

התכנית לתואר מוסמך במדיניות ותיאוריה של האמנויות

בצלאל האקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים

האם את מדברת אליי?

בין הטקסט הנרטיבי לקול הלא-מילולי באמנות המופע של עדינה בר-און

ערגה אלמוג

עבודה במסגרת הלימודים לתואר מוסמך (MA) במדיניות ותיאוריה של האמנויות

בהנחיית: ד"ר טל בן צבי

אדר תשפ"ד, מרץ 2024

עבודת המחקר עוסקת בממד הקולי במופעים של אמנית הפרפורמנס הישראלית עדינה בר-און (1951). המחקר מתמקד באופן שבו בר-און משתמשת בקולה, תוך בחינת היחסים המתקיימים בין הגוף ובין השפה. במופעה, נעה בר-און בין נוכחות קולית בעלת אופי מילולי; בדיבור נרטיבי לדוגמה; ובין נוכחות קולית קדם-מילולית; בה מתגלם הקול בתצורות כמו בכי, צעקה, שפת גייבריש, לחישות, אנחות ומלמולים חסרי פשר. אל מול הערבוב של המילולי והלא-מילולי, של שפת הגוף ושפת המילה שמייצרת בר-און, מבקשת העבודה לשרטט את קו הגבול שניצב בין הגוף ובין השפה, ולשאול על אפשרות המפגש של השניים.

הנחת היסוד של עבודת המחקר היא שההפקה והנביעה של הקול מחזיקות בתוכן איכויות גופניות ושפתיות כאחד. כלומר, עם הוצאת הקול דרך הבטן, הריאות, הגרון, הלוע, והחוצה מן השפתיים מביא הקול לידי ביטוי את הגוף; בהברות, במילים ובמשפטים באה לידי ביטוי השפה. המחקר מתחיל את דרכו ממושג השפה כפי שהוא מתעצב במחשבה התיאורטית של המאה העשרים; מהתאוריה הבלשנית של פרדינן דה סוסיר (Ferdinand de Saussure) וההבחנה שהוא יוצר בין המסמן והמסומן, דרך השפה הסמלית אצל ז'אק לאקאן (Jacques Lacan), ועד לפיצול של השפה הסימבולית והשפה הסמיוטית אצל ג'וליה קריסטבה (Julia Kristeva). בהמשך לתאוריות הללו, מתייחס המחקר למפגש של השפה והגוף בתאוריות העכשוויות של מלאדן דולר (Mladen Dolar) וברנדון לבל (Brandon LaBelle). בפרקי הניתוח מתמקדת עבודת המחקר בשלושה מופעים של בר-און: "נוף" (1997-1998), "באה מנוחה ליגע" (1999, 2000, 2016) ו"עקידה" (1990-2006). העבודה נעה מקצה הקול הנרטיבי במופעים של בר-און, במופע "נוף", ועד לקצה הקול הלא-מילולי, במופע "עקידה". בניתוח של כל מופע תתייחס העבודה למושגים שונים כמו דיבור פנימי, קול ללא-מקור, גוף ווקאלי, ביצוע, דקלום, חזרה, קינה וצעקה. דרך אלה, מבקש המחקר לטעון כי בנקודת החיכוך של הגוף והשפה מייצרת בר-און באופן אחר את המופע. דרך שפת הקול, שהיא לא שפה נרטיבית, ולא נוכחות גופנית, מייצרת בר-און תקשורת ששומטת הן את הגוף והן את השפה. כך, באמצעות הקול על הופעותיו השונות, מייצרת בר-און מפגש אחר עם הצופה. מפגש שעומד על נקודת השבר שבין אינטימיות לזרות, בין קרבה לנפרדות.

את העבודה ליוו המפגשים והשיחות שערכתי עם בר-און בין השנים 2021-2023. כך שאל הנוכחות הקולית שבמופעים הצטרף הקול האישי; בדיבור, בשיתוף ובשיחה.

לעדינה,

על שלימדת אותי חמלה.

תוכן עניינים

1.....	מבוא
3.....	שפת סימנים: שפה, גוף, גבול
4.....	הלשון לפי פרדינן דה סוסיר
7.....	שפת האות הסמלית של ז'אק לאקאן
9.....	השפה הסמיוטית אצל ז'וליה קריסטבה
14.....	הקול אצל מלאדן דולר
16.....	הפה אצל ברנדון לבל
19.....	דיבור נָגוּעַ – הקול המדבר הנרטיבי במופע "נוף"
	כשהתנועה נעצרת מתחילים לשיר – הקול הפורע ופורם את הטקסט של השיר במופע "באה
32.....	מנוחה ליגע"
50.....	שפה על סף הגוף – הקול האבסטרקטי הלא-מילולי במופע "עקידה"
65.....	סיכום – אולי ביחד, אולי בנפרד
70.....	רשימת מקורות
70.....	ביבליוגרפיה
75.....	שיחות וראיונות
76.....	מופעים
76.....	יצירות נוספות

"איך הפה עובד? או שזה פה שסוגר, או שזה פה שפולט. זה פה שפשוט טועם את המילים."¹ השימוש בקול האנושי ובשפה באמנות בין-תחומית עכשווית חורג מהשימוש המסורתי. הוא מתקיים על המתח שבין הטקסט הכתוב, לסאונד, ללחן ולביצוע הפרפורמטיבי. שם נפגשים משוררים, מוזיקאים, אמני תיאטרון, אמני פרפורמנס ואמני סאונד, כשכל אחד חורג מעט ממקומו. על השבר הזה נוצרת סוגה אמנותית קצת אחרת. אפשר לכוון אותה פרפורמנס קולי, שירת-סאונד, אמנות קול, או אמנות טקסט-סאונד, אך מפה או מפה זוהי סוגה שמשוחחת בין ז'אנרים וחורגת מגבולותיו של כל מדיום. לא שירה, לא פרפורמנס, לא מוזיקה, לא סאונד, לא יצירה ספרותית; נוכחות קולית אנושית יוצאת מגבולות הגוף אל החלל.

עדינה בר-און, ילידת כפר בלום (1951) היא מאמניות המופע הבכירות הפועלות בשדה האמנות הישראלי. בר-און היא חלוצה בתחומה ופועלת ברצף קרוב לחמישה עשורים. הנוכחות הגופנית והקולית הם חומרי העבודה העיקריים שלה. בעבודותיה מבקשת בר-און לנוע מעבר לדימוי החזותי, המוגבל לדבריה,² ולייצר מפגש רגשי, בלתי-אמצעי עם הצופה. כמו כן, עבודות רבות של בר-און ("אישה מן הכדים", "באה מנוחה ליגע", "זמר לח") מהדהדות בתוכן ביקורת חברתית ופוליטית, כשהמפתח הוא נקודת המבט של בר-און שכמו מזמינה את הצופה למחשבה ולפעולה. הנוכחות הקולית מלווה את בר-און עוד מהמופע הראשון בקיץ 1973. אז, בשנתה השלישית ללימודים בבצלאל, הבליח הקול, כמעט ברמז, בריסי דיבור ובמשפטים חווייתיים ואסוציאטיביים. מאז התפתח והשתכלל השימוש של בר-און בקול, והנוכחות הקולית הלכה ותפסה נתח מרכזי במופעים שלה. אך בר-און היא לא רק אומנית קול, היא קודם כל אמנית פרפורמנס, אין לה הכשרה מוזיקלית, ולמעשה, האופן שבו בר-און משתמשת בקול קשור בעבודות אל הגוף:

הפעלתי את השרירים הפנימיים, מכווצת ומרפה בדרגות שונות ולצורות מדומיינות, בעדינות ובפולסים אנרגטיים, בגמישות וקשיחות, עם תשומת לב לנשימה ולבליעה, לצמצום ולהתרחבות של הבטן והרחם, וכך מנווטת את הצלילים במעברי גופי. מתוך הפלסטיות הזו, הדיאלוג הפיזי בין התנועה הנראית וזו הנסתרת — של האברים הפנימיים במרכז הגוף, של הגפיים, וכמובן הכתפיים, צוואר, ראש ופנים — מייצר את הצליליות. החומריות המדומיינת של הקול משנה גם את תנועת שרירי הפנים והפה, עד ההפרשה הסופית.³

את הקול בר-און לשה כחומר גלם של ממש, "כחומר פיזי בעל מרקם, צורה, טקסטורה, כבדות וטמפרטורה".⁴ כשבכל מופע הוא לובש צורה מעט אחרת:

¹ בר-און, עדינה, "שיחת יחיד", בתוך עדינה בר-און: אמנית מופע (עורכת: עידית פורת), תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2001. עמ' 122.

² שם. עמ' 118.

³ בר-און, עדינה, "הקול שלי תמיד היה שם, אבל פשוט אבד בהמהום" [גרסה אלקטרונית], מחול עכשיו, גיליון מס' 33 (מרץ 2018), נדלה ב-14 אפריל 2023 מ: https://www.israeldance-diaries.co.il/wp-content/uploads/2019/06/%D7%A233_%D7%A8%D7%90%D7%95%D7%9F_%D7%A7%D7%95%D7%9C.pdf

4 שם.

בהתחלה לא דיברתי, אחר כך שרתי, אחר כך דיברתי רק גיבריש, אחר כך דיברתי אנגלית, עברית וגיבריש, ולאחרונה אני מדברת עברית. (...) לאט לאט אני מגלה את השפה שקשורה בקול.⁵

מהי השפה שקשורה בקול?

המחקר יבקש לדון בעבודת הקול המגוונת של עדינה בר-און, ובאופנים השונים בהם בר-און משתמשת בנוכחות הקולית בעבודותיה: מטקסט דבור, נהיר ורציף, לטקסט המפורק המושך, ועד לקול הלא-מילולי: בבכי, בזעקה, ובנהמה, בהברות קטועות לא נרטיביות. העבודה מבקשת לברר באיזה אופן הנוכחות הקולית של בר-און מייצרת קריאה אחרת של המופע. כמו כן, אל מול הקול הפנימי הגופני של בר-און, תבקש העבודה לבחון את תפקידה של השפה בתוך המופע.

בחלק הראשון של העבודה שכותרתו "שפת סימנים – שפה, גוף, גבול" אעסוק במושג השפה. הפרק ימשך כבסיס תאורטי שמבקש לשאול על מערכת היחסים שבין השפה ובין הגוף. את הדיון אתחיל מהתאוריה הלשונית של הבלשן פרדינן דה סוסיר (Ferdinand de Saussure). זו תשמש לי כנקודת מוצא והתייחסות לאופן שבו מתארגנת המחשבה התאורטית על השפה. דרך מונחי היסוד שתובע דה סוסיר, המסמן והמסומן, אבחן את האופן שבו הפסיכואנליטיקאי ז'אק לאקאן (Jacques Lacan) מכונן את השפה. אצל לאקאן, השפה היא חלק מהסדר הסימבולי, וחוקי השפה הם אלה שמכניסים את הסובייקט אל שיערה של התרבות, תחת "חוק האב". מהסימבולי של לאקאן, אגיע להבחנה שיוצרת הפסיכואנליטיקאית והמסאית ז'וליה קריסטבה (Julia Kristeva) בין הסימבולי לסמיוטי. קריסטבה מכנה את הממד הטרומ-לשוני של השפה בשם סמיוטי, לעומת הממד הלשוני שאותו היא מכנה סימבולי. המרחב הסמיוטי לפי קריסטבה קשור בגוף עצמו, כשעוד לפני השפה, דרך המקצב והניגון, התינוק מבטא את דחפיו הגופניים. כתביה של קריסטבה ימשו לי כקורפוס מרכזי לניתוח עבודתה של בר-און. דרכם, גם אשוב בחזרה אל הגוף. עם ההתמקמות בתוך הגוף, אבקש לבחון את הממד החומרי של הפה והקול בתאוריות העכשוויות של מלאדן דולר (Mladen Dolar) וברנדון לבל (Brandon LaBelle).

בפרקים הבאים של העבודה אנתח שלושה מופעים שיצרה בר-און לאורך השנים. מתוך כל מופע אחלץ מושגי מפתח שישאלו על המפגש בין הגוף לשפה. העבודה תנוע מהקצה המילולי של העבודות של בר-און ועד לקצה הטרומ-לשוני שלהן. זאת על מנת לבחון באיזה אופן הטקסט הנרטיבי או היעדרו משפיע על אמנות המופע של עדינה בר-און.

בפרק השני שכותרתו "דיבור נָגוּעַ – הקול המדבר הנרטיבי במופע 'נוף'" אנתח את הדיבור של בר-און במופע נוף (1997-1998). בנוף בר-און מדברת בקולה המוקלט אל הקהל, "משחקת" עם הקצב של הדיבור ומטעימה את המילים וההברות בדרכה. את הדיבור במופע אבחן אל מול המושג **דיבור פנימי**, וכן אל מול **הקול הדיסוציאטיבי המנותק ממקורו**.

הפרק השלישי שכותרתו "כשהתנועה נעצרת מתחילים לשיר – הקול הפורע ופורם את הטקסט של השיר במופע 'באה מנוחה ליגע'" יעסוק בגרסה שמייצרת בר-און ל"שיר העמק". במופע **באה מנוחה ליגע** (1999, 2000, 2016) בר-און משבשת את הטקסט של השיר המוכר ויוצרת מארג קולי חדש; כשהשיר הוא רק נקודת המוצא שממנה יוצאת בר-און אל העבודה הקולית שבמופע. את המופע אנתח אל מול מושג ה**פוסט-לשוניות**, כמו גם אל מול האפשרות **לבצע ולחזור** בתוך הקאנון, ותוך כך לעשות בו קריאה מחודשת.

⁵ בר-און, "שיחת יחיד". עמ' 118.

הפרק הרביעי שכותרתו "שפה על סף הגוף – הקול האבסטרקטי הלא-מילולי במופע 'עקידה'" ידון בקול הקינה וקול הזעקה שבמופע. בעקידה (1990-2006) קולה של בר-און הוא קול מפורק טרום-מילולי, שנע בין בליל קולי של בכי, צעקות, יללות ושירה חרישית. בכל אחד מן הפרקים אעסוק במפגש שבין הגוף והשפה, ואבקש לשאול כיצד הוא מייצר את הפרפורמנס מעט אחרת. בפטפוט, בבכי, בהתנשפות, בזעקה, בדיבור ובשיר, בכל אלה בר-און מייצרת את הקול שבמופע. מפעילה את הפה, סוגרת, פולטת, טועמת את המילים. דרך אותם הנתיבים ארצה לבחון כיצד יוצרת בר-און שפה קולית משלה? כיצד שפתה של בר-און, בדיבור ובשירה, באלמנטים ורבליים, לצד קול פנימי טרום-מילולי, בטקסטים קאנוניים ובטקסטים משלה שהיא מדברת בקולה, מייצרים את השפה שתלויה בין הלשון והגוף, את השפה שקשורה בקול?⁶

⁶ בר-און, "שיחת יחיד". עמ' 122.

הַפֶּה הַפִּיזִי. / הַמָּלָה (הפה הפיזי, אפרת מישורי)

פרפורמנס, במידה רבה, הוא אמנות של הגוף החי.⁷ בר-און היא אמנית פרפורמנס שפועלת בגופה שלה. בר-און מעידה על עצמה כי הפקת הקול בעבודתיה היא המשך ישיר לעבודה עם הגוף.⁸ מכאן, שכמעט ומתבקש לקרוא את המופעים שבר-און מייצרת דרך רמ"ח איברים; ידיים, רגליים, לשון, פנים, בטן, לוע. אך בניסיון לפרק את הנוכחות הקולית בעבודתה של בר-און למרכיביה ולקרוא אותה מזווית נוספת, אני מבקשת לצאת לרגע מהגוף הפיזי ומהפה הפיזי, ולנוע אל המילה.

לשון

לְשׁוֹן נִיתָכָת עַל הַקֶּרְקָעִית, אִטִּית כְּמוֹ / צָב יָם פָּצוּעַ (לפעמים אני שומעת בקולי, שירה סתיו)

החיבור קורס בבלשנות כללית (1916), של הבלשן פרדינן דה סוסיר הוא מהחיבורים המכוננים של המאה ה-20. משנתו של דה סוסיר וההבחנות שהוא יוצר בתוך המערכת הלשונית חוללו מהפכה בתחום הבלשנות, הניחו את יסודות המחשבה הסטרוקטורליסטית, וכן השפיעו על הוגים מתחומים שונים, כמו ספרות ופסיכואנליזה.

דה סוסיר הוא הראשון שהציע מסגרת תאורטית לדיון בלשון. אחת מההבחנות שיוצר דה סוסיר היא ההבחנה בין הלשון (langue), ובין הדיבור (parole). הלשון היא מעין קוד, מערכת כללים ועקרונות, והדיבור הוא הביטוי הקונקרטי שלה. לפי דה סוסיר הלשון היא מערכת חברתית קולקטיבית, שהפרט בה הוא פסיבי. בדיבור מתגלה האינדיבידואל: הביצוע הלשוני הופך לאישי ולחופשי. דה סוסיר בוחר למקד את דיונו בלשון ולא בדיבור. למרות זאת, חשוב לציין כי לפי דה סוסיר המערכת הלשונית היא פועל יוצא של הדיבור וההגייה ולא של הכתיבה. "כל לשון פועלת על פי מספר מוגדר של פונמות מובדלות היטב"⁹ טוען דה סוסיר. כלומר, המערכת הלשונית שבה דן דה סוסיר היא מערכת המורכבת מפונמות, ולא מאותיות. **מערכת שמתחילה את דרכה מהפה המדבר** ולא מהיד הכותבת.

בהמשך להבחנה בין לשון לדיבור, דה סוסיר מבקש לקרוא את הלשון באופן סינכרוני. בניגוד למחקר המקובל בתקופתו, הוא לא מתעניין בגלגוליהן של המילים ובהתפתחותן ההיסטורית, כבמחקר הדיאכרוני; אלא מקבל את השפה כעובדה מוגמרת, נתונה, ומנסה לפענח את היחסים המתקיימים בתוכה.

⁷ "זהו מדיום חי ומגולם בגוף, שמתהווה על קו התפר העדין שבין החיים ובין האמנות, בין המציאותי ובין המדומה", כותב דרור הררי בספר "מופע העצמי". הררי, דרור, *מופע העצמי: פרפורמנס ארט וייצוג העצמי*, תל אביב: רסלינג, 2014. עמ' 13.

"Performance art usually occurs in the suspension between the 'real' physical matter of 'the performing body' and the psychic experience of what it is to be embodied" (Peggy Phelan). Phelan, Peggy, *Unmarked: The Politics of Performance*, London and New York: Routledge, 1993. p. 167.

⁸ ראי בר-און, עדינה, "הקול שלי תמיד היה שם, אבל פשוט אבד בהמהום".

⁹ דה סוסיר, פרדינן, *קורס בבלשנות כללית*, (תרגום: אבנר להב), תל אביב: רסלינג, 2005. עמ' 77.

שתי הקביעות הבאות: הבחנה שיוצר דה סוסיר בתוך הסימן הלשוני – ההבחנה בין **מסמן** ל**מסומן**, וזיהוי הלשון כ**מערכת של הבדלים**, הן אולי החשובות במשנתו של דה סוסיר. אלו היו לאבן דרך במחשבה של המאה העשרים.

הסימן הלשוני כפול הפנים

"היחידה הלשונית הינה דבר-מה כפול פנים המורכב מהתקרבותם של שני איברים."¹⁰ המערכת הלשונית של דה סוסיר מורכבת מסימנים, כשכל **סימן**, יחידה לשונית, מורכב מ**מסמן ומסומן**.

המסמן הוא ה"דימוי אקוסטי".¹¹ כלומר הצליל הקולי שמופק בהגיית המילה. הדימוי האקוסטי אצל דה סוסיר הוא לא הצליל החומרי, הפיזי, אלא מה שמכנה דה סוסיר "העקבה הנפשית"¹² שלו. כלומר, האופן שבו הצליל האקוסטי חי בתודעה שלנו. הדימוי האקוסטי של דה סוסיר לא מתקיים במרחב הלוע, החך והלשון, אלא במרחב התודעה. דה סוסיר מסביר כי גם "דיבור פנימי", "דיבור בלב", או "דיבור בראש" משמיע את אותו הצליל. הדימוי הקולי כמו מציף את האוזן, גם אם רק כזיכרון או כהד, גם אם הוא מתקיים רק בתודעה.

המסומן הוא המושג. כלומר, המקבילה של המסומן היא לא האובייקט הפיזי, המוחשי בעולם, אלא האופן שבו אנו תופסים את אותו האובייקט במחשבה ובתודעה. לדוגמה, המסומן של המילה עץ, הוא לא עץ ספציפי על גזעו, שורשיו, ענפיו ועליו, אלא המושג "עץ" – האופן שבו כל העצים שהתבוננו בהם, קראנו ולמדנו עליהם, התקבעו בתודעתנו לכדי אותו המושג.

את ה**סימן** מכנה דה סוסיר "ישות נפשית כפולת פנים"¹³ – כדף שמצידו האחד המסמן, הדימוי האקוסטי, ומצדו השני המסומן, המושג. יחד הם מרכיבים את הסימן. כששני היסודות הללו, המסמן והמסומן, "מלוכדים ותלויים זה בזה".¹⁴

עתה יש לשאול על מהות החיבור של חלקי הסימן. מדוע מסמן זה נקשר למסומן זה? לפי דה סוסיר החיבור בין המסמן למסומן הוא שרירותי. בניגוד לתפיסה המסורתית, זהו חיבור מקרי שאינו תוצר של הטבע או של קביעה אלוהית. המסמן, הדימוי הקולי, לא נברא יחד עם המסומן שלו. זהו לא קשר של הכרח, אלא חלוקה של יד המקרה. לראיה, הצליל האקוסטי שמבטא את המושג עץ משתנה בין השפות: בעברית "עץ", באנגלית "טרי" (Tree), ובערבית "שג'רה" (شجرة). בהקשר זה דה סוסיר מתייחס לאונומטופאיות ולמילות הקריאה שבלשון, וטוען כי יש להן חשיבות משנית בלשון, שלא מצליחה לערער על שרירותיות הסימן.

דה סוסיר מסביר כי "הלשון מכוננת את עצמה בין שני גושים נטולי צורה".¹⁵ דהיינו, הלשון מייצרת חתך ברצף הצליל נטול הצורה, וכן ברצף המחשבה נטול הצורה. בחיתוך זה היא מבדילה את המסמן והמסומן מתוך הרצף, ומזווגת אותן יחד לסימן. משמשת כ"מתווך בין המחשבה לבין הצליל".¹⁶ כלומר, המילה היא תוצר של החלוקה השרירותית שמבצעת השפה; כשהיא מפרידה את

¹⁰ שם. עמ' 118.

¹¹ שם.

¹² שם.

¹³ שם.

¹⁴ שם. עמ' 119.

¹⁵ שם. עמ' 178.

¹⁶ שם.

המסמן מהרצף הכאוטי של הצליל ואת המסומן מהרצף הכאוטי של המחשבה ומחברת אותם בחיבור של יד המקרה לסימן.

כמו כן, דה סוסיר בוחר להשתמש במילה סימן ולא סמל (symbole) כדי לתאר את היחידה הלשונית. לדבריו הסמל הוא לא שרירותי לחלוטין, ויש בו "יסוד של קשר טבעי בין המסמן למסומן",¹⁷ כמו מאזניים המסמלות צדק, לעומת הסימן השרירותי באופיו.

הלשון כמערכת של הבדלים

"המושג מתגלה לעינינו כמשקל הנגד של הדימוי האקוסטי בתוך הסימן, ומצד אחר, סימן זה עצמו – כלומר הקשר המחבר בין שני יסודותיו – מהווה גם הוא באותה המידה את משקל הנגד של סימניה האחרים של הלשון".¹⁸

כעת אחזור לתפקידו של הסימן במערכת השפה. השפה מורכבת מסימנים שמונחים על ציר הזמן, אחד אחרי השני. בדומה לגבול שמרכיב את הסימן עצמו – החתך בין המסמן למסומן, קיים גם חתך אחר, על ציר הזמן, שמבדיל בין סימן לסימן. המערכת הלשונית לפי דה סוסיר היא **מערכת של הבדלים**. בניגוד לתפיסה המסורתית, לסימן אין משמעות מוחלטת שנקבעה מקדמת דנא; משמעות הסימן היא יחסית; הסימן טוען את משמעותו ביחס לסימנים האחרים שבמערכת הלשונית. לדוגמה, במידה ונוסיף למערכת לשונית שמכילה את המילים "ירוק" ו"כחול", את המילה "טורקיז" ישתנה טווח המשמעות. מה שחשבנו לירוק או לכחול יקבל כעת שם אחר – טורקיז. כך גם בהבדלים בין השפות: דה סוסיר מביא כדוגמה את המילה "כבש" בצרפתית ובאנגלית. בעוד שבצרפתית המילה "כבש" מתייחסת הן לבעל חיים, והן לנתח בשר מבושל, האנגלית משתמשת בשתי מילים שונות. בצרפתית mouton ובאנגלית sheep ו-mutton. כלומר, אין מקבילות מדויקות לאותה המילה בלשונות השונות; המשמעות של המילה נקבעת ביחס למילים אחרות ולא נתונה מראש. "תוכנה של המילה איננו מוגדר באמת אלא בסיוע של מה שקיים מחוצה לה",¹⁹ כך הופכת המילה לא רק לנושאת רעיון או משמעות, אלא ליחידה במערכת, לערך.

כמו כן, דבריו של דה סוסיר לא נוגעים רק לחלק המושגי והרעיוני של המערכת הלשונית, אלא גם לחלק החומרי שבו. "הדבר החשוב במילה אינו הצליל עצמו אלא ההבדלים הקוליים המאפשרים להבדיל בינה לבין כל האחרות",²⁰ טוען דה סוסיר. "הפונמות הן בראש ובראשונה רכיבים ניגודיים, יחסיים ושליילים".²¹

לסיכומו של דבר, במילה מתאחדים שני האיברים, המסמן והמסומן. הופכים סימן כפול פנים, גוף אחד. במערכת הלשונית, הגוף האחד של הסימן הופך לאיבר בין איברים. השפה שנוצרת היא שפה של הבדלים, שפת יחסים, לשון נגטיבית.

צעד הלאה מדה סוסיר אמקם את הפסיכואנליטיקאי הצרפתי ז'אק לאקאן. כדי לבחון את האופן שבו לאקאן מתייחס אל השפה, אתרכז בהכרזה של לאקאן על עליונותו של המסמן, וכן בקשר של "הסדר הסמלי" והחוק ("שם האב", או "האב הסמלי") עם השפה.

¹⁷ שם. עמ' 121.

¹⁸ שם. עמ' 181.

¹⁹ שם. עמ' 182.

²⁰ שם. עמ' 185.

²¹ שם. עמ' 186.

הגוף המתמוטט הוא אות (רוז היקרה, אושן וונג)

בניגוד למערכת הלשונית של דה סוסיר שעוסקת בפונמות ומתחילה את דרכה מהפה, ה"מצע החומרי"²² של השפה לפי לאקאן הוא ה"אות". ההצבה של לאקאן את האות כיסוד החומרי של השפה, מניחה את הבסיס לאופן שבו מנתח לאקאן את השפה – כ"שרשרת מסמנים"²³. שפה שהיא שפת הכתיב ושפת החוק, שפת "אותיות העופרת"²⁴.

מהסימן הכפול של דה סוסיר למערכת המסמנים של לאקאן

אל מול הסימן כפול הפנים של דה סוסיר, מכריז לאקאן על עליונותו של המסמן. לאקאן קורא תיגר על האלגוריתם הסוסיריאני שמציב את קו שבר בין המסמן למסומן. לטענתו יש גלישה בין המסמן למסומן, והקשר בין המסמן למסומן נזיל ולא יציב. "המסמן נכנס למעשה לתוך המסומן"²⁵ הוא מסביר. המסמן שכמו חוצה את קו השבר הסוסיריאני ובולע לתוכו את המסומן, שואל על הקיום של המסומן במציאות. לאקאן טוען כי מה שדה סוסיר מבקש לכנות מסומן, כלומר, מה שדה סוסיר הניח כמושג המתקיים בעולם, לא באמת קיים. לפי לאקאן המסומן לא נתון מראש, אלא הוא רק תוצאה של תהליך הסימון. המסמן הוא לא תחליף או ייצוג של מושג או אירוע קיים, אלא סימון של מה שאין לו ייצוג, של מה שלא ניתן להסביר. **המסמן מסמן את מה שאינו מובן**. כלומר, לפי לאקאן אין מושגים שקיימים לפני השפה. החוויה הקדם-לשונית חסרת משמעות, כיוון שהיא קודמת לסימון. המסומן מקבל את ערכו רק לאחר שנוצר המסמן. השפה, קובע לאקאן, היא **מערכת של מסמנים** ולא מערכת של סימנים.²⁶

אם לאקאן קובע שהמסומן הוא לא מושג עצמאי; יש לשאול אל מה מתייחס המסמן? את המסומן שנוצר בתהליך הסימון מחליף לאקאן בסובייקט. "הסובייקט עבר לקומת המסומן"²⁷ כותב לאקאן. כלומר, הסובייקט מכונן את עצמו בתהליך הסימון. עם כניסתו לשעריה של השפה הוא מעצב את עצמו דרך המבנה שלה. מבנה השפה המסמני מייצר אצל הסובייקט סדר וארגון. הלא-מובן מקבל את צורתו בתהליך הסימון. המסמן מעניק לסובייקט תחושת שליטה והבנה; מה שהיה עד כה בגדר תוהו ובוהו מקבל בתהליך הסימון מקום, מרחב קונקרטי, קיום בעולם. לאקאן מסביר כי המסמן הוא אינו ייצוג תואם של המסומן. "אין השפה זהה עם מגוון הפונקציות הגופניות והנפשיות המשרתות אותה אצל הסובייקט המדבר. זאת מן הטעם הראשוני

²² לאקאן, ז'אק, "ערכאות האות בלא-מודע" בתוך כתבים - *Écrits*, (עורך: מרקו מאואס, תרגום: נועם ברוך), תל-

אביב: רסלינג, 2015. עמ' 467.

²³ שם. עמ' 473.

²⁴ שם.

²⁵ שם. עמ' 471.

²⁶ ראי פרידמן, ליאת, "כוחות האימה - ז'וליה קריסטבה והסובייקט הנשי שאינו מובנה באופן פשוט כמו השפה", בתוך דרכים לחשיבה פמיניסטית: מבוא ללימודי מגדר, (עורכות: ניצה ינאי, תמר אלמור, אורלי לובין, חנה נוה ותמי עמיאל-האוזר), רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2007. עמ' 310-307. ראי גם אוונס, דילן, "מסמן", "מסומן", "סימן", מילון מבואי לפסיכואנליזה לאקאניאנית, (תרגום: דבי אילון), תל-אביב: רסלינג, 2005. עמ' 159-161, 178-181.

²⁷ לאקאן, "ערכאות האות בלא-מודע". עמ' 476.

שהשפה, על המבנה שלה, קיימת קודם שנכנס אליה כל סובייקט וסובייקט²⁸. כלומר, המסמן לא זהה למה שהוא מסמן בסובייקט (כמו במבנה הסוסיריאני שבו המסמן והמסומן תואמים); כיוון שהשפה קודמת לסובייקט. לאקאן טוען כי העובדה שהשפה חיצונית לסובייקט, שהיא שותפה לו ולסובייקטים אחרים, ולא תחליף מדויק של הפונקציות שמתקיימות בסובייקט, מעניקה לסובייקט חופש בתוך השפה. מאפשרת לו להשתמש במסמנים שלה "כדי לסמן כל דבר אחר מלבד מה שהיא אומרת."²⁹ כלומר, היצירתיות שבשפה מתאפשרת דווקא כי השפה היא שפה חברתית משותפת, וכי הסובייקט הוא "צמית של השפה".³⁰

את המבנה של השפה מתאר לאקאן כ"שרשרת של מסמנים"³¹ כ"חוליות במחרוזת הננעלת בחוליה של מחרוזות אחרת העשויה חוליות".³² המבנה הזה של השפה הוא זה שמאפשר את יצירת המשמעות. התאמה בין מסמן למסמן מבקשת להגיע למשמעות. "מטבעו של המסמן שהוא לעולם מטרים את המובן, בכך שהוא באופן כלשהו פורש את הממד שלו לקראתו."³³ המסמן כמו מושיט את ידו לעבר המשמעות. החיבור של מסמן למסמן היא זו שמייצרת את המשמעות. כמו שברי משפט שכבר בחלקיות שלהן מתגלה תחילת המשמעות. לאקאן נותן כדוגמה המילים "עדיין" או "אולי", שהן כשלעצמן כבר מרמזות למשמעות; פותחות צוהר אל מה שעתיד לבוא באחרית המשפט.³⁴ שרשרת המסמנים והמשחק של הסובייקט עם חוליות השפה הם אלה שחותמים את המשמעות הסופית. כמו במטאפורה, שבה מסמן עשוי להחליף מסמן.³⁵ לדוגמה במשפט "נשבר לי הלב", המסמן "נשבר" מחליף את המסמן "כואב", ורק דרך שרשרת המסמנים ניתן להבין את המשפט כהלכה. חשוב להדגיש כי אצל לאקאן מסמנים הם לא בהכרח מילים, אלא גם צלילים ומחוות קוליות אחרות.

השפה והסדר הסמלי

הסדר הסמלי הוא אחד משלושת הסדרים שמתאר לאקאן: דמיוני, ממשי וסמלי. הסדר הסמלי (סימבולי) נוגע לתרבות ולחוק. בין המערכת הלשונית והסמלי מתקיים קשר הדוק. "הסמלי הוא במהותו ממד לשוני. כל היבט של ההתנסות הפסיכואנליטית שיש לו מבנה לשוני נוגע אפוא לסדר הסמלי."³⁶ המסמן מייצג את הממד הסמלי שבשפה. הוא מייצג את האופי המסדיר של השפה שמכפיפה תחת המבנה שלה את הלא-מובן. לפי לאקאן, השפה היא זו שמכניסה את הסובייקט אל החברה והתרבות. בהקשר הזה יש להזכיר גם את הפונקציה של האב בכניסה אל השפה ואל החוק. לאב, לפי לאקאן, תפקיד חשוב במבנה הנפש של הילד; על האב לנתק את הילד מיחסיו הדמיוניים עם האם ולהכניסו לעולם החברתי. האב בהקשר הזה הוא לא אב ממשי-ביולוגי, אלא אב סמלי שמתפקד כאחראי על החוק. "האב הסמלי הוא היסוד הבסיסי במבנה הסדר הסמלי".³⁷

²⁸ שם.

²⁹ שם.

³⁰ שם.

³¹ שם. עמ' 473.

³² שם.

³³ שם.

³⁴ שם. עמ' 473-474.

³⁵ שם. עמ' 478.

³⁶ אוונס, מילון מבואי לפסיכואנליזה לאקאניאנית. עמ' 187.

³⁷ שם. עמ' 30.

לאקאן טוען כי השפה היא זו שמבדילה בין החברה האנושית לחברות הטבעיות,³⁸ ותוך כך יוצר הקבלה בין השפה לתרבות. בדומה לשפה, הפונקציה של **שם-האב**, מעמידה גם היא את התרבות מעל הטבע. קשרי הנישואים, ובתוכם החוק של כינויי יחסי השארות, לפיו הבן נושא את שם אביו, הם מעל ליצר ההזדווגות הטבעי. מכאן, ש"שם האב הוא הבסיס של הפונקציה הסמלית, אשר משחר הזמנים ההיסטוריים מזהה את האיש הזה עם דמותו של החוק".³⁹ "חוק האדם הוא חוק השפה"⁴⁰ טוען לאקאן. השפה, החוק, האב, הסמלי, כל ינותקו.

למרות זאת, הסמלי לא זהה באופן מוחלט לשפה, ובשפה יש גם מהדמיוני. הדמיוני הוא החלקי, הוא העולם של מראית-העין שמסתירה תחתה את המבנה (בדומה למשל המערה של אפלטון). בסדר הדמיוני מעצב הסובייקט את עצמו בשלב המראה. לפי לאקאן, הילד מזהה את דמותו במראה וכך מגלה את הנפרדות שלו. דרך המראה, הילד מסוגל לראות את הייצוג של עצמו, מסוגל להבדיל בינו ובין העולם. ברגע הזה, שבו העצמי מזהה את עצמו, מתרחש גם המעבר בין הדמיוני לסמלי. על כן, שלב המראה הוא רגע מכונן בהיווצרות השפה. את הדמיוני מזהה לאקאן עם האם.⁴¹ כמו כן, לפי לאקאן, הממד הממשי, שנוגע גם לגוף הפיזי ולחוויה הקדם-לשונית, מצוי מחוץ לשפה ולא ניתן למשמע אותו ולהסדיר אותו בסמליות.⁴²

לסיכום, אצל לאקאן השפה היא זו שמכוננת את העולם: "עולם המילים הוא זה שיוצר את עולם הדברים".⁴³ כצעד הלאה מלאקאן אבקש לעסוק בשאלת ה"קדם-לשוני" שמציבה ז'וליה קריסטבה אל מול שפת המסמנים – שפת האות והאב הסמלית של לאקאן.

חריטה

תֹּוֹת הַסִּימָנִים הִיא תֹּוֹת הַצִּלְקוֹת / תֹּוֹת הַצִּלְקוֹת הִיא מַעֲרַכַּת פְּעָעִים / שְׁלֵא הַגְלִידוֹ יָפָה
(סמיוטיקה היא, רחל חלפי)

בחיבור *Revolution in Poetic Language* (1974) מציבה ז'וליה קריסטבה את הממד הקדם-לשוני, אותו היא מכנה סמיוטי, כתנאי מוקדם לרכישת השפה. "סמיון" ביוונית הוא: סימן, עקבה, הוכחה, חותם, שריד, זכר, צורה, חריטה. בסמיוטי, כפי שמתארת אותו קריסטבה, מקצב, אנרגיה וניגון עוברים דרך הגוף של הסובייקט שעוד לא כונן כסובייקט. כחריטות הטבעיות בגוף עצמו וקודמות לסימן הלשוני ולשפה.

³⁸ לאקאן, "ערכאת האות בלא-מודע". עמ' 468.

³⁹ לאקאן, ז'אק, "פונקציה ושדה של הדיבור ושל השפה" בתוך *כתבים - Écrits*, (עורך: מרקו מאואס, תרגום: נועם ברוך), תל-אביב: רסלינג, 2015. עמ' 260.

⁴⁰ שם. עמ' 254.

⁴¹ אוונס, מילון מבואי לפסיכואנליזה לאקאניאנית. עמ' 85-87. ראי גם פרידמן, "כוחות האימה - ז'וליה קריסטבה והסובייקט הנשי שאינו מובנה באופן פשוט כמו השפה", עמ' 310-307.

⁴² אוונס, מילון מבואי לפסיכואנליזה לאקאניאנית. עמ' 159-157.

⁴³ לאקאן, "פונקציה ושדה של הדיבור ושל השפה". עמ' 258.

מהשפה המבנית לשאלת הקדם-לשוני

כדי לבסס את מעמדו של הסמיוטי במבנה השפה סוקרת קריסטבה את התפתחותן של תאוריות לשוניות מרכזיות ותוך כך מציגה את שאלת הקדם-לשוני.⁴⁴ בתאוריות השפה המודרניות, כפי שמתארת אותן קריסטבה, השפה היא אובייקט פורמלי שמתארגן על ידי תחביר בעל אופי מתמטי. קריסטבה מסבירה כי תאוריות אלה משרטטות את המבנה של השפה באופן כמעט זהה שלו כמה מאפיינים קבועים: א. היחס השרירותי בין המסמן למסומן; ב. הסימן כתחליף למושא חוץ-לשוני; ג. השפה כמערכת של הבדלים; ד. האופי המוגבל והספיר של השפה. קריסטבה מסבירה כי עם התפתחות הבלשנות הגנרטיבית, לפיה לשפה מבנה אוניברסלי מולד שאינו תלוי ברכישה של השפה ובהתנסות בה במסגרת החברתית, עלתה שאלת הקדם-לשוני. קריסטבה מציגה שני מודלים שמבקשים לענות על שאלה זו. הראשון שבהם מבקש לתאר את הקשר בין המסמן למסומן לא כקשר שרירותי (כמו שעושה דה סוסיר למשל), אלא כקשר של מוטיבציה. לפי המודל הזה, שמשמש בעיקרון המוטיבציה הלקוח מהלא-מודע הפרוידיאני, הדחפים מחברים מסמנים "ריקים" לתפקודים פסיכוסומטיים, או לחלופין מקשרים אותם ברצף של מטפורות או מטונימיות. קריסטבה מבהירה כי המודל הזה לא מביא בחשבון את התפקוד התחבירי הסמנטי של השפה, וכי הוא עוסק רק בדחפי הגוף מבלי להתייחס לאופי הסמלי של השפה. המודל השני שמציגה קריסטבה, מבקש לייצר בתוך התאוריה הפורמליסטית שכבה נוספת של סמיוטיקה על ידי הצבה של הסובייקט המדבר כחלק מהותי בשפה; זה, מכניס אל תוך מארג הבלשנות מושגים חיצוניים כמו פילוסופיה והיסטוריה. בשני המודלים האלה מזהה קריסטבה את הדיאלקטיקה בין הסימבולי והסמיוטי. קריסטבה טוענת כי השפה היא תמיד בו בזמן גם סימבולית וגם סמיוטית, וכי אף מערכת מסמנת היא לא רק סימבולית או רק סמיוטית. עם ההבחנה הזו בשתי ידיה מתחילה קריסטבה לבחון את תפקידו של הסמיוטי בתוך המבנה של השפה.

החורה הסמיוטית

את הסמיוטי, הקדם-לשוני, ממקמת קריסטבה בתוך מרחב המכונה "חורה" (chora). את המושג חורה שואבת קריסטבה מהדיאלוג טימיאוס של אפלטון שעוסק באופן שבו נברא העולם. בטימיאוס מתאר אפלטון את בריאת העולם כמבנה בעל שלוש צלעות: א. מקור הצורה של העולם – בוראו, "זה שבדמותו הוא נעשה",⁴⁵ שאותו אפלטון מקביל לאב; ב. המכל שלתוכו נברא העולם – "זה שבתוכו מתהווה המתהווה"⁴⁶ המקביל לאם; ג. צאצאם - "מה שהולך ומתהווה".⁴⁷ החורה היא אותו המכל שלתוכו נוצר העולם, בבחינת רחם. תפקידה הוא "להיות בית קיבול, וכביכול אומנת, של כל התולדה".⁴⁸ דרכה מוליד הבורא את העולם בדמותו. החורה בהיותה "טבע שקולט את הגופים כולם"⁴⁹ היא מרחב שנתון לתנועה ושינויים, ככלי קיבול ניטרלי שמשנה את אופיו בהתאם למה שנכנס אליו. "הדברים שנכנסים לתוכו משנים ומגוונים אותו, עד שבגללם יראה

⁴⁴ Kristeva, Julia, *Revolution in Poetic Language* (trans. Margaret Waller), New York: Columbia University Press, 1984. pp. 21-24.

⁴⁵ אפלטון, "טימיאוס", בתוך כתבי אפלטון כרך ג, (תרגום: יוסף ג. ליבס), ירושלים ותל-אביב: שוקן, 1999. עמ' 555.

⁴⁶ שם.

⁴⁷ שם.

⁴⁸ שם. עמ' 553.

⁴⁹ שם. עמ' 554.

כאילו לעתים הוא עשוי כך, ולעתים כך".⁵⁰ לכן החורה היא מרחב לא מאוזן ולא יציב, מרחב זע תמידית.

קריסטבה, בעקבות אפלטון, מתארת את החורה כמרחב המתנגד לייצוג. כמרחב **נייד**, **זמני וזז**. לפי קריסטבה החורה היא המרחב של הקצב ושל התנועה, של הארעי, של הלא יציב והלא ממושם. מרחב שלעולם לא ניתן יהיה להעמיד באופן סופי.⁵¹ אך דווקא בתוך אותו המרחב המפרפר והפועם של החורה מבקשת קריסטבה למצוא את תחילתו של הסדר. קריסטבה מבקשת לזהות את החורה כחלק מהתהליך של ההסדרה ולקרוא בפתחה את גרעין המְשְׁמוֹעַ והמשמעות. במרחב החורה נטול הגבולות הסימן הלשוני עדיין לא מחליף את האובייקט. השלב הסמיוטי קודם לביסוס הסימן. הממשי וסימבולי עוד דבוקים זה לזה, גוף אחד. כבר אז, לפי קריסטבה, מתחילה להתרחש הפרידה. כשמחוות הגוף והקול הסמיוטיות מתארגנות בחורה בהתאם לאילוצים "טבעיים" או סוציו-היסטוריים, כמו ההבדלים בין המינים ומבנה המשפחה. את אותם יחסים חברתיים "טבעיים" מתווכת **האם** לתינוק בגופה. כלומר, **גוף האם הופך לעיקרון המסדר של החורה. בעולמו של התינוק האם היא ייצוג ראשון של השפה הסמלית**.⁵² האם מתווכת לתינוק את החוק הסמלי; הייצוג הזה הוא ייצוג קרוב לגוף: כשבגופה של האם הצמוד לגופו של התינוק מתחילה ההפרדות; נפער הפער בין השפה הסימבולית שאותה מדברת האם לשפה הסמיוטית של התינוק. ברגע הזה מתחילה להיברא השפה. בחזרה לאנלוגיה של בריאת העולם, זהו היום הראשון של בריאת הסדר, היום הראשון של בריאת הסובייקט. החורה הסמיוטית היא המקום שבו הסובייקט גם נוצר וגם נשלל; המקום שבו האחדות שלו מתה עוד לפני שהוא הפך לסובייקט. קריסטבה טוענת כי התהליכים הללו שמתרחשים במרחב החורה וקודמים לשפה ולתחביר, הכרחיים לרכישת שפה. כלומר, השלב הסמיוטי הוא אבן הבניין הראשונה בתהליך של רכישת השפה ושל הבניית הסובייקט.⁵³

השבר התטי – מעשה של הבדלה

עד כה תיארתי את הציר של הבניית השפה לפי קריסטבה כציר דיאכרוני ולינארי הנע מהסמיוטי – הקדם-לשוני, אל הסימבולי – הלשוני. אך בתוך הקו היציב הזה מזהה קריסטבה הפרעה. את ההפרעה הזו מכנה קריסטבה השלב התטי (Thetic phase). כשבתוך הציר של הבניית השפה היא מבקשת להציב ציון דרך משמעותי – שבר; **השבר התטי**.⁵⁴ קריסטבה טוענת כי השבר, הסדק, הפער, הכרחיים בתהליך של רכישת השפה. יותר מזה, לדבריה, השפה נוצרת סביב השבר. קריסטבה מתארת את השבר התטי כרגע של זיהוי. רגע ראשון של הפרדות, הרגע שבו נפער הסדק בין האובייקט והסובייקט, והסובייקט מזהה את עצמו כנפרד. קריסטבה טוענת כי עוד לפני יצירת משפט, באופני הביטוי הראשוניים של הילד – במחוות או בקול, מתרחש השבר התטי. כיוון שכבר באמצעות השמעת הקול או המחוות, מצליח הילד להפריד מתוכו את האובייקט ולצמיד לו פרגמנט סמיוטי. פרגמנט שגם אם הוא עוד לא מילה הוא כבר מסמן. הצימוד הזה, של הפרגמנט הסמיוטי – המסמן, לאובייקט – למסומן, הוא לרוב מטאפורי או מטונימי. כמו הקריאה "הב הב" לכלב,

⁵⁰ שם.

⁵¹ Kristeva, *Revolution in Poetic Language*. p. 26.

⁵² Ibid. p. 27.

⁵³ Ibid. p. 29.

⁵⁴ Ibid. pp. 43-45.

שתזהה מאוחר יותר כל בעל-חיים כ"הב הב". ההיגיון הלוגי של הצימוד הזה משני לעובדה שהוא מתפקד כמעשה של זיהוי והפרדה. הרגע הזה, שבו הסובייקט מזהה את עצמו כנפרד וקורא לאובייקט בשם – בקול או במחווה סמיוטיים, הוא למעשה "המבנה העמוק ביותר"⁵⁵ של תהליך הסימון והענקת המשמעות. כלומר, השבר התטי שנמצא על סף השפה, הוא כתמצית מזוקקת או כגרעין טהור של האופן שבו מתארגנת השפה: על תהום השבר. כך נבראת השפה: בקרע שנקרע נוצר הגבול, נקרעים הסובייקט מהאובייקט. כעולם הנברא במעשה הבדלה, "ויבדל אלוהים בין האור והחושך" (בראשית א, 4), נבדל הסובייקט מהאובייקט ונבראת השפה.

השלב התטי בתאוריה של הלא-מודע

בחזרה אל התאוריה של הלא-מודע, קריסטבה מזהה את השלב התטי בתהליך של יצירת הסובייקט בשתי נקודות: **בשלב המראה ובסירוס**.⁵⁶ בשלב המראה, הילד, בניסיון לתפוס את התמונה השלמה שלו במראה, צריך לזהות כי הוא נפרד ממנה. בסירוס מתנתק הסובייקט מהתלות שלו באם, מוצא את זהותו בסמלי, מגביל את ההנאה שלו לאיבר המין ומסדיר את התנועות הסמיוטיות בתוך הסדר הסמלי. קריסטבה מזהה בתהליך של כינון השפה עימות חריף בין הנפרדות והזיהוי של הילד לבין התנועות של חורה הסמיוטית. עימות שמייצר את השבר התטי. את אותו השלב התטי שבא לידי ביטוי בשלב המראה, בסירוס או בהסדרה של התנועות הסמיוטיות, ניתן לזהות כתנאי מקדים של תהליך הסימון, ולמעשה כתנאי מקדים של השפה. כגבול או כשבר, השלב התטי מסמן גם את הסף בין הסמיוטי לסימבולי. את אותו הפיצול בין הסימבולי לסמיוטי, יחליף מאוחר יותר הפיצול שמתקיים בתוך הסימן עצמו, הפיצול בין המסמן למסומן. כשהסמלי עצמו יתקיים כאובייקט מפוצל (בדומה לסימן הכפול של דה סוסיר), כאחד שהוא שניים שמנסים למצוא חזרה את דרכם. כזוג עפעפיים, כפי שמדמה זאת יפה קריסטבה, המבקשים להסגר ולהדבק זה אל זה. לעצום עין.⁵⁷

קריסטבה מסבירה שזוהי לא סתם התפצלות, שהחלוקה הזו היא למעשה תוצאה של השבר שנוצר בתהליך הסימון. אותו השבר המבקש לווסת את הסמיוטיות האמורפית של הדחפים. היא מתארת את השפה כקונסטרוקציה הגנתית שעל ידי תהליך ההסדרה מגינה על הגוף מפני הדחפים. בהתאמה, כל הפרעה פואטית בשרשרת הסימון היא מעין זליגה של הדחפים, זליגה שהשלב התטי לא הצליח לווסת. דרך ההבחנה הזו מתחילה קריסטבה לתאר את תפקידו של הסמיוטי בשפה הפואטית.

קריסטבה טוענת כי **בפרקטיקות אמנותיות מתגלה הסמיוטי, שהיה עד כה התנאי המוקדם של הסמלי, כמי שמחריב את הסמלי**. היא מסבירה כי החורה הסמיוטית היא לא כישלון של השלב התטי – אלא תנאי מוקדם שלה. היא מבחירה כי הפסיכואנליזה אמנם תופסת את התנועות הסמיוטיות כהפרעה בשפה ו/או בסדר המסמן. אך עבור הפרקטיקה הפואטית והאמנותית ההפרעה היא הכרחית. כי רק סובייקט שלא רואה בשבר התטי הדחקה של החורה הסמיוטית, אלא שלב, מסוגל להעמיד את התטי בסימן שאלה ולייצר משהו חדש. מסוגל להכניס מחדש את הסמיוטי אל תוך הסימבולי, גם לאחר שהוסדר. לדבריה, זו לא הדחקה של הסמיוטי, אין מסמן טהור, תמיד יש שארית, תמיד תהיה זליגה של הסמיוטי אל תוך הסימבולי. במובן הזה, התטי שונה לחלוטין

⁵⁵ Ibid. p. 44.

⁵⁶ Kristeva, *Revolution in Poetic Language*. pp. 46-51.

⁵⁷ Ibid. p. 49.

מסירוס דמיוני שצריך להתחמק ממנו כדי לחזור אל החורה האימהית, הוא בסך הכל גבול. ובניגוד לסירוס שנכפה לתמיד, התטי הוא גבול חי, גבול ארעי, כזה שיש לעבור דרכו ולחצות אותו בכל פעם מחדש.⁵⁸

חזרה שנייה – הסמיוטי שאחרי השבר

מרגע שנוצר הסדק, שנפער הפער, נוצר הסימבולי. אך זה לא מספיק. מה שקריסטבה כינתה עד כה החורה הסמיוטית יקבל עתה מעמד מדויק יותר: הסמיוטי שתפקד במקור כתנאי מוקדם של הסימבולי, מתפקד כעת כהפרה שלו.⁵⁹ כלומר, התיאור של הסמיוטי כקודם לסימבולי הוא כמעט רק בגדר הנחה תיאורטית, ולמעשה הסמיוטיקה מתרחשת בתוך הסימבולי. הסמיוטיקה זקוקה לשבר שמייצר הסימבולי, והשבר הוא זה שלמעשה מאפשר את הביטוי המורכב שאנו מקשרים לפואטיקה. במילים אחרות, הסימבולי מאפשר את המורכבות של המערכת הסמיוטית, שרק תאורטית ניתן לבדוד ולתאר אותה כראשונית. עם זאת, קריסטבה מציינת כי הסמיוטי הוא לא רק ציור מופשט שנוצר לטובת התאוריה. כלומר, הסמיוטי מתפקד כמערכת בסיסית עוד לפני השלב התטי, אך הוא הופך מורכב ועשיר יותר רק לאחר השבר של הסימבולי.⁶⁰

למרות זאת, במעשה הסימון הסמיוטיקה תמיד תבוא אחרי הסימבולי, אחרי השבר. כלומר, תתפקד כחזרה שנייה בתוך הסימבולי – כהפרה של השבר הסמלי. ההפרה הזו שמופיעה אחרי השלב התטי, מפרקת את התטיקה ו"ממלאת אותה בחללים ריקים";⁶¹ מייצרת מרחב שבו הדחפים שעוד לא הוסדרו מוצאים את מקומם. כלומר, במובן מסוים, החזרה השנייה של הסמיוטיקה מסדירה את השבר; מאפשרת לשלילות, לתנועות הסמיוטיות ה"נפוצה"⁶² להיבלע שוב בתוך הסימבולי. אל מול ההסדרה השנייה של הסמיוטי מעמידה קריסטבה את האמנות; שלדבריה לעולם לא מוותרת על השבר.⁶³ האמן מושך את הסמיוטי מעבר לגבול שמייצר הסימבולי, מכניס לתוכו דחף א-חברתי שעדיין לא מצא את מקומו בשבר התטי, וכמו מייצר שבר חדש; כזה שאוחז כל העת בארעיות האקספרסיבית, על-סף פיצוץ, של הסמיוטי.

לסיכום, דרך הסמיוטי מחזירה קריסטבה את השפה אל הגוף. כשכבר על סף השפה גוף האם הצמוד לגוף התינוק הוא זה שמתווך את הסדר הסמלי. הכניסה הזו של הסמיוטיות מאפשרת לקרוא את השפה כמרחב שיש בו גם ארעיות ותזוזה. מרחב שהוא לא סופי, מרחב שכמו זולג ומטפטף תמידית. עפעפיים נסגרות כמעט אל סופן אך יש עוד מקום לדמעות. כי גם אחרי שהוסדר, וסומבל, והוסמל, ונהיה חוק, תמיד יישאר בשפה נקב קטן שמתוכו עוד יכול הגוף על דחפיו לצאת. השפה לעולם לא תצליח להיות מרחב שהוא רק מוגן. יש סדק. סדק שאמנם מסכן את הסובייקט, אך יש בו גם את הקסם של הפואטיקה, של האמנות, של מה שלעולם לא יהיה יציב. תמיד מפרפר, לא מווסת, לא מגלד יפה.

בנוסף, חשוב להפנות את המבט לאופן שבו קריסטבה מכניסה את האם אל תוך התאוריה הלשונית. האם, שהייתה אצל לאקאן בבחינת הדמיוני שיש להתנער ממנו עם הכניסה לשפה,

⁵⁸ Ibid. pp. 50-51.

⁵⁹ Ibid. p. 68.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Ibid. p. 69.

⁶² Ibid.

⁶³ Ibid. pp. 70-71.

מקבלת אצל קריסטבה תפקיד חשוב: היא זו שמכניסה את התינוק אל תוך השפה, מתווכת לתינוק את החוק הסמלי בגופה.⁶⁴

הפה והקול

כאמור, אל תוך השיחה על השפה מכניסה קריסטבה את הגוף. בניסיון להמשיך ולמפות את הטריטוריה שבין השפה והגוף אבקש להתייחס לשני מושגים נוספים: **פה וקול**.

קול

וְקוֹלוֹת הַבָּשָׂר שֶׁהַשְּׁמַעְתִּי הֵיוּ חַיִּים וְחַיִּים (קול זהב וקול בשר, יונה וולך)

בספר *A Voice and Nothing More* (2006) מציב הפילוסוף הסרבי מלאדן דולר את **הקול** בגבול שבין השפה והגוף. דולר טוען כי מה שמייחד את הקול אל מול השטף של תופעות אקוסטיות שמקיפות אותנו היא הזיקה שלו למשמעות.⁶⁵ לדבריו, הקול משמש כפתיחה למשמעות. הוא מסביר כי הקול הוא האובייקט החומרי התומך במשמעות. דולר מוסיף כי יש יחס מעניין בין הקול למשמעות: כאמור, הקול הוא המצע החומרי עליו נחה המשמעות, אך מאוחר יותר המשמעות כמו משתלטת על המרחב; והקול על אופיו החומרי נעלם, נספג אל תוך המשמעות. אם נתבונן על שיחה נזהה את ההיעלמות הזאת: בתחילת השיחה המאזין עשוי להעניק תשומת לב רבה למנגינת הקול – לקצב, לרעד, לטון, אך עם התגלגלות השיחה אלה יפנו את מקומם לטובת המשמעות. הקול לדברי דולר הוא כ"סולם המושלך מטה עם ההגעה לפסגה".⁶⁶ המשמעות היא המטרה. דולר מסיק שהקול הוא האלמנט החומרי שמסרב להיות נתון למשמעות. הוא אמנם נוכח לגמרי במעשה הדיבור, אבל אי אפשר לנעוץ בו סיכה, הוא חומק מניתוח. לכן דולר מכנה אותו לא-לשוני. האלמנט הלא-לשוני שמאפשר את הדיבור, אבל אי אפשר "לתפוס" אותו או לנתח אותו מבחינה לשונית.⁶⁷

בניסיון לבדד את הקול כישות עצמאית ולייצר "בלשנות של הקול" מציע דולר לנתק את הקול מהמילה; לייצר דיכוטומיה בין הקול והמסמן. כשאת המסמן יש לתאר כבעל "הגיון" בלשוני לעומת הקול חסר ההגיון. אך דולר מגלה כי גם בקול יש "הגיון". דרך הקול שאינו נוגע לדיבור – התופעות הקדם-לשוניות והפוסט-לשוניות כמו שיהוק, שיעול, צעקה, שירה ושתיקה, מגלה דולר כי גם כשהקול הוא מחוץ לסימון הוא עדיין מייצר תקשורת. כשתיקה רועמת בשיחה, גמגום או שיהוק, הקול משמש כנקודת האפס של המשמעות, ממנו והלאה נפרשת המשמעות. כלומר, דולר מזהה כי **הקול תמיד מכוון למשמעות**; וכי למרות שלכאורה אין "בלשנות של הקול" הקול אינו חיצוני לבלשנות.⁶⁸ לסיכום, עד כה דולר מבין שהקול הוא גם חומרי, "לא הגיוני" או חומק מניתוח, אך הוא גם תמיד מכוון למשמעות. גם ללא מילים, ללא מסמן, הקול תקשורתי באופיו.

⁶⁴ לדיון ארוך בתפקיד האם ביחס לשפה, ראי פרידמן, "כוחות האימה - ז'וליה קריסטבה והסובייקט הנשי שאינו מובנה באופן פשוט כמו השפה". עמ' 313-319.

⁶⁵ Dolar, Mladen, *A Voice and Nothing More*, Cambridge, MA: MIT Press, 2006. p. 14.

⁶⁶ Ibid. p. 15.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Ibid. pp. 23-32.

בפרק השלישי של הספר⁶⁹ דולר עוסק באריכות בקשר שבין הקול, השפה והגוף. דולר מציב את הקול כחוליה הקושרת את המסמן אל הגוף. לדבריו, למסמן תמיד תהיה נקודת מוצא בגוף, נקודת פליטה. המסמן חסר הגוף תמיד מחפש גוף שיתמוך בו ויניח אותו; וזהו למעשה **תפקידו של הקול – להחזיק יחד גופים ושפות**. מכאן שהשפה, לפי דולר, צמודה לגוף דרך הקול.⁷⁰ אל מול ההנחה הזו מבקש דולר לחקור את המושג "הקול האקסיומטי"⁷¹ – קול שאין לו מקור, שלא ניתן לזהות את המקור ממנו הוא נובע. כמו קול המשוטט במרחב ומחפש לו גוף להיפלט ממנו. דרך הדיון ב"קול האקסיומטי" מזהה דולר כי למעשה כי כל קול הוא קצת "קול אקסיומטי", כי לעולם לא ניתן לזהות לחלוטין את מקורו של הקול. הקול, טוען דולר, הוא לעולם לא-נראה. תמיד נובע ממקור פנימי נסתר שלא ניתן לאתר. דולר מתאר לדוגמה את חוסר ההתאמה שאנחנו חשים לא פעם בין המראה של מישור לבין הקול שלו. כמו לא יתכן שאותו הקול נובע מהגוף שאנו רואים מולנו. "זה בכלל לא נשמע כמו האדם הזה", או "האדם הזה בכלל לא נראה כמו הקול שלו", אנחנו חושבים בסתר ליבנו.⁷² ואכן הקול כמו מגיע מאותם חדרים נסתרים, מאותה מערה פנימית של הבטן. בוקע מהפגים של ההפגים, מתוכו של התוך. דולר מתייחס לפנימיות הזו של הקול, ומציין כי כיוון שהקול מגיע מאיזה פנים לא-נראה וחושף אותו, מגלה משהו שהיה עד כה חבוי ואינטימי, כמו חושף את הבטן הרכה על איבריה הנסתרים, יש בקול משהו חריג וכמעט מגונה.⁷³ את הקול מתאר דולר גם כהארכה של הגוף, או כהפרשה.⁷⁴ כלומר, הקול הוא גם גופני, או מקורו בגוף, אך הוא גם חיצוני לו, כבר לא שייך אל הגוף. מכאן מסיק דולר שהקול קושר את השפה לגוף, אך באופן פרדוקסלי הוא אינו שייך לאף אחד מהם: **הקול הוא לא של השפה ולא של הגוף**.⁷⁵

The voice is the flesh of the soul, its ineradicable materiality, by which the soul can never be rid of the body; it depends on this inner object which is but the ineffaceable trace of externality and heterogeneity, but by virtue of which the body can also never quite simply be the body, it is a truncated body, a body cloven by the impossible rift between an interior

⁶⁹ שם הפרק הוא "The 'Physics' of the Voice"

⁷⁰ Ibid. pp. 59-60.

⁷¹ המונח "קול אקסיומטי" מיוחס לתאורטיקן והמלחין מישל שיון. Chion, Michel, *La voix au cinema*, Paris: Cahiers du cinema, 1982.

⁷² Dolar, *A Voice and Nothing More*. pp. 69-70.

⁷³ בהקשר זה יש להזכיר את מושג ה"אלביות" אצל פרויד. האלביות היא ההפך מן הבית, המוכר והנוח, הוא מאיים ומעורר חלחלה. אך המילה הגרמנית heimlich (ביתל) מכילה משמעות נוספת – נסתר, סודי, חבוי. כלומר, האלביות היא גם מה שצריך היה להיות נסתר והתגלה. סוד שמור שנחשף. ראי פרויד, זיגמונד, *האלביות*, (תרגום: רות גינזבורג), תל-אביב: רסלינג, 2012.

⁷⁴ בהקשר זה יש להזכיר את מושג ה"בזות" (abjection) אצל ז'וליה קריסטבה. הבזות היא מאיים נוכח; היא "מה שמשבש זעות (...). מה שאינו מכבד את הגבולות, את המקומות, את הכללים. הביניים, העמום, המעורב", מסבירה קריסטבה (ז'וליה), קריסטבה, *כוחות האימה: משה על הבזות*, [תרגום: נועם ברוך], תל אביב: רסלינג, 2005. עמ' 9). מזון, צואה, ווסת, דמעות וזרע הן מהצורות הבראשיות של הבזות. "אובייקטים מזהמים" ש"מתקשרים תמיד לפתחי היציאה של הגוף" (שם. עמ' 58) ומכוננים את גבולותיו. העמידה שלהם על גבולות הגוף מייצרת אותם כ"בזותיים".

⁷⁵ Dolar, *A Voice and Nothing More*. pp. 70-71.

*and an exterior. The voice embodies the very impossibility of this division, and acts as its operator.*⁷⁶

דולר מתאר את הקול גם כעודף של הגוף, המשך של הגופניות, וגם כ"סוף" של הגוף, מה שכבר אינו גוף. פער בלתי ניתן לגישור יעמוד לנצח בין הגוף אנושי לבין הקול שלו, טוען דולר, אך בד בבד הקול הוא זה שחושף את הגוף במהותו, מגלה את הגוף ה"אמיתי", הפנימי, האינטימי, את "בשר הנפש".⁷⁷ כלומר, הקול חושף איזה תוך חומרי, חבוי, פרטי, שתמיד סופו להתגלות, כשיירי גוף מחיטוט בפנים הטבור. עקבות גוף שגם השפה, החוק והסימן לא יוכלו למחות. האופי החצוי הזה של הקול, כהפנים-הפנים של הגוף, אך גם כחוץ של הגוף, כלא-גוף, כקול משוטט בלי "בית" או מקור, מציב את הקול כקרע או כגבול בין פנים וחץ. קרע פעיל, שמייצר את ההבחנה בין פנים לחץ, אך בו זמנית קורא עליה תיגר. קרע המשסה את הגוף ומייצר אותו כ"גוף קטום" שעומד על השבר שבין הפנים והחוץ.⁷⁸

פה

השפתיים הנשחקות משתיקה ומדבור מנסות לרמוז / כי מעברו השני של הנהר האדם נאמר (ללא קשי נפר) שפתיים חדשות (שפתיים חדשות, חזי לסקלי)

בספר *Lexicon of the Mouth* (2014) מבקש האמן והתאורטיקן ברנדון לבל לעסוק בחלל הפה כחלק מהשיח שעוסק בפרפורמנס ובקול. לבל מתאר את הפה כחלל פעיל; שנושם, לועס, ממלמל, מדבר, מנשק, טועם, צוחק ועוד. לדבריו, השמעת קול היא רק סוג אחד של פעולה שמתרחשת בחלל האקספרסיבי של הפה. על כן, מבקש לבל לנוע בשני כיוונים: מחד הוא מבקש להזכיר לקול את חלל הפה שלו, ומאידך לחקור את הפה כאתר העומד בפני עצמו, כגוף מורכב, כזירה של התרחשות שלא עסוקה רק בהפקת הקול.

לבל טוען כי הפה קשור באופן הדוק גם בשפה וגם בגוף. לדבריו, הצבה של הפה בתוך השיח על קול ודיבור, מאפשרת חיכוך עמוק עם הממד החומרי של עצמים ושל גופים; מאפשרת לחשוב על דיבור כמפגש בלתי אמצעי – של עור בעור, לשון בלשון, גוף בגוף. מן הכיוון השני, העיסוק בפה מאפשר להכניס את הגוף למארג המסובך של שפה וכוח. זאת, על ידי הצבה של הדיבור כחלק ממכלול ההופעות של הפה, כמו נשימה, יריקה, אכילה, הקאה. פעולות שהמשותף להן הוא שיתוף ותקשורת, ובמילים אחרות פעולות שמתנהגות כשפה.⁷⁹

לבל מציב את הפה כאתר שמכונן את היחסים של הגוף עם החץ. הפה, שהתנועה שלו נובעת מהמעמקים של הגוף ומגיעה החוצה אל פני השטח של העור, מעמיד בספק את ההפרדה בין פנים וחץ. הוא מפגיש את העולם החיצוני עם נבכי הגוף, ומהרהר ללא הרף על הגבולות.⁸⁰ לבל מסביר כי יש תנועה דו-כיוונית של הפה – פנימה אל הפה, והחוצה מהפה. כלומר, הפה לא מתפקד רק כקול

Ibid. p. 71. ⁷⁶

Ibid. ⁷⁷

Ibid. pp. 70-71. ⁷⁸

LaBelle, Brandon, *Lexicon of the Mouth: Poetics and Politics of Voice and the Oral Imaginary*, New ⁷⁹

York/London/New Delhi/Sydney: Bloomsbury Press, 2014. pp. 1-2.

⁸⁰ ראי הערה מס' 74.

היוצא וכופה את עצמו על החוץ, חודר את החלל וכורה לעצמי מקום בתוכו; אלא גם כ"מערה",⁸¹ ככלי קיבול שמהדהד את החוץ פנימה אל תוך הגוף. הקול אמנם רק יוצא החוצה, אך הפה גם קולט פנימה, דרך הפה חודר החוץ אל הסובייקט. מכאן **שהפה בתנועתו הכפולה הוא הקישור החיוני ביותר לעולם**. דרכו אנו טועמים את העולם, דרכו העולם עובר לתוכנו, מאוחר יותר דרכו אנחנו "יוצאים" בקולנו אל העולם. מכאן שהפה הוא גם כלי לוויסות הגבולות של הגוף, וגם זירת העימות של הסובייקט עם הסובב אותו. באמצעות הפה, מכונן הסובייקט יחסים עם העולם והאחר.⁸²

בין הקול לפה

הפה הוא האתר הפיזי של הקול. אך האם אפשר להפריד בין הפה והקול?

*In researching the voice, I was led to the mouth (...) I wanted the voice, in all its complexity: it was my desire, my aim. Yet I recognized that in speaking of voice, I found the mouth—I fell into it; and in following this direction, by going in, I came to recognize how voicing is most often what I may call "mouthing".*⁸³

לבל טוען כי העיסוק בקול תמיד מוביל אל הפה. לדבריו, הקול והפה כל כך כרוכים זה בזה, במידה כזו שלא ניתן להתעלם מהלשון, השיניים, השפתיים והגרונ, כלומר הפה על איבריו, כשמדברים על הקול. הפה הוא זה שמחבר את הקול אל הגוף. לבל מסביר כי כבר בהסתכלות "שטחית", הניואנסים הקטנים של הפה ושל השפתיים מגלים הרבה מאוד על הסובייקט המדבר. אך כאמור, הפה לא מתקיים רק על פני השטח; הוא משמש כנקודת כניסה אל תוך הגוף; פועל כבטנה החומרית של הפה: "the mouth starts there on the face and folds into the oral cavity, to tunnel down the throat",⁸⁴ מסביר לבל. בניגוד לדולר שמפריד בין הקול והגוף, לבל טוען כי **הגוף הוא אתר חיוני לקול**. לדבריו, הקול לא מתרחק מהגוף, אלא נושא אותו קדימה. הקול, מתפקד כהמשכו של הגוף – על פואטיקה שלו, על הפוליטיקה שלו, על הכאבים והמגבלות שלו. הקול כמו מותח את כל אלה אל החוץ. הוא לא עומד כאובייקט בפני עצמו, אלא מתפקד כגוף מרומז. תפקידו הוא להשמיע את הגוף של הסובייקט, את הזמזום הרוחש של אותו "אני פנימי". גם החושניות שנוהגים לייחס לא פעם לקול נובעת מהאיכות הפנימית שלו; עולה מהחזה אל הגרון, דרך מיתרי הקול, ולבסוף אל הפה. לבל מדמה את הקול לחבל המשתלשל מהגוף: יוצא החוצה, דרך הפה, אך תמיד חוזר פנימה, דרך הלוע והגרונ, אל מעמקי הגוף (ומשם שואב מים חיים).⁸⁵

לבל משרטט את הפה כאתר של "משא-ומתן", שמווסת, שחותך, שטועם, כמו מתפלש בתוך המרחב והאחר. הפה משתתף בניסיון של הסובייקט לכונן את עצמו – דרך מערכות היחסים והקשרים המורכבים שמייצר הפה עם החוץ, מסוגל הסובייקט לדמיין את עצמו ולעצב את מקומו בתוך העולם. הפה הוא גם זה שממציא את הגוף בתוך העולם של הנרטיבים: דרך הקול, שהוא תמיד נרטיב או סיפור, הגוף מספר את סיפורו.⁸⁶

⁸¹ LaBelle, *Lexicon of the Mouth*. p. 10.

⁸² Ibid. pp. 10-12.

⁸³ Ibid. p. 7.

⁸⁴ Ibid. pp. 3-4.

⁸⁵ Ibid. p. 6.

⁸⁶ Ibid. pp. 185-187.

*the erotic, palpitating force of an oral poetics, which interrupts and flavors our language with possibility. The mouth and all its oral productions may provide a feverish view—an opening, a horizon, an elaborated sensuality—for the imagination of a future voice, one that may ultimately surprise us with stammering, singing, biting its lip, or speaking an unforgettable sound.*⁸⁷

לבל מבקש לשזור באופן מורכב ו"מלוכלך" את הפה והקול, את השפה והגוף.⁸⁸ הפה מתפלש בקול; השפה מתפלשת בפה, הקול מתפלש בגוף, הגוף מתפלש בשפה. דרך מגוון ההופעות של הפה מבקש דולר לדמיין "קול עתידי",⁸⁹ שפה "מלוכלכת" שמערבבת נשימה, צחוק, אכילה, גמגום ושירה.

סיכום – גבול חי (פצע פתוח)

לאורכו של הדיון בשפה עולה שאלת השבר והגבול: בסימן השבור הכפול של דה סוסיר; בגבול החדיר של המסמן הבולע את המסומן אצל לאקאן; בשבר התטי הפרמננטי שיש לחצות תדיר אצל קריסטבה, בקול הקרוע בין פנים וחץ, בין תוך-גוף לסוף-גוף אצל דולר; בפה המווסת, הטועם והמתפלש אצל לבל; בכל אלה מתגלה הקרע. קרע שהוא כמו אינהרנטי לתוך השפה. שפה שסועה. הקרע הזה מעמיד גם את הגבול שבין הגוף והשפה. בדומה לקריסטבה, דולר ולבל, ארצה לחשוב על הגבול הזה כעל גבול חי. כמעט כפצע פתוח, או כגדר עָרָאִי, דרכה מסתננת השפה אל הגוף, מסתנן הגוף אל השפה.

Ibid. p. 187.⁸⁷

Ibid. pp. 185-187.⁸⁸

Ibid. p. 187.⁸⁹

"מממ... נעים דווקא, נעים דווקא לדבר אליכם" (עדינה בר-און, מתוך המופע נוף)

על המופע נוף מספרת לי בר-און לראשונה במסגרת "נקודת מפגש" – שעת הנחיה אישית אמנותית. אמצע החורף, אנחנו יושבות בחדר קטן בבניין הישן של בצלאל בהר-הצופים. אני בשנה השלישית של התואר הראשון ואני מתעניינת בקול שלי. יושבת ערב-ערב במיטה ומדברת אל מכשיר הקלטה. מדמינת שהמילים שלי שוקעות כאבנים כבדות על שמיכה רכה. חשבת אז שאני מדברת שירה. בר-און שלחה אותי לראות את נוף. אמרה שהיא חושבת שזה יעניין אותי. הקצב, הדיבור הפנימי, ההברות הנבלעות, העל סף הבכי, הטמפרטורה של הקול. ההתענגות על המילים המתגלגלות בחלל הפה. היא אמרה שכדאי גם להכיר את מונק, מרדית מונק (Meredith J Monk);⁹⁰ ווקאליסטית, מלחינה, במאית, כוראוגרפית, פרפורמריט; מעין אמנית פלא עם שתי צמות כהות שמשתלשלות על כתפייה. בבית, במיטה, שמעתי את נוף באוזניות. על המסך בר-און נעה בשמלה לבנה. היא בכתה כשתיארה לי את יופיו של הכרמל. לרגע הרגשתי מובנת. נראית.

את המופע נוף העלתה בר-און לראשונה בשנת 1997 במוזיאון "ינקו-דאדא" שבכפר האמנים עין-הוד. עם נוף הופיעה בר-און עד 1998. ב-1999 יצרה בר-און עבודת וידאו באותו השם כהמשך של המופע. הוידאו מרחיב את נקודת המבט של המופע ומתעד מקרוב את דמותה של בר-און המתהלכת בחורש של הכרמל. אל תוך עבודת הוידאו יצקה בר-און את המושגים דגל, זיכרון, שקיעה ושאול שמעבים את הנרטיב של המופע. עבודת הוידאו הוצגה בתערוכת האוסף הישראלי של מוזיאון תל-אביב, "דמיון חומרי", שאצרה דלית מתתיהו. הפרק הנוכחי יעסוק בניתוח של המופע החי ולא בעבודת הוידאו.

במופע נוף מתקיימים במקביל שני ערוצים – ערוץ קולי, הנשמע ברמקול ולאחר מכן באוזניות, וערוץ ויזואלי שבו בר-און מתהלכת בנוף. את המופע תפרה בר-און במיוחד למידותיו של המוזיאון המשקיף אל הר הכרמל. הקהל שבמופע יושב במרפסת המוזיאון שמשקיפה אל ההר, ממקום אל מול הנוף כמו אל מול מסך, כמעט כבחוויה קולנועית. יין ועוגיות מוגשים לצופים. בר-און מתהלכת בשבילים הלא סלולים של הכרמל וממפה את הרכסים המוריקים של ההר בגופה. כמעט והופכת לחלק בלתי נפרד מהנוף. בעונה הראשונה של המופע, ב-1997, תנועת הגוף של בר-און התאפיינה בחופשיות ובהתמזגות עם המרחב: רוקדת ומתמסרת לטבע, זוחלת על האדמה, מסתחררת סביב עצמה במעגל; כמו מחקה בתנועתה את הטופוגרפיה של ההר. כמו כן, תנועת הגוף של בר-און ביקשה להנגיש עבור הצופה את המרחב ההררי; כשלט חי; מושיטה ידיים קדימה, מביטה לאחור, מנתרת במקום, נעה בצעדים מדודים אחר ידיה המסמנות את הכיוון; כמו מוליכה את הצופה בין הסלעים וסבך העצים של ההר. בעונה השנייה של המופע, ב-1998, החלה בר-און לצקת את גופה אל תוך תנוחות מוכרות מתולדות האמנות. משתרעת בין עצי הזית הארצישראליים כ"ונוס הישנה" של ג'ורג'יונה, מביטה מעבר לכתפייה כ"אודליסק הגדולה" של אנגר.⁹¹

⁹⁰ מונק היא יוצרת רב-תחומית הפועלת מאז שנות השישים במדיומים של מוזיקה, תיאטרון ומחול. מונק השפיעה על אמנים מוכרים רבים, בניהם ברוס נאומן. בשנת 2015 הוענקה למונק המדליה הלאומית לאומנות (National Medal of Arts), האות המכובד ביותר שמעניק הממשל האמריקאי בתחום האומנותיות.

⁹¹ ראי תיאור המופע אצל ידידה, רקפת, "הכוהנת הגדולה של הבכנליה בהרי הכרמל" [גרסה אלקטרונית], שחרזדה (25 בפברואר 2016), נדלה ב-14 אפריל 2023 מ: <http://www.scheherezade.co.il/Dolphin/Issue3/View.html>

את המופע ערכה בר-און בשעת הדמדומים, סמוך לשקיעה. המופע התחיל כשיסמין, בתה של בר-און נופפה בדגל לבן מהמרפסת. בר-און החזירה לה בנפנוף משלה. ברקע נשמע קטע מוזיקלי שיצר המלחין יוסי מר-חיים עבור המופע. המוזיקה הותאמה לתנועתה של בר-און בהר. כעבור כמה דקות הצביעה יסמין על אוזניות שהונחו מתחת לכיסאות הצופים. קולה של בר-און נשמע באוזניות. היא מדברת:

"אני כל כך מלאה התרגשות,

כל כך כמה ליצור ...

את...

אותם מרחבים

נפלאים.

כל כך הרבה זמן ואני עדיין

הומה לקחת את כל המרחב."⁹²

אורכו של הקטע הקולי המושמע באוזניות הוא כשתיים-עשרה דקות. בר-און מתארת לצופה את יופיו של הכרמל בשקיעה. את הצבע, את האור, הדמדומים, ערמות השחת. הדיבור שלה אסוציאטיבי: נע מתאור המרחב לפנייה אל המאזין. היא משתפת את הצופה בהתרגשות שלה, ברצון לחוש את המרחב, להתמסר לתוכו. היא מבקשת מהצופים לחוש יחד איתה, להיות שותפים לחוויה שלה, להיפגש. הדיבור של בר-און והנוף נשזרים זה בזה: "a depiction of a state of mind with a description of the landscape had become interfolded",⁹³ כותבת בר-און על המופע. לקראת סוף המונולוג בר-און פורצת בבכי: "אני רק מבקשת שרק פעם אחת אתם תהיו שם – וכולנו ניקח את המרחבים", היא מתייפחת. בדקות האחרונות של המונולוג המוקלט בר-און נעלמת אט אט מהנוף. היא פוסעת מההר אל המרפסת שבה מחכה הקהל. דקות ארוכות רק קולה של בר-און נשמע, ללא דמות וללא גוף. לבסוף מגיעה בר-און אל המרפסת. המונולוג המוקלט מגיע לסיומו. היא עומדת ושוקת. מתבוננת.

לדבר לעצמנו⁹⁴

כְּאֶשֶׁר אֲמוֹת / לַעֲבֹר לְמַהוּת אַחֶרֶת – / יִפְרֹד הַכְּרֶמֶל הָאֵי-נִרְאָה / שֶׁהוּא כָּלוּ שְׁלִי, / כָּלוּ תַמְצִית הָאֵשֶׁר, / שֶׁמְחַטְטִי, אֶצְטָרֶבְלִי, פְּרָחִי וְעֵנָנִי / חֲקוּקִים בְּבִשְׂרִי – / מִן הַכְּרֶמֶל הַנִּרְאָה (הכרמל האי-נראה, זלדה)

עדינה פונה אלינו הצופים ומדברת אלינו. היא מנסה לשתף אותנו בחוויית הטבע שלה, בזיהוי הטוטאלי שלה עם הטבע, ביופיו, בעוצמת החוויה. היא מזמינה אותנו להצטרף אליה. לחוות את עוצמתו של הטבע ביחד איתה. אנחנו לא יכולים. אנחנו שבויים של הציוויליזציה, כלואים בבית האולטימטיבי של התרבות (...). לא

⁹² תיאור המופע נ"פ, בתוך פורת, עידית, עדינה בר-און: אמנית מופע, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2001. עמ' 87.

⁹³ Bar-On, Adina, "About 'View'" [Electronic version], ADINA BAR-ON (1998-1999), Retrieved January 27 2024 from <https://adinabaron.com/texts/about-view/>

⁹⁴ הכותרת לקוחה מהספר לדבר לעצמנו של הסופר הארגנטינאי אנדרס נאומן. הספר פותח במשפט "אז אני מתחיל לשיר והפה שלי גדל". נאומן, אנדרס, לדבר לעצמנו, (תרגום: מיכל שליו), ירושלים: תשע נשמות, 2017. עמ' 13.

מעוניינים לוותר עם מעמדנו המיוחס כצופים. עדינה מושארת לבדה. אנחנו צופים
בה כאילו הייתה באקווריום, כאילו הייתה מוצג מוזיאלי. הפולחן נהפך למוצג.⁹⁵
והרי אנו נמצאים במוזיאון.⁹⁶

"הפולחן נהפך למוצג" כותבת רקפת ידידיה על המופע. ובאמת, אפשר לחשוב את נוף כמופע שעוסק במרחק. בחוסר היכולת לגשר על המרחק. בניסיון הכמעט נואש של בר-און להשיג את תהום המרחק שעומדת בינה לבין הצופה. נוף הוא כאמור כמעט מופע של קולנוע ואוזניות: קול מנותק מהגוף ומהפה עובר דרך מסננת ההקלטה; תנועת הגוף מחוץ לטווח נגיעה, בעומק הנוף פנורמי שמתפקד כמסך. המפגש הפיזי החי בין בר-און והצופים מתרחש רק בסופו של המופע. גם אז מתרחש המפגש רק במבט ובשתיקה, ולא באקספרסיביות של הגוף והקול.

מונולוג / דיאלוג

*Pour it out / In new ways / Imagine, drop needles like pines into clear pools /
Where molecules are arranged / Just loose enough to let dreams through* (Pour it
out, Rick Holland, Brian Eno)⁹⁸

על אף המרחק, כשאני חושבת על הקול המדבר של בר-און במופע אני חושבת על דיבור פנימי. על דיבור שהוא אולי המפגש הקרוב ביותר שאפשר לדמיין עם הקול. בתוך הראש. בתוך הפה. בין אוזן ללשון (לשון נשלחת אל האוזן, כמו מנסה להגיע וללקק את תוכה). עוד לפני שמוציאים מילה; בשפתיים חתומות.⁹⁹ הטקסט שאותו מדברת בר-און נע על התפר שבין מונולוג לדיאלוג. האם היא מדברת אליי? או שאולי רק לעצמה? היא אמנם פונה אל הצופה, אבל יש תחושה שמערך הכוחות בין האמנית והצופה-מאזין יוצאים מאיזון. מחד היא פונה אל המאזינים באופן ישיר: "נעים דווקא לדבר אליכם", אך מאידך, נדמה שהיא כמעט הוזה או חולמת; שאין איש ששומע. לרגעים נדמה אפילו שזו לא רק בר-און שמדברת אל עצמה, אלא זו אני, המאזינה, שמדברת אל עצמי בקולה. הקול שלה הופך לקול הפנימי שלי. חי בתוך חלל הראש שלי.

בכל בוקר של כתיבה אני פותחת את האתר של בר-און. בדף הנחיתה מופעל ברקע תיעוד של המופע נוף. סבך אורנים קוצני משתלט על שדה הראייה שלי. דמות אישה נעה רחוק. הצילום מטושטש. פיקסלים נפערים לאורך ולרוחב. המוזיקה המאיימת של יוסי מר-חיים דוקרת חד. כשאני כותבת אני שומעת בלופ את השיר "Hope" של הזמרת הבריטית ארלו פארקס. "You're not alone like you think you are" היא שרה. לקראת סוף השיר נשמע בכי ופארקס מזמזמת את מנגינת הפזמון ללא מילים.

⁹⁵ ההדגשה במקור.

⁹⁶ ידידיה, "הכוהנת הגדולה של הבכנוליה בהרי הכרמל".

⁹⁷ כך במקור.

⁹⁸ ריק הולנד הוא משורר ויוצר רב-תחומי. בריאן אינו הוא אמן, מפיק מוזיקלי ותאורטיקן. שיתוף הפעולה בין השניים באלבום *Drums Between the Bells* (2011) קיבל את הכינוי "Poetronica", הלחם של פואטיקה ומוזיקה אלקטרונית.

⁹⁹ אצל פרדיננד דה סוסיר המסמן הוא "דימוי אקוסטי" שחי בתודעה ונשמע גם בדיבור פנימי. ראי תחת הכותרת "לשון" בפרק הקודם.

אוזניות מייצרות מעגל סגור, מותחות קו בין אפרכסת לקודקוד. הן מייצרות מפגש אינטימי עם הקול. הקול המושמע באוזניות לא פוגש בחלל. הוא מוזרק ישירות אל תעלת האוזן ומשם אל עור התוף. כשקול משוטט בחלל הוא פוגש בגופים ומהדהד אותם: בחדר עמוס בחפצים מתפזר הקול ונספג בעצמים השונים; בחדר ריק חוזרים גלי הקול כהד אל המאזין. בחדר ריק אי אפשר לברוח מהקול. בנוף הקול של בר-און כמו מהדהד בחדר ריק. בר-און מדברת ישירות אליי. לוחשת לי אל תוך האוזן. אני מרגישה את הקול שלה מדגדג לי את התנוך, את הנשימות שלה, את הטמפרטורה של הקול, את הרעד העובר במיתרים. קרוב קרוב. כשאני שומעת קול קרוב כל כך אני כמעט יכולה להרגיש אותו על הלשון שלי. לטעום אותו.¹⁰⁰ "When you're talking to them very closely - the way I record makes it sound like it's almost coming out of their head - it's like it's coming from between their ears"¹⁰¹ כותבת האמנית ג'יט קרדיף (Janet Cardiff) על עבודות ה- *Audio Walks* שיצרה לאורך השנים.¹⁰² יש גם בדידות וזרות בחוויית הקול הזו. כשאני הולכת ברחוב הומה ושומעת מוזיקה באוזניות אני מרגישה לבד בעולם. אני מתנתקת מהסביבה שלי. גם בדיבור פנימי יש הרבה בדידות. אין לי עם מי לדבר מלבד מעם עצמי. אני מוכרחה להשמיע את הקול שלי, להשליך אותו מפי, אבל אין מי שיקשיב לי מלבדי. "לדבר עם עצמי זה להכריז שמשהו לא בסדר"¹⁰³ כותב ברנדון לבל על דיבור פנימי.

בניסיון לשרטט את הגבול שבין הגוף ובין השפה בתוך המופע, אקרא את הדיבור של בר-און בנוף דרך המושג "דיבור פנימי"; "דיבור בראש" או "דיבור בלב". כמו כן, אתייחס אל הקול המוקלט (המנותק ממקורו) אל מול הקול החי, ואשאל על האופן שבו הם "מדברים" את הגוף.

דיבור פנימי אקס-טריטוריאלי – ברנדון לבל

כיצד הקול הפנימי שלי, זה שנע במחשכי הראש שלי, מאחורי הפה, הופך לדיבור? לבל טוען כי דיבור פנימי מקיים את התנאי הבסיסי ביותר של הדיבור – פנייה אל אחר. בדיבור הפנימי יש איזו דחיפות: הפה מבקש להשמיע את עצמו, הקול מאיים לגלוש מן השפתיים, להשליך את עצמו מן הלוע. הקול הדחוף הזה שמתאר לבל מוכרח למצוא לו שומע. כך הופך המדבר גם למאזין. הסובייקט מכפיל את עצמו; הופך לבן-השיח של עצמו. כלומר, **דיבור פנימי הוא תמיד כבר שיחה**. כמו כן, דיבור פנימי גולש ממנוולוג לדיאלוג מדומיין. הוא מאפשר לי להתאמן על דיבור אל אחר; לחזור ולשנות את הנרטיב שלי; ותוך כך להבנות את מקומי בחברה.¹⁰⁴

הקול המושלך אל עבר שיחה דמיונית ממקם את הדיבור בחוץ; הופך אותו לציבורי.¹⁰⁵ אך דיבור פנימי גם כשמו כן הוא – פנימי. הוא משמיע את "מעמקי הגוף" שלי, חושף קולות מודחקים שהובלעו בתוכי.¹⁰⁶ בקול הפנימי יש פנטזיה ואפשרות טוען לבל.¹⁰⁷ הוא מחביא בפיו הסגור את

¹⁰⁰ ראי Connor, Steven, *Dumbstruck - a Cultural History of Ventriloquism*, New York: Oxford University Press, 2000. pp. 8-9.

¹⁰¹ Cardiff, Janet, in Schaub, Mirjam, *Janet Cardiff: The Walk Book*, Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Vienna in collaboration with Public Art Fund, New York, 2005. p. 16.

¹⁰² עבודות ה- *Audio Walks* של קרדיף יוזכרו ביתר אריכות בהמשך הפרק.

¹⁰³ LaBelle, *Lexicon of the Mouth*. p.99.

¹⁰⁴ Ibid. pp. 92-94.

¹⁰⁵ Ibid. pp. 94-95.

¹⁰⁶ Ibid. pp. 91-92.

¹⁰⁷ Ibid.

הסודות הכי כמוסים שלי. לבל ממקם את הדיבור הפנימי באקס-טריטוריה: לא בפנים ולא בחוץ, לא פרטי ולא ציבורי. בדומה לפה, שמשמש כאתר שמוסת בין פנים לחוץ, עומד הדיבור הפנימי על השבר. כשאני מדברת אל עצמי, הקול גם בחוץ, אך גם ממש ממש בפנים, פרטי לגמרי.¹⁰⁸ כמו כן, דיבור אל עצמי כרוך בעבודות אל הגוף, טוען לבל. בהכפלה של העצמי שמתקיימת בדיבור פנימי (כשאני הופכת לבת-השיח של עצמי), נוצר גוף שני שמרחיב את הגוף שלי. במובן זה, דיבור פנימי הוא כחישה עצמית, כחיבוק שאני מעניקה לעצמי.¹⁰⁹ הרפלקסיביות של הדיבור הפנימי מצליחה להחזיק את הפנים והחוץ גם יחד. בגוף החובק את גופו, יוצא הסובייקט החוצה, אך גם נכנס פנימה: אוחז בקול הפנימי שלו, ובמקביל משמיע אותו.¹¹⁰ נָגַע, נִגְע, נָגַע.

ביחס לדיבור הפנימי מזכיר לבל את עבודתו של האמן רוברט אשלי (Robert Ashley) (1930-2014) *Automatic Writing* (1979). אשלי שאב את ההשראה לעבודה מתסמונת הטורט שהדיבור בה מתאפיין ב"טיקים ווקאליים",¹¹¹ בקצב דיבור משתנה, בחזרות ובהברות חסרות פשר. בהפקת העבודה, אשלי שלקה בתסמונת, הכניס את עצמו למצב התודעתי של הטורט ותוך כך הקליט את עצמו. בתוך הדיבור הלא-רצוני של הטורט זיהה אשלי מבניים מוזיקליים מובחנים, אותם שזר ליצירה מורכבת הכוללת שכבות אודיו נוספות. שמה של העבודה מרמז גם לפרקטיקת הכתיבה האוטומטית שאימצו הסוריאליסטים ושכוחה לגלות את הלא-מודע. לבל מתאר את הדיבור של אשלי כדיבור רדוף זיכרונות וקולות. את הדיבור הלא-רצוני של אשלי הוא משווה לדיבור פנימי. כמו דיבור הטורט אצל אשלי, ממוקם הדיבור הפנימי בין פרטי לציבורי. כהשלכה ישירה החוצה של פנים התודעה.¹¹²

לדבר מעומק האדמה – הקול הדיסוציאטיבי אצל סטיבן קונור

זה כאילו שהקול שלי בוקע ממקור נסתר, מדבר מעצמו, דיבור רך ומתנשף, לא ממש מוכר. הסכנתי עם הצלילים האלו כעם מה שנובע מבפנים באופן בלתי רצוני. זיהיתי אותם כאלמנטים טבעיים של הפנימיות שלי, וחשבתי שלרוב האנשים קולות פנימיים שכאלו.¹¹³

עוד לפני שהקשב שלי נתון לטקסט שאותו מדברת בר-און אני נמשכת אל הקול. הקול של בר-און בנוף הוא קול איטי ורך, ההברות נמרחות ומתארכות. הקול שלה מלא אוויר, נשי, כמעט מתיילד, רועד בקצוות. בר-און עוצרת לרגעים, חוזרת שוב על המילים, כאילו חושבת תוך כדי דיבור (בשיחות שערכתי איתה סיפרה בר-און שלטקסט של כל מופע יש בסיס קבוע, אך הוא משתנה בין מופע למופע

¹⁰⁸ Ibid. pp. 100-101.

¹⁰⁹ Ibid. p. 101.

¹¹⁰ Ibid.

¹¹¹ שפרינצק, גיוזף (2010), *אמנות טקסט-סאונד: דיבור עם הפרעות מקור וזמניות ביצירות קול (מערכיות)*

אוונגרדיות ובין-מדיומאליות [חיבור לשם קבלת תואר דוקטור לפילוסופיה] אוניברסיטת בן-גוריון, נדלה ב-14 ינואר 2024 מ:

https://primo.bgu.ac.il/discovery/fulldisplay?docid=alma990021649400204361&context=L&vid=972BGU_INST:972BGU&lang=he&search_scope=MyInst_and_CI&adaptor=Local%20Search%20Engine&tab=Everything&query=any,contains,%D7%98%D7%A7%D7%A1%D7%98%20%D7%A1%D7%90%D7%95%D7%A0%D7%93&offset=0. עמ' 74.

¹¹² LaBelle, *Lexicon of the Mouth*. pp. 99-100

¹¹³ בר-און, "הקול שלי תמיד היה שם, אבל פשוט אבד בהמהום".

לפי האופן שהיא מדברת אותו.¹¹⁴ בנוף הטקסט של בר-און אמנם מוקלט ולא חי, אך התחושה היא דומה). היא נאנחת, צוחקת, בולעת רוק, מושכת באפה. לרגע היא בוכה. המילים נבלעות. הנשימה עולה ויורדת במהירות. לרגע מתייצב הקול, כמעט אפשר לדמיין אותה מנגבת את הדמעות. לרגע שוב משתלט הבכי. לבסוף היא נושפת ארוכות. ואז שקט.

בספר *Dumbstruck – A Cultural History of Ventriloquism* (2000) כותב חוקר הספרות סטיבן קונור (Steven Connor) על ההיסטוריה של הקול הדיסוציאטיבי – הקול המנותק ממקורו. את המונח "Ventriloquism" ניתן לתרגם כ"דיבור מהבטן", אך "Ventriloquism" הוא לא "דיבור מהבטן" במובן של דיבור רגשי ללא פילטרים, אלא דיבור שבוקע ממקור אחר, כפיתום;¹¹⁵ דיבור המנותק מפה ומגוף שאפשר להצביע עליהם; דיבור שכמו מגיח מעומק האדמה.

קונור קושר בין הקול המנותק ממקורו לפרקטיקות של דיבור פנימי והקלטה. הוא מזהה את התנועה של הקול כבאה והולכת, ונועץ אותה כנקודה שבה מסתבך הקול הדיסוציאטיבי: "My voice comes and goes. For you, it comes from me. For me, it goes out from me. Between this coming from and going towards lie all the problems and astonishments of the dissociated voice."¹¹⁶ קונור מזהה את הקול כהשמעה של העצמי. הוא טוען כי הקול הוא לא משהו שיש לי, או משהו שאני, כמו מאפיינים חיצוניים אחרים, לא נתון מראש, כמו צבע עיניים או שיער. **קול הוא אירוע**: הוא לא קיים אלא מתרחש. **קול הוא האפשרות שלי להיות אני כשאני יוצא מתוכי**.¹¹⁷ הסימון של קול כאירוע לוקח בחשבון את כל הנוכחים – את מי שמשמיע את הקול, כמו גם את מי ששומע את הקול. כשקול יוצא ממני הוא גם מתנתק ממני, טוען קונור. לקול שמושלך ממני תמיד יש מטרה, משך וכיוון. הוא תמיד נע לעבר אחר. התנועה הזו מייצרת את הפרדוקס של הקול: הקול הוא גם שלי – מגדיר אותי; אך הקול הוא גם עצמו – הוא כבר יוצא ממני, מתפקד כחומר בעולם. קונור טוען כי דווקא דרך הפיצול הזה הקול מגדיר אותי בצורה הכי אינטימית: נע ממני אל העולם, ומכניס אותי אל העולם. הקול שלי הוא שלי, לא רק כי הוא בא ממני, אלא גם כי הוא יוצא ממני. הקול הוא פונקציה גופנית שמרחיבה את העצמי וכורה עבורו מקום בסביבה שלו, טוען קונור. הקול משמיע את הגוף.¹¹⁸

¹¹⁴ בר-און, שיחות, 2021, 2022, 2023.

¹¹⁵ כיצד מדברת הבטן את הגוף? בעבודת הוידאו "הבל פה", שהוצגה בתערוכה "פה פעור – על החומריות של הקול האנושי, מאינטימיות בקיעתו מאיברי הגוף ועד מופעיו הפומביים הפוליטיים" במוזיאון תל-אביב, מקיימת האמנית שאיה חזן דיאלוג בין קול הבטן לקול הפה. כמו שמתארת עדי דהן, אוצרת התערוכה, חזן "אוחזת בסתירה הפנימית באופן פיזי, בין איברי הגוף" (פה מעור [קטלוג תערוכה], אוצרת: עדי דהן, תל-אביב: מוזיאון תל-אביב, 15 יוני 2023 – 2 בדצמבר 2023. עמ' 33). בערוץ אחד של העבודה מדברת חזן מפיה, מבקשת לאוורר את הבל פיה הרע דרך הדיבור: "אני בטח בחורה עמוקה מאוד, בגלל שזה, זה מגיע מהקרביים של אמא אדמה בכבודה ובעצמה. (...) כמה שיותר זמן שאני כאן, מדברת, מכריזה, מתבטאת, מהגה, ככה אנחנו נאוור את כל המערכת השבורה המסריחה. ולזה, גבירותיי ורבותיי, אנחנו קוראים: הקסם של המופע" (שם. עמ' 35). בערוץ השני כף היד של חזן מתפקדת כבובת תיאטרון, וחזן מפיקה מילים מבטנה. אצל חזן, היד המדברת היא בבחינת דוברת אמת המגלה את נבכי הגוף. בין קול הבטן לקול הפה, שואלת חזן על אמת שמכרסמת מבפנים, על שקר שיש בו גם יופי ונחמה, אל מול הווידי שיש בו רפואה.

¹¹⁶ Connor, *Dumbstruck - a Cultural History of Ventriloquism*. p. 3.

¹¹⁷ Ibid. p. 4.

¹¹⁸ Ibid. p. 12.

בין דיבור פנימי לקול המוקלט

"To speak is always to hear myself speaking"¹¹⁹, טוען קונור. הדיבור קשור ביכולת שלי לשמוע את עצמי. כשילד מתחיל לדבר הוא מיד מבחין בקולו, כמו מדבר לעצמו. הרפלקסיביות הזאת מתרחשת רק בפעולת הדיבור – אי אפשר לדבר מבלי להיות קודם בן השיח של עצמך. קונור מתייחס להנאה שאנו חשים כשאנחנו שומעים את הקול שלנו בדיבור. כשאנחנו שומעים את הקול שלנו תוך כדי דיבור אנחנו מושקעים בזה רגשית, הוא טוען. יש עונג בהוצאת הקול; עונג שלא קשור לחלק השמיעתי שלו, אלא לתחושה שלו על הלשון על שפתיים ועל החד; "לריקוד"¹²⁰ של הקול בחלל הפה. גם כשאנחנו שומעים קול חיצוני אנחנו רוצים להכניס אותו לתוך הגוף שלנו: לשיר עם השיר, להניע את השפתיים תוך כדי שאני כותבת, לטעום את הקול. לעומת חווית הקול בדיבור, בשמיעה של הקול המוקלט שלי אני חווה חוסר נוחות וניכור. אני מתקשה לזהות את עצמי בקול שלי. חווית העימות הזו אל מול הקול לא קשורה רק לעיוות של הקול בפעולת ההקלטה: בשמיעה של קול מוקלט יש משבר רגשי – מה שהיה מוכר, אהוב, פרטי כבר לא שייך לי. הוא יוצא ממני והופך לזר. לא הפנים שלי. לא התוך שלי.¹²¹ קונור מדמה את החוויה הזו לצפייה בדמות אנימציה שמרוקנים אותה מקולה. הקול הוא זה שנותן חיים לתנועות הגוף של הדמות. כשלוקחים את הקול מהדמות המונפשת היא נותרת חסרת חיים. קול מוקלט, הוא טוען, הוא לא גוף שאיבד את קולו, הוא קול שאיבד את קולו. אבל ההשפעה היא דומה: הקול המוקלט הוא לכאורה שלי, אבל אני רק שומע אותו; הוא מנותק מהעושר והמורכבות שאני חווה כשאני מדבר אותו. לכן הוא לא סתם זר, אלא מכוער, מעוות, קטום. חיקוי פגום של הקול האהוב שלי.¹²²

בתעלת האוזן

קונור מייצר הבחנה בין תרבויות "רואות" לתרבויות "שומעות". לדבריו, ההבדל בין תרבות המתבססת על צליל, לתרבות המתבססת על ראייה, טמון ביחס של השפה עם ארעיות. עבור תרבויות של קרוא וכתוב, תרבויות "רואות", מילים הן צורות, הן מקבעות חוויות ופיסות מהעולם. בתרבויות "שומעות" מילים הן אירועים. העין ממצמצמת, נעצמת, מווסתת. בראייה אפשר ללכוד, לשמר, לסדר מחדש את העולם. ראייה מבחינה בין הפנים של הגוף לחוץ. שמיעה היא הרבה יותר דינמית. שמיעה מקיפה אותך. הקול מחלחל לתוכך. הוא זז ומשתנה, חולף ברגע. האוזן היא מרחב מעורב, מסביר קונור. דיבור שאין לו מקור מעמת בין ראייה ושמיעה. אנחנו שומעים משהו שהעין שלנו מבטיחה לנו שהוא לא אפשרי.¹²³

¹¹⁹ Ibid. p. 5.

¹²⁰ Ibid. p. 9.

¹²¹ Ibid. pp. 8-9.

בהקשר זה כותב סלבוי ז'יזק על חווית הזרות שתמיד מתרחשת בשמיעה של העצמי (ולא רק בשמיעה של קול מוקלט כמו אצל קונור). לטענתו כשאני שומע את עצמי מדבר, הקיום שלי כסובייקט מתערער. זאת, כיוון שהקול שלי הוא אף פעם לא לגמרי "עצמי". הדיבור שלי לא משקף את הפנים שלי באופן מלא, הוא מעין "טפיל", תמיד יש בו משהו זר. ראי Zizek, Slavoj, "I Hear You With My Eyes; or, The Invisible Master", In *Gaze and Voice as Love Objects* (Series: SIC 1), edited by Renata Salecl and Slavoj Zizek, Durham and London: Duke University Press, 1996. p. 103.

¹²² Connor, *Dumbstruck - a Cultural History of Ventriloquism*. pp. 10-12.

¹²³ Ibid. pp. 13-18.

בין בכי לקול ללא מקור

חווייה של קול ללא מקור ברור, בין אם כקול האלוהים בסנה הבוער, או כקולה של הרוח, היא חוויה של קול חזק מידי, עוצמתי מידי. קול ללא מקור מפעיל כוח על השומע. הוא מציף אותו מכל עבר. לשומע אין שליטה עליו. הוא לא מסוגל למקם אותו, לתחום אותו בשדה של הראייה.¹²⁴ מה בין הקול המנותק ממקורו לבכי? כבר הפקת הקול הראשונה, הבכי של התינוק, מכירה בכוח של הקול. התינוק מבין שדרך הקול ביכולתו להשתלט על המרחב. בבכי, הקול מבקש להקל על הסבל. אך במקביל גם אם לא הביא להקלה מיידית, הופך הבכי ל"קול הסבל". כלומר, הפעלת הכוח דרך הקול מייצרת אובייקטים ווקאליים. הקול הוא כבר לא אירוע אלא דבר. **נביעה**. במובן הזה, הקול המנותק קרוב אל הבכי. כמו הבכי, גם הוא בגדר **אובייקט ווקאלי** – כבר לא נתון לשליטה של מי שפולט אותו.¹²⁵

מה בין בכי לקול המוקלט? כמו ההגברה הטבעית של הבכי, קולות מוגברים (ברמקול או במיקרופון) סוגרים חלל. כמו בכי הם תוקפים את החלל וקורעים מרחק. כשאנחנו בוכים אנחנו לא מאפשרים מרחק למושא הכעס שלנו, או לאקסטזה שלנו. כשאני בוכה, אני כולי קול, החלל כולו רועד בעוצמת הקול. הקול מתנהג כגבול שמפריד ומחבר בין החלקים שבי – לשון, חד, בטן, גרון; בין הפה והאוזן שלי; ביני לבין השומע. הבכי מבטל את ההבחנות הללו. בכי מעוות אותי. בולע לתוכו את ההבחנות וההפרדות שבראייה. מנסה להפטר מהמרחק שמייצר הקול ביני ובין העולם. הוא מנסה לגשר על הפער. בבכי אין פנים וחץ. בדומה לבכי, גם הקול המוגבר מבקש לבטל את הגבול; להגיע. בביטול של הגבול נפער מרחב. נוצר גוף – **גוף ווקאלי**.¹²⁶

גוף ווקאלי

העיקרון של הגוף הקולי הוא פשוט. קולות מופקים על ידי גופים: אבל יכולים גם לייצר בעצמם גופים. הקול יוצר גוף משני. קול שאין לו מקור תמיד מרמז שיש גוף. לכן, גם אם באופן חלקי, הוא תמיד יספק גוף. הכוח של הקול כל כך חזק, שהתהליך הזה מתרחש לא רק במקרה של קולות שאין להם מקור נראה לעין, אלא גם בקולות שיש להם מקור ברור שאינו תואם את עוצמת הקול. הקול מעלה בעיני רוחו גוף מסוג אחר; גוף דמיוני, אשר עשוי לסתור, להתחרות, להחליף, או אפילו לעצב מחדש את הממשי, הגלוי; את גוף הדובר. הגוף הווקאלי הוא תמיד גוף מומצא, **גוף בלתי אפשרי**. עז יותר, חם יותר, מפתה יותר. הקלטה, טוען קונור, מדגישה את **הפיתוי** שבקול. צלילים שנערכים החוצה בהאזנה רגילה כמו לחישות, נשימות, נקישות של השיניים וכדומה באים לידי ביטוי במיקרופון. הקול המוקלט מפתה כי הוא צמוד לאוזן שלנו. הוא מצליח להעביר את הריח, את המרקם והחום של הגוף. הקול המוקלט הוא קול במעגל סגור. הוא מהדהד את עצמו, נוגע בעצמו, יוצא וחוזר אל עצמו. סוגר חלל. דרך טקסטורת הקול של הגוף הממשי, הוא מייצר את אפשרות הגוף מחדש.¹²⁷

¹²⁴ Ibid. pp. 23-29.

¹²⁵ Ibid. p. 34.

¹²⁶ Ibid. pp. 34-35.

¹²⁷ Ibid. pp. 35-38.

לסיכום, הקול המנותק הופך מקול אירוע לאובייקט ווקאלי — לגוף משני עז וכוחני שמשתלט על המרחב. ההתפתחות הטכנולוגית של המאה העשרים מעוררת לתחייה את הפנטזיה של הקול האוטונומי, המנותק, האלוהי, מכירה בכוחו ומשתמשת בקסם שלו.¹²⁸

מרחבים מקבילים

את עבודות ה-*Audio Walks* התחילה ליצור האמנית הקנדית ג'נט קרדיף (1957) בשנת 1991. קרדיף מספרת כי ההליכה הראשונה שיצרה שינתה את האופן שבו היא חושבת על אמנות.¹²⁹ במשך השנים יצרה קרדיף כמה עבודות הליכה מפורסמות: *Villa Medici Walk* (1998) בוילה הרומאית, ו-*Her Long Black Hair* (2004)¹³⁰ בסנטרל-פארק. ב"הליכות" מקליטה קרדיף מעין "מדריך קולי" שמנחה את המשתתפים-מאזינים כיצד ללכת באתר שבו מתקיימת העבודה. ההקלטה המושמעת באוזניות מורכבת מכמה שכבות של סאונד: מקולה המדבר של קרדיף, מקול האתר המוקלט (רשרוש עלים, רעש של מכונית, מסוק בשמים, רוח נושבת) וכן מטקסטים מוקלטים ושברי סאונד שנלקחים ממקומות אחרים. דמותה של קרדיף נעדרת מהמרחב וקולה מתפקד כ"קול אקסיומטי"¹³¹ — קול שמקורו אינו ידוע. ה"הליכות" של קרדיף מפצלות ומערבבות בין המרחב הפיזי של המאזין המשוטט באתר ובין פס הקול המושמע באוזניות. כלומר, המאזין מחזיק בשני חללים אקוסטיים במקביל: במרחב החי שהוא צועד בתוכו ובמרחב המוקלט. שני המרחבים נמזגים זה לתוך זה, כך שהמאזין הופך ער במיוחד לנקודת המפגש שלו עם החוץ. כמו כן, השמיעה משפיעה על התפיסה החזותית של המאזין, היא חודרת אל שדה הראייה שלו ומכוונת את נקודת המבט שלו.¹³² כך יוצרת קרדיף חוויה חושית מוגברת אצל המשתתף.¹³³

*There's some paint on the stone, looks like ... maybe its ... no it is paint.
I wonder what it's doing there. Some artist painting the sunset I guess.
(...) It's so beautiful in the forest at night ... it's kind of spooky though.*

(מתוך *Forest Walk*, "הליכת האודיו" הראשונה שיצרה קרדיף)¹³⁴

ה"הליכות" המוקלטות של קרדיף אינטואיטיביות באופיין, הן מדלגות ביעף בין עולמות פנימיים לחיצוניים.¹³⁵ האינטואיטיביות הזאת יוצרת מסמך אישי מאוד, שיש לו ארעיות של מחשבה חולפת.¹³⁶ קרדיף מתארת את הדיבור שלה כדיבור לא-נרטיבי ולא-לינארי; כדיבור שמבקש ליצר אינטימיות דרך האפשרות לספר סיפור; כשיתוף בסוד כמוס.¹³⁷ את האינטימיות הזו מייצרת

¹²⁸ Ibid. pp. 38-43

¹²⁹ Cardiff, Janet, "Forest Walk" [Electronic version], *Janet Cardiff & George Bures Miller*, Retrieved

January 27 2024 from <https://cardiffmiller.com/walks/forest-walk/>

¹³⁰ לדיון ארוך בעבודה ראי שפרינצק, אמנות טקסט-סאונד: דיבור עם הפרעות מקור וזמניות ביצירות קול

(מערביות) אוונגרדיות ובין-מדיומאליות. עמ' 145-154.

¹³¹ ראי על "הקול האקסיומטי" תחת הכותרת "קול" בפרק הקודם.

¹³² Schaub, Mirjam, *Janet Cardiff: The Walk Book*. pp. 16-17.

¹³³ Ibid. p. 25

¹³⁴ Cardiff, "Forest Walk".

¹³⁵ Schaub, Mirjam, *Janet Cardiff: The Walk Book*. p. 13

¹³⁶ Ibid. pp. 13, 19

¹³⁷ Ibid. p. 19

קרדיף גם דרך האופי של הקול: קול נשי; לא רך מידי; לא חד מידי; שמפעיל את כוחו וקסמו על המאזין. מחד, קולה של קרדיף משרה בטחון על המאזין, מאפשר לו לסמוך עליה וללכת בעקבותיה; מאידך, קולה מסקרן ומפתה, מושך בשפתיו את המאזין לצעוד אל הלא-נודע.¹³⁸

עבודת הוידאו *Around and About* (1982) של האמן האמריקאי גרי היל (Gary Hill) (1951), מחזיקה גם היא את הפיצול בין המישור הקולי והמישור החזותי. כמו אצל קרדיף, הקול בעבודה של היל מנותק ממקורו. בעבודה מתחלפות תמונות מהסטודיו של האמן בהתאמה לקצב הדיבור. המונולוג של היל הוא כ"זרם תודעה" שמחד פונה אל נמען ("I want you to be with me", "just hear me out"),¹³⁹ אך מאידך נותר לא מפורש. בעבודה מתאר היל את המחשבות המצטברות כערימה: "It's a kind of stacking. I mean the ideas just pile up but aren't interwoven. They're not connected or disconnected. It's a thought at least. I can see it disembodied ideas being thrown against the wall".¹⁴⁰ התמונות המתחלפות גם הן בגדר "זרם תודעה", כרצף מחשבות פנימי. החיבור בין הטקסט לתמונה אניגמטי גם הוא, מעקר אפילו עוד יותר את אפשרות התקשורת.

כמו בנוף, אצל קרדיף והיל המישור החזותי והמישור הקולי מתפקדים כמרחבים מקבילים. הפיצול הזה מייצר תנועה של שוטטות: מהפנים אל החוץ ובחזרה. הוא מערער על הנרטיביות של הדיבור, מייצר את הטקסט כעלה נידף ברוח.

האם את מדברת אליי?

כשאני מדברת עם בר-און על ההשראות שמלוות אותה לאורך השנים, היא מציינת את ספרות "זרם התודעה" כנקודה משמעותית שאפשרה לה לחלום את המופעים. נתנה לה "רשות". נתנה מקום למחשבות הלא-קוהרנטיות שהתרוצצו בתוכה. כמו סימנה לה שלאותו ה"דבר" שאותו היא מדמינת יש זכות קיום.¹⁴¹

את המונח "זרם התודעה" טבע לראשונה הפסיכולוג ויליאם ג'יימס (William James) בספרו *עקרונות הפסיכולוגיה* (1890). במאה העשרים הושאל המונח לתיאור סוגה ספרותית שעוסקת בעיקרה בתודעה של אחת הדמויות או יותר. ספרות "זרם התודעה" זוהתה עם סופרים כמו וירג'יניה וולף, ג'יימס ג'ויס וויליאם פוקנר. התודעה היא למעשה המדיום, המצע החומרי שמקיים את הרומן. רצף המחשבות של הדמות משמשות כ"מסך" שעליו מוקרן הסיפור.¹⁴² בספר *Stream of Consciousness in the Modern Novel* (1954) מחלק רוברט האמפרי (Robert Humphrey) את התודעה לשתי רמות עיקריות: דיבור וקדם-דיבור. לדבריו, ספרות "זרם התודעה" מתעניינת בקדם-דיבור שהוא באופיו לא-תקשורתי, לא-רציונלי, לא-נרטיבי, לא-מסודר (לא-מוסדר) ולא-שלט. זאת, במטרה לגלות את מה שנמצא מתחת לפני השטח, לחשוף את ההווה הנפשית של

Ibid. p. 20¹³⁸

Hill, Gary, "Around and About - Transcription" [Electronic version], *GARY HILL*, Retrieved¹³⁹ January 27 2024 from <https://garyhill.com/work/video/around-about.html>

Ibid.¹⁴⁰

בר-און, שיחה, 07 דצמבר 2021.¹⁴¹

Humphrey, Robert, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley, Los Angeles, London,¹⁴² University of California Press, 1954. p. 2.

הדמויות.¹⁴³ כמו כן, האמפרי מתאר את הטכניקה הסגנונית של סוגת "זרם התודעה" כשילוב של מונולוג פנימי ישיר (interieur monologue, כפי שטבע Édouard Dujardin) – מונולוג שכמו מתעלם מנוכחותו של הקורא; עם מונולוג פנימי עקיף – שבו המחבר הוא "מחבר יודע כל" שכמו מדבר מתוך תודעת הדמות; מתאר, מפרש ומנחה את הקורא.¹⁴⁴

על אדמה לא יציבה

החלק הקולי במופע **נוף** עומד בקצה הנרטיבי של המופעים של בר-און. הנוכחות הקולית ב**נוף** מתגלמת בטקסט רציף שפונה אל אחר ומבקש להשמיע לו את סיפורו, לשתף אותו בעולמו ובחוויותיו. הטקסט קבוע ולא משתנה; מוקלט; נמתח כקו ליניארי על ציר השמע; ממוסמר לתבנית פס הקול. בהברות מלאות, במילים עומדות על תילן שנשזרות למשפט, פונה הקול המדבר אל נמען בדמות הצופה-מאזין. זהו אמנם דיבור ולא טקסט כתוב, אך בהאזנה קשובה אני יכולה לעקוב אחר הטקסט, למצוא בו היגיון, אפילו לשכתב אותו מילה במילה. אל מול היציבות הזו אני מבקשת לשאול, האם גם בקצה הנרטיבי מסתנן הגוף? כיצד "מכניס" הקול המנותק-המוקלט את הגוף?

בהסתכלות מדוקדקת יותר מתגלה הקול ב**נוף** כקול לא יציב, כמעט ארעי. גם בקול המקורי שהוקלט, זה שפלטת בר-און מפיה אל תוך מכשיר ההקלטה אי אז ב-1997 חולף הרעד: בכי, נשימות, רוק, שתיקה מסתננים אל תוך המילים. רחשי הגוף הללו אף מתעצמים בטכנולוגיית ההקלטה, כפי שטוען קונור.¹⁴⁵ בניגוד למרחב הראייה שעסוק בקיבוע והפרדה, מרחב השמיעה הוא מרחב ארעי.¹⁴⁶ האם ביכולתה של השפה להתקיים כמרחב ארעי? האם אפשר לטעון טקסט כתוב (כמו בספרות "זרם התודעה") או דיבור רציף מוקלט (כמו ב**נוף**) כלא-נרטיבי ולא-נשלט?

מרחב ה"חורה" הסמיוטי שעליו מדברת ז'וליה קריסטבה הוא מרחב הארעיות והתזוזה. המרחב שבו נעות מחוות הקול והגוף הקודמות לשפה.¹⁴⁷ אך אצל קריסטבה, הסמיוטיקה מופיעה לא רק כקדם-לשוני, אלא גם כחזרה שנייה, בתוך הלשוני. אחרי שהופרד והוסדר, חוזרת הסמיוטיקה ומחוררת נקב שחושף את הגופני. מייצרת סדק בתוך השפה הסמלית. את הסדק הזה משייכת קריסטבה לקסם של האמנות והפואטיקה שמוסיפים להתנווד על אדמה לא יציבה. כלומר, בשפה הפואטית, לפי קריסטבה, הגוף תמיד מוצא את דרכו לצאת.¹⁴⁸

כעת, אני רוצה לשאול על הגוף שבמופע. איך אפשר לדמיין גוף חי בתוך אוזניות? ב**נוף** הצופה עומדת במרפסת, הגוף הממשי של בר-און רחוק בבחינת דמות על מסך. איזה גוף היא שומעת? איזה גוף שמעתי אני באוזניות במיטה? האם אלה עקבות של הגוף הממשי כמו אצל קריסטבה? האם נוצר גוף חדש כמו הגוף הווקאלי שטוען קונור? גוף עז מבע, מלא חיים, שתלטני, סוגר עליי, מבטל את ההפרדות ביני ובינו.¹⁴⁹

¹⁴³ Ibid. pp. 1-4.

¹⁴⁴ Ibid. pp. 23-32.

¹⁴⁵ Connor, *Dumbstruck - a Cultural History of Ventriloquism*. pp. 35-38.

¹⁴⁶ Ibid. pp. 13-18.

¹⁴⁷ Kristeva, *Revolution in Poetic Language*. p. 26.

¹⁴⁸ Ibid. pp. 50-71.

¹⁴⁹ Connor, *Dumbstruck - a Cultural History of Ventriloquism*. pp. 34-38.

בר-און מבקשת להיפגש: "אני מלאת אמונה שנפגש (...) וכולנו ניקח את המרחבים"¹⁵⁰ היא אומרת. האם בקולה ובבכייה היא מצליחה להשיג את תהום המרחק? האם הקול שאני שומעת, שמהדהד בתוכי קרוב, כמעט כקול פנימי, מייצר קרבה או דווקא ניכור? האם אני שומעת את קולי המוקלט הקטום, משולל מעונג ההפקה שלו,¹⁵¹ או את קולה הרך של בר-און? האם יש דיבור שאין לו מענה?¹⁵²

ההתבוננות בנוף מעלה את שאלת הזרות אצל מול הקירבה. כמו גם את שאלת הנרטיביות. האם הנרטיביות והקירבה קשורות זה בזה? האם כדי להגיע אל מישהו צריך להיות מובן? האם המונולוג של בר-און הוא מונולוג ישיר שמתעלם מנוכחות הצופה, או מונולוג עקיף שלוקח אותי בחשבון? האם אפשר לתאר כרמל שהוא אי-נראה, שהוא רק שלי? או שמראש זה חסר סיכוי? אני מנסה לשים את האצבע על הרגע שבו מתערפל הנרטיב שבמופע. מהו הרגע שבו אני הולכת לאיבוד? איך כשאני בקולנוע של המופע, כשאני שומעת קול מוקלט לא-חי, נשמת הנרטיב? אולי זה הקול המדבר האינטימי שמראש יש בו חוסר בהירות כמו בעבודות של קרדיף? אולי הפיצול של המישור החזותי והקולי כמו אצל היל הוא זה שמעקר את האופי התקשורתי של הדיבור? אולי אין לי סיכוי בכלל לשמוע את הנרטיב כשבכי מעורר אותי?¹⁵³ אולי אי אפשר למצוא את הסדר וההיגיון כשמילים נלחשות לי לתוך האוזן (זה מרעיד כל כך)?

אני חושבת על הרגע שבו בר-און מגיעה אל המרפסת והצופה פוגשת פנים ושתיקה. אולי אז קורס הנרטיב? מה שעד עכשיו היה מובן, הופך לא ברור, מעוקר, לא תקשורתי. פתאום אני מוצאת היגיון בתחושת הניכור שמתארת ידידה. דווקא בסימו של המופע כשהגוף הממשי של בר-און פוסע אל תוך המרחב אפשר להרגיש את המרחק שנפער. אנחנו קרובים כל כך, פה לאוזן, ועדיין לא מצליחים לדבר. תהום פרוש. הצופים נשארים במעגל סגור, ללא מוצא, כואבים את המרחק. הקול הזה לא מענג יותר. הרגע הזה, כשהפנים פוגש את החוץ, הוא גם רגע מטלטל: אמאליה, אין לי מושג מי הגוף שדיבר אליי.

בכל קול יש מן הקול המנותק ממקורו, טוען מלאדן דולר. הקול בוקע מאיזה פנים לא-נראה. אי אפשר להצביע עליו. אי אפשר למקם אותו. אקסיומת הקול חושפת את האופי הפנימי שלו, את העובדה שהוא נובע מתוכו של התוך, מעומק הבטן. כמו כן, דולר טוען שבגילוי מעמקי הגוף מתפקד הקול גם כהפרשה, מושלך אל החוץ. הקול עומד על הגבול הפנימי והחיצוני.¹⁵⁴ לבל טוען את הדיבור הפנימי כממוקם בין פנים לחוץ, בין פרטי וציבורי. לדבריו, האקסטריוואליות של הדיבור הפנימי מנכיחה את הגוף: הגוף יוצא החוצה – משמיע את גופו, ונכנס פנימה, שומע בעצמו את גופו.¹⁵⁵ הגוף הווקאלי שטוען קונוור מבטל גם הוא את ההפרדה בין פנים וחץ.¹⁵⁶ קול, דיבור פנימי, וגוף ווקאלי, ניצבים על שבר החוץ והפנים. במרחב דמדומים.

¹⁵⁰ תיאור המופע "נוף", בתוך פורת, עדינה בר-און: אמינות מופע. עמ' 88.

¹⁵¹ Connor, *Dumbstruck - a Cultural History of Ventriloquism*. pp. 8-9.

¹⁵² "אין דיבור ללא מענה" טוען לאקאן. ראי לאקאן, "פונקציה ושדה של הדיבור ושל השפה", עמ' 231.

¹⁵³ Connor, *Dumbstruck - a Cultural History of Ventriloquism*. p. 34.

¹⁵⁴ Dolar, *A Voice and Nothing More*. pp. 70-71.

¹⁵⁵ LaBelle, *Lexicon of the Mouth*. pp. 91-101.

¹⁵⁶ Connor, *Dumbstruck - a Cultural History of Ventriloquism* pp. 35-38.

בדמדומים

"אלה יהיו הדמדומים היפים ביותר, הדמדומים היפים ביותר שעינינו ראו" חותמת בר-און את הקטע הקולי שבמופע. "דמדום: טשטוש, חוסר בהירות. דמדומים: שעת שקיעה או זריחה, קרניים אחרונות או ראשונות של שמש. שעת דמדומים: זמן של תהיה ומבוכה, שעת ערפול, חוסר בהירות במצב", מגדיר מילון אבן-שושן.¹⁵⁷

הדיבור ב**נוף** הוא דיבור דמדומים. דיבור שהוא גם מונולוג וגם דיבור פנימי. על הגבול. מדבר אליי. מדבר את עצמו. מוקלט-קר-זר. מוקלט-חושני-קרוב. אולי אפשר להיפגש בדמדומים. על קו השבר. בטלטלה. בעיניים מוצפות דמעות. בראייה מטושטשת. כשהגוף זולג למילה. כשהקול הופך גוף ווקאלי, חם; הוא מחבק אותי, משקה אותי ביין: "קחו עוד כוסית יין, וגם אני – נרים אותה"¹⁵⁸ מבקשת בר-און במופע.

הדיבור במופע **נוף** הוא **דיבור נְגוּעַ בְּנוֹף**. דיבור שמצליח להחזיק את חום הגוף גם בקצה הנרטיבי של עבודות הקול של בר-און. הקול המוקלט ב**נוף** נוגע בעצמו, מהדהד את תוכו. כשאני שומעת אותו קרוב בתוך הראש שלי הוא הופך לי כמעט לקול פנימי, כמו מושיט יד לתוכי, ממשש לי את חלל הבטן. נוגע בי. מגיע אליי. גם בקול המוקלט, במילים סדורות, ב**נוף** שהוא כמו מסך, **אי אפשר להיחלץ מהגוף**.

¹⁵⁷ אבן-שושן, אברהם, "דמדום", "שעת דמדומים", מילון אבן שושן המרוכז: מחודש ומעודכן לשנות האלפיים,

ישראל: המילון החדש, 2010. עמ' 187-188.

¹⁵⁸ תיאור המופע "נוף", בתוך פורת, עדינה בר-און: אמנית מופע. עמ' 88.

כשהתנועה נעצרת מתחילים לשיר¹⁵⁹ – הקול הפורע ופורם את הטקסט של השיר במופע "באה מנוחה ליגע"

"הוא 'שר' כששכב על גבו" (עדינה בר-און, מתוך תיאור המופע חלומי)

המופע **באה מנוחה ליגע** עלה על הבמה בשלושה גלגולים שונים. לראשונה עלה המופע בשנת 1999 במשכן לאמנויות הבמה בתל-אביב. כשנה לאחר מכן (2000) הופיעה בר-און במרכז הבניין המבוכי של הדיזינגוף סנטר בתל-אביב, בין חנויות האופנה ורשתות המזון המהיר. גלגולו השלישי של המופע התרחש בחלוף יותר מחמש עשרה שנים (2016), אז עלה המופע ב"פסטיבל ישראל" והוצג בתיאטרון ירושלים. הפקה מחודשת זו עלתה כחלק מיוזמת הפסטיבל שביקשה להחיות מחדש מופעים מכוננים ביצירה הישראלית.

הקול הוא נקודת הכובד המרכזית שבה אני עוסקת ביצירה של בר-און, על כן הניתוח יתרכז בעיקר בחלק הקולי והטקסטואלי של העבודה. אך לטובת הבנת המופע השלם, אתאר בקצרה את הדימוי החזותי שיוצרת בר-און:

במרכזו של המופע שוכבת בר-און במיטת עץ התלויה אנכית על הקיר. את המיטה מכסים מצעים לבנים שעליהם מודפסת דוגמה של דגלוני ישראל קטנים. תחת ראשה של בר-און מונחת כרית, ושמיכת פוך מכסה אותה עד למעלה ממותניה. לגופה חולצה לבנה שרקמה כחולה מעטרת לאורך מפתח החזה. בר-און שוכבת במיטה כישנה. במהלך המופע היא נעה על "במת" המיטה. מתגלגלת מצד לצד כאחוזה בנדודי שינה, תוחבת את פניה אל תוך המזרון, מפנה את גבה אל הקהל, מתחפרת בשמיכה ו"זולגת" אל חלקה התחתון של המיטה, פושטת ידיים, מטלטלת את ראשה על הכר באי-נוחות, רוכנת קדימה ומדברת אל הקהל, מפחקת, מכסה את פניה בשמיכה, צוחקת, שומטת את ראשה לאחור, פורסת את השמיכה כטלית,¹⁶⁰ מערסלת את השמיכה כאם המערסלת תינוק,¹⁶¹ לאחר מספר רגעים נרדמת ושומטת אותה מידה.

את המופע העלתה בר-און בשלושה גלגולים שונים, כך שבכל פעם המרחב שבו התקיים המופע נראה מעט אחרת. במשכן לאמנויות הבמה (1999) ניצבה המיטה על קיר אבן ברחבת הכניסה. בבניין הדיזינגוף סנטר (2000) הוצבה המיטה בחזית גרם המדרגות שבמרכז הבניין, כשברקע עולים ויורדים העוברים והשבים. בתיאטרון ירושלים הוצבה המיטה על קיר אבן ירושלמי בכניסה לתיאטרון. בשלושת המרחבים שבהם התקיים המופע, המרחב הוא לא מרחב תיאטרוני קלאסי. אין במה, אין כסאות קטיפה ממוספרים. הבמה היא המיטה שעל הקיר. הקהל לא כבול למוסכמות הצפייה של התיאטרון, הוא משוטט סביב המיטה, מתקרב או מתרחק, משנה את נקודת המבט. כמו שמגלה שמו של המופע, בר-און מתייחסת במופע ל"שיר העמק" שפותח במילים "באה מנוחה ליגע". את הטקסט של השיר בר-און לשה ומשבשת, מחסירה ומוסיפה לו משלה, מחליפה "יזרעאל" ב"ישראל", מותחת את מילות השיר, מדגישה ומטעימה בקולה. כמו כן, מחוץ לבמה-מיטה, מתגלה חלק נוסף של העבודה: מחלקה התחתון של המיטה משתלשלות אוזניות דרכן אפשר לשמוע ערוץ קולי נוסף של המופע – הקלטה של בר-און מדברת על רקע המנגינה של "שיר העמק". באוזניות מושמע הטקסט הבא:

¹⁵⁹ אבחנה ששמעתי מהאמנית יהודית סספורטס. אני מצטטת מהזיכרון.

¹⁶⁰ ראי פורת, עדינה בר-און: אמנית מופע. עמ' 89.

¹⁶¹ ראי שם. עמ' 90.

"אני באמת חשבתני שההשקעה, המסירות המלאה לעבודה –
אני עוד חושבת שההשקעה, המסירות המלאה לעבודה, כאמנית, כמורה, כאם וכאחות, תתרום
לגאולה שלי, של כולם – כולנו!

ודאי שמלאכת חיי מניבה פירות, אך מה, העייפות הגוברת – כוחותיי –
כוחותינו הדועכים.

חייתי באמונה שכל נתינותי יזריעו שפע,

זוהר של ימים טובים,

כוחות מחודשים"¹⁶²

שיר העמק

"שיר העמק" משתייך לז'אנר של שירי ארץ ישראל. את שיר העמק כתב אלתרמן, מגדולי המשוררים העבריים, והלחין דניאל סמבורסקי. סמבורסקי היה לאחד מהמלחינים המפורסמים של ראשית היישוב, בין השנים 1935-1950 אף נהג סמבורסקי להוביל ערבי שירה בציבור בבית ברנר שבתל-אביב. "שיר העמק" נכתב בשנת 1934 כחלק מפסקול הסרט "לחיים חדשים" שהפיקה מרגוט קלאוזנר בשיתוף עם קרן היסוד. מטרת הסרט הייתה להציג את החיים בארץ ישראל כדי לגייס תרומות מנדבנים יהודים החיים בגולה. במרכזו של השיר עומד עמק יזרעאל שההתיישבות בו הייתה לסמל חשוב באתוס הציוני. לימים הפך השיר לאחד השירים הקאנוניים בזמר העברי, ל"נכס צאן ברזל". לשיר קיימים מספר ביצועים מוכרים: של להקת הזמר "הגבעתרון" שנוסדה בקיבוץ גבע שבעמק יזרעאל, של צמד הפרברים, וכן של הזמר אריק אינשטיין – מי שנחשב לאחד מגדולי הזמר העברי ולסמל של "ארץ ישראל הישנה והטובה". ביצועים אלה מאשרים גם הם את מקומו של השיר בקאנון.

בשיר, האם מנסה להרדים את בנה כשהיא מתארת בפניו את יופיו של עמק יזרעאל. שני הבתים הראשונים של השיר עוסקים בתיאור הפסטורלי של העמק: "טל מלמטה ולבנה מעל", הדגן המתנועע, שיר העדר המצלצל. אך הבית השלישי מפר את השקט והשלווה של שדות העמק, השקט הופך לדממה מצמיתה ולקול הזעקה של השומר שנורה ונפל. אפל בָּהָר הַגְּלִבּוֹעַ, / סוּס דוֹהָר מַצֵּל אֶל צַל. / קוֹל זַעֲקָה עַף גְּבוּהָ, / מְשֻׁדָּוֹת עֶמֶק יִזְרְעָאֵל. / מִי נָרָה וּמִי זֶה שָׁם נָפַל / בֵּין בֵּית אֶלְפָּא וְנֶהְלַל? גם הפזמון האלתרמני "מה, מה לִי לָה מְלִיל?" ששולח לנבואת הזעם של ישעיהו "שִׁמְרָה מֶה מְלִילָה שִׁמְרָה מֶה מְלִיל" (ישעיהו כא, 11) מרמז על הבאות, על הסכנה המרחפת מעל שמי העמק היפים.

המופע

בספר *עדינה בר-און – אמנית מופע* (2021) מתארת עידית פורת את מהלך המופע שהתקיים במשכן לאמנויות הבמה (1999).¹⁶³ בהמשך לאופן שבו פורת מתארת את המופע, אשכתב באריכות את גלגולו האחרון והמאוחר של המופע ב"פסטיבל ישראל", תוך שימת לב לאופן שבו בר-און משתמשת בקול. את המופע אני מתארת מתוך התיעוד המצולם של העבודה.

¹⁶² תיאור המופע "באה מנוחה ליגע", בתוך פורת, *עדינה בר-און : אמנית מופע*. עמ' 91.

¹⁶³ שם. עמ' 88-91.

[מקום : תיאטרון ירושלים, 2016 / מסך מחשב ואוזניות, 2023]

[בר-און מתחילה לשיר מלודיה שמתפתחת מתוך המנגינה של "באה מנוחה ליגע". מלודיה שמתרפקת על המנגינה המוכרת, לאט יותר וגבוה יותר.]

טל טל טל טל טל

[בתחילה בר-און מחניקה את המילה, כמו שיהוק. לאחר מכן, היא משחררת לרגע את הקול אל האוויר, טלללל בהיר וצלול, ואז שוב מחניקה אות הקול. בר-און מניחה יד על הפה ומתחילה לשיר:]

באה מנוחה

[היא מפהקת, כמעט נרדמת במיטה, וממשיכה בשירה]

באה מנוחה ליגע ומרגועעעע לעמממל

לילה חיוור משתרע

על שדות ארץ ישראל

תבורך ארצי

[בר-און מתחילה לקרוא ללא מנגינה]

לילה לילה לילה

חיוור

[היא לוחשת, משמיעה קולות של הרדמות, כמו גרגור או אנחות קטנות]

אופל

אופל בהר הגלבוע

[היא ממשיכה בשירה איטית ומדגישה את המילים]

אופל בהר הגלבוע

סוס דוהר מצל אל צל

קול זעקה עף גבוה

[היא שותקת ארוכות]

טל טל

[היא לוחשת]

טל

[היא קוראת]

באה מנוחה ליגע ומרגוע לע מממל

[היא ממשיכה לשיר בקול גבוה. כמעט סוטה מהמנגינה. כשלרגע המנגינה זולגת אל מנגינת השיר
"כי מציון תצא תורה"]

קומה אדני ויפוצו אויבך וינוסו משנאיך מפניך

כי מציון תצא תורה

כי מציון תצא תורה

ודבר אדני מירושלים

[היא שרה בקול צרוד כמעט בבכי]

ברוך שנתן

[בלחישה]

ברוך שנתן

[בזעקה]

ברוך שנתן

[בזעקה נחלשת]

קומה אדני

[בר-און חוזרת ללחוש]

ויפוצו

ויפוצו

ויפוצו אויבך

[היא נצמדת שוב אל המנגינה ושרה לאט]

משנא משנאיך מפניך

ברוך שנתן

[היא שרה בשקט]

ברוך שנתן

ברוך שנתן

זוהי ארצי ושדותיה, זוהי ארץ ישראל

[בר-און מתחילה לדבר טקסט שחורג מהשיר:]

בואו

בואו אחיי

בואו

בואו אחיי

אנחה

בואו אחיי

בואו אחיי בואו אחיי ה ה ה ה –

[היא משמיעה יפחה]

לאן אתם הולכים

לאן אתם הולכים

בואו אחיי

בואו אחיי

הגואלים

הגואליסם

[היא חוזרת לשיר]

זוהי ארצי ושדותיה

זוהי ארצי ושדותיה

זוהי ארצי ושדותיה

זוהי ארץ ישראל

תבורך ארצי ותתהלל

מה מה לילה מליל, דממה בישראל

נומה ארץ, ארץ תפארת

נומה ארץ, ארץ תפארת

נומה ארץ, ארץ תפארת

אני לך מש משמרת

[המנגינה מתחילה להעלם, היא מדברת:]

טל

טל מלמטה

ממעל

מבית אלפא עד נהלל, מה מה לילה מליל, דממה בישראל, נומה אַ

אופל בהר הגלב

אופל בהר הגלבו

סוס דוהר מצל אל צלל

זוהי ארצי ושדותיה

זוהי ארץ ישראל

[שואלת]

טל

טלמלמעלה

טל

טלללל

מלמטה

טל

[היא חוזרת לשיר]

מה מה לילה מליל

דממה

דממה

[כמעט בזעקה]

דממה בישראל

[בלחש]

נומה נומה נומה נומה נומה ארץ תפארת

[מתחילה בלחש]

נומי ארץ תפארת

[היא צוחקת]

באל

באלוהים

נומי

[בר-און חוזרת לשיר את "כי מציון תצא תורה"]

אני לא יכולה, לא, לא יכולה

[המילים יוצאות כמעט ללא קול]

בואו אחיי, בואו אחיי

[היא מדברת בלחש]

זוהי ארצי ושדותיה

זוהי ארץ ישראל

[המופע מוסיף והולך]

פוסט-לשון

המופע ב"פסטיבל ישראל" ארך למעלה משלוש שעות, בתוכם אלתרה בר-און על השיר והטקסט שוב ושוב. לקראת המופע המחודש, ערכה בר-און מספר שינויים בעבודה: היא השמיטה את הקריאה "בואו אחי הגועליים", ואת מושג הכיבוש ("לכבוש לכבוש / ו – לא לוותר" קראה אז בר-און בבית האופרה ובדיזינגוף סנטר). כמו כן, בר-און הפכה את הבית האחרון של "שיר העמק" לחלק מרכזי במופע שעליו היא חוזרת מספר פעמים. בנוסף, שזרה בר-און אל תוך המופע את השיר "כי מציון תצא תורה" שלקוח מהתפילה ומושר עם פתיחת ארון הקודש.

חוט דק של גאווה טבולה במבוכה נפרש על הפנים שלה כשהיא מספרת לי על הקול שבמופע. היא אומרת שרק בגלגול הזה היא צליחה להגיע לעומק ההפקה של הקול. ובכלל שרק בשנים האחרונות פיצחה את העבודה עם הקול. בשנים הראשונות היא ניסתה לייפות את הקול, לא לזייף, לפתות, להקסים. "הייתי בחורה מאוד יפה, והיה חשוב לי להיות יפה, לא הרשיתי לעצמי להתכער, ככה גם עם הקול". עם ההתבגרות היא מספרת, כשהיופי החיצוני קמל ודהה, היא הרגישה בנוח גלות את העליבות של הגוף: לעוות את הפנים, לעקם את הפה, להשמיע קול חיה מעומק הבטן.¹⁶⁴ הטקסט של "שיר העמק" הוא כאמור נקודת המוצא לעבודה הקולית של בר-און. אך הוא משמש רק בבחינת קרקע שאותה תחרוש. בדיבור, בשירה מזגזגת, כשהיא מותחת את המילים, בפנייה, בלחש, בזעקה, בהדגשה, בקול ילדותי עולה, בצחוק; בר-און פוגשת את המילים ועושה בהם כבשלה. היא מחזיקה אותן בפיה ובולעת. אחרי עיכול מהיר היא מקיאה אותן אל החלל. מסרסת אותן, מעקרת אותן, אך גם מלטפת אותן בעדינות על ראשן.

"המופע בפסטיבל ישראל הוא אחרי שדני נפטר"¹⁶⁵ היא אומרת. דני, דניאל דיוויס, קרמיקאי, בן-הזוג של בר-און ואבי ילדיה, שהיה גם שותפה היצירתי בעבודה **אישה מן הכדים** (1990), נפטר בקיץ 2011. כחלק משירותו הצבאי בחיל-הים צלל דיוויס במים המזוהמים של הקישון. בשנת 2005 חלה דיוויס בסרטן ואיבד את יכולותיו המוטוריות ואת כושר הדיבור שלו. דיוויס הוכר כחלל צה"ל אנחנו יושבות במטבח שלה, רחוב מרכז בעלי-מלאכה, תל-אביב. הסלון עמוס בעבודות החומר של דני, ספק כדים, ספק פסלים. במסדרון הצר שמוביל לשירותים ניצב תצלום ממוסגר (לא מחופה

¹⁶⁴ בר-און, שיחות, ספטמבר-נובמבר 2022.

¹⁶⁵ בר-און, שיחה, 07 נובמבר 2022.

בזכוכית) של המופע **באה מנוחה ליגע**. היא מספרת שאת ההשראה לעבודה **לא!** (2007-2012) שאבה מהדיבור הלא-מילולי של דני. כשאניבד דני את היכולת לדבר, הוא הוסיף לומר רק מילה אחת: "לא!"¹⁶⁶. הקצר הזה של דני קיבל לתוכו נהרות של משמעות, הוא היה כל מילה אפשרית. "it was an inclusive exclamation, which I identified with"¹⁶⁷, כתבה בר-און על העבודה. תנועת הקול המפרקת את הטקסט של השיר חוזרת במופעים רבים של בר-און. במופע **חלומי** (2005-2006) פוצחת בר-און בשירת "זמר זמר לך". בהמשך המופע, אחרי שהיא משכיבה את הגופים של היושבים בקהל כגופות על גבם, היא מערבבת את שירת "אבינו מלכנו" עם "Somewhere (There's a Place for Us)" מהמחזמר "סיפור הפרברים". השיר "זמר זמר לך" חוזר גם במופע **לא!** (2007-2012), כמו גם במופע האחרון שיצרה בר-און במוזיאון תל-אביב, **היינו כחולמים** (2022-2023). "אלף פרחים לפתע יפרחו", היא שוכבת במנח עוברי על רצפת המוזיאון ומחניקה בקולה. היא מפצירה בי לקרוא את הטקסט שכתבה על המופע **חלומי** (2005-2006). כעבור שבוע אנחנו נפגשות שוב. היא שואלת אם קראתי. אני משקרת שכן ושיפה, על אף שפרח מזיכרוני. אני קוראת עכשיו: "I recognized the 'Daniel sounds' (...) He 'sang' as he lay on his back"¹⁶⁸, היא כותבת. הוא "שר" כששכב על גבו. הוא "שר" כששכב על גבו, אני חוזרת. אני חושבת על הרגע שבו נשמטת הלשון. אני אווזת בלשון, נושכת אותה, נועצת בה את שיניי. ברגע הבא היא נבלעת בפי. צוללת לתהום לועי. אני בפוסט-לשון.

לשיר/לבצע/לחזור/לחזור שנית

וְהַשִּׁיר, שְׁזָכַר / יוֹתֵר מִמֶּנִּי. לָהּ, לָהּ, לָהּ, / זוֹ הַמוֹזִיקָה שׁוֹחָה בַּחֲזָרָה אֵלַי (מוזיקה שוחה בחזרה אלי, אן סקסטון)

לשיר – מלאדן דולר

"שירה"¹⁶⁹ היא תקשורת גרועה"¹⁷⁰, טוען מלאדן דולר. כשאני שרה הקול בא אל קדמת הבמה על חשבון המשמעות. השירה משבשת את ההבנה של הטקסט; מדגישה את ה"הפרעה" שיוצר הקול; היא הופכת את הקול להיות הנושא של מה שלא ניתן לתאר במילים. השירה, לפי דולר היא לא תופעה קדם לשונית, אלא **פוסט-לשונית**. כשאני שרה אני נעה מעבר למשמעות. כלומר, השירה פועלת אל מול המשמעות: היא זקוקה למשמעות שתסמן לה את הגבול שאותו היא עתידה לחצות. היא עודף-משמעות. השירה אמנם חמקמקה יותר מהלשון (כיוון שהיא עסוקה בקול), מסביר דולר, אך עם זאת היא מובנית. זו שפה מתוככמת יותר. ההנחה שהקול נושא משמעות עמוקה יותר היא אשליה. שירה לא מרפאת את הפצע שיצרה התרבות, היא לא מרככת את הסבל של הסדר הסימבולי. למעשה, הקול חייב את הקסם שלו לפצע לשבר הזה. רק באמצעות השפה השיר מקבל

¹⁶⁶ בר-און, שיחה, 16 נובמבר 2022.

¹⁶⁷ Bar-On, Adina, "Lo!" [Electronic version], *ADINA BAR-ON* (2017), Retrieved January 27 2024 from <https://adinabaron.com/works/lo-%d7%9c%d7%90/>

¹⁶⁸ Bar-On, Adina, "Dreamy" [Electronic version], *ADINA BAR-ON* (2017), Retrieved January 27 2024 from <https://adinabaron.com/works/dreamy-%d7%97%d7%9c%d7%95%d7%9e%d7%99/>

¹⁶⁹ שירה במשמעות של זמרה. Singing ולא Poetry.

¹⁷⁰ Dolar, *A Voice and Nothing More*. p. 29.

את קולו. אני לא יכולה לשיר לפני שיש שפה.¹⁷¹ כלומר, כשאני שרה אני מוסיפה לעמוד בתוך המבנה של השפה, ורק כי אני כבולה לה, לשפה, אני משחררת את קולי בשיר. השירה חבה את יופייה לשפה שקודמת לה.

לבצע – ג'ודית באטלר

שיר העמק, מילים: נתן אלתרמן, מנגינה: דניאל סמבורסקי, ביצוע: עדינה בר-און. אני מטעימה בפאתוס של מגיש טלוויזיה בשנות השמונים עם ר' גרונית. אני מחפשת את הטון המדויק בין הנוגשנות של אריק אינשטיין בפתיחה של עטור מצחך (עטור מצחך זהב שחור, מילים: אברהם חלפי, מנגינה: יוני רכטר, אני רוצה להזמין את קורין אלאל, יהודית רביץ ואבנר קנר שנשיר ביחד), לרשמיות הקפוצה של דן כנר בפסטיבל הזמר המזרחי של 1982 (שיר מספר ארבע, פרץ בגני, מעבד: ננסי ברנדס, מלווה: להקת רקדניות, ואם לא ידעת ולא הרגשת, את הפרח בגנו של זוהר ארגוב).

*נראה כי באופן כללי שני גורמים טבעיים הביאו להולדת אומנות השירה. הראשון הוא נטיית בני האדם משחר ילדותם לפעולת חיקוי. נטייה זו היא המבדילה את בני האדם מיתר בעלי החיים, שכן האדם הוא בעל החיים בעל כושר החיקוי הגדול ביותר ואת צעדי הראשונים בלימוד הוא עושה באמצעות חיקוי. הגורם השני הוא ההנאה שהכל נהנים ממעשה החיקוי.*¹⁷²

כותב אריסטו ב"פואטיקה". "מבע ביצועי 'עובד' רק במידה שהוא מכסה כליל את המוסכמות המכוננות שבאמצעותן הוא מונע. (...) ראייה זו של הביצועיות מניחה שלשיח יש היסטוריה, שלא רק קודמת לשימושי העכשוויים אלא גם מתנה אותם",¹⁷³ כותבת ג'ודית באטלר (Judith Butler) בחיבור "קוויר באופן ביקורתי" (1993). ביצוע לשוני הוא למעשה "חזרה על דפוס ציבורי מוכר"¹⁷⁴ שיש לו משמעות חברתית שקודמת לכוונת הסובייקט המדבר. "שכתוב בלתי צפוי של מונחים טעונים ביותר"¹⁷⁵ כמו שמסבירה באטלר. כלומר, **בלשון אני תמיד פועלת ביחס להיסטוריה וביחס לקאנון חברתי**. אני משכתבת בפי את טקסט אבותיי, את הטקסט שאני נבראת לתוכו, את הטקסט שמקיף אותי מלפני, מאחורי, מצדדי. הטקסט הזה לוכד אותי, רק דרכו אני יכולה "להיות". אני מנסה להיחלץ ממנו ותוך כך לחלץ את עצמי מתוכו. בשכתוב אני מייצרת את עצמי.¹⁷⁶ אל מול המבע הביצועי החוזר והמשכתב מעלה באטלר את שאלת החתרנות. האם כל מבע לשוני הוא מעשה חתרני? "כיצד אפשר בכלל לקבוע אם היה כאן מעשה חתרני?"¹⁷⁷ היא שואלת. "איזה מדד נפעיל כדי להעריך את עוצמת החתרנות ואת היקפה?"¹⁷⁸ "האפקטים של תוצרי שיח אינם

¹⁷¹ Ibid. pp. 29-31.

¹⁷² אריסטו, פואטיקה, (תרגום: יואב רינון), ירושלים: מאגנס, 2003. עמ' 21.

¹⁷³ באטלר, ג'ודית, קוויר באופן ביקורתי, (תרגום: דפנה רז), תל אביב: רסלינג, 2001. עמ' 29. ההדגשות במקור.

¹⁷⁴ רוזמרין, מירי, "בין חזרה לשכתוב: ג'ודית באטלר והפרפורמטיביות של הזהות", בתוך קוויר באופן ביקורתי, תל אביב: רסלינג, 2001. עמ' 8.

¹⁷⁵ באטלר, קוויר באופן ביקורתי. עמ' 61.

¹⁷⁶ ראוי להזכיר כאן את מבנה השפה לפי לאקאן. אצל לאקאן השפה קיימת עוד לפני הסובייקט, והסובייקט מכונן את עצמו עם הכניסה אל תוך השפה. לפי לאקאן, דווקא העובדה שהשפה היא שפה חברתית שמתקיימת מחוץ לסובייקט, מאפשרת לסובייקט להשתמש בה באופן משוחרר ויצירתי. ראי בפרק "שפת סימנים: שפה, גוף, גבול" תחת הכותרת "אות".

¹⁷⁷ באטלר, קוויר באופן ביקורתי. עמ' 63.

¹⁷⁸ שם.

מסתכמים בתחנה סופית של הצהרה או מבע נתונים¹⁷⁹, טוענת באטלר, "טווח המשמוע שלהם אינו נשלט על ידי מי שמביע או כותב אותם, מאחר שתוצרי שיח כאלה אינם בבעלותו של מי שמביע אותם. הם ממשיכים למשמע על אפם ועל חמתם של המחברים, ולא-פעם באופן שאף סותר את כוונותיהם הנעלות ביותר"¹⁸⁰. כלומר, לא ניתן לאמוד את החתרנות של המבע הביצועי ביחס לאפקט המיידי שלו. רעידת האדמה של המבע הביצועי יוצרת זעזועים משניים שמתרחקים מכוונת המחבר. היא מפקיעה את הטקסט מהסובייקט הכותב/המדבר. **השכתוב משוכתב מחדש**. ההפקעה של הטקסט מהמחבר, היא אותה ההפקעה שעומדת תמיד בבסיס השפה: "חוסר הבעלות הזה על מילותייך קיים שם מלכתחילה, מאחר שהדיבור הוא תמיד, בדרך זו או אחרת, דיבור של זר באמצעותך ובדמותך"¹⁸¹.

לחזור (Repeat/Recite) – ברנדון לבל

את מושג החזרה, שואל ברנדון לבל, מפעולת השכתוב בשפה כפי שמתארת אותה באטלר. בהמשך לבאטלר, לבל מתאר את הפה כזירה של משחקי כוח: כש"קולו" של הסובייקט מתקוטט עם אופני ניסוח היסטוריים, מסורתיים וחברתיים שקודמים אליו. כפי שטוענת באטלר, הסובייקט מופיע כסובייקט כשהוא מצטט של השיח שקודם לו. ציטוט שהוא אף פעם לא שחזור מושלם, טוען לבל, אלא כציטוט מהזיכרון, שאני תמיד כבר מכניסה לתוכו את מילותיי שלי. בהמשך למושג החזרה, מעלה לבל את המושג "Reciting". Recite (to) – לדקלם או להקריא טקסט בעל-פה מהזיכרון. לבל מתאר את הפעולה הזו כביצוע של תסריט או כהמחזה של טקסט קיים. זהו למעשה **עיבוד מחדש**, שדרך הגוף המשחזר מעלה מן האוב גופים היסטוריים, מתעמת איתם, ומעניק להם חיים חדשים:

*"Reciting" is literally to perform a certain script, to play out an existing text, sounding out its monologues and dialogues, reverberating it against the acoustics of a certain place. In doing so, the script or text is given new life—it speaks through us, to occupy the body, and to find place within the present. This scene of recital may also give way to buried histories, repressed languages, or disappeared bodies. Reciting, in other words, may also be a restaging, or a reenactment aimed at dramatizing the very relationship we have to history, to the citational chain embedded in bodies and names, and in the places wherein such histories take root (or are erased).*¹⁸²

פעולת ה"Reciting", דקלום או הקראה בקול, חורגת מהיומיום טוען לבל, ויש בה את האיכות של תפילה דתית.¹⁸³ בטקסט המשחזר בפי מתגלם נרטיב גדול יותר, אני מתכתבת עם מסורת ומורשת ארוכים. אך ההתעלות הזו מעל ליומיום, היא לא רק על הטקסט הנושא עמו זיכרונות; היא על הקול המצטרף לקולות העבר; היא על הקולות המצטרפים; על הצטברות הקולות; **"שרשרת**

¹⁷⁹ שם. עמ' 64-63.

¹⁸⁰ שם. עמ' 64.

¹⁸¹ שם.

¹⁸² LaBelle, *Lexicon of the Mouth*. p. 164.

¹⁸³ Ibid. p. 167.

הציטוטים¹⁸⁴. כשאני מטעימה את הטקסט בפי, אני לא רק מקריאה טקסט עם מסורת והיסטוריה, אני הופכת לחלק מההיסטוריה. הקול שלי מהדהד לאחור את הקולות שדיברו לפניי. כשאני מטעימה את הטקסט בפי, חוזרת, מדקלמת, מעבירה אותו דרך הגוף שלי, אני חוברת בגופי לגופה של המסורת, הופכת בשר מבשרה.

למרות האפשרות של השחזור לחזק את עבותות המסורת, בחזרה יש גם פוטנציאל של התנגדות וקריאת תיגר על טקסט המקור, טוען לבל. את הפעולה הזו מדמה לבל לפעולת ההד. כשאני מרחיבה את ההדהודים שלפניי, אני מערערת את היציבות שלהם. אני מעוותת את הקול הבהיר וצלול, ומחזירה דרך גופי את הקול אחרת. הגוף שלי מזעזע את הקול המקורי. הקול "זוכר" את הגוף. לבל מתאר את פעולת ההד כריבוי פרוץ היוצא מכלל שליטה, כמעט "מפלצת"¹⁸⁵. כלומר, פעולת ה"Reciting", נעה על הציר שבין הטקסט המקורי, לפעולת השחזור האקספרסיבית של הסובייקט ברגע הזה, כשבתווך נשמעים הדי גופים אחרים. ההדים מערערים על המקוריות של הנרטיב שעד כה חשבנו לראשוני וסינגולרי. ההדים מניחים את הקול שלי בשדה החברתי¹⁸⁶. הם מניחים את הקול שלי בשדה של קולות עבר. ההדים כמו מדברים אליי, מנחים אותי, מסמנים לי: איך אפשר להשתמש בקול, איך לייצר את עצמי דרך קול, איך להתנגד דרך הקול, איך לדמיון קול אחר דרך הקול. הם לוחשים לי: "עשי כפי שעשו קולות אחרים לפנייך". כפי שקולי שלי ינחה קולות אחרים בעתיד לבוא.

כשאני חושבת על הד, אני חושבת על האמנית סוזן פיליפס (Susan Philipsz) (1965). על קול אינטימי שהופך לתיבת תהודה. פיליפס, ילידת גלזגו, מייצרת מיצבים קוליים שעוסקים ביחס שבין השירה האינטימית והנוכחות שלה בחלל. פיליפס מקליטה את עצמה שרה גרסאות א-קפלה לשירים קיימים. את ההקלטות היא מציבה ומשמיעה בגלריות ובחללים ציבוריים. פיליפס לא הוכשרה כזמרת, אלא למדה פיסול ואמנות. העניין שלה בפיסול, בא לידי ביטוי גם בעיסוק שלה בקול. פיליפס מתעניינת באופן שבו הקול מייצר חלל. לדבריה, הקול שמושך אל החלל מייצר נוכחות פיזית במרחב.¹⁸⁷ הקול של פיליפס הוא קול אינטימי, קול שנשמע כשירה פרטית, כאילו פיליפס יושבת ביחידות בחדר ושרה לעצמה. הוא קול "עירום" וחשוף: ללא ליווי מוזיקלי, לא מעובד ולא מְיֻפָּה. השיר המוכר הופך אחר לגמרי כשהוא מבוצע ללא ליווי מוזיקלי, כשהוא מזוקק לתמצית קול אנושי, טוענת פיליפס.¹⁸⁸ פיליפס מספרת כי הפשטות הזו של הקול מייצרת הזדהות וחיבור רגשי אצל המאזין. הקול הנקי פורט על מיתרי הזיכרון: כשאני שומעת אותו, אני נשכבת לרגע במיטת ילדותי ושומעת שיר ערש משפתי של אמי.¹⁸⁹ את הקול האינטימי מציבה פיליפס במרחב הציבורי; מה שמייצר מתח בין הנוכחות של המאזין ברגע ובמרחב הפיזי (האנשים החולפים, הרעש, ההמולה), ובין הזליגה שלו אל תוך מרחב אחר, מרחב הזיכרון, שהקול שולח אליו.

¹⁸⁴ Ibid.

¹⁸⁵ Ibid. p. 170.

¹⁸⁶ Ibid. pp. 170-171.

¹⁸⁷ "Susan Philipsz in 'Berlin' - Season 9 – 'Art in the Twenty-First Century'", *YouTube*, uploaded by

Art21 08 March 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=c8expO-EL4c>

¹⁸⁸ "Susan Philipsz Interview: Song As Trigger of Memory", *YouTube*, uploaded by Louisiana Channel

03 November 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=rqwLtNYvQ94>

¹⁸⁹ Ibid.

באחת מעבודות הקול הראשונות שלה בשנת 1997, שרה פיליפס גרסאות של שירי פופ ורוק מוכרים דרך מערכת ההגברה בסופרמרקט "Tesco". העבודה יצרה מתח בין השירה הפרטית של פיליפס, לנוכחות שלה במרחב הציבורי ומשולל האינטימיות של הסופרמרקט. בעבודה *Lowlands Away* (2010), שאף זיכתה את פיליפס בפרס טרנר לאמנות עכשווית, שרה פיליפס קינה סקוטית מהמאה ה-16. בשיר הסקוטי המסורתי, מאהב שטבע בים חוזר לרדוף את אהובתו ולספר לה על מותו. פיליפס הקליטה שלוש גרסאות לאותו השיר, אלה הושמעו בכריזה מתחת לשלושת הגשרים שמעל נהר קלייד בגלזגו. בעבודה, נשמעת פיליפס כמי ששרה ומקוננת על מי הנהר של עיר הולדתה, כשהשירה העדינה של פיליפס נמהלת בקולם של מי הנהר.

למרות שעבודותיה של פיליפס הן לא עבודות פוליטיות באופן גלוי, לא פעם משתמשת פיליפס באמביוולנטיות של הקול כדי לעורר שאלות על השירים שהיא מבצעת בקולה. לדוגמה בעבודה *The Internationale* (1999) שבה שרה פיליפס את המנון המהפכה הסוציאליסטי בקול שנע בין שלחוב לכאב.¹⁹⁰

לעומת פיליפס, בעבודות הפרפורמנס של האמנית שרון הייז (Sharon Hayes) יש נוכחות פוליטית חזקה. הייז נוהגת להמחזיז טקסטים, מכתבים או נאומים שנלקחים לא פעם מההיסטוריה הפוליטית. לדוגמה בעבודה *My Fellow Americans* (1981-1988) שבה הייז מקריאה את נאומי של הנשיא האמריקני רונלד רייגן. דרך הנוכחות של גופה הפרטי משרטטת הייז את המתח בין האישי והפוליטי.¹⁹¹ כשדרך הגוף היא מבקשת למצוא בתוך הנרטיב ההיסטורי "נתיבים חדשים" של התנגדות.¹⁹²

לחזור שנית – ז'וליה קריסטבה

אני חוזרת אל החזרה השנייה אצל ז'וליה קריסטבה. אצל קריסטבה, הסמיוטי, כלומר, הגוף על דחפיו, תנועתו, האנרגיה הלא-מילולית שלו, מבצע חזרה שנייה. הסמיוטי חוזר אחרי שכבר הוסדר בעבר. כלומר, בראשית היה הסמיוטי, בשנית הסימבולי, ואז לאחר שכבר הוסדר בראשונה, צץ הסמיוטי ופורם את הסימבולי שוב. מנגנון החזרה הזה נועד דווקא כדי להגן מהדחפים ולייצר להם מקום בתוך הסימבולי. כלומר, הקרע החוזר שבסימבולי מתאחה בשנית, הופך לצלקת לא חדירה. כך שלמעשה, החזרה השנייה מאפשרת לסובייקט לחמוק מהר הגעש הסמיוטי שמאיים להתפרץ עליו. החזרה הזו של הסמיוטי הופכת אותו לתופעה עשירה ומורכבת יותר. הסמיוטי צובר לתוכו את כוחו של השבר. הסמיוטי לא מופיע רק כקדם-לשוני, אלא גם כפוסט-לשוני, בתור השבר שבא אחרי הלשוני. את השבר הזה, השבר הפוסט-לשוני, ממשיכה לייצר הפרקטיקה האמנותית והשפה הפואטית ללא הפסק. כלומר, האמנות מזכירה שהלשוני יכול להיקרע ולהיסדק כל העת. שתחת מה שהוסדר, הושתק, נדחק, רוחשת עוד הלבה הסמיוטית.¹⁹³

Botella, Caridad, "Susan Philipsz: Sound As Invisible Sculpture" [Electronic version], *ARTPULSE*,¹⁹⁰
Retrieved January 27 2024 from <https://artpulsemagazine.com/susan-philipsz-sound-as-invisible-sculpture>

LaBelle, *Lexicon of the Mouth*. pp. 164-165.¹⁹¹

"Biography" [Electronic version], *SHARON HAYES*, Retrieved January 27 2024 from¹⁹²

<http://shaze.info/about/>

Kristeva, *Revolution in Poetic Language*. pp. 68-71¹⁹³

לשיר אל מול הקאנון

השירה הפוסט-לשונית אצל דולר, הביצוע אל באטלר, החזרה אצל לבל, החזרה השנייה אצל קריסטבה תמיד פועלים אל מול הקורפוס התרבותי. פועלים אל מול המובנה במטרה לפרק אותו או לקרוא אותו מחדש. בין אם כפעולה חתרנית או כמיצוב של העצמי בתוך השדה החברתי. בספר "מוזיקה פופולרית ותרבות בישראל" מגדירים חוקר המוסיקה אדוין סרוסי וחוקר התרבות מוטי רגב את תפקידה של המוסיקה הפופולרית בתרבות ובהבניית הלאום: "מוסיקה בכלל, ומוסיקה פופולרית או מוסיקה עממית בפרט, היא כלי תרבות מרכזי בבניית קבוצות מודרניות לאומיות, אתניות ואחרות, ובכינון חוויות ותחושות של מקום ומקומיות".¹⁹⁴ כאמור, השירה של בר-און מתקיימת אל מול הקאנון. בר-און בוחרת לשיר שירים שנמצאים בבסיס הישראליות (או לכל הפחות בבסיס הישראליות שעל ברכיה גדל הדור של בר-און). אך האם זה בהכרח מעשה חתרני?

"אם אני אגיד שהשיר הוא מלפני 50 שנה ומקורו בתקופות של התיישבות מסוימת בארץ, וציונות מסוימת, האם זה אומר משהו? לשיר יש משמעות רגשית בשבילי".¹⁹⁵ מספר האמן משה גרשוני (1936-2017) על העבודה *יד ענוגה* (1975). את *יד ענוגה* הציג גרשוני בתערוכה "אמן-חברה-אמן" שאצרה שרה ברייטברג-סמל במוזיאון תל-אביב ב-1978. במיצב, הגדיל גרשוני כתבה עיתונאית שבה מתאר פלסטיני מחברון את מסכת ההתעללויות שעבר בידי מתנחלים מקריית-ארבע. את הצילום המוגדל ליווה פסקול שבו שר גרשוני בקולו את השיר "יד ענוגה" (מילים: זלמן שניאור, לחן: ערבי עממי). השירה של גרשוני הושמעה אחת לשעה מגג המוזיאון. קול השירה בקע מן הגג כקול המואזין הקורא לתפילה.¹⁹⁶ במאמר "האדום שלי הוא דמך היקר" טוענת אירית סגולי ש"גרשוני מציע אלטרנטיבה לחסך החזותי של ההיסטוריה היהודית באמצעות שאיבה מן המעיינות השופעים של התפילה והניגון. (...) מכאן ולהבא תהיה הקריירה הציונית של גרשוני קשובה תמיד לקולות נשכחים, קולות שזמזומם מחדש יעלה עמו מראות נשכחים."

את העבודה *יד ענוגה* הציג גרשוני שוב בגלריית המדרשה ב-2003. את העבודה, הוא ביקש להעמיד כתצוגת קבע עד שיסתיים הכיבוש. כהפרעה קולית שתלווה כל עבודה שתוצג בגלריה מהרגע ההוא והלאה. במאמר "צל הגיח" מתארת רותי דירקטור את השירה של גרשוני כ"שירה גופנית",¹⁹⁷ כ"נהמה".¹⁹⁸

קולו סדוק, שבור, לא מובן, מייבב, רוגז, המנגינה רוב הזמן אובדת, פתאום הוא ממלמל, פתאום קולו נמלא עוצמה של כעס, או של ייאוש, הוא גורר את המילים עד קצה העיצורים שלהן (...). האותיות שורקות, פתאום הקול נעלם, השירה הופכת לתפילה (...). ופתאום באחת הכל נגמר, ההקלטה מסתיימת, באמצע.¹⁹⁹

¹⁹⁴ סרוסי, אדוין, ומוטי רגב, *מוסיקה פופולרית ותרבות בישראל*, רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2013. עמ' 20.

¹⁹⁵ גרשוני, משה, מצוטט אצל סגולי, אירית, "האדום שלי הוא דמך היקר", *סטודיו*, גיליון מס' 76 (אוקטובר-נובמבר 1996). עמ' 39. ההדגשה שלי.

¹⁹⁶ סגולי, "האדום שלי הוא דמך היקר". עמ' 38.

¹⁹⁷ דירקטור, רותי, "צל הגיח", *העיר*, 23 ינואר 2003. עמ' 66.

¹⁹⁸ שם.

¹⁹⁹ שם.

דירקטור מעלה גם את שאלת הזמן: מה השתנה בתצוגה החוזרת? בחלוף 25 שנה? "כשנדמה שהמציאות מסביב בדרדור עמוק לאיזה חור שחור לא ידוע".²⁰⁰ "הייאוש הופך להיות ישות מאוד נוכחת בגלריה",²⁰¹ היא משיבה.

בבאה מנוחה ליגע בר-און מוסיפה על השיר ממילותיה ומכניסה אליו את מושג הכיבוש. המילה כיבוש יכולה להתייחס גם לכיבוש הארץ והאדמה של ראשית הציונית, אך גם לכיבוש שעליו מדבר גרשוני, ה"כיבוש המשחית" כפי שכינה אותו ישעיהו ליבוביץ'. בהמשך המופע בר-און מחליפה בין המילים "עמק זרעאל" ו"ארץ ישראל". במעשה הזה בר-און ממקמת את השיר במרחב חדש: משיר שמתאר את העמק לשיר שמספר את סיפורה של הארץ. כמו כן, בגלגולים המוקדמים של המופע בר-און מערבבת בין הגאולה לגועל על ידי הצמדת המילים ההומופוניות "גועלים" ו"גואלים". בכך היא מעלה שאלות על מהותה של הגאולה. האם הגאולה הזאת היא לא באמת גאולה? האם האתוס הציוני, האידאליים שעל ברכיהם חונכו הם גועלים? או לחלופין איך הפכנו ככה מגואלים לגועלים? למושחתים, למסואבים, אולי אבדה לנו הדרך? לאור כל אלה מתבקש לקרוא את המופע כמתיחת ביקורת, או כהתרסה אל מול הישראליות. כניסיון של בר-און להשיר מבט כואב אל המקום שבו היא חיה ופועלת. כפי שנכתב על העבודה בטקסט שליווה את המופע בפסטיבל ישראל: "בבאה מנוחה ליגע" היא קפסולה מייצגת למפעל חיים בן 45 שנות יצירה, שבהן בר-און הישירה מבט לאותנטיות הישראלית על נופיה, על אנשיה ושפתה – בין הצדדים היפים לאלה הכואבים.²⁰² גם את אופן הביצוע של בר-און ניתן לקרוא כקריאת תיגר. כלומר, לא רק השיבושים והתוספות של בר-און על השיר נושאי משמעות, אלא גם האופן שבו בר-און שרה את השיר. האפשרות לשיר את הקאנון אחרת, בתשומת לב אחרת, לעוות אותו, לשוטט בו, למצוא בו קול אחר/חדש, היא מעשה של התרסה. בר-און שרה את השיר הארצישראלי, זה שנהוג לשיר בציבור,²⁰³ כפרט. היא ניצבת ב"כיכר העיר" על המיטה האינטימית ושרה בבדידותה. לבדידות הזאת של בר-און יש תפקיד. היא מעמידה במרכז את הקול האישי, ומאפשרת לבר-און לחפש טריטוריות חדשות ולא מוכרות בתוך מרחב שכמו נכבש כולו בידי הציבור; מרחב שבו אין מקום וקול ליחיד. הקול האישי מאפשר לבר-און להתנתק ממדורת השבט ולהעמיד את הקאנון בספק, לעמוד בפוזיציה של מוכיחה בשער.

"על האישה להיכנס לטקסט – כמו גם לעולם, ולהיסטוריה – ביוזמתה הייחודית",²⁰⁴ כותבת הלן סיקסו (Hélène Cixous) ב"צחוקה של המדוזה".

²⁰⁰ שם.

²⁰¹ שם.

²⁰² "בבאה מנוחה ליגע" [גרסה אלקטרונית], פסטיבל-ישראל, נדלה ב-14 ינואר 2024 מ: <https://www.israel-festival.org/event/%D7%91%D7%90%D7%94-%D7%9E%D7%A0%D7%95%D7%97%D7%94-%D7%9C%D7%99%D7%92%D7%A2>

²⁰³ את הז'אנר של שירי ארץ ישראל ("שיר העמק" בתוכו) מקובל לשיר במסגרת של שירה בציבור. כמו כן, מרבית משירי ארץ ישראל נכתבו בלשון רבים, והציבו במרכז את הקול המשותף. ראי אלירס, טלילה, בוא שיר עברי: שירי ארץ ישראל: היבטים מוזיקליים וחברתיים, חיפה: אוניברסיטת חיפה, 2006. עמ' 123-126. ראי גם סרוסי ורגב, מוזיקה פופולרית ותרבות בישראל. עמ' 71-96.

²⁰⁴ סיקסו, הלן, "צחוקה של המדוזה", בתוך ללמוד פמיניזם: מקראה - מאמרים ומסמכי יסוד במחשבה פמיניסטית, (עורכים: סילביה פוגל-ביז'אווי, יפה ברלוביץ, דלית באום, דלילה אמיר, רונה ברייר-גארב, דבורה גריינימן, שרון הלוי ודינה חרובי), רעננה: הקיבוץ המאוחד, האגודה הישראלית ללימודים פמיניסטיים ולחקר המגדר, 2006. עמ' 135.

כל אישה מכירה את העיני הכרוך בדיבור על פה, הלב שדופק עד להתפקע, הנפילה עם אובדן המילים, הקרקע, הלשון הנשמטת - כזה הוא הדיבור בשביל האישה - והייתי אומרת אפילו: עצם פתיחת הפה - בציבור; העזה, הפרת חוק. (...) עם קריאת התיגר על השיח הנשלט על ידי הפאליס, מכריזה האישה על האישה באופן שונה מזה השמור לה בתוך ובאמצעות הסימבולי, כלומר בשתיקה. שתצא מהשתיקה הממולכדת, שלא תיתן שישבצו אותה בשוליים או בהרמון. (...) אין כאן הנתק הזה, אותה חלוקה מאומצת, שהגבר המצוי עושה בין ההיגיון של השיח על פה ובין ההיגיון של הטקסט, משום שהוא כבול ליחסו הקדום - המשועבד והמחושב - לסמכות.²⁰⁵

לפי סיסקו עצם פעולת הדיבור הנשית היא קריאת תיגר אל מול השיח הגברי הסימבולי. כלומר, דרך השירה האישית בר-און לא רק מבקרת את האתוס הציוני ואת ערכיו, אלא גם מבקשת להשמיע את קולה האישי, שעמד עד כה בשתיקתו, באוזני הציבור. היא מציבה את קולה האישי לצד הקול הלאומי. כמו מגבירה את הווליום של קולה שלה, ומערערת על הראשוניות של הנרטיב המוכר. מעניקה לקול קטן, קול אישה אחת, מקום במרחב.

קפל-קטסטרופה²⁰⁶

אני חוצה את כיכר הבימה ונפגשת עם בר-און בקפה "בוקה". היא אומרת שהיא חושבת לעבוד על מופע שבו תשיר את השירים שליוו אותה לאורך השנים. שירים שגדלה עליהם, שנצרכו לה בשפתיים ובלב, שירים שבכתה וצחקה לצידם. "שירים ששרים לבד או במקלחת", היא מסבירה. שירים שהפכו להיות שלה.²⁰⁷

"הוציאו את האדם מן השירה הרגשית, כדי להכניסו לדיאלקטיקה, כלומר לגמגום, לא כן?"²⁰⁸ מצטטת קריסטבה את סלין (Louis-Ferdinand Céline) "כוחות האימה: מסה על הבזות". "רק המלווה מגלה ואף אוצרת, את האינטימיות הקבורה הזאת",²⁰⁹ היא כותבת. "במקום המדויק של התהפכות הרגש לצליל, בנקודת הציר הזאת שבין הגוף לשפה, בקפל-קטסטרופה שבין השניים"²¹⁰ מופיעה המוזיקה. וכשהרגש הופך למוזיקה, מתרוקנת השפה, אנחנו צוללים אל תהום פעורה. אני חושבת על השירים שבר-און בחרה לשיר במופעים: "שיר העמק", זמר זמר לך", "Somewhere (There's a Place for Us)". זאת לא רק בחירה חתרנית או פוליטית. "לשיר יש משמעות רגשית בשבילי".²¹¹ "אני ועדינה נזכרות בעוד שירים דומים. אני הייתי צריכה לשיר את השיר הזה בטקסים בבית-ספר: 'למה זה יחרוש בלילה ואותי לא יישן/אדמתנו בני אין פנאי לה/נומה בן/נומה בן' (...) עדינה נזכרת בשיר אחר שאני לא מכירה..."²¹² כותבת רקפת ידידיה על המופע. ידידיה מבקשת לנוע מהפרשנות המוכרת של העבודה של בר-און – כקריאת תיגר על

²⁰⁵ שם. עמ' 140.

²⁰⁶ קריטבה, ז'וליה, *כוחות האימה: מסה על הבזות*, [תרגום: נועם ברוך], תל אביב: רסלינג, 2005. עמ' 147. ראי התייחסות בהמשך הפרק.

²⁰⁷ בר-און, שיחה, 19 יוני 2023.

²⁰⁸ קריסטבה, *כוחות האימה: מסה על הבזות*. עמ' 145.

²⁰⁹ שם. עמ' 146.

²¹⁰ שם. עמ' 147.

²¹¹ גרשוני, "האדם שלי הוא דמך היקר". עמ' 38.

²¹² ידידיה, רקפת, "מתי ננוח?" [גרסה אלקטרונית], שחרזדה (16 ביוני 2016), נדלה ב-14 ינואר 2024 מ:

<http://www.scheherezade.co.il/Satyr/TheaterReviews/Rest.htm>

הישראליות, אל עבר כיוונים אחרים. היא מבקשת לקרוא את המופע של בר-און בשני אופנים חדשים – אל מול הערכים המשתנים בחלופי חמש עשרה שנה מהמופע הראשון, וכן, כמופע אישי, לא רק לאומי, אלא אנושי, אוניברסלי. ידידיה טוענת כי בחלופי השנים האווירה הלאומית השתנתה. בהתאם, היא מסבירה, המופע גם הוא הפך לפחות מתריס, ליותר מכיל, ובר-און בבחינת אם יותר מאשר מוכיחה בשער.

כמו כן, את מושג העבודה שעולה במופע, ידידיה מבקשת לקרוא לאו דווקא כהתייחסות לדת העבודה של ראשית הציונות, אלא כביקורת אל מול מוסר העבודה השוחק בחברה הניאו-ליברלית. כמו כן, ידידיה מציעה לקרוא את העבודה גם כעבודת האמנות, או כעבודת האמנית, ממנה מבקשת בר-און מנוחה. את הכיבוש ממירה ידידיה בכיבוש האישי. זהו לא כיבוש הארץ, אלא הכיבוש של האמנות, האמנות שביכולתה לכבוש את הלב, או לחלופין האמנית שמבקשת לכבוש את לבו של הקהל. לסיכומו של דבר, ידידיה מגלה בבאה מנוחה ליגע את בר-און האישה, האם, הרעיה, האמנית. את בר-און שלא עוסקת רק בלאומי או בפוליטי, אלא גם באישי. זו שמבקשת לכבוש במבטה, לקצור את פירות עמלה, לזכות בהכרה, להגיע לנחלה, לגאולה אישית, מנוחה ליגעה שלה.

כשהתנועה נעצרת מתחילים לשיר

ואולי זה גם וגם. גם אישי. גם פוליטי. גם סמיוטי. גם סימבולי. כשהקול וכשהגוף נכנסים זה בהכרח אישי. אלה שירי הילדות שאני מתרפקת על זיכרונם. זה שיר הערש ששרה לי אמי. זו האפשרות לשיר כשהתנועה נעצרת לי. לשיר כשהדיבור לא קוהרנטי יותר. לשיר כשהעצמות בוערות בכאב. אבל השירים האלה שנעצרים בחיינו הם גם סמלים: "הסמלים עוטפים את חייו של אדם ברשת טוטלית כל כך עד שהם מזווגים עוד בטרם בואו לעולם את מי שעתידי להוליד אותו 'בעצם ובבשר'; טוטלית כל כך עד שהם מביאים ללידתו; (...) טוטלית כל כך עד שהם מספקים את המילים שיהפכוהו לנאמן או לבוגד; (...) וטוטלית עד כדי כך שבאמצעותם סופו מקבל את מובנו ביום הדין", כותב לאקאן.²¹³

לשיר זה להיות ב"פוסט-לשוני", ב"תקשורת גרועה", טוען דולר.²¹⁴ לשבש את הנרטיביות המובנית של השפה, אך עם זאת להישאר כבולים אליה.²¹⁵ להיות במרחב הגם וגם. הגוף נוכח בתוך השפה. "ביצוע" תמיד פועל אל מול ההיסטוריה והקאנון. ב"ביצוע" אני עוסקת בשכתוב ותוך כך כורה לי מקום כסובייקט בעולם. אך זהו מעגל שלא נגמר, גם השכתוב שלי עתיד להיות מופקע ממני ולהיכתב מחדש.²¹⁶ פעולת החזרה על טקסט היא למעשה עיבודו מחדש. היא מתכתבת עם נרטיב היסטורי רחב ענפים. דרך הגוף, הפרטי, הסובייקטיבי, האקספרסיבי, על משמעויותיו (מין, תרבות, צבע, מגדר), היא מעלה מן האוב היסטוריה נשכחת, או לחלופין קוראת על הנרטיב ההיסטורי תיגר.²¹⁷ החזרה שנייה אצל קריסטבה מכניסה שוב ושוב את הגוף: בפואטיקה, במעשה האמנות, כשאני שרה, הגוף מוסיף לשבור את השפה;²¹⁸ פורס אותה כמו רכבת בגרביונים. השירה

²¹³ לאקאן, "פונקציה ושדה של הדיבור ושל השפה". עמ' 261.

²¹⁴ Dolar, *A Voice and Nothing More*. p. 29.

²¹⁵ Ibid. pp. 29-31.

²¹⁶ באטלר, *קווייר באופן ביקורתי*. עמ' 27-65.

²¹⁷ LaBelle, *Lexicon of the Mouth*. pp. 159-171.

²¹⁸ Kristeva, *Revolution in Poetic Language*. pp. 68-71.

הופכת לגוף פיזי בחלל, אומרת פיליפס.²¹⁹ "יד ענוגה" עד שמסתיים הכיבוש, "לשיר יש משמעות רגשית בשבילי",²²⁰ אומר גרשוני. דרך הגוף של שרון הייז רונלד רייגן הוא כבר לא אותו רונלד רייגן.

אני לועסת את מילות השיר בפי ויורקת אותן. בשלולית השקופה-עכורה משתקפת דמותי.

אל מול מי בר-און חוזרת? אל מול הקאנון? אל מול עצמה? אל מול המופע בגלגוליו הקודמים? אולי זה כמו ההד שמוסיף להדהד עוד ועוד קולות, עד לריבוי קופוני. אלתרמן? כיבוש? גאולה?

שפה מת פרקת? גוף מת פרק?

למעשה בר-און חוזרת פעמיים. חוזרת לראשונה בתוך הקאנון. חוזרת שנית בתוך המופע. יש כאן פרימה כפולה. פרימה על פרימה. הטקסט הפרום ממשיך להיפרם. "שרשרת הציטוטים"²²¹ היא לא רק שרשרת הציטוטים של "שיר העמק", אלא גם של **באה מנוחה ליגע**. הנרטיביות של המופעים הראשונים, ההתרסה, כמוכיחה בשער, זו שפרמה נרטיבים היסטוריים וחברתיים, גם היא נפרמת. בר-און משכתבת מחדש את השכתוב. הגוף שלה פרע ראשונה את הנרטיב. ועכשיו הוא מבקע אותו שוב.

"אינך יכול להיכנס לאותו הנהר פעמיים" אומר הרקליטוס. אי אפשר לשיר אותו דבר כעבור חמש-עשרה שנה. העולם השתנה. האמנית השתנתה. השיר השתנה.²²² הגוף השתנה. הקיום מיטלטל, כמו מרחב ה"חורה" הוא ארעי. הייתה שפה והיא אבדה. דני לא מדבר עוד. ההברות מתפוררות בתוך הפה. הישרת המבט אל המציאות מותירה אותנו ריקים ממילים ("אני נעצרת בריק ובאין. והוא לא ריק ואין. וכאן אני באמת אומרת משהו על החיים",²²³ אומרת לי בר-און). אפשר רק לשיר. והשיר? "השיר זוכר". "השיר זוכר".

²¹⁹ "Susan Philipsz in 'Berlin' - Season 9 – 'Art in the Twenty-First Century'".

²²⁰ גרשוני, "האדום שלי הוא דמך היקר". עמ' 38.

²²¹ LaBelle, *Lexicon of the Mouth*. p. 167.

²²² כשאני כותבת את הפרק הזה, אני מבינה שאני לא שייכת לדור שהתחנך על ברכיו של "שיר העמק". זה לא "נכס צאן הברזל" שלי; אני מכירה את "שיר העמק"; שמעתי אותו בעבר; אבל לא "גדלתי עליו". כמי שגדלה על ראליטי השירה של תחילת שנות האלפיים ("כוכב נולד" בעיקר) אני מתפתה להוסיף אל הרצף "לשיר/לבצע/לחזור/לחזור שנית" את הפועל לכסות (גרסת כיסוי/קאבר). "להפוך את השיר לשלך" הוא אולי המוטו המוביל של גרסת הכיסוי כמו שאני מכירה אותה.

²²³ בר-און, שיחה, 07 דצמבר 2021.

שפה על סף הגוף – הקול האבסטרקטי הלא-מילולי במופע "עקידה"

"זה פשוט ה'קרעכצים' שלי, ה'קרעכצים' של עדינה" (עדינה בר-און)

את המופע **עקידה** שהוא למעשה התפתחות של קטע קולי מעבודה מוקדמת יותר של בר-און, **אישה מן הכדים** (1990), העלתה בר-און לראשונה בשנת 1999, ימי טרום האינתיפאדה השנייה. עם המופע הופיעה בר-און במשך כשש שנים, לא פעם במסגרת אירועים בעלי אופי פוליטי וחברתי. בשנת 2005 הקליטה בר-און את המופע לכדי קטע קול עצמאי, כ"עבודה קולית טהורה".²²⁴ כעבור כמעט שני עשורים, באקלים הפוליטי של אביב 2023, והמהפכה המשפטית שעומדת על הפרק, בוחרת בר-און לחזור ולבצע את המופע שהפך כמעט לסמל. את המופע היא מעלה במסגרת האירוע "בין זיכרון לזיכרון ו-עצמאות", בימים הטעונים שבין יום הזיכרון לשואה, יום הזיכרון לחללי מערכות ישראל, ויום העצמאות. את הכנסותיה מהמופע הקדישה בר-און לעמותת "תרבות למען דמוקרטיה". את המופע אני בוחרת לנתח הן מתוך התייעוד שנאסף לאורך השנים, והן כצופה-נוכחת במופע שעלה באפריל 2023:

קריית המלאכה, שביל המרץ 6, בר-און בשמלת כחול-טורקיז מבריקה באורך הברך, קרובה לגוף. לרגליה גרביונים שחורים חצי שקופים ונעליים שחורות. את השמלה היא קיבלה מרלי דה-פריס, אני שומעת ממנה בהיסח הדעת, כשהיא שותה חליטת פטריות לחימום הקול. במופעים הקודמים דבק בשמלה כתם שסרב לרדת. אחרי יותר מחמש-עשרה שנים שהשמלה "ישבה" בארון, בניקוי היבש שלקראת המופע הנוכחי, הוסר הכתם. עוד כמה רגעים יתחיל המופע.

הנוכחות הקולית, כלומר, האופן שבו בר-און מייצרת את הקול ומשתמשת בו, עומדת במרכז המופע **עקידה**. לבר-און אין הכשרה קולית פורמלית. היא מצהירה על עצמה שהיא לא זמרת, ושהחיפוש שלה אחר הקול הוא אינטואיטיבי: "אני מקפידה שמה שיוצא מקרביי הוא מה שרציתי שייצא לחלל".²²⁵ היא מסבירה. בר-און מספרת כי בשנים האחרונות השימוש שלה בקול הפך ליותר ויותר מאולתר ומשוחרר. מבלי לחשוב איך היא נשמעת, בלי ציונים של יפה או לא יפה, טוב או לא טוב, כשתשומת הלב מרוכזת רק בהוצאת הקול מהגוף אל החלל.²²⁶

החלל קטן ודחוס. בחדר ניצבים כסאות צפופים שמסודרים באופן חופשי. למרות הקרבה הפיזית, אני לא בטוחה שאפשר לתאר את החלל כאינטימי. אולי כאינטימי מאיים. מעט קלסטרופובי, מעט כאוטי. (במופע עצמו הרגשתי כמעט לגמרי לבד, ללא קהל, היינו שלושה, אני בר-און והקול). בר-און נכנסת אל החדר ומשתרר שקט. היא עומדת במרכז. לאחר כמה דקות היא צועדת ומתיישבת. היא מתיישבת כמעט מולי. היא מניחה יד על הפה. הקול זוחל-מזדחל, יוצא אט-אט מן הגוף, כחילזון דביק מקונכייתו.

בעקידה לובש הקול של בר-און כמה צורות. כאילו היה כמה קולות שונים. בליל של דמויות בגוף אישה אחת. קולה המרגיע של האם בשיר הערש, קול המארש של הגבר המנופף בידיו, צחוק ובכי של תינוק, צעקה, צווחה, נהי-קינה-תמרורים, כלב נובח ומיילל, זעקת האם על הבן הנעקד ("הוא מת בסוף התינוק הזה, זה נגמר בזעקה", סיפרה לי בר-און על **עקידה**).²²⁷ ב"הקול שלי תמיד היה

²²⁴ כדורי, יעל, "קול קורה: טקסט. סאונד. דימוי. חומר", בתוך אוזן רואה, עין שומעת- על הקשרים בין צליל לתמונה באמנות, (עורכת: יעל כדורי), ירושלים: מאגנס, 2013. עמ' 45.

²²⁵ בר-און, שיחה, 07 דצמבר 2021.

²²⁶ בר-און, שיחות, 2022, 2023.

²²⁷ בר-און, שיחה, 07 דצמבר 2021.

שם, אבל פשוט בהמהום" מתארת בר-און את חומר הקולי של המיצג כ"איכויות ומבניים קוליים שהזכירו שירי ערש, פטפוטי נשים, בכי תינוק, מרש, זעקות אומללות.²²⁸

אורכו של המופע הוא כשלושים דקות, אך הוא חולף כבהינד עפעף. היא מתחילה בקינה, בקול עולה ויורד. זו אותה המלודיה הלקוחה מהמופע "אישה מן הכדים", שם היא עומדת על חופה של תל-אביב, אל מול הים. הקול הזה תמיד מזכיר לי משהו. איזה קינה ישנה. כאילו הייתה מנגינה שהכרתי כל החיים. קול רדום ששכב בתוכי לאורך שנים. והנה הוא מתעורר. ושיר הערש הוא שיר הערש ששרה לי אמי. וזו אני בכלל הבוכה המתייפחת עד שנחנקת.

בין הקולות השונים בר-און נעה רצוא ושוב. עד שלבסוף מצטמצמים הקולות לתנועה אחת, לזעקה מחרישת אוזניים וקורעת גרון שכמו חותכת את האוויר; עד שלבסוף אין יותר קול, רק פה פער, הברות תקועות שלא מצליחות למצוא את דרכן, "רק שפתייה נעות, וקולה לא ישמע" (שמואל א, א, 13).

קינה? מה זו בכלל קינה? בכי. זעקה. מה זו בכלל זעקה? כמו בוכים עד שכבר אין קול יותר. בכי עד אילמות. יפחות.

הגוף של בר-און במופע הוא גוף נוכח-נפקד. כלומר, הוצאת הקול היא כל כולה גוף, כל כולה נוכחות הגוף; עבודת הגוף המתרכז בהוצאת הקול: נושם, נושף, עובר דרך החזה, נפלט מהלוע, נצמד ללשון, מתחכך במיתרים. ובכל זאת, זה לא מופע "בר-אוני" קלאסי, לא תפאורה ולא אביזרים, בלי אקרובטיקה של הגוף (אקרובטיקת הגוף במובן הגוף המתבונן וחוקר את עצמו. חוקר את התנועה ומתפתל בתוכה; כחומר גלם, כמר גמיש). כלומר, גם אם כדרכה, הדימוי שיוצרת בר-און הוא לא רק קולי אלא גם ויזואלי – בעמידה יציבה ובחזה נפוח, כשהיא מניפה את ידיה כבנאום משולהב, מטלטלת אותן קדימה ואחורה; בצעדים גדולים ורועשים; בגב שפוף; כשהיא מניחה יד אחת על פיה, לרגעים משתהה, לרגעים מניעה אותה מעלה ומטה, מלטפת-מחככת-ממוללת, כמו מוחקת את תווי הפנים; במבט פונה אל-על אל התקרה כקוראת אל השמיים; בהטיית הראש אל הצד; כשהיא טומנת את הפנים בין שתי ידיה; כשהיא נצמדת אל הקיר; כשהיא מתיישבת על כיסא בין הקהל, ראשה שמוט ומכווץ אל תוך כתפיה; בצעדיה השקטים והאיטיים כשהיא שבה אל מרכז החדר – הגוף של בר-און בעקידה הוא ככלי שרת של הקול הבוקע ממנו. בשיחה עם יעל כדורי בתוך "קול קורה: טקסט. סאונד. דימוי. חומר" מדברת בר-און על הקשר שבין הבעות הגוף והפנים להפקת הקול: "אני לא חושבת על איך שאני נראית אלא רק על הקולות שאני מוציאה. זה נוצר מעצמו. (...). כשחושבים על זה הקול והפנים באופן פיזיולוגי הם כנראה ישות אחת. (...) השירה שלי החלק מהתנועה שלי".²²⁹ ב"הקול שלי תמיד היה שם, אבל פשוט בהמהום" מסבירה בר-און כי "הדיאלוג הפיזי בין התנועה הנראית וזו הנסתרת – של האברים הפנימיים במרכז הגוף, של הגפיים, וכמובן הכתפיים, צוואר, ראש ופנים – מייצר את הצליליות."²³⁰

קול הוא כוראוגרפיה. נדמה שהקול הוא למעשה כולו בידיים, כהמשך טבעי של היד. זו, במחוות המרומזות שלה, כמו מבקשת לתרגם את הקול, להפוך אותו לנְקָאָה, לגופני. (...) היא מדמה את האופן שבו נעה ונפרשת הלשון בחלל הפה;

²²⁸ בר-און, עדינה, "הקול שלי תמיד היה שם, אבל פשוט אבד בהמהום".

²²⁹ בר-און אצל כדורי, "קול קורה: טקסט. סאונד. דימוי. חומר". עמ' 49-50.

²³⁰ בר-און, "הקול שלי תמיד היה שם, אבל פשוט אבד בהמהום".

פועלת כהעתק של מערכת הקול. (...) אך אלו לא רק הידיים, אלא הגוף כולו. (...) קול הוא ריקוד, הוא מערב את כל הגוף; הוא מחייב אותך לעמוד על הבמה בדייקנות של רקדן בלט.²³¹

כותב התאורטיקן מלאדן דולר על הקול והגוף הכרוכים זה בזה. כך גם במופע עקידה: הקול כמו מפעיל את הגוף, מלהטט בו כבובה על חוטים, עד שהם הופכים לאחד. כתאומים סיאמיים המחוברים בראשם הם נעים יחד על הבמה.

הקול הלא-מילולי והיחס שלו עם הגוף הוא מוטיב מרכזי בעבודות של אמנית הקול מרדית מונק (1942). מונק היא אמנית ומוזיקאית פורה שהוציאה תחת ידיה קשת רחבה של עבודות שעוסקות בגוף ובקול. מהיצירה *Juice* (1969) במוזיאון גוגנהיים, האופרה *Atlas* (1991) והאלבומים *Dolmen Music* (1979) ו-*Impermanence* (2008) שאף הועמד לפרס הגראמי. מונק שידועה בחידושים הווקאליים שלה, מספרת כי באמצע שנות השישים, כמה שנים אחרי שהפכה לאמנית, הקול החל לתפוס חלק מרכזי בעשייה האמנותית שלה. אז, נחתה עליה ההבנה שהקול שלה הוא כלי; ושהיא יכולה להשתמש בו באופן שבו היא משתמשת בגוף.²³² כמו כן, מונק טוענת כי היא מעדיפה לתקשר בעבודות שלה באופן לא-ורבלי, שלא עובר דרך המסננת של השפה. לדבריה, דווקא התקשורת הלא-מילולית מתפקדת כתקשורת במובן העמוק שלה. כמו כן, היא מסבירה כי גם כשהיא משתמשת במילים, השימוש שלה הוא תמיד אבסטרקטי ולא נרטיבי.²³³ בשנת 1973 כתבה מונק את הטקסט "הערות על הקול".²³⁴ את הטקסט אני מצטטת כאן כלשונו בהשמטה של הסעיף האחרון:

1. הקול כמכשיר גילוי, הפעלה, זכירה, חשיפה, הדגמה של הכרה בראשיתית/קדם לוגית.
2. הקול כאמצעי להיעשות, להציג, לגלם, לממש רוח אחרת.
3. הקול הרוקד. הקול הגמיש כמו עמוד השדרה.

²³¹ "Voice is choreography. The voice seems to be all in the hand as its natural elongation, in the suggestive gestures, which try to translate the vocal into the visible and the corporeal. (...) It emulates the deployment of the tongue; it acts as a replica of the vocal apparatus. (...) It is not only the hands but also the whole bodily posture that is brought into play; (...) Voice is dance, it involves the whole body; it entails visibility on the social stage and its meticulously prescribed ballet figures." (שלי.)

Dolar, Mladen, "The perfect sound", in *But if you take my voice what will be left to me? Catalogue, 53rd Venice Biennial, Serbian Pavilion* (ed. Anke Bangma, Katarina Zdjelar), Serbia: Museum of Contemporary Art, 2009. p. 57.

²³² "ECM50 | 1981 Meredith Monk", *Vimeo*, uploaded by ijb 23 November 2020, <https://vimeo.com/482838443>

²³³ "Coffee and Composition with Meredith Monk", *YouTube*, uploaded by UO School of Music and Dance 23 February 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=45leLWzhiVg&t=2474s>

מעניין לחשוב בהקשר זה גם על היחס של העבודות של מונק עם העבודה "באה מנוחה ליגע". לדוגמה בשיר "Last Song" (2003) שבו מונק מערבלת שירה אקספרסיבית אל תוך המילים של הפסיכואנליטיקאי ג'יימס הילמן בספר *The Force of Character: And the Lasting Life*. קישור לצפייה:

<https://www.youtube.com/watch?v=SSLOsX4sBAY>

²³⁴ מונק, מרדית, "הערות על הקול", בתוך *טרפסיכורה בסניקס: מחול פוסט-מודרני*, רמת השרון: אסיה, 2010. עמ' 270.

4. הקול כערון תקשורת ישיר לרגשות. השדה הכולל של כל הרגשות. תחושות שאין לנו שם בעבורן.
5. הנוף.
6. גופו של הקול/קולו של הגוף.
7. הקול כהתגלמות העצמי, האישיות או ריבוי האישיות.
8. עבודה עם שותף (הכלי המלווה: אורגן, פסנתר, כוס זכוכית וכן הלאה: (דפוסים חוזרים או צליל קבוע שיוצרים שטיח, אריג צליל, כזה שהקול יכול לרוץ עליו, לעופף מעליו, לגלוש מתחתיו, להיצמד אליו, להשתלב בו.
9. הקול כשפה.

אני מתקשה להניח את האצבע על הרגע שבו "הדברים קורים". בניסיון לתפוס את המופע הוא כמעט מתמוסס.

אני חושבת על המופע **עקידה** כעל תצורה של אוקיינוס, כמעט בלתי אפשרי להרכיב אותו, כמעט בלתי אפשרי לחלק אותו לחלקיו. קשה למצוא את נקודת החיתוך. בר-און עומדת במופע כדמות לא יציבה, קשה לומר מי היא ומה היא, ומה היא מבקשת. הכל בלול ומעורבב: קול הקינה מתחלף בקול המארש הכבד והנמוך מלא הפאתוס, שמתחלף בקול הצחוק הגבוה והמשועשע של תינוק, כמו קריאת התפעלות, ואז בכי, ואז שוב קינה מעורבת בגיבריש התינוק הממלמל והצחוק. ושוב בכי. ועוד גרגור. ושוב הקול הכבד כמו מוקא לרגעים. הופך לקול המזכיר כלב נובח. מתערבב בקול המארש. בר-און רוקעת ברגליה ונובחת. ושוב חוזרת לקינה המקפאה, שמערבבת לתוכה את האוויר של קול התינוק. עד לסיום שחוזר לקינת האם. במלודיה שכמו מזכירה בכי אינסופי.

התצורה הקופונית של בר-און מזכיר את הכאוס שבעבודה *Anagrama* (1957-1958) של המלחין הגרמני-ארגנטינאי מאוריציאו קאגל (Mauricio Kagel) (1931-2008). בקטע המוזיקלי *Anagrama* משלב קאגל ארבעה סולנים, מקהלה מדברת ומגוון רחב של כלי נגינה (קלרינט, נבל, פסנתר, כלי הקשה ועוד). קאגל מבקש לבחון את הגבול שבין דיבור למוזיקה: כשהחלק האינסטרומנטלי שבעבודה מחקה דיבור, והשירה האנושית מחקה כלי נגינה. הוא משתמש בגיבריש ובחלקי מילים משפות שונות כדי ליצור מבנה מוזיקלי. תוך כך הוא תווה על האפשרות של קיום טקסטואלי בתוך עבודה קולית, ועל היחסים שבין שפה ומוזיקה. ביצירה *Anagrama* הכאוס הצורני משרת גם את הכאוס התוכני: כשאי-הסדר מגלה את הנרטיב של העבודה – הכאוטיות של המלחמה.²³⁵

במאמר "קול קורה: טקסט. סאונד. דימוי. חומר" מנתחת יעל כדורי את האופן שבו בר-און משתמשת בקול במופע **עקידה**. כדורי מציבה את עבודת הקול של בר-און בתוך הזירה של אמנות הסאונד. את השימוש שעושה בר-און בקול היא מעמידה אל מול שפת התיאטרון החושית של אנטון ארטו, שפה שחורגת מהטקסט ומהשפה ההגויה אל עבר שפה פיזית, טרום לשונית, שפה של "מוזיקה, מחוות, תנועות, מילים".²³⁶ כדורי מסבירה גם היא כי תיאורו של המופע הקולי הוא

²³⁵ Choi, Ka-man, "Textual Permutation in Mauricio Kagel's *Anagrama* (1957-1958): New Modes of Serial Thought" [Electronic version], Retrieved January 27 2024 from https://www.academia.edu/28686111/Choi_Textual_Permutation_in_Mauricio_Kagel_Anagrama_New_Modes_of_Serial_Thought

²³⁶ אנטונין, ארטו, *התיאטרון וכפילו*, (תרגום: אוולין עמר), תל אביב: בבל, 1996. עמ' 40-41.

כמעט בלתי אפשרי, אך בניסיון "להעביר משהו מטיבו של המופע"²³⁷ היא מתארת את המופע באופן לינארי, ומחלקת אותו לשבעה חלקים. כדורי מחלקת את המופע לפי השינויים המלודיים והקוליים שמתרחשים במופע: המוטיב המוזיקאלי החוזר – מנגינת הקינה, "קולות קדם-לשוניים", "קול באס נמוך", "שיר" נמרץ בעל אופי של מארש ובעל הברות ברורות אך חסרות כל פשר, וכן הלאה. אל מול המעשה הלינארי של כדורי, ארצה להציע כמה אופנים שונים שדרכם אפשר לחשוב את המופע; לא כרצף, אלא כייצור מופשט, מרובה גופים ורב גפיים. את המופע אקרא דרך הקול, דרך ה"קולות" השונים המתקיימים בו: בין קול הקינה לקול הזעקה, בין קול האב, קול האם, לקול התינוק (עוקד, והנעקד, והמזבח), בקול כל הקולות ההופכים לקול האחד – בקול מים רבים. בקול שמבקש להיות גם גוף וגם שפה.

בשני קולות – בין קול הקינה לקול הזעקה

קינה

הקינה, היא קול האֶבֶל והצֶעַר, קול האֶבֶד והחֶרֶב. במילה, בשיר, בקריאה או בצעקה, בהברות לא מילוליות או בבכי, מפי האבל או מפי המקוננת, הקינה היא קול הַשָּׁבֶר. ההיסטוריה של הקינה ארוכת שנים: עוד משירת המזרח הקדום, האפוס והטרגדיה היוונית, האלגיה הרומית, וקינות האבל שבמקרא; דרך שירת ימי-הביניים, השירה הרומנטית האירופית, ועד היום.

שפה על הגבול

הקינה ניצבת על הגבול שבין הקול הלא-מילולי והשפה. היא "מתייחדת בלשון נסוגה ונסדקת"²³⁸, מעין יציר כלאיים של קול השפה הסדור והקול הטרנס-לשוני (קול הגוף). בחיבור "על הקינה ושירתה" מתאר גרשום שלום, ששקד בין היתר על תרגום הקינות המקראיות לגרמנית, את שפת הקינה כ"שפה שעל הגבול, כשפת הגבול עצמו".²³⁹ שלום מאמץ את הגבול הבסיסי שעליו ניצבת הקינה – בין השפה לגוף, בין הלשוני והלא-לשוני, ומקבע אותו כמבנה הכרחי, אינהרנטי לשפת הקינה. לדבריו הקינה נמצאת על הגבול שבין ה"נגלה" – מה שניתן לביטוי, ובין ה"מושתק" – הסמלי.²⁴⁰ במאמר "גרשם שלום על שפת הקינה" מסבירה עילית פרבר כי לפי שלום הקינה "מגלמת פרדוקס ייחודי: אף על פי שהיא אקט לשוני המביע עצב עמוק באמצעות מילים או זעקות (...) היא בה בעת גם צורת ביטוי שמערערת או מסכנת את המבנה היציב של השפה במובנה כמערכת סימון ותקשורת. (...) הקינה נסוגה לחלוטין מן המבנה של מסירת תוכן לנמען אחר, ובהיותה צורת ביטוי טהורה היא מביאה לידי ביטוי, למעשה, רק את עצם הווייתה שלה."²⁴¹ כלומר, שפת הקינה של

²³⁷ כדורי, "קול קורה: טקסט. סאונד. דימוי. חומר". עמ' 45.

²³⁸ גלילי, שחר, "קינה: שירה, הגות ומדרש" [גרסה אלקטרונית], נדלה ב-20 יוני 2023 מ:

<https://library.osu.edu/projects/hebrew-lexicon/99995-files/99995095/99995095-019/99995095-019-034-058.pdf>. עמ' 35.

²³⁹ שלום, גרשם, "על הקינה ושירתה" בתוך הקינות: שירה, הגות ותוהו בעולמו של גרשם שלום, (עורכים: גלילי שחר ועילית פרבר), ירושלים: כרמל, 2016. עמ' 88.

²⁴⁰ שם. עמ' 89.

²⁴¹ פרבר, עילית, "גרשם שלום על שפת הקינה" בתוך הקינות: שירה, הגות ותוהו בעולמו של גרשם שלום, (עורכים: גלילי שחר ועילית פרבר), ירושלים: כרמל, 2016. עמ' 130.

שלום היא שפת הגבול, ככזו, היא "שפה על סף הכחדה".²⁴² שפה שעומדת על קצו של צוק, על השבר, על פי תהום. כשהיא ניצבת על הגבול, בין מה שניתן לבטא, לשים במילים; לבין המסומל, המרומז, מה שלא ניתן לקרוא לו בשם, היא למעשה מכחידה את המבנה של השפה ואת המוסכמות שלה. במאמר "קינה: שירה, הגות ומדרש" מסביר שחר גלילי כי האופן שבו הקינה מכחידה את השפה נוגע למהות הראשונית של הקינה – היותה קול ההכחדה, "הקינה שרה על התכלות העולם, ובעצם שירתה היא מכלה את כליה שלה – את כלי הלשון"²⁴³ טוען גלילי. כלומר, כמו הגבול, גם ההכחדה אינהרנטית לקינה. כמו כן, גלילי סוקר את תולדות הקינה מהאפוס ההומרי ועד השירה האלגית של רילקה, דרך כך הוא מזהה גבולות נוספים שעליהם ניצבת הקינה – הגבול בין אחרית לראשית, בין השירה על המתים, לקולות הבכי של הלידה, בין גברים לנשים, בין היחיד והרבים, בין גוף האם הרחמי, הפנימי, לשירה אל מול הקהל, החיצונית: "השר בקינה אינו חי בלבד אלא מת, ואינו גבר לבדו אלא אישה, ואינו אדם בלבד אלא יצור, ואינו יחיד אלא עומד במעמד העדה".²⁴⁴ בשרטוט גבולות אלו מזהה גלילי את האינסופיות של הקינה "כי בכל נשימה אחרונה, בקולות הנכחד, מתבשרים גם חיים חדשים, ובעצם המוות מסתמנים תאי הראשית".²⁴⁵ על אותה אינסופיות מדבר גם שלום: "כל שפה היא אינסופית. אבל יש שפה אחת שאינסופיותה עמוקה יותר ושונה מאינסופיותן של כל השפות האחרות (...). השפה הזאת היא הקינה".²⁴⁶

קינה נשית בין "טבע" ל"תרבות"

במאמר "קינות נשים מתימן: טקסט בין קול לתנועה" כותבת ורד מדר על ההקשר התרבותי של קינות נשים בתימן. מדר קובעת כי לקינות בתרבויות השונות כמה מאפיינים משותפים: א. נשים הן המבצעות הכמעט בלעדיות של סוגת הקינה. ב. הקינה מלווה לרוב בתנועת הגוף: כמו ריקוד, שריטה של הגוף והלקאה עצמית. ג. הקינה לא מנוסחת רק בקול ובבכי, אלא גם בטקסט של ממש.²⁴⁷

מדר מצטטת את חוקרת הקינות הקרליות, טולברט, שטוענת כי הקינה מתווכת בין "טבע" לתרבות". בעוד שהקול הגועה בבכי הוא הביטוי של הטבע, והטקסט השירי הסדור של הקינה הוא ביטוי של התרבות.²⁴⁸ בהמשך לטולברט, מדר טוענת כי הקינה מחזיקה גם ב"טבע" וגם ב"תרבות". מן הצד האחד, היא מעשה של שליטה ושל הסדרה של הצער והכאב אל תוך "תבנית מילולית הכפופה לכללי השפה".²⁴⁹ מן הצד השני, היא גוף מתנועע, לא מוגבל ולא מקובע, שמגלה את הלא-

²⁴² שלום, "על הקינה ושירתה". עמ' 89.

²⁴³ גלילי, "קינה: שירה, הגות ומדרש". עמ' 52.

²⁴⁴ שם. עמ' 35.

²⁴⁵ שם. עמ' 58.

²⁴⁶ שלום, "על הקינה ושירתה". עמ' 88.

²⁴⁷ מדר, ורד, "קינות נשים מתימן: טקסט בין קול לתנועה", מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי, כג' (תשס"ה). עמ' 104.

²⁴⁸ שם. עמ' 97.

²⁴⁹ שם. עמ' 110.

מודע שבנפש.²⁵⁰ מדר טוענת כי הקינה מבטלת את "החלוקה הדיכוטומית בין גוף לשפה."²⁵¹ כמו כן, לדבריה הקינה חוצה את הגבול בין חיים למוות, ומייצרת אותו כ"מעבר גמיש וחדיר".²⁵² הקינה אוחדת גם בטבע וגם בתרבות אליבא דמדר, היא גם גוף וגם שפה, גם חיים וגם מוות, גם נפש מתפתלת בצער וגם סדר חברתי. לאור הקביעה הזו, מדר מבקשת לשאול על הגדרת הקינה כ"נשית". מדר טוענת כי הקינה היא לא "נשית" במובן של הבעת צער לא-מרוסן, או של התמזגות בלתי-אמצעית עם ה"טבע". לדבריה "הנשיות היא כלי להרחבת הגבולות, להסרת הגדרות ולמתן אפשרות לניגודים לדור זה בצד זה בהשלמה ובשלמות".²⁵³

זעקה

צעקה. צווחה. צרחה. Screaaaaaaaaaaaaam. קול קורע את הגרון. מיתרים מתחככים בחוזקה. הצעקה היא גם הצעקה של הממשי, של החיים, של הכאב, של המוות, של הלידה. אך היא גם הצעקה הסמלית, זו שלא מסתמנת רק בקול אלא גם בתמונת הפה הפעור. זאת הצעקה בתיאטרון הטרגי היווני, הצעקה בקולנוע, במוזיקה, הצעקה באמנות: מהפה הפתוח בפסל הקלאסי של לאוקון לזעקה המפורסמת של מונק על רקע הפיורדים.²⁵⁴

מה זו זעקה? היכן הזעקה פוגשת את הגוף?

"זעקתי הרבה בשנים האלה, היום אני יותר צועקת בלחש"²⁵⁵

בהיסודות לאי-השוויון בין בני-האדם טוען רוסו (Jean-Jacques Rousseau) כי השפה הראשונית ביותר הייתה הזעקה. כי עוד לפני שכוננו להם בני האדם שפה, במחוות הגוף ובחיתוכי הקול, נעתקה מן הפה זעקה. "שפתו הראשונית של האדם, השפה האוניברסאלית ביותר, הנמרצת ביותר והיחידה שנזקק לה באמת (...) היא זעקת הטבע. (...) זעקה כזו לא נעתקה אלא מתוך מעין אינסטינקט בנסיבות חירום, למען הזעק עזרה ברגעי סכנה גדולה, או למען הבא רווחה לעצמו ברגעי מכאוב".²⁵⁶ בחיבור *Caribbean Discourse* מתייחס הפילוסוף הקריבי אדוארד גליסנט (Edouard Glissant) לצעקת העבד השחור שמחליפה את המילה. העבד השחור, שנאסר עליו לדבר, החליף את הדיבור בצעקה. כך, באמצעות הצעקה מצליח העבד לבוא לידי ביטוי; ללא מילים, רק גוף, "כמו חיה".²⁵⁷

בסוף יש צעקה גדולה ושקט. שני מופעים של זיקוק קולי. כשלא יכולים לצחוק או לזעוק, עדינה אומרת אחרי המופע, שותקים. שקט זה גם המרחב שלתוכו מביאים

²⁵⁰ שם. עמ' 110.

²⁵¹ שם. עמ' 113.

²⁵² שם. עמ' 112.

²⁵³ שם. עמ' 113.

²⁵⁴ ראי כנען-קדר, נורית (עורכת), מותר: כתב העת של הפקולטה לאמנויות, גיליון מס' 1 (1993).

²⁵⁵ בר-און, שיחה, 07 דצמבר 2021.

²⁵⁶ רוסו, ז'אן ז'אק, "על המקור והיסודות לאי-השוויון בין בני-האדם", בתוך מאמרים, (עורך: יעקב גולומב),

ירושלים: מאגנס, 1993. עמ' 141.

²⁵⁷ Glissant, Edouard, *Caribbean Discourse* (trans. J. Michael Dash), University Press of Virginia, 1989.

pp. 123-124.

את כל התוכן הזה, כשרוצים לעכל. כמו בטיפול, כשהמטפל שותק ומביך אותנו

בשתיקתו. זה כמו ליצור באופן מלאכותי את הליך העיכול האנושי...²⁵⁸

צעקה ושקט. כך כותבת רקפת ידידיה, שעוקבת שנים ארוכות אחר פועלה של בר-און, ברשימה "For Crying Out Loud" על המופע.

ב"תהנו מהסימפטומים" כותב סלבו ז'יז'ק (Slavoj Žižek) על ייצוגי הצעקה בקולנוע של היציקוק. ז'יז'ק כותב כי באחד הסמינרים שלא פורסמו מתייחס לאקאן לציור "הצעקה" של מונק. כדי להדגים את מעמד הקול כאובייקט, מצביע לאקאן על הצעקה הלא נשמעת שבציור, צעקה שכמו נתקעת וחונקת את הגרון. ז'יז'ק מסביר כי הצעקה שבציור היא אילמת במהותה, אילמות שלא נוגעת לעובדה שמדובר בציור דו-ממדי חסר קול. לדבריו, אותה הצעקה האילמת שבציור מוצאת את קולה בגוף: "האנרגיה של הצעקה החנוקה – שאינה יכולה לפרוץ ולהשתחרר בעזרת הקול – מוצאת מוצא (מפתח כמעט לומר 'מבוצעת') בעיוות האנאמורפטי של הגוף".²⁵⁹ כלומר, הקול "משמיע את קולו" בגוף הפעור והמעוות. צועק בגוף המחוסר, ללא פרטים (לא אף ולא אוזניים), בפיו הפתוח, בראשו האליפטי כביצה.

צעקה פעורת פה היא אחד מהנושאים החוזרים בציוריו של פרנסיס בייקון (Francis Bacon). אצל בייקון הפה הזועק בולע לתוכו את הגוף; כמערבולת, או כחור שחור שמנקב את בד הציור.²⁶⁰ הגוף מתכנס לצעקה אילמת:

דחיסות הדממה. הבאים צועדים חרש. תהלוכה אילמת קודם לתרועת כלי הנשיפה. חגיגה ממשמשת ובאה. קידת הרוח. עמעום התפילה: גלריית אמנות או היכל המוקדש לאיזה קרבן? אימה. קריאות אילמות לעזרה. להתקדם. להביט בתמונות. ליתר דיוק, לחוש את עצמך מביט. מפוענת, נקרע על ידן. אלימות התחושה. הלם מוכפל, בראש, בבטן, על שטח הגוף כולו. זעקות הקרבנות הגלויים לעין אך אינם נשמעים. השתהות על הדמות, פס הקול מנותק. מעטפת השתיקה מנוקבת בזעקות אלה שאין לדעת מניין באו: מן המבקר, מן הדמות המצוירת? שאלה שגויה. זו בבואתו שלו שהמבקר רואה על הבד.²⁶¹

"אימה", מתאר ידידיה אנזייה (Didier Anzieu) את האפקט של הפה הזועק בציוריו של בייקון. פני הצעקה המעוותים אצל בייקון, פנים "אכולים" שהאף/הפה/האוזניים שלהם הושחתו, מזעזעים את המעטפת של ה"אני עור" (המעטפת הגופנית שמחזיקה את האני),²⁶² ממלאים את הצופה באימה. הפה הפעור בציור מותיר את הצופה פעור פה. הצעקה האילמת של הדמות הופכת לצעקה האילמת של המתבונן. "ביקום הזה לא ניתן לומר דבר. (...) פיות ששום מילה אינה יוצאת מתוכם, אפרכסות ללא שמע, ארובות ללא אש, פתחים של מאוורר ששום משב אוויר אינו עובר דרכם. (...) כאן מרגיש המבקר את קרביו מתכווצים ואינו מוצא עוד מילים לתרגם את אימתו ולהסתירה.²⁶³

²⁵⁸ ידידיה, רקפת, "For Crying Out Loud" [גרסה אלקטרונית], שחרזדה (04 ביוני 2023), נדלה ב-20 יוני 2023 מ:

<http://www.scheherezade.co.il/satyr/theaterreviews/sacrifice>

²⁵⁹ ז'יז'ק, סלבו, תהנו מהסימפטומים, (תרגום: יוני ידור), תל אביב: ספריית מעריב, 2004. עמ' 128.

²⁶⁰ ראי זהבי, אוהד, "ראש הממשלה מוטל שותת דם", תיאוריה וביקורת, גיל' 30 (אביב 2007). עמ' 154.

²⁶¹ אנזייה, ידידיה, "כאב ויצירה אצל פרנסיס בייקון", בתוך פרנסיס בייקון - או דיוקנו של האדם המרוקן מאנשיותו, (תרגום: עדינה קפלן), תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2010. עמ' 9. ההדגשות שלי.

²⁶² שם. עמ' 15.

²⁶³ שם. עמ' 21-22.

הצעקה הפרה-סימבולית אצל מלאדן דולר

בחיבור *A Voice and Nothing More* (2006) קובע הפילוסוף מלאדן דולר כי הצעקה היא הביטוי הפרה-סימבולי הבולט ביותר של הקול.²⁶⁴ הצעקה היא אופן הביטוי הראשוני של התינוק כשהוא נפלט מהרחם אל העולם; סימן ראשון לחיים. את הצעקה, מבקש דולר לבחון ביחס למבנה של השפה. דולר טוען כי הצעקה היא צורת הביטוי הטהורה של התינוק לפני שהוא מסוגל לדבר. לטענתו, הצעקה מקבילה לדיבור, כיוון שבמהות שלה היא פונה אל האחר ומבקשת ממנו תגובה. יותר מזה, הצעקה מקבלת את המשמעות שלה מהמפגש עם האחר: ברגע שהאחר מגיב אליה ומשיב לה היא מקבלת משמעות. הצעקה היא לכאורה חסרת פשר, והתגובה של האחר היא זו שמפרשת אותה. כתינוק זועק שצעקתו אינה מובנת, והמענה של האחר אליה הוא זה שמייצר את הפרשנות (הוא צעק כי הוא רעב, והנה עכשיו אכל ואינו צועק עוד). דולר טוען כי הצעקה היא לא צעקה טהורה, רק לשם הצעקה, אלא היא תמיד עבור מישהו. כלומר, כשאני זועקת אני תמיד פונה אל האחר. כמו כן, דולר טוען כי הצעקה מקבלת משמעות נוספת: אם מלכתחילה תפקידה של הצעקה הראשונית היה לבטא צורך (לדוגמה רעב או כאב), כעת הפכה הצעקה לצורך עצמו. תפקידה הוא לא רק להכריז על הצורך, אלא לקרוא לתשומת לב, לעורר פרובוקציה ולבקש תגובה. כלומר, הצעקה דורשת מן האחר מענה שהוא מעבר לצורך הפיזי הראשוני. הצעקה מנסה להשפיע על האחר ולעורר אותו: "The voice is something which tries to reach the other, provoke it, seduce it, plead with it; it makes assumptions about the other's desire, it tries to influence it, sway it, elicit its love"²⁶⁵.

דולר מסכם וטוען כי על אף שבהסתכלות ראשונית ניתן לטעות ולחשוב שהצעקה היא תופעה קולית חיצונית למבנה השפה; למעשה, הצעקה וההופעות הקדם-לשוניות (פרה-סימבוליות) האחרות של הקול, נוגעים בלב ליבו של מבנה השפה. הצעקה היא דיבור על תכונותיו המינימליות ההכרחיות. דולר מסביר כי הצעקה, בכך שהיא לא מסמנת שום דבר קונקרטי, תואמת במדויק למסמן הלאקאניאני. דווקא הקול חסר הצורה מצליח לייצג את האופי של המסמן: מסמן שלמעשה לא מסמן דבר.²⁶⁶

הצעקה כהרחבה של הפה ושל העצמי אצל ברנדון לבל

בחיבור *Lexicon of the Mouth* בוחן התאורטיקן והאמן ברנדון לבל את הצעקה כחלק ממכלול ההופעות הקדם-לשוניות של הפה. לבל טוען כי הצעקה מרחיבה את הפה ומגדילה את טווח ההגעה שלו אל האחר. בצעקה הקול מקבל נפח גדול יותר: הצעקה מעלה את עוצמת (ווליום) הקול, וכך מצליחה להגיע ליותר ממאזין יחיד. הצעקה מבקשת להשמיע את קולה למרחקים, טוען לבל, ולא רק באופן פיזי, אלא גם כדימוי. לדבריו, לצעקה תפקיד חברתי חשוב. תפקידה של הצעקה הוא לא רק להודיע או להצהיר על חדשות ככרוז-העיר (Town Crier) בלונדון של המאה התשע-עשרה. תפקיד הצעקה הוא כמעט לקרוע את אוזנו של הציבור. לעמוד מול קהל, לבכות ולצעוק את נשמתך, זה מעשה פוליטי וחברתי, טוען לבל. בצעקה הופך הקול ל"קול ציבורי" שתפקידו לחשוף דאגות וחששות חברתיים עמוקים. הצעקה היא "an administrative act that also seeks out the soul"²⁶⁷.

²⁶⁴ Dolar, *A Voice and Nothing More*. p. 27.

²⁶⁵ Ibid. p. 28.

²⁶⁶ Ibid. pp. 28-29.

²⁶⁷ LaBelle, *Lexicon of the Mouth*. p. 47.

כמו שמתאר זאת לבל. למעשה, הצעקה מאשרת שהפה הוא "זירה ציבורית", ושתפקידו הוא לספר ש"משהו קרה".²⁶⁸

בדומה לדולר, גם לבל טוען כי האופי של הצעקה, כמבקשת לפנות אל החוץ; מתחיל כבר בצעקה הראשונית של התינוק, שכמו מבקשת נחמה מהסביבה. לבל מבקש לבחון גם את הגופניות שבצעקה.²⁶⁹ הוא טוען כי הכוחניות שבצעקה כמעט וקורעת את הגוף. לדבריו, הצעקה היא ביטוי קולי ישיר של המאבק הרגשי, של הכאב והכעס העצורים בגוף. בשונה מאופני ביטוי אחרים, שירה לדוגמה, שמעבירה את הגוף דרך המלודיה, כמסננת נוספת, הצעקה היא גופניות מפורשת. הצעקה היא כשחרור הקול מ"המקלט הגופני שלו".²⁷⁰ הצעקה היא לא רק הרמת קול, אלא ביטוי של נוכחות רגשית. הצעקה, טוען לבל, **פונה נגד השפה**, לעבר קול גולמי.²⁷¹ לבל מסכם, כי באשר לאינדיבידואל תפקיד הצעקה הוא אכן לנתב החוצה מן הגוף כאב וצער. אך הצעקה תמיד מבקשת להשמיע קול שהוא מעבר לעצמיותה: "What we hear in such explicitly voluminous expression (...) is the edge of the sounded voice as it longingly aims to conjure more than itself".²⁷² הצעקה כמו מעלה באוב קולות אחרים. כקול הזועק מעומק האדמה.

הזמרת האוונגרדית והאמנית האמריקנית דיאמנדה גאלאס (1955) משתמשת בזעקה הפרטית כדי להשמיע זעקה אוניברסלית.²⁷³ לגאלאס הכשרה מוזיקלית, אך השימוש שלה בקול הוא אינסטינקטיבי ואקספרסיבי.²⁷⁴ בגרון נחר היא מוחה על נושאים כמו אונס, מלחמה, הומופוביה ומשבר האיידס (לדוגמה בטרילוגיה *Masque of the Red Death* שיצאה בשנת 1988). גאלאס משתמשת בקולה כשופר המשמיע את קולותיהם של אחרים; את הסבל, הכאב והצעקה של אלה שקולם לא נשמע.²⁷⁵ הקול של של גאלאס הוא קול "מחורר"²⁷⁶ שכמו מתרחב ומתפצל לפיות רבים; לא עוד תודעה אחת בפה פרטי אחד. את הקול שלה מדמה גאלאס ל"כלי נשק".²⁷⁷ היא לא מפחדת מהגרון שלה;²⁷⁸ בקול של גאלאס יש נוכחות גופנית חזקה: בלחישות, יללות, וצווחות מחרישות אוזניים. קולה הוא קולו של הגוף: "קול הדם, העצמות והגידים".²⁷⁹

Ibid. ²⁶⁸

Ibid. pp. 56-57. ²⁶⁹

Ibid. p. 56. ²⁷⁰

Ibid. p. 57. ²⁷¹

Ibid. p. 60. ²⁷²

²⁷³ אפשר לשמוע את הצעקה של גאלאס ברצועה "M Dis I" באלבום *Schrei X* (1996). קישור לקטע השמע:

http://www.youtube.com/watch?v=jwJ8JgQZ_3A

²⁷⁴ Payne, John, "A Guide to Diamanda Galás Work" [Electronic version], Retrieved January 27 2024 from <https://daily.redbullmusicacademy.com/2016/05/a-guide-to-diamanda-galas-work>

²⁷⁵ Woolfe, Zachary, "Diamanda Galás Gives Voice to Unbearable Pain, Once More" [Electronic version], *The New York Times* (02 June 2022), Retrieved January 27 2024 from <https://www.nytimes.com/2022/06/02/arts/music/diamanda-galas-divine-punishment.html>

²⁷⁶ Cook-Wilson, Winston, "Diamanda Galás: The Politics of the Operatic Voice" [Electronic version], Retrieved January 27 2024 from <https://daily.redbullmusicacademy.com/2016/05/diamanda-galas-voice>

Ibid. ²⁷⁷

Ibid. ²⁷⁸

Ibid. ²⁷⁹

נקודת החיכוך

הקינה היא שפת הגבול (שפת קו השבר), שפת ההכחדה, ושפת האינסוף. הקינה גם מרחיבה את הגבולות, משכינה ניגודים בכפיפה אחת. צעקה היא שפת הגוף המדבר ללא מילים. צעקה היא גם הצעד שלפני המילה. בצעקה מתגלם המבנה העמוק ביותר של השפה ("הלו, מישוהו שומע אותי?"). המפגש בין שני הקולות האלה שבמופע, מגלה את נקודות החיכוך בין הקול והגוף. בחיכוך נוצרת שפה אחרת, שפה שאין לה מבנה או מילים סדורות; שפה שעומדת על סף הגוף: הפה מתכווץ בקו השבר, נמתח, נפער כמערה.

בשלושה קולות - עוקד והנעקד והמזבח²⁸⁰

בשיחה שנערכת לאחר המופע מתארת עדינה את הקול הגברי במופע כקול של גבר פוץ, "מין גבר פוץ גנרי" היא אומרת. אני חושבת על הגבר הפוץ הזה; לא היטלר, לא סטלין, לא שר צבא מאיים כמו שמציעים קולות מהקהל; כל גבר, סתם גבר, "גבר פוץ גנרי".²⁸¹

במחשבה על אותו "גבר פוץ גנרי" של בר-און, אני רוצה להציע קריאה כמו פסיכואנליטית שמחלקת את המופע לשלוש "דמויות", לשלושה אבי טיפוס: האב, האם, והתינוק. אל מול קולו של הגבר שבמופע נשמעים נוכחים גם קול אישה וקול תינוק. אני מודעת לכך שבזיהוי הזה של הקול: כקול גבר, כקול אישה וכקול תינוק, כבר יש הכרעה או פרשנות. עם זאת, לטובת הניתוח וההתבוננות במופע אני בוחרת להשתמש בהכללות הללו. גם אם רק כהנחה תאורטית שתפרם מאוחר יותר. כמו כן, גם בר-און עצמה מזהה ומשיימת את הקולות שבמופע באופן הזה. לכן, קול המארש והבס הם קול הגבר, קול הקינה והזעקה הם קול האישה, קול הבכי והצחוק הגבוהים הם קול התינוק.

המשולש הכמו פסיכואנליטי של האב, האם והבן כבר מגולם באופן זה או אחר כבר בשם המופע – **עקידה**. עקידה יכולה להיקרא כמובן גם עקידה פרטית, אך היא גם עקידה אוניברסלית והיסטורית. לכן, באופן טבעי השם **עקידה** שולח לסיפור העקידה הכמו ראשוני, סיפור העקידה המקראי – עקידת יצחק. בסיפור המקראי העוקד הוא האב – אברהם (שהוא גם "כל אב" בהקשר של המסורת היהודית, אב העם היהודי), הנעקד הוא הבן – יצחק, והאם – שרה – נעדרת מהסיפור. בעקידה המקראית הבן לא נעקד לבסוף, אך בסמיכות פרשיות מוצאת שרה את מותה. המדרש קושר בין מותה של שרה לעקידת יצחק, ומספר כי האם מתה מצער על בנה שבא להיות מוקרב לעולה. עקידת האם תחת הבן הנעקד. האם היא גם המזבח, כך במדרש תנחומא על פרשת וישלח: "כשם שהמזבח מכפר, כך היא מכפרת על ביתה, שנאמר, אשתך כגפן פוריה בירכתי ביתך (תהלים קכח). ואין ירכתי, אלא מזבח, שנאמר, ושחט אותו על ירך המזבח (ויקרא א)."²⁸² השילוש של האם, האב והבן שולח באופן מיידי אל המסורת הנוצרית. גם שם העקידה תופסת מקום מרכזי. במסורת הנוצרית, הבן, ישו, נעקד לבסוף – נצלב לעולה. לעומת העקידה המקראית, בסיפור הנוצרי האם

²⁸⁰ מתוך הפיוט "עת שערי רצון" לר' יהודה בן-שמאול אבן-עבאס. הפיוט נאמר לפי מנהג הספרדים ועדות המזרח בתפילת ראש השנה, לפני תקיעות השופר שבין שחרית למוסף. בן-שמאול אבן-עבאס, ר' יהודה, "עת שערי רצון", המאה ה-12, נדלה ב-18 ינואר 2024 מ:

https://www.nli.org.il/he/piyut/Piyut1song_010002400000005171/NLI

²⁸¹ בר-און, שיחה, 04 אפריל 2023.

²⁸² תנחומא, וישלח, פרק ו (מהדורת סקידעל המקוונת, <https://tablet.otzar.org/#/book/50007/p/116/t/801234/fs/0/start/0/end/0/c>).

נוכחת. די לחשוב על תמונת הפייטה,²⁸³ בה המדונה – מריה – מחזיקה את בנה העקוד בזרועותיה. האב, בחזקת אלוהים, נעדר מהסיפור.

עקידה על מזבח השפה

האב, האם והבן מכניסים אותנו אל שדה התרבות השפה. האב הסימלי אצל לאקאן הוא החוק, הוא המכונן את השפה. אל מולו ניצבת האם הדמיונית שמייצגת את הדחפים ובתוכם את דחף המוות. מן האם, טוען לאקאן, יש להשתחרר; לנוע אל עבר התרבות, אל עבר הסדר הסמלי. אצל קריסטבה גם האם לוקחת תפקיד חשוב בהכנסת התינוק אל המארג של התרבות והשפה. התינוק, טוענת קריסטבה, הוא עוד בגוף. שפתו היא שפת הגוף – השפה הסמיוטית הקודמת לשפה. **בעקידה** בר-און היא גם האם הבוכה, גם העוקד, וגם הבן הנעקד "אָנָה אָבְקֶשׁ לָהּ מִנְחָם אָנָה / צָר לִי לָאֵם תִּבְכֶּה וְתִתֶּיפֶם / עוֹקֵד וְהִנְעֵקֵד וְהִמְזַבֵּחַ".²⁸⁴ דרך דמויות הגבר, האישה, והתינוק שבאים לביטוי בגופה מייצרת בר-און מארג מורכב של השפה. שפה שהיא גם שפת-אב, גם שפת-אם וגם שפת-תינוק. במהלך הזה מתערבים גופים ושפות, מתערבב מוסדר ונרטיבי (האם והאב) עם קדם-לשוני. במופע **עקידה** אמנם אין שפה במובן הראשוני שלה, כשפת מילים, אך בר-און שוזרת אל תוך המופע את השפה באופנים אחרים. הבחירה בשם **עקידה** מוסיפה רובד נוסף למופע. דרך הסיפור העקידה שוזרת בר-און את הנרטיב לתוך המופע. דרך דמויות האם והאב מתגלה אפשרות של שפה. למרות זאת, **עקידה** הוא לא מופע נרטיבי. על אף שלושת הקולות הנפרדים, על אף מעמד העקידה בתרבות, המופע מפורק. זאת לא עקידה מקראית ולא עקידה נוצרית. זו לא רק אם, זה לא רק אב, לא רק תינוק. כל הקולות יוצאים מתוך צינור גרונה של בר-און. מוקאים מתוך גופה של בר-און (שבהקשר זה הוא גם גוף אישה, תמיד בבחינת אם אפשרית) כנהר שוצף. החלוקה הנרטיבית חוטאת לאיכות של המופע. לפירוק. להתפרקות. למעשה הקולאז' שיוצרת בר-און באמצעות הקול. כי **עקידה** היא דמות אישה אחת בשמלה כחולה עם אלף פנים ואלף קולות. בר-און מכנה את הקול שלה בעבודה "אבסטרקטי", ואולי **עקידה** היא באמת כזו, מופשטת, חסרת צורה, קול כל הקולות, כ"קול מים רבים" (יחזקאל א, 24).

²⁸³ הדימוי של הפייטה (Pietà), הוא דימוי מאוחר שנוצר באמנות הליטורגית של המאה ה-13. הפייטה היא למעשה מיזוג של שני מוטיבים איקונוגרפיים: קינת מריה ואיש הייסורים (Schmerzenmann). בהקשר הנוצרי, הדימוי של הפייטה מבקש לקשור בין החטא של המאמין, ובין גופו השחוט של ישו שנעקד כשעיר המכפר עליו. תמונת הפייטה היא תמונת השכול האולטימטיבית: האם, מריה, מבכה את בנה המת בזרועותיה. ככזו, היא מייצרת הזדהות כמעט מיידית אצל הצופה, שכואב את סבלה של האם וסבלו של הבן הצלוב כאחד. הפייטה "הפכה מכבר ל'אייקון' (במובן של סימן וסימבול) בזכות המיזוג שהיא ממזגת בין רגשות אנושיים בסיסיים הכרוכים בסבל ובאבל לבין רעיונות שנגזרים משיח התרבות", מסבירה נעמי מאירי-דן במאמר "בין חילול לחילון ומן האינדיבידואלי אל האוניברסלי: צלובים, צליבות ופייטות באמנות הישראלית העכשווית". כלומר, הדימוי של הפייטה, מחזיק בתוכו גם פיצוץ רגשי אינטואיטיבי, אך גם זיקה עמוקה אל התרבות. המיזוג הזה הפך את הפייטה למקור השראה ליוצרים רבים. בהקשר זה, ראוי לציין את "הפייטה היפה" (1497-1500) של מיכלאנג'לו שמוצבת בכנסיית סן פייטרו שבוונטיקן; מהפייטות המפורסמות שהפכה אף לסמל בעצמה. לדיון בדימוי הפייטה באמנות הישראלית ראי מאירי-דן, נעמי, "בין חילול לחילון ומן האינדיבידואלי אל האוניברסלי: צלובים, צליבות ופייטות באמנות הישראלית העכשווית" [גרסה אלקטרונית], בצלאל: כתב עת לאמנות חזותית וחומרית, גיל' 18 (אוקטובר 2010), נדלה ב-18 ינואר 2024 מ: https://journal.bezalel.ac.il/he/protocol/article/3205#_ednref62

²⁸⁴ בן-שמאול אבן-עבאס, "עת שערי רצון".

שפה על סף הגוף

את **עקידה** אני מציבה כקצה הקולי הלא-מילולי במופעים של בר-און. באופן פשוט, **בעקידה** הקול הוא אכן חסר צורה: צעקה, גיבריש, צחוק, בכי. למרות זאת את הקול הלא-מילולי של בר-און אני מבקשת לבחון אל מול המבנה של השפה. מתוך המופע ביקשתי לחלץ שני מושגים – קינה וצעקה, דרכם אני מתבוננת על הקול אל מול השפה. בנוסף, בתוך המופע של בר-און חיפשתי קריאה כמו נרטיבית. אותה הצעתי לקרוא דרך הדמויות שבמופע (האב, האם והתינוק) והשם שבו בחרה בר-און להעניק למופע (עקידה).

בניתוח של **עקידה** אני חוזרת אל שאלת הגבול: מה הגבול בין הגוף והשפה? וכיצד הוא בא לידי ביטוי במופע?

כמו שכבר הזכרתי, אפשר לפרש את הנוכחות הגופנית של בר-און **בעקידה** ככמעט מינימלית. אך זה לא מדויק: הגוף של בר-און במופע הוא אמנם לא גוף פועל, אך הוא בהחלט גוף מתקיים. בתחילת הפרק, עסקתי בגוף של בר-און כגוף בשירות הקול היוצא מתוכו.²⁸⁵ אבל היחסים בין הגוף והקול שבמופע מורכבים יותר. ביחסים של הקול לגוף יש כפילות מעניינת: מחד, הגוף משרת את הקול: בכיווץ השפתיים, בפה הנפתח, בלשון שנעה על תקרת החד; הגוף מפעיל את עצמו לטובת הוצאת הקול. מאידך, הקול הוא גם זה שנושא הלאה את הגוף: בין אם כביטוי של הפני-פנים של הגוף אצל מלאך דולר,²⁸⁶ כחבל המשתלשל מן הפה ומקורו בגוף אצל ברנדון לבל;²⁸⁷ או בשפה הסמיוטית אצל ז'וליה קריסטבה, בה מוצאות החריטות הטבועות בגוף את מקומן.²⁸⁸ בהוצאת הקול בא הגוף לכדי ביטוי. הקול מגלה איזושהי חומריות של הגוף.

גם בצעקה ובקינה נוכח הגוף. הגוף יוצק עצמו לתבנית הזעקה טוען ז'יז'יק בעקבות לאקאן.²⁸⁹ הזעקה היא ביטוי קולי ישיר של הגוף על כאביו מכריז לבל.²⁹⁰ תנועת הגוף, הרוקד, השורט או תולש שערתיו, מצטרפת לא פעם אל הקינה. הקינה היא גם גוף נע לא מוסדר קובעת מדר.²⁹¹ לבנה אחת הונחה. המופע **עקידה** הוא גם מופע של הגוף. יש גוף העומד בחלל החדר (גוף אישה בשמלת כחולה). יש גוף מפותל דרך הקול. יש גוף במקוננת הבוכייה. יש גוף בפה פתוח בזעקה. יש גוף. **עקידה** לא יכולה לברוח מהגוף. כבפייטה **עקידה** מערסלת את הגוף בזרועותיה.

האם יש שפה?

באחד מהתיעודים של המופע **עקידה** שהועלו לאתר של בר-און, מופיעה כלבה שחורה. הכלבה, שנכנסת אל המופע במפתיע, ולא כפעולה מתוכננת של בר-און, מייצרת רגע מעניין. היא מגיבה למתרחש. קופצת על בר-און הצועקת והבוכה ומנסה לתקשר עמה. בר-און, בתגובה, מחזירה לה ליטוף ידידותי וכמה טפיחות על העורף. זה רגע יפה. הקהל צוחק. בר-און גם היא כמעט יוצאת

²⁸⁵ בר-און אצל כדורי, "קול קורה: טקסט. סאונד. דימוי. חומר". עמ' 49-50.

²⁸⁶ Dolar, *A Voice and Nothing More*. pp. 59-71.

²⁸⁷ LaBelle, *Lexicon of the Mouth*. p. 6.

²⁸⁸ Kristeva, *Revolution in Poetic Language*. pp. 25-30.

²⁸⁹ ז'יז'יק, *תיאור מהסימפטומים*. עמ' 128.

²⁹⁰ LaBelle, *Lexicon of the Mouth*. pp. 56-57.

²⁹¹ מדר, "קינות נשים מתימן: טקסט בין קול לתנועה". עמ' 97-113.

מדמותה. מחייכת. אך באותו הרגע לא רק נשבר הקיר הרביעי של המופע,²⁹² ברגע הזה מתגלה משהו נוסף, מתגלה ליבת השפה.

את המופע של בר-און ניתן לקרוא כפנייה נגד השפה וכחכחדה שלה. כך טוען גרשום שלום על שפת הקינה,²⁹³ כך טוען לבל על הצעקה.²⁹⁴ אך אפשר לחשוב על המופע של בר-און גם כשפה. במופע של בר-און מתגלה השפה במובנה העמוק, כפנייה אל האחר, כבקשה לתגובה, כתקשורת. המופע, כמהות, תפקידו לעורר תגובה, לייצר רגש ולהעלות שאלות אצל הקהל. בר-און מדברת הרבה על המפגש עם הקהל כחלק מהפרקטיקה של המופע. לדבריה הנוכחות שלה והקשר שלה עם הצופה הם חלק חשוב במופע.²⁹⁵ כבר במובן הראשוני הזה מתקיימת שפה בתוך המופע. בדומה לצעקה שמבקשת להגיע אל מישהו, אל אחר, ובכך הופכת לביטוי קדם-מילולי שהוא חלק מהמבנה של השפה.²⁹⁶ אני מנסה לחשוב באילו עוד מובנים ניתן לקרוא את השפה בתוך המופע של בר-און. אצל קריסטבה הקדם-מילולי הוא חלק חשוב מהשפה. הוא גם הנחת היסוד של השפה, אבן הבניין הראשונה שלה, וגם חזרה שנייה בתוך השפה הסימבולית. הפרה של השפה. בחזרה השנייה הזו, מוסדר שוב הלא-מילולי אל תוך השפה. כלומר, גם אחרי הכניסה של הסמלי השפה היא בהכרח גם לא-מילולית. הלא-מילולי הוא חלק ממבנה השפה. הבכי, הצעקה, הברות הלא רציפות, קשורים באופן עמוק אל השפה. אי אפשר להפריד אותם מהשפה. זאת "שפה מלוכלכת" כמו שמכנה אותה לבל.²⁹⁷

"הקריאה הנרטיבית היא חשובה בעקידה", אבל הייצור הפיזי, הגופני של הצלילים מהווה אלמנט אודיטורי מוחשי וקריטי להבנת העבודה.²⁹⁸ כותבת בר-און על המופע. את המופע של בר-און אני רוצה לקרוא כשפה שעל סף הגוף (וגם כגוף על סף השפה). זה מפגש על הגבול. יש גוף. יש שפה. אך גם אין ממש גוף ואין ממש שפה. אולי קצת בדומה ל"קול האקסיומטי"²⁹⁹ לקול כאן אין "בית". כמה קולות יוצאים מהגוף האחד. אי אפשר לזהות של מי הקול הזה ומהיכן הוא בא. הוא משוטט על הגבול. גם השפה היא חלקית. האם המפגש של האמנית עם הצופה מספיק כדי לתקשר את הנרטיב שבמופע? האם המפגש של האמנית האחת בצופים המרובים, מאפשר מפגש שהוא כמו הנשמה מפה אל פה, בלתי-אמצעי, או שאולי זהו רק מפגש הנשמע כצעקה רחוקה?

²⁹² הקיר הרביעי הוא קיר דמיוני החוצץ בין הקהל והבמה. בשבירת הקיר הרביעי מתמוססת החומה המדומינת שבין השחקן והקהל, והבמה והמציאות זולגים זה אל תוך זה. אמנות הפרפורמנס מערערת לא פעם על מוסכמת הקיר הרביעי, ותוך כך בוחנת את יחסי הכוחות שבין הצופה ובין המופיע. לדיון נוסף ביחסי הכוחות בין הצופה והמופיע בפרפורמנס ובתיאטרון, ראי אביצור, ליאור, "הכוח של הצופה: התיאטרון כזירת מבטים" [גרסה אלקטרונית], מעקף כתב עת מקוון, גילי 7, נדלה ב-18 ינואר 2024 מ:

<https://www.maakaf.co.il/%D7%94%D7%9B%D7%95%D7%97-%D7%A9%D7%9C-%D7%94%D7%A6%D7%95%D7%A4%D7%94>

²⁹³ פרבר, עילית, "גרשם שלום על שפת הקינה". עמ' 13.

²⁹⁴ LaBelle, *Lexicon of the Mouth*. p. 57.

²⁹⁵ בר-און, שיחות, 2021, 2022, 2023.

²⁹⁶ Dolar, *A Voice and Nothing More*. pp. 27-29.

²⁹⁷ LaBelle, *Lexicon of the Mouth*. pp. 185-187.

²⁹⁸ בר-און, עדינה, "עקידה / Sacrifice", ADINA BR-ON, נדלה ב-14 ינואר 2024 מ:

<https://adinabaron.com/works/sacrifice-%D7%A2%D7%A7%D7%99%D7%93%D7%94>

²⁹⁹ ראי על הקול האקסיומטי בפרק "שפת סימנים" תחת הכותרת "קול", וכן על הקול המנותק ממקורו בפרק "דיבור נגוע – הקול המדבר הנרטיבי במופע "נוף".

קריסטבה טוענת כי האמנות תמיד מחזיקה בשבר. מייצרת שבר אחרי השבר.³⁰⁰ את המופע **עקידה** אני מבקשת להציב על קו השבר. **עקידה** היא תמונת שבר. מישוהו נעקד כאן. הצופה שמתבוננת בבר-און כמו מחפשת את מי שזה נעקד. אולי זו בר-און הנעקדת? אולי זו היא, הצופה, על שולחן המזבח?³⁰¹ אולי כולנו עקודים/נעקדים? אולי עקידה היא רק סמל? רק סיפור?

בעקידה של בר-און נשבר הקול הגועה בבכי, נשבר הנרטיב של המופע, נשברת השפה, מתפרק הגוף. הגוף לא ממש גוף. השפה לא ממש שפה. מיש-מש. שפה על סף הגוף. גוף על סף השפה. כמו הטרגדיה של העקידה, המפגש שמתקיים על הגבול גם הוא טרגי, אך טמונה בו גם אפשרות. אפשר לשמוע אלף קולות. אפשר להיפגש גוף אל גוף. אפשר לשמוע את הדממה. אפשר לדמיין את שפה עתידית.³⁰² אפשר לדמיין צעקה בעולם שאין בו גוף. אפשר לדמיין מילה שיכולה להחליף צעקה.

³⁰⁰ Kristeva, *Revolution in Poetic Language*. pp. 70-71.

³⁰¹ כמו שמתאר אנזייה את חווית הצופה אל מול העבודות של פרנסיס בייקון.

³⁰² LaBelle, *Lexicon of the Mouth*. p. 187.

את העבודה אני מתחילה מהמפגש. אני נפגשת עם בר-און בשביעי בדצמבר 2021 לראיון שאני עורכת במסגרת קורס בתואר השני. באותם הימים המחקר הזה עוד לא בגדר אפשרות. זאת לא הפעם הראשונה שאנחנו נפגשות. בר-און לימדה אותי בתואר הראשון, מאז שמרנו על קשר לא רציף והגעתי לכמה מופעים שלה. את ההפגישה הזאת בסוף שנת 2021 אני מסמנת כנקודת ציון. זה מפגש מטלטל. בר-און חולה ועייפה. השיחה הזאת חורטת בי משהו. באוגוסט 2022 אני מגיעה למופע "יותר-מי-די". זאת הפעם השנייה שאני צופה בעבודה שבמרכז ארון קבורה שחור מעשן. למחרת, אני מספרת לבר-און בהודעת טקסט שהחלטתי לכתוב עליה. חודשים אחדים לפני כן, ד"ר טל בן צבי, שהנחתה אותי ברגישות בכתובת העבודה הזאת, המליצה לי לכתוב על משהו שיהיה בעל ערך. נפל הפור. אנחנו נפגשות שוב בסוף ספטמבר 2022. אנחנו מדברות על הקול. אני בערפל עדיין. אנחנו נפגשות לשלושה ראיונות נוספים בחודשיים הבאים. בר-און מספרת לי על המופע החדש שהיא מתכננת אליו; "היינו כחולמים" היא קוראת לו. בדצמבר אני הולכת עם חברה למופע. באפריל בר-און מעלה את "עקידה" ו"זמר לך" בקריית המלאכה. אני כותבת לה שהיה אחר, חזק יותר מהרגיל. "אולי לגיל יש יתרונות" היא כותבת לי. ביוני היא מופיעה שוב עם "היינו כחולמים". אני צופה בה בפעם השנייה. המבט שלי משתנה על פיה הנפער בדממה; על השמיכות שהיא משליכה מאחור כשכבות הגנה המתקלפות מן הגוף; "אאללף פרחים לפתע יפרחו" היא שרה. מה נשאר בסוף? אחרי המופע אני כותבת לה על החמלה. הַשְׁלָה וחמלה אני כותבת. אני לא יודעת מה זה אומר. שבוע לאחר מכן אנחנו נפגשות לשיחה נונשלנטית בקפה בוקה. אני משחקת עם המילים ונוכרת במילה הלטינית (שהתגלגלה משם לאיטלקית ולספרדית) Bucca - החלק הפנימי של הלח, פה, לוע.³⁰³

אני רוצה לדבר כדי להשליך את המילים מהלוע, כי הלוע מסוכן, כי הלוע הוא בלוע, כי הלוע הוא מלתעה. אני כותבת כמה חודשים לפני תחילת המחקר. כשאני כותבת, השפה היא תמיד הרפרנס שלי. אני מתחילה מהמילים. מילים תמיד היו לי למפלט מהגוף. אני רוצה לשאול על האפשרות לפגוש את הגוף בתוך השפה. "מַעְבֵּר לְקִיר בָּאָה מְלָה / הִיא מְגִשֶּׁשֶׁת בְּעֶלְטָה, / יִשְׁבְּנו בְּתוֹפָה כְּמוֹ בְּתִן סִיָּה / נִצְלָנוּ" אני נזכרת בשיר של זלדה שקראתי בשנות הנעורים. אני חושבת שזאת הייתה הפעם הראשונה שקראתי באמת שירה. גמעתי אז את המילים כמו בבולמוס של אכילה לילית. הפה שלי היה סגור. זאת אומרת, פיזית הוא היה סגור. אבל הפה שלי היה פתוח. המילים התיישבו לי בתוך הלשון, החזקתי אותן עם המון רוק ובלעתי.

שפה: אני חוזרת אל היסודות ומניחה עם דה סוסיר ולאקאן את השפה כמבנה. אצל דה סוסיר השפה היא רצף של פונמות שמתחילה מהפה המדבר. אצל לאקאן השפה היא שפת אותיות. אצל דה סוסיר השפה היא שפת סימנים: כל סימן הוא כפול פנים: מורכב ממסמן – דימוי אקוסטי, ומסומן – מושג. לאקאן נפרד מהמסומן, והשפה הופכת לשפת מסמנים. כלומר, השפה היא בחזקת העולם. אין חוויה קדם-לשונית שקודמת לה. אין מושג לפני השפה. בהמשך ישיר, הסובייקט מכונן את עצמו עם הכניסה אל תוך השפה.

מדה סוסיר ולאקאן המשכתי הלאה לקריסטבה. קריסטבה מכניסה אל תוך העולם הסמלי של לאקאן את הגוף. בניגוד ללאקאן היא טוענת שיש חוויה קדם-לשונית. את הקדם-לשוניות הזו היא

³⁰³ גוראל, שלמה, "Bucca", מילון לטיני-עברי, תל אביב: רשפים, 1991. עמ' 46. ראי גם Charlton, T. Lewis and Charles Short, "Bucca" A Latin dictionary, Oxford: Clarendon Press, 1922. pp. 253-254.

מכנה "סמיוטי". הסמיוטי מתאכלס במרחב ה"חורה" הארעי, הוא בא לידי ביטוי בתנועות, במקצב וב"קולות" הגוף של התינוק עוד לפני השפה. כמו כן, קריסטבה טוענת שההסדרה של הסימבולי לעולם אינה סופית. הדחפים הסמיוטיים חוזרים בחזרה שנייה אל תוך מבנה השפה ומשברים אותה. במרחב האמנותי והפואטי החזרה הזאת היא לא רק חזרה שנייה, אלא בבחינת גבול שיש לחצות תדיר. כלומר, בכל שפה יש גם סמיוטי וגם סימבולי. השפה מחזיקה בתוכה את שיירי הגוף. היא בולעת אותם ומסדירה אותם. בשפה הפואטית הגוף מוסיף להרים את ראשו ולבצבץ מתוך השפה.

אצל קריסטבה האם היא זו שמכניסה את הסובייקט לראשונה אל תוך הסדר הסמלי (בניגוד ללאקאן שקושר את השפה עם "חוק האב"). כלומר, המפגש הראשון של התינוק עם הסימבולי הוא המפגש עם השפה הסימבולית שמדברת האם. המפגש הזה (שפה סמיוטית בסימבולית) הוא מפגש של גוף בגוף. גוף התינוק השרוי במרחב החורה התנועתי נכרך בגוף האם על מבנהו המסדיר. במגע, בזליגה זה אל תוך זה. אין בו את הכפייה האגרסיבית של חוק האב אצל לאקאן. יש שבר, יש גבול, אבל אפשר לדבר על הגבולות, אפשר לשוטט על הגבול, להיפגש דרכו. השפה היא לא מבנה חיצוני שלתוכו נכנס הסובייקט, אלא שיחה בין החיצוני הסימבולי, לפנימי הסמיוטי. בשבר הזה נוצרת השפה.

צעד הלאה מקריסטבה מיקמתי את מלאדן דולר וברנדון לבל. דולר מציב את הקול כגבול בין הגוף והשפה. לדבריו, הקול הוא לא של הגוף ולא של השפה. הקול הוא כהארכה של הגוף. מחד הוא מחוץ לגוף, מאידך הוא ממש מתוך הגוף, כמו מושך את "בשר" הגוף החוצה. לבל מעמיד את הפה כאתר שדרכו יש לחשוב על הקשר בין הגוף והשפה. אצל לבל הפה מווסת בין פנים וחוץ, הפה הוא זה שמכניס את הסובייקט אל העולם. דרכו הסובייקט "טועם" את העולם, אך גם "מקיא" את עצמו אל העולם. הפה הוא אתר שבו מתקיימים הדיבור והשפה, אך גם מופעים נוספים כמו אכילה, נשימה, בכי וצחוק, כל אלה מתנהגים כשפה – מייצרים תקשורת. כלומר, הפה מפגיש באופן "מלוכלך" את הגוף עם השפה. דרך הפה נכנס הגוף אל השפה.

את אותו המפגש שעליו מדברים קריסטבה, דולר ולבל; גוף בשפה, שפה בגוף, בין פנים לחוץ, על אדמת הגבול; ביקשתי ללמוד דרך הנוכחות הקולית במופעים של בר-און. באחת מהשיחות הראשונות שערכת עם בר-און היא אמרה שהיא חושבת שהעבודה עם הקול היא כמו העבודה עם הגוף. פשוט עוד "כלי" שמייצר את המופע.³⁰⁴ ואכן, הגוף הפיזי של בר-און הוא חלק מרכזי בעבודת המופע שלה. אבל אני חיפשתי גוף אחר, את הגוף שמסתתר בקרקעית הקול; גוף "בשר הנפש";³⁰⁵ אותו ביקשתי למשש; להניח עליו את ידי; בהאזיני לקול של בר-און.

את המחקר התחלתי מהדיבור הנרטיבי במופע **נוף**, דרך השירה שפורעת את הטקסט במופע **באה מנוחה ליגע** ועד לשפה המפורקת במופע **עקידה**. כלומר, ממה שהוא ממש שפה למה שכבר אינו שפה, משיל את השפה. מה היא אותה השפה? האם זו היא שפת מבנה? או שפת סמיוטי, שפת "בשר", בטן, פה, גרון? איך הגוף מכניס לתוכו את השפה? איך השפה מכניסה לתוכה את הגוף?

הקול המוקלט המושמע באוזניות במופע **נוף** שלח אותי לשאלת הדיבור הפנימי – לדיבור בין אוזן ללשון, ולשאלת הקול המנותק ממקורו. הדיבור הפנימי ניצב בין הפנים והחוץ, בין הפרטי לציבורי. הוא של הגוף, אבל גם כבר מחוץ לגוף. אישי לא תקשורתי, אך גם משוחח בבהירות.³⁰⁶

³⁰⁴ בר-און, שיחות, ספטמבר-נובמבר 2022.

³⁰⁵ Dolar, *A Voice and Nothing More*. pp. 70-71.

³⁰⁶ LaBelle, *Lexicon of the Mouth*. pp. 87-101.

הקול המוקלט הוא קול שמשוטט ללא בית, כחשופית. לא ניתן לאחוז בגוף שמפיק אותו. יש בו משהו מאיים שכמו מגיח משומקום, מעומק האדמה. אך דווקא התלישות של הקול היא זו שמסמנת שיש גוף; שהקול תמיד נושא אתו את הגוף; משמיע איזה גוף (גם אם לא ניתן לזהות אותו). כך הופך הקול עצמו לגוף, "גוף ווקאלי" שמבטל את ההפרדות של השפה הסמלית.³⁰⁷ עם סימון הנוכחות הגופנית במופע הנרטיבי העליתי את שאלת המפגש.

האם אפשר לשוחח כשאנחנו בין שפה לגוף? כשהנמען לא ברור? כשמדברים אליי באוזניות? איזה שיחה נוצרת? שיח חירשים או דווקא גוף חם שמצליח להושיט את ידו לתוכי?

בניתוח המופע **באה מנוחה ליגע** התייחסתי לתנועת הקול האישי אל מול הקאנון. במופע **באה מנוחה ליגע** בר-און משתמשת בטקסט המוכר של "שיר העמק" ו"מכניסה" את עצמה לתוכו. דרך הפעולה הזו ביקשתי לחשוב על השפה כפעולה של ביצוע,³⁰⁸ חזרה³⁰⁹ וחזרה שנייה.³¹⁰ בפעולות אלה מערערת בר-און את השפה על סמליותה ומניחה אותה על טריטוריה לא-יציבה. טריטוריה שמעמידה בסימן שאלה את הנרטיב כפי שהכרנו אותו עד כה. פעולות הביצוע והחזרה הן פעולות שכרוכות עם הגוף, למעשה הן מכניסות את הגוף על משמעויותיו אל תוך השפה, ותוך כך מבצעות בה קריאה מחודשת. כלומר, דרך הגוף אפשר לשוחח עם השפה, להדהד אותה בהדהוד אין סופי. כמו כן, עבורי עבודת המחקר הזו והניתוח של המופעים היא בבחינת הדהוד, כשבעצם הכתיבה אני כמו "חוזרת" על קולה ושפתה של בר-און וקוראת אותו מתוך גופי שלי.

את מי אנחנו מהדהדים? האם הכתיבה היא בבחינת שיחה?

בניתוח המופע **עקידה** נעתי בין קול הקינה וקול הזעקה. הקינה היא שפה ניצבת על הגבול,³¹¹ הקינה היא בין טבע ותרבות, גם גוף וגם שפה.³¹² הצעקה היא שפה על מובנה העמוק - פונה אל עבר האחר ותקשורתית באופייה,³¹³ אך גם צעקת הגוף הפונה כנגד השפה.³¹⁴ המופע **עקידה** הוא כתצורף אקלקטי של קולות הנשמעים בערבוביה, אבל **עקידה** היא גם העקידה הסימבולית כעקידה המקראית או כישו הצלוב בפייטה. כל אלה שרטטו את **עקידה** כמופע שנמצא על הגבול בין גוף וקול אבסטרקטי; לשפה תקשורתית שיש בה סמליות ונרטיביות.

האם דרך השפה של הגוף אפשר לתקשר באופן העמוק ביותר? האם יש מילה שמחליפה צעקה? לסיכום, בכל אחד מן הפרקים עסקתי במפגש שבין הגוף והשפה, ובאופן שבו הוא מייצר את המופע. בין בכי לזעקה, בין מלמול לדיבור, בין אילמות לשירה, בקול אבסטרקטי טרום-מילולי, או בטקסט נהיר, כשהיא מצטטת את הקאנון או מלהטטת במילותיה שלה, מייצרת בר-און את "שפת הקול" שבמופע; שפה שעומדת על קצה הגוף וקצה הלשון.

אני חוזרת אל המפגש. איך נפגשים על הגבול? על קו הפרדה? על מה שהוא בבחינת פצע פתוח? יש שפה והיא ממסמרת אותי לתוכה. יש גוף והוא ממסמר אותי לתוכו. אולי דווקא במרחב ה"בין

³⁰⁷ Connor, *Dumbstruck - a Cultural History of Ventriloquism*. pp. 3-43.

³⁰⁸ באטלר, "קוויר באופן ביקורתי". עמ' 27-65.

³⁰⁹ LaBelle, *Lexicon of the Mouth*. pp. 159-171.

³¹⁰ Kristeva, *Revolution in Poetic Language*. pp. 68-71.

³¹¹ שלום, גרשם, "על הקינה ושירתה". עמ' 88.

³¹² מדר, "קינות נשים מתימן: טקסט בין קול לתנועה". עמ' 89-119.

³¹³ Dolan, *A Voice and Nothing More*. pp. 27-29.

³¹⁴ LaBelle, *Lexicon of the Mouth*. p. 75.

לבין" אפשר להחזיק את הרפיון ולהיפגש בלי מגבלות? אולי אפשר לדבר רק אחרי השבר? כמו בשלב המראה הלאקאניאני או כמו השבר התטי אצל קריסטבה?

אני רוצה לחשוב על מפגש שיש בו נפרדות. על גבול שהוא גם מחבר וגם מותח קו. אנחנו בפרפורמנס של הקול. אנחנו לא במרחק של התיאטרון. אנחנו לא בקרבה של התבוננות בציור או האזנה לשיר; כשנוכחות אנושית מתאינת ואני נמזגת אל תוך העבודה. אני חושבת על עבודת הסאונד *Get Out of my Mind, Get Out of This Room* (1968) של ברוס נאומן (1941). הצופה שנכנס אל תוך העבודה כמו מתפרץ, חודר, ומתפלש אל תוך נפשו של האמן. כשיש מולי נוכחות אנושית אני לא יכולה להיכנס אל תוך החדר. דמות אישה עומדת בפתח הדלת ומתבוננת בי. אני נבוכה. אני מתבוננת בה גם. בר-און מציבה אותי בעמדה לא נוחה. היא לא מאפשרת לי לעמוד בחוץ, אבל גם לא מכניסה אותי פנימה. רק סדק, רק חרך. **הקול האקספרסיבי מחרב את התקשורת המילולית.**³¹⁵ הלשון והנרטיב מחרבים את שפתו של הגוף המדבר. נוצרת שפה אחרת. שפה על הסף. שפה על סף הגוף. גוף על סף השפה. זאת תקשורת שהיא כבהתבוננות במראה מעוותת. למרות זאת אנחנו מדברות. (בר-און ממלמלת, שרה, זועקת, לוחשת; מתיכה את קולה אל החלל. אני אוספת כל מה שאפשר ומכניסה לתוכי. אני מעכלת. קולה מציץ מתוכי. הוא מגיח. זה כבר קולי שלי. אני צופה בה. אני שותקת.)

אני חושבת על המופע "בין לבין" בגלריית המקרר. חלל עמוס ספרים, מרבד צבעוני נפרש על הרצפה. בר-און מוליכה את הקהל ומשכיבה אותו במרכז החדר. זאת הייתה הפעם הראשונה שהייתי במופע שלה. אני נזכרת ברגע שהיא קראה לי במבט, החזיקה אותי בחיקה, זמזמה לי שיר חרישי, תמכה בגבי, הניחה אותי על הרצפה, הציעה כרית תחת ראשי. על רגע של מפגש שכמעט ואי אפשר לפרוט אותו במילים. "כל הדברים שנראים לעין הם כדי ליצור את מה שלא נראה לעין", היא אומרת לי בשיחה שלנו בדצמבר 2021. "המורכבות של המפגש. כשאני לוקחת אותך על הגב ומניחה אותך נוצר נדבך למופע שלכי תתארי. הוא שייך לך ולי, אולי ביחד, אולי בנפרד."³¹⁶ אני קוראת את "צחוקה של המדוזה":

הקשיבי לאשה המדברת מול קהל (אם לא איבדה בכאב את נשימתה): היא איננה "מדברת" אלא זורקת את גופה הרועד לחלל האוויר, היא משתחררת, היא עפה, כול כולה עוברת בקולה; בגופה היא תומכת בחיוניות את "הגיון" השיח שלה: **בשרה דובר אמת.** היא נחשפת. למעשה, היא ממחישה באופן גופני את מה שהיא חושבת, היא מסמנת זאת בגופה. במובן מסויים היא כותבת את מה שהיא אומרת, מפני שאינה דוחה מהדחף את החלק הבלתי ממושמע והמלא תשוקה שבדבריה. השיח שלה, גם כשהוא "תיאורטי" או פוליטי, אף פעם אינו פשוט או ליניארי, או "אובייקטיבי" כללי: היא סוחפת את דבריה אל דברי הימים. (...) בדיבור הנשי, כמו גם בכתיבה, מהדהד ללא הרף כל מה שאי פעם עבר בנו, נגע בעדינות, לעומק, שמר את הכוח להשפיע עלינו, הזמרה, המוזיקה הראשונית, זו של קולה הראשוני של האהבה, שכל אישה משמרת חיה בתוכה.³¹⁷

³¹⁵ "המארג הנרטיבי הוא קרום דקיק, הנתון דרך קבע לאיום של התפוצצות" כותבת קריסטבה במונחות האימה:

מסה על הבזות. עמ' 109.

³¹⁶ בר-און, שיחה, 07 דצמבר 2021.

³¹⁷ סיקסו, "צחוקה של המדוזה". עמ' 140. ההדגשה שלי.

”לכי תתארי”,³¹⁸ בר-און אומרת לי. אני מקשיבה. אני כותבת. הלוואי בשרי דובר אמת.

³¹⁸ בר-און, שיחה, 07 דצמבר 2021.

רשימת מקורות

ביבליוגרפיה

אביצור, ליאור, "הכוח של הצופה: התיאטרון כזירת מבטים" [גרסה אלקטרונית], מעקף כתב עת מקוון, גיל' 7, נדלה ב-18 ינואר 2024 מ:

<https://www.maakaf.co.il/%D7%94%D7%9B%D7%95%D7%97-%D7%A9%D7%9C-%D7%94%D7%A6%D7%95%D7%A4%D7%94>

אבן-שושן, אברהם, מילון אבן שושן המרוכז: מחודש ומעודכן לשנות האלפיים, ישראל: המילון החדש, 2010.

אוונס, דילן, מילון מבואי לפסיכואנליזה לאקאניאנית, (תרגום: דבי אילון), תל-אביב: רסלינג, 2005.

אלירם, טלילה, בוא שיר עברי: שירי ארץ ישראל: היבטים מוזיקליים וחברתיים, חיפה: אוניברסיטת חיפה, 2006.

אנזייה, דידיה, "כאב ויצירה אצל פרנסיס בייקון", בתוך פרנסיס בייקון - או דיוקנו של האדם המרוקן מאנושיותו, (תרגום: עדינה קפלן), תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2010. עמ' 7-28.

אנטונין, ארטו, התיאטרון וכפילו, (תרגום: אוולין עמר), תל אביב: בבל, 1996.

אפלטון, "טימיאוס", בתוך כתבי אפלטון כרך ג, (תרגום: יוסף ג. ליבס), ירושלים ותל-אביב: שוקן, 1999. עמ' 517-608.

אריסטו, פואטיקה, (תרגום: יואב רינון), ירושלים: מאגנס, 2003.

"באה מנוחה ליגע" [גרסה אלקטרונית], פסטיבל-ישראל, נדלה ב-14 ינואר 2024 מ: <https://www.israel-festival.org/event/%D7%91%D7%90%D7%94-%D7%9E%D7%A0%D7%95%D7%97%D7%94-%D7%9C%D7%99%D7%92%D7%A2>

באטלר, ג'ודית, קווייר באופן ביקורתי, (תרגום: דפנה רוז), תל אביב: רסלינג, 2001.

ביינס, סאלי, טרפסיכורה בסניקס: מחול פוסט-מודרני, (תרגום: ניב סבריאגו), רמת השרון: אסיה, 2010.

בן-שמאול אבן-עבאס, ר' יהודה, "עת שערי רצון", המאה ה-12, נדלה ב-18 ינואר 2024 מ: https://www.nli.org.il/he/piyut/Piyut1song_010002400000005171/NLI

בר-און, עדינה, "הקול שלי תמיד היה שם, אבל פשוט אבד בהמהום" [גרסה אלקטרונית], מחול עכשיו, גיליון מס' 33 (מרץ 2018), נדלה ב-14 אפריל 2022 מ: <https://www.israeldance-diaries.co.il/wp->

content/uploads/2019/06/%D7%9E%D7%A233_%D7%91%D7%A8%D7%90%D7%95%D7%9F_%D7%94%D7%A7%D7%95%D7%9C.pdf

בר-און, עדינה, "עקידה / Sacrifice", *ADINA BR-ON*, נדלה ב-14 ינואר 2024 מ :

<https://adinabaron.com/works/sacrifice-%D7%A2%D7%A7%D7%99%D7%93%D7%94>

גוראל, שלמה, מילון לטיני-עברי, תל אביב : רשפים, 1991.

גלילי, שחר, "קינה : שירה, הגות ומדרש" [גרסה אלקטרונית], נדלה ב-20 יוני 2023 מ :

<https://library.osu.edu/projects/hebrew-lexicon/99995-files/99995095/99995095-019/99995095-019-034-058.pdf>

דה סוסיר, פרדינן, *קורס בבלשנות כללית*, (תרגום : אבנר להב), תל אביב : רסלינג, 2005.

דירקטור, רותי, "צל הגיח", *העיר*, 23 ינואר 2003. עמ' 66.

הררי, דרור, *מופע העצמי : פרפורמנס ארט וייצוג העצמי*, תל אביב : רסלינג, 2014.

וולך, יונה, "קול זהב וקול בשר" בתוך *תת הכרה נפתחת כמו מניפה*, ישראל : הקיבוץ המאוחד, 1992. עמ' 98.

וונג, אושן, "רוז היקרה" בתוך *מלכת הנשף האחרונה באנטרקטיקה*, (תרגום : שירה סתיו), רמת השרון : אסיה, 2023. עמ' 207-223.

זהבי, אוהד, "ראש הממשלה מוטל שותת דם", *תיאוריה וביקורת*, גיל' 30 (אביב 2007). עמ' 135-157.

זיז'ק, סלבוי, *תיהנו מהסימפטומים*, (תרגום : יוני ידור), תל אביב : ספריית מעריב, 2004.

זלדה, "הכרמל האי-נראה" בתוך *שירי זלדה*, תל אביב : הקיבוץ המאוחד, 1985. עמ' 73.

זלדה, "בתור הידות פרי חדש" בתוך *שירי זלדה*, תל אביב : הקיבוץ המאוחד, 1985. עמ' 75-80.

חלפי, רחל, "סמיוטיקה היא" בתוך *מקלעת השמש*, תל אביב : הקיבוץ המאוחד, עמ' 118.

ידידיה, רקפת, "הכוהנת הגדולה של הבככנליה בהרי הכרמל" [גרסה אלקטרונית], *שחרזדה* 25 (פברואר 2016), נדלה ב-14 אפריל 2022 מ :

<http://www.scheherezade.co.il/Dolphin/Issue3/View.html>

ידידיה, רקפת, "מתי ננוח?" [גרסה אלקטרונית], *שחרזדה* 16 (יוני 2016), נדלה ב-14 ינואר 2024 מ : <http://www.scheherezade.co.il/Satyr/TheaterReviews/Rest.htm>

ידידיה, רקפת, "For Crying Out Loud" [גרסה אלקטרונית], שחרזדה (04 ביוני 2023), נדלה ב- 20 יוני 2023 מ: <http://www.scheherezade.co.il/satyr/theaterreviews/sacrifice>

כדורי, יעל, "קול קורה: טקסט.סאונד.דימוי.חומר", בתוך אוזן רואה, עין שומעת- על הקשרים בין צליל לתמונה באמנות, (עורכת: יעל כדורי), ירושלים: מאגנס, 2013. עמ' 39-64.

כנען-קדר, נורית (עורכת), מותר: כתב העת של הפקולטה לאמנויות, גיליון מס' 1 (1993).

לאקאן, ז'אק, "ערכאת האות בלא-מודע" בתוך כתבים-Écrits, (עורך: מרקו מאואס, תרגום: נועם ברוך), תל-אביב: רסלינג, 2015. עמ' 465-499.

לאקאן, ז'אק, "פונקציה ושדה של הדיבור ושל השפה" בתוך כתבים-Écrits, (עורך: מרקו מאואס, תרגום: נועם ברוך), תל-אביב: רסלינג, 2015. עמ' 231-302.

לסקלי, חזי, "שפתים חדשות" בתוך באר חלב באמצע עיר, תל אביב: עם עובד, 2009. עמ' 15.

מאירי-דן, נעמי, "בין חילול לחילון ומן האינדיבידואלי אל האוניברסלי: צלובים, צליבות ופייטות באמנות הישראלית העכשווית" [גרסה אלקטרונית], בצלאל: כתב עת לאמנות חזותית וחומרית, גיל' 18 (אוקטובר 2010), נדלה ב-18 ינואר 2024 מ: https://journal.bezalel.ac.il/he/protocol/article/3205#_ednref62

מדר, ורד, "קינות נשים מתימן: טקסט בין קול לתנועה", מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי, כג' (תשס"ה). עמ' 89-119.

מישורי, אפרת, "הפה הפיזי" בתוך הפה הפיזי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2002. עמ' 103.

סגולי, אירית, "האדום שלי הוא דמך היקר", סטודיו, גיליון מס' 76 (אוקטובר-נובמבר 1996), עמ' 36-43.

סיקסו, הלן, "צחוקה של המדוזה", בתוך ללמוד פמיניזם: מקראה - מאמרים ומסמכי יסוד במחשבה פמיניסטית, (עורכים: סילביה פוגל-ביז'אווי, יפה ברלוביץ, דלית באום, דלילה אמיר, רונה ברייר-גארב, דבורה גריינימן, שרון הלוי ודינה חרובל), רעננה: הקיבוץ המאוחד, האגודה הישראלית ללימודים פמיניסטיים ולחקר המגדר, 2006. עמ' 135-153.

סקסטון, אן, "מוזיקה שוחה בחזרה אליי" בתוך שיעורים ברעב, (תרגום: יעל גלוברמן), ישראל: קשב, 2015. עמ' 15-16.

סרוסי, אדוין, ומוטי רגב, מוסיקה פופולרית ותרבות בישראל, רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2013.

סתיו, שירה, "לפעמים אני שומעת בקוליי" בתוך לשון איטית, אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2012. עמ' 33.

פה פֿענר (קטלוג תערוכה), אוצרת: עדי דהן, תל-אביב: מוזיאון תל-אביב, 15 יוני 2023 – 2 בדצמבר 2023.

פורת, עידית, "דני בתוך הכאוס הזה יציב", 1280°C : כתב עת לתרבות חומרית, מס' 21 (קיץ 2010). עמ' 33-37.

פורת, עידית, עדינה בר-און: אמנית מופע, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2001.

פריד, זיגמונד, האלבית, (תרגום: רות גינזבורג), תל-אביב: רסלינג, 2012.

פרידמן, ליאת, "כוחות האימה - ז'וליה קריסטבה והסובייקט הנשי שאינו מובנה באופן פשוט כמו השפה", בתוך דרכים לחשיבה פמיניסטית: מבוא ללימודי מגדר, (עורכות: ניצה ינאי, תמר אלאור, אורלי לובין, חנה נווה ותמי עמיאל-האוזר), רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2007. עמ' 301-350.

קריסטבה, ז'וליה, כוחות האימה: מסה על הבזות, (תרגום: נועם ברוך), תל אביב: רסלינג, 2005.

רוסו, ז'אן ז'אק, "על המקור והיסודות לאי-השוויון בין בני-האדם", בתוך מאמרים, (עורך: יעקב גולומב), ירושלים: מאגנס, 1993. עמ' 95-201.

שלום, גרשם, הקינות: שירה, הגות ותוגה בעולמו של גרשם שלום, (עורכים: גלילי שחר ועילית פרבר), ירושלים: כרמל, 2016.

שפרינצק, גיוף (2010), אמנות טקסט-סאונד: דיבור עם הפרעות מקור וזמניות ביצירות קול (מעריכות) אוונגרדיות ובין-מדינאליות [חיבור לשם קבלת תואר "דוקטור לפילוסופיה"] אוניברסיטת בן-גוריון, נדלה ב-14 ינואר 2024 מ:

https://primo.bgu.ac.il/discovery/fulldisplay?docid=alma990021649400204361&context=L&vid=972BGU_INST:972BGU&lang=he&search_scope=MyInst_and_CI&adaptor=Local%20Search%20Engine&tab=Everything&query=any,contains,%D7%98%D7%A7%D7%A1%D7%98%D7%A1%D7%90%D7%95%D7%A0%D7%93&offset=0

תנחומא, וישלח, פרק ו (מהדורת סקידעל המקוונת,

<https://tablet.otzar.org/#/book/50007/p/116/t/801234/fs/0/start/0/end/0/c>).

Bar-On, Adina, "About 'View'" [Electronic version], *ADINA BAR-ON* (1998-1999), Retrieved January 27 2024 from <https://adinabaron.com/texts/about-view/>

Bar-On, Adina, "Dreamy" [Electronic version], *ADINA BAR-ON* (2017), Retrieved January 27 2024 from <https://adinabaron.com/works/dreamy-%d7%97%d7%9c%d7%95%d7%9e%d7%99>

Bar-On, Adina, "Lo!" [Electronic version], *ADINA BAR-ON*(2017), Retrieved January 27 2024 from <https://adinabaron.com/works/lo-%d7%9c%d7%90/>

"Biography" [Electronic version], *SHARON HAYES*, Retrieved January 27 2024 from <http://shaze.info/about/>

Botella, Caridad, "Susan Philipsz: Sound As Invisible Sculpture" [Electronic version], *ARTPULSE*, Retrieved January 27 2024 from <https://artpulemagazine.com/susan-philipsz-sound-as-invisible-sculpture>

Cardiff, Janet, "Forest Walk" [Electronic version], *Janet Cardiff & George Bures Miller*, Retrieved January 27 2024 from <https://cardiffmiller.com/walks/forest-walk/>

Charlton, T. Lewis and Charles Short, *A Latin dictionary*, Oxford: Clarendon Press, 1922.

Choi, Ka-man, "Textual Permutation in Mauricio Kagel's Anagrama (1957-1958): New Modes of Serial Thought" [Electronic version], Retrieved January 27 2024 from https://www.academia.edu/28686111/Choi_Textual_Permutation_in_Mauricio_Kagel_Anagrama_New_Modes_of_Serial_Thought

Chion, Michel, *La voix au cinema*, Paris: Cahiers du cinema, 1982.

Connor, Steven, *Dumbstruck - a Cultural History of Ventriloquism*, New York: Oxford University Press, 2000.

Cook-Wilson, Winston, "Diamanda Galás: The Politics of the Operatic Voice" [Electronic version], Retrieved January 27 2024 from <https://daily.redbullmusicacademy.com/2016/05/diamanda-galas-voice>

Dolar, Mladen, *A Voice and Nothing More*, Cambridge, MA: MIT Press, 2006.

Dolar, Mladen, "The perfect sound", in *But if you take my voice what will be left to me? Catalogue, 53rd Venice Biennial, Serbian Pavilion* (ed. Anke Bangma, Katarina Zdjelar), Serbia: Museum of Contemporary Art, 2009. pp. 47-61.

Glissant, Edouard, *Caribbean Discourse* (trans. J. Michael Dash), University Press of Virginia, 1989

Hill, Gary, "Around and About - Transcription" [Electronic version], *GARY HILL*, Retrieved January 27 2024 from <https://garyhill.com/work/video/around-about.html>

Humphrey, Robert, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1954

Kristeva, Julia, *Revolution in Poetic Language* (trans. Margaret Waller), New York: Columbia University Press, 1984.

LaBelle, Brandon, *Lexicon of the Mouth: Poetics and Politics of Voice and the Oral Imaginary*, New York/London/New Delhi/Sydney: Bloomsbury Press, 2014.

Payne, John, "A Guide to Diamanda Galás' Work" [Electronic version], Retrieved January 27 2024 from <https://daily.redbullmusicacademy.com/2016/05/a-guide-to-diamanda-galas-work>

Phelan, Peggy, *Unmarked: The Politics of Performance*, London and New York: Routledge, 1993.

Schaub, Mirjam, *Janet Cardiff: The Walk Book*, Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Vienna in collaboration with Public Art Fund, New York, 2005.

Woolfe, Zachary, "Diamanda Galás Gives Voice to Unbearable Pain, Once More" [Electronic version], *The New York Times* (02 June 2022), Retrieved January 27 2024 from <https://www.nytimes.com/2022/06/02/arts/music/diamanda-galas-divine-punishment.html>

Zizek, Slavoj, "I Hear You With My Eyes; or, The Invisible Master", In *Gaze and Voice as Love Objects* (Series: SIC 1), edited by Renata Salecl and Slavoj Zizek, Durham and London: Duke University Press, 1996. pp. 90-126.

שיחות וראיונות

שיחות עם עדינה בר-און, 07 דצמבר 2021, 20 ספטמבר 2022, 27 אוקטובר 2022, 07 נובמבר 2022, 16 נובמבר 2022, 04 אפריל 2023, 19 יוני 2023.

"Coffee and Composition with Meredith Monk", *YouTube*, uploaded by UO School of Music and Dance 23 February 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=45leLWzhiVg&t=2474s>

"ECM50 | 1981 Meredith Monk", *Vimeo*, uploaded by ijb 23 November 2020, <https://vimeo.com/482838443>

"Susan Philipsz in 'Berlin' - Season 9 – 'Art in the Twenty-First Century'", *YouTube*, uploaded by Art21 08 March 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=c8expO-EL4c>

"Susan Philipsz Interview: Song As Trigger of Memory", *YouTube*, uploaded by Louisiana Channel 03 November 2020,
<https://www.youtube.com/watch?v=rqwLtNYvQ94>

מופעים

בר-און, עדינה, *באה מנוחה ליגע*, ירושלים, 28 מאי 2016.

בר-און, עדינה, *נף*, עין הוד, 1997.

בר-און, עדינה, *עקידה*, תל אביב, 20 אפריל 2023.

יצירות נוספות

Eno, Brian and Rick Holland, "Pour it out", *Spotify*,
<https://open.spotify.com/track/5hopmY1Y4nXBJ7kdNZpPUX>

Galás, Diamanda, "M Dis I", *YouTube*,
https://www.youtube.com/watch?v=jwJ8JgQZ_3A

Monk, Meredith, "Last Song", *YouTube*,
<https://www.youtube.com/watch?v=SSLOsX4sBAY>

Nauman, Bruce, *Get Out of My Mind, Get Out of This Room*, Installation, 1968.

Parks, arlo, "Hope", *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=8d-blfWHSng>

Abstract

The present research centers on the vocal aspect in the works of the Israeli performance artist Adina Bar-On (1951). The research focuses on the way in which Bar-On uses her voice, examining the relations between body and language. In her performances, Bar-On moves between a linguistic voice, such as narrative speech, and non-linguistic voice, where the voice is embodied in forms like crying, screaming, gibberish, whispering, sighs, and incoherent mumblings. In the mix of linguistic and non-linguistic, of body language and letter language, the work seeks to draw the boundary between body and language, and to explore the possibility of the meeting of the two.

The fundamental premise of the research is that the production and emanation of the voice hold both bodily and linguistic qualities. In other words, when the voice is being emitted through the stomach, chest, throat, mouth, and out from the lips, it manifests the body. Language is expressed in syllables, words, and sentences.

The research starts from the theory of language as it is shaped in the theoretical thought of the twentieth century; From the linguistic theory of Ferdinand de Saussure and the distinction he creates between the signifier and the signified, through the symbolic language of Jacques Lacan, to the splitting of the symbolic language and the semiotic language of Julia Kristeva. Following these theories, the research refers to the meeting of language and body in the contemporary theories of Mladen Dolar and Brandon LaBelle.

In the analysis chapters, the research work focuses on three of Bar-On's performances: "View" (1997-1998), "Rest" (1999, 2000, 2016), and "Sacrifice" (1990-2006). The work ranges from the narrative voice in Bar-On's performances, in the performance "View", to the non-linguistic voice, in the performance "Sacrifice". In the analysis of each performance, the work will refer to various concepts such as inner speech, ventriloquism, axiomatic voice, vocalic body, performance, repeating, reciting, cry, and scream. Through these, the research seeks to argue that at the friction point of the body and language, Bar-On produces the performance in another way. Through the language of the voice, which is neither a narrative language nor the presence of the body, Bar-On introduces a new way of communication. Thus, through the voice on its different appearances, Bar-On creates a unique meeting with the viewer. A meeting that stands on the breaking point between intimacy and strangeness, closeness, and separation.

The work included a series of meetings and conversations I had with Bar-On between the years 2021-2023. Thus, to the vocal presence in her performances, her personal voice was added.

Bezalel
בצלאל
بتسلايل



Academy of Arts אקדמיה
and Design أكاديمية للفنون والتصميم
Jerusalem القدس ירושלים
לאמנות ועיצוב

Policy and Theory of the Arts Department

Bezalel Academy of Arts and Design

Are you talking to me?

**Between the linguistic and non-linguistic voice in Adina Bar-On's
performances**

Thesis paper submitted to the master's degree Program (MA) in Policy and Theory of
Arts

Supervised by: Dr. Tal Ben-Zvi

March 2024