



Dancers/creators (for right to left): Idan Forgas, Doron Raz and Adi Lubinsky, Photo: Askaf

רקדנים יוצרים (מימין לשמאל), עידן פורגס, דורון רז ועדי לובינסקי, צילום: אסקף

# יומן מחשבות על יצירת העבודה תזזית – מופע קריאת שירה על הגבול שבין התנועה למלה

בעקבות שיחה עם שלושה ממשתתפי המופע: עדי לובינסקי, עידן פורגס וענת זכריה

## משתתפים

רקדנים יוצרים: דורון רז, עדי לובינסקי ועידן פורגס  
 משוררים: אגי משעול, אורי גלעד, דנה לובינסקי, זהר איתן, ענת זכריה, שולמית אפפל ושירה סתיו  
 מוסיקאים: יוחאי בלום וגיא שומרני תאורה, תלבושות וצילום: אסקף

באחרית הדבר לספר על הריקוד מאת המשוררים הצרפתים המודרניסטים פול ולרי וסטפן מלרמה, אשר מאגד מסות ודיאלוג שעניינם הזיקה ההדדית שבין מחול לכתיבה, כותבת המתרגמת ליאורה בינג'ה-הידקר (2011): "חיפוש דרך רבים המשלבים בין טקסט מחולי

## דנה לובינסקי

לבין טקסט מילולי מעלים גם את השאלה כיצד מתכתב המחול העכשווי עם שירה בת ימינו. ואולי מוטב שגם שאלה זו תישאר פתוחה ותמשיך לחולל בלי סוף?"

בבואנו לעסוק בשאלת הזיקה שבין המחול לשירה, תחילה דרך מפגש בין קבוצת רקדנים למשוררים שהתמקד ביצירת עבודה אקספרימנטלית המשלבת תנועה, קריאת שירה חיה ומוסיקה, וכעת בניסיון להתחקות באמצעות המלים אחר תהליך היצירה המשותף שעברנו יחד, מנחה אותנו השאיפה שהשאלה תיוותר פתוחה, בלי שתזכה למענה מספק לכאורה שעלול להוביל להתאבנותה ולקפיאתה.

נקודת המוצא שהנחתה אותנו ביצירת העבודה היתה הרצון לחקור את המצב הנפשי והפיסי הקיצוני של תזזית, דרך שילוב בין הגוף והמלה. לפי מילון אבן שושן, רוח תזזית היא "רתחה של שיגעון, או רוח סוערת, סופה וסערה". המלה קרובה בצורתה למלים הנגזרות מהשורש ז-ו-ז – השורש הנפוץ ביותר בעברית לתיאור תנועה (תזוזה). משום כך היא סיפקה השראה לעיסוק בקשר שבין הגוף למלה. מה בין תזוזה לתזזית? מתי הופכת תנועה לתזזית? מתי הופך מצב נפשי קיצוני לרתחת שיגעון? כשרוחו של אדם סוערת, אנו נוטים לומר שאחזה בו "רוח תזזית", שכוח חיכוני מניע אותו מבחוץ. כשאדם נע ללא הרף, ייתכן שנאמר עליו שהוא "חסר מנוחה" ונסיק שהניידות הגופנית היא עדות למצבו הפנימי הסוער. חוכמת השפה אוצרת בשתי קצותיה את

הקשר בין הגופני לנפשי, שלעיתים קרובות כל כך עבר שיסוע ופיצול בתרבות המערבית.

נדמה ששתי התכונות האופייניות לתזזית – הקצב המואץ, המופקע ממידות היומיום, והרצף שהופך, שניטלה ממנו ההתקדמות הליניארית של התחלה-אמצע-סוף – נחוות על ידי כולנו לעתים קרובות, אבל אנו מתקשים לדווח עליהן במסגרת התקשורת היומיומית. הקושי הזה גבר עוד יותר במאה ה-21, בעקבות מהפכת המידע, בימים שבהם השכל והגוף מתקשים לשאת בנטל שמטילה עליהם הטכנולוגיה. חשנו כי הדחיסות והאינטנסיביות האינהרנטיות לשירה ולמחול יאפשרו להן לגלם כהלכה את פונקציית העדות הזאת.

באמצעות המהלך הבסיסי של דה-אוטומטיזציה של המבע, שמתקיים בשירה ובמחול, ביקשנו לחרוג מגדרות הביטוי היומיומי, לגרד את תחום הבלתי ניתן לביטוי, לגעת במה שחומק מגבולות ייתכנות השפה ונותר מושקע על פי רוב, הן מול הזולת והן מול העצמי. טולסטוי (Tolstoy, 1930), בסיפור שהביא כמשל לטבעה של האמנות, מספר על ניסיון שעושה ילד שפגש בזאב מטיל אימה ביער לשחזר את החוויה הטראומטית מול בני הכפר. עדותו המגומגמת משולה לאמנות. הפונקציה האמוטיבית שטולסטוי ייחס לאמנות, והגמגום המדויק שלה, היו קריאת כיוון לאזורי הספר שבהם ביקשנו להתחכך ביצירה.

פונקציה אמוטיבית זו מתחוללת לעתים קרובות באמנות, באמצעות החזרת מוקד השדר מן המסומן אל המסמן, על חומריותו ותכונותיו הפיסיקליות, באופן שבו נוכל להגיע "למקום שממנו באנו / ולדעת את המקום לראשונה", כפי שכתב המשורר ט.ס. אליוט (1999). שפות השירה והמחול שימשו אותנו היטב לצורך זה, מכיוון שהן מגלמות מהלך של הזרה, ההופך את המוכר לזר, וכך משחרר אותנו מן האופנים שבמסגרתם אנו מורגלים לקלוט את הדברים ומשיב לדברים את חיותם. חוקר הספרות הרוסי שקלובסקי (Shklovsky, 1965), לדוגמה, ראה בריקוד "הליכה שמורגשת". הבלשן הרוסי רומן יעקובסון (1970) סבר כי השירה היא "אלימות מאורגנת על המבע".

למרות נקודות ההשקה והתואם, המפגש בין אנשים האמונים על המלה לאנשים האמונים על הגוף, ובין המעשה הפרטי בדרך כלל של קריאה וכתובה למעשה הציבורי והפרפורמטיבי על פי רוב של הריקוד, מתוך ניסיון לברוא יצירה אורגנית שמתקיימים בה יחסי גומלין הדדיים בין התחומים, טמן בחובו אתגר משמעותי. נראה כי

הגשר הראשוני למפגש בין הרקדנים למשוררים היה המוסיקה.

כך, אף על פי שבכינוס הראשוני של הרקדנים היוצרים היה מפגש עם הטקסט השירי הכתוב, הניסיון היה לחלץ את השיר מן הדף – לשמוט את המבנה הגרפי שלו ולהתמקד דווקא בתכונותיו המוסיקליות: הטמפו, המצלוליות, המשקל והחריזה, ובאופן שבו מצאו תכונות אלו הד בתנועת הרקדנים. למעשה, אף על פי שבאיסוף הראשוני של השירים התבקשו המשוררים לבחור שירים שעוסקים בעולם התוכן של תזזית, בתהליך העבודה הקפדנו שלא לדון במשמעות השירים ולאפשר למלים להפוך לחוויה חושית אודיטורית שמתרחשת בהווה. בדרך זו ביקשנו להימנע מן המלכודת של מהלך רדוקציוני, שבו נקודת הכובד היא שאלת "המסר והמשמעות" ונוצרים יחסים של אילוסטרציה בין המלה לתנועה. במקום זאת ניסינו לאפשר מפגש חושי, סינסתזי, בין השפות השונות.

בהמשך התווספה למוסיקליות של המלה המוסיקליות הספציפית של קולות המשוררים. כל משורר הביא עמו את המנעד המיוחד לו ואת חיתוך הדיבור, המקצב והטמפרמנט שבהם הוא נוהג לקרוא את שירתו. עבדנו באולפן, והקלטנו את המשוררים קוראים את שיריהם באופן טבעי, כשהם מנסים "למצוא את הקול הנכון של השיר". הרקדנים האזינו לקולות וצפו בגוף המדבר של המשוררים.

התייחסנו לקולות המשוררים כאל כלים מוסיקליים, ובתהליך היצירה ניסינו לבחון את הפוטנציאל המוסיקלי האצור בשירים. למשל, אחד הביצועים כלל דואט שבו שתי משוררות קראו משיריהן בעת ובעונה אחת באופן רפטטיבי. כך נוצרו יחסים דיאלוגיים בין השירים. שיר אחר בוצע בלחישה ושיר נוסף לא נקרא, אלא הושר בקולותיהם של כל המשוררים. היצירה כללה גם עיחוב בין שירה המבוצעת באופן חי לשירה מוקלטת, באופן שיאפשר בחינה של האפקטים השונים שמתעוררים בשמיעה של קול המנותק מן הגוף לעומת קול המקושר לאדם הנוכח במרחב.

אחת השאלות שעלו בתהליך העבודה היתה, האם יש בכוחן של המלים לחולל תנועה? שאלה נוספת היתה, האם ניתן להניע מלים במרחב?

כדי להרחיב את הפוטנציאל התנועתי של המלים, עטפנו אותן בשכבה מוסיקלית נוספת שכללה ליווי של מוסיקה אלקטרונית עכשווית מרחבי העולם ומוסיקה מקורית חיה, שנוגנה בפסנתר. המוסיקה, שהורכבה מאלמנטים מלודיים

ומשטיחי צליל לסירוגין, נבחרה או נוצרה לכל שיר בנפרד, בהשראתו. בחלק מהמקרים נוצרו יחסים של מגניפיקציה לאווירת השיר ובחלקם היו יחסים של ניגוד, שחוללו אפקט קומי או דרמטי. כך המוסיקה שימשה לנו מנוע וסייעה בשימון מפרקי השירה, אולם בניגוד למצבים רבים שבהם המלים נדרסות בשירות המוסיקה, הקפדנו שהמלים יעמדו במוקד תשומת הלב.

בדרך זו שאפנו לחלץ את השירה ממעטה ה"תרבותיות" שעוטף אותה לעתים קרובות, שלא בטובה, ואשר בעטיו היא נתפסת לעתים כסטטית ואנכרוניסטית אפילו בקרב צרכנים נלהבים של תחומי אמנות אחרים. ביקשנו, לפחות לרגע, ללכת נגד הנתק המסורתי בין המלה הכתובה לגוף המדבר, לעורר את העסיסיות שבשירה ולנסות להפיח בה את המעמד הרטורי שהיה לה בימי קדם, שבהם היתה חלק ממסורת אודיטורית שסופרה או הושרה במעמד פולחני או טקסי.

נוכחות הגופים הנעים בסמוך למשוררים, אשר לאורך היצירה הסבו סביב שולחן ארוך במעמד חגיגי שביקש לייצר אפקט של הילה סביב רגע קריאת השירה, הגבירה את הפוטנציאל המוסיקלי של הטקסט ואפשרה לחלץ מן השירה מקצב חייתי-קמאי, לפי מלותיו של חזי לסקלי "שירה חייבת לרקוד". בנוסף, הקונטקסט התנועתי תרם למיידיות של הטקסט ויצר מגניפיקציה של הממד החברתי האצור בשירים. רבים מן השירים שנבחרו להרכיב את פסקול היצירה עסקו בחוויות גופניות טראומטיות, בדרך כלל של נשים, שקיבלו ביטוי במלה הכתובה. השירה העניקה שם והגדרה לחוויות אלו, שלעיתים קרובות חומקות מביטוי אפשרי בסדר הסימבולי, בעוד הגוף המתנועע חזר והעצים את החוויה הפיסית הגולמית והראשונית.

במובן זה אפשר לדבר על יחסים של מתח דיאלקטי שהתקיימו ביצירה בין עולם השירה, אשר על פי רוב נתפס כבלתי נפרד מעולן של תרבות והשכלה, לבין עולם התנועה, שנראה כטומן בתוכו אפשרות לפראיות ולספונטניות, במשורר מכבלי התרבות. יחסים אלו הועצמו בבחירת התלבושות ליצירה: בעוד הרקדנים נעו בלבוש מינימלי, גופם משוח בחומר, המשוררים עטו על עצמם לבוש חגיגי אקסטרואגנטי, כמו לנשף, מתוך ניסיון להדגיש את המלאכותיות ואת הכוח האצורים במעמד האמנותי ובקישור בין תרבות לאמנות.

החלל שנבחר – באר הופעות תל אביבי שאינו מאפשר הפרדה סטרילית בין צופה למשתתף,

כדי לאפשר חופש פרשני כזה בטוויית היחסים הדיאלקטיים בין המחול לשירה, בחרו הרקדנים היוצרים להתבסס על שפה תנועתית שאין בה דגש על קומפוזיציה צורנית ברורה והתמקדותה העיקרית אינה בתוצאה האסתטית החיצונית, אלא בחיפוש ובהתחקות אחר התהליך היצירתי. לצורך כך קיבלו הרקדנים השראה משתי שפות תנועתיות מחקריות עכשוויות, שבהן לתנועה יש זיקה הדוקה אל המנטלי, ובמסגרתן היא נתפסת כמראה לעולם הפנימי וכדרך לתקשר בין העולם הפנימי לחיצוני, גם לצרכים תרפויטיים.

מקור ההשראה העיקרי היה הגאגא, שפת התנועה שפותחה בראשית המאה ה-21 על ידי אוהד נהרין, שהיא כלי העבודה המרכזי של להקת בת שבע. גאגא היא שפה תנועתית הוליסטית, שמכוונת הן לחיזוק המיומנויות הגופניות ושכלולן והן לעירור הדמיון. לעתים קרובות מלווה התנועה בגאגא בהוראות מטפוריות מילוליות, מתוך שאיפה להפקיע את התנועה מתחום המודע והמובן מאליה ולגרום לה להגיע ממקום לא מודע של גילוי והתחדשות.

המקור השני היה שפת הבוטו, שפותחה ביפן לאחר מלחמת העולם השנייה על ידי טצומי היג'יקיטה וקזואו אונו. הבוטו נחשבת שפה נטולת כוריאוגרפיה צורנית, אשר חורגת מן המחול אל עבר התרפויטי והרוחני. בבסיסה נמצא מסע טוטלי וישיר אל נבכי הנפש, שבו מגיע הרקדן לביטוי קיצוני של הווייתו הפנימית. כפי שכותב המשורר והמתרגם אמיר אור במאמרו על *הבוטו* "הגוף הוא היקום": "שפת הבוטו... בטבעה, היא אנטי-הגדרתית ואינה עוסקת במקובל ובמה שנחשב 'פה', אלא בהתמקדות בתנועה פנימית אשר נולדת ומתעצבת באטיות ובעדינות מתוך עוצמת רגשות. לעתים קרובות, רקדן הבוטו צובע את גופו ופניו בגוני הלבן והשקוף, משוחרר מן הצורך ליצור צורות בחלל, כשהוא מחובר אל המהות התמציתית ומתקיים במרחב שקט של קשב ונוכחות מלאה סוד".

כך עומד במרכז עבודתם של הרקדנים היוצרים הממד החקרני-האקספרימנטלי, בהתאם למלותיו של היג'יקיטה: "המחול המערבי מתחיל כשכפות רגליו נטועות ביציבות על הקרקע, בעוד שהבוטו מתחיל בריקוד שבו הרקדן מנסה לשווא למצוא את כפות רגליו. מה קרה לרגלים?"

הצמצום הכוריאוגרפי שאפיין את העבודה אפשר הרחבה של החופש התנועתי של הרקדנים. הזמן, המקום והמוסיקליות של הפסקול שהורכב ממלים ומצלילים היו מצע לתנועה שמקורה פנימי. באופן זה ניתן לומר כי הפסקול השירי



רקדנים/יוצרים: עדי לובינסקי ועידן פורגס, צילום: אסקף Dancers/creators: Adi Lubinsky, Idan Forgas, photo: Askaf

הרחבת המתח הדיאלקטי שבין המחול לשירה, מתוך העלאת השאלה כיצד שניהם עשויים להיתרם מן המפגש אך גם להינזק ממנו, ובסופו של דבר טריפתם ופריעתם של היחסים ביניהם מתוך יצירת חיבורים סינסטטיים שבהם השירה רוקדת ורוקעת והמחול מדובר ומושר, מומשו באמצעות הלחול ודיאלוג בין תחומי המדיה השונים, באופן שעשוי ליצור אצל הצופה מחשבה מחדשת ופתוחה על שירה, מחול והיחסים ביניהם ולאפשר פרשנות פתוחה של היצירה הכוללת בקרב הצופים.

העצים את המתח הזה וטרף את יחסי הייצוג בין אמנות לחיים באופן שאתגר את הצופה. במת ההופעות הוסבה לאזור צפייה ואילו הרקדנים נעו באופן חופשי ברחבי הבאר – על השולחנות, בתוך הארונות ובסמוך מאוד לקהל ולמשוררים. כך נוצרה הפרה מתמדת של הציפייה, שאתגרה את הגבולות הבלתי מנוסחים שחלים בדרך כלל על תחומי המרחב והחלל. לעתים נוצר מגע פיסי בין הרקדנים למשוררים ולעתים היה ביניהם קשר עין, שהדגיש את העדות המשותפת של הגוף והמלה על התזזית.

מסוים תחמה גבולות של הקשר, ומשמעות, מסביב לעולמות הגוף. כך, בעוד מלרמה מדמה את הריקוד ל"כתב גופני", אשר נכתב ונמחק במרחב ומהווה "שיר משוחרר לחלוטין מקולמוסו של הכותב", השיר הנכתב במלים, בהיותו אמנם חופשי פחות, מאפשר קיבוע כלשהו של התנועה בתודעה, באופן שעשוי אולי להרחיב את פוטנציאל המשמעות שלה.

עם זאת, מיותר לומר כי גם תהליך הכתיבה של מאמר זה היה תהליך אקספרימנטלי,

אינה מתחילה ברגע ספציפי אחד ושהקשר בין השירה למחול מתרחש כמו במקרה, עם השמעת השיר הראשון, ביקשה ליצור את האפקט של טריפת היחסים בין צופה למשתתף ולשבור את הפרדה המובחנת בין רגע של תנועה המתקיימת בספירה של ה"אמנות" לבין כזה המתרחש ב"מציאות".

על המחול קשה יותר לדבר מאשר על השירה, וקשה יותר גם לומר כיצד הוא נתרם מן התהליך האמנותי הספציפי, שבו התקרב כל כך אל

היווה את עמוד השדרה, בעוד התנועה היתה הגוף על איבריו השונים. הרקדנים התבססו על מעין "נוסחה תנועתית", שכללה מגבלות תנועתיות מסוימות והיוותה בסיס לאימפרוביזציה ולמהלך החקרני של שאלת התזזית.

אחד המהלכים שאפיינו "נוסחה" זו היה מעבר מצמצום להרחבה ומהתכנסות פרטית, לצורך הגברת הקשב הפנימי והתחברות למקורות ההשראה, אל עבר פנייה אקספרסיבית אל הקהל. במובן מסוים מהלך זה חיקה והדהד את



רקדנים/יוצרים: אורי גלעד, עדי לובינסקי, שירה סתיו, זוהר איתן, עידן פורגס צילום: אסקף Dancers/creators: Ori Gilad, Adi Lubinsky, Shira Stav, Zohar Eitan and Idan Forgas, photo: Askaf

שבמסגרתו נעשה ניסיון מלאכותי להפריד בין שפת הדיבור לשפת התנועה. בפועל הפרדה כזאת אינה אפשרית, לא במישור המנטלי ולא במישור הגופני, שהרי כל תנועה של מחשבה היא גם תנועה של גוף, וכל תנועה של גוף היא גם תנועה של מחשבה: כל קול הוא דחף, וכל דחף הוא קול.

באותו מובן, העולם הסימבולי אשר מקיף אותנו אינו עולם שניתן "לקפוץ" ממנו לרגע החוצה, באופן שיאפשר לנו להתבונן בו ולבחון אותו

המלה. כאשר נשאלו הרקדנים מה חולל בהם הריקוד בנוכחות מלים הנהגות על ידי משוררים, חלקם חשו כי הם מהווים מעין רפלקטור לעולמם הפנימי של המשוררים, בעוד אחרים הרגישו כי דרך המחול איבדה המלה ממוצקותה והפכה לארעית, לאירוע חושי שמתקיים בהווה.

מן הזווית שלי, של כותבת שאינה אמונה על שפת המחול, ניתן לומר כי חוויה של מחול המבוצע בקרבת מלים ובהשראתן סייעה בחילוצה הפוטנציאלי מתהום ההפשטה, ובמובן

תהליך היצירה המתרחש הן בתחום השירה והן בתחום המחול. כך, היצירה נפתחה במעין אקספוזיציה, שבה נעו כל שלושת הרקדנים, באופן נפרד ועצמאי, כאילו לעצמם, כשהם פזורים בחלל והקהל מתהלך ביניהם. לקהל התאפשר לבחון את הרקדנים ולהשתתף בכניסה שלהם למצב ההיפנוטי של התזזית. מן הקריסה הזאת פנימה התפתחה היצירה אל עבר מהלך של קריסה החוצה ויצירת יחסים דיאלוגיים בין הרקדנים ובינם לבין המשוררים, מתוך פירוק התנועה לאינסוף חלקיקים. העובדה שהיצירה

כצופים מבחוץ, שהרי אנו ארוגים ואחוזים בתוך מארג המסמנים מרגע לידתנו, ואולי עוד קודם לו. באופן זה אפשר לומר, כי מלכתחילה היתה השפה התנועתית ביצירה "נגועה" במידה רבה בהקשרים סימבוליים ובאידיאולוגיה המתקיימים בשפה, אשר במסגרת היצירה נעשה בהם שימוש משמעותי ליצירת תקשורת. למשל, כאשר הרקדנים רקדו בתוך ארון הנמצא בחלל הבאר, אלמנט תנועתי שמדבר "בשפת המחול", בו ברגע ביטא אותו אלמנט גם ב"שפת התרבות" את כל ההקשרים הסימבוליים והתרבותיים שיש לריקוד בתוך "ארון". באותו אופן, בהתכנסותם של המשוררים לצורך ישיבה משותפת סביב שולחן – לכאורה אלמנט של מיקום בחלל גרידא – טמון עושר סימבולי אינהרנטי, שבנוגע אליו אי אפשר ליצור הפרדה בין הפיסי-המרחבי להקשריו החברתיים.

בהעדר קיום אמיתי של הפרדות ומחיצות, ובתוקף היותם המובנת מאליה של הרקדנים יצורים מדברים ושל המשוררים יצורים מתנועעים, החיבור בין השפות השונות ביקש להעניק לצופים ולמשתתפים חוויה של דיאלוג. השאיפה היתה שדיאלוג זה יחדד את השאלות והמחשבה על הפוטנציאל האצור בתחומי המדיה השונים, מתוך התנסות טוטלית במפגש חושי, אשר תואם בעוצמתו ובאינטנסיביות שלו את רמת הגרייה שמציע העולם התקשורתי שמקיף אותנו.

מעל לכל ביקשה היצירה להיות מעשה של נדיבות, שבו המשוררים משאילים לרקדנים את מלותיהם, והרקדנים משאילים למשוררים את גופם.

## שירים

### LET GO / זהר איתן

חשוב שאף אחד לא יתפס אותך.  
חשוב שאף אחד לא יסתכל:  
אתה תפוח נופל במרחב שחור,  
רחוק מאד מהעץ.  
אין עץ.  
דבר לא מושך אותך,  
אפילו לא אישה עירמה, כמעט יפה, שנופלת מולך

בכיוון ההפוך.

"תפוח טפוש, בחלל אי אפשר לדבר על נופלת"  
היא מסבירה,

ממשיכה לכיוון הירח השני של מאדים, פובוס.  
אתה מנסה להדגים לה איזה דבר בידך,  
דבר חשוב מאד שלמדת בדרך,  
אבל אין לך ידים: אתה תפוח  
בלי עץ, בלי ראש, ובלי ידים.

ובכל זאת, אתה סבור, יש כף משהו  
אף שהוא נמוג וככה עכשיו במהירות,  
ואתה קורא לו "יצלולית". זה מספק אותך  
בינתיים,  
ואתה מגלגל אותה בלשונך, את היצלולית,  
נכון יותר: היצלולית  
מצמיחה לך בהדרגה לשון, ואחר כך שפה, פה,  
ואפילו

ראש. ראש קטן מאד: ליצלולית הרי לא נחוץ  
יותר מזה, ואתה שמח מאד בקראשך  
החדש, ואיך חושב עוד כלל  
על העץ, ואפילו לא על הנערה הכמעט יפה,  
שהולכת עכשיו, לגמרי לבדה,  
על הירח השני של מאדים, פובוס.

### במעגל / דנה לובינסקי

א.

כשקטנתי מאד  
עמדתי במעגל  
הבטתי סביבי  
וקראתי פתאום  
רק את אבא שלי.

ב.

איזה ספור זה היה בינינו:

הוא האכיל אותי בשר / לוינתן למדתי אותו להקיא  
/ פרפרים הוא מרח את עורו בשמן / מכונות  
תפרתי מפרשים /  
מבגדי הכבות בלעתי / מצפנים בשביל / הפרזל  
הוא צד בחנית לכבות / צפרדעים שלחתי לו  
נשיקות בכתב /

יתדות הוא קלע לי צמה / מקוצים של קפוד / הוא  
ציר לי / עינים חתכנו / תולעים לשנים טעמנו /  
יחד קרקבני כלבים הוא / חתך במשור את געלי  
/ העקב נסיתי לרדף / אחרי צפורים / הוא מושח  
/ את חזי במחית שני פיל בסוד / גדלתי דג במי  
האסלה / הוא עשה לי דיגידן דיגידן דיגידן  
דיגידן וידעתי / אני המשיח והוא החמור /  
וכשכל זה בא / אל סופו הוא / הדביק לי לידה  
שטרלינג במקום / העין השלישית הוא / החזיק  
את גפי בין מלחצי ברזל שלא / יתחלף / האשר  
הזה.

ג.

הושטתי יד – הוא הושיט לי יד  
הסתחררתי סביבו – הוא סחרר אותי סביבו  
הוא סחרר אותי סביבי – הסתחררתי סביבו  
הרמתי ידים – הרמתי רגלים  
אבדתי אויר – אבדתי מים

אבדתי אויר – אבדתי מים  
האדמתי בפנים – האדמתי מבפנים  
האדמתי בפנים – האדמתי מבפנים  
מה שאני ראיתי שם – מה שאני ראיתי שם  
שום דבר לא הכין אותי לזה מעולם.

### האשה ההיספנית / שולמית אפפל

את אף פעם לא יודעת מתי היום הראשון בו  
החיים מתחילים לשנות אותך להרג אותך לקשר  
אותך בחבלים גלויים. אבל באותו מוצאי שבת  
ידעת. קנאת בחיות של האשה ההיספנית בשמלה  
הכחולה. יפיה היה עז. בוטה. שדים כתפים מבט.  
הכל היה צעקה שצלמת. רצית לדבק בה כבשם.  
לפתות כמוה להתפתות כמוה לרקוד עד שיוציאו  
אותך על אלונקה. זה היה בתחנת אוטובוס  
במנהטן בערב חם כמו הערב כשפרפרת עד  
שהחזרת לעצמך את חייך.

### ביבליוגרפיה

אור, אמיר. "הגוף הוא העולם" בתוך הליקון 76:  
מעבר. תל אביב: הליקון, 2007.  
אליוט, ט.ס. ארבעה קוורטטים, בתרגום אסתר  
כספי. תל אביב: המעורר, 1999.  
יעקובסון, רומן. "בלשנות ופואטיקה". הספרות  
2/1, 1970.  
לסקלי, חזי. באר חלב באמצע עיר. תל אביב: עם  
עובד, 2009.  
מלרמה, סטפן & ולרי, פול. על הריקוד. בתרגום:  
ליאורה בינגהייסקר. תל אביב: הקיבוץ  
המאוחד, 2011.  
נהרין, יוסי. "גאגא" – שפת התנועה של אוהד  
נהרין והאפקט התרפויטי שלה. מכללת לסלי:  
עבודת תזה שהוגשה ב-2006.  
Shklovsky V. (1965) "Art as Technique",  
in *Russian Formalist Criticism: Four  
Essays*, trans, and ed. L.T. Lemon  
and M.J.Reis, Lincoln: University of  
Nebraska.  
Tolstoy, Leo. *What is Art?* Translated  
by Aylmer Naude. Worlds Classics,  
Oxford University press, London,  
1930.

דנה לובינסקי ילידת 1979, תואר ראשון בפסיכולוגיה  
ובאמנות רב תחומית באוניברסיטת תל-אביב  
ותואר שני בפסיכולוגיה קלינית מאוניברסיטת תל-  
אביב. עובדת כפסיכולוגית בקליניקה בתל-אביב  
ובמרכז שירותי הייעוץ באוניברסיטת חיפה. שירה  
התפרסמו בכתבי עת שונים ובהם מטעם, שב, הליקון ואורות.