

גוף משבר:

תמורות בתפיסת הזהות הלאומית וערכה הטרנספורמטיבי של אמנות המחול בישראל

ד"ר עינב רוזנבליט

מרכז תמי שטינמץ למחקרי שלום

אוניברסיטת תל אביב

אוקטובר 2016

חוכן עניינים

3	פתיחה.....
4	פרק 1 – פתיחה פילוסופית: הפוטנציאל הטראנספורמטיבי של האמנות.....
4	א. אמנות אוטונומית.....
7	ב. אמנות מחוץ לזמן: הפוטנציאל הטראנספורמטיבי של אמנות המחול העכשווי.....
14	ג. אמנות במציאות: מהפכת הגוף הרגיל באמנות המחול העכשווית.....
29	פרק 2 – הגוף הנבחר: הריקוד האוטופי של האידיאולוגיה הציונית.....
30	א. אידיאולוגיה ותודעה כוזבת.....
33	ב. יהדות השרירים הציונית.....
50	ג. צעדים בוני ארון – לידתה של אומה רוקדת.....
61	ד. אמת או חובה? סדקים במעגל והמרד של הגוף הפרטי.....
73	פרק 3 – גוף משבר: מותם של יפי הבלורית והתואר.....
73	א. לא טוב למות בעד ארצנו.....
92	ב. אוהבים ערבים?.....
98	ג. מילה על עם סגולה.....
Error! Bookmark not defined.	ביבליוגרפיה.....
105	תמונות.....
106	יצירות מחול.....
107	הערות.....

פתיחה

חיבור זה מתייחס לשינוי שחל בתפיסת הזהות הלאומית הישראלית בעשורים האחרונים. אבחן תמורות בתפיסת הזהות כפי שהן מגולמות בגוף, ואנתח את אמנות המחול הישראלית כתעודה חברתית. הגוף במחול העכשווי הישראלי הוא גוף פואטי שאוצר באיבריו כאב, תקווה, געגועים, תלאות, אובדן וגבורה. מאמרי בוחן את הַלך הרוח באמנות המחול בישראל מאז היווסדה, ומראה כיצד המחול כיום משקף תפיסת זהות ישראלית חדשה. במחקרי אני מניחה, שאמנות הגוף ראויה להיחקר רעיונית ופילוסופית, כראי להיסטוריה ולדפוסי התנהגות. מחקר על מחול הוא מחקר הכרחי, פסיכולוגי וחברתי, כי בגופם של רקדנים ספוגה אנושיות ותרבות. אמנות המחול היא גם שדה לחקירת ה"אני" הפרטי, כי עניינה בגוף, שהוא הגילום הממשי היחידי ל"אני". באמצעות הדיון במחול אבחן רבדים של זהות בחברה הישראלית, מאז חגיגת ניצחון האידיאולוגיה הציונית בימי הקמת המדינה ועד היום, כשהמדינה היא אמנם עובדה קיימת, אבל החזון הציוני מתעמת עם מציאות מורכבת, חברתית ותרבותית.

הגוף במחול העכשווי הישראלי מאז תחילת שנות ה-80 הופך בסוגיות של זהות חברתית, ובתוך כך חוקר בכנות את זהותו הפרטית. במאמרי אציע שהזהות הנחשפת בסוגה זו באמנות המקומית היא אחרת מזהות הגבורה וההקרבה שאפיינה את ימי קום המדינה, והושרשה מאז בגנטיקה הלאומית. ביסוד מאמרי ההנחה שבהיות המציאות החברתית והפוליטית שמרנית ודכאנית, תכליתה של האמנות היא לחתור תחתיה, ולהציע תמורה. כאן אבחן את התמורה בתפיסת הזהות הישראלית, כפי שהיא משתקפת באמנויות המופע העכשוויות, ואתמקד באופן שבו אמנות המחול העכשווי מערערת על הסדר החברתי הקיים.

א. אמנות אוטונומית

פילוסופיה, כמו אמנות, שתיהן חוקרות את המצב האנושי ומבקשות לערער על המובן מאליו, לשקול את המציאות מחדש ולתקן. הפילוסופיה והאמנות שתיהן נסמכות על המציאות האמפירית כדי לחתור תחתיה; האמנות מתנתקת מהאמפירי כדי להיפך לאמנות, אך ממשיכה לתקשר עם האמפיריות באמצעות התוצר האמנותי, שרכיביו הם יסודות מהעולם הממשי. האמנות נוגעת ברובד קיום נסתר, אחר מהשגרת. יצירת האמנות מחייבת היפתחות לרובד תודעתי כזה, כערוץ להתנסות דקה ועמוקה יותר מהתנסויות התודעה בשגרה. הנמענים, המסכימים להיבלע בעולם כזה, עשויים לרכוש כך כלים לשנות את תפיסת המציאות שמחוץ למופע, זו שהמופע חותר תחתיה. יצירת אמנות היא מין מוצר טנטטיבי או תחנה בדרך לכינונו של מבט חדש, שבו טמונה לא רק אפשרות קיומו של עולם אחר, חופשי יותר, אלא גם יכולתנו לפגוש אותו, ובעקבות המפגש – קצר ככל שיהיה – לעדן את רגישותנו כלפי הטבע וכלפי בני אדם אחרים. אם ננסה להבין את האמנות באופן כזה, נוכל, אולי, "לפסל" את חיינו הלכה למעשה, כך שידמו קצת יותר למעשה האמנות¹. במאמרי אבחן את הזיקה שבין האמנות למציאות הממשית, ואת הפוטנציאל הטמון באמנות, כמפסלת מציאות.

ייחודה של האמנות ביחס למופעים אנושיים אחרים נובע מיכולתה ליצור היצג דמיוני, כך שהמדומיין הופך ממשי; האמנות מציעה מראית עין, תשקיף כוזב של מציאות, שנהפך למציאות עם חוקיות משל לעצמה. מראית העין האמנותית נוטלת רכיבי מציאות, ומעצבת אותם, כך שהם בוראים מציאות אחרת. מהלך כזה מאפשר לערער על המציאות הממשית, ועשוי לחולל תמורה בתפיסה.

במאמרי אאמץ את גישת התיאוריה הביקורתית ואת הנחתה שהמציאות היא דכאנית, ושכלית של האמנות היא לבקר אותה או לערער עליה. יצירת האמנות פועלת בעולם לא אמפירי שנתפר עבורה, ודווקא משם היא עשויה לחולל טרוספורמציה בתפיסת המציאות הממשית.

הפילוסוף איש התיאוריה הביקורתית תיאודור אדורנו (Adorno) מתייחס למתח שבין היצירה האמנותית למציאות באומר:

האמנות שוללת את ההגדרות, שטבועות קטיגורית באמפיריות, ואף על פי כן, במהותה שלה טמונה ישות אמפירית [...] אפילו לנשגבת שביצירות האמנות יש עמדה ברורה כלפי המציאות האמפירית, בכך שהיא פורצת את כבלי קסמה, לא בבחינת אחת ולתמיד, אלא שוב ושוב באורח קונקרטי, בפולמוסיות לא מודעת, כנגד מצבה בשעה היסטורית נתונה.²

לפי אדורנו, האמנות מרחיבה את התבונה הרציונלית, שהיא מוגבלת מטבעה. לאמנות יסוד אוטופי המקנה לה ממד משחרר, היות שהיא מציעה "חתימה אסתטית תחת התבונה", ודווקא חתירה זו מביאה את התבונה "אל עצמה", קרי גורמת לה להיעשות לגורם ממשי של נאורות משחררת.³ אדורנו מתייחס למוגבלותה של התבונה האינסטרומנטלית, ולאמנות כאמצעי להיחלץ מכבליה של התבונה, כדבריו:

העונג הסובייקטיבי מיצירת האמנות אינו מתקרב לאמפיריות, אלא למצב של השתחררות מן האמפיריות בבחינת להיות למען האחר. [...] האושר ביצירות האמנות הוא בגדר "הימלטות פתאומית", שהיא שחרור, גם אם לרגע, מכבלי התבונה האינסטרומנטלית.⁴

לפי גישת אסכולת פרנקפורט⁵, התבונה, בעריצותה, הפכה למנגנון של פיקוח ושליטה על הטבע, ובהיות האדם גם הוא יצור טבעי – הפכה התבונה גם למקור שליטה על הטבע האנושי. כלומר, התבונה הביאה לניכורו של האדם מן הטבע, ובהיות האדם חלק מהטבע, הפכה התבונה גם למנגנון שמייצר ניכור בין האדם לעצמו. האמנות, בזכות האוטונומיה שלה והיחלצותה מכבלי התבונה, עשויה דווקא להפחית את ניכורו של האדם מעצמו וממציאות חייו.

מאז הולדת הפסיכואנליזה שכיחה הנטייה להעריך את יצירות האמנות כהשלכות (פרויקציות) של הלא-מודע של מי שיצר אותן. אולם לפי התיאוריה הביקורתית, ההתייחסות הפסיכואנליטית לאמנות עשויה להפוך אותה אפירמטיבית ביחס למציאות, ולפגום בערכה החתרני. לפי אדורנו:

הפסיכולוגיזם של פרשנות אסתטית מסתדר לא רע עם ההשקפה צרת המוחין על יצירת האמנות כמיישבת ניגודים באורח הרמוני, כהזיה על חיים טובים יותר, ללא התחשבות בדברים הרעים, שמהם היא חולצה בכוח. [...] קבלתה הקונפורמיסטית של הפסיכואנליזה את ההשקפה השגורה על יצירת האמנות כנכס תרבותי מיטיב, תואמת את הנהגות האסתטית, המנדה את כל השליליות מתוך האמנות אל מסגרת מאבק הדחפים הכרוך בלידתה, וכתוצאה מכך מעלימה אותה. [כך] היא [האמנות] מאבדת את הכוח שבאמצעותו היא מתעלה מעל לקיים, שממנו היא מתנערת בעצם קיומה.⁶

ה"לא-מודע" של היוצר הוא רק אחד מהמניעים לתוצר האמנותי. לכן קריאה פסיכואנליטית של השדר האמנותי רק כדחפים של הלא-מודע עורכת רדוקציה לתכנים של היצירה⁷, ומותירה אותם במסגרת המציאות המושגית המוכרת. במאמרי אניח שאמנות נכונה היא כזו הנחלצת גם ממונחים פסיכואנליטיים, ופונה אל אזור תודעתי חושי קדום, שהוא אינטימי ועמוק אפילו יותר מהרובד המכונה "לא-מודע".

אדורנו, כוולטר בנימין ומקס הורקיימר, עמיתיו בתיאוריה הביקורתית, התייחס לשינוי הגורף שחל באמנות בעקבות ההתפתחות הטכנולוגית של המאה האחרונה, מזמן שהאמנות חדלה לשמש אמצעי פולחן והפכה להיות אמנות לשם עצמה. ולטר בנימין, במאמרו המכונן **יצירת האמנות בעידן השיעתוק הטכני**, התייחס למפנה התרבותי שהתחולל מאז המצאת הקולנוע באמרו, שמשעה שאי-אפשר להשתמש עוד באמת המידה של האותנטיות לגבי המוצר האמנותי, כל תפקידה החברתי של האמנות משתנה מעיקרו⁸. לפי בנימין, מרגע שהאמנות פסקה מלהיות אותנטית, היא הפכה בעלת תכלית פוליטית. אנשי התיאוריה הביקורתית סברו שהאמנות החדשה צריכה לדבוק בתכליתה החתרנית, ולוודא שאינה הופכת פעילה בשירות האידיאולוגיה החברתית השלטת. אדורנו הדגיש שהאמנות אינה צריכה לשרת את תאוות הבידור של הקהל, משום שכך היא תורמת לאישור המצב החברתי הקיים. ערכה הטרנספורמטיבי של האמנות נמדד במידת האוטונומיות שלה: כשהאמנות מאתגרת את המציאות הקיימת, גדל הפוטנציאל האמנציפטורי שלה עבור הצופים.

ב. אמנות מחוץ לזמן: הפוטנציאל הטרוספורמטיבי של אמנות המחול העכשווי

אמנות המחול מציעה תוצר אסתטי חושי שמגולם בגוף. הגוף הוא גם המקור לשדר האמנותי וגם התוצר שלו, ולכן במהותה אמנות זו חותרת תחת התודעה השכלתנית. הגוף באמנות המחול משוחרר מתכליותו היומיומיות, ומשמש כך כדי להתעלות אל מעבר למציאות האמפירית. ואולם, החתירה תחת המציאות מתבצעת באמצעות מבט תקריב ברכיביה הבסיסיים: הגוף החומרי והמפגש שלו עם גופים אחרים ועם האדמה. בשונה משאר האמנויות, השדר האמנותי במחול אינו עובר לקהל כרעיון אלא כמחווה גופנית. הגוף הוא מימוש להוויה אימננטית שאינה נעצרת באינטלקט, והידיעה החושית הנצורה בגוף היא לפעמים עמוקה יותר מהידיעה האנליטית של המחשבה. בעוד יצירות אמנות רבות עוסקות בשבריריות הקיום האנושי, אמנות המחול ייחודית משום שהשדר האמנותי חורג מגבולות החשיבה. הגוף מממש בתנועתו הלכי רוח כמוסים ותכנים דינמיים, שאינם מתקבעים במילה.

הפוטנציאל האמנציפטורי של אמנות המחול נובע מייחודה כפעילות החולפת תוך כדי מימושה. אמנות המחול מבקשת להציג באופן סופי את מה שאינו סופי, באופן קונקרטי את מה שאינו מוחשי ובאופן מטריאלי את הבלתי חומרי. יצירת המחול היא מציאותית לגמרי ברגע ביצועה, אך ה"יש" וה"היעדר" נוכחים בה בערבוביה, כך שהמופע מציג מציאות קונקרטית שמתקיימת ומתפוגגת לסירוגין. אדורנו כותב:

מושג האמנות הטהור אינו טווח של תחום בטוח אחת ולתמיד, אלא יוצר את עצמו בכל פעם בשיווי-משקל רגעי ושברירי. תהליך ההיבדלות חייב להתחדש כל העת. כל יצירת אמנות היא הרף-עין; יצירה שהצליחה היא יצירה שמצאה שיווי-משקל, שהגיעה לעצירה רגעית של התהליך, וככזו היא מתגלה רק לעין המתמידה. בה במידה שיצירות האמנות הן תשובות על שאלת-הן, הן גם הופכות בכך לשאלות בזכות עצמן⁹.

יצירת המחול היא מין הרף-עין, שנדרשת תשומת לב נכונה כדי להספיקו בטרם יחלוף. שבירות וחלופיות של התוצר האמנותי מאפיינות את כל אמנויות הביצוע, אך באופן מובהק הן מתכונותיה של אמנות המחול; הגוף היא ביטוי לקיום האנושי השביר ובן-החלוף, ויצירת המחול, מטבעה, מתקיימת לרגע ואז פוסקת מהיות.

ולטר בנימין, בהתייחסו לתמורה התרבותית שמחולל עידן השעתוק הטכני, הצר על כך שהשעתוק – מושלם ככל שיהיה – "חסר דבר אחד: את הכאן והעכשיו של יצירת האמנות [כלומר] את נוכחותה החד פעמית במקום אשר בו היא נמצאת, [משום ש] הכאן והעכשיו של המקור מהווים את האותנטיות שלו"¹⁰. בנימין מבהיר שכתוצאה מהשינוי באמצעי הייצור התערערה האוטונומיה של היצירה האמנותית, ואבדה לה ה"הילה" (Aura) שעד כה הגדירה אותה כחד-פעמית. במילותיו:

ההמונים של ימינו להוטים "לקרב" אליהם את הדברים מבחינה מרחבית ואנושית, כשם שהם להוטים לגבור על חד-פעמיותה של כל מציאות נתונה על ידי קליטת שעתוקה. מדי יום ביומו מסתמן במפגיע הצורך לנכס את המושא ולקרבו ככל האפשר בדמות תמונה, או נכון יותר, בדמות העתק, וההעתק נבדל בבירור מן התמונה. [...] קילופו של המושא מקליפתו, ניתוצה של ההילה, הם שמאפיינים את התפיסה כי תחושת הדומה בעולם התעצמה עד כדי כך שעולה בידה לעורר תחושה זו באמצעות ההעתק¹¹.

נראה שדבריו של בנימין ניבאו את המתרחש בעקבות ההתפתחות הטכנולוגית של העשור השני של המאה ה-21; תרבות ה"סלפי" והסרטת המציאות בזמן אמת הן ביטוי מרהיב לניתוץ ההילה החד-פעמית של היצירה האמנותית ולשעתוק יצרני גם, שגורס רגעים עדינים מהמציאות.



מוסף הארץ, יולי 2016. צילום: אלכס ליבק ©

אמנות השעתוק השתלבה כאמצעי עיקרי גם באמנויות המופע ובהן במחול. יצירות עכשוויות מרבות להשתמש בתיעוד קולנועי, בווידיאו ארט ובערוצי שעתוק אחרים, כחלק מהאמצעים הרטוריים של היצירה ולצורכי ארכיון. אולם גם בזמן שהשעתוק הטכני עולה על גדותיו, נראה שחד-פעמיותה של אמנות המחול בכל זאת נשמרת; הצפייה בתנועה בהשתנותה היא מין אוסף של רגעי זכות נדירים, שהווים וכלים בן רגע. התבוננות ב"הילה" של יצירת המחול תהיה מאליה התבוננות חפוזה אל רגע של משמעות, שמיד לאחר מכן נמחה אל הנצח.

הפילוסוף פול ולרי מתייחס למחול כאמנות ראשונית ואוניברסלית¹², ואומר:

אכן המחול הוא אמנות הנגזרת מן החיים עצמם, שכן אינו אלא פעולתו של הגוף האנושי כמכלול. זו פעולה שמקומה הועתק אל עולם, אל מעין חלל-זמן, שאינו זהה עוד לזה של חיי היומיום [...] יש לנו יכולות מיותרות ביחס לצרכינו. תוכלו לראות בנקל שמרבית הרשמים שאנו קולטים בחושינו, רוב רובם אינם מועילים לנו כלל, אינם שימושיים, ואינם ממלאים תפקיד כשלהו בפעילות המערכות החיוניות להישרדותנו. אנו רואים דברים רבים מדי, ושומעים דברים רבים מדי שאיננו עושים בהם שימוש [...] ואותה הערה תקפה גם ביחס ליכולות הפעולה שלנו. אנו מסוגלים לבצע אינספור פעולות שאין כל סיכוי למצוא להן שימוש בעיסוקים החיוניים או החשובים של החיים¹³.

לאדם, לפי ולרי, יש יכולות שמעבר לצרכיו, ובהן הסקרנות האנליטית שהוא מגדיר כ"רעבתנית מכפי הצורך". לפי ולרי, האמנות מאפשרת להשתמש בחלק מהיכולות העודפות, הכביכול מיותרות, אצל האדם, ו"לעשות דבר מה מועיל מן הבלתי מועיל, דבר-מה נחוץ מן השרירותי"¹⁴. המחול, בהקשר זה, מממש את האיכויות העודפות, הלא-הישרדותיות של הגוף:

נדמה שאותה דמות רוקדת מתכנסת, באופן כלשהו, במשך שהיא מייצרת, משך העשוי כולו אנרגיה פעילה, העשוי כולו מלא-כלום שמסוגל להימשך. היא הלא-יציב, חולפת דרך הלא-אפשרי, מתעללת בלא סביר, ומחוללת [...] מצב שאינו אלא פעולה, התמדה שעשויה להתהוות ולהתגשם באמצעות ייצור בלתי פוסק של עבודה. בדומה לעצירתם הרוטטת של דבור או פרפר לפני גביע פרח שהם בוחנים, תוך שהם נשארים במקומם כמעט ללא ניע, טעונים עוצמה מוטורית, נישאים מכוח הנפנוף המהיר לאין שיעור של כנפיהם¹⁵.

הרקדנית, עבור ולרי, כולה רטט שעיקרו מעבר מתנועה לאי-תנועה וחזרה. תנועותיה אינן הכרחיות לשם הישרדות הגוף, אבל הן מממשות את עושר יכולותיו; התנועה במחול אינה מתבצעת לשם תוצאה, אלא כל מחווה מממשת את הפוטנציאל של הגוף באותו הרגע. הגוף הרוקד מנכיח מציאות המשתנה ללא הרף,

ומציאות זו היא למעשה אוסף של רגעי הווה המוטבעים בתנועתו. היות שאמנות המחול אינה אמנות מילולית, היא לא מתמסרת לתכתיבים ליניאריים של שפה, וכך עבר ועתיד מתכנסים ל"עכשיו" של היצירה. הגוף במחול נופל מחוץ לזמן, כך שהוא נטול ביוגרפיה זולת זו הנרשמת במחוות התנועה שלו מרגע לרגע.

הנחתי במאמר היא שאמנות המחול העכשווי (contemporary dance) מממשת את הדרישה של ולרי ל"אמנות בלי זמן". המושג "עכשווי" ממקם היסטורית את סוגת מחול זו, כמי שבאה אחרי "המחול הפוסט-מודרני", אך המחול העכשווי הוא "עכשווי" גם בתמות שמשמשות בסיס ליצירה ובמימושן הפרקטי. מחול עכשווי מבטא את הרגע, ובכל פעם רגע אחר; ה"עכשיו" הזה אינו בדיוק העכשיו של הזמן¹⁶, שהוא הצומת בין העבר לעתיד, אלא הוא מידיות טהורה של החוויה הנחוות בכל רגע. בשונה מהעלילה הלכידה הדטרמיניסטית ביצירות הבלט, במחול העכשווי הסיפור הוא אוסף פרגמנטים של התהוות, והוא אינו נענה לתכתיב כרונולוגי קריא של עבר ועתיד או סיבה ותוצאה.

הצופים ביצירות הבלט מסוף המאה ה-19 ומתחילת המאה ה-20 מוזמנים, בלי למות, להימלט לזמן מה אל העולם "הבא". העולם "הבא" מעוצב כקו אופק הרמוני שמגולם בדמותן של רקדניות מעופפות, המנתרות ברכות על קצות אצבעותיהן ומזנקות בעוצמה השמימה. שפת תנועה וירטואוזית, תפאורה של רקיע אינסופי ותאורה כחולה מעושנת בוראות עולם מתים נשגב עבור הפרימה בלרינה ושותפותיה לעולם האחר.

גוף הרקדנית בבלטים הגדולים הפך כלי לייצוג של אידיאל. המורכבות והחלופיות של הגוף הפיזי נמחקה, לשם עיצוב מין על-גוף, שבסיפור הוא חי במלואו דווקא בעולם הנצח. המורכבות המנטלית של דמויות במציאות והתמורות המתחוללות אצל כל אדם אינן באות לידי ביטוי ביצירות הבלט; גיבורי אמנות המחול הקלאסית מעוצבים כדמויות שטוחות, שהן טובות או רעות, ולעולם לא עגולות ומשתנות כמו בעולם הממשי. ביצירות המופת של כוריאוגרפים כברונוביל (Brounonville), פרו (Perrot), סנט לאון (Saint Leon) ופטיפה (Petipa), עבר הגוף אילוף, שסייע לו להיפרד מהכאוטיות ומהצרימה שהן חלק מכל גוף "חי". הגוף שימש כדי לייצג בועת עולם לכיד והרמוני, וככל עולם אידיאליסטי גם אמנות אידיאית זו הייתה סטרילית, ומשום כך – אשלייתית. בבלט הקלאסי, ערוץ השדר האמנותי הוא אמנם גופני, אך הגוף נתרם למען רעיון: אימוניה של הרקדנית משמשים כדי לבנות עבורה גוף פנטסטי. הלכי הרוח האותנטיים של הגוף המוחשי ארוזים בוואקום, בבגד בלט הדוק, ואינם רלוונטיים לשדר האמנותי.

אמנות המחול העכשווי אינה מפנה עורף לחלופיות הגוף, אלא מבקשת לבחון את התמורות המתחוללות בו. באימון של יוצרים מסוגה זו במחול הם מבקשים את תנועת הגוף האוטוביוגרפי ואת התחושות, החלומות, והזכרונות שספוגים בו. יצירות מחול עכשווי יציגו רק קרעי נרטיב ויוותרו על קוהרנטיות. חלקים ניכרים מהיצירה במחול העכשווי נבנים מאימון באימפרוביזציה, תרגול שבו הרקדן מתפנה לבחון את מה שמתחולל בגופו באופן טבעי, בלי להכתיב את התנועה. החוויות הנרשמות בגוף אינן נענות לסדירות של זמן או מקום אלא הן כאוטיות מטבען. המחול העכשווי חוקר את הכאוס בגוף ומתמסר אליו. באמנויות המופע האחרות הגוף נתון לטקסט, שגם אם אינו מדובר מילולית על הבמה, נוכח כקונספט פסיכולוגי או פילוסופי של היצירה. למשל, אמנות הפרפורמנס (Performance Art), שמפנה תשומת לב לגוף, אך גוף זה מְנַצֵּג, על פי רוב, רעיון שמקורו באינטלקט ולא בגוף ה"חי".

המחול העכשווי מאפשר לזנק אל מחוץ לזמן דווקא באמצעות התבוננות כנה במציאות המוחשית; היציאה אל מחוץ לזמן היא בעצם כניסה אל רובד על-זמני שחבוי במציאות הארצית. הקתרוזיס ביצירה אמנותית כזו נגזר מהקשבה לממדים לא-אמפיריים שמגולמים באמפירי, כלומר בגוף הקונקרטי של המבצעים. סטפן מלרמה, במסה 'שורבט בתיאטרון' (1886 במקור) מייחד את אמנות המחול באומרו ש"זוהי האמנות היחידה או הטהורה, בה להביע משמעו לייצר [משום ש] היא צורחת את מבעיה תוך כדי עשייה". "ברגע שיבליח בה הפלא", הוא מבהיר, "אם תוסיף שהיה זה כך ולא אחרת, רק תגרע ממנה: כדי כך אין היא סובלת כל מובן מאליו בהיר זולת עצם קיומה"¹⁷.

אמנות המחול העכשווי "צורחת את מבעיה תוך כדי עשייה", משמע שאין בה הפרדה בין הרעיון ובין מימושו האמנותי. המחווה התנועתית עצמה היא התפרצות של רעיון, המלווה ברעיון אחר, ואין דרך לתאר את הרעיון אלא באמצעות תנועה. בספרו המכונן **The Phenomenology of Perception** (1962) הפילוסוף מוריס מרלו-פונטי מבהיר שאדם אינו יכול לצפות בגופו או להתייחס אליו כאל אובייקט נפרד ממנו, כי לשם כך יצטרך גוף אחר, וגם גוף זה לא יהיה נפרד מעצמו, וכן הלאה. הגוף אינו קיים בנפרד מהמציאות אלא הוא חלק ממנה, והתפיסה נבנית על ידי מגע הדוק בינו לבין המציאות¹⁸. הפנומנולוגיה של מרלו-פונטי מבקשת להתעמת עם העולם הממשי באמצעות התבוננות תקריב ברכיבו הבסיסיים של עולם זה, ומפנה את תשומת הלב אל אזורי ביניים שבין התפיסה לחוויה ואל קו התפר שבין החושי לשכלי, בין

הפנים לחוץ ובין הסובייקטיבי לאובייקטיבי. הגותו של מרלו-פונטי מערערת על התפיסה של הגוף כאובייקט, וקוראת תיגר על ההפרדה בין סובייקט לאובייקט, השגורה בפילוסופיה המערבית. בהקשר זה הטמיע מרלו-פונטי התייחסות חדשה ל"גוף החי", וטבע כך גם תפיסה חדשה באשר ל"אני". מאז מרלו-פונטי הפילוסופיים החדשים נוטים להימנע מההפרדה בין הגוף כרעיון ובין הגוף הבשרי, ובאותו אופן מבכרים לאחד את התפיסה על ה"אני" עם קיומו הקונקרטי של זה המכונה כך.

בעוד שהפילוסופיה נוטה להפריז ברעיונות ובתיאורטיזציה, פנומנולוגים כמרלו-פונטי והוסרל סברו שכדי לדעת את המציאות יש לחוות אותה ישירות. כשמדובר בגוף, הם הציעו לחקור את הגוף הקיים ולא להסתפק ברפלקציה תיאורטית על הגוף כמושג. הגוף, סבור מרלו-פונטי, קיים רק עכשיו, בהווה, ואינו יכול להפוך להיות "עבר"¹⁹. הגוף גם אינו יכול להיות רק "ייצוג" אלא הוא עולם בעצמו, והוא משתנה מדי רגע. מרלו-פונטי מציע להשוות את הגוף האנושי ליצירת אמנות, כי בציור או ביצירה מוזיקלית הרעיון אינו יכול להיות מתוקשר שלא באמצעות המבנה הייחודי של היצירה ואופן הארגון של הצבעים או הצלילים. כך בגוף: ההתנסות בזרוע בוודאי משפיעה על טיבה של ההתנסות בכתף ובאיברי הגוף הנוספים, ואי-אפשר לתאר התנסות זו בלי להתמקד בגוף הבשרי המוחשי²⁰.

בעוד התפיסה הקרטזיאנית לימדה לייצר הפרדה בין הסובייקט ("אני") לאובייקט ("העולם") ובין הגוף לרוח, מרלו-פונטי מציע לוותר על הדיכוטומיה הקלאסית שבין סובייקט לאובייקט²¹, כי ההפרדה בין סובייקט לאובייקט מקורה באידיאה של גוף ולא בחוויה של הגוף הממשי. הרי אין דרך "לדעת" את הגוף בלי לחוות את הדרמה הפרטית המגולמת בו, והדרמה הפרטית מצויה בזיקה מתמדת לעולם.

אמנות המחול העכשווי מממשת בתנועה את תפיסתו של מרלו-פונטי; כשרקדן עומד מול קהל, הוא נע בין מעמד של אובייקט למעמד של סובייקט, כלומר בין להראות ללהיָראות. בבלט הקלאסי שני רבדים אלה נפרדים: הגוף – הסובייקט – משמש לייצג אובייקט ומשמעות אחרים מהווייתו. באמנות המחול העכשווי השניים מתאחדים; הסובייקט, היוצר או המבצע הוא גם אובייקט, כלומר הוא הנחקר ביצירה והוא מציג את עצמו לקהל תוך כדי התבוננות במראה פרטית. יצירות מסוגה זו אינן עוסקות באידיאה של גוף אלא הגיבורים הם דחפים, רגשות ותחושות הקיימים בגוף ה"חי". המחול העכשווי מבקש להימנע מגיוס הגוף לשם ייצוג משמעויות שמחוץ לו ועניינו במחקר על הגוף האותנטי, עם הלכי הרוח והתהליכים הפיזיים

המתרחשים בו; הגוף מציג את עצמו כמושא לצפייה ובה בעת גם מגלם את עצמו. בסוג מחול כזה, בשונה מסוגות קודמות, הגוף הוא מסמן ומסומן, מייצג ומיוצג²².

בבלטים הגדולים, הגוף הוא מין מושג כללי, מוחלט, בלי השתנות. הפרימה בלרינה היא כדמות בלי גוף; היא נקייה מחושניות ומהרגשות של הגוף ה"חי", ודמותה מצטיירת כמי שאינה מחוללת את המהלכים בחייה אלא רוקדת בוורטואוזיות את התפקיד שנתפר עבורה. החיוך על פניה הוא כמו רטייה על התחושות שרוחשות בגופה באמת. באמנות המחול העכשווי ננטש הגוף הפנטסטי ואת מקומו תפס הגוף המציאותי. הגוף החדש מסכים להתקלף ולהתפשט, והוא מתכווץ כשכואב לו, ומתרחב כשהוא חש הקלה. רקדנית הבלט הדו-ממדית הוחלפה בגוף עם אוסף תחושות, רגשות ומחשבות, שנרקמים לאריג כוריאוגרפי מסוג חדש, מציאותי יותר.

ג. אמנות במציאות: מהפכת הגוף הרגיל באמנות המחול העכשווית

גדולתן של יצירות האמנות היא בכך שהן לא מעמידות פנים אלא מציעות תשובות אמיתיות לפאזל השאלות שמקורן במציאות²³. לפי אדורנו, בעוד אמנות העבר הציגה את מה שלא קיים כאילו הוא קיים ואת העולם הלא-אמפירי כאילו הוא אמפירי, האמנות החדשה פחות מתעניינת בהצגת מציאות אשלייתית, וחזקה להיות אמנות אידיאליסטית. העובדה שאמנות זו אינה מציגה את המציאות כאריג מהודק ומסודר, ואינה נענית לכללי ההיגיון, הופכת אותה לביקורתית כלפי המציאות ומותירה את הביקורת והקונפליקט בעינם. היצירות החדשות מציגות מצב שהוא בלתי פתיר בכלים רציונליים, ותובעות פרשנות אקטיבית של הקהל. במילותיו של אדורנו: "This darkness must be interpreted, not replaced by the clarity of the meaning"²⁴.

האמנות הנכונה, לפי אדורנו, היא זו המתנגדת באופן עקבי לשירות וחיזוק ההיגיון של הקיים. כשם שאינה מתרגלת לקיים, כך האמנות מצויה בסירוב בלתי נלאה להתרגל לעצמה. כך, בשאיפתה הדינמית להשתנות ללא הרף, האמנות ממאנת להיות אפירמטיבית²⁵.

אמנות המחול העכשווי אינה מבקשת להתנתק מהאדמה ולהימלט מהגוף אלא להפך; סוגה זו באמנות עיקרה בהתבוננות מפלחת ואינטימית בהוויה האנושית החושית הקונקרטי. דווקא העיסוק במציאות המוחשית מאפשר "הימלטות פתאומית" ממנה. זו הימלטות שאינה בריחה, אלא חקירה כנה, שמשמשת אמצעי לחולל תמורה. אמנות המחול העכשווי משמרת את האוטונומיה שלה ביחס למציאות בכך שהיא מעתיקה את תשומת הלב לרבדים בגוף, שאינם נחווים בתודעתם של הצופים בשגרה.

אמנות הבלט הקלאסי מוותרת על הגוף הטבעי כדי לצייר עולם על-טבעי. כל האמצעים הרטוריים של היצירה (שפת התנועה הווירטואוזית, התאורה, התפאורה, המוזיקה והסיפור) מגויסים לכינון הפרדה ברורה בין העולם הארצי – עולם התאוה והחומר – לעולם רוחני-שמימי טהור. בעולם הרוח מחוללות בלרינות-פיות, שיכולות הביצוע המופרזות שלהן מאפשרות להן להתנתק מהמציאות ולעבור למציאות אחרת. בראייה ביקורתית, אמנות הבלט משמשת כך לחיזוק הסדר החברתי הקיים ושימורו; האמונה בעולם "הבא" והנכחתו

על הבמה כעולם נכסף מדלגת מעל העוול והפגימה שבעולם הזה, וסוחפת את הצופים הרחק מחייהם כפי שהם באמת.

הבלטים הגדולים מאשרים את התפיסה המעמדית האירופית של המאה ה-19 ומקבעים אותה; מעל העולם האנושי שוכן עולם אלוהי נשגב, והגישה אליו אפשרית בדרך כלל רק לרקדנית הראשית ולבן זוגה שמבקר אותה שם (**היפהפייה הנרדמת**, פטיפה: 1890). כך גם בית המלוכה, שיוותר על כנו, ומעמדו יועצם במהלך כל היצירה (**אגם הברבורים**, פטיפה: 1895), ולעולם לא תצליח בת כפר להינשא לבן אצילים (**ג'יזל**, פרו: 1841). השמרנות תתבטא גם בהזנחה מגדרית בוטה של דמותה של הבלרינה; אמנם היא הדמות הראשית בעלילה, אבל היא פסיבית, בלי יכולת השפעה על סיפור חייה, נטולת רצון חופשי ונתונה בכול לתכתיבי הגורל. מבנה הנרטיב גם יבטיח שהיא תיוותר בחיים רק אם תזכה לפטרונות גברית הולמת. יצירת הבלט כפופה לרציונל היררכי, שממקם את הכוריאוגרף מעל, תחתיו הפרימה בלרינה ותחתיה רקדניות שזמן הבמה שלהן ייקבע בהתאם למעמדן בלהקה. ההיררכיה היא גם מבנית וגם תמטית, והמונרכיה שבעלילה מועתקת גם לשפה האסתטית שיוצרת מונרכיה סמיוטית, החוזרת ומאשרת את עצמה.

יצירות הבלט הן אפירמטיביות באופיין ואינן מחוללות תמורה בעולמם הארצי של הצופים, אלא רק מקבעות את עמדותיהם המנטליות ביחס למציאות, בלי לערער עליה. למשל, התשוקה הרומנטית אל הבלתי מושג מטופלת כמושג בלבד. הרצון של גיבור הבלט – כמו רצונם של הצופים – להימלט מהעולם הזה אל עולם שכולו טוב, נותר כשהיה גם בסוף המופע. למעשה לא התחולל שום תיקון בתפיסת המציאות הממשית של הצופים, כי הם נענו לתשוקתם לברוח אל עולם הפיות, במקום להישיר מבט למציאות, ובלי לנסות לתקן אותה. בעוד אמנות הבלט שימשה כאמצעי לשימור החברה המעמדית הפטריארכלית ולאישור התפיסה הדטרמיניסטית של אירופה הנוצרית דאז, המחול העכשווי הוא דה-קונסטרוקטיבי וביקורתי, ובכוונתו להציע מציאות חלופית: מודעת יותר, דכאנית פחות.

בדומה למהלך הפוסט-מודרני באמנויות האחרות, גם אמנות המחול מאז מחצית המאה ה-20 מאופיינת בחתרנות כלפי עיקרים אסתטיים של האמנות הישנה. אמנות המחול המודרני התנגדה לסימטריה, לשלמות ולהרמוניה של שפת הבלט, ובעקבותיה התרחשה מהפכת המחול החדש²⁶ מיסודם של יוצרי המחול הפוסט-מודרני האמריקאי, שהייתה ביקורתית עוד יותר כלפי היסודות הקלאסיציסטיים באמנות זו. בדומה לאמנויות

האחרות, גם בתולדות המחול במאה השנים האחרונות מתרחשת דיאלקטיקה של מרד והמשכיות. הבלט עודו ממלא אולמות כאמנות קלאסית, שלא נס ליחה לעולם. במקביל, בשפה האסתטית של המחול העכשווי משתכללת והולכת החתרנות כלפי הבלט, ונוסדות דרכים חדשות להתרסה נגד מוסכמות מן העבר ולווייתור כמעט מוחלט על השפה הקלאסית. האי-שלמות, האי-סדר והפגימה נהפכו לתמות עיקריות בשפה האסתטית של יוצרים עכשוויים. במחקרי אני מניחה שהאמנות החדשה, דווקא בפנותה אל המציאות היומיומית הפגומה, עשויה לחולל טרנספורמציה אצל הצופים, ותמורה באופן שבו הם עצמם נוהגים במציאות יומם.

אדורנו סבור שהחוויה האמנותית הינה אוטונומית רק במקום שהיא משירה מעליה את הטעם המתענג²⁷. אמני המחול החדשים סברו אף הם שתכליתה של האמנות תישמר רק אם היא תוותר על הצורך להפוך את הקהל לשבע רצון, ותעדיף להציג את המציאות האמיתית גם אם אינה נעימה לצפייה. איבון ריינר (Rainer), שהייתה ממחוללי המהלך הפוסט-מודרני באמנות המחול האמריקאית, ניסחה בשנת 1965 רשימת כללים שעל פיהם יש לנהוג באמנות המחול החדשה. הרשימה כונתה "מניפסט הלא", והייתה למעשה שורת לאווים, כלומר דברים שמהם אמנות המחר נדרשת להימנע:

No to spectacle, no to virtuosity [...] no to make believe, no to the heroic, no to the anti-heroic no to trash imagery, no to seduction of spectator by the wills of the performer, no to eccentricity [...] ²⁸.

יצירות המחול שנוצרו מאז מיישמות את עיקריה של ריינר; כוריאוגרפים נמנעים מקישויות ומדרמטיות יתרה, מוותרים על עלייה, והופכים את יצירותיהם לקולאז' קטעים בלי סדר סיבתי ברור. הם נמנעים משימוש באמצעים שהופכים את הגוף שעל הבמה לגוף פנטסטי, כי שדה המחקר שלהם הוא הגוף המוחשי, הקונקרטי. יוצרי המחול הפוסט-מודרני "מוצאים" תנועות במקום "להמציא" אותן, כלומר נוטלים תנועה קיימת מחיי השגרה ומלבישים אותה בהקשר שונה ובמשמעות חדשה בעת העלאתה על הבמה. שפת התנועה של סוגה זו במחול נמנעת מסגנון של הרגיל והיומיומי, אלא חוקרת את הגוף כמו שהוא מתנהל במציאות. בעקבות המחול הפוסט-מודרני, גם יצירות מחול עכשווי נמנעות מעינוג הקהל²⁹, ובמקום בידור מגישות בפניו טקסט מטריד, שמעלה שאלות בלי להשיב עליהן במילים. התשובות נמסרות בתנועה, בצעקה או בבכי.

לפי תפיסת אסכולת פרנקפורט, האמנות צריכה להתנגד באופן עקבי לשירות הסדר החברתי הנהוג ולחזוק ההיגיון של הקיים. כשם שאינה מתרגלת לקיים, כך האמנות מצויה בסירוב בלתי נלאה להתרגל לעצמה. לכן, בשאיפתה הדינמית להשתנות ללא הרף, האמנות ממאנת להיות אפירמטיבית³⁰. מחול עכשווי הוא חתרני מטבעו, וחותר גם תחת עצמו; כלומר הדה-קונסטרוקציה שנערכת למציאות מלונה בבירור ובבדיקה מתמידה של היוצרים את עצמם כיוצרים, והמופע מגלה גם את תחום "אחורי הקלעים" של שפתם האמנותית. יוצרי מחול עכשווי הם אוטוביוגרפיים, ולתהליך העבודה מביאים את הכאב, העונג, המאוויים והאכזבות שעוברים בגופם הפרטי. על הבמה לפעמים יזדהו בשמם, ויחשפו פרטים אותנטיים מתולדות חייהם. היוצרים מזמינים כך את הקהל להתבונן בהם מתבוננים בעצמם. סוגת אמנות זו עיקרה בחקירה של אמצעי המבע שלה עצמה, כך שהיא ספקנית וחתרנית מטבעה.

פרידריק ג'יימסון מתייחס למאפיינים של התרבות הפוסט מודרנית באומרו:

העידן הפוסט מודרני הנוכחי משקף את ערעור האמון ברעיון ה"קדמה" המודרניסטי הוותיק [...] ופירושו קץ העידן האבולוציוני באמנות. [עידן זה] מבשר סוג חדש של התרבות מרחבית של מודוסים אמנותיים, שלא נוכל עוד לאמוד את ערכם בדרכים המודרניסטיות הקודמות, ולבסוף התמוטטות הכללית של החלוקות בין הדיסציפלינות הוותיקות- במקרה זה קריסת הגבול, שפעם הגנו עליו בחירוף נפש, בין האמנות הגבוהה לבין תרבות ההמונים ובין אמנות לחיי היומיום³¹.

בדומה לאמנויות אחרות שנולדו מהמהלך התרבותי הפוסט-מודרני, גם אמנות המחול מטשטשת את הגבול בין תרבות גבוהה לתרבות נמוכה, ומעלה אל הבמה את מציאות היומיום. סוגת אמנות זו מטשטשת גבולות בין תהליך לתוצר, בין במה לאחורי הקלעים, בין מבצעים לקהל, ובין בדיה למציאות. מאז שנות ה-60 של המאה ה-20, חדלו היצירות להיות ייצוג מעוצב של מציאות. הפעולות הדרמטיות על הבמה היו פעולות מתוך הקיום הקונקרטי של היוצרים.

לפי חוקרת אמנויות המופע אריקה פישר-ליכטה (Fischer-Lichte), המופע המודע לעצמו מתרחש כתהליך סוציאלי ומכונן מציאות חברתית/פוליטית ספציפית, כך שמעתה קשה להפריד בין האסתטי לאתי³². הדיכוטומיה בין אמנות ומציאות בעבר יצרה שורה של הפרדות, כמו הדיכוטומיה בין האסתטי לחברתי או בין האסתטי לפוליטי. הדיכוטומיות האלה התפוררו בהדרגה מאז שנות ה-60, ובאמנות המחול העכשווית הפוליטי והאישי מתאחדים בתנועת הגוף הפרטי.

אמנות המחול מתייחסת לקיום האנושי כקיום גופני. לחוות מחול פירושו לחוות את מהותנו הקיומית בטרנספורמציה אסתטית³³. לפי חוקרת המחול סנדרה פרלי (Fraleigh), לא רק הרקדנים חווים את המחול דרך גופם, אלא גם הקהל. הקהל הצופה במחול עכשווי נדרש לוותר על תבניות אנליטיות של חשיבה ולהתמסר לרובד עמוק של הבנה אינטואיטיבית אינטימית של האירועים על הבמה.

בין האמצעים הרטוריים של אמנות המחול החדש, משמעותי במיוחד הוא סוג הדיאלוג האדריכלי, שנוגד כתוצאה משינוי המיקום של הקהל ביחס למבצעים, ומשילוב הקהל ותגובותיו כשותפים פעילים במופע. היצירה הכוריאוגרפית העכשווית מפנה מקום להתרחשות ספונטנית, ונפתחת אל האקראי והבלתי מתוכנן. כל רגע ביצירה מסוגה זו באמנות נותן ביטוי לגוף ברגע מסוים, וזיקה – שאף היא ייחודית לרגע מסוים – בין הקהל לבין המבצעים. צילום של מופע מחול לעולם יחמיץ את ההפתעה שבהשתנות החד-פעמית של הגוף, בזיקתו לגופים האחרים, ובשפתו של ולטר בנימין, יהיה מכשיר לניתוח ה"הילה" המקורית של היצירה.

ההתמקדות בגוף הפיזי אינה מייחדת את אמנות המחול העכשווי אלא מתרחשת גם באמנויות המופע האחרות, ובהן בזרם הפרפורמנס-ארט, שנוסד לפני עשורים מספר כאמנות אוונגרד, וכיום מעתיק בהדרגה את מקומו אל האמנות הממוסדת. חוקר הפרפורמנס דרור הררי כותב:

מרכזיותו של הגוף בפרפורמנס ארט מסבירה במידה רבה את ההתעלמות או הדחיקה לשוליים של תופעה אמנותית זו. [...] יש בהתעלמות זו משום ביטוי לסימפטום אופייני לשיח התרבותי ולדיון האקדמי אשר עד לפני עשורים ספורים לא ידעו כיצד להתמודד עם הגוף וחוויותיו באמנות ובחיי היומיום. לאחר מלחמת העולם השנייה, ובאופן מובהק יותר מאז שנות ה-60, אנו עדים להכרה מחודשת במעמדו של הגוף ובתפקידו בתרבות המערבית. [...] גישות חברתיות כמו פמיניזם וחיבורים של הפילוסופים החדשים כמו מרלו-פונטי, פוקו, דלז וגואטארי – יעריכו מחדש את הגוף כאופן של ידיעה, עשייה והסמנה, ויזהו בו אתר אסטרטגי במסען של אידיאולוגיות ועמדות כוח חברתיות לכיבוש והגדרת סובייקט ולכינון זהותו.³⁴

באמנויות המופע העכשוויות, כמו במחול העכשווי, הגוף ה"רגיל" אינו מודחק עוד והוא לפעמים עירום, לפעמים לבוש, לפעמים נטוש, ובדרך כלל די כאוטי. זו דרכה של אמנות זו, לשמש ערוץ לתקשורת של הצופים גם עם גופם שלהם.

פישר-ליכטה מנתחת את מה שהיא מכנה *המפנה הפרפורמטיבי* (performative turn), שהתרחש בתיאטרון מאז שנות ה-60. בספרה **The Transformative Power of Performance** היא אומרת, שכיום לא ניתן לדבר על "מופע" כמופרד מהמציאות, וככזה שבו הפרפורמרים נפרדים מהקהל, אלא יש לעבור לדבר על "אירוע" (event) שבו המבצעים והצופים מקיימים דיאלוג ביניהם, ומשתפים פעולה בהבניית האירוע התיאטרוני. לפי פישר-ליכטה, התיאטרון עבר מפנה פרפורמטיבי כשהוגדרו מחדש היחסים בין השחקנים ובין הצופים. מעתה היה נכון לבחון את מה שמתרחש בדיאלוג החד-פעמי שבין השחקנים לצופים, ופחות את התכנים הסדורים של השדר האמנותי המקורי. ההתייחסות למופע כאל אירוע נותנת חשיבות לתנאים הסוציו-תרבותיים שבהם ההצגה מועלית, ומזהה את המופע כמצב דינמי ואינטראקטיבי של תקשורת. אם בעבר נחשב היוצר למעין רב-אמן שבורא מציאות, מאז הסטרוקטורליזם התהווה יחס מסויג לתפיסת האמנות כנושאת אמת כלשהי, והצופים הפכו לשותפים פעילים ואחראיים ביצירת המשמעות. לפי פישר-ליכטה, מאז *המפנה הפרפורמטיבי* המופע יכול לצאת אל הפועל רק בזכות מערכת הכרחית של פידבק ואינטראקציה הדדית בין מבצעים וצופים³⁵.

בספרה **Choreographing Empathy** חוקרת המחול סוזן ל' פוסטר (Foster) מתייחסת לזיקה המתהווה במופע מחול בין המבצעים לקהל, ומבהירה שאף על פי שהצופים ישובים בכיסאותיהם, במופע גופם נחשף להתנסויות דומות לאלה של הרקדנים המתנועעים על הבמה. פוסטר מבססת את חיבורה על מושג הקינסתזיה (Kinesthesia), שנטבע בסוף המאה ה-19 ומבוסס על התגלית של נוירונים המכונים נוירוני המראה (Mirror Neurons System), שסייעה לחוקרי מוח להבין כיצד מושפעות פעולות של גופים אלה מאלה. אף על פי שהמושג הוא פיזי במהותו, בעשורים אחרונים הוא משמש גם לבחינת הזיקה בין תחושות הגוף לרגשות ולהתנסויות מנטליות³⁶. נוירוני המראה התגלו לראשונה בקליפת המוח של קופים, וכוננו כך בעקבות ממצאי המחקר על אודותיהם: הנוירונים היו פעילים גם כאשר הקוף ביצע פעולה מסוימת וגם כאשר הוא צפה בפרט אחר (קוף או אדם) שביצע פעולה מסוימת. כלומר, נוירוני המראה פעילים באותו אופן גם כאשר מתבצעת פעולה וגם כאשר מתבצעת צפייה בפעולה. גילוי נוירוני המראה משמש חוקרי מוח כדי לבחון את האופן שבו המערכת הקוגניטיבית מושפעת מאינפורמציה חברתית, והוא סייע לפתח דיוק בניבוי התנהגות ומצבים מנטליים³⁷.

פוסטר נעזרת בתיאוריה על נירוני המראה כדי לבחון את מה שהיא מכנה "אמפתיה קינסטטית", שלדבריה מתרחשת בעת צפייה במופע מחול³⁸. בדומה לפוסטר, חוקר המחול ג'ון מרטין (Martin) טוען שגופנו ניחן ב"זיכרון קינסטטי". לדבריו, בזמן צפייה בגוף אחר שזז, בגוף הצופה מתעוררת תגובה דומה לזו של הגוף המתנועע. תגובה זו מייצרת אמפתיה כלפי הגוף הנצפה³⁹. מקורה של האמפתיה במערך הפיזי של הגוף, אבל היא מייצרת גם חוויה אמוציונלית⁴⁰. לפי גישה זו, פעולת הצפייה הופכת את הצופה למעורב בתהליך המתרחש על הבמה. לפי פוסטר, כוריאוגרפיה היא שדה נכון לבחינת טבעו של הגוף היחיד והדרך שבאמצעותה הוא חווה את הגוף האחר. לחוויה הפיזית יש קשר ישיר לאמפתיה; אמפתיה נוצרת כתוצאה מיכולתו של הגוף לחוש מתח שרירי, דחפים ומקטעי תנועה של הגוף המתנועע שבו הוא צופה, וכתוצאה מכך לפתח גם מצבים אמוציונליים דומים לאלה שמאפיינים את הגוף שמולו⁴¹.

אם כן, הצופים מתבוננים בגופים המתנועעים שעל הבמה, וכתוצאה מכך חווים גם את גופם אחרת. היצירה פולשת אל מרחבים מן המציאות הקונקרטית, המגולמים בגוף, ומציעה גם לצופים לתקשר עם גופם הפרטי בערוץ אחר מהשגרתו, ולחקור אותו. הקינסטזיה היא יסוד עיקרי בשפתה האמנותית של מייסדת תיאטרון המחול העכשווי, פינה באוש (Bausch). בכל יצירותיה נארגת מין זיקת גומלין הכרחית בין תחושותיהן של הדמויות המתנועעות על הבמה לתחושות הקהל. באוש אינה מאפשרת לקהל לברוח מהמציאות אל עולם וירטואוזי מושלם⁴², ובמהלך המופע הקהל חווה תחושות דומות לאלה של הרקדנים. כשרקדן בקפה מילר (Café Muller, 1978) מטיח את גופו בקיר שוב ושוב, הצופים חווים את החבטות ואת האי-נחת שהן מעוררות כאי-נוחות בגופם; בקונטקטהוף (Kontakthof, 1978, 2001), כשקבוצת גברים נוגעת באישה אחת, מלטפת אותה, צובטת, גם הנשים בקהל נאלצות לנוע באי-נוחות כמושביהן. רוב יצירותיה של באוש חושפות פנים שונים של כאב וקונפליקט, והצופים נאלצים כך להישיר מבט אל הכאב שלהם ואל המשברים שהם חווים בעצמם.

בדומה לתיאטרון המחול של באוש, גם באמנות המחול העכשווי בישראל נבנה השדר האמנותי משיתוף הנמענים כצופים אקטיביים. טיבו של המופע יהיה כטיבה של הזיקה שנרקמת בין הקהל למבצעים בכל מופע מחדש. ביצירת המחול העכשווית עור (נעה דר 2014) הגוף מסומן במעטפת העור, והיוצרת הופכת בקפלים ובשכבות של מעטפת זו. הצופים במופע ישובים במעגל סביב במה לבנה, ובתחילת המופע הרקדנים עוברים

ביניהם ומחברים לרגליהם מין בד לבן עם כיסים ואבזמים. בזכות התלבושת התמוהה, שנכפתה על הקהל, הוא הופך דרוך ושותף לחקירה הפיזית הקפדנית שתתרחש לנגד עיניו במהלך היצירה. בהיות הצופים תפאורה (יחידה) למופע, שתיקתם הופכת שותפה הכרחית לנשימה, לזינוק, לאנחה או לחבטה שמשיעים המבצעים בחלל שלמולם. **עור** מציעה לנמענים ערוץ לחקירת הגוף הפרטי שלהם. ארבעה רקדנים מניעים את החלל, וחוקרים בנחישות את האנטומיה של גופם ואת המתרחש מעל ומתחת לעור, ותנועות הרקדנים מהדהדות פיזית גם בגופם של הצופים. **בעור** הגוף "החי" הוא הראשית והאחרית; היוצרת נמנעת מנטישת הגוף לשם רעיון שמקורו באינטלקט הרהוט, ומשיגה כך מבט חד במציאות הקונקרטי. רהיטותו של הגוף נגזרת דווקא מהכאוטיות שלו שמיוצגת בכנות על הבמה. הכול מתחיל מהעור ועובר דרכו: גם רוך, גם אימה וגם נפילות מבהילות של הרקדנים על הרצפה או מגע כוחני שלהם זה בזה. היצירה בנויה כך שגם הצופים נאלצים להיענות לרגע לגופם ה"חי", ולהסכים להשתהות בגבולות העור.

גם ביצירותיה של הכוריאוגרפית יסמין גודר, הגופים טעונים וערניים פיזית, מנטלית ורגשית, ואיכויות אלה מחלחלות גם לגופם של הצופים. היצירה **יסמין גודר ושחקני הספסל המדממים מציגים: קרם תות ואבק שריפה** (גודר: 2004) נוצרה בעקבות דפדוף בעיתונות הישראלית בתקופה של פיגועים. התוצאה הייתה חיזיון תנועתי על טראומה שנצרכה בגוף כתוצאה ממפגש עם מציאות כוחנית איומה. הרקדנים כואבים על הבמה, נוהמים ומדממים. הם שמים יד בפה ונושכים אותה, פוערים פה שוב ושוב בזעקה אילמת, נושאים זה את זה במה שנראה כמו סחיבת פצוע, ואחד מהם מוטל רוב הזמן על הבמה ונראה ללא רוח חיים. חוסר ישע, קהות חושים, פגיעות וסבל שנוכחים במציאות האמיתית נחקרים ביצירה זו של גודר, והופכים מושאי מחקר גם עבור הצופים. כשרקדן דורך על בטנה של רקדנית והיא זועקת בכאב, הצופים מרגישים גם הם את בטנם מתכווצת, וכשרקדנית פורצת בבכי קורע לב על קורבן מיותר, גם הקהל דומע. בסוף המופע נותר הבכי: אחת הרקדניות ממשיכה לייבב, גם בזמן מחיאות הכפיים ובזמן שנפתחות דלתות היציאה אל העולם שמחוץ לבימה. היבבה אינה מאפשרת לצופים לחזור אל חייהם בלי שיתעכבו עוד רגע על המשמעות החתרנית של היצירה.



יסמין גודר ושחקני הספסל המדממים מציגים: קרם תות ואבק שריפה (יסמין גודר: 2004). צילום: תמר לם ©

ההשפעה ההדדית שבין גופם של הרקדנים לגופם של הצופים אינה מתמצה בהיבט הפיזי, אלא נוגעת גם להשפעה על התפיסה. לפי חוקרת המחול אן קופר-אולברייט (Cooper-Albright), אף על פי שהגוף הפיזי הוא היסוד המרכזי במחול, הוא לא רק אוסף איברים, אלא נושא משמעויות אסתטיות ותרבותיות⁴³. גם חוקרת האמנות סוזן לנגר (Langer) סבורה שבאמצעות מארג מחוות פיזיות, שימוש בכוח המשיכה, בכוח השרירים ובתנועה מתוחכמת בחלל רקדנים יוצרים דימוי שאינו רק פיזי, אלא נוגע למה שהיא מכנה "the inner world"⁴⁴ של המבצעים ושל הצופים. לפי לנגר, ייחודו של המחול הוא בכך שכלי היצירה שלו הוא הגוף הפיזי, אך באמצעותו הוא מבטא איכויות שאינן פיזיות ויוצר דימוי דינמי (dynamic image), המממש רעיון באמצעות תנועה. כדבריה:

The dance is an appearance; if you like an apparition. It springs from what the dancers do, yet it is something else. In watching a dance, you do not see what is physically before you – people running around or twisting their bodies; what you see is a display of interacting forces [...] One human body may put the whole play of mysterious powers before you. But these powers, these forces that seem to operate in the dance, are not the physical forces of the dancer's muscles, which actually cause the movements taking place. The forces we seem to perceive most directly and convincingly are created for our perception⁴⁵.

הרקדנים, לפי לנגר, נעזרים בשפת התנועה, במבנים הכוריאוגרפיים וביתר אמצעי המופע ומייצרים דימוי אשר משפיע על התפיסה.

אמנות המחול היא אמנות של פעולה, לא של טקסט, והיות שהשדר האמנותי נמסר דרך הגוף, היא לא מחויבת למפורשות סמנטית. התיאוריה, כשהיא נמסרת דרך הגוף, הופכת להיות בלתי אפשרית להפרכה. היצירה אינה משמשת אז כהצהרה על אודות המציאות אלא היא מציאות לעצמה, אם כי עם כללים אחרים מזו האמפירית. המסר האמנותי ביצירות מחול אינו כרוך בחשיבה האנליטית המסווגת. הפעולה האמנותית, שהמניע שלה הוא תנועה וגם תוצאה תנועה, משמרת אוטונומיה ביחס לתודעה החושבת. ממקום של תנועה, שהיא קדומה למילה, אפשר לערער תפיסות קיימות ולחתור תחתיהן. יצירה כזו תממש את תפקידה אם תצליח לעורר את הצופים למודעות לרבדים במציאות שעד כה לא היו גלויים להם.

יצירת המחול **Untitled** (איציק ג'ולי: 2014) הוגדרה בתוכנייה כדואט של "רקדנית" ו"פילוסוף" (יסמין גודר ורפאל זאגורי). חומרי המבע של היצירה הן תנועות ומחוות גוף של הרקדנית, יבבות/זעקות, שנמלטות מפיה מדי פעם, ומילותיו של הפילוסוף, שהן מין הרצאה לא סדורה, שמשפיעה על התנועות בגופה של הרקדנית.

מחול עכשווי הוא אמנות מורכבת לתפיסה, כי התנועות לא נענות לאף לקסיקון נהיר. מילים הן מושגים מופשטים, מכלילים על המציאות, וככאלה הן מעוררות הזדהות בקלות. כשמדברים על אהבה או על כאב, כל אחד מהצופים יכול לזהות שם את עצמו. אבל חוויית הגוף היא אחרת, ומושגים כלליים כ"כאב", "פחד" או "תשוקה" יתבטאו אחרת בכל גוף. בהנחה שבמופע מתחולל תהליך של אמפתיה קינסטטית, הרי כשהצופים רואים את הגופים המתנועעים על הבמה, הם מזהים שם את עצמם, אבל קשה להם לקרוא לחלקים האלה מ"עצמם" בשם. גופה של הרקדנית ב-**Untitled** מגיב להתרחשות שעל הבמה, וגופם של הצופים מגיב אליו, גם אם הצופה אינו מודע לכך. תנועות הגוף אינן יכולות להיות מתורגמות לשפת התפיסה, ולכן הצופים נאלצים לנטוש זמנית את האינטלקט, ולמצוא ערוץ אחר של התנסות מול המהלך האמנותי מולם. כשהגוף במרכז ההתרחשות – גם אצל הצופים עיקר ההתרחשות היא בגוף.

האמת היא שגם במציאות עיקר ההתרחשות היא בגוף, ובמובן זה מחול עכשווי הוא מין מעבדה לקיום הגופני האוניברסלי, גם של לא-רקדנים. המציאות נחוות ראשית דרך הגוף, וכל מחוות הגוף מערבות היבטים פיזיים ומנטליים כמו ריצה, פיהוק, חיוך, צעקה או חיבוק. המציאות רוויה בהתנסויות שעמדות

פילוסופיות כאלה ואחרות אינן יכולות לבטא במילים, ואמנות המחול העכשווי מבקשת לפלס את דרכה אל ההתנסות הגופנית הראשונית, שאי-אפשר לערוך לה רדוקציה למילה.

ב-Untitled המילים הן נציגות של התפיסה, והן מתארות מציאות במושגים מופשטים, אבל הטענה העיקרית בטקסט של מי שמכונה ה"פילוסוף" היא שמילים, עמדות והצהרות רעיוניות הן מוגבלות ביכולתן לתאר מציאות. בדקה ה-16 במופע הוא נכנס לבמה ומתחיל לשטוח את עמדותיו התיאורטיות:

בזירה הציבורית שלנו, כמעט בכל מקום, יש תמיד איזו ציפייה לסייטמנט להבעת דעה בנושא כלשהו, בעניינים כאלה ואחרים. השאלה הפכה זה מכבר לסיסמה, לצו חברתי, הפוקד עליך לומר בגלוי אם את או אתה בעד או נגד אירוע מסוים, פוליטי או תרבותי או כלכלי, חברתי, מדובר במעין ניסיון לשבץ ולמיין אותך או אותך למכנה זה או אחר. נדמה כאילו למאורע עצמו אין באמת חשיבות. מה שחשוב, או מה שחשוב לנו הוא מה שפלוני או אלמוני אומר על מאורע זה. ומהרגע שה"סייטמנט" נרשם, מפורסם, מאופסן בארכיון – נו אז אנו כבר עוסקים בעניין אחר. היה מאורע. מהר מאד מדלגים מעליו ועוטפים אותו במיני "סייטמנטים" מימין ומשמאל. [...] למען האמת, יוצא לי לא פעם לחשוב שאולי יש מקום להכשיל את כל המהלך הזה ולהטיל ספק בצדקת התביעה ל"סייטמנט". [...] אני מעדיף להטיל ספק באמון הניתן בתשובה, ולפיכך, באמון הניתן ב"סייטמנט" [...]⁴⁶.

בזמן שהפילוסוף מדבר, הרקדנית נראית כמתעוררת מתוך הזיה פרטית, ומתחילה להאזין לו. היא קשובה למילותיו לא באמצעות האינטלקט, אלא דרך גופה. היא מתלבשת, מהלכת על הבמה, ומתנועעת כאילו באופן בלתי רצוני. מילותיו של הפילוסוף הן חומר הגלם שמזין את תנועתה. ג'ולי מתכתב עם מיתוס הפילוסוף והרקדנית של פול ולרי, אך כאן בהיפוך תפקידים. אצל ולרי, הפילוסוף הביט ברקדנית והסיק מתנועתה תובנות על הקיום, ואילו אצל ג'ולי הפילוסוף הוא שמשמש הראה לתנועת הרקדנית. ולרי כתב:

זו האישה שנראתה שם היא אכולת דמויות לאין מספר. זה הגוף בהתפרצויות הכוח שבו, מעלה במוחי מחשבה קיצונית: כשם שאנו תובעים מנפשנו אילו דברים שהיא לא נוצרה בשבילם, ואנו דורשים שהיא תאיר לנו, שהיא תנבא, שהיא תנחש עתידות, ואף משביעים לגלות לנו את האלוהים – כן גם זה הגוף הנראה שם, הוא רוצה להגיע לשליטה מלאה על עצמו, לנקודת תהילה על טבעית – אלא שקורה [לגוף] מה שקורה לנפש – שאצלה אלוהים, החכמה והעמקות הנתבעים ממנה, אינם ואי אפשר שיהיו אלא רגעים בלבד, ברקים, קטעים מתוך עת זרה, זינוקים נואשים מתחומי צורתה⁴⁷.

בשונה מולרי, שהתבונן בגוף הרוקד וגזר מהתנועה הפיזית תובנות אינטלקטואליות רמות, ג'ולי ב-**Untitled** מעדיף להתמקד בתובנותיו של הגוף. העמדות המנטליות הנמסרות במילים משמשות רק כתפאורה וכמסגרת לחקירת ההיבט הפיזי/תנועתי/מוחשי של המציאות. בעוד ולרי ובני שיחו הפילוסופים

ראו את הרקדנית רוקדת והסיקו מכך תשובות לשאלות על מבנה הנפש, כאן הפילוסוף הוא המוזה של הרקדנית, והמופע מתמקד במה שמתחולל לה בגוף בזמן שהוא מלהג במילים את דעותיו. הגוף אינו משמש אילוסטרציה לתהייה פילוסופית אלא התהיות הפילוסופיות מצטיירות כבבואה, אשליה של מציאות, לעומת הדמות הרוקדת – שהיא המציאות עצמה. הפילוסוף מדבר על "האקט הפוליטי שמחויב להיות המשך של המחשבה הביקורתית", ותוך כדי דבריו, הרקדנית פוסעת ונעמדת מאחוריו, משעינה את סנטרה על כתפו ומנסה להשיג את תשומת לבו.

מי שפועל מתוך מחויבות פוליטית עושה זאת לעיתים קרובות מאד בשם יומרה לאיזה רצון חופשי. הוא מפעיל כביכול את מידת האוטונומיה שלו, אני מתנגד, משמע אני קיים. אך למי מתנגדים ולמה? לסמכות? לתקופה? לגורל הנכפה עלינו? וכיצד מתנגדים בצורה יעילה? האם בפרסום, ביקורת והתרסה, בנקיטת עמדה שוללת ביחס למערכת, או שמא [הדרך היא] להביא במבוכה את כל אותן הכרזות המתבצרות בחד-צדדיות מופגנת. אותן עמדות נחרצות, סופיות⁴⁸.

תוך כדי שהפילוסוף תוהה במילים כיצד יוצאים לפעולה, הרקדנית אקטיבית ביותר, ומנסה לשווא לגרום לו להבחין בה. היא המציאות והוא הדיבור על אודות המציאות, והוא לא פוסק מדיבורו כדי להביט בה.



Untitled (איציק ג'ולי: 2014). צילום: תמר למ ©

בהמשך היא מתיישבת תחתיו, לוקחת את בקבוק השתייה שלו, ואז משתרעת למרגלותיו. אחר כך היא קמה, ובזמן שהוא מדבר על "הפנים המוסתרים של ההווה" היא מתחילה להניע את גווה בעצבנות מצד אל צד, בתנועה שמתגברת והולכת. הפילוסוף ממשיך:

ומה בין השיפוט הפוליטי לאמנות בהקשר זה? האין היא, האמנות, כמו השיפוט הפוליטי הראוי לשמו האין היא הראשונה לתבוע לעצמה מרחק וזהירות ביחס לסופיות ונחרצות? האמנות מצביעה על צורה של היסוס והשתהות לנוכח החלטה, זו חשיבה שמהותה פרישה של צורות שיח בלתי צפויות שאינן מתמסרות לאף מידה של אובייקטיביזציה. צורות מהוססות, החשופות לחוויה כלשהי של אובדן או של הפסד, אך משום כך בדיוק הן עשויות לרמוז לנו על הפנים החבויות והמוסתרות של הממשות⁴⁹.

הפילוסוף מדבר על שינוי ועל אקט פוליטי שיערער את הסדר הקיים, ובפועל הוא מדבר ומדבר, וכלל אינו נענה לשינוי שמתחולל בינתיים בגופה של הרקדנית. בשלב הזה נראה שהרקדנית, שלא הצליחה לעצור את הפילוסוף מהתפלספותו, מתחילה לשנות את המציאות בעצמה. היא מרימה את סרט ההדבקה שמחבר את רצפת הלינוליאום לבמה, ולרגע נראית כאילו היא פשוט אורזת את עצמה כדי ללכת משם, אבל הפירוק הופך מסיבי ויסודי יותר. הפילוסוף ממשיך לדבר על הדרך לערער את הסדר הקיים, ובו בזמן היא מתחילה לערער את הסדר הקיים. אחרי שהורידה את סרט ההדבקה היא מרימה את כל השכבה העליונה של הבמה, ומושכת אותו בכוח רב למעלה. החתרנות נוכחת פיזית בגופה, שמגייס את כל משאביו כדי לזעזע את האדמה שתחת רגליו. הרקדנית מנסה להבהיר לפילוסוף שבעוד הוא מחפש את המילים הנכונות – כדאי לו להעיף מבט על המציאות, כי המציאות מתפרקת.

אחר כך היא נכנסת מתחת ליריעת הרצפה שהרימה, כאילו נכנסת מתחת לאדמה ומנסה לבדוק אותה מבפנים. הפילוסוף מדבר על "פאזזה", על הזמן לעצור, ולהפסיק לדבר, אבל הוא לא מפסיק לדבר בעת שהרקדנית ממשיכה לחקור דרכים לדה-קונסטרוקציה של החלל.

בזמן שהפילוסוף מרבה להרהר על דרכו לסלול את השביל הבלתי אפשרי אל מעורבות אמיתית, נפער בעומק הבמה פתח מאיים ומתוכו זורם אור אדום צורם ועשן. בהמשך מושלכים משם פרטי לבוש, כמו שירים אנושיים מהמציאות האמיתית, והרקדנית נבלעת בחלל מבהיל, שנראה כמו מלחמה, שדרשתו המפוארת של הפילוסוף לא הצליחה למנוע. הפילוסוף ממשיך:

ולמרות הכל, צריך לפעול. אכן צריך למרות הפחד, למרות החרדה, למרות הפאניקה וההכרה שזה לא יעבוד. מבוכה אין פירושה קיפאון, הפוגה, פאזזה או אי אפשר של כל פעולה, אדרבא, מדובר במה שמעניק דחיפה לכל פעולה של מעורבות, בהתנעה של ההחלטה הראויה לשמה. תנועה, תזוזה, תנופה⁵⁰.

הוא מסיים לדבר, ומשליך את הטקסט לרצפה (המפורקת), מסיר את מעילו ומתחיל להתנועע למוזיקה קצבית. הוא נראה שבע רצון מעצמו, ומתעלם מקולות המצוקה שנשמעים מעומק הבמה. מאחור נשמעות גניחות, ובחור שנפער שם נותרת אווירת אסון. הפילוסוף נכלא באובססיה שלו למילים, ושכח להישיר מבט אל מציאות המשבר שסביבו.

תכליתה של האמנות, לפי הפילוסופים החברתיים החדשים, הוא להתריע על הקלקולים בחברה ולעורר שיח ביקורתי. במאמרו 'ביקורת, תרבות וחברה' אומר אדורנו:

הפאשיסטים חשו עצמם כרופאי התרבות וסילקו ממנה את עוקץ הביקורת. בכך [...] לא הבינו עד כמה ביקורת ותרבות אחוזים ודבוקים זו בזו, לטוב ולרע. התרבות הינה אמת רק כשהיא מלווה בביקורת, והרוח ששכחה זאת, בהתנקמה במבקרים שהיא מטפחת, מתנקמת בעצמה. ביקורת היא יסוד בלתי נמנע של התרבות המלאה סתירות בתוך עצמה [...] אך ברגע שהיא [הביקורת] עצמה נקרשה לכלל "נכסי תרבות" היא כבר חטאה נגד עצם הצדקת קיומה⁵¹.

ביקורת נכונה, לפי אדורנו, היא כזו שלא שומרת על דפוסי תגובה קבועים אלא חותרת בהתמדה גם נגד עצמה. גישתו זו של אדורנו מעניינת במיוחד בישראל של העשור השני של המאה ה-21, בזמן שמשרד התרבות של ממשלת ישראל רודף אמנים ואנשי רוח בשל אי-נאמנותם לערכי המשטר. לפי התיאוריה הביקורתית, כאמור, אמנות נכונה גוזרת את תכליתה מהערעור על הסדר הקיים, וכשאפשר, תכליתה לחתור תחת תפיסות וערכים של החברה ההגמונית.

בדברי הפתיחה לכנס של האגודה הישראלית למחקר תיאטרון ב-2016 דיבר הבמאי וחוקר התיאטרון שמעון לוי על השחיקה המואצת בחופש היצירה וההבעה, ועל תהליך ההשתלטות הפוליטי של יסודות ימניים, דתיים ואנטי-דמוקרטיים על התיאטרון בישראל. לוי קבל על האדישות למול רדיפת האמנות החתרנית בישראל, ועל תהליך ההתנוונות של חופש התרבות בישראל, וציטט מתוך תרגומו ליצירה **השקיעה של הטיטניק** מאת הנס-מגנוס אנצנסברגר:

זה לא כמו טבח, כמו פצצה: הרי איש לא מדמם, הרי לא קורעים בשר של איש; זה רק כך שזה עוד מתרבה ועוד, שזה רוצה לכל מקום, טפטופים; זה מלחלה סוליותיך, מסתפג לך בשרוולים, הצווארון נדבק לך בעורף, מתלקקים-מתערפלים המשקפיים. זה כך שריחו חסר-הריח שורר בכל; שזה נוטף, מתיז, נשפך, מתערבל עד שתרגיש בזה בעצמך, בחלל החזה שלך, איך בדחיפות, סבלני, מתערבב לו קר ולא אלים, קודם בפיקות ברכיך, אז נוגע בירכיים, בפטמות, בעצם הבריח, עד שלבסוף מגיע לצוואר, עד שתשתה אותו, עד שתרגישי איך זה בפנים, בכלי הנשימה, ברחם, איך היא כצמאה מחפשת את הפה, איך זה רוצה למלא את הכול, איך זה רוצה להיבלע ולבלוע⁵².

לוי חתם את דבריו בקריאה "בואו נתעורר!", כמו ביקש לפקוח את עיניהם הטרוטות של היוצרים וחוקרי התיאטרון בקהל, ולעורר אותם לערער על המציאות התרבותית המדממת הישראלית. תיאטרון נכון הוא תיאטרון שלא יברח מהמציאות אלא יישיר אליה מבט, וכמו יפשיל ממנה את עורה כדי לאבחן ולתקן אותה. בעת כזו בישראל, כשתיאטראות נסגרים והצגות נפסלות בגלל אי-תקינותן הפוליטית, דומה שתפקידן של אמנויות הביצוע הופך משמעותי עוד יותר.

האמנות מסייעת להיחלץ מתוך ההווה, מתוך תולדות החיים, כדי לבחון את תולדות החיים במבט אחר, ולהיחלצות הזו יש אופי מרפא; אמנות יכולה לחולל תמורה, גם אם עדינה, במערך המנטלי של המבצעים ושל הנמענים. האמנות עוסקת בתפיסה, כלומר במפגש של התודעה האנושית עם המציאות, ולכן היא עשויה לחולל שינוי בדפוסים מכוננים את טיבו של מפגש זה.

בפרק הבא אבחן את האופן שבו שירתה האמנות את האידיאולוגיה ההגמונית בארץ ישראל. אבחן גם את החתרנות של האמנות כלפי התפיסה ההגמונית, ואת ניצני האוטונומיה האמנותית שנבטו בישראל מאז שנות ה-70.

פרק 2 – הגוף הנבחר: הריקוד האוטופי של האידיאולוגיה הציונית

כל תנועה לאומית מאופיינת בקיום דואלי של העבר כערך ושל העתיד כהבטחה; כדי לטוות הווה משותף האומה נסמכת על געגועים והנצחת העבר, וכן על כמיהה לעתיד משופר, מאושר. האידיאולוגיה הלאומית מבטיחה תחושת שייכות ושותפות גורל; הנהייה אחריה מתרחשת גם משום שהיא מפיגה את הבדידות, מעניקה משמעות לקיום, ומרווה במעט את הצמא האנושי לקשר. כדי לייצר אומה כקבוצת גורל משותפת, התנועה הלאומית נעזרת במנגנונים אידיאולוגיים וסוכני תרבות, שאוצרים פריטים מהמורשת ההיסטורית ומנציחים אותם כתשתית תרבותית לקהילה המתהווה. בפרק זה אבחן את המורשת התרבותית שהתעצבה לפי הערכים של האידיאולוגיה הציונית בעשורים הראשונים של המאה ה-20. אתייחס לאמנות הארץ-ישראלית בשנים שבהן הייתה מגויסת למאבק הלאומי, ואתמקד בעיצוב של דימוי הגוף בתרבות העברית החדשה. אבחן את הנרטיב הלאומי הישראלי, כפי שהתבטא גם בצעדים הראשונים של אמנות המחול המקומית.

חוקרת המחול סוזן ל' פוסטר (Foster) מתייחסת לגוף כ"כותב היסטוריה"⁵³, ובוחנת איזה חותם יכול להשאיר הגוף כהיסטוריון. פוסטר מתייחסת לגוף האנושי ככלי קיבול לתולדותיו של האדם הפרטי, וגם כמבטא את שייכותו למסגרת היסטורית ולקבוצות התייחסות, ביניהן מדינתו. מחוות של הגוף בכל תרבות הן, לפיה, ממצאים שמלמדים על אווירה גיאו-פוליטית, ושפת הגוף יכולה לשמש תעודה היסטורית שהיא מהימנה אף יותר מהשפה הכתובה.

הגוף הוא מקור לכל אינטראקציה חברתית, והוא תמיד מעוצב בהתאם להקשר, כך שהוא יכול להיקרא כרשומון לקונטקסט חברתי. הקונטקסט החברתי וזהותה של חברה הם מארג של זהות הפרטים בה, ואת הגוף אפשר לקרוא כתעודת זהות פרטית, שמתעצבת חברתית. כאן אבחן את דימוי הגוף הכללי שהתעצב בימי "המדינה שבדרך" ובעשורים הראשונים של המדינה החדשה, ואבחן את המהפך שחל בסוף שנות ה-70, באמנות הישראלית בכלל ובאמנות המחול בפרט, מזמן שהגוף הפרטי החל להשמיע את קולו. בשונה מהמילה הכתובה, שמנציחה ומקבעת רשמים מן העבר, הגוף משתנה כל הזמן, ובמובן זה הוא מסמך היסטורי אותנטי יותר, הכותב את זמנו ללא הרף.

א. אידיאולוגיה ותודעה כוזבת

במחקר על הלאומיות נהוג להתייחס ל"אומה" כמסגרת חברתית שחולקת טריטוריה משותפת, היסטוריה משותפת ושפה משותפת. המבנים הלאומיים של אירופה מאז המאה ה-19 היו מושגים על שלוש רמות אלה של אחדות: הרמה הטריטוריאלית, הרמה של האחדות הקולקטיבית ההיסטורית, והרמה של האחדות התרבותית, שהתגלמה בשפה הלאומית. הציונות ביקשה לאמץ את מודל הלאומיות האירופית, אולם שלושת התנאים המוקדמים הללו כלל לא התקיימו בה: לא הייתה לה טריטוריה לאומית מוחשית, אלא רק געגועים ל"מולדת"; היהודים לא התקיימו כישות הומוגנית ("עם אחד"), אלא היו מפוזרים בתפוצות; ולא הייתה לה שפה שתגדיר את גבולותיה התרבותיים: רק חלק קטן מבני האומה המתהווה דיברו עברית, ואילו השאר דיברו גרמנית, יידיש, ערבית ושפות אחרות מארצות מוצאם. פירושו של היעדר שפה אחידה היה שתנועה לאומית זו הייתה חסרה את המכשיר העיקרי להפצת האידיאולוגיה, ומשום כך הפנתה התעמולה הציונית את מרב משאביה אל השלטת השפה העברית ואל טיפוח אוטופיית "קיבוץ הגלויות" ו"כור ההיתוך".

לאומיות היא אידיאולוגיה, כלומר מערכת של חשיבה על אודות העולם, על ההווה החברתית ועל המציאות התרבותית, שמצביעה על עצמה כחשיבה **נכונה**. כידוע, מרקס הדגיש שקיומו של הפרט, כמו קיומה של החברה, נגזרים מהיסוד המטריאלי ומיכולתו של האדם לשלוט באמצעי הייצור ולשעתק אותם. מי ששולט באמצעי הייצור הוא מי ששולט בחברה, כך שההון הכלכלי מתורגם גם להון רעיוני; עולמה הערכי והתרבותי של כל חברה הוא נגזרת של ההיררכיה הנהוגה בעולמה החומרי. כך אף על פי שניאו-מרקסיסטים בעידן הנוכחי מבהירים שהיחס בין השליטה החומרית לשליטה הרעיונית הוא הדדי ודיאלקטי, כך שהמטריאלי מהדהד אידיאולוגיה, והאידיאולוגיה מכתובה גם את יחסי ההון.

בין ההוגים הניאו-מרקסיסטיים בלטו חברי אסכולת פרנקפורט, שנעזרו במושג האידיאולוגיה כדי להציג את החברה האנושית כדכאנית מיסודה. במחקריהם מצאו חברי האסכולה שעמדותיהם המנטליות של בני האדם ביחס לעולם נגועות בצורך שלהם להיות שליטים או נשלטים, חומרית ורעיונית. כלומר הבעיה אינה רק קוגניטיבית-רציונלית אלא גם פסיכולוגית: החברה דכאנית בגלל הצורך האנושי להיות תלויים באחרים.

הפילוסוף לואי אלתוסר טבע את המושג "מנגנוני המדינה האידיאולוגיים", ובחן את הפונקציות שלהם ואת הזיקה שלהם למאבקי המעמדות. בעקבות מרקס הסיקו אלתוסר ואחרים שבהיות האידיאולוגיה מוכתבת מעם בעלי הכוח, ומוזנת מיחסי הקונפליקט שבין השליטים לנשלטים, היא לא יכולה לשקף מציאות אמיתית, ומכאן שכל אידיאולוגיה היא כוזבת במידת-מה. סוכני האידיאולוגיה מוסרים למאמיניה שהיא משקפת את מציאות חייהם ומיטיבה אותה, אך זוהי הבטחה כוזבת; מעצם טיבה, האידיאולוגיה משקפת את מה שרצוי למעמד השליט ולא את מציאות חייהם של אלה הנתונים למרותו, ולכן אידיאולוגיה היא אשלייתית במהותה. מוכנותו של הציבור לאמץ את האידיאולוגיה כאילו הייתה אמת נשענת על התודעה המסולפת⁵⁴ שנוכחת בכול. תודעה מסולפת זו מניעה את האידיאולוגיה, ומנציחה את ההגמוניה שלה.

בחיבורו **על האידיאולוגיה** כתב אלתוסר:

האידיאולוגיה מייצגת את היחס המדומיין של יחידים לתנאי הקיום הממשיים שלהם, כלומר אידיאולוגיות אינן חופפות את המציאות, אלא מהוות אשליית מציאות. בכל זאת הן מרמזות למציאות, ודי לפרש אותן בשביל למצוא מחדש, מאחורי הייצוג המדומיין שלהן של העולם, את המציאות עצמה של עולם זה⁵⁵.

מסקנתו של אלתוסר הייתה שלבני האדם יש צורך בחילוף מדומיין כזה של תנאי הקיום הממשיים שלהם, כלומר יש להם צורך למסור את נפשם לאידיאולוגיה.

גם בישראל פעילים מנגנונים אידיאולוגיים. מסגרות החקירות שאנחנו נולדים אליהן, החל בגן הילדים, דרך בתי הספר והמשך בשירות הצבאי – כולן מחנכות לאידיאולוגיה, שהיא תשקיף כוזב של המציאות. הנהגת האידיאולוגיה מביאה לידי כך שבאורח אירוני שני המעמדות – הן השליטים והן הנשלטים – חיים באשליה שהתנהגותם הולמת את האינטרסים הבלתי אמצעיים שלהם עצמם. אף על פי שהיחסים בין השליטים לנשלטים הם (תמיד, לפי מרקס) קונפליקטואליים, האידיאולוגיה מספקת להם הסבר פסאודו-רציונלי למציאות חייהם, אף על פי שהיא דכאנית מיסודה.

הביטוי "תודעה מסולפת" מבטא אפוא את האשליה הנוצרת בתודעה האנושית, כאילו פעילויותיהם של היחידים הן תוצאה של החלטותיהם החופשיות ולא כפי שהם בפועל: צורות כפויים של הסתגלות לתנאים החברתיים הקיימים⁵⁶. לפי אלתוסר אין אידיאולוגיה אלא באמצעות הסובייקט ובשביל סובייקטים בלבד,

כלומר אין אידיאולוגיה אלא למען סובייקטים קונקרטיים. כדי לפעול האידיאולוגיה נדרשת לגייס סובייקטים בקרב היחידים או "להתמיר" יחידים לסובייקטים, באמצעות פעולה שאלתוסר מכנה "הסבה". לפי אלתוסר, קיומה של האידיאולוגיה מותנה ב"הסבה" כזו של יחידים לסובייקטים⁵⁷.

האידיאולוגיה הציונית גייסה כסובייקטים את תושבי הארץ ואת המהגרים היהודים אליה, והבנתה את תודעתם בהתאם לחזון האוטופי, שהיה ממכר גם אם מדומיין. ההיסטוריון ארנסט רנאן (Renan) מבהיר: "האומה נסמכת על העבר, אשר מעניק לציבור שייכות בגלל היסטוריה משותפת של זיכרונות, ועבר זה מזין את ההווה, כלומר את השאיפה לחיות ביחד, ולשמר את ערכי המורשת"⁵⁸. האידיאולוגיה מבטיחה למאמיניה "מחר חדש", וכדי לאסוף אל חיקה את העם היא מציירת את עצמה כמי שאחראית לעצב חברה חדשה, תודעה חדשה ומבנה פוליטי חדש. לפי רנאן, ההיבט הנוסף וההכרחי לא פחות הוא ההיסטוריה המשותפת ומורשת העבר, ובעיקר התשוקה לשייכות, שמשמשת מעין חומר משמר חיוני לתנועה הלאומית.

הציונות התחייבה לברוא עתיד מבטיח לאומה החדשה, ועמלה לאחד את הקהילה החדשה על יסודות של עבר משותף, שישמש עוגן אורגני למי שקמו בוקר אחד והרגישו שהם עם. כדי לייצר הווה הומוגני נדרשה הציונות לקדש במהירות את הטריטוריה החדשה, לאסוף אוצרות מורשת מהפזורה היהודית ולכונן שפה ותרבות עברית הומוגנית, שתפסח על ההטרוגניות התרבותית סביב. ארץ ישראל הוכשרה בדם, יזע ודמעות לשמש "בית לאומי" לעם היהודי בארצו, ומשעה שלציונות ניתנה הטריטוריה הנכספת, הפכה הלאומיות מחלום למציאות. העובדה שלראשונה הייתה לאומה הטרייה אדמה מוחשית, הולידה התייחסות מחודשת גם לגוף היהודי.

עם עליית הלאומיות היהודית בשלהי המאה ה-19, ובמיוחד עם התגבשותה של האידיאולוגיה הציונית במפנה המאה, הצהירה התרבות העברית על הצורך לכונן גוף יהודי חדש. הגבר היהודי תואר כמי שגולה לא רק מארצו אלא גם מגופו ומגבריותו, והטקסטים תיארו גבריות פגומה זו, ודמיינו במקביל גוף אלטרנטיבי: אנטי-גלותי, ציוני וגברי⁵⁹.

השיח המטאפורי על הלאומיות היהודית התמקד בניוון ובמחלת הגוף היהודי הפרטי, שהפכה למחלת האומה. הסופר העברי פרץ סמולנסקין דימה את האומה לחולה אנוש, לאדם גוסס ולגוף מתפורר⁶⁰. י"ל פינסקר (1891-1921), יליד רוסיה, שהתגורר באודסה בזמן הפוגרומים שנערכו שם ביהודים, היה עד לכך ש"בתי כנסת נחרבו וספרי תורה נרמסו ונטמאו ברחובות העיר", וראה בעיניו את "דם הללי ישראל שנשפך לעיני כול⁶¹". פינסקר היה אחוז תוגה, ומקורביו מעידים שאז לקה במחלת הלב, שממנה נפטר לבסוף. מתוך כאבו נולדה תשוקתו ל"שחרור עצמי" של העם היהודי, שיתרחש באמצעות תכנית פעולה ענפה, עתירת סעיפים וסניפים. כך "נתבשלה בו ההכרה, שמן ההכרח הוא לקרוא לוועידה כללית יהודית, ועידה גדולה, שבה ייפגשו נציגי רוב היישובים והקיבוצים שבתפוצות, והיא תחליט על קו פעולה שיהיה בו משום הטלת מרות לאומית על כל הסניפים⁶²". ועידת קטוביץ' התכנסה ב-1884, ופינסקר נשא את נאום הפתיחה, שעסק בצורך "לרכוש" ארץ מיוחדת לעם ישראל כפתרון יחיד לשאלת היהודים.

דבריו בוועידה התבססו על החיבור **אוטואמנציפציה** (1882), שבו טען שלחלום האמנציפציה היהודית אין סיכוי, כיוון שהשנאה ליהודים הפכה למחלת נפש בקרב העמים. פינסקר ויתר על קריאתו הישנה להשתלבות באומות האחרות, וקרא לפתרון הבעיה היהודית על ידי הקמת "מולדת לעם היהודי", רצוי בתחומי ארץ ישראל. בפתח החיבור פינסקר ציטט ממסכת אבות: "אם אין אני לי מי לי ואם לא עכשיו אימתי" (אבות א', י"ד), וקרא ליהודים להפוך אחראים לגורלם. בשונה מסברתו של פינסקר בעבר, שהתבוללות נכונה לעם היהודי, הוא הדגיש עתה: "היהודים הם יסוד נבדל במינו בקרב העמים שביניהם הם חיים, יסוד שאינו מוכשר להיבלע בעצמותה של שום אומה, ומתוך כך אין שום אומה יכולה לשאתו בקרבה במנוחה"⁶³. "היהודים" נטשו כליל את סגולתם המקורית, מסורת האבות⁶⁴ ובזמן שהתבוללו בעמים האחרים סילקו את עצמם מלאומיותם-הם. בהמשך פינסקר דימה את העם היהודי לחולה אנוש, ואף החמיר

והתייחס אל עם ישראל כ"מת המתהלך בין החיים"⁶⁵. "בפיזורינו", הוא אמר, "[אמנם] הצלנו את חייו האישיים, הראינו את כשרוננו לעמוד על נפשנו, אבל אבד לנו הקשר הכללי והכרת עצמתנו הלאומית"⁶⁶. לקראת סוף חיבורו הוא הבהיר: "כדי שלא נהיה אנוסים לנווד מגולה אל גולה, צריך שתהיה לנו ארץ מקלט רחבה ופורייה, מקום-כינוס מיוחד לנו [...] ואין קורבן שיהיה גדול יותר מדי לשם השגת מטרה זו". פינסקר הדגיש ששנאת היהודים אינה שנאה ליהודים פרטיים אלא ליהדות, לאותה הלאומיות המופשטת, רוח ולא בשר, המשוטטת בקרב העמים ככריה מיוחדת שאינה ממינם, ומעוררת בהם את "פחד הרוחות הטבוע בנפשם"⁶⁷. אחד העם, בדברי האחרית שלו לחיבורו של פינסקר, כתב: "הדרך היחידה לביטול השנאה הזאת היא אם כן: שישוב עמנו להיות עם **מוחשי**"⁶⁸. אם כן, פתרון בעיית היהודים נראה עתה כאפשרי רק אם העם המופשט, הרוחי, יתעורר מהתרדמת הפיזית שאחזה בו, ויתגלם בגוף מוחשי.

חוקר הספרות מיכאל גלזמן מציע קריאה היסטוריוגרפית של הספרות העברית, ומתמקד בעיצוב דימוי הגוף הגברי. גלזמן מדגיש שבעוד בשיח של סמולנסקין ופינסקר, בשנות ה-70 וה-80 של המאה ה-19, עדיין היה הגוף היהודי בבחינת מטאפורה, הרי שעבור הוגים ציוניים מאז תחילת המאה ה-20 כמו תיאודור הרצל ומקס נורדאו היה זה כבר גוף ממשי, מטריאלי, חי. במחקרו גלזמן סוקר את דימוי הגוף כפי שתואר בספרות העברית בעשורים הראשונים של המאה ה-20, ומסיק שהאדם הציוני החדש היה בראש ובראשונה בעל גוף. סופרי העליות הראשונות כתבו באקלים תרבותי של האדרת הגבריות, ויצרו סוג חדש של גיבורים ארץ-ישראליים, בעלי גופניות מרשימה⁶⁹.

בספרה **The Chosen Body: The Politics of the Body in Israeli Society** החוקרת מאירה וייס הופכת בהבניות פוליטיות וחברתיות של הגוף הישראלי, ומתמקדת בעיצוב גוף ה"חלוץ" כגוף יהודי-ישראלי. לפי וייס, שתי הדמויות המיתיות של החלוץ והצבר שיקפו סטנדרטיזציה חדשה של דמויות ראויות, משום שהן הקדישו את חייהן למדינה. גבריות, מיליטריזם ולאומיות היו בליבת הזהות הישראלית והתממשו באידיאל הגוף היהודי החדש⁷⁰. מנהיגי היישוב נסמכו על כתביהם של הוגי דעות ציוניים ובהם נורדאו, שהאמין שאם היהודים חפצים לייצר את עצמם מחדש הם צריכים להפוך חזקים פיזית⁷¹. בקונגרסים הציוניים דיבר נורדאו על הגוף הבריא כתנאי להצלחת המאבק הציוני. לדבריו:

אמנם הגוף הוא אצלנו קניין יקר פחות מאשר אצל עמים אחרים, אך קניין יקר הוא לנו מכל מקום ואנחנו דואגים לו ומטפלים בו ברצון. במשך מאות בשנים לא הייתה לנו האפשרות לכך. כל אותם היסודות שמנה אריסטו בתורת הטבע שלו: אור ואוויר, מים וקרקע, ניתנו לנו רק בצמצום. באור הכהה שבבתינו התרגלנו למצמץ בעינינו כמתוך בהלה. מאימת הרדיפות הבלתי פוסקות דהה צליל קולנו והיה ללחש פחדני. [...] ואולם כיום אין שוב שוללים מאתנו את המרחב. לכל הפחות מרחב לגוף. הבה נשוב ונמשיך את המסורת הקדומה בהיותנו שוב לגיבורים עמוקי-חזה, קלי איברים ומישירי מבט ללא פחד! [...] אין עם שהתעמלות בתור גורם חינוכי תהא כל כך חשובה בשבילו כמו בשביל היהודים. היא צריכה לחזקנו בגוף וגם ברוח, להשיב לנו את הכרת ערך עצמנו. [...] חשוב מאד שנגרש את שונאינו הלועגים לנו ממחבוא הגנה אחרון זה ונכריח אותם, על אפם ועל חמתם, להודות בעובדה, שלא פחות מאשר עבודת מוח יכולים אנחנו להתערב איתם גם בתור מתעמלים⁷².

נורדאו הציג את תפקיד ההתעמלות כ"בלימת הניוון הגופני המתקדם של הגזע היהודי", וברוח התקופה דיבר על "הרנסנס הגופני של היהודים"⁷³, כלומר הוא לא התייחס רק ליחיד היהודי כאורגניזם שיש לתקנו, אלא השתמש במילה "מחלה" כדי להגדיר את ההתנהלות כללית של העם היהודי. הפעילות הגופנית, כך סבר נורדאו, תרפא את העם היהודי גם מתחלואים נפשיים שאחזו בו וגרמו להתנוונות. גישה זו אפיינה גם את מנהיגי הציונות הדתית הלאומית כרבי אברהם יצחק קוק, שקבל על כך ש"מסרנו את עצמנו לרוח, הזנחנו את קדושת הגוף, ואיבדנו [כך] אמונה בקדושת האדמה"⁷⁴.

ואכן, מזמן שהייתה לתנועה הלאומית טריטוריה, היא עמלה על טיפוח מסיבי של דימוי גוף ראוי. בעקבות נאום "יהדות השרירים" של נורדאו בקונגרס בבאזל ב-1898, נוסד כבר ב-1903 בקונגרס הציוני השישי "ארגון המתעמלים היהודים" כארגון-גג לכל אגודות הספורט היהודיות בעולם, ובעקבותיו נולדו התאגדויות התעמלות יהודיות נוספות. עבור הרצל ונורדאו, מדינת היהודים לא הייתה רק אמצעי לפתרון של "שאלת היהודים" אלא גם מכשיר לגילום רעיונות חברתיים ומדיניים⁷⁵, כך שבמקביל לבעיית היהודים הקונקרטיים, שהפכה את הקמת המדינה לכורח, התנסח אז גם מודל של המדינה האוטופית שעומדת לקום, ובמקביל לניסוח האוטופיה המדינית עמלו מייסדי הציונות על בניית האוטופיה התרבותית. זו ניזונה, כאמור, מהעדפת דימוי הגוף החזק כביטוי לחוסן כללי.



גבר ציוני חסון.
כרזה של הקרן הקיימת לישראל שהתפרסמה בניו יורק ב-1930.⁷⁶

נינה שפיגל (Spiegel) מתייחסת לתהליך בנייתה של תרבות עברית בארץ ישראל תחת השלטון המנדטורי וערב הקמת מדינת ישראל, ובוחרת את תהליך היצירה של "היהודי החדש"⁷⁷ ואת המעבר מהיהודי ה"חכם", איש הרוח, אל היהודי ה"גיבור" שנלחם על קיומו ועובד למחייתו. במחקרה שפיגל מתמקדת בכמה אירועים שעיצבו את התפיסה החדשה על הגוף העברי: תחרות היופי שנערכה בעדלאידע בפורים בסוף שנות ה-20, המכבייה הראשונה ב-1932, תחרות המחול האמנותי שהתקיימה ב-1937, ולבסוף פסטיבל מחולות העם שנערך בקיבוץ דליה מאז 1944. ארבעת אירועים אלה מימשו את הצורך בעיצוב אסתטי של הגוף העברי החדש, ששיקף ערכים כמו חוסן, יופי, כוח ובריאות.

אירוע המכבייה הראשון ב-1932 היה מימוש לחזון "יהדות השרירים" של נורדאו ולאסטיקה הגופנית החדשה. הדיוקנאות של הספורטאים הארץ-ישראלים הראשונים תיארו קבוצה לכידה והרמונית, שהגשימה את האידיאלים של הציונות הסוציאליסטית. טענתו של נורדאו, שאומה חזקה יכולה להיבנות רק על יסודותיו של גוף חזק, התממשה בתחרויות הספורטיביות של היישוב. אף על פי שהמשתתפים הגיעו ממחוזות שונים, משימות הקולקטיב יצרו דימוי של חברה מאוחדת, שהוכשרה דייה לשמש כ"עם אחד".

חזון בניין האומה גולם בגופם של הספורטאים⁷⁸, ודימוי הגוף במשחקי המכבייה עוצב כניגוד לגוף הגלותי, החלש והכחוש⁷⁹. אף על פי שגם נשים השתתפו במשחקי המכבייה, בפרסומי החוצות נראה רק הגוף הגברי שעוצב כמן גוף-על משוכלל, בלבוש מינימלי, כדי לחשוף את חיתוכי גופו המרשימים. האירוע עוצב כך שהגוף האידיאלי בו היה הגוף הגברי, השרירי והעשוי ללא חת⁸⁰.



כרזת הזמנה למכביה הראשונה ב-1932⁸¹.

ב-1937 התקיימה תחרות מחול לאומית, שכונתה "התחרות הארצית הראשונה למחול", ובה השתתפו לראשונה "אמני מחול מקצועיים". נושא התחרות הוגדר כ"ריקוד הארץ-ישראלי המקורי"⁸², והיא הייתה נדבך בניסיון להבנות זהות עברית. כל המשתתפות בתחרות היו אמניות ילידות אירופה חוץ מירדנה כהן, ילידת חיפה, שזכתה במקום הראשון. מטרת התחרות הייתה למסד את המחול כתחום אמנות מקצועי בישראל. ה"ריקוד העברי המקורי" היה למעשה מיזוג של מרכיבים מן המזרח הערבי והיהודי, עם טכניקות שיובאו ממזרח אירופה ומרכזה. אולם המופע היה מלא עד אפס מקום, ובשונה מתחרויות אחרות שגייסו שופטים מקצועיים, כאן הקהל נדרש לשפוט⁸³. העובדה שהקהל נדרש לשפוט מלמדת על אופייה הלאומי של התחרות. אמנם הייתה זו תחרות מקצועית ראשונה למחול, אך השיפוט נסמך על חיפוש אחר "ריקוד ארץ-ישראלי מקורי", כך שהממד הלאומי היה חשוב מהממד האמנותי. התחרות הייתה כך למופע של חיפוש זהות ושל חיזוק השייכות לקהילה התרבותית החדשה בארץ ישראל.

שאיפתם של האידיאולוגים הציוניים "להבריא" את העם היהודי ממחלת הגלות הניעה את מהגרי העלייה השנייה והשלישית לדחות את עולם בית המדרש היהודי שבו גדלו וחונכו, ובימנים מהתקופה מופיעים ביטויים מלגלים ומזלזלים ביחס לחיי רוח⁸⁴. משנוסחו עיקרי "דת העבודה" של א"ד גורדון התברר ש"העצמי" הישראלי החדש נדרש להתחיל לעבוד עבודה פיזית, כדי שהיהודי הגלותי שבתוכו יימחה ובמקומו ייוולד היהודי ה"חדש"; שרירים, נעורים, חקלאות וסוציאליזם בקבוצות ובקיבוצים הראשונים שנוסדו אז – אלה הציעו את האנטי-תזה הציונית לחברה היהודית הדתית השמרנית ה"חולה" מן העבר.

ההיסטוריון חוקר החברה הישראלית עוז אלמוג פורש בספרו **הצבר-דיוקן** (1998) את מאפייניו של מיתוס ה"צבר", ששימש כלי מרכזי באידיאולוגיה הציונית. אלמוג מתייחס לדור הצברים הכולל את ילידי הארץ שנולדו בשלהי מלחמת העולם הראשונה, וחונכו במסגרות חברתיות שהיו מסונפות לתנועת הפועלים בארץ. מסגרות אלה כללו את הקיבוץ ומושב העובדים, וכן את תנועות הנוער החלוציות. ה"צבר" נטמע כשם כללי לדור בני הארץ החל בשנות ה-30, והונצח בציורים במכנסיו הקצרים, בסנדליו התנ"כיים, בהופעתו המרושלת ובבלוריתו המתבדרת, ובתכונותיו: נערות, ממזריות, ביטחון עצמי, עוז רוח וחוכמת המעשה⁸⁵. בשפתו של אלתוסר, מיתוס ה"צבר" היה לדימוי, שהגדיר את תהליך ההסבה לסובייקטים של נתיני האידיאולוגיה הציונית.

אף על פי שמקובל להציג את המהפכה הציונית כמהפכה נגד עולם היהדות המסורתית, אלמוג מתעכב דווקא על הדמיון המבני שבין האידיאולוגיה הלאומית לדת. ההתכוונות הציונית לאוטופיה עתידית הייתה, לפי אלמוג, תחליף למיתוס "גן עדן של מעלה". גם המיסטיפיקציה והגלורפיקציה של מנהיגים, לעתים עד כדי פולחן אישיות, הפכו את מנהיגי התנועה הלאומית למי שהחליפו את הנביאים ושליחי הציבור בדת המסורתית. אלמוג מציין גם את הדימוי העצמי היהודי כחברת מופת "נבחרת", המגשימה חזון עתיק ונתונה להשגחתו של האל. גם הרעיונות החברתיים נוסחו במונחים רליגיוזיים כמו "גאולה", "ברית" או "קורבן".

החוקר מעוז עזריהו משתמש במונח "פולחן מדינה" לתיאור תהליך המיתוזציה של אירועים מכוננים באומה. המיתוס המודרני, לפי עזריהו, הוא מיתוס חילוני והיסטורי, שבו את מקומה של ההרשאה האלוהית תפסה ההיסטוריה, שגויסה כדי להעניק לו לגיטימציה פוליטית⁸⁶. בדומה לדת, גם מיסוד האידיאה הלאומית התרחש על ידי החדרתה לכל תחום מחיי היחיד והרבים. השרשתה של הלאומיות מתרחשת באמצעות פולחן

וסמלים. לפי עוז אלמוג, תופעה זו הפכה את המהפכה החברתית-לאומית הציונית למעין מסע צלב דתי, והולידה מעין "דת חילונית" שמאופיינת בפטריטיזם לאומני רומנטי. התשתית היהודית שקדמה לציונות וההקשר היהודי העתיק בין דת ללאום חיזקו את הממדים הכמו-דתיים של הציונות. החלוץ היה למאמין אדוק, המקיים את מצוות הפטריטיזם בגבורת גוף ונפש⁸⁷. גם חוקר היהדות גדעון כ"ץ מתייחס לתקופת התחייה הלאומית בארץ ישראל, ומניח שהתרבות החילונית אמנם רחקה מארון ספרי הקודש היהודי, אך בכל זאת סיגלה לעצמה אופי של דת חדשה. לפי כ"ץ, הוגים כקלצ'קין, גורדון ואחד העם אמנם דחו את הסמכות האלוהית, אך בשעה שניתחו את משבר החילון ואת האפשרויות הגלומות בו הם שבו ואימצו דגם דתי כסמכות נוסכת ביטחון. כך יכלו להתמודד עם המצוקות הרוחניות הכרוכות בחילון. כץ מבהיר שהוגי הציונות לא ייחסו לאל היהודי או לאל הטרנסצנדנטי בכללו שום משמעות בתחיית היהדות או בחידוש החיים הלאומיים, ולמרות זאת, התרבות היהודית עוצבה בהגותם לפי תבנית תיאולוגית⁸⁸.

אלמוג מתייחס לשפה העברית כשפת ההבטחה הציונית, ומראה כיצד באמצעותה הוסב כל אחד מאתגרי הקיום החדש בארץ ישראל לרכיב מיתי אידיאולוגי. כך אלמוג מזכיר שבארץ לא נעשתה הכשרת קרקע קבלנית אלא ב"ארץ הקודש" בוצעו "הפרחת שממה" ו"ייבוש ביצות". "קידוש השם" הוחלף ב"קידוש המולדת", ומאז מלחמת העצמאות הפכה תפילת "יזכור" למן "שמע ישראל" או ל"אם אשכחך" של הציונות. בדומה לכל דת אחרת, הציונות גינתה את הסוטים מהמצוות הציוניות והוקיעה את הפורשים מהמסגרת הלאומית ואת "הכופרים", כלומר את היהודים שבחרו להישאר בגלות. מושבי העובדים והקיבוצים היו למקדשי דת-הלאום החדשה. בתוכם נעשתה עבודת הקודש הציונית בטהרתה: עיבוד אדמת הלאום, יישוב הקפר, עמידה על המשמר מפני פורעים, וכן חיים של שיתוף וסולידריות קבוצתית. החלוצים אימצו את הסמנטיקה המיתולוגית של היהדות המסורתית, וחיזקו את הקונוטציה המוסרית של המושג "עלייה" כמבטאת את עזיבת הגלות לטובת חיים בעלי ערך במולדת היהודית העתיקה. כינויו של המהגר אל ארץ ישראל "עולה" וכינוי גל ההגירה בשם "עלייה" סימנו את מעמד הבכורה והעליונות המקודשת של ארץ ישראל על פני ארצות אחרות. כך גם למילה "העפלה" היה נופך רלגיוזי מובהק, שהוסיף צו מוסרי לפעולת ההגירה⁸⁹.

המושג "חלוץ" מבטא את זהותם העצמית האליטיסטית של המתיישבים הציוניים, והוא חלק מהאליטיזם שמאפיין את היהדות ביחס לדתות אחרות. הפסוק "כי עם קדוש אתה לה' אלוהיך, בכך בחר ה' אלוהיך להיות לו לעם סגולה מכל העמים אשר על פני האדמה" (דברים י"ד א'-ב') הוא אחד מפסוקים רבים בספרות הקודש היהודית הקובעים הבחנה בין המושג "יהודי" למושג "גוי", שפירושו כל עם אחר שאינו ה"עם הנבחר". אבות הציונות חונכו ברובם על ערכי היהדות המסורתית, וראו את עצמם כ"נבחרים" לא רק בשל זהותם היהודית, אלא גם משום שהתנועה הציונית הייתה בעיניהם תנועה ייחודית עם שליחות אוניברסלית⁹⁰. ככל שמתרחקים מהתקופה המעצבת, שהייתה מלאת חששות, כן הולכות וגדלות בכתבי החלוצים שביעות הרצון וההכרה בערך עצמם. רבים מהם מביעים במאמריהם גאווה על הצלחת בני דורם ליצור יש תרבותי וכלכלי מאין, והצלחתם לעמוד בגבורה בקשיים הכלכליים וביטחוניים. ההשקפה שהיהודים מתייחדים בסגולות אנושיות מולדות כחוכמה ותבונה, המעמידות אותם מעל לשאר האומות, הונחלה לצבר במסגרות החינוך. תוצאותיו של חינוך זה היו ההשקפה שהעם היהודי הוא "עם סגולה" שנועד להיות "אור לגויים".

הקיבוצים הראשונים שיקפו את ניצחון החזון הסוציאליסטי כדרך להתוות "מחר חדש" לחלוצים החרוצים. הפרטים נדרשו להיענות לציווי החברתי ולהיות חלק מהקולקטיב החדש, שבישר שינוי: מתלות ותלישות בגולה אל ריבונות וכוח לאומי שהיו בעלי ממד אמנציפטורי. המסר היה שסיפוק צרכיו של ה"אני" הפרטי תלוי בהגשמת המטרות הלאומיות. כיבוש האדמה וההצטרפות לכוח העבודה במהלך העליות, וכך גם המאבק להישרדות ולעצמאות ב-1948, תרמו להעמקת תחושת השייכות לזהות הישראלית. הקולקטיביזם הפך בהדרגה לדת אזרחית בישראל, ואחד מביטוייו היה דימוי הגוף האחד, שעוצב כחסון, שרירי ופלאי.

הגוף הפרטי, שבטבעו הוא לפעמים חלש, פגום או פגיע, נדחק לשוליים, ואת מקומו תפס דימוי גוף אידיאלי, שהיה לאחד ממנגנוני הכוזב של התודעה הציונית. היהודי החדש היה בעל גוף אוטופי שעוצב עבורו אידיאולוגית, והיה נטול מאפיינים אינדיבידואליים שעשויים להפריע להומוגניות החברתית.

המנהיגים הציוניים ניסחו את תכונותיו של ה"גוף הנבחר" כגוף נטול ג'נדר, אך למעשה היה זה גוף גברי. באלטנוילנד של הרצל, למשל, הגיבור אינו בטוח בזהותו, ורק כשהוא מגיע לארץ ישראל הוא מאשר מחדש את גבריותו, כך שארץ ישראל משמשת אתר הכרחי לטרנספורמציה הטרוסקסואלית מתבקשת⁹¹.

באלטנוילנד, כמו בכתבים אחרים של התקופה, החינוך של הנערים היה חינוך לגבריות. ארץ ישראל מוצגת כאתר של בריאות לאומית, פיזית ונפשית, וכל אורחות החיים בחברה החדשה מוגדרים במונחים של גוף. גלזמן מדגיש שהרצל מתאר את הציונות גם כתהליך של גאולה מגדרית, שרגע השיא שלו הוא הנישואין; כלומר אלטנוילנד היא בין השאר שיר הלל להטרוסקסואליזציה של הגבר היהודי ולשמיטת הדימוי שלו כחלש, חולני ונשי. הנשים בסיפור נותרות בשוליים והעלילה מנציחה את מעמדן הנחות ביחס לגברים.

גלזמן כותב:

הגוף הוא נושא מתעתע. המטריאליות שלו לעולם נחוות באמצעות דימויים; התחושות הגופניות האינטימיות וה"פנימיות" ביותר לעולם מתווכות על ידי תודעה הספוגה בסדר החברתי. המעברים בין הממד המטריאלי לזה הסמלי מייצרים תעותע. [...] כדי להפוך את הגוף לרכיב אידיאולוגי אפקטיבי, יש לשוב ולכתוב אותו; יש להפשיט אותו מבשרו לכדי "אידיאל". אם כך, הציונות מוליכה את הגוף מן הדימוי אל הבשר, אבל סופה להחזיר אותו אל תחומם של הדימויים כדי לרשום באמצעותו את דמות היהודי החדש⁹².

גלזמן מסיק שגם אם הציונות נגעה בגוף הממשי, הרי היה זה רק כדי לשוב ולהיפרד ממנו, לטובת הגוף האידיאלי.

אחרי תחיית ההגות הציונית והטמעתה, באה עת מימוש החזון בשדות השממה של האומה המתהווה. במעבר בין ההגות הציונית לאזרחות הישראלית, הקולקטיביזם שימש לא כיסוד שמגביל את חירותו של הפרט אלא ככזה המאפשר חופש⁹³; במושגים מרקסיסטיים – החלוציות הייתה סוג של "תודעה כוזבת" שסיפקה מעטה אידיאולוגי סמיך ככוח לשלוט על האינדיבידואל. תודעת הכוזב היא שאפשרה את מפעל התקומה האדיר של הציונות. רק כעבור כמה עשורים היה אפשר לראות הבהובי כפירה מצד מי שהיו סובייקטים, והפכו ביקורתיים כלפי תהליך הסבתם לכאלה.

מאירה וייס בחנה כיצד עיצבו נסיבות חברתיות קריטריונים לגוף ה"ראוי", וחקרה בין השאר את המיליטריזם שעיצב את החברה הישראלית, ומכתיב עד היום את תפיסת הגוף הלוחם כגוף הישראלי הראוי. גיוס חובה והשירות בצה"ל הם מטרות חברתיות אולטימטיביות של ה"גוף הנבחר"⁹⁴. האינדוקטרינציה הצבאית מתחילה בגיל צעיר בפעילויות בית-ספריות שמדמות שירות צבאי. ההוגים הציוניים עמלו על עיצוב דמות החייל כיעוד של כל ילד, ועמם נמנה, למשל, הסוציאליסט הציוני יצחק טבנקין, ממקימי הפלמ"ח,

שתבע מהמורים בקיבוץ להתחיל את החינוך המיליטריסטי כבר בקרב ילדי הגן. לפי וייס, המחויבות של החברה הישראלית למצוות הפיריון, הפופולריות של בדיקות ההיריון וסל הבדיקות הגנטיות המופרז בישראל, כל אלה נולדים גם הם מאידיאל "הגוף הנבחר". גוף זה יתויג בהמשך כ"פרופיל 97" במהלך השירות הצבאי, או ימוספר בציון נמוך יותר, כגוף פגום, והתיוג כפגום או מוצלח ילווה אותו גם הרבה אחרי שירותו הצבאי.

החיילים נבחרים ומשובצים בקפידה ליחידות "מובחרות" שונות. כדי לשרת ביחידות אלה הם נדרשים לעבור מדור אימונים גופניים, שנועד לבדוק את החסינות שלהם מול השפלה ועינויים. טקסים לביזוי הגוף אינם מתחילים בתקופת השירות הצבאי, אלא הם חלק בלתי נפרד מתהליך ההכרות בזמן הנעורים בתנועות נוער ובמסגרות לאומיות נוספות. אגרסיה כלפי הצעירים בשירות הצבאי או בתנועות הנוער היא התנהלות שכיחה, וההשתייכות לשכבה המוערכת כרוכה תמיד באימונים שמלווים במפח נפש. באימונים צבאיים וקדם-צבאיים הגוף עובר השפלה על מנת להיבחר וגם על מנת להשתייך⁹⁵. הדמות הפנטסטית של החייל הלוחם הפכה לדמות נערצת, וכל נער ידע (וידע גם היום), שכדי "להיבחר" ליחידה "מובחרת" עליו להכשיר את גופו, כדי שיהיה חזק דיו לחוות גם עינויים איומים. וייס סבורה שגופים הם תמיד בתהליך של התהוות, של היווצרות, ומתעצבים בהתאם להבניות חברתיות. בישראל הזהות המיליטריסטית של גוף החייל היא אחת הדרכים של הגוף להשלים את תהליך ההתהוות שלו⁹⁶. אתוס הלוחם וקדימות האינטרס הביטחוני עיצבו את החברה הישראלית בעבר ומעצבים אותה גם כיום. החברה מתגבשת סביב צבאה, והצבא משעתק את דמות הלוחם הגיבור, שגופו מאומן להילחם ולנצח. ערך הכוחניות זולג גם לתחומי חיים אחרים, למשל לאגרסיביות בנהיגה, או לשפה מילולית לוחמנית, השכיחה ברחובות ובאמצעי התקשורת.

כל ערוצי האמנות בימי סוף המשטר המנדטורי וראשית ההגמוניה המדינית הציונית עמלו כדי לעצב את גוף הלוחם כגוף שאליו יש לשאוף. הגיבורים הספרותיים, כמו אורי אצל משה שמיר, דודו אצל חיים חפר, או גידי אצל ס' יזהר – לכולם הייתה "בלורית" כתו היכר הכרחי, שסימל את הגבורה והאומץ של הנערים. באופן דומה הותווה מיתוס החיילים הפצועים שזכו לאהדת הקהל. הגוף זכה לתשואות גם אם היה פגום, ובפרט שהגשים את ייעודו כלוחם, ונפגם באחת ממלחמות ישראל.

אמנם הספרות של שנות ה-50 היא פחות הומוגנית, אך מבחינת האוריינטציה האידיאולוגית היא אפירמטיבית, ודומה לזו שקדמה לה: אין בה ערעור על האידיאולוגיה השלטת ואף לא הטלת ספק בתבונת המנהיגים. מלחמת העצמאות, שהייתה עקובה מדם, מתוארת לרוב מתוך פרספקטיבה אידיאליסטית, ולא ביקורתית או פסיכולוגית. ביסוד האמנות הכתובה עדיין עמדו אז צידוק הלחימה והזדהות מוחלטת עם מאבקו של הקולקטיב היהודי. אחד המאפיינים הבולטים בכתבי הצברים הוא, כאמור, הכרת ערך עצמם ופועלם, לעתים בהגזמה. בשירים, בספרות ובסיפורי הקרבות הלוחמים הצברים מרבים לכתוב בגוף ראשון רבים: "כבשנו", "הבקענו" או "ניצחנו". אף על פי שהייתה אז הצדקה עובדתית לשימוש השכיח בגוף ראשון רבים, מסגנון הכתיבה מתקבל הרושם ששכיחותו של גוף ראשון רבים אינה רק צורך עובדתי, אלא נראה כאילו היחידה כולה, שפעלה כגוף אחד מלוכד, מספרת את סיפורה, ובכך מתחדדת בעקיפין ההבחנה בינה ובין כל העמים האחרים⁹⁷.

שמעון לוי סוקר את התיאטרון הישראלי והארץ-ישראלי מראשיתו, וטוען שבשנותיה הראשונות נרתמה אמנות התיאטרון ככלי חינוכי ואידיאולוגי המגויס לשירות הציוני הלאומי ולמאבק על יצירת תרבות עברית⁹⁸. לפי לוי, מטרת המופע התיאטרוני הייתה לחשוף את "עומק מושרשותנו ההיסטורית בארץ", מה שהפך את החלל עצמו לגיבור עיקרי במחזאות מאותה התקופה. לוי סבור שהקונפליקט הנהוג והמתחייב בעלילת כל מחזה נסב כך שהחלל עוצב כאנטגוניסט⁹⁹; אדמת הארץ הואנשה כאישה, והעימות שעל הבמה היה בעיקר בין ה"חלוצים" ובין האדמה הסרבנית ושממת המדבר, שמשתוקקת למים. מיד עם תחילת פעילותו נרתם התיאטרון העברי למשימות אידיאולוגיות, ומשהו בבדימוניות הטבועה בתיאטרון מטבעו נתן לפן המשיחי ביהדות ביטוי חילוני חדש, מודרני וחלופי¹⁰⁰.

כל ערוצי האמנות העברית בראשיתה עסקו בקידוש האדמה ובהאדרת הגוף היהודי ה"חדש", והפכו כך לסוכני תרבות של האידיאולוגיה הציונית. מנגנון החברות האידיאולוגי פעל עוד כשהיו הצברים פעוטות, והתבטא, למשל, במיסוד הזמר העברי כאמנות עם מסרים לאומיים ברורים. שירי הילדים של התקופה היו בעלי תוכן חלוצי. השירים הבהירו לעולל את מצוקותיו של העם הרדוף, את נדודיו ואת הפורענויות, וטיפחו את התקווה ואת האמונה בגאולה ובתקומה¹⁰¹. השירים בשנות ה-50 מתאפיינים בהערצת החקלאות, עבודת

הכפיים, הלאומיות והגבורה, למשל שירו של יהושע פרידמן 'דונם פה ודונם שם', שיר שאימצה הקרן הקיימת לישראל, וליווה את התרומות ל"קופסה הכחולה" המיתולוגית.

אֶסְפֵּר לָךְ הַיְלָדָה / וגם לָךְ הַיְלָד / אֵיךְ בְּאַרְץ יִשְׂרָאֵל / אֲדַמָּה נִגְאָלָת: / דּוֹנָם פֹּה וְדוֹנָם שָׁם /
רָגַב אַחַר רָגַב- / כִּף נִפְדָּה אֲדַמַּת הָעַם / מִצָּפוֹן עַד נֶגֶב. [...]
עַל הַקִּיר תְּלוּיָה קִפְסָה / זֹאת קִפְסַת הַתְּכַלֵּת- / כָּל פְּרוּטָה שְׁנִכְנְסָה / אֲדַמָּה נִגְאָלָת / דּוֹנָם פֹּה
וְדוֹנָם שָׁם [...] כִּי יִדְבִיקוּ בּוֹל אֶל בּוֹל / נַעֲרָה וְנַעַר / יִתְמַלְאוּ שָׂדֵה יִבּוֹל / וְיִצְמִיחוּ יַעַר / דּוֹנָם פֹּה
וְדוֹנָם שָׁם [...] חֲפִי, חֲפִי עוֹד מְעַט / צִיּוֹן הַשּׁוֹמֵמָת / גָּאֵל תִּגְאָלֶךָ לְעַד / קָרֹן הַקְּיָמָת / דּוֹנָם פֹּה
וְדוֹנָם שָׁם [...] כָּכָה, הַיְלָדָה / כָּכָה, יְלָד- / בְּמִסִּירוֹת וְעִבּוּדָה / אֲרֻצָּנוּ נִגְאָלָת / דּוֹנָם
פֹּה וְדוֹנָם שָׁם¹⁰²/ [...]

גאולת האדמה השתלבה כמוטו עיקרי בכל שירי התקופה, והונחלה כערך עליון בחינוך. הילדים הרכיבים למדו שכדי להיות ילדים טובים עליהם לתרום את חלקם לגאולת האדמה. הם נקראו לוותר על עולמם הילדי הרך, ולהתחסן, כדי להפוך להיות חלק מעולם המבוגרים, העמל על בניין הארץ ועל המאבק באויבי העם. בשיר 'תפילה' מאת מרים ילן שטקליס¹⁰³ הילד חוגג יומולדת, ואינו מבקש דבר לעצמו, רק להפוך לגיבור לאומי:

[...] אֲנִי דָּנִי. מְחַר בֶּן שְׁמוֹנָה אָנִי.
אֵינְנִי רוֹצֵה עַט נוֹבֵעַ. אֵינְנִי רוֹצֵה פְּדוּרְגָל. וְאַף לֹא
אוֹפְנִים. אֲדַנִּי בְּשָׁמַיִם, רוֹצֵה אֲנִי דָּבָר אֶחָד, וְרַק הַדָּבָר
הַזֶּה בְּלִבִּי:
עֲשֵׂנִי, אֲדַנִּי, עֲשֵׂנִי בֶן-לֵיל- עֲשֵׂנִי גִבּוֹר-חֵיל!
גִּבּוֹר לְבָלִי חַת, לְבָלִי פֶחַד, תִּרְבִּי בִימֵינִי מְנַצַּחַת!
כְּמוֹ מִתְתַּיְהוּ עֲשֵׂנִי, כִּי הוֹדָה הַמֶּכֶפֶי עֲשֵׂנִי,
לְמַדְנִי, אֲדַנִּי, לְמַדְנִי, הָיִיתָ גִבּוֹר.
כִּי אֲנִי צָרִיד לְבָנוֹת אֲוִירוֹן- מֵאָה וְשִׁבְעִים אֶלֶף טוֹן-
כְּנֶפֶס-יּוֹ- כְּעֵנָן פּוֹרֵשׁ עַל שָׁמַיִם בְּסֶתֶו.
עִם תּוֹתָחִים¹⁰⁴ - בְּכָל צַד שְׁאֵפְתָח-
תּוֹתָח!
עִם סֵלָם- לֹא סֵלָם סֶתֶם, כִּי אִם אֶרֶךְ-אֶרֶךְ-אֶרֶךְ,
מִן הַשָּׁמַיִם שְׁרוּף- מִתְפַּתֵּל וּמִתְפַּתֵּל-
וּכְשֵׁתְרָצָה הַסֵּלָם מִתְקַפֵּל.
וְעָלְיוֹ כְּתוֹב לֹא מֵר-
בְּזָהָב, לֹא בְּשִׁחּוֹר- פֹּה עוֹלִים יְהוּדִים אֶל אֶרֶץ-יִשְׂרָאֵל¹⁰⁵

הילד פונה לאלוהים ומבקש חרב, אווירון ותותח, שיעזרו לו להפוך גיבור-חיל. כדי להבחין ילד זה מילדים לוחמנים אחרים, המשוררת מבהירה שהתותחים כרוכים בעליה לארץ ישראל, ובהמשך השיר מפורטות הארצות שמהן "בְּסֵלֶם יֵעָלוּ כְּלֵם"; כך שמשאלותיו המיליטריסטיות של הילד ארוזות בתיק התקומה הלאומית.

גם שירי הערש של התקופה פעלו כסוכני תרבות אידיאולוגיים. בדרך כלל היו השירים קדורניים עם מנגינה נעימה שעידנה אותם, וסיפרו בין השאר על מלחמה שהייתה, או כזו שצפויה בקרוב. למשל השיר 'לילה לילה' של נתן אלתרמן ומרדכי זעירא, שמילותיו מאיימות וכלל אינן מתאימות לילדים: "לִילָה לִילָה / אֶחָד הָיָה טָרֶף / לִילָה לִילָה / שְׁנֵי מֵת בְּחָרֵב / לִילָה לִילָה / וְזֶה שְׁנוֹמֵר / נוֹמֵי נוֹמֵי / אֵת שְׁמֶךְ לֹא יִזְכֵּר / נוֹמֵי נוֹמֵי / אֵת שְׁמֶךְ לֹא יִזְכֵּר [...]"¹⁰⁶.

כך גם השיר 'שכב בני' של יוסף שפינדל:

"שְׁכַב בְּנֵי, שְׁכַב, אֵל תִּירָא / כָּל הַמוֹשֵׁב עַר / אֲמָא גַם כֵּן בְּשִׁמְיָהּ / תִּגַּן עַל בְּנֵה אַבְנֵר / בּוֹעֶרֶת הַגֶּרֶן בְּתֵל יוֹסֵף / וְגַם מִבֵּית אֶלְפָּא עוֹלָה עֵשֶׂן... / אִךְ אֶתָּה לְכַפּוֹת אֵל תּוֹסֵף / נוֹמָה, שְׁכַב וּישֵׁן. לִילָה, לִילָה, לִילָה אֵשׁ / תֹּאכַל חֲצִיר נֶקֶשׁ / אָסוֹר, אָסוֹר לְהַתְיָאֵשׁ / מְחַר נְתַחֵיל מְחַדֵּשׁ / מְחַר צְרִיף לִירוֹת הַמָּסָד / בֵּית לְבָנוּ יְכַנֶּה הָאֵב / הַנֶּה תִּגְדֵּל, תָּרִים הָיִד / תִּצְאוּ לְבַנְּנָן אֲזַי יַחְדָּיו"¹⁰⁷.

אמא בשמירה. היא מבקשת מבנה לא לפחד אף על פי שברקע בוערת הגורן ועשן מיתמר לכל עבר. הילד מתבקש לאכול קש (!), לא להתייאש, ולהתחיל מחדש. גם שירי החגים נרתמו לאידיאולוגיה, וביקשו לעצב תודעה לאומית מגיל גן. בדרך כלל הבתים הראשונים של השירים היו תמימים וילדיים, ורק בהמשך הגיעה הבשורה הלאומית. כך בשיר התמים לכאורה 'השקדייה פורחת', שנכתב לט"ו בשבט; בבית השני והשלישי מופיע ציווי עבודת הארץ: "הָאֶרֶץ מְשׁוֹעֵת: הַגִּיעָה עֵת לְטַעַת! כָּל אֶחָד יִטַּע פֹּה עֵץ, בְּאֵתִים נִצָּא חוֹצֵץ"¹⁰⁸, ואילו הבית הרביעי מגמתי אף יותר: "נִטַּע כָּל הָרַגְבֵּעַ, מִדָּן וְעַד בְּאֵר-שָׁבַע: וְאַרְצֵנוּ שׁוֹב גִּירֵשׁ – אֶרֶץ זֵית וְצִדָּה וְדָבֵשׁ"¹⁰⁹.

כמה בקלות עברנו משמחת השקדייה אל ירושת הארץ, מדן עד באר שבע. גאולת הארץ מוצגת ככורח, הרי "הארץ משוועת", והפנייה אל הילדים ברורה: קחו כלי עבודה והצטרפו אל הורייכם בעמלם. הקריאה האידיאולוגית הגסה מתערבבת לה בתוך המרקם הילדי של השיר, והילדים נקראים לוותר על הנדנדה וארגז

החול כדי לבנות מחדש את ארץ האבות. הילד התם תורם את תמימותו למאבק הלאומי. באותם חיבורים, שירים, מכתבים ויומנים של התקופה אין ביקורת, סרקזם, ייאוש או ספק. היעדר כמעט מוחלט של ביקורת על "צדקת הדרך" או על אופן מימושה מעיד לא רק על ההזדהות העמוקה של בני הדור השני עם האידיאלים של הציונות, אלא גם על החשש והרתיעה מפני ערעור עליהם¹¹⁰.

בסוף שנות ה-60 ובתחילת שנות ה-70 קם בארץ דור חדש של סופרים, משוררים, מחזאים וחוקרי ספרות וחברה, שקרא תיגר על דור היוצרים הצברים והוקיע את חקינותם האידיאולוגית ואת תפיסת המציאות החד-ממדית שלהם. בחריפות גדלה והולכת החל דור זה לבקר את הכתיבה המגויסת של יוצרי תש"ח, המתמקדת בעולמו של הקולקטיב, והעלה על נס את היצירה הביקורתית האנטי-ממסדית והאישית, המתמקדת בעולמו של היחיד ובמצוקותיו. מאז שנות ה-70 התחזקה הביקורת על מיתוס החלוץ והצבר אצל יוצרים וכותבים, ולפי אלמוג היה זה חלק מתהליך ההתפכחות של האינטליגנציה משכרון העוצמה הישראלי, מהנאיביות המהפכנית ומסדקים שנפערו בקונצנזוס הלאומי של המדינה הצעירה¹¹¹.

בסרטו **הכי הרבה אני אוהב אותי**¹¹² הבמאי תום שנאן חוקר את השירה העברית לילדים מאז ימי "המדינה שבדרך", דרך המלחמות ב-1948 וב-1967 ועד מלחמת יום הכיפורים ב-1973, שאחריה נפתח עידן חדש בספרות העברית בכלל, ובפרט בשירים, שנכתבו מאז לילדים. עד שנות ה-70 התרבות הייתה מסורה לגיוס הילדים למאבק הלאומי, והשירים הנחילו, כאמור, ערכים של קידוש הקולקטיב כ"גוף אחד" שיגאל את השממה. בסרטו טוען שנאן שספרו של יהונתן גפן **הכבש השישה-עשר** (1973) היה מהמורדים הראשונים בהתייחסות המקובלת לעולם הילדים. בעקבות הספר נולדו הצגה ואלבום מוזיקלי שבוצעו על ידי יוצרים שביקשו לפנות לראשונה מקום לילד הפרטי, המרגיש, הכואב והאוהב. יהונתן גפן ושותפיו בכ**בש השישה-עשר**, כמו אמנים נוספים בני התקופה – אריק איינשטיין, מתי כספי, שמוליק קראוס, ג'וזי כץ, חווה אלברשטיין ואחרים – יצרו אז לראשונה שירה איכותית לילדים, שבין שורותיה הסתתרו טענות של הילדים אל הוריהם ושאלות על העולם המדומיין שהם חיים בו. השירים החדשים פנו אל הילדים בגובה העיניים¹¹³, והציעו מבט מפוכח ומורכב על עולמם הפנימי. היוצרים הושפעו מהלכי הרוח התרבותיים של שנות ה-60 בעולם ומפריצת להקת החיפושיות (The Beatles), ויצרו יצירה מקומית חדשה שמלקקת את פצעה אחרי ההלם הקולקטיבי ממלחמת יום הכיפורים. שירתם סדקה כך את הסולידריות ואת ההגמוניה התרבותית של

דור המייסדים האידיאליסטי. **הכבש השישה-עשר** הוא אלבום עדין ונוגה, לא מתייפייף וכמעט מלנכולי, שמתייחס לילדים כמבוגרים קטנים, שלבטיהם ורגשותיהם ראויים להתייחסות בוגרת. לפי יהונתן גפן, כמעט אף אחד משיריו **בכבש השישה-עשר** לא היה עולה על הדעת כשיר ראוי לילדים בדור שבו גדל¹¹⁴, אך המעטה האידיאולוגי נפרם בהדרגה מאז שנות ה-70, ומתוך הקרעים נארגה שירה חדשה.

לפי התיאוריה הביקורתית, מזמן שהאמנות חָדְלָה לשרת את ערכי ההגמוניה החברתית היא מתחילה להיות מסורה לעצמה, ולכן אוטונומית. האוטונומיה של האמנות מבטיחה שתקיים את תכליתה – התבוננות ביקורתית, שמבהירה לנמעני היצירה האמנותית את המצב האמיתי, לא זה המדומיין ומעוצב אידיאולוגית.

שנאן מראיין יוצרים כיוני רכטר, מתי כספי, יהונתן גפן ויהודה אטלס, והם פורשים את ההיסטוריה שלהם ככותבי שירים אינדיבידואליסטים, שבהם במקום החוסן והגבורה באו הדמעות. במקום לתאר אוסף אנונימי-הומוגני של יפי-בלורית ותואר, עסקו השירים החדשים בילד אחד שאוהב ילדה אחת שאוהבת ילד אחר. שירי הקורבן והסגידה לאומה התחלפו בשירים של פחד מרעמי תותחים בליל חורף קר, ולראשונה נולד ילד שבכלל לא אוהב את המדינה, אלא אוהב את עצמו. יהונתן גפן מספר ש"כל השירים [עד אז] היו עם משימות. מה אנחנו צריכים לעשות ואיך נמות בכבוד למען המדינה". הוא עצמו בחר לכתוב שירים אחרים. כך גם יוני רכטר, שלא הרגיש שייך למסגרות החברות הלאומיות, ורצה ליצור אמנות אינדיבידואליסטית. מתי כספי מספר איך פחד כשהיה אסור לפחד, ומתאר את הלינה המשותפת בקיבוצים: "גרנו בבתי הילדים, וכשהילד היה פוחד ובוכה הייתה נכנסת לחדר המטפלת, ומחזיקה עששית, שמאירה את הפנים שלה כשהיא עם מטפחת, ככה שעל הקיר רואים את הצללית שלה, גדולה ומפחידה עוד יותר, והילד מצטנף במיטה ומתחיל לפחד גם ממנה, והיא אומרת לו: 'לישון יפה ילד, לא טוב בוכה', וזאת טראומה לכל החיים"¹¹⁵. יהונתן גפן אומר: "השירים היו מפחידים [כי] החיים היו מפחידים, והרגשתי שמצפים ממני לשני דברים: להפריח את השממה ולהרוג ערבים". יהודה אטלס מוסיף שהמסר היה "לא לגלות רגשות, לא לפחד חס וחלילה, והיה מותר להתרגש רק במקרה אחד: כשעולים בכביש הנחש למצדה וכשעולה השחר, אז מותר [וצריך] היה להסתובב, להביט אל הזריחה ולהגיד: הו, איזה יופי!"¹¹⁶.

ב-1977 יצא לאור ספרו של יהודה אטלס **והילד הזה הוא אני** שחולל מהפכה בספרות לילדים, והפך בהמשך לסדרה, שעיקרה בסיפור המציאות מנקודת מבטו של הילד. בכל השירים בספריו של אטלס הילד

מביע שאיפה כמוסה: להישאר ילד, ולא למהר לגדול. הוא מסרב להתחנך ולהתעצב על פי עולם הערכים (הטועה) של המבוגרים. בסרטו של שנאן אטלס מתוודה שהשיר שהעניק לו השראה היה השיר "דני גיבור", שהיה יוצא דופן בין שיריה של מרים ילן שטקליס, כי היה שם ילד עצוב. השיר מתאר את נורית שאכלה את התפוח, זרקה את הפרח בחצר, ולמרב הצער הלכה לשחק עם ילד אחר. נקודת המבט בשיר היא של הילד, שאמנם אינו בוכה אף פעם, אבל נעלב מנורית, ולכן הדמעות בוכות לו מעצמן. האמנות החדשה לילדים נולדה מתוך הבנה שילדים הם רק ילדים, ושלא צריך להפוך אותם למבוגרים בעל כורחם. הילד בשירים מאז שנות ה-70 פחות מתעניין במטרות הלאומיות, ולא רוצה לעזור להוריו אלא להשתולל, להיות לפעמים "ילד רע", ולא לבקש סליחה. הוא לא רוצה לגדול ולהילחם, ולא מעוניין לעבור "הסבה" אידיאולוגית לאזרח באומה מפוארת. הוא רוצה להישאר ילד.

אל תסבירו לי אם לא שאלתי/ אל תקראו לי באמצע משחק, בייחוד אם רק התחלתי;/
דברים שאני לא אוהב – אל תקריחו אותי לאכול/ וכשאני רוצה לעזור אל תגידו: "זה אֶתָּה לא יכול!" /
אל תצַעֲקוּ עלי לפני פוֹלֵם/ ואל תקחו אותי לאנשים שאין לי מה לעשות אצלם¹¹⁷.

מחוללי התמורה באמנות לילדים היו כולם ילדים לשעבר, שבגרו תחת תודעת הקולקטיב המחייב-חונק. רובם ככולם סירבו להיות חלק מהזמר העברי המוכתב, וביקשו לייצר מוזיקה משלהם. המוזיקה נכתבה לראשונה לשם עצמה, והשירים היו שיקוף ל"אני" השביר של כל יוצר, ולילד שהוא לא הספיק להיות. יהודית רביץ בהילדה הכי יפה בגן' מנסה לברר למה הילדה עצובה אף על פי שהיא כל כך יפה, וגם מסכימה להתוודות שהיא עצמה לא מרגישה יפה כמו גיבורת השיר, ורק מתבוננת בה ממרחק. כנות כזו, בשילוב עם כישרון מוזיקלי נדיר של מי שיצרו ושרו אז, סללה שביל גישה חדש אל הילדות: בפעם הראשונה היה מותר לבכות וגם היה מותר סתם ליהנות. לילד מותר לכבד את עצמו לפני שהוא מכבד את אבא, את שומרת הלילה או את דוד בן-גוריון, ומותר היה לו לא לקחת חלק בכיבוש הארץ, אלא לקבל אופניים ליומולדת, או לפחות לבקש אותם.

המהפכה הייתה כנראה מתבקשת, כי בארבעת העשורים שחלפו מאז, שירי הכבש השישה-עשר מושרים בכל בית ישראלי שמגדל ילדים. נראה שדור ההורים החדש הבין שיש משהו משובש בגיוס ילדים לתעמולה הלאומית. היצירה הישראלית החדשה פנתה אל פעוטות שגילו את עצמם במראה ממש לא מזמן וביקשה

להתעכב שם רגע, על הילד שהפך ל"אני", במקום למהר ו"להסב" את ה"אני" הטרי לסובייקט לאומי. בשנות ה-70 נולד גם הרוקנרול הישראלי, והיתה זו עוד התקוממות של אמנות שוליים איכותית כנגד התרבות המוכתבת הציונית. למשל להקת **תמוז** המיתולוגית, שנוסדה, וגם התפרקה ב-1976, והספיקה להטביע חותם מרהיב על אמנות המוסיקה הישראלית. חברי הלהקה היו רובם יוצאי להקות צבאיות, שביקשו להוריד את המדים, ולנגן אמנות אוטונומית, לשם עצמה.

ובכל זאת, גם אם האמנות היא אוטונומית ומשמרת ביקורתיות כלפי המציאות, היא עדיין יכולה, לכל היותר, לחולל שינוי עדין בתפיסה. המהלכים האמנותיים המהפכניים של התקופה היו כמשב רוח טובה של אמנות לשם עצמה, אך השפה התרבותית כאן נותרה שפה לאומית מגויסת. גם ילדים שנולדים בישראל בעשור השני של המאה ה-21 מעוצבים עד מהרה כסובייקטים באידיאולוגיה הלאומית, ותורמים את גופם למיתוס הצבר הלוחם. רבים מהילדים גדלים על קידוש המדים ועל תאוות הקרב, והגוף החסון שאיננו בוכה אף פעם נותר הגוף הישראלי הראוי גם היום.

כחלק מטיפוח תרבות הגוף העברית נוסדה בארץ ישראל אמנות מחול שאתגרה את התפיסה המגדרית החד-ממדית הגברית של הציונות. תרבות הגוף העברית החדשה התעצבה הודות לכמה נשים חדורות חזון וכישרון, והנרטיב הציוני נטמע אז לראשונה בגופן של מחוללות עבריות. דימוי ה"חלוץ" הלוחם פינה מקום גם ל"חלוצה", שרקדה עתה בקדמת הבמה.

ג. צעדים בוני אומן – לידתה של אומה רוקדת

כחלק מיצירת תרבות ציונית בפועל ובצד הפניית המשאבים לענפי הספורט היהודי החדש, החלו צעדים ראשונים למיסוד תרבות מחול בארץ ישראל. החיפוש אחרי מחול ישראלי אותנטי היה חלק מתהליך כללי של חיפוש זהות; המסרים של יצירות המחול הראשונות התמקדו אז ביישוב השוקד על "המדינה שבדרך" ובשיבה לטקסטים מקראיים, כמקור לבניית הגרעין היהודי החלוצי באומה החדשה.

הריקוד הארץ-ישראלי הראשון נוצר בשנת 1924 על ידי ברוך אגדתי שהיה צייר, רקדן ומפיק סרטים, וביצירתו ביקש למסד אמנות עברית מקורית. בריקודו שילב אגדתי תנועות מריקודי החסידים והערבים ונתן לריקודו את השם "הורה גלילית", ומאז שנות ה-40 כונה הריקוד "הורה אגדתי". הריקוד לווה בשיר שמילותיו מבשרות את תקומת העם היהודי, שהיה עם רדוף, וביקש להפוך להיות עם זקוף קומה, באומה משלו. בבית הראשון של השיר מודגשים השמחה והגיל כמו שהם מתבטאים ברגליים המחוללות, ובבית האחרון מובהר שהמחול משמש מעין טראנס שנועד להרחקת מכאוביו של העם הגלותי הנרדף: הַשְׁמָחָה בְּלֵב יוֹקֵדֶת/ וְרַגְלֵינוּ גִיל שׁוֹפְעוֹת; כִּי נִרְקֵד אֶדְמַת מוֹלְדָת/ וְנִשְׁיֶרֶה, טוֹב לְחַיּוֹת! [...] הַלְאָה כֵּל מְכַאֵב! / נִגְרַשׁ כֵּל פְּגַע/ וְנִסָּב הַלּוֹךְ נִסָּב, הוֹרָה עַד כְּלֵי סוּף!¹¹⁸. לאחר הופעתו של אגדתי בווינה נכתב בעיתון **דער טאגן** ש"הופעתו מביאה לעניין הציוני תועלת גדולה יותר מאשר עשרה נאומים, וזאת, נוסף לערכיה האמנותיים; זוהי תעמולה ציונית ממדרגה ראשונה וזאת מצוותה האצילית ביותר"¹¹⁹.

אם כן, המהלך של אגדתי היה חלק בלתי נפרד מהתעמולה הציונית של התקופה. אגדתי היה ראשון לרקוד ריקוד "עברי", ובין ראשוני היוצרים שהבינו את האפשרות התרבותית הגלומה בפסיפס החברתי והעדתי בארץ ישראל¹²⁰. אגדתי ייזכר כאמן מקורי שהקדים את זמנו, והיה ראשון למזג מקורות השפעה כדי ליצור מחול מקומי-לאומי, אך תרבות המחול החלה להתמסד בארץ רק עם עלייתן ארצה של כמה רקדניות שיצרו תשתית להוראת מחול באומה החדשה.

בעשורים הראשונים של המאה ה-20 הגיעו לארץ ישראל יוצרות מאירופה המרכזית: גרטרוד קראוס, דבורה ברטונוב, מרגלית אורנשטיין ובנותיה, תהילה רסלר, הילדה קסטן, אלזה דובלון ואחרות. יוצרות המחול הישראליות אימצו עקרונות אסתטיים מהמהלך האקספרסיוניסטי האירופי, ויישמו אותם על אדמת

הבור של ארץ ישראל ושל האומה המתהווה. רובן ככולן היו חדורות חזון, וצמאות להגשים את האידיאולוגיה הציונית בגופן. חלק ניכר מהן ויתרו על קריירות מבטיחות באירופה כדי לייסד אמנות מחול עברית, כחלק מהפרחת השממה בארץ המובטחת.

מרגלית אורנשטיין עלתה לארץ ישראל מאוסטריה ב-1922, והקימה סטודיו ראשון למחול מודרני. הרקדנית רינה ניקובה עלתה לארץ מגרמניה ב-1924, והקימה להקה שאיחדה את יסודות הבלט עם יסודות יהודיים תימניים מסורתיים. אורנשטיין, ניקובה ואמניות אחרות פיתחו את הטכניקה שלמדו באירופה, וזו שימשה בסיס להתפתחות השפה האמנותית המקומית. ב-1928 התקיים קונגרס המחול בעיר אסן בגרמניה, ובו השתתפו רודולף לאבאן (Laban), מארי ויגמן (Wigman), קורט יוס (Jooss), גרט פלוקה (Palucca) ואחרים, הנחשבים למייסדים של מחול ההבעה (*Ausdruckstanz*), שהיה אז הזרם האמנותי המרכזי באירופה. בכנס השתתפו היוצרות הישראליות הראשונות ובהן אורנשטיין, שפרסמה בעקבותיו את המאמר 'התפתחות אמנות התנועה', ובו היא תיארה את חשיבות הפעילות הגופנית בכלל, ואת זו של המחול בפרט, להבראתו של העם בארץ ישראל:

לא בחיבוק ידיים נחכה. אנחנו נשתמש בכל הניסיונות האחרים לשחרר את בני נעורינו מאזיקי התמול ולהבריא את גופם ורוחם. עוד לפני שבע שנים לא הרגישו תושבי תל-אביב במציאות הים. לפני ארבע שנים נצטמצמו החיים על שפת הים במסגרת צרה מאד. ואך בימים האחרונים, [...] אפשר לראות בחורים ובחורות למאות, השמחים את שמחת גופם על שפת הים, הששים על שחרורם הגופני, על חופש תנועתם באור השמש, במרחבי האוויר, במים. זה האות, כי בלב בני נעורינו מתעורר החוש לתרבות הגוף ולתנועתו החופשית. והדרך משמחת-הגוף והתנועה החופשית מביאה לתרבות התנועה ומכאן לפריחת אמנות הריקוד.¹²¹

בכתביה ביטאה אורנשטיין את הצורך הדחוף בחינוך לתרבות הגוף אצל היהודים החלושים שהגיעו ממזרח אירופה המעונבת, המאופקת, אל מרחבי השמש המסנוורת הישראלית. בהמשך היו בנותיה של אורנשטיין, שושנה ויהודית, לממשיכות דרכה במיסוד המחול המודרני בארץ. משפחת אורנשטיין נשארה בארץ ישראל למרות המחלות שידעה בגלל ההסתגלות לנוף החדש:

כשחולים לא זוכרים הרבה – קולות של אחיות, רופא שדיבר אנגלית. כמעט רצייתי לקחת את הבנות ולעלות על אנייה, לו רק היו נותנים לי. אבל מספיק לי הזיכרון של הקרנטינה והימים בתחנת המעבר ליד הנמל – ואיך שפכו עלינו די-די-טי, זה היה נורא כל כך, ואורנשטיין היקר עמד בחוץ ועשה סקנדל וזה לא עזר, הבריטים לא דיברו איתנו ורק אחרי כמה ימים נתנו לנו לצאת, נראה שהם לא שמחו שעוד

יהודים מגיעים לארץ-ישראל והפנים של האנשים – זה לא רק הסירחון [...] אלא התדהמה – על ההחלטה לעזוב הכל, ועל זה שאפשר לחיות גם ככה, ושריח תפוחי הזהב מגיע גם דרך הקירות, וכל השפות שלפתע שומעים פה¹²².

כמו אורנשטיין, גם אמניות אחרות בנות התקופה נתקלו בתלאות הסתגלות מאתגרות, וכן בהתנגדות מצד החברה החלוצית העובדת לכך שהן משקיעות את מרצן בתרבות ולא בעבודה, ולכן נאלצו לתרום חלק ניכר מזמנן למאבק הציוני. כך רקדנית הבלט מיה ארבטובה, שהגיעה לארץ ישראל ב-1938 כדי ללמד כאן בלט. ארבטובה נתקלה בהתנגדות רבה מצד ה"חלוצים", שראו בבלט אמנות מיושנת וגלותית. הבלט נתפס כמייצג את האצולה המזרח-אירופית ולכן כלל לא התאים לפשטות ולעממיות של ישראל החלוצית¹²³. ארבטובה לא ויתרה, פתחה סטודיו ב-1943 ואספה תלמידות רבות, שלימים הפכו מורות ורקדניות בלט. במקביל להיותה אמנית ומורה אדוקה לשפת הבלט האקדמי, הייתה ארבטובה שותפה למאבק הלאומי הציוני; היא קיימה מופעי מחול בפני יחידות צבא וגם הייתה חברה פעילה ב"הגנה", שם התנדבה לסייע בבישול ובחלוקת מזון בעמדות הלוחמים באזור תל אביב-יפו. הסטודיו של ארבטובה תפקד גם כסליק סודי במלחמת העצמאות, ועל פי עדות בתה, הנשק הוסתר עמוק בארגז התלבושות¹²⁴.

מקס נורדאו ועמיתיו, שהיו יוצאי מזרח אירופה ומרכזה, סברו שכדי ליצור "יהודי חדש" יש לאמץ את רוח תרבות-הגוף (korperkulture) הגרמנית, ולחולל תמורה בתפיסת הגוף היהודי. ואכן עיקרים מתרבות הגוף הגרמנית, שהתעצבה בימי רפובליקת ויימר, היוו תשתית בימי הראשית של תרבות הגוף בארץ ישראל. רוב החלוצות באמנות הגוף הארץ-ישראלית היו ילידות גרמניה¹²⁵, וגם אלה שחיו בארץ ישראל נסעו להשתלם שם. גורית קדמן, היא גרט קאופמן, ילידת לייפציג שעלתה ארצה ב-1920 ולימים זכתה בפרס ישראל על כינון ריקודי העם בארץ ישראל, ספגה את רוח תרבות הגוף בגרמניה ונעזרה בה כדי לנסח את המטרה הציונית:

לפנינו עומד התפקיד הציוני העיקרי שהוא התפתחות בריאה של העם היהודי בארצו. אנחנו, המורים להתעמלות, לגימנסטיקה ולריקוד – מטרננו היא הבראת הגוף. ברגע המכריע הזה של תולדות עמנו, שונה התפקיד הזה תכלית שינוי מאשר אצל כל עם אחר: לקרב להכרת הגוף את עמנו, שלא היה לו כל יחס לגוף במשך דורות רבים בגולה. על הגוף לשמש בית בריאות לנפש האדם היהודי¹²⁶.

אחת מצורות האמנות שיובאו מגרמניה לארץ ישראל היו *מקהלות התנועה (Movement Choirs)*; *(Bewegungschoren)* שייסד רודולף פון לבאן (Laban), שבהן שימש המחול במעמד חברתי-קהילתי. לבאן התייחס ל*מקהלות התנועה* כמדיום שמקנה תחושת שייכות לקהילה, ומאפשר לאלפי אנשים לא להיוותר כצופים בלבד אלא להפוך שותפים אקטיביים בהנאת התנועה¹²⁷.

עיקרי תרבות הגוף שייסד לבאן נהפכו לחלק ממנגנוני המדינה הגרמנית גם בזמן המשטר הנאצי. האידיאולוגיה הנאציונל-סוציאליסטית ניצלה את חולשת האומה הגרמנית בתקופה שבין המלחמות, והבטיחה "מחר חדש" למאמיניה המיואשים והצמאים לשינוי. האחדת האזרחים תחת המטרות שהוגדרו כמטרות לאומיות הכרחיות הייתה מניפולציה מתבקשת. כחלק ממערך התעמולה המסיבי של הרייך השלישי נהפכו *מקהלות התנועה* והמצעדים ההמוניים שיסד לבאן לכלי שרת של השלטון וביטאו פוליטיקה באמצעות גוף¹²⁸. ב*מקהלות התנועה* השתתפו עשרות או מאות בני אדם, שביצעו מחוות תנועה אחידות. צורות התנועה חייבו קואורדינציה, שיתוף פעולה והאחדה של הפרטים לפעולת הקבוצה. משום כך סבורה חוקרת אמנויות המופע קולין קאונסל (Counsell) שמעצם טיבם של אירועים אלה הם חניכו לקונפורמיזם¹²⁹. מטרת הכוריאוגרפיה לא הייתה להציג בידור בפני הקהל אלא לגרום לקהל להשתתף. המופעים התקיימו באירועים המוניים כמו פסטיבלים במטרה לאסוף משתתפים רבים ככל האפשר¹³⁰, וחייבו אמון של המשתתפים באחדות הקהילתית, שהתממשה בתנועה. הפרטים תפקדו כקולקטיב מאורגן, והמסר על עוצמת הקולקטיב הועבר לקהל¹³¹.

בכתביו מיעט לבאן להתייחס לשימושים הפוליטיים של צורות התנועה שיצר, והתמקד במחול כאמנות ובהשפעה שיש למחולות ההמוניים על היחיד. לפי לבאן, *מקהלות התנועה* לא היו בהכרח ביטוי למסירותו של האזרח למדינה אלא להרמוניה שבין אנשים ובין אנשים לבין הטבע¹³². כך אף על פי שבפרספקטיבה היסטורית, נראה שקשה לאתר קבוצות חברתיות גדולות שמימשו הרמוניה בין חבריהן בלי מטרה אידיאולוגית משותפת. בהקשר זה כדאי להתעכב על שאלת הכוונה (intention)¹³³: לבאן יצר את שפתו האסתטית מתוך כוונה לשכלל את כלי הביטוי של אמנות המחול, ואכן חוכמת הגוף של לבאן ועיקריו הכוריאוגרפיים הפכו תשתית מוסדות מחקר והוראת מחול ברחבי העולם. לבאן ביקש להרחיב את המנעד של הגוף בחיבור שלו עם הרוח, והטכניקה שלימד, כתב התנועה שיצר והצורות הכוריאוגרפיות שמיסד

נועדו במקורן לטיפוח תרבות הגוף כחלק מלמידת היכולות האנושיות ומימושן; רק הקונטקסט ההיסטורי-פוליטי שבו פעל הפך את האמנות של לבאן לאמנות שבשירות השלטון.

אף על פי כן, בראייה של אדורנו ועמיתיו אנשי התיאוריה הביקורתית, מרגע שאמנותו של לבאן הפכה להיות בשירות המשטר היא איבדה את האוטונומיות שלה, וכך הפנתה עורף לתכליתה כאמנות. תשומת הלב נדרשת כאן לגבול הדק שבין הערך הפלורליסטי והמלכד של האמנות ובין הפיכת האמנות לכלי שירות טוטליטרי של קולקטיביזם עיוור. בגרמניה הנאצית שימשו צורות התנועה החדשות לעיצוב בוטה של התודעה הציבורית על ידי הצגת קהילה אידיאלית שהתממשה בגוף פיזי ששייך לגזע הארי, העליון. כמו בכל תנועה לאומית, הפרדוקס היה שבשם ה"אחדות" יושמו הפרדות רבות והונצחו היררכיות נוקשות. ניסיון ההאחדה חשף דווקא את כורח הקונפליקט ואת המאבק במי שלא יכלו להיות חלק מאחדות זו¹³⁴.

אם כן, מקהלות התנועה היו מחולות אקסטטיים עם ממד רוחני-פולחני ששירתו מניעים פוליטיים. צורות תנועה אלה אומצו על ידי אמניות המחול הישראליות הראשונות. מטרתן הפוליטית של צורות התנועה החדשות עברה הסבה: עתה מקהלות התנועה שירתו את המאבק הלאומי בארץ ישראל ואת דרישת הצינונות להגמוניה ולהומוגניות תרבותית. השם "הורה", שניתן לריקוד העברי הראשון ולמחולות שחוכרו בעקבותיו, נגזר ככל הנראה מהמילה היוונית "מקהלה" (Chorus – Chora). מסכות החג שנוצרו החל בשנות ה-40 בעין השופט (1944), בשער העמקים (1945) ובגניגר (1947) היו בעלות דמיון רב למקהלות התנועה שמולדתן בגרמניה¹³⁵. היו אלה מופעי חוצות המוניים שנעזרו בנוף הטבעי כתפאורה.

מסכות החג בארץ ישראל מילאו את מטרתן כסוכנות אידיאולוגיה, אך לא תפקדו כאמצעי טוטליטרי כמו במשטר הרייך השלישי. המטרה הייתה לחגוג בתנועה המונית את שמחת האדמה. אירועי החגים, כמו פסטיבל הביכורים בשבועות שמתקיים בקיבוצים עד היום, היו ביטוי לטרנספורמציה המבורכת שאכן אירעה אצל העם היהודי. תקוותו של י"ל פינסקר ל"עם מוחשי" התגלמה במעגלי הרוקדים, שעבדו את אדמתם וחגגו בגופם את פריונה. הקולקטיביזם התחייב אז מן הנסיבות; רק יחד אפשר היה ליצור יש מאין.

מקהלת התנועה-הדוברת הבשלה מבחינה אמנותית, וכן מקהלת התנועה ומקהלת הריקוד הפרולטרית – מאפשרות פעילות ערכית לאדם הצעיר, שניעור בו הרצון למשמעת מקהלתית נוקשה, ואשר מבקש לקחת חלק במשימה הפוליטית הגדולה שעל תנועת הפועלים לממש. מחולות אלה שיקפו את מושג הקבוצה שהיה טעון באתוס של התנועה הציונית, ולמחול הקהילתי הייתה משמעות סימבולית רבת עוצמה בהבניית הקולקטיב העברי בארץ ישראל ובגיבושו¹³⁶.



טקס פתיחת משחקי המכביה, 1932; Courtesy Joseph Yekutieli Maccabi Archive

במקביל לצעדיו הראשונים של המחול האמנותי צמחו כאן גם מחולות העם, כחלק בלתי נפרד מכינון הנרטיב הלאומי. ריקודי העם הראשונים נוצרו מתוך שאיפה ליצור "תרבות עברית וישראלית". החלוצים חשו במשבר בשל הניתוק מארצות המוצא שלהם וממשפחתם. הם סבלו מבדידות ומחוסר ודאות, וחיפשו דרכים ליצור קרבה ביניהם ולחזק את הסולידריות ותחושת השייכות. ריקודי העם הושפעו מהריקודים החסידיים והמתנ"ך, וכן ממחולות זרים שהעולים הביאו עמם מארצות מוצאם. הם אפשרו לרוקדים לחוש תחושת שייכות ל"מעגל" בחברה שסועה ורבת-זהויות הניצבת אל מול דילמות קשות, והם היו ביטוי לחיוניות של החברה הישראלית, למרות הקושי שלה בהגדרת זהותה¹³⁷.

אולם "תרבות ישראלית" זו נוצרה באופן מלאכותי והייתה חלק מאשליית "כור ההיתוך", שהוכתבה בעיקר על ידי האליטה של העולים ממזרח אירופה, נחושים להגשים את החזון הלאומי. החומרים לריקודי העם

נאספו, כאמור, מקצות גולה שונים, או אומצו מדרי הארץ הערבים, אך הטקסטים החדשים נשאו מסרים אידיאולוגיים ציוניים. בעוד פולקלור וריקודי עמים אצל אומות אחרות התהוו ספונטנית, לאורך זמן ומתוך תרבות ומקום, בישראל – בהיותה אומה מפורדת בלי מקום – לא התהווה ריקוד מקומי. בשונה מריקודי העם אצל אומות אחרות, שהיו מורשת תרבותית ספונטנית עם מסורת ארוכה, ריקודי העם הישראלים היו פרי של יצירה מכוונת מאז המחצית הראשונה של המאה ה-20 והיו מין מארג גלתי של מחוות גוף, מבנים כוריאוגרפיים ומוזיקה, שנתפרו מלאכותית כדי למסד תרבות עברית חדשה.



חג השבועות בקיבוץ גן שמואל, 1959.

ריקודי העם מימשו את משאלתם של היוצרים הראשונים להיות "עם רוקד", וכדי לעגן את ההגמוניה התרבותית החייתה התרבות העממית (המומצאת) אפוסים לאומיים תנ"כיים. יוצרות ריקודי העם הראשונים בשנות ה-40 וה-50 של המאה ה-20 היו אף הן בעיקר רקדניות ומורות להתעמלות שעלו מגרמניה בשנות ה-30. בשנת 1944, כשנערך כנס ארצי ראשון למחולות עם בקיבוץ דליה, לא היו כמעט ריקודי עם ישראליים מקוריים; חלוצי העליות הראשונה והשנייה רקדו ריקודים שיובאו מארצות מוצאם, ריקודים מארצות סלבויות ובלקניות, כמו הורה, פולקה וקרקוביאק.

קדמן כתבה שהמטרה היא ליצור "עם שיש לו שירי-עם וריקודי-עם כמו לכל העמים"¹³⁸, והכירה בסתירה שבין הצורך הדחוף בריקודי עם ובין ההבנה שבעמים אחרים זהו תהליך שנמשך דורות. בהיעדר תרבות עממית עברית אותנטית, ניתן משקל רב לתהליך המלאכותי של המצאת ריקודי העם ושירי העם. הללו היו מקור להנחלת האידיאולוגיה הציונית, ולהבטחת עתיד חדש לכל מי שימלא את הכורח: ישמח בארצו, וייסוב במעגל.

הספר **Seeing Israeli and Jewish Dance** (2011) הוא אסופת מאמרים על מחול, שבוחנים את הזיקה בין יהדות לישראליות. עורכת הספר, חוקרת המחול יהודית ברין-אינגבר (Brin-Ingber), סבורה אף היא שהתכלית העיקרית של ריקודי העם הישראליים בראשיתם הייתה לבנות מחדש קהילה יהודית שתגדיר את עצמה כאומה. לדוגמה, במחול 'שאבתם מים' שהפך פופולרי כחלק מהמורשת הציונית, אף שנוצר מלאכותית רק בשנות ה-40:

Arms entwined, young Israeli dancers rushed past their solemn audience, the performers' hair flying in the wind as they move toward one other, clapping with glee, jumping, and then backing up to run sideways, their feet a ripple of crossings and uncrossing. For Jews languishing in displaced persons camps two years after the end of World War 2, thirsting for something, *Mayim, Mayim* was like a shock of cold water¹³⁹.

הריקוד 'מים מים'¹⁴⁰ היה אחד מריקודי העם הראשונים, ומאז נרקד לראשונה בקיבוץ דליה, הוא נרקד כמעט בכל אירוע ריקודי עם ישראלי, ומבטא בתנועה את הצמא לקהילה ואת הרוויית הצימאון בתנועה סוחפת, משותפת. בקיץ 1944 התקיים, כאמור, פסטיבל ראשון בדליה שבעמק יזרעאל. קדמן החליטה לקיים את האירוע בזמן מלחמת העולם השנייה, במטרה להראות את הגוף היהודי ואת הכוח העברי המתחדש דווקא בזמן ההשמדה¹⁴¹. הריקודים היו מבוססים על נושאים מהתנ"ך וממועדים יהודיים, אך צעדי המחול אומצו מארצות המוצא של הרוקדים. בעקבות הפסטיבל הראשון התקיימו חגיגות דומות נוספות, שמטרתן הייתה לטפח את מחולות העם כסוגה נפרדת מהמחול האמנותי¹⁴².

קדמן כותבת:

רבים הזהירו אותנו מפני המעשה שאנו עומדים לעשות, שכן הימים היו עצם ימי מלחמת העולם השנייה, כאשר החל להתגלות ההיקף האיום של שואת יהודי אירופה. שאלו אותנו: איך אפשר לערוך כנס ריקודים בזמן כזה? אולם תשובתנו הייתה: "דווקא עכשיו", והמילה "דווקא" נבחרה כסיסמת הכינוס, כדברי א.ד. גורדון: "אם כל העולם מכה אותי ומתנפל עלי – אצא לי דווקא במחול"¹⁴³.

גרטרוד קראוס יצרה יצירת מחול שנקראה **דווקא**, והופיעה עמה במופע הסיום של הפסטיבל. האווירה הייתה שעל אף הזוועות והגזירות כלפי העם היהודי בניכר, בארץ ישראל חייב להתבסס מהלך חברתי-תרבותי אופטימי חדש, דווקא בגלל האסון המתחולל בחוץ. אחרי פסטיבל דליה הראשון נכתב ב-

:Palestine Post

It is too early to say that we have found the style, but there is a beginning. The future generation will dance – dance without questions or problems or searching. Today we are building the foundation of the Hebrew dance¹⁴⁴.

דימוי הגוף של הרוקדים החדשים היה שונה בתכלית מדימוי הגוף של אחיהם היהודים בגולה. ממש כמו ספורטאי המכבייה, גם הרקדנים בדליה עוצבו כסמל ליהודי החדש ולאידאליים הציוניים. אל ה"חלוצים" הצטרפו עתה גם "חלוצות", שהוסיפו גוון נשי למודל הגוף הציוני. שפיגל כותבת שהרוקדים רקדו גברים ונשים ביחד, הגברים היו חסונים, והנשים – משוחררות מכבלי ההלכה האורתודוקסית – הניפו את רגליהן אל על¹⁴⁵. יוצרות המחול האמנותי קיבלו את השראתן מהתנ"ך ומטקסטים יהודיים קדומים, וכך גם במפעל ריקודי העם היו סיפורי התנ"ך מקור השפעה עיקרי – ובעיקר הסיפורים ששילבו מחולות, כמו המחול של מרים הנביאה או מחולו של דוד המלך. האתגר של יוצרי ריקודי העם, וכן של היוצרות האמנותיות הראשונות, היה לאחד ישן וחדש באופן שיאפשר את התחדשות התרבות בצד הישענות על מקורותיה העתיקים.

אם כן, המצאת הפולקלור ייחדה את התנועה הלאומית הציונית ביחס למהלכים לאומיים בעולם. בימי קום המדינה כל אלה שזימרו "זמר עברי" או רקדו "ריקוד עם ישראלי" לא שמעו את השירים בבית הוריהם ולא רקדו את הריקודים במקומות מוצאם, אלא יצרו לעצמם מסורת מומצאת. כתוצאה מכך התרחש מיזוג מעניין בין פולקלור לכאורה ובין התגייסות של יוצרים מקומיים להפרחת השממה התרבותית.

המחול הישראלי, כמו סוגות אמנות אחרות כאן, מבטא עד היום שילוב בין השפעות מקומיות להשפעות מן החוץ, כפי שמבהיר גדעון עפרת ביחס לאמנות ישראלית עכשווית:

האומנם אנו דורכים על תלי ריקבון של כישלונות עבר, נוסח התפיסה האירופית? האומנם אנו צועדים אל עתיד של נתיב טכנולוגי פרגמטי אמריקאי? האם אנחנו יוצרים פה מתוך פסיביות של אל-זמן מזרחי? האם אנחנו יוצרים מתוך גנטיקה תרבותית יהודית המאחדת דינמיקה של חורבן וגאולה? [...] את הסינתזה עוד לא יצרנו, אך הסתירות של ארבע האופציות התרבותיות מפצלות כל רגע של הווייתנו, [...] זהו גורלה של חברת מהגרים יהודית בפרשת הדרכים שבין המזרח למערב, בין אירופה ואמריקה, ובין הדתות הגדולות. יותר מזה, זהו גורל של כל אמן כאן. אין לו ברירה. הוא חייב להתחבר לערוץ המורכב הזה, לא אמריקה, לא אירופה, לא מזרח, לא יהדות, הכול ביחד¹⁴⁶.

במציאות של ריבוי מקורות השראה הייתה בשורת "מיזוג" הגלויות להכרחית, אף שהייתה אשלייתית. המסרים האידיאולוגיים הוטמעו בריקודי העם, כך שהצעיר היהודי החדש למד ש"מוכרחים להיות שמח" ושיש לבטא זאת במחול. יחידים שלא רצו להשתתף אז בהרקדות ההמוניות ובמהלכים האידיאולוגיים שהוטמעו בגוף נאלצו לפרוש בהיחבא, כי יציאה מהמעגל הייתה כמו כפירה בערך ה"אנחנו" המחייב. המדינה צעדה אז את צעדיה הראשונים במחולות מעגל סוחפים, כמו הייתה לקולקטיב רק מטרה אחת, ליצור אומה קיימת, ומטרה זו מומשה באחיזת ידיים חמה במעגל.

הגוף נמצא, כאמור, בתהליך מתמיד של התהוות, והוא יכול כל העת לבחור מה להפוך להיות. מחולות המעגל הבהירו שהבחירה היא בקבוצה, בקולקטיב, ובמטרה הלאומית המשותפת, המקודשת. הסוציולוג כריס שילינג (Shilling) סוקר את תפקידיו החברתיים של הגוף, וחוקר את הזיקה שבין הגוף החי לדימויו שנולדים בתרבות. שילינג נעזר בגישתו הדואלית של אירווינג גופמן (Goffman) לגוף כשדה אינדיבידואלי, אשר מוגדר ומקבל את משמעותו מהחברה¹⁴⁷. לפי גופמן, הגוף ממלא תפקיד מרכזי בתיווך שבין תפיסת הזהות הפרטית של הגוף לזהותו החברתית, ותפקידו החברתי של הגוף משפיע על קיומו הפרטי. במחקרו שילינג נעזר בראייתו של בורדייה (Bourdieu), שהציב את הגוף הפיזי במקום מרכזי בתיאוריה שלו על שעתוק חברתי. בורדייה מתייחס לגוף כתופעה "לא גמורה" (unfinished phenomenon), שמצוייה בתהליך חברתי מתמיד של היווצרות¹⁴⁸. לתהליך זה יש השפעה ישירה על תפיסת הזהות של האדם הפרטי.

לפי אלמוג, מחול ההורה היה אחד הגילויים הבולטים של פולחן העדה החלוצית ושל האש הדתית שניצתה בה¹⁴⁹. בזיכרונותיהם החלוצים מרבים לספר על התלהבות מידבקת, על שכרון חושים ועל התעלות סוחפת שחוו בזמן שרקדו הורה. לריקוד ההורה היה תפקיד חברתי ופסיכולוגי, בכך שאפשר את היטמעותו של היחיד בתוך הכלל ואת הבאתו לידי מה שאלמוג מכנה "התפשטות הגשמיות". העיניים העצומות, הראשים המיטלטלים מעלה-מטה, שעטת הרגליים המואצת, רקיעות העקבים ההולכות ומתחזקות, השירה בקול – לפעמים בליווי מפותית או אקורדיון – כל אלה היו חיקוי של הריקוד החסידי, וביטאו את הצורך לחזק ולהתחזק יחדיו לנוכח הקשיים. גופו הפרטי של היחיד נתרם אל המעגל האנונימי החלוצי, ומגוף חי הוא הפך לדימוי גוף שסימל את הערכים הסוציאליסטיים. הריקוד, שנרקד לרוב ברגליים יחפות, היה ביטוי סמלי ומוחשי לקשר העז שבין החלוץ לאדמתו, והמחול העממי הפך כך לאחד מכלי הפולחן של דת הלאום הציונית¹⁵⁰.

קולין קאונסל סבורה שמקהלות התנועה של לבאן ייחודיות ביחס למכשירי סוציאליזציה אחרים משום שהן מבוססות על תנועה רפטיבית, כך שהן חוזרות ומשעתקות בתנועה את הרעיון החברתי שעומד בבסיסן, כדבריה:

The key quality of movement choirs is that they do indeed *move*, forming not the static tableaux of the photographic record but formations evolving and shifting over time. As a result, the aesthetic object is never 'safely' complete but remains temporally and continually being made¹⁵¹.

השדר האמנותי במחול נבנה מדי רגע. זו אינה תמונת מעגל סטטית, אלא יש ליצור את המעגל מדי רגע מחדש. כל איברי הגוף שותפים וצורות התנועה משועתקות פעם אחר פעם. כתוצאה מכך גם הצופים במחול מסוג זה חווים את המסר התעמולתי לא כהצהרה חד-פעמית אלא שוב ושוב במן אינדוקטרינציה מתחכמת. כל צורה גיאומטרית שיוצרים ההמונים הרוקדים חוזרת ונוצרת מחדש, כך שבחויית הצופים ההתלכדות למעגל מתרחשת וחוזרת ומתרחשת, כאילו קבוצת הרוקדים מוצאת את עצמה כקהילה בכל פעם כששוב נותנים ידיים. צורות התנועה תרמו כך לאישור הרעיונות הלאומיים שבבסיסן ולהנצחתם.

ד. אמת או חובה? סדקים במעגל והמרד של הגוף הפרטי

בספרו קהילות מדומיינות כותב בנדיקט אנדרסון:

אומה היא קהילייה פוליטית שהיא מדומיינת כמוגבלת וכריבונית מעצם הגדרתה. זוהי קהילייה מדומיינת, משום שאפילו באומה הקטנה ביותר, אין החברים בה מכירים את רוב החברים האחרים, אינם פוגשים אותם, או אפילו אינם יודעים עליהם משהו, ועם זאת בתודעתו של כל חבר באומה יש דימוי של שייכותם לאותה קהילייה. [...] לאמיתו של דבר כל קהילייה, שהינה גדולה מהכפר הקדום שבו היה קיים קשר ישיר בין כל חברי הקהילייה, היא מדומיינת. מן הראוי להבחין בין קהילות, לא לפי מידת האמת/זיוף שלהן, אלא על פי הסגנון שבו הן מדומיינות. [...] [האומה] מדומיינת כקהילייה, משום שבלי קשר לאי השוויון והניצול השוררים בה, כל אומה נתפשת תמיד כאחווה עמוקה בין אנשים שנמצאים על אותו מישור¹⁵².

נראה שהאידיאולוגיה הציונית הצליחה במטרתה, ויצרה קהילה המדומיינת כאומה. תחושת השייכות העמוקה היא כמן סימן היכר לחברה הישראלית, ואחוות הלוחמים זלגה מהחזית גם אל העורף; להיות ישראלי פירושו להיות ביחד, גם היום. אולם מאז שנות ה-80 באמנות הישראלית נראה שהקולקטיב נסדק מעט, והקול הפרטי החל לזעוק ולהתעקש להשמיע את דברו. אף שאידיאולוגיית ה"עם האחד" עדיין פופולרית, יש חוגים נרחבים באוכלוסייה הישראלית שאינם מרגישים חלק מאותו עם, ובוודאי המיעוטים הלאומיים, שנאבקים מדי יום על זכות קיומם כאן. בראייה ביקורתית, תכליתה של האמנות היום היא לפרוץ את ההאחדה הכפויה, ולהפנות מבט לפרטים שמסרבים להשתייך לקהילה הלאומית המדומיינת.

בעבר היה המאבק הלאומי הכרחי, ולתנועה הלאומית הציונית אכן נדרשו מנגנוני האידיאולוגיים; רק כך היה אפשר לייצר יש מאין עם ותרבות עברית הומוגנית. מעגלי הרוקדים בפסטיבלים התריסו נגד אויבי העם בארץ ישראל ומחוצה לה, ואכן מיסדו תחושת שייכות ושותפות גורל עבור האומה הרדופה. אולם נראה שעל מנת לשרוד, כל תנועה אידיאולוגית חייבת להתאים את ערכיה לרוח הזמן ולעדכן אותם במקרה הצורך. כיום, בעת שהסכסוך הערבי-ישראלי מעמיק ואינו נגמר, ובעת שהשסעים החברתיים במדינת ישראל הולכים וגדלים, נראה שנדרשת בחינה מחדש של הערכים הציוניים. האמנות החדשה הציעה התבוננות מחודשת בערכים שהוצגו כאמת בעבר, ובחנה מה היה אמת, ומה חובה שהוטלה על כתפי הגוף הקולקטיבי, ובעקבותיה הגוף הפרטי נשכח.

בספרו **פרידה משרוליק** נעזר החוקר עוז אלמוג במשנתו של מקס ובר כדי לתאר את שחיקת הכריזמה המהפכנית של המהפכה הציונית. ובר מתאר את תהליך השינוי שעוברות מהפכות תרבותיות: במהפכה, עבור ובר, קיימים שני שלבים: שלב כריזמטי ושלב רוטיני. השלב הכריזמטי הוא שלב של טלטלה חברתית שבמהלכה מוגדר מחדש הסדר החברתי. תקופה זו מאופיינת בהתרוממות רוח, ריגוש עז, תחושת שליחות וחזון, ודוגמטיות אידיאולוגית. הכריזמה המהפכנית סוחפת את המוני המאמינים למהפכה, שמשקפת גאולה מן הניכור והאפרוריות שמזמנים חיי השגרה, ושותפות במציאות היסטורית חדשה¹⁵³. השלב הרוטיני הוא השלב שבו המהפכה ממסדת את הישגיה: התורה שבעל פה מוחלפת בתורה שבכתב, הספונטניות והאלתור מפנים מקום לפולחן מחזורי, והמוטיבציות האלטרואיסטיות פוחתות ומפנות מקום לשיקולי נוחות ולהשגת יתרונות אישיים. במקום המהפכה עולות אז, בהדרגה, ביקורת חברתית, תחושת תסכול, אכזבה וכמיהה למשהו חדש.

לפי ניתוחו הסוציולוגי של ובר, כל מהפכה חברתית טומנת בחובה את פוטנציאל ההרס של עצמה, שכן בעצם מיסודה היא מחלישה את כוח המשיכה הראשון שלה. זהו תהליך דטרמיניסטי, שבמהלכו המהפכה מאבדת בהדרגה את זוהרה וחיוניותה עד להיעלמותה. לפי אלמוג, תיאוריית מיסוד המהפכות ושחיקתן אינה ממצה את מכלול הסיבות הסוציולוגיות לכרסום באטרקטיביות של מערכת הערכים הציונית, אך יש בה כדי להסביר את השינוי שחל בחברה הישראלית משנות ה-80 ואילך, תקופה המכונה "התקופה הפוסט-ציונית". מדובר בתהליך הדרגתי שקיבל תאוצה בעקבות האירועים הטראומטיים שהתרחשו בארץ אחרי מלחמת ששת הימים. לפי אלמוג, כשנקרע המסך המיתולוגי מעל ההיסטוריוגרפיה הלאומית-ציונית, החל הבסיס הערכי להתערער¹⁵⁴.

אמנם מדינת ישראל עודה נאבקת להכרה, אך כבר אינה בסכנת הכחדה. במקום השאלה האם להיות או לחדול, האמנויות העכשוויות הישראליות – ובהן אמנות המחול – עוסקות באופן הקיום הפרטי במסגרת הלאומית, ובעמימות של המושג "זהות". המחול העכשווי בארץ כבר אינו חזור התרוממות רוח על כך שהחזון הפך מציאות. הגוף במחול העכשווי המקומי אינו בטוח בזהותו, ותנועתו משקפת חיפוש נחוש אחרי ה"עצמי" העדכני שלו. הגוף הישראלי החדש מודע לתמורה, וחוקר בתנועה את זהותו המשתנה. בשונה מבעבר – אז היו הרקדנים בישראל עולים ממחוזות שונים שהתקבצו כאן, ובאמנותם ביקשו להוכיח את

הקשר למקום – כיום יוצרים ורוקדים אנשים שנולדו בישראל וחיים בה. הם לא נתבעים להוכיח "ישראליות", ומציגים באמנותם דווקא את שברון החלום הציוני הנאיבי.

חוקרת המחול רות אשל בוחנת את התפתחותו ההיסטורית של המחול בישראל ואת מקורות השראתו, ומבהירה שבשונה מחגיגות המחול האמנותי והמחול העממי בעשורים שקדמו לקום המדינה, הרי שאחרי מלחמת העולם השנייה ומלחמת העצמאות נקלע המחול בארץ למשבר¹⁵⁵. הקשר התרבותי עם אירופה נותק, ואמניות המחול בארץ ישראל נקלעו לכידוד תרבותי. בתקופה זו בלטה הפעילות האמנותית של גרטרוד קראוס, שהמשיכה ליצור אף על פי שמקורות השראתה בגרמניה כבר לא היו נגישים אז.

ב-1956 הגיעה להקתה של מרתה גרהם לביקור ראשון בישראל, ביוזמתה של הברונית בת-שבע דה רוטשילד. רקדנים ורקדניות מקומיות הפנו אז עורף למחול ההבעה, ואימצו בלהט את סגנונה של גרהם. היצירות עדיין היו מגויסות למאבק הציוני, והתמקדו בדמויות מקראיות כדי להביע את הקשר ההיסטורי לארץ ישראל, אך השפה התנועתית הפכה מקצועית יותר ומלוטשת, בהשראת מרתה גרהם. ב-1964 הקימה דה-רוטשילד את להקת בת-שבע כמסגרת מקצועית שתאפשר לרקדנים המקומיים לשכלל את יכולותיהם הטכניות ולהעשיר את שפתם האמנותית. ב-1967 הקימה גם את להקת בת-דור, בניהולה האמנותי של הרקדנית ז'נט אורדמן. ב-1968 ייסדו הלל מרקמן וברטה ימפולסקי את הבלט הישראלי, וב-1971 נוסדה להקת המחול הקיבוצית בניהולה של יהודית ארנון. הקמתן של להקות המחול מיסדה את אמנות המחול בארץ כאמנות מקצועית ונלמדת, אך בתכניה היא עדיין חגגה את הבשורה הציונית; הגוף, שהפך משוכלל יותר בתנועה, שימש בעיקר כדי לשעתק את הערכים האידיאולוגיים.

אשל סבורה ששנת 1977 (שהיתה שנת מפנה ומהפך בפוליטיקה הישראלית) היא גם שנת פריצת "המחול האחר", שהיא מגדירה כ"מחול אוונגארדי של יוצרים עצמאיים"¹⁵⁶. המחול האחר היה ראשיתו של המחול העכשווי בישראל, שנולד משני מקורות השפעה עיקריים. האחד, המחול הפוסט-מודרני האמריקאי בארצות הברית מאז מרס קנינגהם (Cunningham), וקבוצת כנסיית ג'דסון (Judson Church), מייסדי המחול החדש, והשני, תיאטרון המחול הגרמני *Tanztheater*, מיסודה של פינה באוש (Bausch). בשונה מהגוף האידיאלי של הבלט, במחול העכשווי נחשף הגוף השגרתי, הפרטי, הפרברטי. גוף זה ביטא מעתה גם טריוויאליות ושעמום, וחשף תחושות זעזוע ומשבר, בלי להציע פתרון.

באמנות המחול הישראלית הגוף הציוני פינה את מקומו בהדרגה לגוף האותנטי, שזנה לזמן-מה את זהותו הלאומית, ובחן בתנועה את קיומו הפרטי, הדואב או האוהב. יצירות מחול עכשווי מודעות לזיקה ההכרחית שבין הגוף הפרטי לגוף הכללי, ומכירות בהשפעתה של המציאות הלאומית-חברתית המורכבת על כל גוף. הרקדנים החדשים אינם מסורים לאידיאולוגיה, ואינם מביעים עמדה פוליטית במילים, אלא רוקדים את חיבוטי הזהות, כפי שהם נצורים בגופם.

המחול העכשווי בישראל התפתח במהירות מאז שנות ה-80, ונהפך לאחת הסוגות הרלוונטיות והמשמעותיות ביותר בשדה האמנות המקומי. ב-1989 נוסד מפעל "הרמת מסך", והפך מסגרת משמעותית לפרויקטים מקצועיים במחול¹⁵⁷. ב-1989 נפתח בתל אביב מרכז "סוזן דלל", שמטרתו הייתה לעודד יצירה עצמאית במחול. במקביל למאות מופעי המחול שהועלו ב"סוזן דלל" מאז, נפתחו גם מסגרות הכשרה עשירות לכוריאוגרפיה, והתרחב מספרם של הפרפורמרים והיוצרים.

במאה השנים שחלפו מאז ראשיתה של אמנות המחול בארץ ישראל, התמסד המחול הישראלי גם כמקור השראה לאמנים בעולם. אמני מחול עכשווי ישראליים נקראים להופיע בפסטיבלים יוקרתיים, ומוזמנים ליצור עבור הלהקות המקצועיות ביותר במוקדי תרבות אירופיים ואחרים. טכניקות תנועה ועקרונות אסתטיים של יוצרים עכשוויים בישראל משמשים במוקדי יצירה בעולם, ונראה שתהליך ההתמקצעות והמיסוד של שפת המחול הישראלית יימשך.

ב-1990 מונה הכוריאוגרף אוהד נהרין למנהלה של להקת בת-שבע, והלהקה התעצבה, מאז, בהתאם לשפתו האמנותית הייחודית. נהרין, חתן פרס ישראל למחול, שכיום נמנה עם הכוריאוגרפים המוערכים ביותר בעולם, הוא בן קיבוץ שחווה את ההרקדות הציוניות ואף השתתף בהן, וביקש ליצור אמנות חדשה שאינה נסמכת דווקא על המורשת העברית, אלא מתכתבת עם הזרמים הדומיננטיים במחול המערבי. נהרין למד בבית הספר של מרתה גרהם בניו יורק וגם התחנך אצל מייסדי המחול החדש בארצות הברית, וביצירותיו חולל מהפך בתפיסת התכלית של אמנות המחול בארץ.

יצירתו של נהרין קיר (Kyr, 1990) הייתה בעת יצירתה יצירה חצופה, שהעלתה אל הבמה שאלות נוקבות של זהות אישית בתוך קולקטיב. נהרין השתמש בשיר 'אחד מי יודע', שמקורו במנהג העתיק של סדר פסח,

אך הטקסט טופל מוזיקלית ותנועתית כך שעלו ממנו משמעויות חדשות על זהות. את השיר ביצעה להקת הרוק "נקמת הטרקטור", שהייתה ממוקמת במקום מפתיע בחלל הבמה.

הרקדנים היו ערוכים במעגל, שהזכיר את מעגל הרוקדים המחייב שהתעצב בשנות ה-40. השיר שהתנגן ברקע רמז לחיבוק הדוב של התרבות העברית, והרפטיבייות שבבסיסו שיעתקה, כביכול, את המעגל ואת תחושת הקולקטיב. אולם באופן הגשת החומרים נהרין הפך את הקערה על פיה, ובמקום קריאה לאחדות הציע ראייה ביקורתית של פולחן הקולקטיב. בשפת התנועה היה נראה שהרקדנים מבקשים להתפרע, להתנער, להשיל מעצמם את הטקס ואת הטקסט ולמצוא דווקא את עצמם הפרטי. למרות הניסיון להשתחרר, הם נותרו ממוסגרים בתנועות שחוזרות על עצמן, וכבולים בגבולות הכיסא.



קיר (אוהד נהרין: 1990). צילום: גדי דגון ©

היצירה מתחה ביקורת על הגוף הכללי, שדחק את הגוף הפרטי הצידה, או מחה אותו כליל. הרקדנים נראו כאילו הם מנסים לקרוע מעצמם את איברי הקולקטיב ולא מצליחים. אולי, ברוח אלטוסר, הם חייבים להישאר במסגרת הדכאנית כדי לשרוד.

ביצירה המקורית לבשו הרקדנים חולצות צבעוניות ומעליהן מדי חאקי שמזכירים את ההוויה החלוצית של ימי הראשית. במהלך השיר הם פשטו בהדרגה שכבות מבגדיהם, עד שנותרו כמעט עירומים. היה נראה שהם בוחנים פיזית-גופנית את הרלוונטיות של השייכות השבטית מן העבר לישראל היום. קטע היצירה לפי השיר 'אחד מי יודע' השתלב מאז בכמה מיצירותיו של נהרין, ושוחזר עשרות פעמים גם במסגרות להוראת מחול. ב-1993 הופיע הקטע כחלק מהיצירה **אנאפזה**, והפעם לבשו הרקדנים חולצות לבנות ומעליהן חליפות שחורות. היוצר התייחס כך לקהילת החרדים, או אולי לקהילת אנשי העסקים החרדים לפרנסתם. בהשלת התלבושת ביקש לברר שוב האם הקהילתיות הכרחית.



קיר (אוהד נהרין: 1990). צילום: גדי דגון ©

ב-1998, ביום העצמאות ה-50 של מדינת ישראל, התבקש נהרין להופיע במסגרת מופע "פעמוני היובל" החגיגי בירושלים. בשל החשש בפגיעה בציבור הדתי ביקשו המפלגות החרדיות מרקדני הלהקה ללבוש גטקעס כדי לא להיוותר ברגליים חשופות. נהרין סירב לשנות את התלבושות במופע, וביטל את השתתפותה של להקת בת-שבע באירוע. הדיון הציבורי עסק אז בפגיעה בחופש הביטוי, אך פרשה זו היא גם דוגמה למפנה שחל באמנות הישראלית. היוצרים החדשים אינם מבקשים לשמר באמצעות האמנות את הסדר הקיים, אלא להתקלף ממנו, או לפחות לנסות. שינוי התלבושות באחד מי יודע של נהרין היה משנה את

התכנים של השדר האמנותי, כי ההתפשטות הפיזית הייתה ביטוי להתפשטות מערכי הקולקטיב ולבחינה ביקורתית שלהם. נהרין השתמש במציאות המוכרת כדי לחתור תחתיה, ובסירובו לשנות את התלבושת, שימר את האוטונומיה של אמנותו.



'אחד מי יודע', מתוך דקהדאנס (אוהד נהרין: 2006). צילום: מקסים וראט ©

גם ביצירה **הורה** (2014) נהרין משתמש במורשת הישראלית כדי לערער עליה. שם היצירה מזכיר את ה"הורה" האידיאולוגית מן העבר, אך לאורך היצירה כולה הרקדנים רקדו רק מעט ביחד. היצירה נבנתה מעבודה פרטנית של נהרין עם כל אחד מהרקדנים (11 רקדנים בשני קאסטים משתנים). הרקדנים התאמנו בגאגא, טכניקת תנועה שייסד נהרין המשמשת שיטת מחקר על תנועה, המחוללת גם שינוי בתפיסה. בתרגול גאגא אין יעדים מנוסחים מראש, אין שימוש במונחים של נכון ולא נכון, ולא נלמדות מחוות תנועתיות ספציפיות. ההנחיות באימון גאגא פונות למודעות של הרקדנים, ומנחות אותם לתפוס את גופם אחרת ולממש נכון את יכולותיהם הפיזיות¹⁵⁸. הגאגא משמשת לפירוק תבניות תפיסתיות על הגוף, ולחקירה נחושה של איבריו, במנותק מהקשרם השגור. שפת התנועה הנהרנית היא, על-כן, חתרנית מיסודה.

בשונה מריקוד ה"הורה" המאחד, ביצירה זו נהרין בחן דווקא עד כמה אפשר לפרק תנועות ומבנים כוריאוגרפיים. **בהורה** יישם נהרין עקרונות כוריאוגרפיים אוניברסליים, כמו אלה של ויליאם פורסיית'

(Forsythe), אף הוא מחניכי המחול החדש. שפת התנועה של פורסיית' מתבססת על הבלט הקלאסי, אך חותרת תחתיו, והוא נוהג לפרק את הוורטיקליות של הבלט, את הסימטרייה ואת האיזון, ולחפש דווקא את היציאה משיווי המשקל. תנועות שהאיזון בהן מופר (*off-balance*) שכיחות ביצירותיו, ושפתו מערערת על הקונפיגורציות הבלטיות הממוסדות של הגוף. בדומה לפורסיית', גם נהרין ויתר על הסימטרייה, ובמקום השלמות בקווים הקלאסיים חקר את העיוות, ופרם את האיברים ליחידותיהם הבסיסיות ביותר. למרות המחויבות לפירוק ולערעור, ניכר ממד ברור של קלאסיציזם בעבודתו של נהרין. הדיוק, הליטוש והחיזיון האסתטי הקפדני הופכים את המפורק לשלם, ואת הפרת שיווי המשקל – למאוזנת. הצופים בהורה לא נהנו מההרמוניה שבאחידות אלא מצאו שלמות דווקא בשילוב בין טלאים בלי מכנה משותף. הריקוד כולו היה האחדה של הקבוצה ופירוק שלה לבודדים, ורוב הזמן ההאחדה והפירוק התבצעו בו-זמנית.



הורה (אוהד נהרין: 2009). צילום: גדי דגון ©

הורה של נהרין לא דמתה במאום למקהלות התנועה שאימצו ריקודי העם הישראליים, ועניינה היה דווקא במארג הפרטים ופחות במעיל הקלסטרופובי של הקולקטיב. נהרין נענה ביצירתו לתביעתו של אדורנו לאמנות חתרנית, שחותרת גם נגד עצמה, וכך מאפשרת "הימלטות פתאומית" מהמציאות.

הגוף במחול העכשווי לא מייצג "אני" לכיד עם קורות חיים סדורים, אלא היצירות מציגות אוסף של פרגמנטים אנושיים. אין סיפור קוהרנטי אלא קובץ אירועים כאוטיים, שהסדר בהם נגזר מעצם הצבתם זה אחרי זה. באמצעות התבוננות קפדנית בגוף, הוא יכול להסיר מעליו שכבות של הבניות היסטוריות, כאלה

שכבר אינן עדכניות לגוף ההווה. העוצמה שבמחול היא בכך שהוא פורט את ה"אני" לגורמים לא דרך מסננת החשיבה האנליטית אלא דרך הגוף, שהוא שיקוף אותנטי יותר ל"אני", ושיקוף לתמורה המתחוללת בו.

אמנות המחול העכשווי בישראל משתהה בחוויות מן העבר, אך חווה אותן בפעולה, כך שהיא בוחנת איך הגוף החדש נזכר במה שספוג בו. הגוף אינו נחווה מבחוץ כאובייקט, אלא היוצרים כמו שוכנים בחוויית הגוף מבפנים. כשיוצרי אמנות עכשווית חוזרים לדימויים מן העבר, הם מקלפים אותם ממשמעותם ההיסטורית והופכים אותם להווה חדש. הגוף ביצירות העכשוויות הוא רשומן אותנטי למציאות, משום שהוא נענה לתמורה הטבעית המתחוללת בו, ואינו מתקבע כדמות או כמושג.

כשהאידיאולוגיה הלאומית לוקה בקיבעון, היא חוצה את קו התפר העדין שבין כוח לכוחנות. לאומיות עשויה להפוך כך לפטריוטיזם מופרז, המוביל ללאומנות קיצונית. מאז שנות ה-80 של המאה ה-20 הוגים ואנשי תרבות ישראליים חוקרים את המהלך הלאומי הישראלי, ומסיקים ששכרון הכוח ובשורת הלאומיות עודם משמשים תשתית לחברה הישראלית. אף על פי שחברה זו כבר אינה מצויה בעיצומה של "עלייה" ל"ארץ הקודש" ו"גאולת האדמה", ערכי העבר עדיין מכתיבים את אורחות החיים בישראל היום.

כמו בעבר, גם היום גבריות, מיליטריזם ולאומיות מצויים בליבת הזהות הישראלית. מבט אל הצמרת הפוליטית הישראלית יזהה זיקה הדוקה בין קריירה צבאית לקריירה פוליטית. החלוצים והצברים, שהיו דימויים משמעותיים במחצית הראשונה של המאה ה-20, עדיין מהווים רכיבים חשובים במציאות החברתית הישראלית בעשור השני של המאה ה-21. האידיאל הקולקטיבי מימי הקיבוצים השתמר עד היום, וגם האינדיבידואל הישראלי עודו מוגדר באמצעות השתייכותו (או אי-השתייכותו) לקולקטיב. סיפורי המקרא משמשים תשתית לתרבות הישראלית גם היום. סיפורים אלה עשירים באמיתות על הקיום הפרטי ובתובנות על עימותים שבין אדם לבין עצמו ובין אדם לבין חברו, אך בישראל הם משמשים בעיקר סוכני תרבות, המבירים את ייחודו של העם היהודי ביחס לאומות האחרות.

בשל ההיאחזות בדימוי "העם הנבחר", הלאומיות הישראלית הופכת עיוורת להתהוות הגומלין המשתנה בינה לבין עמים אחרים. לאורך תולדותיה המורכבים של האומה הצעירה היא נאחזה בסמלים ובמיתוסים

שהיו הכרחיים בשעתם, אך ראוי לבחון אם התפיסה הערכית מן העבר עודה רלוונטית למציאות החברתית כיום, ולוודא שההיצמדות למיתוס החלוץ והצבר, למשל, אינה היאחזות עיוורת בדימוי אשלייתי. אמנות המחול הישראלית מערערת על ההיאחזות במיתוסים ישנים ופותחת ערוץ להתבוננות בהווה המשתנה.

היצירה **Lie Like a Lion** (2014) של יסמין גודר היא מין סיור מוזיאוני של היוצרת שהוא כמו מסע שלה אל תוך עצמה. תחנות המסע הן תולדותיה של גודר כאמנית, שמיוצגות באמצעות אביזרים ומחוות תנועה מרפרטואר עבודותיה בעבר. בתחילת המופע גודר מכריזה על היצירה כיצירה ארכיונית על ידי עיטוף אביזרי המופע בניילון. היא מחלצת פריטי לבוש ותוכן ממרתף השכחה, וכמו מבקשת מנמעני השדר האמנותי להיזכר בהם איתה יחד. גודר משתהה בחוויות מן העבר, אבל חווה אותן בפעולה, כך שהיא בודקת איך הגוף ההווה נזכר במה שספוג בו מפעם.

השיבה לעבר מתוך כוונה להקנות לו ערך שכיחה באמנות ובתרבות מאז נשבינו בקסם הפסיכואנליזה. האמנות של גודר היא מין תהליך פסיכואנליטי מואץ, אבל בגלל הפיוט והמחויבות האסתטית שלה לחיזיון מדויק ביותר על הבמה – האנליזה הפרטית שלה הופכת להזמנה לאנליזה שגם הקהל יכול לערוך רגע לעצמו. הכנות השוטפת את הבמה מאפשרת לאמיצים שבקרב הצופים להיות כנים לרגע ולהסכים להתבונן גם בעברם הפרטי.

ז'אק דרידה רואה בארכיון ערוץ סודי, מין חדר מרתפי בנבכי הנפש. החדר הסודי הזה הוא בדרך כלל כאוטי וחסר את השפעתה של תודעת המודע המסדרת. הארכיון, לפי דרידה, משמש ערוץ לחשיפת הדחקות ודכאנות מן העבר¹⁵⁹, ממש כמו הטיפול הפסיכואנליטי. הקטלוג, שהוא מיסודות הארכיון, מקנה לארכיון מעמד גבולי, לימינלי, כך שביכולתו של הארכיון לבנות סיפור אך גם לערער עליו בו-זמנית.

לאורך המופע נראה שגודר מקלפת באובססיביות שכבות של זהות מן העבר כדי למצוא זהות חדשה. כשהיא שבה בתנועה לדימויים ששירתו אותה בעבר, היא מקלפת אותם ממשמעותם ההיסטורית והופכת אותם להווה, וגם לשאלה על עתיד.

באחד הקטעים היא לבושה בגרביונים אדומים קרועים, חזיית סיליקון עצומה, מחוך משוּנָה, חולצה דקיקה קצרצרה, חולצה ארוכה, פאה של ליצן, כפפות וכפכפים, ותוך כדי תנועה היא מנסה להוריד את מלבושיה.

אחרי שהיא עוטה על עצמה את כל השכבות, היא מפשילה שרוולים ומנסה בכפייתיות להתנקות מעודפות התלבושת, אולי מזהויות עודפות שעטתה על עצמה. כשהיא כמעט מעורטלת, היא מורידה את הגרביונים עד הברכיים ונראית משעשעת אבל בו-בזמן מגוחכת ואומללה.



Lie like a Lion (יסמין גודר: 2014). צילום: תמר לם ©

הנרטיב במופע אינו קוהרנטי ולכידותו נארגת כחוט רופף, שנטווה ונשמט לסירוגין. האי-היגיון על הבמה מקביל לכאוס שחוקרי הארכיון נתקלים בו ומבקשים להשליט בו סדר, אבל נראה שדווקא ההיענות של גודר לאי-סדירות שבתוכה מאפשרת סדר וניקיון. היא משילה מעצמה שכבות של זהות, ושבה ולובשת אותן, אבל בסוף נותרת כמעט עירומה, כאילו מסכימה להיחשף בלי דימויים, רק כגוף.

ב-**Lie Like a Lion**, מעבר לחקירה הפרטית בנפשה שלה, גודר בוחנת גם את הסיטואציה הלאומית המדממת שבתוכה היא יוצרת. בקדמת הבמה ניצב מסך טלוויזיה ובו מופיעות מפעם לפעם תמונות של בניינים שהתמוטטו. החזרות למופע התרחשו בקיץ 2014, בזמן הלחימה בעזה וביישובי הדרום. במסך שעל הבמה מוקרנות, לסירוגין, תמונות מחזרות של גודר על היצירה ותמונות של בניינים הרוסים בעזה. התמונות

שודרו בטלוויזיה הישראלית בזמן הדיווחים היומיים מהמלחמה, ושימשו בעיקר כדי לשתף את "עם ישראל" בביצועיו המרהיבים של חיל האויר.

אמנות יכולה להיות דה-קונסטרוקטיבית גם אם היא לא מצהירה על עצמה ככזאת, אלא רק מארגנת ומסדרת את החומרים שלה כך שנוצר מתח פרשני. ביצירה זו, לכאורה, אין קשר בין המתחולל על הבמה ובין דימויי המלחמה שעל המסך. למעשה מסתמן שהבמה מהדהדת את המתחולל על המסך, כך שהכוחניות והחולשה שמבליחות אצל הרקדנית מתמשות באופן טרגי גם בתמונות הטלוויזיה מהמלחמה. חקירתה של היוצרת את נפשה הפרטית, המסוכסכת לפעמים, נהפכת לחקירה על אודות הסכסוך הלאומי, שמעמיק עם כל מבצע מוצלח של צה"ל. הפרטי והכללי מיוצגים שניהם בגוף שמתריס בתנועה, וחותר לשינוי.

באמא קוראז' לברטולד ברכט הגיבורה שואלת את הכומר: "אז אתה לא חושב שהמלחמה עלולה להיגמר?". והלה משיב לה:

תמיד יש כאלה שמסתובבים ואומרים: "יום אחד תיגמר המלחמה". אבל אני אומר: מי אומר שהמלחמה תיגמר יום אחד? ודאי שיכולה להיות איזה הפוגה. המלחמה צריכה לשאוף רוח פה-ושם, היא עלולה אפילו ליפול קורבן לתאונה. היא לא מבוטחת מפני דברים כאלה, אין דבר מושלם עלי אדמות. מלחמה מושלמת, שאפשר להגיד עליה שאין בה דופי – אולי לא תהיה לעולם. פתאום היא מסוגלת להיתקע בגלל משהו לא-צפוי, אי אפשר לצפות כל דבר מראש. לא שמת לב למשהו וכבר עסק ביש, ואז צריך להוציא את המלחמה מהבוץ. אבל הקיסרים והמלכים והאפיפיור יושיעו אותה בעת צרה. ככה שבסך הכל אין מה לחשוש. חיים ארוכים עוד צפויים לה¹⁶⁰.

יסמין גודר, כמו יוצרים עכשוויים אחרים בישראל, נהפכה ליוצרת פוליטית בעל כורחה. הסיבה לכך היא אולי ההבנה וההתפכחות: המלחמה לא נגמרת. זה כנראה לא עומד לקרות. בגלל המלחמה הנצחית בישראל, הגוף אצל גודר הוא ספוג בתלאות ומותש ממאבקיו. יצירתה של גודר אינה מציגה עמדה פוליטית, אבל חושפת מציאות מטרידה דרך הגוף. באופן זה היא מציעה לצופים מבט נוקב אל עצמם וגם אל תסביך הזהות שמעצב את גורלם.

א. לא טוב למות בעד ארצנו

מדי שנה, בערב יום הזיכרון, מוצפת ישראל במות שחורות המעוטרות בדגלי כחול-לבן, ובצד התפאורה או בדש החולצה מדמם פרח דם המכבים. הטקסטים משירי המשוררים הציוניים חוזרים על עצמם, ועיקרם במצוות ההיזכרות בימים והאמיצים שקיפחו את חייהם על מזבח האומה. מיתוס הנופלים הוא תשתיתי בעיצוב הזהות הישראלית, והחללים במערכות ישראל מעוצבים כקורבנות הכרחיים, שבמותם אפשרו לאומה להיות ולא לחדול.

ערך הגבורה וההקרבה היה הכרחי באומה הטרייה בימי קום המדינה. הבשורות המרות ממלחמת העולם השנייה ושואת יהודי אירופה הפכו את ההתגייסות למאבק הלאומי הכרחית, הישרדותית וערכית. המאבק הציוני והאינטנסיביות של רוח התחייה הלאומית היו הכרחיים לבניית זהות חדשה לעם היהודי בארצו. זהות זו הוגדרה אז לראשונה, במסגרת של טריטוריה מוחשית שנקנתה בדם. השייכות לאומה נכרכה באימוץ ערכיה, ובהם ערך הקרבת החיים. הלוחמים בארגוני המאבק הלאומי בתקופת היישוב ולוחמי מלחמת העצמאות נתפסו כמי שאפשרו את תקומת העם היהודי בארץ ישראל. כשהגיבורים הפכו לקורבנות בזה אחר זה נקשרה התקומה בקורבן, והוא עוצב מאז כהכרחי להצלחת המאבק הלאומי.

בשבעת העשורים שחלפו מאז התחוללה תמורה בתווי הזהות של הקולקטיב הישראלי. הערכים של הקולקטיביזם הציוני עודם הגמוניים בחברה ובתרבות הישראלית, אך במקביל ל"תרבות העברית" המוכתבת, נולדה כאן גם תרבות שערכיה ותפיסתה שונים מאלה של האידיאולוגיה השלטת. כשהמעטה הסמיך הציוני נפרם מעט, נחשפה ההטרוגניות של הפרטים הגועשים תחתיו.

מדינת ישראל במאה ה-21 אינה נאבקת להכרה על קיומה אלא היא עובדה קיימת. חזון המדינה העברית התממש, ובגבולות המסגרת המדינית רוחשת חברה ישראלית עכשווית. הלאומיות הייתה בעבר תשובה חיונית לשאלה האם להיות או לחדול, ואילו עתה מתבקשות קושיות אחרות על סוג הישות הלאומית שהתהוותה כאן. במקום להיאבק לשרוד, כיום פרטים וקבוצות חברתיות מסוימות בוחנים את הדרך הנכונה לחיות. בעשורים האחרונים החלה חברה זו לתהות מחדש על זהות הלאומית של המדינה, ואנשי תרבות

ואמנות מקדישים את יצירתם לחקירה ביקורתית של המנגנונים האידיאולוגיים, שכונו אותה מאז ראשיתה. ידידיה צ' שטרן (stern) מתייחס להקמת מדינת ישראל, עת עברו היהודים ממצב כרוני של קיום כמיעוט נשלט למצב של רוב יהודי אחראי לעצמו. הקמת המדינה היהודית הייתה אמורה, לכאורה, להבהיר את שאלת הזהות הלאומית היהודית, אבל לפי שטרן, "לאחר שישים שנות מדינה, מתברר, כי במקום הכרעה בשאלת הזהות הלאומית, המדינה היהודית הפכה לזירה המרכזית שבה מתנהלת המחלוקת על טיבה של הזהות היהודית"¹⁶¹.

למרות התמורה ההדרגתית בתפיסה של חלק מהציבור הישראלי, הערכים ההגמוניים עדיין מכתיבים את התוואי החברתי המקומי. ערך הגבורה וההקרבה מתוחזק תמידית במבנה-העל האידיאולוגי הלאומי, ומשתמר היטב. קידוש הקורבנות עודו מוטמע כערך מרכזי באומה הישראלית. משפחות שכולות הופכות, מרגע השכול ממש, למקודשות ולשותפות בתחזוקת האתוס הלאומי. ברשתות הרדיו הצבאיות נולד מדי שנה פרויקט השמעה מקורי, שמשמיע שירים של מי שכבר אינם. ראוי לציון בהקשר הזה הוא הפרויקט "עוד מעט אהפוך לשיר" שנערך מאז 2001 בתחנות הרדיו הצבאיות, שבמסגרתו מדי שנה מלחינים יוצרים מקומיים שירי נופלים. מדי יום, כשבועיים לפני יום הזיכרון, מבטיחות שדרניות רדיו עם קול מתקתק שבקרוב יושמעו שירי חיילים שנהרגו בקרב. כך עד רגע האמת, ביום הזיכרון, שבו ערוצי המדיה מקיימים את הבטחתם למסחטת דמעות מוזיקלית. מפולחן השירים שנערמים מדי שנה, בהתאמה למספר החללים, עולה שהאזרח הטוב/הנאמן הוא זה שמוכן להפוך לשיר, או לפחות נכון לאפשרות כזו כאפשרות סבירה. השיח הציבורי על הנופלים אינו משתהה על האימה והאובדן של מי שהיה ילד והפך לשיר, אלא בולע את הכאב תוך כדי הנפת הדגל; כי הרי גיבורים אנחנו, גם אם מתים.

ההיסטוריונית עידית זרטל כותבת:

בחיבור שבין זיכרון לזהות לאומית מצוי קבר, שוכן המוות. שדות הקטל של הקונפליקטים האתניים הלאומיים, וקברות הנופלים בהם, הם חומרי הלבנים שמהם מוקם בניין האומה המודרנית, ושמתוכם צומח ומתרקם הרגש הלאומי. רגע המוות למען המולדת, המתקדש והנהפך מניה וביה לרגע של גאולה, והחזרה הריטואלית האינסופית אל הרגע הזה ואל הקורבן המת-החי שלו, מתיכים את קהילת-המוות, קהילת הקורבן הלאומית. בקהילה זאת מנכסים החיים את המתים, מנציחים אותם, ונותנים משמעות למותם [...] כש[] המתים משמשים ערכאת לגיטימציה מתמדת, אולטימטיבית, למעשי החיים, יהיו אשר יהיו. [...] קברים עתיקים מחוללים תהליכים שמייצרים קברים חדשים. מוות ישן הוא גם המניע וגם

הגושפנקה של מוות טרי בשירות האומה. [...] תבוסות בקרב, אותן יצרניות סיטוניות יעילות של מוות על מזבח האומה, הן אפוא מרכיב הכרחי ביצירת זהות לאומית, וסיפורן הולך מקצה עד קצה בסאגות הלאומיות, ונהפך תוך כדי כך לסיפור של ניצחון ומופת, שלאורו מתחנכים ילדיו – חייליו – קורבנותיו של עם, ושעל דימויו ודמיונותיו הם לומדים לרצות למוות¹⁶².

בישראל השכול והזיכרון המשותף מכתיבים את הריתמוס הלאומי. מאז מאות ההרוגים במלחמת העצמאות ב-1948-1949, הוטבעה ההתייחסות לנופלים כמי שמאפשרים את הישרדותה של המדינה היהודית בארץ המובטחת, ו"החייל הנופל" נותר הגיבור המוערך ביותר, גם היום. צפירות הדומייה לזכר הנופלים מזכירות גם לילדי הגן ש"עם ישראל חי" רק בזכות מי שמתו והפכו מקודשים. הלוויות ומנהגי אבלות הם נושאים למחקר אנתרופולוגי על ההגמוניה של הקולקטיביות בכל התרבויות, אך בישראל בולטת הצרימה שבהתייחסות להרוג במלחמה כגיבור ציבורי מוערך וכמי שהגשים בגופו את החזון הלאומי, בעת שאחרים שנהרגו נותרים פרטיים ואנונימיים. הקרבת חייהם של ילדים-חיילים הפכה שכיחה, ובדרך כלל מובנת מאליה, גם בספרות הישראלית, שציירה את דמות החייל "הנופל" כדמות אצילית עם הילה סימבולית של אלמותיות¹⁶³. ההחלטה לקיים את "יום הזיכרון לחללי מערכות ישראל" שבוע לאחר "יום הזיכרון לשואה ולגבורה" ובסמוך ליום העצמאות היא חלק מהנרטיב של התקומה מתוך השכול.

ההיסטוריון ארנסט רנאן (Renan) אומר בהרצאתו מ-1882 'מהי אומה' (Qu'est-ce qu'une nation):

אהבתנו [לאומה] עומדת ביחס ישיר לקורבנות, שבחרנו להקריב ולעוולות שסבלנו. [...] הסבל הקולקטיבי קושר יותר מהשמחה. באשר לזיכרונות לאומיים, גובר האבל על הניצחון, מכיוון שהוא מטיל חובות ומצווה על מאמץ משותף. לאום הוא אפוא סולידריות גדולה, הנוצרת בתחושת הקורבנות שהעלנו בעבר ואלה שנכונים אנו להקריב בעתיד¹⁶⁴.

הקרבת קורבנות היא פולחן שכיח גם בתרבויות אחרות. מקור הפולחן הוא באמונה שהעלאת קורבנות כזבח לאל או לאלים תהפוך אותם רחומים יותר וזועמים פחות. סיפורי הקורבן המקראיים משועתקים בתרבות היהודית העכשווית, וכמעט בכל חג ממועדי ישראל משתלב פולחן קורבנות כזה או אחר כאמצעי לתקשר עם האל. גם הקרבת קורבנות אנושיים כערך לא מייחדת את עם ישראל אלא מצויה בין כל העמים. ובכל זאת האידיאולוגיה הציונית נוטה להפריז ולהיאחז ב"קידוש הקורבנות" כערך עליון, שגורס ערכים אחרים כמו "שלום" ומרדד אותם לתחתית ההיררכיה האידיאולוגית הישראלית.

בישיבת ועדת החוץ והביטחון של הכנסת ב-26.10.2015 אמר ראש הממשלה בנימין נתניהו: "שואלים אותי אם לעד נחיה על חרבנו? כן", וכך בשמונה מלים קצרות, סיכם את כל משנתו וחזונו של הימין הפוליטי בישראל¹⁶⁵. ראש הממשלה מבטא את התפיסה ההגמונית הישראלית, שהיא לוחמנית מעיקרה. בישראל של העשור השני של המאה ה-21 נשכח חזון השלום של ישעיהו¹⁶⁶, ודומה שמזמרות מותקנות מחדש כחניות ושהעם היהודי לומד בעיקר על מלחמה. העובדה שבמלחמות נהרגים אנשים אינה מפריעה לחזון הלאומי אלא להפך: האידיאולוגיה ההגמונית מתחזקת את האשליה שאין ברירה; יש כאלה שנבחרו למות כדי לאפשר את החיים של האחרים.

עדית זרטל חקרה את פולחן הקורבנות הישראלי מאז ראשיתו בפרשת טרומפלדור, ודרך ציוני דרך בתולדות מדינת הלאום היהודית שקיבעו את מיתוס הנופלים והעצימו אותו. באשר לקרב בתל-חי זרטל מתעכבת על עובדות מטרידות, כמו העובדה שהוא היה קרב די כושל וקצת מיותר, ולמרות זאת שימש תשתית למיתוס הגבורה וההקרבה. כדבריה:

עדויותיהם של מי ששרדו מקרב תל-חי הן המקור המיידני, ועד היום המקור העיקרי, למה שאנו יודעים על הקרב עצמו, שהתחולל במהלך יום 1 במרץ 1920. מן העדויות הראשוניות האלה עולה, בסיכומי של דבר, סיפור עצוב ומבולבל, המגולל בתמציתו מסכת של אי-הבנות ושל שיקולים מטעים, [על] קבוצה קטנה ומבודדת של מתנחלים צעירים יהודים בספר הצפוני של ארץ ישראל, [שנקלעו], ללא אמצעי הגנה מספיקים, לקרב לא הכרחי עם קבוצת ערבים יושבי האזור. החומר התיעודי מראה כי היה אפשר למנוע את הקרב, כי לאחזר שפרץ, יכול היה הקרב להיות מנוהל טוב יותר, ושבתוך יום הקרב נמנו שישה הרוגים בצד היהודי. [...] ובכל זאת, כשסיפור תל-חי הועלה על הכתב, כבר הייתה משמעותו מחולצת מחילונותה ועוטה סימנים של קדושה [...] דמותו התעלומתית, זימונו האקראי, הפטלי של הגיבור עם הקרב האחרון של חייו, וכן המילים האחרונות שאמר, לפי עדות רופאו, לפני מותו, כבר בהם לבדם היה כדי להניע תהליך של קידוש. [...] העובדה ההיסטורית המכרעת היא לא המילים עצמן, שנאמרו או לא נאמרו, אלא קליטתן של המילים הללו, שיוחסו לטרומפלדור בלא שאלות בדבר אמיתותן, בשלב ראשוני זה של בניין האומה העברית בארץ, בקרקע פוליטית, חברתית ותרבותית, שהייתה צמאה למילים מן הסוג הזה; [כך הפכו] מילים אלה לסמל ולסיסמה של התקופה מכרעת בתולדות הציונות.¹⁶⁷

שבוע לאחר התבוסה בתל-חי פרסם זאב ז'בוטינסקי דברי הספד על טרומפלדור בהארץ (8 במרץ 1920) תחת הכותרת 'תל-חי', וכתב בין השאר על מילותיו האחרונות של זה, כפי שצוטטו על ידי הרופא שטיפל בו. "אלה היו דבריו האחרונים של יוסף טרומפלדור בראותו את צער חבריו על הקורבן הגדול", כתב

ז'בוטינסקי, "אין דבר. טוב למות בעד ארצנו... אין דבר"¹⁶⁸.

נוסף על חיי-הנצח, שבהם זכו הנופלים למען המולדת בתל-חי, מותם קנה כביכול גם מרחב מחיה וטריטוריה לאומית, ויצר את השילוש הלאומי המקודש של מוות, טריטוריה וזיכרון. סיפור הקרב על תל-חי, כפי שסופר, על ממד המעטים מול הרבים שהוקנה לו, הלם את הרטוריקה הדפנסיבית של הציונות. לפי זרטל, רק מעטים היו מודעים לשאלות שיש לשאול תמיד בעת בחינתה של היסטוריה, במובן של השתלשלות הדברים שאירעו וסיבותיהם. למשל שאלות על נקודת ההתחלה שממנה מתחילים "לקרוא" את תולדות יחסי היהודים והערבים בארץ ישראל; האם, כפי שעשתה הציונות, למן הרגע שבו היהודים, מתיישבים שוחרי טוב, הותקפו לפתע על ידי המון ה"שודדים" הערבים (בניסוחו של בן-גוריון), או מנקודת זמן מוקדמת יותר, שבה החלה החזירה היהודית הציונית, שהייתה פולשנית, כוחנית וכיבושית בהכרח – ודאי מנקודת הראות של יושבי הארץ – אל חבלי ארץ שהיו מיושבים ערבים זה דורות? בניגוד לרטוריקה הדפנסיבית שליוותה את האירוע, הסולדת מהדם והכוח, לפי זרטל מסר העומק שלו היה כוחני וכובשני, לאמור: בדם לוחמים רוכשים ארץ, מרחיבים את גבולה, וקונים גם לגיטימיות¹⁶⁹. כלומר למותם המוקדם מדי של אנשים צעירים נוספה גם פונקציה טריטוריאלית מידית.

זרטל מזכירה שעשרים ושלוש שנים אחרי תל חי, בתהליך ההלאמה המידי שהופעל מארץ ישראל על המרידות בגטאות פולין ובניסיון לרכוש אפוטרופסות ציונית על מעשי הגבורה האלה, בן-גוריון קשר מיד ובפומבי את הקשר האפירמטיבי והמחייב בין השניים: בין תל-חי לגטו ורשה ובין הציונות הארץ-ישראלית הלוחמת ובין ההתקוממות היהודית בפולין. בטקס השנתי ליום הקרב בתל-חי, שהתקיים בשנת 1943, דיווח בן-גוריון על הידיעות המגיעות בדבר מרידות היהודים בגטאות, ואמר: "הם למדו את תורת המיתה החדשה, אשר מגיני תל-חי וסג'רה ציוו עלינו – מות גבורה". כלומר מצד אחד הסביר בן-גוריון את הגבורה היהודית בגטו בשיעורים שקיבלו המורדים מהציונות הארץ-ישראלית, ומצד אחר הותיר בכל זאת על מקומה את החציצה המתנשאת בין ה"אנחנו" וה"הם", בין ארץ ישראל לגולה. "הם" למדו סוף-סוף את מה "שאנחנו" יודעים זה זמן רב – איך למות¹⁷⁰. בתוך המולת השופטים את ההתנהגות היהודית באירופה והמשבחים את המרד, רק מעטים מאנשי הארץ עסקו אז בשאלות כגון: האם היישוב בארץ ישראל היה ראוי וזכאי, או האם ראוי בכלל מישוהו במקום כלשהו, מחוץ לטווח שליטתו של המשטר הנאצי הרצחני, לשפוט את יהדות הגולה על התנהגותה כל עוד לא עמד במקומה, חשוף לזוועה. המעטים שכן שאלו שאלות מסוג זה הכירו את יהדות

הגולה ולא שללו אותה כמושג מופשט, כפי שעשתה האידיאולוגיה הציונית, על מנת להפיק משלילה מושגית טוטלית זאת את צדקת עצמה¹⁷¹.

אם כך מיתוס תל-חי שימש תשתית למערך ההסברתי של הממשלה הציונית, מאז העשורים הראשונים של המאה ה-20 ועד היום. החקיקה והמנגנונים האידיאולוגיים פעלו ועודם פועלים לשעתוק פולחן הקורבנות הישראלי. הגוף היהודי עדיין נדרש להיות מאולף וממושטר כדי להפוך "גוף נבחר". גם בישראל של העשור השני של המאה ה-21, גיבור הוא מי שלא יהסס ויניף את חרבו, וגיבור-על הוא מי שתרם את גופו למאבק – ומת.

בפקודת מטכ"ל מס' 38.0124 שכותרתה "העלאה בדרגה לאחר המוות בשעת רגיעה ובשעת חירום", מוגדרים התנאים להעלאה בדרגה עבור חיילים שנהרגו, ומפורטים קריטריונים שונים עבור חוגרים, צוערים וקצינים. למשל:

חוגר בשירות קבע, שבעת מותו לא נשא מינוי לתפקיד בכיר או לתפקיד קצונה, יועלה בדרגה אחת הגבוהה מדרגתו, וזאת אם שירת לפחות מחצית מן הפז"ם הנדרש, אף אם לא עמד בתנאים נוספים הנדרשים [...] מפקד היחידה יעביר המלצתו למקשל"ר-רמ"ד הנפגעים וקציני ערים, מייד עם היוודע דבר מותו של החייל¹⁷².

המילים מתארות את התנאים הבירוקרטיים הנדרשים כדי להוציא לפועל את העלאתו בדרגה של החייל הפשוט. "חוגר" הוא נחות בהיררכיה הצבאית, ולכן קצת יותר מסובך לאשר את העלאתו בדרגה אחרי מותו. השאלה המתבקשת מיוקרתם והדרם של הקורבנות במדים היא מה זה משנה. מה זה משנה אם הוא סרן, רב"ט או סגן אלוף, אם המדים כבר התייתמו, וכל מה שנותר מהם זו דרגה חגיגית וקרה?

בפקודת מטכ"ל על "יום הזיכרון לחללי מערכות ישראל" נכתב:

מפקדי צה"ל וחייליו. היום עם ישראל עוצר מלכת ומתייחד עם זכר בניו ובנותיו, שנלחמו ונפלו למען חירות ישראל. אנו, מפקדי צה"ל וחייליו, עומדים היום ומצדיעים לזכרם של רעינו, מפקדינו ופקודינו, שנפלו בעת מילוי משימתם [...] הנופלים היו מטובי בניה ובנותיה של המדינה. הם הגיעו מכל קצוות החברה הישראלית ויצרו את הפסיפס האנושי הייחודי – צבא ההגנה לישראל; הם היו נחושים עד כלות, נוכח המשימה העוברת מדור לדור: השמירה על ביטחון המולדת שכה אהבו. [...] האנדרטאות הניצבות לאורכה ולרוחבה של ארצנו הן עדות אילמת לקרבות ולאתגרים שידעה מדינת ישראל, עדות לסיפורי הגבורה והניצחון ולהבטחתנו לזכור את הנופלים¹⁷³.

צה"ל הוא המכשיר המרכזי לשיעתוק אתוס ההקרבה למען המדינה¹⁷⁴. יום הזיכרון הוא יום לאומי שמקדש את קידוש הקורבנות הישראלי. אמירות שגורות ברחוב הישראלי כמו "כל הכבוד לצה"ל" משמרות את המוות כיסוד הכרחי בחיים הלאומיים. הנופלים הופכים בני אלמוות, וזהותם כבני אנוש מיטשטשת למען השגבת המטרות לאומיות.

האמנות האידיאולוגית בעשורים הראשונים של המהפכה הציונית התגיסה למשימת האלהת הנופלים. התוצאה הייתה שכולנו דיקלמנו בתמימות ילדית את 'מגש הכסף' לנתן אלתרמן ואת 'מה אברך' לרחל שפירא. כילדים, לא עצרנו לשאול מדוע המתים חשובים יותר מהחיים.

בשירו של אלתרמן 'מגש הכסף'¹⁷⁵ יש דיאלוג בין "אומה שטופת דמע" ובין "נערה ונער", שהם כנראה חייל וחיילת צעירים, עמלים, נחושים ושקטים. אין להם שמות, והמאפיין העיקרי שלהם הוא שהם מתים. שני גיבורי השיר חולקים מאפיינים של הארכיטיפ הצברי¹⁷⁶, ונראה שהמוות הפך אותם צברים עוד יותר.

כך גם ב'מסדר הנופלים' לחיים חפר:

הם באים מן החרים, מן השפלה, מן המדבר הם באים -
 שמות, פנים, עינים - ומתנצבים אל המסדר. הם באים בצעד
 גברי, חזקים ושוזופים הם יוצאים מתוך המטוסים המרסקים
 ומן הטנקים השרופים / הם קמים מאחורי הסלעים, מעבר
 לדיונות ומתוך תעלות הקשר / גיבורים פאריזות, עזים פנמרים
 וקלים כנשר / [...] וככה הם עומדים והאור על פניהם / ורק
 אלהים לבדו עובר ביניהם /
 וכשדמעות בעיניו הוא מנשק את פציעהם / והוא אומר בקול
 רוטט למלאכיו הלבנים: אלה הבנים שלי / אלה הבנים¹⁷⁷.

המור השביעי

מ ג ש ה כ ס ך

איו קרוי ימני זים
 על כגש על כספי -
 חיים וייצמן
 ...והקצף תשקט. עין שמים אודמת
 תצמט לאטה
 על גבולות עשנים.
 ואפה תצמד - קרועת לב אף נושמת...
 לקבל את הנס
 האמד אין שני...

היא לטקס תכונ. היא תקום למול סנה
 ועמדת ערסיום עוקה חג ואיטה.
 - אז סנגר יצאו

נצרה ונצר
 ואטום יצדו הם על מול תאמת.

לובשי חול נגור, וקברי געלים.
 בנתיב יגלו הם
 קלוף וספורש.
 לא תקליטו כנגם, לא פחו עוד פנים
 את עקבות יום-ספרך וליל שר-האש.

ענפים עד קדי קז. גוירים מפרגוע.
 ונוקסים סללי געורים עבריים -
 הם עשנים יגשו.
 ועמדו לבלי-נצ.
 ואין אות אם מים הם או אם רויים,

אז תשאל האמה. שטופת-דמע וקסם.
 ואמרה: מי אתם? ונשנים, שוקסים,
 יענו לה: אנחנו פגש חפסף
 שעליו קו נתנה מדינת-היהודים.

פך יאמרו. ונגלו קרגלה עטפי-צל.
 ושפאר יספר בחולדות ישראל.
 וחו א.

אצל חפר, כמו אצל אלתרמן, האידיאליזציה לקורבן הולכת וגדלה במהלך השיר, ומובהר שבהיותו קורבן הוא זכה בקרבה לאלוהים, ממש כמו תכליתו של זבח הקורבנות בימי קדם.

רק מאז שנות ה-70, מזמן שהקולקטיביזם נפרם בקצוות, החלה התרבות שבשולי הזרם המרכזי להשמיע קולות של ביקורת. היצירות באמנות הישראלית החדשה חקרו את מיתוס הגבורה והמוות והיו לראשונה ביקורתיות כלפי האלהת הקורבנות. ביצירה ה"אחרת"¹⁷⁸, מאז שנות ה-70 וה-80 נחשפים באמנויות המופע קרעים אידיאולוגיים וצרימות, ונערכת התבוננות מחודשת בערכים שעליהם כוננה החברה בעבר. המופעים החדשים לא היו סוכני סוציאליזציה, אלא ביקשו לערער על דת-הלאום הציונית ועל תהליך ה"הסבה" של תושבי הארץ לסובייקטים. מופעי אמנויות הביצוע בישראל כיום כבר אינם מצהירים על זהות "עברית" של "עם אחד" אלא בוחנים את מקומו של האמן האחד ושל הקול הפרטי בתוך ציבור, שזהותו הקולקטיבית כבר לא ברורה מאליה.

הקברט הסאטירי השערורייתי של חנוך לוין **מלכת אמבטיה** הוצג בתיאטרון הקאמרי ב-1970, בעיצומו של מלחמת ההתשה ושלוש שנים אחרי מלחמת ששת הימים. המחזה, ששמו המלא היה **מלכת אמבטיה: ריביו סאטירי בשני חלקים/על שבת אחים בצל התותחים**, הציג בנלעגות את זחיחות הדעת ואת הגאווה הישראלית אחרי מלחמת 1967, ועורר בשעתו תרעומת ציבורית ולפעמים מחאה אלימה. ההצגה נפסלה והורדה מהבמה לאחר 19 הצגות בלבד, והיתה זו, בין השאר, דוגמא לאי-הטולרנטיות של הציבור בשנות ה-70 כלפי "בגידה" מסוג כזה.

במחזה הוקיע לוין את הפסיביות ואת הקונפורמיות של בני דורו, דור ה"צברים"¹⁷⁹, וגיחך על תחושת העָדָר, על הצדקנות העיוורת ועל שביעות הרצון העצמית המופרזת של הישראלים. בהשוואה למחזותיו הסטיריים הקודמים, **במלכת אמבטיה** העצים לוין את השימוש בגסויות ובוולגריות, כדי לזעזע את קהליו. כשלוש שנים לאחר השערורייה שעורר המחזה, פרצה מלחמת יום הכיפורים, ומוטטה באופן טרגי את שביעות הרצון ואת הזחיחות הלאומית, שעליהן בדיוק קבל לוין.

בשירים 'העקידה' ו'אבי היקר', כשתעמוד על קברי' הפך לוין באתוס ההקרבה ובהצדקה המקראית שמשמשת לו תשתית.

"אבי היקר/ כשתעמוד על קברי/ זקן ועייף ומאוד ערירי/ ותראה איך טומנים את גופי בעפר /ואתה עומד מעלי, אבי/ אל תעמוד אז גאה כל־כך/ ואל תזקוף את ראשך, אבי./ נשארנו עכשיו בשר מול בשר/ וזהו הזמן לבכות, אבי. [...]. ואל תאמר שהקרבת קורבן/ כי מי שהקריב הייתי אני/ ואל תדבר עוד מלים גבוהות/ כי אני כבר מאוד נמוך, אבי [...].¹⁸⁰

לויך מתעכב על סיפור העקדה התנ"כי, ומדלג מעל הפרשנות המיתולוגית אל זעקה הגיונית: האב נקרא לרצוח את בנו, והוא עומד לבצע זאת, מה שאומר שככל הנראה הוא יצא מדעתו. הביקורת של לויך מתמקדת בדמות האב כמייצג את התפיסה הקולקטיבית הלאומית¹⁸¹. האב בשיר משול לחברה, והבן הוא בניה הנופלים.

ארנסט רנאן אומר:

רבותיי אני מסכם. אין האדם עבד לגזעו ולא לשפתו, לא לדתו ולא לאפיקי הנהרות או לכיוונם של הרים. קיבוץ גדול של בני אדם, בריא ברוחו ובעל לב חם, יוצר תודעה מוסרית, הקרויה לאום. כל עוד תודעה מוסרית זו מוכיחה את כוחה באמצעות הקורבנות הנדרשים מהפרט לטובת הכלל, הרי שהיא לגיטימית ויש לה זכות קיום¹⁸².

חנוך לויך ביקורתי כלפי "הקורבנות הנדרשים מן הפרט לטובת הכלל". ביצירתו הוא עורך דה-לגיטימציה לחג הקורבן היהודי-ישראלי, ולא חוסך כאב מנמעניו:

אברהם: בני יצחק, אתה יודע מה אני הולך לעשות לך עכשיו?
יצחק: כן אבא, אתה הולך לשחוט אותי.
אברהם: אלוהים ציווה עלי.
יצחק: אין לי טענות אליך, אבא, אם אתה צריך לשחוט אז תשחט.
אברהם: צריך לשחוט, אני חושש, שאין ברירה.
יצחק: אני מבין. אתה לא צריך להקשות על עצמך, פשוט קום ותניף עלי את הסכין.
אברהם: אני עושה את זה רק בתור שליח של אלוהים.
יצחק: בטח שבתור שליח, אבא. קום לך בתור שליח ותניף את הסכין בתור שליח על בנך יחידך אשר אהבת.
אברהם: יפה מאוד, יצחק. תכביד על אביך המסכן, תעשה לו מצב רוח, כאילו שלא מספיק לו גם ככה.
יצחק: מי מכביד, אבא, קום לך בשקט וחסל בתנועה אבהית אחת את בנך האומלל.
אברהם: אני יודע, הכי קל זה להאשים אותי. אין דבר, תאשים את אביך הגלמוד.
יצחק: מה פתאום להאשים, הרי אתה רק שליח של אלוהים, לא? וכשאלוהים אומר לך לשחוט את הבן שלך כמו כלב אתה מוכרח לרוץ ולשחוט [...].¹⁸³

הסאטירות הפוליטיות של לויין כמו **את ואני והמלחמה הבאה** (1968) ו**מלכת אמבטיה** (1970) כוללות התרסה וביקורת חריפה על החברה הישראלית¹⁸⁴. השיח הפוליטי בו מטפלת הסאטירה אינו מצטמצם לרטוריקה של השלטון. השלטון או נציגיו מופיעים במקומות מועטים בלבד משום שלויין לא התעניין בדמויות פוליטיות. לפי חוקר הספרות יוחאי אופנהיימר, לויין התעניין בעיקר במערכת הרטורית-לשונית-אידיאולוגית¹⁸⁵, שמצדיקה שימוש בכוח לפתרון סכסוכים מדיניים. הוא הקפיד שלא להיקלע לקיטוב (האקטואלי תמיד) בין ימין לשמאל, והביקורת הסאטירית שלו כוונה נגד כלל התרבות הישראלית, המיליטריסטית באופייה. הסאטירה של לויין טשטשה במכוון את ההבחנה בין הפוליטי לבין הלא פוליטי, או בין הציבורי לפרטי. האב העוקד את בנו משום שנצטווה לכך, משכפל את רטוריקת ה"אין ברירה", גם בלי שהמערכון ידגיש את ההקשר האקטואלי שבתוכו הוא נכתב והוצג.

תעוזתו של לויין ניכרת לא רק בניתוח חסר פניות של השיח הפוליטי ההגמוני, אלא גם בשלילת כל שיח פוליטי אחר¹⁸⁶. הכוח הוא מכונן זהות יחיד בתוך המערכת התיאטרונית של לויין וגם מניע עלילתי בלעדי, ויש התייחסות אחידה למי שנמצא למעלה ולמטה, המנצלים והמנוצלים, המבזים והמבוזים¹⁸⁷, כחלק ממערך יחסי הכוח של החברה הלאומית (לאומנית) הישראלית. אלא שבראשית שנות ה-70, ובוודאי לפני מלחמת יום הכיפורים, שכרון הכוח והגבורה סימא את עיני הקולקטיב, ולהרהורים הקדורניים והפרטניים של לויין לא היה אז מקום.

אחרי פסילת ההצגה פרסם לויין "גילוי דעת" בעיתון הארץ, ובו התנצל, כביכול, על ההצגה:

בוש ונכלם, ויחד עם זה אסיר תודה, עומד אני בפניכם היום, מאמציכם הכנים ובלתי נלאים להוריד את ההצגה "מלכת האמבטיה", פקחו את עיני וגרמו לי שאהרהר שנית במה שכתבתי. עתה, עם הורדת ההצגה מעל בימת התיאטרון הקאמרי, יכול אני להודות בראש מורכן: שגיתי. ניצלתי את עקרונות הדמוקרטיה והחופש על מנת לערער את מוראל הציבור, לחרף ולגדף מערכות ישראל ולזרוע איבה ומבוכה בקרב אומה מלוכדת. אני חוזר בי מכל מלה ותג שכתבתי. הריני מבקש מכם, בשפל-קול, לייחס את משגי לגילי הצעיר ולחינוך הקלוקל שקיבלתי בבית הוריי. ועם בקשת הסליחה, אני מוסיף לקוות שתיתן לי הזדמנות נוספת להוכיח עצמי כאזרח מועיל מן השורה, לתפארת המדינה והלאום¹⁸⁸.

גילוי הדעת הסרקסטי של לויין היה כהדרן חתרני להצגה, וברוח התיאוריה הביקורתית, דומה שהאוטונומיה של היצירה התעצמה עוד יותר מאז הורדתה מן הבמה מטעמי צנזורה. כך, כמו ששני עשורים מאוחר יותר בוטלה, מטעמי כשרות, הופעתה של להקת בת-שבע ביום העצמאות, ואמנותו של נהרין הפכה כך אוטונומית

עוד יותר. **גילוי הדעת** בוצע לאחרונה על ידי שחקני הצוות המקורי של **מלכת אמבטיה**, ומחזותיו התובעניים של לוי נחקרים כמופת תיאטרוני, ודומה שהם רלוונטים היום אף יותר מפעם. נראה שתרבות התיאטרון החתרנית של לוי נוגעת בכל אלה שמתעקשים לשנות את תפיסת הזהות הישראלית, ולזעוק על הזהות הלאומית הקורבנית, שבעקבותיה נכרים קברים חדשים כל הזמן.

ב**גילוי הדעת** הציני של לוי הוא מתנצל, כביכול, על "הערעור של מורל הציבור" ועל "זריעת איבה ומבוכה" בקרב "אומה מלוכדת", וסופו שהוא היה נבואי למדי. בריאיון טלוויזיוני שערך חיים גיל עם חנוך לוי בנוגע לתגובה הציבורית להצגה נשאל לוי אם אכן התכוון להעליב כך את הקהל:

ש. אתה רואה שהקהל נגדך, איך אתה מגיב?

ת. לא מפריע לי.

ש. לא אכפת לך מה תגובתו של הקהל?

ת. לא.

ש. אתה כתבת כדי להרגיז את הקהל?

ת. [מושך בכתפיו] אני כתבתי להרגיז? מה להרגיז... לא להרגיז... כתבתי.

ש. אתה העלית בדעתך שזה יעורר תגובות נזעמות, לפחות אצל חלק מהצופים?

ת. לא [...]

ש. יש שם איזה קטע על חיל האוויר, שעורר את הזעם במיוחד [...]

ת. לא, זה פשוט קטע שלא הובן נכון. זה... הקהל שומע מה שהוא רוצה לשמוע. הוא לא שומע מה שנאמר. זה היה קטע נגד כל ההילולה ונגד כל עבודת האלילים סביב חיל האוויר. עבודת האלילים של האזרחים בעורף, ולא נגד חיל האוויר עצמו. זה הכל.

ש. אבל בסך הכול אין ספק שאתה רצית למתוח פה ביקורת, אפשר לומר ביקורת חריפה, על המצב המדיני והביטחוני שלנו.

ת. בטח. [צוחק]

ש. האם אתה חושב שזה זכותו של הקהל להתפרץ כשהוא לא מסכים למשהו שקורה על הבמה?

ת. בטח שזכותו. אם הוא רוצה לצעוק, שיצעק¹⁸⁹.

הריאיון עם לוי הוא כמו עוד הדרן חתרני, כדוגמת **גילוי הדעת**, שפורסם בעיתונות הכתובה. האמנות של לוי גוזרת חומרים מהמציאות, ושומרת על קשר הדוק עם המציאות, בגבולות המציאות הסאטירית של המופע. לוי, כבקט וכברכט לפניו, לא יוצר מחזות שיבדרו את הקהל; אמנותו כלל אינה מבקשת את אהדת הנמענים אלא תכליתה לערער, ולשייף מראה קדורנית שחורה לפנייה של החברה. התיאטרון של לוי זרוע תמונות של מטא-תיאטרון. מודעות היתר הלוינית לערוץ שבו עובר השדר לנמענים יוצרת גם שרשרת זיקות בלתי צפויות בין המבצעים לבין הקהל, כמו מטח הגידופים של הקהל הרוגש במופעים של **מלכת אמבטיה**.

אצל לוי היצירה האמנותית חותרת גם תחת עצמה כל הזמן, והחתרנות ממשיכה גם אחרי שהמופע נגמר. ערכה הטרנספורמטיבי של אמנות כזו הוא בהיותה אוטונומית וביקורתית כל העת, בלי להיענות לתכתיבי דעת קהל למשל.

ב-8.8.2016 פרסם אברי גלעד, שדרן פופולרי בטלוויזיה הישראלית, קריאה להגשת מועמדות לתפקיד של עורך בתכנית הבוקר. לצד דרישות סף שכללו ניסיון, הבנה באקטואליה, בגרות נפשית ויכולת עמידה בלחצים, כתב גלעד שהמועמד לתפקיד צריך להביא עימו "תפיסת עולם ציונית", ובהמשך דבריו הבהיר: "מחפשים מישהו/הי שהאישיות שלהם כפי שתתבטא בתוכנית תבוא טוב לאנשים על הבוקר, שיגבשו כל יום ליין־אפ שיהיה גם קשור למציאות אבל גם מסתכל עליה בעין טובה, בלי לדכדך, להשחיר ולבאס"¹⁹⁰. דרישת הסף של גלעד ל"תפיסת עולם ציונית" עוררה סערה ציבורית, בגלל פגיעתה בחוק שוויון ההזדמנויות בעבודה, שנוגע בין השאר ל"חופש ההשקפה", אך למעשה דרישתו של גלעד היתה בעייתית עוד יותר; ממש כמו הצנזורה, שפסלה את מחזותיו של לוי בשנות ה-70, גם גלעד ביקש עורך "אופטימי", שאינו מחבל במורל העם. העיתונאי אלון עידן כותב:

מה שהטריד אותי באותו פוסט הצעת־עבודה היה הסעיף "אופטימיות כדרך חיים". מדובר בסעיף הרבה יותר דרקוני מאשר סעיף הציונות, שהוא בסופו של דבר סעיף פוליטי-מקומי [...] זה די מוזר שדווקא דרישות רדיקליות מהסוג הזה לא זוכות כמעט לתשומת לב ואפילו מתקבלות בהבנה ובהומור. [...] אופטימיות היא מה שקורה עד שמהו באמת קורה: מעטה דק של תצורת קיום אידאית, שמקודמת מעל לכל פלטפורמה אפשרית – החל מימי הגן ועד למסע האחרון בבית הקברות – משום שהיא נתפסת כחומר סיכה יעיל לשימון גלגלי השיניים שמפעילים את החברה והתרבות.

בשנים האחרונות היא הפכה לכמיהה אולטימטיבית כי היא משתלבת היטב במכונה הקפיטליסטית המשוכללת: אנשים אופטימיים צורכים מוצרים באובססיה כדי לממש את האופטימיות שלהם. הם מביטים באלפי פרסומות שמבטיחות חיים טובים ויפים אם רק ירכשו משחת שיניים בטעם מנטה וכיסא מנהלים עם גלגל תשיעי, ואין בהם את הכוח להתנגד לתמונה שמוקרנת מולם, לחדור דרכה ולהתעמת מול הריק שמונח בפינת החדר.

פסימיות היא מה שנחשף לאחר שהמעטה האופטימי נקרע. היא מתפתחת באדם כתוצאה מתהליכים ממשיים שכואבים לו. כל כך כואבים שהוא נאלץ להשיל את קרום האופטימיות ולהותיר אותו מאחור. הוא עושה זאת משום שהוא אינו מסוגל ליישב בין הכאב שלו לבין התמונה האידאית שהעולם מקרין באופן סינתטי. הפערים בין התשדורת האופטימית שמאומצת על ידי הזרם המרכזי לבין הכאבים הממשיים שמסתתרים מתחת לאורות הבוהקים של האושר וההצלחה — הם גרעיני הסכנה שרוחשים מתחת למבני־על עצומים כמו מדינות וחברות. חשיפה של הפערים האלו עלולה לחתור תחת היסודות שעליהם מונחות הקונסטרוקציות האדירות האלו ולפורר אותן.¹⁹¹

אברי גלעד ביקש "אופטימיות כדרך חיים" כדי לשמר רייטינג לתוכנית הבוקר שלו. כך הפך שותף להגמוניה המסמאת את עיני הצופים, ומונעת מהם להישיר מבט אל המציאות המעורערת. מסתבר שגם בישראל של 2016, קולות פסימיים מהססים להישמע בשדה הציבורי, ואולי מהוססים היום עוד יותר מפעם.

דמויותיו של חנוך לוין משקפות את האידיאולוגיה ההגמונית הישראלית בלי שהן משויכות לימין ולשמאל, כלומר הן מתקלפות מקורות חיהן הפוליטיים ונותרות כמעין ייצוג אנושי אנונימי, שמדמם מהמלחמה הקודמת, או חרד מהמלחמה הבאה. הגוף אצל לוין אינו מביע עמדה רעיונית אלא "זועק מבעיו תוך כדי עשייה". ה"הימלטות הפתאומית" שיצירותיו של לוין מאפשרות, היא בריחה גם מהתודעה המסווגת, לימין ושמאל או למלחמה ושלו. הטקסט מתקלף ממילים גבוהות, ומעלה אל הבמה פצע חשוף ומטלטל.

לוין ניחן גם בוורטואוזיות הכוריאוגרפית, והריקוד הוא שותף הכרחי במחזותיו¹⁹²; העסיסיות הגופנית אצל לוין, והעיסוק הכפייתי שלו בהפרשות של נוזלי גוף ובאיבריהן האינטימיים של הדמויות, מסירה שכבות אידיאולוגיות מכל הגופים שעל הבמה, ומותירה את הצלקות גלויות, בלי מילים מתחסדות שיכסו עליהן. לוין מתמקד בהווה של הגוף האנושי השביר/נזיל, ויצירתו הופכת כך לאמנות שאין לה זמן או מקום. בלי עבר בהיר ובלי עתיד בטוח, דמויותיו הן מעין אוסף איברים ואירועים מנטליים, ובמקום עלילה סדורה, ההצגות מתלכדות סביב הווה כואב, וסביב ההדהוד שבין התקווה לייאוש.

כמו הגוף המתפורר אצל לוין, גם הגוף במחול העכשווי הישראלי אינו הרואי ונשגב אלא גוף מציאותי שהוא לפעמים חבול, מעורער ופגום. אמנויות המופע העכשוויות בישראל, ובהן אמנות המחול, נעזרות בגוף הרגיל כדי למתוח ביקורת על המציאות. החברה הישראלית ספוגה בגופם של הרקדנים, והיצירות העכשוויות חושפות מרד של הגוף הפרטי, שאינו מוכן להיות מושק, מאולף וארוז בחבילת ההבטחה הלאומית. הגוף העכשווי מבקש לעדכן את הערכים שעל פיהם נתפרו דימויו בעבר. המהלך שהחל נהרין בראשית שנות ה-90 המשיך ביצירותיהם של כוריאוגרפים ישראלים מאז. אמנות המחול העכשווית הישראלית היא חצופה ומתריסה, גם בתמות וגם בשפת התנועה הקולנית-חתרנית שמייחדת אותה.

הכוריאוגרפית רננה רז רוקדת על הזהות המשוסעת המקומית, וביצירתה **קראו לנו ללכת** (2002) חושפת את התפוררות הריטואלים הציוניים; היצירה מורכבת מאוסף מנהגים וטקסים כמו שירי אבל, שירה בציבור,

ריקודי עם, הדלקת משואות, צפירה, פיצוח גרעינים, תיבת קרן קיימת לישראל, לבוש חאקי, עציץ צבר, מפה טופוגרפית מגולגלת, או דגל ישראל שהופך לוויילון מקומט. שיר הנושא 'קראו לנו ללכת' לא נרקד כריקוד עם כמתבקש, אלא כמחול מודרני בוטה. היצירה בוחנת במבט משועשע את המגויסות למיתוסים הלאומיים, ושואלת האם ההיאחזות בסמלים עדיין הכרחית כדי לבנות כאן זהות.

כך למשל משולב ביצירה ריקוד יחיד של רז לשיר הפופולרי 'עצוב למות באמצע התמוז', שמנוגן בתחנות הרדיו בישראל כשיר אבל לאומי מדי מלחמה או יום זיכרון. השיר נעים, על אף היותו שיר אָבל, וכשהוא מתנגן ברדיו בשעת משבר לאומית הוא משמש סם מרדים. השמעת השיר שוב ושוב באותן הנסיבות משעתקת את התפיסה ההגמונית שכמו אומרת: אנחנו לא יכולים למנוע את החללים שעוד יבואו, גם באמצע התמוז הבא, אז לפחות כולנו שרים שיר יפה ביחד. האופן שבו השיר מנוגן בתחנות הרדיו בזמן של טרגדיות לאומיות הופך אותו למנגנון של הזדהות וחקירות. תחושת השיוך לחברה הישראלית מתעצמת, ובאותה העת גם מתעמעמים מנגוני הביקורת על חברה זו. אמנות עממית מסוג זה תורמת למין מיסוך, לערפל קולקטיבי שמוטל על בני האומה הדוויה; אנחנו מתמסרים לחיבוק משותף עם גלגל"צ, ושוכחים לבחון כיצד ניתן לשנות את המציאות, ולמנוע את מחזור ההיסטוריה ואת החללים הבאים.

באופן התייחסותה לשיר, הכוריאוגרפית מערערת על המציאות הקיימת במקום לשוב ולאשר אותה. השיר מבוצע בריקוד אנרגטי עם חיוך רחב, בתנועות מחול מודרני בוטה, מה שעשוי לגרום לצופים לנוע מעט באי-נוחות על כיסאותיהם; הם הרי רגילים להיות עצובים כשהם שומעים את השיר. הם אמנם נהנים מהביצוע הנהדר של נורית גלרון, אבל יודעים שאסור להם להיראות מרוצים, אלא להיזכר, בארשת קדורנית, שמי שמתו בתמוז "ציוו להם את החיים". רז מתריסה: השיר הזה גורם לכם להרגשה נעימה, וכמה חבל. היוצרת מבקשת לבדוק מדוע אנחנו נצמדים לאיכויות המיתיות של השיר ולחקירות השקרית שמוצגת באמצעותו. הרי עבור משפחות שכולות אין ולא תהיה נחמה – לא בשיר, ולא בקהילתיות המדומיינת שהוא מייצר.



'עצוב למות', מתוך קראו לנו ללכת (רננה רוז: 2002). צילום: רם קציר ©

בהמשך היצירה מתקיים מין טקס הדלקת משואות מדומה, שבו פותחת רקדנית אחרת בהצגת שמה ועוד כמה פרטים אוטוביוגרפיים: "אני. יערה. בת לטלי ויוסי. ילידת 1974". כך היא ממשיכה עם עוד סעיפים אותנטיים מקורות חייה, אבל אז בהדרגה שפתה הופכת לשפת ג'יבריש, והיא עוברת ללהג הברות בלי פשר, אבל שומרת על המקצב הנהוג בעת שמדליקי המשואות אומרים את דבריהם. כשהיא מסיימת את מונולוג ההברות המוזר היא חותמת בהצהרה המוכרת: "ולתפארת מדינת ישראל" ומצטרפת לרז לריקוד על 'עצוב למות'. הסמלים הלאומיים מוצגים כנבובים, ריקים מתוכן, וערך קדושת הקורבנות מתפורר כחול. תנועות המחול ביצירה מציעות תוכן חדש, אולי תפיסת זהות חדשה שמבקשת ליוולד מתוך קליפת הזהות הישנה.

בהמשך היצירה נשמעת צפירה, והקהל מתבלבל ותוהה לרגע אם צריך לעמוד עכשיו או לרוץ למקלטים. תוך כדי צפירה המבצעים על הבמה מנסים להמשיך בעיסוקיהם או לשיר עם הסירנה, וכשהיא מסתיימת הם חוזרים לחגוג ישראליות עם פיצוח גרעינים וריקודי עם. יצירתה של רז הופכת במילים ומתמרנת טקסט, כך שמיתוסים ציוניים וסמלים לאומיים מתפרקים במחול דינמי על הבמה. רז משתמשת בגוף כדי לבחון תמורה בתפיסה, ולבדוק אם אולי אפשר לשמוט הרגלי זהות מן העבר.

חויית הקיום המורכבת בישראל משוקעת בגוף הרוקד, והיות שאמנות המחול אינה נתבעת להמשגה וללכידות רעיונית, מתאפשרת דווקא בה אמירה חברתית נוקבת, בלי מילים. הגוף רוקד את הלכי הרוח שלו, ובמקום ויכוח פוליטי חושף את תשישותה של החברה המסוכסכת הישראלית ואת זעקתה לתמורה. כחלק מזהותם הפרטית של הרקדנים, הם מביאים לתהליך העבודה ולתוצר האמנותי את המציאות הפוליטית הכאוטית כאן. הם לא מביעים עמדה רעיונית ואינם נגררים לוויכוח אידיאולוגי, אבל בוחנים את הטקסט הפוליטי כמו שהוא עובר בגוף.

היצירה **מקום** של עידן שרעבי נוצרה במהלך המלחמה בעזה ב-2014. באמצע המופע נשמעת אזעקה והרקדנים מתחילים לרעוד. הרעד הולך ומתעצם והשדר האמנותי הופך מטלטל. הגוף המתנועע "צורח את מבעיו תוך כדי עשייה", ומקורה של תנועתו בתודעה פרה-רפלקטיבית, שהיא רובד עמוק יותר ממילים. הצופים במחול אינם יכולים להתנחם בפרשנות של שדרנים מיליטריסטיים בערוצי החדשות, אלה הנוהגים לברך את "עם ישראל" בטון אבהי על הפצצות מוצלחת של חיל האוויר באתרי הכיבוש. הצופים בגוף הרועד ביצירה **מקום** של שרעבי, באימה **בקרם תות ואבק שריפה** (גודר: 2004) או בהבל המילים ב-**Untitled** (ג'ולי: 2014), נזכרים שמלחמה פירושה אימה, ושארף מכבסת מילים לא תצליח לדלג מעל פצעי מלחמה שנצברו בגוף.

הגוף במחול העכשווי אינו מביע עמדה אלא חושף את עצמו עירום ממילים מנחמות. הערוץ הקינסטטי שבין השדר האמנותי לנמעניו מייצר אמפתיה, וגורם לתחושות דומות גם בגופם של הצופים. ההתכווצות שעל הבמה גורמת גם לגופם של הצופים להתכווץ, ועשויה לגרום להם לחפש מרפא, גם לעצמם. כאמור בפרק הראשון בחיבורי זה, סוגת המחול העכשווי אוספת חומרים מן המציאות האמפירית, ותופרת מהם מציאות

אחרת. בועת העולם שנבראת על הבמה הופכת כך לקריאה לנמעני השדר האמנותי: להתבונן בחייהם, לראות את הפגימה, ולנסות "לפסל" את המציאות מחדש.

מאז שדוד בן-גוריון יצר קשר ישיר בין הלחימה בגטו לבין הזכות למדינה יהודית בארץ ישראל, השתרשה התפיסה שהקמתה של מדינה יהודית היא מעין פיצוי וכפרה – גם אם מאוחרים, גם אם לא שלמים – על רציחתו של העם היהודי בגולה, ושעצם קיומה של המדינה מעניק פשר ומשמעות רטרואקטיביים למותם של מיליונים¹⁹³. מאז, קורבנות מלחמות ישראל נחשבים כולם "גיבורים", גם אם לא ששו כלל על כך ש"נבחרו" למות בקרב, וגם אם הם רעדו מאימה לפני שנורו למוות. בהקשר זה מתבקש לבחון את מיתוס הקורבן בישראל בעשור השני של המאה ה-21.

הסוציולוג מיכאל פייגה חקר את המנגנונים האידיאולוגיים הציוניים באקלים הלאומי/חברתי של ישראל במאה ה-21, וניתח את ערעור ההגמוניה של הנרטיב הציוני בקרב האוכלוסייה במדינה המתבגרת. בעבר, לפי פייגה, הנרטיב הלאומי הציוני הוכר כ"היסטוריה אובייקטיבית", ונתפס כעובדה וכאמת בלתי מעורערת¹⁹⁴. הנרטיב הציוני הציע משמעות לחייהם של הפרטים ונסמך על יסודות חייהם כמו תלאות ההגירה לישראל, כורח העבודה המפרכת והמלחמה כדרך היחידה לשרוד. היות שהנרטיב הציוני נלקח כמובן מאליו, תהליך העיצוב שלו עמד למבחן רק לעתים רחוקות. פייגה בחן את הסיבות לכך שבאחרונה התחילו חוקרים להטיל ספק באמיתותו המוחלטת של הנרטיב. נרטיבים לאומיים נותנים משמעות למאבקים של עמים לעצמאות ולהישרדות, אולם מרגע שהישראלים הרגישו בטוחים באופן יחסי ומטרות ההישרדות הבסיסיות שלהם נשמרו, הם הפנו את תשומת לבם ליעדים אחרים, וגם התחילו לשאול שאלות על העלילות שעיצבו את זהותם הלאומית בעבר.

בראשית המאה ה-21, בעקבות אינתיפאדת אל-אקצא ואירועים ביטחוניים נוספים, התפתחה החקירה על אודות הסמלים והנרטיבים המכוננים את החברה הישראלית. בישראל העכשווית, שמחזיקה בשטחים לא-לה, ומתחזקת את ערך המלחמה כערך עיקרי הגורם אחרים תחתיו, יש חלקים בציבור הישראלי שכבר אינם סומכים על הנרטיב הציוני ככזה שמעניק "מחר חדש" לחייהם. באחרונה חלה תמורה במעמדה של האידיאולוגיה הציונית, וחלק מאזרחי ישראל התחילו לערער על ההבניות המיליטריסטיות, ולזעוק לרענון בערכים ובתפיסות שמזינות אותם.

פיגועי הטרור הוסיפו בעשורים האחרונים קורבנות אזרחיים למשוואת הגבורה וההקרבה. שמו של "יום הזיכרון" הוסב ל"יום הזיכרון לחללי צה"ל ונפגעי פעולות האיבה", והאידיאולוגיה הציונית נדרשה עתה לפרוש את כנפיה לא רק על לוחמים ומורדים שמתו על חרבם, אלא גם על קורבנות חלשים וחפים מפשע, שנפגעו משום שלא הצליחו להימלט.

פייגה כותב:

בעשור האחרון יותר ישראלים מתו בהתקפות טרור מאשר בשדה הקרב. גם חיילים שנפלו – רובם נפלו במלחמות גרילה מול טרור. משפחות הנופלים בפעולות האיבה דרשו שמעמדם יוכר כזה למשפחות הנופלים בקרב. הזיהוי הזה שבין הקורבנות הגדיר מחדש את הקולקטיב הישראלי. בעוד חיילים הם בדרך כלל גברים צעירים, קורבנות הטרור הם נשים, גברים וילדים חרדים ולא-יהודים. מיתוס "הזיכרון המשותף" נדרש כך להגדרה מחדש של הגבורה הישראלית והקורבן הלאומי¹⁹⁵.

ההנחיות ל"עורף" (האזרחים שאינם לוחמים) בתקופת פיגועים דומות לתדריכי יציאה לקרב במלחמות של חיילים: אמצעי התקשורת וההנהגה קוראים לאזרחים "להיות חזקים". אבל קורבנות הפיגועים, ברובם, כלל לא רצו להיות חזקים, וחלקם מעולם לא לבשו מדים. הם חלשים. חלשים אבל גיבורים, כי כמו אז - בשנות ה-20 של המאה ה-20 – הם מתו מות קדושים.

מיכאל פייגה, אדם יקר וחד-פעמי, שהקדיש את חייו למחקר סוציולוגי ואנתרופולוגי על הסכסוך הישראלי-ערבי, נהרג בפיגוע טרור שאירע ב-10.6.2016 בקניון בתל אביב. באורח ציני להחריד, הצטרף פייגה אל חללי המלחמה הבלתי נגמרת, אף על פי שהוא כלל לא התכוון למות בעד ארצנו. פייגה היה קורבן למה שהוא עצמו תיאר כ"הגדרה מחודשת של ההרואיזם הישראלי וההקרבה הלאומית"¹⁹⁶.

בעשורים האחרונים אתוס תל-חי התרחב וגלש אל מחוץ לשדה הקרב, והוא חוזר ומשעתק את עצמו. "משפחת השכול" הקולקטיבית הישראלית חובקת גם את מי ששכלו את יקיריהם בפיגועים, וכיום לא רק הורי לוחמים ש"נפלו" בקרב, אלא גם הורים לעוברי אורח, מקבלים הזמנה לטקס יום הזיכרון הממלכתי, ויכולים להצטרף אל מחול ההנצחה של הקדושים, שהקריבו את חייהם על מזבח האומה.

פיגועי הטרור משווקים אידיאולוגית כחלק ממלחמת האין-ברירה של האומה היהודית. הקורבנות הופכים גיבורים, והכאב על האיוולת מושקף בצרור שירים יפים ובמורשת של סיפורי גבורה דומים. בנדיקט אנדרסון מתייחס לאחוה הלאומית השוררת בין חברי הקהילה המדומיינת ואומר:

אחוה זו היא שאפשרה במאתיים השנים האחרונות למיליוני בני אדם להיות מוכנים- לאו דווקא להרוג, כי אם – למות מרצונם למען דמיונים מוגבלים כאלה. [...] ועניין אחרון זה מעמיד אותנו באחת מול השאלה המרכזית שהלאומיות מציבה: מה יש בדמיונים המצומקים הללו של ההיסטוריה המאוחרת שהם מסוגלים לחולל מעשי הקרבה עצומים כל כך?¹⁹⁷

ההיצמדות לערך ההקרבה גורמת לאומה להיצמד למלחמה, ולהמשיך לקדש את המתים. אבל בזמן שהאומה מכורה לקרב, ומשעתקת את מיתוס הקורבנות, היא אוספת בלא משים עוד ועוד קורבנות. אם אנחנו כל הזמן מפחדים למות יוצא שאנחנו מתים בסוף, והתוצאה העיקרית היא שאנחנו חיים בפחד. ערך הגבורה היה הכרחי בעבר. היום ההיצמדות למיתוס הגבורה מן העבר מחוללת את ההפך: הרי היהודים כבר אינם חלשים, וכבר אינם מעטים מול רבים, אבל מיתוס ה"מעטים מול רבים" דבק בלאומיות הציונית כל כך, עד שהיא נאלצת להצדיק אותו באמצעות מציאות מיליטריסטית. אז המשטר בישראל עושה כל מה שאפשר כדי לייצר לו אויבים, וזה קל: יש להזין את הפחד, את תאוות הקרב ואת קידוש הקורבנות, והנה לה, לציונות, עוד ועוד אויבים, והיא שוב יכולה לשעתק את הזיקה שבין גבורה וקורבן.

מיתוס החלוצי והצבר שימשו למטרה קולקטיבית ולשם הגדרה לאומית. האמת לגביהם, שלא נאמרה בקול רם, היא שהם שימשו גם הצדקה לדחיקת הערבים אל מחוץ לארץ שהייתה ארצם, ונהפכה לטריטוריה ציונית. בלשון נקייה, התגבשה האסטרטגיה הלאומנית כמובנת מאליה: הערבים והלא-יהודים האחרים לא יכלו להיות חלק מהמיתוס¹⁹⁸. יוצרים באמנות המחול העכשווית בישראל בוחנים את הפוליטיות של הגוף ואת הקיבעון של ההגמוניה הציונית למול מציאות חברתית שהפכה בלתי אפשרית.

הריקוד **אוהבים ערבים** (הלל קוגן 2014) הוא סאטירה דידיקטית, החותרת תחת תפיסת הזהות השגורה בישראל, וחושפת את פגמיה. היצירה חוקרת מקרוב את המושג "דו-קיום", ומסיקה שהוא כקליפה ריקה. הריקוד הוא מין שיתוף פעולה בין רקדן יהודי לרקדן ערבי, אך ה"דו-קיום" שביניהם הוא בעצם דיאלוג צורב בין שליט לנשלט, שבמהלכו השליט (היהודי) מתבצר בעמדתו, והמציאות הדכאנית מונצחת. גיבור היצירה הוא האמן היהודי, שהוא אמנם נאור וליברלי, אך מתעקש להגדיר את עצמו באמצעות שלילת מקומו של ה"אחר", הערבי. אמנם "הערבי" נוכח בקדמת הבמה כמו "היהודי", אך הדיאלוג מנציח את ההיררכיה המצערת ביניהם. שם היצירה מלמד על השקר שבשפת התקינות הפוליטית. היהודי ביצירה אכן "אוהב" את הערבי, אך עיוור לחלוטין לנוכחותו.

ההיסטוריון ואיש התיאוריה הביקורתית משה צוקרמן כותב:

התקינות הפוליטית היא יורשתו האידיאולוגית של הביהיוריזם האמריקאי. [זו] הסברה [השגויה] לפיה התנהגותו של האדם – מה שהוא מפגין "מעל פני השטח" – טומנת בחובה את "האמת", כלומר את כל מה שניתן לומר עליו. אמור מעתה "אפרו-אמריקאי" במקום "כושי" או "שחור" והגזענות תעבור מן העולם. כלפי ה"כושי" הדעה הקדומה הגזענית עשויה לפרוץ בחופשיות; כלפי ה"אפרו-אמריקאי" – לעולם לא! שהרי התנהגותו של ה"אפרו-אמריקאי" שונה מזו של ה"כושי" משום שכינויו הוא "אפרו-אמריקאי". סניגורי התקינות הפוליטית טוענים שהיא מעידה על התחשבות ברגשותיהם של הבריות. יש בטענה זו מידה של אמת, מן הסתם, אך אין בכך כדי להבטיח, שרגשותיהם של התקינים-פוליטית כלפי מי שהם מתחשבים בו באמת משתנים בעקבות אותה התחשבות מופגנת ברגשותיו¹⁹⁹.

באוהבים ערבים עדי בוטרוס הוא "הרקדן הערבי", המשמש כלי להגשמת חלומותיו האמנותיים של הכוריאוגרף היהודי, אך הדיאלוג התנועתי ביניהם תמיד מותיר את "הערבי" נחות. לכאורה הריקוד הוא על קבלת האחר, אבל בעצם הוא על גזענות והשפלה, ועל ניסוח כושל של זהות יהודית באמצעות שלילתה של

הזהות הערבית והניקוי שלה מהמרחב. דווקא המבט השמאלני על האחר הערבי עורך לו רדוקציה למושג, מעין קונספט אטרקטיבי ליצירה. הערבי האמיתי – האדם – לא קיים שם.

היצירה בנויה כאוסף של הוראות בימוי שהיוצר, הלל קוגן, חולק עם הקהל, ואחר כך עם הפרטנר שלו. שפתו האמנותית של קוגן היא שפה כוריאוגרפית שגורה ביצירות מחול עכשווי: המופע חושף לא רק תוצר מוגמר אלא גם תהליך. האחדות בין התהליך לתוצר היא חלק מקריסת הגבולות שמאפיינת את המהפך הפוסט-מודרני באמנויות. לעתים קרובות יצירת המחול חושפת בפני הקהל מוצר לא סופי, כאילו הקהל נקרא להשתתף בהכנות למופע. כשהרקדן **באוהבים ערבים** מדבר, הצופה אינו נמען אנונימי אלא הופך שותף פעיל לשיחה, והוא (הצופה) נאלץ לברר מה הוא יכול להסיק על עצמו מהמונולוג שפונה אליו ישירות. חשיפת החיים ה"אמיתיים" של הרקדנים על הבמה מאפיינת את תיאטרון המחול של פינה באוש, שמהווה מקור השראה ליוצרים הישראליים. באוש טשטשה את הגבול שבין אחורי הקלעים לקדמת הבמה, וחשפה בתנועה ובפרהסיה את הלכי הרוח הכמוסים של המבצעים. הלל קוגן הוא רקדן-שחקן, וברוב היצירה הוא בעיקר מדבר. גם כך הוא חניך דרכה של באוש, שצוטטה לא פעם כשאמרה שהיא עושה תיאטרון שרק רקדנים יכולים לבצע.

כחלק ממונולוג הפתיחה של המופע קוגן מתוודה שחקר "מה אני מרגיש שהחלל עושה לי", וכאן הוא מגחך על השפה האמוציונלית-אימפולסיבית של כוריאוגרפים כשהם מנסים – ללא הצלחה בדרך כלל – לתאר במילים את מה שעובר להם בראש. קוגן אומר שחקר את החלל ביחס ל"אני" שלו, והסיק שיש איזו "מין התנגדות שצריכה להיות שם". "החלל מבקש משהו אחר"²⁰⁰, הוא אומר, ומוסיף שחשב ש"האחר הזה צריך להיות ערבי". מונולוג זה שבפתיחה, כמו המופע כולו, נושא אמירה בוטה, מנוכרת ומתנשאת, שמקטלגת את ה"אחר" ככזה. במהלך המופע נראה ששלילת ה"אחר" הכרחית ל"אני" לשם הגדרת זהותו. כך ממש כמו כל אידיאולוגיה לאומית, שאוספת פרטים חסרי אונים לחיקה של קהילה תומכת, ובונה את השייכות לקהילה על בסיס התנגדותה לקהילות אחרות.

בהמשך קוגן מבקש מ"הרקדן הערבי" לסמן אותו כיהודי, ובטרוס מצייר מגן דוד על חולצתו, אולי כזכר לאותו יהודי שהיה קורבן, ונותר מפוחד ועיוור לקורבנות שנאספים סביבו. קוגן בוחר לסמן את בטרוס על

המצח, ומצייר עליו סהר של מסגד. בוטרוס אומר לו שהוא נוצרי, וקוגן מתעלם, כי יותר מתאים לו לקונספט של היצירה שהוא יהיה מסומן כמוסלמי.

לאחר מכן השניים מבצעים "תרגיל מראה", שהוא מבנה כוריאוגרפי שגור באימון ביצירות מחול עכשווי. תרגיל מראה מחייב כמה כללי ביצוע בסיסיים, למשל: יש לעמוד זה מול זה, התנועות צריכות להיות איטיות כדי שהפרטנר ידע לעקוב, אי-אפשר לסובב את הגב לפרטנר אלא יש לשמור על קשר עין, ומטרת התרגיל היא להגיע למצב שבו לא ברור מי מוביל ומי מובל, כך שהתנועה הופכת למן התהוות גומלין בין שני השותפים. אף אחד מהכללים הללו לא מתקיים ב**אזהבים ערבים**. ה"יהודי", ששולט במצב לאורך כל היצירה, אומר: "נעשה mirror", אבל פוצה במחול סוער, ודוחק ב"ערבי" לעקוב אחריו ולחקות את התנועה בלי שנלמדה. ברור שאין שם "תרגיל מראה" רק מין קנון עילג, ונחיתותו של ה"ערבי" נשמרת. השניים רוקדים במעין דואט מקוטע, כשה"ערבי" משתדל לעקוב אחרי התנועה השתלטנית, המהירה והאימפולסיבית של ה"יהודי". בסוף "תרגיל המראה" קוגן נעמד ומישיר מבט לקהל, ומבקש מבוטרוס להישיר, כמותו, "מבט אל האופק", אולם ה"יהודי" עומד על רגליו ואילו ה"ערבי" עומד על הידיים, ומשם ממש לא פשוט להישיר מבט אל האופק.



"מבט לאופק", מתוך אוהבים ערבים (הלל קוגן: 2014). צילום: גדי דגון ©

אחר כך ה"יהודי" מסביר ל"ערבי" (לאט, כמו שמסבירים למישהו שלא מבין הרבה) שהדיאלוג ביניהם הוא "כמו ין ויאנג". סמל הין והיאנג מתאר את אחדות הניגודים בקיום ואת ההרמוניה שבין הקטבים. אסכולת הין-יאנג הסינית מניחה שהפכים דרים בערבוביה, בקיום הפרטי וגם במסגרת החברתית, ושיש תנועתיות ביניהם. הסמל מתאר זיקת גומלין אינסופית בין ניגודים כחושך ואור או אני ואחר, והשפעה הדדית ביניהם. האירוניה ביצירה היא שבשונה ממשמעותו המקורית של סמל הין והיאנג, כאן אין כלל תנועתיות בין ה"אני" ל"אחר", אלא ה"אני" מנציח את עליונותו, ומדיר את ה"אחר" משדה הראייה שלו.

הטקסט עוסק בהנכחת האחר, אבל בפועל על הבמה מתרחש דיכוי. אף על פי שהיצירה היא דואט, המופע הוא בעצם מונולוג ארוך של היוצר על עצמו, שאינו מותיר מקום לאף אחד אחר. בשפה התנועתית קוגן שומר על תפקיד הכובש שאינו מוכן להיחלש. החיבור ביניהם יתאפשר בסוף היצירה רק כשהם ימצאו את

עצמם "לכודים בטבעת החומוס", כך שבסוף המופע הצמצום הסטריאוטיפי לדמות הערבי הוא בשיאו. היצירה חותרת נגד הגדרות זהות ריקות ונגד גזענות, שגם הנאורים שבינינו לוקים בה. קוגן פונה לצופים ומציע להם לפרק את הדיכוטומיה שבין "אני" ל"אחר". היצירה בודקת מהי הזהות שאנחנו מתעקשים לשמר, ומדוע אנחנו לא מסכימים לשמוט אותה כדי לאפשר זהות טרייה תחתיה. השדר האמנותי כואב וגם מחנך, ומותיר את הצופים עם השאלה: האם שלילת האחר הכרחית כדי לבנות זהות.

"עכשיו האחריות היא לא רק על הסמלים, אלא עכשיו אני צריך לקחת גם את החומוס וגם אותך כי אנחנו הבנו שלחוד אי-אפשר. אוקיי, אז אני לוקח אותך" (ה"יהודי" מרים את ה"ערבי" כמו בסחיבת פצוע), "ומעביר אותך" (מעביר אותו לצד השני), "ואיך אתה לוקח אותי" (ה"יהודי" עולה על גבו של ה"ערבי"), "ומעביר גם אותי". (תוך כדי תנועה קוגן מחמיא לבוטרוס על תנועתו, כדי להזכיר שהוא היוצר השולט בסיטואציה ובוטרוס רק עושה דברו, ואז מבהיר): "ועכשיו בפעם הראשונה שתי הידיים של שנינו לכודות בטבעת החומוס"²⁰¹.

ביטוי כמו "אנחנו הבנו" הוא מגוחך כי בוטרוס ה"ערבי" לא פוצה פה כל היצירה, וכלל אינו מבין/מחליט דבר. כשה"יהודי" מפסיק סוף-סוף לדבר הם מתמסרים לתנועה, אבל גם כשהיצירה נגמרת נראה שהוא לא מסכים להיחלש באמת, לא מסכים לוותר על תפקיד הכובש, וההגמוניה הדכאנית חוזרת ומנציחה את עצמה. המילים מגחיכות את עצמן תוך כדי שהן נאמרות, ועל הבמה אין "מראה", אין "דו-קיום" ואף אחד שם לא "אוהב ערבים", אלא רק ערבים המאולפים כחיות מחמד.

בדומה ל-Untitled (ג'ולי: 2014), גם היצירה **אוהבים ערבים** עורכת דה-קונסטרוקציה להבניות תודעתיות, ומכריחה גם את הצופים להיענות לרובד תודעתי אחר מזה האנליטי המסונג. הצופים ביצירות מחול עכשווי נאלצים לשמוט את היכולת המפרידה של האינטלקט והם מוזמנים כך לעבור מהיכולת הרפלקטיבית של תודעתם אל מצב תודעתי עמוק יותר, פרה-רפלקטיבי, שבו המציאות נחוית ישירות בלי אצטלת מושגים, אלא דרך הגוף. המציאות הנחשפת על הבמה אצל קוגן היא מציאות של מצוקה, שבה מילים אינן משככות כאבים אלא מעמיקות את הפצעים. הגוף אינו מתנחם במילים, ורוקד את הדיכוי ואת הפער שבין שליטים לקורבנותיהם.

בגלל האפקט הקינסטטי במחול, האמנים המבצעים אינם נותרים רק "אחר" רקדן, אלא הופכים שיקופים ל"אני" של הצופה, כשותף אקטיבי ביצירה. כשהוא מיומן בצפייה אקטיבית כזו, הצופה עשוי לשכון

לפרקים במציאות תודעתית שכלל אין בה משמעות לסיווג ל"אני" או ל"אחר", וכך היצירה מממשת את תכליתה: החתרנות בתנועה כלפי המציאות הדכאנית עשויה לחשוף כך את קולו הפואטי של הכאב, ולחולל תמורה, גם אם מזערית, בתפיסתם של הצופים.

המושג *דָה* בפילוסופיה הסינית פירושו סגולה (virtue), מידה טובה או חוכמה טבעית. "בעל הסגולה" הוא מי שפועל בתואם עם ה-*dao*, שפירושו דרך²⁰². הפילוסופיה הדאואיסטית הסינית מציעה עמדה, גישה לחיים, שמלמדת את האדם מודעות, כך שהוא יכול להבין ולתפוס מהי דרך הטבע של המציאות ולפעול בתואם איתה. דה הוא המימוש או הביטוי של הדאו בחיים הממשיים, אך אין זו מידה טובה במובן של יושר מוסרי. דה היא תכונה טבעית המתבססת על תחושה פנימית ועל הקשבה לקיים, להבדיל מתכונות המבוססות על הבניות אנליטיות.

בג'ואנג דזה, שהוא אחד מכתבי היסוד בקאנון הדאואיסטי, נכתב:

מי שמכיר את הדרך [...] בהכרח יבין את המארג על בוריו, ומי שמבין את המארג על בוריו, בהכרח ידע לשקול את הנסיבות, ומי שיודע לשקול את הנסיבות, לא ייתן לדברים לפגוע בו. את בעל הסגולה העליונה, האש לא תוכל לשרוף, המים לא יוכלו להטביע, חום וקור לא יוכלו להזיק לו, ציפורים וחיות לא יוכלו לפצעו... אבל זה לא אומר שהוא [בעל הסגולה, שמכיר את הדרך] מקל בהם ראש, אלא רק שהוא מבחין היטב בין ביטחון וסכנה, שומר על שלווה בימים רעים וטובים, נזהר בלכתו ובשובו, ומשום כך אין בדברים מה שיוכל לפגוע בו²⁰³.

לפי הפילוסופיה הדאואיסטית, האדם "בעל הסגולה" מבין את הדאו, כלומר מבין מבפנים איך פועל העולם, ומתאים את פועליו לדרך העולם. הספרות הדאואיסטית מתארת את הסגולה במונחים של מיומנויות כמו זו של הנגר, הקצב, עושה הגלגלים או הספן. באומנויות כאלה המומחה לא תמיד יכול להסביר את סוד אומנותו²⁰⁴, ומומחיותו אינה יכולה להילמד באמצעות עמדות, דעות או מילים. "בעל הסגולה" הוא מי שמקשיב לקיים ומחולל תמורה בהתנהגותו בהתאם לתמורה המתחוללת בעולם. סגולה, לפי הפילוסופיה המזרחית, היא היכולת להתעדכן עם הזמן, ולהיחלץ מכבלי העבר כשאפשר.

ייתכן שתפיסת הזהות הלאומית בישראל מצויה במשבר משום שאינה מתאימה את עצמה לנסיבות שהשתנו. ההגמוניה הישראלית חוזרת ומחפשת הגדרה לייחוד היהודי, להצדקת מיתוס "העם הנבחר" ולמציאת הסגולה, המייחדת את היהודים ביחס לעמים האחרים. כך, אף על פי שהעם היהודי הוא עם פזורה, והניסיון לאחד, לקבץ ולהתך את בני המוצאים השונים תחת אותו דימוי של "עם נבחר" מעולם לא ממש הצליח. מנגנוני המדינה היהודית בעשור השני של המאה ה-21 משעתקים ערכים מן העבר, ומשמרים את מבנה-העל

הערכי שהיה הכרחי פעם, אף על פי שבינתיים המציאות השתנתה. הכבוד המופרז למיתוס עם הסגולה וההיצמדות לערכים מן העבר מסמאת את את המבט, והמיתוס הופך עיוור למציאות הסכסוך שהוא חוזר ומייצר. היהודים כבר אינם מיעוט חלוש מול רבים, והבחירה עתה בידיהם, אם למהר לצאת לקרב ולהקריב, או לחפש תשתית חדשה ללאומיות. תקציביה הענפים של מערכת הביטחון מוצדקים בגלל מלחמות ישראל הנצחיות והמבצעים המרהיבים של צה"ל, ומצעד השעתוק של הערכים המיליטריסטיים מייצר קורבנות רבים מדי.

אם אכן אלוהים מסר את תורתו דווקא ליהודים על מנת שיפיצו אותה בקרב הגויים, אז אולי היה עליהם להיעצר עתה, כשמטרתה של הציונות הושגה: המדינה הוקמה וזה מכבר הותוו גבולותיה, שמתרחבים עם הכיבוש המתמשך. אולי סגולתו של עם הסגולה תתמש רק אם הכוח לא יהפוך לכוחנות, ואם הלאומיות תימנע מלהפוך ללאומנות. הייחודיות של הגנום היהודי, אם יש כזו, תוכל להבריק ולהבליח החוצה דווקא כשהתרבות ההגמונית תחדול להתלות בדימוי, ותישיר מבט פן למציאות. במציאות, האופי המורכב, המסוכסך והמשברי של החיים החברתיים בישראל מערער את תפיסת הזהות של הפרטים. בנסיבות כאלה גדלה חשיבותה של אמנות אוטונומית, ששומרת על עמדה ביקורתית כלפי שעתוק ההיסטוריה. אמנות ביקורתית חושפת את הפגמים בהיררכיה הערכית הלאומית, ועשויה להיות כלי לטרנספורמציה בתפיסת הזהות של הצופים.



קיר (אוהד נהרין: 1990). צילום: גדי דגון ©

- אדורנו, ו' תיאודור. 'ביקורת תרבות וחברה' [1969], בתוך: **אסכולת פרנקפורט**, עריכה מדעית: מיכאל מידן ואברהם יסעור, תרגום: דוד ארון, תל אביב: ספריית פועלים, 1993, עמ' 141-157.
- אדורנו, ו' תיאודור. 'התיאוריה האסתטית', **תיאוריה וביקורת**, 2, 1992, עמ' 119-128.
- אופנהיימר, יוחאי. 'ייצוג המלחמה אצל חנוך לוין: סאטירה, קומדיה, טרגדיה', בתוך: **חנוך לוין: האיש עם המיתוס באמצע**, עריכה: נורית יערי ושמעון לוי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2004, עמ' 173-186.
- אורנשטיין, מרגלית. 'התפתחות אמנות התנועה', **הארכיון הישראלי למחול**, תל אביב: הספרייה הישראלית למחול, בית אריאלה, 1929.
- אטלס, יהודה. **גם הילד הזה הוא אני**, ירושלים: כתר, 1979.
- אלדור, גבי. **ואיך רוקד גמל**, תל אביב: רסלינג, 2013.
- אלמוג, עוז. **פרידה משרוליק: שינוי ערכים באליטה הישראלית**, חיפה: זמורה-ביתן, 2004.
- אלמוג, עוז. **הצבר-דיוקן**, תל אביב: עם עובד, 1998.
- אלתוסר, לואי. **על האידיאולוגיה**, תרגום: אריאלה אזולאי, תל אביב: רסלינג, 2003.
- אלתרמן, נתן. 'לילה לילה', **שירונט**, <http://shironet.mako.co.il/artist?type=lyrics&lang=1&prfid=743&wrkid=4598>
- אלתרמן, נתן. 'מגש הכסף', פורסם לראשונה ב'טור השביעי' בגיליון **דבר**, 19.12.1947.
- אנדרסון, בנדיקט. **קהילות מדומיינות: הגיגים על מקורות הלאומיות ועל התפשטותה**, תרגום: דן דאור, תל אביב: הוצאת האוניברסיטה הפתוחה, 2000.
- אשל, רות. 'תשעים שנות מחול לבמה בישראל', בתוך: **רב קוליות ושיח מחול בישראל**, עורכות: הניה רוטנברג ודינה רוגינסקי, תל אביב: רסלינג, 2009, עמ' 61-92.
- בינג-היידקר, ליאורה. 'אימהות המחול העברי: מתרבות הגוף של ויימר לגוף התרבות העברית בארץ ישראל', **פנים: רבעון לתרבות, חברה וחינוך**, 49, הסתדרות המורים בישראל, 2010, עמ' 4-15.
- בנימין, ולטר. **יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני**, תרגום: שמעון ברמן, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1983.
- ברכט, ברטולד. **שלושה מחזות: אמא קוראז' וילדיה; הנפש הטובה מסצ'ואן; אופרה בגרוש**, תרגום: שמעון זנדבנק, תל אביב: עם עובד, 2014.
- ג'ואנג, דזה. **הספר האמיתי של פריחת הדרום**, תרגום ומבואות: דן דאור, תל אביב: עם עובד, 2010.
- ג'יימסון, פרדריק. **המפנה התרבותי: מבחר כתבים על הפוסט מודרני 1983-1998**, תרגום: דליה טסלר ודרור לוי, תל אביב: רסלינג, 2009.
- גלזמן, מיכאל. **הגוף הציוני: לאומיות, מגדר ומיניות בספרות העברית החדשה**, עריכה מדעית: חנה נווה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, סדרת מגדרים, 2007.
- דושמן, ישראל. 'השקדייה פורחת', **שירונט**, <http://shironet.mako.co.il/artist?type=lyrics&lang=1&prfid=806&wrkid=3878>
- דרידה, ז'אק. **מחלת ארכיב**, תל אביב: רסלינג, 2006.
- הרוסי, עמנואל. 'שכב בני', **זמר־שיר: פרויקט חירום להצלת הזמר העברי המוקדם**, www.zemereshet.co.il/song.asp?id=254
- הררי, דרור. **מופע-העצמי**, תל אביב: רסלינג, 2014.
- ווטס, אלן. **דאן: דרך הנהר**, תרגום: דרור בורנשטיין, תל אביב: כבל, 2010.

- ולרי, פול. **הנפש והריקוד**, תרגום: ישראל זמורה, תל אביב: מחברות לספרות, 1964.
- ורדי, אהרון. **כה אמר נורדוי: לקט מנאומיו ומכתביו**, ירושלים: הוצאת אחיעבר, תרפ"ה.
- זרטל, עדית. **האומה והמוות: היסטוריה, זיכרון, פוליטיקה**, אור יהודה: דביר הוצאה לאור, 2002.
- חבצלת, זאב. 'הורה אגדתי', **שירונט**,
<http://shironet.mako.co.il/artist?type=lyrics&lang=1&prfid=2597&wrkid=11425>
- חפר, חיים. 'מסדר הנופלים', **יזכור: אתר הנצחה לחללי מערכות ישראל**,
www.izkor.gov.il/Song.aspx?id=16
- ילן-שטקליס, מרים. 'תפילה', **אלמוג: מאגרי מידע פדגוגיים**,
<http://apps.beitberl.ac.il/almog/attachments/e469a5d2-3b8d-461a-ab5b-b29af4b9a352.htm>
- יערי, נורית ולוי, שמעון. 'האיש עם המיתוס באמצע, לוי והדרמה היוונית', בתוך: **חנוך לוי: האיש עם המיתוס באמצע**, עריכה: נורית יערי ושמעון לוי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2004, עמ' 81-97.
- כ"ץ, גדעון. לעצם החילוניות: ניתוח פילוסופי של החילוניות בהקשר הישראלי, ירושלים: כתר, 2014.
- לוי, שמעון. 'האם הלכתי לתיאטרון כשאחרים סבלו? דברי פתיחה לכנס האגודה הישראלית לתיאטרון', **תיאטרון**, 41, תל אביב: חבצלת, 2016, עמ' 5-6.
- לוי, שמעון. **תיאטרון ישראלי: זמנים, חללים, עלילות**, תל אביב: רסלינג, 2016.
- לוי, חנוך. 'גילוי דעת', פורסם לראשונה ב**הארץ**, יוני 1970, מתוך האתר **חנוך לוי**,
www.hanochlevin.com/sketches1-03/p102
- לוי, חנוך. 'מלכת אמבטיה', **מה אכפת לציפור**, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1987.
- מטר, חגי. 'לעד נחיה על החרב: נתניהו נתן במתנה קמפיין בחירות לשמאל', **שיחה מקומית**, 26.10.2015.
- מלרמה, סטפן, וולרי, פול. **על הריקוד**, תרגום: ל' בינג-היידקר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2011.
- נווה, דני. **חוטם פילוסופיים ביוגה של פטנג'לי**, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2010.
- נורדאו, מקס. **כתבים ציוניים**, תרגום: ח' גולדנברג, ירושלים: הספרייה הציונית, תשט"ו.
- נטקוביץ, סבטלנה. 'חנוך לוי – על היצירה', **תרבות.il**,
<http://tarbut.cet.ac.il/ShowItem.aspx?ItemID=17945c24-0c00-4b98-8b5c-23ecbd3337f2&lang=HEB>
- עזריהו, מעוז. **פולחני מדינה: חגיגות העצמאות והנצחת הנופלים בישראל 1948-1956**, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב: המרכז למורשת בן-גוריון, 1998.
- עפרת, גדעון. **לגעת: אמנות ישראל בשלהי שנות ה-80**, ירושלים: אמנות ישראל, 1988.
- פזירשטיין, אמיל. 'פרופיל של ברוך אגדתי', **תיק ארכיון-ברוך אגדתי**, תל אביב: הספרייה למחול, בית אריאלה, 1976.
- פינסקר, י' לייב. **אוטואמנסיפציה: קטעים נבחרים מתוך תרגומו של אחד העם**, עורך: י' ספיבק, ירושלים: הוצאת ראובן מס, 1950.
- פרידמן, יהושע. 'דונם פה ודונם שם', **זמרשת: פרויקט חירום להצלת הזמר העברי המוקדם**,
www.zemereshet.co.il/song.asp?id=262
- צוקרמן, משה. **הפצון האדם: מכתמים על חברה, פוליטיקה ותרבות**, תל אביב: רסלינג, 2003.
- צוקרמן, משה. **פרקים בסוציולוגיה של האמנות**, תל אביב: האוניברסיטה המשודרת, 1995.
- צימרמן, משה. 'יהדות השרירים – התרופה ליהדות העצבים', **זמנים**, 83, תל אביב, אוניברסיטת תל אביב, קיץ 2003, עמ' 56-65.

- קדם, משה. 'התפתחות המחול בישראל', בתוך: **אישים ומעשים בישראל**, כרך ב', עורכים: מאיר ושרה אהרוני, כפר סבא: הוצאת מקסם, 1998, עמ' 605-610.
- קינר, גד. 'אז מה זה אדם? – עיון בשפת המשחק הלוינית', **חנוך לוין: האיש עם המיתוס באמצע**, עריכה: נורית יערי ושמעון לוי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2004, עמ' 254-277.
- רוזנבליט, עינב. **גוף אנושי מדי: זן בודהיזם באמנות המחול העכשווי**, תל אביב: רסלינג, 2014.
- רוזנוב, אליהו. 'להבהרת מושג האידיאולוגיה', **מגמות**, 2, ירושלים: מכון הנרייטה סולד, 1971, עמ' 239-218.
- רונו, דן. **ריקודי עם בישראל**, ירושלים: כרמל, 2011.
- רנאן, ארנסט. **על לאומיות וזהות יהודית**, תרגום: חיים ריינגוורץ, תל אביב: רסלינג, 2009.
- שנאן, תום. **הכי הרבה אני אוהב אותי**, תל אביב: נורמה הפקות, 2013.
- שרת, רנה. **מלכה בלי ארמון: מיה ארבטובה – חלוצת הבלט הקלאסי בישראל**, תל אביב: עמותת תחרות מיה ארבטובה לבלט, 2005.
- Adorno, W. Theodor. *Aesthetic Theory*, Robert Hullot-Kentor (Ed. And Trans.), Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997
- Banes, Sally. *Terpsichore in Sneakers: Postmodern Dance*, Hanover: Wesleyan University Press, 1987.
- Bohman, Allison. *Movements of Geopolitical Choreography: Performance of Cultural Ideals in Nazi Germany, the Soviet Union and beyond*, The College at Brockport: State University of New York, Dance Master Thesis, 2015.
- Climenhaga, Royd. *Pina Bausch*, London: Routledge, 2009.
- Cooper-Albright, Ann. *Choreographing Differences: The Body and Identity in Contemporary Dance*, Hanover and London: Wesleyan University, 1997.
- Counsell, Colin. 'Dancing to Utopia: Modernity, Community and Movement Choir', *Dance Research*, 22, 2, Winter 2004, pp. 154-167.
- Feige, Michael. 'Introduction: Rethinking Israeli Memory and Identity', *Israel Studies*, 7 (2), Indiana University Press, Summer 2002, pp. v-xiv.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance*, Saskya Iris Jain (Trans.), New York: Routledge, 2008.
- Foster, L. Susan. *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*, London: Routledge, 2011.
- Fraleigh, H. Sondra. *Dance and the Lived Body*, Pennsylvania: University of Pittsburgh Press, 1987.
- Hertzberg, Arthur. *The Zionist Idea*, New York: Meridian Books, 1960.
- Ingber, B. Judith (Ed.). *Seeing Israeli and Jewish Dance*, Detroit: Wayne University Press, 2011.
- Katan, Einav. *Body of Knowledge: Embodied Philosophy in Gaga*, Ohad Naharin's Movement Research (Dissertation), Tel Aviv University, 2013.
- Langer, K. Susan. *Problems of Art*, New York: Charles Scribner's Sons, 1957.
- Maletic, Vera. *Body-Space-Expression: The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance and Concepts*, Berlin: Mouton de Gruyter, 1987.

- Martin, John. *America Dancing: The Background and Personalities of the Modern Dance*, New York: Dodge Publishing Company, 1936.
- Maxim, I. Stamenov and Gallese, Vittorio (Eds.). *Mirror Neurons and the Evolution of Brain and Language*, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2002.
- Mearlo-Ponti, Maurice. *The Phenomenology of Perception*, Colin Smith (Trans.), London: Routledge, 1962.
- Preston, D. Valerie. *Rudolf Laban: An Extraordinary Life*, London: Dance Books, 1998.
- Renan, Ernest. 'What is Nation?', in: *Becoming National: a Reader*, Geoff Eley and Ronald Grigor Suny (Eds.), New York: Oxford University Press, 1996, p. 52.
- Shilling, Chris. *The Body and Social Theory*, London: Sage Publication, 1993.
- Spiegel, S. Nina. *Embodying Hebrew Culture: Aesthetics, Athletics and Dance in the Jewish Community of Mandate Palestine*, Detroit: Wayne State University, 2013.
- Stern, Z. Yedidia. 'The Identity Crisis of the state of Israel', *Democratic Culture*, 14, 2012, Bar Ilan University Press.
- Valery, Paul. 'Philosophy of Dance', in: *What Is Dance: Readings in Theory and Criticism*, Roger Copeland and Marshall Cohen (Eds.), Oxford: Oxford University Press, 1983.
- Weiss, Meira. *The Chosen Body: The Politics of the Body in Israeli Society*, California: Stanford University Press, 2002.

- עמ' 8: מוסף הארץ, יולי 2016. צילום: אלכס ליבק.
- עמ' 22: יסמין גודר ושחקני הספסל המדממים מציגים: קרם תות ואבק שריפה. (יסמין גודר: 2004). צילום: תמר לם. ©
- עמ' 25: **Untitled** (איציק ג'ולי: 2014). צילום: תמר לם ©
- עמ' 36: גבר ציוני חסון (1930). מתוך: N. S. Spiegel, *Embodying Hebrew Culture: Aesthetics, Athletics and Dance in the Jewish Community of Mandate Palestine*, Detroit: Wayne State University, 2013, p. 10.
- עמ' 37: כרזת הזמנה למכביה הראשונה (1932). מתוך: N. S. Spiegel, *Embodying Hebrew Culture: Aesthetics, Athletics and Dance in the Jewish Community of Mandate Palestine*, Detroit: Wayne State University, 2013, p. 77.
- עמ' 55: טקס פתיחת משחקי המכביה (1932); Courtesy Joseph Yekutieli Maccabi Archive; www.jns.org/latest-articles/2015/8/10/sports-mind-jewish-journalist-surveys-underreported-maccabiah-games#.WBCTh-ArKhc
- עמ' 56: חג השבועות בקיבוץ גן שמואל (1959), https://commons.wikimedia.org/wiki/File:PikiWiki_Israel_802_Kibutz_Gan-Shmuel_bs9-65_%D7%92%D7%9F-%D7%A9%D7%9E%D7%95%D7%90%D7%9C-%D7%97%D7%92_%D7%94%D7%91%D7%99%D7%9B%D7%95%D7%A8%D7%99%D7%9D_1959.jpg
- עמ' 65: קיר (אוהד נהרין: 1990). צילום: גדי דגון ©
- עמ' 66: קיר (אוהד נהרין: 1990). צילום: גדי דגון ©
- עמ' 67: 'אחד מי יודע', מתוך דקהאנס (אוהד נהרין: 2006). צילום: מקסים ואראט ©
- עמ' 68: הורה (אוהד נהרין: 2009). צילום: גדי דגון ©
- עמ' 71: **Lie like a Lion** (יסמין גודר: 2014). צילום: תמר לם ©
- עמ' 87: 'עצוב למות', מתוך קראו לנו ללכת (רננה רז: 2002). צילום: רם קציר ©
- עמ' 95: אוהבים ערבים (הלל קוגן: 2014). צילום: גדי דגון ©
- עמ' 100: קיר (אוהד נהרין: 1990). צילום: גדי דגון ©

יצירות מחול

גודר, יסמין, **יסמין גודר ושחקני הספסל המדממים מציגים: קרם תות ואבק שריפה** (2004). יועץ אמנותי: איציק ג'ולי; רקדנים יוצרים: יסמין גודר, איריס ארז, ענבר נמירובסקי, ג'רמי ברנהיים, ערן שני, מאיה ויינברג, ארקדי זידס; מוזיקה מקורית: אבי בללי; מעצב חלל: גל ויינשטיין; עיצוב תאורה: ג'קי שמש; מעצבת תלבושות: אלונה רודה.

גודר, יסמין, **Lie like a Lion** (2014). כוריאוגרפיה וביצוע: יסמין גודר; דרמטורגיה: איציק ג'ולי; ויולה: משה אהרונוב; פסנתר: מתן דסקל; תאורה: עומר שיזף; סאונד: אורן כהן; תלבושות: אדם קלדרון.

ג'ולי, איציק, **Untitled** (2014). כוריאוגרפיה: איציק ג'ולי; רקדנית יוצרת: יסמין גודר; טקסט ופילוסופיה: רפאל זגורי-אורלי; תלבושות: ערן שני; עיצוב פס-קול: פנדה פורן-עלמה בן יוסף טימי, תומר רוזנטל; עיצוב תאורה: עומר שיזף.

דר, נעה, **עור** (2000). רקדנים שותפים ליצירה: נועה שביט, מור נרדימון, אלון שטויאר, אפרת לוי; ביצוע: קבוצת מחול נעה דר; מוזיקה מקורית: אורי פרוסט; עיצוב במה: נטי שמיע עפר; דרמטורגיה ועיצוב תאורה: יאיר ורדי.

נהרין, אוהד, **קיר** (1990). תאורה: במבי; מוזיקה: "נקמת הטרקטור", אוהד נהרין; שירה: אוהד נהרין; תפאורה: אילת הרפז.

נהרין, אוהד, **הורה** (2009). מוזיקה: איסאו טומיטה; עיצוב תלבושות: אנה מירקין; תאורה: אבי יוני בואנו במבי; תפאורה: אילת הרפז.

קוגן, הלל, **אוהבים ערבים** (2014). ביצוע: עדי בוטרוס, הלל קוגן; מוזיקה: קאזם אל סאהר, מוצארט. רז, רננה, **קראו לנו ללכת** (2002). משתתפים: יערה קאנץ, יוסי רז, שירה רז, רחלי חגיגי, רננה רז; עיצוב תאורה: תמר אור; עיצוב תלבושות: עמית אפשטיין; עיצוב תפאורה: דידי אלון.

הערות

- ¹ ד' נווה, **חוטמים פילוסופיים ביוגה של פטנג'לי**, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2010, עמ' 171-172.
- ² ת"ר אדורנו, 'התיאוריה האסתטית', **תיאוריה וביקורת**, 2, 1992, עמ' 121.
- ³ מ' צוקרמן, **פרקים בסוציולוגיה של האמנות**, תל אביב: האוניברסיטה המשודרת, 1995, עמ' 53.
- ⁴ אדורנו, 'התיאוריה האסתטית', עמ' 128.
- ⁵ **אסכולת פרנקפורט** היא כינוי לקבוצת אינטלקטואלים, רובם יהודים, שהתגבשה בגרמניה בשנות ה-20 של המאה ה-20 וניסחה תיאוריה ביקורתית על החברה. טענתה הבסיסית של קבוצת החוקרים הייתה שאף דיסציפלינה כבר אינה מסוגלת לתפוס באופן בלעדי את מורכבות החברה, ובוודאי שלא לתפוס את החברה באורח ביקורתי. התכלית הייתה ליצור מיוזג בין הדיסציפלינות – הפסיכולוגיה, הסוציולוגיה, מדעי המדינה, האמנויות, תורת הספרות והפילוסופיה – כדי לגבש "תיאוריה ביקורתית". הישגה הגדול של האסכולה היה יצירתה של תיאוריה שמאחדת בין תורת החברה של מרקס ובין הפסיכולוגיה של פרויד. תיאוריה זו שימשה במאה ה-20, בין השאר, למחקר על המהלך המודרני באמנויות, וכיום משמשת למחקר מטריאליסטי וניאו-מרקסיסטי על העידן הפוסט-מודרני והעכשווי בתרבות ובאמנות.
- ⁶ אדורנו, 'התיאוריה האסתטית', עמ' 125-126.
- ⁷ T. W. Adorno, **Aesthetic Theory**, Robert Hullot-Kentor (Ed. And Trans.), Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, p. 9.
- ⁸ ו' בנימין, **יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני**, תרגום: שמעון ברמן. תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1983, עמ' 29.
- ⁹ אדורנו, 'התיאוריה האסתטית', עמ' 122.
- ¹⁰ בנימין, **יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני**, עמ' 20.
- ¹¹ שם, עמ' 24-27.
- ¹² P. Valery, 'Philosophy of Dance', in: Roger Copeland and Marshall Cohen (Eds.), **What Is Dance: Readings in Theory and Criticism**, Oxford: Oxford University Press, 1983, p. 55.
- ¹³ ס' מלרמה, פ' וולרי, **על הריקוד**, תרגום: ל' בינג-הידיקר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2011, עמ' 93.
- ¹⁴ שם, עמ' 95.
- ¹⁵ שם, עמ' 98.
- ¹⁶ ע' רוזנבליט, גוף אנושי מדי: זן בודהיזם באמנות המחול העכשווי, תל אביב: רסלינג, 2014, עמ' 192.
- ¹⁷ ס' מלרמה, 'שורבט בתיאטרון', **על הריקוד**, תרגום: ליאורה בינג הידיגר, תל אביב: חידקל, עמ' 35-36.
- ¹⁸ M. Mearlo-Ponti, **The Phenomenology of Perception**, Colin Smith (Trans.), London: Routledge, 1962, p. 91.
- ¹⁹ Ibid., p. 141.
- ²⁰ Ibid., p. 153.
- ²¹ Ibid., p. 179.
- ²² רוזנבליט, **גוף אנושי מדי**, עמ' 118-119.
- ²³ Adorno, **Aesthetic Theory**, p. 5.
- ²⁴ Ibid., p. 27.
- ²⁵ צוקרמן, **פרקים בסוציולוגיה של האמנות**, עמ' 58.
- ²⁶ **המחול החדש (The New Dance)** הוא כינוי למהלך האמנותי של מייסדי המחול הפוסט-מודרני האמריקאי מאז שנות ה-60 של המאה הקודמת, ובהם סטיב פקסטון, טרישה בראון, איבון ריינר, דיוויד גורדון ואחרים. **המחול החדש** הגדיר מחדש את אמנות המחול, ושימש תשתית לאסתטיקה הנהוגה באמנות זו עד היום.
- ²⁷ אדורנו, 'התיאוריה האסתטית', עמ' 128.
- ²⁸ S. Banes, **Terpsichore in Sneakers: Postmodern Dance**, Hanover: Wesleyan University Press, 1987, p. 43.
- ²⁹ למשל, אוהד נהרין **בוירוס** (2001) יעליב את הקהל במתכוון.
- ³⁰ צוקרמן, **פרקים בסוציולוגיה של האמנות**, עמ' 56-57.
- ³¹ פ' ג'יימסון, **המפנה התרבותי: מבחר כתבים על הפוסט מודרני 1983-1998**, תרגום: דליה טסלר ודרור לוי, תל אביב: רסלינג, 2009, עמ' 139.
- ³² E. Fischer-Lichte, **The Transformative Power of Performance**, Saskya Iris Jain (Trans.), New York: Routledge, 2008, p. 170.
- ³³ S. H. Fraleigh, **Dance and the Lived Body**, Pennsylvania: University of Pittsburgh Press, 1987, p. xvi.

- 34 ד' הררי, **מופע-העצמי**, תל אביב: רסלינג, 2014, עמ' 87-89.
- 35 Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, p. 163.
- 36 I. S. Maxim, and V. Gallese (Eds.), **Mirror Neurons and the Evolution of Brain and Language**, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2002, p. 53.
- 37 Ibid., p. 136.
- 38 S. L. Foster, *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*, London: Routledge, 2011, p. 7.
- 39 J. Martin, *America Dancing: The Background and Personalities of the Modern Dance*, New York: Dodge Publishing Company, 1936, p. 117.
- 40 Foster, *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*, p. 128.
- 41 Ibid., p. 178.
- 42 R. Climenhaga, **Pina Bausch**, London: Routledge, 2009, p. 91.
- 43 A. Cooper-Albright, **Choreographing Differences: The Body and Identity in Contemporary Dance**, Hanover and London: Wesleyan University, 1997, p. 5.
- 44 S. K. Langer, **Problems of Art**, New York: Charles Scribner's Sons, 1957, p. 11.
- 45 Ibid., pp. 5-7.
- 46 מתוך היצירה **Untitled** (ג'ולי: 2014).
- 47 פ' ולרי, **הנפש והריקוד**, תל אביב: מחברות לספרות, 1964, עמ' 41.
- 48 מתוך היצירה **Untitled** (ג'ולי: 2014).
- 49 שם.
- 50 שם.
- 51 ת"ו אדורנו, 'ביקורת תרבות וחברה' [1969], בתוך: **אסכולת פרנקפורט**, עריכה מדעית: מיכאל מידן ואברהם יסעור, תרגום: דוד ארן, תל אביב: ספריית פועלים, 1993, עמ' 144.
- 52 ש' לוי, 'האם הלכתי לתיאטרון כשאחרים סבלו? דברי פתיחה לכנס האגודה הישראלית לתיאטרון', **תיאטרון**, 41, תל אביב: חבצלת, 2016, עמ' 5.
- 53 Foster, *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*, p. 10.
- 54 א' רוזנוב, 'להבהרת מושג האידיאולוגיה', **מגמות**, 2, ירושלים: מכון הנרייטה סולד, 1971, עמ' 224.
- 55 ל' אלתוסר, **על האידיאולוגיה**, תרגום: אריאלה אזולאי, תל אביב: רסלינג, 2003, עמ' 41.
- 56 רוזנוב, 'להבהרת מושג האידיאולוגיה', עמ' 225.
- 57 אלתוסר, **על האידיאולוגיה**, עמ' 55-56.
- 58 E. Renan, 'What is Nation?', in: **Becoming National: a Reader**, Geoff Eley and Ronald Grigor Suny (Eds.), New York: Oxford University Press, 1996, p. 52.
- 59 מ' גלזמן, **הגוף הציוני: לאומיות, מגדר ומיניות בספרות העברית החדשה**, עריכה מדעית: חנה נווה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, סדרת מגדרים, 2007, עמ' 12-13.
- 60 שם, עמ' 16.
- 61 י"ל פינסקר, **אוטואמנסיפציה: קטעים נבחרים מתוך תרגומו של אחד העם**, עורך: י' ספיבק, ירושלים: הוצאת ראובן מס, 1950, עמ' 11.
- 62 שם, עמ' 19.
- 63 שם, עמ' 27.
- 64 שם, עמ' 29.
- 65 שם, עמ' 30.
- 66 שם, עמ' 37.
- 67 שם, עמ' 51.
- 68 ההדגשה שלי; ע"ר.
- 69 גלזמן, **הגוף הציוני: לאומיות, מגדר ומיניות בספרות העברית החדשה**, עמ' 26.
- 70 M. Weiss, **The Chosen Body: The Politics of the Body in Israeli Society**, California: Stanford University Press, 2002, p. 18.
- 71 N. S. Spiegel, *Embodying Hebrew Culture: Aesthetics, Athletics and Dance in the Jewish Community of Mandate Palestine*, Detroit: Wayne State University, 2013, p. 8.
- 72 א' ורדי, **כה אמר נורדוי: לקט מנאומיו ומכתביו**, ירושלים: הוצאת אחיעבר, תרפ"ח, עמ' 40-41.

- ⁷³ מ' צימרמן, 'הדות השרירים – התרופה ליהדות העצבים', **זמנים**, 83, תל אביב, אוניברסיטת תל אביב, קיץ 2003, עמ' 59.
- ⁷⁴ A. Hertzberg, **The Zionist Idea**, New York: Meridian Books, 1960, p. 431.
- ⁷⁵ מ' נורדאו, **כתבים ציוניים**, תרגום: ח' גולדנברג, ירושלים: הספרייה הציונית, תשט"ו, עמ' 28.
- ⁷⁶ Spiegel, *Embodying Hebrew Culture: Aesthetics, Athletics and Dance in the Jewish Community of Mandate Palestine*, p. 10.
- ⁷⁷ Ibid., p. 3.
- ⁷⁸ Ibid., p. 85.
- ⁷⁹ Ibid., p. 76.
- ⁸⁰ Ibid., p. 75.
- ⁸¹ Ibid., p. 77.
- ⁸² Ibid., p. 97.
- ⁸³ Ibid., p. 103.
- ⁸⁴ ע' אלמוג, **הצבר-דיוקן**, תל אביב: עם עובד, 1998, עמ' 216-218.
- ⁸⁵ שם, עמ' 18.
- ⁸⁶ מ' עזריהו, **פולחני מדינה: הגיגות העצמאות והנצחת הנופלים בישראל 1948-1956**, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב: המרכז למורשת בן-גוריון, 1998, עמ' 5.
- ⁸⁷ אלמוג, **הצבר-דיוקן**, עמ' 30-32.
- ⁸⁸ ג' כ"ץ, לעצם החילוניות: ניתוח פילוסופי של החילוניות בהקשר הישראלי, ירושלים: כתר, 2014, עמ' 188.
- ⁸⁹ אלמוג, **הצבר-דיוקן**, עמ' 44.
- ⁹⁰ שם, עמ' 124.
- ⁹¹ Weiss, *The Chosen Body: The Politics of the Body in Israeli Society*, p. 14.
- ⁹² גלזמן, הגוף הציוני: לאומיות, מגדר ומיניות בספרות העברית החדשה, עמ' 31.
- ⁹³ Weiss, *The Chosen Body: The Politics of the Body in Israeli Society*, p. 6.
- ⁹⁴ Ibid., p. 42.
- ⁹⁵ Ibid., p. 49-50.
- ⁹⁶ Ibid., p. 11.
- ⁹⁷ אלמוג, **הצבר-דיוקן**, עמ' 176-177.
- ⁹⁸ ש' לוי, **תיאטרון ישראלי: זמנים, חללים, עלילות**, תל אביב: רסלינג, 2016, עמ' 25.
- ⁹⁹ שם, עמ' 27.
- ¹⁰⁰ שם, עמ' 215.
- ¹⁰¹ אלמוג, **הצבר-דיוקן**, עמ' 53.
- ¹⁰² י' פרידמן, 'דונם פה ודונם שם' מתוך האתר: **זמרֶשֶׁת: פרויקט חירום להצלת הזמר העברי המוקדם**, www.zemereshet.co.il/song.asp?id=262
- ¹⁰³ מ' ילן-שטקליס, 'תפילה', **אלמוג, מאגרי מידע פדגוגיים**, <http://apps.beitberl.ac.il/almog/attachments/e469a5d2-3b8d-461a-ab5b-b29af4b9a352.htm>
- ¹⁰⁴ ההדגשות שלי; ע"ר.
- ¹⁰⁵ שם.
- ¹⁰⁶ נ' אלתרמן, 'לילה לילה', **שירונט**, <http://shironet.mako.co.il/artist?type=lyrics&lang=1&prfid=743&wrkid=4598>
- ¹⁰⁷ ע' הרוסי, 'שכב בני', **זמרֶשֶׁת: פרויקט חירום להצלת הזמר העברי המוקדם**, www.zemereshet.co.il/song.asp?id=254
- ¹⁰⁸ י' דושמן, 'השקדייה פורחת', **שירונט**, <http://shironet.mako.co.il/artist?type=lyrics&lang=1&prfid=806&wrkid=3878>
- ¹⁰⁹ שם.
- ¹¹⁰ אלמוג, **הצבר-דיוקן**, עמ' 99.
- ¹¹¹ שם. עמ' 27-26.
- ¹¹² ת' שנאן, **הכי הרבה אני אוהב אותי**, תל אביב: נורמה הפקות, 2013.
- ¹¹³ שנאן, מתוך תמליל הסרט **הכי הרבה אני אוהב אותי**.
- ¹¹⁴ שנאן, **הכי הרבה אני אוהב אותי**.

- 115 שם.
- 116 שם.
- 117 י' אטלס, **גם הילד הזה הוא אני**, ירושלים: הוצאת כתר, עמ' 10.
- 118 ז' חבצלת, 'הורה אגדתי', **שירונט**,
<http://shironet.mako.co.il/artist?type=lyrics&lang=1&prfid=2597&wrkid=11425>
- 119 א' פוירשטיין, 'פרופיל של ברוך אגדתי', **תיק ארכיון-ברוך אגדתי**, הספרייה למחול, בית אריאלה, תל אביב, 1976.
- 120 מ' קדם, 'התפתחות המחול בישראל', בתוך: **אישים ומעשים בישראל**, עורכים: מאיר ושרה אהרוני, כפר סבא: הוצאת מקסם, 1998, עמ' 605.
- 121 מ' אורנשטיין, 'התפתחות אמנות התנועה', **הארכיון הישראלי למחול**, תל אביב: הספרייה הישראלית למחול, בית אריאלה, 1929.
- 122 ג' אלדור, **ואיך רוקד גמל**, תל אביב: רסלינג, 2013, עמ' 45.
- 123 ר' שרת, **מלכה בלי ארמון: מיה ארבוטובה – חלוצת הבלט הקלאסי בישראל**, תל אביב: עמותת תחרות מיה ארבוטובה לבלט, 2005, עמ' 40-46.
- 124 שם, עמ' 49.
- 125 ל' בינג-היידקר, 'אימהות המחול העברי: מתרבות הגוף של ויימר לגוף התרבות העברית בארץ ישראל', **פנים: רבעון לתרבות, חברה וחינוך**, 49, הסתדרות המורים בישראל, 2010, עמ' 3.
- 126 שם.
- V. Maletic, *Body-Space-Expression: The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance and Concepts*, Berlin: Mouton de Gruyter, 1987, p. 15.
- Ibid., p. 20.
- C. Counsell, 'Dancing to Utopia: Modernity, Community and Movement Choir', **Dance Research**, 22, 2, Winter 2004, p. 155.
- Ibid., p. 162.
- Ibid., p. 163.
- D. V. Preston, **Rudolf Laban: An Extraordinary Life**, London: Dance Books, 1998, p. 195.
- A. Bohman, *Movements of Geopolitical Choreography: Performance of Cultural Ideals in Nazi Germany, the Soviet Union and beyond*, The College at Brockport: State University of New York, Dance Master Thesis, 2015, p. 24.
- Ibid., p. 25.
- 135 בינג-היידקר, 'אימהות המחול העברי: מתרבות הגוף של ויימר לגוף התרבות העברית בארץ ישראל', עמ' 7.
- 136 שם, עמ' 4.
- 137 ד' רונן, **ריקודי עם בישראל**, ירושלים: כרמל, 2011, עמ' 15.
- 138 שם, עמ' 15.
- J. B. Ingber (Ed.), **Seeing Israeli and Jewish Dance**, Detroit: Wayne University Press, 2011, p. 251.
- 140 במקור מתוך **תהלים ק"ז**, ל"ה: "ישם מדבר לאגם מים וארץ צִיָּה לְמַצְאֵי מַיִם".
- 141 Spiegel, *Embodying Hebrew Culture: Aesthetics, Athletics and Dance in the Jewish Community of Mandate Palestine*, p. 135.
- Ibid., p. 147.
- Ibid., p. 155.
- Ibid., p. 148.
- Ibid., p. 158.
- 146 ג' עפרת, **לגעת: אמנות ישראל בשלהי שנות ה-80**, ירושלים: אמנות ישראל, 1988, עמ' 59-60.
- C. Shilling, **The Body and Social Theory**, London: Sage Publication, 1993, p. 82.
- Ibid., p. 148.
- 149 אלמוג, **הצבר-דיוקן**, עמ' 360.
- 150 שם, עמ' 361-362.
- 151 Counsell, 'Dancing to Utopia: Modernity, Community and Movement Choir', p. 163.

- 152 ב' אנדרסון, קהילות מדומיינות: הגיגים על מקורות הלאומיות ועל התפשטותה, תרגום: דן דאור, תל אביב: הוצאת האוניברסיטה הפתוחה, 2000, עמ' 36-37.
- 153 ע' אלמוג, פרידה משרוליק: שינוי ערכים באליטה הישראלית, חיפה: זמורה-ביתן, 2004, עמ' 21.
- 154 שם, עמ' 24.
- 155 ר' אשל, 'תשעים שנות מחול לבמה בישראל', בתוך: רב קוליות ושיח מחול בישראל, עורכות: הניה רוטנברג ודינה רוגינסקי, תל אביב: רסלינג, 2009, עמ' 70.
- 156 שם, עמ' 75.
- 157 שם, עמ' 80.
- 158 E. Katan, **Body of Knowledge: Embodied Philosophy in Gaga, Ohad Naharin's Movement Research** (Dissertation), Tel Aviv University, 2013, p. 256.
- 159 ז' דרידה, מחלת ארכיב, תל אביב: רסלינג, 2006, עמ' 43.
- 160 ב' ברכט, שלושה מחזות: אמא קוראז' וילדיה; הנפש הטובה מסצ'ואן; אופרה בגרוש, תרגום: שמעון זנדבנק, תל אביב: עם עובד, 2014, עמ' 52.
- 161 Y. Z. Stern, 'The Identity Crisis of the state of Israel', **Democratic Culture**, 14, 2012, Bar Ilan University Press, p. 257.
- 162 ע' זרטל, האומה והמוות: היסטוריה, זיכרון, פוליטיקה, אור יהודה: דביר הוצאה לאור, 2002, עמ' 25-27.
- 163 Weiss, *The Chosen Body: The Politics of the Body in Israeli Society*, p. 67.
- 164 א' רנאן, על לאומיות וזהות יהודית, תרגום: חיים ריינגורן, תל אביב: רסלינג, 2009, עמ' 67-68.
- 165 ח' מטר, 'לעד נחיה על החרב: נתניהו נתן במתנה קמפיין בחירות לשמאל', שיחה מקומית, 26.10.2015.
- 166 'נקמתו סרבנותם לאתים, ונחיתותיהם למזמרות--לא-ישא גוי אֶל-גוי חָרָב, וְלֹא-יִלְמְדוּ עוֹד מִלְחָמָה' (ישעיהו ב' ד').
- 167 זרטל, האומה והמוות, עמ' 32.
- 168 שם, עמ' 27.
- 169 שם, עמ' 40-41.
- 170 שם, עמ' 45.
- 171 שם, עמ' 52.
- 172 'פקודת מטכ"ל: 38.0124 – העלאה בדרגה לאחר המוות בשעת רגיעה ובשעת חירום', אתר צבא ההגנה לישראל- פקודות יום ואגרות מטכ"ל, סעיף 10(a), אוחזר ב-28.9.2016: <http://dover.idf.il/IDF/pkuda/380124.doc>
- 173 'פקודת יום הזיכרון לחללי מערכות ישראל ופעולות האיבה', אתר צבא ההגנה לישראל- פקודות יום ואגרות מטכ"ל. אוחזר ב-28.9.2016: www.idf.il/1841-22516-he/Dover.aspx
- 174 Weiss, *The Chosen Body: The Politics of the Body in Israeli Society*, p. 68.
- 175 נ' אלטרמן, 'מגש הכסף', פורסם לראשונה ב'טור השביעי' בגיליון דבר, 19.12.1947.
- 176 Weiss, *The Chosen Body: The Politics of the Body in Israeli Society*, p. 70.
- 177 ח' חפר, 'מסדר הנופלים', באתר יזכור: אתר הנצחה לחללי מערכות ישראל: www.izkor.gov.il/Song.aspx?id=16
- 178 כמו התיאטרון האחר או המחול האחר, שנדונו בפרק הקודם. יצירה "אחרת" במובן זה שהיא חתרנית כלפי התרבות ההגמונית, והיא ביקורתית כלפי הסדר הקיים, כלומר – בשפתו של אדורנו – מתמסרת לתכליתה כאמנות אוטונומית.
- 179 ס' נטקוביץ, 'חנוך לוין – על היצירה', בתוך תרבות.il, אוחזר ב-4.10.16: <http://tarbut.cet.ac.il/ShowItem.aspx?ItemID=17945c24-0c00-4b98-8b5c-23ecbd3337f2&lang=HEB>
- 180 ח' לוין, 'מלכת אמבטיה', מה אכפת לציפור, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1987, עמ' 77-79.
- 181 Weiss, *The Chosen Body: The Politics of the Body in Israeli Society*, p. 74.
- 182 רנאן, על לאומיות וזהות יהודית, עמ' 70.
- 183 לוין, 'מלכת אמבטיה', עמ' 89-91.
- 184 נ' יערי וש' לוי, 'האיש עם המיתוס באמצע, לוין והדרמה היוונית', בתוך: חנוך לוין: האיש עם המיתוס באמצע, נ' יערי וש' לוי (עורכים), תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2004, עמ' 81.
- 185 י', אופנהיימר. 'ייצוג המלחמה אצל חנוך לוין: סאטירה, קומדיה, טרגדיה', בתוך: חנוך לוין: האיש עם המיתוס באמצע, נ' יערי וש' לוי (עורכים), תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2004, עמ' 174-173.
- 186 שם, עמ' 175.
- 187 שם, עמ' 177.
- 188 ח' לוין, 'גילוי דעת', פורסם בהארץ ביוני 1970, מתוך האתר חנוך לוין: www.hanochlevin.com/sketches1-03/p102
- 189 כתבתו של חיים גיל. 'מלכת אמבטיה: ח' לוין הצעיר בנוגע לתגובה הציבורית להצגה', מתוך התוכנית כך היה, הערוץ הראשון, 1970: www.youtube.com/watch?v=BaPk7LCakFA

- ¹⁹⁰ א' שטרן, 'אברי גלעד מחפש עורך לתכנית הבוקר. התנאי: שיחזיק בתפיסת עולם ציונית', **הארץ**, גלריה תקשורת, 8.8.2016: www.haaretz.co.il/gallery/media/1.3032466
- ¹⁹¹ א' עידן, 'הדרת הפסימים', **הארץ**, 11.8.2016.
- ¹⁹² ג' קינר, 'אז מה זה אדם? – עיון בשפת המשחק הלוניית', בתוך: **חנוך לוין: האיש עם המיתוס באמצע**, עורכים: נ' יערי וש' לוי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2004, עמ' 269.
- ¹⁹³ זרטל, **האומה והמוות**, עמ' 54-53.
- ¹⁹⁴ M. Feige, 'Introduction: Rethinking Israeli Memory and Identity', **Israel Studies**, 7 (2), Indiana University Press, Summer 2002, pp. v-xiv, esp. p. vi.
- ¹⁹⁵ Ibid., p. ix.
- ¹⁹⁶ Ibid., p. x.
- ¹⁹⁷ אנדרסון, קהילות מדומיינות: הגיגים על מקורות הלאומיות ועל התפשטותה, עמ' 38-36.
- ¹⁹⁸ Weiss, **The Chosen Body: The Politics of the Body in Israeli Society**, p. 5
- ¹⁹⁹ מ' צוקרמן, **הפצוץ האדם: מכתמים על חברה, פוליטיקה ותרבות**, תל אביב: רסלינג, 2003, עמ' 46.
- ²⁰⁰ ה' קוגן, **אוהבים ערבים**, 2014.
- ²⁰¹ קוגן, **אוהבים ערבים**.
- ²⁰² דאן פירושו דרך, משעול, כיוון, עיקרון או שיטה. הדאן הוא התנועה האורגנית של היקום, והדאן הוא גם התנועה המתרחשת בחייו של כל אחד מאיתנו. הדאן היא הדרך שעל פיה היקום פועל, שהיא חסרת שם ואינה ניתנת לביטוי במילים, ובמובן זה מקבילה לאלוהות בדתות אחרות. בחיי היומיום הדאן מבטא את כל התנועות הסדירות והמתמשכות של החיים, ועם זאת הוא מסתורי ובלתי נתפס. הדאן הוא מושג מרכזי בספר **הדרך והסגולה** המיוחס ללאו דזה, הוא לאו דאן, שחי במאה ה-6 לפנה"ס. ספרו של לאו דזה הוא הספר המתורגם ביותר במערב אחרי התנ"ך, והוא שימש בסיס למשנת הפילוסופיה הדאואיסטית שנוסדה א-אז, אך נחקרת, נלמדת, ומתורגלת גם במערב בתקופתנו.
- ²⁰³ ג'ואנג דזה, **הספר האמיתי של פריחת הדרום**, תרגום ומבואות: דן דאור, תל אביב: עם עובד, 2010, עמ' 153.
- ²⁰⁴ א' ווטס, **דאן: דרך הנהר**, תרגום: דרור בורנשטיין, תל אביב: כבל, 2010, עמ' 130-132.