

## רקמה אנושית אחת: מחול כפדגוגיית גוף, תנועה כהון אזרחי

ד"ר עידית סוסליק

### הקדמה: להיכנס אינדיבידואל, לצאת קהילה, לפעול כאזרחים

במוקד פסטיבל ישראל 2016 עמדה יצירתו המונומנטלית של יאן פאבר (Fabre), *הר האולימפוס*, שהשתרעה על פני 24 שעות וחוללה חוויה מופעית שבמסגרתה הפרפורמרים, ובמידה רבה גם הצופים, נדחקו לקצה גבול היכולת הגופנית והרגשית, אך בדיוק בשל כך התחברו להוויה חושית ופיזית ייחודית בהקשר התיאטרוני, שניתן להסבירה דרך מילותיו של הבמאי ירז'י גרוטובסקי: "the proximity of living organisms" (גרוטובסקי אצל: Lehmann, 2006: 150, הדגשה שלי). מצב זה נבע, בין היתר, מהאופן שבו 'גבולות' המופע הורחבו אל מחוץ לאולם וזלגו אל העולם: "אתם מוזמנים לחיות, לישון, לחלום ולהתעורר בתוך הצגת התיאטרון" (תכנית *הר האולימפוס*, 9 יוני 2016).

הנחת המוצא היתה שהמופע אינו נפרד מהמרחב שבו הוא מתקיים, ממש כמו בתיאטרון היווני, כך שהצופים הופכים, לפחות ל-24 שעות, לאזרחיה של קהילה מובחנת אחת. הבחירה שלי במונח 'אזרחים' אינה אקראית ואני מבקשת להצביע באמצעותה על הקשר הייחודי שנקם בין הקהל למופע, ועל מחויבותו לעולם שיצר, שנכחו בבירור גם בשגרה שהשתרשה מחוץ לאולם התיאטרון, כשכל שיחה שהתקיימה בהפסקות היזומות שנלקחו לצרכי אכילה, עישון או חילוץ עצמות "בעצם המשיכה לבנות את היקום המקביל שהתהווה לו שם בתוך אולם שרובר" (מתוך פוסט שלי בפייסבוק, 11 יוני 2016). כלומר, אנחנו הצופים הפכנו את הדרמה של *הר האולימפוס* לאקטואליה החברתית-פוליטית שלנו למשך יממה אחת, ויותר מכך - חיינו בזמן המופע כאנשים, כבני אדם. העדות המובהקת לקהילה שהתגבשה מתוך חווייתנו את (או ב) *הר האולימפוס* נתגלתה במלוא עוצמתה לאחר סיום המופע עם התקבצות ההמון המותש ובו זמנית אקסטטי ברחבה שמחוץ לתיאטרון, ולמראה האנשים שפשוט המשיכו לרקוד, לקפוץ, 'לטוורק' (to twerk), לשיר ולחגוג - גם אחרי שנעלו את הדלתות. במשך חודשים אחרי המופע, הזמן שחווינו יחד ונצרב בגוף ובתודעה של כולנו כזיכרון חומרי של "shared energies" (ראו: Lehmann, 150), המשיך להדהד באיחולי יום הולדת והבעת רגשות ברשתות החברתיות באמצעות ציטוטים וסרטונים קצרים מתוך היצירה, והשאלה "כמה שעות היית *מזר האולימפוס*?" גילמה בתוכה את התחושה כי ישנם חיים 'לפני ו-אחרי' המופע שנכנסו אליו אינדיבידואלים ויצאנו ממנו קהילה.

המחשבה שמחול יכול לעורר ו/או לחולל חיבור אנושי כזה היא במובן מסוים גם הנחת המוצא של חמישה מופעי מחול ישראלים שמוצגים בבכורה בפסטיבל ישראל 2020. אך בעוד ש*מזר האולימפוס* הלך רוח זה הוגשם דרך המנגנון המופעי, אצל יסמין גודר, דנה יהלומי עם תנועה ציבורית, גלית ליס ושרון פרידמן עם ורטיגו-כח האיזון, ניתן לזהות מוטיבציה אחרת, ובו זמנית דומה, שבבסיסה הרצון לפצח דווקא את הגֵנום של הקהילה - הגוף האנושי - ולחקור את המימדים הפיזיולוגיים, האסתטיים, הקוליים והרגשיים שלו כערוצי ביטוי ותקשורת שמאפשרים היווצרות של 'יחד', במובן העמוק של המילה. כפועל יוצא מכך, ההצעה של יוצרים ויוצרות אלו מייצגת בעיני פעולה אמנותית הומאנית אשר מבקשת להחזיר אותנו לרגעים של ראשוניות אנושית, ובין-אישית, שבהם אנחנו מרגישים ומקשיבים, חווים ומכילים, לומדים את עצמנו ואת ה-'אחר' ואת עצמנו כ-'אחר'.

זאת, כדי לגלות מחדש את כוחה של תנועת הגוף כהון אזרחי אשר מאפשר למופע החי להגשים את ייעודו ומחזיר אותנו לתפקידנו כאנשיה-יוצריה של קהילה שיתופית.

### על תבונה ורגישות: פרטיטורות של ידע-גוף, כוריאוגרפיות של גוף-המון

אנחנו אנשי גוף, או כפרפראזה על דוד גרוסמן - בגוף אנחנו מבינים; הפנומנולוג מוריס מרלו-פונטי כתב בהקשר זה: "we are in the world through our body" (Merleau-Ponty, 1962: 239). כל חוויה, תחושה והתרשמות עוברת דרך גופנו ונצרכת בו; החוויה שלנו את המרחב, ואת עצמנו בתוכו, מתגבשת מתוך הווייתנו הפיזית. אנחנו לומדים, מתרגלים ומפתחים מיומנויות שמתגבשות בהדרגה לידע - מרסל מוס הגדיר אותן 'טכניקות גוף' אשר מעוצבות על-ידי מערכת ההרגלים של כל חברה ומיושמות על-ידי האינדיבידואלים בתוכה (Mauss, 1992 [1934]), ופייר בורדייה טבע את המושג 'הביטוס' כדי להצביע על האופן שבו מיקומו של האדם במרחב החברתי הופך לסכמות ולמודלים של דפוסי פעולה מגולמים בגוף (Bourdieu, 1990 [1980]).

הריקוד הוא סגנון של כל אלה: מבע גופני מעוצב שמקיים יחסים מורכבים של השקה וחיכוך עם המקום והזמן שבהם הוא נוכח ופועל, ומגלם את התבונה המצטברת במרחב שבין הגוף הפיזי (physical body), הגוף הרוקד (danced body) והגוף החי (lived body) (ראו: Buckland, 1995; Shusterman, 2012). תבונה גופנית זו נוכחת בבירור - פיזית ורעיונית - בחמש העבודות שאני מבקשת להאיר במאמר זה, ומהווה מפתח לפעולה הכוריאוגרפית אשר מוגשמת בהן, ומכירה בקיומה של הווייה שמשותפת לכולנו כבני אדם ומאפשרת לנו להתחבר, לתקשר ולהזדהות זה עם זה. בדיוק בשל כך, נדמה כי היוצרים והיוצרות בחרו לעבוד על התפר שבין מופע עם דרמטורגיה מובנית להתרחשות פרפורמטיבית שמתהווה בזמן אמת, ועם גופים שחיים ונעים בין גולמיות נטולת פילטרים לאסתטיזציה מודעת לעצמה.

מתרגלים אמפטיה #1-2 של יסמין גודר נדמית למעבדה מבוקרת, אך גם משוחררת, לחקר ההתנהגות האנושית, שבמסגרתה מרכיבים המשתתפים פרטיטורות תנועתיות וקוליות אשר לוכדות את הרגע המדויק שבו גוף מתכייל עם גוף אחר - בעונג ובכאב, באקסטזה ובהתכנסות פנימה. המרחב שיוצרת גודר הוא כמעט פרדוקסלי באופן שבו הוא מצליח להפוך חוויה היפר-סובייקטיבית לתמונת מראה אובייקטיבית של אנושיות מזוקקת, ועל פני זמן שנעצר ונמתח לכדי הווה מתמשך. באופן דומה חוקר גם שרון פרידמן בדיזומה את נקודת האפס הגופנית שנקמת בין רקדנים מקצועיים ולא מקצועיים אשר מתמסרים לפעולת ה-ה'יות' (being) ומגלים מחדש פרקטיקות של תקשורת עמוקה שנדמה כי אבדו לנו עם הזמן, דרך חזרה אל פעולות יסוד חושיות ונוכחות טוטאלית בתוכן - הקשבה, התבוננות ומגע.

ב-*Shape on Us* מיישם שרון פרידמן עם ורטיגו-כח האיזון את אפיקי החקר הללו גם בתוך מרחב משולב של גופים בעלי יכולות פיזיות מגוונות, ואפילו מאתגרות (במבט ראשון בלבד). במובנים רבים, הוא עוסק במימדים אנושיים דומים לאלו שמציפה גודר - אמון, הכלה, הזדהות - אך בוחן את משמעותם בהקשר לגופי-ידע שחומריותם הייחודית מציבה את התנועה כמשתנה קריטי בהתרחשויות שמעממות הכרח ובחירה, תלות ושליטה, מי מונע ומי מניע. שאלות אלה עולות גם בעבודתה של גליס ליס, כחולות, בראי הגוף הנשי המבוגר ותנועתו בין שני מרחבים רעיוניים וחושיים: אתוס ואָרוֹס. הפרפורמטיות של ליס מבצעות סדרות של פעולות פיזיות אשר חושפות את

המתח בין מה שנובע מתוך הגוף למה שהוטבע בו לאורך השנים כידע חיצוני (ואף רצול), וכך יוצרות 'מפה' תנועתית-גופנית של חתך דורי מסוים, שפני השטח שלו מעוצבים על-ידי מובלעות של 'אני' בתוך מרחבים של 'יחד'. בדינמיקה שבין גוף היחיד לגוף המדיני-ממסדי מתקיימת גם שגרת חירום, עבודתה של דנה יהלומי עם תנועה ציבורית, אשר מורכבת מתרגילים גופניים המבוצעים במרחב הציבורי ומציפים שאלות פוליטיות ואתיות, שבמרכזן - כיצד צייתנות וכוח נלמדים דרך תנועות חזרתיות ומתגבשים לכדי דפוסי פעולה חומריים אשר יוצרים גוף מגויס.

לא במקרה, גוף ההמון הוא דימוי מרכזי שמהדהד בחמש העבודות: דבוקה אנושית צפופה וערמות של גופים; איברים שגבולותיהם הפיזיים מתמוססים זה לתוך זה; שורות, טורים ומעגלים; וגם 'נופים צליליים' (soundscapes) שממזגים יחד אנחות, נשימות ושאות. כל אלה יוצרים כתמי רורשאך כוריאוגרפיים אשר חושפים DNA של קהילה, שהיא בו זמנית גם גילום בחומר של רעיונות פילוסופיים, מצבים פסיכו-פיזיולוגיים, הצעות אמנותיות ותהליכים חברתיים-אזרחיים. ליזומה של שרון פרידמן מתחקה אחר נקודת התחלה אנושית דרך רגע של מפץ גופני: זהו שבר שמניע מתוכו את פעולת האיחוי, הרס שעצם התרחשותו היא בריאה מחדש, ובתוכו אנשים שמגלים את עצמם כבני אדם דרך גוף-ההמון שהם חלק מיצירתו המתמשכת. מרחב ההתנסות והחוויה שמעצבת יסמין גודר במתרגילים אמפתיים #1-2 מנטרל את הייצוג המופעי-תיאטרוני של פעולה ורגש לטובת הדבר עצמו - הגוף החווה (experiencing body) של הפרפורמרים והקהל - שנדמה כי מחולל בעצם היותו אקסיומה מחשבתית חדשה: אני פתוח/קשוב/מזדהה, משמע אני אדם.

תמונות ההמון מסבות את המבט והקשב גם לגופים שבדרך כלל מודרים ממנו, ומזמינות לחשוב מחדש את מה שהחברה המערבית מסווגת כנורמה. שרון פרידמן מציע ב-*Shape on Us* היפוך של ההתניות המקובלות אשר נוטות לכפות תבנית צורנית על הגוף שנתפס כ-'אחר' במטרה לנרמל אותו. זאת, כדי להרחיב ולהעמיק את מגוון האפשרויות של עצמנו - האופן שבו אנחנו נוגעים, חושבים ומתבוננים - וליצור תודעת גוף קולקטיבית שלמה, מכלילה ומותאמת יותר לכל אדם. גוף-ההמון הנשי שפועם ופועל במחולות של גלית ליס ניצב גם כן כאלטרנטיבה - לאתוס הצינוני הגברי, לאמנות המחול שמקדשת את הנעורים. הנשים ה-'לא-רקדניות' המבוגרות מישירות מבט, מתקרבות וחשות - את עצמן ואותנו - ומחליפות הורה סוערת ונאמנות חלוצית למולדת בתשוקה לחיים ולתנועה שגופן מפיך. באופן דומה, דנה יהלומי וחברי תנועה ציבורית מדגימים בשגרת חירום את תפקידה של הכוריאוגרפיה הציבורית כמנגנון של תרגול, אך גם את הפוטנציאל שלה להתהוות כזירה של חתירה נגדו, ובדרך זו חושפים את האופן שבו רגעים קריטיים מניבים גם גילויים של אחריות גופנית כלפי האחר.

#### פדגוגיה בתנועה: גמישות אנושית וכלכלה תרפויטית

בסוף שנות השישים יצרה הכוריאוגרפית האמריקאית אנה הלפרין את העבודה *Ceremony of Us* (1969), על רקע עימותים בין-גזעיים אלימים בשכונת ווטס בלוס אנג'לס. במשך שנה עבדה עם רקדני להקתה בסן פרנסיסקו, 'לבנים' ממעמד הביניים, ובמקביל - נפגשה עם רקדנים מה-'גטאות' האפרו-אמריקאים ב-Studio Watts School for the Arts. לאחר שנה הפגישה את הקבוצות לסדנא שהתקיימה במשך עשרה ימים לפני המופע המיועד, ובמסגרתה ביקשה לפתח שפה גופנית-תנועתית שתשקף את הווייתן של שתי הקהילות ותציף את הדמיון, השונות והייחוד שלהן. על תהליך העבודה סיפרה:

I wanted to do a production *with* a community instead of *for* a community [...] During those days, working and living together, they collectively created their performance around the experience of becoming one group. We modeled ourselves in clay [...] we spent time breathing in and out of each other with our bodies; vocalizing, singing, touching, looking, leading and following with eyes closed [...] And what came out of that very first encounter was the highest-pitched kind of nervous expectation and excitement I've ever seen between people" (Halprin 1995: 152, 154).

הלפרין יצרה את *Ceremony of Us* בנקודת הזמן הספציפית, והקריטית, שבה החלו לפעול תנועות כמו Gay Pride ו-Black Power, The Civil Rights Movement ועשייתה שיקפה את הפלורליזם, ההכללה (inclusiveness) וההכרה ב-'אחרות' (otherness) שייצגו, אך גם ביססה מתודת עבודה קהילתית-שיתופית ייחודית שהכירה בהבדלים התרבותיים של הרקדנים כמשאב להנעת תהליכים של שינוי מחשבתי וחברתי. עמדתה משקפת את מה שצירלס גרויאן הגדיר מאוחר יותר 'פדגוגיית המיצג', כגישה יצירתית אשר "מעודדת אזרחים לעבוד במשותף, ללבן סוגיות ולהביא לשינויים בשכונות ובקהילות שלהם. בעשותם כן הם ניצבים בעמדה המאפשרת ליצור מיתוסים תרבותיים ונרטיבים חדשים" (גרויאן, 2004 [1999]: 124).

חמישים שנה אחרי עבודתה פורצת הדרך של אנה הלפרין, נדמה כי מילותיה מתכתבות עם המוטיבציות של יוצרי ויוצרות המחול הישראליים שמציגים בפסטיבל ישראל 2020, ועם אופני שימוש/ן באמנות זו כאפיק לפיתוח פדגוגיות יצירה אשר יהוו אלטרנטיבה להוויית החירום הנפיצה והמבעבעת שמנהלת את המקום שבו אנחנו חיים, ורוקדים (כפרפראזה על יהודה עמיחי), ומטביעה את חותמה על הגופים שלנו, וגם יסייעו לנו לחזור להוויה אורגנית יותר שתחבר אותנו מחדש אל עצמנו. זאת, על רקע האימה האקולוגית שמתרחשת בעולם ומשקפת את משבר האמון בין הטבע לאדם, המצב התרבותי של פייק-ניו ופוסט-אמת, התקשורת מתווכת המסכים שבאה על חשבון מגע הולך ונעלם, ושנאת הזרים שמבקשת לבצר אותנו בתוך גבולות סגורים או למשטר אותנו דרך פרקטיקות פיזיות של דיכוי ואלימות.

יותר מכל, ניכרת בעבודות אלה המודעות ליכולתה של הפעולה האמנותית ליצור אדוות בשדה החברתי שבתוכו היא מתהווה ומתקיימת, ולחולל שינוי במה שפיייר בורדייה מגדיר 'הון' - מוצרים/חפצים, אישורים מוסדיים ומיומנויות/כישורים גופניים שנרכשים לאורך זמן, אשר נתפסים כבעלי ערך עבור הקבוצות שפועלות בתוך שדה מסוים ומבקשות לשלוט בו ולעצב את ערכו (ראו: Bourdieu, 1986: 243). למעשה, היוצרים והיוצרות מציעים - כל אחד דרך שפתו המחולית ותפיסתו המופעית - הון אלטרנטיבי, שבהקשרים מסוימים גם מהווה "היפוך מרחיק לכת למדי של סולם הערכים, הגדרה מחדש מהפכנית פחות או יותר של עקרונות הייצור והערכת המוצרים" (בורדייה 2005 [1984]: 184) - הן למחול והן לחברה.

גלית ליס ושרון פרידמן עם ורטיגו-כח האיזון מובילים את הפרפורמרים שעימם הם עובדים ב-'כתיבת' סיפורי הגוף הייחודיים שלהם באופן שמאפשר להם 'לדבר' את עצמם, ודרכם מערערים גם תפיסות חברתיות קיימות, אך מקובעות, של ערכים כמו מסוגלות (able-ness) וכשירות; דנה יהלומי וחברי תנועה ציבורית מזמינים את הצופים להכיל על גופם כוריאוגרפיות של משטור כדי לשכתב אותן - מפרקטיקות של שליטה לאסטרטגיות של חמלה; שרון פרידמן חוזר אל הכלים הטבעיים שלנו - גוף, תנועה וקול - כדי לחבר מחדש את האדם והעיר האורבנית לטבע; ויסמין גודר

מניעה באמצעות אותם חומרי גלם מהלך המבקש לעורר שוב את אחד הביטויים המובהקים של אנושיות: היכולת להסיר מגננות ("disarming"). בהתאמה, נראה כי כל הפרמטרים המארגנים של הדקדוק הפנימי המופעי המסורתי נפתחים ונפרמים בכוונה ובמודע: סטיות מה-שרטוט הכוריאוגרפי אינן מתוקנות בכפייה אלא מנוצלות כנתיב פעולה נוסף, מרחב היצירה מתבסס כ- 'חלל בטוח' או "blue zone", פרויקטים קצרים בזמן הופכים לארוכים ומשמעותיים מבחינת הלמידה, וההתמקדות בביצוע מוחלפת בנכונות לתרגל, ובעיקר - להיות.

לא במקרה, מילים כמו 'אמפתייה', 'חמלה', 'הכלה' או 'רגישות' חוזרות בשיח של כל היוצרים והיוצרות, ומצביעות על אופי תהליכי העבודה שלהם עם הפרפורמרים ועם הצופים-משתתפים-שותפים, אשר מושתתים על טשטוש הגבול בין יצירה לטיפול, אמנות ופדגוגיה, אירוע וטקס, מחשבה ומעשה. הטרמינולוגיה שבה משתמשת גלית ליס היא מעין תמהיל דימויי-חושי שמצליח לכוון את הנשים הרוקדות להגשמת חיבור אורגני עם גופן; דנה יהלומי וחברי תנועה ציבורית מחפשים ובודקים את האופן שבו מחזיקים את הגוף של האחר ומייצרים בו תחושת ביטחון, וכך מפתחים רטוריקה של סולידריות גופנית; יסמין גודר יוצרת "מרחב גמיש, לא הצעה חד-צדדית" שמאפשר "לחזור למקום האנושי ולהיות שם כבן אדם" ולעבור "חוויה פנימית של שחרור"; ושרון פרידמן מצביע על כוחם של פרויקטים אינטגרטיביים ותפקידם כמקור לשינוי: "המחול - הטכניקה, הפלטפורמה - הוא קטן לעומת המהות. היצירה היא התהליך שהאנשים עוברים... תפקידך פה הוא לעצב את ההווה".

גישה כזאת למחול, שהיא פדגוגית בהתכוונות ובהגשמה שלה, מניבה מתוכה 'כלכלת' מחשבה ויצירה תרפויטית באיכויותיה אשר מהדהדת למחול השיתופי-טקסי-טיפולי שבו התנסו אנה הלפרין ודבורה היי (Hay), וביטא "a democratization of the body and of dance" ברוח מהפכת התרבות של שנות השישים (Copeland, 1983: 32; Dempster, 1998: 227), ומתאימה אותה לנקודת הזמן הנוכחית. במסגרת זו מתמקמים הכוריאוגרף והפרפורמר בעמדת מורה, שהוא גם מנהיג-מוביל (mentor) וגם מגשר (moderator), ובדומה לרעיון 'משרת הסף' שמציע צ'רלס גרויאן בהקשר למיצג, פועל לטשטוש המרחק וההבדלים בין מורה/תלמיד וצופה/משתתף, כדי לאפשר מצב שבו "כל מי שמעורב בתהליך [...] מסוגל ורשאי ליצור ייצוגים תרבותיים חדשים ולקחת חלק כאזרח בדמוקרטיה תרבותית" (גרויאן, 130).

מרחב יצירתי כזה מושתת על ערכים של גמישות (flexibility) וזרימה (flow), וכמו ה-רב-לשוניות הגופנית-ריקודית שנוצרת מן המפגש בין דיסציפלינות מחוליות מערביות למדינות לא-מערביות כפועל יוצא של תהליכי גלובליזציה וטרנס-תרבותיות (ראו: Lin, 2012), מאפשר לדייק את תבונת הגוף של כולנו כדי שתבטא גמישות אנושית (humane), במובן הבלתי אמצעי ביותר של רעיון זה. וכך, לצד צורות קיימות (ומקובלות) של הון, הפעולה הכוריאוגרפית ההשתתפותית-חברתית חושפת בפנינו את ערכה של התנועה כהון אזרחי אשר טומן בחובו את האפשרות לשנות, לתקן ולהבריא; ובעיקר, לדמיין, וגם להגשים, קהילה שבתוכה אנחנו "עֲרַבִּים זה לזה" - ברגש, בתודעה ובגוף.

## מקורות

בורדייה, פייר. *שאלות בסוציולוגיה*. תרגום אבנר להב. תל-אביב: רסלינג, 2005 [1984].

גרויאן, צ'רלס. "הפדגוגיה המשחררת של המיצג." המדרשה 7 (יוני 2004 [1999]): 153-121.

Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Trans. Richard Nice. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984.

----. "The Forms of Capital." *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, Ed. J. G. Richardson. New York: Greenwood Press, 1986. 241-258.

Buckland, Fiona. "Towards a Language of the Stage: The Work of DV8 Physical Theatre." *New Theatre Quarterly* 4.XI (November 1995): 371-380.

Copeland, Roger. "Postmodern Dance, Postmodern Architecture, Postmodernism." *Performing Arts Journal* 7.1 (1983): 27-43.

Dempster, Elizabeth. "Women Writing the Body: Let's Watch a Little How She Dances." *The Routledge Dance Studies Reader*. Ed. Alexandra Carter. London: Routledge, 1998. 223-229.

Halprin, Anna. *Moving Toward Life: Five Decades of Transformational Dance*. Ed. Rachel Kaplan. Hanover, Wesleyan University Press, 1995.

Lin, Yatin. "Choreographing a Flexible Taiwan: Cloud Gate Dance Theatre and Taiwan's Changing Identity." *The Routledge Dance Studies Reader*. Eds. Alexandra Carter and Janet O'shea. 2<sup>nd</sup> edition. London and New York: Routledge, 2010. 250-260.

Mauss, Marcel. "Techniques of the Body." *Incorporations*. Eds. Jonathan Crary and Sanford Kwinter. New York: Zone, 1992 [1934]. 455-477.

Shusterman, Richard. *Thinking Through the Body: Essays in Somaesthetics*. New York: Cambridge University Press, 2012.