

"ליפול על הסלע של הממשי": מרס קנינגהאם, סלבוי ז'יז'ק, מקרות והאמיתי

דנה מילס

הוא המרכז הטראומטי של החיים החברתיים; אנטגוניזם מודחק המציב איום תפיסתי על היציבות החברתית. הוא גם, תוך יצירת מעגליות לוגית, המנוע המוסווה של פעולה חברתית המכוונת לשלילת תלות הדדית מושרשת זו (בין האמיתי והיציבות החברתית, ד"ס) תוך כדי הגדרת הדטרמיניזם של סדר הדברים, במיוחד דרך מכניזמים אידיאולוגיים" (McNay, 2003: 140). האמיתי הופך לבלתי ניתן לידיעה, להטרוגני יותר מהביטוי המומשג מחדש דרך הסדר הסימבולי. במקום תפיסות הרואות בקונפיגורציות סימבוליות מפות המפשטות את הבנת המציאות שלנו אך מרחיקות אותנו ממנה, ז'יז'ק טוען כי הן הופכות לבעלות ממשות חזקה יותר כשלעצמן. הסימבולי הופך למהותי יותר מהממשי. ז'יז'ק כותב: "התוצאה הפרדוקסלית של השינוי בחוסר הקיום של האחר – של הירידה ההדרגתית בעילות הסימבולית – היא ריבוי וריאציות של אחר שאכן קיים, כחלק מהאמיתי, לא רק כפיקציה סימבולית. האמונה באחר שאכן קיים היא, כמובן, ההגדרה הכי מובהקת של פרנויה; לכן שני מאפיינים של העמדה האידיאולוגית היום – מרחק ציני ותלות מלאה בפנטזיה הפרנואידית – תלויים האחד בשני; הסובייקט הנפוץ היום הוא זה אשר, בעודו מראה חוסר אמון וציניות כלפי אידיאולוגיה פומבית, מתמכר לפנטזיות פרנואידיות לגבי

הוודאות שמתעורר נוכח הטקס שהקהל צופה בו מסעיר ומאיים בעת ובעונה אחת. האיש שעלה לבמה, מרס קנינגהאם, מדבר אל תוך מיקרופון. הוא מזמין כוריאוגרפים ואושיות מחול היושבים בקהל לעלות לבמה ולזרוק קוביות. קוביות אלו יקבעו באיזו הופעת מחול יצפה הקהל הערב. יש שתי וריאציות של תאורה, של תפאורה, של תלבושות. יש שני חלקים של מוסיקה וכוריאוגרפיה. הרקדנים אינם יודעים באיזו הופעה ישתתפו הערב; הקהל אינו יודע באיזו גרסה יצפה. אפילו קנינגהאם עצמו, "אדון הקוביות", אינו יודע באיזה אופן תועלה עבודתו. המקריות היא הכל.

II

התיאורטיקן הסלובני סלבוי ז'יז'ק (Slavoj Žižek) שואב מהתיאוריה הפסיכואנליטית של ז'אק לאקאן (Jacques Lacan) ונשען עליה כדי לחשוב מחדש על סיטואציות שנמצאות בבסיס חיינו בחברות פוסט-מודרניות. הוא משתמש במתווה פסיכואנליטי כדי לדון במושגים כמו שיח, האמיתי, הממשי, הדחקה, האחר והסימבולי. כפי שטוענת לויס מקניי (Lois McNay), ההנחה הפרובוקטיבית שלו גורסת: "האמיתי

כל עוד חסר לך משהו, אתה כמה אליו בלי הרף. אם רק היה לי הדבר האחד הזה, אתה אומר לעצמך, היו כל הבעיות שלי נפתרות. אבל ברגע שהשגת אותו, ברגע שתוקעים לך ביד את מושא תשוקותיך, הוא מתחיל לאבד את קסמו. צרכים אחרים תופסים את מקומו, תשוקות אחרות צפות ועולות, לאט-לאט אתה מגלה שחזרת למקום שהתחלת ממנו" (פול אוסטר, *מר ורטיגו*)

I

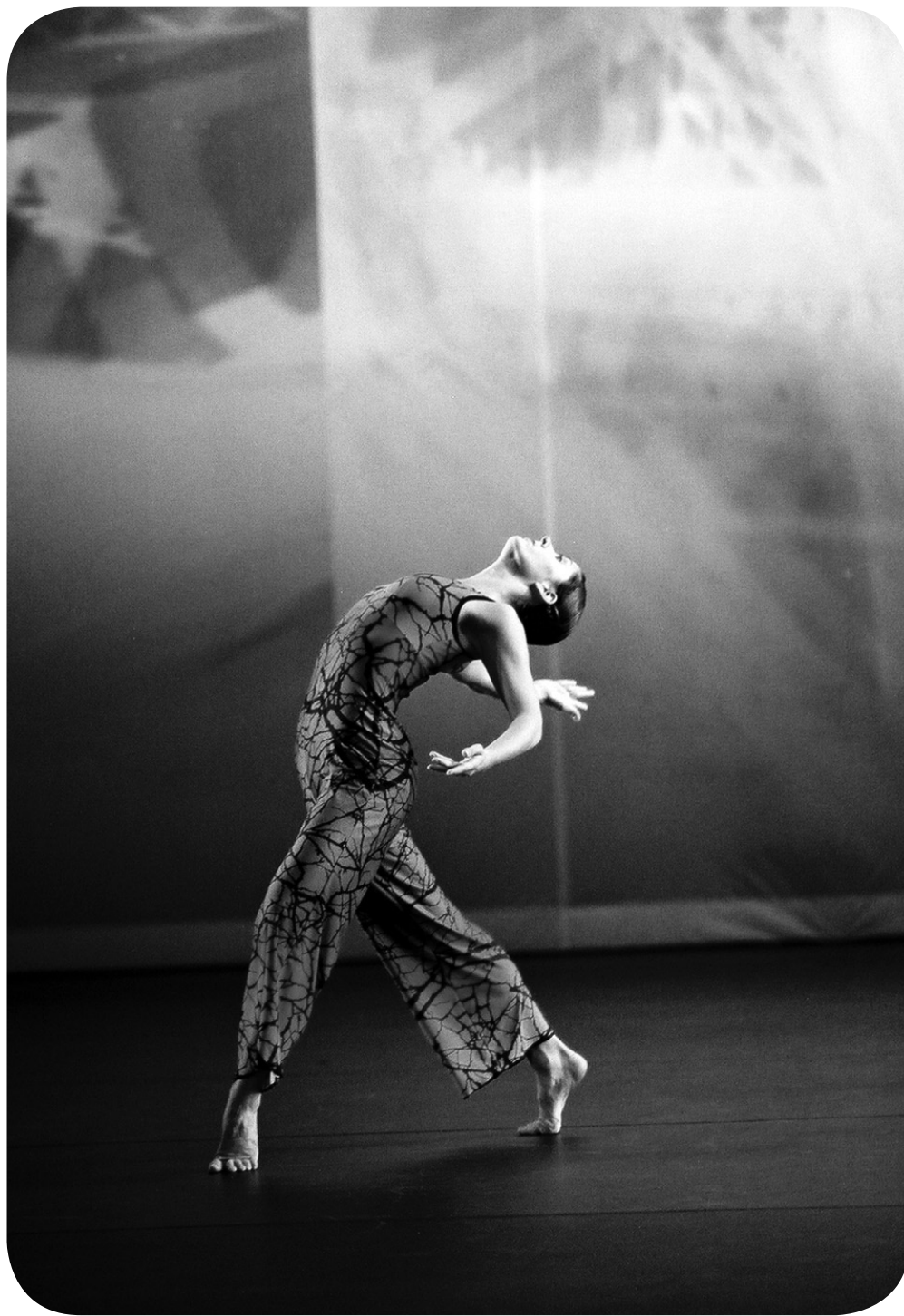
הקהל יושב באולם. שקט שורר מסביב. חשיכה. עיניים ואוזניים דרוכות מכוונות עצמן למה שעומד להתחיל. ההודעה המוכרת מבקשת מהצופים לכבות את הטלפונים הסלולריים שלהם. הקהל ממתין בצפייה דרוכה לתחילת מופע המחול. אבל אז חל שינוי מפתיע בטקס המוכר. המסך נפתח והקהל אינו רואה רקדנים על הבמה. מוסיקה אינה מתנגנת. השקט הדרוך נותר כשהיה, אלא שהקהל צופה בבמה ריקה מוארת. במקום ההמשך הצפוי, נכנס לבמה איש בשנות ה-80 לחייו והולך עד למרכזה. הוא נעזר במקל הליכה, קומתו שפופה. הדממה בקהל הולכת ונעשית דרוכה; במובנים מסוימים, המתח וההתרגשות באולם עולים על אלו שקהל המחול רגיל לחוות שעה שהרקדנים מתחילים בהופעתם. נדמה כאילו יש חשמל באוויר. חוסר

ובעונה אחת. המחול יוצר קונפיגורציות מרחביות לשניות ספורות ומפרק אותן; הרקדנים מעצבים את המרחב בגופם אך גם כפופים לנתונים המארגנים את הגוף שלהם. הגברים והנשים לבושים באופן זהה ונעים בשפה האולטרה-מודרנית (או שמא הפוסט-מודרנית) של קניגהאם. חוויית הצפייה בעבודה היא של משא ומתן מתמשך בין צפייה בנעשה על הבמה – שנדמה כהרמוני ומתוכנן לפרטים (המוסיקה, המחול, עיצוב הבמה וסדר הכוריאוגרפיות) – לחשיבה על הטקס שקדם להופעה, שבו זריקת קוביות קבעה את חווייתה. ההכרה בעובדה שהוא צופה רק בגרסה אחת מכל הקומבינציות האפשריות, מוטחת בפניו של הצופה ועליו להתמודד עם המחשבה על תכנון, עיצוב, מקריות ומחול. העבודה כולה היא פרי מקריות.

עם זאת, יש אלמנט אחד היוצר הבחנה חדה בין עבודה זו לכל מופע מחול אחר שהצופה ראה בחייו (בין אם מדובר ביצירה של קניגהאם או של כל כוריאוגרף אחר). הקהל צופה בתהליך בחירה מקרי, באמצעות זריקת הקוביות, הקובע את הסדר והסגנון של העבודה שתועלה. הקהל לא רק מקבל הצצה אל מאחורי הקלעים, אל התהליך שבו בחירה והתאמה של תלבושות, תפאורה, מוסיקה וכוריאוגרפיה מביאות ליצירת עבודה שלמה, הבמה עצמה הופכת ל"מאחורי הקלעים". זריקת הקוביות מאפשרת לקהל לחוות את המקריות שהיא חלק בלתי נפרד מתהליך היצירה; איש אינו יודע כיצד תתהווה העבודה. הדבר היחיד שאנו יודעים הוא שיש ממד של חוסר ידיעה. במהלך זה קניגהאם יוצר עבודה שצוחקת בפניו של האתוס המסורתי של "עבודת מחול"; האתוס שמאדיר את כוונת הכוריאוגרף ואת ידיעותיו ושקורא תיגר על המקריות תוך כדי הנמכת החלק שהיא ממלאת וכן של תהליכי המחשבה של הקהל ביצירת ה"עבודה". כך קניגהאם משתעשע במעמדו שלו-עצמו. אין הוא היוצר היחיד של העבודה; הוא חולק את הכישרון האמנותי שלו עם המקריות. קניגהאם יוצר אמירה אידיאולוגית בדבר האינטראקציה בין מקריות ותכנון ככלל. האם באופן זה הוא לא הפך תהליך שהוא חלק אינטגרלי מכל יצירה לפומבי? האם הצבת טקס זריקת הקוביות בקדמת הבמה היא לא התרסה בפניהם של כל היוצרים המעדיפים להדחיק תהליך זה? מה מקומו כיוצר מול אותה מקריות? האם אינו חולק את יצירתו עם הקוביה שיצרה את הערב שבו נצפה? קניגהאם מוותר ביוזעו על מקומו כיוצר היחיד של העבודה; לעבודה שותפה גם יוצרת, שלמעשה היא נוכחת-נפקדת בכל יצירת אמנות – המקריות.

VI

קניגהאם יוצר אמירה המתעלה על הנתען לעיל. הוא לא רק משחק עם העמדה שלו ככוריאוגרף או משליך אותה על תהליך היצירה ככלל – הוא יוצר אתגר אידיאולוגי להבחנה בין האמיתי והממשי, הפיסי והסימבולי, הפרה-פיגורטיבי



Split Sides by Merce Cunningham, photo: TonyDougherty

Split Sides מאת מרס קניגהאם, צילום: טוני דוגרטי

מסוים של שיווי משקל בין הסימבולי והממשי. דרך טענה זו ז'יז'ק מאפשר בחינה ביקורתית של מושגים כדוגמת הממשי והאידיאולוגי, ומבקש לדון במקום שקונפיגורציה סימבולית תופסת בחייו ובהשלכותיה על המבנים הנפשיים שלנו.

III

מרס קניגהאם יצר את העבודה *Split sides* ללהקה של 14 רקדנים. העבודה הוצגה לראשונה בחגיגות במלאות 50 שנה ללהקתו, ב-14 באוקטובר 2003. העבודה היא דוגמה מובהקת לשפה התנועתית של קניגהאם; הגוף נע בין צורות גיאומטריות, יוצר אותן ומתווה אותן בתוכו בעת

קונספירציות, איום והנאה בלתי בריאה מנוכחות האחר (Žižek, 2008: 442).

למעשה, תוך שימוש במושג האחר והכחשת קיומו, ז'יז'ק מבטל את קיומו של הממשי הקודם לסימבולי. אין שום דבר העומד מאחורי קונפיגורציות ורה-קונפיגורציות אידיאולוגיות. ז'יז'ק משחק במושגים המוכרים לנו: האמיתי והסימבולי. הסימבולי, לפי ז'יז'ק, הוא הדבר היחיד שבו עלינו להאמין. האמיתי, האחר, אינו קיים. אמונה במציאות שטרם עברה קונפיגורציה היא סימפטום של פסיכוזה; אמונה באשליות תורמת ליציבות. אם בוחרים להתנתק מהממשי ולפתח ציניות כלפי המציאות, אפשר לתחזק סוג

הפוסט-פיגורטיבי, האידיאולוגי והקונקרטי, הבריא והפסיכואטי, האוטנטי ומה שעבר מניפולציה. הוא גורם לקהל לחשוב על השאלה: האם קנינגהאם עצמו אכן לא ידע את סדר העבודה? האם הרקדנים, בעודם מתחממים לפני ההופעה, לא ידעו איזה חלק ירקדו קודם ואיזה אחר כך? כיצד הם יכולים להתמודד עם תהליך החזרות בלי לדעת באיזו תאורה ירקדו איזה חלק, וכיצד התאורה תשתלב עם עיצוב התפאורה? במלים אחרות, קנינגהאם גורם לכולנו להפוך לפרנואידיים. הממשי גורם לכולנו לעבור תהליכים של ספקות ופרנויה, בעוד הסימבולי מקבל את הסטטוס של הממשי. קהל הצופה בכל גרסה אפשרית של העבודה יניח כי זו הדרך האולטימטיבית לחוות אותה. הקהל לא יחשוב על תסריטי הנגד, על כל ההופעות שיכול לצפות בהן אבל הקוביה קבעה אחרת. הצופים יתפסו את החוויה שלהם כסינגולרית.

אם נשוב לקריאה בז'יז'ק, קנינגהאם, באמצעות חשיפת המקריות המעורבת בתהליך היצירה, חושף למעשה את העובדה שאין אחר. כל דבר שאנחנו חווים למעשה עובר תחת ידיה של הקוביה המטפורית. אנחנו כצופים חושבים על התהליכים שלא הובאו לקדמת הבמה, על כל מה שלא היה נתון לחסדי הקוביה. הרי גם תהליך בחירה זה הוא, בסופו של דבר, מקרי. הקהל תוהה: מה ירקדו הרקדנים של קנינגהאם כשיפגשו בחזרות למחרת ההופעה? מהו ה"אמיתי" העומד בבסיס הייצוג הסימבולי? מה נשאר כשמוציאים מקריות מן המשואה? קנינגהאם הופך את סדרי הקטגוריות של יצירה וידיעה על ידי כך שהוא מעמיד דיון ביקורתי בתהליך היצירה עצמו. על ידי הצבת המקריות בקדמת הבמה, קנינגהאם חושף את חוסר הידיעה שלו עצמו. הוא גורם לרקדנים, לקהל, לעצמו – ליפול על הסלע של הממשי, להכיר בעובדה שהוא אינו חלק מהעבודה. למעשה, התוצאה הסימבולית של העבודה חזקה הרבה יותר ממה שנראה במחול עצמו. היא מוטמעת בתהליך היצירה שעובר חשיפה ברטלית בפני הקהל. ההצבה של "מאחורי הקלעים" בקדמת הבמה הופכת את הסימבולי לממשי, את מה שעבר פיגורציה סימבולית למה שנתפס כפרה-פיגורציה סימבולית, את האידיאולוגי לאמיתי ואת האחר לאין. מבחינת הצופים ביצירה אין אחר; אין שום דבר העומד מאחורי מסך המקריות.

V

בלתי אפשרי לדון במסגרת זו ברובד הפוליטי והאידיאולוגי של כתיבתו של ז'יז'ק, ובעיקר בבסיס למהלך האפיסטמולוגי שהוא מתייחס אליו. כתיבתו על אידיאולוגיה עדינה ומדויקת ומלאת ניואנסים שונים ויש לדון בה בהקשר נפרד. קצרה היריעה

מלהציג את הטיעון התיאורטי שלו, שהוא עשיר ומורכב מדי לצורכי מאמר זה. עם זאת, ההקשר הפוליטי של כתיבתו של ז'יז'ק מהותי להבנת ניתוח זה של עבודתו של קנינגהאם. כפי שצוין לעיל, העבודה הוצגה לראשונה בשנת 2003. השפעות אסון התאומים היו עדיין טריות ובלתי מובנות. אפשר אולי לראות את 11 בספטמבר 2001 כ"סלע הממשות" של ארצות הברית. אחריו העולם כולו שינה את תפיסתו על הסימבולי, הממשי, תהליכי פרשנות ורה-קונפיגורציה. הספירה הסימבולית הפכה להיות הדבר היציב ביותר שאפשר היה להתייחס אליו. התקופה שבה כתב ז'יז'ק ויצר קנינגהאם היתה תקופה של שינויים תכופים וחוסר יציבות ברובד האידיאולוגי והפוליטי כאחד. התמורות במערכת הפוליטית האמריקנית (ויותר מכך, בתשתית האידיאולוגית שלה) הגיעו לשיאן עם בחירתו של ברק אובמה לנשיא. בשנים האחרונות אנחנו עדים למהפכות במזרח התיכון (אשר קנינגהאם לא זכה לראות) ולשינויים במפה העולמית כולה. כל אלו ועוד מוכיחים שהחיים הפכפכים. במה עלינו להאמין? מהי המציאות שלנו? כיצד עלינו להבין את הפעולות שלנו לנוכח שברים אידיאולוגיים אלו? האם שני בניינים עצומי ממדים הם הממשי? או שמא הם לב לבה של האידיאולוגיה שלנו, של הדרך שבה אנחנו מבינים את המציאות? מה קורה כאשר הם נעלמים מחיינו? שאלות אלו עדיין טורדות את מוחם של ז'יז'ק ואחרים שכתבים אחרי 11 בספטמבר; כמו גם את יצירתם של קנינגהאם ואחרים שמתווים את העולם הסימבולי שלנו ביום שאחר.

עבודתו של קנינגהאם אינה מזעזעת רק מאחר שהיא חושפת את "מאחורי הקלעים", המקום הקדוש ביותר לרקדן, לכריאוגרף ולפרפורמר. עבודתו של קנינגהאם מזעזעת מאחר שהיא חושפת את חוסר יכולתנו לדעת וכתוצאה מכך לפעול כסובייקטים רציונליים-אוטונומיים. עבודתו של קנינגהאם גורמת לנו לחשוב בביקורתיות על יכולתנו לפעול ועל המקום שתופסת המקריות בחיינו. עד כמה אנחנו באמת יכולים לשנות את חיינו? איזה חלק מחיינו אנחנו אכן מתכננים ומה מתוכם נקבע על ידי זריקת קוביות מטפיסית-מטפורית? אם הגורל נשאר בידי הקוביה ואי אפשר לצפות ולתכנן מאומה, כפי שקורה בעבודה זו לקנינגהאם, לרקדנים, לתאורנים, למונהלי הסאונד והבמה – למה אנחנו צריכים לנסות ולשנות את העולם? איזה מקום נותר לאידיאולוגיה במונן של יצירת תכלית, חזון עתידי לחיינו? עד כמה תלויות פעולותינו במקריות? עד כמה אנו משנים באמצעות הסוכנות שלנו בעולם? מהי לפיכך המוטיבציה שלנו לפעול בעולם? האם אידיאולוגיה היא כל מה שנשאר? כל השאלות הללו מותרות חללים רבים בחיינו. דומה כי קנינגהאם בעבודתו, בדומה לז'יז'ק, רצה לפעור חללים יותר משרצה למלא אותם. בכל מקרה, עבודה זו יכולה להתפאר בדבר

אחד לפחות: היא גורמת לצופה לחשוב ולשאול את עצמו שאלות חשובות.

עבודה זו היא תוצר של זמנה ויש לקרוא אותה בהקשר ההיסטורי שלה. זהו זמן של שבר, שינוי, עולם הפכפך, חשיפת החסר שמכונן את הווייתנו. עצוב לחשוב שקנינגהאם מת בתקופה זו של חסר קיומי. חייו מהווים ראי של שינויים אידיאולוגיים שחלו במאה ה-20: שנות ה-60 שהיו כל כולן מכוונות פעולה הפכו לשנות ה-70 הקפיטליסטיות, שהביאו למיקוד ביחיד ובהצלחתו האינדיווידואלית. שנות ה-80 הציניות גרמו להתפכחות ולבחינה מחודשת של הרבה אמיתות מובנות מאלהן. שנות ה-90 שלאחר המלחמה הקרה הביאו לשבר, שהוא גם התחלה של עולם חדש עם אתגרים חדשים, אבל גם אפשרויות והזדמנויות חדשות. ולבסוף תקופתנו אנו, המאה ה-21, שנעה בין ציניות וסקפטיות לבין תחושה של עתיד חדש, בין שבר אידיאולוגי לרבדים סימבוליים חדשים המכוננים את חיינו. הסלע של הממשי איננו. אין לנו שום דבר ליפול עליו. אין דרך טובה יותר לסכם מאשר לשוב אל ז'יז'ק האומר: "זהו הפוליטי פרופר: הרגע שבו דרישה מסוימת אינה עוד רק חלק מהמשא ומתן של האינטרסים אלא מכוונת אל משהו מעבר ומונסה לתפקד כהתייחסות של ההתוויה הגלובלית מחדש של כל החלל הפוליטי" (Žižek : 248). כאשר הוא חותר תחת התנאים של הבנת העבודה הכוריאוגרפית כמושג, קנינגהאם יוצר הווייה פוליטית פאר-אקסלנס. הוא יוצר חלל סימבולי שהוא אמיתי מאחר שהוא יחיד והוא ממשי מאחר שהוא איננו.

רשימת מקורות

- McNay, L. "Out of the orrey? Situating language", *Journal of Political Ideologies*, 2003, 8(2): 139–156.
- Žižek, S. *The Ticklish Subject: The Absent Centre of Political Ontology*. London, Verso, 2008.

דנה מילס היא דוקטורנטית לפילוסופיה פוליטית באוניברסיטת אוקספורד. עבודת הדוקטורט שלה (בהנחיית פרופ' מייקל פרידן) עוסקת בקשרי הגומלין שבין מחול לפוליטיקה. בעלת תואר שני (בהצטיינות) מאוניברסיטת תל אביב. מילס מתעניינת בקשר שבין מחול לפילוסופיה; היא הציגה את עבודתה במסגרות שונות ואירגנה אירועים הקשורים למחול באוקספורד, קיימברידג'. מילס למדה מחול מגיל צעיר ולימדה במסגרות שונות; היא גם שימשה אסיסטנטית הוראה לכוריאוגרפית אלמה פרנקפורט.