

סף ההר: על מופע מסע תלוי-מקום וטרילוגיית ירושלים של נעמי יואלי, ובמיוחד **עורו ונעלה**

דפנה בן-שאול, החוג לאמנות התיאטרון, אוניברסיטת תל אביב

"הרגליים זוכרות", חוזרת ואומרת נעמי יואלי לקבוצה המובלת להר ציון במופע **עורו ונעלה**.<sup>1</sup> גם הרגליים שלי זוכרות את הירידה מימין משה, את גיא בן הינום, סילוואן ובריכת הסולטן, את העלייה להר ציון ואת הישיבה על סלע פינתי למרגלותיו. בניסוח הקושר יחד בית מגורים וגבול – את ההתמקמות על סף ההר,<sup>2</sup> בציפייה למצעד הצבאי או לצעדת ירושלים שיגיעו מכיוון שער יפו, לצדי מימיית פלסטיק עם מיץ פטל שמתחמם בשמש.

**עורו ונעלה** התקיים בירושלים בראשית ספטמבר 2019 שבע פעמים, בפסטיבל "מקודשת", ויועד בכל פעם לכחמישה-עשר משתתפים/ות.<sup>3</sup> זהו החלק השלישי בטרילוגיית מופעים תלויי-מקום (site-specific), שעיסוקי בהם, כשבמוקד **עורו ונעלה**, מבוסס בראש וראשונה על צפייה משתתפת ונוגע עמוקות (בלי לתת לכך ביטוי אוטוביוגרפי פעיל) במפה המנטלית המוטמעת ב. התבוננות זו קשורה בעניין מחקרי רחב במופעים שפעולתם היצירתית במקום (on-site) מגלמת בדרכה האסתטית והאזרחית את בעייתיות הנרטיבים המוכללים המעצבים את המרחב המקומי, ובמיוחד אלה המשויכים לאידיאולוגיות מדינתיות לאומיות. ביניהם מופעים תלויי-עיר (שתקצר היריעה מלמנות) המתבצעים בסביבות גבוליות, ובכלל זה האזור המכונה "קו התפר" – אזור הגבול שהפריד את חלקי ירושלים ב-1948-1967, במשך תשע-עשרה שנה, וכונה "הקו העירוני" שהיווה חלק מ"הקו הירוק".

טרילוגיית ירושלים, שיצירתה וביצועה בלתי נפרדים ממרחב גבולי זה, נוצרה על ידי יואלי כמעשה פרידה מביתה הראשון שנמכר לאחר מות הוריה, מהוויית ילדותה בשנות ה-50 וה-60 של המאה ה-20 ומהעיר.<sup>4</sup> **לעורו ונעלה** קדמו המופע **ובמיוחד גן זה א'** והמופע **ובמיוחד גן זה ב'**, שהועלו לראשונה ב-2013 בפסטיבל "בבית", במסגרת עונת התרבות בירושלים.<sup>5</sup> **ובמיוחד גן זה א'** מתרחש, כבתחילת **עורו ונעלה**, כאשר יואלי יושבת על הספסל שתחילה הקדישה אמה לזכר אביה, במקום שנהגו לטייל בו שלובי זרוע, מעל משכנות שאננים בגן בלומפילד. לאחר מות האם הקדישו בנות המשפחה את הספסל להורים, כשלצדו הכתובת "פינת ישיבה לזכר צילי ושלמה יואלי ז"ל אוהבי ירושלים ובמיוחד גן זה", ולידו שני עצי זית שענפיהם שלובים. הקהל מקבל אוזניות ומשקפות, יושב בקרבת הספסל על מחצלות ומקשיב באוזניות, עם הפנים להר ציון ולחומות העיר העתיקה, להגדת-הסיפור (storytelling) החיה של יואלי ולמוזיקה ונוף-הסאונד (soundscape) שיצר יוסי מר-חיים. המופע הנוסף,

<sup>1</sup> **עורו ונעלה**, יצירתה של נעמי יואלי. מוזיקה וסאונד: יוסי מר-חיים; עיצוב סאונד: אמיר בולצמן; ליווי אמנותי: יהודית שלוסברג-יוגב, יצחק מזרחי; עין שלישית: מרית בן ישראל. פסטיבל מקודשת, ירושלים, ניהול אמנותי: מיכל ועקנין. ספטמבר 2019. כל הציטוטים לקוחים מטקסט המופע, באדיבות יואלי.

<sup>2</sup> "סף ההר" – בהשראת שם המחזה המתייחס לשפת ההר האסורה לדיבור: הרולד פינטר, **שפת ההר**, בתוך **אמנות, אמת ופוליטיקה: המחזות הפוליטיים ונאום פרס הנובל**, עריכה ותרגום: אברהם עוז, תל אביב: רסלינג, 2006, עמ' 62-75.

<sup>3</sup> "עונת התרבות בירושלים", שהחלה ב-2011, פועלת מ-2016 כ"מקודשת" – "ארגון תרבות" המפעיל פסטיבל "תלוי-עיר", כולל מסעות פרפורמטיביים, בעיקר "מסעות להמסת גבולות" באוצרות מורן אביב ושותפים/ות ליצירה. ראו אתר "מקודשת":

<https://www.mekudeshet.com/about/what-where-and-why> (נצפה לאחרונה: 17/4/2021).

<sup>4</sup> מידע משלים הקשור במופעים מבוסס על דיאלוג עם יואלי באפריל 2021.

<sup>5</sup> **ובמיוחד גן זה א'**, יצירתה של נעמי יואלי. מוזיקה וסאונד: יוסי מר-חיים; עין שלישית: מרית בן ישראל.

**ובמיוחד גן זה ב'**, יצירתה של נעמי יואלי. עין שלישית: מרית בן ישראל; וידאו: יורם צור; עריכת וידאו: מיקי שלום.

ליווי אמנותי: דפנה קרון, פסטיבל בבית, אוצרת: דפנה קרון, עונת התרבות בירושלים, ניהול אמנותי: איתי מאוטנר; יולי 2013. ב-25/8/2016 עלו המופעים בפסטיבל 360 מעלות בירושלים, ניהול אמנותי: אדם יכון. כל הציטוטים לקוחים מהטקסטים של המופעים, באדיבות יואלי.

**ובמיוחד גן זה ב'**, הוא סיור לילי שמבצעת יואלי בלחישתה לכעשרה משתתפים/ות במתחם גן רחביה (החל בכניסה מרחוב שמואל הנגיד, פינת רחוב נרקיס) – מסע שיבה ועזיבה המתפתל ומתעגל סביב בית ילדותה. במבט-על, עולות בטרילוגיה שאלות גדולות; ובמיוחד, מה מובנו הטריטוריאלי הלאומי של אתוס איחוד ירושלים ומחיקת גבולותיה ואיך נצבר באתריה סיפור הזהות הקולקטיבית. על אף שייצוג המשפחה ונוכחותו של הביתי מתרחבים אל "אנחנו" ישראלי-ציוני ויהודי, סימן השאלה נותר במופע סינגולרי – נושא את צורת היחיד הסובייקטיבית של יואלי ואת צורתו הייחודית של המעשה האמנותי.<sup>6</sup> נוכחותו המינורית של קהל המובל "בקבוצה קטנה של תיירי מחתרת" (ככתוב בפלייר) מושכת תשומת לב שהשפעתה זמנית ומעטה. המופעים, המהבהבים ללא הכרעה אונטולוגית ואסתטית בין מסגורו של הממשי לגילומו של הבדיוני ובין תיאטרון לפרפורמנס, מפעילים מודל השתתפות; אך אינם מגייסים או מגייסים לעמדת-נגד נחרצת כלפי מגנוני החברות הטוטליים המסתברים דרך השהייה וההליכה במקום, אלא חורצים בהם חריצים תודעתיים (לצד שוחות הקרב שנחרצו בהר ציון ונותרו בו להנצחת הזיכרון) דרך האפרטוס היצירתי. התפקוד האסתטי-פוליטי של מופע המסע תלוי-המקום **עורו ונעלה** ויתר המופעים בטרילוגיה מתבטא בכוחם לחשוף ולמסגר-מחדש את ייצורה של ההבדליה (fictionalization) המרחבית המשייכת והמאחדת.

### לשוח בשדה

בהתייחסו למושג הגבול בספרו **על המקום** מדגיש זלי גורביץ' את הקשר בין "יציאה לשוח" בשדה, המתממשת דרך "תנועה טיולית המתווה את הקו תוך כדי תנועה", לבין המושג "שיחה" המושווה לגבול היוצר את עצמו בתנועה.<sup>7</sup> ברוח זו, אתווה תחילה קו קצר בתוך השדה השיחני עצמו.

יצירת מופעים תלויי-מקום זוכה בשנות ה-2000 לצמיחה חסרת תקדים גם בהקשר המקומי, בעיקר בפרפורמנס ותיאטרון המתבצעים במרחב ציבורי אורבני. התעצמות זו חלה גם על ערוצים שונים בשיח המחקרי באמנות, תיאטרון, פרפורמנס וכוריאוגרפיה, הממקדים את מבטם בקשרי הגומלין בין המעשה לאתר (בין site, כמונה המדגיש מקום בעל זהות תרבותית מסוימת ל-situation in-situ). הטווח הרחב של יצירה תלוית-מקום משתרע בין התפשטות בינתחומית של האמנות החזותית אל הפרפורמנס לבין יציאה מאולמות התיאטרון הייעודיים אל "חלל מצוי" (found space):<sup>8</sup> המרחב הציבורי (קודם כל במובנו הפיזי, בחוץ, ברשות הרבים), אתרים מוסדיים (כשלעיתים אין זו יציאה ממבנה התיאטרון, אלא תודעה מרחבית המופנית אליו) ואתרים ביתיים (שאינם בהכרח בית

<sup>6</sup> מתח זה – בין הסינגולרי, האוטוביוגרפי או הממואָר לבין שותפות בזהות ובזיכרון קולקטיביים (המתגלים בדוקטורט של יואלי, "המסכת כתיאטרון-חג ציוני", אוניברסיטת תל אביב, 2002) – נוכח במופעים של יואלי, שרובם נעשו בשותפות יצירתית. ביניהם, **דודה פרידה: המוזיאון** (2006); **בין הספירות** (2008) עם שחקני קבוצת רות קנר והדס עפרת, על פי ספרה של נתיבה בן-יהודה; **השולחן: עבודת כיתה** (2009), על פי אידה פינק; **נפיץ: תיירות מלחמה** (2011) עם גליה יואלי; **בשורות נעימות ומשיבות נפש** (2016) עם שחקני קבוצת רות קנר; ו**אקס חמוטי החורגת** (2016). ראו פלטפורמות וקרדיטים מלאים דרך "נעמי יואלי": [https://he.wikipedia.org/wiki/%D7%A0%D7%A2%D7%9E%D7%99\\_%D7%99%D7%95%D7%90%D7%9C%D7%99](https://he.wikipedia.org/wiki/%D7%A0%D7%A2%D7%9E%D7%99_%D7%99%D7%95%D7%90%D7%9C%D7%99) (נצפה לאחרונה: 15/5/2021).

<sup>7</sup> זלי גורביץ', **על המקום**, תל אביב: עם עובד, 2007, עמ' 218.

<sup>8</sup> על "found space" ראו:

Richard Schechner, **Environmental Theater, An Expanded New Edition Including "Six Axioms for Environmental Theater"** [1968], London and New York: Applause, 1994, pp. xxx-xxxvi.

מגורים בנוי). **עורו ונעלה** מתנייד בין קטגוריות אלה – תוך כדי ביצועו במרחב הציבורי, נע בין הספסל הביתי לאתרי המורשת ומוסדות הפולחן בהר ציון.

הטווח של התלוי-מקום פרום הרבה יותר לאור טשטוש הקווים הרווח בו בין מופע אמנותי ("מופע" כמונה המכיל בנחות תיאטרון ופרפורמנס); פרפורמנס תרבותי שמקיף פעולות יומיום וריטואלים; ופעולות ציבוריות וקהילתיות המבטאות עמדות אזרחיות פוליטיות, שיכולות להתקיים בד בבד עם יצירת מופע אמנותי ותכליתן הישירה או המשתמעת היא "אפיון של כל עניין שבו השלטון מוצג או מתגלה בפומבי באופן בעייתי".<sup>9</sup> התנועה בין הקשרי פעולה אלו נוטה להתבטא גם בהסבת דפוסי פעולה יומיומיים, תרבותיים ופוליטיים אל ההקשר האמנותי הייצוגי, כפי שעושה יואלי **בעורו ונעלה**, כאשר היא מתכתבת עם הובלת סיור תיירותי ומשחזרת ובונה-מחדש את הטיול המשפחתי להר ציון.

יש היגיון במנעד הטיפולוגי-הטופולוגי של פיונה ווילקי, שנפרש ממופע באולם תיאטרון, אל העלאת מחזה מחוצה לו; ממשיך ביצירת מופע המקיים זיקה כלשהי לתנאי המקום, וכן למופע המגיב לתכונותיו הגנריות (מאפיינים של עיר, של גן ציבורי, וכד'); ומגיע למופע המצדיק את מלוא הספציפיות של המושג "סייט-ספסיפיק" הודות למשא ומתן בינו לבין נרטיבים ופונקציות של מקום.<sup>10</sup> ההגדרה המתהדקת סביב זהותו ההיסטורית והתרבותית הספציפית של המקום היא הרלוונטית **לעורו ונעלה**. עם זאת, התלוי-מקום יכול לשמש מושג-על, שתחולתו מקיפה מנעד רחב של זיקות למקום (למשל, גנרית) והוא ניתן להחלפה והתאמה בעת הצורך.

זווית משלימה להקשרי הפעולה הפרומים של התלוי-מקום היא זיקתם של מופעים רבים לתופעה הגלובלית של תרבות ההליכה (walking culture), כמו הפורמט היצירתי הביקורתי של "הליכות ג'יין" (על שם מתכננת הערים ג'יין ג'ייקובס) המופעל מאז 2007 (תחילה בטורונטו, קנדה) ופתוח ליישום אזרחי של סיורים ללא תשלום בנושאים שונים ובכל מקום, כולל סיורי אמנות מובהקים. גם מופע אמנותי מקורי לעילא, כמו **עורו ונעלה**, השתרש זה כבר כקוד תרבותי מוכר וניתן לזהות את קהלו עם צרכני אמנות ותרבות בעלי פרופיל חברתי ליברלי שנחשפו, לפחות במידה מה, לפיתוח ולמיסוד המעשה היצירתי במרחב הציבורי. כחלק מתמונת מצב פרדוקסלית, ולפחות לא בינארית, הפוטנציאל הרפלקטיבי המוגבר של מופע המצוי בחיכוך ישיר עם מציאות מרחבית בעייתית, כבמקרה זה, נוטה להתקיים יחד עם שייכותו לאזור הנוחות והפנאי של טרנד עולמי המוטמע בכלכלה הנאו-ליברלית.

התקדימים האירופאיים-קונטיננטליים לתרבות הליכה פרפורמטיבית ויצירתית במחצית הראשונה של המאה ה-20 הפכו לקורפוס "חובה", שמרבים לאזכרו בשיח האסתטי-פוליטי: הפלאנריזם (flânerie) ודמות המשוטט האורבאני (ה-flâneur); ההליכות הדדאיסטיות של קבוצת האמנים המבצעת באתר מסוים "ביקור" (הידוע ביותר הוא ה-Visite הראשון ל-Saint Julien-le-Pauvre בפריז, ב-14/4/1921), בהיפוך מרחבי להכנסת אובייקט מצוי למוזיאון על ידי האמן; השיטוט הסוריאליסטי (déambulation), שדרך תנועת הגוף במקום מתפעל משקעי חלום לא-מודעים; וכמובן הפעולה העירונית הפיזית והסמלית של תנועת הסיטואציוניסטים (Situationist International), מתחילת פעילותה ב-1957 ובאופן בולט באירועי מאי 1968, ובמיוחד הסחף (drift, dérive) –

<sup>9</sup> עדי אופיר, "פוליטי", מפתח – כתב עת לקסיקלי למחשבה פוליטית 2 (2010), עמ' 86.

<sup>10</sup> Fiona Wilkie, *Out of Place: The Negotiation of Space in Site-Specific Performance*, Doctoral Thesis, University of Surrey School of Arts (June 2004), pp. 50-56.

צורת ההליכה "הפסיכוגיאוגרפית".<sup>11</sup> על פי ניסוחיו של גי דבור, זוהי הליכה מהירה ומלאה תשוקה במרחב עירוני, המודרכת על ידי העיר ונסחפת בין חוויות מקוטעות ואיים עירוניים, כשהיא אדישה לפיתוי הצרכני ומחליפה את מסעות התועלת במשחקיות של הסחף.<sup>12</sup>

כל התקדימים הללו, ובמיוחד הסיטואציוניזם המופנה כנגד סדרים חברתיים-כלכליים פוסט-מלחמתיים בחברה שפניה להתעצמות קפיטליסטית, ייצרו חלופה פסיכו-פיזית ביקורתית לתפיסה מחודשת של חווית המרחב ושל האידאולוגיות המעצבות את קביעותו המדומה.<sup>13</sup> השפעתם ניכרת, למשל, על גישתו של הקולקטיב Wrights & Sites הפועל באנגליה מ-1997 והחברים בו פועלים כאמני-מחקר (artist-researchers) המיישמים, להגדרתם, "קשר ייחודי לאתר, לעיר, לנוף ולהליכה".<sup>14</sup> באחד הפרגמנטים במניפסט שפרסמו נכתב: "רכישת תיאטרון (כפי שברכט ידע או עמד לגלות) לכודה בכיבוש טריטוריאלי. לא רצינו כל חלק בכך".<sup>15</sup> אמירה זו מחדדת את ההכרה בכך שיציאה מחוץ לאולם והסבת ההסדרה הנייחת המאפינת אותו לתנועה, אף היא אינה משוחררת מכיבוש טריטוריאלי המגדיר מרחב, בוודאי כאשר מדובר בקו התפר בירושלים.

כחלק מהדינמיקות ההדרגתיות המוכתרות "כמפנה", ובזיקה עמוקה ל"מפנה המרחבי" ו"המפנה הפרפורמטיבי" המציניים את צמיחת הפרקסיס ומחשבת המרחב והפרפורמנס בעיקר מאז שנות ה-60 וה-70 של המאה ה-20, תודעת התנועה באתר ספציפי היא בגדר "מפנה" נוסף.<sup>16</sup> וילקי מכנה זאת מפורשות "mobility turn", ומדגישה כי כוונתו לא רק להליכה, אלא לתנועה במרחב באופנים שונים.<sup>17</sup> מיון קוון מבחינה, בראשית שנות האלפיים, בין פרדיגמות היסטוריות של אמנות תלוית-מקום, שהלכה למעשה זולגות זו לזו: התערות פנומנולוגית בתנאים פיזיים של מקום ומטעניו משנות ה-60; תגובה ביקורתית לסמכותנות המוסדית של אתרי האמנות הרווחת משנות ה-80; והפרדיגמה הדיסקורסיבית של התלוי-מקום העכשווי, המתממשת כתכנית-מסע (itinerary). תכנית-המסע יכולה להתבצע דרך נידוד הגוף, אך עיקרה הוא ההבנה שאתר לא רק קודם לשיח הפרפורמטיבי, אלא נוצר דרכו ונוטה להתהוות דרך פרקטיקות שיחניות (כמו תצוגת ארכיון, הרצאה או סיור מודרך), שיוצרות נרטיב נוודי (nomadic narrative) ופרגמנטרי.<sup>18</sup>

<sup>11</sup> לדיון מקיף על תרבות ההליכה היצרית, ראו:

Francesco Careri, *Walkspaces: Walking as an Aesthetic Practice*, Barcelona: Culicidae Architectural Space, 2002.

<sup>12</sup> גי דבור, "תיאוריית הסחף", *מכונת קריאה: בבל*: [http://readingmachine.co.il/home/articles/article\\_538](http://readingmachine.co.il/home/articles/article_538) (נצפה לאחרונה: 15/5/2021).

<sup>13</sup> על הרציונל הביקורתי של התנועה הגופנית במרחב הציבורי, הקשור בזמן קורונה ומתייחס לתקדימים אלה, ראו: אביטל ברק, "בסמטאות האחוריות: כוריאוגרפיה חברתית של ימי מגיפה", *תיאוריה וביקורת* 53 (חורף 2020), עמ' 159-167.

<sup>14</sup> "Wrights & Sites", <http://www.mis-guide.com> (נצפה לאחרונה: 24/4/2021).

<sup>15</sup> Wrights & Sites, "The Manifesto for New Walking Culture: 'Dealing with the City'", *Performance Research* 15 (2010), p. 120.

<sup>16</sup> בין התקדימים המעידים שמפנים אלה הם דינמיקה ממושכת נמצא השיח רב ההשפעה של ארנדט (הקודם לדיונו של יורגן הברמס ב-1962 על הספרה הציבורית), הכולל את ההבחנה שהופעה היא תנועה (*dynamis* ביוונית) המתקיימת בתחום הציבורי כפוטנציאל (*potentia* בלטינית) המותנה בתמורה מן הפרטי אל היות-יחד. במצבה המובהק, תמורה זו "מתרחשת כאשר מספרים סיפור, ובאופן כללי כאשר חוויות פרטיות לובשות צורה אמנותית". חנה ארנדט, *המצב האנושי*, תרגום: אריאלה אזולאי ועדי אופיר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2013, עמ' 80.

<sup>17</sup> Fiona Wilkie, "Site-specific Performance and the Mobility Turn", *Contemporary Theatre Review* 22:2 (2012), pp. 203-212.

<sup>18</sup> Miwon Kwon, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2002, pp. 11-32.

במבט המסכם מגמה של מופע תלוי-מקום, מייק פירסון מציין שבמהלך העשור הראשון בשנות האלפיים ניכר השינוי הביצועי מניחות לתנועה (from fixity to mobility), המתבטא גם בתנועה במרחב וגם בתנועה בין שכבות של זמן; וכן, במעבר ממיקום ארכיטקטוני לביטויים נודדים או נוודיים (peripatetic), מתצוגה מרוכזת לצורות יחסיות, משחזור (reenactment) ספקטקולרי להתערבות שקטה (quiet intervention), ומשיטופי פעולה מכווני-תיקון חברתי לתהליכים דיאלוגיים פרומים.<sup>19</sup> תודעת הניידות מתהדקת סביב הגדרות סוגיות הרואות במודאליות של התנועה ובסדרי המרחב יחידה פנומנולוגית אחת. ביניהן, מופע מסע (journey performance), מופע-מסלול (itinerant performance), ווריאציות שונות של מושג הניידות (mobility).<sup>20</sup>

**עורו ונעלה,** הפועל כנרטיב נוודי, הוא כל הכינויים האלה וביניהם העדפתי היא לכנותו "מופע מסע". כהגדרת חנה נוח לייצוגיו הספרותיים של סיפור מסע, המסע "כולל תמיד טרנספוזיציה ממשית, העתקת מקום ממשית"; ונוסף לו "שינוי של סביבה ותצורה מנטאליות, שינוי תודעתי, שינוי זהות, שינוי סטאטוס אישי או חברתי".<sup>21</sup> מופע המסע האישי-הקבוצתי של יואלי לא משנה סטטוס או מחנך-מחדש, אלא מפגיש בין ניוד פיזי לסיפור נודד על הקשר הדינמי בין סביבה לתודעה. ההבנייה האחידה לכאורה של התודעה הציבורית גם מוטבעת במרחב הירושלמי התפור וגם נפרמת בו תוך כדי הליכה.

### הרגליים זוכרות

הקהל המצומצם **בעורו ונעלה** (שנכללתי בו ב-3 בספטמבר 2019) נאסף בשש בערב בקרבת הספסל המוקדש להוריה של יואלי. האירוע מתבצע על פי תרחיש (score, scenario) הכולל טקסט פתוח לאלתורים ואורך כשעה וחצי.<sup>22</sup> בקרבת הספסל מצטיידים בתרמילי מסע שעוצבו עבור האירוע וערוכים על שולחן – תרמילים עשויים בד ברזנט בצבע חאקי ואבזמי עור, ובתוכם כרית ישיבה, מימיה (בקבוק זכוכית), פנס ומשקפת. אין זה שחזור היפר-ריאליסטי של תרמיל משומש ודהוי, אלא אטריבוט חדש דומה דיו, המאפשר אבוקציה חושית של תרבות הטיולים הצינונית, המכוונת לידיעת הארץ ותרגול חזקה (שליטה, אחיזה, reclaiming) דרך הרגליים. יואלי, הלבושה בסרביל בהיר עם כיסים וחגורת עור, מסומנת בלבוש פרקטי זה כמין פועלת שיכולה לגלם כל תפקיד בכל זמן. התלבושת נקשרת במרומז גם לטיילות, לסרביל צבאי ולקולוניאליות מסוגנת "המתלבשת" (תרתי משמע) על המרחב המקומי. המשתתפים/ות מצטיידים/ות גם באוזניות אישיות, שלאורך המסע ישמעו בהן את הדיבור החי של יואלי ואת פס הקול של יוסי מר-חיים. הסאונד בישיבה ובהליכה הוא אפרטוס משותף האוחז בקבוצה במהלך המופע, משקע אותה בספרה המספרת את שכבות הזמן, וכך מקדם ניתוק מסוים מן המקום בהווה, תוך כדי חיכוך מוגבר

<sup>19</sup> Mike Pearson, *Site-Specific Performance*, New York: Palgrave Macmillan, 2010, pp. 7-17.

<sup>20</sup> ראו למשל:

Mike Pearson, "Mobility: sauntering and loitering", in *Site-Specific Performance*, pp. 40-42; Lawrence Bradby, and Carl Lavery, "Moving through Place: Itinerant Performance and the Search for a Community of Reverie," *RIDE, Research in Drama Education* 12:1 (2007), pp. 41-54; Bertie Ferdman, "Temporal Sites: Moving Time" in *Off Sites: Contemporary Performance beyond Site-Specific*, Southern Illinois University Press, 2018, pp. 82-105; Phil Smith, "Journey Performance" in *Making Site-Specific Theatre and Performance, A Handbook*, London: Macmillan International, 2019, pp. 35-52.

<sup>21</sup> חנה נוח, **נוסעים ונוסעות: סיפורי מסע בספרות העברית החדשה**, ירושלים: אוניברסיטה משודרת, 2002, עמ' 8.

<sup>22</sup> על אף שהתרחש בעבר הקרוב, מעקב מפורט אחרי תרחיש ביצועי וחיכוך המוגבר עם המציאות כמאפיין של התלוי-מקום מזמינים התייחסות למופע בזמן הווה.

אתו. בחלק הפותח את **עורו ונעלה**, יואלי יושבת על הספסל ומדברת, ובקרבתה הקהל הצופה כמוה לנוף חומות ירושלים וסביבותיהן. היא מספרת על אהבת הוריה, שהחלה ללבלב במרומי הר הצופים, הרבה לפני שירושלים "בותרה ושוב חוברה יחדיו" – כאשר אמה למדה בבית הספר לאחיות בהדסה הר הצופים והפכה מומחית לחינוך למיניות, והאב החל קריירה באותו המקום. זוהי קומפוזיציה החופפת למופע **ובמיוחד גן זה א'**, וגם בו הגדת-הסיפור כוללת את הקשר בין ההורים ואת טיולי הילדות, אך הגוף נותר ניח כל המופע, השיטוט הוא בין זיכרונות והטיול מתמשך רק דרך קו המבט המופנה קדימה.

יואלי, הבמאית-השחקנית-היוצרת שיצרה את קונצפט טרילוגיית ירושלים ומסלוליה, כתבה את מילותיה ומבצעת אותן בעצמה ואת עצמה, מלכדת בגופה, בקולה ובסיפוריה את ההתרחשויות שנצברה במרחב כעין מדיום של טקס סיאנס.<sup>23</sup> **ובמיוחד גן זה א'**, ובו קולה מחבר את המשתתף/ת לקיום שאיננו, כולל העברה אבוקטיבית של חפץ בין המשתתפים/ות כשריד מקודש – "המפיון", שנותר מייצור דומסטי של חפצים שימושיים למכירה (מחזיקי מפיות, קופסאות, כיסויי עוגות), שיצרו ההורים מגיליונות צלוליד של צילומי רנטגן שנזרקו לפח בית החולים.<sup>24</sup> תחושת ההנפשה האינטימית נוכחת גם בלחישה לאוזני המשתתפים/ות במופע **ובמיוחד גן זה ב'**, שהולכת ונצברת לתמונת צללים מיקרוקוסמית של משפחה וקהילה שמתחייה לזמן-מה בגן החשוך.<sup>25</sup>

הספסל **בעורו ונעלה** הוא ציר החיבור הרפלקסיבי בין מופעי הטרילוגיה, הנקשר בדבריה של יואלי אל התכונות שהתגלו בו בזמן העבודה על המופע **ובמיוחד גן זה א'**. יוסי מר-חיים הגדיר אותו כנדל"ן רוחני (עם ארבעה כיווני אוויר). על פי האם הוא "סוג של גן עדן", אתר אנלוגי לגן העדן הארצי **בקומדיה האלוהית** של דנטה, שנמצא מול הר ציון, אם כי על ראש הר בקצה השני העולם, ואליה מעפילות נשמות המתים שנצרכו מחטאיהן. כמו במה ריקה או כושרו של כיסא ריק לדובב סיפורים מרובים, הספסל הציבורי המוצב לרשות עוברי אורח הוא מוקד בין-זמני ועל-זמני – מחבר בין זמנים ומרחבים של מופעים שונים; בין הבית וירושלים לבין הפרידה וההומלסיות המסוימת הנמשכת אל ההווה; ובין הזמן הארצי להוויה המיתית המאפיינת את גן העדן או הגיהנום של ירושלים. מבעד לאידיאה של קדושת ירושלים, הספסל הוא טבור וציר העולם (*axis mundi*). בכוריאוגרפיה קוסמית, קו אנכי מוביל מן הספסל המקורקע אל השמים, וקו אופקי מוביל ממנו להר ציון. הקשר המטונימי שנוצר בין האובייקט הטריוויאלי לבין העיר, הארץ והקוסמוס מזכיר את מעמדו המטונימי של הר ציון – טבורו של מרחב מקודש, ששמו מייצג את עם ישראל, ארץ ישראל וירושלים.<sup>26</sup>

הספסל הוא מקום ספציפי ביותר, שכהבחנת מישל דה סרטו משמר יסוד מובהק שיש בו יציבות. מרגע שנוצרת בו וסביבו פעולה ונקשרים בו וקטורים של כיוון (כמו הפניית הגוף להר ציון) וגופים ניידים, הוא "מונע

<sup>23</sup> בנוסף לאירוע ההעלאה באוב המכונה "סיאנס", *séance* הוא זמן-הצגה וכן ישיבה.

<sup>24</sup> פרקטיקה אתנוגרפית זו של פנייה רב-חושית לקהל בולטת באמצעות העברת החפצים – אוסף המזכרות (*memorabilia*) שקשור בחזון להביא את אופנת וינה לפלשתינה – בולטת בדודה פרידה: **המוזיאון** (שנוצרה בשיתוף עם גליה יואלי, הדס קלדרון וננה אריאל וזכתה בפסטיבל עכו 2006 בפרס ההצגה הטובה). ההצגה הייתה גם מופע מסע פנימי, שנייד את הקהל במיקומים שונים באולם, תחילה בפסטיבל עכו ולאחר מכן בתיאטרון תמונע.

<sup>25</sup> תחושת הסיאנס הקולי עלתה בחדות כאשר יואלי שיחקה בבין הספירות את נתיבה בן-יהודה, בחיקוי קולי שמנכיה את בן-יהודה ואת זיכרון קולה (גם כשדרנית) בחיות מצמיתה.

<sup>26</sup> רחל אליאור קושרת "גיאוגרפיה מקודשת" למעמדו של הר ציון, שנזכר כמשכן האל בארצו וזוהה במסורת הכוהנית שלפני הנצרות כשם ההר שבו שכן בית המקדש (אף כי הר המוריה תפס את מקומו). ראו: רחל אליאור "'והר ציון תוך טבור הארץ': על משמעותו המשתנה של הקודש", **ארץ ישראל: מחקרים בידיעת הארץ ועתיקותיה** כ"ח (תשס"ח / 2007), עמ' 13-1.

בידי מכלול התנועות הנפרשות בו".<sup>27</sup> "מקום" (place) ו"מרחב" (space) הם קטגוריות המותנות זו בזו. במונחי זה סרטו, מה שתלוי ב"מקום" מציין את רגע הקביעות המשמש נקודת מוצא למכלול התנועות "המרחבות" אותו.<sup>28</sup> מקום הוא לעולם בעל קביעות פיקטיבית ויציבות זמנית, שנוצרות לא רק באמצעות ארכיטקטורות ופונקציות, אלא דרך מכלול מרובה ודינמי של סיפורים. בקרב הוגי מרחב ואורבניזם, זה סרטו הוא המציג באופן הישיר ביותר את ההליכה במונחים נרטולוגיים. במילותיו, "אמנות גלגולם של המשפטים שווה בערכה לאמנות גיבושם של המסלולים".<sup>29</sup> זה סרטו עושה שימוש במונחי רומן יאקובסון כדי להבחין שהצעידה בעיר ממלאת פונקציה פאטית (phatic), שאותה הוא מגדיר כקליטה מישושית וניכוס קינטי. בלשונו, התנועות במרחב העירוני הן "רטוריקות" (כך ברבים), שכוח "האמירה הרגלית" שלהן מתחולל דרך "עלילת הצעידה".<sup>30</sup>

עלילת הצעידה **בעורו ונעלה** נקשרת לצירוף הרטורי "הרגליים זוכרות", שמופיע סביב הספסל וחוזר בווריאציות שונות לאורך ההליכה: "יש דברים שהרגליים זוכרות טוב יותר מהראש: ההליכה מהבית בגן רחביה, לאורך החומה של מגזר רטיסבון...", וכך הלאה, אזכורים של ציוני הדרך (או "ציוניוני הדרך", **בשירת הנודד** של אהרון אשמן משנות ה-30), המובילים למה שנזכר כבית האמנים של אז בבניין מנדטורי ליד מלון קינג דיויד, ומשם למקום שבו שוכן הספסל טרם הוצב, ומשם להר ציון. השהיית הקהל על הדשא סביב הספסל והתוויית המסלול המשפחתי בדמיון מודרך מדגישה כי הזיכרון הפאטי הטבוע ברגליים עבר התקה למילים ועתיד לעבור "mobility turn" פנים-מופעי – כאשר נשים "תרמיל על שכם" (כמילותיו של אשמן, המזומרות מ-1941 בלחן של מרדכי זעירא) ונגשים את עלילת הצעידה הפיזית להר ציון.

גם בישיבה המושהית לצד התרמיל וגם בהליכה הפיזית (המושהית במכוון במילותיי כאן) נבנית הזיקה בין טיול אישי לשיוך הקבוצה (המתאים או לא מתאים לכל צופה) לתרבות ההליכה הציונית, שאותה הרגליים זוכרות – טיולי בית ספר, תנועות נוער, חוגי ספורט, מסעות נוער לפולין, סיורי מורשת, הליכות אימון צבאיות, צעדות עממיות ומצעדים צבאיים. דפוסי המסע אחוזים גם במסורות דתיות, במיוחד העלייה לרגל להר הבית, ומשמשים הד למסע הרב-שכבתי של שיבת ציון (החזרה לירושלים מגלות בבל, העפלה, עלייה) המעוגנת בחוק השבות (הענקת זכות העלייה והאזרחות ליהודי/ה הרוצה בכך כחוק מ-1950). המטען התיאולוגי והלאומי התגלגל לתפניות מורכבות של תרבות הטיילות, כמו טיולי התרמילאות אחרי הצבא והמסעות בשביל ישראל;<sup>31</sup> וסממנים פטריטיים נוכחים לא אחת בהליכות המקיימות אתם דיאלוג ביקורתי, כמו צעידות מחאה אזרחיות.<sup>32</sup>

בניתוח המוצע לפדגוגיה שאפיינה את שנות ה-50 וה-60 (התואמת את זמנו של הטיול המשפחתי **בעורו ונעלה**), אייל נווה ואסתר יוגב עוסקים בתהליך ההאחדה שהתהווה על ידי המדינה כגוף מחנך. בתקופה זו עוצב לוח השנה הפטריטי של ילדי ישראל שנוכח באתוס הלאומי עד היום, שכונן קולקטיביזם אתנוצנטרי ומיסד "ישראליות" טוטלית. מיסוד זה – הכולל השתתפות בפולחני המדינה, עלייה לרגל לאנדרטאות ולגלגלים ועיצוב דמותם של

<sup>27</sup> מישל דה סרטו, **המצאת היוםיום**, תרגום: אבנר להב, תל אביב: רסלינג, 2012, עמ' 246.

<sup>28</sup> שם, עמ' 246-248.

<sup>29</sup> שם, 219.

<sup>30</sup> שם, 214-224.

<sup>31</sup> על המסע הישראלי-ציוני ושייכותו לתופעת שביל ישראל ראו: תמר הרמן, **שביל ישראל: דרכה של הישראליות החדשה-ישנה**, חיפה: הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה, המכון הישראלי לדמוקרטיה, פרס הוצאה לאור, 2019, עמ' 71-126.

<sup>32</sup> לדוגמה, הליכתה הראשונה של ויקי קנפו ממצפה רמון למשרד האוצר בירושלים ב-2003, כשהיא נושאת דגל ישראל; וצעידות מחאת בלפור ב-2020-21 (חלקן מכנסת ישראל), תוך הנפת דגלי ישראל או וריאציות שלהם, לצד דגלים שחורים וורודים.

החגים – מפגיש את התגבשותה של הציונות כתנועה חילונית מודרנית עם "קפיצת דרך" אסכולוגית המחברת בין עבר, הווה ועתיד ובין עבר מקראי והיסטורי לקיום לאומי ופוליטי. עיצוב תודעתי ומוחשי זה מכוון לרצף היסטורי וטריטוריאלי, שכדי ליצור אותו מותכים לנרטיב אחד (שדוד בן-גוריון הוא סוכן מרכזי בהנחלתו) המרחב המיתי המקראי, מאבקי היישוב, ההמשכיות הגורלית בעקבות השואה שביססה את פרדיגמת החזרה מגלות והמעבר לקוממיות, והחזון המשיחי הכורך את הגאולה באחיזה טריטוריאלית בארץ ישראל.<sup>33</sup>

הצידה האידאולוגית המוטלת על השכם נרמזת ונאמרת במפורש בנרטיב הסוגסטיבי של יואלי, שפנייתו למשתתפים/ות מפגישה בין אירוניה רטרואקטיבית דקה לנקודת המבט הילדית. הזיכרון הילדי ספוג בריטואל הגיבוש המשפחתי, בהרחבת דעת תרבותית ובתודעה אירופית של בריאות הגוף (האם מומחית לטיולים עוד מהקרפטים); אך ללא סתירה מעיד על כך שהמטיילת-הילדה ואחיותיה ("איקס-מיקס-דריקס", כינה אותן האב) נתונות להבדלייה מרחבית: הן המצע הרך של חזיונות נשגבים, המוגשמים דרך אינדוקטרינציה מערכתית ואתרים מוסדיים, מעצבים את המרחב הציבורי ומחלחלים אל מרחב הקיום הדומסטי ומבעדו.

באחד הפרגמנטים של ולטר בנימין בפרויקט הפסאז'ים, הדיאלקטיקה של השיטוט בעיר מודגשת דרך הצגת השלילה של תכליתו כתכלית חברתית כשלעצמה: "הבטלה של המשוטט היא מחאה נגד חלוקת העבודה".<sup>34</sup> גם המנטליות הסיטואציוניסטית בניסוחו של דבור מציבה חלופה מודאלית לתנועה תכליתית הקשורה בעבודה ובבילוי גם יחד, ומדגישה כי הסחף הוא "מה שמנוגד למושגים הקלאסיים של המסע ושל הטיול".<sup>35</sup> קהל המשחזר טיול ומובל ליעד המוגדר של הר ציון מתנסה בחוויה שונה לחלוטין משוטטות וסחף, אבל בכל המודלים האלה מתקיימת פונקציה חברתית. בעורו ונעלה וטרילוגיית ירושלים פונקציה זו קשורה בשאלה אם או כיצד גילום הרטוריקה המאחידה של הפדגוגיה הציונית הוא תנועה-נגד כלפי ערך זה. "המקום הגדול הוא יותר מאתר מסוים ואף יותר מכל האתרים – הוא הרעיון עצמו", כותב גורביץ', ואי-הזהות בין המקום לרעיון מהווה מקור לאמביבלנטיות מתמדת.<sup>36</sup> כיצד מופע המסע הוא מוליך של אמביבלנטיות חריפה, גם כאשר שחזורו של הסיפור האישי "הקטן" הולך לכאורה בתלם של המקום המדינתי "הגדול"?

### העולם נפרץ מגבולותיו

בטיולים בירושלים הייתה המשפחה מגיעה מביתה אל המקום שבו נמצא כיום הספסל, ו"מכאן היה מתחיל הטיול, טיול השבת להר ציון". בנקודת ההתלכדות בין אז לעכשיו, קם קהל המשתתפים/ות היושב סביב הספסל על הרגליים שנעזו לזכור ומתחיל ללכת בעקבות יואלי.

תרבות ההליכה היצריתית, ובה מופעי מסע תלויי-מקום שניתן לשייכם למודל הנרטיב הנוודי, עוסקת מטבעה הפיזי והדיסקורסיבי במפגש עם חלוקות והפרדות, מעברים וחציות של גבולות פיזיים וחברתיים מסוגים שונים. בתוך כך, התנועה מתווה קווי חיבור והפרדה – היא-עצמה מטפורה מוגשמת של קווי גבול ש"ממרחבת" את

<sup>33</sup> אייל נווה ואסתר יוגב, היסטוריות: לקראת דיאלוג עם האתמול, תל אביב: הוצאת בבל, 2002, עמ' 28-46.

<sup>34</sup> ולטר בנימין, פרויקט הפסאז'ים, מבחר, כתבים חלק ג', תרגום: ניר ורוני רצ'קובסקי, עריכה: יואב רינון, תל אביב: רסלינג, 2019, עמ' 187 (פרגמנט 8, M5).

<sup>35</sup> דבור, "תיאוריית הסחף", [http://readingmachine.co.il/home/articles/article\\_538](http://readingmachine.co.il/home/articles/article_538) (נצפה לאחרונה: 15/5/2021).

<sup>36</sup> גורביץ', על המקום, עמ' 25.



המקום בהיותה גבול בתנועה, גבול שנותר בתהליכי היעשות.<sup>37</sup> די בתכונות אלה כדי להעיד כי עלילת הצעידה "משחקת עם הארגונים המרחביים", ובכלל זה גבולות התוחמים זהות ושייכות, ו"יוצרת בהם צל ודו-משמעות".<sup>38</sup> הצללים המאפילים על אתוס השיוך והאיחוד בוודאי נוכחים **בעורו ונעלה**, שמתקיים בין ערביים באזור הסיפי הנפיץ של "קו התפר".

הר ציון נותר בשנות החלוקה מובלעת ישראלית, עד שנפרצו במלחמה הגבולות לאחר ההחלטה הממשלתית על סיפוח העיר ב-11 ביוני 1967, והתבססה החזקה התיאולוגית והלאומית על עיר שְלֵם, ירושלים השלמה, שאיחודה נותר בגדר פרויקט מתמשך וטבור הסכסוך המלוכה בדם ואש. ההליכה הפיזית במופע לכיוון ההר מגשימה בתנועת הגוף את מעשה החיבור – עם תרמיל מעוצב על השכם, משחזרים או תופרים מחדש את הקו המחבר.<sup>39</sup> מחווה זו כמו מאששת את הבחנת מירב אמיר, כי מושג הגבול מציין מנגנון יצרני פרפורמטיבי, שהסובייקט הריבוני הוא תוצר של המצאתו.<sup>40</sup> אולם **בעורו ונעלה** וטריטוריית ירושלים מופעלת "אוריינות גבול" (border literacy),<sup>41</sup> שמסבה את מנגנון ייצור הגבול לשאלה.

כחלק מהמשחק הספקני בייצור גבולות, הטריטוריאליזציה עוברת היסט או רדוקציה. במופע **ובמיוחד גן זה א'** הספסל הוא הנדל"ן שממנו מפנים המשתתפים/ות מבט פנורמי החולש על נוף מזרח העיר. במפת הזיכרון של גן רחביה (מפה שגם מחולקת למשתתפים/ות, שנרשמה מזיכרונה של יואלי על נייר שקוף המוצמד לרישום ידני של המתחם), במופע **ובמיוחד גן זה ב'**, סימון הטריטוריה נסמך על לחישת האנקדוטות הפרגמנטריות הקשורות בחיי היומיום. מנקודת המבט הילדית בגוף ראשון, השלובה ב"אנחנו" של קהילת הילדים, נתחם לאורך המסלול המעגלי מה שיואלי מכנה "משק אוטרקי". הוא כולל אינטראקציות עם המבוגרים השייכים לקהילת השכנים, משחקי ילדים וכלכלת החילופין שלהם (למשל של "ג'ולות"), מגעים עם זרותו של מזרז רטיסבון שמעבר לחומה, גן חיות סודי על הגג, ומטען מצטבר של אירועים טראומטיים וזיכרון אישי אפל. מוטיב חוזר של סימון הטריטוריה מבעד לעולם המקביל של קהילת הילדים הוא הראייה אינדקסלית של המקומות המומלצים, המוגנים יותר או פחות, שבהם יכלו לעשות פיפי. "אם היו סוגרים את הגן הזה, אפשר היה להמשיך להתקיים בו", אומרת יואלי.

כאשר ביקרה המשפחה בפתיחות החגיגות בבית האמנים דאז (בצריף מנדטורי בקרבת מלון המלך דוד), והמשתתפים/ות **בעורו ונעלה** חולפים בו עדיין בדמיון מודרך סביב הספסל, היו פוגשים את מי שכונתה "קשר לאחד" – התימהונית היקית המשוטטת בירושלים (אחותו של הפרופסור למתמטיקה אברהם (אדולף) הלוי פרנקל), הזכורה לירושלמים רבים ונכללת בסיפורי העיר. לאחרונה הופיעה בספרו של חיים באר,<sup>42</sup> שיואלי מצטטת ממנו

<sup>37</sup> דוגמה להסבת יצרנות הגבול לפרפורמנס אמנותי היא **הקו הירוק** (2004), בהזמנת מוזיאון ישראל, של האמן פרנסיס אליס, שהלך באזור ירושלים בתוואי הקו הירוק עם פחית צבע נקובה וסימן באמצעותה פס ירוק על הקרקע תוך כדי הליכה. כך נוצר דיסוננס מורכב בין גילום עמדת המיפוי השלטוני להתערות אימריטבית באזור הגבול המחוק. Francis Alÿs, *The Green Line*, (נצפה לאחרונה: 20/4/2021) <http://francisalys.com/the-green-line/>.

<sup>38</sup> דה סרטו, **המצאת היומיום**, עמ' 221.  
<sup>39</sup> תנועה זו של "תפירת" חלקי העיר ממערב למזרח מזכירה את ההליכה על החבל של האמן-הלוליין פיליפ פטי ב-1987 מעל גיא בן הינום ללא רשת ביטחון, בהזמנת פסטיבל ישראל (בניהול אמנותי של עודד קוטלר), במופע שכונה **גשר לשלום** – מפנית הגג של מלון הר ציון עד בית הספר האמריקני ללימודי קודש בהר ציון. עשרים שנה אחרי איחוד העיר (וכחצי שנה לפני האינתיפאדה הראשונה), הליכה זו "מיישרת קו" (במבט ראשון) עם המדיניות המאוחדת סביב אתוס האיחוד.

<sup>40</sup> מירב אמיר, "גבול", **מפתח – כתב עת לקסיקלי למחשבה פוליטית** 8 (2014), עמ' 4-23.  
<sup>41</sup> Michal Kobialka, *Of Borders and Thresholds: Theatre History, Practice, and Theory*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999, p. 14.

<sup>42</sup> חיים באר, **קשר לאחד: מסעות, בתים ואנשים בירושלים**, תל אביב: עם עובד, 2017.

את דקלומה "אנכי השונמית, אשת המלך שלמה" ואת שיריה הפרועים של "קשר לאחד", הזכורים בגרסות שונות ובנגינות ילדיות (**יונתן הקטן**, ובמקור **הנס הקטן**). בולטים בהם החיבורים הפיזיקליים, המיתיים והקוסמיים – בין אדם, טבע וארץ, שמש רוח ומים; "קשר לאחד עם ישראל, אלקטרומגנטיקה, שלום עולמי" ואחדות השוררת ב"חוק מתמטיקה, חוק פיזיקה, במקום פוליטיקה". הפרקטיקה שהייתה מבצעת היא חיבור בין עצים, עמודי חשמל וגדרות בחוט התפירה המגולגל בסליל שנשאה אתה.

הפואטיקה המיסטית השיגעונית והמטפורה המוגשמת בקישורי החוט המקשר הכל "לאחד" מבטאות אחדות אוטופית אוניברסלית, שמיוצגת על ידי אחדות ציון ירושלים או מכילה אותה. בציטוט שמבצעת יואלי מספרו של באר אומרת "קשר לאחד" שמעשה הקישור נחוץ כי "ירושלים עוד רגע עומדת להתפרק למיליארד וחצי חתיכות" – אולי כי היא מחולקת מאז 1948 ונחוץ לאחד אותה; אולי כי סינדרום ירושלים נע בדרך זו בין נבואת חורבן לחזון איחוד משיחי; אולי כי הקישור הוא מיזוג טוטלי בין אידיאה לטריטוריה; וכחלק מהתמונה האמביבלנטית, אולי כי ירושלים, שנמצאת על סף פירוק "לאטומים, לאלקטרונים, לנוירונים ולפרוטונים", היא המקום המעורר באופן האינטנסיבי ביותר את ביטול הגבולות באשר הם. וכך, תפירתם של חלקיקי העיר בחוט אינו חיבור שהצדקתו גיאופוליטית, כפי שהוא גילוי עמוק של טרנסגרסיה. פירושה הרלוונטי של טרנסגרסיה לשיח המרחב הוא קודם כל חציית גבול, התמקמות על הגבול או הסגת גבול, אך הגדרתה המילונית הגיאולוגית היא הצפה, התפשטות הים על פני היבשה. כאשר הכל מוצף, לא רק נחצים כי אם מתבטלים הגבולות, ואתם נגרף הצורך בתיחום טריטוריאלי של עיר ושל המבנה הרעיוני שנקרא "מדינה".

מן המקום שבו שוכן כיום הספסל, בנקודה שבה גם משתתפי המופע קמים ומתחילים ללכת, היה הטיול המשפחתי ממשיך לימין משה. מופע המסע המשחזר את מסלולו עובר דרך ימין משה, ש"הייתה שכונה לעניים" (לאחר 1948 רבים מתושביה היו עולים מטורקיה וכורדיסטן), עד שפינו אותם ו"כאן התנחלו האליטות". המסלול ממשיך אל הדרך החוצה בין חלקי העיר, ששדה הראייה הנפרש ממנה מקיף את חומות העיר העתיקה מעל הכביש המתפתל לכיוון שער יפו. מן העבר האחד, מדרום לעיר העתיקה ועיר דוד – גיא בן הינום שמתחבר לנחל קדרון, ובהמשכו הכפר סילוואן. בזמן טיולי השבת בעיר המחולקת היה זה שטח הפקר ובו שרידי בתי שמאעה – שכונה יהודית, בשמה הרשמי שערי ציון, שהוקמה בעיקר על ידי יוצאי כורדיסטן בראשית המאה ה-20 ותושביה פונו אחרי 1967; ואילו כיום המבט צופה על סביבת סינמטק ירושלים עד למורדות הר ציון, בקרבת המרכז העירוני למוזיקה ע"ש אלפרט. מן העבר השני של הדרך החוצה להר ציון נמצאת בריכת הסולטן, שהקבוצה עוברת בצמוד אליה ומשתהה ליד סְבִיל (מתקן מים ציבורי) האבן המגולף, ששימש עוברי אורח וצליינים. בהמשך ניתן לראות את חוצות היוצר, באזור שבעת הטיול המשפחתי היו בו חורבות ג'ורת אל-ענב – שכונה שנוסדה בסוף המאה ה-19, הייתה תחילה יהודית, בעיקר מוגרבית ולאחר מכן מעורבת, וננטשה ב-1948. לצורך סיפוח העיר המזרחית, שיותר מ-90 אחוזים מתושביה הפלסטינים הם כיום תושבים שאינם אזרחים, הגבול ושטחי ההפקר עברו באזור המופע "הצפה" תרבותית. "התפר" עוגן באתרים ובמוסדות אמנות, המתפקדים עד היום כסוכנות (agency) של האחדה ויצירת רצף.<sup>43</sup>

<sup>43</sup> להרחבה: ניר חסון, **אורשלים: ישראלים ופלסטינים בירושלים 1967-2017**, תל אביב: ידיעות אחרונות, 2017, עמ' 148-185.

יואלי לא מציעה מקרא נוף מפורט בנוסח זה, אבל די בתנודה בין שכבות הזמן תוך אזכורים מעטים של מקומות הקשורים בכיבושי ששת הימים ובמחיקה אתנית ומעמדית כדי לזהות במקום את הבכייית האחדות והאחידות. כהבחנת אדריאנה קמפ, "הבדיה ששמה גבול לעולם מסווה עולם של אי-סדר ובו זיקות חופפות, נאמנויות צולבות וזהויות חוצות קווים".<sup>44</sup> תוך כדי ההליכה על קו התפר, יואלי מבטאת את התחושה כי "העולם נפרץ מגבולותיו". לעומת החיבורים של "קשר לאחד", שמתכחשים לפוליטיקה הארצית, פריצת הגבולות מתייחסת לתחושת הפתיחות האופרית של איחוד העיר. היא מתעכבת על "הפקרות" הפלישה של "הבוהמה" לשטח ההפקר בגיא בן הינום אחרי המלחמה ועל התפשטות הבילוי בבתי הקפה בירושלים (טעמון, עטרה, פינק, פטר) אל העיר העתיקה. כשהקבוצה משתתה על סף ההר, דחף ההתפשטות הטריטוריאלית מוסב להתכחשות מפורשת – למחוות הסירוב של הרגליים: הרגליים שלי לא מכירות בפריצת הגבולות, בעיר שאוחדה לה יחדיו. במידה מסוימת זה מאפיין את היחס שלי לירושלים. הרגלים שלי מכירות בירושלים הקטנה, תחומה בגבולות מרכז העיר – נחלאות, שכונת הכרדים, שוק מחנה יהודה, רחביה, ממילא, טלביה, קטמון, מקסימום בית הכרם. אולי קריית יובל שהיתה בית מזמיל. חצי מהשמות בערבית: טלביה, עומריה. ה"יה" נשמע לנו עברית, לא ערבית, כאילו איזה מחיקון עבר כאן והשאיר את שטח ההפקר, גם של השפה, מחוץ לחוויה שלנו. הרגלים שלי לא מכירה בדרכים החדשות. רק בשטח ההפקר.

רצועת ההפקר שנצמדה לגבולות – שטח ה-no-man's-land שנותר במרווחים מסוימים בין גבול ישראל לגבול ירדן – היה תשע-עשרה שנה מיקומה של העזובה, כולל שאריות המלחמה. רגע זה של אי-הכרה "בעיר שאוחדה לה יחדיו" מתבצע בשטח ההפקר של השפה המדברת דרך הרגליים: לאחר 1948 נותרו ב"ירושלים הקטנה" חפיות ומרווחים בזהות ובשיום של המקומות. המרווח בין הגבולות הוא גם התנודה הסיפית בין ההליכה הילדית הזכורה ברגליים לבין התודעה הבוגרת המנסחת במילים את דחייתם של הערכים המושרשים בה. גם כאשר לא ניתן לכך ביטוי מפורש במופע, הדגש הרטורי על ההפקר ממשיך להדהד באתריו. בהתמקמות מעבר לשפתו של גיא בן הינום משוקעת (ולא מוזכרת במופע) הקרבת הבנים בפולחן המולך והפיכת ירושלים והר הבית לגיא הריגה (הנזכרים בבירור בירמיהו ז). מצב החירום של הסכסוך המתלקח בעיר המזרחית ובאזורי התפר, מעשי נישול לאומניים בשכונות פלסטיניות והפקרה חברתית של קבוצות מוחלשות מאותתים על קיומם דרך סיפורי העבר. ההווה הוא הנוכח כסאבטקסט בזיכרונות המשוקעים במקום, ששטח ההפקר לכאורה נמחק בו.

### המבט מתעתע

במבט ילדי לאחר, העלייה המשפחתית להר ציון משתלבת בעורו ונעלה בעלייה לרגל הסימולטיבית עם הגנת חיה או המורה מרים, בטוגות לבנות שהאם הכינה מסדינים. במעלה ההר יואלי מלמדת את הקבוצה את תנועות הכוהנים ושרה וריאציה על זמֶר חג השבועות שהיא משייכת אל "הליטורגיקה הציונית": "עורו אחים, ונעלה הר ציון / ואמרו נא: אשרי העם שככה לו / מלוא הטנא הביכורים / הביכורים, הביכורים, הביכורים".<sup>45</sup> אחרי תמונת הזיכרון הצליינית מוזמנת הקבוצה לעצור להתבוננות בין שני ברושים בראש ההר – להוציא מן התרמיל

<sup>44</sup> אדריאנה קמפ, "הגבול כסדנה יוצרת של תרבות ופוליטיקה", תיאוריה וביקורת 18 (אביב 2001), עמ' 201.

<sup>45</sup> האזכור הראשון בספריה הלאומית לזמר של אברהם שלונסקי ומילים מן המקורות הוא מ-1947: [https://www.nli.org.il/he/items/NL MUSIC\\_AL002406038/NLI](https://www.nli.org.il/he/items/NL MUSIC_AL002406038/NLI) (נצפה לאחרונה: 23/4/2021). בין גרסותיו: לחן של נחום נרדי בביצוע מרתה שלמה ב-1950 ולחן של עמנואל עמירן (פוגצ'וב) בביצוע יצחק לוי ב-1955. הזמר פורסם בזמרון: קובץ שירים עם תוים, עורך: ישעיהו שפירא, תל אביב: הוצאת המוסד להספקה של הקיבוץ המאוחד, 1950.

משקפות ולהתבונן בחזרה לעבר הספסל. במהלכו הכוריאוגרפי של המסע, תפנית גופנית זו חולשת דרך המבט על הנוף ומחברת את חלקי העיר דרך ציר הגובה מצדו השני. אולם זהו מבט אמביבלנטי, שמתווה את כיוון ההתכנסות בעיר הקטנה ובשיוכה הביתי.

למעלה על ההר, הולכת הקבוצה בטור בסמטה הסמוכה לכנסיית הדורמיציון. פעמוניה נשמעים באוזניות (בתזמון שיכול להצליב בין פס הקול המוקלט לצלצול החי), ויואלי "רועה" את הקבוצה כשהיא מחללת בראש את נעימת **עורו אחים**.<sup>46</sup> בין רטוריקות הצעידה של דה סרטו, הוא מציין את ההליכה הסלקטיבית, המשמיטה מיקומים וממיינת ומפוררת ארגונים מרחביים.<sup>47</sup> ואכן, "הרגליים לא זוכרות את כנסיית דורמיציון" (כנסיית המסדר הבנדיקטני שנחנכה ב-1906). המתחם המרשים, הבולט ביותר בנוף, הושמט מן המסלול התיאולוגי-ציוני.

יחד עם דימויי העלייה החגיגית בלבן, מרצד ההפקר בסימני הדרך כולה. בבית האמנים ממוקם חלום המוות הראשון של יואלי, שקשור בענן שחור ומחניק. בכביש החוצה אל ההר מוזכר בית החולים הוטרנירי שהיה בברכת הסולטן והאזוניים זוכרות "קולות של שטח הפקר" – של כלבים או תנים, של משוגעים או עיוורים. בעלייה להר ציון, ובה "הרגליים זוכרות אותנו מטיילים בתוך מה ששלנו. מה שנשאר שלנו, המעטים הגיבורים", נוכחת המלחמה. לצד השביל נמצאות שוחות תש"ח, תעלות הקשר שהפכו לאתר זיכרון מוזנח. נקשר בהן הסיפור על משה רוסנק, שעבד עם האב, ובמשרדו "עבדו אנשים שהיו מבחינה מסוימת פליטים פוסט-טראומטיים של מלחמת השחרור". כאשר פיקד על הרובע היהודי ונאלץ להיכנע, "נשאר לתמיד עצוב מזה" וחיליו נקברו בקבר אחים.

בראש ההר "הרגליים ממש זוכרות את קבר דוד ואת מרתף השואה ואת הגג". כאשר הקבוצה מתקרבת למתחם קבר דוד, ועוברת ליד מרתף השואה בלי לבקר בו, ההפקר והטראומה נקשרים לחשיפת ילדים וילדות לאתר שבו מתערבבים הטיולים המשפחתיים עם טיולי בית הספר.<sup>48</sup> מבעד למלים של יואלי ניתן לדמות את מה שהיא מכנה "ההארד קור של הזוועה" – תצוגה אפלולית מפקירת נפש מול ויטרינות מלוכלכות, שבהן מוצגים סבון משומן של יהודים ואהיל מגוויל של ספר תורה או מעור של ילדים (תלוי איזו מורה מסבירה). במופע **ובמיוחד גן זה ב'** ניתנים בלחישת הרמזים לכך שהשואה נוכחת בקהילה הביתית (כמו השכנה המכונה "החברה הטובה של אנה פרנק"); ואילו במרתף השואה הטראומה מוסבת לפדגוגיה ממוסדת, המקיימת שותפות מורכבת בהבניית הזהות הלאומית מבעד ל"קהילת המוות", המזוהה בראש וראשונה עם אתוס התקומה ועם הגבורה של נופלי המערכה הצבאית.<sup>49</sup>

קבר דוד נזכר בעיניים ילדיות כמקום אפלולי עם טפטופי שעווה, "כאילו מרתף השואה נמשך גם לכאן". המתחם בן שלוש הקומות, לבו של הר ציון, הוא תשלובת תיאולוגית של מסורות מקודשות המחייבות שימור פוליטי של סטטוס קוו. סביב חצר אחת נמצאים בו האתר היהודי שעל פי האמונה נמצא בו קבר דוד המלך, מסגד שגם מיקומו מבוסס על האמונה המוסלמית שזה מקום קברו של א-נאבי דאוד, ובקומה השנייה נמצא ה-*cenaculum* ("חדר האוכל") שעל פי האמונה הרווחת בכנסיות נוצריות התקיימה בו הסעודה האחרונה של ישו. הקבוצה עורכת ביקור אתנוגרפי קצר באתר הפולחן היהודי – מעין הסגת גבול אל פרפורמנס תרבותי פעיל. חלקי המבנה שאינם

<sup>46</sup> למפת האתרים בהר ציון ראו: "חלון להר ציון", <https://www.mountzion.org.il/map-heb> (נצפה לאחרונה: 23/4/2021).

<sup>47</sup> דה סרטו, **המצאת היוםיום**, עמ' 221-222.

<sup>48</sup> מרתף השואה, מוזיאון השואה הראשון בישראל, הוקם על יד משרד הדתות ב-1948 ומנוהל כיום על ידי ישיבת התפוצות.

<sup>49</sup> להרחבה: עדית זרטל, **האומה והמוות: היסטוריה, זיכרון, פוליטיקה**, אור יהודה: דביר, 2002.

שייכים לתיחום הדתי-לאומי היהודי מושמטים מהביקור במבנה; ועדיין, עבור הקבוצה המובלת זוהי ככל הנראה הצצה אל תחומו של האחר.

מאתר הקבר עולים אל גג המבנה, התחנה האחרונה במופע המסע. בזמן העיר המחולקת הייתה נקודת תצפית זו המקום הקדוש והקרוב ביותר לעיר העתיקה שנותר בידי ישראל, הצופה להר הזיתים ולהר הבית וכך למסגד אל-אקצא ששייך לנרטיב אחר. הגג, שמוצב בו לוח זיכרון ללוחמי הרובע היהודי, הוא "קודקוד המשולש של שואה ותקומה ונצח ישראל", אומרת יואלי. "המבט מתעתע", היא אומרת, "אבל הרגליים זוכרות גדר או חומה קטנה או גג סמוך. לגמרי גבול", ושם קרוב הולך האויב בדמות ליגיונר ירדני. מזווית זו, משלימים זה את זה המבט שנתקל בגבול והמבט הממשיך אל הר הבית ומסמן אותו כאידיאה.<sup>50</sup> הסבת נוף זה לאחר 1967 ליעד מטריאלי פרוץ-גבולות הגשימה אבל שיבשה את המרחב המנטלי של הערגה; ואילו עמדת התצפית במופע עוצרת את הרגליים על סף הר הבית ומעמתת את המשתתפים/ות עם החיץ המדומיין של הגבול המחוק.

במופע ובמיוחד **גן זה א'** מדקלמת יואלי ליושבים/ות סביב הספסל את שיר הילדות, שחוזר ומוזכר על גג התצפית **בעורו ונעלה** – השיר על **בובה ימימה** (למילותיה של בלהה יפה משנות ה-50, בלחן עממי): "אני בובה ושמי ימימה-מה / בוכה אני שנה תמימה-מה / כולם אומרים לי כי אני יפה / רק רגליי הן עקומות נורא". גם בזמן "טיול-יול-יול" אומרים לימימה כי רגליה עקומות, והיא אינה רוצה ש"ילעגו-גו-גו" לה כשתגדל. הבובה ימימה, שאחרונה החברתית מעובה בגמגומי המצלול של השיר, נקשרת בשני המופעים בטרנסגרסיה מרחבית – בחרדה להישמט מהחומה אל ההפקר ואל תחומו של האחר שמעבר לגבול.

על גג זה, המכונה "מצפה הנשיא", נמצא "חדר הנשיא", שהוקצה לנשיא המדינה הראשון חיים ויצמן על ידי מנכ"ל שר הדתות דאז, שמואל זנגוויל כהנא. כבר ב-1948 הועמד החדר לרשות גבאי בית הכנסת הספרדי הצמוד לקבר דוד, הרב אליהו נענה, שלמד בו, קיים בו סעודות מצווה וחזיק את מעמדו של קבר דוד. מי שעשה בחדר שימוש בפועל הוא הנשיא השני, יצחק בן צבי, שהגיע אליו בעיקר בשלושת הרגלים וקיבל בו ציבור שעלה אל ההר. מזה שנים החדר מוחזק על ידי בנו של הגבאי, הרב וגמלאי צה"ל יעקב נענה, שמוזמנים המשתתפים/ות לפגוש. בתוך החדרון הדחוק, העמוס כולו במתנות או מנחות, מספר נענה על משפחתו (סבו שקבור בהר ציון, אביו שגורש מהעיר העתיקה), על התנדבותם של גמלאי צה"ל בקהילה ועל תולדות החדר ותפקידו-שלו. בפרפורמנס אתנוגרפי זה הגדת-הסיפור נודדת מיואלי לנענה, המלכד אליו את הסיטואציה באתר ומתמזג בו. נענה מסיים את המפגש בהדלקת נר ובברכות אישיות לכל מבקש/ת. בחדרון זה המבט אל החוץ חסום, כאילו ההר ומפעיליו, ואתם המשתתפים/ות במופע, מתכנסים בסיפוריו, בסמליותו המקודשת ובתוך עצמם.

בסטנדרטים של אירועי "מקודשת", בבנייה מוקפדת של חוויה רב-חושית נוחה – וכך גם נתונה בדיסוננס עם חלקים נרחבים בסביבה העירונית – המשתתפים/ות מוזמנים/ות להוציא מהתרמילים כריות, להתיישב על הגג, לקבל כוס תה ולקרוא בפנס את תקציר המופע. באוזניות נשמעת יצירה מוזיקלית של יוסי מר-חיים בהשראת "טור הטוהר" מתוך **הקומדיה האלוהית** של דנטה אליגיירי. יואלי קוראת את השורות המסיימות של דנטה, ובהן השורה האחרונה – "נכון לנסוק טוהר לקראת כוכבי רקיע". כאשר נוף הר הבית ממוסך בחשכה, מוחלף המבט האופקי

<sup>50</sup> אסופה הרלוונטית לשיח זה: נועה חזן, אביטל ברק (עורכות), **ההר, הכיפה והמבט**, פרדס הוצאה לאור, מרכז מינרבה למדעי הרוח, אוניברסיטת תל אביב, 2017.

המופנה אליו בציר הנסיקה האנכית המטהרת של האדם אל הרקיע. סיום זה, החוזר כלולאה אל השיר המסיים את **ובמיוחד גן זה א'**, שב ומתכנס במושב הביתי – הספסל הציבורי המסמן את הבית בהיעדרו ואין בו הבטחת שיבה. עם סיום **ובמיוחד גן זה ב'**, משהה יואלי את המשתתפים/ות בגן רחביה על סף הדלת הסגורה של בניין בית הוריה. על הקיר החיצוני של הבניין מוקרן סרטון וידאו קצר שנערך מתוך תיעוד אחרון שנעשה כאשר הלכה להיפרד מהדירה המרוקנת ולאסוף בה חפצים אחרונים וביקשה מחתנה "ללטף את הקירות" במצלמה. כשראתה את הסרט נדהמה – מה שהיה בעיניה ארמון, נראה כחורבה. במחווה ביתית המקבילה לסיום **עורו ונעלה**, יואלי נכנסת אל הבניין, מותירה את הקהל עם היעדר נוכחותה, וחוזרת עם מגש של כוסות תה לחלוקה. העמידה המשותפת על סף בית פרטי נראית הופכית לשהות על סף הר ציון המייצג אידיאה קולקטיבית. במבט נוסף, הרגליים זוכרות גם את הבית והגן, שמסתמן ומוסט בהם הסיפור "הגדול" ותחומם משמש כן שיגור לטיול אל ההר. רגע זה של סף הבית הריק שונה מצו הסירוב המפורש **בעורו ונעלה**, המבטא את אי-היכולת להפנים את העולם העירוני שנפרץ מגבולותיו. ובמבט נוסף, אפשר לראות בסף הביתי התקה מטונימית של הגבולות הגאופוליטיים אל העצירה מול הדלת הסגורה, שמעבר לה נמצא הריק או ההפקר. הסרט המרצד על קיר הבניין החיצוני כאילו חודר אל הדירה, אבל המבט מתעתע – הגבול הפרטי או הפוליטי נפרץ לכאורה אך נותר תקף.

ברוח "קשר לאחד", הנרטיב הנוודי שנוצר בתנועת מופע המסע תלוי-המקום בטרילוגיית ירושלים הוא חוט התפירה שקושר בין הפרטי לפוליטי, בין נופי זיכרון להווה, בין מיתי ללאומי, בין ביקור במקום להשמטתו, בין שיוך להפקר, ובין בעלות טריטוריאלית על מקום לפוטנציאל ביטולו דרך הצפה טוטלית של הגבולות כולם. כדברי ש"ז כהנא (שהיה מנכ"ל משרד הדתות) הנכללים בטקסט של **עורו ונעלה**, העולה אל ההר המלא הוד וקסם "מתרומם ועולה מעולם המציאות המוגבל" אל העולם "הנשקף על אין סוף".