

## אפילוג: לרקוד קרוב לגוף

### טל כוכבי\*

לפני עשר שנים ארזתי את תכולת חדרי בקיבוץ שבו התגוררתי בתקופת המחקר, דחסתי אותו למכונת וחזרתי הביתה לירושלים! החלק הפיזי של מסע המחול שלי הסתיים, או כך לפחות חשבתי. עברתי למיקום אחר ולמקום אחר כדי לומר את דברי על היצירה של רמי באר ושל להקת המחול הקיבוצית. הפרק הזה הסתיים זה מכבר אבל רק כעת, כשניסיתי לכתוב שוב, הבנתי עד כמה השם הלך אתי אז לכאן; רק עכשיו יכולתי לראות מכאן דברים שלא ראיתי משם ולהבין באיזה אופן שדה הראייה שלי היה מובנה מעוצמת המשיכה האדירה וההזדהות העמוקה שהייתה לי עם כל מה שקרה שם.

ההבנה שלי היום נינוחה יותר. האדיקות שבה התייחסתי לריקוד וחומרת העמידה על המשמר מתרככות. אני משחררת בהדרגה את ההכרעה הנוקשה של עמדותיי ומאפשרת לאוויר נקי להיכנס. המרווח הזה חיוני לי עכשיו. אני צריכה אותו כדי לטעון את עצמי בפשר מחודש למה שהוא ריקוד; כדי להבין כיצד אני מפרשת כעת את עבודת הריקוד, את פעולתו של הגוף בריקוד ואת כוחו.<sup>2</sup> זה עשור שאני מתכוננת ביחסים בין ריקוד-רקדנים צופים. עד עתה מיקמתי אותם בין קטבים, בין קצוות מתוחים של תביעות סותרות ושל צרכים מנוגדים, וכפועל יוצא – את פעולות הגוף קרועות ביניהם. למרות זאת, התוצאה הייתה חגיגה גופנית, הצבה חזקה של גוף שלמרות המגבלות פועל בכוח גדול בין הכוחות הצולבים. אך עדיין חשתי אי נחת; קיננה בי תחושה שלמרות ההסבר המכיל והיציב ולמרות המבנה המורכב, אפשר לא מדויק ולא רגיש דיו, ושלמרות ניסיוני להימנע מכך, ההסבר שלי חזק מדי. התווך שהצעתי, על מרחב הפעולה שלו, מוקם בין הקצוות המתוחים, ובעיקר ביחס אליהם. ואין מנוס מלומר שבמצב כזה התנועה נובעת במידה רבה מעוצמת התנופה והמעוף מהקצה האחד או האחר. או אז הריקוד שהצבתי כמתחולל "בין לבין" נשען יותר מדי על כמות האנרגיה שנשמרה בדרך מקצה אחד למשנהו, ופחות מדי על תנועת הגוף. התרופפותה של הלפיתה פתחה פתח לקריאה אחרת ולפשר רך יותר. היא אפשרה לחרוג במידת מה ממאבק הטיטאנים המתמשך בין הקטבים ומהצורך המתמיד הנובע ממנו לנסות

\* מכון ון ליר בירושלים

אני מודה לזהר כוכבי על ההערות הנבונות ועל הקריאה הקרובה.

1 עבודת הדוקטור שלי, בין ריקוד לאנתרופולוגיה (כוכבי, 2007), היא תוצר של מחקר ועבודת שדה עם להקת המחול הקיבוצית הפועלת בקיבוץ געתון בגליל המערבי.

2 לפני חודשים אחדים ראה אור בעברית הספר על הריקוד בסדרת הצרפתים של הוצאת הקיבוץ המאוחד (מלרמה וולרי, 2011). בספר נאספו מסות על ריקוד מאת סטפן מלרמה (1842-1898) ופול ולרי (1871-1945) בתרגומה של ליאורה בינג'היידיקר. זלי גורביץ' מקדיש להם מסה פואטית ויפה בגיליון זה. על אף המרחק בזמן והריחוק הרעיוני, המניפסטים של מלרמה וולרי מהדהדים בטקסט זה. הצורך לשוב ולבחון את תפיסותיי ולחדר את עמדותי הפרשנית עלה בעקבות הקריאה בכתיבה ומתוך סיג ושיח אִתם. אפשר לראות בטקסט זה מחווה צנועה ביומרתה ובהיקפה לטקסטים הגדולים שהם כתבו על ריקוד.

לייצב את הגוף שמא יוטח בצד זה או בצד אחר, ולהמירם בטווח תנועה מצומצם יותר שיש בו שאיפה להתקרב וניסיון, גם אם לרגעים קצרים, להגיע ולגעת. בטקסט זה אני מבקשת להעלות מחשבות ראשוניות ולהרהר בפומבי באפשרות להסביר ריקוד כהתקרבות לגוף.

## לרקוד קרוב לגוף

ריקוד קרוב לגוף הוא אופן ביטוי גופני-תנועתי שמשמעו להיות (כלומר לרקוד) על הכוריאוגרפיה. להיות על המוזיקה. המשמעות היא שריקוד פועל מבחור: לא מתהומות הנפש אלא מחומריות הגוף, מנראותו ומקימו על פני השטח. במונח "מבחוץ" אין אמירה ערכית אלא תיאור פיזי, קיומי. הכוריאוגרפיה לא כתובה, לא ממשית, נעלמה, אבל נוכחת וקיימת.<sup>3</sup> יש לה ערך אמת (ביצוע נכון או שגוי) אף שאין לה גילום אוטונומי נפרד מביצועה במציאות. ריקוד הוא ביצוע אמנותי של כוריאוגרפיה באופן שמשמר את תוכנה ומהותה הקיימים אך הלא ממשיים, כשהוא טעון בתנועה אישית ובפרשנות בגופו של כל רקדן המממש אותה באופן שונה בכל הופעה. התנועה יוצאת מהרקדנית שצריכה לבוא אליה, להגיע אליה.<sup>4</sup> זו התנועה היצירתית שניהול נכון של המודעות אליה הופך אותה לאמנות. יש קווי תנועה שצריך לעמוד עליהם כך שיעלמו, יש לרקוד את התנועה הידועה-נעלמה באופן שינכיח אותה בדיוק אישי. אין זה דיוק חיצוני, מבני או אידיאלי, אלא דיוק ביצועי-גופני מיידי.<sup>5</sup> קרבה מודעת, המרחק הנכון, יציאה – התכוננות – מרחק – התקרבות – תנועה.

כניסה מחודשת של התנועה לגוף ושל הגוף לתנועה שמחוללות תנועה אמנותית.<sup>6</sup> זו המהות של אמנות הריקוד הנובעת מהרווח המתמיד בין הרוקד לריקוד, מהפער הבלתי ניתן לגישור בין הביצוע ל"מקור", שהשאיפה היא לצמצמו עד כמה שאפשר, אך לא מתוך עורמה או הכחשת קיומו. אין מדובר בניסיון להסתיר את מה שכתוב לפני הביצוע התנועתי-גופני, אלא במחווה אדירה של מימוש התנועה הנשאפת ובהגשמתה האישית. האתגר הוא

3 דבריי מכוונים לסוגות מחול שאינן בלט קלאסי, שבו יש לעתים קרובות כוריאוגרפיה ממשית ואף כתובה.  
4 הרקדנית ג'ודית ג'יימסון (Jamison), שהייתה המוזה של הרקדן והכוריאוגרף אלווין איילי (Ailey) במשך שנים רבות, ולאחר מכן אף החליפה אותו כמנהלת האמנותית של להקתו, אמרה בריאיון במסגרת הסדרה התיעודית מחול המאה (*Dance of the Century*) שביצירות של איילי "את נדרשת לבוא אל התנועה".

5 בסרט התיעודי גלן גולד: המסע הרוסי (*Glenn Gould: The Russian Journey*) אמרה אחת הדוברות: "כשגולד ניגן שופן, הוא לא נהיה שופן, אלא שופן נהיה גולד".

6 רקדנית בלהקה סיפרה לי על חומרים שכדבריה "הוציאה מעצמה" לקראת העבודה על היצירה אקודום: "צילמתי אותם [כלומר את עצמה ורקדת אותם] בווידיאו. אני אשתמש בהם בהודמנות אחרת. לפעמים חומרים תנועתיים צריכים זמן. זה שהם יוצאים בנקודת זמן מסוימת לא אומר שאפשר להשתמש בהם. לפעמים זה בכלל לא אפשרי... אפילו שהם יצאו ממני הם בוסר". כדי שהיא תוכל לרקוד אותם היא צריכה למצוא את האיוון בין התנועות שיצאו מגופה, ואף תועדו, ובין יכולתן להתממש בגופה באופן מגובש ויציב על הבמה. רקדנית טובה יודעת בגופה שלא לעשות שימוש בכל מה שיוצא ממנה. היא יודעת שנדרשים עבודה ומרחק כדי שתנועה שיצאה מגופה תהפוך לתנועה יצירתית שאפשר לממש בהופעה.

להניחה על המקור הנסתר-קיים בעדינות, ביראה ובכוח גופני, להתקרב אליה ככל האפשר אך באופן שונה בכל פעם. זו תנועה במרחב מתוך הסתכנות באובדן גופני לצורך מימוש תנועתי גבוה שיכול להתקיים רק מתוך שימור עצמי ומתוך קשב גופני ומודעות רגשית למתרחש. התקרבות נעשית תמיד בתנועות ריקוד כפי שתעיד צפייה במפגש בין בעלי חיים או בין בני אדם. זה יכול להיות ריקוד חיזור, ריקוד מלחמה או ריקוד מסוקרן מהזר שנגלה. במילים אחרות, כדי לרקוד צריך להתקרב, וכדי להתקרב צריך לרקוד.

אף שהתנועה הסיבובית בריקוד מבטלת במידה רבה את הפער בין החזית לעורף ובין הנגלה לנסתר ויוצרת תחושה עמוקה של אחידות נטולת חיץ, בכל זאת הריקוד מגלם את הקרבה לגוף, את המרחק, את ידיעתם, ואת מה שביניהם. בפשר זה הריקוד מפוכח אך לא שכלתני. באפשרות זו הריקוד אינו נע רצוא ושוב בין לבין, אלא נשאר בטוח מצומצם יותר: בטוח מגע, בטוח ראייה, קרוב. התנועה פחות דרמטית, פחות בתנופה ובטלטלה מצד לצד. יש בה פחות דגש על החיתוך ויתר שימת לב לתפרים המחברים את מה שפרום ממהותו. לרקוד קרוב לגוף מניח קשר, תקשורת והתקשרות שנדרשים כדי שהביטוי הגופני יהיה מתווך, מובן ואפשרי. לרקוד קרוב לגוף מציע מעין פשר אסימפטוטי,<sup>7</sup> הכרה במשיכה העזה אך באי היכולת להתאחד עם תנועת הריקוד. לפי פשר זה, ריקוד מצריך מאמץ נוקב אך מעודן. הוא מחייב מודעות לקרביים ודורש הקרבה כדי לשמור על איזון גופני ותנועתי (balance), שהוא מרכיב מכריע בריקוד.<sup>8</sup>

אפשר להביט בהתקרבות הזאת מזווית נוספת. במאמרו "פילוסופיה של המחול" אומר ולרי (מלרמה וולרי, 2011, עמ' 100) ש"המחול דומה בעיניו [של הפילוסוף] לסהרוריות מלאכותית". זו אנלוגיה יפה שמצליחה להסביר ריקוד. בעבר כיניתי מצב נשאף זה "זיוף אותנטי" (אך הבחנתי אותו מהמצב הזה לכאורה של "אותנטיות מזויפת").<sup>9</sup> זאת משום שריקוד מחייב נוכחות חזקה בצד מידה לא מבוטלת של היעדרות. הוא מחייב הצגת עצמי חזקה המודעת לכך שמדובר בהצגה. ההצלחה הרגעית ליצור קרבה גבוהה בין העצמי הרוקד ובין החיצוני-המזויף, המתרחשת כשיש הטבעה מדויקת של התנועה הבאה מבחוץ בגופו של הרקדן,<sup>10</sup> היא שיוצרת את הקסם הממשי שמתרחש לעתים בריקוד.

- 7 אסימפטוטה הוא מונח מתחום הפונקציות שפירושו ישר שהפונקציה מתקרבת אליו אבל לא מגיעה ממשי, כך שבנקודה השואפת לאינסוף המרחק ביניהם שואף לאפס.
- 8 מרתה גרהאם (Graham) מקנה לאיזון מעמד נסי: "הטכניקה והאימון מעולם לא היו תחליף לתנאי המודעות שהוא הכשרון, לאותו נס מושלם של איזון שהיא הגאונות" (גרהאם, 2010, עמ' 201).
- 9 את הדיון בקיום המורכב והלא אישי של הרקדנית שנע בין "חזותה הנשית לבין אובייקט מגולם" מסכם סטפן מלרמה (מלרמה וולרי, 2011, עמ' 36-37) ואומר: "מאחר שהכל בתיאטרון [...] הוא כמתחייב מן האמנות עצמה, בדוי או בר חלוף"; הכוריאוגרף, הרקדן והמורה עמוס חץ אמר באירוע ריקוד-דיבור בירושלים בשנת 2001 ש"הוא אינו מחפש תנועה טבעית אלא מחפש להפוך תנועות מלאכותיות לכדי רצף כך שיהפכו לטבע שני".
- 10 גם אם הרקדנית מבצעת תנועות שהיא יצרה בעצמה, עדיין כל ביצוע שלהן, מעבר לרגע שבו נוצרו, הוא ביצוע מחדש, ולכן ייחשב חיצוני.

## הגוף מקיים את עצמו

אירוע ריקוד מעורר לפעמים הלמות גוף ורגשות עצומים הגואים במקומות לא מוכרים. תחושות עזות אלו נוסכות תשוקה לפענח את החוויה רבת העוצמה המתרחשת בריקוד טוב, שהיא לב העניין. כוחו של הריקוד גדול מיכולותיה של רקדנית מופלאה ומכוריאוגרפיה יצירתית ונועות. תנועותיו פוגעות לפעמים בגוף הצופה, פגיעה מיידית שפוערת את הקיום ופורמת את החושים הדקים המנסים להחזיקו.<sup>11</sup>

פגיעה כזו מתרחשת ברגעים שבהם תנועות הרקדן ותנועות הריקוד מופיעות אלו על אלו ומונחות במלואן כפי שקורה בליקוי ירח מלא (וזה פחות או יותר גם תדירות התרחשותם), כלומר כשההתקרבות מתגשמת. קורה אז משהו שכדי להגדירו יש להמשיך מהמקום שבו עצר ולרי. בהרצאתו (שם, עמ' 99) ולרי מדבר על הגוף הרוקד ואומר: "דומה כי גוף זה [של הרקדנית] התנתק משיווי המשקל הרגיל שלו. נראה כי הוא משחק בעידון המירבי [...] בכבידה שלו, שמנטייתה הוא חומק מדי רגע [...] ככלל, הוא מתמסר למשטר מחזורי פשוט פחות או יותר הנראה כמקיים את עצמו". דומני שוולרי עצר צעד אחד מוקדם מדי. טענתי היא שלא המשטר המחזורי המקיים את עצמו הוא הפלא הגדול בריקוד, אלא החוויה המוחשית שהגוף מקיים את עצמו ומספיק לעצמו המתרחשת ברגעי הקרבה אצל הצופים, ולעתים גם אצל הרקדנים. תחושת האומניפוטנטיות, ברגיעה היחידים, היא שמבדילה בין תנועה סתמית לריקוד, ובין ריקוד לריקוד גדול.<sup>12</sup>

איני חושבת שהגוף מקיים את עצמו. הוא נדרש לאימון מקצועי, להזנה בכמה ממדים, להנעה מוזיקלית, להנעה פרפורמטיבית (כלומר לנוכחות קהל ולהתרגשות של הופעה), להקשבה ולתנועה משותפת עם אחרים. כל אלה הם תנאים הכרחיים להצלחת הריקוד. אבל העניין הוא לא אמיתותה של הטענה אלא התחושה העזה המציפה את הצופה ברגעים מסוימים שהגוף הרוקד מקיים את עצמו במלואו.<sup>13</sup> זו עוצמתו המהפנטת של הריקוד, ומכאן לטענתי פורץ הרצון העז להיכנס אליו, להיטמע בתוכו ולהיות חלק ממנו; לחוות בגופנו את החוויה שאנו מניחים שהרוקדת חווה בגופה. התשוקה לממש את היכולת שאנו חווים כמתקיימת אצל הרוקד מושכת את הצופים בחבלי קסם. ברגעים אלה מימוש הכמיהה נראה

11 הפגיעה אינה במוכן שלילי כי אם במוכן של עוצמת החוויה.

12 מרתה גרהאם (2010, עמ' 201-202) היטיבה לבטא זאת מתוך תפיסת עולמה:

אימון וטכניקה הם אמצעים לכוו, לחופש, לספונטניות. ספונטניות אינה רגש שעולה באותו הרגע אלא היא התנאי לרגש שנעשה אובייקטיבי [...] היא תוצאת התזמון המושלם של העכשיו. היא אינה אינטלקטואלית או רגשית במהותה, אלא תגובה עצבית. מסיבה זו אין צורך להבין אמנות, כדרכה של הגישה הרווחת, אלא לחוות אותה. לחוות פירושו לערב את המחשבה ואת הרגשות [...] ואי אפשר לחוות אמנות אלא בכל ישותנו. בחיים רגישות עצבית מוגברת מפיקה אותו רגע חטוף של ריכוז שפירושו לחיות באמת. במחול הרגישות הזאת מפיקה פעולה המתזמנת לרגע העכשיו. זה התוצר של הטכניקה לגילוי החוויה. בעיני הישג זה של ריכוז עצבי, פיזי ורגשי הוא אחד היסודות שהרקדנים הגדולים באמת בעולמנו ניחנו בו בדרגה הגבוהה ביותר. השגתו היא תוצאה של משמעת, של אנרגיה במובנה העמוק. מסיבה זו יש כל כך מעט רקדנים גדולים.

13 הצופים אינם בהכרח מודעים לחוויה זו או מסכימים אֶתה. זו הפרשנות שאני מציעה לחוויה המתרחשת לעתים בעת הצפייה בריקוד ולתחושות המתעוררות בה ומתוכה.

אפשרי מתמיד, ולכן המשיכה להגשימה עצומה. ריקוד הוא אמנות ישירה שאינה נזקקת לעזרים חיצוניים ולכלים כלשהם לשם מימושה. העובדה שהריקוד נעשה בגוף עצמו, בלא עזרים מתווכים כמו במוזיקה לדוגמה, מחזקת עוד יותר את התחושה שיש לעתים בזמן הצפייה שמימושה אפשרי, שכן אין כאן התערבות של כלי או כוח שאינם נמצאים גם בחזקתו של הצופה.<sup>14</sup> רק השירה הקולית דומה בכך לריקוד, אך השירה הקולית היא בְּתָה החוקית (והאהובה), שאינה צריכה להוכיח דבר) של המוזיקה, שהצליחה להימלט מהגדרתה כאמנות פרפורמטיבית.<sup>15</sup>

עוצמת החוויה הרגעית והאפשרות המיידית לקחת חלק בקיום אוטונומי מְמַסְכֶּת את אחורי הקלעים של הריקוד ושל הרוקד. נוכחותה הממגנטת של האפשרות גורמת לנו לשכוח את האימון המפרך, את הכאב ואת הקושי הכרוכים בהכנת הגוף לריקוד. היא משכיחה מאתנו את היציאה אל הבמה מבין הקוליסות ואת הכניסה אל הריקוד רגע אחרי שהרקדנית עישה סיגריה ואחרי שהרקדן הלך לשירותים (או אפילו עצר משחק שחמט שעוד מעט ימשיך בו). החוויה הרגעית של קיום אוטונומי מלא מעמעמת את ההבנה שיש כאן יציאה למחול. לא התפרצות תנועתית פנימית ונעלה כמו שרכים מפרשים מחול, ולא יציאה במחול שאותה אנו מכירים מפרצי ריקוד חברתי ספונטניים יותר או פחות, אלא כאמור יציאה למחול: כניסה לזירה, הופעה ורקידה; ביצוע של מלאכת ריקוד והופעתה. בניגוד להמשגה של הריקוד כתנועה פנימית נעלה, יציאה למחול מחייבת חוץ, מרחב, וכאמור גם קהל. זו אינה התרחשות אישית פנימית כי אם אירוע ציבורי. הפיתוי לחשוב שאנו עדים להתפרצות

14 איני מבקשת לטעון שהכמיהה להיות בעלי כישרון ויכולת כמו של האמנים מתעוררת רק אל מול היכולת הגופנית והאמנותית של רקדנים ולא מול יכולותיהם של אמנים בתחומים אחרים, אלא שבריקוד נדמה לפרקים שאפשר להגשימה בגלל נוכחותו החזקה והישירה של הגוף המשותפת לרקדנים ולצופים. במאות האחרונות הושקעו מאמצים אדירים בניסיון להסתיר את היותה של המוזיקה אמנות ביצוע. מאחר שאי אפשר לנגן ללא גוף, היה הכרח למצוא דרכים לנהל את הגוף כדי שלא יעלה על גדותיו מעוצמת הביצוע הגופני. לא רק מסגרות מוזיקליות ותבניות נוקשות סגרו על הגוף במוזיקה לבל יתפרע, גם מסגרות צורניות וחיצוניות הושתו עליו כדי לרסנו. למשל, הלבוש הרשמי בביצוע של מוזיקה קלאסית לצורתיה ולדורותיה, ואף ההדרה המגדרית בכמה מהתזמורות עד שלהי המאה העשרים מפחד שמא תשתלט הנשיות הלא רציונלית על האמנות התבונית והמהוגנת. הלבוש המעונב והמחויט מגיף את הגוף וממסטר אותו בתוך פעולת הנגינה, ושומר על הנגנים לבל יאברו שליטה בלהט הנגינה שמלכה התוכן המוזיקלי המרעיד את מיתרי הקיום. הלבוש המהודק והקשיח מנסה לנטרל את רגשות הגוף ולשמור באדיקות על התמהיל של התמסרות מנטלית מרבית והתמסרות גופנית הכרחית ומינימלית. אפשר להדגים זאת דרך דוגמה הפוכה: ביום שישי, 28 באוקטובר 2011, התפרסמה בעיתון הארץ מודעת צבע בגודל שלושת-רבעי העמוד של התזמורת הקאמרית הישראלית המבשרת על סדרת קונצרטים ייחודית. הכותרת הייתה: "הקאמרית הישראלית משחררת עניבות". הטקסט נדפס באדום. האות ר"ש במילה "משחררת" הייתה משוחררת ונטתה על צדה, אם כי עדיין באות שחורה, כעניבת קונצרט. בצילום הנלווה לטקסט נראה גבר בחליפה שחורה ועניבה שחורה קופץ בתחושת פורקן. גבו מקושת וידי משוכות לאחור בתנועה המסמלת חופש ושחרור מכבלים. המודעה, שנועדה להודיע על סדרת קונצרטים, היא בעצם מודעה על אמנות המוזיקה; תוכנה ועיצובה מציגים את היחס הדו-ערכי בין הציפון לשחרר את הגוף ואת התנועה המוזיקלית ובין הקוד הרשמי. הסדרה המשוחררת מוגדרת כמובן כייחודית, כלומר כחריגה מהסדר הקבוע וכיוצאת מן הכלל.

פנימית ונעלה משכיח מאתנו לרגעים את ההבנה שמדובר בביצוע ובהופעה (מרשימים ככל שיהיו), שמדובר בהתקרבות ולא בהגעה. ובכל זאת הקרבה יוצרת לזמן מה קשר הדוק ומעין מגע. ובהרף העין של משכו הקצר מתרחשים רגעי הפגיעה. אין זהות הכרחית בין הרגעים שבהם יש קרבה בין הרקדנית לריקוד ובין הרגעים שבהם התרגשות זו מתעוררת אצל הצופים, אך כשההתרגשות הקרובה מתקיימת היא מאפשרת לכל אחד מהמשתתפים באירוע הריקוד להימצא בחוויה זו לזמן מה.

## ארעי, רגעי וחולף

רגעי הקסם המתרחשים בריקוד ארעיים כמו הריקוד עצמו. הם חולפים במהירות, אם כי מותירים אחריהם שובל תחושות ורגשות שממשיכים להתרוצץ בגוף. על פניו משונה שדווקא הריקוד החולף והבלתי נשמר משמש סמן מהמעלה הראשונה ליציבות ולשליטה ולאפשרות של קיום עצמי מלא. לכאורה ההסבר לכך מובן וידוע: הריקוד מחייב כוח רב ושליטה גופנית ומנטלית שקשה להגזים במידתם, ולכן הצופים משתאים לנוכח כוח העמידה המתמשך, הניהול העצמי המוקפד ועוצמת הריכוז. אך כדאי לשים לב לעניין הנחבא בין העובדות הידועות, והוא שיכולותיהם של הרקדנים וכישוריהם מתבטאים במלואם בריקוד, כלומר כשהם מבצעים באופן מוחשי ורב עוצמה את הרגעי, הארעי והחולף.<sup>16</sup> אי אפשר ליצור ארעיות מדויקת ורגעים חולפים בעלי כוח ללא אימון ותרגול שיטתיים ומפרכים וללא משמעת גופנית ומנטלית. הביצוע האמנותי שלהם בהופעה הוא שיוצר אצל הצופים תחושה עמוקה של הזדהות ורצון להישאב אל הממד החדש והחזק של הארעי והחולף שנחשף בתנועות הריקוד. הופעתם יוצרת את רגעי החסד שהצופים נשבים בקסמם ורוצים להיטמע

16 פרננדו פסואה (2004, עמ' 106), תחת ההטרונים אלברטו קאירו, מתאר באופן מדויק ופואטי את הקיום הארעי והחולף ואת הגדולה הטמונה בהצלחה לממשו:

כָּל הַתְּאוּרִיּוֹת, כָּל הַשִּׁירִים  
מְחִזְקִים מְעַמְד יוֹתֵר מִהֶפְרַח הַזֶּה,  
אֲבָל זֶה כְּמוֹ הַעֲרָפֶל, שֶׁהוּא לֹא נֹעִים וְלֹחַ,  
וְיוֹתֵר מִהֶפְרַח הַזֶּה...  
לְגֵדֶל אוֹ לְמֶשֶׁךְ אֵין שׁוֹם חֲשִׁיבוֹת...  
הֵם גֵּדֶל וּמֶשֶׁךְ בְּלִבָּד...  
מֵה שֶׁחֹשֵׁב הוּא מֵה שֶׁמְחִזֵּק מְעַמְד וְשֵׁשׁ לוֹ מִמֵּד  
(אִם מִמֵּד אֲמֵתִי הוּא הַמְּמָשׁוֹת)...  
לְהִיּוֹת מְמָשִׁי הוּא הַדְּבָר הָאֲצִילִי בְּיוֹתֵר בְּעוֹלָם.

הממשי, שאותו מעלה פסואה על נס כאצילי ביותר בעולם, "הוא מה שמחזיק מעמד". מכל האמור בטקסט אין זה מקרה שגם בריקוד הביטוי "להחזיק מעמד" הוא מרכזי ורב משמעויות. יש לביטוי משמעות פיזית – לא ליפול; משמעות טמפורלית – להחזיק את משך הריקוד; משמעות מטפורית – להחזיק את אמנות הריקוד ולשמר את מעמדה; ומשמעות קיומית, בדיוק כמו זו שעליה כתב פסואה, זו המתקיימת ברגעים שהריקוד מייצר ממשות בתוך הארעי והחולף: כשההתקרבות בין הרוקד לריקוד מתקיימת במלואה והופכת לממשות.

בתוכם. אך מדוע, כפי שאני טוענת, מסבים רגעים אלה התפעמות כה גדולה, ומה מקורו של הרצון לחוותם שוב ושוב?

אין חידוש בטענה שהריקוד הוא אמנות שמעצם טיבה ביצועה אינו נשאר ואינו נשמר, ולכן כדי שמעשה האמנות יתקיים, הריקוד חייב להתחיל ולהתרחש מחדש בכל פעם, כלומר להופיע. אך אין להסתפק באמירה תיאורית זו על ריקוד, אלא יש להבין מה נגזר ממנה. טענתי היא שמה שמתרחש בריקוד מכונן את החוויה המתרחשת אצל הצופים בו. במילים אחרות, הארעיות והביצוע שאינו נשמר אינם רק פרקטיקות הפעולה של ריקוד והמְשָׁךְ שלו בזמן, אלא תכונות מהותיות של ריקוד המעצבות את האופן שבו חווים אותו הצופים ואת אמנות הריקוד עצמה. אמנות שנסכה על החולף, שאינו נשאר ואינו נשמר, ואומרת את דברה בתנועות הגוף המתכלות היא דרמטית. ההבנה שריקוד לא רק מתרחש באופן ארעי ואינו נשמר, אלא שזה מה שהוא ריקוד, מטלטלת בעיניי ודורשת עיון מעמיק הרבה יותר מדיון קצר זה.

כפי שטענתי קודם, התנועה בריקוד מייצרת המחשה מדויקת, הנחוות כנעלה, של קיומנו הארעי. אך עדיין יש לשאול מדוע הצופים רוצים לקחת חלק באירוע שהוא הגשמה נוקבת של הרגעי והחולף המאפיינים את הקיום האנושי. האם זה משום שהביצוע הגופני אמנותי קושר אותנו במישרין בעבותות ההבנה לקיומנו הארעי? האם זה משום שהתנועה הפוגעת בגופנו נועצת אותנו ברגעיות שהיא תמצית אנושיתנו? האם בכך סוד כוחה של אמנות הריקוד, בהיותה נסכה על עצם הקיום שלנו ולא על היבטיו הגופניים גרידא? רוב סוגות האמנות, כמו עמודי תווך חברתיים ותרבותיים אחרים, נועדו להסוות את הארעיות של קיומנו. פילוסופים ומדעני חברה רבים התמחו בהצגת תמונת עולם מדכדכת ונטולת תקווה על המצב האנושי ועל קיומו המעורער של האדם, אך התרבות והאמנות פעלו בשיטתיות לאורך ההיסטוריה כדי לחזק, לתמוך, לספק מסגרת הזדהות קולקטיבית ולשמר תקווה. מטרות המוצהרת היא להעניק ביטחון קיומי, והן עושות זאת באמצעות פרקטיקות היצרות תחושות של משך, היסטוריה, המשכיות, מבנה ואופק. לשם כך נדרשת עבודת תחזוקה מתמדת, שכלול מתמשך של הפרקטיקות ועדכון קבוע של הטקסים הממוסדים יותר או פחות שנערכים במסגרתן. לכן מפתיע לגלות שהריקוד האמנותי סוחף אף שמעצם טיבו ובהתרחשותו הוא מנכיח את הארעי והחולף, יסוד קיומנו.

אולי זה ייחודה של אמנות הריקוד על פני שאר האמנויות, ואולי כאן טמון כוחה המסתורי והמכשף: באופן מובהק יותר מאמנויות אחרות, שאיננו נובע מבחירה אלא מהכרח (אל מול הנוכחות העזה של הגוף, שאי אפשר להפחיתו), היא משקפת את הארעיות ואוחזת בעוצמה – לנוכח גופנו המשתאה – בחולף. והיא עושה זאת באמצעות הגוף המשתנה והמתכלה בלי יכולת לייחס לו צורה קבועה, המשכיות או אלמותיות כלשהי, ובפעולה של התנועה המתכלה בגוף: תנועה ארעית, רגעית וחולפת, שהצפייה בה מסמנת את חדלונה.<sup>17</sup> משום כך דרוש אומץ רב גם כדי לרקוד וגם כדי לצפות בריקוד. אמנם גם רגעי התהוות של שיר או של כל יצירה אחרת הם ארעיים ובני חלוף, אבל הם משאירים חותם ממשי ומוחשי: בציור אפשר לשוב ולהתבונן, בשיר אפשר לחזור ולקרוא, אך ריקוד מתקיים רק ברגעי התרחשותו

17 מלרמה (מלרמה וולרי, 2011, עמ' 37) אמר זאת במדויק: "יצירה דרמטית המציגה את רצף ההחצנות של הפעולה מבלי לשמר ולו רגע אחד של ממשות ובלתי שיתרחש, ככלות הכל, מאומה".

וברגעי הצפייה בו, אף שהוא משאיר סימנים אדירים בגוף הרוקד והצופה גם יחד. מתוך האינטימיות הפומבית הנוצרת במהלכו אפשר להגיע אל מרכז הכובד של הריקוד כאמנות, אל עוצמתו כדעת מסדר אחר: דעת גופנית שיש לה נוכחות, כוח ופשר מתוך עצמה לומר לנו משהו על עצמנו.

כשרגע כזה מתרחש הוא מחשמל. הוא מנכיח ידיעה ומייצר אשליה. היכולת הגופנית העזה והמרשימה מציגה לראווה את הממדים הארעיים ובני החלוף של קיומנו. היא חושפת את מוגבלות המשכיות והיציבות, אך מתממשת בעוצמה וביופי כה עזים, עד שלרגע אנו שוכחים במידת מה את הידיעה שהיא חושפת. ואף שאנו שוכחים, הגופניות העזה חוקקת זאת בגופינו.

ייתכן שמאפיין ייחודי זה של הריקוד הוא מרכיב בהסבר ההיסטורי לדרך החתחתים שעברה אמנות המחול ולמבחני הכניסה המפרכים והממושכים שנדרשה להם בבואה בשערי היכל האמנויות. ייתכן שבטרם חצתה את מפתן ההיכל הושתו עליה מוסרות ותביעות כה חמורות משום האמת המטרדיה הנודפת ממנה.<sup>18</sup> אכן כוחו של הריקוד היה חזק מכדי שאפשר יהיה למנוע ממנו להתפרץ אל הזירה החברתית-תרבותית, אך ייתכן שהמוסרות שהושמו עליו נועדו לעמעם במקצת את הידיעה העולה מתוכו ולהסיט ולו במעט את המבט הצופה מהאמת אל האשליה, מהכאב אל היופי, מהרגעי אל האלמותי. יש לזכור כמוכן שדרכו של הריקוד להכרה כאמנות גבוהה כללה חיבור של מילון תנועתי נוקשה וחמור, שמירה קפדנית על ביצועו וקוד לבוש חונק ובולם המצמצם את מנעד התנועה לזה הרצוי בלבד; כאילו חושף אך בפועל מסתיר. אין זה מקרי אפוא שמהפכת המחול לא החלה בשבירת התנועה אלא קודם כול בהפרת קוד הלבוש הנוקשה: חילוץ הגוף מבגדי הריקוד המעומלנים לטובת שמלות מאווררות ומתנופפות, ושחרור כפות הרגליים מסד נעלי האצבעות לרגליים יחפות. הסרת חסמי הלבוש והנראות מהגוף הייתה תנאי מקדים לשחרור התנועה ולאפשרות התממשותה באופנים חדשים במרחב הגופני והציבורי.

במסה "שירה ומחשבה מופשטת" אומר ולרי (1982, עמ' 60-61):

ההליכה, כמו הפרוזה, מועידה לעצמה מטרה ברורה [...] הריקוד הרי זה דבר שונה מכך לחלוטין. גם הוא, בלי ספק, מערכת של פעולות; אלא שמטרתן של פעולות אלה היא בהן עצמן. אין לריקוד מטרה מחוץ לעצמו. אם הוא שואף למשהו, הרי זה מצב אידיאלי, מצב של כישוף [...] קיצוניות של החוויה, אותו חיוך המופיע לבסוף על פניו של זה המפנה אותו אל החלל הריק.

אם מטרת הריקוד היא הריקוד עצמו, אפשר לומר שהוא אינו הולך לשום מקום. טענתי היא שהריקוד אינו הולך לשום מקום משום שאנחנו לא הולכים לשום מקום. במילים אחרות, הריקוד הוא אמנות החיים. בהתרחשותו, ולא בתוכנו המשתנה מיצירה ליצירה, הוא מגשים בפנינו את עצמנו: את מי שהננו ואת מה שאנחנו. זו הסיבה שוולרי מגדיר ריקוד כחוויה קיצונית. זו חוויה נוקבת, שחומה כחום הגוף, והיא מתרחשת לעתים בריקוד משום שהוא

18 יש לציין שבעת כניסתו של המחול להיכל האמנויות כבר שכנו בו לבטח הציור, הפיסול, האדריכלות, השירה והמוזיקה.



מציג פן אנושי מהותי: את עובדת היותנו כאן לזמן קצר ובאופן לא מאורגן, שגם במשכו אנחנו לא הולכים לשום מקום; את העובדה שחיינו הם אוסף רגעים שאנו מנסים לשוות להם מראית של סדר, פשר, מבנה עומק, תכלית נעלה ומשמעויות נאצלות. זה כוחו של הארעי והחולף, בנוכחותו ובהווייתו ככזה. לא בין קצוות אלא ברגע עצמו, במה שלא נשמר. ובכל זאת, צפייה במחול איכותי אינה גורמת לנו לחשב את קצנו אלא להפך. כוח הייחודי של הריקוד טמון בהצלחה שלנו לחגוג באמצעותו את קיומנו הארעי. ריקוד טוב מעורר, באמצעות המימוש הגבוה והאמנותי של הארעי ושל הגוף המתכלה, חיות אדירה. זה הכישוף. לכן, אף שאיננו הולכים לשום מקום, אנחנו מנסים נואשות לרקוד.<sup>19</sup>

## מקורות

- גרהאם, מ' (2010). הרקדן המודרני: כללי יסוד לפעולה. בתוך: ס'ג' כהן (עורכת), מחול כאמנות הבמה: אסופת רשימות על מחול, מ' 1581 ועד ימינו (עמ' 201-202). רמת השרון: אסיה.
- כוכבי, ט' (2007). בין ריקוד לאנתרופולוגיה. חיבור לשם קבלת תואר דוקטור, האוניברסיטה העברית בירושלים.
- ולרי, פ' (1982). על שירה ומחשבה מופשטת. בתוך שלוש מסות בפואטיקה (עמ' 60-61). תל אביב: ספריית פועלים.
- מלרמה ס', וולרי, פ' (2011). על הריקוד. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- פסואה, פ' (2004). מהחלון הגבוה ביותר (14) (עמ' 106). ירושלים: כרמל.
- Bausch, P. & Schmidt, J. ([1978] 1984). Not how people move but what moves them (pp. 227–230). In N. Servos, *Pina Bausch—Wuppertal dance theater or the art of training a goldfish: Excursions into dance*. Koln: Ballett-Buhnen-Verlag.

19 בריאיון שערך יואכין שמידט בשנת 1978 עם פינה באוש, אמרה באוש משפט שהפך לאבן דרך בריקוד: "איני יודעת. אני כל הזמן מנסה. אני מנסה נואשות לרקוד" (Bausch & Schmidt, [1978] 1984, p. 230).

