כוריאופואטיקה

על החירות והאינסופי במפגש שבין שירה למחול ועל היצירה הכוריאופואטית *גוף גולמי*

אפרת נחמה

"מה ששירה יכולה לעשות הוא לפתוח עתיד דמיוני לגוף להתגורר בו"

– נסטון בשלאר (Bachelard), הפואטיקה של החלל

ברגעים של חיבור עמוק לתודעה נדמה לעיתים שאנו מהלכים בתוך חלום; לרגע המציאות מטשטשת, התודעה כמו מזרימה אל תוכנו מים חמים ואור, מערבבת אלו באלו והופכת את החומר שבנו למשהו אחר. מחול, כמו גם שירה, מאפשרים לרוקד ולמתבונן חוויה עמוקה של משחק עם המציאות, של מגע במחוזות התעתוע המובהק. הגוף נע בחלל ובזמן, מושך תנועות מכוח הכבידה, נכנע ונאבק בו, לעיתים מתרפק עליו ולעתים נראה כמי שמפרק אותו. הגוף רושם תנועותיו בחלל, ואלו נעלמות אל תהומות נשייה אבודות, אל עבר עיניים מביטות, משתאות, מגוונות, תועות, שמתרגמות את הדימוי המתגלה מולן לפרשנויות אינסופיות. הצופה, אם ירשה לעצמו, יתבונן במחול ויצא יחד איתו למסע אל עבר תודעתו האישית, ואולי אף יחוש לרגע, בזכות הריקוד המתחולל מולו, תחושת חיבור ושותפות גורל עם צופים נוספים המצויים באותו חלל. בדומה, מספקת השירה לעין הקוראת ולאוזן השומעת שלל דימויים ומטאפורות, ומזמינה ליציאה למסע, לחיבור פנימי אל מחוזות רחוקים של הנפש והתודעה. בכוחה של השירה לתעתע בנו ולהלך איתנו בין יש לאין, בין מקומות נראים לאלו שאינם. המילים המסודרות והמאורגנות נטענות לא רק במשמעות אלא גם בכוחם של הדימוי והדמיון, ובכך נעשות מפתח לעולם עתיר דימויים וקישורים. האסתטיקה של השירה וזו של המחול זהות ביכולתן למשוך את המתבונן אל חללים ריקים ואל הרווחים המעורפלים של 'בין לבין'.

כיצד ניתן לפרש את המפגש בין השירה לגוף הנע בחלל ובזמן? האם החיבור בין תנועה למילה מעניק פנים חדשות, משך, אופן דיבור, גוון קול, עומק אחר לחלל ולזמן? ואולי יש בכוחו של החיבור להניע את המילה הכתובה וכמו להוציאה ממרחבי הדף השטוח, לרחף איתה אל עבר ממד תנועתי, ממד בעל גוף־ריקוד? כיצד מגיב הגוף למילה? האם נוכל להקשיב ולשמוע פעימה חדשה, הוויה חד פעמית, חיבור אינסופי הרוקם דימויים ודמיונות, מציאות חדשה ורבת פנים? האם נוכל לשער בנפשנו כי במפגש בין השירה והמחול ייתכן ונוצר ממד חדש?

במאמר זה תיבחן הזיקה בין שירה ומחול כפי שהיא באה לידי ביטוי בעיניהם של הוגים, משוררים ותאורטיקנים של המחול והשפה. כמו כן, אפרט על עבודתי *גוף גולמי* ועל תובנותיי ככוריאוגרפית ומשוררת המייצרת חיבורים בין שירה למחול.

השירה כריקוד על פי סטפן מלרמה

הסופר ותאורטיקן המחול סטפן מלרמה (Mallarmé)[1] טען שיש לחקור את המחול כמו גם את השירה כמערכת סימנים אסתטית ומטאפיסית. ביצירתו השירית ביקש מלרמה "לצייר לא את הדבר אלא את האפקט שהוא מחולל" (בינג־היידקר בהקדמה למלרמה 2011: 10) בראש סדר העדיפויות שלו ניצבה נאמנות לעיקרון ההתחוללות בכתיבה: לעולם לא מעשה מוגמר או אמירה נחרצת. מלרמה ביקש להוציא מהמילים את האפקט התקשורתי ולהפוך את השירה לסימפוניה ממושכת, לצליל אבסטרקטי כל־יכול. הוא הדגיש את המהות הקיימת בשירה ובמחול: להישאר עם תחושת יופי צרוף, ולאו דווקא עם המשמעות.

בכתיבתו מחולל מלרמה דינמיקה של עיבוי וריקון טקסט: פעולת העיבוי כוללת שימוש בסמלים עתירי משמעות והעדפת רבדים לשוניים עשירים על פני מילים ישירות המסמלות בעיניו את הדלות של החד משמעיות.[2] פעולת הריקון כוללת השמטת מילים ויצירת פערים תחביריים, ותוצאתה היא משפטים בעלי מבנה חמקמק שקשה לחלץ מהם אמירה נחרצת. השימוש בשתי טכניקות הפוכות אלו במקביל ממוטט את המבנה הלוגי המסורתי של המשפט, זה המבחין בין עיקר לטפל ובין שוליים למרכז. לדידו של מלרמה, מגוון המובנים סוחף את הקורא למערבולת ומערער את שיווי המשקל שלו, ובכך, בעיניו, הקורא נחשף לאסתטיקה שיוצרת אקט פרפורמטיבי. המילה הכתובה מאלצת את הקורא לנוע בתוך התנסויות בלשיות בין נשואים, מושאים, פעלים ותארים. הבלבול מטעין את הטקסט השירי באנרגיה פוטנציאלית עצומה, והטקסט זוכה לאיכויות ריקודיות בשל העובדה שהוא מפעיל את הקורא והופך אותו לשרוי בתנועה מתמדת. כך מלרמה, מבחינתו, יוצר שירה שהיא בהווייתה מחול (בינג־היידקר בהקדמה למלרמה 2011: 10).

קומפוזיציה לשיר מתוך הספר הטלת קוביות מאת סטפן מלרמה
Un coup dés jamais n'abolira le hazard by Stéphane Mallarmé

האיכויות הכוריאוגרפיות משתקפות לעיתים גם בתכונות קליגרפיות (כתיבה תמה הנעשית בכתב יד) ובפיזור הטקסט על הדף, כמו למשל בספרו המאוחר של מלרמה *הטלת הקוביות*[3] מלרמה כותב את המילים בקומפוזיציה בעלת חללים לא קונבנציונאליים ומשתמש בגיוון טיפוגרפי (שינוי פונטים וגדלים של האות המודפסת) כאשר ברצונו לדמות מילים שנזרקו על הדף כמו בעת הטלת קובייה.[3] מלרמה עושה זאת מתוך שאיפה לגבש צורה סימולטנית, מבנה שיעניק לקורא תחושה של מודעות מלאה ומיידית בתוך רגע אחד של חלל־זמן. מתוך כתביו על טכניקות השירה עולים מושגים מהותיים לתחום המחול: ריתמיות, קומפוזיציה, היחס לחלל ולזמן. מושגים אלו משותפים הן לשירתו של מלרמה והן לתפיסתו את הריקוד.

מילים המתארות מחול

מעבר לכתיבת שירה כמחול, עסק מלרמה גם בכתיבה על מחול. בספרו *Ballets* מתאר מלרמה את הרקדנית כרעיון ואת גופה כנע בין אובייקט לסובייקט, בין חזות נשית לאובייקט מגולם (בינג־היידקר בהקדמה למלרמה 2011: 13). בעיניו הרקדנית היא מטאפורה, היא תמצות רעיון. מלרמה נסחף אחר התחום אותו הוא מכנה 'בין לבין' בתחום 'הבין לבין'. מדובר בפיגורה ששני צדדים משתקפים בה בעת ובעונה אחת. הרקדנית של מלרמה נעלמת ונמצאת באותה העת, היא דימוי והיא דמיון, ייצוג ממשי וחסר, דמות נשית ואובייקט לא אנושי. היכולת של הרקדנית להיות בה בעת בממדים שונים אלו מייצרת תעתוע, קסם, חדוה שיש בה מן האלוהות, ובמילותיו של רוברט גריר כהן (Robert G . Cohn), חוקר כתבי מלרמה: מציאות של *tertium quid* (דבר שלישי) בה הרקדנית חדלה להיות היא עצמה והופכת לדימוי (מצוטט אצל בינג־היידקר בתרגום למלרמה 2011: 13).

הרקדנית מתרחשת כסימן

מחולה של הרקדנית, באופן פרדוקסלי, לעולם אינו נכתב, קיומו נמצא באופן התרחשותו בחלל ובזמן: הוא מתרחש, הוא ישנו, אך הוא אינו קבוע אלא משתנה. הרקדנית עצמה, לטענת מלרמה, היא סימן. "היא תוביל אותך הצופה למקום חשוף, ערום מכל משג, ובשקט היא תכתוב את החזון שלך. האינסטינקט הפואטי שלך כצופה מצפה לגילוי של אלף דמיונות סמויים..." (Mallarmé 1886: 307). הרקדנית מנסה להימלט מגבולות הגוף ורצונה הוא להיעלם אל מה שמעבר, אך יחד עם זאת היא ממשית וקיימת. הרף העין והמסתורין שבריקוד משכו את מלרמה לתהות בדבר המטמורפוזה המתרחשת בין הממשי לדמיוני ובין הגוף הקבוע והמוגבל לחלל האינסופי. בעיניו, צורת הגוף הנע זניחה לעומת החללים והרווחים הנוצרים בין ממשק תנועותיה של הרקדנית. תפישת המחול בדרך זו משחררת את הרקדנית מנטל הסיפור ומאפשרת לה להתרחש בצורת סימן; מה שנשאר מחוץ לדימוי מגדיר את הדימוי: השקט שבין הצלילים, החללים שבין התנועות, חלל הדף הלבן שבין מילות השיר הכתובות. כך הוא המחול עבור מלרמה, כתב נופני השב להיכתב ולהימחק במרחב, ובמילותיו: "הרקדנית אינה רוקדת אלא רומזת... (הריקוד הוא) שיר משוחרר מקולמוסו של הכותב" (מלרמה, בתרגום של בינג־היידקר 2011: 8).

הרושם והחלל : מפגש בין האמן לצופה

כפי שנאמר לעיל, מלרמה טען כי יש לחקור את המחול כמו גם את השירה כמערכת סימנים אסתטית ומטאפיסית, "לצייר לא את הדבר אלא את האפקט שהוא מחולל". אם כך יש לשאול מהו הדבר ומהו האפקט שהוא מחולל? "הדבר" יכול להיות הרעיון שהאמן מנסה להביע, הדימוי הספציפי שהוא מעוניין לייצר; "האפקט" יכול להיות הרושם שנשאר בתודעת הצופה, ההשפעה שהוא מקבל מהרעיון או הדימוי הממשי שניצב מולו. הרעיון והדימוי שואפים להיות סופיים. לרוב, בוחר האמן בכל זמן נתון מושג אחד אותו הוא מתחייב לגלות ואליו הוא שואף. אך ברגע עצמו, בו מתרחשת חוויית המפגש עם הצופה, מאבד האמן את היכולת לאחוז בדימוי, וזה עובר אל עולם הפרשנות של המתבונן. זהו הרגע בו נוצר בחלל המצב הקרוי 'רושם': רגע של קסם ואחיזת עיניים שמהותו החמקמקה שקופה אך מכילה את כל הגוונים בו זמנית.

הרושם קשור לחלל באופן עמוק: לחלל בו מתרחשת היצירה, לחלל הנפש של הרקדן המבצע ושל אלו המביטים בו, לחלל הזמן שבו נשמעות לסירוגין מילות השיר והנשימות. החלל מעניק תוקף לרושם, ומאפשר לו להיות הדבר הדק והעדין שנוצר בעת שבה מתרחשת היצירה. הרושם הוא התובנה הקלה, המפתיעה והמדגדגת בלב, בקרנית העין, בחושים ובעור, כמו שבריר שניה בתחילתה של התפכחות. הרושם נרשם בחלל, מצוי לרגע ומיד מתפוגג, וכוחו נמצא בהשפעה העמוקה הנשארת בתודעתו של הצופה־המאזין.

הרושם יכול להיווצר הן מול סימן אסתטי והן מול סימן רוחני: החלל יכול להיות זה של הדף, כפי שהדגים מלרמה בספרו *הטלת הקוביות*; זה של הריקוד, שמכיל ומהדהד את תנועותיה של הרקדנית, את האדוות שנוצרות בחלל ומגיעות לצופים בה; החלל של השירה, המכיל ומהדהד את כוחה, משמעותה, קולה, קצבה ואופן קריאתה של המילה; או החלל המשותף, המכיל בתוכו מילה ותנועה, חיבור של שירה ומחול שנרקמים יחד לכדי קומפוזיציה משותפת. זהו חלל המהווה מצע אינסופי ליצירת דימויים ולשעשועי הדמיון, חלל בועתי ומבעבע שבתוכו רשמים נבראים ומתפוגגים, מתקפלים זה אל תוך זה כתעתועים, חלל שבו מילה ותנועה שזורות זו בזו בדימויים מקבילים. הרושם שנוצר בחלל פועל בשני ממדים (ואולי אף יותר) של התודעה; המילה סוחפת לכיוון אסוציאטיבי אחד בעוד התנועה יכולה למשוך לכיוון אחר, וכך יוצר החיבור עולם חדש, שעשוי להיות בהיר ומובן אך יכול גם להיות מערבולת מטלטלת של חזיונות. כך או כך, החיבור והנכחת הדימויים בזמן ובחלל מזמינים למגע באינסופי, לפרשנויות אישיות, אסתטיות, רוחניות, היסטוריות, תרבותיות ועוד.

השירה מבקשת להיות אקט פרפורמטיבי, המילה מבקשת לרקוד

במאמר שכותרתו *Action restreinte'L* (פעולה מוגבלת) מלרמה אף מציע שהמשורר חייב להיות רקדן כדי להפנין לפני קהל העדים את ההתכתבויות האותנטיות של הטקסט שלו ולהציגן כעולם חושני ותיאטרלי. הוא מתאר תהליך זה כהקרבה עצמית טקסית שהמשורר צריך לבצע כדי לקדש הן את קיומו כמשורר והן את קיומו של הרעיון המטאפיזי.[4]

הסופר והמשורר פול ולרי (Valéry),[5] שהעריץ את מלרמה וביקש את הדרכתו האמנותית, התייחס לריקוד כאל "שירה מקיפה של פעולות היצורים החיים" (בינג־היידקר בהקדמה לולרי 2011: 21). בעיניו, אמנות הריקוד משלבת בין חומר לרוח ובין גוף לנפש, והיא דגם אפשרי לנישוא על פני הפער שבין הוויה לייצוג. בריקוד מתלכדת העשייה עם התוצר, וכך הדיבור הוא הדבר: האקט ההצהרתי והאקט הפרפורמטיבי חד הם. ולרי גם מציע קדימות לריקוד על פני השירה כסוג של "כתיבה נופנית" (ביטוי שטבע מלרמה) שלעולם אינה חד משמעית אלא ממשיכה להירשם ולהתפרש ככל שהיא נפרשת בזמן ובמרחב (בינג־היידקר בהקדמה לולרי 2011: 23-24). בהמשך לכך, טענתו היא שיצירת אמנות לעולם אינה מגיעה לכדי סיום; כמו החשיבה, היא מוסיפה לעבור תמורות באופן מתמיד, ועל כן ההישג האמנותי לא נעוץ בתוצאה אלא בעשייה עצמה ובמחשבה המניעה אותה: "לסברתי, הפילוסופיה האותנטית ביותר אינה מצויה במושאי ההרהורים שלנו, אלא מצויה יותר בעצם הפעולה של המחשבה, ותמרוניה של זו (ברונובסקי 1982: 67).

הריקוד הוא מופת לשינוי המתמשך משום שהוא בגדר תנועה וסופו תמיד בקטיעה שרירותית. פעולות, תמרונים ותמורות הם מהותו של הריקוד, ואכן נדמה שהרקדנית מעניקה למושג התמורה ממד חזותי. "מהו הדבר שהיא (הרקדנית) מייצגת?", שואל סוקרטס *בהנפש והריקוד* ומשיב: "לא כלום. אך כל דבר. את האהבה כמו גם את הים, ואת החיים עצמם, ואת המחשבות... האינכם חשים שהיא הפעולה הטהורה של המטמורפוזות?" (ציטוט של ולרי בתרגום בינג־היידקר 2011: 24). השיר, לדידו של ולרי, הוא מעין מכונה המייצרת את המצב הפואטי באמצעות מילים, ובדומה לכך הגוף המיומן הוא מכונה המייצרת את המצב הפואטי באמצעות תנועות. בכתביו של ולרי מופיע שוב ושוב היסוד הפואטי המשותף לשירה ולמחול לצד הצהרתו החוזרת ונשנית כי "לריקוד אין מטרה מחוץ לעצמו" (ולרי, בתרגום בינג־היידקר 2011: 60).

הווייתו של הריקוד

הפילוסוף והסופר מוריס בלאנשו (Blanchot), מממשיכי דרכו של מלרמה, טען כי היצירה לעולם אינה יצירה אלא אם מתקיימת בה 'ההוויה'. ההוויה, מבחינתו כסופר, היא האירוע בו נוצר מפגש בין הקורא לכותב. בעיניו זהו מפגש אינטימי ואף אלים, משום שהוא יוצר חיבור ייחודי בין תודעת הכותב לזו של הקורא (בן נפתלי 2011: 10). אם נתבונן על הריקוד דרך תפיסה זו, הרי שתכונתו ואופיו נטועים ברגע הווייתו, הרגע בו מתרחשת התנועה מול הצופה בחלל ובזמן נתון. התנועה מתהווה ומתפוגגת, וכוחה של היצירה התנועתית מצוי ונעלם בן רגע; מה שנותר הוא המפגש שנוצר בינה ובין המתבונן, במחשבתו ובתודעתו, תנועת רצוא

ושוב בין דימויים לדמיונות. בלאנשו סובר כי על מנת לשחרר את היצירה ולהעניק לה קיום בעולם, מתנתק היוצר מיצירתו עד כי אינו מכיר אותה עוד. היצירה כמו מבקשת מהיוצר "אל תאחז בי" (noli me legere) ומשום שהוא נפרד ממנה היא הופכת עבורו לסוד (בן נפתלי 2011: 11). לטענת בלאנשו, משום שרגע יציאתה של היצירה לעולם פוער בדידות תהומית אצל היוצר, הוא נידון לחיפוש תמידי אחריה, לעיתים באמצעות התחלתה של יצירה חדשה; על מנת לשוב ולהרגיש את אותו רגש שייכות ולטשטש את נפרדותו מן היצירה, שוקע היוצר בחיפוש בלתי פוסק אחר הדימוי, אחר צילם של אירועים, ונותר שבוי לנצח בידי היצירה.

איבוד ה'אני' ופריצת גבולות הגוף

תהליך זה של איבוד ה'אני' והמרתו בישות הווה אחרת מוכר לחוקרי המוח העוסקים בחוויות של תנועה ותפיסת הגוף. העצמי היא אותה ישות, או מהות, הבונה את האינדיבידואל המודע. קיימת הסכמה רחבה על כך שאחד המרכיבים המהותיים של חוויית העצמי הוא הגוף, אשר בלעדיו היה העצמי מושג מופשט בלבד. הגוף נחשב גם מרכיב מהותי במודלים של "העצמי המינימלי", שכולל רק את המרכיבים החיוניים הבונים את חוויית העצמי הראשונית, בעוד מרכיבים אחרים של העצמי – כגון הנרטיבי – אינם כלולים בהגדרת העצמי המינימלי. אם כך מהם מרכיביו של העצמי הגופני המינימלי? הגוף נושא בתוכו רכיב חשוב של חוויה חושית ותנועתית. הגוף הוא המרחב המכיל את המפגש בין תפיסה לפעולה. הישות הסנסורית־מוטורית של הגוף בתוך העצמי המינימלי מתעדכנת באופן שוטף. לעיתים סכמת הגוף עשויה להרחיב את התפיסה הגופנית ולהגדיל אותה, ואף לכלול בתוכה אובייקטים שאינם חלק מהגוף, וכך גוף העצמי המינימלי חווה את עצמו כגוף מוטורי בעל מרחב של אפשרויות פעולה. חוויה זו ננזרת מהפעולות שאנו עושים בפועל ומהפוטנציאל לפעולות במרחב האישי שלנו, הלא הוא המרחב הפרי־פרסונלי (אביב 2019: 156).[8] תחושת השליטה בגוף מורכבת, משום שמחד הגוף תופס את עצמו כישות בעלת שליטה גם במקרים שבהם הוא עצמו לא ביצע את הפעולה, ומאידך ישנם מקרים בהם הביטחון על השליטה העצמית בעצמי מתערער.

בהקשר זה הריקוד הוא תופעה ייחודית משום שהוא מושתת על ביצוע תנועות פיזיות שמטרתן היא התנועה עצמה. התנועות המרכיבות את הריקוד עשויות להיות קשות לניבוי ואף מורכבות להבנה עבור הצופה, שלרוב לא חשוף לסוג כזה של תנועה בחיי היום־יום. תרחיש זה מאפשר לצופה התבוננות מחודשת, החפצה, קטלוג, ניסיון ללמידה מסוג אחר, הזדהות, ובמקרים מיוחדים אף התנתקות. הצופה יכול להימצא מול הריקוד במצב תודעתי של ריחוף חופשי באסוציאציות אישיות, רגשיות ותבוניות. גם עבור הרקדן עצמו יוצר הריקוד מצב חדש, פתוח ומאפשר של התפיסה העצמית המינימלית. הרקדן חווה את גופו כמאפשר לו להיות במצב שהוא מעבר לגוף המוכר לו. התפיסה של המרחב הפרי־פרסונלי גדלה ומתרחבת כאשר הגוף נע לאורם של דימויים. יש לשער שבתוך חלל המפגש הזה שבין הרקדן לצופה, בתוכו שניהם עוברים מסע ויוצאים אל מחוץ לתחום המוכר להם, גם הדימוי עצמו מקבל יכולת להשתנות, להגיב, לפרוץ את תחומיו. בתוך החלל הנמיש שנוצר ישנה האפשרות למגע מטאפיסי, אם כך, לא רק ברעיון אלא גם בקיומו העצמי של היוצר.

חווית ההתגלמות ויצירת 'אני' שלם יותר

באופן הפוך מלרקוד את המילה, ניתוח מילולי של ריקוד הוא דרך מעשירה המסייעת להבין את ההתגלמות עצמה.[9] הריקוד מאפשר לנו לקחת בעלות על היקום הפיסי ולהתגלם בכוח הזמן, החלל והמשיכה. החיפוש אחר 'התגלמות' הוא ויכוח פילוסופי, אנתרופולוגי ומטאפיסי: האם אנו מבינים את עצמנו טוב יותר כשאנו בוחנים את ה'אני' באופן דואלי או מוניסטי? האם מוטב לנו לתפוס את המורכבות שלנו כגוף, כחומר, כרוח, או כיצורים משולבים? מנקודת המבט של פילוסופיית הרפואה, רצוי לדמיין את עצמנו כ'מגולמים' – כיצורים המורכבים מרוח וחומר – שכן זוהי דרך לחתור ולהגיע למצב של בריאות וריפוי (בלוק וקיסל: 2001). ניתן להסיק מכך שעל אף ההרקבה העצמית המוחלטת של היוצר ליצירה, אם היא פיסית ואם היא טקסטואלית, ועל אף תחושת הנפרדות והדואליות, הסיזיפיות וההתמסרות הטוטאלית לבדידות, מרוויח היוצר תחושה של התגלמות, שמקרבת אותו אל חוויית 'אני' שלם יותר. נוכל לשער כי המורכבות ה'טבעית' של היוצר נעשית מורכבת עוד יותר כאשר הוא יוצר העברה בין התחומים ופורץ אותם (המשורר הרוקד או הרקדן המשורר), ואולי באופן זה זוכה היוצר לחוויית התגלמות מעצימה ושלמה אף יותר.

הדימוי ככלי עבור הדמיון

בחיבורו הספרות מהי? תוהה ז'אן־פול סארטר (Sartre) כיצד ניתן לחבר אדם לרעיון ועונה: על ידי הדימוי. הדימוי יהווה כלי עבור הדמיון, יאפשר לו להתפתח ולהבין רעיונות נשגבים. סארטר מעניק יוקרה לפרוזה משום שבעיניו ביכולתה "לדבר אל העולם": היא מורכבת מרעיון וממשמעות ובכך המילים שבה מאבדות מכוחן, והרעיון שהיא רוצה להביע הוא החשוב. יחד עם זאת, הוא מעריך את תפיסת 'השירה הטהורה' ומתייחס למלרמה ולולרי. סארטר מחשיב את "המילים הבלתי ניתנות למימוש", כפי שמתאר ולרי את השירה, כשירה מובהקת והוא מעדיף אותה כמבקר ספרות. השירה בעיניו היא כוליות של חומר, תוכן וצורה. אם יש משהו מעבר לכך, למשל, הרגש או הרעיון, הרי שהם שייכים למשורר בלבד; המשמעות היא רק אחת מתכונותיהן של המילים. השירה בעיניו היא האפשרות למפגש עם שחרור הדמיון הטהור, היא קובעת אזור מוגדר של הוויה מחוץ ומעבר לשיר ולמילותיו (ברניקר 2007: 131) .

ניתן לומר, בהשאלה, כי גם המחול מורכב מכוליות של חומר, צורה ותוכן. הרגש והרעיון שייכים לכוריאוגרף ולרקדן. משמעות המחול היא רק תכונה אחת מתכונתו של הריקוד ועל כן המחול גם הוא מאפשר מפגש עם שחרור הדמיון הטהור. המחול קובע אזור אחר של הוויה, מעבר לתנועותיו.

נשאלת השאלה, האם חיבור בין שני המדיומים הללו, השירה והמחול, בעלי כוח הריק האצור בתוכם, יאפשר מפגש ישיר ועוצמתי יותר עם הדמיון הטהור? בדומה לשימוש שעשה סארטר במחזות ככלי להנכחת רעיונות ולמגע בחירות ובאינסוף, אם ניקח את "השירה הטהורה" ונעניק לה ממד תנועתי של חלל, זמן וקול, אם נשכיל ונרקוד את מהותה של השירה, האם נצליח בעצם לקחת טקסט רעיוני שפועל במישור אחד, ולאפשר לו מעוף וכוח אינסופי? האם שילוב בין מחול ושירה בזמן נתון מאפשר מגע נרחב יותר בדימוי ובדמיון?

הדימוי הפואטי: התודעה המדומיינת היא המקור

בשלאר[10] הציע להתייחס אל הדמיון כאל אחד הכוחות החשובים ביותר של הטבע האנושי. בעיניו, בכוחו של הדמיון לנתק אותנו מן העבר ומן המציאות ולפתוח אותנו אל העתיד. הוא שואל "כיצד ניתן לנבא מבלי לדמיין?" ועונה לכל מי ששיבב כנגדו, בראשם פסיכולוגים ופסיכואנליטיקאים, שעל פונקציית הממשי הנסמכת על העבר, כפי שמגדירה אותה הפסיכולוגיה הקלאסית, יש להוסיף את פונקציית האי־ממשי, הפוזיטיבית באותה מידה. בשירה, האי־ממשי והממשי ארונים יחד והם מפעילים את השפה באמצעות הפעולה הכפולה. בשלאר אף ממקם את הדמיון בתוך האפשרות האי־ממשית ונותן לה תוקף מעורר חיות: "הדמיון מתמקם ברווח שבו פונקציית האי ממשי באה לפתות או להטריד, לעורר את האדם הרדום..." (בשלאר 2020: 23-24).

הדמיון ההיפותטי של איטלו קאלווינו

ואז נשם ירד אל תוך הדמיון הרם.

– דנטה, *הקומדיה האלוהית*, י"ז 25.

הו הכוח המדמה החוטף אותנו/ לא פעם מהחוץ כה בעוז, שאין אדם חש/
כי אלף חצוצרות מריעות סביבו,/ מי מניעך, אם אין החוש מניש לך מאום?/
מניעך מאור הנוצר בשמיים/ מאליו, או מכוח רצון המוריד אותו מטה.

– דנטה, *הקומדיה האלוהית*: י"ז 13-18.[11]

דנטה (Dante) האמין שהדמיון הוא כוח המסוגל לנתק אותנו מהעולם החיצוני וחוטף אותנו אל תוך עולם פנימי. הדמיון בעיניו מצוי בשמיים, והוא מקור אור המשדר תמונות אידיאליות המעוצבות לפי ההיגיון הפנימי של עולם הדמיון או לפי רצון האלוהים. לטענת דנטה, המשורר צריך לדמות באופן חזותי את מה שדמותו רואה או חושבת, חולמת או זוכרת. משמע, עבורו הפן החזותי קודם לדמיון או מתהווה בו זמנית איתו.

הסופר איטלו קאלווינו (Calvino) התייחס לשאלת מקור הדמיון ובחן אותה אל מול תפיסתו של דנטה.[12] קאלווינו עסק בשאלת תפיסת הדמיון שלו עצמו, והוא העיד על עצמו כי בתחילת דרכו נבעה כתיבתו מתמונות חזותיות. סביב התמונה מתעוררות מילים, וחשיבותם של הכתיבה והניסוח המילולי הולכים וגדלים עד שהם כובשים את השטח כולו, כך שלדמיון החזותי לא נותר אלא להתחקות אחריהם. או אז מעלה קאלווינו אפשרות נוספת ביחס לדמיון: "אולם קיימת הגדרה נוספת של הדמיון שאיתה אני מזדהה לחלוטין: הדמיון כמצאי של הדברים האפשריים, ההיפותטיים, של כל מה שלא היה ואולי לא יהיה לעולם, אבל היה יכול להיות" (קאלווינו 2012: 133).

קאלווינו טוען כי היצירה הספרותית היא אחד מהחלקים הזעירים בהם היקום עוטה צורה גבישית ומקבל משמעות שאינה קבועה, סופית או קפואה אלא חיה כאורגניזם חי. הוא טוען כי השירה היא האויבת הגדולה של המקרה, כי היא יודעת שבסופו של דבר יד המקרה תהיה על העליונה. הוא מצטט את מלרמה שאמר כי "הטלת הקובייה לעולם לא תבטל את המקרה". הוא משתומם אל מול המילה שפותחת את ספר שיריו של מלרמה, *Rien* (לא כלום), ומהעובדה שעל אף שמלרמה מציב בדייקנות את גבישי המילים המושלמים שלו, הוא חותר אל מהותם: השלילה, ההיעדר, האין (קאלווינו 2012: 195).

קאלווינו מעריך נראות וריבוי והוא פותח את האפשרות להתבונן בדמיון ככלי היפותטי. הוא מתחבר לדבריו של מלרמה וליד המקרה שחוטפת את השירה ועושה בה כשלה, ורומז לנו על עוצמת המפגש בין היצירה והצורך אותה. באימוץ הגדרתו ההיפותטית לדמיון הוא מתחבר לבשלאר ובעצם מכריז כי העולם שראוי להיווצר על ידי הדמיון, אם הוא של היוצר או של הקורא־המתבונן, הוא עולם ראוי, ואף נושק לאין הטהור שממנו מגיעה ונולדת הנקודה הפנימית ביותר של היצירה. הדמיון הוא הוא המקור (קאלווינו 2012: 195-196).

השירה והמחול כתופעות של חירות

מלרמה עוסק בדינמיקה שמחוללת פעולת עיבוי הטקסט בשירה: ריבוי ערוצים ומגוון מבנים הפועלים ליצירת מערבולת סוחפת וערעור שיווי המשקל של הקורא, ומנגד ריקון הטקסט: השמטת מילים ויצירת פערים תחביריים, הדורשים מן הקורא להשלים בעצמו את המשמעות. מלרמה טוען כי הבלבול שחווה הקורא מטעין את הטקסט באנרגיה פוטנציאלית עצומה והטקסט זוכה לאיכויות ריקודיות בשל העובדה שהוא מפעיל את הקורא והופך אותו לשרוי בתנועה מתמדת (בינג־היידקר בהקדמה למלרמה 2011: 10). בשלאר, במחקרו על הדמיון הפואטי, מרקד על הדינמיקה שבין הממשי והאי־ממשי; לדידו, ובדומה למלרמה, החלל שבין המילים משחק תפקיד משמעותי ויש לו ערך שולט. חלל הנתפס בידי הדמיון אינו יכול להישאר חלל אדיש, מדיד וניאומטרי: הוא נחווה על כל הטיותיו של הדמיון, שמדמיין בלי הרף ומעשיר עצמו בדימויים חדשים ומפתיעים, רבים עד אינסוף (בשלאר 2020: 22-23).

גוף גולמי - עבודה כוריאופואטית מאת אפרת נחמה, צילום: נטשה שחנס
Amorphous Body - Choreopoetic work by Efrat Nehama, photo: Natasha Shakhnes

השפה המושגית "רוצה" להתקבע, היא מבקשת כולה להתמרכז, אבל השיר נמצא תמיד בתנועה. הדימוי זורם בין שורות השיר, והוא סוחף את הדמיון היוצר כאילו היה סיב עצבי. המשורר, כאשר הוא יוצר דימויים, מוביל אותנו לחוויה חדשה שטרם חווינו, להיפתחות לשפה, להתנסות, לחריגה מהמקור, לצורות טהורות, לחופש (בשלאר 2020: 24-25). השירה בעיניו היא תופעה של חירות. עוד הוא טוען כי המשורר הוא זה שמכריז בגלוי כי "השירה, בעיקר במהלכה הנוכחי המפתיע, אינה יכולה להתכתב אלא עם מחשבות קשובות, הלהוטות אחר דבר מה לא ידוע ופתוחות במהותן להתהוות" וכי "אין שירה אם אין יצירה מוחלטת" (בשלאר 2020: 16). הוא רואה את שיאה של החוויה ברגע המפגש עם חללי הדמיון הנחשפים מתוכה של היצירה. השירה מחוללת תהודה באמצעות דימוי פואטי, ואז ניתן להבחין בהתעוררות אמיתית של יצירה פואטית בנשמת הקורא. הדימוי הופך לחוויה חדשה, הוא הופך אותנו למה שהוא מבטא, הוא התהוות המבע והווייתנו גם יחד, והמבע יוצר הוויה ונותן תוקף לתודעה המדומיינת ומתייחס אליה, באופן חדשני, כאל מקור.

על סמך הדמיון בין שירה למחול עליו דיבר מלרמה, וטענתו כי יש להתייחס לשירה ולמחול כאל מערכת סימנים אסתטית ומטאפיסית, ועל פי טענתו של בשלאר כי הדימוי הפואטי מאפשר חירות אינסופית לדמיון, נוכל לשער כי אף המחול מושך חוטים דקים מגופו ומנשמתו של הרקדן אל עבר האינסוף. הרקדן מחולל בגופו דימויים באופן דומה לתנועתו של השיר. בכוחם של השירה והמחול לייצר דימויים פואטיים האוחזים בתוכם חלל ריק; חלל הנרשם בתנועותיה של הרקדנית ומאפשר דמיון ומעוף, חלל המושיט ידו האחת אל עבר האנושי־הסופי ואת השנייה אל עבר האחר, האינסופי.

גוף גולמי
כוריאופואטיקה: אפרת נחמה
עיצוב סאונד: יובל חרמוני
מוסיקה: טקסט משיר השירים, Meredith Monk / Eva's Song
עיצוב תאורה: אלון בר
צילום ועריכה: אורן מנצורה
ליווי אמנותי: עפרה אידל
ינואר 2021
עלתה במסגרת עבודת הגמר ללימודי התואר השני לכוריאוגרפיה באקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים

כוריאופואטיקה

העבודה נוצרה בהשראת המושג "כוריאופואטיקה", אותו טבעה נטוצקה שאנג (Ntozake Shang)[13] בשנות ה־70 של המאה ה־20, ובהשראתו של הפילוסוף והמשורר סטפן מלרמה, שהציע כי משורר צריך לרקוד את השירה שלו כתהליך של הקרבה עצמית טקסית. שאנג אף העידה על עצמה כמשוררת כי הריקוד העניק לה מודעות וגילה לה מחוזות נוספים של עצמה.[14]

הטקסט השירי מרחף מעל כפסקול ונמהל במחולו של הגוף הנע, המתנשף, המתפתל והמזיע. המשחק שמשחקים השירה והתנועה בחלל־זמן המשותף הוא דינמי ומשתנה. לעיתים נדמה כי השירה נעה בעוד המחול מתבונן בה, או כי שניהם יחד דוממים אל מול תנועתו של החלל הריק והמדומיין. המחול נע בין עולמות של גילוי והסתרה, יש ואין, וחושף את המתבונן־המאזין לעולמות פנימיים ואישיים ולמרחבים עמוקים דרך דימויים מילוליים ותנועתיים של ייצוג ושלילה. המתבונן־המאזין מוזמן להלך בין רבדים שונים של מציאות קיימת ומדומיינת, הנחשפת מולו בנוכחותה הנעדרת, ובזו המשוטטת בתודעתו האינסופית.

הגוף הגולמי בחלל של נוכחות והיעדרות

העבודה מתחילה כאשר טקסט שירי נוכח בחלל והגוף נעדר: "החלל הזה הוא ים, אם אני אניד שהוא ים אז הוא ים, אתם רואים את הים...? בחלל הזה אני רוקדת... אם אני אומרת שאני רוקדת... אתם רואים אותי רוקדת...?". הטקסט מעוניין לשאוב את המתבונן-המאזין לחלל דמיוני ומבקש ממנו לפקוח עין ולחדד את מבטו, הוא מזמין אותו להתחיל לראות נכוחה רבדים נוספים בחלל ולהבחין בקיים הנעלם.

גוף גולמי - עבודה כוריאופואטית מאת אפרת נחמה, צילום: נטשה שחנס
Amorphous Body - Choreopoetic work by Efrat Nehama, photo: Natasha Shakhnes

מצד אחד, ישנה הזמנה להתבונן בדבר שאיננו, "החלל הזה הוא ים", ומצד שני ישנה הקביעה שהוא ישנו, "אם אני אניד שהוא ים אז הוא ים", אבל מעל כל אלו, השאלה המהותית המופנית לקהל, "אתם רואים את הים?", פותחת פתח שהוא מעבר לספק ישנו או אינו, וכוחה בבחירתו של המתבונן־המאזין לראות או לא לראות את מה שמספרים לו. נעשה כאן ניסיון לפתות את העין המתבוננת להיכנס לעולם מדומיין ללא שיפוט וללא ציניות.

לפתע הגוף הנע חודר לחלל. הגוף מוצג גם בטקסט וגם בתנועה כגולמי, מעוות ופגום. התנועה המרוסנת אך השואפת קדימה מנסה לפלוש לחלל שנדמה כחלל קר ומנוכר, סוגר ובלתי מאפשר. נעשה ניסיון תנועתי פיסי להיחלץ מאיזו מעטפת צמיגית ודביקה הסובבת את הגוף. כנגד גבולות המעטפת הרקדנית ממשיכה בכוחה לנוע, לשאול, לחפש ולהתקדם לפעולה, אך ניכר שבתוך הניסיונות הללו הגוף אינו חווה הצלחה מתנועתו. הגוף הגולמי מוסיף לנסות, הוא תוחם את החלל המרובע בתנועתו המתפתלת והנאבקת, ומתעלם מהטקסט שמנכיח דיבור על תנועה חופשית ומשוחררת. הטקסט משורר: "גוף מדלג...נשום לרווחה...", אך הגוף נראה כשרוי בכאב רב.

חיפוש ה'אני' בחלל של סתירות פנימיות

הגוף הגולמי מתחיל להשמיע קול וכמו מתחיל להפוך למשהו אחר. הקול הוא קולה של אישה, ודמותה מתגלית מחדש כאשר היא שרה בעיניים עצומות משפט מתוך הפואמה העתיקה *שיר השירים*: "אני ישנה ולבי ער". הגוף סובב סביב עצמו ונראה כמהופנט, כמי שרוצה להיענות לשירה ולהיפתח אל המרחבים שהיא מציעה לו. השיר מוגש בלחן מסורתי עתיק, כשהמטרה היא לייצר פעולה במרחב עתיק וארכיטיפי יותר, שתוביל את המתבונן־המאזין לעולמות נסתרים ורמוזים, למרחב זיכרון עמום ואולי אף למציאות קדומה. הגוף מצליח להתרומם קמעה אך מתקשה להשתחרר מגולמיותו, והוא עדיין מכונס עמוק בתוך עצמו. לפתע הגוף מזדקף, פוקח עין, וכמו מזהה את מה שמחוצה לו; הרקדנית נעשית מודעת לנראות שלה, פונה אל הקהל ושואלת: "מה יש לי כאן?" תוך שהיא מצביעה על מקומות שונים בגופה. "זה כתם? זה לכלוך?". המבט שהכרנו עד כה, המחפש והתועה, השורד והשבור, המתעלה והמתעלם, הנאבק ועצום העין, הופך למבט ישיר לקהל. אך אם נדמה כי יצאנו מעולמה הפנימי, הרי שהתבדינו; המבט עדיין מופנה ישירות אליה והוא שיפוטי ומתייסר. הרקדנית בודקת את גופה ורומזת שהוא פגום. נקודת מבט נוספת קיימת בפניה זו, כאשר הרקדנית שוב יוצרת בלבול בין היש לאין ומזמינה את הצופים, אגב ההתבוננות בה ובגופה, להתעמת עם הדרך בה הם רואים את הדברים. שוב עולות השאלות: מה נוכח? מה אתם, הצופים, בוחרים לראות בייצוג הנוכח? האם את המילים המדוברות? הקול הספקני? הגוף ותנועתו? במה אתם כמתבוננים בוחרים להיאחז? וכמה מכל אלו הוא פרי דמיונכם האישי? השירה הקולית ממשיכה, ואז שבה ומתפתחת לטקסט מרחף מעל. כעת הטקסט מדבר בגוף ראשון: "הצורה שאני מתגלית/ נפתחת, נסגרת, נפתחת/ מראה לי את הצד המעוין שבה/ ואז נעלמת לרקוד/ במקום אחר...". הגוף הגולמי מדבר על עצמו ומנכיח קיומם של פערים האצורים בתוכו: "פתאום היא משטחת על האדמה/ תראו אותה/ מה יש לה/ לא כאן היא רוקדת/ בחוץ/ בחוץ היא רוקדת/ לא כאן/ לא בחלל הזה...". ואולי דווקא כאשר הגוף הגולמי מעז לראות נכוחה את הצורה המחולקת שבתוכו, להביט בהווייתו הפנימית ולתאר אותה, אולי דווקא אז הוא מצליח לייצר עבורה ועבורו חיבור, מעוף. האם נעשה פה ניסיון לבלבל את המתבונן־המאזין? האם בכוח עיבוי הטקסט והנכחת הניגודים מצליח הגוף להימלט מהחשיפה ולברוח אל מחוזות מוכרים של הסתרה, אל הגולם העטוף במעטפת המדומה של שנת הנצח? או שמא כוחן של המילים מהתל אף בגוף הרוקד ובתנועתו, שכן הוא נעמד ועוצר, מביט בחלל הריק, עוקב בעיניו אחר צורה מדומה הרוקדת כמטורפת, מוטרפת וחסרת חושים, בעלת וחסרת גוף. אעיד כי ברגע זה החוויה שלי כיוצרת ורקדנית היא של הנכחת הניגודים והסתירות בערבוביה והימצאות בנקודה הקסומה של מרחב ה'בין לבין'.

החלל הזה הוא מחול

העבודה מסתיימת כאשר הטקסט חוזר ומזכיר: "החלל הזה הוא ים", אך גם מחדש ומנכיח הזדהות: "החלל הזה הוא מחול והוא/ גוף גולמי/ צורת אדם/ אני – אתם" וחותם בשאלה: "אתם רואים את הים?". הגוף הרוקד עומד מנוע ורק מביט אל עבר החלל שבגבו, משתתף והופך בעצמו לצופה. ואולי משפט זה, החותם את העבודה, מסכם את התחושה העיקרית אליה רציתי להוביל: תחושת הראייה האקטיבית במציאות הרבודה בה אנו חיים. הרצון לעודד את הבחירה של כל אדם לראות מעבר לייצוג, מעבר לדימוי, מעבר לאחרות, מעבר לגבולות עצמו ולחלל, מעבר למציאות. לראות את הבדיה כהוויה, את המילה כתנועה, את התנועה כדממה, את המלא כחסר ואת הריק כהזדמנות לגילוי האינסוף. ואולי זו הזדמנות כנה ואמיצה עבורי לראות את החומרים המתחוללים בתוכי ואת העולמות המתרוצצים תדיר בתודעתי, לאפשר לחלקים ולסתירות להתקיים יחד.

תהליך העבודה

יחסים בין תנועה לשירה

בתהליך העבודה נתן הטקסט השראה לתנועה, אך זו החזירה לו בכך שערכה אותו, השמיטה ממנו מילים ורוקנה מתוכו דימויים. השירה כיוונה את התנועה

למציאת פעולה שתתאים לה, שתגדיש אותה, אם בנינודיות או באילוסטרציה, אם בשאננות או באמפתיה, והתנועה מצידה ערכה את השירה, מחקה מילים ושינתה דימויים.

בכל שלבי המחול נזהרתי לא ליפול לאילוסטרציה, אך מנגד, לעיתים הרגשתי שדווקא ההישארות בדימוי הפיסי שקרוב אל השפה יכולה לעבות ולהעמיק את התחושה שאני מנסה ליצור. למשל, בקטע בו הטקסט מצהיר "האגן הוא פרפר" אני שוכבת על הרצפה כמעט ללא תנועה, רגליי פתוחות כף אל כף ונעות בתנועה קלה כפרפר, ברקע משק כנפי פרפרים והמילים "האגן הוא פרפר, האגן הוא פרפר" שחוזרות על עצמן. ההגשה הזו הייתה עבורי אמיצה ואינטואיטיבית. מצד אחד השכל אומר לא לחקות את המילה אלא לחדש ולהפתיע. מצד שני, האינטואיציה אומרת כי דווקא שם יש להכפיל את המילה "פרפר" ולחזור עליה באותו הזמן בדרכים שונות: במילה (טקסט), בהכפלה של המילה (המשחק עם הסאונד) ובתנועה. ההישארות בפוזיציה זו לאורך זמן הייתה עבורי משמעותית ומרפאת, ומבחינה רעיונית ראיתי בה יצירת קשר עם 'עיבוי הטקסט' של מלרמה. ממש כמו בשיר, כאשר המשורר בוחר לחזור שוב ושוב על אותה מילה, כך היה לי חשוב להנדיש, לחזק ולצרוב את הדימוי בחלל.

אי־תנועה ודמיון

הבחירה לא לרקוד באה לידי ביטוי כמה פעמים בעבודה. למשל, בחלקה הראשון, כאשר ההצעה היא רק להאזין למילים מבלי לראות גוף נע, לפתוח חלון של התבוננות מסוג אחר, התבוננות שמשחררת שיפוטיות וספקות, שיש בה הקשבה עמוקה לדימוי, למילה, הזדמנות לברוא עולם דמיוני על הבמה. חלק נוסף, לקראת סוף העבודה, כאשר הטקסט משתולל בתארו את 'הצורה שאני' רוקדת כאחת שלא נחה, משתוללת, אך הגוף, בניגוד למילה, עומד ללא זיע ומתבונן בריקוד שאינו נראה. ההזמנה כאן היא להשתחרר מהדמות שמייצר הדימוי בגופה של הרקדנית ולחולל את המחול בכוח הדמיון. המקומות בהם לא רקדתי היו מקומות של הקשבה והתבוננות על חלקים אחרים בעצמי גם עבורי כמבצעת; חלקים המעודדים התחוללות מסוג אחר, כמו תנועה בתוך אי תנועה. חלימה.

החלל הנרקד

ההשראה הראשונית לעבודה נבעה מהשאיפה לגלות את החלל עצמו. המשיכה לייצר חללים ריקים, לרמוז על האין, על הריק, על הכלום המקיים את הכל, שבתוכו יכול לחיות הדמיון על כל פניו ואפשרויותיו. הרגשתי מחויבת לנוכחותו ולמגעו האינסופי באופן בו נכתבה ודוברה השירה, בבחירת המילים, באינטונציה, ברווחים המוקפדים שהנחתי בין המילים, ובתנועה שמתחוללת מכל חללי גופי ונפשי. בכוריאוגרפיה תכננתי נקודות התייחסות מרובות לכיוונים שונים בחלל, תחמתי אותו ודיברתי איתו ועם דימויים שעלו ממנו בשלבים השונים. אני חושבת שהרצון ליצור מתוך התייחסות לחלל כמהות, בא לידי ביטוי בתהליך היצירה בעיקר כאשר הרשתי לעצמי ליצור מתוך הרווחים, ללא מאמץ, לא לדחוק את התנועה והכתיבה, אלא לחכות לרגעי השראה ולהניח להם לברוא את מה שאמור להיאמר, להרפות לתוך מה שמגיע, להקשיב למה שרוצה להישמע, לרקוד את המחול שרוצה להירקד ולא להיכנע לרעיון, להיגיון או לסיפור.

סיכום

האוטומים של השפה המושגית דורש עילות להתקבע, כוחות להתמרכז. אבל השיר הוא תמיד בתנועה, הדימוי זורם בין שורות השיר, והוא סוחף את הדמיון.... הסובייקט המדבר הוא כל הנושא.

– בשלאר (2020: 21)

ביצירה זו נעתי בתוך מרחבים של חלל וזמן, בתוך מילים ובהשראתן, בתנועה מתמדת של חיפוש אחר החיבור לאינסופי. העמקתי את היכרותי עם טקסטים פילוסופיים העוסקים בשירה, בדימוי, בדמיון ובחירות. זכיתי לחדד בתוכי, כיוצרת וכאדם, את ההבנה שהנתיב לחירות מצוי במהותו של רגע המפגש שלנו עם היצירה. ברגע הריקוד מתקיימת הוויה שלמה וחד פעמית אשר רקומים בה חוטים דקים המקשרים בין הרקדן, המתבונן והדימוי. זהו רגע מרובה אפשרויות דמיון, פתח זך וטהור לעולמות של תודעה חיה ויוצרת. בזמן המפגש הנדיר הופכות המילים המייצגות, כמו התנועות, חסרות משמעות. הנוכחות היא בחלל הריק שבין המילים, שבין התנועות. הנוכחות של הדמיון היוצר, הפועם והחי היא דווקא במרחב של הנפשות הפועלות, בתרגום האישי, הסובייקטיבי והזמני, החד פעמי והבדוי, הארעי והזניח. המרחב המעורטל של 'בין לבין' פותח צוהר לעולם ממשי, נקי ולא מוכר, משתנה ומתחולל. לשירה ולמחול ישנה האפשרות לקיים את המרחב הייחודי הזה. בחיבור של שתיהן יחד, שירה ומחול, קיים בסיס מהותי לחוויה של חירות, למגע באינסוף.

קטעים מתוך השירה המתחוללת בעבודה

החלל הזה

הַחֶלֶל הַזֶּה הוּא יָם
אִם אֲנִי אַגִּיד שֶׁהוּא יָם אָז הוּא יָם
אַתֶּם רוֹאִים אֶת הַיָּם?
בַּחֶלֶל הַזֶּה אֲנִי עַכְשָׁו מִסְתַּלֶּלֶת
אִם אֲנִי אוֹמֶרֶת שֶׁאֲנִי מִסְתַּלֶּלֶת אַתֶּם
רוֹאִים אוֹתִי מִסְתַּלֶּלֶת?
בַּחֶלֶל הַזֶּה אֲנִי רוֹקֶדֶת. אִם אֲנִי אוֹמֶרֶת אֲנִי רוֹקֶדֶת
אַתֶּם רוֹאִים אוֹתִי רוֹקֶדֶת?
הַחֶלֶל הַזֶּה הוּא גּוּף, וְהוּא רָחוֹב, וְהוּא הַבַּיִת שֶׁבּוֹ גָּדַלְתִּי וְהוּא עַיִן
נִסְתַּחַת נִסְגֶּרֶת נִסְתַּחַת, אַתֶּם רוֹאִים אֵיךְ הָעַיִן כְּשֶׁהִיא נִסְתַּחַת, נִסְגֶּרֶת?
הַזְּמַן הַזֶּה הוּא חֲלוֹם
אִם אֲנִי אוֹמֶרֶת חָלַמְתִּי חֲלוֹם
אָז חֲלוֹם

*

גוף גלמי

גּוּף גֻּלְמִי
מָה אֲנִי יוֹדַעַת
תָּמִיד יֵשׁ אֵיזוֹ הִתְפַּכְּחוּת
לְאָן

אֲנִי עוֹקֶבֶת אַחֲרָיו בְּמַבָּטִי
עָדִין, שָׁבוּר, מָהוּהַּ
תְּנוּעָתוֹ לָנֶצַח כְּמוֹ נְפִילָה שֶׁל פֵּרוֹת
מֵהָעֵץ
אֶל הָאֲדָמָה

תָּמִיד זֶה בָּא לִידֵי הַנְּפִילָה
מִשְׁקָל וְעוֹד מִשְׁקָל אֶל כָּל מָה שֶׁמִּתַּחַת
נְסִיוֹן לְהַשְׁאִיר רֹשֶׁם
בְּתוֹךְ שׁוּם דָּבָר

הִרְהוּר

הערות שוליים

[1] Stéphane Mallarmé (1842-1898), משורר ותיאורטיקן מחול. מראשוני המשוררים הסימבוליסטים.

[2] בשירו כוסית ברכה, לדונמא, הוא מתאר רעים היושבים יחד בספינה בים סוער ורומז בעצם לישיבת משוררים המוטלים לגורל הים הגדול ואינם יודעים לאן תניע יצירתם ומה יהא בסופה. שיר זה הוא ביטוי מובהק לשירת מלרמה: הדימויים המטאפוריים שלו מכונסים, מרומזים ועתירי סמלים.

[3] שמו המלא של הספר הוא Un Coup de dés jamais n'abolira hazard, ובתרגום חופשי "הטלת קוביות לעולם לא תבטל את הגורל".

[4] יש להבדיל בין קליגרפיה (כתיבה תמה או קישוטית ביד באמצעות דיו) ובין טיפוגרפיה (משחק עם גופנים וגדלים בדפוס האותיות).

[5] L'Action restreinte הוא קריאה חוזרת של ההיסטוריה של האמנות המודרנית על ידי מלרמה. בספר זה פיתח מלרמה פואטיקה מורכבת ופתוחה במיוחד, שהיוותה מטריצה למחקרים רבים בתחום הפואטיקה והפלסטיקה לאורך המאה ה־20. מלרמה מטיל ספק בטקסטים וביצירות של אמנים רבים משנות ה־50 של המאה ה־20 ועד סוף שנות ה־60 (ביניהם פאבלו פיקאסו, מרסל דושאן, לואי פולר ואיבון ריינר), ומעניק כלים (מפתחות) לניתוח המתח בין רעיון למציאות.

[6] Paul Valéry (1871-1945).

[7] Maurice Blanchot (1907-2003), היה פילוסוף צרפתי שהמשיך את עבודתו של המשורר הסימבולי סטפן מלרמה בגיבוש תפיסת השפה הספרותית כאנטי ריאליסטית ונבדלת מן החוויה היומיומית. עסק בעיקר בפרדוקס ובאי אפשרויות. חקר את הספרות ואת המוזרות הקיימת בחוויית הכתיבה. טען כי הספרות מתחילה ברגע שבו היא הופכת לשאלה.

[8] המרחב הפרי־פרסונלי הוא המרחב שסביבנו, שבו אנו יכולים לממש את פעולתינו.

[9] Embodiment: התגלמות, המחשה.

[10] Gaston Bachelard (1884-1962), היה פילוסוף צרפתי שנודע בעיקר כפילוסוף של המדע ושל הדמיון הפואטי.

[11] Dante Alighieri (1265-1321), משורר, פילוסוף, תאולוג, ומדינאי איטלקי.

[12] Italo Calvino (1923-1985), סופר איטלקי. בספרו שיעורים אמריקאים מעלה קאלווינו על הכתב שש מסות שבהן הוא מתמודד עם השאלה כיצד יש לשמר את הספרות באלף הבא.

[13] Ntozake Shang (1948-2018).

[14] "With dance I discovered my body more intimately than I had imagined possible".

ביבליוגרפיה

אביב, ורד. 2019. "על העצמי הגופני והמפגש שלו עם האחר", בתוך *שירת המדע: שנתון לספרות, אמנות ומדע*.

אריסטו. 1971. *תורת הפיוט*. תרגום: נתן שפיגל. תל אביב: מוסד ביאליק.

בלאנשו, מוריס. 2011. *ספר העתיד לבוא: אסופה*, תרגום ואחרית דבר: מיכל בן נפתלי. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

ברניקר, מנחם. 2007. *מחשבות ישראליות*. ירושלים: כרמל.

בשלאר, גסטון. 2020. *הפואטיקה של החלל*. תרגום: מור קדישזון. תל אביב: בבל.

סארטר, ז'אן פול. 1978. *הספרות מהי*. תרגום: אליה גילדין. תל אביב: הדר.

מלרמה, סטפן. 2011. *הרעם האילם – מבחר שירים*. תרגום, מבוא והערות: דורי מנור. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

מלרמה, סטפן, ולרי פול. 2011. *על הריקוד*. תרגום, מבוא ואחרית דבר: ליאורה בינג־היידקר. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

קאלווינו, איטלו. 2012. *שיעורים אמריקאיים*. תרגום: אריאל רטהאוז. אור יהודה: זמורה ביתן.

Block, B., Kissell, J.L. 2001. "The Dance: Essence of Embodiment." *Theor Med Bioeth* 22, 5–15.

אפרת נחמה, כוריאוגרפית, משוררת ופרפורמרית, חיה ויוצרת בירושלים. חוקרת חיבורים בין שירה למחול, מילה לתנועה. בעלת תואר שני MFA בכוריאוגרפיה מהאקדמיה למוסיקה ומחול בירושלים, מרצה בחוג למחול במכללת אורות, אלקנה. יצירותיה הוצגו בגלריות ובפסטיבלים, ביניהם פסטיבל מחול ואמנויות ירושלים, פסטיבל האישה בתיאטרון חולון, מוזיאון ישראל, גלריה כורש ובכנס בינלאומי למחול ויהדות ב־Jews and Jewishness in the Dance World באוניברסיטת אריזונה, 2018. יצרה עבור להקת המחול נגה ורקדה בתיאטרון מחול ענבל. פרסמה ספר שירה בשרירים רפויים (הוצאת אינדיבוק, 2019) וספר שיריה השני הילד/הילדה עתיד לראות אור בהוצאת פרדס. מאמרה על הקשר בין תנועה למילה דרך עולם המחשבה היהודי והאישי כיוצרת, עתיד להתפרסם ב־*The Oxford Handbook of Jewishness and Dance*. אתר: www.abia.org.il.