גליון מס' 20 | יולי 2011 | מחיר 45₪ | ISSN 1565-1568

מחול לכאן

כתב עת למחול בישראל

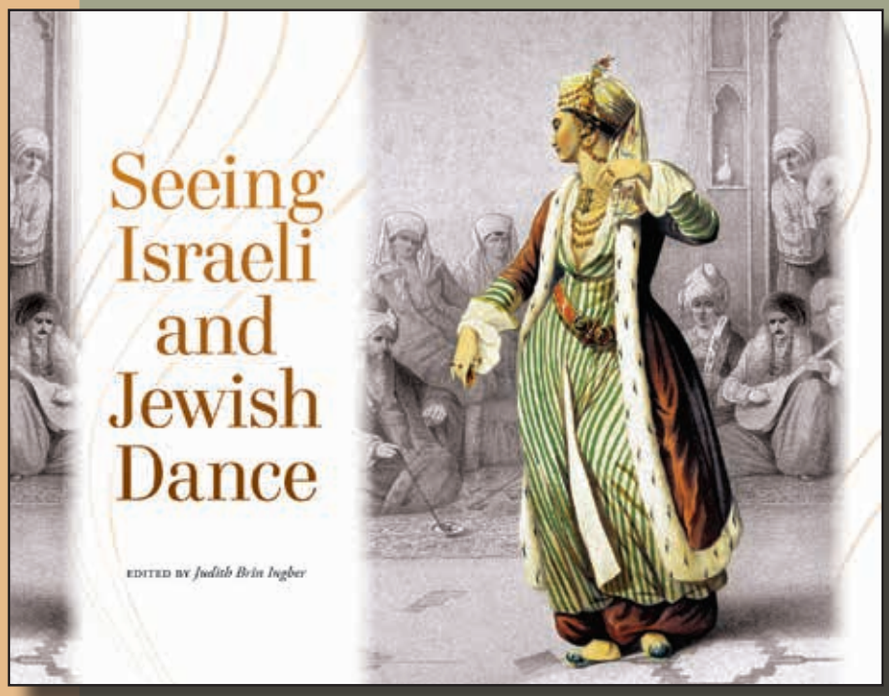
DanceToday

The Dance Magazine of Israel

WAYNE STATE UNIVERSITY PRESS

Seeing Israeli and Jewish Dance

Edited by Judith Brin Ingber



In *Seeing Israeli and Jewish Dance,* choreographer, dancer, and dance scholar Judith Brin Ingber collects wide-ranging essays and many remarkable photographs to explore the evolution of Jewish dance through two thousand years of Diaspora, in communities of amazing variety and amid changing traditions. Ingber and other eminent scholars consider dancers individually and in community, defining Jewish dance broadly to encompass religious ritual, community folk dance, and choreographed performance. Taken together, this wide range of expression illustrates the vitality, necessity, and continuity of dance in Judaism.

"Judith Brin Ingber has assembled in one volume **a wealth of information and ideas.** She and the seventeen other contributors to *Seeing Israeli and Jewish Dance* probe such diverse, yet profoundly related subjects as dancing in Judaic ceremonies and the creation of folk dances in the newborn nation of Israel. **Dancing springs to life on the page**—illuminating how cultural roots yield new blooms when transplanted into different soil. **The reader will be stimulated** by conflicting views about such topics as women's participation in traditional Jewish dances throughout history and the ways in which contemporary folk and theatrical dancing in Israel have honored memory and culture, even as they have altered the image of the Jewish body and what it means to be a Jew."

— Deborah Jowitt, dance critic and historian, author of *Jerome Robbins: His Life, His Theater, His Dance*

11 x 8.5 • 504 Pages

182 Illustrations • $34.95 Cloth

Raphael Patai Series in Jewish Folklore and Anthropology

(800) 978-7323 | WSUPRESS.WAYNE.EDU

דבר העורכת

החלטה כי גיליון זה יתמקד במרס קנינגהאם קשורה להופעת הפרידה של להקתו במסגרת פסטיבל ישראל השנה. עם תום הסיור הופיעה הלהקה בניו יורק והתפרקה. כמה מחברים כותבים על קנינגהאם מהיבטים השונים. המאמר של ג'ון הריז מצביע על המשותף בין נועה אשכול, קנינגהאם ווהיינריך פון קלייסט, שחיפשו תנועה נטו המדברת בעד עצמה. הוא גם מצביע על ההבדלים בין שלושת היוצרים. מאמר פרי עטי עוסק בניסיון להעריך איך ובמה השפיע קנינגהאם על התפתחות המחול ה"אחר" בישראל, שבעקבותיה פרצו לזירה היוצרים העצמאיים בשלהי שנות השבעים. מאמרים נוספים, שמאירים עוד היבטים בעבודתו של קנינגהאם ומצביעים על השפעותיה, כתבו רונית לנד, דנה מילס, יעל נתיב, שרון טוראל ורונית זיו – שעוסקת במערכת היחסים בין קהל לאמן בשנות הפריחה של המחול הניסיוני בארצות הברית, שקנינגהאם היה הגורו שלו.

המחול העכשווי בישראל מקבל ביטוי בשני מאמרים המתמקדים בקולם של היוצרים עצמם. רותם תש"ח כתב על יצירתו *אנדרטאות*. לנקודת המבט של היוצר מצטרפים תיאוריהם של הרקדנים השותפים ליצירה וקולה של רונית זיו, שהיתה מנהלת אמנותית של הרמת מסך, שבמסגרתה נוצרה העבודה. תיאור ההיבטים השונים של היצירה מאפשר הסתכלות תלת־ממדית על תהליך העבודה. מאמרה של דנה לובינסקי, העוסק בפרויקט *תזזית*, מאיר את השיקולים שמאחורי יצירת מחול בהשראת טקסט של שירים.

זה זמן מה אני סבורה שקולם של הרקדנים אינו בא לידי ביטוי ראוי. הראיון שקיימתי עם חבורת רקדנים, חברי "הפרויקט" בניהולו של מאטה מוראי, הוא בבחינת יריית פתיחה בכיוון זה. מאמר נוסף המתייחס לצורכי הרקדנים ולשמירה על הגוף כתב אלדד מנהיים, שמתאר את שיטת הטיפול של אילן לב.

חגיגת הפרידה שנערכה באוניברסיטת פרינסטון שבארה"ב לרגל יציאתה לגמלאות של זאבה כהן "נדדה" גם לישראל. ערב לכבוד כהן התקיים בספרייה הישראלית למחול. איריס לנה קיימה שני ראיונות עם כהן, והם מובאים בגיליון זה. וחגיגה נוספת – 100 שנה להולדתה של שרה לוי־תנאי. בגיליון מופיע מאמר של לוי־תנאי על יצירתה, עם הקדמה של הניה רוטנברג. שרה כהן שבוט תרמה לגיליון מאמר תיאורטי על הפמיניזם ועל הגרוטסקי בהקשר של המחול.

כמנהגנו אנו סוקרים ספרים חדשים וסדנאות בארץ ובעולם ועורכים רשימת בכורות, בתקווה שרשימות אלה ישמשו מחקרים עתידיים.

ד"ר רות אשל

תוכן עניינים

אני חושבת משמע אני גופנית: פמיניזם והגרוטסקי,
או כיצד הסובייקטיביות המופשטת לבשה בשר? | שרה כהן שבוט **3**

אנדרטאות – **תהליך עבודה** | רותם תש"ח **6**

יומן מחשבות על יצירת העבודה *תזזית* – **מופע קריאת שירה**
על הגבול שבין התנועה למלה | דנה לובינסקי **9**

שרה לוי־תנאי מדברת על יצירתה
(הקדמה: הניה רוטנברג) | שרה לוי־תנאי **14**

רחוקה וקרובה: זאבה כהן – ערב מחווה ושני ראיונות | איריס לנה **16**

מה אומרים הרקדנים? | רות אשל ורונית זיו **21**

שיטת הטיפול של אילן לב | אלדד מנהיים **25**

מחווה למרס קנינגהאם

השפעתם של מרס קנינגהאם והמחול הניסיוני האמריקני
על המחול ה"אחר" בישראל | רות אשל **27**

אשכול, קנינגהאם, קלייסט | ג'ון הריז **36**

התבוננות דרך משקפי המרחב והזמן:
גישה פנומנולוגית ליצירתו של קנינגהאם | רונית לנד **38**

"ליפול על הסלע של הממשי: מרס קנינגהאם,
סלבוי ז'יז'ק, מקריות והאמיתי" | דנה מילס **40**

מרס רוקד לגופו? אינדיווידואליות בשיח
ובעבודה של מרס קנינגהאם | יעל נתיב **43**

הקולאז' הדאדאיסטי כאלמנט מרכזי
ביצירותיו של מרס קנינגהאם | שרון טוראל **46**

התעוררו! - על כוריאוגרף, קהל ומערכת יחסים | רונית זיו **48**

ספרים, סדנאות ופסטיבלים

היכן הרקדנית? | אסתי נדלר **51**

המחול הפוסט־מודרני על פי סאלי ביינס | יעל ארני **53**

הספר *נע ללמוד* מאת רחל שגב־טל ורינת גלילי | סמדר וייס **55**

סדנה עם קונסטנזה מאקרס | יונת רוטמן **56**

פסטיבל מחול הודי קלאסי בצ'נאי – ינואר 2011 | רחל בילסקי־כהן **57**

בכורות | אדוה קידר **58**

John Harries | Eshkol, Kleist, Cuningham **63**

Table of Contents (English) **64**

בשער: **להקת ורטיגו**, *נל מאת נועה ורטהיים*
רקדנים: **רות ולנסי, אמי וילונסקי, אייל ויזנר**
צילום: **גדי דגון**

מחול עכשיו
כתב עת למחול, גיליון 20, יולי 2011
DanceToday
The Dance Magazine of Israel

עורכת: **ד"ר רות אשל**
reshel@research.haifa.ac.il
מערכת: **ד"ר רות אשל, נאוה צוקרמן,**
ד"ר דן רונן, יעל מירו, שרי כץ־זכרוני,
יונת רוטמן, עינב רוזנבליט, רונית זיו
עיצוב 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: **03-5629462**
פקס: **03-5629456**
www.tmu–na.org.il
tmu–na@tmu–na.org.il
מכירות: **קופת תיאטרון תמונע**
03-5629462, באמצעות כרטיס ויזה
למוסדות: **תיאטרון תמונע (דגנית – ניהול**
כספים), 03-5611211 שלוחה 5
Dganit@tmu-na.org.il
כתב העת יוצא לאור בתמיכת:

מועצת הפיס לתרבות ולאמנות
משרד התרבות והספורט
תמונע בית ליוצרים וקהל

המערכת אינה אחראית לתוכן המודעות
© כל הזכויות שמורות

ISSN 1565–1568

אני חושבת משמע אני גופנית: פמיניזם והגרוטסקי, או, כיצד הסובייקטיביות המופשטת לבשה בשר?

שרה כהן שבוט

רוב רובה של הפילוסופיה הקלאסית והמודרנית תפסה את הסובייקטיביות כ"סובייקטיביות מופשטת", חסרת גוף ספציפי או קונקרטי. דחייה זו של הגוף לא היתה מקרית, בפילוסופיה שהניחה שיש אמת אוניברסלית ושהיא ניתנת להכרה רציונלית. נראה שדרך אלגנטית מאוד לפתח תיאוריה קוהרנטית היתה להניח ש"צורתו" של הסובייקט המכיר תואמת את זו של האובייקט המוכר. הטענה הבסיסית היתה, לפיכך, שנפש נצחית, בלתי משתנה, עומדת כנגד אידיאות, או אמיתות נצחיות ובלתי משתנות גם הן. במערכת מסוג זה אין מקום לגוף: הגוף הוא היסוד הפרטי, המשתנה, הארצי, הסופי, המתכלה, אשר "אינו ניתן לעיכול" או לרדוקציה ושלכן אינו יכול להוות אלא גורם מפריע ומטרפד בתהליך ההכרה ה"טהור". אתאר את הדרך שבה פילוסופיה פמיניסטית (בעקבות פילוסופיות אנטי־רציונליות ואנטי־מטפיסיות אחרות) יצאה בהתרסה נגד פילוסופיות אנטי־גופניות אלו ו"שיקמה" את מקומו של הגוף ביחס לסובייקטיביות ולדרך שבה היא נתפסת. אדון, אם כן, באופן שבו תיאוריות פמיניסטיות רבות "הלבישו" את הסובייקטיביות בבשר, בגופניות, וכך הפכו אותה לסובייקטיביות קונקרטית, המשקפת בעיקרה הבדל (בייחוד הבדל מגדרי). אפתח את הדיון בתיאור של העמדה האסנציאליסטית בפילוסופיה הפמיניסטית, לאחר מכן אסביר כיצד פמיניזם פוסט־מודרני התנגד לאסנציאליזם באמצעות דקונסטרוקציה של הגופים ושל "המהות הנשית" ולבסוף אדון בעבודתה של הפמיניסטית־הפנומנולוגית סימון דה־בובואר, אשר תופסת מקום מרכזי בהתפתחותה של תיאוריה פמיניסטית בכלל ושל תיאוריה פמיניסטית המתמקדת בגוף בפרט (לטעמי, אפשר לראות בגישתה של דה־בובואר את שביל הזהב בין העמדות הקודמות). לסיכום, ולאחר שאצביע על בעיית ה"בריחה מגופניות" אשר יכולה לעלות מתוך תיאוריות פמיניסטיות פוסט־מודרניות (כמו זאת של ג'ודית בטלר), אביא את הגוף הגרוטסקי כפיגורציה שדרכה אפשר להתמודד עם בעיה זו. אטען שהפיגורציה של הגוף הגרוטסקי (בעיקר כפי שהוצגה על ידי מיכאל בחטין) מהווה למעשה הקצנה של התפיסה הפנומנולוגית בנוגע לאני הגופני. אראה גם, שדרך פיגורציה זאת אפשר להבין את האני כפי שהפמיניזם הפוסט־מודרני רצה, היינו, כזורם, משתנה, דינמי והיברידי, אך בו זמנית למנוע ממנו "לברוח מגופניותו".

פמיניסטיות ניכסו לעצמן את רעיון הסובייקט הגופני (אף על פי שהתנגדו לזיהוי של נשים עם גוף) וכך יצרו תיאוריות אשר שמו דגש על חשיבותו של הגוף להבנתנו את הסובייקט ואת תהליכיו ההכרתיים (ואת דרך "היותו בעולם"). הבריחה מגופניות שאפיינה את הפילוסופיה הביאה ליצירת סובייקטים מופשטים לחלוטין ושווים תמיד, במובן זה שמושג הסובייקטיביות המסביר אותם אינו מסוגל לעמוד על ההבדלים בינם ובין תהליכי ההכרה שלהם או בין התנסותם כסובייקטים קונקרטיים בעולם. "הפשטת" הסובייקט מגופניותו הקונקרטית פירושה הימנעות מדיון בכמה מהחוויות החשובות ביותר שהופכות אותנו ל"סובייקטים בעולם": חוויותינו כסובייקטים בעלי מיניות מסוימת, חוויות מהנות כמו אכילה או כל מגע עם סובייקטים אחרים בעולם, וחוויות כואבות כחולי, סבל גופני ומוות. חוויות אלה מהוות את דרך "היותנו בעולם" ואינן ניתנות לתיאור ללא תיאוריה פילוסופית אשר תניח במרכז הדיון את "הסובייקט הגופני החי". הפילוסופיה הפמיניסטית ברובה, באופן פרדוקסלי אך לא בלתי מודע, אלא כהתרסה מכוונת, החליטה לשים דגש על סובייקטיביות קונקרטית וגופנית. בניגוד לפילוסופיה המסורתית, הפילוסופיה הפמיניסטית נקטה מהלך של "שיקום" סובייקטיביות מסוג זה, ולא של התנצלות עליה. האמירה המרכזית שלה הפכה למשהו בנוסח "כן, אנו גופניות, אבל גם אתם – הגברים – גופניים". הגופניות היא הדרך שלנו – של כולנו – להיות בעולם, להתקיים ולהכיר, ומכאן שיש לתת דין וחשבון לסובייקטיביות הגופנית על כל מאפייניה. כל האלמנטים המרכיבים את האני הגופני – מיניותו, ממדיו, צבעו, מגבלותיו ונכויותיו – מגדירים את הדרך שלנו להיות בעולם ולהכיר אותו.

להלן אתאר ואסביר שלוש עמדות מרכזיות בפמיניזם המתמקד בגופניות. הראשונה היא העמדה האסנציאליסטית, המיוצגת היטב על ידי הפילוסופית לוס איריגריי; השנייה היא העמדה הקונסטרוקטיביסטית, שדוגמה שלה

היא התיאוריה של ג'ודית בטלר; והשלישית היא העמדה הפנומנולוגית־האקזיסטנציאליסטית של דה־בובואר (לטעמי, האחרונה היא "דרך אמצע" בין שתי הראשונות).

במסגרת של תיאוריה פמיניסטית אסנציאליסטית נטען שיש מהות מסוימת המאפיינת את "האישה". בכך נאמר שיש מאפיינים ששייכים באופן מהותי לנשים (במקרה של איריגריי, מאפיינים כגון עמימות, פרגמנטריות, פלורליות). איריגריי סבורה שהמאפיינים הגופניים של נשים הם דווקא אלו המעניקים להן מהות מסוימת, אשר גם אם "טושטשה" כתוצאה מהשליטה הפטריארכלית, חייבת להיוולד מחדש, לצמוח שוב מתוך הנשים עצמן ובהתאם לגופניות הקונקרטית שלהן (Irrigaray, 1999).

אחת העמדות הביקורתיות הנפוצות המתייחסות לעמדה זו גורסת, שבמידה רבה אפשר לראותה כחזרה למודלים אוניברסליסטיים ואנדרוצנטריים שדרכם נכפתה על נשים מהות מסוימת. מודלים אלו הביאו בעיקר לדיכוי נשים ולשליטה בהן, היות שנשים הופיעו במסגרתם כ"מתאימות יותר באופן טבעי" לתפקידים ולעמדות מסוימים (ולא לאחרים).

ג'ודית בטלר, לעומת זאת, סבורה שייחוס מהויות לנשים (או בכלל לסובייקטים) מביא לדיכוי ולביטול חירות האני. בטלר טוענת שלמעשה אין "מין טבעי" ושכל הגדרה של מיניות וכל התנהגות אשר על פי הגדרתה נובעת מתוך המין שלנו, היא התנהגות נרכשת ומוגדרת חברתית ותרבותית. לפיכך, אין "מהות" שנגזרת מ"עובדות טבעיות". באמצעות טיעון זה, בטלר מנסה להגיע למצב שבו הזהות המינית (והזהות בכלל) תהיה מובנת כנתונה לשינויים בלתי פוסקים. לפי תפיסתה, הזהות היא ישות זורמת, דינמית ומשתנה, בלתי "תלויה", לא מחויבת לשום "עוגן טבעי" הממוקם ב"מציאות העל־היסטורית", שמעבר לחברה או לתרבות שמהן היא נבנית ומקבלת את תוקפה ואת משמעותה (Butler, 1990, 1993).

אפשר לטעון, שהתיאוריה הבטלריאנית מבוססת בעיקרה על החשש שאם נכיר בהבדלים ביולוגיים קיימים, אמיתיים, בין גברים לנשים, תתחייב מכך באופן אוטומטי טענה בדבר נורמות חברתיות הנגזרות מהבדלים אלו. בטלר סבורה שאסנציאליזם ביולוגי מוביל – תמיד, וללא אפשרות להימנע מכך – לדטרמיניזם ביולוגי וחברתי. הצעד הבא הוא יצירה של נורמות חברתיות נוקשות ובלתי ניתנות לערעור. מסיבה זו היא מעדיפה לוותר לחלוטין על "עובדות ביולוגיות". המהלך שמאפשר לבטלר להסיר מדרכה את "העובדות הביולוגיות" מעניין מבחינה פילוסופית. הוא דומה במידה רבה למהלך מסוים שנקט הפילוסוף יום, שהדיון בו חורג ממסגרתו של המאמר הנוכחי.

לעניינו, הבעיה המרכזית של העמדה הבטלריאנית היא, שלא ברור כיצד בטלר מצליחה לשמור על הגוף והגופניות הקונקרטיים במסגרת התיאוריה שלה. נראה שהקונסטרוקטיביזם הקיצוני שמאפיין את עמדתה מאפשר – גם אם באופן שונה מהאסנציאליזם של איריגריי – חזרה למודלים הפילוסופיים המסורתיים. הפעם הסובייקטיביות הופכת שוב למופשטת לאחר שאיבדה את הגוף הקונקרטי, החומרי, בעל האילוצים או המאפיינים משל עצמו. בגישתה של בטלר הגוף הופך למצע נייטרלי, מעין "לוח חלק" המקבל את כל משמעותו מתוך אקטים תרבותיים, לשוניים ופרשניים. בכך באה לביטוי "הבריחה מהגופניות" שאליה התייחסתי בתחילת המאמר. לטענתי, אפשר להתמודד אתה באמצעות שימוש בגישות פנומנולוגיות המעניקות מקום מרכזי ל"אני הגופני".

הגותה של סימון דה־בובואר, בייחוד כפי שהיא באה לידי ביטוי בספרה *המין השני*, מהווה אבן פינה בחשיבה הפמיניסטית על הסובייקט כגופני: דה־בובואר (בהשפעת מרלו־פונטי והפנומנולוגיה האקזיסטנציאלית בכלל), הכירה בגופניות הקונקרטית (בעיקר זו שיש לה מיניות מסוימת) כתנאי הכרחי לסובייקטיביות. היא ראתה בגוף את "מצב" הסובייקט. כלומר, מצב שמתוכו הסובייקט מגדיר את עצמו ובונה את עצמו באופן מתמיד. אצל דה־בובואר, גופניות הופכת לתנאי שממנו הסובייקט יוצא לעולם וממש את עצמו ואת חירותו. מגבלותיו של הגוף וכל מאפייניו הופכים לאילוצים שמהם הסובייקטיביות מתפתחת. הגוף מגדיר ותוחם את הדרך שבה הסובייקט חיי וקיים בעולם. למרות היותה של הגופניות אילוץ, ואף על פי שאפשרויות־הקיום שלנו בעולם מוגדרות ומוגבלות ביחס לגוף הקונקרטי שלנו, דה־בובואר טוענת שאי אפשר לצאת מאילוץ זה – האילוץ שהגוף הספציפי מהווה לכל אחד מאתנו – כדי להצדיק את הגבלת החופש של הסובייקט, דיכוי או קיום של נורמה חברתית זו או אחרת. במלים אחרות: אף על פי שהחוויה שלנו בעולם, ההתנסות הפנומנולוגית שלנו, אינה יכולה להיות נתפסת או מובנת ללא גוף, ואף על פי שהגוף הספציפי שלנו מהווה את ה"מצב" שממנו אנו יוצאים להכיר את העולם ולחיות בו, אין בכך די בשביל להצדיק "דטרמיניזם ביולוגי" אשר יהווה עילה ל"דטרמיניזם חברתי": אסנציאליזם מהסוג שדה־בובואר מציגה – אשר מתאר גוף קונקרטי שאינו "נייטרלי" או חסר מובן או משמעות משל עצמו, אינו מוביל בהכרח ל"דטרמיניזם ביולוגי". דה־בובואר סבורה, למשל, שאשה תמיד תהיה חייבת לעמוד מול ההחלטה אם להיכנס להריון במשך חייה אם לאו, אם לחיות כהטרוסקסואלית אם לאו (גופה מעמיד אותה בהכרח מול החלטות אלו), אבל מכאן לא נובע שהיא מחויבת להחליט כך או אחרת. בנוגע להחלטה עצמה (להבדיל מאשר בנוגע לאפשרויות העומדות בפניה), האשה היא חופשייה (לכל הפחות, זהו המצב הראוי בעיני דה־בובואר). כהוגה אקזיסטנציאליסטית, דה־בובואר חושבת שהקיום קודם למהות. לפיכך, את הסובייקטיביות שלנו ואת דרך קיומנו בעולם אנו בונים באופן מתמיד. היא רואה בהיותנו בעולם פרויקט, שאותו אי אפשר לסכם אלא עם מותנו: רק המוות שם קץ לאפשרותנו להשתנות, להתפתח וליצור את עצמנו (De–Beauvoir, 1948, 1989).

לדידה של דה־בובואר אם כן, נשיות היא פרויקט, עשייה מתמדת שאינה מוגדרת מראש. הנשיות תצמח, אפוא, מתוך השילוב שבין אילוצים ביולוגיים, הקשר תרבותי־היסטורי־חברתי וחופש – היינו, החלטות סובייקטיביות המתקבלות מתוך האני החופשי. יש להדגיש שלטעמה של דה־בובואר, בניגוד לסארטר, "אני חופשי" זה אינו קיים תמיד: הוא מצליח להתקיים אך ורק אם לא מופעל עליו דיכוי והוא עצמו אינו מנוכר. הוא מצליח להתקיים אך ורק במצב המאפשר חופש.

נראה, אם כן, שעמדתה של דה־בובואר מצליחה ליצור מעין שילוב בין שתי העמדות, האסנציאליסטית האיריגרייאנית והקונסטרוקטיביסטית הבטלריאנית (אף שהיסטורית, עמדתה קדמה לשתיים האחרות). בכך טמונים הן עושרה של העמדה הדה־בובאריינית והן בעייתיותה. השאלות שעמדה זו מעלה הן, למשל: כיצד לשלב עמדה אסנציאליסטית ואנטי־אסנציאליסטית יחד? מהו המשקל שעדיין יש ל"עובדות ביולוגיות" במקרה הקונקרטי של האשה? בהנחה שדה־בובואר אינה מעוניינת לטעון שעובדות ביולוגיות קובעות מציאות חברתית או אישית, באיזה מובן עובדות אלו מהוות "מצע" כלשהו? באיזה מובן הן עדיין "רלוונטיות" או משמעותיות? כיצד דה־בובואר יכולה להיחלץ מנפילה לעמדה בטלריאנית?

הגרוטסקי והסובייקט הפנומנולוגי

אני רואה בסובייקטיביות הגרוטסקית מעין המשך ופיתוח פוסט־מודרני של הסובייקטיביות הפנומנולוגית בכלל והדה־בובאריינית בפרט. הכוונה היא לסובייקטיביות המוצגת כחופשית, פתוחה, עמומה והיברידית, שאינה בורחת מגופניות קונקרטית ומהאילוצים שזו מביאה עמה. אני מביאה את הגוף הגרוטסקי – בעיקר כפי שהוא מוצג על ידי מיכאל בחטין – כפיגורציה שדרכה אפשר לשפוך אור חדש על הסובייקט הגופני והקונקרטי, זה שהחשיבה הפמיניסטית (וניסיונות פילוסופיים אחרים) מנסה להחזיר לזירה הפילוסופית. כדי להבין את מה שיש לגוף הגרוטסקי לתרום בהקשר זה, יש לנסות להבין את הסובייקטיביות כפי שהיא באה לידי ביטוי לפני רציונליזציה, בנקודה שמרלו־פונטי מגדיר תפיסה פרה־רציונלית, או לפני "שלב המראה"

הלקאניאני, לפני שהתודעה מגבילה את האני הגופני ומגדירה אותו כסגור, תחום ובעל גבולות ברורים המבחינים באופן סופי בינו לבין העולם שמחוצה לו. ובכן: מדוע לחשוב על גופנו כסגור, אטום, בעל גבולות ברורים וחדים? מדוע לא לפתוח אותו לעולם? מדוע לא לחפש תיאור של הווייתנו בעולם כחוויה של גופים "בקשר" – פתוחים, בלי "פנים וחוץ", מוגדרים היטב? כפי שמרלו־פונטי טען: "היכן נוכל לשים את הגבול בין הגוף לבין העולם, היות שהעולם הוא בשר?" (Merleau Ponty, 1968, p. 138).

באמצעות הבאת הגרוטסקי, כוונתי לנסות לנסח תיאור אלטרנטיבי (המבוסס על הקצנת האני הפנומנולוגי) של הסובייקטיביות שלנו, כפי שהיא נחווית על ידינו בתוך העולם: כסובייקטיביות בקשר, במגע מתמיד, ללא גבולות ברורים המפרידים בינה לבין מה שמחוצה לה.

האני הגופני, ה"פרה־תודעתי" – אשר אליו יש לנסות לחזור על פי הפנומנולוגיה המרלו־פונטיאנית, למשל (הגוף המשקף באופן נאמן יותר את חווייתנו הפנומנולוגית בעולם) – הוא אני שגבולותיו אינם ברורים כלל ושאי לכך, הוא "מתכנס" לתוך העולם ו"מתמזג" עמו. סובייקט גופני זה אינו תופס את עצמו כנפרד, כמובחן היטב מהעולם או כעצמאי ממנו. ההבחנה בין "גוף" לבין מה ש"מחוצה" לו, בין האני לבין מה שאינו שייך לאני הזה, היא הבחנה רציונלית, המושתתת על אקסיומה פילוסופית. אין אפשרות "להסיק" אותה באופן "טבעי", רק מתוך החוויה של הסובייקט הגופני בעולם. כפי שאליזבת גרוס טוענת: "קווי התיחום של הגוף או גבולותיו אינם נתונים מראש על ידי הטבע או מוגבלים ל'מכלי' האנטומי, העור. תמונת הגוף נוזלית ודינמית ביותר; גבולותיה, שׂפותיה וקווי המתאר שלה 'אוסמוטיים' – טמונה בהם היכולת הבלתי מצויה לספח ולפלוט החוצה ופנימה בחליפין בלתי פוסקים... תמונת הגוף מסוגלת לקבל אל קרבה ולספח אליה מגוון עצום של אובייקטים. כל מה שבא במגע עם שטח הפנים של הגוף ומתמיד בכך זמן מספיק יסופח לתמונת הגוף – בגדים, תכשיטים, גופים אחרים, אובייקטים. הם מסמנים את הגוף... בכך שהם מסמנים את תמונת הגוף" (Grosz, 1994, pp. 79, 80).

הסובייקטיביות הגרוטסקית מביעה את ההתנגדות החריפה, הטוטלית ביותר, לחשיבה הבינארית ולפילוסופיה המניחה את הסובייקט־הנפרד־מהעולם כהנחה הבסיסית והעיקרית שלה. בגוף הגרוטסקי מתקיימים כל התנאים של החשיבה האנטי־רציונלית. הגוף הגרוטסקי אינו מכבד הפרדות בינאריות. הוא רב־מיני, רווי מיותרות – excess, בלשונו של בטיי – היברידי. בתוכו מתקיימות סתירות. גבולותיו אינם ברורים והחלל שהוא תופס אינו מוגדר באופן מדויק: אין לדעת מתי חלל זה חיצוני ומתי הוא מהווה חלק מהגוף הגרוטסקי עצמו. איפה מתחיל הגוף הגרוטסקי והיכן הוא נגמר? מהי זהותו המינית? הגוף הגרוטסקי משחק עם סדרים שונים וסותרים זה את זה. ההבחנות בין אנושי/לא אנושי, פנים/חוץ, מרכז/פריפריה אינן מתקיימות בו: הגוף הגרוטסקי הוא גוף ה"פורץ" באופן מתמיד את גבולותיו ו"מתקומם" נגד הגבולות ה"קונוונציונליים" של הגופים הקלאסיים. הוא גוף שופע, גוף ש"נשפך" לעולם ו"מציף" אותו. הגוף הגרוטסקי מביע אפוא את הדרגה הגבוהה ביותר של "גופניות בלתי־נפרדת מהעולם". הוא מראה באופן הברור ביותר את "דלות" הגבולות שבין גוף לחיצוניותו, את הקושי או אף את האי אפשרות להבחין – ללא "תמיכה" של השכל – בין הגוף לבין מה שסובב אותו. הגרוטסקי מהווה את שיאה של החשיבה הפנומנולוגית והאנטי־רציונלית הפוסט־מודרנית; הוא הביטוי האולטימטיבי לשלילת הבינאריות, לשלילת ההבחנות וההגדרות החדות. הסובייקטיביות הגרוטסקית היא דוגמה טובה למציאות סתירתית, עמומה, מורכבת, רבת־פנים, רבת־אפשרויות ומשמעויות, המאפיינת את התיאורים הפוסט־מודרניים; עם זאת, היא גם הביטוי המקסימלי להשבחת הגוף והגופניות החיה המתוארת בפנומנולוגיה. הגופניות הגרוטסקית "מציפה" את העולם, והעולם גם הוא פולש לתוכה. כפי שבחטין טוען: "...הגוף הגרוטסקי אינו מופרד משאר העולם. הוא אינו מהווה יחידה גמורה, סגורה. הוא בלתי גמור, יוצא מעצמו, מפר את הגבולות של עצמו. הדגש נתון בחלקי הגוף אשר פתוחים לעולם החיצוני, כלומר החלקים אשר לתוכם העולם נכנס לגוף או אשר מתוכם הגוף יוצא לעולם, החלקים דרכם הגוף יוצא לפגוש את העולם. המשמעות היא שהדגש הוא על פתחים או עקומות או על התפצלויות ונצרים: הפה הפעור, איברי המין, השדיים, הפין, הכרס, האף. הגוף חושף את מהותו כעיקרון של גדילה, והוא פורץ את גבולותיו בהתעלסות, הריון, לידה, גסיסה, אכילה, שתייה וחרבון. זהו הגוף הבלתי מוגמר, הגוף היוצר לעד... זה בולט בייחוד בגרוטסקי הארכאי" (Bakhtin, 1965, pp. 24, 25).

חשוב להדגיש בעניין זה, שגרוטסקי פירושו אינו "הומוגניות": הגוף הגרוטסקי אינו מבטל את ההבדלים בין האלמנטים המרכיבים אותו. נהפוך הוא: הגוף הגרוטסקי מוצא את מקורו דווקא במושג ההבדל; כוחו, עוצמתו, נובעים למעשה מהעימות שהוא מציג בין האלמנטים הסותרים. הגרוטסקי מרתק, מבהיל או מצחיק דווקא בגלל העימות, השילוב האבסורדי שהוא מציע. הגרוטסקי אינו מוביל למוניזם או להומוגניות, אלא דווקא לפלורליזם ולריבוי משמעויות: רק על ידי שמירת ההבדלים ועימות ביניהם אפשר לקבל את הגרוטסקי.

הדיון בגרוטסקי, אם כן, הוא המשך חיוני של הפילוסופיה הפמיניסטית הגופנית שהצגתי בחלק הראשון של מאמר זה. המשך זה כרוך למעשה בהקצנת הנחות היסוד של פילוסופיה זו, בייחוד בגרסתה הפנומנולוגית. הביקורת על פילוסופיות רציונליות באמצעות חשיבה הרואה בגוף החי והממוגדר את המקום האפיסטמי שיש לחקור, מגיעה לשיאה עם הדיון על הסובייקטיביות הגרוטסקית. הנחות היסוד של החשיבה הפמיניסטית הפנומנולוגית, כמו הנחת הגוף כחומרי וממשי ובו זמנית כ"פתוח" ביסודו, כמשתנה בעקבות יחסיו עם העולם, מובילות – בסופו של דבר – לסובייקטיביות הגרוטסקית, לפילוסופיה של הגוף הגרוטסקי. שכן, אם גבולות הגוף הם אכן "דלים", "מטושטשים", "נקבוביים" – כפי שרבים מפילוסופים של הגוף טוענים – מדוע להמשיך לתפוס את הגוף כאחיד, אטום, חד־משמעי ומוגדר היטב? ובהנחה שאכן הגבולות בין הגוף לבין מה שסובב אותו כה חלשים, כיצד ניתן להימנע מלפתח קשרים לא רק בין הגוף לבין גופים אחרים, אלא גם בינו לבין צמחים, אובייקטים דוממים או בעלי חיים? תפיסה זו מובילה באופן ברור, לטעמי, להיווצרותם של הגוף הגרוטסקי ושל הסובייקטיביות הנובעת ממנו.

האופן שבו אנו חושבים ומגדירים את הסובייקטיביות שלנו מבוסס על החלטה פוליטית ופילוסופית. כך, לטענתי, הגרוטסקי מסייע לנו לחשוב על היותנו בעולם כסובייקטים גופניים בעיקר בדומה לדרך שייצג הפמיניזם הפנומנולוגי, אבל באופן רדיקלי הרבה יותר: אין כאן פנייה לאסנציאליזם (מהסוג של איריגריי), אבל באותה מידה אין כאן גוף שנעלם מכיוון שהוא "כולו שפה ותרבות" (כמו זה שמציגה בטלר). בדומה לגופניות הדה־בובואריינית, מדובר כאן בגופניות בשרית וקונקרטית, שמהווה מצע בלתי־נייטרלי (אבל גם ללא מהות מקובעת) לסובייקטיביות בעולם. את הסובייקטיביות הזאת אי אפשר להפוך ל"שפה בלבד", מכיוון שהיא לא ניתנת לרדוקציה. היא מהווה אילוץ והיא כוללת מיותרות, לכלוך, חוסר בהירות וטשטוש ופירושה גופניות עוצמתית, נשפכת ושופעת. אי אפשר לוותר על "הבשר" כשמדובר על הגרוטסקי: הוא חיוני לו. ניתן לראות בגרוטסקי תיאור פנומנולוגי מרחיק לכת של חווייתנו כסובייקטים גופניים בעולם: אנחנו לא נבדלים מהעולם. באופן מתמיד אנחנו "מכניסים" אותו אל תוכנו ו"יוצאים" אליו; אנו חשים את מה שמסביבנו ומושפעים ממנו. לא מוגזם לומר שאובייקטים בעולם, אך בעיקר סובייקטים אחרים בעולם, עוברים להיות חלק מאתנו, מגופנו. כאשר הם נעלמים ואינם, אנחנו מרגישים כאילו חלק מגופנו נכרת.

אני מקווה שהפיגורציה של הגוף הגרוטסקי – המהווה לדידי המשך לניסיון "להלביש את הסובייקטיביות בגופניות" – תהיה כר לפיתוחם של מודלים חדשים, אלטרנטיביים, של

סובייקטיביות. מודלים אלה יציעו סובייקטיביות משוחררת יותר, זורמת ומשתנה, אך בה בעת מושרשת בחוזקה בקונקרטי: בגוף על כל בשריותו.

ביבליוגרפיה

Bakhtin, Mikhail (1965), *Rabelais and His World,* The M.I.T. Press, Cambridge.

Butler, Judith (1993), *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex",* Routledge, New York.

Butler, Judith (1999), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity,* Routledge, New York.

De Beauvoir, Simone. (1948). *The Ethics of Ambiguity.* Trans. B. Frechtman. New York: Philosophical Library.

De Beauvoir, Simone. (1989) *The Second Sex.* Trans. and Ed. by H.M. Parshley. New York: Vintage Books.

Grosz, Elizabeth (1994), *Volatile Bodies,* Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.

Irigaray, Luce, "When Our Lips Speak Together", in Janet Price and Margaret Shildrick, eds., *Feminist Theory and the Body: A Reader,* Routledge, New York and London, 1999, pp. 82–90.

Merleau–Ponty, Maurice (1968), *The Visible and the Invisible,* Northwestern University Press, Evanston, Ill.

ד"ר שרה כהן שבוט היא דוקטור לפילוסופיה מאוניברסיטת חיפה. היא מחברת *הגוף הגרוטסקי: עיון פילוסופי בבחטין, מרלו־פונטי ואחרים* (רסלינג, 2008) והמחקר שלה ממשיך מאז לעסוק בנושא הגוף והסובייקטיביות הגופנית, בעיקר מפרספקטיבה פילוסופית־פמיניסטית. היא מרצה בתוכניות ללימודי נשים ומגדר באוניברסיטת בן־גוריון ובאוניברסיטת חיפה.

נדרטאות היא שיחה בין שלושה אנשים, שמתרחשת תוך כדי תנועה. השפה התנועתית בנויה כמעט כולה משלושה שזזים יחד – רצף של קונטקט, הרמות, סחיבות והסתדרויות בין שלושת המשתתפים. כל אחד מהשלושה מתקשר אחרת: רן בראון מספר על אכזבה מקשר אישי. אני עונה לו בעקיפין בשפה "מאמרית"־תיאורטית וכרמית בוריאן מגיבה ישירות לכאורה לווידוי האישי של רן בהערות סרקסטיות יומיומיות, שמצלצלות כאמירות מוכרות בהקשר של שיחות בין־אישיות בישראל.

רן: זה כל מה שנשאר מהקשר שלנו – הניסיון לצאת גיבורים, רק שאצלנו זה תמיד על חשבון אחרים, ולי אין כוח לשנות את הדינמיקה הזאת בינינו.

כרמית: טוב, כי אתה חתיכת פחדן. בטח היית ג'ובניק בצבא.

רותם: דמותם של כל אותם גיבורים ציוניים לא רק מכינה את הנוער אלי קרב, אלא גם מטילה צל מבזה ביותר על כל אותם אלה שהלכו כצאן לטבח. הפחדנים נספו. קולם נדם. מקומן היחיד של כל אותן נשמות רכרוכיות הוא בטקסי זיכרון, וגם זה בתנאי שקול המספידים יהיה קול גיבורים.

תהליך העבודה

נקודת המוצא של העבודה היתה הניסיון להתעסק במושג "נשמה" בהקשר הישראלי. בשיח הפופולרי התפישה הרווחת רואה ב"נשמה" את הדבר הפרטי ביותר, האישי ביותר, שמנוהל בין אדם לבין עצמו. זהו הדבר שהכי פחות שייך לציבור, לחברה או למדינה, מקום שבו מנוסחים ונאגרים הרצונות הכמוסים, המאוויים, הפנטזיות הפרטיות, אושרו של הפרט וסבלו. העבודה התחילה מניסיון לדבר על ה"נשמה" במונחים של מישל פוקו – לא כאותו מקום מפלט פרטי וקדוש בין האדם לבין עצמו, אלא להיפך – כמה שמגביל את הגוף, כשוטר הפנימי, כמכשיר שלטוני, שמעוצב בעבור הפרט במידה רבה עוד לפני שהוא נולד, כמשהו שעוזר בשימור הכלל – החברה או הלאום. ככזאת, אותה נשמה תלויה תמיד בנקודה היסטורית ותרבותית מסוימת. העבודה בסטודיו התחילה מדיון עם הרקדנים שהתמקד במושג "נשמה ישראלית" – מה מאפיין אותה? אילו כוחות מעצבים אותה? אילו ערכים היא מקדמת? אילו אידיאולוגיות היא משמרת? באילו מקומות אפשר לראות בה את עקבות השפעתם של המנגנונים השלטוניים של מדינת הלאום הישראלית? שאלנו את עצמנו איך באינטראקציה עם האנשים הקרובים אלינו ביותר, הם ואנחנו "מתעלים" כל הזמן את המדינה. מהם המקומות שבהם אנחנו עצמנו משמשים "סוכנים" של המדינה בלי להיות מודעים לכך.

האתגר הכוריאוגרפי היה לתרגם את התכנים הללו למוצר בימתי תנועתי לשלושה אנשים. אף על פי שהמדיום האימפרוביזטורי שלנו בסטודיו היה למעשה שיחה ולא תנועה, עבר זמן עד שעלה הרעיון להעלות את השיחה עצמה לבמה ועד שהבנו, שאותה שיחה תכתיב גם את התנועה.

התחלנו מניסיון כושל לעשות העמדה תנועתית לשיר של הארי נילסון *Everybody's talking at me.* ניסינו להראות את האבסורדיות של התפישה הפופולרית של הנשמה שמוצגת בשיר, שלפיה הנשמה היא משהו אוטונומי, ששייך רק לאינדיווידואל עצמו – רק לרקדן עצמו, אבל הרגשנו שהתוצאה היתה פתוחה מדי לאינטרפרטציות ולכן היתה תפלה, והשיר נזנח.

חזרנו להתעסק עם טקסט. מהשיחות המקדימות הוצאנו כמה אמירות כלליות על הנשמה וחיפשנו דרך לעשות להן העמדה בימתית. עלה הדימוי של תוכנית בישול: כרמית תהיה מעין־שפית ורן – הבשר שהיא הולכת לבשל. במקום שכרמית תסביר איך להכין בשר, היא תשתמש באותן אמירות כדי להסביר לקהל מה זאת בדיוק נשמה. באותו זמן היא גם "תיכנס לרן לנשמה" על ידי הצקות פיסיות מהסוג שמאפיין הכנת בשר לבישול. בעזרת אותו דימוי ניסינו לבנות לכרמית ולרן קטע קונטקט ביניהם, אבל לא הצלחנו לעבוד גם עם הדימוי וגם עם הטקסטים בו־זמנית. לא ידענו גם איך אני אשתלב בכל העניין ולא היינו מרוצים מהפסיביות והאילמות של התפקיד שנתנו לרן בדימוי הזה, שהשאירו אותנו בתחושה ברורה שמשהו חסר.

בחזרות שבאו אחר כך הופיע דימוי חדש – נייצג שלושתנו יחד נשמה אחת, שמחולקת לאיד, לאגו ולסופר־אגו. מכיוון שאנחנו שלושה אנשים, כל אחד מאתנו יקבל אפיון משל עצמו. זה יאפשר ל"סופר־אגו" לדבר את משפטי־ההרצאה שניסחנו בהתחלה, ובה בעת לאזן את ה"הרצאתיות" עם טקסטים של "אגו" ופעולות או טקסטים של "איד". מכיוון שהנטייה הבימתית שלי בעבודות הקודמות שעשיתי היתה אותה "הרצאתיות", בחרתי לגלם את הסופר־אגו. בשביל להקל על תהליך החזרות השארנו את האמירות התיאוריות שלי בצד, מה שעזר לי גם ככוריאוגרף לראות את כרמית ורן מבחוץ. החלטנו שכרמית תגלם את האיד – היא תנסה כל הזמן להשתלט על האגו, שאותו יגלם רן. כרמית ורן בנו קטע תנועתי של קונטקט, שבו כרמית מפסלת ומהנדסת את רן פיסית לפי החשקים התנועתיים שלה. אותו קטע קונטקט היווה למעשה את השלד לכל ההופעה. ניסינו "לצקת" לתוך אותו קטע קונטקט טקסטים של איד וטקסטים של אגו: הבנו שרן צריך לתקשר עם העולם, אבל לתקשר על מה? כדי לדבר על "נפש ישראלית" היינו צריכים לשמוע נפש

אנדרטאות
תהליך עבודה

רותם תש"ח

אחת כזאת מדברת, מתוודה על משהו. אחד הדברים שבעיני מאפיינים מערכות יחסים בין אישיות בארץ הוא שיחות הנפש הבלתי פוסקות והאינטנסיביות בין חברים. התחלתי לכתוב לאגו – לרן – טקסט כזה של וידוי, שיבוצע מאוד בכנות, שבו הוא ידבר על אכזבה עמוקה ממערכת יחסים כלשהי, ובאותו זמן כרמית – האיד – תנסה להפריע לתקשורת של האגו עם העולם, לווידוי שלו, עם משפטים שמבטאים צרכים של איד. למשל: "מה זה בא לי סטייק".

הקדשנו את החזרות בהמשך לאימפרוביזציות כאלה בין האגו לאיד. אחרי כמה חזרות הבנו, שמשהו באותן הפרעות והתערבויות של האיד היה יעיל מדי. הוא הפריע מדי, ובמקום שתצטבר סיטואציה בימתית ברורה, נשארנו עם סצינה מבלבלת וקשה מאוד היה לעקוב אחרי הטקסט של רן. רונית זיו, המנהלת האמנותית של הערב, התעקשה, בצדק, שאני אצטרף לרן ולכרמית ושנוסיף את הקול של הסופר־אגו. היא הציעה, שיהיה פינג־פונג טקסטואלי הרבה יותר אינטנסיבי בין שלושתנו. הניסיונות הראשונים נשמעו מאוד מוצלחים והרגשנו שמצאנו משהו, אם כי הפינג־פונג הטקסטואלי בהתחלה היה עדיין מסורבל וקשה למעקב. אני הצטרפתי לקונטקט בין כרמית ורן וכך נעשינו שלישייה שזזה יחדיו, אבל היינו מרוצים רק מהטקסט של רן. האמירות הכלליות שלי היו ארוכות ונשמעו מאולצות, ואלה של כרמית לא תרמו משהו מעניין לסיטואציה הבימתית. כדי להתקדם עם הטקסט ויתרנו זמנית על הטקסט של האיד – של כרמית והתרכזנו בשכתוב הטקסט שלי שוב ושוב, כך שיישמע כמו תגובה תיאורטית לטקסט האישי של רן, כדי שייווצר קשר לוגי בין הטקסטים ויהיה יותר קל לעקוב אחרי המעברים מסגנון לסגנון. זה דרש הרבה מאוד עבודת שכתוב גם בין חזרה לחזרה, וגם בתוך הסטודיו, שם עיקר העבודה היה התאמה בין טקסט לתנועה ומציאת רצף מוסיקלי. לאט לאט התגבשה התאמה מעניינת בין הטקסט לתנועה, אבל התוצר הבימתי היה כבד, השפה "המאמרית" עדיין נשמעה מאולצת וכבדה והקול של כרמית היה מאוד חסר. היה צורך למצוא אותו. חזרנו לאותן שיחות סביב שאלות, שהעליתי לדיון מול הרקדנים – מה בשבילנו מאפיין, ובעיקר מטריד, ב"התנהגות ישראלית"? מה לדעתנו מייחד את המרחב הזה שנקרא ישראל, איך אנשים בישראל מתייחסים זה לזה ולמה זה ככה? עיקר השיחה חזר שוב ושוב לשתי נקודות. הנקודה הראשונה היתה הניסיון להבין את מערכות היחסים המאוד קרובות, שבעיני מאפיינות במידה מסוימת קשרים בין־אישיים בארץ – המשפחה, החברים ואנשים קרובים למעשה "מנהלים לנו את החיים" ואנחנו בתורנו משתתפים ב"לנהל להם את החיים" – יש מין שותפות בשאלות הכי פרטיות, בנשמה – מה צריך, מה מותר, מה רצוי ומה אסור. החברים והמשפחה אומרים לנו לעתים קרובות, בטון כמעט מצווה, איך נכון לחיות – עם מי רצוי להיכנס למערכת יחסים, עם מי אסור לשכב, מתי ואיך צריך להיכנס להריון, על מה מותר להוציא כסף, מה נחשב בזבוז, כמה צריך לעבוד, כמה מותר לנוח, כמה מותר לשתות, כמה מותר לעשן וכו'.

הנקודה השנייה, שמאוד העסיקה אותי ועליה התווכחנו הרבה, היתה הניסיון להבין למה יש תרבות לגלוג כל כך נוכחת באקט השיחה הישראלית – הביטול, הסרקזם, ההעלבות והירידות ההדדיות, שאותם ראיתי כמשהו שמאפיין במיוחד תרבות שיחה ישראלית ושאותם ניסיתי להבין – למה התפתחה כאן תרבות שיחה כזאת? האם זה קשור לקיבוץ הגלויות, לחשדנות ולחיכוכים הבין־תרבותיים שמהם הורכבה החברה הישראלית? האם זה קשור בניסיון של החינוך הישראלי־הציוני לייצר גיבורים לוחמים, וההעלבות הן מעין מכשיר שדואג שהישראלי יעשה הכל כדי להימנע מלהיתפש כפחדן? האם זה בכלל משהו שהוא לאו דווקא ישראלי ושמאפיין באיזשהו אופן תרבות ים־תיכונית?

בעקבות אותן שיחות בסטודיו עם כרמית ורן, שבמקרים רבים היו לוויכוחים, החלטתי לזנוח את רעיון החלוקה הפרוידיאנית לאיד, אגו וסופר־אגו ובמקום זה לביים שיחה בין שלושה חברים ישראלים, שתייצג משהו מתרבות הלגלוג האופיינית לנו. התוצאה היא שיחה בין שלושה חברים ישראלים, ששניים מהם – כרמית ואני, מנצלים את פגיעותו של השלישי – רן, כדי להשתעשע על חשבונו ברובד הגלוי וברובד היותר עמוק כדי למשטר אותו לערכים ישראליים־ציוניים כמו אומץ וגבורה (מתוך עמדה ביקורתית על משטור מסוג זה). עמוד השדרה של השיחה נשאר התפקיד של רן, שייצג את המתוודה, זה שבשיחת נפש עם חבריו מדווח על קשיים עם דמות משמעותית בחייו. הוא מדבר על אכזבה מקשר מכונן, שהיה פעם אחד המוצלחים והחשובים בחייו ושלימים נהפך למקור לתסכול. הטקסט שלי נשאר פסאודו־פילוסופי, אבל אם קודם הוא היה הקול המרוחק והתיאורטי של הסופר־אגו, עכשיו הוא הפך להיות יותר מרושע – קולו של חבר, שבמקום לגלות אמפטיה לווידוי של ידידו מנצל את הסיטואציה כדי להוכיח עליונות אינטלקטואלית. הטקסט של כרמית הפך לתגובות מלגלגות לווידוי של רן. הדברים שלה לועגים לרן בגלוי, וגם ממחישים בעקיפין את הטקסט היותר תיאורטי שלי. באמצעות אמירות מלגלגות כמו "כי אתה חתיכת פחדן, בטח היית ג'ובניק בצבא", כרמית מצליחה להעביר את מה שאני אומר בשפה תיאורטית: "שיחות הנפש בין החברים זה בדיוק השלטון. הוא כבר מזמן לא מפקח מלמעלה, אלא בנוי לתוך כל אחד מאתנו". במקום שהצבא ישכנע את האזרח להיות לוחם קרבי, החברים הקרובים יכולים להיות הרבה יותר אפקטיביים ולעשות את עבודת הגיוס בעזרת אמירות סמויות, ששזורות בשיחה היומיומית.

הבנייה של הקונטקט התחילה מהקטע הקצר שכרמית ורן יצרו בתחילת התהליך. הם אלתרו לפי התפקידים של האיד והאגו, וחשבתי שיהיה נכון שכרמית תנסה כל הזמן לטפס על רן ולהנדס אותו – ככוח שמכתיב את רצונותיו לכוח אחר ובה בעת מעצב אותו צורנית. צפיתי בשלב הזה מבחוץ ובחרתי להשאיר את המהלכים שנראו לי מתאימים לדימוי הזה. כשהגיע תורי להצטרף, המשימה היתה קשה יותר. הרגשתי צורך לראות מבחוץ את העבודה ולחשוב מה עושים הלאה, לפי הטקסט. כרמית ורן, מצדם, רצו להמשיך את הקונטקט מתוך השפה התנועתית שכבר נוצרה. בסופו של דבר כרמית ורן שכנעו אותי שיהיה הרבה יותר יעיל לעבוד באופן שהם הציעו.

בהתחלה האתגר היה להוסיף אדם שלישי לדואט, לאחר שהצורות כבר היו ברורות, הפוזיציות והתנועות היו ידועות מראש. במצב הזה הן גם מכתיבות את האופציות וגם מגבילות אותן. ניסינו למצוא מעברים מעניינים בין תמונה לתמונה

ולהתקדם כשלישייה (אותה נשמה מפורקת לשלושה חלקים, שכולם מתקדמים יחד, אבל בה בעת נחשפים המאבקים הפנימיים בין שלושתם והפשרות ביניהם). כשמצאנו את התנועה קיבענו אותה, גם מבחינה צורנית וגם מבחינת מוסיקלית. המוסיקליות התבססה באופן מוחלט על הזרימה של הטקסט, על העברת הלוגיקה של הטקסט ועל מציאת מקומות שבהם דרושות אתנחתות.

משם נותר לנו רק ללטש את השיחה התנועתית ולשים אותה על הבמה...

ההיבט של כרמית בוראין

לתהליך זה הגעתי מיד לאחר פרויקט קודם שעליו עבדתי עם רותם: *קורפורפוליס*. שם החיפוש הפיסי והטקסטואלי היה מאוד ברור לשנינו, והעולם התנועתי נוצר במהירות גבוהה למדי, מתוך היגיון ועם קשר לטקסט. לעומת זאת, ב*אנדרטאות* התהליך היה הרבה יותר מורכב. היינו זקוקים להרבה זמן עד שהבנו מהו הכיוון הברור של העבודה.

הוויכוחים על התוכן של העבודה היו מרובים. הביקורת על ''ההתנהגות הישראלית'' ותרבות הלגלוג לערכים ישראליים ציוניים היו קשים לי לפעמים, כי לא הסכמתי עם הביקורת. בתור בת קיבוץ, שגדלה על ערכי השומר הצעיר, הרגשתי מאוד חלק מהתרבות שהביקורת מופנית כלפיה. לא פעם הרגשות היו מעורבים. הרגשתי שהביקורת שאנחנו משמיעים מופנית בראש ובראשונה למקום שממנו באתי.

עבר זמן עד שמצאנו את השפה התנועתית של שלושתנו יחד, שאותה כיניתי ''פילובולוס אינטלקטואלי''. במסגרתה אנחנו נשארים מחוברים כמעט לאורך כל העבודה, מתוך התנהלות כמעט יומיומית, שבה מופיעות מפעם לפעם תנועות לולייניות. העבודה על החומר התנועתי מאוד מאתגרת, בשל העובדה שאנחנו תלויים כמעט באופן מוחלט אחד בשני. חשיבות התיאום בין שלושתנו והתזמון היתה קריטית להצלחה.

התפקיד הפיסי התנועתי שלי בעבודה הלך והתבהר. דהיינו, אני מפעילה את רן תוך כדי מניפולציות, כדי להגיע לתנוחות נהנתניות. לעומת זאת, החיבור הטקסטואלי שלי לעבודה נשאר מעורפל. לאחר שרותם ורן מצאו את קולם ותפקידם, אני נשארתי עדיין ללא טקסט ומכאן גם ללא דמות ברורה.

כאשר הועלה הרעיון שתפקידי יהיה לסנן תגובות מלגלגות, התנגדתי. לא רציתי להיות בתפקיד הרעה, הבוטה והוולגרית. אבל כאשר הבנתי שהעניין בא לי די בטבעיות והצלחנו למצוא הומור בתגובות שלי, קיבלתי על עצמי את המשימה.

כרקדנית וכמתעמלת לשעבר, אני מגיעה מהעולם הפיסי, התנועתי. אני נוטה לחפש מייד דרך הגוף. הדיונים האינטלקטואליים עם רותם ורן והחיפוש המדוקדק אחר הטקסט הנכון ואחר החיבור המדויק לתנועה הביאו אותי לעבודה מסוג אחר, חדש לי.

ההיבט של רן בראון

אנדרטאות היא עבודה שעוסקת בנושאים שמשתקפים בתוכן, בצורה וגם – ועל כך אני יכול להעיד – בתהליך היצירה. נקודת המוצא ליצירה נעוצה בעמדה אנטי קרטזיאנית, המתנגדת להפרדה הקוטבית בין גוף לנפש וממשת התנגדות זו הלכה למעשה. ברוח זו, תהליך היצירה הפך את הסטודיו למעבדה למחקר פיסי־תנועתי בד בבד עם מחקר אישי, היסטורי, גניאולוגי.

הפרקטיקה כללה בראש ובראשונה פולמוס המבקש לרדת לשורש ההוויה הישראלית. ברוח הפילוסוף החביב על רותם, הלוא הוא מישל פוקו, מושא המחקר שלנו היה נקודת המבט שלנו בכבודה ובעצמה: מה נמצא בבסיס ההשקפות שלנו? כדי לחלץ את הבירור שלנו מן התיאורטי והכללי, ביקשנו לבחון את הפוליטי באמצעות האישי; איזה קשר יש לזיכרון השואה בנרטיב המשפחתי האישי שלנו בעיצוב הזהות הזאת? איזו השפעה יש לעבר הצבאי של האבות שלנו על עיצובה (אבא שלי, כמו אבא של רותם, היה קצין בקבע שנים ארוכות)? ומה בדבר הזהות המינית שלנו? מה משקלה בעיצוב ההשקפות שלנו? כך מצאו עצמם בערבוביה העבר הקיבוצי של כרמית, הניסיון שלי כמדריך במוזיאון הפלמ"ח והשהות הארוכה של רותם בחו"ל. כל אלה שימשו תשתית לדיון בקווים המאפיינים את הזהות הישראלית, מתוך בירור המושגים נפש, זהות, לאום והתחקות אחר מאמציה של המדינה להסדיר דיון כזה ולשמר אותו.

כאילו אין די קושי בתרגום פיסי של דיון כזה, רותם ביקש מאתנו גם לדבר. אני מודה שהבקשה הזאת עוררה בי לא מעט תהיות רפלקסיביות בדבר מהותם של "משחק" או "מחול" (ובהיבט האישי־מעשי: איך זה שאני מדבר פתאום על הבמה? האם לא נדרשת כאן "טכניקה" כמו זו שיגעתי לרכוש במחול?). נדמה לי שמה שהקל עלי מאוד הוא ההקפדה על כך שבדיאלוג, כמו בתנועה, נשארנו נאמנים למי שאנחנו, ללא אילוצים חיצוניים של "סגנון" או מסורת משחקית (או מחולית). היינו, בפשטות (אם היא בכלל אפשרית), רותם, כרמית ורן. את הדינמיקה שנוצרה בסטודיו גייסנו לתוך היצירה וניסינו לשמור על אותה "אותנטיות" המגולמת בשלילת פתרונות "חיצוניים" שלא נבעו מתוך ההתרחשות והדיאלוג עצמם. בסתירה מוחלטת לכך, חלק עיקרי מן העבודה הוא ביצוע מהלך תנועתי (ריקוד?) לצלילי *משירי ארץ אהבתי* של לאה גולדברג.

נדמה לי שיש בתיאור האחרון כדי לחשוף, ולו במעט, את המורכבות מלאת הסתירות שכרוכה בעבודה כזאת. יצירה במרחב כזה היא במידה רבה יצירה בתנאים של חוסר ודאות (ואולי כל יצירה היא כזאת), אבל לא ללא תכלית ברורה. אף שנדמה היה לעתים שרותם הוא פוסט־ציוני המלא טענות כרימון כלפי ישראל והדרים בה, בחזרות הלך והתחוור לנו שהדברים נעשים דווקא מתוך אהבה גדולה. אולי אפילו מתוך הזדהות עם עמדתו של אהרן ברק, נשיא בית המשפט העליון לשעבר: "דווקא כאשר התותחים יורים, חשוב הוא שנדע עבור מה אנו נלחמים. דווקא כאשר התותחים יורים, חיוני שנהיה משוכנעים כי אנו נלחמים עבור מטרה נעלה של קוממיות לאומית, צדק חברתי וחירות אישית. דווקא כאשר התותחים רועמים, נעשה הכל כדי להבטיח שמחננו יהיה נקי, כי פעולותינו תהיינה טהורות וכי שאיפתנו תהיה חברה ראויה וצודקת" ("כשהתותחים יורים, למוזות אסור לשתוק". *ידיעות אחרונות*, 27 באוקטובר 2000).

נקודת המבט של רונית זיו

"כן, הנה יש פה אנדרטה"
להיפגש עם היוצר במרחב פוטנציאלי, במקום שבו צופה זר יגיד "אין פה כלום, הבמה ריקה". כאוצרת, משקיעה מאמץ להיכנס, להתבונן, להשאיל את עצמה בהתחלה לעולם שלא תמיד קיים, אבל... היא מוכנה לאכלס אותו.
כבר משתלבת במשחק הדמיוני שלו, יחד אתו. ממקמת את כלי המשחק – הקומפוזיציה, השימוש במרחב, הרקדנים, התנועות, חיבורי הגוף, המלים והנימה. זהו מרחב האוצרות מבחינתי.
זהו רעיון, שבריר חלום או הזיה. כמו בועת סבון, אגל טל וחתיכת זכוכית שבורה, אם תיגע בו בגסות, הוא ייעלם, יתפוגג ויותיר צלקת. לכן, אם כן, התבונן בו, למד אותו והיאבק חזק בנטייה לנכס אותו ובשאיפה לשעבדו.
ואז אני אומרת, יחד עם האמן: "...כן, אני רואה, בטח! יש פה אנדרטה. זאת מזכירה את טרומפלדור, זאת מהפריצה לירושלים, את זאת צריך להאיר חזק כמו תאורה בצדי הדרך וזו, אוי, זאת מצחיקה".

רותם תש"ח הוא רקדן ויוצר עצמאי. בוגר אקדמיה לאמנות עיצוב בצלאל ותואר שני באמנות. כוריאוגרף עצמאי בניו יורק 2001-2006, יצר עבודות לאינטימדאנס (2008, 2009, 2010). רקדן בלהקות מוזע, דה דה דאנס, עידו תדמור וענת דניאלי.

רקדנים יוצרים (מימין לשמאל), עידן פורגס, דורון רז ועדי לובינסקי, צילום: אסקף

Dancers/creators (for right to left): Idan Forgas, Doron Raz and Adi Lubinsky, Photo: Askaf

יומן מחשבות על יצירת העבודה *תזזית* – מופע קריאת שירה על הגבול שבין התנועה למלה

בעקבות שיחה עם שלושה ממשתתפי המופע: עדי לובינסקי, עידן פורגס וענת זכריה

דנה לובינסקי

משתתפים

רקדנים יוצרים: דורון רז, עדי לובינסקי ועידן פורגס
משוררים: אגי משעול, אורי גלעד, דנה לובינסקי, זהר איתן, ענת זכריה, שולמית אפפל ושירה סתיו
מוסיקאים: יוחאי בלום וגיא שומרוני
תאורה, תלבושות וצילום: אסקף

באחרית הדבר לספר *על הריקוד* מאת המשוררים הצרפתים המודרניסטים פול ולרי וסטפן מלרמה, אשר מאגד מסות ודיאלוג שעניינם הזיקה ההדדית שבין מחול לכתיבה, כותבת המתרגמת ליאורה בינג־היידקר (2011): "חיפושי דרך רבים המשלבים בין טקסט מחולי לבין טקסט מילולי מעלים גם את השאלה כיצד מתכתב המחול העכשווי עם שירה בת ימינו. ואולי מוטב שגם שאלה זו תישאר פתוחה ותמשיך לחולל בלי סוף?"

בבואנו לעסוק בשאלת הזיקה שבין המחול לשירה, תחילה דרך מפגש בין קבוצת רקדנים למשוררים שהתמקד ביצירת עבודה אקספרימנטלית המשלבת תנועה, קריאת שירה חיה ומוסיקה, וכעת בניסיון להתחקות באמצעות המלים אחר תהליך היצירה המשותף שעברנו יחד, מנחה אותנו השאיפה שהשאלה תיוותר פתוחה, בלי שתזכה למענה מספק לכאורה שעלול להוביל להתאבנותה ולקפיאתה.

נקודת המוצא שהנחתה אותנו ביצירת העבודה היתה הרצון לחקור את המצב הנפשי והפיסי הקיצוני של תזזית, דרך שילוב בין הגוף והמלה. לפי מילון אבן שושן, רוח תזזית היא "רתחה של שיגעון, או רוח סוערת, סופה וסערה". המלה קרובה בצורתה למלים הנגזרות מהשורש ז־ו־ז – השורש הנפוץ ביותר בעברית לתיאור תנועה (תזוזה). משום כך היא סיפקה השראה לעיסוק בקשר שבין הגוף למלה. מה בין תזוזה לתזזית? מתי הופכת תנועה לתזזית? מתי הופך מצב נפשי קיצוני לרתחת שיגעון? כשרוחו של אדם סוערת, אנו נוטים לומר שאחזה בו "רוח תזזית", שכוח חיצוני מניע אותו מבחוץ. כשאדם נע ללא הרף, ייתכן שנאמר עליו שהוא "חסר מנוחה" ונסיק שהניידות הגופנית היא עדות למצבו הפנימי הסוער. חוכמת השפה אוצרת בשתי קצותיה את

הקשר בין הגופני לנפשי, שלעתים קרובות כל כך עבר שיסוע ופיצול בתרבות המערבית.

נדמה ששתי התכונות האופייניות לתזזית – הקצב המואץ, המופקע ממידות היומיום, והרצף שהופר, שניטלה ממנו ההתקדמות הליניארית של התחלה־אמצע־סוף – נחוות על ידי כולנו לעתים קרובות, אבל אנו מתקשים לדווח עליהן במסגרת התקשורת היומיומית. הקושי הזה גבר עוד יותר במאה ה־21, בעקבות מהפכת המידע, בימים שבהם השכל והגוף מתקשים לשאת בנטל שמטילה עליהם הטכנולוגיה. חשנו כי הדחיסות והאינטנסיביות האינהרנטיות לשירה ולמחול יאפשרו להן לגלם כהלכה את פונקציית העדות הזאת.

באמצעות המהלך הבסיסי של דה־אוטומטיזציה של המבע, שמתקיים בשירה ובמחול, ביקשנו לחרוג מגדרות הביטוי היומיומי, לגרד את תחום הבלתי ניתן לביטוי, לגעת במה שחומק מגבולות ייתכנות השפה ונותר מושתק על פי רוב, הן מול הזולת והן מול העצמי. טולסטוי (Tolstoy, 1930), בסיפור שהביא כמשל לטבעה של האמנות, מספר על ניסיון שעושה ילד שפגש בזאב מטיל אימה ביער לשחזר את החוויה הטראומטית מול בני הכפר. עדותו המגומגמת משולה לאמנות. הפונקציה האמוטיבית שטולסטוי ייחס לאמנות, והגמגום המדויק שלה, היו קריאת כיוון לאזורי הספר שבהם ביקשנו להתחכך ביצירה.

פונקציה אמוטיבית זו מתחוללת לעתים קרובות באמנות, באמצעות החזרת מוקד השדר מן המסומן אל המסמן, על חומריותו ותכונותיו הפיסיקליות, באופן שבו נוכל להגיע "למקום שממנו באנו / ולדעת את המקום לראשונה", כפי שכתב המשורר ט.ס. אליוט (1999). שפות השירה והמחול שימשו אותנו היטב לצורך זה, מכיוון שהן מגלמות מהלך של הזרה, ההופך את המוכר לזר, וכך משחרר אותנו מן האופנים שבמסגרתם אנו מורגלים לקלוט את הדברים ומשיב לדברים את חיותם. חוקר הספרות הרוסי שקלובסקי (Shklovsky, 1965), לדוגמה, ראה בריקוד "הליכה שמורגשת". הבלשן הרוסי רומן יעקובסון (1970) סבר כי השירה היא "אלימות מאורגנת על המבע".

למרות נקודות ההשקה והתואם, המפגש בין אנשים האמונים על המלה לאנשים האמונים על הגוף, ובין המעשה הפרטי בדרך כלל של קריאה וכתיבה למעשה הציבורי והפרפורמטיבי על פי רוב של הריקוד, מתוך ניסיון לברוא יצירה אורגנית שמתקיימים בה יחסי גומלין הדדיים בין התחומים, טמן בחובו אתגר משמעותי. נראה כי הגשר הראשוני למפגש בין הרקדנים למשוררים היה המוסיקה.

כך, אף על פי שבכינוס הראשוני של הרקדנים היוצרים היה מפגש עם הטקסט השירי הכתוב, הניסיון היה לחלץ את השיר מן הדף – לשמוט את המבנה הגרפי שלו ולהתמקד דווקא בתכונותיו המוסיקליות: הטמפו, המצלוליות, המשקל והחריזה, ובאופן שבו מצאו תכונות אלו הד בתנועת הרקדנים. למעשה, אף על פי שבאיסוף הראשוני של השירים התבקשו המשוררים לבחור שירים שעוסקים בעולם התוכן של תזזית, בתהליך העבודה הקפדנו שלא לדון במשמעות השירים ולאפשר למלים להפוך לחוויה חושית אודיטורית שמתרחשת בהווה. בדרך זו ביקשנו להימנע מן המלכודת של מהלך רדוקציוני, שבו נקודת הכובד היא שאלת "המסר והמשמעות" ונוצרים יחסים של אילוסטרציה בין המלה לתנועה. במקום זאת ניסינו לאפשר מפגש חושי, סינסתזי, בין השפות השונות.

בהמשך התווספה למוסיקליות של המלה המוסיקליות הספציפית של קולות המשוררים. כל משורר הביא עמו את המנעד המיוחד לו ואת חיתוך הדיבור, המקצב והטמפרמנט שבהם הוא נוהג לקרוא את שירתו. עבדנו באולפן, והקלטנו את המשוררים קוראים את שיריהם באופן טבעי, כשהם מנסים "למצוא את הקול הנכון של השיר". הרקדנים האזינו לקולות וצפו בגוף המדבר של המשוררים.

התייחסנו לקולות המשוררים כאל כלים מוסיקליים, ובתהליך היצירה ניסינו לבחון את הפוטנציאל המוסיקלי האצור בשירים. למשל, אחד הביצועים כלל דואט שבו שתי משוררות קראו משיריהן בעת ובעונה אחת באופן רפטיבי. כך נוצרו יחסים דיאלוגיים בין השירים. שיר אחר בוצע בלחישה ושיר נוסף לא נקרא, אלא הושר בקולותיהם של כל המשוררים. היצירה כללה גם עירוב בין שירה המבוצעת באופן חי לשירה מוקלטת, באופן שיאפשר בחינה של האפקטים השונים שמתעוררים בשמיעה של קול המנותק מן הגוף לעומת קול המקושר לאדם הנוכח במרחב.

אחת השאלות שעלו בתהליך העבודה היתה, האם יש בכוחן של המלים לחולל תנועה? שאלה נוספת היתה, האם ניתן להניע מלים במרחב?

כדי להרחיב את הפוטנציאל התנועתי של המלים, עטפנו אותן בשכבה מוסיקלית נוספת שכללה ליווי של מוסיקה אלקטרונית עכשווית מרחבי העולם ומוסיקה מקורית חיה, שנוגנה בפסנתר. המוסיקה, שהורכבה מאלמנטים מלודיים ומשטיחי צליל לסירוגין, נבחרה או נוצרה לכל שיר בנפרד, בהשראתו. בחלק מהמקרים נוצרו יחסים של מגניפיקציה לאווירת השיר ובחלקם היו יחסים של ניגוד, שחוללו אפקט קומי או דרמטי. כך המוסיקה שימשה לנו מנוע וסייעה בשימון מפרקי השירה, אולם בניגוד למצבים רבים שבהם המלים נדרסות בשירות המוסיקה, הקפדנו שהמלים יעמדו במוקד תשומת הלב.

בדרך זו שאפנו לחלץ את השירה ממעטה ה"תרבותיות" שעוטף אותה לעתים קרובות, שלא בטובתה, ואשר בעטיו היא נתפסת לעתים כסטטית ואנכרוניסטית אפילו בקרב צרכנים נלהבים של תחומי אמנות אחרים. ביקשנו, לפחות לרגע, ללכת נגד הנתק המסורתי בין המלה הכתובה לגוף המדבר, לעורר את העסיסיות שבשירה ולנסות להפיח בה את המעמד הרטורי שהיה לה בימי קדם, שבהם היתה חלק ממסורת אודיטורית שסופרה או הושרה במעמד פולחני או טקסי.

נוכחות הגופים הנעים בסמוך למשוררים, אשר לאורך היצירה הסבו סביב שולחן ארוך במעמד חגיגי שביקש לייצר אפקט של הילה סביב רגע קריאת השירה, הגבירה את הפוטנציאל המוסיקלי של הטקסט ואפשרה לחלץ מן השירה מקצב חייתי־קמאי, לפי מלותיו של חזי לסקלי "שירה חייבת לרקוד". בנוסף, הקונטקסט התנועתי תרם למיידיות של הטקסט ויצר מגניפיקציה של הממד החברתי האצור בשירים. רבים מן השירים שנבחרו להרכיב את פסקול היצירה עסקו בחוויות גופניות טראומטיות, בדרך כלל של נשים, שקיבלו ביטוי במלה הכתובה. השירה העניקה שם והגדרה לחוויות אלו, שלעתים קרובות חומקות מביטוי אפשרי בסדר הסימבולי, בעוד הגוף המתנועע חזר והעצים את החוויה הפיסית הגולמית והראשונית.

במובן זה אפשר לדבר על יחסים של מתח דיאלקטי שהתקיימו ביצירה בין עולם השירה, אשר על פי רוב נתפס כבלתי נפרד מעולן של תרבות והשכלה, לבין עולם התנועה, שנראה כטומן בתוכו אפשרות לפראיות ולספונטניות, במשוחרר מכבלי התרבות. יחסים אלו הועצמו בבחירת התלבושות ליצירה: בעוד הרקדנים נעו בלבוש מינימלי, גופם משוח בחומר, המשוררים עטו על עצמם לבוש חגיגי אקסטרווגנטי, כמו לנשף, מתוך ניסיון להדגיש את המלאכותיות ואת הכוח האצורים במעמד האמנותי ובקישור בין תרבות לאמנות.

החלל שנבחר – באר הופעות תל אביבי שאינו מאפשר הפרדה סטרילית בין צופה למשתתף,

רקדנים/יוצרים: עדי לובינסקי ועידן פורגס, צילום: אסקף Dancers/creators: Adi Lubinsky, Idan Forgas, photo: Askaf

העצים את המתח הזה וטרף את יחסי הייצוג בין אמנות לחיים באופן שאתגר את הצופה. במת ההופעות הוסבה לאזור צפייה ואילו הרקדנים נעו באופן חופשי ברחבי הבאר – על השולחנות, בתוך הארונות ובסמוך מאוד לקהל ולמשוררים. כך נוצרה הפרה מתמדת של הציפייה, שאתגרה את הגבולות הבלתי מנוסחים שחלים בדרך כלל על תחומי המרחב והחלל. לעתים נוצר מגע פיסי בין הרקדנים למשוררים ולעתים היה ביניהם קשר עין, שהדגיש את העדות המשותפת של הגוף והמלה על התזזית.

הרחבת המתח הדיאלקטי שבין המחול לשירה, מתוך העלאת השאלה כיצד שניהם עשויים להיתרם מן המפגש אך גם להינזק ממנו, ובסופו של דבר טריפתם ופריעתם של היחסים ביניהם מתוך יצירת חיבורים סינסתטיים שבהם השירה רוקדת ורוקעת והמחול מדובר ומושר, מומשו באמצעות חלחול ודיאלוג בין תחומי המדיה השונים, באופן שעשוי ליצור אצל הצופה מחשבה מחודשת ופתוחה על שירה, מחול והיחסים ביניהם ולאפשר פרשנות פתוחה של היצירה הכוללת בקרב הצופים.

כדי לאפשר חופש פרשני כזה בטוויית היחסים הדיאלקטיים בין המחול לשירה, בחרו הרקדנים היוצרים להתבסס על שפה תנועתית שאין בה דגש על קומפוזיציה צורנית ברורה והתמקדותה העיקרית אינה בתוצאה האסתטית החיצונית, אלא בחיפוש ובהתחקות אחר התהליך היצירתי. לצורך כך קיבלו הרקדנים השראה משתי שפות תנועתיות מחקריות עכשוויות, שבהן לתנועה יש זיקה הדוקה אל המנטלי, ובמסגרתן היא נתפסת כמראה לעולם הפנימי וכדרך לתקשר בין העולם הפנימי לחיצוני, גם לצרכים תרפויטיים.

מקור ההשראה העיקרי היה הגאגא, שפת התנועה שפותחה בראשית המאה ה־21 על ידי אוהד נהרין, שהיא כלי העבודה המרכזי של להקת בת שבע. גאגא היא שפה תנועתית הוליסטית, שמכוונת הן לחיזוק המיומנויות הגופניות ושכלולן והן לעירור הדמיון. לעתים קרובות מלווה התנועה בגאגא בהוראות מטפוריות מילוליות, מתוך שאיפה להפקיע את התנועה מתחום המודע והמובן מאליו ולגרום לה להגיע ממקום לא מודע של גילוי והתחדשות.

המקור השני היה שפת הבוטו, שפותחה ביפן לאחר מלחמת העולם השנייה על ידי טצומי היג'יקיטה וקזואו אונו. הבוטו נחשבת שפה נטולת כוריאוגרפיה צורנית, אשר חורגת מן המחול אל עבר התרפויטי והרוחני. בבסיסה נמצא מסע טוטלי וישיר אל נבכי הנפש, שבו מגיע הרקדן לביטוי קיצוני של הווייתו הפנימית. כפי שכותב המשורר והמתרגם אמיר אור במאמרו *על הבוטו* *"הגוף הוא היקום"*: "שפת הבוטו... בטבעה, היא אנטי־הגדרתית ואינה עוסקת במקובל ובמה שנחשב 'יפה', אלא בהתמקדות בתנועה פנימית אשר נולדת ומתעצבת באטיות ובעדינות מתוך עוצמת רגשות. לעתים קרובות, רקדן הבוטו צובע את גופו ופניו בגוני הלבן והשקוף, משוחרר מן הצורך ליצור צורות בחלל, כשהוא מחובר אל המהות התמציתית ומתקיים במרחב שקט של קשב ונוכחות מלאת סוד".

כך עומד במרכז עבודתם של הרקדנים היוצרים הממד החקרני־האקספרימנטלי, בהתאם למלותיו של היג'יקיטה: "המחול המערבי מתחיל כשכפות רגליו נטועות ביציבות על הקרקע, בעוד שהבוטו מתחיל בריקוד שבו הרקדן מנסה לשווא למצוא את כפות רגליו. מה קרה לרגליים?"

הצמצום הכוריאוגרפי שאפיין את העבודה אפשר הרחבה של החופש התנועתי של הרקדנים. הזמן, המקום והמוסיקליות של הפסקול שהורכב ממלים ומצלילים היו מצע לתנועה שמקורה פנימי. באופן זה ניתן לומר כי הפסקול השירי

היווה את עמוד השדרה, בעוד התנועה היתה הגוף על איבריו השונים. הרקדנים התבססו על מעין "נוסחה תנועתית", שכללה מגבלות תנועתיות מסוימות והיוותה בסיס לאימפרוביזציה ולמהלך החקרני של שאלת התזזית.

אחד המהלכים שאפיינו "נוסחה" זו היה מעבר מצמצום להרחבה ומהתכנסות פרטית, לצורך הגברת הקשב הפנימי והתחברות למקורות ההשראה, אל עבר פנייה אקספרסיבית אל הקהל. במובן מסוים מהלך זה חיקה והדהד את

אינה מתחילה ברגע ספציפי אחד ושהקשר בין השירה למחול מתרחש כמו במקרה, עם השמעת השיר הראשון, ביקשה ליצור את האפקט של טריפת היחסים בין צופה למשתתף ולשבור את ההפרדה המובחנת בין רגע של תנועה המתקיימת בספירה של ה"אמנות" לבין כזה המתרחש ב"מציאות".

על המחול קשה יותר לדבר מאשר על השירה, וקשה יותר גם לומר כיצד הוא נתרם מן התהליך האמנותי הספציפי, שבו התקרב כל כך אל

מסוים תחמה גבולות של הקשר, ומשמעות, מסביב לעולמות הגוף. כך, בעוד מלרמה מדמה את הריקוד ל"כתב גופני", אשר נכתב ונמחק במרחב ומהווה "שיר משוחרר לחלוטין מקולמוסו של הכותב", השיר הנכתב במלים, בהיותו אמנם חופשי פחות, מאפשר קיבוע כלשהו של התנועה בתודעה, באופן שעשוי אולי להרחיב את פוטנציאל המשמוע שלה.

עם זאת, מיותר לומר כי גם תהליך הכתיבה של מאמר זה היה תהליך אקספרימנטלי,

רקדנים/יוצרים: אורי גלעד, עדי לוביסנקי, שירה סתיו, זוהר איתן, עידן פורגס צילום: אסקף Dancers/creators: Ori Gilad, Adi Lubinsky, Shira Stav, Zohar Eitan and Idan Forgas, photo: Askaf

תהליך היצירה המתרחש הן בתחום השירה והן בתחום המחול. כך, היצירה נפתחה במעין אקספוזיציה, שבה נעו כל שלושת הרקדנים, באופן נפרד ועצמאי, כאילו לעצמם, כשהם פזורים בחלל והקהל מתהלך ביניהם. לקהל התאפשר לבחון את הרקדנים ולהשתתף בכניסה שלהם למצב ההיפנוטי של התזזית. מן הקריסה הזאת פנימה התפתחה היצירה אל עבר מהלך של קריסה החוצה ויצירת יחסים דיאלוגיים בין הרקדנים ובינם לבין המשוררים, מתוך פירוק התנועה לאין־סוף חלקיקים. העובדה שהיצירה

המלה. כאשר נשאלו הרקדנים מה חולל בהם הריקוד בנוכחות מלים הנהגות על ידי משוררים, חלקם חשו כי הם מהווים מעין רפלקטור לעולמם הפנימי של המשוררים, בעוד אחרים הרגישו כי דרך המחול איבדה המלה ממוצקותה והפכה לארעית, לאירוע חושי שמתקיים בהווה.

מן הזווית שלי, של כותבת שאינה אמונה על שפת המחול, ניתן לומר כי חוויה של מחול המבוצע בקרבת מלים ובהשראתן סייעה בחילוצה הפוטנציאלי מתהום ההפשטה, ובמובן

שבמסגרתו נעשה ניסיון מלאכותי להפריד בין שפת הדיבור לשפת התנועה. בפועל הפרדה כזאת אינה אפשרית, לא במישור המנטלי ולא במישור הגופני, שהרי כל תנועה של מחשבה היא גם תנועה של גוף, וכל תנועה של גוף היא גם תנועה של מחשבה: כל קול הוא דחף, וכל דחף הוא קול.

באותו מובן, העולם הסימבולי אשר מקיף אותנו אינו עולם שניתן "לקפוץ" ממנו לרגע החוצה, באופן שיאפשר לנו להתבונן בו ולבחון אותו

כצופים מבחוץ, שהרי אנו ארוגים ואחוזים בתוך מארג המסמנים מרגע לידתנו, ואולי עוד קודם לו. באופן זה אפשר לומר, כי מלכתחילה היתה השפה התנועתית ביצירה "נגועה" במידה רבה בהקשרים סימבוליים ובאידיאולוגיה המתקיימים בשפה, אשר במסגרת היצירה נעשה בהם שימוש משמעותי ליצירת תקשורת. למשל, כאשר הרקדנים רקדו בתוך ארון הנמצא בחלל הבאר, אלמנט תנועתי שמדבר "בשפת המחול", בו ברגע ביטא אותו אלמנט גם ב"שפת התרבות" את כל ההקשרים הסימבוליים והתרבותיים שיש לריקוד בתוך "ארון". באותו אופן, בהתכנסותם של המשוררים לצורך ישיבה משותפת סביב שולחן – לכאורה אלמנט של מיקום בחלל גרידא – טמון עושר סימבולי אינהרנטי, שבנוגע אליו אי אפשר ליצור הפרדה בין הפיסי־המרחבי להקשריו החברתיים.

בהעדר קיום אמיתי של הפרדות ומחיצות, ובתוקף היותם המובנת מאליה של הרקדנים יצורים מדברים ושל המשוררים יצורים מתנועעים, החיבור בין השפות השונות ביקש להעניק לצופים ולמשתתפים חוויה של דיאלוג. השאיפה היתה שדיאלוג זה יחדד את השאלות והמחשבה על הפוטנציאל האצור בתחומי המדיה השונים, מתוך התנסות טוטלית במפגש חושי, אשר תואם בעוצמתו ובאינטנסיביות שלו את רמת הגרייה שמציע העולם התקשורתי שמקיף אותנו.

מעל לכל ביקשה היצירה להיות מעשה של נדיבות, שבו המשוררים משאילים לרקדנים את מלותיהם, והרקדנים משאילים למשוררים את גופם.

שירים

LET GO / זהר איתן

חֲשׁוֹב שֶׁאַף אֶחָד לֹא יִתְפֹּס אוֹתְךָ.
חֲשׁוֹב שֶׁאַף אֶחָד לֹא יִסְתַּכֵּל:
אַתָּה תַּפּוּחַ נוֹפֵל בְּמֶרְחָב שָׁחוֹר,
רָחוֹק מְאֹד מֵהָעֵץ.
אֵין עֵץ.
דָּבָר לֹא מוֹשֵׁךְ אוֹתְךָ,
אֲפִילוּ לֹא אִישָׁה עֵירֻמָּה, כִּמְעַט יָפָה, שֶׁנּוֹפֶלֶת מוּלְךָ
בַּכִּיוּוּן הֶהָפוּךְ.
"תַּפּוּחַ טִפֵּשׁ, בֶּחָלָל אִי אֶפְשָׁר לְדַבֵּר עַל נוֹפֶלֶת"
הִיא מַסְבִּירָה,
מַמְשִׁיכָה לְכִיוּוּן הַיֶּרַח הַשֵּׁנִי שֶׁל מַאְדִּים, פּוּבּוּס.
אַתָּה מְנַסֶּה לְהַדְגִּים לָהּ אֵיזֶה דָּבָר בְּיָדֶיךָ,
דָּבָר חָשׁוּב מְאֹד שֶׁלָּמַדְתָּ בַּדֶּרֶךְ,
אֲבָל אֵין לְךָ יָדַיִם: אַתָּה תַּפּוּחַ
בְּלִי עֵץ, בְּלִי רֹאשׁ, וּבְלִי יָדַיִם.

וּבְכָל זֹאת, אַתָּה סָבוּר, יֵשׁ בְּךָ מַשֶּׁהוּ
אַף שֶׁהוּא נָמוֹג וְכָבֶה עַכְשָׁיו בִּמְהִירוּת,
וְאַתָּה קוֹרֵא לוֹ "יַצְלוּלִית". זֶה מְסַפֵּק אוֹתְךָ בֵּינָתַיִם,
וְאַתָּה מְגַלְגֵּל אוֹתָהּ בְּלְשׁוֹנְךָ, אֶת הַיַּצְלוּלִית,
נָכוֹן יוֹתֵר: הַיַּצְלוּלִית
מַצְמִיחָה לְךָ בְּהַדְרָגָה לָשׁוֹן, וְאַחַר כָּךְ שָׂפָה, פֶּה, וַאֲפִילוּ
רֹאשׁ. רֹאשׁ קָטָן מְאֹד: לְיַצְלוּלִית הָרֵי לֹא נָחוּץ
יוֹתֵר מִזֶּה, וְאַתָּה שָׂמֵחַ מְאֹד בְּרֹאשְׁךָ
הֶחָדָשׁ, וְאֵינְךָ חוֹשֵׁב עוֹד כְּלָל
עַל הָעַיִן, וַאֲפִילוּ לֹא עַל הַנַּעֲרָה הַכִּמְעַט יָפָה,
שֶׁהוֹלֶכֶת עַכְשָׁיו, לְגַמְרֵי לְבַדָּהּ,
עַל הַיֶּרַח הַשֵּׁנִי שֶׁל מַאְדִּים, פּוּבּוּס.

במעגל / דנה לובינסקי

א.

כְּשֶׁקָּטַנְתִּי מְאֹד
עָמַדְתִּי בַּמַּעְגָּל
הִבַּטְתִּי סְבִיבִי
וְרָאִיתִי פִּתְאוֹם
רַק אֶת אַבָּא שֶׁלִּי.

ב.

אֵיזֶה סִפּוּר זֶה הָיָה בֵּינֵינוּ:
הוּא הֶאֱכִיל אוֹתִי בְּשַׂר / לְוִיתָן לִמַּדְתִּי אוֹתוֹ לְהָקִיא / פַּרְפָּרִים הוּא מָרַח אֶת עוֹרוֹ בְּשֶׁמֶן / מְכוֹנוֹת תָּפַרְתִּי מִפְּרָשִׁים /
מִבִּגְדֵי הַבֻּבּוֹת בָּלַעְתִּי / מַצְפֵּנִים בִּשְׁבִיל / הַבַּרְזֶל הוּא צָד בַּחֲנִית לְבָבוֹת / צְפַרְדֵּעִים שָׁלַחְתִּי לוֹ נְשִׁיקוֹת בִּכְתָב /
יְתֵדוֹת הוּא קָלַע לִי צַמָּה / מִקּוֹצִים שֶׁל קִפּוֹד / הוּא צִיֵּר לִי / עֵינַיִם חָתַכְנוּ / תּוֹלָעִים לִשְׁנַיִם טָעַמְנוּ / יַחַד קָרְקָבְנֵי כְּלָבִים הוּא / חָתַךְ בְּמַשּׂוֹר אֶת נַעֲלֵי / הֶעָקֵב נִסִּיתִי לִרְדֹּף / אַחֲרֵי צִפּוֹרִים / הוּא מָשַׁח / אֶת חָזִי בִּמְחִית שְׁנֵי פִּיל בְּסוֹד / גִּדַּלְתִּי דַּג בְּמֵי הָאַסְלָה / הוּא עָשָׂה לִי דִּיגִידָן־דִּיגִידָן דִּיגִי־דָן־דִּיגִי־דָן וְיָדַעְתִּי / אֲנִי הַמָּשִׁיחַ וְהוּא הַחֲמוֹר /
וּכְשֶׁכָּל זֶה בָּא/ אֶל סוֹפוֹ הוּא / הִדְבִּיק לִי לִירָה שְׁטֶרְלִינְג בְּמִקּוֹם / הָעַיִן הַשְּׁלִישִׁית הוּא / הֶחֱזִיק אֶת גַּפַּי בֵּין מֶלְחֲצֵי בַּרְזֶל שֶׁלֹּא / יִתְחַלֵּף / הָאֶשֶׁר הַזֶּה.

ג.

הוֹשַׁטְתִּי יָד — הוּא הוֹשִׁיט לִי יָד
הִסְתַּחְרַרְתִּי סְבִיבוֹ — הוּא סִחְרֵר אוֹתִי סְבִיבוֹ
הוּא סִחְרֵר אוֹתִי סְבִיבִי — הִסְתַּחְרַרְתִּי סְבִיבוֹ
הִרְמִתִּי יָדַיִם — הִרְמִתִּי רַגְלַיִם
אִבַּדְתִּי אֲוִיר — אִבַּדְתִּי מַיִם
אִבַּדְתִּי אֲוִיר — אִבַּדְתִּי מַיִם
הֶאֱדַמְתִּי בַּפָּנִים — הֶאֱדַמְתִּי מִבִּפְנִים
הֶאֱדַמְתִּי בַּפָּנִים — הֶאֱדַמְתִּי מִבִּפְנִים
מַה שֶּׁאֲנִי רָאִיתִי שָׁם — מַה שֶּׁאֲנִי רָאִיתִי שָׁם
שׁוּם דָּבָר לֹא הֵכִין אוֹתִי לַזֶּה מֵעוֹלָם.

האשה ההיספנית / שולמית אפפל

אַתְּ אַף פַּעַם לֹא יוֹדַעַת מָתַי הַיּוֹם הָרִאשׁוֹן בּוֹ הַחַיִּים מַתְחִילִים לְשַׁנּוֹת אוֹתָךְ לַהֲרֶג אוֹתָךְ לִקְשֹׁר אוֹתָךְ בַּחֲבָלִים גְּלוּיִים. אֲבָל בְּאוֹתוֹ מוֹצָאֵי שַׁבָּת יָדַעְתִּי. קִנַּאתִי בַּחִיּוּת שֶׁל הָאִשָּׁה הַהִיסְפָּנִית בַּשִּׂמְלָה הַכְּחֻלָּה. יְפֵיָה הָיָה עַז. בּוֹטֶה. שָׁדַיִם כְּתֵפַיִם מַבָּט. הַכֹּל הָיָה צְעָקָה שֶׁצִּלַּמְתִּי. רָצִית לִדְבֹּק בָּהּ כְּבֹשֶׁם. לְפַתּוֹת כָּמוֹהָ לְהִתְפַּתּוֹת כָּמוֹהָ לִרְקֹד עַד שֶׁיּוֹצִיאוּ אוֹתָךְ עַל אֲלוּנְקָה. זֶה הָיָה בְּתַחֲנַת אוֹטוֹבּוּס בְּמַנְהֶטֶן בְּעֶרֶב חַם כְּמוֹ הָעֶרֶב כְּשֶׁפִּרְפַּרְתִּי עַד שֶׁהֶחְזַרְתִּי לְעַצְמֵךְ אֶת חַיַּיִךְ.

ביבליוגרפיה

אור, אמיר. "הגוף הוא העולם" בתוך *הליקון 76: מעבר*. תל אביב: הליקון, 2007.

אליוט, ט.ס. *ארבעה קוורטטים*, בתרגום אסתר כספי. תל אביב: המעורר, 1999.

יעקובסון, רומן. "בלשנות ופואטיקה". *הספרות ב/2*, 1970.

לסקלי, חזי. *באר חלב באמצע עיר*. תל אביב: עם עובד, 2009.

מלרמה, סטפן & ולרי, פול. *על הריקוד*. בתרגום: ליאורה בינג־היידקר. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2011.

נהרין, יוסי. *"גאגא" – שפת התנועה של אוהד נהרין והאפקט התרפויטי שלה*. מכללת לסלי: עבודת תזה שהוגשה ב־2006.

Shklovsky V. (1965) "Art as Technique", in *Russian Formalist Criticism: Four Essays,* trans, and ed. L.T. Lemon and M.J.Reis, Lincoln: University of Nebraska.

Tolstoy, Leo. *What is Art?* Translated by Aylmer Naude. Worlds Classics, Oxford University press, London, 1930.

דנה לובינסקי ילידת 1979, תואר ראשון בפסיכולוגיה ובאמנות רב תחומית באוניברסיטת תל־אביב ותואר שני בפסיכולוגיה קלינית מאוניברסיטת תל־אביב. עובדת כפסיכולוגית בקליניקה בתל־אביב ובמרכז שירותי הייעוץ באוניברסיטת חיפה. שיריה התפרסמו בכתבי עת שונים ובהם *מטעם, שבו, הליקון* ו*אורות*.

100 שנה להולדתה של שרה לוי־תנאי

שרה לוי־תנאי מדברת על יצירתה

לרגל 100 שנה להולדתה של שרה לוי־תנאי, מתקיימים אירועים רבים ומגוונים. לוי־תנאי, כוריאוגרפית, משוררת ומלחינה, כלת פרס ישראל, ייסדה את תיאטרון־מחול ענבל בשנת 1949, יצרה לו ריקודים רבים שחלקם מבוצעים על ידי הלהקה כיום וניסחה את שפת הריקוד ה"ענבלית", המתאפיינת במילון תנועות ובתחביר ייחודיים. בין האירועים המציינים את הולדתה (לוי־תנאי לא ידעה בדיוק באיזו שנה נולדה) מתקיימת תערוכת צילומים *לרקוד ענבלית: 100 שנה להולדתה של שרה לוי־תנאי* בספרייה הישראלית למחול בבית אריאלה וביוזמתה (אצרה הניה רוטנברג, 2011). בית הספר לאמנויות המחול בסמינר הקיבוצים בשיתוף תיאטרון־מחול ענבל העלה את ערב המחווה *אל גינת אגוז* – "מופע מחווה למקורות, ליצירה החדשה ולשפע הצלילים, המנגינות, התנועות, הריקודים, התכשיטים, הרקמות, הרקדנים והרקדניות" במסגרת פסטיבל אשה בחולון (ביימה, גבי אלדור, מרס 2011). הפיקוח על המחול במשרד החינוך הציע לבתי הספר להקדיש יחידת הוראה להיכרות עם יצירתה הרב־תחומית של לוי־תנאי, ללמד את השפה הענבלית ולהנחיל קטעי ריקוד נבחרים המשלבים טקסט ותנועה. אולפן למחול מגידו, בניהולה של יעל ברניר, קיים מפגש שבו תלמידים והורים צפו והתנסו בשפה הענבלית עם ענת זהר, רקדנית לשעבר בלהקת ענבל, והוצג קטע מתוך *חתונה בתימן*(1978) על ידי להקת המחול התימנית מגידו, בניהולה של אריאלה שפושניק.

להלן מובאים, באדיבות ארכיון הספרייה הישראלית למחול בבית אריאלה, דברים שאמרה לוי־תנאי ביום עיון במחול שהתקיים במוזיאון תל־אביב ב־5 במאי 1981. כשלושים שנה לאחר הקמת ענבל וכששמה הולך לפניה כאמנית ייחודית, לוי־תנאי עדיין הציגה את עצמה כיוצרת מתלבטת ומתחבטת. בטקסט, הכתוב בלשון עשירה ועזה, שזורים חוטים המעידים על מגוון מקורות ההשראה שלה – שפת התנ"ך וסיפוריו, השפה העברית, התרבות המערבית, מסורת יהודי תימן, תנועת הרקדנים וסגנון הריקוד המערבי – ובשמו כוריאוגרפיה. אנו למדים עוד שהשפה והסגנון הענבלי – כתב ידה האמנותי המקורי – נוצרו כתהליך ארוך המורכב מרגעי חסד, התלהבות, שמחה תמימה וייסורים, הנוצקים כולם באור הידע.

ד"ר הניה רוטנברג

יום עיון במחול
נערך במוזיאון תל אביב 5.5.81

יש לברך על המפגש של אנשי המחול בארצנו. רֹב ימות השנה הם כלואים באולפנות (סטודיות) שלהם, לרוב מרתפים צרים וחשוכים. אולי יש סיבה חברתית־מוסרית למיקומם של מרתפי הרקדנים: מי חייב לסבול מטרטורי תופים ופסנתרין למיניהם או מקפיצות שמקפצים על ראשך אלה שנפשם חשקה במחול. צריך למרתף אותם, להרחיק את אלה העומדים רוב זמנם ומסלסלים ברגליהם מחברת אנשים יושבים ומיושבים.

עם כל הישגי המחול הישראלי, העממי והאמנותי, בשני העשורים האחרונים – עוד נאבק הוא על נפשו ומצבו הממורתף (מלשון מרתף), כמציאות וכמטפורה, זקוק לחסדי־שֹכינה ולחסדי שיכון...

תחילה כתבתי נאום ארוך ומפורט. אמרו לי לדבר על המקורות בעבודתי. חפצתי לכתב על הארץ ונופיה, הבוסתנים, ההרים והמדבר (הו, המדבר ארץ־אהבתי...), התנ"ך, לשונו העזה, המרוקמת עדיים מבושֹמים, מקצביו ההולמים כתופים רחוקים הנישאים ובאים עם רוח־קדים מוחצת, מעוררת ומשתקת.

דוגמה (ידועה ללומדי תנ"ך, אך אולי לא לכולכם): "הו המון עמים רבים כהמות ימים יהמיון" (ישעיהו)
או: "מן ארם ינחני בלק מלך מואב מהררי־קדם.
לכה ארה לי יעקב ולכה זעמה ישראל.
מה אקֹב לא קַבֹּה אל ומה אזעֹם ולא זעם ה'".
(במדבר, פרשת בלק)

מלים כאבני־גזית. איך אפשר לכתוב עליהן? אפשר רק ליפול תחתיהן! כאשר אני נבהלת מהן, כמאמר מורי שבזי: "לבי ורעיוני בחשק נבהלים" – אני רצה בחשק בהול אל הבדווים, אל ה"הוֹה" של הרועים מן הקיבוץ (הייתי גם בקיבוץ) ואל ההורה המהורהרת של החלוצים שאותם אזכיר אחר כך.
בכל זאת מושכים השראה אפילו מחצץ של פסוקי תנ"ך.

כתבתי את הנאום כאשר ציווני ובעזרת השם איבדתי אותו – וכך נפטרתם מעונשו של נאום פתטי.

כתבתי רשימה חדשה, נגעתי בכמה נקודות ואני מקווה שהדברים יהיו לא רק בשמי, אלא גם בשם רבים מן ה"משוגעים למחול", שהמלה מקורות די משגעת אותם.

צריך לדבר על מעשינו ומשאלותינו, על דרך "אדברה וירווח לי". אמנם אין אנו רגילים ברווחות וברווחים, אך כדאי "לשפוך את הלב" לשם הפקת לקחים.

ידידי, יוזמי העיון הזה, הזמינו אותי למדור "כוריאוגרפיה". לו ידעו כמה אני מפחדת מהמלה המשונה הזאת – היו מרחמים עלי. אבל אין רחמים בדין. הרי עובדים כל השנה עם הגברת הקפדנית הזאת... נסה לראות כיצד אני מערימה עליה: קודם כל אני רצה לבקש עזרה מהבית, מאבי ואמי, עליהם השלום והברכה, מארץ הולדתי, הלוא היא ישראל החדשה, משפתי העברית, לשון־ילדותי ולשון־זקנותי. אבל אם אתם חושבים שהעזרה מגיעה מיד ובנדיבות – אינכם אלא טועים.

קודם כל – מה זה ישראל החדשה? חידה עם המון תשבצים ופזלים. מי יודע מתי נפתור אותם.

אינני מעיזה אפילו לדבר על זה. כולנו עושים כמיטב יכולתנו והשם ירחם. בוודאי ייצא מזה פעם משהו.

אנחנו רק מכינים את החומר והלבנים לכוריאוגרף הנכסף שיגדל על הזבל ואולי גם על מעט הפרחים שנוריש לו.

ובכל זאת, הרי גדלתי כאן. כולכם יודעים שאני תימנייה מוחלטת, אבל המחנכים שלי היו החלוצים האמיתיים שבאו לארץ־ישראל (פלשתינה) לפני הרבה שנים. כן, יש כבר הרבה שנים בצקלוני. כל החלוצים שלימדוני היו, יעני, אשכנזים, ביניהם נמצאו אולי שני ספרדים – ותימנים, בושה לספר, אף לא אחד. אז מה כבר יכול לצאת מזה?

בכל זאת, אינני מוותרת על המחנכים האשכנזים שלי. אני זוכרת אותם בהמיית לב, כיוון שנהניתי הרבה כאשר שתיתי ממעיינות־אירופה שלהם. ביניהם היו אנשי־סגולה, אזרחי־עולם נעלים וציוֹנים שרופים. קשה לי להסביר כיצד אני מעכלת את ההתלהבות הציונית והתרבות האירופית של המחנכים שלי מרוסיה, פולניה וגרמניה – עם הלהג הציוני של שבזי, של אבי ואמי ושאר תימנים מעולים ופשוטים, אבל זה ככה.

רק כאשר גדלתי ויצאתי לבקש את אחי פגשתי את התימנים שלי. אתם יודעים כבר שזאת היתה שמחה גדולה. בכל השירים של הדיוואן התימני תמצאו הרבה שמחות וניגונים "ושיר על נגינות" ורננות וששונות ושפע של יֹפי והדרה – לא רק הדר – אלא גם הדרה!
ואילו מקצבים! (מתוך שיר של שבזי)

תתחברה נפשר עם שוכבי מדבר
ועלה להר־קדשו להם יהא גזבר
כל גוף אלי שורשו יקום ויתחבר
יסעו במסעים יחדיו ביום אורה.
. . . . . .
קומו עלו עם נסגלו
חן קבלו הקהלו
ציון תהו עולים
נפשי זכי הזדככי
יום תדרכי אור תמשכי
עלי בראש דלים
דגלי מרובעים ואני בטוב שורה
אלוף מיודעים קומו נזמרה.

קצב, תנועה, תרבות, היסטוריה.
פשוט, לתפוס תוף וצַחֵן ואפילו פסנתרין – ולרקוד ולרקוד!

אמנם יש גם בכי על ייסורי הגלות ועל השכינה המיילל בלילות, אבל נמצאו פתרונות: הקבלה סיפקה "תיקונים", תיקוני גוף ונשמה וגם "תיקון חצות" שהיה מן הנושאים הראשונים בהם עסקנו. ברור שהוא עדיין לא מתוקן, נקווה לשוב אליו פעם כאשר נהיה מתוקנים יותר. הרי כל חיינו הם "תיקון" טלאים ופגמים...

אבל הפתרון הנפלא ביותר לצער השכינה היה החתונה. פשוט, מתחתנים עם האלוהית הזאת ומעטרים אותה בעטרת שמות ארציים מרגינים: איילת־חן, יונה, צביה, הדסה, רעיה, יפהפייה ואפילו איומה! שבזי המאוהב ממש מתרפק עליה: "איומתי תעורר הישנים", "איומתי תעורר אהבתי", "איומתי תעורר שיר נגינות" – אז מה הפלא שהתימנים כל כך אוהבים לרקד? ואנו עושים אלף מיני וריאציות, צעדים קטנים וגדולים וקפיצות ורקיעות. בישראל, שלא כמו בתימן, יש, ברוך השם, קצת מרחב מחיה ומצווה לפתח ולטפח את המחול לשמו ולא רק לצורכי טקסים של "חינה" וקידושין של חתן־כלה שכבודם מקובל עלינו. הצעד התימני הצנוע הסתפק בתימן בשטח צר שהותירו לו המוזמנים לשמחת החתונה שנערכה תמיד בבית. בישראל הוא פשוט מתמרד ומתפרע, רוצה לרקוד סתם, לשם שמחת־לבו שלו.

ואז, אל השמחה התמה־תמימה הזאת, אל ההתלהבות חסרת־הדעת מתפרצים לי לסטודיו הזמנים המודרניים והיהירים ומביאים אתם גברת מחוכמת המנפנפת באוויר בשוט־ברזל די מתוחכם: "סליחה, כל הכבוד לשבזי שלך – אבל חסר פה משהו"...

כן, אני יודעת שחסר הדבר, שקשה לי עוד לקרוא בשמו.

מדי בוקר אני הולכת לסטודיו כמו ילדה טובה לחפש את החסר הזה שישמח גם את שבזי וגם את התנ"ך וגם את המדבר וגם את החלוצים שלי וגם... את הגברת כוריאוגרפיה. ומה אני מוצאת בסטודיו? רגליים וידיים וראשים וכתפיים ואגנים וחזות של נשים וחזות של גברים והמון אימפולסים, ונענועים וניעות ותנועות־תנועות כארבה לרוב. איפה מוצאים פה את הרגליים והידיים?

וכאן מתחילה פרשת־עינויים שבין הכוריאוגרף לכוריאוגרפיה ובין הכוריאוגרף לרקדנים: יום אחד עולות הזעקות עד לב השמים: מי צריך כל כך הרבה גופות? הרי אפילו גוף אחד הוא תזמורת שלמה שקשה להשתלט עליה! ויום אחד אַת רוצה המון־המון רקדנים, שימלאו את כל הבמה, שירוו את כל הצימאונות ליופי, לקצב עתיק וחדש, לזמרה אדירה, קליידוסקופ של צורות, קולות וצבעים – איפה? מי ייתן לך את כל אלה? היש בכוחך להתמודד עם כל אלה? וכשאת מתחילה כבר לארגן משהו, לדבר בעדינות עם הניעות והאימפולסים הרגישים, ולבקש על נפשך אצל הברכיים וכפות הרגליים, אלה "הפועלים השחורים" של המחול ירום הודו – קופצת לך פתאום מאיזה חור בהשכלה המרשעת הידועה עם הסרקזם הנוקב שלה: "יא־חמורה, לא ראית שאפשר לעשות את זה טוב יותר ויפה יותר ומתוחכם ומודרני ועממי ואמנותי"... את נופלת ומחננת קולך: ראיתי, ידעתי, תנו לי עוד טיפת־זמן... ואז נופל על ראשך הגרזן: לא! יש רק הזמן של האיגוד המקצועי!

ופתאום – בוקר אחד את באה ורואה את רקדנייך והנה כולם קדושים: מעטים, מעונים, מלוכדים, יפהפיים, שרויים באקסטזה כמו אבותיהם התימנים, העיראקים, המרוקאים, יהודים עתיקים וחזקים וכל איבריהם, מן הזרת שביד ועד הבוהן שברגל, נעים בהרמוניה נפלאה של תפילת "כל נדרי" – ואז באות התנועות שקצתן מצנעא וקצתן מן המדבר ורובן מן הסטודיו הישראלי והן עושות הכרה אחת עם השנייה ועולות ביחד ובנימוס על הבמה הישראלית החדשה – גם זה קורה ברגע של חסד, חסד האסוציאציות וחסד מטען שנאגר בעבודת יומיום תוך ניתוח, פירוק, הרכבה, הסתכלות, בחירה והשמטה.

כולנו עובדים כך – אבל הרקע שלנו שונה.

כאשר יקטן הפער בינינו, כאשר נראה כולנו את העושר הגלום בלשוננו, בנופנו העתיק והחדש, במורשת היהודית־האוניברסלית ובתרבות העדות הרבות בתוכנו שבה כלול גם המחול האתני – כאשר ניקח את החומר העצום הזה ונטחן אותו בריחיים של דינמיקה חדשה, לאור הנר של ידע, הבחנה וכושר־בנייה – רק אז יקום לנו מחול ישראלי אמיתי.

כה אמר ירמיהו הנביא: "קול ריחיים ואור נר"! (פרק כ"ה, פסוק י', י')

רחוקה וקרובה: זאבה כהן ערב מחווה ושני ראיונות

ב־10 במרס 2011 התקיים בספרייה למחול ערב מחווה לזאבה כהן. כ־120 מוזמנים, רקדנים לשעבר, קולגות מלהקתה של גרטרוד קראוס, אנשי אקדמיה ומחקר המתמקדים במחול ובני משפחה התאספו במבואת הספרייה למחול, בקומת המרתף של בית אריאלה בתל אביב. על הקיר הוקרנו ריקודים של זאבה כהן וסביב שולחנות הכיבוד נראו אין־ספור מפגשים נרגשים של חברי קהילת המחול. היעדרם של יוצרים, רקדנים, מנהלי מוסדות וראשי מרכזי מחול עכשויים מהאירוע הצביע על הפערים שנפערו בשנים שחלפו מאז עזבה זאבה את הארץ ועל העדר מידע על פעילותה הענפה. סגירת הפער הזה היתה אחד היעדים המוצהרים של הערב.

שדה המחול המקומי אינו מרבה לעסוק בהיסטוריה של המחול הישראלי, ולא כל שכן לכבד את יוצריו באופן מובהק כל כך. לכן עצם קיומו של ערב המחווה הייחודי העלה הרהורים על סוגיות שונות: מהי המשמעות של ערב מחווה? האם יש לו משמעויות אמנותיות ו/או סוציולוגיות? האם יתקיים דיון ביקורתי בעבודות היוצרת? האם שדה המחול יוצר את עצמו? עושה מחוות לעצמו? בודק אפשרויות חדשות לשיח?

אחרי המפגש הראשוני התכנסו הנוכחים באולם הסמוך, לדברי פתיחה של הספרנית המארגנת, ויקטוריה חודורקובסקי, מנהלת בית אריאלה, מרים פוזנר ורינה גלוק. זאבה כהן דיברה בקצרה על תחילת דרכה המקצועית כתלמידה של גרטרוד קראוס, שגרה בשכנות לבית הוריה, ועל התפיסה האמנותית של קראוס, שהעדיפה לדבריה "חופש במקום סיסטמה", כלומר אימפרוביזציה במקום טכניקה שיטתית, ובאה לידי מיצוי בקריאתה: "תהיו עצמאיים, תרשו לעצמכם!" הרשות שנתנה קראוס לאומץ ולעצמאות הפכה לתשתית הקריירה של זאבה (ושל רבים מבני דורה). לאחר דבריה הוקרנו שני סרטים תיעודיים שנערכו לכבוד פרישתה לגמלאות – סרט דוקומנטרי של 25 דקות על פועלה כרקדנית וככוריאוגרפית, וסרט של שמונה דקות על תוכנית המחול באוניברסיטת פרינסטון (Princeton).

ערב המחווה היה יוזמה של רינה גלוק, שהיתה מורתה לטכניקת גרהאם בארץ. לקראת

איריס לנה

פרישתה של זאבה מניהול המחלקה למחול באוניברסיטת פרינסטון, שאותה הקימה, ערכו שם שני סרטים תיעודיים המסכמים את תקופת עבודתה. הרעיון שעמד בבסיס הערב היה להקרין את הסרטים, כדי לאפשר לקולגות לשעבר ולאנשי מחול ישראלים להתוודע לפועלה של זאבה בארצות הברית. ב־51 השנים שחלפו מאז עברה לארצות הברית, היא באה לישראל אחת לשנה לביקורים מקצועיים ומשפחתיים, שבהם חיברה שלושה ריקודים ללהקת בת שבע וללהקה הקיבוצית. בביקוריה בארץ היא צופה במופעי מחול, קוראת את מגזין *מחול עכשיו*, מכירה את הספר *רב קוליות במחול* שיצא בשנה שעברה ומביעה התפעלות מהתעוררות הכתיבה המחקרית והאקדמית שדנה במחול בהקשרים של תרבות, מגדר ופוליטיקה והופכת אותו לחלק מהעולם האינטלקטואלי.

נפגשנו לשיחה ראשונה בבית קפה ביפו, ביום שישי גשום, בצהריים, למחרת ערב המחווה. כשהיתה בת ארבע התחילה זאבה לרקוד אצל דניה לוין. היא אהבה מאוד את לוין, אבל אמה, ששאפה לטפח את הילדה המוכשרת, שלחה אותה למי שהיתה אמנית מוכרת וחשובה, גרטרוד קראוס. מתיאוריה של זאבה עולה עולם המחול של שנות הארבעים, שבהן אמניות מחול נהגו בקנאות כלפי תלמידותיהן וכלפי שיטות הלימוד שלהן. היא למדה אצל קראוס מגיל חמש ועד גיל שש עשרה, וכשהרגישה בחסרונה של טכניקה גופנית עברה ללמוד את טכניקת גרהאם (Graham)

זאבה כהן וג'יל סיגמן, *If Eve Had a Daughter/Mother Tongue I Love You* (1996), צילום: תום ברזיל

Ze'eva Cohen & Jill Sigman, photo: Tom Brazil

אצל רינה גלוק והצטרפה ל"בימת מחול", שגלוק הקימה יחד עם רינה שחם ונעמי אליסקובסקי. ב־1963 הצטרפה ל"תיאטרון הלירי" שהקימה אנה סוקולוב (Sokolow)[1]. סוקולוב היתה זאת שזיהתה בכהן את הכישרון למחול, מימנה את כרטיס הנסיעה שלה לניו־יורק, מרכז המחול המודרני החשוב בזמנה, ורשמה אותה לג'וליארד (Juilliard). בעודה תלמידה בג'וליארד, נתנה לה את תפקיד הנסיכה ב*סיפורו של חייל* (*L'Histoire du Soldat*)[2], במופע חג המולד שהתקיים באולם קרנגי הול (Carnegie Hall). בתפקיד זה זאבה גילתה את כישוריה הקומיים כאשר בהפניית הראש הראשונה, הקהל פרץ בצחוק. סוקולוב, שבלהקתה רקדה לאחר סיום לימודיה, אחראית לתגליות שלה על עצמה. היא שיחררה אותה מהביישנות ומהסגירות ועזרה לה להגיע אל האמת הרגשית והתשוקה הפנימית שהיו חבויות בה. "שתי התגובות השכיחות של אנה היו 'more' ו'I don't believe you'. גם כשהרגשת שאתה מוציא את הנשמה, היא היתה צועקת '!more'". זאבה מספרת על הפעם היחידה שבה סוקולוב אמרה "enough". זה היה כשסבלה מדלקת בקרסול והתיישבה בוכה על הרצפה. לדבריה, סוקולוב נתנה לכל מי שעבד אתה רשות פנימית ללכת לקצוות מבחינה דרמטית ורגשית, אבל מלבד היצירתיות היו באישיותה צדדים קשים, ביקורתיים והרסניים, ובשל בדידותה להקתה ורקדניה היו בשבילה תחליפי חברה ומשפחה. אחרי חמש שנים זאבה עזבה את הלהקה ויצאה לדרך חדשה כרקדנית ויוצרת עצמאית.

כ־15 שנה הופיעה בערבי סולו, שבהם רקדה יצירות שלה ושל כוריאוגרפים אחרים, יצירות קיימות ויצירות שחוברו במיוחד בשבילה. זאבה מספרת על הקשיים שאתם התמודדה בערבי הסולו שלה כרקדנית מבצעת, כוריאוגרפית ולקטורית של הרפרטואר: "ביצוע של ריקוד בנוי על דיאלוג בין הרקדנית המבצעת לבין דמות של מישהו אחר, הדמות שביצירה. כדי לרקוד על במה אתה צריך לרצות להתרחב כאדם ושיהיו לך סקרנות, תיאבון ומשיכה. לי היתה משיכה למוזר, לאחר ולמסוכן, לדמויות ולמצבים שהיו מאוד רחוקים ממני, אבל גם בדמויות הקיצוניות האלה חיפשתי תמיד את האנושיות האוניברסלית המשותפת לכל בני האדם. הבמה מאפשרת להתקרב למישהו אחר, להיות הוא ולעשות דברים שאי אפשר לעשות בחיים". היא מספרת שראתה ריקודים שעוררו בה תשוקה גדולה לבצע אותם, כמו בהיותה ילדה כששמעה מוסיקה והרגישה ש"אם לא ארקוד את המוסיקה הזאת אני אמות!" כך מדי פעם היתה נתקלת

בכוריאוגרפיה שהיא משתוקקת לרקוד. תשוקה כזאת הרגישה בראותה את הריקוד *Countdown* של רודי פרז (Perez) (1973)[3], שהיה בסגנון מינימליסטי, שונה לחלוטין מהריקודים שביצעה עד אז. המוסיקה היתה קולאז' של שירי עם נוגים ממחוז אוברן בצרפת, שעסקו בשאלות קיומיות, והתחיל בהעברת הראש באטיות מצד לצד במשך דקה. פרז לא התרצה בקלות לבקשתה, וזאבה שילמה לו זכויות יוצרים על הרשות לבצע את הריקוד בתוכנית הסולו שלה. לעומתו היו כוריאוגרפים ששמחו לתת לה רשות לבצע את ריקודיהם ואף סייעו בהעלאתם. בעצתו של אמרגן משותף פנתה לג'יימס ורינג (Waring), שבא לראות אותה מבצעת ריקודי סולו בסטודיו, ולאחר מכן חיבר לה את *32 וריאציות בדו מינור* (*Variation in C Minor* (1973))[4] למוסיקה של בטהובן, ולוילה פרבר (Farber), שחיברה בשבילה את *פרלוד ופוגה לפסנתר* (*Prelude and Fugue,* 1979)[5].

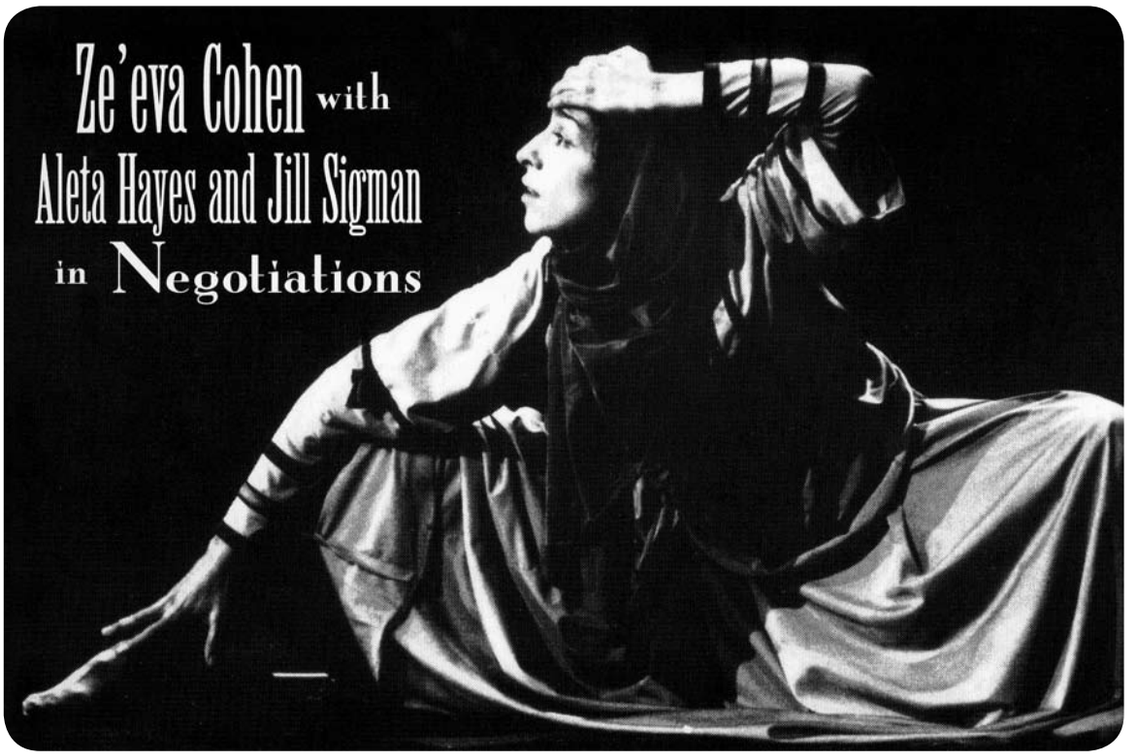
כרקדנית מבצעת חיפשה דרכים מגוונות לבניית הדמות הבימתית של כל ריקוד, ובכל ריקוד חדש עברה תהליך של פענוח חידת הריקוד ומציאת הדרך המדויקת להוציאו אל הפועל. "אנה סוקולוב לא אמרה אף פעם איך לבנות את הדמות. היא הכתיבה את התנועות ואת האינטנסיביות, אבל את הפרטים האחרים מילא הרקדן". כשקיבלה את התפקיד הראשי ב*חלומות* (1962, *Dreams*)[6], ניסתה להיעזר בשיטת סטניסלבסקי, אך כשנוכחה ששיטה זו אינה עוזרת לה לביצוע הריקוד גילתה את שיטת המשחק של לורנס אוליבייה, שבונה את התפקיד דרך עבודה על החושים והדמיון. "אני בחלום, בורחת ביער, הרגל דורכת על העלים, אני מרגישה דברים שנתקלים בי, קר לי, אני רצה ולא מגיעה אף פעם..." היא בנתה את העולם של הדמות ממה שהיא מריחה, חשה על עורה, רואה ומדמיינת. האינפורמציה על הדברים החושיים יצרה תמונה מפורטת של העולם הבדיוני, הפכה אותו לחושי ואמיתי, וממנו נבנה עולם רגשי מלא, מפורט וספציפי. השיטה הזו היתה נכונה לריקוד *חלומות* (*Dreams, 1962*) שמתאפיין באווירה של ערפול וסהרוריות ושבו הרגליים של הרקדנית המבצעת אמנם יודעות מה הן עושות, אבל לדמות אין אחריות על מעשיה ועולם הדמיון שלה הוא בעל נפח ונוכחות גדולה. בריקוד *32 וריאציות*, שמהותו בהירות צורנית ותבניות גופניות מוגדרות ונקיות, חיפשה דרך עבודה אחרת. "כל דמות היא עולם אחר, בכל דמות צריך לחפש את הפיסיות שמתאימה לה, והפיסיות קשורה בהבנה של מערכת השרירים ומערכת העצבים, העולם החושי והמצב מנטלי".

הראיון השני התקיים בסינמטק תל אביב, שוב ביום שישי, שבוע אחרי. זאבה באה לצפות בהקרנה חגיגית של סרט על ידידה, התפאורן והצייר דויד שריר. היא מכירה רבים מבאי האירוע, והאופן בו היא מעורה בחיי התרבות בארץ מרשים. אנחנו משוחחות על שפת המחול הישראלית, על ריקוד אתני, על המבט שיש לה על המחול בארץ. כמי שהיתה חלק מראשית התפתחות המחול הישראלי, הפכה לרקדנית עם קריירה ייחודית בארצות הברית ואחר כך שימשה מנהלת המחלקה למחול בפרינסטון וחלק מקהילת המחול האמריקנית, יש לה סדרה של מבטים כפולים: מבחוץ ומבפנים, על ביצוע ועל תיאוריה, מאז ומעכשיו, מרחוק ומקרוב.

אחת הכפילויות האלו היא הזהות שלה. זאבה קוראת לעצמה "אשכנזייה שחורה" שכן למרות היותה ממוצא תימני, בבית הוריה האזינו למוסיקה קלאסית והיא כמעט לא נתקלה בתרבות התימנית. אחרי שסיימה את לימודיה בג'וליארד התעורר בה רצון להתחבר לשורשיה התימניים, והיא פנתה למרגלית עובד וביקשה ממנה שתחבר לה ריקוד. התגובות לריקוד של עובד היו בדרך כלל תמיהה על כך שאמנית מחול מודרני רוקדת חומרים אתניים, משום שבתקופה שנוצר עדיין לא היה מקובל להשתמש בחומרים אתניים. הדיכוטומיה היתה ברורה, שלא לומר קיצונית: מחול מודרני ומחול אתני הם שני עולמות נפרדים. הריקוד של עובד, *Mothers of Israel* (1974), עסק בארבע דמויות: שרה, רבקה, לאה ורחל, ואורכו היה 30 דקות. עובד בנתה את הריקוד כך שכל דמות נחשפה באירוע מרכזי אחד ששינה את חייה, וכל אחת מהן מיוצגת בגיל אחר. החומרים התנועתיים היו וריאציות ועיבודים של חומרים תימניים ועובד חיברה גם את המוסיקה, שהיתה בנויה מתיפוף ומשירה בערבית עדנית. אחד השירים היה שיר עממי על אישה שמתקרבת ללידה ולקראת הלידה סוגרים אותה בקבר שלה. מישהו שראה את הריקוד סיפר לה שבאירופה בימי הביניים היה שיר על אותו נושא, וזאבה מציינת את האופן שבו חומרים אתניים נשכחים מחברים בין תרבויות, והעמקה בהם מביאה לאבחנות אישיות חדות ועמוקות. הדמויות בריקוד, לפי סדר הופעתן, הן: שרה המבוגרת בת התשעים, רבקה החושנית הולכת עם הכד על הראש אל המעיין, לאה, השומעת שאביה עומד לחתן את

אלתיאה האייס, זאבה כהן וג'יל סיגמן אחרי הופעה של *משא ומתן* (1996), צילום: לא ידוע

Aleta Hayes, Ze`eva Cohen and Jill Sigman after performing *Negotiations* (1996), photo: unknown



זאבה כהן, *אמהות ישראל* (1974)
מאת מרגלית עובד, צילום: לואי גרינפילד
Ze'eva Cohen, *Mothers of Israel* (1974), by Margalit Oved
photo: Lois Greenfield

אחותה, אכולה מרעל הקנאה, ורחל העטופה בשחור מסתובבת סביב הציר של עצמה כייצוג של יופי נשגב, מסתורי ובלתי מושג. הריקוד של רחל, שנפטרה אחרי לידת בנימין, מלווה בשיר של רחל המשוררת על רחל התנ"כית, שהולחן כקנון א־קפלה בארבעה קולות ומושר על ידי מרגלית עובד ללא ליווי כלי. ארבע האמהות התנ"כיות מייצגות מצבים ארכיטיפיים של נשיות, בשלבים שונים של חיי אישה.

לפני כמה שנים זאבה השתתפה בכנס באוניברסיטה של אוהיו, תחת הכותרת The Modern Jewish Experience Through the Lens of Dance. בעקבות הכנס כתבה מאמר על הקשר שבין חיפוש שפת תנועה אותנטית לכוריאוגרפיה. לפי תפישתה, לכל נושא יש למצוא שפת תנועה שונה, שלא כמו מרתה גרהאם, שמחברת את כל ריקודיה בשפת תנועה אחת. על הקושי בהמצאת שפת תנועה היא מספרת: "ברוב הקורסים לכוריאוגרפיה בג'וליארד לא לומדים על שפה תנועתית אלא על מבנים. מה שחשוב הוא לבנות ריקוד, מהו מבנה טוב, אבל לא לומדים איך מוצאים שפת תנועה שתמלא את המבנה". זאבה מספרת על החוויה שהיתה נקודת מפנה בהבנתה את עצמה כאמנית מחול: "בשנה האחרונה בג'וליארד, בשיעור כוריאוגרפיה של אנה סוקולוב, ביקשה המורה מהסטודנטים לזרוק כל מה שהכינו ולהתחיל מהתחלה". בעקבות האירוע הזה חלק מהסטודנטים עזבו את הקורס, אבל היא הרגישה שסוקולוב היא אמנית גדולה עם יושרה אמנותית ושיש מה ללמוד ממנה. אנה הציעה, בפרפרזה על דברי איזדורה דנקן (Isadora Duncan): "לכו ועמדו בחדר הרבה זמן וחכו עד שתצא מכם התנועה הראשונה שהיא שלכם. כי כל מה שאתם מראים, מישהו כבר עשה ואתם למדתם את זה, או ראיתם את זה, ועכשיו זה יוצא מכם אבל זה לא שלכם. אלו קלישאות, או רעיונות של מישהו אחר שעוברים דרככם". זאבה מספרת על חוויה של גילוי: "מאז גיל חמש אני רוקדת ואף פעם לא ידעתי מהיכן מגיעה התנועה שלי ופתאום זיהיתי שזאת תנועה תימנית, תנועה מעגלית, מעין ניעה בבית החזה, אני, שמעולם לא למדתי ריקוד תימני חשבתי פעם הראשונה, שאולי יש זיכרון גנטי". מהחוויה הזאת נולד הריקוד הראשון המקצועי שחיברה (1967) *Landscape 1*[7], ולדבריה "אלו היו שלוש וחצי דקות הכי משמעותיות בכל הלימודים שלי".

אחרי ג'וליארד יצרה את *Cloud Song* (1971)[8] בעקבות היכרות עם אחד מראשוני ההיפים בניו יורק. הריקוד נוצר במסגרת קורס שלקחה בלימודיה לתואר ראשון ב־Fordham University. אמצעי המבע כללו שימוש בצילומי סטילס, וידיאו וטקסטים. בריקוד היו דמויות של מזכירה, איש רחוב מסומם וילדי פרחים וכל אחת מהדמויות אופיינה בבגד ובשפת תנועה שהתאימה לה, "כי חומר תנועתי נגזר מנושא, מהעולם ומהפעולות של הדמות הבימתית, כמו שציפור צריכה להיות איירודינמית ונטולת משקל כדי לעוף רחוק". זאבה מספרת על עולם תנועתי עשיר, שהוא ביטוי ל"זהות שלי, המורכבת מהיותי יהודייה, ממוצא תימני, שחיה בארה"ב, וגם חלק מחברה גלובלית, וכל האפשרויות האלו מאפשרות שכבות שונות ושפות מגוונות". העושר הזה הוא המקור לשפה התנועתית המגוונת שלה. את הטקסט ל־*Cloud Song* לקחה ממחזה של ג'ו פאפ, מונולוג של אישה המחפשת עבודה וכותבת פרופיל מקצועי למשרה מכובדת ומרובעת, אלו שנגדן יצאו ההיפים. "הרגשתי שזהו מבט מבחוץ על חברה שאני חיה בה, שמתאפשר מהיותי זרה". ילדי הפרחים יוצגו באמצעות סרט וידיאו שצולם בסנטרל פארק, שבו זאבה רוקדת בסגנון דנקן, אבל להערכתה זה היה ריקוד שהיה נכון רק לזמנו – בניגוד לריקודים שהם על זמניים. הריקוד התקבל בהתלהבות.

בין עשרות הריקודים שחיברה היה גם *ביצה ערבה ויער* (*Rainwood,* 1980), ריקוד שחיברה ללהקת בת־שבע ועליו קיבלה את פרס "כינור דוד". זאבה מספרת: "זה ריקוד על משהו שהוא מעבר לתרבות, על טבע ומטמורפוזה, על התחדשות הצורות המתחוללת בטבע אם לא נוגעים בו". *משא ומתן* (*Negotiations,* 1996) הוא ריקוד דרמטי, על עימות בין שתי דמויות נשיות שהשפה התנועתית שלהן שואבת ממקורות תרבותיים שונים. האחת רוקדת חומר תנועתי המתבסס על מוטיב תימני והשנייה על מוטיב אפריקני. זאבה מספרת שבבכורה בניו יורק לא כתבה בתוכנייה על נושא הריקוד, ומבקרת *הניו יורק טיימס*, ג'ניפר דנינג (Jennifer Dunning), כתבה: "תודה לזאבה שלא סיפרה סיפור מסוים, אלא נתנה חופש לדמיין עימות בין שתי נשים בצורות רבות אפשריות של יחסים". על כך היא אומרת: "לעתים קרובות דוחקים בי לתת הסבר על ההשראה לריקוד ועל הנושא שבו הוא עוסק, אבל גם אם ההשראה באה מהסיפור התנ"כי של הגר ושרה, זו פרשנות עכשווית ופרטית שלי על משחקי כוחות. לכן הרשיתי לעצמי לסיים את הריקוד באופן שונה מהסיפור התנ"כי. בשבילי, המוצא היחיד ממאבק כוחות הוא דיאלוג, ובסיום הריקוד הן 'מדברות' זו עם זו מתוך שוויון כוחות למרות השוני ביניהן".

קריירת ההוראה שלה התפתחה בד בבד עם הקריירה כרקדנית וכוריאוגרפית. זאבה החלה ללמד בפרינסטון ב־1969, השנה הראשונה שבה התירו לנשים ללמוד במוסד. היא לימדה במסגרת של הוראת אמנויות בקורסים ללא קרדיט. בשנה הראשונה למדו בקורס רק גברים חסרי ניסיון במחול. במשך השנים עלו אחוזי הנשים, חלקן עם רקע של לימודי מחול מודרני. משנות התשעים, בעקבות שינוי בתוכנית הלימודים והוספת שיעורי בלט קלאסי, הגיעו גם רקדנים עם מיומנות טכנית גבוהה, אבל התוכנית

מבוססת על פתיחות רעיונית ודגש על יצירתיות ומאפשרת לאנשים גם ללא טכניקה מקצועית להגיע לעמדות מקצועיות משמעותיות. למשל, אחד הבוגרים של השנים הראשונות הוא היום מנהל להקת הבלט של בוסטון.

שתי תוכניות הלימודים שהיא שותפה לעריכתן, ה־IBO[9] והתוכנית בפרינסטון, בנויות על שלושה צירים: טכניקה, יצירה ומחשבה ביקורתית (מחקר ואנליזה). המבנה הזה מקורו בגרטרוד קראוס, שלימדה יחד עם המחול מוסיקה ואמנות פלסטית בגישה אמנותית־תרבותית רחבת אופקים ועשירה בידע. זאבה סבורה כי התוכנית בפרינסטון היא תולדה ישירה של דרכי ההוראה של גרטרוד וצורת המחשבה שלה, שהיתה פתוחה לעולם והעניקה לאמן רשות פנימית לשנות מודלים ולהיות אמיץ בבחירותיו. הפתיחות לשדות אמנותיים חוץ מחוליים התאימה מאוד לאוניברסיטת פרינסטון ולתוכנית הלימודים בתחומי האמנות שם והשתלבה בגישה הכללית של המוסד, ששואף לא רק לפתח את התלמיד בכיוון מקצועי מסוים, אלא גם להעניק לו חינוך הומניסטי ואמנותי. כל מי שמגיע לפרינסטון ללימודי תואר ראשון, לומד בשנה הראשונה השכלה כללית וחייב לקחת קורסים באמנות, בספרות ובמדע. זאבה בנתה את התוכנית בפרינסטון כך שתאפשר לאנשים שלא התכוונו ללמוד מחול, או לחסרי ניסיון במחול, להתנסות ולהכיר היבטים שונים של האמנות הזאת.

המדיניות בפרינסטון היתה שהמורים הטובים ביותר לימדו את המתחילים. כבר בהתחלה הסטודנטים למדו ריקודים, ולא הסתפקו בשיעורי טכניקה. לדעתה של זאבה, גם כשהטכניקה עדיין בסיסית צריך ללמוד יצירות שלמות ואיכותיות, כפי שתלמידים מתחילים במוסיקה מנגנים פרלודים של באך ומוצרט. הלימודים במחלקה הם מקצוע שני ולכן לא נותנים לסטודנטים תואר במחול. לדעתה של זאבה זו מדיניות נכונה, כי המקום מיועד לתלמידים מבריקים בתחומים שונים, שרוצים להתפתח גם בתחומי האמנות. זו אינה הכשרה מקצועית טכנית צרה, אלא חינוך לאנשים שמבינים את העולם באופן רחב, ולכן הם יוצרים וכותבים באופן ביקורתי על מחול ותיאוריות של אמנות. הציון הוא ממוצע בין שיפור בטכניקה, רכישת כלים כוריאוגרפיים, כתיבה ומחקר תיאורטיים. זאבה מציינת את הרמה הגבוהה של הלימודים ואת העובדה שסטודנטים בפרינסטון קוראים בין 50 ל־100 עמודים בין שיעור לשיעור, מאמרים ופרקים מתוך ספרים, והסמינרים מתבססים על שיחה בעקבות קריאה. הפתיחות מאפיינת את הקורסים העיוניים, ולמרות יחסה האמביוולנטי לחלק מהכוריאוגרפים הפוסט־מודרניים, היה חשוב לה לחשוף את הסטודנטים לכל מה שמתרחש בעולם המחול ולאפשר להם לנקוט עמדה לגבי התהליכים הרב־גוניים בעולם המחול.

זאבה מבחינה בשוני מהותי בין הריקוד האירופי התיאטרלי, המתבסס על דרמטורגיה, לריקוד האמריקני המופשט, המתבסס על מוסיקליות. לדעתה, בפרינסטון לא מחוברים לריקוד האירופי (אבל מכירים את פינה באוש (Bausch) וויליאם פורסיית (Forsythe). הכוריאוגרפים המובילים בארה"ב הם מרק מוריס (Morris), שריקודיו מתבססים על מוסיקה, טרישה בראון (Brown), שהתחילה את טכניקת הרליס (Release) שיצרה כיוון חדש בטכניקות לאימון הגוף, וביל ט' ג'ונס (Jones), שריקודיו *Uncle Tom Cabin* (1990) ו־*Still/Here* (1994) הם ריקודים משמעותיים של כוריאוגרף מוביל.

ב־1999 זאבה הצטרפה לארגון ה־IBO ומאז היא פעילה בניסוח התוכנית למחול במסגרת התוכנית לאמנויות ובהפעלתה. ה־IBO הוא ארגון שהוקם בתחילת המאה ה־20, שמבוסס על תפיסה פוסט־קולוניאלית של בנייה מחדש ותיקון הרס של תרבויות שונות על ידי תרבות המערב. לארגון יש שלוש מטרות: ליצור הבנה בינלאומית דרך חינוך, לבנות מערכת חינוך לילדי דיפלומטים ולתת הזדמנות לילדים מחוננים מהעולם השלישי. התוכנית מבוססת על תכנים משותפים של תרבויות, תוך הגדרת איכות שאינה תלוית תרבות, אלא יוצרת ערכיות שתקפה לכל ריקוד בכל סגנון, וכך חותרת תחת ההיררכיה המקובלת שלפיה בלט קלאסי עדיף על ריקוד אתני. בתי ספר רבים בעולם מנסים להצטרף לתוכנית, וזאבה מקווה כי גם בארץ יהיה בית ספר כזה בקרוב. אם התוכנית תפעל בישראל, מעניין אילו מאפיינים מקומיים שהתחילו להיווצר בארץ על ידי אמניות מחול כמו גרטרוד קראוס ואחר כך נדחקו לפינה, יקבלו שוב מקום ייחודי וראוי. יכול להיות בכך צדק פואטי.

הערות

[1] ראו רות אשל, "ראשית צמיחה חדשה" מתוך *לרקוד עם החלום – ראשית המחול האמנותי בארץ ישראל 1920־1964*, ספרית הפועלים, 1991, עמ' 102-112.

[2] תאריכי העבודות המצוינים בגוף המאמר מתייחסים לבכורה של העבודה בביצוע של זאבה כהן. תאריכי הבכורה של העבודה יצוינו בהערות השוליים. *סיפורו של חייל* מאת אנה סוקולוב, מוסיקה: איגור סטרוינסקי (Stravinsky), בכורה: 18.12.1954.

[3] *Countdown*, כוריאוגרפיה וביצוע: Rudy Perez, בכורה: 1964. הריקוד היה הריקוד הנודע של פרז ככוריאוגרף ומבצע. הבכורה של הריקוד בביצוע זאבה כהן התקיימה ב־8 במרס 1973, ב־ATL - American Theater Laboratory בניו־יורק.

[4] הבכורה התקיימה ב־8 במרס 1973 ב־ATL.

[5] הבכורה התקיימה ב־17 במאי 1979 ב־Riverside Dance Festival, ניו־יורק.

[6] הבכורה התקיימה ב־ 8 במאי 1961. זאבה רקדה את התפקיד הראשי בבכורה בישראל עם "התיאטרון הלירי" בעונה של 1962-1963, וב־24 בדצמבר 1967 רקדה שוב, לראשונה בארה"ב, ב־Kaufman Auditorium ברחוב 92 בניו־יורק.

[7] הריקוד *Countdown* נקרא בהתחלה *Kol Dodi*. הבכורה התקיימה ב־7 בפברואר 1967.

[8] הבכורה של *Cloud Song* התקיימה ב־13 בפברואר 1971 ב־Dance Theater Workshop בניו־יורק.

[9] ראו כהן, זאבה. "למה, כיצד ומדוע נעשיתי יועצת, בוחנת ומפקחת בכירה בנושא המחול ב'ארגון לתואר ראשון בינלאומי לתלמידי תיכון' – IBO", *מחול עכשיו*, גיליון 15, 2009, עמ' 32-42.

איריס לנה היא כוריאוגרפית בתיאטרון, בוגרת האקדמיה למוסיקה ומחול בירושלים ובעלת תואר שני מהפקולטה לאמנויות באוניברסיטת תל אביב, מלמדת תנועה לשחקנים בבית צבי ומרצה לתולדות המחול ולניתוח יצירות באקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים. שותפה עם פרופ' רינה גלוק בפרויקט תיעוד אנשי מחול מראשית המחול בארץ, חברה בוועדה המדעית לתרגום ספרי מחול בראשות גבי אלדור יחד עם ד"ר הניה רוטנברג, ומשנת 2010 חברה במדור מחול של משרד התרבות.

מה אומרים הרקדנים?

רות אשל ורונית זיו

רות אשל ורונית זיו משוחחות (תל אביב, 11.4.2011) עם אלה נגלי, נעמה תמיר, תמר סנדלר, דור ממליה ותמר סון (רקדני התוכנית הראשונה של "הפרויקט" בניהולו של מאטה מוראי) ועם עידן שרעבי מלהקת בת שבע.

אשל: מתמקדים כל כך בכוריאוגרפים, שלעתים קרובות שוכחים את הרקדנים. מעניין אותי לשמוע את הקול שלכם. מתי החלטתם שאתם רוצים להיות רקדנים?

ממליה: הייתי בערך בן 11 כשראיתי את *זכרון דברים* של רמי באר מלהקת המחול הקיבוצית. זה עשה עלי רושם עצום. מאז רציתי להיות רקדן ולרקוד בקיבוצית. אחר כך ראיתי עוד ריקודים וזה הגביר עוד יותר את הרעב.

סנדלר: תמיד רציתי בלט, הכי קלאסי שאפשר. *ג'יזל, אגם הברבורים, דון קישוט*. שם ראיתי את עצמי. למדתי באקדמיה למוסיקה ומחול בירושלים אצל לידיה ולודה. אחר כך עברתי לניו יורק. בלט. בלט. בלט.

תמיר: כשהייתי ילדה מחול היה כל עולמי, אבל עם זאת לא היה לי חלום להגיע למקום ספציפי. לא חשבתי שבאמת אהפוך את זה למקצוע. מאוד אהבתי את הבלט הקלאסי, אבל יותר התחברתי למודרני.

אשל: מי שבוחר בדרך הקשה הזאת חייב שתהיה לו אש פנימית, ש"הוא חייב לרקוד"...

רקדנית: נעמה תמיר,
צילום: אייל לנדסמן
Dancer: Naama Tamir,
photo: Eyal Landesman

סון: בתור ילדה קטנה עדיין לא היתה לי מודעות שאני רוצה להיות על הבמה. מאוד אהבתי לרקוד, זה היה חלק בלתי נפרד ממני, אבל עבר זמן שעד שחדרה המודעות שאני רוצה להיות על הבמה.

ממליה: הרשים אותי מה אדם מסוגל לעשות עם הגוף שלו.

נגלי: בתור ילדה קטנה קפצתי ורקדתי והסתובבתי ללא הפסקה. בגיל שבע התאהבתי בבלט (בבית הספר של מרים קופמן בפתח תקוה). אבי דחף אותי לחלום להיות סולנית קלאסית. אפשר לומר שעם כל שנה מתחוללת מטמורפוזה בחלומות שלי. אדם לומד על עצמו, רואה דברים אחרת. אני מאמינה שזהו תהליך טבעי של החיים עצמם. לא תמיד ה"חלומות" שלנו הם תוצר של המחשבה האישית האמיתית שלנו, אלא מדובר בחלום "מובנה".

אשל: אני גדלתי בדור שהתחנך על ברכי הבלט הקלאסי, מרתה גרהאם וג'ז בסגנון אלווין איילי ולואיג'י. לא היתה דרישה ליצירתיות. רקדנית טובה היא זאת שקולטת מהר, מקרינה על הבמה ושותקת. עד כמה הדרישות והציפיות מהרקדנים השתנו?

זיו: האם זה מאוד שונה לרקוד יצירה של רמי באר, בהשוואה, למשל, ליצירה של "הפרויקט"? האם זה רק עניין טכני, או שיש גם צורך לחשוב אחרת?

נגלי: כל כוריאוגרף יבקש דבר שונה. משהו מקורי, משהו אישי. הדרך שבה כל כוריאוגרף עובד תהיה שונה, ולכן גם התוצר המוגמר (החומר התנועתי – היצירה), מנטלית ופיסית זה משתנה. בסופו של דבר הגוף, הרקדן, הוא ערוץ (channel), כלי בידי היוצר. הערב המקורי שהעלה "הפרויקט" הוא דוגמה מצוינת, מכיוון שהיוזמה והקונצפט מתכוננים ללהקה רפרטוארית. בעבודה מוכנה הרקדן מביא את האינטרפרטציה שלו, מתוך אחריות ומחויבות לכוריאוגרפיה. היצירות בהחלט שונות האחת מהאחרת ולכן המעבר בין יצירה ליצירה הוא מנטלי כמו שהוא פיסי. כל זאת באינטרפרטציה של הרקדן ובהתאם לאינטליגנציה שלו.

ממליה: גם אצל עמנואל היה סוג של יצירה. חלק מההוראות שנתן היו בסגנון, "קחו את התנועה לגוף שלכם [ועשו אימפרוביזציה]". אצל מרקו גקה (*סופרנובה*) היו תנועות שלמדנו. זה משתנה מכוריאוגרף לכוריאוגרף.

סנדלר: אצל יאקופו גודני *(שנות אור)*, הרבה פעמים עשיתי משהו, והוא התעצבן שלא שעשיתי משהו אחר, שלי. אני באה מעולם שאין סיכוי שלא אעשה משהו שלא ביקשו ממני בדיוק.

תמיר: זה מה שמייחד רקדן מרקדן, לקחת את הגוף ולהוציא את הפנים שלך.

אשל: אני נותנת משימה לרקדנים ובדרך כלל מעדיפה פתרונות של רקדן או רקדנית מסוימת. נשמעו כלפי טענות, בנוסח "למה את אוהבת את הפתרונות שלה ולא את הפתרונות של מישהו אחר, שגם הוא יצירתי". או: "את אוהבת אותה ואותי פחות". אני אומרת שזה לא קשור. הפתרונות שלה עונים לטעם שלי. האחרת יכולה להיות מאוד יצירתית וכוריאוגרף אחר אולי היה מעדיף אותה.

זיו: אני מסכימה עם רות, שזה לא מחייב קשר מיוחד בחיים. זה אישי מבחינת השפה. איך זה מרגיש אצלכם? האם זה אישי להבין שפה של מישהו אחר? זה מתערבב?

רקדנית: תמר סנדלר, צילום: אייל לנדסמן
Dancer: Tamar Sandler, photo: Eyal Landesman

סנדלר: שום דבר אישי. אולי אישי בסטודיו, אבל לא מחוץ לו. צריך לקבל את זה שמאוד קשה לקבל סוג של מרות. כשיש כוריאוגרף ואתה לא אוהב את ההתנהגות ואת צורת הדיבור שלו, זה יוצר נתק שלא צריך להיות שם.

זיו: האם זה יכול לאפשר קשר, למרות המתח?

סנדלר: לפעמים יש כוריאוגרף יותר מצחיק ויש אווירה כייפית. צריך להיות מרחק בין כוריאוגרף לרקדן, בדיוק כדי שאם זה לא משהו שאתה אוהב ומצפה, לא ייווצר לך "אנטי" בגלל זה.

זיו: האם חשוב לכם להתחבר לתכנים האמנותיים שלו?

סנדלר: אני מאוד חדשה בעבודה עם כוריאוגרפים. בשבילי כל דבר חדש זאת הנאה מטורפת.

נגלי: בשבילי זה בהחלט חשוב.

אשל: יש לפעמים בעיה באופן שבו כוריאוגרף מדבר עם הרקדנים. אני זוכרת זאת מהשנים שהיו כוריאוגרפים שיצרו בשבילי. אבל ידעתי שאני בסופו של דבר אהיה על הבמה ולא הם. הייתי מוכנה לסבול את כל זה, כדי שהעבודה תשב עלי טוב. האם זה כל כך חשוב שהכוריאוגרף יהיה נחמד?

תמיר: מסכימה אתך, כי אני בסוף עולה על הבמה. אני מנסה לנתק את העניין האישי. אתן מאה אחוז מעצמי.

אשל: במחול ההבעה וגם אצל גרהאם היה מקובל שלכל כוריאוגרף מודרני יש הרקדנים "שלו", שנאמנים לו, מכירים את טעמו ויודעים למה הוא מצפה מהם. אתם מעדיפים להיות בלהקה או עצמאיים?

זיו: האם זה אישי להבין שפה של מישהו אחר? האם זה מאפשר קשר למרות המתח? בוודאי שזה אישי. בסטודיו.

נגלי (בחיוך ציני כמעט): תמיד נחמד שהאדם שאתה עובד אתו נמצא במצב רוח מרומם! ללא שום קשר, אם אני כרקדנית יוצרת שותפה ליצירה (לא בקרדיט) ומאמינה בכוריאוגרף, הכל הוא חלק מהשלם. ימים של מצבי רוח נוראיים והמון התבטאויות שיכולות להיות קשות... משני הצדדים. אידיאלי, כמובן, והכי חשוב הוא שיש תקשורת וכל אחד מהצדדים עושה את המיטב שלו לקידום היצירה.

סנדלר: יש גם כוריאוגרפים קלאסיים, שעובדים בשיתוף עם הרקדן כדי לתת פתרונות, אבל לא בחיפוש אחר פתרונות יצירתיים של פנטזיה. אלה פתרונות טכניים של ביצוע, כמו מה עדיף, להתחיל מפלייה או בצורה אחרת...

ממליה: אני דווקא מאוד רוצה לרקוד בלהקה רפרטוארית. אתה עושה לגוף שלך "טריינינג" להפוך את הגוף לחומר שיכול להיות רך, קשה, מהיר. עד עכשיו עבדתי רק עם הקיבוצית הצעירה, עם כוריאוגרף אחד. אני אוהב לשמוע על משהו אחר ולראות כמה פתרונות למשהו אחד.

אשל: איך אתם מרגישים כאשר כוריאוגרף יוצר אתכם במשותף ואחר כך אתך עוזבים ומישהו רוקד את הריקוד?

נגלי: אני מנסה לשמור מרחק רגשי ומקצועי מתפקיד, אבל עדיין יש סוג של קשר

(attachment), במיוחד אם יצרו עליך ואתך. יש מצבים, למשל, שאתה צריך ללמד מישהו את היצירה ותמצא את עצמך מתעקש על דברים מסוימים ומשחרר דברים אחרים, פשוט מהסיבה שזה יהיה של מישהו אחר בסופו של עניין. רקדן בא ורקדן הולך, זאת המציאות.

זיו: האם את מקפידה לא להיות מדי קשורה לתפקיד? האם זה סוג של טכניקה מקצועית?

נגלי: אין לי קשר לדברים חומריים, מגיל צעיר. אין לי שום דבר קבוע, כל הזמן זזה ממקום למקום. זה שורש העניין האישי אצלי, להשאיר כל פעם הכל מאחור ולהתחיל מההתחלה.

שרעבי: יצירת מחול יכולה לעבור דורות של רקדנים. בעולם המחול היום הכל נשמר בווידיאו ונרקד שוב ושוב באינטרפרטציות שונות. חשוב לזכור שלפעמים אין דרך להשיג את המקור לאחר שהרקדנים השתנו, כי החוויה הראשונית של היצירה נמצאת בעבר ועלינו לקבל את זה שהעבר – עבר. כל מה שיקרה מכאן יהיה רק אינטרפרטציה על אותו נושא. פעמים רבות קשה לי לצפות בניסיון של רקדנים לחקות או לנסות להיות אותו רקדן מקורי שרקד את היצירה. קשה לי במיוחד כשאני צופה היום ביצירה *כלבים ואלוהים* של ירי קיליאן, שבה אני בעצמי הייתי הרקדן והיוצר המקורי. תהליך היצירה היה עם קיליאן ואני פיתחתי קשר עם התפקיד שרקדתי. לוקח לי הרבה זמן להחלים מהקשר הזה.

Dancer: Idan Sharabi

רקדן: עידן שרעבי

ממליה: לי מתאים להיות במסגרת קבועה, ששומרת על הטכניקה ויש עבודה רציפה. ברגע שאני משחרר דבר אחד בתוך המסגרת, אני משחרר הכל. אני מעדיף את המסגרת כשאני יודע מה אני עושה.

סון: בשלב זה בחיי אני מרגישה שמסגרת של להקה יותר נכונה לי. העבודה היומיומית האינטנסיבית היא מה שמאפשר ומבטיח את הבנייה שלי כרקדנית וגם מקנה לי ביטחון. ייתכן כי בעתיד גישה זו תשתנה.

נגלי: ברור שההעדפה היא להקה, אפילו כמה להקות. המחול הוא משהו דינמי ומשתנה מרקדן לרקדן, אף על פי שגם חיים בלהקה הם לא קלים. הייתי שמחה לעבוד תקופה ממושכת עם כוריאוגרף שאני מאמינה בו בעיניים עצומות. אתה נהיה עצמאי בדרך כלל אחרי ששבעת מעבודה ממוסדת או עם אותו הכוריאוגרף ואתה רוצה להתנסות בסגנון חיים אחר. גם קורה, פשוט מאוד, שאתה פרילאנסר מכיוון שזה מה שיש.

ממליה: כשאתה רוקד מחוץ ללהקה, צריך לתכנן שעות ולהתאים לשעות עבודה. זה בלגן. אתה לא יודע כמה הופעות יהיו בפרויקט, גם אם הביקורות מעולות.

סנדלר: יש המשכיות בלהקה.

אשל: עכשיו, כשהפרויקט הסתיים, מה תעשו?

חלק מהרקדנים: ניקח שיעורים מחוץ למסגרת להקה.

אשל: כמה עולה שיעור?

רקדנים: כל שיעור עולה בין 50 ל־75 שקל. אתה גם לא משתכלל כרקדן. השיעורים צפופים וגם לא כל הרקדנים מקצועיים. לפעמים אפשר להיכנס בחינם.

אשל: האם אתם מחפשים מורה שהוא "גורו" אמנותי, שנותן משמעות חדשה לטכניקה שאתם מכירים?

הרקדנים: קשה למצוא.

אשל: איך אתם מעשירים את העולם הפנימי שלכם? כשאומרים אישיות קורנת, זה לא רק כשרון מלידה, אלא גם עולם פנימי אישי שמזין את הביצוע. איך אתם דואגים לצד הרוחני שלכם? אתם מבקרים במוזיאונים? קוראים?

סנדלר: אני מתעניינת בהיסטוריה, במוסיקה, לאו דווקא רק בדברים אמנותיים. יש אנשים שאנחנו אוהבים ומדברים אתם על דברים אחרים.

אשל: מי נותן לכם השראה?

זיו: האם ההתבוננות היא על הגוף שלכם? לאן אני צריך להתייעל בדברים טכניים, "פרפורמנסיים", או שאתם מסתכלים סביבכם. לאן אתם נוטים, התבוננות פנימה או החוצה?

נגלי: ספרים טובים משרים עלי השראה, משפטים של הוגי דעות נותנים המון מקום להרהור. ספרים, בהחלט. השפעה חיצונית והתבוננות פנימית הן גורמים אינטגרליים בשבילי. האדם, באופן כללי, מושפע מסביבתו החיצונית כך שההשפעה הזאת אינה סותרת את ההתבוננות הפנימית.

זיו: תנו שמות של רקדנים שהם ציוני דרך בשבילכם.

שרעבי: רקדנית שהיא ללא ספק ציון דרך בקריירה שלי, שהיתה השראה גדולה מאוד בשבילי, היא פארי שאראפלי, רקדנית גרמנייה שנולדה באיראן. ראיתי אותה בפעם הראשונה לפני עשר שנים בערך, יוצרת עם ירי קיליאן, בלהקה הצעירה של תיאטרון המחול ההולנדי. ראיתי אותה בסטודיו, עיניה עצומות, עוברת על הצעדים ובבת אחת פוקחת אותן (לאחר מכן גיליתי שזה חלק מהכוריאוגרפיה) ומתחילה לרקוד סולו יפהפה. זוהי רקדנית שעולם הדמיון שלה סחף אותי לאורך כל שנותי בלהקה הזאת, מאז שהתקבלתי אליה (חמש שנים לאחר שראיתי אותה בסטודיו) ועד שהיא עזבה.

סון: אין רקדן ספציפי שאני יכולה לנקוב בשמו. היו פעמים רבות שהתפעלתי מרקדנים על הבמה וגם בתהליך של "הפרויקט" הסתכלתי, הקשבתי ולמדתי מהרקדנים סביבי. אבל בסופו של דבר העבודה היא אישית ועיבוד האינפורמציה הוא פנימי.

נגלי: יש המון. בלהקת המחול של גטבורג, בארבע השנים האחרונות, בהחלט ספגתי השראה מסאטוקו טאקהשי. מילדות יש כל כך הרבה שמות. מהמחול בארץ שרון אייל, ועוד רקדניות בבת שבע.

ממליה: למדתי בכל מקום שרקדתי. להסתכל החוצה על רקדנים (ותיקים), איך הם מגיבים לכוריאוגרף, מה לעשות ומה לא לעשות. זה מאוד תחרותי.

סון: אני אמנם צעירה, אבל למדתי להבין שאני צריכה לקחת את הדברים ו"תמצאי את דרכך שלך". קשה להגיד על רקדנית שאני רוצה להיות כמוה. אני תמר.

אשל: פעם היו בלהקות רקדנים כוכבים. השמות שלכם כתובים בתוכניות, אבל אי אפשר לדעת מי הוא מי. איך אתם מרגישים עם זה?

זיו: אולי זה גם קשור בכך שאתה בא ללהקה לחודש־חודשיים ועוזב.

ממליה: יש המון עניין של תקציבים. שאלתי את יורם כרמי למה אין תוכנייה. הוא היה מכין דף והסביר שזאת להקה קטנה, בלי תקציב. אבל יש להקות עם מספיק כסף.

סנדלר: זה קשור לכך שבשנים האחרונות הכוריאוגרפים הם הכוכבים.

נגלי: אני מאמינה שהאנשים בתחום מכירים ויודעים. במחול הקלאסי יש עדיין כוכבים ושמם הולך לפניהם מהסיבה הזאת. הם כוכבים, והלהקה שבה הם רוקדים דואגת ליידע את הקהל שהם כוכבים. פרסום השמות בדף באמת משאיר את הקהל אובד עצות, אם לא מודפסת תמונתו של הרקדן ליד שמו. "הפרויקט" בהחלט נתן מקום לרקדנים ופרסם אותם כך שהקהל יכול היה לדעת במי הוא צופה.

אשל: יש בעיה כספית, אבל אפשר לפתור זאת, למשל, על ידי תמונה קבוצתית בשחור־לבן עם ציון השמות. כך עשו בלהקת המחול הקיבוצית בשנותיה הראשונות. זה לא יקר.

זיו: זה רעיון מקסים.

אשל: איך אתם עובדים על תפקידים?

נגלי: תלוי בתפקיד. כשאני בסטודיו אני בסטודיו. מסירות. אני לא אומרת קדושה. זה מקום שכייף בו. אתה מוכן לחפור עד אמצע כדור הארץ כדי להגיע למקומות שמעניינים אותך. איך להתמודד עם יצירה, זה לאו דווקא הצעדים. היצירה היא ישות חיה, כמו תינוק שצריך להזין, כי ככה זה עובד ביצירה.

אשל: בעיית הפרנסה קשה. חייבים לעשות שיעור כל יום וזה עולה 70 שקל.

הרקדנים: ולא דיברנו על הפיסיותרפיסט שצריך לשלם לו.

אשל: אולי תקימו עמותת רקדנים, כמו עמותת הכוריאוגרפים? תשכרו סטודיו, תזמינו מורה שיקיים בקביעות שיעור בבוקר וכל רקדן חבר בעמותה יוכל לקבל שיעור במחיר סמלי.

נגלי: הכסף שהם (הכוונה לעמותת אמנים שקיימת) הכתיבו לשלם לרקדן לשעה זה כמו של מנקה בבית, אפילו פחות.

זיו: תקימו איגוד רקדנים, שיהיה משהו שלכם.

סון: אם אתה בלהקה, אין בעיה.

אשל: אבל רובכם לא. מה אחוז הרקדנים המקצועיים שעובדים רוב הזמן?

זיו: השאלה היא איך אתם תופסים את עצמכם. היום אתם רקדנים. מה בעוד שנה, בעוד חמש עשרה שנה?

סנדלר: אם להקת הפרויקט תמשיך, זה יכול להיות בית להרבה שנים. אם לא, אמצא משהו אחר. אני לא יכולה להיות רקדנית פרויקטים זמניים.

תמיר: הייתי בצבא שלוש שנים והיה לי תפקיד מעניין במודיעין. ברגע האחרון החלטתי שאני חוזרת למחול ובגדול. רק עכשיו אני מבינה עד כמה ההחלטה לחזור היתה נכונה ושהמחול זה מה שעושה לי טוב ומעשיר אותי. אני מרגישה שאעסוק בזה עוד הרבה זמן.

אשל: יש שנים שאפשר לרקוד ואחר כך זה קשה. כשהייתי בת 36 נפגשתי עם מירל'ה שרון והיא אמרה: אין לך עוד הרבה שנים, אלה השנים הטובות. לי זה נשמע מוזר, כי בתוכי חשבתי שארקוד עוד הרבה ולעולם לא אפסיק. אמשיך לקחת שיעורים, אשמור על יכולת, אבל מגיע גיל שאתה מתחיל לחסוך כוחות. ומה עם משפחה? חבר?

נגלי: הם צעירים.

הרקדנים: בגיל 19, 23, 24, 25.

נגלי: אני האמא, בת 30.

אשל: גיל נפלא.

ממליה: יש גיל שאפשר לפמפם את הגוף לרמות טכניות. לכל גיל יש היכולות שלו, העומק והרבדים שלו.

אשל: זה תלוי כמה אתה מרחיב את המטען הרוחני. אם רק נשענים על הטכניקה, הטכניקה תאבד. מה יישאר אז?

סנדלר: זה מזל שאפשר לרקוד רק עד גיל מסוים. אם נגמר, נשאר משהו טוב. אנשים עובדים באותו דבר 50 שנה. טוב להשאיר את זה צעיר. יש בזה משהו רומנטי.

נגלי: יש משהו שאתה רקדן, אתה לא נורמלי. אנשים רגילים, נורמליים, לא מבינים.

סנדלר: קיבלתי מחמאה ואמרו שרואים בריקוד שיש לי אישיות טובה. בתוך אמנות צריך להיות בן אדם טוב, אחרת מאוד קשה לעבוד בקבוצה או עם כוריאוגרף.

ממליה: זה כייף שרואים אותך על הבמה. לא אכפת לי מה חושבים. העיקר שאני על הבמה ויכול להופיע.

אשל: מדוע חשוב לך שיחשבו שאת אדם טוב?

סנדלר: יש לי השפעה על העולם שאני מכירה.

אשל: אנחנו עומדים לסיים את הפגישה. מה הצרכים שלכם?

נגלי: יש צרכים ספציפיים, שנוגעים לעבודה של רקדן במסגרת להקה. הלהקה צריכה לדאוג לרקדן שלה, לדאוג שיהיה משטח חלק. לא צריך כל פעם לבקש שינקו אותו, כדי שלא ייפצע ויחליק. יש לזה חשיבות עליונה.

סנדלר וסון: יש בעיה של אגו. יש אנשים שחוזרים אלף פעם כדי להראות שהם לא מרוצים. יש מקומות כמו שאת אומרת, וזה לא הולך להשתנות. כאן (בפרויקט), מאוד התייחסו לדברים שאמרנו.

נגלי: מסתכלים על הכוריאוגרפיה אבל מי שעושה את העבודה אלה הרקדנים.

סנדלר וסון: זה פרויקט התחלתי. היתה נכונות להיות בשביל הרקדנים. ההרגשה שהיתה שדואגים ורוצים לשמוע לנו. הפרויקט זה אנחנו – הרקדנים.

הרקדנים: הביקורות אמרו שהרקדנים עשו את ההופעה.

מגיע שלב בחיים שבו אתה יודע ומשוכנע, שהשקפת עולמך התעצבה. אתה בטוח, שלכאן או לכאן למדת ואתה יודע פחות או יותר כל מה שאפשר ללמוד ולהבין על עבודתך ועל עיסוקך בחיים.

אם אתה סקרן ודואג לשמור על מידה כלשהי של פתיחות, תמיד כדאי להשאיר חלון קטן, אפילו חריץ, לרעיון חדש שיכול להשפיע על דעותיך ולהציף אותך בסימני שאלה. אז יצוצו מחשבות טריות ולא קונוונציונליות, שייתנו פתח לתהליכים לא מוכרים. אם כשההזדמנות הזאת מגיעה אתה בר מזל ויודע לנצל ולמנף אותה, הרבה דברים טובים מתחילים לקרות...

אי שם, עמוק בחיי המקצועיים, לאחר שנים רבות שבהן ליוויתי – מתוך התמחות בפילאטיס שיקומי ועבודה עם פיסיותרפיסטים בישראל ובעולם – שיקום של רקדנים מקצועיים מפציעות שונות ומגוונות, פגשתי בשיטתו של אילן לב. השיטה עוסקת בשיפור יכולות אנושיות ובהסרת מגבלות של קשיים תפקודיים, מטפלת במגבלות מוטוריות ומנטליות ופותרת קשיים המתלווים לפגמים, פגעים ונכויות. הטיפול עונה על בעיות במחזור הדם בגוף (סירקולציה), מבטל כאבים ופותר בעיות של שלד, מפרקים ועוד. בשבילי, הלמידה של שיטת לב דומה ללמידה של אמנות לחימה מהמזרח הרחוק, בדומה לג'ו ג'יטסו. כלומר, למידה של תנועה מאוד רכה אך בו זמנית מאוד

שיטת הטיפול של אילן לב

אילן לב Ilan Lev

פונקציונלית ומדויקת. בהתחלה היה קשה להבין ולקבל את הרעיונות שעסקו כביכול בתנועה מופשטת בתוך הגוף, ללא יעדים מקומיים כמו בפילאטיס. בשיטת לב לא עובדים על קבוצת שרירים מקומית, אלא אך ורק בהתייחסות למכלול כולו.

לב החל לטפל ברקדני להקת בת שבע לפני כ־12 שנה. לאחר שנפגש עם הרקדנית הראשונה החל לעבור מין באזזז בין הרקדנים ונוצרה כת קטנה של מעריצים, שהשתמשו בלקסיקון חדש של ביטויים בהתייחס לגופם. אט אט החלו הטיפולים לבוא לביטוי בפעילות השוטפת של הרקדנים. מתוך תצפית על רקדנים שנראו חלשים מעט, זיהיתי צמיחה, התחזקות ושכלול.

וכך נראה לב בפעולה: בתוך מעטפת חיצונית

אלדד מנהיים

של אדם מבוגר ששיערו הלבין, מציץ גוף נערי ושובב. התנועה שלב מפיק מגופו משלבת שני גורמים מנוגדים, שאותם אפשר לכנות "רישול אלגנטי". המטופל שוכב על מיטת טיפולים הנושאת את שמו של ממציאה, משה פלדנקרייז. על סמך שיטתו המקורית של פלדנקרייז, המשיך לב והגה את שיטתו שלו.

לב ישוב על כיסא, שתי רגליו נטועות עמוק ברצפה. בדומה לרקדן המשתמש בפלייה כדי לנתר לגובה, המטפל משתמש ברטטים שנובעים מכדור הארץ כדי לשלח את האנרגיה ואת התנועה אל גופו של המטופל.

מרפקיו נעולים, כדי שהתנועה המגיעה מהאגן דרך השכמות לא תלך לאיבוד. המטפל מפעים תנועה אל תוך גופו של המטופל, בעוד הוא־עצמו רוכב על התנועה הנוצרת ללא מאמץ. אם המטפל מוצא את הפעימה הנכונה והמדויקת של גוף המטופל, התנועה נראית כמו סימולציה של לב המפעיל את מחזור הדם.

ממציא השיטה מדמה את הטיפול לרכיבה משותפת של המטפל והמטופל על גל אין־סופי של תנועה. ניכר לעין, שאף על פי שבגופו של המטופל נוצרת תנועה רבה במשך הטיפול, גופו של המטפל אינו מפעיל מאמצים מיותרים. התנועה מכוונת, מדויקת ומובילה את הגוף מתחנה לתחנה. בכל תחנה אחרי הטיפול משתחררת "האחיזה הישנה", ונוצר איזון חדש וטוב בגוף.

אחת החוויות המשמעותיות של המטפל היא

לחוש כיצד הגוף של המטופל "נמס" תחת ידיו. המפרקים נעשים גמישים, טווח התנועה גדל, הגוף מגיע למחוזות שאבדו ונשכחו. לעתים קרובות הדבר דומה לדואט של שני בני זוג מיומנים, הרוקדים בווירטואוזיות ללא מאמץ נראה לעין.

השיטה

ברור לנו תפקידה המרכזי של התנועה בהווייתנו, ולכן אנחנו מצווים להמשיך ולחקור את כל ביטויי־השפעתה, לאמץ כל גילוי חדש בנדון ולעשותו מנוף מרכזי לייעול תפקודנו. לב טוען שחיות הגוף גדלה עם שיפור התנועתיות. התנועה כשלעצמה אינה ניתנת לזיהוי. תנועה אמורה להניע גופים, אך אין אנו מסוגלים לזהות בהם את התנועה עצמה. אנחנו מזהים את התקיימותה של התנועה על גופנו ואל תוכו ואת השפעתה על כל הסובב אותנו, אבל איננו יודעים איך היא נראית או איך למדוד אותה.

הטענה היא שזרימה טובה יותר של תנועה דרך הגוף משפרת את היכולת שלנו. היא מאירה את הגוף, כאילו שלחנו אלומות אור להבהיר למוח אזורים חשוכים. היא משפרת תרשימים של מערכים בלתי פתורים בגוף ומבליטה ליקויים בתפקוד. התנועה כמו היתה גלי רדאר שבאו לשרטט מחדש את תמונת השטח ותפקודיו. בתור שכזו, התנועה היא כלי טיפולי מיוחד באופיו.

הרעיון המרכזי שעליו מסתמך הטיפול מתבסס על כך שמערכת העצבים המרכזית, בתפקידה הנוסף כמערכת בקרה, מעבירה מסרים חדשים מן הגוף אל המוח, היישר אל התת מודע שבמוח הסנסורי. המוח הלוגי מהווה מכשול מובנה בקליטת מידע חדש ולא מוכר. המוח הסנסורי, כדוגמת קליטה בהיפנוזה, עוקף את המכשול הזה. קליטה ישירה זו מחוללת תהליך של למידה עמוקה ואינטנסיבית.

מה בין לב לפלדנקרייז

התוספות המשמעותיות בשיטתו של לב בהשוואה לשיטה של פלדנקרייז הן חידוד והבהרה של תבניות הפעולה שהגוף מבצע ובעיקר של "שרוולי התנועה". לפי שיטת לב, התנועה חוצה את גופנו באמצעות מה שאני מכנה "שרוולי תנועה". אלו הן שתי "אוטוסטרדות" החוצות את גופנו באלכסונים גדולים, מכף רגל ועד ראש. הן מתחילות בכפות הרגליים, עוברות במפרקי הרגליים, באגן, בחוליות עמוד השדרה, בשכמות ובכתפיים ומגיעות עד לכף היד הנגדית. יש ביניהן קשרים ואף הסתעפויות רבות, כמו בכל רשת כבישים או מערכת נהרות.

שימוש נאות ב"שרוולי התנועה" פותח פתח להבנה חדשה של כל הכרוך בפעילויות גופנו: את מושגי המאמץ מחליפים מושגי "רכיבה". אנו מוזמנים "לרכוב" על התנועה, כפי שעושים עופות נודדים, סירות מפרש, גולשי גלים ורוכבי סוסים.

"הרכיבה על התנועה" אינה כרוכה במאמץ רב. היא מנצלת תנועה שמקורה מחוץ לגוף, דוגמת הרטטים המתקבלים מרצפת כדור הארץ. בהשוואה למאמץ המבוזבז הכרוך ביצירת תנועה המופקת מתוך גופנו פנימה, יש לה יתרון ברור. את היתרון הזה ניתן לחשב במונחים של פונקציה מתמטית, המבוססת על הבנת התהליכים המוטורי־פיסיקליים.

לא כאן המקום לפרט פונקציה זו, אבל ההבדל בין ההפקה הפנים־גופית לבין ההפקה החוץ־גופית של התנועה בגופנו הוא כה משמעותי שראוי להעמיק ולחקור בו. בטיפולים מתגלות תובנות בעניין זה והתפקודים האנושיים עוברים מהפכה של ממש.

לב מסתייע במנופים, בבריחים, בצירי גלגול והתנועה, כדי לחולל הרבה תנועה בגוף המטופל. לדוגמה, המטפל יושב בפיסוק רחב, מרפק יד אחת שלו מקבל דחיפה מברכו, שולח תנועה אל גוף המטופל וביד השנייה, בתזמון של קאונטר פוינט, נותן תנועה נוספת. היעד אינו שיתוק של יריב בקרב מגע, אלא החיאה של הגוף וגם של נפש הסובלת ממעצורים ומחסומים. המטפל לומד כיצד לקרוס כלפי עמוד השדרה (שלו) ולייצר תנועות ספירליות ואלכסוניות המניעות את המטופל.

"הקריסה אל תוך גופו שלו" היא אולי התהליך המשמעותי ביותר שהמטפל עובר בלימודיו. אפשר לדמיין, שבתוך עמוד השדרה מצוי משפך שדרכו מתנקזים המאמצים שלנו לצאת מגופנו ושמאפשרים לנו לבצע יותר בפחות מאמץ.

השמה של השיטה בסיור הופעות

לאחר שהוסמכתי כמטפל התחלתי ליישם את השיטה בפרויקטים של מחול שבהם הייתי מעורב. את שיטת אילן לב הצמדתי לפרויקט "כמויות 2009" של ההרכב הבינלאומי של להקת מחול בת שבע, הפועל בשותפות עם הריקסתיאטרן השוודי. הרכב זה סייר במשך כחצי שנה ברחבי שוודיה. מכיוון שהקבוצה הרבתה בנסיעות במרחק רב משטוקהולם הבירה, לא היה מענה פיסיותרפי הולם וזמין לצרכיה. קבוצת ההשוואה שלי היתה הרכב שפעל שנתיים קודם לכן, שסבל מפציעות רבות ומתמשכות שגרמו לפרישה מוקדמת של שניים מחבריו.

לפי טבלת עומסים שהכנתי עם הצוות האמנותי, הוצמד לקבוצה מטפל בשיטת אילן לב והעניק לחבריה סל טיפולים יזום לאורך מסע ההופעות. התוצאות היו דרסטיות ואנשי הצוות לא סבלו מפציעות מתמשכות. בנוסף לכך, השיטה הפיחה רוח גבית בצמיחה האמנותית של חברי ההרכב, שכן יש בהנחיות הטיפול מקום רב לפעולה של הדמיון. ה"דיבור" בין המטפל לבין המוח הסנסורי של המטופל הופך את המטופל לבעל עושר תנועתי רב יותר, עושה אותו לגמיש יותר, מאפשר לו לחוש חלקים אחוריים ונסתרים בגופו, כמו השכמות, הגב התחתון ועצם הבריח, ולהזרים תנועה למקומות אלו. המקרה היחיד שבו פרש רקדן מהלהקה בסיור, שלא כתוצאה מפציעה, היה לאחר שאחת הרקדניות נבחרה באודישן ללהקתו של חופש שכטר.

בחינה מדוקדקת של דו"חות הפציעה הציגה לי תמונה המאשרת ניסיון קליני של מעסים, פיסיותרפיסטים ורופאים והראתה כי רוב הכאבים והמחושים שלנו מקורם בנקודות מעוררות כאב או "קשרים" קטנים בשרירי השלד. אנשי מקצוע מכנים "בליטות" או "קשרים" אלה בשריר בשם "טריגר פוינטס" (trigger points) או "נקודות מעוררות כאב" בעברית. הנקודה כואבת בעת לחיצה והיא עשויה לגרום להקרנת כאב. הימצאות של טריגר פוינט בשריר מצביעה לפעמים על שריר חלש, "תפוס" ומציק, אשר עלול לפגום בתפקוד ובביצועים, שכן השריר עלול להתעייף בקלות ולגרום כאב. למעשה, מדובר ברקמה דלקתית שעלולה לגרום לירידה ביכולת התנועה של השריר ושל שרירים סמוכים. אי מתן מענה בזמן אמת לנקודות אלו, שצמחו לעתים בגלל עומס ולעתים לאחר ימים רבים של נסיעה ללא פעילות הולמת, שלוותה מיד אחר כך במאמץ, גרם לשרשרת הפציעות. טיפול שוטף בשיטת אילן לב הכחיד את הקשיים הללו.

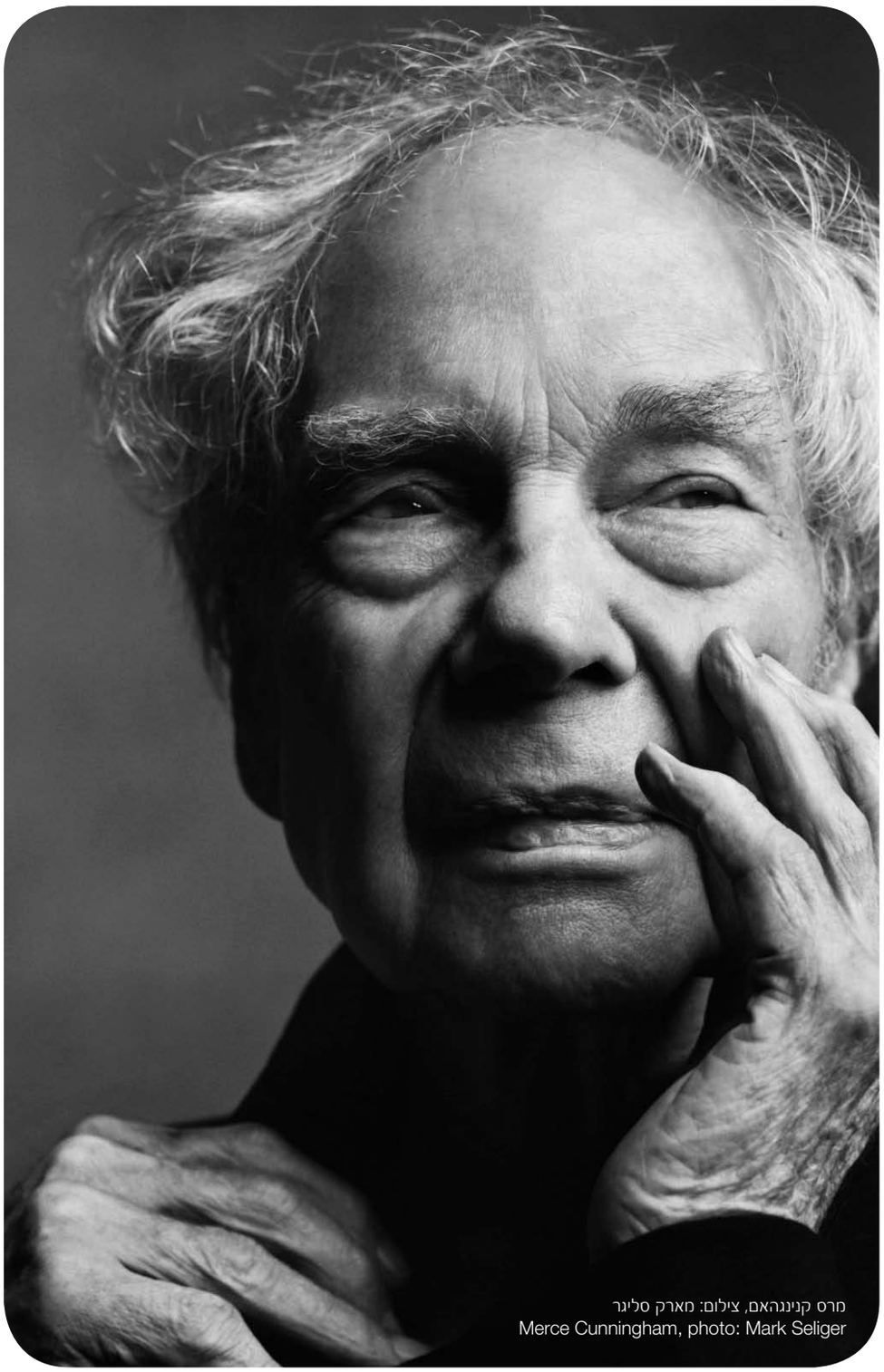
ראוי לציין, שרבים מהמטפלים הפועלים כרגע בישראל הגיעו מקהילת המחול ולא מקרב המורים בשיטת פלדנקרייז. חלקם כוריאוגרפים ומורים ותיקים וחלקם רקדנים בשנות העשרים לחייהם. ההצלחה של השיטה הביאה אותה ללהקות נוספות, כמו ורטיגו, הפרויקט של סוזן דלל והמשכן וכן קבוצה נכבדת מקהילת הקונטקט בישראל.

כוריאוגרפים ויוצרים יכולים ליישם את מה שמלמדת השיטה ולשלב אותו בתהליך היצירה שלהם. מורים יוכלו להציע לתלמידיהם לימודי מחול ללא פציעות וכאבים ורקדנים יוכלו לטפל בעמיתיהם וכך לשנות לטובה את אורח חייהם. אני מאמין ששיטת אילן לב תהדהד ותחלחל בעתיד הקרוב לתוך העשייה האמנותית, הן במישור היצירתי והן ברווחה הפסיכו־פיסיולוגית שהיא נושאת בחובה ומציעה בנדיבות לכל החפץ בכך.

אלדד מנהיים הוא מנהל אנסמבל בת שבע משנת 1991. בשנות השמונים הוכשר על ידי אלן הרדמן ללמד פילאטיס ולעסוק בפילאטיס שיקומי. עם דרור רז ייסד ב־1990 את מכון דרור רז לפילאטיס ופיסיותרפיה. למד את שיטת אילן לב ובשנים האחרונות עוסק בטיפול לפי השיטה.

השפעתם של מרס קנינגהאם והמחול הניסיוני האמריקני על המחול ה"אחר" בישראל

רות אשל



מרס קנינגהאם, צילום: מארק סליגר
Merce Cunningham, photo: Mark Seliger

במאמר זה אני מבקשת לבדוק כיצד השפיע המחול הניסיוני האמריקני, ובמיוחד אחד היוצרים הבולטים בתחום, מרס קנינגהאם, על התפתחות המחול ה"אחר" בישראל. לטענתי, המחול הניסיוני האמריקני על גווניו, שהגיע לארץ בשלהי שנות השבעים, נתן לכוריאוגרפים ישראלים צעירים לגיטימציה להעז ולהשתחרר מדפוסי המחול שיצרו הקנונים של המחול המודרני. בהשראתו החלו ליצור בישראל, החל בשנת 1977, עבודות מחול שסווגו כ"מחול אחר", "מחול פוסט־מודרני", "תיאטרון מחול" ו"תיאטרון תנועה". נדמה שלאחר ביקורה הראשון של פינה באוש בארץ, ב־1981, החלה התרחקות מהמחול הניסיוני האמריקני וחלק מיוצרי הפרינג' אימצו את המודל של באוש ליצירת תיאטרון־תנועה.

היצירה של קנינגהאם היא חלק מסוגת "המחול הניסיוני והאוונגרדי" האמריקני, שקיבלה ביטוי אמנותי מתחילת שנות החמישים ועד אמצע שנות השמונים. חלק מהחוקרים, ובראשם גרינברג (Greenberg, 1961), משייכים את קנינגהאם לקטגוריה של מחול מודרני גבוה (High Modernism). לצורך מאמר זה אאמץ את נקודת ההסתכלות של האמנים הישראלים והקהל הישראלי באותן שנים, בלי להיכנס לפולמוסים שמתמקדים בשיוך עבודותיהם של יוצרים שונים לקטגוריות כאלה או אחרות.

החלק הראשון של המאמר יעסוק בבניית מודל של אפיוני הסוגות השונות במחול הניסיוני האמריקני, כדי לחדד את ההבדלים ביניהן ולהניח בסיס שיאפשר לבחון, בחלק השני של המאמר, איך התקבל מחול זה בארץ ולנתח מה מתוכו אימץ המחול ה"אחר" בישראל.

בחרתי להתמקד באמנים ובזרמים שלטענתי היתה להם השפעה על המחול בישראל, ובהם אלווין ניקולאיס (Alwin Nikolais) עם עמיתיו ותלמידיו, מרי לואיס (Murray Louis) וקרולין קרלסון, מרס קנינגהאם, איבון ריינר (Yvonne Rainer) כנציגת המחול הפוסט־מודרני האנליטי

ומרדית מונק (Meredith Monk) המייצגת את המחול הפוסט־מודרני המטפורי.

המחול הפוסט־מודרני האנליטי

בבניית רשימת האפיונים הנחתה אותי התובנה שאליה הגעתי מתוך קריאה בשפע החומרים על סגנון מחול זה. החוקרים שעסקו במחול זה מציינים מאפיינים רבים, משמעותיים יותר או פחות, אבל כולם תומכים ברעיון שלפיו התנועה היא אמצעי ההבעה של עצמה. מתוך תובנה זאת אני מציעה ארבעה אפיונים מרכזיים, המתחלקים לתת־אפיונים שנובעים מהאפיון הראשי ותומכים בו.

הראשון הוא ה"נגד" (Anti) – הרצון להרוס כדי "לנקות" את המחול מהשכבות שהצטברו עליו ולהגיע לתנועה עצמה. לאחר שהמחול "נוקה", היה צורך בתהליך מאסיבי של "גילוי" (Exploration), שהוא המאפיין השני שאני מציעה. מאפיין זה מחפש לתת אלטרנטיבות לחלל הריק, שנוצר בעקבות אפיון ה"נגד". אל ה"גילוי" אני מציעה לצרף שני אפיונים מרכזיים נוספים – "שוויון" (Equality) ו"רגילות" (Ordinary), שבהם אני רואה "הנחיות" נוספות, מאספקטים שונים, לתהליך ה"גילוי" ברוח תפיסת העולם של המחול הפוסט־מודרני באותן שנים. המודל מתבסס על המחול הפוסט־מודרני האנליטי כנקודת התייחסות לזרמים נוספים במחול הניסיוני האמריקני.

אפיון ה"נגד"

אפיון ה"נגד" כולל בתוכו את התת־אפיונים הבאים: נגד האמן הקנוני, נגד סגנון תנועתי מוכתב, נגד אשליה, נגד רגש, נגד עלילה, נגד מבנה מסורתי, נגד אשליה בימתית, נגד תיאטרליות, נגד עומס, נגד השאיפה למצוא חן בעיני הקהל, נגד התלות של המחול במוסיקה או בכל אמנות אחרת.

המטרה הראשונה שאליה הופנו חצי ה"נגד" היתה היוצרים המרכזיים של המחול המודרני האמריקני של שנות החמישים, שהתמסדו וייצגו סגנון ושיטה. בראשם היו קנונים דוגמת מרתה גרהאם, דוריס המפרי ותלמידיהן. לפי סאייר, "זאת היתה בריחה מפולחן האמן כאינדיווידואל גאון עטוף מסתורין, עם הילה רומנטית של אדם היוצר לבדו והמוקף מעריצים המחקים אותו" (Sayre, 1989: 102).

כדי לאפשר לתנועה לומר את דברה באמצעיה־היא, אימצו הכוריאוגרפים את התפיסה האמנותית של ציירים ופסלים אוונגרדיים שפעלו בניו יורק של שנות החמישים והשישים, שעמם נמנו רוברט ראושנברג (Robert Rauschenberg), מוריס לואיס (Morris Louis) ואלסוורת קלי (Ellsworth Kelly). אמנים אלה ביקשו לשחרר את הצבע מהקשרים שאינם קשורים לצבע עצמו (Kostelanez, 1968: 85). הכוריאוגרפים ביקשו להתרחק מנושאים הקשורים להבעה רגשית, כמו אהבה, שנאה, קנאה וכעס, שלדעתם ביטאו את הרגשות הסובייקטיביים שלהם־עצמם. משום כך הם התנערו גם ממרכיבים של עלילה ודרמה, שלדבריהם משעבדים את הגוף ומונעים ממנו את הזכות הטבעית לבטא אך ורק את עצמו באמצעות פעולת הגוף. ביינס מבהירה וטוענת, שאותם אמנים "הביעו שמחת חיים שנבעה מההתרגשות ומשמחת התנועה, אבל היו נגד רגשות בהקשר של דמויות בסיפור" (1980: 7). דחיית העלילה במחול עלתה בקנה אחד עם ההתנגדות לתיאטרליות ולאמצעים בימתיים המבקשים ליצור אשליה, כמו תאורה בימתית, תפאורה דקורטיבית, מוסיקה ותלבושות מסוגננות.

אפיון ה"גילוי"

אפיון ה"גילוי" בא למלא את החלל שנוצר בעקבות המהפכה. החיפוש אחר אלטרנטיבות הפך לעיסוק המרכזי של יוצרי המחול הפוסט־מודרני, שהקדישו את מרב מרצם ליצירת כלים חדשים שיעודדו סוג "אחר" של מחול. מכאן, שהתהליך היצירתי והחדשנות לשמה היו חשובים בעיניהם אף יותר מהתוצאה האמנותית. כמו יוצרים רבים בעבר, גם אמנים אלה השתמשו באימפרוביזציה כאמצעי עזר בתהליך ה"גילוי". אלא שבניגוד ליוצרי המחול המודרני, ששאפו לחשוף את הרבדים הפסיכולוגיים של אישיותם בהשפעת תורותיהם של הפסיכונאליטיקנים פרויד ויונג (Ramsay, 1998: 167-167), חיפשו אמני המחול הפוסט־מודרני דרכים לנתב את האימפרוביזציה לאפיקים שיצמיחו פתרונות תנועתיים חדשים, שלא יחזרו על תבניות תנועה מוכרות. אומר המוסיקאי ג'ון קייג' (1968): "תת־מודע? אני עושה כמיטב יכולתי לשחרר את האנשים מהתת־מודע". כדי להשתחרר מהרגלים קיימים, חישקו את האימפרוביזציה במסגרות של "משימות", שהיו סדרת מצבים מוכתבים או משחקים עם כללים. המשימות והמשחקים נועדו לנטרל פתרונות צפויים ולשבש מנגנוני החלטה רציונליים. למשל: הרקדנים קיבלו רשימת הוראות לפעולות, שיש לבצע בפרק זמן נתון ובמסלולים מוכתבים בחלל. לדברי קייג', היה צורך ב"חישוקים" כדי למנוע זרימה של פעילויות הצומחות מתוך הרגלי תנועה. יוצרי המחול הפוסט־מודרני פנו לשיתוף פעולה יצירתי עם אמנים ממדיה אחרים, ולא עם כוריאוגרפים, כדי להשתחרר מהרגלים ומתבניות מוכרות של יצירת מחול. קייג', שהיה המנהל המוסיקלי של להקתו של קנינגהאם, הסביר שיוצרי המחול הפוסט־מודרני ועמיתיהם הערימו מכשולים על תהליך היצירה, כדי לאפשר לפתרון בלתי צפוי לפרוץ, כמו שהחיים אינם מתפתחים מתוך מחשבה תחילה אלא בחוסר תכנון. דווקא מה שנוצר באופן לא מכוון הוא המעניין (שם).

כלי נוסף שנועד למנוע השתלטות של פתרונות צפויים היה ה"מקריות". יוצרי המחול הפוסט־מודרני הפנו שאלות ל"מקריות" באמצעות קלפים או מטבעות. השאלות נגעו בכל החלטה שהיתה בעבר פרי החלטה רציונלית, רגשית או אינטואיטיבית של הכוריאוגרף, כמו הכתבת סדר משפטי התנועה, כיווני התנועה ומסלולי ההתקדמות בחלל. האידיאולוגיה שעמדה מאחורי השימוש ב"מקריות" היתה, שככל שאנו יודעים יותר אנו מיטיבים להבין שאי אפשר לחזות את כל התהליכים. קנינגהאם כתב, שבשעת עבודה על יצירה הוא חש שהוא מצוי במגע עם מקורות יצירתיים בטבע, שהם לאין שיעור גדולים מיכולת ההמצאה שלו (Cunningham, 1952: 404).

השאיפה ל"גילוי" הולידה את השאיפה ל"אובייקטיביות". לפי תפיסתם של היוצרים הפוסט־מודרניים, התקשורת עורכת לציבור שטיפת מוח, מכתיבה לחברה את הצרכים התרבותיים ויוצרת אשליה כאילו מה שהיא מכתיבה משקף את הרצונות הטבעיים של בני האדם. מכאן, שיש לבחון בחשדנות את מה שנחשב טבעי. קופלנד מסביר, ש"החופש האמיתי אינו טמון בכך שהאדם מתנועע בחופשיות מתוך ביטוי עולמו הפנימי או שהוא מתנועע באופן שנוגד מוסכמות פוריטניות, כי אם בראייה ובהקשבה אובייקטיביות למתרחש" (Copeland, 1980: 26).

ה"גילוי" גם מתקשר לשאיפה לעצמאות, לחוסר תלות ולאי־קבלת תכתיבים. הגוף אינו משרת אדונים אחרים – כוריאוגרפים ידועים, רגשות ומדיה אמנותיים אחרים – אלא אך ורק את עצמו. קנינגהאם מסביר, שבעבורו הריקוד הוא "תרגיל רוחני בצורה פיסית, ומה שאתה רואה זה מה שיש". לדבריו, מה שהרקדן עושה הוא הדבר הריאליסטי ביותר שאפשר לעשות. לדבריו, "להעמיד פנים כאילו אדם העומד על ראש גבעה עושה דברים שונים מאשר לעמוד על ראש הגבעה, זו התנתקות מהחיים" (שם).

במקום המבנה והעלילה המסורתיים אימצו יוצרי המחול הפוסט־מודרני "גישה שטוחה לזמן", ללא מורדות, עליות והתרגשויות. החיים והעיתונות מספקים מדי יום שיאים, עד שמרוב שיאים אי אפשר כבר להבחין בהם. קנינגהאם טבע את מטבע הלשון "חלל של זמן". כוונתו היתה שאנו חופשיים להקדיש זמן לכל תנועה או העדר תנועה בלי להיות משועבדים לתבניות זמן, ממש כפי שאיננו משועבדים לתבניות שימוש בחלל. חלוקת הזמן לספירות, למשקלים ולתיבות יכולה לשמש אמצעי עזר, אבל אין זו דיסציפלינה מכנית שמשעבדת את המחול למוסיקה (Cunningham, 1952: 404).

במקום לפתח משפטים תנועתיים באמצעים השאולים מהמוסיקה הקלאסית – חזרה, היפוך ווריאציות – פיתחו אמני המחול הפוסט־מודרני אמצעים חדשים. הבולטים שבהם היו "חזרה" (השונה מהחזרה המסורתית באורכה) ו"סטרוקטורות מתמטיות". השימוש ב"חזרה" הנמשכת דקות מעטות, למשל חמש דקות או עשרים דקות, הושאל מהמוסיקה הניסיונית של מלחינים כמו קייג' וסטיב רייך (Steve Reich). הרעיון מאחורי החזרה על אותו צליל לאורך זמן הוא לאפשר לאותו חלק של הקהל שאיננו פסיבי, ואשר מעוניין להיות מעורב, לגלות כעבור חמש דקות שמה שנשמע כ"אותו דבר" אינו חוזר על עצמו, כלומר אינו אותו דבר במדויק. החזרה מאפשרת לגלות את דקויות העושר החבויות במה שנשמע מונוטוני או זהה. המלחין בריאן אינו (Eno Brian), מן הדמויות הבולטות במוסיקה הניסיונית, טוען שכאשר אדם שומע אותו צליל מספר רב של פעמים, מתחיל מוחו לפעול כמו עין הצפרדע, שכאשר היא רואה משהו סטטי היא מתעלמת מהאינפורמציה המונוטונית. אבל ברגע שיש שינוי מזערי (אם בתנועה ואם בצליל), נקלט השינוי בעוצמה גדולה (Sayre, 1989: 116-177).

אמצעי נוסף שבו השתמשו יוצרי המחול הפוסט־מודרני כאלטרנטיבה לצורות המחול המסורתיות היה סטרוקטורה מתמטית של "צבירה". שיטה זו מתבססת על חזרה ותוספת, כלומר 1; 1+2; 1+2+3; 1+2+3+4; 1+2+3+4+5... מבנה מוסיקלי כזה אפשר למצוא בשירי ההגדה של פסח, כמו *אחד מי יודע*. המשפט החדש הנוסף והחזרה על המשפטים הקודמים יצרו בכל פעם שינוי ביחס הפנימי בין המשפטים והוסיפו מתח ודרמה מסוג חדש, שאין להם קשר לעלילה ולדרמות פסיכולוגיות (שם, עמ' 137).

כחלק מאפיון ה"גילוי" עודדו יוצרי המחול הפוסט־מודרני שיתוף פעולה עם מדיה אמנותיים אחרים, כדי לבדוק אפשרויות ליישום תפיסות של אמנויות אחרות על אמנות המחול. למשל, הם שאלו טכניקות הלקוחות מעולם הקולנוע (הכפלת מהירות, שימוש בהילוך לאחור); שילבו במחול טקסטים שנכתבו על ידי משוררים וסופרים, או סתם בליל של "משפטים" ו"מלים" חסרי מובן, שהצליליות והריתמוס שלהם הוסיפו ממד למופע (שם, עמ' 22). העניין שגילו יוצרי המחול הפוסט־מודרני במדיה האחרים התקבל בברכה על ידי עמיתיהם, אמנים מתחומים אחרים, כי האמנים האוונגרדיים חיפשו מקורות השראה וחלופות לטכניקות המסורתיות. פסלים כמו ראושנברג, מרסל דושאן וג'ספר גו'נס (Jasper Jones) האמינו, שבמפגש שרירותי בין חומרים ואביזרים נוצרת סבירות גבוהה ל"גילוי" מצבים מעניינים. האביזרים שבחרו היו בעיקר אביזרים יומיומיים, כמו גלגלי גומי של מכוניות, צמר, עיתונים, פלסטיק ובקבוקים. המפגש שלהם עם גוף האדם פתח אפשרויות לגילוי הקשרים חדשים.

יוצרי המחול הפוסט־מודרני התעניינו בפילוסופיות של המזרח הרחוק, כדי להכיר נתיבי מחשבה חדשים, שיעמיקו את עוצמת ההתבוננות וההבנה ויספקו גירויים חדשים שיצמיחו "גילויים". השפעות בולטות על המחול הפוסט־מודרני היו לזן בודהיזם, לטאי צ'י (Tai Chi) ולאמנויות לחימה שונות.

אפיון ה"שוויון"

אפיון מרכזי נוסף שאני מציעה הוא ה"שוויון". ביטויו המעשי היה בשיתוף פעולה יצירתי על בסיס שוויוני בין הרקדנים והיוצרים, במערכת יחסים שוויונית בין גבר ואישה, במתן חשיבות זהה לכל איברי הגוף, במתן חשיבות זהה לכל חלקי הבמה (או המשטח שעליו מופיעים) ובשיתוף פעולה על בסיס שוויוני בין האמנויות.

בניגוד לסגנונות מחול שתפיסתם האסתטית העדיפה איברים מסוימים – הזרועות והרגליים בבלט, האגן במחול המודרני המסורתי – יחסם של יוצרי המחול הפוסט־מודרני אל תנועת הגוף היה שכל האיברים ראויים ויכולים לשמש חומרים לריקוד. הגישה ההוליסטית לגוף עודדה קשב לצרכיו, ומכאן נבעה ההתנגדות לווירטואוזיות הטכנית של הבלט הקלאסי ושל המחול המודרני, שלפי תפיסתם של יוצרי המחול הפוסט־מודרני שחקה את הגוף. לפי סאייר, יוצרי המחול הפוסט־מודרני דגלו בתהליך עבודה משותף לחברי הקבוצה ולכוריאוגרף. יחד הם חיפשו פתרונות תנועתיים לבעיות שונות. הקונצפט שרווח היה לעודד תהליך יצירה שאינו מפריד בין רקדן לכוריאוגרף או בין סולן לקבוצה, אלא משלב ומאחד, מתוך שוויון, בין כל המשתתפים ביצירה ושומר על עצמאות של כל אחת מן האמנויות הלוקחות חלק במופע. האידיאל היה הפרט השומר על עצמאותו אבל פועל בשיתוף פעולה, בלי לנסות להשתלט או להכתיב לאחרים את רצונותיו. הקשב, הרצון להיות ביחד ולגעת פיסית זה בזה, הפך למרכיב חשוב בעבודה המשותפת והוליד סגנון חדש של אימפרוביזציה, המוכר כיום בשם "אימפרוביזציית מגע" (Contact Improvisation), שבו זוגות אנשים נעים יחד תוך כדי מגע גופני ה"נודד" מאיבר לאיבר, כשהם קשובים זה לזה, סומכים איש על רעהו, נשענים ומתגלגלים זה על זה.

במחול הפוסט־מודרני אין עיסוק במגדר ואין הבדל בין החומרים התנועתיים של גברים ונשים. אין פירוש הדבר שיוצרים אלה ניסו להתעלם מהבדלי המין, אבל הם טענו שמתוך שוויון מתגלה ההבדל. למשל, בריקוד *מלים, מלים* (*Words, Words*) 1963 רקדו איבון ריינר וסטיב פקסטון (Paxton) עירומים, בהשתמשם באותם חומרים תנועתיים. השוויון בלקסיקון התנועה הבליט את ההבדל בין המינים, ללא כפייה סגנונית של הכוריאוגרף. הסוגה עודדה תלבושת זהה לנשים ולגברים. שני המינים התלבשו באופן פונקציונלי, שלא הסתיר את מתאר הגוף אבל גם לא הבליט אותו. עקרון ה"שוויון" בא לידי ביטוי גם בתפיסה שהאדם אינו נשגב מן החיה. ראושנברג, למשל, הכניס כלב למחול שיצר עם הרקדן פול טיילור (Taylor). הוא לא ביקש ליצור מערכת יחסים בין האדם לכלב, כמו זו שבאה לביטוי בדמותה של הכלבה לאסי בסרטים הוליוודיים; נהפוך הוא, החיה שמופיעה בריקוד מייצגת אך ורק את עצמה, ממש כפי שהרקדן מייצג את עצמו. אלו שתי ישויות עצמאיות, החולקות ביניהן אותו חלל באותו זמן. מעבר לזה, כל פירוש הוא עניינו של הצופה (Kostelanetz, 1968: 87).

בניגוד ליוצרי המחול המודרני והבלט הקלאסי, שמיקמו את הפעילויות החשובות במרכז הבמה כדי למשוך לשם את עין הצופה, התייחסו יוצרי המחול הפוסט־מודרני באופן שוויוני לכל חלקי הבמה. כל מקום על הבמה היה חשוב באותה מידה. תפיסה זו מצויה גם בציוריו של ג'קסון פולוק (Jackson Pollock), שביטל את חשיבות המרכז ביריעת הציור כדי לתת לצופים את החופש לבחור במה למקד את מבטם. תפיסת העולם האמנותית של הפסל והצייר מרסל דושאן היתה מרחיקת לכת יותר. הוא טען שתפקיד האמן לשמש מדיום שמבצע רק חלק מתהליך היצירה, ותפקידו של הצופה הוא להשלים ולפענח את האיכויות הפנימיות של העבודה בהתאם לניסיון החיים שלו. כלומר, הצופה משלים את שיתוף הפעולה. בין יוצרי המחול הפוסט־מודרני ליוצרים מתחומי אמנות אחרים התקיים שיתוף פעולה על בסיס שוויוני, של דו־קיום בשלום, שבו כל אחת מהאמנויות שומרת על עצמאותה. למשל, המוסיקה, המחול והאמנות הפלסטית הן שלוש זהויות שונות שפעולות באותו מקום ובאותו זמן בעת המופע, והצופים מוזמנים לצפות בו־זמנית בשלושה ערוצים. התוצאה מורכבת, דורשת ריכוז, עשירה בהפתעות כמו החיים עצמם ואף אחת מהאמנויות אינה נחותה בהשוואה לאחרות. לדבריהם של חוקרי המחול מרשל כהן (Marshal Cohen) וקופלנד (1983, עמ' 165), תפיסה זו של יוצרי המחול הפוסט־מודרני תואמת דברים שכתב ברטולד ברכט, שכל זמן ששילוב אמנויות פירושו ערבוב ומיזוג, יהיו כל האמנויות מושפלות והתפקיד של כל אחת מהן יהיה "להשלים" את חברתה. קופלנד מוסיף, שתפיסה זו מצויה באמנות הפרימיטיבית שבה מיטשטש ההבדל בין אימאז' למציאות (שם). דוגמה לשילוב אמנויות תוך שמירת עצמאותה של כל אחת מהן ניתן למצוא במחול *יערות הגשם* (*Rain Forests*) של מרס קנינגהאם. האמן אנדי וורהול (Andy Warhol) יצר לו תפאורה מעשרות כריות פלסטיק ממולאות הליום בצבע כסף, שריחפו בגבהים ובמסלולים שונים במרחב הבמה. מבקרת המחול מרסיה סיגל כותבת שכאשר הרקדנים חצו את

הבמה ונתקלו בכריות, הם לא ניסו ליצור אתן קשר מעבר להתייחסות עניינית של פילוס דרך (Siegel, 1972). כלומר, זה לצד זה התקיימו שני מדיה נפרדים שנעים באותו החלל ובאותו הזמן ממש.

מאפיין השוויון בא לביטוי גם בביטול ההיררכיה המסורתית בין אמנות עילית לאמנות פופולרית. תפיסה זו עלתה בקנה אחד עם ההתפתחויות באמנויות הפלסטיות האוונגרדיות, וניתן למצוא אותה אצל דושאן וראושנברג, שיצרו פסלים מאסמבלאז' (Assemblage), איסוף של אביזרים יומיומיים שניתן למצוא זרוקים ברחוב, שאותם העמידו במוזיאונים. גם מלחינים של מוסיקה חדשה לא היססו לשלב מוסיקה של מלחין קלאסי ונקישות פטיש (Kostelanetz, 1967: 86).

אפיון ה"רגילות"

האפיון המרכזי הרביעי שאני מציעה הוא ה"רגילות". הוא מתקשר עם מלים כמו יומיומית, טבעיות, פשטות ומינימליזם. האפיון "רגילות" מציע אלטרנטיבה לחלל שנוצר בעקבות התנגדותם של יוצרי המחול הפוסט־מודרני לתיאטרליות, לאשליה, לעומס ולווירטואוזיות. האידיאולוגיה החדשה טענה שהיופי מצוי ברגילות ושזו באה לביטוי בחומרים התנועתיים, במבנה הגוף של הרקדנים, בלבוש, באנרגיה ובמקום המופע. כתוצאה מתפיסה זו הצטמצם ההבדל בין "החיים האמיתיים" לבין האמנות.

במקום תנועה מסוגננת השתמשו יוצרי המחול הפוסט־מודרני בתנועה יומיומית וטבעית. כשחלוצות המחול המודרני בתחילת המאה, איזדורה דנקן ולויס פולר (Lois Fuller), דיברו על תנועה "טבעית", הן התכוונו לתנועה שחיקתה את התנועה בטבע או ייצגה אותה. אצל פולר – פרפרים ופרחים; אצל דנקן – תנועת הגלים, העצים והרוח. כשמרתה גרהאם ודוריס המפרי דיברו על תנועה טבעית, הן התכוונו לתנועות המתבססות על נשימה, נפילה, קימה, רפיון וכיווץ, שאותן חשפו לדינמיקה ולמקצבים שונים כדי שיבטאו רגשות ומסרים. בניגוד להן התכוונו יוצרי המחול הפוסט־מודרני לפעולות יומיומיות כמו ריצה, הליכה או נפילה, שהתבצעו בטבעיות, ללא ניסיון לצקת בהן איכויות חדשות ולהפוך אותן לתנועות חינניות, קלילות או דרמטיות. אפיון ה"רגילות" תאם גם את התפיסה של המוסיקה החדשה, שלפיה כל צליל הוא חומר ליצירת מוסיקה, כמו שכל חפץ שנמצא ברחוב (found object) יכול להשתלב ביצירת פסל.

יוצרי הסוגה ביקשו להסיר את מעטה המסתורין ממעשה יצירת האמנות. אחד האמצעים שבעזרתם עשו זאת היה ההתנערות מהשימוש באמצעים תיאטרליים ליצירת אשליה. לא עוד מסכים, תאורה בימתית וקלעים. נהפוך הוא, הם חשפו את אחורי הקלעים לעיני הקהל, העדיפו תאורה יומיומית והציגו עבודות בתהליך יצירה. "קילוף" המחול מעומס המרכיבים התיאטרליים יצר מחול נזירי ומינימליסטי, והתפיסה האמנותית אמרה "פחות הוא יותר". לדברי החוקרת מרסיה סיגל, המינימליזם במחול נולד מתוך מאמץ "לנקות" את המחול מהקישוטים ומהצבעוניות הרגשית שנאגרה בתקופת "השקיעה" של המחול המודרני האמריקני (Siegel, 1991: 48).

השאיפה לקרב את האמנות אל החיים באה לידי ביטוי גם בבחירת מקום המופע. לא עוד אולמות מצוידים באמצעים ואפקטים תיאטרליים שאין בהם עוד צורך, לא עוד הפרדה בין הבמה לקהל, אלא מחול שמבוצע על רצפת כנסייה או מוזיאון, בגנים ציבוריים, על גגות בתים, על מזרנים או על רפסודות בנהר, על קירות בתים ובמבנים תעשייתיים. שם, במקום ה"רגיל" והמוכר לכל אחד, היה על הרקדנים להיות נוכחים ולבצע פעילות תנועתית בזמן אמיתי, כי לדברי קנינגהאם "ריקוד הוא פעולה חזותית של החיים" (Cunningham, 1952: 405).

מאחר שהיופי מצוי ב"רגילות", אין צורך ברקדנים עם גוף אידיאלי התואם את האסתטיקה של הקנונים. מכאן התפיסה הפוסט־מודרנית במחול, שאין צורך להסתיר פגמים. במקום המראה המקצועי של התלבושת הבימתית המסוגננת, השיער המתוח לאחור והאיפור הכבד, העדיפו יוצרי המחול הפוסט־מודרני את המראה היומיומי שהקרין עשייה כלאחר־יד. הם העדיפו להופיע בבגדים פונקציונליים: גופיית T, מכנסי מיזע, גרביונים חמים ונעלי ספורט. ביינס טוענת שרקדני הבלט הקלאסי רוקדים בנעלי סטן ובשמלה נשית, כשבגד הגוף מסתיר את עבודת השרירים; רקדני המחול המודרני רוקדים יחפים כדי לחוש את הקשר עם האדמה, אבל נעלי הספורט שאינן מסמלות דבר הן המוזה של המחול הפוסט־מודרני (Banes, 1980: 17).

זרמים נוספים במחול הניסיוני האמריקני

אלווין ניקולאיס

ניקולאיס התפרסם בעבודתו הניסיונית בניו יורק כבר בתחילת שנות החמישים. הוא היה תלמיד של הניה הולם, שבשנות השלושים ייסדה בניו יורק בית ספר שהיה שלוחה לבית הספר של מרי ויגמן בסגנון מחול ההבעה. אלא, שניקולאיס, בניגוד למורתו, גרס שהתנועה מדברת בזכות איכויותיה התנועתיות והתמקד בחקר התנועה ואיכויותיה – קל, קשה, אווירי, צר ורחב. בכך אמנם אימץ מושגים של ויגמן ורודולף פון לאבאן, התיאורטיקן של מחול ההבעה, אלא שבניגוד אליהם, הוא לא השתמש באיכויות אלה כדי להעביר מסרים אלא כדי ליצור מחול שבו התנועה מביעה את עצמה, תנועה ללא אמוציה (Motion without emotion). בכך היה קרוב יותר לצייר ולכוריאוגרף אוסקר שלמר, שפעל גם הוא בגרמניה בין שתי מלחמות העולם. שלמר עבד בתיאטרון הבאוהאוס (Bauhaus), שפנה אל התנועה נטו, חפה מנרטיב ומנותקת מאישיותו של הרקדן. הוא נודע בשימוש שעשה באביזרים, כמו מקלות וחישוקים בבלט *טריאד* (1922). ניקולאיס הרחיק לכת בהשוואה לשלמר, כשלא רק שינה את קונטור הגוף של הרקדנים, אלא גם החביא את הגוף, כולו או חלקו, בתוך בדים מתמתחים כחלק מביטול האישיות האינדיווידואלית של הרקדן. הוא גם ביטל את ההפרדה בין המינים. ביצירותיו גברים ונשים לבשו בגדים זהים והחומרים התנועתיים של שני המינים היו דומים, כחלק מביטול המתח המיני והדרמה. יצירותיו של שלמר אופיינו בנזיריות ורקדניו הפכו לפסלים קינטיים, שבהם הגוף משמש מעין מנוע, ואילו אצל ניקולאיס התווסף לכך ממד של פנטזיה ופליאה. בבית ספרו בניו יורק פעלה להקה. יד ימינו היה תלמידו ועמיתו מאריי לואיס (Murray Louis). תלמידתו המפורסמת, שהיתה גם היא לכוריאוגרפית ידועה, היא קרולין קרלסון (Carlson), שכפי שנראה בהמשך יצרה בז'אנר של המחול הפוסט־מודרני המטפורי.

מרס קנינגהאם

קנינגהאם, האב הרוחני של המחול הפוסט־מודרני האנליטי, יישם הלכה למעשה את הרעיונות שהטיף להם, להוציא אפיון ה"נגד" – נגד טכניקה ונגד קנונים. ייתכן שעברו העשיר כרקדן בלהקתה של מרתה גרהאם מנע ממנו להיפרד ממרכיבים הקשורים למקצועיות של המחול ושל ניהול להקה לאורך זמן עם רקדנים מאומנים. נראה שכמו גרהאם, גם קנינגהאם ביקש ליצור שפה משלו, העונה לתפיסת עולמו. הוא יצר רפרטואר עשיר, לקסיקון תנועה אישי ומתודת הוראה ברוחו והפך לקנון. כך מתארת ביינס את סגנונו: "קנינגהאם נשאר בתחום המחול הטכני. זה סגנון שהוא המציא. הוא משלב את האחיזה האלגנטית של הגוף, את עבודת כפות הרגליים המבריקה של הבלט, עם גמישות עמוד השדרה של גרהאם ובני דורה. לשילוב הזה ניתן להוסיף את תרומתו של קנינגהאם: בהירות, רגישות לסקאלה רחבה של מקצבים, פיתוח צעדים וג'סטות ואיכויות מיוחדות הנובעות מהשימוש במקריות" (Banes, 1980: 7). בניגוד לפרויקטים הניסיוניים הרבים שהועלו בווילג' הניו יורקי, שמשך קיומם היה כמשך המופע / האירוע, או כפי שאמרה הכוריאוגרפית טוילה תארפ (Tharp, 1992) שהחלה את דרכה שם, הריקודים שנוצרו אז היו דומים למסטיק – לועסים וזורקים לפח – קנינגהאם יצר רפרטואר. הוא סייר עם להקתו בעולם, כתב מאמרים וספרים, הסריט את יצירותיו ויחד עם קייג' היה מזוהה בעולם, על ידי רקדנים ועל ידי הקהל, כאחד האבות הרוחניים של המחול הפוסט־מודרני. בסיוריו הרבים בעולם הפיץ את

הרעיונות של המחול הפוסט־מודרני האנגליטי והתקשורת הרחיבה את הדיבור על המחול הניסיוני והאוונגרדי שיצר. ברחבי ארה"ב וגם מחוצה לה, בעיקר באנגליה, הוקמו להקות רבות שפעלו בסגנון האופייני לו. בלהקות ובבתי ספר למדו על פי מתודת ההוראה שלו, לצד טכניקות של גרהאם וחוסה למון (José Limón), ויישמו את רעיונותיו האוונגרדיים.

מחול פוסט־מודרני מטפורי

בתחילת שנות ה־70 התפתח תת זרם זה, שבניגוד למחול הפוסט־מודרני האנגליטי לא דחה את הרגש, האשליה, הנרטיביות והתיאטרליות (Banes, 1980: 149-166). נציגותיו הבולטות בהקשר הישראלי הן מרדית מונק (Monk) וקרולין קרלסון. לדברי ביינס, אמנים אלה גישרו בין תפיסת העולם הפוסט־מודרנית האנגליטית לבין תפיסת העולם של הקנונים (Banes, 1980: 17-19). הם גם אימצו את תפיסתו של המלחין ריכרד ואגנר, שתפקידו של הבמאי הוא ליצור תיאטרון טוטלי המשלב אלמנטים המצויים באמנויות השונות, בעוד שכל אמנות תומכת ומשלימה את חברתה עד כדי אובדן זהותה העצמית, בחלק מהמקרים.

קבוצת הרקדנים / היוצרים של המחול הפוסט־מודרני יצרה, כאמור לעיל, את אימפרוביזציית המגע.

מדוע 1977?

מדוע פרץ "המחול האחר" בישראל רק בשלהי שנות השבעים, כ־20 שנה לאחר לידת המחול הניסיוני בארה"ב? לטענתי, התשובה נעוצה בלוח זמנים היסטורי. בתחילת שנות השישים, כשעלה המחול הפוסט־מודרני בארה"ב, אימצו הרקדנים בישראל את סגנונה של גרהאם ורק מעטים ידעו על ניקולאיס, קנינגהאם והמחול הפוסט־מודרני. באותן שנים המחול הפוסט־מודרני עדיין פעל בשוליים וניסה למרוד בקנונים של המחול המודרני ובראשם גרהאם. קומץ רקדנים ישראלים שיצאו ללימודים בניו יורק בשנים אלה, חלקם הגדול באמצעות מלגות שהעניקה בת שבע דה רוטשילד, ביקשו ללמוד את שיטת גרהאם ולשפר את יכולתם הטכנית בשאיפה לחזור לארץ ולהתקבל ללהקת בת שבע. גם אם בשהותם בניו יורק שמעו על המחול הניסיוני, הם התמקדו בהתמקצעות ולא ניסו למרוד בגרהאם ולזנוח אותה לטובת רעיונות דאדאיסטיים.

בשנות השבעים, לעומת זאת, ביקשו מרבית הצעירים שנסעו ללימודי מחול בחו"ל להתפתח ככוריאוגרפים ולעמוד מקרוב על המגמות החדשות במחול הניסיוני. מאחורי השינוי ביעדי הלימודים עמדו כמה סיבות: ראשית, נפתח אולפן בת־דור (1967), שהכשיר רקדנים מקצועיים וכך נתן מענה למי שביקש ללמוד בשיטת גרהאם ולרכוש יכולת טכנית ברמה גבוהה; שנית, גברה ההכרה שהמחול בישראל מפגר אחרי החידושים בעולם ונוצר רעב להכיר מחול אחר, כמו המחול האמריקני הניסיוני; בישראל גם לא פעל אז מוסד או בית ספר שבו אפשר היה ללמוד כוריאוגרפיה. תחום המחול בישראל עדיין התאפיין אז בחוסר אמון ביכולתם של יוצרים ישראלים וחיפושים אחר שפה אישית לביטוי עצמי, שהעלו באוב את מחול ההבעה, עוררו חששות גבוהים בארץ. היחס השלילי אל הכוריאוגרפים הישראלים הגביר את רצונם ללמוד בסביבה תומכת. הרקדנית הישראלית הראשונה שבחרה ללמוד אצל כוריאוגרפים המזוהים עם המחול הניסיוני היתה מיר'לה שרון. היא למדה אצל ניקולאיס, לואיס וקנינגהאם, הופיעה בלהקה של לואיס וגם הקימה בניו יורק להקת מחול משלה. זאת היתה בחירה יוצאת דופן בשנות החמישים.

מאגמה קבוצת מחול, *יכולתי לשבת כאן כל היום* (1986), רקדניות: רנה בדש, אור בגים ודיתי תור, צילום: אודי ארנסט

Magma Dance Group, *I could sit here all day* (1986)
Dancers: Rina Badash, Or Bagim, Diti Tor, photo: Udi Ernest

לאחר שחזרה לארץ נמנתה עם הכוריאוגרפים הישראלים הבודדים שניתנה להם אפשרות ליצור ללהקות בת שבע ובת־דור. היא גם היתה הכוריאוגרפית הישראלית היחידה שלא היתה חברה בלהקות אלה, ובכל זאת הוזמנה ליצור להן עבודות. הביקורת ציינה את "האווירה העכשווית" שאיפיינה את עבודותיה ואת השימוש שעשתה בחומרים תנועתיים, בחלל ובחפצים. היא גם עודדה שיתוף פעולה עם תפאורנים ומלחינים ישראלים כמו מרדכי סתה, צבי אבני ומרק קופיטמן. שרון הקדימה את זמנה ונאלצה להתפשר על דרכה האמנותית, מפני שהרקדנים בישראל לא היו בשלים לעבודה ניסיונית (אשל, 2005). גם רחל כפרי, שלמדה אצל קנינגהאם, העלתה תוכנית בניו יורק שאותה שיחזרה בארץ (*ראיון*: 1). ב־1971 היא יצרה תוכנית בסגנון פוסט־מודרני אנגליטי, בשיתוף עם המלחין יוסי מר חיים. בתוכנית השתתפה גם תרצה שפנהוף, לימים מורה בכירה בבית הספר למחול בסמינר הקיבוצים.

לקראת אמצע שנות השבעים הצטרפו למגמה הדה אורן, שלמדה אצל ניקולאיס ולואיס, רונית לנד שהשתלמה בבריטניה בקורס לכוריאוגרפים צעירים בסגנון "המחול החדש" (כפי שכינו בבריטניה את המחול הפוסט־מודרני), רות זיו־איל שהייתה סטודנטית בחוגים למחול ולתיאטרון באוניברסיטת ניו יורק, הבמאית רנה ירושלמי שעבדה בתיאטרון "לה מאמא" בניו יורק, שרון פינגלי, רקדנית לשעבר בלהקתו של למון שעלתה לארץ והבמאית מירי מאגנוס, שחזרה מצרפת מהשתלמות אצל פיטר ברוק (Peter Brook).

בניגוד למה שראו בניו יורק, עם הגיען ארצה ביקשו יוצרות ישראליות אלה ליישם רעיונות חדשניים במסגרת הממסד. בכתבה שפורסמה ארבע שנים לאחר שהסגנון החדש פרץ לנוף המחול בארץ, כתב גיורא מנור (1981, עמ' 8): "עדיין מהלך אצלנו יחס של חשדנות לניסיון האמנותי. הצופה הישראלי הממוצע, ובעיקר איש־המקצוע עצמו, מגלים סקפטיות לגבי כל מי שמנסה להראות משהו משלו, ללא הגושפנקה רשמית. במקום לבחון אם יש לו, לאמן, מה לומר, מטילים בו חשדות של רמייה. בקיצור, איננו מוכנים להסתכן בחידושים, כי אם מבקשים את הוודאי והמוכר".

שאיפתן של הכוריאוגרפיות הישראליות שחזרו לארץ ליצור במסגרת הלהקות המקצועיות ניזונה, בין השאר, מרצונן להסיר את הסטיגמה

החובבנית שדבקה בכוריאוגרף הישראלי ובמחול הניסיוני. הן ביקשו ליצור "מחול אחר", במסגרות שיממנו את ההוצאות הקשורות בהפקה מקצועית ויבטיחו שעבודותיהן יועלו לפני קהל רחב ולאורך זמן. רתיעתם של רקדנים ישראלים משיתוף פעולה בפרויקטים ניסיוניים הגבירה את רצונן להוכיח את יכולתן בראש ובראשונה במסגרת להקות מקצועיות.

כבר בסוף שנות השבעים החלו היוצרות שחזרו מחו"ל, כמו גם קומץ רקדניות מקומיות שהשתייכו ללהקות מקצועיות, להתפכח מן האשליה שהשינוי במחול יוכל להתפתח במסגרת הלהקות האלה. אכזבה גדולה במיוחד היתה מלהקת בת שבע 2 (1976) – להקת הבת של בת שבע, שבה נתלו תקוות רבות כלהקה ניסיונית. כך כתבה לנד (1977, עמ' 13): "בת שבע 2 חנוקה תחת בת שבע 1. לפתרון בעיה זו חייב, כאמור, להינקט קו פעולה אמנותי חדש ושונה מזה של בת שבע 1, כדי שהתחרות תהיה פתוחה, צודקת וחופשית יותר. ייתכן גם, כי כלל לא תהיה תחרות ישירה, כי הקו והתפיסה השונים ממילא יפתחו סוג שונה של קהל לכל אחת מן הלהקות".

ב־1976 יצרה רות זיו־אייל את *מסתורים* בתיאטרון האן הירושלמי – יצירה ראשונה בסגנון תיאטרון־התנועה. בפברואר 1977 העלתה החתומה מעלה רסיטל של מחול "אחר", עם עבודות בסגנון מחול פוסט־מודרני ותיאטרון־תנועה. הרסיטל כלל יצירות שנוצרו בעבורה: *הדחליל* מאת רות זיו־איל, *אנשים כמו קווים* מאת רונית לנד, *חלל פנימי וחיצוני והרהור בקווים שבורים* מאת הדה אורן, *דיוקן של דמגוג* מאת רחל כפרי. באותה שנה העלתה רות זיו־אייל בבית הספר למשחק בית־צבי את *כותרות מזכרות וכדור חוזר*. בהמשך אותה שנה הועלו במסגרת להקת בת שבע 2 היצירות הבאות: *עוד שדות* מאת רחל כפרי, *מודרות* מאת רונית לנד, *הפרטים המצטרפים* מאת הדה אורן, *מצוק* מאת שרון פינזלי, *מעוף* מאת רקדנית להקת בת שבע לורי פרידמן. עוד באותה שנה הופיעה כפרי ברסיטל[1], דורית שימרון העלתה מופעים עם קבוצת התנועתרון ופלורה קושמן ייסדה את סדנת המחול הירושלמית, שבהמשך הפכה לאנסמבל ירושלים. שנה לאחר מכן הופיעה רנה שינפלד, הרקדנית הראשית של להקת בת שבע, ברסיטל *חוטים של סולו* (1978) ובשנה הבאה הציג ירון מרגולין רסיטל (1979). אמנים אלה המשיכו להראות מדי שנה תוכניות חדשות ואליהם התווספו תיאטרון מחול רמלה (1982) (אשל: 2005 [ב]) שפעל כקולקטיב; יוסי תמים (1983); מאגמה קבוצת מחול (1984) שנוסדה על ידי רנה בדש, אור בגים ודיתי תור. תמרה מיאלניק ייסדה את תיאטרון מחול ירושלים (1984) ואריה בורשטיין החל להופיע בתוכניות בסגנון אימפרוביזציית מגע. הכוריאוגרפית תמי בן־עמי העלתה תוכנית עם הרקדנית סאלי אן פרידלנד (1985) ובהמשך הופיעה אן פרידלנד בתוכניות משלה. נוסדה קבוצת גופים מדברים (1987) על ידי מרב זמרי־שטרית, הילה סבר־בהט, מיקי בש, עמרית ינילוב ויואב סיב, אילן לשם הופיע ברסיטל משלו (1988). התאורנית של מרבית המופעים האלה היתה ג'ודי קופרמן, שסיימה לימודי תאורה באוניברסיטת תל אביב.

המחול הניסיוני האמריקני השפיע במינונים שונים על תוכניות אלה. במקרים מסוימים הורגשה השפעה חזקה של ניקולאיס וקרלסון, למשל אצל אורן, שימרון, שינפלד והמחברת, ובמקרים אחרים גברה השפעתו של קנינגהאם, למשל בעבודות של כפרי וקבוצת מאגמה. גם כוריאוגרפים ישראלים המזוהים עם הלהקות הממוסדות – בת שבע ובת דור – החלו לפקוד סדנאות יצירה בחו"ל בסגנון החדש. סיקי קול, לדוגמה, יצאה ב־1981 להשתתף בסדנת כוריאוגרפיה של קנינגהאם וקייג' באנגליה, ואליס דור־כהן השתתפה ב־1980 בסדנה של מרי לואיס וב־1985 בסדנה עם רוברט קוהאן.

בהשפעת הקשר בין קנינגהאם, קייג' וראושנברג נוצרו בארץ קשרי יצירה משותפת בין רקדנים יוצרים למוסיקאים אוונגרדיים, שעסקו במוסיקה אלקטרונית ועשו שימוש בקול וברעשים יומיומיים. כך נוצר שיתוף פעולה בין כפרי ליוסי מר־חיים ובין המחברת ליוסף דורפמן וציפי פליישר. בעקבות הסיורים המרשימים של קרלסון בישראל, הזמינה שינפלד מוסיקה אצל איגור ואקביץ (Igor Wakhevitch), ועיצוב תאורה של ג'ון דייוויס (John Davies), שהשתייכו לצוות האמנים של קרלסון.

נוצרו גם קשרים בין רקדנים יוצרים לפסלים. שינפלד עבדה עם זיוה ליבליך, המחברת עם אברהם אופק ודליה מאירי. חפצים כיכבו בכל העבודות של המחול ה"אחר" כחלק מניסיון ליצור לקסיקון תנועה חדש. מנין נבעה הלהיטות של המחול האחר להשתמש בחפצים? לטענתי, התשובה טמונה בחיפוש אחר תנועה אחרת, שונה מזו שאפיינה את גרהאם ותלמידיה. היוצרים העצמאים חיפשו כיוונים חדשים בתוך הוואקום הגדול שיצרה ההתנגדות לכל מה שהתחנכו עליו. החפצים נתנו מענה ראשוני לצרכים אלה. המפגש עם החפץ לא היה מחקר, שפירושו ניתוח שכלתני של הניסיון האמפירי, אלא יותר חקירה שהיא בבחינת הזמנה לשיתוף פעולה. בניגוד לתפיסה של המחול הפוסט־מודרני, ששאפה לאפשר לכל מדיום לשמור על עצמאותו, בישראל נולד מפגש של שילוב אמנויות תנועה (Gesamtkunstwerk), בדומה לגישתם של אמני המחול הפוסט־מודרני המטפורי. השימוש הרב באביזרים קישר בין המחול ה"אחר" למיצג, שנולד בארץ ב־1977. רקדנים־יוצרים לקחו חלק באירועים של אמנות פלסטית תחת כיפת השמים, כמו בפסטיבלים בניצנה או בתל־חי. כך עשו המחברת ותיאטרון מחול רמלה באירועים על שפת ימה של תל אביב ובתל־חי ואליס ואלי דור־כהן בגלריות ובמגדל דוד בירושלים.[2]

השימוש בחפצים ואימוץ אפיון ה"רגילות" של המחול הפוסט־מודרני דחקו הצדה את הווירטואוזיות של הרקדן, בדרך כלל לטובת תנועה מינימלית. הקטעים של תנועה נטו בתוך העבודה הצטמצמו מאוד, לטובת עולם חזותי פנטסטי ששילב תנועה וחפץ. המבקר חזי לסקלי, שסיכם את פסטיבל "גוונים במחול 1988", כתב: "בקושי זזים. לא אחת נוצרה התחושה שהכוריאוגרפים לא מכירים את המלה תנופה. לעתים קרובות הבמה הלא גדולה של אודיטוריום דוהל נראתה כיתומה זנוחה... יוצרי מחול מקומיים צעירים מעדיפים לא להישען על טכניקה מוכרת, ועל פי רוב הביטוי העצמי שלהם בא על חשבון הטכניקה. אליה מתייחסים כאל קבצנית טורדנית ומשליכים לעברה מדי פעם צעד מבוצע כהלכה, כדי לסתום את פיה התובעני. היוצר הצעיר אינו תאב משמעת, שלא לדבר על משמעת פרוסית כמו זו שהבלט הקלאסי דורש. חזון כמעט אחרית הימים: ברחוב שינקין נפתח סטודיו לבלט קלאסי והוא שיחת היום בקפה תמר" (*העיר*, תל אביב, 8.7.1988). גם המבנה הקלאסי של חלוקת זמן היצירה להתחלה, אמצע וסוף, או מבנים מוסיקליים אחרים ששימשו מודל בעבר, פינו את מקומם למבנה גמיש של רצף של מיני סצינות שבהן היתה זרימה ממטפורה אחת לאחרת, במידה רבה בהשראת קרלסון ובאוש.

מורים שהתמחו בטכניקה של קנינגהאם הוזמנו בקילוח דק ללמד באולפן בת־דור ובלהקת בת שבע, אבל הטכניקה עצמה לא נקלטה. אישית, כרקדנית מודרנית שגדלה על ברכי גרהאם, חשתי קושי להפנים את שפת התנועה של קנינגהאם, החפה מדרמטיות ומאינדיווידואליזם, על שינויי הכיוונים ומגוון האורכים של התיבות המוסיקליות.

עידוד לעשייה בתחום המחול ה"אחר" בראשית הדרך נתנו סיורים של להקות מארה"ב. ב־1977 הגיע קנינגהאם למסע הופעות בישראל, והעיתונות מלאה כתבות על תפיסת העולם של הסוגה שהנהיג ועל הקשר היצירתי שלו עם המלחין ג'ון קייג' והפסל רוברט ראושנברג. באותה שנה באה לישראל גם קרלסון עם "סדנת המחקר שליד האופרה בפריז" בתוכניתה *הזה, ההוא והאחר*. הקהל הישראלי התפעם מהיופי החזותי שהיא יצרה, שהשרה אווירה של פנטזיה, מהלקסיקון התנועתי שלה ומהשימוש החדשני בתאורה ובאביזרים. יצירותיה התקבלו בהתלהבות גדולה. להקתו של ניקולאיס הגיעה לסיור בארץ ב־1980, במסגרת פסטיבל ישראל. שנה לאחר מכן באה לתל אביב מרדית מונק, מהדמויות המרכזיות של המחול הפוסט־מודרני המטפורי, והעבירה סדנה

משותפת לרקדנים ולשחקנים. המוסיקה הווקלית שלה הפכה לפופולרית באולפני המחול. הרקדנית והכוריאוגרפית קיי טאקיי, המזוהה גם היא עם המחול הפוסט־מודרני המטפורי, העמידה עם הלהקה הקיבוצית את עבודתה *אור* (1982), שבה נעשה שימוש עשיר באבנים. גם הבמאי הבריטי לינדסי קמפ (Lindsy Kemp) העביר סדנה לרקדנים (1982), במסגרת "גוונים במחול" הראשון ברמלה.

על השינוי שהתחיל להסתמן במפת המחול בעקבות החשיפה למחול הניסיוני האמריקני כתב מנור (1981, עמ' 7): "בשנים האחרונות חל שינוי ברצון להתמסד... בצד הלהקות המרכזיות מופיעים אמני מחול – יוצרים ומבצעים – שעיקר עיסוקם ביצירה העצמית... לפני כשבע שנים פרסמתי כתבה (*במה*, 58-57, אביב 1973) ודרשתי ממשרד החינוך והתרבות שייטול על עצמו את מלוא האחריות לייסד תיאטרון־מחול לאומי. אבל כיום איני סבור שריכוזיות היא התשובה ההולמת... הדצנטרליזציה דווקא היא המעשירה את הנוף האמנותי. מתבקשת, אפוא, שימת דגש על יצירה ולא על הביצוע. דרושים תקציבים, אך יותר מהם נחוצה גם אווירה של עידוד... הסימנים מלמדים, שאנו מצויים בתהליך של התפתחות. המחול הישראלי מצוי בתחילתה של דרך שסיכוייה גדולים". ב־1982 הוקמה במת "גוונים במחול", שבאה לתת מענה לעשייה הגוברת של המחול ה"אחר".

טבלת האפיונים של המחול הניסיוני האמריקני והמחול ה"אחר" בישראל

הטבלאות שלהלן מאפשרות השוואה בין זרמים שונים של המחול הניסיוני האמריקני והמחול ה"אחר" בישראל. כל טבלה מוקדשת לאפיון ראשי של המחול הפוסט־מודרני ולרשימה של תת־אפיונים הנובעים מתוכו. בטור השני ובטור השלישי ממוקמים זה לצד זה המחול הפוסט־מודרני האנליטי ומרס קנינגהאם, בגלל הקרבה הרעיונית ביניהם המצריכה חידוד ההבדלים. בטור הרביעי ובטור החמישי ממוקמים ניקולאיס והמחול הפוסט־מודרני המטפורי, שפרץ כמעט 20 שנה אחריו. לטענתי, קיימת ביניהם קרבה הראויה לחידוד. בטור השמאלי ממוקם המחול ה"אחר" בישראל וכך ניתן לערוך חתכים ולראות מה אימץ ומה דחה, במה הוא דומה לזרמים שבטבלה והיכן הוא נבדל מהם. הטבלאות פתוחות לשינויים ואינן מתיימרות להציג את כל האפיונים.

במסגרת מצומצמת זו אין באפשרותי לפרט את הבחירות שעשיתי בטור של המחול ה"אחר" בישראל. דיון מפורט מובא בתיזה שלי, שבה אני מנתחת, בסיוע מודל האפיונים, עבודות מחול "אחר" נבחרות מהשנים 1977-1981[3]. הקוראים מוזמנים לעיין בתיזה (אשל, 2003).

סיכום

מתוך רשימות האפיונים עולה שהמחול ה"אחר" בישראל אימץ רק חלק מהאפיונים של המחול הניסיוני האמריקני, בעוד שאחרים נדחו. היוצרים הישראלים העדיפו את המחול הפוסט־מודרני

אפיון הנגד	פוסט-מודרני אנליטי	מרס קנינגהאם	אלוויין ניקולאיס	פוסט-מודרני מטפורי	מחול "אחר" בישראל
קנונים	נגד	חלקי	חלקי	חלקי	חלקי
תיאטרליות	נגד	נגד	בעד	בעד	בעד
מסר	נגד	נגד	נגד	חלקי	חלקי
עלילה	נגד	נגד	נגד	חלקי	חלקי
וירטואוזיות	נגד	חלקי	נגד	חלקי	חלקי
עומס (כניגוד לנזיריות)	נגד	נגד	בעד	חלקי	חלקי
מיזוג אמנויות	נגד	נגד	בעד	בעד	בעד
רגש	נגד	נגד	נגד	חלקי	חלקי
מבנה מסורתי	נגד	נגד	נגד	חלקי	חלקי
ליטוש	נגד	בעד	בעד	בעד	בעד
טכניקה	נגד	בעד	בעד	בעד	בעד

אפיון הגילוי	פוסט-מודרני אנליטי	מרס קנינגהאם	אלוויין ניקולאיס	פוסט-מודרני מטפורי	מחול "אחר" בישראל
שפת תנועה אישית	בעד	בעד	בעד	בעד	בעד
יצירה תוך מפגש ראשוני במופע	בעד	בעד	נגד	נגד	נגד
אימפרוביזציה	בעד	בעד	בעד	בעד	בעד
מתוך מגבלה	בעד	בעד	בעד	חלקי	בעד
מקריות כשיטה	בעד	בעד	נגד	נגד	חלקי
אובייקטיביות (ריחוק)	בעד	בעד	בעד	חלקי	חלקי
מבנה זמן "שטוח"	בעד	בעד	בעד	בעד	בעד
קולאז' מוסיקלי	חלקי	חלקי	חלקי	בעד	בעד
חזרה (repetition)	בעד	נגד	נגד	חלקי	חלקי
באמצעות חפצים	בעד	בעד	בעד	בעד	בעד
ליצור ו"לזרוק" (חד־פעמיות)	בעד	נגד	נגד	נגד	נגד

אפיון השוויון	פוסט־מודרני אנליטי	מרס קנינגהאם	אלווין ניקולאיס	פוסט־מודרני מטפורי	מחול "אחר" בישראל
בשימוש בחלל	בעד	בעד	נגד	נגד	נגד
בתהליכי יוצר ורקדן	בעד	חלקי	חלקי	חלקי	חלקי
להקת קולקטיב	בעד	נגד	נגד	נגד	חלקי
בין חלקי הגוף	בעד	בעד	נגד	נגד	חלקי
בין המינים	בעד	בעד	בעד	נגד	חלקי
בין האמנויות (עצמאות)	בעד	בעד	נגד	נגד	נגד
בין האמנות לחיים	בעד	חלקי	נגד	נגד	נגד
בין אמנות עילית לפופולרית	בעד	בעד	נגד	בעד	בעד

אפיון הרגילות	פוסט־מודרני אנליטי	מרס קנינגהאם	אלווין ניקולאיס	פוסט־מודרני מטפורי	מחול "אחר" בישראל
לקסיקון תנועה יומיומי	בעד	חלקי	חלקי	חלקי	חלקי
של המבצעים	בעד	נגד	נגד	נגד	בעד
במקום המופע	בעד	חלקי	נגד	נגד	בעד
בלבוש	בעד	נגד	נגד	נגד	חלקי
במבנה הגוף	בעד	נגד	חלקי	חלקי	בעד
באיכות הביצוע	בעד	נגד	נגד	נגד	נגד

המטפורי על פני שאר הגרסאות, ובעיקר על פני הגרסה האנליטית של המחול הפוסט־מודרני.

ההשפעה של קנינגהאם היתה בעיקר בתחום הרעיוני, כחלק מהתפיסה של המחול הפוסט־מודרני האנליטי. למרות ההערכה הרבה ללקסיקון התנועה שלו, לא היה רצון להחליף את לקסיקון התנועה של גרהאם בלקסיקון חדש, שנראה בעיניים ישראליות מרוחק ומנוכר, אלא לאמץ את "רוח החופש" של המחול הניסיוני האמריקני. הכלים ל"גילוי" אומצו במינונים שונים והיו מקור עשיר להתנסויות, כדי ליצור לקסיקון תנועה אישי שיתאים לאישיותם של הרקדנים / היוצרים המקומיים, שביקשו לשזור בעבודותיהם חוטים, גם אם חלקם סמויים, של פנטזיה ומסר. לפיכך אומצו התיאטרליות והוויזואליות של ניקולאיס והמחול הפוסט־מודרני המטפורי בהשראת קרלסון. אין מדובר בחזרה למתכונת המוכרת של המחול המסורתי, הנושא מסר ספרותי ודרמטי, אלא בהטמעה במינון מבוקר של הפשטה וריחוק בעזרת כלי יצירה שהעניק המחול הניסיוני האמריקני.

במחול ה"אחר" בישראל, אפיון ה"שוויון" הפיל את חומת ההפרדה בין כוריאוגרפים לרקדנים המבצעים ועודד את התופעה של רקדנים היוצרים את עבודותיהם. גם במקרים שבהם כוריאוגרפים עבדו עם רקדנים, התנהל תהליך היצירה בדרך של הנחיות ובשיתוף פעולה יצירתי עם הרקדנים, שלימים הפכו ליוצרים בזכות עצמם. בתחילה מרבית מופעי המחול ה"אחר" היו רסיטלים של רקדנים / יוצרים ובהמשך הועלו מופעים של קבוצות העובדות כפרויקטים. הניסיון היחיד לעבוד כקבוצת קולקטיב, בתיאטרון מחול רמלה, לא עלה יפה.

אפיון ה"רגילות" של המחול הפוסט־מודרני זכה להתייחסות כפולה. מצד אחד היתה פנייה לתנועה יומיומית "רגילה", אבל מהצד האחר החומר ה"רגיל" קיבל טיפול אמנותי וליטוש טכני. רוב רקדני המחול ה"אחר" בארץ היו בעלי רקע מקצועי וה"רגילות" הוארה באינטימיות, בנגיעות דקות במחוות גוף, במבטים ובהקשבה לרצון הגוף באיכות שאפשר לכנות "סופר רגילות", המחפשת מכמנים של קסם בתוך ה"רגילות". לעומת זאת, ה"רגילות" באה לידי ביטוי בלבוש: דחיית הטייטס לטובת לבוש יומיומי אבל מעוצב ובדחיית איפור תיאטרלי לבמה.

כמו הזרמים השונים במחול הניסיוני האמריקני, חיפשו היוצרים / הרקדנים הישראלים שפה אישית משלהם, עשירה יותר מהשפה של המחול הפוסט־מודרני האנליטי. ייתכן שהסיבה לכך היתה שמרבית הרקדנים היו מרקע מקצועי, אבל בה בעת לא נוצר לקסיקון תנועה דומה לזה שיצר קנינגהאם.

בהשראת המחול הניסיוני האמריקני פנו היוצרים בארץ למלחינים עכשוויים של מוסיקה אלקטרונית בישראל והתעורר עניין במוסיקה אוונגרדית בכלל. המבנה המוסיקלי המסורתי נדחה ואילו הסטרוקטורות החלופיות של המחול הפוסט־מודרני האנליטי לא באו לידי ביטוי. המוסיקה שנוצרה שימשה יותר אמצעי ליצירת אווירה, כמו במרבית העבודות של המחול הפוסט־מודרני המטפורי, במיוחד של קרלסון.

בניגוד למחול הפוסט־מודרני האנליטי, היוצרים / הרקדנים שעסקו במחול "אחר" בישראל ביקשו ליצור רפרטואר ולכן שקדו על ליטוש של העבודות לכלל יצירה, גם במסגרת ה"רגילות". בניגוד לקנינגהאם, לניקולאיס ולחלק מעבודות המחול הפוסט־מודרני המטפורי, הרקדנים / היוצרים של המחול ה"אחר" בישראל לא העבירו יצירות לביצועים אחרים.

היוצרים העצמאים הישראלים אימצו בחום את המודל של קשר בין המחול ה"אחר" למלחין ופסל, דוגמת הקשר בין קנינגהאם, קייג' וראושנברג, אבל לא שמרו על ה"עצמאות" של כל תחום אמנותי. נהפוך הוא, נעשה שימוש עשיר בחפצים ובתאורה בהשראת ניקולאיס, קרלסון והמחול הפוסט־מודרני המטפורי כדי ליצור תיאטרון טוטלי. עם זאת, השימוש הנרחב באביזרים הרחיק את המחול מהצגת יכולת טכנית וקירב אותו למיצג, שבו התנועה מאופיינת במינימליזם עד כדי דלות תנועתית, אך עורר הסתכלות טוטלית מסקרנת של מפגש גוף וחפץ. השילוב של המחול ה"אחר" במיצגים התקבל בברכה והדגיש את פערי הביצוע בין אנשי מחול לבין אמני מייצג שאין להם רקע.

לטענתי, התרומה הגדולה של המחול הניסיוני

למחול ה"אחר" בישראל אינה טמונה במדידת סך הפרטים או האפיונים שאומצו או נדחו, אלא בלגיטימציה שניתנה ליצירה "אחרת", ששחררה את המחול מצנטרליזציה ומהתמסדות. המחול הניסיוני הביא לפריצת הפרינג' ועודד יצירתיות בקרב רקדנים, שעד אז הוכשרו כ"כלים מבצעים". האפיונים הרבים והאפשרויות ה"פרקטיות" הרבות של חיפוש שמציע ה"גילוי" עוררו התפרצות של עבודה ניסיונית לחיפוש אישי. בכך תרמו המחול הניסיוני, וקנינגהאם כאחד מאבותיו הרוחניים, לגילוי עצמי בתפיסות עולם אוונגרדיות לזמנן, שבהמשך עתיד היה להצמיח פריחה של יצירה מקומית במחול שאנו עדים לה כיום.

ביבליוגרפיה

אשל, רות. "התמסדות וצנטרליזציה: מחול בישראל 1964-1977", *מחול עכשיו*, גיליון 6, 2001, עמ' 4-13. גם באנגלית.

_____. תיאטרון־תנועה בישראל 1991-1978, תיזה לתואר שלישי, אוניברסיטת תל אביב, הפקולטה לאמנויות, אוקטובר 2003. ראו: Primage.tau.ac.il/libraries/theses/humart/free/1554491_abh.pdf

_____. "המרד הגדול והשיבה אל השורשים – השפעת מחול ההבעה על תיאטרון־התנועה בישראל", *מחול עכשיו*, גיליון 10, 2003, עמ' 10-17. גם באנגלית, עמ' 50-55.

_____. "מיר'לה שרון: הריקוד הוא מין ישות מיוחדת של חיים", *מחול עכשיו*, גיליון 12, 2005, עמ' 20-26.

_____. "תמ"ר רמלה [תיאטרון מחול רמלה]", *מחול עכשיו*, גיליון 13, 2005[ב], עמ' 62-69.

לנד, רונית. "להקת בת שבע 2 כלהקה ניסויית", *שנתון מחול בישראל*, 1977, עמ' 13-15.

מנור, גיורא. "מצב המחול בישראל 1980", *שנתון מחול בישראל*, 1981, עמ' 5-8.

Banes, Sally. *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance,* Boston: Hougton Mifflin Company, 1980.

_____. Democracy`s Body: Judson Dance Theater, 1962-1964. Durham and London: Duke University Press, 1993.

_____. "Terpsichore in `Sneakers`, High Heels, Jazz Shoes and On Pointe: Postmodern Dance Re-visited," in *Writing Dancing in the Age of Postmodernism,* New England, Hanover and London: Wesleyan University Press, 1994.

_____."The Grand Union: The Presentation of Everyday Life as Dance", Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance, pp. 19-203.

_____. "Postmodern Dance", Hans Bertens & Douwe Fokkema (eds.,), *International Postmodernism,* Amsterdam: Utrecht University, 1997.

Cage, John. *Silence.* Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1968.

Jencks, Charles. *What is Post-Modernism?* London: Academy Editions. New York: St. Martin`s Press, 1986.

Copeland, Rogers. "Postmodern Dance, Postmodern Architecture, Postmodernism", PAJ 19, 1983.

_____. "The Politics of Perception", *New Republic,* 11/17/17 Reviews (1980): 26.

Connor, Steven. *Postmodernist Culture – An Introduction to Theories of the Contemporary,* Oxford: Basil Blackwell, 1989.

Cohen Marshal and Copland Rogers. "Genre and Style", Cohen & Copland (eds.), *What is Dance? Reading in Theory and Criticism,* Oxford: Oxford University Press, 1983.

Cunningham, Merce. "Space Time and Dance", *New York Transformation,* Vol I, No 3, 1952.

Daly, Ann (ed.),"Postmodern Dance," *TDR* 65, Spring 1992.

Greenberg, Clement. "The New Sculpture Theatre", Reprinted in Art and Culture", Boston: Beacon Press, 1961.

Halperin, Anna. "What Else Is There?" in Ann Daly (ed.), "What Has Become of Postmodern Dance?" *TDR*, 65, 1992, pp. 3-52.

Ramsay, Burt. *Alien Bodies,* London and New York: Routledge, 1998.

Sayre, Henry. *The Object of Performance: The American Avant-Garde since 1970,* University of Chicago Press, 1989.

Kostelanetz, *The Theatre of Mixed Means,* New York: The Dial Press, 1968.

_____. (ed.,) *Merce Cunningham - Dancing in Space and Time*, Chicago: A Cappela Books, 1987.

Tharp, Twyla. *Push Comes to Shove,* New York: Bantam Book, 1992.

Siegel, Marcia. "Come in, Earth, Are You There?" in *The Vanishing Point,* Dutton: N.Y: Saturday Review Press, 1972.

_____. *The Tail of the Dragon*, Durham and London, Duke University Press, 1991.

Jordan, Stephanie. *Striding Out: Aspects of Contemporary and New Dance in Britain,* London: Dance Books, 1992.

הערות

[1] הרסיטל של כפרי הורכב מעבודותיה ובביצועה, וכלל גם שתי עבודות שיצרו בשבילה אורה ברפמן וארלה רותם.

[2] למשל, תיאטרון מחול רמלה הופיע בחוף תל אביב עם *מפגש בים* (1983) מאת אמיר קולבן ובאירוע תל־חי עם *ויה דולורוזה* (1983) מאת קולבן; אליס ואלי דור־כהן הופיעו עם *דגלים קרועים* (1980) ו*אישה צלובה* (1984) בגלריות בירושלים ועם *זירת התרנגולים* (1985) תחת כיפת השמים במגדל דוד. המחברת הופיע עם *מוטו פרופריו* מאת רונית לנד (1978) ו*ענפים מחותלים* (1983) מאת המחברת בשיתוף הפסלת דליה מאירי בגלריות מוזיאון תל אביב, *גלימה לסקילה עצמית* (1981) מאת המחברת בשיתוף עם הפסל אברהם אופק בגלריית עין חרוד (1982) ועם *צמר וברזל* עם הפסלת דליה מאירי בניצנים (1986); רנה שינפלד העלתה עם הסדנה שלה את *פיסול על קיר* (1982) בחזית מוזיאון תל אביב.

[3] העבודות שנותחו הן *כותרות נזכרות* (1977) מאת רות זיו־אייל, *דיוקן של דמגוג* (1977) מאת רחל כפרי, *פחים ושיער* (1979) מאת רנה שינפלד, *גלימה לסקילה עצמית* (1980) מאת רות אשל.

ד"ר רות אשל חוקרת מחול, כוריאוגרפית ורקדנית. הופיעה ברסיטלים של "מחול אחר" בשנים 1977-1986 ובתוכניות שהעלתה בבתי ספר במסגרת נוער מוסיקלי (1978-1989), מחברת הספר *לרקוד עם החלום – ראשית המחול האמנותי בארץ ישראל 1920-1964,* תחקירנית הספרייה למחול להקמת ארכיון התיעוד של המחול בישראל (1987-1991), עורכת שותפה של כתב העת *מחול בישראל* עם גיורא מנור (1991-1998), עורכת *מחול עכשיו* (החל מ-1993 ואילך). בעלת תואר שלישי מאוניברסיטת תל אביב, הפקולטה לאמנויות, בנושא "תיאטרון-תנועה בישראל 1976-1991", מבקרת מחול של עיתון *הארץ* החל מ-1991. מנהלת אמנותית וכוריאוגרפית של להקות המחול האתיופיות אסקסטה וביתא, כותבת ספר על התפתחות המחול בישראל.

לאחר הופעותיה בתוכנית הראשונה של "הקבוצה הקאמרית" (כפי שכינתה את קבוצת הריקוד הניסיונית שהקימה), בשנות ה־50, נועה אשכול לא המשיכה להופיע. מי שזוכר אותה רוקדת התרשם מהריכוז המוחלט שעטף אותה וכאילו ניתק את הרקדנית מהפרעות הסביבה, וגם מהחן ומהכוח, מהקלות ומהחוזק שהיו בתנועה שלה.

הניסיונות לתאר איכויות של תנועה יוצר בהכרח סתירות מסוג זה. למה מתכוונות המלים?

שמץ מהדימויים שבהם השתמשה אשכול אפשר למצוא, אולי, באיכויות התנועה של מריונטות, שעוררו בה הערצה. מורתה תהילה רסלר היא שהפנתה את תשומת לבה אליהן. ייתכן שאשכול חשבה על הדימויים האלה בעקבות המסה של היינריך פון קלייסט *על תיאטרון המריונטות*, שבה המספר מדווח על שיחה עם חבר: "... המחוות האילמות של הבובות העניקו לו סיפוק רב, והוא ואמר לי חד וחלק שכל רקדן המבקש ללטש את האמנות שלו יכול ללמוד מהן המון." (תרגום: ג' שריג). אשכול רמזה על מאמר זה ובין אם במתכוון בין אם לאו, אימצה הלכה למעשה את התפיסה התנועתית שמתוארת בו.

סוגי התנועה שמשכו אותה עשויים לספק מפתח להבנת תפיסת עולמה. בשנת 1950 הפנה ד"ר משה פלדנקרייז את תשומת לבה לאמנות הג'ודו. פלדנקרייז היה אמן בתחום זה והם השתתפו באירוע ברואיל אלברט הול בלונדון, שבו ג'ירו קואיזומי הציג את עקרונות הג'ודו. אשכול הוקסמה גם מהתנועות שמאפיינות את הטאי צ'י צ'ואן. ההתפעלות לא היתה קשורה לאופנה, מפני שבאותן שנים אומנויות הלחימה של דרום מזרח אסיה עוד לא היו פופולריות במערב. יש להניח שהעניין שלה באומנויות אלה מתקשר לרעיונות שמצאה במאמר של פון קלייסט על תנועה חסרת מאמץ, לכאורה, הדומה לזו של תנועת מטוטלת.

אשכול ראתה במוסיקה מודל לאמנות טהורה, עצמאית ובלתי תלויה. היא חיפשה איכויות דומות גם בתנועה, מתוך ניצול מרבי של אפשרויות הגוף. כוריאוגרפים בודדים אחרים חיפשו אחר טוהר תנועה וחופש המצאה, והבולט בהם היה מרס קנינגהאם. מסקרן להשוות בינו לבין אשכול. שניהם חיפשו תנועה טהורה, שמושפעת מהמוסיקה אך לא תלויה בה, שדוחה סיפורים ותוספת משמעות, דוחה תיאטרליות ומחפשת אחר דיוק וגילוי של מה שטרם נוסה. למרות הזהות בנקודת המוצא הרעיונית שלהם, המסלולים השונים שבהם הלכו שני היוצרים עשויים לעורר תהייה בדבר עצם קיומו של מרכיב משותף. במאמר זה נתבונן מקרוב באופנים השונים שבהם תירגמו את מחשבותיהם, כדי לשקף את צרכיהם.

קנינגהאם לא דחה ליווי מוסיקלי או קולי ליצירותיו. הוא שיתף פעולה עם קומפוזיטורים, ובמיוחד עם ג'ון קייג'. כל אחד מהם עבד כאמן עצמאי וגם אמצעי ההבעה שלהם היו עצמאיים. כלומר, התנועה לא הותאמה למוסיקה והמוסיקה לא תאמה את הכוריאוגרפיה. הם הסכימו מראש על "מבנה ריתמי" הקשור למשכי זמן, ולאחר מכן יצר כל אחד מהם בנפרד. התנועה והמוסיקה נפגשו לראשונה לאחר שכל אחד מהם השלים את יצירתו. המפגש שנוצר היה בלתי צפוי. מאוחר יותר תיאר קאנינגהאם גישה זו כהענקת תחושת חופש, שלוותה בביטחון שנבע מהידיעה לאיזו נקודה יגיע ביחס למבנה המקצבי שהוסכם מראש.

הרקדנים של קנינגהאם הורגלו להופיע, בלי להתבלבל כששמעו את המוסיקה לראשונה בזמן האירוע או המופע, כמו אנשים המנהלים שיחה בלי שיהיו מוטרדים מרעש התנועה בכבישים הסמוכים. הרעיון היה ליצור בדרך זו שילובים או מפגשים חדשים של צליל ותנועה, שאולי אי אפשר היה לחשוב עליהם או לתכנן אותם מראש. שיתוף הפעולה בין קייג' וקנינגהאם הביא לאימוץ שיטת "התהליכים האקראיים" בתנועה ובמוסיקה ובצירוף של שניהם. הרעיון היה ליצור בדרך זו מפגשים וצירופים שעדיין לא נוסו.

קנינגהאם אימץ טכניקה של "אקראיות" ונעזר בספרות הקלאסית של איי צ'ינג (I ching), טקסט עתיק של צירופים ושילובים, שאליו ניתן לפנות בשאלה בעזרת יישום מספרים אקראיים הנותנים תשובה לקביעת סדר של משפטים תנועתיים, הצבת הרקדנים ומרכיבים נוספים ביצירות.

אשכול, לאחר שסיימה את לימודיה, לא השתמשה בליווי מוסיקלי לריקודים שיצרה מפני שראתה בו הסחת דעת מהתנועה. העניין שלה במוסיקה בא לידי ביטוי בהשראה ששאבה מהמוסיקה הסריאלית של אמצע המאה ה־20, שנחשבה אוונגרדית בזמנה. היא שאפה לאמנות תנועה אוטונומית לגמרי, שבה המודל להשראה היה המוסיקה כאמנות טהורה המייצגת אך ורק את עצמה והכתובה באובייקטיביות באמצעות תיווי.

אשכול הגיעה למסקנה שהריקוד לא יוכל להיות אמנות עצמאית עד שלא תיווצר מערכת כתיבה ותיווי שתאפשר לכוריאוגרף חשיבה במונחים אובייקטיביים על החומרים שמהם הוא יוצר, כפי שעשו קומפוזיטורים במשך מאות בשנים. רסלר היתה זאת שסיפרה לה על קיומו של כתב תנועה ויעצה לה לנסוע לאנגליה וללמוד אצל רודולף פון לאבאן. אשכול נוכחה שהגישה שלו לכתיבת תנועה (Laban Notation) לא מספקת אותה, מכיוון שלא סברה שהיא מתאימה לשמש כלי לחיבור יצירות מחול. בהמשך פיתחה עם אברהם וכמן את כתב התנועה אשכול וכמן (EWMN), שהתבסס על סמלים לתנועות פיסיות שאותן אפשר להגדיר במדויק.

קנינגהאם, כמו אשכול, התרחק מהקונוונציונלי והמוכר וחיפש אחר החדש. כאשר פגש את תוכנת המחשב lifeforms (שמאוחר יותר נקראה DanceForms), הוא אימץ אותה ככלי לחקירה ולקומפוזיציה. גם כשנעזר בתוכנה השתמש בשיטת "המהלכים האקראיים" כדי לגלות משפטי תנועה ודרכים חדשות לתנועה.

קנינגהאם הרכיב פוזיציות ואיפשר לתוכנה לחברן ברצפים שהוא לא שיער מראש. השימוש בתוכנה הגביר את מורכבות הקומפוזיציות ומילא תפקיד חשוב של חיפוש חופשי, חדשני ומדויק. הוא לא הציג את התוצאות על המחשב לפני הרקדנים, אלא למד לבצע את היצירות בעצמו בסטודיו ורק אז הדגים את החיבור לרקדניו.

שיטה זאת גם היתה אמצעי להרחבת גבולות התנועה של הגוף. תמיד התגלו אפשרויות חדשות, אבל היה קושי ללמד אותן. קנינגהאם לא האמין שהתוצאות יכולות להיות מקודדות, אלא על ידי הגוף עצמו. בניגוד לאשכול, הוא לא ניתח את מגוון האפשרויות החדשות.

אשכול ראתה בשימוש ב"אקראיות" אמצעי שממעיט, עד כדי נטרול, מכוחו של האמן לבחור ולהחליט, ואימצה לעומק גישה של רדוקציה. ניתוח התנועות, המשמש בסיס ל־EWMN, מזהה ומכמת את מרכיבי התנועה הבסיסיים של הגוף האנושי. הגדרה וזיהוי אלה מאפשרים אין סוף אופנים לחבר בין מרכיבי התנועה. היא השתמשה בשיטות כמו סריאליזם לחקירה שיטתית ולחיבורים חדשים של חומרים תנועתיים.

קנינגהאם לא השתמש במערכת מקיפה של סמלים בכתב תנועה. הוא בנה סימונים של פיגורות "מקלוניות" ברצפי תנועה, לפעמים עם רמזים רגשיים – אבל אלה נועדו לעיניו בלבד. הוא לא דחה את הסימול על ידי דמויות "מקליות", אבל העדיף גישה ויזואלית. הוא האמין שהסמלים והצפייה הוויזואלית יחדיו יעניקו לכתב "חיים", ולפיכך לא עסק בניסיונות ליצור קומפוזיציה באמצעות שימוש בסמלים בלבד. כמו כן, הניסיון לרשום את הריקודים שלו ב־Laban Notation נכשל בגלל הקשיים שהתעוררו עקב מורכבות התנועה והשינויים הפתאומיים בה, אף על פי שקנינגהאם טען שבהמשך תקלות אלה טופלו.

אשכול התעניינה פחות בהקשרים סמנטיים ויותר בהקשר של התנועה בזכות עצמה, נקייה מאפקטים תיאטרליים. "הריקוד הקאמרי לא מתאר

אשכול, קנינגהאם, קלייסט

נועה אשכול Noa Eshkol

ג'ון הריז

סיפור עלילה ואינו מפרש יצירה מוסיקלית. הוא אינו נסמך על מדיות נוספות כמו תפאורה ותלבושות ובכך הוא נבדל מהריקוד התיאטרלי. ויתור זה על אלמנטים תיאטרליים... נבחר בכוונה כדי להכריח אותנו להתעמת עם החומר עצמו ולהכריח אותנו להתמודד עם ארגונו... ולחבר ריקודים בדרך הנובעת מטבע החומר עצמו" (מתוך התוכנייה שליוותה הופעות באוניברסיטאות בארצות הברית ובפלייס בלונדון, 1969).

כשקנינגהאם נשאל אם ליצירות שלו יש סיפור או משמעות, תשובתו היתה חד משמעית: "לא!" הוא הסביר שלתנועה עצמה יש חיות כה גדולה, שהיא אינה נזקקת לשום סיוע נוסף, גם אם היא עשויה לקשור קשרים עם מרכיבים נוספים.

סמנטיקה: סיפורים ומשמעויות נתפסו בעיני קנינגהאם כבלתי נחוצים, ואילו אשכול ראתה בהם הסחת דעת ממש, אף על פי ששמות היצירות שלה מרמזים על תוכן ספרותי או הקשרים מוסיקליים. בעוד קנינגהאם השתמש במוסיקה ובקול לצד ריקודיו (אכן, לא בדרך קונוונציונלית), בתלבושות ובתפאורות ובסרטוני וידיאו, שללה אשכול מכל וכל את השימוש באלמנטים אלה.

אשכול וקנינגהאם לא הגבילו את המופעים שלהם לבמת התיאטרון. רק בגלל צירוף מקרים ההופעה הראשונה של קבוצת הריקוד הקאמרי של אשכול התקיימה על במה מאולתרת בחדר האוכל, שעדיין היה בבנייה, בקיבוץ דגניה ב' בתחילת שנות ה־50, ואילו ההופעה הראשונה של קנינגהאם, ג'ון קייג' ורוברט ראושנברג היתה בחדר האוכל של מכללת בלייק מאונטיין בצפון מדינת קרולאינה בשלהי שנות ה־50.

השימוש של קנינגהאם בטכנולוגיה ובמרכיבים אמנותיים אקראיים איפשר גילוי של צירופי משפטים לא מוכרים. הוא קרא לכך "מבנה של אנרכיה". כל זה לא הוביל לניתוח סיסטמטי של התנועה האנושית, וכאן, כנראה, טמון ההבדל בין השניים: קנינגהאם ואשכול חיפשו אחר החדש והבלתי שגרתי בתנועה, אבל שיטות החיפוש שלהם היו שונות לגמרי. קנינגהאם חיפש צירופים חדשים והשתמש בשיטות של "אקראיות", שלא נבעו ישירות מתוך התנועה ובכך אולי הוחמצו צירופים חדשניים.

אשכול ראתה באימפרוביזציות אקראיות ויתור של הכוריאוגרף על כוח הבחירה. לשיטתה, ראייה ניתוחית אבחנתית של תנועת הגוף ומרכיביה יכולה להוביל לדרכים מגוונות של חיבור תנועתי, למשל לפי מבנים סריאליים השאולים מהמוסיקה. התכלית היא חקירת האפשרויות של מבנים וסדרים. תהליכים אלה מנוטרים וכתובים בכתב תנועה, כפי שחוקר מסמן את תגליותיו על המפה.

קנינגהאם קידם את הגישה של "גילוי החדש" וסירב לסגור אופציות, מתוך תפישה שתמיד יש "עוד" משהו שלא מוכר. אשכול חיפשה את הידע אשר יאפשר להשיג את התנועה האינטואיטיבית, ההרמונית והחיננית של הגוף האנושי באמצעות ההכרה המדויקת והאובייקטיבית של תנועת הגוף. פון קלייסט האמין שהתקווה הגדולה של האנושות היא קידום הידע הטוטלי. העבודה של אשכול המשיכה להיות חפה מ"רגשנות מזויפת", כפי שכינה זאת פון קלייסט, ומכל מרכיב שעשוי "לזהם" את התנועה הטהורה.

המסירות הבלתי נלאית למבנים מתוכננים שמורכבים מאלמנטים מדויקים הביאה לפריחה חדשנית וייחודית – כפי שאומר חברו של פון קלייסט במסה: "כך חוזר החן ומופיע שוב כאשר הידע כאילו נעלם באינסוף. החן מופיע בצורתו הטהורה ביותר באותה צורה אנושית, שאין לה שום מודעות, או שהמודעות שלה היא אינסופית". (ג' שריג)

ג'ון הריז פגש את נועה אשכול לראשונה ב־1948. הוא הפך לבן־שיחה בדיונים, לתלמידה הראשון ולחבר לעבודה. השתתף בהכנת הספר הראשון על כתב התנועה אשכול־וכמן, בניסוח הטקסטים ובעיצוב האיורים במרבית הפרסומים בנושא. היה חבר בקבוצת "ריקוד קאמרי" הראשונה של אשכול. בשנות ה־60 של המאה ה־20 החל ליישם את כתב התנועה באמנות חזותית, כולל אמנות וידיאו מופשטת. הוא ממשיך בעבודה זו, שעליה גם כתב ספרים ומאמרים.

הערות

מקורות המידע על גישתו של מרס קנינגהאם לקומפוזיציה של מחול הם ראיונות ושיחות מוקלטות, השמורים במרכז לאמנות ווקר במיניאפוליס, 1981 ו־2009.

מקורות המידע על גישתה נועה אשכול מבוססים על הערות בספרים שפירסמה ועל שיחות אישיות רבות אתה.

המסה של היינריך פון קלייסט (1810) *על תיאטרון המריונטות* תורגמה על ידי אידריס פארי. זמינה לעיון בכתובת http://www.southerncrossreview.org/9/kleist.htm. במאמר כאן נעשה תרגום חופשי (ג' שריג) לעברית מתרגומו של אידריס פארי למאמר המקורי, שנכתב, כאמור, בשנת 1810.
http://mofetnet.macam.ac.il/FileFetcher.aspx?id=350124&imageType=courseFile

מרס קנינגהאם, הידוע והחשוב מבין חלוצי המחול הפוסט־מודרני, ניסה לפתוח את יצירתו לאפשרויות התבוננות שמעבר לתודעה הליניארית. גם ההשראה ליצירתו לא באה ממודעות מובנית, אלא מזרם תודעה שהוא מעבר למבנים סכמטיים. יש משהו בכאוס המובנה שביצירתו, שמאפשר הסתכלות פנומנולוגית, שעוסקת בתופעה החושית עצמה ואינה מחפשת אחרי משמעויות סכמטיות. את יצירותיו בנה מן ההקשרים הראשוניים של מבנה המשפט התנועתי, מקצב הנשימה ומבנה השריר וצפיפותו. המבט האובייקטיבי על תנועה אחת הוביל למבט האובייקטיבי על התנועה שבאה בעקבותיה. דמותו של הרקדן לא שימשה דמות סימבולית או נרטיבית, אלא דמות שמייצגת את המבנה, הרקמה והיכולת המוטורית של עצמה. כמו שבציור של רנה מגריט המקטרת אינה מקטרת, אלא התגלמות של פנומן חזותי שרק בחלקו מזכיר התנסויות סובייקטיביות בעבר (הסובייקטיביות מתייחסת הן להקשר האישי והן להקשר של המרחב התרבותי), כך מתייחס גם העיסוק באסתטיקה התנועתית של קנינגהאם להקשרים תרבותיים מוכרים ויכול להיות לא רלוונטי בהקשרים שזרים לנו. ריקוד של מרס קנינגהאם יוצר מרחב התבוננות פנומנלי ביכולתו להכתיב את כלי ההתבוננות בכל פעם מחדש, על ידי השתנותו הספונטנית של הרקדן שמבצע אותו.

הסימנים המילוליים שבהם אנו משתמשים להתבוננות ביצירות מחול, הם רק חלק מן הכלים שנחוצים להתבוננות ביצירתו של קנינגהאם. חשובים יותר הכלים החזותיים, שמתקיימים רק בהקשר של כאן ועכשיו. ההתנסויות החושיות והקוגניטיביות אינן חוזרות על עצמן יותר מפעם אחת ומבהירות לצופה שלמודעותו החושית אין עבר ואין עתיד. מודעותו של הרקדן הקנינגהאמי להיותו גוף זז, ללא מסיכות של משמעות חוץ־ריקודית, הוקרנה על הצופה ואיפשרה לו לצאת אל מחוץ למסגרת המימטית ולעסוק אך ורק באינטגרציה של גוף, מרחב וזמן כבמכלול החוויה האסתטית וההתנסות החושית. התנסות חושית זו מעוגנת במודעות הנוירו־אסתטית של היחיד ומאפשרת לו חוויה אנלוגית, כדברי איבר הגנדורן (Hagendoorn, 1983), כלומר חוויה שנבנית על כל הגירויים האמנותיים שקדמו לה. גירויים אלה מתרחשים תמיד בשלושת רובדי הצפייה החזותית: הרובד הרגשי, הרובד החושי והרובד הקוגניטיבי. משקלו וחשיבותו של כל רובד תלויים בהרגלי הצפייה (או שרואים מקטרת או שרואים את האמירה האמנותית שמעבר לאסוציאציה החזותית). מסקנותיו המדעיות של הגנדורן בתחום חקר המוח פותחות פתח להתבוננות חדשה גם ביצירתו של קנינגהאם. הגנדורן טוען, שהחוויה הריקודית שבה אנו מתנסים כצופים משקפת את היכולת ואת הניסיון המוטוריים, כמו גם את הדמיון הקינטי שלנו.

קנינגהאם טען שהדרמה "שוכנת בעצמות" ולא מחוץ לגוף. דבריו של הגנדורן מובילים למסקנה שהדה־קונסטרוקציה הנרטיבית של ז'אק דרידה ורולאן בארת הוחלפה בקונסטרוקציה נוירו־אסתטית של העין, הרואה את מה שהמוח משקף.

ההסתכלות הפנומנולוגית עוסקת בניתוח התופעה ובפירוק לגורמים של מרכיביה, ללא חיפוש אחר משמעויות שהן מעבר לתופעה עצמה. איך נוצרת התופעה התנועתית שמכונה "יצירתו של קנינגהאם" ומהם מרכיביה האימננטיים? התשובה תלויה בפרספקטיבה האמנותית של הצופה. זה בא אל אולם התיאטרון כשבאמתחתו החושית והקוגניטיבית כל התנסויות התנועה והמחול שבהן התנסה בחייו. הצופה מביא אתו לאולם גם ספרים שקרא, ביקורות מחול שבהן נתקל, אירועים חברתיים שבהם התנסה בעצמו כרוקד או כמי שצפה ברוקדים אחרים ועוד כהנה והנה.

כשהוא מנסה לשייך את חוויית ההתבוננות ביצירה של קנינגהאם אל מכלול המחול הסובייקטיבי הזה, ברוב המקרים הוא נוכח לדעת שציפיותיו אינן תואמות את המתרחש על הבמה. אז עולה השאלה מתי מחול הופך להיות מחול? שאלה זו יכולה להישאל רק בהקשר סובייקטיבי ואין לה תשובות חד־משמעיות או "נכונות". המחול הופך להיות מחול כשהוא מצליח להשתלב ולהתאים לכלל התנסויות המחול של היחיד. יוצרי המאה ה־20 והמאה ה־21, שקנינגהאם היה החלוץ ביניהם, ניסו לפגוש את הצופה בדיוק בנקודה שבה ציפיותיו אינן תואמות עוד את החוויה האסתטית, החושית או הרגשית שמתרחשת מול עיניו.

ברוב המקרים למדנו להתייחס ליצירה אמנותית מתוך המבנה הסימבולי שלה. החיפוש אחר המשמעות המימטית עמד במרכז העיסוק האמנותי ושפת הביטוי נחשבה אמצעי ולא מטרה. חיפשנו אחר סיפור האהבה, אחר הבודד בחברה, אחר ההתמודדות עם רגשות שמחה וכאב, הן ביצירות מחול והן ביצירות ספרות, תיאטרון או קולנוע. קנינגהאם וחלק מבני דורו נטשו את החיפוש הזה ופנו לדרך נטולת משמעויות סימבוליות. דרך זו, הדנס בלנש (מחול לבן בצרפתית, danse blanc), היא נטולת רגשות ונקודות לאינטרפרטציה. קנינגהאם ובני דורו כינו את השימוש ברגשות "נקודות חדירה לאינטרפרטציה". ללא הגשת נקודות כאלה על מגש של כסף, לא פעם באמצעי הבעה הגובלים בקלישאות, הם מאלצים את הצופה לצאת אתם לדרך צפייה חדשה, שמאפשרת התייחסות למבנה המחולי עצמו, למקומו במרחב ובזמן, להשפעתו החושית על הצופה ולרובדי ההתנסות הסומה־אסתטית.

קנינגהאם רצה, כאמור, לרקוד ללא מלים שגורמות להוצאת המחול מהקשרו הראשוני ולהעברתו לרובד המימטי. הוא היה מראשוני העוסקים בדה־קונסטרוקציה, שנתנו מענה גופני למשנתם של בארת ודרידה. הנרטיב של קנינגהאם המשיך ללוות אמנים וכוריאוגרפים אל המאה ה־21 והשפיע במישרין ובעקיפין על עבודתם של ג'רום בל (Jerome Bel) וקסבייר לה רואה (Xavier Le Roy) ועל משנתם של סלבוי ז'יז'ק וסוזן לי פוסטר.

נרטיב זה אינו מעלה את הווירטואוזיות אל פסגת העשייה. הוא גם לא אוסר עליה, אלא משאיר לרקדן את שיקול הדעת הספונטני אם ובאיזה הקשר להשתמש בה ככלי ביטוי אימננטי ולא כאמצעי ראוותני לשמו. בל טוען, לדוגמה, שהתקשורת שטופה בגופים מסחריים מושלמים כביכול ושתפקידו של המחול הוא להציג היבטים אחרים של הקיום הגופני. לוויליאם פורסיית אין עניין בווירטואוזיות לשמה, אלא אם כן היא מעשירה את הספונטניות שבאימפרוביזציה.

העבודה המשותפת של קנינגהאם, המלחין ג'ון קייג' והאמנים רוברט ראושנברג וג'ספר ג'ונס, סללה את הדרך לדה־קונסטרוקציה או לדה־פיגוריזציה של אסתטיקת המחול. קנינגהאם ושותפיו הבינו שככל שמיתוס הווירטואוזיות מעוגן יותר בתודעה התרבותית (ובאופן קיצוני בתחומי המחול והמוסיקה), כך יהיה קשה יותר לערער עליו. הוא רצה לחקור את איכויות התנועה, שהן עשירות הרבה יותר ממה שהכילו טכניקות המחול של תקופתו. איכויות אלה מכילות את הריגוש החושי שבכל תנועה, את ההתנסות המוטורית שבעשייה ואת ההזדהות המוטורית שבצפייה, את ההתרגשות מן היופי החזותי ואת ההנאה הקוגניטיבית שבניתוח מבנים צורניים. הוא חקר את ההשפעה הרגשית והחושית של עבודתו על הצופה ורצה לבדוק את תופעת התנועה המופשטת, שאותה כינה קונקרטית או ראשונית. קנינגהאם גם עסק במקורות התנועה בהקשר התרבותי ובמקומה בתודעת האדם. תנועה מופשטת ללא מציאת פנימיותה היא דקורטיבית בלבד. מציאת פנימיותה היא גם מציאת המשמעות שלה, טען בסוף דרכו.

אסכולות בביקורת המחול העכשווית, כמו זו של סוזן לי פוסטר (Foster) ובטי רדפרן (Redfern), מתבוננות בעבודתו של קנינגהאם משני היבטים, הלקוחים מתורת הגשטאלט. ההיבט הראשון מתייחס לאיכויות ראשוניות כמו גודל, צבע, משך זמן, מספר רקדנים, ממדי הבמה וכדומה. זהו היבט אובייקטיבי וניתן למדידה. ההיבט השני מתייחס לאיכויות משניות כמו יופי, וירטואוזיות, נגיעה רגשית, יחסי גומלין בין מרכיבי היצירה וכו'. היבט זה הוא סובייקטיבי ואינו ניתן למדידה איכותית. ההתבוננות הפנומנולוגית באמנות המחול באה לידי ביטוי במלוא מורכבותה, כשאנחנו מגיעים לעסוק בהיבט המשני. בעיסוק הזה חסרה לנו, לעתים קרובות, השפה המילולית המאפשרת ביטוי החוויה על כל ריגושיה. התפיסה הפנומנולוגית מזמינה אותנו להתבונן כאן ועכשיו ולהבהיר לעצמנו מה אנחנו רואים בהיבט הראשון. ככל שהיבט זה יהיה

התבוננות דרך משקפי המרחב והזמן: גישה פנומנולוגית ליצירתו של קנינגהאם

רונית לנד

נהיר יותר, כך נצליח למצוא את מכלול המלים המתאימות לביטוי האיכויות המשניות. אסכולה זו שואפת לביטוי מילולי נטול קלישאות, למיצוי החוויה המחולית שמתרחשת מעבר לגבול המלה. היא מאפשרת ביטוי מילולי ומבנה קוגניטיבי להתנסות שמתרחשת כולה ברובד הסומה־אסתטי.

את עקרונות ביקורת המחול העכשווית אפשר להשוות למשנתו של מוריס מרלו פונטי (Merlau Ponty), המתייחסת לראשוניותו של הגוף ולראשוניותה של התנועה בכל חוויה אסתטית. מרלו פונטי טוען שהגוף הוא לא רק הכלי המוביל בכל פרספקטיבה בחיינו, אלא שאין חוויה אמנותית ללא מעורבותו של הגוף על כל מורכבותו. הגוף, על פי מרלו פונטי, מתנה את כל היכולות התקשורתיות בהוויה האנושית. הוא הבסיס למכלול ההתבטאויות ולמכלול הרגשות האנושיים. ה־Phenomenology of embodiment של מרלו פונטי מדגישה את הצורך בהערכה מחדש של הפרספקטיבה הספונטנית בקיומנו. פרספקטיבה זו מחזירה לגוף ולתנועה את תפקיד החיוניות הראשונית שאבד להם במציאות העכשווית. היא מכתיבה את היסודות הראשוניים של זהותנו ואת יכולתנו לפעול ולהתקיים בד בבד ברבדים הרגשיים והקוגניטיביים. בהשפעת תורתו של ניטשה, טוען מרלו פונטי, עלינו להתייחס לנפש כאל ראי הגוף ולא לגוף כאל ראי הנפש. דרך משקפיה של משנה זו מאבדת יצירתו של קנינגהאם את הגוון המופשט שייחסה לה ביקורת המחול ב־50 השנים האחרונות. קנינגהאם טען בתחילת דרכו שיצירתו אינה מופשטת. היא עוסקת בתכנים האימננטיים למחול ועושה שימוש אמנותי בראש, בגו, באגן, בזרועות וברגליים, כלומר ברקמת בשר ודם ולא בחומר מופשט.

קנינגהאם שלל את ההפרדה הדואליסטית בין גוף לרוח. חלוקה נוקשה זו, שהוכתבה על ידי הפילוסופיה הקלאסית המערבית במשך דורות רבים והטביעה את חותמה על דפוסי המחשבה התרבותית, השליטה היירכיה סכמטית על התייחסותנו ליכולת וליצירתיות של מכלול האני. הפרספקטיבה של הגוף איפשרה לקנינגהאם לחקור את משמעותו האמיתית של המרחב הגופני והצלילי ביצירתו. הרב־מרכזיות, הן בתנועה והן בצליל, איפשרה חוויה אמנותית ששברה את מוסכמות נרטיב האינטרפרטציה המקובל. החוויה של הרקדן שהתנסה באסתטיקה האליאטורית דמתה לזרימת מים בנהר, שגבולותיה המרחביים נתונים מראש אבל איכותה משתנה תמיד. "היא לא בת תכנון מראש ולעולם לא תחזור על עצמה פעמיים", מעידה קרולין בראון, מרקדניותיו החשובות של קנינגהאם. כל רגע בריקוד הוא רגע מרכזי, כל נקודה במרחב היא נקודה מרכזית. מרכזיות זו משתנה בכל פעם מחדש, בלי שיהיו בה נקודות או רגעים חשובים יותר וחשובים פחות. קנינגהאם והרקדנים היו תמיד פתוחים וערים למצבים לא צפויים. כל צירוף של תנועה, זמן ומיקום בחלל היה לדידם חד־פעמי. לעולם לא ניסו לתת תשובה לקלישאות מוכרות של המחול. תמיד ניסו להציג שאלות חדשות על מקומו של הגוף ומקומה של התנועה, הן האמנותית הן היומיומית. מונחה על ידי התורות החברתיות של המאה ה־20, בין אם מדובר במשנתו של נורברט אליאס או בתורתה המגדרית של ג'ודית בטלר, הפך קנינגהאם את הסטודיו למעבדה שבדקה את כל ההיבטים של חומריות הגוף.

הכוריאוגרפים של המאה ה־21 ממשיכים ישירות את דרכו. הם עוסקים בשאלות הגוף בהקשריו החברתיים, הפוליטיים, הכוחניים או המגדריים, ומציבים שאלות שמרכיב החד־פעמיות שבהן אינו מאפשר תשובות מוכנות מראש ושבויות בקלישאות. החד־פעמיות מכתיבה את יצירתם, את תפיסתם, את הטבע ואת הקיום האנושי. כל שינוי בסביבת קיומם מהווה אימפולס וגירוי להיווצרותו של רגע חדש. כושר ההתבוננות, תמיד בשיא הערנות, כמעט חייתי, איפשר ומאפשר עד היום את היצירתיות הסימולטנית והאסוציאטיבית שכה איפיינה את עבודתו וממשיכה לאפיין את עבודתם של יוצרים עכשוויים.

נסמך על תורות פיסיקליות של המאה ה־20 האמין קנינגהאם ששום תנועה אינה יכולה להיות מתוכננת א־פריורי במדויק, שכל תנועה היא חד־פעמית ובת חלוף ושההתנסות התנועתית דומה להתנסות בפנומנליות של הטבע. התבוננות ביחסי הכוחות של הטבע, באינטראקציות בין צורות וחומרים שמתרחשות בעת ובעונה אחת במקומות ובהקשרים שונים, יכולה לסייע להתבוננות ביצירתו של מרס קנינגהאם. אין זו התבוננות שכלתנית בעשייה אמנותית מופשטת, אלא התבוננות חושית בתופעות פנומנולוגיות של תנועה, מרחב וזמן וביחסי הגומלין ביניהם.

ביבליוגרפיה

Forsythe, William. Forsythe, *BalletTanz*, Berlin, 2004

Foster Leigh, Susan. *Reading Dancing*, Berkeley, 1986

Merleau–Ponty, Maurice. *In Praise of Philosophy and other Essays*, Ewanston, 1970

Redfern, Betty. *Dance, Art and Aesthetics*, London, 1983

Jerome Bel. www.jeromebel.fr

Ivar Hagendoorn. www.ivarhagendoorn.com/research

Xavier Le Roy. www.xavierleroy.com

"ליפול על הסלע של הממשי":

מרס קנינגהאם, סלבוי ז'יז'ק, מקריות והאמיתי

דנה מילס

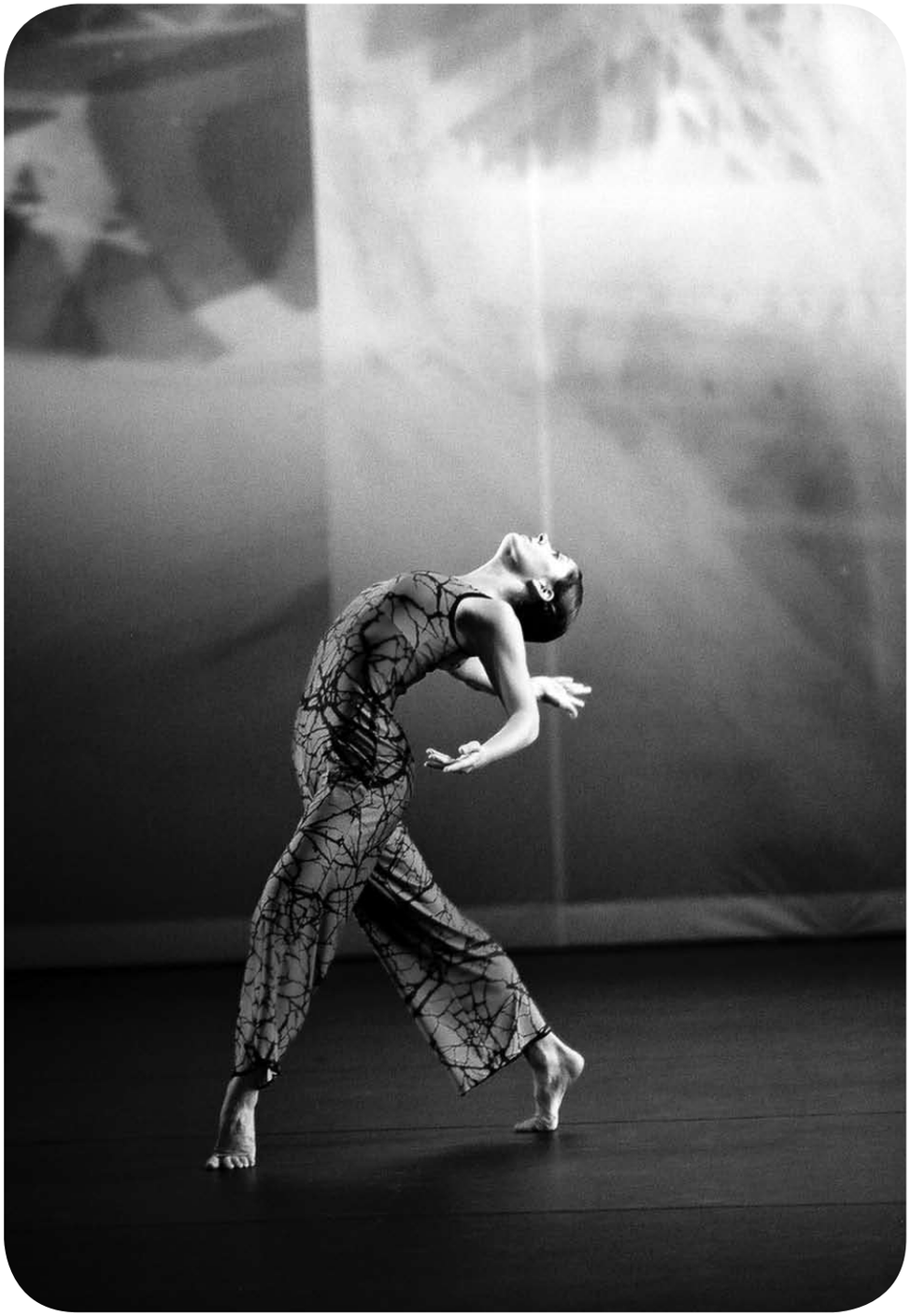
"כל עוד חסר לך משהו, אתה כמה אליו בלי הרף. אם רק היה לי הדבר האחד הזה, אתה אומר לעצמך, היו כל הבעיות שלי נפתרות. אבל ברגע שהשגת אותו, ברגע שתוקעים לך ביד את מושא תשוקותיך, הוא מתחיל לאבד את קסמו. צרכים אחרים תופסים את מקומו, תשוקות אחרות צפות ועולות, לאט־לאט אתה מגלה שחזרת למקום שהתחלת ממנו" (פול אוסטר, *מר ורטיגו*)

I

הקהל יושב באולם. שקט שורר מסביב. חשיכה. עיניים ואוזניים דרוכות מכינות עצמן למה שעומד להתחיל. ההודעה המוכרת מבקשת מהצופים לכבות את הטלפונים הסלולריים שלהם. הקהל ממתין בציפייה דרוכה לתחילת מופע המחול. אבל אז חל שינוי מפתיע בטקס המוכר. המסך נפתח והקהל אינו רואה רקדנים על הבמה. מוסיקה אינה מתנגנת. השקט הדרוך נותר כשהיה, אלא שהקהל צופה בבמה ריקה מוארת. במקום ההמשך הצפוי, נכנס לבמה איש בשנות ה־80 לחייו והולך עד למרכזה. הוא נעזר במקל הליכה, קומתו שפופה. הדממה בקהל הולכת ונעשית דרוכה; במובנים מסוימים, המתח וההתרגשות באולם עולים על אלו שקהל המחול רגיל לחוות שעה שהרקדנים מתחילים בהופעתם. נדמה כאילו יש חשמל באוויר. חוסר הוודאות שמתעורר נוכח הטקס שהקהל צופה בו מסעיר ומאיים בעת ובעונה אחת. האיש שעלה לבמה, מרס קנינגהאם, מדבר אל תוך מיקרופון. הוא מזמין כוריאוגרפים ואושיות מחול היושבים בקהל לעלות לבמה ולזרוק קוביות. קוביות אלו יקבעו באיזו הופעת מחול יצפה הקהל הערב. יש שתי וריאציות של תאורה, של תפאורה, של תלבושות. יש שני חלקים של מוסיקה וכוריאוגרפיה. הרקדנים אינם יודעים באיזו הופעה ישתתפו הערב; הקהל אינו יודע באיזו גרסה יצפה. אפילו קנינגהאם עצמו, "אדון הקוביות", אינו יודע באיזה אופן תועלה עבודתו. המקריות היא הכל.

II

התיאורטיקן הסלובני סלבוי ז'יזק (Slavoj Žižek) שואב מהתיאוריה הפסיכואנליטית של ז'אק לאקאן (Jacques Lacan) ונשען עליה כדי לחשוב מחדש על סיטואציות שנמצאות בבסיס חיינו בחברות פוסט־מודרניות. הוא משתמש במתווה פסיכואנליטי כדי לדון במושגים כמו שיח, האמיתי, הממשי, הדחקה, האחר והסימבולי. כפי שטוענת לויס מקניי (Lois McNay), ההנחה הפרובוקטיבית שלו גורסת: "האמיתי הוא המרכז הטראומטי של החיים החברתיים; אנטגוניזם מודחק המציב איום תפיסתי על היציבות החברתית. הוא גם, תוך יצירת מעגליות לוגית, המנוע המוסווה של פעולה חברתית המכוונת לשלילת תלות הדדית מושרשת זו (בין האמיתי והיציבות החברתית, ד"מ) תוך כדי הגדרת הדטרמיניזם של סדר הדברים, במיוחד דרך מכניזמים אידיאולוגיים" (McNay, 2003: 140). האמיתי הופך לבלתי ניתן לידיעה, להטרוגני יותר מהביטוי המומשג מחדש דרך הסדר הסימבולי. במקום תפיסות הרואות בקונפיגורציות סימבוליות מפות המפשטות את הבנת המציאות שלנו אך מרחיקות אותנו ממנה, ז'יז'ק טוען כי הן הופכות לבעלות ממשות חזקה יותר כשלעצמן. הסימבולי הופך למהותי יותר מהממשי. ז'יז'ק כותב: "התוצאה הפרדוקסלית של השינוי בחוסר הקיום של האחר – של הירידה ההדרגתית ביעילות הסימבולית – היא ריבוי וריאציות של אחר שאכן קיים, כחלק מהאמיתי, לא רק כפיקציה סימבולית. האמונה באחר שאכן קיים היא, כמובן, ההגדרה הכי מובהקת של פרנויה; לכן שני מאפיינים של העמדה האידיאולוגית היום – מרחק ציני ותלות מלאה בפנטזיה הפרנואידית – תלויים האחד בשני; הסובייקט הנפוץ היום הוא זה אשר, בעודו מראה חוסר אמון וציניות כלפי אידיאולוגיה פומבית, מתמכר לפנטזיות פרנואידיות לגבי



Split Sides מאת מרס קנינגהאם, צילום: טוני דוגרטי

Split Sides by Merce Cunningham, photo: TonyDougherty

קונספירציות, איום והנאה בלתי בריאה מנוכחות האחר (Žižek, 2008: 442).

למעשה, תוך שימוש במושג האחר והכחשת קיומו, ז'יז'ק מבטל את קיומו של הממשי הקודם לסימבולי. אין שום דבר העומד מאחורי קונפיגורציות ורה־קונפיגורציות אידיאולוגיות. ז'יז'ק משחק במושגים המוכרים לנו: האמיתי והסימבולי. הסימבולי, לפי ז'יז'ק, הוא הדבר היחיד שבו עלינו להאמין. האמיתי, האחר, אינו קיים. אמונה במציאות שטרם עברה קונפיגורציה היא סימפטום של פסיכוזה; אמונה באשליות תורמת ליציבות. אם בוחרים להתנתק מהממשי ולפתח ציניות כלפי המציאות, אפשר לתחזק סוג מסוים של שיווי משקל בין הסימבולי והממשי. דרך טענה זו ז'יז'ק מאפשר בחינה ביקורתית של מושגים כדוגמת הממשי והאידיאולוגי, ומבקש לדון במקום שקונפיגורציה סימבולית תופסת בחיינו ובהשלכותיה על המבנים הנפשיים שלנו.

III

מרס קנינגהאם יצר את העבודה *Split sides* ללהקה של 14 רקדנים. העבודה הוצגה לראשונה בחגיגות במלאות 50 שנה ללהקתו, ב־14 באוקטובר 2003. העבודה היא דוגמה מובהקת לשפה התנועתית של קנינגהאם; הגוף נע בין צורות גיאומטריות, יוצר אותן ומתווה אותן בתוכו בעת ובעונה אחת. המחול יוצר קונפיגורציות מרחביות לשניות ספורות ומפרק אותן; הרקדנים מעצבים את המרחב בגופם אך גם כפופים למתווים המארגנים את הגוף שלהם. הגברים והנשים לבושים באופן זהה ונעים בשפה האולטרה־מודרנית (או שמא הפוסט־מודרנית) של קנינגהאם. חוויית הצפייה בעבודה היא של משא ומתן מתמשך בין צפייה בנעשה על הבמה – שנדמה כהרמוני ומתוכנן לפרטים (המוסיקה, המחול, עיצוב הבמה וסדר הכוריאוגרפיות) – לחשיבה על הטקס שקדם להופעה, שבו זריקת קוביות קבעה את הווייתה. ההכרה בעובדה שהוא צופה רק בגרסה אחת מכל הקומבינציות האפשריות, מוטחת בפניו של הצופה ועליו להתמודד עם המחשבה על תכנון, עיצוב, מקריות ומחול. העבודה כולה היא פרי מקריות.

עם זאת, יש אלמנט אחד היוצר הבחנה חדה בין עבודה זו לכל מופע מחול אחר שהצופה ראה בחייו (בין אם מדובר ביצירה של קנינגהאם או של כל כוריאוגרף אחר). הקהל צופה בתהליך בחירה מקרי, באמצעות זריקת הקוביות, הקובע את הסדר והסגנון של העבודה שתועלה. הקהל לא רק מקבל הצצה אל מאחורי הקלעים, אל התהליך שבו בחירה והתאמה של תלבושות, תפאורה, מוסיקה וכוריאוגרפיה מביאות ליצירת עבודה שלמה, הבמה עצמה הופכת ל"מאחורי הקלעים". זריקת הקוביות מאפשרת לקהל לחוות את המקריות שהיא חלק בלתי נפרד מתהליך היצירה; איש אינו יודע כיצד תתהווה העבודה. הדבר היחיד שאנו יודעים הוא שיש ממד של חוסר ידיעה. במהלך זה קנינגהאם יוצר עבודה שצוחקת בפניו של האתוס המסורתי של "עבודת מחול"; האתוס שמאדיר את כוונות הכוריאוגרף ואת ידיעותיו ושקורא תיגר על המקריות תוך כדי הנמכת החלק שהיא ממלאת וכן של תהליכי המחשבה של הקהל ביצירת ה"עבודה". כך קנינגהאם משתעשע במעמדו שלו־עצמו. אין הוא היוצר היחיד של העבודה; הוא חולק את הכישרון האמנותי שלו עם המקריות. קנינגהאם יוצר אמירה אידיאולוגית בדבר האינטראקציה בין מקריות ותכנון ככלל. האם באופן זה הוא לא הפך תהליך שהוא חלק אינטגרלי מכל יצירה לפומבי? האם הצבת טקס זריקת הקוביות בקדמת הבמה היא לא התרסה בפניהם של כל היוצרים המעדיפים להדחיק תהליך זה? מה מקומו כיוצר מול אותה מקריות? האם אינו חולק את יצירתו עם הקוביה שיצרה את הערב שבו נצפה? קנינגהאם מוותר ביודעין על מקומו כיוצר היחיד של העבודה; לעבודה שותפה גם יוצרת, שלמעשה היא נוכחת־נפקדת בכל יצירת אמנות – המקריות.

VI

קנינגהאם יוצר אמירה המתעלה על הנטען לעיל. הוא לא רק משחק עם העמדה שלו ככוריאוגרף או משליך אותה על תהליך היצירה ככלל – הוא יוצר אתגר אידיאולוגי להבחנה בין האמיתי והממשי, הפיסי והסימבולי, הפרה־פיגורטיבי

והפוסט־פיגורטיבי, האידיאולוגי והקונקרטי, הבריא והפסיכוטי, האותנטי ומה שעבר מניפולציה. הוא גורם לקהל לחשוב על השאלה: האם קנינגהאם עצמו אכן לא ידע את סדר העבודה? האם הרקדנים, בעודם מתחממים לפני ההופעה, לא ידעו איזה חלק ירקדו קודם ואיזה אחר כך? כיצד הם יכולים להתמודד עם תהליך החזרות בלי לדעת באיזו תאורה ירקדו איזה חלק, וכיצד התאורה תשתלב עם עיצוב התפאורה? במלים אחרות, קנינגהאם גורם לכולנו להפוך לפרנואידים. הממשי גורם לכולנו לעבור תהליכים של ספקות ופרנויה, בעוד הסימבולי מקבל את הסטטוס של הממשי. קהל הצופה בכל גרסה אפשרית של העבודה יניח כי זו הדרך האולטימטיבית לחוות אותה. הקהל לא יחשוב על תסריטי הנגד, על כל ההופעות שיכול לצפות בהן אבל הקוביה קבעה אחרת. הצופים יתפסו את החוויה שלהם כסינגולרית.

אם נשוב לקריאה בז'יז'ק, קנינגהאם, באמצעות חשיפת המקריות המעורבת בתהליך היצירה, חושף למעשה את העובדה שאין אחר. כל דבר שאנחנו חווים למעשה עובר תחת ידיה של הקוביה המטפורית. אנחנו כצופים חושבים על התהליכים שלא הובאו לקדמת הבמה, על כל מה שלא היה נתון לחסדי הקוביה. הרי גם תהליך בחירה זה הוא, בסופו של דבר, מקרי. הקהל תוהה: מה ירקדו הרקדנים של קנינגהאם כשייפגשו בחזרות למחרת ההופעה? מהו ה"אמיתי" העומד בבסיס הייצוג הסימבולי? מה נשאר כשמוציאים מקריות מן המשוואה? קנינגהאם הופך את סדרי הקטגוריות של יצירה וידיעה על ידי כך שהוא מעמיד דיון ביקורתי בתהליך היצירה עצמו. על ידי הצבת המקריות בקדמת הבמה, קנינגהאם חושף את חוסר הידיעה שלו עצמו. הוא גורם לרקדנים, לקהל, לעצמו – ליפול על הסלע של הממשי, להכיר בעובדה שהוא אינו חלק מהעבודה. למעשה, התוצאה הסימבולית של העבודה חזקה הרבה יותר ממה שנראה במחול עצמו. היא מוטמעת בתהליך היצירה שעובר חשיפה ברוטלית בפני הקהל. ההצבה של "מאחורי הקלעים" בקדמת הבמה הופכת את הסימבולי לממשי, את מה שעבר פיגוראציה סימבולית למה שנתפס כפרה־פיגוראציה סימבולית, את האידיאולוגי לאמיתי ואת האחר לאין. מבחינת הצופים ביצירה אין אחר; אין שום דבר העומד מאחורי מסך המקריות.

V

בלתי אפשרי לדון במסגרת זו ברובד הפוליטי והאידיאולוגי של כתיבתו של ז'יז'ק, ובעיקר בבסיס למהלך האפיסטמולוגי שהוא מתייחס אליו. כתיבתו על אידיאולוגיה עדינה ומדויקת ומלאת ניואנסים שונים ויש לדון בה בהקשר נפרד. קצרה היריעה מלהציג את הטיעון התיאורטי שלו, שהוא עשיר ומורכב מדי לצורכי מאמר זה. עם זאת, ההקשר הפוליטי של כתיבתו של ז'יז'ק מהותי להבנת ניתוח זה של עבודתו של קנינגהאם. כפי שצוין לעיל, העבודה הוצגה לראשונה בשנת 2003. השפעות אסון התאומים היו עדיין טריות ובלתי מובנות. אפשר אולי לראות את 11 בספטמבר 2001 כ"סלע הממשות" של ארצות הברית. אחריו העולם כולו שינה את תפיסתו על הסימבולי, הממשי, תהליכי פרשנות ורה־קונפיגורציה. הספירה הסימבולית הפכה להיות הדבר היציב ביותר שאפשר היה להתייחס אליו. התקופה שבה כתב ז'יז'ק ויצר קנינגהאם היתה תקופה של שינויים תכופים וחוסר יציבות ברובד האידיאולוגי והפוליטי כאחד. התמורות במערכת הפוליטית האמריקנית (ויתרה מכך, בתשתית האידיאולוגית שלה) הגיעו לשיאן עם בחירתו של ברק אובמה לנשיא. בשנים האחרונות אנחנו עדים למהפכות במזרח התיכון (אשר קנינגהאם לא זכה לראות) ולשינויים במפה העולמית כולה. כל אלו ועוד מוכיחים שהחיים הפכפכים. במה עלינו להאמין? מהי המציאות שלנו? כיצד עלינו להבין את הפעולות שלנו לנוכח שברים אידיאולוגיים אלו? האם שני בניינים עצומי ממדים הם הממשי? או שמא הם לב לבה של האידיאולוגיה שלנו, של הדרך שבה אנחנו מבינים את המציאות? מה קורה כאשר הם נעלמים מחיינו? שאלות אלו עדיין טורדות את מוחם של ז'יז'ק ואחרים שכותבים אחרי 11 בספטמבר; כמו גם את יצירתם של קנינגהאם ואחרים שמתווים את העולם הסימבולי שלנו ביום שאחרי.

עבודתו של קנינגהאם אינה מזעזעת רק מאחר שהיא חושפת את "מאחורי הקלעים", המקום הקדוש ביותר לרקדן, לכוריאוגרף ולפרפורמר. עבודתו של קנינגהאם מזעזעת מאחר שהיא חושפת את חוסר יכולתנו לדעת וכתוצאה מכך לפעול כסובייקטים רציונליים־אוטונומיים. עבודתו של קנינגהאם גורמת לנו לחשוב בביקורתיות על יכולתנו לפעול ועל המקום שתופסת המקריות בחיינו. עד כמה אנחנו באמת יכולים לשנות את חיינו? איזה חלק מחיינו אנחנו אכן מתכננים ומה מתוכם נקבע על ידי זריקת קוביות מטפיסית־מטפורית? אם הגורל נשאר בידי הקוביה ואי אפשר לצפות ולתכנן מאומה, כפי שקורה בעבודה זו לקנינגהאם, לרקדנים, לתאורנים, למנהלי הסאונד והבמה – למה אנחנו צריכים לנסות ולשנות את העולם? איזה מקום נותר לאידיאולוגיה במובן של יצירת תכלית, חזון עתידי לחיינו? עד כמה תלויות פעולותינו במקריות? עד כמה אנו משנים באמצעות הסוכנות שלנו בעולם? מהי לפיכך המוטיבציה שלנו לפעול בעולם? האם אידיאולוגיה היא כל מה שנשאר? כל השאלות הללו מותירות חללים רבים בחיינו. דומה כי קנינגהאם בעבודתו, בדומה לז'יז'ק, רצה לפעור חללים יותר משרצה למלא אותם. בכל מקרה, עבודה זו יכולה להתפאר בדבר אחד לפחות: היא גורמת לצופה לחשוב ולשאול את עצמו שאלות חשובות.

עבודה זו היא תוצר של זמנה ויש לקרוא אותה בהקשר ההיסטורי שלה. זהו זמן של שבר, שינוי, עולם הפכפך, חשיפת החסר שמכונן את הווייתנו. עצוב לחשוב שקנינגהאם מת בתקופה זו של חסר קיומי. חייו מהווים ראי של שינויים אידיאולוגיים שחלו במאה ה־20: שנות ה־60 שהיו כל כולן מכוונות פעולה הפכו לשנות ה־70 הקפיטליסטיות, שהביאו למיקוד ביחיד ובהצלחתו האינדיווידואלית. שנות ה־80 הציניות גרמו להתפכחות ולבחינה מחודשת של הרבה אמיתות מובנות מאליהן. שנות ה־90 שלאחר המלחמה הקרה הביאו לשבר, שהוא גם התחלה של עולם חדש עם אתגרים חדשים, אבל גם אפשרויות והזדמנויות חדשות. ולבסוף תקופתנו אנו, המאה ה־21, שנעה בין ציניות וסקפטיות לבין תחושה של עתיד חדש, בין שבר אידיאולוגי לרבדים סימבוליים חדשים המכוננים את חיינו. הסלע של הממשי איננו. אין לנו שום דבר ליפול עליו. אין דרך טובה יותר לסכם מאשר לשוב אל ז'יז'ק האומר: "זהו הפוליטי פרופר: הרגע שבו דרישה מסוימת אינה עוד רק חלק מהמשא ומתן של האינטרסים אלא מכוונת אל משהו מעבר ומנסה לתפקד כהתייחסות של ההתוויה הגלובלית מחדש של כל החלל הפוליטי" (Žižek : 248). כאשר הוא חותר תחת התנאים של הבנת העבודה הכוריאוגרפית כמושג, קנינגהאם יוצר הוויה פוליטית פאר־אקסלנס. הוא יוצר חלל סימבולי שהוא אמיתי מאחר שהוא יחיד והוא ממשי מאחר שהוא איננו.

רשימת מקורות

McNay, L. "Out of the orrey? Situating language", *Jounral of Political Ideologies*, 2003, 8(2): 139–156.

Žižek, S. *The Ticklish Subject: The Absent Centre of Political Ontology*. London, Verso, 2008.

דנה מילס היא דוקטורנטית לפילוסופיה פוליטית באוניברסיטת אוקספורד. עבודת הדוקטורט שלה (בהנחיית פרופ' מייקל פרידן) עוסקת בקשרי הגומלין שבין מחול לפוליטיקה. בעלת תואר שני (בהצטיינות) מאוניברסיטת תל אביב. מילס מתעניינת בקשר שבין מחול לפילוסופיה; היא הציגה את עבודתה במסגרות שונות ואירגנה אירועים הקשורים למחול באוקספורד, קיימברידג'. מילס למדה מחול מגיל צעיר ולימדה במסגרות שונות; היא גם שימשה אסיסטנטית הוראה לכוריאוגרפית אלמה פרנקפורט.

מרס רוקד לגופו?
אינדיווידואליות בשיח ובעבודה של מרס קנינגהאם

יעל נתיב

ב־היסטוריה של המחול והאמנות, מרס קנינגהאם (1919–2009) וג'ון קייג' (1912–1992) ממוקמים על קו התפר שבין מודרניזם לפוסט־מודרניזם. קנינגהאם וקייג', לימים זוג בחיים, נפגשו בשנות ה־30 בקורניש קולג' (Cornish College) בסיאטל שבמדינת וושינגטון, שם נולד והתחנך הראשון. בסוף שנות ה־30 עבר קנינגהאם לניו יורק, שבה למד בין השאר אצל לסטר הורטון וג'ורג' בלאנשין ושימש רקדן ראשי בלהקתה של מרתה גרהאם.

את פילוסופיית החיים שלהם ואת גישתם לאמנות פיתחו השניים במשותף באמצע שנות ה־40, אז נפגשו שוב בניו יורק. המפגש הביא להקמת להקת המחול מרס קנינגהאם (Cunningham Merce Dance Company) ב־1952, עם קייג' כמנהל מוסיקלי. קייג', שהשפיע באופן עמוק על האופן שבו עיצב קנינגהאם את תפיסתו האמנותית, שאב את השראתו באופן עמוק מתורת הזן בודהיזם. בראיון עם גדעון רוזנגרטן (*מושג* 9, 1976) הוא אומר: "יש הבדל בין החשיבה המזרחית לחשיבה האירופית, בכך שבמחשבת אירופה נראים הדברים כאילו הם נובעים זה מזה וגורמים לתוצאות, בעוד אשר מחשבת המזרח אינה מדגישה ראייה זו של סיבה ותוצאה ופונה להזדהות עם הקיים כאן ועכשיו". השקפה זו, לפי רוזנגרטן, נתנה את אותותיה בתפיסה המוסיקלית של קייג'. המלחין הסביר: "למוסיקה יש אופי סטטי. אין היא צועדת לשום כיוון מסוים. אין בהכרח עניין בגורם הזמן כממד המתקדם מנקודה אחת לשנייה. לעתים קרובות המבנה של קטע הוא בצורת מעגל. סדר החלקים ניתן לשינוי. זה סוג חדש של המשכיות, או בעצם חוסר המשכיות המאופיינת בהעדר התפתחות ובסדרה של 'עכשווים' הבאים זה אחר זה ותו לא. כל רגע מציג את הקורה בו". קנינגהאם הושפע עמוקות מתפיסות אלו ותיאר את האמנות שלו כמשקפת את המציאות. כמו במציאות, הריקוד והמוסיקה הם שני אירועים המתרחשים בו בזמן, אינם תלויים זה בזה ונקלטים באופן סימולטני אצל הצופים, כפי שהמציאות מציעה רצף של אירועים־גירויים חושיים שווי ערך ומקריים שאנחנו חשופים להם בו זמנית.

אף על פי שרוב הכותבים על קנינגהאם וקייג' נוטים לציין את השפעת המזרח על תפיסותיהם הפילוסופיות והאמנותיות, בחיבור זה אתמקד בערך דומיננטי אחר שאיפיין את עבודתם, שהיה מערבי מאוד ואופייני לתקופה – אינדיווידואליזם. תיאוריות סוציולוגיות מערביות מנתחות את האווירה התרבותית של שנות ה־50 וה־60 באמריקה כעידן שבו התעצבה תרבות האינדיווידואליזם והנרקיסיזם. אנסה להראות כאן כיצד תרבות זו, שהיא אחד הסימנים של העידן הפוסט־מודרני, הופיעה בשיח של קנינגהאם; כיצד היא ניסחה את גישתו לגוף, לתנועה ולתהליך הכוריאוגרפי; וכיצד הפכה לשותפה מהותית ביצירת האידיאולוגיה והאסתטיקה המאפיינות את היצירה והביצוע של קנינגהאם עצמו ושל רקדניו.

המהלך הפוסט־מודרני מתואר בספרות כתגובה חריפה לכשל של המודרניות, שבא לידי ביטוי באופן קיצוני במלחמת העולם השנייה: השואה באירופה ופצצות האטום ביפן. תחושה חריפה של שבר ואובדן אמון בערכים ובדרכי החיים שהיו מהות העידן המודרני ייצרה תרבות חדשה. במקום היציבות האוניברסלית ששידרה המודרניות, התפיסה הפוסט־מודרנית נטתה לספקנות, לפירוק ולהתפרקות, לערעור על המובן מאליו ולהצבת שאלות חתרניות. מבנים ומוסדות חברתיים שנחשבו חזקים, כמו מעמד, משפחה, אידיאולוגיה, ערכים וסולידריות, קרסו אל תוך מציאות סובייקטיבית, יחסית, כאוטית ולא יציבה. מהלך זה לווה בהתרחקות מהזדהות עם מטה־נרטיבים גדולים ומוחלטים ואופיין בהפרטת הפרטיות – התכנסות של היחיד אל תוך עצמו ודגש על זהותו כאינדיווידואל. התפיסה שביססה את עצמה במחצית השנייה של המאה ה־20 כוננה חוויה פרסונלית־סובייקטיבית רלטיביסטית של האדם, במציאות שתוארה כייחודית, על בסיס הטענה שדבר אינו יכול להיות מוכלל ושיצירת משמעות היא תולדה של החוויה האישית בלבד.

הסוציולוג האמריקני כריסטופר לאש (Lasch) מתאר בספרו: *The Culture of Narcissism American Life in an Age of Diminishing* (1991) כיצד מהלך זה הוביל את החברה האמריקנית לעיסוק אינטנסיבי בעצמי ולפיתוח תרבות של שיח פסיכולוגי רפלקסיבי, הממוקד ב"הגשמה העצמית" (self actualization) כמושג מפתח. ביחס ל"התעוררותה של התנועה למודעות וחדירתו של האני לספירה החברתית" הוא כותב: "אנשים שכנעו את עצמם שהדברים החשובים הם שיפור עצמי, להיות בקשר עם הרגשות שלהם, לאכול מזון בריאות, לקחת שיעורים בבלט או בריקודי בטן, לשקוע בחוכמת המזרח, לרוץ, ללמוד כיצד 'להתחבר', להתגבר על 'הפחד מתענוג'"... (Lasch, 1991 : 29, תרגום: י.נ.).

הרטוריקה של העצמי, ממשיך ואומר לאש, התבססה על שני מושגים מרכזיים: אותנטיות ומודעות. המוטו היה לחיות את הרגע, להיות

כאן ועכשיו, לחיות בשביל עצמי. במלים אחרות, אפשר לומר שהחל עידן, שיכונה לימים "העידן המודרני המאוחר", שבו הרפלקסיביות העצמית משמשת מנגנון מרכזי לעיצוב הזהות ולניהול חיי היומיום (self as point of reference). התרבות בעידן זה מעודדת הקשבה לצרכים עצמיים, אוטונומיה סובייקטיבית, התבוננות בעצמי והתפתחות עצמית. שיח זה מלווה גם בימינו אנו בפרקטיקות הכוללות מגוון של מתודות, שייעודן הוא עבודה לפיתוח מודעות, ידיעה עצמית, עיצוב זהות עצמית, גילוי כישורים וכישרונות, גילום הפוטנציאל האישי והכישורים, בנייה של מוטיבציות ורכישה של הון אנושי. ההתכנסות אל תוך האישי, אם כך, הובילה להתפתחותה של תרבות חזקה של אינדיווידואליזם עד כדי עיסוק מוקצן בעצמי – נרקיסיזם. פיליפ קושמן (Cushman) מוסיף ומסביר שתרבות של אינדיווידואליות ונרקיסיזם היתה שכיחה בעיקר בקרב בני המעמד הבינוני ומעלה בחברה האמריקנית. הוא מתאר את דמות האמריקני החדש בתקופה שבה עלתה תפיסה זאת כאדם צעיר, לבן ובעל מעמד מבוסס העסוק בעצמו, מחפש ביטוי עצמי ושואף ל"חופש" ולמימוש אפשרויות בחירה מרובות – כדי לספק את עצמו ולהגיע ל"מימוש עצמי". במידה רבה אפשר להצביע על כך שקנינגהאם (כמו שותפו קייג') גילם בעמדתו החברתית ובחשיבתו האמנותית את הלך הרוח שמתארים קושמן ולאש. על בסיס הפלטפורמה החברתית האינדיווידואליסטית פיתחו שני היוצרים מצע אסתטי ואידיאולוגי, המגדיר מחדש את הגוף הרוקד ואת היצירה הכוריאוגרפית המודרנית.

קנינגהאם מפרש את עקרון האינדיווידואליות כציר מפתח, השואף לקיום אוטונומי ובלתי תלוי של כל מרכיבי עבודתו: החל מיחסו לגוף ולתנועה, עבור באופן שבו הוא תופס את הרקדנים שלו ואת הקהל וכלה ביחסים בין הריקוד, הזמן והמרחב ובקשרים שבין הכוריאוגרפיה לאמנויות אחרות. ברעיונותיו החדשים לא היה אפשר למצוא ביטוי לפטריוטיות ולנאמנות לרעיונות הגדולים, כמו שאפשר היה לראות אצל מרתה גרהאם; הוא גם לא ביקש לעסוק ברעיון אחד מוביל ביצירה, הדורש התאמה בין התנועה והמוסיקה. במקום אלו אפשר היה לראות עיסוק אינטנסיבי בחוויה העצמית הפנומנולוגית של התנועה ושאיפה לכינון הגוף הרוקד כישות עצמאית אוטונומית, שתכליתה מימוש הביטוי של העצמיות. גישה זו של קנינגהאם גרמה לשינוי עמוק בשפת המחול, שנהפכה משפה סימבולית ודרמטית לשפה אישית, מצומצמת ויומיומית. הכוריאוגרפיה ותהליך היצירה עברו שינוי קונספטואלי דומה – ממיקוד בפרזנטציה (הצגה) דטרמיניסטית (סגורה, מוגדרת, ברורה) לרפלקסיה עצמית וממוקדת בנוכחות, ב"כאן ועכשיו", עם הפניה של תשומת הלב לחוויה עצמה.

בהזדמנויות רבות הסביר קנינגהאם שבעבורו, נושא הריקוד הוא המדיום שלו – התנועה עצמה. לפיכך נקודת המוצא שלו ליצירה היא גופו שלו, כאתר לחקירה רפלקסיבית של אפשרויות התנועה שלו כסובייקט בעולם. הוא מעגן את עצמו בגופו במצב של קיימות (being a body), שאותו מכנה מוריס מרלו פונטי כמצב חושי "פתוח", המהווה את נקודת ההתחלה של אינטראקציה עם העולם הסובב אותו. מתוך מקום רלטיביסטי זה פיתח קנינגהאם תפיסה אוטונומית של הגוף הרוקד, שלטעמו נמצא ביחסים משתנים עם הזמן, עם המרחב ועם אובייקטים או רקדנים אחרים, שהם עצמם פועלים מתוך אותו מצב יחסי עצמו.

בראיון שנערך עמו ב־1968 אמר קנינגהאם: "אני מתחיל עם צעד... אני צועד עם כפות הרגליים, הרגליים, הידיים, הגוף, הראש – זה מה שמניע אותי ומתוך זה תנועות אחרות מתפתחות ואלמנטים אחרים (תיאטרליים) יכולים להיות כלולים. זה לא מתחיל עם רעיון המכתיב אופי או סיפור ברור, המשמש ציר שסביבו הפעולות נבנות ומתקבצות. אני מתחיל עם התנועה, אפילו עם משהו שזז ולא משהו שזז. בדרך כלל אני מתחיל עם עצמי. לא תמיד, לפעמים עם רקדן אחד או שניים. אבל מתוך זה הפעולה מתחילה לכוון את עצמה ועוד אפשרויות נפתחות ככל שזה מתקדם. אפשרויות חדשות מזמנות את עצמן בין הרקדנים לבין עצמם, בינם לבין החלל ובין החלל והזמן. זה לא נתון לרעיון מאורגן מראש שמכוון לאן זה צריך להתפתח, לא יותר מאשר כמו בשיחה שאתה מנהל עם חבר... הלהקה שלי צמחה עם התחושה שכל רקדן הוא ישות נפרדת. שאין כאן מקהלה אשר בתוכה יש סוליסטים, אלא שכל רקדן בלהקה הוא סוליסט וברגעים מסוימים אנחנו נפעל בנפרד או ביחד. הייתי רוצה לאפשר לכל רקדן להופיע בדרכו שלו כרקדן... אני מאמן אותם ואז נותן להם את התנועות והפעולות שיעשו בעצמם. אני לא מצפה שהם יעשו אותן כמוני. אני מחפש את הדרך שבה הרקדנים זזים באופן שבו הם זזים בצורה הטובה ביותר להם".

קנינגהאם מעביר לרקדנים שלו את הציר האוטונומי של אינדיווידואליות. בספר *Reading Dancing* כותבת סוזן פוסטר, שהרקדנים של קנינגהאם אינם מבטאים דבר מלבד את עצמם, ושהם עסוקים בעיקר בנתונים הפיסיים של הגוף (לדוגמה, איך יד ורגל, בית חזה וראש עומדים ביחס לכוח המשיכה, לזמן ולמרחב וכן הלאה). היא מוסיפה, שאף שהחומר התנועתי דורש יכולת ביצוע גבוהה ומיומנות, הריקוד אינו מדגיש הישגיות וירטואוזית ואינו מרמז על שאיפה לצורה מושלמת של התנועה, אלא מבקש להדגיש את האינדיווידואליות של כל רקדן/נית וכל גוף מעצב סגנון ואיכות תנועתית ייחודיים. דבריה של פוסטר משקפים את המעבר הקונספטואלי שיצר קנינגהאם מאסתטיקה אבסולוטית – שאופיינה על ידי ה־ideal type הגופני הקלאסי־המודרניסטי, היינו השאיפה האוטופית כמעט לגוף ולביצוע מושלם – לאסתטיקה חדשה של יחסיות רפלקסיבית הנובעת מתוך המיקום הפרשני־הסובייקטיבי של הגוף האינדיווידואלי הרוקד.

בקרב הרקדנים של קנינגהאם אפשר, לפיכך, לשמוע שיח המתמקד בעצמי האינדיווידואליסטי. בסרטון המופיע באתר הלהקה תחת הכותרת *Dancing as yourself (לרקוד כעצמך)*, חוזרים ומשמיעים צמד הרקדנים העכשוויים ג'ולי קנינגהאם ודניאל מאדוף את דבריו של קנינגהאם עצמו. לדוגמה, ג'ולי קנינגהאם אומרת כך: "... האישיות שלי יוצאת החוצה כשאני רוקדת כך, ללא מוסיקה. אני מוצאת את האני האמיתי שלי בתוך הריקוד. זה מה שאני אוהבת בעבודה עם מרס. הוא מאפשר את זה. כשאני על הבמה אני מרגישה הכי הרבה אני".

דניאל מאדוף אומר: "...זה בסדר להיות אני על הבמה. העבודה עם מרס מאפשרת לך להיות בדיוק מה שאתה. אף אחד לא אומר לך מה לעשות. אומרים לנו מה הם הצעדים וכמה זמן זה נמשך וזהו. השאר תלוי בי".

עצם קיומו של הסרטון באתר, כאחד משניים עשר סרטונים העוסקים במאפיינים המרכזיים בעבודתו של קנינגהאם, מעיד על חשיבות השיח האינדיווידואליסטי במרקם עבודת החיים שלו. מתוך התבוננות בסרט זה ובסרטים וטקסטים אחרים עולה, שאחד היעדים של קנינגהאם היה לאמן את הרקדנים בהקשר של החוויה של עולמם הפרטי ולתת לתנועה שלהם "לדבר את עצמה בשם עצמם". בניגוד לכוריאוגרפים אחרים, אצלו רקדנים תודרכו לעגן את תנועת גופם ברפלקסיה האינדיווידואליסטית המשמשת להם עוגן במציאות משתנה. זוהי מציאות המורכבת ממפגשים מקריים ומסיטואציות יחסיות, המייצרות סדר לא יציב למהלך של מופע ויצירה. הרקדנים של קנינגהאם נדרשו להיות עצמאים לעצמם, לרקוד את עצמם ליד אחרים ולשמר את הייחודיות האינדיווידואלית שלהם בתוך זרם השינויים המתרחשים כל הזמן. במלים אחרות, הם נדרשו להתעקש על

גילויים העצמי כבני אדם באמצעות מורכבות החוויה התנועתית של הגוף הספציפי, אשר בעיני קנינגהאם נשאה בעצמה משמעות.

בנוסף, אפשר לראות שעקרון האינדיווידואליות עיצב מחדש אצל קנינגהאם גם את היחסים בין היוצר ליצירה ובינה לבין מרכיבים המלווים אותה: המוסיקה ועיצוב הבמה. התפיסה שעל כל אחד מאלה לפעול באורח אוטונומי הביאה אותו לפיתוח "עקרון המקרה", שבאמצעותו ביקש לכונן אפשרות להיווצרותם של יחסי כוח אלטרנטיביים לתפיסה של התהליך המסורתי, המעניקה לכוריאוגרף כוח ריכוזי, "לשחרר" את אופן בניית היצירה ואת התוצר עצמו מרצונותיו שלו ושל האחרים, כפי שאמר: "To free my work from my likes and dislikes". בדברו על שיתופי הפעולה הרבים שקיים עם שותפו קייג' ואמנים אחרים, כמו רוברט ראושנברג, מרסל דושאן וג'ספר ג'ונס, חזר קנינגהאם והדגיש שמעולם לא ביקש מהם דבר או הדריך אותם. מבחינתו האוטונומיה של המוסיקה, התפאורה והריקוד צריכה להישמר ואמנויות אלו אינן צריכות לתמוך זו בזו, אלא לפעול באופן עצמאי זו לצד זו.

אשר לקהל, קנינגהאם מבסס את עקרון העצמאות ומסביר שהוא יוצר בראש ובראשונה למען עצמו: "I make dances for myself", אמר בראיון טלוויזיוני. לדידו, הקהל מורכב מפרטים יחידים רבים. זהו אוסף של אינדיווידואלים, שכל אחד מהם יכול לפרש את יצירתו כפי שירצה. לקנינגהאם אין כוונה להעביר מסרים לקהל, מעבר למה שזה רואה ומפרש מנקודת מבטו שלו. התפיסה האוטונומית והיחסית מעצבת את ראייתו גם באשר ליחסים שבין המופע והקהל. את הרקדנים הוא כיוון לעסוק במתרחש בתוך הכוריאוגרפיה עצמה, ולא בתקשורת עם הקהל או במסרים רגשיים או אחרים של היצירה כלפי הקהל. כך יצר את מה שנקרא בספרות ה"מסיכה" – העדר ההבעה האופייני לקנינגהאם ולרקדניו – אשר שיקף את ההתמקדות שלהם בתנועה של עצמם וביצירה בזמן התהוותה על הבמה, והפך לסימן היכר של הלהקה והתקופה.

לאן הובילה אידיאולוגיית האינדיווידואליזם של קנינגהאם? אפשר היה בקלות לחשוב שרעיונות אלו, המעוגנים בהתמקדות באני, יובילו להתנהלות אינדיווידואליסטית ונרקיסיסטית. התפיסה הזאת באה לביטוי, למשל, ברבי המכר של הסופרת האמריקנית איין ראנד (Ayn Rand) *מרד הנפילים וכמעיין המתגבר* מסוף שנות ה־50. ספריה קראו לאובייקטיביזם ולהכרה ביצירתיות האישית של הפרט כעמוד התווך של החברה, ל"חיים למען עצמי" ולתחרותיות. ראנד ראתה את התכלית המוסרית של החיים כהשגת אושר וממון ודחתה כל צורה של קולקטיביזם ואלטרואיזם, העמדת "החברה" מעל לפרט והקרבת האינטרס האישי למען האינטרס הכללי.

לעומת זאת, ובאופן פרדוקסלי, רעיונותיהם של קנינגהאם וקייג' מעוגנים באינדיווידואליזם אבל מתפתחים לכיוונים אחרים. לקראת סוף שנות ה־60, שדה המחול האקספרימנטלי בהובלתם נעשה דמוקרטי, אישי, הומני ואידיוסינקרטי יותר מאי פעם. תלמידיו של קנינגהאם וממשיכי דרכו יצאו לבדיקה מעמיקה של האוטונומיה של העצמי המגולם בגוף. זהו עצמי מודע, רגיש לסביבתו ומגיב לה. כך הוצב הגוף הרוקד במרכז הדיון בערכים חברתיים העומדים בבסיס עולם המחול ואף מחוצה לו. פעולותיהם של חברי הגרנד יוניון (Grand Union) בשנות ה־70 המוקדמות מעידות על חיפוש אחר דרכים לערעור אופני השליטה שהיו שכיחים עד אז באמנויות המופע, ובמיוחד במחול. איבון ריינר (Yvonne Rainer), לדוגמה, הרבתה לעסוק בסוגיית ההיררכיה ויחסי הכוח בין היוצר, הרקדנים והקהל. סטיב פקסטון (Steve Paxton), חברה לקבוצה, נענה לאתגר שהציבה ופיתח את הפרקטיקה של קונטקט אימפרוביזציה, מתוך ייצור אמנה חברתית אידיאולוגית, שהתבססה על פעולות גופניות המושתתות על התנסות במשקל, במסה, באנרגיה, בבלאנס, בקבלת החלטות, בסיכון, במגבלות ובאפשרויות. העמדה הקינגהאמית, "אני הקיים בגופי", הפכה בעבודתם של יוצרים צעירים אלה לעמדה של גופניות אינטליגנטית המעוגנת בעצמי, הפועלת דווקא לכינון ערכים חברתיים המגולמים בגוף, כמו שוויון, אחריות, הדדיות וקהילתיות (נובק), המנוגדים בתכלית לאלו שיוצגו על ידי תרבות האינדיווידואליזם הנרקיסיסטית.

לסיכום, התפיסה האינדיווידואליסטית, המבוססת על רפלקסיה־עצמית, שפיתחו קנינגהאם וממשיכי דרכו, הגדירה מחדש את הגישה לתהליך היצירה ולמופע של המחול הפוסט־מודרני והעכשווי הן באמריקה הן מחוצה לה. שיטת המקרה הפכה עם השנים לכלי שימושי ולאסטרטגיה פילוסופית מוכרת בתוך השיח היצרני של המחול הפוסט־מודרני והעכשווי, ואילו התפיסה הרפלקסיבית השפיעה על מגוון מתודות להוראה של יצירה ולביצוע של המחול העכשווי. כיום אפשר למצוא אותה בגופי ידע מגוונים הנלמדים במוסדות מחול פורמליים ובלתי פורמליים, במקצועות ביצועיים שונים החל בבלט קלאסי, דרך מחול מודרני ועד מחול עכשווי, אימפרוביזציה וכוריאוגרפיה. האינדיווידואליות, שראשיתה במחול עם קנינגהאם, הפכה למנגנון של רפלקסיביות עצמית המאפיין את העיסוק במודעות עצמית, במודעות הגוף ובסומטיקה, המובילים כיום את גישות הביצוע וההוראה.

ביבליוגרפיה

בילסקי־כהן, רחל. "הגוף במחול זמננו", בתוך: בילסקי־כהן, רחל ובליך, ברוך. *המדיום באמנויות המאה העשרים*, מכון ון ליר בירושלים, אור־עם, 1966.

רוזנגרטן, גדעון. "ג'ון קייג': כל רגע עשוי הטלפון לצלצל", *מושג, ירחון לתרבות ואמנות*, 9, 1976.

Banes, Sally. *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, Wesleyan University Press, 1986.

Beck, U. Giddens, A. & Lash, S. *Reflexive Modernization: Politics, Traditions and Aesthetics in the Modern Social Order*, Stanford University Press, 1994.

Cushman, P. *Constructing the Self, Constructing America: A Cultural History of Psychotherapy*, De Capo Press, 1996.

Fulkerson, Mary. "Taking the Glove without the Hand: an historical perspective," *Contact Quarterly*, Vol. 21, 1, 1996.

Giddens, A. *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Stanford University Press, 1991.

Lasch, Christopher. *The Culture of Narcissism: American life in an age of diminishing expectations*, Norton & Company, 1991.

Mazo, Joseph. *Prime Movers: the Makers of Modern Dance in America*, Morrow, NY, 1977.

Novack, C. *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*, The University of Wisconsin Press, 1990.

ד"ר יעל (ילי) נתיב סיימה את עבודת הדוקטורט שלה בנושא *קהילה מסדר שני: גוף, אתיקה ומגדר במגמות מחול בבתי ספר תיכוניים בישראל* במגמה לסוציולוגיה של החינוך בבית הספר לחינוך באוניברסיטה העברית בירושלים. עבודתה בחנה את ההקשרים התרבותיים הנרקמים בקרב בנות נעורים בצמתים של ידע, מגדר, גוף, ריקוד ומעמד; החלה את לימודיה האקדמיים בתחום המחול בשנות ה־80 ומאז מלמדת נערות כוריאוגרפיה ותהליכי יצירה. בנוסף עוסקת בהרחבה בסוגיות של אמנות בקהילה ובפרקטיקות יצירה שיתופיות מנקודת מבט פמיניסטית ופוסט־קולוניאלית. מרצה בבית הספר לחינוך באוניברסיטה העברית בירושלים ובחוג ללימודי מגדר באוניברסיטת תל אביב.

הקולאז' כאלמנט ביצירותיו של

שרון טוראל

במאמר זה תיבחן השפעת הקולאז' הדאדאיסטי כאלמנט מרכזי ביצירותיו של מרס קנינגהאם (Merce Cunningham). הדאדאיזם הוא זרם אמנותי תרבותי אוונגרדי שפעל בשנים 1919-1923. הוא נוסד בשווייץ ולאחר מכן פעל גם בברלין, בהנובר, בפריז ובניו יורק. חבריו עסקו בתחומי אמנות שונים – אמנות פלסטית, שירה וקולנוע. הם שאבו השראה ממודלים אוונגרדיים שצמחו בתחילת המאה ה־20, כמו הקוביזם והפוטוריזם. הדאדאיסטים קראו תיגר על החברה האירופית שלאחר מלחמת העולם הראשונה ובאמצעות האמנות ניסו לזעזע את הקהל כדי להביא לשינוי חברתי ופוליטי. לשם כך פיתחו טכניקות אמנות חדשות, כמו הקולאז'. במקור היה הקולאז' מדיום אמנותי שבו נעשה שימוש בפיסות עיתון, נייר או אריג לכדי יצירת תמונה אחת. ארגון הצורה נעשה על פי שיטת המקריות, בהתאם לאופן הנפילה של הצורה על משטח העבודה. בהמשך השתמשו במושג זה לתיאור יצירה שהחלקים שמהם היא מורכבת מונחים זה לצד זה, כדי ליצור אמירה אמנותית־חברתית.

יצירתו של קנינגהאם עשירה במוטיבים קולאז'יים: המוסיקה מונחת לצד הריקוד, בלי עליונות של אמצעי הבעה אחד על האחר, דואט מונח לצד דואט, ללא היררכיה בין הרקדנים. בלהקה אין סולנים ואין הבדלי מגדר, במופע אין רגע שיא ואין נקודה אחת שתופסת מקום מרכזי יותר מהאחרת. זוהי למעשה פרשנות אמנותית מודרניסטית, שהופכת את הריקוד לביקורתי כלפי המציאות, מכיוון שהצופה נאלץ להתמודד עם חלקים שונים שמונחים זה לצד זה באותו זמן. הרקדנים והתנועות הופכים לקווים במרחב. המבע האמנותי, כמו קולאז' דאדאיסטי, מבוטא על ידי צבע, צורה וקומפוזיציה (Copeland, 2004: 166).

גם העלאת המוסיקה לצד הריקוד היא קולאז'ית: קנינגהאם יצר את הכוריאוגרפיות שלו בדממה, ללא מוסיקה, ורקדניו נחשפו למוסיקה שתלווה אותם על הבמה רק בחזרה הגנרלית, מתוך אמונה שמוסיקה ומחול, שתיהן אמנויות שמתרחשות בזמן, צריכות לפעול כל אחת בנפרד, ללא תלות ביניהן. גם המעצב פעל בנפרד והחיבורים התרחשו על הבמה. קופלנד קורא לאלמנט זה רב־קוליות: הדהוד היחסים המשתנים בין תנועה, קול ועיצוב (Copeland: 182). המוסיקה, שברבות מיצירותיו של קנינגהאם היתה פרי עטו של ג'ון קייג' (Cage), לא היתה מסונכרנת עם התנועה. הדבר יכול היה ליצור מתח, כי כך התקבלו סיטואציות של ריקוד אטי המלווה במוסיקה מהירה ולהיפך. הרקדנים לא רקדו על פי פעמה מוסיקלית, אלא בהתאמה לפעמה פנימית שלהם. האוטונומיות של הצליל והתנועה זה לצד זה היא קולאז'. הקולאז', באחד הביטויים שלו, משקף את החברה המודרנית העירונית: מקטעים שונים זה מזה שנמצאים זה לצד זה, שהקשר היחיד ביניהם הוא הנוכחות הקרובה, הם אסוציאציה לחוויה האורבנית (Copeland: 167). גם אלמנט זה יוצר מתח ופרדוקס מעצם המפגש והמקריות של הימצאותם זה לצד זה (Copeland: 168). אפקט קולאז'י זה מהדהד אל הצופה וגורם לו לחשוב ולהתבונן אחרת בדברים. ייתכן כי מה שחשוב אינו הריקוד, אלא ההתבוננות בו, ללא שיפוט של טוב ורע, ללא ביקורת או אכזבה. יש להתבונן בריקוד כמו שהוא. הצופה נדרש להיות נוכח, כי אין רעיון מאחורי התנועה, אבל כל רעיון יכול לצוץ בכל רגע (Cage, 1961: 116).

המקריות כשיטה (chance operation) פותחה על ידי קנינגהאם כדרך עבודה, לאחר שנחשף לספר התמורות הסיני, *אי צ'ינג (I Ching)*, באמצעותו של קייג'. בקולאז' הדאדאיסטי מתקיימת מקריות מעצם ההנחה של גזרי עיתון זה לצד זה, כביטול של שליטה וריקון מלים מתוכנן. כך גם בריקודיו של קנינגהאם, כל הופעה נראית אחרת מבחינת הרצף שלה, המוסיקה, הדקורציה והספירה. כל ריקוד (או אירוע, כפי שקרא לחלק מריקודיו) נראה כגזור מעבודות קיימות ומאוחה מחדש לקומבינציות חדשות. ההתייחסות שלו לאירוע זה או אחר היא כאל חומר גלם שאפשר לחתוך, להדביק מחדש ולשחק בו. הדרך ליצור מבנים מודולריים אלה, לפי קנינגהאם, התבססה על שיטת המקריות (Copeland: 172). כמו המקריות, גם הקולאז' נועד ליצור חוקים חדשים ולערער על אמיתות סגורות (Copeland: 166).

אצל קנינגהאם, משמעות התנועה היא פונקציה של ההקשר הספציפי שבו היא מופיעה. אותה תנועה, באירועים שונים, עם עיצוב שונה ותאורה שונה, תבטא אלמנטים שונים לחלוטין: באירוע אחד הביטוי יהיה קודר, באחר משעשע. באירוע אחד הריקוד יצטיין בקלילות, באחר בדרמטיות (Copeland: 172). הדרך שבה מנחה קנינגהאם

הדאדאיסטי מרכזי מרס קנינגהאם

את הרקדנים – באירוע אחד בדרך זו ובאירוע אחר בדרך אחרת – וגם פיסות המוסיקה ושינויי החזית והמרחב, היא קולאז'ית.

כשם שאין היררכיה בין צליל לתנועה ובין דואט לדואט, כך אין אצל קנינגהאם היררכיה במרחב: אין משמעות לכיוון אחד, למרכז אחד או לנקודה אחת או אחרת. כל המקומות והנקודות בחלל שווים ביניהם (Copeland: 166). הפער והמרחק בזמן ובמרחב מבטאים, בין היתר, את הרעיון שבחלל יש נקודות רבות ולא רק מרכז אחד. כשם שבעולם, בכפר הגלובלי, יש מרכזים רבים, גם ביצירתו של קנינגהאם יש יותר ממרכז אחד. כך היא נהפכת למיקרוקוסמוס של העולם (Copeland: 170). קנינגהאם טישטש את הגבולות בין לפנים ולאחור, בין פנים וחוץ, ויצר השטחה של תפישת המרחב. הדה־צנטרליזציה של תפישת מרחב הבמה אצל קנינגהאם קשורה לאסתטיקה של הקולאז'. כשם שהקולאז' זונח את אשליית העומק, מכיוון שאין בו נקודה שיש לה יתרון על האחרות (ועם זאת, אי אפשר להסיק מכך שאין בו טיפול בשלושה ממדים כמו אסמבלאז'), כך מסיט קנינגהאם את הדגש מהנטייה המסורתית להתמקד בקדמת הבמה. במקום זה ההתמקדות היא עמוק פנימה במרחב, מעין ארגון של "שדה פתוח" ודה־צנטרליזציה (Copeland: 175). ייתכן שלנקודת הראות של הצופה יש יתרון, אבל זוהי נקודת ראות סובייקטיבית שהוא בוחר בכל רגע מחדש והיוצר נמנע מלהוביל אותו לנקודה מסוימת (Copeland: 176). "היום כבר לא מסתכלים על נקודה אחת, לא רק באמנות, אלא בכלל. מאז איינשטיין, שאמר כי אין נקודות מוחלטות במרחב, הבנו שהכל בתנועה. אני ממיר זאת לריקודים", אמר קנינגהאם (Copeland: 177).

אלמנט נוסף ששאב קנינגהאם מהדאדאיזם הוא עקרון ה־found movement[1]. במילון התנועתי של קנינגהאם, גם עיקרון זה בא לידי ביטוי בקולאז': זה לצד זה מונחות תנועות מרפרטואר הבלט הקלאסי ותנועות יומיומיות. התנועות השונות שמונחות זו לצד זו יוצרות שדה נרחב של תנועות אפשריות (Copeland: 166).

בריקודים של קנינגהאם יש שילוב בין תנועה ל־stillness, שקט תנועתי, שדומה ל־silence ביצירותיו של קייג' (יצירתו המפורסמת ביותר, שכולה silence מוחלט, נקראת *4:33*). קייג' בדק את היחסים בין אין ויש, שקט וצליל, הרמוניה ודיסהרמוניה, וטען שאם אין שקט אין גם צליל, מפני ששניהם ניגודים המשלימים זה את זה (Cage: 119). "פעם דיברתי על משהו, היום אני מדבר על כלום" (Cage: 109). כך, לטענתו, נוצר חופש מוחלט. קנינגהאם בדק את היחס בין תנועה לשקט תנועתי ("I think stillness is just as much a part of dancing as movement"). הוא הניח את התנועה בצד ה־stillness כמו בקולאז'. עיני הצופה משוטטות בין הרקדנים בתנועות ארכיטקטוניות, בין היש לאין (negative space), בין התנועה ל־stillness. גם אלה הם הדהודים של קולאז' (Copeland: 180).

רשימת מקורות

Cage, John. *Silence: Lectures and Writings.* (1961), Cambridge, Massachusetts, and London, England, The MIT Press, Massachusetts Institute of Technology, pp. 108-126.

Copeland, Roger. *Merce Cunningham, The Modernizing of Modern Dance* (2004), New York and London, Routledge, pp. 165-182.

הערות שוליים

[1] את רעיון ה־ready made המציא מרסל דושאן. לפי תפיסתו, כל אובייקט יכול להשתנות ולהפוך לאמנות על ידי שינוי ההקשר שבו הוא מוצג. אם משנים את המסגור של אובייקט, תנועה או צליל ומציבים אותו בהקשר אמנותי, במוזיאון למשל, הוא הופך לאמנות. כפי שאמר קייג': "איפה שיש סיטואציה של קונצרט – יש קונצרט".

שרון טוראל סטודנטית לתואר שני באקדמיה למוסיקה ולמחול על שם רובין בירושלים, בעלת תואר שני מהאוניברסיטה העברית בחקר סכסוכים, מרצה בתחום תולדות המחול וכותבת ביקורות מחול. רקדנית ומורה למחול מזרחי. sharontr@gmail.com

התעוררו!

מתיישבת באולם בשורה 16 (מתוך 20), מנופפת בתוכנייה. חם. שמחה שאני כאן, למרות טענתו של מישהו מ"התחום": "זאת יצירה בעייתית, אין בה כמעט מחול". שוב מביטה בתוכנייה, רוצה להבין על מה זה, מראש מוטרדת שלא אצליח להכיל את החידות והסמלים שמוטמעים ביצירה. בשורה שמאחורי כמה אנשים מתלוננים שהמיזוג לא עובד. להפתעתי אני מבחינה שבשורה השלישית, בדיוק באמצע, יש מקום. מפלסת במהירות את דרכי לשם, לראות יותר מקרוב, להיות בתוך ההתרחשות בריכוז מלא. על הבמה יושב גבר ברגליים פסוקות, ידיו על ירכיו. לא יכולה להתעלם ממידות גופו הגדולות. הוא לבוש מכנסיים קצרים. התאורה העמומה מכוונת רק אליו בקדמת הבמה, במרכז. פתאום חולפת בראשי מחשבה: סגרתי את הגז או לא סגרתי? טוב, לא נורא. זאת שיושבת לצדי כנראה שפכה על עצמה חצי בקבוק בושם. לא אוהבת. בחזרה לבמה: הוא עדיין נראה גדול ממדים. "רקדן הוא בטח לא", היתה אומרת דודה ברכה. הסקרנות גוברת, אני עוד לא מבינה. ואז האיש קם מהכיסא ויוצא במפתיע מהבמה. בתיאטרון דה לה ויל, פריז, אפריל 2011, מתחיל המופע *הנוף של פרומתאוס* (*Prometheus – landscape II*) מאת יאן פאבר (Jan Fabre).

מתי אם כן מתחיל השיח עם הקהל?

למה לבחור במלה הזאת דווקא? מלה רהוטה, מרוחקת, שומרת על ענייניות מתנשאת, כאילו כל עוצמת הרגשות והציפיות של שני הצדדים השותפים למפגש, האמן והצופה, יכולה להסתכם במלה אחת: שיח. נראה לי שהופעה היא יותר כמו בליינד דייט בין האמן והקהל. בדומה למתרחש בבליינד דייט, גם בהופעה נבנית ציפייה ויש התרגשות, אכזבה וגם אהבה. כן, לפעמים אהבה גדולה. בפגישה בין האמן והקהל יש הכנה של שני הצדדים. האמנים התכוננו, הקהל תפס את מקומו באולם ומרגע שהמסך ייפתח ויידלקו האורות, או לחלופין הרקדנים יפסעו לבמה (יש כיום מגוון רחב של דרכים לפתוח מופע), ההופעה תתחיל וכל מעייניו של הצופה יכוונו לבמה בתקווה לראות – מה?

ואם היה באפשרותי לענות על השאלה, מה אז? האם הידיעה הזאת היתה משנה ולו במשהו את היצירה שאני מעלה לפני הקהל? האם היה בכוח הידיעה להתאים את מעשי לרצונו של הצופה? בשלבי ההכנה של מופע בידור, התשובה פשוטה: הקהל בא ליהנות. ראוי שתבטיח את הנאתו ואותה בלבד. עצתי היא להימנע מכל דבר אחר.

מה רוצה קהל במופע מחול? את שהובטח לו במאמר שקרא בעיתון? את הצילום מהמופע שמעטר את הכרזות שתלויות בחוצות העיר, שמשכו את עינו ושאבו אותו אל אולם התיאטרון? רגע אחד, האם השיח עם הקהל מתחיל כשמעצבים את הכרזה, את הפלייר? אולי ראשיתו מוקדמת בהרבה ויש למקם אותה עוד בשלב שקדם לבחירת הרקדנים? מי הוא הקהל בשבילנו, אוהב או אויב? מי היה הקהל הראשון שלנו, האם אנחנו זוכרים? ואם כן, איזה מין קהל זה היה – אוהד או ביקורתי? לעתים קרובות אנחנו שוכחים את הצופה שנקלע במקרה להופעה. במאי הקולנוע וים ונדרס תיאר פעם כיצד הגיע לראשונה למופע מחול. הוא סיפר שחברתו הכריחה אותו להתלוות עמה *לקפה מילר* של פינה באוש. הוא התנגד, אבל בסוף נעתר לבקשתה. ונדרס מספר שמרגע שצפה ב*קפה מילר* לא הפסיק לבכות ונשבה כולו ביצירתה של באוש. לימים יצר את הסרט *פינה* (2011).

מתי אם כן מתחיל השיח עם הקהל?

הניסיון לענות על שאלה זו הוביל אותי לחפש טקסטים שיבארו את הקשר בין אמן לצופה. לשם כך התמקדתי בשני כיוונים. האחד, יוצרי מחול שפעלו בכנסיית ג'דסון בניו יורק (Judson Memorial Church) בשנות ה־60. הם עסקו בחקירה והעלו הופעות ניסיוניות, שבהן ויתרו על המוסכמות המקובלות ביחסי אמן־קהל. כך בדקה קבוצת היוצרים הזאת את הגבולות ביחסים שבין האמן והצופה, הרקדן ואמנותו. גבול הוא הרגע שבו אדם נעמד לפתע ואומר, די, עד כאן! מכאן והלאה זה לא מקובל עלי, לא, לא, לא. את הרגע הזה ניסו אנשי כנסיית ג'דסון למתוח. באותו רגע שהאדם קם על רגליו, הם ביקשו לשכנע אותו בטיעונים ממשיים, כי מה שמוצג מול עיניו הוא עדיין הדבר שלשמו הגיע. המקור השני שבו נעזרתי הוא טקסט שכתב פיטר ברוק (Peter Brook), במאי התיאטרון שבספרו *החלל הריק* (*The Empty Space*, 1968), שופך אור על יחסי אמן־צופה. ברוק בוחר לפתוח את ספרו באופן הבא: "אדם חוצה חלל ריק, ובה בשעה אדם אחר צופה בו. זה כל מה שנחוץ כדי שתיווצר התרחשות תיאטרלית". והלוא זה גם המעט שנחוץ לנו כיוצרי מחול.

מתי אם כן מתחיל השיח עם הקהל?

זרם הפלוקסוס (Fluxus), שפעל מתחילת שנות ה־60 באירופה ועד אמצע שנות ה־60 בניו יורק[1], בדק, חקר והתנסה ביחסי אמן־קהל. היוצרים ניסו לבטל את הבמה, לבדוק את הגבול של מדיום המחול, או בשפה פשוטה, לברר מהו הקו האדום שבו יקום הקהל ויאמר: זה לא מחול. אחד ממוביל הסדנאות שבהן נבדק הגבול הזה באמצע שנות ה־60 היה רוברט דאן (Dunn), שהעביר סדנאות בסטודיו של מרס קנינגהאם. בין האמנים שהשתתפו בסדנאות היו איבון ריינר, סימון פורטי, סטיב פקסטון, טרישה בראון, דברה ואלכס היי ורוברט ראושנברג. בהמשך לשיטתו של המוסיקאי ג'ון קייג', שנשענה על תיאוריה של מקריות ועל מתווה שראה שפת תנועה בכל שיעול, בכל משיכת אף ובכל היבט של תנועה טבעית (Lambert-Beaty: 42), נפתח באותן סדנאות שיתוף פעולה בין אנשי מחול לאמנים שלא היו רקדנים בהשכלתם, כמו האמן הפלסטי ראושנברג. לרקדנים מקצועיים, מצד שני, נפתח פתח לשאול שאלות ולמתוח את גבולות אמנותם. מרכיבי מדיום המחול שנחקרו בסדנאות היו העצירה (stills), החזרה (repetition) והיציאה מחוץ לקופסה (out of the box).

עצירה – Stills

ניסויים רבים נעשו סביב המושג stills, עצירה,

על כוריאוגרף, קהל ומערכת יחסים

רונית זיו

אי תנועה. באמצעותו בדקו את הגבולות שבין דאנס לנון־דאנס. הדרך המיידית לבדוק מהו אותו גבול היא לעצור, להפסיק כל תנועה. בעצם עצירת הריקוד או התנועה יש התרסה אל מול הקהל: ומה יש לכם לומר על כך? זהו, למעשה, הגבול המילולי ביותר: עצור! לא לזוז. זה הרגע שבו נפסק המחול. הבדיקות בסדנאות היוו פתח לזרם הנון־דאנס. פאולוס ברנסון (Paulus Berenson), הציג באחת מסדנאותיו של דאן סולו שכלל משכי עצירה ארוכים מהמקובל. טענתו היתה כי רגעי העצירה הם למעשה רגעי השיא ביצירה. פקסטון, ביצירתו *מעבר* (*Transit*, 1962) ובסולו *דירה* (*Flat*, 1964), עמד ללא תנועה במצבים שונים. אותם רגעי עצירה היו לקוחים מתמונות שפורסמו בעיתוני ספורט.

האם אפשר להצביע על קשר בין החקירה של עצירת התנועה ובין יצירתו של קייג' *4:33*? ביצירה מושיב קייג' ליד הפסנתר נגן שאינו נוגע בכלי כלל. הפעולות היחידות שעושה הפסנתרן הן הרמת מכסה הקלידים של הפסנתר והורדתו. הן מסמנות את מועד תחילת היצירה ואת רגע סיומה. בכך הדגים קייג', ששקט הוא חלק בלתי נפרד מהמשך ההדהוד של הצליל והפקת הסאונד. קייג' איפשר לקהל להיות פעיל, לחדד את המודעות לכך שלמעשה, שקט אינו אפשרי. יתרה מזאת, הוא אמר: "אין דבר כזה, שקט מוחלט". תמיד מתרחש משהו שמייצר סאונד. ביצירה *4:33* הוא אולי אף אילץ את הקהל להאזין לעצמו, לחוסר השקט שלו, לשיעולים ולרעשים המגוונים שנוכחותו מייצרת ושפועלים סביבו ללא הפסק.

העצירה התנועתית יכלה לייצר אפקט דומה. כעשר שנים לאחר צאת היצירה *4:33*, ניצלה ריינר את טכניקת הקלוז־אפ כדי לחשוף את חוסר היכולת לעצור. גם בעצירה המוחלטת יש תנועה, שאותה המחישה בצילום וידיאו. הצילום מקרוב הדגים את חוסר היכולת לעמוד בתנוחה ללא תנועה. לא ברור אם הרקדנים בכנסיית ג'דסון ניסו לבדוק אותו דבר, אבל בעניין אחד אין ספק: רגלי הקהל רעשו ונקשו בחוסר שקט כשהרקדנים עצרו למשכים של 40 שניות ויותר, כמו בסולו של רות אמרסון (Ruth Emerson), שהחל לאחר 40 שניות של עצירה.

חזרה – Repetition

מוטיב החזרה שלט אף הוא בפעילויות בשנות ה־60. ריינר דימתה את העניין שלה בחזרה לאדם שיכול להתבונן בפסל דקות ארוכות, שבהן הוא ממשיך לנעוץ את מבטו בפסל ומטייל סביבו. מצב זה מנוגד לאופיה של התנועה, שמתרחשת לאורך סקאלה של זמן ולמעשה נעלמת עם היווצרותה.

ביצירתה *הפעמונים* (The Bells , 1961) היא חוזרת במשך שמונה דקות על אותו משפט תנועתי קצר, ובאותו זמן אומרת את המלים הבאות: "I told you everything would be alright, Harry". ריינר שבה וחוזרת על התנועות במקומות שונים במרחב, תוך שינוי שיטתי של חזיתות.

מחוץ לקופסה – Out of the box

החלטה נוספת שקיבלה ריינר התייחסה להפרדה בין אזור הקהל לאזור המופע. ביצירתה *Terrain* (1963) בחרה ריינר להשאיר את הרקדנים על הבמה, צופים ברקדנים האחרים בשעה שאינם משתתפים בקטע המוצג. בכך פעלה בניגוד למקובל – הרקדנים יוצאים אל מאחורי הקלעים כשאינם חלק מההופעה. השארת הרקדנים על הבמה מטשטשת את תפקיד המופיע והופכת אותו לרגעים לצופה בהתרחשות הבימתית. בהמשך נעשו ניסיונות נוספים, כמו ביטול ההפרדה "המלאכותית" בין המופע לקהל. ניסיון נוסף היה להוציא את המופע אל מחוץ לקופסה.

לוסינדה צ'יילדס (Lucinda Childs) השמיעה לצופים הנחיות להתקרב לחלונות הסטודיו, שהקליטה מראש. כשהצופים נענו להנחיה הם הבחינו, מעבר לחלונות של חזית חנות, במפגש תנועתי בין צ'יילדס לבין הרקדן שעבד עמה, טוני הולדר. בדקות הבאות צ'יילדס והולדר יצאו מהחנות ופעילותם התערבבה בהתרחשות ברחוב. קולה של צ'יילדס המשיך להנחות את הצופה ולתאר בפניו את המתרחש ברחוב ובחנויות. כעבור חמש־שש דקות צ'יילדס והולדר נפרדו, עזבו את הרחוב ונכנסו אל הלופט שבו המתינו הצופים וזכו למחיאות כפיים. צ'יילדס קראה למופע Street dance והיא ראתה בו מחול על צפייה. בכוונה את הקהל לצפות בהתרחשות שברחוב גירתה את המודעות לצפייה, לראייה ולתפיסה (שם: 73). למעשה, צ'יילדס השתמשה בחלון כדי להדגיש: כאן מתרחשת אמנות. הצופים מהקומה העליונה יכלו להעריך כי זהו מחול, אבל האנשים שהיו ברחוב לא יכלו להבחין בהתנהגות שונה של הרקדנים. "המחול, לפיכך, היה מה שנתפס כמחול", אמרה ריינר בתגובה ליצירתה של צ'יילדס (שם: 83).

ההפנינג – Happening

יותר ויותר קיבלו המופעים אופי של הפנינג (ברוק: 55). הפנינג, המצאה בעלת עוצמה, הורס בבת אחת את האפרוריות ונועד לטלטל את הצופה, כך שבסופו של דבר ייפתח לפניו תחום חדש של מציאות והוא יתעורר לחיים שסביבו. בהפנינג מתרחשים מפגשים רבים בין הקהל והמופיעים. אם הקהל הגיע להופעה כצופה, מהר מאוד הוא הפך למשתתף. לדוגמה: המופיע נכנס, קד קידה ויוצא, המופיעים עוברים בקהל, נוגעים בצופים, מחלקים חתימות, המופיע יוצא לקהל וסופר את מספר המשתתפים בקול רם, אוכל בוטן או ממתק. ייתכן שהיה בכך מימוש של התיאוריות של אנטואן ארטו, שרצה קהל שיסיר מעליו את כל המחסומים, שירשה לעצמו להיות פגיע, מזועזע, מוקסם וכתוצאה מכך יוכל להתמלא במטען חדש (ברוק: 55).

במעשים אלו יש מן הילדותי או המיידי. הם חושפים צורך בלתי פוסק להרגיש את הקהל, למשש אותו, לשאול אותו: אתה עוד כאן? אתה נשאר? אתה מבין? אתה אוהב? באופן תמים למדי מאמינים מארגני אירועי ההפנינג, שהזעקה

"התעוררו!" די בה. הם מאמינים שהקריאה "חיה!" מביאה חיים. אבל אין ספק שדרוש יותר מזה.

ההפנינג, במקורו, נועד להיות יצירה של צייר. אבל במקום צבע ובד, דבק ונסורת או אובייקטים מוצקים, משתמשים באנשים כדי ליצור יחסים מסוימים וצורות מסוימות. יעדו של ההפנינג להיות אובייקט חדש, מבנה חדש הבא אל העולם להעשיר אותו. אבל נראה לי שמשהו קרה מאז, שהיחסים בין האמן לקהל השתנו. היחסים האלה, שהיו שבויים בנוסחה ישנה, בשיטות ישנות, בבדיחות ישנות, נפרצו הודות לחופש לשאול שאלות. ביניהן בולטת שאלה מרכזית אחת: מתי מתחיל השיח עם הקהל?

ואני שואלת את עצמי

פעמים רבות שאלתי את עצמי מה התפקיד שלי בחזרות. כן, הדברים הידועים: בחירת הנושא, המקום, הזמן. יותר ויותר התחדדה לי העובדה שאני הצופה. אני הצופה הנאמן, הקהל הקבוע והמסור, זה שיום ביומו צופה ברקדנים ואינו גורע עין מהם, עד יחיד לחקירה התנועתית. בניסיון להתוות פרטיטורה שלמה עיני צדה דווקא את הטעויות, את הסמוי, את המשגים היקרים שבהם יופי רב. היופי טמון באקראי, בלא מתוכנן, ואת זה אני רוצה לחשוף. שברירי "תאונות", החלקה פתאומית, תפנית חדה, הם אלה ששובים את לבי. לו היינו יכולים לחזור על כך שוב, להראות את זה לקהל, כמו בתערוכה או בסטודיו. היוצרים בכנסיית ג'דסון באמצע שנות ה־60 מצאו טעם בחשיפת התנסויות, בלי לחשוש שהקהל יחוש שצפה בחומר שטרם גובש. נהפוך הוא, הקהל קיבל את המסר שהוא אמנם הגיע כצופה, אבל בהחלט ייתכן שימצא את עצמו כמשתתף. ביצירה האחרונה שאני מציגה, *עם כתוביות*, אני מדגישה בתחילת המופע את מיקומי ביחס לבמה. אני יושבת עם הקהל ומשם מפעילה את היצירה והרקדנים. אני בקהל, עם הקהל. גם אני צופה.

כן, כיוצרת אני מבלבלת את הצופים. הם אמנם באים למופע מחול, אבל בדיאלוג כיוצרת אני רוצה לקחת אותו לג'יבריש, לסוד הפנימי, ההיתולי לעתים. אני רוצה שיבואו לראות, אבל לאו דווקא להבין.

לפעמים אני יושבת בבית קפה ומחשבתי נודדת לאנשים שיושבים לידי. יושבת, מזמינה קפה, מחשבת את מה שמונח בצלחתם של יושבי המסעדה. אם חישובי אינם מטעים אותי, מחיר הארוחה כמוהו כמחירם של זוג כרטיסים למופע מחול של ידידי ושלי. לרבים מהם יש מראה מלבב של קהל טוב, כזה שהייתי שמחה לארח במופעי. ברור שאנשים אלו יכולים להרשות לעצמם את מחיר הכרטיס, אבל אינם הולכים להופעות מחול מפני שהתאכזבו לעתים קרובות מדי. האם יש דרך להציל את מערכת היחסים שבין האמן והקהל?

יש איחור, אבל קהל ממשיך להיכנס. היא עומדת, לבושה בשמלה, אותה שמלה שבה הופיעה פעמים רבות, מאופרת, אחרי חימום, אחרי חזרה על רגעים חשובים בריקוד, אחרי חימום נוסף, מוכנה להתקדם לבמה ולהתחיל. אבל יש איחור והקהל ממשיך לזלוג פנימה לאולם. כל אורח שהיא מכירה מחסיר פעימה מלבה, מוסיף מתח לשריריה. כשהיא מזהה אנשים מוכרים בקהל המתח אפילו גובר עוד, מנסה להפסיק להתבונן לעבר כניסת הקהל, אבל אינה יכולה, כמו פרפר שנמשך לאש.

לא יכולה להרפות, זה ממכר. היא עומדת כמו נצח. הקהל הוא התליין, ולחלופין נמצאים בו היקרים לה מכל. מפחדת לאכזב אותם, ממשיכה לעמוד (לפני ההופעה *רוז לא מחכה* בפסטיבל פינה באוש, 2004).

הערות

[1] מקור השם פלוקסוס הוא במלה Flow, שפירושה זרימה. קבוצת פלוקסוס הוקמה בשנת 1962, וחבריה היו אמנים – בעיקר מארצות הברית ומגרמניה. כל אחד מחברי הקבוצה עבד בסגנון שונה, אבל את כולם איחדה מגמה של אמנות מושגית. הם יזמו מיצגים ואירועים, כמעין המשך לאירועי קפה וולטר של תנועת הדאדא. ג'ורג' מקיונאס (George Maciunas, 1931-1978), מייסד קבוצת פלוקסוס ומנהיגה, ארגן אירועים אנטי־ממסדיים, הפנינג ותיאטרון חתרני. מטרת חברי הקבוצה היתה ליצור תערובת בין־תחומית של דיסציפלינות אמנותיות שונות, בעיקר מתחומי האמנות החזותית, המוסיקה והספרות.

ביבליוגרפיה

ברוק, פיטר. *החלל הריק*, הוצאת אור־עם, מהדורה ראשונה, תשנ"א – 1991.

Lambert-Beatty, Carrie. *Being Watched, Yvonne Rainer and the 1960s*, The MIT press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2008.

רונית זיו היא כוריאוגרפית ורקדנית בעלת תואר B.ed. במחול ותנועה. כלת פרס כוריאוגרף צעיר לשנים 2002 ו־2005. יצירותיה מועלות בארץ ומוזמנות לחו"ל. בימים אלו חזרה מסדרת הופעות פרי שיתוף פעולה עם הבמאית אוטה ראוואלד, שהועלו באאסן ובהמבורג שבגרמניה. מנהלת אמנותית של מסך 2 בפסטיבל הרמת מסך 2010. בינואר 2011 העלתה את יצירתה החדשה, *עם כתוביות*.

היכן הרקדנית?

אסתי נדלר

(החיבור מבוסס על דברים שנישאו לרגל השקת הספר *על הריקוד* – מבחר כתבים מאת סטפן מלרמה ופול ולרי).

על הריקוד – בתרגומה המשובח של ליאורה בינג־היידקר, שהוסיפה לו הקדמה ואחרית דבר מאירות עיניים – הוא ספר העוסק ביסוד המשותף לאמנויות השונות, מפרספקטיבה של אמנות המחול. ביסוד תיאוריהם וטענותיהם של שני מחבריו, המשוררים סטפן מלרמה ופול ולרי, עומדת שאלה באשר לטבעו של ריקוד טהור. שאלה זו נבחנת, אמנם, לנוכח הבלט הרומנטי, אבל אופיה המכליל אינו זר לענפים מסוימים בנופו העשיר של המחול העכשווי.

השאלה על הריקוד הטהור מאמצת את המונח הקנטיאני – הדבר עצמו, לעצמו בעבור עצמו. בעוד הפילוסוף עמנואל קאנט חקר את "הטהור" כנפרד מאמנות, הוגים בעלי אוריינטציה רומנטית גלגלו את מחקריהם גם לפתחה של זו. מדיוניהם עולה, שכדי לדון בטהור נדרש להפשיט מיצירה את הספיחים שאינם רלוונטיים לעצמיותה. ספיחים כאלה עשויים להיות, למשל, ערכה כחפץ סחיר, הניתן להעברה מאדם לאדם או ממקום למקום או – במקרה שלפנינו – בדרך של צפייה בריקוד מעמדה המייחסת לו ערכים בידוריים או מיניים. מתוך ההתייחסות לשאלת עצמיותו של הריקוד הולך ומתגלה האופן שבו מחלצים המשוררים את הריקוד מהמרחב הבלתי־אוטונומי, חושפים אותו בעדינות ומגלים את הצורות והמונחים הטבעיים לו; ריקוד לעצמו מבקש הקשבה ויזואלית לפרטי פרטים, קריאה רגישה וזהירה ותשומת לב מדוקדקת מצד הצופה.

ואמנם, הקושי הטמון בחקר "הטהור" נובע מעובדת נוכחותו של צופה. אפשר להדגים אותו בקצרה כך: הטהור – כדבר עצמו, לעצמו, בעבור עצמו – חסר תוכן של משמעות ועל כן הוא צורה טהורה; צורה טהורה היא תוכן מחשבה; תוכן מחשבה נושא צורת מחשבה וכך הלאה. מרטין היידגר מדגים, לנוכח ציור, דינמיקה מחשבתית רבת תהפוכות המועידה אותה להתהפך לסירוגין "פנימה", "החוצה", "מעלה", "מטה" בסחרור אטי ההולך ומואץ. המהלך המחשבתי אל מול יצירת אמנות מראה אותה כדבר הדובר את דברו, ועל כן הוא דיברי. דיבריותו של הדבר האמנותי מעוררת תנועה מחשבתית בעלת היבט הרמנויטי: ככל שתנועת המחשבה מזיזה את הציור "הקבוע שם" מתוכו ובתוכו, ככל ש"הקבוע שם" מזיז את המחשבה מתוכה ובתוכה, יצירת אמנות הולכת והופכת ל"עבודה" מסוג הממיר צופה במתבונן ו"פרספקטיבה" במעורבות פרשנית הנובעת מקרב היצירה; מחשבה ויצירת אמנות נעשות, שתיהן כאחת, מלאכת מחשבת.

מלרמה וולרי עורכים דיון אחר, אבל אופי התלבטויותיהם מקורב, מבחינות מסוימות, להדגמתו של היידגר. כדרכו של הפילוסוף אף הם – המשוררים־ההוגים, דוחקים את הדיבר הריקודי, כל אחד בדרכו, לחשוף ולגלות את עצמיותו. שלא בדומה לציור, שמלכתחילה הוא "הקבוע שם" לפני הצופה, ריקוד מגלה באופן מיידי מחשבה הנערכת לנוכח תזוזות בלתי צפויות של "הבלתי־קבוע שם"; לא ברור מי מהן זז־מזיז, כיצד־מתי – האם התופעה המשתנה ללא הרף "שם" או המחשבה הנעה ש"בכאן". על כן ריקוד מגלה, מלכתחילה, פער בין מראה עיניים לבין מחשבה.

על פי מלרמה וולרי, ריקוד כשלעצמו ממיר זמן וצורה למשך ותנועה. כתיבתם מצביעה על כך שהמרה זו אינה הולכת מפה ואילך ומתקבעת. על כן מושגי זמן־צורה אינם נעלמים מכל וכל מפני מושגי משך־תנועה; אף על פי שהמרות אלו אינן מתרחשות בה בעת, הן הולכות ונכרכות זו בזו באופן המסכסך את ההיבט הלוגי־המארגן של המחשבה: זמן נכרך בתנועה, תנועה נכרכת בצורה, צורה נכרכת במשך, משך בזמן, צופה במתבונן, פרספקטיבה במעורבות מקרב היצירה וכן הלאה. ניסיונות ליישב בין המושגים השונים משקפים תהליך שבו תיקוני מחשבה ותבוסות בארגונה הולכים ושוקעים, נערמים ומתרכבים האחד במשנהו ומצמיחים חוויה של ריקוד כאירוע רצוף הפרעות. נוכח כל אלה מראים מלרמה וולרי, שריקוד בונה מתוך עצמו הקשרים שהם ייחודיים לו.

הפרעה אחרונה בדרך לריקוד טהור אינה אלא הרוקדת, המופיעה ונעלמת חליפות. הנה כמה ביטויים מכתבי מלרמה וולרי המלמדים על היעלמותה: "האין אינדיווידואל שברקדנית..."; "הרקדנית היא אובייקט לא אנושי"; "הרקדנית אינה אשה"; "הרקדנית אינה רוקדת"; "הרקדנית היא הלא־יציב, חולפת דרך הלא־אפשרי, מתעללת בלא־סביר". דומה שקביעות אלה מרוקנות את משמעות המלה "רקדנית" מכל תוכן. מבחינה פורמלית, הטענה להיעלמותה של הרוקדת היא תוצאה של הפשטה קיצונית של המושג ריקוד, אבל מבחינת ערכה לדיון יש להבינה כמקרה־מבחן לטבעו; בעקבות המרת מושגי זמן־צורה במשך־תנועה, אפשר לקבוע שבעוד הרוקדת שייכת, גופנית, למושגי זמן־צורה, במושגי משך־תנועה היא מאבדת את גופניותה. ועדיין, אופי הכתיבה והמהלכים הננקטים *בעל הריקוד* מעוררים תהייה לא רק באשר ל"היראות" ו"היעלמות", אלא אף באשר לאופן שבו רואים ריקוד.

לעניין זה אפשר לפנות לשטחי דיון שונים ולמבחר גישות העוסקות בנושא. דוגמא ראשונה שאולה מתחום הפסיכולוגיה של התפיסה הוויזואלית והיא ידועה בכינוי "ארנווז".

בציור זה אפשר לראות דמות של ארנב או של ברווז – מקורו של "הברווז" יכול להפוך לאוזני "הארנב", ולהיפך, אבל אין אפשרות לראות את שניהם בה בעת. היסוד המשותף לשתי המשמעויות החלופיות מצביע על כך שמשמעותי לשתיהן שמקורו של "הברווז" יגלם, בהתאמה, גם את צורת אוזני "הארנב". אלא שהמלה "גם" היא אמירה שבדיעבד – היא עושה שימוש בזיכרון של מה שכבר אינו מופיע לנגד העיניים. המסקנות מדוגמה זו הן, ראשית – שנדרש יסוד משותף כלשהו לדו־משמעות, שנית – שאין אפשרות לראות צורה בנפרד מפרשנותה, שלישית – לאחר שמשמעות אחת מתחלפת באחרת, אחת מהן, תמיד, היא בגדר זיכרון.

מלרמה וולרי מוצאים שתנועה היא יסוד משותף כזה. אבל שלא כבדוגמת "ארנווז", ריקוד מראה תנועה בנפרד מפרשנותה, מאחר שהוא מתכונן על תכנים חזותיים מיידיים, הדורשים עיבוד לשם השגת משמעות; תכנים אלה הם בגדר חוויות המעכבות את מהלך המחשבה. על כן מהירותם של חילופי המשמעויות בין "ברווז" ל"ארנב" מתקבלת, בריקוד, כמעשה חלופה ההולך ונמתח בזמן. בכך ריקוד פותח מרחב להפקת פרשנויות אפשריות על פני משך. במרחב זה, שבו המחשבה מהססת, מתעבֶּה משקע של חוויות ויזואליות המתגבשות לכלל כיוון של הבנה, אבל בחילוף בין תכנים חזותיים חסרי פשר לבין תוכן ויזואלי משמעותי, תנועות שטרם באו על מובנן גורמות לראייה לשוב ולהיאחז ברקדנית קונקרטית. ואכן, מלרמה וולרי מראים שראיית תנועה שהיא לעצמה או ראיית רוקדת קונקרטית מצביעות, סימפטומטית, על הפרעות שונות בהשגת משמעות.

בתמונת "הארנווז" נמצאת, בנוסף לכך, דוגמה להיפוכו של המשמעותי בבלתי־משמעותי: כאשר מקורו של "הברווז" הופך לאוזני "הארנב", מתגלה פי "הארנב" כקו שהיה זניח לחלוטין בתמונת הברווז. משמע, ספק אם אמנם התקיים קו זה בהתנסות הוויזואלית; הזניח מתגלה ככזה רק כאשר חוזרים לראות "ברווז" ומחפשים מה באמת "נמצא שם"; בהשגת פרשנות, תפיסה ויזואלית אחת מתעלמת מסימנים ההכרחיים לתפיסה ויזואלית אחרת.

כאשר מדובר בריקוד, אין ביכולתה של העין לעקוב אחר שלל התנועות הזעירות שמבצעת הרוקדת: ככל שהצופה הולך ונהיה מתבונן זהיר ורגיש, טבע הריקוד מתעקש לגלות את מבטו (Gaze) כמבט חטוף (Glance). אבל כוחן של תנועות זעירות, הנסתרות מהמבט, רב בהפקת איכות התומכת במשמעות. על כן בריקוד, אי־הבחנה ויזואלית, או ראייה בחטף, אינן ערובה לזניחות; אירועים בלתי־מוגדרים מתגלים כעקרוניים לתהליך של תפיסה ומחשבה.

לזניחות יש פן נוסף: בהשגת משמעות ויזואלית של "ברווז" או "ארנב" נעלמים הקווים מהתפיסה הוויזואלית, למרות הידיעה שהם נראים. באותה מידה, בכל עת שמושגת משמעות נעלמת הרוקדת מפני התנועה, למרות הידיעה שהיא ממשיכה להיראות.

סוגית ההיראות־היעלמות מופיעה רבות גם בכתביו של ולטר בנימין. בדיון בשפה הטהורה מצביע בנימין על טבעה של השפה באמצעות תפקודם של שני איברים בשריים – לשון ושפתיים. בהרחבה – לשון שוכנת בחשכה, היא איבר מלעלע שאופיינית לו תנועת הגלגול. התכוונות הדובר נתקלת, לראשונה, בלשון ועל כן לשון היא מתווך, סוכן, מדיום של התכוונות. שפתיים הן מפתן, סף בין פנימי לחיצון, בין "כאן" ל"שם". הן אמונות על דיקציה וקוהרנטיות וקובעות את מידת הקונקרטיות של הביטוי בעולם. בדברים אלה בנימין מצביע על טבעה המטפורי של השפה, המתגלגל באנלוגיה: הלשון הבשרית היא לשפתיים הבשריות כפי שלשון היא לשפה; שני איברים אלה אינם בעצמם לשון ושפה, אלא הם בה כביטוי מילולי המכוון אליהם. אם כן, ייצורה העצמי של השפה נובע מחוסר־אונים להעביר באמצעותה את אותו דבר עצמו שאינו היא. על כן ביטוי מותיר עמו תמיד שארית.

בריקוד, על פי אנלוגיה זו, רוקדת היא לתנועה כפי שלשון היא לשפתיים ועל כן חבויה. אך בחילופים בין היראות להיעלמות ראינו שגם ההיפך נכון: תנועה היא לרוקדת כפי שלשון היא לשפתיים. על כן תנועה ורקדנית הם דו־משמעותיים לריקוד: בעוד שמדוגמת "ארנווז" עלה שדו־משמעות דורשת בסיס משותף, מריקוד נדרש בסיס כזה לדו־משמעותיות. אבל שלא כבנימין, המבסס את קביעותיו על יסוד משותף של התכוונות, מלרמה וולרי אינם מציעים אחיזה לחלופיות בין תנועה־רוקדת באמצעות יסוד כשלהו. באין יסוד מייצב, ריקוד נותר בגדרו של הלא־פתור – תופעה המייצרת את תיאוריה, מסכסכת ביניהם ומערערת עליהם.

כאמור, השאלה על הטהור, או ריקוד כשלעצמו, כורכת בבת־אחת שאלה על הצופה. כפי שמציינת המתרגמת, כתיבתם של מלרמה וולרי משקפת נקודת זמן היסטורית, שבה ריקוד הופך מצפייה בבידור לצפייה באמנות. נקודת זמן זו מצביעה, בנוסף, על ניסיון לייצב את המבט על התופעה ולחדור את הריקוד לאור ההיסטוריה של הראייה: *בעל הריקוד* טמונה, מחד־גיסא, העמדה הקרטזיאנית של ראייה המושתתת על צופה רואה־כל, ומאידך גיסא עמדה המשקפת את אופניו השונים של המבט: המבט החטוף, המבט האינטנסיבי, תזזיותו של החזותי המאפיין את זמננו וכוחו המאחד של המבט; בריקוד, כוחו המאחד של המבט בא בדיעבד – בעת שתופעת הריקוד באה על סיומה בתורת "אובייקט", כלומר כיצירת מחול שהושלמה בזמן. מלרמה וולרי אינם מצליחים לבנות מהתופעה "אובייקט" כמה שהושלם; כישלונם נעוץ בשימור עוצמת החוויה המתעוררת בעטיין של איכויות המבטים השונים בעוד הם כבולים לתנאי פרספקטיבה של צופה רואה־כל. עם זאת, כישלונם מגלה את שלל האפשרויות לאופני מבט שמעורר הריקוד כשלעצמו.

כפי שצוין בפתח החיבור, השאלה על הריקוד כשלעצמו אינה זרה לענפים מסוימים בנופו העשיר של המחול העכשווי; מונחים רבים השגורים היום בשיח המחול הם צאצאיהם של אלה הניבטים מכתיבתם של סטפן מלרמה ופול ולרי. אך שלא כבשיח העכשווי, בכתיבתם קיים, במפגיע, פן ראשוני של ניסוי, תעייה ותהייה שיש בהם עירוב מוזר ומרתק בין חספוס לעדינות בבואם ללכוד ריקוד; *בעל הריקוד* הולכים המשוררים־ההוגים ונהיים מיודעים לבלתי־יודעים באופן המשכיל את הקורא. כדאי לנסות גישה זו בבואנו לצפות שוב בהופעת מחול.

אסתי נדלר רקדה בלהקת בת שבע, בלהקת הבלט של שטוטגרט ובקול ודממה – להקה שהיא נמנתה עם מייסדיה. הדריכה רקדנים בביצוע תפקידים והיתה משנה למנהל אמנותי, מנהלת חזרות ומורת להקה. היום היא חונכת לאמנות המחול באמצעות בלט במסגרת הוראה לבני נוער ולבוגרים. בעלת תואר שני בפילוסופיה, בהצטיינות, ותואר ראשון בלימודים קלאסיים מאוניברסיטת תל אביב

המחול הפוסט־מודרני על פי סאלי ביינס

יעל אורני

ספר *טרפסיכורה בסניקרס – מחול פוסט־מודרני* (*Terpsichore in Sneakers, Post Modern Dance*) מאת הסופרת ומבקרת המחול הידועה סאלי ביינס, תורגם לאחרונה לעברית ויצא לאור בהוצאת אסיה. הספר, שהמהדורה השנייה שלו באנגלית יצאה לאור ב־1987, נמנה על החיבורים החשובים למתעניינים במחול ולעוסקים בתחום.

המחול הפוסט־מודרני, שראשיתו בתחילת שנות ה־60 בארצות הברית, הוא ז'אנר חשוב ומשמעותי בהתפתחות המחול העולמי. הכוריאוגרפים שעיצבו את הז'אנר העזו לשבור מוסכמות שעמדו ביסוד המחול המודרני והמחול הקלאסי וניסו רעיונות שונים ומגוונים, שכמותם לא העז לנסות איש לפניהם. ביינס מתארת בספרה כיצד התפתח ז'אנר זה באמריקה הצפונית, כתגובה למחול המודרני ששלט באותן שנים בארה"ב.

בהקדמה תוהה ביינס כיצד להגדיר מהו מחול פוסט־מודרני – מתי החל הז'אנר ואילו כוריאוגרפים אפשר לשייך אליו. ביינס סוקרת את פועלם האמנותי של הכוריאוגרפים סימון פורטי, איבון ריינר, טרישה בראון, מרדית מונק, לוסינדה צ'יילדס, דגלס דן, קנת קינג, דבורה היי, דייוויד גורדון, סטיב פקסטון וקבוצת הגרנד־יוניון. היא מתרכזת בעיקר בכוריאוגרפים שהחלו את פועלם בג'דסון דאנס תיאטר ועוקבת אחר יצירתם גם לאחר תקופה זו. סוזן מנינג, שפרסמה ב־1988 ביקורת על המהדורה השנייה של הספר במגזין *Drama Review*, אינה מקבלת את ההתייחסות הלא מקיפה של ביינס לפינה באוש וטווילה תארפ. ביינס ראתה בשתיהן יוצרות שנותרו ברקע ולא שייכה אותן לקבוצת הכוריאוגרפים הפוסט־מודרניים, לטעמה, הן היו "אאוט סיידרים" ביחס לקבוצת הכוריאוגרפים שפעלה בג'דסון תיאטר.

הבלבול סביב ההגדרה מהו "מחול פוסט־מודרני" מתחיל, לדעתה של ביינס, בכך שבכל תחום אמנותי יש משמעות אחרת למושג "פוסט־מודרני". הבלבול גובר אף יותר, כשמנסים לבחון מהו מחול מודרני: "המחול המודרני ההיסטורי מעולם לא היה באמת מודרניסטי. הגישות המודרניסטיות של שאר האמנויות בוטאו לעתים קרובות רק בזירת המחול הפוסט־מודרני: ההכרה הגלויה בחומרי הגלם של העבודה, חשיפת מאפייניו המהותיים של המחול כענף אמנות, ההפרדה בין המרכיבים הפורמליים השונים, הפיכת הצורות לאבסטרקטיות וויתור על שימוש בהקשר חיצוני כנושא" (עמ' 13). עם זאת, טוענת ביינס, יש במחול הפוסט־מודרני מרכיבים מקבילים לתפיסות הפוסט־מודרניסטיות בשאר ענפי האמנות: "שימוש בפסטיש (Pastiche), באירוניה, בקונדסות, באזכורים היסטוריים ובחומרים עממיים, שאילה בין־תרבותית, עניין בתהליך ולא במוצר המוגמר, טשטוש וחציית הגבולות בין ענפי האמנויות השונים ובין האמנות לחיים האמיתיים והגדרת יחסים מסוג חדש בין האמן לקהל" (עמ' 14).

על מנת לבסס טענה זו, ביינס סוקרת את התפתחות המחול בארה"ב. היא מתייחסת לפעילותם של חלוצי המחול המודרני האמריקני, לואי פולר, איזדורה דנקן, רות סנט־דניס וטד שון, עוסקת גם בתפיסת העולם של מרתה גרהאם, דוריס המפרי ומרי ויגמן (שפעלה בגרמניה) ומסיימת עם הכוריאוגרפים והאמנים שהשפיעו במיוחד על הזרם הפוסט־מודרני: מרס קנינגהאם, ג'ון קייג', ג'יימס וארינג, אנה הלפרין ואיילין פסלוף.

קנינגהאם היה הכוריאוגרף שרעיונותיו השפיעו באופן המשמעותי ביותר על היוצרים הפוסט־מודרניים. הצעד הראשון בכיוון זה היה, לדבריה, הזמנתו של רוברט דן להנחות סדנת כוריאוגרפיה בסטודיו של קנינגהאם. כך מתארת ביינס את תחילתו של הז'אנר הפוסט־מודרני: "כשהזמין קנינגהאם את רוברט דן להנחות סדנת כוריאוגרפיה בסטודיו שלו, הוא הביא בכך לכדי לידתה של תנועה חדשה" (עמ' 62). דן ארגן מופע, שבו יכלו תלמידיו להציג את העבודות שהכינו בסדנה. המופע התקיים בכנסיית ג'דסון ב־6 ביולי 1962. היוצרים הופיעו זה בעבודותיו של זה, ארגנו מופעים גם במקומות אחרים, כמו בסטודיו של איבון ריינר ובתוכנית של ג'יימס וארינג בליווינג תיאטר או שכרו אולמות ושם הציגו את יצירותיהם. בהמשך החל שטף של ניסויים בימתיים, שכללו שילוב של כל האמנויות ולא רק שימוש באמנות המחול. במופעים הופיעו גם מוסיקאים ואמנים ויזואליים וכן רקדנים לא מקצועיים לצד רקדנים מקצועיים וכוריאוגרפים.

הניסויים וההרפתקאות של ג'דסון דאנס תיאטר הניחו בסיס לתפיסה הפוסט־מודרנית במחול, שהרחיבה את הטווח והעמידה במבחן את החומרים, המניעים, המבנים וסגנונות המחול. הכוריאוגרף הפוסט־מודרני נהפך למבקר אמנות: "הוא מחנך את הצופים כיצד להתבונן במחול, קורא תיגר על הציפיות שהקהל מביא אתו להופעה, ממסגר קטעים מהמחול לבחינה מדוקדקת ומפרש את המחול בזמן הצגתו" (עמ' 70).

בכל פרק בספר ביינס מתארת בקצרה את קורות חייו של כל כוריאוגרף ולאחר מכן מפרטת אילו יצירות יצר ואת הנושאים שהעסיקו אותו, תוך כדי ניתוח מעמיק ומרתק. אתייחס כאן לשלוש יוצרות מתוך המגוון הרחב שאליו מתייחסת ביינס: סימון פורטי, איבון ריינר וטרישה בראון. סימון פורטי, שהיתה בסדנה של דן והופיעה בג'דסון תיאטר אך למעשה לא היתה חלק אינטגרלי מהקבוצה, הציעה השקפה שונה מהתיאוריה האסתטית המסורתית של עולם המחול. התיאוריה המסורתית קובעת, שרק גופים שהמיומנות והחן שלהם עולים על שלנו יאפשרו חוויה של התרגשות ויופי. פורטי הציעה בעבודותיה תיאוריה "שמקדמת בברכה את המציאותי ואת השגרתי ומכירה בערכם. משחקיהם הפשוטים, הקדם־סימבוליים, של ילדים וכן פעילותם של חיות ושל צמחים, משמשים לה חומר גלם תנועתי" (עמ' 78). הייחוד בתנועות מסוג זה טמון בכך שאדם מבוגר מבצע אותן. כך הן הופכות לאובייקט שעבר הזרה, יוצאות מהקשרן ומקבלות משמעויות חדשות. יצירתה *הובלה בעדר* (*Herding*) היתה משחק עם הקהל. המשתתפים הובילו את הצופים כעדר הלוך ושוב ברחבי הלופט,

עד שאלו התחילו להתרעם. בעבודה *אנימציה* (*Animation*) פורטי נכנסה לבמה עם גליל גדול, שילבה טקסט עם רמיזות פוליטיות, נתנה לגליל להפעיל אותה והפעילה אותו בכל מיני דרכים, תוך כדי מעבר מזחילה לעמידה, תנועות שמחקות צמיחה של צמח ותנועות מריקודי עם. ביצירה זו אפשר לראות חקירה של תנועות תינוקות, חיות וצמחים, תנועות מופשטות ושימוש בחפץ כפרטנר שווה לכל דבר (Orni, 2007).

איבון ריינר היתה, לפי ביינס, "הכוריאוגרפית הפורה והפרובוקטיבית ביותר מכל הכוריאוגרפים של קבוצת ג'דסון דאנס תיאטר" (עמ' 105). אחרי תקופת ג'דסון המשיכה ריינר לחבר כוריאוגרפיות ולחקור נושאים מגוונים. בעבודותיה המוקדמות "היה סגנונה אקלקטי ותיאטרלי וגבל בסוריאליזם" (עמ' 106). בהשפעת שיטות המקריות של מרס קנינגהאם ורוברט דן, השתמשה גם ריינר ברצפים של תנועות שחוברו זו לזו ללא כל היגיון. ההבדל בין עבודותיה של ריינר לאלו של קנינגהאם היה בתנועות שהיו מורכבות ממחוות, צעדי מחול טכניים ופעולות משונות. בהמשך ריינר התחילה לחקור את תנועות היומיום. אבל נקודת המפנה החשובה ביותר ביצירתה, לפי ביינס, היתה בעבודה *שירות חדרים* (*Room Service*, 1964). באותה עבודה החלה ריינר לחקור את הרעיון של הכנסת מבנה משחק לתוך היצירה. ביצירותיה בתקופה זו, בנוסף למבנה המשחק, היו גם ביצוע של משימות ותפעול חפצים שהונחו על הבמה. כל אלו תרמו לביטול התוכן האקספרסיבי של התנועות. "החפצים ביטלו את הדרמה של מופע המחול והחליפו אותה בהתמקדות ישירה בהשגת מטרה" (עמ' 107). ריינר רצתה ליצור מחול אובייקטיבי, שמכיר בנוכחות האובייקטיבית של הדברים וגם בתנועות הגוף האנושי. היא ניסתה לייצר מצב נייטרלי וסירבה לייצר דמויות או נרטיב. היא יצרה פעילות תיאורית, בלי ניסיון להשיג משמעות "עמוקה" ומסתורית שעומדת מאחוריהן שאפיין את המחול המודרני והקלאסי. היא שאפה לצמצום המחול לעיקריו. בספר מנתחת ביינס בעיקר את היצירה *טריו א'* (*Trio A*), משום שלטענתה זוהי היצירה המשמעותית ביותר של ריינר, שהיתה גם החשובה ביותר במחול הפוסט־מודרני בכללותו. ביינס טוענת ש"לאחר *טריו א'* השתנו פני עולם הכוריאוגרפיה. גבולות המחול נפרצו לרווחה" (עמ' 110). ריינר יצרה סגנון תנועה עובדתי, ענייני וישיר, חף מהגזמה, חסר רגש וללא כל הדגשה ניכרת לעין בזמן ובמרחב. המרכיב היחיד שעיצבה בבירור היה זרימת התנועה ונראה כי כל שאר המרכיבים איבדו מחשיבותם.

טרישה בראון יצרה בתחילת דרכה עבודות בעלות מבנים לאלתור, שבהם היו אילוצים קפדניים ביותר לאלתור התנועה והדיבור בהתאם ליעדים שנקבעו מראש. היא עירבה את הקהל בעבודתה *בטן צהובה* (*Yellowbelly*) וביקשה ממנו להפריע לה בקריאות "בטן צהובה" בעת ביצוע העבודה. בכך רצתה לבחון כיצד התערבות הקהל משפיע על הרקדן המופיע ועל משמעות הריקוד בכלל. ב־1968 החלה לחבר יצירות שכונו "עבודות־ציוד" (Equipment Pieces), שבהן היה שימוש בחבלים, בגלגלות, במסילות, בכבלים, בציוד טיפוס, בלוח מחורר ענק ועוד. המטרה היתה "לעמת בין אשליית התנועה הטבעית ובין כוחות המשקל והמשיכה באמצעות שינויים בסביבה ובהוראות הבימוי" (עמ' 157). בחלק מהעבודות רקדנים הלכו על קירות באופן טבעי, כאילו להשכיח את העובדה שהם מבצעים משהו בלתי־טבעי. בעבודה *מישורים* (*Planes*) נעו רקדנים באיטיות על קיר מחורר, התהפכו לאחור והסתובבו בעוד שברקע הוקרן סרט אווירי שהשלים את האשליה שהם נמצאים בנפילה חופשית מתמדת. עבודות אלו העלו שאלות העוסקות בפנומנולוגיה ובחלל ההופעה. ב־1971 החלה בראון ליצור עבודות המבוססות על שיטות מתמטיות של הצטברות ולאחר מכן הוסיפה להן באקראי טקסט סיפורי בקצב רגוע ושקול. "רעיון ה'שרשור' מאפיין את עבודתה של בראון הן מבחינת הצורה והן מבחינת השיטה" (עמ' 166). ב־1975, בעבודה *מיקום* (*Locus*), בראון בנתה מערכת מתמטית ולשונית. היא דמיינה ריבוע מסביב לגופה (בדומה לשיטתו של רודולף לאבאן) ונתנה מספרים ל־27 נקודות בריבוע. כל נקודה הותאמה לאחת מאותיות האלף־בית. הנקודה העשרים ושבע נקבעה במרכז הקוביה וסימלה את הרווחים שבין המלים בטקסט. היא תרגמה תצהיר אוטוביוגרפי למספרים ומהם יצרה תנועות המתייחסות למספרים בקוביה, מתוך שימוש באיברים שונים. בנוסף לניסיונותיה למצוא דרכים מקוריות ליצירת חומרים תנועתיים מפתיעים, בראון הקדישה את עיקר מאמציה למציאת שיטות ומבנים לארגון תנועתי.

התרגום של ניב סבריאגו מצוין, מדויק ומאפשר קריאה שוטפת ומהנה, מלבד כמה שמות של יצירות שלא תורגמו. תרגום ספר זה הוא תרומה חשובה למחול בישראל. האפשרות לקרוא אותו בעברית תסייע לרבים להשיג הבנה עמוקה יותר של המחול הפוסט־מודרני.

הספר מרתק, מפני שבאמצעותו אפשר לראות עד כמה היצירה של כל אחד מהכוריאוגרפים היתה מגוונת, שונה ומקורית בהשוואה לזו של עמיתיו. במיוחד קוסם להיווכח בתעוזתם של יוצרים אלו ובנאמנותם לחתירה לאמירה רלוונטית, עדכנית, מקורית ומלאת תעוזה ללא התחשבות בטעמו של הקהל או בוועדות תקציבים כלשהן. לטעמי, קריאת הספר חשובה במיוחד ליוצרי מחול ישראלים. היא תמנע מהם לחזור על דברים שנעשו בעבר ותסייע להם ליצור מתוך ידע ו/או מתוך התייחסות לרעיונותיהם של הכוריאוגרפים הפוסט־מודרניים.

ביבליוגרפיה

ביינס, סאלי. (1987). *טרפסיכורה בסניקרס, מחול פוסט־מודרני*. דפוס: אסיה. תרגום: ניב סבריאגו, עריכה מדעית: גבי אלדור, ד"ר הניה רוטנברג, איריס לנה, עריכה לשונית: זיו עדאקי.

Manning, Susan. "Modernist Dogma and Post–Modern Rhetoric". *Drama Review*, 1988, p .32–39.

Orni, Yael (2007), "*Animation*, a work by Simon Forti". Essay from *Method of Practice* MA work at Laban Dance Conservatoire. p. 20–23.

יעל אורני היא אמנית מחול, יוצרת במחול ובווידיאו ארט, בעלת תואר שני בכוריאוגרפיה ממרכז לאבאן בלונדון ותואר ראשון ותעודת הוראה במחול מסמינר הקיבוצים.
רקדה בלהקת מאגי מאראן בצרפת ובתיאטרון המחול רנה שינפלד וכן כסולנית בעבודותיהם של עידו תדמור, אורס דיטריך ועוד. זכתה בפרס ראשון בכוריאוגרפיה על שם מייקל זוננפלדט באוניברסיטת בן־גוריון, בקרן שרת לכוריאוגרפיה, במלגה לקורס כוריאוגרפיה בג'ייקובס פילווי ובמלגה מטעם מפעל הפיס להשתתף בקורס כוריאוגרפיה עם דבורה היי בסקוטלנד. בעלת ניסיון הוראה של 25 שנה. יצירתה *מימדים* (*Dimensions*) הוזמנה לאחרונה לביאנלה לאמנות של תל אביב והרצליה והוצגה בבית האמנים על שם זריצקי כווידיאו ארט.

הספר *נע ללמוד*

מאת רחל שגב־טל ורינת גלילי

סמדר וייס

לאחר הספרים העוסקים בהוראת תנועה הצטרף לאחרונה *נע ללמוד* בהוצאת מכון מופ"ת ותמה. הספר, שהוא חגיגה לאנשי חינוך והוראה, מוקדש לשילוב תנועה בהוראת תכנים לימודיים בגן ובכיתות הראשונות בבית הספר היסודי. המחברות, רחל שגב־טל ורינת גלילי, הן מדריכות פדגוגיות בבית הספר לאמנויות המחול בסמינר הקיבוצים תל אביב (שגב־טל יצאה לגמלאות ב־2010) ויש להן ניסיון רב בהוראת תנועה ומחול לילדים בבתי הספר היסודיים.

הספר מיועד בעיקר לגננות ולמורות שאינן מורות לתנועה בבתי הספר היסודיים. הוא מציע להן דרך ללמוד תכנים ונושאים בבתי הספר היסודיים, בשילוב עם פעילויות בתנועה. המחברות רואות בשימוש בפעילות בתנועה ערך מוסף ללמידה ומעגנות את השימוש בתנועה בגישה ההוליסטית בחינוך, המכוונת לדבריהן להוראה הפועלת על כל ממדי האישיות של התלמיד: הרגשי, האסתטי, האינטלקטואלי, החברתי, המוטורי, החזותי והמוסיקלי (עמ' 9).

בפתח הספר מניחות המחברות את הבסיס הרעיוני והתיאורטי לפעילויות התנועה. חלק זה נשען על תיאוריות עכשוויות מתחום החינוך והחינוך לתנועה ומהווה עוגן לפעילויות המעשיות בתנועה. הספר יכול לשמש לא רק את מי שצריך לשכנע בדבר הערך והכוח שיש לשילוב תנועה בחינוך, אלא גם לעמוד לרשותם של כלל המקבלים הכשרה להוראת תנועה ומחול. בהמשך, תחת הכותרת "על התנועה", מציג הספר את תפקידה של התנועה בהתפתחות הילד ואת הקשר בין הפעילות ההכרתית והרגשית של המחול לבין למידה. כך מונחת התשתית המושגית לחינוך לתנועה. אחר כך בא חלק הארי של הספר, ובו הצעות לפעילות בתנועה. חלק זה ערוך בשלושה שערים: השער הראשון מתמקד במיומנויות למידה ובביטוי שלהן בתנועה. לדוגמה: כתיבה, פעולות חשבון, סימטריה ואסימטריה ועוד. השער השני מציג פעילויות תנועה לחגים והוא ערוך על פי לוח השנה העברי – מסוכות עד שבועות. בסיומו מובאת הצעה לתכנון חגיגה ולמימושה. השער השלישי מתייחס למעברים בין פעילות לימודית אחת לאחרת בסדר היום הבית ספרי.

ייחודו של הספר טמון בעצם האיגוד של הצעות לפעילויות בתנועה עם נושאי לימוד "חוץ תנועתיים" תחת קורת גג אחת, וכן בעומק החינוכי והתיאורטי של כל הפעילויות בתנועה המוצעות בו. *נע ללמוד* כתוב בהלימה לסדר היום של בית הספר ונוגע בתכנים ובנושאים הלימודיים המתקיימים בו. ייחוד נוסף של הספר הוא בעריכה ובארגון של החלקים והתת־חלקים שבו. העריכה משקפת את התכנים וידידותית למשתמש.

התיאור המילולי של הפעילויות בתנועה נגיש בעיקר לאנשי תנועה ומחול, שיכולים להנכיח אותן בפועל. חלק מפעילויות התנועה המפורטות בספר בהירות יותר מאחרות. כל פעילות בתנועה כוללת הנחיות המכילות אפשרויות מגוונות, מצב זה מאפשר גמישות של פעולה ומחשבה, שאותה יכול לנצל מורה מנוסה. עם זאת, מורה פחות מנוסה שירצה לפעול על פי ההנחיות עלול להיתקל בקושי.

כמו כן, למורה שאינה מורה לתנועה בבית הספר יכול להיות קושי בתרגום ההנחיות המילוליות לעבודה בפועל. בנקודה זאת יוכלו לעזור סדנאות והשתלמויות מעשיות עם מחברות הספר (או מורה מנוסה אחר בתחום התנועה), שימחישו את הפעילויות.

הספר רלוונטי הן לסטודנטים להוראה ולהוראת תנועה ומחול בבתי הספר והן למורי מורים. אבל *נע ללמוד* הוא בעיקר הזמנה אינטליגנטית וידידותית להוספת רובד משמעותי לעבודת החינוך היומיומית בגנים ובבתי הספר היסודיים, למורים שאינם מורים לתנועה. ימים יגידו אם המורים ירימו את הכפפה.

סמדר וייס היא בעלת תואר שני במחול מ־American University, Washington D.C, U.S.A. כיום מורה ומרכזת כיתת מורים בפועל בבית הספר לאומנויות המחול במכללת סמינר הקיבוצים תל אביב. מרצה לתולדות המחול במסגרות שנות ומצלמת מחול. בעבר, מדריכה ארצית בצוות הפיקוח על המחול במשרד החינוך. שימשה יו"ר ארגון המחול והילד (DACI) – סניף ישראל בין השנים 1993 עד 2000. יוצרת עצמאית, מורה לאלתור ויצירה במחול.

סדנה עם קונסטנזה מאקרס

יונת רוטמן

קונסטנזה מאקרס (Constanza Macras), מיוצרות המחול המרתקות הפועלות כיום בברלין, ביקרה לאחרונה בחממת המחול של המרכז לתיאטרון אחר בעכו ובמשך ארבעה ימים העבירה סדנה לרקדנים, שחקנים ויוצרים. מאקרס, כלת פרס המחול החשוב בגרמניה, Der Faust, עתידה לחזור לעכו ב־2012 כדי להעלות יצירה בהפקה משותפת עם המרכז לתיאטרון בעכו.

עבודתה של מאקרס קונטרוברסלית ופורצת גבולות ונעה בין מחול, פרפורמנס, תיאטרון ואופרה. היא נולדה בבואנוס איירס, ארגנטינה, שם רקדה במסגרות שונות ולמדה מחול מודרני ועיצוב אופנה. היא המשיכה ללימודי מחול במרכז לחקר התנועה של מרס קנינגהאם בניו יורק, ומשם נסעה לאמסטרדם ויצרה עבודות נוספות.

ב־1995 עברה מאקרס לברלין ורקדה בלהקות שונות, עד שב־1997 הקימה להקה, Lonely Tamagotchi. ב־2003 הוסב שמה של הלהקה ל־Dorkypark. עבודתה הראשונה של הלהקה, *Back to the Present*, נוצרה בבניין נטוש במרכז ברלין שבו שכנה חנות כלבו במאה העשרים. ההופעה, שאורכה היה כמעט ארבע שעות, נערכה בכל חלקי הבית, ביניהם גם שני ברים וסלון תה. היא הוכתרה כהצלחה גדולה והועלתה מחדש כמה פעמים. מאז היא יצרה עבודות רבות שמתכתבות עם תיאטרון, אופרה ופרפורמנס. להקתה הוזמנה להציג ברחבי העולם. בשנתיים האחרונות מתרכזת מאקרס בעיקר בנושא אחד – ערים תחת השפעת הגלובליזציה ואפיוניהן: התרחבות פיסית מהירה, עוני ומבנים נטושים.

נכחתי בסדנה שהעבירה ביום האחרון לשהותה בארץ. בסדנה השתתפו רקדנים ושחקנים שהתנסו בתרגילים מיוחדים, הכוללים עבודה פיסית קשה, אלתור דרמטי ואימפרוביזציה. קשה מאוד להבין את השפה שמאקרס מדברת – אנגלית במבטא דרום אמריקני, בשטף וכמעט ללא הפסקה. משהו מהעוצמה בעבודותיה, שבהן היא עושה שימוש באביזרים רבים, בתלבושות ובחלל גדול, בא לידי ביטוי באינטנסיביות ובשטף הדיבור שלה. בתרגילים בסדנה היא ביקשה מהמשתתפים לעשות טרנספורמציה שבה הקול האנושי יהפוך לתנועה ולמבע דרמטי. מאקרס כאילו מבקשת מהמשתתפים לדבר ג'יבריש עם הגוף: מצד אחד ליצור שפה דרמטית המשתמשת במחוות מוכרות, אבל מצד שני זו שפה מופשטת לחלוטין ולכן קשה להגיע אליה ולהפנים אותה.

בראיון שערכתי אתה אומרת מאקרס שהיא מודעת לקושי של אנשים להגיע לדיוק ולשפה הדרמטית והמופשטת שהיא מבקשת להציג. עם זאת, שפתה היא הייחוד שלה כאמן. מאקרס, שבחרה ליצור בגרמניה, מודעת למסורת של תיאטרון המחול – בעיקר זו שהותירה אחריה פינה באוש – ועם זאת היא מבקשת ליצור בשפה האישית שלה. כאן טמון גם הקושי להבין אותה. רוב המשתתפים בסדנה מכירים גם הם את המסורת של תיאטרון המחול ומתקשים להבין ולהפנים את הקול הייחודי של מאקרס. אבל מאקרס מפרגנת לרקדנים בארץ ולמשתתפי הסדנה. לדבריה, הם מאוד פתוחים לקבל את מה שיש לה להציע, ומבחינתה זוהי התכונה החשובה ביותר אצל האנשים שאתם היא רוצה לעבוד. לדבריה, היא מעבירה סדנאות בכל העולם ולעתים נתקלת ברקדנים חסומים מבחינה רגשית, שאינם נענים לרעיונותיה. הרקדנים בארץ מזכירים לה את בני ארצה – חמים, פתוחים ובעלי מוטיבציה רבה לשתף את הקהל ברגשותיהם.

מאקרס סיפרה איך הפכה מרקדנית טכנית, שמתמקדת בחקר התנועה בבית הספר של קנינגהאם, ליוצרת שעוסקת במצבים דרמטיים באמצעות גופה. המעבר שעשתה מעיסוק בתנועה מופשטת לכיוון דרמטי מאפיין את השפה שלה ומהווה תו היכר של עבודתה. ההצלחה של עבודתה כאן תהיה תלויה במידה רבה ביכולתה להעביר את שפתה הייחודית לרקדנים בארץ.

יונת רוטמן בוגרת האולפנה למחול מטה אשר, סיימה בהצטיינות תואר שני בתיאטרון באוניברסיטת תל אביב, שם היא כותבת עבודת דוקטורט העוסקת במחול בישראל. רוטמן מרכזת את מגמת המחול בבית הספר עמקים־תבור, מלמדת תיאוריה בסדנה להכשרת רקדנים בגעתון ומשמשת רכזת הדרכה בתחום המחול במינהל לחינוך התיישבותי.

פסטיבל מחול הודי קלאסי בצ'נאי – ינואר 2011

רחל בילסקי־כהן

כשתושבי צ'נאי שבהודו אומרים "העונה", הם מתכוונים לחודשי החורף, דצמבר וינואר, שבהם מתקיימים בעיר פסטיבלים רבים של מוסיקה הודית קלאסית ושל ריקוד הודי קלאסי. התמזל מזלי וידידתי אלרמל ואלי הזמינה אותי לבוא לצ'נאי (Chennai) בעיצומה של "העונה". אלרמל ואלי (Ailarmel Vali) היא אחת הרקדניות המהוללות בסגנון הבהרטה־נטייאם (Bharata Natyam). הכרתי את ואלי כשהופיעה בפסטיבל ישראל בשנת 2009 וקשרתי אתה קשר אמיץ. היא גם הופיעה פעמים אחדות במסגרת הפסטיבלים ב"עונה" בצ'נאי.

הפסטיבל, שבו מועלות הופעות בשלל סגנונות וסוגות של מחול ומוסיקה, התקיים באקדמיה למוסיקה של מדרס. זהו מרכז מוסיקה מודרני, עם אודיטוריום גדול ומשוכלל ולצדו אולמות קטנים נוספים. הפסטיבל ארך שבוע, שבו בכל יום התקיימו ארבע הופעות. רובו הוקדש לסגנון הבהרטה־נטייאם, אך היו גם מופעים בכמה סגנונות נוספים: אודיסי, קאטאהק (Katahk), מוהיני אטאם (Mohini Attam) וקוצ'יפודי (Kuchipudil).

שתי ההופעות הראשונות בכל יום היו בשעות הבוקר, ובערב התקיימו שתי הופעות נוספות. את היום פתחו בדרך כלל רקדנים ותיקים, כלומר, אמני בהרטה־נטייאם מבוגרים. חלקם היו בשנות השבעים לחייהם והיו אף מבוגרים יותר. מפליא היה לראות כיצד הרקדנים הוותיקים האלה שומרים על יכולתם הטכנית הגבוהה ועל ההבעתיות המופלאה שלהם. אבל מעל לכל, מרשים להיווכח שגם היום הם מונעים על ידי בהאקטי (bhakti), כלומר דבקות רוחנית באל. בהופעה השנייה בבוקר השתתפו רקדנים ורקדניות מדור הביניים, גם הם מקצועיים ביותר, וכך היה גם בהופעה הראשונה של הערב. בהופעה השנייה בערב הועלו ריקודי קבוצות.

בהרטה־נטייאם היא אחת מצורות המחול ההודי הקלאסי. סגנון זה הוא חלק אינטגרלי מהתרבות ההינדית המורכבת והעשירה. מקורו במדינת טמיל נאדו (Tamil Nadu) שבדרום הודו והוא הולך יד ביד עם המוסיקה של דרום הודו.

ראשיתו של הסגנון במחולות של כוהנות במקדשים, ואכן, בתחילת הדרך רק נשים עסקו בו. היום יש גם גברים שרוקדים בהרטה־נטייאם, אבל לרוב זהו ריקוד סולו של נשים. מופעי בהרטה־נטייאם מתקיימים כיום פעמים רבות מחוץ למקדשים ומועלים כאירועים אמנותיים בפסטיבלים ועל במות שונות.

הריקוד ההודי (Natya פירושו ריקוד ודרמה) הוא ככל הנראה העתיק ביותר ובעל הסגנון המפותח ביותר בעולם. הוא גם מקורן של רבות מתרבויות המחול באסיה. התיאוריה שמאחורי הריקוד ההודי והוראות מעשיות לכל ההיבטים שלו נמצאו כבר בחיבור "נטייה שאסטרה" ("Natya Shastra"), שנכתב אי שם בין המאה השנייה לפני הספירה הנוצרית למאה השנייה לספירה. זהו החיבור המכונן של הריקוד ההודי הקלאסי. "הריקוד הזה הוא לא רק למען התענוג. הוא מציג ביטוי קוסמי לכל העולמות", נאמר ב"נטייה שאסטרה". לפי החיבור, האל שיווה עצמו הוא אל הריקוד והריקוד שלו הוא "ריקוד החיים".

בניגוד ליהדות ולנצרות, בדת ההינדית ובתרבות ההינדית אין הפרדה דיכוטומית בין הגוף לנפש או בין הגשמי לרוחני. בבהרטה־נטייאם עבודת האל מתממשת באמצעות הגוף, שמביע את הרוחניות ומכיל אותה. לאחר שצמח מתוך הפולחן במקדשים של דרום הודו, עזב הריקוד את המקדשים ועבר גלגולים ושינויים. בדרך כלל זהו ריקוד סולו של רקדנית, אבל יסוד הבהאקטי נותר על כנו והוא מאפיין את הרקדנים גם בימינו.

בדרך כלל נושא הריקוד, הסיפור שלו, לקוח משני האפוסים ההינדיים הגדולים – המהבהרטה והראמיאנה. סיפורים על האל קרישנה, שהיה מנגן בחליל, חביבים במיוחד על יוצרי הריקודים. גם הצופה שאינו מבין את מלות השירים ואינו בקיא בסיפורים יזהה את דמותו של האל באמצעות תנועות של נגינה בחליל המשולבות בריקוד. הריקוד מלווה במוסיקה חיה – זמרה, נגינה בתוף ובכינור ולפעמים כלי נגינה נוספים. המוסיקאים יושבים על הבמה בצד שמאל. הזמר או הזמרת מגוללים את הסיפור בסנסקריט ובשפות הודיות אחרות. התנועות, המוסיקה והמלים כולן חלק אינטגרלי מהריקוד.

רקדנית הבהרטה־נטייאם לובשת תמיד אותה תלבושת לכל אורך המופע. גם אם היא מחליפה דמויות ותפקידים, התלבושת המרהיבה והצבעונית אינה משתנה. לקרסוליה קשורות מחרוזות של פעמונים קטנים, שמצלצלים כשהיא רוקעת ברצפה בכפות רגליה. הריקוד אינו מלווה בתפאורה.

על פי רוב הקהל מכיר את הסיפורים וגם אם אינו מפענח כל תנועה ותנועה הוא מבין את ההתרחשות ואת תוכן הריקוד. בריקודים רבים יש כפל משמעות. הגיבורה משתוקקת אל אהוב בשר ודם ובו בזמן גם לאל.

קצרה היריעה מלהיכנס לפרטים בכל הנוגע למאפיינים של סגנון הבהרטה־נטייאם. מרכיביו העיקריים הם: תנועות שמביעות רגשות והלכי רוח (מחוות מוגדרות בפנים, בתנועות העיניים ובידיים), תנועות סיפוריות, תנועות טהורות שאינן נושאות תוכן ומשמעות ותבניות קצב מורכבות, שמבוצעות בזריזות מופלאה בכפות הרגליים. תנועות מסוגים שונים שזורות בתוך הריקוד בסדר שמקורו במסורת של סגנון זה. להלך הרוח ולאווירה (Bhava) יש חשיבות מרכזית. כל אלה במשולב יוצרים את הראסה (Rasa) – החוויה האסתטית והרוחנית.

הרקדניות הן מבצעות. את היצירות מחברים מורים גדולים (גורואים). חלק מהריקודים הונחלו מדור לדור וחלקם הם פרי עבודה משותפת של הגורו והרקדנית. כל אחת מן הרקדניות למדה בעבר, או ממשיכה ללמוד, אצל גורו. ממנו היא לומדת את הסגנון וקומפוזיציות ספציפיות. בהופעה הרקדנית מקפידה תמיד להזכיר את הגורו שלה ולחלוק לו כבוד.

על החופש היצירתי של הרקדניות הרביתי לשוחח עם ואלי ועם פריאדרסיני גווינד (Priyadarsini Govind), רקדנית בהרטה־נטייאם נוספת, שגם אותה הכרתי כשהופיעה בפסטיבל ישראל. גם גווינד חיה ויוצרת בצ'נאי ומרבה להופיע בהודו ובעולם. שתי הרקדניות־האמניות הסבירו לי שאמנם הקומפוזיציות מונחלות להן על ידי הגורו, ששמר על כללי הסגנון המסורתי בכל הנוגע לתנועות, לסיפור, לסדר הקטעים, להבעה ולמוסיקה. עם זאת, לרקדנית ניתן חופש יצירתי לשנות ולהוסיף לקומפוזיציה, כל זמן שאינה גולשת לחריגה גסה מן הסגנון וממוסכמותיו. זוהי סוגיה עקרונית, שתקפה לכל סגנון מסורתי בהודו.

מלות המפתח הרלוונטיות לסגנון הבהרטה־נטייאם הן מסורת, דבקות ורוחניות שמבוטאת בגוף, עם מקצועיות מן המעלה הראשונה בכל הנוגע לתנועות הגוף, לדקויות, להבעה ולשליטה בקצב. הנוכחות ב־28 מופעי ריקוד הודי מסורתי במשך שבוע דחוס אחד היתה בשבילי חוויה רוחנית ואמנותית יוצאת דופן.

רחל בילסקי יועצת מחול לפסטיבל ישראל, מרצה במכון כרם, באקדמיה לאמנות ולעיצוב בצלאל, במכון ון ליר ובמכון גתה. למדה במרכז לאבאן לאמנות התנועה באנגליה.

בכורות ינואר–יוני 2011

אדוה קידר

ינואר

עם כתוביות, 27.1, אולם ירון ירושלמי,
מרכז סוזן דלל
כוריאוגרפיה: רונית זיו
רקדנים: בני אלדר, תמר גרוס, סופי קרנץ
תלבושות ותפאורה: מיטל גואטה

פברואר

אחד, 7.2, תיאטרון מחול ענבל
כוריאוגרפיה: אליס דור־כהן
רקדנים: יוני סוטחי, לירון עוזרי, עידן פורגס, אליס דור־כהן
עיצוב במה ותלבושות: מיטל נימני
מוסיקה: פיליפ גלאס, מרדית מונק, לארו, ברדי נם נם
תכנון וביצוע קיר טיפוס: עמנואל מרזיוף
why we tell, 7.2, מרכז אתני רב־תחומי ענבל
כוריאוגרפיה: רייצ'ל ארדוס
רקדנים יוצרים: אורי לנקינסקי ועידן יואב
מוסיקה מקורית: אלברטו שוורץ
YouMake ReMake, 17.2, מרכז סוזן דלל
כוריאוגרפיה: רננה רז
ניהול אמנותי: רננה רז, אריאל אפרים אשבל
מתוך בחירה שנייה, 23.2, תיאטרון המעבדה ירושלים
כוריאוגרפיה: דפי אלטבב
רקדנית יוצרת: רוזלינד נקטו
תלבושות: דפי אלטבב, רומי קיסילוב
עיצוב תאורה: אורי רובינשטיין

מרס

מי לקח את הגבינה שלי, 3.3,
תיאטרון ירושלים
כוריאוגרפיה: אמיר קולבן
מחזה ועיבוד: שרית מזון
ביצוע: להקת קולבן דאנס
מוסיקה מקורית: רמי שולר
תפאורה ותלבושות: סבטלנה ליפשיץ
סוף סופה בוא, 15.3, מרכז סוזן דלל
כוריאוגרפיה: יסמין גודר
שותף ליצירה ודרמטורגיה: איציק ג'ולי
מופיעים יוצרים: שולי אנוש, סורה וילהלמסון, ענת ועדיה, דליה חיימסקי, צוף יצחקי, דני נוימן
מוסיקה: Hajsch – 1992
עיצוב תלבושות: מיכל בסעד
עיצוב תאורה: עומר שיזף
תא מדידה, 23.3, התיבה
כוריאוגרפיה: ענבל אושמן
ביצוע: ענבל אושמן, רן בן־דרור,
מוסיקה: יוסי מר־חיים
עיצוב תלבושות: ענת שטרנשוס, אמנון ליפקין
תאורה: ג'ודי קופרמן
סיליה עכשיו, 24.3, בית תמי, תל אביב
כוריאוגרפיה, בימוי וידיאו וביצוע: שרונה פלורסהיים
מוסיקה: אילן גרין
בימוי: גיא בירן
עיצוב תלבושות: ליאת עזרא
ברלין יפו הלוך־חזור, 27.3, מרכז סוזן דלל
תהליך יצירה משותף ללהקת המחול DeDe ישראל, ולהקת המחול Wee גרמניה
כוריאוגרפיה: יערה דולב, עמית גולדנברג, דן פלג, מרקו וייגרט
יוצרות שותפות, להקת wee dance: סאמר אולריקסון, נורה האגנייר
וידיאו: דן פלג, מרקו וייגרט
רקדנים: יערה דולב, דן פלג, מרקו וייגרט, נועה שביט, מיכל גימלשטיין, עדי אלזם, נורה האגנייר, נועה גימלשטיין
תאורה: יערה דולב, מרקו וייגרט
מוסיקה: קולאז'

אפריל

בין קודש לחול, 1.4, מרכז סוזן דלל
להקת המחול הקיבוצית
כוריאוגרפיה: רמי באר
רקדנים: רננה רנדי, דניאל קוסטה, עוז מולאי, איתי פרי, איביצה באגו,
ניר אבן שוהם, שי פרטוש, קורינה פריימן, דנה רז, אניה אוזרסקיה, דניאל און, שרלוט ון דן רייק, שני כהן
עיצוב במה, תלבושות ותאורה: רמי באר
מוסיקה: קולאז'
מוזאיקה, 7.4, מרכז סוזן דלל
כוריאוגרפיה: סיגל זיו
רקדניות: להקת הטרייבל לוטוס,
קרן אהרוני, לירון בן יעקב, טיפני סו, סיגל זיו
רקדנית אורחת: שרון שגיא
סולנית: סיגל זיו
Step… Count, 11.4, מרכז סוזן דלל
כוריאוגרפיה: ליאור לב
קו־פרודוקציה ישראל־שטוטגרט בשיתוף

Art Connection
מוסיקה: Ninja Tunes, Amon Tobin, Brian Eno, James Blake
עיצוב תלבושות: חגית אביר
עיצוב תאורה: שי יהודאי
רקדנים: עומר אסטרחן, אייל גנון, אנה הרמון, ליאור חורב, רוסריו ניסטיקו, ענת עוז, ג'וליה אנה סאטלר, לנה פרפיילד
נוצות שחורות, 11.4, מרכז סוזן דלל
כוריאוגרפיה: איל נחום
מוסיקה: Azure Skies, Brian Eno, David S. War
עיצוב תלבושות: ישראל טגורי
עיצוב תאורה: שי יהודאי
רקדנים: יוקו אימאזייק, עומר אסטרחן, אנה הרמון, גל ירושלמי, ליאור חורב, רוסריו ניסטיקו, ג'וליה אנה סאטלר, לנה פרפיילד, יובל קסלר
מי אלבראדו, 12.4, מרכז סוזן דלל
להקת הפלמנקו ראמנגאר
מנהלים אמנותיים: קרן ואבנר פסח
רקדן ראשי: אבנר פסח
רקדניות: יסמין סיבוני, יונית מודן, מאיה מרק ומונה בן ישי
נגן אורח בחליל וקלרינט: אמיר שהסאר
גיטריסטים: תומר אלמלח, עילי בורלא
זמרים: יהודה שוייקי, איתי גורי, מרים לוי
קחון וכלי הקשה: חגי לשם

מאי

מכושפה שלי, 14.5, תיאטרון תמונע
כוריאוגרפיה: שלומית פנדומינסקי
רקדנים יוצרים: ענבל אלוני ואורן טישלר
פסנתר: אלכסיי פוליאנסקי
מוסיקה מקורית ועיצוב פסקול: יניב מינצר
עיצוב תלבושות וחלל: ענבל ליבליך
עיצוב תאורה: תמר אור
אינך יכולה, 14.5, היכל התרבות ראשון־לציון במסגרת פסטיבל האביב
כוריאוגרפיה וביצוע: תמי ורונן יצחקי
מוסיקה: החלונות הגבוהים
עיצוב תלבושות: תמי ורונן יצחקי
לרקוד עם עדן, 16.5, מרכז אתני רב־תחומי ענבל
תיאטרון אורנה פורת בשיתוף תיאטרון מחול ענבל
כוריאוגרפיה: עוז מורג
עיבוד ובימוי: משה בן שושן, רענן פררה על פי הספר מאת רבקה מגן
משתתפים: ליז רביאן, שחר פרץ, עופר פלדמן
רקדני להקת ענבל: מריאן אורינצב, אלכסנדר מישק, קובי משה, לירון כהן, בר טהר, ציפי תנעמי, מלכה חג'בי, הדס הגואל, אבי סוכר
עיבוד ובימוי: משה בן שושן, רענן פררה
מוסיקה: שי אלון
תפאורה: בתיה סגל־פיק ומיכאל פיק
תלבושות: אלה קולסניק

להקת ראמנגאר, *מי אלבראדו* מאת ובביצוע אבנר פסח, צילום: גדי דגון
Remangar Flamenco Dance Company, *Mi Albarada* by Avner Pesach, photo: Gadi Dagon

תאורה: אינה מלקין ומישה צ'רנייבסקי
שדה 21, 25.5, במסגרת פסטיבל ישראל
להקת בת שבע
כוריאוגרפיה: אוהד נהרין
רקדנים שותפים ליצירה: רייצ'ל אוסבורן, אייר אלעזרא, שחר בנימיני, שני גרפינקל, מתן דוד, תום ויינברגר, ארז זוהר, עדי זלטין, צ'ן־וי לי, דאג לת'רן, בשמת נוסן, ארי נקמורה, מיכל סייפן, בובי סמית', אורי משה עופרי, שאמל פיטס, אריאל פרידמן, איאן רובינסון, גיא שומרוני, עידן שרעבי
עיצוב תאורה: אבי יונה בואנו (במבי)
עריכת ועיצוב פסקול: מקסים וארט
עיצוב תלבושות: אריאל כהן
עיצוב כותרות וידיאו: רז פרידמן
לה, 28.5, תיאטרון ירושלים, במסגרת פסטיבל ישראל
כוריאוגרפיה: נמרוד פריד
רקדנים יוצרים: להקת תמי – נועה שביט, אלינור צ'רטוק, איציק גבאי
מוסיקה מקורית, שירה ופסנתר: ישראל ברייט
הרמוניות קוליות, שירה, סופרן לירי: אלה רוזנר
אקורדיון: ויטלי פודולסקי
עיצוב: טליה בראון פריד
תאורה: שחר ורכזון

יוני

נול, 6.6, מרכז ז'ראר בכר,ירושלים
להקת המחול ורטיגו
כוריאוגרפיה: נועה ורטהיים
מוסיקה מקורית וייעוץ מוסיקלי: רן בגנו
עריכה מוסיקלית: סטפן פרי
במה ותלבושות: רקפת לוי
אסיסטנטית: ליאת רמון
תאורה: דני פישוף
ספינת השוטים, 9.6, במסגרת פסטיבל ישראל
כוריאוגרפיה ובימוי: ניב שינפלד ואורן לאור
רקדנים: אורי שפיר, ענת גריגוריו, סשה אנגל
מולטי בלנשט, 9.6, אולם קרנף, מחול שלם
כוריאוגרפיה: אלעד שכטר
רקדנית יוצרת: קוראלי לאדם
מוסיקה מקורית ועריכה: משה בן משה (חוה אלברשטיין, מרילין מונרו)
עיצוב תפאורה: הילי עובדיה
עיצוב בובות: מיכל ענבר
עיצוב תלבושות: קוראלי לאדם
אגם הברבורים, 12.6, אולם דרום השרון
להקת המחול DeDe, בשיתוף תיאטרון מופע
כוריאוגרפיה: יערה דולב, עמית גולדנברג
מחזה: גליה בארי
רקדנים: נועה גימלשטיין, אילן ממן, מיכל גימלשטיין, עומר עוזיאל, ניצן ברדיצ'ב, נועה שדה, מיכל אלבז
תאורה: יערה דולב
שחקן: סער בדישי
תלבושות: אינגה ברבה
בעירה פנימית, 16.6, מוזיאון לאמנות המזרח הרחוק, רמת גן
כוריאוגרפיה וביצוע: תמר בורר
פסל ומוסיקאי: נובויה ימאגוצ'י
ברוח הפלמנקו, 23.6, מרכז סוזן דלל
כוריאוגרפיה: סילביה דוראן, צביה ברומר, מנואל בטנזוס, מרצדס לאון ואלבנו זוניגה ז"ל, חואנחו לינרס ז"ל, שרון שגיא, שרון לביא
רקדנים: להקת סילביה דוראן – גינת קליד, חן מגן, טניה דור, נועם רז
ייעוץ אמנותי: צביה ברומר
תאורה: יעקב ברסי
בבל, 24.6, מרכז סוזן דלל
כוריאוגרפיה: אמיר קולבן
רקדנים: סתיו דרור, עירית עמיחי, ארין שנד, אליסה שוגר, עמית גולדשטיין, סרגיי שאמוטה, סלע פריד, הראל גרז'וטיס
מוסיקה מקורית: שני ברונר
וידיאו ארט: יניב יור, יותם וזאנה
תאורה: שי יהודאי
תלבושות: שירה וויז, ברק אביעם איש־שלום
עיצוב במה: אמיר קולבן
סוד הייחוד, 28.6, במסגרת סדרת מחול של בית מחול שלם
אולם הקרנף, מוסררה, ירושלים
כוריאוגרפיה, בימוי: סמדר אימור
אנסמבל יוצר: סופיה שיסטיק, דפנה שפירא חסון, ברניקה שניידר, חמוטל פליישר קנל, דנה רזניק, יעל כהן, דלית שסקין
הלחנה וניהול מוסיקלי: ראלי מרגלית
הלחנת אזמר בשבחים: סמדר אימור
קטעי נגינה בצ'לו: ראלי מרגלית – ביצוע והלחנה
תלבושות: רקפת לוי
שמלת נייר וכתיבה: דפנה שפירא חסון, מתוך *מיצג כתיבת כלה*
שבה וחולמת, 30.6, תיאטרון תמונע
במסגרת פסטיבל אינטימידאנס
כוריאוגרפיה: רנה שינפלד
רקדנית: רנה שינפלד
מעצב תלבושת: יוסף

פסטיבל אינטמדאנס

Top Gun, 30.6, תיאטרון תמונע
כוריאוגרפיה וביצוע: מיכל הרמן
מוסיקה וייעוץ: רועי בן סירה
שעטהשעתה, 30.6, תיאטרון תמונע
כוריאוגרפיה: יפעת פל ברקאי
עיצוב תלבושת וחלל: הדס מוצרי
White, 30.6, תיאטרון תמונע
כוריאוגרפיה: אור מרין
רקדנים: סתיו מרין אור מרין
עיצוב במה ותלבושות: אור מרין
מוסיקה: Igor Krutogolov, Dave Phillps, J.S. Bach
עיצוב פסקול ודרמטורגיה: אורן נחום
ציפיות גבוהות, 30.6, תיאטרון תמונע
כוריאוגרפיה: דפי אלטבב

להקת בת שבע, *שדה 21* מאת אוהד נהרין, צילום: גדי דגון
Batsheva Dance Company, *Sadeh 21* by Ohad Naharin, photo: Gadi Dagon

רקדניות יוצרות: רוזלינד נוקטור, אוליביה קורט מסה
כוהנת הצדק, 30.6, תיאטרון תמונע
כוריאוגרפיה: ענת כ"ץ וארז מעיין
רקדנים: מירב דגן, עדי אמיר, ארז מעיין וענת כ"ץ
מוסיקה: Costes La Suite: Sezaria Evora – Carnaval De Sao Vicente
דרמטוגיה: ארז מעין
עיצוב תלבושות: קרן נפתלי
Big bad horny pony, 30.6, תיאטרון תמונע
כוריאוגרפיה וביצוע: שיר מדוצקי, דינה זיו
מוסיקה: Confederate Railroad, Patti Smith
מוניר, 30.6, תיאטרון תמונע
כוריאוגרפיה וביצוע: יובל גולדשטיין
מוסיקה: קורין אלאל, Core, Alexander Frangenheim, Elke Schipper, פרידריך שופן – נוקטורנו אופוס 9 מס' 2
פיטיפי, 30.6, תיאטרון תמונע
כוריאוגרפיה וביצוע: ליאו לרוס
עריכה מוסיקלית: טל בן ארי ומיכאל גטמן
מוסיקה: Ike & Tina Turner, Gold Panda, Roy Orbach and Nina Simone
טקסט: ליאו לרוס
גולד, 30.6, תיאטרון תמונע
כוריאוגרפיה וביצוע: שרון וייסוסר
מוסיקה: Olafur Arnalds,Tuxedomoon
פולחן האביב, 30.6, תיאטרון תמונע
כוריאוגרפיה וביצוע: הלל קוגן
מוסיקה: איגור סטרווינסקי

בכורות, הופעות, שיעורים, סדנאות, כתבות ודעות, אנשים וגישות, בפורטל 'דרך גוף' לאמנויות בתנועה.
www.bodyways.org
www.BodyWays.org
מפגש אמנויות בתנועה

ningham these drawbacks in Labanotation were later addressed.

Eshkol's interest was less in semantic associations and much more in movement 'for its own sake', devoid of theatrical effects of any kind. 'Chamber Dance does not portray a literary plot, or interpret music, and does not rely upon additional evocative media such as scenery and costume, and in this it differs from theatrical dance. This renunciation of theatrical elements… is undertaken with the intention of confronting ourselves with the material , and obliging us to deal with its organization… to compose dances in ways which emerge from the nature of the material itself .' (From the programme notes for performances at universities in the U.S.A. and at The Place in London, 1969.)

When asked if any of his pieces had a story or a meaning, Cunningham replied with an unequivocal 'No!' As he explained, movement alone has such life, that while it can be combined with other elements, it does not need anything else.

Semantics: stories, meaning – were seen by Cunningham to be unnecessary, and by Eshkol – an actual distraction, although she did give titles to her dances that often indicated literary or musical references. While Cunningham used music and sound (albeit in an unconventional way), as well as designed costumes and sets including projected decor, Eshkol ruled out the use of any of these elements.

Neither he nor Eshkol confined their performances to the stages of theatres. It so happened that Eshkol's first public performance with her Chamber Dance Group in the early 1950s was on a temporary stage in a dining hall under construction in kibbutz Deganya B, and Cunningham's first performance in the late 1950s, together with John Cage, Robert Rauschenberg and others, was an event that also took place in a dining hall – that of Black Mountain College in North Carolina.

Cunningham's use of technology, and of the random juxtaposition of artistic components, made possible the exploration of sometimes unexpected combinations of phrases. This he referred to as 'a form of anarchy'. But it did not lead to a systematic radical analysis of human movement. This is probably the crux of the matter: both Cunningham and Eshkol were looking for the new and untried in movement, but their methods of searching for it were completely different. Cunningham employed chance methods not arising directly or necessarily from movement, procedures which would lead to hopefully new combinations.

Eshkol regarded improvisation as the abdication of the choreographer's power to choose, and having arrived at a reductive view of human movement, was able to employ modes of composition such as serialism borrowed from music, in order to explore the possibilities through the manipulation of different structures and ordering, the searches always being monitored, as an explorer would use a map, and notated.

Cunningham always maintained a welcoming attitude to the new and the open-ended, the perception that there must always be something else. Eshkol sought knowledge so that the intuitive grace of harmonious movement could be deliberately achieved through a complete knowledge of the objectively recognized components of bodily movement. Kleist maintained that the only hope for humans was to go forward to total knowledge. Eshkol's work continued always to be free of the false emotion condemned by Kleist, and anything that contaminated pure movement, always seeking new understanding of its nature and possibilities. This tireless adherence to intricately thought out structures built up from precise elements led to the creation of unique innovative blossomings of movement in which – to quote the companion of Kleist's narrator – 'Grace itself returns when knowledge has as it were gone through an infinity.'

Notes

References to Merce Cunningham's views on dance composition are based on interviews and conversations recorded at the Walker Art Center, Minneapolis in 1981 and 2009.

References to Noa Eshkol's views are based on comments in her published books and on many personal conversations with her.

The 1810 essay by Heinrich von Kleist, On the Marionette Theatre, translated by Idris Parry, can be found on www.http://southerncrossreview.org/9/kleist.htm

---

John Harries met Noa Eshkol in 1948 and became a partner for discussion, her earliest student, and colleague, collaborating on the first book on Eshkol-Wachman Movement Notation, and on the texts and graphics of most publications on the subject. He was a member of Eshkol's first Chamber Dance Group. In the 1960s he began to apply EW notation in visual art including video. He continues with this work, about which he has written books and articles.

to the choreographed movements. He and Cage would agree on a 'rhythmic structure' of durations, and then compose completely separately, without reference to each other, bringing the two components together only when both had been completed. The resulting combination was unpredictable. Cunningham later described the effect of this approach as conferring a sense of freedom, while at the same time always enabling him to know with complete confidence what point he had reached in relation to the agreed rhythmic structure.

Cunningham's dancers had to be accustomed to performing their movements as the music was played, without being confused by it, as people might hold a conversation without being bothered by sounds of traffic passing nearby. The idea was to generate in this way new combinations of sound and movement which they might never have thought of through deliberate planning in direct cooperation. Cunningham's long association with John Cage involved the employment of chance procedures in both movement and music as well as in their combination. This led Cunningham to adopt the technique of 'chance operations' for the composition of combinations he would not otherwise have invented. He employed the Chinese classic I Ching (an ancient text of divination involving permutation and combination) and the application of random numbers, in establishing the order of phrases of movement, the placing of the dancers and other elements forming the basis of many of his compositions.

After her student days, Eshkol virtually never composed dances with musical accompaniments, which she saw as a distraction from the movement. For this reason, she removed the use of music from the equation. However, her interest in and love of music was great, and she derived inspiration from the serial music which was still considered avant-garde in the mid-twentieth century. Furthermore, the model of music as a pure art, representing nothing but itself, and embodied in an objective notation, was the model for her endeavours. She aspired to a completely autonomic art of movement.

The parallel with music led Eshkol to the conclusion that dance would never be a fully fledged art until the composition of movement could be supported by a writing system that allowed the choreographer to think in objective terms about his/her material in the way a musical composer had been able to do for hundreds of years, and to record the results in a symbolic representation readable by others. Roessler told her that such a system existed, and advised her to go to England and study with Laban. But the approach to movement she encountered there was not to her taste, and she did not find in Labanotation a system suited to use as a compositional tool. Eventually she developed together with Avraham Wachman a quantified symbolic notation based on physically verifiable basic elements – Eshkol-Wachman Movement Notation (EWMN).

Like Eshkol, Cunningham always avoided the conventional, habitual and outworn, and looked for the new. When he was made aware of the computer software originally called LifeForms (and later renamed DanceForms), he adopted it as a tool for exploration and composition, again using chance operations to create and order phrases, now with the computer, with the purpose of discovering new and untried passages of movement. He would design positions, and allow the program to join them in a sequence, revealing things that he had been unaware of previously. This increased the complexity of his work, but fulfilled his aim of free exploration and innovation together with as much precision as possible. He did not demonstrate the results to his dancers by means of the computer display with its moving figures, but learned the new phrases he had generated with the help of the software and conveyed them 'live' to the dancers in the studio. This approach was a way of pushing the possibilities of the body; there would always be something else it could do. The problem was how to reach it. He did not think the possibilities could be codified, except according to the body itself. He did not, however, undertake a radical analysis of those possibilities as did Noa Eshkol. She regarded the use of chance as an abdication of the artist's ability to choose, and adopted a thoroughgoing reductive method. The analysis embedded in EWMN was based on a reduction to fundamental quantified components of human movement that could be integrated in endless ways. It enabled her to employ methods such as serialism in the systematic exploration and composition of the movement material.

Cunningham did not use a fully fledged notation system, although he made stick-figure 'notations' of sequences, sometimes with emotive cues – but only for his own eyes. He did not reject symbolic notations out of hand, but favoured a more directly visual approach. He considered that both together would be 'enlivening'. He evidently did not experiment with composition using a symbolic notation. An attempt to document some of his work in Labanotation was defeated by the difficulty of rendering the complexity and sudden changes, although according to Cun-

Eshkol, Cunningham, Kleist

Noa Eshkol

John G. Harries

Noa Eshkol did not herself dance in public after the performances in the 1950s of the first Chamber Dance Group (the name she gave to her experimental group). Anyone who saw Eshkol dancing will recall the grace and strength of her movements, light but strong, lending them an appearance of full engagement with the actions and complete detachment from any possible distractions of the environment. Attempts to describe qualities of movement inevitably lead to this kind of near self-contradiction. What do they really mean?

A hint of the image Eshkol might herself have had in mind can perhaps be found in the forms of movement that captured her admiration. Her teacher Tehilla Roessler told Eshkol that she should direct her attention to puppets. Was she perhaps thinking of Heinrich von Kleist's essay On the Marionette Theatre – in which the narrator reports a conversation with a friend: '…the mute gestures of these puppets gave him much satisfaction and [he] told me bluntly that any dancer who wished to perfect his art could learn a lot from them'. Eshkol herself alluded occasionally to that essay, and whether deliberately or not she surely put into practice a conception of movement suggested in it. The kinds of movement that attracted her provide a clue. In 1950, her friend Dr Moshe Feldenkrais drew her attention to Judo, of which he was himself an accomplished exponent, and they attended a demonstration of the underlying principles, given at the Royal Albert Hall in London by G Koizumi. Later, she was equally fascinated by the movements of Tai Chi Chuan. This was certainly not an attraction to fashionable activities: it was before these martial arts acquired the popularity they later gained in the West. It is more plausibly linked to the ideas raised in von Kleist's essay, of movement akin to the seemingly effortless swing of a pendulum.

Eshkol saw in music the prime example of an art that was pure and self-sufficient, and always strived for an equally pure art of movement, one that would at the same time allow maximum utilization of the body's possibilities. Not many choreographers sought after such purity of movement and freedom of invention, but outstanding among those who did was Merce Cunningham. However, their developments followed very different paths, and it is instructive to compare them: two choreographers pursuing pure movement, greatly influenced by music but avoiding dependence on it, rejecting story-telling and added meaning, striving always for precision, looking for the untried, not tied to a theatrical setting. Yet – all this led them to such startlingly different courses and conclusions that one might even ask if they actually had anything in common. Let us look more closely at the way their thoughts were expressed in their deeds.

Cunningham did not reject musical and sound accompaniment. He worked together with musical composers, especially John Cage, but they worked as separate identities, not fitting movement to composed music, nor music

Table of Contents

Editors' Note | 1

I Think therefore I am Physical: Feminism, the Grotesque, or how abstract subjectivity turned into Flesh | Sara Cohen Shabot 3

Monuments - Creative Process | Rotem Tashach 6

A Notion Journal on the Creation Process of "Frenzy" ["Tzazit"] - A poetry reading performance on the border of movement and the spoken word following a conversation with three participants of the work | Dana Lubinsky 9

Sara Levi–Tanai talks about her work (Introduction by Henia Rottenberg) | Sara Levi - Tanai 14

Far and Near: Ze'eva Cohen - A tribute night & two interviews | Iris Lana 16

What do the Dancers Say? | Ruth Eshel and Ronit Ziv 21

Ilan Lev's method | Eldad Mannheim 25

A Tribute to Merce Cunningham

The impact of Merce Cunningham and the American avant-garde on the "other dance" in Israel | Ruth Eshel 27

Eshkol, Cunningham, Kleist | John Harries 36

Looking through the Glasses of Space and Time: A phenomenological approach to the work of Cunningham | Ronit Land 38

"Stumbling onto the Rock of the Real": Merce Cunningham, Slevoj Zizek, Contingency and the Real | Dana Mills 40

Merce Cunningham Dances Him-Self: Individuality in the Discourse and Work of Merce Cunningham | Yael Nativ 43

The Dadaist Collage as a Key Element in Merce Cunningham's Works | Sharon Tourel 46

Wake Up! - The choreographer, the Audience and Relationship | Ronit Ziv 48

Books, Workshops and Festivals

Where is the Dancer? | Estee Nadler 51

Post-Modern Dance by Sally Banes | Yael Orni 53

The book *Move to Learn* by Rachel Segev-Tal and Rinat Galili | Smadar Weiss 55

Workshop with Costanza Macers | Yonat Rotman 56

Classical Indian Dance Festival in Chennai - January 2011 | Rachel Bielski - Cohen 57

Premieres January – June 2011 | Adva Keidar 58

Eshkol, Kleist, Cunningham | John Harries 63

Table of Contents (English) 64

On the cover: Vertigo Dance Company
Null by Noa Wertheim
Dancers: Ruth Valensi, Eyal Vizner, Emmy Wielunski
Photographer: Gadi Dagon

Dance Today (Mahol Akhshav)
The Dance Magazine of Israel,
Issue no. 20, July 2011

Editor: Dr. Ruth Eshel
Eshel.ruth@gmail.com
Contributing Editors: Dr. Ruth Eshel, Nava Zuckerman, Dr. Dan Ronen, Yonat Rotman, Sari Katz-Zichroni, Einav Rosenblit, Ronit Ziv

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: 03–5629462
Fax: 03–5629456
E-mail: tmu-na@tmu-na.org.il
Sales: Tmuna Theatre box office, Tel: 03-562946
Sales for institutes: Dganit@tmu-na.org.il

Published with the assistance of:

מועצת הפיס לתרבות ולאמנות

תמונע TMOONA בית ליוצרים וקהל

משרד התרבות והספורט

The editors are not responsible for the advertisements' content

© All rights reserved

ISSN 1565–1568

COMPAS

להקת הפלמנקו הישראלית

ניהול אמנותי: מיכל נתן

"PavoReal"

PROPAGANDA

יצירת פלמנקו חדשה, סוחפת ומרגשת בכיכובם של:

מיכל נתן | גלית גיאת | קיריל סיבולפוב | Miguel Angel

ובהשתתפות רקדני להקת COMPAS והרכב מוסיקלי עשיר

צילום: יגאל יעקב

בכורה עולמית

13.7.11, יום ד', 20:30
אמפי וואהל ת"א
03-5105656 במסגרת "מחול עולם 2011"

14.7.11, יום ה', 11:00
היכל התרבות כרמיאל
04-9881111 במסגרת "פסטיבל כרמיאל"

19.7.11, יום ג', 20:30
המשכן לאמנויות הבמה באר-שבע
08-6266400

20.7.11, יום ד', 20:30
תאטרון ירושלים אולם רבקה קראון
02-5605755 בימות 6226*

למידע ולקבוצות: 03-6959536
www.flamenco.co.il

הנחה תמורת כוכבים
ישראכרט
ליהנות מהחיים.

choreographers.org.il

עשור עמותת הכוריאוגרפים

פסטיבל כרמיאל מארח את עמותת הכוריאוגרפים | 4 תכניות מיוחדות שהורכבו במיוחד לפסטיבל
יום חמישי 14 ביולי 2011

בשעה 11:00 **"תיבת נוח"** | זוגות זוגות בתיבה ועל הבמה, שלושה דואטים על קשרים ואנשים
דואטים מאת: אליס דור כהן, תמי ורונן יצחקי, רונית זיו

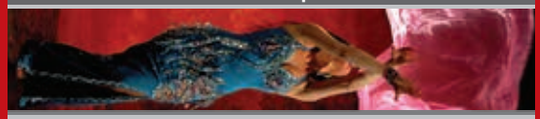
בשעה 13:30 **"שש צלעות למשושה"** | 6 יוצרות, 6 יצירות, 6 ריקודי סולו
בהשתתפות: סיגל זיו, שרון שגיא, דפי אלטבב, אליס דור כהן, רונית זיו, תמי יצחקי

בשעה 16:30 **"דואטים של אהבה"** | שלושה דואטים העוסקים בזוגיות ובמערכות יחסים
דואטים מאת: תמי ורונן יצחקי, רונית זיו, דפי אלטבב

בשעה 19:00 **"בין מזרח למערב"** | מופע חזק ומרתק המציג שני סגנונות מחול, פלמנקו וטרייבל פיוז'ן ביצירה חדשנית, מקורית ווירטואוזית.
רקדניות ראשיות וכוריאוגרפיה: שרון שגיא - פלמנקו, סיגל זיו - טרייבל פיוז'ן רקדניות הלהקות - "פלמנקו נטורל" ו"טרייבל לוטוס"

לפרטים ורכישת כרטיסים: 04-9881111

טורקיז וארגמן 2011 | בכורה
מאת אלינא פיצ'רסקי



שישי, 21.7, 20.30 | מחולוהט | סוזן דלל, ת"א
קופה: 03-5105656

פאם פאטאל
מאת סיגל זיו

שבת, 30.7, 21.00 | מחולוהט | סוזן דלל, ת"א
קופה: 03-5105656

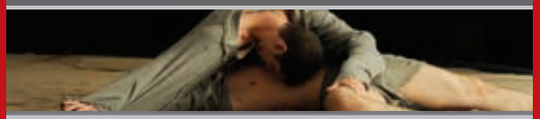
"עם כתוביות"
מאת רונית זיו

שישי, 12.8, 22.00 | מחולוהט | סוזן דלל, ת"א
קופה: 03-5105656

ארניקה
מאת נעה דר www.noadar.com

שבתות: 23.7 & 13.8, 21.00 | מחולוהט | אולם ענבל, סוזן דלל, ת"א | קופה: 03-5105656

HOMESICK
מאת אירים ארז

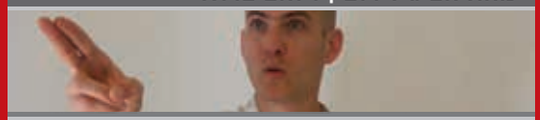


שלישי, 2.8, 21.00 | מחולוהט | סוזן דלל, ת"א
קופה: 03-5105656

GLORY MONSTER
מאת מיכל הרמן

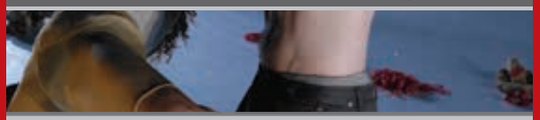
רביעי, 21.7, 20.30 | תיאטרון קליפה,
הרכבת 38, תל-אביב | קופה: 03-6879219

"המרקיד"
מאת אביגיל רובין ויואב ברתל



חמישי 28.7, 20.30 | שלישי 6.8, 20.30
תיאטרון הסמטה, סמטת דגים 8, יפו | 03-6812126

"אוהבים אש"
מאת יסמין גודר



רביעי, 3.8, 21.00 | מחולוהט | סוזן דלל, ת"א
קופה: 03-5105656

אגם הברבורים
מאת עידן כהן

רביעי, 17.8, 21.00 | מחולוהט | סוזן דלל, ת"א
קופה: 03-5105656

ANIMAL LOST
יוסי ברג ועודד גרף www.yossioded.com

שישי, 29.7, שבת, 30.7, 20.30 | מחולוהט
אולם ענבל, סוזן דלל, ת"א | טל' 03-5105656

סוף סופה בוא
מאת יסמין גודר

חמישי, 4.8, 21.00 | מחולוהט | סוזן דלל, ת"א
קופה: 03-5105656

אבניקו אינטימו
מאת נטע שיזף

שבת, 20.8, 21.00 | מחולוהט | סוזן דלל, ת"א
קופה: 03-5105656

משחקי ילדים
מאת נעה דר www.noadar.com

שבת, 30.7, 11.30 | מחולוהט | סוזן דלל, ת"א
קופה: 03-5105656

"ציפיות גבוהות"
מאת דפי אלטבב

חמישי, 11.8, 21.00 | מחולוהט | סוזן דלל, ת"א
קופה: 03-5105656

בלנד
ערב משותף של דנה רוטנברג ועידו בטש

ראשון, 21.8, 21.00 | מחולוהט | סוזן דלל, ת"א
קופה: 03-5105656

משרד התרבות והספורט