

הפקולטה למדעי הרוח

החוג ללימודי התיאטרון

מן האיש אל הציבורי:

דיון בייצוגי הזכרון ביצירותיה של נעמי יואלי

עבודה סמינריונית

במסגרת הקורס: זכרון ושכחה בתיאטרון המאה ה-20 (20825)

מרצה: ד"ר זינט מלכין

מגישה: שירי לבנדיגר, 300659646

תאריך הגשה: 31 לדצמבר, 2013

תוכן עניינים:

1. מבוא.....	עמ' 3-4.
2. "בין הספירות".....	עמ' 5-15.
א. בין הצגה לטקס קהילתי - מבנה היצירה ומרכיביה.....	עמ' 6-8.
ב. המסכת הציונית והלם הקרב - דיאלוג בין שני קטבים.....	עמ' 8-11.
ג. משבר זהות - הופעתם של סדקים בהשקפת העולם.....	עמ' 11-14.
ד. שבירת הטקס - הזכרון בתקיפתו.....	עמ' 14-15.
3. "נפיץ: תיירות מלחמה".....	עמ' 16-26.
א. "מרחב זכרון" - גיבוש מחודש של זכרון.....	עמ' 16-18.
ב. מעבר בין רזולוציות - הזכרון הקולקטיבי והזכרון הפרטי.....	עמ' 18-21.
ג. השקפת עולם וקשר נשי בין-דורי.....	עמ' 22-23.
ד. זכרון מגולם בחומר.....	עמ' 23-26.
4. סיכום.....	עמ' 27-28.
5. ביבליוגרפיה.....	עמ' 29-30.
6. נספחים.....	עמ' 31.

1. מבוא

עבודה זו מהווה תוצר של מסע אליו יצאתי בעקבות יצירותיה של נעמי יואלי. אל הדרך יצאתי בהיסוס, מלאה בשאלות, מונעת מתוך ניצוץ של סקרנות. סקרנות זו הלכה והתגברה ככל שהתמשכה הדרך וסחפה אותי אל תוך עולם עשיר, מרגש ומסעיר שבמידה רבה, אני ממאנת להפרד ממנו. כשפגשתי אותה, סיפרה לי יואלי על יצירתה "ובמיוחד גן זה ב'" אשר נערכת כסיור לילי בגן-רחביה, במחוזות הזכרון הגיאוגרפי האישיים של ילדותה.¹ במסגרת עבודתה על היצירה, שבה אל המקום, ופגשה את הלנה, שכנה שנשארה לגור במקום עוד מימי השכנות המשותפים עם יואלי. "תגידי, את זוכרת..." שאלה יואלי את הלנה, "אני לא זוכרת כלום" קטעה בחדות. "ואני לא שוכחת כלום, זאת הבעיה שלי", השיבה יואלי.²

סיפור זה מבטא, בעיני, משהו ממהות היצירה של יואלי ועיסוקה ב"תיאטרון זכרון". אולי נטייתה של יואלי לזכור, לא לשכוח דבר, היא זו המניעה אותה לחקור את נושא הזכרון ומנגנוניו ולהביאו לבמה בשפה אמנותית חדשנית, עשירה וייחודית. בשנים האחרונות יצרה יואלי מספר יצירות אשר עוסקות בנושא הזכרון באופן הקושר בין הזכרון הפרטי לזכרון הקולקטיבי. ביצירותיה, מתמקדת היא בסיפור הפרטי אשר מתוכו משתקף סיפור משותף, רחב יותר. יצירותיה מתאפיינות בריבוי אמצעים חזותיים ובקיום קשר קרוב ואינטימי עם הקהל. בעבודה זו אבקש לדון בשתיים מיצירותיה, תוך התמקדות בייצוגי הזכרון כפי שמשתקפים בהן, ברובד התכני וברובד הצורני. לשם כך, אתמקד במתח המתקיים בין הזכרון הקולקטיבי הישראלי לבין הזכרון הפרטי ואנסה לבדוק כיצד יוצרת יואלי את המפגש בין השניים, ומהו סוד כוחו.

בפרק הראשון, אתייחס ליצירה "בין הספירות" אשר הועלתה לראשונה בכ"ט בנובמבר, 2008, בשיתוף עם קבוצת התיאטרון רות קנר. יצירה זו נכתבה על-ידי יואלי בעקבות ספרה של נתיבה בן-יהודה, ובה היא מביאה לבמה את זכרונותיה כלוחמת פלמ"ח במלחמת העצמאות. בפרק זה, אבנה את הדיון ביחס לשני צירי זכרון עיקריים: הזכרון הקולקטיבי האחדותי כפי שמתבטא ומתעצב על-ידי המסכת הציונית, והזכרון הפרטי, השבור והטראומטי כפי שמשתקף מתוך הלם הקרב. תחילה, אתייחס לבחירותיה הסגנוניות של יואלי בעיצוב מרכיבי המופע השונים ואנתח את האופן בו הם מבנים את החוויה התיאטרונית-קהילתית ומתקשרים עם שני צירי הזכרון. לשם הניתוח, אבסס רקע תיאורטי קצר אודות תפקידה החינוכי והחברתי של המסכת וכן אסביר את תופעת הלם הקרב מבחינה פסיכולוגית, תוך התייחסות להשפעותיה על הזכרון. בהמשך, אצביע על הדיאלוג המתוח המתקיים לאורך היצירה בין הקול

¹ אודות היצירה "ובמיוחד גן זה ב'", ראה: "ובמיוחד גן זה ב'". Jerusalemseason. יולי, 2013: <http://www.jerusalemseason.com/content/event/ganb-heb>.

² מובא מתוך שיחה שערכתי עם נעמי יואלי.

המסכת-טקסי המייצג את התודעה הקולקטיבית האידאליסטית לבין הקול השבור והטראומטי אשר בוקע מנתיבה בן-יהודה ומתווה את חווייתו של היחיד.

בפרק השני, אתייחס ליצירה "נפיץ: תיירות מלחמה" אשר עובדה ובוצעה על ידי נעמי יואלי ובתה, גליה יואלי ועלתה לראשונה בפסטיבל עכו 2011. היצירה משלבת בין זכרונותיה של נעמי יואלי מעשוריה הראשונים של המדינה ומבצע "עופרת יצוקה", ייצוג בתקשורת וההדים שעורר בחברה הישראלית. במסגרת ההתייחסות למבצע, מתמקדות היוצרות בסיפורו של ד"ר אבו-אלעיש אשר איבד את שלוש בנותיו בעקבות פגיעת טנק צה"ל בביתו, בעת המבצע. השתיים יוצרות "מרחב זכרון" עמוס באלמנטים השאובים מתוך זכרון הפרטי ומתוך זכרונה הקולקטיבי של החברה הישראלית. לנוכח כך, אטען כי בעצם הזמנת הצופים להכנס אל "מרחב הזכרון" ועל ידי עירורם של זכרונות אישיים ולאומיים, מתאפשרים לקהל תהליכי עיבוד ועיצוב מחודשים של אותם זכרונות. לשם בדיקת הטענה, אציג רקע תיאורטי המושאל משדה המחקר של הפסיכולוגיה הקוגניטיבית וכן אתייחס לסוגי זכרון נוספים אשר משתקפים ביצירה. כמו כן, אתייחס לשימוש הנרחב שעושות השתיים באובייקטים כגון: חפצים, תמונות, שירים, ואנתח את תפקידם של אלה ביצירת התנאים לתהליכי עיבוד הזכרון.

בשתי היצירות, מבקשת יואלי לגעת בסוגיות הליבה של ההווה הישראלית, להסיר מעליהן אבק ולהאירן באור חדש - אמפתי אך נוקב. לאורך העבודה אבחן את האופן בו מעצבת יואלי את יצירותיה, יחד עם שותפיה, כחוויות הפורצות את גבולות התיאטרון הקונבנציונאלי ואציע פרשנות להשפעתן של אלה על הקהל.

2. "בין הספירות"

הספר הזה הוא לא "האמת" על הפלמ"ח. אני לא יודעת את "האמת" על הפלמ"ח. אני לא היסטוריונית ולא חוקרת, וגם אין לי שום שאיפה להגיע אל "האמת" על הפלמ"ח. אני גם מפקפקת אם בכלל יש דבר כזה [...] והספר הזה הוא גם לא "זכרונות". אני לא מאמינה שיש "זכרונות אמיתיים" [...] אז מה הוא כן, הספר הזה? פשוט, מה שיש לי בראש מ"אז". כל מה שמ"אז" תקוע לי בראש, תמיד, כל הזמן, כל יום, כל רגע. לא חשוב מתי, לא חשוב איפה. הולך אתי לכל מקום. חי אתי. מזקין אתי [...] בעצם אפשר לאמר, שהספר הזה הוא ראיון. כאילו שמישהו, סמוי, שלא יודע כלום על "אז", שואל אותי כל הספר שאלות, ועוד שאלות, וחוזר ושואל, והספר כולו הוא התשובות שאני עונה - **בדיבור**.³

במלים אלה פותחת נתיבה בן-יהודה את ההקדמה לספרה "בין הספירות". בדבריה, היא מבקשת לדבר את הסיפור שלה, את החוויות שנחרטו בה וחיות איתה - הזכרון הפרטי שלה אשר קשור בסיפור של עם ומדינה. מילותיה של בן-יהודה נאמרות על-ידי נעמי יואלי, ביצירתה הבימתית "בין הספירות" מעט לאחר שהיא נכנסת לבמה בדמותה של בן-יהודה.⁴ בעיני, מלים אלה אוצרות בחובן תמצית של תמות הזכרון העיקריות ביצירה, האינהרנטיות גם למהות דמותה של בן-יהודה. תמות אלה, יעמדו במרכז הניתוח שאערוך בפרק זה.

בן-יהודה איננה טוענת לאמת אובייקטיבית או היסטורית. היא מספרת את הסיפור שלה בגוף ראשון, את החוויה הפרטית שלה מתוך חודשי מלחמת העצמאות. היא חורצת חריצים במיתוסים הלאומיים אשר מבעד להם ניתן להתבונן יחד איתה בתקופה ולחוות אותה, עמה, מנקודת מבט פרטית - על הדילמות משדה הקרב, על המתח שבין האידיאלים הקולקטיביים לבין המציאות שנכפתה עליה ועל חבריה לפלמ"ח עם ההכרזה על הקמת מדינה יהודית. בזכרונותיה, כפי שמוצגים בספריה, מוכל המתח התמידי בין הפרט לבין הכלל, בין האישי לציבורי, בין הסובייקטיבי לאובייקטיבי. כתוצאה מהשתתפותה במלחמה, לקתה בן-יהודה במה שלימים הוגדר כהלם קרב. לפיכך, ניבט מסיפוריה גם המתח שבין חוויותיה הפרטיות, השבורות, המוצנעות והקומפולסיביות לבין תיאורי המלחמה האחדותיים, ההירואיים והמיתיים כפי שהתעצבו ברבות השנים בתודעה הציבורית.

³ בן-יהודה, נתיבה. 1948 – **בין הספירות**. ירושלים: כתר, 1981: 5.

⁴ יואלי, נעמי. **בין הספירות**. 2008. חלק א', דקה 25: 11.

א. בין הצגה לטקס קהילתי - מבנה היצירה ומרכיביה

יואלי, ביצירתה, רוקמת מן הספר התרחשות בימתית חיה ובדומה לספר, מרביתה מתווכת בגוף ראשון. כמנהגה ביצירותיה, גם ב"בין הספירות" משלבת יואלי בין אמצעים בימתיים מגוונים. במרכז היצירה ניצבת דמותה של בן-יהודה אשר כמו מתעוררת לחיים בגילומה של יואלי. בן-יהודה מובאת בצעירותה ובבגרותה לצד דמויות נוספות מנוף סיפורה. לאורך היצירה משולבים קטעי וידאו-ארט, שירים המחיים את רוח התקופה, מיצג חי של בנייה ופירוק מדורה כבויה ועוד. זכרונותיה של בן-יהודה מתערבבים במטען הזכרונות הלאומי שלנו והופכים למרחב של זכרון הרווי בדימויים חזותיים וקוליים, "מעין סיאנס של קולות הבוקעים מ'תיבת הזכרון' של נתיבה ומשדרים אותות מלב ההווה הישראלית של אז אל זו שלנו היום".⁵ בתוך המרחב שנוצר, מתמודדת נתיבה עם זכרונותיה, וגם אנו, כקהל, מוצאים עצמנו לשים ומעבדים את החומר ממנו עשויים זכרונותינו - אלה שנחרטו בנו כיחידים ואלה שנחרטו בנו כעם.

כאמור, נושא הזכרון נוכח באופן עמוק ביותר ביצירה זו, הן מבחינת התכנים הקשורים באירועי העבר, והן באופני התמודדותה עם מנגנוני הזכרון האישיים והציבוריים. על מנת לדון ביצירה, אתמקד בציר שבין הזכרון הקולקטיבי לזכרון הפרטי ואנתחו משתי נקודות מבט עיקריות הנובעות מתוכן היצירה. הראשונה, נוגעת למסכת הציונית ולזכרון האחדותי המתעצב בעקבותיה והשניה, נוגעת להלם הקרב כתופעה פסיכולוגית ולמאפייני הזכרון הטראומטי הנגזרים ממנה. מתוך מושגים אלה, אבחן את ההיבטים הדרמטיים והפרפורמטיביים של היצירה, אתיחס לסוגי זכרון נוספים אשר משתקפים בה ואציע פרשנות להשפעותיה על הצופים.

בתחילת היצירה, מקריאה יואלי מן הספר "מסבות שבת ומועד" מאת ברוך בן-יהודה,⁶ אביה של נתיבה, ואומרת: "אורחים יקרים, לא הצגה לעיניכם. לא מחזה, לא תיאטרון, לא נשף, לא קונצרט. לא חומר לראווה אלא לחוויה".⁷ בספרו, אשר יצא לאור בשנת 1958, כותב ברוך בן-יהודה על חשיבותן של המסכתות ככלי מרכזי בחינוך הציוני של ילדי ישראל, ומפרט כיצד נערכו אלה בגמנסיה "הרצליה". במידה רבה, שואבת יואלי מרעיונות אלה ומביאה לידי ביטוי ביצירתה אלמנטים צורניים ותוכניים מאותה מתכונת מסכתית.⁸

בדומה להנחיותיו של ברוך בן-יהודה, פורצת יואלי את גבולותיו של האירוע התיאטרוני ומקנה לו נופח חווייתי אשר מטשטש את המחיצה שבין במה וקהל, בין תיאטרון לטקס קהילתי. היצירה "בין הספירות" איננה מתקיימת כמחזה

⁵ תכנית היצירה "בין הספירות".

⁶ ורמל, נחום וברוך בן-יהודה. **מסבות שבת ומועד**. תל אביב: מסדה, 1958. ברוך בן-יהודה היה מראשי "תנועת המורים למען הקרן-הקיימת", תפקיד כמנהל הגמנסיה "הרצליה", ולימים גם כמנכ"ל משרד החינוך והתרבות. פעל רבות למען הבניית המסכתות הציוניות והטמעתן במערכת החינוך.

⁷ יואלי. **בין הספירות**. חלק א', דקה 06:05. הטקסט לקוח מתוך: ורמל ובן-יהודה. **מסיבות שבת ומועד**: י"א. להלן מובא הציטוט בהקשר נרחב יותר, כפי שמופיע בספר: "מסבות השבת אינן חמר לראווה אלא לחוויה; אין בהן במה ואולם, אלא צבור אחד של רוחשי-רחשים; אין בהן מציגים ומסתכלים, אלא חבר פעילים המתרשמים תוך כדי פעילותם; הן אינן עשויות להערכת בודדים ולמחאות כפיים למצטיינים, אלא להפעלה עצמית של כל הנאספים".

⁸ ראוי לציין כי נושא המסכת הציונית הינו תחום מחקרה של יואלי, ועליו כתבה את עבודת הדוקטורט שלה: **המסכת כתיאטרון – חג ציוני**. ביטויים לרעיונות אלה ניתן לזהות גם ביצירה "נפיץ: תיירות מלחמה".

לראוהו. הקהל איננו עד לאשלייה של מציאות, לעלילה בדיונית המוצגת בפניו כאשר הוא ישוב, מרוחק, בכסאות האולם, מנוע מ"להתערב". להיפך, חלל ההצגה ואופן עיצובו מקנים לאירוע אופי קהילתי. הצופים יושבים במבנה של חצי מעגל,⁹ קרובים לבמה ויואלי, בחלקים מן היצירה, יושבת ביניהם, מגיבה להערותיהם, משתפת אותם בשירה בציבור ואף מכבדת בתפוחי אדמה להשלמת החוויה והגברת מעורבותם בה.¹⁰

את הופעתה של יואלי קשה להגדיר במונחים קונבנציונאליים של משחק או גילום דמות. בראיון עמה, היא מספרת על תהליך העבודה: "נתתי לקול שלה [של בן-יהודה] לחדור לתוכי, ונתתי לעצמי להיות המדיום שלה. זה לא משחק, זו פשוט התניה".¹¹ ואכן, ניתן לחוש כי בן-יהודה ויתר הדמויות בוקעות מתוכה, כמו קמות לתחייה בגופה ובקולה. דמויות אלה אינן מבטלות את נוכחתה של יואלי כפרפורמריט והיא גם איננה משתמשת באמצעים נוספים, כגון תלבושות או אביזרים מרובים, על מנת לייצר אשלייה שכזו. בחירתה האמנותית לעבד את סיפורה המורכב ומלא הפרטים של בן-יהודה לכדי יצירה שבמרכזה ניצבת מבצעת יחידה מדגישה, בעיני, משהו מתמצית חווית הקיום של בן-יהודה. בחירה זו ממחישה את נוכחותם המתמדת של רגעים מן העבר בראשה – על המראות, הקולות, המחשבות והדמויות. כמו כן, עיצוב הבמה לא מכוון ליצירת אשלייה – הבמה איננה מתפקדת כמרחב בדיוני אלא כחלל המכיל את מרכיבי המופע השונים ואת מנגנוניו. לפיכך, ניצבים על הבמה, לצד יואלי, המוסיקאי יוסי מר-חיים, אמן המיצג, הדס עפרת ושאר המשתתפים והמפעילים. עיצוב הבמה הוא מינימליסטי, כמעט פונקציונאלי, ואיננו מדמה מרחב ספציפי אלא רק מאפשר בסיס לדימויים סמליים התומכים בהתרחשות הפרפורמטיבית.

הופעתו של הדס עפרת במיצג חי, מהווה מסגרת התייחסותית נוספת לסיפורה של בן-יהודה. עפרת נכנס לבמה לאחר שיואלי מסיימת להקריא מספרו של ברוך בן-יהודה ולפני שהיא חוזרת בדמותה של נתיבה בן-יהודה.¹² בהתאמה, עפרת עוזב את הבמה כשבן-יהודה מסיימת לספר את סיפורה מהמלחמה, רגעים ספורים לפני שחותמת יואלי את היצירה בהקריאה בשנית מן הספר.¹³ לאורך היצירה, עפרת משקם מדורה כבויה, בונה אותה מגחלים ואפר ומלבה אותה בנשימתו אשר מהווה גם צלילי רקע לדבריה של יואלי. פעולתו איטית, הדרגתית ומוקפדת. נראה כי הוא מרוכז מאד בעשייתו וכמעט ואינו יוצר קשר מפורש עם יואלי ושאר המופיעים. את משמעותה של המדורה והבחירה בה, ניתן לפרש בדרכים שונות. בעיני, המדורה מהדהדת את מדורת השבט, מושג המתייחס למוקד המרכזי המפגיש בין חברי קהילה, אשר ממנו הם שואבים מידע ולפיו מתעצבים. לפיכך, מתחברת המדורה לתודעה הקולקטיבית, המאוחדת והמאחדת הן ביחס למלחמת העצמאות כצעד היסטורי במפעל הציוני, והן ביחס להתמודדות הלוחמים עם הקרבות

⁹ מבנה זה מתקיים באולם תיאטרון "תמונע", בו צולם גם הוידאו עליו אתבסס בעבודה זו. לא ידוע לי כיצד הוצבו מקומות הישיבה באולמות אחרים.

¹⁰ בראיון עמה, מספרת יואלי כי ביצירותיה היא משתדלת לתת לצופים לטעום ממאכל כלשהו. באקט האכילה רואה יואלי מימד טקסי, בדומה למשל לאכילה מלחם הקודש במיסה הנוצרית. האכילה מבטאת הפנמה מסוימת של החוויה הטקסית. ראה מנצ'ל, חן. "מפגש עם נעמי יואלי". **תיאטרון**, גליון 25 (2009): 38.

¹¹ שם. ע' 36.

¹² יואלי. **בין הספירות**. חלק א', דקה 40: 06.

¹³ שם. חלק ד', דקה 35: 16.

עצמם. אולם, מדורתו של עפרת כבויה ויש לשקמה, ללבות את האש. נדמה כי האש של מדורת השבט מאותם ימים כבר דעכה, אולי כיוון שאיבדה את מקורות ההזנה שלה או את כח השפעתה על האנשים. לצד סיפוריה של בן-יהודה ובייחוד לאור השירה בציבור אשר מציפה את החלל, והריקודים של להקת השחקנים מסביב למדורה, מעוררת המדורה גם קונוטציה לקומזיץ, המסמל את הווי התקופה. ברוח זו, מקבלת המדורה מימד נוסטלגי אשר מתבטא גם בסיפוריה של יואלי ונוגע גם בזכרונותיהם של הצופים.

לדברי עפרת, האש מסמלת פולחן אישי. המבט באש והנשימה המתלווה אליו מעוררים בו זכרון, ידיעה עלומה.¹⁴ בשונה מהפולחן הקיבוצי, אשר לו ביטויים רבים ביצירה, מתמקד עפרת בתהליך פרטי של התמודדות עם עבר, עם זכרון והנצחתו. במידה רבה ניתן לראות בתהליך אשר עוברת בן-יהודה לאורך היצירה התמודדות עם האש הפרטית שלה, על הזכרונות אשר נצרבו בה והותירו בה כוויות, ועל התודעה "השבטית" אשר לא לחלוטין כבתה בה. המדורה של עפרת לא נותרת לבעור בסיום היצירה. לאחר שבן-יהודה מספרת על התקרית בה נהרג אחד מפקודיה – תקרית אשר נחרטה בה כטראומה, מפרק עפרת את המדורה, כמו מבקש עבודה הפוגה מהזכרונות.

ב. המסכת הציונית והלם הקרב – דיאלוג בין שני קטבים

ניתן לזהות ביצירה אלמנטים רבים אשר שאובים מתוך עולם המסכת הציונית בכלל, ומן המסכתות שהיו נהוגות בגמנסיה "הרצליה" בפרט. המסכת הינה מופע המבוסס על מרכיבים פרפורמטיביים כגון קטעי קריאה, נגינה, שירה דקלום ותנועה אשר יוצרים מערכת התייחסויות לנושא אשר לכבודו התכנס הקהל באירוע כגון טקס, מועד, חגיגה וכו'. מרכיבים אלה מתגבשים לכדי נרטיב, "סיפור" שהקהילה המקומית 'מספרת לעצמה על עצמה'¹⁵ המבוסס על מערכת אידיאולוגיות, ערכים ומסרים ומעוצב על פי תפיסת המציאות של הקהילה. במקרים רבים, מרכיבי המסכת לקוחים מתוך רפרטואר תרבותי קיים. במקרים כאלה, היכרותו של הקהל עם חלק מהטקסטים או המנגינות, לדוגמא, משחקת תפקיד בחוויה שנוצרת, בהיותה חלק מקונטקסט אישי וקהילתי רחב יותר. בהקשר לכך, יש לציין כי המסכת היא תמיד אירוע תלוי קונטקסט הקשור בחלל, בזמן ובקהילה שבמסגרתה הוא מתרחש.¹⁶ המסכת מכוונת לעורר בקהל הזדהות חווייתית ותודעתית עם המסרים המועברים בהם ולהביא לתחושת התעלות משותפת הקושרת בין העבר, ההווה ועתיד.¹⁷

¹⁴ תכניית היצירה "בין הספירות".

¹⁵ יואלי, נעמי. **המסכת כתיאטרון חג-ציוני**, חיבור לשם קבלת תואר דוקטור לפילוסופיה. אוניברסיטת תל אביב : 2002 : 3.

¹⁶ שם, שם.

¹⁷ עפרת, גדעון. **אדמה אדם דם**. תל אביב : גומא, 1980 : 200.

בהקשר ישיר, משרתים האלמנטים המסכתיים ביצירה את ייצוג התודעה הקולקטיבית, כפי שהיתה באותן שנים. כבר בכניסתה של יואלי לבמה, בהקריאה מספרו של ברוך בן-יהודה, מציגה היא את תכליתה של המסכת ומשרטטת קווים לאופיו של האירוע - ספק של המסכת הנדונה בספר, ספק של האירוע התיאטרלי-טקסי הנוכחי. מדבריה, עולה כי מטרת המסכת היא לחנך את הצעירים לנאמנות לציון, להנחיל ערכים מגובשים של תרבות ולהתייחד סביב החרדה המשותפת לגורל האומה. כמו כן, מוסיפה היא כי "כאן אין מקום לחומר תוסס ופרובלמטי, אשר יש עליו עוררין וחילוקי דעות".¹⁸ זהו כמובן ביטוי מובהק לנסיון להנחיל מורשת תפיסתית מעובדת ומפוקחת אודות המפעל הציוני ותולדות העם היהודי בקרב הציבור. הבחירה לפתוח את היצירה בדברים אלה מנכיחה את העמדה הלאומית וממקמת אותה כבסיס שביחס אליו תתעצבנה בהמשך עמדות נגדיות. במקביל לתיאורייה של יואלי אודות סידור האולם אשר היה נהוג בטקסים בגמנסיה, מוקרן וידיאו ארט הבנוי משרטוט "תכנית האולם".¹⁹ שרטוט זה אשר נגלה תחילה באופן חלקי ובהדרגה מתמלא, מבטא את האידיאלים המוחלטים של בני אותו דור ואת נסיונם ליצור תבנית מסודרת שעל גביה יוכלו להתממש רעיונותיהם.²⁰ בהמשך, חוזרת יואלי בדמותה של בן-יהודה ומציבה על הבמה כסא ושולחן שעליו מפה, פמוט וקופת קק"ל, כמפורט בספר וכמוצג בתכנית האולם.²¹ בזאת, להבנתי, היא מנכיחה בחלל הבמה משהו מן אותה הטקסיות ומן הערכים המגולמים בה, ומעצבת את אופי האירוע התאטרוני בהתאם לכך. יש לציין, כי בן-יהודה, כבת לאביה וכתלמידת הגמנסיה "הרצליה", התחנכה ברוח המסכתות הציוניות שהיו דומיננטיות בעיצוב אישיותה.

נסיון היישוב להנחיל תודעה קולקטיבית ציונית מגובשת ומחוסנת עומד כקונטרה לחוויותיו של היחיד, המוצגות ביצירה דרך עיניה של בן-יהודה אשר לא תמיד מצליחה להתיישר על פי "הקו הרצוי" במפגש עם מציאות המלחמה. בן-יהודה, אשר גדלה בבית ציוני פעיל במיוחד,²² גדלה והפכה לחלק מהנוער המגשים והתגייסה לפלמ"ח בו המשיכה לחיות את הרוח החלוצית והאידיאליסטית. מטען רוחני זה, איתו יצאה ללחום למען המולדת, נפגש במציאות הבלתי אפשרית של קרבות מלחמת העצמאות. מפגש זה פער בה קרע פנימי - בין הטקסיות הציונית אליה נולדה לבין ראייתה את המציאות מתוך כאבה העצום. חוויותיה הקשות משדה הקרב נחרטו בבשרה החי והותירו אותה, כמו גם לוחמים רבים אחרים, בהלם קרב.

כדי להבין לעומק את השפעות הקרבות על בן-יהודה, יש להבין תחילה מהו הלם קרב. בשדה המחקר הפסיכולוגי, מוגדר הלם קרב כחוסר יכולת תפקודית של החייל בשדה הקרב, כתוצאה מן הדחק שמקורו בלחימה. תופעה זו מתאפיינת בכשל תפקודי של החייל בשדה הקרב המלווה בביטויי חרדה, כעס וייאוש לצד קפיאה והתכנסות או,

¹⁸ יואלי. **בין הספירות**. חלק א', דקה 50: 03. הטקסט לקוח מן הספר: ורמל ובן-יהודה. **מסיבות שבת ומועד**: י"א.

¹⁹ ראה נספחים א' ו'ב'.

²⁰ תכנית היצירה "בין הספירות".

²¹ יואלי. **בין הספירות**. חלק א', דקה 15: 08-10.

²² בן-יהודה, נתיבה. **אוטוביוגרפיה בשיר וזמר**. ירושלים: כתר, 1992: 8.

לחילופין, עוררות יתר. בהמשך חייו, עלול לסבול הלום הקרב מפלשבקים של האירוע הטראומטי בעירות ובשינה וכמו כן, מאפיזודות דיסוציאטיביות. אפיזודות אלה מאופיינות בפגיעה בקשר בין מרכיבי המודעות של האדם, מעין ניתוק בין התנהגות, רגש, תודעה ותחושה²³. בעבר, הגישה הטיפולית בארץ כלפי תופעה זו היתה מוגבלת ביותר, והתיעודים הראשונים למקרי הלם קרב הופיעו רק לאחר מלחמת העצמאות. התייחסויות לנושא מאותה תקופה מלמדות כי התפיסה הרווחת בארץ היתה שהחייל העברי חסין מפני הנוירוזה המלחמתית משום שרמתו המוסרית והאידיאולוגית גבוהה ביותר. הסבר נוסף לכך היה טמון בכך שמגיל צעיר מתחנך הנער העברי באווירה חלוצית, ובהתגייסו, להוט הוא לשרת את המולדת. מחקרים מלמדים כי התייחסויותיהם המזלזלות של רופאי בריאות הנפש להלומי הקרב משקפים את התפיסה אשר רווחה ביישוב היהודי ועיקרה תיוג שלילי ושיפוט מוסרי-ערכי של נפגעי הנפש.²⁴

בספרה Trauma: Explorations in Memory, מסבירה קטי קארות' את השפעותיה של הפרעה פוסט-טראומטית על הלכי המחשבה ודפוסי הזכרון.²⁵ לטענתה, לצד פלשבקים בלתי נשלטים אשר נחווים על-ידי האדם באופן מוחשי ביותר המטשטש בין מציאות לדמיון, מופיעים גם פערי זכרון וקושי ממשי לקשור בין כל מרכיבי האירוע הטראומטי בצורה סדורה. באופן דומה, ניתן לזהות במבנה היצירה ביטויים לדפוסי זכרון וחשיבה פוסט-טראומטיים. היצירה איננה מתפתחת לאורך ציר לינארי אלא נבנית באופן מקוטע ושבור אשר מדמה, ככל הנראה, את הרצף האסוציאטיבי הפנימי של בן-יהודה המופרע על ידי פלשבקים, קפיצות בזמן ועומס רגשי כבד. בחירה זו תורמת להמחשת המצב שבו שרויה בן-יהודה.

היצירה נעה בין שני קטבים במבנה של תנועה חזרתית - מן הקולקטיב אל הפרט, מהתודעה המסכתית אל הזכרון השבור של הלם הקרב. באחד הקטעים הראשונים ביצירה, מתארת יואלי את הרגעים בהם נודע לבן-יהודה ולחבריה מקורס החבלה כי האו"ם הצביע בעד הקמת מדינה יהודית. זהו רגע האמת, "יום הדין" ולכבודו נואם יהודה, החבלן הראשי, נאום מאולתר ומגומגם בו הוא מודיע כי "המדינה פרצה" ומאחל ללוחמים בהצלחה. ממילותיו, עולה כי יש חוסר וודאות לגבי ההמשך ומורגשת מתיחות רבה באוויר. מיד לאחריו, מתפרצת בן-יהודה ומציעה לעשות מפקד, לקדש את הרגע בטקס. יואלי, בן רגע מדלגת לדמויות של נער ונערה המבצעים טקס לכבוד כ"ט בנובמבר ומפליאה בחיקוי מדויק אשר מזכיר את הטון וצורת ההמחזה המוכרים לקהל מטקסי בית-הספר.²⁶ בעיני, קטע זה ממחיש את הצורך, האנושי כל-כך, להאחז בדבר יציב ואיתן ברגע של פחד וחוסר יציבות. מעבר לייחוד הרגע באופן משותף יש

²³ בלייך, אבי ויובל מלמד. "פגיעה נפשית פוסט טראומטית עקב שירות צבאי". רפואה ומשפט, גליון 37, 2007: 37-39.

²⁴ לוי, עמיחי, אליעזר ויצטום, מישל גרנק ומשה קוטלר. "תגובות-הקרב במלחמות ישראל 1948-1973". שיחות, גליון ד' חוברת מס' 1 (נובמבר 1989): 63-64. להלן ציטוט מתוך המאמר אשר ממחיש את התפיסה דאז ביחס לחוסנו של החייל העברי: "הנוער העברי חדור אהבת מולדת ומשאת נפשו היא לשרת נאמנה את עמו ואת ארצו. כל בחור בישראל מוכן תמיד להתייצב בשורת המגנים. מקטנותם הם מתחנכים באווירה חלוצית לאומית, ובהגיעם לבגרות לוחט ליבם בלהט האידיאליים הנשגבים של האומה [...] בליבות לוחמינו הצעירים פעמה רוח איתנה ללא מורד". שם, 63.

²⁵ Caruth, Cathy. Trauma: Explorations in Memory. Baltimore: Johns Hopkins U. Press, 1995: 4-5.

²⁶ יואלי. בין הספירות. חלק א' דקה 35: 19 ועד חלק ב', דקה 15: 02.

באקט זה מעין קריאה לתהליך מיתזציה עצמאי, בקשה לקשור את המעשה למטא-נרטיב. לטענת זלי גורביץ', התפיסה הרווחת באותה תקופה היתה כי הציונות היא "יום גדול" ולפיכך מה שמתרחש בהווה ניתן להגדלה. גם את המעשה היומיומי ניתן לקשור לסיפור העל אשר מעניק למשתתפים בו תחושת התעלות ומשמעות הנובעת מעצם הקישור בין עבר, הווה ועתיד.²⁷ הפער והניגוד שבין הרגע המהוסס והמאיים שחוו הלוחמים בשטח, לבין האופן בו מונצח אותו רגע היסטורי על-ידי העם, ממחישים את הדואליות שמלווה את היצירה וטמונה בשורשי ההווה הישראלית. הדילוג בין רגע של קושי והתערערות - פרטי או משותף, לבין ההיאחזות במימד טקסי או בביטוי של תודעה אחודה וקולקטיבית, מאפיין את הדינמיקה של השתלשלות האירועים ביצירה.

ג. משבר זהות - הופעתם של סדקים בהשקפת העולם

בן-יהודה מוסיפה ומספרת על החרדה שזיהתה בעיני המג"ד מתוך ההבנה ש"הרגע ההיסטורי הזה" נפל עליהם, על ילדים קטנים. היא מתארת את המחשבות שחלפו בראשה: "לא ידענו מה לחשוב, אף אחד לא אמר לנו מה לחשוב...".²⁸ עניין זה נקשר לנושא "השקפת העולם" אשר שב ועולה ביצירותיה של יואלי.²⁹ נראה כי עד לתחילת הקרבות, בן-יהודה תפסה את העולם אשר לתוכו נולדה ובו גדלה, כשלם, לא חצוי ולא כפול. בדבריה, מתארת כי עבודה ועבור חברה העולם היה פשוט וברור ובו כל אחד ידע מה עליו לעשות ומה מצופה ממנו.³⁰ תיאוריה, מלווים במוטיב מוסיקלי אשר חוזר ומתנגן בהמשך כאשר בן-יהודה מתחילה להרהר מחדש על תפיסת עולם זו. עולה, כי קיים מתח שהולך ומחריף עם ההתבגרות, בין השקפת העולם אליה מתחנכים לבין זו אשר מתעצבת מתוך חוויותיו של היחיד. במלים אחרות, זהו ביטוי נוסף למתח שבין הזכרון הקולקטיבי, הממוסד, זה שעובר בירושה מן ההורים, לבין הזכרון הסובייקטיבי אשר נצרב מתוך מציאות החיים. לענייננו, זהו אחד הביטויים הראשונים למצוקה בה שרויה בן-יהודה, בנסיונה לחלץ תשובות לסיטואציות בהן היא נוכחת, מתוך המטען התודעתי אשר לתוכו גדלה יחד עם בני דורה.

אם נבחן את מצבה של בן-יהודה, מתוך השיח הפסיכולוגי הפוסט-טראומטי, נוכל לזהות תהליך של משבר זהות שהולך ומחריף לאורך היצירה. בקונטקסט חברתי-תרבותי, ניתן לראות את הלם הקרב כמקרה של משבר זהות הנובע מהתנפצות הנחות היסוד של האדם על עצמו, על חברתו ועל עולמו כתוצאה מהתנגשות אלימה עם מציאות המלחמה.³¹ כאשר בן-יהודה מתבוננת בשני ההרוגים היא מזהה בהם שקט ומוצאת את עצמה מקנאה בהם: "אין להם אי-וודאות. זה מה שאין להם [...] מזה הם נפטרו לנצח[...] זה למה שאני מקנאה בהם. אני גם רוצה את זה. מספיק לי כבר

²⁷ גורביץ', זלי. **על המקום**. תל אביב: עם עובד, 2007: 97-98.

²⁸ יואלי. **בין הספירות**. חלק א' דקה 38: 19-13.

²⁹ בהקשר ישיר, ניתן להתייחס ליצירה "נפץ": תיירות מלחמה" ולאופן בו מתמודדות נעמי וגליה יואלי עם נושא השקפת העולם. ראה ע' 22 בעבודה זו.

³⁰ יואלי. **בין הספירות**. חלק א' דקה 30: 17-50.

³¹ כהן, מנשה ואלי פארשה. "הקשרים חברתיים לתגובות-קרב - טראומת מלחמה כמשבר זהות". **פסיכולוגיה עברית**. 10 יוני, 2008.

<http://www.hebpsy.net/articles.asp?id=1781>

מהמולדת לכל החיים".³² בן-יהודה נמשכת אחר השקט, האין משולל אי הוודאות. זוהי, כמובן, תפיסה חריגה ביותר ביחס למוות, בייחוד לנוכח הלך המחשבה שנחשב ראוי באותה תקופה, זה שהחזיקה בו גם בעצמה. בינה לבין עצמה היא לא עושה הירואיזציה למותם, אלא רואה בקץ נחמה. אל תוך משפטיה, משתחלת, הסיסמא "טוב למות בעד ארצנו" באופן מקוטע ומדורג, כאילו מתנהל עימות פנימי בין שני קולות השוכנים בתוכה. קול אחד מתאר את אי-הוודאות, את התערערותן של ידיעות שפעם היו לה ברורות, ומבקש לחדול: "לא למות בעד". פשוט להפסיק עם זה".³³ מנגד, קול שני, מתפרץ ומנסה להשמיע את הסיסמא, מבקש להשליט את העמדה הפטריוטית, זו שהניעה את הדור לקום ולהלחם, זו שלאורה התחנכה בן-יהודה. בחירה אמנותית זו בהבניית הטקסט והגשתו, מייצרת ביטוי מוחשי לסערה הפנימית שהחלה מתחוללת בנפשה של בן-יהודה, למאבק הפנימי בין האידיאל לבין המציאות.

אחד הביטויים המובהקים למשבר הזהות אשר חווה בן-יהודה, ולהתגבשותה של תודעה חדשה עצמאית ומפוכחת, עולה בקטע בו היא מקריאה מכתב שכתבה לאביה לאחר שהשתתפה בתקיפת אויב במהלכה נהרגו 30 ערבים:

אני כבר בכלל איני בטוחה אם נכונה הסיסמא "טוב למות בעד ארצנו". אבל בדבר אחד אני בטוחה, וזה: "לא טוב להרוג בעד ארצנו". אני בטוחה שיש פה משהו רע, רע מאד [...] אתה - אל תדאג לי, אני לא אפול ברוחי, ואני אמשך לבצע את אשר יוטל עלי [...] רק דבר אחד אני רוצה להגיד: אם ידעתם שככה זה, למה לא אמרתם לנו? ואם לא ידעתם - אז תדעו עכשיו. ואז, תחשבו על הכל מחדש.³⁴

הפניה אל אביה, מבליטה את הניגודיות שצומחת ומתגברת בין שניהם. מחד, היא לא יכולה להתנתק ממנו ומעולמות התוכן הקשורים בו ושלפיהם התחנכה ומצד שני, אלה אינם עוד מספיקים לה. יואלי מתקרבת אל הקהל, מוסרת את המכתב לאחד הצופים ומדברת אליו. בחירה זו הופכת את הסיטואציה לאינטימית וישירה ודורשת מהצופים להשאר דרוכים, וקשובים למילותיה הנוקבות.

בהמשך, מיד עם הגעת הידיעה על הרוגים בירושלים, משולב ביצירה קטע נוסף אשר שאוב מתוך עולם המסכת. על המסך, מוקרנים קטעי ארכיון ממסכת "מחול מסדה" לט"ו בשבט משנת 1937³⁵ ביצירה בעקבות הפואמה "מתי מדבר"³⁶ מאת ח.נ. ביאליק. פואמה זו מתארת את קימתם לתחייה של מתי המדבר בקריאה להפסקת השעבוד ותחילת הגאולה. יצירה ספרותית זו אומצה על ידי החלוצים במאבקם לחירות ועצמאות והפכה לטקסט לאומי מכונן. מילות הפואמה מלאות בפאתוס אשר אף מועצם לנוכח קטעי המחול, ומגיעות לשיא בקריאה "ההרהר!" אשר בקונטקסט

³² יואלי. **בין הספירות**. חלק ב', דקה 10:00-10:49.

³³ שם. חלק ב', דקה 11:15-11:45.

³⁴ שם. חלק ג', דקה 15:08-11:18.

³⁵ תכניית היצירה "בין הספירות".

³⁶ ביאליק, ח.נ. **שירים**. תל אביב: דביר, 1997: ש"מ.

התקופתי נקשרה לכיבוש ההר, וגאולת האדמה. לדברי יוצרי הוידאו, המסכת המתועדת בוידאו, מבטאת את הנסיון לממש ולהגשים בגוף את האידיאלים שהציב דור החולמים. המפגש בין האידיאלים לגוף, חושף משהו מחוסר השלמות שבו, מן החולשות האנושיות אשר היו מנת חלקם של דור המגשימים.³⁷

את אווירת הפאתוס קוטעת יואלי בדבריו של גד, חברה הטוב של בן-יהודה אשר לועג לחברי הפלמ"ח האידיאליסטים ומטיל בספק את חיוניות האידיאלים.³⁸ ושוב, עם התערעורת האידיאלים, מפציעה יואלי עם דמויות הנער והנערה, ומדקלמת "היה טעם לחייכם והיה טעם למותכם..." עד שמילותיה נקטעות והיא נכנסת למעין טראנס של התרגשות ועליצות לקראת האפשרות של יציאה לקרב.³⁹ הטרנס הזה נפסק באחת ונדמה כי בן-יהודה נבהלת ואולי אף מתביישת בו, כמו היה פלשבק בלתי נשלט אשר סחף אותה והוציא אותה משליטה. ברצף הקטעים הללו ניתן לזהות תנועת מטוטלת בין המפורק לבין השלם, בין הכאב וחוסר הוודאות לבין המענה הטקסי המחוסן והאידיאליסטי. תנועה זו מתווה לאורך היצירה דינאמיקה מטלטלת בין המציאות המעורערת של ימי המלחמה כפי שחוו אותה לוחמי הפלמ"ח, לבין הדחף שלהם ושל העם להאחז בקרקע היציבה והמוכרת של המיתוס הציוני.

בחירתה של יואלי לפרוס את ההתרחשויות על רצף קוטבי, מתווה מעין דיאלוג – הטקס מהווה מענה לרגעי קושי ושפל, ואלה אינם אלא תגובה מתבקשת לנוכח העובדה שהסיסמא "טוב למות בעד ארצנו" איננה מצליחה לספק מזור לכאבים שפורצים. לטענת יואלי, פולחנים וטקסים, בין היתר, אמורים לכסות על מציאות קשה באמצעות מנה גדושה של רגשנות וגאווה לאומית. בכך, ובאמצעות הצבת אידיאלים לאומיים נשגבים לצד הצגת העבר דרך אירועים וגיבורים גדולים, מדינת הלאום מטשטשת את הכאב ומבססת אמון במערכת.⁴⁰ אולם, היצירה לא מציגה את הטקס רק ככלי להסתרת האמת או שיכוח הכאבים כי אם גם כמקור לנחמה בעבור אותו דור אשר כמה אל היחד, אל ההווי המשותף ולשירה מסביב למדורה, כמענה אנושי למצוקותיו של היחיד.

לאורך היצירה משולבים שירים רבים אשר מחיים את רוח התקופה של ימי טרום המדינה⁴¹. השירים התקופתיים לא מתפקדים רק כפסקול אשר מתנגן ברקע, כי אם מהווים חלק אינטגרלי ביצירת החוויה ותוכנה. ראשית, השירים מהווים אבני דרך בעלילת חייה של בן-יהודה, לדוגמא "בית קט" אשר פותח את היצירה או "קדרו קדרו" אשר מושמע לאחד ממאזיניה כחלק מתכנית הרדיו שלה.⁴² מעבר לכך, בעידודה של יואלי, השירים מעוררים את הקהל לשירה

³⁷ תכניית היצירה "בין הספירות", מפי יוצרי הוידאו: ליאור לרמן, אילת לרמן ויונתן שוחט.

³⁸ יואלי. **בין הספירות**. חלק ב', דקה: 45:20-30:19.

³⁹ יואלי. **בין הספירות**. חלק ב', דקה: 45:20 עד חלק ג' דקה 45:00. בספר "בין הספירות" מתארת בן-יהודה את התחושה שאפפה אותה ואת חבריה לפלמ"ח בטרם היציאה למלחמה. היא מתארת את הבטחון העצמי שחשו וידיעתם כי יעמדו בכל מה שיוטל עליהם. בן-יהודה. **בין הספירות**: 35.

⁴⁰ ארלה. "הרבה טקס בישבן". **העיר תל-אביב**, גליון 1545 (15 מאי, 2010): 74.

⁴¹ בהקשר זה, ראוי לציין כי בן-יהודה ידועה באהבתה הגדולה לזמר העברי ולפיכך בחרה לכתוב את האוטוביוגרפיה שלה דרך מילות השירים שליוו את שנותיה ולחניהם (בן-יהודה). **אוטוביוגרפיה בשיר וזמר**. כמו כן, הקדישה את תכנית הרדיו שלה "נתיבה מדברת ומקשיבה" לשיחות עם מאזינים ולהשמעת שירים מהימים שקדמו לקום המדינה. לאורך היצירה, משולבים קטעים בהם יואלי מגלמת אותה כשהיא בתפקיד השדרנית.

⁴² יואלי. **בין הספירות**. חלק ב', דקה 30:08-05.

בציבור. השירה המשותפת זוכה להתייחסות גם בספרו של ברוך בן-יהודה אשר טוען כי חדוות השירה האחידה והמשותפת מטביעה את החותם העיקרי באירוע.⁴³ ואכן, השירה המשותפת ליואלי, למקהלת השחקנים ולקהל תורמת להפיכת האירוע התיאטרוני לחוויה משותפת, והופכת, ולו לרגע, את הקהל לקהילה. השירה המשותפת סוחפת את הקהל לגל של נוסטלגיה, געגועים לארץ ישראל הישנה והטובה. בכך, נוגעת היצירה במטען הזכרונות הפרטי של כל צופה וממזגת בינו לבין חוויותו מהמופע. כך, הופך הצופה לאקטיבי ביחס למתרחש סביבו, ופתוח במידה רבה יותר לעיבוד מחודש של הזכרון הפרטי והקולקטיבי שטבוע בו.

לצד הפן הנוסטלגי שבשירה המשותפת, מודגש במהלכה גם דיסוננס. הדיסוננס נוצר בין תוכן המלים והמשמעויות הקשות שעולות מהם, לבין ההתלהבות ותחושת ההתעלות המשותפת הנוצרת בשירתם. כך לדוגמא, בעת שירת השיר "קדרו קדרו", שיר הלל לצעירים המקריבים את חייהם למען המולדת, נכנסים הצופים למצב דיסוציאטיבי המנתק בין תוכן השיר לבין הרגשות שעולים בקרבם.⁴⁴ מנגנון זה, המאפיין תסמונת פוסט-טראומטית ממחיש לא רק את מצבה הפרטי של בן-יהודה, אלא מצביע על מנגנון קיבוצי אשר משוייך לדור הפלמ"ח, ובמידת מה גם לדורנו אנו.

ד. שבירת הטקס - הזכרון בתקיפתו

עם כניסתה של מקהלת השחקנים, מופג, לכאורה, המתח שנוצר עם דבריה הקשים של בן-יהודה אשר קדמו לכך. השחקנים שרים במרץ, מחלקים תפוחי אדמה לקהל, משתפים את הקהל בשירה ואף מכניסים שמות של צופים לשיר "אל יבנה", כמו מכניסים אותם אל תוך מפעל היישוב בארץ.⁴⁵ המקהלה ממשיכה במחרוזת השירים ובהדרגה, עוברת יואלי, מלדבר בשבח השירה בציבור ללספר אודות "מחלקת הבודדים", "הכשרת "הוליווד" - חבורה של צעירים עירוניים אשר עזבו את חיי העיר והצטרפו לפלמ"ח. להבנתי, בקטע זה, הלהקה עוברת לייצג במרומז את אותה חבורת לוחמים על-ידי השיר "Put the blame on mame" אשר מושר על רקע וידיאו מתוך הסרט האמריקני "גילדה".⁴⁶ יואלי, בדמותה של בן-יהודה, מספרת על אימון בו פיקדה על הלוחמים הצעירים אשר במהלכו הותקפו באש חיה והיו במצוקה איומה, כשהיא היחידה אשר אמונה על חייהם. בן-יהודה נכנסת בהדרגה לתיאור היסטורי, מבעית ומחריד של אותם רגעים בהם היא מנסה בכל כוחה לתמרן בתוך המצב עד שהיא מבחינה כי אהרנצ'יק, אחד מפקודיה, נורה בראשו ונהרג. ברקע, המקהלה עוברת בהדרגה לשירה מכונסת יותר, המלווה בתנועות מחזוריות. כל שחקן מכונס בעצמו, במעין לופ פנימי, חוזר על תנועה המדמה תנועת ירי או פגיעה מירי ומקצינה ככל שמתקדם תיאורה של בן-

⁴³ ורמל ובן-יהודה. **מסיבות שבת ומועד** : י"ב.

⁴⁴ אבליוביץ, רותי. "שפת הבמה של הפוסט-טראומה". **תיאטרון**, גליון 25, (2009) : 31. להלן בית מתוך השיר "קדרו קדרו", מאת יהושע פרושנסקי : "קדרו קדרו פני השמיים / ורוח עז רעש. קיבלו קיבלו הרי אפריים / קרבן צעיר חדש".

⁴⁵ יואלי. **בין הספירות**. חלק ג' דקה : 15 : 13: 00-14. השיר "אל יבנה הגליל" מתאר את בניין יישובי הארץ. ראה : בן-יהודה. **אוטוביוגרפיה בשיר ובזמר** : 32.

⁴⁶ יואלי. **בין הספירות**. חלק ג', דקה : 15 : 20 עד חלק ד', דקה : 08: 00.

יהודה. יתכן ואלה מייצגים את הצעירים מן החבורה אשר נותרו בהלם מן הקרב, ואולי זהו דווקא דימוי למראות אשר מציפים את ראשה של בן-יהודה בהזכרה באותו אירוע טראומטי.

תיאוריה של בן-יהודה מהזוועות שחוותה באותו לילה מתחלפים בתיאור של סיטואציה מופשטת:

[...] ופתאום בלבן הזה היה נהיה חור קטנטון, שחור [...] מתחיל קטן קטן, לא חשוב כזה, מרחוק מרחוק, אבל פתאום זה מתחיל להתקרב [...] ויותר מהר, ויותר גדול ויותר מהר ויותר מהר ומתפוצץ! על הראש שלי, בתוך הראש שלי, לפני שזה אומר. זה מתפוצץ לפני שזה אומר את המשהו.⁴⁷

רגע זה, אשר ללא ספק מהווה אחד מרגעי השיא ביצירה, פתוח לפרשנויות שונות. בעיני, יואלי מתארת וממחישה בו פלשבק או התקף חרדה אשר תוקף את בן-יהודה, משחזר דרך דימויים פרועים את הטראומה מהמלחמה. במקביל לכך, מוקרן וידיאו-ארט ובו מוצגים הכסאות מתכנית האולם אשר הוצגו גם בתחילת היצירה. ואולם, הפעם, המבנה המוקפד של התכנית משובש לחלוטין. תחילה, מוצגים כסאות בודדים ובהדרגה מתמלא המסך בכתמי כסאות אשר משתלבים ותומכים בתיאורייה החזותיים של בן-יהודה. הבחירה בכסאות כאלמנטים המרכזיים בוידאו-ארט מבטאת את השבירה המוחלטת של אותה טקסיות מובנית וקולקטיבית אשר פתחה את היצירה, ועומתה לכל אורכה. ניתן לראות כי הזכרון הטראומטי של בן-יהודה טורף עבורה את הקלפים, אשר אולי פעם היו מסודרים ומאורגנים.

לקראת סוף היצירה, מספרת בן-יהודה על בובה של אחותה אשר אבדה ביום בו פרצו מאורעות 1929 בחברון שאילצו את משפחתה לברוח. ברקע, הכסאות שמוצגים בוידאו-ארט משרטטים צורת בובה. אבדן הבובה האהובה אשר באותו הרגע היווה טרגדיה נוראה, נשכח כלא היה הודות למאורעות, ליריות, ההרוגים. "לעזאזל" חותמת בן-יהודה את דבריה, כמו מקבלת בייאוש אך גם לא לגמרי בכניעה, את המציאות שבה גם סיפור תמים על בובה של ילדה, "מתלכלך" בצבעי המלחמה ונדחק אל מחוץ לתודעה.⁴⁸

3. "נפיץ: תיירות מלחמה"

⁴⁷ יואלי. **בין הספירות**. חלק ד', דקה: 14: 15-16: 25.

⁴⁸ יואלי. **בין הספירות**. חלק ד', דקה: 16: 37-17: 50.

היצירה "נפיץ: תיירות מלחמה" נולדה מתוך סיפורו של עז אלדין אבו-אלעיש, "הרופא מעזה". אבו-אלעיש איבד את שלוש בנותיו: ביסאן, מיאר ואיה ואת אחייניתו, נור, בעקבות פגיעת טנק צה"ל בביתו שבמחנה הפליטים ג'בליה, בעת מבצע עופרת יצוקה בינואר 2009.⁴⁹ אבו-אלעיש הוא הרופא הראשון מעזה אשר עבד בקביעות בבית חולים ישראלי. לאורך כל חייו המקצועיים האמין כי ברפואה טמונה היכולת לגשר על מחלוקות בין עמים מעצם השליחות להציל חיי אדם, כל אדם באשר הוא אדם. אבו-אלעיש רואה בעצמו שליח למען קידום השלום וההדברות בין הישראלים והפלסטינים ולאור ערכים אלה גידל גם את ילדיו. במהלך המבצע, כלי התקשורת הישראלים היו מנועים מלדווח מתוך רצועת עזה ולפיכך, כתבי חדשות נעזרו בקשר עם אבו-אלעיש על מנת לקבל דיווחים על המצב ברצועה. מיד לאחר הפגיעה בביתו, התקשר אבו-אלעיש אל הכתב שלומי אלדר וזעק לעזרה בשיחה ששודרה בשידור חי.⁵⁰ סיפורו של אבו-אלעיש עורר הדים רבים בתקשורת, בין היתר בעקבות אותו שידור קורע לב של שיחת הטלפון, והמשך פעילותו העיקשת למען קידום השלום. סיפור חייו מתואר בספרו "לא אשנא" אשר יצא לאור בשנת 2011.⁵¹

בדומה ליצירות קודמות של נעמי יואלי, גם ביצירה זו, בחרו נעמי וגליה יואלי, אם ובתה, יוצרות ומבצעות היצירה, לשלב בין סוגי מדיה ואמצעים חזותיים רבים. ההצגה משלבת בין המשחק של נעמי,⁵² מסך עליו מוקרנים דפי אינטרנט חי המתחלפים בהתאם לחיפושיה של גליה, שני מסכי טלוויזיה המשדרים קטעי ארכיון חדשותיים, שימוש בחפצים, תיאטרון בובות, סאונד-ארט ומוסיקה חיה. מבנה היצירה הוא פרגמנטרי ומתפתח כרצף של התרחשויות חזותיות המתקיימות במקביל על הבמה. לפיכך, העלילה, מפוצלת ומקוטעת, מתפתחת לאורך מספר צירי התרחשות. העיקריים מביניהם הם זכרונותיה של נעמי מילדותה והתבגרותה בעשורים הראשונים למדינה, מבצע "עופרת יצוקה", ייצוג בתקשורת וההדים שעורר בחברה הישראלית, וכן סיפורו האישי של אבו-אלעיש ושלוש בנותיו.

א. "מרחב זכרון" - גיבוש מחודש של זכרון

נעמי וגליה יואלי בוראות "מרחב זכרון" ומזמינות את הצופים להכנס לתוכו, להיות חשופים לשצף הדימויים, הקולות והמראות אשר בוקעים מתוך תיבת הזכרון – זו הפרטית, של היוצרות, וזו המשותפת לנו כחברה. היצירה כולה עוסקת בזכרון - הן בתכנים המועלים בה ושואבים מן העבר הקרוב והרחוק והן באופני הייצוג הבימתיים אשר עוסקים במנגנוני עיצוב הזכרון הפרטיים והקולקטיביים. לאורך היצירה, מוארים היבטים שונים של תהליכי עיצוב התודעה הישראלית ודפוסיה, תוך התמקדות בהבניית התודעה הלאומית-ישראלית ונושא הסכסוך הישראלי-פלסטיני.

⁴⁹ הראל עמוס ואנשיל פפר. "תחקיר צה"ל: בנותיו של הרופא נהרגו מידי ישראלים". **הארץ**, 5 פברואר, 2009. <http://www.haaretz.co.il/news/politics/1.1244029>.

⁵⁰ אלדר שלומי ואלון בן-דוד. "טרגדיה: ביתו של רופא בעזה הופגז במהלך שיחת טלפון עם חדשות 10". **נענע 10**, 16 ינואר, 2009. <http://news.nana10.co.il/Article/?ArticleId=610095&ServiceID=126&sid=126>

⁵¹ אבו-אלעיש, עזאלדין. **לא אשנא**. תל אביב: הכורסא, 2011.

⁵² לשם הבהירות, אמנע בפרק זה מזיהוי כל יוצרת על פי שם משפחתה, ואזהה כל אחת מהן בשמה הפרטי.

כאשר צפיתי לראשונה ביצירה חשתי שאני מופצצת מכל עבר. התכנים וההתרחשויות המרובים הפעילו אותי, כאילו פתחו את תיבת הזכרון שלי, העירו בה זכרונות רדומים וניערו אותם. זכרונות מתוך המציאות הישראלית אשר היו טבועים בי כצופה, נפגשו עם חומרי הגלם אשר מתוכם התעצבו, בתוך קונטקסט שונה אשר האיר אותם מזוויות חדשות. אל תוך החוויה חדרו דימויים חזותיים וקוליים, אשר לחלקם הייתי מודעת בעת הצפייה ואת חלקם עיבדתי רק בדיעבד. חלק גדול מן הסיפורים אשר מספרות היוצרות לקוח מתוך עולמן הפרטי והמשפחתי, ועם זאת, קשה שלא לחוש כי הפרטי קשור בציבורי, שכן אלה, מעוררים בצופים זכרונות ואסוציאציות מחייהם הפרטיים והציבוריים.

על מנת לדון באופן בו פועלת היצירה על הצופים וכדי לנתח את אופני ההתמודדות שלה עם הזכרון האישי והקולקטיבי, אשתמש בדימוי המושאל משדה המחקר של הפסיכולוגיה הקוגניטיבית. מודל פשוט מסביר את תהליך הלמידה ונחלק לשלושה שלבים עיקריים. בשלב הראשון, נקלט מידע סנסורי וכתוצאה מפעילות עצבית נקודתית במח, הוא מאוחסן במח כזכרון לטווח קצר, שם גם עובר תהליכי שינון חוזרים. על מנת שהמידע החדש שנקלט יקודד כזכרון לטווח ארוך, עליו לעבור תהליך הכרוך בשינויים מוחיים, ביו-כימיים או מבניים, קבועים. תהליך זה נקרא קונסולידציה, כלומר, התגבשות של המידע החדש והמרתו לזכרון לטווח ארוך. אולם, נראה כי גם זכרונות השמורים כזכרון לטווח ארוך ניתנים לשינוי. תהליך זה נקרא רה-קונסולידציה, כלומר, התגבשות מחודשת של זכרון ארוך טווח לאחר שעבר מודיפיקציה. הגורם המעורר את תהליך ההתגבשות המחודשת עשוי להיות תזכורת של הגירוי המקורי. לדוגמה, תזכורת של אפיזודה מסוימת אשר נצרכה בזכרון ומובאת שוב בשינוי פרטים מסויימים או בקונטקסט חדש, עשויה להשפיע על האופן בו ישמר בשנית. למעשה, תהליך זה מהווה מעין אמצעי לשינוי ועיצוב זכרונות קיימים.⁵³

את יצירתן, הגדירו נעמי וגליה יואלי כ"נסיון לקחת אחריות אישית לשכחה הקולקטיבית. "והגדת לבתך" של הזכרון הקצר".⁵⁴ לדעתי, ביצירתן, עושות הן פעולה נגדית לתהליך השכחה הקולקטיבית ומאפשרות מרחב לעיצוב מחודש של הזכרון, תוך התמקדות בכרוניקת המלחמה והמוות בארץ. באופן דומה לתהליך הקוגניטיבי המוסבר לעיל, היצירה מעוררת זכרונות מן ההווה הישראלית, משקפת אותם בקונטקסט חדש, מאתגרת אותם, ובכך אולי גם מביאה לעיבוד וגיבוש מחודש של הזכרונות הללו באופן מורכב יותר. על-ידי ייצוגם האמנותי של נתחים מן העבר, "גרסת הזכרון" השלטת מתערערת ומתאפשרת התבוננות מחודשת באירועים ובדפוסי ההתנהגות והחשיבה המלווים להם.

היוצרות בוחרות להציג את הציבורי מנקודת המבט של הפרטי, ומתוך כך נבנית ההשפעה על עיצוב הזכרון של הצופים. הפער שבין הזכרון הסובייקטיבי אשר מתעצב מתוך נרטיבים אישיים ומגוונים, לבין הזכרון הקולקטיבי ההגמוני, מתחדד על רקע הנכחתם של סוגי הזכרון השונים על הבמה זה לצד זה. דוגמא לכך ניתן לראות בהקרנת קטעי חדשות

⁵³ Carlson, N. R. **Physiology of Behavior**, 10th Edition, Allyn & Bacon, 2010: 471-487.

⁵⁴ "נפיץ: תיירות מלחמה" בקטלוג ההצגות באתר פסטיבל עכו, 2011: <http://www.accofestival.co.il/catalog.php?id=291>

מימי המבצע כשלצדם נעמי מגוללת חוויות אישיות, כמעט מנותקות, שחוותה באותם ימים בהודו.⁵⁵ עשוריה הראשונים של מדינת ישראל מצטיירים לאורך ההצגה באמצעות מגוון דמויות אשר מגלמת נעמי כחלק מסיפוריה - חלקן לקוחות מתוך עולמה הפרטי וחלקן מייצגות "טיפוסים" מההווה הישראלית. הסיפורים מתארים את הרגעים הקטנים אשר מתקיימים לצדם של רגעים מכוננים בהיסטוריה של מדינת ישראל - רגעים פרטיים המגולמים בצורת שיר, חפץ, תמונה ועוד. אף כשמדובר במלחמות או במבצעים צבאיים אשר לרוב נדונים במושגים של תאריכים, מהלכים ומספרי אבדות, ביצירה הם מובאים דרך חוויות אישיות, אנשים פרטיים, ודימויים חזותיים ייחודיים. באופן דומה, מבצע "עופרת יצוקה" והשלכותיו על העם הפלסטיני מובאים דרך סיפורם של אב ושלוש בנותיו.

ב. מעבר בין רזולוציות - הזכרון הקולקטיבי והזכרון הפרטי

את המתח בין הזכרון הקולקטיבי לזכרון הפרטי ניתן לאפיין בתנועה בין שני קטבים – זה הכללי, הציבורי וזה הספציפי, הפרטי. בהתאמה, ניתן לזהות במבנה היצירה מעברים בין zoom in ל-zoom out, תנועה בין רזולוציות. על מנת להסביר טענה זו, אתייחס למספר אלמנטים אשר מבנים את שני המימדים הללו. כל צופה, בהיכנסו אל האולם, מקבל משקפת - מנהג אשר לרוב מקובל באולמות גדולים ונועד לסייע לצופה לראות את המתרחש על הבמה המרוחקת. אולם, היצירה הועלתה בחללים אינטימיים יחסית, ובהתאם לכך הקהל משקיף על במה יחסית קרובה. כמו כן, בעת כניסת הקהל, נעמי מדברת על השקפת העולם אשר גדלה לתוכה. באותו הזמן, נעמי וגליה אוחזות גם הן במשקפות ולוקחות חלק בפעולת ההשקפה והתצפית כשבמקביל, מוצג על מסך הטלוויזיה חייל מתצפת על השטח.⁵⁶ היוצרות, מזמינות את הצופה להעזר במשקפת ולהתמקד בפרטים, למשל באובייקטים הזעירים בהם נעשה שימוש בקטעי תיאטרון הבובות והחפצים, אך מאפשרות לו גם להמנע מכך, ולתת לפרטים להבלע בתוך המכלול הבימתי. עיצוב ההתרחשות החזותית הולם את ההתרחשות התכנית, ולפיכך בחירותיו של הצופה באם לראות את "התמונה הגדולה" או להתעמק בפרטיה, תשפיענה על "הסיפור" שיקלוט.

בהמשך, גליה מפזרת חול על הבמה ובאמצעותו יוצרת צורה של מפת ישראל. מרגע שנוצרת המפה, מוגדרים חלקי הארץ השונים כאשר ההתרחשות מתמקדת ברצועת עזה המתוחמת באמצעות שטיח, ושם גם מוצבים מרבית החפצים והבובות.⁵⁷ ברמה המטפורית, ניתן לראות בפעולת ההשקפה דימוי להתבוננות במשהו מרוחק או בחינה תחת זכוכית מגדלת של אירועים מן העבר, כבמעין מעבדה. מכיוון אחר, עשויה להתעורר בצופה תחושה שהוא מתצפת כמו חייל

⁵⁵ יואלי גליה ונעמי יואלי. **נפיץ: תיירות מלחמה**. 2012. דקה 20: 56. עוד על הסצנה מפי איילת לרמן, אשר עשתה את הסאונד-ארט ראה: סעדיה, ליטל. "הסדנא למוסיקה וטכנולוגיה מארחת את איילת לרמן -22.11.12". <http://studiobarilan.blogspot.co.il/2013/08/221112.html>. 25 אוגוסט, 2013.

⁵⁶ יואלי ויואלי. **נפיץ: תיירות מלחמה**. דקה 40: 04-30: 03.

⁵⁷ שם. דקה 30: 30-35: 20.

בעמדת תצפית, על ההתרחשות בעזה אשר גם היא, כמו הבמה עצמה, קרובה כל-כך לעיניים הישראלית ובכל זאת כמעט ובלתי נראית. למעשה, על הצופה מוטלת הבחירה כיצד לצפות ביצירה, וכך הופכת צפייתו לאקטיבית יותר כאמור, הבמה גדושה בהתרחשות. עובדה זו מדגישה את אפשרויות הבחירה הרבות אשר עומדות בפני הצופה ואולי אף רומזת לחוסר היכולת של אדם לקלוט את המציאות על כל רבדיה, בייחוד כאשר זווית הראייה שלו היא מסויימת. הסלקטיביות מובנית בחיינו מעצם שפע הגירויים אשר החיים מייצרים ויכולתנו המוגבלת לקלוט אותם. מתח זה מורגש ביתר שאת לנוכח ריבוי אמצעי התקשורת אשר מגישים לנו את המציאות, מעובדת וערוכה, בשידורים בלתי פוסקים. בעיני, זה מעלה שאלה לגבי יכולת הבחירה של האדם לבחור ולברור את המידע אותו הוא צורך, בייחוד בעידן שבו המדיה מציפה אותנו במידע ובמידה לא מבוטלת מכריעה עבורנו כיצד תעוצב תודעתנו.

יוצרים נוספים, ביניהם רוברט ווילסון, נוהגים להבנות ריבוי של התרחשויות בימתיות מקבילות. כך, למשל, ביצירה "איינשטיין על החוף"⁵⁸ בחר ווילסון להציב על הבמה אלמנטים שונים אשר רוקמים עבור הצופים חוויה ויזואלית המפוצלת למספר התרחשויות, זו לצד זו. למעשה, עצם הבחירה אשר עושה כל צופה במה להתמקד בכל רגע, במודע או שלא, תורמת לעיצובה של חוויית צפייה סובייקטיבית. הסובייקטיביות נובעת הן ממרכיבי המופע הספציפיים בהם בוחר כל צופה להתמקד, והן מתוך המפגש הייחודי של אותם מרכיבים עם מטענו האישי - הנפשי והתודעתי. בדומה, גם ב"נפיץ: תיירות מלחמה", עשויה להיווצר עבור כל צופה חוויה מעט שונה, גם אם מדובר בניואנסים המבדילים בין חוויות הצופים. תהליך זה נקשר לאופן בו נרשם בנו הזכרון. אירוע אובייקטיבי מסוים ייחרט בכל אדם באופן שונה בהתאם לחוויה הסובייקטיבית המושפעת מהמטען האישי שלו ומן האלמנטים שבהם התמקד.

משחק הרזולוציות מתבטא גם מבחינת עיצוב הבמה אשר מערב תמונות מ-Google Earth לצד שידורים של אנשים פרטיים וחפצים זעירים על הבמה. דוגמא מובהקת לכך, היא הבחירה להציב בובות קטנות במרכזה של מפת ישראל אשר עשויה מחול ים. בחירה זו גורמת לבובות החרסיה, המייצגות את שלוש הבנות שנהרגו, להיראות זעירות במיוחד אל מול הארץ הגדולה. בחירה זו מעלה שאלות של יחסיות: במה חשוב יותר להתמקד ובמה פחות, וממה מושפעת הבחירה. דוגמא נוספת ניתן למצוא בקטע בו נעמי שרה טקסט הלקוח מראיון עם דניאל רייזנר אודות מדיניות הפרקליטות הצבאית ביחס ללחימה ופגיעה באזרחים⁵⁹. במקביל לשירתה, בונה נעמי שני מגדלים אשר יוצרים קונוטציה למגדלי התאומים, אז היא מפרקת אותם ומעיפה את קוביות הלגו לכל עבר. בין המגדלים היא מציבה בובת אדם קטנה אשר נותרת לבסוף לבדה. ברקע, על המסך, מקרינה גליה צילומי אוויר של ג'בליה וכך נוצר קישור בין פירוק המבנים להפצצות בעזה, ואותה דמות אדם זעירה נראית כמי שנותרה לבדה בשדה החורבן. באמצעות פנס ראש,

⁵⁸ Chrisann Verges and Mark Obenhaus, *Einstein on the Beach*, 1985.

⁵⁹ בלאו אורי ויותם פלדמן. "מבצע עופרת יצוקה: כך נתנה הפרקליטות הצבאית לצה"ל לנצח". *הארץ*. 23 ינואר, 2009: <http://www.haaretz.co.il/misc/1.1528798>

מאירה נעמי את הבובה, מכוונת את הפוקוס אליה. נעמי מפעילה את הבובה ברגישות, מניעה את ראשה הנה והנה, כאילו נוכחת הבובה לדעת שנותרה לבדה בשדה החורבן, מרימה את ידיה בכניעה, עד שלבסוף מתה⁶⁰.

התמקדותה של נעמי בבובה, והארתה על ידי פנס עשויה לעורר קונוטציה של חיסול ממוקד, בייחוד לנוכח הטקסט המושר על ידה אשר מתייחס למדיניות החיסולים. מצד שני, ניתן לראות בפעולה זו, העדינה כל כך, מעין קריאה לחידוד המבט, בקשה לשימת לב לפרטים, לבני האדם שנמצאים אי-שם בין מטרות ויעדי אויב. ההתרחשות החזותית המיניאטורית והאפקט שלה על צורת ההתבוננות של הצופה, הולמת את ההתרחשות הדרמטית-העלילתית. כך, הצופה נדרש להתמקד באנשים הפרטיים, גם, ואולי דווקא, כשמדובר באירועים הסטוריים, במהלכים מדיניים נרחבים אשר לכאורה פוסחים מעל חייו של היחיד.

הטקסטים בהצגה נעים גם הם על ציר הרזולוציות שבין הכללי-לאומי, לבין הפרטי. לאורך היצירה משולבים מספר טקסטים מפורסמים אשר השפיעו לאורך השנים על התודעה הלאומית. לדוגמא, השיר "ראי אדמה"⁶¹ אשר נכתב על ידי שאול טשרניחובסקי, משולב לאורך ההצגה שלוש פעמים. פעמיים נעמי מקריאה אותו כשהיא מחקה דמות של מורה לספרות ובפעם האחרונה, בקולה שלה.⁶² השיר נכתב בשנת 1938, ועוסק במציאות הקשה של היישוב העברי, בה חללים צעירים נקברים באדמה בטרם עת. דמות המורה מנתחת את השיר כשיר טבע אשר עוסק ביבול האדמה. בפעם השנייה בה היא מקריאה אותו, גליה, ברקע, מקרינה רשימת מוצרים שכניסתם לרצועת עזה אסורה. בפעם האחרונה, מקריאה נעמי את השיר ומפרשת אותו במשמעותו המקורית והכואבת, אז היא גם מוסרת את הספר לאחד הצופים, כמו שולחת את מילות השיר הלאה.

לצד שירו של טשרניחובסקי, משולבים ביצירה שירים נוספים אשר מתארים ומשויכים לתקופות מסוימות בהיסטוריה של הארץ. רצף שירים מעניין ניתן למצוא בחלק בו מתחיל הטיול באוטובוס של "אגד" לאל-עריש, יומיים לאחר תום מלחמת ששת הימים.⁶³ הקטע נפתח לצלילי השיר "נאצר מחכה לרבין" אשר מתאר את תקופת ההמתנה לפני מלחמת ששת הימים, ממשיך בשיר "גבעת התחמושת" שעוסק בקרבות ומסתיים עם השיר "הכותל" שנכתב בעקבות שחרור העיר העתיקה. גם כאן ניתן להבחין בשילוב שבין השימוש באייקונים לאומיים - השירים, לבין הייצוג על ידי אנשים פרטיים - הטיול התיירותי של חברי אגד ונשותיהם בשטחיה המסופחים של ארץ ישראל שלאחר מלחמת ששת-הימים.

⁶⁰ יואלי ויואלי. נפיץ: תיירות מלחמה. דקה 40:48-50:43.

⁶¹ טשרניחובסקי, שאול. "שירים". תל אביב: דביר, 1966: 450.

⁶² יואלי ויואלי. נפיץ: תיירות מלחמה. דקה 00:24, 35:40, 20:04:01.

⁶³ שם. דקה 15:24.

השימוש בכל אחד מן השירים הללו, דווקא מפני שהם מוכרים לקהל וטבועים עמוק כל-כך בהווה הישראלית, מעורר זכרונות קולקטיביים הקשורים בהם ומאירים מזוויות חדשות. אופן הגשתם, והצגתם בתוך קונטקסט כרונולוגי רחב מאפשרים לקהל בחינה מורכבת של השירים ושל האירועים הנקשרים אליהם, תוך יצירת הקשרים פרטיים, לאומיים ועכשוויים. בדרך זו, הזכרונות שהתעוררו מושפעים מן ההקשר השונה ונפתחים לעיצוב וגיבוש מחודש.

בנוסף, משולבים ביצירה קטעים המזוהים עם עולם המסכת היהודית-ישראלית של חגים וטקסים לאומיים. קטעים אלה, כגון "מגש הכסף"⁶⁴ או "לכבוד החנוכה"⁶⁵ מוכרים לצופים ובונים בהם ציפייה לקראת חוויה הדומה במתכונתה וברוחה לטקסים ולחגים הקהילתיים. נעמי אף מתייחסת ביצירה במפורש לתפקידם של אלה האחרונים בכינון השקפת העולם הציונית בקרב בני דורה.⁶⁶ בדומה לאופן בו מנכיחות היוצרות את יתר השירים המשולבים ביצירה, גם כאן ניתן להצביע על יצירת קרקע המאפשרת תהליכי עיצוב זכרון ורה-קונסולידציה. הבחירה בשירים המוכרים לקהל מעוררת את הזכרון הטבוע בהם ביחס אליהם. אולם, ביצירה, תכנים אלה מובאים בתוך קונטקסט פרדוקסאלי וטעון ולכן עשויים לשנות במעט את אופי הזכרון המקושר אליהם. לדוגמא, כאשר נעמי מספרת על חוויותיה מהחגים בתור ילדה, היא שרה את שיר הילדים "לכבוד החנוכה". המלים "סביבון מעופרת יצוקה", מושרות על ידה כשרק רגע קודם לכן, הציגה גליה דפי אינטרנט על מבצע "עופרת יצוקה".⁶⁷ במקרא, המושג "עופרת יצוקה" מתייחס לדרך מיתה אכזרית באמצעות עופרת היצוקה לגרון. ביאליק בחר לשלב את המושג בשיר ילדים כדי להדגיש את האירוניה היהודית המרירה.⁶⁸ בהצגה, האירוניה מוכפלת, כאשר שיר הילדים מובא בהקשרו החדש כמבצע צבאי אשר מרמז לעונש המוות הקדום והאכזרי. כמו כן, מומחש הקשר ההדוק שמתקיים בארץ בין עיצוב הזהות, המסורת, התרבות והזכרון הקולקטיבי לבין הבטחון והצבא.

ג. השקפת עולם וקשר נשי בין-דורי

סוג זכרון נוסף אשר בא לידי ביטוי ביצירה הוא הזכרון הגנטי אשר נקשר גם לעיצוב התודעה. ההצגה נפתחת במשפט: "בעניין של השקפת עולם. אין לי השקפת עולם. למה שתהיה לי השקפת עולם? נולדתי לתוך השקפת עולם מסודרת,

⁶⁴ שם. דקה 21: 45.

⁶⁵ שם. דקה 17: 20.

⁶⁶ "כל הדברים האלה, הטיולים והטקסים והמיתוסים, בסופו של דבר כל זה מעצב את השקפת העולם שהייתה כאן בשביל הדור שלי מן המוכן כולל הכל-תיאטרון ציוני מושלם". ציטוט מתוך היצירה. שם. דקה 19: 15.

⁶⁷ שם. דקה 17: 18.

⁶⁸ לאור, יצחק. "שתי נשים, שלוש בנות". הארץ. 31 מאי, 2012: <http://www.haaretz.co.il/literature/safut/print/1.1720088>.

ארוזה, זו של הורי, שמעולם לא אותגרה באמת".⁶⁹ הקשר הגנטי, הבין דורי, משפיע על עיצוב השקפת העולם ומתוקף כך, משפיע גם על האופן בו ייחרט הזכרון באדם. לפי נעמי, השקפת העולם מתעצבת בתוך התא המשפחתי ועוברת בירושה, כמו "צופן גנטי שאותו את אמורה להעביר הלאה, באינטימיות של 'והגדת לבתך', בלי מאבק, בלי קונפליקט".⁷⁰ בהמשך, מתבהר כי השקפת העולם הראשונית של נעמי בהחלט מוטלת בספק, תהליך המדומה על ידה להיווצרות "סדקים, חריצים בזכרון".⁷¹ ברגע שנעמי אומרת את המלים הללו, גליה, במקביל, חורצת את שקי החול שבהמשך יפוזרו. אקט זה, בעיני, מרמז על האנלוגיה שבין החול לזכרון וכן על תפקידה של גליה, הבת, ביצירת קונטרה לדברי אמה בייחוד בהתייחס לנרטיב האישי והלאומי אותו נעמי מציגה, וגליה מאתגרת.

העיסוק בתורשה, מתבטא ביצירה גם באמצעות דפי האינטרנט המציגים מידע על מושגים כגון "פגם גנטי" ו"חומר תורשתי".⁷² דפים אלה מוצגים לצד דפים על אבו-אלעיש ומבצע "עופרת יצוקה" כשברקע, נעמי שרה ומספרת על זיכרונותיה ממשפחתה. הקישור בין מרכיבים אלה, מעורר שאלות על השקפות העולם השונות המתעצבות ועוברות בתורשה במקביל בשני העמים, על הקירבה הגנטית שביניהם, ואולי אף על הסיכוי לשינוי המצב בין הישראלים והפלסטינים בהינתן השקפות עולם אשר עוברות מדור אל דור ומשתמרות. יחד עם זאת, ניתן לראות באינטראקציה שבין גליה ונעמי הצעה ל"תורשה ביקורתית" יותר. גליה מערערת על השקפת העולם של אמה ועל הנרטיב שהיא מציגה, על ידי שיקוף של עוד ועוד נתונים המאתגרים אותם ומעודדים בחינה ביקורתית שלהם. כמו כן, יש להתייחס לעובדה שבישראל, נושא הבטחון והצבא נתון, ברובו המוחלט, בידי גברים - הן מבחינת ההנהגה והן מבחינת הפרשנות. ביצירה זו, היווצרות והמבצעות הן נשים. אל מול הקו הנוקשה של "והגדת לבנך" הנהוג במסורת היהודית, נוצר קשר נשי בין-דורי בדמות "והגדת לבתך".⁷³ אותו קשר מתחיל בדמותה של הסבתא (אמה של נעמי) ומחבר בין האם, נעמי ובתה, גליה. במרומז ובעקיפין, יתכן והקשר הבין-דורי מתרחב ונוגע גם בשלוש הבנות שנהרגו. בעצם ההתמודדות הנשית עם תכני היצירה עולה, בעיני, קריאת תיגר על ההבנייה המגדרית המוכתבת בחברה אשר מדירה את הנשים מן העיסוק בתחום הצבאי-בטחוני. על אף שאין התייחסות מפורשת לפערים שבין אופני ההתבוננות או ההתמודדות הנשיים והגבריים עם תכנים אלה, ואולי דווקא לאור כך, הבחירה לייצגם על ידי נשים מאתגרת עוד יותר את דפוס הזכרון השליט ומציעה נתיב נוסף לעיצובו.

הזכרון הגנטי נקשר לגוף, לעולם החומר - נושאים המהווים מרכיבים מרכזיים ביצירה. היווצרות בוחרות לעשות שימוש נרחב בחומרים ובחפצים, ביניהם: שקי חול, בובות, צעצועים של ילדים, משקפות, ספר, ציוד מחשבי ועוד.

⁶⁹ יואלי ויואלי. "נפיץ: תיירות מלחמה". דקה 05:10.

⁷⁰ שם. דקה 17:15.

⁷¹ שם. דקה 23:00.

⁷² שם. דקה 13:30.

⁷³ שם. דקה 19:19-21:00.

ביצירתה של הפרפורמרית ליני סק, "The survivor and the translator",⁷⁴ חפצים כגון מיטת ברזל עם מצעים מפוספסים או מזוודה, מעוררים עולם אסוציאציות הקשור בשואה ומקבלים תפקיד מרכזי בעיצוב ההתרחשות הבמתית. גם כאן, החפצים נקשרים לאסוציאציות אשר מפעילות את היוצרות ואת הקהל. גם ביצירתה של סק, יש נסיון לספר מנקודת מבט סובייקטיבית סיפור אשר מהדהד סיפור משותף, ולהאירו מזוויות חדשות. בשתי היצירות, החפצים תורמים ליצירת חיבורים בין אז ועכשיו, בין המטען הקשור אליהם לבין השימוש הבימתי הקונקרטי בהם.

ד. זכרון מגולם בחומר

ב"נפיץ: תיירות מלחמה" החפצים לקוחים מעולמות שונים ושילובם מייצר מתחים בין משחק לקרב, בין טבע למלאכותיות, בין חי לדומם. לדוגמא, בובות החרסינה שבארון המייצגות את המשפחה הפלסטינית, מהוות מצד אחד שריד לחיים, תרבות ועדינות ומצד שני מעוררות קונוטציות של קיפאון ומוות, בייחוד לאור המלחמה שברקע ויחסם הברוטאלי של המטיילים הישראלים בפלישתם לבית המשפחה המיוצג ביצירה כארון ויטרינה. כמו כן, הקונטרסט שבין החרסינה העדינה והשברירית אל מול תמונות המלחמה המוקרנות מכל עבר חושף את שבריריות קיומן של השלוש, ואולי את שבריריות קיומו של האדם.

בהמשך, מפעילה נעמי חפצים וצעצועים אשר היא שולפת מציידנית. תחת ידיה הם הופכים להיות התיירים שמגיעים לנפוש בחופי עזה.⁷⁵ הצעצועים הצבעוניים מקנים לסיטואציה ניחוח ילדותי, משחקי אשר הולך ומתחזק בסצנה בה נעמי "משחקת" בלגו במקביל לשירתה על מדיניות הלחימה של צה"ל. התמימות שבמשחקי הילדים צורמת לנוכח מציאות המלחמה, ומתעוררת הקבלה מטרידה בין ניהול מלחמה לבין משחק, בין חיי אדם לבין חפצים דוממים. "צריך לאסוף את כל האישי הזה" מטיחה גליה באמה, כשהיא אוספת את החפצים המפוזרים על הבמה ומפצירה בה להשאר ממוקדת בטרגדיה המשפחתית של אבו-אלעיש. כשנעמי מבקשת ממנה לשמור על החפצים, שכן הם אישיים ובעלי ערך, משיבה לה גליה כי "המעמד של החפץ השתנה".⁷⁶ נעמי רואה בחפצים "ממורביליות" - חפצים המזכירים אירועים אישיים או הסטוריים. החפצים, הופכים להיות מעין אתרי זכרון - אנדרטאות המזכירות אירועים ואנשים. העיסוק במעמד החפץ והשמירה עליו, דווקא מן ההיבט החומרי שלו מעורר שאלה גם ביחס לחסינותו של הזכרון, בין אם מיוצג על ידי חפץ או לא, מפני "פגעי הזמן" והשכחה. גליה, כמייצגת את הדור הצעיר, רואה בחפץ מוצר תעשייתי, בעוד שנעמי רואה בו ביטוי ייחודי של זכרון, של חיים.

⁷⁴ Sack, Leeny. **The Survivor and the Translator**. In: Out From Under: Texts by Women Performance Artists. Lenora Champagne, ed. Theatre Com. Group, 1990: 119-151.

⁷⁵ יואלי ויואלי. **נפיץ: תיירות מלחמה**. דקה 30:30-35:35.

⁷⁶ יואלי ויואלי. **נפיץ: תיירות מלחמה**. דקה: 00:38-10:39.

בראיון שנערך עם נעמי, מספרת היא על עקרון חשוב בתיאטרון בובות אשר אימצה לה ביצירותיה. לפי עקרון זה אשר טבע היינריך פון קלייסט, על הבובנאי להניח את מרכז הכובד שלו בתוך מרכז הכובד של החפץ והרי שכך הוא מעביר לחפץ את חיותו. באמצעות תהליך זה, מתבטל האגו של הבובנאי ועובר לחפץ. "בגלל התחושה שלי שאני כלי לדברים יותר נסערים ומשמעותיים מה'אני' שלי דווקא התכונה הזו באה לידי ביטוי מופלא. כבובנאי, הדאגה שלך היא שהבובה תחייה [...] אתה כל הזמן טוען אותה בחיים, בכך שאתה יוצר חיץ בין האגו שלך לבין החיות שאת מעניקה לבובה, לחומר".⁷⁷ לדעתי, ניתן לראות ביטויים נרחבים לעקרון זה גם ב"נפיץ: תיירות מלחמה". נעמי וגליה מפיחות חיים לא רק בחפצים ובובות אלא גם בטקסטים, בתמונות, בסאונד ועוד. השתיים מאפשרות לאובייקטים עצמם לספר את הסיפור, לפעול על הצופים ולהפעיל אותם. למעשה, למעט התייחסויות בודדות של גליה לעמדותיה האישיות, לאורך היצירה נעמי כמעט נמנעת מלדבר באופן ישיר על המבצע הצבאי או על המלחמה, על-אף שזהותה כפרפורמרית נוכחת ואיננה מוסווית. המסר נוצר מתוך האובייקטיים - הזכרונות, החפצים, השירים וכו'. אפילו בגופה, מהווה נעמי מעין כלי קיבול לקולות של אחרים כשהיא מחייה בחיקוייה המדויקים כל-כך דמויות מן העבר. דוגמא מעניינת לכך, ניתן למצוא בקטע בו היא מגישה בשירה אופראית טקסט של לבנה שטרן, אמא לחייל אשר תקפה את אבו-אלעיש בבית החולים בו אושפזו בנותיו. מילותיה של שטרן בוקעות מתוך גופה של נעמי ונטענות בנימה חדשה שנוצרת מאופן הגשתן, מן החיים שהן מקבלות בקונטקסט החדש.⁷⁸

את תרומתם הייחודית של החפצים ביצירת החוויה התיאטרונית ניתן לבחון גם ברוח רעיונותיו של ד.ו. וויניקוט, אשר כתב אודות תפקידו של "אובייקט המעבר" בתהליך התפתחותו של ילד. לפי וויניקוט, תינוקות נוטים לאמץ לעצמם חפץ, לרוב רך ונעים, ובהדרגה נקשרים אליו ומייחסים לו משמעות, חיות וממשות. חפץ זה הופך להיות גורם מתווך בין עולמו הפנימי של התינוק לעולם החיצוני. דרכו, לומד התינוק להשתמש בסמליות, להבחין בין פנטזיה לעובדה, וביחד עם החפץ יוצא למסעו מן הסובייקטיבי אל האובייקטיבי.⁷⁹ אם נשאב מרעיונות אלה ונשאל אותם לדיון אמנותי ביצירה, נוכל לראות בחפצים וביתר האובייקטים מעין אלמנט מתווך בין התכנים שבעולמות הפנימיים של היוצרות לבין התוצר המוצג על הבמה, אותו חווה הקהל כמציאות בימתית אובייקטיבית. כפי שהודגם קודם, האובייקטים השונים נמלאים חיים, הופכים לדמויות בפני עצמם, לצד היוצרות ובזכותן. מן הכיוון השני, פועלים האובייקטים על הקהל - מן המציאות האובייקטיבית שעל הבמה מעוררים הם דימויים וזכרונות מעולמותיהם הפרטיים של הצופים ומתווכים בין החוויה התיאטרונית לבין החוויה האישית שחווים הצופים מבחינה רגשית ותודעתית.

⁷⁷ מנצ'ל, חן. תיאטרון: 33.

⁷⁸ יואלי ויואלי. נפיץ: תיירות מלחמה. דקה: 00:00:55-1:58.

⁷⁹ ויניקוט, ד.ו. משחק ומציאות. מילוא, יוסי. תל אביב: עם עובד, 1995: 38-40.

אובייקט מרכזי ביצירה שראוי להתייחסות מיוחדת הוא החול אשר מהווה חלק ממוטיב האדמה השזור ביצירה כולה. השימוש המגוון בחול, כחומר, לצד התייחסויות מפורשות לאדמה עצמה - הן ברמה הסימבולית כפי שעולה בשיר "ראי אדמה" והן בעצם העיסוק בכיבוש שטחים ומאבק עליהם - מציגים את האדמה ואת משמעויותיה מזוויות חדשות. תחילה, מונחים על הבמה שקי חול, תמונה המעוררת קונוטציה צבאית של מיגון מפני התקפה. החול, כחומר, חסר כל ערך, ממלא פונקציה מיגונית ותו לא. בהמשך, גליה מפזרת את החול ומשרטטת באמצעותו את מפת הארץ. כך, מקבל הוא לפתע משמעות שונה - שטח, גבול, מדינה. ערכו המתחלף מציב סימן שאלה ביחס לערך האדמה ומעורר תהיות ביחס לערך המאבקים הנצחיים עליה. כהמשך ישיר לעולם המשחקי שנברא הודות לשימוש בצעצועים, ניתן לראות בשטח התחום ארגז-חול, בו משחקיהן של השתיים מרמזים למשחקיהם של קברניטי המדינה בשטח המדינה. חול הים, שב לרגע לייעודו המקורי, כאשר מספרת נעמי על זכרונותיה מחופי הודו. באחת, הופך החול להיות רך ותרפויטי כשהיא מציירת עליו ונהנת ממגעו. בסוף היצירה, מוצבות שלוש בובות החרסינה על שקי החול. נעמי מפעילה אחת מהן, מנופפת בידה כמו נפרדת מן החיים. בעיני, בכך עולה דימוי של קבורה, של פרידה, והטמנה בעפר הארץ.

החול נקשר לדפוס הזכרון הקצר. מבחינה תרבותית, "רישום בחול" נתפס כתייעוד זמני אשר מיוחס למידה של סלחנות ומחילה. כבר בכניסת הקהל גליה מתעדת את האירוע ואת מחשבותיה בפייסבוק.⁸⁰ הבחירה במדיום זה מדגימה את רגעיות התייעוד בימינו. מצד אחד, מדובר בתייעוד כתוב ופומבי, אך מצד שני, המדיום מדגיש את "חיי המדף הקצרים" של תיעוד מסוג זה. אל מול הזמניות והשטחיות של הפייסבוק ושאר המסכים המשדרים מידע מתחלף, אנו עדים לדמויות החיות והמלאות של נעמי וגליה אשר נוצרות בגופן זכרונות חיים. בחירות אלה מעוררות שאלות הנוגעות לדפוסי הזכרון שלנו כחברה, ומעלה את השאלה - מה אנו בוחרים לזכור, ומה לשכוח.

דימוי הרישום בחול מזכיר את מבנה הזכרון כפי שמתאר אותו זיגמונד פרויד במאמרו, "A Note Upon the 'Mystic Writing Pad'".⁸¹ פרויד טוען כי הזכרון האנושי מורכב ממספר שכבות ומדמה את מבנה הזכרון למבנה של משחק הילדים. בהשראתו, הוא מגדיר שכבת זכרון עמוקה אשר עליה נחרטים כל הזכרונות והחויות לאורך הזמן, ושכבה עליונה, זמנית, אשר מתחדשת כל העת, כמו שכבת הצלולואיד במשחק, שמוחקת את הציור כל פעם מחדש. ייצוג חזותי למבנה זה, ניתן למצוא בסצנה אשר חותמת את היצירה כאשר שלוש בובות החרסינה, שלוש הבנות שנהרגו, מוצבות על שקי החול הקרועים ועליהן מוקרנים גלי ים. בהתאמה, החול מתפקד כשכבה העמוקה, אשר סופגת וזוכרת הכל, בעוד שהמים, מהווים את שכבת הצלולואיד המאפשרת התחדשות ומחיקה. תמונה זו מתכתבת עם תמונה

⁸⁰ יואלי ויואלי. נפיץ: תיירות מלחמה. דקה 45:00.

⁸¹ Sigmund Freud. "A Note Upon the 'Mystic Writing Pad'". General Psychological Theory, Chapter XIII. 1925: 209-210.

המצויה על כריכת ספרו של אבו-אלעיש אשר צולמה בעת טיול משפחתי לים, זמן קצר לפני האסון. בספרו, מתייחס אבו-אלעיש לרגע זה:

באותו יום ישבו הילדים כולם להצטלם ליד שמותיהם שנכתבו בחול [...] כשהגיעה הגאות ומחקה את שמותיהם, הם כתבו אותם שוב בקטע חול מרוחק יותר מהמים. בעיני זה סימל רבות את אופיים העקשני וההחלטי [...] הם טענו לבעלות על אותה פיסת קרקע זעירה - האמינו שהם שייכים לכאן וסירבו שימחקו אותם. [...] זה הזכיר לי שזכר אמם לא יישטף ולא יימחק לעולם, אך יתכן שבעתיד הם יכתבו אותו מחדש, באור שונה כל פעם".⁸²

עם מילותיו של אבו-אלעיש, אני בוחרת לסיים את הדיון ביצירה. בעיני, מלים אלה מתמצות נושאים מהותיים שבהם עוסקת היצירה; האדמה, כשטח ריבוני וכמרחב אנושי, ודימויי הזכרון אשר עולים ממנה. לאורך היצירה נבחנים יחסי הכוחות שבין זכרון פרטי לזכרון קולקטיבי וטיב ההשפעה של אלה על עיצוב השקפת העולם. היצירה, שבה ומציפה שאלות הנוגעות לאופני הבניית זהותנו כעם וכיחידים ולדפוסי הזכרון שלנו כחברה - מה אנו בוחרים לזכור, ומה לשכוח. שאלות אלה, לצד רבות אחרות, מעוררות את הקהל להתבוננות אמיצה במציאות הישראלית ולחיפוש אחר תשובות.

4. סיכום

בעבודה זו ביקשתי לבחון את האופן בו נפגש הזכרון הקולקטיבי הישראלי עם הזכרון הפרטי וכיצד הללו משתקפים זה בזה, בשתיים מיצירותיה של יואלי: "בין הספירות" ו"נפיץ: תיירות מלחמה". בכל אחת מן היצירות התמקדתי במנגנוני הזכרון העיקריים אשר עולים ממנה וביחס אליהם ניתחתי את הטקסט הדרמטי והמופע החזותי. עולה, כי בשתי היצירות מבקשת יואלי להאיר מזוויות חדשות את הסיפור הישראלי-ציוני ועושה זאת דרך נקודת המבט של אנשים פרטיים וזכרונותיהם.

⁸² אבו-אלעיש. לא אשנא: 31.

ב"בין הספירות", מתווה יואלי דיאלוג בין הזכרון הקולקטיבי המיתי אשר מיוצג על-ידי התבנית המסכתית, לבין הזכרון הטראומטי של בן-יהודה וחבריה לפלמ"ח ממלחמת העצמאות. החוויה התיאטרונית שיוצרת יואלי, מעמתת את הצופים עם זכרונות אשר טבועים בעומק ההווה הישראלית ומשחררת את הסיפורים מכבלי המיתוסים ומטענתם של אלה ל"אמת ההסטורית". מתוך כך, ומתוך המפגש עם דמותה של בן-יהודה, מצטיירת תמונה קונלפיקטואלית של דור אשר חווה על בשרו את המתח העצום שבין האידאלים הנשגבים לבין המציאות שבשטח, תמונה אשר השפיעה ועודנה משפיעה על התודעה הישראלית ועל קיומנו כאן בארץ.

ב"נפיץ: תיירות מלחמה", מתמודדות גליה ונעמי יואלי עם דפוסי הזכרון והתודעה הישראלית ביחס לסכסוך הישראלי-פלסטיני תוך התמקדות במבצע "עופרת יצוקה" וייצוגו התקשורתי. גם כאן, נפגשים ומעומתים מנגנוני הזכרון הקולקטיבי עם הזכרון הפרטי אשר מגולם בדמויותיהן של היוצרות וכן בדמותו של אבו-אלעיש ושלוש בנותיו. בכתבתי, ניסיתי להדגים כיצד באמצעות יצירת "מרחב זכרון" המתמלא בהדרגה בקטעי ארכיון, חפצים, טקסטים, צלילים ודמויות, מעוררות היוצרות את זכרונותיהם הפרטיים של הצופים ומאפשרות עיבוד, עיצוב וגיבוש מחודש של הזכרון הפרטי והקולקטיבי. בכך, לטענתי, מייצרות הן פעולה נגדית לשכחה הקולקטיבית, לדפוסי הזכרון הקצר ומבקשות לערער על האופן בו אנו בוחרים לזכור את הסיפור הישראלי. בשתי היצירות, בולט המיזוג שבין התוכן לבין הצורה, ובהתאם לכך נרקמת חוויה תיאטרונית אשר בה הזכרון ומנגנוניו באים לידי ביטוי במרכיבי היצירה השונים, החל בטקסט ועד לעיצוב החלל.

לאורך המחקר והכתיבה, נחשפתי אל העושר הרב שטמון ביצירותיה של יואלי, הן מבחינת הנושאים בהן היא עוסקת והן מבחינת שפתה האמנותית. כמו כן, התוודעתי אל הדיאלוג הייחודי אשר היא מתווה ביצירותיה עם המציאות הישראלית, דיאלוג אשר ראוי להבחן גם בהקשר אמנותי השוואתי רחב יותר מזה שהתאפשר לי כאן, המכיל יוצרים נוספים שפועלים כיום בשדה האמנותי סביב תכנים דומים. מפאת קוצר היריעה של עבודה זו, נאלצתי להתמקד רק בשתיים מיצירותיה, ולוותר על כיווני מחקר רבים ומרתקים אשר התעוררו בי לאורך הדרך וראויים בעיני להמשך מחקר עתידי. בין כיוונים אלה, אציע לבחון את מעמדה של יואלי כפרפורמריט והאופן בו היא מתווה את "הקול הנשי" ביצירותיה וכן את התמודדותה עם השפה העברית כמספרת סיפור, וכאובייקט בפני עצמה.

כפי שצינתי במבוא, תהליך כתיבת העבודה נחוה על-ידי כמסע. במהלכו, פגשתי במילותיה של נתיבה בן-יהודה אשר כתובות בספרה "מבעד לעבותות" ועמן אבקש לחתום את עבודתי:

בין כל ההרגשות הרעות שאני חיה איתן מהתחלת המדינה, אני חיה עם הרגשה רעה אחת, איומה:

שכל ה"אקספירמנט הציוני" לא מתועד טוב. לא נכון. עם העלמות. עם טיוחים [...] ויש לי מין אמונה,

שרק אם יירשמו כל הפרטי-פרטים, שרק אם כולם יביטו לתוך העובדות, דוגרי, בלי להתחמק, ביושר רק אז אפשר יהיה להוציא מסקנות נכונות על המפעל הציוני ורק אז נוכל להרשות לעצמנו להתנהג כמו שפויים [...] ליצור פה, בארץ חמדת אבות, דברים חכמים, יפים, דברי אמנות גדולים. רק אז תתחיל להיות פה תרבות. ורק אז יהיה פה טוב.⁸³

במידה רבה, אני מזהה קשר בין בקשתה של בן-יהודה, לבין פעולתה של יואלי ביצירותיה. הנסיון להכיר במציאות חיינו דווקא מתוך הפרטי; מתוך רסיסי זכרונות ונופי ילדות, מתוך סיפוריהם של אנשים בשר ודם, נוכל להבין את עצמנו, את ה"סיפור הגדול" שאנחנו חיים.

5. ביבליוגרפיה

מקורות אקדמאיים:

- אבו-אלעיש, עזאלדין. **לא אשנא**. תל אביב: הכורסא, 2011.
- אבליוביץ', רותי. "שפת הבמה של הפוסט-טראומה". **תיאטרון**, גליון 25 (2009): 29-31.
- ביאליק, ח.נ. **שירים**. תל אביב: דביר, 1997.
- בלייך, אבי ויובל מלמד. "פגיעה נפשית פוסט טראומטית עקב שירות צבאי". **רפואה ומשפט**, גליון 37 (2007): 37-44.
- בן-יהודה, נתיבה. **אוטוביוגרפיה בשיר וזמר**. ירושלים: כתר, 1992.

⁸³ בן יהודה, נתיבה. **מבעד לעבותות**. ירושלים: דומינו, 1985: הקדמה.

בן-יהודה, נתיבה. 1948 – **בין הספירות**. ירושלים : כתר, 1981.

בן יהודה, נתיבה. **מבעד לעבותות**. ירושלים : דומינו, 1985.

גורביץ', זלי. **על המקום**. תל אביב : עם עובד, 2007.

וינקוט, ד.ו. **משחק ומציאות**. מילוא, יוסי. תל אביב : עם עובד, 1995.

ורמל, נחום וברוך בן-יהודה. **מסבות שבת ומועד**. תל אביב : מסדה, 1958.

טשרניחובסקי, שאול. "שירים". תל אביב : דביר, 1966.

יואלי, נעמי. **המסכת כתיאטרון חג-ציוני**, חיבור לשם קבלת תואר דוקטור לפילוסופיה. אוניברסיטת תל אביב : 2002.

כהן, מנשה ואלי פארשה. "הקשרים חברתיים ותרבותיים לתגובת-קרב - טראומת מלחמה כמשבר זהות". **פסיכולוגיה עברית**. 10 יוני, 2008 : <http://www.hebpsy.net/articles.asp?id=1781>.

לוי, עמיחי, אליעזר ויצטום, מישל גרנק ומשה קוטלר. "תגובות-הקרב במלחמות ישראל 1948-1973". **שיחות**, גליון ד' חוברת מס' 1 (נובמבר 1989) : 60-64.

מנצ'ל, חן. "מפגש עם נעמי יואלי". **תיאטרון**, גליון 25 (2009) : 32-39.

עפרת, גדעון. **אדמה אדם דם**. תל אביב : גומא, 1980.

Carlson, N. R. **Physiology of Behavior**, 10th Edition, Allyn & Bacon, 2010.

Caruth, Cathy. **Trauma: Explorations in Memory**. Baltimor: Johns Hopkins U. Press, 1995.

Freud Sigmund. "A Note Upon the 'Mystic Writing Pad'". **General Psychological Theory**, Chapter XIII. 1925.

Obenhaus Mark and Verges Chrisann, **Einstein on the Beach**, 1985.

Sack, Leeny. **The Survivor and the Translator**. In: **Out From Under: Texts by Women Performance Artists**. Lenora Champagne, ed. Theatre Com. Group, 1990: 119-151.

מקורות נוספים :

אלדר שלומי ובן דוד אלון. "טרגדיה : ביתו של רופא בעזה הופגז במהלך שיחת טלפון עם חדשות 10". **נענע 10**.

16 ינואר, 2009. <http://news.nana10.co.il/Article/?ArticleId=610095&ServiceID=126&sid=126>

ארלה. "הרבה טקס בישבן". **העיר תל-אביב**, גליון 1545, (15 מאי, 2010) : 74.

"בין הספירות" תכנית היצירה.

בלאו אורי ופלדמן יותם. "מבצע עופרת יצוקה : כך נתנה הפרקליטות הצבאית לצה"ל לנצח". **הארץ**, 23 ינואר, 2009.

<http://www.haaretz.co.il/misc/1.1528798>

הראל עמוס ואנשיל פפר. "תחקיר צה"ל : בנותיו של הרופא נהרגו מירי ישראלי". **הארץ**, 5 פברואר, 2009.

<http://www.haaretz.co.il/news/politics/1.1244029>

"ובמיוחד גן זה ב'". **Jerusalemseason**. יולי, 2013 :

<http://www.jerusalemseason.com/content/event/ganb-heb>

יואלי גליה ויואלי נעמי. "נפיץ : תיירות מלחמה". 2012.

יואלי, נעמי. "בין הספירות". 2008.

לאור, יצחק. "שתי נשים, שלוש בנות". **הארץ**, 31 מאי, 2012.

<http://www.haaretz.co.il/literature/safrut/print/1.1720088>

"נפיץ : תיירות מלחמה" בקטלוג ההצגות באתר **פסטיבל עכו**, 2011 :

<http://www.accofestival.co.il/catalog.php?id=291>

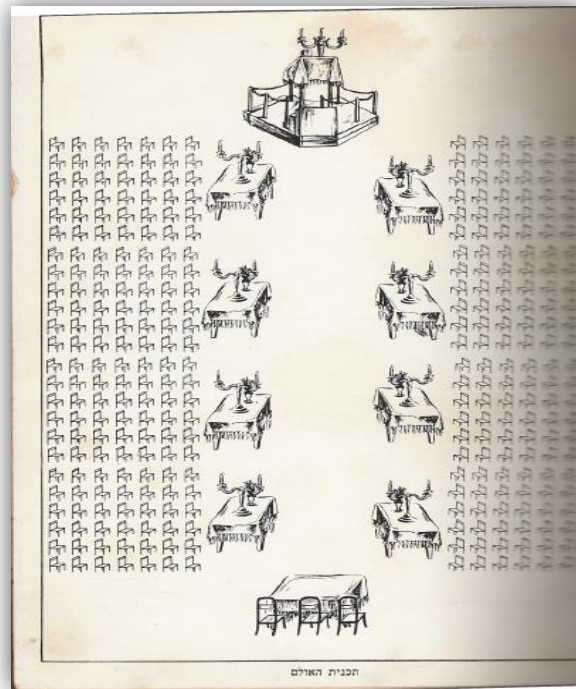
סעדיה, ליטל. "הסדנא למוסיקה וטכנולוגיה מארחת את איילת לרמן -22.11.12". **MusicTech@BIU** 25

אוגוסט, 2013 : <http://studiobarilan.blogspot.co.il/2013/08/221112.html> .

6. נספחים

נספח א' : "תכנית האולם"⁸⁴.

⁸⁴ ורמל ובן-יהודה. **מסיבות שבת ומועד**, מבוא.



נספח ב': תמונה מאולם הגמנסיה "הרצליה" בעת המסכת.⁸⁵

