

הריקוד כמשל: הרהורים על הליכה ותהליך בעקבות הסרט פלטשקעס

ליאורה בינג-הייזקר

מצב כרונולוגי: גיל. לפני שנציב לעצמנו שאלות ביחס לנקודות הממשק בין שני המצבים, אנסה להרחיב את הפרספקטיבה ככל האפשר במה שנוגע לריקוד ולמושגי יסוד שקשורים בו.

מהו ריקוד? יש אומרים: תנועה בחן או ברגש, תזוזה קצבית, דילוג, קפיצה, כרכור בשמחה, הסתחררות במעגלים, חגיגה, הופעה, השתתפות במפגש חברתי ועוד. אבל מה מכל אלה חיוני לריקוד כשלעצמו? מהו התנאי ההכרחי שבהעדרו לא מתקיים ריקוד? האם ריקוד חייב להיות חינוכי, קצבי או שמח? האם הוא בהכרח חברתי או נרטיבי? בהגדרה רחבה מאוד, אני מציעה שננסה לחשוב על ריקוד כמה שמתרחש על הרצף שבין שני קטבים: הקוטב הסטטי, הנקודתי-המוגבל, כלומר, עמידה על המקום, והקוטב הדינמי-המרחבי של תזוזה בחלל. בהשאלה מתחום הפילוסופיה, אפשר לקרוא לאחד קוטב ההוויה ה־being, ואילו לשני קוטב ההתהוות, או ה־becoming.

נביט כעת בפעולת ההליכה בעזרת הבחנה מעניינת מאוד שעשה המשורר וההוגה הצרפתי פול ולרי. ולרי שאל את עצמו מה ההבדל בין הליכה רגילה, יומיומית, לבין ריקוד. תשובתו: ההליכה היומיומית היא הליכה שאיננו נותנים עליה את הדעת. היא לא מעניינת אותנו כשלעצמה. אנחנו הולכים כדי להגיע לאיזשהו מקום או למשהו. ההליכה חשובה במידה שהיא יכולה לקרב אותנו לתכלית או ליעד. שימו לב: אפילו כשאנחנו הולכים כדי ללכת, לא ההליכה עצמה מעניינת אותנו אלא הפונקציה הבריאותית שלה, ניקוי הראש או שריפת הקלוריות וכיו"ב. בריקוד, לעומת זאת, אין שום יעד מחוץ לעצמו. הצעידה הריקודית היא הליכה בשביל עצמה שתכליתה פנימית לה. ברגע שהמהלך עצמו הוא התכלית – הוא נבחן ונחווה לאור פרמטרים שונים לגמרי, פואטיים-אסתטיים. כלומר, בפרפראזה על המשפט הראשון בפואטיקה של אריסטו: ההליכה בריקוד לא נועדה אלא להיות יפה.

כשם שהציפייה המייאשת לסוף הבטוח מאבנת, כך ההתאבנות מייאשת ומקרבת את הקץ, וחוזר חלילה. ככל שאנחנו מתבגרים, השאלה איך אפשר למרוד במעגל הסגור הזה טורדת אותנו יותר ויותר. איזה מהלך יכול להפשיר את הקרח, להפיח חיים באבן ולהניע את הדממה? כשאני אומרת "מהלך" ו"אבן", אני נזכרת בתגליף האבן הרומי של אשה הולכת שנקבר תחת הריסות פומפיי. גרדיבה (Gradiva) – "ההולכת" בלטינית – הוא שמו של רומן מאת וילהלם ינסן, שפורסם ב־1903. בטבעיות ובחיוניות של הילוכה הצליחה גרדיבה לעורר בהאנולד, גיבור הרומן, זיכרון מודחק של דמות אחרת, "חיה" (Zoe בלטינית). זואי ברטנג היה שמה של הנערה שבה התאהב בילדותו, וגם בשם המשפחה שלה מוצפנת פעולת ההליכה בזכות המלה הגרמנית gang (הילוך, צעד).

הסיפור הזה, כידוע, כבש את לבו של פרויד. הליכה אחת, זו של גרדיבה החקוקה באבן, החייתה "ההליכה" אחרת, זו של אהובת הילדות זואי ברטנג, וכך הניעה תהליך נפשי של עיבוד הלא מודע אצל גיבור הרומן. מכאן חילץ פרויד מתוך פעולת ההליכה דימוי-על של התהליך הפסיכואנליטי בכללותו. במלים אחרות: גרדיבה אישרה את האינטואיציה של פרויד, בדבר קיומה של זיקה כלשהי בין חיוניות ההליכה לבין האקט הטיפולי. לפחות בסיפור של ינסן מדובר בהתלכדות כמו-מיתולוגית של מהלך ספרותי עם פונקציה נפשית ופעולה פיסית המשקפות ומקדמות זו את זו.²

אם הליכה היא מקור לתהליך ולשינוי, הייתי רוצה לבחור בה כנקודת מוצא לצפייה בסרט פלטשקעס, שמתעד את העבודה של גלית ליס עם קבוצת נשים מבוגרות על מופע ריקוד בשם גילה. כבר משמו של המופע מתברר לנו שהוא מפגיש בין מצב רגשי: גילה, שמחה, לבין

אדם זקן – מה יש לו בחייו?
הוא קם בבוקר, ובוקר בו לא קם.
הוא מדשדש אל המטבח
ושם המים הפושרים זיכרו לו
שבגילו... שבגילו...

אדם זקן, מה יש לו בבקריו?
הוא קם בבוקר קיץ וכבר סתיו
נמהל בערב בנורות חדרו.
ממסעו במסדרון הוא טרם שב
כי שם הוא עוד חשב...
מה לעשות עתה ומה לקרוא
אדם זקן...

אדם זקן, מה יש לו בגילו?
הוא מנמנם כי הוא פוחד לישון.
עיניו פקוחות למחצה,
מנחשות לפי תנועת הכוכבים,
אם הלחישות רומזות,
כי זה לילו האחרון.

אדם זקן, מה יש לו בערב?
לא מלך הוא
ויפול לא על חרבו.

דוד אבין

על פי השיר של אבין, לזקנה יש מקצב, פסקול שמזדמזם באיטיות ובמונטוניות מייאשת. "זקן" היא מלה נגועה בסטיגמות וטעונת קונטציות שליליות, המעוררות בנו תערובת של תחושות: חמלה, מיאוס ואזלת יד. אנחנו חולקים עם אבין את הדימויים שהוא מייחס לזקנה: בידדות, איטיות, נייחות ודומייה. מי מאתנו לא ראה פעם חבורה שלמה של בני גיל הזהב בודדים בצוותא, דוממים, מכונסים בתוך עצמם בלובי של בית אבות, כמו אוסף מאובנים. סיום השיר של אבין מהדהד את החרדה המשותפת לכולנו מכרוניקה ידועה מראש של מפלה נטולת הוד: "אדם זקן מה יש לו בערב? לא מלך הוא, ויפול לא על חרבו".

ולרי דימה את ההליכה לכתיבה. ההליכה היומיומית היתה משולה בעיניו לפרוזה, שבה המלים משרתות את המסר הרעיוני. את ההליכה הריקודית הוא השווה לשירה, שבה מרתקות אותנו המלים עצמן: יחסי הצליל, הצבע, המשקל. נדמיין לעצמנו הליכה איטית מאוד ונשים לב ליחסים בין הצעדים: נבחין, למשל, שכל צעד עוזב מאחוריו נקודה של יציבות והולך אל מקום שעדיין לא היינו בו. יותר מזה: כל ניתוק של רגל מהרצפה מסכן את שיווי המשקל, משום שלרגע – רגע קריטי – אנחנו נשארים פשוטו כמשמעו על רגל אחת. עם זאת, כל דריכה היא פועל יוצא של האמונה שנוכל למצוא מקום חדש, מרכז כובד חדש... כל צעד הוא אירוע בפני עצמו: מסע שלם בזעיר אנפין. באיזה אופן זה קורה? בהיסוס? בתעוזה? ללא מודעות? מתוך הרגל? בקצב סדיר או בקצבים משתנים? בחזרה זהה או במקריות אקלקטית? מה הקשר בין הכיוון לכוונה? אילו חלקים של כף הרגל משתתפים, יוזמים שינוי או נכנעים לו? באיזו דינמיקה? מה יחסם לרצפה ולחלל? אגב, כשמתייחסים להליכה במונחים מקצועיים של מחול, מדברים על *transference of weight* – העברת משקל. בעגה של הבלט הקלאסי אפשר לקרוא לזה פוזה, פה מרשה, טן-ליה, שפה וכיו"ב. בלי קשר למונח שבו נבחר, זהו רצף של התמסרויות, שרשרת של התמקמויות חדשות במסגרת דיאלקטיקה מורכבת מאוד של דחף והתרה. בעיקרון כל צעד מקנה הזדמנות נוספת – שנייה, שלישית וכן הלאה. הזדמנות למה? להעברה לא רק במובן הטכני, אבל גם המושאל, הפסיכואנליטי של מילה?

משה פלדנקרייז, מפתח השיטה הקרויה על שמו לשיפור היכולת והמודעות העצמית, אמר שכדי להבין באופן טוב יותר תהליכים תנועתיים רצוי להתנסות בהם בהקצנה ובהיפוך, כלומר, להאיץ אותם או להאט אותם באופן ניכר וכן לבצע אותם בהילוך לאחור ("ברברס").³ אם הזדמן לכם לראות רקדן יפני במחול בוטו (בלהקת סנקאי ג'וקו, למשל) בוודאי שמתם לב שהאיטיות המוגזמת והשימוש בטכניקה של "ר'ויינד" מעצימים את הדרמה למקסימום והופכים את ההליכה לאירוע. כל צעד מופקע מן הדפוס המוכר של הליכה יומיומית והופך לטביעת רגל מכוננת. במובן עמוק, רקדן הבוטו מפלס לו תוואי כשהוא מטביע לנגד עיניו

באיטיות, בדייקנות עד כאב, את מסע התהוותו – המסע הפנימי של חייו.⁴ מרחב ומשך מצויים בזיקה הדדית בכל צורה של ריקוד ומקיימים ביניהם דיאלוג בלתי פוסק. נתעכב לרגע על יסוד המשך. נדמיין הליכה שוטפת, תנועות יד שוטפות, המשכיות מעגלית רצופה באין מפריע, כמו תוואי מחזורי של שמיניות. בניגוד לכך, נדמיין תנועות מכניות קצרות וקטועות שחוזרות על עצמן. שני קצות הספקטרום של המשך מציינים דפוסים שונים של חזרתיות. במקרה הראשון זאת חזרתיות בעלת זרימה של לגאטו ואילו במקרה השני היא בעלת אופי נקודתי של סטקטו. החזרה השוטפת מרגיעה. היא מקרינה רוח, הרמוניה, אורגניות והמשכיות. החזרה על רצפים מקוטעים קשה ומעצבנת. היא חדורה בתחושת ניתוק ובעודה מנקרת את התודעה היא משדרת נוקשות, כפייתיות או קיבעון.

נרחיב מעט את המבט על המונח "חזרה", שתופס מקום מרכזי לא רק בפילוסופיה ובפסיכואנליזה אלא גם בעולם התיאטרון. תהליך ההכנה של כל מופע מחייב, כידוע, "חזרות", שתפקידן לייצר את המופע, לשכלל אותו ולבסוף לערוך לכך שהוא יבוצע בדיוק כפי שתוכנן, כלומר למנוע הפתעות ולשמור על רמה אחידה. אבל חזרה, שהווקטור שלה פונה תמיד לעבר, מצביעה אל מעבר לעקרון העונג ועומדת בניגוד ליכולת ההשתנות. מכיוון שהשתנות היא מאפיין מקצועי של עבודת הבמה הקשורה בהזדהות, עולה השאלה כיצד זהות, *Sameness*, תלויה בזהות במובן של *Identity*. האם חוסר אידנטיות עלול למוטט את זהות? במלים אחרות, מה קורה להזדהות כשהחזרה אינה "רפטציה", אלא להיפך, שינוי? אחת הרקדניות שמשתתפות בסרט, רינה רון, אינה מצליחה להתמודד עם שינויים והתאמות ומחליטה לעזוב את התהליך באמצע. היא מתרצת את העזיבה בכך שהכוריאוגרפית קוטעת את המונולוג שלה על "הפלאציה" (השמלה) ובגילה, לדבריה, היא כבר לא מסוגלת ולא מעוניינת ללמוד רצף חדש. לכאורה נדמה שהרקדנית נאחזת במושג "חזרה" כפשוטו. אבל אני סבורה שהחזרה קשורה כאן למשהו עמוק יותר. הרפליקה של הרקדנית במקרה זה אינה "תפקיד" של שחקנית, מכיוון שאין כאן הזדהות עם דמות אחרת אלא זהות, עדות בגוף ראשון החורגת מעבר לדיסציפלינה

של התיאטרון. סיפור השמלה מגולל את סיפור חייה ולכן המשבר שהיא חווה, כשהכוריאוגרפית מפסיקה אותה בטענה שהסיפור האישי אינו רלוונטי ליצירה, מזכיר את התעלפותו של הסופר ק. צטניק (יחיאל דינור) במשפט אייכמן. גם שם אירע המשבר לאחר שהשופט תבע ממנו להיות "ענייני" ולהתאים את דבריו לנסיבות. חנה ארנדט ראתה בכישלוננו של העד הוכחה לחוסר מהימנותו של ההליך המשפטי כולו; אולם בניגוד לדעתה של ארנדט זיהתה חוקרת הספרות שושנה פלמן דווקא בתגובה זו ראייה מובהקת, אותנטית, לטראומה שעליה ביקש ק. צטניק להעיד.⁵ טראומה היא מטבעה לקונה, חוליה חסרה ברצף ההווה. ותגובתה של רינה רון לקטיעת הרצף הפרפורמטיבי נראית לי כתגובתו של אדם העומד בפני איום קיומי.

שוב אנחנו מעמידים זה מול זה יציבות ואובדן שיווי משקל. חשבו על ההשתאות שלנו לנוכח בלרינה שעומדת בבלאנס על קצות הבהונות בנקודה מזערית אחת ודמינו, לעומת זאת, איך אנחנו רוקדים דיסקו בהעברת משקל מתמדת מרגל לרגל, מתוך הימנעות מעמידה ממושכת על רגל אחת. כמו שראינו, באופן פרדוקסלי דווקא העמידה היציבה כביכול מעמתת אותנו עם הסיכון ליפול ולאבד שליטה, בעוד שהמשחק המתמיד של העברות משקל מרגל לרגל מאפשר להחזיק מעמד לאורך זמן. נוסחת המחול המתבקשת היא, אם כן: יותר על עמידה לטובת תנועה. ויתור על שיווי משקל לטובת ההישרדות. אבל אחת הרקדניות בסרט, רות בן ישראל, משרטטת סביבה מעגל ועומדת בתוכו שעה ארוכה כשהיא אוחזת בידה כף רגל אחת ומותחת אותה הצדה ומעלה בשיווי משקל מושלם. בן ישראל מביאה לבמה דפוס תנועתי של גמישות, בד בבד עם יציבות. יש כאן מפגן מעורר הערכה ואפילו השתאות, ובכל זאת, במובנים של משך ומרחב, האם אין זה סוג של תקיעות? האם תיתכן תקיעות במסווה של גמישות? ומה בין האי-תנועה הזו; בין בלימת הרצף בתוך עיגול של ריק, לבין האי-היות שהזכרנו זה עתה? האם, או מתי, עשויה עצירה לצורך בחינת שיווי המשקל לקדם את העמידות הנפשית או להיפך, לזרז את הנפילה?

הנחישות, שמגולמת באופן פיסי בעמידה על רגל אחת, משקפת עמדה נפשית נחרצת. בן ישראל

עומדת על שלה בלי לוותר, ועם זאת היא קצת חוששת. הלוא אמרנו שהסיכון הגדול ביותר ליציבות טמון בעמידה ולא בתנועה. כשרות בן ישראל עומדת על כיסא על רגל אחת היא פוחדת, כמובן, לאבד את שיווי המשקל, אבל כאן גם נעוץ המתח בין שני הקטבים במלוא מורכבותו: מצד אחד היא רוצה להיות חזקה ויציבה; ומצד שני היא מבטאת בגילוי לב משאלה הפוכה: לאבד שליטה, לערער במו ידיה את הדימוי היציב שהיא נשענת עליו. מתחשק לה להתחפש, להשתנות; לשחק משחק של זהויות בין זהותה כמשפטנית יציבה לדמות אחרת לגמרי, תיאטרלית, בוהמית, בלתי צפויה. היא מפנטזת שאם יתקשרו אליה מכרים המזהים אותה עם דמותה הציבורית המוכרת, תדהים אותם בהצהרה שאינה יכולה לדבר בטלפון כי היא ב"אודישן"!

בדומה לדוד אבידן כתב גם המשורר האירי דילן תומס שיר ידוע על זקנה: *Do not go gentle into that good night*, אולם בהבדל מן הטון הדיכאוני של אבידן תובע תומס מהנמען – אביו הגוסס – למרוד בתהליך ההזדקנות; להתריס נגד הקריסה ולקרוא לתיגר על המוות⁶. תומס, בניגוד לאבידן, מאמץ את צורת הווילנל, תבנית שירית שנחרת בשני צלילים, כשהשורה הראשונה והאחרונה של הבית הראשון חוזרות בדילוגים על פי כללי התחלפות מורכבים. הווילנל מבוסס על מחול איכרים עתיק וכמוהו חותר קדימה בעקשנות ובהתמדה. באופן פרדוקסלי מתלכדים כך שני תהליכים מנוגדים: ההליכה האלגית לקראת המוות, עם התחדשותם המתמדת של צעדי מחול הנוולדים זה מתוך זה ומורדים בבלתי נמנע. את השיר בקולו של דילן תומס אפשר לשמוע בכתובת זו: <http://www.youtube.com/watch?v=g2cgcx-GJTQ&NR=1>

כשם שריקוד משמעו התמודדות מתמדת עם כוח הכבידה, גם הסרט של עופר ינוב הוא עדות למאבק נגד השקיעה. לא תמיד מוכתר בו המאבק בהצלחה גורפת, אבל אנחנו רואים כיצד הפרויקט מגבש חבורת נשים ברוכות שנים ושונות זו מזו לקבוצת תמיכה ויותר מזה: ללהקה. אנחנו רואים איך הוא דוחף אותן למרכז הבמה, ואם "כל העולם במה", הרי שהבמה – כמו שאומרת אחת מהן – היא "מקום של חיים!" אנחנו חשים כיצד התהליך משיב להן ביטחון וגאווה בגופן. מחאתן נגד הזקנה נותנת פשר

למחול ובד בבד המחול מחייה אותן, מעצים את קולן ונותן פשר לקיומן.

ולרי, שדיבר על ההליכה הריקודית כעל שירה, ראה ברקדנית רפלקסיה של הנפש. ב־1921 הוא כתב דיאלוג אפלטוני בשם "הנפשו והריקוד", שבה מתוארים אפלטון, הרופא שלו אריקסימאכוס ותלמידו החביב פיידרוס צופים במופע מחול⁷. אולם תוך כדי דיון במהות הריקוד ובסגולותיו מתברר שהדוברים אינם צופים ברקדנית כלל, אלא בנפש, המופיעה בפניהם בדמות רקדנית. אין כאן זהות או גיבוב של השתיים, אלא כמו באלגוריה: משחק תפקידים. לא בכדי הרקדנית הראשית מכונה *אטיקטה*, כלומר הטמירה או הנשגבת ביוונית. בריקוד הטהור, כמו בעומק הנפש, שוכנת לצד התשוקה "להיות" גם התשוקה "לא להיות". בסרט אפשר לזהות את הדיאלקטיקה בין השתיים ולהיווכח כיצד התשוקה "להיות" גוברת על כל צעד ושעל. היא מוצאת את ביטוייה הקונקרטי באמצעים מחוליים מובהקים: בחצייה הרצונית של המרחב, בלהט הרקיעה באדמה, במשאלה להדהד בחלל, בסקרנות ובנכונות לשחק ולהשתנות, בחקירת "מן־עד" התנועתית, במאבק בכוח המשיכה.

כאמור, השינוי הנפשי שעבר על האנוולד של ינסן והשפעתו על פרויד בעקבות הרומן *גנדיבה*, התחולל תוך כדי הליכה. לפני מאה ואחת שנים בדיוק, טיפל פרויד במאהלר בליידן במשך ארבע שעות רצופות של הליכה רגלית. גם פול ולרי מעיד על עצמו שכתב את מיטב שיריו תוך כדי הליכה, ושקצב הצעידיה קדם תמיד לנושא הספרותי בהכתיבו את המקצב, המשקל והצורה. הליכה היא נקודת מוצא לתהליך. אבל איך ומתי היא הופכת לשיר, לריקוד? האם מספיק להתמקד בה עצמה ולשכוח את התכלית שמחוץ לעצמה? ואיך ומתי כל זה נהיה מנוף לתהליך פסיכואנליטי; לאלטרנטיבה של גילה לתקתוק הכרונולוגי של הגיל? לנוכח כל התהיות האלה אני מזמינה אתכם לצפות בסרט *פלטשקעס* ולהתרגש ממנו, לא פחות מכפי שהתרגשתי ממנו אני.

הערות

¹ הרומן *גנדיבה* הניע את פרויד לכתוב את *Delusion and Dream in* חיבורו הנוודע.

http://en.wikipedia.org/wiki/Delusion_and_Dream_in_Jensen%27s_Gradiva \o המלה הלטינית "פרוצס" (מ־*procedure*, להתקדם) ונגזרותיה מקבילה למלה העברית תהליך.

³ משה פלדנקרייז, *פרקים בשיטתי* (תל אביב: אלף, 1964).

⁴ רקדן הבוטו היפני קזואו אונו, אחד משני האבות המייסדים של הסגנון, האריך ימים. הוא חי למעלה ממאה שנים ורקד עד יומו האחרון. ⁵ שושנה פלמן ודורי לאוב, *עדות: משבר העדים בספרות, בפסיכואנליזה ובהיסטוריה*, תרגום: דפנה רז (תל אביב: רסלינג, 2008)

⁶ השיר פורסם בשנת 1951. שנתיים לפני שדילן תומס הלך לעולמו בגיל 39. *The Collected Poems of Dylan Thomas* (New Directions Publishing Corporation, 1957)

⁷ "הנפש והריקוד", בתוך: סטפן מלרמה ופול ולרי, *על הריקוד*, תרגום: ליאורה בינג־היידיקר (תל־אביב: הקיבוץ המאוחד, 2011).

ליאורה בינג־היידיקר היא מוסמכת האקדמיה המלכותית למחול (לונדון) ובעלת תואר בבלט ובלמודים נלווים מטעם אוניברסיטת דרהאם, אנגליה. ניהלה את "סטודיו לבלט חיפה", ריכזה מגמת מחול בתיכון לעיצוב ולאמנויות בחיפה ולימדה במסודות להכשרת רקדנים ברחבי הארץ. תירגמה מבחר מכתבי סטפן מלרמה ופול ולרי בתוספת מבוא ואחרית דבר בעל *הריקוד* (הקיבוץ המאוחד, 2011). היתה שותפה בהקמת האתר המקוון "ריקודיבור" העוסק במחול, תרבות וחברה ומפרסמת בקביעות מאמרים ומסות על האסתטיקה של הבלט בכתבי עת ובכנסים מקצועיים. פרסמה שלושה ספרי שירה: *הלאה* (קשב, 2012), *קרוב פנים אל פנים* (פרדס, 2007) ו*חצאי ירחים* (הליקון, 2001) שזכה בפרס משרד התרבות. *על מחול תשוקה ומוות* – מבחר ביקורות מחול של תיאופיל גוטייה בתרגומה, בליווי מבוא ונספחים יראה אור השנה בהוצאת נהר.