שחקנית המגלמת את דמות השופט, "יוצאת" מהדמות ומשתפת את הקהל בזיכרון פרטי שלה מהימים שבהם נערכו משפטי הנאצים בארץ. "במישור המשחקי יואלי היא דמות במחזה של פינק, במישור הלימודי- היא מורה מנהלת טקס ומנחילת זיכרון, ובמישור האומנותי הארס פואטי- יואלי בתפקיד עצמה היא הבימאית המנהלת את ההצגה" (בן ישראל)

העבודה **השולחן: עבודת כיתה** נוגעת אף היא בשאלות של זיכרון. פרויד טוען כי טראומה יוצרת קרע במודע שבדרך כלל מסנן גירויים עודפים. החקירה הנוקשה קורעת את המגן מהעדים ומביאה אותם אל "הגירויים העודפים" וכתוצאה מכך יש הצפה ותחיה של זיכרונות כאוטיים. העד, ממש כמו מלאך ההיסטוריה בתיאור ה angelus novus של בנימין, "מפנה את פניו אל העבר. במקום שם מופיעה לפנינו שרשרת האירועים, הוא רואה שואה אחת ויחידה, העורמת בלי הרף גלי חורבות אלו על אלו מטילה אותם לרגליו"¹⁷. רעיון הקדמה המגולם במשפט על ידי

¹⁷ וולטר בנימין, "על מושג ההיסטוריה", הרהורים, כרך ב, עורכים: יורגן ניראד, נסים קלדרון, רנה קלינוב תרגום: דוד זינגר, (תל-אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1996). עמ' 313

הדרישה לאובייקטיביות מטלטל את העד ומונע ממנו לחזור אל מתיו. חוסר היכולת לדקדק בעובדות מחזיר אותי לרעיון הריק של היידיגר, המוצא באימה את הביטוי לריק: [האימה היא] האי-מוגדרות של זה אשר מפניו ולגביו אנו שרויים באימה. באימה אתה חש אי-ביתיות מפלצתית [unheimlich]. האימה מגלה את האין[...]. האימה מותירה אותנו אילמים¹⁸.

יש להניח כי בחלקים נרחבים של האקציה שהו העדים ב"אימה", במצב חוסר המוגדרות, בבור השחור שנפער בתודעתם. חווית האימה הביאה את העדים אל המצב שבו אי אפשר לקטלג, לסווג, לשים לב לפרטים וחפצים. האימה הביאה לשכחה ולכן למצב של זיכרונות סותרים. הפער שבין הכללי לפרטי ובין המדעי לסובייקטיבי, נמצא בשוני שבין המפה המדויקת המוקרנת על מטול השקפים ובין זוויות הראיה השונות. הריקון של העבודה מאמצעים תיאטרוניים מקובלים יוצרת חלל תודעתי מסוג אחר. רגע לפני שהצופה שולה מזיכרונו תמונות, הוא שוהה באימה. המופע מזמין את הצופה למלא את הריק, כלומר לדמיין את המשפט עצמו, האקציה, המפקדה הנאצית, העדים, בני משפחותיהם, קצין SS, השולחן, המגפיים, השמלה, השלג האדום, השלג השחור. הזיכרון מופנה מזיכרונו של אידה פינק המיוצג דרך טקסטים, אל הזיכרון הפרטי של כל צופה וצופה בהתאם לקרבתו הפרטית לנושא השואה, כלומר לסרטים שהוא ראה, לעדויות שהוא שמע, למוזיאונים בהם הוא ביקר, לערים האירופאיות בהן הוא שהה. הסיפור שנרקם דרך שברי העדויות לא מפנה את הקהל אל הבדיון שאיננו מיוצג באמצעים קונקרטיים, אלא אל הזיכרון הפרטי, שמטבע הדברים מושפע גם מהזיכרון הקולקטיבי.

¹⁸ מרטין היידיגר, "מהי מטאפיזיקה", מאמרים: הישות בדרך (מן האין מבעד לטכניקה אל השפה), תרגום: אדם טננבאום, (תל אביב: מפעלים אוניברסיטאיים להוצאה לאור, 1999) עמ' 53-54.

סיכום

היצירות הבימתיות של נעמי יואלי שונות במהותן, אך ניתן למצוא בכולן את המארג הרב-קולי, את טשטוש הגבולות ואת העיסוק של יואלי בתמה של הזיכרון. יואלי מתעמתת עם הזיכרון הקולקטיבי, ומנסה להגיע אל הזיכרון הפרטי. האינטראקציה עם הקהל, הופכת את המופע למסע זיכרון גם עבור הצופה. ה"ארכיב", על-פי דרידה, מגלם בתוכו פרדוכס כיוון שהוא מנסה לייצר זיכרון והוא למעשה מייצר שכחה. האם עבודותיה של יואלי בונות ארכיב? האם הן עבודות המייצרות זיכרון או שכחה?

במקום זה, נבדלות העבודות זו מזו. **הדודה פרידה** היא יצירה בונת ארכיב, בכוונתה ליצור אנדרטה נושמת, סביבת זיכרון חיה, לדמות שלא הייתה מעולם בתודעת הקהל. הזיכרון הפרטי של נעמי יואלי, כפי שהיא בנתה אותו, פולש והופך לזיכרון שלנו למשך זמן המופע. לעומת זאת, **בין הספריות** מושתת על תודעה קולקטיבית ומשתמש בה. הזיכרון הארכיבי מומר בזיכרון הפרטי של נתיבה בן יהודה, והם משתלבים זה בזה. **השולחן: עבודת כיתה** עוסקת בדחייה של רעיון הארכיון והתיעוד. הדרישה הכביכול ריאלית, לזכור עובדות אובייקטיביות, מתעמתת עם הטראומה והאימה. בעבודתה האחרונה דווקא דרך מיעוט הגירויים הפיסיים, ריקון הצבע והאשליה, חווים הצופים את ההתקרבות אל הזיכרון הפרטי "שהביאו איתם" מהבית.

ייחודה של היצירה הבימתית בכך שהיא מתקרבת לסביבת הזיכרון החיה. המדיום התיאטרוני, מעצם טיבו תמיד בנוי על הממד החושי ולכן דינו של המופע להישכח במהירות או להיטמע בזיכרונו כרמז שליפה באמצעות תיווך. הרצון שלנו בשימור ה'בלתי ניתן לשימור', מביא לשחזור המופע באמצעות צילומי וידאו, מאמרים, ארכיונים ועבודות מחקר. שחזור זה, הוא באופן פרדוכסלי, הדרך לזכור את היצירה ולשכוח את החוויה, הדרך להחיות את היצירה ולהמיתה.

ביבליוגרפיה

- בן יהודה, נתיבה, 1948 - בין הספירות, (ירושלים : הוצאת כתר, 1981).
- בנימין, וולטר, "על מושג ההיסטוריה", הרהורים, כרך ב, עורכים : יורגן ניראד, נסים קלדרון, רנה קלינוב תרגום : דוד זינגר, (תל-אביב : הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1996).
- ברגסון, אנרי, "המציאות והאין", ההתפתחות היוצרת, תרגום יוסף אור, (ירושלים : הוצאת מאגנס, 1974).
- דרידה, ז'אק, מחלת ארכיב, תרגום מיכל בן נפתלי, (תל-אביב : הוצאת רסלינג, 2006).
- היידגר, מרטין, "מהי מטאפיזיקה", מאמרים : הישות בדרך (מן האין מבעד לטכניקה אל השפה), תרגום : אדם טננבאום, (תל אביב : מפעלים אוניברסיטאיים להוצאה לאור, 1999).
- הררי דרור, "מופע-ה'עצמי' : שימוש ב'עצמי' כמקור לעיצובה של זהות פרפורמטיבית בפרפורמנס ארט בן-זמננו", חיבור לשם קבלת תואר דוקטור (אוניברסיטת תל-אביב : לא פורסם, 2004).
- ויצטום, אליעזר ; מלקינסון, רות, "שכול והנצחה : הפנים הכפולות של המיתוס הלאומי", אבדן ושכול בחברה הישראלית, עורכים : אליעזר ויצטום, רות מלקינסון, שמשון רובין, (ירושלים : הוצאת משרד הביטחון, 1993).
- לופטוס, אליזבת, חקר הזיכרון, תרגום נחמה תמיר, (תל-אביב : אור-עם, 1982).
- נורה, פייר, "בין זיכרון להיסטוריה – על הבעיה של המקום", זמנים, 45 (1993), עמודים 19-4.
- פריד, זיגמונד, מעבר לעקרון העונג ומסות אחרות, תרגום חיים איזק, (תל-אביב, הוצאת דביר, 1988) עמודים 195-205.

Malkin, Jeanette.R, Memory-Theatre and Postmodern drama, (Ann Arbor: University of Michigan Press, c1999)

Rose, Barbara, "The Meaning of Monochrome" in Barbara Rose (ed.), Monochromes: from Malevich to the Present, (Barkeley: University of California, 2004), pp. 21-87.

כמו כן השתמשתי בכתבות הנמצאות ברשת האינטרנט:

על **הדודה פרידה** :

<http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3313310,00.html>

<http://www.haaretz.co.il/hasite/spages/772755.html>

על **בין הספירות** :

<http://www.motke.co.il/SelectedArticle.aspx?ArticleID=5201>

על **השולחן: עבודת כיתה** :

<http://www.Notes.co.il/marit/65438.asp>

<http://www.motke.co.il/SelectedArticle.aspx?ArticleID=6110>