

פרפורמנס תאונת הדרכים

דפנה בן-שואל

תקציר

מאמר זה עוסק בפרפורמנס של תאונת הדרכים האמנותית, מזהה בו את התרכובת בין critical במובן "קריטי" ובין critical במובן "ביקורתי" ודן בכמה מופעים במרחב הציבורי שבהם האירוע האמנותי הזה מיושם: "פרויקט לאדה קופייקה" של פרנסיס אליס בסנט פטרסבורג, רוסיה, "פרשת דרכים" של תנועה ציבורית בקייב, אוקראינה, ומופעים עכשוויים במרחבים ציבוריים שונים בישראל - "עיוורון לילה" של סטודיו שיתופי, "אני תופעת טבע" של נאוה פרנקל ו"כניעה" של שירה מרק. "סצנת הרחוב" שמתאר ברטולט ברכט, שמתקיים בה פירוק ביקורתי של תאונת דרכים שקרתה, משמשת מסד לדיון בתכונותיו של פרפורמנס תאונת הדרכים כמנגנון של הראיה שמשמר בתוכו את ביצועה הברוטלי של התאונה. היות שבפרפורמנס תאונת הדרכים חוויית המקרי והפגיע נוכחת אך גם "מתנגשת" בתכנון ובבקרה של הנזק הממשי, הפרפורמנס נוקט עמדה אתית כלפי התאונה - המשמשת משל לאסונות מעשה ידי אדם - ומצביע על האפשרות למנוע אותה. פרפורמנס תאונת הדרכים עשוי להטעין עמדה זו בתהליכים אישיים ובחוויות אפקטיביות וגם - במקרים מסוימים - להצביע על אפיקים מינוריים להתמודדות אמנותית עם אסונות עכשוויים.

מבוא: תאונה ו"תאונה"

במניפסטה 10, הביאנלה הנוודת לאמנות עכשווית באירופה שהתקיימה ב-2014 במוזיאון ההרמיטאז' בסנט פטרסבורג, רוסיה, ביצע האמן פרנסיס אליס (Alÿs) את "פרויקט לאדה קופייקה". בעבודת פרפורמנס זו שחזר אליס עם אחיו פרדריק ושותפים נוספים מסע מבלגיה לסנט פטרסבורג - שנקראה אז לנינגרד - שערכו האחים בצעירותם במכונית לאדה ריבה משותפת מודל 1981 כאשר עוד ראו בברית המועצות אלטרנטיבה לקפיטליזם המערבי. המסע ההוא הסתיים כאשר מנוע המכונית שבק חיים באזור גרמניה. במסע המחודש שקיימו בפרויקט הביאנלה הגיעו השניים אל סנט פטרסבורג במוטג סובייטי אחר, לאדה "קופייקה" ירוקה מודל 1977. בקטע המסיים ביצע אליס לבדו תאונת דרכים: הוא נהג לחצר ההרמיטאז',

האיץ והתנגש בעוצמה בעץ. אליס צילם את ההתנגשות בכמה מצלמות, והמכונית המעוכה נותרה במקום בזמן הביאנלה כמיצב.¹

במאמר אעסוק בפרפורמנס תאונת הדרכים דרך המשגת התאונה והתבוננות במופעים אמנותיים שהתבצעו במרחבים ציבוריים. בעיקרו של דבר אבקש לדון בתאונת הדרכים המבוצעת כתופעה אסתטית-פוליטית הרת משמעות. כמו באמנות גוף רדיקלית ובכל פרפורמנס שעלול לחולל פגיעה ממשית, בפרפורמנס תאונת הדרכים נוצר מפגש בין ה-critical במובן "קריטי" (אירוע ממשי מסוכן) ובין ה-critical במובן "ביקורתי" (אירוע פרפורמטיבי שמזמין מחשבה ביקורתית). אמקד ממשק זה של ה-critical critical בפרפורמנס תאונת הדרכים המתייחד בהפעלת כלי רכב ואבקש לחקור כאן את אופני ביצועו ואת מובניו.

פרפורמנס תאונת הדרכים מכוון לחולל אפקט של הלם והפתעה. אף שהתאונה מבויתת ונעשית בתנאים מתוכננים ומבוקרים, בחיכוכו הישיר של המיצג עם מרחב ציבורי יום-יומי ובביצועו העז גלומה תאונה הרסנית במציאות. התאונה המבוצעת מעוררת גם בביטוייה האסתטיים את תחושת המקריות שבתאונה (את היותה accidental). כמו בהתנגשות עצמה (בפגיעה של מכונית באדם או בעץ, לדוגמה), מתנגשים בה זה בזה הרגע האלים והתפיסה הביקורתית שלו המאפשרת את ההבנה כי התאונה היא "הצפוי הבלתי צפוי", בלשונו של פול ויריליו.² התאונה המתבצעת באמת עוברת בו בזמן התמרה ל"תאונה" בעלת ערך ייצוגי וסמלי. זוהי "תאונה אונטולוגית" שבה גורם ממשי מתחכך בבוטות בתפקוד שלו כדימוי אסתטי.³ בפואטיקה פרפורמטיבית זו, האפקטיביות של התאונה המבוצעת, כלומר ההשפעה הגופנית-רגשית שלה על הצופים במופע, יכולה להתבטא בזעזוע שנגרם בראש ובראשונה ברגע ההתנגשות מתוקף התקיימותה מחוץ לתחום ברור של שיח ולהגדרה מובחנת של רגש.⁴ זעזוע, הלם או ערעור אינם רק תגובת הפתעה למכה אלא עוררות של רגישות עמומה כלפי שבר או הוויית אסון. ההיפעלות הגופנית-רגשית עשויה להיות גם תעוקה או תחושת איום שמעבר לרגע הביצועי המידי. חוויה מורכבת זו נסמכת על הפעלתו של מנגנון אמנותי שמורכב מנסיבות ומגורמים ביצועיים מתוכננים. באמצעות יצירת מנגנון, האירוע הקריטי גם

¹ Alÿs, *Lada Kopeika Project*

² תאוריית התאונה (accidentologie) של ויריליו מקיפה ביטויים שונים של מיתוס הטכנולוגיה השבוי בטלאולוגיה של קדמה. ההאצה אל התאונה - שתאונת הדרכים היא אחת מאפשרויותיה - היא בעיניו תוצאה צפויה של כלכלות סוציו-פוליטיות של שליטה שמממשות טכנולוגיות של הרס; ראו ויריליו, **המרחב הביקורתי**. בעשורים האחרונים, החל משנות השישים של המאה העשרים, אמנות המופע הרדיקלית מממשת את השניות בין הצפוי לבלתי צפוי ובין הדימוי האסתטי לגורם ממשי בתוך שדה האמנות. שלב זה של מה שויריליו מכנה "תאונת האמנות" מערער בקיצוניות את ההבחנה בין ייצוג, תצוגה והופעה לאירוע חי שמעורר הלם; ראו: Lotringer and Virilio, *The Accident of Art*, 11-26.

³ ראו בן-שאול, "ממש אבל ממש".

⁴ על מחשבת האפקט בהקשר הפרפורמטיבי ראו: Hoover, *Reflective Affective Dramaturgies of Participatory Theatre*, 1-34.

נחויה - מחולל אפקט - וגם מוסט מן המכה הלא צפויה אל מעמדה הייצוגי-סמלי של התאונה ואל פירוקה לגורמים ולהשלכות.⁵

פרפורמנס התאונה אינו נוטה לפרט מהו בדיוק המנגנון שחולל את התאונה ואיזה אירוע אסוני היא מייצגת אלא לייצר היגד פרדיגמטי, עקרוני, על קיומם של כוחות ומניעים. לטענתי ההיגד הטבוע בפרפורמנס של תאונת הדרכים הוא היסט ערכי מייחוסה למקריות ולכוח בלתי נשלט או מטאפיזי אל האדם, כלומר אל הגורם האנושי המעורב בהפעלת המנגנון או לכוד ברשת מרכיביו, וכן אל האפשרות האתית למנוע את התאונה. נוסף על כך, פרפורמנס התאונה משמש ציר בין-זמני שמאפשר קישור מפורש או פרשני בין תאונות; ועם זאת, הפרפורמנס נטוע תמיד בהקשרים מסוימים של מרחב וזמן, ואפשר לקשור אותו מבחינה היסטורית ופוליטית להתנגשות אלימה ספציפית דוגמת מלחמה שעליה הוא מעיד או מגיב ברמה הסמלית. התאונה המתמקמת בנסיבות מסוימות יכולה אפוא לחזור ולהיתפס - בתנועת לולאה - כמודל פרדיגמטי של הקטסטרופות לעתיד לבוא.

נקודת המוצא למהלך שאציע - ובו נוכחות ה"התנגשויות" בין הקריטי לביקורתי, בין המקרי למתוכנן, בין הספציפי לפרדיגמטי - היא מבט מחודש על "סצנת הרחוב" המופיעה בכתבי ברטולט ברכט. הסצנה של ברכט, אשר מתארת התרחשות במרחב הציבורי שמגיבה על תאונת דרכים ומשמשת את ברכט כמודל לתיאטרון האפי, היא מבחינתי מפתח להתרת היחסים המורכבים המקופלים במופע תאונת הדרכים. אצל ברכט התאונה הממשית, שהתרחשה קודם לכן, מגולמת בגופו של העד מנקודות מבט שונות. העד הוא המבצע את פרפורמנס תאונת הדרכים ואף מראה כיצד היה אפשר לנהוג אחרת. במופעים שבהם אעסוק התאונה נעשית נוכחות כפולה: התאונה המבוצעת היא גם "תאונה" מוצגת - האירוע הקריטי והאירוע הביקורתי מתרחשים בעת ובעונה אחת. הצגת ה"תאונה" יכולה כך להעיד על תאונות שהתרחשו ומאפשרת לצופות בה לייחס לה מובנים שחורגים מן הביצוע המיידני.

לאחר הנחת התשתית הברכטיאנית למחשבה על פרפורמנס תאונת הדרכים אפנה לניתוח המנגנון האסתטי-פוליטי הפועל ב"פרויקט לאדה קופייקה" של אליס בסנט פטרסבורג. בהמשך אנתח כמה מיצגי תאונה בעבודת הקבוצה תנועה ציבורית, ובראשם הפרפורמנס ההשתתפותי "פרשת דרכים" שביצעה הקבוצה בקייב, אוקראינה, ממש באותה שנה (2014). אחתום את הדברים בכמה מבטים על פרפורמנס עכשווי וציבורי שנוצר בישראל בשנים 2022-2024 ושיש בו יחסים מורכבים בין אדם ובין כלי רכב שמאפשרים מחשבה נוספת על ה"תאונה" במקומותינו ובזמן הווה: "עיוורון לילה" של הקולקטיב סטודיו שיתופי (שבו המפגש בין האונטולוגיות של התאונה וה"תאונה" מתממש בייצוג וידאו-ארט של מופע חי ללא קהל),

⁵ המנגנון - מערכת שמפרקת ומחברת בין גורמים - קושר בין פרפורמנס התאונה המיידני ובין שיוכו הסמלי להקשר רב-מערכתי (כגון נסיבות היסטוריות, אינטרסים כלכליים ומניעים פוליטיים). מן הבחינה הזאת המנגנון של פרפורמנס התאונה הולם את הבחנת ג'ורג'ו אגמבן: זהו אפרסוס, דיספוזיטיב - הרשת המחברת בין מרכיבים המהווים מכלול הטרונג'י של אסטרטגיות שלעולם מוטבע במשחקי כוח ואשר "ככזה, הוא עולה מתוך הצטלבות יחסי הכוח והידע" (אגמבן, מהו אפרסוס?, 9).

"אני תופעת טבע" של נאוה פרנקל ו"כניעה" של שירה מרק (שניהם במופע חי לעיני קהל מוזמן).⁶

סצנת הרחוב

בשיר "על תיאטרון של יומיום" שכתב ברטולט ברכט כנראה ב-1930 ושתורגם לעברית ובמאמר קצר שלו שכתב כנראה ב-1938 ושבתרגום האנגלי נקרא "סצנת הרחוב: דגם בסיסי לתיאטרון אפי",⁷ התאונה מובאת כדוגמה מוחשית "מהחיים" לאירוע שמחולל סצנת רחוב, שבה עצמה מגולמים לדידו של ברכט עקרונותיו של "התיאטרון האפי" – תיאטרון חברתי-פוליטי שמבקש לחשוף את המתחים והפרדוקסים שהאידאולוגיה הבורגנית מסתירה. סצנת הרחוב היא דגם פדגוגי לאמצעים שיש לנקוט כחלופה לייצוג המימטי בכלל ולמשחק הריאליסטי בפרט ולמניעת חוויה היפנוטית של שביעות רצון מאלחשת ואפילו מסממת.⁸ בשיר ובטקסט על "סצנת הרחוב" התאונה מוזכרת ללא פירוט. במרחב ציבורי שאינו משויך לזמן ולמקום, בפינת רחוב, יש להניח שבעיר, מישהו נהג במכונית, ואדם אחר, "כפי הנראה אדם זקן", נפגע. למעט ההדגשה של חולשת הקורבן המבוגר, היעדר השיוך מדגיש את הערך הפרדיגמטי של אירוע שמתהווה בהתקהלות ובהשתתפות.⁹ הרחוב הוא מרחב ציבורי גנרי, שבמונחיה של חנה ארנדט מוסב בעקבות התאונה ל"מרחב הופעה" – זה ש"מתהווה בכל מקום שבו בני אדם מצויים יחדיו מתוך דיבור ופעולה" ושבזו הם "מופיעים בצורה גלויה ומפורשת" זה מול זה.¹⁰ מרחב ההופעה שברכט מתאר נולד בעקבות התאונה באמצעות מחוות ייצוגיות של עדי ראייה לתאונה שמבקשים לתאר לקהל שהתקבץ את הנסיבות שהביאו

⁶ הפרפורמנס המובא כאן כולל התמרות מדיומליות לתיעוד מצולם ולווידאו-פרפורמנס שהן חלק מן הפרויקט, ועליהן בין היתר הסתמכתי (ללא צפייה חיה שלי במופעים שהתרחשו ברוסיה ובאוקראינה ובפעולה ללא קהל של סטודיו שיתופי בישראל). בין הייצוגים הנוספים במדיומים אחרים של תאונת הדרכים שיש בהם מיזוג בין תאונה ממשית או בדיונית שהתרחשה ובין הצגתה ושחזור ראוני לציון את תאונת ההתאבדות התיאטרונתית הלא מקרית (שעובדה גם לקולנוע) של וילי לומן הנואש מן ההירשדות בשדה הכוח הקפיטליסטי האמריקני במחזה **מותו של סוכן** (1949) מאת ארתור מילר, ובו ייצוג התאונה עובר התמרה לצלילי מוזיקה (ראו את הוראות הבמה של התאונה: Miller, *Death of a Salesman*, 108). בין התאונות הקולנועיות ראוי לציון את המקרה הסבוך של סרטו של דייוויד קרוננברג **קראש** מ-1996 (Cronenberg, *Crash*) – בעקבות נובלה בשם זה מ-1973 מאת ג'יימס גראהם באלארד – שבו קבוצת חברים משחזרת תאונות של ידוענים, ובעקבות התאונות הקשות חלקי הגוף הפגוע מוחלפים והשותפים לפעולה נהפכים בהדרגה לישויות מכניות או סייבורגיות. דוגמה מעניינת נוספת היא הסרט הישראלי הקצר **התאונה** (2020) של אמרי דקל-קדוש, ובו מתקיים מנגנון רב-רובדי להתמרה של תאונה ממשית שעבר היוצר חמש עשרה שנה קודם לכן עם משפחתו – תחילה בשחזור על ידי בני המשפחה בתפקיד עצמם, לאחר מכן על ידי שחקנים, ולבסוף, לאחר ייצוג רגע התאונה המכה בממשותו, מבעד לסט הצילומים שבני המשפחה נראים בו כשמבטם נעוץ במכונית הפגועה (ראו דקל-קדוש, **התאונה**).

⁷ ברכט, "על תיאטרון של יומיום"; Brecht, "The Street Scene".

⁸ Brecht, "A Short Organum for the Theatre", 188-189.

⁹ ברכט, "על תיאטרון של יומיום", 111.

¹⁰ ארנדט, **המצב האנושי**, 232-233.

להתרחשותה.¹¹ כדברי ברכט, יש חשיבות לפרפורמנס העדות המבקש לחזור על אירוע התאונה: "האירוע התרחש; מה שאתם רואים כעת הוא חזרה עליו".¹² סצנת הרחוב המשמשת דגם לפעולת המשחק נפרטת לפעולות שמשתלבות זו בזו: תחילה ברכט משתהה על פעולת ההבטה על מי שנעשה עד ועל הקריאה לסצנה: "הביטו באיש שם בפנינת-הרחוב!".¹³ משתמעת מכך הבחירה האתית הראשונית למלא בפני אחרים וברחוב (שלא על ידי זימון משפטי) את תפקיד העד. בהמשך לכך, העד מבצע את פרפורמנס התאונה באמצעות אופן המשחק שברכט מכנה "הֶרְאָיָה". דרך דיבור ופעולה, ההראיה ממצה את מה שהתרחש ומדגישה ללא היטמעות בסובייקט המגולם את עמדת הייצוג הסלקטיבי: העד "מראה איך התרחשה תאונה. [...] הוא נותן רק את הנחוץ, שהתאונה תובן", בלי לאבד את עצמו בתוך החיקוי.¹⁴ עם התקדמות הסצנה מצטברות במעשה העדות נקודות מבט שמבטאות עמדות שונות ויכולות להכיל סתירות. פעולות אלו מובילות ללקח חינוכי כפול: הבנת התאונה, אין פירושה אמת מוחלטת של צד מדגים אחד, ולכן שאלת האחריות לתאונה עלולה להיתקל בסתירה בין אפשרויות; ועל פי הפירוק לגורמים המקנה לה סיבתיות, התאונה הייתה יכולה להימנע – אף כי את מניעתה אפשר לתלות בהכרעה בשאלת האחריות. במילים הנוקבות בשיר "על תיאטרון של יומיום" על לקח מרכזי זה, הגורל של בני התמותה אינו מופקד "בידי הכוכבים אלא רק בידי שגיאותיהם".¹⁵

סצנת הרחוב ממחישה את המחווה שברכט כינה "גֶּסְטוּס" (gestus). ההסברים בכתביו אינם אחידים, אך אפשר להצביע על החיבור בין ביצוע פיזי של פעולה (ג'סטה) ובין מובנה הייצוגי. מתוך דבריו של ברכט ב-"On Gestic Music" עולה שגסטוס מובע בפעולה, באובייקט או במילה שיוצרים דימוי ממצה שנושא מובן חברתי והיסטורי; והוא מביע עמדות שחושפות תהליכים מרובים ואידאולוגיות סותרות.¹⁶ התאונה עצמה – שנעשתה לנו מופע רחוב שגור גם ללא הצגתה החוזרת בידי עדים ואמנים – היא אירוע שיש לו מובנים היסטוריים, חברתיים ופוליטיים. פרפורמנס התאונה הוא אפוא גסטוס מובהק שמגיב על תאונה ממשית, מפרק אותה לגורמים ומצביע על תפקודה החברתי הסמלי.

ברכט השתמש בתאונת הדרכים לצורך דוגמה לאירוע יום-יומי, אולם בחירתו אינה מקרית. פרפורמנס תאונת הדרכים המתממש בסצנת הרחוב מעוגן בתוך השיח של ברכט בהשתייכותה החברתית הסמלית של התאונה להקשר המודרניסטי. כהבחנת פרדי רוקם, ההאצה הטכנולוגית של אמצעי תחבורה שנעשו מהירים, נגישים ומסוכנים יותר נושאת ערך

¹¹ במונחי הפואטיקה של הסיפורת, התאונה היא אֶנְלֶפְסִיס חיצוני שמתמלא במסירתו לאחור באמצעות סצנת הרחוב. מנגנון נרטיולוגי זה מספק הכללה מושגית לחשיבות פרפורמנס תאונת הדרכים אצל ברכט: אירוע התאונה שקדם לעדות מסתבר בזיעבד מתוך הפרפורמנס. ראו רמון-קינן, **הפואטיקה של הסיפורת בימינו**, 51.

¹² Brecht, "The Street Scene", 122

¹³ ברכט, "על תיאטרון של יומיום", 111.

¹⁴ שם.

¹⁵ שם, 112.

¹⁶ Brecht, "On Gestic Music"

ייצוגי. התאונה מעידה על מכלול קטסטרופלי ובתוך כך מקשרת בין יצירתיות ורגישות אסתטית לחשיבה פילוסופית.¹⁷ במילותיו של רוקם, "התאונה הייתה ל־topos – אתר, נושא, קטגוריה, הקשר – לחקירתן של צורות חדשות של ייצוג ולהתנסות בהן".¹⁸ רוקם משלב בדיונו עובדה חשובה: ב־20 במאי 1929, כשנה לפני שברכט כתב את השיר "על תיאטרון של יומיום" שתאונת דרכים נכללת בו, ברכט עצמו התנגש בעץ סמוך לעיר פולדה שבגרמניה כאשר נהג במכוניתו מתוצרת שְׁטֶיֶר לֶסֶן סיר שבצרפת. סביר אפוא, רוקם גורס, שהתנסותו של ברכט בתאונה הייתה קשורה לבחירתו בתאונה כמודל תיאטרוני.¹⁹ זאת ועוד, רוקם נסמך על ולטר בנימין כדי לדמות את "ההיסטוריה עצמה בתור תאונה קטסטרופלית".²⁰ את ההכללה הזאת רוקם קושר לדימוי הנודע של בנימין – ההיסחפות של "מלאך ההיסטוריה" (ציורו של פאול קלה "אנגלוס נובוס", "מלאך חדש") לעבר העתיד, כשלפניו נערם החורבן.²¹ אוסיף כי מכאן עולה סתירה לכאורה בערכה הייצוגי של התאונה. שכן מצד אחד, השימוש הרטורי בתאונה שמדגיש רוקם דרך בנימין קושר אותה לחזרתיות אסונית, מוכללת ומצטברת, של מה שאי אפשר למנוע אותו – וגם על פי ברכט, אם התאונה אינה מופקדת בידי האל והכוכבים, היא הגורל הנעוץ בטבעו של האדם לשגות. מן הצד האחר, הצמדת בידי ברכט למודל הדיאלקטי של העדות, המשייך את התאונה לרשת של תהליכים בין־זמניים ואידאולוגיות סותרות, מכונן מערך מורכב בעל ערך תכליתי ואתי: גם סיבתיות שאינה חד־צדדית וחד־ערכית מצביעה על האפשרות האנושית למנוע תאונה. סצנת הרחוב הברכטיאנית היא אפוא פרפורמנס של תאונת דרכים שיש בו עדויות ראייה והראָיָה שמתייחסות לתאונה שהתרחשה (שהייתה יכולה להימנע ועם זאת תתרחש שוב ושוב בשל טבע האדם לשגות). בפרפורמנס שבו אדון מכאן אין פער בין התאונה המתרחשת ובין הצגתה – ממשות התאונה נבלעת בתוך המופע שלה; האירוע הקריטי אינו נפרד מן הפירוק הביקורתי. אך ההתנגשות של זה בזה במופע החי של תאונת הדרכים מייצרת אפשרויות קישור לאסונות גדולים שפרפורמנס תאונת הדרכים מעיד עליהם – תאונות קטסטרופליות שהיה או לא היה אפשר למנוע אותן.

"פרויקט לאדה קופייקה" במוזיאון התאונות

ב"פרויקט לאדה קופייקה" של אליס ושותפיו (אחיו פרדריק, קונסטנטין פלקר וג'וליאן דבו) ניכר הביצוע הרדיקלי העז של תאונת הדרכים.²² התאונה בוצעה ב־21 באפריל 2014 בתום מסע ששחזר מסע נעורים של אליס ואחיו מבליייה לסנט פטרסבורג. לאחר מכן הוצגה

¹⁷ רוקם, פילוסופים ואנשי תיאטרון, 224.

¹⁸ שם, 188.

¹⁹ שם, 203-206.

²⁰ שם, 192.

²¹ בנימין, "על מושג ההיסטוריה", 313.

²² Alÿs, *Lada Kopeïka Project*

התאונה בסרט במניפסטה, בעוד מיצב המכונית המעוכה כנגד עץ תרזה נותר במשך התערוכה בחצר הפנימית הגדולה של מוזיאון החורף בהרמיטאז'. בתרכובת של הקריטי והביקורתי, התאונה המבוצעת מעוררת תחושת סכנה והלם רגעי, אבל היא מתוכננת למשעי, מבליטה את מעמדה הייצוגי ומעוררת בעיניי את השאלה כיצד היא קשורה למוזיאון שבו היא מוצגת.



Francis Alys, *Lada Kopeika Project*, St. Petersburg, Russia, 2014,
<https://francisalys.com/lada-kopeika-project>

התכנון המוקפד בולט בחישוב של מסלול וקצב, שכוללים השתוות קצרה לפני הכניסה להרמיטאז', הקפת החצר, הגברת המהירות בזמן העלייה למפלס אבן מוגבה על רמפת עץ מותאמת שהוכנה מראש ואז האצה עד להתנגשות. בביצוע החי שלו, אליס עושה תאונה ובו בזמן מציג אותה כאירוע מתוכנן. בשלב זה של נסיעה רציפה עד התנגשות, מכניזם העדות, ההראיה וריבוי נקודות המבט בסצנת הרחוב מתגלגל לעמדה מסוג אחר. אין זה העד המראה, לאחר שצפה בתאונת הדרכים מן הצד, ואף לא העד המעורב שעודפות הטראומה נצברה בגופו, אלא העד המבצע השולט בתאונה כדרמטורג וכבמאי אך כולל בה את גופו הפגיע. הפרפורמר מפעיל מכונית אזרחית רגילה, שעדיין אפשר לזהותה עם הכוח לפגוע, ובתוך כך אחראי לתוצאות התאונה ולאפשרות מניעתה.

ניכר שהוא מיומן ומאומן. נוסף על כך, הפרפורמנס אינו הראשון מסוגו: ב"גיים אובר" שאליס ביצע ב-2011, הוא נסע בפולקסווגן שלו ממקסיקו סיטי (שם הוא חי ויוצר) כאלף ומאתיים קילומטר עד לגנים הבוטניים בקוליאקאן שבמקסיקו. בסוף המסע האיץ והתנגש בעוצמה, כמתוכנן, בעץ לצד הדרך, והמכונית הושארה במקום.²³ לעומת עניינו של אליס בפרפורמנס התאונה ב-2014 במוזיאון ההרמיטאז', על משמעויותיו ההיסטוריות, המוסדיות והתרבותיות, ב"גיים אובר" עניינו הוא במפגש בין המכונית ובין הטבע. במבט סמלי, השארת הפולקסווגן במקום הותירה לטבע לכסות לאחר מעשה את המכניזם ההרסני של האדם – ובמילותיו של אליס, "הטבע ישלים את המלאכה".

בגלריה בביאנלה שבה הוצג הסרט – וידאו-פרפורמנס ערוך של התאונה – הציג אליס גם דימויים חזותיים, ובהם קולאז' מצויר שכותרתו "לימוד לקראת פרויקט לאדה קופייקה".²⁴

²³ Alys, *Game Over*; ראו את הוידאו-פרפורמנס כאן.

²⁴ Alys, *Study for the Lada Kopeika Project*; ראו תמונה כאן.

המכונית נראית בו נעה לקראת שיכונים גנריים בצבעי אדום-לבן, מלוכסנים בפרספקטיבה על רקע מוזהב. על הרקע המוזהב נראים גם סימון היקפי של קווים או של צירים שמובילים כקרני שמש למרכז ונקטעים סביבו ונקודות אדומות שנראות כנקודות ציון. במקום שמות מקומות, ליד הנקודות כתובות ברוסית וריאציות מושגיות שמבטאות תודעת שבר והתפכחות, ובהן "שחיתות", "דיסטופיה", "שבר מערכת", "מראה כוזב של סדר", "התנגדות" ו"חילוקי דעות".²⁵ המסע עובר מראש אנליזה תרבותית (מרהיבה) – הוא נצבע בגוונים שמזוהים כחלק ממורשת המרחב הרוסי, ויש בו שילוב בין רוסיה הצארית והדתית ובין המרחב הסובייטי. המכונית מדגם מקומי, ממוקמת במרכז הצירים החברתיים-פוליטיים אשר מתווים את תנועתה ומספקים הסבר פוליטי וערכי להאצה עד להתרסקות. כיוון התנועה הוא כלפי היעד הלא מסומן של התאונה – אתר ההרמיטאז', שהחסרתו ממרכז התמונה מאפשרת את מילוי במטען ההיסטורי הקשור בו.²⁶

זהו האתר שבו התרחש שיאה של מהפכת 1917, כאשר הבריגדות שנהפכו לצבא האדום פרצו לארמון החורף של הצארים, שבו שכנה ממשלת מעבר. אחרי ההתנגשות המהפכנית הוסב ההרמיטאז' לבניין מרכזי של מוזיאון המדינה ולנקודת מפגש דחוסה בין אימפריאליזם, מהפכה ולאומיות. אפשר להאיץ את המבט-לאחור קדימה, אל האירועים האלימים של הקומוניזם הסטליניסטי. בהאצה נוספת של המבט קדימה, המניפסטה ב-2014 מציגה תאונה אמנותית בשנת הפלישה של רוסיה בהנהגת פוטין לחצי האי קרים ולסיפוחו מאוקראינה במהלך החודשים פברואר-מרץ, כחודש לפני הפעולה של אליס. בתזמון זה, התכנון של פרפורמנס התאונה של אליס הטרים את הכיבוש הרוסי, וביצועו היה חזרה אסתטית-פוליטית מזוקקת ומסעירה על הפלישה הצבאית שזוה עתה התרחשה באמצעות פלישה אמנותית ל"חצי האי" של ההרמיטאז'. הפרפורמנס אינו השגת בעלות על טריטוריה אלא הראיה סמלית של השלכתה: האצה ודאית לקראת התנגשות שאין מוצא ממנה. בקריאה בדיעבד, על סמך מה שעתידי להתרחש כמה שנים אחרי המפגן של אליס, הציר של פרפורמנס התאונה יכול להמשיך אל העתיד – אל המתקפה שהחלה בפברואר ב-2022 לכיבוש אוקראינה ולמלחמה מתמשכת. ציר ההתנגשות בהרמיטאז' מנכיח משברים ומלחמות שצבורים ב"מוזיאון התאונות", בלשונו של פול ויריליו, והתאונה עצמה מגולמת במוזיאון.²⁷

²⁵ תרגום: ד"ר אולגה לויטן.

²⁶ בין הדימויים שהכין אליס לקראת הפרויקט מצוי גם דימוי שבו נראה חלק מקיר ההרמיטאז', וחצר מוזיאון החורף מוסבת בו למשטח חום-מוזהב מחורף ונטול פרטים שבמרכזו עץ יחיד והמכונית הירוקה שהתנגשה בו (ראו דימוי [כאן](#)). בחירה חזותית זו מעודדת את מילוי הריק בכל תאונה. מעמדה המטונימי הסמלי של פעולת אליס מודגש באמצעות הפיכת העץ והתאונה לאובייקט משולב אחד בלבד, במרחב שלמעשה מלא בעצים ובספסלים.

²⁷ בתאוריית התאונה של ויריליו "מוזיאון התאונות" הוא מרחב תרבותי ופדגוגי שבאמצעות חשיפה והשוואה בין תאונות יוכל לשמש להבנת המנגנונים שחוללו אותן וכך יוכל להניע לביקורת ולהתנגדות; ראו: Lotringer and Virilio, *The Accident of Art*, 93-111. ויריליו מציג חזון זה כסצנוגרפיה חדשה של אירועי תאונה, שהאוצרות הנדרשת לה נוקטת עמדה אנטי-מוזיאלית שכן היא מציגה כשלים מהדהדים במקום הצלחות טכנולוגיות מתקדמות. אף שזהו קונספט ולא תוכנית סדורה, המוזיאון קיבל ב-2002 מימוש קונקרטי ראשוני ב-Fondation Cartier pour l'Art

מזווית פרשנית זו, ציר התאונה הוא וקטור סמלי אי-זמני בהכילו כל תאונה ובין-זמני בהכילו שלשלות, לולאות ורשתות היסטוריות. גם אם המכונית נבלמת, התאונה ממשיכה אל מעבר לזמן ביצועה. הכללתה כייצוג מטונימי של וקטור היסטורי הולמת אתר ספציפי אך עדיין מאפשרת תפיסה פרדיגמטית של כל תאונה שתובעת התפכחות מאשליית הבלתי צפוי והבלתי נמנע. בתכנון אסתטי מדוקדק, ההאצה הפרפורמטיבית של אליס היא כלפי רגע של קיפאון. התנועה הנעצרת היא "דמימה פועלת", שבמילותיו של אנדרה לפקי "מעצבת מחדש את עמדת הסובייקט ביחס לתנועה וחלוף הזמן".²⁸ כחלק מן הפעלנות (agency) הביקורתית של פרפורמנס תאונת הדרכים, כאשר ההתנגשות המורגשת גם בגוף המתבוננים בה נעשית דמימה פועלת, אפשר לשייך את התאונה להקשר הבין-זמני החורג ממנה עצמה. במונחי לפקי, רגע כוראוגרפי מסוג זה יכול לטשטש בין הסומטי (ההלם הגופני בתגובה על ההתנגשות) למְנוּמְנִי (המדרבן את הזיכרון).²⁹ בשלב המיצבי של העבודה, כאשר המכונית תועדה בצילומי סטילז ואף נהפכה לאטרקציה משחקית לילדים ולצילומי סלפי, התאונה שקפאה בזמן אפשרה השתהות רפלקטיבית על מונומנט סמלי שהוסיף להכות בממשותו בתוך הסצנוגרפיה החדשה-ישנה של המוזיאון.

סרט הווידאו שהוצג בתערוכה ושזמין כיום לכול באתר של אליס הוא תוצר עוקב שנסמך על תיעוד הפעולה בזמן התרחשותה ונערך לקומפוזיציה שממסגרת אותה מחדש.³⁰ כמודל תצוגה טלוויזואלי קונקרטי למוזיאון התאונות, התאונה חוזרת שלוש פעמים מזוויות צילום שונות, ברצף של שמונה דקות וחצי: ראשית, כניסה לחצר מזווית נמוכה מתוך המכונית, וההתנגשות לבדה מצולמת מחוצה לה, כאילו בהסטת המבט הפנימי בשנייה האחרונה; שנית, הכניסה למוזיאון נראית בלונג שוט של העיר מבעד לחלון המכונית ומתקיימת תנודה בין הפנים, שבו נראה אליס, אל החוץ שמבעדו נראית גם התאונה; ולבסוף, מזווית חיצונית בלבד, שמבעדה נקלטים בפריים חיי העיר והתיירות סביב ההרמיטאז' מחוץ למכונית המתרחקת, וגם במקרה זה ההתנגשות מצולמת מחוץ למכונית, מזווית מרוחקת.³¹

כך נוצר ריטואל קולנועי של חזרה (שכולל חזרה על טקסט קצר שמציג את הפרויקט ואת התאריך) שמבסס את מעמדה הפרדיגמטי של התאונה. מעמד זה מתחדד באמצעות דרמטורגיה של הרחקה, שלא אומרת דבר חדש על התאונה אלא רק מסמנת את קיומן של נקודות ראות שונות. כאשר הצפייה בתאונה היא מתוך המכונית, המתבוננים בסרט נאלצים ליטול על עצמם את הפעלנות של אליס. כאשר המבט מזוהה עם נקודת מבטו של הנהג בזמן הנסיעה, האפקטיביות הגופנית העזה של התאונה מוגברת. מוחשות זו של מצב חירום

Contemporain בתצוגה טלוויזיונית, חזותית וטקסטואלית שכללה את טרור אחד עשר בספטמבר בשותפות אוצרותית של ויריליו; ראו: Virilio, *Unknown Quantity*, 58-65.

²⁸ לפקי, *מצוי מחול*, 36-37.

²⁹ שם, 37.

³⁰ Alÿs, *Lada Kopeika Project*

³¹ לעומת חלוקת הפעולה בשלב הצגתה בווידאו-ארט לזוויות צילום ולנקודות מבט, פרפורמנס התאונה המוקדם של אליס מ-2011 "גיים אובר" מתועד בשוט אחד.

מדרבנת את הצורך במניעת התאונה שכאילו מופקדת בידינו אבל גוררת אותנו להתנגשות בלתי נמנעת. כאשר המצלמה נעה או קופצת למצלמה חיצונית ברגע התאונה, המתבוננים שכמו נמצאים עם אליס בתוך המכונית "מחולצים" מן השותפות הכפויה לביצוע התאונה ומתחושת ספיגתה הגופנית הפנימית של המהלומה. אולם מוצא זה הוא איתות אתי על צפייה סבילה מנגד ללא נטילת אחריות.

כאשר הפריים שבו נראית כל העת הלאדה קופייקה נע פנימה והחוצה ובחזרה השלישית על התאונה מתרחב אל העיר, המבט הפרטני שנבנה מתוך המכונית נדרש למקם את התאונה המקומית בהקשר חברתי וגאוגרפי רחב. כחלק מהרחבת ההקשר, המרחב האורבני הכולל מכוניות ועוברי אורח מכיל פוגעים ונפגעים פוטנציאלים בכל תאונה שיכולה להימנע. לאחר כל התנגשות נשמעים (ולפעמים גם נראים) המגבים המופעלים עם החבטה. בעוד ב"גיים אובר" אליס נראה לאחר ההתנגשות בעץ כשהוא יוצא מן המכונית ומתרחק ממנה, בהרמיטאז' אליס אינו נראה – במסך מושחר אפשר רק לשמוע את דלת המכונית נטרקת ואת צעדי ההסתלקות שלו. סימון רגעי של חידלון אפשרי בעקבות התאונה מוביל בכל פעם מחדש למיקוד מרומו בגורם הפעיל המתרחק מן הסצנה, ולא כי ניצל אלא כי השלים את משימת הפעלנות, כאילו אמר: עד כאן אני; מכאן – אתם.

בפרפורמנס התאונה הפרפורמר אינו רק גורם גופני סינגולרי שנוטל סיכון אלא מי שמסעו המשוחזר מעיד על כרוניקה של התפכחות אידאולוגית. בסרט, כמה רגעים לפני ההתנגשות, מופיע המשפט: "Without an ending there is no beginning".³² יחד עם פירוק התאונה למנגנון מרובה זוויות וההזמנה לחבר בינה ובין הקשרה המקומי אך לראות בה וקטור בין-זמני, אליס ממסגר את סרטו בנימה אוטופיסטית: בתאונה הבלתי צפויה הצפויה המומחשת בפרפורמנס גלום הפוטנציאל הטורנספורמטיבי להתחלה ולקונספציה חדשה.

תנועה ציבורית ב"פרשת דרכים"

ב-15 בנובמבר 2014, כחצי שנה לאחר "פרויקט לאדה קופייקה", התבצע בקייב, אוקראינה, הפרפורמנס "פרשת דרכים" ("Cross Section") של קבוצת המחקר והפרפורמנס תנועה ציבורית.³³ תנועה ציבורית, שנוסדה ב-2006 בידי דנה יהלומי ועומר קריגר ומונהגת מ-2011 בידי יהלומי, מיישמת ב"פרשת דרכים" את עניינה בקונפליקט הטמון בזיכרון אזרחי ובכוראוגרפיות חברתיות.³⁴ פרפורמנס זה, ובו וריאציות שונות של תאונה, מבטא בפעולה טראומה אזרחית של התנגשות אלימה באתר ספציפי: אירועי יְבְרוּמָאִיִּדֵן ב-2013-2014, שבהם

³² ש.ס.

³³ תנועה ציבורית, "פרשת דרכים" (ראו [כאן](#)). העבודה בוצעה בהפקת המרכז לאמנות ע"ש ויקטור פינצ'וק.

³⁴ תנועה ציבורית, "אודות". הקבוצה מרבה ליצור גם מודלים שונים של אירועי שיח שמבוססים על מחקר, ובחלק מעבודותיה היא בוחנת את הקשר בין זהות לאומית לתרבות ולאמנות, בייחוד בהקשריה המוזיאליים. ראו: Ben-Shaul, "Restating the Scene of Foundation".

התנהל מאבק על עתידה של אוקראינה, ובחזיתו תמיכה אזורית בהסכם החבירה לנאט"ו ולאיחוד האירופי. מאבק אידאולוגי זה כלל עימות של אזוריות ואזרחים עם כוחות שלטון ושיטור, ונהרגו בו מאה עשרים וחמישה בני אדם. הזיקה שנוצרה באותה שנה בין "פרויקט לאדה קופייקה" למופע "פרשת דרכים", זה ברוסיה וזה באוקראינה, לא תוכננה, ועם זאת הם כרוכים זה בזה דרך פרקסיס התאונה האמנותית המבוצעת, ושניהם נתונים ברשת משותפת של אירועים וגורמים מצידה השונים של אותה מלחמה. יותר מעשור לאחר מכן, קשר זה נמשך אל ההווה ומבסס את תפקודה של התאונה כווקטור א־זמני ובין־זמני שנע גם בין מיקומים.

תאונות דרכים מופיעות כבר מתחילת מופעה של תנועה ציבורית, ובהן מכונית שמתנגשת בפרפורמר או בפרפורמריה כמחווה וכמשפט תנועה שחוזר בווריאציות. בפעולתה הראשונה, "תאונה", שבוצעה בשדרות בן ציון בתל אביב ב־29 בדצמבר 2006, התנגשו שתי מכוניות שרד שחורות בו בזמן בשני פרפורמרים שנותרו שרועים על הכביש.³⁵ ההתנגשות התבצעה ללא מסגור אמנותי מפורש, כאילו תאונה מקרית ואולי אף קטלנית אכן מתרחשת. אך כמו אצל אליס, התאונה היא גם פרפורמנס אמנותי של "תאונה". התכנון, הביצוע המיומן והכפלת התאונה לשתי מכוניות ולשני פרפורמרים (פעולה שבוצעה בהמשך במקומות נוספים) מבססים את כושרה לשאת מובן מוכלל ולשמש נקודת ייחוס לתאונות בהקשרים רבים. דרך ההכפלה מודגש שהתאונות אנלוגיות זו לזו – אפשר להשוות ביניהן וללמוד על אופני התרחשותן. הזמנה זו שמתייחסת לשתי תאונות כמעט שוות מבססת את אירוע התאונות כמקרה פרדיגמטי של תאונה שיש רבות כמוה.³⁶

לעומת המכונית הרגילה של אליס, מכוניות השרד הכהות במופעי תנועה ציבורית מזוהות כסוכנות של כוח מערכתי וממשלי. תנועה ציבורית מבליטה את נוכחותו המוכרת של רכב השרד במרחב הציבורי ומסיבה את קישורו הפוליטי והאסתטי לסמכות ולביטחון אל פוטנציאל ההרס הגלום בסמלי השררה. הרכב המעורב בצורות שונות של תאונה והכוראוגרפיה הטקסית, הממלכתית והצבאית משלימים זה את זה. ההסדרה הריטואלית של הכוח בדפוסי תנועה וברכב השרד מייצגת ישות ממשלית מדומיינת בישראל או מחוצה לה ואינה מונעת תאונה אלא מחפה עליה. כפי שתנועות טקסיות מבוקרות יכולות להיעשות אלימות או פראיות, כך מכונית השרד יכולה להאיץ עד לתאונה.

במונחיה של דיאנה טיילור, מחוות התאונה נצברה בחלק ממופעי הקבוצה לרפרטואר, לזיכרון שביטויי מחייבים ביצוע ושמשמר ומשנה "כוראוגרפיות של משמעות" באמצעות גילומן בגוף.³⁷ בפרפורמנס "גם כך!" שהועלה בפסטיבל עכו ב־2007 (כשנה אחרי הפעולה "תאונה") ובהמשך בקדמת האולימפיק סטדיום בברלין (שמילא תפקיד מרכזי באולימפיאדה הידועה לשמצה של 1936) ובמקומות נוספים, פיתחה הקבוצה את המתח השביר בין המופע

³⁵ תנועה ציבורית, "תאונה" (ראו [באן](#)).

³⁶ ראו בן-שאול, "ממש, אבל ממש".

³⁷ Taylor, *The Archive and the Repertoire*, 20

המדינתי הכולל שלל כוראוגרפיות ממלכתיות, צבאיות וחינוכיות ובין התאונה הגלומה בו. רבים מן המופעים התבצעו הפעולות במדים לבנים גנריים, נטולי סממני זיהוי, בלוויית דגל תנועה ציבורית (המסמן את הקבוצה כגוף מדינתי אוטונומי, מקביל או חלופי). התאונה המבוצעת היא מחווה ביו-פוליטית שמתלקחת מתוך האינרצייה המוסדרת או קודמת לה,³⁸ אולם היא גם תבנית עומק של המועד לשיבוש אסוני בפרפורמנס של דפוסי פעולה אזרחיים כמו ריקודי עם ודבקה בפעולות "רוקדות ברחובות" של תנועה ציבורית שחסמו צמתים הומים בריקודים כחלק ממחאת 2011 והזדמנו בהן כמעט-תאונות ממשיות.³⁹

לקראת "פרשת דרכים" הכשירו מנהיגי הפעולה (סער סקלי, גלי ליבריידר ודנה יהלומי) בקייב ובתל אביב (בארטפורט) תא מקומי של שישה פרפורמרים שפעלו בתוך הפרפורמנס במקום העימות, *in situ*, והזמינו ציבור מקומי (כשלוש מאות איש באירוע) להצטרף ולחוות צורות שונות של התנהגות אזרחית בעקבות אירועי יברומאידן.⁴⁰ הקמת התא נבעה מן הרצון להימנע מהובלת ציבור מקומי כאנשים זרים ומן ההבנה שיש להפקיד בידיהם של גורמים מקומיים את ביצועו של מנגנון הזיכרון הטבוע בגוף, שנה בלבד לאחר ההתרחשות המהפכנית. הכוונה הייתה גם להותיר ידע שחברות וחברי התא האוקראיני, שבפועל הובילו את הצעדה פעמיים בנוכחות נציגים של תנועה ציבורית, יוכלו להמשיך לבצע בעצמם.⁴¹ הקשר בין חברי הקבוצה לסוכני הפעולה האוקראינים ביסס את תפקוד התאונה כווקטור שמחבר בין זמנים ומיקומים גם לאור התזמון: עיסוקה של קבוצה מישראל בטרואומה אזרחית של ציבור אחר כשלושה חודשים לאחר מבצע "צוק איתן" – "סבב" מלחמה נוסף בעזה ב-2014 – כחלק מפרויקט "פרשת דרכים" שהחל קודם לכן.

ב"פרשת דרכים", העמדה המוסדית-שלטונית וחיבורה לציבור אזרחי נכחו בבירור במסלול ברחוב טריוקסביאטיטלסקה המחבר שתי נקודות גאוי-פוליטיות בעיר: הבית האוקראיני, שנכבש בזמן המאבק בידי האזרחים הנאבקים ושימש להם מטה, ומשרד החוץ המייצג את הממשל ואת עיקר הקונפליקט. במקרה זה, ציר הצבירה התאונתי הוא קודם כול הקו של ההליכה הרגלית המשותפת המאפשר עיבוד של טראומה קולקטיבית. הפעולות, שנסמכו על רפרטואר המחוות של תנועה ציבורית, יצרו מיצוי של חודשי המאבק למשך כשעה. הן כללו זחילה ונשיאה (כמו סחיבת פצוע), תנוחות של הכנעה, כניעה ופייטה, חיפוש גופני וריקוד עם מקומי והשתתפותי שהתמזג בהורה הציונית. בסיום, מול בניין משרד החוץ, ביצעו הפרפורמרים מחול ביוניסון – כלומר בביצוע משותף של אותן תנועות – למשמע להיט הפופ של בוני טיילר "Hold Out for a Hero". בדרמטורגיה זו גם נקודת הסיום היא באתר כוח ממשלי שמגביר את האיוך ההרואי אך הטרואומטי של המאבק האזרחי – של "המחזיקים מעמד" עד בואם של הגיבורים הבאים.

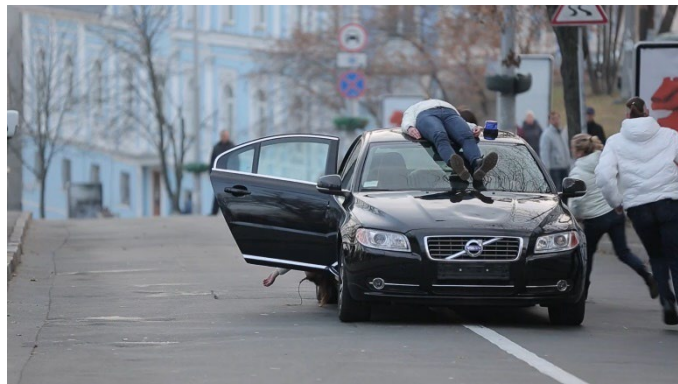
³⁸ ראו: Ben-Shaul, "Critically Civic".

³⁹ על "רוקדות ברחובות" ראו ברק בירך, "אף על פי כן נוע תנוע".

⁴⁰ תנועה ציבורית, "פרשת דרכים".

⁴¹ בעקבות שיחה עם דנה יהלומי, 10 בדצמבר 2022.

בין הפעולות שובצו תאונות הדרכים שפיצלו את תבנית ההאצה וההתנגשות למחוות חלקיות. הפרפורמרים התפצלו לשלשות, ומכונית שרד כהה, שמנורה כחולה מותקנת על גגה, עברה ביניהן והאיצה. באקט נוסף, המכונית האיצה ופגעה – בגאומטרייה צפויה – בפרפורמריה, וזו נותרה שרועה על הכביש; דלת המכונית נפתחה, ופרפורמריה נוספת נשמטה ממנה בתנוחה מוקפאת. פרפורמרים הרימו את השרועה על הכביש והשכיבו אותה על חלקה הקדמי של המכונית (כמין צליבה מכנית או בשר ציד).⁴² הם דחפו את המכונית באיטיות, וצופים הצטרפו לדחיפת המכונית כשותפים (אולי במסע הלוויה). לקראת משרד החוץ, המכונית הופיעה שוב, ועל גגה שתי פרפורמריות שישבו בהקבלה סימטרית ברגליים משוכלות (כמין שומרות מיתיות) עד שהתגלגלו אל הרחוב, רדפו בריצה אחר המכונית המתרחקת וחזרו אל הקבוצה.



תנועה ציבורית, "פרשת דרכים", קייב, אוקראינה, 2014, <https://www.publicmovement.org/he/new/cross-section>.

ב"פרשת דרכים", האירוע האלים מן העבר הקרוב מתגלגל לשותפות אזרחית תרפויטית. ההתנגשות עוברת הפשטה לאיקונוגרפיות גופניות חזותיות ולמשחקי גומלין בין כוח שלטוני לכוח אזרחי שמופעלים על ידי אותם פרפורמרים. איקונוגרפיות אלו הן גרסת תנועה ציבורית להרֶאָיָה ממצה, וכמו בסצנת הרחוב הברכטיאנית, העדות מחליפה צדדים ותפקידים. המעבר בין הצדדים (שאצל ברכט מתמקד בתנודה בין הדורס לנדרס ובקייב נקשר ליחס בין כוחות השיטור למפגינים) לא יוצר ביניהם שוויון ערך וכוח אלא מוביל כל פעם מחדש לנקודת הקריסה האזרחית המגלמת בגוף הפרפורמרים והמשתתפים את הזיכרון הטראומטי המוסיף להדהד ברחובות. ברכט מדגיש את הצלילות השכלתנית של העד הנותר, "המצביע, שבעצמו אינו מעורב" ו"אינו שותף לרגשותיו" של המחוקק,⁴³ ואילו תנועה ציבורית מבצעת מבעים אָפקטיביים, ובהם קריסה ופגיעות, חמלה והתלהבות, שמעידים על רגשות ויכולים לעורר אותם. לעומת אליס שהאיץ אל העץ כפרש בודד, המפגש בין מכונית לאדם מזמן – יחד עם

⁴² תנוחה זו נראית כווריאציה של הפרפורמנס *Transfixed* של כריס ברוך שבוצע ב־23 באפריל 1974 בֶּנִיֶס, קליפורניה, ובו שכב ברוך כצלוּב על צידה האחורי של מכונית פולקסווגן בזרועות פרושות, מסמרים נעוצים בכפות ידיו, והרכב נדחף במשך כמה דקות במנוע פועל מן החניה ובחזרה אליה. ראו למשל: Horvitz, "Chris Burden".

⁴³ ברכט, "על תיאטרון של יומיום", 112; 125, Brecht, "The Street Scene".

גילויי כוח וקונפליקט – מופעים משותפים של הושטת יד (כמו דחיפה משותפת של המכונית) ופוליטיקה של טיפול ודאגה.

בספרה 'האונטולוגיה של התאונה' מזהה קתרין מֶלְבו בתאונה – לא רק בתאונת הדרכים אלא בכל טראומה ופגיעה נירולוגית או סוציו-פוליטית קיצונית – "גמישות הרסנית" ("destructive plasticity"). התאונה היא טריגר ברוטלי, פתאומי ועיוור, שמחוללת סטייה מן העצמי המוכר ושבירה של מה שהיה קודם לכן ושל מה שהיה צפוי להימשך ובכך מחוללת שינוי אונטולוגי בהוויה הסובייקטיבית: גמישותה ההרסנית של התאונה מתבטאת בביטול צורה ובמתן צורה. אחד מן המושגים המרכזיים של מלבו הוא ה"מטמורפוזה", השאוב בין היתר מאובידיוס: אירוע טראומטי, תאונתי, גורם לשינוי בלתי הפיך שמגדיר מחדש את הזהות ונהפך בה ליסוד יציב. לעומת הנרטיב השולל את המקריות של התאונה בשל היותה חלק מתוך מנגנון סוציו-פוליטי של גורמים, מלבו גורסת כי המטמורפוזה המגבשת זהות מחדש היא המקנה לתאונה רציונל בדיעבד.⁴⁴

אף ש"גמישות הרסנית" מתחוללת בעקבות אירועים טראומטיים, מפתה לראות בשינוי המטמורפי שמחוללת התאונה תיקון, ולפחות לזהות פוטנציאל זה בהבחנה של מלבו כי הגמישות היא היכולת להשתנות בלי להיהרס.⁴⁵ פוטנציאל התיקון מופגן אצל אליס באמירה הכתובה בגרסאות הסרט "בלי סיום אין התחלה" הנקשרת לקטסטרופות היסטוריות מוקדמות ומאוחרות אבל מאפשרת לימוד, נטילת אחריות והתחלה מחדשת שתביא לשינוי. פוטנציאל התיקון קיים ביתר שאת ב"פרשת דרכים" מתוקף ההזדמנות לחוות ולבצע יחד את עבודת העיבוד של הטראומה הנסמכת על התמרתה הצורנית לפעולות גופניות ולדימויים חזותיים. אולם נחוץ להדגיש את המתח הנוכח בכל המופעים בין הפונקצייה המאתחלת ואולי המיטיבה של התאונה ובין הדחף האינרטי הקטסטרופלי והמעגלי לפגיעה ולחורבן המניע את מכונית השרד מלכתחילה.

מערכות יחסים מקומיות עם מכונית

בפרפורמנס של יוצרות ויוצרים ישראלים שמתקיים בעשור השני של המאה העשרים ואחת, בעיצומם של מצבי חירום ומלחמה ללא סוף, מערכת יחסים מורכבת בין אדם למכונית מחליפה את תבנית ההאצה, ההתנגשות ורגע ההלם. במופעים אלו המכונית מופיעה כעין זולת שיחסיו עם האדם נתונים לחקירה מתוך אינרצייה אסונית מתמשכת. התאונה אינה תבנית תנועה שמתחילה ונגמרת. אין הבדל ברור בין הימצאות על סף תאונה, בזמן תאונה או אחריה, ולכל היותר אפשר לחבר דימויים מפוצלים למשך כרונולוגי חלקי. בווריאציה על סצנת הרחוב, המרחב הציבורי שבו מופעים אלו מתרחשים מאזכר את מיקומן של תאונות דרכים ממשיות, אבל הוא די מבודד או גובל באתר מוסדי. הפרפורמרים

⁴⁴ Malabou, *The Ontology of the Accident*, 7-18

⁴⁵ שם, 44.

הם המבצעים-עדים המגלמים בגופיהם נקודות מבט שונות על הקיום במוזיאון התאונות הישראלי. כאשר מעורבות במופעים מערכות יחסים עם כלי רכב ממשיים, עמדת ההראיה ניכרת בפעולות מפורקות, נפרדות זו מזו, שאינן מתיישבות עם התרחשות פתאומית נטולת שליטה. סיפורי האתרים הספציפיים אינם נכללים במופעים במפורש, אך גם אם הסיטואציה ניתנת להעברה לאתר גנרי דומה אפשר לזהות קשר בין פרפורמנס התאונה ובין זהותו ותכונותיו של מקום ההתרחשות.⁴⁶

במערכות היחסים במופעים בולטת הגישה המינורית, שבמקרים אלו מתפרקת מן הכוח המז'ורי שיכול להיקשר בזיהוי המכונית עם כוח השררה (כמו מכוניות השרד אצל תנועה ציבורית) ומן ההתנגשות האלימה. במקום תאונה שמאיצה להתנגשות, ההתמעטות ביחס לאלימות המז'ורית אינה מבוססת על ניגוד ברור בין אדם למכונית אלא על דינמיות, על היעשות מתמדת שאין בה סיום והכרעה. נטייתה היא להתנהל במרחבים שוליים, חלקם מצומצמים ואינטימיים באופיים, שכוללים יחסי קרבה בין אדם למכונית.⁴⁷ הפעולות המערבות מכוניות במופעים מתאימות למה שמיכל גבעוני מכנה "מחשבת ההתמעטות" – אוסף של אפקטים מינוריים שקשה לאפיין אותם אפיון קוהרנטי ושמפגישים בין החיים הפוליטיים לחיים האישיים דרך תחושות של נסיגה, ובהן מועקה, דשדוש, הידלדלות, דיסאוריניטציה, מעגליות, חזרתיות ללא מוצא, ויתור והשלמה ובמצבים של אוזלת יד, תקיעות ואבדון (שאחד מביטוייו, לפי גבעוני, הוא מחוות מחול של קריסה).⁴⁸ אלו הן תחושות שאפשר להציבן לעומת העוצמה הספקטקולרית האלימה של פרפורמנס התאונה (הבולטת אצל אליס) וגם לעומת התקווה האוטופיסטית להתחלה חדשה ולתיקון בעקבות התאונה (הבולטת בפעולות תנועה ציבורית).

1. "עיוורון לילה" בשכונת ג'סי כהן

בוידאור-פרפורמנס "עיוורון לילה" (6:30 דקות, צילום של גוני ריסקין ועריכת סאונד של דן קרגר), המבוסס על פעולה חיה ללא קהל ייעודי שביצעו חברות וחברי הקבוצה סטודיו שיתופי, נעה במרחב הציבורי מכונית "עיוורת" – כלי רכב שמואר מבפנים ועטוף בנייר לבן. סטודיו שיתופי הוא פלטפורמה למחקר וליצירה של אמנים שהחלו לפעול יחד ב-2019. חברי הקבוצה – נעמי יואלי, כנרת חיה מקס, הדס עפרת, הילה פלשקס, טליה קינן, דניאל קיצ'לס, ג'וזף שפרינצק וגיא שרף – התארחו מ-2022 לזמני רזידנסי במרכז הישראלי לאמנות דיגיטלית בשכונת ג'סי כהן בחולון. ב-2024 קיימו במרכז – באוצרותו של אודי אדלמן – את התערוכה "לך לך למדבר" שהוקרנה בה העבודה שנעשתה על פי תסריט של עפרת ופלשקס, שגם ערכה.

⁴⁶ על ההבחנה בין מופע שעוסק בסיפורו של אתר ספציפי למופע באתר גנרי ראו: Wilkie, *Out of Place*, 54.

⁴⁷ השווה זהבי, "מינוריות", 91-93.

⁴⁸ גבעוני, עתיד לשעבר, 143-198.

דמויות בסרבליים לבנים שמוכרים ממצבי חירום ומבידוד סניטרי (ובסמיכות זמנים, ממשטר הבריאות בקורונה) מכניסות את המכונית דרך שער ברזל לחצר המרכז לאמנות דיגיטלית המוקפת סורגים, ונשמעת פריטה על הסורגים כעל כלי הקשה (מוזיקת גדר של שרף שחוזרת גם בהמשך). המכונית נעה בחצר המרכז תוך כדי היענות להוראות המופנות אליה המושמעות בלשון נקבה במגפון (בביצוע שפרינצק ובהשראת שירי ההוראות של יוקו אונו, כמצוין בקטלוג).⁴⁹ הינה חלקן, כפי שהן מופיעות בקטלוג התערוכה:

סעי קדימה. / האטי. המשיכי. / סעי לאט. / לאט. לאט. די! / המשיכי כך. / הסתובבי בכל מקום עם סורגים על הפנים. / סרגי לאהובייך סורגים. / הזניחי את עצמך עד שכולם יברחו ממך. / עכשיו חזק שמאלה. / המשיכי כך כל הזמן. לא. / עצרי! הגדילי את עצמך. / הפכי לרוח / התחבאי בחושך. התחבאי עד שכולם שוכחים אותך. / שכחי את עצמך. / ערבבי את המוח שלך עם דרך צדדית. / התחבאי בחושך. / חזק. חזק ימינה. / עשי מסיכת פנים ותני לה לקבל אורחים במקומך. / נקבי חורים בפנים שלך וראי דרכם את השמים. / יותר מהר! / שרטי מפה ללכת לאיבוד. / דמייני את כל העולם כקן נטוש.⁵⁰

המכונית, שנראית בחלק מן הזמן כשדמות בסרבל לבן מלווה או מכוונת אותה, עוצרת בקצה החצר ליד מכולה לבנה. הנייר העוטף אותה נקרע, ומן המכונית יוצאות ארבע דמויות בסרבליים לבנים בעוד האורות ממשיכים להבהב והדלתות נותרות פתוחות. בניסוח המופיע בקטלוג, "קרעי הנייר נראים בחשיכה כפח מקומט של רכב אחרי תאונה".⁵¹ הדמויות פוסעות לעבר המכולה ומתיזות עליה בעזרת שבלונה את הכתובת "היינו כאן".



סטודיו שיתופי, "עיוורון לילה", מתוך הווידאו־ארט במרכז הישראלי לאמנות דיגיטלית, ג'סי כהן, חולון, 2024.

מנקודת המבט של יוצריה, העבודה מגיבה על המיקום השולי הספיפי והמטונימי של שכונת ג'סי כהן – פריפריה חברתית, כתם עיוור של עזובה יחסית ושל ריק תרבותי, שניצבת בניגוד

⁴⁹ עפרת, יואלי ושפרינצק (עורכים), *לך לך למדבר*, 8. תרחישי ההוראות המוקדמים של אונו, ברוח אמנות הפלוקסוס, מאוגדים בספר האמן שלה - Ono, *Grapefruit* - שיצא לראשונה ב-1964 באנגלית ומכיל גם כמה תרגומים ליפנית. הספר כולל את החלק "Poetry", אך לשון ההוראות בכל עשרות התרחישים יכולה להיתפס כשירה.

⁵⁰ עפרת, יואלי ושפרינצק (עורכים), *לך לך למדבר*, 8.

⁵¹ שם.

בולט למרחבים העירוניים הנמצאים בקרבתה.⁵² מזווית רחבה, זוהי סצנת רחוב שאינה מראה איך התרחשה תאונה אלא מבצעת הראיה של העיוורון המאפיין תאונה. המכונית שנותרת קרועה יכולה להיקשר לכל סיבתיות עיוורת שמאפיינת תאונות, ובתוך כך היא נקודת ייחוס להקשר. הצגת הווידאו בעיצומה של מלחמת שבעה באוקטובר משייכת בעיניי את העבודה לעיוורון מערכתי ואסטרטגי, קיומי וערכי, שמתגלגל לאובייקט העטוף בעוד הכוח המפעיל אותו עיוור לא פחות. תוויו הכלליים המוכרים של העיוורון הזה הם אי־צפייתה של מתקפת חמאס ואי־מניעתה, האדישות כלפי הפגיעה בתושבי עזה וחורבנה והעלמתה מן התודעה הישראלית, הנתק המתמשך בין מנגנון המלחמה ובין האפשרות להפסיקה בהסכמים מדיניים וכתם העיוורון המוטל על החטופים ועל גורלם עם המשכו של "הלחץ הצבאי"; ובשורשי הדברים, העיוורון המנרמל את הכיבוש ללא תהליכי פתרון.

ההנחיות הקוליות המפעילות את תנועת המכונית הן מנגנון של שליטה באובייקט. המכונית אינה סמל שלטון או כלי משחית אלא ישות שהמגדר הנשי המיוחס לה עשוי להבליט עמדה מינורית מוחלשת, ממועטת, של גוף פגיע שנראה כאהיל נייר – ישות אוטומטית שממלאת הוראות ונתונה בדיסאוריינטציה. על הסף המושהה של תאונה בהתהוות, היא חוזרת וסובבת בחצר במעגל, נדרשת לתפניות שרירותיות ("חזק שמאלה", "חזק ימינה"), וללא הסבר ויעד נקרעת וננטשת.

עם זאת, כמו בריבוי הפרספקטיבות הברכטיאני, הפעולה היא גם הראיה של צד אחר. המכונית אינה רק ישות נשלטת, מוחלשת וננטשת אלא מעורבת בפעולה שמתנגדת לכוח. היא אינה רק מונעת אלא פועלת כחלק מתרכובת של תנועות והוראות שניתנות במגפון שמזוהה עם מחאה ונוכחות אזרחית. הקול המפעיל אותה הוא אולי קולה האוטונומי הפנימי ולא הוראות מבחוץ. כמו בתאונה בהרמיטאז', שערכה הסמלי מובן מתוך הפעלנות של אליס (במכונית רגילה ובבגדי יום־יום), וכמו בעיבוד הטראומה בקייב ב"פרשת דרכים" של תנועה ציבורית, את תנועת המכונית אפשר לדמות לעמדה אזרחית טקטית. עמדה זו כוללת (על פי ההוראות הקוליות הפיזיות) הסתתרות בחשכה, הליכה לאיבוד ודימוי העולם כולו לנטוש. המכונית פועלת כמי שמפנימה את התמעטותה בחלל השולי והריק ומקצינה אותה. הדמויות הלבנות המגיחות בבגדי בידוד מן המעטפת הלבנה שלה מזכירות סמכות או שררה מוסדית, אך אפשר להבין כי אלו הן גם שלוחותיה: סוכניה (הפעלנים) העטופים בלבן היוצאים מתוכה ותובעים את נוכחותם (בפעולה האחרונה בוידאו־ארט) באמצעות התערבות מינורית לא תקנית, מתנגדת ונידחת בדמות יצירת גרפיטי.

2. "אני תופעת טבע" ביער המגינים

מערכת יחסים מורכבת בין אדם למכונית – וליתר דיוק בין שני פרפורמרים ושתי מכוניות וולוו לבנות – היא גורם מרכזי בפרפורמנס החי "אני תופעת טבע" של נאוה פרנקל, בביצועה יחד עם

⁵² בעקבות רב־שיח עם חברי סטודיו שיתופי במרכז לאמנות דיגיטלית בהנחיית אודי אדלמן, 19 באוקטובר 2024.

נעם רימון, שהוצג ביער המגינים ב-2022 בכנס הפרפורמנס העשירי של בית הספר לתיאטרון חזותי.⁵³ המופע נמשך כשעה, והקהל ישב על מחצלות וסלעים וצפה בו. המופע נפתח בהגעתה של מכונית מול הקהל מכיוונו של כביש צר שסמוך לאזור ההתרחשות בקרחת היער. הנהג (רימון) יוצא ממנה, פותח את הדלת לידו, ואישה (פרנקל) יוצאת ממנה ומשתרעת על הקרקע.⁵⁴ היער היה יכול להיות אחר, ועדיין זהו מרחב קק"ל, חלק ממפעל הייעור הנרחב שמכסה גם על שרידים חקלאיים וכפרים פלסטיניים מ-1948⁵⁵ שמו של היער נגזר מכמאה האנדרטות ואבני ההנצחה (החל במלחמת העצמאות) שנמצאות בו, וביניהן שטחי יער ובילוי.⁵⁶ בהתאמה אסוציאטיבית למטען זה, המכונית נוסעת, ופרנקל השרועה מתחילה את המופע בדקלום "הנה מוטלות גופותינו", שירו של חיים גורי (שנכתב לאחר הקרב שבו נפלו חבריו ממחלקת הל"ה בינואר 1948), וקמה ונשכבת לסירוגין. גופה נהפך לריבוי, להראיה חזרתית חסרת תוחלת של "ראה, הנה מוטלות גופותינו שורה ארוכה, ארוכה". בעוד אתוס השירות הצבאי וההקרבה נשמע ומתבצע בקרחת היער, אותה מכונית שנהוגה בידי רימון חוזרת מכיוונו של כביש צר סמוך, מתקדמת לעבר פרנקל ברוורס מהיר ועוצרת כמו על סף תאונה.⁵⁷ הנהג יוצא מן המכונית וסוחב אותה אל תוך תא המטען, אבל היא מתגלגלת בחזרה ומפילה את עצמה אל הקרקע.



נאוה פרנקל, "אני תופעת טבע", יער המגינים, 2022; צילום: עמית מן.

המכונית השנייה (וולוו סטיישן) מצטרפת לאחר יותר מחצי שעה, וכפילות זו – כבכפל המכוניות ב"תאונה" של תנועה ציבורית – מעצימה את שיוך התאונה להכללה חברתית

⁵³ על "אני תופעת טבע" ושותפים למופע ראו באתר הכנס של בית הספר לתיאטרון חזותי:

<https://visualtheatre.co.il/old/fest-event/1004-2>, נדלה 26 במאי 2025.

⁵⁴ התיאורים והציטוטים מבוססים על צפייה במופע החי ותיעוד עצמאי בסיוע מיכל שאו, 8 בדצמבר 2022, ועל שיחה עם נאוה פרנקל, 26 במאי 2025.

⁵⁵ על מנגנוני כיסוי והחרבה של כפרים ערביים לאחר 1948 ומעורבותה של קק"ל ראו קדמן, **בצדי הדרך ובשולי התודעה**, 28-24, 88-68.

⁵⁶ על פי המידע באתר קק"ל: "יער המגינים",

https://www.kkl.org.il/parks_and_forests/hamegenim_forest, נדלה 23 במאי 2025. האנדרטות

ביער הן חלק מגאוגרפיית הזיכרון המוטבע בנוף והסתתו לנוף הזיכרון הציוני. ראו למשל עזריהו, "זיכרון בנוף", 216-213.

⁵⁷ במופע שבו נכחתי, אחד משני המופעים שהתקיימו, ברגע עצירת המכונית ברוורס בקרבת הגוף המוטל ויציאת הנהג חלף במקום אפנוען שטח והזהיר, "שומע, אתה יכול להידרס אחי", והמשיך בנסיעה מהירה.

ומבליטה את סף התאונה כאשר המכוניות בולמות זו מול זו (ומאירות זו את זו עם רדת החשכה). המכוניות והפרפורמרים, יחד או לחוד, נתונים באינטראקציות כוראוגרפיות ובדיבור פרמגנטרי – ציטוטים של טריוויה, תפילות וקלישאות יום-יום (כמו צפצוף בצופר ואמירה, "צריכה טרמפ?"). התנועות והקשרים של אדם ומכונית נתונים בתנועת היעשות, שבשום רגע נתון אינם מגיעים להתנגשות טרמינלית ולאפקט ההלם שלה. עניינם החזרתי הוא ביחסים שכוללים נסיעות מעגליות, הליכה לצד המכונית שנוסעת באותו הקצב (כמין כלב מאולף), היתלויות בזמן נסיעה מהירה (כהיאחזות בסוס משתולל), התחככות חייתית במכונית שמלווה ביללח, כניסה ויציאה מפתחי המכוניות, טלטול עז של הגוף ביניהן והותרתן החוזרת בשטח בדלתות פתוחות (כמי שננטשו לאחר שעברו דרכן אל הטבע). בקשר המוחשי בין אדם למכונית אין חלוקה היררכית לכלי הפוגע ולאדם הנפגע, וכוחה של המכונית מתמעט למערכת יחסים בין גופים (מכוניות ובני אדם) שפועלים כשני חלקים של אותה ישות.

באחד הקטעים הפרפורמרים דוחפים בכוח את אחת המכוניות במחווה סיוזיפית (לאחר העברתה להילוך סרק) וכאילו משלחים אותה אל הטבע. בקטע נוסף הפרפורמר רץ מתוך מכונית (וברגע עצירתה וזניחתה מצטרפת לראשונה המכונית השנייה), מטפס במהירות על עץ, נבלע בצמרתו וצועק, "שמייים, בקשו רחמים עליי"; ואילו הפרפורמריט מניעה את מכסה המנוע של המכונית השנייה כמו היה פה בניגון ובדקלום של "מה נאמר לפניך שוכן מקום, מה נדבר לפניך שוכן שחקים..." – גרסה לתפילת וידוי על פשעים וחסאים ומזמור סליחה בפני הרואה-כול מסדר יום הכיפורים. מתוך העץ צועק הפרפורמר את משוואת היחס האסוני המתגלם בבריאה הדדית של אדם ומכונית: "זה כוח טבע. זה אסון טבע. זה טבע האדם". כמו חילוף נקודות המבט של העד בסצנת הרחוב וכמו אמירתו של ברכת על הגורל המסור בידי האדם ושגיאותיו, הצעקה נעה בין מקורותיו האפשריים של הכוח האסוני וממקדת אותו בהדרגה בטבע התאונתי של האדם.

שם המופע, "אני תופעת טבע", הוא מפתח נוסף למיזוגן של המכונית ושל התאונה הגלומה בה בטבע האדם. "אני" הוא תחילה זה שמופיע בפני קהל בטבע, ביער, והינו חלק מעולם היער (כמו המכונית שנותרת בטבע ומתמזגת בו בתאונה הראשונה שביצע אליס ליד הגנים הבוטניים במקסיקו ב-2011). בווריאציה על המכונית המונעת על ידי הוראות ב"עיוורון לילה" של סטודיו שיתופי, "אני" תופעה המונעת "מלמעלה", אולי בידי טבע אלוהי שמשגיח ומוחל על פשעי האדם. "אני" כנראה גם יציר של הורים ממשיים או סמליים שנטשו (במופע חוזרות השאלות, "אבא, איפה אתם?", "אימא, איפה את?"). וכחלק ממערך זה, "אני" יציר המכונית המחוללת תאונה בפוטנצייה, שהיא טבע האדם. במקום הפעלת המכונית ככלי תאונתי עד להתנגשות כמו בתאונה של אליס, האדם נתון בהיעשות-רכב או להפך. תכונות הרכב מהדהדות בגוף (כמו ביצוע תנועת מגבים בזרועות, כשמגבי המכונית הסמוכה פועלים) – הגוף המכני (שיכול להיות כל כלי נשק) הוא טבע האדם ותאונתו.

קטע מילולי משמעותי במופע, בערך באמצעו, הוא דקלום משחקי משותף של משפטים, שבכל חזרה עליהם מועבר סימן שאלה למילה אחרת. לאחר החיווי העובדתי, "וינסטון צ'רצ'יל

היה ראש ממשלת בריטניה בזמן מלחמת העולם השנייה", מתחיל פירוקו להדגשי שאלה כגון "היה ראש?" "השנייה?" תוך כדי חזרה על המשפט במלואו. המשחק המילולי ממשיך בהצבת סימני שאלה אחרי מילותיה של משוואה מתמטית ושורת השיר של יונה וולך, "ולא יכולתי לעשות עם זה כלום". טקטיקה זו של ספק שיטתי יוצרת "משוואה מתמטית" בין ניהול מלחמה ובין חוסר אונים חזרתי.

לקראת הסיום המכוניות ניצבות זו מול זו, ועל אחת מהן נפרש כיסוי. הפרפורמר זוחל מתחת לכיסוי, מגיח מן הצד השני וזוחל על הקרקע, והמכונית השנייה מתקרבת אליו. בקטע נוסף הוא מייילל ממושכות כמו תן (ותני הסביבה עונים). המיזוג שלו עם הטבע יכול להיתפס כחלופה לגוף שנבלע במכונית, לגוף שנפגע ומוטל או זוחל בשדה הקרב. אך אין במופע הכרעה "לטובת" הטבע, אין בו מענה על השאלה אם "אני תופעת טבע" כטבעו של היער, מתוקף אלוהים או בדמותה של מכונית שמגדירה את טבע האדם, וגם הכוח הפוגעני של התאונה לא מתממש.

3. "כניעה" באתר בנייה בירושלים

ב"כניעה" של שירה מרק בהשתתפותה עם פרפורמר נוסף – נהג המשאית נדב עוזרי – מתבצעות אינטראקציות אינטנסיביות בין אישה למשאית. העבודה, שנעשתה בליווי האמנותי ובהפקתה של ענבל הקר, נמשכת כארבעים דקות והוצגה ב-2024 בכנס הפרפורמנס השנים עשר של בית הספר לתיאטרון חזותי, והיא מוגדרת כפרפורמנס-מחול למרחב, לחומרים ולגופים.⁵⁸ הפעולה התבצעה בשוליו של אתר בנייה בירושלים (בין קריית משה לבית הכרם) שגובל בכבישים ראשיים וסביבו מנופים, והיא הותאמה לדרך עפר צרה שתחומה בחומה, במבני בטון לא גמורים או נטושים (ועליהם כתובות גרפיטי) ובמכולות. הקבוצה הייעודית, שאני נכללתי בה, הגיעה אחר הצהריים למופע ועברה בין המבנים באתר הבנייה. תחושת הנידחות והניתוק של מיקומנו גברה כאשר מעבר למובלעת האורבנית המשוקעת כמעט לא יכולנו לראות עוד את הכבישים או להיראות מהם, וכלי הרכב בעיקר נשמעו. גם הנוף של מערב ירושלים שנפרש קודם לפנינו לא נראה בזמן הפרפורמנס.⁵⁹

תחילה מופיעה בדרך העפר הצרה משאית שנוסעת ברוורס כלפי הקהל היושב על מחצלות וכיסאות מעברה השני. בארגו המטען הפתוח שלה נראית מרק, בעמידת ראש בצמוד לערמת חול בניין לבן, ורגליה מכופפות ומזדקפות לסירוגין. הנסיעה מתווה כיוון לדריסה פוטנציאלית, אולם היא איטית, בקצב מדוד שלא מעורר זעזוע. הגוף בארגו המטען נתון בחוסר

⁵⁸ על "כניעה" ושותפים למופע ראו באתר הכנס של בית הספר לתיאטרון חזותי: <https://visualtheatre.co.il/fests/event/621>, נדלה 10 ביוני 2025. לגרסה הראשונה של המופע במונפלייה, צרפת, 2024: <https://www.shiramarek.com/be-longing>, נדלה 10 ביוני 2025. שם המופע הראשון, "be-longing", הבליט את שאלת השייכות למקום מעמדת זרות והוסב בגרסה הישראלית להתמקמות המכונה "כניעה".

⁵⁹ התיאורים מבוססים על צפייה במופע החי ותייעוד עצמאי, 13 באוקטובר 2024.

יציבות, גם בגלל הנסיעה וגם כי הוא הפוך, נטול נקודת משען בטוחה, מובל, נערם או ניגר כמו ערמת החול המועדת לשימוש ולאזילה.

ירושלים, על מטענה הגאו-פוליטי הנפיץ, לא נוטלת חלק בהתרחשות דרך נרטיב מפורש, וגם את אתר הבנייה אפשר להחליף במיקום אחר או באתר בנייה אחר שעונה על תנאיו הפיזיים של הפרפורמנס. המופע לא מתייחס בבירור ל"קו התפר" העירוני אשר מוחק ובו בזמן מבליט בעיר את טבור הסכסוך. ועדיין, מחוות ההיפוך הרעועה על משאית נוסעת מתרחשת ברצועת דרך לימינלית – בין חורבה, עזובה ונטישה לבנייה והתחדשות עירונית – ומקיימת בה מפגש בין צדדים.

כעמדה טקטית שניכרת במערכי הגופים והתנועות, פוטנציאל הברוטליות של המפגש בין כלי רכב גדול לאישה נוכח אך מוסט למשחקי גומלין עדינים. אין זו דריסה, וגם לא כניעה (כשם המופע) כפויה בעקבות מלחמת חורמה, אלא מה שנראה כשמיטה מתמשכת – גם ויתור על מימוש רגע ההתנגשות והשתהות על סף התאונה וגם הרפיה של כניעה של הפרפורמריט לקיומה הרגיל הבלתי פוסק של התאונה. תחושה מינורית זו מתגלמת בתנוחות שונות, ובהן שמיטת גפיים ושכיבה על הבטן על גג המכונית שמזכירות תנוחת צליבה או עלייה לשמיים באיקונוגרפיה הנוצרית,⁶⁰ ובהטיית תא הנהג קדימה כאילו ראשו של כלי הרכב מושפל אף הוא. מערכת היחסים מתממשת במחול חזרתי שנדרשים לו שניים, באנרגיה מתמדת, בתנודה בין נקודות משען, בהילוך איטי או בהשהיות תנועה, כמו במחווה של מנוחה וחילוף תפקידים שבה הנהג משתרע בעצמו על הערמה בארגו המטען.

בקטע ממושך, המשאית הנהוגה נתונה במשפט תנועה ברוחב הדרך, קדימה ואחורה שוב ושוב, בין החומה למבני הבטון, בטרטור מנוע מתאמץ, כאילו היא מכוונת להיחלצות ולפנייה לאחד הצדדים. הקו הישר של ההאצה אצל אליס המתנגש בעץ ופגיעת המכונית בגוף הפרפורמרים ב"פרשת דרכים" אינם התרחשות מזדמנת אלא הראיה מודגשת ומתוכננת. גם במקרה של "כניעה" זוהי הראיה של ניסיון היחלצות, אך הנסיעה החזרתית נותרת בגדר תנועה צרופה שמתנוודדת ממושכות בין צידי הדרך ללא הכרעה ואינה פורקת כוח אלים באמצעות תאונה.

גם השיוך התרבותי לצדדים מתעתע, לא מוכרע. פס קול שנשמע כרדיו שמופעל בקבינה (בעיצוב סאונד של איתן חביב) הוא רצף רב-תרבותי של תחנות וצלילים. סממני הזיהוי של המשאית מכוסים, הנהג-פרפורמר (שנשכר רק לצורך המופע) הוא אדם דתי, ועל הזכוכית הקדמית נותרה הכתובת "בס"ד". באחד הקטעים, הפרפורמריט מתמקמת בחריץ צר בין החומה הגובלת בכביש ובין קדמת המשאית. כמי שנמצאת על סף מעיכה, היא דוחפת את המשאית, נשענת עליה, מהפכת את גופה בעוד הרכב משמש משען לידיים, והחומה – לרגליים. בקטעים אלו גוף הברזל הגדול תקוע בין המצרים; צלילי השיוך התרבותי, הדתי או האתני מעורבלים לרעש לבן; הגוף האנושי-נשי נותר מושהה במרווח צר על סף הפגיעה. אין זו

⁶⁰ גם במקרה זה, כמו ב"פרשת דרכים" של תנועה ציבורית, התנוחה דומה לתנוחתו של כריס ברדן ב-*Transfixed*.

הכרעה בדריסה, אלא הצעה פוליטית לאי־מימושה, שגם היא אינה פעולת סירוב מפורשת אלא הישארות על הסף, במרחב הביניים של התקיעות וההשלמה.



שירה מרק, "כניעה", ירושלים, 2024; צילום: דפנה בן-שאול.

המופע מסתיים בהתרחקותה של המשאית מן הקהל ברורס, במחוות נסיגה, וגם בחירה דרמטורגית זו אינה סגירה של תבנית שהתחילה ברורס קדימה אלא פתח להמשך לולאתי. על אף מימושן של התנגשויות דורסניות שם בחוץ, המנגנון המחולל אותן בפרפורמנס מופעל בין צדדים ובין גופי ברזל לגופים אנושיים בהילוך סרק, בניוטרל. בספרת המופע "כניעה", האלימות הפרפורמטיבית של מימוש תאונה מוחלפת בהווייה מינורית – בכניעה לתאונה או בהימנעות מביצועה.

סיכום

בפרפורמנס האמנותי של תאונת הדרכים ביצוע חובר לעמדה ביקורתית כחלק מן הפעולה. כאשר הקריטי־אקוטי מתמוג ומתנגש בקריטי־ביקורתי, מיוחס לתאונה מנגנון – רשת של נסיבות וגורמים מחוללים. בקונסטלציה זו, המקרי המזעזע מוסב למתוכנן, הביצועי מקבל מעמד ייצוגי אבל התאונה שהוסבה ל"תאונה" עדיין נוכחת. ממשותה וקישורה לתאונה סמלית בדמות אסון מעשה ידי אדם פועלים יחד.

בסצנת הרחוב הברכטיאנית, ובה "עוברי אורח יכולים לגבש דעה על התאונה"⁶¹ ננקטים אמצעים למסגור מחדש של התאונה שקרתה באמצעות עדות ומחוות הרֶאָיָה כבסיס לריבוי נקודות מבט וסתירות. מערך ותיק זה מהדהד בפרפורמנס עכשווי חי שמתרחש במרחב הציבורי במחוות ובדימויים שמכוננים פירוק אסתטי־פוליטי של המנגנון. הפעלנות הביקורתית של המעשה האמנותי לא מסתכמת בביצועיות ובחוויה של תאונה "יפה" או "מהממת" (במלוא מובן המילה) אלא נוקטת עמדה אתית, שכן היא מאירה את המועד לקריסה, הניתן למניעה והנתון לאחריות. מבעד לפרפורמנס, משחקי גומלין בין צדדים יכולים להתחלף. התאונה מסומנת כהבניה, כבדיה או כסיפור שאפשר לספר גם אחרת.

⁶¹ על פי התרגום האנגלי: "bystanders are able to form an opinion about the accident"; ראו: Brecht, "The Street Scene", 121.

מאמר זה מתמקד בפרפורמנס האמנותי, ועם זאת חשוב לציין שה"תאונה" הקטסטרופלית שהתרחשה ב-7 באוקטובר 2023 כוללת גם היא וריאציות על סצנות רחוב שמערבות מכוניות ואינן אמנותיות במובהק: כאלו שמתאפיינות במסגורו הביקורתי של האירוע התאונתי או בחזרה פרפורמטיבית על דימויי תאונה. ראו לדוגמה את השימוש העיתונאי שעושה יוענה גונן בתאונה שהתרחשה ב-26 באפריל 2024, ובה פגעה מכונית, שנהג בה נהגו של שר שביקר בזירת פיגוע, באדם ופצעה אותו. גונן מציגה לציבור (המוזמן לגבש את דעתו) רגע שולי של תאונת דרכים כביטוי מטונימי של המנגנון המערכתי אשר מחולל או מאפשר תאונות: "לעתים מצליח רגע שולי לזקק לתוכו את מהותה של מערכת שלמה ולחשוף את גלגלי השיניים של ההיגיון המניע אותה".⁶² ממערך הגורמים הקשור בתאונה נגזרת התובנה הביקורתית כי האירוע הזה "כמו נכתב כדי לשמש כסמל לאדישות המוחלטת של הממשלה לשלומם של אזרחי המדינה".⁶³

במקרה נוסף, כלי רכב שעברו תאונה שימשו נקודת התייחסות למיצג מחאה של תנועת "אחים ואחיות לנשק", אשר פיזרו בסוף אפריל 2024 רכבים שרופים לאורך כביש.⁶⁴ ההראיה הסימולטיבית של המכוניות, המשמשות תזכורת לכלי הרכב מפסטיבל הנובה שקפאו במצבי תאונה בכביש 232 (וכן לשלדי המכוניות בשער הגיא או באב אל-ואד), הפקיעה אותן מחלל ומזמן מסוימים ונקשרה מפורשות להפקרה מתמשכת, החל בחטופים. מנקודת המבט האזרחית, המכונית עצמה (ולא העד-הפרפורמר), שאינה רק כלי פוגע שמזוהה עם טרור, משמשת במקרה זה כהראיה ביקורתית של פגיעה של כוח ממשלי באזרחים. המשחק המתבצע בנקודות מבט כולל את ההתקה של פגיעות הקורבנות לגופה של המכונית, שהייתה לממנטו – שריד פצוע ועד מכני מעורב וזוכר שממוסגר מחדש במרחב הציבורי.

אירועי הפרפורמנס האמנותי שדנתי בהם – "פרויקט לאדה קופייקה" של אליס בסנט פטרסבורג, רוסיה, "פרשת דרכים" של תנועה ציבורית בקייב, אוקראינה, ומופעים עכשוויים במרחבים ציבוריים שונים בישראל – יוצרים מערכים מורכבים הרבה יותר של דימויים ופעולות. הפרפורמנס האמנותי מחבר את התאונה לאפרטוס ולעמדה ומוסיף על כך קישורים בין האירוע לתפיסה החושית והרגשית, להתנסות הסובייקטיבית, הסינגולרית והאוטוביוגרפית ולעיבוד השיתופי של הטראומה. כפי שבולט בפרפורמנס המקומי – "עיוורון לילה" של סטודיו שיתופי, "אני תופעת טבע" של נאוה פרנקל ו"כניעה" של שירה מרק – מערכות יחסים עם רכב יכולות להפעיל טקטיקות שמסמנות את המכונית, על עמדת הכוח המוטבעת בה, כגוף פגיע, לבחון את זיקתה לטבע האנושי ולקשור את מערכת היחסים הזאת באפקטים מינוריים שמחליפים את המימוש העז של תבנית ההתנגשות בגילויים כמו הזנחה והפקרה, ספק עמוק, כניעה ותחושה של היתקעות בתוך תאונה מתמשכת.

⁶² גונן, "התאונה של המדינה".

⁶³ שם.

⁶⁴ לתיעוד בעמוד הפייסבוק "אחים.רות לנשק" (26.6.2024):

<https://www.facebook.com/watch/?v=2087520688297674>, נדלה 17 בנובמבר 2024.

תנועת ההאצה, שעל פי ויריליו מאפיינת את המעמד הלא צפוי ועם זאת צפוי של התאונה, לא חייבת להתממש כפשוטה ואינה פואטיקה אחידה. גם כאשר התאונה מתבצעת בתבנית מלאה עד התנגשות, משתברת לזוויות ולחלקים איקונוגרפיים או נרמזת מבעד לערבול בין שלבים וזמנים, בכוחה לשמש כווקטור שקושר בין תאונות שונות. קשר זה מכליל את התאונה כפרדיגמה של אסון כלשהו שכרוך במנגנון כלשהו ובו בזמן מאפשר את תפקודו של הפרפורמנס כהרהור (ברוטלי) על היסטוריה ועל משבר ספציפיים. אתרי המופע משמשים כמוזיאון התאונות לא רק כי תאונה אמנותית מתבצעת בהם, אלא כי היא מדגישה את הצטברותן של תאונות במרחב. התאונה המעוררת מטען משברי היא ההיסטוריה של העתיד, היא המלחמה הבאה, הנתונה כנראה לחזרה יותר מאשר ללימוד ולמניעה.

דפנה בן-שאול היא פרופסור בחוג לאמנות התיאטרון
בפקולטה לאמנויות באוניברסיטת תל אביב, חוקרת תיאטרון
ופרפורמנס. ראש התכניות הרב-תחומית והבינתחומית
באמנויות וראש מסלול מופע עצמאי לתואר שני.

מקורות

- אגמבן, ג'ורג' יו. **מהו אפרטוס?**. רסלינג, 2015.
- ארנדט, חנה. **המצב האנושי**. תרגום: אריאלה אזולאי ועדי אופיר. הקיבוץ המאוחד, 2013.
- בן-שאול, דפנה. "ממש, אבל ממש: על תאונת הממשי והמדומה באזור הדמדומים האסתטי". **מעקף**, "דמדומים", גיליון דו-לשוני מיוחד (2021). **קישור**. נדלה 27 במאי 2025.
- בנימין, ולטר. "על מושג ההיסטוריה". בתוך **ולטר בנימין: מבחר כתבים ב**, תרגום: דודו זינגר. הקיבוץ המאוחד, 1996. 318-309.
- ברכט, ברטולט. "על תיאטרון של יומיום". בתוך **גלות המשוררים: מבחר שירים 1956-1914**, תרגום: ה. בנימין. הקיבוץ המאוחד, 1978. 114-110.
- ברק בירך, אביטל. "אף על פי כן נוע תנוע": וריאציות של התנגדות במופעי תנועה במרחב הציבורי". חיבור דוקטורט, אוניברסיטת תל אביב, 2022.
- גבעוני, מיכל. **עתיד לשעבר: מדריך תיאורטי לחיים במבוי סתום**. פרדס, 2023.
- גונן, יוענה. "התאונה של המדינה - בין הנעליים של אימלדה להתנגשות של בן גביר". **הארץ**, 30.4.2024. <https://www.haaretz.co.il/opinions/2024-04-30/ty-article-opinion/.highlight/0000018f-2a99-dc45-a78f-3ed9034e0000>
- דקל-קדוש, אמרי. **התאונה**, 2020. <https://vimeo.com/490515129>. נדלה 27 במאי 2025.
- ויריליו, פול. **המרחב הביקורתי**. תרגום: אורית רוזן. רסלינג, 2006.
- זהבי, אהד. "מינוריות". **כתב עת לקסיקלי למחשבה פוליטית 1** (2010): 103-91.

- לפקי, אנדרה, **מצוי קחול: אמנות המופע והפוליטיקה של התנועה**. תרגום: ניב סבריאגו. אסיה, 2013.
- עזריהו, מעוז. "זיכרון בנוף: האנדרטאות הסמויות מן העין - שלושה מקרים". **קתדרה** 150 (2013): 211-238.
- עפרת, הדס, נעמי יואלי וג'וזף שפרינצק (עורכים). **לך לך למדבר: סטודיו שיתופי - ספר אמן**. אוצר התערוכה: אודי אדלמן. המרכז לאמנות דיגיטלית, 2024.
- קדמן, נגה. **בצדי הדרך ובשולי התודעה: דחיקת הכפרים הערביים שהתרוקנו ב-1948 מהשיח הישראלי**. ספרי נובמבר, 2008.
- רוקם, פרדי. **פילוסופים ואנשי תיאטרון: מפגשים ומערכים**. תרגום: עירא אבנרי. מוסד ביאליק, 2022.
- רמון-קינן, שלומית. **הפואטיקה של הסיפורת בימינו**. תרגום: חנה הרציג. ספרית פועלים, 1984.
- תנועה ציבורית. "אודות". <http://www.publicmovement.org/he/about>. נדלה 18 בנובמבר 2024.
- . "פעולות". <http://www.publicmovement.org/he/archive>. נדלה 18 בנובמבר 2024.
- . "פרשת דרכים". <http://www.publicmovement.org/he/new/cross-section>. נדלה 18 בנובמבר 2024.
- . "תאונה". <https://www.publicmovement.org/he/old/accident>. נדלה 12 ביוני 2025.
- Allys, Francis. *Game Over*, 2011. <https://francisallys.com/game-over>. Accessed 17 November 2024.
- . *Lada Kopeika Project*, 2014. <https://francisallys.com/lada-kopeika-project>. Accessed 15 November 2024.
- . *Study for the Lada Kopeika Project*, 2014. "artmap - Manifesta 10 St. Petersburg". <https://artmap.com/manifesta/exhibition/manifesta-10-st-petersburg-2014>. Accessed 17 November 2024.
- Ben-Shaul, Daphna. "Critically Civic: Public Movement's Performative Activism". In *Performance Studies in Motion: International Perspectives and Practices in the Twenty-First Century*, edited by Atay Citron, Sharon Aronson-Lehavi, David Zerbib. Bloomsbury Methuen Drama, 2014. 118-130.
- . "Restating the Scene of Foundation: Establishing Israeli Statehood and Culture in National Collection by Public Movement". *Theatre Research International (TRI)* 42:1 (2017): 37-54.
- Brecht, Bertolt. "On Gestic Music". In *Brecht on Theatre*, translated and edited by John Willett. Hill and Wang, 1964. 104-106.
- . "The Street Scene: A Basic Model for an Epic Theatre". In *Brecht on Theatre*, translated and edited by John Willett. Hill and Wang, 1964. 121-129.
- . "A Short Organum for the Theatre". In *Brecht on Theatre*, translated and edited by John Willett. Hill and Wang, 1964. 179-205.
- Cronenberg, David, director. *Crash*, 1996.
- Hoover, Sarah. *Reflective Affective Dramaturgies of Participatory Theatre: Larping Audiences into Performance*. Palgrave Macmillan, 2024.
- Horvitz, Robert. "Chris Burden". *Artforum* 14:9 (1976): 24-31. <https://www.artforum.com/features/chris-burden-2-214183>. Accessed 26 May 2025.

- Lotringer, Sylvère, and Paul Virilio. *The Accident of Art*. Translated by Michael Taormina. Semiotext(e), 2005.
- Malabou, Catherine. *The Ontology of the Accident: An Essay on Destructive Plasticity*. Translated by Carolyn Shread. Polity Press, 2012.
- Miller, Arthur. *Death of a Salesman: Certain Conversations in Two Acts and a Requiem*. Penguin, 2000.
- Ono, Yoko. *Grapefruit*. Wunternaum, 1964.
- Public Movement. *Cross Section*, 2014. Kyiv, Ukraine. PinchukArtCentre, YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=-I6lpI0p1fY>. Accessed 18 November 2024.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press, 2003.
- Virilio, Paul. *Unknown Quantity*. Translated by Chris Turner. Thames and Hudson, 2003.
- Wilkie, Fiona. "Out of Place: The Negotiation of Space in Site-Specific Performance". PhD diss., University of Surrey School of Arts, 2004.