

רטט אור בחשיכה: על "מאנא" לנועה ורטהיים

מחול עכשיו, גיליון מס' 18, אוקטובר 2010, תל-אביב: תמונע, עמ' 11-13

חושך על הבמה, ואלומת אור עדינה מאירה את כפות רגליו של רקדן יחיד ואת ראשו העירום. הוא לבוש מן גלימה שחורה של כומר או נזיר, ומלבושיו הכהים נבלעים באפלת הבמה. הוא מניף זרועותיו ומניע את פניו מצד אל צד. הידיים כמו משליכות משהו מתוכו החוצה, ולפרקים אוספות משהו מהחלל אל תוכו פנימה. הוא מפסל את החלל עם כפות ידיו, ומעת לעת מניח כפות ידיו על גופו: על הצלעות, על הלב, או על הסרעפת, כמו מפסל גם שם, מהסה את קולניות הגוף, ומרגיע את ההמולה הפנימית המתחוללת בו. המוסיקה היא כמנהרה שלוקחת את הצופים לעולם אחר במקום ובזמן. הרקדן שקוע במן מונולוג בתנועה, מלא משמעות, אבל אף שפניו פונות אל הקהל, נראה שהוא משוחח עמוק עם עצמו. התאורה המינימלית יוצרת דיאלוג הססני בין אור לצל; נראה שהצללים הכהים גוברים על האור הבהיר, אך תנועתו של הרקדן נרשמת היטב בחלל, דווקא משום שהיא מעומעמת.

הוא קופא רגע במקומו, מושיט ידיו קדימה, כמבקש דבר מה, ואז מבליח מהאפלה רקדן אחר שעומד רגע מולו בלי תנועה. גם הוא עוטה מן גלימה שחורה, ונראה כאילו מהרקדן היחיד נבראו שניים. זה שהגיח עתה מתחיל לנוע מצד אל צד בצעדים מדודים, מעודנים ורכים. חברו מתבונן בו עוד רגע, ואז מצטרף לצעדיו המאופקים. אם בתחילה ביטא ריקודו של הסולן מן קריאת תיגר ומונולוג כמעט קולני, הפכה התנועה עתה לדואט מהוסס, מתואם בקפדנות. את ההתרסה של סולו הפתיחה החליפה עתה צינעה בדואט משותף. אצל הרקדן בפתיחה לא אותר צורך במגע או בקשר, אבל כשזה התחולל בדמותו של הרקדן האחר זה נראה אך טבעי, והדיאלוג בין שניהם נראה אורגני ומתבקש.

השניים נותנים ידיים, מניפים זה את זה ברכות באויר, נוחתים, ונפרדים, ושוב, מתחברים ונפרדים. את מקטעי התנועה מחבר חוט אחיד של צעד של העברת משקל, מן פה דה בורה המבוצע בברכיים כפופות עם חיבור עמוק של כפות הרגליים לרצפה. במהלך תנועתם הם לפעמים עוצרים רגע, קופאים במקום, ואז ממשיכים. באחד מרגעי השהות הללו הם מסתובבים זה אל זה, מביטים זה בזה, מתקרבים, נוגעים, מטפסים זה על זה, ומעצבים זה את זה בחלל. דומה שהתנועות שבאמצעותן פיסל הרקדן היחיד את החלל בראשית היצירה, משמשות כעת לפיסול הדיאלוג ביניהם. הדואט מתפתח לקטע אוניסונו משותף שהוא מן אקספוזיציה לנטייה הכוריאוגרפית שתלווה את היצירה כולה: קטעי יחיד מול קטעי קבוצה שמתנועעת, קטיעה של יחידים, ותיקון בתנועה הרמונית בקבוצה. כך כבר בדואט הפותח הזה, בו הפך אחד להיות שניים המתנועעים בהלימה מלאה ביניהם.

בקטע זה שבפתיחת היצירה מאנא של נועה ורטהיים מונכח דיאלוג בין ניגודים כאור וצל, קטיעה והמשכיות, אני ואחר, וצרימה שבבדידות מול הרמוניה שבהדדיות. לאורך היצירה כולה חוקרת נעה ורטהיים ניגודים כקו/עיגול, יחיד/קבוצה, גבר/אישה, יין/יאנג, פנים/חוץ, לבן/שחור, גבוה/נמוך ואחרים. למרות העיסוק בניגודים, התחושה העיקרית שמתררת בעת הצפייה במופע היא של הלימה, אחדות,

ומיזוג בין הקו לעיגול, בין הגבר לאישה, ובין היחיד לקבוצה. ורטהיים מציגה מציאות של ניגודים וגם מאחה את הניגודים, ומאחדת אותם כך שהם הופכים חלק ממהות אחת.

היצירה מאנא (כוריאוגרפיה: נעה ורטהיים, מנכ"ל ושותף אומנותי: עדי שעל, מוסיקה: רן בננו, שירה: עמנואל חנון, תאורה: דני פישוף, עיצוב במה ותלבושות: רקפת לוי) הוצגה כאן לראשונה בהרמת מסך בנובמבר 2009, ומאז מוצגת בפני קהל מגוון בארץ ובעולם. להקת ורטיגו נוסדה ב-1992 על ידי נעה ורטהיים ועדי שעל, שבאחרונה זוכים להכרה ציבורית מתרחבת. הזוג שעל וורטהיים הקימו לפני 3 שנים כפר אומנות אקולוגי בקיבוץ נתיב הל"ה, שם הם גרים, מגדלים את ילדיהם, עובדים, ויוצרים. השילוב של עבודה ובית, ושל חיי אומנות עם אורח חיים נכון הוא בבסיס התפיסה של היוצרים, ומתווה את דרכם ההוליסטית הייחודית. במאנא כמו בשתי יצירות קודמות של הלהקה: *לידת הפניקס* (2004) ו*רעש לבן* (2008) חוקרת ורטהיים, ככתוב בתוכנית המופע, את הקשר בין אדם למקום, בין אדם לאדם, ובין אדם לאדמה שעליה הוא חי. היצירה מאפשרת גם לבחון את הדרך ליצור הרמוניה בין ניגודים, ולחיות בשלום עם סתירות הנגזרות מקיומנו האנושי המוגבל.

בקריאת היצירה מאנא אני נעזרת בשני אפיקים תיאורטיים עיקריים: האחד הוא גישת התורה הבודהיסטית לדיכוטומיות מושגיות ולמציאות של ניגודים שמקורה במחשבה. השני הוא המיתוס הקבלי על שבירת הכלים והאיחוי שלהם. כפי שנראה להלן, התורה הבודהיסטית והקבלה עשויות להתאחד סביב אמיתות אוניברסליות, הנוגעות להתנהלות התודעה האנושית באשר היא.

לפי התורה הבודהיסטית, במפגש של התודעה עם המציאות היא נוטה לחשיבה קוטבית, מבחינה, המזהה דבר דרך הפרדתו מדבר אחר. חשיבה מבחינה מייצרת דיכוטומיות כמו אני/אחר, אור/חושך, רוח/חומר, יפה/מכוער או טוב/רע. החשיבה המפרידה עוסקת בהמשגה ונאחזת בהגדרות לדברים, למצבים ולאנשים. אנחנו כל כך רגילים לחשיבה כזו, שאיננו נוטים לעצור ולתהות האם באמת המציאות היא מציאות של ניגודים, או שרק החשיבה שלנו היא שעורכת את הדברים כך.

אומנם אנחנו נזקקים למושגים כל הזמן; ההפרדות האנליטיות הכרחיות כדי לערוך סדר במבול הרשמים של המציאות. אלא שלפי תורת הבודהא, אנחנו צריכים להיזהר לא להילכד במושגים ובהפרדות שעורך האינטלקט; למעשה, כל מילה יכולה להיות מוסברת ע"י מילים אחרות, וגם כל דבר בעולם מורכב ע"י דברים אחרים שאינם הוא. אין דבר אחד אוטונומי שעומד בפני עצמו, ומילה מקבלת את תקפותה רק בשימושה היחסי.

המילים המשמשות לתיאור מושגים מסויימים מושפעות ממילים אחרות. רע תלוי להגדרתו במילה טוב ולהפך, כשם שגב היד וכף היד הם חלק משלמות, וההפרדה ביניהם מלאכותית. לפי הבודהיזם [וגם לפי הקבלה היהודית, כפי שנראה להלן], כל דיכוטומיה חייבת את שני הניגודים כדי להתקיים. כשאני אומרת ימין אני לא מצביעה על משהו שקיים, לא בעולם הלשון, ולא בעולם האונתולוגי. גבוה או נמוך אינם

תכונה קבועה של הדבר, אלא רק ברמה של האמת היחסית. מילים הן אינן בעלות קיום עצמי נפרד וקבוע. כך גם לא אוכל להבין את המילה עבר בלי המילה עתיד, ולא קיימת נתינה בלי קבלה, כמו שאיפה ונשיפה.

כאמור, היצירה נפתחת בחושך, שמאפשר לרצועות האור הדקיקות להיראות טוב יותר. תנועתו של הרקודן, גם אם מבוצעת בתחילה בעלטה גמורה, נראית כך עוצמתית יותר, ודווקא האפלה מאפשרת מבט חד, כמו בזכוכית מגדלת, בנקודות האור שעל הבמה, וברמיזות התנועה שהולכות ומתעצמות. האור והחושך הם חלק משלמות אחת;

כשמביטים בכוכבים בשמיים, רואים בעצם את החושך ובתוכו את הכוכבים. מה שאנחנו מכנים אור הוא למעשה רטט מואר בתוך חשיכה. כך גם באשר לניגודים אחרים הנוכחים ביצירה: לא אוכל לחוות תנועה אלא ביחסה למנוחה, לא מאמץ בלי קלות, לא מורכבות בלי פשטות ולא את היחיד בלי הקבוצה.

שם היצירה **מאנא** פירושו בארמית: "כלי קיבול של אור". על פי ספרי הקבלה, לפני בריאת העולם היה אורו של הקב"ה מלא בכל העולמות. כשעלה במחשבתו לברוא עולם, הכלים לא יכלו להכיל את גודל האורות. ונשברו, תהליך המכונה: 'שבירת הכלים'. מאז, מלא עולמנו בשברי כלים מפוזרים, ולפי המסורת הקבלית, חלק משמעותי מהשברים ממוקמים בנפשו של האדם. תפקידו של האדם הוא לאחות את השברים כדי לתקן את עצמו ולתקן את העולם.

ישעיה תשבי בספרו *תורת הרע והקליפה בקבלת האר"י* מתאר זאת כך "... שטף האור האלוהי פורץ את סכריו והכלים שהותקנו לקליטת האור נשברים ונופלים למטה. מכאן ואילך מתרחש הכל תוך מאמצים לחידוש הבניין ולתיקון ההריסה... התיקון אינו נעשה בבת אחת ואינו מקים בניין עד. יש עוד מקום לשבירות ולזעזועים נוספים, המצריכים תיקונים חדשים, וכך חוזר חלילה עד אחרית הימים... השבירה גרמה להתהוות כוחות הרע, החותרים תחת יסודות התיקון.. שני כוחות עומדים במערכה, זה הורס וזה בונה.. (תשבי י"ח, י"ט).

ביצירתה עוסקת נועה ורטהיים באיסוף החלקים של הכלי השבור, כדי לחבר אותו מחדש, ולהפכו כלי שיכול להכיל גם חלקים שסותרים זה את זה. הכלי המכיל נחשף על הבמה דווקא באמצעות העלאת ניגודים וחיבור שלהם, כאיחוי מחודש של השברים בדימוי הקבלי. על פי המסורת הקבלית, האדם החי נכון הוא זה המצליח לשאת הפכים השוכנים בקרבו, וזהו סוד התיקון של שבירת הכלים.

בסוף הדואט שבפתיחה, הבמה מתעוררת, מוארת בהדרגה, ובאור ששוטף אותה אפשר להבחין בקיר שצורתו בית בעומק הבמה. הבית לבן ובמרכזו דלת שחושפת חלל כהה מיסתורי מאחוריה, שממנו יגיחו רקדנים, כמו היה זה רחם פועם, שממנו הם נבראים ואליו נשאבים לסירוגין במהלך המופע. קבוצת הרקדנים כולה מגיחה מאותו פתח אפל, כולם לבושים בוריאציות שונות של גלימות כהות. התלבושות

מעצימות את ההבדל בין התאורה הבהירה והקיר הלבן, לבין אפלת הפתח המסתורי וכהות הדמויות. הבגדים המשתפלים גם נותנים מן שובל אחרון לתנועה, כמו תוספת לצעדי הגוף. הרקדנים מצטרפים לשני הגברים ויוצרים מעגל להרף עין, מניפים ידיים באצילות, כמו מברכים זה את זה בברכת דרך לפני יציאתם למסע. שלוש נשים עוטות כיסוי ראש לשערן, מה שמקנה אירת קדושה לכל וגם צינעה; דומה שאם היתה התנועה טקסט מילולי לא היתה נאמרת בצעקה אלא בזמזום או בדקלום עדין, ואיכות מנומסת כזו תשרה לאורך היצירה כולה.

לאקורדים שברקע נוסף עכשיו פסנתר. המלודיה נשמעת כשיחה של שאלות ותשובות; הצלילים עולים ויורדים במינעד מוגבל, הנותן מסגרת שבתוכה מתאפשר הרבה חופש. אחר-כך נוסף לפסנתר תיפוף עדין. כל כלי נגינה שמצטרף הוא כמו יחיד שמצטרף לקבוצה ומתאחד עימה. אחרי קטע אוניסונו קצר שבים הרקדנים למעגל לעוד רגע, כמו לקבל כוח, ונפרדים, מתפזרים על הבמה. הם נראים כשרויים במן טראנס עדין, עסוקים במלאכת קודש, אולי תפילה. המוסיקה מתגברת עוד, ונוספים גם מצילתיים, ובהמשך יצטרף גם קול אנושי. כל קול נספג בלא קושי באחדות של הקולות האחרים.

המבנה הכוריאוגרפי על הבמה משדר התפשטות והתכנסות לסירוגין, והדינמיקה משתנה ממקוטעת להמשכית וחוזר חלילה. תנועותיהם של הרקדנים הן תנועות של איסוף והפנמה. כפות ידיהם מדמות כלי, כמו מרימות אותו מהאדמה, מפנימות אותו אל תוך גופם, והגוף עצמו הופך להיות הכלי, ושוב כפות הידיים אוחזות משהו ואוספות אותו אל תוך הגוף. בהמשך נשכבים הרקדנים על הרצפה בזה אחר זה, ובסיוע המוסיקה המלטפת הם נראים כאילו זוחלים על עננים. הזרועות פעילות, כמו אוספות וזורקות אבקת עננים, ואז הם נעצרים, מחזיקים משהו בקפידה, כאילו אוחזים דבר שביר שאסור שיתפזר.

בחיבורו החשוב ביותר של רבי נחמן מברסלב ליקושי מוהר"ן כתוב: "...שלא מצא הקב"ה כלי מחזיק ברכה אלא השלום. ומה הוא השלום? שמחבר תרי הפכים... כי זה המלאך מאש וזה ממים, שהם תרי הפכים כי מים מכבה אש, והקב"ה עושה שלום ביניהם ומחברם יחד... (שם תורה פ')

הדרך להשכין שלום, לפי רבי נחמן ורבבות מאמיניו, הוא על ידי איחוד בין הפכים. האיחוד לא מבטל את קיומם של הפכים, אלא מאפשר להם לשכון זה בצד זה. הכלי המכיל את הפכים מתמלא כך באור, ומקורו של האור בהשלמה עם הניגודים שהם מקורותיו.

על גב התכנייה של המופע מצטטת ורטהיים טקסט מספר הזוהר על מהות הכלי והאור: "ומה מתקינים תחילה, האם את הכלי או את האור, האם השמש קודמת למלא אורה החסר של הלבנה, או שמא דווקא חסרון הלבנה יוצר לה כלי להשראה?" השמש והלבנה כשני ניגודים המשלימים זה את זה, כמוהם כמלאות וחסר שקיומו של האחד - הוא המבטיח את קיומו של האחר. ביצירתה מממשת ורטהיים את חיבור הפכים הקבלי ביחסים שהיא מתווה בין "אני" ל"אחר" - בריקודי היחיד שהופכים דואטים, בין

צורה עגולה לצורה קווית - בשפת התנועה, בין גבר לאישה - בתפקידים המתחלפים שלהם, בין הצבע השחור לצבע הלבן ובין בית לחוץ - באמצעות התפאורה.

אחרי קטע הריקוד בקבוצה נכנסת לבמה רקדנית (רינה ורטהיים-קורן) בלבוש כהה מינימלי. על גבה כרוכים כבלים ואליהם קשור בלון הליום שחור גדול נישא אל-על. הרקדנים האחרים נבלעים לתוך הפתח האפל של הבית. רינה מהלכת על הבהונות, יורדת בקושי אל הרצפה, כי הבלון מושך אותה למעלה. אז מופיע גבר שתומך בה, בלי שחשבנו שהיא זקוקה לעזרה. כך גם בסולו הפתיחה – הרקדן היה שלם לעצמו, לא נראה כנזקק לאחר, ואת תלותו באחר גילינו רק כשהאחר הגיע; כך עכשיו עם רינה – הרקדן שהצטרף עוזר לה ליפול ועוזר לה לקום; היא היתה יכולה גם לבד, אבל זה נראה הרבה יותר קל ביחד. היא נאחזת/לא נאחזת בו, דוחפת ונדחפת, אבל היא כמו כבולה בשאיפתה למעלה. הבלון מושך אותה לשמיים, והרקדן מנסה לשמור אותה קרוב לאדמה.

גם כשהיא נופלת בזרועותיו- היא לא באמת נופלת כי הבלון מסייע לה לעמוד במהרה חזרה על רגליה. היא מלוטשת, מדויקת בזקיפותה. הבלון, כמו עצמות לחייה הגבוהות וקצות אצבעותיה, מושך מעלה, אבל נראה שכדי להשלים את דמותה היא חייבת דווקא ליפול, ולו כדי להזדקף אחר-כך חזרה; בלי הנפילה היא נותרת תמונה דו-ממדית ומאבדת מחיותה.

בלון הליום טבעו שהוא מתחרה בכח המשיכה ומנצח, אבל הוא גם שברירי מאד, אי אפשר להחזיק בו לעד; אם משאירים אותו תחת תקרה, סופו שהוא מאבד לאט לאט את קומתו, ונובל כמו אדם הגוסס לאיטו. אם משחררים אותו בחוץ, הוא מתמסר לטבעו ועף אל השמיים. הבלון, קצת כמו האדם, עשוי להיות גבוה ומתנוסס, אבל סופו שייצא לו האויר ויתפוגג.

רינה תמירה ומשתוקקת מעלה, אך מכך נגזרת גם מצוקתה. הרקדן לצידה לבוש מן חצאית, וכאישה מגוננת מאפשר לה ליפול בזרועותיו. הוא מכיל כך גם את עוצמתה ואת שאיפתה למעלה והקושי שלה ליפול. היא מטפסת על כתפיו, ולרגע נתמכת בו בכל מאודה, ואז מפילה את ראשה מטה, גופה מוטל בלי כיוון ברור. רק בנוכחותו כנגדה, תומך ומכיל, היא מעזה להתהפך, לשנות צורה, ולהניח זמנית לצעדיה האציליים על קצות האצבעות. חולשתה התאפשרה רק בנוכחות הזר האחר. היא יורדת לזרועותיו לחיבוק, ואז נשארת מיותמת, הבלון שוב מושך אותה מעלה, והיא שבה לפסיעות המדודות על קצות האצבעות, ולתנועתה שאינה נתמכת ואינה צריכה לדבר.

בדמותה של הרקדנית עם הבלון מגולמת הדואליות: גבוה/נמוך, חזק/חלש, מוביל/מובל. היא אומנם הגבוהה, החזקה והמובילה, אבל החיזיון הופך שלם יותר כשהיא מסכימה להחלש, מעזה להיתמך, ויורדת אל הרצפה, למרות ששולטת בה המשיכה למעלה. ההרמוניה מושגת לא מהנגיעה במושלם, בגבוה ביותר, אלא מהשלמות שנולדת מחיבור בין ניגודים.

אסתר פלד, פסיכואנליטיקאית וחוקרת בודהיזם אומרת: " הבודהא מבקש להסיר טעות: שלמות אינה מצב נטול הפרעות; שלמות אינה אותו מצב שבו דבר אינו חסר לנו; אדרבה, תמיד יחסר משהו. השלמות מצויה באותו החוסר; זו השלמות שבחוסר השלמות ההופכת את האדם ליצור המתמודד עם מטרדים, קשיים וכאב... מכיוון שבלאו הכי לא יימצא מצב נעדר קשיים, הרי השלמות מצויה בקושי, בהתפתחות המנטלית הנובעת מן ההשלמה עם מה שאינו אפשרי לשינוי, ובצמיחה הכרוכה בהתמודדות איתו" (פלד, להרבות טוב בעולם 35).

השלמות, לפי התורה הבודהיסטית וגם לפי הקבלה, אינה מצב שיש בו רק טוב אלא מצב שבו העונג והכאב, הגבוה והנמוך או היפה והמכוער מתקיימים זה בצד זה, מתוך השלמה.

בהמשך נותר הבלון נוכח על הבמה ומתנוסס גם כשאף אחד לא אוהז בו עוד, כמן תזכורת לשאיפה להתנתק מהאדמה ולעוף למעלה. מפתח ה"בית" מגיחים שוב הרקדנים האחרים. התאורה מינימלית ומבליטה יותר צלליות מאור, ועל הרקע שלה נראים הרקדנים כמהלכים על אדמת ירח, בלי משקל. אחר-כך טריו בנות שבו שוב בולט האיסוף של כפות הידיים ככלי, הזרועות מקבלות, מחזיקות, וזה תוך כדי העברת משקל ברגליים מצד אל צד.

המוסיקה מההתחלה מושמעת שוב, ובתפקיד הסולן מופיעה עכשיו רקדנית, שמבצעת קטע תנועתי דומה לזה של ההתחלה אבל נשי. המוטיב המוסיקלי מערסל ומרגיע. הרקדנית מתנועעת בגפה אבל נראה שהיא לא חווה בדידות (loneliness) אלא לבדות (aloneness) נעימה. התאורה גם כאן - ספק חושפת ספק מאפילה - וכשנחשף עוד שביל של אור מתגלים הרקדנים הנוספים שעומדים שם, כהים, ואז מצטרפים לתנועה. זהו מבנה כוריאוגרפי שחוזר על עצמו ביצירה-רקדן אחד מבצע משהו, או שניים, ואז מצטרפת כל הקבוצה והסולנים נבלעים בה - כך - יחיד/רבים, גבר/אישה, שחור/לבן, חוץ/פנים, אבל, מה שבולט בהצגת הניגודים הללו היא דווקא האחדות ביניהם.

בספרו של חוקר הפילוסופיה היהודית דני נווה *חושם פילוסופיים* (2010) מובא מאמרו המתורגם של ההוגה ההודי דאיה קרישנה, על אודות אומנות ויצירתיות. המאמר עוסק בחשיבה על אודות אומנות. קרישנה סבור שכשאנחנו נחשפים ליצירת אומנות, אנחנו סבורים בטעות שזו יצירה מוגמרת. לפי קרישנה, מה שמעניין ביצירה מסויימת, הוא לא מה היוצר עשה, אלא מה אפשר עוד לעשות שלא נעשה. ההוגה על אומנות מבקש שליטה בחומר שלפניו, ולשם כך מנסח ידיעה על אודות מה שהיצירה מציגה. אולם, לפי קרישנה, ההוגה צריך לרכוש את מה שהוא מכנה "הבנה יצירתית". ולהתייחס אל היצירה כמאורע זמני של היוצר, שמאפשר התפתחות גם אחרי שכבה האור והמופע תם.

כדבריו: "יצירת האמנות היא לא יותר מ"מוצר" טנטטיבי או תחנה בדרך כינונו של מבט חדש, שבו טמונה לא רק אפשרות קיומו של עולם אחר, אלא גם יכולתנו לפגוש אותו, ובעקבות מפגש זה לשנות את יומיומיותנו, לעדן את רגישותנו כלפי הטבע ובני אדם אחרים, ואולי אפילו להבחין בנוכחותו השקטה של

הנשגב, שהוא חלק מאיתנו ואנו ממנו כל הזמן. הבנתה של יצירת אמנות אפשרית, אם כן, אך ורק אם מבחינים לא רק באפשרויות הממומשות בה אלא גם באפשרויות הבלתי ממומשות, הפותחות כיוונים חדשים... הבנתה של יצירת אמנות צריכה להיות במושגים של העולם האפשרי שהיא יוצרת או שנוצר דרכה... האומנויות מושרשות במה שניתן לכנות "אמנות החיים", ואם לא נראה את החיים במושגים של יצירה אמנותית לא נוכל להבין את היצירתיות המקופלת ביצירת אומנות". (אצל רווה, חוטים פילוסופיים, עמ' 173-174).

באופן דומה בחנתי כאן את העולם הנוצר במופע מאנא: לא רק את היצירה האומנותית המתרחשת על הבמה, אלא את החשיבה על אומנות החיים, המתאפשרת דרכה.

אני סבורה שהניגודים שמביאה ורטהיים קיימים לא רק בין "אני" ל"אחר" או בין האנושי לטבע, אלא גם בתוך טבעו של ה"אני". מרכיבי העולם, ובכללם ה"אני" אינם נפרדים זה מזה, אלא שלובים זה בזה, מהווים זה את זה, מכוננים זה את זה, והגבולות בין המרכיבים מתמוססים ככל שאנחנו מתעמקים בהם. כל פרט הוא גם גורם לכלל וגם נגרם על ידי הכלל, ומה שקרוי קיום הוא מן גוף עצום הבנוי מאינסוף פרטים שכולם מקיימים זה את זה, ומגדירים זה את זה. כך גם בתוך תוכי: אני מתקיימת ברגע מסויים מאינספור אירועים שמרכיבים אותי ובכללם גם ניגודים כגבוה/נמוך, חושך/אור, טוב/רע, ויפה/מכוער. אני מתהווה ברגע זה מהקלדתי על המחשב, הייתי אחרת קודם בזמן שעשוע עם בנותיי בחצר, ואהיה אחרת מחר בבוקר בזמן פגישת עבודה. לא כל מה שקורה בי הוא אותו "אני" ובכלל קשה לדבר על "אני" מדוייק כלשהו. אותו כלי המכיל ניגודים שנידון בקבלה וביצירה הוא גם ה"אני", והוא מתפנה בכל פעם לקבל משמעות חדשה, כמו חליל שמפנה מתוכו צליל כדי לאפשר את הצליל הבא, גם אם הוא אחר ומנוגד לראשון. זה לא רעיון רוחני. זה גם פיסי לגמרי. כמו התנועה המאומצת והקפיאה במקום שבאה אחריה, כמו האויר שנכנס יוצא, כמו תאים בוני עצם ותאים מפרקי עצם שפועלים בנו בו זמנית, וגם כמו האירועים המנטליים שעוברים בי כמן צינור, ומפנים מקום לאחרים.

מי שמתבונן במיקרוסקופ בטיפת מים או ברגב אדמה, מוצא שמה שנראה מלא הוא בעצם ריק ברובו; מה שנראה יציב הוא בעצם תנועה וזרימה; מה שנראה מוצק ומורכב יש בו גם אוויר ומים; ומה שנראה נפרד – בעצם מחובר לסביבתו ולכל הקיום באלפי נימים; האש נבראת מתוך מגעה עם האוויר ועם העצמים. ה"אני" נברא מתוך מגעו עם ה"אחר" ובלא זה אין זה. רבדים שונים של קיום נוכחים בי בו-זמנית, ואיני ישות מוצקה ובלתי משתנה.

ההבנה הזו על שלמות הנגזרת דווקא מנוכחות של הפכים זה בצד זה מחייבת צניעות, וגם מאפשרת לנו לא לקחת את עצמנו ברצינות גדולה מדי; הרי כמו אחרים וכמו השמש והירח – אנחנו מתקיימים ממלאות וחוסר, ונבראים מהיש ומהאין, בו זמנית.

rosenbliteinav@gmail.com

רשימת מקורות:

ליקוטי מוהר"ן, מפי הרב נחמן מברסלב. ירושלים: קרן הדפסה של חסידי ברסלב, תשל"ו.

לנצ'נר, תמר, הירש אורית ואלמליח, שולמית, נשיאת הפכים ביצירתה של נועה ורטהיים, מכללת אורות, תש"ע.

פלד, אסתר. להרבות טוב בעולם: בודהיזם, פסיכותרפיה, מדיטציה. תל-אביב: רסלינג, 2007.

רוה, דני. חוטים פילוסופים ביוגה של פטנג'לי. תל-אביב: קו אדום כהה (הקיבוץ המאוחד), 2010.

תשבי, ישעיה. תורת הרע והקליפה בקבלת האר"י. ירושלים: ספריית שוקן, תש"ך.