

חַדְשָׁנוּ

כתב עת למחול בישראל
DanceToday
The Dance Magazine of Israel



בואו לרקוד, ללמוד וליצור בירושלים!

הפקולטה למחול, באקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים

דיקאן הפקולטה למחול: נטע פולברמכר

ההרשמה לשנת הלימודים
תשע"ו בעיצומה:
B.Dance תואר ראשון
M.Dance תואר שני

בחינות כניסה לתואר ראשון:
3 בספטמבר 2015
ראיונות קבלה לתואר שני:
17 בספטמבר 2015

תואר ראשון B.Dance

הפקולטה למחול מציעה תוכניות לימודים בשני חוגים: החוג למחול והחוג לתנועה. מטרת הלימודים היא להכשיר רקדנים, יוצרי מחול ומורים, אשר נחשפים במהלך לימודיהם לקשת רחבה של נושאים בתחומי הביצוע, היצירה, וההוראה, בתוכנית לימודים שמשלבת הכשרה מעשית ותיאורטית עם דגש על לימודי מחול מושכלים.

החוג למחול ממשיך את המסורת של אמנות המחול, מקשר בין הטכניקות הקלאסיות והעכשוויות ומאפשר לסטודנט לרכוש מיומנות ושיכלול של הגוף, הדימיון והחשיבה.

החוג לתנועה מציע תוכנית לימודים חדשנית החוקרת כיוונים חדשים ויחודיים בתחומי המחול והפרפורמנס.

תעודת הוראה כחלק מתוכנית הלימודים לתואר ראשון (B.Dance) ניתנים קורסי הכשרה להוראה, שמובילים לתעודת הוראה במחול.

תואר שני במחול M.Dance

רק באקדמיה!

התמחות בכוריאוגרפיה / קומפוזיציה:

שכלול הביטוי הסובייקטיבי, האישי, באמצעות ערכים אובייקטיביים של תנועה. הגוף כאמצעי לגילום התכנים הרעיוניים בתוצר פיזי.

התמחות בביצוע:

זיהוי העניין הייחודי של המבצע ופיתוח האינטרפרטציה האישית שלו זיהוי השפה התחברית התנועתית של הכוריאוגרף ופיתוח המרחב הפרשני של המבצע תוך בחינת גבולות החופש הפרשני.

תיאוריה:

גישות לניתוח ולפרשנות של יצירות מחול, עיגון המחול בזיקה לאמנויות אחרות, לימוד מחול בקונטקסט חברתי ופוליטי והבנת המערכת המוטורית ודרכים לשכלול הגוף.

לפרטים ולהרשמה: miritn@jamd.ac.il

רכזת הפקולטה למחול: מירית נסים

פרטים נוספים באתר האקדמיה: www.jamd.ac.il



דבר העורכת

השער של גיליון זה, גיליון מספר 28, מוקדש לסילביה דוראן, הגברת הראשונה של המחול הספרדי ומחול הפלמנקו בישראל. דוראן עלתה לישראל לפני כארבעים שנה ושינתה את פניה של מפת המחול הספרדי בארץ.

כתב העת מלא כל טוב מכל מעגלי העשייה במחול בישראל, יצירה, הוראה ומחקר. בתחום המחקר מובאות כאן חלק מההרצאות שהוצגו לראשונה בכנס השנתי השני של האגודה הישראלית לחקר המחול. הכנס, שנושא "גופי ידע במחול: פרקטיקה, תיאוריה, למידה", התקיים במכללת סמינר הקיבוצים ב-23 בפברואר 2015. החוקרות רוני זוהר, שירי לילוס, ענת דניאלי ואביבית אגם-דאלי פרשו בכתב העת יריעה רחבה יותר של מחקריהן.

כמה כתבות מוקדשות לאירועים שהיו בחודשים האחרונים ולחידושים שאירעו בתקופה זאת: גבי אלדור כתבה על תחרות מיה ארבטובה 2015, זוהר בורשטין ריאיינה את אלי לזר שייסד לאחרונה את להקת הבלט נס ציונה, עפרה בן-צבי סרוסי סיכמה את יום העיון שנערך ב-1 במאי 2015 בספרייה למחול בבית אריאלה לזכרה של רינה שחם ז"ל, במלאות עשור לפטירתה.

הבמה ליוצרים ניתנה לרונן יצחקי ולנעה שדור, שהעלו ריקודים מעוררי עניין במסגרת פרויקט "בעקבות" של מפעל הפיס – המועצה לתרבות ואמנות. שניהם פורשים את הדרך שבה הלכו ואת השיקולים שהנחו אותם ביצירה של עבודת מחול עכשווית העומדת בדיאלוג עם יצירה מכוונת מהעבר.

בתחום החינוך במחול, רוני זהר מפנה זרקור לעבודתה הניסיונית, המשלבת תנועה וידע מחול בהוראת הפיסיקה, שירי לילוס כתבה על מחקרה בנושא מלה לתנועה, ועל ביטוייה בהוראה, ואילו ענת דניאלי משתפת את הקוראים ב"אני מאמין" שלה ובדרך העבודה הנהוגה במרכז "כלים".

עינב רוזנבליט מנתחת את *Lie Like A Lion*, יצירה שבה מסכמים יסמין גודר ואיציק ג'ולי מהלך משותף וגודר מבקשת מהצופים להצטרף אליה לסיור ארכיוני. עינב קטן מאירה פן נוסף, שלא נחקר עד כה, בשיטת התנועה גאגא של אוהד נהרין – החבירה בין מאמץ ותענוג, המגשרת על הפער התפישתי שבין גוף לנפש. מאמרה של אביבית אגם דאלי עוסק במחול בישראל מזווית שכמעט לא נחקרה עד כה – ביטויים של העשייה המחולית על גבי בולים.

מאמרה של אניה ברוד הוא פרי מחקר תיאורטי, המתמקד בסטיזיס ככלי ניתוח כוריאוגרפי. היא מביאה דוגמאות מהבלט הקלאסי והמסורתי מסוף המאה ה-19, וכן מפרשנויות של יצירות מחול פוסט-מודרניות עכשוויות מסוף המאה ה-20. בעקבות ניסיונה כמורה ששאלת הכישרון החרגי מעסיקה אותה, הקדישה טליה אסיף סטולרסקי מאמר לקשר בין שיגעון לגאונות, שבא לידי ביטוי בעבודתו ובחיוו של ואצלב ניז'ינסקי. ביחסים בין מחול למוסיקה חיה, בניגוד למוסיקה מוקלטת, מתמקדת מאיה גביש במחקרה המתבסס על ההתנסות שלה כיוצרת. סמדר וייס עוסקת בדימוי ובדמות ביצירתה החדשנית של לואי פולר, ומאירה אותה באור חדש. לסיום מאמר ביקורת על ספרה המרתק של ג'ניס רוס המתאר את דמותו של ליאוניד יעקובסון, גדול הכוריאוגרפים בברית המועצות. הספר עוסק במשמעות של יצירה אמנותית במדינה טוטליטרית, לא כל שכן אם מדובר ביוצר יהודי.

להזכירכם, כתב העת פתוח גם למאמרים העוברים הערכת עמיתים וחוקרים מוזמנים לשלוח הצעות של מחקרים מקוריים לוועדה המייעצת לרפרנטורה.

רות אשל

בשער: סילביה דוראן, הגברת הראשונה של המחול הספרדי והפלמנקו בישראל
צילום: דוראן - 1972, מדריד, Gyenes,
דוראן - 2015, דדי ליפשיץ

מחול עכשיו

כתב עת למחול, גיליון 28, אוגוסט 2015
DanceToday
The Dance Magazine of Israel

עורכת: ד"ר רות אשל
eshel.ruth@gmail.com
dance.today.israel@gmail.com
מערכת: ד"ר רות אשל, נאוה צוקרמן,
ד"ר דן רונן, יעל מירו, שרי כץ-זכרוני,
יונת רוטמן, עינב רוזנבליט, רונית זיו
ועדה מייעצת לרפרנטורה: ד"ר רות אשל,
ד"ר שרי אלרון, ד"ר ילי נתיב
יצוב גרפי: דור כהן
עריכה לשונית: רן שפירא
הדפסה וכריכה: א.א.א. הדפסות
מו"ל: תיאטרון תמונע
כתובת: רחוב שונצינו 8,
תל-אביב 61575
טלפון: 03-5611211
פקס: 03-5629456
www.tmu-na.org.il
tmu-na@tmu-na.org.il
מכירות: תיאטרון תמונע
03-5611211, ניתן להזמין את הגיליון
בטלפון ולשלם בכרטיס אשראי.
הגיליון יגיע לביתך בדואר
למוסדות: תיאטרון תמונע, 03-5611211
הרבעון יוצא לאור בתמיכת:



המערכת אינה אחראית לתוכן המודעות
© כל הזכויות שמורות
ISSN 1565-1568



Igor Ptashenchuk (First prize - Reut Art School), photo: Ronen Dvash

איגור פטשנצ'וק (פרס ראשון, בית הספר לאמנויות רעות), צילום: רונן דבש

תחרות המחול על שם מיה ארבטובה 2015

גבי אלדור

התחרות, שנערכה במרכז סוזן דלל ב-25 במאי, נוהלה לפי כל הכללים ולפי מיטב המסורת של הבלט. כל היבטי האירוע, ובכלל זה מחוות הנימוס לפני המופע ואחריו, אופן ההגשה של זרי הפרחים וסדר העמידה על הבמה, היו מקודדים לפרטי פרטים (בתחרות הזאת לא תראו יוצרים המתקשים לעלות על הבמה לקידה מפני שאין מדרגות, או נערות בכפכפים ובחולצות טריקו). אין בה גם מצבים מביכים, כמו שופט או איש ציבור שלא בטוח אם ללחוץ את ידו של מקבל הפרס, האוחזת בתעודה. הרקדנים עומדים בשורה מסודרת כמו במסדר, רגל אחת מכונסת מאחור על הבהונות, אין קולות מלמול או צחוק, רק קידות הודיה ושופטים שלא מרגישים צורך לדבר ומגישות פרחים בלבוש נאה, שהולכות בצעדים זריזים. אין מקום לטעות. המשתתפים מתקדמים יחד לקידות, שגם הן מבימות, האור עולה ויורד, תשואות לזוכים והמסך נסגר. אולי רק בשביל הדוגמה הזאת להתנהלות טקסית כהלכתה כדאי לערוך תחרות שרובה אנכרוניסטית, נענית לחוקים ארכיטקטוניים בני מאות שנים וכולה בנויה על חיקוי של אידיאל שאינו מושג לעולם.

מנכ"ל: דוד דביר, מנחים: טליה פז ועידו תדמור, מתחרים: עדי נבון, ענאל זטלין, פאני לובין (בלט ירושלים, בהנחיית נדיה טימופיבה); עמית חסון וליעד ליפשיץ (בית ספר יוניסון, בהנחיית נועה כהן, אלה נגלי, טליה פז, מוריאל דבי ומעין שיינפלד); שי אוטולנגי, נועה זוהר, יאיר בוז'ו, אילן גולובוביץ, שרון מנחם ועתליה כהן (בית הספר לאמנויות הבמה תלמה ילין בהנחיית מאירה בר-נתן, דוד ודליה דביר, מרים קסצ'רמן וקלווין וו); עמרי משעל (בית ספר רוזלין קאסל למחול בהנחיית קאסל, ג'יי אונג ורפי סעדי); איגור פטשנצ'וק (בית הספר לאמנות רעות חיפה, בהנחיית פיודור אברמקו ורחלי שפירא); אופל מרקוס (תיאטרון מחול ירושלים, בהנחיית ליסה בן-יהודה ואילן קו), מאיה סטוק (הקונסרבטוריון למוסיקה ומחול כפר סבא, בהנחיית ג'רוגינה יעקובי).

דבר העורכת **1**

תחרות מיה ארבטובה 2015 | גבי אלדור **3**

להקת מחול חדשה בנס ציונה:
ראיון עם המנהל אמנותי אלי לזר | זוהר בורשטין **5**

עשור לפטירתה של רינה שחם | עפרה בן-צבי סרוסי **8**

יוצרים כותבים

עָפָר | רונן יצחקי **10**

אנטרופיה | נעה שדור **13**

חינוך במחול

שילוב תנועה וידע מחול בהוראת הפיסיקה | רוני זהר **17**

בין מלה לתנועה | שירי לילוס **24**

לדעת, לשאול: יומן עבודה ב"כלים" | ענת דניאלי **27**

גוף ארכיון - שכבות של זהות ב-Lie Like a Lion של יסמין גודר | עינב רוזנבליט **30**

"חברו בין מאמץ לתענוג!" - התגברות על הפער התפישתי בין גוף לנפש | עינב קטן **35**

ייצוגי מחול על גבי בולים בישראל | אביבית אגם דאלי **38**

להעלות מהבור ולהביא את האור - מערכת היחסים בין מוסיקה ומחול, רקדנים ומוסיקאים | מאיה גביש **44**

סטזיס תנועתי ככלי לניתוח כוריאוגרפי | אניה ברוד טל **49**

גאונות ושיגעון | טליה גון אסיף **59**

לואי פולר - הדימוי והדמות | סמדר וייס **62**

ספר חדש

Leonid Yakobson and Ballet as - Janice Ross, *Like a Bomb Going Off*
Resistance in Soviet Russia | רות אשל **66**

68 Table of Contents



חופש מאת אלי לזר, בלט נס ציונה, רקדנים: מריה סלקטור ומוריהל דבי, צילום: אווה קראסוקה

Hoffesh by Elie Lazar, Ballet Ness Ziona, dancers: Maria Selector, Moriel Debi, photo: Ewa Krasucka

להקת מחול חדשה בנס ציונה: ראיון עם המנהל האמנותי אלי לזר

זוהר בורשטין

ג'ז'פרי, ה־Joffrey Ensemble Dancers, הקים במדינת ג'ורג'יה שלוחה דרומית של בלט ג'ז'פרי, ייסד את להקת Lazar Ballet NYC והיה מנהל אמנותי של Montgomery Ballet באלבמה. כעת, לאחר ששב ארצה, לזר ולהקת בלט נס ציונה מתכננים להציג את *חופש*, יצירה מחולית לצלילי שיריו של יהודה פוליקר, שתעלה בבכורה עולמית ב־20 ביוני בקרית התרבות בנס ציונה.

לזר התחיל בלימודי מחול בבלט הישראלי, כשהיה בן 17. אחר כך למד בביכורי העתים אצל דורנה לאור. בסוף שנות ה־70 הועסק כשנתיים באופרה הישראלית של אדיס דה פיליפ. הוא פגש שם את אדם פסטרנק מחיפה, שיצר את הכוריאוגרפיה לאופרטה *ברון הצוענים*. פסטרנק סיפר לו שהוא עומד להקים להקה בחיפה עם אשתו, אילנה, ולזר עבר להתגורר בביתם כשנה וחצי, עד גיוסו לצבא. בצבא היה לזר אחראי מרפאה חטיבתי בגולני במלחמת לבנון הראשונה. כרקדן צעיר הוא לא סומן בארץ כהבטחה או ככוכב, אבל אדם ואילנה פסטרנק האמינו בו ויחד

במשך עשרות שנים הרגילו את קהילת המחול הישראלית לרכז את עיקר פעילותה ולמקד את האנרגיה היצירתית שלה סביב המטרופולין של תל אביב־יפו, עם מרכז סוזן דלל בטבור הפעילות. בשני העשורים הראשונים של שנות ה־2000 צמחה פעילות ענפה בתחום המחול לבמה בכל רחבי הארץ, ובעיקר בירושלים ובבאר שבע. לאחרונה מתפשטת פעילות המחול הבימתי האמנותי גם לפרפריה, לא מעט בזכות התעוררותן של עיריות ורשויות מקומיות והתגייסות לתמיכה כלכלית בתחום.

בעקבות החלטה של עיריית נס ציונה למתג את היישוב כעיר המחול של השפלה הוקמה שם להקת מחול מקצועית. הלהקה מקבלת תמיכה כלכלית ותשתיתית מלאה מעיריית נס ציונה. מנהלה האמנותי הוא אלי לזר, יליד רחובות ששב לישראל לאחר 30 שנות עבודה בארצות הברית, שם רקד כסולן ביצירות מחול קלאסיות ועכשוויות וכן בעבודותיו של ג'ורג' בלנשין. לזר ניהל את הלהקה הרשמית של בית הספר בניו יורק בלט

כמו שכתבה רות אשל ברשימה שלה ב*הארץ*, בתפישה ובהוראה של המחול הקלאסי חל שינוי בשנים האחרונות. הזרועות רכות בזרימתן, יש אפילו רמזים של הומור בביצוע. הראש נע, והיתה גם איכות מפתיעה, למשל אצל אופל מרקוס, אשר הצליחה לשמור על מרכז שקט ואטי בתוך תנועותיה המהירות בקטע מתוך *ריימונדה* של מריוס פטיפה. ענאל זיטלין הפגינה קלילות בקטע תובעני ושי אוטולוגי היה נוגע ללב והפגין נוכחות בימתית באילוף *הסוררת* של פרדריק אשטון. עמית חסון, שזכתה בפרס השני, גילתה שליטה והפגינה יופי רב בקטע מתוך *היפהפייה הנמה* של פטיפה וכבשה את הלב בריקוד מתוך *שדה 21*, של אוהד נהרין, שאיפשר לה גם ביטוי אישי וגם הפגנה של יכולת טכנית מרשימה.

ואכן, בקטעי המחול העכשווי אפשר היה לנשום לרווחה. כאילו עברו הרקדנים את המשוכה של המחול הקלאסי התובעני ועתה מותר להם ממש לרקוד, הם עלו בזה אחר זה לסיבוב של יצירות ממיטב הכוריאוגרפים. מץ אק זכה לכמה ביצועים טובים – נועה זוהר רקדה את *smoke* למוסיקה של ארוו פארט בצורה מעולה, ומאיה סטוק ביצעה יפה קטע מתוך *ג'זל* בעיבודו המרדני של מץ אק.

הפרס הראשון, בסך 15 אלף שקל, ניתן לאיגור פטנצ'וק מבית הספר לאמנויות רעות בחיפה. הוא רקד סולו מתוך *לה קורסייר*, ריקוד עתיר קפיצות וירטואוזיות, פירואטים והפגנת כוח, והקהל הריע. אין ספק שיש



עמרי משעל (פרס שלישי, ביה"ס רוזלין קאסל), צילום: רונן דבש
Omri Mishal (Third prize - Rosalyn Kassel, Ballet School), photo: Ronen Dvash

לו יכולת טכנית ונוכחות יותר מאשר לשאר המתחרים, והקטע שבחר ראוותני, "גברי" ומאפשר הצגה מעולה.

הוריהם של ארבעת הזוכים קרנו מאושר. הזוכים עצמם המשיכו להתנהג כילדים מחונכים היטב, עד שיצאו מחדרי הבלבשה והתחבקו עם מעריציהם. נירה פז, שניהלה את התחרות במשך 26 שנה, עדיין היתה נרגשת. בתה, טליה פז, הנחתה את התחרות בחן עם עידו תדמור. שניהם רקדנים קלאסיים בעברם, שגם פרצו לכיוונים חדשים.

טוב שתחרות מיה ארבטובה קיימת. התחרות היא מעין מקום לשאוף אליו, גם אם אינו חלק מנוף ארצנו. הטעימה של המשמעת, המאמצים הכבירים וההנאה שבצפייה בריחוף היא ללא ספק משב רוח קריר ונעים בלהט הים תיכוני.

גבי אלדור מבקרת וסופרת מחול, במאית ושחקנית. מייסדת ומנהלת אמנותית שותפה של התיאטרון הערבי־עברי ביפו. בין יתר תפקידיה שימשה מנהלת אמנותית שותפה בתחרות המחול הבינלאומית "הבניולה" בצרפת, כתבה את הערכים על מחול ישראלי לאנציקלופדיה *לארוס*. קיבלה את פרס רוזנבלום לאמנות הבמה. מלמדת בסמינר הקיבוצים. מחברת הספר *ואיך רוקד גמל?* על משפחה, מחלוצות המחול בא"י.

המתחרים הרבים – השנה הגיע מספרם ל־16 – נבחרו בקפידה רבה ורקדו היטב. לכמה מהם היו רגעים של חסד בתוך המסגרת התובענית כל כך. כולם תלמידים בבתי ספר למחול, שעובדים בהדרכתם של חונכים מקצועיים ומורי מחול מעולים, המגדלים את מועמדיהם כמו שמגדלים ספורטאי עתיד. לא ראינו אותם, אבל שמענו את הלמות לבם שליוותה כל כמעט מעידה או קו סיום שכמעט הוחמץ.

המתחרים לבושים בדיוק באותם בגדים שעוצבו במאה ה־19. נשים בחצאיות טוטו נוקשות, מחוכים הדוקים ונעלי בלט שרוכות המשמיעות את קול הטיפוף המלווה את ביצוע המחול שנים ארוכות כל כך. בצבעים זוהרים, בשיער אסוף ובצואר נישא הן ביצעו את מה שנחשב לקלאסיקה – המבנה הקבוע שמחזיק מעמד כל כך הרבה שנים והידע עליו עבר דורות של רקדנים ורקדניות. הגברים הצעירים בטייטס ולעתים במין גלימת ציידים הפליאו בקפיצותיהם. הרמה הטכנית היתה טובה, אבל האכזריות של הערכת ביצועי בלט באה לביטוי בעיקר בעובדה שאין זה מספיק לרקוד טוב – עליך להיות וירטואוז, להפתיע, לרמוס את הציפיות הנמוכות, להעפיל אל מעבר למה שנראה אפשרי. הרעיון שעליך לדמות למבצע על מכאיב. הקושי הטכני העצום החבוי בחיוכים מעורר הערכה, אבל העין בולשת ללא רחמים אחרי כל רעד מיותר, כל גילוי של חוסר שלמות. כמה רחוק הבלט הקלאסי מישראל. כמה זר העולם הקלאסי על פסליו וסיפוריו ובניינו וארמונות ארצות אירופה מהרחובות האפורים, הבלויים, של ארץ הקודש.



עמית חסון (פרס שני – ביה"ס יוניסון בהנהלת מורן ברק), צילום: רונן דבש
Amit Hason (Second prize - Unison Ballet school directed by Barak Moran), photo: Ronen Dvash

מיה ארבטובה עצמה היתה, כמו רבים מן החלוצים, נטע זר בתרבות המקומית, ולמרות זאת היתה מעורה באופן מפתיע בחיי המעשה כאן. במחקר שערכתי עליה פעם לקראת צאת ספרה התברר שהיא תמכה בילדי עניים, גידלה בביתה אמנים צעירים חסרי בית, החזיקה בדעות פוליטיות נחרצות עד כדי חשד לקומוניזם והיתה נשואה ליוסף גולנד, שחקן כוכב של התיאטרון הסטירי לילה־לו, עם קונוונציות של במה זעירה שעליה הופיעה גם ארבטובה עצמה. בביתה היה סליק של ההגנה. ארבטובה, בדרכה, היתה מלכה. בסטודיו שלה בשדרות קרן קיימת בתל אביב (היום שדרות בן־גוריון), היחיד בישראל עם רצפת פרקט, התהלכה בנעלי עקב, מאופרת ומסורקת מן הבוקר, מורה קפדנית שהוציאה משדותיה החלוציים של ישראל העובדת תלמידים למופת, שחלקם רקדו בלהקות מובילות בעולם הגדול.

יש משהו יפה להפליא בבלט הקלאסי – הגוף מדבר בשפה נרכשת, שחוקיה מדויקים. הוא אינו מצריך פענוח, אין פנים נסתר, חבו, כולו חוץ עשיר ורב פנים וזוהר, "כמו יהלום שמציג לראווה הגבר בסובבו את הבלרינה", כפי שכתב אקום וולניסקי, מסופרי המחול הרוסים המשפיעים.

גיבורי התרבות שלא ויתרו, הציירים העלומים ואנשי התיאטרון שאיבדו את שפתם, המוסיקאים שלמדו אצל גדולי המורים ובאו לארץ הקשה הזאת מעוררים בי אהבה וצער. אם כך, התחרות היא מין ניצחון למה שזר לארץ ובכל זאת מחבר אותה לתרבות העולם.

אתו ועם תלמידתם איריס אלמוג נסעו ב־1986 לייצג את ישראל בתחרות בינלאומית בג'קסון, מיסיסיפי (Jackson, Mississippi) בארצות הברית.

אחרי התחרות החליט לזר להישאר בארה"ב. קודם לכן לימד במחנה קיץ מטעם הסוכנות. הוא הכיר שם משפחה יהודית מניו ג'רסי ועבר להתגורר בביתה. הוא לקח שיעורים בלהקת הבלט המקומית של ניו ג'רסי ובבתי ספר ידועים בניו יורק, ולמד באופן אישי אצל דיוויד הווארד (Howard). כעבור זמן קצר פנה אליו פטר אנסטוס (Anastos), שהיה המנהל האמנותי של בלט גארדן סטייט ובלט סינסינטי. אנסטוס יצר עם מיכאיל ברישניקוב את המופע המצולם *Baryshnikov in Hollywood*, שעליו קיבל את פרס האמי (Emmy). הוא הציע ללזר תפקיד של רקדן ראשי בלהקת Garden State Ballet בניו ג'רסי. זאת היתה ראשיתה של קריירה מצליחה, שבה רקד כסולן בבלטים קלאסיים ועכשוויים. לזר הופיע ברבות מיצירותיו של ג'ורג' בלנשיין, ובהן *Allegro Brilliant, Donizetti Variations, Who Cares? Sylvia, Stars and Stripes, Tarantella*.

בכל תקופת שהותו בארה"ב שמר לזר על קשרים עם מורים ועם מנהלי להקות בישראל. אחד מהם היה דוד דביר, שהזמין אותו לתת שיעורים בקורסי קיץ לתלמידי תלמה ילין החל משנת 2010. לזר ניצל את היכולת שניתנה לו כמנהל הלהקה הרשמית של בית הספר של בלט ג'ופרי ושולחת



רקדן יואב בוסידן והלהקה, צילום: אווה קראסוקה Dancer: Yoav Bosidan and company, photo: Ewa Krasucka

בלט ג'ופרי בג'ורג'יה, ואת קשריו עם הקהילה היהודית, כדי לממן ביקורים של תלמידי מחול ישראלים בקורסי קיץ ובהשתלמויות בארצות הברית.

בין 2011 ל־2014 עסק לזר בפיתוח מגמת מחול באוניברסיטת טרוי (Troy University) באלבמה, וכשסיים את העבודה חזר לישראל. בשלב מסוים נשקלה מועמדותו לניהול הבלט הישראלי, אבל בסופו של דבר הוא נענה לפנייתם של ראש עיריית נס ציונה ומנכ"ל קרית התרבות בעיר והחל בהקמתה של להקת מחול חדשה בעיר. לזר מצטייר כמנהל בעל חזון כוללני של מחול, שרואה בבלט הקלאסי אמנות שאפשר להנגיש לקהל הרחב בלי להתפשר על איכות אמנותית. בעבודתו ככוריאוגרף הוא רואה חלק משליחות של יוצר המחויב לקהל, לקהילה ולחברה שבה הוא פועל.

"כשהייתי מנהל אמנותי של בלט מונטגומרי הצלחתי לחבר בין הקהל והקהילה, שראתה במחול אמנות מגוונת, שיש בה לא רק שמלות טוטו או מחול אוונגרדי. זה אולי יפה, אבל משעמם", אומר לזר. "כמובן, אם אתה עושה רק *היפהפייה הנרדמת ושודד הים* אתה מקבל טעם אחד בלבד. הרקדנים מסוגלים לקחת את הגוף שלהם וליצור טרנספורמציה מדהימה. אנשים פתאום נרגשים מהחוויה שבנאדם אחר מסוגל ליצור בשבילם. הקהל התפתח".

האם ליוצרים יש אחריות לחנך את הקהל ולהגיע אליו?

"אני מאמין בזה. אני לא יכול להגיד שזאת מחויבות של כל יוצר. יש אנשים שיוצרים מכיוון שהם חושבים שזה הייעוד שלהם, ולא משנה אם הרבה אנשים יאהבו אותם או רק בנאדם אחד. אם אנשים מחליטים שהם גאונים וזאת הסיבה שבגללה כדאי לחוות את היצירה שלהם, אף על פי שהקהל לא מבין, זה משהו אחר. המחויבות גם מגיעה ממקום מאוד אישי. אני מייצג את עולם המחול ויש לי התחייבות אישית לכך שהקול שלי ייצור אצל אנשים אחרים יכולת להתחבר".

מה עשתה לך ארה"ב?

"בארץ רק אמרו לי למה אני לא אצליח. 'אתה נמוך, אתה כזה ואולי כזה'. בארה"ב הסתכלו ישר וכל הזמן אמרו לי מה כן יש לי. יש לי קפיצה גבוהה, רגליים חזקות, טכניקה, התלהבות, מוסיקליות. מזה שאף אחד לא רצה שאני אעבוד בארץ, פתאום מישהו רוצה לתת לי משכורת והכל, ואני מגרד את הראש ואומר: עכשיו אני רקדן ראשי?! היה לי מאוד מוזר. התחלתי להיכנס לעולם המחול בעיניים פתוחות. אפילו לא הייתי מוכן להפסיק לרנע. רק ארבע שנים אחרי שהגעתי לארצות הברית חזרתי בפעם הראשונה לארץ. ההורים שלי לא ידעו מה אני עושה. הם חשבו שיום אחד אני אחזור עם זקן וג'ינס קרוע ואסתכל עליהם ככה... זה נשמע להם כמו סיפור: איך זה קרה לבחור מרחובות שהתחיל בגיל 17? הם הגיעו לארצות הברית ב־1990 ואני הופעתי בניו יורק עם סולנים מ־American Ballet Theatre, עם הבלרינה סינתייה גרגורי (Gregori). ההורים שלי אפילו לא ידעו מי רקדה על הבמה לידי. לקח לי הרבה זמן אחר כך להבין מי אני וכמה מזל היה לי".

האם עבדת עם ג'ורג' בלנשיין באופן אישי?

"לא יצא לי לעבוד אתו, אבל בלהקה שבה עבדתי כרקדן ראשי רקדתי ביצירות של בלנשיין. היתה לי הזכות לעבוד עם אדוארד ויללה (Villella), שבלנשיין יצר בשבילו הרבה ריקודים. מבחינת היכולת הפיסית הייתי דומה לאדוארד. אחד הדברים שהפליאו אותי היה כשהבנתי שבלנשיין לא עובד כרונולוגית. כשהוא שמע מוסיקה, הוא התחבר לחלק שרצה שיהיה ה־highlight ואחר כך בנה את כל היצירה סביבו. רובנו מתחילים מהתחלה, אמצע, סוף. כל אחד מוצא את הדרך האמיתית שלו.

"אחד הדברים המקסימים בקריירה שלי קשור לדואט *טרנטלה* (1964), שבלנשיין יצר לוויולה ולפטרישה מקברייד (Mcbride). הופעתי באיטליה כרקדן אורח עם New York City Ballet ורקדתי את הדואט. מבקרים מרומא באו לראות אותי ואמרו שמאז שראו את ויללה רוקד, אני הייתי הכי קרוב אליו. הסטנדרטים שאנחנו מציבים לעצמנו הם הסטנדרטים של האנשים שרקדו לפנינו באותם תפקידים. העניין הוא לא רק לרקוד עוד פעם את אודט'אודיל *באגם הברבורים*, אלא לרקוד זאת אחרי אליסיה מרקובה (Markova), נטליה מקרובה (Makarova) וסינתייה גרגורי. משווים אותך לאנשים שבאו לפניך. להגיע לאיטליה ושמישהו ברומא, שלא מכיר אותך, יגיד לך שאתה הזכרת לו את ויללה – זה מה שנותן לך את הכוח להאמין בייעוד שלך".

האם ראית את עצמך כרקדן ישראלי?

"כשרקדתי לא חשבתי שאני רקדן ראשי ישראלי... גיליתי את החשיבות של זה כשמשפחות יהודיות שבאו לראות את ההצגה ראו בתוכנייה שנולדתי בישראל והתגאו בכך".

התנערת מהלאום?

"חונכתי וגדלתי בארץ, אבל לא קיבלתי כאן תמיכה. זה עורר בי רצון להוכיח את עצמי. בתחרות בארה"ב חוויתי שאנשים רואים בי כישרון, והכישרון יכול להוביל אותי לקריירה שלא חלמתי עליה בארץ. זה ניתק אותי תת־הכרתית מהארץ. לא הרשתי שאני מייצג לאום שלא נתן לי תמיכה. זה השתנה כשהייתי מורה וכוריאוגרף ונוצרו לי קשרים עם תלמידים מישראל".

אתה מרגיש שהבאת תלמידים מישראל לארצות הברית כי היתה לך תקשורת יותר טובה עם אנשים מהארץ?

"היתה לי האפשרות. מצאתי את המקום שבו אני יכול להשפיע. ב־30 השנים שבהן הייתי בחוץ לארץ, אף פעם לא קיבלתי שום הזמנה מהארץ. אנשים שהכירו אותי ידעו מה אני עושה, ידעו על ההצלחה שלי. רקדנים ישראלים באים עם יכולת פיסית. לא מדובר בהכרח דווקא ביכולת קלאסית, אבל יש איזשהו אינסטינקט ריתמי בגוף. יש משהו מאוד כיפי בישראלים. יכול להיות שזה בגלל החיבור בין מזרח ומערב.

"כשהגעתי למונטגומרי מאוד התלהבתי. הפעם הראשונה שפגשתי את חברי הקהילה היהודית שם היתה באירוע שבו הם גייסו תרומות לישראל. זאת גם היתה הפעם הראשונה שבאמת ראיתי אנשים שמדברים בגאווה



בלט נס ציונה, רקדנים: תכלת הר ים וייגור מנשיקוב, צילום: אווה קראסוקה Ballet Ness Ziona, dancers: Tchelet Har Yam and Igor Menshikov, photo: Ewa krasucka

על מדינת ישראל ועל המחויבות של הקהילה להביא את הכסף הדרוש. כשאתה גדל בארץ אתה שומע על אנשים שיש להם את החזון הזה, אבל אתה אף פעם לא פוגש אותם. פתאום ראיתי את הברק בעיניים והבנתי את החשיבות של קהילות שקיימות מחוץ לישראל, כמה חזקות הן וכמה הן מרגישות את החיבור עם מה שקורה בארץ. אני, בדרך שלי, אמרתי להם: אתם דואגים באמת שיהיו מקלטים, אבל בסופו של דבר כל הביטחון הזה צריך לגרום ליכולת להגיע לאיזשהו תענוג וחיוזוק אישי".

כיצד אתה מתאר את הפעילות של הלהקות בארה"ב?

"להקות בארה"ב עובדות לפי עונות. הן לא עובדות 52 שבועות בשנה. עונה מקובלת של להקה מקצועית אורכת בין 26 שבועות ל־40 שבועות. יש להקות שמוציאות תקציב של מיליון דולר בשנה ועובדות 34־32

שבועות. מבחינת המבנה הכלכלי של הלהקה, יש ראייה שונה מאשר בארץ. הלהקה מבוססת על כסף שהיא יכולה לגייס, כסף שנכנס ממכירת כרטיסים וסיבובי הופעות".

איך זה משפיע על הבחירות האמנותיות?

"ללהקה אין זמן לעשות חזרות כמו שיש ללהקה כמו שלי בנס ציונה. יש לי משכורות רק לשישה שבועות. איך בשישה שבועות אני יכול לגבש לי פרמיירה? זה באיזשהו מקום לא בריא לרקדנים, כי הדרישה הפיסית מהם מאוד קשה. אבל יש גם צד חיובי, כי אנחנו לא יכולים לבזבז זמן. אני צריך להיות מוכן, להיות אחראי לחזרות. גם האנשים במשרד יודעים שהם צריכים להגיע, כי מצפים מהם בזמן מסוים למלא את התפקיד".

זה עושה אותך יותר יצירתי?

"ללחץ הזה יש פלוסים ומינוסים. בתור אמן אתה לומד לפתור בעיות. כמנהל אמנותי, פתרון בעיות הוא היכולת הכי גדולה שלך. אם אתה לא מסוגל לפתור בעיות, אתה שוחה או טובע בים של לחצים. זה לא שאם יש יותר מדי זמן אתה פחות יצירתי, אבל אם יש לך יותר מדי זמן אתה יכול באיזשהו מקום לשכוח שיש לך התחייבות".

איך זה להתחיל הכל מחדש בארץ?

"ראיתי שתי אפשרויות. האחת – להיות מנהל אמנותי של להקת מחול מבוססת. האפשרות השנייה היתה ליצור משהו ייחודי. בספטמבר קיבלתי את ההצעה מנס ציונה ובנובמבר 2014 התחלתי לחפש רקדנים, וזה לא היה קל. לפעמים אמנים מפחדים להאמין, מפחדים לתת הזדמנות. גם לא מאמינים שמשהו יקרה בנס ציונה. היתה המון סקפטיות".

ספר על העבודה החדשה שלך...

"שם היצירה הוא *חופש*. לא עבדתי עם קבוצה של רקדנים ישראלים בארץ ולא ידעתי למה לצפות. ראיתי אותם בשיעור וידעתי – זה יכול להסתובב, זה יכול לקפוץ... אבל לא ידעתי עד כמה אני יכול להאמין בהם וכמה הם יאמינו בי. נכנסתי לתהליך היצירה מתוך רצון לא להגיע עם קונספט מוקדם, כי לא ידעתי איזו תמיכה תהיה לי. אני זקוק לזמן, לראות לאן הקשר הזה יילך. היו גם אילוצים, שבגללם לא יכולתי להתחיל עם כל הרקדנים באותו זמן. הייתי צריך להיות מוכן לאווירה שתוביל את התהליך ולאו דווקא שאני אשלוט בה. לשלוט זו החלטה, זה לא שחרור. הייתי צריך להיכנס למערכת עם חופש מסוים. הרעיון לשם העבודה עלה כאשר יצאתי לרחוב וראיתי שני ילדים שרצו, אחות ואח. הילדה קראה לילד, 'חופש'. אני לא יודע אם לילד באמת קוראים חופש...

"חשבתי על ארה"ב, ועל זה שיצאתי לחופשה ממקום העבודה שלי באוניברסיטה, מה שאיפשר לאמן אחר לקבל את מקום העבודה הזה. מהוויתור שלי על מקום מסוים התחיל כל הרעיון של חופש.

לאו דווקא במובן המקובל של freedom, של אני חופשי, אלא מה קורה כשאתה מסיים את תקופת הילדות ואתה מוכן לתת לה ללכת הלאה, להיות אחראי למעשים שלך. היכולת לתת לחופש את המקום שבו הוא נמצא.

"אני גאה ושמח להיות פה".

זהר בורשטין היא מורה לבלט קלאסי ולתולדות המחול באולפן בת דור באר שבע. לימדה בלט במסגרות מגוונות בישראל ובארצות הברית. בוגרת לימודי כתב התנועה Benesh של האקדמיה המלכותית למחול ובעלת תואר ראשון במחול ובחינוך באוניברסיטת Surrey, בשיתוף עם האקדמיה המלכותית למחול. ילידת באר שבע, נשואה +1.

עשור לפטירתה של רינה שחם

עפרה סרוסי בן־צבי

הארכיון הישראלי למחול שבבית אריאלה בתל אביב ערך ב־1 במאי 2015 אירוע מחווה לזכר הרקדנית, הכוריאוגרפית והמחנכת רינה שחם, בחלוף למעלה מעשר שנים למותה בגיל 74. על תוכנו של האירוע הופקדו בנותיה, מילת שחם יקיר ודלית (שחם) גילברג, שגם הנחו.

את היום המרגש והמכבד פתחה מרים פוזנר, מנהלת מחלקת הספריות בעיריית תל אביב יפו. התוכנית כללה סקירה של פרקי חיים ויצירה, שהוצגה על ידי בנותיה של רינה שחם, ובהמשך חולקה לשלושה ראשי פרקים: רינה שחם הרקדנית, רינה שחם הכוריאוגרפית ורינה שחם המורה. בפרקים אלה נשאו דברים (על הבמה או בקטעי וידאו) רינה גלוק, ירון מרגולין, אנוכי, שאול גלעד, דניאלה מיכאלי, אביבה אורגד, אראלה הים, מאשה מוזס ורון בן ישראל. חוקרת המחול רות אשל אמרה דברי סיכום. התוכנית כולה לוותה במצגת שכללה קטעי וידאו של ריקודים, קטעי ראינות עם רינה שחם, קטעי עיתונות המתייחסים אליה וליצירתה ותמונות מתקופות שונות בחייה.

במהלך התוכנית קרמה עור וגידים דמותה של רינה שחם, הרקדנית המצוינת, היוצרת רבת ההשראה והמורה הנערצת. מורשתה האמנותית נפרשה בפני קהל הצופים במלוא יופיה והודגשה תרומתה החשובה למחול המודרני בישראל, שבה חיה ופעלה במשך 53 שנים.

רינה שחם, שעלתה לישראל מארצות הברית ב־1951, מילאה תפקיד חלוצי בהבאת המחול המודרני האמריקני לישראל. משפחתה התגוררה בלוס אנג'לס ואת ראשית צעדיה כרקדנית מקצועית עשתה שם בחסות אנשי תיאטרון ומחול יהודים, שביניהם בנימין צמח. היא נישאה לסופר הישראלי דוד שחם, שהיה שליח תנועת השומר הצעיר בארה"ב, ועברה לגור איתו בניו יורק. היא קיבלה מלגות שבאמצעותן למדה שם אצל גדולי הכוריאוגרפים – מרתה גרהאם, מרס קנינגהאם, לואיס הורסט ואחרים. היא התקבלה ללהקתה של גרהאם והשתתפה בחזרות על יצירתה *אביב בהרי האפלצ'ים*, אולם עבודתה עם גרהאם נקטעה בשל עלייתה ארצה עם בעלה.



All pictures of Rina Shaham

כל הצילומים של רינה שחם

תחילה התיישבה בקיבוץ בית אלפא, שם התגורר בן זוגה, ואחר כך עברה לתל אביב, העיר שבה חיתה כל שנותיה בישראל.

מיד לאחר עלייתה לארץ החלה רינה שחם להשתלב בסצינת המחול המודרני המקומית, בין היתר, כמדריכה בקורס ראשון מסוגו לתנועה ולמחול מודרני למורות ולמדריכות מההתיישבות העובדת. את הקורס אירגן הוועד הפועל של מחלקת התרבות של ההסתדרות.

שחם פרצה לתודעת הקהל כרקדנית מוכשרת כבר ב־1951, אז נבחרה להיות הסולנית ביצירה *אש בהרים* של הכוריאוגרף האמריקני טאלי ביטי, אשר הועלתה במסגרת תיאטרון הבלט הישראלי של גרטרוד קראוס. ב־1952 הוזמנה שחם לתיאטרון הבימה, שם הופיעה בתפקיד הנסיכה ביצירה *מעשה בחייל*. ב־1954 העלתה ערב סולו ראשון, שבמרכזו יצירתה *המים המאריים* המבוססת על תוכן תנ"כי, וזכתה לביקורות מעולות.

ב־1957 התאחדו ארבע כוריאוגרפיות – שחם, יהודית אורנשטיין, נעמי אלסקובסקי ורינה גלוק – והקימו את בימת מחול, להקת המחול המודרני בסגנון אמריקני הראשונה שפעלה בישראל. לאחר שנתיים התפרקה הלהקה ושחם הצטרפה, כרקדנית סולנית ואורחת, לתיאטרון הלירי של אנה סוקולוב.

ב־1976 שחם שבה לשתף פעולה עם גלוק. השתיים ייסדו את להקת בת־שבע 2 וניהלו אותה יחד כמה שנים. הלהקה הוקמה כדי להכשיר רקדנים צעירים ולשלבם בלהקת האם, בת־שבע. שחם יצרה כמה עבודות ללהקת בת־שבע 2 (*שיר* – 1977, *כיצד נוצר רקדן* – 1978). כמו כן העלתה יצירה בלהקת בת־שבע (*מטאפורות* – 1977).

עוד ב־1963 ייסדה שחם להקה משלה – הלהקה הקאמרית למחול מודרני – אשר העלתה ערבי מחול במשך למעלה מ־30 שנה, בהרכבים משתנים. שחם היתה הכוריאוגרפית של הלהקה ולרוב גם הרקדנית הראשית שלה. להקה זו לא נהנתה ממיומן שוטף, אלא הסתמכה על תקציבים שהוענקו לפי פרויקט, אם בכלל. כתוצאה



האחרונה שהעלתה שחם, "שילוב" (1996), היתה מורכבת מעבודות שלה ועבודות פרי יצירתה.

בעבודותיה של רינה שחם שולבה מוסיקה מז'אנרים שונים: קלאסי, מודרני, ג'ז, רוק, פופ ועוד. היא ייחסה חשיבות לשילוב מוסיקה ישראלית מקורית ושיתפה פעולה עם מוסיקאים ישראלים, שחלקם כתבו יצירות במיוחד לעבודותיה. כן נהגה לשלב ביצירותיה קטעי ספרות ושירה של כותבים ישראלים ואמריקנים. היא הופיעה עם השחקן פנחס קורן בתוכנית מחול ושירה, *אותיות גדולות* (1977), במסגרת אמנות לעם.

שחם העלתה את יצירותיה גם בארה"ב, במסגרת ערב מחול ופויט שנערך במרכז למחול בעיר ברקלי בקליפורניה (1976). באותה שנה העלתה להקת *Shawl — Anderson Dance Company* את יצירתה *Songs of myself*.

פעילותה כללה גם יצירה של כוריאוגרפיה ותנועה להפקות תיאטרון, בהזמנת גופים שונים: *חברים מספרים על ג'ימי* (הבימה – 1970), *חג הסנדלרים* (הבימה – 1970), *שירי סילביה פלאט* (הצגת יחיד של השחקנית אביבה אורגד – 1974), *החיים כמשל* (תיאטרון עידן – 1986). כן יצרה תנועה בכמה הפקות תיאטרון של החוג לתיאטרון באוניברסיטת תל אביב, שבו לימדה.

במשך 50 שנה היתה שחם מורה קפדנית ומסורה, שרבים מתלמידיה הפכו לרקדנים מקצועיים. בנוסף לשיעורים שהעבירה בסטודיו, היא לימדה מחול בחוג לתיאטרון באוניברסיטת תל אביב ובסמינר הקיבוצים והיתה מרכזת מגמת המחול בבית הספר לאמנויות ויצ"ו בחיפה. היא הוזמנה להנחות כיתות אמן בארצות הברית, ובגרמניה הוזמנה להיות מורה אורחת בטאנץ־פורום בקלן. באמצע שנות ה־90 הוענק לרינה שחם פרס על מפעל חיים מטעם עיריית תל אביב.

יהא זכרה ברוך.

עפרה בן צבי סרוסי היתה בין הרקדניות שהשתתפו בלהקת בימת מחול. היתה תלמידה של מיה ארבטובה, רינה שחם, נעמי אלסקובסקי ורינה גלוק. ניהלה במשך 30 שנה בית ספר למחול בתל אביב והיתה גם כוריאוגרפית.

מך נאלצו שחם ורקדניה, לעתים, לעבוד ולהופיע בתנאים קשים, אולם דבקותה של שחם בחזונה האמנותי חיפתה על הקשיים.

רינה שחם שאבה את הרעיונות ליצירותיה מכל תחומי החיים: יחסים בין בני אדם (*אכזבה קלה* – 1954, *שעשועי נעורים* – 1957, *שיר אהבה* מתוך תוכניתה "מסכי עשן" – 1988), חוויות אישיות (*חזיונות* – 1965, *הזיות בכלוב* – 1970, *על דברים שהיו* – 1976, *מתוך ראשי העמוס וכיסא נדנדה* – שני האחרונים מתוך תוכניתה "כנמר הפוך" – 1980, *מחשבות ושתיקות* – 1995), הטבע והסביבה (*אדם ונופים* – 1955, *היום הוא יום ההולדת של השמש* מתוך תוכניתה "בין חושך לאור" – 1986), אקטואליה (*אזעקות ושתיקות* – 1976, *סבך* – 1983), השואה (*מסכי עשן* – 1988), המוסיקה, הספרות והשירה (*אטיוד* – 1963, *קונצ'רטו* – 1965, *סוויטת ג'ז* – 1965, *סרבאנדה* – 1970, *רנסנס/חורף/רנסנס* – 1976) וגם התנ"ך (*המים המאריים* – 1954, *ביד אשה נתתו* – *שמשון ודלילה* – 1957). התוכנית

עַפְרָה

רון יצחקי

זכות גדולה היא למצוא את המורה שלך, אבל זכות גדולה אף יותר היא לפרש אותו. כי פרשנות היא אירוע יצירתי, אירוע חדש שבו מתקיימת התכתבות עם הישן שהוא תשתית החדש – לא העתק, שחזור, תיאור או הסבר, גם לא צילום או אילוסטרציה של עקבותיו. פרשנות היא המשך דינמי שיש לו חיים, תנועה וכיוון משל עצמו, שנוצר בעקבות משהו, דבר מתוך דבר. המשורר היפני באשו אמר: "אל תחפש את עקבות רגליהם של החכמים הקדמונים. חפש את מה שהם חיפשו".

היסטוריה

לפני כשנה פירסם מפעל הפיס קול קורא לכוריאוגרפים, שהתבקשו להציע יצירות מחול חדשות שנוצרו בעקבות יצירות ישראליות קאנוניות שעלו עד 1990. בעיני זו היתה הזמנה למחווה תרבותית, ראשונה מסוגה בתחום המחול, ששאפה להאיר באור חדש יוצרים ישראלים ותיקים ולתת הקשר תרבותי היסטורי להתרחשות העכשווית בסצינת המחול. בשבילי ההקשר היה ברור – רות זיו איל. יצאתי לחפש את מה שהיא חיפשה *במוות הלבן* (1981), יצירה שהעלתה עם להקת המחול הקיבוצית. יוצרים ישראלים שפעלו בשנות ה־80 אהבו עבודות בסגנון מרתה גרהאם. בישראל היה אז קושי להכיל את השפה שהביאה זיו איל. שנים מעטות קודם לכן היא חזרה מאוניברסיטת ניו יורק (NYU) והביאה אתה כיוון אמנותי שונה, אוונגרדי ביחס למה שהיה מקובל אז בישראל. לא אז בלבד שהסביבה התרבותית והמחולית של היום שונה, אלא שהלהקה הקיבוצית לא היתה הלהקה האורגנית של זיו איל, שרוב יצירותיה בוצעו על ידי תלמידיה, רקדנים שהתמחו בשפה שלה ועבדו אתה במשך שנים. לרקדנים של להקת המחול הקיבוצית, מלבד אחת – תמנה יריאל, שביצעה את הסולו והפנימה את הייחודיות התנועתית שהביאה זיו איל, לא היתה ההשגה הדרושה והם התקשו להזדהות עם ההצעה שלה. בשבילם השפה שלה היתה שפה זרה ולדבריה, גישה זאת יצרה אצלם התנגדות לתהליך ולביצוע.

העבודה עם זיו איל

מאז 1998 ועד היום, רות זיו איל היא בשבילי מעין מוקד עלייה לרגל. בסטודיו שלה התבשלו חלק ניכר מהבנותי על תנועה, עקרונות שאני מורה לתלמידי וחומרים שמרכיבים את הרפרטואר התנועתי שלי. הסטודיו שלה הוא כור מחצבתי, נקודת המוצא לדרך שבה אני צועד וממנה אני גם מדרוך את תלמידי. בין העקרונות שלמדתי ממנה אפשר למנות את עבודת הרצפה האינטנסיבית והשפה ה"לא מחולית", הערנות המרבית שמחייבת מפרק רך אבל דינמי, הצורך להבהיר את דחיפת הרצפה כדרך לחיים, הרצון "לשמור סוד" – לא למתוח עד הסוף, להחביא את תחילת התנועה, לתחזק את המערכת כקפיצית, רוורסבילית, אינטגרטיבית. הכושר לנסח שאלה, לחפש ולחקור את מרכז המשקל ולשאלו מהו

האופן שבו הוא נע ונד בתוך רמ"ח האיברים ושס"ה הגידים. הצורך להבהיר את היחסים שבין האגן לאדמה ובין הראש לאגן – המשקולות של הגוף כשחקן מרכזי בזירת מרכז המשקל. המשחק עם מרכז המשקל בין שמים לארץ והאין־סוף של ליפול, לאסוף, לגלגל, להשתעשע אתו, לעמוד על טיבו ביחס לארץ, לכדור הארץ. חיפוש קו פרשת המים של המשקל תוך כדי תנועה, בגלגול על השכמות, בגלגול על האגן. תנועה לכיוונים מנוגדים, לגלגל את הראש למטה, לעזוב את הראש – תרתי משמע. קבלת גבולות כהזדמנות ליצור שפה, שפת הים, שפת המדרכה – גבולות, קצוות מנסחים שפה.

זאת השירה של זיו איל: שירה עברית, שמגלה פואטיקה תנועתית בכל שיעור. עם שאר תלמידיה זכיתי לשמוע את השירה הזאת בווריאציות חדשות ולעתים אף תוך כדי גילוי מרטיט של תנועה חדשה, תחושה חדשה, הבנה חדשה. הגילויים מרגשים דווקא משום שהם קטנים, זעירים אפילו: סוג של נגזרתנועה או נגזרתטכנולוגיה תנועתית. יש אין־ספור דרכים להיות בעמידה ראשונה, יש אין־ספור דרכים ליפול, להתגלגל, לעמוד בעמידה שישית. שדה המחקר של זיו איל מחפש את השהייה והפליאה, את הגיוון שבתוך הגיוון, את הקול העוצמתי שבמסגרת ה"קול דממה דקה".

יחסי מורה־תלמיד

אילן עמית, מורה אחר שזכיתי לפגוש, אמר פעם שלכל אדם יש צליל, צבע, כיוון שמיוחד רק לו, שהרבה אנשים מסביבו מבחינים בייחוד שלו ורק הוא לא רואה אותו. לימים הבנתי שתפקידו של מורה הוא גם, ואולי בעיקר, לסייע לתלמיד לזהות את הצליל הייחודי לו, למצוא את עצמו בעצמו, לאתר את התנועה המיוחדת שלו ואת הכיוון שלו. ואכן, במבט של כמעט 20 שנה לאחור אני רואה שזיו איל עזרה לי להבין, לזהות, לנסח את התנועותיות שבי, את היכולת שלי לתרגם משהו פנימי לתנועה, לתקשורת, לשפה, לדיסקורס – במה השונה מזה של זיו איל.

הסטודיו, בית המדרש של זיו איל

המרחב והזמן בסטודיו של זיו איל נתפשים כסובייקטיביים. הרי ברור שהסטודיו הוא אותו סטודיו: רצפה, קירות, סמפרטורה, סאונד... אבל הגוף של כל אחד שונה, לכל אחד דימוי גוף שונה ומשתנה. גם הראייה, השמיעה, תחושת המגע, הכאב שונות וייחודיות לכל אדם וממילא גם התנועה שונה. בשביל לחקור בתוך שדה פנומנולוגי מורכב כזה אנחנו נדרשים לסגת לתוך ההכרה התחושתית ולשהות בה זמן משמעותי. אולי זאת הסיבה שבגללה תמיד התעוררה בי תחושה מוזרה כשנדרשתי ללמוד קומבינציה או חומר תנועתי מסוים ולעבור, במהירות רבה למדי, לחומר המסוים הבא, ללא אפשרות לשהות בחומר שלמדתי זה עתה. אולי זאת הסיבה שהתאימה לי השיטה של חזרה ועוד חזרה ועוד חזרה הנהוגה אצל זיו איל. בכל פעם שחוזרים על תנועה יש אפשרות, שאמנם לא תמיד מתממשת, לגלות עומק תנועתי חדש והבנה מסוג מפתיע שלא היה קיים קודם ברפרטואר התחושה, שלפי גישתה של זיו איל הוא זה שמכונן את רפרטואר הצורה.

עד כמה שאני מבין, זהו סוד בית מדרשה של זיו איל. דרך הצורה נוצרת תחושה והתחושה בעצמה ממילא מכוננת את הצורה – פורמליזם תחושתני. במלים אחרות, הצורה מולידה את התחושה והתחושה מתעברת בצורה.

בין שמים לארץ, בית המדרש היהודי

אחרי כעשר שנים בסטודיו של זיו איל יצאתי עם כל המטען הזה לדרך ארוכה, שבה הספקתי לחוות את עמעומו של הסוד הזה וגם את חיידודו. במסע שכלל מפגש עם חברות אנשים צעירים, גברים דתיים, לימים "אנסמבל כעת", למדתי סודות אחרים של בית מדרש נוסף, הוא בית המדרש היהודי. בית המדרש הזה פתח את חלונותיו ודלתותיו וביקש

יוצרים כותבים



עפר מאת רון יצחקי, רקדנים: אייל עונן, יובל אזולאי, חנניה שורץ ואלון רייך, צילום: תמר למ

לארץ" ובמסגרת היכרות עמוקה עם קבוצה של תלמידי חכמים בתחום המחול והתורה, התחברו שני בתי מדרש אלו והיו לאחד.

המוות הלבן 1981

ראשית התהליך היתה פנייה לזיו איל, בבקשה להיכנס לעולם היצירה שלה ולבחור בעבודה אחת להתייחסות. ביקשתי ממנה להתייחס ל*מחזור* (1982), אבל היא הציעה את *המוות הלבן* (1981) – מעבודותיה הראשונות. תוך כדי צפייה ראשונה בווידיאו שצולם בסטודיו של הלהקה הקיבוצית ב־1981 הבנתי שבעבודה הזאת טמונים הקוד הגנטי לפועלה של זיו איל לאורך השנים ותמצית של שפת התנועה הייחודית לה. העבודה הזאת מייצרת סוג של לקסיקון בסיסי למחקר של זיו איל ולשפה התנועתית הנובעת ממנו.

היא סיפרה ששמה הלא רשמי של העבודה *המוות הלבן* הוא "פרוקים", כינוי המתייחס ליצורים פרוקי רגליים, שהם חסרי חוליות ובעלי שלד חיצוני. גופם מחולק לפרקים באופן מודגש צורנית ותפקודית. מחלקת החרקים של *המוות הלבן* חיה במדבר, מתחת לאדמת המדבר; במשך שנים יכולים פרוקי הרגליים להישאר מתחת לאדמה, בלי לנוע הרבה, אבל פעם בכמה שנים המדבר נשטף והטבע מתפרץ: פרוקי הרגליים יוצאים אל פני האדמה, מתאספים, מזדווגים, קופצים, זוחלים, נאספים, מתפזרים ושבים אל מחילותיהם. בניגוד לעצי פרי בעלי מחזור שנתי ברור, פרוקי הרגליים יכולים להמתין מתחת לאדמה שנים רבות עד לשיטפון הבא.

פרוקי הרגליים של *המוות הלבן* זזים בתזזית יצרית, בכפות ידיים קפוצות, בסטקאטו קופצני, חד וקשיח. לפתע נכנס לתמונה היצור החרגי, הרגיש והרך, חסר החוליות. הוא נע בשפה אחרת, הוא שונה. לבסוף, אחרי

שהתקף על ידי הארבה, הוא הופך בתהליך מטמורפוזי לאחד שנע ומתנהל כמוהם - חד, קופצני וקשיח.

עֶפֶר 2015

לאחר הצפייה הראשונית ב*המוות הלבן* הזמנתי את חברי "אנסמבל כעת" לצפות בעבודה. הזמנתי אותם גם להיכנס לסטודיו ולשכוח מה שראו בווידיאו, לשכוח את הצורה ולעבוד על עֶפֶר מתוך שאלה ובחינה של תהליכים תנועתיים על פי העקרונות ודרכי החשיבה שלמדתי אצל זיו איל. בשלב מסוים נכנס לחומר של עֶפֶר גם חלק מהרפרטואר התנועתי־הצורני המובהק של זיו איל, הזכור לי מהשיעורים שלה. מעבר לכך, אימצנו לתוך עֶפֶר גם את סיפור המסגרת של היצור הרך שנטרף על ידי פרוקי הרגליים הכותניים. המחקר שלנו קיבל תפנית לאחר כמה חודשים של עבודה על עֶפֶר, לאחר שבסופה של חזרה קיבלו הרקדנים איל עוגן וחנייה שורץ צווי 8 שגייסו אותם למבצע צוק איתן. המבצע קטע באופן מוחלט את תהליך היצירה והרקדנים שבו לאחר חמישה שבועות, במצב של פציעה פיסית בגלל עומס העבודה בשבועות שבהם גייסו לצוק איתן. בימי המבצע נסעתי עם יובל אזולאי לגבול עזה, לבקר את איל עוגן ולרענן את החומרים התנועתיים. תוך כדי החזרה בצוק איתן, במדבר על גבול עזה, הבנו שזה העניין - זה המדבר, זו האלימות, זו הגבריות הלוחמנית, זה הפחד מהמנהרות, זה הכוח שנמצא מתחת לאדמה, אלו המחילות של הפרוקים. על זה אנחנו רוצים לדבר בֶּעֶפֶר. צילמתי אותם מבצעים את החומרים במדבר, לבושים מדים ואפודים, נושאים נשק. הסרטונים צולמו בתוך הכאוס הישראלי הכללי והיו לנו מקור השראה גם בהמשך, אחרי שהרקדנים שבו מצוק איתן, החלימו מהפעילות הצבאית ושבו לשגרת החזרות. המלחמה נכנסה לתוך העבודה ולקחה אותה לכיוון פיסי קיצוני יותר; ההתפלשות של הרקדנים/הלוחמים בעפר אמיתי בצוק איתן נתנה משמעות אחרת לעֶפֶר - חיים או מוות. כמו ב*המוות הלבן*, גם בֶּעֶפֶר יש פרוקי רגליים - היצורים היצריים. אבל עֶפֶר מציגה את פרוקי הרגליים גם בגרסה האנושית. אלה הם הגברים האלימים, הארסיים, הלוחמים, שמשתמשים בכוח ומשתעשעים בו. זהו כוח פיסי בעל משמעויות של שליטה, כיבוש וגבריות - לעתים דורסנית ופטרונית, לעתים בעלת חמלה והומור. כמו ב*המוות הלבן*, גם בֶּעֶפֶר נטרף היצור הרך. הוא נפרד מתמימותו הראשונית והופך להיות מחוספס, ארסי, מסוכן וטורף, חבר במועדון קרב, קרוב לחיים וקרוב למוות, לעֶפֶר.

ניגודיות

בשונה מ*המוות הלבן*, עֶפֶר מביאה גרסה ניגודית לפרוקי הרגליים החייתיים. יש בה בני אנוש, גברים שעומדים על שניים. הם חיילים, ילדותיים, לוחמים, משתעשעים ואכזריים, בני אדם אנכיים וגבוהים, בניגוד לפרוקי הרגליים האופקיים והנמוכים. הדמויות הן חיות וגם בני אדם. היצור הרך של *המוות הלבן* מופיע בֶּעֶפֶר כאנושי והופך לאחר טריפתו לפרוק רגליים טורף/לוחם שאינו אנושי. אגב טריפתו מחדיר היצור הרך את זיכרון הגעגעוע לרוך, לקרבה, לסימביוזה ולהתייחדות - עוד ניגודיות בצורת תפילתו של הלוחם לסיום הסבב. לסיום הסבב.

עדינות בניגוד לגסות, קרבה בניגוד לזרות; בֶּעֶפֶר מצאנו את הניגודיות כרלוונטית לא רק מבחינת החומרים התנועתיים והסיפור. גם האלמנטים האחרים של היצירה הביאו לידי ביטוי את הניגודיות. מעצב התאורה, אמיר קסטרו, חילק את התאורה לשני חלקים: חלק ריאליסטי, קר, לבן ואנושי לעומת החלק של הפנטזיה, חם, צבוע וחייתי. לשני החלקים הללו היו שני מחזורים שחזרו על עצמם פעמיים. גם המוסיקה, שיצר עמנואל ויצטום, חזרה על עצמה פעמיים בחפיפה עם התאורה. תהליך היצירה של המוסיקה נדרש גם הוא לניגודיות, לעבודה מינורית יחסית שמשאירה הרבה מקום למוסיקליות של התנועה מחד גיסא ומביאה סוג של דופק מאידך גיסא; צליל בס עמוק מכניס תחושה וגופניות דומיננטיות. כך נוצר

סאונד שאינו מספר או מתאר, אלא בנוי מדגימות שטח ומצלילים של עפר, דופק. כיוונו מופשט, ההתפתחויות בו מינוריות. הסאונד אינו מופיע במסגרת השלב האנושי הגבוה והוא נוכח רק בשלב האופקי, החייתי, הנמוך תנועתית, החם. הוא שב ונעלם באפילוג של העבודה, כאשר פרוקי הרגליים שבים למצב הצבירה האנושי שלהם.

מוסיקליות תנועתית

חלק מהאוונגרדיות של *המוות הלבן* קשור בבחירה של זיו איל, שהעדיפה את העבודה הקולית של הרקדנים על פני מוסיקה. לכן העבודה בוצעה ללא מוסיקה כלל. כשיצאנו לדרך בֶּעֶפֶר היתה כוונה שלא להשתמש בעבודה קולית וכן לעבוד עם מוסיקה, בעיקר משום שעבודה קולית אינה תחום שמוכר לי ולרקדנים.

התהליך התחיל ממחקר תנועתי ללא מוסיקה. כל אחד מהרקדנים הביא, באופן הייחודי לו, את האינטרפרטציה האישית שלו למוגם, לחייתי. חלק מהחייתיות ומ"ההגזמה" של הרקדנים באו לידי ביטוי בלגיטימציה להשמיע קול תוך כדי תנועה, מעין סוג של פורקן ספונטני שאינו קשור להכוונה שלי כיוצר. היה מפתיע להבין שחלק ניכר מהעבודה, בערך חצי ממנה, תבוצע ללא מוסיקה. היה חשוב לשמוע את הקולות היוצאים מן הרקדנים וההחלטה שלא לתת מקום לקול התהפכה. עדיין היה הבדל בגישה לעבודה הקולית בין שתי העבודות; בעוד שבה*מוות הלבן* ניכר היה שהרקדנים מבצעים קולות, בֶּעֶפֶר הם רק איפשרו לקולות לצאת מהגוף. עוד סיבה שלא להשמיע את המוסיקה לאורך כל העבודה היתה הצורך לבסס את המוסיקליות של התנועה באופן ברור ועצמאי, לתת לה מקום. סוג זה של עבודה דווקא כוון בתשומת לב רבה כפרטיטורה של מקצב ברור, משתנה ומושכל. המוסיקליות התנועתית נוסחה באופן מוקפד ובו זמנית חי וספונטני כביכול. חשיבותה היתה ברורה לאורך כל התהליך והושקעו בה שעות רבות של ניסוי, תעייה ותהייה, גם בסיועה ובהדרכתה של נעמי פרלוב, שליוותה אמנותית את הפרויקט וקידמה את המוסיקליות התנועתית לאורך כל התהליך כדי להעניק לה מקום מרכזי בעבודה. גם לאחר הבכורה של עֶפֶר יש תחושה שהמחקר על המוסיקה של התנועה הוא רכיב מרכזי ועשיר, שלא הגיע לידי מיצוי והוא יכול להמשיך ולהשתכלל בדקויות רבות לכל אורך העבודה.

צירופים חדשים

העולם של עֶפֶר נוצר ממקורות השראה שונים, שאת חלקם המודע הבאתי בחיבור זה. העבודה החלה במערכת של דימויים שנוצרה ב־1981, התפתחה ומצאה חיים חדשים ב־2015, מתוך יוזמה תרבותית בעלת הזון מחדש, שהציעה את מעשה הפרשנות כאירוע יצירתי חדש. היא נוצרה בתוך מסגרת הפקתית נדיבה שבמרכזה ליווי אמנותי תומך, שואל ומכוון, משאבים ושותפות לדרך. בעיקר היא מבוססת על חיבור של שני גופי ידע. הראשון הוא היכרות עמוקה ושיח עם זיו איל ועולמה החוקר, השני הוא קשר של שותפות עם הרקדנים ועם עולמם היהודי־הגופני־המחולי. המפגש בין העולמות יצר מסגרת מחקרית שמסנתזת ומצרפת צירופים חדשים, בסופו של יום, לתוכן אסתטי/חושי חדש.

רוּנן יצחקי, נולד ב־1972, נשוי לתמי יצחקי. ביחד הם יוצרים ככוריאוגרפים עצמאיים מאז 2002. יצחקי למד שנים ארוכות אצל רות זיו איל וכן באקדמיה למוסיקה ומחול בירושלים לתואר M.mus. ייסד את "בין שמים לארץ" ומנהל אותו. "בין שמים לארץ" הוא גוף תרבות ירושלמי הפועל מאז 2006 ומציע אלטרנטיבה של העשרת השיח התרבותי החילוני דרך ארון הספרים היהודי, והעשרת השיח הדתי דרך תרבות עכשווית בכלל ומחול עכשווי בפרט. במסגרת "בין שמים לארץ" פועלים בית ספר להכשרת רקדנים - "כל עצמותי תאמרנה", להקת מחול של גברים - "אנסמבל כעת", פסטיבל שנתי, בית להפקות מחול ופרויקטים בין־תחומיים.



הקבוצה לריקוד קאמרי - נועה אשכול, רקדניות: רחלי נול־כהנא ורות סלע, צילום: תמר למ

Chamber Dance Group - Noa Eshkol, dancers: Racheli Nul Kahana and Ruti Sela, photo: Tamar Lam

אנטרופיה

נעה שדור

המפגש הראשון שלי עם יצירתה של נועה אשכול היה דרך סרטון שראיתי ביוטיוב, שבו היה מקבץ ריקודים של אשכול בביצוע הקבוצה לריקוד קאמרי. הסרטון צולם בפילם בשלהי שנות ה־80. הריקודים היו יפהפיים. עד אז לא ראיתי דבר דומה לזה: המינימליזם, האסתטיקה, הזרימה האין־סופית של התנועה - כל אלה היפנטו אותי. הרגשתי שאני עומדת בפתח של תגליות חדשות על ריקוד. כששמעתי על פרויקט בעקבות - יצירת עבודות עכשוויות בעקבות כוריאוגרפים שהניחו את אבני היסוד של המחול הישראלי - ידעתי שאשכול תהיה הבחירה שלי.

אשכול, יוצרת מוערכת ואנטי־ממסדית, פיתחה והמציאה בשנות ה־50, בשיתוף עם אברהם וכמן, לימים פרופסור לאדריכלות בטכניון, את כתב התנועה שנקרא לימים אשכול־וכמן. מדובר בשיטת תיווי, המאפשרת

למפות את תנועת הגוף האנושי במרחב ובזמן בעזרת כלים גיאומטריים: היא גילתה שכל תנועה של הגוף קשורה למעגליות ויצרה תכליל של גוף האדם. כתב התנועה של נועה אשכול עוסק במיפוי של הגוף על כל איבריו ושל התנועה שלו במרחב, ומבוסס על עיקרון של מעגלים אופקיים ואנכיים. אותם מעגלים, שעוברים דרך צירים, מתארים מסלולים פנימיים (גוף) וחיצוניים (מרחב). הריקודים חוברו בראש ובראשונה לצורך החוויה של המבצע והמחבר, במסגרת מעבדת מחקר. ב־1958 יצא לאור הספר הרשמי הראשון של הכתב. אשכול הקימה את הקבוצה לריקוד קאמרי, שבשבילה חיברה עשרות ריקודים באמצעות כתב התנועה.

כתב התנועה שימש אותה לחיפוש דרך להגדרת החומר תנועתי, יצירת כללי חיבור ומבנים הכפופים לחוקיות המכתיבה את היצירה ותלויה במבנה גוף האדם (מתוך *הספר נושא ווריאציות*)

בית נועה אשכול: מפגש ראשון

רציתי ללמוד את הריקודים ולבצע אותם. קבעתי פגישה בחולון, בבית שבו התגוררה ופעלה אשכול עשרות שנים עד למותה ב־2007. בבית זה פועלים עד היום חברי הקרן על שם נועה אשכול לכתב תנועה. הידע שצבור בבית הוא כמו תיבת אוצרות. תחת קורת גג אחת מצויים בית מגורים, סטודיו, ארכיון וספרייה – בקומה התחתונה כל חדר מוביל לחדר הבא. בין החדרים אין הפרדה והם מחוברים בחיבור מעגלי. המבנה המעגלי הולם מאוד את העקרונות של כתב התנועה.

אשכול הקפידה שהמרכז בחולון יהיה פתוח רק לאנשים שהיא בחרה בקפידה. הריקודים שחיברה היו אינטימיים והיא לא הרבתה להציג אותם בפומבי. סביב השולחן במטבח, שהוא אחד ממרכזי הבית, ישבו ארבעה מחברי הקרן (רחלי נול כהנא, רותי סלע, מיכל שושני ומוקי דגן), שלימים הפכו לידידים טובים. הם ביקשו לבחון את מידת רצינותי ואת רמת העניין שיש לי בפועלה של אשכול. המסירות האדוקה והטוטלית למורשתה של אשכול ספוגה היטב בכותלי הבית ובאנשים שעבדו אתה שנים

רבות. ידעתי באותו רגע שהגעתי למקום הנכון בזמן הנכון. חברי הקרן נתנו את הסכמתם ופתחו בפני את הדלת, וזה לא היה מובן מאליו.

מאותו רגע לא הפסקתי לראות הקלטות של ריקודים שיצרה אשכול ולעיין בחומר תיעודי עליה ועל השיטה שפיתחה. התחלתי ללמוד את שיטת הקומפוזיציה ולהבין את הבסיס הפיסי של כתב התנועה ואת סגולותיו. קראתי ספרות מקצועית סביב המחקר רב השנים שערכה, שעסק בתנועה, פילוסופיה, אדריכלות והתנהגויות בטבע, שתורגמו לצורות גיאומטריות וסדרות מספריות.

המפגש עם חיבור תנועה וקומפוזיציה המבוסס על כלים אוביקטיביים, שיטתיים ועקביים, שאינם מציבים את עולם הרגש כמנוע חיפוש מרכזי, אלא כתוצר שלו, היה עוגן שיכולתי להתחבר אליו באופן טבעי. הפונקציונליות שמובילה למהות נותנת תוקף חדש לעיסוק בתנועה מופשטת. דרך העיסוק בחומר עצמו מצאתי שחרור מתפישות מוקדמות ומקטלוג לסגנון או לז'אנר. בעבודות קודמות עסקתי בין השאר בז'אנרים מוסיקליים וקולנועיים ובדימויים מתרבות הפופ האמריקנית. הבנתי שהפעם הסגנון יבוא מתוך העשייה ולא יגדיר את חוקיה. גם את הביצוע כיוונתי להיות נייטרלי, בשאיפה לתת להבעה לנבוע מתוך הפרקטיקה. כתב אשכוליכומן התגלה ככלי שימושי לחיבור רצפי תנועה, לתיעוד ולחקר התנועה באשר

היא. התיעוד של תנועה בכתב, כמו של מוסיקה בתווים, מכניס ממד קונקרטי יותר לריקוד. נוצרים שפה וקודים אוניברסליים שבאמצעותם אפשר לתקשר.

על מנת להגיע לבשלות של אמנות כגון מוסיקה, קומפוזיציה של ריקוד תצטרך להגיע למצב שבו נחקר החומר התנועתי עצמו. במוקד תהליך החקירה עומד תהליך החיפוש אחר מבנים, במקום חיפוש אחר רגש אשר לעתים כה קרובות הוא נדרש בחיבור אמנותי... רגש הוא קרוב לוודאי, אכן המניע הפנימי ממנו נובעת קומפוזיציה וכן גם התוצאה הנקלטת אצל הצופה... רגש הוא חלק מהחיים, הוא מלווה כל פעולה, אך אין זה אומר שהוא מהווה אבן יסוד ל(חיבור) אמנות התנועה (אשכול).



אנטרופיה מאת נעה שדור, רקדנית: אילת נדב, צילום: גדי דגון Entropy by Noa Shadur, dancer: Ayelet Nadav, photo: Gadi Dagon

נושא ווריאציה

אחרי שהוועדה האמנותית של פרויקט בעקבות אישרה את הפרויקט, נכנסתי להילוך גבוה של עבודה בסטודיו ומחקר. בראש רשימת המשימות עמדו לימוד וביצוע של כמה מהריקודים שחיברה אשכול. נבחרו כמה ריקודים מתוך הסוויטה *נושא ווריאציות* – הראשונה מבין חמש הסוויטות שחיברה אשכול, והראשונה שחיברה באמצעות כתב התנועה אשכולי וכמן. שמו הרשמי של הריקוד הראשון בסוויטה הוא *טיול* (שמותיו הנוספים הם *ראש*, *Promenade*, *Strolling*). עקרונות הקומפוזיציה של ריקוד זה היו אבני היסוד של הריקודים לסוויטה כולה ולכן הוא היה ריקוד מכונן. בשביל לבצע את הריקודים נדרשה הבנה של ההיגיון שבונה אותם: הקומפוזיציה והכללים. לימוד צורתם בלבד אינו מאפשר ביצוע שלהם. הפיסייות והצורה הן כלים, לא מטרה בפני עצמה. מהמבנה נובעות רוח היצירה ואיכות ביצועה. כמו גם הדימויים הפיוטיים, שהם חלק בלתי נפרד מהריקוד וומתפקדים ככוח מוביל ביצירה.

בסוויטה *נושא ווריאציות* (בשמה הראשון *פרלודים ופוגות*) אשכול נשענת באופן בולט על סדרים סריאליים, צורות של קנון, פוגה ועוד. צורות מוסיקליות אלה שימשו אותה לבניית קומפוזיציה רב קולית הן בין איברי הגוף של הרקדן היחיד והן בין הרקדנים בקבוצה (מתוך הספר *נושא ווריאציות*).

רחלי

רחלי נול כהנא, מבכירות הרקדניות שעבדו עם אשכול מאז שנות ה־60, אשה מרשימה, מצחיקה, רקדנית ומורה בחסד – הפכה למנטורית ולימדה אותי כל מה שרציתי לדעת. נחשפתי להיקף עצום של חומר וידע פיסי, מילולי וויזואלי. רחלי התמסרה לפרויקט ולימדה אותי את הריקודים באמצעות כתב התנועה הפיסי, כלומר, ללא שיטת התיווי עצמה מלבד העקרונות המרכזיים שנדרשו להבנת הריקודים. סיקרן אותה להעביר את הידע למישהי כמוני, שלא באה מהתחום של כתב התנועה. לשיעורים עם רחלי הצטרפה עינת בצלאל, רקדנית שאתה אני עובדת בשנים האחרונות. התאמנו שעות בסטודיו על מה שלמדנו באותו יום והטמענו את הקואורדינציה בגוף, שלאט לאט התחיל לזוז אחרת.

הליווי של נעמי פרלוב, המנהלת האמנותית של הפרויקט, היה משמעותי – פרלוב בעצמה מתמחה ועובדת עם כתב התנועה בנש (Benesh Notation), והחיבור שידעה לעשות בין המשקל ההיסטורי של הפרויקט לבין הפרשנות העכשווית שלי, לצד חדות האבחנה שלה בתוך תהליך היצירה שנרקם, העניק ערך מוסף חשוב.

ככל שהעבודה התקדמה, התגבש גם צוות הרקדניות שהשתתפו בה: אביב הורביץ, אופיר ינאי, יובל גרגיר, אילת נדב ועינת בצלאל. הרקדניות ושותפי להפקה רועי בדרשי – שעובד אתי בשנים האחרונות – התמסרו לתהליך העבודה והיצירה.

ביצוע/רקדניות

באופן שבו ביצעו הרקדניות שהשתתפו ב*אנטרופיה* את ריקודי המקור היה סוג של אינטרפרטציה. בעוד שלימוד בלט וטכניקות של מחול עכשווי מאפשר מיומנות טכנית ברמה גבוהה מאוד, המפגש עם הערכים המקופלים בריקודים של אשכול דרש מהרקדניות איכויות חדשות ולפיכך אדפטציה מנטלית ופיסית. צורניות חזקה, זרימה איךסופית של תנועה מצורה לצורה, קואורדינציה, דיוק, סבלנות, מדיטטיביות, כל אלה הטביעו את חותמם בשפה הפיסית של הרקדניות. הן התחילו לנוע בדרך אחרת מזו שהכירו. הטרנספורמציה הזאת הפכה לאחד הנושאים בעבודה.

ביצוע הריקודים דרש לימוד של אפשרויות תנועה שהאימון המקובל במחול לא טיפל בהם. הרקדנים היו צריכים ללמוד להתנועע את הכתב ובעצם ללמוד טכניקה חדשה (מתוך הספר *נושא ווריאציות*).

צורניות

התחברתי לצורניות שבריקודים בכתב, שם מוגדרים המנחים של הגוף כפוזיציות (דרך תווי הכתב). במקום הזה מצאתי הקבלה לאחת משיטות העבודה שלי, שבה אני מעצבת "תמונות" הצופנות בתוכן מתח פיסי ורגשי מסוים – מגדירות סיטואציה שיש בה כבר סיפור. בין ה"תמונות" אני מייצרת מעברים דרך פירוק והרכבה מחדש, עד שלצורה עצמה כבר אין נראות סטטית והיא הופכת לחלק ממהלך תנועת־נרטיבי שלם. המהות והתוכן של התמונה נשארים, אבל הסטטיות שלה מפנה מקום לרצף תנועתי. כך הופך מהלך קונקרטי למופשט.

בשיטה זו אני מרבה להשתמש ברפרנטים מעולמות ויזואליים שונים (קולנוע, צילום, מגזינים, עיתונות...), אבל הפעם לא היה לי צורך במקורות חיצוניים. התהליך היה הפוך: הדימויים והנושאים פרצו מתוך הצורניות. הביטוי הרגשי של התנועה נבע מהעשייה עצמה, מהריקוד, מהכתב.

עיבוד

מתוך התימות, החוקים והסדרות המספריות שאלתי כמה רעיונות עקרוניים והתחלתי לעשות ניסויים בסטודיו. התחיל תהליך עיבוד וגילוי של חומרים חדשים ושל שפה תנועתית שהלכה ונרקמה. התרחקתי במכוון מהחומרים המקוריים והשארנו אותם להדהד. התחיל תהליך חדש של אימפרוביזציה, שפתח פוטנציאל לקשרים בין הרקדניות. כך נכנס לעבודה ממד בין־אישי, שהפך לנושא בפני עצמו.

השתמשתי בכמה מנועי חיפוש, כמו הרכבה ופירוק של רצפים תנועתיים על ידי ביזודם לתאים; חזרה על תבניות תנועה היוצרות אפקט מצטבר, ריטואלי; שימוש בדיסטורשן ששובר את הסדר ה"טוב"; התארגנות המערכת באופן ספונטני (Self organization system); הכנסת אלמנט אקראי, ה"מפריע" למערכת מאורגנת ויוצר סדר חדש ופנייה לתבניות מהטבע שתורגמו לפעולות ולמבנים כמו תנועת הסחף. עם זאת, כמה מהחומרים המקוריים נשארו נוכחים בצורה של וריאציות וציטוט. רצפים תנועתיים התלכדו למבנים ומשם היתה חלוקה לפרקים.

סדר ואי סדר / אנטרופיה

העבודה נבנתה בהדרגה ובאטיות מכוונת, שצברה תאוצה ככל שהתקדמו. האטיות חילחלה לסטודיו והכניסה ממד מדיטטיבי; מבנים של יוניסון תיפקדו כבסיס יציב ומלכד, התפצלו בשלבים והולידו עוד תפקידים ותתי־פרקים שבאו במגע ויצרו מערכות יחסים זה עם זה; נבנו קטעי סולו על רקע של קבוצה, שבהם ניתן משקל רב יותר לאינדיווידואל.

ככל שהעבודה התקדמה, התחילה הפרה של הסדר הקיים, שהלך ונפרם ושוב התארגן מחדש; הניסיון לשמור על הסדר, שעה שבה בעת האי־סדר גדל ומתפרק, ייצר מתח מתמיד שנושא את העבודה.

תוך כדי העבודה גיליתי שמבנה העבודה מקביל לתהליך של התרחקות מנקודת המוצא. נוצרה פרשנות לידע החווייתי והתימטי שנצבר. החיבור שלי לעולם של אשכול עמוק, ובה בעת התחלתי גם להתמרד.

אנטרופיה, החוק השני של התרמודינמיקה, היא החוק שלפיו כל מערכת חווה גידול תמידי ברמת האי סדר שלה. כוס חלקה תישבר בשנייה אחת לאלפי רסיסים, אבל כדי לחבר אותם מחדש באופן מושלם יידרשו שנים רבות, אם בכלל הדבר אפשרי... אנטרופיה אינה כאוס, היא הנרטיב שלו. היא הסדר של האי סדר (טל מסינג, *הארץ*, 19.7.2012).

מוסיקה

המפגש עם יצירתה של אשכול גרם לי לבחון מחדש את תפקידה של המוסיקה במחול. אחד העקרונות המרכזיים של אשכול הוא העדר ליווי מוסיקלי בריקודים, הצבת הריקוד כישות עצמאית. הריקודים מבוצעים עם מטרונום המתווה פעימה קבועה. השימוש במטרונום נטמע בסטודיו והציב נקודת מוצא מינימליסטית, ראשונית. ממד מוסיקלי נוסף הוא התייחסות אל איברי הגוף כאל כלי נגינה, שלכל אחד מהם תפקיד נפרד, המתוזמרים יחדיו. שיטת הסדרות המספריות יוצרת פוליריתמיקה בלתי צפויה ו"גרוב" מיוחד במינו.

התחלתי בתהליך של התייחסות למאפיינים הבסיסיים ביותר של סאונד, שבמהותו הוא פונקציונלי, תגובתי. למשל, התראה על סכנה או סאונד של רדאר – המבוסס על סריקה מעגלית של מרחב, מיפוי של גופים בו ותרגום הסריקה לאותות. אפשרויות נוספות היו מינופולציות על תו בודד או שימוש בתופעות פיסיקליות המתקיימות בתנאים מסוימים של הפקת הסאונד והשמעתו בחלל: אוברטונים, פידבק, הדהוד וחזרתיות. סאונד שמצטבר

שילוב תנועה וידע במחול

בהוראת הפיסיקה

רוני זהר

מוסיקלית, מתמטית־לוגית, מרחבית, בין־אישית, תוך־אישית וקינסטטית־גופנית. אינטליגנציה קינסטטית־גופנית היא היכולת לפתור בעיות או ליצור תוצרים מתוך שימוש בגוף כולו או בחלקו. אינטליגנציה זו קשורה בדימוי הגוף, בהבעת רגשות באמצעות הגוף, בשליטה בגוף ובמודעות לתנועות הגוף (Gardner, 1983). גרדנר טוען שבתי הספר צריכים לאפשר לתלמידים להביא לידי ביטוי סוגי אינטליגנציה רבים ככל האפשר, ולא רק את האינטליגנציה הלשונית והאינטליגנציה המתמטית־לוגית, שבהן בעיקר מתמקדת מערכת החינוך. לדעתו, מתן אפשרויות ביטוי לסוגים שונים של אינטליגנציה יגדיל את מספר התלמידים המביעים עניין בלימוד וכך רבים יותר מהם יחוו הצלחה. חשיפה לסוג אחד של אינטליגנציה יכולה לשפר אינטליגנציה אחרת והשפעה הדדית בין סוגי האינטליגנציה תשפר את הלמידה. גרדנר מניח שלכל לומד יש נטיות והעדפות שונות בכל הנוגע לתכנים ולדרכי ההוראה. לכן, לדבריו, יש ליצור תנאי למידה המותאמים למגוון האינטליגנציות הקיים בקרב הלומדים (Gardner, 1993). יש להניח כי תלמידות מגמת מחול הן בעלות אינטליגנציה קינסטטית גופנית גבוהה ולכן זו האוכלוסייה הראשונה שנבחרה להשתתף בחלקו העיקרי של המחקר.

Embodiment

לא קל לתרגם לעברית את המושג Embodiment. המקבילה העברית המקובלת היא "הגפנה", מלשון גוף, אבל אני מעדיפה להשתמש במושג "מעוגן גוף". את המושג cognition embodied תירגמתי ל"קוגניציה מעוגנת גוף".

ההשקפה המקופלת בביטוי קוגניציה מעוגנת גוף מתייחסת ללמידה, ליצירה ולמחשבה כאל תהליכים הכוללים גם את המוח וגם את הגוף. "אנחנו חושבים עם הגוף", כתבו Thelen ועמיתיו. "כאשר נאמר שהקוגניציה מעוגנת גוף, הכוונה היא שמקורה באינטראקציות גופניות עם העולם. מנקודת מבט זו, הקוגניציה תלויה בכל מיני חוויות שמגיעות מעצם היותנו בעלי גוף עם יכולות תפיסתיות ומוטוריות מקושרות, שביחד יוצרות את המטריצה שבתוכה חשיבה, סיבתיות, זיכרון, רגש, שפה וכל האספקטים המנטליים האחרים של החיים" (Thelen et al., 2001). השקפה זו שונה מההשקפה הגורסת שפעילות אינטלקטואלית יכולה להתקיים בנפרד מגופנו. תחושות גופניות ורגשות נתפשים כפחות חשובים לאדם לעומת הפעולה "החשובה באמת" – חשיבה באמצעות המוח. ההפרדה בין נפש לגוף ובין מחשבה לגוף מושרשת עמוק בתרבותנו ובגישה הקוגניטיבית המסורתית עוד מימי יוון העתיקה.

תחומי עניין ומחקר רבים עושים שימוש במושג embodiment. ביניהם אפשר לציין בלשנות (Lakoff & Johnson, 1999), חדעי המוח (Gallese & Lakoff, 2005) ואת תחום ההוראה, שבו פותחו מגוון שיטות המייחסות חשיבות להתנסות הגופנית ולתנועה. דוגמאות לשיטות חינוך כאלה הן

הקדמה אישית

דבריו של פול דניסון, "תנועה היא הדלת ללמידה" (2010), משקפים את האני מאמין שלי ומתארים את המניע למחקר שלי. התנועה היא מרכיב מכריע בחיי האישיים. בכל שנות ילדותי ונעורי נעתי, רקדתי, שאלתי שאלות ונמשכתי למדע. זה שנים שהרעיון של קישור תנועה ללמידה נמצא במחשבתי ובגופי. ההתנסות בהוראת פיסיקה במסגרות אוניברסיטאיות ובהכנת תלמידי תיכון לבחינות בגרות בפיסיקה, הנחיית קבוצות באימפרוביזציה בתנועה והחוויה האישית שלי, הובילו אותי למחקר ולחשיבה על פוטנציאל השילוב של התנסויות תנועתיות בשיעורי פיסיקה.

בשלב זה מתמקד המחקר שלי בשלוש שאלות מרכזיות: א. כיצד תנועה וידע במחול יכולים לתרום להוראת הפיסיקה? ב. כיצד חוויית התנועה יכולה לקדם את ההבנה של מושגים פיסיקליים? ג. מהי ההשפעה של שילוב תנועה וידע במחול בהוראת הפיסיקה על דעות של תלמידים בנוגע לרלוונטיות של הפיסיקה לתחומים שונים?

לקראת סיום השנה השנייה של המחקר פיתחתי כלים פדגוגיים ללימוד נושאים מסוימים במכניקה, המתבססים על התנסויות גופניות ותנועתיות. במסגרת המחקר אני מלמדת קורסים בפיסיקה, שבהם משתתפות תלמידות תיכון במגמת מחול. הלימוד נעשה בסטודיו של המגמה וכולל פעילויות חקר, תנועה ואימפרוביזציה. את הפעילויות אני חוקרת באמצעות שאלונים, תצפיות, תיעוד בווידיאו וראיונות עם התלמידות. במאמר זה אסקור בקצרה תיאוריות מרכזיות ועבודות עיקריות, שלפיהן לתנועה ולהתנסות הגופנית יש חשיבות כדרך למידה; אדגים חלקית את שיטת ההוראה שפיתחתי בשני נושאים בפיסיקה – שיווי משקל ותנועה מעגלית, אציג ציטוטים מדברי התלמידות ואתאר תוכניות להמשך המחקר.

מבוא

הפוטנציאל של למידה באמצעות תנועה והתנסות גופנית מעוגן בגישות קונסטרוקטיביסטיות ללמידה ולהוראה, השמות דגש על חלקו הפעיל של התלמיד בבניית ידע, בתהליך למידה המשלב אינטראקציה עם הסביבה. תיאוריות כמו תיאוריית האינטליגנציות המרובות של גרדנר ותיאוריית ה־Embodiment מתייחסות באופן מפורט לקישור שבין תנועה ללמידה. להלן תיאור קצר של תיאוריות אלו ושל כמה פרויקטים ומחקרים הרלוונטיים לעבודתי.

תיאוריית האינטליגנציות המרובות של גרדנר

גרדנר מגדיר אינטליגנציה כיכולת לפתור בעיות או ליצור תוצרים במסגרת קהילה תרבותית כלשהי, שמעריכה תוצרים ופתרונות אלו (Gardner, 1995). הוא מבחין בין שבעה סוגים שונים של אינטליגנציה: לשונית,



אנטרופיה מאת נעה שדור, רקדניות: ענת בצלאל (קדימה), אילת נדב, יובל גרניר, אופירה ינאי, אביב הורביץ, צילום: קרן קרייזלר

Entropy by Noa Shadur, dancer: Anat Betsalel, photo: Keren Karizer

רותי דירקטור, האוצרת לאמנות עכשווית של מוזיאון תל אביב, הזמינה את *אנטרופיה* להציג באחד מחללי הגלריה המרכזיים במוזיאון, שהועמד לרשותנו למשך חודשיים. בגלריה תחמנו חלל שהתאים למידות ולאופי של *אנטרופיה*. הצבת העבודה במרכז, שבו מוקפת העבודה על ידי הקהל משלוש הזיתות, איתגרה את השליטה ב"תמונה" – הדימוי שנוצר במרחב צריך לשמור על תוקפו, משמעותו ומשקלו כאשר הוא נחוה מנקודות המבט השונות. בריקוד נוצרו מעין מבנים טופוגרפיים, שבשביל להפיק מהם אימפקט מלא היה צורך לפתוח את העדשה ולהתרחק. המתח בין שני אלה תורגם לבחינה מדוקדקת של הפרמטרים והפרופורציות של החלל הרצוי.

את המופע פתחו רחלי נול כהנא ורותי סלע, הרקדניות המיתולוגיות של הקבוצה לריקוד קאמרי, שביצעו קטעים מתוך הסוויטה *נושא ווריאציות*. נוכחותן ריגשה אותי בכל מופע מחדש, כאילו היתה אבן דרך בתהליך שהיה קיים עד לתהליך החדש, שאליו נכנסו הרקדניות של *אנטרופיה*. הן נעמדות בסמוך לקיר, מחכות בשקט עד שתשומת הלב של הצופים נשאבת אליהן, ומתחילות לפסוע באטיות.

נעה שדור, ילידת 1980, היא כוריאוגרפית ואמנית וידיאו. בוגרת לימודי BA בכוריאוגרפיה ובמחול באקדמיה למחול בארנהם, הולנד. הציגה בפסטיבלים בארץ ובחו"ל. זכתה בפרס שרת התרבות והספורט למחול ב־2009 וב־2014. זכתה במלגת "דאנס ווב", כחלק מפסטיבל ImpulsTanz בווינה. יצירתה *We Do Not Torture People* זכתה בפרס הראשון בתחרות הכוריאוגרפיה הבינלאומית No Ballet שהתקיימה בגרמניה ב־2013. עבודת הווידאו שיצרה בשיתוף עם שחר אמריליו, *Give Me A Break*, קיבלה פרס ראשון בפסטיבל וידאנס בסינמטק תל אביב ופרסים נוספים בברלין ובארה"ב.

בשכבות של מידע מתלכד לכדי רצף מוסיקלי; הרמוניה ודיסהרמוניה מתקיימות במקביל. וגם לשקט יש תפקיד.

המחקר ותהליך הפיתוח של המוסיקה היו מפרים ועשירים, אבל בתוצאה הסופית הם קיבלו ביטוי פשוט יותר. המוסיקה שנבחרה להרכיב את הפסקול כוללת מפגש של הרמוניה ודיסהרמוניה, ממד מדיטטיבי, שילוב של אלקטרוניקה וכלי מיתר; תרגום מוסיקלי לסאונד בסיס/פונקציונלי כמו של רדאר. וגם שימוש בשקט. שזירת המוטיבים המוסיקליים והצליליים האלה זה בזה יצרה בנייה של תאוצה ותמכה בנרטיב של האי־סדר מול סדר.

במה / מרחב / סביבה

אנטרופיה נולדה מתוך ניסיון לנסח קשר הדוק יותר בין גוף לחלל מזה המתקיים על במה פורמלית. הכוונה היא לקשר שמוותר על מערכת האפקטים המסורתית של הקופסה השחורה של אולם התיאטרון לטובת יצירה של סביבה נייטרלית, שבה הרקדנים והקהל חולקים חלל משותף.

בשיתוף עם דן חסון, אדריכל ומרצה בבצלאל, שעיצב את חלל המופע והיה מעורב בבניית הקונספט המרחבי מראשית התהליך, רצינו ליצור באנטרופיה סביבה אחת, סימביוטית, שבה מתקיים מיזוג בין המרכיבים השונים: משטח הריקוד, הקירות, התאורה, הרקדניות, הסאונד והצופים. זוהי סביבה מינימליסטית, נייטרלית ונטולת אפקטים מיוחדים, מלבד השירות הפונקציונלי והתמיכה שמרכיבי הסביבה מספקים זה לזה.

המעגל כנושא אורגני ומרכזי בכתב התנועה הציף מחשבות על רב־כיוויות במבנה הקומפוזיציה. כך נולד הרעיון שהריקוד יהיה מכוון ליותר מחיית צפייה אחת. ביקשתי לאתגר את נקודת המבט של הצופה, להרחיב את האפשרויות שדרכן אפשר להתבונן בתנועה.

שיטת מונטסורי המופעלת בגילאים צעירים (Montessori, 1994, 2003) ושיטת החינוך האנתרופוסופי על שם רודולף שטיינר (Childs, 1996; Garner, 2007; Steiner, 2007). שיטת פלדנקרייז היא דוגמה נוספת לתמיכה ברעיון של למידה דרך תנועה (Feldenkrais, 1980).

עבודות ופרויקטים שהיוו השראה למחקר

1. הוראת הפיסיקה של הריקוד קנת לואס (Laws) הוא פרופסור לפיסיקה, שבמשך עשר שנים היה חבר פעיל ומורה בקבוצת בלט. הוא החוקר המוביל בתחום הפיסיקה של הריקוד ומאחוריו ספרים ומאמרים רבים בתחום זה. בספריו הוא מנתח בכלים פיסיקליים תנועות מתחום הבלט, כדי לשפר ולייעל את הטכניקה והביצוע של הרקדנים (Laws, 1985; Laws et al., 2002; Laws & Lott, 2013). בספרו *Physics and the art of the dance* (Laws, 2008) הוא פונה בין היתר למורים למדעים ולפיסיקה, מתוך רצון לקרב תלמידים למדע.

2. שדה מקדם פעולה וסוכנים קוגניטיביים במחקר של דור אברהמסון, המתמקד בהוראת המתמטיקה (Abrahamson & Trninic, 2011, 2015), החוקרים יוצרים "שדה מקדם פעולה" (field of promoted action) שבו התלמידים לומדים לנוע בצורה חדשה (הפעולה) בשאיפה לסייע להם להצליח בביצוע מטלה הניתנת בהקשר של מערכת טכנולוגית הנותנת משוב חזותי על פעולות. במחקר נמצא שלמידה מוטורית (שהתרחשה בתוך שדה מקדם הפעולה) יכולה לקדם את חקר הלמידה המושגית. "סוכן קוגניטיבי" מקדם את הלומד בלי שהלה יודע מהי מטרת הלימוד. דוגמאות לסוכנים קוגניטיביים מוכרים הן למידה תוך כדי משחק, תחרות, ביקור במוזיאון ועוד. הסוכן הקוגניטיבי מוצג לרוב תוך כדי מטלה הניתנת בתחילת תהליך הלימוד ומהווה אבן יסוד להמשך תהליך הלמידה (Wilson & Golonka, 2013).

3. למידה באמצעות תנועה בניל הרך אלה שובל (שובל, 2006) טבעה את המושג תנועה מושכלת. הכוונה היא לתנועה המשרתת את תהליך הלימוד העיוני, שהיא חלק מפעילות הלימוד. תנועה מושכלת היא דרך להמחשת רעיון, לברורו, להבעתו וליישומו. במחקר שערכה על הוראת נושא הזוויות בכיתה ב' ובכיתה ג' (Shoval, 2011) נמצא שהתנועה המושכלת משמעותית ללמידה. קבוצת המחקר, שלמדה באמצעות תנועה, הגיעה להישגים גבוהים יותר במובהק בהשוואה לכיתת הביקורת.

4. פרויקט Science Choreography (http://sciencechoreography.wesleyan.edu) רקדנים, מורים לביולוגיה וחוקרים בקונטיקט חברו אלה לאלה כדי לפתח שיטת לימוד בנושא הגנום לתלמידי החטיבה העליונה. השיטה מבוססת על תנועה וריקוד, מתוך כוונה לעודד את התלמידים לחשוב על מדע בצורה יצירתית. אחד ממארגני הפרויקט אמר, בתרגום חופשי: "הפרויקט שינה את כולנו בדרכים שלא חזינו: המדענים מצאו דרכים חדשות לחשוב על מדע וללמד מדע, והרקדנים הבינו טוב יותר איך המדענים רואים את העולם".

5. בשנתיים האחרונות מתקיים במכון ויצמן פרויקט "תנדוע" (http://www.tnuda.com), שבו אני חברה. בפרויקט נפגשים מדענים ורקדנים ליצירה וללימוד משותף בדרך האימפרוביזציה. את השיעורים מעבירים שחר בנימיני ושני גרפינקל, רקדנים יוצאי להקת בת שבע, שעובדים בשיתוף עם יוזם הפרויקט, פרופ' איתן גרוס מהמחלקה לבקרה ביולוגית במכון ויצמן.

מחקר חלוץ

המחקר שאני עורכת כלל מחקר חלוץ, שבו נבחן בשנת 2012-2013 הפוטנציאל של שילוב תנועה בלמידה בתיכונים. בנוסף, בדקתי גם אם מצדם של מפקחים ומורים יש עניין ומוכנות לשלב היבטים של התנסויות בתנועה במסגרות שונות ללימוד פיסיקה. שלב זה היה מעין בדיקת היתכנות של פרויקט בתחום שיש עליו מעט מידע עיוני ופרקטי. אלה הפעילויות העיקריות שנכללו במחקר החלוץ:

תלמידים:
1. קורס "פיסיקה, תנועה ומחול": קבוצה של 20 תלמידות בכיתה ז' השתתפה בקורס זה בהיקף של 34 שעות לימוד. הקורס כלל התבוננות ביצירות מחול, תרגילי תנועה, המחזת תופעות מדעיות ופנטומימה (Ran Peleg, 2011; Scherr et al., 2010; Scherr et al., 2013) ועסק בכמה נושאים מרכזיים במדע: ציר סיבוב, יחסי כדור הארץ, שמש וירח, תנועה מעגלית, מהירות, תאוצה, שיווי משקל ותנועת חלקיקים במצבי צבירה שונים.

2. כנסים וסדנאות: קבוצות תלמידות בכיתות ט' ו' נחשפו להתנסות קצרה בפיסיקה ובתנועה במסגרות שונות. מידע ראשוני, שנאסף באמצעות דפי משוב שחולקו בסוף הפעילויות ושיחות עם התלמידות, תמך בפוטנציאל המחקר: ב־90% מהמשובים שמולאו (כ־1000) דיווחו התלמידות על הנאה, התרגשות ופוטנציאל גבוה ללמידה מסוג זה.

מפקחים ומורים:
1. קבוצות מורים לפיסיקה ולמדעים השתתפו בסדנאות. תגובות המורים היו דומות לאלה של התלמידות.
2. התקיימו דיונים עם מפקחי משרד החינוך (מפמ"רית מחול, ד"ר נורית רון, ומפמ"ר פיסיקה, ד"ר צבי אריכא). במפגשים היתה היענות לשילוב פיסיקה ומחול בהוראה בחטיבות הביניים ובתיכונים. לבקשת מפמ"רית מחול השתתפתי בכמה כנסי מורים ומנהלים שאירגן אגף חינוך ואמנויות, כדי לחשוף את הפוטנציאל של שילוב בין מדעים לתנועה ומחול.

מחקר החלוץ הראה שהרעיון של למידת פיסיקה בעזרת תנועה מעורר עניין בקרב כל המעורבים – מורים, מפקחי משרד החינוך ותלמידים – ומצבי להם אתגר. התובנות שהפקתי ממחקר החלוץ היו רלוונטיות לתכנון המחקר העיקרי. פותחה גרסה ראשונה, המשלבת "פדגוגיה מעוגנת גוף" בלמידת פיסיקה והופקו חומרי הוראה והערכה להפעלה שיטתית של הגישה בכיתה.

"פדגוגיה מעוגנת גוף"

"פדגוגיה מעוגנת גוף" היא גישה לשילוב התנסויות גופניות ובעיקר תנועתיות בלמידה, כדי לקדמה. את הביטוי "פדגוגיה מעוגנת גוף", המקשר את המושג embodiment עם הוראה גורתי מהמושג embodied pedagogy (Nguyen & Larson, 2015). לדוגמה, בעבודתו של הסוציולוג שילינג (Shilling, 2010) מיוצגת תפישה הרואה בגוף אתר של התרחשות חברתית כלשהי ויש דיון על המושג "פדגוגיית גוף". שילינג עוסק בשאלות כמו מהם המנגנונים של למידת גוף, מהן חוויותיו של הגוף בחברה ואיך הוא מקבל ידע ומוסר ידע. התפישה של "פדגוגיה מעוגנת גוף" במחקר המתואר במאמר זה מתייחסת להיבטים חברתיים של למידת גוף, אך מדגישה במפורש את ההקשרים של ידע מקצועי בתחום דעת מסוים. הגוף וההתנסות מהווים בסיס, גשר או תמיכה להבנה של מושגים בתחום הדעת. פדגוגיה מעוגנת גוף יכולה להתאים ללימוד של כל נושא, בתנאי שההתנסויות הגופניות והתנועתיות משרתות ומקדמות את הלמידה מעבר לחוויה ולהנאה. בהוראת פיסיקה הגישה באה לידי ביטוי בהתנסויות גופניות מושכלות, שנבחרות בתכנון ההוראה ויכולות לשמש כמשאב ייחודי ללמידה. התנסויות אלה יכולות

לקשר רעיונות מורכבים בתחום הפיסיקה להתנסות היומיומית של גוף האדם בסביבה. כל מרכיבי הגישה יכולים להוות מעין סוכנים קוגניטיביים, יקדמו פעולה תנועתית כלשהי שבסופו של דבר תקדם את למידת המושגים. בשלב זה של פיתוח הגישה, המרכיבים הבאים משולבים בהוראה:

א. תנועות מושכלות התנועה המושכלת יכולה להמחיש רעיון ולחקור אותו. תנועה מושכלת, לדוגמה, היא התנועה המעגלית שמתוארת בהמשך (תמונה 8 ואיורים 4, 5). דוגמה נוספת היא תחילת הלימוד על הגרביטציה: התלמידות מתחלקות לזוגות. בכל זוג, תלמידה אחת שוכבת על הרצפה והשנייה מרימה בזה אחר זה איברים שונים בנופה – יד, רגל, ראש – ומניחה על הרצפה. התלמידה ששוכבת על הרצפה לא עוזרת לחברתה, שמרישה בכובד האיברים. אחר כך הן מחליפות תפקידים. תהליך כזה יכול להיות מאוד משמעותי. התלמידות מרגישות בגופן את "משיכה" של כדור הארץ, לפני שהן נחשפות למושג הפיסיקלי "כוח משיכה".

ב. אימפרוביזציה (אלתור) בתנועה כשיטת עבודה, האימפרוביזציה בתנועה מאפשרת קישור של פעילות גופנית עם מושגים פיסיקליים שנלמדים בכיתה. האימפרוביזציה יכולה להשתלב בכל אחד משלבי הלמידה וליצור חוויות ותובנות התומכות בלמידה. האתגר באימפרוביזציה בתנועה הוא בחירת הנחיה מתאימה, שתיצור חיבור בין ההתנסות למושאי הלמידה (מושגים, רעיונות). לדוגמה, בתמונה 1. בלימוד נושא הגרביטציה, אפשר להשתמש באימפרוביזציה כפתיח לפני הצגת הנושא. לאחר ההנחיה שתוארה בסעיף א' ניתנת הנחיה באימפרוביזציה, שמבקשת מהתלמידות לנוע ממצב עמידה למצב שכיבה ולהפך, לעלות מהרצפה או לרדת אליה ולהרגיש את ההבדלים בין עלייה לירידה. לאחר שתי ההתנסויות שתוארו בסעיף א' ובסעיף ב' אפשר להציג לתלמידות את המושג הפיסיקלי הנלמד. אימפרוביזציה מאפשרת להרגיש, לחוות רעיונות, לעודד יצירתיות ולהשתחרר. באימפרוביזציה בתנועה התלמיד חוקר את גופו המתנועע והקשר שלו לסביבה ולחוקי הטבע.



תמונה 1 - אימפרוביזציה - תלמידות מאלתרות מצב עמידה למצב שכיבה ולהפך

ג. טכניקות המשלבות הליכה חייבים לנוע כדי ללמוד. זהו המסר העיקרי בספרה של הנורו-פיסולוגית והמחנכת קרלה הנפורד, *חוכמה בתנועה*. אנו זקוקים לפעולות שיעגנו את מחשבותינו ויאפשרו לנו לזכור (הנפורד, 2000). למשל, לאחר תרגיל האימפרוביזציה שתואר בסעיף ב' מציינת המורה את המושג "גרביטציה" בפעם הראשונה ומבקשת מהתלמידות ללכת יחד ולחשוב על המושג הזה תוך כדי האזנה למוסיקה. כאשר מופסקת המוסיקה כל אחת מהן מוצאת בת זוג והן משוחחות על המושג. טכניקה זו מאפשרת גיוון, רפלקציה הדדית ודו שיח. בסוף התרגיל או השיעור מתנהל דיון על מה שנאמר בזוגות ועל ההרגשה הכללית של התלמידות. יש טכניקה נוספת שמערבת הליכה ודיבור, והיא נועדה ליצור עניין, גיוון והתעוררות. לדוגמה, המורה משמיעה שם של מושג (חיכוך, מהירות, כוח וכו') והתלמידות

מתבקשות ללכת יחד ולומר כל מה שהן חושבות וידעות על מושג זה – מעין אימפרוביזציה בדיבור על נושא מסוים. אפשר להשתמש בשיטה זו לחשיפת ידע של לומדים כפתיח לנושא מסוים. בסוף התרגיל או השיעור כדאי לנהל דיון משותף על מה שנאמר ועל ההרגשה של המשתתפים.

ד. מרכיבים נבחרים משיטת פלדנקרייז משה פלדנקרייז היה פיסיקאי, מהנדס, מאמן ג'ודו, סופר ומורה. פלדנקרייז פיתח תרגילים רבים ומגוונים, המאפשרים חיבור בין הגוף לחוקי הטבע, ולכן השיטה שלו רלוונטית למחקר זה, בפרט בבניית תוכנית לימודים לתלמידות במגמת מחול שנושאים כמו יציבות ושיווי משקל מאוד רלוונטיים להן (פלדנקרייז, 1989). דוגמה להנחיה: הבנות שוכבות על הגב, כמו בתמונה 2, ומתבקשות להרים רגל אחת מעלה ואז להוריד אותה באטיות רבה עד שתיגע ברצפה. גם את הנחת הרגל על הרצפה הן מתבקשות לבצע באטיות. תרגיל זה מאפשר להרגיש את המגע עם הרצפה מצד אחד ואת כובד האיבר מצד שני. תרגיל זה יכול לעזור בהוראת "החוק השלישי של ניוטון". בתרגיל שתואר, ניתן לחוות את הכוח שהרצפה מפעילה על כף הרגל.



תמונה 2 - תרגיל פלדנקרייז

כך כתבה צופיה נהרין על תרגילי פלדנקרייז כפתיח לשיעורי אימפרוביזציה: "לאחר שהתלמידים התאמנו, לרוב בשכיבה, בתרגילי פלדנקרייז הם מסוגלים בחלק השני של השיעור לאלתר תוך תשומת לב לחלקי גוף רבים בו זמנית – למרות שהיוזמה לכל תנועה מגיעה ממקור אחר, יש לתלמידים יכולת לשים לב למכלול הגופני כולו במשך כל הזמן; הם תופשים את גוף כשלם ולא מתמקדים אך ורק בחלק הגוף היזום" (נהרין, 2000).

ה. הרפיה טכניקת הרפיה היא כל שיטה או תהליך המסייעים לאדם להגיע למצב של רגיעה או הפחתת הלחץ שבו הוא מצוי. לדעתי, טכניקה של הרפיה יכולה וצריכה להשתלב גם בעבודה עם תלמידים בכיתה. היכולת לנשום נשימות סדירות ולהרגיע את הגוף עשויה לסייע לכל תלמיד לפני בחינה או הרצאה, בלי קשר למקצוע שהוא לומד. דוגמה להנחיה היא שכיבה על הגב ונשימות לבטן, כמתואר בתמונה 3.



תמונה 3 - הרפיה, צילום: ריה מידן

המחקר העיקרי

אוכלוסיית המחקר העיקרי בשלב זה כוללת תלמידות מגמת מחול בכיתה י'. הרצון ללמוד לעומק את הנושא הביא להתמקדות בקבוצה ייחודית זו, שמחוברת לגוף ולתנועה, לפני בחינתו בעבודה עם אוכלוסיות אחרות. התלמידות רגילות לעבוד עם הגוף, כך שאין צורך לבזבז זמן ומשאבים כדי לגייס אותן לנוע. שיטת ההוראה משתלבת בצורה טבעית בשיעורי המחול שלהן, הלמידה מתרחשת בסטודיו למחול המוכר להן היטב. בסביבת למידה זו הן מתנועעות, חוקרות את תנועתן, צופות בתנועה שסביבן ומבצעות רפלקציה מיידית על עצמן ועל הלומדות האחרות בדרך התנועה. סביבת למידה זו מאפשרת למידה פעילה, הן מההיבט החברתי-הסביבתי והן מההיבט הפנימי-הקוגניטיבי.

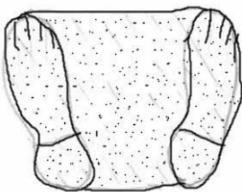
הקורס הראשון של פיסיקה באמצעות תנועה נערך עם תלמידות מגמת מחול בכיתה י' שלמדו פיסיקה עם כיתתן כמקצוע חובה. הקורס כלל 22 שעות לימוד. השיעורים התקיימו פעמיים בשבוע. בכל פעם נערך שיעור כפול, של שעה וחצי, בסטודיו הבית ספרי. בקורס זה השתמשתי בכל הכלים הפדגוגיים שהוזכרו קודם ונלמדו מושגים פיסיקליים כמו החוק הראשון של ניוטון, החוק השני של ניוטון, כוח המשיכה, הכוח הנורמלי, חיכוך, מרכז מסה ושיווי משקל סטטי/דינמי. התלמידות עבדו בקבוצות קטנות וקיבלו מטלות ביצוע תנועתיות כדי לבדוק את הבנתן. למשל, בסוף הקורס הן נדרשו לבנות קטע ריקוד שמתאר פעולות הקשורות למושגים הפיסיקליים שנלמדו בקורס ולהסביר את בחירתן. בסוף כל שיעור היו דיונים בסטודיו. כלי המחקר לניתוח פעילות זו כוללים שאלונים לבדיקת עמדות בתחילת הקורס ובסופו, ראיונות אישיים עם תלמידות והקלטות אודיו ווידאו של מהלכי השיעורים.

מבנה השיעורים

- לפני שהוצג הנושא הנלמד, התלמידות התנסו בחוויה תנועתית שנבנתה והותאמה לנושא הספציפי בעזרת אחד ממרכיבי הגישה של "פדגוגיה מעוגנת גוף" להוראת הפיסיקה. ברוב המקרים החוויה התנועתית היוותה מעין סוכן קוגניטיבי, פתיח למושג או רעיון שהוצג אחריו.
- הוקדש זמן לשיחה על החוויה התנועתית, על מנת לחשוף את הידע המקדים של התלמידות על הנושא.
- נערכה הצגה של הנושא, הרעיון או התופעה במלים.
- הדגמה תנועתית או תרגיל תנועתי שקושרו באופן מפורש להסבר במלים.
- התנסות תנועתית נוספת.
- סיום השיעור - המורה והתלמידות ישבו במעגל וקיימו סיכום ומשוב על השיעור.

דוגמה למערכי שיעור להוראת הנושא "שיווי משקל סטטי"

שיעור ראשון - תרגיל תנועתי (מעין סוכן קוגניטיבי, פתיח לנושא שהתלמידות עדיין לא יודעות).
 התלמידות נעות. כשהמוסיקה נעצרת הן צריכות ליצור פוזיציה לפי הנחיה המציינת את מספר נקודות המגע ברצפה: 1, 2, 3, 4... דוגמה לשלוש נקודות מגע: שתי כפות רגליים וכף יד הנוגעות ברצפה, או שתי כפות ידיים וכף רגל אחת הנוגעות ברצפה, או שתי ברכיים וראש וכו'. בזמן שהן שוהות בפוזיציה שנבחרה הן מתבקשות להזיז יד ימין לגב ואז לחזור לפוזיציה המקורית, להזיז יד שמאל לראש ואז לחזור לפוזיציה המקורית. התלמידות מבצעות את ההוראות כתלות בפוזיציה שבחרו. המטרה היא להוציא אותן משיווי משקל ולאפשר להן להרגיש את התרומה של כל אחת מנקודות המגע עם הרצפה ליציבות שלהן. התלמידות מתנסות וצופות גם בתלמידות האחרות.



איור 1 - בסיס תמיכה - כל האזור המסומן בנקודות

מתחלקות לזוגות, שבהם תלמידה אחת פעילה והאחרת צופה. ניתנת הנחיה ליצור פוזיציה לפי מספר נקודות המגע ברצפה המצוינות על ידי המורה: 1, 2, 3, 4... בכל פוזיציה התלמידה שצופה מסמנת ביד את ההיקף שמסביב לנקודות המגע ומגדירה את בסיס התמיכה של אותה פוזיציה ובודקת אם אפשר להוציא אותה מהפוזיציה בקלות או שבתנוחה שבה היא נמצאת דחיפה קלה לא משפיעה עליה. בדיון בסוף התרגיל נבדקות התחושות בתנוחות שבהן שיווי המשקל היה יציב (היה קשה להפיל את התלמידה המציגה) לעומת מצבים של שיווי משקל רופף (התלמידה המציגה נפלה בקלות).



תמונה 4 - בסיס תמיכה. תלמידות מסמנות את בסיס התמיכה בפוזיציה של בת זוגן. צילום: ריה מידן

שיעור שני: תרגיל פלדנקרייז
 התלמידות עומדות על רגל אחת, עוצמות עיניים ומרגישות לאיזה צד הן נוטות ליפול. אחר כך הן עומדות על רגל שנייה, עוצמות שוב עיניים ושוב מרגישות אם הנטייה בשני המצבים היא ליפול לאותו צד או לא. לאחר מכן הן מתבקשות לייצב את תנוחתן כדי למנוע נפילה.

ההנחיה הבאה היא עמידה ותזוזה מצד לצד, בעוד שכפות הרגליים מונחות על הרצפה ואינן מתנתקות ממנה (דימוי של "עץ") התנועה אטית

ומבוצעת 15 פעמים, מתוך שימת לב לנשימות (ראו תמונה 5). אחר כך התלמידות מתבקשות לזוז לפנים ולאחור 15 פעמים, שוב בלי להרים את כפות הרגליים מהרצפה, ולשים לב מה קל יותר - תנועה לפנים או לאחור. הן גם מתבקשות "לצייר" מעגל עם הראש ולשים לב איך התנועה מתמקדת בשרירי השוקיים ובאיזה אופן היא מורגשת בקרסוליים. חוזרים על שלושת התרגילים, אך הפעם בישיבה מזרחית על הרצפה.



תמונה 5 - תרגיל פלדנקרייז דמוי עץ. צילום: ריה מידן

בישיבה על הרצפה מתקיים דיון קצר בשאלות הבאות: מה הן מרגישות? מה ההבדל בין התנועה לצדדים לתנועה לפנים ולאחור? מה ההבדל בין התנועות בישיבה לתנועות בעמידה? התלמידות בקורס המתואר אמרו שבישיבה בסיס התמיכה רחב יותר מאשר בעמידה על רגל אחת. לכן בישיבה הן חשו (ציטוטים): "נוח יותר", "יותר טווח תנועה", "אם בסיס התמיכה גדול יותר אז התנוחה יציבה יותר - קשה יותר להפיל". הן הגיעו להכרה שבעמידה קשה יותר לנוע לפנים ולאחור מאשר ימינה ושמאלה, אבל עדיין לא הבינו מה הסיבה לכך. הדיון הגיע לעיסוק במושג היציבות באופן כללי, ולא רק בתנועה. עסקנו, למשל, ביציבות בחיים, בקשרים (האם הפרעה קטנה משפיעה או לא?).

אימפרוביזציה

הפעילות נועדה להתנסות במושג "נקודת מרכז המסה", בלי להגדירו. ההנחיה היא ללכת בליווי מוסיקה, להרגיש את הרצפה ואז לנסות להפעיל מנועים בידיים, בראש, ברגליים, באגן, בגב ולפתח את המודעות לכך שכל איבר הוא מנוע שזז ומניע את שאר הגוף. בפעילות זו הדגש זז בכל פעם לאיבר אחר. אחרי שעוברים על האיברים, התלמידות מתבקשות לנסות לדמיין את הגוף ככדור קטן - לכווץ את הגוף כולו לנקודה אחת, שבה מרוכזת כל המסה (הקילוגרמים) ורק הנקודה הזאת זזה. כמובן, גם האיברים יכולים לנוע, אבל המנוע ממוקם באותה נקודה דמיונית. בפיסיקה תיכונית נהוג לנסות לדמות גוף לנקודה אחת: כשניגשים לפתור בעיה העוסקת בגוף תלת ממדי או דו ממדי, פעמים רבות הופכים אותו לנקודה חד ממדית.

בסיום התרגיל, כאשר התלמידות נשאלו איך הן מרגישות ואיפה מיקמו את הנקודה, רובן הצביעו על הבטן או קצת גבוה מכך. זהו המיקום של נקודת מרכז המסה בתנוחת עמידה וזו היתה מטרת השיעור.

דיון והסבר המושג - מרכז מסה

נקודת מרכז המסה או נקודת מרכז הכובד (מושגים זהים כל עוד אנחנו על פני כדור הארץ) היא הנקודה שיכולה לאפיין את ממוצע המסות של האיברים בגוף, כאשר המרחקים מכל האיברים אליה מינימליים. בשיעור אין ניסיון למצוא את הנקודה בצורה מדויקת, אלא להבין פחות או יותר היכן היא נמצאת בכל תנוחה ותנוחה. התלמידות מגלות שנקודת מרכז המסה אינה תמיד בבטן כמו בפוזיציות עמידה רגילה. נקודת מרכז המסה נעה ומשנה את מיקומה כתלות בתנוחה. כשמרימים את הידיים נקודת מרכז המסה תהיה גבוהה יותר מהבטן, כשמפנים ידיים לצד ימין היא זזה ימינה וכו'. התלמידות מופתעות לגלות שבתנוחות מסוימות נקודת מרכז המסה יכול להיות מחוץ לגוף. למשל, בכיפוף קדימה (ראו איור 2).



במשחקים האולימפיים במקסיקו 1968 נותר הקופץ לגובה דיק פוסברי כשהוא מקמר את גבו מעל הרף, כך

איור 2 - אדם מתמקף קדימה ונקודת מרכז המסה שלו נמצאת מחוץ לגופו

שנקודת מרכז המסה שלו נמצאה מחוץ לגופו ואף מתחת לרף (כך הצליח לעבור גובה רב יותר במידה משמעותית מקופצים אחרים).

בהמשך ניתן לתלמידות הסבר המקושר להתנסויות שתוארו. התנאי לשיווי משקל הוא שמרכז המסה יהיה במיקום שאפשר להוריד ממנו אנך לבסיס התמיכה. ככל שבסיס התמיכה קטן יותר, כמו בעמידת פוינט, שיווי המשקל יציב פחות. ההסבר הוא שבמצב כזה יש פחות אפשרויות להניע את נקודת מרכז המסה כך שהיא תהיה בתחום שמעל בסיס התמיכה. לאחר ההסבר, אחת התלמידות מדגימה עמידה ראשונה (ראו תמונה 6) עם תנודות לצדדים. התלמידות האחרות בודקות מה קורה לאנך מנקודת מרכז המסה שלה - מתי היא תיפול, מתי נקודת מרכז המסה תצא מעבר לבסיס התמיכה ומתי היא תצא משיווי משקל. אותה פעילות מתבצעת תוך כדי תנודות לפנים ולאחור בעמידה ראשונה. במצב זה בסיס התמיכה קטן יותר ולכן תנודות אלו קשות יותר. עוברים לעמידה רביעית ובודקים מה קורה בתנודות לצדדים ובתנודות לפנים ולאחור. אחרי ההדגמה התלמידות חוזרות לתרגל בזוגות: המורה מגדירה מספר נקודות מגע ברצפה (1, 2, 3, 4), אחת התלמידות בכל זוג מתבקשת ליצור מבנה יציב, בת הזוג מסמנת בסיס תמיכה ומנסה להפריע ולראות מתי נקודת מרכז המסה יוצאת מעל בסיס התמיכה. אחר כך אפשר לצרף שני זוגות - זוג אחד פעיל וזוג שני צופה. מקשיבים להסבר ומקיימים דיון משותף. בסוף השיעור התלמידות מתבקשות להתארגן בקבוצות, שכל אחת מהן בונה מבנה משותף. הן בודקות איפה ממוקם מרכז המסה המשותף ומה גורם ליציבות של כל גוף וגוף. במקרה של יותר מגוף אחד החישוב מסובך יותר ולא מתעמקים בו, אבל מתרשמים ונהנים מהניסיונות ומההסתכלות.



תמונה 6 - בדיקת תנאי שיווי משקל סטטי, עמידה ראשונה. צילום: ריה מידן

בשיעורים או במסגרת השאלונים נשאלות התלמידות שאלות

דוגמה: שאלת האדם היושב: האם אדם היושב בתנוחה המתוארת באיור 3 יכול לקום בלי להתכופף ובלי לשנות את תנוחת הרגליים (90 מעלות). האם יצליח לקום? מדוע? מה ההסבר. לאחר קבלת התשובות, התלמידות יכולות להתנסות בעצמן.

אדם שיושב בכיסא בתנוחה המצוירת אינו יכול לקום מהכיסא, בלי שיתכופף קדימה ויסיט את מרכז המסה שלו (העיגול השחור), כך שיהיה בדיוק מעל לבסיס התמיכה (כפות הרגליים). בהפעלת התרגיל, התלמידות הציעו דרכים נוספות לקום מתנוחה זאת, מתוך הבנה של התנאי ההכרחי. למשל, פיסוק של רגליים משני צדי הכיסא, אשר יאפשר עמידה.

מטלת ביצוע תנועתית לסיכום הנושא של מצב שיווי משקל

סטטי: זוג תלמידות (ראו תמונה 7) מתבקשות ליצור רצף בין שלוש פוזיציות של שיווי משקל, לנוע בהן עד יציאה משיווי משקל לקראת הפוזיציה הבאה



תמונה 7 - מסלות ביצוע בנושא שיווי משקל. צילום: ריה מידן

ואחר כך להסביר כל פוזיציה, בעזרת המושגים "בסיס תמיכה" ו"נקודת מרכז מסה", אם מדובר על 'שיווי משקל יציב או רופף'.

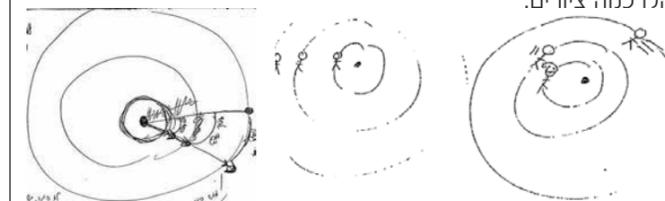
דוגמה לאחד התרגילים בלימוד הנושא "תנועה מעגלית"

בתמונה 8 אפשר לראות תרגיל תנועתי מושכל בנושא תנועה מעגלית. תרגיל זה הוא מעין סוכן קוגניטיבי, הוא מקדם את פעולת הלומדות לקראת לימוד מושגים כמו "רדיוס", "מהירות קווית" ו"מהירות זוויתית". מכיוון שאין ברשותי תמונה מהקורס שנעשה במחקר החלוץ, מובאת פה תמונה מסדנה שבה השתתפו סטודנטים ורקדנים במסגרת פרויקט "תנודע" במכון ויצמן. בסדנה זו המשתתפים נחשפו לגישת ההוראה שאני מציעה. המשתתפים התבקשו ללכת סביב בקבוק שעמד במרכז הכיתה. בהתחלה כל משתתף הולך בקצב שלו, בלי לשים לב לאחרים. אחר כך המשתתפים התבקשו ללכת סביב הבקבוק כשהם צמודים זו לזה.



תמונה 8 - תנועה מעגלית. מדענים ורקדנים מפרויקט "תנודע" במכון ויצמן נחשפים לאחד מתרגילי התנועה המושכלת עבור הוראת נושא התנועה המעגלית. הליכה סביב בקבוק. צילום: ריה מידן

תלמידות כיתה ז' שהשתתפו, במסגרת מחקר החלוץ, בקורס "פיסיקה מחול ותנועה" התבקשו לצייר על דף ולהסביר את מה שחוו בתרגיל התנועתי, לפני שנחשפו למושגים המדעיים הרלוונטיים הקשורים לתרגיל. התרגיל נעשה בשתי קבוצות, כך שהתלמידות גם התנסו בו וגם צפו בו. להלו כמה ציורים:



איור 4 א' - ציורי תלמידות כיתה ז' לאחר ההתנסות התנועתית בנושא התנועה המעגלית
איור 4 ב' - ציורי תלמידות כיתה ז'

איור 4 מראה שהלומדות יכולות להבין מושגים כמו "מהירות קווית" ו"מהירות זוויתית" באמצעות תרגיל תנועתי, לפני ההוראה הפורמלית של המושגים. איור 4.4 מייצג את החלק הראשון של התרגיל העוסק במהירות קווית, שבו לכל משתתפת בכל רדיוס יש מהירות משלה. איור 4.4 מייצג את החלק השני של התרגיל, שבו התבקשו התלמידות שנועו יחדיו אך היו במרחקים שונים ממרכז העיגול, לנוע כך שייצרו קו ישר. כדי לעשות זאת

התלמידות הרחוקות יותר ממרכז העיגול היו צריכות לנוע מהר יותר מאלה שמקומו ברדיוסים הפנימיים. התלמידה ציירה נגזרת של מעגל וסימנה זווית. הציור מדגים שהתרגיל שבוצע יכול לעזור לה בהמשך להבין את המושג "מהירות זוויתית", הזהה לכל הרדיוסים.

התרגיל בתנועה המעגלית הועבר גם בכיתות של מורים לפיסיקה ותגובותיהם היו מאוד חיוביות. הם ציינו שתרגיל כזה יכול לעזור מאוד בהצגת הנושא המורכב של תנועה מעגלית. בסדנה שבה השתתפו סטודנטים לקראת תעודת הוראה השתתף דוקטור למדעי כדור הארץ, שאמר, "אחרי שנים נפל לי האסימון מה זו מהירות זוויתית". התנסות בתרגיל זה, ניתוח הציורים, הסברי התלמידות ותגובות המורים חיזקו את דעתי שהתנסות תנועתית מושכלת, מכוונת פיסיקה, יכולה לתרום רבות ללימוד פיסיקה.

ציטוטים מפי התלמידות בקורס הראשון

על דרך ההוראה:

"כשהחומר אינו רק על הלוח זה עוזר להבין שהחוקים לא הומצאו סתם, אלא שהם באמת קיימים בחלל, ולהרגיש אותם עוזר להבין אותם ופחות לפחד מהם".
"אפשר ממש לראות ולהרגיש את חוקי הפיסיקה".

הבנת מושגים בפיסיקה:

"סוף סוף אני מבינה למה התכוון המורה עם החץ של ה־mg כלפי מטה".
"המורה לפיסיקה לימד על 'כוח נורמלי' ורק אנחנו הבנו. הוא שאל מה יש למגמת מחול שאנו יודעות את זה".

מוטיבציה ותדמית המקצוע פיסיקה:

"הפיסיקה לא כל כך קשה ויש דרכים ללמד אותה, כך שגם תלמידים פחות מבריקים יבינו. חבל שהקורס לא היה בתחילת השנה. יכולתי לעבור את הבחינות בפיסיקה, ועכשיו עם הציורים הגרועים שלי אני לא יכולה להמשיך בפיסיקה".

השלכות הלימודים על תחומים אחרים ועל ביצועי מחול:

"אני חושבת על החומר שלמדנו בפיסיקה גם בשיעורי הטכניקה המעשיים במחול וככה אני מבינה יותר מה שאני מבצעת".
"אני לוקחת את מה שלמדנו על היציבות ושיווי המשקל לשיעורי המחול שלי".

סיכום

שאלה מרכזית שמעסיקה אותי היא כיצד ניתן לקדם את הרעיונות שתוארו במאמר זה. הייתי רוצה לשלב בבחינות הבגרות של מגמות המחול ושל הפיסיקה (למשל, למי שלומד בשתי המגמות) חלקים שבהם יש הערכה על בניית קטעי מחול המתבססים על הנלמד בשיעורי פיסיקה. בנוסף, אני רוצה לפתח את השיטה ולהפעילה בקבוצות אוכלוסייה נוספות. בתחום המחקר אני רוצה לנתח בצורה מעמיקה נתונים מהפעלת השיטה, כולל ניתוח וידיאו של מהלך השיעורים. החלום הגדול שלי הוא, שלימוד מדעים דרך תנועה ואימפרוביזציה ישתלב במערכת החינוך בכל שנות הלימוד, כבר מגיל צעיר, ויוכר כדרך חשובה ואף הכרחית ללמידה.

ביבליוגרפיה

דניסון, פול (2010). *תרגילי מוח התענוג שבלמידה*, הוצאת אדוואנס. הנפורד, קרלה (2000). *חוכמה בתנועה*, הוצאת נורד. נהרין, צופיה (2000). *הזמנה למחול תהליכי יצירה בתנועה*, הוצאת ספרים אח בע"מ.

פלדנקרייז, משה (1989). *שכלול היכולת - הלכה ומעשה*, הוצאת אל"ף. שובל, אלה (2006). *נעים ולומדים: תנועת הגוף ותרומתה ללמידה*. הוצאת ספרים אח בע"מ והמכללה האקדמית לחינוך גבעת ושינגטון.

Abrahamson, D., & Trninic, D. (2011). *Toward an embodied-interaction design framework for mathematical concepts*. In P. Blikstein & P. Marshall (Eds.), (Proceedings of the 10th International Conference on Interaction Design and Children) (Vol. "Full papers", pp. 1-10): ACM.

Abrahamson, D., & Trninic, D. (2015). "Bringing forth mathematical concepts: signifying sensorimotor enactment in fields of promoted action." In D. Reid, L. Brown, A. Coles & M.D. Lozano (Eds.), *Enactivist methodology in mathematics education research spacial issue*. ZDM Mathematics Education 47 (pp. 306-295).

Childs, G. (1996). *Rudolf Steiner: his life and work*. SteinerBooks. Feldenkrais, M. (1980). *Body and mature behavior*. Routledge & Kegan Paul.

Gallese, V., & Lakoff, G. (2005). ("The brain's concepts: The role of the sensory-motor system in conceptual knowledge." *Cognitive neuropsychology*, 22(3-4), 455-479.

Gardner, H. (1983). *Frames of mind: The theory of multiple intelligences*. Basic books.

Gardner, H. (1993). *Multiple intelligences: The theory in practice*. Basic books.

Gardner, H. (1995). *Reflections on multiple intelligences: Myths and messages*. Phi Delta Kappan, 77, 200-200.

Garner, R. (2007). "The Big Question: Who was Rudolf Steiner and what were his revolutionary teaching ideas?" *The Independent*.

Lakoff, G., & Johnson, M. (1999). *Philosophy in the flesh: The embodied mind and its challenge to western thought*. Basic books.

Laws, K. (2008). *Physics and the art of the dance* (second edition ed.). Oxford university press.

Montessori, M. (1994). *From Childhood to Adolescence: Including Erdkinder and the Function of the University*. Clio Press.

Montessori, M. (2003). *The human tendencies and Montessori education*. AMI.

Nguyen, D. J., & Larson, J. B. (2015). "Don't Forget About the Body: Exploring the Curricular Possibilities of Embodied Pedagogy." *Innovative Higher Education*, 1-14.

Ran Peleg, A. B.-T. (2011). "Atom Surprise: Using Theatre in Primary Science Education." *Journal of Science Education and Technology*, 20(5), 508-524.

Scherr, R. E., Close, H. G., Close, E. W., Flood, V. J., McKagan, S. B., Robertson, A. D., . . . Vokos, S. (2013). "Negotiating energy dynamics through embodied action in a materially structured environment." *Physical Review Special Topics-Physics Education Research*, 9 (2), 020105.

Scherr, R. E., Close, H. G., McKagan, S. B., Close, E. W., Singh, C., Sabella, M., & Rebello, S. (2010). "Energy Theater: Using The Body Symbolically To Understand Energy." Paper presented at the Aip Conference Proceedings.

Shilling, C. (2010). "Exploring the society-body-school nexus: Theoretical and methodology issues in the study of body pedagogics." *Sport, education and society*, 15(2), 151-167.

Shoval, E. (2011). "Using mindful movement in cooperative learning while learning about angles." *Instructional Science*, 39(4), 453-466.

Steiner, R. (2007). *Balance in teaching*, SteinerBooks.

Wilson, A. D., & Golonka, S. (2013). "Embodied cognition is not what you think it is." *Frontiers in psychology*, 4.

Thelen, E., Schöner, G., Scheier, C., & Smith, L. B. (2001). "The dynamics of embodiment: A field theory of infant perseverative reaching." *Behavioral and brain sciences*, 24(01), 1-34.

רוני זהר, ילידת 1974, אמא לעומרי ויהונתן. דוקטורנטית במחלקה להוראת המדעים במכון ויצמן בהנחיית פרופ' בת שבע אלון וד"ר אסתר בגנו. מפתחת וחקרת גישה לשילוב לימודי פיסיקה בתיכונים עם תנועה ואימפרוביזציה. בעלת תואר שני במדעי המוח וההתנהגות מטעם האוניברסיטה העברית בירושלים ותואר ראשון בפיסיקה מטעם האוניברסיטה העברית, בשיתוף לימודי תנועה באקדמיה למוסיקה ולמחול על שם רובין בירושלים. חוקרת, יוצרת, מורה לפיסיקה ומורה למחול ואימפרוביזציה.

בין מלה לתנועה

שירי לילוס



Postures created by two students

תיעוד הפסלים שיצרו שתיים מהתלמידות

המחקר המובא כאן נערך במסגרת לימודי לתואר שני במסלול האוריינות חזותית בחינוך במכללת סמינר הקיבוצים. הוא נועד להציע מודל הוראה המשלב הוראה תיאורטית של מקצועות המחול והוראה מעשית בתחומים אלה. המודל מציג שימוש בנימוח טקסטים מהקאנון הישראלי ולמידה חווייתית שלהם כבסיס ללימוד משמעותי וערכי, תוך שילוב הפן המעשי של מקצוע המחול. מודל זה צמח מתוך צורך לחפש אלטרנטיבה רלוונטית להוראה הפרונטלית המסורתית. התחושה היתה שדרכי ההוראה הלכו והתנוונו, עד למצב שתלמידים מקבלים מידע ומשננים אותו, אבל אינם עוברים תהליך משמעותי של רכישת ידע.



ניתוח השיר עם התלמידות בכיתה
Analysis of the song with the students in the classroom

לבסוף זיהינו את הדימויים בשיר והתלמידות העלו דימויים נוספים המתייחסים אל השיר.

ניסונו לפרש את השיר, לתאר את האווירה המתוארת בו ולעמוד על תחושותיה של הדוברת. בסיום הביקשה מהתלמידות לקחת הביתה את רשימת הדימויים ולחפש ייצוג ברצילום שלהם בסביבתן.



הדימויים שעלו התלמידות ביחס לשיר
The images made by students in relation to the poem

בשלב הרביעי עסקנו באיסוף דימויים חזותיים ובניתוחם. בשלב זה חולקו התלמידות לזוגות, על פי ממצאים מהשאלון שקשורים בחוויות חזותיות. כל זוג עבד על חוויות הקשורות לשיר.



Students in the computer laboratory

תיעוד התלמידות במעבדת המחשבים

במחקר זה ביקשתי לבדוק כמה שאלות:
 • האם אפשר לכוון ללימוד משמעותי של טקסטים מילוליים באמצעות מחול?
 • אילו כלים מקבלות תלמידות מגמת המחול ליצירה עצמית?
 • כיצד ישפיע תהליך יצירה שיתופי ועצמאי על התלמידות?
 • מה תהיה השפעת התהליך על התלמידה?

השאלות נבדקו בעזרת קבוצת מחקר שכללה 12 תלמידות כיתה י' במגמת מחול בתיכון "קציר" ברחובות. התלמידות לומדות לימודי היבטים תיאורטיים במחול, כמו תולדות המחול, אנטומיה יישומית למחול ומוסיקה למחול; היבטים המעשיים שנלמדים במגמה כוללים טכניקה (בעיקר בלט קלאסי ומודרני) ויצירה.

שבועת שלי המחקר

בשלב הראשון בחרתי בשיר *בובה ממוכנת* מאת המשוררת הישראלית דליה רביקוביץ'. לקראת תהליך ניתוח השיר עם התלמידות, ניתחתי את השיר בעצמי על פי מודל שהציגה לי אחת המורות לספרות בבית הספר. לאחר שהסתיים שלב ההכנה המשכתי לשלבים הפעילים עם התלמידות בכיתה.

בשלב השני השיבו התלמידות על שאלון וירטואלי. השאלון סייע לי להכיר את התלמידות ולהתאים מאפיינים משמעותיים ומשותפים ביניהן, שעל פיהם חולקו התלמידות לקבוצות עבודה במחקר. השאלון המקוון איפשר איסוף של המידע באופן מהיר מכל התלמידות בבת אחת, הוביל לאחידות של נושאי השאלות ואיפשר בהמשך פילוג של התלמידות לקבוצות עבודה לפי תשובותיהן.



מתוך השאלון הווירטואלי
From virtual questionnaire

בשלב השלישי נפגשתי עם התלמידות לניתוח השיר. התלמידות שיתפו פעולה בניתוח השיר, אף על פי שבתחילת התהליך התפלאו לפגוש אותי בהקשר של הוראת הספרות. במפגש התלמידות דיברו באופן חופשי

השלב השישי עסק ביצירת משפטי תנועה שיחברו בין התנוחות. ביקשתי מהתלמידות לחבר בין תנוחה לתנוחה באמצעות שמונה ספירות תנועה. השלב השביעי עסק ביצירת ריקוד שיחבר את כל משפטי התנועה. כל זוג לימד את כל התלמידות האחרות את משפטי התנועה. הכוונה היתה ליצור מאגר רחב של משפטי תנועה, שיאפשרו יצירת ריקוד, וכן להציב את התלמידות בשני תפקידים: תפקיד התלמידה ותפקיד המורה / הכוריאוגרפית.

סיכום והמלצות

הצלחת המודל
 מהממצאים עולות כמה מסקנות הנוגעות להצלחת המודל: המודל יכול להוות אמצעי יצירה לתלמידות המחפשות מקור ליצירה שאינה מבוססת על סיפור אישי או על רגש. הוא יכול להוות תהליך מובנה ליצירת מחול. כדי להשתמש במודל גם כאמצעי משמעותי ללימוד של הטקסט המקורי, יש לשמור על קשר הדוק לטקסט לאורך כל שלבי היצירה.

העצמה דרך לימוד משמעותי ויצירה עצמית
 תובנות נוספות שעלו מהמחקר הן שלמידת אמוניות יש חשיבות כמנוף ללימוד משמעותי ושל תהליך הלימוד והיצירה העצמית יש חשיבות

בסוף התהליך כל זוג בחר שני תצלומים.

התלמידות ניתחו את התצלומים. הניתוח כלל התייחסות לסיבות לבחירה בתמונה ופרשנות בנוגע לתמונה - אילו אסוציאציות עולות בחינת תמונה? תהליך בחירת התמונות לווה בהתרגשות רבה, היה חווייתי ועורר בהן גם רגשות חברתיים.

השלב החמישי עסק במעבר מפריט חזותי לתנוחה ולתנועה. חילקתי את התלמידות לקבוצות חדשות, על בסיס ממצאים הקשורים בחוויות תנועתיות שעלו מהשאלון. כל קבוצה קיבלה ארבע תמונות ואת ניתוח התמונות שערך התלמידות במפגש הקודם. על סמך הפריט החזותי ועל סמך ניתוחו התבקשו לקבוצות ליצור ארבע תנוחות המייצגות את ארבע התמונות שבידיהן.



התצלומים שבחרו התלמידות
Photos selected by the students



ענת דניאלי

לדעת, לשאול: יומן עבודה ב"כלים"



חימום של הקבוצה בתוכנית הכוריאוגרפיה 2014-2015, צילום: יאיר מייזס
Warm up before performance 2014-2015, photo: Yair Meyuhaz

כתהליך העצמה של התלמידות. ההזדמנות להתמודד עם תהליך יצירה ולקבל אחריות לתהליך הלמידה היתה בגדר חידוש לתלמידות. משיחות שערכתי עם התלמידות לצורך המחקר ומפגשים עם תלמידים מחוץ למסגרת המחקר עולה כי ברוב מקצועות הלימוד מצפים שהם ילמדו את המידע שנמסר להם מפי המורים וישנונו אותו. יתרה מזאת, גם בבחינות מצפים שהתלמידים יציגו מידע זה באופן כמעט זהה לאופן שבו נמסר להם. מקצועות האמנות מספקים לתלמידות הזדמנות להיות מעורבות בתהליך יצירתי הנובע מהרקע שממנו צמחו, מחוויותיהן ומהתנסויות שלהן.

קידום מוטיבציה בלמידה

ממצאי המחקר מאשרים ממצאים של מחקרים קודמים, שלפיהם יש מרכיבים המקדמים מוטיבציה בלמידה והמובילים לתהליכים של למידה משמעותית. קביעת תאריך יעד והגדרת אופי התוצר הנדרש יכולות להשפיע על רמת המוטיבציה, על אופי התהליך ועל איכות התוצר. נראה שהעדף גורמים מאיימים, כמו מתן ציון או ניסוח הערכה המתייחסים לתהליך, הוביל לתהליך נעים ורגוע שבסופו גם תוצר תנועתי. עם זאת, איכות התוצר היתה ברמה נמוכה ביחס לאיכותו של תוצר הראוי לעלות על הבמה. כמו כן, התלמידות ציינו בכנות שישקיעו הרבה יותר תשומת לב ומאמץ בעבודות הקומפוזיציה שלהן לבגרות.

הטמעת ערכים באמצעות אמנויות

הסוגיה האחרונה העולה מממצאי המחקר היא הטמעת ערכים באמצעות אמנויות ותהליך יצירתי שיתופי. תהליך שיתופי שבו התלמידות עובדות יחד ולקוחות יוזמה על תהליך היצירה מזמן עיסוק בערכים חשובים. תובנה זו עשויה לסייע בקידום תוכניות להטמעת ערכים במערכת החינוך.

המלצות להמשך מחקר ויישום של המודל

בפן הפדגוגי הייתי מציעה להמשיך את המודל, להרחיב ולהעמיק אותו. אפשר לפתח את המודל לשימוש בטקסטים ממקצועות תיאורטיים נוספים הנלמדים במערכת החינוך, דוגמת תנ"ך, אנגלית וסוגות נוספות בספרות. בתחום המחול, אפשר להרחיב את המודל ולשלב בו את כתב התנועה "אשכול-זכמן". באמצעות כתב התנועה יוכלו התלמידות להעמיק בחקר התנוחות שיצרו ולעסוק בנייתן ובתיאור נוספים. את המודל אפשר להרחיב ולהציע אותו לכלל אוכלוסיית התלמידים, גם אלה שאינם רוקדים. למשל, אפשר להשתמש במודל ליצירת קטעי תנועה לליווי טקסים בבית הספר וכך להוסיף תוכן משמעותי לטקס. בכל הנוגע לאוריינות החזותית, מחקר זה לא עסק בנייתן התוצרים התנועתיים שיצרו התלמידות, אלא בתהליך ובהשפעתו. אני מציעה לבצע מחקר המשך שיתמקד בנייתן התנוחות ומשפטי התנועה שיצרו התלמידות לאור תיאוריות העוסקות בנייתן חזותי.

לסיכום, המודל שפותח במחקר יכול להוות כלי עבודה למורים וליוצרים. זהו מודל מובנה בעל שלבים ברורים, המתאים ליישום בתחומי הדעת השונים. הוא מזמן עיסוק באמנויות המוביל להטמעת ערכים ולהעצמת התלמידים. הוא בר יישום גם למורים שאינם מתחומי האמנויות ולכן זמין לכלל המורים, כמו גם ליוצרים.

שירי לילוס בוגרת מגמת המחול בתיכון "תלמה ילין". בעלת תואר B.ed בהוראת מחול וסטודנטית לתואר שני במסלול לאוריינות חזותית בחינוך במכללת סמינר הקיבוצים. מורה למחול, מלמדת את המקצועות התיאורטיים לבגרות במחול. מדריכה בפינוק על המחול במשרד החינוך בתחום ההשתלמויות המקוונות והבחינות המתקשבות.

לאחר שנים של רצף פרודוקטיבי, היצירה הפכה להיות מוכרת, לא מפתיעה וחדלה לגלות עולמות חדשים מבפנים ומבחוץ. מתוך התחושה הזו התחלתי להתבונן במה שקורה/א: מה קורה/א לי עכשיו? מה באמת קורה/א עכשיו? מה רוצה לקרות עכשיו? מה צריך לקרות? ומי צריך שיקרה מה ולמה? לאחר שנת הצום הראשונה, ומתוך געגועים לעבודה בסטודיו מחד גיסא ומחויבות לצום היצירתי מאידך גיסא, הזמנתי ב־2009 קבוצה של יוצרות צעירות לסדנת עבודה כוריאוגרפית, כדי להתאמן, לבחון, לחלוק ידע ובעיקר לשאול שאלות. הסדנה, שאמורה היתה להימשך ארבעה מפגשים, הלכה וצמחה והפכה בהדרגה לתוכנית דו־שנתית לכוריאוגרפיה, ובהמשך הביאה להקמת מרכז "כלים" בבת ים.

"כלים" של 2015 פועל במרחב שבין ידע ושאלה. באזור שבו הרגלים וטכניקות של ידע נבחנים מחדש לאור הרצונות ודרכי הביטוי שהיצירה העכשווית מזמנת. התיאוריה של המחול מקבלת מקום מיוחד בסטודיו ובעשייה הכוריאוגרפית ומשפיעה על ערנותו של הגוף הפועל להרגלי ודרכי הפעולה של היוצרת, המקבלת/לוקחת החלטות אמנותיות והפקתיות.

מהו המאמר שהשפיע עלי ביותר ואיך השפעה זו הפכה לפרקטיקת עבודה?

במסגרת קבוצת הקריאה עם רן בראון, פגשתי את המאמר: "The emancipated spectator" מאת רנסייר. במאמרו, בדרך לטיעוניו, מציג רנסייר את המושג שטבע, "המורה הנבער", מורה שללא כוונה ובדרך אגב הביא את תלמידיו ללמוד שפה בכוחות עצמם, כשהתבקשו לקרוא ספר דו לשוני. כשפגשתי את הביטוי ידעתי שכך אני. המורה הנבערת. המורה שפועלת על ידי יצירת הזדמנויות ללימוד והתנסות. ובאותה נשימה לא יכולה שלא לחשוב על "אינני יודעת" בנאום הנובל של יוסלבה שימבורסקה, "שתי מלים קטנות עם כנפיים גדולות". המקום שבו אנחנו יכולות להגיד "לא יודעת" הוא מקום שמאפשר לידע חדש לנבט או לידע מקופל להיפרש ולהתגלות.

ביצירה האחרונה שלי, *חומר תנועתי* (2014), שיחזרתי חומרים מיצירות שיצרתי ובחלקן רקדתי בשנים 1989–2007. תקופה שאני מסמנת כגלגול הראשון ביצירתי. כשחזרתי אל החומרים התגלה בגוף ידע חדש, שלא היה חשוף בפני בזמן יצירת העבודות. המחשבה שאני נצמדת אליה בתהליך העבודה על יצירה חדשה היא שהעבודה כבר קיימת ואני רק מגלה וחושפת אותה מתוך הגוף, היודע והזוכר. החזרה אל העבודות הקיימות רק הדגישה ביתר שאת את תחושת הידע הקדום בגוף, ובגוף העבודות. את הקיום הקדום שלהן, לפני שיצאו לאור, ואת הקיום המאוחר שלהן, כחוויה של רישום בגוף היוצרת המבצעת ובגופה של הצופה המתבוננת. בתקופה שאני מסמנת כגלגול השני של יצירתי חזרתי אל הגלגול הראשון, מתוך הנחת עבודה חדשה: נקודת המוצא שאיני יודעת, או שהידע שלי הוא מקום של פוטנציאל לשאלות על הידע עצמו, המאפשר גילוי של ידע נוסף ועמוק יותר.

כך גם בעבודה בתוכנית הדו־שנתית לכוריאוגרפיה אותה אני מנחה ב"כלים", אני באה כמו תלמידה מנוסה ומורה נבערת כאחת ומחדדת את כוונותי אל הרגעים שבהם עולות השאלות ומתגלים הקשיים. קשיי היוצרת וקשיי היצירה.

איך התפתחה פרקטיקת העבודה בתוכנית הדו־שנתית לכוריאוגרפיה?
הקבוצה בתוכנית הדו־שנתית לכוריאוגרפיה, המונה השנה שבע יוצרות צעירות, נפגשת בכל יום שלישי לעבודה משותפת. בימי השבוע האחרים הן משתתפות במסגרות ידע אחרות ב"כלים" ומחוץ ל"כלים" וגם עורכות חזרות עצמאיות על עבודותיהן. סדר היום שלנו הלך והתגבש והשתנה

על פי הצרכים של המשתתפות והתהליכים שלהן, מתוך כוונה לשאול על מה שאנחנו יודעות או חושבות שיודעות או רגילות לחשוב שיודעות או לא יודעות.

יום העבודה שלנו מתחיל בחימום. אבל איזה חימום? בתהליך היצירה של חזרות על *חלקים ממני* (2012), החזרות ליצירה היו חשופות והתקיימו במוזיאון בת ים. רצפת הגלריה היתה מאוד מאובקת, כי התנהלו שיפוצים באחד מחלקי המוזיאון. החימום שלנו התחיל בשטיפת רצפת המבואה והגלריה המרכזית של החלל. אבל נניח שהרצפה היתה נקייה, האם הדבר הראשון שהיינו בוחרות לעשות בחימום הוא להשתרע על הגב ואז מתיחות ואז קצת תרגילי חימום... או אולי תרגילי בלט ליד הבר? איך כוריאוגרפים מתחממים ומה מחממים? האם את היכולת להחליט, לראות, לזהות, להנגיש את הגוף למה שמבקשת להיות העבודה? איך להתכונן ליום של יצירה? ניסינו לבחון את ההרגלים שלנו במקום שבו הרוטינות וטכניקות העבודה כל כך מושרשות. הרי כשיש טכניקה יש בעיקר תשובות. יש ידע ויש לדעת איך ומה נכון, מה יפה, מה טוב, ואיך בדיוק צריך להיות. איך לומדים יוצרים? איך יוצרים טכניקה של שאלות?

וכך התחלנו לעבוד. על ידי יצירת הזדמנויות של מרחבים יצירתיים לחימום, כמו סקור של מבנה או תנועה שמכתיבה סדר מסוים ואחר כך מזמינה להיכנס ולנוע בתוכו. ואז גם לאפשר את העונג המוכר בהפרות סדר במרחב הזה, תוך כדי אימון פסי־מנטלי של עבודת גוף ותנועה, ריכוז, מבט־על אל כל החלל ומודעות ליצירה משותפת המתרחשת כל הזמן.

בשנים הראשונות הכנתי תרגילים ומחשבות לקראת השיעור, אך ככל שהזמן חלף, וככל שהצטבר ניסיון בהלך הרוח ה"כלימי", הנחתי להכנות. אני מגיעה בבוקר, לפני הזמן, קשובה למתרחש. תמיד יש רמז או שאלה מצד אחת המשתתפות שמוביל אותי למענה בתוך העבודה. כך אני משתעשעת לי באתגר יומי. מי תאמר ומה ייאמר הבוקר, ואיך זה יהפוך להיות שיעור היום. זה יכול להיות ביטוי פשוט כמו "לא יודעת איך לפתח חומר", ואז כולן מפתחות את החומר, מדברות ועושות, חושבות איך לפתח חומר, מה זה חומר ומה זה לפתח, מה נפתח ומה נשאר סגור ולמה. ביטוי אחר, "יש לי רעיונות שלא מתחברים", שולח את הקבוצה לעבוד על מהו רעיון, איך רעיונות מתחברים והאם צריך דבק מיוחד מעבר לזה שהוא ההחלטה לחבר דברים, ומתוך כך לבחון איך השפעתם ושכנותם זה לזה יוצרת עולם חדש של משמעות. אז אנחנו עוברים לתרגיל, שאנו ממציאים במכוון כדי להעביר את השאלה אל הגוף: איך מנסחים שאלה עבור הגוף? איך הגוף יכול לתת אפשרויות שונות כמענה?

למה הפכה הפרזנטציה למקהלה?

במחצית השנייה של יום העבודה בקבוצה נהגנו להקדיש זמן לכל אחת על פי סדר שנקבע מראש לפרזנטציה. בזמן הזה כל אחת קיבלה את כל תשומת הלב והמחשבה של כל חברות הקבוצה, לצורך קידום ענייני היצירה שלה. כל אחת באופן שמתאים לה: אפשר לעשות חזרה מול הקבוצה, או עם הקבוצה, אפשר להראות חומרים, לדבר, לבכות, להתייאש, להתעודד, להיעזר בשאלות דרמטורגיות – כל מה שעשוי לקדם את התהליך. בעקבות הקבוצה של תשע־ד שחבריה הפנינו אי נחת לקראת פרזנטציה החלטנו לקרוא לפורמט הזה בשם אחר: מקהלה. מה שמוביל את המקהלה הוא הרצון לתמוך, לקדם את העלילה של יצירת העבודה. המקהלה שרה לתהליך ומאפשרת לשמוע קולות שונים של חברי הקבוצה, המעורבים בתהליך ומכירים את תולדותיו, את המקומות שאליהם הוא רצה ורוצה להגיע. הבחירה בשם חדש נתנה לנו אפשרות להתנהג בצורה אחרת ולוותר על הרגלים ישנים, כי מי מפחד ממקהלה?



Body Roots by Shira Eviatar, photo; Yair Meyuhas

בזק בית מאת ובביצוע שירה אביתר, הריקוד נוצר במסגרת התוכנית לכוריאוגרפיה, 2015, צילום: יאיר מיוחס

ולמה הפכה המקהלה?

לפני כמה שבועות הקבוצה השתתפה בסדנת המודלים של ליאור אביצור. במפגש שנקבע לאחר הסדנה, אף אחת מחברות הקבוצה לא היתה מוכנה למקהלה, עקב הצפה של חומרים וידע חדש שהן חוו בסדנה האינטנסיבית. כדי לחזור ולהתניע את העבודות יצרנו יחד סקור של פעולות, שבו כל אחת לוקחת לה זמן לשהות בתוך העולם שיוצרת העבודה שעליה היא עובדת. לכל יוצרת היתה אפשרות להראות חומרים, לספר לכולן על התקדמות התהליך או לחלופין על המעצורים, הבעיות והתסכולים שהוא מזמן, לבקש מהקבוצה לעשות משהו, או פשוט לרקוד על פי הנחיה מסוימת. כל חברות הקבוצה הזזמנו להגיב ולהדהד באופן חילולי או פיסטי בזמן או אחרי הזמן של מי שהיא ה"מופיעה" – כל זה, כשכולן ביחד לאורך זמן בתוך הלך רוח פרפורמטיבי, וכך נוצר מרחב עצום של מופע משותף. מופע המופע של המופעים.

ההצעה הזו העיפה את הקבוצה לפסגות חדשות. כמו במשחק מחשב, בלחיצת כפתור אחת עפנו לפסגה חדשה, שממנה השתקף נוף רחב בהרבה מהנוף שהיינו מורגלות בו: היום כולו הפך להיות הפרפורמנס של התהליך. בכל רגע נתון התחדדו חושי המופע, והתחדדה המודעות למשמעות שיכולה להיות מקופלת בכל מעשה, מהלך ותנועה. כך נוצר מקום שבו כל אחת עובדת על הסיפור שלה, בזמן שכולן עובדות אתה, מתוך היכרות עם החומרים, ההתלבטויות והכוונות, משמשות בו־זמנית צופות־תומכות־משתתפות־משקפות־מקדמות־שותפות. כך נוצר גם אמן

בין המופיעה והצופות, שהיה כמו מזרן שאפשר לקפוץ עליו מגובה רב ואפשר להרכיב, לפרק ולהתפרק עליו בבטחה.

וכך, מתוך רגע אחד של משבר, כשאף אחת לא רצתה להציג עבודה, נולדה צורת עבודה חדשה, שבה כולן מציגות כל הזמן. כך כל אחת מופיעה/עובדת את העבודה שלה ומתקדמת. מכיוון שמרבית היום מתנהל כמופע של עבודת משך, השיח על העבודות גולש גם אל תגובות במייל. היוצרות מגיבות זו לזו, לפידבק שלי, וכך מרחב העבודה נמתח וממשיך. נכתבים טקסטים ונערמים חומרים, שאלות ומחשבות מהתנור שנאפית בו היצירה. תנור שאופים בו בדלת פתוחה.

ענת דניאלי, 2015, צילום: יאיר מיוחס

ענת דניאלי נולדה בשנת 1964 ומתגוררת בתל אביב. פעילה ככוריאוגרפית עצמאית מ־1989. יצרה עבודות ללהקת בת־שבע, אנסמבל בת־שבע, להקת קול דממה ופסטיבל המחול האמריקאי. ב־1996 ייסדה את להקת מחול ענת דניאלי. בין יצירותיה: *לאן את הולכת* (1990), *לעצור את ג'ורדון* (1991), *וישמח משה* (1992), *נשיקות* (1993), *אוקטובר* (1996), *לוותר על קלינט* (2000). דניאלי המשיכה לעלות תכניות עד 2007. אחר כך לקחה פסק זמן של מספר שנים וחזרה לעשייה ב־2012 כשייסדה את "כלים" – מרכז לכוריאוגרפיה, וחזרה לרקוד.

עינב רוזנבליט

Lie Like A Lion, כוריאוגרפיה: יסמין גודר, דרמטורגיה: איציק ג'ולי, ויולה: משה אהרונב, פסנתר: מתן דסקל, תאורה: עומר שיף, סאונד: אורן כהן, תלבושות: אדם קלדרון, עריכת וידאו: יונתן בר-אור, הפקה ואדמיניסטרציה: גיא הגלר

היצירה *Lie Like a Lion* (2014) מסכמת מהלך משותף של יסמין גודר ואיציק ג'ולי, הדרמטורג שעובד עם גודר ושותפה ליצירה ולחיים. בתחילת המופע מציגה גודר חפצים מיצירות שהעלתה בעבר, וכך מחלצת אותן ממרתף השכחה. היא מבקשת מהצופים להצטרף אליה לסיור ארכיוני, שתחנותיו הן תולדותיה כאמנית, ובעצם למסע שלה אל תוך עצמה.

דימויים ואובייקטים שהופיעו בעבודות קודמות בוראים ב-*Lie Like a Lion* עולם חדש, טרי, מלווים במוסיקה עצמתית, בועטת, מנומרת, כמו המלבושים של גודר. מקורו של האריה המשקר שאליו מתייחסת כותרת העבודה הוא מסיכת האריה שנוצרה ליצירתה של גודר *אני רעה אני* (2006). בקדמת הבמה ממוקם מסך טלוויזיה, שעליו מוקרנים קטעי חזרה, מין טיוטות מופע שאולי הושמטו מהתוצר הסופי. הצג מזכיר שעניינה של היוצרת בהתבוננות בתהליכי העבודה שלה, מתוך ניסיון לחלץ את מהותה של שפתה האמנותית. המחקר שעורכת היוצרת ביצירתה הוא מין מחקר

הרקדנית עוטה דימויים ואז פושטת אותם ולובשת דימויים חדשים. מסך הטלוויזיה ממוקם בקדמת הבמה כדמות הכרחית. תפקיד דומה היה לשני המסכים בשתיים *שעשוע ורוד* (2003), שבין השאר חילאו את מקומם של קטעי הדיברטימנטו בבלט, קטעי מעבר שמאפשרים לבלרינה (שתיים במקרה ההוא) להחליף בגדים ולהתכונן לסצנה הבאה. כאן משדר המסך לנמענים שעניינה של היוצרת הוא חקירה מחודשת של תיק העבודות הפרטי שלה.

למרות כותרת היצירה, גודר אינה משקרת. להפך. כמו בעבודות קודמות, גם ב-*Lie Like a Lion* היא חושפת בכנות הלכי רוח וגוף. גודר מציגה גוף עטוף, שמקלף מעצמו קליפות לאורך היצירה, ולפעמים עוטה אותן חזרה. היא פרפורמרית חד-פעמית, אבל בזמן המופע גודר מדלגת בין היותה יוצרת-מבצעת לבין היותה פשוט אשה, שעורכת חשבון נפש מול מראה פרטית (אולי כמו שכולנו עורכות פעם ביום לפחות). בעת ההתבוננות שלה בעצמה היא מגלה אירועים של התלהבות ושעשוע, ובצד גם מופעים לא נעימים של קֶשע, עליבות או ייאוש.

לכאורה, המופע הזה נגיש יותר לקהל שמכיר את יצירותיה של גודר, ומזהה את ההדהוד שלהן ואת הפרשנות החדשה שניתנת להן עכשיו, אבל כאן ברצוני להציע שתכלית השדר האמנותי של היצירה אינה רק סיכום של רגעי שיא מהפרטואר היצירתי של גודר, אלא עצם הפנייה של היוצרת אל תולדות יצירתה. עיקרו של הטקסט האמנותי הוא בעצם הבחירה להתבונן לאחור במבט חדש ובהסכמתה של היוצרת לחזור לעבר בפעולה, בהתנסות, דרך הגוף.

גוף ארכיון – שכבות של זהות

בִּי־LIE LIKE A LION

הגוף זוכר

השיבה לעבר מתוך כוונה להקנות לו ערך שכיחה באמנות ובתרבות מאז שנשבינו בקסם הפסיכואנליזה. האמנות של גודר היא מין תהליך פסיכואנליטי מואץ, אבל בגלל הפיוט והמחויבות האסתטית שלה לחיזיון מדויק ביותר על הבמה – האנליזה הפרטית שלה הופכת להזמנה לאנליזה שגם הקהל יכול לערוך רגע לעצמו. הכנות השוטפת את הבמה מאפשרת גם לאמנים מבין הצופים להיות כנים לרגע ולהסכים להתבונן גם בעברם הפרטי.

בארכיון מכל סוג שהוא, גם בזה השכיח שמבוסס על תיקים ועל כתבים השמורים בעטיפות ניילון, יש מתח בין זיכרון לשכחה. עניינו של המבט הארכיוני הוא הקניית ערך למה שנשכח ומתן משמעות למציאות שכבר פינתה את מקומה למציאות אחרת. גודר פורשת על הבמה עבודות שהיו מקופלות בארון הרפרטואר מן העבר. אבל המבט הארכיוני שלה לא מצייר סיפור דוקומנטרי נוסטלגי. היא מתעקשת לחוות שוב את ההתנסויות מפעם, ובאופן זה הופכת אותן להווה חדש.

ז'אק דרידה, בחיבור *מחלת ארכיב* (1995), מתייחס לארכיב ולתיעוד העבר כאל מצב דינמי של הנפש. מחלת ארכיב, לפי דרידה (2006: 102), "פירושה לחוש מחסור ולחפש ללא הרף אחר הארכיב היכן שהוא מתחמק, ולחוש כלפיו איזו כפיית, נשנה ונוסטלגי, מין כמיהה בלתי מרוסנת לשוב למקור, שעיקרה בנוסטליה של שיבה למחוז הקמאי ביותר של הראשית המחוללת". גישתו הפסיכואנליטית של דרידה רואה בארכיון ערוץ סודי,

על הווייתה הפרטית, וממצאיו הם מעין אוסף "עצמיים" שהיא מלקטת. במאמרי אציע שהיצירה קוראת גם לצופים: התבוננו לתוך עצמכם ונסו לפרום את הלכידות של ה"עצמי" כמו שאתם מכירים אותו. המופע, אטען, הוא בעל פוטנציאל משחרר במובן זה שהיוצרת מזמינה את הצופים להצטרף לחקירתה העצמית, ובתוך כך לחקור גם את הארכיון הפנימי שלהם.

התאורה שוטפת בלבן חלל שבו הרצפה והקיר האחורי מחוברים בלי תפר. על הבמה טלוויזיה, פסנתר וכיסא, מכוסים בשקיות ניילון ורודות, דוממות, אבל נראות כאילו הן מבקשות שייתנו בהן תנועה. תמונת הפתיחה מתארת משהו מכוסה מן העבר, שמבקש להתגלות. גודר נכנסת עם שקית זבל גדולה ומרוקנת מתוכה את מסיכת האריה המוכרת מעבודתה *אני רעה אני* (2006). המוסיקאים נכנסים, מגלים בזה אחר זה את הרהיטים המכוסים בניילון ומעיפים את השקיות הוורודות אל מאחורי הבמה במין תנועה משחקית. הוויולה מתחילה לנגן וגודר רוקדת קטעים מתוך ריקוד היחיד שלה מפעם – ריקוד האריה הראשון. מסיכת האריה שרועה על הבמה, סכין נעוץ בעורפה, ונראה שהמופע הזה מתחיל ברגע שבו הסתיים המופע ההוא. גודר נוטלת את המסיכה, משכיבה את האריה כך שהוא שרוע ליד המוסיקאים ואז משתרעת לצדו. אחר כך היא קמה, מפלחת את הבמה בדילוגים תזזייתיים, רעועים, ונראית רגע דחווה ומעוררת רחמים ורגע אחר כמלכה. בשונה מאני רעה אני, שם היתה גודר מין רקדנית ניבורה שתשומת הלב התמקדה בה, כאן נראה שהיא נאבקת על תשומת הלב מול המוסיקה החיה, ששואבת את הבמה במקצב מקורי ובמנעד מאתגר צורמני-הרמוני.



Lie Like a Lion תא וביצוע יסמין גודר, צילום: תמר לם

Lie Like a Lion, choreography and dance: Yasmeen Godder, photo: Tamar Lam

מין חדר מרתפי בנבכי הנפש. החדר הסודי הזה הוא בדרך כלל כאוטי וחסר את השפעתה של תודעת המודע המסדרת. גודר משתהה בחוויות מן העבר, אבל חווה אותן בפעולה, כך שהיא בודקת איך הגוף החדש נזכר במה שספוג בו. כמה מעטות/ים מאתנו מסכימות/ים לשהות בתוך הגוף שלנו לאורך זמן? כמה מסכימות/ים לא רק לחוות אותו מבחוץ כאובייקט, אלא גם לשכון בגוף מבפנים? גודר נוכחת בגוף מבפנים.

הארכיון, לפי דרידה (2006: 43), משמש ערוץ לחשיפת הדחקות ודְכאנות מן העבר, ממש כמו הטיפול הפסיכואנליטי. הקיטלוג, שהוא מיסודות הארכיון, מקנה לארכיון מעמד גבולי, לימנילי, כך שביכולתו של הארכיון לבנות סיפור אך גם לערער עליו בודזמנית. כשגודר חוזרת לדימויים ששירתו אותה בעבר היא בעצם מקלפת אותם ממשמעותם ההיסטורית והופכת אותם להווה, וגם למעין הבטחה לעתיד.

האדם החי, ההיסטוריון הזוכר, הוא שמקנה לאוצרות השמורים בארכיון את ערכם; האקט המחקרי הוא אקט של זיכרון ושל הקניית ערך לניירות שהוצאו מרצף ומצאו את עצמם מקופלים ומחכים שיכניסו אותם לסיפור דוקומנטרי נוסטלגי. היוצרה־החוקר הוא שמבנה סיפורים חדשים דרך מושאי חקירתו. בתחילת המופע מכריזה גודר על היצירה כיצירה ארכיונית, על ידי עיטוף אביזרי המופע בניילון, כאילו חילצה אותם ממרתף השכחה והיא מבקשת מנמעני השדר האמנותי להיזכר בהם יחד אתה.

הנרטיב במופע אינו קוהרנטי ולכידותו נארגת כחוט רופף, שנטווה ונשמט לסירוגין. האי־היגיון על הבמה מקביל לכאוס שחוקרי הארכיון נתקלים בו ושהם מבקשים להשליט בו סדר, אבל נראה שדווקא ההיענות של גודר לאי־הסדירות שבתוכה מאפשרת סדר וניקיון. היא משילה מעצמה שכבות ושבה ולובשת אותן, אבל בסוף נותרת כמעט עירומה, כאילו מסכימה להיחשף בלי דימויים, רק כגוף. גם מחוות שהתחילו כאילוסטרציה וכצורניות של הגוף הופכות בהדרגה לחלק ממהותה של היוצרת. דימויים שהיו בשימוש ב*שתיים שעשוע ורוד* (2003) נוכחים על הבמה ב־*Lie Like a Lion*, כמו זוג שדיים מסיליקון שמעטרים את חזה של הרקדנית בחלק מהמופע וכמו מוטיבים תנועתיים מאז שחוזרים עכשיו. דומה שהמשמעות של הדימויים נגזרת דווקא מיכולתה של היוצרת לעטות אותם לרגע ואז לשמוט אותם, לוותר עליהם. כך היא מסכימה לבנות זהות חדשה, שעוברת דרך תכונותיה בעבר אך אינה מתקבעת על אף אחת מהן, כמו מאפשרת לגוף הפועם להכתיב את מהותו. בדימויים השונים היא נעזרת רק כשהם מחוללים שינוי קונקרטי בגופה העכשווי.

גודר שותה מים, לבושה גופייה וטרנינג, בנדי חזרה, אבל מתחת מבליחה חזייה מנומרת, אולי זכר לחושנית שהיתה או לפתיינית שהיא יכולה להפוך להיות. היא מנתרת במקום ומתחילה להשמיע קול שנשמע כמו זעקה בלי מלים. היא פונה אל הנגנים, מנסה ליצור אתם קשר והם ספק קשובים לתחנוניה, ספק עסוקים מדי בנגינה. היא נופלת לאחור. הכנר פורט על הכינור כשהוא אוזח בו כבצ'לו, וגודר נענית לרטט בתנועה של גופה, שרועה על גבה. היא פושטת את המכנסיים ונשכבת על הגב כדי לנוע מצד לצד במין נהמה. המחווה התנועתית היא ציטוט *משתיים שעשוע ורוד* (גודר 2003), אלא שאז היא בוצעה בדואט וכאן מבצעת אותה רקדנית יחידה, כמו מבקשת לבחון את המחווה מן העבר בגופה הנוכחי, בנְפֶה. מחוותיה הופכות בהדרגה למעוררות רחמים והנגנים נראים כאילו עדיין לא הפנימו שהיא מתאווה לקשר. הכנר מסכים לבסוף לקום מכיסאו ולהתקדם לעברה. גודר שולפת קופסת סיגריות ומציתה אחת במה שנראה כהפוגה מתפקידה כפרפורמית, אבל עד מהרה מתברר שההצגה נמשכת. היא מזמינה את הפסנתרן (מתן דסקל) לדואט מסוכן. הם רוקדים ב־contact improvisation, טכניקה שמחייבת מגע בין גופה לגופו, אבל תוך כדי תנועה הוא נאלץ להיזהר שלא להיפגע מהסיגריה הבוערת. פעילות השחורה לעולם שמחוץ לבמה, כמו עישון סיגריה, הופכת לנושא לדואט מאתגר על הבמה. הפסנתרן מבקש לטעום מהסיגריה והרקדנית מסרבת. יש כאן

אזכור של ה"רעה" באני רעה *אני* (2006), יצירה שיש בה רגעים ארוכים שבהם גודר משחקת את עצמה המרושעת, זו שמנהלת את המיזנסציה ושולטת בה בעריצות. השימוש בסיגריה מעניין, מפני שבשנות ה־80 היו אמנים רבים שעלו לבמה עם סיגריות, כחלק מניסיונה של האמנות הפוסט־מודרנית לאחד בין תרבות גבוהה לתרבות נמוכה ולתת למציאות היומיום להדהד על הבמה. כיום, בעקבות שטיפת המוח על השפעות ההרסניות של העישון, נראות על הבמות סיגריות שמעטות. הסיגריה שגודר מציתה ב־2015 הופכת לייצוג של הרע וההרסני שמגולם בדמותה, וגם לייצוג של שריטה שעדיין קיימת, אצלה או אצלנו. אחר כך נראה שהיא מדביקה את דסקל ברוע, והוא חוטף ממנה את בדל הסיגריה וגם מתחיל לשאוג כמוה. בהמשך גודר עוטה את מסיכת האריה ובאופן מוזר דווקא אז היא נראית פגיעה יותר, כאילו הכסות המבהילה הופכת אותה למפוחדת בעצמה. היא מתקדמת על ארבע לעבר המוסיקאים, מבקשת את תשומת לבם בתחינה.

במופע נראה שגודר מקלפת באובססיביות שכבות של זהות מן העבר, כדי למצוא זהות חדשה. באחד הקטעים היא לבושה גרביונים, חזייה, מין מחוך, חולצה דקה, חולצה ארוכה, פיאה של ליצן, כפפות וכפכפים, ותוך כדי תנועה היא מנסה להוריד את מלבושיה, להפשיל שרוולים וכמו להתנקות מעודפות התלבשות, מזהויות עודפות שעטתה על עצמה. היא מורידה את הגרביונים עד החצי והופכת משעשעת אבל גם אומללה.

כשהיא מתפשטת ונותרת בבגדים תחתונים בלבד ניכרות בהבעת פניה שלמות ורכות – כאילו הקיום בלי מעטפות הזהות נוח לה. כשהיא שוב מוטרדת מהחשיפה של גופה, היא מוצאת נחמה במסיכת האריה. נראה שהאריה של *אני רעה אני* נחקר שוב, והיצירה חושפת את התהליך הזה בכנות מנחמת. הצופים הוותיקים בעבודותיה של היוצרת שמחים שהאריה ההוא לא מת סופית, אלא מונשם ומועצם גם שנים אחרי שהוכנע ב־2006.

הגוף הרגיל

אמנות המחול היא לפעמים אמנות מנוכרת, מכיוון שרוב היוצרים, כמו רוב האנשים, מפחדים להתקרב באמת לגוף, ואז הם הופכים אותו לקונספט, לייצוג או לדימוי, עד שלפעמים הגוף האמיתי נשכח. אצל גודר הגוף האותנטי הוא נושא היצירה, ונראה שכל המופע תכליתו לבחון איך דימויים ומחוות שעברו בגופה במשך השנים עוברים בו היום. ביסוד המופע עומדת ההבנה שהגוף משתנה כל הזמן וכי גם הלכי הרוח הגודשים אותו אינם יציבים ובלתי משתנים. הדימויים ביצירה נחקרים לא במבט מוזיאוני, מלמעלה, אלא מבפנים. היא אינה מתארת מאורעות מן העבר, אלא בוחנת מה ממאורעות העבר נספג בגופה ונשאר בו. באופן כזה היא מציעה גם לכל אחד מהצופים להתבונן אל תוך ההיסטוריה שלו עצמו, בלי לפרוט את האירועים למושגים אלא לחוות אותם מעשית, מבפנים, דרך הגוף.

שפתה האסתטית של גודר מושפעת מהמהלך הפוסט־מודרני באמנות המחול, שהחל בשנות ה־60 וה־70 בארצות הברית. קבוצת "כנסיית ג'דסון" יצרה אז "מחול חדש" (New-Dance), שעיקרו טשטוש הגבולות שבין הבמה לחיים, בין המבצעים לקהל ובין תנועות מחול לשפת הגוף השגרתית. גודר, כמו כוריאוגרפים עכשוויים אחרים בישראל, הושפעה גם מהמהלך האמנותי של פינה באוש (1940–2009), שייסדה את "תיאטרון המחול העכשווי" (Tanztheater) בשנות ה־70 בגרמניה. שני הזרמים הללו משקפים מהפכה שעדיין מתחוללת באמנות המחול – מהפכת הגוף הרגיל. המחול הפוסט־מודרני של גודר מחבר בדיה ומציאות ומטשטש גבולות בין הנשגב ליומיומי ובין קודש לחול. שפת התנועה של גודר חושפת התנהגויות של גוף, שעד מהפכת ה־New-Dance היו שמורות לזמן שלפני המופע או אחריו. כמעט תמיד יש בקבוק מים על הבמה, והרקדנית אינה מהססת לדחול מדי פעם מתנועתה ולהרוות את צימאונה. באופן דומה היא מחליפה בנדים כמה פעמים לפני הקהל, אוספת את השיער או

מפזרת אותו. כך מנגנוני הייצוג של המופע נחשפים והיא חולקת עם הקהל את תהליך הפיכתה לדמות. הדימויים שעל מסך הטלוויזיה הם שותפים הכרחיים במתחולל על הבמה, כמו דמותו של איציק ג'ולי, ששוב ושוב מצולם מתיישב על כיסא באולם החזרות. דמותו בפתיחה אולי מנחמת, ומלווה את גודר במסע האישי המורכב שהיא עוברת לאורך היצירה.

לטשטוש הגבולות שבין קהל למבצעים יש תפקיד משמעותי בתפישה האסתטית של אמנות המחול העכשווית, ויש לו גם השפעה תמטית על השדר שביצירות מסוגה זו. הגוף הרגיל שנחשף על הבמה של גודר מזכיר לצופים שאמנם המופע מציג גוף מיומן ומשוכלל, אבל בעצם זהו גוף די רגיל, הדומה לבבואת הגופים של הצופים בו. גם "שיח היוצרים" שמתקיים כיום אחרי חלק ניכר מהמופעים מבטא את טשטוש הגבולות בין הקהל למבצעים ואת הנכונות של היוצרים לפשוט את הדמות התיאטרלית ולחזור, ממש רגע אחרי שהמסך ירד, להיות אנשים רגילים, שמקשיבים לאנשים רגילים מהקהל.

ריצ'רד שכנר הוא במאי, אנתרופולוג וחוקר תיאטרון שתובנותיו על אמנות המופע הפכו לאבני יסוד בחקר המופע בעידן הנוכחי. שכנר סבור שתהליך החזרות והמופע מצויים על אותו רצף, שבו גם המבצעים וגם הצופים משתנים תמידית. לטענתו, חוקרים מתייחסים בדרך כלל למופע ולא לכל השלבים המרכיבים את היווצרותו, אבל בפועל יש שבעה שלבים כאלה: אימון, סדנה, חזרות, חימום, מופע, השיבה אל מאחורי הקלעים אחריו ופירותיו של המופע – אצל המבצעים ואצל הקהל. לפי שכנר, החזרה באמנויות הביצוע אינה רק מאורע שתכליתו הכנה למופע, אלא אירוע כשלעצמו, המקבל את תכונותיו תוך כדי ביצוע (6:2006 Schechner). כשגודר מקרינה קטעי חזרה על מסך טלוויזיה המוצב על הבמה, היא נענית להיגיון השכנריאני – הקהל נחשף לא רק ליצירה המוגמרת, אלא גם לתהליך החזרות בהיותו מכוון וחשוב לא פחות מהתוצר.

לפי שכנר, בחזרות למופע מתהוות אֵין־נספור אפשרויות הוויה פוטנציאליות. כל חזרה שונה מזו שקדמה לה, מפני שההוויה הפיסית של המתרגל, וכן ההוויה המנטלית, שלו, משתנה תמידית. בהקשר זה הוא טבע את המונח "התנהגות משוחזרת" (restored behavior), שלדעתו היא המאפיין העיקרי של אמנות הפרפורמנס. התנהגות משוחזרת יכולה להילמד בפעילות חברתית, פולחנית או אחרת, אבל כשהיא נוכחת בחדר החזרות היא הופכת להיות עצמאית מהמערכת החברתית ומהמוטיבציה שייצרה אותה ונושאת "אמת" משל עצמה. בחזרות תמומש התנהגות כזאת שוב ושוב, ובכל פעם תהיה לה אמת שונה במקצת. בזמן ההתנהגות המשוחזרת, העצמי של הפרפורמר עשוי לבוא לידי ביטוי במצבים שונים של הרגשה והוויה, כאילו יש כמה עצמיים אצל אותו אדם. בזמן החזרות והמופע, ההתנהגות המשוחזרת היא בו זמנית אישית וחברתית: הפרפורמר נע בין הכחשת עצמו והקרבת עצמו למען התרחיש המוצג על הבמה לבין הכחשת המציאות החברתית וההתמקדות בעצמו. כשהמופע עולה יפה, יש חשיבות למקומות הביניים שבין ה"עצמי" של הפרפורמר לקהל הצופה בו וקשה למתוח קו מדויק שתוחם בין שני המרחבים (Schechner, 173–172: 2004). ב־*Lie Like a Lion* גודר חושפת באומץ התנהגויות

והיא רפלקטיבית כלפי עצמה וביקורתית. נראה שהיא מתעקשת לחוות התנהגויות מן העבר מחדש, בהתאם למה שנוכח בגופה בכל רגע.

אמפתיה

בספרה *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance* מתייחסת חוקרת המחול סוזן ליי פוסטר (Susan Leigh Foster) לזיקה המתהווה במופע מחול בין המבצעים לבין הקהל. היא מבהירה שאף שהצופים ישובים בכיסאותיהם, במופע גופם נחשף להתנסויות דומות לאלה של הרקדנים המתנועעים על הבמה. פוסטר מבססת את חיבורה על מושג הקינסתזיה (Kinesthesia), שנטבע בסוף המאה ה־19. מושג זה מתייחס לנירונים הממוקמים על השרירים האחראיים למודעות פיסית למיקומם של המפרקים, לפעילות השרירים וליחס שבין הגוף לחלל ולכוח המשיכה. אף על פי שהמושג הוא פסיי במהותו, בעשרים אחרונים הוא משמש גם לבחינת הזיקה בין תחושות הגוף לרגשות ולהתנסויות מנטליות (53: 2002 Stamenov & Gallese). המחקר הקינסטטי מבוסס על התגלית בדבר קיומם של נירוני המראה (Mirror Neurons System),



Lie Like a Lion כוריאוגרפיה וביצוע: יסמין גודר, צילום: יואב בריל

Lie like a Lion, choreography and dance: Yasmeen Godder, photo: Yoav Brill

שסייעה לחוקרי מוח להבין כיצד מושפעות פעולות של גופים אלה מאלה. נירוני המראה, שהתגלו לראשונה בקליפת המוח של קופים, כונו כך מכיוון שהם פעילים גם כאשר הקוף מבצע פעולה מסוימת וגם כאשר הוא צופה בפרט אחר (קוף או אדם) שמבצע פעולה מסוימת. כלומר, הם פעילים באותו אופן גם כאשר מתבצעת פעולה וגם כאשר מתבצעת צפייה בפעולה. נירוני המראה אחראים ליכולות אנושיות כמו הבנה של פעולה וחיקוי, ותפקודם הכרחי להבנת התנועה וללמידתה. גילוי נירוני המראה משמש חוקרי מוח כדי לבחון את האופן שבו המערכת הקוגניטיבית מושפעת מאינפורמציה חברתית (שם: 53) והוא סייע לפתח דיוק בניבוי התנהגות ומצבים מנטליים. כך התברר, למשל, שסובייקטים אנושיים משתמשים במצבים המנטליים של עצמם כדי להסביר תהליכים מנטליים אצל אחרים וכי הם מושפעים פיסית/מנטלית מפעולותיהם של אחרים (שם, עמ' 136).

פוסטר נעזרת בתיאוריה על נירוני המראה כדי לבחון את מה שהיא מכנה "אמפתיה קינסטטית", שלדבריה מתרחשת בעת צפייה במופע מחול (7: 2011 Foster). בדומה לה, חוקר המחול ג'ון מרטין (John Martin), שטוען שגופנו ניחן ב"זיכרון קינסטטי", ולכן הוא מפתח "סימפטיה קינסטטית" כלפי מופעים בגוף אחר, המוכרים לו מניסיונו הפרטי. לפי מרטין, בזמן צפייה בגוף אחר שזז מתעוררת בגוף הצופה תגובה דומה לזו של הגוף

המתנועע. תגובה זו מייצרת אמפתיה כלפי הגוף הנצפה (Martin, 1936: 117). מקורה של האמפתיה במערך הפיסי של הגוף, אבל היא מייצרת גם חוויה אמוציונלית (Foster, 2011: 128). לפי גישה זו, פעולת הצפייה הופכת את הצופה למעורב פיטית בתהליך המתרחש על הבמה והתנועה משמשת ערוץ שבאמצעותו הצופה מתקשר עם העולם שנחשף מולו (שם: 155).

לפי פוסטר, כוריאוגרפיה היא שדה נכון לבחינת טבעו של הגוף היחיד והדרך שבאמצעותה הוא חווה את הגוף האחר. לחוויה הפיטית, היא מסיקה, יש קשר ישיר לאמפתיה; אמפתיה נוצרת כתוצאה מיכולתו של הגוף לחוש מתח שרירי, דחפים ומקטעי תנועה של הגוף המתנועע מולו, וכתוצאה מכך לפתח גם מצבים אמוציונליים דומים לאלה שמאפיינים את הגוף שמולו (שם: 178).

ביצירה *Lie Like a Lion* מעוררת תנועתה של הרקדנית תגובה קינסתטית אצל הצופים, וזו מעוררת גם תגובה אמוציונלית שמאפשרת הזדהות של הצופים עם המצבים המנטליים שנחווים על הבמה. כך מאפשרת יצירתה של גודר לצופים לחוות אף הם את המבט אל עברם, ולהליד מתוך ההיסטוריה של גופם אירועים שכדאי להתעכב עליהם.

מלחמה שאינה נגמרת

הארכיון, לפי גישתו הפסיכואנליטית של דרידה, ממלא גם תפקיד חברתי. במאמרה The Allure of the Archive (2003) מבהירה החוקרת הלן פרשווטר (Helen Freshwater), שהארכיון הוא שותף בהבניית "תודעה קולקטיבית", מכיוון שהוא מסמן ציוני דרך חשובים בעבר המשותף וחושף סמלים קולקטיביים של חברה ושל תרבות, שמשמשים, או ששימשו בעבר, ליצירת זהות (Freshwater, 2003: 733). כל מופע, גם אם אינו מצהיר על עצמו כמופע פוליטי, הוא אירוע תרבותי שמתכתב עם מציאות חברתית והיסטורית. מופע הארכיון של גודר נאלץ לנבור לא רק ברפרטואר האישי של היוצרת, אלא גם בערימות הזיכרון הקולקטיבי. בין האישי לקולקטיבי הוא חושף גם ערימות מטרידות, כמו עיי החורבות שנתרו בעזה אחרי המלחמה האחרונה.

פנייתם האמיצה של יוצרי מחול עכשווי אל תוך עצמם חושפת על הבמה קורות חיים לא לכידים, שאינם מעוצבים סביב מיתוסים לאומיים דווקא. באופן זה יצירות מחול עכשווי מעצבות זהות ישראלית נזילה, שיכולה להיות תועה ומתלבטת או חסרת אונים. היצירות שעובדות נוגעות כך גם במקומות הלא מושלמים בנפשם של הצופים. הגוף אצל גודר אמנם אינו מיוצג בדגל או בסיפור לאומי, אלא חוקר בכנות את זהותו הפרטית, אבל דווקא חקירה כזו נאלצת להפוך גם בשכבות של זהות חברתית.

ב־*Lie Like a Lion*, מעבר לחקירה הפרטית בנפשה־שלה, מקפידה גודר לבחון גם את הסיטואציה המדממת שבתוכה היא יוצרת. בין קטעי הווידאו שמוקרנים על מסך הטלוויזיה שבקדמת הבמה מופיעות שוב ושוב תמונות של הרס בתים בעזה. החזרות על המופע התרחשו בקיץ 2014, עת הפכנו כולנו (שוב) לחלק ממצעד איוולת של אכזריות ותאוות קרב.

אמנות יכולה להיות דה־קונסטרוקטיבית גם אם היא לא מצהירה על עצמה ככזאת, אלא רק מארגנת ומסדרת את החומרים שלה כך שנוצר

מתח פרשני. ביצירה זו, לכאורה, אין שום קשר בין המתחולל על הבמה לבין דימויי המלחמה שעל המסך. למעשה, מסתמן שהבמה מהדהדת את המתחולל על המסך כך שהכוחניות והחולשה שמבליחות אצל הרקדנית/אריה, מתממשות באופן טרגי גם בתמונות המציאות ההרוסה שעל המסך.

באמא קוראז' לברטולד ברכט שואלת הגיבורה את הכומר:

אז אתה לא חושב שהמלחמה עלולה להיגמר?

הלה משיב לה: תמיד יש כאלה שמסתובבים ואומרים: "יום אחד תיגמר המלחמה". אבל אני אומר: מי אומר שהמלחמה תיגמר יום אחד? ודאי שיכולה להיות איזה הפוגה. המלחמה צריכה לשאוף רוח פה־ושם, היא עלולה אפילו ליפול קורבן לתאונה. היא לא מבוססת מפני דברים כאלה, אין דבר מושלם עלי אדמות. מלחמה מושלמת, שאפשר להגיד עליה שאין בה דופי – אולי לא תהיה לעולם. פתאום היא מסוגלת להיתקע בגלל משהו לא־צפוי, אי אפשר לצפות כל דבר מראש. לא שמת לב למשהו וכבר עסק ביש, ואז צריך להוציא את המלחמה מהבוץ. אבל הקיסרים והמלכים והאפיפיור יושיעו אותה בעת צרה. ככה שבסך הכל אין מה לחשוש. חיים ארוכים עוד צפויים לה (ברכט, 2014: 52).

יסמין גודר, כמו יוצרים עכשוויים אחרים כאן, הפכה ליוצרת פוליטית בעל כורחה. הסיבה היא אולי ההבנה וההתפכחות: המלחמה לא נגמרת – זה פשוט לא עומד לקרות. יצירתה של גודר אינה מציגה עמדה פוליטית, אבל חושפת מציאות מטרידה דרך הגוף. באופן זה היא מציעה לצופים מבט נוקב אל עצמם וגם אל תסביך הזהות שמעצב את גורלם.

מקורות

ברכט, ברטולד. *שלושה מחזות: אמא קוראז' וילדיה; הנפש הטובה מסצ'ואן; אופרה בגרוש*. תרגום: שמעון זנדבנק. תל־אביב: עם עובד, 2014.

דרידה, ז'אק. *מחלת ארכיב*. תל־אביב: רסלינג, 2006.

Leigh Foster, Susan. *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*. London: Routledge, 2011.

Freshwater, Helen. ”The Allure of the Archive”, *Poetics Today*, Vol. 24 (4), 2003, Duke University Press. pp. 729-758.

Martin, John. *America Dancing: The Background and Personalities of the Modern Dance*. New York: Dodge Publishing Company, 1936.

Maxim, Stamenov I. & Gallese, Vittorio (Editors). *Mirror Neurons and the Evolution of Brain and Language*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2002.

Schechner, Richard, *Over, Under and around: Essays in Performance and Culture*, New Delhi: Seagull Books, 2004.

ד"ר עינב רוזנבליט, מנהלת מחלקת מחול, בפגישתה עם מנכ"ל מנהלת המחול, ד"ר יעקב גורן

ד"ר עינב רוזנבליט היא חוקרת מחול ופילוסופיה באוניברסיטת תל אביב. עבודת הדוקטורט שלה, *הפנים המקוריים של הגוף* (2013), נכתבה בפקולטה לאמנויות באוניברסיטת תל אביב. ספרה *גוף אנושי מדי* (2014) יצא לאור בהוצאת רסלינג. רוזנבליט היא מרצה למחול ולפילוסופיה של המחול ומורה לבודהיזם בפסיכודרמה – בית הספר לתורת הנפש הבודהיסטית.

”חברו בין מאמץ לתענוג!” – ההתגברות על הפער התפישתי בין גוף לנפש

עינב קטן

דמיינו ניסיון...

אחת התחושות שרקדנים המשתתפים בשיעור גאגא עשויים להתבקש לחקור, היא תחושה סמיכה, בעודם בוחנים את אפשרויות תנועת הפלייה בעמידה שנייה. כאשר מסמיכים את הבשר, התנועה עוברת באמצעות דחיסת השרירים. כדי להגביר את עוצמת התחושה, ייתכן מאוד שרקדנים ישהו זמן רב בשלבים העמוקים של הפלייה. כך, בעוד הברכיים כפופות, הם עשויים להפעיל עומס על השרירים. ייתכן מאוד שהרקדנים יתבקשו להשתהות דווקא ברגעים שבהם המאמץ הפיסי בשיאו, כדי לחפש אפשרויות נוספות לחופש ולקלות תנועה למרות המאמץ. פעולות מאומצות מאתגרות את קלות התנועה, ויכול להיות שזהו בדיוק האתגר שרקדנים יבקשו לחקור ולפתור. בפעולת החקירה, הרקדנים עשויים להרגיש את התגברות העומס התחושתי בשרירים. העוצמה החושית עלולה להיות מעייפת עד שאי אפשר לשאת אותה. על כן, ולו לכמה רגעים קצרים וכמעט בלתי מורגשים, כל אחד בזמנו וכל אחת בזמנה, יפסיקו הרקדנים את מחקר התנועה כדי להקל קמעה את תחושת הסמיכות המתעצמת.

רקדנים מסוימים עלולים לחוש שהמאמץ קשה מכדי שיצליחו להתמיד בו לאורך זמן. ברגעים אלה, במקום להתרכז בחקירה החושית המתבקשת, תשומת לבם מופנית לדברים אחרים: אולי אל העייפות שהם חשים, אולי לזמן אחר, שאינו החקירה כאן ועכשיו, למשל רגע תום השיעור. בהתאם לנטייתה של הרקדנית, או נטייתו של הרקדן, ברגעים של נדידת תשומת הלב הם עשויים לחוש בשעמום, בתסכול או בכל רגש אחר שלכאורה אינו רלוונטי לעבודת הריקוד. הרגש עלול להפריע למחקר החושי. כך, אולי, מתוך פיזור הרוח, תשומת הלב תמשך ותנדוד. הרקדנית המשועממת לא תחקור את הפלייה לעומק וגופה, המנותק מן המחקר, יתארגן באופנים מוכרים וקלים לביצוע. גם הרקדן המתוסכל עלול להתיימש מן המחקר, או אולי לדחוף את המאמץ אל מעבר ליכולות הפיטיות הקיימות וללא הקשבה לגוף. דחיקה זאת עלולה, למשל, להוביל לפציעות. בכל אחת מדוגמאות היפותטיות אלה, התהליך המחקרי מופר. הרקדן והרקדנית מפוזרי הדעת מפסיקים להיות רגישים לגופם ולהגיב אליו כאל מקור לידע תנועתי. תשומת לבם הפיטית, ולא רק הנפשית, מופרת.

על מנת להימנע מכך, תגיע בגאגא ההוראה הבאה: "חברו בין מאמץ לתענוג!" המחקר התנועתי יימשך. הפעם הרקדנים עשויים להעצים את הפלייה, לדחוס עוד ועוד את הבשר בעוד התנועה עוברת דרכו, כך שהתחושה הסמיכה הופכת למובחנת יותר. הם עשויים להתחיל להזיע, סימן שהמאמץ הפיסי גובר. עם זאת, התחושה המאומצת הופכת לחושנית ומענגת. התענוג הפיסי מתחיל להיות מקור להגאה נפשית. העניין של הרקדנים בגוף גובר ועל כן הוא מתחיל לשתף פעולה באופן טבעי. כאשר

הרקדנים שבים לחקור את התחושה מתוך הקשבה לגוף, טווח האפשרויות הפיטיות גדל. אז נדמה כאילו שער נפתח לעבר חופש, שהוא בה בעת פיסי ונפשי. העייפות מומרת באנרניה: כוחו האנרגטי של המאמץ המענג.

כוונת הלך הרוח והתהליך התפישתי

"חברו בין מאמץ לתענוג" היא אחת ההנחיות שאפשר לכנות "מכוונת הלך רוח" שאופייניות לשיעורי גאגא. הוראות נוספות מסוג זה הן: "התחברו לתשוקה שלכם לזוז", "התחברו לרוח שטות", "הפתיעו את עצמכם", "ותרו על האמביציה", "שחררו", "היו מוכנים לזוז" ועוד. מכיוון שהוראות אלה מנחות את אופן ההתייחסות של הרקדנים לעבודת המחקר התנועתי, הן מוגדרות כאן אמצעי להכוונת הלך הרוח של הרקדנים.

הכוונת הלך הרוח היא קטגוריה פנומנולוגית, שלפיה אנו תופשים את העולם. לפי הגדרתו של מרטין היידגר (Heidegger), "היות בהלך רוח" (Stimmung) הוא מצב תמידי של הוויית האדם בעולם (Dasein).¹ היות שהלך הרוח הוא מצב תמידי, הוא חושף, לפי היידגר, כי העניין של האדם בעולם קיים עוד לפני כל מעשה תפישתי או הכרתי. הלך הרוח מאפשר תהליכים של הבנה, מפני שהוא חושף בפני ההוויה את מצבה הקיומי בעולם (Befindlichkeit). כמו כן, הכוונת הלך הרוח הכרחית. זוהי תכונה מהותית של ההוויה. לפי היידגר, הכוונת הלך הרוח מסמנת את ראשוניות העניין והרצון של בני האדם כלפי מצבם הקיומי. היכולת של בני האדם להיות בהתאמה עם העולם כרוכה בהכוונת הלך הרוח.² מכאן, שאלמנט ראשוני זה נטוע במעשה התפישתי. כלומר, הכוונת הלך הרוח מסמנת את היכולת שלנו להתאים את עצמנו לעולם ולכן זהו מעשה שבפני עצמו מגלם הבנה.

מאמר זה בוחן את חיוניות הקשר שבין גוף־נפש־תודעה לקיומה של הכרה, לא רק בפילוסופיה, אלא גם במעשה הריקוד. ההנחה המובלעת כאן היא ששליטה פיטית היא מעשה תפישתי. הוראות הגאגא מגלמות קשר זה, ועל כן הן תורמות לתהליך ההבנה הפיטית של הרקדנים. הכוונת הלך הרוח משמעה עבודה נפשית של ריכוז מתוך עניין בקשר עם העולם, כלומר במצב הקיומי. בעקבות היידגר עולה הטענה כי היכולת להבחין בהלך הרוח ולכוונו מאפשרת דיוק קוגניטיבי. בגאגא, הנחיות כ"חברו בין תענוג ומאמץ" ו"היו מוכנים לזוז" משרתות את הדיוק התנועתי, משום שהן מגלמות את הנחת המוצא שלפיה דיוק תנועתי נוצר בידי בני אדם מרגישים ורגישים. על כן הטענה היא שהוראות אלה מצליחות להביא לידי שכלול את הקשר ההדוק שבין הפעולה הפיטית, התהליך המנטלי ויכולת התפישה והדיוק של הרקדנים.

תפישה היא מעשה, היא תהליך ופעולה. מוריס מרלו־פונטי (Merleau-Ponty) טוען שהתפישה כרוכה בראש ובראשונה בגוף הפיסי, וליתר דיוק בחוויה הפיטית.³ מרלו־פונטי יצא נגד הטענה הרווחת כי אינפורמציה חושית מטעה את הידיעה. לטעמו, תפישה היא חוויית הגוף, בגוף ראשון. לתפוש

^[1] מחול עכשיו | גיליון מס' 28 | אוגוסט 2015 | 35

אינו מעשה של הזיכרון, זהו מעשה חי.⁴ טענות עכשוויות של תיאוריות אנאקטיביזם (enactivism) ממשכות את ההגות של מרל־פונטי וטוענות במפורש: "פעולה היא תפישה!"⁵ לפי זרם תיאורטי זה, משמעות אינה רשת של הקשרים קוגניטיביים שהמוח יוצר לבדו,⁶ אלא תופעה רחבה יותר שדורשת פעולה וניסיון. הניסיון הוא החוויה הפיסית-הנפשית-הקוגניטיבית של האדם בעולם. גם אם אפשר לפרק לגורמים את החוויה והניסיון ולברר אנליטית מהו הגוף, מהי הנפש ומהי התודעה, ידע האדם משולב בכל אלה. מוח האדם אינו קיים בתנאי מעבדה, מנותק מכל אינפורמציה, אלא משולב ומגולם בגוף האדם הפועל.⁷ מכאן, שמשמעות היא דבר שמתהווה ומתעצב תוך כדי פעולה בחוויית החיים. כפועל יוצא מכך, משמעות לעולם אינה הגדרה דטרמיניסטית והיא נתונה לשינויים.⁸

היות שתפישה היא פיסית וקוגניטיבית בעת ובעונה אחת, הטענה המועלית כאן היא שפעולת הריקוד היא, בין השאר, מעשה תבוני. בזמן הריקוד, הרקדנית שולטת במתאם שבין הגוף והתודעה כדי להוביל את התנועה מתוך רצון ומודעות. כלומר, הרקדנים מרגישים ומכוונים את התנועה באמצעות גופם ובאמצעות כוונתם בו בזמן. מבחינה פרגמטית, היכולת לייצר שליטה, כדי שהגוף יבצע את פעולת הרצון והכוונה, דורשת מהרקדנים ריכוז מתמשך בחוויה הפיסית. עליהם להבין ולפענח, גם אם באופן מוטמע ומהיר, את המידע שמספקים להם החושים. היכולת לחבר בין חוש לתנועה היא פעולה קוגניטיבית לכל דבר ועניין. פעולה קוגניטיבית זו דורשת להיות בתוך החוויה הפיסית ולא מחוץ לה. כוונת הרקדן מכוונת את הגוף, הידע הפיסי מורה לרקדן כיצד אפשר לארגן את התנועה הלאה. פעולה זו דורשת מודעות פיסית. ריכוז תשומת הלב במודעות הפיסית היא הכוונת הלך הרוח שאליה נדרשת הרקדנית.

פער בין גוף ונפש: דימוי הגוף ודימוי התנועה

אף על פי שכולנו בעלי גוף וכולנו מרגישים תחושות פיסיות, המודעות לגוף אינה מובנת מאליה. מעבר לכך, בחיי היומיום מודעות פיסית עלולה להפוך לבעיה, גם לרקדנים. בעיה זאת נוצרת כאשר קיים פער תפישתי בין גוף לנפש. מרל־פונטי טוען כי מודעות, בכל מובן, חייבת לנבוע מן החושים. הכשל של האמפריציזם, לדבריו, הוא בהבנת החושים כאובייקט של התודעה, ולא כאחד האלמנטים המכוננים אותה.⁹ פנומנולוגיית התפישה של מרל־פונטי מדגישה כי החושים הפיסיים חייבים להיות חלק מהתודעה לא כאובייקט של ההכרה, אלא כיסוד שבזכותו ובאמצעותו פעולות התפישה והמחשבה מתאפשרות.¹⁰ על כן, לטענתו, פנומנולוגיה של הגוף היא כבר פנומנולוגיה של תפישה. פנומנולוגיה זו היא מתווה נגד למסורות פילוסופיות מערביות המפרידות בין הגוף, הנפש והתודעה. עם זאת, הפער גוף־נפש־תודעה, ובכללו הניתוק מן הגוף ומן החוויה הפיסית, אינו נחלתם הבלעדית של פילוסופים מסוימים, הנטועים במגדל השן והוגים בעולם שכלפיו אין להם עניין מוחשי. הפער התפישתי שבין הגוף והנפש עשוי להיחוות גם על ידי אלה שיש להם עניין פיסי, המבקשים להבין את פעולת המחול באמצעות ריקוד.

איוון תומפסון טוען כי פעולה באמצעות דימוי הגוף היא מקרה מייצג של הפרדה בין גוף לנפש.¹¹ במקרה של דימוי הגוף, האדם מתייחס לגופו שלו כאילו הוא אובייקט חיצוני לו. דימוי גוף הוא מונח פסיכולוגי, אשר מאומץ בתיאוריות עכשוויות של אמבודימנט (embodiment) כמתווה נגד לסכימת הגוף.¹² סכימת הגוף היא הגוף המאורגן כרצף עקבי של יכולות חושיות ומוטוריות, אשר נשלטות באמצעות הגוף באופן מוטמע ותת מודע. סכימת הגוף אחראית ליכולת לנוע באופן התייחסות עצמית בפעולות פרוצדורליות כמו הליכה וריצה, הושטת יד לכוס קפה או שמירה על שיווי משקל בעת מעידה. בכל פעולה של יציבה ותנועה היא באה לידי ביטוי, באופן שהוא טרום רצוני ועל כן גם אורגני.¹³ דימוי גוף כמתווה נגד מובן על ידי שון גאלגר (Gallagher) כמורכב מנטיות של אמונות, עמדות, רגשות ותפישה עצמית, שלפיהן הגוף הוא האובייקט של האדם עצמו.¹⁴ כך סכימת

הגוף מאפשרת ידע פיסי, גם אם באופן מרומוז ולא מפורש. דימוי הגוף, לעומתה, אחראי לידע מדומה ולפיכך הידיעה הנוצרת באמצעותו כוזבת. בעבודת הריקוד, רקדנים נדרשים להפוך את הידע הטכני, המוטמע בגוף, ממרומוז ובלתי מודע למפורש וזמין. הרקדנית ערנית למידע חושי והופכת את סכימת הגוף למקור ידע, שבו היא יודעת לשלוט ובאמצעותו היא מכוונת את תנועתה. בעקבות כך נוצר ידע תנועתי חדש. אם בזמן פעולת הריקוד הרקדנית מובלת על ידי דימוי הגוף שלה, היא עשויה להחמיץ מידע חושי ותנועתה לא תהיה שלמה. במקרה זה, סכימת הגוף תיוותר מקור סכמטי ולא מודע, שאינו בא לידי ביטוי בתהליך התפישה. כך נטיית הרקדנית תהיה לחזור על דפוסי תנועה שכיחים ולאו דווקא רצוניים.

עם זאת, דימוי גוף אינו האתגר היחיד העומד בפני תהליך תפישת התנועה. דימוי נוסף של התנועה האידיאלית עלול לעכב את תהליך התפישה. הפילוסופית והכוריאוגרפית הקנדית ארין מאנינג (Manning) מזכירה כי אחד האתגרים העומדים בפני הרקדנים הוא הריכוז באיכות התנועה, בעוד תשומת הלב נוטה לנדוד מן האיכותי לכמותי.¹⁵ האופן הכמותי של התנועה הוא תפישתה במדדים חיצוניים. לדוגמה, באיזו מידה מרשימה התנועה בעיני הצופה. האיכות התנועתית, לעומת זאת, מופקת על ידי הרקדנית באמצעות מודעותה הפיסית. לשם דוגמה מובאת כאן תמונה מתוך *שדה 21* לאוהד נהרין ולהקת המחול בת־שבע, אשר צולמה על ידי גדי דגון:



שדה 21 מאת אוהד נהרין, להקת המחול בת שבע, 2011. רקדנים: עדי זלטין ואיאן רובינסון, צילום: גדי דגון

Sadeh 21 by Ohad Naharin, Batsheva Dance Company, 2011. Dancers: Adi Zlatin and Ian Robinson, photo: Gadi Dagon

אפשר להתבונן בתמונה באמצעות ערכים כמותיים, כמו "כמה פתוחה עמידתו החמישית של הרקדן איאן רובינסון, וכמה גבוהה רגלה השמאלית של הרקדנית עדי זלטין". שיפוט מעין זה לא יחטא רק לרקדנים, אלא למעשה הריקוד עצמו. התמונה אינה חושפת רק את עמידת הרקדנים

בחלל, אלא גם את האיכויות הדינמיות של הרקדנים בפעולה. היא מסגירה את מתיחת הצוואר של זלטין, את אצבעותיה הרכות, את מתיחת הבהונות ויציבות רגל העמידה שלה. התמונה חושפת גם את מתיחת הכתפיים של רובינסון, בעוד חזהו נותר פתוח ומשוחרר וזרועותיו נינוחות. כלומר, אפשר לראות בתנוחת הרקדנים את אופן ארגונם הפיסי ואת דינמיקות הגוף והתנועה. משמעה של פעולת הריקוד היא האופן שבו הרקדנים מנהלים תהליכים דינמיים. הרקדנים, קשובים לסכימת הגוף, מנהלים את התנועה באמצעות ארגון הגוף בדינמיקות המרחב והזמן. מהותה של תנועת הריקוד אינה טמונה בגובה שאליו מונפת רגלה של הרקדנית או במספר הפירואטים שביצעה ברצף, כי אם בדינמיקת התנועה הפיסית שהרקדנים מנהלים מתוך רגישות והבנה.

הפער בין הגוף והנפש; ידע פרנואידי בתנועה

במידה שדימוי הגוף משתלט על עבודת המחול, הרקדנים ייעשו מודעים לעצמם. אבל ב"מודעות לעצמי" זו טמונה טעות, משום שמודעות זו חיצונית ומנוכרת לעצמי. האני מביט בגופו כאילו מבעד למראה. מודעות לעצמי אינה מודעות־עצמית, אלא מקרה שבו העצמי מדומיין כאובייקט אחר. על כן זוהי מודעות כוזבת. בנוסף לכך, דימויה של התנועה המושלמת עלול לגרום לרקדנים להתמקד בתוצר התנועתי, ובכך להחמיץ את הבנת הדינמיקה הפיסית שהם מסוגלים לנהל. התנועה כדימוי הופכת לדבר מה חיצוני לגוף, במקום לדינמיקה המאורגנת באמצעות גופם. כאשר הגוף אינו מובן כמקור לידע תנועתי, התנועה, למעשה, אינה מובנת. תנועת המחול אינה אידיאה המנותקת מן הגוף; קיומה הוא פועל יוצא של גילומה הפיסי. על כן תהליך תפישתה טמון בראש ובראשונה בגוף האנושי.

בהרצאה על שלב המראה מתאר ז'אק לאקאן (Lacan) דימוי גוף החיצוני לאגו כתופעה שאפשר להבחין בהתפתחותה אצל פעוטות, החל בגיל שישה חודשים. בשלב המראה מבנה עולמו הפנימי של הפעוט תלוי בהשתקפיות חיצוניות. הפעוט הרואה את השתקפותו במראה מזהה את השיקוף בתור האני האידיאלי, בעוד תפישת העצמי שלו היא של גוף פרגמנטרי ומקוטע. שלב המראה, כפי שמתאר לאקאן, מכונן את הידיעה הפרנואידית של האדם, היות שידיעה זאת מנותקת מן החוויה. האלמנט החשוב בניתוחו של לאקאן הוא שלא רק דימוי הגוף שבמראה נתפש כחיצוני לפעוט. הגוף הפרגמנטרי הוא דימוי נוסף שהתינוק מנסה לתאם ולוודא באמצעות הניסיון.¹⁶ התינוק, שעדיין אינו יודע כיצד לשלוט באופן מודע בתחושותיו הפיסיות, מנסה לתאם את דימוי הגוף הפרגמנטרי עם הגשטאלט של הגוף האידיאלי במראה. כתוצאה מכך הפעוט מנסה לתאם שתי תמונות מנטליות שאינן חופפות זו את זו.

כל תהליך של ידיעה, על אחת כמה וכמה במחול, חייב להיות מבוסס על מידע חושי קונקרטי.¹⁷ מנקודת המבט האמנותית, האתגר של תהליך התפישה בריקוד הוא לשמור על תשומת הלב הפיסית כלפי איכויות התנועה. איכות התנועה היא האופן שבו הרקדנית יודעת כיצד לנהל את דיוק כוונתיה, בתואם עם רמת האנרגיה הפיסית שהיא מפיקה. ניהול זה הוא המתאם של הגוף והנפש. ידע זה מקנה לרקדנית שליטה בכל רגעי התנועה ושליבה. לדוגמה, במקרה של קפיצה לא רק רגעי הניתור והנחיתה חשובים לאיכות התנועה. כל רגע של שהייה באוויר נשלט על ידי ארגון פעולת השרירים באופן רגיש ומודע. לעומת זאת, במקרה של דימוי גוף ודימוי תנועה המתאם שהרקדנית מבקשת לנהל אינו עוד ארגון התנועה באמצעות דינמיקת הגוף. הדימויים השונים הם שתי תמונות מנטליות, חוץ גופיות, שהמוח מנסה ליישב. במקום ניהול אנרגטי של ארגון הגוף במרחב ובזמן, התנועה הופכת למאבק קוגניטיבי. מצב זה מזכיר את שלב המראה כפי שהוא מתואר על ידי לאקאן.

כאשר רקדנים מבקשים לייצר מתאם בין דימוי של תנועה מושלמת לדימוי גוף שלרוב אינו מושלם, הם עלולים לפתח ידיעה פרנואידית. תהליך

התפישה אינו מעשה שהמוח מנהל ללא קשר לאדם בעל הגוף והרגשות. על כן המתח של הידיעה הופך למתח נפשי ופיסי. דוגמה מעשית לכך היא רקדנית האוחזת בשני דימויים שונים של גוף ותנועה בעת ביצוע פלייה בעמידה שנייה. דימוי אחד של התנוחה האידיאלית עשוי להיות מפרקי אגן הפתוחים לחלוטין, כך שהרגליים ניצבות בזווית של 180 מעלות זו לזו. מנגד, הרקדנית עלולה לאחוז בדימוי גוף מוגבל שאינו גמיש דיו לביצוע שאיפותיה. במצב זה הרקדנית עלולה להפעיל, באופן בלתי מודע ולא רצוני, שתי דינמיקות פיסיות מנוגדות. מצד אחד היא תגביר את הלחץ על השרירים כדי לפתוח את העמידה, מצד שני היא תגן על עצמה מראש מפני תחושת הכאב ותסגור את השרירים. כך, במקום חופש תנועה במפרקים, שאליו חותרת הרקדנית, היא מייצרת מתח פיסי. באופן עבודה זה, במקום שהגוף ינחה את אפשרויות התנועה, הרקדנית תופשת את גופה כאובייקט חיצוני שהיא צריכה לאלף באמצעות המאמץ הפיסי.

הכוונת הלך הרוח כפעולת המודעות הפיסית

אחת ההנחיות בגאגא, "היו מוכנים לזוז", מיושמת כביכול ללא תנועה. ברגע שבו הרקדנים מוכנים לתנועה, הדינמיקה הפיסית אינה מכוונת כלפי חוץ. עם זאת, הרקדנים פעילים ומנהלים דינמיקה פיסית. בזמן שהרקדנים מוכנים לזוז, המודעות לתחושות הפיסיות גוברת. הבשר והעצמות נערכים לתנועה במעין ציפה קלה ודריכות. הרקדנים מרגישים, פיסית, שהם מוכנים לעבור ממצב של שקט תנועתי לדינמיקה מהירה, אם יהיה בכך צורך. "היו מוכנים לזוז" היא הוראה המכוונת למודעות פיסית באמצעות קשב מנטלי, שהופך לקשב פיסי. הרקדנים נעשים מודעים לסכימת הגוף, היות שתשומת הלב שלהם מופנית באופן שווה לכל המידע החושי הקיים. היות שחושיהם של הרקדנים מתעוררים, הגוף והנפש מתואמים בפעולה אחת של הקשבה ומוכנות.

ההוראה "היו מוכנים לזוז" היא אמצעי שעוזר לרקדנים לנהל את תשומת הלב שלהם ולמקד אותה בעבודה הפיסית. בדומה לכך, ההנחיה "חברו בין מאמץ לתענוג" מייצרת מוטיבציה להישאר קשובים לחושים ולא לברוח מעוצמת המאמץ הפיסי. מכאן, שהוראות הגאגא עוזרות לנהל את תהליך התפישה של התנועה כתהליך מתמשך בפועל. הוראות אלה, אשר מכוונות את הלך הרוח של הרקדנים, הן אמצעי טכני להובלת תשומת הלב המנטלית אל עבר הפעולה הפיסית, מתוך מודעות חושית. על כן הוראות אלה עוזרות להתגבר, הלכה למעשה, על פער תפישתי אפשרי בין גוף לנפש. "היו מוכנים לזוז" ו"חברו בין מאמץ לתענוג" הן הוראות שעובדות על עיקרון של מתאם פיסי ומנטלי. פירוש המוטיבציה העומדת מאחורי "חברו בין תענוג למאמץ" אינו שהתענוג הוא גמול על המאמץ, אלא גילוי האפשרות ליישם באופן פרגמאטי את קיומן ההדדי של תחושות אלה. הכוונה זאת משנה באופן מעשי את האופן שבו הרקדנים חווים את גופם. במקום להתעלם מן הרגש ומתחושות הגוף, התחושות הפיסיות הופכות למקור עניין ולנושא המחקר. בניגוד לאילוף הגוף, המניע של הרקדנים הוא גילוי התחושה ולפיכך גילוי הגוף ואפשרויותיו, הן התנועתיות והן החושניות. כתוצאה מכך הגוף, שהוא מוקד העניין, נעשה זמין למודעות והפער התפישתי שבין הגוף והנפש מגיע לכדי פתרון.

הערות

^[1] Martin Heidegger, Being and Time (1954), trans: Joan Stambaugh, New York: State University of New York Press, 1996, p. 128

^[2] Ibid.

^[3] Merleau-Ponty, Phenomenology of Perception (1945), Colin Smith (trans.), New York: Routledge, 2007, 150-151.

^[4] Ibid, p. 150.

^[5] Alva Noë, Action in Perception, Cambridge, MA: MIT Press, 2004.

ייצוגי מחול על גבי בולים בישראל

לדימויים חזותיים מיוחסת חשיבות במחקר הסוציולוגי והאנתרופולוגי מכיוון שהם כלים רטוריים יעילים מאין כמותם. דימויים אלה משרתים צורך אנושי בסיסי ביותר – תרגום של רעיונות מופשטים לביטויים מוחשיים. דימוי חזותי מחייב, ברוב המקרים, תמצות קיצוני והפשטה של רעיון מורכב ורחב. עליו להפוך אידיאולוגיה, דת, מיתוס או תפישת עולם לאסופה של אלמנטים ויזואליים (מישורי, 2000, 193–254). הצלב הנוצרי, המקַדֵּוד היהודי או הפטיש והמגל הסובייטיים מדגימים זאת היטב. בתהליך יצירת הדימוי אין מייצגים רק את הרעיון המופשט אלא מעניקים לו נוכחות, תוקף וממשות ההופכים אותו לבר־קיימא. הדימוי החזותי מטשטש את הפער שבין המציאות לבין ייצוגה ומתוקף קיומו הוא הופך להיבט של המציאות.

סמלים חזותיים מלווים את החברה האנושית מאות ואלפי שנים, אבל הפיכתם לכלי שכנועי בידי המדינה היא חידוש של העולם המודרני. למעשה, מעצבים השכילו לבחור דימויים הנושאים משמעות אידיאולוגית כדי להפנים ערכים ונורמות המוכרים לנמענים (אגם דאלי, 2005 ב'). מעצבים מכירים את קהלי היעד שלהם ומשתמשים בטקסטים תרבותיים ובמערכות ערכים המוכרות לנמעניהם, כדי ללכוד את תשומת לבם וכדי להיות ברורים ומובנים. הדקדוק הוויזואלי טוען את הטקסט (במאמר זה הבול), באסוציאציות המוכרות לנמענים. יתרונה של השפה החזותית טמון ביכולתה להציג בצורה מתומצתת מצבי רוח, רעיונות ורגשות (אגם דאלי, 2005 א', 12). ייצוגים חזותיים נקלטים במהירות ומובנים בקלות, ולכן השימוש התכוף בהם בבולים יכול לאפשר לחוקרי תרבות ללמוד דרכם על התרבות שהפיקה אותם ועל שינויים המתחוללים בה (שם). שינוי ביחס לדימוי מסוים עשוי להעיד גם על שינוי כלשהו בתרבות. כמו כן היחס לדימוי ולמשמעויות שלו הוא פועל יוצא של ההתנסויות שיש לאנשים אתו (אגם דאלי, 2008, 35).

על פי ג'ון ברג'ר השימוש בדימויים חזותיים וציטוט של תכנים מוכרים משדות ידע פופולריים, מקילים על נמענים פוטנציאליים בפענוח המסר. לכן דימויים המוכרים לכל בן/בת תרבות (בכל תקופה ותקופה) הם ערוץ תקשורת חזותי יעיל (Berger, 1977). למעשה, כבר בשנות העשרים נוצרו סמלים ודימויים חזותיים בקרב ההתיישבות היהודית בפלסטינה. לסמלים ולדימויים אלה היה מקום חשוב ביצירת תחושה של זהות והשתייכות (מישורי, 2000: ארבל, 1996). תפקיד דומה מילאו פרסומות תוצרת הארץ וטקסטים אמנותיים כמו יצירות ספרות, שירה, מחזות וסרטי קולנוע (כהן, 1991).

נקודה נוספת שעליה אבקש לעמוד היא חשיבות הטקסט החזותי וההתמקדות בו, מתוך העדפתו על פני הטקסט הוורבלי. Mitchell (1994) מדבר על תרבות "המפנה התמונתי" ("The visual turn"), שבה תופסים

תקופה. הדימויים והאסוציאציות, שהיו משוקעים באופן הראייה של היוצר והיוו את ההשראה ליצירה, הפכו לנחלת העבר ונשכחו ולכן על מנת להבין את הטקסט יש לנסות להחיות דימויים אלה באופן שיאפשר לפענח את הטקסט כפי שהובן בזמנו (שם, 159). מבחינתו של ורבורג, העיסוק ביצירה הוא גם החייאת העבר, מגע בלתי אמצעי עם מציאות עשירה ומגוונת, שמתוכה נוצר הטקסט ומתוכו מובנת התקופה. פירוש היצירה נתפש על ידו כתהליך של זכירה המונחה על ידי מושגים היסטוריים.

על בולים והטקסט החזותי

כאמור, הבול, צר המידות, משמש בראש ובראשונה כעדות לתשלום על המשלוח. עם זאת, הוא משמש גם לצורכי התרמה ולגיוס כספים (בר גל, 1999). זהו אמצעי תעמולה יעיל, שכן הוא מציג בקיצור דימוי או תבנית מחשבה הקולעים לקונסנוס (Lachover, Gavriely Nuri, 2013). כתיאורו של Rowley זוהי תעמולה מיניאטורית (Rowley, 2002). בולים מעצבים ומייצגים, טוען ברינקר, סימבוליזם תרבותי שהנער בן התשע או בן העשר הרכון על אוסף הבולים שלו אינו יכול שלא להטמיע בתוכו (ברינקר, 1990, 11). אמנם בימינו נערים בני תשע או עשר נחשפים פחות לבולים, אבל דומה כי למרות הדומיננטיות של המחשב בחיי היומיום יש יותר ויותר בולים ויותר ויותר אנשים הנחשפים אליהם. למעשה, התרחבות השימוש בבולי הדואר הפכה את איסוף הבולים לתחביב מכובד, שהיה נפוץ מאוד עד לפני שנים לא רבות. בימינו דווקא מדיום האינטרנט איפשר יצירת קהילות וירטואליות של אספנים, וביניהם אספני הבולים. מגמה שהמשיכה והאדירה את העניין בבולים ואת העיסוק באיסופם (לימור ותמיר, 2014, 434).

בולים יכולים להיות מוגדרים "טקסט סגור" לפי המינוח של אומברטו אקו. דהיינו, בול הוא טקסט קל לפענוח על ידי נמעניו הפוטנציאליים. הטקסט הסגור מובן לקהל הנמענים הפוטנציאלי בתקופה נתונה ובהקשר נתון (ולא לכלל הציבור באשר הוא). ייתכן שבתקופה אחרת או בקרב קהל נמענים אחר, יהיה הטקסט הסגור לטקסט פתוח ורב משמעי או אף לטקסט סתום (Eco, 1989). עוצמתם הסמנטית של דימויים חזותיים נגזרת מהיותם נקודות מפגש טעונות בין אידיאולוגיות רשמיות לבין תפישות עממיות, בין הממסד ליחיד, בין מציאות לדימויה. דימויים חזותיים אינם רק קישוטים בעלי חשיבות שולית. עוצמתם הסמנטית נגזרת גם מהיותם נקודות מפגש טעונות בין אידיאולוגיות רשמיות לתפישות עממיות, בין ממסד ליחיד, בין מציאות לדימויה. דימויים חזותיים לסוגיהם הם חלק בלתי נפרד מהבניית המציאות של תקופתם, וככאלה הם חלק בלתי נפרד מההיסטוריה (עזריהו, 2002, 134). מדובר בטקסטים המבקשים ליצור תקשורת אפקטיבית ולצמצם ככל האפשר אי הבנות מצד הנמען (בן זמנו).

אביבית אגם דאלי

מבוא

בולים הם מדיום תקשורתי מובהק; הם מעבירים באמצעים חזותיים מסר קצר מאת המדינה, מי שהפיקה אותם, אל תושביה ובעצם לכל העולם (Deans & Dobson, 2005). הבול מאפשר הפצת מסרים שהמדינה חפצה ביקרם ושאותם היא מבקשת לקדם. ניתן לראות בבולים מעין "סוכנים חברתיים" (Frewer, 2002), נשאי "הזיכרון התרבותי" (Scott, 1995) או אף מעין "שגרירים של נייר" (Altman, 1991). כלומר, ניתן להתייחס אל בול הדואר לא רק בהקשרו המקורי, דהיינו, כמעין קבלה או אישור למשלוח מכתב, אלא גם כמסר חזותי שעיקרו העברת ערכים, תרבות ואידיאולוגיה שהמדינה מקדמת.

הבחירה במדיום של בול מבקשת להאיר לנמען את אופני הייצוג ודרכי החשיבה כפי שהם נתפשים על ידי ההגמוניה. כלומר, מכיוון שהבול הוא מדיום ממלכתי היוצא לאור מטעם המדינה ומוסדוּתיה, הוא מציג באופן מיטבי את עמדת הריבון הישראלי בנושא זה או אחר (סיוון, 1997). "רוח הזמן" משתקפת באמצעות הדימויים, ומלמדת את הנמענים על היחס לייצוגים של נושא זה או אחר.

בולים הוכנסו לשימוש בבריטניה בשנת 1841 כאמצעי תשלום (לימור ותמיר, 2014, 433). מדינת ישראל הנפיקה את סדרת הבולים הראשונה שלה, "בולי מטבע דואר עברי", במאי 1948, כלומר, מיד לאחר ההכרזה על הקמתה (מישורי, 2000, 252). מאז מנפיקה המדינה בולים כחמש פעמים בשנה, אם כבולים בודדים ואם בסדרות. כל בול או סדרה מוקדשים לנושא, לאירוע או להנצחת זכרו של אדם. כל בול מקבל את אישור הממשלה. המייחד את בולי ישראל הוא קיומו של שובל על כל בול היוצא לאור במדינה. על כל הבולים מופיע שם המדינה בשלוש שפות: עברית, ערבית ואנגלית. אלמנט ייחודי נוסף הוא שבישראל, אין מנפיקים בולים לכבוד אישים חיים. בולים המנציחים דמויות ראויות להוקרה מונפקים רק לאחר מותן (לימור ותמיר, 2014, 434–435).

כאמר זה מבקש להתייחס לדימויי מחול שהופיעו על בולים שהונפקו בישראל. אבקש לעמוד בו על אופני הייצוג של בולי המחול ולשינוי באופן ההצגה של בולים שעסקו במחול בישראל, אם התקיים שינוי כזה. התייחסות לאופני הייצוג המשתנים של תרבות הנצחה זו יכולה ללמד על האופן שבו נתפש תחום המחול בישראל בכלל ועל התפישה הרווחת בקרב ההגמוניה בנוגע אליו בפרט. באמצעות בחינת קורפוס מצומצם למדי של בולים שעסקו במחול לאורך כל שנות קיומה של המדינה אתאר שינויים ומגמות ביחס לתחום עניין זה.

המודל המוצע במאמר זה, הוא דגם לבחינת טקסט תועמלני הנקרא על רקע התקופה, מתוך מודעות לאידיאולוגיה ולתפישות עולם שרווחו בכל תקופה ותקופה. למעשה, דימויים חזותיים הם חלק בלתי נפרד מהבניית המציאות של תקופתם, וככאלה הם חלק מההיסטוריה (Kress & Van Leeuwen, 2001). מבחינה זו, ההשראה לביצוע המחקר היתה עבודותיהם של חוקרי האמנות הפלסטית אבי ורבורג (Warburg, 1999), ארוין פנופסקי (Panofsky, 1970) וממשיכי דרכם.

ורבורג האמין כי בהפקעת היצירה מהקשריה המגוונים עם תחומי התרבות השונים ועם ההווי החברתי של זמנה יש משום קיפוח חיוניותה ורב צדדיותה, שבלעדיהן אין לתפוש את ממשותה הסגולית. לטענתו, כדי להבין את התמונה יש צורך להחיות את כל הדימויים והאסוציאציות שהיו משוקעים באופן הראייה של התקופה שבה נוצרה (ברש, 1984, 159). לדידו, יש לבחון את היצירה גם בהקשר של מקום ולא רק בהקשר של

^[1] Humberto R. Maturana, Francisco Varela, Tree of Knowledge, Cambridge MA: Shambhala Publications, 1992, p. 255

^[2] Evan Thompson, Diego Cosmelli, "Brain in a Vat or Body in a World? Brainbound versus Enactive Views of Experience," in: Philosophical Topics 39 No. 1, spring 2011, p.163180-

^[3] Francisco Varela Francisco, Evan Thompson, Eleanor Rosch, The Embodied Mind, Cambridge, MA: MIT Press, 1991.

^[4] Merleau-Ponty, 1945;2007, p. 7

^[5] Ibid.

^[6] Evan Thompson, "Sensorimotor Subjectivity and the Enactive Approach to Experience," in Phenomenology and the Cognitive Sciences (4), Springer 2005, p. 411.

^[7] See: Shaun Gallagher, How the Body Shapes the Mind, NY: Oxford University Press, 2005, and John Michael Krois,"Körperbilder und Körperschemata", in Marion Lauschke, Horst Bredekamp (ed.), Berlin: Akademie Verlag, 2011.

^[8] Gallagher, p. 26

^[9] Ibid.

^[10] Erin Manning, Relationscapes, MA: MIT Press, 2012

^[11] Jacques Lacan, "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed," in Psychoanalytic Experience (1949), in Écrits - A Selection, Alan Sheridan (trans.), London UK: Routledge, 2005, pp. 16-

^[12] Karl Raimund Popper, On Clouds and Clocks: An Approach to the Problem of Rationality and the Freedom of Man, in: Dante Cicchetti, William M. Grove (ed.), Matters of Public Interest. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1991, p. 130: "We must assume that consciousness grows from small beginnings; perhaps in its first from a vague feeling of irritation, experienced when the organism has a problem to solve such as getting away from an irritant substance."

ד"ר עינב קטן עושה השתלמות פוסט־דוקטורט במעבדה הבין־תחומית "דימוי, ידע, ייצוב" (Image, Knowledge, Gestaltung) באוניברסיטת הומבולדט בברלין. במעבדה היא משתתפת במחקר תנועה בין־תחומי באמצעות כוריאוגרפיה ומחקר פילוסופי. קטן עוסקת בפילוסופיה של גילום קוגניטיבי ובמחקרי תנועה סומטיים. מאז 2003 היא משתתפת בשיעורי הבוקר של להקת המחול בת־שבע. ההתנסות בנאגא הובילה לעבודת הדוקטור שלה, *גוף ידע: פילוסופיה מגולמת ב"נאגא"*, מחקר התנועה של *אוהד נהרין*. היא מלמדת מחקר פרקטי ותיאורטי של תנועה במסגרות שונות, ביניהן התוכנית לתואר שני בכוריאוגרפיה בבית הספר הגבוה למחול עכשווי בברלין (HZT).

ייצוגים חזותיים מקום מרכזי יותר ויותר במרחב הציבורי, על חשבון ייצוגים מילוליים מסורתיים. טענתו הבסיסית היא, שכל הייצוגים הם הטרוגניים, ושאין ייצוג חזותי או מילולי "טהור". היחסים בין הממד הלשוני לממד החזותי בטקסטים אלה, לדבריו, הם תמיד יחסים של תחרות, עימות ומאבק על ההגמוניה. מתוך יחסי התחרות האלה משתקפים יחסי כוח פוליטיים, מוסדיים וחברתיים, המתממשים במופעים קונקרטיים של יחסי מלה ותמונה. מאמר זה מתמקד בהיבט החזותי, שכן הטקסט החזותי, בשונה מטקסטים ורבליים, מתמצת באופן מיידی את המסר ומשמר אותו באופן מיטבי אצל הנמען.

מבט בבולים שיצאו לאור לאחר שנים מלמד על תחומי עניין שהעסיקו את בני התקופה והמקום, כמו על אופני הייצוג של דימויים שהיו פופולריים בשעתם ונטמעו בטקסטים. אלו יכולים ללמד דבר מה על התקופה ובעיקר על ערכיה ועל תפישות עולמה, ולעניינו, על יחסה של ההגמוניה למחול. בולים, לפיכך, הם סוכני תרבות מרכזיים, בשל תפוצתם הרבה ובשל היותם מדיום המייצג את הקונסוזס.

מתודולוגיה וקורפוס

שיטת המחקר הנהוגה במאמר זה מתבססת על הגישה התרבותית־הפרשנית הרואה בבולים טקסטים המבטאים את הנעשה בתרבות, בחברה, בהווה ובמציאות הישראלית, ומכתיבה ניתוח תוכן איכותני־פרשני. לפי קארי (Carey, 1989), גישה זו עוסקת בפרשנות של טקסטים מהתרבות הפופולרית ובמשמעותם מתוך מודעות לכך שהפרשן/ החוקר(ת) מייצג את הקבוצה התרבותית שממנה הגיע. לפי חוקרים נוספים (למשל: Ricoeur,1979 ; Taylor, 1979), חקר המדעים ההומניסטיים הוא חקר טקסטים (במשמעות הרחבה ביותר) המקבלים את משמעותם בהקשר שבו הם מפוענחים.

מאמר זה מבקש להתחקות אחר אופיים וטיבם של דימויי המחול שהופיעו על בולים שיצאו לאור בישראל מתוך הבנה שתפישות העולם המשתקפות בבולים קובעות במידה רבה את המשמעויות התרבותיות של הדימויים בכל תקופה ותקופה. ניתוח מפרספקטיבה של זמן מאפשר התחקות אחר ערכים ותפישות שחלקם עברו מהעולם. מעצב הבולים מתפקד לא כאמן עצמאי כמו במדיה אחרים, אלא כזרוע של השלטון המבקשת להאיר זווית זו או אחרת של נושא מסוים (מישורי, 2000). זוהי אמנות מגויסת המשמשת שופר של המדינה ומוסודתיה.

באופן ספציפי המתודולוגיה שתשמש לניתוח הבולים, מבוססת על התיאוריה של היסטוריון האמנות ארווין פנופסקי (Panofsky, 1939), שיישם את תפישתו התיאורטית בניתוח יצירות אמנות, אבל שיטתו תשמש כאן לניתוח בולים. הניתוח יחולק לשלושה שלבים:

- תיאור קדם־איקונוגרפי*: זיהוי וציון הצורות הטהורות, כלומר, צירופים מסוימים של קו וצבע, וזיהוי אובייקטים כמו בני אדם, חיות, צמחים, בתים, כלים וכדומה. יזוהו היחסים ביניהם ותהיה התייחסות להבעות פנים ולמחוות.
- ניתוח איקונוגרפי*: קישור מוטיבים וצירופים של מוטיבים (קומפוזיציות) עם תימות או עם תפישות עולם. מוטיבים נושאי משמעות מקובלת יכונו דימויים וצירופי דימויים ייקראו סיפורים או אלגוריות. זיהוי של דימויים, סיפורים ואלגוריות הוא תחום האיקונוגרפיה במובן הצר של המילה. ניתוח צורני הוא בעיקר ניתוח המוטיבים ושילובם.
- ניתוח איקונולוגי*: המשמעות הפנימית או התוכן בהקשר נתון, של זמן ומקום ספציפיים. בחינת הכללים המונחים ביסוד הטקסט החזותי והמגלים גישה בסיסית של עם, תקופה, דת, תרבות או השקפת עולם – כשהם מרוכזים ביצירה אחת.

יש להבדיל בין שלוש שכבות של נושאים או משמעויות. בכל שטח שבו נפעל, הזיהוי והפירוש שלנו יסתמכו על הידע הסובייקטיבי שלנו. על כן חשוב להתייחס להקשר ההיסטורי והתרבותי שבתוכו פועל ומתרחש הטקסט החזותי (Panofsky, 1970).

בממצאי המחקר מובאת בחשבון העובדה שהיצירות שהודפסו על גבי הבולים הקיפו רק חלק קטן מהעולם החזותי של הימים שבהם נוצרו וייתכן שקורפוס רחב יותר (מכלל היצירות הפופולריות שכללו דימויי מחול) היה עשוי להעלות ממצאים ותובנות אחרים בדבר יחסה של התרבות הציונית לייצוגים אלה.

חולשה נוספת של המחקר טמונה בשיטת הניתוח הסמיוטי עצמה. החולשה נובעת מכך שרוב עבודת הניתוח מתבססת על הבנתי שלי את הדברים ולאופן שבו פיענחתי את הטקסטים. כל חוקר/ת, בהתייחסו/ה לטקסט שנוצר כמה שנים לפני זמנו, עשוי להחמיץ לחלוטין את דרך הפענוח שנגקטה בזמן שהטקסט היה רווח בציבור. למשל, פרסומת משנות השלושים עשויה שלא להתפרש כהווייתה, בשל חלוף הזמן וקושי להטמיע את דרכי החשיבה והלך הרוח שאיפיינו את תקופת פרסומה. למעשה, כל ממצא היסטורי חשוף לבעייתיות זו, ובפרט טקסטים חזותיים שמשמעותם יותר "זוילה" ובת שינוי יותר מטקסטים ספרותיים. כדי למנוע במידת האפשר פרשנות לא "נכונה" ולאתר פרשנות ראשונית/ מקורית, המחקר התבסס ככל האפשר על מקורות נוספים, מלבד הטקסט עצמו (קרי, ספרות היסטורית ומחקרית הדנה בתקופות האמורות ובטקסטים תרבותיים אחרים). עם זאת אי אפשר היה לבטל כליל את הפער הפוטנציאלי בין הפרשנות של המוען (מעצב הבול בשעתו) לזו של הנמען (מחקר זה), מפני שאי אפשר לשחזר את ההקשר המדויק שבתוכו נוצר הטקסט. על כן ייתכנו קריאות שונות שלו.

אין לשכוח עם זאת, שדימויים פופולריים, המיועדים לציבור הרחב, כמו בולים או כרזות, הם טקסטים שבמהותם מבקשים ליצור תקשורת אפקטיבית ברורה ונהירה לנמען בן זמנן.

חנה קרונפלד (2012) מציעה מסגרת לדיון באינטר־טקסטואליות ביקורתית, שיש בה מקום לשינוי ולהמשכיות גם יחד. מסגרת זאת מתאימה לכאן, מכיוון שהיא מאפשרת דגם שבו הן יוצר הטקסט והן הקוראים מפעילים מערכות ניתוח אינטר־טקסטואליות משלהם, שנבחנות על רקע התקופה והמאפיינים האישיים והחברתיים של העוסקים במלאכת הייצור ובמלאכת הפרשנות של טקסטים נבחרים.

בבדיקה של כלל אלפי הבולים שהונפקו בישראל מיום הקמתה, נמצא כי 207 מהם עסקו בנושאי אמנות (שירה, מוסיקה, מחול ועוד) (נכון ל־2012). כלומר כ־9% מן הבולים הוקדשו לאמנות על מגוון תחומיה. המחול היווה גישה זניחה למדי בקורפוס הבולים הישראלי הכולל. מטרתו של מאמר זה היא להפיק תובנות על סמך ניתוח סמיוטי של כל הבולים שעסקו במחול. אף על פי שהמחול לא תפס מקום ראוי בקורפוס הדימויים של בולי ישראל, בכל זאת ניכר כי העניין של המדינה במחול גובר בחלוף השנים, לפחות ככל שהדבר מקבל ביטוי בבולים. המאמר יציג את אופני ההתייחסות המשתנים לנושא המחול דרך עיניהם של מעצבי הבולים לאורך השנים.

ניתוח סמיוטי של בולים בישראל העוסקים במחול

בול של להקת ענבל, 1971':

ב־1971 יצא לאור בול שהוקדש ללהקת ענבל, במסגרת סדרה שהתייחסה לאמנויות הבימה בכללותן. הכיתוב על הבול מבהיר, כי הוא מוקדש ללהקת ענבל, שהוקמה על ידי שרה לוי תנאי ב־1949 (טולידאנו, 2005). על הבול מצויר המופע *מזמור לדוד* ורואים בו את דוד המלך מנגן בנבל.

הצבעים העיקריים של הבול הם ורוד, סגול וטורקיז. בקדמת הבימה נראה טורסו של המלך דוד העטור בכתר לראשו והנושא בידיו נבל שהוא מרים לקראת הנמען. מאחוריו מופיעה דמות נשית, אף היא בטורסו, הלובשת טוגה לבנה והמכוסה חלקית על ידי דמותו של המלך. על שובל הבול מופיעים שני פרצופים: האחד צוחק והאחר בוכה. אלו סמלי התיאטרון, שהם מעין מוסכמה לייצוג האמנויות בכלל ואמנויות ההצגה והבימה בכלל. בחלקו השמאלי של הבול מופיע השם "ישראל" בשלוש שפות: בעברית בפונט גדול בתחתית ובפונטים קטנים יותר בקצה העליון בערבית ובאנגלית. בפניה הימנית העליונה מופיע השם "ענבל". גם שובל הבול נושא כיתוב. מתחת לפרצוף הצוחק והפרצוף הבוכה נרשם: "תיאטרון מחול ענבל – מזמור לדוד". ההתייחסות לנושאים תנ"כיים איפיינה את להקת מחול ענבל, אבל דומה כי הבחירה בייצוג של אחד ממלכי ישראל בבול היוצא לאור מטעמה של מדינת ישראל אינה מקרית. מעצב הבול, אליעזר ויסהוף, ביקש ככל הנראה ליצור הקבלה בין ימי העבר התנ"כי שבהם התקיימה ממלכת ישראל לבין מדינת ישראל החיה והקיימת. הבחירה בדימוי זה נועדה ליצור אמירה ללא מלים בדבר זכויות היהודים על הארץ והחזרת עטרה ליושנה. דוד המלך מצויר עם האטרביוטים המוכרים, כתר ונבל, המסגירים כי מדובר בו. דוד המלך הוא דמות מקראית, המסמלת יותר מכל את הריבונות ואת השליטה העברית בארץ ישראל. דוד מכונה במקרא "נעים זמירות ישראל" (*שמואל ב'*, כ"ג, ו), ועל כן אין זה מפתיע כי בבול הוא מתואר מנגן בנבל.

עצם ההתייחסות אל דמות מקראית כאל דמות בשר ודם, המופיעה בהקשר של קטע מחול, המבוצע על ידי להקה ישראלית, הנתפשת כאותנטית, מזכירה את התפישה הציונית של היהודי החדש (מישורי, 2000). זהו היהודי העוזב את הגלות ומבקש להשיב עטרה ליושנה ולהחזיר את ימי קדם להווה בעצם שיבתו אל ארץ אבותיו (אלמוג, 1997). התפישה הציונית הזאת משתלבת היטב ברעיון שמבקש הבול לקדם: היא לא רק מציגה את להקת ענבל בפעולה. הלהקה היא בעצם מימוש פלסטי של רעיון היהודי החדש שקידמה הציונות ואחריה הישראליות.

כידוע, הציונות זיהתה עוצמה לאומית עם בריאות הגוף (הירש, 2014). העם היהודי נתפש כעם חסר מולדת, שהפך עם הגעתו ארצה לבעל שורשים, ליליד. בהקשר זה, המחול של להקת ענבל ייצג איקונוגרפיה והקשרים חדשים שכמו יצרו יש מאין והמציאו את העבריות החדשה, האותנטית, הילידית.

המחול של להקת ענבל ייצג ישראליות המחוברת מצד אחד לעברה – באמצעות ייצוגי דימויים מן התנ"ך – והנוגעת מצד שני בהווה ובהוויה הקיומית. באמצעות יצירת המחול עצמו, ובאמצעות האינטרפרטציה העכשווית לסיפור התנ"כי ולהתקתו (displacement) להקשר עכשווי, נותק הקשר לדימוי היהודי הגלותי, התלוש.

ייצוג המחול בבול המנותח כאן, ביקש להציג ישראליות העסוקה בכאן ובעכשיו שלמרות זאת אינה שוכחת את עברה. ייצוג המחול מתיימר להציג את ישראל כמדינה מודרנית, שבתשתית הווייתה מסורת וערכים המחברים אותה אל המקום הארצישראלי. הבול מציג מצד אחד נושא חילוני במהותו – מחול – ועם זאת הוא "צובע" ומעטר אותו בגוני המסורת. ההקשר של "מזמור לדוד" מחבר את נמען הבול לספר תהילים, המבטא את האמונה שהאל משגיח על מעשי האדם, מגן עליו בעת צרה ומספק לו את כל מחסוריו: הגשמיים והרוחניים. דומה כי דמותו של דוד המלך מיטיבה לתאר את האספקטים הגשמיים והרוחניים של התרבות העברית, שמקבלת כאן תרגום באמצעות ייצוגו בבול המוקדש למחול ישראלי.

למותר לציין כי דמותו של דוד המלך הופיעה לפני כן על בולים מישראל, כמעט תמיד עם נבל בידה. למשל בבול שהונפק בשנת 1969 ושהתבסס על יצירה של הצייר מארק שאגאל מופיע דוד המלך עם נבל^{[?}. ב־1960 יצא לאור בול "מועדים לשמחה התשכ"א" בעיצובו של אשר קלדרון^{[?}. גם בבול זה מופיע המלך עם הנבל כאטרביוט הקבוע שלו (אגב, דמותו של דוד המלך הופיעה שוב בבול שהונפק ב 1995^{[?}. דמותו צוטטה מתוך קטע הפסיפס בבית הכנסת העתיק בעזה שתוארך למאה השישית לספירה^{[?} והיא בבחינת עדות נוספת לחיבור שביקשה הציונות לעשות בין ימי התנ"ך לעת המודרנית).

ב־1997 נוצרה סדרת בולים נוספת, שהתייחסה בין היתר למחול. סדרה זו היתה ממוקדת יותר מזו שהונפקה בראשית שנות השבעים ועסקה במוסיקה ובמחול בישראל ולא בכל אמנויות הבימה^{[?}.

בבול שהוקדש למחול הוצג קטע מצויר מפסטיבל המחול בכרמיאל^{[?}. מצדו הימני של הבול מתוארת רקדנית המניפה יד ורגל אל עבר מרכז התמונה. דמותה של הרקדנית קטועה והיא לובשת שמלה אדומה שבשוליה שלושה פסי צבע בירוק זית, בתכלת ובסגול. במרכז הבול מופיעה העיר כרמיאל כמקבץ של בתים ומעט צמחייה ועל רקע השמים הכחולים "זורחים" זיקוקין

די נור. ניכר כי המעצב חיבר בין אירוע משמח אחד (אירוע המחול) לאירוע משמח אחר (זיקוקים האופיינים לימי עצמאות ולחגיגות). בתחתית הבול מופיעים חמישה רקדנים, נשים וגברים לסירוגין, המוצגים באופן מוקטן יחסית לרקדנית הקטועה, אף הם בבגדי מחול. הדימויים שבהם השתמש המעצב, דיויס גרבו, לקוחים ישירות מרפרטואר התלבושות המקומי, הן בלבוש של הנשים והן בלבוש של הגברים. בשולי הבול משמאל נרשם "פסטיבל המחול בכרמיאל". הכותרת מתפקדת כעיון, על פי בארת, של מה שמיוצג באלמנטים הגרפיים (Barthes, 1986). המעצב נתן מקום, תרתי משמע, לא רק לרקדנים אלא גם לייצוג העיר כרמיאל וקשר בין מיקום הפסטיבל לנושא. הנושא (מחול) הוא פריפריאלי, כלומר רחוק ממרכז תשומת הלב הציבורית והפסטיבל ממוקם בפריפריה גיאוגרפית, בכרמיאל. השילוב של צבעים רבים ומגוונים באיור

הבול מתכתב עם בגדי הריקוד. בתחתית הבול משמאל מופיע הכיתוב "ישראל" בשלוש שפות: עברית (בפונט גדול יותר) וכן בערבית ובאנגלית. השובל המינימליסטי מציג את לוגו הפסטיבל הצבוע אדום ומתכתב עם שמלת הרקדנית האדומה וכיתוב באנגלית ובערבית מתייחס לפסטיבל המחול בכרמיאל.

ב־2007 נוצרה סדרה נוספת שהוקדשה בלעדית למחול לגונוי, תרתי משמע^{[?}. הבולים מציגים בצבעים סוערים, סגנונות מחול שונים – בלט, מחול מודרני, ריקודי עדות וריקודי עם. אף על פי שהמחול מעולם לא עמד בראש סדר העדיפויות של המדינה ומוסדותיה – לפחות בכל הקשור לבולים – בכל זאת, לאורך השנים, ניכרת מגמה של הרחבת ההתייחסות לנושא והעלאה על נס של פועלם ותרומתם של יוצרי מחול בישראל. המעצב, משה פרג, הציב במרכז הבול שעסק במחול אתני^{[?} דמות צבעונית בתנועה. לצדה מופיעות דמויות סטטיות בלבן על רקע שחור. מדובר בריקוד אתיופי מסורתי. הלהקה היא להקתה של רות אשל "אסקטה"^{[?}. את מרכז הבול "שובר" כיתוב בכחול של המלה "ישראל". שובל הבול מעוטר בקטע מכתב תנועה בנש (וכמן ואשכול, 1955).

בול שני בסדרה זו מציג באופן דומה את המחול המודרני^{[?}. גם כאן, כמו בדוגמה הקודמת, מופיעה דמות צבעונית בתנועה במרכז הבול. משני צדיה, מימין ומשמאל, מופיעים שני רקדנים במונוכרום. ייצוגם מנוגד לדמות הצבעונית, כמו בדוגמה הקודמת. גם כאן, את מרכז הבול



להקת אסקטה Eskesta Dance Company

”שובר“ כיתוב בכחול – ”ישראל“. שובל הבול מציג קטע מכתב תנועה. בול שלישי בסדרה מתייחס אל סגנון הבלט¹². הפעם, הדמות הצבעונית מופיעה בצדו השמאלי של הבול ולא במרכז. את מרכז הבול תופסות שתי דמויות במונוכרום, שכמו עונות כהד לזווית ההעמדה של הדמות הצבעונית. את מרכז הבול ”שובר“ הכיתוב – ”ישראל“. גם כאן שובל הבול מתאר קטע מכתב תנועה. הבול האחרון בסדרה מתייחס אל ריקודי העם¹³. הפעם הדמות המרכזית מופיעה בקדמת הבימה בצבעי כחול לבן ומנופפת בידיה. המעצב ניסה (והצליח) ליצור אשליה של תנועת הידיים באמצעות צביעת השטח שבין הידיים המתנופפות לגוף צהוב בהיר ויצירת ”צל“ חוזר של הידיים המנופות אל על. מאחורי הדמות המרכזית מופיעה קבוצה המתוארת במונוכרום בביגוד זהה. גם כאן, במרכז הבול, ”שובר“ את הסציה כיתוב בכחול של המלה ”ישראל“. שובל הבול, כמו בבולים האחרים בסדרה, מעוטר בכתב תנועה. סגנון הבולים שיצר משה פרג מזכיר אסוציאטיבית את סגנון הציור האימפרסיוניסטי ובעיקר את סגנונו של האמן אדגר דגה, שהתמחה בציורי רקדניות. ניכר כי אין הדבר מקרי, שכן כמה מיצירותיו של דגה מזכירות באופני ההעמדה שלהן את היצירות שהופיעו על הבולים. למשל ציורו מ־1898 *רקדניות* בכחול.¹⁴

סיכום

לאורך השנים יוצאים לאור בישראל יותר ויותר בולים המתייחסים אל נושא המחול בישראל. הבול הראשון שעסק במחול הונפק ב־1971 והציג את פועלה של להקת ענבל. המעצב התמקד בנושא יהודי, שמקורו בתנ”ך, תוך כדי התייחסות אל ההוויה המקומית המאוד ישראלית, שייצגה להקת ענבל. ברבות השנים עברו מעצבי הבולים לייצוג שאינו מתבסס על נושא זה או אחר, אלא על אופני ההצגה של המחול. כלומר הם עברו מהתמקדות בתוכן אל אופני ייצוגו של תחום המחול. הבולים מבקשים לתאר את הריקוד כתמה או כתחום עניין, ואת מגוון הסגנונות שבו. מגמה זו מבליטה, ככל הנראה, את האספקט הגלובלי שמקבלים הדימויים המופיעים על הבולים ברבות השנים, שכן הם מתכתבים עם סגנונות ועם דרכי ביטוי חזותיים המוכרים בכל העולם ואינם ייחודיים דווקא לבולים. באמצעות ניתוח מגוון הבולים שעסקו במחול בישראל לאורך השנים, אפשר ללמוד כי בשנים הראשונות להופעת בולי המחול ניתן דגש רב יותר לזהות הלאומית. ייצוגה של הזהות הלאומית שהתגבשה בשנותיה הראשונות של המדינה במדיה פופולריים עלה על הפרק לא רק בתחום העניין שבדק מאמר זה, אלא גם בתחומים רבים אחרים, כמו פרסומות (ראו: אגם דאלי, 2010) או כרזות (אגם דאלי, 2012). ככל שחולפות השנים, פוחתת ההתמקדות של המעצבים בהקשר הישראלי הלאומי וגוברת התייחסותם למחול באשר הוא, על מגוון סגנונותיו. על מגמה זו מלמדת סדרת הבולים של 2007, למשל. כמו כן, בבולים שנותחו אפשר היה להבחין בניגודים שעלו בין תיאור הישן לתיאור החדש. ניגודים אלה באו לידי ביטוי בהצגה של להקת ענבל, שהיתה חדשנית לזמנה, אבל תוארה במחול המתייחס ישירות לטקסט תנ”כי (במקרה זה: אזכור של דוד המלך). ניגוד אחר שהוצג בשנים מאוחרות יותר, הוא בין ייצוג המחול המקומי (בכרמיאל) לייצוגים של מחול גלובלי. בבולים המאוחרים תוארה ישראל כחלק מהעולם החופשי, שמחול ואמנות הם חלק בלתי נפרד ממנו. כל אלה באו לידי ביטוי בהשפעות הסגנוניות שניכרו בבולים, כפי שהודגם והוסבר בפרק ניתוח הבולים.

בשל תפוצתם הגבוהה של הבולים, הנושאים המופיעים עליהם אמורים לשקף את הקונסנזוס הציבורי. דומה כי החל בשנות השבעים גם תחום המחול הפך לחלק מהקונסנזוס ושיקף את הפנים המשתנות של המחול הישראלי על גווניו המרובים. תרבות הגוף שהמחול הוא אחד מענפיה הפכה לחלק מהקונסנזוס, ככל הנראה כפועל יוצא של הלגיטימציה שהעניקה לה הציונות, במסגרת האדרת דימוי היהודי החדש האתלטי, הספורטיבי והקרב לאדמה (פלד, 2002). בדימוי האדם המחולל לא חל שינוי מהותי עד לימינו אלו, אלא שהיום, שילוב של דימויי מחול בבולים קיבל לגיטימציה

מעצם היותו של תחום זה חלק מתרבות העולם המערבי החילוני ולא בגלל הרצון והצורך לתאר פן נוסף של דמותו של היהודי החדש.¹⁵

הערות

- http://www.israelphilately.org.il/he/catalog/stamps/956
- http://www.israelphilately.org.il/hecatalogstamps/911
- http://www.israelphilately.org.il/he/catalog/stamps/552
- http://www.israelphilately.org.il/he/catalog/stamps/1509/
- http://he.wikipedia.org/%96%D7%94#/media/File:PikiWiki_Israel_14995_Mosaic_of_David_playing_the_harp.JPG
- http://www.israelphilately.org.il/he/catalog/stamps/2997/
- http://www.israelphilately.org.il/he/catalog/stamps/1362/
- http://www.israelphilately.org.il/he/catalog/stamps/2841/
- http://www.israelphilately.org.il/he/catalog/stamps/2256/
- תודתי לד”ר רות אשל על ההארה/ הערה החשובה.
- http://www.israelphilately.org.il/he/catalog/stamps/2254/
- http://www.israelphilately.org.il/he/catalog/stamps/2253/
- http://www.israelphilately.org.il/he/catalog/stamps/2255/
- http://www.edgar-degas.org/Two-Dancers-at-Rest-or,-Dancers-in-Blue,-c.1898.jpg

מקורות

אגם דאלי, א. (2005א'). "איקונוגרפיה של פרסומת: הצבע האדום של יוגרט "יופלה", *שאר רוח*, מס' 1, מכללת ספיר בנגב, אביב, עמ' 12-16. http://college.sapir.ac.il/sapir/PRcommunicates/publishing/SharRuach/SharRuach01.pdf

אגם דאלי, א. (2005ב'). "המלחמה כמותג פרסומי", *פנים, כתב עת לתרבות, חברה וחינוך*, גיליון מס' 33, הקרן לקידום מקצועי הסתדרות המורים, סתיו, עמ' 15-22.

http://www.itu.org.il/Index.asp?ArticleID=5824&CategoryID=904&Page=1

אגם דאלי, א. (2008). "בין המשק לנשק: דימויים של מלחמה וחיילים בפרסומת הישראלית 1973-1967", *סוגיות חברתיות בישראל*, מס' 5, עמ' 33-54.

אגם דאלי, א. (2010). *מחוזות חפץ, נופי פרסומת בישראל*. רסלינג, תל אביב.

אגם דאלי, א. (2012). "דימוי היונה בכרזות יום העצמאות למדינת ישראל", *קשר*, מס' 43, עמ' 142-149.

אלמוג, ע. (1997). *הצבר, דיוקן*. הוצאת עם עובד, תל אביב.

ארבל, ר' (1996). *כחול לבן בצבעים: דימויים חזותיים של הציונות 1897-1947*, עם עובד, תל אביב.

בר גל, י. (1999). "בולי הקק"ל 1923-1947: פרק בעיצוב מ'מכשר תעמולה". *כיוונים חדשים*, 1, עמ' 131-160.

ברינקר, מ. (1990). "הצעת מחקר בנושא תרבות ישראל מנקודת ראות בולאית", *אגרא*, 3, עמ' 9-14.

ברש, מ. (1984). *מחשבת האמנות בדורות האחרונים*, מוסד ביאליק, ירושלים. הירש, ד. (2014). *באנו הנה להביא את המערב*, מוסד ביאליק, ירושלים.

וכמן, א. ואשכול, נ. (1955). *כתב תנועה: הצעה לתווי תנועה*. המוסד לפרסומים במדעי הטבע ובטכנולוגיה.

טולידאנו, ג. (2005). *סיפורה של להקה: שרה לוי תנאי ותיאטרון מחול ענבל*. רסלינג, תל אביב.

כהן, א' (1991). "ראשית הקולנוע הארצישראלי כמשקף תקופה", *קתדרה* 61, עמ' 141-155.

לימור, י., תמיר, א. (2014). "בול ללא פגיעה: ייצוג הספורט על בולי ישראל", *בתנועה*, כרך י', חוברת 4, עמ' 433-452.

מישורי, א. (2000). *שורו הביטו וראו*, הוצאת עם עובד, תל אביב.

סיון, ע. (1997). *מיתוסים פוליטיים ערביים*, הוצאת עם עובד, תל אביב.

עזריהו, מ. (2002). "בעיני המתבונן", *ישראל*, מס' 1, עמ' 133-141.

פלד, ר. (2002). *האדם החדש של המהפכה הציונית*, הוצאת עם עובד, תל אביב.

קרונפלד, ח'. (2012). "סוכנות אינטרטקסטואלית". בתוך: גלוזמן, מיכאל ואורלי לובין (עורכים). *אינטרטקסטואליות בספרות ובתרבות: ספר היובל לזיוה בן־פורת*. הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל אביב, עמ' 11-57.

Altman, D. (1991). *Paper ambassadors: The politics of stamps*. Sydney, Australia: Angus and Robertson.

Barthes, R. (1986). *Image, Music*, Text. trans. R. Howard. London: Basil Blackwell.

Berger, J. (1977). *Ways of Seeing*. Harmondsworth: Penguin Books and BBC.

Carey, J.W. (1989). *Communication as Culture: Essays on Media and Society*. Boston: Unwin Hyman.

Deans, P., Dobson, H. (2005). "Introduction: East Asian postage stamps as sociopolitical artifacts". *East Asia*, 22, pp. 3-7.

Eco, U. (1989). *The Open Work in the Visual Arts*, Harvard, Harvard University Press.

Frewer, D. (2002). "Japanese postage stamps as social agents: some anthropological aspects". *Japan Forum*, 14, pp. 1-19.

Kress, G. & Van Leeuwen, T. (2001). *Multimodal discourse: The modes and media of contemporary communication*. London: Arnold, pp. 1-23.

Lachover, E., Gavriely-Nuri, D. (2013). "Israeli stamps 1948-2010: between nationalism and cosmopolitanism". *Israel Affairs*, 19, 321-337.

Mitchell, W. J. T. (1994). *Landscape and Power*. The University of Chicago Press.

Panofsky, E. (1939). *Studies in Iconology: Humanistic Themes in*

the Art of the Renaissance. New York: N.P.

Panofsky, E. (1970). "Iconography and Iconology:an introduction to the study of Renaissance art", *Meaning in the visual arts*, Middlesex, Harmondsworth, Penguin books, pp. 51-81.

Ricoeur, P. (1979). "Interpretation and the Science of Man". In P. Rabinow & W.M. Sullivan (eds.). *The Model of the Text*. (pp. 73-101). Berkeley: Rowley, A. (2002). "Miniature propaganda: Self definition and Soviet postage stamps". *Slavonica*, 8, 135-157.

Scott, D. (1995). *European stamp design: A semiotic approach to designing the messages*. London: Academy Editions.

Taylor, C. (1979). "Interpretation and the Science of Man". In P. Rabinow & W.M. Sullivan (Eds.). *Interpretive Social Science — A Reader* (pp. 25-71). Berkeley: University of California Press.

Warburg, A. (1999). *The Renewal of Pagan Antiquity*, Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, Los Angeles.

אביבית אגם דאלי היא בעלת תואר דוקטור (2008) מן המחלקה לתקשורת ועיתונות באוניברסיטה העברית בירושלים. הדוקטורט הוא מחקר סמיוטי והתמקד בשפה חזותית. מחקריה האחרים עוסקים אף הם בניתוח אספקטים תרבותיים ואנתרופולוגיים של דימויים חזותיים, בדרך כלל בפרסומות ישראליות מן העיתונות הכתובה. לאחר הדוקטורט פירסמה ספר שהתבסס על עבודת הדוקטורט ושמו "מחוזות חפץ, נופי פרסומת בישראל". הספר יצא לאור בהוצאה האקדמית "רסלינג" ב־2010. במהלך 2010–2009 היתה פוסט דוקטורנטית בחוג לתקשורת באוניברסיטת חיפה. בפוסט פירסמה כמה מאמרים. בשנת הלימודים תשע"ד שימשה כראש החוג לתקשורת במוסד האקדמי נצרת עד לסגירתו. מרבה להשתתף בכנסים בארץ ובעולם, מפרסמת מאמרים בכתבי עת שפיטים ומרצה במכללות אקדמיות.

אביבית אגם דאלי היא בעלת תואר דוקטור (2008) מן המחלקה לתקשורת ועיתונות באוניברסיטה העברית בירושלים. הדוקטורט הוא מחקר סמיוטי והתמקד בשפה חזותית. מחקריה האחרים עוסקים אף הם בניתוח אספקטים תרבותיים ואנתרופולוגיים של דימויים חזותיים, בדרך כלל בפרסומות ישראליות מן העיתונות הכתובה. לאחר הדוקטורט פירסמה ספר שהתבסס על עבודת הדוקטורט ושמו "מחוזות חפץ, נופי פרסומת בישראל". הספר יצא לאור בהוצאה האקדמית "רסלינג" ב־2010. במהלך 2010–2009 היתה פוסט דוקטורנטית בחוג לתקשורת באוניברסיטת חיפה. בפוסט פירסמה כמה מאמרים. בשנת הלימודים תשע"ד שימשה כראש החוג לתקשורת במוסד האקדמי נצרת עד לסגירתו. מרבה להשתתף בכנסים בארץ ובעולם, מפרסמת מאמרים בכתבי עת שפיטים ומרצה במכללות אקדמיות.

אביבית אגם דאלי היא בעלת תואר דוקטור (2008) מן המחלקה לתקשורת ועיתונות באוניברסיטה העברית בירושלים. הדוקטורט הוא מחקר סמיוטי והתמקד בשפה חזותית. מחקריה האחרים עוסקים אף הם בניתוח אספקטים תרבותיים ואנתרופולוגיים של דימויים חזותיים, בדרך כלל בפרסומות ישראליות מן העיתונות הכתובה. לאחר הדוקטורט פירסמה ספר שהתבסס על עבודת הדוקטורט ושמו "מחוזות חפץ, נופי פרסומת בישראל". הספר יצא לאור בהוצאה האקדמית "רסלינג" ב־2010. במהלך 2010–2009 היתה פוסט דוקטורנטית בחוג לתקשורת באוניברסיטת חיפה. בפוסט פירסמה כמה מאמרים. בשנת הלימודים תשע"ד שימשה כראש החוג לתקשורת במוסד האקדמי נצרת עד לסגירתו. מרבה להשתתף בכנסים בארץ ובעולם, מפרסמת מאמרים בכתבי עת שפיטים ומרצה במכללות אקדמיות.

אביבית אגם דאלי היא בעלת תואר דוקטור (2008) מן המחלקה לתקשורת ועיתונות באוניברסיטה העברית בירושלים. הדוקטורט הוא מחקר סמיוטי והתמקד בשפה חזותית. מחקריה האחרים עוסקים אף הם בניתוח אספקטים תרבותיים ואנתרופולוגיים של דימויים חזותיים, בדרך כלל בפרסומות ישראליות מן העיתונות הכתובה. לאחר הדוקטורט פירסמה ספר שהתבסס על עבודת הדוקטורט ושמו "מחוזות חפץ, נופי פרסומת בישראל". הספר יצא לאור בהוצאה האקדמית "רסלינג" ב־2010. במהלך 2010–2009 היתה פוסט דוקטורנטית בחוג לתקשורת באוניברסיטת חיפה. בפוסט פירסמה כמה מאמרים. בשנת הלימודים תשע"ד שימשה כראש החוג לתקשורת במוסד האקדמי נצרת עד לסגירתו. מרבה להשתתף בכנסים בארץ ובעולם, מפרסמת מאמרים בכתבי עת שפיטים ומרצה במכללות אקדמיות.

אביבית אגם דאלי היא בעלת תואר דוקטור (2008) מן המחלקה לתקשורת ועיתונות באוניברסיטה העברית בירושלים. הדוקטורט הוא מחקר סמיוטי והתמקד בשפה חזותית. מחקריה האחרים עוסקים אף הם בניתוח אספקטים תרבותיים ואנתרופולוגיים של דימויים חזותיים, בדרך כלל בפרסומות ישראליות מן העיתונות הכתובה. לאחר הדוקטורט פירסמה ספר שהתבסס על עבודת הדוקטורט ושמו "מחוזות חפץ, נופי פרסומת בישראל". הספר יצא לאור בהוצאה האקדמית "רסלינג" ב־2010. במהלך 2010–2009 היתה פוסט דוקטורנטית בחוג לתקשורת באוניברסיטת חיפה. בפוסט פירסמה כמה מאמרים. בשנת הלימודים תשע"ד שימשה כראש החוג לתקשורת במוסד האקדמי נצרת עד לסגירתו. מרבה להשתתף בכנסים בארץ ובעולם, מפרסמת מאמרים בכתבי עת שפיטים ומרצה במכללות אקדמיות.

להעלות מהבור ולהביא אל האור

מערכת היחסים בין מוסיקה ומחול, רקדנים ומוסיקאים

מוריס אביניון, מנהל תחומי המוסיקה, ממוסדד את תחומי המוסיקה

בטורונטו היא מרכז המקדם והמציג חידושים וניסויים בכל תחומי המוסיקה ומעודד העשרה הדדית בין אמנים מתחומים שונים. הייחודיות של היצירה נעוצה באופן שבו באים לידי ביטוי היחסים שבין המבצעים על הבמה. העבודה שוברת את היחסים המקובלים בין רקדן ומוסיקאי. הן המוסיקאי והן הרקדנית נעים ומייצרים צלילים. הם חושפים מערכת יחסים סוערת, שבה השניים מלווים זה את זה, מפריעים אחד לשני, מתנגשים זה בזה ומתחברים באופן דרמטי, אינסטינקטיבי ולעתים מסוכן (Music Gallery) (2012). כלי הנגינה שעל הבמה הוא ישות בפני עצמה, המקנה משמעות מיוחדת ליצירה.

איוואנוצ'קו מסבירה בראיון עם דוגאן (Duggan 2012) כי זוהי הפעם הראשונה שבה יצרה עבודה המבוססת על שיתוף פעולה כל כך לא שגרתי עם מוסיקאי. לטענתה, העונג שטמון בעבודה עם אדם אהוב והרקע של שניהם (לאיוואנוצ'קו רקע במוסיקה וללומלי עניין בתנועה) הם שאיפשרו את הצלחת הפרויקט. היא מסבירה כי הם נזקקו לזמן רב עד שמצאו שפה משותפת, אבל משזו נמצאה נקבע במהירות תהליך העבודה והוחלט שהטריו יתבסס על אלתור הכפוף לחוקים מוגדרים. לדבריה, הקונטרבס הוא אדם שלישי המשתתף ביצירה. ביצירה היא מטפסת על כלי הנגינה המנושם והמעודן כאחד, וגם על לומלי. במקרים מסוימים הכלי מתרומם ונופל לרצפה עם השניים.

בין המבצעים וכלי הנגינה יש יחסים דינמיים, שנעים בין קונפליקט, היפרדות וחיבורים אינטימיים – שבהם המתח נבנה מחדש. אפשר לעקוב אחר הדרך שבה אחד מהם מוביל את השני או יוצר גירוי המניע את האחר לפעולה. הגירוי יכול להיות קולי, פיסי או מרקמי (מרקם של הכלי). לדוגמה – לומלי מאט את הקצב כאשר איוואנוצ'קו חדלה להתנועע או מחליש בהדרגה את עוצמת הצליל בהתאמה לאיוואנוצ'קו, שנוטה אל צדה. באופן זה תנועת הגוף מזוהה עם המהירות, הגובה והעוצמה של הצלילים. בקטע אחר איוואנוצ'קו מטפסת על כתפיו של לומלי, שממשיך לנגן. כובד הסיטואציה בא לידי ביטוי בצלילים נמוכים וממושכים. לאחר מכן לומלי מפיק צליל נמוך וממושך כתגובה למגע של איוואנוצ'קו בלבו. לקראת סיום המופע היא מכוונת את הקשת של הקונטרבס בהפגנתיות אל בטנה, בעוד צלילי הכלי מתארכים ומתנמכים והאווירה הדרמטית מודגשת.

העבודה מציגה את מורכבות היחסים בין מחול ומוסיקה, הדומה למורכבות היחסים שבין גבר לאשה. ניסיונות המשתתפים להוביל זה את זה, להתאים את עצמם לאחר או להתנגד זה לזה מייצרים מתח. בתחילה תנועת הרקדנית מהווה ויזואליזציה³ של הצליל ומוותאמת לאיכותו ולאורכו. לאחר מכן נוצר פער בין הסאונד לתנועה. בהפסקות המוסיקליות תנועתה של המבצעת נמשכת ונדמה שהיא מושכת את הצליל או מאריכה אותו. ניגוד קיצוני יותר מתרחש כאשר הצלילים קטועים ומהירים ואילו התנועה ארוכה ומתמשכת. ברנעים אחרים איוואנוצ'קו עוצרת את הנגינה

וההפסקה מבליטה את קול נשימתה המואצת, המסמלת את המתח והמאמץ הנובעים ממשחקי הכוח שבין השלושה. איוואנוצ'קו גם לוקחת לעתים פיקוד על הכלי. היא פורטת על המיתרים צלילים צורמים, מושכת את הקשתות על המיתרים באופן קטוע ומתופפת על הכלי בשתיהן. בחלק אחר השניים מנגנים יחד על הכלי, כשהיא אוזחת בקשת והוא משתמש בידיו. הקשר בין המבצעים בא לידי ביטוי בהקשבה העמוקה זה לזה המתבטאת גם בשפת גוף דרוכה, במבטים העוקבים של שניהם ובתגובות לפעולתו של האחר המייצרות תנועות וצלילים ספונטניים.

לומלי נע בעיקר כדי להפיק צלילים. מעבר לכך, הוא נע תוך כדי מגע עם איוואנוצ'קו, יוצא וחוזר מהבמה בהליכה, מובל על ידה, מוביל אותה, שוכב, מתגלגל, מניע את הקונטרבס ברחבי הבמה ומניח אותו בצורות שונות. עם זאת, רפרטואר התנועות שלו מוגבל ביחס לזה של איוואנוצ'קו, שכן רוב הזמן הוא מפעיל את הכלי המנושם ומנגן עליו. במשך רוב היצירה לומלי ניצב במאונך לרצפה, בעוד היא מממשת צורות וכיווני תנועה שונים. בהשוואה ללומלי, מגעה של איוואנוצ'קו בכלי נראה פחות מיומן ומשדר בעיקר כוונות דרמטיות.

השניים משתמשים בכלי בכמה אופנים: הם פורטים עליו בעזרת שתי קשתות ובאבצעותיהם, שורטים אותו ומתופפים על גופו ועל מיתריו. כתוצאה מכך הצלילים המופקים משתנים. לפעמים הם צורמים או קטועים, ולפעמים נמשכים ונמוכים. הלחן משפיע על האווירה המתוחה. גם קול צעדיהם של השניים, נשימותיהם, מגעם זה בזה ומגע גופם ברצפה מפיקים צלילים. כאשר הנגינה נפסקת מודגשת התנועה אף יותר, על איכויותיה המוסיקליות ועל הדינמיקה, המקצב והמהירות המשתנה שלה. השקט מדגיש את קולות הקהל, שהקרבה אליו בחלל המצומצם מייצרת תחושה של אינטימיות, פגיעות ומעורבות.

הכלי, שהוא כאמור משתתף נוסף במערכת היחסים המורכבת, מספק גירוי חושי⁴. הוא משפיע על הרקדנים ומושפע מהם. הכובד שלו גורם לתנועה אטית וכאשר איוואנוצ'קו מרימה אותו במאוזן, היא כפופת ברכיים וקמורת גו. הרקדנים מניעים את הכלי, משנים את תנוחתו, מנגנים בו ונוגעים בו באופנים שונים. הם דוחפים, גוררים ומזיזים אותו, נשענים עליו, מכים בו, פורטים עליו, מלטפים אותו, מרימים אותו, מתופפים עליו ושורטים אותו. הכלי מוטל על צדו, ניצב מאונך, מונח מעל הרקדנית, נשען על הכתף, לפעמים מוחזק על ידי הרגליים ולפעמים נאחז בידיים. כך הוא הופך לישות דינמית, התורמת לעיצוב המשתנה של חלל הבמה. בנוסף, הכלי הוא מקור השראה לתנועה והמופיעים מחקים את תנוחתו ואת צורתו. אפשר להבחין בכך כאשר גופה של איוואנוצ'קו מוטל על צדו, בדומה לתנוחת הכלי, וחושף קימורים זהים, או כאשר היא מתעוותת על הרצפה כמו מיתר רוטט. היא נשענת על לומלי באופן המזכיר את האופן שבו הכלי נשען עליו ומכוונת את ידיו למשש את גופה באופן המזכיר את מגעו בקונטרבס. לא רק צורתו, גודלו ומשקלו של הקונטרבס משפיעים על תנועת המשתתפים, גם למרקם שלו יש חשיבות. אופן המגע של המשתתפים במשטחים השונים של גוף הכלי מייצר צלילים שונים: המגע עם המשטח החלק מייצר צלילים צורמים, ההקשה על העץ מזכירה תיפוף והפריטה על המיתרים משחררת צלילים רוטטים.

צורתו של הקונטרבס מעוררת דימויים ואסוציאציות מיניים. גופו מזכיר גוף של אשה וניכר כי המגע של לומלי בו מלבה את קנאתה של איוואנוצ'קו. הכלי משמש אובייקט חושני מגרה, המתגרה בשניים האחרים: המשתתפים חובקים אותו בהודמנויות שונות ובחלק מסוים איוואנוצ'קו אוזחת אותו בין רגליה, בעוד לומלי ממשיך לנגן בו. לקונטרבס נוכחות חזקה לאורך כל היצירה, ולשינויי המרחק בינו לבין הרקדנים יש סמליות חשובה. לרוב לומלי קרוב לקונטרבס ומפעיל אותו, בעוד איוואנוצ'קו נותרת בודדה ומתוסכלת. כתוצאה מכך היא מנסה לזכות בקרבה ללומלי ולהפריד בינו לבין החפץ.

המופע מתבסס על אלתור הכפוף לחוקים מוגדרים כעיקרון מנחה, משלב את אמנות המחול ואמנות המוסיקה באופן שמאפשר הפקת צלילים ותנועה באופן ספונטני, חד פעמי, מקורי ומייד^י. לשם כך דרושות הקשבה טוטלית ותגובה ישירה של המבצעים זה לזה. מופע מסוג זה גם מאתגר את החושים של הצופים, שנדרשים לחבר את פרטי המידע הקוליים, החזותיים והמישושיים ולהתייחס גם לתנועות המוסיקאי וגם לסאונד שמייצרת הרקדנית כדי להפיק משמעות מההתרחשויות שהם חווים.

זוהי יצירה מתוחכמת, שמנצלת את המגבלות של שלושת המשתתפים לצורך בניית העלילה ומשמעויותיה. הכלי המנושם הופך לגורם המפריד בין בני הזוג ומכביד על היחסים ביניהם. הקרבה ההכרחית של לומלי לכלי היא הבסיס לבעיות בקשר ואיוואנוצ'קו מצליחה לבטא את תסכולה על ידי יצירת צלילים בדרך לא שגרתית, מעוותת וצורמת. כמו כן, ייתכן שהקושי במציאת שפה משותפת בין הרקדנית למוסיקאי בחזרות הוא שהיווה בסיס ונתן השראה ליצירת היחסים הסבוכים שהם מציגים על הבמה. בסיום העבודה, עם התפוגגות האור, נראה שהקונפליקט ביניהם אינו מניע לפתרון ושלושתם נותרים כרוכים זה בזה. האשה נזקקת לגבר כפי שהמחול קשור למוסיקה, המוסיקאי זקוק לקונטרבס כדי לייצר צלילים ולשמר את זהותו והכלי היה נותר חסר משמעות אם השניים לא היו מתייחסים אליו.

סורה חושך

הכוריאוגרפית הבלגית אנה תרזה דה קירסמייקר נחשבת לאחת מיוצרות המחול הבולטות בזמננו. ב־1981, בעת הכשרתה כרקדנית בניו יורק, היא הושפעה מזרם המחול הפוסט־מודרני⁵, כותב דה באק (de Baecque) (2010). אין זה מפליא, אם כך, שבהמשך דרכה היא שיתפה פעולה עם אמנים מתחומים שונים ובדקה כיצד ניתן לשלב אמנויות כמו מחול ומוסיקה באופנים לא שגרתיים.

מוריס אביניון, מנהל תחומי המוסיקה, ממוסדד את תחומי המוסיקה

היצירה *צ'זנה*⁶ בוצעה לראשונה ב־2010 בפסטיבל אביניון (d'Avignon) בעיירה צ'זנה שבאיטליה. בעבודה זו מקדמת דה קירסמייקר את חקירתה בכל הנוגע לשילוב של מוסיקה ומחול. 19 רקדנים ומוסיקאים (שישה זמרים ו־13 רקדנים) חולקים את הבמה יחדיו, שרים ורוקדים בדיאלוג עם לחן מהמאה ה־14 של ארס סובטיליור. הכוריאוגרפית חיפשה מוסיקה הקשורה בהיסטוריה של צ'זנה ומצאה כי בסוף המאה ה־14 נטבחו אלפים מתושבי העיר. כוונתה היתה לחבר בין התנועה של המבצעים בהווה למוסיקה של העבר, באופן שידגיש את הרגשות המשותפים לבני שתי התקופות (Keersmaeker, 2012).

המופע *צ'זנה* הוא פרי של שיתוף פעולה בין להקתה של דה קירסמייקר – רוזאס (Rosas) למלחין ביורן שמלצר (Schmelzer) והאנסמבל המוסיקלי שלו, גריינדלוו (Graindelavoix – גרעין הקול). תהליך היצירה המשותף ארך ארבעה חודשים, שבהם נאלצו האמנים להתמודד עם הלחן המורכב והשוני ברקע המקצועי שלהם. הם גם חיפשו חיבורים אפשריים בין שתי האמנויות (Cvejic & Keersmaeker, 2013).

מבנה הלחן התווה את המבנה הדרמטי של היצירה. בהתאם למוסיקה גובשו עשר סציות כוריאוגרפיות שלכל אחת מהן מבנה עלילתי משלה. המוסיקה גם סיפקה קווים מנחים להתייחסות הכוריאוגרפית לחלל, לזמן וליחס שבין המשתתפים. לדוגמה, המשתתפים מתנועעים ושרים בהתאמה ללחן הרב מקצבי או בניגוד אליו.

דה קירסמייקר מסבירה שהחליטה שמשתתפי המופע ישירו, מפני שזמרה היא תוצר של הנשימה – אלמנט בסיסי בחייו של כל אדם. הקול, היא מוסיפה, הוא מאוד אישי והוא יכול להגיע לקצוות של חולשה או של זעקה וצרחה (de Baecque). ביצירה עצמה הקול, הנשימה והתנועות המינימליסטיות מבטאים את הפגיעות האנושית. מאחר שרוב המשתתפים

^[1] מחול עכשיו | גיליון מס' 28 | אוגוסט 2015 45

אינם זמרים מאומנים, חלק מהמזמורים מבוצעים בלחישות או בשריקות במקום בשירה. בתחילת המופע, למשל, אחד הרקדנים עומד עירום בקדמת הבמה וצורח מעמקי נשמתו בעודו מתכופף ומתיישר לסירוגין. כך הוא מספר לקהל על מעשי העוול שנעשו בצ'זנה. מעבר לקולות השירה, תנועתם של המופיעים מייצרת צלילים: ניתן לשמוע לאורך היצירה את חבטות הגוף ברצפה, צעדיהם של הרקדנים ונקישות חוזרות ביתד על קיר. כך מתווסף פסקול עכשווי כשכבה קולית המצטרפת ללחן מהעבר.

הכוריאוגרפיה ביצירה מייצגת דימויים ודמויות מימי הביניים, מהתקופה שבה אירע הטבח. ההקשר ההיסטורי של היצירה בא לידי ביטוי באוצר התנועתי הייחודי של המשתתפים. לדוגמה, דמותו של ברנבאו ויסקונטי, עריץ מרושע מהמאה ה־14, מגולמת על ידי אחד הרקדנים שתנועותיו מזכירות עריפת ראשים והרג באמצעות גרזן. בחלק אחר נשענים המופיעים זה על זה ונופלים באטיות לרצפה, דימוי המזכיר גופות הקמלים בעקבות מחלה.
דה קירסמייקר (2012) בחרה באוצר תנועתי פשוט, שכפוף לכמה עקרונות ומהווה בסיס משותף לכלל המופיעים. על פי רוב היא משתמשת בתנועה אנכית (חוט שדרה אנכי), בהליכה כבסיס המארגן את התנועה בחלל ובזמן, בגשימה ובקול. החלטות אלה איפשרו שלל שילובים, כמו שירה של קול מסוים תוך כדי ביצוע תנועה המתאמת לקול אחר (Cvejić & Keersmaeker, 2013).

מעבר לכך, דה קירסמייקר החליטה לשבור את ההיררכיה התזמורתית והמחולית וכך העניקה ליצירה ייחוד יוצא דופן. כל משתתפי המופע מייצרים צלילים, נעים בחלל הבמה ומנצחים חליפות על המופע. לעתים חלק מהמשתתפים שרים בעוד אחרים נעים, לעתים כולם שרים וכולם נעים ולעתים אין קול ואין תנועה. כל המשתתפים נמצאים על הבמה לאורך כל היצירה, כך שתשומת הלב של הקהל למתרחש על הבמה תלויה במיקום המשתתפים, במידת חשיפתם לאור, בצלילים שהם מפיקים ובתנועתם.

ההחלטה להעלות יצירה המבוססת על לחן מורכב, בהשתתפות אמנים מתחומי התמחות שונים, הציבה ליוצרת כמה אתגרים. למשל, הצורך לשלב בין מספר לא קטן של רקדנים (ביניהם רוב של 16 גברים) למוסיקה מעודנת ומתוחכמת. הפתרון שמצאה דה קירסמייקר הוא שימוש בתנועה בעלת איכות קלילה ומרחפת, החולפת על כל רחבי הבמה. בנוסף לכך, אף על פי שהמשתתפים נמצאים על הבמה לאורך כל היצירה, תחושת הדחיסות משתנה. לעתים יש הרגשה שהחלל צפוף ולעתים התחושה היא שהוא פרוץ ומאוורר. אתגר נוסף שעמו התמודדה הכוריאוגרפית היה הצורך לאפשר תנועה והפקת קול בו זמנית. היא מצאה כי הפתרון צריך להתבסס על פשטות, ולכן התמקדה ביצירת מוטיבים תנועתיים שבהם נעשה שימוש בתנועה של איבר אחד, בהליכה ובשינויים קלים באינטנסיביות (Cvejić & Keersmaeker, 2013).

דה קירסמייקר משתמשת בחלל ובזמן, המכנים המשותפים למוסיקה ולמחול, כדי לחבר ביניהם. עם זאת, לא תמיד שתי האמנויות מתמזגות. לפעמים הן מתקיימות זו בצד זו, לפעמים הן מתנגדות זו לזו ובפעמים אחרות הן מתקיימות בנפרד. החיבור בין הלחן מהעבר לתנועה בהווה מגשר על פער הזמנים ומודגש לעתים בטכניקת הוויזואליזציה. למשל: הרמה שמבוצעת לצליל גבוה או התגברות של עוצמת הקול והתגברות המתח כאשר אחד המשתתפים מתקרב לאחר. בנוסף למקרים אלו, לאורך כל המופע המשתתפים נכנסים לבמה מכיוונים שונים, ממש כמו תווים הממוקמים בגבהים שונים על הסולם המוסיקלי.

גם האלמנטים ההפקתיים, כמו התאורה ועיצוב הבמה, תורמים לחידוד הרעיונות המרכזיים העומדים מאחורי היצירה. המופע המקורי בוצע בארבע לפנות בוקר, טרום רדיחה, באוויר הפתוח. האפקט שוחרז מאוחר יותר באמצעות תאורה בתיאטראות. שינוי עוצמת האור לאורך היצירה כופה על חוש הראייה וחוש השמיעה להסתגל מחדש למציאות המשתנה. התפישה החושית של הצופה מתמקדת במידע הוויזואלי או האודיטורי.

לפעמים יש צורך להשלים את החסר בעזרת הדמיון. החשיכה מאחדת את התנועה והקול, כך שאי תנועה מלווה בדממה ותנועה מלווה בקול. האור מתחזק בהדרגה ומהווה את תשתית הזמן ליצירה, לתנועה ולצלילים. הדמויות נחשפות לאטן, כמו חיזיון מהעבר שמתגלה באטיות. התאורה מדגישה מעגל חול לבן המקיף את רצפת הבמה. הרקדנים שמתנועעים בקרבת המעגל מטשטשים את גבולותיו ומפיקים בעקבות מגעם עמו צלילים מגוונים. נראה כי פעולת הטשטוש מסמלת את עקרן שבירת הגבולות ביצירה: טשטוש תפקידי המשתתפים, טשטוש הגבולות בין קול לתנועה וטשטוש הגבולות בין הזמנים.

לסיכום, היצירה צ'זנה מדגישה את הקשר הטוטלי בין מוסיקה למחול ואת התלות ההדדית ביניהם. במקרים רבים מקורם של קולות המופקים על הבמה בתנועה, בעוד שלתנועה יש איכויות מוסיקליות. השימוש במחול ובשירה הנובעים מגוף המבצעים הוא שמאפשר להחיות את העבר בהווה ולקשר אותו למציאות של היום. העבודה גם מקדמת בשלב נוסף את המחקר בדבר שילוב בין מוסיקה ומחול, מוסיקאים ורקדנים. היא מוכיחה שיש מקום נוסף לחקירות כאלה, שאולי יביאו לתגליות חדשות.

לחזות בלחן ולהאזין לתנועה

המלחין ויוצר הסרטים הבלגי תיירי דה מיי הוא אחד מהמייסדים של האנסמבלים המוסיקליים איקטוס ומקסימליסט (Maximalist & lctus). הוא למד ב־IAD, אוניברסיטה לאמנויות בבלגיה, ובשנות ה־80, לאחר שפגש בפרנאן שירן (Fernand Schirren), מלחין ומתופף, החל להתמקד ביצירת לחנים המבוססים על מקצבים ומחוות מוסיקליים ותנועתיים. יצירותיו המוסיקליות בוצעו על ידי אנסמבלים חשובים, כמו Arditti Quartet, the Hilliard Ensemble, London Sinfonietta, Ensemble Modern, Muzikfabrik, Orchestre Symphonique de Lille.

מעבר לעשייה המוסיקלית, דה מיי שיתף פעולה עם אנשי מחול כמו אנה תרזה דה קירסמייקר, וים ואנדקיבוס (Wim Vandekeybus) ומישל דה מיי (Michèle de Mey). בשנת 2005 התמנה למנהל אמנותי שותף של מרכז שרלרואה (Charleroi), מרכז לכוריאוגרפיה בבלגיה (2011, Guynemer).

דה מיי פיתח שיטה של כתיבה מוסיקלית המיועדת לתנועה, שמותאמת במיוחד ליצירות שהאספקטים החזותיים והכוריאוגרפיים שלהן חשובים לא פחות מהמחוות המפיקות את הקול. שיטת הכתיבה החדשה מחייבת מתופפים, למשל, שעד כה התרכזו רק בתנועה מדויקת להפקת הצליל הדרוש, להתמקד גם באסתטיקה התנועתית. ניסיונות אלו קיבלו ביטוי ביצירות כמו: *Musiques* (1996), *Unknonwnness* (1996), *Light Music* *Silence Must Be!* (2008), *Pièces de gestes* (1987), *de tables* (2001). יצירות אלו דורשות מהמבצעים להקדיש תשומת לב לאספקטים הוויזואליים של תנועתם. שתי העבודות האחרונות מבוצעות בשקט מוחלט ולכן אין אפשרות לשדר אותן ברדיו.

חיפוש הדרכים לחיבור קול ותנועה הוביל את דה מיי להלחין מוסיקה לקולנוע, למופעי מחול ולסרטי מחול. הוא גם יצר אינסטלציות המשלבות מחול, מוסיקה ווידיאו (Harrop, 2012). לטענתו, מחול וקולנוע מובילים להתפתחויות המספקות ביותר בהלחנה, מכיוון שהם מסננים את הלחן באכזריות. לפי תפישתו, בשילוב בין אמנויות ברוב המקרים תחום מסוים עוקב באחר ותוקף בו. למרות זאת, דה מיי ממשיך לחפש יחסי עבודה שוויוניים. הפתרון שלו לבעיית האי שוויון בשילוב שבין אמנויות הוא שימוש בגורם שלישי, כמו שיר או דימוי, המעניק השראה ליצירה ומתפקד כעיקרון מנחה חיצוני (Plouvier, 2001).

אחת מעבודותיו המפורסמות של דה מיי היא *מוסיקת שולחנות* (*Musique de tables*) משנת 1987. היצירה נכתבה לשלושה נגני כלי הקשה,

המפיקים צלילים שונים בהקשה על שולחן ומבצעים כוריאוגרפיה מדויקת בעזרת זרועותיהם וידיהם. הבסיס הרעיוני של היצירה הוא איתור הקשר שבין המוסיקה למחווה המפיקה קול וחידוד הקשר בין מחול ומוסיקה. ההיבטים הכוריאוגרפיים של היצירה חשובים בדיוק כמו היבטיה המוסיקליים וכל תבנית קצבית הנכללת בה מיוצגת על ידי רצף תנועתי מסוים (Harrop) (2012). דה מיי יצר אוסף של מושגים מטפוריים חדשים, שתומכים בתהליך ההלחנה ובשיטת העבודה הייחודית שלו. מבצעי יצירותיו משתמשים במונחים כמו הקלדה, מגבים של חלונות ונגינה בפסנתר (Plouvier, 2001).

ביצירה *Silence must bel* מתחברים התנועה והקול למקשה אחת, עד שאפשר להגדיר את המבצע גם כמוסיקאי וגם כרקדן. בדומה ליצירה *מוסיקת מחוות* (*Musique de geste*), גם יצירה זו היא עבודה למנצח יחיד, לחן של מחוות פיסיות של הזרועות והידיים. היצירה מבוצעת לרוב ללא קול, והמוסיקה מדומיינת על ידי הקהל. כמו *במוסיקת שולחנות*, גם ביצירה זו נבחן הגבול הדק שבין מוסיקה ומחול, תנועה מסמלת צליל ומקורו של צליל בתנועה. המחוות מזכירות ניצוח, אבל כשהפסקול מתחיל להתנגן, התמונה מתחילה להתבהר והיצירה נדמית למחול או לתיאטרון תנועה. כשהפסקול נפסק והתנועה הקצבית נמשכת, נותרת ההשפעה של הצלילים שנשמעו קודם ונוצרת התאמה ביניהם (Smith, 2003).

המופיע עומד בחדר חשוך, בבגדים שחורים, אך כפות ידיו וראשו גלויים לעין. כך אפשר להתמקד בתנועות ובמקצבים שנוצרים. היצירה נפתחת כאשר המנצח מייצג את הדופק שלו בתיפוף בכפות ידיו על זהוה, מחווה המסמלת את החיבור בין תנועה לקול באופן הראשוני והבסיסי ביותר. שכן, התנועה והקול הם חלק מהחיות שלנו ומהקצב המלווה אותנו לאורך שנים. בהמשך יד אחת ממשיכה לסמל את הדופק, בעוד היד השנייה מסמנת מקצב אחר ואפשר להבחין בין שתי שכבות מקצביות. המבצע קייסי קאנגלוסי (Cangelosi) אף עוצם את עיניו ונראה כי הריכוז הנדרש לביצוע העבודה גבוה ביותר. בעוד ניצוח רגיל מלווה בהיזון חוזר מהתזמורת, כאן ההיזון החוזר הוא פנימי. משמע, המבצע והצופה נדרשים לדמיין ולהמציא את הלחן והמקצב. בהמשך המנצח יוצר צורות גיאומטריות בעזרת ידיו ועוקב אחריהן בניסיון לדייק בגרפיקה הציורית. העבודה נחתמת כאשר קאנגלוסי מקרב את אצבעו לשפתיו, באופן שבו אנו רגילים לסמל שקט. הוא מצביע בחדות על הקהל וחוזר לסמל את הדופק שלו. בחלק זה, המחוות חוזרות לייצג סמלי תקשורת חברתיים מוכרים.

ביצירה *Silence must bel* דה מיי שובר את הגבולות המגדירים את תפקיד המוסיקאי ואת תפקיד המחולל ומציג מוסיקאי שהוא גם רקדן. הוא מרחיב את תחום ההלחנה באמצעות חיבור של החשיבה המוסיקלית להיבטים תנועתיים וויזואליים ואת תחום המחול לייצור לחנים מורכבים. בנוסף לכך, הוא יוצר חוויה סינסטטית (מיזוג קוגניטיבי בין חושים שונים) ומשחק עם גבולות התפישה של הצופה, שרואה את הקצב ושומע את התנועה. באתר YouTube מצאתי את התגובה הבאה על היצירה:

"As a musician who is losing his hearing, this piece was oddly comforting. Thanks"

תגובה זו, שכתב צופה חירש כדי להודות לדה מיי על היצירה, מסכמת באופן הטוב ביותר את חשיבות מפעלו של דה מיי, שמלחין מוסיקה שממנה גם חירשים מצליחים ליהנות.

אני כינור

באפריל 2013 התבקשתי לקחת חלק באופרה *Climbing Toward Midnight* בבימויה של נטע יכין, שהוצגה בסידיני שבאוסטרליה. השיח שנוצר בין הרקדנים, המוסיקאים והשחקנים שהשתתפו במופע הבהיר לי באופן ממש את הנושאים שמנסה מאמר זה לברר. האתגר העיקרי בתהליך העבודה היה הצורך להגן על היושר האמנותי, תוך כדי סיפוק הצרכים הבעתיים הייחודיים של המשתתפים. לשם כך נדרשו פתרונות

יצירתיים. הפרטנר שלי לבמה קיים את הדיאלוג בינינו באופן פיסוי ובאמצעות שירה, בעוד אני נותרתי אילמת, נשענת על תנועות הגוף שלי ככלי הבעתי חלקי. ניסיון זה אישש מבחינתי את חשיבות שיתוף הפעולה בין אמנים והצביע על היתרון הטמון בשימוש בתנועה ובמוסיקה הנובעות מתוך אותו גוף, כדי ליצור חוויה אסתטית שלמה ועשירה יותר. בתהליך היצירה, מאחר שהזמר למד את הטקסט והלחן בעל פה, האיכויות המוסיקליות, התוכן, המבנה והכוונה של הביצוע היו טבועים בו הרבה יותר מאשר בי. הניסיון שלו הוליד גם קשיים, מאחר ששירה מצריכה שימוש מסוים בתנוחת הגוף, כך שלעתים היה צורך להחליף תנוחות מפני שהוא חש אי נוחות וחיפש תנוחה שתאפשר לו לשיר ללא הפרעה. באופן כללי, דווקא מכיוון שכל המשתתפים הוצבו מחוץ לתחום המוכר להם נוצר שיח מעניין, שבו כל אחד תרם מכישוריו לפרויקט ונבנתה יצירה סוריאליסטית וייחודית.

בשנים האחרונות ניכרת בעולם מגמה של פריצת גבולות: משטרים מגבילים עוברים מן העולם, גבולות מגדריים מתנפצים, המעבר ממקום למקום קל יותר ואמנים מכל התחומים בוחרים להתחבר לשותפים כדי להפיק יצירות מקוריות. מאמר זה תומך בגישה של תיאורטיקן המחול נובר (Noverre) (2004), שמוצא כי המפגש בין האמנויות הוא קסום ומפתה. אמנות אחת מעוררת השראה באמן מתחום אחר וכך נולדות יצירות המכשפות את הקהל. בשיתוף פעולה בין מוסיקאים לרקדנים ובשימוש במוסיקה חיה טמונים יתרונות רבים, המחזקים את החוויה ותורמים לאותנטיות של היצירה. המופע מקבל ממד ספונטני ומתחדש, כאשר התקשורת בין המבצעים תלויה ברגע ההתרחשות. השילוב הבינ־תחומי מאפשר יצירת שפה אמנותית חדשה ומקנה למופע משמעות, שלא היו באות לידי ביטוי ללא השיתוף. למשל, תנועות המוסיקאים או הצלילים שמפיקים הרקדנים בחזרות ומימושם במופע יכולים להעשיר את המנעד הבעתי של היצירה. מעבר לכך, הצוות כולו מחובר אישית ואמנותית לפרויקט האמנותי, שתי האמנויות מקודמות יחד וקהל היעד גדל. היתרון בשיתוף הוא אינטראקציה שוויונית בין הרקדנים והמוסיקאים, המובילים זה את זה לסירוגין, טוען נאהאצ'וֹוסקי (2012, Nahachewsky).

שילוב אמנים בהופעה חיה מצריך הקשבה טוטלית ומאפשר חופש אלתור – גורמים המחברים את המופע באופן מיידִי להווה. לעומת זאת, השימוש במוסיקה מוקלטת מגביל את התגובה של הכוריאוגרף למוסיקה, מסבירה המלחינה וייט (White, 2006). המוסיקה קבועה ולכן היא הדומיננטית, אפילו אם נעשים ניסיונות מסוימים לערוך אותה.

המחול והמוסיקה באו לעולם שלובים זה בזה, נכתב בספר *מוסיקה ממבט ראשון*. בשתי האמנויות באים לידי ביטוי צרכים נפשיים עמוקים של האדם – הצורך להניע את הגוף בתנועות קצובות ואסתטיות והצורך להפיק צלילים. חשיבותן של שלוש היצירות שבהן עסק מאמר זה טמונה בחזרה לצורך הקדום הזה, שממנו התרחקנו. בזמנים שבהם האינדוויודואליזם מקודש, מובילות אותנו שלוש היצירות להעריך מחדש עבודה משותפת, קהילתיות, רגישות וסקרנות לתחומים נוספים. אם יוצרי מחול נוספים יהיו מעורבים בשיח בינ־תחומי, ייתכן שיגבר הסיכוי לשיפור מעמדו של המחול, שנמצא כיום במקום נחות יחסית לשאר האמנויות. מעבר לכך, מיזוג תחומים מצריך שינוי של תהליכי העבודה והיצירה הרגילים ויוצר פתח לניסיונות חדשים. כתוצאה מכך, כל האספקטים של ההפקה (תאורה, אביזרים, מולטי־מדיה, תלבושות) מושפעים מהמיזוג החדש באופן שמאפשר פריצה של תפישות מסורתיות.

בנוסף, שילוב בין אמנויות דורש התייחסות סימולטנית של הקהל אל שני התחומים (קול ותנועה) כדי להגיע לרובד פרשני נוסף, כותבת אזולאי (2006). התייחסות זו מאפשרת לקהל להבין את מהות היחסים המורכבים המוצגים בטרויו או לקשר את ההיסטוריה להווה בעבודה צ'זנה. מעבר לכך, הצפייה הרב חווייתית מאתגרת את צפייות הקהל. למשל, *בטרויו*

ייתכן שהצופה יופתע מנגינה לא שגרתית בקונטרבס. בעבודה של דה מיי הצופה, שמצפה להאזין ליצירה מוסיקלית, מתבונן בתנועה של המבצע המכתיבה לחן לתוך תודעתו. בעבודתה של דה קירסמייקר אי אפשר להבדיל בין האנסמבל המוסיקלי ללהקת הרקדנים.

לסיכום, נראה כי למרות כל הניסיונות הרבים שנעשו בעבר לבחון את הפוטנציאל הגלום בקשר שבין מחול למוסיקה, מוסיקאים ורקדנים, יש עוד מקום להעמיק ולמצוא שילובים אפשריים נוספים. התחזית הסבירה היא שבעתיד יתבססו היחסים בין שני התחומים על התקדמות טכנולוגית ושכוריאוגרפים יתנסו בדרכים לשלוט במוסיקה. הרקדן ייצר את המוסיקה בעצמו ולמעשה יהווה את המוסיקה.

הערות

¹ סטיפל (Stiefel, 2002) מציג במחקרו A Study of the Choreographer/Composer Collaboration שבע אפשרויות לשיתופי פעולה בין מלחין לכוריאוגרף: מוסיקה שנכתבת לאחר הכוריאוגרפיה ומוקלטת, מוסיקה שנכתבת לפני הכוריאוגרפיה והמופע, ששניהם מוצגים לבסוף בהופעה חיה, מוסיקה שנכתבת לפני המופע ומוקלטת, מוסיקה שנכתבת לאחר כוריאוגרפיה ספציפית ומוצגת במופע חי, מוסיקה מאולתרת לכוריאוגרפיה בהופעה חיה, מחול שמאולתר למוסיקה מוקלטת ומחול שמאולתר למוסיקה חיה. ניתן להוסיף אפשרות נוספת למודל של סטיפל: מוסיקה וכוריאוגרפיה הנוצרות מתוך תהליך עבודה משותף ומוצגות יחד בהופעה חיה.

² את היצירה ניתן לראות באתר http://vimeo.com/35097546

³ ויזואליזציה היא מושג שלפיו הכוריאוגרפיה והתנועה מזוהות עם הגוון, הדינמיקה, המבנה והבסיס הקצבי של המוסיקה (Damsholt, 2007).

⁴ המנע באובייקט יוצר תגובה קינסטטית אצל הרקדן (Smith Autard,) (2002).

⁵ אחד מסממניו הבולטים של הזרם הפוסט־מודרני הוא טשטוש הגבולות בין אמנויות ובין תחומים (Banes, 1987).

⁶ קטע מהיצירה ניתן לצפייה בקישורים הבאים: http://vimeo.com/29526163; http://vimeo.com/29179836

ביבליוגרפיה

אזולאי, א. 2011. *תפקיד הציור*, מכון מופ"ת.
אוחזר מתוך:

http://www.mofet.macam.ac.il/ktiva/kivunim/article26/chapters/Pages/thepaint.aspx#top (1.6.13)

ורדי, א. אברבאיה, ע. פרל, ב־2002. *מוסיקה ממבט ראשון*, פרקי ברוק (ב), האוניברסיטה הפתוחה.

Banes, S. 1987. *Terpsichore in Sneakers: Postmodern Dance*. Middletown, Wesleyan University Press.

Blom L.A, Chaplin, L.T, 1982. *Intimate Act of Choreography*, University of Pittsburgh Press.

Cvejic’ B. &, de Keersmaecker A.T. 2013. En Atendant & Cesena, Yale University Press, New Haven and London.

Dahl, S. Friberg, A. 2007. *Visual perception of expressiveness in musicians’ body movements*, University of California Press 24 (5), 433-454.

Damsholt, I. 2007. Mark Morris, Mickey Mouse, and Choreomusical Polemic, *The Opera Quarterly* Vol. 22, No. 1, pp. 4-21, Oxford University Press.

Duggan, B, 2012. "Q&A: Sasha Ivanochko," series 808. Retrieved from: http://series808blog.wordpress.com/2012/10/22/qa-sasha-ivanochko/ (1.6.13)

Duggan, B. 2012. Q&A: Sasha Ivanochko, series 808, retrieved from: http://series808blog.wordpress.com 2012/10/22/qa-sasha-ivanochko/ (1.6.13)

Ecole de danse. 2013. "Sasha Ivanochko Biography". Retrieved from: http://www.edcmtl.com/en/sasha-ivanochko (1.6.13)

Guynemer, C. 2011. “'Movement' supplement dedicated to Thierry De Mey.” Retrieved from: http://www.charleroi-dances.be (1.6.13)

Harrop, T. 2012. “Todd Harrop>s musings on the arts”. Retrieved from: http://thmuses.wordpress.com/page/2/ (1.6.13)

Humphrey, D. 1987. *The Art of Making Dances*, Dance Books, Ltd, Hampshire, UK.

Jameson, F. 1990. *Signatures of the Visible*. New York & London: Routledge.

Nahachewsky, A. 2012. *Ukrainian Dance: A Cross-Cultural Approach*, NC: McFarland & Company.

Noverre, J.G, 2004. *Letters on Dancing and Ballet*. Alton: Dance Books.

Smith-Autard, J.M, 2000. *Dance Composition, Theatre Arts Series*, Psychology Press.

Plouvier, J. L, 2001. "Interview with Thierry De Mey for the Musica Festival in Strasburg, Brussels." Retrieved from: http://www.ictus.be/Scrapbook/DeMey-Eng.html (1.6.13)

Smith, C. 2013. Blending the Auditory With the Visual, IMPULS 2013. Retrieved from: http://www.icareifyoulisten.com/2013/02/blending-auditory-visual-impuls-2013 (1.6.13)

Stiefel, V. 2002. "A Study of the Choreographer/Composer Collaboration." Working Paper Series 22, Princeton University.

The Musicgallery, 2012. "The Music Gallery Presents: Sasha Ivanochko & Aaron Lumley." Retrieved from: http://www.musicgallery.org/eachevent.php?event_id=15 (1.6.13)

White, B. 2006. "As if they didn’t hear the music, Or: How I Learned to Stop Worrying and Love Mickey Mouse." *Opera Quarterly*, Vol. 22, pp. 65-89. Oxford Journals.

סטזיס (Stasis) תנועתית ככלי לניתוח כוריאוגרפי

אניה ברוד טל

מבוא

תופעות כמו הדמימה, הפסקת התנועה ושלילתה ביצירות מחול, עולות לדיון לעתים קרובות בשנים האחרונות, הן בשדה הכוריאוגרפיה הן בשדה המחקר על המחול. מאמר זה מבקש להוסיף זווית לדיון, מתוך הגדרת הסטזיס התנועתית שאליו שייכות תופעות אלה ושימוש בו ככלי ניתוחי. האופי הממוקד של כלי ניתוח זה מאפשר לא רק בחינה מפורטת של סטרוקטורות קומפוזיציוניות, אלא גם מבט על היצירה בהיבט רחב יותר של השדה שבו היא פועלת. בשורות אלה אדגים ניתוח של שלוש יצירות מופת מהבלט הקלאסי מסוף המאה ה־19 ואשווה אותן, באמצעות הסטזיס התנועתי, לשלוש פרשנויות שלהן מהמחול הפוסטמודרני של סוף המאה ה־20.

היצירות שיידונו כאן נבחרו בזכות היצגים בולטים ונרחבים של סטזיס שאפשר למצוא בהן: *היפהפייה הנרדמת* (Petipa, 1890), *קופליה* (Saint-Leon, 1870) ו*מפצח האגוזים* (Petipa & Ivanov, 1892). שלוש הפרשנויות בנות זמננו הן *היפהפייה הנרדמת* (Matz Ek, 1996), *קופליה* (Maggie Marin, 1993) והאגוז הקשה (Mark Morris, 1991). הנסיכה הישנה *מהיפהפייה הנרדמת*, הבובה המכנית *מקופליה*, בובת המפצח מתוך *מפצח האגוזים*, כל אלה הם דימויים מוכרים מהרפרטואר של הבלט הקלאסי והמחול העכשווי, המאופיינים בחוסר תנועה עצמאית, בפסיביות או בנוקשות. לכן הם מהווים נקודת פתיחה מתאימה לדיון על הסטזיס.

בהמשך, כדי להיטיב להבין את התהליך שנחשף בניתוח היצירות, המושרש עמוקות באופן שבו הסטזיס והתנועה או המוביליות נתפשים בתרבות המערבית, הדיון מתפצל למבט ״מיקרו״ על הגוף הרוקד ולמבט ״מקרו״ בהקשר התרבותי הרחב.

מה זה סטזיס?

הפירושים שניתנו למושג סטזיס מקיפים תחום נרחב של מצבים ומשמעויות. הפירושים שבהם בחרתי להשתמש במאמר זה הם עצירה, קיפאון, חוסר תנועה, חוסר התקדמות, חוסר התפתחות, יציבות, קביעות, סטגנציה ותקיעות. כמו כן איעזר במשמעויות הנלוות של המושג – חוסר החיים או המוות (כהנגדה לגוף חי) וחוסר החיות (כפי שהוא מתקיים בחפצים או בארטיפקטים).

במושג סטזיס, כמו גם בביטוייו במחול, מתקיימת איכות קונקרטית, מובהקת וברורה הנוגדת את תנועת המחול בת החלוף, החמקמקה והקשה להגדרה לעתים. ככזה הוא מגלם בתוכו פוטנציאל בעל ערך לקריאה ולניתוח של הטקסט התנועתי. חוקרים ויוצרים רבים רואים בתנועת המחול ייצוג של החיים עצמם. כפי שכותב פאזי (בתרגום חופשי לעברית), ״אנו רוקדים את החיים או יותר נכון אנו רוקדים את מה שאנו חווים כתהליכים של החיים״ (Pasi, 1981: 14). זוהי המחשה קינטית וויזואלית לתהליכים של חיים ולתחושות של חיות, פרקטיקה עתיקה השזורה במארג התרבותי של

האנושות. בירינגר (Birringer, 2005) מוסיפה שאנו הולכים לראות מחול מפני שאנו אוהבים תנועה ונהנים מריקוד בעצמנו. לדבריה, ריקוד הוא רכיב חיוני בתרבות הפיסית והמינית שלנו, ואולי הוא מגלם את התחושה הראשונית ביותר של חיות בגופנו.

לפיכך עולה השאלה מה הולם יותר משילוב הערכים של סטזיס וויטליות, חיים ומוות או חוסר חיות (ארטיפקטים), בשיטות הקריאה והניתוח של יצירות מחול? שאלה זו מקבלת משנה חשיבות בהתחשב בעובדה שהכלי הראשוני והמרכזי שבאמצעותו מחול נוצר ומתווך הוא הגוף האנושי.

הסטזיס כמושג בהקשר של מחול לא נחקר באופן מעמיק ולא זכה לעדנה בקרב חוקרים ואנשי מחול. יש הבוחרים שלא להתייחס אליו כלל, מפני שמנקודת ראותם הוא מעקר את המחול ממרכיבו המהותי ביותר – התנועה. דוגמה לכך אפשר לראות בהצעתה של האנה (Hanna) להגדיר מחדש מהו ״מחול״. היא מבקרת את הגדרתו המוכרת של קורת (Kurath): *Rhythmic movement having as its aim the creation of visual designs by a series of poses and tracing patterns through space in the course of measured units of time, the two components, static and kinetic, receiving varying emphases and being executed by different parts of the body in accordance with temperament, artistic precepts, and purpose.* (C, Webster's Third International Dictionary. 1961; 572)

האנה מציעה הגדרה מתקנת, ללא המונחים המזוהים עם הסטזיס:

[...] focusing on nonverbal body movement rather than a static "series of poses" and "tracing of patterns", and emphasizing that motor activities are not ordinary and that motion has inherent value (Hanna, 1987).

פון קלייסט (1810), במסה על תיאטרון הבובות, מבטא עמדה קיצונית יותר בנוגע לדמימה, שלפי תפישתו אינה חלק מהריקוד:

הבובות צריכות לקרקע, כדוגמת בנות־הליל, רק כדי לנוע בה, להפעיל מחדש בכוח המעצור בן־הרגע, את תנופת האיברים: אנו צריכים לה, על מנת לפוש עליה, להתעודד מהתאמצות הריקוד: רגע אחד, שהוא עצמו כנראה אינו ריקוד, ואשר אין לעשות בו דבר, מלבד מעשה הטשטוש ככל האפשר.

יצירתו של דאגלס דון *Dance Exhibit 101* (Dunn, 1974) היא דוגמה לעמדה הפוכה מזו שמבטאים האנה ופון קלייסט. דון, שהיה תלמיד ורקדן של מרס קניגהאם, יצר יצירה שבה המרכיב התנועתי היחיד של הפרפורמר הוא דום תנועתי מוחלט. יצירה זו ביטאה את הרעיון שכל תנועה יכולה להיות מרכיב כוריאוגרפי, ובכלל זה דום תנועתי (:Banes, 1987: 188). בסוף שנות ה־90 של המאה ה־20 ובתחילת המאה ה־21, העיסוק בדום התנועתי, שהוא אחד מסוגי הסטזיס, ובאיון התנועה מהכוריאוגרפיה, תופס מקום מרכזי בעבודותיהם של כוריאוגרפים אקספרימנטליים. מגמה זו קנתה לה מקום באירופה תחילה, ובהמשך בארצות הברית. העבודות שאיפיינו אותה, לדברי אנדרה לפקי (Lepecki, 2006), צנחו מתוך

ההתנגדות להווייה המודרנית, המכוונת יותר ויותר לקראת תנועה שוטפת ללא מעצור.

הדיון בעניין הוצאתו של הסטזיס מהמחול או הכללתו במחול אינו מסתיים כאן. חוקרים ויוצרים מתלבטים בשאלה אם מוקדי הסטזיס הם חלק מהטקסט התנועתי או שיש לראות בהם "פסק זמן" מאותו טקסט. ועם זאת, סטזיס קיים בכל טקסט של מחול - בין אם נחליט לראות בכך תופעה שלילית או תופעה חיובית. למעשה, כל כוריאוגרפיה המוכרת לי כרקדנית, ככוריאוגרפית, כמורה וכחוקרת מחול נושאת בתוכה סוג מסוים של סטזיס. אין בכוונתי לצדד בהכללתו המכוונת של הסטזיס בכוריאוגרפיה או לקרוא לצמצומו. אני מאמינה שחלק ניכר מהיצגיו בטקסט התנועתי אינם מכוונים ושבמקרים רבים הם בלתי נמנעים. במקום זאת, ברצוני לפתוח כאן צוהר לפוטנציאל הגלום בשימוש בו ככלי אנליטי, מתוך הסתמכות על עבודת המחקר שכתבתי בהנחייתה של פרופ' נורית יערי (Brud Tal, 2013).

^{**שיטת המחקר**}

במחקרי חיברתי מודל של ניתוח תנועה וקומפוזיציה תנועתית, היוצא מתוך מיקוד בדימויים סטטיים ובמצבי סטזיס תנועתיים והבוחן את רכיבי הכוריאוגרפיה על בסיס דמיון למוקדי הסטזיס או הנגדה למוקדים אלה. המודל מתבסס על שיטת ניתוח התנועה LMA (Laban Movement Analysis) של רודולף פון לאבאן (Rudolf von Laban), על שיטת אפקט הוויטליות (Vitality Affect) של הפסיכואנליטיקן דניאל סטרן (Daniel Stern) ועל גישותיהם של חוקרי המוסיקה ברי ואלאס (Berry Wallace) ולואיס ראוול (Lewis Rowell).

שיטת ה־LMA של לאבאן, ניתוח מאמץ (כוח)־צורה (Effort-Shape Analysis), משמשת אותי כמתודת בסיס כללית הממפה את תנועת המחול בזמן לפי ארבעה פרמטרים: "גוף" (Body), "מרחב" (Space), "צורה" (Shape) ו"מאמץ" או "כוח" (Effort). שיטה זו, BSSE בראשי תיבות, קושרת את התנועה או הסטזיס התנועתי למרכיב הבעתי אישי של הרקדנים וגם להקשר הז'אנרי והתרבותי שבתוכו הם פועלים, (McLean, 2002: 5). כדי לאפיין את הדימויים וההיצגים הסטטיים שבמרכז הדיון הגדרתי ארבע קטגוריות של סטזיס:

הסטזיס הטמפורלי מבוסס על פרמטר ה"גוף"² של לאבאן, הנע או העוצר בזמן. כלומר, קטגוריה זו מסמנת מצבים הבאים לביטוי בעצירה של רקדן/נית, של קבוצת רקדנים או של איבר כלשהו בזמן³. הסטזיס הטמפורלי אינו שולל אפשרויות שונות של דינמיות בזמן הדמימה, אלא בוחן את הכוריאוגרפיה מנקודת מבט של משך זמן.

הסטזיס המרחבי קשור להיבט של החלל או המרחב. הוא מתבסס על פרמטר ה"גוף" ועל פרמטר ה"מרחב"⁴ של לאבאן. קטגוריה זו משמשת לסימון ביטויים תנועתיים שאינם מתקדמים במרחב או תנועות מוגבלות וחד־מדיות מבחינה מרחבית הנמנעות מחדירה לאזורים ולמפלסי גובה מסוימים, כמו טקסט תנועתי ללא קפיצות או ללא עבודת רצפה⁵. גם כאן המונח יכול להתייחס לרקדנים רבים, לנף בודד או אפילו לאיבר מסוים, מתוך בחינה של הגבלות וחסיסיות תנועה.

במצבים רבים תיתכן חפיפה בין הסטזיס הטמפורלי לסטזיס המרחבי. לרוב שתי קטגוריות אלה מופיעות יחד. גוף שלא אז במרחב כלל, בדרך כלל, גם לא אז בזמן. עם זאת, יש גם הופעות של סטזיס בזמן שבהן יש התקדמות במרחב ולהיפך⁶. מאחר שכמה מההיצגים החשובים ביצירות הנידונות כאן מדגימים סטזיס טמפורלי במנותק מהסטזיס המרחבי, העדפתי להפריד בין שתי הקטגוריות למרות החפיפה הצפויה.

הסטזיס הדינמי מתאר חוסר שינוי או הסתיידות בדינמיקה של תנועת הגוף. לצורך הגדרתו הסתמכתי על פרמטר ה"גוף" ופרמטר ה"מאמץ" (effort)⁷ של לאבאן. פרמטר ה"מאמץ" עונה על שאלות כגון: מהי האיכות הדינמית של התנועה, מהם גוני הרגשות שהיא מייצגת ואיזו טקסטורה יש לה. כפי שמציינת ורה מלטיק (Maletti, 1987), אספקט זה מספק אינפורמציה איכותית על התנועה, להבדיל מאינפורמציה כמותית, ועוסק לא רק בצדדים האמוציונליים שלה אלא גם במוטיבציה לתנועה ובהתכוונות אליה.

בקטגוריה זו שיטת אפקט הוויטליות של סטרן⁸, שנועדה לשמש כלי רגיש לקליטת סימני תקשורת לא מילולית אצל תינוקות, המתמקדת בקריאת ביטויים של תחושות דינמיות קינסתטיות מתוך הבחנה בין איכויות "חיות" (animate) לאיכויות "לא חיות" (inanimate), משמשת "ארגז כלים" למונחים תסיסה (סערת רוח), ציפה מתקדמת, התפוצצות, קרשנדו, התפרצות, התרחבות ודעיכה (faint). בנוסף, גישתו של ואלאס (Wallace, 1976: 11), המגדירה סטזיס טונאלי כחוסר גיוון או התפתחות בגובה הצליל, וגישתו של ראוול (Rowell, 1983: 172), המשייכת תופעות כמו מסה של צלילים (sound mass), מוסיקה לא היררכית, קליימקס מוסיקלי מתמשך ומוסיקה עם "too much mobility" לתחומי המוסיקה הסטטית, מסייעות לקבלת הכוונה בנוגע לתנועות המחול השייכות לקטגוריה זו.⁹

הסטזיס המבני מגדיר תבניות תנועה או קומפוזיציה תנועתית המאופיינת בסטזיס. למשל, סדרת תנועות שאינה משתנה וחוזרת על עצמה שוב ושוב¹⁰. בנקודה זאת התבססתי על ארבעת הפרמטרים של לאבאן, כדי לאבחן את מאפייני הקומפוזיציה. גישתו של ואלאס (1976: 7), שלפיה במוסיקה סטזיס מבני מתקבל כאשר הרכיבים הבסיסיים הבונים יחידת מוטיב נתונה נותרים ללא שינוי, סיפקה לי הכוונה למקביליה הכוריאוגרפיים. בנוסף, גישתו של ראוול (1983: 172), המגדירה סטזיס מוסיקלי בתופעות כמו צלילים ב-"time loops" וכמוסיקה המאופיינת בריבוי ציטטות ואלוזיות, סייעה להגדרת התופעות הכוריאוגרפיות המקבילות השייכות לאספקט זה.

לצורכי מינוח השתמשתי בטרמינולוגיה המקובלת לפי אסכולת ואגנובה (Vaganova, 1969)¹¹ ובמונחים מקובלים מתחומי המחול המודרני.

^{**בין הקפאת החיים להחייאת חפצים - הסטזיס הטמפורלי**}

בהיפהפייה הנרדמת של פטיפה, השינה של אורורה וממלכתה קיבלה ביטוי בהקפאה ארוכה ומתמשכת של תנועותיהן בזמן. הפסקת תנועה זו תיפקדה כתמונת במה מרהיבה וכהנכחה של הפסקת התנועה. הדמימה היא פרקטיקה ששורשיה בריקוד הגיאומטרי של מחולות החצר, שעוצבו החל במאה ה־16. הרצון ליצור מניפולציה על המרחב, למשטר אותו ולשלוט בו הביא לניסוח צורות גיאומטריות מדויקות שהקפואו את תנועות הרוקדים (Nevile, 1999: 805-836). צורות מרחביות אלו, שסימלו את היופי, הארגון והשליטה המלכותית, היו לעתים טעונות במשמעויות סמליות¹². ההקפאה של מקהלת הבלט בתמונות tableaux מרשימות היא פרקטיקה שהבלט ירש ממחולות החצר. כפי שמסביר גרשקוביץ', מבני ה־Corps de ballet המסורתי במאה ה־18, במאה ה־19 ובתחילת המאה ה־20 הזכירו בובות נייר רבות שניצבו כתמונת סטילס יפה המאורגנת בהרמוניה (בסטזיס טמפורלי). מבנים אלה שימשו, למעשה, תפאורה חיה. רק במאה ה־20 הפך האנסמבל הנשי לאורגני יותר ודוקורטיבי פחות והחל לנוע בזרימה יותר מאשר לנכוח באופן סטטי (Greskovic, 2005). הדמימה בזמן, על בימת המחול, מנכיחה את הקפאת התנועה.

בהיפהפייה הנרדמת של אק אין כלל דמימה של אורורה הישנה. השינה מומרת בתנועה רופסת של נערה מסוממת. זהו שינוי רדיקלי, המשמיט לחלוטין את הסטזיס הטמפורלי שנקשר בדימוי הנוסיכה. לפקי טוען שעם

תחילת התהוות הבלט, בתקופת הרנסנס ובראשית התקופה המודרנית, התפתח רעיון ה־"being-toward-movement" ("היות־מכוון־לתנועה"), שהוא תוצר של הפרויקט המודרניסטי. הכוונה היא לתנועה שוטפת וזורמת ללא מעצור בזמן, המנסה להתפשט במרחב במידת האפשר, (Lepecki, 2006). שנתה "מלאת התנועה" של אורורה היא פועל יוצא של רעיון מנחה זה. המכוונות לתנועה והנטייה להמעיט בסטזיס הטמפורלי כה בולטות אצל אק, עד כי ה"שיט הפסיבי בסירה" של פיית הלילך ופלוריומנד¹³ מגרסתו של פטיפה מומר אצלו בנהיגה אקטיבית במכונית. שינוי זה מצמצם מאוד את האיכות הסטטית של ההיצג.

הקינטיקה של הבובות, המוצגת על ידי הבובה המכנית קופליה ובובת המפצח, כמו גם על ידי הבובות האחרות המצטרפות אליהן בסדנה של קופליוס ובמסיבת המשפחה, היא אלמנט היסוד ביצירת הדימוי הסטטי המרכזי *בקופליה* וב*מפצח האגוזים*. הקינטיקה הבובתית באה לביטוי בשתי צורות של סטזיס טמפורלי. הראשונה, הקפאת איברים בזמן בעוד שתנועה בחלקים אחרים של הגוף מניעה את האיברים ה"קפואים" במרחב (סטזיס טמפורלי, אך לא מרחבי). לדוגמה, ידיה של קופליה נעות רק ממפרקי הכתפיים בעוד המרפקים ושרשי כף היד עוצרים בזמן. למרות חוסר הגמישות במפרקים הקטנים, הידיים, בפוזיציה קפואה, נעות במרחב בזכות התנועה במפרקי הכתפיים. הקפאת האיברים מקטינה באופן יזום את אפשרויות התנועה ונותנת לדמות אופי חפצוני.

ביצועים גבוהים עד כדי מיכון היו לדרישה הבסיסית של הבלט, שעם התפתחותו הציג צורות מורכבות מאוד של קואורדינציה וחוקי תחביר. תנועת הבובות, המהווה בו בזמן הפשטה של התנועה והרכבה של צורת תנועה חדשה, הדורשת התארגנות תנועתית נוספת, היא מניפולציה קינטית שנעשתה בתוך תחומי הבלט הקלאסי באמצעות דמויות קלאסיות מרכזיות¹⁴. זוהי נקודה מרכזית להבנת האימפקט של הדימויים הסטטיים האלו. כצורת מחול, הבלט מסמל את החיות והוויטליות ובו בזמן הוא אחת משפות התנועה ואמנות הגוף המלאכותיות והמנוסחות ביותר. במקור, רבות מתנועות הבלט הומצאו בהשראת תנועות של חיות (לדוגמה: Pas de cheval, Pas de chat), מחולות עם (de Tombé, "ליפול" Jété, "לזרוק" Basque) או פעולות יומיומיות ("לזרוק" Royce, 1984: 11), עברו תהליכים ארוכים של עידון עד שהגיעו אל במת הבלט, רחוקות מכל משמעות ישירה. תנועת הבובות המכניות, שמעבר לחוקי הבלט הנוקשים הקשורים לסטזיס הטמפורלי ולסטזיס המרחבי נתונה למשטר חוקים נוסף, מדגישה את מלאכותיות השפה התנועתית של הבלט, שהתרחקה מה"טבעי" וה"ספונטני".

שורשיה של הצורה השנייה של הסטזיס הטמפורלי בקינטיקה הבובתית, העיצורים ה"חותכים" את רצף התנועה, מגיעים גם הם מהתחביר התנועתי של ריקוד החצר הגיאומטרי. הקונטרסט בין פוזה לתנועה היה נפוץ כבר אז ופעל בשתי דרכים שונות ליצירת משמעות. הראשונה, כפי שמסביר מרק פרנקו (196: 2001: Franko), היתה שהייית תנועה מאופקת שהדגישה את הקלילות, החיוניות והמהירות של התנועה הניגודית לה. השנייה, אופיינית בעיקר לבארוק, מדגישה את העצירה עצמה במקום את התנועה הניגודית לה. זהו אספקט אסתטי הקרוי Fantasmata והוא מתייחס למתח שבין פוזה לתנועה, שבו הפוזה יוצרת אשליית מעוף (Ibid, 2000: 40). הבלט, שכידוע נוסד באופן רשמי עם פתיחת האקדמיה הראשונה, "Académie Royale de Musique et de Danse" (צרפת, 1661)¹⁵, התבסס על העקרונות שהונחו במחולות החצר ובכללם חמש עמידות המוצא ושלל פוזות ופוזיציות שהיו בסיס להרכבת התחביר התנועתי. שפת הבלט הקלאסי, שנוסחה לפרטי פרטים בכלכלת מרחב ובכלכלת זמן, משתמשת בפוזות ובפוזיציות כנקודות מוצא וחתימה של תנועות ומשפטים

וכנקודות ציון שקופות שדרכן עוברת כל תנועה (Kirstein, Stuart, & Dyer, 1987). שתי צורות סטזיס טמפורלי אלה, המרכיבות את הקינטיקה הבובתית, קשורות קשר עמוק לתחביר של הבלט הקלאסי ולשורשיו ההיסטוריים ומדגישות את המלאכותיות של הבלט הקלאסי ואת המיכון והמשטור שהבלט משליט על הגוף הרוקד.

היוצרים בני זמננו משתמשים במסד הקיים של הקינטיקה הבובתית, שכבר נוצר ביצירות הקלאסיות, אבל עושים זאת בצמצום ומפחיתים את הופעותיה. בנוסף, הם נוקטים גישה דמוקרטית יותר כלפי הגוף ובאותו תקציב זמן יוצרים גודש של תנועה וקווי נרטיב המתרחק מהסטזיס הטמפורלי. מאגי מארן מחליפה במערכה הראשונה את קופליה - מאגנט אנושי (בובה המוצגת על ידי רקדנית) - בארטיפקט בדמות סרט, ומעמיקה את הסטזיס של ההיצג. עם זאת, תנועת הבובה המופיעה בסרט עוברת מיסוך באמצעות תנועות המצלמה ומהלכי העריכה שביסוד המבע הקולנועי, ובאופן זה מצטמצם מאוד הסטזיס הטמפורלי בתנועותיה. הקופליות המוכפלות מהמערכה השנייה משולבות רק מעט בקינטיקה הבובתית. בהמשך תנועתן משתנה ל"חתולית" ו"מתנחמדת" ומאבדת מהדיסקרטיות ומהנוקשות. אצל מרק מוריס, ההופעות של בובת המפצח בעלת הסטזיס הטמפורלי עם הקינטיקה הבובתית קצרות מאוד ביחס ליצירת המקור. הדבר בולט עוד יותר על רקע הגודש התנועתי והנרטיבי שמאפיין את האגוז הקשה בהשוואה *למפצח האגוזים*. גם כאן האיכות הסטקטית של התנועה (פועל יוצא מהתחלות תנועה פתאומיות ומעצירות חדות) מתונה יותר. הבובות האחרות במסיבת חג המולד של מוריס מתאפיינות בפחות עיצורי סטזיס טמפורלי מחברותיהן ביצירה הקלאסית, מפני שהן עברו "לפעול על חשמל". תנועתן מתאפיינת רק בקיטועים אחדים בזמן, המסונכרנים עם לחיצה על השלט המפעיל אותן.

בשלוש היצירות העכשוויות מופיעות אפיזודות קצרות של סטזיס טמפורלי ומרחבי. דמימות המדמות שינה, עילפון ומוות מתרחשות בזמן קצר מאוד. אפיזודות אלה, המשמשות מעין תבלין של אתנחתות קצרות, מדגישות את הרצפים הגועשים של התנועה סביבן.

^{**מהגבלה אופקית להגבלה אנכית - הסטזיס המרחבי**}

השינוי הקיצוני ביותר בנוגע לסטזיס המרחבי, כמו גם בנוגע לסטזיס הטמפורלי, מתרחש בחידוש של *היפהפייה הנרדמת*. בעוד שאצל פטיפה אורורה והממלכה קופאות במרחב, אורורה של אק נעה במרחב באופן מגוון ורב־ממדי. המחשה דרמטית זו מקפלת בתוכה שינויים ותמורות בתפישה המרחבית, שחלו במחול המערבי במרווח הזמן שבין היצירות הקלאסיות ליצירות העכשוויות. רמז להבנת השינויים האלה מצוי בגישתו של לאבאן, המבדילה בין שימוש חד־ממדי במרחב לשימוש רב־ממדי בו. לאבאן תפש את המרחב כמפה רבת אפשרויות ולא כ"קולב לתליית תנועה" שיש בו נקודות ציון קבועות. הוא סבר שהגישה המרחבית של הבלט מוגבלת וחד־מדית וקרא לתלמידיו לחפש "מרחבים חדשים" (Bradly, 2009).

סטזיס מרחבי בא לביטוי בריקודים הגיאומטריים של מחולות החצר באופן שבו מוקמו הרקדנים במרחב, בהובלתם ובהעמדתם בתוואי מרחבי מדויק שאין לסטות ממנו, ליצירת חיזיון מרהיב ומפגן שליטה. גם ביציבה ובהתנהלות הגופנית של הרוקדים בריקודי החצר היו מאפיינים של סטזיס מרחבי. אחד הבולטים ביניהם היה הדרישה ליציבה ורטיקלית, המכונה על ידי פרנקו "postural erectness" (Ibid, 2001: 191). היציבה הוורטיקלית מדגישה את הזקיפות, את שאיפת הגוף מעלה בציר האנכי, ומונעת תנועה של הגב לפנים, לאחור או לצדדים. לדברי ביינס, יציבה זו (שידועה בכינוי "up pull"), מעוגנת בתפישות ההיררכיה המעמדית של אנשי האצולה באירופה בתקופת הרנסנס והברוק, שראו בה דרך התנהגות

ההולמת את בני מעמדם⁶¹. הבלט, שצמח ממחולות החצר, הקצין עוד יותר דרישותיו מהגוף הרוקד והכתיב באופן נוקשה ומפורט את מיקום האיברים והקואורדינציה ביניהם בכל תנועה ובכל עצירה. בין החוקים הבולטים היו ה־turn out, ה־pull up, ה־turn out¹⁸, חוק ארבע הנקודות¹⁹ וחוק ה־point²⁰. חוקי יסוד אלה, החלים על כל תנועות הבלט הקלאסי, מגבילים את אופן החזקת הגוף במרחב בכל זמן נתון ולפיכך יש בהם ביטוי של סטזיס מרחבי²¹.

זקיפותו הנוקשה של המפצח של פטיפה היא אולי תמצית רעיון ה"זקיפות המודגשת", המתפקדת כ"נכון ו"יפה" לא רק על פי חוקי היציבה הנהוגים בבלט אלא גם כייצוג "נכון ויפה" של המגדר הגברי, כפי שהיה מקובל באותם ימים. גבו נשאר זקוף תמידית והקפיצות לגובה, שבדרך כלל מלוות בתנועתיות קלה של הגב (בעיקר בנחיתות), מתבצעות ללא תנועה כלל²². הסטזיס המרחבי הבולט בזקיפות המודגשת של המפצח מחוזק על ידי הבלטת הציר הוורטיקלי בקפיצות רבות לגובה. הקפיצות עצמן אינן מוגבלות בגובה, אבל יש הגבלה על השטח ההיקפי של התנועה, בדומה למעלית שנעה בציר האנכי בתוך פיר, ללא אפשרות לסטות לצדדים. לעומתו, המפצח מהאגוז הקשה בגרסה של מוריס שומר על הזקיפות, אבל העדר הגוון החיילי והקפיצות המדגישות את המאונך ממתנים את הדגשת הציר האנכי ואת הגבלת התנועה אליו, באופן התואם גם את גישתו המגדרית הגמישה של היוצר (Cohen R. S., 1998).

אם אורורה של פטיפה ב־Rose Adagio הציגה את מיצוי היכולות הבלטיות בשיווי משקל מרשים על האצבעות, תוך הבלטת הציר האנכי, האורורה של אק שועטת במרחב אפילו ב"שנתה", באופן המדגיש את ההתקדמות בציר האופקי. בסולו השלג השחור אורורה של אק מדגימה סטזיס מרחבי המהופך לעקרונ ה־pull, כשהיא משולבת בדילוגי ה־Chug (קפיצה הנגררת על הרצפה, בלי התרוממות) החוזרים על עצמם כמו פזמון ומבוצעים ב־plié נמוך, ללא יישור רגליים ותוך התקדמות אופקית רבה. הדגשת כובד התנועה וההתקדמות האופקית יוצרת תחושה כאילו תקרת זכוכית מרחפת קרוב מעל לראשה. היצנים אלה של הקינטיקה הבובתית המוחלשת והמצומצמת, והאיכות ה"אנטי בלטית" של אורורה ביצירות בנות זמננו, הם רק חלק משינוי הגישה המרחבית של היוצרים בני זמננו.

כל אחת משלוש היצירות בנות זמננו מציגה שפה תנועתית ייחודית ליוצר, עם חוקיות משלה, שאינה נתונה לחוקיות מוכתבת ולקונווציות כוריאוגרפיות אחידות כמו ביצירות הקלאסיות. היוצרים משוחררים מהצורך לעמוד בסדר ובארגון המרחבי המאופק והמדויק של הבלט הקלאסי והאפשרויות העומדות בפניהם כמעט ואינן מוגבלות. השימוש במפלס הרצפה ובמגוון של מנחים ותנועות גב שלא היו קיימים בבלט הוא עכשיו חלק בלתי נפרד מהשפה התנועתית. החיפוש של היוצרים אחר שימושים חדשים ומגוונים בחלל מצמצם את הופעות הסטזיס המרחבי. ריבוי הגירוויים החזותיים וריבוי האפשרויות המדיאליות דוחפים את היוצרים בני זמננו לגלות או ליצור מרחבים חדשים. הפתרונות הם לעתים נדידה בין מדיות שונות. שלושת היוצרים בני זמננו עושים שימוש בהקרנות ובמדיות נוספות. הטקסט עובר מהבמה לטקסט מוסרט, לטקסט דבור ולעתים הוא נמצא ביותר ממרחב אחד בז־זמנית. תופעה זו מציבה אתגר חדש ליוצרים, לרפרורמרים ולקהל, בכל האמור בביצוע, בקליטה ובהכלה של האינפורמציה התנועתית.

אחת הדוגמאות הבולטות לריבוי מרחבים מדיאלי נמצאת ב*קופליה* של מארן. במערכה הראשונה קופליה מופיעה בהקרנה, בזמן שעל הבמה מתרחשים מבני התנועה של החבורה השכונתית. בחירה לעקוב אחר מרחב מדיאלי אחד מאתגרת את המעקב אחרי המרחב האחר. גם חוסר הלכידות של המרחבים במדיות השונות מקשה על המעבר החלק ביניהם. בעוד הריקוד על במה יכול להתקיים רק במרחבי הבמה ולכן מרחבי הפעולה של הדמויות המשתתפות בו מוגבלים, המדיה הקולנועית,

שבפועל תחומה למסך, יודעת לעבור מרחקים גדולים בזמן קצר ולהציג נקודות מבט מגוונות, ואילו הטקסט הדבור, חסר המרחב הוויזואלי, מתקיים במרחבי הדמיון ללא הגבלות. כאשר כמה מרחבים מתקיימים ביצירה אחת, לפעמים בעת ובעונה אחת, נדרשת יכולת לגשר על פערי חוסר הלכידות.

ממסגרת מצומצמת עם תנודותיות רבה

למצבי קיצון - הסטזיס הדינמי

שנתה של אורורה ב*היפהפייה הנרדמת* של פטיפה מלמדת על המרקם הדינמי האופייני לבלט הקלאסי. השינה היא מצב של חוסר שינוי בדינמיקה שבתנועת אורורה ומחלכתה, הנמשך זמן רב. עם זאת, אורורה המדמה מצב כביכול חסר שליטה והיפוטוני, שוכבת בפוזה מעוצבת לפרטים, בשליטה מלאה, רגליה מוצלבות וכפות רגליה מתוחות ב־Point. המצב הזה מצריך השקעה גופנית. כלומר, למרות הדימוי של העדר מוטיבציה תנועתית, הגוף עדיין מושקע אנרגטית בפוזה. זוהי אחת מנקודות הקצה בציר הדינמי של התנועה, שיא ההרפיה שהבלט מאפשר.

במחולות החצר, כמתואר לעיל, הגוף הרוקד נדרש לאיפוק ולדיוק תנועתי רב והיה מצוי במצב של ריסון מתמיד. לפיכך, תנועתו אופיינה בסטזיס דינמי מסוים. חלק מהריקודים אמנם שילבו קפיצות, המצריכות השקעה של מאמץ גופני רב יחסית, אבל מאמץ זה רוסן על ידי הדרישה להחזקת גוף מוקפדת, לקואורדינציה בין חלקי גוף, לקלילות ולאיפוק. כלומר, הגוף היה נתון כל הזמן במצב שבו אין שחרור מוחלט וגם לא פרץ של אנרגיה, כדי לא לחבל בצורה הרצויה.

הבלט הקלאסי, שצמח מתוך מחולות החצר, הציג רפרטואר תנועות עשיר שהרחיב מאוד את אפשרויות הגיוון הדינמי של התנועה. עם זאת, חוקי היסוד שלו (turn out, pull up וכו') חייבו מתח שרירי מתמיד, וכמובן ניהול תנועה מוקפד בזמן ובמרחב, שאינו מאפשר "התפרצויות" דינמיות וגם לא "דעיכות" מוחלטות. גם הריקוד על נעלי ה־Point, שהוכנס ב־1832²³, דרש התגייסות גופנית גדולה ובו בזמן היווה גורם מרסן מבחינה דינמית והשאיר את הטווח הדינמי של התנועה מוגבל. הבלרינה שרקדה על קצות האצבעות נדרשה להתמקדות בציר האנכי כדי לשמור על שיווי המשקל. אחד האמצעים שהכניסו גיוון בתוך הטווח המצומצם היה הקונטרסט הדינמי שבין פוזה לתנועה. הקינטיקה הבובתית שנולדה ביצירות הקלאסיות מציגה הקצנה במרקם הדינמי של הבלט. הקפאת חלקי הגוף דורשת ריסון כפוי, המצמצם את הטווח הדינמי של התנועה אף יותר מאשר בתחביר הרגיל של הבלט. נדרשות נוקשות ודריכות קבועות, כדי לשמור על ההקפאה. המתח השרירי גבוה במיוחד. העיצורים התדירים, לעומת זאת, מצריכים שני מצבים דינמיים הפוכים, האחד "מתנוע" והשני "בולם". הדמימה נטענת בתנועה שקדמה לה או בזאת שעתידה לבוא. נוצרות תנודות רבות וצפופות מאוד בזמן בתוך טווח דינמי צר. זהו גם הבסיס להבנת אחד ממחוללי הגיוון הדינמי בשפה התנועתית של הבלט.

מבט על המרקם הדינמי בשפות התנועה של שלושת היוצרים בני זמננו מדגים קשת דינמית רחבה בהרבה מזו של הבלט. בצדה האחד רפיון מלא, מגדומה תודוזיפאב לש תויופלעתה וא הניש. לדוגמה, קלרה מהאגוז הקשה "ישנה" ברגליים פסוקות ובגוף רפוי; ב*קופליה* פריץ השתוי "שפוך" על הכיסא. שתי הדמויות הללו אינן מזכירות כלל את השינה האסופה ומתוחת הרגליים של אורורה ביצירה הקלאסית. בצדה השני של הקשת הדינמית אפשר למצוא היצנים תנועתיים טעונים אנרגטית, כמו קפיצותיו שלוחות הרסן של קרבוס בדמות הרופא המיילד בסצינת "חדר הלידה" ב*היפהפייה הנרדמת* של אק, או מכונת הענק הנעה לקראת מטרה באינטנסיביות מתגברת בדמות הקופליות של מארן.

התנועתיות של אורורה ב*היפהפייה הנרדמת* של אק, מרגע שהיא נדקרת ממזרק הסם, מאופיינת בסטזיס דינמי בולט. צעדיה ההיפוטוניים, גוררי הרגליים, ידיה הזרוקות ללא חיות, תנועתה ה"כבויה", ה"נסחפת" והלא מכוונת מדגמות כולן שטיחות דינמית. ה־motivating power for movement" (Maletì, 1987) של אורורה נמצא ב"דעיכה מתמשכת" (Stern, 1985). במידה מסוימת, היצג היפוטוני זה של אורורה מהווה פיתוח של ההיפוטוניה התנועתית של הבובה פטרושקה (Fokine, 1911)²⁴, רעיון תנועתי שבא למימוש קיצוני אף יותר ב*שלגייה* של פרלז'וקאז' (Preljokaj, 2010), שבה הנסיך המושיע רוקד עם גווייה, כביכול.

קטעים של סטזיס דינמי, העומד בניגוד ל"דעיכה המתמשכת" בהיפוטוניה התנועתית של אורורה, אפשר לראות בכל שלוש היצירות, שבהן הרקדנים משולבים בקטעים המהווים שיא מתמשך של מאמץ בהיפרטונוס לאורך זמן. פריץ הנלכד ב"מלכודת הדבש" של הקופליות, לדוגמה, נאלץ לרקוד עד להתשה. מצבים דומים יש ברבים מהקטעים הקבוצתיים ב*האגוז הקשה* של מוריס ובה*יפהפייה הנרדמת* של אק. הגישה המוסיקלית המפורטת של מוריס, המזכירה את גישתו המוסיקלית של ג'ורג' בלנשיין (Ulrich, 2010), מרמזת לסיבה לתופעה זו. בלנשיין נהג להניע את רקדניו לאורך פרקי טקסט ארוכים במהירות חסרת תקדים לדורו, באינטנסיביות תנועתית שמתוארת על ידי קירסטיין כתנועה המקבילה לזו של יונק דבש לאורך "משכים ארוכים" (Kirstein & Raynolds, 1983: 114). בטקסטים תנועתיים מסוג זה הגוף הרוקד נאלץ לעבוד ביעילות ובחסכנות כדי להגיע לסוף הקטע בשלום. החסכנות מביאה להשטחה דינמית מסוימת של התנועה. ביטוי קיצוני לתופעה זו אפשר היה למצוא בשפת התנועה שאיפיינה את אדוארד לוק ולהקתו, La La La Human Steps, בשנות ה־80 של המאה ה־20²⁵.

סטזיס דינמי מעניין מצוי באדאג'יו ה־slow motion הקבוצתי ב*קופליה* של מארן. החבורה השכונתית נעה בזונות, כאילו היא מצולמת בסרט בהילוך אטי. ההליך משטיח מאוד את המנעד הדינמי של התנועה²⁶. לפקי מכנה תנועה מסוג זה, בעקבות גסטון בשלארד (Bachelard, 1994: 215), בשם "slower ontology". התופעה מאפיינת כוריאוגרפים מזרמים שונים באירופה ובארה"ב מתחילת שנות ה־2000 ואפשר לראות בה קריאת תיגר על תפישת מהות המחול המערבית. אם המחול תפש את עצמו כ"מכוון תנועה" וכ"מכוון זרימה", ה־"slower ontology" משנה הגדרות ותפישות ומדגימה מחול שמאט את השטף ההיסטורי²⁷ ומתנער מ"האבק ההיסטורי" (Lepecki, 2006). בין אם כוונתה של מארן היתה חתרנית באופן שלפקי מציע ובין אם לאו, המהלך מבדל את האטיוד מהזמן האקטואלי של היצירה, כאילו התרחש במרחב אחר, מחוץ לזמן הדיאגטי²⁸. מאחר שהחבורה השכונתית של מארן היא אלוזיה לכנופיות הרחוב שב*סיפור הפרברים* של רובינס (Riding, 1996), האטיוד המבודל בסטזיס דינמי הוא בבחינת היוצא מהכלל, שאינו מתנהל לפי מסורת סיפור האהבה של *סיפור הפרברים*. אם ב*סיפור הפרברים* האהבה לא קיבלה הזדמנות להתממש, בפרברי ליון של מארן האהבה היא צורך בסיסי שצריך להיות נגיש לכולם. זהו הבסיס ל"האשמה" המובלעת ביצירה, המכוונת לדימוי הנשי ה"לא מציאותי" המשוכפל במדיה השונים והמחבל ביכולת לממש אהבה "אמיתית".

ממבנה משובח ל"שמיכת טלאים" - הסטזיס המבני

בראיון לאלן אולריך (Ulrich, 2002) אמר אק שברגע שהחל לרקוד ביצירות קלאסיות כמו אלה הנידונות כאן, הוא הבין כמה נפלא הן בנויות. הוא היה סקרן לבחון מה עומד מאחורי המבנה שלהן. ואכן, בעיני רבים אחד הנכסים הגדולים של יצירות הבלט הקלאסיות הוא המבנה הסדור והבשל שלהן. המבנה של יצירות המחול התפתח, השתכלל והתעדן מאז הקומפוזיציות השבלוניות של מחולות החצר. בתקופת הרנסנס והברוק ריקודים כמו מינואט, גאבוט, סרבנד ואלמנד התאפיינו באוצר

תנועות מצומצם. הקומפוזיציה התנועתית של הריקודים הקבילה למבנה המוסיקלי החוזר על עצמו שוב ושוב (Franko, 2001: 191-192). זאת היתה כוריאוגרפיה עם סטזיס מבני. הבלט העמיד צורות קומפוזיציוניות מורכבות הרבה יותר, בעקבות התפתחות מילון התנועות ועלייה במורכבות התחביר, שהרחיקו את היצירות מהסטזיס המבני. עם זאת, ביקורת שגורה המתייחסת למבנה של יצירות הבלט אינה קשורה למבנה של כל אחת מהן, אלא למכלול היצירות הקלאסיות ובפרט לעבודותיו של פטיפה. לפעמים נאמר שיצירות אלה נוצרו על פי נוסחה אחידה. ריימר סטיקלור (Reimer Sticklor, 1975: 18) מסבירה כי אף על פי שפטיפה הביא לשיא את בניית קטעי הסולו, הדואטים והקטעים הקבוצתיים, הוא נאלץ להכפיף את כל היצירות לנוסחת מבנה כללית אחת²⁹.

ליצירות הבלט הקלאסיות יש מבנה מורכב ובשל, ועם זאת יש בהן מוקדים ספורים של סטזיס מבני. למוקדים אלה יש פונקציות מיוחדות. שנתה של אורורה אינה משתנה ואינה מתפתחת מבחינה מבנית. לצדה של הנסיכה הישנה, במערכה השנייה, בולטות הפעלתנות והטרחנות הגוברות של קרבוס וצבא העטלפים בשולי הבמה, ובהמשך המלחמה בין פלוריומונד המושיע לקרבוס. כלומר, הדימוי הסטטי מחזק את המבנים האחרים המתקיימים לצדו ומחזק על ידם בדרך של קונטרסט. גם הסטזיס המבני של *קופליה* עם הספר בחלון מדגיש את המורכבות וההתפתחות בתנועתה של סוויילדה, ריקוד החיילים בסצינת המסיבה ב*מפצח האגוזים* אל מול התכונה הרבה של האורחים מסיבי וכך הלאה. הצבת מבנים בעלי סטזיס מבני לצד מבנים אחרים הגבנים ומתפתחים יוצרת, באמצעות הקונטרסט, את שיאי המתח ביצירות.

מבט כולל על קונווציות ההעמדה בבלט הקלאסי בולטים בסטזיס מבני הקודה (coda) ואופני ההעמדה של מקהלת הבלט, ה־Corps de Ballet. הקודה, המצויה בסיומות של וריאציות או כקטע בפני עצמו בסוף ה־Grand pas de deux, היא סדרה ארוכה של תנועות חוזרות כמו קפיצות או סיבובים, דוגמת ה־Fouetté 32. זוהי תולדה של השאיפה לוורטואוזיות, שקיבלה תנופה תחת פטיפה. הקודה נועדה לחשוף ביצועים וירטואוזיים וראוותניים, ואין לה משמעות מעבר לכך. היא לא מוסיפה אינפורמציה תנועתית או נרטיבית (כמו הבובות המרקדות) ולא מקדמת את העלילה. ה־Corps de Ballet, שהועמדה בקבוצות גדולות, מאורגנות ומסודרות, בחזות אחידה ובקומפוזיציה אחידה ומסונכרנת, כמו מקהלת זמרים ששרה אותו טקסט בטון אחיד, שימשה כתפאורה חיה ויצרה חזיון מפעים. האחאדה של קבוצות גדולות, שחבריהן הציגו מראה ותנועה זהים, היתה אחד הכלים שהדגישו שליטה, יופי ועוצמה המפארים את השלטון³⁰. שנים מאוחר יותר, אנשי המחול המודרני והפוסטמודרני מתחו ביקורת על שתי התופעות, בטענה שההאחדה הופכת את חברי ה־Corps de Ballet לקישוטים סתמיים ומיותרים והביטוי האינדיווידואלי שלהם נותר חנוק.

נקודת הפתיחה של הסטזיס המבני ביצירות בנות זמננו שונה לחלוטין. אדפטציות של בלטים קנוניים מעלות את שאלת האותנטיות, בהיותן מטבען מקדמות העתקה או חזרה על טקסט שכבר הוצג, תוך החיפוש אחר ה"אוריג'נלי" (Midgelow 2007: 26). אם היוצרים הקלאסיים התפארו במבנה יצירה ליניארי, סדור ומאורגן, היררכי ולכיד, היוצרים בני זמננו מציגים מבנה לא ליניארי ולא היררכי, הדומה ל"שמיכת טלאים"³¹. בעקבות הפנייה של אינטלקטואלים לסטרוקטורליזם, פוסט סטרוקטורליזם, ניתוחי שפה ופסיכואנליזה, הכוריאוגרפים מעבירים את עמדותיהם הביקורתיות על יצירות אחרות בתוך יצירותיהם, מתוך שימוש בהיפרטקסט ובאינטרטקסטואליות³² (Banes, 1987). בתוך כך יש הופעות רבות ושופעות של סטזיס מבני. היצירות מציגות תנועות ומשפטים תנועתיים בהכפלה, נושאים קומפוזיציוניים החוזרים על עצמם שוב ושוב, דמויות מוכפלות ואלוזיות. להלן כמה דוגמאות:

תנועות ומשפטים תנועתיים בהכפלה דיאכרונית - במחולות החצר, אוצר התנועות המצומצם והצורך להיצמד למוסיקה הכתיבו חזרות רבות. הבלט הקלאסי, שהונע על ידי הרצון להציג וירטואוזיות טכנית, המציא את ה־coda. אבל לרשותם של היוצרים בני זמננו עומדות שפות תנועה רבות עם מגוון תנועה עשיר. הם לא מחויבים למפגן טכני ואין ציפייה שייצמדו למבנים מוסיקליים מסוימים. ובכל זאת, בשלוש היצירות בנות זמננו יש חזרות רבות מאוד על תנועות ועל רצפים תנועתיים. דוגמה אחת לכך היא תנועת הראש הסיבובית בהכפלה, המופיעה כמה פעמים בקומפוזיציות של אורורה ושל האם *בהיפהפייה הנרדמת* של אק. החזרות מבטאות מעין שחרור של הדמויות הנשיות. גם הקופליות של מארן חוזרות בשלשות על אותו משפט תנועתי, שכולל תנועות מותניים ו־ronde de jambes מעל ראשי הגברים. הן יוצרות רושם של מכונת ענק בייצור מחזורי, שהשליטה בה אבדה והיא אדישה לסבלם של קורבנותיה. כמו תקליט שנתקע, חזרות מסוג זה הן בעלות פונקציה ממשמעת, הממקדת את תשומת הלב בתנועה או במשפט ספציפיים.

נושא קומפוזיציוני בהכפלה - החזרה על נושא³³ קומפוזיציוני מדגישה אותו, מאפשרת ליוצרים לטפל בו בכמה אופנים ויוצרת מעגליות רבת שיאים במבנה היצירה. הכפלה מעניינת מסוג זה היא הכפילות האינטרטקסטואלית של היצגים בטקסט המוקרן ובטקסט הבימתי *בקופליה*. קופליוס עובר על הבמה ועל המסך, התפוח שסוונילדה אוכלת, הדואט של סוונילדה ופריץ, הספר, הכדור והמפתח מתחילים את דרכם בסרט ומסיימים אותה על הבמה, הקופליות בסוף היצירה עוזבות תחילה את הבמה ואחר כך ״יוצאות״ דרך הסרט. מצד אחד יש במהלך אמנותי זה דבר מה שוחק, שהופך את הטקסט למעגלי וצפוי. מצד שני, המהלך ״חורט״ בטקסט מופעים בולטים (שיאים) שאנו לומדים לזהות ויוצר שפה שאנו מתחילים להכיר את מאפייניה.

הכפלה סינכרונית (unison) - הכפלות סינכרוניות ביצירות בנות זמננו שונות לחלוטין מההעמדות של ה־Corps de Ballet ביצירות הקלאסיות, שהדגישו את הסדר והשליטה של הכוריאוגרף ונותני חסותו. שלושת היוצרים בני זמננו משתמשים בהליך לצורך משמוע. לדוגמה, הכפלת דמות היא אחד המהלכים הכוריאוגרפיים שאק חוזר עליהם בנקודות ציון שבהן הדמויות חוות חוויה עוצמתית. אק, היוצר מתוך ״ניסיון להאיר את החוויות הרגשיות של הדמויות״ (Poesio & others, 1999), משתמש בהכפלה סינכרונית כדי לחשוף את מצבן הפסיכולוגי. לדוגמה, הבעל הנרגש לקראת הלידה המתקרבת של אורורה הופך לעדר של גברים זהים, קרבוס פוגש באשה זקנה בשחור ומוצא את עצמו מול הסיט שלו - עדר של נשים שחורות, וכך הלאה.

אַלזוּזוּת - האלוזיה, אחד המאפיינים של הסטזיס המבני, היא למעשה ״קרובת משפחה״ של החזרה וההכפלה, עקב ההפניה שלה לטקסט שכבר הוצג. גם יצירות המקור הסתמכו, כמובן, על טקסט ספרותי - יצירותיהם של הופמן ופרו שהיו הבסיס לסינופסיס שלהן. אלא שהיצירות שנוצרו בעקבות הבלטים שהתמסדו בתודעה הקולקטיבית אחרי מאה שנות תרבות יכולות להשמיע הדים לא רק מיצירות הספרות והמחול המקוריות, אלא גם מכל השנים המפרידות בינן לבין היצירות הקלאסיות. חלק מהאלוזיות מפותות ליצירת המקור, אחרות לתרבות הפופולרית ואף ליצירות אחרות של היוצרים בני זמננו ועמיתיהם. השינה של אורורה ביצירת המקור עוזרת ליצור משמעות לאחר שאק ממיר אותה להוויה תחת השפעת סמים. המשמעות נבנית באמצעות ההפניה לשינה והמסר הוא ״ערות תחת סמים שווה שינה״. כך, *״קופליה* כיציר מחוה ומעבדתו של קופליוס שווה *לקופליה* פרי המדיה ודמיונם של גברים״. גם בובת המפצח המקורית, סמל מגדרי לגבריות ה״אמיצה״, ה״נחרצת״ וה״נכונה״ של תקופתה (Cohen R. S., 1998), ממשמעת את ״המגדריות הגמישה״

של מוריס. ללא ההפניה למקור, לא היינו מבינים את עומקם של הדימויים החדשים.

שלושת היוצרים מכוונים מבט להוליווד ולמדיום הקולנועי והטלוויזיוני. דמותו המיתית של אלויס פרסלי מהדהדת אצל אק בדמות אחד המחזרים של אורורה, ואצל מוריס היא מופיעה כמלך העכברים בעל שלושת הראשים (Cohen R. S., 1998). מארן, מצדה, מפנה למרילין מונרו ולמדונה. בעוד אק מצטט תנועות ומהלכים מיצירותיו הקודמות, מוריס מפנה בוואלס הפרחים ובוואלס פתיתי השלג למבנים הקליידוסקופיים של באזבי ברקלי (Busby Berkeley). הוא חולק לברקלי כבוד מייסדים ובה בעת מתקן את מה שגראה לו בלתי הולם. הוא מתייחס לנישה הסקסיסטית של ברקלי, המציג בריקודיו בעיקר נשים שיופיין ומבנה גופן האיחד חשובים מאיכותיהן האמנותיות³⁴.

הגוף הרוקד עובר ממשטר קפדני למלחמת הישרדות

עד כה נבחנו מקרוב ההיצגים הסטטיים בשש היצירות. כעת ברצוני למקד את המבט בחוויה הפנימית של הגוף הרוקד. בעוד שהדימוי הסטטי המרכזי ב*היפהפייה הנרדמת* של פטיפה מציג את הגבול שבין החיים למוות ומרמז על פגיעותו של הגוף, הדימויים הסטטיים *בקופליה* וב*מפצח האגוזים* מכוונים זרקור אל הגוף הרוקד ואל גבולותיו - הגבולות שבין האדם לחפץ (בובה, מכונה). כפי שראינו, שורשי הרעיון בדבר הגוף ה״ממוכן״ נעוצים עוד בריקודים מימי לואי ה־14. הרעיון מקבל התייחסות כוריאוגרפית ממוקדת באמצעות הסטזיס הטמפורלי והסטזיס המרחבי המודגש. הבלט הקלאסי, שהגיע לשיאו בתקופה שבה נוצרו שלוש היצירות הנידונות כאן, דחק את הגוף הרוקד אל גבולות היכולת. סטיקלור (Sticklor, 1975) כותבת כי הדרישות שהציב פטיפה לרקדניו קידמו התייחסות אל הגוף כאל אתר ביצועי בלבד וכי הוא ראה בווירטואוזיות מטרה בפני עצמה. לפי קירסטיין (Kirstein, Stuart, & Dyer, 1987; 8), רקדנים מגיעים לנוכחות בימתית משמעותית על ידי ״שחרור המכונה המשכילה״ (״by releasing the skilled machine״). רעיון ״הגוף הממוכן״ מטריד כל כך חוקרים ויוצרים, שהם מבקשים לבחון את השלכותיו על נפשם של הרוקדים. סמרס־ברמר מתארת מה מרגישה רקדנית הבלט, הנדרשת להפריד בין הגוף לתחושותיה: הגוף משתוקק לרקוד, מתלהב, עייף וכואב, לעומת הכלי הרוקד, המבצע, שהרקדנית מתבוננת בו בראי תוך כדי ריקוד, כאילו מביטה בעצמה מבחוץ בעין ביקורתית, כדי לקרבו מעט יותר לאידיאל שאינו באמת בר השגה (Summers-Bremner, 2000).

הדימויים הסטטיים שב*קופליה* וב*מפצח האגוזים*, המכוונים אל הגבול שבין האדם לחפץ בתוך תחומי הבלט הקלאסי, עלו מתוך מודעות לדרישות הטכניות המוצבות לרקדנים. היוצרים התלהבו מהרעיון של תחיית המכונה והפיכתה לרקדן או לרקדנית ללא חסמים, עיכובים ולבטים שהם חלק מההכרה האנושית, ללא מגבלות שקשורות לגמישות המפרקים או לכוח הכבידה. בו בזמן הם היו מבוהלים מהמיכון שעוברים הגוף והנפש בתהליכי האימון, העידון והביצוע של התנועה. בעוד *קופליה* משאירה את רעיון הבובה שקמה לתחייה בגדר רעיון משעשע בלבד, *מפצח האגוזים* מוציא רעיון זה אל הפועל³⁵ והופך את החפץ לנסיך בחסות הלום הילדות של קלרה. ואפשר לראות את הדברים גם במהופך: לשם ביצוע הטקסט הכוריאוגרפי, היוצרים העבירו בהצלחה את הגוף הרוקד לתפקד כמכונה משומנת היטב.

דבריו של לפקי, שתיאר את הגוף הנמצא תמיד במוכנות לתנועה כתוצר וכביטוי של הפרויקט המודרניסטי, מספקים הסבר למפנה שחל במאה ה־20 בגישה אל הגוף המאומן. לפקי הוסיף כי ג'ון מרטין³⁶ נתן גושפנקה לעקרן התנועה ללא מעצור. מרטין טען שרק עם התקדמות המחול המודרני, המחול מצא את ההתחלה האמיתית שלו - הגילוי שהמרכיב

הממשי של המחול הוא תנועה. לדעתו, הבלט הקלאסי והרומנטי, כמו גם הביטויים ה״אנטי בלטיים״ של איזדורה דנקן, החטיאו את המטרה האמיתית של המחול - כוריאוגרפיה המורכבת מתנועה בלבד. הבלט היה קשור מדי לנרטיב ומושקע מדי ביצירת פוזות כוריאוגרפיות, דנקן היתה משועבדת מדי למוסיקה. לדעת מרטין, מרתה גרהאם ודוריס המפרי האמריקניות, מרי יוגמן ולאבאן האירופים, הם שגילו לראשונה את מהות המחול והפכו אותו לאמנות העומדת בפני עצמה. ביסוס קו מחשבה זה, הרואה את המחול כמורכב מתנועה בלבד (בדומה לדעתו של פון קלייסט), הוביל להגדרה מה שייך לתחום המחול ומה לא ולהבנה עמוקה יותר של הגבולות בין מחול למה שאינו מחול. כל מה שאינו תנועה הוצא מחוץ לתחום (Lepecki, 2006: 4). במבט לאחור על הדימויים הסטטיים שביצירות הקלאסיות, שהוצאו אל מחוץ לתחומי המחול על ידי מרטין, ניכר הצד המגביל, הממכן והממשטר של תנועת הגוף. ממאפייני התנועה האלה שאפו הכוריאוגרפים המודרניים והפוסטמודרניים להתרחק.

הגוף ביצירות בנות זמננו, המתנהל על פי חוקיות שונה, לא נדרש לאותו דיוק מגביל בזמן ובמרחב שכפה עליו הבלט. הגוף החדש, המשולב בתנועה רבה ועמוסה בקינספירה האישית, השואפת גם להתקדם במרחב הרבה ובאופן מגוון, לעתים בכמה ערוצי מדיה, מתרחק מהסטזיס המרחבי. ביצירות מודרניות ופוסטמודרניות יש עומס תנועתי ונרטיבי על תקציב הזמן, שמרחיק את הגוף גם מהסטזיס הטמפורלי. עם זאת, מלחמת ההישרדות שלו, בתוך הריבוי והעומס החזותי, גורמת לו להגביר עוצמה, ״לצוקוק״ את התוכן התנועתי באינטנסיביות רבה ולהגיע לרבגוניות דינמית שלא היתה בבלט, ובתוכה רצפים של סטזיס דינמי ניכר. כל אלה נובעים מן הערכים המקדמים תנועה על פני עצירה (ה״הוויה המכוונת לתנועה״ של לפקי). הגוף החדש נדרש לשלוט בשפות תנועה רבות. הוא נדרש לשלוט בבלט קלאסי, שעדיין משמש בסיס תנועתי לכוריאוגרפים, בטכניקות שונות של מחול מודרני ועכשווי, בטכניקות מתחום הקרקס ובשפות התנועה האישיות שמפתח כל יוצר. זהו גוף רב־שפתי הנתון בתוך סערה תנועתית מתמשכת, שכדי לקלוט אותה הוא חוזר על תנועות ורצפים רבים (סטזיס מבני). זהו גוף ״שורדני״ ו״רב־שפתי״. גבריאלה ברנדשטטר רואה את מהירויות התנועה הגבוהות האופייניות לזרם הפוסטמודרני החדש, ואת האלימות התנועתית המובלעת בהן כלפי הגוף, כ״קרב הצלה אחרון נגד אטימות גדלה והולכת של תחושה: פציעה עצמית כדי לחוש דבר מה בכלל״ (ברנדשטטר, 2005). ברנדשטטר גם תוהה אם אפשר לראות את האינטנסיביות המתגברת של הגוף כ״העתקה מסצינת תרבות הפופ אל במת המחול? או תשובה עליה? האם היא קיימת כניסיון לשלוט בקיצוניות על ידי שליטה גופנית וירטואוזית? אם מישהו מציג ״טריפ׳, האם הוא בא במקום ה׳אקסטז׳ המיוצר כימית?״ (ברנדשטטר, 2005). אולי לא בכדי החליט אק כי גוף הנסיכה שלו יהיה נתון להשפעת סם.

מעבר מגישת ה״מיושב״ לגישת ה״נווד הפוסט־מודרני״

לאחר התבוננות ברמת ה״מיקרו״ אל החוויה הפנימית של הגוף הרוקד, המתבהרת עם ניתוח מצבי הסטזיס, ברצוני להציע מבט ברמת ה״מקרו״, הקושר את המפנה שעולה מניתוחי הסטזיס בשש היצירות לתופעות כלליות בתרבות. לשם כך אסתייע בדבריו של קרסוול (Cresswell, 2006: 53-26)³⁷ המציג גישה ייחודית בנוגע לאספקטים כמו הישארות במקום, תנועה, זרימה ומוביליות אנושית.

קרסוול מציג שני קווי מחשבה קוטביים, ״המטפיסיקה של המיושב״ ו״המטפיסיקה של הנווד״. שני קווי מחשבה אלה צומחים מהתעמקות במושגים כמו מקום, סדר מרחבי, תנועה ומוביליות, אשר מהווים מטפיסיקה תת־קרקעית המשפיעה על מחשבות ופעולות. דבריו מתייחסים להבדל התפישתי/התרבותי שבין גישה הדוגלת בהישארות

במקום אחד (סטזיס טמפורלי ומרחבי). ״המטפיסיקה של המיושב״, לבין גישה המקדשת את המוביליות והתנועה באשר היא, ״המטפיסיקה של הנווד״. שתי הגישות הן שני קטביו של ציר אחד ולרוב אינן מתקיימות בצורתן המזוקקת (Cresswell, 2006: 25-53).

בגישת ה״מיושב״, תפישת הזהות מושרשת עמוק ברעיונות בדבר בעלות על קרקע ורכוש וחלוקה של העולם למקטעים כמו אומות, מדינות, ארצות ומקומות. התרבות מתהווה באמצעות שמירה על היררכיה מעמדית וחיבור עמוק למקום ולאזור (Cresswell, 2006: 25-53). גישה זו מתיישבת היטב עם הראייה התרבותית הרכושנית והלאומנית שבתוכה נוצרו היצירות הקלאסיות, ששורשיהן ההיסטוריים צמחו בחצרות המלוכה באירופה. הסטזיס הטמפורלי השולט ביצירות הקלאסיות מתיישב עם עקרון השמירה על תרבות באמצעות מסורות שעוברות מדור לדור במקום אחד, כפי שמקובל גם במסורות הבלט הקלאסי. חלוקת העולם לאזורים ובעלות על רכוש תואמות את הסטזיס המרחבי המגביל והממשטר תנועה במרחב. קישור בין גישת ה״מיושב״ לבין הדימויים הקלאסיים מחדד את משמעותם בהקשר התרבותי ומספק זווית ראייה תרבותית לראשיתו של תהליך המתרחש במעבר בין הדימויים הקלאסיים לדימויים החדשים.

גישת ״המטפיסיקה של הנווד״ של קרסוול תופשת את התנועה כביטוי לחופש מכבלים וממגבלות. החירות לנוע מוערכת באופן חיובי ואינה נתפשת כרעה שהיא תוצאה של לחץ חיצוני. בעיני ה״נווד״, ה״מיושב״ ייראה מיושן וכבול לאזורו, למסורותיו ולרכושו. לעומת זאת, בעיני ה״מיושב״, האדם המודרני, המשול לנווד, עלול להיות כה תנועתי ונייד שהוא לעולם לא יכה שורשים. חוויית החיים שלו תהיה שטחית ביותר וזה יסמן את צלצול פעמון המוות של התרבות (Cresswell, 2006: 33). קרסוול, הרואה בשתי צורות המחשבה השונות שתי דיכוטומיות על ציר אחד, מקצין עוד יותר את הדיכוטומיה של ה״נווד״ בהציגו את ״הנווד הפוסט־מודרני״:

The postmodern nomad, though, is a remarkably unsocial being - unmarked by traces of class, gender, ethnicity, sexuality, and geography. They are nomads who appear as entries on a census table, or dots on the map - abstract, dehistoricized, and undifferentiated - a mobile mass. (Cresswell, 2006: 53)

בשלוש היצירות בנות זמננו יש זיקות ברורות ל״נווד״ ול״נווד הפוסט־מודרני״. התיאור של ״הנווד הפוסט־מודרני״, המופיע כ״נקודות על המפה״ וכ״מסה מובילית״, מתאים לאינטנסיביות התנועתית שביצירות, לסטזיס הדינמי (המופיע כשיא מתמשך) ולסטזיס המבני (מבנה מתח לא היררכי). השטיחות הדינמית של אורורה, למשל, תואמת ל״חוויית החיים השטחית ביותר״ של ״הנווד המודרני״ ול״חוסר הבידול״ של ״הנווד הפוסט־מודרני״. עם זאת, הקשר של היצירות לתרבות ולהיסטוריה נשמר מעצם היותן אדפטציות של יצירות קנוניות ובאמצעות האלוזיות הרבות הקושרות אותן אל קודמותיהן. נראה כי היוצרים חשים בהליך העוצמתי שמתרחש במחול, ששם לו למטרה להיות יותר ויותר מכוון לתנועה. ייתכן שהם מרגישים את האיום שבכיוון זה על המשך של מסורות ותרבות ומנסים להגביל אותן.

ואכן, מבט ביצירות המחול הקונספטואלי האקספרימנטלי (Konzepttanz, NOTT Dance ועוד)³⁸, שבאו אחרי שלוש היצירות בנות זמננו שבדיין, מפנה להזהרתו של קרסוול מפני ״צלצול פעמון המוות של התרבות״. יצירות אלה, העוסקות בנגציה וברדוקציה של התנועה בכלל ושל תנועת הגוף המיומן בפרט, אכן מתנתקות מכל מסורות המחול הבימתי שהיו נהוגות עד כה. אפשר לומר שהציני הסטזיס המחולי של המחול הקונספטואלי במאה ה־21 משלימים את ״הנווד הפוסט־מודרני״ ומהווים חיזוק לנבואה של קרסוול.

הערות

1 דון (אמריקני יליד 1942) היה מודע ליצירתו של קייג' 4'33 (Cage, 1952) ואין ספק בהשפעתה עליו. היצירה של קייג' צמחה מתוך הרעיון ש"כל צליל או סדרת צלילים יכולים להיות חומר לגיטימי ביצירה מוסיקלית, כולל השקט". בהמשך רעיון זה "תורגם" על ידי קנינגהאם למדיום של המחול והיה לאחד מחוקי היסוד שהוא ניסח (188: Banes, 1987).

2 הגוף (body) מייצג את המכשיר הפיסי המספק את המכניקה לתנועה, כמו גם לקול ולדיבור (8-9: Adrian, 2008).

3 לדוגמה, ב*פפהייה הנרדמת* אורורה, הישנה על הבמה ללא תנועה, מציגה סטזיס טמפורלי עמוק. ידי הבובה של *קופליה* נעות כמקשה אחת, ללא תנועה במרפקים או בשורש כף היד. הן אמנם נעות במרחב, אך מצויות במצב של עצירה בזמן.

4 פרמטר המרחב (space) מסביר היכן הגוף נע ביחס לסביבה. המרחב מכיל את הקינספירה (kinesphere) – המרחק מסביב לגוף שאליו יכולות הגפיים להגיע בלי לפסוע, ואת נתיבי הקינספירה – ה־"central", ה־"peripheral" וה־"transverse". קונספט המרחב מגדיר את המונח "משיכות מרחביות", הפועלות על הגוף ומניעות אותו לפלח נתיב במרחב, ואת המונח "הכוונה מרחבית", המבהירה את מטרת התנועה והכוונה של הגוף ביחס לחלל (8-9: Adrian, 2008).

5 תנועתו של המפצח במפצח *האגוזים* מדגישה את הציר האנכי על ידי הגבלת ההתקדמות במרחב ומניעת הטיה של הגוף היוצאת אפילו במעט מהמצב הוורטיקלי. תנועה זאת מאופיינת בסטזיס מרחבי.

6 סטזיס טמפורלי במנותק מסטזיס מרחבי מתקיים, למשל, בצעדים כמו Pirouette או Promenade, שבהם הגוף נשאר בפוזה ללא שינוי בזמן אך נע במרחב, במקרה זה סביב צירו. דוגמה נוספת אפשר למצוא בהנפות ובהרמות רבות בבלט הקלאסי, שבהן הבלרינה מצויה בפוזה ללא שינוי בזמן והפרטנר נושא אותה במרחב. לחלופין יש מצבים של סטזיס מרחבי ללא סטזיס טמפורלי, למשל כאשר הגוף הרוקד אינו פוסע ממקומו ועם זאת הוא מניע איברים שונים באופן אקטיבי.

7 פרמטר המאמץ (effort), שלאבאן מכנה לעתים גם הדינמיקה של התנועה, מסביר את הופעתם של אימפולסים מרגע לרגע, הקשורים לתחושות ולרגשות. פרמטר המאמץ חושף את הגישה הדינמית של היחיד לגבי השקעתו בצירי המאמץ – זמן, משקל, מרחב וזרימה (, Time Weight, Space, Flow). המאמץ הגופני והמאמץ המנטלי מתחברים למקבצי פעולה שבהם הזרימה נמדדת בשטף הפעולות. חלק מהאיכויות שמתגלות מאפיינות את הפעולה, אחרות הן אידיויסינקרטייות ומלמדות על הסגנון האישי של הרקדן (8-9: Adrian, 2008).

8 דניאל סטרן, פסיכואנליטיקן החוקר את עולמם של ילודים ותינוקות רכים, מייחס חשיבות רבה לביטויים תנועתיים ככלי ראשוני להבניית משמעויות בתחילת החיים (Stern, *The Interpersonal World of the Infant: A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology*, 1985)

9 לדוגמה, שפת התנועה של אדוארד לוק (לה לה לה היומן סטפס, קנדה) מאופיינת בדרך כלל בתנועה אינטנסיבית מאוד, מעין קליימקס תנועתי מתמשך, כמעט ללא שינויים מבחינה דינמית, לאורך אטיודים כוריאוגרפיים ארוכים.

10 ריקוד הסחרור הסופי של הדרווישים הוא דוגמה לתבנית מחול שכזו.

11 ואגנובה (1879-1951), שהתחנכה בבית הספר הקיסרי לבלט שליד להקת מרינסקי, בהובלתו האמנותית של פטיפה, נחשבת ממשיכת דרכו ומי שמיסדה את רעיונותיו הקומפוזיציוניים ואת צורות התחביר שהכניס לבלט הקלאסי בצורה מנוסחת ומסודרת. בחירתיו באסכולה זו כמקור לשמות ולהסברים מבניים נובעת מהקשר העמוק של שיטתה ליצירות הקלאסיות הנחקרות.

12 לדוגמה, משולש סימל צדק, שלושה עיגולים נושקים סימלו אמת ידועה

ושלושה עיגולים זה בתוך זה סימלו אמת מושלמת. לעתים היו אלה תבניות של אותיות שיצרו הרוקדים באופן ההעמדה שלהם. כדי לקלוט אותן נדרש שקט תנועתי משמעותי בלב התנועה (16-17: Anderson, 1974).

13 כאשר פיית הלילך נגלית לפלוריומונד, היא משיטה אותו בסירה אל הארמון הרדום. בעת השיט הפייה ופלוריומונד עומדים בדמימה בתוך סירה הנעה על הבמה.

14 דמויות המשולבות בקטעים המכונים Pas Classic מחויבות על פי מוסכמות הבלט למסד תנועות מוקפד ביותר. חריגה לתנועה עם סממנים אתניים או לפנטומימה המאפיינת סטריאוטיפים (דוגמת קופליוס או קרבוס) אינה מקובלת לגביהן.

15 בחסות לואי ה־14 ובהנהגת פייר בושמפ (Pierre Beauchamp).

16 רעיון זה ניזון מתפישות שרווחו ביוון העתיקה, שלפיהן הזקיפות כתכונה גופנית מאפיינת את בני החורין, להבדיל מהעבדים. הנצרות תופשת את הזקיפות כשאיפה מעלה, אל האלוהות, ומדגישה את עליונותו של האדם על בעלי החיים האחרים.

17 זקיפות מודגשת והימשכות תמידית של הגוף כלפי מעלה.

18 הרגליים פונות ממפרקי הירך כלפי חוץ, כדי ליצור מראה אלגנטי ו"פתוח" (להבדיל ממסוגר) ולהגדיל את טווחי התנועה.

19 בכל זמן ובכל מצב ארבע נקודות – שתי הכתפיים ושני צדי האגן (ilium crest) – פונות לאותה חזית, מלבד מיעוט מצבים ספירליים כמו ערבסק רביעי.

20 מלבד המצבים שבהם משקל הגוף מצוי על כף הרגל, כף הרגל תהיה מתוחה למצב של point.

21 כפי שמסבירה ביינס, חוקים אלה נתפשים כ"נכונים ויפים". כאשר הגוף מופיע במנח מעוות של הגב, והרגליים מקבילות ולא מתוחות, כפי שמוצגת דמותו של קרבוס ב*היפהפייה הנמה* או דמותו של קופליוס ב*קופליה*, התנועה המתקבלת נקראת כ"לא נכון" ו"לא יפה" והיא מתאימה לדמות הנבל או השוטה (306: Banes, 2007).

22 בבלט הקלאסי, תנועה של הגב בזמן קפיצות לגובה אינה רצויה וחוקי הבלט דורשים למזער אותה. בריקוד המפצח, ניתן דגש מיוחד להעלמת כל סימן לתנועת הגב. נדרשת יכולת גבוהה של הרקדן לביצוע הטקסט.
23 הופעתה של מריה טליוני בנעלי אצבע בבלט *La Sylphide* (Taglioni, 1832) נחשבת ליריית הפתיחה של עידן נעלי הפוינט, אף שיש עדויות לכך שפרקטיקה זו ננקטה עוד קודם לכן.

24 הסטזיס הדינמי של פטרושקה נובע מהפער שבין רגשותיו ושאיפותיו לבין יכולתו הפיסית להוציאן אל הפועל, בעוד שאורורה סובלת מ"הפרעה" חיזונית בדמות הסם, הפוגעת במוטיבציה עצמה לנוע ויוצרת את הפער בין הרצון למסוגלות שלה.

25 אדוארד לוק ממשיך ליצור גם היום, אבל שפת התנועה שלו עברה שינוי בשנות ה־90. הוא ממשיך ליצור במהירויות תנועה אקסצנטריות, אך מרבה להעמיד את רקדניו על נעלי אצבע, וכך משתנה מאוד אופייה הדינמי של התנועה.

26 התנועה האטית ממשיכה לנוע בזמן ובמרחב. לכן לא ניתן לייחס לאטיוד זה סטזיס טמפורלי או מרחבי. אבל ההאטה הקיצונית מפשיטה את התנועה מהגיוון הדינמי שלה ולכן נמצאת בתחום הסטזיס הדינמי.

27 התנועה השוטפת והזורמת מתקבלת לפי גישה זו כתנועה המסכימה עם המסורת וההיסטוריה, כפי שהיא מסופרת על ידי קבוצות הגמוניות.

28 הזמן כפי שהוא נקלט בעולם הפנימי של היצירה (לא כנרטיב צדדי, שמסופר תוך כדי התרחשויות אחרות).

29 הפורמולה כללה שילוב של קטעים קלאסיים (Pas Classic) עם קטעי אופי (Pas Character) וקטעי פנטומימה, מתוך הקבלה של מבנה הלהקה למבנה ההיררכי של השלטון. זוג הרקדנים הראשי מקביל לזוג המלכותי, הסולנים לאצילים המקורבים לחצר וכן הלאה.

30 עד היום תנועה אחידה של קבוצות גדולות משמשת כלי להדגמת עוצמה, כוח וארגון. בתהלכות צבאיות מרשימות, לדוגמה, קבוצות של חיילים

בעלי חזות אחידה נעות בסנכרון. ככל שהתנועה אחידה ומספר החיילים רב, הרושם מתעצם.

31 המונח "שמיכת טלאים", שטבע רולאן בארת (בארת & פוקו, 2005), מכון אל הטקסט הפוסט־מודרניסטי, הדומה לשמיכת טלאים המורכבת ממקורות תרבותיים מגוונים.

32 את העומק שמציגים המודלים המודרניסטיים מחליפה האסתטיקה הפוסט־מודרנית במעטפת או בריבוי של מעטפות, ב"אינטרטקסטואליות" (Intertextuality). המונח, שנטבע בשנת 1966 על ידי הפילוסופית הצרפתייה ג'וליה קריסטבה (Kristeva), מתאר את התלותיות של כל טקסט בטקסטים אחרים, בין אם הם מקדימים אותו או באים אחריו, את היותו סופג ונבנה לצד ציטוטים מתוך טקסטים אחרים (רוטנברג, "פוסט־מודרניזם ומחול: גבולות מטושטשים", 2008).

33 במלה "נושא" איני מתכוונת למוטיב תנועתי, אלא לרעיון דוגמת "כפילות דמויות", אשר מתגלם בכוריאוגרפיה באופנים תנועתיים שונים.

34 ביצירה *האגוז הקשה* רוקדים גברים ונשים את הפרחים ופתיתי השלג, חלקם על נעלי אצבע, ללא קשר למגדר או למראה שלהם. מוריס נוהג ללהק את רקדניו מתוך הדגשת הפולרליזם הפיסי והאישיות.

35 למעשה, רעיון זה כבר הוצג ב*The Fairy Doll* (Hassreiter, 1888), שם בובות בחנות הצעצועים קמו לתחייה כדי להיפרד מחברתן.

36 אחד ממבקרי המחול הראשונים באמריקה. השפיע רבות על קידום המחול המודרני ובמיוחד עזר לקידום עבודתה של מרתה גרהאם.

37 חוקר מתחום הגיאוגרפיה, המטפל בספרו *On the Move* (2006) באספקטים שונים הנוגעים לתנועה ולמוביליות האנושית, מתוך התבוננות בפרקטיקות תנועה שונות הכוללות מחול, תעבורה, הגירה ועוד. קו המחשבה שעליו אני נשענת מוצג בפרק "The Metaphysics of Fixity and Flow" (Cresswell, 2006: 25-53).

38 גם המחול ה"אנטי־מודרני" או ה"בתר פוסט־מודרני" של שנות ה־60 בארה"ב מהדהד דימוי זה. זרם זה כבר נעלם במידה רבה בתוך שלל התנועות הפוסט־מודרניות בארה"ב, אבל בשנים האחרונות הוא מתעורר שוב.

מקורות – יצירות

Balanchine, G. (1954). G. Balanchine's *The Nutcracker*. (music: Tchaikovsky P. I), (NYSB, Performer) City Center of Music and Drama, New York.

Balanchine, G. (1974). *Coppelia*. (music: Delibes, L.), (NYCB) Saratoga Performing Arts Center, New York.

Beauchamp, P., Lully, J.B., & others, a. (1653). *Le Ballet de la Nuit*. (music: Camberfort, J. Lully, K. L. & a. others), Court Ballet, Paris.

Beaujoyeux, B. (1581). *Le Ballet Comique de la Reine Louise*. Paris.

Bejart, M. (1998). *The Nutcraker*. (music: Tchikovsky P. I.), (B. B. Lausanne, Performer) Turin .

Bourne, M. (1992). *The Nutcracker*. (music: Tchikovsky P. I.), Edinburgh .

Cage, J. (1952). 4'33. New York.

Ek, M. (1996). *Sleeping Beauty*. (Composer: Tchaikovsky, P.I.), The Hamburg Ballet, Hamburg.

Fokine, M. (1911). *Petrouchka*. (Composer: Stravinsky, I), Ballet Russe, Paris.

Hassreiter, J. (1888). *The Fairy Doll*. Vienna Court Opera, Vienna.

Marin, M. (1993). *Coppelia*. (Composer: Delibes, L.), Lyon Opera Ballet, Lyon.

Morris, M. (1991). *The Hard Nut*. (Composer: Stravinsky, I), The Mark Morris Dance Group, Brussels.

Petit, R. (1975). *Coppelia*. (music: Delibes, L.), Teatre de la Porte St Martin, Paris.

Petipa, M. (1890). *The Sleeping Beauty*. (music: Tchaikovsky, P. I.), Marynsky Theater, St. Petersburg.

Petipa, M. & Ivanov, L. (1892). *The Nutcracker*. (music: Tchaikovsky, P. I.) Marynsky Theater, St. Petersburg.

Nureyev, R .(1966). *The Sleeping Beauty* (music: Tchaikovsky, P. I.), La Scala, Milan.

Regenburger, K., & Ivo, I. (1984-2011). ImPulsTanz. Vienna.

Saint-Leon, A. (1870). *Coppelia*. (music: Delibes, L.), Paris Opera and Ballet, Paris.

Schlemmer, O. (1922). *Triadic Ballet*. Theater of the Bauhaus, Weimar, Germany.

פילמוגרפיה

רובינס, ג', & וייז, ר' (במאים). (1961). *סיפור הפרברים* [סרט].

Diamond, M. (Director). (1992). *The Hard Nut* [Motion Picture]. USA.

Ek, M. (Director). (1999). *Sleeping Beauty* [Motion Picture]. Germany.

Loukus, Y. (Director). (1994). *Cppelia* [Motion Picture]. France.

ביבליוגרפיה

ברנדשטטר, ג'. (2005). "מושגי הגוף במחול העכשווי" (ר' אשל עורכת) *מחול עכשיו* (13), 9-11.

פון קלייסט, ה'. (1810). "על תיאטרון הבובות". *פרוזה*, 66-67.

Acocella, J. R. (2004). *Mark Morris*. Middletown: Wesleyan University Press.

Adrian, B. (2008). *Actor Training the Laban Way, An Intregrated Approach to Voice Speech and Movement*. New York: Allwarth Press.

Agostini, A., Berti, S., Buzzi, M., Caputo, P., Casanova, C. M., Pasi, M., et al. (1981). *Phaidon Book of the Ballet*. (R. Mezzanote, Ed.) Oxsford: Phaidon Press Limited.

Anderson, J. (1974). *Dance*. New York: Newsweek Books.

Arnheim, R. (1986). *New Essays on the Psychology of Art*. California: University of California Press.

Bachelard, G. (1994). *The Politics of Space*. Boston: Beacon Press.

Banes, S. (2007). *Before, Between, and Beyond: three decades of dance writing*. (A. Harris, Ed.) USA: The University of Wisconsin Press.

Banes, S. (1998). *Dancing Women: Female Bodies on Stage*. London and New York: Routledge.

Banes, S. (1987). *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Boston: Wesleyan University.

Birringer, J. H. (2005). "Dance and not Dance". *A Journal of Perfomence and Art*, 27, Number 2, 10-27.

Bradley, K. (2009). *Rudolf Laban*. USA and Canada: Routledge.

Brud Tal, A. (2013). " Stasis of Movement in the Dance Works The Sleeping Beauty, Coppelia and The Nutcracker". (S. b. N.Yaari, Compiler) Tel-Aviv: Tel-Aviv university.

Cohen, R. S. (1998). "Performing Identity in The Hard Nut:

Stereotype, Modeling and the Inventive Body". *The Yale Journal of Criticism*, pp. 485-505.

Cresswell, T. (2006). *On the Move: Mobility in the Modern Western World* (Vol. "The Metaphysics of Fixity and Flow"). New York: Taylor and Francis Group, Routledge.

Elam Roth, E. (1997). "Aesthetics of the Balletic Uncanny in Hoffmann's Nutcracker and Mouse King and The Sandman". *Children's Literature Association Quaterly*, pp. 485-505.

Espanol, S. (2007). "Time and Movement in Symbol Formation". (J. Valsiner, & A. Rosa, Eds.) *The Cambridge Handbook of Sociocultural Psychology*, 238-257.

Franko, M. (2000). *Figural Inversions of Louis XIV's Dancing Body*. (M. Franko, & A. Richards, Eds.) Middletown: Wesleyan University Press.

Franko, M. (2001). "Writing Dancing, 1573". (A. Dils, & A. Cooper, Eds.) *Moving History / Dancing Cultures: a Dance History Reader* (Wesleyan University Press) Pp.15-31.

Gove, Philip B. (1961). *Webster's Third New International Dictionary*. Preface. G. & C. Merriam

Greenfield, J. (2004). NOTT dance Festival. DANCE4, Nottingham.

Greskovic, R. (2005). *Ballet 101: A Complete Guide to Learning and Loving the Ballet*. New Jersey: Limelight Editions.

Hanna, J. L. (1987). *To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication*. Chicago: University of Chicago Press.

Khatchadourian, H. (1978). "Movement and Action in the Performing Arts". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, pp. 25-36.

Kirstein, L, Stuert, M, & Dyer, C. (1987). *The Classical Ballet*. New York: Alfred A Knopf.

Kirstein, L., & Raynolds, N. (1983). *Ballet, bias and belief: Three pamphlets collected and other dance writings of Lincoln Kirstein* (Vol. Balanchine's Fourth Dimension). New York: Dance Horizons.

Kirstein, L., Stuert, M., & Dyer, C. (1987). *The Classical Ballet*. New York: Alfred A Knopf.

Krasovskaya, V. (2005). *Vaganova: A Dance Journey from Petersburg to Leningrad*. (Soegel, V.Trans.) Florida: University of Florida Press.

Lepecki, A. (2006). *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. London: Routledge.

Maletl, V. (1987). *Body, Space, Expression: The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*. Berlin: Walter de Gruyter.

Mclaen, L. A. (2002). "Feeling and the Filmed Body: Judy Garland and the Kinesics of Suffering". *Film Quarterly*, 55.3, 2-15.

Midgelow, V. (1997). "Revisiting History in Postmodernism, Resurrecting Giselle... again... and again". In S. Jordan (Ed.),

Preservation Politics: Dance Revived, Reconstructed, Remade. Roehampton: Dance Books.

Midgelow, V. (2007). *Reworking the Ballet, Counter Narratives and Alternative body*. New York: Routledge, Tailor and Francis Group.

Nevil, J. (1999). "Dance and the Garden: Moving and Static Choreography". *Renaissance Quarterly*, pp. 805-836.

Poesio, G., & others, a. (1999). *Fifty Contemporary Choreographers*. (M. Bremser, Ed.) London and New York: Routledge, Tailor and Francis Group.

Reimer Sticklor, S. (1975). "The Sleeping Princess: An Analysis of Her Failure to Charm". *Dance Research Journal*, 18-22.

Rowell, L. (1983). *Thinking About Music: An Introduction to the Philosophy of Music*. Massachusetts: The University of Massachusetts Press.

Stern, D. (1985). *The Interpersonal World of Infant: A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology*. New York: Basic Books.

Summers-Bremner, E. (2000). "Reading Irigaray, Dancing". *Hypatia*, Vol. 15 (1), 90-124.

Vaganova, A. (1969). *Basic Principles of Classical Ballet*. (C. Anatole, Trans.) New York: Dover Pablications.

Wallace, B. (1976). *Structural Functions in Music*. Toronto: General Publishing Company.

Ulrich, A. (2002, October). Cullberg Ballet on the cusp: a change in rep for the Swedish company that's had Mats Ek written all over it. *Dance Magazine*.

Ulrich, A. (2010, November). "Marching To a Different Drummer". *Dance Magazine*, http://www.dancemagazine.com/issues/November-2010/Marching-To-a-Different-Drummer.

Wozny, N. (2011, February). "Dance Matters: In Good Company". *Dance Magazine*, http://www.dancemagazine.com/issues/February-2011/Dance-Matters-In-Good-Company.

אניה ברוד טל למדה בבית הספר לבלט אמריקני (SAB,ניו יורק) והשתלמה אצל דיוויד הוורד, וויטק לווסקי ושולמית מסרר. רקדה בלהקות Dance for Washington, הבלט הישראלי, בת־שבע ובת־דור (כסולנית בכירה). ברוד טל, כלת פרס שר התרבות לכוריאוגרפים לשנת 1999, שימשה בשנים 1999-1995 כוריאוגרפית בית של להקת בת־דור. יצרה ללהקת בת־דור, סדנת בת־דור, מיזמים פרטיים, האופרה הישראלית ומרכז מיכילס (מוסקבה). שימשה מורה בכירה בלהקת בת־דור, בבת־שבע 2, במוזע, בקבוצת אלומיניום, בלהקה הקיבוצית הצעירה ועוד. ניהלה את הלהקה הקיבוצית הצעירה (1999) ואת בית ספר בת־דור (2000). בעלת תואר BA במדעי הרוח והחברה מהאוניברסיטה הפתוחה ותואר MA מהתוכנית הבינתחומית באמנויות באוניברסיטת תל אביב. עבודת המחקר שלה עסקה בנושא הסטזיס התנועתי במחול.

גאונות ושיגעון

טליה אסיף סטולרסקי

הקטטוניה של ניז'ינסקי

היא הריקוד המושלם.

כל ריקוד אחר

הוא רק ניסיון בלתי מוצלח

לרקוד את הריקוד

המושלם

חזי לסקלי

http://www.creativitypost.com/psychology/must_one_risk_madness_to_achieve_genius

בסוף הלימודים לתואר שני בתוכנית הבינתחומית באמנויות באוניברסיטת תל אביב, כאשר התחלתי ללמד אמנות בבתי ספר ובכיתות מחוננים ומצטיינים, עלתה בי פעמים רבות השאלה מיהו מצטיין ומיהו מחונן. כיצד לאתגר ולכוון את התלמידים באופן שיסייע להם לממש את מרב הפוטנציאל הטמון בהם, שאולי יביא מי מהם להירשם בדפי ההיסטוריה כיוצר גאון? בחרתי בתחום האמנות שבו מצאתי את חרבית העניין, התחום השייך לימי נעורי – המחול. זכרתי מילדותי את “אגדת ניז'ינסקי”, את יכולתו יוצאת־הדופן של ואצלב ניז'ינסקי ואת ההתייחסות אליו כאל גאון בתחומו. עם זאת, שמו נקשר למחלת נפש, לאשפוזים תכופים ולסיום החיים במוסד לחולי נפש. חשבתי שהצצה לתוך חייו תהיה מבחינתי אפשרות ראשונית לבחינת השאלה מהי גאונות, שאולי תיתן מענה לתהייתי כמורה. המחשבות והדוגמאות המובאות כאן עוסקות באמן היוצר. לא עשיתי הפרדה בין מדעים לאמנות, אלא התייחסתי לתיאוריות ולמחשבות הבוחנות את הגאון כתופעה אנושית חברתית אחת.

איני פסיכולוגית, איני חוקרת מוח ואין לי יומרה לפתור את חידת “הנס”. אני מנסה להתבונן במרחב המגון והמבלבל שבין גאונות, יצירתיות, שיעון, מחוננות, מצוינות ואולי תעתוע. זיקתי לנושא נובעת מתוך המבט באמנות וברצון המודרני/חברתי לייצר יותר ויותר מונחים והגדרות ספציפיות מבודדות לתחומים ולתופעות. כמחנכת אני מזהה חלוקה של התלמידים לקטגוריות כמו מחוננים, מצוינים, יצירתיים, רגילים וחלשים. הבידול הזה מייצר ומשמר סוג של גזענות חדשה – גזענות של התמחות. הוא יוצר סטיגמה, שעלולה ללוות ילדים לאורך כל חייהם ולפגוע באפשרות הפתוחה לפניהם ליצור ולהתפתח.

הרעיון שגאונות ושיגעון כרוכים זה בזה, בעיקר בעולם האמנות, שבו הפעילות והצמיחה מקורן בפרץ יצירתיות או בהשראה של המוזה, מעלה תהייה – האם כל גאונות יצירתית בתחום האמנות היא “חשובה” וטובה? הרי אין דינה של יצירת אמנות כדינה של המצאה מדעית גאונית. ואולי דווקא כן? המצאה מדעית גאונית כרוכה בעבודה שיטתית ולוגית, שיש מדדים לקבוע את איכותה ואת תרומתה לאנושות. ואילו יצירה גאונית באמנות נובעת, כך נדמה, מפרץ כלשהו, מניצוץ, מדבר־מה אלוהי וחמקמק. אבל אם נביט בתהליך היצירה, נראה שאין הבדל מהותי בינו לבין עבודתו הבלתי נלאית של הממציא המדען: עבודה, יצירה, עוד עבודה, עוד יצירה – כולן הניחו בסיס פורה שחיכה לפרץ הבלתי מוסבר. הפסיכואנליטיקאי והפסיכיאטר אנטוני סטור (1920-2001) טוען שיש הבדלים בין אישיות של מדען לאישיות של אמן, אבל הדמיון עולה על השוני. אם כך, אני מניחה שאם נשאל כל גאון על פרצי יצירתו, על מושא

גאונות ושיגעון

גאונותו, התשובה שתתקבל, לפחות באופן חלקי, תהיה קשורה לחופש שמוענק לאמן, המאפשר לו לשחרר כבלים חברתיים ונורמטיביים וללקות בשיגעון היצירתי. החופש הזה גם מאפשר לנו כחברה לשמר את הניצוץ.

בספרו *הדינאמיקה של היצירה* (סטור, 1972) טוען סטור כי להשראה ולשיגעון יש מהמשותף. הנקודה המשותפת, לדבריו, היא שמקורם של ההשראה והשיגעון בהשפעה הנמצאת מחוץ להכרתנו. לדבריו, מה שאמנים עושים כלל אינו שיגעון. להפך, כאשר הם לוקים בחוסר שפיות יצירותיהם דועכות. כדוגמה הוא מביא את המלחין רוברט שומאן, שלקה בתקופת דיכאון. דיכאון, לדבריו, אינו חופף לשיגעון. סטור מוסיף וטוען שבעת התקף מאני־דפרסיבי יש אולי תמריץ ליצירה, אבל לא בשעת המחלה עצמה. לתפישתו, גאונות מתייחדת בכך שלגאון יש “גישה חופשית וקלה לעולמו הפנימי, ואין הוא מדחיק אותו במידה רבה כמו רוב בני האדם” (סטור: 232).

היבטים היסטוריים הקשורים לסוגיה גאונות ושיגעון

בימי קדם, הקישור בין גאונות לשיגעון היה עניין שבשגרה. ביוון העתיקה נהגו להסביר כי מקורה של גאונות הוא ג'ני (Genic) – שד הנכנס באדם עם היוולדו ומלווה אותו כל חייו. אדם כזה הוא Ingenius (סטור, 1972). במקור, genius היה המקבילה הרומית לפסיכה – הרוח החיה הפועלת ביצירה והמנותקת מן האני המודע, הנמצא במרכז החזה. בהתחשב בתפישה זו אפשר אולי להסביר את האניגמה סביב הגאונות ותופעות המאפיינות אנשים בעלי כישורים יוצאי דופן, כמו התנתקות מהסביבה, התנהגויות הנחשבות מוזרות בחברה והתקפים של מצבי רוח, זעם, אלימות ואף התאבדות. במיתולוגיה היוונית, ה־genius לובש צורת נחש כמו הפסיכה, והפסיכה נמצאת בראש. לפי תפישה זו, לא אז בלבד שהגאונות עשויה להתערב במעשיו של האדם או לשלוט בו, אלא שיש סיבות לחשוב שבזמנו של אפלטון האמינו שאותה גאונות מחזיקה במידע רב יותר מזה שעומד לרשות האני המודע, והיא מזהירה אותו מפני מאורעות המאיימים להתרחש. אליעזר ויצטום, שחיבר עם ולדימיר לרנר את הספר *גאונות ושיגעון* (2009), אומר ש”לרעיון שיש קשר בין פסיכופתולוגיה ויצירה ניתן למצוא ביטוי כבר ביוון העתיקה אצל אריסטו ואפלטון, שביטאו את הרעיון כי המוזה ‘משתלטת’ כמו בצורה של איחוז על האמן היוצר ותורמת ליצירה. ויליאם שייקספיר מתייחס לכך כמה פעמים ביצירותיו, למשל במחזהו *חלום ליל קיץ*, שם הוא כותב כי הפנטזיה של היוצר מכילה יותר עומק מאשר בכל מכלולי הניתוח של הרציונליות הקרה”.

בתקופת ההשכלה התעורר הצורך בהסבר רציונלי לזיקה בין גאונות לשיגעון. המסקנה של הניתוח הרציונלי היתה ששיגעון הוא התקף שחווה היוצר הגאון. בימינו הוביל חקר המוח למונח המודרני פסיכופתולוגיה. ויצטום ולרנר מציינים שבמחקר המודרני התפתחה מתודה איכותנית, הבודקת באופן מפורט את היוצר ומעמתת אותו עם ההפרעה הנפשית שממנה סבל. הם מאמצים גישה זו בנייתוח הקשר בין פעילותם של יוצרים רוסים במאה ה־19 להפרעה הנפשית שעמה התמודדו.

אגדת ניז'ינסקי

ניז'ינסקי נולד ב־1890 בקייב ומת ב־1950. הקריירה היצירתית שלו מוצתה עד שהגיע לגיל 30. לאחר מכן הוא אושפז וטופל בחוסדות פסיכיאטריים שונים. “אגדת ניז'ינסקי” צברה תאוצה בשנות שהותו בחוסדות, זמן רב לאחר שחדל ליצור. ההילה שנוצרה סביבו התעצמה עם מחלתו ואשפוזו.

להעצמתה תרמה לא מעט אשתו, רומולה ניז'ינסקי (דה פולסקי), שהביוגרפיה שכתבה עליו מזוקקת מכל מאפיין העלול להכתים את חייו. תוכן ספרה עומד בניגוד ליומניו של ניז'ינסקי עצמו ולספרים נוספים על חייו, ובהם בעיקר הביוגרפיה שכתב ריצ'רד באקל (Buckle, 1970).

יצירתו של ניז'ינסקי התהוותה מתוך דחף ועבודה קשה. הוא נולד למשפחה שבה הריקוד היה חלק בלתי נפרד מהחיים, ואת שנות ילדותו בילה בתיאטראות. אמו ואביו היו רקדנים, וכישורנו המולד מומש כבר כשהיה בן שלוש, אז ביצע עם אביו ובהנחייתו קטעי מופע. את הכשרתו המקצועית קיבל בבית הספר המלכותי בסנט פטרבורג, לשם שלחה אותו אמו כמפלט מפני העוני והמחסור. בית הספר היה שייך לצאר, והרקדנים שלמדו בו אומצו בידי הצאר. רק תלמידים בעלי תכונות מתאימות, שעברו בחינה גופנית מדוקדקת, התקבלו. ניז'ינסקי היה אחד מחמישה ילדים, מבין 160, שאומצו בידי הצאר. בית הספר היה אחראי לחינוך התלמידים, סיפק את כל צרכיהם וניתק אותם ממצוקות היומיום שהיו מנת חלקם של רוב תושבי רוסיה. שנות החינוך בבית הספר בסנט פטרבורג היו לימים בעוכריו של ניז'ינסקי, שהתקשה להתמודד עם המציאות.

השילוב בין כישורנו המולד ובין עבודתו היומיומית המאומצת אמנם קידם אותו אל התהילה, אבל בד בבד יצר את הבסיס לניתוקו הנפשי. הוא התבלט גם בסביבה שבה היו רקדנים מוכשרים רבים. "הוא ריחף באוויר, ולרגע אף נעצר באוויר. אף רקדן לא יכול היה להגיע ליותר משישה entreechat, או במקרה הטוב שמונה, אך ניז'ינסקי כיסה את פני הבמה כולה בקפיצה אחת", כתבה רומולה ניז'ינסקי בספרה.

עבודתו של ניז'ינסקי צמחה על הקרקע הפורייה של ראשית המאה ה־20, שבה פעלו יוצרים ומחדשים רבים. הזרמים האינטלקטואליים המובילים היו תנועות שהתנגדו למטריאליזם של התקופה. ברקע נשמעו קריאות לחידוש רחני והעולם היה בעיצומם של שינויים בתפישת האמנות, שהביאו לעליית זרמים כמו הפוטוריזם, הקוביזם והדאדא. להקת "בלט רוס" בראשותו של סרגיי דיאגילב, שבה יצר ורקד ניז'ינסקי, ייצגה תפישה טוטלית של האמנויות. הלהקה יצאה לפריס ולסיום חובק עולם, שבו העלתה יצירות של מיטב הכותבים והמלחינים ובהם אלכסנדר סרגייביץ' פושקין, איגור סטרווינסקי וקלוד דביסי. את התפאורות והתלבשוות שלה עיצב ליאון באקסט. יצירותיו של ניז'ינסקי, שביטאו את רוח התקופה, שילבו אינטואיציה לתנועה עם יכולת פרשנות אינטלקטואלית. הוא שקע כל כולו באימונים ובחזרות. כפי שהעיד על עצמו, באותה תקופה היה מדוכא ועצוב כאדם פרטי, בעוד שאת חייו האמיתיים חי על הבמה.

מעדויות כתובות מאותה עת ומכתבים מאוחרים עולה שניז'ינסקי נחשב לרקדן ויוצר שהביא את אמנות המחול לשיאה. הוא תפש את החיים בכלל, ואת המחול בפרט, תפישה רומנטית, אידיאליסטית. הוא רקד למען התנועה והיופי. הגמול החומרי לא הטריד אותו, דיאגילב סיפק את צרכיו. הוא לא אכל מזון מן החי והאמין באלוהים. הוא שאף ליצור את יצירת המחול "המושלמת" – שילוב בין גוף ונפש. ביצירתו הראשונה, *אחר הצהריים של פאון* (1912), נתן ביטוי לתפישה אסתטית כוללת ועשה שימוש בתנועות "חדשות" בבלט: עמידה ברגליים מקבילות או פונת פנימה ובברכיים כפופות, רקיעות וקפיצות המנכיחות את משקל הגוף ואת האנרגיה המחוברת לאדמה. הרקדנים נעו בפרופיל והתנועות יצרו חוסר נוחות (שם: 147).

ניז'ינסקי הביא את עולם המחול אל המודרניזם, לאחר ששכלל את הן ואת הטכניקה הקלאסית. *פולחן האביב* (1913) שיצר למוסיקה של איגור סטרווינסקי עורר שערווייה גדולה וחולל סערות בקרב קהל הצופים. שתי יצירות אלו – היחידות ששרדו מתוך יצירותיו – הן מחדשות וחדשניות, הן בפן הכוריאוגרפי והן בביצוע, שניהם ברוח המודרניזם, וחשיבותן היסטורית. היו מבקרים שחשבו שהן "מכוערות".

המוצר האסתטי

בנדטו קרוצ'ה (Bendetto Croce) נדרש לשאלה אם מוצר אמנותי הוא יפה בהכרח. הוא תהה אם לאסתטיקה יש מהות מאפיינת, היכולה להעיד אם יצירה אמנותית טובה יותר או פחות. קרוצ'ה סבר כי האמנות היא מוצר אסתטי שכולל בתוכו את האינטואיציה ואת הביטוי. לתפישתו, הביטוי האמנותי אינו נפרד מן היופי. גם דרק הילארד (Hillard), במאמר "Recent Theories of Genius" (2005), העוסק במשורר היהודי פאול צלאן, שהתפרסם במלחמת העולם השנייה ואחריה, חוקר את סוגיית המוצר האסתטי.

הקישור בין מחלת נפש, גאונות וגזענות היה חלק בלתי נפרד מתורת הנאציזם. תורה זו שאפה לייצר את הסטיגמה על ה"אחר", שזוהה באופן תרבותי במונחים של חולי ויהדות. צלאן תפש את הכתיבה כ"היפרדות מהזיהוי האתני". בשתי פואמות שהילארד מנתח, האחת מ־1960 והאחרת מ־1969, הוא מגלה שהכתיבה, לשיטתו של צלאן, היא צורה של חזרתיות, סדר חדש ושונה של הדבר המוכר, המצליח לייצר ריאליזם טהור. מבחינת צלאן, טוהר זה הוא האפשרות להיפרד מהגזענות ומשיוכו התרבותי. הוא אינו מנסה לענות על שאלת הניצוץ, וממילא אינו מצליח.

דרך ניתוח יצירותיו של צלאן נדרש הילארד לסוגיית הגאונות בשירה ולשאלה היכן נטוע המקור היצירתי. צלאן מותח ביקורת על תפישת "הגאון הרומנטי". לדבריו, כתיבה היא האפשרות לחשוף את המציאות, והעובדה שהשיגעון חולק את היצירה עם המקוריות (המיוחסת לגאון) אינה הוכחה מיידית לכך שהמקוריות אינה יכולה להתקיים ללא השיגעון. שניהם יכולים להיראות כתוצר קפריזי. שניהם אינם מתבססים על היגיון אוניברסלי ואינם מוגדרים על ידי מודלים שקדמו להם. הילארד גורס שצורת השירה עומדת בסתירה לצורה של מקוריות, מכיוון שהמקוריות צריכה להתגלם בצורה שבמבנה היצירה. השיגעון, לעומת זאת, הוא צורה "ריקה". אין לו ביטוי יצירתי בפני עצמו (Hillard, 2002).

ניצוץ של גאונות

בד בבד עם התקדמות המחקר הרפואי מתקדמת היכולת לפענח את הגאונות באמצעים מדעיים, המאפשרים לזהות באופן מדויק יותר את מרכיבי המושג, בהשוואה לתיאורים הרומנטיים ולהסברים הכורכים יצירתיות בחולי. אחד החוקרים שבוחנים את הקשר בין גאונות לשיגעון באמצעים מדעיים הוא הפסיכיאטר ההונגרי קרי (Keri, 2009). מחקריו מתמקדים בגן הנקרא neuregulin1, שמיוחס לו תפקיד בקשת רחבה של תהליכים מוחיים ובהם פיתוח התקשורת בין נוירונים וחיצוקה. לפי אחת ההשערות, אנשים הנושאים גן זה נמצאים בסיכון מוגבר לחלות במחלות נפש כמו סכיזופרניה והפרעה דיקוטבית. ההשערה נבדקה במחקרים שיטתיים רבים, ורובם ככולם, למרות ההבדלים בגישות ובשיטות המחקר, הובילו למסקנה דומה: עוצמתם של תסמינים פסיכופתולוגיים, ובמיוחד של הפרעות אפקטיביות (הפרעות במצב הרוח ובאישיות), ושיעורם היו גבוהים יותר בקרב יוצרים מאשר באוכלוסייה הכללית. יתרה מזאת, ככל שהיוצר משמעותי ובולט יותר, כן התסמינים עזים יותר. המחקרים גם הבחינו בין סוגים שונים של יוצרים. למשל, אצל משוררים וסופרים שיעורי ההפרעה במצב הרוח הם הגבוהים ביותר. שיעור גבוה של הפרעות כאלה מאפיין גם ציירים ופסלים. תופעה מעניינת נוספת שאפשר למצוא בקרב יוצרים, המוזכרת כמוטיב חשוב ומשמעותי בספרם של ויצטום ולרנר, היא הקשר עם האובדן. אם אדם יצירתי חווה אובדן בגיל צעיר, היצירה הופכת לא פעם לאובייקט מחבר לדמות שאבדה ולכלי חשוב בדיאלוג המתמשך עמה.

ההיסטוריון והפילוסוף אייזק וודברידג' ריילי (Isaac Woodbridge Riley), הנמנה עם עורכי כתב העת *Psychological Bulletin*, הציג ארבע תיאוריות על הקשר בין גאונות למחלת נפש, שרווחו בתחילת המאה ה־20: 1) המחשבה הפתולוגית, הרואה בגאון בעל נורוזה שלה טבע אפילפטי;

2) התפישה הפסיכולוגית, שלפיה גאונות היא דרגת התפתחות גבוהה של המוח האנושי, בליווי כישרון; 3) התפישה החברתית, שמתארת את האדם ה"גדול", הגאון, כמשקף רוח הזמן, התקדמות החברה ורוחה ולמעשה הוא זה שיוזם את השינוי; 4) תפישת התת־הכרה, שלפיה נפשו ומוחו של גאון מכילים ספירה נוספת, נפשית ורוחנית, שיש לה זיכרון משל עצמה, דמיון ורגישות. לארבע התיאוריות משותפת ההכרה בכך שבגאון יש מקוריות שאין באדם הרגיל. מקוריות זו היא, כפי הנראה, הדבר שמחפשים כל חוקרי הגאונות. ריילי טוען ש"מתקבל על הדעת שהדעה כי הגאונות קשורה בדרך כלשהי לשיגעון לא נבעה מתצפית (שלפיה יוצרים מתאפיינים בסימפטומים נוירוטיים או פסיכוטיים רבים יותר מכל אחד אחר), אלא מההרגשה שגם היוצרים וגם המשוגעים מתנסים בחוויות נפשיות שהאדם הרגיל אינו מבין אותן או לא התנסה בהן" (Riley, 1905: 234).

במאמרו "הגאונות והכישרון" (1895) הציג הרופא היהודי מקס נורדאו תיאוריה על הגאונות: "הגני מאמין, כי קרובים אנחנו לאמת אם נאמר: בעל כישרון הוא עצם העושה את הפעולות הרגילות, במידה כללית או רק במידה מרובה, באופן יותר טוב ובחריצות יותר נעלה מרוב בני מינו, אשר גם הם ביקשו להשתלם בְּעִשְׂיָתָן. הגאון הוא איש הממציא פעולות חדשות מעיקרן, אשר לפניו לא היו, או משתמש בהרגילות הישנה על פי דרכו המקורי המיוחד לו לבדו" (שם). בעוד חוקרים והוגים אחרים מחפשים אחר "גן" של מקוריות, ניצוץ – שאת קיומו ניסו להסביר בתקופה המודרנית או בעת העתיקה במונחים מתחומים כמו פתולוגיה, רפואה או תורת הנפש – נורדאו סבר שהמקוריות היא איכות: לגאון יש מה שיש לבעל הכישרון, אבל באיכות גבוהה יותר.

היוצר המשוגע

וחרזה לניז'ינסקי. לפי אחת הטענות שנקשרו בשמו, ביומנו אפשר למצוא מעין הוכחות לקשר שבין גאונותו למחלתו. כידוע, נישואיו לרומולה דה פולסקי הביאו לקרע בינו לבין דיאגילב, שאתו קיים יחסים הומוסקסואליים. במלחמת העולם השנייה ניז'ינסקי ורעייתו נעו ונדו בין מדינות, בעוד זהותו הרוסית מרחפת מעל לראשו כל העת. הוא התאמן והופיע פחות, ואני סבורה שמצבו הנפשי החל להידרדר אז. לתהליך זה נתן ניז'ינסקי ביטוי ביומנו. אשתו לקחה אותו לסנט מוריץ שבשווייץ. הרופאים שם קבעו כי הוא סובל מ"סכיזופרניה ובלבול עם מאניה בינונית של סערת רגשות". לאחר מכן החלה תקופת האשפוז הממושכת שלו. היומן אכן כתוב בצורה מוזרה. ניז'ינסקי אמנם היה חולה, אבל קטעים רבים ביומנו מעידים שהיה מודע למצבו. הוא ציין פעמים רבות שהתנהג כמשוגע כדי להשיג את מטרתו. היומן כתוב במשפטים קצרים ובלתי סדורים ויש בו חזרות רבות וחיבורי מלים על בסיס צלילי.

היומן נכתב בתוך שישה שבועות. נראה שהוא נכתב מתוך צורך יצירתי ולא דווקא למטרת תיעוד או פרסום. צורת הכתיבה תוארה כ"הוכחה" למצבו הנפשי. אלא שסוף המאה ה־19 ותחילת המאה ה־20 הביאו עמם את הפוטוריזם, את הכתיבה האוטומטית ואת הסוריאליזם. כמו כן, ניז'ינסקי הושפע מהרעיונות הנוצריים העולים מכתביו של הסופר והוגה הדעות לב טולסטוי. ביומן ניז'ינסקי מעלה רעיונות על היותה של רוסיה מרכז רוחני ומזכיר את אלוהים בדרכים שונות. היומן עתיר תיאורים על אכילה, עיכול וגוף, שלאדם מן היישוב נראים תמוהים, אבל לרקדן שגופו הוא מהותו עיסוק זה הוא חלק ממציאות יומיומית.

נפש האמן

מבחינם פסיכולוגיים מסוימים פותחו כדי למדוד את נטייתו של אדם לנוירוזה או לפסיכוזה. כל תקופה קובעת את ערכיה, את גבולותיה ואת המקום שמאפשר למשוגע להיות "סתם" משוגע, ולאמן להיות גם משוגע וגם להרחיב את גבולות המושגים הערכיים הפתולוגיים. לטענה שהגאונות

כרוכה בשיגעון עלולות להיות השלכות: פטור מאחריות, שקיעה בעצלות אינטלקטואלית ואיבוד המנגנון של צבירת הידע. השלכה נוספת עלולה להיות תפישה גזענית כמו זו שעליה כתב צלאן, קרי, הגזענות שחווה צלאן וממנה מנסה להיפרד בכתיבתו.

סיכום

הדיון על גאונות וטירוף, יצירתיות ויצירה, מקיף יריעה רחבה. השאלה נוגעת בתחומים מגוונים, מרפואה ומחקר ביולוגי ועד למחשבה פילוסופית. השאלה תמשיך להעסיק את מיטב המוחות, שיוסיפו להגדיר ולמיין כישרון, יצירתיות, מחוננות וגאונות. נשאלת השאלה כמה גאונים נישאו על ספינות השוטים, שהרחיקו מהחברה גם פושעים, חולים, מצורעים ומשוגעים.

בפתח הדברים העליתי שאלות כמחנכת. אסיים בדבריו של נורדאו, העוסקים בחינוך והם טובים ורלוונטיים עד היום. "לא כבד הדבר לחנך ולגדל צבאות של אמנים, סופרים, דבְרָנִים ומלומדים מקרב כל האנשים, מבלי לבחור ולהבדיל ביניהם, וכל איש מהם יכול להגיע למעלת בעל כישרון במקצוע שלו. על היסוד הזה נשענת כל שיטת הלימוד בימינו. את כל התלמידים שמלמדים אותם על פי שיטה אחת ועל פי סדר אחד, וגם חֹמֵר הלימוד שווה לכולם. ואם בכל זאת היננו מוצאים תלמידים... טובים ורעים, אז ההבדל ביניהם... מונח לא בעצם כישרונותיהם, כי אם במידת שקידתם והתמדתם או במידת יכולתם להקדיש את עצמם יותר או פחות ללימודי בית הספר" (נורדאו, 1895).

הגאונים הם נכס של התרבות ושל החברה. יש צורך בבעלי השראה ובמוחות גדולים, שישאירו אחריהם נכסים ויצירות נשגבות. מותר לתהות: בין אם הדבר טמון בשיגעון ובטירוף ובין אם הוא טמון בגן משותף, מדוע אנו מתעקשים לנסות לפענח את שארית הניצוץ הטמון בכך? האם ההצלחה לפצח את חידת הגאון אינה טומנת בחובה סכנה של ייצור גאונים סדרתי? כל היוצרים במדע, במחשבה, באמנות הפלסטית, בפרוזה ובמחול יעידו כי הדרך לתהילה רצופה עבודה מפרכת, התמדה ונחישות. בלעדיהן יישאר הניצוץ ככוכב נופל שנסרף בדרכו לאטמוספירה.

ביבליוגרפיה

ויצטום אליעזר וולדימיר לרנר, 2009. *גאונות ושיגעון*, הוצאת אריה ניר. ניז'ינסקי רומולה, 1961. *ניז'ינסקי: אשף המחול*, הוצאת זיו. סטור אנטוני, 1972, 1983. *הדינאמיקה של היצירה*, ספריית פועלים. קרוצ'ה בנדטו, 1983. *מדריך לאסתטיקה*. הקיבוץ המאוחד. נורדאו מקס, 1895. "הגאונות והכישרון" (תרגום: ראובן בריינין). פרויקט בן יהודה - תרגום כתבים http://benyehuda.org/brainin/paradoxe_s_genius.html

Buckle Richard, 2012. *Nijinsky: A Life of Genius and Madness*. Pegasus. Hillard Derek, 2002. "The Rhetoric of Originality: Paul Celan and the Disentanglement of Illness and Creativity" *The German Quarterly*, 75.4 pp. 394-407. Keri Szabolcs, 2009. "Genes for Psychosis and Creativity", *psychological science* 9, vol. 20, pp. 1070-1073. Riley Woodbridge Isaac, 2005. "Recent Theories of Genius", *The Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods*,Vol. 2, No.13 pp. 345-352.

טליה אסיף סטולרסקי רקדה כ־17 שנים אצל רחל טליתמן ובבת־דור. בעלת תואר שני מהתכנית הבינתחומית לאמנויות באוניברסיטת תל אביב. מלמדת עיצוב ואמנות בבתי ספר ובכיתות מחוננים. צורפת ומעצבת. תלמידה לתואר שני בעיצוב אורבני בבצלאל.

לואי פולר – הדימוי והדמות

סמדר וייס

מבוא

לואי פולר (Loie Fuller), רקדנית, כוריאוגרפית ויוצרת תאורה, נחשבת לאיקון ומבשרת את ראשית המחול המודרני באמריקה. פולר היתה מהפכנית פורצת דרך, שהכניסה חיזושים רבים בתחום המחול והמופע בדרכה האינדיווידואלית בתקופת המעבר שבין המאה ה־19 למאה ה־20. בגישתה ובאופן פעילותה שיקפה את רוח האוונגרד האמריקני הראשון בגריניץ' וילג' (1913-1917) והיתה גם דמות מרכזית בתנועת האר נובו (Art Nouveau) בפריס בראשית המאה. היא לא רק ייצגה את ערכי האוונגרד והאר נובו, אלא גם נמנתה עם מחולליהם של שני זרמי האמנות הללו. מאמר



לואי פולר, צילום פרדריק גלייסה, 1902

זה מציע התבוננות בדמותה המורכבת של פולר ומתמקד באופן שבו הצליחה ליצור סוג חדש של מופע והניחה את התשתית להיווצרות המחול המודרני.

במושגים של היום אפשר לומר שפולר יצרה אמנות מופע, אמנות רב־תחומית, מולטימדיה ותיאטרון של דימויים. ואכן, לאחר שגבולות המחול וגבולות התיאטרון התרחבו ומושגינו על תוכנם של מושגים אלה השתנו, פולר נתפשת – כפי שטען גאי מוריס – כמנבאה וכמבשרת הרבה יותר מאשר בעבר (Morris, 1977: 37).

לואי פולר נולדה בשם מרי לואי פולר בעיירה פולרסברג שבקרבת שיקגו, אילינוי, בארצות הברית. לפי האוטוביוגרפיה שלה, היא נולדה ב־1870, אבל ייתכן גם שבאה לעולם ב־1869 או ב־1862. חוסר הבהירות בנוגע לגילה הוא חלק מהניסיון שלה להציג את עצמה כדמות אחרת ממה שהיתה. בילדותה לא למדה מחול ובתחילת דרכה האמנותית הופיעה כשחקנית בדramות מוסיקליות ובמחזות זמר. ב־1883 השתתפה בסיבוב הפעות עם בפאלו ביל (שם הבמה של ויליאם קודי) וב־1887 החלה לגלם תפקידים ראשיים בתיאטרון, ב"תיאטרון ביז'ו" (Bijou Theatre) של נט גודווין בניו יורק.

בין 1865 ל־1891 ניהלה פולר קריירה ענפה של שחקנית, מנהלת ומפיקה, שגם שלחה את ידה במחזאות מפעם לפעם. ב־1892 התיישבה בפריס והופיעה בריקודי סולו במועדון פולי ברז'ר (Folies Bergère). ג'וזף מזו (Mazo, 1977: 31) כתב שפריס אימצה אותה בחום והעניקה לה את הכינוי "לה פולי" ("La Follie") אחרי 1892 הפכה פולר לסמל האר נובו, הסימבוליזם והאימפרסיוניזם. היא גם היתה מושא ההתייחסות של רוב האמנים החשובים שפעלו בפריס בראשית המאה ה־20 ואלה כתבו עליה, ציירו את דיוקנה ופיסלו את דמותה. ב־1900 הופיעה בתיאטרון שנבנה בשבילה בתערוכה הבינלאומית בפריס. רות סנט דניס ואיזדורה דנקן ראו אותה שם והתרשמו מהמראה הלא רגיל של המופע. בעקבות הפגישה אירגנה פולר וניהלה את הסיור הראשון של דנקן באירופה.

פולר לא היתה חלוצה רק בתחום המחול, אלא גם בקולנוע. ב־1905 היא יצרה סרט והשתמשה בהילוך אטי (Slow Motion), בנגטיב ובצללים. היא זכתה לתהילה כיוצרת חדשנית שהצליחה להקסים את הצופים. בעקבות סרטה הניסויני הראשון יצרה פולר שלושה סרטים נוספים. היא גם הקימה בית ספר למחול, שבו למדו רקדניות רבות שהמשיכו להופיע זמן רב לאחר מותה (Sommer, 1975: 53). ב־1909 חזרה פולר לאמריקה והופיעה בניו יורק ובבוסטון עם צוות של 50 חשמלאים צרפתים ולהקת נערות, שכנו "המוזות".

פרטים אלה על חייה של פולר יכולים לתת מושג על אישיותה ועל התחומים הרבים שבהם היתה פעילה ומעורבת – מחול, מדע, חברה ועוד. פולר פיתחה מכשירי תאורה ואביזרים טכניים, שעל חלקם רשמה פטנטים, ועסקה גם בעיצוב תלבושות לבמה. היא הוציאה לאור אוטוביוגרפיה: *חמש עשרה שנים של חיי רקדנית* (1913). בזכות המצאותיה הפכה לחברה מכובדת בוועדה המדעית הצרפתית. פולר היתה גם מעורבת מאוד בפעילות בתחום הרווחה במלחמת העולם הראשונה, היתה בעלת קריירה פוליטית והקימה שני מוזיאונים באמריקה.

במושגים של היום, היא היתה אשה עצמאית, יוצרת, מעורבת פוליטית וחברתית. במושגי התקופה שבה חיה היא תוארה כ"אשה חדשה" ו"פמיניסטית". "פמיניזם" היה אז מושג בהתהוות ונעשו ניסיונות שונים להגדיר ולעצב אותו. לפי אחת ההגדרות, מושג זה התייחס ל"שינוי קיצוני בגישות של נשים וגברים". פמיניזם נחשב מלה ש"מביעה את המאמץ של נשים לקראת התפתחות". ב־1914 קבעה קרי צ'פמן קט (Carrie Chapman Catt) (Ibid: 14-15) כי פמיניזם הוא מהפכה עולמית נגד כל המחסומים המלאכותיים שכפו החוקים, שהפרידו בין נשים לבין חופש. אפילו מהתיאור התמציתי של חייה של פולר המובא במאמר זה נראה שכל ניסיון להחיל על דמותה היגדים פמיניסטיים יעלה יפה. ביצירתה האמנותית היא הגדירה מחדש את תפקיד האשה, ואת חייה הפרטיים ניהלה בניגוד לערכים המצופים מנשים בתקופתה.

פולר החלה להניח את הבסיס למחול המודרני ב־1889, אז יצרה את *ריקוד הנחש* (Serpentine Dance) (Morris, 1977: 38). לפי מזו, ביצירה זו פתחה פולר פתח לסגנון ריקוד, שבסופו של דבר נקרא מחול מודרני. זה היה מחול בימתי רציני או מחול מודרני אמריקני, שאינו בלט קלאסי וגם לא מחול מודרני גרמני (Mazo, 1977: 31). בניגוד לבלט – שניתן להגדרה באמצעות חוקי יסוד – במחול המודרני כל אמן יוצר קודים וכללים משלו. כך עשו מבשרי המחול המודרני ובראשם פולר.

מופע מסוג חדש

בריקוד *הנחש* ניתן לראות התחלה של מופע מסוג חדש. בריקוד זה השתמשה פולר בבד משי שבו עטפה את כל גופה. תנועותיה יצרו בבד ספירלות והתאבכויות כשל גלים. היא חקרה את תנועת הבד, שנוצרה על ידי התנועה של גופה בתוכו, והאירה את הבמה בפנסים צבעוניים שיצרה בעצמה. תנועת הבד, תנועת הגוף והאור שהשתקף בבד יצרו דבר חדש, שכונה דימיו נע (Moving Image). האור נראה נע בעקבות תנועת הגוף ששימשה רק להנעת המשי (Sommer, 1975: 54). לטענת סומר, לפי תפיסתה של פולר, המבצע החי היה חיוני לא רק כדי ליצור את התנועה, אלא גם כדי להשלים את הדימוי באמצעות נוכחות עלומה, מסתורית ולא אישית (Ibid: 54).

פולר יצרה חיזיון של דימויים, בניגוד לחיזיון של דמויות. לרוב ריקודי הסולו שלה לא היתה עלילה ואפשר לומר שבסופו של דבר האמנות שלה חתרה אל המופשט, שבמרכזו הדימוי הנע. מעבר לדימוי הנע, היא עסקה בחיפוש צורה ותחביר לאמנות שלה, בדומה למשוררים ולאמנים האחרים שפעלו בגריניץ' וילג', וכמוהם יצרה אמנות מופשטת.

על פי סומר, היסטוריונים של תיאטרון נוטים לראות בפולר רקדנית מבצעת בלבד, בעוד שהיסטוריונים של מחול מתחבטים בשאלה אם אכן אפשר להגדיר אותה רקדנית (Ibid: 54). כך קרה, שלמרות ההערכה הרבה שעוררה פעילותה האמנותית בימי חייה, ההיסטוריונים משני התחומים דילגו עליה. מה שההיסטוריונים החמיצו, לפי מוריס, היה המחויבות של פולר למופע שהיה מהפכני לזמנה, שבו ניתן מעמד שווה פחות או יותר למרכיבים כמו תנועה, אור, צבע, צורה וצליל (Morris, 1977: 37). סוג המופע הזה, מציין מוריס, הוא שיצר את הכיוון המודרני. אף על פי שחידושיה של פולר סימנו את ראשית המחול המודרני, היסטוריונים ייחסו חשיבות בעיקר לחידושיה בתחום התאורה והאפקטים התיאטראליים ופחות לתרומתה למחול (Ibid: 37).

סומר טוענת שפולר לא ראתה בעצמה רקדנית (Sommer, 1975: 54). באוטוביוגרפיה שלה, *חמש עשרה שנים של חיי רקדנית* (1913), היא ניסתה להגדיר מהו מחול:

"מה זה מחול? זה תנועה

מה זאת תנועה? זה ביטוי של תחושה

מה זאת תחושה? תגובה בגוף האנושי הנוצרת על ידי התרשמות או על ידי רעיון שנקלט במוח

להגשים רעיון שאני מעבירה, על ידי התנועות שלי, להביא להיווצרותו במוחו של הצופה, להעיר את הדמיון שלו כך שיהיה מוכן לקבל את הדימוי טוב, אני יכולה לבטא את הכוח הזה, שלא ניתן להגדרה אך יש לו אפקט ודאי. יש לי תנועה. זה אומר שכל האלמנטים של הטבע ניתנים לביטוי" (Fuller, 1913: 70)

ריקוד הנחש שיצרה פולר עורר סנסציה ורקדניות רבות ניסו לחקותו. ב־1892 ניסתה פולר להגיש תביעה נגד אחת מהן, בטענה שיש לה זכויות יוצרים על הריקוד שהמציאה. התביעה נכשלה. הדברים שציין השופט בפסק הדין מלמדים הן על מידת החידוש וההפשטה שהיו ביצירה של פולר והן על אופן ההתקבלות שלה על ידי בני דורה:

"מתיאור הריקוד של המתלוננת שטענה לזכויות יוצרים, נראה שהתוצאה שהתקבלה היתה רק סדרה של תנועות חינוניות שחברו לסידור מושך לעין של בד, לאורות ולצללים, שלא סיפרו סיפור, לא גילמו דמות ולא תיארו כל רגש. התנועות המכניות שבאמצעון מושג אפקט על הבמה אינן נושא של זכויות יוצרים, כל עוד אינן מוסרות כל רעיון והסידור שלהן אינו יוצר קומפוזיציה דרמטית" (Current, 1997: 43).

המרכיבים המרכזיים שהיו חסרים ביצירה של פולר, כפי שתוארו על ידי השופט: עלילה, דמות ורגש, שחברו לתנועות שאינן יוצרות קומפוזיציה דרמטית, מתארים למעשה את יסודות המודרניזם. אותם יסודות, שפולר חוללה ביצירתה, הרכיבו 50 שנה מאוחר יותר את המניפסט של המחול הפוסט־מודרני בגריניץ' וילג'. רעיונות אלו – מחול לא נרטיבי, שאינו מתאר דמות ואינו מייצג רגש – מבהירים כי פולר הקדימה את זמנה ובישרה את מה שעתיד היה להתפתח כמחול מודרני בארצות הברית.

מוריס מציין שמבקרים בני תקופתה של פולר הבחינו בדימוי החדש שהיא יצרה וניסו להגדיר אותו. לדבריו, פולר "עוררה את החלום של צורה טהורה" (Morris, 1977: 40). המבקרים ציינו גם שפולר לא רק יצרה תיאום בין כל מרכיבי המופע, אלא יצרה את המרכיבים עצמם, מלבד המוסיקה.

פולר הקדימה את זמנה מבחינה נוספת – השימוש שעשתה במוסיקה קלאסית – אבל לפי מזו, גם בענין זה ניתן הקרדיט לדנקן (Mazo 1977: 31). השימוש ביצירות של מלחינים קלאסיים היה חלק מהתרומה החלוצית של פולר. כבר ב־1895 היא רקדה את *ריקוד האש* (*Danse du Feu*) לצלילי *דורת הוולקירות* (*Ride of the Walkyries*) מאת ריכרד וגנר. ב־1909 היא עשתה שימוש ביצירות של בטהובן, ליסט וגלוק וב־1914 מנתה התוכנייה שלה, בין היתר, את סטרווינסקי ופורה. ב־1925 היא השתמשה ביצירה *הים* (*La Mer*) של דביסי לריקוד שיצרה ללהקה שלה. מלחין נוסף שנתן לה זכויות על יצירתו היה מסנה. היא השתמשה גם ביצירות של שוברט, שופן, דליב, מנדלסון ועוד (Morris, 1977: 37).

היסטוריונית המחול סאלי בינס (Banes) מתארת את השינויים הקיצוניים שעשתה פולר במחול בראשית המאה ה־20, כרקע להתפתחות המחול הפוסט־מודרני בשנות ה־60 של אותה מאה. לטענתה, רבים מאותם שינויים נדחו על ידי הכוריאוגרפים של ראשית המאה ונשארו רדומים עד לשנות ה־60. השינויים שמונה בינס הם: העמדת הדימוי הנע במרכז העניין, השלכת הרגשות או האישיות של המבצע, השלכת הטכניקה הווירטואוזית וביטוי היופי הפיסי האישי של הרקדן. במקום זה קיימת אצל פולר העמדת הדימוי האובייקטיבי במוקד המופע (Banes, 1998: 2) לפי בינס, פולר הניחה את הבסיס לשני המאפיינים הבאים של המחול המודרני: צורת הסולו וחופש תנועה (Ibid, 2).

להקתה של לואי פולר והסגנון החופשי

מעניין לעקוב אחר תהליך היצירה של פולר – מהניסיון לחקות צורות בטבע ועד לחיבור צורות מופשטות. יצירת דימויים היתה תהליך שהעסיק את פולר בכל שנות עבודתה ושהלך והתפתח עם הזמן. בתחילת הדרך היא יצרה דימויים שמזכירים צורות טבעיות, למשל חבצלת, פרפר, סיגלית, חרקים בעלי כנפיים. השלב הבא בהתפתחות היה צורות של כוחות טבע כמו אש, מים ערפל ועננים ולבסוף יצירה מחדש של תופעות כמו טיפון, הרי געש וסופות שלג (Sommer, 1975: 64). לטענת סומר, הדימויים של פולר נעשו מופשטים יותר ויותר, עד שהיא השתחררה מכל צורה והיתה חופשייה להתעסק בסצינות פנטסטיות ודמיוניות. אותן סצינות, מוסיפה סומר, דומות לצורות שצייר ג'וזף ויליאם טרנר (Joseph WilliamTurner).

תהליך ההרחבה וההגדלה של הדימויים שלה הביא את פולר, לטענת סומר, להקים להקה ובית ספר משלה. בבית הספר, שקם ב־1909־1908 בערך, היא אימנה רקדניות. היא קראה לעצמה "האמא של הריקוד הטבעי" והלבישה את רקדניותיה בשמלות דמויות שמלות יווניות. הן הופיעו יחפות וחשופות זרועות. תנועותיהן לא היו מוגבלות בהתאם לתחביר של טכניקה מוגדרת (codified technique), אלא התבססו על תנועות טבעיות של הגוף – ריצה, קפיצה, הליכה, מנוחה. לטענת סומר, הרקדניות של פולר נעו בסגנון חופשי (Free style dance), שבו יכלו להשתמש במחוות ובתנועות האופייניות להן וכך ביטאו את הייחודיות שלהן כאינדיווידואלים

פולר תיכננה ריקודים ללהקה באופן שאיפשר לכל רקדנית להפגין את התנועות הייחודיות לה. לדוגמה, בריקוד אחד הרקדניות הורשו לנוע כמו במשחק לצלילי מוסיקה של מסנה, כך ש"הבמה הפכה לשטופת פרפרים וכל קהל הצעירים התחיל לתפוס אותם" (Ibid: 60).

שיטת עבודה זאת היתה ראשיתו של אלתור, שיוצרים מאוחרים יותר – במחול הפוסט־מודרני – ראו בו דרך עבודה מרכזית ואפילו אידיאולוגיה. האלתור מנוגד לסגנון הבלט הקלאסי, המבוסס על טכניקה מוגדרת ומתוכנן לפרטי־פרטים. ההשתחררות של פולר מצורה ומטכניקה מוגדרת תואמת את הניסיונות של אמני הגריניץ' וילג' בראשית המאה ה־20 להשתחרר מצורות קיימות וליצור צורות חדשות בשירה, בדרמה, בציור, בפיסול ובארכיטקטורה.

הלהקה של פולר הופיעה לעתים תכופות בחוץ ובחללים שונים שהיו זמינים לה, בלי לשנות את תנאי החלל וללא תוספת של תפאורה כלשהי. לדברי סומר, פולר טענה ש"כל חלל יכול להפוך למיוחד על ידי הנוכחות והפעילות של הרקדנים... הנערות רקדו על הדשא באור הירח בתוך צל העצים ומחוץ לו, כמו פיות או רוחות" הרוח, אור השמש ואור הירח שימשו לה כמעין אפקטים מיוחדים. סומר מוסיפה שמאוחר יותר אימצה פולר את האווירה של הנוף בחוץ וניסתה לשחזר אותה על הבמה (Ibid: 60).

ההופעות שקיימה פולר בחוץ ובכל חלל שעמד לרשותה בישרו גם הן את המגמה שאיפיינה את שנות ה־60, שבהן אמנים העתיקו את המחול מן הבמה החוצה במסגרת הניסויים שעשו, שהפכו בסופו של דבר לחלק מהאידיאולוגיה שלהם לגבי המופע.

פולר יצרה תיאטרון של תנועה טהורה, תיאטרון משתנה וגמיש של דימויים. היא ייחסה חשיבות רבה ליצירת דימוי מופשט, כפי שמעידים דברים שאמרה ב־1909. היא טענה שבעזרת הרקדניות שלה יצרה רק אשליה של פרפרים ופרחים והוסיפה: "הו, כן, יש ילדים השנה, אף אחד לא יודע מה יקרה. אולי נגיע לנקודה שבה גם הילדים יהיו אשליות אופטיות" (Ibid: 60). ואכן, באחת היצירות המאוחרות של להקתה לא נראו על הבמה הילדות הרקדניות. לפי מבקרת המחול דברה ג'ואיט (Jowitz,) (1988: 364), היצירה המופשטת ביותר של פולר היא *הים*. היצירה הוצגה בתערוכה לאמנויות הדקורציה והתעשייה המודרנית שעלתה בפריס ב־1925 והדימוי המרכזי בה היה אוקיינוס כחול מבהיק, עשוי ממשי. את תנועת הים יצרה תנועה של רקדניות, שכלל לא נראו.

שאלות נוספות שעניינו את פולר היו יכולת התפישה בפרספקטיבה, והאשליה. ב־1921 היא יצרה את *ריקודי צללים* (*Shadow Dances*), מופע בעל מסגרת נרטיבית, שבמרכזה מכשפות וחלומות. אבל מה שבאמת העסיק אותה היה התופעה של צללים נעים ויכולתם להעביר מושגים של ממדים ופרספקטיבה.

פולר כסימבול של האר נובו (Art Nouveau)

פולר היתה מהפכנית בתקופה של מהפכה. באותו זמן שהיא הפכה עצמה לפרפר, סחלב וחבצלת התפתחה באירופה צורת אמנות חדשה: האר נובו. אמנים חזרו לשימוש בצורות טבעיות, כתגובת נגד לאמנות שבמרכזה שחזור הסגנונות האקדמיים של העבר. ב־1895 פתח זיגפריד בינג חנות בפריס, וקרא לה "בית האמנות החדשה" (Maison de l'Art Nouveau). הסגנון החדש שם דגש על תנועה, זרימה, צורות קמורות, גליות ומעוגלות. לפי תפישתם של אמנים שפעלו בתחום, לכל יצירה היתה צריכה להיות זהות אורגנית (Mazo, 1977: 31).

הדימויים האורגניים שיצרה פולר, הצורות המשתנות של הבד שנע והואר בתאורה צבעונית ודינמית, הלחו את רוח האר נובו. לפי מזו, האר נובו

החל להתפתח לפני שפולר כבשה את פריס, אבל הסגנון האמנותי וסגנון הריקוד קיבלו חשיבות באותו זמן והשפיעו זה על זה (Ibid: 28). פולר השפיעה לא רק האמנות הפלסטית, אלא גם על תחומים משיקים כמו אופנה, עיצוב, ריהוט וארכיטקטורה. ראול לרש (Larche), לדוגמה, עיצב מגורה בדמותה של פולר וג'ול קרסט וטולוז לוטרק ציירו פוסטרים שלה.

לתנועת האמנות החדשה היתה אמירה חברתית: אמנים צריכים להשתמש במכונות שמאפשרות ייצור המוני של עבודותיהם. באופן זה יצירות אמנות יהיו זולות ונגישות גם למעמדות החברתיים הנמוכים. מכאן הפופולריות הרבה של פוסטרים בתקופת האר נובו. לפי מזו, המשורר הסימבוליסט סטפן מלרמה טען שפוסטרים הם אמצעי אמנותי אידיאלי, בגלל יכולתם להעביר אינפורמציה, רגש ומסר לאוכלוסייה גדולה. בראשית המאה ה־20 נעשה שימוש בפוסטרים של ה־Masses בגריניץ' וילג', שכדי להעביר מסרים פוליטיים וחברתיים. באותה תקופה הופצו גם פוסטרים של פולר, שגילמה את הדימוי של התקופה. בשני המקרים הועברו מסרים שביטאו את רוח התקופה ובשניהם היתה אמירה חברתית.

האמנות של פולר זוהתה עם אידיאל היופי של המשוררים הסימבוליסטים. לפי מוריס, הסימבוליסטים ראו בה התגלמות אנושית של היופי. שורות שכתב שארל בודלר (Charles Baudelaire), שמובאות כאן בתרגום חופשי, מבטאות תפישה זו: "לפעמים ראיתי בעומק התיאטרון הבנאלי ישות שהיתה רק אור, זהב ותחרה" (Morris, 1977: 38).

לסיכום, הדימוי הנע שיצרה פולר העניק השראה לאמני האר נובו ולמשוררים הסימבוליסטים ובו בזמן גילם את רעיונותיהם. פולר הפכה לסימבול של האר נובו ומכאן, להערכתי, צמחה הפופולריות שלה. היא שיקפה את רוחה של סוף המאה (Fin de siècle), כאילו נוצרה במיוחד לשם כך.

הדימוי המופשט מול הדימוי הנשי ביצירה של פולר

השוואה בין הדימויים המופשטים שיצרה פולר בהופעותיה לדימוי הנשי שדבק בה עשויה לתת מושג על ההשקפות שרווחו בתקופת פעילותה בכל הנוגע לנשים. בבחינה משווה בין הדימויים המופשטים של פולר לדימוי שלה־עצמה מתגלה פער.

ג'ואיט טוענת שהמיזוג של דימויים טבעיים כמו חבצלת, פרפר וענן עם הנוכחות של פולר כאשה גילם ותימצת את החיזיון האקזוטי של האשה כחלום בלתי מושג וחושני שרווח בסוף המאה ה־19 ובראשית המאה ה־20. (Jowitz: 344). דימויים של צורות טבעיות היו נושאים שהעסיקו את אמני האר נובו באירופה וגם את ג'ורג'יה אוקיף (Georgia O'Keeffe) בגריניץ' וילג' באמריקה. היה קשר בין האופן שבו אוקיף השתמשה בדימויים של פרחים מוגדלים, שביטאו חושניות, לאופן שבו פולר הפכה כולה לחבצלת ענקית במעין מטמורפוזה. את המטמורפוזה ממחישים דבריו של רוז'ה מרקס הצרפתי, המצוטטים אצל ג'ואיט, על *ריקוד החבצלת* (*Dance of the Lily*) של פולר. ב־1905 תיאר מרקס ריקוד זה, שעורר התרגשות גדולה באירופה, כמטמורפוזה הנוצרת באמצעות אור, טקסטיל ומקלות נסתרים. לדבריו, פולר לא לבשה דמות של צמח ברגע שהמסך עלה. היא ניצבה על מעמד שקוף, מוארת מלמטה, ובעיניו נראתה יותר כמלאך הפורש כנפיים ענקיות. היא החלה להסתובב ובד המשי הארוך מאוד שהיה כרוך לגופה נע בספירלה מסביב לה ולמעלה. אז נראתה פולר כחבצלת ענקית, וגופה, שהיה במרכזה, נראה כעלי. לדברי מרקס, הצופה הוקסם מצמח התאווה הפנטסטי שהציב את האדם והטבע זה לצד זה כסמל אחד, שבו הארו העלים העדינים של הפרח בחיך של אשה (Ibid, 344).

התיאור מלמד שפולר נתפשה על ידי בני תקופתה כסימבול של פרח־אשה, פרפר־אשה ומלאך־אשה. היא התמקמה בצומת שבו הדימוי שיצרה ייצג את הערכים שרווחו באותה תקופה הן בנוגע לנשים והן בנוגע לאמנות.

הדימוי של פרח־אשה המתואר על ידי מרקס מאזכר, לדעתי, את דימויי הפרחים של אוקיף. מעניין לציין שהפרשנים ראו בפרחים של אוקיף דימוי חושני נשי, בעוד שהאמנית רצתה להגדיל את הפרחים כמו בתקריב (Close up), כדי להגביר את תשומת הלב אליהם וכדי שתוכל לצייר פרחים כפי שהיא רואה אותם (Art and Culture).

פולר התוודעה לראשונה לאפשרות של ריקוד עם בד כשהופיעה בלונדון עם לטי לינד (Letty Lind), שרקדה את ריקוד החצאית הנודע שלה במחזמר *כרמן העכשווית* ב־Gaeity Theater. אבל כפי שטוענת ג'ואיט, פולר התרחקה מהדימוי של האשה היפה המנפנת בחצאית כדי לחשוף את רגליה לקהל. היא שינתה את החצאית, שיכללה אותה והאריכה את הבד לאורך של מאות ירדים והניעה אותו באופן מושכל כדי ליצור דימויים של צורות מהטבע.

למרות העניין של פולר ביצירת דימוי מופשט, חלק מהמבקרים הגברים שצפו בהופעותיה התייחסו למראה גופה, שהתגלה באמצעות התאורה מבעד לבד המשי הדק שעטף אותה. מרקס, לדוגמה, תיאר את גופה של פולר מתחת לבד והמשורר מלרמה תהה אם היא לא היתה מיזוג בין יצור טבעי לאדם. מבקר בריטי, שהיה פחות פואטי מעמיתיו הצרפתיים, כתב ש"לאוי פולר נראית כאילו טבלה באמבטיה שלה" (Ibid: 344). לטענת ג'ואיט, פולר גם הלכה יד ביד עם פנטסיות גבריות על נשים. בריקוד *הפרפר* (*Butterfly*), למשל, היא יצרה דימוי של יופי ללא משקל ששבה את לב הגברים (Ibid: 346). תיאורי הריקוד של פולר מצביעים על שאיפה לטוהר, ולא על דגש על המראה האישי שלה. סומר מציינת את יכולתה של פולר לעורר חלום של צורה טהורה, אבל כותבת שמצד שני נוכחותה היתה חלק חשוב מהאמנות שיצרה (Sommer, 1975: 54).

נראה שחלק מהפנטסיות התעוררו כתוצאה מהמראה החושני של גופה כאובייקט ולא היו קשורות לדימוי היופי שניסתה ליצור. גברים שצפו בפולר התייחסו יותר לגופה הנשקף מבעד לבד המשי מאשר למה שניסתה ליצור באמנותה. כבר ב־1885, כשהופיעה בבוסטון במחזה *המבקרים האירים שלנו* (Our Irish Visitors), מחברי המאמרים בעיתונים תיארו את הופעתה כ"ריקוד חושני" ו"נועז", מפני שלא לבשה מחוך ואפשר היה להבחין בקימורי גופה מבעד לבד. מאמרי הביקורת האלה משכו קהל רב להופעותיה.

את ההצלחה הגדולה של פולר אפשר לייחס לעובדה שהיא יצרה סימבול שנע בין צורות טבעיות לנוכחות נשית. סימבול זה שיקף את הערכים שאיפיינו את סוף המאה ה־19, שראו את האשה כמושא בלתי מושג. אפשר לומר שפולר יצרה את הסימבול של התקופה ובו בזמן הושפעה ממנו.

פולר לא רק עיצבה דימוי חדש, אלא גם נפרדה מהדימוי של הבלט ורקדניות הבלט. לפי מזו, "היא ראתה בבלט דרך להציג נערות מחייכות עם חצאיות קצרות" (Mazo, 1977: 31). פולר יצרה דימוי חדש, מנוגד לדימוי הבלרינות של הבלט הקלאסי. בהקשר זה מעניין להביא נקודת מבט פמיניסטית עכשווית. הלן ספקמן (7: Spackman, 2000) טוענת כי מבקרי מחול מתייחסים לבלט הקלאסי של ראשית המאה ה־20 כאל ייצוג של ההגמוניה הפטריארכלית, בגלל נטייתו לחזק קונוונציות פטריארכליות של מגדר ומין. לדבריה, פולר ודנקן מסמלות את תחילת ההתנגדות לייצוג ההגמוני הזה. שתיהן הציגו דמות מלאה, "לא בלטית", צעדו מחוץ לנעלי האצבע ולקווים שהכתיב הבלט והשפיעו באופן משמעותי על התפתחות המחול המודרני והפוסט־מודרני .

בנוסף, פולר עירערה על הדימוי של האשה הוויקטוריאנית. היא היתה הראשונה שרקדה יחפה וללא מחוך (והקדימה בכך את דנקן). "אמריקה היתה מזוזעזעת מהרגל היחפה ומחוסר המחוך", טוען מזו. הוא מצטט את תגובת המבקר הניו יורקי של ה־*Dramatic Mirror* שצפה במופע של פולר ושאל: "האם זה הכרחי מבחינה אמנותית לתת לנערות צעירות להופיע

ללא מחוך, ברגליים יחפות, ללא כל אמצעי המסתיר את גופן מלבד כמה קפלים של בד" (31 Mazo, 1977). פולר השיבה ששילוב של כבוד עצמי עם ריקוד לבמה הוא מונופול אמריקני (Ibid: 31).

למחוך היה חלק ביצירת הקונונציה של היופי הנשי בראשית המאה. ביינס מציינת, בצדק, שפולר לא הסירה את המחוך כדי להיות סקסית יותר, אלא כדי לא לחיות את דימוי היופי הנשי שהיה מקובל בתקופה הוויקטוריאנית. נשים רצו רפורמה בלבוש כמו בזכויות האזרח, טוענת ביינס בספרה *נשים רוקדות* (67: *Dancing Women*, 1998). לכן ההופעה של פולר ללא מחוך מייצגת למעשה את הרצון של הנשים בשינוי.

במושגים שטבע האוונגרד, פולר היתה "פמיניסטית", "אשה חדשה", שקיימה "אהבה חופשית". בכל הנוגע למושג האחרון היא הלכה הכי רחוק שאפשר – גם ביחס לבוהמינים מהגריניץ' וילג' – וקיימה בגלוי אהבה חופשית עם בת זוגה גבריאל בלוך.

החיים האישיים – "אהבה חופשית" על סף המאה ה־20

פולר, מסמלי האוונגרד האמריקני הראשון בגריניץ' וילג', השתלבה באווירת האהבה החופשית שאיפיינה את התקופה וכמו שנהגה בכל מישור אחר הרחיבה את גבולותיה. אמני האוונגרד בגריניץ' וילג' ניהלו מערכות יחסים על פי ערכי האהבה החופשית, החליפו בגלוי בני זוג ללא קשר לנישואיהם והפכו את מערכות היחסים ביניהם לנושאי יצירתם. פולר קיימה קשר גלוי ומוצהר של אהבת נשים עם גבריאל בלוך, שהיתה ידועה כאשה שלבשה בגדי גברים.

בספרה *חמש עשרה שנים של חיי רקדנית* (1913) מתארת פולר את יחסיה עם בלוך, שכונתה גב, באופן הבא: "במשך חמש שנים גב ואני חיינו יחד באינטימיות הכי גדולה. כמו שתי אחיות" (Fuller, 1913: 250). בספר מתואר כל פרט בגופה, בפניה, בתנועותיה ובאופיה של בלוך, שהיתה ביישנית וכונתה גם מל. תיאורים אלה מעידים על יכולת ההתבוננות של פולר ועל האהבה הגדולה שחשה כלפי בת זוגה. מל, שהיתה צרפתייה, חיה עם פולר עד למותה. פולר מתה בפריס ב־1928 ומל היא ששמרה על להקתה אחרי מותה. לפני הקשר עם מל היתה פולר נשואה תקופה קצרה ולא מאושרת לקולונל ויליאם ב' הייס (William B Hayes), אחיינו של נשיא ארה"ב רתרפורד ב' הייס (Rutherford Birchard Hayes).

נראה שהערכים שעל פיהם עיצבה פולר את חייה היו דומים לערכים שבהם האמינו אנשי האוונגרד של הגריניץ' וילג', אבל פולר הרחיקה לכת בכל הנוגע לאהבה החופשית. אפילו בת זורה איזדורה דנקן, שקיימה כמה מערכות יחסים עם גברים, לא קיבלה בהבנה את היחסים הלסביים של פולר.

סיכום

הדימויים שיצרה פולר במופיעה שיקפו את הדימויים שאיפיינו את עבודותיהם של אמני האר נובו והסימבוליסטים ובה בעת חוללו אותם. במובן זה, אמנותה היתה מעוגנת היטב במגמות שאיפיינו את בסוף המאה ה־19 וראשית המאה ה־20. עם זאת, היא סללה את הדרך ליוצרי מחול מודרני רבים הנחשבים יוצרים בעלי משקל.

פולר, ובעקבותיה דנקן, עירערו הן על הדימוי הוויקטוריאני של נשות התקופה והן על הדימוי של רקדניות הבלט הקלאסי. הן רקדו ללא מחוך וברגליים יחפות וכך יצרו ייצוג חדש לגוף האשה על הבמה.

פולר זכתה לפופולריות ולהכרה בימי חייה, אבל נשכחה לאחר מותה הן בקרב הקהל והן בקרב חוקרי המחול. ייתכן שדווקא הצלחתה ליצור אמנות שהקדימה את זמנה ושהיתה קשה לסיווג בכלים המקובלים גרמה לכך

Table of Contents

On the cover: Silvia Duran, The first Lady of Spanish and Flamenco Dance in Israel
Photographer: Duran 1972, Madrid - Gyenes. Duran 2015, Israel - Dedi Lifshitz

Dance Today (Mahol Akhshav)

The Dance Magazine of Israel,
Issue no. 28, August 2015

Editor: Dr. Ruth Eshel
eshel.ruth@gmail.com
dance.today.israel@gmail.com

Editorial Board: Dr. Ruth Eshel,
Nava Zukerman, Dr. Dan Ronen,
Yonat Rotman, Sari Katz-Zichroni,
Einav Rosenblit, Ronit Ziv
Advisory Board for refereed articles:
Dr. Ruth Eshel, Dr. Sari Elron,
Dr. Yali Nativ

Graphic Design: Dor Cohen

Text Editing: Ran Schapira
Printing and Binding: A.A.A Print
Publishers: Tmuna Theatre

Address: 8, Shonzino Street,
Tel Aviv 61575

Tel: 035611211-

Fax: 035629456-

E-mail: tmuna-na@tmuna-na.org.il

Sales: Tmuna Theatre box office,

Tel: 035611211-

Sales for institutes: Dganit@tmuna-na.org.il

Published with the assistance of:



The editors are not responsible for the advertisements' content

© All rights reserved
ISSN 15651568-

Editors Notes **1**

The Mia Arbatova Ballet Competition 2015 | Gaby Aldor **3**

A New Dance Company in Ness Ziona: an Interview with Artistic Director Elie Lazar | Zohar Burstein **5**

Rina Shaham - A Decade to her Passing | Ofra Ben-Zvi Seroussil **8**

Dust (2015) | Ronen Izhaki **10**

Entropy (2015) | Noa Shadur **13**

Integrating Dance and Movement in Teaching Physics | Roni Zohar **17**

From Text Towards Movement | Shili Lilos **24**

To Know and to Ask about "Knowing" - A Diary of a Working Process in Choreography | Anat Danieli **27**

The Body of Archive: Questions of Identity in *Lie Like a Lion* (2014) | Einav Rosenblit **30**

Connect Effort into Pleasure - Overcoming the Perceptual Gape between Body and Mind | Einav Katan **35**

Representation of Dance in Israeli Stamps | Avivit Agam Dali **38**

Raised out of the Pit | Maya Gavish **44**

Choreography as an Analytical Tool | Ania Brud Tal **49**

Genius and Insanity | Talia Assif Stolarsky **59**

Loie Fuller: Life and Image | Smadar Weiss **62**

Book Review: Janice Ross, *Like a Bomb going Off* | Ruth Eshel **66**

Table of Contents **68**

UNISON

Dance School

Unison Dance School, managed by Moran Barak, sets the highest international standards, nurturing and promoting its dancers to maximize their potential. The artistic program is based on classes in Classical Ballet, Core Strength, Acrobatics, Pilates, Modern Dance and learning a repertoire of classical and modern ballet masterpieces. The Unison faculty consists of the best dance teachers in Israel, professional dancers from international companies who have trained at top academies throughout the world, that are passionate about teaching, and nurturing dance students.

Between 2011 - 2015 Unison achieved nationwide recognition as a leading Israeli Dance School, with students who have been recognized internationally. The school has won several national and international competitions including: YAGP 2015 - top finalist, second place in the prestigious Mia Arbatova 2015 Ballet Competition, represented the Israel Ballet Competition (national CND) on behalf of the French Federation, and participated in the 75th America-Israel Gala at Lincoln Center, New York. Furthermore, dancers from the Unison school received national and international scholarships from the America-Israel Foundation, as well as Scholarship in memory of Jeannette Ordman, founder of Bat-Dor, Houston ballet, Gelsey Kirkland

בית הספר למחול יוניסון, בהנהלת מורן ברק, מציב סטנדרטים גבוהים ובינלאומיים, בדגש על טיפוח וקידום כל רקדן לשיא שלו. התוכנית האומנותית מבוססת על שיעורי בלט קלאסי, חיזוק, אקרובטיקה, פילאטיס, מודרני ולימוד רפרטואר של יצירות מופת מתחום הבלט הקלאסי והמודרני. צוות יוניסון מורכב מהמורים הטובים ביותר בישראל, רקדנים מקצועיים בלהקות בינלאומיות אשר עברו הכשרה במיטב האקדמיות בעולם והנם בעלי תשוקה להוראה וטיפוח תלמידי מחול.

בין השנים 2011-2015 הגענו להישגים והכרה ארצית כבית ספר מוביל למחול בישראל, אשר תלמידיו מוערכים ברמה בינלאומית. בית הספר זכה בתחרויות ארציות ובינלאומיות ביניהם: Y.A.G.P 2015 - top finalist, מקום שני בתחרות הבלט היוקרתית מיה ארבטובה 2015, נציגות ישראל בתחרות הבלט (national CND) מטעם הפדרציה הצרפתית, השתתפות בגאלה 75 שנה לקרן אמריקה ישראל בלינקולן סנטר - ניו יורק. רקדני בית הספר זוכים במלגות ארציות ובינלאומיות מטעם קרן אמריקה ישראל, המלגה ע"ש ג'נט אורדמן מייסדת בת דור, Houston ballet, Gelsey Kirkland וזוכים בחוזים ללהקות מחול מקצועיות.



Unison Dance School

בית הספר למחול יוניסון | רח' העצמאות 3 א', אבן יהודה | 09-7737027 | 052-3698933

עמית חסון
רקדנית בית הספר למחול יוניסון
מתוך שדה 21 אוהד נהרין
להקת המחול בת שבע.

בית למחול. מתחם רב תחומי בנמל יפו



עיצוב גרפיקה מילר

סופי שבוע יוצר אוצר בתמיכת קרן ביסטרצקי * רבע למחול - 4 יוצרים. 4 יצירות. במה אחת מופעי מחול מאת מיטב היוצרים * מופעי מחול בינלאומיים * הצגות תיאטרון עכשווי מופעים ופעילויות לכל המשפחה * ועוד ועוד

חניה חינם בשפע ואצלנו מותר להיכנס עם משקה לאולם

Warehouse 2. Unique events venue in jaffa port. Search 📍 for the Choreographers Association



מנהל יפו
Jaffa Port

כרטיסים: 03-9021563 פרטים באתר עמותת הכוריאוגרפים



משרד
התערוכה
והספורט