

הפקולטה לאמנויות ע"ש יולנדה ודוד כץ
החוג לתאטרון
תכנית חקר הביצוע בתיאטרון ובאמנויות המופע

עבודת סמינר בקורס:
פרפורמנס: אני/אתר (0811-6151)

בנושא:
הבניית "ארכיון הזיכרון" בחלל ובזמן:
פרקטיקות בימתיות ופרפורמטיביות ביצירתם של תדאוש קנטור
ונעמי יואלי

שם המרצים: ד"ר דפנה בן-שאול וד"ר דרור הררי

מגישה: נעמה ברמן
ת.ז: 301284790
תאריך הגשה: 29/01/15

תוכן עניינים:

מבוא

עמ' 2

הארכיון של הזיכרון: התיווך שבין העבר להווה, האחסון של זמן וחלל

פרק ראשון

תהליכי בנייה מחדש של זיכרונות בהיום יום ההולדת שלי (1991) לתדאוש קנטור עמ' 5

פרק שני

בעקבות קנטור - יצירתה של נעמי יואלי, ובמיוחד גן זה עמ' 14

ביבליוגרפיה

עמ' 25

הארכיון של הזיכרון: התיווך שבין העבר להווה, האחסון של זמן וחלל

בספרו, "פילוסופיה של חיי היומיום", מציע הפילוסוף רוז'ה-פול דרואה (Droit) "לחזור למקום ילדות שנראה אז גדול מאוד". הניסוי מחבר בין עבר והווה, בין שתי נקודות שונות בחלל ובזמן, כאשר הגורם המתווך בין שתי נקודות אלו הוא **הזיכרון** של האדם שמבצע את הניסוי:

זה קרה לכולנו. בזיכרון, המדויק לעיתים בכל פרט, הוא היה אינסופי. מגרש מירוצים ענק, טיילת ענקית, חצר רחבת-ידיים, זירת הרפתקאות, מקום לדהור בו, להתחבא, מארב, פאמפס, ערבות סיביר, ג'ונגל. היה צריך אומץ כדי להסתכן ולגלותו. כדי לחצותו מקצה לקצה נזקקת לסבלנות, ולא מעט כוח.

לא גדלנו שם. מעולם לא הייתה לנו הזדמנות לחזור אליו, למדוד בו את עצמנו צעד אחר צעד. והנה פתאום אנו שבים אליו, מבוגרים. זה מרחב קטן מאוד. מצומצם, מכווץ, מצומק. אם כי הכל אותו דבר: המכלול והפרטים, החלון הזה בפינה, החתיכת קיר הכמעט-צהובה. אלא שזה מאקט, מודל מוקטן, מונומט מיניאטורי.

נסה את האיכות המיוחדת הזאת של הפתעה וחוסר-נחת מוזר. אתה עצמך מערכת הנסיבות שלך, אבל אין לך תפיסה בלתי-אמצעית של השתנות מימדיך. באופן ספונטני נדמה לך שהדברים הם שהשתנו, הצטופפו, התכווצו. לפיכך יש לך פתאום תחושה שאתה ענק.

העובדה שאתה יודע שזה לא כך לא משנה, חוסר-הנחת נמשך. מה שאתה זוכר לא מסתדר עם מה שאתה רואה לנגד עיניך עכשיו. שניהם חיים, ושניהם לא מתיישבים זה עם זה. אתה מרגיש תלוי על בלימה, כאילו אתה מיותר, בין זכרון הצודק וההווה שלך, הצודק גם הוא. מה שמטריד אותך זאת האדיאה של רציפות עצמך.

(דרואה, 2003, 5-124)

במסגרת הניסוי שמתאר דרואה מסתבר שגם אם החלל, אותו "מקום ילדות שנראה אז גדול מאוד" לא לגמרי השתנה, הרי שהנסיין השתנה. דרואה מציע לנו להכיל את הדואליות של הזיכרון: את הפער שבין המקום כפי שהוא הוטבע בתודעה שלנו בעודנו ילדים ובין המקום הקונקרטי כפי שהוא במציאות המוחשית וכפי שהוא נתפס בתודעה שלנו כעת. במהותו, הזיכרון

הוא סובייקטיבי ומופעל מתוך נקודת המבט של הזוכר, שנעדרת רציפות וקביעות. שכן, התודעה היא למעשה יצרנית או במאית של זיכרון, ובמובן הזה היא אינה עומדת במדד "תקין" של אובייקטיביות. הנסיין של דרואה, החוזר אל מקום ילדות שמאוחסן בזיכרונו ככזה ש"נראה אז גדול מאוד" אבל כעת מופיע כקטן לעומת הזיכרון, מלמד אותנו כי אמיתות ואמינות "הארכיון של הזיכרון" איננה אבסולוטית. הזיכרון שלנו מאוים בחוליים וב"עיוותים" שונים כמו שינוי הפרספקטיבה מילדות לבגרות כפי שמתקבל בניסוי; הזיכרון מאוים גם בהדחקה, בדהייה, בהכלאה של אירועים שונים לכדי זיכרון אחד, ויותר מכל: בשכחה מוחלטת. הזיכרון מתבגר ועובר שינויים: כשם שאנו זמניים ובני-חלוף כך הזיכרון מועד לפורענות "חוק ההתיישנות" וחלוף הזמן.

בחיבורו *מחלת ארכיב* ניסח ז'אק דרידה את הקשר ההדוק שבין פוטנציאל השכחה ועובדת הסופיות שלנו לבין ההשתוקקות שלנו לארכוב התקין והשלם של הזיכרונות שלנו: "ברי שלא עשוי היה להיות איווי לארכיב ללא סופיות רדיקלית, ללא האפשרות של שכחה שאינה מוגבלת להדחקה. מעל לכל, והרי החמור מכל, מעבר לסייג הפשוט הזה המכונה סופיות או סופיות, לא הייתה עלולה להיות מחלת ארכיב ללא האיום של יצר המוות, התוקפנות וההרס" (דרידה, 2006, 28).¹ הארכוב של העבר הוא מצב דינמי של הנפש, ששואפת לחזור למקור, למקום של ראשוניות וקמאיות שאבדו לה. במצב כזה של איווי שלא ניתן למימוש מלא, סופו של דבר שהארכיון האישי של האדם והן הארכיונים הממוסדים של חברה (society) מכילים בתוכם מתחים וסתירות של השכחה לעומת הזיכרון. הזיכרון מכיל גם את מה ומי שחי או מה ומי שכבר מת, את הזמני לעומת הנצחי.

אם כן, הזיכרון האישי של האדם הוא ארכיון חי ומשתנה שדוחס אל תוכו את הזמן ואת המרחב ושאל תוכו קורסים האירועים של העבר. בספרו *צורות הזמן והכרונוטופ ברומן* מציע מיכאיל בכטין שימוש בפרמטרים של חלל וזמן על מנת לפענח את האופן שבו זמן (כרונוס) ומרחב/חלל (טופוס) מאורגנים בז'אנרים ספרותיים שונים. יצירת הספרות מתפרשת מתחילתה ועד סופה על פני פרק זמן מסוים – יום, שבוע, שנה, וכיו"ב, ועל פני מקומות שונים במרחב החל מהרומנים העתיקים שחוצים ארצות ויבשות עד הרומנים המודרניים שמתקיימים בעיר אחת ואפילו בחלל אחד. "הכרונוטופ קובע את אחדותה האמנותית של היצירה הספרותית ביחסה אל

¹ המילה ארכיון מקורה במילה המציינת את "המקום שבו הדברים מתחילים" (Arkhe ביוונית). דרידה מסביר כי הזיכרון, המקום שבו מאורכים הזיכרונות שלנו, הוא ארכיון (arkheion) שאל תוכו מסודרים ומקוטלגים האירועים שהתקיימו.

המציאות הריאלית" (שם, 170). כלומר, אופן פרישת הזמן ביחס למרחב משתנה מז'אנר ספרותי אחד למשנהו. לדברי בכטין:

זיקת הגומלין ביחסי הזמן והמרחב, שנכבש בספרות באמצעים אמנותיים, תיקרא בפינו כרונוטופ (שמשמעו 'זמן-מרחב') [...] מה שחשוב לענייננו הוא הקשר הבל-יינתק שבא בו לידי ביטוי בין המרחב לזמן (הזמן כמימד הרביעי של המרחב). [...] תווי ההיכר של הזמן באים לידי ביטוי במרחב; המרחב נטען משמעות מכוחו של הזמן ונמדד על-ידי הזמן. הצלבת קטגוריות ומיזוג תווי היכר מעין אלה מאפיינים את הכרונוטופ האמנותי. (בכטין, 2007, 13-14).

במסגרת הדיון בעבודה זו, אנסה להציע התבוננות במדיום התאטרוני ובאופן שבו אמצעי ביטוי בימתיים ופרפורמטיביים של הזיכרון כ"כרונוטופ" וכ"ארכיון" באים לידי ביטוי בתחום המופע. אעסוק ביצירתו של הבמאי ואיש התאטרון הפולני תדאוש קנטור, שיצירותיו מציעות אפשרות לדיון בנושא אופנים של הנפשת והנכחת זיכרונות על הבמה. קנטור עושה שימוש בפרקטיקות ארכיביות בימתיות ופרפורמטיביות המבטאות את היחס שבין האני של העבר ובין האני של ההווה. בעוד הארכיב הוא מקום שאל תוכו קורסים האירועים של העבר הבמה היא כלי קיבול שפועל בזמן הווה ובמרחב. כאמור, הנחת היסוד של הדיון היא שהזיכרון הוא לא מדד אובייקטיבי. ולכן, כל מופע המציב את "האני הזוכר" מעלה לדיון את חוסר היכולת המתמיד להציג את ה"עצמי" (ה-self) או את הארכיב של העצמי, שבו שמורים ומתויקים אנשים חיים אך גם מתים, אירועים שהיו ודמיונות שהצטברו. הדיון בקנטור מעלה גם סוגיה של ייצוג האופן שבו הזיכרון מאחסן ומארכב את חומריו: הזיכרון מופיע לא רק כאמצעי מתווך או כהצדקה להצפת הזיכרונות על הבמה, אלא כנושא בפני עצמו.

לאור זאת, בחלקו השני של הדיון אעסוק ביצירתה של נעמי יואלי, יוצרת ישראלית עכשווית בתחום התאטרון והפרפורמנס. בהמשך לדיון בכרונוטופ הבימתי אצל קנטור אבקש לבחון בעבודתה של יואלי פרקטיקות נוספות של ארכיב הזיכרונות אל תוך המרחב באמצעות שימוש ב"אתר" קונקרטי וממשי (site-specific). הזיכרון מתקיים באופן ממשי גם בתודעתו של הזוכר אבל גם בתודעתו של האתר, המרחב הממשי שמתקיים בהווה, הוא בעצמו ארכיב שאל תוכו קורסים ובתוכו מוטבעים אירועי העבר.

פרק ראשון:

תהליכי בנייה מחדש של זיכרונות בהיום יום ההולדת שלי לתדאוש קנטור

תדאוש קנטור (1915-1990) מזוהה כאומן שדחה את התפיסה של הייצוג באמנות: ההנחה המסורתית גורסת שהעולם (המציאות) הוא רפרנט סופי, נתון, יציב, ומכאן שהוא ניתן לייצוג ולארגון דרך פילטר אסתטי. קנטור בפרט, והגישה הפוסט-מודרנית, בכלל, מערערים על ההנחה הזו ורואים בעולם רפרנט שלא ניתן לייצוג. בעשורים שלאחר מלחמת העולם השנייה קנטור חותר תחת התפיסה הקוהרנטית והאחדותית של הטקסט הדרמטי: פירוק הכרונולוגיות והלינאריות של הטקסט ושימוש בחללים מופע אנטי-תאטרוניים ולא קונבנציונאליים.

יצירותיו המאוחרות של תדאוש קנטור החל מהכיתה המתה משנת 1975 ועד להיום יום ההולדת שלי משנת 1990, שנת מותו, מציעות אפשרות לדיון בנושא אופני ביטוי בימתיים ופרפורמטיביים של הנפשת והנכחת זיכרונות על הבמה. יצירות אלו וביניהן הכיתה המתה, ויילופולה, ויילופולה, תנו לאמנים למות, היום יום ההולדת שלי, מורכבות מפסיפס של זיכרונות אישיים, זיכרונות היסטוריים-קולקטיביים וזיכרונות ארכיטיפים-מיתיים. את היצירה הכיתה המתה משנת 1975 מזהה מיכאל קוביאלקה (Kobilaka) כמפנה ביצירתו של קנטור וכפרק חדש בדרכו האמנותית. לדברי קוביאלקה, "יותר מאשר לשכלל את תהליכי פירוק החלל/הטקסט הדרמטי מהמציאות הקיימת, היא חוקרת תהליכי בנייה מחדש של זיכרונות על הבמה" (Kobilaka, 1992, 126).² טענה זו משמשת אבן יסוד ומפתח פענוח לדיון בשפת הבמה ובגישה הדרמטורגית שקנטור מבנה החל מהכיתה המתה ובכל שאר היצירות המאוחרות שלו. קנטור ה"זוכר" הוא מדיום, צינור שאל תוך היצירה שלו מתנקזים כל האירועים והדמויות. תהליכי הבנייה של הזיכרונות על הבמה הם לא רק שפת במה או פרקטיקה פרפורמטיבית אלא הם הנושא והתוכן של היצירות המאוחרות של קנטור וקבוצת התאטרון Cricot2. ביצירת האמנות שעוסקת בזיכרון הזיכרון מוצפן דרך סימנים - דימויים בימתיים וחזותיים. במסגרת הדיון אבקש לבדוק באיזה אופן קנטור מקדד את הזיכרונות אל תוך המרחב הבימתי ואל זמן תחום של מופע. הכרונטופ הבימתי אצל קנטור, המארגן אל תוך החלל נקודות שונות בזמן פועל בדומה לדיבורו

² כל הציטוטים מאנגלית במסגרת עבודה זו הינם תרגומים חופשיים שלי.

של בכטין על הרומן המודרני של בלזק וסטנדל : "[...]העיקר בכל אלה הוא ההשתרגות של התחום ההיסטורי והציבורי-פומבי בתחום הפרטי והאף האישי במובהק [...] של רצף היסטורי ברצף ביוגרפי וברצף הוויית היומיום. תווי ההיכר המוחשיים והגלויים לעין של הזמן ההיסטורי, וכן של הזמן הביוגרפי ושל זמן הוויית היומיום, רוכזו ועובו כאן, ובה בשעה הם שלובים אלה באלה ללא הפרד" (שם, 174).

היום יום ההולדת שלי היא יצירתו האחרונה של קנטור המכנסת דמויות המגיעות לחוג עם קנטור את יום הולדתו ה-75: דמויות ממשפחתו ומילדותו בעיירה ויילופולה (Wielopole), דמויות מצעירותו ומחיייו כאומן, דמויות מההיסטוריה הקולקטיבית והתרבותית שלו. קנטור היה מיועד לנכוח על הבמה כפי שהיה בכל יצירותיו המאוחרות (החל משנת 1967) אבל הוא נפטר שבועיים לפני העלאת המופע.³ משום שהעיסוק בעבודה זו הוא במושג זיכרון, ובקנטור כ"הזכר", אבקש לראות את היצירה הזו כמגלמת בתוכה את הנוכחות וההיעדר לא רק של הזיכרון אלא את עקבות החיים האחרונות של הנוכח-נעדר המרכזי ביותר ביצירה: קנטור עצמו.⁴

הבמה מורכבת משלוש מסגרות עץ גדולות מימדים, המתפקדות כמסגור לתמונות חיות, "טאבלו", שדמויות שונות מאכלסות אותן לאורך המופע ושם מונפשים ומורכבים הזיכרונות כפעולה גלויה שמנכיחה את קיומה ואת היעשותה. הדמויות נכנסות אל תוך הבמה ויוצאות ממנה מתוך דלת באחורי מרכז הבמה. על הבמה שכובות בפתיחת המופע דמויות שונות המכוסות לגמרי שמיכות אפורות, נדמות כגוויות עטופות, מתנועעות וממלמלות. בקדמת הבמה ישנו מעין מקום - חדר שקנטור משתכן בו בבגרותו כאומן, שמתוחזק על-ידי דמות של האישה "מנקת כלים". זה איזור בחלל הבמה שמורכב ממיטה, שני כיסאות שאחד מהם הוא כסאו הריק של קנטור, לצד שולחן שעליו מנורת לילה, כוס הקפה שלו וצילום מן העבר של בני משפחתו (כנראה אמו, אביו ואחד מדודיו או אמו ושני דודיו). אל החדר הזה של קנטור פולשות-נכנסות הדמויות מן הדלת

³ נוכחותו של קנטור כאחד מן הפרפורמרים על הבמה הופיעה לראשונה ב*תרנגולת המים* מ-1967 ומאז חזרה ונשנתה בכל יצירותיו (ראו: Klossovitch, 1986).

⁴ את סוגיית הנוכחות של קנטור כפרפורמר ביצירה שלו פיתחתי ברפרט קודם בלימודי התואר השני שלי, בקורס "מאובייקט לפעולה: על צמיחתם של המיצג והמופע הפוסט-מודרני". המחקר נקרא: *נוכחותו של תדאוש קנטור על הבמה כמנגנון פרפורמטיבי*. הדיון הזה העלה באופן בלתי נמנע את השאלה האם היצירה של קנטור, שנוכחותו הפכה להיות בה לסימן היכר תוכל להתקיים בהיעדרו? במסגרת הדיון ב*היום יום ההולדת שלי*, היצירה המתועדת האחרונה והיחידה ללא קנטור, אבדוק בין השאר את הסוגיה הזו.

האמצעית האחרית אחת אחרי השנייה, ומזכירות לו מי הן תוך פנייה לכיסא הריק של קנטור: הנערה המסכנה הלבושה לבן, אביו של קנטור, אמו של קנטור, הכומר ונגן הכינור מעיירת ילדותו, ויילופולה. נוסף על הכסא הריק שמייצג את קנטור (בהיעדרותו) ישנו הכפיל של קנטור שחובש כובע, ולבוש כמוהו בחליפה שחורה, חולצה לבנה מתחת, וצעף שחור כרוך על צווארו. הכפיל מדבר כמו קנטור ויש לו את אותן המחוות הגופניות, אבל להופעה שלו יש אפקט קומי בעיקרו כיוון שניסיון החיקוי כמעט ומצביע על עצמו ככזה. בנוסף, ישנה דמות "הצל", שבניגוד לכפיל אינה מדברת אך לבושה בדיוק כמו קנטור למעט העובדה שהתלבושת שלה איננה שחורה אלא אפורה ומרובת קרעים וחורים, דמות שהיא מעין העתק דהוי של קנטור. הכפיל הוא העתק "ראשוני" של קנטור, "הצל" הוא העתק שניוני שלו.

אחת מן הסצנות שבמרכזה בנייה מחדש של זיכרונות על הבמה, היא ההנפשה של "תמונה דו-ממדית" של קנטור עם דמויות מתקופת ילדותו בוילופולה, המגיעות כעת לחגוג איתו את יום הולדתו. דמות הנערה המסכנה בלבן מכנסת אל מאחורי מסגרת העץ האמצעית את הדמויות שפגשו קודם לכן: אמו של קנטור, אביו, הכומר ונגן הכינור. היא דוחקת בדמויות האלו לשבת ומבקשת שיביאו "שולחן". אחר כך מסתבר שזהו השולחן שראינו בצילום שמונח על השולחן בחדר של קנטור, ושמעליו מוזגת האישה שבתמונה כוס יין. בינתיים מגיעה האישה מנקת הכלים ומביאה איתה קרש עץ שאותו הן מניחות ביחד כשולחן. הנערה יוצאת, והדמויות שמאחורי השולחן מתארגנות לפוזיציה של צילום תמונה (taking a photo). האישה מנקת הכלים הנמצאת בצידה השני של מסגרת התמונה מביאה בקבוק ריק ומגישה לאמא וכוס יין ריקה לאבא. היא ניגשת אל הכיסא הריק להזמין את קנטור: "כל זה בשבילך. היום הוא יום ההולדת שלך. אתה בן 75. תחזור אחרי: שבעים וחמש". אין מענה מהכיסא הריק, והיא אומרת: "אתה לא מבין?". שוב אין מענה, אז האישה פונה אל עבר דמות הכפיל של קנטור שישב בתוך המסגרת האחרית השמאלית, ומזמינה אותו בלחישה באוזן. הוא נענה לה, ניגש אל התמונה שעל השולחן ואומר בהתרגשות: "יום הולדת? שלי?" ומזהה בהצבעה ובקול את האנשים שניצבים בתמונה: אבא, הקם במחווה של הרמת כוסית, ואמא, שמתרוממת עם בקבוק היין הריק לקראת מזיגה. הוא מגיע להתיישב איתם. נוסף לזיכרון עצמו (הדמויות שמרכיבות את התמונה), הכפיל של קנטור שמצטרף אל הזיכרון, ישנה דמות ה"צל" – "הזוכר" המתבונן מבחוץ על התמונה, על הזיכרון. הכפיל מצטרף לתמונה תוך כדי שהאבא משיק את הכוס, במחווה "מכנית" ורפטיטיבית, האמא מתרוממת ומרימה את הבקבוק (הריק) ומוזגת לכוס של האבא, מתיישבת וחוזר חלילה, נגן הכינור עולה על השולחן ומנגן, הכומר יושב ומחזיק בידו את צלב העץ. האישה מנקת הכלים

מנקה את זכוכית התמונה (הלא-קיימת) מבחוץ עם מטלית, ומביעה שביעות רצון מהאופן שבו כולם "מבויימים" אל תוך התמונה הזו. היא מדובבת את הכומר לשאת דרשה, אם כי הוא לא בדיוק זוכר מה לומר וכל הזמן מקבל ממנה את המילים, ונואם מול הדמויות שמאיישות את התמונה ומאזינות לו: "אנחנו יכולים לקרוא בספר הבשורה שהם דיברו על ישו המושיע שנולד בנצרת, ואליהם הגיבו היהודים ששום דבר טוב לא יוכל לצאת אף פעם מנצרת... כמו שאנחנו יודעים, נצרת עיר שאיננה גדולה יותר מ...". [היא מדובבת אותו להמשיך] "ממה?" [היא עונה לו] "מווילופולה... כן... [...]. אבל למה אנחנו מדברים על זה? למה אני מדבר על זה? למה אני מדבר? ובכן..." לבסוף הכומר נושא ברכה ל"פרופסור" (לכפיל המייצג את קנטור) שבזכותו העיר ווילופולה התפרסמה, כולם שרים שיר לכבוד יום ההולדת, והכפיל קד והמוזיקה שבה ומתנגנת.

חגיגת יום ההולדת ה-75 מתקיימת בין אותה תמונה מן העבר של קנטור שעל השולחן שעל הבמה ובין ההווה של הפעולה הבימתית של שחזור התמונה הזו. דמויות מחייו של קנטור התכנסו כדי לחגוג לו את יום ההולדת שבהווה, אבל הן ייצוגים של העבר, של אנשים מתים. קנטור יוצר כרונוטופ: ציר ההיסטוריה (ציר הזמן) מתנקז אל תוך החלל, שמכיל את כל הנקודות שעל הציר יחדיו. הרכבת הזיכרון מחדש לא מנסה להיות נאמנה למקור בכל מה שנוגע למימד הזמן וההיסטוריה או לחילופין במימוש הגילאי והמוחשי המדויק של הנוכחים בתמונה. פניו של אביו של קנטור מאופרות בשכבת צבע לבנה, כפני גוויה. אמו, הלבושה בסגנון דומה לאישה שבתמונה משוחקת על ידי שחקנית זקנה, מי שיכולה הייתה להיות אמו של קנטור בן ה-75, אבל לא קרובה בגילה לדמות האם הצעירה שבתמונה.

אפיון הדמויות כ"זיכרונות" אצל קנטור הוא רב-משמעי: מצד אחד אפשר לזהות אפיונים שמעבירים אינפורמציה על הדמות. למשל, הכומר לבוש במעין שלֶמָה של כומר, האבא והאמא לבושים חגיגות לכבוד יום ההולדת של קנטור, לכנר יש את הכינור שלו איתו, האישה מנקת הכלים לבושה בבגד שנראה כמו בגד עבודה ויש לה סמרטוט ביד, וכיו"ב. יחד עם זאת, בעיצוב הדמויות יש היבט נוסף שמייצר את עובדת היותן דמויות לא ממשיות וחיות אלא - זיכרונות. באופן העיצוב של קנטור את הדמויות כשפניהן לבנות מהרגיל, כפני המתים, קנטור מבנה אותן כ"זיכרון".

באפיון הדמויות ובעיצוב הסיטואציות אצל קנטור - הן הביוגרפיות-אישיות והן ההיסטוריות - ישנו מימד מיתי החורג מזמן וממקום ספציפיים. קנטור מייצר "מיתזציה של ההיסטוריה" על הבמה שמאזכרת את האופן שבו הפילוסוף מירצ'ה איליאדה מנתח את יחסו המיתי של האדם הארכאי אל ההיסטוריה. בחיבורו המיתוס של השיבה הנצחית, או: מבוא

לפילוסופיה של ההיסטוריה, איליאדה עוסק באופן שבו "האדם בן התרבויות הארכאיות נשא בדי
עמל את 'ההיסטוריה' ומשתדל לבטלה באורח מחזורי" (איליאדה, 2000, 39). איליאדה חוקר את
החברות הארכאיות כחברות שערכו שינויי תצורה של ההיסטוריה שלהן אל צורה של מיתוסים.
ההיאחזות באסונות, במלחמות, במחלות ובמוות הבלתי נמנע הוצדקה על ידי מערכת של
מיתוסים. האדם תפס את עצמו לא כבן תקופה היסטורית מסוימת, אלא כחוזר על אירוע מיתי
מסוים ונצחי: "הזיכרון העממי [...] מתפקד באמצעות מבנים שונים; קטגוריות במקום אירועים,
ארכיטיפים במקום דמויות היסטוריות. הדמות ההיסטורית מותאמת לדגם המיתי (גיבור
וכדומה), והאירוע משולב בקטגוריה של הפעולות המיתיות" (שם, 45). תפיסתו של איליאדה
מעניינת ביחס לאופן שבו קנטור מעצב את הדמויות ואת הבמה, אבל גם ביחס לדרמטורגיה
הכוללת של היצירה המובנית על חזרתיות של מחוות פיזיות, של רפליקות ושל סצנות מתוך
הזיכרון. האדם הארכאי מבין את האירועים ההיסטוריים של זמנו כדגמים ארכיטיפיים, אל-
זמניים, ובכך הזיכרון הקולקטיבי שלו מתפקד כזיכרון א-היסטורי. בדומה, גם קנטור לא מבקש
לשחזר את הזיכרון ולקבעו כהיסטוריה פרטיקולרית (כשם שעושה ההיסטוריון) – אלא הוא עסוק
בזיכרון כתבנית שחוזרת על עצמה, ובתהליך של הבנייה שלו פעם אחר פעם מחדש. בתפיסה
הארכאית אין זמן ואין היסטוריה, כיוון שהכל חוזר על עצמו בתבניות היומיום, בפרט, ובתבניות
החיים, בכלל. לאור זאת, קנטור יכול להציג את הזיכרונות באופן סימולטני, הם יכולים להתערבב
בזיכרונות אחרים וליצור מימד "אנכרוניסטי", דמויות מן העבר יכולות לנכוח ולהתקיים בהווה.
לדברי קוביאלקה, קנטור מבין את ההיסטוריה כמושתתת על תפיסת חלל ולא על תפיסת זמן.
העבר וההווה מתפקדים כחללים שונים המתקיימים במקביל, חופפים, ולא כנקודות יציבות
הממוקמות על רצף של זמן (תפיסה כרונולוגית). כך, עבור קנטור, הזיכרון (העבר) מתפקד כמימד
שמתקיים במקביל להווה. תפיסת הזיכרון של קנטור מושפעת מתפיסת ההיסטוריה שלו: "תושבי
העבר, אף שהם מתים, הם בו בזמן חיים: הם אפילו יכולים לדבר. ביציאתם של המתים מתחומי
תלת המימד של החיים, מהפרקטיקה של עולם החיים, הם למעשה נופלים אל תוך הקיום של
הנצח" (Kantor, 1993).

החלל אצל קנטור הוא רב-משמעי משום שבהיותו חלל שבו מובנים זיכרונות הוא מתפקד גם
כחלל תלוי או כפוף תודעה, וגם כחלל שבתוכו המקום הקונקרטי שבו מובנים הזיכרונות הללו:
החדר שבו משתכן הצל של קנטור. זהו מקום שהאישה המנקה מתחזקת אותו בפעולות הפיזיות
שלה על הבמה, וכמו מנהלת של פונדק או מעון היא מוציאה ממנו דמויות ומכניסה אליו דמויות,

מנקה ומביימת חלק מהזיכרונות. הדרמטורגיה הבימתית של הזיכרון מבוססת על סיטואציה של עבר והווה שמתערבבים יחדיו, אירועים ואנשים ש"פולשים" אל הבמה לסירוגין, דמות אחת שנקשרת לשנייה לא מטעמים תלויי אחדות זמן ומקום (ריאליזם) אלא מטעמים תלויי הסיטואציה של שחזור והרכבה מחדש של הזיכרונות האישיים והקולקטיביים של קנטור עצמו, כאשר במהלך היצירה אנחנו עוברים מהלך של חיים שלמים: קרש עץ שהניחו כשולחן שעליו חגגו את יום ההולדת לקנטור בסוף היצירה נישא על ידי הדמויות כמו ארון קבורה בטקס אשכבה.⁵ האופן שבו קנטור מקדד את האירועים שהוא מביא אל הבמה נעשה דרך תהליך הרכבת הזיכרון השונה באופן מהותי מכתובת "היסטוריה", כאמור. הבחנה זו מתחדדת על סמך דבריו של פייר נורה:

זיכרון והיסטוריה: בהיותם רחוקים מלהיות מושגים זהים, מודעים אנו תמיד לכך, שהם תכלית הניגוד. הזיכרון הוא החיים, הוא הנישא תמיד על-ידי קבוצות חיות, ולפיכך הוא מתפתח תמיד, פתוח לדיאלקטיקה של ההזכרות והשכחה, רגיש לכל השימושים והמניפולציות, יודע תקופות חביון ארוכות ופרצי חיות פתאומיים. ההיסטוריה היא השחזור הבעייתי והלא-שלם תמיד של מה שכבר איננו. הזיכרון הוא תופעה אקטואלית תמיד, קשר שנחווה בהווה נכחי; ההיסטוריה היא ייצוג של העבר. בהיותו רגשי ומאגי, הזיכרון מסגל לעצמו רק את הפרטים הנוחים לו. הוא ניזון מזיכרונות מטושטשים, מחוברים זה לזה, מקיפים או מרחפים, פרטיים או סמליים [...]. הזכרון ממקם את ההיזכרות בתחום הקודש, ההיסטוריה מנערת אותה משם, רושמת הכל בפרוזה. (נורה, 1993, 5).

היבט נוסף של הרכבת הזיכרון בא לידי ביטוי בכך שהזיכרון רוצה כל הזמן להתעורר ולהתחיות: הדמויות מתפקדות כזיכרון שרוצה לחיות, הן "עולות" ו"מופיעות" (appear and perform), קמות לתחייה ובו-זמנית מתות מחדש, מביימות את עצמן באופן מודע וגלוי לעיני הצופים. הרצון של הדמויות להנכיח את הזיכרון קשור לאיווי ולהשתוקקות הכפייתית לארכוב הזיכרונות שלנו

⁵ כדי להמחיש את החיים השלמים שנפרשים ואת רוחב היריעה אפשר לציין דמויות נוספות המופיעות במהלך היצירה: מחלק העיתונים המודיע על פרוץ המלחמה, גוויות של מתים עטופות שמכות, חיילים וגנרלים, קולגות ואומנים שליוו את קנטור כאומן צעיר, אנשי המשטר הקומוניסטי בפולין שרדפו אותו בשנות ה-50, יהודי שניצל מהנאצים, יהודי מויילופולה, ועוד.

שמדבר עליו דרידה: "מצוקת הארכיב קשורה למחלת ארכיב. אנו שרויים במחסור בארכיב. בהאזיננו לניב הצרפתי, ובתוכו לנשוא 'מחסור ב-' (en mal de), לחוש מחסור בארכיב עשוי לציין דבר אחר מאשר לסבול ממחלה, ממצוקה או ממה ששם העצם 'רע' (mal) עלול לכנות. פירושו להישרף מתשוקה. לחפש ללא הרף, בלי סוף, אחר הארכיב היכן שהוא מתחמק. פירושו לרדוף אחריו, אפילו יש יותר מדי ממנו, היכן שמשוהו בתוכו שולל מעצמו ארכיב. פירושו לחוש כלפיו איווי כפייתי, נשנה ונוסטלגי, איווי בלתי מרוסן לחזור למקום, געגועים למולדת, נוסטלגיה של שיבה למחוז הקמאי ביותר של הראשיות המוחלטת. שום איווי, שום תשוקה, שום יצר, שום כפייה, ואף שום כפייה לחזרה, שום 'מחסור ב-' אינם עשויים לבקוע עבור מי שבאופן זה או אחר אינו שרוי כבר במחסור בארכיב" (דרידה, 2006, 102). הדמויות על הבמה משרתות ומחיות זיכרון ופועלות תחת האוטוריטה של הזיכרון של קנטור, שנכנסים אליו גם זיכרונות מומצאים מיתיים או זיכרונות שקדמו לחייו של קנטור עצמו.⁶ הסיטואציה הבימתית שנוצרת היא לא רק העלאה "מבוקרת" של הזיכרונות אלא גם הצפה והפרעה מצידם: למשל, בתחילת המופע המתים בשמיכות הסקביאס מנסים להתעורר והכפיל של קנטור משתיק אותם; כשהחיילים פולשים אל החדר של קנטור הדמות של הכפיל מסלקת אותם. הדבר מגיע לשיא כשכל הדמויות מתנקזות במקביל, משתלטות על הבמה ויוצרות אנדרלמוסיה שלמה: החיילים נכנסים ויורים, המוזיקה מתנגנת, הדמויות מסתובבות ומחפשות את מקומן, צועקות ומנהלות אחת את השנייה. הפעולה הבימתית מונעת מיצר "אנארכיבי" מפר ארכיב (archiviolithique) הרסני שדרידה מדבר עליו: "הכח מפר הארכיב הזה אינו מותיר מאחוריו דבר משלו. מאחר שיצר המוות הינו גם, לפי מילותיו המאלפות של פרויד עצמו, יצר תוקפנות והרס, הוא אינו רק מדרבן שכחה, אמנזיה, ביטול הזיכרון [...] אלא מושל גם במחיקה הרדיקלית, בהשמדה של [...] הארכיב, ההפקדה, המערך התיעודי או המצבתי [...] תוספת או נציג מנמוטכני, עזר או תזכורת. שכן הארכיב, אם מילה זו או פיגורה זו מתייצבות לכדי משמעות כלשהי, לעולם לא יהיה זיכרון או אנמנזיה כניסיון ספונטני, חי ופנימי. נהפוך הוא: הארכיב מתקיים במקום של הליקוי הקדמוני והמבני של הזיכרון האמור. אין ארכיב ללא מקום של הפקדה, ללא טכניקה של חזרה וללא חיצוניות מסוימת" (דרידה, 2006, 19-20).

⁶ קנטור מביא ביצירה שלו זיכרונות אמיתיים לצד זיכרונות מדומיינים או מומצאים ואנחנו לא בהכרח יכולים להבחין בין אלו לאלו. זאת, משום שקנטור עוסק בבניית הזיכרון ולא בזיכרון הסופי. אפשר לדבר על הקו המטושטש שבין זיכרון אמיתי ובין זיכרון מומצא, יליד הדמיון, דרך דבריו של דיויד יום: "וכפי שיתכן שאידיאה של הזיכרון תאבד מכוחה וחיוניותה ותתנוון למדרגה כזאת שיראו בה בטעות אידיאה של הדמיון, כך ייתכן, מצד שני, שאידיאה של הדמיון תצבור כוח וחיות גדולים עד כדי כך שהיא תצטייר כאידיאה של הזיכרון ותחקה את דרכי השפעתה על האמונה ועל כח השיפוט. אפשר להבחין בזה אצל שקרנים, שמרוב חזרות על השקרים שלהם מתחילים לבסוף להאמין בהם ולזכור אותם כאילו היו מציאות ממשית [...]" (יום, 2013, 81).

אם כן, הארכוב והפרתו הם גם היסודות של תהליכי בניית הזיכרון הבימתי: פעולת ההרכבה מחדש של הזיכרון, היא פעולה חזרתית וכפייתית של איסוף וקיבוץ זיכרונות. קנטור מבנה דרמטורגיה של אנכרוניזם, סימולטניות, של סדר (שליטה בזיכרון) ושל אנדרלמוסיה (הזיכרון שולט בנו). בהקשר זה ניתן להזכיר את דבריה של אריאלה אזולאי, שמזהה את מעשה הארכוב כמעשה של אלימות (אזולאי, 2014). אזולאי מבקשת לחשוף את מנגנוני הכוח המוסווים שמווסתים ומגבילים את נגישותו של הארכיון הריבוני לציבור: מקום שדואג לשמר את עצמו כמשכן העבר ומייצר מערך מפותל ומסורבל של ארכוב, תיוק, מידור, קטלוג, מנועי חיפוש, אמצעי חיפוש, הגבלות וחוקים. הארכיון הוא תוצר של הנסיבות הפוליטיות של היווצרותו, האנשים שיצרו אותו והמשתמשים בו – המורשים והאסורים לגישה אליו. לארכיונים יש "שומרי סף" – פיגורות של כוח שקובעות וכופות את החוק לגישה לארכיון (על-פי סיווג מסמכים). ביחס לדברים אלו, אפשר לדבר על החוקיות של הופעת הזיכרון כמובנית, מצד אחד, על האוטוריטה של הזוכר (קנטור) שמתפקד כשומר הסף. מצד שני, קנטור מציע בתוך ההתרחשות הבימתית גם את אפשרות ההתנגדות לאוטוריטה, שעליה מדברת אזולאי: הדמויות מאתגרות את קנטור כאוטוריטה של הזיכרון כמו אזרחים שמורדים בחוקים ובשומרי הסף המגבילים את הופעתם בזיכרון.

היום יום ההולדת שלי היא היצירה האחרונה של קנטור. סיכום חיו אבל גם סיכום יצירתו. במהלך חזרת התלבושות האחרונה, שבועיים לפני הבכורה של המופע, חש קנטור ברע ונפטר שעות ספורות לאחר מכן, והוא בן 75. היצירה הזו היא יצירה לא-גמורה, לא רק משום שלקנטור נותרה עוד עבודה בשבועיים האחרונים, אלא כי עובדת נוכחותו התמידית במסגרת היצירות שלו היא אחד מסימני ההיכר המובהקים של היצירה של והשפה הבימתית שהוא יצר. אמנם השחקנים של קנטור ליוו אותו לאורך שנים והיו מאוד מנוסים ומחוברים לשפת הבמה שלו וסגנון המשחק שפיתח איתם, אולם היצירה הזו אינה גמורה כיוון שהאדם שהוא מקור כל הזיכרונות איננו. Cricot2, קבוצת התיאטרון שאיתה יצר לאורך השנים, הפסיקה לפעול זמן קצר אחרי מותו. אם אנו מסתכלים בקנטור כמי שהזיכרון שלו הוא שמכנס את כל הדמויות להופיע ביצירה שלו המאבק להנפיש את הזיכרון מחריף בבלתי-אפשרויות שלו. כיצד, אם כן, ניתן לזכור כשהזוכר, נקודת הייחוס של הזיכרון, איננו?

הדמויות מנכיחות את הזיכרונות של קנטור, אך מנכיחות גם את עקבותיו כשהן ניגשות אל הכיסא הריק ומציגות את עצמן בתחילת ההצגה, או כשהגברת מנקת הכלים ניגשת אל הכיסא

ומזמינה את קנטור לחגוג את יום ההולדת שלו עם הדמויות שבתמונה. עובדת ה"קיום" שלו כנעדר משמרת בעבודה זו את הנוכחות שלו כאוטוריטה של הזיכרון. ולמרות היעדרו המוחשי, היצירה הלכאורה בלתי-גמורה עומדת בפני עצמה כמושא לפענוח השפה הבימתית שקנטור פיתח לאורך שנים בעודה מעמידה את המאבק העיקש והחירומי להנפשה ולהנכחה של הזיכרון. הזיכרון הוא תמיד חלקי, ופעולת הנכחת הזיכרון העיקשת היא בסיכומו של דבר ביטוי חוסר היכולת לייצג את הזיכרון במלאות ובשלמות.

קנטור לא יצר רק ארכיב, אלא הוא גם יצר מבנה ייחודי של ארכיב. כפי שמציע דרידה, מבנה הארכיב עשוי להיות חשוב יותר מתוכנו: "[ש]הארכיב, כמו הדפסה, כתיבה, פרוטזה או טכניקה היפומנזית בדרך כלל, איננו רק מקום האחסון והשימור של תוכן בר-ארכוב של העבר שעשוי להתקיים בכל מקרה, כך שבלעדיו מאמינים עדיין שהיה או עתיד היה להיות. לא, המבנה הטכני של הארכיב המארכב מגדיר גם את המבנה של התוכן בר-הארכוב בעצם הופעתו וביחסו לעתיד. הארכוב מייצג את האירוע בה במידה שהוא מתעדו" (דרידה, 2006, 25). כלומר, תהליכי הבנייה של הזיכרונות הם לא רק מנגנון שמפעיל או מסייע לקנטור בכינוס הזיכרונות אל הבמה אלא - האופן שבו עובד ומתפקד הזיכרון - הוא הוא נושא היצירה.

פרק שני:

בעקבות קנטור - יצירתה של נעמי יואלי, ובמיוחד גן זה

כפי שראינו, קנטור דוחס את ציר הזיכרונות, הארכיב האישי, הקולקטיבי, ההיסטורי והמיתי שלו אל תוך חלל בימתי שאותו הוא מפעיל באמצעות שחקנים, תפאורה, תלבושות ומוזיקה. הוא עובד עם דימויים ויזואליים בתהליך מתמשך וחוזר של בניית זיכרונות על הבמה. בהיום יום ההולדת

שלי, וכך גם בשאר יצירותיו המאוחרות, קנטור עובד באופן ברור עם העיקרון של הפרדה בין הצופים ובין המופע ומציב קו גבול ברור ביניהם (יחסי קהל-במה פרונטליים). ההיסטוריה האישית והקולקטיבית, המיתית והמדומינת שלו, מימי ילדותו ועד חייו הבוגרים כאומן, מורכבת מחדש דרך ציר החלל, מקום קונקרטי ומוחשי שמתפקד גם כחלל תודעתי, שהדמויות נכנסות אליו ומתקיימות בתוכו תחת סמכותו של הזיכרון.

ברצוני לצרף לדיון את היוצרת העכשווית נעמי יואלי ולדון ביצירתה: *ובמיוחד גן זה* (חלק א' וחלק ב'). זוהי הזדמנות לדון ביצירה נוספת שמארכבת את הזיכרונות של היוצרת אל תוך חללים מציאותיים וקונקרטיים בעיר ירושלים. הזיכרונות אינם מתנקזים אל תוך חלל תיאטרוני שכפוף לדימוי של "חלל תודעה", כמו "חדר הדמיון" של קנטור.

ובמיוחד גן זה, על שני חלקיו, הוא מופע יחיד שעושה שימוש בשני אתרי מופע שונים בעיר ירושלים הקשורים בסיפורה האישית של יואלי – האתר הראשון הוא ספסל ציבורי בשכונת משכנות שאננים המשקיף אל חומות העיר העתיקה; האתר השני הוא אתר המגורים שבה גדלה המכונה "גן רחביה"⁷. שני האתרים הללו מציפים אוסף של זיכרונות אישיים וקולקטיביים, מיתיים ומטאפיזיים. היצירה נוצרה במסגרת "פסטיבל בבית" המתקיים בירושלים בשנים האחרונות ומציג אירועים תיאטראליים-פרפורמטיביים הצומחים מתוך המרחב שבו הם מתקיימים. במסגרת הפסטיבל, בשנת 2013, יואלי הציגה יצירה תלוית מקום (site-specific), שמתקיימת באתרים שיש להם נגיעה הכרחית וספציפית לזיכרונות שלה. השימוש בחלל-אתר הסצפיי מאפשר הצפה של זיכרונות שעל ציר ההיסטוריה האישית, הקולקטיבית והמיתית באופן שאיננו רק מילולי ושאננו תלוי שחקנים ופרפורמרים. במאמרו, "Place in the Performance Experience", מקואולי (McAuley) מסב את תשומת הלב למעבר ממופע בחלל מיועד למופע (חלל תאטרון למשל) אל חלל לא קונבנציונאלי, חלל ריאלי, ולמשמעויות שעולות מכך:

The emplacement [...] of the performance space inevitably brings to the fore the historical and cultural resonance of that place for the community in

⁷ גן רחביה הוא מתחם מגורים שנבנה בשנות ה-20 של המאה ה-20 על שטח של אדמות בבעלות הכנסייה היוונית-אורתודוקסית ושהוכר לתקופה של 99 שנה. גורל הבעלות על הדירות בשטח זה ובשטחים רבים נוספים בירושלים ובארץ כולה עומד בסימן שאלה ביחס למה שעתיד לקרות בעוד כעשור כאשר תסתיים תקופת החכירה.

question, and in site-specific work this usually becomes a central element in the performance experience for spectators and for performance makers alike (McAuley, 2003, 601).

יואלי, פרפורמרית יחידה בשני חלקי המופע, מעלה זיכרונות מהילדות ומשנים שלאחר מכן ("storytelling"). המקומות שבהם מתקיים המופע הם אבני זיכרון בעיר שנותרו לה כ"בית", לאחר שלפני כעשור, מכרה מטעמים של היורשים, היא ביניהם, את דירת הוריה בגן רחביה. לאחר מכן, חלקת הנדל"ן היחידה שנותרה לה בירושלים הוא אותו ספסל שהציבה אמה, צילי יואלי, לזכר בעלה, שלמה יואלי; במקום שבו היו נוהגים לשבת לאחר טיול בעיר ולהשקיף על הנוף ועל העוברים ושבים. לאחר מותה של האם, שהקימה את הספסל לזכר בעלה האהוב, חידשה יואלי את אבן הזיכרון לצד הספסל (plaque), לזכר שני ההורים (ולא רק האב): "פינת ישיבה / לזכר צילי ושלמה יואלי ז"ל / אוהבי ירושלים ובמיוחד גן זה". כפי שיואלי מספרת:⁸ "לי אין בית בירושלים. היה לי אבל מכרתי. מכרתי כמו שעושים בדרך כלל אחרי שההורים נפטרים. וזהו. (...). מאז אין לי בית בירושלים. אני הומלסית, הומלסית בירושלים. אבל יש לי ספסל. הנדל"ן הכי טוב בעיר. אולי אפילו טוב יותר מהבית שמכרתי".⁹

בעודנו יושבים במדרון המדושה ומשקיפים על חומות העיר העתיקה, תוך שמיעת צלצולי הפעמונים הקבועים של כנסיית ה"דורמציון", בתווך שבין מערב ומזרח העיר, בשעת דמדומים בין השעה 19:00 ועד השעה 19:45 (אז נחתם המופע), אנו שומעים את זיכרונותיה של יואלי מממשפחתה ומביתה בירושלים מסופרים מפיה בעודה יושבת על הספסל. הקהל, שיושב במדרון למרגלות הספסל, מאזין לדבריה של נעמי, דרך אוזניות – המשמרים את קולה כקול דיבור ולא כקול של פרפורמרית על במה. דרך האוזניות הללו אנחנו שומעים לא רק את קולה אלא גם פסקול

⁸ הציטוטים מהמופע בסיועה של יואלי, שהעבירה לי את הטקסטים של *במיוחד גן זה א'*, לצורך שימוש עבור במחקר זה. ככלל, המופע על כשלעצמו איננו מתועד במלואו, והדברים הכתובים מבוססים על צפייה שלי במופע, שיחה עם נעמי יואלי וכן חומרים שהעבירה לי לצפייה ולקריאה.

⁹ סנטימנטלי ככל שיהיה, הטקסט היואלי מבטא גם אירוניה ביחס לחלקת הנדל"ן הזו, שניתן להסלימה דרך מילותיו של מיטשל: "הנוף הוא מדיום במובן המלא ביותר של המילה. הוא 'אמצעי' [...] חומרי [...] כמדיום לביטוי של ערך, יש לו מבנה סמיוטי די דומה לזה של כסף, והוא מתפקד כסוג מיוחד של סחורה בעלת תפקיד סימבולי, ייחודי, במערכת של ערך חליפין [...] במישור הבסיסי והוולגרי ביותר, ערכו של נוף מגולם במחיר נקוב: העלות הנוספות לערכו של רכוש נדל"ני בשל נוף יפה [...] חפץ שניתן לרכוש ולצרוך [...] בתפקידו הכפול כסחורה וכסמל תרבותי רב כוח, הנוף הוא מושאם של טקסטים פטישיסטיים" (מיטשל, 2009, 30-31).

מאת ובעיבוד המוזיקאי יוסי מר-חיים. לפני שמתחיל הדיבור ואנו ישובים על המחצלות והכריות שבמדרון, לרשותנו שתי אפשרויות: להאזין לרחשי הסביבה, או להאזין לרחשי הסביבה המוקלטים באוזניות. פס הקול של האוזניות מכוון אותנו להקשיב לסביבה שבה אנחנו נמצאים, שכב של מציאות על מציאות: קולות של האנשים בגן, רעשי אמבולנסים, ציוץ ציפורים, וכמובן – בכל רבע שעה עגולה צלצול האוזניות של כנסיית הדורמציון, שמוקלטים גם באוזניות, וגם נשמעים במקביל ברגע החי אם אנחנו מורידים את האוזניות. התזמונים כמעט לגמרי חופפים והתבנית הקבועה שלהם – הן בשכבת המציאות הנשמעת מהכנסייה והן בשכבה המוקלטת באוזניות – יוצרים עבורנו כצופים תבנית צפייה שמייצרת המתנה, ציפייה, ואלמנט של טקסיות וחזרתיות. אנחנו נכנסים לתבנית קבועה ומדיטטיבית, שמכניסה אותנו לחוויה של תפיסה מיתית, יוצאים אל מחוץ לזמן ההיסטורי, הקונקרטי, ומצויים בתוך התבנית של החזרה וביטול הזמן.¹⁰ פס הקול מפגיש אותנו גם עם מלודיות של זיכרונות ילדות – כמו קול המואזין,¹¹ שיר ה"בובה ימימה", ולבסוף, טייק-אוף על השיר "ירושלים של זהב" ומנגינות שמאזכרות מוטיבים של שירה דתית (ליטורגיקה).

אם כן, דרך האוזניות, אנחנו שומעים את קולו של הזיכרון, את המנגינות שנצמדו אליו, אבל גם את המקום כנקודת ציון קונקרטי בחלל, שממנה אנו משקיפים אל הבמה – הנוף, שבתוכו מתקיימים ומורכבים מחדש הזיכרונות.¹² זהו המקום שאל תוכו נדחסים היסטורית מאבק, סכסוך ודמים של אלפי שנים, כפי שמציג זאת מיטשל: "ארץ הקודש עמדה במוקדם של מאבקים אימפריאליים לאורך כל ההיסטוריה הארוכה שלה; נופיה הם בבחינת רקמה מצולקת ורב-שכבתית, גן עדן ש'נבזז' על-ידי כובשים אימפריאליים יותר מכל אזור אחר על פני האדמה" (מיטשל, 2009, 39). והוא ממשיך: "פניו של הנוף הקדוש כה מצולקים מהמלחמה [...] עד שלא ניתן להחזיק, ולו לרגע, בשום אשליה של טבע תמים, מקורי" (שם, 49).

מולנו, אם כן, ירושלים המיתית וירושלים ההיסטורית, סיפור של מלחמות עקובות מדם, ושני עמים מסוכסכים היושבים כיום משני צדי החומה, וגם היסטוריה אישית ועכשווית של יואלי. כפי שמציע לבפרה: "[...]ההיסטורי ותוצאותיו, ה'דיאכרוני', האטימולוגיה של האתרים,

¹⁰ ראו דיון לעיל בעמוד 7 אצל איליאדה החוקר את החברות הארכאיות כחברות שערכו שינויי תצורה של ההיסטוריה שלהן אל צורה של מיתוסים, ואת האופן שבו תפיסה זו באה לידי ביטוי ביצירתו של קנטור.

¹¹ שהיה או לא היה בילדותה של יואלי (אבל כבר מובן שהזיכרון הוא לא דווקא "נאמן" למקור).

¹² ניתן להשוות את החלל הזה לחלל של תיאטרון יווני, נניח האפידאורוס שהשתמר עד היום, שאיכות הצפייה בו כה איכותית כך שמכל נקודה ניתן לראות את חלל המופע, אבל גם לצפות בנוף המרהיב שנשקף מאחורי הבמה (התיאטרון ממוקם בנקודה גבוהה על צלע הר).

כלומר כל מה שהתרחש בהם ושינה את המקומות והמיקומים, כל אלה נחקקים במרחב. העבר הותיר את עקבותיו, את רישומיו, את כתיבתו של הזמן. אולם מרחב זה הוא תמיד, כאז כן היום, מרחב הווה, הנתון כמכלול עכשווי, על יחסיו וקישוריו המעשיים. כך שהייצור והמוצר מתגלים כשני צדדים בלתי נפרדים, ולא כשני ייצוגים שניתן להפריד ביניהם" (לפברה, 2005, 7-186).

המרחב הגיאוגרפי, אם כן, הוא הפרפורמר: חומות העיר שממול, גיא בן הינום, האנשים המטיילים בגן עצמו – תושבי העיר, זוגות אוהבים, תיירים, נזירות וכמרים, הורים וילדים. לדוגמה, היום שבו צפיתי אני ביצירה היה יום ביקור של האפיפיור במאי 2014, כשמעלינו חגים מסוקים. הגן הכיל בתוכו גם את האירוע העכשווי והחד-פעמי וגם את ירושלים כפי שאנחנו רואים אותה - עיר בת אלפי שנים: "מן המרחב המוחלט, הדתי והפוליטי, תוצר של שותפויות של דם, קרקע ולשון, צמח המרחב היחסי, ההיסטורי. אולם המרחב המוחלט אינו נעלם בשל כך; הוא מתמיד כשכבה או כמשקע של מרחב היסטורי, כמצע של מרחבי ייצוג (סוגי סמליות דתיים, מאגיים, פוליטיים). תנועה דיאלקטית פנימית מניעה אותו, דוחפת אותו אל קצו ויחד עם זאת מנציחה אותו: המלא והריק נאבקים בו" (שם, 195). בעוד לפברה מציע פרדיגמה כוללת להתבוננות במרחב, בספרו *על המקום* מציע זלי גורביץ' התבוננות על ירושלים כקפסולה של זיכרון: "ירושלים היא מקום החתוך על ידי זמן, ואשר בו הזמן אינו מניח לשבת בתוך ההווה, בהווה של המקום. בירושלים הישראלי נזכר בעצמו. החיים שבה הם חיים ליד וביחס לזיכרון. על כן יש בה גם יסוד סנטימנטלי, אתרים המייצרים התרפקות על העבר. היא השריד המרוכז ביותר של היהדות בארץ ישראל. עד כדי כך, שבגלות נתפסה ירושלים כזהה עם הארץ כולה - "ארץ ציון ירושלים". [...] יש בה עוצמה ממשית של זיכרון. גם הזיכרון הוא טקסט, שניתן לעלות אליו, לקרוא אותו, לספר אותו. הסיפור של ירושלים הוא סיפור הכוח - מלכות בית דוד, סיפור האמונה - המקדש, וסיפור החורבן ועזיבת המקום. העיר העתיקה היא, כמובן, מרכז הזיכרון. התצפית אליה היא אל לב ירושלים. שם, בלב ירושלים, גם לב הסכסוך" (גורביץ', 2007, 70). וכפי שמספרת יואלי, מנקודת מבטה:

הנוף הכי יפה בעיר: חומת העיר העתיקה, הר ציון, כנסיית דורמיציון כולל מגדל פעמונים ושעון גרמני מדויק: כל רבע שעה צלצול, 4 צלצולים גבוהים בשעה המלאה ועוד מספר הצלצולים של השעה בפעמונים נמוכים. אם עומדים מעט ימינה לספסל רואים משמאל גם את מגדל דוד. למטה, גיא בן הינום, מקום מיתולוגי, מימין סילוואן, כפר ערבי

אותנטי. במרחק, ביום טוב- הושט היד וגע במ- הרי—אדום? מואב? לא ברור. גיאוגרפיה זה לא הצד החזק שלי.

בין צלצול הפעמונים של השעה 19:15 ו-19:30, אנחנו שומעים את הסיפור על חומות העיר ועל הגבול החוצץ בין מזרח ומערב העיר. אנחנו מקבלים מבט של "זום אין" להיסטוריה של שנות ילדותה של יואלי, לפני 1967, לפני שירושלים "אוחדה לה יחדיו". חווית הילדות ביחס לגבול ההיסטורי-פיזי הזה היא חוויה של מקום הפקר, מקום שמסוכן להיות בו. אפילו הבובה ימימה, משיר הילדים המוכר, נופלת לצד השני של הגבול משום שרגליה "עקומות נורא". לאחר מלחמת ששת הימים נבקע ה"גבול" ולכאורה, כבר לא הייתה הפרדה, ומשפחתה, ויהודים בכלל, היו באים לבקר ומבלים בעיר העתיקה, אוכלים חומוס ועושים קניות בשוק, יוצרים קשרי ידידות ושיתוף פעולה בתחום המסחר. אבל, היא מספרת:

ופתאום הזכרון מתחיל להתעמעם - מה היה לנו בשנות התשעים? ומתי היתה האינתיפאדה? ואיזו אינתיפאדה ואריק שרון, מתי הוא בנה לו בית בתוך העיר העתיקה? ומתי הוא עלה על הר הבית? ומתי התחילו להתפוצץ בעיר הזאת? ומתי ביבי פתח את מנהרת הכותל?

מוזר. יש זכרונות כל כך מפורטים, כמו שאבא שלי אהב: ספרי, לא ראיתי אותך שבועיים, מה קרה מאז? ספרי לאט לאט ואת מספרת כל דקה וזוכרת כל רגע, ופתאום, דווקא ככל שהעבר מתקרב, הזכרונות נעשים יותר קרועים; ככל שמרחב המחיה העברי הלך והתרחב, הלך והצטמצם המגע.

ואז זה נגמר. אולי בבת אחת, אולי בדעיכה. אני לא זוכרת שבעשר השנים האחרונות לחייו, לאורך כל שנות התשעים, אבא ביקר שוב את ידידיו הותיקים. ולמרות שלא דברנו בעצם אף פעם על סוף עידן הנחשת, מתישהו השתנה נתיב הטיולים שלו ושל אמא: בהתחלה לכיוון טיילת תלפיות, יום יום, עוקבים אחרי בנייתה ומגבים את הגברת שרובר בחלומות שלה על טיילת שלום; אחר כך, כשהטיול נעשה מעייף מדי, בגן הזה, יום יום, צועדים שלובי זרוע בשבילים, ולסיום צונחים אל תוך אחד הספסלים האיומים האלה וצופים בשקיעה.

בעשר השנים האחרונות הספסל הוא הגבול.

העיסוק של יואלי בסוגיות ההיסטוריות העכשוויות של ירושלים שבין מזרח ומערב, מציב את הצופה במבט שאיננו רק נינוח ותמים אלא מחייב אותו לעימות עם ההיבטים הפוליטיים והחברתיים המורכבים של המקום שבו הוא מתבונן במסגרת היצירה. כפי שמסביר מיטשל: "הנוף בישראל [...] בעל תפקיד מרכזי בעיצוב הדמיון הלאומי, מרכיב אינטגרלי של חיי היומיום המטביע פנטזיות וציבוריות וקולקטיביות על מקומות ועל מראות" (מיטשל, 2009, 50). בהתבוננות בנוף, אם כן, עלינו להיות ערניים לאופן שבו התעצב בעינינו כמרכיב של זהות פוליטית ולאומית. היצירה מפנה את תשומת ליבנו להיבטים המורכבים של ה"לוקיישן" הספציפי של היצירה. לדברי מיטשל: "[...] ההתבוננות בנוף כאובייקט אסתטי אינה יכולה להיות עניין לסיפוק עצמי או להרהור פילוסופי נינוח בלבד; עליה להיות מוקד של דריכות היסטוריות, פוליטית ואסתטית (כן, גם אסתטית) לאלומות ולרוע הנכתבים על-פני הארץ ומוקרנים עליה על-ידי העין המביטה. [...] אנו יודעים שאלומותה של העין הרעה הזו קשורה באופן בלתי ניתן להתרה לאימפריאליזם וללאומיות" (מיטשל, 2009, 53).

המקום הגיאוגרפי אוצר בתוכו היסטוריה של מאות ואלפי בשנים והיסטוריה משפחתית ואישית של יואלי. אם נחזור לקנטור, המוצג הכי אישי ספציפי, ובמילים אחרות – תיעודי, שקנטור מביא לבמה *מהיום יום ההולדת שלי* הוא אותו צילום ישן מארכיון המשפחה שלו שמונח על השולחן בחדר שעל הבמה, ומורכב מחדש כזיכרון על הבמה. בדומה לכך, גם אצל יואלי מופיע מוצג אחד במהלך המופע מ"ארכיון המשפחה" והוא "מפיון". עוד לפני שנולדה, בתקופת המנדט אביה ואמא היו מתפרנסים מעבודה "צדדית". תוך שימוש בחתיכות צלולואיד הם היו מרכיבים מיני חפצים שונים: קופסאות, כיסויי עוגות, מפיונים (מחזיקי מפיות) ומוכרים אותם מחוץ לעיר, בתל-אביב, ותוך כך צוברים סכומים יפים של כסף. בפעם היחידה שיואלי קמה מן הספסל לאורך המופע היא מגישה לנו את המוצג הזה, שהצופים מעבירים ביניהם. במקום הזה, בבית שנותר לה בירושלים, עם המפיון שנותר לה, ההיסטוריה האישית גם משתרגת במשמעויות פואטיות ומיתולוגיות: "[...] אמא שלי בחרה את המקום הזה בין שני עצי הזית שהזכירו לה את המיתוס היווני על באוקיס ופולימון, שני הזקנים מכניסי האורחים. כשזאוס רצה להודות להם על הכנסת האורחים הם רק בקשו שיהפוך אותם אחרי מותם לשני עצים, כדי שלא יצטרכו להיפרד". ואכן, משני צידי הספסל שתולים שני עצי זית, נשענים זה לעומת זה וענפיהם נושקים זה לזה. הטבע והספסל מושיטים יד ומרוממים את הגינה הזו לאתר של גן עדן אבוד של אהבה, לפינת זיכרון לאוהבים

צילי ושלמה יואלי וגם לאוהבים באשר הם. האהבה בצורתה המיתולוגית מתגשמת באופן מוחשי בהווה של המקום, כפי שהיא מספרת:

הרעיון שזה יהיה ספסל אהבה התגשם כי הספסל הזה באמת תפוס כל יום כל היום: זוגות אוהבים, זוגות שנפגשים לשידוך, מה שאמא קראה "בִּשְׂאוּ", שהספסל מתאים בול לרווח הנדרש ביניהם, תושבי השכונה, תיירים. כמו במשחק הכסאות, בשניה שמישהו קם, יש מי שתופס את מקומו ויש ממתנינים שאורבים למקום. ובכל שעה מתחלפת האוכלוסיה. והשעה הזאת, בשקיעה, זו השעה התוססת ביותר, והכי דמוקרטית: משפחות ערביות וחרדיות מתגלגלות על הדשא, זו השעה האהובה על מדריכי תיירים שמסבירים מהנקודה האסטרטגית הזאת על העיר העתיקה. והפטרולים- בדיוק בשעה הזאת מתחילים פטרולים של חיזור גורלי, ללא הבדל בין דת, לאום וגזע, בין צעירים למבוגרים, בין כופרים למאמינים, כאן רק המין קובע. גם אלה סוג של הומלסים, בלי בית, בלי מקום, מסתדרים איכשהו במרחב שבין הספסל לשירותים הציבוריים, השיחים.

על האופן שבו יואלי מטפלת במרחב ביצירה ניתן להתבונן דרך הסדרים השונים של המרחב כפי שמציע אנרי לפברה, במאמרו *ייצוג המרחב*. לדידו, אין נוף נייטרלי שבו פועלים. ראשית, המרחב הוא כלי קיבול לפונקציות שמתקיימות בו. סדר ראשון של המרחב הוא הסדר היומיומי שבתוכו מתהווים ומסופקים צרכים בסיסיים. הגן הוא גן שבו אנשים מטיילים ומתבוננים או פשוט חוצים "בדרך אל". יחד עם זאת, הגן הוא מקום מוסדר, מקום מסדר שני של המרחב כפי שמדבר עליו לפברה הבא לידי ביטוי בצורה של מוסדות שמארגנים את המרחב והופכים להיות מונומנטים בתוכו. יצירתה של יואלי, מאפשרת למרחב הזה להתקיים בסדר השלישי, על-פי לפברה, ולהפוך למקום שמאכלס בתוכו סמלים ואיקונות של תרבות. עבודת אמנות שנעשית במרחב מבנה את המרחב כאיקוני ויוצרת מערכת של הסמלה פרפורמטיבית. הפעולה האמנותית יוצרת הגדרה או מסגור מחודש של ה"אתר" (site). לאור זאת, אפשר לסכם, שייחודן של יצירות תלויות מקום (site-specific), בכלל, ויצירה זו בפרט, הוא בעובדה ששני הסדרים הראשונים של המרחב מתקיימים בו-זמנית עם הסדר השלישי. לדבריו של מקואולי: "Site specific performance is

the latest occupation of a location where other occupations are still apparent and
"(McAuley, 2003, 602) "cognitively active. [...] It then recontextualises them"

בחלקה האחרון של היצירה, בין צלצול הפעמונים של השעה 19:30 ו-19:45, כשפס הקול משמיע מנגינה שמאזכרת מוטיבים ליטורגיים, מספרת יואלי על "טור הטוהר" מתוך *הקומדיה האלוהית* של דנטה. המקום, שבו הציבה אמה את ספסל האהבה, הוא המקום שבו מצויה פסגת טור הטוהר, הממוקמת מול הר ציון, כנאמר בהקדמה לספרו של דנטה:

"טור הטוהר, פורגטוריום, בלטינית- להיטהר- הוא, על פי הדוגמה הרומית-קתולית, מקום בו נצרפת נשמת המת, מי שאינו ראוי עדיין לבוא בשערי שמיים וזקוק לעוד פרק זמן לצורך היטהרות גמורה. לפי דנטה, טור הטוהר הוא הר דמוי חרוט המתרומם לגובה רב. ההר נוצר מגוש אדמה שנדחס ממרכז כדור הארץ כלפי מעלה לאחר שלוציפר (הילל בן שחר) הושלך לשאול ויצר את חלל התופת. מיקומו הגיאוגרפי של ההר הוא בקו ישר מול הר ציון בירושלים, מעברו השני של כדור הארץ".

אני קוראת ולא מאמינה: מול הר ציון! אני בודקת באייפון של האחייך שלי יונתן מה יש מעברו השני של כדור הארץ מול הר ציון - כלום. ים. אוקיינוס.

אבל מול! מול! -- אני עוזבת את הספסל, יורדת בריצה דרך משכנות שאננים, גיא בן הינום, בקיצור, כל התופת, מטפסת בהר ציון ושם, ממש מהר ציון אני רואה, בדיוק מולי- את הספסל!

אני חוזרת לספסל ולהקדמה וקוראת: "ההר מוקף בשבע טרסות, כנגד שבעת החטאים: גאוה, קנאה, כעס, שאננות, קמצנות, גרגרנות, תאוות בשרים. שביל צר ותלול מוביל ממדרג למדרג. בראשו של ההר מתנוסס גן העדן הארצי..."

תוך ההתבוננות במראה המרהיב של שקיעה על רקע משכנות שאננים, חומות ירושלים, העיר העתיקה, כנסיית הדורמציון, הרי ירושלים – אנחנו עוברים לספירה של המיתולוגי, המטאפיזי והפואטי. הדיון באהבה עובר "האלהה", ומסביבנו, "גן העדן הארצי". מולנו, כלב גדול ויפה עם פרווה לבנה וילדה עם שמלה לבנה, חולפים למטה על המדשאות הירוקות-ירוקות, ולי כצופה לא

נותר אלא להסכים, ברגעים אלו, שאני אכן ב"גן העדן הארצי". צלצול הפעמונים מן הכנסייה לציון השעה 19:45 חותם את היצירה.

החלק השני של היצירה, ובמיוחד גן זה ב', סיור לחישות, סיור "מחתרתי" בשעות הלילה שבו יואלי מובילה קבוצה מצומצמת של צופים (כ-10 במספר) מפגיש אותנו עם אוסף של סיפורים מהילדות מהמקום שבו גדלה - גן רחביה. מעניין לראות, איך הביקור הזה מפגיש אותה ואותנו עם אידיאות אי-הרציפות של האני, שהזכרתי בראשית חיבור זה: "בזיכרון, המדויק לעיתים בכל פרט, הוא היה אינסופי [...]. היה צריך אומץ כדי להסתכן ולגלותו. כדי לחצותו מקצה לקצה נזקקת לסבלנות, ולא מעט כוח [...]. והנה פתאום אנו שבים אליו, מבוגרים. זה מרחב קטן מאוד. מצומצם, מכווץ, מצומק. אם כי הכל אותו דבר: המכלול והפרטים, החלון הזה בפינה, החתיכת קיר הכמעט-צהובה. אלא שזה מאקט, מודל מוקטן, מונומנט מיניאטורי". יואלי מובילה אותנו, כילדה, בגן ההרפתקאות של ילדותה, במאמץ עקשני וכמתוך נהר בלתי נדלה של זיכרונות מכל מקום ומכל פינה של המרחב הזה; אולם, בעודנו מתבוננים בנעמי יואלי שהיא כבר אמא ואפילו סבתא, מספרת בשצף קצף את סיפורי ילדותה, אנחנו עצמנו הופכים להיות אותם מבוגרים עקורים. כל הסיפורים המופלאים והמבעיתים של הילדות המסופרים מנקודת מבטה של נעמי הילדה - סיפורים על משחקים מופלאים, על חלומות וגם של סודות רבים, סיפורים של הטרדה מינית וכל מיני מבוגרים מאוננים ומציצנים - הופכים להיות הסיפור של אבדן הילדות ואבדן הבית. לקראת סיומו של הסיור אנחנו צופים בקטע וידאו המוקרן על קירותיו החיצוניים של הבית שבו גדלה, ובו מוקרן צילום הדירה שבה גדלה ביום שבו היא נמכרה: דירה עזובה ודי מוזנחת, דירה שהושכרה במשך שנים, רחוקה מאוד מהדמיון שטווחה אצלנו יואלי לאורך כל הסיור. זהו סוג של אותו "מאקט, מודל מוקטן". ובכל זאת, יואלי ביקשה מהצלם ש"ילטף" את הקירות, ולעינינו מופיעים פרטים קטנים ממגירות הזיכרון של ילדותה: מתג, פעמון, עינית של הדלת, הבוידם, ועוד. בסיומו של הסיור אנחנו מקבלים מפה, הנדמית כמפת אוצר, מפה של משחקי ילדים שמשמנת באופן מפורט את המקומות, ובשכבת פרגמנט נוספת שאפשר להניח אותה על המפה, מצוינים המקומות מקודדים לפי הכותרת שנתן להם הזיכרון, כפי שנעמי כילדה זוכרת אותם (בסדר אקראי): "עץ התות", "רחמים הגן", "הלנה היפה - קומה ב'", "החברה הכי טובה של אנה פרנק", "פיפי", "האיכליפטוס הגדול", "כדורגל", "תוריד ת'תחתונים", "מרתף האוצרות", "מחליקיים" ועוד ועוד ציונים. המפה נקראת: "מפה מהזכרון. צוירה בידי נעמי יואלי" ובמקרא של המפה מופיעים ציונים של ילד/ילדה/איש/אישה, פרח/שיח/עצים, מסלול

(ריצה, רכיבה, בריחה, הליכה, מעוף), בית כנסת/כנסייה/מנזר, ארובה/דודי מים, חיות. מפת הילדות כפי שיואלי משרטטת אותה היא מפה שציון קנה המידה שלה הוא: "לפי הרגש". זוהי מפה שאינה מתיימרת לאובייקטיביות מדעית של קנה מידה, או לסימון המקובל של המקרא. המפה וכך גם סיור הלחישות תוחמים את החלל, שהגבול שלו מוגדר על-פי כמה גבולות בצלעות החיצונית שלו: "המנזר", "מאחורי הבית הגדול" ו"האדוקים". חלל הילדות הוא מגרש משחקים תחום והמפה של החלל הזה היא מפה מיתולוגית, שכשאנו מתבוננים בה, יש המפרשים אותה כציור של דמות אדם מהקבלה או דמות אישה עם רחם, בטן עגולה, כאילו הרה. איך שלא נתבונן במפה הזו, זוהי מפה שצוירה בזיכרון, היא הרכבה מחדש של הזיכרון מנקודת זמן מסוימת, מתוך נקודת הייחוס הסובייקטיבית של יואלי ה"זוכרת".

*

כינוסם של קנטור ויואלי לדיון בפרקטיקות פרפורמטיביות ובימתיות של הנכחת הזיכרון חושף תבנית עומק משותפת. שניהם עוסקים באוטוביוגרפיה, בקולקטיבי, באוניברסאלי ובמיתי (או במטאפיזי). שניהם נוכחים כמפעילי הזיכרונות, אך בשני המקרים הם מפנים את מקומם לזיכרונות ולהיווצרות ולהיוולדות שלהם בתוך החלל. קנטור, שמשנת 1967 ועד למותו ב-1990 נכח בכל עבודותיו הוא "שומר הסף" של הזכרון, הפילטר שדרכו עוברים הזיכרונות, הוא עושה זאת דרך העבודה בחלל תאטרוני ויצירת תהליך של בנייה והרכבה מחדש של זיכרונות. גם יואלי נוכחת, אם כי כפרפורמריט יחידה, כפילטר של הזיכרונות, היא ה-storyteller ודרכה עובר הסיפור. אולם, בבחירתה לעבוד בחלל קונקרטי, נקודת ציון במרחב הגיאוגרפי-תרבותי, ולא בחלל תיאטרוני, הופכים שני ה"גנים" לגיבורי היצירה. בחלק א' של היצירה, קולה מגיע מאחור והמבט שלנו מופנה קדימה. יואלי מזהה את עצמה, במילותיה (כך אמרה לי): כ"שליח ציבור" - הפרפורמריט נמצאים לא כדי ש'תראו אותי' אלא כדי ש'תראו דרכי', צריך לתת לזיכרון לדבר בעד עצמו, במובן של הקטנת נוכחות למינימום הנדרש, בדיוק כמו בפרקטיקה של הפעלת בובה". גם קנטור וגם יואלי עוסקים בזיכרונות, עוסקים בעבר, עוסקים בזיכרון: בהיעדר הבית אצל יואלי, במתים ובאירועי העבר אצל קנטור. הכינוס של האירועים ההיסטוריים הקרובים והרחוקים, מתממש ב**כרונוטופ** - שימוש בחלל אחד בפרק זמן אחד.

הקהל אצל יואלי משתתף ביצירה, אנחנו בוחרים אם להקשיב לה (חלק א') ואנחנו הולכים אחריה (חלק ב'). העבודה שלה מאוד תלויה בנסיבות של הסביבה (אגב, שיטת עבודה

שהייתה נוכחת מאוד ביצירות מוקדמות יותר של קנטור) – מזג אוויר, עוברי אורח או אנשים מוכרים שמתחילים שיחה ללא ידיעתם שמדובר ב"מופע", תנאים של הקהל (קושי של המשתתפים ללכת מהר, למשל). העבודה יוצרת קהילה, מגע ואינטראקציה: משום שהעבודה מובנית על הסביבה, הקהל עצמו הוא חלק מהסביבה, ונכנס אל תוך סך המשמעויות של היצירה. לעומת זאת, קנטור, שעבד במשך תקופות ארוכות של תהליכי חזרות מגיע לגימור ולליטוש של היצירה, ללא מרווח של "טעות" או השפעה של נסיבות הסביבה. השולט היחיד ביצירה, הוא קנטור עצמו שמנווט את הזיכרונות בתוכה. קנטור עובד בחלל תאטרוני, ביחסי קהל-במה פרונטאליים, שבהם הצופה צופה ביצירה כב"מוצג". יואלי, כפרפומרית יחידה, עובדת על גבול הפרימה, על הגבול בין הפרטי לציבורי, בין הייצוג ל"אני", תחת תנאי סביבה דינמיים ומשתנים.

ביבליוגרפיה:

מקורות ראשוניים:

Kantor, Taduesz & Teatr Cricot 2, *Dziś Są Moje Urodziny*, TV recording by:

Stanislaw Zajackowski, Telewizja Polska, Krakow, 1991.

מקורות משניים:

אזולאי, אריאלה, "ארכיון", בתוך: *מפתח*, (כתב עת מקוון), מס' 7, 2014.

איליאדה, מירצה, *המיתוס של השיבה הנצחית: ארכיטיפים וחזרה*, תרגם מצרפתית: יותם

ראובני, כרמל, 2000, ירושלים.

בכטין, מיכאיל, *צורות הזמן והכרונוטופ ברומן: מסה על פואטיקה היסטורית*, תרגמה מרוסית:

דינה מרקון, דביר, 2007, אור-יהודה.

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

דרואה, רוזיה-פול, *פילוסופיה בחיי היום יום*, תרגם מצרפתית: דן דאור, חרגול, 2003.

דרידה, ז'אק, *מחלת ארכיב: הדפסה/רושם/רישום פרוידיאניים*, תרגמה מצרפתית: מיכל בן-

נפתלי, רסלינג, 2006, תל-אביב.

לפברה, אנרי, "ייצור המרחב", בתוך: קלוש, רחל וחתוקה, טלי (עורכות), *תרבות אדריכלית:*

מקום, ייצוג, נוף, רסלינג, 2005, תל-אביב.

מיטשל, וו.גי.טי, נוף קדוש, תרגמה מאנגלית: רונה כהן, רסלינג, 2009.

נורה, פייר, "בין זיכרון להיסטוריה: על הבעיה של המקום", תרגמה מצרפתית: רבקה ספיבק,

בתוך: זמנים 45, 1993, עמ' 4-19.

יום, דיוויד, מסכת על טבע האדם, הוצאת שלם, 2013, ירושלים.

Mcauley, Gay, "Place in Performance experience", in: *Modern Drama* Vol. 46. No. 4, Winter 2003, pp. 598-613.

Kantor, Tadeusz, *A Journey Through Other Spaces: Essays and Manifestos, 1944-1990*, edited and translated by Michal Kobialka ; with a critical Study of Tadeusz Kantor's Theatre by Michal Kobialka, Berkeley : University of California Press, 1993.

Klossowicz, Jan, Michal Kobialka and Richard Schechner, "Tadeusz Kantor's Journey", in: *The Drama Review: TDR*, Vol.30, No.3, Autumn 1986, pp.98-113.

Kobialka, Michal, "A visual history of Tadeusz Kantor's Theatre, in: *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Vol.7, No.1. Fall 1992, pp. 107-150.