



Killer Pig by Sharon Eyal and Gai Behar, photo: Gil Shani

Killer Pig מאת שרון אייל וגיא בכר, צילום: גיל שני

# יצירת המחול כחזרה ל"גן-העדן" האבוד

בגן עדן הוא אחד הסיפורים המפורסמים ביותר בתנ"ך. בקריאה פשוטה ושטחית הוא מציג את סיפור מרדנותו של האדם ואת תוצאותיה העגומות: אובדן הנינוחות, התמימות והשלמות הנפשית והמרתן בקיום מעיק ומכאיב של בְּתִמְתוּת. בקריאה בוחנת וביקורתית ניכר כי הסיפור פותח צוהר לתובנות עמוקות על הטבע האנושי ועל מצבו של האדם. בסיפור גן העדן התנ"כי, המספר מתאר תופעות מציאותיות כמו עצים, נהרות, חיות ובני אדם. מנגד הוא מזכיר תופעות מופלאות, שחורגות מהממשי, כמו נהר פישון, היחיד בין ארבעת הנהרות המתוארים במקרא שאינו מזוהה גיאוגרפית, עץ החיים ועץ הדעת. המיזוג בין מציאות לדמיון שולח את הקורא או המאזין לעולם שקיים מעבר למציאות הפיסית. הסופר פרנץ קפקא כתב כך על גן העדן: "הגירוש מגן עדן נצחי הוא בעיקרו: כלומר, הגירוש מגן עדן אמנם סופי, החיים בעולם בלתי-נמנעים, ועם זאת נצחיות התהליך (או במונחים של זמן, החזרה הנצחית על התהליך) מעלה את האפשרות שלא זו בלבד שיכולנו להישאר בגן עדן לצמיתות, אלא שאנחנו שרויים שם באמת לצמיתות, בין שהדבר ידוע לנו כאן ובין

## עדי חנן

ביום מהצופים בהופעות המחול שבהן השתתפתי לאורך שנים כרקדנית אמרו לי לאחר המופע: "היה יפה, אבל לא נראה לי שהבנתי מה היוצר ניסה להגיד". האמירה הזאת, "לא הבנתי", משקפת פער שלא פעם קשה לגשר עליו בין הצופה ליצירת המחול. לתפישתי, הפער הזה הוא המרחק התודעתי שבין הצופים ל"גן העדן" האבוד. בשורות הבאות אנסה להסביר את מקורות הפער. לטעמי, מדיום המחול הוא ניסיון לחזור אל "גן עדן" אבוד, אבל מכיוון שהצופה כבר גורש מגן עדן, הוא נתקל בבושה. הבושה עולה כאשר הצופה חש חוסר הבנה ולכן אפשר לטעון כי מדובר במבוכה אינטלקטואלית. אבקש לבחון אם הבושה היא רגע הכרחי, או שיש אפשרות להתבונן עליה ולהשהות אותה, כדי להשיג חוויה מלאה יותר של יצירת המחול. את טענותי בדבר הקשר בין חוסר ההבנה והבושה אדגים על בסיס ניתוח היצירה של שרון אייל וגיא בכר *Killer Pig* (2014).

מהו אותו "גן עדן" אבוד ובאיזה אופן הוא מתקשר ליצירה של אייל ובכר, שחסרה את כל הסמלים המקובלים של גן עדן? סיפורם של אדם וחווה

שאינו ידוע" (קפקא, מחברות האוקטבו, 1998). בהשראת דבריו אתבונן על סיפור גן עדן, כמו על כל סיפור גדול באמת, כעל סיפור שאינו מבקש בהכרח לספר מה שהתרחש פעם, אלא מתאר את מה שמתרחש תמיד. לפי תפישה זו, "גן העדן" בא לתאר תהליך תודעתי פנימי, שחוזר שוב ושוב אצל כל אדם, בין אם במודע ובין אם לאו. תהליך זה מתעורר ביתר שאת בעת צפייה ביצירת מחול.

כדי לנסות להסביר מהו אותו תהליך תודעתי פנימי שחוזר שוב ושוב אינני בהגותו של ז'אן פול סארטר, פילוסוף וסופר צרפתי בן המאה ה-20, שידוע בתפישתו האקזיסטנציאליסטית. מושג התודעה ממלא תפקיד עקרוני ומרכזי בהגותו של סארטר, שמעניק לו משמעות כפולה. במשמעות הראשונה מדובר בתודעה שמוכרת על ידי רפלקציה עצמית, הנתפשת כאובייקט. סארטר מכנה אובייקט זה "כשלעצמו". כנגדה ישנה התודעה האקזיסטנציאליסטית, הסובייקטיבית שאינה רפלקטיבית. אופן זה של התודעה מכיר את עצמו באורח ספונטני ובלתי-אמצעי. פן זה של התודעה מכונה בכתביו של סארטר "בשביל עצמו". שני מצבי התודעה הללו קיימים בעת ובעונה אחת בכל פעולה ופעולה. "הסובייקט הפרטי כחי וכמרגיש את עצמו הוא הבסיס לכל פעולה של הענקת משמעות אובייקטיבית" (סיגד, 1974: 218). לפי סארטר, האדם מתמצה בכל עוצמת ישותו הפרטית בפעולה בודדת שבה הוא בא לידי ביטוי מוחלט, מכיוון שהפעולה ממזה את כל התוכן האונטולוגי המבני שלו. כלומר, באמצעות התבוננות בפעולה בודדת של האדם אפשר לזהות גם את התודעה הרפלקטיבית, כשלעצמה, וגם את התודעה האקזיסטנציאליסטית הסובייקטיבית, בשביל עצמה.

בפרק "המבט" בספרו *הישות והאין* מציג סארטר את מטאפורת חור המנעול - מסיבה לא מוגדרת מחליט אדם להציץ דרך חור המנעול של חדר בבית שהוא מתארח בו. הוא מתמסר למה שנגלה לעינו, ורק כאשר קולטות אוזניו צעדים בפרוזודור הוא תופש את עצמו כמציץ. המטאפורה היא ניסיון להמחיש את שני מצבי התודעה - הרפלקטיבי והקדם רפלקטיבי. סארטר מניח כי התבוננות בפעולה בודדת יכולה להמחיש את כל התוכן האונטולוגי המבני של האדם. את מטאפורת חור המנעול אפשר לחלק לשלושה מומנטים: מומנט ראשון, האדם מביט דרך חור המנעול, "מאחורי הדלת הזאת מחזה מציע את עצמו כניתן לצפייה" (סארטר: 46); מומנט שני, שמיעת צעדים והבנה כי האחר מביט בך, "אך הלוא שמעתי זה עתה צעדים בפרוזודור: מביטים בך" (שם: 48); מומנט שלישי, ה"אני" נעשה מוגדר ואז מתעוררת הבושה "לפתע פתאום אני מודע לעצמי באשר אני חומק מעצמי" (שם: 49).

התבוננות בסיפור גן העדן התנ"כי לאור המטאפורה של סארטר חושפת בו משמעויות נוספות. כמו במטאפורה של סארטר, גם את הסיפור התנ"כי אפשר לחלק לשלושה מומנטים עיקריים: הראשון, החטא, "ותרא האשה כי טוב העץ למאכל וכי תאוה הוא לעיניי ונחמד העץ להשכיל ותיקח מפריו ותאכל" (בראשית, ג', ו'); השני, תהליכי באופיו, האחר האלוהי גורם לאדם להבין את המצב החדש: "וישמעו את קול יהוה אלוהים מתהלך בגן לרוח היום ויתחבא אדם ואשתו" (שם, ג', ח'); השלישי, מטמורפוזה תודעתית שחובילה לבושה: "ואירא כי עירום אנכי ואיחבא" (שם, ג', ו'). מצבי התודעה השונים שנחשפים הן במטאפורה של סארטר והן בסיפור גן העדן מתגלים ביתר שאת אצל האדם הצופה ביצירת מחול, מכיוון שיצירת המחול היא מעין גשר בין מצבי התודעה השונים.

"ויהיו שניהם עירומים, האדם ואשתו ולא יתבוששו" (שם, ב', כ"ה). זהו המשפט שפותח את סיפור גן עדן, והמשפט היחיד שמתייחס למצבם של אדם וחווה לפני החטא. הוא מתאר מצב פיסוי של עירום, שבו המגדר עדיין לא משחק תפקיד. אדם וחווה אינם רואים זה בזה אובייקט מיני. מעבר לכך, המשפט חושף את המצב התודעתי של הדמויות. זהו מצב של תמימות, ראשוניות, חייטיות, שאין בו עימות בין הנאות הגוף למצפון והעירום אינו מעורר בושה. אפשר לדמות זאת למצבו של ילד חסר כוח דיבור. אדם

וחווה מתמסרים להוויה, ללא הפרדה בין איש לאשה, ללא יכולת לבצע רפלקסיה עצמית. האדם מתואר כמי ששואב הנאה ממה שרוסו כינה "תחושת הקיום". הוא חי לעצמו, חי את הרגע. מצבם של אדם וחווה לפני החטא הוא ניסיון לתאר את הרובד הבסיסי של החיים, רובד של קיום חייטי, שבו כל אדם מפיק סיפוק והנאה אישיים. "תיאורו של האדם הבודד המקורי הוא התגלמותו הפואטית של הרובד הראשון והעמוק ביותר של טבע האדם" (קאס: 50). הסופר התנ"כי, בתמצות אופייני, מתאר את האדם כמי ש"חי לעצמו, חי את הרגע" (שם: 40). הוא מתאר מצב של היות בהווה באופן חסר שיפוטיות. במצב זה נעדר העימות בין הנאות הגוף למצפון. האדם הראשון מתואר כבן בית בעולם של התמסרות אינסטינקטיבית, חסרת רפלקציה עצמית, באופן שלתפישתי מקביל להתמסרות הפיסית והמנטלית שנדרשת מן הרקדן המבצע.

המצב ה"טבעי" והנינוח נקטע בעקבות המפגש עם הנחש. הנחש, שמסמל ביטוי מסוים של פיקחות, מגלם את הקול הנבדל של התבונה האנושית האוטונומית היוצאת נגד התום. הנחש מציג לאשה שאלה: "אף כי [כלומר האם אכן] אמר אלוהים לא תאכלו מכל עץ הגן?" (בראשית, ג', א') שאלת הנחש כופה על האשה לבחון את מצבה מתוך הסתכלות פנימה. הדבר מוביל לכפילות תודעתית: המודעות מבדילה בין מחשבותיה על רעב לתחושת הרעב שלה. על ידי התמקדות בצורך הגופני במזון האשה מגלה את עצמה כיצור שכלי. היא מגלה שאין זהות פשוטה בין גופה לצרכיה הגופניים. הנחש מוביל אל הבחירה לאכול מעץ הדעת, או עץ המודעות. את הבחירה של חווה לאכול מעץ הדעת אפשר להקביל לבחירה שמתאר סארטר במטאפורת חור המנעול: "הבה נדמיון שמתוך קנאה, מתוך עניין, מתוך השחתה, הגעתי לכך שאני מצמיד את אוזני לדלת או מביט דרך חור המנעול".

ברגע שחווה מחליטה לאכול מעץ הדעת, והאדם הפיקטיבי של סארטר מחליט להציץ בחור המנעול, מתחיל תהליך, שחושף את אופני התודעה השונים שלנו כיצורים חושבים. סארטר מתאר את רגע ההצצה כרגע שבו אני מביטה דרך חור המנעול ו"איני תודעה מקומית של עצמי... אני עצם האין שלי" (סארטר: 45) זהו רגע שבו האדם הוא תודעה טהורה של הדברים. כזכור, מדובר בתודעה האקזיסטנציאליסטית, הפרה-רפלקטיבית, שבה האדם הוא כל כולו מה שהוא רואה. זהו רגע שחורג מהשפה, שבו האדם "בשביל עצמו" טהור. ברגע הזה האדם משוקע בסיטואציה הפיסית, חסר יכולת לבצע רפלקציה עצמית. זהו מצב של היות בהווה, היות בחוויה. המצב של היות ב"אין" הוא מצב של ביטול העבר והפיכת האדם לחופשי בשביל שום-דבר, זוהי הפרטיות הסגולית, פעולה שבהווה שמנתקת את עצמה מהעבר.

תיאור דומה של התמסרות לסיטואציה פיסית, שבה אין לאדם יכולת לבצע רפלקציה עצמית, קיים בסיפור גן עדן, ברגע שבו בוחרת חווה לאכול מעץ הדעת: "ותרא האשה כי טוב העץ למאכל וכי תאוה הוא לעיניי ונחמד העץ להשכיל ותיקח מפריו ותאכל" (בראשית, ג', ו'). הרמב"ם סבר שפסוק זה מתאר מצב של התמסרות להנאות חושיות גשמיות והשתקקות בהתענגות. זוהי השתקקות שמבטלת את ציווי העבר, את הציווי האלוהי. במונחי הגותו של סארטר, התודעה של חווה ברגע האכילה מעץ הדעת היא "בשביל עצמה". חווה, מתוך הבנה של חירות התודעה, בוחרת לאכול מעץ הדעת ולהתמסר לרגע נטול עבר, רגע שאפשר להגדיר כ"אין". בשלב הראשון, הן במטאפורה של סארטר והן בסיפור גן העדן, יש ניסיון לתאר תודעה פרה-רפלקטיבית. הרגע שבו האדם מתמסר לצפייה בחור המנעול הוא רגע חסר שיפוטיות שבו התודעה מתמסרת למעשה לחלוטין. זהו רגע שבו האדם משולל יכולת להגדיר את עצמו, מכיוון שכל כולו מסור באופן מוחלט להוויה. המצב הקדם-רפלקטיבי, שסארטר מתאר באריכות, עולה בקנה אחד עם המצב של חווה ברגע החטא. רגע החטא, או רגע הבחירה להתמסר להנאות חושיות, שלא מאפשרות רפלקציה תודעתית, מקביל לרגע הצפייה בהופעת מחול. הצפייה ביצירת מחול מזמינה את

הצופה להתמסר למרחב הפיסי הגשמי ולהנאות החושיות הגשמיות שהוא מציע. הצופה ביצירת מחול מביט בגוף זז, שחוגג את גשמיותו, שמתענג וכואב בגלוי. הרגע שבו אנו יושבים מהופנטים באולם, המסך נפתח ומול עינינו מתחילים לנוע גופים, לפעמים כמעט עירומים, שחיים את גופניותם במלוא העוצמה, לפעמים צועקים, לפעמים צוחקים, על פי רוב מזיעים עד שטיפות רטובות ניתזות מהם, נוגעים, מתפלשים, חיים בפומבי רגעים דקיקים שאינם ניתנים להגדרה.

ההשתקעות בהנאות הגוף שמתוארת בסיפור גן עדן מובילה למונט השני, התהליכי, שמאופיין במטמורפוזה תודעתית. זו באה לידי ביטוי בהתעוררות של אדם וחווה למצבם הראשוני, העירום. המעבר על הציווי האלוהי, הביטול של סמכות העבר, מעבירה את אדם וחווה למצב תודעתי שונה. פתאום הם מודעים לגופם העירום. "את קולך שמעתי בגן ואירא כי עירום אנכי ואיחבא" (שם, ג', י'). עיניהם נפקחו ומערומיהם הופכים למקור של בושה ומצוקה. גם קודם היו עירומים, אבל מכיוון שהיו תמימים ובעלי פרספקטיבה תודעתית שונה לא חשו בושה. עם היכולת התודעתית החדשה הם יודעים את המשמעות של מה שעד עתה נראה ותו לא. הם מוגדרים באופן חדש. אדם וחווה מגלים את מצבם, את מערומיהם, למשמע הקול האלוהי. הקול האלוהי, או האחר האלוהי, הוא זה שמוביל את האדם להגדיר את עצמו כאני בפעם הראשונה.

במטאפורה של סארטר, לאחר ההתמסרות למה שנגלה בחור המנועל, שומע האדם המציץ צעדים בפרוזדור והם גורמים לו להתבונן במצבו. המעבר מתודעה פרה-רפלקטיבית לתודעה רפלקטיבית הוא השלב שבו "בא האני ורודף את התודעה הלא רפלקטיבית" (סארטר: 48-49). ברגע ההצצה במטאפורה של סארטר, בדומה לרגע החטא התנ"כי, יש השתקעות בהנאות החושיות. האדם נתון במצב מאוד תמים ומתמסר שבו אינו חושב על עצמו, אבל בשני המקרים הרגע הזה מוביל להבנה כי האחר מביט בי. אחרי רגע ההתמסרות, רגע חסר שיפוטיות ונטול עבר, מתעורר בי מבט פנימי שמכוון אותי כמובטת. פתאום מתוך אין מוחלט מתהווה בי היכולת להכפיל עצמי, יכולת של רפלקציה עצמית. לפתע מתוך הריק אני שומעת צעדים בפרוזדור או בגן עדן ורואה את האחר מביט בי. ברגע שבו האחר הקיץ בתוכי אני "תופסת את עצמי על חם" והופכת ל"מציצנית" או "עירומה". האחר תפס אותי ברגע שבו אין לי שום יכולת להגדיר את עצמי, להגדיר מילולית את החוויה. הדבר מעורר בי, הרציונלית, מבוכה ובושה.

גם במטאפורה של סארטר וגם בסיפור גן עדן יש צורך בדמותו של האחר, כדי שהתודעה תוכל להגדיר את עצמה כאני ולעורר את הבושה. הבושה מתעוררת בשני המקרים בעקבות ההגדרה החדשה, שעד להגעתי של האחר לא היתה מנת חלקי. לפי חוקרים מסוימים, בסיפור גן עדן הבושה מבטאת כאב הנובע מהפער שבין הדימוי העצמי הנחשק "והייתם כאלוהים" (בראשית, ג', ה'), דימוי עצמי אידילי שראוי להערכה, ובין המציאות שהתגלתה לאדם וחווה - היותם בני אנוש, עירומים, לא מושלמים. להיות עירום פירושו להיות חשוף ולא מוגן. עירום הוא סימן לפגיעות. כשהאדם בוחן את גופו בפעם הראשונה הוא מגלה כי חוסר השלמות הוא מתמיד. לעד נחוש צורך באחר, אם כדי לחמש את טבענו הגשמי ואם כדי לספק את צורכי גופנו. "הבושה הבראשיתית נוגעת לידיעת היותנו עירומים. לחשיפת המקומות הפגיעים שלנו לעין כל. לחשיפת פתחי הגוף, שהם האזורים הפגיעים ביותר של הגוף וגם הפיות שדרכם מתמלאים צרכים. כל מה שמאותת את הריק. כל מה שמעיד על היותנו נואשים, תלויים, סופיים, משועבדים לגוף. כל מה שמעיד על היותנו זקוקים לגוף אחר או לגוף-האחר כדי שישמור על חום גופנו" (אמיר: 158).

במטאפורה של סארטר, הבושה מתעוררת ברגע שהאחר הגדיר אותי כמציצנית. עד להגעתי של האחר הייתי תודעה טהורה וחופשית. האחר הגיע וקיבע את התודעה הדינמית להגדרה סטטית מוחלטת. "הבושה... היא בושה עצמית, היא הכרה בכך שאכן אני הינני האובייקט שהאחר

מביט בו ושופט אותו" (סארטר: 50) מבטו של האחר הופך את האדם מסובייקט מתמסר שקודם לשפה לאובייקט מוגדר.

לטענתי, אדם הצופה ביצירת מחול חווה תהליך דומה - התמסרות, התהווה של רפלקציה עצמית וחווית בושה. הצופה מוזמן להתמסר לסיטואציה פיזית המוצגת לפניו, אבל ברבים מהמקרים הוא נשאר מנותק מן הסיטואציה, מפני שנתקל במחסום שאינו מאפשר לו להתחבר לגופים הנעים לפניו. במקרים אחרים האדם מתמסר לנגלה לפניו, עד הרגע שבו מקיץ בתוכו האחר, המעיר בו מודעות למצבו ובצדה מתעוררות מבוכה ובושה. יש ביצירות מחול רגעים שנחקקים בזיכרון, עד שכנראה לעולם לא נשכח אותם (אולי זוהי אמת המידה ליצירת מחול טובה?). חוויתי רגע כזה כשצפיתי בדואט של שני רקדנים (גבר ואשה): האשה נעמדה בפנינת הבמה, נגעה בעצמה ונראתה כמעגת את עצמה על ידי שפשוף איבר מינה. ככה, בפשטות, בהנאה, שיתפה אותנו ברגע ספונטני ואינטימי שלה עם עצמה כאילו אנחנו בכלל לא שם, יושבים וצופים בה. באותו רגע הרגשתי את הגוף שלי מתכווץ. היה חושך באולם ולא ראיתי את הצופים האחרים, אבל אני די בטוחה שאיני היחידה שהסיטואציה עוררה בה מבוכה. רגעים כאלה ועוד רבים אחרים גרמו לי לשאול למה יצירת המחול, שמהווה ביטוי לרגע של חוויה ראשונית בלתי מוגדרת, מאיימת (כמובן, קיימת אופציה שלישית, שבה אדם מתמסר לסיטואציה הפיזית ואינו חש מאוים. אבל יש להודות שרוב הצופים אינם כאלה).

כדי להבהיר את הדברים אראה באיזה אופן יצירת המחול של אייל ובכר משקפת את המצב התודעתי ההיולי שעולה מהמשפט "ויהיו שניהם עירומים האדם ואשתו ולא יתבוששו" (בראשית, ב', כ"ה). אעשה זאת על יסוד ניתוח השפה התנועתית והבימתית של אייל ובכר באופן שבו היא באה לידי ביטוי ביצירה *Killer Pig*. היצירה עלתה בבכורה במופע אצל הלהקה הנוורווגית Blanch Carto ב-2004. ב-2014 היא עלתה בבכורה מחודשת בביצוע של שישה רקדנים ברידינג 3. קוראים שראו את היצירה בוודאי תוהים איך מחול של אייל ובכר, שממנו נעדרים הסמלים המקובלים של גן עדן (זוג עירום, תפוח אדום ונחש) מתקשר לאותו מרחב תודעתי ראשוני שניסיתי לתאר בתחילת דברי. ראשית אציין, כי היצירה מתקשרת לאותו מרחב ראשוני באופן שונה מהאופן שבו סומל גן עדן בתרבות המערבית לאורך מאות שנים. לתפישתי, נקודת ההשקה בין גן עדן ל-*Killer Pig* באה לידי ביטוי ברובד החווייתי. היצירה משתוקקת לחזור לרובד הראשוני של החוויה גולמית בלתי רפלקטיבית: היוצרים מצליחים לברוא עולם שלם, סגור, עם חוקים משלו, שבמידה רבה מהדהד את המרחב המיתולוגי הגולמי שקדם לחטא, המתואר בספר בראשית. במאמר זה אני מביטה את הייחוד של יצירה זאת לעומת יצירות מחול אחרות, אבל חשוב להדגיש שהיא רק מעצימה אלמנטים שקיימים במדיום המחול ובאמנות גוף בכלל.

לעומת יצירות מחול אחרות, שנעות בין המרחב הנרטיבי הרציונלי למרחב החייתי החווייתי, היצירה המסוימת הזאת של אייל ובכר מכריעה באופן מובהק לטובת חגיגה טהורה של הגוף. בתיאור המילולי של היצירה נכתב שהיא נובעת ממקום של ביטוי מינימליסטי ואינטנסיבי - ומציגה פיסיות כנה ולא מתפשרת. לפי אייל ובכר, היצירה עוסקת בנפש עדינה ותמימה שהגיעה לקצה. נותר לה רק דחף אחד ויחיד - הרצון לרצוח את היקר לה ולמות. ביצירה זו, לפי ההודעה לתקשורת שפורסמה לקראת עלייתה על הבמה, "אהבה מתערבבת עם שנאה, עדינות עם עוצמה, אמת עם בדיה". לעניות דעתי, אין די בתיאור זה כדי לספק לצופה נקודת ענינה נרטיבית, רציונלית כלשהי. מדובר בתיאור חווייתי, השראתי, שתפקידו להכניס את הצופה לאווירה הכללית שבה נהגתה היצירה. לכן אעז לטעון שהיצירה אינה מתיימרת להעביר נרטיב כלשהו. אין בה שום פנייה אל המרחב הרציונלי, אין רעיון מעגן. יש בה התמסרות טהורה לגוף הפיסי ולנפלאותיו, חגיגה של גשמיות שנעה באופן מעודן בין התפרצות להתאפקות, בין חייתיות לתרבותיות.

בישראל היצירה עלתה באולם רידינג 3. זהו מרחב לא שגרתי להופעות מחול, וזוהי יצירת המחול הראשונה שהוצגה בו. בעצם הבחירה ברידינג 3 היוצרים הוציאו את המחול מהמרחב הסטרילי שלו כדי לייצר חוויה כוללת, שבה הצופה אינו רק צופה, אלא חלק מההתרחשות. באולם יש "במה פורצת" והקהל יושב משלושת עבריה, עם כוס יין. כך נוצרת סימביוזה אינטימית בין האמנים שעל הבמה לקהל. מכיוון שהאולם מיועד להופעות מוסיקליות, התאורה והסאונד הם מרכיב שווה ערך למיצג הפיסי. כך נוצרת חוויה אינטגרטיבית שעוטפת את החושים. באולמות שמיועדים למחול, איכות הסאונד והתאורה היא במקרים רבים נמוכה יותר מהמיצג הפיסי. את הסאונד ב-*Killer Pig* יצר אורי ליכטיג. זהו קולאז' מוסיקלי שמורכב משכבות של מוסיקה דיגיטלית, ביט לא מוגדר וקצב משתנה, שיוצר עולם שחורג מהממשות. התיאום בין המוסיקה לשפה התנועתית של אייל מופתי. לאורך היצירה הרקדנים חיים את הצלילים ונותנים להם לעבור דרכם. אחדות ששזורה באופן מדויק אינה מאפשרת לדמיין את היצירה בלי המוסיקה המסוימת הזאת. התנועה והצלילים שלובים זה בזה ומזינים זה את זה. על התאורה מנצח אבי יונה, שמדגיש את התלת ממדיות של הגוף. הוא מאיר את הגוף

הבחירות הבימתיות של אייל ובכר מבקשות לטשטש את הדיכוטומיה בין הנשי לגברי, בין הצופה לאמן, בין הממשי לבדיוני, בין התרבותי לחייתי. ביצירה אני רואה ניסיון לברוא עולם ראשוני של תמימות חייתית, שבו העימות בין הנאות הגוף למצפון אינו נוכח. היצירה של אייל ובכר מסמלת את השאיפה החבויה והמכוננת של מדיום המחול: שאיפה ליצור עולם שחסר את המופרדות הרציונלית והשיפוטיות התרבותית, עולם של חייתיות גולמית טהורה, שמהדהדת את הקיום הראשוני בגן העדן, טרם הגעתו של הנחש שמסמל את התבונה האנושית שיוצאת נגד התום.

מעבר לבחירות הבימתיות, אלמנט מהותי שתורם ליצירת אותו עולם ראשוני הוא השפה התנועתית של אייל. הכוריאוגרפית שגדלה והתפתחה לצדו של אוהד נהרין עושה שימוש בשפה התנועתית גאגא. בדומה לתנועת הדאדא, שהתפתחה בתקופה שבין שתי מלחמות העולם ושאפה לשבור את המוסכמות האמנותיות שהיו קיימות באותם ימים, גם נהרין יצר שפה חדשה ששברה מוסכמות מחוליות רבות. גאגא, כמו דאדא, הם צלילים ראשונים בשפת תינוקות. זוהי שפה תנועתית, ששואפת להחזיר את הגוף למקום שלפני המלים, שבו התנועה היא הקיום. שיטת העבודה בגאגא מחזירה את הרוקד למקום אינסטינקטיבי, חייתי, של התמסרות להוויה.

עולם המחול, הן הקלאסי והן המודרני, מתבסס ברובו על צורות פיסייות מוגדות. כל תנועה היא קודם כל ביטוי צורני, בעל שם. בעולם המחול הקלאסי יש דיכוטומיה ברורה בין התפקידים הנשניים לתפקידים הגבריים. כל מין הוא בעל מאפיינים פיסיים נבדלים ובעל אופי שונה. האשה צריכה להיות שברירית, עדינה, מלאכית ונסיכתית, הגבר צריך להיות חזק, שרירי ובעל כוח, כדי שיוכל להציל את הנסיכה העדינה מדמותו של הרשע. גם במחול העכשווי יותר, שבו היטשטשה הדיכוטומיה בין המינים, עדיין נדיר למצוא שוויון מוחלט. נהרין, ובעקבותיו אייל, מאפשרים לתנועה לנבוע מחוויה פנימית ראשונית, חייתית, שבה אין תפקיד למגדר. אייל לוקחת את השפה של נהרין ומעצימה אותה לכדי "פולחן שבטי שבו הגוף הוא המנווט החוגג את ניצחון הקשב עם עצמו" (אשל, הארץ).

היצירה *Killer Pig* נמשכת כ-40 דקות, ורק 23 לאחר תחילתה הרקדנים חדלים לרגע מהתנועה ומההשתנות המתמדת ומפנים את הבמה לטובת דואט. במשך כל היצירה, הקומפוזיציה משתנה ללא הרף. בתוך ההשתנות המתמדת מבנה הפתיחה - גוש אחדותי של כל ששת הרקדנים - חוזר על עצמו. היצירה נעה במעין תנועת מטוטלת מאותו גוש, שנראה כמו גוף אחד של חיה עם שישה איברים, לרגעים של פירוק אינדיווידואלי שבו הרקדנים קיימים לעצמם, מופרדים מאותו גוש אחדותי. היצירה מתהווה בין רגעים של התלכדות סינכרונית שבטית, התערבבות מלאת אחידות, לרגעים מפורקים, שבהם הרקדנים פזורים על הבמה ונעים באופנים שונים לעבר מיקומים שונים. באחד הרגעים שממחישים את תנועת המטוטלת הזאת, התנועה האינטנסיבית של ששת הרקדנים מגיעה לשיא בעצירה מוחלטת. ששת הרקדנים עוצרים בגוש, ששוב נראה כחיה בעלת המון גפיים, מביטים זה בזה ונראים כאילו נתפסו

על חם ברגע של אובדן שליטה. גם המוסיקה משתנה. במקום מקצב אלקטרוני תובעני וכובש, נשמעת מוסיקה שמזכירה מנגינה מקולקלת שבוקעת מקופסת תכשיטים עתיקה. הרקדנים, כמו במטה קסם, מתחילים לצעוד באטיות בטור, כאילו שמעו איזו קריאה רחוקה, נענים לתכתיב חיצוני שרק הם שומעים, שקורא להם "לחדול מהטירוף הפיסי ולהתארגן חזרה". במשך כמה שניות הם צועדים בצעדים אטיים ומדודים, אוחזים ידיים, נראים כאילו פתחו בטקס עתיק. מבטיהם קפואים, גופם מאופק ומדוד והם נענים לאיזו פקודה חיצונית שרק הם מודעים אליה. הצעדה



*Killer Pig* מאת שרון אייל וגיא בכר, רקדנית: רבקה היטינג, צילום: גיל שני  
*Killer Pig* by Sharon Eyal and Gai Behar, dancer: Rebecca Hytting, photo: Gil Shani

באופן שמציג אותו כפסל. בעזרת התאורה יונה מסתיר וחושף, מצמצם ומרחיב, בורא עולם מסתורי. את התלבושות, שנראות כניסיון לדמות גוף עירום, יצרו אייל ובכר בשיתוף עם אודליה ארנולד. הרקדנים לובשים בגדים מעטים, בצבע שמשתלב עם גון העור. כך נשאר הגוף חשוף, נטול מגנות תרבותיות. התלבושות הנטורליסטיות מדגישות כי המגדר של הרקדנים, שתי נשים וארבעה גברים, כמו במצב הראשוני בגן עדן, לא משחק תפקיד. הרקדנים מוצגים לא כאובייקט מיני נשי או גברי, אלא כגוף בראשוניותו ובגולמיותו.

השקטה הזאת מתפרקת בד בבד עם עליית הביט המוסיקלי. משורה עדינה ושברירית הם הופכים לגופים יצריים ולוחמניים.

השפה התנועתית של אייל דחושה, חושנית ומלאת כמיהה. היא חושפת גופים שזזים בתוך עצב מהול בתשוקה. מנעד התנועות נע בין מינימליזם של דופק פנימי שמהדהד אל האיברים, לפירוק פסי שלעיתים נראה כמו גוף שנאבק בשד נסתר שמאיים לפרוץ החוצה וברגעי השיא היא מגיעה עד פיסיות מתפקעת. לאורך היצירה השפה התנועתית מנכיחה את המאבק בין הרצון לפרוץ, להתפרץ ולהתפקע ובין איפוק מינימליסטי, מתוח ומהוקצע על גבול הנוירטי. המאבק בין רגעי ההתפרצות שמגובים במוזיקה כובשת לרגעי האיפוק העדינים בא לידי ביטוי פסי במעבר בין הארצי לשמימי, בין היצמדות לקרקע לניסיונות ריחוף חניניים. השפה התנועתית של אייל מאופיינת באנרגיה שצומחת מהאדמה, שבה העוגן נוכח במלוא חושניותו והרגליים בעמידה רחבה ומבוססת, לדימוי הבלרינה השברירית, שלעיתים הופכת למעין בלרינה מטורפת. ברגעים הללו הרקדנים נעים על כריות כפות הרגליים, גופם אסוף ושואף מעלה, לעתים בקפוצים שמהדהדים את השפה הקלאסית ולעתים בצעדים קטנים של חסידה ארוכת כנף.

ב-*Killer Pig*, הפיסיות החייתית שחוגגת את עצמה היא מהות היצירה. הגוף לא מוסתר בתלבושות ממסכות, אין נקודת היאחזות מוסיקלית ואין היאחזות בתפקידים מגדריים. היצירה, שמגיעה מהמרחב התודעתי של אחרי החטא, מבקשת להנכיח את התשוקה לחזור אל המוחלט, אל המצב הראשוני של גן העדן. המצב שלפני הבושה, של גופניות ראשונית בלתי נשלטת. זוהי תשוקה לא מתורבתת, שאינה פועלת לפי תכתיבים של אחר מופנם.

אבל מה קורה לצופה המביט בגילויי התשוקה הפומבית האלה? מדוע רוב הצופים מתענגים לרגע, מתמסרים, חיים יחד עם הרקדנים, ורגע אחר כך מתפתלים בכיסא באי נוחות, מגרדים בראש, נבוכים? לתפישתי, יצירת מחול שמזמינה את ההשתקעות וההתמסרות למרחב הפיסי הגשמי מעוררת אצל הצופה מודעות למצבו: הוא יושב ומביט בגוף זז שחוגג את גשמיותו, מתענג, משתוקק וכואב בגלוי. הצופה עושה זאת בעולם שבו ההתמסרות לחוויות פיסיות נתפשת כמשהו שמחוץ לסדר התרבותי. עצם ההיחשפות לאופציה האחרת, למצב של השתקעות בחוויה הגופנית והתמסרות אליה היא כשחזור של רגע החטא התנ"כי. לכן היא מעוררת בושה ומבוכה.

למה היצירה של אייל ובכר מעוררת מבוכה? למה הגוף החשוף, החשוני, היצירי, המרגש, שנאבק, נלחם, מתבלגן, מתערבב, מתמסר ומאיים להתפקע בשברירי שנייה קטנטנים מביך אותי? על איזה כפתור בנפשנו לוחצת יצירת המחול, שמציבה לפנינו את הגוף האנושי במלוא תפארתו? למה הרגע של חוסר המוגדרות, רגע ההתענגות, רגע ההתמסרות למבע הפיסי, מהווה איום שמעורר את הבושה? בסיפור גן העדן התשובה לכך ברורה: אדם וחווה עברו על ציווי אלוהי, ועצם המעבר על הציווי האלוהי הוא שגורם להם להתבייש במעשיהם. אבל על איזה ציווי יצירת המחול עוברת?

את התשובה לשאלה זו מצאתי בהגותה של ז'וליה קריסטבה, פילוסופית ופסיכואנליטיקאית בת זמננו. הגוף בתרבות שבה אנו חיים נקשר עם הבזוי. הוא מתואר כלא נשלט, לא קבוע, לא ברור, לא רציונלי, ארצי וזמני. את הגוף יש לרסן ולמסטר לטובת התודעה הרציונלית, שבידיה העליונות. לפי קריסטבה, במקום שבו המובן קורס, הבזוי, הגועל, הבושה משתלטים עלי. כל התענגות מהווה איום על הזהות, כי ברגע ההתענגות אנחנו נמצאים בהתמסרות לא מוגדרת, כמו ברגע שלפני החטא, כמו בעת הצפייה ביצירת מחול. אנשים חיים את גופם כאילו הם הבעלים של גופם, כביכול באמת היתה להם יכולת לשלוט בתשוקתם. אבל ברגע ההתענגות מתגלה האמת. האני המודע, בעל היכולת לרפלקציה עצמית, האני של אחרי החטא, אינו הבעלים של אותו חלל שאמור להיות אינטימי והדבר מעורר היגעלות. ברגע הזה האדם גם מבין את הכוח של האחר המופנם בו וגם שונא את זה.

בהקשר הזה יצירת המחול מעוררת אצל הצופה מבוכה, בושה או אי נוחות, מכיוון שהיא מסגירה לנו את מצבנו. היא הופכת אותנו למודעים לכך שלמרות רצוננו לשלוט בגופנו ובתשוקתנו, למרות רצוננו למצב את מעמדנו בעולם כיצורים רציונליים השולטים בגורלם, תמיד תיוותר שארית שעליה לא נוכל לשלוט. יתרה מזו, במידה רבה היא שולטת בנו. ברגע מסוים ביצירה של אייל ובכר ששת הרקדנים עומדים בשורה בחלק העליון של הבמה, גופם בפרופיל לקהל, רגליהם בפוזיציה רחבה ומקורקעת והאגן שלהם זז קדימה ואחורה ללא ריסון. איני יודעת אם זו היתה ההנחיה של היצרים או לא, אבל באותו רגע המבט בעיניהם של הרקדנים הוא תהומי, כאילו גופם זז מעצמו והם אינם מצליחים להשתיקו. הם אינם מצליחים לארגן אותו לתוך הסכימה התרבותית המקובלת. זהו רגע שחושף ביתר שאת את חוסר היכולת שלנו לשלוט בגופנו, את המאבק המתמיד בין הרצון לשלוט, ולבצע רציונליזציה, לבין האינסטינקטיביות החייתית שזולגת מאתנו ללא בחירה. זהו רגע שחושף את הפער בין התודעה הרפלקטיבית, שמפרקת, מאבחנת וחותרת, לתודעה הקדם-רפלקטיבית, המתמסרת, המתענגת, התודעה חסרת המלים, שכולה חוויה צרופה.

יצירת המחול, והעשייה הגופנית האמנותית בכלל, תמיד תהדהד את המרחב הראשוני והגולמי של גן העדן האבוד. לנו, כצופים שנמצאים במצב של אחרי החטא, יש יכולת לחוות את הרגע הראשוני ההוא בלי להיפגש בבושה. לתפישתי, זהו המפתח להנאה שלמה ומורכבת מיצירת מחול. בתור אנשים חושבים, יש לנו יכולת לעבור בין מצבי התודעה השונים, לנוע בין מצב של התמסרות חסרת מוגדרות למצב של רציונליות מבחינה, בלי להיתקל בבושה או במבוכה. הדבר יקרה אם נקבל את הטענה שהתודעה הרציונלית, היכולת להגדיר הגדרות ולהבחין הבחנות, אינה ממצה את מלוא ההווה שלנו. אני רואה ביצירת המחול על שלל פניה קריאה לממש את מרחב האפשרויות של ההווה שלנו, שמגולמות במומנטים השונים של סיפור גן העדן.

### ביבליוגרפיה

- אמיר דנה, "הגירוש מתוך גן העדן של המבט: הרהורים על הבושה", *תיאוריה וביקורת* 32, אביב 2008, עמ' 185.
- הרמב"ם, *מורה נבוכים*, חלק ראשון, פרק ב', עמ' כב.
- סארטר ז'אן פול, "המבט" מתוך *היישות והאין*, תרגום: אבנר להב, עריכה מדעית: עירן דופרמן, תל-אביב: רסלינג, 1943.
- סיגד רן, *אקזיסטנציאליזם: המשך ומפנה בתולדות התרבות המערבית*, מוסד ביאליק, 1975, עמ' 218.
- קאס ליאון, "הבלי החופש והתבונה: סיפור גן עדן (א)", *ראשית חכמה: קריאה בספר בראשית*, הוצאת שלם, 2010.
- קפקא פרנץ, *מחברות האוקטבו*, מגרמנית שמעון זנדנבק, עם עובד 1998.
- אשל, רות, ביקורת מחול, מוסף גלריה, *הארץ*, 2014.
- תנ"ך, *ספר בראשית*, פרק ב' פסוק כ"ה - פרק ג'.

**עדי חנן** סיימה בהצטיינות בשנת 2007 ארבע שנים בתיכון תלמה ילין במגמת מחול. בין 2007 ל-2010 רקדה בבלט הישראלי, בתקופת שירותה הצבאי כרקדנית מצטיינת. מ-2010 ועד היום משתתפת כרקדנית עצמאית בהפקות של בלט ירושלים, האופרה הישראלית תמי ורון יצחקי, עידן כהן ולולה פישבין. ב-2015 סיימה בהצטיינות תואר ראשון בתוכנית למצטיינים במדעי הרוח ובאמנויות של אוניברסיטת תל-אביב. זה כשמונה שנים מדריכת פילאטיס, ג'ירוטוניק וג'ירוקינזיס. המאמר נכתב כהרחבה של הרצאה שנשארה בכנס הערות שוליים - קריאות אינטרטקסטואליות שנערך באוניברסיטת תל-אביב.