

רוקדים מגפה: בין משמוע לחוסר אונים*

צפירה (אליסון) שטרן, האוניברסיטה העברית בירושלים

תקציר

מאמר זה מתרכז במושג תנועה, על הגבלותיה וצורותיה הייחודיות אשר באו לידי ביטוי בחיי היום-יום וביצירות מחול שהתקיימו במרחב הציבורי בשנת 2020. במהלך שנה זו חוו תושבי ישראל שינויים קיצוניים בשגרת חייהם עקב התפשטות מגפת הקורונה ומדיניות הממשלה בהתמודדות עימה, שכללה בין השאר סגרים והגבלות חריפות על התנועה במרחב. אלה השפיעו על דפוסי התנועה של הפרט מהבחינה האישית, החברתית והפוליטית. עצירת התנועה, אשר התגלמה בריק, בהאטה ובשהייה בבית, הותירה בקרב רבים תחושת חוסר ודאות קיומית וחברתית. מתוך אי-ודאות זו צמחו הרגלי יום-יום חדשים, מחאה פוליטית נרחבת ותגובות אמנותיות ייחודיות, ובפרט בתחום המחול, אשר התנועה היא לב עיסוקו. על רקע סיטואציה ייחודית זו, אני בוחנת במאמר זה שתי יצירות מחול אשר הועלו במרחב הציבורי בשנת 2020: AMPHI של עומר קריגר, ועל העיוורון – התרחשות בשדרה של דנה הירש-לייזר. מלבד הייחודיות שבקיום מופע מחול במרחב הציבורי בימי הסגרים, בחינת הפן הביור-פוליטי העולה ביצירות אלו מאפשרת להאיר על תקופה זו מנקודת מבט חברתית ואנושית רחבה. במאמר אדגים כיצד מתגלם במבנה הכוראוגרפי של יצירות אלו המתח היסודי של ימי הקורונה בין כוח ומשמוע של השלטון על הגוף, לבין חוסר אונים פיזי וחברתי השואף לחירות התנועה.

אפשר להתייחס לכל חלל ריק כאל במה עירומה. אדם חוצה חלל ריק, ובה בשעה אדם אחר צופה בו, זה כל מה שנחוצ, כדי שתיווצר התרחשות תיאטרלית.¹

1 פ' ברוק, החלל הריק, תרגום א' בלום וי' אל-דרור, רמת גן 1991, עמ' 15.

* מאמר זה מתבסס על עבודת תזה שכתבתי, מבט כוריאוגרפי של שנת הקורונה הראשונה בישראל 2020, התוכנית ללימודי תרבות באוניברסיטה העברית בירושלים (דצמבר 2021), בהנחיית ד"ר דני שרירא.

מאמר זה מתרכז במושג **תנועה**, על הגבלותיה וצורותיה הייחודיות, אשר באו לידי ביטוי ביום-יום וביצירות מחול שהתקיימו במרחב הציבורי בשנת 2020. במהלך שנה זו חוו תושבי ישראל שינויים קיצוניים בשגרת חייהם עקב התפשטות מגפת הקורונה ומדיניות הממשלה בהתמודדות עימה, כולל סגרים והגבלות חריפות על התנועה במרחב. החשש מהנגיף, הגבלות התנועה הגורפות ותקנות הריחוק החברתי השפיעו על דפוסי התנועה במרחב מהבחינה האישית, החברתית והפוליטית. העצירה, אשר התגלמה בריק, בהאטה ובשהייה בבית, הותירה בקרב רבים תחושת חוסר ודאות קיומית וחברתית בסיסית. מתוך אי-ודאות זו צמחו הרגלי יום-יום חדשים, מחאה פוליטית נרחבת ותגובות אמנותיות ייחודיות, ובפרט בתחום המחול, אשר התנועה היא לב עיסוקו.

על רקע סיטואציה ייחודית זו אני בוחנת שתי יצירות מחול אשר הועלו במרחב הציבורי בשנת 2020: **AMPHI (אמפי)** של האמן עומר קריגר, **ועל העיורון - התרחשות בשדרה** של הכוראוגרפית דנה הירש-לייזר. מלבד הביטוי האסתטי הייחודי של קיום יצירות מחול במרחב הציבורי בימי הסגרים, הפן הביורפוליטי אשר עולה ביצירות אלו מסייע לשפוך אור על תקופה זו מבחינה חברתית ואנושית רחבה.² במאמר זה אדגים כיצד במבנה הכוראוגרפי של יצירות אלו מתגלם המתח האופייני לימי הקורונה, בין כוח ומשמוע של השלטון על הגוף לשם מניעת התנועה במרחב - לבין חוסר אונים פיזי וחברתי ושאיפה לחירות התנועה.

רבות נכתב בעולם על בריאות, כלכלה ולמידה מרחוק בימי הסגרים. לעומת זאת, חקירות אסתטיות על המרחב הריק, ריחוק חברתי וגוף בימי המגפה נדונו עד עתה באופן חלקי בלבד: לוקאס פול (Pohl) תיאר את הערים הריקות כבשורה אפוקליפטית, והראה כי דימוי העיר הריקה מזמין לבחון מחדש את משמעות המרחב הציבורי העירוני.³ קובליק (Kovalčik) וריינן (Ryynänen) דנו באופן שבו תפיסה אסתטית מסייעת לפענח את זמן החירום בתקופת הקורונה בשנת 2020 במנותק מחוויית היום-יום השגורה.⁴ פוקס (Fuchs) בחן את הארגון מחדש של החיים החברתיים באמצעות תקשורת.⁵ בישראל הוקדש גיליון 53 של כתב העת **תיאוריה וביקורת**, שיצא לאור בחורף 2020, לסוגיות ימי הקורונה, ובו עלו שאלות מוסריות ופוליטיות - בהן תפיסת הגוף בעת מגפה על פי הפילוסוף האיטלקי ג'ורג'ו אגמבן,⁶ וביטויים כוריאוגרפיים של הגוף במרחב במאמרה של אביטל ברק **בסמטאות האחוריות: כוריאוגרפיה חברתית**

2 ביו-פוליטיות - ניתוח הגוף הפרטי והציבורי במושגים של כוח ושליטה - שימוש במגוון פרקטיקות של מניעה והפרדה, פיקוח ושליטה, הצלה ושיקום, המכוונת לפוליטיזציה של הגוף הביולוגי ברמה האישית והחברתית, במטרה לספק מענה למצבי שגרה אך גם למצבי חירום כגון מלחמות, אסונות ומגפות. ראו: <https://haraayonot.com/idea/biopolitics>.

3 L. Pohl, 'The Empty City: COVID-19 and the Apocalyptic Imagination', *City*, 26, 4 (2020), pp. 706-722.

4 J. Kovalčik and M. Ryynänen, 'Gazing at the Invisible: How Can Aesthetic Theory Help Make Sense of the State of Emergency Initiated by COVID-19?', *The Journal of the Aesthetics of Kitsch, Camp and Mass Culture*, 2 (2020), pp. 2-5.

5 C. Fuchs, *Communicating COVID-19: Everyday Life, Digital Capitalism, and Conspiracy Theories in Pandemic Times*, Bingle 2021.

6 ג' אגמבן, 'שלוש רשימות על המגיפה', תיאוריה וביקורת, 53 (2020), עמ' 153-157.

של ימי מגיפה.⁷ המכון הישראלי לדמוקרטיה וחוקרים/ות מדיסציפלינות מגוונות שמו דגש על שאלות פוליטיות הנקשרות לתנועה ושליטה דרך שיטור וטכנולוגיות מעקב.⁸ שני מאמרים נוספים סיפקו פרספקטיבה תנועתית על הגופים המוחים בהפגנות בלפור: האחד של חוקרת המחול הודל אופיר, ואת השני פרסמתי ביחד עם המנחה שלי לתזה, חוקר הפולקלור והתרבות ד"ר דני שריא.⁹ מגוון מאמרים אלו, אשר מתכתבים עם תפיסות אסתטיות של כוח ושליטה על הגוף ותנועה בימי המגפה, יוצרים תמונה רב-ממדית שעל מנת לפענחה במלואה עדיין דרושה פרספקטיבה של זמן.

רקע: גוף ותנועה תחת מגבלות מרחב

עם התפרצות מגפת הקורונה בישראל במרץ 2020 חלו שינויים משמעותיים בדפוסי התנועה במרחב הציבורי. עוד לפני שהוטל סגר מלא החלו להשתנות צורות ההתארגנות ואופני ההתקבצות במרחב. הרצון להימנע מהדבקה בנגיף הוביל רבים לתכנון מחדש של המסלול היום-יומי שלהם או לביטולו כליל, תוך הגבלת זמן השהייה במרחב הציבורי למטרות מדודות וספציפיות. ההתכנסות והבידוד ביטאו את החשש והחרדה מפני הדבקה מגורם בלתי נראה שלא ניתן לאתרו. בדומה לפנאופטיקון, גם כאן הגורם המאיים היה בשום מקום ובכל מקום – נוכח ונעדר בו-זמנית, כך שההסדרה הפנימית נוהלה על ידי אי-ודאות. הניסיון לשמור על המרחב האישי שימש הגנה מפני כל גורם שחולף בקרבה לאדם, אשר עשוי היה לאיים על הבריאות עד כדי סכנת חיים ממש.

החל מה-11 במרץ 2020 החלה הממשלה לפרסם תקנות והגבלות לשעת חירום, אשר הובילו תוך ימים ספורים לסגר כולל. תקנות אלו שינו את מסלולי התנועה באמצעות צמצום מספר המשתתפים בהם, הגבלות מרחק ומטרה, עד כדי הגבלה גורפת על יציאה מהבית. על פי אתר משרד הבריאות, ב-11 במרץ פורסמו תקנות המגבילות התכנסות באירועים פרטיים כגון חתונות, בר-מצוות ושמחות עד מאה משתתפים. ב-15 במרץ פורסם צו לסגירת כל מוסדות החינוך, הקניונים, מקומות הבילוי, בתי הקולנוע ומוסדות התרבות. תפילה וטקסים דתיים הוגבלו להשתתפות עד עשרה אנשים. ב-17 במרץ הוכרז על איסור יציאה מהבית שלא לשם צריכת שירותים חיוניים, כגון הצטיידות במזון ותרופות, ובעת היציאה נדרשה הקפדה על ריחוק חברתי של שני מטרים בין אדם לאדם. כמו כן נאסרה יציאה לפארקים, לחוף הים ולטיולים במרחב הציבורי, למעט הוצאת בעל חיים. הותרה יציאה לפעילות ספורט לא מאורגנת בהשתתפות עד חמישה אנשים, אשר ישמרו על מרחק של שני מטרים זה מזה. ב-25 למרץ פורסמו הגבלות נוספות על יציאה מהבית למרחק מאה מטרים בלבד, למעט פעולות מוגבלות לצורכי חירום והצטיידות.¹⁰

7 א' ברק, 'בסמטאות האחוריות: כוריאוגרפיה חברתית של ימי מגיפה', תיאוריה וביקורת, 53 (2020), עמ' 159–167.

8 Y. Keshet, 'Fear of Panoptic Surveillance: Using Digital Technology to Control the COVID-19 Epidemic', *Israel Journal of Health Policy Research*, 9, 1 (2020), p. 67; לוריא, 'משטר קורונה', אתר המכון הישראלי לדמוקרטיה, 13.4.2020, <https://www.idi.org.il/articles/31290>; 'יש לסיים את מצב החירום התמידי', אתר המכון הישראלי לדמוקרטיה, 28.7.2021, <https://www.idi.org.il/knesset-committees/36094>.

9 א"צ שטרן וד' שריא, 'יש לנוע לנוע', גיליון 5 (2021), עמ' 7–15.

10 אתר משרד הבריאות, 2020, <https://corona.health.gov.il>.

תחת מגבלות אלו אנשים נאלצו להסתגל במהירות למצב חדש וקיצוני, שנתפס אך כמה שבועות קודם לכן כתרחיש בלתי מתקבל על הדעת בשגרת היום-יום. בהיבט הכוראוגרפי, תקנות אלה עוררו שינוי דרמטי במרכיבי התנועה במרחב אשר יצר מציאות מרחבית, גופנית ותנועתית קיצונית. במציאות זו הורגשה גם הזרה (defamiliarization) אשר הדגישה את תחושות הניכור ואת המבט החיצוני על השינויים שהתהוו, בדגש על ניטור ומעקב של הממסד אחר האזרחים.

עם עצירת התנועה במרחב הציבורי, התפרסמו באתרי חדשות בארץ ובעולם צילומים של ערים ומרחבים ריקים אשר טרם נראו כמותם.¹¹ העצירה הגורפת עוררה חרדה ופליאה בעת ובעונה אחת. אף כי המקומות הפיזיים עמדו על תילם, היעדר התנועה בהם שינה אותם: ממרחבים של פעולה הם הפכו למקומות העומדים דוממים, נטולי משמעות, כמו חזון דיסטופי או שרידים נטושים מהעבר שכבר אין בהם חיים.¹² לצד זאת עלתה מן הצילומים אסתטיקה עוצרת נשימה אשר הבליטה את יופיים של המקומות נוכח היעדר התנועה בהם.¹³ בדומה למחול הבוטו (Butoh) היפני, המתקיים מתוך היעדר, המרחב הריק זימן התבוננות פנימית ואסתטית בו עצמו.¹⁴ כך עלו מתוכו תהיות לגבי התנועה הצפופה והסואנת ביום-יום, שאלות מהותיות על אקולוגיה, עומס תחבורה, איכות חיים, פנאי ובחירה אישית במירוץ החיים הבלתי פוסק להצלחה. מציאות חדשה זו עוררה ספק בדברים שהיו עד אותה נקודה מובנים מאליהם, והזמינה התבוננות דרמטית וטקסטית על המרחב. בדומה לפילוסופית וחוקרת האמנות סאיטו (Saito), הניגשת להתבוננות ב"אמנות שמיים" במרחב העירוני דרך מושג הריק כדי להבחין באסתטי, גם כאן אי-נוכחותה של תנועה ופעולה אנושית שולחת אותנו אל אסתטיקה של היעדר.¹⁵ הריק מדגיש את מה שבדרך כלל מטושטש בידי התנועה הבלתי פוסקת: אי-הוודאות, הזמניות והעל-זמניות.

חוקרת המחול עידית סוסליק, שאותה ראינתי בין אנשי מחול שונים על מנת לבסס תפיסה כוראוגרפית של המרחב הציבורי בשנת הקורונה 2020,¹⁶ טענה בהקשר זה:

11 N. Liubchenkova, 'In Pictures: Deserted Cities as Anti-Coronavirus Lockdowns Introduced Around the Globe', *Euronews*, 6.4.2020, <https://www.euronews.com/2020/03/18/in-pictures-deserted-cities-as-anti-coronavirus-lockdowns-introduced-around-the-globe>; Pohl (לעיל הערה 4).

12 מ' דה סרטו, המצאת היומיום, תל אביב 2012, עמ' 251-253.

13 לתמונות נוספות ראו: ד' אהרוני-רולנד, 'מאה מטר: כך נראה הריחוק החברתי בישראל ובעולם', *Timeout*, 29.7.2020, <https://timeout.co.il/מאה-מטר-תערוכת-צילום/>;

א' האוזמן, 'תיעוד: ישראל בימי קורונה ממעוף הציפור', *Ynet*, 12.4.2020, <https://www.ynet.co.il/vacation/israeltrips/article/SyjUIUldL>; D. Ramos, 'The coronavirus is leaving empty spaces everywhere', *CNN*, 29.6.2020, <https://edition.cnn.com/2020/03/12/world/gallery/coronavirus-empty-spaces/index.html>; M. Kimmelman, 'The Great Empty, Photographs', *The New York Times*, 23.3.2020, <https://www.nytimes.com/interactive/2020/03/23/world/coronavirus-great-empty.html>

14 מחול הבוטו מאופיין באיטיות התנועה, והוא עוסק בחקר התנועה הפנימית תוך הקשבה והתבוננות לעומק הרבדים הפיזיים, הרגשיים, המנטליים והרוחניים והבאתם לכדי מופע של אסתטיקה מאופקת. מ' דונסקי, 'מחשבות והרהורי בוטו', מחול עכשיו, 23 (2013), עמ' 93-88.

15 Y. Saito, *The Aesthetics of Emptiness*, Oxford 2017

16 אנשי המחול שראיינתי: אילנית תדמור - מורה בכירה לאימפרוביזציה, רותם תש"ח - כוראוגרף וחוקר מחול, עידית סוסליק - חוקרת מחול, דנה הירש-לייזר - כוריאוגרפית, דפנה עפרון - אקטיביסטית וחוקרת מחול, עומר קריגר - אמן, שרון שגיא - אקטיביסטית ואומנית פלמנקו, ניב

ריק זה לא היה בגדר שום דבר בטל, אלא היווה בפני עצמו עוצמה ונוכחות אשר זימנה את הכוריאוגרף, ואנשים בכלל, להשתמש בו באופן יצירתי, כאלמנט פרפורמטיבי שיש בו צמצום, ריקון ודיק, אך הוא מלא בתוכן המעיד על מצבנו הקיומי.¹⁷

היא תיארה כי למרחב הריק של תל אביב בסגר הראשון היה אפקט חזותי ורגשי עוצמתי שהדהד קדושה או הרות-גורל, בדומה ליום הכיפורים.¹⁸ כמו בטיעוניה של האנתרופולוגית מרי דאגלס על היחסים בין הרפואי לפולחני, ניתן לראות כי ההתרוקנות אשר ניסתה למחוק את זיהום מגפת הקורונה יצרה סדר אסתטי חדש בעל טוטאליות טקסית.¹⁹ חוקרת התנועה והפרפורמנס אביטל ברק טוענת כי הריק במהלך סגרי הקורונה סיפק הזדמנות לבחון מחדש את הסדר המקובל, תוך חשיפת המנגנונים המארגנים של היום-יום.²⁰ האמן עומר קריגר, אשר ביצירתו הכוראוגרפית אדון בהמשך, מתאר גם הוא את רגע היווצרותו של המרחב הריק כהזדמנות פוליטית במהותה לאי-השבת הסדר על כנו, ובפוטנציה – ליצירת מערכות כוחות והיררכיה חדשות.²¹

מאפייני המרחב האישי – אשר לרוב מתקיימים ביום-יום באופן בלתי מודע – הוצבו בתקופת המגפה במרכז המודעות.²² קרבה, מגע אגבי או גילויים ספונטניים של חיבה כגון חיבוק נדרשו כעת למשמוע עצמי. על התנועה האישית וההרגלים היום-יומיים חלה הסדרה ספציפית מתוקף החוק, כאשר משרד הבריאות פרסם בתמונות וסרטוני הסברה את הפעולות והתנועות המחייבות והאסורות: יש להימנע ממגע עם אחר, להימנע ממגע באף, בפה ובעיניים של הפרט עצמו במרחב הציבורי, וחובה לחבוש מסכת פה ואף. כמו כן הוראות כוראוגרפיות מפורטות המדגימות את תנועות שטיפת הידיים לפי סדר פעולות ומשך זמן קבועים.²³ פעולות רחצה אלו נדרשו להתבצע מספר פעמים ביום, כמו טקסי ניקיון מוכתבים ומוקפדים, אשר ממרחק הזמן נתפסים כריטואלים חברתיים שנועדו להרגעה לאומית יותר מאשר פעולות מנע רפואיות גרידא.

עם ההסתגלות לסגרים והיעדר הדוגמה האישית של נציגי הממשלה, אדיקות ההקפדה על ההנחיות התרופפה, וחלק מן האנשים התמקמו באזורי נוחות חדשים שהם יצרו לעצמם.²⁴ דה סרטו מציע להתבונן בפרקטיקות של היום-יום לא רק דרך

סגל – אקטיביסט ובמאי-שחקן, אריאל פרידמן – רקדנית. הראיונות התקיימו במסגרת עבודת תזה שנערכה באוניברסיטה העברית בחודשים יולי ואוגוסט 2021.

17 ריאיון עם ע' סוסליק, זום, 5.8.2021.

18 שם.

19 מ' דגלס, טוהר וסכנה: ניתוח של המושגים זיהום וטאבו, תרגום י' סלע, תל אביב 2010, עמ' 81-77.

20 ברק (לעיל הערה 8), עמ' 160.

21 ריאיון עם ע' קריגר, יפו, 16.7.2021.

22 E. T. Hall, 'A System for the Notation of Proxemic Behavior', *American Anthropologist*, 65, 5 (1963), pp. 1003-1026.

23 משרד הבריאות, 'איך לשטוף ידיים נגד נגיף הקורונה?', אתר משרד הבריאות, 2020, https://www.gov.il/he/departments/publications/reports/how_to_wash_hands.

24 ר' לינדר, 'אל תביאו הביתה את הבן: נתניהו, ריבלין וליצמן מציגים – כך לא מנצחים את הקורונה', דה מרקר, 10.4.2020, <https://www.themarker.com/consumer/health/1.8757008>.

הפריזמה של כוחות המשמוע, אלא גם דרך השימוש בהן, שאינו תמיד חופף לשדות הקטגוריים של מבט-העל.²⁵ כך, בתוך הפעילות השגרתית החדשה בתקופת הקורונה, חלק מהאנשים הסיטו את כיווני השימוש בתקנות והשתחררו מהקטגוריה הצרה באמצעות שימוש אחר בהן או וריאציה עליהן. לדברי ברק, העיסוק במגבלות התנועה בזמן הקורונה, ובתוך כך קיומן או פריעתן של ההנחיות והמגבלות, מחזיר אותנו לרעיון הכוראוגרפי-חברתי של תנועה תחת מגבלה.²⁶ היא מתארת כי חלק מהאנשים חיפשו את המרווח המשתמע בין ההגבלות תוך ניצול פרצות אלו ואחרות לממש תנועה וקרבה, למשל "הגמשת המרחק בטיול עם הכלב, נסיעה לשם חלוקת מזון לנזקקים המאפשרת לדרוש בשלום ההורים, מישהו מגניב סיבוב ריצה למרחק" ועוד.²⁷ פעולות אלה יצרו כיוונים נגדיים למשמוע ואפשרו מרחבי צמיחה למחשבה ועשייה שחתרו תחת הנורמה, לא רק ברמה האישית אלא גם ברמה חברתית.

רבים ניצלו את תקנות הספורט המוחרגות, בין השאר בשל סגירת חדרי הכושר. הכוראוגרפית דנה הירש-לייזר, אשר יצירתה נדונה בהמשך, מדגישה את חיוניות התנועה בימי הקורונה, בהם בא לידי ביטוי במיוחד הצורך בתנועה פיזית וביציאה אל המרחב. כמו כן היא מעלה את חשיבותן של פרקטיקות תנועה שיש בהן כדי לשחרר מתח וחרדה בימי הסגרים, כגון יוגה, נשימה ומדיטציה.²⁸ כך, רבים קיימו בתקופה זו פעילויות במרחב הפתוח כגון ריצה, הליכה, טאי צ'י, פיקניקים ועוד. באמצעות מסלולים אישיים והגמשת תקנות התנועה במרחבי הביניים, חלק מהאנשים הצליחו לבנות לעצמם מעין "נורמליות חדשה". במרחב הציבורי, לעומת זאת, הוקפדה האכיפה על עצירת התנועה והגבלות הקרבה והמגע.

אחד המאפיינים המרכזיים של שנה זו היה שימוש בכוח שלטוני לצורך אכיפת התקנות וההגבלות שנקבעו מתוקף שעת החירום. בדומה למושג "ויסות כוח" במחול, המתייחס להתאמת מידת הכוח והלחץ של השרירים לפעולה/תנועה או לעצירתה, גם בגוף המדינה בלטו שינויים בעוצמה ובאופני השימוש באכיפת הכוח על ידי המשטרה או הצבא. כוראוגרפים וחוקרי מחול שראיינתי הדגישו כי צורות שיטור אלו של מצב החירום השפיעו על תודעתם, גופם ותנועתם של אנשים ברבדים מגוונים, בהם גם הרובד הפוליטי העוסק בחירות התנועה.²⁹ לצד הצורך האישי והחברתי בהצטמצמות לשמירת מרחק כדי למנוע הדבקה, בלטה לדבריהם ההסדרה הפוליטית של הגופים במרחב על ידי כוח ופלישה אל המרחב הפרטי.³⁰

בישראל מוכרז מצב חירום מאז קום המדינה, אשר מוארך על ידי הכנסת מדי שנה. לדברי מרגלית, חוקרת במרכז לביטחון לאומי ודמוקרטיה, משבר הקורונה חשף את הבעייתיות העמוקה הטמונה ברשות הרחבה שמספק לממשלה מצב חירום זה, הנעדר ויסות ופיקוח בין הרשויות.³¹ החוקר גיא לוריא מהמכון הישראלי לדמוקרטיה מציין

25 דה סרטו (לעיל הערה 13).

26 ברק (לעיל הערה 8), עמ' 161.

27 שם.

28 ריאיון עם ד' הירש-לייזר, תל אביב, 3.7.2021.

29 פירוט המרואיינים והמרואיינות בהערה 17 לעיל.

30 שם.

31 ל' מרגלית, 'סמכויות חירום ובקרה פרלמנטרית במשבר הקורונה: סקירה משווה', אתר המכון הישראלי לדמוקרטיה, 7.5.2020, <https://www.idi.org.il/articles/31524>

כי כבר בתחילת המשבר נשמעה ביקורת על אופן הפעלת שיקול הדעת של השוטרים באכיפת התקנות.³² הוא מביא לדוגמה את הפער בין אכיפה נוקשה כלפי רוכב אופניים בפארק הירקון בתל אביב לעומת אכיפה רכה כלפי אירועים רבי-משותפים בבני ברק. בעיצומם של הסגרים, לוריא מתאר את הדואליות בין הצורך במתן מרחב של שיקול דעת מקצועי לשוטרים לצורך צמצום התפשטות התחלואה, מול אכיפה שרירותית ופוגענית אשר עלולה להתרחש בהיעדר פיקוח על המשטרה.³³ מצב החירום, לדבריו, משריש תרבות ושיטות פעולה מעין-צבאיות על האזרחים, והלך הרוח שלו עלול להביא לאכיפה לא-שוויונית ופגיעה במיעוטים. לדבריו, אכיפה כוחנית מדי במאבק בקורונה עלולה לפגוע באמון הציבור במשטרה גם בחלוף המגפה.³⁴

במאמרה **תנועה** מדגישה קוטף כי התנועה היא חירות יסודית מבין החירויות הליברליות של האזרח.³⁵ לפיכך לעצירתה יש השלכות מרחיקות לכת על התפתחות האקלים הפוליטי בשנת 2020, אשר בהמשך השפיע גם על התהוותן של המחאות.³⁶ על פי ברק, סוגי ההנחיות והמגבלות נקבעו לפי סוג המשטר: במדינות הדמוקרטיות תקנות לשעת חירום עצרו את התנועה והסדירו אותה, אך לרוב לא הופעל כוח פיזי ישיר על האזרחים; ואילו במדינות בעלות משטר דיקטטורי הופעל כוח על האזרחים, ופקודות השעה נאכפו על ידי חיילים חמושים ברחובות.³⁷ היכן התמקמה ישראל בסקלה זו? שאלה עולה לגבי מידת השימוש בכוח כלפי אזרחים אשר הפרו את ההגבלות. כך לדוגמה ניכר ממקרה שחל ב-22.4.2020, שבו אישה ששהתה בחוף הים בניגוד לתקנות עד אשר שוטרים תפסו, כפתו אותה ואזקו אותה לעיני ילדיה, כשפניה טמונים בחול.³⁸

נוסף על הגבלות הריחוק החברתי, העבירה הממשלה ב-17.3.2020 תקנות חירום המסמיכות את השב"כ לאסוף, לעבד ולהשתמש בנתונים אישיים של אזרחים, על מנת לסייע במאמץ הלאומי להגביל את התפשטות נגיף הקורונה. השב"כ החל להשתמש במטמון של נתוני מיקום בטלפונים ניידים כדי לזהות אנשים שהצטלבו עם חולים חיוביים לקורונה. במאמרה של קשת (Keshet) על טכנולוגיות המעקב בימי הקורונה עולה כי יכולותיה של ישראל כאומת סטארט-אפ אפשרו יישום מהיר של טכנולוגיות ניטור דיגיטליות, מחייבות וגם וולונטריות.³⁹ היא מתארת כיצד הניטור שימש אמצעי למעקב, שליטה וויסות של התנהגות האוכלוסייה ותנועתה על מנת להאט את התפשטות הנגיף. היא מדגישה כיצד לצד היתרונות באיתור חולים ובידודם, עולה מכך גם סיכון ברור לשימוש פוטנציאלי לרעה בכמות הגדולה של מידע רגיש שנאסף בנוגע למגעים ולקשרים בין אנשים. מעקב דרך הטלפון הנייד אפשר שימוש במידע סודי

32 לוריא (לעיל הערה 9).

33 שם.

34 שם.

35 ה' קוטף, 'תנועה', מפתח, 12 (2018), עמ' 179-202.

36 ה' אופיר, 'תנועה ללא נחת: המודרניות הפרפורמטיבית של הפגנות בלפור', סוציולוגיה ישראלית, כ"א, 2 (2021), 219-227.

37 ברק (לעיל הערה 8), עמ' 159.

38 י' כהן, 'כועסת על ההתנהגות של המשטרה, זה מעליב ומשפיל', N12, 23.4.2020, https://www.mako.co.il/news-law/2020_q2/Article-b22237afe58a171027.htm

39 Keshet (לעיל הערה 9).

על היסטוריית המיקומים, הפגישות ומצב הבריאות של המאוכזבים.⁴⁰ איכונים אלה התבצעו חרף החוק להגנת הפרטיות, המחייב שלא לחשוף את הנתונים הרפואיים של אדם לאחרים ללא הסכמתם מראש.⁴¹ יתר על כן, תשתית המערכת חייבה איסוף כמויות עצומות של מידע על אנשי קשר רבים ככל האפשר – באופן שנתפס כבלתי דמוקרטי.⁴²

בדומה לפנאופטיות אצל פוקו (Foucault), המתאר את הרישות המרחבי המדוקדק שיש לנקוט כאשר פורצת מגפה בעיר על ידי "פיקוח הפועל ללא הרף", ניתן לראות כיצד השימוש בטכנולוגיות מעקב למטרות בריאות במגפת הקורונה נעשה כאמצעי להפעלת כוח על האזרח.⁴³ מצב החירום והתקנות הנלוות לו הבליטו את העובדה כי חירויות האזרח הישראלי אינן יציבות כפי שנדמה, וכל אדם במדינה עלול למצוא עצמו נתון לאכיפתו של מצב החירום, נטול מעמד ויכולת השפעה ממשית על מצבו.⁴⁴ ההנכחה הזמנית של מצב "מחנאי" זה הדהדה את התנהלותו של המשטר הצבאי אשר מופעל בקביעות על האוכלוסייה הפלסטינית גם בימי השגרה.

הדיון על היום-יום בימי הקורונה ממחיש כיצד השתנו מרכיבי התנועה בתקופה זו. שינויים אלו התגלמו בכל רבדי החיים: במסלולי התנועה במרחב הציבורי, בצורת ההתנהלות במרחב הפרטי בחוויית הדינמיקה בין פנים לחוץ ובפן האזרחי-פוליטי. שינויים אלו בתנועה, אשר יצרו פרספקטיבות חדשות על המציאות, השפיעו כפי שאראה גם על רבדים אמנותיים בתחום המחול – אשר הגוף הנע במרחב הוא לב עיסוקו.

מחול ביו-פוליטי במרחב הציבורי

בשנת 2020, שנת הקורונה הראשונה בישראל, המחול כמופע במרחב הציבורי ממחיש ומשקף באופן מובהק את המתח בין משמוע המרחב הציבורי מתוקף תקנות השעה, לבין השאיפה של האזרח לחירות התנועה. בהמשך לקוטף, הרואה בתנועה את הביטוי המרכזי לחירות הליברלית של האזרח, המתח אשר נוצר בימי הקורונה 2020 בין הגבלות שעת החירום ובין התשוקה לחירות בא לידי ביטוי אצל האזרח ברצונו למוביליות במרחב, כפי שניכר למשל בהפגנות מול מעון ראש הממשלה ברחוב בלפור בירושלים – אשר התאפיינו בתנועה בלתי פוסקת.⁴⁵ באופן דומה, המחול ככוראוגרפיה למופע מביא לידי מיצוי את המתח בין כוחו של הכוראוגרף, השולט בגופים באמצעות המבט ועיצוב התנועה, לבין תשוקת הרקדנים להתנער משליטה זו ולבטא את עצמם בגוף ובמרחב באופן חופשי.⁴⁶ ביצירות המחול שאנתח להלן, אשר הועלו בתקופה זו

40 שם.

41 חוק הגנת הפרטיות, התשמ"א-1981, פרק א': פגיעה בפרטיות.

42 Keshet, (לעיל הערה 9), עמ' 2-3.

43 מ' פוקו, לפקח ולהעניש: הולדת בית הסוהר, תרגום י' רגב, תל אביב 2015, עמ' 243-248.

44 ג' אגמבן, 'מצב החירום', י' שנהב, כ' שמידט וש' צלניקר (עורכים), לפנים משורת הדין: החריג ומצב החירום, ירושלים 2009, עמ' 129-216.

45 קוטף (לעיל הערה 36); אופיר (לעיל הערה 37).

46 R. Martin, 'Dance as a Social Movement', *Social Text*, 12 (1985), pp. 54-70.

במרחב הציבורי, התגלם מתח בסיסי בין תנועה ממושמעת של גופים בכוראוגרפיה מובנית ובין השאיפה לתנועה חופשית של הגוף במרחב באמצעות אימפרוביזציה.

הדיון בחלק זה יעסוק בשני מופעי מחול המשקפים היבטים מנוגדים אלו של תנועה ממושמעת למול תנועה חופשית, אשר צמחו אל מול מגבלות התנועה והריחוק החברתי של שנת 2020: AMPHI (אמפי) של עומר קריגר, ועל העיוורון – התרחשות בשדרה של דנה הירש-לייזר. שתי היצירות עוסקות במובלע במבט ממשמע או בהיעדרו, ובאופן שבו הוא מכונן את הגוף הרוקד. ביצירה אמפי בולט המבט הפנאופטי הממקם ומעצב את התנועה במרחב ובזמן, תוך שליטה מקסימלית של הכוראוגרף בגופים. לעומת זאת, היצירה על העיוורון – התרחשות בשדרה בוחנת את העיוורון והיעדר המבט כביטויים של חוסר אונים והיעדר ארגון וקהילה, דרך אימפרוביזציה מבוססת-מגע. אשווה בין שתי היצירות דרך מושגי התנועה בזמן, במרחב, בגוף ובסוג המבט. כפי שנראה להלן, בשתי היצירות יש ביטוי לערכים ביו-פוליטיים של הגוף הישראלי מוכה המגפה, ולתקנות מצב החירום תחת מגבלות התנועה במרחב הציבורי של שנת 2020.

המופע 1953/2020 (AMPHI) מאת עומר קריגר⁴⁷ התקיים וצולם ב-1 ביולי 2020, באמפיתאטרון מול מוזאון בית לוחמי הגטאות. היה זה מופע חי שהתקיים בשעה 19:00 לקראת שקיעה מול קהל של חמישים איש בלבד, בהתאם להנחיות משרד הבריאות באותו זמן. מוקדם יותר באותו יום צולם סרט שנועד לתעד את המופע ולהביאו לקהל רחב יותר. כפי שאדגים, התייעוד המצולם הינו יצירה העומדת בפני עצמה. היצירה אמפי מגלמת מחדש קטע כוראוגרפי מאת נועה אשכול שהוצג בשנת 1953 בקיבוץ לוחמי הגטאות (טרם הקמת האמפיתאטרון בו), מתוך טקס לציון עשר שנים למרד גטו ורשה.⁴⁸ השחזור התנועתי נעשה על בסיס קטע מצולם ששרד מהטקס, בסיוע תלמידותיה של אשכול – רותי סלע ומור בשן, ובשיתוף הקרן ע"ש נועה אשכול לכתב תנועה.⁴⁹

סרט תיעוד המופע שיצר קריגר מבוים עם מצלמות מרובות. צילום הגובה נעשה באמצעות רחפן, ובוצעה בו עריכה תוך ליווי מוזיקלי מדוקדק של המוסיקאי שושן. אורך הסרט הוא 36 דקות ו-21 שניות. המצלמה ממלאת תפקיד מרכזי ביצירה, בקומפוזיציה ובכוראוגרפיה, והיא קושרת בין הגופים לארכיטקטורה. כך, היצירה משחקת על המתח בין המרחב לבין התייעוד המצולם שלו. יותר מכך, המבט של המצלמה יוצר משמעות מכוננת בהקשר של פיקוח ומשמוע בימי פרוץ מגפת הקורונה. נוכח היעדר מן המופע החי בשל ההגבלות שצוינו לעיל, הניתוח שלהלן

47 מפיקה: יעל כהן. רקדנים: תמר אבן-חן, דרור בירגר, הילה ברקמן, שיר סיוון, נונציה פיצי'אלו, מישל שלחה. תלבושות ועיצוב אמנותי: נטע דרור. דרמטורג: פלוריאן מלצאכר (ברלין). מנהלת חזרות: כרמית בוריאן. העבודה הופקה ע"י עמותת מרסל לקידום אמנות ותרבות, בתמיכת הקרן לקופרודוקציות בינלאומיות של מכון גתה ומפעל הפיס, ובשיתוף הקרן ע"ש נועה אשכול לכתב תנועה, מוזיאון בית לוחמי הגטאות, 1:1 מרכז לאמנות ופוליטיקה.

48 מהלך הטקס, קטעי הקריאה וקטעי המקהלה נכתבו על ידי חיים גורי. לצפייה בסרט קצר על היצירה והשחזור: O. Krieger, *The Making of AMPHI*, 2020. <https://vimeo.com/506192843>.

49 כתב תנועה אשכול-וכמן פותח בשנת 1958 על ידי נועה אשכול ואברהם וכמן. זוהי מערכת סמלים המאפשרת להגדיר את תנועת גוף האדם, תוך חלוקת המרחב לשמונה כיוונים באופן כדורי. לכל נקודה במרחב יש מיקום, וכל איבר מיוצג על ידי ציר אורך בו. הגוף מותווה כמערכת צירים. לקריאה נוספת: N. Eshkol-Wachman, *Movement Notation*, Tel Aviv 1969.

תמונה 1.
האקוודוקט. אמפי.
(צילום: עומר קריגר,
סטילס מווידאו,
2020)



תמונה 2. עמידה
ניצב על החומה.
אמפי. (צילום: עומר
קריגר, סטילס
מווידאו, 2020)



נסמך על התייעוד המצולם, לצד רשמיה הביקורתיים של הכוראוגרפית וחוקרת המחול גבי אלדור – שהייתה מהמעטות שנכחו במופע, לצד כמה מורות ושוחרות אמנות שהצליחו להגיע.⁵⁰

הסרט נפתח באמפיתאטרון הריק של קיבוץ לוחמי הגטאות. האמפיתאטרון הוקם ב-1966 על רקע מוביל המים העתיק, אשר העביר בימי העות'מנים את מעיינות כברי לעכו ויישובי הסביבה (תמונה 1). הוא בן שבעת-אלפים מקומות ישיבה, ובנוי שורות-שורות יורדות; מול השורה התחתונה ממוקמת במת ענק, וסביבה כרי דשא שעליהם יכולים לשבת עוד כמה אלפי אנשים. הוא יועד לעצרות-עם בימי הזיכרון לשואה ולגבורה, וכן משמש מרכז למופעים המוניים.⁵¹

בסרט, חמישה רקדנים לבושים מדים ורודים, גרביים ורודים ונעליים לבנות נכנסים משמאל אל שפת הבמה הקדמית ונעמדים חזיתית. גופם זקוף אך נינוח, בדריכות

50 ג' אלדור, 'רשמים מן המופע "אמפי" מאת עומר קריגר', ערב רב, 8.9.2020, <https://www.erev-rav.com/archives/51649>

51 'אמפיתאטרון נחנך בגליל המערבי', דבר, 28.1.1966, עמ' 13.

אסופה. הנחיה קולית שולחת אותם אל עומק מרכז הבמה. הם מתקדמים בהליכה תכליתית, יעילה, זקופה. בגבם של העומדים בוורוד ניצבת חומת אבנים. הם מסתובבים ומטפסים על החומה, עומדים עליה בניצב, חזית לפנים (תמונה 2). עמידתם משדרת דומיננטיות, יתרון היררכי, עם נקודת תצפית רחבה על המרחב. הם מתפצלים: שניים הולכים על החומה לכיוון ימין, שניים לשמאל, ורקדן אחד נשאר במקומו. כעת הם פרושים על החומה במרחקים גדולים ושווים אחד מהשני/ה. המצלמה משנה את נקודת מבט, כך שבתמונה נראים השדות ואמת המים הסמוכה לקיבוץ לוחמי הגטאות. הרקדנים עומדים כשומרים על החומה. המצלמה תופסת אותם בלונג-שוט, עם תצפית על השדות, האמפי והטריבונות הריקות.

אלדור, אשר נכחה פיזית במופע, מתארת היקסמות מן הריק הדיסטופי שאפיין את ימי הקורונה: "האמפי הפרוש לרגלי המוזיאון במורד הגבעה ריק, והריקנות מדגישה את יופיו"⁵². הריק של המרחב הציבורי בימי הסגרים, אשר כפי שראינו שינה מגוון היבטים של היום-יום וזימן התבוננות אסתטית חדשה על המרחב, נוכח כאן כמרכיב ייחודי באמנות תלוית-מקום. קטע המחול המקורי של נועה אשכול, שעל בסיסו יצר קריגר מופע חדש משלו, עלה על הבמה פעם אחת בשנת 1953, במסגרת טקס יום הזיכרון לציון עשור למרד גטו ורשה. אלדור מתארת כי בגילום מחדש יש תנועות מעטות בלבד. לדבריה, הדריכות והציפייה לתנועה ולריקוד מאתגרת את הצופות ומשאירה אותן דרוכות וערניות, כך ש"ההיעדר והציפייה הם הגיבורים הראשיים של עבודה זו. אנו יודעים למלא את החסר בעצמנו. זה ההיעדר החי בנו כחלק מהיותנו עדים להיסטוריה שכולה השמדה והישרדות"⁵³.

בהמשך הסרט, הרקדנים יורדים מן החומה חזרה אל הבמה על רקע מוזיקה אלקטרונית, שהיא חלק מהפסקול המקורי שחיבר המוזיקאי שושן, אשר מלווה את העבודה לכל אורכה.⁵⁴ הם צועדים אל קדמת הבמה ונעמדים ניצבים בשורה על שפתה, במרחק של מטר אחד מהשנייה. בתנועה אחידה (Unison) הם מעבירים משקל קדימה ואחורה על כף הרגל, כך שהגוף נע כיחידה אחת בתנועת נדנד איטית.⁵⁵ התנועה מזכירה קינה, או נדנד מנחם הנקשר למוזיקה. שוט מצלמה מהצד מדגיש את הנדנד המשותף מול הטריבונות הריקות. לאחר מכן התנועה עוברת מצד אל צד, כמו מטרונום איטי. הרקדנים מוסיפים תנועות ראש לכיוונים שונים: למעלה לשמיים, לצדדים, אוזן אל כתף, מבט למטה. גם המצלמה יוצרת קומפוזיציות מנקודות מבט שונות: תקריב, נקודת מבט מהקהל (הבלתי נוכח), נקודת מבט גבוהה על כל האמפי הריק, השדות ברקע. ככל שנמשך הנדנד, הרקע מקבל יותר מקום ויותר משמעות.

אלדור מתארת כי לאורך המופע הבימתי הרקדנים ביצעו פראזות בסיסיות, מדויקות ורפטטיביות של תנועות מדודות: "חמישה אנשים לבושים מכף רגל ועד ראש בוורוד

52 אלדור (לעיל הערה 52). האמור לא מתייחס לזמן תיעוד הווידאו שצולם בצהריים, אלא למופע שהתקיים מאוחר יותר באותו היום, בשעה 19:00.

53 שם.

54 המוזיקאי (יצחק) שושן מוכר בשם משפחתו בלבד. בשנת 1994 הוציא אלבום בכורה, **מולאנה**, ובו הלהיט "ז'ינה". בשנת 1996 חיבר את הפסקול הראשון שלו, לסרטם הדוקומנטרי של רינו צרור ודורון צברי **בית-שאן, סרט מלחמה**.

55 יוניסון (Unison) במחול מתקיים כאשר שני רקדנים או יותר מבצעים את אותה תנועה באותו זמן באופן אחיד.

הולכים. וחוזרים. צועדים. חגים במעגל. ניצבים בשורה. מעבירים משקל מרגל לרגל.⁵⁶ בסרט ניתן לראות את הרצף המנימליסטי הזה שעליו חוזרים הרקדנים והרקדניות: הושטת זרוע קדימה תוך כפיפה של הגב, ירידה לישיבה שפופה, הראש יורד לאט למטה. לאחר מכן הראש חוזר כלפי מעלה, האגן והגב עולים חוליה אחרי חוליה, הזרוע מושטת ישר ובאלכסון עד לחזרה לעמידה זקופה. הזרוע מזכירה הצדעה במועל יד. הם חוזרים על התבנית המעגלית הזאת שש פעמים. הפעולה אחידה, מסונכרנת, איטית, סדורה ומאורגנת. הם משנים חזיתות עם הקצב המוזיקלי תוך חזרה על שלוש תנועות בסיסיות: (1) יד על המצח בתנועה שמזכירה הצדעה, (2) הנחת יד קרוב ללב בתנועה שמזכירה הצהרת נאמנות, ו-(3) זרוע ישרה למעלה באופן שמזכיר תורן. הם נעים שוב ושוב בין התנועות הללו תוך שינוי חזית במשך כשש וחצי דקות רצופות. לצד המינימליזם התנועתי, אלדור מתארת גם התרחשות של תנועות מרחביות:

הרקדנים נעים ביחד, רצים אל השדות ומופיעים במרחק, ממתינים. נעלמים לחלוטין מן העין רק כדי להופיע שוב, במעלה מדרגות האמפי. הם מתפזרים ונאספים אל הבמה, נעמדים בשורה, הולכים וחוזרים, נעים מצד לצד, מעבירים משקל, פונים ברבעי סיבוב הלוך וחזור.⁵⁷



תמונה 3. טריבונות ריקות. אמפי. (צילום: עומר קריגר, סטילס מווידאו, 2020)

כך גם הסרט חושף סדרה של תנועות מחושבות, מאופקות, מבוססת-תנועה מפרקית ומרחבית על פי היגיון כתב התנועה, שלא היה בהן מקום לביטוי רגשי. באמצעות המצלמה יוצר קריגר מערך דימויים הקשורים לארכיטקטורה ולריק: הם קופצים מן הבמה אל אזור הטריבונות. שוט מצלמה מגובה רחפן מצלם את אזור הטריבונות הלבנות הריקות כמו שורות-שורות של קברים - ריק ארכיטקטוני של זיכרון ומוות, אזור חיים ותרבות שנגטש, ריק מאנושות ואנושיות (תמונה 3).⁵⁸ דימוי זה הוא אולי תמצית הביטוי למרחב הריק בימי הקורונה. כפי שתוארתי בחלק הראשון את החלל

56 אלדור (לעיל הערה 52).

57 אלדור (שם).

58 דקה 28 בסרט הווידאו של היצירה.

הריק שנוצר באותה עת: היעדר התנועה והיעדר הנוכחות האנושית במקומות הפיזיים במרחב הציבורי שינתה אותם, כך שהאתרים במקומות השונים נראו נטולי משמעות, כמו חזון דיסטופי או שרידים נטושים מהעבר שכבר אין בהם חיים.

המצלמה עוברת בקאט אל אמת המים הסמוכה. הרקדנים עולים במעלה השבילים שבין הטריבונות, אל מרפסת המבנה המשקיף אל האמפי. הם מביטים מגובה על האמפי בחליפותיהם הוורודות, כמו פקחים בסרט מדע בדיוני עתידני. המדים הוורודים של הרקדנים מהדהדים את קבוצת ה"פינק-פרונט" אשר פעלה במקביל בהפגנות המחאה בבלפור.⁵⁹ הם יורדים מן המרפסת אל ראש הטריבונות ומתחילים לצעוד עליהן מטה, שורות-שורות אל עבר הבמה. נדמה כי הם השרידים היחידים שנותרו מן האנושות. צילום של הארכיטקטורה מגובה רחפן מדגיש את אפסות הרקדנים אל מול המבנה הארכיטקטוני רחב הידיים. הרקדנים חוזרים אל הבמה, עומדים במעגל ומחזיקים



תמונה 4. רוקדים הורה. אמפי. (צילום: ניר עברון)

ידיים כבריקודי עם. הם מביטים אל השמיים ואז משפילים מבטם מטה. פס הקול של שושן משתנה למוסיקה ערבית קצבית.⁶⁰ הם פוסעים שני צעדים הצידה ומבצעים שתי קפיצות במקום, בדומה לריקוד הורה, אך הביצוע נעשה באופן מכני, בפנים נעדרות ביטוי אנושי או מבע של הנאה חברתית אשר בדרך כלל ניכר בריקודי עם (תמונה 4). הם חוזרים שוב על התנועות הפשוטות בסנכרון מכני ודיוק ממושמע, אך נראה כי הם אינם מצליחים לייצר משמעות ללא קהל וללא הקשר קהילתי. לאחר

59 יניב סגל מקבוצת המחאה בבלפור **פינק-פרונט** והכוריאוגרף עומר קריגר עבדו כל אחד בנפרד ובזמנים שונים עם הכוריאוגרפית דנה יהלומי **מתנועה ציבורית**. בריאיון סיפר סגל כי הוא קיבל ממנה סטים של מדים לצורך מופעי המחאה, וצבע אותם בוורוד. עם זאת, לשאלתי ענה קריגר כי לא התקיים קשר בינו לבין סגל בהקשר זה, והחלטה על המדים הוורודים נעשתה לפני פרוץ מגפת הקורונה. סגל לא הכיר את היצירה של קריגר. ראו: קריגר (לעיל הערה 22); ריאיון עם י' סגל, תל אביב, 19.7.2021.

60 קריגר ציין בפניי כי בקטע זה שושן שר במרוקאית, שפת אמו.

מכן הם מתחילים לרוץ במעגלים על הבמה. כאשר מסתיימת המוזיקה הם יוצאים מן הבמה ונמלטים בריצה אל עבר השדות, אל עולם אשר נעדר עקבות של תרבות אנושית.

אלדור מסבירה כי המופע המקורי של נועה אשכול לציון עשור לשחרור גטו ורשה התקיים במסורת ה"מסכת" של חגי הקיבוץ החדשים.⁶¹ אשכול שילבה בעבודתה הכוראוגרפית במסכתות עקרונות של תנועה קהילתית על פי תורתו של רודולף לאבאן (Laban).⁶² גם במקור התנועה הייתה קורקטית ופורמלית, ועסקה באלמנטים פשוטים. אלדור מתארת את הכוראוגרפיה המקורית של אשכול כבעלת אלמנטים דומים למוצג בווידאו:

יד אחת מושטת לעבר השמיים ונותרת כך בעוד קבוצה פוסעת בצעדים קטנים, במהירות, ואז פונה לכיוון אחר [...] ההופעה מתרחשת על במות שהוקמו ליד ולאורך האקוודוקט הרומי [...] לפתע משתופפים, כופפים את ברכיהם, חלקם בגב זקוף, חלקם מתכופפים קדימה בגב ישר.⁶³

אלדור מציינת כי אשכול עצמה קראה לקטע "ריקוד עם". מושג זה, הלקוח משפתו השגורה של לאבאן ומחול ההבעה הגרמני, מעלה את השאלה: איזה עם מיוצג בריקודים הללו? לחלופין ניתן לשאול: מהו המודל שעל פיו שואפת אשכול ליצור תבנית ייצוג של ישראליות?

בריאיון עם קריגר מתאר גם הוא את היצירה המקורית של אשכול כריקוד עם. לדבריו, היצירה נעה על הציר שבין אמנות אוונגרד לטקס חברתי בעל משמעויות פוליטיות. הוא מתאר אותה כיצירה כוללת, רבת-משתתפים, אשר הועלתה לצד המסכתות שהיו מקובלות באותה תקופה. הוא מדגיש כי השואה בנושא עולה כאן זו הפעם הראשונה כמסכת, בקיבוץ לוחמי הגטאות. לדבריו, מופע ראשון זה היה אבן דרך בתרבות ההנצחה והזיכרון.⁶⁴

חוקרת המחול בינג-היידיקר טוענת כי חלוצות המחול העברי, בהן גם נועה אשכול, אשר התחנכו לאורו של המחול במרחב האוסטרו-גרמני המודרני ותפיסות גוף-חברה אשר פרחו ברפובליקת ויימאר, התאימו את הפואטיקה והאסתטיקה של המחול לצורכי הצינונות החדשה.⁶⁵ המחול היה לכלי גופני ותנועתי בעל משמעות במרחב הסימבולי, שנועד למלא תפקיד בכינון הלאומיות הישראלית. באמצעות שיתוף בין האמן לקהילה, השתתפות פעילה של הקהל, עיבוד הנרטיב הפוליטי הלאומי במסכתות ואירועי חג ושימוש בריקודים קהילתיים במעגלים, כולם הפכו לרקדנים. כך הקהילה

61 אלדור (לעיל הערה 52). מסכתות אלה נוסדו בשנותיה הראשונות של התנועה הקיבוצית והפכו למסורת שנתית שבה שולבו קטעי תנועה, טקסט והצגה שבוצעו על ידי חברי הקיבוץ, מרביתם רקדנים לאו דווקא מקצועיים.

62 רודולף פון לאבאן (Rudolf von Laban, 1879–1958) היה רקדן, כוריאוגרף ותאורטיקן הונגרי בתחום הריקוד, מחלוצי הריקוד המודרני באירופה, שפעל בגרמניה, שווייץ ואנגליה. עבודתו הניחה את היסודות לשיטת 'ניתוח תנועה לאבאן' לתיאור ופירוש תנועה אנושית.

63 אלדור (לעיל הערה 52).

64 קריגר (לעיל הערה 22).

65 בהתאם למודל יהדות השרירים של נורדאו. מ' נורדאו, מכס נורדאו אל עמו: כתבים מדיניים, תל אביב 1936.

חוזה בגופה את הריקוד ומכוננת את הנרטיב והקולקטיב הפוליטי. כך הרחיבו יוצרות המחול את הפרקטיקות האמנותיות שלהן והפכו את המחול לכלי מחולל-זהות.⁶⁶

מעניין לבחון את ההקשר של המושג "ריקוד עם" כטקס לציון שחרור הגטו, בהקשרו האוסטרו-גרמני של לאבאן, אשר אשכול הייתה ממשיכיו. על פי רוטנברג, עם עליית הנאצים לשלטון נעתר לאבאן לדרישה לספח את מחול ההבעה והתנועה הטבעית שפיתח לצרכיה של התנועה הנאצית, ותורתיו היו ביסוד טקסי הגוף והתנועה שערכו הנאצים במרחב הציבורי.⁶⁷ השמת המודלים של לאבאן בידי אשכול על טקס זיכרון השואה מעלה את מורכבות ההתמודדות עם השואה בשנות החמישים, נוכח מודלים של כוח ולאומיות שעמדו בלב החברה הישראלית. זהו ניסיון לזכור ולהנכיח את השואה, אך בו-בזמן גם לשכוח את חולשת הגוף הגלותי (לכאורה) ואת רוחה של היהדות הנרדפת, ולהציג גוף ציוני חדש. לא יהיה זה מוגזם לומר כי מה שהונכח בפועל לא היה שונה בהרבה מהייצוג של האדם האידאלי שרווח בגרמניה: "צעיר, בריא, יפה וקל תנועה".⁶⁸ והנה בשנת 2020, עם פעולת השחזור או הגילום מחדש, עדיין מהדהדות ביצירה אותן שכבות ביו-פוליטיות מן העבר של הגוף הקולקטיבי הנע. קריגר מחיה ומגלם מחדש באמצעות רקדניו הצעירים את המתח של העבר בין שואה ולאומיות. לכך מתווספות שכבות נוספות בימי מגפה, שבהם הגופים נעים בכמה מישורי זמן-מקום מקבילים, כך שתליות מקום היצירה היא חלק בלתי נפרד מן המחול.

זיכרון השואה, אשר עומד ביסוד אירוע הטקס לציון עשור למרד גטו ורשה כמו גם בשחזור של קריגר, נוכח במקום עצמו, בקיבוץ לוחמי הגטאות, אשר רבים מחבריו נמנו עם המורדים בנאצים ואחרים היו שורדי שואה שאינם לוחמים. מיתוסי הגבורה והשואה בקיבוץ לוחמי הגטאות היו כרוכים זה בזה כעמוד תווך.⁶⁹ מעדויות של חברי הקיבוץ עולה כי בדומה למישורי הזמן השונים המגולמים בריקוד, חלק מחברי הקיבוץ חוו ביום-יום שלהם קיום רגשי ומנטלי במישורי זמן שונים: את חיי העבודה והגוף של ההווה הם חוו כתנועה מכנית מנותקת, ובמקביל חוו חוויה רגשית טראומטית של אירועי השואה מחדש. כך תיארה נינה ונגרוב: "אני מתפקדת. אומנם בצורה מכאנית, אך בתוכי ההרגשה שאני נמצאת במקום אחר [...] למראית עין נראה שהכל בסדר. אלא שבפנים לא כך פני הדברים [...] בפנים אני חיה את עברי".⁷⁰ נדמה כי הריקוד של אשכול, על תנועותיו המכניות והמאופקות אשר ממשמעות את הטראומה הגדולה וחונקות אותה בגוף הלאומי הצעיר והיפה, מגלם דואליות זו היטב. דברים אלה מהדהדים גם אצל קריגר.

בזמן ההווה של מגפת הקורונה, על רקע המרחב הריק והרקע המונומנטלי, הרקדנים הבודדים שנותרו במרחב מצטיירים כגיבורים המתקיימים בגוף עכשווי. גופים אלו – אשר דרכם חלפו שנים של חינוך לזיכרון השואה, הבניה מחדש של הגוף הלאומי הצעיר והיעיל ודורות של פרקטיקות בין-לאומיות קוסמופוליטיות של חינוך למחול

66 ל' בינג-היידקר, תנועה לאומית: על מחול וציונות, תל אביב 2016.

67 ה' רוטנברג, 'רודולף פון לאבאן: מהפכה אחרת', קולות המחול, 9.1.2020, <https://www.dancevoices.com>.

68 ד' רוגינסקי, 'על גוף סמלי וגוף פיזי: ייצוגיות וחריגות בשדה המחול העממי הישראלי', סוציולוגיה ישראלית, י"ג (2012), עמ' 330-301, ובמיוחד בעמ' 303.

69 צ' דרור, קיבוץ לוחמי הגטאות: סיפור המקום, קיבוץ לוחמי הגטאות 2005, עמ' 55.

70 דרור (שם), עמ' 40.

- מנסים לאחוז בסדר ובמשמעות תנועתית כדי להתמודד עם הטרגדיה החדשה הפוקדת את גופם: מגפה שניתן לנצחה רק באמצעות משמעת קפדנית בלתי מתפשרת. הריקוד של אשכול, אשר בעבר נפרד מן השלדים - מן הגוף הכנוע והגלותי - והביא בתנועתו ישראליות חדשה, מנכיח עתה אצל קריגר עתיד גלובלי ביו-פוליטי לוט בערפל, אור דמדומים ורוד של ריק הנושא בתקווה עמומה לאנושות חדשה, אך גם תעתוע והיעדר פשר. "המחנה" שממנו נפרדו בשואה נוכח מחדש במגפה: במגבלות התנועה מרחיקות הלכת, בפחד להידבק איש מזולתו ובכוח האלימות המשטרתית הכובלת במשמוע את המרחב הציבורי.⁷¹

ניתן לראות כי משמוע הגוף מהווה חוליה מקשרת בין השכבות ההיסטוריות: מהגוף הקלאסי, דרך דיכוי הגוף בשואה, הבניית הגוף הישראלי החדש והריחוק החברתי בימי הקורונה. האמפיתאטרון הוא במה מיתית, נצחית, אשר מצליחה לרגע לאסוף וללכד בין השכבות ההיסטוריות הטראגיות הללו ולהפכן להרואיות. אולם בניגוד למחול של נעה אשכול בתקופת קום המדינה, הגילום מחדש של קריגר את התנועות השואפות לחבר בין שכבות הזמן איננו חותר להבנות זהות לאומית ברורה המעוררת ביטחון בימי המשבר. להפך, הרקדנים בבדידותם נותרים משוללי הקשר. הגוף מתקיים ללא עדות של קהילה, והרקדן נותר ללא קהל. הכוראוגרפיה, אשר התקיימה בחלל ריק, נצרבה בתודעת הזיכרון רק בזכות המצלמה. שלילת הקשר זו באה לידי ביטוי גם בתלבושות: בניגוד לחאקי ולכחול של הקיבוצניק או החניך בשומר הצעיר, הרקדנים במדים הוורודים נטולי זהות ישראלית או יהודית. הצבא הוורוד, בהיעדר קולקטיב לאומי, כמו נחת מן החלל אל תוך ריק דיסטופי, עתידיני. הוורוד, מסמן של התנגדות מגדרית כפי שמבטאים זאת קריגר וגם סגל, רומז לכיליונו של הלאומי לטובת הגלובלי.⁷²

בהקשר המרחבי, קריגר מתייחס אל האמפיתאטרון כליבת ההשראה ליצירה זו. הארכיטקטורה אומנם אינה שריד ארכאולוגי רומי מקורי, אולם היא בנויה על פי מתכונת מונומנטלית זו. קריגר מתאר כי המחקר שלו על נועה אשכול נערך על רקע חלומותיו לעשות עבודה לאמפיתאטרון - ששימש לדבריו ברזמנית לצרכים פוליטיים, דתיים ואמנותיים.⁷³ בהמשך לפרקטיקות שיצר בתנועה ציבורית, המופע אמפי נתפס כמתקיים על התפר שבין המישורים הללו: ספק מקהלה יוונית רוקדת, ספק פרפורמנס בעל הצהרה פוליטית וספק טקס לאומי.⁷⁴ הכוראוגרפיה היא רק עוד נדבך בארכיטקטורה, במרחב שהוא תרבותי-פוליטי. לצד זאת, מגפת הקורונה סיפקה משמעות חדשה לשימוש באמפי כמרחב פתוח שניתן לשמור בו על מגבלות הריחוק החברתי, ללא הסיכונים הגבוהים אשר יוחסו לתאטראות הסגורים. כך החזרה אל המבנה הקלאסי התבצעה גם בהקשר של החזרה אל החוץ והטבע של ימי המגפה. קריגר מתאר כי במהלך החזרות, שנעשו בחוץ עם מסכות פה ואף, נשמרו גם תקנות הריחוק החברתי של שני מטרים ויותר. ריחוק כפוי זה גם השפיע על הכוראוגרפיה,

71 אגמבן (לעיל הערה 7).

72 קריגר (לעיל הערה 22); סגל (לעיל הערה 60).

73 קריגר (שם).

74 **תנועה ציבורית** היא גוף מחקר פרפורמטיבי הלומד ומייצר פעולות במרחב הציבורי, צורות של סדר חברתי, כוריאוגרפיות של ציבור, טקסים פומביים וסמויים. תנועה ציבורית מתעניינת באפשרויות הפוליטיות והאסתטיות הטמונות בקבוצת אנשים שפועלת יחד. ראו: <https://www.publicmovement.org>

שהתבצעה בסופו של דבר באינטרוולים אלו. השפעה נוספת על הכוראוגרפיה לדבריו עלתה מהמבנה של האמפי, שהכיל במה ברוחב 50 מטרים אשר התאימה לשמירה על המרחקים הללו.⁷⁵

בדמיון סימבולי לכיכר העיר של המחאה הפוליטית אשר התקיימה באותה תקופה מול מעון ראש הממשלה ברחוב בלפור בירושלים, האמפיתאטרון מגלם ביצירה את האתר שבו ההתכנסות וההצטופפות החברתית מבטאת את האזרחות. בהקשר זה, קריגר שואל על ההתכנסות הפוליטית במרחב בימי הקורונה ועל הסוכנות האזרחית הנמלטת אל המרחבים הווירטואליים. הוא מעלה את האמפי הריק כהצעה לאתר של מפגש שיש בו "הבעה ופעולה אסתטית ביחד עם קבלת החלטות או דיון פוליטי", תוך קריאה "לאכלס אותם מחדש או לייסד אותם מחדש".⁷⁶

ראינו כיצד אופני התנועה המדודים, המכניים והממושמיים של טקס הזיכרון וגילומו מחדש מבטאים את משטור הגוף והבנייתו הלאומית. קריגר קושר את זמן ההווה של הקורונה בהתייחס למשטור התנועה והכוח במרחב הציבורי, וטוען כי "משטור מתייחס לתנועה ולהסדרה של תנועה והתנהגות ביחס לכוח פוליטי". לדבריו, "המשטרה כגוף היא בעלת המונופול על אלימות במדינה, בשם החוק". בדומה למשטור הגוף בימי מגפה אצל פוקו, לדברי קריגר התנועה הממושטרת היא לא רק תהליך פורמלי במרחב, אלא גם עניין פוליטי. הכוח הפוליטי הוא זה הגורם לאנשים להיענות לצו הממשטור את התנועה. כוח זה מתגלם גם במחול, משום ש"כוריאוגרפיה תמיד כוללת את השאלה של משטור".⁷⁷

המשמוע והמשטור החברתיים-פוליטיים אשר קריגר חוקר ומבקר ביצירותיו זולגים גם לתהליך הכוראוגרפי הממשמע את הרקדנים תחתיו. ראשית, מבט המצלמה/כוראוגרף בסרט מתקשר למרחב של פיקוח דרך המבט הפנאופטי: חלוקה של המרחב, מיקום הדברים, חלוקה ארכיטקטונית המאפשרת שליטה, מיון והסדרת תנועה.⁷⁸ מבט זה נבנה כאמור דרך עינו האסתטית של הכוראוגרף הכול יכול, הממשמע את תנועת הרקדנים במרחב. שנית, השפה הגופנית של כתב התנועה של אשכול, וקריגר בעקבותיה, מבוססת על חלוקה יעילה של יחידות זמן ושליטה בהן, כך שהתנועות מתוכננות בתוך יחידות מרחב מדוקדקות. הביצוע נעשה בתיאום מלא בין הגופים, ביוניסון, במקצב אחיד, עם מתאם בין הגוף למחוות.

נרטיב גופני-פוליטי ישראלי ומחולי זה מהדהד את דבריו של פוקו על גוף החייל הפרוסי כ"משהו שמייצרים: מעיסה חסרת צורה, מגוף בלתי מתאים [...] זקפו בהדרגה את היציבה; אכיפה מחושבת עוברת לאיטה בכל חלק מחלקי הגוף, משתלטת עליו".⁷⁹ כמו החייל, ככל שגוף הרקדן צייתן יותר, כך הוא מועיל יותר ומאפשר אחיזה בכוח שמתבקש לתופסו כדי להוציא לפועל יעילות ביחס לרצון היוצר.⁸⁰ כך, הרקדנים הם בבחינת חיילים המבטאים עיקרון לאומי ופוליטי. הם מקבלים על גופם תנועה פשוטה,

75 קריגר (לעיל הערה 22).

76 שם.

77 שם.

78 פוקו (לעיל הערה 44).

79 שם, עמ' 169-170.

80 שם.

ממושמעת, מדויקת ויעילה. בהקשר זה, קריגר מתאר כי תהליך העבודה הוא מאתגר עבור הרקדנים והרקדניות, משום שנדרש מהם דיוק אנטומי ברמה גבוהה מאוד על מנת לבצע את שחזור כתב התנועה של אשכול. קריגר מציין כי הוא הקפיד מאוד לשמור על נאמנות לצורה המקורית, ולשם כך הסתייע בתלמידותיה של אשכול – אשר יצרו תעתיק (Transcription) מהסרט לכתב תנועה שהרקדנים אינם בקיאים בשפתו, ולאחר מכן לימדו את הרקדנים מתוך הכתב. בהמשך לקח קריגר את משפטי התנועה הקצרים והכפיל אותם כרצונו.⁸¹

ניתן לומר כי הניסיון לבטא משמוע ביצירה מכפיף גם צורת עבודה המייצרת זיקה בין הצורה לתוכן ובין התהליך לתוצר האמנותי. כך, כאשר קריגר מתאר את הגוף כאובייקט פיסולי בתוך חזון האחדות והקולקטיבי, גם המדים הוורודים ממלאים מקום בהגדרת הגוף הממושמע:

אני אוהב מדים, אני אוהב את העניין הזה של תלבושת אחידה. יש לי געגוע לקולקטיביות [...] אחידות שיש בה משהו מאד משחרר בעיניי [...] להתגייס למען מטרה שגדולה ממך. מדים מבטאים את זה מבחינה פורמלית. זה מאפשר להסתכל על התנועה הקולקטיבית, או על תנועה בכלל... רוב התנועה אצלי זה יוניסון. אני מסתכל על עבודות פרפורמנס יותר כסוג של מונומנטים או פסלים ציבוריים נעים. יש מונולית מאבן שהוא האמפי, יש את הנוף סביבו, ואז יש האדם כאלמנט ביחס אליהם.⁸²

עם זאת, כאשר אתגרת את קריגר בריאיון לגבי משמעותם של המדים הוורודים, עלה מדבריו כי הם למעשה רחוקים מלייצג קולקטיביות, ואולי אף מביעים אירוניה והתנגדות לקולקטיביות הפטריארכלית המתבטאת בדמות החייל. הוורוד מזכיר את הנשי והקוויירי, ועלה כסוג של התרסה פוליטית גם בהקשר של המחאה ברחוב בלפור שהתקיימה באותה עת. בכך הוא יוצר מתח בין מופע אמנות לטקס של המדינה. כיצירת אמנות, המשמעות הקונקרטית של אירוע הזיכרון מתפוגגת והופכת לרב־משמעית, נזילה ואמביוולנטית; לא ברור בדיוק מה עומד ביסוד היצירה, מה מטרת המבצעים ומה הם מייצגים. הצבע הוורוד הופך את המדים לייצוג סימבולי החותר תחת הנרטיבים הלאומיים הגבריים, ומייצר מעין סוציאליזם ורוד מדומיין.⁸³

כיצירת אמנות כוראוגרפית העוסקת במשמוע וגוף בהיבטים ורבדים היסטוריים ועכשוויים, ראינו כיצד כל נדבך מהווה חלק מהותי במשמעות שנוצרת במופע: חשיבות תלוית־המקום של היצירה, רבדי הזמן השונים המתגלמים בה, סוג התנועה ועבודת הרקדנים, ומעל לכול מנצח שלטון המבט של הכוראוגרף המתגלם דרך עין המצלמה. היבטים אלה מהדהדים את המשמוע והמעקב אשר ראינו ביום־יום בימי הקורונה בשנת 2020. הם מצביעים על זמן הקורונה כמשבר אנושי, שהמשמוע הלאומי בו אינו אלא היאחזות בקרש הצלה דל בלב ים של משבר גלובלי. אם כך, אילו אפשרויות אחרות ישנן להתמודדות של גוף וקהילה בימי מגפה? מול היצירה של

81 קריגר (לעיל הערה 22).

82 שם.

83 שם.

קריגר נבחן צורה תנועתית הפוכה, העוסקת במגע ובגוף כנוע לחושים, מתוך שאלת התלות החברתית בימי הקורונה.

על העיוורון – התרחשות בשדרה

המחשבה עלתה על דעתו של השר בכבודו ובעצמו. בכל כיוון שלא יבחנו אותו, היה זה רעיון מוצלח, אם לא מושלם, הן במה שנוגע לכל מיני היבטים תברואתיים גרידא של המקרה, הן במה שנוגע להשלכות החברתיות ולנגזרות הפוליטיות. כל זמן שלא יתבררו הסיבות [...] כל זמן שלא ימצאו הטיפול והריפוי, ואולי אף חיסון שימנע את הופעתם של מקרים בעתיד, יאספו ויושמו בבידוד כל האנשים שהתעוורו, וגם מי שקיימו איתם מגע פיזי, או ששהו במחיצתם, וכך יימנעו הדבקות נוספות, העלולות, לכשיתממשו, להתרבות.⁸⁴

על העיוורון – התרחשות בשדרה היא עבודה תלוית-מקום (Site-specific) של דנה הירש-לייזר, כוראוגרפית ומטפלת בתנועה, בוגרת החוג לתנועה באקדמיה למחול בירושלים (ראו תמונות 5–8).⁸⁵ בדומה לקריגר, גם הירש-לייזר העלתה את יצירתה בתקופת הסגרים של מגפת הקורונה בשנת 2020, וגם יצירה זו כללה קבוצה של חמישה רקדנים, אך המסע שלהם היה שונה בתכלית. לעומת המשמוע המאפיין את אמפי, יצירה זו עוסקת במסע לתוך ההווה הגופנית והחושית של היות במגפה. היצירה בוצעה בשדרות ח"ן בתל אביב החל מיוני 2020 ועד אפריל 2021. נכחתי במופע שנוערך באפריל 2021, כאשר מגבלות המרחק הוסרו, ורשמיי הם ממופע זה.⁸⁶ מתוך דוח תצפית:

שדרות ח"ן, שעות הבוקר המאוחרות, חם. חמישה רקדנים מתפזרים בשדרה במרחק גדול אחד מהשנייה.⁸⁷ לבושים בבגד לבן מרושל. עיניהם ופניהם מכוסים במסכת קורונה לבנה גדולה. כל אחד מהרקדנים עומד ליד עץ בשדרה. הגוף של הרקדן והעץ מחוברים. הם מתחילים לנוע בתנועות מפרקיות. הגוף נכנע, נשען רק על השלד של עצמו. גוף הופך לחומר. כשהעיניים מכוסות, החושים האחרים מתעוררים: עור נוגע בעץ, באדמה. ריח חזק של טחב ודשא. הבגדים מתלכלכים בבובץ. הגוף הופך כלי חישה. השלד והשרירים מחפשים את דרכם, בלי עיצוב של תנועה מחולית. הגוף נע בתוך היום-יומי והישרדות. כל אחד נע לבד עם עצמו המון זמן, הם מחפשים את המקום שלהם, נוגעים באדמה, בעצים, באספלט. הווים ברגע, אך תלושים לחלוטין מהמציאות. התחושות זועקות פוסט-טראומה. (לשאול את דנה: איך את רואה את היצירה בהקשר של פוסט-טראומה?)⁸⁸

84 ז' סאראמאנו, על העיוורון, תרגום מ' טבעון, תל אביב 2000.

85 במופעים תלויי-מקום יש רובד אלטרנטיבי שחותר תחת מופעי המוסדות התיאטרון והתרבות המקובלים. הם גם בעלי אמירה בנוגע למרחב הציבורי שבו הם מתקיימים.

86 <https://www.youtube.com/watch?v=yZviXfPvgMQ> D. Hirsch-Laiser, About Blindness

87 רקדנים: גבריאלה רוזן, בר פרום, נדב שרון, אירנה פאיוק, דפני כורפה. אביה סולומון הופיעה רק במופע הראשון, אך הייתה חלק מהתהליך.

88 רשימות צפייה שערכתי במופע על העיוורון – התרחשות בשדרה ב-30.4.2021 בשדרות ח"ן בתל אביב.

בריאיון שקיימתי עם הירש-לייזר ביולי 2021 היא מתארת כיצד הכוראוגרפיה נוצרה במקור לתוך המרחב של שדרות ח"ן בתל אביב על רקע מלחמת לבנון השנייה. כמו בשחזור של קריגר, היצירה המקורית עוסקת בישראליות ולאומיות, אך הירש-לייזר פונה אל נושאים אלה כאישה. היצירה החלה להתבשל אצלה בשנת 2006, כאשר הייתה בהיריון עם הבן השני שלה. היא מתארת כי הידיעה שהיא נושאת בן "העצימה את חוויית הדאגה ותחושת חוסר האונים, לנוכח המציאות של מדינה אוכלת יושביה, של בנים שצריכים ללכת לצבא, של מלחמות שמביאות למוות והרס".⁸⁹

הדאגה וחוסר האונים אשר מבטאת הירש-לייזר מעוגנים במערכת חברתית רחבה. מאירה וייס (Weiss) טוענת לקשר ישיר בין ההבניה של ההורות הישראלית, ובעיקר האימהות, לבין דמוגרפיה וכינונה של המדינה. לטענתה, הרחם והביציות אינם רק הגשמה של האימהות, המשפחתיות והתפיסות הדתיות היהודיות הנלוות לה, אלא הן בעלות משמעות אזרחית רחבה בהקשרים לאומיים וצבאיים. לדברי וייס, בתהליכי היריון בישראל נשים עוברות בדיקות יקרות ומרחיקות-לכת הממומנות על ידי המדינה כדי לוודא את הולדתו של עובר תקין, תוך עדיפות לזכר. פעולות אלה הן חלק מהבניית עתידו כלוחם, אשר ימשיכו ויוטמעו במשך התבגרותו על ידי מערכת החינוך, המסרים החברתיים ופעילויות הפנאי, לשם הבטחת תפקידו המיועד כחייל.⁹⁰

באותה תקופה הושפעה הירש-לייזר גם מספרו של סאראמאגו (Saramago) **על העיוורון**, מסה פילוסופית אשר מתארת התפרצות של מגפת עיוורון כאלגוריה חברתית ופוליטית על מוסר, קהילה וחוק.⁹¹ בביקורת שיצאה בעיתונות על הספר עם תרגומו לעברית מתארת אריאנה מלמד כיצד המבט מכונן את הזהות האנושית: "אין אני בלי זולת מתבונן, ואם לא ניתן להתבונן, כיצד נגדיר לעצמנו מחדש את גבולות האני – אם איננו יודעים דבר על זולתנו, בהיותנו עיוורים לגמרי?"⁹² הירש-לייזר מספרת על מפגשה עם היצירה של סאראמאגו בתקופת ההיריון ב-2006:

הקריאה של הספר התחילה לבשל אצלי את הרעיון, שאני רוצה לייצר עבודה במרחב הציבורי שבה מתמודדים רקדנים רואים התלויים בראייה, לא נכים, עם מצב של עיוורון. מצב שבו נלקח מהם החוש הדומיננטי. המטרה הייתה להנכיח במרחב הציבורי את חוסר האונים, את התלות ההדדית, את הפגיעות שלנו כבני אדם. את השאלה איך מתקדמים ולאן. מי מוביל אם גם המוביל לא רואה והוא עיוור.⁹³

על רקע מלחמת לבנון השנייה, שאלות אלו של זהות, גבולות ואמון בהנהגה הפוליטית ובחברה, התחברו אצל הירש-לייזר והניחו את הקרקע ליצירתה החדשה. מוטיב העיוורון כאלגוריה חברתית ופוליטית היווה ביטוי לחוסר האונים שחשה הירש-לייזר מול ההיריון וחוסר הוודאות של המלחמה. בתקופת מגפת הקורונה ב-2020 היא החליטה להעלות את היצירה מחדש בשדרות ח"ן, בעיצומם של הסגרים

89 הירש-לייזר (לעיל הערה 29).

90 M. Weiss, *The Chosen Body: The Politics of the Body in Israeli Society*, Stanford 2002

91 סאראמאגו (לעיל הערה 86).

92 א' מלמד, 'בשבחי הראייה העמוקה', <https://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-403488,00.html>, Ynet, 4.1.2021,

93 הירש-לייזר (לעיל הערה 29).

והגבלות המרחק. כפי שעלה במבוא למאמר זה על היום-יום, הירש-לייזר יוצרת מתוך התחושות שעלו בה בימי הקורונה, אשר הובילו אותה לשוב ולעסוק ביצירה זו מהיבטים חדשים, גופניים, נפשיים וחברתיים, שהלכו והתעצמו בהתנהלות היום-יום של מגבלות התנועה והריחוק החברתי.⁹⁴

כפי שראינו, השינויים בדפוסי התנועה במרחב הציבורי בימי הקורונה היו משמעותיים ובולטים לעין, ועוררו חשיבה מחדש על קרבה וריחוק ברמה האישית, החברתית והפוליטית. הירש-לייזר מתארת את חוויית אי-הוודאות שלה כמערערת מהותית את תפיסת הזמן, כך שהיעדר התנועה השפיע על יכולת ההתממשות שלה בחיי היום-יום ועל יכולת השלכה של פעולות בעתיד. כך הפכו החיים לדבריה להישרדות גרידא: "הקורונה הביאה את המהות של אי-הוודאות בקיום שלנו האנושי".⁹⁵ לדבריה, התוכנית הסדורה של שגרת היום-יום הופרה בדיעה ש"אנחנו יכולים גם למות בכל רגע. אך אנו חיים בהכחשה, כי זה בלתי נסבל לחיות עם המחשבה שאנחנו יכולים בכל רגע למות".⁹⁶ העיוורון בעיניה הוא אמצעי סימבולי להדחקת ידיעת המוות בימי מגפה.

מגע יוצר מבט

מתוך דוח תצפית:

הרקדנים מתקדמים, אני חולצת נעליים וצועדת אחריהם יחפה. התחושה של הדשא בכפות הרגליים שלי – מרטיט! חוויה חושית מתפשטת בכל הגוף. אני תופסת עכשיו את המופע באופן שונה מתוך הזדהות עם החושים, עם מגע כפות הרגליים באדמה הלחה. היחפות מקרבת אותי לחוויה של הרקדנים. הרגשה של זמן רחב שאפשר לבחון בו דברים, להתרחק ולהתקרב, להישען על העץ ולעצום עיניים, להרגיש את הדשא. לחוש את הגזע. המציאות שונה מכל נקודת מגע. מגע יוצר מבט.⁹⁷

במהלך תצפית במופע שהתקיים בשדרות ח"ן בת"א, חלצתי את הנעליים. לא הייתה הנחיה מפורשת כזו לצופים, אך ראיתי לנכון מניסיוני ככוראוגרפית לערוך את הצפייה תוך התקרבות לרמה החושית שבה השתמשו הרקדנים – החוש הטקטילי, מגע. המטרה הייתה לפענח את המנגנון התנועתי של הריקוד. באמצעות המידע שהגיע דרך כפות הרגליים יכולתי לקרוא את הקרקע באופן טקטילי. כמו הרקדנים נאלצתי להיזהר יותר בדרכי, ונצרבתי בחום האספלט. המרחק בין "חוקרת" ל"רוקדת" הצטמצם, והאפשרות לעצום עיניים ולהצטרף לקבוצה הייתה כמעט זמינה, כהושטת יד להיות חלק מתהליך הריקוד. רגע זה היה מפתח להבנת היצירה, אשר גילמה לא רק את האלגוריה לימי מגפה בדומה להצגתה אצל סרארמאגו, אלא גם הייתה הזמנה פיזית לבוא במגע, לנוע ולהיות חלק מקהילה בימים של איסור מגע וריחוק חברתי.

הירש-לייזר, העוסקת בקונטקט-אימפרוביזציה ותרפיה בתנועה, מדגישה בריאיון את איסור המגע בתקופת הקורונה כמחולל משבר אישי, קהילתי וקיומי עמוק. היא

94 שם.

95 שם.

96 שם.

97 רשימות צפייה (לעיל הערה 90).

תופסת את המגע כאמצעי לריפוי, אשר בהיעדרו נותר האדם תלוש וחולה; המגע לדבריה הוא "גורם מנחם, מקרקע, ממיס כעס. הוא נותן לגיטימציה לשחרר בכי והוא מקור לקרבה ואהבה עמוקה בין בני אדם".⁹⁸ היא מוסיפה כי האלתור, כמו המגע, "מאפשר להתקרב לחלקים יצריים פשוטים, מאוד ראשוניים [...] לתת ולקבל משקל ולגעת, כדרך של הקשבה. בלי מילים ובלי לדעת את הדרך, את התנועה, או את הצורה, המגע הוא דרך תקשורת שמאמנת קשב".⁹⁹

הירש-לייזר משתמשת בשפה תנועתית של אימפרוביזציה מבוססת-מגע, אשר הפוכה וקוטבית לזו שבחר קריגר: במקום ריחוק ושליטה, ניתן דגש על קרבה ותלות (תמונה 7); במקום הפרדה ומשמוע של הגוף כיחידת ביצוע, ניתן דגש על מגע ותקשורת גופנית וחושית. שפת היצירה נשענת על עיסוקה העמוק של הירש-לייזר בקונטקט-אימפרוביזציה, אך עם זאת היא שונה מתוקף הסיטואציה והמגבלה של התמצאות במרחב העירוני בעיוורון. בשונה מקונטקט, היא אינה נשענת על העברות משקל מרובות ותכופות, אך כן משתמשת במגע שנמצא ביסוד שפה זו. כאן המגע משמש למישוש המרחב והגופים, בדומה לקריאת ברייל, תוך העברת משקל מדודה המאפשרת התקדמות איטית ובטוחה במרחב הציבורי. עם זאת נוכל לזהות כי הקונטקט-אימפרוביזציה כשפה מחולית יושב בבסיס היצירה ועשוי לסייע לפענחה.

חוקרת המחול סינתיה בול (Bull) מגדירה את הקונטקט-אימפרוביזציה כצורה של תקשורת גופנית באמצעות מגע.¹⁰⁰ לדבריה, העור הנוגע-נגע מתרגם במהירות מידע על כיוון, משקל ורגש ומכוון את השרירים והשליד להגיב בצורה מתאימה לבן או בת הזוג. המפגש הגופני רוקם תוך כדי תנועה יצירה של אימפרוביזציה בזמן אמיתי שהוא מסונכרן, בעל קשב פנימי, נע בחלל ובזמן ושומר על הגופים בו.¹⁰¹ הטכניקה של הקונטקט נלמדת תחילה בעיניים עצומות, על מנת להפנות יותר קשב למגע ועל מנת לפתח מודעות קינסטטית לתנועתיות של הגוף.¹⁰² התנועה מתבצעת ללא עיצוב חיצוני של כוראוגרף, אלא מתוך קשב ומגע בין הרוקדים. יש בה דגש על הפניית תשומת הלב לתחושות, חוויות והשתחררות מדפוסי תנועה של צורות חיצוניות תלויות-מבט, ואין צורה גופנית אחת הנדרשת למשתתפים או מודל מסוים שצריך להגיע אליו.¹⁰³ לדברי בול, הרקדן/המתנועע חש את תנועתו ומכוון אותה מבפנים באמצעות חוש הפרופריוספציה.¹⁰⁴ תנועת בן הזוג מתקבלת לתוך המרחב הפריוספטי של הגוף באמצעות המגע והמשקל. הצופה הממוקם לרוב בקרבה למאלתרים ומזדהה עימם ברמה חושית כמשתתף פוטנציאלי – חלק מהקהילה.¹⁰⁵

98 הירש-לייזר (לעיל הערה 29).

99 שם.

C. Bull, 'Sense, Meaning, and Perception in Three Dance Cultures', J. Desmond (ed.), 100 *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*, Duke 1997, pp. 269–287

101 שם.

102 שם.

103 שם.

104 הפרופריוספציה היא תחושה עמוקה של הגוף, חישה עצמית שדרכה מקבל האדם מידע שוטף על מיקום האיברים שלו ביחס למרכז גופו וביחס לסביבה, ללא תלות במבט וללא צורך בהפניית המודעות לכך.

105 Bull (לעיל הערה 101).

העיסוק באימפרוביזציה עשוי גם לשמש אלטרנטיבה מקצועית בעולם הריקוד אשר נושאת עמדה חברתית-פוליטית: המשמעויות של המגע והקשב הפיזי הופכים לערך סימבולי חברתי בעלי משמעות של קהילה, סולידריות, קשב והדדיות עבור העוסקים והצופים בה.¹⁰⁶ במחברת העבודה של הירש-לייזר על היצירה משנת 2020 היא כתבה באותיות גדולות על אחד הדפים:

נגע=מחלה

מגע=מרפא

נוגעים נדבקים במחלה

נוגעים ונגועים – מחלימים¹⁰⁷

מילים קצרות אלו מפרשות למעשה את היצירה כולה. נראה כי הירש-לייזר משתמשת במגע כדי לבטא עמדה חברתית-פוליטית כלפי הריחוק החברתי. לדבריה, הרעיון שדווקא המגע מהווה סכנה לאחר עמד בניגוד לכל מה שהיא מאמינה בו:

מגע הוא ביטוי של תקשורת, אהבה ותמיכה. יש בו אלמנט מרפא לשרירים כואבים ולנפש דואבת [...]. איסור המגע בקורונה לקח צורך בסיסי של תינוקות, ילדים, של אנשים שמזדקנים, של כל אדם שהוא חולה. היה לי ברור שהעיסוק במגע במרחב הציבורי בעל העיוורון, היה להניח משהו משמעותי שהוא צורך נפשי, אנושי והישרדותי עקרוני. שלא בטעות נסתפק בלא לגעת. שלא נתבלבל שאפשר לחיות בלי מגע.¹⁰⁸

השימוש של הירש-לייזר במחול מבוסס-מגע משמש ברזמנית כאלמנט מרפא וכפעולה מעוררת מודעות אשר מעלה שאלות ותהיות על הריחוק החברתי. הירש-לייזר מציינת את ההקשבה ככלי לחיבור עמוק במהלך העבודה במגע אשר מסייע לגשר על פערים, בדידות וריחוק. המגע המתקיים על רקע איסור המגע והריחוק הכפוי מדגיש ביתר שאת את היעדר הסולידריות, הקרבה והרגש, ואת התרופפות הקשר בין בני אדם. נוכח העיוורון הסימבולי, המגפה הפיזית והחברתית, מעלה הירש-לייזר ביצירתה את אפשרות גיבושה של קהילה תומכת כתשובה לבידוד ולחוסר האונים של היחיד הנשלט. בניגוד לתפיסה הרואה את החברה ככפייה של סדר חיצוני מתוקף הדין והחוק, הקבוצה אצל הירש-לייזר מופעלת מתוך מגע ופעולה משותפת המעניקים משמעות פנימית לקיומו של יחיד. ההדדיות מוציאה אותו ממצבו הפסיבי לתנועה בכיוון משותף אל מטרה משותפת. כך גם הריקוד מתחיל ביחיד, ממשיך לחיבור של שניים ומוביל בהצטברות אל קבוצה. הירש-לייזר מתארת:

העבודה מתחילה מהיחיד לבדו ליד עץ. הרקדנים התבקשו לפקוח חושים אחרים, על מנת לשאת את היכולת להיות לבד: להקשיב לצלילים, להריח, ללמוד את

106 שם.

107 הירש-לייזר העמידה לרשות המחקר מחברות עבודה על היצירה, אשר מאחת מהן נלקח ציטוט זה.

108 הירש-לייזר (לעיל הערה 29).

תמונה 5. זחילה
 כקבוצה. על
 העיוורון –
 התרחשות
 בשדרה, דנה
 הירש-לייזר.
 (צילום: עומר
 מסינגר)



תמונה 6. רקדנית
 אחת יוצאת (אירנה
 פאיוק). על
 העיוורון –
 התרחשות
 בשדרה, דנה
 הירש-לייזר.
 (צילום: שלומי יוסף)



הסביבה הפיזית – איפה עוברים אופניים, היכן עובר הקו המדרכה, כיצד להישמר מסכנה, מתי ניתן לחצות. במשך עשרים דקות, כל אחד שוהה לבדו ליד עץ המשמש אי של יציבות. מצד שני, ההתמודדות היא לבד. בהמשך יש משימה למצוא אחד את השני, ולהתלכד לקבוצה. המשימה הציבה בפניהם אתגר ביציאה אל המרחב תוך התקדמות בעיניים מכוסות.¹⁰⁹ היציאה מתגלה כמסוכנת בהתקדמות דרך גישוש (תמונה 6). הגוף נכנס לדריכות. כשהרקדנים מוצאים אחד את השני הם מגלים שהם לא לבד בעולם: מאחד הם הופכים לשניים, ושניים זה תמיד יותר קל מאשר לבד. אחר כך מתווסף עוד אחד, הם כבר שלושה. בהמשך השלושה הופכים לשרשרת של חמישה. משפחה היא עם, היא קהילה, היא קבוצה.¹¹⁰

109 העיניים מכוסות במסכות פה ואף לבנות, האופייניות לתקופת מגפת הקורונה.

110 הירש-לייזר (לעיל הערה 29).

תמונה 7. נשענים
במגע. על העיוורון
– התרחשות
בשדרה, דנה
הירש-לייזר.
(צילום: שלומי יוסף)



תמונה 8. חצייה
בעיניים עצומות.
על העיוורון –
התרחשות
בשדרה, דנה
הירש-לייזר.
(צילום: שלומי יוסף)



ניתן להבחין בשינוי משמעותי שנוצר במעבר מהשפה התנועתית של הרקדן הבודד לעומת התנועה כקבוצה. כקבוצה, התנועה היא אחידה יותר בדגש על חזרתיות. אך בשונה מהעיקרון האחדותי של יוניסון באמפי, הנשען על חוש הראייה, הגופים האחדותיים אצל הירש-לייזר תלויים בחוש המגע ואינם יכולים לשרוד בריחוק אחד מהשני. זוהי קבוצה המבוססת על חיבורים וקרבה המכוונים תלות (תמונה 5). היא מסבירה זאת מההיבט הפרקטי של הריקוד: על מנת שלאחרון בשיירת העיוורים יהיה ברור מה התנועה ובאיזה קצב לצעוד, יש צורך בתנועה וקצב פשוטים וברורים. הביצוע ביוניסון הופך את הקבוצה לגוף אחד שלם הנע בסנכרון דרך מגע, ובכך מעניק הגנה וביטחון לחבריו. הדבר משקף בעיניה גם את ההוויה של ימי הקורונה, שבהם – בדומה לספר על העיוורים – המבודדים, החולים, מועברים למקום סגור שבו הם צריכים לשרוד חברתית. הצפיפות מייצרת קושי לשרוד בתוך הקבוצה, ההופכת לסיר

לחץ. בכך הופכת התלות גם למקור מתח, קונפליקטים והטלת ספק: "איך המוביל מוביל אותנו? הוא מוביל נכון? איך אנחנו יודעים בוודאות שאפשר לסמוך עליו?"¹¹¹ הירש-לייזר מתארת כי תחושות דומות עלו אצלה בהקשר לאיסורי הקורונה:

כולנו חיילים באיזושהי סכמה ושלטון, ומתפקדים בתוך מערכת שהיא לא בהכרח נוחה לנו או הולמת עם הערכים שלנו, אך היא דואגת לנו לכל מה שאנחנו צריכים. היא לוקחת אותנו ללחום במלחמות ולאבד את הילדים שלנו. כאזרח במדינה, אתה גם חייל ואתה צריך לעשות מה שמצפים ממך. לא תמיד גם מסבירים לך למה.

ככה.¹¹²

מרחב

בשונה מהיצירה **אמפי** אשר מבוצעת הרחק מן העיר, במרחב תאטרלי ריק מאדם המתקיים בעיקר בצילום, **על העיוורון – התרחשות בשדרה** מתרחשת בלב האורבניות התל אביבית של ימי הקורונה, בתוך ההתנהלות היום-יומית השגורה: מסביב אנשים מתקהלים, מצלמים; קורקינטים חשמליים, עוברי אורח עם כלבים או עגלות מתבוננים; רוכבי אופניים אדישים כמעט דורסים את הרקדנים שוב ושוב, והם חלק מהצופים הלא-מביטים. סולידריות או אי-סולידריות? גם בהתעלמות יש אמירה.¹¹³

בניגוד למבט הפנאופטי הממשמע של הכוראוגרף אצל קריגר, כאן מופיע היפוכו הגמור: העיוורון. היעדר הראייה מאפשר שליטה מועטה, אם בכלל, במיקומו של הגוף במרחב. הגופים אינם צייתנים משום שאין להם אפשרות לחלק את המרחב או הזמן ליחידות מדודות בנות-ביצוע תחת משמוע המבט.¹¹⁴ זהו גוף ללא מיקום, ללא סטטוס, המסתמך רק על חושי. הוא זקוק למגע כדי למצוא את מקומו, ולפיכך הוא אינו זקוף ואינו שולט במרחב. במקום יתרון הגובה שמביעים הרקדנים **באמפי**, כאן הרקדנים מתקיימים במרחב לימינלי, נמוך, באזור שבין לבין. גם השדרה היא מקום צידי, שקט ומוגן יחסית המאפשר התרחשות כזו במרחב העירוני.

רגע השיא ביצירה מתרחש כאשר הקבוצה מגיעה יחד אל מעבר חצייה בשדרות ח"ן ומנסה לחצות את הכביש בעיניים מכוסות (תמונה 8). הרקדנים מתחילים לחצות וכמעט נדרסים. אנשים אקראיים עוזרים להם לחזור לכיוון הנכון – מושיטים יד, מצילים אותם מעצמם. הכול קורה בזמן אמת, ללא עצירת התנועה באופן מלאכותי. הירש-לייזר שומרת עליהם ממרחק, אבל לא מנחה אותם פיזית לחצות. כיוצרת היא נוקטת עמדה פסיבית לכאורה – היא לא שולטת באופן מדויק בתנועתם, אלא מאפשרת לסיטואציה לצמוח מעצמה. הרקדנים לא יודעים בדיוק היכן הם נמצאים, לאן להתקדם ואיך לחצות בבטחה. הסיטואציה של חציית הכביש אינה מוצגת רק ברמה התאטרלית, אלא מתרחשת באופן ממשי. הצופים ועוברי אורח נרתמים ועוזרים לקבוצה לחצות, על ידי הכוונה קולית או מגע והובלה ממש. הירש-לייזר מסבירה שהיא מכוונת בדיוק לפעולה הזאת של הסולידריות:

111 שם.

112 שם.

113 רשימות צפייה (שם).

114 פוקו (לעיל הערה 44).

כשאני לוקחת צעד אחורה ולא שומרת עליהם מקרוב, מתגייסים עוברי האורח לדאוג לסכנה בכביש ולשמור עליהם. עולה חשש אמיתי. היה לי נכון להעלות את זה על פני השטח, כי הסכנה קיימת. הקורונה היא סכנה שמאיימת על הבריאות, כמו גם רמות האלימות בחברה שלנו שעולות כאשר אדם לאדם זאב. האפשרות לעזור למישהו אחר הזקוק לך, מזמנת יציאה מתוך בועת העצמי והדכדוך האישי, אל חוויה קהילתית של נתינה וריפוי, אפילו לרגע.¹¹⁵

בפעולה זו הופך המופע של הירש-לייזר ממחול במרחב הציבורי לאקט פרפורמטיבי מערב קהילה, מערער מוסכמות ובעל משמעויות חברתיות ופוליטיות. הצופה, שעד עתה נהנה מיתרון ראייתו באופן פסיבי, מקבל עתה על עצמו את תפקיד הרואה בעל הפריבילגיות, כמו אשת הרופא הרואה בספר של סאראמאגו.¹¹⁶ עתה לא יכולים עוד הצופים להישאר אדישים לאחור, מוכה הסבל והמגפה, והם נאלצים לבחור בחירה פוליטית של מעורבות או היעדר מעורבות שיש בה השלכה של ממש על הישרדותו של האחר. זהו גם רגע שבו נבחן המוסר – האם ישתמש הרואה בכוחו לטובה או לרעה? האם יתחשב או יתעמר במי שנותר חלש וחוסר אונים? היצירה מאפשרת למשתתפים לקחת חלק בפעולת תיקון של סולידריות קהילתית, ומציפה אחד הנושאים המרכזיים והרגישים בימי קורונה – הגיל השלישי ועיריית שנותרו בגפם ללא סיוע קהילתי, ושמירה על המגבלות למען אנשים עם מחלות ומי שנמצאים בסיכון. היצירה מטרימה קונפליקטים מוסריים שעלו בשנת 2021 לגבי התחסנות, התו הירוק למחוסנים והשלכות הבחירות האישיות של הפרט על בריאותו של האחר.

סיכום

ראינו כיצד המחול, כפי שעלה ביצירות אמפי ועל העיוורון – התרחשות בשדרה, מבטא מיצוי של חוויות ביר-פוליטיות שאפיינו את שנת הקורונה. עיצוב מאפייני הגוף והתנועה ביצירות, תחת ידיהם ועיניהם של הכוראוגרפים, שימש פריזמה שדרכה ניתן לבחון תופעות ייחודיות שהתקיימו במרחב בתקופה זו. הגופים הרוקדים גילמו בגופם את המתחים שבין משמוע לחירות, בין עצירה לתנועה, ריחוק ומגע, בדידות וקהילה, ואת הצורך לצאת אל המרחב הציבורי, הריק, הנטוש – להיות בו, לגעת ולנוע בו בגוף האישי, החברתי והפוליטי. בגילום מחדש של היצירות הקיימות, אשר הועלו בזמן הייחודי של ימי הקורונה והמחאה, נוצר הקשר חדש המתכתב עם הביר-פוליטי על קטביו: בין שליטה לחוסר אונים, בין משמוע לשאיפה לחירות. שתי היצירות מביאות לידי ביטוי צדדים שונים של מגפת הקורונה בבחינת הזמן, סוג המבט, הגוף והמרחב, ומבטאים בכך ביקורת חברתית ופוליטית.

שתי היצירות התקיימו במרחב הציבורי, אך מדובר במרחבים שונים בתכלית: בקיבוץ לוחמי הגטאות נפרש מרחב ריק, דיסטופי, ארכיטקטוני וארכאולוגי, ואילו בשדרות ח"ן בתל אביב פעל מרחב עירוני, חי, בעיצומו של היום-יום בסגרים. בשני המרחבים ימי הקורונה הצביעו על בדידות וניתוק אנושיים, והעלו שאלות של סולידריות וקהילה. מבחינת מוטיב הזמן, שתי היצירות מבוססות על שחזור, ויצירת המקור של שתיהן נוגעת בהיבטים לאומיים: באמפי מדובר בהיסטוריה של זיכרון השואה,

115 הירש-לייזר (לעיל הערה 29).

116 סאראמאגו (לעיל הערה 86).

בחילות ובקולקטיב הצייתי המלוכד, ואילו בעל העיוורון – התרחשות בשדרה מדובר במלחמת לבנון השנייה, אשר במידה רבה נתפסה נקודת מוצא להתפרקות חברתית. לא סתם חוזר העיסוק בלאומיות בימי הקורונה, שבהם התהווה מרחב ביו־פוליטי מחנאי שהעלה מחדש שאלות על משטור, משמוע, אמון וקהילה.

שתי היצירות מתקיימות במסגרת מחשבה עתידנית דיסטופית, המוציאה את האדם מתוך הרגלי הגוף והקיום היום־יומיים הטבעיים שלו אל תוך מציאות בלתי נתפסת – אם של פיקוח מרחיק לכת, ואם של עיוורון/חולי. ובשתיהן המבט מכונן את הגוף: אצל קריגר זהו מבט פנאופטי ממשמע, ואילו אצל הירש־לייזר נעדר המבט כליל, והתנועה מוצאת את מקורה בחוש המגע. שתי אפשרויות אלו באות להתמודד, אף אם בצורות קוטביות, עם הוראות הריחוק החברתי במציאות של מגפה. ובשתיהן נחוה הגוף כעמדה ביו־פוליטית של מצב החירום: גוף אחד מתוח תחת פיקוח ומשטור מחנאיים, כך שתנועתו ממוקמת, מדודה ומועטה; וגוף אחר, תחת אותו מצב החירום, כנוע לחלוטין לחושים ולכוח הכבידה, זוחל, ממשש, נוגע וטועם את הישרדותו הביולוגית – החיים העירומים.