

בקיץ 2000 הגיעה לישראל להקת המחול של מתיי בורן [Bourne] והציגה את גרסתו לבלט "אגם הברבורים". בלט זה עורר התרגשות ועניין תקשורתי, לא רק בשל פירושו הפסיכואנליטי של בורן לעלילת הבלט, אלא גם בשל בחירתו ללהק גברים בתפקיד הברבורים. בחירה זו אילצה צופים רבים, שחלקם לא חובבי או צרכני מחול אינטנסיביים, להתמודד עם ציפיותיהם המיגדריות ועם ההנחות המיגדריות הניצבות בבסיס הבלט הקלאסי והרומנטי. יצירה מעין זו היא רק אחת מני רבות המפנות את תשומת לבנו למטענים ההיסטוריים, המעמדיים, המיגדריים והאתניים שנושא בחובו המחול.

המחול כאחד

הביטויים

האמנותיים

האוניברסליים של

החברה האנושית

משקף את ההנחות

האידיאולוגיות

וההגדרות

המיגדריות של

החברה שיצרה אותו. דרך רפרטואר תנועות, לבוש, העמדה, טכניקה, ותהליך הכשרתם של הרקדנים והרקדניות, המחול משתק ומנציח הנחות והגדרות אלו. אך בדיוק באותו אופן, יש בכוחו גם לפרקן, לשכתבן ואף להציע חדשות במקומן. בעשור האחרון החלו רעיונות המחקר המיגדרי והפמיניסטי לחלחל אל תחום לימודי המחול [dance studies]. כמו כן החלו חוקרים וחוקרות מתחומים אחרים, בעיקר מתחום האנתרופולוגיה ולימודי תרבות, להתעניין בתחום זה. חוקרות וחוקרים חדשים אלו ורעיונותיהם עיצבו מחדש את סוגיות המחקר בתחום לימודי המחול. לדוגמה, הם הצביעו על האידיאולוגיות החברתיות המזינות את עבודותיהם של כוריאוגרפים, וניתחו את יחסי הכוח המעמדיים והמיגדריים הניצבים בבסיס ארגונום של בתי הספר למחול ולהקות המחול. ברצוני להתחקות כאן אחר כמה מהשינויים שהביא עימו המחקר המיגדרי לתחום לימודי המחול, להציג כמה מהמחקרים המכוננים, ולבחון כיצד יש בכוחם להשפיע על הבנתנו את המחול, משמעויותיו התרבותיות והפרקטיקות שלו.

ההנחה הבסיסית של חוקרי המיגדר היא שרוב בני האדם נולדים כזכרים וכנקבות מבחינה ביולוגית, אך לומדים להיות גברים ונשים תוך כדי תהליך החיברות שלהם. חוקרי

המיגדר מבחינים בין המושג מין [sex], בו הם משתמשים לציון מינם הביולוגי/גנטי של בני אדם, למושג מיגדר [gender] שבאמצעותו הם מציינים את ההתנהגויות החברתיות הנרכשות והנחשבות מתאימות לבני/בנות אותו מין ביולוגי. חברות אנושיות מקטלגות תינוקות למיגדרים שונים ברגע הולדתם, ועם תהליך החיברות הם אמורים ללמוד לחשוב, לפעול, לנוע ולדבר בהתאם להשתייכותם המיגדרית הזו. מטרתו הראשונית של המחקר המיגדרי והפמיניסטי היא, אם כך, לחקור את תהליך היווצרות הגדרות ותפקידי המיגדר, להבהיר שהגדרות אלו אינן נצחיות ואוניברסליות ולהדגיש שכל מערכות ההגבלות החברתיות

שרון הלוי

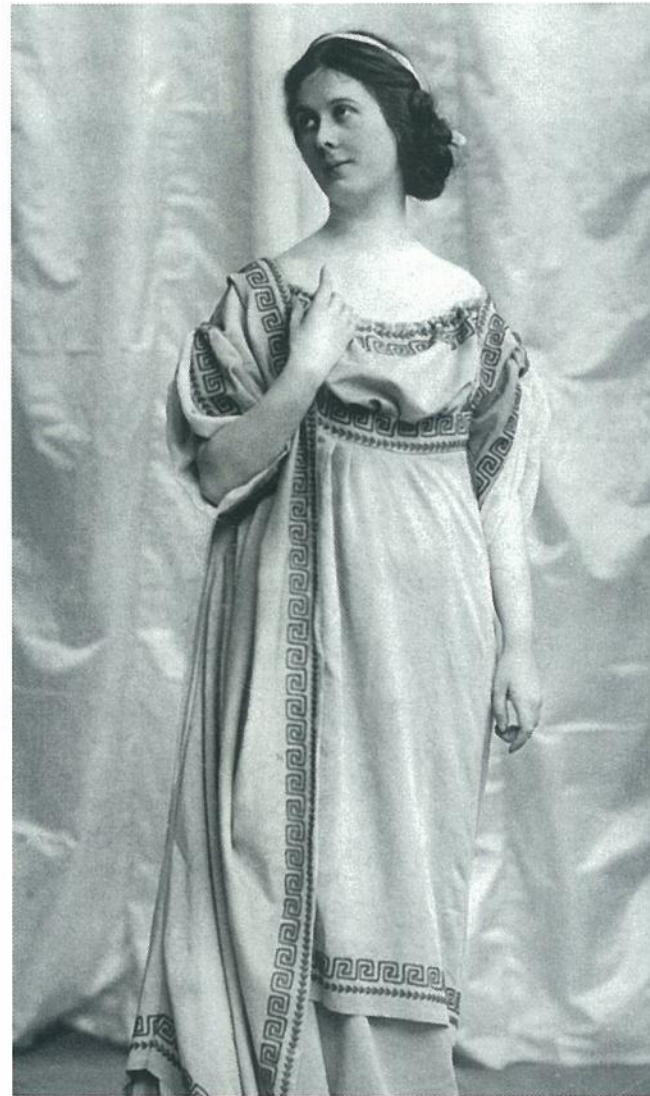
לשבור את הסטריאוטיפ

מיגדר ומחול

הנובעות מהן הן זמניות ומקומיות בלבד. המטרה השנייה היא להצביע על כך שכל מערכת חברתית ותרבותית יוצרת "ידע" [Knowledge]. ידע זה, בין אם במדעים, באמנויות, בהיסטוריה או במדעי החברה, אינו נקי מהטיה [bias]. חוקרות פמיניסטיות הצביעו על כך שבמהלך ההיסטוריה האנושית נשללה בדרך כלל מנשים, יחד עם קבוצות אתניות ודתיות לא-הגמוניות, האפשרות לתרום ליצירת ידע זה (או שתרומתן נחשבה לשולית) ולכן יש לקרוא תגר על כל תהליך יצירת הידע, על הגדרותיו, הנחותיו, מסקנותיו ותוצריו.

המחול הוא אתר פעולה [performance site] בעייתי מבחינה מיגדרית, בעיקר עבור נשים, שכן הוא מפגין את אי נוחותן ואת יחסן האמביוולנטי של חברות רבות כלפי נשים, גופן ומיניותן. אמנם, בחברות רבות המחול היה ונותר התחום היחיד שמעניק לגיטימציה לנשים להופיע בפני קהל. אך גם באותן חברות שלא הטילו איסור גורף על נשים רוקדות, הוטלו איסורים והגבלות על התפקידים ועל לקסיקון התנועות הנגיש לנשים ולגברים, למשל בבלט הקלאסי, או שהוטלו איסורים והגבלות על קהל הצופים הרשאים לצפות בהם, כמחול בחברות איסלאמיות. חברות מסוימות, למשל הקהילות הפרוטסטנטיות במאות ה-16-19,

סימנו את הנשים הרוקדות כלא מוסריות (ולעיתים אף כמופקרות) וכך נאסר על נשים "הגונות" לרקוד או להתפרנס מריקוד; חברות אחרות, כחברות המערב בימינו, בחרו לסמן את הגברים הרוקדים כ"לא גבריים" דיים. כך או כך, המחול אינו אתר פעולה נייטרלי שניתן לעסוק באיכויותיו האסתטיות בלבד, אלא אתר טעון משמעויות חברתיות ומיגדריות ושנוי במחלוקת. אחת הסוגיות המרכזיות שהעמידה הביקורת הפמיניסטית על האמנות היא סוגיית "המבט" [gaze].



בתחום זה נודעה השפעה רבה במיוחד לחיבורו של ג'ון ברגר [Berger] "דרכים לראייה" משנת 1972. ברגר, שהושפע רבות מאסכולת פרנקפורט שעסקה בביקורת התרבות, טען שהאמנות אינה רק דיון מופשט באסתטי אלא שהמוצר האמנותי נוצר בשוק של היצע, ביקוש וציפיות. המוצר האמנותי

משקף את תכניה וערכיה של חברה ותרבות זו. אם ניקח לדוגמה את אירופה, הרי שבמשך מאות בשנים לנשים לא היו זכויות פוליטיות או זכויות בעלות על רכושן, ילדיהן או גופן הן; מעמדן החוקי היה זה של קניין. ייצוגן באמנויות המערב משקף את המצב החוקי והחברתי הזה. האשה ממוקמת במחול, ובתרבות המערבית בכלל, בעמדה השולית של "האחר". מכיוון שהיוצרת ממוקמת כאשה בשוליים ונתפסת כאובייקט, הצלחת ניסיונותיה לכוון את עצמה כסובייקט ולמקם את יצירתה במרכז כרוכה בגיבוש מודעות פוליטית-היסטורית על אופן כינון הנשיות והגבריות בחברה ובמאבק בהיררכיות הכוח הקיימות. חוקרות פמיניסטיות העוסקות בייצוג הגוף הנשי בתרבות ובקולנוע המערביים, כמו לורה מאלווי [Mulvey], תרזה דה לורטיס [de Lauretis] וקאיה סילוורמן [Silverman], טוענות שהצופה (או הצרכן) "האידיאלי" הוא צופה גברי המפנה את מבטו [gaze] החודר והפולש לעבר נשים שהן "מושא לראייה". הן מדגישות את העובדה, שבחברה המערבית נשים למדו להפנים את המבט הגברי מאז ילדותן והן עסוקות בבחינה מתמדת (אם כי לא תמיד מודעת) של גופן, מראן והתנהגותן כדי להתאימם לדרישות החברה. הערכתן העצמית לא נובעת מעצמן אלא מהצופה בהן; הן הפנימו, כאמור, את "המבט הגברי" וערכיו התרבותיים (מהו היפה? מהי אמנות?). מכאן שהאשה (בין אם האמנית ובין הצופה) המתבוננת בעצמה במראה, בציר, או בקולנוע, נמצאת בעמדה מוזרה של צופה ומושא הצפייה בה בעת. היררכיות כוח אלו וההתניה המיגדרית הן שקבעו למשל את מעמדן ותפקידן של נשים בבלט הקלאסי והרומנטי במאות ה-18-20. הכוח הכלכלי והאמנותי בלהקות

המחול בתקופה זו היה בידי גברים ורוב צופי המחול היו גברים. רוב צופי המחול האלו "צרכו" את הרקדניות במבטם בשעת ההופעה. אחרים, בתמורה לחסותם הכלכלית, "צרכו" אותן לאחר ההופעה. היוצרים והכוריאוגרפים ראו ברקדניות חומר ביד היוצר לעיצוב כראות עיניהם ומוצר שבעזרתו יכלו למשוך יותר

מימין: איזדורה דאנקן, באדיבות הספרייה הישראלית למחול
Right: Isadora Duncan, courtesy of The Dance Library of Israel
משמאל: דוריס האמפרי, באדיבות הספרייה הישראלית למחול
Left: Doris Humphrey, courtesy of The Dance Library of Israel



לשבור את הסטריאוטיפ

צופים למופעיהם. אידיאל הגוף הנשי בבלט הקלאסי, "the ballet body", היה ונותר גוף נערי סימטרי, דק ותמייר ובעל גפיים ארוכות. גוף הרקדנית אמור לשדר קלילות, חייניות ושבריריות, חוזקו והשליטה המדויקת והמאומצת בו צריכים להיות מוסתרים. מראה אידיאלי זה מונצח ומשוכפל בתהליך ההכשרה. על הרקדנית מוטל משטר גוף קפדני, הן באימונים והן בהרגלי אכילה. רקדניות שלא תאמו או לא הקפידו על מראה גוף זה נדחקו או העדיפו סגנונות מחול אחרים. עלילות הבלטים הרומנטיים (כמו "ג'יזל", "לה סילפיד", ו"אגם הברבורים") ותפקידי הרקדניות בהם חיזקו את השאיפה לאידיאל גוף זה ושיקפו את אידיאולוגיות המיגדר של תקופתן בדבר חולשתן, תלותיותן, ושבריריותן של הנשים. הרקדניות לא רק הכפיפו עצמן למבנה כוח זה, אלא הפנימו את הגיונו, הצדיקוהו והגנו עליו בלהט רב. למשל, הרקדנית טוני בנטלי [Bentley] בזיכרונותיה מימיה ב-New York City Ballet, אמנם התקוממה פה ושם על היחס לו זכו הרקדניות בלהקה תחת שרביטו של ג'ורג' באלנשיין [Balanchine] ועל משטר הגוף החמור (שגבל באנורקסיה) לו היו נתונות, אך גם הצדיקה אותו: "מה היה קורה לו מברשותיו של ואן גוך היו מסרבות לנוע כרצונו כי הן רצו תנאי מחיה טובים יותר?" לאור הערות אלו חייבים כל השותפים ביצירת המחול (יוצרות, רקדנים, מבקרות וצופים) להיות ערים לכוח השפעתם. ציפיותיהם, התנהגותם והתבטאויותיהם עשויים להנציח דימויי גוף בלתי מציאותיים ולהגביל יוצרות ורקדניות לפרטואר ותחומי ריקוד ספציפיים. כיצד אם כן אפשר לשבור ולפרק התניות מיגדריות ומבני כוח אלו? חוקרת הקולנוע תרזה דה לורטיס טוענת שאידיאולוגיות המיגדר,

המעצבות את המוצר האמנותי קולנועי ואת האופנים (הטכנולוגיות) בהם האמנות מייצגת את המציאות, יוצרות שתי צופות ולא אחת. הראשונה היא הצופה שהפנימה את "המבט הגברי" שאליו מופנה המוצר האמנותי, והשנייה היא הצופה ההיסטורית, המודעת לדיסוננס הקוגניטיבי בין האידיאולוגיה של המוצר האמנותי למציאות חייה. בצופה זו

טמון הפוטנציאל המהפכני והפמיניסטי, שכן יש בכוחה לשכתב את המוצר האמנותי ובכך לקעקע את מסריו המינניים והסטריאוטיפיים או לדרוש מוצר אחר וחדש במקומו. במחול המערבי החלה תחושת הדיסוננס הזו לפעפע ולגרום לאי נוחות בקרב יוצרות וצופות עוד לפני מלחמת העולם הראשונה, אך לאחר המלחמה נפרצו כל אותם מרחסומים חברתיים ופסיכולוגיים אשר הדירו את רגלי הנשים ממרכזי העשייה של המחול. נפילתן של האימפריות האירופאיות (אוסטרו-הונגריה, גרמניה ורוסיה), ירידת מעמד האצולה, האצת הניידות החברתית, וכמובן הצלחת מאבקן של תנועות הנשים לקבלת זכויות פוליטיות הן שאיפשרו את צמיחתן של המחול המודרני ושגשוגן של היוצרות החדשות.

רקדניות וכוריאוגרפיות היו בין החלוצות והמובילות לשינוי במחול המודרני. מכיוון שכל היוצרות הללו נטלו חלק פעיל בריקוד ולא רק צפו בו, לא מקרה הוא שבמחול המודרני ישנה התנגדות לטשטוש הסובייקטיביות של הרקדנית והעמדתה כמושא צפייה והערצה. בין היוצרות הבולטות בתקופה זו נמנות לואי פולר [Fuller], איזורה דאנקן [Duncan], רות סנט דניס [St. Denis]. נשים אלו נטשו את הפורמליזם והמשמעת של הבלט הקלאסי, העניקו לגיטימציה לרקדנית היוצרת האוטונומית ולהשפעת החוויות האישיות, הרגשות, ואידיאולוגיות פוליטיות על יצירת המחול. עבודותיהן, כמו "הסרפנטין" (1890) של פולר, "ראדה" (1906) של סנט דניס ו"לה מרסייז" (1915) של דאנקן, גילמו את הריאקציה הפמיניסטית לבלט הקלאסי וערכו: שחרור הגוף מבגדי ונעלי ריקוד מגבילים, נגישות לפרטואר תנועות עשיר יותר (לבני שני המינים), והחדרת סוגיות חברתיות ופוליטיות עכשוויות (כמו הפמיניזם והמהפכה הבולשביקית) למחול. הופעתן על הבמה יחפות, ללא מחוכים, ושיער פזור סימלה, יותר מכל, בעיני בני ובנות תקופתן את נטישת דפוסי הנשיות הויקטוריאניים. חשובה באותה מידה היא הצלחתן של יוצרות אלו, ובמיוחד דאנקן, בכינונה של מערכת יחסים חדשה בין הרקדנית היוצרת לצופות. סירובן להעמיד עצמן כאובייקט לצפייה, והשימוש שלהן בתנועות גדולות ופתורות, עצירות פתאומיות, והבעות פנים משוחררות, סחפו את הנשים בקהל שהתרגשו מניסיוןן של יוצרות אלו לכוון עצמן כסובייקט.

היחס אל יוצרות אלו בתקופתן (מצד מבקרים

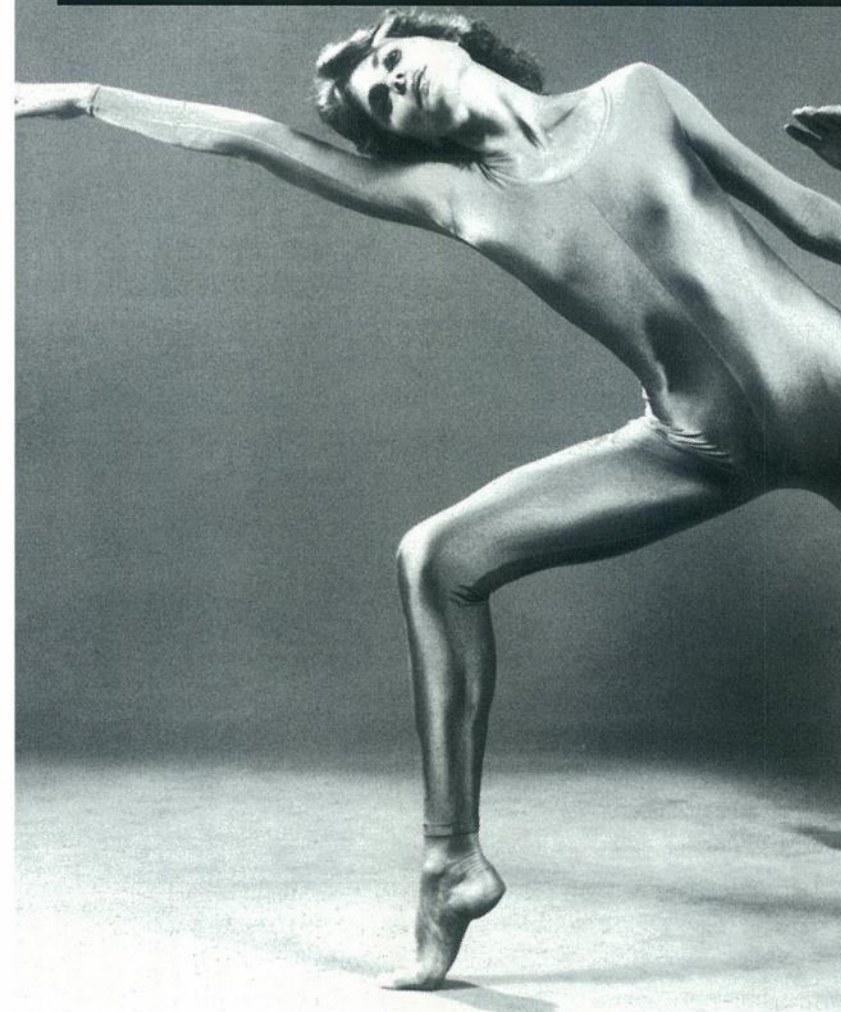


"לתוך המבוך" מאת מרתה גרהאם, צילום: מרתה סוופ, באדיבות הספרייה הישראלית למחול "Errand into the Maze", by Martha Graham, photo: Martha Swope, courtesy of The Dance Library of Israel

בחייהן הפרטיים, ופנייתן הישירה לנשים (צופות, תלמידות מחול, ורקדניות אחרות) הן שאיפשרו לבאות אחריהן לשכתב את מקומן ותפקידן של הנשים במחול המודרני. מגמות אלו במחול התחזקו והתמסדו בקרב הדור הבא של היוצרות, ובמיוחד אצל מרתה גרהאם [Graham] ודוריס האמפרי [Humphrey]. שתיהן הדגישו שמטרתן היא יצירת סוג מחול אשר ישקף ויבטא חלל או נוף פנימי, משום כך תנועות הרקדניות אינן צריכות להיות מושלמות או נקיות מבחינה אסתטית, אלא הן צריכות לבטא את משחק ומאבק כוחות הנפש. גרהאם פיתחה את טכניקות המחול שלה עם ועבור רקדניות. כוחן הפיזי של הרקדניות אינו מוצנע ובניגוד

וצופים) ולאחריה ובייצוגן בזיכרון הקולקטיבי (בכתיבה ההיסטורית, במחול ובקולנוע) נותר מאוד אמביוולנטי. למשל, ב"איזורה" (1969) סרטו של הבימאי קרל רייץ [Reitz] וב"איזורה" (1981) של הכוריאוגרף קנטי מקמילן [MacMillan] מתמקדים בחייה האישיים ובמיניותה של דאנקן ומסרבים להכיר ברצינות בתרומתה האמנותית. כדי להתנגד למגמות פופוליסטיות אלו, חשוב להכיר בכך שהתעקשותן של היוצרות לבטא את דעותיהן הפוליטיות על הבמה, לממש את האידיאולוגיות שלהן

לשבור את הסטריאוטיפ



לבלט הקלאסי שבו הרקדניות נעות נגד כוח המשיכה, במחול המודרני הן נעזרות בו. לרקדניות היה מראה כבד יותר, סבר פנים רציני ואיפור דרמטי. לעומתה, האיצה האמפרי בחברי להקתה להשתחרר מהתלות ב"מבט" החיצוני. לצורך כך היא הסירה את



"אירועים" מאת מרס קנינגהם, רקדנים: מן ווקר ורוברט סווינסטון, צילום: מרתה סופ, באדיבות הספרייה הישראלית למחול "Events" by Merce Cunningham, dancers: Megan Walker and Robert Swinston, photo: Martha Swope, courtesy of The Dance Library of Israel

"מניפסט הלא" (1965) פרי עטה של איבון [Rainer] היה לאחד הביטויים הפמיניסטיים הידועים של היוצרות הפוסטמודרניות:
 No to spectacle no to virtuosity no to transformations and magic and make-believe no to the glamour and transcendency of the star image no to the heroic no to the anti-heroic no to the thrash imagery no to the involvement of the performer or spectator no to style no to camp no to seduction of spectator by the wiles of the performer no to eccentricity no to moving or being moved.
 ריינר עמלה על יישום עקרונות "מניפסט

כל המראות בסטודיו והכשירה את הרקדנים לסמוך על תחושותיהם הפנימיות בבואם לאמוד את אופן ביצוע התנועות. גם בבחירותיהן התמטיות, הדגישו השתיים את עצמאותן ואת כוחן של נשים ואת סירובן להיכנע לתכתיבי החברה ללא מאבק. גרהאם העמידה במרכז רבות מיצירותיה דמויות נשים חזקות. ב-*Errand into the Maze* (1947) וב-*Clytemnestra* (1958) היא הציגה נשים המתמודדות עם סביבתן ועם הצד האפל באישיותן והעניקה פירוש חדשני ופמיניסטי לסיפורים מהמיתולוגיה היוונית. בדומה לה, גם האמפרי בחרה נושאים המדגישים את עצמאותן וכוחן של נשים. ביצירתה *The Shakers* (1929) היא נתנה ביטוי ללהט הדתי של כת פרוטסטנטית שייסדה והנהיגה אשה ואשר דגלה בהינזרות מינית, ובכך המחשיה את הקונפליקטים האישיים והמיגדריים הגלומים בבחירה זו.

היוצרות הפוסטמודרניות חיזקו את הבסיס שהניחו קודמותיהן במחול המודרני, אך הוסיפו לו נדבך ופרשנות שונה. בעוד יוצרות המחול המודרני רצו לבטא ולחקור רגשות דרך תנועה, מוקד עניינה של הקבוצה הפוסטמודרנית הוא התנועה עצמה. קבוצה זו המתפתחת מאז שנות ה-60, והכוללת יוצרות כמו אנה הלפרין [Halperin], טרישה בראון [Brown], ולורה דין [Dean], מדגישה את

חשיבות תהליך הריקוד על פני המוצר המוגמר ואת שבירת המחיצות בין אמנות לתרבות פופולרית. ניכר סירוב להיכנע ל"מבט" ול"החפצה" [objectification] של הרקדנית, וליוצרות הפועלות במסגרתו יש מחויבות פמיניסטית פעילה לעיצוב מחדש של האשה ומיניותה במחול ולחתיירה תחת המסורות הגבריות שעיצבו עד כה. הדגשים אלו באים לידי ביטוי בשימוש ברקדניות, עם או בלי הכשרה פורמלית בתחום, באילתור ובהוספת תנועות יומיומיות לרפרטואר, שינוי או משחק עם תפקידי המיגדר המסורתיים (בתפקידי הרקדנים והרקדניות ובתהליך הכוריאוגרפיה), צירוף קטעי דיבור או שתיקה, אימוץ ביגוד פונקציונלי או יומיומי, ושימוש במבנים ארכיטקטוניים וחפצי יומיום.

הלא" ביצירותיה. ב-*Trio A* (1966) סימלה ריינר את סירובה להפוך לאובייקט בעיני הצופים על ידי הפניית מבטה מהקהל והתעלמות מופגנת ממנו. תשומת לבו של הקהל הופנתה לתנועות ולא לגוף הרקדנית; התנועות עצמן הדגישו את הפן השכלתני של הריקוד ולא את הפן החושני. לריקוד אין שיא, קצב, או הפגנת תנועות וירטואוזיות. ביצירה *Three Seascapes* (1962), לעומת זאת, הושגה המטרה על ידי שימוש במוסיקה הרומנטית וטעונות הרגשות של רחמנינוף כליווי לריקוד המורכב מתנועות פשוטות ויומיומיות. בחלק השני של היצירה הניעה ריינר את גופה בחושניות לקול הצלילים הצורמים של גרירת שולחן וכיסאות לרוחב הבמה. הדיסוננס שנוצר בין הצליל לתנועה, בין הרגשות לגוף, הוא זה שהמחיש לקהל את

"בלט סיאמי" (1918), מאת רות סנט דניס וטד שון, באדיבות הספרייה הישראלית למחול "Siamese Ballet", by Ruth St. Denis and Ted Shawn, courtesy of The Dance Library of Israel



מעניקה להם כוח, מרץ, ומטרה ונוסכת עליהם הילה הרואית. ניסיונותיהן של יוצרות אלו לשבור ולהפר קטגוריות מקבילים במידה רבה למאמציהן של חוקרות פמיניסטיות וחוקרי מיגדר בשני העשורים האחרונים לערער על המושגים "מין", "מיגדר", והתלות שביניהם. גיודית באטלר [Butler], למשל, סוברת שזהות מיגדרית אינה מהות אלא חיקוי או הצגה [performance]. לטענתה, זהות מיגדרית מורכבת משורה של מחוות ופעולות הממוקדות בגוף ויוצרות אפקט אשלייתי שזהות פנימית מוצקה. מכיוון שמושג החיקוי ("המקור") לעולם לא יגיע לגיבוש סופי ומוחלט ונמצא בתהליך מתמיד של עיצוב

עומד ומכוון את תנועותיהן של קבוצת נשים וממספר אותן, אך הביקורת הופכת לפרודיה כאשר אחת מהן יוצאת מהשורה ומדווחת על תחביבה. יצירותיה של באוש לא נעות על ציר ליניארי, או לוגי. הן פועלות ברבדים שונים וטעונות במשמעויות רבות [polysemic]. הפעילות על הבמה מתבצעת ללא רצף או סדר כרונולוגי. ליצירה אין אתר פעולה מרכזי אלא פעילויות רבות, מבוזרות, מתרחשות על הבמה בעת ובעונה אחת, כך שכל צופה יכול להתמקד בפעילות אחרת ולחוות ולפרש את היצירה בצורה שונה, או שאותה פעילות חוזרת על עצמה ביצירה אך ברגעים או בהקשרים שונים ומשום כך משמעותה נזילה. נזילות זו, שבין קטגוריות, זהויות וסגנונות

הצורך להפריד בין גוף הרקדנית להחפצתה. בדומה ליוצרות פוסט-מודרניות אלו, גם קבוצת היוצרות הבאה, הכוללת בין השאר את פינה באוש [Bausch], ליו אגסיס [Aggsis], יולנד סניית' [Snaith], אמילין קלייד [Claid], וליה אנדרסון [Anderson], מעוניינת בהפרה ובפירוק הייצוג המסורתי של נשים במחול המערבי; אך הן בוחרות לבצע זאת על ידי הפרה מכוונת או חתירה תחת השיח ההגמוני. קבוצת יוצרות זו אימצה אל לבה את סיסמתן של הפמיניסטיות הרדיקליות ש"האישי הוא הפוליטי". כוונתה המוצהרת של סיסמה זו היא שנושאים או בעיות שמקורם כביכול בספירה הפרטית או האישית, כמו אלימות במשפחה, עול עבודות הבית והטיפול בילדים, כמו גם הפרעות אכילה, הם בעיות פוליטיות שמקורן בספירה הציבורית. בהתאם לכך הן מייחסות חשיבות גדולה לחוויותיהן ולחיייהן האישיים של

לשבור את הסטריאוטיפ

מרקד, החיקוי גם הוא נמצא בתהליך שינוי מתמיד. מכיוון שההצגות (בין אם על הבמה או בחיי היומיום) מועלות במקום ובזמן ספציפיים ובפני קהלים שונים, לא ניתן אף פעם לשכפל במדויק; מסיבה זו, קטגוריית ה"מיגדר" היא קטגוריה נזילה ולא יציבה. לטענת באטלר, כל הצגה מודעת או ניסיון לחקות את התהליך המיגדרי באמנות יש בכוחם לחתור תחת הנורמות המיגדריות ההגמוניות מכיוון שהם חושפים את המבנה החקייני של המיגדר ומפנים את תשומת לבנו לאופיו הנרכש והנלמד. עד כה נדונו ניסיונותיהן של יוצרות לערער על מעמדן של נשים במבנה המיגדרי ההגמוני במחול, אך יש לזכור שהמילה מיגדר אינה מתייחסת לנשים בלבד אלא גם לגברים, אשר במבנה המיגדרי הקיים גם מעמד הוא בעייתי ומדוכא. בראשית המאה ה-19, עם הופעת ניצניה הראשונים של המהפכה התעשייתית באירופה, התחוללה מהפכה מיגדרית שכוונה את המבנה המיגדרי הקיים עד עצם ימינו. מהפכה זו חיזקה חלק מהמגמות שכבר היו קיימות (כמו זיהוי נשים עם הטבע, הגוף והרגש וגברים עם התרבות, המוח והרציו). אך באופן חסר תקדים היא חילקה ברמה האידיאולוגית והרטורית את הפעילות האנושית לשתי ספירות פעולה ברורות, אחת גברית ואחת נשית. הספירה הגברית כללה את כל הפעילות הציבורית (כלכלית, פוליטית, צבאית, חוקית ואקדמית), הספירה הנשית הכילה את כל הפעילות הפרטית (עבודות הבית וגידול הילדים,

מחול, הפכה לאבן פינה ביצירותיהן של ליה אנדרסון וקרול ארמיטז' [Armitage]. השתיים אימצו את הטכניקה הפוסטמודרנית של הבריקולאז' [bricolage], המפגישה או המערבת בין סגנונות היסטוריים שונים ולעיתים סותרים, במטרה להבליט את אופיים המלאכותי או השרירותי. אנדרסון וארמיטז', שתיהן בעלות הכשרה פורמלית בבלט, משתמשות באוצר תנועות ורמיזות מהבלט הקלאסי אך מציבות אותן בהקשרים חדשים, שונים ולא צפויים. ביצירתה *The Watteau Duets* (1985) ארמיטז' אמנם מדגישה את היופי הגלום באסתטיות ובסדר של תנועות הבלט, אך מערערת עליהם כשהיא רוקדת לצלילי מוזיקת פופ רועשת לבושה בחצאית מיני מעור ובנעליים גבוהות עקב. כשהיא רוקדת על קצות אצבעותיה היא מדגישה ומפגינה את המאמץ הנדרש מהרקדנית להחזיק בתנוחה זו. לעומתה, אנדרסון בוחרת לערב רקדנים בעלי מבנה גוף שונה כדי לשבור את המרקם והמראה האחד של הלהקה ולא לאפשר החפצה של הרקדנים. היא שואבת את אוצר הדימויים החזותיים ליצירותיה ממקורות מגוונים ולא שגרתיים; ב-*Flag* (1988) למשל הדימויים שאובים מכרזות תעמולה פשיסטיות וקומוניסטיות. הזרות המעמדית של הדמויות ביצירותיה, שרובן מזוהות כבנות מעמד הפועלים, גם היא חריגה מהמקובל בבלט הקלאסי, שהילל את האצולה והנציח את המבנה המעמדי של החברה האירופאית. בעוד ששם הם הופיעו כאתנחתא קומית או כדמויות אנטי-הרואיות, אנדרסון

הרקדניות והכוריאוגרפיות בבואן לעצב את היצירה ומסריה. הנחות אלו מיושמות בתהליך היצירה, למשל על ידי שיחה וחשיבה משותפת של כל השותפות למחול או תרגול תמות שונות על ידי חברי הקבוצה בניסיון להגיע לתובנות או להנחות עבודה קבוצתיות. בעבודותיהן הן בוחנות כיצד החוויה המיגדרית עוברת ומועברת דרך הגוף. לצורך בחינה זו הן משלבות בעבודתן הומור, לעג, פרודיה, רמיזות אינטרטקסטואליות, ואף אלימות, למשל ב-*Kontakthof* (1978) של באוש. הן מנסות להתרחק ככל האפשר מהעמדת הגוף כאובייקט להערצה ולכן הן מציגות את הגוף כעסוק בפעולות יומיומיות או מודחקות, למשל סניית' המציגה אשה מאוננת ב-*Dead Steps* (1988). ביצירות, כמו "פולחן האביב" (1980) של באוש, הרקדנים מזיעים, אוכלים, מתנשפים, מתלבשים, נאנחים, מדברים ובוכים. פינה באוש, שהיא בין היוצרות המרתקות והחדשניות יותר בקבוצה זו, אמנם מסרבת לקטלג את עצמה או לנכס לעצמה וליצירותיה את הכותרת הפמיניסטית, אך זאת כחלק מרצונה להביא לפירוק ולמסמוס כל הקטגוריות. יצירותיה, העוסקות פעם אחר פעם ביריבות (הפיזית והרגשית) בין שני המינים, יוצאות מנקודת המוצא שישנם גברים (הממלאים במחול את תפקיד התוקפנים, הרודפים והשליטים) וישנן נשים (הסבילות, הנרדפות, והנשלטות), אך במהלך היצירה מבנה זה מתערער. ב-"1980" (1980) למשל, במעין ביקורת על תחרויות היופי, גבר

העבודה הרגשית הכרוכה בתחזוקת המשפחה והדת). אם לא היה די בכך, במערכת רטורית זו גברים ונשים הוגדרו כיצורים השונים זה מזה באופן מהותי. גברים נחשבו לחזקים, הגיוניים, אגרסיביים, תחרותיים, ועצמאיים; נשים נחשבו לחלשות, עדינות, רגשניות ורגישות, כנועות, תמות, ומוסריות יותר מגברים. אם כך, על נשים הוטל לגלם ולשמר את כל אותן תכונות לא-קפיטליסטיות ולהוציא את עצמן משוק העבודה. אך גם גברים שילמו מחיר גבוה על הסדר אידיאולוגי זה, עליהם הוטל למשטר את גופם ורגשותיהם והגבריות זוהתה יותר ויותר עם הצלחתו של דיכוי עצמי זה.

לחלוקה זו נודעה השפעה כמעט מיידית על האמנויות, אלו המסתמכות על הגוף ככלי ביטוי (כמו מחול וזימרה) וזהו כנשיות ואלו שזוהו עם הרציו (כמו הלחנה, ציור וכתובה) וזהו כגבריות. חלוקה זו העמידה את הרקדנית ואת הרקדן בעמידה ביותר. הרקדנית אמנם עסקה במלאכה הנשענת על והמדגישה את חלוקת התפקידים המיגדרית, אך כנשים אחרות שעבדו תמורת שכר מחוץ לביתן, היא נתפסה כמפירה את אידיאולוגיית הספירות הנפרדות [the ideology of separate spheres]. תומתה המינית ומוסריותה הועמדו בסימן שאלה וכאשה הפועלת בציבור [a public woman] גופה נחשף לעיני כל והיא נחשבה כנגישה מבחינה מינית. מצד שני, לא הותר לה עוד לחשוף את גופה באופן "לא-נשי", למשל כשהיא מחופשת ורוקדת תפקידי גברים [en travestie] כמנהג המאה ה-18. מעמדו של הרקדן היה שנוי במחלוקת לא פחות. כגבר, הרקדן עסק במקצוע שסומן בסכימה המיגדרית הזו כנשי. יתרה מזו, מקצוע זה דרש מהרקדן להעמיד את גופו לראווה כספקטקל [spectacle], תוך הפרה בוטה של המגמה למישטור הגוף הגברי. הצגה פומבית ופיזית זו של הגוף הגברי משכה את "המבט הגברי" אל הרקדן, אך במקום לענג היא עוררה חרדות הומוארוטיות עמוקות. התוצאה היתה שגברים רבים הדירו את רגליהם מהמקצוע, אלו שעדיין בחרו בו הוגדרו מחדש, פעמים רבות ללא קשר לנטייתם המינית האישית, כ"לא גבריים דיים" או כהומוסקסואלים.

המועקה האישית הנגרמת בעקבות אימוץ חלוקה מיגדרית זו לא נעלמה מעיניהן של יוצרות (ויוצרי) המחול, במיוחד הפוסטמודרניות. אמנם רוב היוצרות בחרו למקד את יצירותיהן בנשים, אך כמה מהן

הפנו את תשומת לבן גם למצבם של הגברים. גיקי לנסלי [Lansley] ב-Frank (1986), וליה אנדרסון ב-Clump (1988), למשל, הציגו תיאור הומוריסטי עדין אך ביקורתי של הלחצים, הקונפורמיות והבדידות בהם נתונים גברים בחברה תעשייתית במערב. יוצרים אחרים בחרו להתמודד עם המבנה המיגדרי הקיים על ידי חיקוי מוגזם של התנהגות נשית וגברית. להקת הבלט Les Ballets Trocadero de Monte Carlo מתמחה כבר למעלה מ-25 שנה בהצגת רפרטואר של בלטים רומנטיים בצורה פרודית, כשכל התפקידים מאוישים על ידי גברים. הרקדנים המחופשים אינם מסתירים את זהותם המיגדרית הגברית. הדיסוננס בין זהותם המיגדרית לתפקידים אותם הם מגלמים מעלה צחוק בקהל, משום שהקהל מבחין פתאום - עד כמה זהות מיגדרית נשענת על פרקטיקות גוף שיש לחקותן. ניסיונו של מתיו בורן ללהק גברים בתפקיד הברבורים נסמך במידה רבה על היגיון דומה. טקטיקה אחרונה, ואולי הקשה ביותר לצפייה, בה נקטו יוצרים אחדים - היא לזעזע בכוונה את הקהל ולאצלו להתמודד עם כל מטען הסטריאוטיפים המיגדריים עימו בא להופעה. שני יוצרים המזוהים במיוחד עם טקטיקה זו הם מייקל קלארק [Clark] ומארק מוריס [Morris]. השניים מערבים טכניקת בריקולאז', הופעות דראג [drag], ופרודיה, עם בוטות מינית, למשל ב-Dido and Aeneas (1989) של מוריס, וב-Mmm (1992) של קלארק. ביצירות אלו הקהל מעומת עם זהויות מיניות אלטרנטיביות, גוף גברי עירום, ייצוגים של התנהגות חברתית חריגה, שמטרתם לערער על "טבעיותן" של קטגוריות מיניות ומיגדריות.

לתיאוריות המיגדריות ולניסיונותיהם של יוצרים ויוצרות אלו יש השלכות מרחיקות לכת לגבי כל אמנויות הבמה, שכן הם מדגישים את הפוטנציאל החתרני והפוליטי של האמנויות. יש בכוחם לאשש את הטענה הפוסטמודרנית שהאמנות לא משמשת רק לבידור או להסחת דעת אסקפיסטית, אלא ממלאת תפקיד כ"זירת חזרות" [rehearsal space] או מגרש משחקים בהם הצופים יכולים להתמודד עם הסוגיות שמעמידה בפניהם המציאות ולדמיון סדר פוליטי, חברתי ומיגדרי אחר. אמנויות הבמה יכולות לחשוף בצורה מענגת סוגיות העוסקות בפריצת גבולות המיגדר בפני קהל רחב, קהל שיתכן שלא היה נחשף בשיטתיות לסוגיות אלו במקום אחר. ההרהורים שמעוררות

הופעות אלו אינם בריחה מהמציאות אלא פעולה פוליטית. כדי להביא לשינוי חברתי או פוליטי חשוב לבקר את הסדר הקיים ולהבין היכן נקודות התורפה שלו, אך באותה מידה צריך לדמיון סדר אחר, אלטרנטיבי, שיתפוס את מקומו של הקיים.



ביבליוגרפיה:

- Bentley, Toni, 1982, *Winter Season's: A Dancer's Journal*, New York: Random House.
Berger, John, 1972, *Ways of Seeing*, London: Penguin Books.
Butler, Judith, 1990, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York and London: Routledge.
de Lauretis, Teresa, 1987, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington: Indiana University Press.
Mulvey, Laura, 1975, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen* 16 (3): 6-18.
Rainer, Yvonne, 1974, *Work: 1961-73*, Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design.
Silverman, Kaja, 1988, "Masochism and Male Subjectivity" *Camera Obscura*, 17: 31-68.

שמאל: "סילביה" מאת ג'ורג' בלאנשיין, רקדנים: איגור אגלבסקי ומריה טלשיץ, באדיבות הספרייה הישראלית למחול
Left: "Sylvia" by George Balanchine, dancers: Igor Eglevsky and Maria Tallchief, courtesy of The Dance Library of Israel

