

# עקידה על סף הגוף

**ערגה אלמוג**

עדינה בר־און, **וכל מה שלא ייאמר**, צילום: נטשה שחנס



**עקידה**, צילום: נטשה שחנס

**"אני נזכרת ברגע שהיא קראה לי במבט, החזיקה אותי בחיקה, זימזמה לי שיר חרישי, תמכה בגבי, השכיבה אותי על הרצפה, הניחה כרית תחת ראשי. רגע של מפגש שכמעט אי־אפשר לפרוט למלים. 'כל הדברים שנראים לעין הם כדי ליצור את מה שלא נראה לעין', היא אומרת לי בשיחה בדצמבר 2021". ערגה אלמוג באה קרוב אצל עדינה בר־און**

ערגה אלמוג היא כותבת ואמנית. את עבודת התזה שלה כתבה על הטקסט הנרטיבי אל מול הקול הלא־מילולי באמנות המופע של עדינה בר־און

זעקתי הרבה בשנים האלה, היום אני צועקת בלחש", מספרת לי האמנית עדינה בר־און באחת השיחות שלנו, בחורף 2021. אלה ימים של שלהי מגפה עולמית. באופק, לא שאני והיא יודעות עדיין, דיסטופיה מסוג אחר: מלחמה. בשליש האחרון של שנת 2022 אנחנו מהדקות את הקשר ונפגשות לסדרת ראיונות. אני מתחילה לכתוב עליה. הזעקה השקטה של בר־און לא מרפה ממני.

## "עקידה"

את המופע "עקידה" העלתה בר־און לראשונה בשנת 1999, ימי טרום האינתיפאדה השנייה. היא הופיעה עימו כשש שנים, לא פעם באירועים עם אופי פוליטי וחברתי. כעבור כמעט שני עשורים, באקלים הפוליטי של אביב 2023, בוחרת בר־און לבצע שוב את המופע שהפך כמעט לסמל. היא מעלה אותו בימים הטעונים שבין יום השואה, יום הזיכרון ויום העצמאות. את "עקידה" בר־און מעלה שוב ושוב גם בקיץ האחרון: בתערוכה "אנחנו של האדמה" של הקדר דניאל דייויס, מי שהיה בן־זוגה לחיים; באירוע "בקו ברכיים – אמניות־אוצרות בעת מלחמה"; ובפסטיבל "שיפט" במרכז התרבות פיל־בית שמרפסתו הרחבה משקיפה אל קו התפר של ירושלים.

אני צופה ב"עקידה" פעמיים: באביב 2023 ובקיץ 2025. אני חושבת על השנתיים האחרונות. נדמה שכמעט עידן חלף.

## אפריל 2023

תל־אביב, קריית־המלאכה, בר־און בשמלת כחול־טורקיז מבריקה באורך הברך, קרובה לגוף. "קיבלתי אותה מרלי דה־פריס", היא אומרת לי בהיסח הדעת כשהיא שותה חליטת פטריות לחימום הקול. במופעים הקודמים דבק בשמלה כתם שסירב לרדת. אחרי שהשמלה ישבה בארון יותר מ־15 שנה, בניקוי היבש שלקראת המופע הנוכחי הוסר הכתם. בעוד כמה רגעים יתחיל המופע.

## אוגוסט 2025

ירושלים, התחזית מתריעה על גל חום קיצוני, הרוח הלילית של העיר מתחלפת בשמיכת אבק צהובה. בר־און לובשת שמלה משובצת בצבע בורדו. היא מספרת לי שהשמלה התכולה הפכה גדולה וכבר לא מחמיאה, ושנסעה לכאן באוטובוס במשך שעה וחצי, בעמידה, ואיש לא קם ממקומו.

את בר־און פגשתי לראשונה כשלימדה אותי בבצלאל (במפגש הראשון שלנו בר־און "קראה" לי בקווים: עוד לפני שהחלפנו מלה הגשתי לה ערימת דפים, על כל דף קו/עבה/דק/מהיר/חד/מרחף, ולפי תנועת היד החורטת על הנייר היא פיענחה אותי). מאז שמרנו על קשר לא רציף וצפיתי בכמה מופעים שלה. הנוכחות הקולית שלה העסיקה אותי מהרגע הראשון. אופן ההפקה של הקול: יוצא מן הגוף, מונח בחלל, הופך לחומר רך, מחוספס, צורמני. הַפְּנִים של הקול: כל־כך בתוך, אבל גם כל־כך בחוץ, נפלט לך, מוחרג ממך, מתגלגל, יוצא מהבטן, מהקרביים, קיא, מפחיד כמה

אין לך שליטה עליו. "הקול", אמרה לי פעם בר־און, "הוא הדבר האישי ביותר".

## אפריל 2023

החלל קטן ודחוס. בחדר פזורים כסאות בצפיפות. למרות הקרבה הפיזית, אני לא בטוחה שאפשר לתאר את החלל כאינטימי. אולי כאינטימי מאיים (במופע עצמו הרגשתי כמעט לגמרי לבד, ללא קהל. היינו שלושה: אני, בר־און והקול). בר־און נכנסת אל החדר. משתרר שקט. היא עומדת במרכז, עוברות כמה דקות, היא מתיישבת כמעט מולי, מניחה יד על הפה: הקול זוחל־מזדחל, יוצא אט־אט מן הגוף, כחילזון דביק מקונכייתו.

במרכז המופע "עקידה" עומדת הנוכחות הקולית של בר־און. לבר־און אין הכשרה קולית פורמלית, ואת החיפוש שלה אחר הקול היא מתארת כאינטואיטיבי: "אני מקפידה שמה שיוצא מקרביי הוא מה שרציתי שייצא לחלל", היא מסבירה. בר־און מספרת כי בשנים האחרונות השימוש שלה בקול הפך למשוחרר יותר, בלי ציונים של יפה או לא יפה, כשתשומת הלב מרוכזת אך ורק בהוצאת הקול מהגוף.

## אפריל 2023

אורכו של המופע כ־30 דקות, אך הוא חולף כבהינד עפעף. בר־און מתחילה בקינה, בקול עולה ויורד. זו המלודיה של המופע "אשה מן הכדים". אני בולעת אותה. היא מתנגנת בתוכי כקול שני, כקול רדום ששכב בירכתי בטני לאורך שנים והנה הוא מתעורר. ושיר הערש הוא שיר הערש ששרה לי אמי. וזו בכלל אני שבוכה, מתייפחת עד שאני נחנקת.

## אוגוסט 2025

בר־און כורעת בתנוחת כלב ומקיאה את קולה אל הרצפה. קולה מתחלף בקצב מסחרר: קינה, נהמות, לחשושי צחוק. היא מסתובבת בקהל, מניחה יד, מלטפת; ספק מנחמת, ספק מתנחמת. לקראת אמצע המופע היא זוחלת על הרצפה, מתקפלת לתנוחת עובר ומתחילה להמהם את מנגינת השיר "זמר לך". השיר, שמלווה את המופעים של בר־און במשך שנים, נוסף ל"עקידה" רק בקיץ הנוכחי. היא גוררת רגליים ונעמדת, מביטה אל הנוף החשוך, ידיה פרושות אל השמיים. ברקע נשמע קול מואזין, בעוד כמה רגעים המופע יגיע לסיומו. בר־און מתיישבת, הקהל מוחא כפיים, "העונג כולו שלי", היא מנידה בראשה. אני יוצאת מהחלל הממוזג, האוויר שבחוץ עדיין עומד.

אני מנסה לתאר את קולה של בר־און ב"עקידה". זהו קול קליידוסקופי, בליל של דמויות המגיחות מגרונה של אשה אחת. אני חושבת עליו כעל תַּצְרֵף של אוקיאנוס, כמעט בלתי אפשרי להרכיב אותו או לפרק אותו לחלקיו. קול טרוף ומעורבל: קול האם בשיר הערש, קול המארש של הגבר המנופף בידיו, צחוק ובכי של תינוק, צעקה, צווחה, נהי־קינה־תמרורים, כלב מיילל, זעקת האם על הבן הנעקד ("הוא מת בסוף, התינוק הזה, זה נגמר בזעקה", מספרת לי בר־און על "עקידה"), קול נביחות כבד שמוּקָא לרגעים, מתערבב בקול המארש ומסתחרר אל קול הקינה המקפיאה, במלודיה שמזכירה בכי אינסופי. בסופו של המופע מצטמצמים הקולות לתנועה אחת, לזעקה מחרישת אוזניים וקורעת גרון שכמו חותכת את האוויר. עד שלבסוף אין יותר קול, רק פה פעור, הברות תקועות שלא מצליחות למצוא את דרכן.

## קול/גוף/שפה

כאמנית פרפורמנס, הגוף הוא חומר גלם מרכזי בפרקטיקה של בר־און, אך ב"עקידה" נדמה כי הנוכחות הגופנית מינימלית, והגוף מתפקד כנוכח־נפקד. אמנם הפקת הקול היא כל כולה גוף – שואף, נושף, נפלט מהלוע, מתחכך במיתרים – אך בכל זאת, זה לא מופע "בר־אוני" קלאסי. כלומר, גם אם כדרכה הדימוי שהיא יוצרת הוא לא רק קולי אלא גם ויזואלי – בידיים מונפות כבנאום משלהב או כשהיא מניחה יד על פיה בגב שפוף – הגוף ב"עקידה" משמש בעיקר כלי שרת של הקול הבוקע ממנו.

בר־און מתארת את הפקת הקול כעבודה גופנית של ממש: "הפעלתי את השרירים הפנימיים, מכווצת ומרפה בדרגות שונות [...] בגמישות וקשיחות, עם תשומת לב לנשימה ולבליעה, לצמצום ולהתרחבות של הבטן והרחם, וכך מנווטת את הצלילים במעברי גופי".[1] בשיחה עם יעל כדורי 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 היא חלק מהתנועה שלי".[2]

כפי שמבחינה האמנית מרדית מונק ב"הערות על הקול", "הקול הרוקד. הקול הגמיש כמו עמוד השדרה".[3] "קול הוא כוריאוגרפיה", כותב מלאדן דולר, "נדמה שהקול הוא למעשה כולו בידיים, כהמשך טבעי של היד. זו, במחוות המרומזות שלה, כמו מבקשת לתרגם את הקול, להפוך אותו לנִרְאֶה, לגופני [...] היא מדמה את האופן שבו נעה ונפרשת הלשון בחלל הפה [...] קול הוא ריקוד, הוא מערב את כל הגוף; הוא מחייב אותך לעמוד על הבמה בדייקנות של רקדן בלט".[4]

ואכן, הגוף של בר־און בעקידה נע לכוריאוגרפיית הקול. הקול מפעיל את הגוף, מלהטט בו כבובה על חוטים. גוף וקול נעים כתאומים סיאמיים על הבמה. אבל האם זה רק זה? גוף מפיק קול? גוף בשירות הקול, רוקד/מתחולל/מתנועע למרותו? או שאולי יש גם גוף אחר? גוף־קול? גוף פנים־בשר־קרביים שרק בכוחו של הקול לגלות? אני מנסה לחשוב, איך עוד גוף וקול נוגעים זה בזה?

ז'וליה קריסטבה דנה באריכות ברכיב הסמיוטי, הטרום־לשוני של השפה. המרחב הסמיוטי לפי קריסטבה קשור בגוף עצמו, כשעוד לפני השפה, דרך המקצב והניגון, התינוק מבטא את דחפיו. הסמיוטי אצל קריסטבה – הברות, בכי, יללה, מה שהוא עוד לא מלים – הוא לא רק תנאי מוקדם של השפה הסימבולית, אלא גם שבירה שלה, רכיב שזולג לתוכה כהפרעה. שאריות גוף שכמו מוסיפות לטפטף ו"ללכלך" את מה שכבר מושמע כשפה.[5]



עדינה בר־און, **וכל מה שלא ייאמר**, צילום: נטשה שחנס

את הקול אפשר גם לתאר כגבול בין הגוף והשפה, כפי שעושה דולר. דולר מזהה את הקול כעודף של הגוף, אך גם כהמשך שלו. ככזה ביכולתו לגלות ולחשוף את הגוף ה"אמיתי" – "בשר הנפש"[6] – תוך חומרי, חבוי, פרטי ואינטימי; עקבות גוף שאין בכוחה של השפה למחות.

ואולי נכון להחזיר את הקול אל הגוף דרך הפה, כפי שטוען ברנדון לה־בל. כלומר, השמעת קול היא רק אחת הפעולות שמתרחשות בחלל האקספרסיבי של הפה, שלועס, ממלמל, מנשק, טועם, מקיא, וכן, גם מדבר. דרך הפה אנחנו יכולות לחשוב על קול ועל דיבור כעל מפגש גופני: של עור בעור, לשון בלשון, שיניים בשיניים, רוק ברוק, הבל פה בהבל פה. הפה, לפי לה־בל, הוא גם הגבול שדרכו מכונן הסובייקט יחסים עם העולם. כלומר, לפה יש תנועה דו־כיוונית, פנימה והחוצה. דרכו אנו "טועמים" את העולם: העולם חודר לתוכנו, דרכו אנחנו "יוצאים" אל העולם, משליכים את תוכנו, משמיעים קול.[7]

## קינה/זעקה

כשאני רואה את המופע באביב 2023 אני כותבת: קינה? מה זו בכלל קינה? בכי. זעקה. מה זו בכלל זעקה? כמו כשבוכים עד שכבר אין קול יותר; בכי עד אילמות; יפחות. בין שני הקולות הללו, קולות מתמוססים, קולות על סף, אני מתבוננת במופע.

## קינה

במלה, בשיר, בקריאה או בצעקה, בהברות לא מילוליות או בבכי, הקינה היא קול השֶׁבֶר; קול האָבֵד והחָרֵב. הקינה מתאפיינת ב"לשון נסוגה ונסדקת".[8] ההיסטוריה של הקינה הולכת אחורה עד לשירת המזרח הקדום, עוברת בקינות האבל שבמקרא, באפוס ובטרגדיה היווניים, באלגיה הרומית, וממשיכה עד היום. הקינה היא שפה מרוסקת, היא ניצבת על הגבול שבין הקול הלא־מילולי והשפה. גרשם שלום מתאר את שפת הקינה כ"שפה שעל הגבול, כשפת הגבול עצמו".[9] שלום מאמץ את הגבול הבסיסי שעליו ניצבת הקינה – בין השפה לגוף, בין הלשוני והלא לשוני – ומקבע אותו כמבנה הכרחי לשפת הקינה. במאמר "קינה: שירה, הגות ומדרש" טוען גלילי שחר כי האופן שבו הקינה מכחידה את השפה נוגע למהות הראשונית שלה: היותה קול ההכחדה, "הקינה שרה על התכלות העולם, ובעצם שירתה היא מכלה את כליה שלה – את כלי הלשון".[10] ורד מדר, שכותבת על ההקשר התרבותי של קינות נשים בתימן, מתארת את הקינה כמתווכת בין "טבע" ו"תרבות", מבטלת את "החלוקה הדיכוטומית בין גוף לשפה",[11] חוצה את הגבול בין חיים למוות, ומייצרת אותו כ"מעבר גמיש וחדיר".[12]

## זעקה

צעקה. צווחה. צרחה.

Screaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa
aaaaaaaaaaaaaaaaaaaam

קול קורע את הגרון. מיתרים מתחככים בחוזקה. הצעקה היא הצעקה של הממשי: חיים, כאב, מוות, לידה; אך גם הצעקה הסמלית, זו שלא מסתמנת רק בקול, אלא גם בתמונת הפה הפעור.

אצל רוסו השפה הראשונית ביותר היא הזעקה: "למען הזעק עזרה [...] או למען הבא רווחה לעצמו ברגעי מכאוב".[13] אדוארד גליסנט מתאר את צעקת העבד השחור ככזו שמחליפה את המלה. העבד, שנאסר עליו לדבר, משמיע את קולו דרך קולו של הגוף.[14]

רקפת ידידיה, ברשימתה על "עקידה" ("For Crying Out Loud"), כותבת: "בסוף יש צעקה גדולה ושקט. שני מופעים של זיקוק קולי. כשלא יכולים לצחוק או לזעוק, בר־און אומרת אחרי המופע, שותקים. שקט זה גם המרחב שלתוכו מביאים את כל התוכן הזה, כשרוצים לעכל. כמו בטיפול, כשהמטפל שותק ומביך אותנו בשתיקתו. זה כמו ליצור באופן מלאכותי את הליך העיכול האנושי".[15] "האנרגיה של הצעקה החנוקה – שאינה יכולה לפרוץ ולהשתחרר בעזרת הקול – מוצאת מוצא (מפתה כמעט לומר 'מבוצעת') בעיוות האנאמורפוטי של הגוף",[16] כך מתאר סלבוי ז'יז'ק את הזעקה האילמת שבציור "הצעקה" המפורסם של מונק. כלומר, הקול "משמיע את קולו" בפנים האילמות, המעוותות, בפה הפעור ובראש הביצה המחוסר. צעקה פעורת פה היא גם אחד מהנושאים החוזרים בציוריו של פרנסיס בייקון. אצל בייקון הפה הזועק בולע לתוכו את הגוף, כחור שחור שמנקב את בד הציור, הגוף מתכנס לצעקה אילמת.[17] דידייה אנזייה טוען כי פני הזעקה המעוותים אצל בייקון, פנים "אכולים" שהאף, הפה או האוזניים שלהם הושחתו, מזעזעים את המעטפת הגופנית שמחזיקה את האני, וממלאים את הצופה באימה. כך הופכת הצעקה האילמת של הדמות לצעקה האילמת של המתבונן.[18]

ב"עקידה" תמונת הסיום היא תמונת הפה הפתוח – פתח־חור־מערה – שלתוכו מתנקזים כל הקולות שבמופע: הבכי, הצחוק, הזעקה. בר־און נותרת ללא קול וללא מענה. הפה שלה, בקפאונו, משמש עדות לצעקה שזה עתה יצאה מקרבו.

אצל דולר, הצעקה היא צורת הביטוי הטהורה של התינוק עוד לפני שהוא מסוגל לדבר. הצעקה היא לא צעקה לשמה, אלא היא תמיד עבור מישהו. אם תפקידה הראשוני היה לבטא צורך (רעב או כאב), כעת הפכה הצעקה לצורך עצמו: לקריאה לתשומת לב, לבקשת תגובה. בכך נוגעת הצעקה בלב לבה של השפה: באפשרות לתקשר ולהשמיע. צעקה היא דיבור על תכונותיו המינימליות ההכרחיות.[19]

לעומת דולר, להּ־בל מנסח את הצעקה כגופניות מפורשת. לדבריו, הכוחניות שבה כמעט קורעת את הגוף. הצעקה היא ביטוי קולי ישיר של המאבק הרגשי, של הכאב והכעס העצורים בו, היא פונה נגד השפה, לעבר קול גולמי.[20] לבל מתאר את הצעקה גם כזו שמרחיבה את הפה ומגדילה את טווח ההגעה שלו אל האחר. הצעקה מגבירה את עוצמת הקול ומבקשת להישמע למרחקים, לא רק באופן פיזי, אלא גם כדימוי. לדבריו, תפקידה הוא "לקרוע" את האוזן. כלומר, לעמוד מול קהל, לבכות ולצעוק את נשמתך, זה מעשה חברתי ופוליטי. בצעקה הפה הופך "זירה ציבורית", תפקידו לספר ש"משהו קרה".[21] כלומר, תפקיד הצעקה הוא אכן לנתב כאב וצער, אך הצעקה תמיד מבקשת גם להשמיע עוד קול, קול שהוא מעבר לעצמי, להעלות באוב קולות אחרים, קולות הזועקים מעומק האדמה. [22]

## נקודת החיכוך

הקינה היא שפת גבול, שפת קו השבר, שפת ההכחדה. היא מרחיבה את הגבולות, משכנת ניגודים (טבע ותרבות, חיים ומוות) בכפיפה אחת. הקינה מניחה את עצמה על סף השפה. צעקה היא שפת הגוף המדבר ללא מלים. צעקה היא גם המלה שלפני המלה. בצעקה מתגלם המבנה העמוק ביותר של השפה: להישמע. המפגש בין קול הקינה לקול הזעקה חושף את נקודות החיכוך בין הקול והגוף. בחיכוך נוצרת שפה אחרת, שפה שאין לה מבנה או מלים סדורות; שפה שעומדת על סף הגוף.

## שפה/גוף

כמו שכבר הזכרתי, אפשר לפרש את הנוכחות הגופנית של בר־און ב**עקידה** כמשנית לעבודת הקול, אך זה לא מדויק. הגוף של בר־און במופע הוא אמנם לא גוף פועל, אך הוא בהחלט גוף חי, פועם, נוכח. ביחסים בין הקול לגוף יש כפילות מעניינת: מצד אחד, הגוף משרת את הקול: בכיווץ השפתיים, בפה הנפתח, בלשון שנעה על תקרת החך; הגוף מפעיל את עצמו לטובת הוצאת הקול. מצד אחר, הקול הוא גם זה שנושא הלאה את הגוף. בהוצאת הקול בא הגוף לכדי ביטוי. הקול מגלה איזושהי חומריות של הגוף. כך גם בקינה ובזעקה: בפה הנפער, או במקוננת התולשת את שערותיה, יש גוף. עקידה לא יכולה לברוח מהגוף. כתמונת הפייטה, עקידה מערסלת את הגוף בזרועותיה. האם יש גם שפה?

## עקידה על מזבח השפה

בשיחה הפתוחה שנערכת לאחר המופע באביב 2023 תיארה בר־און את הקול הגברי במופע כקול של "גבר פוץ גנרי".[23] אני חושבת על הגבר הזה; לא היטלר, לא סטלין, לא שר צבא, לא נשיא או ראש ממשלה מוטרף, כפי שמציעים קולות מהקהל, אלא כל גבר, סתם גבר, "גבר פוץ גנרי".

בניסיון נוסף למשמע את **עקידה** אני מחלקת את הקולות לשלושה אבות טיפוס, בעקבות בר־און עצמה: קול האב, קול האם וקולו של התינוק. השילוש המכונן הזה מכניס אותנו שוב אל שדה התרבות והשפה. אצל ז'אק לאקאן האב הסמלי מתפקד כאחראי על החוק, הוא המכונן את השפה. מולו ניצבת האם, שמייצגת את הדחפים ובהם את דחף המוות.[24] מן האם, טוען לאקאן, יש להשתחרר; לנוע אל עבר התרבות, אל עבר הסדר הסמלי.[25] אצל קריסטבה גם לאם תפקיד חשוב בהכנסת התינוק אל מארג התרבות והשפה. לפיה, כאמור, שפתו של התינוק היא שפת הגוף הקודמת לשפה.[26] ב**עקידה** בר־און היא גם האם הבוכה, גם האב העוקד וגם הבן הנעקד. שלושת הקולות מוקאים מצינור גופה כנהר שוצף. דרך דמויות הגבר, האשה והתינוק שבאים לביטוי בגופה, מייצרת בר־און מארג מורכב של השפה; שפה שהיא גם שפת אב, גם שפת אם וגם שפת תינוק. במהלך הזה מתערבבים גופים ושפות, מוסדר ונרטיבי מתערבב עם קדם־לשוני. **עקידה** היא דמות אשה אחת בשמלה כחולה עם אלף פנים ואלף קולות.

## כלבה שחורה

באחד התיעודים של המופע "עקידה" מופיעה כלבה שחורה. הכלבה, שנכנסת אל המופע במפתיע, קופצת על בר־און הצועקת והבוכה ומנסה לתקשר עימה. בר־און, בתגובה, מחזירה לה ליטוף ידידותי וכמה טפיחות על העורף. זה רגע יפה. הקהל צוחק. בר־און כמעט יוצאת מדמותה. מחייכת. אך באותו רגע לא רק נשבר הקיר הרביעי של המופע, אלא מתגלה משהו נוסף, מתגלה ליבת השפה.

את המופע של בר־און ניתן לקרוא כפנייה נגד השפה וכהכחדה שלה. אך אפשר לחשוב על המופע גם כשפה. השפה מתגלה במובנה העמוק, כפנייה אל האחר, כבקשה לתגובה, כתקשורת. תפקיד המופע 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. כבר במובן הראשוני הזה מתקיימת שפה בתוך המופע. ב"עקידה" אמנם אין שפת מלים, אך בר־און שוזרת אל תוך המופע את השפה באופנים אחרים. הבחירה בשם "עקידה" מוסיפה רובד נוסף למופע, היא שוזרת אל תוך המופע את סיפור העקידה הראשוני, המקראי, כמו גם את ישו הנעקד־נצלב במסורת הנוצרית. היא מציבה את העקידה לא רק כעקידה פרטית, אלא גם כעקידה אוניברסלית והיסטורית; כסמל.

"הקריאה הנרטיבית חשובה ב**עקידה**, אבל הייצור הפיזי, הגופני של הצלילים מהווה אלמנט אודיטורי מוחשי וקריטי להבנת העבודה", כותבת בר־און על המופע.[27] את

המופע 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. זו תקשורת שהיא כהתבוננות במראה מעוותת. האם המפגש של האמנית עם הצופה מספיק כדי לתקשר את המופע? האם המפגש של האמנית האחת עם הצופים המרובים מאפשר מפגש בלתי אמצעי, מפגש שהוא כמו הנשמה מפה אל פה, או שאולי זהו רק מפגש הנשמע כצעקה רחוקה? "עקידה" הוא תמונת שבר. מישהו נעקד כאן. הצופה שמתבוננת בבר־און מחפשת מי נעקד. אולי זו בר־און שנעקדת? אולי זו היא, הצופה, על שולחן המזבח? אולי כולנו עקודים ונעקדים? אולי עקידה היא רק סמל?

אני נזכרת ב"גופים השכובים/הגופות השכובות" במופע "בין לבין". "כמו שדה קטל או אכסניית נוער", תיארה אותם בר־און. במופע, בר־און מוליכה את הקהל ומשכיבה אותו במרכז החדר. זאת היתה הפעם הראשונה שהייתי במופע שלה. אני נזכרת ברגע שהיא קראה לי במבט, החזיקה אותי בחיקה, זימזמה לי שיר חרישי, תמכה בגבי, השכיבה אותי על הרצפה, הניחה כרית תחת ראשי. רגע של מפגש שכמעט אי־אפשר לפרוט למלים. "כל הדברים שנראים לעין הם כדי ליצור את מה שלא נראה לעין", היא אומרת לי בשיחה 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".[28] אני חושבת על 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 הביניים אפשר להיפגש? ביחד ובנפרד? אולי אפשר לדבר רק אחרי השבר? בגוף ובשפה המפורקים?

למופע האחרון שלה, שעלה בחורף הזה, קוראת בר־און "וכל מה שלא ייאמר". "ההבנה מתרחשת בשקט שבין כל תנועה של הגוף ובהשהיה של כל מחווה; בהיסוס שבדיבור ובעצירה של המלים בסוף כל משפט וגם – בבהייה", היא כותבת בהזמנה למופע. במופע עצמו בר־און מתארת שולחן שפתחו פעור, מסגרת ברזל חשופה ללא גג. האוויר שזורם תחתיו עולה כענן דחוס ומלטף את פניה ואת גופה. אני תוהה אם זה יהיה המופע האחרון שלה. לפני "היינו כחולמים" היא אמרה לי שזו פרידה, שהיא לא חושבת שתופיע עוד. מאז המשיכה להופיע. אני מפחדת לשאול אותה.

אני מנסה לדמיין את המרחב הזה שעליו היא מדברת והוא נדמה לי כבצה שחורה וטובענית, בלבה כל מה שלא ייאמר וכל מה שלא נאמר. אני מדמיינת צעקה בעולם שאין בו גוף. אני מדמיינת מלה שיכולה להחליף צעקה. אני הווה את הפיות המתפקעים באימה; אילמים. אני חולמת על אלה ש"קוֹלָן יוֹצֵא מִסּוֹף הָעוֹלָם וְעַד סוֹפוֹ וְאֵין הַקּוֹל נִשְׁמָע".[29]



## הערות

1. עדינה בר־און (2018), "הקול שלי תמיד היה שם, אבל פשוט אבד בהמהום", **מחול עכשיו** 33, מרץ 2018.
2. יעל כדורי (2013), "קול קורה: טקסט.סאונד. דימוי.חומר", בתוך **אוזן רואה, עין שומעת – על הקשרים בין צליל לתמונה באמנות**. עורכת: יעל כדורי. מאגנס, 2013. עמ' 49–50.
3. מרדית מונק, "הערות על הקול", בתוך **טרפסיכורה בסניקרס: מחול פוסט־מודרני**, רמת־השרון: אסיה, 2010. עמ' 270.
4. Mladen Dolar (2009), "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. p. 57.
5. Julia Kristeva (1984 [1974]), *Revolution in Poetic Language*. Trans. Margaret Waller. Columbia University. pp. 21-71.
6. Mladen Dolar (2006), *A Voice and Nothing More*. MIT. p. 71.
7. Brandon LaBelle (2014), *Lexicon of the Mouth: Poetics and Politics of Voice and the Oral Imaginary*. Bloomsbury. pp. 1-12.
8. גלילי שחר (2019), "קינה: שירה, הגות ומדרש", **מכאן** י"ט, עמ' 34–58.
9. גרשם שלום (2016), "על הקינה ושירתה", בתוך **הקינות: שירה, הגות ותוגה בעולמו של גרשם שלום**. עורכים: גלילי שחר ועילית פרבר. כרמל, עמ' 88.
10. שחר (2019), עמ' 52.
11. ורד מדר (תשס"ה), "קינות נשים מתימן: טקסט בין קול לתנועה", **מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי** כ"ג. עמ' 113.
12. מדר (תשס"ה), עמ' 112.
13. ז'אן ז'אק רוסו (1993 [1754]), "על המקור והיסודות לאי־השוויון בין בני־האדם", בתוך **מאמרים**. עורך: יעקב גולומב, תרגום: עידו בסוק. מאגנס. עמ' 141.
14. Edouard Glissant (1989), *Caribbean Discourse*. Trans. J. Michael Dash. University Press of Virginia. pp. 123–124.
15. רקפת ידידיה (2023),"For Crying Out Loud", **שחרזדה**, 4.6.2023.
16. סלבוי ז'יז'ק (2004 [1992]), **תיהנו מהסימפטומים**. תרגום: יוני ידור. מעריב. עמ' 128.
17. אהד זהבי (2007), "ראש הממשלה מוטל שותת דם", **תיאוריה וביקורת** 30, אביב 2007. עמ' 154.
18. דידייה אנזייה (2010), "כאב ויצירה אצל פרנסיס בייקון", בתוך **פרנסיס בייקון – או דיוקנו של האדם המרוקן מאנושיותו**. תרגום: עדינה קפלן. הקיבוץ המאוחד. עמ' 9–22.
19. Dolar (2006), pp. 28-29.
20. LaBelle (2014), pp. 56-57.
21. שם, עמ' 47.
22. שם, עמ' 60.
23. בר־און, שיחה, 4 באפריל 2023.
24. ז'אק לאקאן (2015 [1953]), "פונקציה ושדה של הדיבור ושל השפה" בתוך **כתבים**. עורך: מרקו מאואס, תרגום: נועם ברוך. רסלינג. עמ' 231–302.
25. ליאת פרידמן (2007), "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. האוניברסיטה הפתוחה. עמ' 307–310.
26. Kristeva (1984), p. 26.; לדיון ארוך בתפקיד האם ביחס לשפה, ראי פרידמן (2007), עמ' 313–319.
27. עדינה בר־און, "עקידה"; Adina Bar-On, *Sacrifice*, באתר האמנית.
28. בר־און, שיחה, 7 בדצמבר 2021.
29. פרקי דרבי אליעזר, ל"ד, ד'.

