



בית חינוך "דרך רוח" באוניברסיטת חיפה

עבודת גמר בפילוסופיה:

ה"גאגא" כרעיון פמיניסטי

מגישה: נויה הררי

המנחה: די"ר שרה כהן שבוט

תאריך הגשה: 19/2/2017 כ"ג בשבט תשע"ז

תוכן עניינים

מבוא עמודים 3-5

פרק ראשון- האישה הנולדת עמודים 6-8

פרק שני- ספר ההתעלות עמודים 9-12

פרק שלישי- מקום האישה במחול הקלאסי וסיפורה של גיזל עמודים 13-19

פרק רביעי- האישה העצמאית עמודים 20-25

פרק חמישי- גאגא, שפת המחול של אוהד נהרין עמודים 26-32

פרק שישי- הגאגא מיישמת את חזונה של דה בובאר עמודים 33-42

סיכום עמודים 43-44

רשימה ביבליוגרפית עמוד 45

"...במקור של התנועה היא צריכה להיות באיזשהו מקום א-מינית וא-מזוהה כגברית או כנשית, המקור הוא אותו מקור. אנשים מזהים את זה כתנועה גברית ותנועה נשית מבחינתי זה תנועת גוף..."¹.

אם לא דרך הגוף אז דרך הכתיבה, זה מה שעבר לי בראש כשבחרתי את הנושא לעבודה שלי. כמעט ארבע שנים שהמחול המודרני והקלאסי, שניהם היו חלק ממני. רקדתי בבית ספר לאומניות שעות רבות וקשות, ונהייתי. נהייתי מהקושי ונהייתי מההזדמנות להביע את עצמי דרך הגוף שלי. רקדתי גאגא² במשך שנתיים עם שני מורים שונים. החוויה של הגאגא היא ללא ספק אחרת מכל סוג של מחול. היא מביאה את הגוף למקומות לא מוכרים ולרגעים שונים. היא אינה דורשת פרקטיקה אלא דורשת הבעה, היא משחררת אותך ומלמדת אותך להקשיב להוראות. אני קוראת לה "הבנת הנקרא גופנית". אם כך מדוע דווקא העסיקה אותי ההשוואה בין הגאגא למחול הקלאסי? כי החיבור והניגוד ביניהם העסיק אותי גם תוך כדי שרקדתי את שניהם. הקלאסי היה הבסיס ותמיד ידעתי את זה, אבל הוא גם הקשה עלי לא מעט. ההתמודדות אל מול המחול הקלאסי בכיתה של 22 בנות ובן לא הייתה פשוטה. בן אחד אמנם עלול להרגיש לבד אבל עם הזמן גילינו ככיתה כי לא משנה כמה הבנות ילחמו על מקומן במרכז הבמה, תמיד דווקא לו במחול הקלאסי יהיה סולו. הוא תמיד יקבל יותר זמן על הבמה כי הוא יהיה גם עם כולן יחד, גם עם מישהי אחת או שתיים על הבמה לדואט או טריו, וגם לבד, בסולו. במופע מחול המודרני שהעלנו הוא לא קיבל מקום מיוחד. מי שעבד/ה קשה ביותר ועבר/ה תהליך גופני עמוק וגדול יותר קיבל/ה יותר מקום וזמן על הבמה בלי קשר למגדר. בחוויה זו טמון מקור העניין שלי בקשר בין המחול הקלאסי והמודרני לבין מגדר. דרך העבודה רציתי להבין מהו המחול הקלאסי? איפה אני כנערה שמתעסקת עיסוק אובססיבי בגוף שלי מוצאת את המקום שלי? ומה גרם לי להסתכל על עצמי במראה כל הזמן בשיעורי הקלאסי, לעומת שיעורי הגאגא בהם לא הייתי עסוקה במראה שלי או במה שאני יוצרת אלא באיך שהגוף שלי מרגיש. כשאת בתוך עולם המחול, או לפחות בכיתה מחול בבית ספר העוסק בהרבה סגנונות במקביל, קשה לך להבחין בהבדל. אבל רגע אחרי שיצאתי מבית הספר והתבוננתי באיך שרקדתי לפני לימודי הגאגא ובאיך שאחרי,

¹ היימן, תי (2013). גיבורי תרבות - Out of Focus, 9: 28-9: 05.

² שפת תנועה של הכוריאוגרף אוהד נהרין שהחלה מתפתחת בעשור האחרון ונחשבת כאחד הביטויים הבולטים של מחול מודרני-עכשווי.

גיליתי איכויות אחרות בתוך עצמי באופן מובהק. לכן הגאגא עניין אותי כל-כך גם מהבחינה התיאורטית.

בעבודתי אשאל על מקום האישה. תמוה היה בעיניי שבעולם שכביכול נוצר על ידי נשים, ומבחינה מספרית נשלט על ידי נשים, ביצירות המחול הקלאסי האישה עדיין נשלטת ומובלת על ידי הגבר שעל הבמה. לעומת זאת, בכל פעם שהלכתי לראות יצירה מודרנית או מחול עכשווי ככלל, ואת להקת בת שבע בפרט, התקשיתי למצוא את אותה השליטה. מצאתי את האישה במקום אחר. היא כאילו זכתה לא להיות רק היפה ביותר (כמו גם במחול הקלאסי), אלא גם חזקה ובעלת משמעות, לצעוק על הבמה או להתפוצץ עליה בלי לחשוב שהיא חייבת להיות מושלמת על הבמה.

מצויידת במחשבות אלו על ההבדל בין מחול קלאסי למודרני ולגאגא בפרט, פניתי אל כתיבה פילוסופית פמיניסטית כדי למצוא תשובות תיאורטיות למה שמתרחש על הבמה. לאחר עיון במגוון תיאוריות פמיניסטיות שונות הגעתי אל ספרה של סימון דה בובואר, "המין השני"³. הספר התגלה כרלוונטי לחקירת הפער בין המחול הקלאסי למודרני, כמו שהמחול היה רלוונטי לחיי האישיים, והחיבור ביניהם היה מעניין ואמוציונלי עבורי. דה בובואר מתארת בספרה את התפתחות יחסי הכוח בין הגבר לאישה. היא לא מוותרת על אף שלב או רובד בהתפתחותה של האישה, בתוך תיאור יחסי הכוח בינה לבין הגבר, ובמקביל לא נותנת לגבר אפשרות להימלט מאף סיטואציה לה הוא אחראי ביחסי כוח אלו.

הסיפור שמספרת סימון דה בובואר בין תחילת הספר לסופו, הוא ההבדל בין מצב האישה בעולם כמו שהוא קיים בשנות הארבעים של המאה הקודמת, לבין סיפור מצב האישה כפי שהוא צריך להיות לדידה. מצאתי הקבלה לדרך שעברה האישה (בהקשר ליחסי הכוחות בינה לבין הגבר/החברה) בין ראשית המחול שהיא בבלט הקלאסי, למחול העכשווי שאחד מביטוייו הוא הגאגא. בעבודה זו אבקש לבסס את העמדה שלי בנוגע למקומה הראוי של האישה, זאת בהתבסס על חזונה של דה בובואר והתממשותו לטענתי כאמור, בגאגא.

הפרק הראשון בעבודתי יעסוק בילדה והתפתחותה לנערה כפי שדה בובואר מתארת בראשית הספר. הפרק השני יתאר את מאפייני המחול הקלאסי כפי שעוצבו בספרו של אקים וולינסקי, "ספר ההתעלות: האל"ף-בי"ת של המחול הקלאסי"⁴ [להלן: ספר ההתעלות]. בפרק השלישי

³ דה בובואר, ס' (1949). **המין השני (כרך שני, המציאות היומיומית)**. (תרגום: ש' פרמינגר). תל אביב: בבל.

⁴ וולינסקי, א' (1925). **ספר ההתעלות**. (תרגום: א' דוברובצקי ולי' בינג-הידקר). תל אביב: עולם חדש.

בעבודה אשלב בין השניים ואבקש ליישם את ההשוואה ביניהם על ידי בחינה של היצירה "גיזל", יצירה מחוננת במחול קלאסי. הפרק הרביעי בעבודה ישען על אחד הפרקים האחרונים ב"מין השני" בו מתוארת האישה העצמאית. תיאור זה ישמש בהמשך למציאת נקודות דימיון בין מצבה הרצוי של האישה לבין הגאגא. הפרק החמישי יעסוק בגאגא, בפרקטיקה של גאגא ובמה שהסגנון החדש שנוצר מבקש להביא איתו. הפרק האחרון יהיה הפרק בו אנסה להוכיח כי התהייה שהעליתי בפתח דבריי לגבי מקום האישה במחול הקלאסי אכן נשברת על ידי הגאגא, ובמקביל, כי מקומה של האישה כיום קרוב הרבה יותר לחזונה של

דה בובאר מאשר שהיה בעת שכתבה את דבריה.

האישה היא יצור חי ושיווייני לגבר בעיניי ובעיניהם של עוד הרבה אנשים בעולם אבל עדיין בתחומים רבים בעולם קשה לה למצוא את מקומה. מצב זה מעלה שאלות רבות שבחלקן אגע בעבודה וחלקן ישארו פתוחות וודאי גם בסיומה. האם המחול הקלאסי הוא מיושן וייעלם לאט מהעולם? האם משהו רואה את השחרור שיוצר הגאגא על הבמה ומתייחס אליו? האם אוהד נהרין, הכוריאוגרף ממציא הגאגא חשב על שחרור האישה? האם הוא אי פעם התייחס לכך או שמה הביטוי של שיוויון מגדרי בגאגא הוא מקרי בלבד? עולות הרבה שאלות במהלך העבודה על הנפשות הפועלות בסיפור: על הנשים הרוקדות גאגא, על אלה שבחרות במחול הקלאסי, על הכוריאוגרפים השונים (בין אם יוצרי מחול קלאסי ובין אם יוצרי מחול מודרני/עכשווי) המעלים את הנשים על הבמה ובחרים את יחסי הכוחות בין הגברים לנשים בעצמם ומראש, ועל הקהל היושב ומתבונן ביצירות- מה הוא רואה? איזה מסר הפער בין הסגנונות מעביר? מה במחול הקלאסי כל-כך נשגב בעיניי רבים? ומה בגאגא כל-כך מושך את העין? מה מיוחד באותן תנועות בשילוב מוזיקה וייחודיות הצורה של הבמה שלא נותן לנפש הצופה לנוח ולו לרגע?

פרק ראשון- "האישה הנולדת"

סימון דה בובואר פותחת את הפרק הראשון "ילדות" בספרה *המין השני* במשפט: "אישה אינה נולדת אישה, אלא נעשית אישה."⁵ דהיינו, אישה לא מקבלת את תכונותיה המוגדרות כנשיות עם יום היוולדה, אלא היא נעשית אישה יחד עם התבגרותה בגלל השפעות של החברה והתרבות שסביבה. במשפט זה מציבה דה בובואר את הזולת כמי שרק באמצעותו יכול היחיד להפוך ל"אחר" כלומר, להגדיר את עצמו אל מול הסביבה שלו. כדי להדגיש את השפעת התרבות על היחיד ואת החלק שלה בהגדרת הנשיות והמיניות של הילדה פותחת דה בובואר בעובדה הבסיסית כי על פי תחושתו של הילד הוא אינו מובחן מינית עד שהוא מוגדר כבן או כבת באמצעות החברה. "כל עוד הילד קיים בפני עצמו, הוא אינו חש מובחן מינית..."⁶.

בהמשך לטענה זו, דה בובואר מציינת כי מרגע היוולדו התינוק אינו מזהה הבדל בינו לבין האם ומרגיש כאילו הם גוף אחד עד שלב מסוים בו הוא חווה התנתקות ממנה ורק אז מתחיל להיווצר ההבדל בין הבת לבין הבן. בשלב הראשון הילד והילדה לומדים לראות עצמם נפרדים מהאם ובשלב השני הם חווים התנתקות פיזית מהאם. בשלב ההתנתקות הפיזית, בעוד הבת "זוכה" בחיבוקה ודאגתה של האם כמעין יצור שברירי הזקוק להגנה, מהבן נשללים החיבוקים וההגנה וזאת במטרה ליצור אצלו את זהותו הגברית. בתפיסתו, לפי דה בובואר, הוא יוצר לעצמו שתי ישויות- אני (גופו ואישיותו) ו"אני אחר" (הפין שלו) שמבחינתו הן מקבילות האחת לשנייה. בגלל ההקבלה שהוא יוצר בין השניים, הוא מרגיש כי הסביבה נותנת לו יחס מועדף (ובעיקר הבנות המבוגרות שסביבו). לעומת זאת, כאשר הבת מגלה כי איבר מין כמו אצל הגבר אינו נמצא אצלה היא מרגישה "פגומה". את ה"אני האחר" שלה היא יוצרת כאשר מופקדת בידיה בובה, "חפץ סביל בלבד"⁷, כמו שמציינת דה בובואר, אשר היא נאלצת לטפל בה. בהמשך לאותה הקבלה שיוצר הבן לאיבר המין שלו יוצרת הילדה הקבלה בינה לבין הבובה, והיא לומדת להתנהג כמוה. כך בעצם נוצרת אצל הילדה תחושה של התייחסות לעצמה כאל גוף אחד, שלם (כמו בובה), ולא כאל אובייקט, אישי שלה שלכל חלק בו יש משמעות ייחודית והוא יכול לפעול בהרבה דרכים חוץ מלהיות גוף סביל שמטפלים בו וזקוק לטיפול הזה. עוד מתוך אותה ההקבלה גוזרת דה בובואר את התחושה של הילדה כי היא האם של הבובה ועליה לטפל בה בדיוק כמו שאמה מטפלת בה. הילדה מבינה כי הטיפול בילדים מוטל על האם והנשים שסביב הילדה. הן אלה שדורשות ממנה להיות אישה בצורה הבוטה ביותר, כי גם הן מאמינות שזוהי דרכה היחידה להצליח בחברה.

⁵ דה בובואר, סי' (1949). *המין השני (כרך שני, המציאות היומיומית)*. (תרגום: ש' פרמינגר). תל אביב: בבל, עמ' 13.

⁶ דה בובואר, סי' (1949). *המין השני (כרך שני, המציאות היומיומית)*. (תרגום: ש' פרמינגר). תל אביב: בבל, עמ' 13.

⁷ דה בובואר, סי' (1949). *המין השני (כרך שני, המציאות היומיומית)*. (תרגום: ש' פרמינגר). תל אביב: בבל, עמ' 28.

דה בובואר מוסיפה ומציינת כי הילדה שנדרשת לעזור לאמה נהנית כל הזמן מתחושת הבגרות שנותנים לה אך בה בעת לא שמה לב כי אחיה אינו צמוד לאב ולכן הוא חופשי יותר לעתידו. גם מצד הבן וגם מצד הבת האמא זוכה לעליונות בגלל יכולתה להביא ילדים לעולם (בשלב זה הילדים עוד לא מקשרים את התופעה לאב) אך כאשר הילד והילדה יוצאים אל העולם הגדול הם מגלים (בתוך המקום שכבר פחות נוח להם) כי הגבר הוא השולט והתאמה האב הוא השולט גם בבית. על כך מוסיפה דה בובואר כי הבן והבת חווים התמודדות שונה אל מול הגילוי החדש; כאשר הבן נלחם באב כמעין יריב, הבת מקבלת על עצמה את עליונותו בחוסר אונים והערצה. הבת רואה בגברים שסביבה בכלל ובאביה בפרט מושא להערצה וכאשר הוא מפגין אליה חיבה היא חשה שקיומה מוצדק. את המסקנות שמסיקה הילדה מתארת דה בובואר באופן הבא: "היא לומדת שכדי להיות מאושרת עליה להיות נאהבת, וכדי להיות נאהבת עליה להמתין לבוא האהבה"⁸. במשפט זה דה בובואר הופכת את הילדה לאובייקט המחכה בהכנעה לאהבה והיא מוסיפה כי הילדה אף לומדת שבאמצעות הסכמתה לווייתורים היא תיהפך בתחושתה לכל יכולה. עצם העובדה שהיא נאהבת על ידי הגבר שכל-כך חיכתה לו נותנת לה כוחות שהיא מעולם לא הכירה לפני כן.

את הרגע בו הילדה מתחילה להתריס כנגד אמה מנמקת דה בובואר בעזרת השוואה אל הילד. בעוד הוא משחק את גיבור הסיפור, היא משחקת את תפקיד הקדושה המעונה. למרות שהיא מחפשת את עצמאותה ונמשכת אל הרפתקאות אמה שולטת עליה. דמות האם שכבר איננה הדמות השולטת מבחינת הבת הופכת להיות יריבתה עכשיו, היא רוצה שלא ישלטו בה כמו שלא שולטים בבן ואם השליטה לא באה מהדמות המרכזית (האב) אז יש באפשרותה לצאת מסמכות זו. כאשר הקשר עם האם מתערער הבת מוצאת לעצמה חברה טובה אותה היא משתפת בכל סודותיה. בשלב זה גם נוצרת מחיצה בין הבנות לבנים. בגלל תחושת העליונות שנוצרת אצל הבנים, הבת רוצה להיות כמוהם והיא מתחילה להתנגד אל הקיים שהופך אותה ל"אישה" (הבגדים, עבודות הבית, הנשים המבוגרות שסביבה, האם, האב, אחיה וכו'...). עוד רוצה הילדה "לפרוש כנפיים" אך סימון דה בובואר מערערת על אפשרות זו של הילדה ומסבירה כי לא משנה מה תיתקל הילדה בתקרת זכוכית שלא תאפשר לה לפרוש אותן הכנפיים. הבת מתחילה לחוש דאגה לגבי עתידה, תפקידה קבוע מראש.

"הגוף הזה שעד עכשיו היה היא עצמה, נראה לה עכשיו כבשר; הוא נהפך לאובייקט שאחרים מתבוננים ורואים אותו"⁹. כך פותחת דה בובואר את הפרק החדש בחייה של הילדה שהופכת

⁸ דה בובואר, ס' (1949). **המין השני (כרך שני, המציאות היומיומית)**. (תרגום: ש' פרמינגר). תל אביב: בבל, עמ' 44.

⁹ דה בובואר, ס' (1949). **המין השני (כרך שני, המציאות היומיומית)**. (תרגום: ש' פרמינגר). תל אביב: בבל, עמ' 66.

לנערה. מעתה היא תעסוק באופן אובססיבי במראה ובמשקל שלה ותיתקף ביישנות חולנית לגבי המחזור שלה והדברים החדשים שקורים לה בגופה, משום שמבחינתה הם קשורים בנחיתותה אל מול הגבר למרות הטבעיות שבהם.

שוב משליכה דה בובואר חלק מהאשמה על החברה הנשית שבסביבתה של הילדה שדורשת ממנה להישאר בגבולות הנשיות והופכת את הווסת לקללה. כאשר הווסת מושוות אל איבר המין של הבנים החסר להן, במקום לחוש גאווה הן חשות מושפלות. עם קבלת המחזור הילדה מתחילה להיות רגישה יותר לנגיעות ולתחושות בגוף שלה, אך היא אינה מקשרת את התחושות האלה אל איבר מינה משום שאין לה הוכחה ברורה לקשר זה (כמו לדוגמא אצל הבנים). על המגע שהיא תחושה היא לא תספר. מיניותה נדרשת להיות נסתרת מבחינתה והעוררות המינית היא מחלה: "מיניותה של הנערה, לעומת זאת, הייתה סמויה מלכתחילה, וכשהארוטיות שלה משתנה וכובשת את גופה, המסתורין ששוכן בו נעשה מבעית. היא מתייחסת לעוררות המינית כאל מחלה מבישה"¹⁰. בדימונה גופה הוא לא שלה - הוא אובייקט שנועד למישהו אחר. את אותה תחושת האובייקט היא מרגישה מהיד שהגבר מניח עליה, ממבטו, ובעיקר מאיבר מינו שמסתמן כהולך לחדור אליה. אותה חדירה היא האישור והסמל לאימת הכוחניות של הגבר. בדיוק באותו השלב היא רוצה להיחלץ מאמה שלוחצת עליה אבל גם זקוקה להגנתה הרגשית מפני הגבר.

בפרק ראשוני זה מתארת דה בובואר את הילדה ואת שלבי ההתפתחות שלה בעולם. החוויות המתוארות הן חוויות אנושיות שמושפעות מהחברה בה חיה הילדה/נערה ולא נותנות לה מנוח. לילדה אין דרך לצאת מאותה סיטואציה שבה היא נמצאת כי החברה כופה עליה את התחושות ודרכי ההתנהגות הללו. בהמשך אבדוק כיצד התפתחות הילדה לנערה באה לידי ביטוי על הבמה במחול הקלאסי. כיצד אנו יכולים לראות כל פרט בחייה של הילדה שגורם לה להיות סבילה, נחותה ונשלטת על פי דה בובואר גם בסגנון המחול הזה ומדוע מאפיינים אלו הם חלק מהותי מסגנון מחול זה.

¹⁰ דה בובואר, ס' (1949). **המין השני (כרך שני, המציאות היומיומית)**. (תרגום: ש' פרמינגר). תל אביב: בבל, עמ' 84.

פרק שני- ספר ההתעלות

ובכן, רגע לפני שנשאל מהם ההבדלים בין המחול הקלאסי למחול הגאגא בנוגע למיקומה של האישה לעומת מיקומו של הגבר על הבמה, נתחיל בלשאול מהו המחול הקלאסי? מה הוא דורש מהרקדן/ית? מה הוא דורש מהגבר בשונה ממה שהוא דורש מהאישה?

המחול הקלאסי, או בשמו האחר בלט, התפתח בימי הרנסאנס (המאה החמש-עשרה) בצרפת וברוסיה. עד המאה התשע-עשרה הוא היה רק ליווי למופעי אופרה וקונצרטים ובשלב מסויים החלו להכתב יצירות אומנות שהן יצירות בלט בפני עצמן. באותה התקופה גם גדל מספר הרקדנים על הבמה, מעמדו התרבותי עלה, הן מבחינת חשיבותו והן מבחינת הקהל הצופה בו, עד אשר נחשב לאומנות תרבות עילית.

כוריאוגרפיה אינה בעלת הגדרה אחת ברורה כך יטען אקים וולינסקי, מחבר ספר ההתעלות. ובכל זאת נוכל להשען על פירוש מילולי מיוונית: כורוס היא המקהלה וגרפוס זה לכתוב¹¹. ה'מקהלה' באותה התקופה היא כינוי להתקהלות אנשים רועשים או חלק ממבנה (יציע). ברוסית אותו הפירוש נקרא ליקובאט ולכן הכוריאוגרפיה היא בעצם ליקובאנה: "הכל שר, הכל רוחש והכל נחשף בפעילות הלב ללא הרף"¹².

מושג הכוריאוגרפיה הוא מושג נרחב הכולל בתוכו רגש ופיזיות גם יחד. אנשים שונים יתארו את החיבור בין הגוף לנפש שעושה הכוריאוגרפיה בדרכים שונות. תיאור נרחב כמו: "רישום מגוון רגשותיהם של אנשים יחידים ושל המון רב, מכל סוג ומעמד"¹³, או תיאור מדויק כמו: "כוריאוגרפיה היא מדע הריקוד"¹⁴, ואף תיאור רוחני כגון: "בלט הוא חלק מהכוריאוגרפיה הכללית, מהתרוממות הרוח הכובשת יחידים, קבוצות והמונים. ריקוד הוא האמצעי להתרוממות רוח זו"¹⁵.

אם כן, בלט הוא חלק מהכוריאוגרפיה, סוג ייחודי שלה שבא לבטא רעיונות חברתיים כגון חיי המעמד הנמוך אל מול חיי המעמד הגבוה, יחס הגבר אל האישה בחברה הפטריאכלית (מהן הדרישות ממנה ומהן הדרישות ממנו), מי היא האישה האולטימטיבית? וכדומה. היצירות יתחילו ויראו לעיני המתבונן הפשוט כריקוד של שמחה בהתגלמותה אך עד מהרה יגלה הצופה

¹¹ וולינסקי, א' (1925). ספר ההתעלות. (תרגום: א' דוברובצקי ולי' בינג-הידקר). תל אביב: עולם חדש, עמ' 35.

¹² וולינסקי, א' (1925). ספר ההתעלות. (תרגום: א' דוברובצקי ולי' בינג-הידקר). תל אביב: עולם חדש, עמ' 37.

¹³ וולינסקי, א' (1925). ספר ההתעלות. (תרגום: א' דוברובצקי ולי' בינג-הידקר). תל אביב: עולם חדש, עמ' 37.

¹⁴ וולינסקי, א' (1925). ספר ההתעלות. (תרגום: א' דוברובצקי ולי' בינג-הידקר). תל אביב: עולם חדש, עמ' 37.

¹⁵ וולינסקי, א' (1925). ספר ההתעלות. (תרגום: א' דוברובצקי ולי' בינג-הידקר). תל אביב: עולם חדש, עמ' 38.

כי בעצם מתרחשות אל מולו, על הבמה, סכנות, מהלומות, מזימות ואכזבות. הבלט עוטר בחגיגותו את הרוע.

תחילה האמינו ביוון כי "הגוף מסוגל לדבר"¹⁶. לפעמים הוא אף יביע טוב יותר ומובהק יותר את הרגשות שבלבו של הרקדן ושל הכוריאוגרף גם יחד. הוא מדבר, זועק, מפיק קול משמעותי ואמיתי יותר ממילה - רהיטות הגוף היא אידאה. ומהי אידאה? אידאה היא צורתו המושלמת של דבר אשר כל דבר שאנו בני האדם רואים הוא צללית או דוגמא של אותה צורה מושלמת. ומהי אידיאת הגוף לאותה התקופה? האידיאה הזו מדברת על אסתטיקה, על הכרת העולם באמצעות החושים, האסתטי הוא בעצם כל דבר שנתפס על ידי החושים באופן רחב. אם הגוף מסוגל לדבר הרי הוא משתמש בחושיו כדי להבין ולהרגיש את העולם. כך הוא נהפך לאידיאה של עצמו.

עם הזמן האידיאה דהתה. הכתבת הכנסייה את חיי החברה ואת התרבות השפיעה על אידאת הגוף שהתקיימה קודם. הגוף לא היה עוד משמעותי בתקשורת והוא איבד בעיני אנשים את יכולתו ל"דבר", להביע וליצור. אנשים התחילו להסתיר את גופם ונוצר סביבו בוז אנושי. גוף האישה הוסתר גם הוא, אך הוא גם נחשף ברגעים מסויימים מאוד - במסגרת חיי האישות. בגלל ההסתרה נשלל הדיבור הפשוט (דיבור על עצב ועל שמחה) הכל התרכז ביצרים גסים. הכל נהפך למוסתר ומתבייש. הגוף הוא עוד לא אותו כלי תקשורת שהכירו, דבר המשפיע על אופי התקשורת בין בני האדם ומוביל לדיבור ללא מילים, דיבור ותחושות של יצרי האדם הטבעיים בלבד, וביניהם יחסי מין: "האישה נהייתה כלי קיבול לדחפים שפלים של טבע האדם, במקום להיות אמצעי להתרוממות הרוח"¹⁷.

משם, מאותו המקום הנחות בו נמצאת האישה, נגלה כי בחרו אנשים להשתמש בפיזיות של גופם, במחול, ככלי ליציאה מהקיפאון. להשתמש ברגליים ובידיים, לתת להם לעוף, לתת להן להביע את עצמן, לחיות, לשיר - להתעלות.

ובתוך כל זה, כשהתחילה האישה מנקודה שהיא נחותה יותר, היא נשארת בה לאורך כל הדרך. נתחיל מהאנכיות, ומה בעצם היא מבטאת עבורנו? תחילה, היא האדם. האדם אשר נעשה חזק יותר מהטבע, מתרומם מעליו והוא זקוף, אינו תלוי בדבר ומתגאה. זכר לעולם היווני העתיק בו הגוף היה גאה בעצמו וטהור כמו שהוא. והרקדנית גם היא, עומדת תמיד זקופה ולא תעגל את גבה לעולם שמה תיצור "כיעור" על הבמה. והליכתה על קצות האצבעות היא בעצם הנשגב

¹⁶ וולנסקי, א' (1925). **ספר ההתעלות**. (תרגום: א' דוברובצקי ולי בינג-היידקר). תל אביב: עולם חדש, עמ' 38.

¹⁷ וולנסקי, א' (1925). **ספר ההתעלות**. (תרגום: א' דוברובצקי ולי בינג-היידקר). תל אביב: עולם חדש, עמ' 39.

שבקלסתר האדם. אם כל הליכה היא חלק מהותי מהיות האדם (משקפת את האישיות, המצב רוח, הסגנוניות וכו...). הליכתה של הרקדנית על קצות האצבעות תתעלה מעל הליכתו של כל אחד אחר: "ההבעה העילאית ביותר שאפשר לדמיין"¹⁸.

היכולת של הרקדנית ליצור רגעים שלמים באוויר, כמאמץ מודע שמושהה אותה שם בנשימה ארוכה גם דורשת ממנה את מלוא הריכוז, הרצון, ההתעלות על הנפש שלה עצמה: "במקום שיש התעלות, קיימת תנועה"¹⁹.

והיכן בא ההבדל של יכולות האישה אל מול יכולות הגבר? האישה היא יצור צמחי, יצור שלעולם לא יתנתק משורשיו בקרקע וכאשר הרוח מרימה אותה היא נשארת במקומה, נעוצה. ואילו הגבר ביכולתו יקפוץ, הוא אותה הציפור העומדת לצד הפרח ומתנתקת מהאדמה לשמיים. הוא יתנתק מהרצפה ויקפוץ ברב הדר, כאשר היא רק עומדת לידו ומביעה את התרוממות הנפש שלה: רגליים דקות וחדות "משרטטות עיטורים עדינים וסגנוניים"²⁰. המחול הקלאסי משאיר את האישה נעוצה ברצפה, כאשר היא מסתובבת על קצות האצבעות, לדוגמא, עליה להרגיש את הרצפה מוצקה תחתיה כך שהסיבוב יהיה חלק וארוך כמה שיותר. את היכולת ל"עוף קדימה", גבוה מאוד, להראות נוכחות על הבמה ולמלא אותה מקנה המחול לגבר.

ואותה עטיפת נועם שהבלט מנסה לעטוף את סיפור המסגרת בה ממשיכה עם הריקוד. את האישה יתפסו במוותניים ולא בשדיים כדי לבטא אסתטיקה ולא מיניות. בשביל להדגיש את תכונות הרקדנית, משתמש וולינסקי בספר ההתעלות בהשוואה לבתולה: בעוד הבתולה תמיד מבטאת מבפנים סערת רגשות מבחוץ, סגירות ושלמות, האישה היא מנוסה המתבוננת תמיד בלקחים מעברה. ברגע שנעבור את היסוד הצמחי של האישה, נגיע אל היסוד החייתי, האנושי שהפעם ידגים את האישה הלוהטת, הדולקת והמתרוצצת שבה, כמו הניגוד בין הפנים לחוץ אצל הבתולה.

ריקוד האישה הוא ריקוד סביל, מטושטש, לא יציב ומלא חמלה ואילו הריקוד של הגבר הוא נמרץ, לוחם ותוקפני. האישה מנסה לפרוץ את הגבולות האלו וכך לשניות אחדות נראה כי יחסי הכוחות יכולים להשתנות "ואלה מתחלפים ביניהם בקביעות בריקוד הקלאסי"²¹, אך הגבר בסופו של דבר יקבל את כוחו על האישה והיא שוב תהיה הסבילה בהוויתה ובריקודה כאחד.

¹⁸ וולינסקי, א' (1925). ספר ההתעלות. (תרגום: א' דוברובצקי ולי' בינג-היידקר). תל אביב: עולם חדש, עמ' 44.

¹⁹ וולינסקי, א' (1925). ספר ההתעלות. (תרגום: א' דוברובצקי ולי' בינג-היידקר). תל אביב: עולם חדש, עמ' 45.

²⁰ וולינסקי, א' (1925). ספר ההתעלות. (תרגום: א' דוברובצקי ולי' בינג-היידקר). תל אביב: עולם חדש, עמ' 48.

²¹ וולינסקי, א' (1925). ספר ההתעלות. (תרגום: א' דוברובצקי ולי' בינג-היידקר). תל אביב: עולם חדש, עמ' 63.

בצפייה במחול הקלאסי ניתן לראות את הדברים באופן ברור: הגבר מחזיק את האישה, מקפיץ אותה, ומוביל אותה בידיו ובמבטו במהלך כל סצנה וסצנה. כשהדבר בא לידי ביטוי בכתב על ידי וולינסקי ניתן לראות בדיוק את אותו הדבר. הגבר הוא המוביל, הוא זה שבידיו הכוח על הבמה. האישה שגופה הושתק עם כניסת הכנסייה לחיים החברתיים מנסה עתה לצאת דרך המחול מאותו מקום אבל היא מגלה את אט אט שגם שם אין ביכולה להציג את עצמה כמו שתרצה (כלומר באופן חופשי כמו הגבר). היא נדרשת להיות היפה, היא זו שמוסיפה את החן לריקוד. המחול הקלאסי שמבוסס על סיפורי טרגדיה שם את האישה מבחינה כוריאוגרפית וסיפורית בתפקיד של מי שזקוקה לעזרה, מקום של מסכנות. למרות שהיא רוקדת על קצות האצבעות וריקודה נראה נשגב, היא רק נראית כך, היא לעולם לא תהיה הנשגבת ביותר כי מקום זה שמור לרקדנים הגברים.

בפרק הבא אבחן את היצירה "גיזל" דרך הגותו של חוקר המחול תאופיל גוטייה. מבט מדוקדק זה על יצירת מחול ספציפית יאפשר לי לראות האם כל אותם הדברים שמתאר וולינסקי אכן מתרחשים על הבמה ולא רק בחדרי החזרות והאימונים. בהמשך אשאל, האם דה בובואר מצליחה להביא ביסוס רעיוני הולם לכל אותם התיאורים גם של וולינסקי וגם של גוטייה?

פרק שלישי- מקום האישה במחול הקלאסי וסיפורה של "ג'יזל"

בפרק הראשון דנתי במחול הקלאסי ובמקום שלפי אקים וולינסקי האישה מקבלת בסגנון מחול זה. כמו-כן הצגתי את התפתחות דמות האישה כפי שסימון דה בובואר מתארת התפתחות זו בפרק הראשון בספרה *המין השני*. בכל אחד מהפרקים נתתי את דעתי על האישה, על ההבנייה שלה כאשה, ועל המקום שלה הן מבחינה פיזית, הן מבחינה רגשית והן מבחינה חברתית. בפרק זה אבקש למצוא נקודות דימיון בין המחול הקלאסי ל"אישה הנולדת" של דה בובואר, וזאת בכדי לתת בסיס רעיוני פילוסופי למקום שהבלט הקלאסי נותן לאישה.

תאופיל גוטייה היה כתב מחול ואומנות בפריז של סוף המאה התשע-עשרה, שם כתב את ספרו "על המחול, תשוקה ומוות"²². בספר בוחן גוטייה את עולם המחול הקלאסי באופן כללי ויצירות מחול ספציפיות, וביניהם המחול "ג'יזל". בשפתו המיוחדת גוטייה מצליח להעביר אלינו את התחושה של מה שקורה על הבמה ולהוכיח לנו שהאישה היא מאוהבת בעולם המחול - מאוהבת באהובה ומאוהבת במחול כאחד.

גוטייה מתחיל את תיאורו כמכתב, מכתב להינריך היינה הגרמני שלא היה באפשרותו להגיע אל המופע. בארץ לא ידועה ולא מוגדרת, בארץ שהיא מעבר לגבולות הידוע, עומדת בקתה. בקתה של אישה ושמה ג'יזל: "... ג'יזל היא קרלוטה גריזי, נערה מקסימה תכולת עיניים, בעלת חיוך עדין ותמים, התנהלות ערנית, איטלקייה המעמידה פני גרמנייה כדי לבלבל, כמו שפאני אלסלר הגרמנייה הייתה בעלת חזות אנדלוסית סביליינית. מצבה הוא השכיח ביותר בעולם: היא אוהבת את לואי והיא אוהבת לרקוד... "²³. גוטייה ממשיך בסיפור האהבה ומספר מי הוא לואי דרך תיאור של משרת, כשלאחר מכן מסתבר לנו שלואי הוא למעשה "אדונו הנכבד"²⁴. לואי הוא לא מי שאנו חושבים שהוא לפי גוטייה, אבל רק בהמשך נגלה מה משמעות הדבר.

ג'יזל יוצאת מהבקתה וכך מתאר גוטייה בתיאור מעניין דווקא את רגליה: "... ג'יזל יוצאת מן הבקתה משום שחלמה חלום בלהות על קצה כף רגלה הקטנה, הנאה והנחמדת. רגליה כבר ערות..."²⁵. בחלומה ראתה את לואי מתחתן עם אישה אחרת. אחרי שמנסה לואי להרגיעה היא עדיין נשארת מהורהרת ומחליטה לפנות אל הצמחים בשאלה "הוא אוהב אותי?". אחרי שג'יזל מוקסמת מתשובת הפרחים שמוכיחים לה כי היא לואי היקר אוהב אותה, היא ננזפת על ידי

²² גוטייה, ת' (2012). *על מחול, תשוקה ומוות*. (תרגום: ל' בינג-היידקר). בנימינה: נהר ספרים.
²³ גוטייה, ת' (2012). *על מחול, תשוקה ומוות*. (תרגום: ל' בינג-היידקר). בנימינה: נהר ספרים, עמ' 53.

²⁴ גוטייה, ת' (2012). *על מחול, תשוקה ומוות*. (תרגום: ל' בינג-היידקר). בנימינה: נהר ספרים, עמ' 53.
²⁵ גוטייה, ת' (2012). *על מחול, תשוקה ומוות*. (תרגום: ל' בינג-היידקר). בנימינה: נהר ספרים, עמ' 53.

אמה שמעדיפה לראות אותה עובדת בבציר ענבים או מנקה את החלונות מאשר את רגליה רוקדות. והנערה בת ה-15 לא מקשיבה לאמה: "...לואי והריקוד, זה כל אושרה. אושר זה, ככל אושר בנמצא..."²⁶.

בנקודה זו חל מפנה בעלילת סיפור המחול. הילריון, שומר הציד, מאוהב גם הוא בגיזל וכל רצונו הוא לפגוע ביריבו לואי. עד מהרה מתברר כי אותו לואי הוא בעצם מתחזה. הוא נולד דוכס אך כדי לקחת את ליבה של גיזל הוא מתחפש לאיכר והאיכר האמיתי הוא הילריון. לואי אמור להתחתן בכלל עם אישה אחרת (זו שאכן ראתה גיזל בחלומה) והנה תיאורה של גיזל המבולבלת: "...לבה גואה, ראשה אבוד, רגליה מכרכרות ומפזזות; היא חוזרת על המוטיב שרקדה עם אהובה; אך עד מהרה כוחותיה כלים. היא מתנוודדת, מרימה את החרב הגורלית שהילריון הביא וכמעט נופלת על חודה, אמלא חוטף אלברכט (לואי) את הנשק באותה תנועה פתאומית הנובעת מייאוש...". אולם מתברר כי החטיפה של החרב אינה מצליחה וגיזל מוצאת את מותה.

המערכה השנייה מתארת את גיזל כווילית. ווילית היא אישה מתה שקמה לתחייה בלילות (דמות מתוך סיפורי היינריך היינה). אמנם המערכה מתחילה כאשר היא קבורה, אך עד מהרה היא קמה לחיים בעולם כ"חיה" אחרת. אישה בעלת כנפיים, זוהרת: "...הקנים מתפצלים, ולעינינו מופיע קודם כול כוכב זעיר מנצנץ, אחר כך זר פרחים, לאחר מכן זוג עיניים יפות ותכולות בפני בהט מוארכות, מופתעות ברוך, ולבסוף צץ כל אותו גוף צנוע וחסוד, ראוי לדיאנה של העת העתיקה, העונה לשם אדל דומילטרה. זוהי מלכת הוויליות..."²⁷. ואותו הרגע בו היא עוברת אל העולם אחר הוא גם רגע השחור שלה: "...היא משתלטת על המרחב, מנתרת ושבה ומנתרת בשיכרון חירות ובאושר על שאינה כלואה עוד מתחת למעטה האדמה הכבדה - כל זה מגולם בצורה נעלה על ידי הגברת קרלוטה גריזי..."²⁸.

חבורת איכרים מגיעה אל הבמה אך מהר מאוד מפחיד אותם אדם אשר אומר להם שהנשים (הרוחות) שביער יחסלו אותם והם בוחרים לברוח, למרות חוסר ההיגיון שבהופעת אותן נשים מוזרות. על הבמה עולה אדם מלא דמעות וזה הוא לואי, הדוכס שגיזל מאוהבת בו. גיזל שלא יכולה להתעלם מנוכחותו יוצאת בין הפרחים ומתחילה להרעיש איתם ועם שפתיה כדי שלואי הכורע ברך ישים לב אליה. עד מהרה כל הוויליות חוזרות אל הבמה וגיזל מחביאה את לואי.

²⁶ גוטייה, ת' (2012). **על מחול, תשוקה ומוות**. (תרגום: ל' בינג-היידקר). בנימינה: נהר ספרים, עמ' 54.
²⁷ גוטייה, ת' (2012). **על מחול, תשוקה ומוות**. (תרגום: ל' בינג-היידקר). בנימינה: נהר ספרים, עמ' 58.
²⁸ גוטייה, ת' (2012). **על מחול, תשוקה ומוות**. (תרגום: ל' בינג-היידקר). בנימינה: נהר ספרים, עמ' 59.

הילריון (האיכר שנלחם על ליבה של ג'יזל) נאבד ביער והוויליות תופסות אותו, הוא מתחנן אל המלכה אבל היא מפילה אותו לנהר והוא מת. הכל אפוף אווירה שמיימית, מאיימת, שטנית במידת מה, והוויליות מגלות את ג'יזל והגבר שלה. המלכה מכריחה את ג'יזל למרות כל תחנוניה לקחת את הגבר אל מותו (לנהר) לפני שהיא תעביר אותו לידיהן של וויליות פחות רחמניות: "... זיזל רוקדת תחילה בביישנות ובאיפוק רב; אז יצר האישה והוויליה משתלטים עליה: היא נעה בקלילות וזזה בחן כה חושני, בקסם כה עז, עד שאלברכט הבלתי זהיר נוטש את הצלב המגונן ומתקדם בידיים מושטות, במבט בוער מתשוקה ומאהבה. ההזיה הקטלנית אוחת בו, הוא מסתחרר בפירואטות, הוא מנתר, הוא מבצע בעקבות זיזל את הקפיצות המסוכנות ביותר; הטירוף שהוא מתמסר לו חדור בתשוקה הסמויה למות עם אהובתו וללוות עדי קבר את הצללית הנערצת..."²⁹. אבל ברגע אחד נהפכת השעה לשעת בוקר ולואי ניצל, הוויליות נעלמות ולואי לוקח את אהובתו על הידיים אל קברה, הפרחים מכסים אותה ולאט לאט היא נעלמת. הסיפור נגמר, הם לא יפגשו עוד לעולם.

ואיך כל זה קורה ומתבטא גם בספרה של דה בובואר? נתבונן בפרק הראשון של הספר העוסק באישה הנולדת ובחלק מפרק שניים-עשר, העוסק באישה המאוהבת. אתחיל מסוף סיפורה של ג'יזל ומהמקום בו דה בובואר מתארת את התפתחותה של הילדה ואמצא הקבלה בין שני רגעים בהם האישה מתוארת כיצור סביל. דה בובואר טוענת כי הילדה יוצרת את "האני האחר" שלה על ידי בובה שהיא חפץ, סביל כמובן. ג'יזל חוזרת אל קברה בשעות הבוקר נישאת בידי אהובה, גם כאן כחפץ סביל. היא נקברת על-ידי הפרחים, ולמרות הכוח שבמחול שלה היא מסיימת את סיפורה "מאוהבת". סיפורה למעשה לא ייגמר לעולם וכך היא תשאר לעולם הסבילה בו. נדמה כי בשעות הלילה בסיפור הנשים (הוויליות) הן השולטות שהרי הן הרגו את הגבר (הילריון), אך בבוקר שוב קיבל הגבר את הכוח לידי ונעשה הדומיננטי. מוטיב סבילותה של האישה בשני המקרים הוא מוטיב מרכזי, ולמעשה דה בובואר "מפילה" עליו הרבה מהאחריות על מקומה של האישה בחברה ובעולם.

נמשיך ונראה כי דה בובואר עוסקת הרבה מאוד בסביבתה של הילדה תוך כדי שהיא רומזת על אשמה של החברה הנשית הדורשת מהילדה להיות אישה ובכך פוגעת ברצון החופשי שלה ובהתעסקות במה שגורם לה להיות מאושרת באמת. בנקודה דומה נוכל להבחין באופן ממוקד ומדויק בניתוחו של גוטייה: "... למורת רוחה של אמה, הגוערת בה משום שהייתה מעדיפה לראות כף רגל זריזה זו מניעה את הנול בפינת החלון, ואצבעות נאות אלה, הבוחנות מרגנית,

²⁹ גוטייה, ת' (2012). על מחול, תשוקה ומוות. (תרגום: ל' בינג-היידקר). בנימינה: נהר ספרים, עמ' 60-61.

עסוקות בבציר הענבים שכבר הבשילו יתר על המידה, או נושאות את סלסילות הנצרים של הכורמות...³⁰ גם כאן כפי שרומזת דה בובואר, האמא דורשת מבתה לבצע את עבודות הבית והמשק במקום לרקוד או להיות עם הגבר שלה כאשר שני אלה הם מה שהופך אותה למאושרת באמת לפי דברי הנערה ג'יזל. תפיסת הבית שנוצרת בסיפור היא תפיסה של בית מסורתי, יש יגידו מיושן, שלא מאפשר לאישה דבר מעבר לצורך שלה בגבר ולעבודות הבית שבעצם מציבות אותה במקום בו הגבר צריך אותה. כך נוצרת התלות המחייבת כפי שדה בובואר מתארת: "... האישה רוצה בראש ובראשונה לשרת; כשהיא נענית לדרישותיו של האהוב היא חשה נחוצה, היא מתמזגת עם הקיום שלו, היא נוטלת חלק בערכו, היא זוכה בצידוק"³¹.

בהמשך ניתן גם לראות שאמה של ג'יזל אומרת שהיא תהפך לוויילית באופן מזלזל בגלל שהיא לא מבצעת את עבודות הבית. נשאלת השאלה - אם האישה הכוחנית בעולם היא הוויילית אז מדוע להיות היא זה דבר שהוא בושה או שג'יזל לא אמורה לרצות בו? כמובן קשור העניין בעובדת המוות, אך אם נתבונן בשני עולמות מקבילים (עולם האישה ועולם הוויילית) נגלה הרבה מאוד הבדלים המעלים שאלות על קיומה של הוויילית. אמה של ג'יזל פחות דואגת ממות בתה ויותר מתביישת באפשרות שתהפוך לוויילית משום שכך היא תקבל כוח שהוא לא יאה לאישה.

קשר נוסף בין ג'יזל לאמה מתגלה דווקא דרך היעדר דמות האב. דה בובואר טוענת כי בהיעדר הדמות הגברית (האב) הילדה מרגישה שהיא יכולה לברוח מהסמכות. היות והאב הוא הסמכות היחידה שהילדה מזהה בחייה, היעדרו פירושו גם היעדר סמכות. על בסיס תפיסה זו ניתן לשאול האם גם ג'יזל מרגישה שהיא יכולה לברוח מסמכותה של האם משום שאביה הוא לא זה המבקש ממנה לנקות את הבית?

בנקודה זו אני מבקשת לעבור לדיון בתיאורים של גוטייה אל מול הסגנון הקלאסי אותו תיארת קודם דרך ספרו של אקים וולינסקי, *ספר ההתעלות*. הספר מתאר את התהליך שעבר נושא חשיפת גוף האישה. ביוון העתיקה היה הגוף מסוגל לדבר ובעזרתו חש האדם את הקורה סביבו, נוצרה אידיאת הגוף שהייתה נעלה. עם כניסת הכנסייה לחיים החברתיים הגוף הפך דבר שהאישה הייתה צריכה לשמור לענייני האישות בלבד ומעבר לכך להסתירו ולהצניעו. גוף האשה נעשה דבר יצרי עבור הגבר, והמקום שלו ושלה לחוות התרוממות רוח נשאר הלילה בלבד. בחשכת הלילה יכלו שוב לחוות את העולם דרך גופם העירום, אך כשכל שאר חושיהם "כבוים". תהליך זה מקבל ביטוי גם אצל גוטייה אשר משתמש גם כן בהסתרה לילית: הווייליות המופיעות

³⁰ גוטייה, ת' (2012). *על מחול, תשוקה ומוות*. (תרגום: ל' בינג-היידקר). בנימינה: נהר ספרים, עמ' 54.
³¹ דה בובואר, ס' (1949). *המין השני (כרך שני, המציאות היומיומית)*. (תרגום: ש' פרמינגר). תל אביב: בבל, עמ' 560.

בלילה הן סמל לגוף הנשים המוסתר, הנהפך להיות עניין יצרי ונחשף רק ברגעים מאוד מסויימים שמזוהים עם הלילה. התרוממות הרוח של גופה של האישה כרוך בלילה, אחרי שבצו הכנסייה הוא מוסתר ביום, היא גם אותה התרוממות רוח שחש לוואי כאשר הוא סוף סוף רואה שוב את אהובתו. גם הכוח שניתן לויליות (בניגוד לנשים האחרות) הוא יצרי ואפשר להן לחסל את הגברים בסביבה.

הדרך בה מתאר גוטייה את גופה, הליכתה ותנועותיה של גיזל ניתן להקבלה גם לסיפרו של אקים וולינסקי וגם לסיפרה של דה בובואר. בעוד *בספר ההתעלות* מתאר וולינסקי את הליכתה של הרקדנית כ"הבעה העילאית ביותר שאפשר לדמיין"³² גוטייה מתאר את גיזל בסוף הסיפור כך: "...קרלוטה רקדה באופן מושלם, בקלילות, בתעוזה, בחושניות, צנועה ומעודנת המעמידה אותה בשורה הראשונה בין אלסלר לטליוני. באשר לפנטומימה, היא עלתה על כל הציפיות; זו הטבעיות והתמימות עצמה: לא מחווה שגרתית אחת, אף לא תנועה מזויפת אחת..."³³. בהקשר דומה מצינת דה בובואר כי כאשר האישה נאהבת על ידי הגבר היא מרגישה שיש לה כוחות שמעולם לא הכירה. ניתן להקביל זאת גם לעובדה שגיזל מרגישה שאושרה מגיע מהמצאותו של לוואי לידה וכי כאשר הוא מגיע אליה בלילה היא מרגישה כוח להסתיר אותו מחברותיה הוויליות. בנוסף ניתן להקביל זאת אל העובדה שהרקדנית מסוגלת לרקוד על קצות האצבעות, כלומר להתמודד עם כאב פיזי. ברגע שהיא נמצאת כאובייקט ומישהו מסתכל עליה, מעריך את הריקוד שלה ואת העבודה שלה, היא מרגישה ממנו צורך להיות קיימת ומשם נובע כוחה להתמודד עם הכאב.

בפרק בו דה בובואר מדברת מפורשות על אהבה היא טוענת כי אישה שתחכה לגבר שלה תשתגע בשלב מסויים, היא תרגיש שהיא איננה קיימת עד שהוא יהיה בסביבתה. גיזל מרגישה כי אושרה תלוי בלוואי עד כדי כך שהיא מתאבדת כאשר היא מבינה שאהבתם לא יכולה להתממש בגלל הבדלי המעמדות ביניהם. גיזל ממחישה כאן את עוצמת תחושותיה של אישה מאוהבת באופן שמתיישב עם עמדתה של דה בובואר וההתאבדות שלה היא גם סמל לאיבוד העצמי שלה: "... אושרה העילאי של האישה המאוהבת טמון בכך שאהובה ראה אותה כחלק מעצמו..."³⁴. אווירת סערת הרגשות אותה מתאר גוטייה על הבמה היא אמצעי נוסף להעביר את רגשותיה של גיזל. עוד ניתן לראות את סערת הרגשות הזאת כאשר גיזל חולמת את חלום

³² וולינסקי, א' (1925). *ספר ההתעלות*. (תרגום: א' דוברובצקי ול' בינג-הידקר). תל אביב: עולם חדש, עמ' 44.
³³ גוטייה, ת' (2012). *על מחול, תשוקה ומוות*. (תרגום: ל' בינג-הידקר). בנימינה: נהר ספרים, עמ' 61-62.

³⁴ דה בובואר, ס' (1949). *המין השני (כרך שני, המציאות היומיומית)*. (תרגום: ש' פרמינגר). תל אביב: בבל, עמ' 563.

הבלהות שלה. דה בובואר טוענת כי לאישה יהיה קל יותר להאמין כי אהובה אוהב מישהי אחרת ולא כי הפסיק לאהוב אותה. האישה מפחדת לאבד את הגבר אותו היא בחרה משום שהוא בעצם הכוח שלה, הוא החירות שלה והיכולת שלה ליצור את ה"אני" שלה, אם הוא לא יהיה קיים מבחינתה זה יאיים על חייה. אצל גיזל הפחד הזה מתבטא בחלומה והיא מסתמכת על הצמחים כדי לקבל תשובה על השאלה הקשה הזו- האם לוואי אוהב אותה באמת? ניתן לראות כאן את הטענה המועלת בספר ההתעלות כי האישה היא ייצור צמחי במעין אזכור לעובדה זו. נוסף על כך גוטייה מתאר בהתחלה את הבמה: "... גבעות עמוסות גפנים ארגמניות, זהובות, שהבשילו והומתקו בשמש סתיו; גפנים יפהפיות אלה שאשכולות ענבי יין ריין בצבע הענבר תלויים מהן, גודשות את ירכתי הבמה; במרומי מצוק אפור ושומם, כה תלול שקנוקנות הגפנים לא הצליחו לטפס עליו, חולש כקן נשרים..."³⁵. מיד לאחר מכן מציין גוטייה כי זהו ביתו של הדוכס. האישה (גיזל) נשארת נעוצה בקרקע הזו, של אהובה, כמו שהאישה היא ייצור צמחי, נעוץ בקרקע.

בהקשר האחרון נתבונן על הבמה באופן כולל ולא-דווקא דרך הפרטים הקטנים. בספר ההתעלות הבלט מתואר כמשהו שתחילה נראה פשוט ושמח אך מהר מאוד נהפך לסיפור מלא מזימות, תככים, התחפשויות, טרגדיות וכו'... בסיפורה של גיזל נוכל להבחין בכל אלה עם התחפשותו של לוואי הדוכס לאיכר למען האהבה, בהתאבדותה של גיזל, במוות של הילריון האיכר על ידי הוויליות, בחלומה של גיזל ועוד. הסיפור הוא סיפור שמסתבך וכך הוא גם מתואר אצל גוטייה: ההתחלה הפסטורלית ותיאורי הבתים הפשוטים נותנים תחושת רוגע שפגה עם גילוי כל השקרים. אם נתבונן בספרה של דה בובואר נראה כי גם כאן ההתחלה הפסטורלית הופכת למציאות קשה. תחילה הילדה היא היפה, זו שמחבקים ומגנים עליה. לא נותנים לה להתמודד לבדה עם שום דבר אך בסופו של דבר חייה נהפכים למסובכים יותר עם גילוי האהבה, הגבר, מציאת ה"אני" שלה וההתמודדות עם החברה. אם נבקש להוסיף עוד נקודה של דה בובואר ניתן לראות כי היא שוללת את האופציה של הילדה "לפרוש כנפיים" ולהגיע אל כל מבוקשה בגלל הסביבה וכאן היא תתקל בקשיים שכבר לא יהיו נינוחים ונעימים כמו בהתחלה. נוסף על כך דה בובואר מבקשת לציין כי בשלבי ההתפתחות שלה הילדה תתחיל להרגיש שגופה כבר אינו שלה וכי הוא אובייקט שמסתכלים עליו וזוהי מטרתו. היא תתחיל להתעסק יותר במראה שלה וביופי שלה גם על הבמה. גוטייה במכתבו לא שוכח לציין את מראה העיניים הכחולות והעדינות של הרקדנית שמגלמת את גיזל ובכך שם במקום מרכזי את מראה הרקדנית

³⁵ גוטייה, ת' (2012). על מחול, תשוקה ומוות. (תרגום: ל' בינג-היידקר). בנימינה: נהר ספרים, עמ' 52-53.

כמו שהילדה מתחילה לשים את המראה שלה במקום מרכזי בחייה למען יראו אותה היפה ביותר, הקיימת ביותר, ושהגברים כולם יבחינו דווקא בה.

הגותה של דה בובואר מתייחסת אל עולם בו האישה היא נחותה בחברה אל מול הגבר שלה ואף תלויה בו. אמנם המחול הקלאסי, סיפוריו והכוריאוגרפיה שלו לא מבקשים להעביר דווקא את הרעיון הזה אך טמון בהם יסוד מסויים של התגברות הגבר על האישה באופן כוחני ומיני. סיפור גיזל הוא סיפור קלאסי ואחד מאבני היסוד של המחול הקלאסי בו האישה היא מאוהבת והאהבה שלה אל הגבר מובילה אותה. גם מבחינה פיזית וגם מבחינה עלילתית המחול הקלאסי שם את האישה במקום תלוי. למרות שנדמה על במה כי היא המרכז (היפה ביותר, המוכשרת ביותר, הארוכה, הקופצנית והאנרגטית ביותר), למעשה מבלי שנבחין בכך, כל זה מגיע מהגבר. כפי שהראיתי להלן מבנה יחסי כוחות זה תואם את האופן שבו דה בובואר מתארת את חיי האישה אל מול כל דמות גברית בחייה (האב והאהוב).

פרק רביעי- "האישה העצמאית"

"כשהיא פעילה ויצרנית, היא זוכה מחדש בטרנסצנדטיות שלה"³⁶. כך מתחילה דה בובואר את הפרק האחרון בספרה, "האישה העצמאית". בפרק זה היא מעלה את השאלה האם קיימת האופציה שגבר ואישה יהיו שווים. האם קיימת האופציה שהם ירגישו שווים ויקבלו הזדמנויות שוות, וכיצד האישה יכולה להתגבר על הפער שנוצר לה כבר מילדותה אל מול העולם הגברי. מבחינת דה בובואר זהו העולם הרצוי, זה שאינו מתממש בעולם שהיא מכירה. לקראת סוף הפרק אתייחס גם לכתיבה פמיניסטית מאוחרת יותר, שבוחנת דרכי שיחרור דומות לדה בובואר. דה בובואר מתחילה מסוגיית העבודה. היא טוענת כי פרויקטים אישיים שלוקחת על עצמה האישה, האחריות שהיא מטילה על עצמה או אחרים מטילים עליה (בהמשך אדייק את משמעות ההבדל בין שני המקרים), משנים את נקודת המבט שלה על עצמה. היא זוכה ביכולות שלה ובאמונה בעצמה, יש לה מטרה שאליה היא שואפת ואליה היא רוצה להגיע. מבחינתה היא תנסה כל עוד תוכל ועד שתתקע בדרך. עצם היכולת לחשוב שהיא מסוגלת להגיע אל המטרה והניסיון נותן לה בחזרה הטרנסצנדטיות שלה.

לרובד החיובי שהפמיניסטים/ות יראו בפסקה האחרונה דה בובואר מוסיפה הסתייגות: מצד אחד זה נכון שבעולם המערבי כיום יותר ויותר נשים נכנסות אל שוק העבודה, מקבלות עבודה ומציבות לעצמן מטרות שגורמות להן להיות עצמאיות יותר, אך מצד שני גם במקרה זה הן נשלטות על ידי מישהו עליון שהוא הבוס בעבודה (לרב) שאומר להן מה לעשות ואיך לפעול. גם הגבר הזה צריך אותה. אמנם הוא לא קשור אליה קשר רגשי או מיני אבל הוא גבר כמו דמות האב לכל דבר (הבוס או המאהב לסירוגין מחליפים את דמות האב): "... עבודתה משחררת אותה במידת מה מהתלות במאהב, והמאהב משחרר אותה במידת מה מתלותה בעבודה..."³⁷. בנוסף, דה בובואר מציינת כי האישה העובדת, האישה הפועלת עדיין רוצה וחייבת לשמור על עצמה "אישה אמיתית" ולכן אין היא מוותרת על עבודת הבית, הדאגה לילדים והדאגה לטיפוח האישי שלה. השילוב בין חיי הבית המסורתיים והמחייבים לבין העבודה והפרנסה העצמית יוצרות לחץ אצל האישה העצמאית, היא נדרשת מצד אחד להיות אישה במהותה ומצד שני היא מחפשת את עצמה, את ההזדמנות החופשית שלה לממש את עצמה ואת הפוטנציאל שלה. הקונפליקט הזה יוצר אצל אותן הנשים בלבול ואי שקט, החברה לא רואה אותן באותה דרך כמו שהיא רואה נשים מסורתיות שרק עובדות בבית. אמנם התמיכה מהגבר היא מקום נוח לברוח

³⁶ דה בובואר, ס' (1949). המין השני (כרך שני, המציאות היומיומית). (תרגום: ש' פרמינגר). תל אביב: בבל, עמ' 599.
³⁷ דה בובואר, ס' (1949). המין השני (כרך שני, המציאות היומיומית). (תרגום: ש' פרמינגר). תל אביב: בבל, עמ' 601.

אליו בשביל כל אחת אבל אלה שמלכתחילה הן בעלות דעה חברתית/פוליטית לא יזכו לקבל הזדמנות כזאת כי הן נחשבות שונות, מוזרות, אחרות.

דה בובואר ממשיכה עם השוואה לגבר ואל נקודת המבט השונה שהשניים (הגבר והאישה) מקבלים על העולם. הגבר כל שנות חייו ראה והרגיש שההצלחות הרוחניות והחברתיות שלו מעניקות לו את יוקרתו. לעומתו, גם במקרה זה, האישה נשארת חצויה. היא אישה והיא לא מוכנה להטיל בעצמה שום מום (נזכיר כי בפרק הראשון דה בובואר מציגה את מיניותה של הילדה המתבגרת כמום ודבר מביש מבחינתה), ומצד שני מימוש הנשיות שלה דורש ממנה מבחינה חברתית להיות אובייקט, לקשט את עצמה באיפור ובלק ובאופן מלאכותי להפוך את עצמה לאישה. אם לא תבצע את התהליכים המלאכותיים של טיפוחה האישי ותצא נגד הפיכתה לאובייקט היא בעצם מפחיתה מערכה מבחינה מינית ומבחינה חברתית כאחד: "... ברגע שסוטים מן הכללים המקובלים, נהפכים למרדנים..."³⁸.

והאם אכן האישה העצמאית היא אישה מרדנית? האם אכן היא בהכרח חייבת לשמור על המקובל כדי לא להיות מרדנית? ומה האישה המרדנית גורמת לגבר להרגיש? האישה המרדנית היא אישה שמאיימת על הגבר. היא מאיימת על היכולת שלו להיות מעליה, להיות השולט עליה: "... אישה שאינה פוחדת מגברים מפחידה אותם..."³⁹.

האישה העצמאית היא מי שרוצה להיות כגבר וכאישה גם יחד, היא מוסיפה על עצמה מטלות ודרישות ומבחינת הגבר לוקחת את חלק ממקומו בעולם החברתי ובמערכת הזוגית שלהם, ולכן נשים שיוזמות קשר בין אוהבים או מקדמות באיזשהו אופן קשר בין אוהבים נחשבות לעוינות. בל נשכח את העובדה שהילדה גדלה באותו עולם שתיארה דה בובואר בפרק הראשון וכי החלום והפנטזיה שהיא מכירה לעצמה לא נעלם או נשכח. אשה "נורמלית" תנסה במקביל למימושה העצמי להיות "אישה אמיתית", כמו שהיו אמה ואחיותיה כשהיא הייתה ילדה. לכן היא תביא את עצמה למקום של שמירה "מכל הכיוונים".

האישה האינטלקטואלית היא יצור בעל תודעה, יצור סובייקטיבי אבל החברה לא באמת מקבלת אותה ככה ולכן היא מנסה לעבוד על הסביבה שלה בכך שהיא משחקת אותה קלילת דעת ופזיזה. היא מדברת הרבה, מתלבשת כמו ילדה קטנה ומנסה למשוך את תשומת-הלב של הסובבים אותה. אך זה לא מספיק כיוון היא לא רוצה למצוא חן בעיניי הגברים כמו שאר הנשים (מתוך מקום טהור כביכול) ולכן עדיין יתייחסו אליה פחות. במקרה וזה יכעיס אותה היא תתחיל להתריס אל מול הגברים שסביבה.

³⁸ דה בובואר, ס' (1949). **המין השני (כרך שני, המציאות היומיומית)**. (תרגום: ש' פרמינגר). תל אביב: בבל, עמ' 603.
³⁹ דה בובואר, ס' (1949). **המין השני (כרך שני, המציאות היומיומית)**. (תרגום: ש' פרמינגר). תל אביב: בבל, עמ' 611.

נתייחס גם אל סוגיית יחסי האישות בין הגבר לאישה. גם לכך התייחסה דה בובואר בפרק הראשון כאשר היא ציינה שחדירתו של הגבר אל גופה של האישה הוא מעין ביסוס לכוח והשליטה שיש לו עליה. האישה העצמאית מבקשת להינות גם היא מיחסים המין ורב החברה תסתכל על זה בעין לא יפה. הסביבה שלה תשתדל להתעלם דווקא מעובדה זו (שהיא מקיימת יחסי מין לשם הנאה) ולהתייחס להיותה מבוססת מבחינה חברתית בגלל סיבות אחרות.

... "כשבני הזוג רואים זה את זה כשוויים : אם הגבר והאישה ניחנו בצניעות מסויימת ובנדיבות מסויימת, תפיסת הניצחון והתבוסה נעלמת ויחסי המין נהפכים לחליפין הנעשים מתוך חירות..."⁴⁰. במשפט זה דה בובואר נותנת מעין פתרונות לביטול יחסי הכוחות והם צניעות, נדיבות וביטול תחושת הניצחון של הגבר על האישה וכתוצאה מכך, כמובן, ביטול תחושת התבוסה של האישה אל מול הגבר. דה בובואר מוסיפה למה יכולים להביא חיים משותפים ושיויוניים: "... חיהם המשותפים של שני בני חורין מעשירים כל אחד מהם, וכל אחד מהם מוצא בעיסוקו של בן זוגו את הערובה לעצמאותו הוא. אישה שמפרנסת את עצמה משחררת את בעלה משעבוד הנישואים - המחיר ששילם תמורת שעבודה שלה. אם הגבר הוא בעל מצפון ורצון טוב, בני הזוג האוהבים או הנשואים עשויים להגיע לשיוויון מוחלט מתוך נדיבות נטולת תביעות..."⁴¹.

הגבר ירחם על האישה משום שמבחינתו העולם לא "האיר לה פנים" כמו שהוא האיר לו, אבל גם האישה יוצרת תחושה של צורך ברחמים האלה לפעמים בגלל שכך התרגלה בילדותה (התרגלה להגנה המתמדת ולצורך בה) ועל כך דה בובואר מטילה את האחריות על נשים: "... כדי שאישה תוכל לאהוב גבר, כלומר מתוך חירות ובלי להעמיד בסימן שאלה את הווייתה, עליה לראות את עצמה כשווה לו, להיות שווה לו בפועל ולעסוק במיזמים שלה באותה החלטיות שבה עוסק הוא בענייניו. אך מצב זה נדיר עדיין..."⁴².

נקודה מעניינת לענייננו היא התייחסותה של דה בובואר אל נשים שדווקא בחרו להשתמש בנשיות שלהן בשביל הקריירה שלהן באופן כזה ששני הדברים לא יסתרו אחד את השני (עד כמה שאפשר). אלה הן לפי דה בובואר הרקדניות, השחקניות והספורטאיות. אלה מוצאות את הביטוי העצמי והאומנותי שלהן בקריירה והיתרון שניתן להן הוא שההצלחות המקצועיות תורמות לערך המיני שלהן. מצד שני מצב זה יכול להיות גם מסוכן משום שהן עלולות לשקוע בפולחן עצמי ובהתעסקות אובססיבית בעצמן או בדימיון חוויות רגשיות עם גברים.

⁴⁰ דה בובואר, ס' (1949). המין השני (כרך שני, המציאות היומיומית). (תרגום: ש' פרמינגר). תל אביב: בבל, עמ' 614.

⁴¹ דה בובואר, ס' (1949). המין השני (כרך שני, המציאות היומיומית). (תרגום: ש' פרמינגר). תל אביב: בבל, עמ' 616.

⁴² דה בובואר, ס' (1949). המין השני (כרך שני, המציאות היומיומית). (תרגום: ש' פרמינגר). תל אביב: בבל, עמ' 619.

עוד מקצועות שהנשים עוסקות בהם ודה בובואר מוצאת בהם שילוב דומה בין נשים לקריירה הם כתיבה ואומנות. הנשים, לפי דה בובואר רואות את העולם מנקודת מבט שהיא לא "...מכלול של מכשירים ומושגים, אלא מקור לתחושות ורגשות"⁴³, מה שנותן לקוראים או למתבוננים באומנות פרספקטיבה אחרת ממה שהם חווים או מכירים בדרך-כלל. האישה לא שקועה בממשי אלא מוחה נגדו, היא לא רואה את העולם בצורה אוניברסלית. דה בובואר טוענת כי חלק מהנשים כותבות כדי להגשים את עצמן בעולם שהוא לא העולם האמיתי בו אין להן אופציה לעשות את זה. היא מוסיפה כי האישה לא רואה באומנות שלה דבר בעל משמעות רבה מדי, היא לא מקדישה לזה יותר מדי תשומת לב או זמן, ובגלל שהיא לא מיומנת בהתמדה במשהו היא עובדת על כולם שהיא יוצרת כשבעצם היא לא. היא נותנת לכתיבתה או לאומנותה פן ספונטני, יוצרת, וההצלחה או הכישלון של הציור שלה לא תלויים בה מבחינתה. האישה מרגישה את הקסם שיש בה וסומכת רק עליו שיעבוד או לא יעבוד מה שמדגיש את היותה יצור סביל. היא מציגה את עצמה דרך הכתיבה או האומנות ולא יותר מזה, היא לא מנסה לעשות מעבר לכך-ללמוד לכתוב לדוגמא.

דה בובואר מציינת כי הכותבות המקצועיות רואות את הכתיבה כפנייה לזולת וכתקשורת בין אישית ולכן, הן משתמשות בכתיבה ב"צורה נכונה": "...הן קשובות למהותם הנסתרת של הדברים, מוקסמות מייחודיות תחושותיהן, ומציגות את התנסותן הישירה באמצעות שמות תואר אנינים ודימויים חושניים. בדרך כלל אוצר המילים שלהן עולה באיכותו על התחביר שלהן, מפני שהן מגלות עניין בדברים עצמם ולא דווקא ביחסים בין הדברים..."⁴⁴. החובבות לעומתן רואות בכתיבה חשיפה עצמית בלבד והן מסרבות למחוק אפילו חלק מהכתיבה שמה זה ימחק אותן ואת האני שהן מצאו בכתיבה הספונטנית: "...האישה עדיין נדהמת מכך שמרשים לה להיכנס לעולם החשיבה והאמנות, שהוא עולם גברי, ומקבלת את עצם הרשות כמחמאה"⁴⁵. נשאלת השאלה - מדוע האישה צריכה רשות מהגבר לכתוב ולפרסם את כתיבתה או את האומנות שלה? מדוע היא לא יכולה לפרסם ולהינות מפירותיה בלי רשותו של הגבר?

דה בובואר מייחסת לאישה ייחודיות רבה. על אחת כמה וכמה האישה הכותבת היא מבחינתה יצור חריג ותמהוני. מצד אחד אם תפרסם את דבריה כמות שהם היא עלולה להידחות על ידי החברה ומצד שני אם לא תפרסם את כתביה היא תשתיק את עצמה ותהיה חנוקה. אישה שמנסה להיות חלק מהעולם הגברי כדי להיות חלק מהחברה תהיה אולי יותר קשוחה ונמרצת (כמו הגברים) אבל היא לא תבטא את הכישרון החבוי בה כי היא תהיה תואמת אל העולם הגברי

⁴³ דה בובואר, סי' (1949). המין השני (כרך שני, המציאות היומיומית). (תרגום: ש' פרמינגר). תל אביב: בבל, עמ' 628.
⁴⁴ דה בובואר, סי' (1949). המין השני (כרך שני, המציאות היומיומית). (תרגום: ש' פרמינגר). תל אביב: בבל, עמ' 635.
⁴⁵ דה בובואר, סי' (1949). המין השני (כרך שני, המציאות היומיומית). (תרגום: ש' פרמינגר). תל אביב: בבל, עמ' 632.

שהוא אחר. ומה לגבי שבירת הנורמה? מה לגבי להיות שונה בחברה הכוללת על-ידי הבעה עצמית? מה לגבי להיות מקורית ולפרוץ את גבולות הגברי (ובאותה נשימה אגיד רצוי) ולהיות אישה שגאה בעצמך? "...למעשה, האישה המסורתית היא שחרור בפני עצמו, והציניות יכולה לשמש מגן מפני השפלה וכלימה: זו ראשיתה של התעלות. כשהן שואפות להגיע לפיכחון, הסופרות משרתות את מטרתן של הנשים באופן הטוב ביותר"⁴⁶.

כשניים וחצי עשורים לאחר שדה בובואר מציינת כתיבה כאמצעי לשחרור נשי, כותבת פמיניסטית אחרת, הלן סיקסו, את מאמרה המכונה "צחוקה של מדוזה"⁴⁷ העוסק בסוגיית הכתיבה הנשית. הכתיבה שלה היא נחרצת יותר ופעילה יותר מכתביבתה של דה בובואר, והיא קוראת ישירות לנשים "צאנה לכתוב!". היא טוענת כי אם נשים יכתבו זו תהיה דרך ליציאה מהדיכוי ולכן היא דורשת מהנשים לדבוק בכך. אחת הנקודות המרכזיות במאמרה של סיקסו הוא איפיון הכתיבה הנשית והבחנתו מכתביבתה גברית: "אי אפשר להגדיר פרקטיקת כתיבה נשית, והאי יכולת להגדירה לא ישתנה, שכן תמיד יהיה זה בלתי אפשרי למצוא לה תיאוריה, להכיל אותה, לקבוע את חוקיה- מה שלא אומר שהיא אינה קיימת. אבל היא תמיד תחרוג מגבולות השיח השולט במערכת הפאליזנטרית; היא תמיד מתרחשת ותתרחש מחוץ לטריטוריות המשועבדות להגמוניה הפילוסופית- מחבר תיאורטית. יוכלן לתפוש אותה רק סובייקטים שמנפצים את האוטומטיזמים, אנשי השוליים ששום סמכות לא תכניע אותם"⁴⁸.

את אותה אמירה של סיקסו ודה בובואר מימשו לאחרונה שמונה חוקרות מגדר באסופה בשם "בגוף ראשון: 8 נשים / 8 סיפורי נשים"⁴⁹. אסופה שלא רק מתארת כתיבה נשית אלא מיישמת אותה ועוסקת בסוגיות נשיות מחייהן של שמונה החוקרות. כך מאפיינת העורכת שלומית ליר את הקול הנשי במבוא לאסופה: "כתיבה המעניקה מקום וקול לזהות הנשית מתוך חשיפת החיים האישיים, על הקשיים ונקודות החולשה שבה, מנתצת את אידיאל השלמות המדומה ואת התפישה אודות קיומו של ידע חסר גוף, הצומח לכאורה מתוך עצמו. התרת הקודים המאחידים של כתיבה אקדמית על ידי מי שמהוות חלק מקהילת חוקרות המגדר ומתן הביטוי לחוויות החיים הפרטיים של הכותבות מאפשרים לסלול נתיבים ספורטיים חדשים המבוססים על חיים ממשיים ונקודות מבט נשיות, שטרם קיבלו מקום הולם בקנון הספרותי. זאת באמצעות כתיבה המכוונת במוצהר נקודת מבט נשית ומאופיינת בנכונות לשלב הגות ורגש, תיאורי מחשבות לצד

⁴⁶ דה בובואר, ס' (1949). **המין השני (כרך שני, המציאות היומיומית)**. (תרגום: ש' פרמינגר). תל אביב: בבל, עמ' 634.
⁴⁷ סיקסו, ה' (1975). צחוקה של מדוזה (תרגום: ר' גרינוולד). בתוך ס' פוגל-ביז'אווי, י' ברלוביץ, ד' באום, ד' אמיר, ר' ברייר-גארב, ד' גריינימן, ש' הלוי וד' חרובי (עורכות), **ללמוד פמיניזם: מקראה – מאמרים ומסמכי יסוד במחשבה פמיניסטית** (עמ' 57-80). רעננה: הקיבוץ המאוחד.

⁴⁸ סיקסו, ה' (1975). צחוקה של מדוזה (תרגום: ר' גרינוולד). בתוך ס' פוגל-ביז'אווי, י' ברלוביץ, ד' באום, ד' אמיר, ר' ברייר-גארב, ד' גריינימן, ש' הלוי וד' חרובי (עורכות), **ללמוד פמיניזם: מקראה – מאמרים ומסמכי יסוד במחשבה פמיניסטית** (עמ' 57-80). רעננה: הקיבוץ המאוחד, עמ' 66.

⁴⁹ ליר, ש' (עורכת). (2005). **בגוף ראשון: 8 נשים / 8 סיפורים**. חיפה: פרדס.

סיפור אירועי חיים. מסע החניכה שכתבה כגון זו מתארת אינו מתחולל רק באמצעות מפגש עם העולם הרוחש בחוץ, אלא גם באמצעות תהליכים המתרחשים בתוך הנפש פנימה. נתיבי הגילוי והשחרור העצמיים שכתבה זו מתארת מתממשים אל מול למרות המערך חברתי, ולאו דווקא באמצעותו⁵⁰.

נשוב עתה אל דה בובואר. חשוב לומר שדה בובואר מייחסת חשיבות גם לעניין הפיזי. אמנם בענייני האישות היא אומרת שהגבר תמיד ירצה להיות השולט וכי לאישה יהיה קשה לגבור עליו אבל היא לא שמה את בעיית המחזור לדוגמא כבעיה יומיומית המונעת מהאישה משהו. זה נכון שהאישה עלולה לסבול באותו השבוע בחודש אבל זהו כאב שהיא יכולה להתמודד איתו למען ביצוע כל מטלה "שחוסר איזון נפשי-גופני אינו מעיד על חוסר יכולת או על בינוניות"⁵¹. נוסף לכל זאת דה בובואר מקשרת את האישה אל הטבע. היא מדברת על כתיבתה ועל האומנות כקשורות לטבע. זו הזדמנות של האישה לנכס לעצמה את היקום ולפענח אותו. יתכן כי נשים לא יוצאות נגד האנושי משום שרק עכשיו הן מתחילות להרגיש חלק ממנו: "... האמנות, הספרות והפילוסופיה הן ניסיונות לבסס את העולם מחדש על חירות האדם - חירותו של היוצר. אך כדי לטפח יומרה כזאת, אדם חייב קודם כל להציב את עצמו כבן חורין באופן חד משמעי. הסייגים שהחנינוך והמנהג כופים על האישה מגבילים את אחיזתה ביקום, וכאשר המאבק על תפיסת מקום בעולם שהוא קשה מדי, אי אפשר לשקול כלל את האפשרות להנתק ממנו. לכן, אם רוצים לנסות להגיע לאחיזה בו, צריך קודם כל להגיח מתוכו בבדידות ריבונית: ראשית כל, האישה צריכה להתוודע בייסורים ובגאווה בדידותה ואל הטרנסצנדנטיות שלה.... למעשה, כדי להיות אומן יוצר אין די ברכישת תרבות והשכלה, כלומר, בהעשרת החיים במראות ובידע: יש לקלוט את התרבות וההשכלה באמצעות פעולה חופשית של הטרנסצנדנטיות, שבה הרוח, על שלל עושרה, מרקיעה לעבר מרומים ריקים שעליה למלאם..."⁵².

דה בובואר בסוף הפרק טוענת שהאישה החלה להיוולד מחדש בתקופה האחרונה. בתקופה זו ניתנת לה הזדמנות (מסוייגת) להיות חלק אינטגרלי מהעולם ולא לוותר על עצמה. ברגע שהיא תצליח לעשות זאת באופן מוחלט ולזכות בחירות שלה היא גם תוכל לתת לעולם מיצירותיה ומהשונות שלה. האישה צריכה להיות למען עצמה ובאמצעות עצמה וכך היא תוכל להיות היא באמת: "אך אין ספק שעד עתה הוחנקו יכולותיה של האישה ואבדו לאנושות כולה, והגיעה העת שיניחו לה, למנה ולמען כולם, לנצל את כל האפשרויות שלה"⁵³.

⁵⁰ ליר, שי (עורכת). (2005). **בגוף ראשון: 8 נשים / 8 סיפורים**. חיפה: פרדס, עמ' 10-11.
⁵¹ דה בובואר, סי' (1949). **המין השני (כרך שני, המציאות היומיומית)**. (תרגום: שי פרמינגר). תל אביב: בבל, עמ' 640.
⁵² דה בובואר, סי' (1949). **המין השני (כרך שני, המציאות היומיומית)**. (תרגום: שי פרמינגר). תל אביב: בבל, עמ' 637.
⁵³ דה בובואר, סי' (1949). **המין השני (כרך שני, המציאות היומיומית)**. (תרגום: שי פרמינגר). תל אביב: בבל, עמ' 641.

פרק חמישי- גאגא, שפת המחול של אוהד נהרין

בפרקים הקודמים עסקתי במחול הקלאסי- בדרישות שלו, במבנה שהוא יוצר וצורך, בתוצאות שלו, ובעיקר באיך הוא קשור לנשיות. מצאתי כי ישנו קשר בין האישה ומקומה בחברה או בזוגיות, ובין איך שהיא מופיעה על הבמה במחול הקלאסי ובאימוניו. אבקש לשים אל מול המחול הקלאסי והאישה שדיברתי עליה בפרקים הקודמים, את המחול המודרני בכלל והגאגא בפרט. בפרק זה אבקש להסביר מה מאפיין את הגאגא ואיך מאפיינים אלה מקבילים לאישה שמדברת עליה סימון דה בובואר בחזונה : אישה עצמאית ובעלת הזדמנויות שוות אל הגבר שלה, אישה אחרת.

אז מהי גאגא? גאגא היא שפת תנועה שפותחה על ידי אוהד נהרין, המנהל האומנותי של הלהקה הישראלית בת שבע. גאגא היא למעשה אופציית אימון לרקדנים (סוגייה אותה נבחן ונדייק בהמשך). בבסיסה גאגא מבקשת לשים את היכולת הגופנית של הרקדן ואת הפיתוח של היכולת שלו לצד ובמקביל לפיתוח היצירתיות שלו וחופש המחשבה שלו.

בשנים האחרונות רקדנים רבים מחפשים ומוצאים אופציות תנועה רבות לפיתוח הגוף, לאימונו ולשמירה עליו. את הבלט כבר החליפו אופציות ריקוד שונות או שיטות חלופיות דוגמת היוגה. גם הגאגא נכנסה אל התודעה לא מזמן וככל שהיא התפתחה היא גם הפכה לשיטת אימון מרכזית אצל רבים ולא רק שיטה התומכת בבלט ובטכניקה שלו. הגאגא מאפשרת גם מחול לרקדנים מיומנים וגם כיתות לימוד לאנשים למען פיתוח גופני, מחשבתי, אישי ואינדיבידואלי, לא בהכרח בהקשר של אומנות הבמה. אולי כאן הגאגא מבדילה את עצמה וטוענת כי היא שיטה לפיתוח גופני ולאו דווקא שיטה ללימודי מחול הופעת. אוהד נהרין מייסדה מסרב לקרוא לגאגא טכניקה.

ממציא ומפתח הגאגא, אוהד נהרין, לא היה חשוף בילדותו לתנועה, אך תנועה הייתה נושא קיים אצלו בבית דרך אמו ואביו. חייו הובילו אותו לעבודה עם מורי המחול הטובים מכולם וביניהן מרתה גרהם, סטנלי ויליאמס וריצ'רד ראפ. הוא למד בג'ולירד כאשר שיטת המחול המוכרת לו יותר מכל היא של גרהם וכך היא גם נקראת. להקת "בת-שבע" קיבלה אותו לשורותיה כאשר במקביל הוא יוצר כוריאוגרפיות ללהקות שונות ברחבי הארץ ורחבי ארה"ב ובמוחו תובנה משמעותית אחת : "... האלגנטיות הקיימת תמיד בבלט, תחושת המשקל שמאפיינת את Limon

(טכניקה מודרנית שלמד בג'וליארד), והדגש על התנועה מהאגן ביחד עם המארג, המתיחה, והתשוקה הקיימים של גרהם הם כולם דברים שאני משלב או מקשיב להם"⁵⁴.

בשנת 1990 נהרין קיבל את להקת המחול "בת-שבע" תחת חסותו ומאז הוא משפיע עליה באופן ניכר. אם מבחינת הכוריאוגרפיות, יכולות הרקדנים, הגישה ובעיקר מבחינת האימונים היומיים שלהם. נהרין הזמין אמנים שונים כדי ללמד את הלהקה ובמקביל יצר יצירות שאפשר היה לראות בהן הכשרון של נהרין ושל אייל שרון, נותנת החסות שלו. הגאגא לפיו היא תהליך מתמשך של חייו. הוא למד להקשיב לגוף, לרקדנים שלו, ללמד אותם גם מה עומד מאחורי התנועה ולא רק את התנועה עצמה, ללמד אותם איך לפרוש את התנועה נכון ולהבין אותה לעומקה כך שהיא תהיה חלק מנהרין, אך לא פחות חשוב גם חלק מהרקדן.

הגאגא הביאה יחד איתה רשימת מושגים חדשה. רקדני "בת-שבע" החלו לתרגל את הגאגא במקום הבלט הקלאסי ולהכיר את המושגים לעומק. ניתן לראות כי בעוד רשימת המושגים של הבלט הקלאסי דורשת ממך את התצורה, רשימת המושגים של הגאגא דווקא דורשת ממך את התנועה שבתוכך "בעוד הלכסיקון של בלט מתאר צעדים מסויימים, הלכסיקון של גאגא מתאר בצורה יותר רחבה מצב, מקום בגוף או תכונה שנגישה למחקר..."⁵⁵. הרקדן יבצע את המחקר. המילים שמובילות את הגאגא מחייבות להיות נגישות לכולם מעצם קיומן של כיתות גאגא שאינן לרקדנים ולכן הלכסיקון הוא יום יומי ומשתמש בדימויים. עם זאת הוא לא תמיד קל יותר ליישום גופני, משום שהלכסיקון דורש מהרקדן/האדם מחשבה תוך כדי תנועה.

כיתות הגאגא מתבצעות ללא הפסקה, גם המורה וגם התלמידים רוקדים במשך זמן מסויים (כיתות גאגא אנשים כשישים דקות וכיתות גאגא רקדנים כשבעים-וחמש דקות), וחוקרים את האינדיבידואל שלהם. לגבי השתתפות המורה בכיתות הלימוד, אומר גיא שומרוני אחד ממורי הגאגא: "בעיני, אתה אמור ללמד כיתה שההזדהות שיש לך עם גופך, עם עצמך, עם הסטודנטים שלך, היא עם דגש רב, וזאת צריכה להיות אותנטית, חקירה אותנטית, בדיקה- חוויה אמיתית שבה אתה מציג שאלות באופן פיזי או תיאורטי ומנסה דברים"⁵⁶. כיתות הגאגא אמנם מכוונות לפי השיטה של נהרין, אך הלימוד וההוראה של גאגא מתחשבים גם בעובדה שכל מורה הוא אחר, בעל אנרגיות שונות וגישות שונות, וניתן למורים כאן חופש מסויים.

⁵⁴ Deborah Friedes Galili, Gaga: Moving beyond Technique with Ohad Naharin in the Twenty-First Century, in: **Dance Chronicle**, vol. 38, no. 3, 2015, pp. 360-39, p. 363.

⁵⁵ Deborah Friedes Galili, Gaga: Moving beyond Technique with Ohad Naharin in the Twenty-First Century, in: **Dance Chronicle**, vol. 38, no. 3, 2015, pp. 360-39, p. 371.

⁵⁶ Deborah Friedes Galili, Gaga: Moving beyond Technique with Ohad Naharin in the Twenty-First Century, in: **Dance Chronicle**, vol. 38, no. 3, 2015, pp. 360-39, p. 374.

"לצוף", "לשחרר", "להענות", "להתחבר לכוחות אחרים", "מצאו את עצמכם על רגל אחת", "התנהגו עם הראש שלכם", "ואנחנו הולכים", "רעד", "משיכת העצמות מתוך הגוף הרך", "הדליקו מנועים רבים", "להתחבר אל הנחש שבעמוד השדרה", "לבטל את הקופסא שבחוזה", "אל החבל שבזרועות שלכם", "להפריד את הבשר מהעצמות ולרקוד בין לבין" ורבים נוספים הם המושגים של הגאגא. המושגים באים ליצור מרחב, תחושה, מחשבה, מרקם, איכות של תנועה, הזדמנויות לבדיקה, קצב תנועה, כמות מתח בתנועה וחופש גופני. מילים כמו "אל" או "לא" לא יופיעו בלקסיקון הגאגא כי אין משהו שהוא לא נכון או אסור חוץ מלעצור את עצמך לגמרי.

"שיעורי גאגא דוחקים במשתמשים להתעלות על המגבלות המוכרות ולהגיע לרגעים של שיא גופני"⁵⁷. חזרה על התרגילים היא חקירה עמוקה יותר, מה שעומד אל מול הרקדן והמורה היא יצירת הגוף: "התרגול של גאגא מחזק ומצייד את הגוף שלהם, מחזק את הפרקטיקה הארטיסטית המתמשכת שלהם. ההתנתקות של גאגא מהנורמות של התמחות בטכניקת הריקוד- למשל, התייחסות של גאגא למורה כחוקר והמבנה הנזיל, הלא מסורתי של שיעורי גאגא- משקפת שינוי רחב יותר בהתמחות בריקוד..."⁵⁸. בציטוט זה עולה עוד נקודה חשובה מעבר למה שהגאגא נותנת לגוף והיא ההתנתקות של גאגא מהמוכר לנו, משיטות האימון הרווחות.

הגאגא לפי נהרין היא שיטה אקלקטית, רב שכבתית, אשר מלוקטת ממקורות שונים. היא מאפשרת שילוב בין חומרים נלמדים ואיסוף שלהם לתוך הגוף. הגאגא מאפשרת מעבר בין סגנונות פיזיים: "... אנחנו מתחברים לתחושות האינסופיות של האפשרויות... אנחנו הופכים לגישים"⁵⁹ כמו שמציין נהרין במאמרו על הגאגא. הוא הוסיף: "גאגא היא ההרחבה של היכולת שלך להכיל (להתאים את עצמך) לסגנונות שונים, כוריאוגרפים שונים... לא קיימת דרך של גאגא לריקוד הממשי. זה לא סגנון, הרעיון של גאגא הוא פשוט לתת לך תיבת כלים גדולה יותר, כך שכל מה שתעשה, תוכל להשתמש בה"⁶⁰.

נהרין טוען שגאגא אינה סגנון משום שהכוונה בה היא לקחת מגוון אופציות וכמה מימדים ולשלבם. צורה, מהירות, גודל, מרקם ועוצמה: "גאגא מגבירה את המודעות לחולשות פיזיות,

⁵⁷ Deborah Friedes Galili, Gaga: Moving beyond Technique with Ohad Naharin in the Twenty-First Century, in: **Dance Chronicle**, vol. 38, no. 3, 2015, pp. 360-39, p. 383.

⁵⁸ Deborah Friedes Galili, Gaga: Moving beyond Technique with Ohad Naharin in the Twenty-First Century, in: **Dance Chronicle**, vol. 38, no. 3, 2015, pp. 360-39, p. 378.

⁵⁹ Deborah Friedes Galili, Gaga: Moving beyond Technique with Ohad Naharin in the Twenty-First Century, in: **Dance Chronicle**, vol. 38, no. 3, 2015, pp. 360-39, p. 379.

⁶⁰ Deborah Friedes Galili, Gaga: Moving beyond Technique with Ohad Naharin in the Twenty-First Century, in: **Dance Chronicle**, vol. 38, no. 3, 2015, pp. 360-39, p. 379.

מעוררת אזורים חסרי תחושה, חושפת קיבעון פיזי ומציעה דרכים לביטולם. העבודה משפרת תנועה אינסטינקטיבית וקושרת תנועה הכרתית ותת הכרתית⁶¹, כך בטקסט של נהרין. הרעיון הוא לאפשר למשהו לקרות, לא לגרום לו לקרות. להקשיב לדחף ולא להחליט מה אני עושה עכשיו. לסטות מהדרך ולמצוא את עצמך בדרך החדשה - בהקשבה הפנימית שלך: "אנחנו מודעים למקום שבו אנו מחזיקים מתח לא נחוץ, אנחנו משחררים רק כדי להביא חיים ותנועה יעילה למקום שבו אנו משחררים... אנו מגבירים את עוצמת יכולת ההקשבה לגוף שלנו... אנחנו לומדים להעריך לשון המעטה והגזמה, אנחנו נעשים יותר עדינים ואנחנו מכירים בחשיבות של זרימת האנרגיה והאינפורמציה דרך הגוף שלנו בכל הכיוונים. אנחנו לומדים להשתמש בכוח שלנו בדרך יעילה, ואנחנו לומדים להשתמש בכוחות אחרים..."⁶².

גאגא לא דורשת בחינה מדעית של הגוף, ואכן רב האנשים שרוקדים גאגא אינם מתייחסים אל האנטומיה של הגוף הרוקד שלהם. כל אחד מהאנשים בחדר רוקד על פי היכולת האישית והאינדיבידואלית שלו. יכולת זו מתפתחת עם הזמן אבל הגאגא לא דורשת מהרקדן להיות בנוי על פי קו מסויים או להיבנות אל קו מסויים: "לא רק שגאגא מציעה לרקדנים כלים דקונסטרוקטיביים (ביטול מבנה), היא גם מובילה אותם דרך תהליך של רקונסטרוקציה (בנייה מחדש) שבו הם מבקרים רמות של מהירות, גודל ומאמץ, שעשויות לשקף במידה רבה יותר את אלה שנוצרות בפעילויות הריקוד האחרות שלהם. התהליך הזה עשוי להכין את הרקדנים להשגת רמות דומות של מודעות ויעילות כשהם עומדים נוכח חומר תובעני מבחינה פיזית בשיעורי הטכניקה שלהם ובחזרות... לא רק שגאגא כרוכה באופן שגרתי במגוון של מאמצים, היא באופן יסודי ממסגרת את המאמץ כאתגר שאפשר לאמץ על ידי קשירתו להנאה. הקשר הזה והרגישות הנוספת לתחושה הפיזית שהוא מעורר, עשוי לעזור למשתמשים להגיע בבטחה ולהנות מרגעים של מאמץ שעולים על הגבולות המורגשים שלהם. בתפקוד שלה כאימון, גאגא עשויה לעזור לרקדנים לשמור ואולי אף לשפר את הכוח שלהם, המרץ, הזריזות והגמישות"⁶³.

ניתן לראות כאן כי גאגא מאפשרת עולם אחר, עולם חדשני שמבטל את המוכר והידוע ויוצר דברים חדשים אצל הרקדן. עולם חדש זה מתבסס על התחושות וההקשבה של הרקדן לעצמו ולא על רצונות או תצורות של אחרים. הגאגא, גם אם היא שיטת אימון בלבד וגם אם היא סגנון ריקוד, דבר שקיים עליו ויכוח בין חוקרי המחול לאוהד נהרין, נותנת לרקדן ולתלמידי הגאגא

⁶¹ Deborah Friedes Galili, Gaga: Moving beyond Technique with Ohad Naharin in the Twenty-First Century, in: **Dance Chronicle**, vol. 38, no. 3, 2015, pp. 360-39, p. 380.

⁶² Deborah Friedes Galili, Gaga: Moving beyond Technique with Ohad Naharin in the Twenty-First Century, in: **Dance Chronicle**, vol. 38, no. 3, 2015, pp. 360-39, p. 382.

⁶³ Deborah Friedes Galili, Gaga: Moving beyond Technique with Ohad Naharin in the Twenty-First Century, in: **Dance Chronicle**, vol. 38, no. 3, 2015, pp. 360-39, p. 383.

הזדמנויות חדשות לגוף ולנפש כאחד: "אנחנו לומדים לאהוב את הזיעה שלנו. אנחנו מגלים את התשוקה שלנו לנוע ולהתחבר למאמץ, אנחנו מגלים את החיה שבנו ואת כוח הדימיון..."⁶⁴. אמנם רב הרקדנים של הגאגא מתאמנים גם בצורות אחרות כמו יוגה, פלדנקרייס ובלט קלאסי, אבל המהות של הגאגא נשארת בתוכם. ובכן, מה הגאגא נותנת מעבר? על כך עונה חוקרת המחול דבורה גלילי: "על ידי מתן החופש לבדוק הנחיות קונקרטיות ודימויים יצירתיים, במקום להכתיב סידרות קבועות מראש של תנועות, השיעור עוזר לרקדנים לפתח את הקשר בין הפיזיקליות שלהם והדימיון שלהם"⁶⁵. גאגא כאן מתקשרת אל האימפרוביזציה. היצירה העצמית של הרקדן היא ערך משמעותי בגאגא משום שעצם הביטוי הוא היצירה: "... היתרונות של האימפרוביזציה, את אלה של ההיפטרות מהרגלים, הרחבת האופציות, חיזוק התחושה הפיזית, הגברת המודעות וחיזוק הסקרנות"⁶⁶.

אחרי שתארנו את מאפייניה העיקריים של הגאגא, בהקשר לעבודתי קיים הצורך לשאול איך הגאגא מתקשרת לשאלות של מגדר והאם בכלל הדיון המגדרי רלוונטי לגאגא כסגנון שמתאפיין באינדיבידואליות. סוגייה זו עולה בניתוח של החוקרת עינב קטן את היצירה "החור" מאת נהרין בביצוע להקת "בת-שבע"⁶⁷. במאמרה של גלילי ניתן לראות כי קטן מתייחסת אל הגאגא כאל סגנון כוריאוגרפי שעולה על במה: "החקירה של גאגא מציגה עולם של ערכים שמרחיק לכת מעבר לרכישה של טעם ארטיסטי מסוים. במקום להיות מקובע ברעיונות אידיאליים, הרקדנים רוכשים גמישות של המוח על מנת להבחין בוריאציות שונות של התנהגות פיזית"⁶⁸. בהתבסס על עמדה זו אסיק מדבריה של קטן לגבי היצירה "החור" על מאפיינים של הגאגא בכלל.

"החור הוא עולם מתומן, בו הקומפוזיציה מתפרשת על פני החלל, הריקוד פורץ על ומתחת לבמה, ומבליח מהתקרה והקירות. שמונה רקדנים בנים מקיפים את קירות "סטודיו ורדה", בהופעה אחרת יהיו אלה שמונה רקדניות"⁶⁹. כך מתארת קטן באופן כללי את ההתרחשות הבימתית במרחב של יצירה זו. בהקשר המגדרי היא מציינת: "... גם הרקדנים חשופים בדמותם וזהותם המובחנת זה מזה, זו מזו. ההבדלים צפים, למשל, בשל ההבחנה המגדרית הברורה

⁶⁴ Deborah Friedes Galili, Gaga: Moving beyond Technique with Ohad Naharin in the Twenty-First Century, in: **Dance Chronicle**, vol. 38, no. 3, 2015, pp. 360-39, p. 383.

⁶⁵ Deborah Friedes Galili, Gaga: Moving beyond Technique with Ohad Naharin in the Twenty-First Century, in: **Dance Chronicle**, vol. 38, no. 3, 2015, pp. 360-39, p. 384.

⁶⁶ Deborah Friedes Galili, Gaga: Moving beyond Technique with Ohad Naharin in the Twenty-First Century, in: **Dance Chronicle**, vol. 38, no. 3, 2015, pp. 360-39, p. 385.

⁶⁷ קטן, ע' (ח"ת). על ה"חור" מאת אוהד נהרין בביצוע להקת מחול "בת-שבע". לא פורסם.

⁶⁸ Deborah Friedes Galili, Gaga: Moving beyond Technique with Ohad Naharin in the Twenty-First Century, in: **Dance Chronicle**, vol. 38, no. 3, 2015, pp. 360-39, p. 380.

⁶⁹ קטן, ע' (ח"ת). על ה"חור" מאת אוהד נהרין בביצוע להקת מחול "בת-שבע". לא פורסם.

במופע, וחלופת הקאסטים בין בנים לבנות. הפיסיות הנשית והגברית נעשית שווה, והיות והן הרקדנים והן הרקדניות מבצעים את אותו התפקיד לסירוגין, תפקידם המגדרי בחברה נחשף כקונבנציה שאינה הכרחית⁷⁰. ובכן כאן אומרת קטן באופן מובהק כי בגאגא אין זה רלוונטי האם הרקדן/ית הוא/היא גבר/אישה. הפיזיות שלהם נעשית שיוויונית. יחד עם זאת קטן גם לא פוסחת על השאלה איך יתכן הדבר מבחינה פיזיולוגית, ועונה: "... כאשר הצופים ישו בין מופעים של הקאסטים השונים בעין זהירה, הם יבחינו שגם קונבנציה תרבותית אינה תמיד נזילה. ברגע מסויים קבוצת הרקדנים שעל הקיר מתחילה לזחול על הגריד שבתקרה ונתלית ממנו אל עבר הקבוצה המגדרית השנייה. אם הבנים ירדו בקו ישר, אוחזים את משקל גופם בזרועות חסונות, הבנות יקפלו את ברכיהן עד שזרועותיהן יהיו ישרות כך שעל מנת לשאת את משקל גופן הן יפעילו בעיקר את שרירי הבטן"⁷¹. אם כן היא לא מתעלמת מההבדל הביולוגי אבל גם לא אומרת שאין באפשרותה של הרקדנית להשתמש בנתונים הביולוגיים שלה כדי לבצע את אותה בתנועה כמו של הגבר. היא נותנת דוגמא על עוד חלק ביצירה זו, דואט בין גבר לאישה: "כך גם בדואט החותם את המופע, דואט של גבר ואישה, בו, על אף השינוי בליהוק, התפקיד המגדרי של המשחק הזוגי נשמר. אולם מי חשוף אל מבטו של מי, מי משחק בפני מי, מי חווה כאב, תשוקה, דחייה, גירוי, אלו הן איכויות אנושיות שהחלוקה המגדרית אינה מצייתת להן. המחול מלהטט ללא הרף בין התווך הפרשני, כאשר כל מחווה גופנית ברורה ומעלה רגש וסיטואציה מדוייקים בכוונה ובניסוח. אולם כל ניסוח אינו מקובע, והמחוות נמוגות בתנועה אל התרחשויות אחרות. טווח ההבעה של כל אחד ואחת הוא עשיר ומשתנה, כמעיד: "אנחנו בני אדם, עם כוונה ברורה, אך אישיות רבת רבדים"⁷².

במאמרה מחזקת קטן את מה שדיברה עליו גלילי כאשר היא חקרה את הגאגא: "... האימון בגאגא שם דגש על פרשנות תנועתית של הרקדנים, היות והוא נע ממקור התנועה אל עבר הנראות שלה (ולא להפך כמו בטכניקות מחול אחרות רווחות, הנשענות על מראה מדויק של מחווה פיזית). המחווה הגופנית קיימת והיא מדויקת, אך הדיוק שלה נובע מבהירות הכוונה של התחושות הפיזיות המעוררות אותה, היא אינה אפקט של נראות ריקה מתוכן..."⁷³.

הגאגא, גם אם לא במכוון, מבטלת את הרעיון שיש הבדל בין גבר לאישה. הסגנון לא נותן מקום לתפקידים גבריים ולתפקידים נשיים אלא מבקש לראות כל רקדן וכל גוף כבעל יכולות משל

⁷⁰ קטן, ע' (ח"ת). על ה"חור" מאת אוהד נהרין בביצוע להקת מחול "בת-שבע". לא פורסם.

⁷¹ קטן, ע' (ח"ת). על ה"חור" מאת אוהד נהרין בביצוע להקת מחול "בת-שבע". לא פורסם.

⁷² קטן, ע' (ח"ת). על ה"חור" מאת אוהד נהרין בביצוע להקת מחול "בת-שבע". לא פורסם.

קטן, ע' (ח"ת). על ה"חור" מאת אוהד נהרין בביצוע להקת מחול "בת-שבע". לא פורסם.⁷³

עצמו שאינה יחסית ליכולות של גוף אחר. גוף וטכניקה יכולים להתפתח עם הזמן ולהגיע למקומות שונים כתוצאה מעבודה והתמדה, ולא-דווקא מהיותם גבריים או נשיים. ההתחברות אל התחושות והרגשות של הרקדן/ית מביאות אותם אל פסגות חדשות מבחינה תפיסתית, יצירתית ופיזית כאחד.

המחול הקלאסי הוא סיפור של דמויות בתוך כוריאוגרפיה כתובה מראש המשחזרת את עצמה כל פעם מחדש בעזרת הלהקות השונות. לעומתה הגאגא באה להעביר סיפור שהוא איננו מובנה בעזרת דמויות אלא בעזרת תחושות: "... כי אני חושב שברגע שאתה מאבד את הידיעה שאתה מסתכל על צעדים מכוריאוגרפים ואתה מסתכל על בן אדם מתנהג אז הריקוד נוגע ועובד. מה שמרגש אותי זה לא הכוריאוגרפיה שלי... זה האנשים שעושים את זה... זה הפירוש שהם נותנים לזה, זה מה שמרגש..."⁷⁴. נהרין לוקח סיטואציה ואת הדרך שהוא והסובבים אותו מרגישים בה, ומעביר את התחושות הללו דרך גופם של הרקדנים שלו. כל זאת מבלי לוותר על הביטוי של הדרך בה רקדניו היו מרגישים באותה סיטואציה, כך שהיא תועבר בצורה האמיתית והמובהקת ביותר.

⁷⁴ היימן, ת' (2013). גיבורי תרבות - Out of Focus, 9: 45-10: 05

פרק שישי- הגאגא מיישמת את חזונה של דה בובאר

הגאגא כרעיון פמיניסטי, האמנם? זו השאלה המרכזית שאנסה לענות עליה בפרק זה. חשוב לציין שבפרק זה אגיע גם אל המטרה המרכזית בעבודתי, לשים את הגאגא כרעיון המבטא את החזון הפמיניסטי הטמון בספרה של סימון דה בובאר *המין השני*. בפרק הקודם בחנתי את רעיון הגאגא ואת הפרקטיקה שלו- מה אוהד נהרין רצה לייצר? איך הוא הגיע לשיטת אימון כזאת? מה הגאגא מייצרת אצל הרקדן או אצל האדם הרוקד וכיצד כל זה קשור אל הגבר, אל האישה ואל היחסים ביניהם? בפרק על ספרה של דה בובאר העוסק באשה העצמאית ניתן היה לראות שדה בובאר נותנת מספר אופציות ומציגה מספר הזדמנויות של האישה לפרוץ את גבולות המוכר ולהיות שיוויונית בחברה, אך מוסיפה גם לא מעט טענות סותרות המפריעות לאישה בדרכה. ננסה לראות הקשרים רלוונטיים. על אף שהגאגא מדברת על רעיון פיזי ודה בובאר מדברת על רעיון חברתי אראה שיש הקשרים בין שני הרעיונות. אשים את הגאגא כמה שמבטא ברמה הפיזית (על במה או בחדרי החזרות) את מה שדה בובאר מבקשת שיקרה ברמה החברתית.

נתבונן בשורות הראשונות של הפרק על גאגא בהן אני מתארת את בסיסה של הגאגא. הגאגא מבקשת לפתח במקביל גם את היכולת הגופנית וגם את היצירתיות וחופש המחשבה של הרקדן. בסוף הפרק האחרון לספרה דה בובאר מציגה את התהליך בו נמצאת האישה בעת כתיבת הספר. לטענתה במחצית המאה העשרים האישה החלה להיוולד מחדש והחלה להיות חלק אינטגרלי מהעולם. היא מוסיפה ואומרת שאם היא תצליח לזכות בחירותה באופן מלא היא אף תצליח לתת לעולם מהיצירתיות שלה, והשונות הייחודית שלה. השניים מדברים על פיתוח הרקדן או האישה בהתאם, על פיתוח יצירתיות ומחשבה שיבואו אצל הרקדן בעזרת אימון של גאגא ואצל האישה בעזרת פיתוח עצמי והתבוננות אל ועל עצמה.

בשורות הבאות בטקסט על גאגא נראה התייחסות אל הדרך בה הגאגא שוברת מבנים מסורתיים (כאשר מדובר בעיקר על מבנים של מחול/בלט קלאסי) וכיצד הגאגא מטפלת בצרכים ספציפיים של הרקדן. גם דה בובאר מדברת על שבירה של מוסכמות חברתיות כאשר היא אומרת שהאישה האינטלקטואלית/העצמאית היא אישה שעלולה להתפס כמרדנית, שונה, מוזרה ואחרת. האישה היוזמת אף מאיימת על הגבר שלה, כפי שצינתי בפרק על האישה העצמאית של דה בובאר: האישה האינטלקטואלית היא יצור בעל תודעה, יצור סובייקטיבי, אבל החברה לא באמת מקבלת אותה ככה. כאן נשאלת השאלה: הגאגא בהחלט מאפשרת את השבירה של המוסכמות

ואף מבטלת במובן מסויים את השימוש במחול הקלאסי באופן כללי (רקדני להקת בת שבע כבר אינם תלויים במחול הקלאסי), אבל האם החברה הסובבת את האישה גם היא מאפשרת את אותה השבירה של המוסכמות? לפי דה בובואר לא אבל כך זה צריך להיות, אישה צריכה להיות מסוגלת לחיות את חייה כסובייקט שיויוני אל הגבר בלי שיווצרו בתוכה קונפליקטים עצמיים- חברתיים. ובהקשר ליכולת האישית של כל רקדן גם לזה ניתן לראות התייחסות אצל דה בובואר משום שהיא מבקשת להציג כל אישה כאינדיבידואל. היא מבקשת לפתח את האישה דרך הרצון של האישה להגיע ליעדים חדשים. לדבריה, כאשר לאישה יש מטרה היא תנסה להגיע אליה מה שיגרום לה להרגיש יותר את האחריות שלה ואת החירות שלה, שני דברים שלא היו קיימים אצלה קודם לכן (בימיה כילדה וכמתבגרת).

עוד נקודה חשובה בנוגע לאינדיבידואל היא העובדה שגאגא מאפשרת לרקדנים או לכיתות "גאגא אנשים" לחקור את עצמם ואת האני שלהם, לבטא את עצמם ולהגיב באופן אישי, כרצונם, אל ההוראות השונות שנותן המורה בכיתה. בגאגא, אין דבר שהוא נכון ודבר שהוא לא נכון לבצע, כל אדם בוחר את הנכון בשבילו. דה בובואר מבקשת שגם אצל האישה זה יהיה ככה בלי שהיא תצטרך להרגיש בלבול ואי נוחות כאשר היא עושה כרצונה. האישה העובדת על פי דה בובואר היא אישה שלא כל זמנה מנוצל רק לטיפול אישי או לטיפול בבית אלא גם להתבוננות על הצרכים והרצונות שלה. החברה במקרה הזה מסתכלת על הנשים האלה אחרת. בדרך כלל נשים כאלה לא יקבלו בכלל הזדמנות לקשר עם גבר כי ההתנהגות הלא שגרתית שלהן מרחיקה את הגברים מהן. גם כאן ניתן לראות כי הגאגא מאפשרת ביטוי חופשי ומחשבה אישית לכל אחד מהפרטים בלי אף הבדל (אפילו המורה משתתף בשיעור למען פיתוחו האישי ותלמידיו לא מחקים אותו/משתמשים בו) אך דה בובואר טוענת כי עדיין אין באפשרותה של האישה בעולם האמיתי להתנהג כמו שהיא רוצה בלי לקבל "סנקציה" מהחברה.

אחד הדברים הנוספים שאוהד נהרין דיבר עליו כאשר הוא דיבר על הלהקה שלו, "בת-שבע", הוא שחשוב לו מאוד ללמד את הרקדנים להקשיב לגוף שלהם וללמד אותם מה עומד מאחורי התנועה ולא רק את התנועה עצמה כדי שהיא תהיה חלק מהם ולא רק במוחו של נהרין (הכוריאוגרף). את ההשוואה לחוויה הנשית בעולם ניתן לראות בכך שנשים "אמיתיות", גדלות לעולם בו הן צריכות להציג את עצמן ולדאוג למראה שלהן. דה בובואר טוענת כי מה שמשנה באמת מבחינת הגברים הוא היופי של האישה והמיניות שהיא משדרת, זה מה שהופך אותה ל"אישה אמיתית" ולכן אישה עצמאית נתונה להרבה מאוד קונפליקטים אישיים האם להגשים את עצמה או לשמור על המיניות והנשיות שלה כמו שהיא. אם נשווה את הגאגא למחול הקלאסי

בנושא זה (כדי לחדד את הנקודה) נראה כי המחול הקלאסי דורש ממך תצורה מסויימת, מבנה, ואילו הגאגא דורשת ממך תנועה מתוכך. באותו אופן האישה היא יצור שעד כה הציג רק את צורתו והגיע הזמן שתהיה לאישה ההזדמנות להציג את המחשבות, הרגשות, הרצונות והתחושות שלה.

עוד נקודה חשובה שניתן להשוות אותה אל המחול הקלאסי היא ההזדמנות של כל אחד בתוך הגאגא לרקוד על פי היכולת האישית שלו ולא ליצור תנועה מסויימת רצויה. המחול הקלאסי דורש מהרקדנים להיבנות על פי קו אחד מסויים שהוא ה"נכון", ואילו הגאגא מלמדת את הרקדנים שלה בנייה מחדש אחרי ביטול המבנה של הבלט הקלאסי. החברה מתווה לילדה דרך התנהגות מאוד מסויימת ולא מאפשרת לה את ההתנהגות מעבר לאותה הדרך, היא גדלה לתוך עולם בו שופטים אותה על פי היופי שלה, הנשיות שלה, המיניות שלה והיכולת שלה לעזור בבית. אין לה דרך לצאת מאותו מתווה משום שהיא מתרגלת לחלומות על גבר ומחכה באופן סביל לאהבה שלה שתגרום לה לקיים את עצמה.

"שיעורי גאגא דוחקים במשתמשים להתעלות על המגבלות המוכרות ולהגיע לרגעים של שיא גופני"⁷⁵. במקביל אם נתבונן בספרה של דה בובואר נראה כי האישה האינטלקטואלית מנסה לשבור את גבולות המוכר ולשים דגש בחייה לא רק על הטיפול בילדים, הדאגה לבית והדאגה לטיפוחה אלא על דברים נוספים כמו הידע שלה, היצירה שלה וכדומה, משהו שלא נהוג אצל האישה המסורתית. האישה המסורתית לא נותנת לעצמה להתעסק בעבודה שלה ובקריירה שלה בעיקר בגלל האופן בו הנשים שמסביבה גידלו אותה. האישה המסורתית צריכה גבר על פי המסורת: משהו שידאג לה, יתייחס אליה ויאהב אותה. אין היא מסוגלת לחוות רגעים שמישהו לא צריך אותה בעולם כי בכך היא מגשימה את קיומה. אבל אישה שלא נדבקת אל המוכר תשבור את הסטיגמות ותאפשר לעצמה שיויוניות עם הגבר שלה או עם גברים אחרים: "... חייהם המשותפים של שני בני חורין מעשירים כל אחד מהם, וכל אחד מהם מוצא בעיסוקו של בן זוגו את הערובה לעצמאותו- הוא. אישה שמפרנסת את עצמה משחררת את בעלה משעבוד הנישואים- המחיר ששילם תמורת שעבודה שלה. אם הגבר הוא בעל מצפון ורצון טוב, בני הזוג האוהבים או הנשואים עשויים להגיע לשיויון מוחלט מתוך נדיבות נטולת תביעות..."⁷⁶.

⁷⁵ Deborah Friedes Galili, Gaga: Moving beyond Technique with Ohad Naharin in the Twenty-First Century, in: **Dance Chronicle**, vol. 38, no. 3, 2015, pp. 360-392, p.383.

⁷⁶ סיקסו, ה' (1975). צחוקה של מדוזה (תרגום: ר' גרינוולד). בתוך ס' פוגל-ביז'אווי, י' ברלוביץ, ד' באום, ד' אמיר, ר' ברייר-גארב, ד' גריינימן, ש' הלוי וד' חרובי (עורכות), **ללמוד פמיניזם: מקראה – מאמרים ומסמכי יסוד במחשבה פמיניסטית** (עמ' 80-57). רעננה: הקיבוץ המאוחד, עמ' 616.

בנוסף לשבירת המוכר הגאגא באה להעיר מקומות מוחשכים בגופם של הרקדנים ולהוציא אותם מקיבעון גופני שאליו התרגלו עד היום: "... גאגא מגבירה את המודעות לחולשות פיזיות, מעוררת אזורי חסרי תחושה, חושפת קיבעון פיזי ומציעה דרכים לביטולם. העבודה משפרת תנועה אינסטנקטיבית וקושרת תנועה הכרתית ותת הכרתית"⁷⁷. במקביל, ברגע שהעולם יהיה מודע לתחושות ולרגשות של הנשים המופלות בחברה והעניין יעלה בשיח הציבורי תהיה יותר התמודדות עם הסוגייה. אזורי חסרי תחושה אצל הנשים הן לדוגמה ההנאה מקיום יחסי-מין: "אישה אמיתית" לא תקיים יחסי מין בשביל ההנאה, זה דבר שהוא אסור מבחינתה ואילו אישה אינטלקטואלית מבקשת להיות במקרה זה במקום שיווינוני אל הגבר ולקיים גם היא יחסי אישות ואף ליזום אותם בלי להרגיש שבכך היא אשמה במשהו. הקיבעון הוא קיבעון חברתי שלא מאפשרת לאישה את היציאה מגבולות המוכר. אם נתובן בפרק הראשון של דה בובאר היא מדברת על תקרת זכוכית שהילדה תתקל בה בכל פעם שתמצא להגשים את חלומה, תקרת זכוכית שהגאגא שוברת אצל כל רקדן בשביל עצמו.

גאגא באה לתת לרקדן תיבה, תיבת כלים, שתעזור לו בכל תחום הריקוד. תיבה שתעזור לו להתמודד עם כל כוריאוגרף שידרוש ממנו משהו ועם כל דבר שהוא ידרוש מעצמו כדי להגיע "גבוה" ו"רחוק" יותר: "... גאגא היא הרחבה של היכולת שלך להכיל (להתאים את עצמך) לסגנונות שונים, כוריאוגרפים שונים... לא קיימת דרך של גאגא לריקוד הממשי. זה לא סגנון, הרעיון של גאגא הוא פשוט לתת לך תיבת כלים גדולה יותר, כך שכל מה שתעשה, תוכל להשתמש בה"⁷⁸. האישה בעולם המערבי המודרני חווה תהליך של התפתחות וקבלת ידע. דה בובאר טוענת כי לא רק דרך קבלת ידע היא יכולה להיות ריבונית אלא דווקא קבלת החירות והטרנסצנדנטיות שלה הן אלה שיעזרו לה להגדיל את תיבת הכלים שלה. אחד הכלים להתמודדות עם המציאות שהאישה יכולה וצריכה לקבל זה החופש שלה בעולם החברתי ובעולמה שלה. לאישה יש הרבה מאוד דרכים להיות חלק מהעולם: אם זה בחינוך, באמנות, בספורט, בכלכלה וכדומה. אבל היא לא תוכל לעשות מעבר, להתמודד עם כל סיטואציה ולתת מעצמה את כל כולה, אם ראשית לא תזכה בעצמה.

בסוף המאמר על גאגא מצויין הקשר בין הגאגא לאימפרוביזציה. הרקדנים לומדים להשתמש בדימיון שלהם ולבטא את הדמיון ביכולות הפיזיות. האימפרוביזציה והגאגא כאחד פוטרים את

⁷⁷ Deborah Friedes Galili, Gaga: Moving beyond Technique with Ohad Naharin in the Twenty-First Century, in: **Dance Chronicle**, vol. 38, no. 3, 2015, pp. 360-39, p. 380.

⁷⁸ Deborah Friedes Galili, Gaga: Moving beyond Technique with Ohad Naharin in the Twenty-First Century, in: **Dance Chronicle**, vol. 38, no. 3, 2015, pp. 360-392, p. 379.

הרקדן מהרגליו ומרחיבים את אופציות התנועה לפי הרצון והיכולות האישיות שלו. חזונה של דה בובואר בפרק האחרון בספרה עוסק גם הוא באישה היוצרת: ריקוד/תיאטרון/כתיבה וכדומה. היא טוענת כי אצל נשים אלה הנשיות שלהן והקריירה שלהן לא מתנגשות האחת בשנייה, משום שדרך הקריירה שלהן הן מראות את עצמן ומגדילות את המיניות שלהן.

מבחינת דה בובואר ה"אישה הכותבת" שהצורך שלה בכתיבה עונה על הצורך שלה בהעברת ביקורת וביצירת קשרים בין אישיים היא אישה שמשרתת את העולם הנשי בצורה הטובה ביותר. היא לא רק כותבת אלא גם מעבירה מסר. נשים כותבות אחרת מגברים משום שיש להן נקודת מבט אחרת על העולם. הן כותבות עם יותר רגש ופחות פרקטיקה. הפיזיות של האישה כאן מתבטאת לא בגוף שלה אלא בכתיבה שלה והדימיון שלה יוצא דרך הכתיבה. החלומות הגדולים שלה שהיא מבקשת להגשים הם הפרקטיות שלה. האישה כותבת ממקום של יצירת קשרים בין אישיים ובכך חושפת את עצמה וחלק מהסביבה שלה כדי שהכתיבה שלה תשרת מטרה. כל אישה חווה את העולם בדרך שונה וכל אחת מגיעה למקומות שונים בחייה אל מול ההתמודדות עם העולם הגברי והדרישות שהחברה מציבה לה לפי היכולות שלה. מבחינתה של דה בובואר מגבלה פיזית כמו המחזור למשל, לא מהווה שום מחסום לאישה אלא רק הגישה החברתית היא המגבילה אותה והיא זו שצריכה להשתנות.

אין ספק שדה בובואר בפרק זה נותנת לאישה מקום מיוחד של כבוד משום שהיא חושבת שהאישה לא מקבלת מקום ראוי למרות שהיא יכולה לתרום הרבה לחברה שלנו. זה נכון שהאישה מתחילה מבחינתה מסורתית והיסטורית במקום שהוא נחות (כמו שהמקום שלה מיוצג בבלט הקלאסי כפי שכתבתי בפרקים הקודמים), אבל בעולם שמתקדם ומתפתח ישנה אופציה לתת עוד הזדמנויות לאישה ויותר ויותר אנשים מבינים זאת. הגאגה הוא מחול עכשווי, מפותח יותר מבלט שלא מתייחס כלל לתפקידים גבריים ולתפקידים נשיים. ניתן לראות זאת במאמרה של עינב קטן על הביצוע של להקת "בת-שבע" למופע "החור" כאשר הכוריאוגרף של היצירה הוא נהרין. היצירה מאפשרת קאסט גברי וקאסט נשי המבצעים בדיוק את אותו הדבר מבחינה פיזית וביצוען של הבנות, אף ששונה קלות מזה של הבנים, לא נופל ממנו.

היצירה "ממותות" משנת 2003 מעלה מספר נקודות רלוונטיות נוספות לענייננו, ואלה באות לידי ביטוי במאמרה של החוקרת עינב קטן, "תזווה ומנוחה (הפסקת תנועה) בשקט"⁷⁹. העבודה

⁷⁹ Katan Einav, Move and Rest in Peace: "Pathosformel" in Mamootot, a Dancework by Ohad Naharin, Batsheva Dance Company, in: Ulrike Feist, Markus Rath (ed.) *Et in imagine ego*. Berlin: De Gruyter, 2012, pp. 239-254

"ממותות" בנויה לקאסט של תשעה רקדנים על הבמה (ארבעה בנים וחמש בנות) כאשר במהלך רב המופע הם מתחלפים. חלקם יושבים כחלק אינטגרלי עם הקהל ומתבוננים בבמה וחלקם רוקדים במרכז. תחילה עולה על הבמה רקדנית שבתנועותיה נראית כאילו היא נאבקת במשהו. תנועותיה מתחילות בשקט על הבמה כאשר היא מתבוננת על הקהל. בשלב מסוים היא מתחילה לעגל את גופה כך שהיא בעצם מתבוננת על עצמה. תנועותיה הופכות מתפרצות וגדולות, מפתיעות במעט את הקהל ומושתקות במעט. היא נמסה לתוך עצמה לאט לאט ואז עולים כל שאר שמונת הרקדנים אל הבמה. הדואט הראשון על הבמה הוא דואט בין גבר לאישה שספק מתריס וספק מצדיק את הקשר החברתי שמתארת דה בובאר בספרה. מצד אחד שניהם לבושים באותם הבגדים שקטן מתארת כחיוורים וחסרי משמעות, שניהם מכוסים אותו צבע של אבקה אפורה ושניהם נמצאים במרכז הבמה. מצד שני, הגבר הסולן שנכנס לבמה נעמד מעל האישה המקופלת המתבוננת בכפות ידיה ומתחיל להתפשט כאשר היא מתחתיו. הוא מציג לראווה את השרירים שלו ומנשק אותם. הוא מתבונן על עצמו ומקבל מתוך כך את הכוח שלו. הוא מתעלם מהאישה ומהקהל כאחד כדי לא להגיב אל הפרצופים שרואים אותו בעירומו. פה נשאלת השאלה, מדוע הגבר הוא העירום בסיפור זה? מדוע דווקא הוא נדרש להציג את הגוף שלו ולא האישה כמו בדרך כלל? מדוע קטן מציינת כי בעצם ההצגה הגבר הופך את עצמו לאובייקט כמו שהאישה אצל דה בובאר עושה? כאן מגיע נושא ההתרסה ובניגוד לכך, מדוע האישה היא מקופלת? מדוע היא איננה יכולה להתפשט, לחשוף את גופה ולהיות גאה בכך? את הנקודה המעניינת הבאה ניתן לשים בקונטקסט של דה בובאר: הגבר מגיע אל האישה ומרים אותה על הכתף שקודם לכן הציג לראווה. היא שוב אובייקט שנסחב על ידו, אך היא שקטה מאוד ונראית שלוה ורגועה. כדי להוסיף למימד ההשוואה בין הגבר לאישה בשני הסולואים שלהם קטן מציינת כי: "בעוד שהסולו של הרקדנית מעורר אמפטיה כלפיה, הסולו של הרקדן מעורר הנאה מהורהרת לגבי האסתטיקה של הגוף. הסצנה האחרונה, שבה הגבר נושא את האישה בזרועותיו, שומר על ההבדל במצבים שלהם ברור. האישה היא אובייקט של חמלה, ואילו הגבר מציג את עצמו כגיבור נערץ"⁸⁰.

העובדה ששני האובייקטים עובדים יחד בשלב מסוים ושהם נראים דומים אחד לשני, בתוספת היכולת ההבעתית והרגשית של רקדניו של נהרין מביאות את הצופה אל חוויה של התבוננות מרוחקת מהרקדן/ית מצד אחד, והזדהות עם הרקדן/ית מצד שני. כאשר גבר מסתכל על הדואט

⁸⁰ Katan Einav, Move and Rest in Peace: "Pathosformel" in Mamootot, a Dancework by Ohad Naharin, Batsheva Dance Company, in: Ulrike Feist, Markus Rath (ed.) *Et in imagine ego*. Berlin: De Gruyter, 2012, pp. 239-254, p. 241.

הוא ירגיש בקשר אינטימי עם הרקדן שעל הבמה, אבל הוא גם ירגיש מרוחק ממנו בגלל הדרך שהוא מתייחס אל עצמו ואל האשה. בכך היצירה גורמת לגבר להתבוננות עצמית מודעת/לא מודעת. כך גם כאשר אישה תתבונן בדואט היא תרגיש קרובה לרקדנית אך מרוחקת ממנה בגלל שהיא כביכול לא רוצה להכיר במשמעויות הסיטואציה.

בהמשך המופע כל הרקדנים מגיעים אל הבמה והאשה אינה לבד עוד. הם מבצעים בדיוק את אותן התנועות כגוף אחד וכאינדיבידואלים: "שאר שמונת הרקדנים נעמדים, צועדים קדימה למרכז ומחקים את התנוחה שלה. החיקוי מספק לקומפוזיציה תחושה של אמפטיה פיסית ותמיכה. תשעת הרקדנים מתחילים לנוע בצורה אחידה. המוסיקה נשמעת כאילו מישהו פורט בתשומת לב על מיתרים. ישנן הפסקות בין התווים, רגעי שקט, שבהם הרקדנים נעים ביחד. הצורות שלהם מעוצבות. הם נעים מתנוחה אחת לאחרת. האיכויות של התנועות שלהם מזכירות את הסולו בפרולוג. לכן זה נראה כאילו ההבטחה שניתנה על ידי המוזיקה לגבי ההערכה של משהו "ביחד", למרות שזה עדיין לא עבור "הנאה", מתממשת. הרקדנית אינה יותר לבד בחוויה שלה"⁸¹. ניתן לומר שזהו גם חלק מחזונה של דה בובאר, שהאשה תהיה חלק אינטגרלי מהעולם ושיקבלו אותה בו. שהיא תרגיש היא לא לבד אל מול הגבר וכי יש לה כוח שווה לשלו. הרקדניות גם הן רוקדות כחלק מאותם תשעה רקדנים והם מבצעים את אותו הדבר כך שזה מדגיש את ביטול ההבדל הפיזי שנהרין יוצר בגאגא.

בהמשך לעמדתה של דה בובאר כי האשה נדרשת להציג את עצמה פעמים רבות באופן פיזי בלבד, ובהמשך לקישור שמצאתי בין עובדה זו לבין רקדנית המחול הקלאסי שלעיתים מתקשה למצוא את הקשר בין מה שקורה על הבמה לבין רגשותיה שלה, בעבודה "ממותות" הרקדנים והרקדניות הם אינדיבידואליים שזזים יחד ונראים אמנם כצורה אבל גם כבני אדם: "...הרקדנים נראים מכאניים מצד אחד, אבל הם גם נראים כבני אדם אינדיבידואליים קשובים מהצד האחר. הבעות הפנים שלהם פשוטות, התנועות שלהם אורגניות ולכן הן אינדיבידואליות ומלאות חן אישי"⁸².

⁸¹ Katan Einav, Move and Rest in Peace: "Pathosformel" in Mamootot, a Dancework by Ohad Naharin, Batsheva Dance Company, in: Ulrike Feist, Markus Rath (ed.) *Et in imagine ego*. Berlin: De Gruyter, 2012, pp. 239-254, p. 249.

⁸² Katan Einav, Move and Rest in Peace: "Pathosformel" in Mamootot, a Dancework by Ohad Naharin, Batsheva Dance Company, in: Ulrike Feist, Markus Rath (ed.) *Et in imagine ego*. Berlin: De Gruyter, 2012, pp. 239-254, p. 249.

אחרי ש"האחדות של הקבוצה נראית הרמונית, חסרת מאמץ, ולכן הרקדנים נראים גם אינדיבידואלים וגם מיומנים היטב כקבוצה"⁸³, קורה דבר מעניין וכל ארבעת הבנים חוזרים אל מקומם בין הקהל. ארבע נשים עומדות אל מול הקהל ואחת נשארת באמצע, זוחלת כאשר מדי פעם היא כאילו מתכווצת ומנסה להגיע אל משהו שאין לה דרך להגיע אליו. הנשים שמסביב מתחילות ללכת אל פינות החדר ואל המקומות שלהן בקהל כאשר הן מתעלמות האחת מהשנייה ומהאישה שבמרכז. יחד עם המוזיקה והריקוד המתפרץ סביבה האישה נראית כוחל סובל לפי דבריה של קטן. ישנה שם צרחה פיזית יחד עם כוח, עוצמה והנאה מהחיים. רגע זה מדגיש אולי בצורה הטובה ביותר את מה שדה בובאר מציינת בפרק האחרון בספרה. היכולת של הנשים בעולמנו לפרוץ את גבולות המוכר. מצד אחד האישה האינטלקטואלית שדה בובאר מדברת עליה היא אישה בעלת דעה מוצקה שיש לה כוח מספיק כדי לעמוד אל מול החברה ואל מול המנהגים המסורתיים שלה, ומצד שני אותה אישה חווה קושי (לעיתים פיזי ולעיתים גם שאינו) בגלל הדרך שבה החברה (לא) מקבלת אותה ובגלל שיש דברים מסויימים (כמו אהבה) שהיא פעמים רבות מוותרת עליהם מתוך החלטה מודעת מראש. רגע זה במופע ממחיש גם את הביקורת שיש לדה בובאר על הנשים שמסביב לאותה הרקדנית-האישה. דה בובאר מטילה את האשמה על אבדן חלומותיה של הילדה על האם ואחיותיה שדורשות ממנה להיות יפה, סבילה ונערצת וכאשר בילדותה היא נאלצת להתמודד עם מצבים קשים הנשים לא נותנות לה להתמודד איתם לבד, אלא מגוננות עליה. אך כאשר היא מגיעה לגיל בגרות והיא צריכה להתמודד עם קשיים כדי ל"שבור קירות" הן לא יהיו איתה בגלל שזה לא חלק מהתרבות המוכרת והרווחת. בהמשך, כמעט כמו בכל היצירות של נהרין, הרקדנים יוצרים קשר אינטימי עם הקהל. הם יוצרים קשר עין עם מישהו שמולם אבל מהר מאוד גם מנתקים אותו, לפי דבריה של קטן כדי להשאיר את אותו הקשר "נייטרלי ועשוי היטב"⁸⁴ משום שהשבירה של הקשר הזה יוצרת קשר חדש. הרקדנים מתחילים להסתובב סביב עצמם ונשכבים על הרצפה. רקדנית שלא הייתה על הבמה יחד עם כל האנסמבל עולה על הבמה על קצות האצבעות. היא חוצה את החדר. היא מאזנת את עצמה וכעת נראה כי היא כבר לא צריכה את עזרתה של הקבוצה כדי להיות יציבה. זוהי כמעט המחזות חזונה של דה בובאר, שנשים יוכלו לעמוד בפני עצמן בלי עזרה מהגבר שלהן ושיהיה להן הכוח להכיר בעצמן כנשים עצמאיות.

⁸³ Katan Einav, Move and Rest in Peace: "Pathosformel" in Mamootot, a Dancework by Ohad Naharin, Batsheva Dance Company, in: Ulrike Feist, Markus Rath (ed.) *Et in imagine ego*. Berlin: De Gruyter, 2012, pp. 239-254, p. 249.

⁸⁴ Katan Einav, Move and Rest in Peace: "Pathosformel" in Mamootot, a Dancework by Ohad Naharin, Batsheva Dance Company, in: Ulrike Feist, Markus Rath (ed.) *Et in imagine ego*. Berlin: De Gruyter, 2012, pp. 239-254, p. 251.

אותו הדואט שנוצר הוא ייחודי, אולי קצת כמו שהאישה היא ייחודית בעיניי דה בובאר. הדואט הוא בין אישה לאישה, בין רקדנית לרקדנית, כאשר הן יוצרות אחת עם השנייה קשר של חיקוי, תמיכה ואינטימיות. בניגוד לדואט הראשון שבו היחסים בין הגבר לאישה לא היו שווים הפעם הן יוצרת תנועה מסונכרנת: "בשונה ממה שקרה בדואט הראשון, יש עתה סינכרוניזציה בתנועות שלהן"⁸⁵.

קטן מוסיפה ומתארת רגע ייחודי זה: "שתי הנשים נותרות לבדן, ללא ההתבוננות של הקבוצה. לפיכך, נראה כאילו הציעו להן הזדמנות לפתח אינטימיות אחת עם השנייה. הן ממשיכות לנוע, לתנועות שלהן יש מראה של שיחה חיונית. הן מחזיקות אחת בשנייה ומסתובבות באיטיות כשהן מחובקות. הן נשאות מאוחדות זמן ארוך. קשר אינטימי קיים ביניהן עתה. הן ממשיכות בריקוד שלהן, בקשר אחת עם השנייה"⁸⁶. כדי לבחון את הקשר הייחודי שמתבטא אצל שתי הנשים האלה אשוב לתיאוריה של סיקסו במאמרה "צחוקה של מדוזה" שכבר עסקתי בה בפרקים קודמים. סיקסו יוצאת בקריאה לנשים לכתוב וטוענת כי זוהי הדרך היחידה של הנשים לצאת מהדיכוי הקיים. באותה נשימה היא טוענת כי כל טקסט שייכתב על ידי אישה ייחשב לטקסט נשי במהותו ולא יתקבל על ידי העולם הגברי ולכן סיטואציה כזאת תביא לדיכוי מתמשך. לפיכך לדבריה יש צורך בתמיכה של אישה באישה. כאשר נשים יתמכו בכתיבה של אחרות שמבטאות את עצמן וחושפות את עצמן באופן שמבחינה רגשית מקשה עליהן, הדיכוי יתחיל להשתחרר: "אישה למען נשים: תמיד משתמר באישה הכוח לפרות ולהפרות אחר - בייחוד אישה אחרת. הכל בה, אם הדפוס, מערסלת-נותנת - היא עצמה אמה ותינוקה, היא עצמה ביתה-אחותה... הכל ישתנה מרגע שהאישה תעניק את האישה האחרת. כי בה שוכן, רדום, מוכן תמיד, המקור. ומקום עבור האחר... אם את רוצה בכך, געי בי, לטפי אותי, תני לי, את המתקיימת בלא שם- הנפשי אותי כפי נפשי- אני... מילות-טקסט, גופי שלי, שזורמים בהן נחלים אומרי שירה: הטו לי אוזן, אינכן "אם" טורדנית, כובלת, אלא זו שבנגיעתה היא הקול השוויוני המרגש אותך, הדוחק בדך לצאת מתוכך אל עבר השפה, המשלח את כוחותיך שלך: זהו הריתמוס הצוחק אלייך: הנמען האינטימי אשר הופך לאפשריות ולרצויות את כל המטפורות, את הגוף (או אולי את הגופים?), שכמו אלוהים, גם הם אינם ניתנים לתיאור, את הנפש את את

⁸⁵ Katan Einav, Move and Rest in Peace: "Pathosformel" in Mamootot, a Dancework by Ohad Naharin, Batsheva Dance Company, in: Ulrike Feist, Markus Rath (ed.) *Et in imagine ego*. Berlin: De Gruyter, 2012, pp. 239-254, p.253.

⁸⁶ Katan Einav, Move and Rest in Peace: "Pathosformel" in Mamootot, a Dancework by Ohad Naharin, Batsheva Dance Company, in: Ulrike Feist, Markus Rath (ed.) *Et in imagine ego*. Berlin: De Gruyter, 2012, pp. 239-254, p.253.

האחר⁸⁷. ניתן לראות את מה שמדברת עליו סיקסו גם כהמשך והרחבה למה שדיברה עליו דה בובואר בפרק האחרון בספרה. דה בובואר דיברה על נשים כותבות שהן אומניות ככאלה שמדוכאות על ידי החברה ולכן כתיבתן היא לא אמיתית והן עושות זאת רק למען התוצר הסופי באופן ספונטני. גם דה בובואר וגם סיקסו טוענות כי מעטות הנשים שמצליחות לכתוב ולייצג דרך הכתיבה תחושות ורגשות אמיתיים של הנשים כולן. הן שתיהן גם מבקשות שהאישה תמשיך לכתוב משום שהיא עושה זאת באופן מיוחד, מנקודת מבט שונה על העולם, נקודת מבט שרוב האנשים יאהבו. סיקסו נחרצת כי יש דבר כזה כתיבה נשית ויש דבר כזה כתיבה גברית וכי מי שמתיימרת לכתוב כתיבה גברית פוגעת בסביבה הנשית שלה. בדיוק כמו שדה בובואר טוענת על אישה אינטלקטואלית שבעצם העובדה שהיא רוצה להיות חלק מהעולם הגברי היא הופכת לפרקטית יותר ונמרצת יותר כמו הגברים ומשתיקה את אישיותה ואת ביטוייה.

הדואט האחרון שתיארתי מתקשר גם אל עולמה של דה בובואר וגם אל עולמה של סיקסו. הנשים בקטע מחול זה תומכות אחת בשנייה. לאחר שהרקדנית הראשונה הצליחה לעמוד לבדה או בהקבלה לסוגיית הכתיבה, הצליחה להביע את עצמה דרך הכתיבה ולחשוף את עצמה, האישה השנייה הלכה אחריה - חיקתה אותה ותמכה בה עד ששתיהן הצליחו גם לאהוב אחת את השנייה וגם לחוות רגע אינטימי עם אינדיבידואל שעד כה לא היה להן מוכר באופן של תמיכה/אהבה. כך נהרין ממחיש על הבמה את החזון של דה בובואר וסיקסו דרך חזרה לדיבור דרך הגוף שקדם לבלט.

⁸⁷ סיקסו, ה' (1975). צחוקה של מדוזה (תרגום: ר' גרינוולד). בתוך ס' פוגל-ביז'אווי, י' ברלוביץ, ד' באום, ד' אמיר, ר' ברייר-גארב, ד' גריינימן, ש' הלוי וד' חרובי (עורכות), **ללמוד פמיניזם: מקראה – מאמרים ומסמכי יסוד במחשבה פמיניסטית** (עמ' 57-80). רעננה: הקיבוץ המאוחד, עמ' 64-65.

סיכום

בעבודה זו בחנתי שני סגנונות מחול שונים. האחד הוא מחול קלאסי והשני הוא מחול מודרני. בכל אחד מהם התמקדתי במקום שהוא נותן או מבקש לתת לאישה, כל זאת כדי לנסות ולראות כיצד הגאגא מבטא את הרעיון הפמיניסטי של ההוגה סימון דה בובואר.

סימון דה בובואר במהלך כל ספרה המין השני מדברת על האישה, על ההתפתחות שלה, על השפעות הסביבה על חייה ועל המקום בו החברה מציבה אותה ללא הזדמנות לצאת מאותו המקום שהוא נחות.

התחלתי בבחינת המחול הקלאסי ביחס אל הפרק הראשון אצל דה בובואר ואכן גיליתי כי הרקדנית שניצבת על הבמה היא נשלטת ומובלת על ידי הגבר. ברב המקרים סיפורי המחול יציגו אישה מאוהבת שזקוקה גם למחול וגם לגבר כדי להיות מאושרת כמו שראינו לדוגמה בסיפור גיזל.

אחרי השוואה בין המחול הקלאסי לדה בובואר עברתי אל השוואה בין הגאגא לדה בובואר. דרך היצירה "ממותות" הראיתי איך מבטאת הכוריאורפיה של נהרין רעיון פמיניסטי. ביצירה זו וביצירות רבות נוספות שצפיתי בהן, נהרין מאפשר לאישה לעמוד כמו הגבר ואף להיות זו שמובילה את הריקוד. אין ההבדל הגופני משפיע על הכוריאוגרפיה שלו, והוא לא מייחס למגדר של הרקדן/ית מקום על הבמה או בחדרי החזרות.

התחלתי את כתיבת העבודה מתוך הזדהות גדולה עם גישה של דה בובואר. בפרק ה"אישה הנולדת" הצלחתי להתחבר אל הדברים שהיא אומרת ויכולתי לראות בסיטואציות מסויימות שהיא תיארה גם את עצמי. לעומת זאת אומר כי בפרק האחרון "האישה העצמאית" דה בובואר לא מעט פעמים חזרה מעצמה. היא הציגה סיטואציות בה האישה כן יכולה למצוא את מקומה השיוויוני, ואף הכירה בכך שנשים רבות כבר מצאו את מקומן השיוויוני, אך מהר מאוד היא מסייגת את עצמה ואומרת שוב, זה קשה ולעיתים רבות גם בלתי אפשרי. במקרה זה נאלצתי לא להסכים איתה ועלו לי בעקבות כך שאלות חדשות. יש לומר שיכול להיות שהפער בין התפיסה שלי את מקום האישה כיום לבין איך שדה בובואר מתארת את חזונה נובע מהפער בין מצב הנשים בחברה בעת שדה בובואר כתבה את הספר למצב הנשים בחברה בה אני חיה כיום, ויתכן שדה בובואר כבר לא האמינה כי חזונה יכול להתממש. אז ראשית נשאל האם ימינו הם חזונה הממומש של דה בובואר? האם החברה המודרנית היום בה יש נשים רבות משולבות בשוק

העבודה זה מה שדה בובואר רצתה שיהיה גם בימיה? האם עדיין קשה לנשים להגיע אל
השאיפות שלהן כמו שדה בובואר מתארת את הקושי או שמא ישנן נשים שיגידו שלפי דעתן
תקרת הזכוכית כבר נשברה? האם היכולת להיות גם אינטלקטואלית וגם נשית ומינית היא
ריאלית בימינו?

בנוסף נשאלו בי שאלות פתוחות גם בהקשר למחול: האם אוהד נהרין מעיד על שינוי תפיסתי לא
רק במחול אלא בחברה כולה? האם ההתבוננות בגאגא ובמחול קלאסי במקביל תוכל אי פעם
להביא נשים להבנה כי "אישה לא נולדת אישה, אלא נעשית אישה" ולהעז להבין שזו בחירה
אינדיבידואלית כיצד להיבנות?

ביבליוגרפיה

- דה בובאר, ס' (1949). **המין השני (כרך שני, המציאות היומיומית)**. (תרגום: ש' פרמינגר). תל אביב: בבל.
- גוטייה, ת' (2012). **על מחול, תשוקה ומוות**. (תרגום: ל' בינג-היידקר). בנימינה: נהר ספרים.
- היימן, ת' (2013). **גיבורי תרבות - Out of Focus**. אוהר מתוך <https://www.youtube.com/watch?v=TxFxDHdXt8>
- וולנסקי, א' (1925). **ספר ההתעלות**. (תרגום: א' דוברובצקי ולי' בינג-היידקר). תל אביב: עולם חדש.
- ליר, ש' (עורכת). (2005). **בגוף ראשון: 8 נשים / 8 סיפורים**. חיפה: פרדס.
- סיקסו, ה' (1975). **צחוקה של מדוזה** (תרגום: ר' גרינוולד). בתוך ס' פוגל-ביז'אווי, י' ברלוביץ, ד' באום, ד' אמיר, ר' ברייר-גארב, ד' גריינימן, ש' הלוי וד' חרובי (עורכות), **ללמוד פמיניזם: מקראה – מאמרים ומסמכי יסוד במחשבה פמיניסטית** (עמ' 57-80). רעננה: הקיבוץ המאוחד.
- קטן, ע' (ח"ת). **על ה"חור" מאת אוהד נהרין בביצוע להקת מחול "בת-שבע"**. לא פורסם.
- Katan Einav, Move and Rest in Peace: "Pathosformel" in Mamootot, a Dancework by Ohad Naharin, Batsheva Dance Company, in: Ulrike Feist, Markus Rath (ed.) **Et in imagine ego**. Berlin: De Gruyter, 2012, pp. 239-254
- Deborah Friedes Galili, Gaga: Moving beyond Technique with Ohad Naharin in the Twenty-First Century, in: **Dance Chronicle**, vol. 38, no. 3, 2015, pp. 360-392