

תרבות וספרות

קוריאוטראומה: פואטיקת האָבדנים ביצירות המחול של יהודית ארנון ושל רמי באר

ליאורה בינג'הידקר

מבוא

מחול ושואה – לכאורה צירוף שאין להעלותו על הדעת. 'אף אחד מששת המיליון לא יצא במחול'¹ הצהירה שרת התרבות מירי רגב בריאיון עיתונאי זה לא כבר בעקבות מופע החלקה על הקרח שמשותתפיו עטו טלאי צהוב. אלא שהמציאות, כדרכה, עולה על כל דמיון.² כך משתמע מדבריה של יהודית ארנון (1926–2013), ניצולת השואה וכלת פרס ישראל למחול, שתועדו ביד ושם: 'שם [במחנה העבודה] היה יותר מקום [...] לא כמו באושוויץ על הדרגשים [...] אז אני רקדתי, או עשיתי מה שאני [...] ואז הגרמנים רצו שאני אעשה להם את זה [...] לאיזה חג'.³ ארנון, על סף ייאוש, סירבה לרקוד לפני הגרמנים, וכעונש נשלחה אל הכפור והצטוותה לעמוד בשלג יחפה. בזמן שניצבה כך, שעה ארוכה לאין שיעור, נדרה נדר: אם תינצל ותחיה, תקדיש את שארית חייה לריקוד. אולי בזכות הנדר אכן שרדה ארנון את התופת, את צעדת המוות, את השכיבה הדמומה בבור ההריגה, בציפייה לירייה הגואלת. בעלותה ארצה נמנתה עם מקימי של קיבוץ געתון, ניצולי שואה כמוה, ופעלה למימוש חזונה באמנות ובחינוך כאחד.⁴ הצד החינוכי – חינוך גופני

1 ראו את תגובת שרת התרבות מירי רגב מצוטטת בתוך: איווט אלט מילר, 'שואה על הקרח – ריקוד מבין פופועני', **אש ישראל**, 30.11.2016. <https://www.aish.co.il/ci/ed/403740046.html> (אוחזר ב־15.2.2019).

2 על מחול כאמצעי התמרדות, התרסה ו'דה־טריטוריאליזציה' במחנות הריכוז ראו: Laure Guilbert, 'Dance in camps? Gestures-landscapes on the confines of humanity', conference proceedings, *Jews and Jewishness in the Dance World*, Arizona State University, October 13–15, 2018.

3 לעדות ולהשתחזרותה בסרט שצילם נכדה של ארנון ראו: 'A-22103 – זכרון דברים' (יונתן גרון, 2014), <https://vimeo.com/108809346> (אוחזר ב־19.2.2019). גרון מתייחס בשם הסרט ליצירתו של באר בשם זה. ראו להלן הערה 7.

4 השכלתה המקצועית של ארנון בתחום המחול נצברה בעיקר בבגרותה, בקורסים שונים ובתצפיות בעבודתם של מורים וקוריאוגרפים. האינטואיציה הפדגוגית והאמנותית שלה, אהבתה לריקוד

וריתמיקה – זכה לקדימות אידיאולוגית בסדר היום הסוציאליסטי של הקיבוץ מכיוון שהלם את יעדיו של הכלל. כך ניצת דמיונו הקינאסטי של הרקדן והכוריאוגרף רמי באר (יליד 1957) עוד בגיל שלוש, כאשר פגש לראשונה את יהודית ארנון כמדריכת תנועה בבית הילדים בגעתון, ולאחר מכן באולפן האזורי למחול.

לאחר שירותו הצבאי החל באר ליצור עבור הלהקה הקיבוצית בעידודה של ארנון. מראשית דרכו האמנותית נחשב אמן מבטיח וסומן בתור התקווה הגדולה של המחול הקיבוצי. בהיותו בן קיבוץ ונצר למייסדיו, מדריך בשומר הצעיר ולוחם בסיירת מטכ"ל, הוא נתפס כיוצר ישראלי מובהק, עדות חיה להצלחתו של מפעל החינוך הקיבוצי לייסד חברה חדשה ולהקים דור צעיר, בריא ומאושר, הרחק מצללי השואה.⁵ כיום עומד באר בראש להקת המחול הקיבוצית, אחת מלהקות המחול המובילות בישראל, ובו בזמן מנהל את להקת המחול הקיבוצית הצעירה ואת כפר המחול הבין-לאומי בגעתון. באמתחתו עשרות יצירות מחול מקוריות המוצגות ברחבי העולם ורשימת הישגים שזיכו אותו בהערכה אמנותית ובשלל פרסים בין-לאומיים. עם זאת, על רקע בית הגידול האמנותי שבקרב צמח באר, אפשר להניח שהוא ינק את יסודות המחול בעסקת חבילה עם הנדר שנדרה ארנון, שהיה למיתוס המכונן של האולפן ולהקת המחול הקיבוצית ואפשר להניח שפואטיקת המחול שלו – על תכונותיה, מבעיה והאמצעים שהיא יוצרת בהם משמעות – חדורה עד היום במורשתה של ארנון. על יסוד הנחה זו מתבקש לבחון את מכלול עבודותיו בהתייחסות להקשר הביוגרפי של באר כבן דור שני לניצולי השואה. מאמר זה מבקש אפוא לברר אם ובאילו מובנים אפשר לקרוא את מפעלו הכוריאוגרפי של באר על רקע רוח הרפאים של טראומת השואה. אני מבקשת להציג נקודת מבט שתציע פריזמה פרשנית להתבוננות בפואטיקה של באר בזיקה למורשת של ארנון. במרכז הדיון אציב את המונח 'קוריאטראומה' ככלי מחקר במחשבת המחול כדי לבחון את עקבותיה של טראומה ביצירות כוריאוגרפיות, וליתר דיוק – את נוכחותו של המודחק במרחב המחול כגלגול מאוחר של המושתק או המוכחש. הרקע המתודולוגי לבירור שאלת המחקר משלב תחומי דעת משדה הספרות, הבלשנות והפסיכואנליזה, ובכללם שאלת ההעברה הבין-דורית וסוגיות של טראומה ועדות. פואטיקת האבדנים החיונית לכינונה של קוריאטראומה תידון לפי היצירה

וכישרונה הטבעי לקומפוזיציה בתנועה בא לידי ביטוי עוד עם שחרורה מאושוויץ, כשהצטרפה לתנועת השומר הצעיר וארגנה בבודפשט אירועי מחול להמונים עם חברי התנועה שהתכוננו לקראת עלייתם לארץ. לביוגרפיה של ארנון ראו: גלית אברג'יל, 'לרקוד כדי לחיות: סיפורה של הכוריאוגרפית ניצולת השואה יהודית ארנון', **יד ושם**, 3 (1996), עמ' 8-9. ראו גם: גדליה נוימן, 'מחולותיה של יהודית ארנון בתנועת השומר הצעיר בהונגריה (1946-1947)', **מחול עכשיו**, 33 (2018), עמ' 16-17.

5 גם מנחם ושושה, הוריו של באר, נמנו עם מקימי קיבוץ געתון. על תולדותיהם ועל תרומתם האידיאולוגית והמעשית ראו: מוקי צור ויובל דניאל (עורכים) **אבני דרך, אבני בניין: דרכו האדריכלית של מנחם באר**, יד יערי, מרכז תיעוד וחקר של השומר הצעיר, גבעת חביבה 2015.

‘גרעין וקליפה’ של יהודית ארנון והיצירות ‘המוות בא אל סוס העץ מיכאל’, על פי שירו של נתן זך (להלן: ‘סוס העץ’)⁷. ר’חלב אם’ (2017)⁸ של רמי באר.⁹

זכר השואה והעברה בין-דורית

השואה נחשבת תופעה היסטורית שאין לה אח ורע.¹⁰ תפיסה מקדשת זו העניקה לה מעמד מוסרי ייחודי, שגזר עליה מעין איסור במגע עם טומאתם הבנאלית של חיי החולין. מעמד על זה קיבע את ייצוגיה בעשורים הראשונים שלאחר הקמת המדינה בדפוסים כלליים, והציב קושי גדול בפני הטמעתה באמנות בכלל ובמחול בפרט.¹¹ החרגתה של השואה מן השיח האמנותי, האישי והאידיאליסטי מטבעו נבעה אפוא בראש וראשונה מ’הלאתו’ של מנגנון הזכירה עצמו. מרבית החוקרים סבורים שקשר השתיקה בנושא השואה הוחמר בגלל הבושה שהרגישו הניצולים, בגלל היחס המזלזל בשארית הפלטה – שנתפסה כשריד גלותי של חולשה – ובגלל הרצון הכללי לגדל בארץ דור חדש, חף ממגע עם הזוועה.¹² אף

- 6 ‘גרעין וקליפה’, פריט 679 1978, KCDC, בארכיון הישראלי למחול, בית אריאלה, תל אביב.
- 7 נתן זך, **שירים שונים**, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1950, עמ’ 119-121. הכוריאוגרפיה: רמי באר, ‘המוות בא אל סוס העץ מיכאל’ (על פי שירו של נתן זך), מוזיקה: יוסי מר-חיים, תלבושות: דניאלה בת-שבעות, פנינה אבוקסיס, תפאורה: משה הדרי, תאורה: ניסן גלברד. בכורה: פסטיבל כרמיאל, 1984. היצירה זכתה את באר בפרס הכוריאוגרפיה על שם גרטרוד קראוס לשנת 1984.
- 8 ‘חלב אם’ – כוריאוגרפיה, עיצוב במה ותאורה: רמי באר (היצירה מוקדשת להוריו, שהלכו לעולמם שנה קודם לכן). עיצוב פס קול: רמי באר, אלכס קלוד; עיצוב תלבושות: רמי באר, לילך חצבני; מנהלת חזרות ראשית ועוזרת למנהל אמנות: ניצה גמבו.
- 9 בשנת 1994 יצר באר מחול בשם ‘זכרון דברים’, וזה זכה לתהודה רבת. באתר הלהקה הקיבוצית היצירה מתוארת במילים האלה: ‘מתייחסת לזיכרון השואה ונושאת היגד נגד אלימות, נגד גזענות וקוראת להומניות ולשלום’. במאמר זה בחרתי שלא להתייחס לעבודה זו משתי סיבות. ראשית, משום שנכתב עליה למכביר; ושנית, משום שהיא מזוהה בבירור עם זכר השואה, ואילו מאמרי אינו עוסק בשואה בתור תמה. על ‘זכרון דברים’ ראו למשל: סמדר וייס, ‘דימוי ומילה ב’זכרון דברים’ (1994), **מחול עכשיו**, 8 (מאי 2002), עמ’ 36-39.
- 10 עמוס גולדברג, ‘השואה וההיסטוריה: נתקים בעידן פוסטמודרני’, **תיאוריה וביקורת**, 40 (2012), עמ’ 147.
- 11 לדיון נוסף בהחרגתה של השואה וייצוגיה במחול הישראלי ראו: Liora Bing-Heidecker, ‘How to Dance After Auschwitz? Ethics and Aesthetics of Representation in John Cranko’s Song of My People–Forest People–Sea’, *Dance Research Journal*, 47 (3) (2015), pp. 5-26.
- 12 למשל: לילך ניישטט בורנשטיין, **היהודיה שלהם: מותר ואסור בעדייות על השואה**, האוניברסיטה העברית ומכון מופ”ת, ירושלים 2016, עמ’ 141-142. ראו גם באתר יד ושם: דניאל פלדמן, ‘גבולות ייצוג השואה’, <http://www.yadvashem.org/he/articles/general/profane.html> (אוחזר ב-15.2.2019). ראו גם: נורית גרץ, **מקהלה אחרת: ניצולי שואה, זרים ואחרים בקולנוע ובספרות הישראלית**, עם עובד, תל אביב 2004.

שהחוקרים חלוקים בסוגיית השתיקה ובשאלה אם מדובר בהשתקה (הנכפית על הסובייקט מן החוץ) או בהדחקה (הבאה מן הפנים).¹³ דומה שאין עוררין על הקביעה: 'הזכרונות מ"שם" לא נראו כגשר אל הישראליות, אלא כמכשול'.¹⁴ קידוש הזיכרון רומם את השואה לספירה סמלית והפקיע אותה מן החוויה האישית. בעוד הדחקה והשתקה אימו להדיר את הזיכרון מן השיח הפרטי, הטראומה איימה לשבשו ולשלול ממנו את השפה מכול וכול. כפי שאבהיר מיד, טראומה משבשת את הזיכרון על ידי פגיעה בשפה עצמה, אך בהיעדר שפה, כיצד הטראומה עוברת מדור לדור? המחלוקת בנוגע לעצם היתכנותה וציונה של ההעברה הבין-דורית של טראומת השואה עמדה במרכזם של מחקרים רבים. היו חוקרים שהטילו ספק במונח 'דור שני', כמו הפסיכולוג יורם חזן, שלדבריו 'אין דור שני [...] המושג הוא זמני ויעלם כאשר השואה תהיה כולה אירוע היסטורי ולא אישי'.¹⁵ או כמו נתן דורסט, שעמד בראש עמותת עמך וגרס שבני הדור השני והשלישי סובלים לא מתופעות פתולוגיות אלא מהשלכות של גדילה בסביבה כאובה.¹⁶ לעומתם חוקרים מתחום מדעי הטבע טוענים שהעברה בין-דורית מבטאת שינויים גנטיים,¹⁷ ואילו פסיכולוגים ופסיכואנליטיקאים נוטים לתאר את עצמתה הכבירה בעזרת דימויים מצמררים, כגון 'נשורת רדיואקטיבית'.¹⁸ מטבע הדברים קשה לבודד את סיבותיה, את מהלכיה ואת השלכותיה של טראומת השואה, אולם אין ספק שאלה רווחים מאוד בקרב צאצאי הניצולים.

מרבית המודלים הפסיכולוגיים של העברה בין-דורית מייחסים את המונח טראומה לאירוע מכונן – טראומה קיצונית – שכל תופעות הפוסט-טראומה וההעברה משתלשלים ממנו. החוקרת אפי זיו מתנגדת למונופול של המודל הריכוזי ומציעה במקומו מודל ריזומטי, שבמסגרתו 'ניתן לאבחן ריבוי לא היררכי של מופעים טראומטיים'.¹⁹ יתר על כן, היא מבקשת להפקיע את הטראומה מהגמוניית השיח הפסיכואנליטי הקליני ולהמשיגה כאפקט מצטבר אשר נובע מדיכוי חברתי מתמשך.²⁰ אפקט זה חל אפוא גם על בני דור שני שגדלו בקיבוץ. לדברי זיו אפשר אפוא לראות בהם את מי שנחשפו, נוסף על ההעברה הבין-דורית של טראומת השואה, גם לחוויה מצטברת של אבדנים ממקורות שונים אשר תלויים

13 איריס מילנר, קרעי עבר: ביוגרפיה, זהות וזיכרון בסיפורת הדור השני, עם עובד והמכון לחקר הציונות על שם חיים וייצמן, אוניברסיטת תל אביב, תל אביב תשס"ד, עמ' 36-44.

14 אניטה שפירא, 'השואה: זיכרון פרטי וזיכרון ציבורי', בתוך: הנ"ל, יהודים חדשים יהודים ישנים, עם עובד, תל אביב 1997, עמ' 97.

15 יורם חזן, "דור שני לשואה" – מושג בספק, שיחות, א, 2 (פברואר 1987), עמ' 104.

16 ד"ר דורסט: "דור שני" הוא דור כאוב, ערוץ 7, 16.4.2004 <https://tinyurl.com/y8477s9c> (אוחזר ב-15.2.2019).

17 Rachel Yehuda, 'Post-Traumatic Stress Disorder', *New England Journal of Medicine*, 346.2 (2002), pp. 108-114.

18 יולנדה גמפל, ההורים שחיים דרכי: ילדי המלחמות (תרגמה תהילה מישור), כתר, ירושלים 2010.

19 אפי זיו, 'טראומה עיקשת', מפתח, 5 (2012), עמ' 59.

20 שם, עמ' 57.

בתנאי גידולם. אבדנים אלה עשויים להצטרף לטראומה משנית, וכך לעבות ולהעמיק את השלכותיה.²¹ כך עשויות לחבור יחדיו חוויות קשות שכרוכות בילדות המוקדמת, בלינה המשותפת בבית הילדים, בניתוק מן האם, בדכאנות האינהרנטית הכרוכה בחיים שיתופיים ובטראומטיזציה המשתמעת מהם, וב'אלימות הרכה' של החברה הקיבוצית ככלל, המפעילה על הפרט מכבש של שליטה סמלית בדרכים סמויות ואינטרפלטיביות. זיו מסתמכת על בורדייה בהגדירה שליטה סמלית כגורם מרכזי של טראומה עיקשת, אשר עם השלכותיה הבולטות על המרקם הנפשי נמנים אפקטים דומים לאלה של טראומת הקיצון, כגון רגשי אשמה, מלנכוליה ודפוסים של דיכאון ומצוקה. לדברי זיו, את כל הדפוסים האלה – להבדיל מטראומת הקיצון – קרבנותיה מטמיעים ומפנימים כאילו הם שקופים, דהיינו טבעיים ונורמליים.²²

דומה שהתפיסה האנכית (של טראומת קיצון והעברה בין-דורית הייררכית) והתפיסה הרוחבית (של טראומה מצטברת בשל דיכוי חברתי מתמשך) מלבות ומעצימות זו את זו. משותפות לשתייהן מגבלות ההסמלה ומגמות ההשתחזרות במרחב הנפשי של הפגועים. כך מעידה על ילדותה הסופרת יעל נאמן, בת דורו של באר, שגדלה בקיבוץ יחיעם הסמוך לגעתון, אשר הוקם גם הוא בידי אותו גרעין של ניצולי שואה:

בחלומותינו החוזרים נאצים צעדו על מדרכות האבן הצרות והיפות, ירדו מבריכת האגירה, איגפו מהחדר של אברשה ורחל בקצה השורה, וחדרו לחדרם של הורינו הביולוגיים, ואז היינו מתעוררים.²³

טראומה ועדות מגופנת

המונח 'טראומה נפשית' מוגדר כפגיעה שנובעת מחוויה אישית ישירה של אירוע שכרוך במוות או בפציעה אנושה; באיום על שלמות הגוף או בחשיפה לאירוע שיש בו משום איום כזה; וכן בקבלת ידיעה על אודות אירועים כיוצא באלה.²⁴ הפגיעה נחתת בעצמה ובהפתעה ואינה מובנת עד כדי כך שאינה זמינה להכרה במלואה ומותירה בעקבותיה הלם ואלם מוחלטים. אי-היכולת להתמודד עם הפגיעה ולעכל את השלכותיה ברגע התרחשותה היא מטבעה של הטראומה: מכיוון שהאירוע הראשוני אינו נתפס ולא עובד, הוא נעדר ייצוג

21 על השלכות חיי הקיבוץ על חיי הנפש של בניו ראו: עמיה ליבליך, 'מאה שנה של ילדות, של הורות ושל משפחה בקיבוץ', **ישראל**, 17 (2010), עמ' 1-24.

22 זיו, 'טראומה עיקשת', עמ' 63.

23 יעל נאמן, **היינו העתיד**, אחוזת בית, תל אביב 2011, עמ' 86. בספרות העברית יש שלל עדויות על נוכחות השואה בחייהם של בני הדור השני והשלישי. ראו: חנן חבר, **אנחנו שבני חרוזים: פוליטיקה של טראומה בספרות הישראלית**, מאגנס, ירושלים 2017.

24 *The Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, 4th edition, Text Revision (DSM-IV-TR; American Psychiatric Association [APA], 2000, Criteria A1, A2) p. 463

במרחב הנפשי ונותר בו כלקונה. טראומה היא אפוא החמצה של רגע שנחווה לא במלואו, ועל כן הוחרג מן המציאות. עם זאת, ודווקא משום כך, הבלחת אותו רגע אורבת לפתחו של הבור שכרתה הטרומה ומאיימת בקריסה פתאומית אל תוכו, ולו גם בעקבות גירוי מזערי. הקריסה המאוחרת אל הפצע הישן מוגדרת כתסמונת פוסט-טראומטית (PTSD).²⁵ על כן סיפורה של הפוסט-טראומה הוא סיפור התדפקות בדיעבד של חוויה מושתקת על פתחה הפועם של הצלקת. קתי קארות, המתמחה בקשר שבין ספרות לפסיכואנליזה, מעלה את הטענות כי שני התחומים עוסקים ביחסים הסבוכים בין ידיעה לאי-ידיעה וכי הספרות פוגשת את תיאוריית הטרומה של הפסיכואנליזה בדיוק בנקודה שידיעה ואי-ידיעה מצטלבות.²⁶ אם נתאר את הטקסט המחולי כסיפור התגלותן של חוויות שתוקות, שאין להן ביטוי אלא בפעילות האילמות של הכוריאוגרפיה, אפשר לטעון שהמחול פוגש את תיאוריית הטרומה באותו תחום ביניים עמום שבין הנודע ללא נודע, באותו אזור מתעתע שהאני החולם פוגש את האני הנחלם.²⁷ בטווח התמרון שמרחב זה מקנה, המפגש בין ידיעה לאי-ידיעה מתנסח כפואטיקה של אבדן: עדות חיה, בלשונו הפרפורמטיבית של הגוף. זוהי קוריאוטראומה.

'הגוף זוכר', אומרים רקדנים, אך כדי להבין את המונח 'קוריאוטראומה' יש להבין שזיכרוננו של הגוף שונה מידיעה רציונלית בה במידה שאירוע טראומטי נבדל רדיקלית מאירועים מכונני זיכרון. הזיכרון מבקש להיבנות כנרטיב כרונולוגי בעל פשר מתוך מאגר של מצבים ביוגרפיים, והטרומה מחבלת בנרטיב הזה: היא קוטעת את הרצף הביוגרפי הקוהרנטי של העצמי. מכיוון שהאירוע הטרומטי לא עובד ולא הוטמע, נידון הפוסט-טראומטי 'להכיר' בו אך ורק באמצעות חוויותיו הפיזיות, הטרומ-מילוליות. חזרה על מחוות גופניות היא דרכו הפרפורמטיבית של הגוף 'למלא' את הבור שנפער לרגליו, ולחלופין – לעקוף אותו שוב ושוב. דומה שרבים מן הניצולים השיתו בבלי דעת על ילדיהם תפקיד לא אפשרי: למלא את המרחב ואת הזמן האבודים במו גופם; הוטל עליהם לזכור ולא לשכוח, ונשלל מהם הכלי הסמלי לצקת בו את הזיכרון.²⁸ הפסיכואנליטיקאי ז'אק לקאן ראה בטרומה את הגחתו של הממשי אל תוך הסדר הסמלי או המדומה. 'חסר החסר', לדבריו, 'יוצר את הממשי, שצץ רק שם, כפקק. המונח 'בלתי אפשרי' תומך באותו פקק, ומתברר כי המעט שאנו יודעים על הממשי הוא בעצם סתירה פנימית של כל מה שנראה כנכון'.²⁹ טראומה היא אפוא סוג של

25 שם.

26 Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, John Hopkins University Press, Baltimore 2016, p. 3

27 על המחול כמרחב חלום ראו: פול ולרי, 'פילוסופיה של המחול', בתוך: סטפן מלרמה והנ"ל, 'על הריקוד (ערכה מיכל בן-נפתלי, תרגמה ליאורה בינג-היידקר), הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2010, עמ' 100.

28 לרבים מבני הדור השני יועד תפקיד של 'נרות זיכרון'. ראו: דינה ורדי, 'נושאי החותם: דיאלוג עם בני הדור השני לשואה', כתר, ירושלים 1990.

29 'The lack of the lack makes the real, which emerges only there, as a cork. This cork is supported by the term of the impossible – and the little we know about the real shows its

ידיעה אשר מתבטאת במתקפה על כושר הסמלה, כלומר על השפה עצמה, וכוריאוטראומה היא עדותו של הגוף, הזוכר להעיד על אותה מתקפה. פואטיקת אבדנים היא ארגז כלים כוריאוגרפי שמאפשר רה-אקטיבציה של יסודות טראומטיים בעודו מעמת את הרקדנים ואת הקהל עם האימה שאין לה שם, כדי לשהות בקרבה ולסכל אותה כאחד. אך כדי לבחון אסטרטגיות של עדות כוריאוגרפית, יש לראות תחילה באופני ייצוג מודוסים של עדות. שאלת אמינותה ותקפותה של העדות בנוגע לשואה עלתה לדיון ציבורי בעקבות עדותו השנויה במחלוקת של ק' צטניק (שמו המאומץ של יחיאל דינור) במשפט אייכמן בירושלים. ק' צטניק ניסה לתאר לפני בית הדין את 'הפלנטה האחרת של אושוויץ', אלא שהתובע קטע את עדותו וביקשו להתמקד בשאלה שהופנתה אליו. בו ברגע התמוטט ק' צטניק וצנח על הבמה. חנה ארנדט סיקרה את המשפט מטעם כתב העת הניו יורקר; היא התייחסה לאפיוזות העילפון בציניות וראתה בה ובהפסקת הדיון שנדרשה בעקבותיה פגיעה בתקינותו ובאמינותו של ההליך המשפטי.³⁰ לימים ערערה חוקרת הספרות שושנה פלמן על מסקנתה של ארנדט והעמידה עדות זו, וגם את יחסה של ארנדט כלפיה, במרכז של פולמוס בדבר טבעה של העדות.³¹ לדעת פלמן, ארנדט שגתה בחוסר הבנה יסודי של אופי העדות הפוסט-טראומטית. ק' צטניק, כך טענה, מסר את עדותו בדיוק מרבי דווקא בעלפוננו, שכן בכך העביר לשומעיו העברה שאינה משתמעת לשני פנים את חוסר האפשרות לייצג את הזוועה בערכים סמליים, אלא אך ורק באמצעות שחזור הקיטוע הטראומטי שחוללה; באמצעות היבלעות באותה לקונה שנבעתה כסדק ברצף הקיום. ההוגה ג'ורג'יו אגמבן חיזק טענה זו: 'בשלב מסוים התברר שהעדות מכילה כחלק הכרחי שלה לקונה, היעדר [...] יש לחקור לקונה זו או נכון יותר לנסות להאזין לה'.³² תובנות אלה מדגישות את קוצר ידה של השפה לייצג טראומה ועם זאת מפנות אותנו היישר לגוף. מה שפת הגוף מספרת? האם לשון העדות היחידה שנותרה לה היא קריסה או חידלון? יתר על כן, כיצד אפשר 'להאזין' ללקונה, כמו שג'ורג'יו אגמבן מבקש, ולהפיק ממנה משמעות?

antinomy to all verisimilitude'. Jacques Lacan, Preface to the English-language edition of his next Seminar: Book XI – *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* (ed. Jacques-Alain Miller, trans. by Alan Sheridan), W.W. Norton & Company, New York 1981), p. ix

- 30 חנה ארנדט, **אייכמן בירושלים: דו"ח על הבנאליות של הרוע**, בבל, תל אביב 2007.
- 31 שושנה פלמן, 'חינוך ומשבר או תהפוכות ההוראה', בתוך: הנ"ל ודורי לאוב (עורכים), **עדות: משבר העדים בספרות, בפסיכואנליזה ובהיסטוריה**, רסלינג, תל אביב 2008, עמ' 19-66.
- 32 ג'ורג'יו אגמבן, **מה שנותר מאושוויץ: הארכיון והעד** (תרגמה מאיה קציר), רסלינג, תל אביב 2007, עמ' 29.

עדות מחולית מטפורית ומטונימית

הבחנתו של אגמבן בין עד חווה לעד מדווח מאפשרת לחוקר המחול לאמוד את טווח התנועה בין שתי עמדות נפשיות אלה, כלומר לברר את מרחב התנועה הפיזית כפועל יוצא מן התנועה הנפשית בין הגוף הראשון לגוף השלישי של החוויה. נייטיב להבין תנועה זו אם נדמה אותה ליכולתו של החולם לנוע בין עמדת החווה לעמדת הצופה בעצמו מבחוץ, בזמן החלום. המרחק בין השניים מאפשר לעין הפנימית לשוטט בין שתי נקודות מבט לסירוגין, וכך לרכך את התקיעות והחזרתיות, האינהרנטיות לטראומה, באמצעות המרתן בפרספקטיבות מתחלפות. אגמבן מבחין אפוא בין העד החווה – הניצול (Superstes) לעד המספר או המדווח (testis). הפסיכואנליטיקאית, החוקרת והמשוררת דנה אמיר מכנה בספרה **להעיד על העדים** את היכולת לנוע בתוך החוויה, להטעין אותה בהיבטים שונים ולפרש אותה משלל זוויות חדשות בשם 'פונקציית העד'.³³ ככל שטווח התנועה הפנימי בין פונקציית החווה לפונקציית המספר גדל, העד עשוי לעבד את חוויית הטראומה ולהתגבר עליה בהצלחה גדולה יותר. לצורך העניין אמיר מבחינה בין מודוסים של עדות אשר נעים בין שני קצוות: המטפורי והמטונימי.

המטפורה והמטונימיה שייכות לתחום הייצוג הסמלי ומשמשות סוגות של דיבור פיגורטיבי, מדמה. רומן יאקובסון הציב אותן במאמרו 'שני צדדים של הלשון ושני טיפוסים של הפרעות אפאזיות' בשני צדי הסקאלה, כאשר המטפורה פועלת על ציר הבררה ששני מונחים, דומים במובן מסוים, עשויים להחליף בו זה את זה. כיצד אפשר לתרגם זאת לשפת הגוף? במשפט 'את הוורד בגני' הוורד מזוהה עם האהובה ומובא במקומה. כך למשל במשפט המחולי נפנוף זרועות שמזכיר מעוף עשוי להחליף את נוכחותה של ציפור. המטונימיה לעומת זאת פועלת על ציר הצירוף, שהמונחים אינם משמשים בו חלופות, אלא חוברים זה לזה, בהצביעם על קרבה או על סמיכות.³⁴ במשפט 'הכומתות האדומות צעדו בסך' הכומתות, כחלק מן המדים, מציינות אסוציאטיבית את החיילים, ואילו במשפט מחולי יד חפונה למחצה עשויה לסמן את חסרונו של איבר שעליו נחה לפני כן.³⁵ לקאן נדרש למונחים 'מטפורה' ו'מטונימיה' כאפנויות שונות שהסובייקט ממשיג בהן את עצמו. מבחינתו, המטפורה מצויה על ציר אנכי, הייררכי, שהיא מזוהה בו עם תהליך הדחיסה

33 דנה אמיר, **להעיד על העדים: ארבעה מודוסים של עדות טראומטית**, מאגנס, ירושלים 2018.

34 רומאן יאקובסון, 'שני צדדים של הלשון ושני טיפוסים של הפרעות אפאזיות', בתוך: איתמר אבן-זהר וגדעון טורי (עורכים), **סמיוטיקה, בלשנות, פואטיקה: מבחר מאמרים**, המכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה על שם פורטר והקיבוץ מאוחד, תל אביב 1986 [1956], עמ' 170, 178. ראו גם: Fredric Jameson, *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton University Press, Princeton 1975, p. 122.

35 שני המודוסים אינם מוציאים זה את זה ועשויים להתקיים בכפיפה אחת. אם נאמר: 'הכלניות צעדו בסך', תהיינה 'הכלניות' מטפורה לכומתות, ומטפורה זו תהיה מטונימיה לחיילים. כך גם בנוגע לעדות ובהשאלה – בתחום המחול.

וההדחקה הפרוידיאני שקובר כביכול את המסומן מתחת למסמן (זה נעשה תסמין שלו). לעומת זאת, המטונימיה מצויה על ציר אופקי, שלרוחבו המסמן מתיק את המסומן ומשנה את כיוונו; ופעולה זו מייצרת בתורה את התשוקה. אמיר מתבססת על המשגותיו של לקאן כשהיא מייחסת למודוס העדות המטפורית טווח תנועה רחב וורסטילי, המזוהה בעיניה עם אסטרטגיית ההישרדות ועם כושר ההתמודדות היעילים ביותר עם תסמונת דחק פוסט-טראומטית.³⁶ אלא שדווקא עדות מטפורית, אשר מפצה על אבדנו של המסומן, מרחיקה את העד מן הלקונה של הממשי ומתכחשת לה, ואילו המטונימיה משמרת את עקבותיו של החסר אשר 'יוצר את הממשי' ומאפשר לו לצוץ 'רק שם', כדברי לקאן. לפי תפיסות אלה, חקר הכוריאוגרפיה מחייב אותנו 'להאזין' לעדויותיהם הכוריאוגרפיות של ארנון ושל באר כאסטרטגיות שונות של פואטיקת האבדנים.

מטפורה ומטונימיה כמודוסים של פואטיקת האבדנים

יהודית ארנון קיימה את נדרה לרקוד בכך שחינכה, לימדה והכשירה רקדנים בהתלהבות. בראשית שנות השבעים עלה בידה להגשים את חלומה ולייסד את להקת המחול הקיבוצית. אלא שפרוץ המלחמה הביא את הלהקה אל סף משבר והעמיד בספק את המשך קיומה. בעקבות זאת יצרה ארנון את 'גרעין וקליפה',³⁷ דואט קצר למוזיקה מאת אלן הובאנס (Hovhaness), שלימים הצהירה כי הוא מבטא בעיניה את תמצית הישראליות:

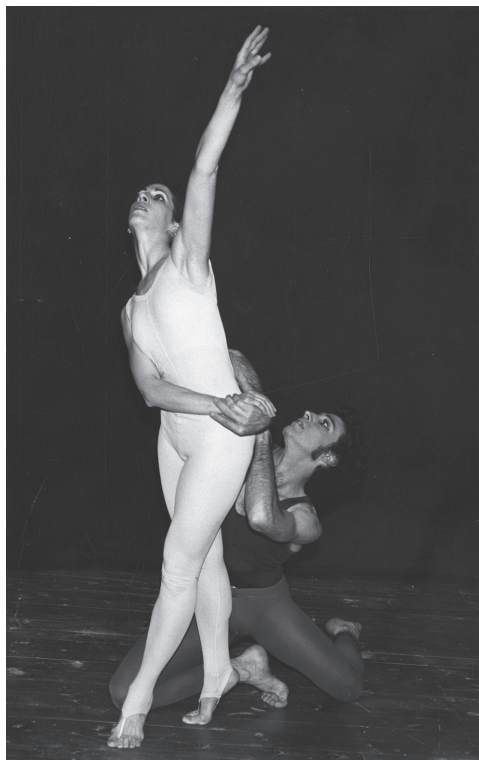
דוגמא למחול ישראלי התקיימה אצלי למשל, כשיצרתי את 'גרעין וקליפה' ב-1974, אחרי מלחמת יום-כיפור. העבודה עסקה בדיוק במה שקורה לנו כאן... כשכל כך הרבה גברים מתו. כל הרעיון ליצירה נסוב על כך שאנשים בכל זאת צריכים להמשיך לחיות. הגרעין בשבילי הוא האשה והקליפה נושרת בגלל המלחמה.³⁸

הריקוד מתחיל כאשר גבר – בפישוק חזיתי רחב ובעמידה שפופה – כורע מעל האישה המכורבלת למרגלותיו ומערסל אותה בתנועותיו. הרקדנית 'נפתחת' ומתרווממת לאטה, כביכול גורמת לרקדן הנע מצד לצד לשחרר את אחיזתו. האם דבקה קליפה בגרעין או שמא דבק גרעין בקליפה? התלות הסימביוטית בין פנים לחוץ מתרופפת בדיוק באמצע הריקוד, כאשר הרקדנית מבקיעה מתוך עמדתו המגוננת של הרקדן ויוצאת לעצמאות תנועתית. השניים ממשיכים לנוע אגב משיכה הדדית, אלא שכעת האישה היא הדמות האנכית, המובילה, הטופפת על בהונותיה, ואילו הגבר, שאיבד את אחיזתו, מסמן את הקו

36 אמיר, להעיד על העדים, עמ' 12-14.

37 'גרעין וקליפה' (לעיל הערה 6).

38 ראו את המשאל: 'מה ישראלי במחול הישראלי', באתר ריקודיבור, 2007, <http://www.dancetalk.co.il/?p=93> (אוחזר ב-15.2.2019).



'גרעין וקליפה' (1974)
כוריאוגרפיה: יהודית ארנון
רקדנים: שרה בליץ וזכרי דגן
צלם: יגאל מורג
באדיבות ארכיון להקת המחול הקיבוצית
והספריה והארכיון הישראלי למחול, בית אריאלה

האופקי, השרוע על פני האדמה. בסיום הריקוד הגבר שוכב פרקדן על הארץ, והאישה ניצבת למראשותיו על קצות האצבעות, מושכת-שואפת כלפי מעלה בזרועות מונפות ובמבט מורם. טקסט קצר, מפי קריין, מלווה את תמונת הפתיחה ומתמצת את המסר הטמון בתנועה: 'תְּחִלָּה הָתָם. מִשָּׁג שֶׁל יֵשׁ. בְּפָנִים רַכּוֹת מוֹגֵנָת, סְגוּרָה וּמְסִתִּירָה פָּנִים. אַחֵר – הָאִמָּץ לְהִבָּקֵעַ, הָאִמָּץ לְהִפְיֵט, לְפָרֵץ. לְהוֹלִיד חֶדֶשׁ'.³⁹

לאורך הריקוד כולו צמד הרקדנים מצוי בתוך כמוסה של הדדיות הרמטית, התגלמות פיזית של המבנה הבינרי: צורה – תוכן, או חוץ – פנים, התומכים זה בזה בברית זוגיות מקודשת. התלות ההדדית בין שני הרקדנים מגבילה את התנועה, והתוצאה יוצרת מבנה סטטי ופשטני. אפשר כמובן לתלות את פשטנותו של הריקוד בחוסר ניסיון כוריאוגרפי ובידע האוטודידקטי שעמד אז לרשותה של ארנון, אך אין ספק כי הריקוד נרתם למסר אידיאולוגי ברור וכי הוא יונק את כוחו מן המבנה הבינרי הבולט של הסמל; מן השקילות של איבריו הקשורים לבלי הפרד, לכודים ומאוזנים זה בזה: 'בכל זאת צריכים להמשיך לחיות. הגרעין בשבילי הוא האשה והקליפה נושרת בגלל המלחמה'.

39 מקור לא ידוע.

במבנה של גרעין וקליפה אפשר אפוא לראות פרפרזה סמלית, מטפורה לנדר של ארנון 'אם אחיה, ארקוד'; המהדהדת בבירור את המסר 'משואה לתקומה'.⁴⁰ המבנה הבינרי של הנדר, כמשפט תנאי, משתקף במשוואה הבינרית העומדת בבסיסו של הריקוד, כאשר המבנה הדו-איברי והסימטרי של שניהם מצביע על הטקסונומיה המשותפת לשני סוגי המשפטים. ארנון מממש את האידיאל הציוני שלה בכך שהיא נוטעת את חייה, נטיעה קונקרטית, על אדמת הקיבוץ, ובד בבד היא מממשת את נדרה בכך שהיא זורעת את המחול, זריעה סמלית, על במת הקיבוץ, כמטפורה מושלמת לאותם חיים חדשים.⁴¹ נראה שברוח הנדר ובאמצעות המטפורה הפכה ארנון את הטראומה למנוף, ואת המחול – לסמל של התגברות על אושוויץ. התמורות (exchangeability) העומדת ביסוד המטפורה מציעה דגם סמלי שלם ואחדותי, לעומת דגמים אחרים של הסמלה.⁴² בחירתה הרצונית והמודעת של ארנון במחול המציית לדגם זה אפשרה לה לממש את מפעל חייה. מגמת ההמרה, אף שזו לעולם אינה מושלמת, סייעה לארנון להציב מחסום בינה ובין סכנת ההיבלעות בטראומה; ההמרה המטפורית הייתה מעין תחליף להשתהות במצוקת החוויה האישית. דפוס התמודדות זה, העולה בקנה אחד עם תהליכי הדחקה או השתקה, אפיין את החברה הישראלית של בני דורה.⁴³

דומה שתנאי יצירת המחול הראשונה של ארנון עבור הלהקה הקיבוצית משחזרים את תנאיו של הנדר המכונן. גם יצירותיו של באר, שבמלחמת לבנון הראשונה היה חייל קרבי, עומדות בצלה של מועקת מלחמה מתמשכת וגם הן משמשות ביטוי להתמודדות עם טראומה. אלא שארנון מעמידה את צו הריקוד כמתרס בפני פחד המוות, ואילו באר מתריס באמצעות הריקוד כנגד מועקת השתיקה. שוב ושוב הטקסטים המחוליים של יצירותיו חוזרים 'אל הרגע שבו מתברר שגם השתיקה איננה אפשרית'.⁴⁴ עבודתו של באר היא עדות שעברה בהדרגה מעמדה מטפורית-סמלית לעמדה מטונימית, הד לחוויה הנפרמת מתוך קרעי זיכרונות, שתיקות, קיטועים, נתקים, שברים והבלחות של דימויים, ומתגלגלת לאורך שרשרת המסמנים כמו התשוקה, בלי לבוא על סיפוקה.⁴⁵ יתר על כן, במטונימיה יש משום

40 המבנה הסימבולי הברור משתמע גם מדרך החינוך של ארנון, שאותה הייתי מנסחת כחוסרים המשתלשלים מן ההתניה המקורית: 'אם... אז...' ארנון האמינה בהתמסרות טוטלית כדרך להשגת מטרות בחיים ונהגה להתנות קבלת רקדנים ללהקה במחויבות חסרת פשרות. 'השלושה', מחול אחר של ארנון, הוצג ברפרטואר הלהקה ונחשב אחת מעבודותיה המכוננות; הוא מבוסס על סימבוליזם מובהק ומעלה על נס את אחדות הניגודים כשלמות טוטלית.

41 להרחבה ראו: טל ליטבק-הירש ודן בר-און, 'לבנות את החיים מחדש, מחקר מעקב על העברה בין-דורית של טראומת השואה', *מגמות*, מה (2) (2007), עמ' 243-271.

42 בתרבות יוון העתיקה היה הסימבול כלי חרס שנשבר לשניים כאות לברית בין שני אנשים כדי שחלקיו – בהתלכדם – יעידו על שלמותה הראשונית של הברית.

43 על הצורך בהדחקה ראו: ניישטאט בורנשטיין, *היהודיה שלהם*, עמ' 71.

44 מילנר, *קרעי עבר*, עמ' 188.

45 על המטונימיה כביטוי לתשוקה בכתבי לקאן ראו: Jacques Lacan, *Ecrits: A Selection*, Routledge, London 2001, pp. 175-176.

דמיון מהותי לסוג אחר של הסמלה: האלגוריה, שהייצוג המלאכותי והמקוטע שלה חושף, כפי שהבין זאת ולטר בנימין, את הריסות השפה עצמה. עבור ארנון המחול הוא חומת מגן מטפורית, מחסום פוזיטיבי המונע את החוויה המודחקת מלהבקיע, ודומה כי עבור באר הוא מרחב של תשוקה, להפקיד בו את השרשר המטונימי של חרדותיו. כפי שנראה, שפתו נדרשת תדיר לעוד ועוד וריאציות על אותו נושא משום שלעולם אין די בשבריה כדי לבטא את מה שאי אפשר לומר. כך יצירותיו נהיות פוליטיות גם כשאין כאלה במוצהר. להבדיל מן הכוריאוטראומה של ארנון, פואטיקת האבדנים של באר מכילה יסוד של התרסה נגד השתיקה. היא מתיקה את הפוליטי מזירתו המדינית-חברתית וגוררת אותו בעל כורחו לתוך השדה האמנותי כפוליטיזציה של האסתטי, לפי משנתו של ולטר בנימין.⁴⁶ הפוליטי, במובנו החברתי הרחב, הוא שדה של שיח ציבורי, שכל השחקנים משתתפים בו: היוצרים, המבצעים והצופים בהתמסרות הדדית; מעין כוריאוגרפיה משותפת, שבמונחים פסיכולוגיים אפשר לראות בה שרשרת של העברות. עבודת האמנות היא עדות למטען רגשי-מנטלי, והקהל, הנחשף לעדותה, הוא זה שתפקידו המוסרי של העד מוטל עליו. מהו תפקיד העד? מדובר בתפקיד שמחייב, במובן מסוים, מעורבות פעילה. עבודת האמנות המעידה מבקשת לא לבדר את הקהל או להשרות עליו כישוף, כי אם לגרור אותו פנימה, אל מעבר לספה, כך שיעשה שותף פעיל. במילים אחרות, מדובר בעבודה שמייצרת מעורבות חברתית-מוסרית באמצעות הפעלת מנגנוני התגובה של הקהל. עדותו הפוסט-טראומטית של ק' צטניק, שעוררה את מורת רוחה של חנה ארנדט ואת תגובתה הפוקחת עיניים של שושנה פלמן, מצביעה על דפוס של הזדהות השלכתית, או העברה נגדית, שעשוי לסייע בזיהוי תסמינים פוסט-טראומטיים במחול. אם כן, כיצד מזהים כוריאוטראומה? באפקט; במה שהיא 'עושה' לקהל העדים ברגעים שהיא מגיחה לעברו כחרדה חסרת שם ומכה גם אותו באלם, בשיתוק, בקיטוע, בתקיעות, בדיסוציאציה, בקוצר נשימה ובמועקה. טראומה, כדברי אגמבן, היא משהו שיש 'להאזין' לו. אך מכיוון שהיא מסתתרת בגוף ומתגלה בהתנהלות הפיזית, הטרומ-לשונית, מוטל עלינו 'להטות' את כל חושינו להתחוללותו האילמת של המחול. כיצד המחול מבטא את מה שאי אפשר לומר? בהאזנה לפואטיקת האבדנים יש לתת את הדעת לא רק להיבט של התנועה, אלא למכלול הבחירות האמנותיות שהיא מביאה לידי ביטוי: הטקסטים המילוליים והמוזיקליים, פס הקול, התאורה, עיצוב התלבושות, התפאורה ומבנה הבמה. היבטים אלה אינם אפקטים דרמטורגיים חוץ-מחוליים, המתווספים לריקוד בדיעבד, אלא הם – בייחוד ביצירותיו של באר – חלק אינטגרלי מן המרקם הכוריאוגרפי כולו. באר ידוע כמי ששולט ברזי ארגז הכלים התיאטרלי ואמון על מרבית אמצעי ההפקה של עבודותיו.⁴⁷ במלאכת המחשבת המתקמת מצירוף כל הפרטים מתגלה מחויבותו לאותה טוטליות שהוא מצהיר עליה

46 ולטר בנימין, 'יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני' (תרגום שמואל ברמן), ספרית פועלים, תל אביב 1983, עמ' 57-60.

47 אורה ברפמן, 'הלוקה הקיבוצית: חסר השלם', ריקודיבור, 5.11.2013. <https://tinyurl.com/y75ypf6g> (אוחזר ב-16.2.2019).

ולמבוקשו החוזר ונשנה לגאול אותם משברונם ולברוא מריבוי הלשונות עולם לכיד ואחדותי.⁴⁸ נפנה אפוא תחילה לריקוד 'המוות בא אל סוס העץ מיכאל' (1984) ולשיר של נתן זך שהריקוד חובר על פיו.⁴⁹

'המוות בא אל סוס העץ מיכאל' כדגם לכוריאוטראומה

המחול 'סוס העץ' היה יצירתו הראשונה באורך מלא של באר ככוריאוגרף. ביחסים ההדוקים של הטקסט הכוריאוגרפי עם טקסט ספרותי, כפי שהתגבשו בעבודה זו, התנסחה לראשונה גישתו לפונקציות המשותפות למחול, למוזיקה ולשפה, ובראש ובראשונה – החזרה ליסודותיו התרבותיים של המחול המערבי בתיאטרון היווני.⁵⁰ שירו של זך 'המוות בא אל סוס העץ מיכאל', שעליו המחול מבוסס, כתוב בתבנית רטורית של טרגדיה קלאסית, מרובת משתתפים. נוכחים בה סוס העץ, המוות, המשורר, האהובה ושתי מקהלות: מקהלת נשים יידעוניות ומקהלת מלאכים. הכוריאוגרפיה עוקבת בנאמנות אחר מהלכיו הדרמטיים של הטקסט וממחיזה אותו המחזה אלגורית: הדמויות השונות מיוצגות בריקוד אחת לאחת. מדוע אימץ באר את שירו של זך דווקא ומהי התשתית המנטלית לדיאלוג הפואטי בין 'סוס העץ' של באר ל'סוס העץ' של זך?

נתן זך נמנה עם משורריו הקנוניים של דור המדינה ונחשב מנהיגו ודוברו המרכזי של מרד הדור הצעיר בפתוס הלירי של המשוררים הציונים. ככלל, הביקורת נוהגת לראות בשירתו הפניית עורף לדור שדיבר בשם הקולקטיב,⁵¹ אלא שחוקרי הספרות חמוטל צמיר ומיכאל גלזמן הציגו אותו באור שונה, כלומר שלא כאופן אשר הוא עצמו מבקש להיקרא בו.⁵² בהאינון 'למודחק' של שירתו גלזמן מדגיש את מחיקתו של האני דווקא, החוזר ומוגדר על יסוד זרותו ובידודו.⁵³ לדברי גלזמן, מבוקשו של זך 'להיקרא בראש וראשונה כמשורר של הצורה'⁵⁴ אינו אלא מיסוך, המשמש חיץ מפני האיש והאינדיבידואלי ולמעשה מצפין את המלנכוליה שלו ושל בני דורו, העומדת בבסיס יצירתו. תפיסת המלנכוליה של

48 אורה ברפמן, 'זרימה כפייתית', דבר, 28.7.1990.

49 לניתוח השיר ראו: שולמית לבוא, 'המוות בא אל סוס העץ מיכאל לנתן זך', הספרות, ד (1973), עמ' 284-297.

50 שלא כקולאז'ים המוזיקליים והטקסטואליים העשירים שאותם מחבר באר בעצמו ואשר נהיו במשך הזמן למאפיינים מובהקים ביצירתו, חובר 'סוס העץ' בידי יוצרים שונים.

51 חמוטל צמיר, בשם הנוף: לאומיות, מגדר וסובייקטיביות בשירה הישראלית בשנות החמישים והששים, כתר, ירושלים 2006, עמ' 19.

52 מיכאל גלזמן, שירת הטבועים: המלנכוליה של הריבונות בשירה העברית בשנות החמישים והששים, אוניברסיטת חיפה וידענות אחרונות, תל אביב 2018, עמ' 138.

53 שם, עמ' 154-155.

54 שם, עמ' 138.

אפי זיו תומכת בעמדתו של גלזמן. לדבריה, מלנכוליה היא 'מעשה נפשי של עדות'. להבדיל מהגדרתו של פרויד, הרואה בה אבל שלא עלה יפה, זיו מגדירה אותה 'תופעה שעדיין לא זכתה להכרה כאבדן או כסבל אנושי הראוי לאבל' ומשייכת אותה, בכפיפה אחת עם טראומה עיקשת, ל'פוליטיקה של אבדנים'.⁵⁵ דומה ש'סוס העץ', הריקוד שהתנסחה בו לראשונה שפתו האמנותית של באר, מדגים היטב את פואטיקת האבדנים הנגזרת מתפיסותיהם של זיו וגלזמן. כמו זך, גם באר הואשם לא פעם בנהייה אחר השפעות המערב, בפורמליזם ובאסתטיציזם לשמו.⁵⁶ אולם נראה שמבעד לעיסוק המוקפד בצורה, באר זיהה בשירו של זך את הזרות, את הניכור ואת האבדן. יתר על כן, דומה שהוא זיהה בשיר את מאפייניה המלנכוליים, האל-זמניים והאל-ביתיים של אמנות המחול ככלל. אבדן העבר הוא לב לבו של המחול, שכמוהו כסוס העץ המלנכולי מתקיים בהווה מתמשך; מצוי תמיד בדהרה, בדרכו הלאה.⁵⁷ באר הזדהה אפוא עם פואטיקת האבדנים של זך ואימץ את אמצעיה הדרמטורגיים בראשית דרכו הכוריאוגרפית כמצע מכונן; מעין הנחיות בימוי. בחלקו הבא של המאמר אבחן את אמצעיה האמנותיים של הכוריאוטראומה ביצירתו של באר.

א. חזרה

בְּלִי דַעַת נוֹסַעַת הָרֶפֶכֶת,
בְּלִי דַעַת הַנֶּעֶרָה אוֹהֶבֶת,
בְּלִי דַעַת מְרַחֵף סָבִיב הָאֵל.

או:

בְּשֶׁקֶט. בְּשֶׁקֶט. בְּשֶׁקֶט. בְּשֶׁקֶט.
בְּשֶׁקֶט (הַדָּבָר מִפְתִּיעַ) הַחֲנֻכָּה דוֹלָקָה.
בְּנִיט. בְּנִיט. בְּנִיט. בְּנִיט.
שׁוֹכֵן הָרַעַל הַיִּמָּמִית.
אִם רְאִיתָ מָה שֶׁרְאִיתָ מָה שֶׁרְאִיתָ –
אֵין לָךְ תִּקְנָה עוֹלָמִית.⁵⁸

55 אפי זיו, 'מלנכוליה', מפתח, 10 (2016), עמ' 85-101.

56 למשל: שיר חכם, 'יבשה הבאר: "בין קודש לחול" של רמי באר – לא מספק', וואלה!, 3.5.2011. <https://e.walla.co.il/item/1820303> (אוחזר ב-16.2.2019).

57 על טיבו המלנכולי של המחול ראו: אנדרה לפקי, מיצוי מחול (תרגום ניב סבריאגו), אסיה, תל אביב 2013, עמ' 204. ראו גם: Liora Bing-Heidecker, 'Unearthing the Spirit: The Archaeological Metaphor and the Uncanny Pathology of Romantic Ballet', *Dance Research*, 35 (2), 2017, pp. 165-186.

58 זך, שירים שונים, עמ' 119-121.

היסוד הפואטי של חזרה הוא אמצעי ראשון במעלה בגיבושו האסתטי של כל טקסט אמנותי, ובכלל זה טקסט כוריאוגרפי. שירו של זך זימן לבאר שפע דפוסים של חזרתיות, שכן מדובר בסוס נדגדה, אובייקט משחקי אשר טיבו הוא התנועה החוזרת ואשר טומן בחובו שלל הקשרים פולקלוריסטיים ותרבותיים. ייצוגיו של סוס העץ באמנות הפלסטית רבים ומגוונים, וחוקר האמנות ארנסט גומברייך אף ייחס להם, באחת ממסותיו הידועות, את שורשי היצירה האמנותית וכרך בהם יצירתיות, דמיון ותת-מודע פנטזמטי.⁵⁹ נראה שעושר ההקשרים הנלווה לכותרת שירו של זך הנחה גם את המלחין, יוסי מר-חיים, שבחר לעבד עבור הריקוד את השיר 'פרידה' המופר בשם 'חמש שנים על מיכאל עברו בריקודים'.⁶⁰ הבחירה המוזיקלית משמרת את המקצב היאמבי של הדהרה קדימה ועם זאת מקנה לו תנועה נוסטלגית לאחר. הלחן העממי כומס געגוע לשירי ערש ישנים, ובהם גם 'שיר ערש של שומר', שאת מילותיו ביידיש כתב אהרן ראובני במרחביה ב' 1911, בעקבות מות השומר האגדי יגאל.⁶¹ כך הגרסה הכוריאוגרפית של 'סוס העץ מיכאל' מפרפרת לראשיתה של תנועת ההתיישבות העובדת, ובו בזמן גם לשיר הילדים המאוחר והמופך יותר 'חמש שנים על מיכאל עברו בריקודים'. הרקדן בועז כהן בתפקיד 'הנער' (מיכאל), החובש את הסוס, הוא מעין האנשה לדהרה דרך הזמן, בשעה שההלחנה מקנה לה מרחב היסטורי וגאוגרפי, שהקשריו מועצמים באמצעות חזרה על מוטיבים מוזיקליים וריתמוס קבוע. מהו אותו סדר נתון, חוזר, שעל פיו היקום הכוריאוגרפי הזה מתנהל? חזרתיות אינה אלא אשליה של סיבתיות. לאמתו של דבר היא עוקפת יחסים לוגיים וסיבתיים. כמו הסוס ששרוי תמיד בתנועתו הסתמית, החוזרת חלילה, כך גם בשירו של זך, החזרה רק מאששת את האבסורד ומקבעת אותו, ומבעד לעיקשותה מבליחה רוח הרפאים של הטראומה. יתר על כן, כשם שהשיר מסתפק באזכור מרומז המתייחס ככל הנראה לנופי ההריסות המוזכרים בו ('רֵאִיתָ מָה שֶׁרֵאִיתָ'), כך גם לריקוד אין צורך באמירה מפורשת, אלא די במחווה תנועתית מרומזת – מטונימית – כדי לקדד תכנים מוצפנים (יד לפה; זרוע מכסה על העיניים...). כאלה הן החזרות התנועתיות של השיירות הארוכות והשפופות והטחות המצח הקצובות ברצפה (ב'חלב אם'). כמו בשיר כך גם במחול, ההרגשה היא ש'הידיעה הטראומטית' נוכחת בלי שהסיפור המפורש מסופר. 'היא אינה נובעת מהיכרות עם פרטי הסיפור, אלא עם עצם קיומו. מה שנשמר היה הקוד, הכותרת, ולא תוכן האירועים'.⁶²

היסוד האסתטי המצוי בחזרתיות, והפונקציה הסמנטית הטראומטית שכרוכה בו מובלעים בתחביר המחולי הן במובן של repletion: חזרה על קולות, על נעימות, על רעשים

59 ארנסט גומברייך, סוס עץ, או שורשי הצורה האמנותית: שתי מסות באסתטיקה (תרגמה ברוריה בן ברוך), הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1983.

60 הסוס, הרכיבה המתמשכת, הילד והמוות מעלים על הדעת גם את שירו הנודע של גתה 'שר היער' (1782) ונוטעים בעומק האסוציאציה המשחקית יסוד זר ומאיים.

61 על גלגוליו המרתקים של השיר ראו: אליהו הכהן, "חמש שנים על מיכאל" עברו בגלגולים, אתר הספרייה הלאומית, <https://tinyurl.com/y8thxn2s> (אוחזר ב' 16.2.2019).

62 ניישטאט בורנשטיין, היהודיה שלהם, עמ' 182-183.



'המוות בא אל סוס העץ מיכאל' (1984), כוריאוגרפיה: רמי באר. רקדנים: בועז כהן, ניצה גמבו, אפרת לבני ואסתי גירון. הצלם אינו ידוע.
באדיבות הספרייה והארכיון הישראלי למחול, בית אריאלה

או על מאפיינים תנועתיים שסמוכים זה לזה; והן במובן של return: שיבה לאחור אל אלמנטים קודמים על פני הציור הדיאכרוני של היצירה, אשר גם מרכיבי תאורה נכללים בה, ואלה משיבים את הצופה 'הביתה', אל אווירה, אל תחושות ואל שדות אור וצל שנצרכו בזיכרונו ומזכירים נשכחות. חזרתיות ושיבה כפונקציות של אי-זיכרון (או מוטב: כצורך מתמיד בהיזכרות לא אפשרית) הן מסימני ההיכר של הפוסט-טראומה. הן מעבירות אל הצופה באופן ישיר ובלתי אמצעי את נטל הממשי שהופקד בידי הכוריאוגרף, אך אי-אפשר להכירו. מה שניתן להכרה הוא רק חזרתו הריתמית, הקצובה. אם כן, ריתמוס הוא יסוד אפיסטמי שמכונן את 'הגוף הזוכר' אשר אפשר לסמוך על קביעותו כמו על תנועת המטוטלת של הפוסט-טראומה. הלהקה – בעלת הגוף הזוכר – נעשית גוף מאחזר, שמפקיד את עדותו בגופם של הצופים, וכך עושה גם אותם, בתהליך של העברה, שותפים בשרשרת העדות.

ב. אוניסון

אחד האמצעים הפואטיים המשמשים את באר לעניין החזרה הוא האוניסון. המונח 'אוניסון' במוזיקה מוגדר כך: מרווח של 'אפס טונים' בין שני צלילים (כלומר צליל זהה), כאשר שני צלילים או קבוצת כלים מנגנים אותה מנגינה בו בזמן. אוניסון הוא אמצעי



'חלב אם' (2017), כוריאוגרפיה: רמי באר. רקדנים: הלהקה. צלם: © איל הירש.
באדיבות ארכיון להקת המחול הקיבוצית

מובהק לביצוע יצירות כליות, קוליות ומחוליות בצוותא, ומשום כך הוא אבן היסוד של ה'כורוס' – המקהלה, שמקורה בתיאטרון היווני העתיק. עוד ביצירה המוקדמת 'סוס העץ' גובש הכורוס כיסוד מכונן ביצירתו של באר והתפתח משם והלאה בקורפוס הכוריאוגרפי שלו. אוניסון הוא אחת הדרכים החביבות על באר להשלטת טוטליות מחייבת, טוטליטרית, המכתיבה כללי משחק נוקשים ומכפיפה אליהם להקה שלמה. האוניסון במובנו הרחב מטונימי לכלל הציבור או מתפקד ביצירה כחלק שמעיד על השלם: הקבוצה, הקיבוץ, העם והמדינה. המקהלה – הכלל – מוצגת בשיר בתור ניגוד לדרמה המתרגשת על סוס העץ – היחיד. המקהלה לוחשת לו, מנסה לפתות, להדיח, להכחיש או להחיש את מה שהפרט משתוקק אליו בעומק לבו, ובכך היא למעשה משתפת פעולה עם המוות.

מקהלה מעידה על אותה כוליות כוללנית, אוניברסלית, שהכלל מחבק בה את היחיד, המקבל עליו את עולו של הכלל. במחול השליטה הסמלית של הכורוס מתבטאת בחזרתיות כפולה: חזרה על אותן תנועות זו אחר זו וחזרה של כל המשתתפים יחד על אותן תנועות. הדרישה לטוטליות, כיסוד כפייתי וחסר פשרות אך טבעי כביכול, חוזרת לאורך כל הקורפוס היצירתי של באר ומשתזזת בכל מרכיבי ריקודיו. כך הרקדנית ומנהלת הלהקה הקיבוצית הצעירה גלי כליף-חיון מתארת את המחויבות של באר לטוטליות:

זה לא מגיע הדרגתית. זה מגיע כתנופה אחת מתפרצת מהפנים החוצה. בסופו של דבר זה חייב להיראות טבעי ועדיין טוטלי, בצורה פשוטה טבעי ולא מעובד. מאוד מפריע

אם זה נראה מאולץ. זה חייב להיראות כאילו אני הולך ביום־יום ובוים נפילתי, ובוים צנחתי, ובוים קפצתי. כמובן להיראות טבעי במשהו ועדיין טוטלי, זו העבודה הקשה. להיראות משוחרר אבל לא מעובד, אלא זורם.⁶³

יש להקשיב בתשומת לב להבדל שבין אוניסון מטעמים אסתטיים בלבד ובין אוניסון אשר מצפין טראומה עיקשת. הבדל מרכזי נעוץ בהקשר או בתחביר. פנטזיית הטוטליות מבטאת משאלה להרמוניה של כלל הקולות המצטרפים. כל צרימה – קטנה ככל שתהיה – מחריגה את היחיד. בקיעים של דיסהרמוניה מדגישים את שונותו המאיימת להחריב את שלמות הכלל. דווקא על רקע האוניסון מתרחשים אפוא קטעי הסולו, הדואטים, ולעיתים אף קטעי הטריו הדרמטיים והטרגיים ביותר, אבל לא לאורך זמן. האוניסון שב ובולע אל תוכו את היחיד, מפקיע ממנו את בעלותו האישית על החוויה ומציג אותה כקניינו, ובתוך כך הוא מעקר את קולו הייחודי וממיר את זעקתו הפרטית בדקלום התנועתי של הכלל. מבנים סימטריים של טורים ושורות נוצרים ומתפרקים, רקדנים מצטרפים אל האוניסון ונושרים ממנו לסירוגין, חוזר חלילה, כאילו שבים לנסות את כוחם כפרטים. החומר התנועתי עצמו שהאוניסון בנוי ממנו אינו עומד בתנאי האסתטיקה של ההרמוניה הקלאסית. ב'חלב אם' למשל הרקדנים חוזרים בעקביות על הטחת הראש בקרקע לצילילי מוזיקת רוק צורמנית ורפטטיבית.⁶⁴ באר מרבה להשתמש באוניסון לצורך פוליטיזציה של האסתטי, כלומר לצורך נשיאת עדות חברתית. קשה שלא לשמוע בכמה מקטעי המקהלה הללו הד לקולקטיב הקיבוצי: 'גדלנו בלינה משותפת, חינוך של מטפלת ובית הילדים [...] קיבוץ כקהילה הנסמכת על קודים משותפים', מתארת רקדנית הלהקה רחל שפירא; ויעל נאמן אומרת: 'דיברנו ברבים. כך נולדנו, כך גדלנו מבית החולים ועד עולם. [...] מהרגע שהשתחררנו מבית החולים לא ניסו להפריד בינינו. אדרבא, חיברו, הדביקו, הלחימו'.⁶⁵ ב'חלב אם' מדדה־מתקדמת שיירה ארוכה בברכיים כפופות, והאגן נשלח קדימה, אצבעות חשוקות מובאות אל השפתיים בתנועת יניקה נואשת, צוואר מופשל לאחור, והגו נע מצד לצד כסהרורי, אבל תמיד שב ורוכן כלפי מטה, חוזר להליכה השפופה, חפופת הראש. למראה השיירה הנעה כך קשה שלא להיזכר בצעדת המוות או בטורים המשתרכים של אסירי המחנות שניטל מהם צלם אנוש.

63 גלי כליף־חיון, מתוך ריאיון עם המחברת, 30.4.2018.

64 'The Fall' של להקת טייני פינגרו. <https://tinyurl.com/y73dglfx> (אוחזר ב־16.2.2019).

65 רחל שפירא, מסמך פרטי שנשלח בדוא"ל למחברת; נאמן, היינו העתיד, עמ' 10.

ג. אור, צל

לצד האוניסון, הפונקציה הפואטית של האור והצל בכוריאוטראומה של באר משיבה את הדיון לשירו של זך.⁶⁶ עוד בראשית השיר, על רקע ההרס, נרמזת נוכחותו של המוות סמוך לאור:

הַמּוֹת בָּא אֶל סוֹס הָעֵץ מִיכָאֵל בְּהַשְׁפָּמַת הַבֶּקֶר
וְסוֹס הָעֵץ מִיכָאֵל עֲדִין לֹא הָיָה מוֹכֵן לְגַמְרִי
לְלָכֶת אִתּוֹ. בּוֹא אִתִּי, סוֹס הָעֵץ מִיכָאֵל, אֲמַר לוֹ
הַמּוֹת, אֲכַל סוֹס הָעֵץ מִיכָאֵל עָלָה בְּהָרִים וַיֵּרֶד
בִּבְקָעוֹת.

הַשֶּׁמֶשׁ יִצְאָה מִזְמַן וְהָאִירָה אֶת הַהֲרִיסוֹת
שֶׁמִּסְכִּיב. מֵאִפֶּק אֶל אִפֶּק לֹא יִכְלֹת לִרְאוֹת שׁוֹם
סִימָן-חַיִּים. בּוֹא אִתִּי, אֲמַר הַמּוֹת לְסוֹס הָעֵץ מִיכָאֵל.⁶⁷

השמש של נתן זך מאירה אפוא כבר 'מזמן', אולי מאז ומעולם, על בוקרו של עולם הרוס וחסר חיים: 'מאופק אל אופק לא יכולת לראות שום/ סימן חיים'. בשעה שסוס העץ מתמיד בתנועתו המכנית, המתנדנדת-מנדנדת, עולה בהרים ויורד בבקעות; עולה על הדעת הפיכחון הריאליסטי בתחריטו הידוע של אלפרד דירר 'מלנכוליה'. דווקא המוות הוא זה שמפיח חיים בסצנה: 'בוא אתי, אמר מר המוות כשדמעות בעיניו ופתח בשיר'. קולו ה'אנושי', המפתה, של המוות מנסה לשווא למשוך את סוס העץ אל חיי הרגש. אור השמש – אורו הקר של ההיגיון הצרוף השולט בעולם – נועד להבהיר את קיומו חסר החיים של עולם החפצים והעובדות, ואילו את חיי הרגש – הכאב והדמעות – המחבר מפקיד בדמותו של המוות דווקא; בעיני הדומעות. לאחר ההריסות המוארות בבהירות, חיי הנפש אפשריים רק על רקע כניעתו של ה'פרפטואום מובילה' (סוס העץ המתנדנד) לשלילה שהמוות מציע לו כפרס ניחומים. 'הייתי כאן, זה ברור כצל', סוס העץ פורץ 'בנהימה נוראה של עצבות' כשהוא מבין כי דינו נגזר להתלוות למוות. את הרפליקה הבאה בעניין הצל שם זך בפי המשורר, החוזר שוב ושוב על מוסר ההשכל: 'אין לך אוהב גדול מן הצל'. לעומת בהירותו הקרה של ההיגיון הסולרי, זך מציב את 'צלליתו' המלאה רגש של האוהב הגדול מכולם – הצל. בסיומו של השיר המוות מוביל את סוס העץ באפסר, והנשים היידעוניות מאיצות בו (או שמא במשורר?): 'ספר לה את אגדת הסוס היפה, סוס העץ מיכאל. / ואיך, אבוי לכולנו, יכול לו הצל'.⁶⁸ בשירו של זך האור והצל פועלים אפוא כשני כוחות גיגאנטיים, שהמאבק

66 אמנם האור והצל אינם מונפשים בטקסט המילולי, ואף לא בטקסט התנועתי, אך נוכחותם הקונקרטית ממסגרת את הזמן, את הנוף ואת אוירת השיר והמחול לכל אורכם.

67 זך, **שירים שונים**, עמ' 119-121.

68 הצל המסיים את שירו של זך מזכיר את סיום הפואמה של מלארמה 'אחר הצהריים של פאון' (היו שלום שתיכן, עכשיו הפכתן רק לצל); גם שם הפיתוי הארוטי להתענגות מובן בדיעבד כחזיון שווא.

ביניהם מסתיים בתבוסת האור ובניצחוננו של הצל. יש לזכור שלהבדיל מהחושך, הצל איננו בפשטות היעדרו של האור; נהפוך הוא, הצל הוא יוצא חלציו של האור, הוא משתרר רק במקום שהאור מצוי. מלחמת החושך באור אינה אלא סוס טרויאני שממלא משאלה אדיפלית: השתלטות הצל על האור המוליד אותו מקרבו, ובמילים אחרות: השתלטות הממשי על הסדר הסמלי, המסומן לדברי לקאן כחוק האב. מהו אפוא הצל שבאר מציג במובנו האלגורי? האם אין הוא קשור בטראומה שהיוצר נושא אתו מקדמת דנא, מ'השכמת הבוקר' – אותו 'חסר החסר' שדבק בו, כמו כתם לידה, כפי שהצל הוא הכתם האפל שאור השמש טומן בחובו ומטילו על העולם?

נחזור ל'חלב אם'. עוד לפני שמסתמנים קווי המתאר של מפתח הבמה; עוד לפני שמצטייר לעיני הצופה תוואי של ירך, רגל, יד – בוקע קול: זמזום שטוח, כמו מחיקה, השתקה, ועל פניו קרעי דיבור של גבר. שפה זרה. מילים לא מובנות, מקוטעות, מרוסקות, מפצירות, נשלחות כמו ספינות הצלה על פני הצפצוף הקר: 'אונִי, אונִי, אונִי-טֶה' (אימא, אימא, חלב אם) שתי דמויות מושלכות מן הקלעים אל פאתי הבמה. כניסתן מוסווית בחסות החשכה והן מתקדמות שפופות, כמו בגנבה – האומנם הן שתיים? קשה לומר – ירכיים מרצדות במרחב השחור. רק עכשיו ניכרת אלומת האור המלווה אותן ליווי מזור, סמוך לראשיהן, ממוקדת, רודפנית; אור נע ונד שכביכול נוצר רק כדי להטיל צל. במקום האלומה הקטנה והקרה של פנס הלוקס, אולי כמימוש של חלום פנטזמטי, עולה כעת לאֶטו אור יקרות מתוך נברשת עצומת ממדים המשתלשלת ממרומי הבמה, ונטיפי הבדולח שלה מזדהרים בריבוא ניצוצות ומזהיבים עולם אחר: אולם נשפים. בזוהר הזר מודגשת תנועתם התזזיתית, המתפתלת מיוסרת של הגופים החשופים, הקרובים לקרקע, כאנטיזה מובהקת לפאר. האם זה אורה האבוד של בודפשט העליזה, שהאיר את סיפור הילדות המרומז של בית אימא, או שמא האור האל-ביתי הטומן בחובו את צלה האימתני של השואה? רק בסיומו של הריקוד תחזור שוב אלומת האור הלבן – אורו של הפנס החוקר, המחפש וחושף את פניהם של הרקדנים המוטלים שוב במעגל חשוך במרכז הבמה, ודומה שגם הם עדיין מספרים 'אֶת אֶגֶדַת הַסּוּס הַיֶּפֶה. [...] סוּס הָעֵץ מִיֶּכָאֵל. וְאִיָּה, אָבִי לְכֶלֶנוּ, יָכַל לוֹ הָצֵל'.

לשון האור / צל היא זו שממסגרת את 'חלב אם' מראשיתו. הפאר המשקיף מעל לראשי הרקדנים והקהל אינו מושג בעליל. הוא שייך לעולם הישן, האבוד, לעולם שלפני השואה או לעולם הפנטזמטי הילדי, שהאני משתקף בו עד בלי די. לעומתו, האור שהוא בר-השגה נתון ביד אדם. זהו אור מאיים, קרוב ומכאיב המוקרן 'מלמטה', כניסיון נואש 'להבהיר' את ההיסטוריה שקוללה במארת האלם של הלא מובן. למי שייך הזרקור הפולשני, החקרני, המסנוור הזה? לקאפו במחנה? לשומרות הלילה בבתי הילדים בקיבוץ? או שמא הוא דימוי לדמיונו של היוצר, המנסה לחתור תחת מעבה האופל, לגבש לעצמו תמונה ברורה, לקרב עד כמה שאפשר אל פני ההורים המתרחקות? 'להכות בסנוורים' משמעו המעשית היא להכהות את העין. האור המכה בסנוורים מבהיר עד כדי החשכה, וכך מעווז את המתבונן ומסכל את יכולתו 'להאיר': להסביר – להבין. כשם שאור הפנסים של שומרות הלילה בבתי הילדים בקיבוץ של שנות החמישים לא רק האיר את פני הישנים אלא שב ו'העיר' אותם



'חלב אם' (2017)
 כוריאוגרפיה: רמי באר
 רקדנים: הלהקה
 צלם: © איל הירש
 באדיבות ארכיון להקת המחול
 הקיבוצית

אל חשכת חלומות הביעותים של לילותיהם, נראה שגם כאן, ב'חלב אם', האור המסמא אינו מקרב את הגאולה אלא פועל כמטרד חוזר ונשנה, כסיוט שאין ממנו מנוס. אם כן, מה שנעדר מ'חלב אם' הוא חלב האם. כיצד היעדר האם נרשם בגוף? בזמן היצירה הרקדנים יוצרים טור עורפי, וזה מתקדם בתוואי ספירלי, בצעידה מדודה ומתונה לרוחבה ולאורכה של הבמה, כף ידם הימנית מושטת לפנים, ספק במחווה של 'עצור' וספק במחווה של 'תן לי לגעת בכך' או 'תני לי לגעת בכך'. האם זו דחייה? חשש? גישוש? פילוס דרך? הזמנה? עצירה? דומה שיש כאן תחביר חסר, דהיינו היד מסמנת מגע במשהו שאיננו.⁶⁹ המחווה

69 כששאלתי על כך את באר עלה בדעתי זיכרון ילדות: ליטוף על הלחי שנהג לקבל מאמו כשנפרד ממנה, בתום הביקור בבית ההורים. לעניין זה ראו גם: גליה רבינוביץ ואפרת קס, 'געגועים אסורים: סוגיית הגעגועים וביטויים אצל ילדים ניצולי שואה ואצל בני הדור השני', שיחות, כב, 3 (יולי 2008), עמ' 254-259.

הזאת, החסרה אובייקט, כגעגוע חפון למחצה בכף היד הריקה, היא עוד דוגמה לתחביר המטונימי המאפיין את הכוריאוטראומה של באר. האם אפשר להכתיר בשם את האיננו?

ד. שיום

היבט אחר על פואטיקת האבדנים של באר מספק העיון בשמות הריקודים. באקט הרשמי של מתן שם יש משום היגד קונסטרוקטיבי שממקם את האובייקט המשוים במרחב ובזמן, מאפשר את רישומו בזיכרון ההיסטורי ואת שילוחו לעולם כישות עצמאית, ששמה הולך לפניו, גם כשהיא עצמה נעדרת. השם מכמין אפוא עמדה נפשית-רגשית של נותן השם כלפי האובייקט המשוים, ועמדה זו מבקשת לצייד אותו לקראת השיח העתידי שייסוב עליו ולהשפיע על המשתמשים בו בהתייחסותם אליו. כך נועד גם שמה של יצירת האמנות לסלול את דרכה בעולם ולרפד את היחס העתידי כלפיה. באילו שמות מצייד באר את יצירותיו, ובאילו קונוטציות הוא מסמן אותן? הנה רשימה חלקית של מבחר מיצירותיו של באר משנת 1990: 'תזזית' (1990); 'מלאכים שחורים' (1992); 'חצות' (1992); 'כנפי חלום' (1992); 'עיר עירומה' (1992); 'תחילת השקט' (1994); 'זכרון דברים' (1994); 'מקומשהו' (1995); 'באחת השעות של היום או הלילה' (1996); 'בדידות' (1996); 'מסע סוד' (1997); 'שאלה ללא מענה' (1998); 'על פי תהום' (1999); 'שומר מסך' (2002); 'אקדודם' (2006); 'אמבכלל' (2012); 'חסר השלם' (2013); 'בלאק־אאוט' (2015); 'אסיילום' (2018). השמות מדגימים היטב את צבינו של גוף העבודות: חושך, לילה, חלום, עירום, שקט, זיכרון, בדידות, סוד, חוסר מענה, תהום, וכיוצא באלה. הצורך האנושי להעניק שם למה שעלול להיעשות 'אימה חסרת שם' אם ייוותר מחוץ לתחום המובנות, עקרוני לחשיבה הפסיכואנליטית של וילפרד ביין, שטבע את המונח, כשם שהוא חשוב גם בעיני הוגים ומטפלים אחרים, הרואים בלא מודע ממשות אמפירית שלא התנסחה.⁷⁰ הסימון באמצעות קריאה בשם הוא תהליך של הפשטה בדיעבד, המחייב הסמלה. פעולת השיום מאפשרת לפשט את הרב־ממדיות הבלתי נתפסת של האימה חסרת השם בכך שהיא מקנה לה הקשר ומעניקה לה מובן. גם הפסיכואנליטיקאי ז'אק לקאן העניק לסימון חשיבות ראשונה במעלה. על פי משנתו, 'שם האב' הוא בעל מעמד של מסמן מיוחד: ממנו נגזרים כל שאר המסמנים. השיום הוא אפוא חוליית ביניים שתפקידה להעביר את מערך הזהויות של הסובייקט הפסיכואנליטי מ'אני אידיאלי' ל'אידיאל של אני'; זהו מהלך חיוני, ובתיווכו הסובייקט עובר מן הסדר הממשי והמדומה לסדר הסמלי.⁷¹ במונחים לקאניאניים אפשר לראות בשם נקודת

70 Wilfred Bion, *Learning from Experience*, Heinemann, London 1962, p. 183; Idem, 'A Theory of Thinking', in: Elizabeth Bott Spillius (ed.), *Melanie Klein Today: Developments in Theory and Practice*, Volume 1: *Mainly Theory*, Routledge, London 1988, p. 96

71 Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, Hogarth Press and Institute of Psycho-Analysis, London 1977, p. 414

עיגון או 'נקודת כפתור' שמבקשת לרכוס את המשמעות בנקודה מסוימת ולהציל אותנו, ולו לרגע, מקרקע לא יציבה של גלישת המסמנים. המפגש עם השמות המופשטים של באר מפרה את דמיונו של הצופה ופותח פעם אחר פעם את המרחב ההרמנויטי למרב האפשרויות הפרשניות בשרשרת המסמנים. עם זאת, ההיגיון בבסיס השמות מקנה לצופה אחיזה בקרקע, מעגן אותו בשדה סמנטי מסוים וחוזר ומתקף עבורו מראש את פואטיקת האבדנים של באר. כמעט כל השמות שהבאתי למעלה מצביעים על קטסטרופה. כל הקטסטרופות כרוכות במוות. כולן מוליכות אל הטראומה. גם בשיום נשאר אפוא באר נאמן לדגם המורבידי שהציב לו זך, בהעמידו את המוות בראש השיר: 'המוות בא אל סוס העץ מיכאל'.

ה. מוזיקה ומלל

באר רגיש למילים. הוא שב ומטמיע אותן בפס הקול של יצירותיו כבשר מבשר.⁷² אין בכוחה של מילה לבטא את האימה, אבל היא עשויה להעיד, להתריס ועם זאת לתפקד כמעטפת מאלחשת, המגוננת על היוצר (הרקדן, הקהל) מפני קריסה אל מערומי החוויה. בעבודות המוקדמות יותר (כמו 'סוס העץ' ו'יומן מילואים'), שהיצירה הספרותית מספקת בהן לכוריאוגרפיה פיגום מבני, המילים הן שלד שעליו נשענת הפונקציה הרפרנציאלית של היצירה, ואילו בעבודות מאוחרות יותר, ובכללן 'חלב אם', המילים מתפשטות מן הצורך להסביר או לתאר. הן מתנגנות, מצטלצלות ומשמשות יותר ויותר את הפונקציה הפואטית. בד בבד עם התפשטותן מהפונקציה הרפרנציאלית הן גם זונחות את ההקשר התחבירי שלהן, את ה'מה' המתנסח במשפט, לטובת ה'איך' המתנסח בצליל, במחווה. מילים נעשות נשאויות של תוכן חושי, מוחשי. הוגות את מה שאינו יכול להיאמר ובכל זאת נוכח בהיגד. הן מתריסות נגד השתקה או מכילות אותה, חוסמות ואוטמות מפני הצפה, ועם זאת הן עצמן משתחזרות ברפטיביביות אובססיבית בעודן מתעוותות, מתרפקות, מתפרקות, מתרסקות. 'אונִי, אונִי, אונִי-טֶה' – קולו המוקלט של גבר חוזר ומשתזר במוזיקה כמו פטפון שבור. קול קטוע, חורקני, הוא חוזר ומפציר, חוזר ומפריע לרציפותו של פס הקול כמו בכי של תינוק בוגר. המילים הנלחשות יוצרות מרחב רגשי, אך מהו המרחב הזה אם לא גוף? עד כדי כך שאפשר לדבר על גוף המילים, ויותר מכך – על כאב הפנטום של המילים החסרות, ככאב של איברים כרותים. בצירוף 'אונִי-טֶה' – חלב אם בהונגרית – יש שלוש הברות, במשקל דקטילי. הרגל הדקטילית מורכבת מהברה מוטעמת אחת ושתיים לא מוטעמות אחריה, והוא זר להטעמה העברית הרווחת. הזרות והניכור שינק המחבר עם חלב אִמו מוטמעים כך בלב לבה של השפה: במוזיקה עצמה. בחזרתן של המילים הללו לאורך היצירה הן מכוננות מעין נדנוד קבוע שאינו בא על סיפוקו, תחנן לרגיעה המאלחשת של נענוע בחיק האם.

⁷² בין השאר שימשו את באר טקסטים של יהודה עמיחי, דוד אבידן, דליה רביקוביץ, צביקה שטרנפלד, ישראל אלירז, וגם טקסט ולחן משלו – 'בגן השחור'; ישראל ברייט מבצע אותו ביצירה 'אינפראדום'.

כמו לכל סממני הטראומה, יש להאזין בתשומת לב גם לטקסט כדי לגלות את מה שהוא מסתיר. מלבד הרפליקה 'אונ־י־טָה', ב'חלב אם' מוכמנים ארבעה טקסטים שונים, ואלה – בהצטרפותם למרשתת אחת – משרטטים את הסבטקסט של הריקוד כמבוך שמתפתל בו חוט בין התרסה להשלמה עם מוות ואבדן. אחד מהם הוא שירם האינטימי, הרפלקסיבי, של ג'יימס בלייק (Blake) וג'סטין ורנון (Vernon) 'Meet You in the Maze'.⁷³ הדובר בשיר ניצב בלב מבוך, ובו הוא אמור לפגוש את הנמען, אולם איזה סיכוי אמתי יש למפגש במבוך? קולו המתעווה של הדובר בשיר (באמצעות מקודד קול) כאילו מנסה לגשש בסבך השבילים המתפצלים, אך כושל פעם אחר פעם. שום תפנית אינה מובילה להימצאות הנמען: ההרגשה שכל ציפייה למפגש ממילא אבודה מראש מתחזקת עם המילים all those songs that came before you / they were once awaiting (כל אותם שירים שבאו לפניך / פעם הם חיכו), ואילו המשפט Music can't be everything (מוזיקה אינה יכולה להיות הכול) חותר תחת האמונה בטוטליות עצמה. האם אבדן הדרך במבוך המתפרק תדיר לתת־סעיפים מביא עִמו גם התפכחות מן המורשת המוזיקלית של משפחת באר?⁷⁴ או שמא ממורשת המחול הסמלית, המטפורית, של ארנון (גם כאן 'הכול' מתגלה כשבריים)? ראויה לציון מהותו הנואשת, האורפאית, של ההקשר, שהדובר פונה בו אל עצמו:

בטרם תדע שהשלמת את הדף

בטרם תשלים את הדף

פעם הם חיכו

מוזיקה אינה יכולה להיות הכל.⁷⁵

ו. מבוך

הדף של באר הוא חלל הבמה, והמשל הספרותי של המבוך המתפתל במרחביו מחזיר את הצופה אל שורשי ההשראה הקלאסית, הלקוחה משירו של זך, בשעה שהוא מזכיר את מאבקו ההרואי של תזאוס במינוטאורוס, המפלצת המיתולוגית שנכלאה בידי מינוס, מלך כרתים, במבוך. תזאוס הצליח לפלס את דרכו אל מחוץ למבוך רק בעזרת אחיזתו העיקשת בחוט שנתנה בידו אהובתו אריאדנה.⁷⁶ רק נחישות והיאחזות בשלם הסמלי

⁷³ James Blake, 'Meet You in the Maze', <https://tinyurl.com/y7mktwl8> (אוחזר ב־16.2.2019).

⁷⁴ אכן, בין השיטין של פס הקול נשמע הצ'לו – הכלי של רמי בהרכב הקמרי המשפחתי – בנעימה מונוטונית: 'A Deal with Chaos', הלקוחה מתוך אלבום בשם *Orphee* (אורפאוס) של Johann Johansson.

⁷⁵ לעיל הערה 73.

⁷⁶ על פי אחת הגרסאות לסיפור, תזאוס מקריב קרבן לאלים באי דלוס ומכונן לכבודם טקס ריקוד; זה מבוצע בידי הנערים והבתולות שהציל מן המינוטאורוס. טלטולי הריקוד משחזרים את נפתולי המבוך ואת אבדן הדרך בו. ראו: Hillis J. Miller, 'Ariadne's Thread: Repetition and the Narrative Line', *Critical Inquiry*, 3 (1) (1976), pp. 57-77.

עשויה אפוא להציל את הלכוד במבוך מן המרחב הבולעני, אולם ספק אם החזרתיות הכפייתית, המשתחזרת במחול בלשונה של הכוריאוראומה, אינה מעידה על כישלוננו של אורפאוס דווקא, כְּשֶׁל הניסיון להיתלות באותה אחיזה. בחקר התרבות היחלצותו של תזאוס מן המבוך מייצגת סיפור חניכה קלאסי, שכן המוצא שמזמן המבוך לאדם האבוד הוא ביסודו של דבר מפגש עם עצמו והתגברות על החלקים המשסעים את האני מבפנים ומונעים את שלמותו כאדם בוגר. *It's me who makes the peace in me* מצהיר ג'יימס בלייק בפתח השיר ומכונן את עצמו כסובייקט של פעולתו בשפה, ברוח המשגתו של הבלשן אמיל בנווניסט (Benveniste): 'אני' הוא זה שאומר 'אני'.⁷⁷ גם באר מכונן את עצמו כסובייקט בשפת הריקוד. עם זאת, קשה שלא לשמוע במילה המושרת *peace* (שמשמעה כאן 'השכנת שלום פנימית, השלמה') גם את היפוכה: *piece* במובן 'שבר'; חלק מן השלם. 'חלב אם', כהדהוד מאוחר לסיפור החניכה החוזר ומציף את המספר לאחר מות ההורים, עוסק אפוא שוב בניסיון הקדום להיחלץ מן המבוך ולהגדיר את עצמו כבעליו של הנרטיב האישי באמצעים כוריאוגרפיים. כמו בסיפור החניכה של סוס העץ מיכאל, גם כאן הטקסט עוזר לנו למפות את המהלכים. כך למשל הרפליקות המפתיעות השזורות בפס הקול של המופע ומשחזרות את שאלותיו של המראיין בריאיון מוסרט עם הזמרת וכוכבת הקברט האפרו-אמריקנית ארתה קיט. קיט נודעה כאישה עצמאית, אמנית טוטלית ולוחמת חירות ושוויון ללא חת. הסוגיה שהמראיין מנסה לברר היא האפשרות להתפשר ביחסים רומנטיים. אהבה – מתריסה קיט בפסקנות – היא חסרת פשרות. ואולם – המראיין מקשה – 'האם האהבה בין שני אנשים אינה איחוד ביניהם? או שמא את מתאהבת בעצמך?' – 'כן', עונה קיט, 'אני מתאהבת בעצמי ורוצה שמישהו יחלוק אותי עמי'.⁷⁸ כאמור, נשמעות ברקע רק השאלות, ואילו תשובותיה של קיט נעדרות מפס הקול של 'חלב אם', אך הן משתמעות מן הריקוד, ומצביעות על געגוע טנטאלי לאחדות ללא שארית. כמו שאר מרכיבי היצירה, גם ריאיון זה חוזר ונשנה בווריאציות ובשעה שהוא ממלא את החלל האקוסטי של הבמה, זוגות שונים מנסים, כל אחד בדרכו, לבחון אפשרויות ליצירת זוגיות. פעם הם מנסים זאת כשהם לבדם ופעם – לעיני הלהקה כולה; באחת הפעמים חוצה את הבמה לעומקה פס כהה ומחלק את המרחב לשני מלבנים בהירים. מעברו האחד סובבת רקדנית, מטיחה את עצמה לרצפה בפראות, ומעברה האחר רקדן, מיטלטל מצד לצד, מחפש מוצא. כל אחד לבדו; הצל חוצץ ביניהם. בפעם אחרת מתחולל הדואט בין שני רקדנים הנאבקים איש עם רעהו, או שהרקדן מתעטף בזרועות הרקדנית ומנסה, לשווא, ליצור דואט הרמוני לצליליו האנושיים, הנואשים, של הסרבנד מס' 3 לצ'לו סולו, מאת יוהן סבסטיאן באך.⁷⁹

77 אמיל בנווניסט, 'על הסובייקטיביות בשפה' (תרגומה לין חלוזין-דברת), *מפתח*, 6 (2013), עמ' 69.

78 הזמרת ארתה קיט הייתה רקדנית בלהקתה של קתרין דנהאם. הריאיון לקוח מתוך סרט התעודה *שביים כריסטיאן בלאקווד* (1983) *All by Myself: The Eartha Kitt Story*.

79 עבור פס הקול נבחר הביצוע של אנדרי סגוביה בגיטרה.



'חלב אם' (2017), כוריאוגרפיה: רמי באר. רקדנים: מרטין הארייג ושני כהן. צלם: © איל הירש. באדיבות ארכיון להקת המחול הקיבוצית

ז. טקסט מחולי

השארית הטראומטית היא מרכיב בלתי נמנע ברקוויאם שחיבר באר לזכר הוריו; ואכן, היא מגיחה במלוא עצמתה המצמררת בשיר 'זהו אדם' של זמרת הרוק מאירה אשר, הממקם את פס הקול ואת כל מדורי מבוכיו על רקע זכר השואה:⁸⁰ 'אתם למודי הבעתה/ היושבים במערומיכם במשכנות מוות'. השיר, בהשראת ספרו של פרימו לוי, מובא בפס הקול בלחש, בגרסתו האיטלקית.⁸¹ אין צורך להצביע על המובן מאליו: הזוועה מחלחלת בין טוריו, אך ראוי להצביע על האשמה שהוא מבטא, אשמת השכחה הכרוכה באי־יכולת לאחוז בזיכרון, בכישלון לקיים את צו הירושה ולהנחיל עדות לבני הדור הבא. 'והיו הדברים כלא היו/ לא חקקנו אותם בלבנו/ ביושבנו בבית. בלכתנו בדרך/ בשכבנו ובקומנו'. האזכור של תפילת 'שמע ישראל', הצו הדתי המכונן, המנסח את היהדות כמחויבות לעקרון הרצף (זיכרון,

80 כמו ארתה קיט, אשר היא מוזיקאית עצמאית, אוונגרדית, שהייתה רקדנית. ראו: עדי קיסר, 'קצת אחרת: מאירה אשר נשארת בשוליים', **הארץ**, 7.3.2013. <https://tinyurl.com/yd5fgpgh> (אוהזר ב־16.2.2019).

81 'considerate, questo è un uomo / che calpesta fango bollente / che non conosce pace / che lotta per un esiguo pezzo di terra / che vomita con la sua vita la vostra morte'. <https://tinyurl.com/ybdddoxn> (אוהזר ב־16.2.2019).

אהבה) ולטוטליות של האל (ה' אלוהינו ה' אחד) מקנה לאשמת השכחה צביון חריף עד כדי השתמדות, או למצער בגידה ב'שם האב'. I see you clear as air, אומר בלייק בשירו, אך מהו הדבר שאפשר 'לראות בבהירות כמו אוויר'? רק את מה שאיננו, 'והיו הדברים כלא היו' בניסוחה של מאירה אשר. שני הטקסטים, המצביעים זה על זה, מסמנים אפוא את הרגשת האשמה בתור סיבה לכשל הכרחי בשלמות ההוויה. שוב ושוב הלקונה חוזרת כסוג של אי־אפשרות 'להיות' ולמלא את החסר הסמלי, במלוא מובן 'המילה'. יותר מזה, בלייק וורנון מנסחים יחדיו את כורח ההסתפקות בחלקיות; והלוא זוהי בדיוק הפשרה הבלתי מתקבלת על הדעת, שקיט דוחה מכול וכול. הלוגיקה של הטראומה היא לוגיקת השארית, עודף שאי־אפשר להמירו. באר, במכלול הכוריאוגרפי שלו, נדרש ליסוד המילולי כגל־עד לרובד הממשי, ובו בזמן הוא מושך את ידיו ממנו, תוקף אותו, חותר תחתיו ומפרק את השפה לגורמים.

באר מבקש להפקיע את הגוף ממגבלות הטכניקה שהמחול הבימתי משית עליו ולדובב אותו בלשונן של איכויות ראשוניות, טרום־סמליות. אלא שהגוף – הסובסטנציה כשלעצמה – לעולם אינו נתפס ישירות, אלא רק דרך הסדר הסמלי. את תכונות החומר ואת איכויותיהן אנחנו נאלצים לנסח בעזרת הדימוי או הסמל, ולפיכך אפילו חווית הגוף הראשונית מובנית ומתווכת באמצעות השפה. הסדר הסמלי מתיימר לשקף את המסומן במסמן, משל היה בבואתו המושלמת, אך לאמתו של דבר אין הוא אלא מראית עין של שלמות. אפילו הגוף העירום, ה'ממשי' כביכול, אינו נחוה ב'טהרתו' אלא לכוד כבר אפרירי בסדר הסמלי, כלומר נולד לבוש שפה, ומלכתחילה הוא חלק מהמימזיס: מאשליית הייצוג האמנותי.

כאשר באר מבקש להציג את ממשותו של הגוף, נבצר ממנו להסתפק בשפה המקודדת של המחול, המעטירה על הגוף אצטלה סמלית אך מרוששת אותו מממשותו הגולמית. הוא נזקק אפוא לאשליה המימטית של השפה, אך כאשר מה שאי־אפשר לבטאו מחפש עיצוב שאינו לשוני, הוא שב ומתנפץ תמיד אל סלע הממשי, שאי־אפשר לבטאו בשום צורה. דומה שקונפליקט זה נהיה טבע שני ביצירותיו של באר, הניכר היטב בשפת הגוף האישית שלו, כמו שתיארה שפירא:

הוא איש שנע בשבילי הקיבוץ וכאילו אומר לי בגופו אל תראי אותי... ואני כל כך מבינה אותו. מעדיף להיות רואה ואינו נראה. האמן החי בדילמה ענקית, בקהילה בלתי אפשרית. בקיבוץ כולם עובדים עבודה יצרנית. מי שעוסק באמנות, נחשב כמי שמטפח את עצמו, כרוכה בכך אי נעימות, התנצלות תמידית... האמנים בקיבוץ נחשבו חריגים. לעיתים 'עשבים שוטים', לעיתים בודדים. במבט חיובי נחשבו לחלוצים, פורצי דרך, לא ללא מאבק עיקש במוסכמה, בשבירת מסגרת הכלל. מי שדבק באמנותו נאלץ לאחוז בה כשליח.⁸²

82 שפירא, מסמך פרטי שנשלח בדוא"ל למחברת.

באר, המושלך מן המילים לשפת הגוף וחוזר חלילה, מעתיק בלית ברירה את האפיונים הסומאטיים שלו עצמו ללשון היצירה, כשהוא מתריס נגד שפת המחול ותוקף אותה בדיוק במקומות שהיא נכנעת לתכתיבי האסתטיקה של הסגנון. מכאן השפלת המבט, גרירת הרגליים, ההתכדרות וההצטמצמות החוזרת ונשנית של הגוף בתגובה להשתלחותו במרחב, והרכנת הראש עמוק אל החזה וטמינתו בין הכתפיים המורמות, מחופה בזרועות המגוננות, כאילו הוא עומד לספוג מכה נוראה, צפויה מראש. הרקדנים של באר רוקעים את כל כובד משקלם לתוך הקרקע בפישוק מקביל, רחב ועמוק מעבר למקובל בקודקס של המחול המודרני. אין זו רק עמדת מוֹצָא או פוזיציה מזדמנת, זהו 'בונקר' חפור ומבוצר היטב בקומת המרתף, שכמעט אין יוצאים ממנו. באר אינו מסתפק בטווח התנועה המקובל של הזרועות, אלא דורש מן הרקדנים לאתחל את תנועתן במשיכה חזקה למטה והחוצה, כאילו מוטל עליהן להבקיע מן המודחק:

הגפיים תמיד עובדות דרך אורך. תמיד התנועה קודם כל מתחילה כלפי מטה – כמו עם משקולת – למטה ואז החוצה: רחוק רחוק רחוק. וזו הסיבה שידיים עולות לצדדים, כי אני הולך רחוק רחוק עם משקולת למטה.⁸³

באר נמשך להתמודדות עם מצבים קיצוניים, עם משחק ההישרדות בין שליטה לאבדן שליטה; עם ההליכה על הקצה. 'הוא מתחבר לאנשים שמחפשים קצוות, שהולכים כל פעם לקצה רחוק יותר', אומרת עליו הסוציולוגית טל כוכבי, שחקרה את עבודתו, 'התפיסה שלו היא להמשיך, להמשיך, להמשיך, מה שלא יהיה להמשיך'.⁸⁴ האם אין בהמשכיות הזאת משום דההוד לתנועת הפרפטואום מובילה של סוס העץ של זך, 'שעלה בהרים וירד בבקעות'? על הדרישה 'לעקור' כביכול את הזרועות מן הגוף כדי לשאת את המשקלות רחוק יותר מוסיפה רחל שפירא, בעבר רקדנית ומנהלת חזרות בלהקה: 'הוא [באר] תמיד משך לנו את הידיים והכפות כשרצה להדגיש לנו את העוד ועוד הזה'.⁸⁵ ההידרשות לאורך ולכובד יוצאים דופן מצביעה על מגבלות השפה השגורה, שהביטוי האישי מבקש לחרוג מגבולותיה, לנתץ אותה, או לפחות להרחיב ולהגזים אותה במובנים שונים. 'אני הרבה פעמים מדמה לרקדנים שיחשבו שיש להם קרן אור אין־סופית מהידיים. קרן לייזר', מסביר באר, 'שזה משפיע על החזה כולו, על הגוף כולו, על החזה ועל הסנטר, וזה מכוון שוב וזה כל הזמן בא ממרכז הגוף. זה לא הידיים לבד אלא זה מושפע מהטוטליות של הגוף כולו'.⁸⁶ הגפיים כבדות משקל וארוכות עד אין־סוף, ואילו שרירי הצוואר והעורף נדרשים להתקצר. כך תיארה גלי כליף־חיון את דרישותיו של באר בנוגע להחזקת הראש של הרקדנים:

83 רמי באר, תמלול הקלטה השמורה בידי המחברת, 30.4.2018.

84 טל כוכבי, 'בין ריקוד לאנתרופולוגיה', עבודת דוקטור, האוניברסיטה העברית בירושלים, ירושלים 2000, עמ' 234-235.

85 שפירא, מסמך פרטי שנשלח בדוא"ל למחברת.

86 באר, תמלול הקלטה השמורה בידי המחברת, 30.4.2018.

אם הראש הוא למטה, הסנטר הכי נמוך וממש נוגע בחזה, שהוא קמור למטה, קדימה; ואחורה – הצוואר ממש לגמרי משתחרר וכדי להשיג את השחרור המלא של ראש אחורה חייבים לפתוח את הפה ולשחרר נשימה. אי אפשר לסגור שפתיים.⁸⁷

השילוב בין הזרועות הכבדות, הנשלחות למרחקים כקרני אור אין-סופיות, ובין המפרקת ה'שבורה' והראש המופשל לאחור בפה פעור מנכיח זעקת כאב. הוא מקנה לרקדן את חזותו האוטנטית של פצוע שמנסה בשארית כוחותיו להימלט מגורלו בעודו משווע לעזרה. ההזדהות הקינסטטית של הקהל למראה ה'ניצול' כאילו מיתרגמת, לדברי שפירא, היישר מתוך עדותם של הרקדנים:

כשהיינו מתחילים לעבוד על עבודה חדשה, תמיד באו עם זה ימים של התכווצות עצומה באזור העורף והצוואר. אמנם אתה רקדן פעיל ובכשירות, אך יש פעולות שאינך מבצע בעוצמות ובתדירות החזרה, כפי שקורה כשבונים חומר חדש. יתר על כן, בגלל שלא הייתה בניית החומר התנועתי רצופה וזורמת מתוכו, התבקשנו לחזור על המקטעים שוב ושוב.⁸⁸

תשומת הלב מופנית שוב לכאב הפיזי שחשו הרקדנים. שפת הגוף של באר אינה מייצגת או מסמלת את הכאב. הוא חרות בגוף בפועל ממש, כמו המספר שנצרב בבשרם של האסירים. באר מעיד את רקדניו על הכאב בכך שהוא עושה אותם נשאים של פצע, עדות חיה. השתחוות הזיכרון אינה מתרחשת רק באמצעות המלל הסמלי, כסיפור על אודות טראומה, אלא מוטמעת ישירות בקורפוס של הלהקה. זהו אקט מכונן, שבאחת עושה גם מן הקהל קהילה: עדה של עדים. שפירא מדגישה בהערתה היבט אחר שמכביד על הרקדנים: התנועה לא זרמה, לא נבעה מתוך עצמה בטבעיות. גם מבקרת המחול אורה ברפמן ציינה באחד מטוריה כי אף שהתנועה 'זורמת ברצף בלתי פוסק, כוח מניע סמוי הופך את הזרימה למאוד לא לירית. אלא כפייתית ועצבנית'.⁸⁹ הזרימה האורגנית קשורה בנשימה, שבאר מדגיש את חשיבותה. באנלוגיה לשפת הדיבור, ארגון הנשימה של הרקדן עשוי להיחשב יסוד תחבירי. הוא אוגד את חלקי המשפט בקשתות מוזיקליות, וכך מייצר את השטף, את הזרימה ואת סימני הפיסוק באופן טבעי ואורגני למטען הסמנטי שהמשפט טומן בחובו. כך לדברי באר:

אני מייחס חשיבות עצומה לכך שהנשימה היא בבסיס התנועה ובקואורדינציה איתה. מתי אנחנו שואפים ומתי אנחנו נושפים אוויר, ולכן גם עניין השפתיים המשוחררות, שזה לא ממאמץ של שפתיים קפוצות. התחושה של הרקדן צריכה להיות כאילו נוסע במכונית או אופניים וחש את הרוח על פניו.⁹⁰

87 כליף-חיון, מתוך ריאיון עם המחברת, 30.4.2018.

88 שפירא, מסמך פרטי שנשלח בדוא"ל למחברת.

89 ברפמן, 'זרימה כפייתית'.

90 באר, תמלול הקלטה השמורה בידי המחברת, 30.4.2018.

החשיבות העצומה שבאר מייחס לנשימה נובעת ככל הנראה משאיפתו לספונטניות ולאונטיות, לביטוי טבעי ו'טוטלי', המשוחרר מכבליה של טכניקה כלשהי, אלא שהזרימה הטבעית אשר הוא מבקש עומדת בסתירה לחוויית ההתשה וקוצר הנשימה של הרקדנים ומחייבת אותנו לקרוא את באר 'כנגד עצמו'. כך המבקרת טל לוין מעידה על חוויית הצפייה שלה ביצירתו של באר 'אסילום':

רצף של קטעים וסצינות תנועתיות, שמתחלפות במהירות יחסית, וגם התנועה בהם נמהרת וצפופה. ייתכן שבאר ביקש ליצור פה תחושה של אסתמטיות, חנק אפילו, אך בפועל התוצאה היתה באופן אירוני כמעט מונוטונית. הגודש התנועתי [...] המהירות והסחף שבביצוע לא אפשרו לעכל או להכיל כמעט שום קטע.⁹¹

וכך סיפרה שפירא:

לפני פתיחת המסך לתחילת 'יומן מילואים 89', קרה תמיד שהייתי עומדת בקלעים מוכנה לכניסה לבמה ומתחילה לגהק. היה מתח, המחול היה אינטנסיבי והנשימה נעשתה בלתי סדירה.⁹²

יותר ממשב הרוח המלטף המלווה את רוכב האופניים, גם הצופה במחול מרגיש את המתח העצום בין ההרפיה המבוקשת ובין מצוקת הנשימה המוחשת, ואולי אין זה מפליא שעולות על הדעת מילותיו של ק' צטניק במשפט אייכמן: 'נשמנו לפי חוקי טבע אחרים'.⁹³ הכמיהה לארגן ולהסדיר את הנשימה לפי חוקי הטבע מעוררת תמיהה. הרי הנשימה טבעית במהותה! אלא שהצורך להפקיע ממנה את טבעה ולשלוט במקצביה חוזר ומדגיש את האירוניה ואת הכפייתיות העיקשת שביסוד פואטיקת האבדנים של באר.

ח. גרוטסקה וניכור

ברבות מעבודותיו של באר משולב קטע גרוטסקי שצץ לפתע בגוף היצירה ומבליט את צביונה האל-ביתי, המנוכר. דומה שגם בעניין זה הוא נשמע להנחיות הבימוי של זך, שהטמיע טורים זרים, כביכול חסרים הקשר, בלב 'סוס העץ' שלו.⁹⁴ הכאב הפרטי הוא אידיאליסטי ואי-אפשר לחלקו או לשתף בו, ואילו הגרוטסקה שווה לכל נפש, ומשום כך היא קשורה לכלל. כאב חושף את הגוף בכנותו, במסכנותו, בזעקתו האקוטית של היחיד; והגרוטסקה מכחישה, מגזימה, מעמידה פנים. היא היפוקריטית במופגן. כאב נוכח

91 טל לוין, "אסילום" של להקת המחול הקיבוצית: שום דבר לא מטריד באמת ביצירה הזאת, הארץ, 28.5.2018. <https://tinyurl.com/yckr3fm8> (אוחזר ב־16.2.2019).

92 שפירא, מסמך פרטי שנשלח בדוא"ל למחברת (ההדגשה במקור).

93 עדות יחיאל דינור (ק' צטניק) <https://tinyurl.com/y85l8peq> (אוחזר ב־16.2.2019).

94 למשל: 'בשקט, בשקט, בשקט, הדבר מתמיה, החנוכיה דולקת'.

בהסבת מבט, בראש הנזרק לאחור או מושלך לפנים, מתחפר בין הכתפיים לבית החזה, ואילו הגרוטסקה זוקפת ראש ומישירה מבט אל הקהל: היא חסרת בושה, וב'חלב אם' מוזרותה מודגשת שבעתיים בזרותם המזרח-אסייתית של שלושת מבצעייה. עד רגע זה היו השלושה חבוקים באוניסון המלכד את הקבוצה כולה, ופתאום הם הגיחו מתוך הכלל. שני רקדנים בנים, ובתווך רקדנית, ניצבים בשורה חזיתית בקדמת הבמה (מקום השמור לקומיקאים) מישירים מבט לקהל ומנענעים את אגניהם בפיות מחושקים, שנראים כמו פרודיה על זעקה. בתוך כך הם מבליטים את בית החזה ומציירים בכפות ידיהם תווי מתאר של שדיים דשנים, המוזיקה מזכירה בועות מים: 'בלופ-בלופ'. הקווים מעוגלים. התנועה סקסית. פתיינית. אי-אפשר לומר בפה מלא שהגרוטסקה היא הפוגה קומית משום שאין היא מצחיקה, אבל דומה שהיא משרתת את המבנה הכללי של היצירה כסוג של דיברטיסמן (divertissement), כנהוג בעולם המחול הישן: הסחת דעת מובהקת, בידור. האם זהו נתיב מילוט מן הקבוצה הגדולה לתת-קבוצה קטנה יותר (האמנים)? אולי מפלט ממרותו הכפייתית של הכלל (אל האחרות, הא-חירות, או החירות לכאורה)? השורה הגרוטסקית חורגת בלקסיקון התנועתי השונה שלה מן הקבוצה המיוסרת, השפופה, ומציעה נרטיב חלופי לא רק לפוליטיקה של הזהויות, האישית והלאומית, אלא גם לפוליטיקה המגדרית. אבל בעודה מסיטה את נקודת המבט, ולכאורה מאווררת את הטקסט המחולי, היא סודקת את הנרטיב הכוריאוגרפי ומפנה את תשומת הלב לזרות ולאירוניה השוכנות בלב לבה של הכוריאוטראומה. האל-ביתי (Das Unheimliche) נוגע לאופן המתעתע והמטריד שהמוכר והנכרי שלובים בו זה בזה ונעשים 'מנוכר'.⁹⁵ האירוניה מעידה על פער בין המציאות ובין אופן הייצוג שלה. התנועה הדרושה כדי להעיד על הפער היא קפיצת הדרך המהפכת את המובן בין השניים. דומה שיש במרחק הביקורתי של האירוניה משום אנלוגיה למרחק היצירתי הנדרש מן העד, אותו מתח בין האני החווה לאני המספר. זהו גם המרחב המקל את פירוק הנרטיב ההגמוני של השואה מקדושתו המונוליטית ומאפשר למשל את ההומור השחור או את הקומיקס על אודות השואה, בנוסח Maus.⁹⁶ אינני בטוחה שבאר גומא את המרחק עד נקודת ההיפוך, אבל הוא מצביע עליו בבירור כשהוא מציע לצופה את הפן הגרוטסקי כמוביליזציה בין שתי נקודות המבט.

95 על האל-ביתי במחשבתם של ינטש ופרויד ראו: זיגמונד פרויד, 'האלביתי' (תרגמה רות גינזבורג), בתוך: יצחק בנימיני (עורך), זיגמונד פרויד, האלביתי: מבחר כתבים, ח, רסלינג, תל אביב 2012.

96 ליאת שטייר לבני, הר הזיכרון יזכור במקומי: הזיכרון החדש של השואה בתרבות הפופולרית בישראל, רסלינג, תל אביב 2014, ראו גם: Marianne Hirsch, 'The Generation of Postmemory', Poetics Today, 29, 1 (2008), pp. 103-128.

ט. 'הדובר'

הדמויות בשירו של זך מיוצגות ביצירתו של באר בגרסתן האלגורית ונמנית עמן גם פרסונה דוברת: המשורר, האוחז בידיו את המכלול כולו. אלא שדמות זו, המוצגת כבעלת תובנות פילוסופיות-פדגוגיות, באמצעות רפליקות, כגון 'אם האָב הוא אָכזר/ אַשְמָה בַת יִפְתָּח'; או: 'אם רֹאֵית מָה שְׂרָאִית, מָה שְׂרָאִית/ אֵין לָךְ תִּקְוָה עוֹלָמִית', נעדרת מן הריקוד. ב'סוס העץ' באר מציב במרכז הריקוד את דמות הנער (מיכאל) המוטל אל תוך הדהרה הגורלית, ורק מקץ שנים רבות הוא מציב את עצמו ב'חלב אם' כיורשה הלגיטימי של אותה פרסונה פילוסופית, שמעזה לשאול ולהטיל ספק. שאלת הידיעה, וליתר דיוק השאלה 'מהו ידע טראומטי', עוסקת למעשה בידיעת אי-הידיעה, ולפיכך סוגיית הטראומה היא בראש ובראשונה פרדוקס אפיסטמולוגי הכרוך, כפי שראינו, במגבלות היכולת האנושית (ובכללה – האמנותית) 'להשיב' את אָבדנו של הממשי, תחת תמורתו הסמלית הכוזבת.

'כמו במיתוס של אורפאוס', טוען חוקר הספרות ג'פרי הרטמן, 'יש גבול להחזרה, ליכולת הדימוי. בכל פעם שאנו מתפתים לומר "אני רואה" כשבכוונתנו לומר "אני מבין" – או שאיננו רואים, או שאיננו מבינים'.⁹⁷ באר – בנסותו להעניק ייצוג קוריאוגרפי לדמות המשורר – מקבל עליו את חלקיותה של הפונקציה הפואטית של השפה. כמו זך, אין הוא יכול להשתמש בה אלא כדי להאיר את הפרדוקס ולהצביע עליו, אלא שהוא עושה זאת בלשון התיאטרון, בפועל ממש. כמו בחלום מסויט אותו איש מנוכר סובב לו על הבמה בתפקידו הכפול של העד החווה והמספר, דהיינו כמו testis וכמו superstes כאחד. הוא היחיד שלובש חליפה שחורה וכותנת צחה. הוא היחיד המדבר. היחיד שאיננו רוקד. רצוא ושוב הוא נודד על פני הבמה, אוחז פנס ומטיל אור על המתרחש, כגובה וכמוסר עדות בעת ובעונה אחת. הוא חלק מן המתחולל, אבל מצוי גם מחוצה לו; מי שהכול מתרחש לו, מוסב עליו, ובכל זאת נשקף לו מרחוק, כחזיון. קשה שלא להיזכר שוב בדמותו העמוסה הקשרים של אורפאוס, היורד לשוא לממלכת הצללים כדי להשיב את הדבר האמתי מן השאול.

לעתים הפנייה הטראומטית עולה מעברנו, לעתים היא עולה מעבר בלתי ידוע. לעתים זהו הקול שלנו, לעתים קולו של מישהו אחר. לעתים אנחנו מדברים בקול שקדם לנו, קול שאינו שלנו, אך הפתח היחיד שדרכו הוא יכול להישמע הוא השפה ששוועתה עולה מבעד לפצעינו.⁹⁸

97 Geoffrey Hartman, 'On Traumatic Knowledge and Literary Studies', *New Literary History*, 26 (3) (1995), p. 540. התרגום שלי.

98 Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, JHU Press, Baltimore, MD 2016, p. 139.

אחרית דבר

במאמר זה ביקשתי לברר – אם אפשר לזהות בפואטיקה של יצירת מחול את רוח הרפאים של טראומה; ואם כן, באילו מובנים. כדי לבחון סוגיות אלה בחרתי יצירה איקונית של ארנון ושתי יצירות של באר; אחת מראשית דרכו ואחת עכשווית, אשר המהלך הנפרש ביניהן מאיר את דרכה האמנותית של להקת המחול הקיבוצית עד כה. והנה, בתקופת המחקר העלה באר יצירה חדשה בשם 'אסיילום' (מקלט, מחסה, מסתור) ששופכת עוד אור על הפרשנות שהתווייתי. גם 'אסיילום', במיטב המסורת האמנותית של באר, היא מלאכת מצרף שהיוצר מעורב בכל מרכיביה, החל בפס הקול המורכב וכלה בתאורה המסובכת.⁹⁹ לאורכה של 'אסיילום' חוזרת ונשמעת במגאפון הקריאה האניגמטית במספר: '712213! 712213!'. האם זהו מספר חשבון? מספר אישי? מספר תעודת זהות שמפלח את הדממה? לכאורה מספר חסר משמעות, אך דווקא בסתמיותו יש משהו מטריד. החזרה הכפיייתית, הלא מתפשרת, על סדרת ספרות שמזוהה כאישית ואנונימית בעת ובעונה אחת, היא מטונימיה טהורה, המעלה על הדעת את מספרי הזיהוי הלא אישיים של אסירי המחנות. נראה שעצם טבעו המטונימי של המספר התקבע בתודעתו של באר, כמו שהמספר המקועקע נצרב בזיכרוננו של יונתן גרון, נכדה של יהודית ארנון, כשרץ אל זרועותיה בעודו ילד קטן.¹⁰⁰ האין זו עצם התקבעותו של 'מספר', כמטונימיה לאדם, ששבה ומשתחזרת כיום ב'אסיילום' מבעד לפצעו הפתוח של באר כאותה 'קריאה בשם' – הקריאה האינטרפליטיבית שאין לחמוק ממנה – כשם שאין לחמוק מן האימה? כדרכה החלקית, הפרגמנטרית של מטונימיה, היא גוררת בעקבותיה שרשרת של מסמנים אֶבְדניים אשר קשורים בדידות, בכאב, בפֶּרְדָּה, במלחמה, בעריצות, בפליטות, בגירוש ובנרדפות.¹⁰¹ עם פטירתה של יהודית ארנון אמר עליה באר:

יהודית היתה אדם יוצא דופן, אשה עם כוחות אדירים שלא דומה לאף אחד אחר. היתה בינינו מערכת יחסים מאד מיוחדת ועמוקה. מערכת יחסים שמעבר למילים. הדיאלוג שלנו היה מאד משמעותי לשנינו והיא היתה השפעה אדירה על חיי ויצירתי. [...] היא היתה זו שאמרה שברצונה שאקח את הניהול אחריה. הבטחתי לה שכל צעד שנעשה יעשה ברצונה [...] זוהי זכות גדולה להמשיך את דרכה ולפתח את הזרעים שזרעה.¹⁰²

99 באתר הלהקה: <https://tinyurl.com/y9mlchn3> (אוחזר ב־16.2.2019). ראו גם: צבי גורן, 'בחירה יצירתית מודעת', אתר הבמה: <https://tinyurl.com/y85d2sqp> (אוחזר ב־16.2.2019).

100 'A-22103 – זכרון דברים' (יונתן גרון, 2014), <https://vimeo.com/108809346> (אוחזר ב־19.2.2019).

101 בתשובה לשאלתי אמר באר כי התלבט בבחירת המספר ונמנע במכוון מהעדפת מספר 'אמתי', כדי להרחיב את טווח המשמעויות. ראו גם את דברי אורה ברפמן על 'אסיילום': 'בלא מעט עבודות של רמי באר – בניגוד למרבית היצירות בארץ – מחלחלת תגובה של באר למציאות. תגובה ואף ביקורת של יוצר מאד אינטליגנטי ובעל אג'נדה פוליטית-חברתית שאותה הוא אורג כחלק ממקורות הבסיס ברבות מעבודותיו'. ריקודיבור, 29.5.2018, <https://tinyurl.com/y7nzsxo7> (אוחזר ב־16.2.2019).

102 ניר הר־זהב, 'כלת פרס ישראל יהודית ארנון הלכה לעולמה', ערוץ 7, 17.8.2013, <https://www.inn.co.il/News/News.aspx/260924> (אוחזר ב־16.2.2019).

דומה שעבודותיו של באר ממלאות את הבטחתו לארנון על הצד הטוב ביותר. לא זו בלבד שהן ממשיכות לקיים את נדרה ונושאות ברמה את לפיד מחויבותה הטוטלית למחול, אלא שהן גם נושאות על שכמן 'טוטלית' את עול הטראומה שעברה אליהן בירושה. עם זאת, באר משמיע את קולו הייחודי מבעד לקולה. הווקטור הפרוגרסיבי של ארנון, הפונה החוצה ולמעלה (צמיחתו של הגרעין המשיל מעליו את הקליפה) במגמה להניע את העדות מן הטראומה ואילך, מומר ביצירתו של באר בווקטור רגרסיבי, הפונה פנימה ומטה, במגמה לחזור אל הטראומה ולדובב את שתיקתה. נראה שפואטיקת האבדנים של באר מהדהדת בבירור את סירובו למודוס המטפורי שסייע לארנון לנוע 'משואה לתקומה'. עולה ממנה התרסה נגד המושתק; בדמותו המטונימית של המשובש והחסר. לפני שנים אחדות העלה באר יצירה בשם 'חסר השלם' (2013), שמתוארת באתר הלהקה כ'חושפת את "צד התפר" של פרקי חיים. [...] של עולם מתפורר שמרכיביו לא יתלכדו. החיפוש אחר השלם וההשלמה עם קיומו של החסר'.¹⁰³ המילוי הסמלי שיצקה ארנון, כניצולה בת דור המדינה, לעדותה המחולית, אין בו כדי לספק מענה ל'חסר החסר', שעליו יצירתו של באר מעידה. נקודת העיגון שנדרשה לה – אותו 'פקק' מטפורי שעליו דיבר לקאן – הומרה ביצירותיו של באר בשרשרת שברים מטונימיים שמתריסים נגד השתקה, הכחשה או הדחקה. פואטיקת האבדנים ביצירתו של באר היא אפוא פועל יוצא מניסיון השווא למלא עד תום את הבור. יופיין האפל של יצירותיו מעיד על סבל ועל עוולות ומגלה בכל פעם מחדש כי במעמקי הכוריאוטראומה שבאר מציג סוס העץ מיכאל ממשיך להדהיר את פואטיקת האבדנים, במאבקו העיקש נגד ממלכת הדממה והצל.

103 מתוך אתר הלהקה <https://tinyurl.com/ydhrrken> (אוחזר ב-16.2.2019).