

לעטות את המסכה של ריק־קוד: אוטואתנוגרפיה בחוג לריקודי עם בכיסאות גלגלים

נילי ברויאר*

תקציר. מאמר זה בוחן בביקורתיות את הסימון התרבותי המייצר ההלגיטימציה לריקוד מתוך כיסא גלגלים. נפרש בו מהלך תיאורטי שפורט על הנימים העדינים של הפוליטיקה של הגוף ושל הייצוג. במוקד המאמר ניצב המתח שבין נכות ובין ריקוד כפי שהוא מתעצב בתרבות המערבית בכלל ובחברה הישראלית בפרט. המחקר משתייך ללימודי מוגבלות כשדה ביקורתי ובינתחומי הבוחן את הנכות כתופעה חברתית-תרבותית. תהליך המחקר כלל תצפית משתתפת בחוג לריקודי עם בכיסאות גלגלים, ועם המעבר שלי לכיסא הגלגלים התגבשה שיטת המחקר לאוטואתנוגרפיה, המובאת בגוף ראשון. בניסיון להתחקות אחר סימונים שהפעלתי אני ושאחרים הפעילו עליי, זוהה מנגנון המרוקן את הגוף הנכה מריקוד ומלביש עליו מסכה של ריק־קוד. בד בבד נבדקו תהליכים של השתנות ומשא ומתן על הסימון.

מבוא

היחיד בעל הסטיגמה יכול גם לנסות ולשפר את מצבו בעקיפין על ידי הקדשת מאמץ אישי רב להשתלטות על תחומי פעילות, הנחשבים בדרך כלל כסגורים בפני בעל ליקוי כשלו, מסיבות גופניות או אחרות. הדבר מודגם בנכה הלומד, או לומד־מחדש, לשחות, לרכב, לשחק טניס, או להטיס מטוס; או בעיוור, הנעשה מומחה לסקי או לטיפוס־הרים. אפשר, כמובן, לקשר לימוד־מעוות לביצוע־מעוות של הנלמד, כמו במקרה של יחיד הכבול לכיסא־גלגלים, אשר מצליח להגיע עם נערה אל רחבת־הריקודים בחיקוי כלשהו של ריקוד (גופמן, [1963] 1983, עמ' 13).

בציטוט זה של ארווינג גופמן מספרו סטיגמה הוא מתאר תופעה שבה המתויג משקיע מאמץ ניכר כדי להשתלט על תחומי פעילות שהוא אינו מצופה לקחת בהם חלק. הדוגמאות שדרכן מבקש

* מכון אלן בית נועם ללימודי מוגבלות

מאמר זה מתבסס על עבודת התזה "סטיגמה ואי הכרה מהראי של לימודי נח"ות (נכות, חברה ותרבות)" (2008). התזה נעשתה בהנחיית ד"ר לואיז בית לחם מהתכנית ללימודי תרבות באוניברסיטה העברית בירושלים, וד"ר נסים מזרחי מהמחלקה לסוציולוגיה ואנתרופולוגיה באוניברסיטת תל אביב. אני מודה לעורכות הגיליון ולקוראות האנונימיות של סוציולוגיה ישראלית על הערותיהן המועילות. תודה גם לד"ר פנינה שטינברג ולאיקי בר חיים, שתפיי במכון אלן בית נועם, על התמיכה והסיוע.

גופמן להמחיש את טענתו ממוקדות בנכים העוסקים בפעילויות גופניות למיניהן. בהתייחסותו לריקוד הוא נוקט שפה שיפוטית: "ביצוע מעוות" ו"חיקוי כלשהו של ריקוד". כך הוא מסמן את הריקוד בכיסא גלגלים כרייקוד.² הרייקוד הוא העיוות של הריקוד; תנועת הגוף הנכה משהה את הריקוד, מגמגמת ופורמת אותו, ומרוקנת מהגוף את האפשרות שיתקבל כרוקד. בהיעדר ריקוד נותר "חיקוי כלשהו" המהדהד בחלל את הדבר שאיננו. נדמה שאותה גישה מבטלת שהעלה גופמן בשנת 1963 עודנה מרחפת מעל כל ניסיון לייחס ריקוד לביצוע תנועתי של גוף נכה. בכל הנוגע לריקודי נכים, התרבות מביטה בהם בספקנות ומציפה באופן כמעט בלתי נמנע את שאלת ההיתכנות. הגוף הנכה נתפס כחסר יכולת לריקוד ואף כאנטיתזה לגוף רוקד. שני הגופים מוטענים תרבותית במשמעויות מנוגדות, והניסיון לחבר ביניהם מייצר זירת התנגשות אפיסטמולוגית. הסוגיה שניצבת לפתחו של מאמר זה היא האם תנועה בכיסא גלגלים יכולה להתקבל כריקוד. לשאלה זו אני ניגשת מתוך הפריזמה של לימודי מוגבלות.³ בלימודי מוגבלות מכירים בתרומתו של גופמן לחקר הנכות כתופעה תלוית הקשר. במסגרת כתיבה אקדמית עכשווית, חוזרים החוקרים לתיאוריה שפיתח גופמן על הסטיגמה, ובמשימתם לפתח חשיבה ביקורתית על נכות הם נסמכים עליו, מתכתבים עמו ואף מתעמתים עם חלקים מעבודתו ומבקרים אותו. אני מבקשת להצטרף אליהם במגמה זו. כחוקרת תרבות אני מבקשת לבחון את הפרקטיקות ואת השיחים המתלווים אליהן, שמסמנים פעולה גופנית מסוימת כריקוד או כרייקוד ומנהלים משא ומתן על תקפותן של התוויות. אין כוונתי לבחון מהם הקריטריונים שדרכם יש לזהות ריקוד. גם אין ברצוני לצקת הגדרה משלי המייצרת גבולות חדשים, כביכול נכונים יותר, לריקוד. במקום זאת, אני מבקשת להתחקות אחרי אותם רגעים של סימון, למפות אותם ולחקור את מידת התקבלותם. במסגרת של כתיבה אוטואתנוגרפית אחלץ את עקבות הסימון שהפעלתי אני והפעילו אחרים עליי בחוג לריקודי עם בכיסאות גלגלים שבו השתתפתי.

- 1 במקור: tortured performance; התרגום "ביצוע מעוות", כפי שמופיע במהדורה העברית של הספר, אינו מדויק, ולכן לא אתן לו משקל של ממש בניתוח. בהמשך הדברים אציג תרגום חלופי של המונח ואקשור אותו לטעון אחר.
- 2 אני מודה לפרופ' תמר אלאור שהציעה לי את המושג. ככל המשמעות הטמון במחיצה שבין ריק לריקוד מייטיב לתאר את המהלך שאפרט עליו לאורך המאמר.
- 3 Disability Studies. בשנים האחרונות השרדה זוכה לעניין ולפיתוח גם בישראל, ושאלת השיום נותרה בינתיים פתוחה. בין האפשרויות שהוצעו היו לימודי מוגבלות, לימודי מוגבלויות, לימודי נכות, לימודי ביקורת מוגבלות ולימודי הגבל. לימודי נחוו"ת – כראשי תיבות של נכות, חברה ותרבות – היא הצעה שלי משנת 2007. בשל הדיון המתחייב מהצעה פרובוקטיבית זו, ולנוכח קוצר היריעה, אשתמש במאמר בתרגום המקובל – לימודי מוגבלות.

סטיגמה, גוף וריקודי נכים

גופמן תרם רבות לפיתוח פרדיגמת האינטראקציה הסימבולית. במסגרת הפרדיגמה נחקרים יחסי גומלין בינאישיים כהתרחשות המתקיימת ברובד הפרשני. התקשורת מתבססת על סמלים כך שהיא כוללת תהליכים של פרשנות ומשא ומתן על המסרים העוברים בין השותפים לאינטראקציה. גופמן (1963 [1983]) הראה שיש סמלים שבכוחם להכריע את האינטראקציה; אדם שהחברה מוצאת אותו כלא ראוי להתקבל על ידה, מתויג בסטיגמה ונושא חרפה. התיוג מעצים את המאפיין הבלתי לגיטימי ומוחק מרכיבים אחרים בוהות. ערכם של אנשים שתויגו מופחת, אנושיותם מעורערת, וזהותם מבחינה חברתית הופכת פגומה. הסטיגמה מצמצמת את מגוון התפקידים שהמתויג יכול למלא ויוצרת הפרעה בכל התסריטים התרבותיים המקובלים. משתויג, האדם מעורר בסביבתו תגובות של מבוכה, רתיעה ואף התעלמות, והוא מתקשה לייצר אינטראקציה ולשמור עליה. הסימון השלילי של הסטיגמה חודר ומשבש גם את חוויית העצמי של המתויג כך שהוא מצוי באמביוולנטיות, בתחושת ניכור ובסתירה עצמית.

ההתמקדות במהלך הפרשני כמחולל סיטואציות חברתיות ובסימון הסטיגמתי כמכונן זהות פגומה היא אחד העוגנים התיאורטיים של מאמר זה. מוקד נוסף שילווה את המחקר הוא הגוף. באסכולה הפוסט-סטרקטורליסטית, מעמדו האונטולוגי של הגוף מוטל בספק. הוגים כגון פוקו (2005, 2008) ובאטלר (Butler, 1993) דנים במורכבות היחסים שבין מסמן למסומן ומצביעים על שרירותיות הסימן. כפריקט פוליטי הם מבקשים להציף חזרה את פעולת הסימון שבוצעה על פני השטח של הגוף ונמחקה מהזיכרון התרבותי. בטקסט של גופמן, לעומת זאת, הגוף נותר בעמדה אמביוולנטית, ולא מסופקת הכרעה על הגדרתו כטבע או כתרבות, כאונטולוגיה או כפיקציה. מצד אחד, טיצוקוסקי (Titchokosky, 2000) מראה שהסטיגמה אצל גופמן היא תופעה חברתית הנוצרת במסגרת יחסי הגומלין. גופמן מגדיר את הסטיגמה כ"סוג מיוחד של קשר בין אפיון וסטריאוטיפ" (גופמן, 1963 [1983], עמ' 9). הוא מסביר כי בהקשרים שונים יכול אותו האפיון לקבל משמעות הפוכה, כך ש"למעשה דרושה לשון-שלי-קשרים ולא של אפיונים" (שם, עמ' 8). טיצוקוסקי מבהירה כי אפיון (attribute), כסימן של שונות, אינו זוכה אצל גופמן למעמד של עובדה, ואין הכרח שהוא יוביל לסטיגמה. כלומר האפיון – כמו האפיון המצוי על שטח הגוף – מקבל את משמעותו הסמלית רק בהקשר חברתי ובמסגרת היחסים בין אנשים. מצד שני, בתוך הרווח ואי הבהירות שמתיר גופמן בטקסט, הוא מייצר שפה המתייחסת לגוף הנכה כגוף קונקרטי ומבנה אותו ככזה. את הגופניות הזאת הוא מכנה "השיקוצים הגופניים – הליקויים הגופניים למיניהם" (שם, עמ' 9). שפה זו שגופמן נוקט זוכה לביקורת של ונדל (Wendell, 1996). לטענתה, הוא מחמיץ את העיקרון החברתי שעליו הוא מצביע, משום שבאמצעות מושגים תיאוריים-כביכול הוא חוזר ומטעיין את הגוף הנכה במשמעויות בעייתיות. הגוף זוכה למשמעויות מגוונות ושנויות במחלוקת גם במסגרת לימודי מוגבלות. אחד המודלים הראשונים, שתרם גם להתפתחות לימודי מוגבלות כשדה מחקרי, הוא המודל החברתי (Oliver, 1990). כמו ההבחנה שיצרה התנועה הפמיניסטית בין מין למגדר, כך גם תנועת הנכים הפרידה בין לקות (impairment) למוגבלות (disability).⁴ הלקות זוהתה

4 יש התלבטות אם לתרגם את המושג disability כנכות או כמוגבלות. מאחר שבמאמר הנכות מובנית כבלתי נפרדת מהגוף החומרי, ראיתי לנכון להשתמש כאן במושג 'מוגבלות'.

במודל כחסר של איבר או כפגם באורגניזם או בתפקוד של הגוף. המוגבלות, לעומת זאת, הוגדרה מחדש כהבניה חברתית הנובעת מהתארגנות אנושית. כלומר המוגבלות אינה תוצר ישיר ודטרמיניסטי של הלכות אלא תופעה פוליטית. עם התפתחותם של לימודי המוגבלות, החלה לעלות בשדה ביקורת על המהותנות של המודל החברתי. יוז ופטרסון (Hughes & Paterson, 1997) טענו שהמודל אשרר את המדיקליזציה של הגוף הנכה והותיר אותו בידי השיח הרפואי. שייקספיר (Shakespeare, 1997) ביקר את הזנחת הלכות ואת ההתעלמות מהחוויה הפנומנולוגית. מתוך רצון לקדם ייצוג חלופי של נכות, הוא קרא להחזיר את הגוף והסובייקט ללב המחקר והעשייה החברתית.

פינקלשטיין ומוריסון (Finkelstein & Morrison, 1993) שותפים לרצון שביטא שייקספיר ומאמינים שהאמנות תוכל לצקת לנכות משמעויות חדשות. בהקשר זה הם מבחינים בין אמנות שמשותפים בה נכים, אך היא נשענת על התרבות הדומיננטית של הלא נכים, ובין אמנות נכות (disability art).⁵ את האמנות שמשותפים בה נכים הם רואים כתלות תרבותית וכחיקוי שנועד לקדם היטמעות, ואילו אמנות נכות היא לדבריהם יצירה השואבת את השראתה מתוך הנכות ויכולה לזכות את הזהות הנכה בתוקף ובהכרה. מבין אמנויות הבמה, סנדאל (Sandahl, 1999) מצביעה על המחול כבעל הפוטנציאל הגדול ביותר לקדם שינוי תרבותי. היא מסבירה שמאחר שבמחול הגוף הוא המדיום, הנכות מוצגת כחומר ולא כמטפורה, והצופה מחויב לפגוש את הגוף הנכה באופן ישיר ובלתי מתפשר. המחול האלטרנטיבי יאופיין לדעתה באסימטריה, בתלות הדדית ובהתאמות, ואלה יחליפו את השליטה העצמית ואת הווירטואוזיות.

כיווני מחשבה אלה ייבחנו במסגרת המאמר, המתמקד בחוג הריקודי עם כביסאות גלגלים. את מודל הריקוד הזה פיתחה אורלי באור, מטפלת בתנועה וכוריאוגרפית בהכשרתה, בשלהי שנות השמונים של המאה שעברה. באמצעות כוריאוגרפיה מיוחדת התאימה באור את ריקודי העם לאוכלוסייה כביסאות גלגלים. לפי ההבחנה של פינקלשטיין ומוריסון, מדובר באמנות שבה משותפים נכים, ולא באמנות נכות, משום שהרוקדים בחוג נדרשים לחקות סגנון שיועד במקורו ללא נכים, ובהסתמכם על התרבות הדומיננטית הם נותרים תלויים באופן שבו היא תופסת אותם.

המחקר של רוגינסקי (2004 וגם בקובץ זה) מנתח את המקרה על בסיס אחר ומציג אותו כמורכב משתי פנים. לתפיסתה, המודל "מדגים את יכולתה של הפרקטיקה הלאומית של ריקודי העם הישראליים להכיל בתוכה חריגות מסוגים שונים ונד בבד לא לפגום בביטוייה כגופניות ישראלית יצוגית" (שם, עמ' 377). הרישא של המשפט מצביע על הכלה. ידוע שמחולות העם מילאו תפקיד מרכזי בעיצוב לאומיות ישראלית (בהטרצון, 2004), ואפשר ללמוד על כוחם הסימבולי גם מתמונת הרוקדים עם ההכרזה על הקמתה של מדינת ישראל, שנחרתה בזיכרון הלאומי (אלמוג, 2001, עמ' 362). הכניסה למעגל הרוקדים הפכה למעשה דימוי להשתייכות ולהתמזגות בחברה מלוכדת ומאוחדת. קו המעגל הנכחה את הקבוצה, ונד בבד שרטט את גבולותיה. מבחינה זו, המודל הריקודי עם כביסאות גלגלים אפשר להגמיש את גבולות המעגל: שילובם של נכים מעביר את המסר "שכולם יכולים לרקוד יחד" (רוגינסקי, 2004, עמ' 377) ומחזק ערכי לכידות והכלה באותו קולקטיב. אך הסיפא של

המשפט מציב את גבולות ההכלה: המודל המותאם נדרש שלא לפגום בדימוי הגוף הישראלי, גוף שווייס (Weiss, 2002) מכנה "הגוף הנבחר". האידיאל של היהודי החדש כגבר צעיר, יפה תואר, חיוני, חסון ובריא מיוצג לטענתה בדמות החייל. הגוף הנכה, לעומת זאת, מבטא פגיעות וחולשה ומזוהה עם הגלותיות שממנה ביקשה הציונות להתרחק. אם כן, הניסיון להחזיר לריקודי העם גופניות נכה פורעת את הסדר הסמלי.

ואולם, נדמה שנמצאה נקודת איוון על ידי החלת מודל הריקוד בכיסאות גלגלים בחוג של נכי צה"ל בבית הלוחם בתל אביב: "אותם אנשים שביטאו את 'הגוף הישראלי המושלם' [...] אך נפגעו בעת מילוי תפקידם למען המולדת, ממשיכים להציג גם בגופם הפגום את הפרקטיקה הלאומית" (רוג'נסקי, 2004, עמ' 377). הסמליות שהיה מוטען בה גוף החייל אפשרה לבאור להכניס את הגוף הנכה לתנועת המעגל. מלבד זאת, המודל יושם בתקופה שבה הערכים הממלכתיים נשחקו, וירדה קרנם של ריקודי העם. נראה שהקשר זה סייע לפתוח את מעגל הרוקדים בפני מצטרפים חדשים, בהם נכים מלידה, עיוורים ואנשים עם מוגבלות שכלית.

במאמר זה אני מתכוונת לבחון כיצד שורטטו גבולות ההכלה הן על ידי והן על גופי כמשתתפת בחוג. המתחים שהצביעו עליהם רוג'נסקי, פינקלשטיין ומוריסון נחשפו גם בשדה, והגבולות בחוג התגלו כדינמיים, אינטראקטיביים ומעוררי מחלוקת.

שיטת המחקר

בשנת 2004 נפתח חוג לריקודי עם בכיסאות גלגלים במתנ"ס של עיר מרכזית בישראל. המורה של החוג הייתה תלמידתה של באור, וכן היה לה רקע בחינוך מיוחד והכשרה בכמה סגנונות מחול. בטרם נכנסתי לחוג בחרתי בתצפית משתתפת כשיטת המחקר, אך כעבור זמן התערערה הבחירה, והחוויה הפנומנולוגית שלי נעשתה מרכזית במחקר. השתתפתי בחוג במשך השנתיים שבהן פעל, ונהגתי לתעד אמירות ומצבים שהתרחשו במהלכו או מחוצה לו ושהתרשמתי היו בעלי ערך למחקר ולאופן שבו אני חווה את השדה. את הרישום ערכתי לעתים תוך כדי השיעורים, ובעיקר לאחריהם. בשחזור הדברים עזרה לי חברתי ענת רול, שהצטרפה לחוג במפגש השלישי והייתה לבת זוגי הקבועה לריקוד. בסופו של דבר נערך המחקר כאוטואתנוגרפיה, ובמאמר יודגש החלק החווייתי שלי בחוג.

אוטואתנוגרפיה היא אחת משיטות המחקר שצמחו מתוך משבר הייצוג במדעי החברה. גישות רליטיביסטיות, פמיניסטיות ופוסט-מודרניסטיות התנגדו לתפיסה הפוזיטיביסטית שלפיה המחקר מגלה את המציאות כהווייתה. התייעוד הוגדר מחדש כפעולה פרשנית סלקטיבית המערבת מרכיבים של כוח והכפפה של פרטי המידע למערכת סיווגים שמקורה בתרבות החוקר ובנרטיבים שהוא מבנה (Buzard, 2003). האוטואתנוגרפיה מנסה להתמודד עם המורכבות ומאפשרת לאנשים מקבוצות שוליים להשמיע את סיפורם בקולם שלהם (Ibid.).

הכתיבה האוטואתנוגרפית קושרת את האישי לתרבותי וממקמת את העצמי בתוך הקשר חברתי (Reed-Danahay, 1997). מלאכת התייעוד במסגרת זו נעשית גלויה ומונכחת כפעולה פרשנית, שלא רק מתארת מציאות אלא מתערבת בה ושותפה ליצירתה. האוטואתנוגרפיה מוציאה את החוקר משקיפותו ומספקת לו נוכחות וקול סובייקטיבי, שכן האופן שבו הוא

חווה את המציאות הוא הקורפוס שעליו מבוסס המחקר (Ellis & Bochner, 2000). כדי להתמודד עם הטיעון שאוטואתנוגרפיה היא כתיבה רגשנית ונרקסיסטית (Coffey, 1999), החוקר מחויב לרפלקסיביות ולביקורתיות על פרשנותו שלו.

“מי בכלל יכול לטעון שמדובר בריקוד”

מפגש ראשון של החוג. ריקוד ראשון מתחיל ואני על הרגליים, או כמו שקוראים לזה במסגרת החוג – אני “עומדת”. כיף ומעייף כאחד. מתחילה לרקוד עוד ריקוד באותה צורה, אבל הרגליים כבר מאותתות לי לעצור בצד. כאב קל. גופי לא מצליח לעמוד בדרישות ואני חשה בכאבים ובעייפות. ניגשת למורה ומודיעה לה שאני צריכה לצאת ושחזור עוד מעט. יורדת לאוטו ומוציאה מתא המטען כיסא גלגלים שהבאתי אתי לעת מצוא. הכיסא הממונע שהמתין לי תקופות ארוכות בתא המטען יוצא פעם נוספת לאוויר העולם. חוזרת לאולם הריקודים. אני בממונע ועם מבט נפול. מרגישה חוסר נוחות עם ההופעה החדשה שמוצגת לקבוצה שלא מזמן פגשתי. מבוכה. בשפת המקום, הפכתי ל”יושבת”. תחושה לא נעימה. מוצמדת אליי בת זוג ללא כיסא גלגלים. מנסות לבצע את הריקוד בכיסא הגלגלים הממונע. זוועה! איך בכלל אפשר לרקוד בזוגות על כיסא גלגלים? מילא כיסא ידני, אבל עם הממונע?! מוותרת על התענוג המפוקפק ומתיישבת בתבוסה על אחד הספסלים הסמוכים לרחבה. מסתכלת על הנכים הנעים בגמלוניות למולי בכיסאות הגלגלים שלהם. הפנים שלהם חייכניים, עליוזים ומוארים, ואני לא מבינה איך הם יכולים ליהנות, ומי בכלל יכול לטעון שמדובר בריקוד. היו אלה אנשים שקודם יכולתי לחוש עליהם עליונות. לא יכולה לרקוד כעומדת במשך יותר מריקוד אחד, ואפילו לא מצליחה לבצע את תפקיד היושבת. בושה. מתוסכלת.

באירועים חברתיים אני מצטרפת לרחבת הריקודים ומתחילה לנוע בתוכה, מזיזה את חלקי הגוף בהתאם לסגנון ולקצב של המוזיקה. פעמים רבות אני זוכה לתגובות חיוביות מהסובבים. אנשים מתרשמים מהאופן שבו אני מניעה את הגוף. לעתים אנשים זרים ניגשים אליי ומחמיאים לי, טוענים שאני רוקדת יפה. דרכם אני לומדת שהתנועות שאני מבצעת מתקבלות כריקוד. אני מצליחה לייצג גוף רוקד. בשל כאבים המתלווים אצלי למאמץ פיזי אני משתדלת שלא לרקוד בעמידה זמן ממושך. אני נוהגת לחלק את הריקוד לטווחי זמן קצרים ומרבה לעשות הפסקות, אך גם כשאני פורשת לשיבה, אני ממשיכה לנוע מתוך הכיסא. אני נשארת קשובה לקצב המוזיקה וערה לדינמיקה שבינו לבין הגוף. לאור ההתנסויות החוזרות שלי בריקוד, לא חוויתי את מרחב הריקוד כסגור בפניי. מבחינה זו הצטרפותי לחוג אינה מתיישבת עם התסריט של גופמן. עם זאת, יש גבול למידת ההכלה שלי בשדה המחול. אני אמנם יכולה לרקוד להנאתי, אך פעילויות מחול מובנות ופורמליות אינן פתוחות בפניי באופן מלא. בשל נמיכות קומתי יהיה זה מורכב עבורי לקחת חלק בריקודי זוגות או בריקודי מעגלים. נוסף על כך, המגבלות הפיזיות והכאבים יקשו עליי להשתלב במסגרת שדורשת תנועות אחדות ועמידה ממושכת. זכורה לי שיחה שניהלת

בעבר עם חברה: היא השתתפה אז בחוג לריקודי עם ושקלתי להצטרף אליה, אך לאחר התלבטות קצרה החלטתי שזה בלתי אפשרי וביטלתי את הרעיון. אם כן, החוג לריקודי עם בכיסאות גלגלים הוא המסגרת הראשונה להוראת מחול שבה לקחתי חלק.

למפגש הראשון בחוג החלטתי להופיע כמשתתפת ולא פסלתי את האפשרות שארקוד בכיסא גלגלים. באותן השנים התחלתי להיעזר בכיסא גלגלים, תחילה בידני ואחר כך בממונע, כדי לבצע מטלות שדרשו עמידה לאורך זמן או כתחליף להליכה ממושכת. נשאתי עמי ברכב כיסא ממונע, ושקלתי אם להוציא אותו לצורך החוג, אך בסופו של דבר העדפתי להיכנס בלעדיו. החוג מאפשר לכל משתתף להיכנס לאחד משני תפקידים, עומד/ת או יושב/ת, ונכנסתי מיד לתפקיד עומדת. "עומדים" הוא הכינוי שנתנה באור לרקדנים שאינם בכיסאות גלגלים. במסגרת התפקיד אני נדרשת להתנועע כשאני עומדת על רגלי במשך זמן ארוך. נוסף על כך, אני מצוותת ליושב/ת, כלומר אדם שרוקד בכיסא גלגלים. עלי לאחוז ביד של בת/ן הזוג לריקוד, ולעתים אני אמורה לקדם את היושב/ת ולהניע אות/ה קדימה. כתוצאה מכך, המאמץ הפיזי היה קשה במיוחד עבורי. ככל שנשאאתי בתפקיד העומדת, הלכו הכאבים והתגברו. כדי שלא יחמירו, יצאתי מהמעגל ופרשתי לשבת בשולי הרחבה. החוג פתח בפניי אפשרות חדשה להחליף תפקיד ולשבת בכיסא גלגלים, וכך יכולתי להיכנס חזרה לרחבה. המחיר היה תיוג והחלפת זהות. עם המעבר לכיסא הגלגלים, דלף החוצה לסובבים מידע לא רצוי על גופניות כואבת ועל מוגבלות. גופי התגלה כשונה לא רק מבחינה אסתטית אלא גם מבחינה תפקודית. כיסא הגלגלים, כאובייקט בעל נראות גבוהה, מזהה בירור עם נכות ואף הפך למסמל העיקרי שלה (Ben-Moshe & Powell, 2007). נמיכות קומה נתפסת כגופניות לימינלית, של בין לבין, ואילו ישיבה בכיסא גלגלים מכריעה את הכף ומייצרת מהלך טרנספורמטיבי שבו אני מובנית כנכה (ראו גם ברויאר, 2007).

החוג אמנם מיועד במוצהר לאנשים בכיסאות גלגלים, והציפייה בו לגופניות נכה היא אֶפֶרירית. ובכל זאת, המעבר לכיסא הגלגלים עורר בי בושה. הכניסה המחודשת לרחבה עם הממונע הייתה מלווה בהשפלת עיניים. נחרדתי מתגובות אפשריות של האנשים בחוג והעדפתי שלא לראותן. פחדתי שימקמו אותי בעמדה נחותה ושיטילו עליי חרפה. חששתי גם ליצור קשר עין, שעלול לדרוש ממני להסביר את הצורך בממונע. לא רציתי לתת מילים שיסגרו עליי עוד יותר. כתוצאה מכך זנחתי את המבט, אחד האמצעים המרכזיים שחוקרים בשדה משתמשים בהם. התכנסתי בתוך עצמי והתקשיתי להמשיך ולהחזיק בעמדה המסורתית של החוקרת. בדיעבד, נראה שפה התחילה הזליגה לאוטואתנוגרפיה, שבה המבט מופנה החוצה ופנימה לסירוגין (Ellis & Bochner, 2000).

בצד ערעור תפקידי כחוקרת, בוטלה הרגשתי כמשתתפת ורקדת בחוג. את הפעולות החדשות שלי לא יכולתי לחוות כריקוד. הממונע הפך עבורי לגורם מגביל בלבד. הרגשתי שהוא חוסם אותי. הפער שצפיתי שיהיה בין הגוף הנכה ובין מרחב המחול, נעשה מוחשי וסומן בגופי הלימינלי. כחוקרת הייתי סקרנית כלפי הפער הזה והמתחיים שיצופו סביבו, אך משהתמקם הקונפליקט על גופי, עוצמת הרגשות הייתה מטלטלת. הממונע היה בעיניי חלופה לפרישה לשולי הרחבה ולא חלופה לריקוד. אמנם שבתתי לרחבת הריקודים, אבל הייתי בה כאימפוטנטית: נוכחת בגופי, אך לא מצליחה לבצע. לאחר פרישה מבוישת נוספת לשוליים, ניסיתי לנכס אליי בחזרה את עמדת הצופה. בחנתי במבטי את הגופים הנעים ברחבה. הסתכלתי עליהם פגועה ומבולבלת, מסרבת להכיר בתנועות בכיסא הגלגלים כמקור להנאה או כביטוי של ריקוד.

“מי בכלל יכול לטעון שמדובר בריקוד” – כביכול שואלת, אך בפועל מבקשת לטעון נגד – זו האמירה שסיכמה עבורי את החוויה. משולי הרחבה סימנתי את הגוף הנכה כריקוד. אפשר לדמיין גם את גופמן יושב במיקום דומה וצופה באותו “יחיד הכבול לכיסא-גלגלים” שנכנס לרחבה. אמנם לטען הרגשי שנשאתי אתי לשולי הרחבה לא הייתה מקבילה אצל גופמן; נוכחותו המדומיינת מחוץ לרחבה ממקמת אותו בעמדת המשקיף החיצוני האובייקטיבי הבוחן את המצב במבטו המרוחק. אך למרות השונות בין גופמן לביני, ברצוני לטעון שההתמזגות הפנטזמטית של שנינו תחת אותה אמירה מרוקנת ובנקודה דומה במרחב אינה מקרית, והיא נובעת במידה רבה מהבנייתו של המבט בגוף הנכה.

גרלנד-תומסון (Garland-Thomson, 2009) בוחנת את הצורך המתעורר בנו להביט באדם שגופו חורג באופן יוצא דופן ממה שמוכנה כמראה נורמטיבי. תשומת הלב המיידית, הכביכול אינטואיטיבית אצל כל בני האדם, מופנית לעבר הגופניות הלא צפויה. האדם מגורה להסתכל בפלא הנגלה לפניו, לחקור אותו, לרשום את מאפייניו הייחודיים, ואולי, כך הוא מקווה, למצוא לעצמו הסבר מניח את הדעת. בד בבד, המבט החיצוני מלמד את הסובייקט הנצפה שגופו שונה, מטעין אותו בסטיגמה ומביא להזרה של גופו בעיני עצמו. “הכרת הגוף בגוף שלישי”, כינה זאת פאנון (2004, עמ' 26), שראה בלטישת העיניים מעשה כוחני המניע את הסיטואציה, משחיר את העור ומעצב את הגוף כחריג. בחברה האמריקאית, מוסיפה גרלנד-תומסון, האדם מצופה להימנע מלטישת עיניים באחר, ודרישה מוסרית זו מייצרת משחקי מבט בסגנון של הסתכלות בהסתר והסתת המבט מיד כשהמבטי זוהה. הפרופסיה הרפואית, לעומת זאת, זוכה לעמדה פריבילגית שמתירה התבוננות ממושכת בלא שגרת. לפי פוקו (2008), התפתחות מדע הרפואה הייתה כרוכה בהיווצרותו של המבט הקליני. הדיסציפלינה הרפואית התבססה על מיקוד המבט בגוף, על שכלול ושיפור של הצפייה בגוף ועל חדרת המבט אל מעבר לגבולות העור. המבט הרפואי הובנה כטהור ואובייקטיבי, והגוף נתפס כמגולל בפניו את מהותו. הפתולוגיה כביכול חשפה את עצמה בפני המבט המדעי, ומערכת של סימונים החלה לסווג ולקטלג את בני האדם.

בהמשך להוגים אלה עולה הקריאה לשוב ולהתעכב על הסובייקט המתבונן ועל ההשלכות הכוחניות של המבט. למרות ההשתוקקות להמשיך ולהביט בלא רגיל, החשיבה הביקורתית דורשת להפנות את תשומת הלב למתבוננים מהצד, הנותרים בשקיפותם. כך אני נקראת לשאול על גופמן ועליו, ועל כך שתפסנו את עמדת הצופה החיצוני. אני נדרשת לחקור מה עומד בבסיסה של הראייה.

כפי שעולה מהתיאוריה של גופמן, לנראות יש תפקיד ראשי בתהליך התיוג. היחשפות של מאפיין פיזי עלולה לגרור תפיסה סטריאוטיפית שיש בכוחה להפוך לסטיגמה. לומסקי-פדר, רפפורט וגניבורג (2010) מגדירות נראות דרך פעולות של קליטה וגילוי: “נראות היא בראש ובראשונה היותו של דבר מה ניתן לקליטה בחושים; האופן שיחיד או קבוצה נגלים לאלה המתבוננים בהם ומגלים אותם” (שם, עמ' 13). אפשר לקשור צימוד זה של קליטה וגילוי אל המושגים שהציע גופמן ולומר שהמבט קולט את הדבר (האפיון) ומגלה את היחיד או הקבוצה (הסטריאוטיפ). האפיון המוחשי חובר לדימוי סמלי עד שאי אפשר להפריד ביניהם. כלומר המבט עובר מיסוך תרבותי, ובאקט ההסתכלות הוא משעתק מציאות שקודמת למקרה המסוים. גופמן [1963] (1983) היה ער לאפשרות הזאת של טשטוש הראייה, שבה “אנו הנורמליים מפתחים רעיונות ביחס לתחומי פעילות בחיים, שבעל הסטיגמה מנוע מהם בגלל

הסטיגמה שלו, בין אם רעיונות אלו הינם בעלי ביסוס אובייקטיבי או אינם כן" (שם, עמ' 46-47). השימוש התחבירי של גופמן בגוף ראשון רבים מלמד שהוא הכיר בנפילתו לאותו הבור. על פי לובין (2001), הסטריאוטיפ ממסך את הקיים ומחליף אותו בסימון של חסר: "המסיכה לא מסתירה חסר (את מה שהיה צריך להיות שם, לפי האמונה, אך אף פעם לא היה במציאות), אלא מייצרת חסר" (שם, עמ' 122). את המסכה הסטריאוטיפית המוצמדת לפני השטח של הגוף אפשר למצוא בתהליך המדיקליזציה, שבו המבט הקליני מייצר את הפתולוגי על בסיס מציאת האין והגדרת היעדר. באופן אבסורדי, אותו דבר-מה בגוף שציפו שיתקיים אך לא נמצא בפועל, הפך למהות הפתולוגיה. גם כשאפשר לזהות עודף של הגוף החומרי, הוא מוכנה כחסר וכחסרון. התחילית dis בשם העצם disability מעידה על הפרקטיקה השיחנית הזאת של ההשמטה, של התיאור על דרך השלילה. הגוף הנכה מעוצב בעקביות ובאובססיות על בסיס ריק. כך הגוף הלא צפוי – שוב הוא לא – נצפה דרך המבט ודרך פריזמה שמכוננים אותו כזה שאינו. אלה הם גם עקבות ההתרוקנות בסימון של גופמן ושלי. הימצאותו של אדם בכיסא גלגלים על רחבת הריקודים אפשרה לנו לגלות אותו כריק-קוד. אבל מה שנגלה זו המסכה הסטריאוטיפית של האין.

הסימון שביצעתי בחוג על גופם של האנשים בכיסאות הגלגלים נעשה במהירות הבזק. המבט שלי בחוג ליקט את הפרטים, בחן אותם לרגע קט, ומיד ידעתי: הנכים מנסים לרקוד, אך אינם מצליחים. אני לא זוכרת מי היו האנשים שרקדו למולי, ואני גם לא זוכרת כיצד הם נעו. אני לא בטוחה שהקדשתי תשומת לב לפרטים הללו כבר אז, כשנכחתי שם בצד וכתבתי את השורות הללו. נדמה שהטענה הייתה מוכנה מראש, שהמסמן קדם למסומן, ולמעשה רק המתין לשליפתו. גם בציטוט הבא ההנחה התרבותית נתפסת כמצב קיים, כעובדה: "מי אמר שנכים הם ביש-מזל? הם או אתה? רק בגלל שאינם יכולים לרקוד?" (אצל גופמן, [1963] 1983, עמ' 100). המסכה הגנרית שלפיה נכים אינם יכולים לרקוד כבר גובשה ועוצבה, ובכל רגע אפשר להלביש אותה על גוף זה או אחר.

"אני לא רוצה לאתגר את הגוף שלי"

למפגש השני בחוג אני מביאה אתי מראש כיסא גלגלים: הפעם זהו כיסא גלגלים רגיל, ולא ממונע, אתו אוכל לבצע את הריקוד כמו כל שאר היושבים. מהר מאוד אני מגלה כמה קשה לי להסיע את עצמי בכיסא. הכיסא ששאלתי די רעוע ולא מתאים למידותיי. בנוסף, המשטח שעליו אנחנו לומדים עשוי גומי, ונוצר חיכוך משמעותי עם הגלגלים, מה שמקשה על התנועה. מההתרשמות שלי, העומדות הן האחריות העיקריות להנעת הכיסא. לפיכך, מאמינה שאני בכל זאת אסתדר עם הכיסא הרגיל. אבל ההתנסות עם בת הזוג שהוצמדה אליי מלמדת אותי אחרת. אני משקיעה מאמצים רבים בהנעת כיסא הגלגלים. גם המשיכה של בת הזוג אותי לא נוחה לי. הידיים והכתפיים כואבות, ואני מבינה שזה בלתי אפשרי עבורי לרקוד עם הכיסא הזה. לכל אורך השבוע, עדיין סובלת מכאבים בכתף. למרות חוסר רצוני לחזור לכיסא הממונע, אני מחליטה שאם אני ממשיכה בחוג זה בלתי נמנע. לשיעור הבא אני מחליטה להביא את הממונע. לפני השיעור המורה מתקשרת אליי. היא

שואלת לשלומי ומבררת אם הכתף בסדר. היא מבקשת לברר אם אוכל להמשיך ולהשתמש בכיסא הגלגלים הרגיל. אני מתרשמת מטון קולה שחשוב לה שאגיע עם הכיסא הרגיל. אני עונה שאני מרגישה טוב אבל אשתמש בממונע. היא שואלת שוב, אולי בכל זאת אשתמש בכיסא הגלגלים הרגיל. אני מסרבת. "אני לא רוצה לאתגר את הגוף שלי", אני משיבה. מנסה להצדיק בפניה את בחירתי.

השיעור הראשון עורר בי תחושות קשות של תסכול ובושה, ובכל זאת החלטתי להמשיך ולהגיע לחוג ממניע אינטלקטואלי. לאחר שסימנתי את התנועה בכיסא גלגלים כריקוד, שדה המחקר הפך בעיניי לרלוונטי עוד יותר. כדי לבצע בו מחקר משתתף הייתי מוכנה לשוב אליו בתפקיד יושבת. מאחר שהממונע לא התאים בעיניי למסגרת החוג, החלטתי להגיע למפגש השני עם כיסא גלגלים ידני.

בשנות ילדותי ולאורך נעוריי השתדלתי למעט בהליכה ובמאמצים פיזיים. חוץ מתקופה קצרה לאחר ניתוח, לא השתמשתי בקביים או בכיסא גלגלים. בתחילת שנות העשרים לחיי התגברו אצלי הכאבים, והתחלתי להשתמש בכיסא גלגלים ספורטיבי בפעילויות אחדות. כבר אז גיליתי שאני מתקשה לתפעל אותו. המאמץ שנדרשתי לו בפלג הגוף העליון היה רב ועורר כאבים. כשהייתה לי הזדמנות לעבור לכיסא ממונע, נרתעתי. מבחינה חברתית הממונע מזוהה עם מוגבלויות קשות יותר, כך שהסטיגמה חריפה יותר. ובכל זאת, לאחר התחבטות התחלתי להשתמש בממונע, וכשנדרשתי לפעילויות ממושכות שדורשות עמידה והליכה, יכולתי לבחור להיעזר בו. מבחינה תפקודית, גיליתי שהממונע אכן מסייע לי, ולעומת כיסא הגלגלים הידני, הוא גם אינו מסב לי כאבים.

החוג שחזר אצלי במרוכז את התהליך הזה שעברתי. לשיעור השני הגעתי עם כיסא גלגלים ידני, ובמהלכו התוודעתי לכאבים בידיים ובכתפיים. מאחר שהתנועה בכיסא גלגלים לא יכלה להיחשב בעיניי ריקוד, לא ראיתי שום טעם להמשיך ולהיאבק על השימוש בו. בשל כך, לשיעור השלישי החלטתי להביא עמי את הממונע. החזרה לממונע עוררה תגובה מהמורה של החוג, והיא אמנם כיבדה את בחירתי, אבל כבר בשיחת הטלפון יכולתי לזהות את הסתייגותה. במהלך השיעור היא המשיכה לנסות לשכנע אותי לחזור לכיסא הגלגלים הידני. כשהסתיים השיעור, והקבוצה החלה להתפזר, ביקשה המורה מאחד המשתתפים לנסות את כיסא הגלגלים החדש שלו. כיסא הגלגלים שלו היה ספורטיבי ונועד למשחקי כדורסל נכים בבית הלוחם. בשל התעניינותה, הצעתי לה לנסות גם את הממונע שלי. היא הגיבה להצעה בשלילה והסבירה שאין צורך, כי אי אפשר לרקוד בממונע.

המורה הבחינה בין כיסא גלגלים ידני לממונע. הידני נתפס בעיניה כמאפשר ריקוד, ואילו הממונע הובנה אצלה ככזה שאי אפשר לרקוד בו ולכן אינו לגיטימי. ככל הנראה, הבחנה זו אינה ייחודית לה אלא ניזונה מהמודל לריקודי עם בכיסאות גלגלים שפיתחה באור. ניכר שבאור התאימה את הכוריאוגרפיה של ריקודי העם לאופן התנועה המאפיין כיסאות גלגלים ידניים, שמונעים בדחיפה או במשיכה של גוף, ולא על ידי כוח חשמלי. בתמונות שבחבורת ההדרכה שהפיקה באור, וכן באתר האינטרנט הרשמי שלה, ניכרת מידה של וירטואוזיות גופנית; הפרסומים מציגים קבוצות ופרטים שלכולם כיסאות גלגלים ידניים,

וכמעט שאין בהם ייצוג לממונע.⁶ עולה אפוא השאלה מה מבחינתן מאפשר לגוף הנכה בכיסא הגלגלים הידני לחמוק מהסימון השוללי; האם ובאיזה אופן יכול אדם בכיסא גלגלים ידני להיחלץ מהסיטיגמה המאיימת להלביש עליו פרצוף אחר? נדמה שעל שאלה זו מנסה להשיב באור בציטוט הבא:

כל הצופה במופע של הרקדנים הללו, אלה הרוקדים בכיסאותיהם לצד אלה הרוקדות על רגליהן, ורואה כיצד הם מתנועעים יחדיו – מוצא ודאי שהסתירה הקיימת, כביכול, בין ריקוד לבין נכות, קיימת רק בראשו של הצופה. המראה הוא של יופי בלתי רגיל, של תנועה הנוצרת על הבמה, כאשר הכיסאות הופכים לחלק אינטגרלי מן הגוף המתנועע. וכך, למרות שהרקדן אמור לייצג את הגוף המושלם בעוד שהנכה לוקה בגופו ויש לו מגבלות פיזיות – הרי התנועה והכוריאוגרפיה המותאמות ל"מגבלות" הללו מבטאות את ניצחונה של הרוח על הגוף (באור, 2004, עמ' 5).

באור ערה לסתירה התרבותית בין ריקוד לנכות. בדבריה היא מנסה להתמודד עם המתח המובנה ולהגיב אליו. ראשית, היא מבקשת לייחס לתנועה בכיסאות גלגלים – או כפי שטענתי, לתנועה בכיסאות הגלגלים הידניים – "יופי בלתי רגיל". ניסיונה למצב את הריקוד בכיסאות גלגלים כאסתטי לא יכול להתקבל כמובן מאליו. לתפיסתו של סמית (Smith, 2005), מסורת אסתטית של כ-300 שנה נותנת עדיפות לגוף העומד; הבלט הקלאסי חתר לדימוי גוף אצילי ומעורר כבוד (honorable) וזקוף (upright), והכוריאוגרפיה שהתפתחה בו מבוססת על קו אנכי, ובכלל זה העמדת הגוף על הרגליים בגוף זקוף, הארכת הגוף על ידי תנועה על קצות האצבעות וזרועות ידיים משוכות מעלה, והגבהת הגוף על ידי הרמות וקפיצות לגובה. כתוצאה מכך, טוען סמית, מקצת ממבקרי האמנות מתקשים לקבל את להקת המחולית-יאטרון הבריטית קנדוקו (CandoCo), המשלבת בתוכה רקדנים נכים.

מלבד ניסיונה לצייר את התנועה בכיסא גלגלים כאסתטית, באור מציינת מעין מסר חינוכי הנובע מהמודל שפיתחה ומסכמת אותו בביטוי "ניצחון הרוח על הגוף". בתרבות המקומית והמערבית מימרה ידועה זו זוכה למשמעויות חיוביות של חוזק נפשי והתגברות נחושה על מכשולים. באמצעותו מבקשת באור לחזק ולבסס את הלגיטימיות של הריקוד בכיסא גלגלים. בדבריה הגוף הנכה אמנם נותר לקוי ומוגבל, אך הוא מוכנע על ידי רוחו של האדם. את תפיסת העולם הזאת אפשר לזהות עם הפרדיגמה השיקומית שממנה באה באור. בתחום השיקום, הבעיה נתפסת כפרטית וממוקמת בגוף היחיד. מאמצי השיקום מכוונים לשיפור איכות חייו של האדם באמצעות הרחבת יכולות הגוף וחזוק כוחות הנפש.

בלימודי מוגבלות, לעומת זאת, נמתחת ביקורת נוקבת על קביעה שלטת זו. לפי המודל החברתי, המוגבלות אינה מצויה באופן אפריורי בגוף היחיד, אלא מעוצבת תמיד בהקשר חברתי-תרבותי (Oliver, 1990). במילים אחרות, החברה היא שמציבה בפני האדם הנכה מחסומים והופכת אותו למוגבל, ולפיכך היא זו שנדרשת להשתקם ולהשתנות. מתוך תפיסה

6 מקרה יוצא דופן היא תמונה של ענת ושלי בכיסא הממונע, שהתפרסמה בכתבה על החוג במקומו. פרסום התמונה יכול להעיד על שינוי בגישתה של המורה בחוג, ובכל זאת, נראה שאין מדובר במקרה המייצג את המודל לריקודי עם שפיתחה באור.

זו מתפרש המוטו "ניצחון הרוח על הגוף" כאילו הוא קורא לרקדן בכיסא גלגלים להפנות את כוח הרצון נגד גופו שלו. הגוף הנכה הופך לשדה קרב ועשוי לזכות בהכרה רק אם ינוצח ויוכנע. בלימודי מוגבלות קריאה זו היא דגל אדום הדורש פוליטיזציה.

תמיכה לא צפויה לביקורת על תפיסת השיקום בספורט ובמחול אפשר למצוא כבר בדבריו של גופמן, שבהם נפתח המאמר. בציטוט מתאר גופמן את המאמץ האישי הרב שנכה צריך להשקיע כשהוא מנסה להשתלט על אחד מתחומי הפעילות האלה. במונחיו שלו, כניסתו של הנכה למרחב הנתפס כסגור בפניו היא בגדר עינוי.⁷ אותה פעולה משקמת, שנועדה לכאורה לשחרר את הנכים מכבליהם הגופניים, מקבלת פה משמעות מנוגדת של פגיעה והתעללות. השימוש במושג עינוי או ייסורים מסיט את הדיון מההקשר הטיפולי להקשר מוסרי-אתי.

באור מציגה שני קריטריונים לסימון תנועה בכיסא גלגלים כריקוד. הראשון הוא הדרישה לאסתטיקה, והשני הוא המאמץ המנצח את המוגבלות. אפשר להסיק שטיבו של הניצחון הוא אפוא העלמה או טשטוש של הסממנים החיצוניים המעידים על נכות. דרישה זו מתכתבת עם אסטרטגיית ההתחזות של גופמן ועם מושג המעבר (passing), שהשתרש בשיח הסוציולוגי ככינוי לניהול מידע על ידי הסובייקט ולתמרון במידת הנראות של מאפייני כלשהו הנושא זהות שולית. כך הסובייקט יכול לחצות קטגוריות, גבולות ומצבים חברתיים. אצל גופמן המושג מבטא חציית קווים ומעבר ממצב בלתי רצוי למצב נורמטיבי רצוי. בשל מידת הנראות הגבוהה של כיסא גלגלים, אדם המשתמש בו במרחב של ריקוד או ספורט אינו מצליח לבצע מעבר, במובנו הקלאסי, בין זהות נכה לזהות "רגילה". ובכל זאת, נראה שמדובר בתהליך של משא ומתן על סימון הגוף הנכה.

מחקרן של מאנדרסון ופיק (Manderson & Peake, 2005) עוסק בשיקום נכים בספורט ומציג את מורכבות הסוגיה. לטענתן, גברים שהפכו נכים בעקבות תאונה או מחלה מציגים צורך פסיכולוגי-חברתי להשתלב במסגרות היפר גופניות. באמצעות הספורט הם מצליחים "לקפוץ מעבר לגדר", למקם את עצמם מחדש בשדה הגבריות ולחוות שוב את גופם כגוף בעל סוכנות, תנועה ושליטה. יש באופן פעולה זה עימות עם הדימוי הסטריאוטיפי של הנכות. האדם הנכה מסומן חברתית כגוף שבמהותו הוא לא כשיר, לא פעיל, ריקוד. זו המסכה של האין המולבשת עליו. כתוצאה מכך, האדם מונע להשתלב בפעילויות ספורט ומחול שבמסגרתם הוא מנסה להוכיח את ההפך, להתעמת עם המסכה ולקרוע אותה מעליו גם במחיר של פגיעה עצמית (פיזית, נפשית או מטפורית).

הזדמנות לאתגר את הסימון היא כנראה גם הסיבה שבעטייה היו מוכנים שני גברים בחוג להתיישב בכיסא גלגלים. ביומיום נהג אחד מהם ללכת בסיוע קב, והאחר הלך בצליעה כשלהגלו מוצמד מתקן ברזל המוסתר תחת מכנסיו. פלג גופם העליון היה אתלטי. שניהם רקדו בחוג בכיסא גלגלים ספורטיבי, שבמקור שימש אותם למשחקי כדורסל בבית הלוחם. כיסא גלגלים אמנם אפשר תיוג ברור וסטיגמתי יותר שלהם כנכים, אבל כפי שנראה בהמשך, בחוג היה טמון מבחינתם פוטנציאל לשנות את סימונם כנכים. מאנדרסון ופיק מכירות בפוטנציאל המעצים של ספורט נכים, אך גם מבקרות אותו. לדידן, ההתנגדות של המשתתפים לסטיגמה משעתקת הגדרה קונווציונלית של גבריות.

7 tortured performance (ראו הערה 1 לעיל). אני מודה לקוראת האנונימית של הגרסה המוקדמת של המאמר, שהפנתה את תשומת לבי לתרגום חלופי זה.

במאמצייהם האישיים של הגברים הנכים לכבוש מרחב שמראש אינו בנוי לגופניות שלהם, הם פעלו להמשיך את ההדרה ואת ההכחשה של הגופניות הנכה הפגיעה הנשית, הכחשה שאפשר לחזור ולקשור עם המוטו "ניצחון הרוח על הגוף".

המעברים שלי בחוג לכיסא הגלגלים הידני וממנו לממונע פעלו בניגוד למעבר (במובן של passing). מתוך הכרה בגוף החי ובפגיעותו, סטיית מתבנית המחשבה של "ניצחון הרוח על הגוף", ותחת זאת העדפתי ש"לא לאתגר את הגוף". בשל הכאבים נאלצתי לזנוח את תפקיד העומדת, וגם את תפקיד היושבת שאליו כיוונה באור כשעיצבה את הכוריאוגרפיה לתנועה בכיסא גלגלים ידני. מהשיעור השלישי ואילך הגעתי למפגשי החוג עם הממונע. התנהלות זו חרגה ממה שמקרואר (McRuer, 2010), בהשאלה מהחוקרת רייץ', מגדיר בכותרת מאמרו כ"עריצותו של הגוף התקני" (the compulsory able-bodiedness). עריצות זו מייצרת הנחת מוצא שלפרט יש ויכול להיות רצון אחד ויחיד: לעבור ולהיות גוף נורמטיבי בעל נראות תקנית. זו תפיסת עולם שלטת בחברה, וככל הנראה מצויה בבסיס שתי האסטרטגיות המוזכרות לעיל: הכניסה למרחב הפעילות הסגור בפני הנכה והמעבר למצב נורמטיבי ככל האפשר.

את האסטרטגיה החלופית שביצעתי אפשר לזהות עם מה שסיברס (Siebers, 2008) מכנה נשף מסכות, כלומר מעבר מכוון לזהות לא תקנית, זו שמוזהה חברתית כלא רצויה. בנשף, עטיית המסכה אינה מעלימה את השונות אלא דווקא מציגה אותה לראווה. סיברס מייחס לאסטרטגיה זו ערך פוליטי ורואה בה אקט חתרני. כדוגמה הוא מביא את המקרה של הסוציולוג זולה כשהוא נדרש להמתין בשדה התעופה. כדי לשמור על כוחותיו לחיוביות שמצפות לו לאחר הטיסה, זולה משתמש בכיסא גלגלים. כפי שמעיד מקרואר (McRuer, 2010), בניסיון לחמוק מהסטיגמה או להחלישה, האדם הנכה מצופה לפצות על מגבלותיו ולהפגין כשירות גופנית. למרות זאת, זולה הפעיל מנגנון הפוך של תת פיצוי והחצין נכות במקום לנסות ולהעלים אותה. ניכר שיש דמיון בין הנרטיב שלי בחוג ובין התנהלותו בשדה התעופה.

"עצם הדבר שפרט יכול לעשות משהו פיזי", טוען זולה, "אין פירושו שהוא צריך לעשות זאת". כיסא הגלגלים מאפשר לזולה לטעון לנכות ולסרב הן לפיצוייה וכן לאידיאולוגיה הדורשת שכל אחד יהיה בעל גוף תקני ככל האפשר (Siebers, 2008, p. 107). ההדגשות במקור).

שני הגברים בחוג ישבו בכיסא גלגלים מתחילת הריקודים ועד סופם. אצלי, לעומת זאת, טווח המשחק היה רחב יותר. במהלך המפגשים נעתי משיבה בממונע ועד לריקוד על הרגליים ללא כל ציוד מסייע. את הריקוד בעמידה ביצעתי במסגרת החלק שהמורה כינתה "ריקוד חופשי", אשר לו הקדישה את החלק האחרון של השיעור. יצירת מרחב גמיש וההזמנה הפתוחה ליצור תנועה אישית אפשרו לי לחזור ולרקוד בעמידה. מחוץ לכיסא הממונע הפגנתי תנועה אקטיבית ודינמית של כל הגוף, כולל הרגליים. ביומן השדה כתבתי כי "בחלקים האלה אני מרגישה שאני רוקדת באמת".

השינוי נתפס בעיני חברי הקבוצה כחד מאוד, והקיצוניות עוררה בהם תהיות וספקות. באחד השיעורים הראשונים בחוג ניגשה אליי משתתפת צעירה שמילאה תפקיד של עומדת

ושאלה למה אני בכיסא. ניסיתי להסביר לה שהריקוד בעמידה כואב לי, ובתגובה היא חייכה ואמרה "אה, אז את לא באמת נכה". הספק צף מפורשות גם בדבריה של משתפת בכיסא גלגלים: במהלך הריקוד החופשי, כשאנחנו שלובות ידיים, עמדתי במקום והיא יצרה בכיסא הגלגלים תנועה של חצאי סיבוב. במהלך התנועה מצד לצד, הרגליות של כיסא הגלגלים שלה היו קרובות מאוד לרגליים שלי. חששתי שהן יפגעו בי והזהרתי אותה כי "אני לא כמו כל השאר, אם תיכנסי בי אני אתפרק". היא דחתה את העניין וטענה בתגובה שאני כמו שאר העומדים ובכלל לא נכה.

ניסיונותיהן של שתי המשתתפות בחוג להכריע את זהותי כלא נכה שבים ומעלים את עוצמת הסימון של גוף נכה כריקוד. כשהפגנתי תנועות שיוכלה להתקבל כריקוד, נוצר פער בין המסר שנושא הממונע ובין המסר התרבותי שבו מוטען הגוף הרוקד. האקטים הלשוניים שבהם הצהרתי על כאבים וטענתי לאפשרות של התפרקות הגידורו אותי כגוף נכה ופגיע. אותה מהות גופנית שנדרשה להיעלם תחת "ניצחון הרוח על הגוף" נחשפה באמירות ברורות אלה, והנכות הוצגה באופן מוחשי גם דרך הממונע. למרות זאת, התנועות הגופניות שביצעתי בעמידה התקבלו כריקוד, וכתוצאה מכך דרשו למחוק מעל גופי את הזהות הנכה. הריקוד חילץ אותי מאותה מסכה סטריאוטיפית, שכפי הנראה דורשת להתכונן, בין השאר, דרך הסימון של ריקוד.

"רק יושבת בלי לעשות כלום"

במהלך השיעור ענת ואני מתקשות לבצע יחד סיבובים, ואני כל הזמן דורסת אותה עם הממונע. יושב שיש לו ניסיון קודם בריקוד בכיסאות גלגלים מציע לעזור, ואנחנו מסבירות לו את הבעיה. אנחנו מדגימות לו את הפתרון שהתפשרנו עליו, שבו בת הזוג היא שאוחזת בג'ויסטיק ואחראית לסיבוב של הכיסא. הרעיון הוא שאם היא תשלוט בממונע לא יהיו לנו היתקלויות והממונע לא יפגע בה. לאור ההדגמה, הוא שואל אותי בציניות: "אז בשביל מה את פה אם את רק יושבת בלי לעשות כלום?" אני מסכימה, באמת מרגישה מיותרת. אבל מרגישה שאין דרך אחרת. במטרה למנוע פגיעות, הוא מודריך אותנו להגדיל את המרחק בינינו. לשם כך, ענת מעבירה את יד שמאל שלה מהכתף שלי לידיה המקבילה של הכיסא. יד ימין שלי על הג'ויסטיק, ויד שמאל שלי אוחזת ביד ימין של ענת. אנחנו מנסות. אני נזהרת לעשות את הסיבוב בקצב שלה. עשינו את זה! שמחות. אנחנו מודות לו על הסיוע. ממשיכות לנסות את הסיבוב החדש.

הריקוד המותאם הסתמך על תנועת כיסא הגלגלים במרחב ועל ההשפעה של הגופים עליו. גוף ראשון שנדרש לשלוט בכיסא הוא האדם היושב, והכוריאוגרפיה מסתמכת על יכולתו לאחוז בחישוקי הגלגלים ולהניע אותם. גוף שני שמשפיע על תנועת הכיסא הוא האדם העומד, ופעולתו חשובה בהפקת התנועה. העומד מניע את כיסא הגלגלים באמצעות משיכה, דחיפה או התנגדות ומספק קונטרה לאדם היושב בכיסא. כך הריקוד עם בן/ת זוג מעשיר ומרחיב את מגוון התנועות. למשל, היו חלקים בריקוד שבהם היושב אוחז במותן של העומד,

וביד השנייה הם מחזיקים ידיים. אחיזה זו מאפשרת ליושב לנוע עם העומד. הסתמכות זו על גוף העומד ביצירת התנועה של היושב דרשה כיסא גלגלים ידני ולא התאימה לממונע, משום שבממונע הגלגלים נשלטים על ידי תנועות עדינות בג'ויסטיק, והוא לא אמור להיות מופעל על ידי תנועה אחרת של הגוף עליו.

ההבדל בין אופני התנועה של כיסא הגלגלים הידני לעומת הממונע הורגש לענת ולי מיד. כדי לנסות להיות מתואמות עם הכוריאוגרפיה עד כמה שאפשר, היינו צריכות למצוא פתרונות. תהליך החקירה היה רצוף ניסויים וטעויות. לסיבוב המשותף חשבנו שאותר על השליטה בממונע, ושענת תאחו בג'ויסטיק במקומי. תגובתו של היושב האחר לרעיון הייתה סרקסטית וסיכמה את הבעייתיות של ההצעה. למעשה, נדמה שהשאלה שהוא הפנה אליי נגעה בגרעין של הרגשתי. בממונע חוויתי את גופי כסטי ואת עצמי כ"יושבת בלי לעשות כלום".

הכוריאוגרפיה אינה מסתמכת מן הסתם על תנועה של פלג הגוף התחתון של היושב, ולכן במהלך הריקוד רגליי מונחות על רגליות הממונע, ואזור האגן מונח על מושב הכיסא. הגו נותר מוצמד למשענת, וגם זרוע ימין מקובעת למשענת, כשכף היד אוחזת בג'ויסטיק. יד שמאל אמנם פנויה, אך רוב הזמן אני מניחה אותה על הירך. כשהכוריאוגרפיה דורשת תנועה של הזרועות, אני מושכת את זרוע שמאל מעל למשענת הממונע. המורה הנחתה אותנו ליצור ביד תנועה של חצי מעגל. תחילה הזרוע מקופלת כשכף היד קרובה לקו החזה, ואחר כך אני פותחת את הזרוע החוצה ומותחת את כף היד, ואז סוגרת שוב ומקפלת את הזרוע אליי, וחוזר חלילה. אני זוכרת שהמורה החמיאה לי על האופן שבו ביצעתי את התנועה ביד. זה שעשע אותי מבחינתי, צמצום יכולת התנועה שלי לכדי מה שתיארתי פעם ביומן השדה כ"היד הפנויה" רק המחיש לי עוד שאין מדובר בריקוד. הכתפיים והראש הצטרפו לעתים לתנועה, אבל במסגרת כוריאוגרפיה של חוג אלה היו תנועות מינוריות. ההנחיה העיקרית הייתה להפנות מבט לבן/ת הזוג.

התנועה במרחב כבר לא הייתה שלי כגוף אלא של הממונע. ביומיום ראיתי בכך יתרון; כמו כלי תחבורה, הכיסא הממונע סייע לי להתנייד. הייתה זו תנועה פונקציונלית שיש לה יעד גיאוגרפי. אבל בחוג אין שום יעד גיאוגרפי. באור אימצה את מודל המעגל, הנהוג בריקודי עם, ותנועות המעגלים החזירה אותי שוב ושוב לאותן הנקודות במרחב. נותרתי באותו המקום ללא תכלית. כל עוד אין מדובר בריקוד, התנועה המעגלית נעשתה מיותרת עבורי, ולתנועות לא היו משמעות או ערך משל עצמן. מעמדה זו גם אני הפכתי מיותרת בעיני עצמי. מתוך תחושת חוסר המעש, הייתי מוכנה לוותר על השליטה בממונע, לשחרר את הג'ויסטיק ולתת לענת לאחוז בו במקומי.

הנכה שניגש לעזור לנו הדהד את התחושה שקיננה בי, אך בד בבד גם ערער אותה. שאלתו הציבה לי מראה לא נוחה – את רק יושבת בלי לעשות כלום – אך גם ביקשה לאתגר אותה. מדבריו יכול להשתמע שהשליטה בתנועת הממונע היא העשייה שלי, המעורבות שלי, התרומה שלי בזוג, כך שבויתור עליה איני אלא "יושבת שלא עושה כלום". האחיזה בג'ויסטיק הפכה למטונימיה לכל כולי, לביטוי של להיות או לחדול. וכשאלה האפשרויות שהוצבו לפניי, דורבנתי לחזור ולהחזיק בג'ויסטיק.

ההתנסות הממושכת של ענת ושלי יחד הייתה הכרחית כדי שניצור תנועה משותפת עם הממונע. נדרשנו להיות קשובות זו לזו. היה חשוב שהתנועות והקצב של כל אחת מאתנו יהיו

מתואמים. לעומת האחרים, לא יכולנו להסתמך על התיאום שיצר המגע באופן טבעי. כמו כן, ענת ואני נדרשנו לפתח מודעות גבוהה לתנועת הממונע. למדנו את זמן התגובה שלו, את טווחי המהירות, את היחס בין המהירות לעוצמת ההזזה שלי את הג'ויסטיק. הכרנו גם בגודלו של הממונע: סיבוב במקום דרש מרחב תנועה גדול יותר מכיסא הגלגלים הידני, וכדי שלא להיתקל ברוקדים אחרים השתדלנו להקטין ככל האפשר את קוטר המעגל בסיבוב. ענת ואני נזקקנו לפרק כל פעולה למרכיביה ולהתנסות שוב ושוב בתנועות שיכולות להיתפס כפשוטות ובססיות.

במשך הזמן, ובסיוע של המורה ואחרים בחוג, מצאנו פתרונות. נדמה שהצלחנו, לפחות חלקית, לדמות את התנועה בממונע לכוריאוגרפיה של החוג. ביצענו התאמות, ויתרנו על חלק מהתנועות, ולעתים עשינו תנועה חלקית, שכפי שניסחה זאת המורה: "רמזה על התנועה המלאה". שינויים אלה נועדו שלא לפגוע במידה ניכרת באחידות התנועה שדרשה הכוריאוגרפיה. אבל כל העת נותרה תלויה מעלינו השאלה: האם זה מספיק? האם חקיינות זו – המהדהדת את טיעונו של גופמן – מצליחה לייצג ריקוד?

"הקבוצה האמיתית תהיה זו שגם תופיע"

במסגרת הכנות לכמה מופעים התנהל משא ומתן בין משתתפי החוג, ולהלן אתאר שתי התרחשויות שאירעו על רקע זה. מופע מחול של גופים נכים הוא אירוע טעון ומתוח במיוחד. מופעי מחול מזמינים את המבט להתמקד בגוף הרוקד וקוראים לו לשפוט את הגוף ואת איכות התנועה בעיקר על בסיס אסתטי. כאמור, המבט הנורמטיבי אינו עושה חסד עם הגוף הנכה ונוטה להבנות אותו כאחר, כמוגבל וכחסר. בצד רצונם של היושבים בחוג להתקבל כגוף רוקד, הם היו מודעים לתבניות הסטיגמטיות שמבט הצופים כבר הוטען בהן. כדי לבצע מעין מעבר (passing) ולהצליח לייצג גוף רוקד, היה צורך להיאבק במסכה המסמנת את הנכים מראש כריקודים. כדי להטות את הכף לטובתם, התקיימו בחוג פרקטיקות שניסו להבטיח שלפחות חלק מהיושבים יתקבלו כרקדנים.

התרחשות ראשונה אירעה כשנה לאחר שהוקמה הקבוצה, אז הוזמנו להעלות מופע בפני תלמידי בית ספר תיכון. במהלך ההכנות עלו התנגדויות למרכיבים שעשויים לחבל בהכרה בנו כרוקדים. אחד מהם היה היעדר אחידות בתנועה.

המורה מדריכה את כל הזוגות לבצע את התנועה קדימה ואחורה באחיזה של שני זוגות הידיים. ענת ואני מעירות לה שזה בלתי אפשרי עם הממונע. היא משיבה "כל זוג יעשה מה שמתאים לו". יושב שביומיום משתמש בקב מביע התנגדות וטוען בעד האחידות. המורה מסבירה לו שבקבוצה יש אנשים עם מגבלות שונות וכיסאות גלגלים שונים. "לכל אחד נקודת פתיחה אחרת, בזה אנחנו שונים מקבוצות אחרות וזה כל היופיי". היא ממשיכה ומסבירה כי "יש אנשים שרוקדים ואלס ככה [מדגימה תנועה עדינה], ויש אנשים שרוקדים ואלס בצורה הזו [מדגימה תנועה רחבה וגדולה עם הידיים]. גם אני רוקדת כל פעם אחרת, לפי המצב רוח". המורה סוגרת את הסוגיה בהחלטה שכל זוג יבחר את אופן התנועה המתאים לו.

הרכב היושבים בחוג אכן כלל אנשים ונשים בעלי יכולות שונות, בהם אנשים עם מוגבלויות בידיים ואישה אחת עיוורת. באותה התקופה גם הצטרפה לחוג אישה נוספת בכיסא ממונע. המורה ציינה שבכך הקבוצה שלנו שונה מקבוצות אחרות. שונות זו הוזכרה גם על ידי משתתף אחר, שסיפר שמבין כל הקבוצות בארץ אנחנו הקבוצה היחידה שמשתתפים בה אנשים במגוון דרגות נכות, מנכות קלה עד קשה, ושיש בה ממונעים. גם המורה וגם הוא ייחסו להרכב המגוון של החברים בחוג ערך חיובי המייחד אותנו משאר הקבוצות. לנוכח ההתנגדות לאי האחידות שעלתה בחזרה ביקשה המורה לבסס שוב תפיסה זו, ובניסיונה לתת לגיטימציה לשונות השתמשה בהמחשה מהמחול הקונוונציונלי. כך ביקשה לסמן את מגוון התנועות כריקוד ואת כלל המשתתפים כבעלי יכולת לרקוד. הסוגיה הסתיימה בזה, ובסופו של דבר הופענו ענת ואני עם ההתאמות בכוריאוגרפיה. אך בצד עידוד השונות יצרה המורה בכל זאת הבחנה מסוימת בין המשתתפים: בקדמת הבמה היא מיקמה ארבעה זוגות: שלושה יושבים גברים בכיסאות גלגלים ספורטיביים ובעלי פלג גוף עליון אתלטי, ואת ענת ואותי. בחלק האחורי של הבמה קבעה המורה את מקומם של חמישה זוגות נוספים. זוגות אלה הורכבו מיושבת בממונע, יושבת עיוורת, שני יושבים עם מגבלה בידיים ויושב אחד ללא מגבלה בידיים. כשנקבע הסידור על ידי המורה, העירו לה ענת ועומדת נוספת שנוצר רצף של כיסאות אטיים יותר שעלול להביא להתנגשויות. המורה השיבה להן: "אבל זו קדמת הבמה". אף שמדובר בתנועה מעגלית, שבה כל המשתתפים יופיעו גם בקדמת הבמה, אמירה זו ביטאה את הצורך שלה לתת עדיפות ליושבים האתלטים ולייצר היררכיה בין המשתתפים.

ההתרחשות השנייה אירעה כחצי שנה לאחר מכן, כשהוזמנו להופיע באירוע מחול בינלאומי המתקיים בישראל. הוזמנו להופיע בריקוד אחד שיהיה חלק ממופע שלם של קבוצות ריקודי עם בכיסאות גלגלים וריקודי עם של עיוורים מכל רחבי הארץ. האירוע דרש מאתנו ביצוע בסטנדרט אמנותי גבוה משידענו עד אז. כתוצאה מכך, שבו ועלו בקבוצה המתחים ביתר שאת. בשלב די מוקדם של ההכנות למופע החלו להתקיים שיחות על פיצול הקבוצה ללהקה ולחוג. ענת שמעה את המורה משוחחת על כך עם משתתף שמסוגל ללכת באמצעות ברזלים המוצמדים לרגלו, ושבחוג השתמש בכיסא גלגלים ספורטיבי. בהפסקה ניגשנו אליו וביקשנו לקבל ממנו פרטים בעניין.

הוא מסביר שבלהקה יהיו "המתקדמים" והיא זו שתופיע, בעוד החוג יורכב מ"האטיים". אני מביעה הסתייגות, מרגישה שלא בנוח. הוא ממשיך: "אני לא מתבייש לומר, בואי נקרא לילד בשמו, הנכים הקשים מעכבים אותנו. מונעים מאתנו להגיע לרמה שאנחנו יכולים להגיע אליה. השאיפה של כל אחד היא להגיע לטופ שלו. זה כמו בתחרות כדורסל. האנשים החזקים עולים על המגרש ומשחקים. אני לא אומר שהם לא יופיעו, אבל במסגרות אחרות, כמו במשחקי ידידות, שזה בשביל ההנאה. אבל בהופעות אמיתיות, פתוחות [לקהל], הם לא יופיעו. מי שלדעתי צריך להופיע זה [שמות של שלושה גברים נכי צה"ל, שאחד מהם הולך בסיוע קב], אני ואת. את החוג צריך להמשיך כולם, שיהנו קצת, שיעשה להם טוב. אבל הקבוצה האמיתית תהיה זו שגם תופיע, תתקדם ותלמד".

בחוץ תפקדו כקבוצה הטרוגנית המשלבת בתוכה אנשים ונשים עם קשת של יכולות, אך על רקע המופע עלה רצון לדרג את הנכים ולסווג אותם ל"מתקדמים" שישתתפו בלהקה ול"איטיים" שישתתפו בחוג. המשתתף דימה את המופע המתקרב לזירה של תחרות ומאבק משום שהתקיים במסגרת אירוע מחול מוכר, בניגוד לשני המופעים הקודמים, שהיו בעיניו משחקי ידידות עם קהל שבוי או אוהד. הגישה הלוחמנית של "ניצחון הרוח על הגוף" הייתה למציאות שבה חלק מהגופים נדרשו לעבור מחיקה קונקרטיה וסמלית, להידחק לקרן זווית ולהיעלם מטווח הראייה. הדרישות לאסתטיקה ולהפגנת יכולת פיזית גבוהה נהיו קריטריונים מוצקים שיש ביכולתם להכריע מי ישתתף במופע ומי לא. המבט הזר אמנם הוזמן לצפות בגוף הנכה רוקד, אבל רק לאחר תהליך של בחירה ומיון. תחושת המשימה והצורך להסיר את הסטיגמה לפחות מעל חלק מהגופים הנכים גרמו להידוק המסכה על אלה שמוגבלותם ניכרת גם בפלג גופם העליון.

המשתתף שציין בפניי איך תבצע החלוקה הרכיב את הלהקה הפוטנציאלית משלושה גברים נכי צה"ל, למזנו וממני. כאמור, בבסיס המודל של ריקודי עם בכיסאות גלגלים מצויה דמותו של נכה צה"ל; הוא האבטיפוס שאליו כיוונה באור, והוא זה שסיפק את הלגיטימציה להרחבת מעגל הרוקדים. האידיאולוגיה הציונית דרשה לבחור בנכי צה"ל ולהעדיף אותם על פני הנכים האחרים גם בחוג, כאילו כדי לממש הלכה למעשה את "הגוף הנבחר" של וייס. אני, לעומת זאת, אינני נכת צה"ל, ובחוג נהגתי להשתמש בממונע. לפיכך סביר היה להניח שלא אתקבל לקבוצת הנבחרים. ובכל זאת, מבחינתו הייתי ראוייה להשתתף בלהקה. בהמשך אסביר מאין לדעתי נובעת בחירה זו.

למרות הדימויים, בפועל לא חולקה הקבוצה ללהקה ולחוג. עם זאת, המורה קבעה שבמופע ישתתפו רק חלק מהחברים בחוג. מתוך היושבים היא החליטה להוציא שלושה שהתנועה העצמאית שלהם בכיסא הגלגלים הידני מוגבלת. רשימת הרוקדים שהכנינה כללה את חמשת החברים שייעד המשתתף ללהקה, ואלינו צירפה גבר יושב נוסף עם מוגבלות קלה יחסית בפלג גופו העליון. אני "נבחרתי", כפי שהגדיר זאת אחד החברים בחוג בשיחת טלפון שניהלנו לאחר שהתבשר שהוא לא ישתתף במופע. עולה אפוא התהייה כיצד הצלחתי להתקבל ללהקה המדומיינת, ומדוע נבחרתי להשתתף במופע בעוד אחרים לא.

סברה אחת יכולה להיות שהחיקוי שביצעתי לריקודי העם בכיסאות גלגלים היה מספק. ההתאמות שעשיתי, ענת ואני, היו כנראה מינוריות די הצורך, כך שלא יפריעו במידה ניכרת לאחידות התנועה הנדרשת במודל. עניין אחר היה מהירות התנועה שהצלחתי להפיק עם הממונע, שכן המורה הדגישה שמהירות התנועה היא קריטריון מרכזי בריקוד שעמו הופענו. היבטים אלה כנראה תרמו להחלטה לקבל אותי למופע וללהקה הפוטנציאלית. ובכל זאת, אני חושבת שבכל הנוגע ללהקה אלה אינם שיקולים מספיקים. הסטייה של ענת ושלי מהכוריאוגרפיה אמנם לא הייתה ניכרת, אך לא הפגנתי יכולת ריקוד של ממש. הממונע הופעל בהזזות קלות של האצבעות, ורק יד שמאל נעה באוויר במחווה שאולי עשויה להיחשב ריקוד. אני משערת אפוא שדווקא יכולת התנועה שביצעתי מחוץ לממונע היא זו שהצליחה להעלות אותי בדירוג. להתרשמותי, הסימון שלי בחוג כגוף רוקד התבססה על חלקי השיעור שבהם הפגנתי תנועה דינמית וקצבית בעמידה. נדמה שלנוכח הסימבוליקה הנטועה בגוף הרוקד העומד נזקפו לי די נקודות זכות כדי לאשר את כניסתי ללהקה.

“אני מרגישה שאני רוקדת מתוך הכיסא הממונע”

בזמן הריקוד החופשי שמאפשרת לנו המורה בכל אחד מהשיעורים, אני מתנועעת מתוך הכיסא הממונע ומחוצה לו. בדרך כלל אני חווה את עצמי רוקדת רק מחוץ לממונע. אבל לאורך זמן אני מתחילה לשים לב שזה משתנה. אני מאלתרת עם הממונע, ללא הנחיה, ואחרי שנתיים במסגרת הזו אני מרגישה שאני רוקדת מתוך הממונע. באמצעות הג'ויסטיק אני דואגת להניע את כיסא הגלגלים בקצב של המוזיקה. מבצעת עצירות קצובות במהלך הנסיעה ומניעה אותו מצד לצד כך שהכיסא ממש יוצר תחושת סחרור, וכל הגוף שלי מתחיל לקחת חלק בריקוד. איברים שבריקודי עם בכיסאות גלגלים היו רדומים, ככולים ומקובעים, בריקוד החופשי מתעוררים חזרה לחיים. הידיים, הבטן, הראש, הכתפיים, הגב, אפילו התחת והרגליים, כולם בתנועה בזמן שאני בכיסא הגלגלים הממונע. כשברקע מושמעת מוזיקת היפ הופ, הכיסא הממונע משרת אותי בצורה הטובה ביותר. התנועה שאני מייצרת עם הממונע היא קטועה, משולבת בעצירות חדות, וכך בדיוק מתנהלת גם מוזיקת ההיפ הופ. לא חשבתי שאי פעם אצליח ליהנות מריקוד בכיסא גלגלים ממונע אבל הנה, אני נהנית! כיף גדול.

למרות הספקנות – של החברה, של גופמן ושלי – כעבור שנתיים מיום שהצטרפתי לחוג, רקדתי בהנאה עם הממונע. בתוך גוש המתכת שקודם סגר עליי, התחלתי לחוש בתנועה ובחיבור: חיבור שלי עם גופי, חיבור שלי עם המוזיקה וחיבור שלי עם הממונע. החלקים החופשיים שהגדירה המורה אפשרו לי לחוות תנועה אחרת עם הממונע. במהלך הריקוד החופשי ערכתי ניסויים של תנועה בממונע ומחוצה לו. את אותה הגופניות הרוקדת שכבר הכרתי מחיי היומיום, התחלתי לשחזר בנסיבות החדשות של הממונע.

המודל של באור התאים את ריקודי העם לכיסאות גלגלים ידניים ולא הכיל בתוכו את הממונע. בהיעדר לגיטימציה, הממונע הובנה כחוג כלא כשיר וכנחות. בכוריאוגרפיה שאינה מותאמת למאפייניו, יכולתי לחוות את עצמי כחקיינית וכריק־רוקדת. אבל בריקוד החופשי החל הממונע לזמן לי הזדמנויות חדשות. מתוך המשחקיות צצו פיתוחים מסוג אחר. שילוב התנועות של הממונע ושל גופי יצרו שלל מיוזגים. בכמה מהם הנעתי את הגוף עם כיוון התנועה של הממונע והעצמתי אותה, ובאחרים הפרדתי בין השניים וחוויתי את כיווני התנועה מתערבבים. התנועה הקטועה בממונע השתלבה בקצב המוזיקה ותרמה לתחושת הריקוד. קטיעות אלה הציעו התנהלות שהיא שונה ביסודה מהתנועה המעגלית, הזורמת והרציפה שאפיינה את הכוריאוגרפיה בחוג.

בחוויית הריקוד שלי נזנח המבט, ובמקומו צפו הרגש והתחושה. את החילוף אפשר לחבר להבחנה של תומאס (Thomas, 2003) בין ניתוח תבוני (intelligible) לניתוח תחושי (sensible) בחקר המחול. לדבריה, ניתוח תבוני של המחול ממוקד בחיצוני ומתבסס על הגלוי על פני השטח, על האובייקטיבי ועל הגוף החברתי. לעומתו, ניתוח תחושי מתמקד בפנימי ומכיר בחוויה הפנומנולוגית, בסובייקטיביות ובגוף החי. ההנאה שלי מתנועת הגוף עם הממונע יצרה בי ובמחקר תפנית. באמצעות החוויה נמלטתי לרגע מהתבוני ומהמבט המכתיב את סימון הגוף הנכה כריק־רוקד וגיליתי מציאות חומרית אחרת.

לתפיסתה של תומאס, מחקר על גוף דורש ניתוח מתוך שני המוקדים, התבוני והתחושתי, ואת שילובם יחד. חיבור מאתגר של התבוני והתחושתי בהקשר של ריקוד בכיסא גלגלים מציגה לינטון (Linton, 2007). בספרה האוטוביוגרפי היא מתארת את גלן, אדם נכה שמתנייד בכיסא ממונע ושולט בו בעזרת צינורית שבפיו. בהיותו קוודרפלג (אדם המשותק בארבע גפיו), הוא מתאים לכאורה לתיאור "רק יושב בלי לעשות כלום". לינטון הביטה בו כשהוא מתנועע ברחבת הריקודים וכשהיא עצמה נותרה בשוליה. המיקום שלה מזכיר את העמדה המדומיינת שתפס גופמן ושנמצאתי בה גם אני בסוף השיעור הראשון. שלוש דמויות שונות בזמנים ובמיקומים שונים מתמזגות לרגע של צפייה מהשוליים, מביטות באחרים הנעים בכיסאות גלגלים במרכז הרחבה. אצל גופמן ואצלי נשלף מיד סימון שצבע את גוף הנכה כלא כשיר לריקוד. השקפה דומה מתארת לינטון: "ריקוד נועד לעומדים, לא לכאלה כמו גלן וכמוני" (Ibid., p. 85). ובכל זאת, כשהיא מתבוננת בגלן היא לא רואה אותו דרך המסכה. בדרך כלשהי היא מצליחה להסיט את הסימון, לקלוט את תנועתו של גלן בממונע ולגלות אותה כריקוד.

גלן הגדול והרע נמצא שם ברחבה, מנדנד את ראשו באטיות לפי המוזיקה. אבל הוא רק התחמם. כשהתחיל להשתחרר והזיז יותר את ראשו, נדמה ששאר גופו נסחף לתנועה, כמו גלים של חשמל שזורמים לאורך כבל. הוא עיוות את פניו וצעק. הוא התנדנד ומפעם לפעם הסיע את הכיסא. אחורה וקדימה, פנימה והחוצה, במעגלים אם היה די מקום (Ibid., p. 86).

דרך הצפייה בגלן החלה לינטון במשא ומתן על סימון הגוף הנכה כריקוד. המבט בו עורר בגופה חשק לנוע ולריקוד. היא התקרבה לקצה השוליים, ובתודעתה החלה לחצות את גבולות המוכר והידוע. לבסוף העזה לפרוץ את המחסום הסמלי, ולאחר התמהמהות התגלגלה לתוך הרחבה וצללה ללא צפוי. מתוך ההתנסות העצמית היא החלה לחוות את גופה בכיסא הגלגלים כגוף רוקד, גילתה שוב את הקצב של גופה ושבה ליהנות ממנו. נדמה שחווית הריקוד ביטאה הלכה למעשה את שהתכוונה לו בכותרת שנתנה לספרה האחר לתבוע חזרה את הנכות (Linton, 1998). באמצעות החוויה היא תבעה בעלות על גופה ועל יכולתו יכולתה לריקוד.

אצל גלן, אצל לינטון ואצלי, התנועה בכיסא הגלגלים זכתה להכרה פנומנולוגית כריקוד. באמצעות תחושות המציפות את הגוף החי התאפשר לנו לסמן מחדש את הגוף הנכה כריקוד. המבט מגלה את הגוף הנכה כאתר של היעדר וחסר, אך החוויה האינטימית אפשרה לנו לטעון לגופניות גדושה ביש. ההיכרות בגוף שלישי שעליה הצביע פאנון זוהתה כשקרית ולא רלוונטית. טבעו של הסימון הסטריאוטיפי נחשף בפנינו כמסכה שאנו יכולים להתעמת עמה פנים אל פנים. כסובייקטים יכולנו להתחיל ולחוש את עצמנו בגוף ראשון. ובכל זאת, עם הסרת המסכה, הגוף לא נותר חשוף וטבעי. הסימון הסובייקטיבי אינו אמיתי, שכן גם הוא מעוגן בתרבות שיצרה את הריקוד כקונספט, כשפה. מאחר שאי אפשר לחמוק מן הסימון, אני נותרת עם השאלה איך עוד אפשר לאתגר את סימון הגוף הנכה כריקוד, ועד איפה אפשר למתוח את סימון הריקוד.

מקורות

- אלמוג, ע' (2001). הצבר – ריקון. תל אביב: עם עובד.
- באור, א' (2004). נכים ורוקדים: מחול על כיסאות גלגלים. רעננה: כותרות.
- בהטרצון, נ' (2004). מחוללים: מחול-חברה-תרבות בעולם ובישראל. ירושלים: כרמל.
- ברויאר, נ' (2007). נופלת בין הכיסאות: נרטיבים של הוצאה מהכלל ומהיצא מהכלל. תיאוריה וביקורת, 30, 225-230.
- (2008). סטיגמה ואי הכרה מהראי של לימודי נח"ות (נכות, חברה ותרבות). חיבור לשם קבלת תואר מוסמך, האוניברסיטה העברית בירושלים.
- גופמן, א' (1963 [1983]). סטיגמה. תל אביב: בית דביר, הוצאת רשפים.
- לובין, א' (2001). גבולות האלימות: גבולות הגוף. תיאוריה וביקורת, 18, 103-138.
- לומסקי-פדר, ע', רפפורט, ת' וגינזבורג, ל' (2010). מבוא: נראות בהגירה – גוף, מבט, ייצוג. בתוך ע' לומסקי-פדר ות' רפפורט (עורכות), נראות בהגירה – גוף, מבט, ייצוג (עמ' 11-39). ירושלים ותל אביב: מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד.
- פאנון, פ' (2004). ניסיונו הקיומי של השחור. בתוך י' שנהב (עורך), קולוניאליזם והמצב הפוסט קולוניאלי (עמ' 25-46). ירושלים ותל אביב: מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד.
- פוקו, מ' (2005). הארכיאולוגיה של הירע. תל אביב: רסלינג.
- (2008). הולדת הקליניקה: ארכיאולוגיה של המבט הרפואי. תל אביב: רסלינג.
- רוגניסקי, ד' (2004). מחוללים ישראליות: לאומיות, אתניות ופולקלור 'ריקודי העם והעדות' בישראל. חיבור לשם קבלת תואר דוקטור, אוניברסיטת תל אביב.
- Butler, J. (1993). *Bodies that matter: On the discursive limits of "sex"*. New York: Routledge.
- Ben-Moshe, L. & Powell, J. (2007). Sign of our times? Revisi(tin)g the international symbol of access. *Disability & Society*, 22(5), 489–506.
- Buzard, J. (2003). On auto-ethnographic authority. *The Yale Journal of Criticism*, 16(1), 61–91.
- Coffey, P. (1999). *The ethnographic self*. London: Sage.
- Ellis, C. & Bochner, A. (2000). Autoethnography, personal narrative, reflexivity: Researcher as subject. In N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (Eds.), *Handbook of qualitative research* (2nd ed.) (pp. 733–768). Thousand Oaks, CA: Sage.
- Finkelstein, V. & Morrison, E. (1993). Broken arts and cultural repair: The role of culture in the empowerment of disabled people. In J. Swain, V. Finkelstein, S. French & M. Oliver (Eds.), *Disabling barriers—Enabling environments* (pp. 122–128). London: Sage and Open University.
- Garland-Thomson, R. (2009). *Staring: How we look*. New York: Oxford University Press.
- Hughes, B. & Paterson, K. (1997). The social model of disability and the disappearing body: Towards a sociology of impairment. *Disability & Society*, 12(3), 325–340.

- Linton, S. (1998). *Claiming disability: Knowledge and identity*. New York: New York University Press.
- (2007). *My body politic: A memoir*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Manderson, L. & Peake, S. (2005). Men in motion: Disability and the performance of masculinity. In C. Sandahl & P. Auslander (Eds.), *Bodies in commotion: Disability & performance* (pp. 230–242). Ann Arbor: University of Michigan Press.
- McRuer, R. (2010). Compulsory able-bodiedness and queer/disabled existence. In L. J. Davis (Ed.), *The disability studies reader* (3rd ed.) (pp. 383–392). New York: Routledge.
- Oliver, M. J. (1990). *The politics of disablement*. London: Macmillan.
- Reed-Danahay, D. (1997). *Auto/Ethnography*. New York: Berg.
- Sandahl, C. (1999). Ahhhh freak out! Metaphors of disability and femaleness in performance. *Theatre Topics*, 9(1), 11–30.
- Shakespeare, T. (1997). Cultural representation of disabled people: Dustbins for disavowal? In L. Barton & M. Oliver (Eds.), *Disability studies: Past present and future* (pp. 217–233). Leeds: The Disability Press.
- Siebers, T. (2008). *Disability theory*. Ann Arbor: The University of Michigan press.
- Smith, O. (2005). Shifting Apollo's frame: Challenging the body aesthetic in theater dance. In C. Sandahl & P. Auslander (Eds.), *Bodies in commotion: Disability and performance* (pp. 73–85). Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Thomas, H. (2003). *The body, dance and cultural theory*. New York: Palgrave Macmillan.
- Titchkosky, T. (2000). Disability studies: The old and the new. *Canadian Journal of Sociology*, 25(2), 197–224.
- Weiss, M. (2002). *The chosen body: The politics of the body in Israeli society*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Wendell, S. (1996). *The rejected body: Feminist philosophical reflections on disability*. New York: Routledge.