

# חַדְרֵנוּ

כתב עת למחול בישראל  
**DanceToday**  
The Dance Magazine of Israel



# קול קורא למאמרי מחקר

## שיעברו הערכת עמיתים (רפרנטורה)

מערכת לרפרנטורה: ד"ר ילי נתיב, ד"ר שרי אלרון, ד"ר רות אשל (יו"ר)

חוקרים מוזמנים לשלוח הצעות למאמרים על מחול, שיש בהם מחקר או הסתכלות חדשה על התחום. ההצעה תכלול כותרת זמנית ותמצית הנושא (כ-150 מילים).

יש לשלוח את ההצעה אל ד"ר רות אשל [eshel.ruth@gmail.com](mailto:eshel.ruth@gmail.com).

חוקר שמאמרו המלא יתקבל, לאחר שעבר הערכת עמיתים, יגיש את הגרסה הסופית בעברית ובאנגלית.

המאמרים באנגלית יגבירו את שיתוף הפעולה בין החוקרים בישראל לעמיתיהם בחו"ל, ויאפשרו לכתב העת למצוא את מקומו באוניברסיטאות ובמכוני מחקר בעולם.



להקת מריה קוני, צילום: גדי דיגון

## יומני מחול

אתר המחול של רות אשל

[israeldance-diaries.co.il](http://israeldance-diaries.co.il)

האתר יומני מחול הוא מאגר ידע למחקרים ולמאמרים איכותיים על מחול בכלל, ועל מחול בישראל בפרט. הוא משמש אכסניה לכתבי העת שנתון מחול בישראל (1975-1990) בעריכת גיורא מנור, רבעון מחול בישראל (1992-2000) בעריכת גיורא מנור ורות אשל, מחול עכשיו - כתב עת למחול (2003 ואילך) בעריכת רות אשל, וכן לספרים, לתיעוד ולביקורת.

# דבר העורכת

שוב נולד גיליון, מעשה יצירה שכמה חודשים קודם לכן היה לא יותר מאשר התכונות של מחשבה. גם הפעם הגיליון משקף את מה שהשטח מציע בחודשים האחרונים, הן בתחום העשייה על הבמה ובסטודיו והן בתחום המחקר.

אני שמחה לפתוח את הגיליון במאמר של לין מטלוק-ברוקס, *כתיבה על מחול - באריכות ובקצרה*. מטלוק-ברוקס היא עורכת שותפה של כתב העת היוקרתי *Dance Chronicle* ובעבר ערכה את כתב העת *Dance Research Journal*. פרסום מאמרה כאן הוא לכבוד לנו. כמומחית הן בכתיבה אקדמית והן בחיבור ביקורת מחול, מטלוק-ברוקס היא מקרה יוצא דופן.

במרכז הגיליון ארבעה מאמרים העוסקים בפולחן האביב מנקודות ראות שונות. המאמרים מבוססים על הרצאות שנשאו מחבריהם ביום עיון שערכה אמירה מרזז במלאות 100 שנה ליצירה. הפעם נעשה מאמץ מיוחד לכלול בגיליון ארבעה עמודי צבע, המלווים את מאמרה של רוני מירקין העוסק בעיצוב הבמה והתלבשות שיצר ניקולאס רוריק בשביל ההופעה המקורית של פולחן האביב.

מאמר נוסף העוסק בפולחן, שאינו קשור לפולחן האביב של ואצלב ניז'ינסקי, הוא מאמרה של אסתר דגן, שחזרה לישראל אחרי שהות ממושכת בקנדה. דגן זכורה לי ממאמרים שכתבה עוד בשנתון מחול בישראל בשנותיו הראשונות, בעריכת גיורא מנור. בשנות ה-60 וה-70 ערכה סיורים ממושכים באפריקה ותייעדה את המחול שם. היא גם חיברה ספרים על תרבות אפריקה ואוספים שלה המציגים תרבות זו מצויים במוזיאונים בעולם. אני מקווה שגם בעתיד תתרום מאמרים למחול עכשיו

רות אשל

כתיבה על מחול - באריכות ובקצרה | לין מטלוק-ברוקס **3**

חידת ההליכה: פעולת הליכה ביצירות מחול | רונית זיו **7**

המחול המצרי | שרון טוראל **13**

ארבעה מבטים על טכניקת רליס (Release Technique) | שרונה פלורסהיים, אהרונה ישראל, שלומית פונדמינסקי ואיריס ארז **18**

## מאה שנה לפולחן האביב

פולחן האביב 1913-1993 - היסטוריה בימתית | אמירה מרוז **24**

סרגיי דיאגילב וקשריו עם האמנות האוונגרדית | רות מרקוס **28**

הצייר ניקולאס רוריק (Roerich) ועיצוב הבמה והתלבושות להופעה המקורית של פולחן האביב בפריס - 1913 | רוני מירקין **33**

פולחן האביב בשנות האלפיים - רצף ושבר | שרי אלרון **41**

ריקוד הפריין והתהלכות בפולחן האבות של בני התאית, קניה | אסתר דגן **47**

## יוצרים כותבים

שעה עם אוכלי-כל | שני גרנות ונבו רומנו **53**

מאיה לוי ואנגדו מרס על היצירה נמנס **56**

התקרבות. התרחקות. התקרבות. רשמים מהרמת מסך 2013 | רנה בדש **58**

מחול שלם | שרון טוראל **61**

פסטיבל קאן, נובמבר 2013 | אורה ברפמן **65**

בכורות | בעריכת אדווה קידר **67**

**75** Machol Shalem | Sharon Tourel

**76** Table of Contents

בשעה: *ורטיגו 20* מאת נעה ורטהיים  
רקדנית: שון אולס  
צילום: גדי דגון

## מחול עכשיו

כתב עת למחול, גיליון 25, פברואר 2014  
**DanceToday**  
The Dance Magazine of Israel

עורכת: ד"ר רות אשל  
eshel.ruth@gmail.com  
dance.today.israel@gmail.com  
מערכת: ד"ר רות אשל, נאוה צוקרמן,  
ד"ר דן רונן, יעל מירו, שרי כץ-זכרונאי,  
יונת רוטמן, עינב רוזנבליט, רונית זיו  
ועדה מייעצת לרפרנטורה: ד"ר רות אשל,  
ד"ר שרי אלרון, ד"ר ילי נתיב  
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: תיאטרון תמונע  
03-5629462, ניתן להזמין את הגיליון  
בטלפון ולשלם בכרטיס אשראי.  
הגיליון יגיע לביתך בדואר  
למוסדות: תיאטרון תמונע, 03-5611211  
הרבעון יוצא לאור בתמיכת:



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

# כתיבה על מחול – באריכות ובקצרה

## לין מטלוק-ברוקס

על מחול וראיונות עם אמנים, שבעקבותיהם יצאתי לטיולי גלישה ארוכים באתרים, מובלת מנושא אחד למשנהו בעקבות סקרנותי. מעניין לציין שכתב־עת זה חדל באחרונה, במידה רבה, לפרסם מאמרי ביקורת על הפקות. סיקור מחול במתכונת פופולרית הולך ונעשה זמין באופן מקוון. אתרי אינטרנט על מחול יכולים לספק לקהל ביקורת או פרשנות מעמיקה בזמן הנכון ולהזמין תגובות מבוססות-בלוגים מהקוראים.

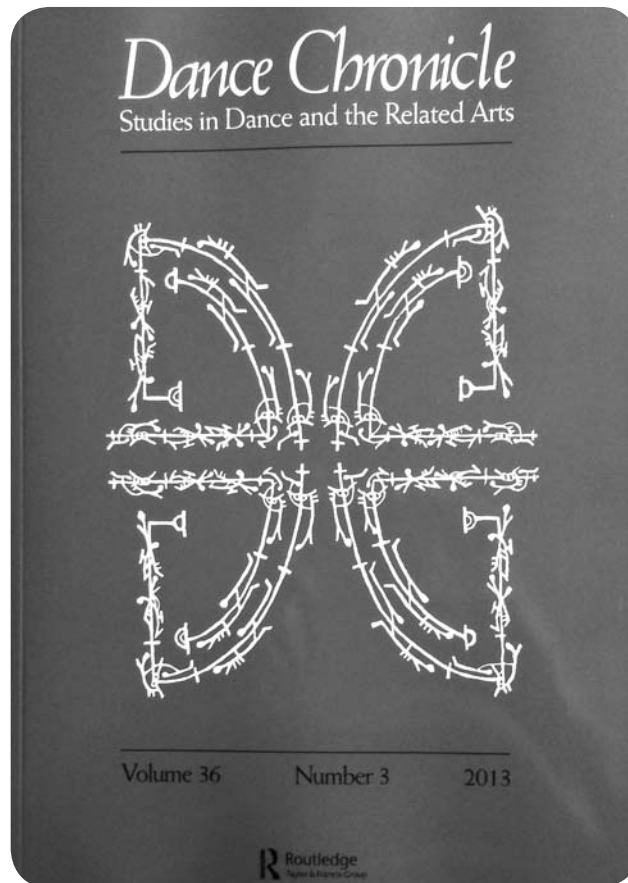
כמובן, במקרים מסוימים אתרי אינטרנט נגועים במשוא פנים אישי, בדעות המבוססות על שיקולים אישיים ולא ענייניים ובמידע מוטעה, אבל ליקוט זהיר יאפשר למצוא עיתונות מחול מקוננת טובה.<sup>5</sup> חשוב לציין שאחד מכתבי־העת המדעיים בשפה האנגלית הוא זה שבו אני עובדת כעורכת־שותפה לצדה של ג'ואלין מגלין (Joellen Maglin), *Dance Chronicle: Studies in Dance and the Related Arts* (ראו ציור 1) ויש, כמובן, כמה כתבי־עת אחרים.<sup>6</sup> לבסוף, בין ההוצאות לאור שפרסמו לאחרונה ספרי מחול מדעיים באנגלית ראוי להזכיר את Cambridge, Oxford, University of Illinois, University of Florida, Wesleyan, Cambria ו-Mellon.

כמי שקוראת וכותבת הן בעיתונות הפופולרית והן בכתבי־עת מדעיים, אני יכולה להעריך את נקודת המיקוד של כל תחום ואת אופן העברת המידע שמיחד כל אחד מהם. ככתבת של כתב העת *Dance Magazine* בפילדלפיה, כתבתי ביקורות על מופעים וכתבות על אמנים מקומיים משנת 1984 ועד 1987, ואז עזבתי את העיתונות עד שנת 2011. באותה שנה התחלתי להשתתף ב-thiNKing DANCE (להלן TD), מקור מבוסס-אינטרנט לחלוטין, משכיל ומעמיק על מחול, שלדברי העורכת המייסדת שלו, ליסה קראוס (Lisa Kraus), "נוסד כדי לעודד שיה על מחול ולפתח את המיומנויות של כתבי המחול באזור פילדלפיה."<sup>7</sup> בצוות הכתבים המשתתפים בכתב־העת המקוון נכללים אנשי מקצוע ותיקים, ובצדם סטודנטים באוניברסיטאות. כולם נבחרים אחרי

מכיוון שאני בקיאה בפרסומים בשפה האנגלית, אצטט דוגמאות שנלקחו מהבסיס הרחב הזה, שעשוי להיות מוכר גם לכם. בצד הפופולרי, הפרסומים השונים של DanceMedia, LLC הם דוגמאות טובות: *Dance Magazine*, *Dance Spirit*, *Pointe* ו-*Dance Teacher* מגישים לקוראים האמריקנים דיווח עיתונאי

עבודתי ככתבת מחול וכעורכת מחול, אני מוקסמת מיחסי הגומלין בין תנועה לשפה. במאמר זה אני דנה בכתיבה על מחול משני היבטים: ההיבט העיתונאי וההיבט המחקרי. הרעיונות המובאים כאן מבוססים בראש ובראשונה על ניסיוני האישי בשני תחומים אלו, ולכן אסכם בקצרה את מעורבותי בכל אחד מהם. אבל ראשית הנה כמה הגדרות פשוטות.

המדיום העיתונאי "מגיש... מידע, במתכונת חדשותית, לקהל הצורך עיתונים, ירחונים, תחנות רדיו או טלוויזיה, או אינטרנט".<sup>1</sup> אמצעי תקשורת אלו משתמשים, בדרך כלל, בשפה נגישה לקוראים (או למאזינים), ובכלל זה לאלה מהם החסרים כל רקע בנושא הנדון; מקורות אינם מצוטטים בצורה פורמלית; והחומר מוגש בפורמטים קצרים ומושכים יחסית. מחקר אקדמי, לעומת זאת, מפורסם בדרך כלל במתכונת ארוכה למדי, בכתבי־עת ובהוצאות לאור אקדמיים, לאחר שעבר בקרת עמיתים. "המטרה העיקרית של כתב־עת (או ספר) מדעי היא לדווח על מחקר מקורי או על ניסויים, כדי להפוך מידע כזה לזמין לשאר העולם המדעי".<sup>2</sup> בעבודות מדעיות מתפרסמים זהותו של המחבר, מומחה מלומד מאוד בתחום, אשר קשריו נמסרים בפרסום; המקורות, שרבים מהם ראשוניים, מצוטטים באופן מדוקדק; והשפה תואמת את התחום המקצועי שבו עוסק המחקר. באופן הניסוח של עבודות כאלה מקופלת ההנחה שלקוראים יש רקע טכני כלשהו בתחום.



(רפורטז'ה) על תחום המחול.<sup>3</sup> אני מוניה על *Dance Magazine*, מגזין האהוב עלי בזכות התמונה הרחבה שהוא מספק לי מהנעשה בסצינת המחול ברחבי העולם ובגלל הידיעות על ספרים, סרטי וידיאו, להקות ואמנים שאותם ייתכן שארצה להמשיך לחקור. הדיונים שמובאים במגזין בענייני טכניקה והוראת מחול מועילים לפעמים גם בקורסים שבהם אני מלמדת. האתר *Dance Magazine*<sup>4</sup> מציע סרטי וידיאו

עולם המחול זקוק לשני סוגי כתיבה אלו – הכיסוי המידי של המתחולל בקהילות המחול, ההיוון החוזר לאמנים, המידע לצופים הפוטנציאליים והנגיעה לקרובים לתחום; ליקוט מידע מושכל ושימוש במסגרות תיאורטיות שמתייחסות לנושאים מורכבים מאפשרים את תפישת המחול על רוחבו ועומקו כצורה של תקשורת אנושית. כפי שאני מקווה להבהיר במאמר זה, אני שמחה להיות פעילה בשני העולמות, כקוראת וככותבת.

שהגישו הצעות תחרותיות. קבוצה זו של כתבים משתתפת בסדנאות ארוכות שבהן מתארחים כתיבי מחול נודעים (ביניהם: Deborah Jowitt, Elizabeth Zimmer, Wendy Perron, Suzanne Cabonneau, Claudia LaRocca ואחרים), במפגשים חודשיים של ביקורת-עמיתים, ובדיאלוגים משמעותיים בין עורך למחבר. בשנתו הראשונה פרסם TD מעל ל-200 מאמרים ומשך תשומת-לב לקהילת המחול הנמרצת והמגוונת של פילדלפיה. בגלל ירידה במימון הואט במידת מה קצב ההוצאה לאור בשנה זו, השנייה במספר, ועם זאת הוא ממשיך להיות יציב למדי.

מאז עלייתו של TD לרשת, באוקטובר 2011, פרסמתי בו ביקורות על הופעות, ראיונות עם אמני מחול, מאמרים על תוכניות של מוזיאונים הקשורות למחול, שיחה ביני לבין כתב נוסף של המגזין וכמה "קטעי מחשבה" ("think pieces"). אלו האחרונים עולים מתוך רעיונות על מחול בקנה מידה גדול, שראוי לעיין בהם ושעשויים להניע קוראים לחשוב על הנושא ולהגיב, כך אנו מקווים, בבלוגים הזמינים להם. לצד הכתיבה ערכתי כ-40 מאמרים – כולם פרי עטם של כתיבי TD אחרים – וכעת אני עוזרת במשימות אדמיניסטרטיביות כמו הטלת משימות מערכתיות על כותבים – וכן בהובלת כתיבה קבוצתית ומפגשי דינונים. אני מודעת לכך שהיתרונות שמעניקה לי העבודה עם TD אינם אופייניים בהכרח לכלים עיתונאיים אחרים: TD הוא פרסום ייחודי בכמה אופנים, שיתחווה להלן.

בתחום המחקר היו לי לא מעט פרסומים לאורך יותר מ-30 שנה: כמה ספרים ומספר רב של מאמרים, בראש ובראשונה על ההיסטוריה המוקדמת של המחול האירופי וההיסטוריה המוקדמת של המחול האמריקני. עסקתי גם בתימות (נושאים) של ניתוח תנועה. שני כתבי-עת אקדמיים שערכתי הם *Dance Research Journal*, המפורסם על ידי הקונגרס על מחקר במחול (Congress on Research in Dance) (ראו ציור 2), תפקיד שמילאתי במשך שש שנים; ו-*Dance Chronicle: Studies in Dance and the Related Arts*, שבו אני עורכת-שותפה מאז 2007. הצגתי מאמרים וארגנתי פאנלים בכנסים מדעיים רבים. הייתי גם מארגנת כנסים וחברת דירקטוריון בארגונים מדעיים כמו *Congress on Research in Dance* ו-*The Society of Dance History Scholars*. לפיכך יש לי היכרות משמעותית וניסיון לא מבוטל בעולם מחקר המחול האקדמי. מכיוון שכיום אני פעילה בשני העולמות (הפופולרי והמחקרי), אני מהרהרת בהבדלים בין סוגי הכתיבה בכל אחד מהם, בוחנת מדוע אני סבורה שכל אחד מהם חשוב ובודקת מהן הסיבות שבגללן אני אוהבת לעבוד בסביבות

השונות האלה ומוצאת שהן לא רק משלימות זו את זו, אלא גם מעניקות תמיכה הדדית האחת לאחרת.

ראשית, ניתוח ההבדלים: עבודות מחקר אפשר, כמובן, לפרסם בפורמטים ארוכים יותר מאשר מאמרים עיתונאיים. במדור המחקר של *Dance Chronicle* אנחנו מפרסמים בדרך כלל מאמרים באורך של בין 8,000 ל-12,000 מילים (אנחנו מפרסמים גם מאמרים קצרים יותר – רשימות ביקורת, מאמרי הנצחה ודיווחים על מקורות ארכיוניים או ממקורות בספריות). ב-thINKing DANCE יש לנו הנחיות קשוחות בכל הנוגע למספר המילים של כל פורמט: מאמרי ביקורת מונים 600 מילים בקירוב, ראיונות 800 מילים ו"קטעי חשיבה" 1,000 מילים. יש כמה יוצאים מן הכלל, אולם הכלל הוא – צמצום. מחקרים נכתבים מתוך כוונה לטפל בנושא לעומק, לבחון



את כל ההיבטים והניואנסים שקשורים אליו, הבאה בחשבון של מגוון נקודות מבט והתייחסות לספרות אחרת המטפלת באותו נושא. בכתיבה עיתונאית, המשאלה היא תמצות. לשאיפה הזאת ניתן ביטוי תמציתי באמירה הידועה של המבקרת והמורה אליזבת זימר (Elizabeth Zimmer)<sup>8</sup>; שגם כתיבי TD שמעו מפיה בסדנה שלה "תהרגו את התינוקות שלכם". במלים אחרות, אל תיקשרו למה שכתבתם, ערכו את עצמכם ללא רחמים, כדי שמאמרכם יכיל רק את השורות הרזות והמהותיות ביותר. בדרך כלל, אני מוצאת שלאחר שערכתי רשימה או מאמר כדי לעמוד בהנחיות בנוגע למספר המילים, מתקבלת גרסה טובה בהרבה מהגרסה הארוכה יותר – ולא הייתי בוחרת לחזור לאחור.

שתי צורות הכתיבה דורשות דיוק, כמובן, אבל מדובר בסוגים שונים של דיוק. בעבודה אקדמית

מחקרית עלינו להיות מדויקים בבחירת המונחים, בהצגת הממצאים, בלוגיקה המולוכה למסקנות. בעיתונות, בחירת המידע שאותו אפשר להעביר כדי להבהיר את הנקודה שלך דורשת דיוק מסוג אחר: מה אני חייב לומר כאן, על מה אפשר לוותר, איזו/אילו מלה/מלים יכולה/יכולות להביע את התחושה שהתעוררה בך באופן מדויק? סוג זה של צמצום הוביל אותי, באופן מפתיע, לסגנון כתיבה פיוטי, הכולל שימוש בדימויים, העמדת מלים קרובות זו לצד זו ואפילו מבני משפט, שבדומה לשירה מעבירים מגוון ועומק משמעותיות במספר מילים מצומצם. למרבה המזל, העורכים והכתבים של thINKing DANCE בחרו במודע ולאחר דינונים רבים לפתוח את כתיבתנו לכיוון זה, אשר לדעתי מעניק לכמה מהמאמרים תחושה של צער עמוק, יופי או הומור יוצאי דופן בעיתונות. הבדלי הגישה בין כתיבה פופולרית לכתיבה מחקרית נובעים, בין השאר, מכך שזה זמן רב התקן לכתיבה מחקרית הוא אובייקטיביות, בעוד שבעיתונות העוסקת באמנויות, ההכרה בנוכחות הכתב/הצופה היא בלתי נמנעת. החוויה שחווה אדם בהופעה היא ללא ספק אינדיווידואלית, אישית, גם אם מבקרים שקדנים ועיתורי ניסיון מביאים לעבודתם השכלה רבה ויכולת הקשבה גבוהה. כשאני עוסקת במחקר על ההיסטוריה של המחול, אני מנסה להשיל את הרגישויות העכשוויות שלי, לשקוע בזמן ובמקום שאליהם מתייחס המחקר ולהיכנס לסוג של עיסוק הרמנויטי (פרשני), שמציב אותי "בכיוון שלי" אלו שאותם אני חוקרת. אני מביאה רגישות זו לעבודתי כמבקרת וכמראיינת, אבל אני משלבת בה גם את הכישורים הביקורתיים והתחושתיים שלי, כדי להבין ולהעריך את העבודה שעל הפרק. עיסוקים אלו אינם מנוגדים זה לזה. נכון יותר לתאר אותם כרצף, או כהליך זיגזג, של להיות בתוך הנושא הנחקר ומחוץ לו, תוך שאני שוקלת את הקשר שלי או את הפרספקטיבה שלי בכיוון זה או אחר, לפי מה שנראה לי מתאים.

ההחלטות שאני מקבלת בעניין זה מושפעות מהעובדה שבעבודתי על ההיסטוריה של המחול אני מתבוננת על נושאים מהעבר – בדרך כלל מדובר בעבר כה רחוק, שאין אפשרות לערוך ראיונות או מפגשים בלתי אמצעיים עם מושאי המחקר. בעבודתי כמבקרת מחול וכעיתונאית אני עוסקת בפעילויות של אנשים חיים, המתרחשות בהווה. כך נוצר היפוך בקטגוריה של אובייקטיביות/סובייקטיביות, מפני שמפגש עם המוזרות של העבר, שהוא חלק מהחוויה הנלווית למחקר היסטורי, מפגיש אותי עם הסובייקטיביות שלי באופן שהופך את המחקר היסטורי למרגש, מאיר עיניים, מפגש עם "האחר"<sup>10</sup>. בכתיבה העיתונאית שלי אני חולקת את ההווה עם מושא הכתיבה שלי (הופעה, אמן, סיפור חדשותי), כך שלשני הצדדים השותפים למפגש יש תפישות וחוויות משותפות רבות. במקרה זה, כדי להיות ביקורתית כיאות עלי

להיות מודעת לתפישות הטבועות בי באופן עיוור בזמן הכתיבה. לשם כך נדרשת מידה של אובייקטיביות, או יכולת להרחיק את עצמי מציפיותי ומתפישותי, כדי שאוכל להשתמש בקריטריונים ביקורתיים ולשאול שאלות של חוקרת על החומר הנבדק.

הבדל משמעותי בין שני סוגי הכתיבה קשור למשך העבודה. בסוג אחד הכותב נרתם לפרויקט ארוך-טווח, ואילו הסוג האחר ממומש מיידית. רוב חוקרי המחול מכירים את אופן ההתקדמות הזה: ראשית, תקופה שבה שאלת המחקר נהרית ומתחילה להתפתח; לאחר מכן, בניית כיווני מחקר ראשוניים; אחר כך, תקופה של תחקיר מדעי במלוא מובן המלה, שיכול לארוך שנים ועשוי להוביל לשינויי כיוון מפתיעים או לחילופי פרספקטיבה שאי אפשר לצפות מראש; לאחר מכן, תהליך דקדקני של חיבור רשימת הממצאים, כמו רשימת מלאי של בעל מטמון – שוב עניין של חודשים או שנים, תלוי באופי העבודה שעל הפרק; ולבסוף, המאמץ למצוא הוצאה לאור ולפרסם את העבודה. לדוגמה, כעשר שנים חלפו עד שהספר שלי על ג'ון דורנג (John Durang) ראה אור (ראו ציור thInKing DANCE שלי,<sup>11</sup> בעבודה העיתונאית שלי, 3). בדרך כלל מפרסם את המאמר שלי ארבעה עד חמישה ימים ממועד הכתיבה. בזמן הזה המאמר עובר תחת ידיהם של שני עורכים, המלמטים אותו עד שהוא מקבל צורה מספקת. המהירות שבה מתפרסמת עבודתי גורמת לי הנאה רבה, משב רוח מרענן בהשוואה לזמן הרב, חלקו הגדול בבדידות, שדורש המחקר האקדמי שלי.

זה עתה ציינתי שכל מאמר המתפרסם ב-TD עובר תחת ידיהם של שני עורכים, "העורך הראשון" ו"העורך הסופי". דבר אינו עולה לאתר אם לא עבר עריכה כפולה, המבטיחה כתיבה וחשיבה ברמה ובאיכות שכמותן אפשר למצוא רק במעט פרסומים עיתונאיים (או אפילו אקדמיים) אחרים. עבדתי ב-TD בתפקידים של מחברת, עורכת ראשונה ועורכת סופית. שיטת עבודה זו לבדה – שלושה מוחות שחושבים על מאמר אחד והמחבר, העורך הראשון והעורך הסופי מחליפים ביניהם דוא"ל, משתפים זה את זה במחשבותיהם באמצעות Google-docs או מנהלים דיונים טלפוניים מדי פעם – יוצרת תחושה של שותפות. אבל אנחנו חולקים תחושת שותפות גדולה יותר. כתיבתי TD ועורכיו נפגשים פעם בחודש, ובמקרים מסוימים פעמיים בחודש, לערב של דיונים. אחת המשימות שמוטלות עלינו במפגשים אלה היא לבחור מה יהיו הסיפורים שיעלו לאתר בעתיד הקרוב. אנחנו מחפשים מגוון של צורות כתיבה – מאמרי ביקורת, ראיונות, ידיעות חדשותיות, רשימות מקדימות לקראת עלייתו של מופע כלשהו, "קטעי חשיבה" או כל פורמט אחר שאנו מוצאים לנכון להשתמש בו. אבל נקודה

חשובה יותר במפגשים אלו היא הדיונים הפילוסופיים והפרקטיים שמתקיימים בהם בכל הנוגע לכתיבה; אנו מקבלים על עצמנו תרגילים של צפייה וכתיבה; אנחנו חולקים את עבודתנו בקבוצות קטנות; ואנחנו מלמטים את כתיבתנו. אנחנו באמת חושבים על נושאים לכתיבה הנוגעים למחול וגם "מכתימים בדיו" (כותבים בעט על נייר) בעניינים אלה. אחת לפרק זמן מסוים אנחנו יוצאים לסדנאות של סוף-שבוע עם סופרים או אמנים מובילים, שבהן עומדת לדיון הכתיבה שלנו. הביקורת בסדנאות אלה רצינית, לפעמים משעשעת ולעתים קרובות מאירת עיניים. הן מרחיבות את מעגל הקהילה של האתר; בדרך כלל, חלק מהסדנה פתוח לציבור, וכך מתרחב המעגל אפילו יותר. באתר עצמו יש אופציה של בלוג, המכניסה יותר מעורבות ופרשנות ציבורית. לצורך זה נפתח ערוץ "הכיכר הציבורית" (Public Square) בעמוד הבית, שבו מועלות שאלות פרובוקטיביות המתייחסות לתגובות הקוראים. דוגמאות לנושאים שנידונים ב"כיכר הציבורית": "מדוע לראות אמנות חיה?", "אז אתה חושב שאתה יכול להבין מחול עכשווי, או שאינך יכול?" "אמנות, אהבה ומשפחה".<sup>21</sup>

ומה בנוגע לתחושת הקהילתיות בכתיבה אקדמית מחקרית? מניסיוני, הבדידות בעבודה מסוג זה גדולה הרבה יותר. גם אם לעתים קרובות היא בלתי נראית, יש קהילה מורחבת של חוקרים אחרים שאני מודעת אליהם, של ספרנים ואנשי ארכיון שעוזרים לי במחקרי, לפעמים באמצעים אלקטרוניים וממרחק רב ולפעמים באופן אישי. לעתים קרובות, העורך או העורכת של הפרסום האקדמי המוציא לאור את עבודתי הם אנשים שמעולם לא פגשתי והעבודה המשותפת אתם נעשית בדרך כלל ממרחק, גם אם במקרים רבים היא יעילה ותומכת. השתתפות בכנסים היא דרך להעניק פן אישי למפגשים אקדמיים אלו. אני מייחסת ערך רב למפגשי פנים אל פנים אלו, בעיקר מכיוון שעולמנו הולך ונעשה תלוי באמצעי תקשורת אלקטרוניים. אף על פי שחלק מהעבודות האקדמיות מעוררות תגובה, אם במתכונת של מכתבים לעורך ואם כמאמרים החולקים על

עמדת החוקר או מפתחים את עבודתו בכיוונים חדשים, כנסים מאפשרים מאבק ער בין רעיונות וחילופי מידע בחוגים האקדמיים. לרוע המזל, רובנו יכולים להשתתף לכל היותר בכנס אחד או שניים בשנה, אבל אלה הזדמנויות חשובות לטיפוח קהילות מדעיות תוססות.

אסיים בכמה הגיגים על חזרתי לכתיבה עיתונאית והשפעתה על עבודת המחקר שלי, ומן העבר השני על התפקיד שמילאו היסודות האקדמיים שלי בעבודתי ב-TD. ראשית, השפעת ניסיוני העיתונאי על הכתיבה: היא נעשתה הדוקה ומצומצמת יותר, והנוסח הקצר שמתירה העיתונות חייב אותי בבחירת מלים מדויקת יותר. היום אני מעדיפה כתיבה יותר תמציתית בכל המקרים, גם בעבודתי עם סטודנטים. ללא ספק הושפעת מעידודה של אליזבת זימר (Elizabeth Zimmer) להשתמש בפעלים אקטיביים במקום בצורות ביטוי פסיביות, אף על פי שגישתי לעניין זה אינה דרקונית. אני נהנית מהעבודה המשותפת עם מחברים על רשימות או מאמרים קצרים שאנו מסתנים, יחד, למיניאטורות בעלות מבנה דק שלוכדות את המהות של תנועה, חוויה והקשר. פיתחתי תחושת צניעות כלפי הכתיבה שלי, מאחר שהיא עוברת תחת ידיהם של שני עורכים, שלכל אחד מהם יש הצעות או שאלות שבדרך כלל מביאות לכך שהתוצאה הסופית היא שעבודתי מוגשת לקורא במתכונת חזקה יותר – גם אם לפעמים אני מעדיפה לשמור על הנוסח המקורי ולא לקבל את הצעות העורך. הדיון על הכתיבה ועל אמות מידה לאיכות והשיתוף המיידית בחוויות כתיבה וביקורת חיזקו את הציפיות שלי לכתיבה טובה – שלי ושל אחרים, ובכללם הסטודנטים שלי במכללה (כפי שצינתי קודם, אני מודעת לכך שרק בכלי תקשורת מעטים אחרים נהנים הכותבים והעורכים מיתרונות כאלה).

מצד שני, עבודתי כהיסטוריונית-מחול משאירה אותי מושרשת בהקשר ובאופן זה היא מעשירה את כתיבתי ב-TD. דוגמה לכך אפשר למצוא במאמר "Love Beyond the Grave: a Giselle Fan and Neophyte Talk" ("אהבה

### השוואה תמציתית בין שני סוגי הכתיבה

כתיבה מחקרית	כתיבה עיתונאית
נוסח ארוך	נוסח קצר
עומק	תמציתיות
דיוק	פיוטיות
אובייקטיביות	סובייקטיביות
עיסוק הרמנויטי/פרשני	עיסוק ביקורתי
עבר	הווה
ארוכת-טווח	קצרת-טווח
קהילה פזורה ומרוחקת	קהילה מיידית ובהישג יד

in Dance Research, ed. Sondra Horton Fraleigh and Penelope Hanstein (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1999), 162–87.

<sup>11</sup> Lynn Matluck Brooks, John Durang: Man of the American Stage (Amherst, N.Y.: Cambria Press, 2011).

<sup>12</sup> See these topics at: <http://thinkingdance.net/articles/2013/08/02/P.S.-32-Why-See-Live-Art>, <http://thinkingdance.net/articles/2013/06/17/P.S.-31-So-You-Think-You-CAN-or-CANT-understand-contemporary-dance>, <http://thinkingdance.net/articles/2013/04/01/P.S.-30-Art-Love-and-Family> (all accessed November 19, 2013).

<sup>13</sup> See <http://thinkingdance.net/articles/2012/11/03/Love-Beyond-the-Grave-A-Giselle-Fan-and-Neophyte-Talk> (accessed November 19, 2013).

<sup>14</sup> Some of the "think pieces" I have published include "Critical Moments": Four Centuries of Dance Journalism," <http://thinkingdance.net/articles/2012/08/08/Critical-Moments-Four-Centuries-of-Dance-Journalism>; "Noguchi's Garden Dance at the Philadelphia Museum of Art", <http://thinkingdance.net/articles/2012/06/11/Noguchis-Garden-Dance-at-the-Philadelphia-Museum-of-Art>; and "Ballet Simulcasts: The Joffrey Premiere," <http://thinkingdance.net/articles/2012/02/10/Ballet-Simulcasts-The-Joffrey-Premiere> (all accessed November 19, 2013).

פרופ' לין מטלוק-ברוקס ייסדה ב-1984 את תוכנית המחול בפרנקלין ומרשל קולג' בפנסילבניה (College Marshall & Franklin). היא מומחית בניתוח תנועה, היסטוריונית של מחול, כוריאוגרפית פעילה, מרצה ומנהלת של חוג המחול שייסדה. מטלוק-ברוקס חיברה כמה ספרים ומאמרים רבים על מחול. מאמרי ביקורת שלה מתפרסמים ב-*Dance Magazine*, ערכה את *Dance Research Journal* וכיום היא עורכת שותפה של *Dance Chronicle*. ב-2007 קיבלה את פרס Bradley R. Dewey Award על הצטיינות במחקר.

[al.net/Manuals%20Volume%201/volume1\\_02.htm](http://al.net/Manuals%20Volume%201/volume1_02.htm) (accessed May 12, 2013).

<sup>2</sup> Cornell University Library.

<sup>3</sup> Entryways to these magazines are available at [www.dancemediacom.com/](http://www.dancemediacom.com/) (accessed May 12, 2013), and each is available in hard copy as well.

<sup>4</sup> See [www.dancemagazine.com](http://www.dancemagazine.com) (accessed May 12, 2013).

<sup>5</sup> Websites for some such sources (all accessed May 12, 2013), are: [www.culturebot.org/](http://www.culturebot.org/), [www.dcd.ca/dialogues.html](http://www.dcd.ca/dialogues.html), [www.culturekiosk.com/dance](http://www.culturekiosk.com/dance), [www.danceinsider.com/](http://www.danceinsider.com/), [www.danceviewtimes.com/](http://www.danceviewtimes.com/), <http://www.artsjournal.com/dancebeat/deborah-jowitt/>, [www.movementresearch.org/blog/](http://www.movementresearch.org/blog/), [www.worlddancereviews.com/dance/view.php?page=reviews&id=1](http://www.worlddancereviews.com/dance/view.php?page=reviews&id=1), and [www.thinkingdance.net](http://www.thinkingdance.net).

<sup>6</sup> Websites for these journals (all accessed May 12, 2013), are listed below in order of their listing in the text: [www.tandfonline.com/toc/ldnc20/current#.UY-rsis4UvE](http://www.tandfonline.com/toc/ldnc20/current#.UY-rsis4UvE), [www.library.wisc.edu/index.php/screendance](http://www.library.wisc.edu/index.php/screendance), [www.ndeo.org/content.aspx?page\\_id=22&club\\_id=893257&module\\_id=53093](http://www.ndeo.org/content.aspx?page_id=22&club_id=893257&module_id=53093), [journals.cambridge.org/action/displayJournal?jid=DRJ](http://journals.cambridge.org/action/displayJournal?jid=DRJ), [www.iadms.org/displaycommon.cfm?an=1&subarticlenbr=47](http://www.iadms.org/displaycommon.cfm?an=1&subarticlenbr=47), and [ausdance.org.au/publications/details/brolga-an-australian-journal-about-dance](http://ausdance.org.au/publications/details/brolga-an-australian-journal-about-dance).

<sup>7</sup> See [www.thinkingdance.net/about/](http://www.thinkingdance.net/about/) (accessed May 12, 2013).

<sup>8</sup> On Elizabeth Zimmer, see "Elizabeth Zimmer" at [http://www.newyorklivearts.org/artist/elizabeth\\_zimmer](http://www.newyorklivearts.org/artist/elizabeth_zimmer) (accessed May 15, 2013); and Elizabeth Zimmer Works With Philadelphia Writers: Shock and Awe <http://thinkingdance.net/articles/2011/10/28/Elizabeth-Zimmer-Works-With-Philadelphia-Writers-Shock-and-Awe> (accessed May 15, 2013).

<sup>9</sup> Gadamer, Hans-Georg. *Philosophical Hermeneutics*, trans. and ed., David E. Linge. (Berkeley: University of California Press, 1976), 68.

<sup>10</sup> Gadamer *Philosophical Hermeneutics*, 4. See also Joann McNamara, "Dance in the Hermeneutic Circle,"

מעבר לקבר: שיחה על ג'יזל בין מעריץ לטירון"). המאמר הוא למעשה שיחה שלי עם העורכת המייסדת של TD, ליסה קראוס, שבה השווינו את חוויותינו וגישותינו בעקבות צפייה בהפקה של ג'יזל בבלט פילדלפיה, בהתבסס על הקשר ויסודות היסטוריים.<sup>13</sup> הבסיס שיש לי כחוקרת באקדמיה היה גם המקור לאתגרים מעניינים בכתיבת "קטעי חשיבה" שפורסמו ב-TD, שהסתמכו על בסיס זה אבל היה עלי לצמצם לאורך המתאים לפרסום עיתונאי ולנקוט סגנון כתיבה מתאים.<sup>14</sup>

לבסוף, במערכת של TD אנחנו מרבים לדון באוצר המלים שבו אנו משתמשים ובמשלב השפה המתאים לפרסום כזה; באתר אני מתערת מז'רגון אקדמי, אבל אני סבורה ששימוש במלה "גדולה" או לא נפוצה (אם זאת המלה הנכונה לאמירה שהטקסט מבקש להעביר), לא בתדירות גבוהה אלא מפעם לפעם, הוא מדיניות סבירה. בעולם של היום, שבו יש גישה נוחה לאינטרנט, קוראים יכולים לחפש במהירות את פירושה של כל מילה (אחרי הכל, הם כבר נמצאים באינטרנט כדי לקרוא את TD). מסיבות אלו, איני יכולה להביא כאן דוגמאות ספציפיות על האופן שבו ניסיוני בכתיבה ובעריכה ב-TD השפיע על עבודתי עם כתבי *Dance Chronicle*, שאת מאמריהם אני עורכת. אני כן יכולה לומר, שבעבודתי אתם אני עומדת על כך שהשפה תהיה ברורה ושבמאמר יהיה תיאור חי של תנועה, גם אם הוא עוסק בנושאים מהעבר הרחוק. כמו כן, שאלות הנוגעות לגישה לאמנויות, סטטוס של אמנים, תפקיד האמנויות (ובמיוחד המחול) בתרבות, תמיכה כספית ותנאי עבודה של אמנים – כולן שאלות קריטיות כיום, שמזינות את כתיבתי העיתונאית ואת דיוני TD – מתעוררות לחיים מבחינתי כאשר אני מקבלת על עצמי מחקר היסטורי של מחול. אלה ערכים שמחזקים על ידי כתיבתי העיתונאית.

אני שמחה לחיות בשני עולמות של כתיבה. באריכות ובקצרה הם תומכים זה בזה, מגיבים לאספקטים שונים של העיסוק במחול ומספקים לי ערוצים רבים למימוש אהבתי לכתיבה על מחול.

הערה: גרסה של מאמר זה נמסרה במקורה לאגודה הישראלית לחקר המחול ב-28 במאי 2013, בספרייה הישראלית למחול. אני מודה לד"ר הניה רוטנברג על ההזדמנות שנתנה לי. אני מודה גם לד"ר רות אשל על ההזמנה לפרסם מאמר זה במחול עכשיו ועל עבודת התרגום.

## הערות

<sup>1</sup> The News Manual: A Professional Resource for Journalists and the Media, <http://www.thenewsmanu->



# חידת ההליכה

## פעולת ההליכה ביצירות מחול

מבוא

### רונית זיו

רקדנית בבגד ים כחול שלם ובנעלי עקב עולה על הבמה בחמת זעם, לוקחת לעצמה שולחן, הולכת אל אחורי הקלעים וחוזרת עם צלחת ותפוח, בסצינה הנבנית לעיני כל. היא ממשיכה ללכת מנקודה לנקודה במרחב, חוצה את הבמה באלכסון חד, ולפתע מתיישבת על הרצפה ומתחילה לדבר בקול רם ובמהירות: "אני לא צריכה את העזרה שלכם, תודה!" מזנקת במפתיע על רגליה, חוצה את הבמה לצדה השני, מתיישבת על הכיסא ואז, באופן מפתיע, קמה שוב וצועדת מצד אל צד, בהליכה בלתי פוסקת ונטולת היגיון ברור, שמתרחשת כמו רצף של גחמות אישיות, מתוך פרץ רגשי. היא אמנם הולכת, אבל לא מתוך כוונה להגיע למקום כלשהו. בהליכה יש ניסיון להשתיק כעס, כמו גם להקטין את עוצמת הרגשות. אגב כך היא ממשיכה: "אני יכולה ללכת, אם אני רוצה אני גם יכולה ללכת", בעודה מדגימה את ההליכה לקהל.

ההליכה המהירה והקצובה היא ה"גסטוס", האמצעי שמייצר הפרעה בזמן ובמרחב (Farber, 2005). זוהי ההליכה מואצת, על גבול הסלפסטיק, שמשמשת אמצעי קומי. פרצי הצחוק של הקהל נשמעים בבירור לכל אורך הסצינה. בהליכה המואצת מנסה הרקדנית לבטא את שאבד וכתוצאה מכך הביא לעיוות. ברגע הקומי הזה, שהקהל מגיב אליו בפרצי צחוק בלתי נשלטים, מהדהד עצב שהופך את ההליכה לטרגית. אין ספק כי בהליכה יש ביטוי אישי, של כל מיני נושאים שמטרידים אותה. היא הולכת כדי להתריס, לשחרר מתח רגשי, להראות את עצמה בפני הקהל.

הליכה היא למעשה פעולה נורמטיבית, שממלאת צורך פשוט: לאפשר לאדם להגיע מנקודה אחת לנקודה אחרת, לאפשר נידות, חופש. אבל הרקדנית שהולכת ללא מטרה מנקודה אחת לנקודה אחרת על הבמה, מדגישה בפעולתה זו את החרדה והפחד שהיא חשה. אנו מבחינים בניסיון של הרקדנית להסתיר את הכעס והחשש מאובדן השליטה ואובדן השפיות. בכך שאנו מבחינים בפגיעותה, ומתוך כך שהיא מדברת אלינו, פונה לקהל בטון מאשים ומנסה למצוא חן בעיניו, מתחילה להיווצר מערכת יחסים בין הרקדנית לבין הקהל. נוצר קשר. אולי קשר שבו הרקדנית היא המובילה והקהל מובל על ידה. באופן זה באוש הופכת את הסצינה

כיצד הולך "אדם משוחרר שמעולם לא ביקש להיות משוחרר"? מה במשפט זה מטריד כל כך? האם אדם יכול לצעוד בצורה משוחררת, בלי להיות בעל מודעות חברתית? ככל הנראה, הדמות שהשחקנית נדרשת לגלם אינה משוחררת. הילוכה הוא "אדם משוחרר", משמע, אין היא משוחררת. ואולי דווקא חוסר המודעות שלה למושג השחרור והחופש מאפשר לה ללכת כאילו היא "אדם משוחרר"? כיצד הולך אדם שהוא כן משוחרר?

אני מנסה להתרכז ולענות על השאלה הזאת. נראה לי, על פניו, כי אדם משוחרר צועד בביטחון רב. הוא מעביר משקל מרגל אחת לשנייה ללא פחד וללא מורא (הוא, הלוא, משוחרר). אדם משוחרר נושא את ראשו מעל לכתפיו ומישיר מבט לפניו בעודו הולך. קצב הליכתו מדוד ובטוח. ואולי למעשה אין זה אדם משוחרר, אלא אדם שמנסה להקרין את היותו משוחרר? כיצד נתון חדש זה יכול לבוא לביטוי בהליכה?

ככל שאני הופכת בניסיונות לבטא אדם משוחרר על פי אופן הליכתו, אני מתחילה לחשוב כי אין באפשרותי לעשות זאת, או לכל הפחות אין תשובה חד משמעית על שאלה זו. ואולי המשפט המטריד בשירו של ברכט הוא מטאפורה? ההליכה, כביטוי אישי יומיומי, פעולה אנושית שמתחילה כצעד של אדם יחיד, היא למעשה שיקוף של מעמדו החברתי ובעיקר של מידת המודעות שלו עצמו לחברה שבה הוא חי.

### הליכות בוואלס (Waltz)

בתיאטרון המחול של באוש אני מזהה תבניות כוריאוגרפיות של הליכה. הליכה יומיומית, שכל כוונתה לאפשר כניסה ויציאה של הדמויות, הליכה שהיא ביטוי אישי למצב הרוח של הרקדנית על הבמה, או לחלופין הליכה שמופיעה כנושא כוריאוגרפי סדור. מבנה כוריאוגרפי סדור הוא תבנית ברורה של צעדים, קביעת מסלול במרחב ומקצב. ההליכות בכוריאוגרפיות של באוש מבנים קבוצתיים נעות במסלול מעגלי, או בהתקדמות בקווים ישרים לחזית, לכיוון הקהל.

פ עם, כשמרס קנינגהאם (Merce Cunningham) נשאל כיצד הוא ניגש לחבר קטע מחול, השיב היוצר פורץ הדרך: "אני מתחיל בצעד כלשהו. אני עושה 'צעד' בכפות רגלי, ביד, בגופי, בראשי – זה מה שמוביל אותי ומתוכו צומחות כל שאר התנועות ועשויים להשתלב מרכיבים אחרים. אני מתחיל בתנועה, אפילו בדבר מה שזו ולא באדם שזו" (Cohen, 2010). תזוזה, תנועה, צעד, זה כל מה שנדרש בשביל להתחיל. יוצרי מחול רבים נוספים החלו לצעוד בסטודיו ולשלב הליכות בעבודתם. הליכה היא פעולה שבשגרה, מעשה יומיומי חסר ייחוד. מהו, אם כן, כוח המשיכה של פעולת ההליכה על כוריאוגרפים ויוצרי מחול?

אני מזהה אדם על פי אופן הליכתו. ממרחק רב עיני מזהה צלילית, צורת יציבה, אופן הליכה והחזקת גוף. היבטים מוטוריים, תרבותיים ורגשיים הם המשפיעים על אופן ההליכה של כל אדם. ההיבט המוטורי כולל את העברת המשקל, את היציבה, את קצב ההליכה ואת שילוב הזרועות בפעולת ההליכה. התיאום בין איברי הגוף הוא שיוצר את החתימה הייחודית שמאפשרת לזהות אדם מוכר, שנמצא במרחק רב מאתנו.

בצפייה ביצירותיהם של פינה באוש (Bausch), סשה וולץ (Waltz), ושרון אייל הבחנתי כי בחלקן פעולת ההליכה מופיעה בבירור כביטוי אישי, ואילו באחרות ההליכה מופיעה כביטוי חברתי. החלוקה בין הביטוי האישי והביטוי החברתי נבעה מתוך ההבחנה בין סולו לבין ריקוד קבוצתי, וגם מאופי התנועה, מפס הקול המוסיקלי וכמובן, מהאינטואיציה.

### הליכה כביטוי אישי

בשירו מונולוג לשחקנית כשהיא מניחה את האיפור מדגים ברטולט ברכט את התפישה, שלפיה פעולת ההליכה מהווה "חתימה אישית" של האדם. דמותה של השחקנית בשירו מתארת כיצד היא מעצבת דמויות שעליה לגלם על הבמה. הפעולה המרכזית שהיא בוחרת לשם כך היא ההליכה. "... ויש לי גם את ההליכה ברחוב, אני אלך כמו אדם משוחרר, שאף פעם לא ביקש להיות משוחרר".<sup>2</sup>

המצחיקה הזאת לסצינה שעוסקת ביחסים שבין היחיד והקבוצה. הרקדנית היא האדם הפרטי, שנאלץ לעמוד מול הקבוצה ולהציג את יכולותיו. מתוך תחושת האיום שהיא חשה, היא מתחילה להתגונן ומגיעה למצב של אובדן שליטה.

עולם שלם של הבעות מביא לפריצת סכר של רגשות לעיני הקהל. בכל פסיעה שהיא פוסעת יש ניסיון לעבור מעל לתהום רגשית, לגבור על התהום הפרטית, על המשא שהיא חייבת לפרוק. הרושם הראשוני הוא שבהליכותיה הרבות ובטקסט שהיא אומרת יש ביטוי אישי בלבד ושההליכה היא אמצעי להתגבר על קשת רגשות. הקהל צוחק באותו רגע שבו היה יכול גם לפרוץ בבכי.

אבל אם מביטים מבעד להתרחשות, רואים בדמותה של הרקדנית בבגד הים הכחול מעין ליצן שניצב מול הקהל ומצביע על הקושי שבעמידה בדרישות מול הקהל. הקהל רוצה לראות רקדנית שרוקדת ולא אוכלת, מדברת ונעה בתזזיתיות. "כן, אני יכולה גם ללכת, אם אני רוצה אני הולכת". ההליכה היא הפרעה הכרחית, שמאפשרת לבאוש ולקהל להתבונן ביצירה, לקבל את הביקורת של באוש על חברה עם חוקים נוקשים והתבוננות מיושנת על האמנות ועל המחול. ייתכן שאפשר לראות בסולו זה מטאפורה לחברה שלא מאפשרת ליחיד להביע את עולמו הרגשי ושחוסמת כל ביטוי אישי.

### הליכות קבוצתיות ב"זאלס"

ההליכה זקופה, מדגישה את המעמד החברתי של ההולכים. רקדנית בשמלת ערב בהירה מובילה קבוצת גברים שצועדת אחריה. קבוצת הגברים פוסעת במעין גוש, שבהמשך מחליף את מבנהו והופך לתהלוכה שמשוטטת במרחב ולאחר מכן מתפתח למעגל. המעגל גדל ונשים נוספות מצטרפות, כולן בשמלות ערב. ההליכה הזקופה של כל חברי הקהילה היא הכמיהה להתרחק מהעבר ומחוקי הנוקשים. בו זמנית הצעידה מתקיימת על הבמה בצורת מעגלית ואינה מובילה, לעת עתה, להתקדמות ממשית בכיוון זה. ההליכה של הרקדנים על הבמה התפתחה לנוסחה כוריאוגרפית פשוטה שחוזרת ביצירותיה של באוש. בדרך כלל חברי הלהקה מתקדמים בצורה מעגלית עם התווספות כל הרקדנים. לפעמים הם אוחזים ידיים, בשאר המקרים תנועתם מתפתלת בחלל כמו נחש. לרוב הם מובילים על ידי אשה ובחלק מהמקרים הם מבצעים תנועות ידיים תוך כדי הליכה – מפגני חיבה כלפי פרטנר דמיוני, כגון ליטוף לחיים, דגדגו, גיפוף ופריעת שיער – מובילים ומתפתחים לריקודי מעגל אינטימיים (Servos, 2012).

ההליכה בגו זקוף היא עקבותיו של הקנון החמור. כללי הבלט ומשטרו המוקפד מסמלים את

הסדר החברתי של זמננו ומדגימים את השליטה ברגשות שבני אדם מודרניים נדרשים להפגין. הבלט הקלאסי, על נטייתו לשלמות טכנית, מגלם את השליטה הדקדקנית בגוף וברגש, שאנשים בעידן התעשייתי חייבים לאמץ. ואולם, ההליכה הזקופה משקפת את הגבלת הגוף בבלי דעת. ההליכה הזקופה היא נקודה שבה מצטלבת שפת הבלט הקלאסי עם תיאטרון המחול. זהו מפגש בין עקבות הכללים החברתיים הנוקשים לבין האפשרות לבצע על הבמה פעולות מתוך תחום היומיום, כמו הליכה.

### המשוטט בקפה מילר (Cafe Muller)

קריאה ב*המשוטט* של ולטר בנימין (Walter Benjamin) (1992) מעלה שוב במחשבתי את דמותה של באוש ביצירה *קפה מילר (Cafe Muller)*. כמו גיבור המודרנה *המשוטט* על פי בנימין, דמות שולית לכאורה, שהרחובות מוליכים אותו, כך הולכת באוש במרחב כאילו מובלת מתוך איזה כוח נסתר, אך לא מתוך בחירה. *המשוטט* של בנימין מתהלך ללא יעד, ללא כוונה. הוא אינו נמשך לאתרים תיירותיים ידועים ומוכרים אלא מוצא את עצמו בפינות צדדיות, זניחות ונשכחות.

שש הדמויות שמאכלסות את היצירה *קפה מילר* נתונות בבית קפה מוזנח שנשכח. כיסאותיו מפוזרים במרחב וחסרים בו הסדר וההקפדה שמאפיינים בית קפה פעיל ותוסס. *המשוטט*, במבטו הלא ממוקד, מצליח לחשוף את מה שנמצא מתחת לפני השטח, כמו מצלמה הקולטת דברים שהעין מחמיצה. באמצעות המבט המשוחרר, הלא מחויב, רואה המשוטט יופי בכל דבר, גם בדברים המכוערים ביותר שעיר יכולה להציע. את הבניין המתפורר, את הפסולת והאשפה, העזובה והמסכנות של העוני.

ובהקבלה ליצירתה של באוש, שתי הדמויות הנשיות, בכותנות לילה, ממשיכות לשוטט, ליפול בעיניים עצומות. מצבן אינו מעורר אצלן צורך בשינוי. חוסר האונים שאדם רגיל יחוש בתנועה בעיניים עצומות ובהליכה ספק יציבה – ספק נוטה ליפול, הוא האופן היחיד שבו הן מסוגלות כעת לנוע. דווקא התנועה המהורהרת והמעורערת הזאת נוחה להן. כמו *המשוטט*, אף הן נמצאות בפינה צדדית ומוזנחת, שהיא תודעתן. ההווה היחיד שהן חוות מצוי בתודעתן, המסע המחשי שמתרחש אינו התקדמותן במרחב אלא המסע הפנימי, בזיכרון ובדמיון. הן אמנם מתקדמות במרחב הבימתי, אבל אינן מגיעות לנקודה שנראית לעין בביורו.

*המשוטט* של בנימין הוא התגלמות האדם העירוני, שאינו אוהב את הטבע. מבחינתו, הכרך הגדול הוא הטבע האמיתי. בשיטוט העיר

נחשפת כמקום פרוע, יצרי, מסוכן הרבה יותר מהטבע הממשי. בתוך מערכת זו של דימויים, מתווספות דמויותיה של באוש *בקפה מילר*. הן כמו לכודות אף הן בבית הקפה, סימנו המובהק של הכרך.

### המשוטטת בקפה מילר

אחת מדמויות *המשוטט* ביצירה *קפה מילר* היא המשוטטת – דמות נשית שלישית, במעיל שחור, חליפה ירוקה, פיאה אדמונית ונעלי עקב. מסלול הליכתה מפותל, היא מתקדמת בכמה צעדים מהירים, שבה ונעצרת, וחוזרת על עקבותיה שוב ושוב. תנועתה במרחב היא ניגוד מוחלט להליכתן של שתי הרקדניות. הן מתקדמות על כל כף הרגל, נתקלות בכיסאות, הליכתן איטית יותר. היא מתקדמת במהירות כפולה משלהן, כאילו היא משייטת על הבמה, בשקט, בנעלי עקב, כל משקל גופה מונח על בהונות רגליה. ההליכה באופן זה מדגישה את שבריריותה של הדמות. היא נעה בבהילות, רגליה מובילות אותה, אך ללא יעד. היא מחפשת דבר מה, אבל לא יודעת מהו בדיוק. אופן הליכתה זה מדגיש כי היא משוטטת במרחב רגשי ואישי. רק ביכולתה לדעת אם הגיעה ליעדה. לחלופין, ברגע שתיעצר ותפסיק ללכת באופן זה, יהיה בכך סימן שהיא הגיעה ליעדה.

במשך היצירה היא נעצרת מדי פעם ושיטוטה פוסקים. העצירה הראשונה מתרחשת לאחר שהיא נתקלת באחת הדמויות הגבריות, והם מתנשקים בדממה. המפגש ביניהם אינו מתפתח מעבר לכך. הנשיקה היא "גסטוס" שקוטע את הרצף שנבנה עד כה. עצירתה הנוספת, המשמעותית, מתרחשת בסיום היצירה. היא מפסיקה את שיטוטה ונעצרת ליד דמותה של הרקדנית בכותנות הלילה, הלוא היא באוש עצמה. ברגע המפגש עם באוש היא מורידה מעליה את מעילה, לאט ובמתינות, ומניחה אותו על כתפיה של באוש. המעיל נשאר כך, תלוי על כתפיה הצרות. היא אינה מסתפקת בכך, אלא מורידה את הפיאה האדמונית ומניחה אף אותה על ראשה של באוש, שנראית כמעין רוח רפאים, קולב שנושא זיכרונות של אנשים שהיו ועזבו. פעולה זו עשויה לאושש את המחשבה כי השוטטות ביצירה זו היא מטאפורה למרחב הזיכרון. מהלך היצירה, השוטטות ללא הרף, הוביל אותה לבסוף לנקודה שבה השלימה את מעגל חייה.

ביטוי ההליכות נשאר אישי באופן עקבי לכל אורך היצירה. עם זאת, קיימות נקודות שמרמזות כי קיים עולם נוסף מחוץ לגבולות בית הקפה, מחוץ לגבולות האישי. כמו שצוין, דמותה של באוש פונה אל עבר דלת היציאה המסתובבת. היא אכן מנסה לצאת מתוכה, אבל הדלת ממשיכה להסתובב ולמעשה מותירה את באוש

## הליכות ב"עשרים לשמונה" (Twenty to Eight)

המהפכה הפוליטית שאירעה בנובמבר 1989 קיבלה ביטוי אמנותי ביצירה *עשרים לשמונה* (Twenty to Eight) מאת הכוריאוגרפית סשה וולץ (Sasha Waltz). היצירה הועלתה לראשונה בשנת 1993 ונוצרה בהשפעת האירועים שליוו את נפילת החומה שהפרידה בין צדה המערבי לצדה המזרחי של ברלין. היצירה ממסגרת את ההתרחשות במטבח בדירת שותפים באחד מרובעי ברלין. במוקד היצירה עומד השינוי החברתי שהתרחש בעקבות המהפכה של נובמבר 1989. כורח המציאות והמצב הכלכלי הקשה מביאים קבוצת אנשים לחלוק מגורים משותפים בדירה אחת. זוהי דירת מגורים פשוטה, בעיצוב דל. יש בה מטבח ששתי דלתות יוצאות ממנו, דלת כניסה, דלת שחובילה לשירותים, מיטה וכורסה. כל אלו קיימים על הבמה באופן מוחשי ומהווים צומת למפגשים ולהתרחשויות. היצירה מבטאת את הצורך של בני אדם בקבוצה, כדי שיוכלו להתגבר על קשיי היומיום כיחידים. אבל החיים באופן שיתופי מכבידים, מאיימים על הפרטי ולעתים מעצימים דווקא את הבידוד והמצוקה.

העיקרון הכוריאוגרפי הבולט שבא לידי ביטוי ביצירה של וולץ הוא כניסות מהדלת למטבח המשותף ויציאות ממנו. העיקרון השני הוא שכל מה שמצוי מחוץ למטבח ומחוץ לדירה המשותפת משפיע על המפגשים בין האנשים שבתוך הדירה. כך החיים מיוצגים ככניסות ויציאות – כניסות אל המטבח המשותף ויציאות אל העולם שבחוץ. זהו עיקרון ותיק בתחום התיאטרון ולא בו טמונה חדשנותה של וולץ.

היצירה בנויה מאפיזודות שמרכיבות את המציאות היומיומית של החיים המשותפים. רגע מישהו נכנס, ברגע שאחריו מישהו אחרת מפסיקה להג'ץ. בו זמנית מצטרפת דמות נוספת, אדם שסיים לאכול, וכולם מתחילים לנוע יחד. לפתע ההליכה האקראית בדירה מתפתחת לכדי תנועות שמבוצעות על ידי כל הדיירים בדיוק מופתי. אופי השפה התנועתית הוא של תרגילי התעמלות, שכוללים העברת משקל, הנפת ידיים, תפנית, קפיצה וצעד נוסף. התרגילים האלה מזכירים את הסדר הנהוג בטקסים חגיגיים או בתהלכות פוליטיות. בנקודה זו אפשר לראות את ההשפעה של ההפגנות ושל מראה ההמון שפסע באופן מאורגן ב־1989 בברלין ביצירה זו של וולץ. התנועה המשותפת היא גם ההקלה הקומית. היא מאפשרת לצופה הפוגה מהמעקב אחר ההתרחשות הדרמטית ומספקת לו אפשרות לנוח בעוד הוא צופה במפגן תנועתית.

היצירה כוללת לא מעט הליכה, פעולה שמחזקת את ההבנה כי הרקדנים אינם רוקדים, אלא

ברחבי ברלין, מעורר את ההבנה בדבר הכוח הרב שטמון בתנועה המונית וסדורה.

## ניתוח מוטורי של הליכה

במאמרו של וינטר, "Human balance and posture during standing and walking" יש הצעה להבנת המעורבות של איברי הגוף המשתתפים בהליכה וגם הגדרה של תחילת הפעולה וסיומה. המאמר מתייחס להליכה בכלים של ביומכניקה, מדע המתבסס על ארבעה תחומים: אנטומיה, פיסיקה, פיסיולוגיה וגיאומטריה, ובאמצעותו מנסים להשיג שיפור בהישגים של ספורטאים תוך איתור תהליכים ומעקב אחר גורמים לפגיעה ופיתוח אמצעים התורמים לשיקום.

את מחזור ההליכה אפשר לחלק לשני שלבים. בשלב הראשון, שווינטר מכנה שלב התמיכה (Support Phase), רגל אחת נמצאת במגע עם הקרקע בעוד הרגל השנייה באוויר. בשלב השני, המכונה שלב החזרת הרגל (Swing Phase), לאחר דחיפת הקרקע אותה רגל נשלחת לפניו כדי ליצור מחזור הליכה חדש. וינטר מדגיש כי בכל מחזור הליכה קיים מצב שבו שתי כפות הרגליים נמצאות במגע עם הקרקע, בתמיכה כפולה. ככל שמהירות ההליכה תגבר, כך יקטן זמן התמיכה הכפולה ולכן בריצה אין כלל שלב של תמיכה כפולה.

וינטר מפרט כי מחזור הליכה הוא שני צעדים רצופים, הכוללים הן את שלב התמיכה והן את שלב החזרת הרגל. שלב התמיכה (Support Phase) כולל אף הוא שלבים אחדים: מגע העקב עם הקרקע (Heel Strike), הזמן שבו העקב נוגע בקרקע; מגע כל כף הרגל עם הקרקע (Foot Flat), הזמן שבו נמצאת כף הרגל בשלמותה במגע מלא עם הקרקע; שלב הביניים (Mid Stance), השלב שבו מרכז הכובד של הגוף חולף מעל בסיס אזור הדריכה; הרמת העקב (Heel Off), הרמת העקב מהקרקע תוך כדי עלייה על בהונות; ניתוק הבהונות (Toes Off), ניתוק הבהונות מהקרקע; השלב האחרון הוא שלב החזרת הרגל (Swing Phase). בשלב זה מתבצעת העברת הרגל שסיימה את המגע עם הקרקע בתנועה סיבובית קדימה.

בכל מחזור הליכה מתקיימים כמה תנאים שמאפשרים את הפעולה: תפקוד כללי של הרגליים<sup>4</sup>, גודל בסיס התמיכה של הגוף בזמן ההליכה. בעמידה: קו הכובד עובר במרכז בסיס התמיכה. בהליכה, בסיס התמיכה משתנה מרגל לרגל ולכן יש לזוז כדי שקו הכובד יעבור בתוך בסיס התמיכה, מעבר לרגל התומכת. יציבות הגוף בהליכה תלויה בגודל בסיס התמיכה ובמרחק שבין כפות הרגליים, בפעולת הידיים<sup>5</sup> ובתנועות האגף<sup>6</sup> שמלוות את ההליכה.

בתוך בית הקפה, ללא אפשרות ליציאה. הדמויות הפגיעות משוטטות במרחבי הזיכרון ואינן יוצאות אל החוץ – ההווה, המציאות, החברתי והפוליטי. האישי הוא הנושא, אבל השיח עליו ביצירה מתאפשר הודות לניתוק מוחלט מכל מה שמסמן את החברתי והמציאותית.

## הליכות כביטוי חברתי

הנה דבר מעניין: אדם לוקח הליכה המונית, בהפגנה כמו זו שהתקיימה בברלין ב־10 בנובמבר 1989, וקורא לה כוריאוגרפיה (Giersdorf, 1989, 413-432). ההתרחשויות בהפגנה נראו לו כמהלך כוריאוגרפי סדור. ז'נס ריצ'רד גירסדורף (Jens Richard Giersdorf) מתאר במאמרו "Border Crossing and Intra-National Trespasses: East German Bodies in Sasha Waltz's and Jo Fabian's Choreographies" את הגבולות המיטשטשים שבין המחול והחיים. הוא טוען להשקה בין הגבולות של שני ממדים אלו: ההתרחשות במציאות היומיומית משפיעה על יוצרי מחול ומקבלת תוקף ביצירותיהם, ואילו שפת המחול משפיעה על שפת הגוף של האדם ברחוב.

בהיסטוריה של המחול אפשר למצוא תקדימים לטענה בדבר טשטוש הגבולות שבין החיים והאמנות. יוצרי מחול בניו יורק של שנות ה־60 חקרו דרכי ביטוי חדשות, בלי לעבור דרך צורות כוריאוגרפיות מסורתיות. ב־1972 יצר קינגהאם אירוע בכיכר סן מרקו בוונציה, שבו הפגיש את הרקדנים הווירטואוזיים עם תנועתם האקראית של העוברים ושבים, שהלכו בין הרקדנים (Foster, 2002, 125-146).

במאמרו מתאר גירסדורף את שפת הגוף של המשתתפים בהפגנה<sup>3</sup> "ככל שהתקדמו במרחב, הברכיים התרוממו גבוה יותר והנחנו יותר משקל על הרגליים כשהן הכו בקרקע" (Ibid., 414). תיאור זה של הליכת המפגינים בברלין בשנת 1989 דומה לתיאור ניתוח מוטורי של פעולת הליכה. הניתוח המוטורי של פעולת ההליכה מדגים את כל שלבי ההליכה ואת איברי הגוף המשתתפים בפעולה. במאמר של דייוויד וינטר (Winter, 1995, 193-214), מובא ניתוח ביומכני של כל שלבי ההליכה ושל איברי הגוף השותפים בפעולה. ההליכה מתוארת כהתקדמות קווית וישרה, המאופיינת בתנועות מתואמות של מפרקי הגוף, תוך כדי העברת מרכז הכובד ממקום למקום. על פי הגדרתו של וינטר, מחזור ההליכה מתחיל ברגע שרגל אחת נגעה בקרקע ומסתיים כאשר אותה רגל שבה ומונחת על הקרקע. אורכו של מחזור ההליכה הוא כשנייה אחת.

המורכבות המוטורית של פעולת ההליכה, בצירוף מראה ההמון שפוסע באופן מאורגן

פועלים כבני אדם. תנועתם הפונקציונלית נעה על ציר של הגזמה, האצת מהירות, הגדלת תנועה ומפגשים פסיים בין הדמויות. וולץ מושפעת מניתוח מרכיבי תנועה ואפשר לראות זאת בשילובים המגוונים שהיא מייצרת בין איברי הגוף. השילובים הם תמיד בלתי שגרתיים ומפתיעים. המעבר מהליכה אקראית למחול משותף מדגים את הטשטוש שבין המציאות היומיומית והמחול, את רגש האחוה לצד המועקה שההשתייכות לקבוצה מייצרת.

השפה התנועתית ביצירתה של וולץ מורכבת מתנועות וממחוות מתחום היומיום, לרבות הליכה. באחת הסצנות דיירי הדירה הולכים במסלולים מנוגדים זה לזה, ורק בנס והודות לוורטואוזיות ביצועית רבה אינם נתקלים זה בזה. הדלת שמובילה לשירותים נפתחת ונטרקת לסירוגין, האנשים שעוברים בה כמעט נתקלים איש ברעהו, אבל ברגע האחרון מישהו מצליח לפלס את דרכו ולהמשיך במסלולו ללא הפרעה. המעבר התכופ בדלת, על סף תאונה בין האנשים, מחזק את תחושת הניכור שבין השותפים לדירה. במהרה השותף הופך ל"אחר" המאיים ומפסיק להיות שותף.

בסצנה נוספת משתתפות ארבע דמויות: שלוש רקדניות ורקדן בתחומים. רקדנית אחת מתקדמת בהליכה במסלול שצורתו ריבוע, שתי הרקדניות האחרות הולכות על אותו קו ונתקלות כל הזמן זו בזו והרקדן בתחומים הולך מהמיטה למטבח. הצופה עוקב ממרחק, ממקום מושבו באולם, אחר המסלולים הרבים שנוצרים על הבמה. כאמור, המרחב המשותף מזמין כל אחת מהדמויות לעצב לעצמה מסלול משלה, וכך כל אחד מגדיר את מרחב המחיה שלו בתוך המרחב המשותף. הדמויות ביצירתה של וולץ צועדות בתוך המרחב המשותף, אבל באופן הצעידה שלהן הן מנכסות מרחב זה לעצמן. כשם שמעשה הדיבור הוא מימוש קולי של הלשון, ההליכה היא מימוש מרחבי של המקום (דה סרטו, 2012).

הדירה אם כן, היא מעין מטאפורה למרחב ציבורי משותף, וההליכה היא דימוי למימוש של היחיד בתוך קבוצה. הדיאלקטיקה שבין החיים המשותפים לבין הצורך הבסיסי בחיים פרטיים נפגשת בצומת שבו כל אחד יוצר מסלול הליכה נפרד בדירה המשותפת, כדי לשרוד את היחיד. מובן שיש פה הומור ורגעים ואפיזודות קומיות, אבל מאחוריהם קיים הפער הבלתי נסבל בין היות חלק מקבוצה לבין הצורך בהגדרת הפרטיות. לעתים ההליכה יוצרת תחושה שהם מייצרים קירות. הליכתם מאפשרת להם ליצור חיץ בינם לבין שותפיהם לדירה. האם מסלולי התנועה הנפרדים בדירה המשותפת יכולים להוות את הקשר בין ההתרחשות הפוליטית והחברתית לתחום המחול הבימתי? סצנה זו מתוך יצירתה של וולץ מכילה אמירות מהותיות בנוגע לחיי האדם והתנסותו בעולם.

טענתו המרכזית של גירסדורף במאמר, כי המחול עוסק במארג של חיים אנושיים ובהתנסות אנושית וכי אלו נוגעים בלב לבו של הדיון האתי, במשמעותו הבודהית והמקורית ביותר, קרי דיון פרקטי בחיי האדם, מקבלת תוקף ביצירה של וולץ. בסדרה של מחוות, דמויות, תרחישים ופנטזיות ביססה וולץ בעשרים לשמונה מוטיבים מתוך המציאות החברתית שסבבה אותה לאחר מהפכת 1989. שפת התנועה ביצירתה, עיצוב הבמה ועיצוב התלבושות מזכירים כל העת לצופה את המציאות החיצונית. ההחלטות הכוריאוגרפיות של וולץ מנסות לחדש ולהדגים כיצד שיח חברתי יכול להתקבל על ידי תנועה מיומנת, חופפת היסטורית לחיפוש של המחול המודרני אחר מהותו.

ההבנה המוטורית של וולץ רחבה. לרוב היא משתמשת בה כדי ליצור שילובים מקוריים בעת המפגשים בין האנשים, בהגזמות של פעולות מתחום היומיום. היא מצליחה לרדת לפרטי הפרטים התנועתיים ולהציג מחוות גופניות קטנות לצד שילובים וירטואליים תנועתיים.

### הליכה בגוף ההליכה (Corps De Walk)

ביצירה *גוף ההליכה*,<sup>8</sup> כפי שמרמזת כותרתה, שפת התנועה מתמקדת בפעולת ההליכה. ייצוג ההליכה נדמה כחקירה אחר השלבים שמרכיבים את פעולת ההליכה וחוזר עליהם שוב ושוב, לפעמים תוך פיתוח המוטיב על ידי הגדלת התנועה, האצת המהירות ועוד כהנה וכהנה וריאציות ומשחקי קומפוזיציה בתנועה. לדוגמה, שרון אייל מתמקדת בהעברת משקל מרגל לרגל, בנייתו כף הרגל מהרצפה ובאפשרויות מגוונות שמקורן בפעולת ההליכה, המתפתחות לכדי מגוון של העברות משקל.

לאחר חקירה מדוקדקת זו מתקבלת משמעות חדשה של המושג "הליכה", שנובעת מיצירתה של אייל. מוריס מרלו-פונטי מכנה משמעות זאת "הבלתי נראה של הנראה, מרחב ההופעה של הדברים שבתוכו מסתתר העומק החמקמק שלהם" (מרלו-פונטי, 2004, 8). מהו אם כן, העניין החמקמק של אייל בהליכה, מדוע דווקא פעולה יומיומית פשוטה זו משכה את היוצרת, שהפכה אותה לבסיס שפת התנועה שלה? העקביות שמאפיינת את חקירתה של אייל נראית כנובעת מעניין עמוק, "המציאות אינה שטוחה אלא בעלת עומק" (שם, 9). לכן בשביל להעמיק את הבנת המשמעויות הנגזרות מההליכה ביצירתה של אייל, להשקפתי יש לשלב את הניתוח המוטורי של וינטר.

### השפעת הניתוח המוטורי של פעולת ההליכה ביצירה גוף ההליכה

ביצירתה של אייל שורת רקדנים, שנים עשר במספר, עומדת בקדמת הבמה. פניהם של

הרקדנים מופנים אל הקהל והם למעשה מבצעים "מחזור הליכה", כפי שמתואר בניתוח המוטורי של וינטר. הפעולה מתבצעת במקום. הם מדגימים מחזור הליכה וזרועותיהם משתתפות בהליכה, אבל בתנועה מוגדלת ומודגשת בהשוואה ליומיום.

הרקדנים מעבירים משקל אל הרגל הקדמית, מחזירים משקל אל הרגל האחורית וחוזרים על התנועה שוב ושוב. העברת משקל הגוף לפיסת רגל קטנה, כדברי חנוך לוי (1999), אכן אינה דבר של מה בכך. נראה כי אייל נפעמת מעצם הפעולה והיא שבה ומדגישה לצופה את הנשגב שבצעד אחד. הרקדנים נעים לפנים ולאחור, מגלגלים את כף הרגל, כמו ממציאים את ההליכה מחדש. החזרה על אותו צעד היא כמו מחשבה, הרהור על ההליכה, ושוב הברך מתרוממת וכף הרגל פוגשת שוב את רצפת הבמה.

ביצירתה של אייל מוקדשת תשומת לב רבה לאופן שבו הרקדנים מניחים את כף הרגל. היא מונחת מתוך דגש על רגע המפגש עם הקרקע. כף הרגל מונחת בכמה אופנים: האחד, כל כף הרגל נפרשת על הרצפה יחד, ללא היררכיה; השני, האופן היומיומי, שבו מניחים קודם את העקב ואחריו את כל האצבעות; השלישי, שמוכר משפת הבלט, ובו מניחים קודם את הבהונות ורק לאחר מכן מגלגלים את כל כף הרגל על הרצפה.

קבוצת הרקדנים נחלקת לשתי שורות והם חוצים את הבמה בהליכה מהירה מואצת. לפתע הם מניפים רגל באוויר וההליכה נמשכת, עם תנועה גדולה עד כדי הגזמה של רגל ימין. כך ממשיכה אייל לחקור את פעולת ההליכה, גם על דרך ההגדלה של שליחות הברך קדימה – שלב התמיכה לפי הניתוח המוטורי על פי וינטר, שבו רגל אחת נוגעת בקרקע, בעוד הרגל השנייה מונפת באוויר.

ההליכה מוצגת ביצירתה של אייל כמו חידה, חידת המין האנושי. כפי שהיא אומרת: "... בעבודות האחרונות השתמשתי בשיטה או בתבניות של הליכות. בשבילי, הליכות הן המחול החדש".<sup>9</sup> ההתבוננות של אייל לתוך פרטי הפרטים שמרכיבים את ההליכה של אדם אחד, חזקה את המחשבה כי ההליכה היא מסימני הזיהוי של האדם. שיוכו החברתי, מיקומו המעמדי בחברה, כל אלו ישפיעו על אופני הליכתו. הניתוח המוטורי משותף לכל בני האדם באשר הם, ללא קשר למוצאם. ההליכה משותפת לכל בני האדם. מכאן נראה כי חקירתה של אייל בדבר אופני ההליכה כפי שהיא מתבצעת במחזור הליכה אחד, והבדיקה של שלבי ההליכה, היו בסיס למחשבה זו.

*Soliloquy of an actress as  
She makes up / Bertolt Brecht*

*I shall portray a drinker  
Who sells her children  
In Paris, at the time of the Commune.  
I have only five sentences.*

*But I also have a walk,  
a walk up the street.  
I shall walk like a person liberated  
A person whom no one ever wanted  
To liberate, except from liquor,  
and I shall  
Turn around, like a drunk afraid  
Of being followed, I shall  
Turn around and look at the audience.*

*I have studied my five sentences  
like documents  
Such as you wash with acid in case,  
beneath the surface writing  
There may be other traces.  
I shall speak each one  
Like an accusation  
Against me and all who watch me.*

*If I were thoughtless,  
I'd make myself up  
Like an old tramp, a drinker  
A dissolute or an invalid, but I shall*

*Walk on stage as a fine woman,  
destroyed  
With yellow skin, once soft, now  
wasted  
Once desirable, now repulsive  
So that everyone asks: who  
Has done this?*

ביבליוגרפיה

דה סרטו, מישל. המצאת היומיום, תל-אביב: רסלינג, 2012.  
מרלור-פונטי, מוריס. העין והרוח, רסלינג, תל-אביב, 2004.  
גייקובס, ג'יין. מותן וחייהן של ערים אמריקאיות גדולות, תל-אביב: בבל (ארכיטקטורות), 2008.  
לפקי, אנדרה. מיצוי מחול – אמנות המופע והפוליטיקה של התנועה, אסיה, רמת-השרון, 2013.  
מוזס, סטפן. ולטר בנימין ורוח המודרניות, רסלינג, תל-אביב, 2003.  
סלמה, ג'ין כהן. מחול כאמנות במה, אסופת

פינות אפילות שעין האדם הרגיל לא התפנתה להיעצר עליהן. אייל עוסקת בכוריאוגרפיה, כפי שהמשוטט מתמקד במצוי ואינה מרפה מחיטוט בפעולה הקיומית ביותר. "למדנו ללכת בתקופת הינקות ועם הזמן השכחנו מעצמנו שזו פעולה נרכשת, הישג זה בכל רגע יכול להיעלם" (Stallybrass, 2002, 571-580). ההליכה היא מעשה בעל אופי פרפורמטיבי ובעבור אייל, היא הישג חסר תקדים. המוסיקה האלקטרונית שברקע היא חוויית העיר, היא הטריטוריה של דמות המשוטט, שהוא התגלמות האדם העירוני ואינו אוהב את הטבע. בשבילו הכרך הגדול הוא הטבע האמיתי. בשיטוט, המולת העיר אינה מפריעה אלא משמשת מקור השראה. הדמויות על הבמה נעות באופן מכני, המוסיקה היא מוסיקה אלקטרונית כמו זו המושמעת במועדונים הכי מחתרתיים בעיר. הן נראות לנו הצופים כדמויות מנוכרות, ללא רגשות, אך הן המראה שניבט אל דמות המשוטט, הוא עינה של הכוריאוגרפית, ושל הצופה.

סיכום

ההליכה היא חידה שסוד טמון בה. לעתים הסוד הוא היומיום, המאבק הקיומי והפוליטי. אנחנו צופים במצעדים ורואים כוריאוגרפיה. אבל זו גם טענה משעשעת. אדם רגיל שיצפה בהפגנת מחאה יראה את המאבק. רק מעטים מתוך ההמון ידמינו כוריאוגרפיה, יזהו את הפוטנציאל לחדשנות ויעלו אותו על הבמה. ההוויה היומיומית המתוארת בעשרים לשמונה שואבת את השראתה מאירועים חברתיים. על כן ההליכה בה מאופיינת בקצביות. האנשים הולכים על הבמה כדי להתקדם מנקודה אחת לשנייה. ההליכה אצל וולץ מהווה אזכור נוסף להתרחשויות ברחוב הברלינאי בסוף שנת 1989.

מהו, אם כן, מקור כוח המשיכה של פעולת ההליכה בקרב יוצרי מחול? שאלה זו הובילה אותי להרכיב הכלאה מוזרה בין מאמר שטענתו העיקרית מתייחסת לקשר שבין האמנות והמצאות ובין ניתוח מוטורי של הליכה על פי וינטר. כך הבנתי שמאחר שליוצרי מחול ולאנשי תנועה יש הבנה של מורכבות ההליכה, ברמה המוטורית, מבחינתם צעדתם של המוני אנשים היא מראה חזק מעין כמותו, שיכול להוות מקור להמשך חקירה נוספת, בסטודיו או ברחוב.

האם אפשר לקרוא את המשוטט של בנימין ביצירה גוף ההליכה? כפי שנוכחנו, אייל חוקרת ביצירתה את התנועה הגופנית ואת המחווה הפיסית שכרוכה בפעולת ההליכה. היא מתנתקת מהיחיד, מאחר שעל הבמה פזורה קבוצת רקדנים גדולה, שמתנועעת לרוב ביחד. לבושם זהה – בגד גוף שמכסה את כל גופם ואף מטשטש את זהותם. במבט חטוף נראה כי היוצרת מקפידה על טשטוש האישי גם באמצעות האיפור, שהוא מעין מסיכה על פניהם של הרקדנים. המסקנה ברורה – אין זו אותה הליכה שראינו אצל באוש, שכולה רטט של נשמה. אצל באוש ההליכה היא דימוי מזוקק לנפשה של הדמות. ביצירתה של אייל אין אזכור למושוטט. אבל האם זה אכן כך? ייתכן שאמירה זו נובעת מהתבוננות שלוקה במנייריזם. ייתכן שכמה אפיונים ביצירתה של אייל, כמו הפס-קול, ההתמקדות בקבוצה ופחות ביחיד, מובילים למסקנה שעניינה הוא חקירה תנועתית ותו לא. אני מציעה להיפרד מחשיבה מנייריסטית, וכן לשאול על מהות הקשר בין ההליכה ביצירתה של אייל לדמות המשוטט.

דמויותיה של אייל אכן פועלות באופן מכני. הבעתן ואופן תנועתן שונים בתכלית מאלה של הדמויות ביצירה קפה מילר. אייל מנסה לדלות מההליכה, הפעולה היומיומית, את המשמעות, את "הבלתי נראה של הנראה, מרחב ההופעה של הדברים שבתוכו מסתתר העומק החמקמק שלהם" (מרלור-פונטי, 2004). ההליכה ביצירתה משולה לפלא בלתי נתפש של הבריאה. אייל מתעקשת להבין את ההליכה מזוויות שונות, ממש כמו הניתוח המוטורי של וינטר. "בעבודות האחרונות השתמשתי בשיטה או בתבניות של הליכות. בשבילי, הליכות הן המחול החדש".<sup>10</sup> בצפייה ביצירתה של אייל אפשר להבחין כי הרקדנים מעבירים משקל אל הרגל הקדמית ומחזירים משקל אל הרגל האחורית וחוזרים על התנועה שוב ושוב. אכן, העברת משקל הגוף לפיסת רגל קטנה, כדברי חנוך לוין (1999) אינה דבר של מה בכך, ונראה כי אייל נפעמת וכי היא מנסה להדגיש לצופים את הנשגב שבצעד אחד. הרקדנים נעים קדימה ואחורה, מגלגלים את כף הרגל, כמו ממצאים את ההליכה מחדש. החזרה על אותו צעד היא כמו מחשבה, הרהור על ההליכה. ושוב הברך מתרוממת וכף הרגל פוגשת שוב את רצפת הבמה. ההליכה ביצירתה היא כמו חידה, חידת המין האנושי.

האם ניתן לראות בהרהור זה על הליכה, באותה עצירת מבט של האמנית, הקבלה למצב תודעתי שמקביל לדמותו של המשוטט? בהתעכבה על פרטי הפרטים של שלבי ההליכה, בחקירתה על העברת המשקל, ניתוק כף הרגל מהקרקע והרמת הירך, אייל מתענגת על אותן

על גובה העלייה והירידה של מרכז הכובד במסלול התנועה. הטיית האגן: האגן בצד הרגל המורמת (בשלב החזרת הרגל) נוטה ליפול. פעולת השרירים בצד הרגל התומכת בעיקר מונעת את הנפילה ומאפשרת את איזון האגן.<sup>7</sup> סשה וולץ הקימה את ההרכב Sasha Waltz and Guests בשנת 1993. היצירה הראשונה שהעלתה עם הקבוצה היתה *Twenty to Eight*, היצירה הראשונה מתוך *Travelogue*, סדרה של שלוש יצירות שעיסוקן החיים המשותפים בעיר. היצירה *Twenty to Eight* זכתה ב-1996 בתחרות הכוריאוגרפיה בעיר כרונינגן בהולנד.<sup>8</sup> *גוף ההליכה (Corps De Walk)* מאת שרון אייל וגיא בכר. היצירה נוצרה ללהקת Carte Blanche בשנת 2011.<sup>9</sup> ציטוט של שרון אייל מתוך התוכנית של המופע.<sup>10</sup> ציטוט של שרון אייל מתוך התוכנית של המופע.

**רונית זיו** כוריאוגרפית ורקדנית. נבחרה למנהלת אמנותית שותפה בהרמת מסך 2010-2013. זכתה בפרס כוריאוגרף צעיר לשנים 2002-2005. הוזמנה להופיע בפסטיבל פינה באוש 2004, מעבירה סדנאות למחול בבאסנו דל גראפה, איטליה, בקייב, אוקראינה, במוסקבה ובארה"ב. בין יצירותיה: *עם כתוביות, גאות, רוז לא מחכה, אישה א' אישה ב', בוך ולפרק ת'צורה*. יצרה לתיאטרון והרבתה בשיתופי פעולה בארץ ובחו"ל עם יוצרים מתחומי התיאטרון והמחול. מלמדת בלימודי תואר שני באקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים. הערב *מרתון 40* מאת רונית זיו מוצג בתיאטרון תמונע. בעלת תואר ראשון בחינוך למחול ולתנועה של סמינר הקיבוצים. עובדת על עבודת התזה להשלמת מ.א. מאוניברסיטת תל-אביב.

Giersdorf, Jens Richard. "Border Crossings and Intra-National Trespasses: East-German Bodies in Sasha Waltz's and Jo Fabian's Choreographies." *Theatre Journal*, Volume 55, Number 3, October 2003, pp. 413-432.

### הערות שוליים

<sup>1</sup> הליכה מתייחסת לתפקודו הכללי של הגוף במצבים דינמיים: התקדמות קווית וישרה, המושגת על ידי תנועות מתואמות של מפרקי הגוף, תוך כדי העברת מרכז הכובד ממקום למקום. מחזור ההליכה: פעולה המתחילה ברגע שרגל אחת נגעה בקרקע ועד שאותה רגל נוגעת שוב בקרקע.

<sup>2</sup> "... But I also have the walk, a walk up the street I shall walk like a person liberated A person whom no one ever wanted to liberate"

<sup>3</sup> המאמר פותח בתיאור של הליכה המונית ב-10 בנובמבר 1989, לכיוון החומה שחילקה את ברלין למערב ולמזרח. זאת היתה הליכה למען מטרה, הליכה לשם השגת שינוי. לאחר חודשים ארוכים של הפגנות מחאה הציבור למד שלהליכה יש כוח. ההליכה הזאת בשום פנים אינה הליכה של שוטטות מהסוג שתיאר ולטר בנימין, אלא הכוח המצטבר של הליכה במרחב המסוים שבו הוא מתקיים.

<sup>4</sup> דחיפת הקרקע על ידי היא הכוח המניע את הגוף לפניו על ידי גמישות הקרסול, ברך וירך.<sup>5</sup> תנועת הידיים קדימה ואחורה מסייעת לאיזון הגוף, קואורדינציה תקינה היא שטף תנועתי בתנועה הנגדית שבין הידיים והרגליים.

<sup>6</sup> הפניית האגן: יצירת תנועה סיבובית באגן במישור האופקי מתרחשת כאשר הרגל נמצאת באוויר בשלב החזרת הרגל. כתוצאה מהתנופה שנוצרה האגן מוסע קדימה ומשפיע

רשימות על מחול, מ-1581 ועד ימינו, אסיה, רמת-השרון, 2010.

Bloom, Lynne Anne. Chaplin, L. Tarin. *The intimate act of Choreography*. Pittsburgh University, London, 1982. Cheney, Sheldon. Modern art and the theatre. In Bauhaus 50 years - Exhibition catalogue. Royal academy of arts, London, 1968.

Cray, Jonathan. *Suspensions of perception: Attention, spectacle, and Modern Culture from 1955 to 1975*. Cambridge, The MIT press, 2000.

Duncan, Isadora. *The art of the dance*. New York. 1928.

Goldberg, Roselee. *Performance Art from Futurism to the present*. Yugoslavia, Thames and Hudson, 1988.

Lambert-Beatty, Carrie. *Being watched*. Cambridge, The MIT press, 2008.

Pavis, Patrice. *Languages of the stage, Essays in the Semiology of Theatre*. New York, 1982.

Rischbieter, Henning. *Art and the stage in the Twentieth Century*. Greenwich, Conn., 1969.

Roth, Moira, ed. *The amazing Decade: Woman and Performance Art 1970-1980*. Los Angeles, 1982.

Winter David A., Eng P. "Human balance and control during standing and walking". *Gait & Posture* 1995; vol 3(4): 193-214

Carlson, Marla. "Looking, Listening and Remembering: Ways to walk New-York after 9/11." *Theatre Journal*, Volume 58, Number 3, October 2006, pp. 395-416.

בעשורים האחרונים חוזר הריקוד המצרי לעורר התעניינות מצדם של חוקרים בתחומים שונים. בעקבות המחקר המדעי המתמקד באמנות זאת, נוטשות הרקדניות את עמדת המגננה שאפיינה אותן, והן זוכות להערכה מחודשת מצד החוקרים. במרוצת השנים התקבעו במערב ובמזרח תפישות בנוגע למקורותיו של הריקוד המצרי ומטרותיו. מקובל היה לראות בו ביטוי לטקסים ולפולחנים. הרקדניות המצריות עצמן נהנו מחיבור ריקודן לסטריאוטיפים שהאדירו אותו ונענו להם. המחקר ההיסטורי, הגיאוגרפי, התיאולוגי, התרבותי והאסתטי משחרר את הריקוד המצרי מהסטריאוטיפים שדבקו בו וממצב אותו כאמנות (Shay, 1976, 18).

**מחקר מועט במשך השנים**

ההיסטוריה של מצרים נחקרה במשך שנים רבות, ועם זאת התעלמו במחקר מהריקוד העשרים סברו כי: "אין עוד צורך לראות בריקוד עניין שאינו שווה התייחסות. לא ראוי להתייחס אל מצרים בדרך זו. לריקודים הללו יש היסטוריה רבת שנים" (Shay, 1976, 21). במאמרה "Music, Musicians and Muslim Law" טוענת פארוקי (Faruqi), כי ייתכן שהסיבה למיעוט מחקר היא הדעות הרבות והמנוגדות בנוגע למקורות הריקוד בעולם האסלאם (Faruqi, 1985, (ב), 3). בחברה המוסלמית לא חקרו את הריקוד המצרי, משום שחברה זו לא הצליחה לפתור את היחס האמביוולנטי שלה כלפי האמנות בכלל והריקוד בפרט (הנושא נדון ב"מחול עכשיו", גיליון מס' 24). הכתבים על הריקוד המצרי הם בעיקר מנקודת ראות מערבית. שי (Shay), במאמרו: "Belly Dance: Orientalism: Exoticism: Self-Exoticism" טוען כי גם המחקר המועט אודות ריקוד זה טעה בפרשנות שלו וראה בו ריקוד עממי וסקסואלי (Shay, 2003, 14). שילוח, בספרו, *המוזיקה בעולם האסלאם*, טוען כי לצד הריקוד הלא מקצועי התקיים ריקוד מפותח ובעל צורה מוגדרת היטב. עם זאת, גם ריקוד מפותח זה לא נהנה מתיאורים טכניים ואנליטיים רבים ועל כן, לדעתו של שילוח, הוא לא נתפש כאמנותי. מיעוט בתיאורים אלה נבע מהאיסור החמור של קנאי הדת, כמו גם מחשדנות בסיסית תלוית תרבות שרווחה בחברה האסלאמית. נוסף על כך, על-פי הספר הגדול על המוזיקה של אל-פאראבי, הריקוד היה נחות מהשירה ומהנגינה (שילוח, 1999, 164), ולא היתה לו מסורת קלאסית כמו למוסיקה (Shay, 2003, 16). בעולם המוסלמי, כמו בכל תרבות אחרת, הריקוד והמוסיקה הם מקורות להנאה. נגנים ורקדניות היוו חלק מאמצעי ההנאה והשעשועים בהרמון. אבל גם באסלאם, כמו גם בצרות, היתה קיימת גישה פוריטנית כלפי הריקוד

# הריקוד המצרי

## שרון טוראל



1. גלויות של רקדניות לאחר הציורים האוריינטליסטים, 1910, אוסף פרטי  
1. Images of dancers, after Orientalist paintings. 1910. Postcards. Private collection

(Shay, 1976, 24). לפיכך, גם בתוך החברה המוסלמית וגם מחוצה לה היו אם כן, מגוון דעות כלפי הריקוד, דעות אלה היו מגוונות ומוטעות ולא נהנו מתיאורים אנליטיים רבים. כל אלה הביאו למחקר מועט.

### הגדרת שם לריקוד הנחקר

בתערוכה העולמית שהתקיימה בשיקגו ב-1893 כינה האמרגן סול בלום (Bloom) את הריקוד המצרי בשם "ריקוד בטן" (מצרפתית, Danse du Ventre Shay, 2003). כך המשיכו לכוונת ריקוד זה במערב גם לאחר התערוכה (Shay, 2003, 16). שם זה מצמצם ומגביל את הריקוד לדימוי שיש לו במערב וקושר אותו בעיקר לבגד הייחודי שמאפיין אותו, שחושף את בטן של הרקדניות. לעומת זאת, האנציקלופדיה הבינלאומית למחול (שיצאה לאור ב-1998) נמנעת מהמינוח "ריקודי בטן" כתרגום ל"דאנס דה ונטר" לתיאור הריקוד המצרי (Saleh, 1998, 493).

בערבית יש לריקוד כמה כינויים: רקס (רקץ) אל בלדי – ריקוד הכפר, רקס (רקץ) אל מצרי – ריקוד מצרי, רקס (רקץ) אל ערבי – ריקוד ערבי, ורקס (רקץ) אל שרקי – ריקוד מזרחי או אוריינטלי. זוהי הטרימינולוגיה המקובלת למה שהמערביים מכנים "ריקודי בטן" (Shay, 1976, 23).

ייתכן שלמכלול הרב של סוגים שונים של ריקודים המקובלים במדינות האסלאם, אפשר לקרוא, "ריקוד ערבי". הריקוד הערבי כולל את הריקוד המצרי, הבלדי, הדבקה, ריקודי המפרץ הפרסי (החליגי), הריקוד המרוקאי, הריקוד התוניסאי ועוד. בכל הריקודים הללו הרקדניות מופיעות בשמלה ארוכה ושלמה, פרט לריקוד המצרי שמתחילת המאה העשרים נרקד בבגד בעל שני חלקים.

"ריקוד הכפר" או "ריקוד בלדי", הוא שמו של סגנון מסוים, שמקורו באזורי הכפר של מצרים. זהו ריקוד מאולתר, שהועבר מדור לדור ושאינו מצריך הכשרה מיוחדת. הוא נרקד באירועים חגיגיים, בגלבייה ובמטפחת. מלווה אותו מוסיקה במקצבים כפריים (כמו בלדי, סעידי ופלחי). בין הרקדנית לנגני הדרבוקה והחליל מתפתח דיאלוג. תופעה זו איננה נחקרת במאמר זה.

מטיילים, סוחרים ואמנים מערביים שתיארו את הריקוד המצרי בעבר, כינו אותו "ריקוד אוריינטלי". שם זה מעיד על תפישתם, שראתה בו ריקוד מהאוריינט הרחוק, הזר והאחר, ולא הבחינה בסגנונות השונים. אמנם גם בשפה הערבית אחד מכינויו הוא ריקוד מזרחי או ריקוד אוריינטלי, אבל אני סבורה כי שם זה מושפע מהמערב. השפעה זו קשורה לתופעה ששי (Shay) מכנה, "אקזוטיקה עצמית". במאמרו, "Belly Dance: Orientalism: Exoticism: Self-Exoticism" הוא טוען, כי האוריינטליזם

– את הריקוד שנקרא במצרים במאה העשרים – (Shay, 1976, 18). בין השאר אני נשענת על Saleh, שבאנציקלופדיה למחול טוען כי הצורה המצרית היא סגנון הריקוד המקורי, למרות הווריאנטים השונים שהתפתחו במדינות אסלאם אחרות ולמרות ההשפעות הרבות שספג הריקוד המצרי במשך השנים (Saleh, 1998, 493). שי (Shay), במאמרו, "Danse du Ventre: A Fresh Appraisal", טוען כי הצורה המצרית נתפשת כיפה ביותר. מצרים היא מרכז התרבות בעיני מדינות האסלאם, וכאשר רקדניות רוקדות ריקוד זה, גם אם הן במערב, הן ייקראו "רקדניות מצריות" (Shay, 1976, 19).

### הריקוד המצרי בעיניים מזרחיות ובעיניים מערביות

המוסיקה והריקוד שיקפו את דימויו של המזרח בעיני המערב, יצרו את האווירה האקזוטית בסיפורי ההרמון, ואלה האחרונים היו מושא לייצור דימויים שהופיעו באמנויות ובסיפורים השונים על האוריינט המסתורי (Denny, 1985, 37). התופעה הנחקרת במאמר זה היא צורת הריקוד המאפיינת ביותר את ריקודי המזרח הקרוב בעיני המערב (שילוח, 1999, 165). להלן סקירה של תיאורי הריקוד המצרי שהופיעו במשך השנים:

ההיסטוריון אל-מסעודי (Al-Masudi),<sup>2</sup> בן המאה העשירית, הביא בספרו, *מרבצי הזהב ומכרות האבנים היקרות*, מידע משמעותי על הריקוד האמנותי. הוא תיאר את היחס בין הריקוד למקצב והציג את שמות המודוסים הריתמיים שהיו בשימוש. כמו כן מנה את התכונות הנדרשות מרקדן: "כשרון טבעי, חוש קצב, פרופורציות גופניות, אורך צוואר ושיער, גמישות במוותניים ובאצבעות, יכולת סיבוב של מפרק הירך וכושר לחונן סביב הציר הקבוע של רגליו" (שם, 164).

גיום פוסטל (Postel), שהיה נספח צרפתי בתורכיה, תיאר בשנות השלושים של המאה השש-עשרה כי "היפה בבנות קמה לרקוד לצלילי הנגניות, מסירה צעיף של אשה וחובשת טורבן גברי, מחקה גיטוני אהבה בתנועות נמרצות, תנועותיה גליות ומתפתלות והיא מעמידה פנים כאילו היא מציעה את עצמה... מנופפת בצעיף כאילו מושיטה קצה חוט". תנועות גליות ומתפתלות ושימוש בצעיף כאביזר יסוד הם פרמטרים שאפשר להבחין בהם עד היום (שם, 166).

באוגוסט 1648 ביקר מונקוניס (Monkonis) הצרפתי בקהיר ואחר כך כתב: "כולם רקדו שעה ארוכה, צעקו וצרחו נוראות. הם סבבו במרץ ובמהירות מסחררת, ריקוד הפרוק כל מה שאפשר להעלות על הדעת בדמיון הפרוע ביותר



2. גוזאזית, 1839, תצלום ישן צבוע, אוסף פרטי  
2. Ghaziya, c. 1839. Tinted daguerreotype. Private collection

יצר אקזוטיקה עצמית. הכוונה היא לתהליך שבו אינדיווידואלים מתוך המזרח עצמו מפיקים תועלת מהאלמנטים האוריינטליסטיים המערביים, ומשתמשים בהם. ביטויים אקזוטיים ואוריינטליסטיים שהופיעו בציורים האירופיים מהמאה התשע-עשרה (תמונה מספר 1), ואחר-כך אצל רות סנט דניס (Denis) ובהלוויד בתחילת המאה העשרים, הציפו את ההופעות במזרח התיכון. המיתוסים האוריינטליסטיים שאפיינו יצירות אלה, הפכו לחלק מהמציאות במופעי הריקוד המצרי ונתפשו כמקומיים וכמקוריים (Shay, 2003, 18). לטענתו של שי (Shay), זיהוי האלמנטים האוריינטליסטיים כמקוריים הוא תופעה רחבת היקף עד כדי כך, שחוקרים רציניים כמו האנה (Hanna) ושילוח טעו בה. שילוח והאנה (Hanna) מצטטים מקורות לא מדעיים, כמו ספרה של בונונטורה (Buonaventura) בלי שבדקו את הנתונים לאשורם. הם מתייחסים למיתוסים כאילו הם אלמנטים מקוריים מצריים. גם בעבר חוקרים רציניים כמו קורט זקס (Sachs), ורזוני (Rezvani) טעו באופן דומה (ibid, 19). בגלל תופעת האקזוטיקה העצמית, אבחר שלא לקרוא לריקוד "ריקוד אוריינטלי" או "ריקוד מזרחי".

במצרים קוראים לתופעת הריקוד המקומית – "ריקוד" (ibid, 14). הייתי יכולה להמשיך לכנות את התופעה שאני חוקרת "ריקוד", אבל כדי לייחד סגנון זה משאר סגנונות המחול, אבחר בשם מתוך השפה הערבית שמיידת את התופעה למיקום גיאוגרפי ואיננו נגוע באוריינטליזם, **ריקוד מצרי**. זהו לטעמי השם הקרוב והמדויק ביותר לתופעה שאני חוקרת. אני חוקרת סוגה אחת ממכלול גדול של ריקודים וצורות מחול שנכללים בריקוד הערבי



למראה שבת המכשפות... קולותיהם השתנו בתכיפות ונעו בין יללות זאבים זועמים לנביחת כלבים". באוזניים מערביות השירה הערבית נשמעה כנביחת כלבים (שם, 1).

ב-1830 תיאר החוקר ארתור לין (Lane), בספרו, *רקדנים במופעים פומביים*, את הרקדניות הגוואזיות<sup>3</sup> (תמונה מספר 2): "הן היו מעט אלגנטיות, תנועתן היתה רוטטת ומהירה תוך העברת משקל מצד לצד במפרק הירך. הן יצרו מחזה ראוה שגברים ונשים נהנו לצפות בו" (שם, 166).

באמצע המאה התשע-עשרה, הגיע העיתונאי האמריקאי קרטיס (W. G. Curtis) למצרים וכתב תיאור ארוך על הגוואזיות, שהסתיים במלים הבאות: "זאת היתה שירה של אהבה, שמלים לא יוכלו לתארה. עמוק, אוריינטלי ועז" (Buonaventura, 1998, 18).

"מכל האמנויות, הריקוד הוא המתורבת מכולם... מורכב מפנטומימה שיוצרת פעולה דרמטית מלאת חן וקסם, ג'סטות, טוויסט, פיתולים נפלאים ותנועות אקספרסיביות של הטורסו" (ibid, 33).

"שעות עברו וקשה היה לקרוע את עצמי ממה שנגלה לעיני. דרך התנועה של הרקדניות השפיעה על החושים. לא היה גיוון רב בתנועה ולעתים רחוקות נראה משהו יוצא דופן מהתנועות הקבועות, אבל ריתמוס הסיבובים יצר קהות חושים, כמעט שכרות היפנוטית" (ibid, 16).

במאמר, "ריקוד הבטן הערבי", מ-1961, משווה מורו ברגר (Berger) את הריקוד לאמנות המוסלמית בכלל: "האפקט של הריקוד דומה במידת מה לאפקט הכללי של האמנות המוסלמית. דהיינו, הוא תלוי בצורה, בסידור הפרטים בשטח מצומצם, כמו בפסיפס. הריקוד הוא אמנות של רגשות, אבל יש בו הרבה מן האיפוק והרסיון". כשם שיש דמיון בין האמנות המוסלמית לריקוד, כך יש דמיון בינו לבין עקרונות ההלחנה של המוסיקה המזרחית על פי שילוח (שילוח, 1999, 167).

רוב המטיילים שכתבו על הריקוד במאות האחרונות תיארו אותו כפי שראו אותו, או כפי שרצו לראותו, אבל תיאוריהם הסובייקטיביים והסלקטיביים היו נוגעים באוריינטליזם ויצרו תפישה מקובעת וסופית של הריקוד המצרי (Shay, 1976, 21). תפישת ה"אחרות" תלויה במתבונן, ובכל מה שקשור לאשה המצרית, הסמל הסטריאוטיפי המובהק שלה הפך להיות הצעיף, אלמנט מסתורי, שמגלה ומכסה (Deaver, 1978, 14). אבל דימויים סטריאוטיפיים הם תוצר של חוסר ידע, וצמצום חוסר הידע ישבור את הסטריאוטיפ ויאפשר

הופעה של תמונה קרובה יותר למציאות (Shay, 1976, 20). ריקודי הבטן, כפי שכינו אותם בעבר וכפי שמכנים אותם עד היום, היו אחד הדגלים של הייצוג האוריינטליסטי, אבל לרוב במופעם הזול והלא מהוגן (Shay, 2003, 13). גם האגדה שלפיה מקובל שאשה רוקדת באופן פרטי לבעלה היא המצאה מערבית, שמקורה בראייה אוריינטליסטית (ibid, 28). כדי ליצור תמונה מציאותית יותר, יש לבחון את מאפייניו של הריקוד ולברור תיאורים אנליטיים שלו.

### מאפייני הריקוד שנשמרו במשך הדורות

נקודת הראות תתרחב אם נתבונן על הריקוד בתרבויות אסלאמיות קרובות למצרים. הריקוד המצרי השפיע על צורות הריקוד במדינות נוספות שבהן היתה תרבות מוסלמית. בריקוד המצרי נעשה שימוש רב ומגוון בתנועות אגן, שכמותן אפשר למצוא גם במרוקו, באיראן, ביוון, בצפון הודו ועוד. ההשפעה היתה הדדית, וצורתו העכשווית של הריקוד המצרי התעצבה מתוך הקשר עם תרבויות אלה. כך או כך, מקורה במצרים ואפשר לזהות בה שפה תנועתית, מוסיקה ותלבושת ייחודיים (Saleh, 1998, 493). גם שי (Shay) טוען כי האלמנט הדומיננטי ביותר בריקוד המצרי הוא הגיוון העשיר בתנועות האגן. השימוש בטוויסט, באנדיליישן (undulation),<sup>4</sup> בהטיות הגו לאחור ובעננוע הכתפיים בא לידי ביטוי גם בריקוד הפרסי המקצועי, בפולקלור ובקברט התורכי. את תנועות הבטן ניתן למצוא, כאמור, גם אצל הרקדניות ממרוקו, אבל למרות הדמיון הרב בין תנועותיהן לתנועות הריקוד המצרי, הן לא נקראות רקדניות בטן בפי המערב. ייתכן שהסיבה לכך היא לבושן הסגור, שאיננו דומה לזה של המצריות. ללבוש של הרקדניות יש השפעה רבה כל כך, שאם צופים בתמונות של מאטה הארי (Hari), קוראים לה רקדנית בטן, בגלל לבושה<sup>5</sup>.

בכל אזור ישנה התמקדות בחלק אחר של הגוף או בצורה אחרת של תנועה: במרוקו, מקובלות הורדה והרמה עדינה של האגן. בתוניסיה, האגן נע מצד לצד בתנועות גדולות וחדות. במצרים, קיימות תנועות גלגול וגליות בבטן, כמו גם ויברציות מהירות של האגן. בתורכיה, השיפטטלי<sup>6</sup> נרקד בעיקר בניעות מהירות של הכתפיים. באיראן, באוזבקיסטן, באפגניסטן ובטג'יקיסטן משתמשים בעיקר בטורסו, בראש, בשיער ובזרועות. הדגש בריקוד הוא על גמישות, שליטה מלאה בגו, בזרועות ובשרירי הבטן, שבהם יוצרים גלים ופיתולים המזכירים תנועת נחש (אנדיליישן) (Shay, 1976, 18). תשומת הלב בריקוד מופנית לזרועות, לידיים, לראש ולעיניים, יותר מאשר לרגליים. לכן המאפיין הבולט איננו התנועה במרחב, אלא פיתוח של צורה ואלתור שנעשים בשטח מצומצם (שילוח, 1999, 167). שי (Shay),

בניגוד לשילוח, איננו סבור שהרקדנית תרקוד בהכרח בשטח מצומצם, אלא היא תעשה שימוש הולם בממדיו של המרחב, וגודל זה יכתיב את השטח שעליו יתפרש הריקוד. אם היא מופיעה לפני קהל רב, סביר להניח שהיא תרקוד במעגל במרכז. אם אין באפשרותה לנוע במרחב גדול, המעבר מפוזיציה לפוזיציה וממקום למקום יהיו מצומצמים (Shay, 1976, 18).

הריקוד מושתת על מוסיקה ואינו יוצא מחוץ לגבולותיה. לליווי הריקוד משמשות תזמורת רבות, כמו לדוגמה, תזמורת המזמאר (אבוב עממי) ותזמורת הרבאב (חליל). בכל תזמורת משתתפים גם כלי ההקשה. הריתמוס המוסיקלי רחב מאוד, כתוצאה מאינטרפרטציה אישית של הנגן, ולרוב הוא מושתת על מקצבים זוגיים עם סינקופות (הבלעות) רבות. המקצבים הזוגיים דומיננטיים במצרים ובמדינות המזרח התיכון, אבל בתורכיה ואצל הצוענים אפשר למצוא גם מקצבים לא סימטריים (ibid, 19).<sup>7</sup> עד המאה העשרים כללה התזמורת המוסלמית שלושה או ארבעה כלי נגינה. מהמאה העשרים הושפעה המוסיקה מהמערב והתזמורת הורחבה עד שלעתים היא כוללת עשרות כלי נגינה. השילוב בין מוסיקה לריקוד מופיע גם בצורה החילונית וגם בצורה הדתית, בסיבוב הסופי (Denny, 1985, 61).

לקווים הכלליים המאפיינים את הריקוד, שנשמרו במשך השנים, מצטרף אלמנט אינדיווידואלי. הריקוד הוא לרוב סולו מאולתר, וגם כשרוקדים בדואט, בשלישייה או בקבוצה, אלה הם אינדיווידואלים שרוקדים זה לצד זה, שלכל אחד מהם קווים הייחודיים לו. אין מדובר בריקוד עם כוריאוגרפיה מובנית, שכל הרקדנים מבצעים יחד, אלא כל אחד מהם רוקד באופן עצמאי. הרקדנים מתייחסים זה אל זה, אבל לא רוקדים את אותן תנועות. בין אם מדובר בריקוד מקצועי ומשולל ובין אם מדובר בריקוד עממי או בפולקלור, הוא מעורר רגשות בלבם של המבצעים והצופים (Shay, 2003, 15). גם Saleh טוען כי הרקדניות הופיעו לבד, בזוגות, בשלושות או ברביעיות ואלתרו את ריקודן. הריקודים כללו ריקוד פתיחה, ריקוד עם סגט<sup>8</sup> (תמונה מספר 2), ריקוד לקצב התוף וריקוד עם מקל. חלק מהרקדניות אף הוסיפו שירה לריקודיהן (Saleh, 1998, 495).

אחת מהנחות היסוד של זקס (Sachs) היא שריקוד הסולו המאולתר יכול לשאת משמעות סיפורית, כמו המזמורת בריקודים הודיים. שי (Shay) איננו מקבל הנחה זו, וטוען כי אין סיפור בריקודים במזרח התיכון ובעולם האסלאם (Shay, 2003, 23). פארוקי (Faruqi) טוענת כי הריקוד המצרי הוא אבסטרקטי, נטול צורות מובנות וקבועות והוא מאולתר לחלוטין. אין בו

נרטיב כלשהו והוא לא מספר סיפור. הדימויים והסיפורים הופיעו מאוחר יותר במערב, כמו לדוגמה, אצל רות סנט דניס (Denis), אבל אין להם אחיזה במציאות המזרחית. ריקוד הסולו המאולתר הוא רומנטי, אקספרסיבי ובעל קסם, וכל האלמנטים האלה באים לידי ביטוי גם בצורה המקורית וגם בצורה המערבית (ibid, 31).

בגלל האופי התיאטרלי של המופע והשימוש הרב שעושות הרקדניות במימיקה, הן מכונות שחקניות, כאשר השוני בין סגנון לסגנון ובין רקדנית לרקדנית רב ומגוון (Shay, 1976, 22). מורכבות התפקיד הריקודי-משחקי באה לביטוי בעיקר סביב השימוש במילה "אהבה". בשירה הפרסית והערבית המושג "אהבה" טומן בחובו מטאפורות רבות, וקשה לקבוע אם הוא מתייחס אל האלוהי או אל הביטוי המילולי הפשוט. באמנות, לעתים, הקו שמפריד בין קודש לחול הוא דק. קושי זה מופיע בשלוש הדתות המונותאיסטיות, שבהן מושווה האל לאהבה, כשאומרים "אלוהים הוא אהבה". ביטוי זה יוצר ריבוי של אינטרפרטציות, בייחוד בשירי אהבה, שהמוסיקה והריקוד מושתתים עליהם ומושפעים מהם כמקור השראה (ibid, 23).

סוגה נוספת שהשפיעה על הריקוד האמנותי היא הריקוד העממי והכפרי המקומי. שני אלה מבטאים קסם ורומנטיות, תוך שימוש באביזרים כמו צעיף, מקל או סגט. הסגט מעיד על חוש קצב מפותח של הרקדנית (ibid, 23). למרות כל הווריאציות החדשות, המקור והבסיס של הריקוד נותרו כמעט ללא שינוי. בין אם הרקדנית תרקוד בבגד נוצץ במועדון לילה ובין אם היא תאלתר בבית פרטי, הצורה שתציג תהיה דומה. כך נוצרו אינטראקציה מעניינת ומיזוג מוצלח של יסודות מהריקוד העממי, מהגוואזים, ממסורות של עמים שאינם מצריים ומתרבות המערב.

### הבגד המצרי

הלבוש המקובל לריקוד בתקופת האימפריה העותמאנית היה מכנסיים רחבים או חצאית מלאת בד, עם חלק עליון ארוך בעל שרוולים קצרים ומלמלה, כשתחתיו חולצה ארוכה. מעל כל אלה היו צעיף או מטפחת שנקשרו לאגן (תמונה מספר 2). הלבוש השפיע מאד על אופן הקבלה של הריקוד (ibid, 24). שינוי הביגוד של הרקדניות מאוחר יותר היה קשור לנוכחות הבריטית שהיתה באזור, שצמצמה במהירות את השליטה התורכית ואת השפעותיה. לפיכך, המערב היה הזרז של תהליך שינוי שהתרחש רק במאה העשרים, שבסופו הפכה השמלה השלמה לבגד שני חלקים (ibid, 24). גם Saleh מתאר את הבגד במשך השנים, על פי ציורים ותמונות, כשילוב של בולרו, חולצה ארוכת שרוולים וחצאית או מכנסיים נמוכי מותן,

עם צעיף שנקשר מתחת לקו הטבור (Saleh, 1998, 495). בגד שני החלקים המקובל במאה העשרים שונה מאוד מהגלבייה ארוכת השרוולים שהיתה נהוגה עד המאה התשע-עשרה. כך אפשר לראות את הרקדניות נעימה עקף או את סמיה גמאל, רקדניות בסרטי שנות השישים של המאה העשרים, בבגד חושף בטן. בדיוק כשם שברוח סרטי התקופה, גם אביזרי הלבוש שלבשו שחקניות כמו מרלן דיטריך וג'ודי גרלנד כללו כובע וזנב (Shay, 1976, 24).

### אוריינטליזם

מושג המתייחס לאופן שבו מתוארת תרבות המזרח בעיניים מערביות. אדוארד סעיד (Said), בספרו, *אוריינטליזם*, העניק למושג גוון חדש ומודרני, שבאמצעותו ביקר את גישת המערב כלפי המזרח, ובייחוד כלפי מדינות ערב. סעיד (Said) טוען כי מקור האוריינטליזם נובע משאיפות אימפריאליסטיות ומגישה אתנוצנטרית, מתנשאת ואף גזענית. במערב שוררת, לטענתו, מסורת ארוכה של דימויים שגויים ורומנטיים של אסיה והמזרח התיכון, שמשמשת הצדקה לשאיפות הקולוניאליסטיות של ארה"ב ואירופה (סעיד, 2000 {המקור: 1978, 285}). ההבחנה בין "הם" ל"אנחנו" גורמת להטיית יחסו של המערב למזרח ובאה לידי ביטוי בסטריאוטיפים גזעניים ואידיואולוגיים הרווחים בפוליטיקה, במחקר, בספרות ובאמנות. התפישות הללו, לטענתו, תורמות לקיבוע המזרח בתודעה הקולקטיבית המערבית כנחות, פרימיטיבי ופסיבי (שם, 286). סעיד (Said) טוען כי האוריינט הפך לאזור גיאוגרפי מדומיין, או כפי שקירן (Kiernan) כינה אותו, "חלום בהקיץ" של האירופים על המזרח. ישנם כמה סוגים של אוריינטליזם, ובלשונו של סעיד (Said), תופעה זאת מכונה "סילוף האוריינט": לאומים שונים רואים את האוריינט בצורה שונה אלה מאלה. ישנו אוריינטליזם, הצבוע בהתאם לזמן ולמקום, שמופיע בסרטים, בפוליטיקה, באנתרופולוגיה או בספרות (Shay, 2003, 20). ישנו אוריינטליזם, המציג את המזרח דרך שתי פריזמות, סקס או רוחניות, שמופיע בריקוד ועליו מצביע, ברגר (Berger) (Shay, 2003, 23).

חוקרים רבים יצאו נגד טענותיו של סעיד (Said). בכל גישה שנבחן, המונח מתייחס למה שמערביים חושבים על תכונות, על לבוש ועל מנהגים במזרח הקרוב ובאסיה, המנוגדים בדרך כלל לתרבות המערבית. המזרח נראה בעיני המערביים קסום, מושך ואקזוטי, והאוריינטליזם באמנויות התפתח בתקופה הרומנטית, בספרות, בציור, בפיסול, באופרה, בתיאטרון ובמחול. בסוף המאה השמונה-עשרה, כשחוקרי מצרים החלו לחקור את השושלת המצרית, הם גינו את החושניות החיה בריקוד כחלק מרוח התקופה. ההינדואיזם, על פי רוח התקופה באותה עת, תואר כרוחני,

ואילו מצרים נחשבה מעוז המסתוריות והחושניות (Shay, 1976, 21). גם חוקר מוערך כמו זקס (Sachs) טעה, לטענתו של שי (Shay), בהתייחסו אל האוריינט כאל אזור בעל שתי פנים: האחד חושי ומיני והשני בעל להט דתי ורוחני, לרוב עתיק וחסר זמן. זקס (Sachs) כינה את האוריינט, "מה שאיננו אירופה" (Shay, 2003, 20). הוא ראה ביפן, במצרים, בסין, בהודו ובפרס אוריינט אחד, שבו מין ודת, ריקוד פרוץ ואמנות גבוהה שלובים זה בזה (ibid, 21). אוריינטליזם איננו רק כלי המגדיר את האחר, אלא גם כלי להגדרת האני ביחס לאחר. דיכוטומיה זו בין האני לאחר היא מקור השראה וקשר בין אמנים, היא "הדרך שבה אני רואה אותך על פי מה שאני לא", ו"אני רוצה לבטא את עצמי כמוך על מנת להרחיב את הניסיון של העצמי ולהגדיל את הפוטנציאל" (ibid, 31). אם כך, אפשר לומר שהאוריינטליזם היא גישה מערבית פופולרית כלפי המזרח, ששורשיה באמצע המאה התשע-עשרה, שבאה לידי ביטוי, לענייננו, כדרם אמנותי רחב הקף הקיים עד היום.

### השפעות אוריינטליסטיות על האמנות

לצד הכתיבה על האוריינט צמחו במערב תנועות אמנותיות אוריינטליסטיות שלא דריכלים ומעצבים ששאלו מוטיבים פרסיים, ערביים, סיניים, הודיים ואפילו יפניים לעיצוב בגדים, תכשיטים, רהיטים ומבנים. במאה התשע-עשרה התקיימה תצוגה של ציירים צרפתים אוריינטליסטיים כסוג אמנות שופע ופופולרי (Cohen, 1998, 44). (תמונה מספר 3).

הציירים דייוויד רוברטס (David Roberts) וז'אן ליאון ז'רום (Gerome Leon Jean) תיארו בציוריהם את המזרח התיכון כפי שהם רצו לראותו (תמונה מספר 1). חלק מהאמנים ראו את המזרח כמו עיניהם וחלקם הושפעו מיצירות ספרות דוגמת *לילות ערב* (אלף לילה ולילה). גם ז'אן-אוגוסט-דומיניק אנגר (J.A.D. Ingres) וז'אן דלקרואה (Eugene Delacroix) ציירו תמונה רומנטית, מפוארת וחושנית של המזרח, שיצרה תדמית אקסטרואגנטית אצל גוסטב מורו (Moreau Gustave) שהושפע מהם. בציורים שיצר פרי דמיונו, כמו היצירה *Salome* (שלומית), הוא צייר אותה רוקדת על בהונתיה בצורה בלתי מתקבלת על הדעת. *Salome*, שעד אז הוצגה כאשה צנועה, הפכה בכתביו של אוסקר ויילד (Wilde) לסמל לחוסר מוסר ולשחיתות. האופרה *Salome* של ריכרד שטראוס (Strauss) התבססה על מחזהו של ויילד. כשהושמעה המוסיקה של שטראוס בסרט, הסירה *Salome* את את צעיפיה (Shay, 1976, 20).

אופנת האוריינט קיבלה ביטוי באופן נרחב לא רק בציור ובספרות, אלא גם במוסיקה ובריקוד

כהן, ס"ג" (2010). מחול כאמנות במה, אסופת רשימות על מחול, מ-1581 ועד ימינו, רמת-השרון: אסיה.

סעיד, א" (2000). אוריינטליזם, ע"זילבר (תרגום), תל-אביב: עם עובד.

שילוח א" (1999). המוסיקה בעולם האסלאם: מבט חברתי תרבותי, ירושלים: מוסד ביאליק.

Buonaventura W. (1998). *Serpent of the Nile, Women and Dance in the Arab World*, N.Y.: Interlink Books.

Cohen S.J. (1998). *Orientalism*. International Encyclopedia of Dance, 5, N.Y.: Oxford University Press, pp. 44-46.

Deaver S. (1978). "Concealment vs. Display: The Modern Saudi Woman," *Dance Research Journal*, 10 (2), Spring-Summer, pp. 14-18.

Denny W. (1985). "Music and Musicians in Islamic Art," *Asian Music*, 17 (1), Autumn-Winter, University of Texas Press, pp. 37-68.

Faruqi L. I. (1985). "Music, Musicians and Muslim Law," *Asian Music*, 17 (1), Autumn-Winter, University of Texas Press, pp. 3-36. (ב).

Shay A. & Sellers-Young B. (2003). "Belly Dance: Orientalism: Exoticism: Self-Exoticism," *Dance Research Journal*, 35 (1), Summer, University of Illinois Press, pp. 13-37.

Shay A. & Wood L. (1976). "Danse du Ventre: A Fresh Appraisal," *Dance Research Journal*, 8 (2), Spring-Summer, University of Illinois Press, pp. 18-30.

Saleh M. (1998). "Egypt: Traditional Dance." In S. J. Cohen (Ed.), *International Encyclopedia of Dance*, 2, N.Y.: Oxford University Press, pp. 486-499.

**שרון טוראל** היא בעלת תואר שני מהאקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים. את עבודת המוסמך שלה סיימה בהצטיינות יתרה. בעלת תואר שני מהאוניברסיטה העברית בחקר סכסוכים. מרצה בתחום תולדות המחול. רקדנית ומורה לריקוד מצרי. sharontr@gmail.com



3. גלויות של רקדניות לאחר הציורים האוריינטליסטים, 1910, אוסף פרטי

3. Images of dancers, after Orientalist paintings. 1910. Postcards. Private collection

קיבלו בתמורה להופעתן (Saleh, 1998), 494.

<sup>4</sup> גלויות – תנועה גלית לאורך הבטן והגו.

<sup>5</sup> רקדנית הולנדית בתחילת המאה העשרים שהיאשמה בריגול במלחמת העולם הראשונה.

<sup>6</sup> סגנון מוסיקלי תורכי שהגיע אף ליוון.

<sup>7</sup> הלוט (קתרוס) והחליל הם הכלים המזוהים ביותר עם הריקוד, בשילוב סגט (מצילות ממתכת). אצל הספרדים התפתחו הקסטיניטות מהסגט ובתורכיה ואצל הצוענים אלה הן כפות מעץ. התוף הצטרף לתזמורת מאוחר יותר.

<sup>8</sup> מצילות קטנות ממתכת, שאותן מחזיקה הרקדנית המצרייה באגודל ובאמה ומנגנת בהן תוך כדי ריקוד.

<sup>9</sup> האימפריה העותמאנית שלטה גם במדינות רבות במזרח אירופה ולא רק במדינות האסלאם. כשם שבפאריס נקבעה האופנה של כל אירופה, כך קונסטנטינופול היתה פוסקת האופנה של כל העולם המוסלמי. מסיבה זו אפשר להבחין בהשפעות עותמאניות במוסיקה, בריקודים ובאופנה בארצות הבלקן, בהודו, במרוקו ובארצות נוספות (Shay, 1976, 24).

<sup>10</sup> לפי שי, זקס טועה גם בהנחה כי ריקוד זה נרקד רק על ידי נשים. עד היום גברים הם חלק מסצינת הריקוד. כשנפוליאון גירש את הרקדניות מרחובות קהיר, גברים תפסו את מקומן. החוקר ג'רלד ג'ונס (Jonas) כתב כי הגברים נראים כעושים פרודיה על הריקוד הנשי, אבל שי טוען כי גם אמירה זו היא קביעה אוריינטליסטית לא מבוססת, מכיוון שמה שנחשב בתרבות אחת גברי, ייחשב באחרת נשי, וכי אין לדעת אם זו פרודיה (Shay, 2003, 21).

(Shay, 1976, 19). יצירות מוסיקליות אוריינטליסטיות כמו בלט מצרים לא נשמעו מצריות כלל. המרכיב המצרי היחיד בהן היה שמן, אבל באוזניים שאינן מכירות מוסיקה מצרית, הן נשמעו מצריות. גם מוצרט במחטיפה מההרמון הושפע מהסטריוטיפים על המזרח עוד ב-1782. האינטרפרטציה של רות סנט דניס (Denis) לריקוד המצרי נבעה מהשראה שניעורה בה לאחר שנתקלה בכרזת פרסומת לסיגריות, שהציגה את דמותה של האלה המצרית איזיס. בריקוד *Saga* שילבה דניס את איזיס המצרית עם אישיתר הבלבית ואלות נוספות מן המזרח. בהופעות האוריינטליסטיות שהעלתה בשנים 1925 ו-1926 היא שאפה להעניק לקהל חוויה מיסטית. דוגמה לכך היה הריקוד *Egypta*. לטענתה, הרקדן היצירתי שואף תמיד לבטא חכמה אלוהית (כהן, 2010, 191). בריקוד *Radha* הוצגו שתי פנים של האוריינט, האחת חושית והשנייה רוחנית (Shay, 2003, 20). גם הבגדים שעיצב ליוון בקסט (Bakst Leon) לריקוד *שחרזדה* ללהקת הבלט רוס (Ballet Russes) של סרגיי דיאגילוב (Diaghilev), יצרו לעצב את סטריוטיפ המזרח. דמותה של מאטה הארי (Hari) הביאה שם רע לריקוד המצרי. דמות הפאם פאטאל שיצרה עזרה להעמיק את הסטריוטיפ המונצח של הריקוד המצרי, שנקשר לחוסר מוסר ולרדיפת בצע (Shay, 1976, 20).

במאמר זה הגדרתי את שמו של הריקוד הנחקר – הריקוד המצרי – על פי המרחב הגיאוגרפי שבו הופיע, תיארת את מאפייניו וניסיתי להסביר איך הוא נראה בעיניים מזרחיות ובעיניים מערביות.

## הערות

<sup>1</sup> התערוכה העולמית הגדולה ביותר במאה התשע-עשרה, שהוקדשה לארבע מאות שנה לגילוי העולם החדש על ידי כריסטופר קולומבוס. לצד חידושים והמצאות נבנו בה דוכנים של אומות שונות, בין השאר הוצג רחוב קהיר, שם נחשפו לראשונה תושבי אמריקה לריקוד הבטן, בעזרת הרקדנית Little Egypt.

<sup>2</sup> היסטוריון וגיאוגרף מוסלמי, שספרו הידוע הוא *מרבצי הזהב ומכרות האבנים היקרות*. הספר תיאר אזורים גיאוגרפיים שונים בעולם ואת ההיסטוריה של עמי האזור במאה העשירית לספירה. בספר הוא התייחס למנהגים התרבותיים שהיו קיימים בתקופתו בארצות שונות. התייחסות זו סייעה רבות למחקר אנתרופולוגי והיסטורי על התקופה.

<sup>3</sup> הגוואזיות היו כנראה צועניות שהגיעו למצרים מהודו ב-1517, אך מקורן איננו ידוע בוודאות. יתכן כי גוואזי הוא שמן המצרי. ישנה סברה כי מקור הכינוי נובע מהעדפתן לעטר את בגדיהן, צעיפי אגן, תכשיטיהן וצעיפי ראשן במטבעות העותמאניות (גאזי ביחיד, וגוואזי ברבים) שאותן

# ארבעה מבטים על טכניקת רליס (Release Technique)

שיח של ארבע מורות לרליס על עבודה עם הגוף,  
יצירה והוראה. בעריכת שרונה פלורסהיים

Barbara (Joan Skinner) וברברה קלרק (Clark) היו בין הדמויות המרכזיות והמובילות באותה תקופה. דור ההמשך כלל את ג'ון רולנד (John Rolland), מארשה פלודן (Marsha Paludan), ננסי טופף (Nancy Topf) ופמלה מאט (Pamella Matt). באותה תקופה התפתח גם ה־Contact Improvisation, שהפך בתחילת שנות ה־80 לאחת משיטות התרגול המרכזיות בזרם הרליס.

להתפתחות התשתית הרעיונית והמחשבתית של טכניקת הרליס קדמה עבודתן המשמעותית של אנה הלפרין (Anna Halprin) ומייבל טוד (Mabel E. Todd). הלפרין, שפעלה בחוף המערבי של ארה"ב, הפסיקה כבר בשנות ה־50 להדגים בשיעורים שלה וביקשה מהתלמידים לפענח באופן עצמאי את ההנחיות המילוליות שלה לתנועה. היא יצרה גישה הוראה אישית, המבקשת לפתח גוף חושב, עצמאי ויצירתי. טוד, מייסדת האידיאוקינזיס (Ideokinesis), שספרה *הגוף החושב* פורסם בארה"ב באמצע שנות ה־30 של המאה ה־20, חקרה בעבודתה השפעות של תבניות מחשבתיות ורגשיות על התנועה ועל מבנה הגוף. היא עבדה באמצעות דימויים אנטומיים ותרגילי תנועה ופיתחה מודל הוליסטי הקושר בין הצד האנטומי לצד הפסיכולוגי ולאופן שבו הם באים לידי ביטוי בחוויה ובפעולה. השפעות משמעותיות נוספות על התפתחות טכניקת הרליס באו מכמה כיוונים. החשובות שבהן: שיטת אלכסנדר, המתמקדת בשחרור אנרגיה חסומה בגוף ובארגון מבנה השלד כבסיס לתנועה נכונה, גישות פילוסופיות ורוחניות מהמזרח הרחוק שהביאו תרגול של התבוננות ומודעות כפתח לשינוי והנוכחות של אלתור, בעיקר במוסיקה, כשיטת מחקר, יצירה ומודעות העומדת בפני עצמה ולא רק כאמצעי לתוצר כוריאוגרפי מוגמר.

טכניקת הרליס היא ראי לתקופה שבה התפתחה והיא משקפת את הרעיונות המרכזיים

## רקע וסקירה היסטורית קצרה על טכניקת רליס

Release Technique היא יותר גישה מאשר טכניקה. זו גישה המזמינה לתהליך חקירה אישי, המחבר בין תודעה וגוף ומפנה את המודעות להתבוננות על תנועה ועל תהליכים מנטליים ורגשיים המקדימים אותה. הכוונה היא לספק כלים לחקירה ולהתבוננות, כך שאנשים יוכלו להמשיך ולחקור בכוחות עצמם את התבניות הגופניות והמחשבתיות האישיות שלהם. תכלית החקירה היא הבנה עמוקה של פוטנציאל התנועה הטמון בכל גוף ופירוק של תבניות קיימות החוסמות אותו. באמצעות חקירה סומטית של המבנה האנטומי והבנת הקשר בין מבנה השלד והשרירים, אפשר להבין ובהמשך גם לשחרר דפוסים מגבילים, הן מבחינה תודעתית והן מבחינה גופנית. שינוי הדפוסים בא לידי ביטוי בארגון נכון של מבנה השלד שתומך במשקל הגוף, כך שהשרירים בגפיים אינם עסוקים בהחזקה ויכולים להתפנות לתנועה. השלד נתמך על ידי השרירים הקרובים למרכז הגוף וכתוצאה מכך מתאפשר שחרור של המפרקים ושל שרירים חיצוניים יותר, המניעים את הגוף ויוצרים אופציות חדשות לתנועה רב־כיוונית. במובן העמוק הכוונה היא לא רק לשחרר מתח מיותר בשרירים, אלא גם לשחרר דפוסי מחשבה עמוקים הקשורים לגוף ולתנועה שלו. מכאן בא השם Release, שמשמעותו לשחרר.

השיטה התפתחה בשנות ה־70 בארצות הברית והיא מיוחסת לשורה של אנשים שפעלו זה לצד זה, הכירו איש את רעהו וחקרו, כל אחד בדרכו, שאלות דומות ביחס לגוף ולתנועה. המוטיבציה המשותפת לכולם היתה ליצור אלטרנטיבה חדשה לטכניקות קיימות בעולם המחול, עם דגש על למידה וחקירה אישית של המבנה האנטומי של הגוף והתנועתיות הנובעת ממנו. מרי פולקרוסון, ג'ואן סקינר

הכל מתחיל לפני שאנחנו מודעים לכך, הכתבה לי פעם חברה. האמירה הזאת נכונה בהרבה מקרים. בנינה שלי, למשל, החצבים מתחילים לבצבץ מהפקעות ממש בתחילת אוגוסט! מי בכלל חושב על הסתיו בימים החמים והמהבילים האלה? טכניקת רליס, בדרכה, מבקשת להפנות את המודעות האקטיבית שלנו אל רגע ההתחלה כפי שאנחנו מבינים אותו בגוף ואל כל הרגעים המכילים את הידע שמקדים את התנועה עצמה. היא מזמינה אותנו להיות ברגע הנוכחי עם מבט חוקר, שואל, לומדים את עצמנו בתנועה ומעבר. גם המאמר הזה תחילתו ברכבת שאיחורה, המשכו בפגישה מקרית וסופו בשיחה של ארבע מורות לרליס, שהן גם כוריאוגרפיות ויוצרות עצמאיות. חשבתן שדין על טכניקת רליס ראוי שיביא כמה נקודות מבט בדומה לטכניקה עצמה, ששמה דגש על החוויה האישית ועל ריבוי נקודות המבט. נפגשנו, שלומית פונדמינסקי, אהרונה ישראל, איריס ארז ואנוכי, לשיח על טכניקת רליס: כל אחת והרקע שלה, כל אחת והביטויים השונים של הטכניקה בחיי היצירה וההוראה שלה.

**שלומית פונדמינסקי** מלמדת רליס כשש שנים, כיום בסטודיו "Pure" בתל אביב ובסדנת האלתור של הוֹמָבֵל, שהקימה עם ענבל אלוני. הוראתה מושפעת משנים של היכרות מעמיקה עם אילן לב ועם דרך הטיפול הייחודית שהוא פיתח על בסיס פלדנקרייז. מקורות השפעה נוספים על הוראתה אפשר למצוא ביצירה ובעבודה משותפת עם ענבל אלוני, שהיתה בעברה רקדנית של יסמין גודר.

**אהרונה ישראל** מלמדת רליס בקבוצות אלתור לרקדנים ומאלתרים מנוסים בהנחייתה. בוגרת בצלאל. למדה אצל מיכל שחק, באקדמיה למוסיקה ומחול בירושלים ובבית הספר EDCC בהולנד שם פגשה את מרי פולקרוסון (Mary Fulkerson) ואת אווה קרסזג (Eva Karczag).

**איריס ארז** מלמדת רליס כשש שנים, כיום בבית הספר לתיאטרון חזותי ובחוג לתנועה באקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים ומעבירה סדנאות בחו"ל. מלמדת רליס המושפע מסגנונה של יסמין גודר, שעמה עבדה שנים רבות.

**שרונה פלורסהיים** מלמדת זו השנה השביעית סטודנטיות להוראת מחול במסלול למחול ותנועה במכללת אורות ישראל. למדה עם פולקרוסון וקרסזג במסגרת לימודיה לתואר שני בתוכנית Dance Unlimited בהולנד.

של הפוסט-מודרניזם: כל אינדיווידואל אחראי לתהליך הלמידה והחקירה שלו וכל אחד יוצר את ההקשרים הרלוונטיים לו. אנשים שונים זה מזה, ולכן תהליך הלמידה צריך לספק גירויים שונים ומגוונים כדי שכל אדם יוכל להגיע להבנה בדרכו ובזמנו. הידע נרכש באופן אישי וחוויתי והמורה מלווה את התהליך. באופן כללי, יש רצון להשתחרר מתפישות קיימות ולהיפתח לצורות ולאפשרויות מימוש חדשות. גם השדה הכוריאוגרפי של תחילת שנות ה-70 בארה"ב משופע בביטויים בימתיים המהדהדים את המחקר התנועתי של ג'שת הרליס. יוצרים כמו טרישה בראון (Trisha Brown), מרס קנינגהאם (Merce Cunningham) ואיבון ריינר (Yvonne Rainer) ראו בגוף ובתנועה עצמם מושא לחקר. לפי תפישתם, הגוף אינו מייצג נרטיב או עולם חיצוני של תוכן והריקוד עוסק במציאות הגופנית של תנועה ובכוחות הפיסיקליים הפועלים על הגוף. היוצרים הללו ורבים אחרים גילו עניין בתנועה יומיומית, שהביאה לבמה את הגוף התכליתי המבצע פעולות פונקציונליות, ללא התערבות חיצונית המסגנת את התנועה.

ברבות השנים הותאמה הגישה החוקרת של הרליס למבנה של שיעור טכניקה קונוונציונלי. כיום הגישה מיושמת גם בשיעורי טכניקה עכשווית, שבהם המורה מלמד סדרה של תרגילים בנויים מראש.

### למה טכניקת רליס?

ההרונה: אני חושבת שזה מתחיל מהחוויה הגופנית הישירה שלי: אני מאמינה בטכניקה הזאת. היא הכי טובה והכי נעימה לי לגוף ובאופן טבעי בחרתי להעמיק בה. אני חושבת שהיא מייצרת גוף חכם ובעל מודעות גופנית, שעוזרת לאורך זמן להימנע מפציעות. זאת טכניקה שמתאימה לכל גיל ולכל מצב והיא מעניקה בסיס טכני מאוד רחב ובסיס איתן להבנה של תנועה. אני מרגישה שהעניין שלי בתנועה נמצא במקום הזה של החקירה, שאני יכולה לחזור אליה שוב ושוב ולהמשיך ולגלות דברים חדשים. אני גם אוהבת את הצד המינימליסטי של רליס, שחוזר ובודק את הדברים הכי בסיסיים, את צורות היסוד: הליכה, עמידה, ריצה...

שלומית: אני אוהבת ללמד רליס. אני סוג של בן אדם שמלמד דברים. אני מורה. מה שאני אוהבת וחוקרת אני מלמדת: רליס, אימפרוביזציה ויצירה. אני מרגישה שאני יודעת, שיש לי מה להגיד.

שרונה: אני מאוד מזדהה עם מה ששיתכן

מתארות. יש לי רצון פנימי לחוות את הטכניקה הזו, להבין אותה, להיות בה. מכיוון שהוראה היא חלק נוכח בחיים שלי, מה שאני מתעניינת בו או חוקרת אותו למען עצמי מתורגם באופן טבעי ודי מידי לשיטות ולחקירה עם עוד אנשים. אני מאמינה שאתה מלמד את מה שאתה צריך ללמוד. בשבילי ההוראה משמשת קטליזטור להעמקת החקירה ולהבהרה של הדברים. היא יוצרת מחויבות וזרימה של ידע הלאה וחזרה אלי. באופן אישי הרגשתי באיזשהו שלב שאני ממש מוכרחה לפגוש את הרצפה, מוכרחה ללמד את עצמי איך להיות רכה עם הרצפה, איך לעבוד אתה ולא לפחד מהמפגש אתה. הרגשתי שאני מוכרחה ללמד את עצמי להרפות. זה כמוהן הידהד בעוד מישורים בחיים שלי, כי רליס מלמדת לעומק על הרפיה, החזקה, אמון וכדומה. הטכניקה הזאת שיכללה מאוד את היכולת ואת החוויה התנועתית שלי.

איריס: אני מלמדת רליס, כי זאת שיטה שהפגישה שלי אתה שינתה את האופן שבו אני תופשת את הגוף המתנועע ופתחה בפני מרחבים כמעט אין-סופיים של חופש בגוף והנאה מתנועה, שלא כרוכה בסבל. אני שמחה להעניק את החוויה הזאת למי שמעוניין. זוהי נתינה בעלת ערך רב בעיני.

### איך מלמדים טכניקת רליס?

ההרונה: העיקרון של מחקר תנועתי אישי הוא העיקרון המוביל מבחינתי. אני מלמדת טכניקה באמצעות אימפרוביזציה. אני עובדת עם התלמידים על עקרונות תנועתיים ופיסיקליים, שאני מבקשת מהם לחקור מתוך כוונה שכל אחד יפגוש את הגוף שלו במקום שבו הוא נמצא. אני פחות נותנת תרגילים סגורים שאני בונה ויותר מבקשת מהתלמידים למצוא את העקרונות בתוך המבנה והגוף שלהם. לרוב השיעור מתחיל על הרצפה ועולה בהדרגה אל החלל. לעתים אני מתחילה בעמידה ואז יש עבודה על ארגון השלד בעמידה. גם שיעורי קונטקט אני לרוב מתחילה במחקר תנועתי אישי וממנו ממשיכים לאינטראקציה במגע או בתנועה. עולם הדימויים שאני אוהבת לעבוד אתו קשור ישירות לגוף. לעתים אני מביאה רישומים אנטומיים או עובדת עם מגע (Hands on work). אבל אני מוצאת שלא תמיד יש לתלמידים עניין להעמיק בלמידה אנטומית כשמדובר בשיעור שבועי, כי הם באים עם רצון גדול לזוז.

איריס: השיעור בנוי כמו תנועה התפתחותית, משכיבה דרך ישיבה לעמידה, הליכה ותנועה בחלל. באופן ספציפי יותר, לאורך השיעורים

יש התמקדות הדרגתית בתהליכי התפתחות פילוגנטיים שמתרחשים אצל התינוק באופן עקבי: מתנועה ספינאלית דרך תנועה הומולוגית לתנועה הומולטרלית לתנועה קונטרהטרלית. לעתים יש שילובים שונים של השלבים תוך כדי השיעור, עם רמת קושי הולכת וגדלה. בעיקרון שלב התרגילים בעמידה מבוסס על סדרת התרגילים של שיעור בלט, אבל הוא גם פתוח לשינויים ובעיקרו מנסה ליצור רצף של מהלכים שיצטברו לכדי וריאציה שנועה בחלל. יש הרבה עבודה בזוגות של Hands On. יש זמן לשאלות ולהבהרות ויש לפעמים עבודת אימפרוביזציה אישית סביב נושאים מסוימים. הבחירה שלי בשיטת ההוראה תלויה בחומר הנלמד ובמפגש של קבוצת הלימוד עם החומר המסוים. אני בוחרת במה שנראה לי שיתמוך בלימוד ויקל על הבנתו.

שרונה: אני מקיימת שני שיעורים בשבוע לאותן סטודנטיות. שיעור אחד מתבצע בפורמט של תרגילים מובנים שאני יוצרת, והשיעור השני הוא בפורמט של חקירה תנועתית אישית. בשיעור המובנה אני בוחרת בשביל התלמידים את הצורה שלתוכה אני יוצקת את עולם המושגים והתכנים של הטכניקה. השיעור מתחיל כמוהן מהרצפה ועולה בהדרגה בקצב, ברמת האינטנסיביות, בהיקף התנועה במרחב וברמת הגובה. חלק נכבד מהשיעור מתקיים במגע הזוק של ארבע גפיים עם הרצפה ורק התרגילים האחרונים מגיעים למצב של עמידה מלאה. אני מדמה את רצף התרגילים למהלך אבולוציוני המתחיל מתנועה הדומה לזו של הזוחלים, שמרכז הכובד שלהם קרוב מאוד לקרקע, ומטפסת למעלה דרך ההולכים על ארבע ועד להליכה על שתיים. את השיעור הזה משלים שיעור של עבודה אישית או בזוגות על עקרונות ומושגי יסוד של רליס. בשיעור הזה הסטודנטיות משתמשות באלתור מונחה כשיטת למידה ופוגשות את התנועה האישית שלהן בהקשר של מושגי הטכניקה. לעתים אנחנו מפרקות את התרגילים של השיעור המובנה וחוקרות באופן יסודי כל תנועה ותנועה, מהיכן היא מתחילה ואיך הגל של התנועה מתפתח בגוף עד לאתחול הבא. הכל בצורה של שאלה שאין עליה תשובה מוחלטת אחת, אלא אפשרויות שיש לבדוק. השיעור הזה מלווה תמיד בחלק של שיחה ובשיתוף בחוויה האישית של כל סטודנטית.

שלומית: השיעור שאני מעבירה מתחיל מעבודת רצפה, משכיבה ומגילוי כיוונים שונים של קצות הגוף, של האצבעות, כפות הרגליים, הידיים, ומציאת הקשר בין הראש והאגן. החימום בנוי וחוזר על עצמו בכל שיעור. הפורמט של השיעור

בנוי באופן כללי מתרגילים שאני מלמדת, כשאני מנחה את התלמידים כל פעם לכיוון חקירה מסוים באמצעות שאילת שאלות כמו: מאיפה התנועה מתחילה? מה זה מצב אפס? מה זה מצב של חוסר תנועה? בתוך התרגיל המובנה יש מקום מאוד סובייקטיבי ואישי של חקירה, ולשם אני מכוונת. התרגילים עוברים ממצב של שכבה לישיבה ולעמידה. בעמידה יש תרגילים קצרים של פלייה, טונדו, ג'טה, קלושים, קפיצות, העברות משקל. לכל תרגיל אני מוסיפה "זנב" של חומר תנועתי מתוך השפה האישית שלי ומתוך חומרים מהיצירות שלי ובסוף השיעור אני אוספת את כל "הזנבות" לקומבינציה. אני מרבה לדבר ולהנחות את התלמידים למצוא אופציות שונות וכיוונים אחרים בגוף ואני שמה דגש על המודעות בזמן הווה לתנועה ולמבנה האנטומי, להיות בהווה של הגוף.

### מהי תשתית העקרונות המשמעותית בהוראת טכניקת רליס?

שלומית: ללמד את הגוף אופציות לתנועה יעילה. ללמד את התלמידים לעוף. מי אחראי בגוף בכל רגע נתון לתנועה ולכיוון, איך אני משתמשת במשקל שלי, כוח הכובד וניצול המומנטום. לדעת להסתכל על תנועה ולא לראות אותה כצורה, אלא לחקור אותה ולהפוך אותה לסובייקטיבית. לשאול את עצמי שאלות לגבי הגוף שלי והיכולות שלו.

שרונה: הקשר עם הרצפה והתמיכה שהיא מעניקה לכל תנועה של הגוף. המבנה של השלד כמקור לתנועה והאבחנה מאיפה בגוף מתחילה התנועה, Initiation. איפה בגוף מתקיימת עבודה ואיפה בהתאמה מתאפשר שחרור, זאת אומרת, באיזה חלק של הגוף יש ברגע נתון יוזמה ופעולה ואילו חלקים בגוף התנועה שלהם היא תוצאה של אותה יוזמה.

איריס: התמיכה שהשלד נותן והעבודה של התחברות מקצות הגוף אל המרחב – קצות הגוף כמניעי תנועה, כיוזמי תנועה במקום תנועה מהמרכז (מה-Center). זה יכול להיות קודקוד, עצם זנב, כף יד, עצם טרוכנטר, עצם ישיבה ועוד.

אהרונה: הקשבה פנימה, הכרת הגוף על מערכותיו השונות, מחקר תנועתי אישי, הבנת המאמץ ההכרחי לתנועה, שימוש ברצפה, עבודה עם משקל ומומנטום, קשר מרכז-קצוות.

### טכניקת רליס ומקורות ידע נוספים

איריס: אני משתמשת בידע שרכשתי בלימודי יוגה, שיטת אלכסנדר ובלמודי BMC (Body Mind Centering). הטכניקות הללו נתנו לי כלים להבין איך להסתכל על הגוף ואיך לגעת בו.

שלומית: אני ממשיכה להשתמש בהרבה מההבנות שנוצרו בגוף שלי במהלך הטיפול אצל אילן לב. בעיקר החיבור לגירוי – כל הזמן לעבוד עם איזשהו גירוי. ההבנה שהגוף הוא כמו שרזול תנועה, מלא בשרזולי תנועה. גירוי בטיפול אצל אילן זה גירוי מהמטפל. בשיעור רליס אני יכולה לייחס אותו לרצפה – איך אני משתמשת בגירוי הזה כמו גל חשמל לתוך הגוף שלי, שיוצר הדהוד בתוך הגוף ובהמשך גם יוצא ממנו וככה בעצם אני פותחת את הגוף. נקודה נוספת שהבנתי זה הנושא של כיווניות, זאת אומרת, מאיפה התנועה מתחילה ואיך היא מתפתחת בגוף. השפעה נוספת, שבשבילי היא נקודת התייחסות משמעותית, היא עולם האלתור. הכוונה היא להשתמש בתזמון, במה שיש, בגירוי הקיים, כדי לייצר עוד. אני גם שואבת המון המון מיוטיוב. אני מסתכלת מה אנשים מלמדים בעולם, איך הם מלמדים, ואני רואה דברים אחרים לגמרי ממה שאני מלמדת. אני יונקת ושואבת משם עוד ועוד אינפורמציה, פשוט לומדת עוד אפשרויות. בארץ יש ז'אנר מסוים של רליס, ורק לאחרונה מגיעים לפה סגנונות נוספים, דרך אנשים שנסעו ולמדו בחו"ל.

אהרונה: צ'י קונג וטאי צ'י, קונטקט אימפרוביזיה, BMC ואנטומיה חווייתית, אידיאוקינסיס, הספר של ג'ון רולנד: *functional anatomy* ולעתים אני גם שואבת משיטת פלדנקרייז. אני משלבת אלמנטים ושיטות עבודה מהטכניקות הללו, שמאפשרות לתלמידים להכיר את הגוף באופן יותר מעמיק. זה מאפשר להם דרכי כניסה שונות לעבודה חופשית בתנועה.

שרונה: אני משתמשת בידע שאספתי במשך השנים מתוך התנסות בקונטקט אימפרוביזציה, באלתור, body work שנוצר מתוך פיתוח של טכניקת אלכסנדר, לאבאן ו-BMC. השיטות הללו נתנו לי גם כלים מגוונים להוראה וגם שפה מושגית לתקשר באמצעותה.

### טכניקת רליס ויצירה

שרונה: החשיבה על הגוף האינדיווידואלי מונחת בתשתית העשייה הכוריאוגרפית שלי. אני עובדת עם כל רקדן או רקדנית שמשותפים ביצירות שלי מתוך התנועה האישית שלהם

שמזינה את תהליך היצירה. היצירה מתרחשת בנקודת המפגש בין הגוף האישי והיכולות שלו ובין המבט והבחירות שלי. בשנים האחרונות אני יוצרת יצירות שמשלבות כוריאוגרפיה בנויה ואלתור ועובדת הרבה עם סקורים שבתוכם הרקדנים יוצרים את התחביר התנועתי בזמן אמת על הבמה. המשמעות היא שתהליך החקירה לא מסתיים בסטודיו אלא מתקיים גם על הבמה. *במשחק הגדול* הגוף משתנה ולומד וחי בתוך היצירה וזה גלוי בפני הקהל. נוצר מרחב שהוא גם משחקי וגם אנושי מאוד וזה בעיני רליס במהותו.

איריס: עבודת הרליס נהיתה כמעט התנועה הטבעית לי ולכן היא נוכחת בעבודות שלי, בעיקר באלו שאני רוקדת בהן. כשאני עובדת עם אנשים אחרים אנחנו על פי רוב עוברים חימום רליס לפני חזרה ולכן זה גם משפיע עליהם, אבל זה לא מה שמניע את המהלך היצירתי. עם זאת, החופש שמקנה השיטה הזאת לגוף גם מעניק חופש למחשבה ומרחב ליצור. ברמה עמוקה יותר היא עוסקת במרחב, במה שסובב אותנו, בתלות שלנו בחוקים הפיסיקליים שסובבים אותנו, אבל גם ביכולת להשתמש בהם ולחיות דרכם. לכן בעיני היא מראש טכניקה עם תפישה פוליטית מהפכנית בכל מה שקשור לגוף הרוקד. אתה לא רוקד ביחס לעצמך, אלא תמיד בהקשר לאחרים ולמרחב. לכן זה גם נותן פוקוס אחר כשבים ליצור. אתה אף פעם לא נמצא בתוך אקום או בועה עצמית.

אהרונה: אני חושבת שאני משתמשת ברליס ביצירות שלי, אם כי התשובה היא לא חד-משמעית. יותר משאני יוצרת תחביר תנועתי של רליס, הטכניקה הזאת היא מבחינתי דרך להבין ולהרחיב את השפה התנועתית ואת קשת ההבעה התנועתית. אם נתבונן *במרתון*, היצירה האחרונה שלי, שלכל אורכה הפרפורמרים רצים עניין אותי לחקור ריצה כסוג של צורת יסוד תנועתית ולהרחיב את המנעד ההבעתי של סוגי ריצה שונים. גם ביחס לעבודה הטכנית שלהם כמבצעים השתמשתי הרבה ברליס על מנת לשכלל את המפגש שלהם עם הקרקע, בעיקר בסוף היצירה, כשהם כבר כושלים ועייפים. זאת אומרת, איך לפגוש את הרצפה עם תשתית של טכניקה גופנית ולא להתרסק באמת. היה לי חשוב כבר משלב האודישנים שלרקדנים/שחקנים יהיה ידע מוקדם בקונטקט אימפרוביזציה. תרגול של קונטקט מביא ידע גופני שמתבסס על רליס ומצאתי שנוח לי לעבוד אתו ככוריאוגרפית.

שלומית: זאת התנועתיות שלי, זה מה שהגוף שלי יודע ומייצר. השפה שלי היא רליס, אלתור,

תיאטרון פיסו – ואז הקונספט מגיע. כשאני עובדת עם הרקדניות אני מדברת אתן על מקור התנועה ועל כיוונויות ומומנטום. כך גם בשיעורים שלי. בשבילי השיעור והחזרה הם אותו מפגש, רק עם פורום שונה. אני מנסה את החומרים על התלמידים ואני מסתכלת איך זה נראה פתאום בקבוצה הגדולה. אני גם מאלתרת היום מתוך הגישה של רליס. אני מאלתרת גם ממקומות אחרים, אבל אני מבינה שלהיכנס אל תוך אלתור כשהגוף שלי מחומם והוא מדבר כיוונויות והוא מדבר איברים, אני פחות פוגשת דימוי מסוים. אני פוגשת קודם כל את הגוף, אם זה עם פרטנר או אם זה עם עצמי, וזה הרבה יותר מעשיר ומעניין אותי ומחזיק הרבה יותר זמן. אותו דבר אני רואה על התלמידים שלי. כשהם פוגשים קודם את הגוף ואז את הרעיון. את *Fly Lie* יצרתי מתוך חומר תנועתי נטו ופתאום ראיתי שזה *Fly*, שאני עפה שם, שאני כל הזמן מחפשת את הדבר הספציפי הזה ואז לאט לאט הקונספט התגלה עם הרקדניות. הקונספט נולד מתוך העבודה עם הגוף. אני מלמדת בבית צבי יצירה וגם שם אני מלמדת קודם כל ללכת. הכל מתחיל מהאבסטרקט, ואז איך זה נפגש עם הרעיונות, עם הקונקרטי.

### טכניקת רליס והחיים מחוץ לסטודיו

שלומית: הרליס, בשבילי, הוא היכולת להשתמש בנתונים הטבעיים והסביבתיים, בכל רגע נתון, לשם תנועה יעילה. זו הצעה נהדרת לחוות את החיים ובית ספר אמיתי. זאת טכניקה שתמיד מחזירה אותי לפגוש את הגוף שלי במצבו הנוכחי – לעבוד אתו ולא רק במצבו ה"אידיאלי" (גם לימוד טוב לחיים).

איריס: נראה לי שקצת עניתי על זה, אבל אני רוצה להדגיש פה משהו שקשור לשם. רליס זה למעשה הטעיה. השם כאן הוא בעייתי, כי למעשה השיטה הזאת, כמו שאני תופשת אותה, לא מתעסקת בשחרור, אלא קודם כל בחיבור. היא מחפשת את האפשרות למציאת תמיכה דרך השלד וחיבורים אל המרחב. אחרי שמשגיגים אותם, ניתן למצוא מקומות שאפשר לשחרר ופתאום מבינים עד כמה הדפוסים השריריים שאימצנו עם השנים גורמים לנו להחזיק ללא צורך ממשי בכך. אין צורך לבאר את המטאפורה הפשוטה שקשורה בזה – זה כמעט ברור מאליו וללא ספק בעל השלכות פסיכולוגיות על חיי.

שרונה: אני רואה את עצמי בעיקר כתלמידה של הגוף שלי. אני לומדת דברים דרך הגוף, אני מבינה אותם דרך הגוף ואני מפנימה אותם

דרך הגוף. אני פוגשת עולם שלם של רעיונות ומושגים דרך התנועה והחוויה החושית והגופנית שלי, ודרך המפגש הזה אני מבינה באופן הכי סובייקטיבי ואישי את המשמעות של התפישות והרעיונות הללו מבחינתי. איפה אני ביחס אליהם ואיפה הם ביחס אלי. הרליס מאפשר ללמידה הזו להתרחש. עלו ועולות בי שאלות על עשייה מול אי עשייה, על האפשרות לעשייה ללא מאמץ, על פחד והימנעות ועל אמן וחיבור, כמו שאיריס אומרת, המאפשרים הרפיה ושחרור. על הקשר שלי עם הסביבה והאופן שבו אני מקבלת ממנה תמיכה לתנועה שלי.

אחרונה: המחול קשור בעיני למודעות גופנית רחבה והמודעות הגופנית הזאת הולכת אתי ביומיום, כשאני יושבת מול המחשב, באוטובוס או במטוס. ההקשבה אל תוך הגוף שלי לא מתחילה ונגמרת בסטודיו, היא ממשיכה אל החיים. תנועה פונקציונלית ומאמץ הכרחי הן מחשבות שהולכות אתי גם בסופר וברחוב. אני מתרגלת צ"י קונג ומדיטציה ואלה מבחינתי תרגולי חיים שמשפיעים על ההוראה שלי. הגעתי אליהם מאותה הסיבה שהגעתי אל הרליס: העניין בחקירה. בנוסף אני שואבת מהחיים המון השראה חזרה אל היצירה שלי. ככוריאוגרפית אני יכולה למצוא המון יופי בתנועה של אנשים שאינם רקדנים או של אנשים שרוקדים במסיבה בכיף שלהם, בגלל השחרור שאני רואה שם.

### טכניקת רליס יוצרת גוף?

אחרונה: קודם כל רך ומשחרר יותר. גוף שהתנועה שלו אקונומית, שיודע להשתמש ברצפה ובתמיכה שלה ובעקרונות של מומנטום. הייתי אומרת גוף יותר אינטגרטיבי, כי ברגע שאתה עובד עם ההבנה האנטומית ועם מודעות פנימה, האינטגרציה של התנועה יותר עמוקה. היכולת להרפות ולהפעיל כוח לסירוגין במידה הנכונה לגוף, היא מבחינתי משהו מאוד משמעותי לרליס. המעברים המהירים והפשוטים בין האיכויות הללו, זה סוג של אינטליגנציה גופנית שהרליס מייצר.

שלומית: אני רואה איפה ה־mind של האדם שעובד עם הטכניקה הזאת. רואים ממש טוב שהמח מחצא בתוך הגוף: את רואה מאיפה התנועה מגיעה, את המקור של התנועה, את הכיוונויות, וזה מה שאני רואה על הגוף. גוף שיודע להשתמש במרחב, בכיוונויות שכל איבר מייצר, בכוח הכובד. חוסר מאמץ: אני פשוט רואה את הגוף עף ולא את העבודה. הקפיצה היא קפיצה כאילו משום מקום, הסיבוב הוא כל כך פשוט, הזמן שגוף עובר מנקודה X לנקודה Y במרחב הוא בלי מאמץ.

שרונה: אחת המלים שתמיד עולות לי לראש היא "אורגני". יש משהו אורגני בטכניקה הזאת, שבאמת תופש את הגוף כמכלול בעל נתונים קיימים ועובד עם הנתונים האנטומיים הטבעיים הללו בלי לעצב את הגוף באופן חיצוני. זאת טכניקה שמבקשת מהגוף להיזכר במה שהוא כבר יודע ולהשתמש בכוחות ובאלמנטים הקיימים בסביבה שלו. לא צריך ללמד תינוק להתהפך, הוא עושה ספירלה באופן טבעי. הגוף משתמש במבנה האנטומי ובדפוס התנועה המולדים שלנו וכתוצאה מכך התנועה היא טבעית, פשוטה, אישית, ולא לפי מודל סגנוני שמכתב מבחוץ.

איריס: גוף שיש בו חוכמה, חופש, מגוון, העזה ולקיחת סיכון, קלילות וכוח.

### טכניקת רליס בפני עצמה או כתוספת לטכניקות אחרות

איריס: זה יוכוח ארוך. לפי הבנתי ניתן להכשיר רקדנים על בסיס רליס. זוהי חוכמת גוף שנושעת על מתודות שונות, שכולן מדברות את השפה הזאת באמצעים שונים. בעיקרה היא מלמדת איך לעמוד נכון ואיך לנוע בכמה שפחות מאמץ ובאופן יעיל, פשוט, רך וחזק. מה צריך יותר? אני חושבת שהאתגר מוטל על המורים – איך ללמד את הרעיונות האלו מההתחלה. לרוב אנחנו נתקלים ברקדנים שרוצים ללמוד את הטכניקה הזאת אחרי שעיפו מלהתיש את גופם בשאיפה למושלמות. לעתים זה קשה יותר, הם מתבקשים לשכוח הרבה ממה שלמדו כדי לאפשר לגוף לחזור לאיזו ראשוניות שהיתה בבסיס. לפעמים ללמוד מההתחלה את השיטה הזאת זה כמעט יותר קל – העניין הוא איך ללמד מתחילים. לרוב מסגרת הזמן של שעה וחצי לא מספיקה לשיעורי רליס, אבל זה אפשרי במסגרת זמן של שעתיים וחצי כמה פעמים בשבוע.

אחרונה: זאת שאלה מורכבת. להצמיח בטח שכן, מכיוון שהטכניקה מצמיחה. אם להתבסס על רליס כטכניקה יחידה בחינוך למחול, זאת שאלה. אני למדתי בעיקר רליס, למון וטכניקות נלוות תומכות. אין לי בסיס חזק בבלט או גרהאם וכרקדנית עשיתי פרויקטים מאוד מסוימים, לא התאמתי לכל כוריאוגרף. לעתים רקדן שרוצה לעבוד צריך שיהיה לו מילון רחב ככל האפשר, כדי להתאים לכוריאוגרפים רבים ככל האפשר. ובעוד אני אומרת את זה אני גם מסתייגת כמדברי, מכיוון שהתפישה שרקדן טוב עושה הכל מיושנת בעיני. מה שעושה רקדן טוב הם דברים אחרים. לעתים אני רואה רקדנים שיש להם שפה תנועתית רחבה, אבל חסרה

להם האינטגרציה העמוקה בגוף, הכל נראה שטחי ומודבק על הגוף. לפעמים עדיף להעמיק בטכניקה אחת מאשר לנסות לעשות הכל. לכן בסופו של דבר אני חושבת שרקדן לא חייב ללמוד לעשות הכל.

שלומית: אני חושבת שתלוי איזה רקדן אתה רוצה להיות. ככל שיש לרקדן ידע בסגנונות רבים יותר, הוא יהיה עשיר וטוב יותר. ידע בעולם זה, הוא סוג של כוח. אני חושבת שרליס היא טכניקה הכרחית. בהחלט ניתן ללמוד רק רליס – אבל בצורה מעמיקה – ולהיות רקדן טוב. אפשר לקחת לדוגמה את המתאמנים באמנויות לחימה (מאוד קרוב לרליס) – הם יכולים לעשות פלאים עם הגוף וזה מה שהם לומדים. אבל הם עושים זאת כדרך חיים.

שרונה: היום יותר מתמיד אני חושבת שזה אפשרי. אני חושבת שרקדנים שיעבדו באינטנסיביות עם הגישה הזאת יכולים לפתח גוף חכם ופתוח גם ללמידה של טכניקות חדשות בהמשך. אני מעריכה שתשתית של רליס, כבסיס להבנה של הגוף ושל החוקים הפועלים עליו, יכולה לספק קרקע יציבה להמשך של התפתחות מקצועית ברמה גבוהה.

### האם טכניקת רליס היא עוד טרנד חולף?

שרונה: אני רוצה בהקשר הזה לשאול משהו שמעסיק אותי לגבי עולם המחול, שהוא בעיני עולם מאוד טרנדי. כל תקופה מתאפיינת בטרנד מסוים, עד שפתאום רואים על הבמה את אותו הגוף. נוצרת אסתטיקה שלטת וכל מי שלא שייך אליה מוגדר אנכרוניסטי או אקסצנטרי ושולי. מתפתחת איזו סיסטמה להכשרת רקדנים והמשפך הזה מייצר רקדנים עם סגנון תנועתי מאוד מסוים. השאלה שלי היא האם לא נפלנו גם אנחנו למקום הזה? האם הרליס הפך להיות סגנון תנועתי שמייצר יותר דמיון מאשר שוני?

איריס: תמיד תוקפים טרנדים. זה בסדר, אבל אם משהו מזה יישאר לדורות הבאים – סבבה.

שרונה: אז את מסכימה שזה הטרנד עכשיו?

איריס: יש טרנד כזה, אבל אני לא חושבת שכל הגופים שרוקדים על הבמה נראים "רליסיים" ובוודאי לא הרמוניים או אורגניים. קחי לדוגמה את שפת התנועה של יסמין גודר, שהיא מחלוצות הרליס פה בארץ. לא הייתי אומרת שהיא הרמונית או טבעית. והאמת שאם כבר טרנד, אני מעדיפה טרנד כזה, שמדבר בשפה

של חוכמת הגוף, וכל גוף שפוגש אותו או מושפע ממנו נשאר הוא ולכן מעניין ומגוון.

שלומית: הרליס והמחול העכשווי נושקים זה לזה, לדעתי, והם המקום שבו אנחנו נמצאים כרגע. אני לא בטוחה שהייתי משתמשת פה במלה "טרנד". הייתי שמחה שהקלאסי, הניאוד-קלאסי והמודרני ימשיכו גם ללוות אותנו. הרליס והמחול העכשווי יוצרים אצל כוריאוגרפים שונים אפשרויות ביטוי, קונספט ושפה שונים ומגוונים. יש טרנדים בתוך הרליס בארץ, כמו בכל קהילה שחיה בתוך עצמה. ייתכן שאם היינו מקבלים כאן השכלה מבחוץ (מחו"ל) ואפשרות לנוע יותר החוצה, הדבר היה משתנה.

אהרונה: אני מרגישה שהאמירה הזאת לא מדויקת. אני עדיין לא רואה הרבה רליס בארץ על הבמה, אולי רק יותר בשנים האחרונות. השאלה שאת שואלת בעצם היא: האם הרליס הפך כבר לסגנון בעצמו, המזוהה עם גופניות ותנועתיות מסוימת, כמו גרהאם או קנינגהאם? אני חושבת שצריך להבחין בין טכניקה של מחול עכשווי לבין רליס. בארץ, כשאומרים רליס מתכוונים בעצם לטכניקה של מחול עכשווי. הרליס שאני פגשתי בחו"ל הוא יותר עבודה של מודעות שאינה מיוחסת לסגנון תנועתי מסוים.

### רליס והפוליטיקה של הגוף

שרונה: במבט היסטורי, הרליס נשען על תובנות מהתקופה שבה התפתח הקונטקט – תחילת שנות ה-70 בארה"ב. האם יש בכך כדי לשקף אמירה חברתית או אמירה שנוגעת לפוליטיקה של הגוף בגישה הזאת, בדומה למשל לקונטקט?

אהרונה: בעיני המחול תמיד היה פוליטי: גם הבלט שיקף תפישה היררכית חברתית ופוליטית וגם הרליס. בכלל, בעיני כל מבט על הגוף הוא פוליטי. האנשים שפיתחו את הרליס נלחמו בפרדיגמות ושינו את התפישות האסתטיות הקיימות. הם שמו בקדמת הבמה את הגוף היומיומי, הפרקטי, שאין בו הרואיות וזוהר, הגוף כאובייקט לחקירה בפני עצמו. אנחנו כבר מקבלים את זה כמובן מאליו כיום, בין השאר מכיוון שהרליס בעיני רבים מתפרש כמערכת תנועות ושפה תנועתית וכעקרונות תנועה. גם אם בהתחלה זה בהחלט היה כך, כיום כבר איני בטוחה שזה רלוונטי, אבל אולי מן הראוי שזה יהיה רלוונטי.

איריס: יש כאן פוליטיזציה של המרחב והקשר שלו לגוף. המרחב הוא זה שמניע אותי והאני

הגופני שלי לא מסתיים בקצות הגוף. זה לא אני לעצמי ולגופי, אלא אני זזה באמצעות המרחב ואני קשורה באופן עמוק למה שסובב אותי. זה מוביל לקבלת אחריות כלפי המרחב שסביבנו ואינשאללה, גם למעורבות חברתית. מעבר לכך, אני חושבת שיש כאן התייחסות ברמה הפוליטית לגוף, שלא צריך לעבור כפייה ולא צריך להיכנס לדוגמה מסוימת, אלא לחזור למקור שלו לפני הפיצויים הרגשיים, הפיסיים והמנטליים. מעבר לאלמנט הטיפולי שקיים בשיטה הזאת – יש כאן בעיני גם קבלה של הגוף, כל גוף, ושל המרחב האדיר שקיים בכל אחד ואחת וכולנו מוזמנים לגלות אותו. בתקופה של משטור הגוף בדרכים שונות, בין בדיאטות ובין בנייתו, יש פה אמירה חזקה על הטבעיות של הגוף.

שלומית: הרליס יוצר סובייקטיביות, מקום לפרשנות אישית, מקום לשאלת שאלות ולחיפוש אחר תשובות אישיות. הנחת העבודה היא שאין תשובה אחת נכונה והאינדיווידואל הוא בשיאו. קל להשליך את זה על הרמה החברתית במובן הזה שתחושת העדר נזנחת. יש פחות רצון להעתיק ולהיות זהה ומנהיגים הם כבר לא מושא להערצה ולחיקוי.

שרונה: הגוף שהרליס מציע הוא גוף לא ממושטר, גוף שיכול למצוא לעצמו את התנועה הפרטית האישית שלו ולעגן אותה בתוך עולם של מושגים מוכרים. גוף אינדיווידואלי שפועל בתוך קונטקסט מוגדר, בתוך סביבה המפרה אותו ומקיימת אותו. אני חושבת שזאת אמירה מאוד משמעותית ובהחלט פוליטית שעוסקת בחופש להיות אינדיווידואל, ביכולת לקבל מנעד ושוני בין אנשים וביחודיות של היחיד כערך בתוך המכלול החברתי. הידע נאסף מהצטרות של אינ-סוף חוויות סובייקטיביות ולא בא מקור אחד. יש פחות שליטה על התפתחות ומעבר של ידע בין אנשים וזה כשלעצמו יוצר מרחב שמאפשר שינוי ומוביליות אישית וחברתית.

### ביבליוגרפיה

- Lepkoff, Daniel. "What is Release Technique," in *The Movement Research Performance Journal*, Fall/Winter 1999 #19.
- Wittmann, Gabriele, Scheidel, Sylvia, Siegmund, Gerald. Lance Gries. *Release and alignment oriented techniques*. Frankfurt University of Music and performing Arts. Dance techniques 2010.



# מאה שנים לפולחן האביב

אמירה מרוז  
עורכת ימי העיון

העיון בספרייה למחול קיבלתי על עצמי להתייחס להיסטוריה הבימתית של *פולחן האביב* בשנים 1913-1993. נערכה שיחה עם נעמי פרלוב, שהיתה הכוריאולוגית של *פולחן האביב* שהכוריאוגרף אנג'לין פרל'זוקאז (Angelin Preljocaj) יצר בברלין בשנת 2001. התקיימה שיחה עם עידית הרמן, הכוריאוגרפית של *פולחן האביב* בתיאטרון קליפה (2003), שהתבסס על מאמר שכתבה ד"ר עינב רוזנבליט, "עירומים בקליפתם: קבוצת תיאטרון קליפה" (*מחול עכשיו*, גיליון 16, דצמבר 2005). ד"ר הניה רוטנברג השלימה את "הפינה הישראלית" וייצגה את עמנואל גת בהרצאתה "יופי, תשוקה ואכזריות: *פולחן האביב* של עמנואל גת" (2004), שבה התייחסה בצורה שונה לנושא שבו עסקה לראשונה במאמר שלה, "עיבוד טקסטים – *פולחן האביב* של עמנואל גת" (*מחול עכשיו*, גיליון 13, דצמבר 2005). ד"ר שרי אלרון נעלה את יום העיון בהרצאתה "*פולחן האביב* בשנות האלפיים – רצף ושבר".

ב*מחול עכשיו* מובאת אסופה משני ימי העיון, הכוללת את ההרצאות של ד"ר רוני מירקין, ד"ר רות מרקוס, ד"ר שרי אלרון ושלי.

במאי 2013 ערכתי שני ימי עיון לציון מאה שנה ל*פולחן האביב* מאת איגור סטרווינסקי. הראשון התקיים במרכז למוסיקה וספרייה על שם פליציה בלומנטל, תחת הכותרת *פולחן האביב כאייקון של המאה ה-20*. יום העיון התמקד ביוצרי *פולחן האביב* המקורי: סרגיי דיאגילב (Sergei Diaghilev) איגור סטרווינסקי (Igor Stravinsky), ניקולאי רוריך (Nikolas Roerich) וואצלב ניז'ינסקי (Vaslav Nijinsky). נערכה שיחה עם הצייר דוד שריר על התפאורה שלו ל*פולחן האביב* (1977) על פי כוריאוגרפיה של ולרי פאנוב. התקיימו ההרצאות הבאות: "איגור סטרווינסקי מפתח שפה מוסיקלית חדשה בהשראת הרעיונות החזותיים של דיאגילב והרעיונות התנועתיים של ניז'ינסקי" מאת פרופ' מיכאל וולפה; "סרגיי דיאגילב והאמנות האוונגרדית" מאת ד"ר רות מרקוס, "הצייר ניקולאי רוריך (Roerich) ועיצוב הבמה והתלבושות להופעה המקורית של *פולחן האביב*, פריס 1913" מאת ד"ר רוני מירקין.

יום העיון השני נערך בארכיון הישראלי למחול בבית אריאלה ועסק בנושא *האתגר של פולחן האביב במאה ה-21*. בהרצאת המבוא ביום

# פולחן האביב

## 1913-1993 – היסטוריה בימתית

החליט סטרווינסקי להתרחק מפולחן האביב כיצירה תיאטרלית והחל להתייחס אליה כאל מוסיקה כלית. כעבור שנה, ב־1921, הוא הוציא לאור את המהדורה הראשונה של הפרטיטורה לתזמורת והצהיר כי מדובר ביצירה "ארכיטקטונית ולא אנקדוטית!" עד אז היתה הפרטיטורה נגישה רק למוצחים פייר מונטה וסרגיי קוסביצקי (Sergey Koussevitzky) שניצח על היצירה בסט. פטרסבורג ב־1914 עוד לפני קונצרט הניצחון בפריס.

### אמירה מרוז

האירוניה היא שפולחן האביב מוקף באנקדוטות, מיתוסים ושמועות, שדרכן נאלץ ההיסטוריון לפלס את דרכו, מתוך מודעות לעובדה שחלק מהמידע המתייחס ליצירה אינו אמין; חלק גדול מהדיסאיפורמציה מקורו בסטרווינסקי עצמו. לא פעם, ובהזדמנויות שונות, הוא ניסה להרחיק את היצירה המוסיקלית מהקשרה הדרמטי וממקורותיה התיאטראליים ואף לנתק אותה מהם; כפי שאומר המוסיקולוג ריצ'רד טרוסקין (Richard Taruskin): "ב־1920 צוטט סטרווינסקי על ידי עיתונאי כאילו אמר שהבלט נהנה כיצירה ללא עלילה והמוסיקה עומדת בזכות עצמה". ב־1931 טען סטרווינסקי באוטוביוגרפיה שלו, שהלחן שמנוגן על ידי הבסון בפתיחת היצירה הוא הלחן היחיד המופיע בה שמבוסס על נושא עממי, וב־1969 אמר סטרווינסקי לרוברט קראפט (Robert Craft), יד ימינו באותם ימים, שליצירה המוסיקלית אין כל קשר לפולקלור ולמסורת"<sup>3</sup> (Taruskin, 2003, 261).

היום, אנחנו יודעים שהסצנריו של הבלט תוכנן לפרטי פרטים עם הצייר, הארכיולוג והאתנוגרף ניקולאי רוריק (Nikolai Roerich). ממחקריו של היסטוריון התיאטרון סימון קרלינסקי (Simon Karlinsky) אנו למדים: "בתקופה שבה האנתרופולוגיה והאתנוגרפיה החלו להכות שורשים ברוסיה [...] מנהגים עממיים ומשחקים עונתיים זהו כצאצאים של פולחנים חקלאיים עתיקים לקבלת פני האביב ולגירוש החורף, כמו הפולחן לאל השמש ירילו (Yarilo) ובת זוגו קוסטרומה (Kostroma)" (Karlinsky, 1983, 232-240). הפולקלוריסט הרוסי ולדימיר פרופ

האירוניה הבימתית (performance history) של פולחן האביב מתקיימת, לפיכך, בשני מסלולים: היסטוריה אחת היא של היצירה כמוסיקה כלית (בלשונו של סטרווינסקי); היסטוריה זו מתועדת בהקלטות כבר משנות ה־20! עוד בימי חייו של דיאגילב השווה הטיימס הלוונדו את פולחן האביב לתשיעית של בטהובן בניסוח נבואי: "פולחן האביב תהיה למאה ה־20 מה שהתשיעית של בטהובן היתה למאה ה־19" ("The Rite of Spring to be to the 20<sup>th</sup> century what Beethoven's Ninth was (to the 19<sup>th</sup>).

מהדורות ראשונות של הפרטיטורות יצאו לאור כבר ב־1913, בתחילה לפסנתר בארבע ידיים

ב־1988 התקיים בלינקולן סנטר בניו יורק כנס חגיגי, במלאת שבעים וחמש שנה לבלט פולחן האביב ולכבוד שחזור הכוריאוגרפיה המקורית של ואצלב ניז'ינסקי על ידי מיליסנט הדסון (Millicent Hodson) וקנת' ארצ'ר (Kenneth Archer), עם להקת הבלט ג'ופרי (The Jeffrey Ballet).<sup>1</sup> במעמד זה אמרה חוקרת המחול לין גראפולה (Lynn Garafola): "הבלט פולחן האביב המקורי נזנח ונעלם לאחר תשע הפועות, לכן, בתודעה שלנו אנחנו מכירים את היצירה כלקט של רעיונות: רעיונות שהובילו ליצירת הבלט עם רעיונות שהרחיקו אותנו מהסיטואציה של ההפקה המקורית" (Acocella, Garafola & Greene, 1992, 68).

בכנס לציון מאה שנה חזרה גראפולה והדגישה ש"כבלט אבוד, כוחו (כוח המשיכה שלו) ממשיך להתקיים בפרדוקס של נוכחות נעדרת. חופש קונספטואלי זה מאפשר לבלט להמציא את עצמו בכל פעם מחדש; ואכן, חלק מהנושאים מתמקדים בפרימיטיביזם, באלומות, במודרניות או בדחייה של האסתטיקה הבלטית המסורתית. מנקודת ראות זו הבלט אומר 'לא' לסטטוס־קוו, עם זאת, גראפולה מדגישה שהבלט פולחן האביב הוא יצירה קנונית: היא הופקה על ידי הבלט־רוס של דיאגילב, להקה שקמה והתגבשה מתוך המסורת הפרנקו־רוסית של המאה ה־19, ובמרכז עניינה העלמה והמוות – נושא מרכזי בספרות ובאמנות של המאה ה־19"<sup>2</sup>

הבלט המקורי אמנם נזנח ונעלם במשך 75 שנה, אבל גורלה של המוסיקה היה טוב יותר. החל משנות העשרים היא זכתה לחיים כפולים. שנה בלבד לאחר הבכורה, הושמעה היצירה באולם פלייל (Pleyel) בפריס, בקונצרט בניצוחו של המנצח פייר מונטה (Pierre Monteux). היצירה התקבלה באהדה רבה והמלחין, איגור סטרווינסקי, חגג וראה בקונצרט זה את "קונצרט הניצחון". לאחר מלחמת העולם הראשונה, ב־1920, נעשה ניסיון להעלות מחדש את הבלט. בהפקה השתתף צוות היוצרים המקורי, למעט הכוריאוגרף. דיאגילב הטיל את משימת הכוריאוגרפיה על לאוניד מאסין (Leonide Massine). התגובות על הכוריאוגרפיה של מאסין היו פושרות ואפשר לומר שמסיבה זאת

וב־1921 לתזמורת. כך התאפשרה נגינתה בקונצרטים בכל העולם והיצירה הפכה במהרה לאבן בוחן למונחים. היסטוריה זו מתועדת בהקלטות וניתן לשמוע כמעט מאה שנה של פרשנויות.

### ההיסטוריה הבימתית של פולחן האביב ככוריאוגרפיה

בשעה שהמוסיקה הפכה להיות אחד הלהיטים של המאה העשרים ואפילו נכללה בסרט פנטזיה (1940) של וולט דיסני (Walt Disney) הבלט נשכח. התלבושות והתפאורה נמכרו במכירה פומבית כדי לחמן את חובותיו של דיאגילב; ניז'ינסקי עבר התמוטטות עצבים, נקבע כי הוא חולה סכיזופרניה והוא אושפז לשלושים שנה, עד יום מותו.

ההיסטוריה הבימתית של המחול מתחילה בשנות ה־60, מפני שתהליך החזרות היה תלוי, בראש ובראשונה, בהקלטות. לצד חגיגות היובל להעלאת היצירה (1963) התגברה הפעילות להחייאת המורשת של דיאגילב בכלל ופולחן האביב בפרט. הגל הראשון התחיל עם פולחן האביב של מוריס בז'אר (Maurice Bejart) בדצמבר 1959 והוא הגיע לשיאו עם הכוריאוגרפיה של פינה באוש (Pina Bausch) ב־1975. יש הרואים בכוריאוגרפיה שלה נקודת מפנה. באותן שנים יצרו קנת' מקמילן (Kenneth MacMillan) בלונדון (1962); גלן טטלי (Glen Hans van Manen) באמסטרדם (1974) את פרשנותם ליצירה. בשנות ה־80 הצטרפו אליהם פול טיילור (Paul Taylor) בווינגטון (1980); מץ אק (Mats Ek) בבלט קולברג (1984) ואפילו מרתה גרהאם (Martha Graham) בניו יורק (1984). רוב הכוריאוגרפיות מאותן שנים נוצרו על ידי כוריאוגרפים "מודרניים" והקשר שלהן לפולחן האביב של ניז'ינסקי היה רופף, גם אם ניסו לנכס לעצמן את ההילה של הבלט המקורי כאייקון של מודרניות, ולהציגו כ"Sacre our contemporary".<sup>6</sup> לאחרונה מכתיר תיאודור בייל (Theodore Bale) את הבלט פולחן האביב: "the quintessential 'global' ballet" (Bale, 327).

### מלאכת השחזור

שחזור ושעתוק של בלט ישן אינם מעשים חריגים ובכל זאת, מאז שג'רום רובינס (Jerome Robbins) העלה את מנוחת אחר הצהריים של פאון לשני רקדנים בסטודיו למחול, מול המראה (1953), חל שינוי מהותי במחויבות למקור. בדצמבר 1959 העלה מוריס בז'אר בבריסל<sup>8</sup> את גרסתו לפולחן האביב כטקס פריון קומונלי ללא זיקה לאתנוגרפיה. ב־1975 – בשנים שבהן היתה התנועה לשחרור האשה בשיא כוחה – הצליחה פינה באוש<sup>9</sup> להתייחס לכאב הנשי ולהטות את המוקד לאלימות מינית. שני הבלטים הגיעו לסטטוס קלאסי ואף יסדו מסורת משל עצמם<sup>10</sup>. גרסה נוספת של פולחן האביב, שנמצאת ברפרטואר של מספר להקות באירופה, אמריקה ואוסטרליה היא יצירתו של גלן טטלי (Glen Tetley). היא הועלתה לראשונה ב־1974 באופרה בבווריה (Bavarian State Opera). כעבור שנתיים העלה טטלי את גרסתו בבלט שטוטגרט ובניו יורק, שם בוצעה על ידי תיאטרון הבלט האמריקאי (American Ballet Theatre) עם מיכאיל ברישיניקוב. טטלי מציע פרשנות אלטרנטיבית של דמות הקרבן: כבר הפקה בשטוטגרט שונה המגדר של הקורבן מעלמה לעלם. בתכניה כתב טטלי "דמות המפתח... היא האישיית הכריזמטית של העלם הנבחר (Chosen boy). דמות זאת נושאת את הסבל ואת חטאי העולם... לאחר הקרבתו הוא נולד שוב עם האביב החדש" (Manning, 1991, 145).

פולחן האביב "המשוחזר" עלה בבלט ג'ופרי לאחר שנים של מחקר ועבודה בסטודיו. החלוצים שהחזירו עטרה ליושנה הם הדסון, רקדנית – היסטוריונית וארצ'ר היסטוריון-אמנות. השחזור נעשה בשיתוף פעולה עם בלט ג'ופרי והופעות הבכורה התקיימו בלוס אנג'לס ובניו יורק. מאז הם מעלים את הבלט המשוחזר בכל העולם ומקפידים לציין בכותרתו "שוחזר אחרי ניז'ינסקי" (reconstructed after Nijinsky). הדסון וארצ'ר מתעדים את עבודתם ומשתפים את הקהל בכל אמצעי אפשרי: ספרים, מאמרים, ראינות וסרטים דוקומנטריים.<sup>12</sup>

באיזו מידה ה"שחזור" נאמן למקור? השאלה העסיקה כמה חוקרים, ובהם סטפני ג'ורדן (Stephanie Jordan). לאחר ניתוח כוריאוגרפי-מוסיקלי (Choreo-musical) מעמיק הגיעה ג'ורדן למסקנה שהיא "מצדדת עם הספקנים החוקרים". אלו טוענים שבהעדר תיעוד תנועתי אמיתי של המקור, כמו כתב תנועה או סרט, "חסרה תנועה וקשה להעריך אותה" (Jordan, 2007, 423).<sup>13</sup>

### מה מקומו של הבלט המשוחזר בהיסטוריה הבימתית?

מהיבט היסטורי עדיין קשה להשיב על השאלה איזה מקום תופס ה"שחזור". "הופעת הבכורה בניו יורק היתה באמת "Big news" – מציינת ג'ורדן. בזמן כתיבת הספר (2006) דיווחה לה הדסון שה"שחזור" שועתק על ידי תשע להקות: בלט האופרה בפריס (1991), הבלט הלאומי הפיני (1994), בלט ציריך (1995), להקת הבלט של התיאטרון העירוני ריו דה ז'ניירו (1996), בלט האופרה רומא (2001), בלט קירוב בסנט-פטרסבורג (2003), הבלט המלכותי בירמינגהם (2005), להקת הבלט Hyogo Performing Arts Center Japan (2005). קטעים מהבלט גם שולבו בסרט של ה-BBC: Rite (מרס 2006, Elyot).<sup>14</sup>

בימים שבהם עלתה הבכורה של השחזור בניו יורק (מאי 1988) התקיים כנס של התאחדות מבקרי המחול (Dance Critics Association)<sup>15</sup> תחת הכותרת פולחן האביב בן 75. כנספח להרצאות הכנס פורסם "קטלוג רזונה" – Catalogue Raisonné – שבו תועדו ארבעים וארבע הפקות של פולחן האביב בשנים 1913-1988, מאז הוכפל מספר ההפקות פי חמישה.

הופעת הבכורה צולמה ושודרה בטלוויזיה. כעבור שנה, ב־1989, הופק הסרט בעקבות פולחן האביב של ניז'ינסקי ושודר בכל העולם.<sup>16</sup> ב־1991 שועתק הבלט המשוחזר על ידי בלט האופרה בפריס ומאז נמצא ברפרטואר. ה"קטלוג רזונה" של 1988 המשיך להתעדכן במספר כרונולוגיות שהתפרסמו בכתבי עת ובDance Chronicle, Ballet Review<sup>17</sup>, וב־1993 הופק הסרט – אביב הפולחן – Les Printemps du Sacre<sup>18</sup>. סרט

זה מתחיל בדיון על היצירה המוסיקלית והיצירה הכוריאוגרפית של 1913 וממשיך בהצגת קטעים מתוך הכוריאוגרפיות של מרי ויגמן (1957), מוריס בז'אר, פינה באוש, מרתה גרהאם ומ'ק. הסרט כולל גם ראיונות עם היוצרים – בז'אר, באוש, אק ועם הסולניות של ויגמן וגרהאם.

שנות ה-90 ראו אין ספור פרויקטים, ימי עיון, מרתונים, גל אדיר של יצירתיות. המהפכה האינטרנטית, שאירעה באותן שנים, הצמיחה בין השאר את מאגר המידע 'Stravinsky the Global Dancer' ביוזמתן של ג'ורדן ולאריין ניקולס (Lorraine Nicholas) – ששואף לתעד את כל הכוריאוגרפיות שעושות שימוש במוסיקה של סטרווינסקי.<sup>19</sup> היצירה הכוריאוגרפית נעשית מוכרת ונגישה גלובלית.

### היסטוריוגרפיה של פולחן האביב

בספרה *Nijinsky's Crime Against Grace* (1996), מתארת הדסון את מלאכת השחזור. היא חוזרת למקורות, מפרקת, מנתחת ומרכיבה מחדש. זהו עימות עם השכחה או "התמודדות עם תהום הנשייה" (Confronting Oblivion), שהיו גם נושא הרצאת המפתח בכנס שנערך ב-1997 באוניברסיטת סארי (Surrey) ברוהמפטון (Roehampton) תחת הכותרת: Preservation Politics: Dance Revived, Reconstructed, Remade.

יום עיון נוסף התקיים ב-2002 בתיאטרון סדלר'ס וולס (Sadler's Wells Theatre), לרגל מופע הבכורה בלונדון של פולחן האביב מאת אנג'לאן פרלז'וקאז' (Angelin Preljocaj).

ב-2003 עלה לרשת האתר סטרווינסקי הרקדן הגלובלי (SGD). בעקבות עליית האתר התפרסם מאמר של ג'ורדן, שמתאר את "השדים בבסיס נתונים" (The Demons in a Database) (Jordan, 2004, 57–83). ב-2007 יצא לאור ספרה *Stravinsky Dances: Re-Visions across a Century*, שבו מוקדש פרק שלם לפולחן האביב. הפרק כולל סקירה היסטורית רחבה ומעמיקה וניתוח כוריאוגרפי-מוסיקלי של חמש גרסאות של פולחן האביב, מאת ניז'נסקי / הדסון, מאסין, בז'אר, באוש וטיילור.

לעול בתוכניות לקראת חגיגות ה-100 לפולחן האביב באירופה מלמד שמסתמנת מגמה לקיים ערב שלם של פולחנים. למשל, "הבלט הלאומי של פולין בוורשה העלה בשנה שעברה ערב עם שלושה פולחנים: בז'אר, עמנואל גת והשחזור של מיליסנט."<sup>20</sup>

אני מסכימה עם ג'ורדן, שבכל הנוגע לפולחן האביב, "המוסיקה מהווה את האלמנט של ההמשכיות". ובמילים שלה: "main element of continuity, an engine of renewal". המוסיקה היא זו שממשיכה לאתגר ולכן מהווה את האלמנט של המשכיות והתחדשות. הסצנריו שעליו החליטו רוריך וסטרווינסקי מאוד בסיסי ופתוח לפרשנויות. בהשוואה לציפור האש ולפטרזשקה היצירה פולחן האביב היא באמת "ארכיטקטונית ולא אנקדוטית".

### הערות שוליים

<sup>1</sup> הופעת הבכורה התקיימה ב-30 בספטמבר 1987, בלוס-אנג'לס; הכנס התקיים בלינקולן סנטר: "The Rite of Spring at Seventy-Five" a conference presented at the Bruno Walter Auditorium at Lincoln Center by the Dance Critics Association and the Dance Collection, Museum and Library of the Performing Arts.

<sup>2</sup> בתרגום חופשי שלי מתוך האבסטרקט להרצאת המפתח – keynote address: "A Century of Rites: the making of an avant-garde tradition" of an avant-garde tradition Reassessing The Rite: A Centennial Conference Oct25–Oct 28, 2012, University of North Carolina ראו אתר: TheRiteofSpringat100.org

<sup>3</sup> טרוסקין מצטט מכמה מקומות. הקטע הנ"ל מצוטט מתוך המאמר: "Stravinsky and 'In 1920 he told a reporter that: 'us the ballet was conceived as a pure, plotless instrumental music... In 1931 he told his first autobiographer that the bassoon melody in the beginning is the only quoted folk melody; ...In 1960 he asserted through Robert Craft that the work was wholly without

tradition, The product of intuition alone,. I heard and I wrote what I heard he declared. I am the vessel through which Le Sacre passed".<sup>4</sup> הוראות ביצוע כוריאוגרפיות-מוסיקליות (Choreomusical) והנחיות כוריאוגרפיות של ניז'נסקי בכתב ידה של מארי רמבר. אותה רמבר שהקימה את בלט רמבר (Ballet Rambert).

<sup>5</sup> כאן המקום להפנות לספר של הדסון: במיוחד בפרק – The Evidence – עמ' xxi–xxiv. בהשאלה משם הספר המפורסם: Jan Kott, 'Shakespeare Our Contemporary' Theodore Bale, 'Dancing Out of the Whole Earth: Modalities of Globalization in the Rite of Spring' *Dance Chronicle*, 31:3,(2008) p. 327. שם הלהקה: Ballet-Théâtre de Paris. הופעה ראשונה ב: Brussels, Théâtre Royal de la Monnaie.

<sup>9</sup> שם הלהקה: Tanztheater Wuppertal; הופעה ראשונה ב: Wuppertal, Opernhaus. הפולחן של בז'אר נמצא ברפרטואר של מספר להקות; הוא משודר לעתים קרובות בערוצי הטלוויזיה. הפולחן של באוש אמנם שועתק רק על ידי להקת האופרה של פריס (1997), אבל להקת ה-Tanztheater Wuppertal הופיעה עם היצירה בכל העולם. בנוסף, היצירה מתועדת בסרט וידאו שצולם בפיקוחה של באוש עצמה. הווידאו לא ניתן לקנייה אבל נמצא בכל ספרייה במכון גתה ושמו, Bausch Das Frühlingsipfer, directed by Pit Weyrich, ZDF, 1978.

<sup>11</sup> ראו: Susan Manning, "German Rites. A History of Le Sacre du Printemps on the German Stage". *Dance Chronicle*, 14/2 (1991), 145.

<sup>12</sup> הרשימה ארוכה. ראה ספרה *Nijinsky's Crime* וכן בראיונות שלה בסרטים: בעקבות פולחן האביב של ניז'נסקי (1989); ואביב הפולחן (1993).

<sup>13</sup> הניסוח המדויק "inestimable amount" Jordan, "of movement missing Stephanie, *Stravinsky Dances. Re-Visions across a Century*. Dance Books Ltd. 2007.p.423.

אמירה מרוז היא היסטוריונית של מחול, כריאולוגית ומוסיקולוגית. החלה את לימודי המחול בבית הספר המלכותי לבלט, לונדון (The Royal Ballet School), למדה את שיטת כתב התנועה בנש (Benesh). ערכה מחקרים על כתבי תנועה עתיקים מתקופת הרנסנס והבארוק. לימדה בלט קלאסי במסגרות שונות, ביניהן בלהקת בת שבע ובאולפן האזורי למחול מעלה הבשור, שאותו הקימה. ב-1982 נרשמה ללימודי תיאטרון ומוסיקולוגיה באוניברסיטת תל אביב (תואר ראשון) ומוסיקולוגיה (תואר שני). סיימה את לימודיה בהצטיינות יתרה. לימדה תולדות המחול בתלמה ילין בשנים 1987-2009.

the Global Dancer," in *Dance Research*. Volume 22.1 Summer 2004, pp.57-83.

\_\_\_\_\_. *Stravinsky Dances. Re-Visions across a Century*. Dance Books Ltd. 2007. Chapter 6. pp.411-506

Karlinsky, Simon. "Stravinsky and Russian Pre-Literate Theater," in *Nineteenth-Century Music*, 6, No.3 (Spring 1983), pp.232-240.

Manning, Susan. "German Rites. A History of Le Sacre du Printemps on the German Stage," in *Dance Chronicle*, 14/2(1991), 145.

Taruskin, Richard. "From Subject to Style: Stravinsky and the Painters," in J. Pasler (ed.), *Confronting Stravinsky: Man, Musician, and Modernist*. Berkeley: University of California Press, 1986. pp. 16-38.

\_\_\_\_\_. "Stravinsky and us," in J. Cross (ed.). *The Cambridge Companion to Stravinsky*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. p. 261

### Films

*Bausch, Das Frühlingsopfer*, directed by Pit Weyrich, ZDF, 1978.

*The Search for Nijinsky's Rite of Spring*, directed and produced by Thomas Grimm and Judy Kinberg. WNET/New York and Danmarks Radio, 1989.

*Les Printemps du Sacre*, conception and direction, Jacques Malaterre and Brigitte Hernandes, produced by Josette Affergan. Telemondis, La Sept-Arte Paris 1993.

*Riot at the Rite*, written by Kevin Elyot, directed by Andy Wilson, BBC2, March 11, 2006.

<sup>14</sup> *Riot at the Rite*, written by Kevin Elyot, directed by Andy Wilson, BBC2, March 11, 2006.

<sup>15</sup> ראו הערה מס' 1.

<sup>16</sup> *The Search for Nijinsky's' Rite of Spring*, directed and produced by Thomas Grimm and Judy Kinberg. WNET/New York and Danmarks Radio, 1989

<sup>17</sup> אצל (Acocella et al 1992) מתועדים 71 בלטים; סוזן מנינג לקחה על עצמה לתעד את ההיסטוריה של פולחן האביב על הבמה בגרמניה. ראו הערה א.

<sup>18</sup> *Les Printemps du Sacre*, conception and direction, Jacques Malaterre and Brigitte Hernandes, produced by Josette Affergan. Telmondis, La Sept-Arte (Paris), 1993.

<sup>19</sup> Jordan, Stephanie and Lorraine Nicholas, 'Stravinsky the Global Dancer' Internet database chronology :[www.roehampton.ac.uk/Stravinsky](http://www.roehampton.ac.uk/Stravinsky). 2003 (ongoing project).

<sup>20</sup> מתוך התכתבות שלי עם עמנואל גת לקראת הכנס בתל אביב (2013).

### ביבליוגרפיה

Acocella, Joan, Lynn Garafola and Jonnie Green. "The Rite of Spring Considered as a Nineteenth-Century Ballet and Catalogue-Raisonné," in *Ballet Review*, 20/2 (Summer, 1992), pp.68-100.

Bale, Theodore. "'Dancing Out of the Whole Earth: Modalities of Globalization in the Rite of Spring," *Dance Chronicle*, 31:3 (2008), pp. 324-369.

Hodson, Milicent. *Nijinsky's Crime Against Grace. Reconstruction score of the Original Choreography for 'Le Sacre du Printemps'*. Stuyvesant, New York: Pendragon Press, 1996.

Jordan, Stephanie. "The Demons in a Database: Interrogating 'Stravinsky

# סרגיי דיאגילב וקשריו עם האמנות האווונגרדית

## רות מרקוס

הגיליונות הראשונים של *עולם האמנות*, הוא הצהיר על אמנותו – אוטונומיה וסובייקטיביות של האמנות, קשר נפשי בין האמן לבין הצופה וסגידה ליופי – עניין המתקשר לרעיונות שביטאה התנועה האסתטית באנגליה ובצרפת. בגלל תפישתו החדשנית, *עולם האמנות* נתקל בביקורות קשות. בראש התוקפים התייצבו שני מבקרים, ויקטור בורנין (Burenin) וולדימיר סטאסוב (Stasov), שטענו שעורכי כתב העת אינם מנוסים ושהם בעלי טעם רע. בורנין, לדוגמה, טען כי ציוריו של מיכאיל ורובל (Vrubel) הסימבוליסט, שנחשב עד היום אחד מגדולי הציירים הרוסים, הם אשפה וזבל. את ציוריהם של אדגר דגה, קלוד מונה, אוברי בירדסלי, ליאון באקסט, אלכסנדר בנואה ואחרים כינה "עבודה של ילד קטן בן שלוש"... הוא גם טען ש"אם אמנות כזאת תמשיך להתקיים, האנושות כולה תצטרך להיכלא בבית משוגעים".

במפנה המאה ה-19 לרוסיה סגנון האר-נובו, שאומץ על ידי דיאגילב ועל ידי הצייר בנואה (Benois). דיאגילב הכיר גם את בירדסלי, מראשוני האר-נובו האנגלי, ואת אוסקר ויילד, שבירדסלי אייר את הטקסט של המחזה *סלומה* (Salome) פרי עטו, שעלה בפריס ב-1896. האר-נובו נתפש כריאקציה לחסרת העבר, כסגנון חדש, מודרני, שביטל את המחיצות בין אמנות יפה (גבוהה) לאמנות שימושית (נמוכה), ומבחינה זאת התאים לרעיונות של *עולם האמנות*. דיאגילב וחבריו העריצו גם את האמנות הפרה-רפאליטית והאימפרסיוניסטית, אבל אהבתם לחדשנות לא פגעה בהערכה שרחשו לסגנונות העבר. הם לא רק גילו מחדש את הבארוק והרוקוקו, אלא גם את האמנות הרוסית הפרובוסלבית והאימקונות, הפרסקאות והפסיפסים שיצרה. כל אלה באו לידי ביטוי במאמרים שפורסמו ב*עולם האמנות*. בנוסף, כתב העת פירסם שירה, ויחד עם חברי הקבוצה שהתכנסה סביבו אירגן קונצרטים של מוסיקה

דיאגילב היה בן 47. אבל היא לא היתה האשה היחידה שהשפיעה עליו: כאשר למד משפטים בסנט-פטרסבורג התגורר אצל אחות אביו, אנה פילוסופובה (Filisofova), שהיתה פמיניסטית לוחמת עוד בשנות ה-60 של המאה ה-19. בין השאר נמנתה על מקימי הקולג' הראשון לנשים בסנט-פטרסבורג ולחמה לשיפור תנאי העבודה בבתי החרושת ולמען הקמת שיכונים לפועלים ולאנשים קשי יום. בנה הצעיר דימיטרי, המכונה דימה, היה בן גילו של דיאגילב ולמד אתו משפטים. עם סיום לימודיהם הם קיבלו מתנה – סיור במערב אירופה, שבו גילו שהם מאוהבים זה בזה והפכו לבני זוג. יחסיהם נמשכו מ-1890 עד 1904, 14 שנה בסך הכל, והשפיעו על המשך דרכו של דיאגילב.

דיאגילב למד לשיר ולהלחין, יצר קשר עם מלחינים כמו פיטר איליץ' צ'ייקובסקי ואחרים והתלהב מהמוסיקה של עמנואל שבריה (Chabrier) וריכרד וגנר. הוא הפסיק לעסוק במוסיקה לאחר שניקולאי רימסקי קורסקוב אמר לו שאינו מוכשר דיו, ומאז הפנה את התעניינותו לציור ולאספנות. דימה ערך היכרות בין דיאגילב לחבריו, שהיו יוצרים בתחומים שונים – אמנות פלסטית, שירה וספרות. אלה היו גרעין הקבוצה שקמה סביב כתב העת *עולם האמנות* (Mir iskusstva), שנוסד ב-1898 בכספים שדיאגילב הצליח לגייס. כתב העת נערך על ידי דיאגילב ודימה פילוסופוב ותרם תרומה עצומה לתרבות ולאמנות הרוסית האווונגרדית.

באותה תקופה שלטו שני זרמים עיקריים באמנות ובספרות ברוסיה – הזרם שדגל ב"אמנות לשם אמנות", הבחין בין אמנות גבוהה לנמוכה ופסל אמנות שימושית; והזרם שטען שלאמנות יש תפקיד חברתי ולכן עליה להיות ריאליסטית, דידקטית ורלוונטית. לעומתם, דיאגילב טען שאסור שאמנות תהיה דוגמטית ושאינן להכתיב לה כללים. בארבעה מאמרים שהתפרסמו בשני

רגיי דיאגילב (1872-1929) מוכר במערב בעיקר בזכות פועלו ב"בלט רוס" (Russes Ballets) והקשר הפורה שלו עם האמנים האווונגרדיים האירופאים. ייחודו בכך שהבין כי בלט אינו רק קבוצת אנשים הרוקדים על רקע מוסיקה ותפאורה, אלא הוא חלק מ"אמנויות המופע" (פרפורמנס) שהחלו להתפתח באותה תקופה. לכן חיפש אחר צורות בימתיות חדשות כדי לפתח את אפשרויות המבע של הבלט. היו שכינו אותו "איש רנסאנס", מכיוון שהיה בעל ידע אנציקלופדי בתחומים רבים, אחרים קראו לו "האלכימאי", מכיוון שהצליח ליצור סינתיזה בין אמנויות שונות ותרבויות שונות; תמיד ידע לבחור את היוצרים החדשניים בכל תחום – מוסיקאים, משוררים, מעצבים, רקדנים וכמובן כוריאוגרפיים. בזכותו הם עבדו בתיאום ויצרו יצירה רבת-תחומית אינטגרלית.

אבל דיאגילב לא התחיל את הקריירה שלו באירופה. לפני שדנים בקשר שלו לאוונגרד האירופי, יש להכיר את העבר הרוסי שלו, שהיה לא פחות חשוב. דיאגילב היה אחד ממפלטי הדרך של האוונגרד הרוסי, ובו בזמן גם תרם להתעניינות מחודשת במסורת התרבות הרוסית. עד להקמת "בלט רוס", דיאגילב חי ופעל בסנט-פטרסבורג, שהיתה אחד משני המרכזים התרבותיים החשובים ברוסיה וגם העיר הקרובה ביותר לתרבות המערבית.

דיאגילב נולד בנובגורוד (Novgorod), בבסיס צבאי שבו שירת אביו. אמו מתה בלידתו (יש אומרים שסיבת המוות היתה ראשו, שהיה גדול מדי והקשה על הלידה) ואביו נשא אשה שנייה, הלנה פנאאבה (Panaeva). היא היתה אשה משכילה וזמרת חובבת מחוננת. היא גידלה את סרגיי דיאגילב כבנה, באהבה רבה, והשפיעה על דרכו התרבותית. פנאאבה דאגה שיקבל חינוך מוסיקלי והחדירה בו אהבה לאמנות. הם נשאו בקשר הדוק עד למותה ב-1919, כאשר

עכשווית, שבהם ניגנו מיצירות קלוד דביסי, מוריס רול, ארנולד שנברג ואיגור סטרווינסקי.

הפעילות של דיאגילב בתחום האמנות היתה ענפה מאוד: הוא אסף יצירות, פירסם מאמרים על אמנות ואצר תערוכות. בתערוכה הראשונה שאצר הציג אקוורלים אנגליים וגרמניים, בשנייה הציג אמנות סקנדינבית ובשלישית אמנות פינית ורוסית. בתערוכה האחרונה, שהתקיימה ב־1905 בארמון טאוריס (Tauris) בסנט-פטרסבורג, הציג פורטרטים רוסיים מהמאה ה־18 ומהמאה ה־19. דיאגילב אסף ברחבי רוסיה כ־4,000 ציורי דיוקן, שמתוכם הציג 2,000. כך התגלו מחדש אמנים רוסיים רבים שנשכחו, ובזכותו הם מוצגים היום במוזיאונים ברוסיה. דיאגילב אף היה חלוץ במוזיאולוגיה – גם בשיטות המחקר שנקט לקראת הצגת תערוכה וגם באופן ההקמה של התערוכה ותליית היצירות: כל תערוכה תוכננה על הנייר עוד לפני התלייה, על פי קבוצות או נושאי חתך. גישה זו השפיעה רבות על גלריות ומוזיאונים ברוסיה.

ב־1903 החלה התרחקות בין דיאגילב ודימה, בגלל חילוקי דעות, שהביאה לבסוף לפרידה שלהם. חלק מאנשי *עולם האמנות* לקחו עמם את דימה ועברו לכתב עת מתחרה בשם *הדרך החדשה*. *עולם האמנות* נסגר ב־1904. בגלל סגירת כתב העת והקרקע עם דימה פנה דיאגילב למערב. אפשר להניח שגם האווירה המתוחה שנוצרה בעקבות מלחמת רוסיה־יפן ב־1904 והמהפכה של 1905 השפיעה עליו וגרמה לו להתרחק מרוסיה. ב־1906 הציג בפריס, בברלין ובוונציה תערוכה נודדת של האמנות הרוסית לאורך הדורות, החל באיקונות וכלה באמנות מודרנית. ב־1907 אירגן בפריס חמישה קונצרטים שעסקו בתולדות המוסיקה הרוסית, ממיכאיל גלינקה ועד אלכסנדר סקריאבין. באותם קונצרטים הופיעו המנצחים והסולנים רימסקי קורסקוב, אלכסנדר גלאזנוב (Glazunov), סרגיי רחמינינוב וסקריאבין. ב־1908 הוא הביא לאופרה של פריס הפקה מרהיבה של האופרה *בוריס גודונוב* מאת מודסט מוסורגסקי, עם הזמר פיודור שאליאפין (Chaliapin). כל הפרויקטים הללו חיזקו את השפעת האמנות הרוסית על מערב אירופה. הפופולריות של התרבות הרוסית גברה והיא חדרה גם לאופנה ולאמנויות.

הפרויקט הבא של דיאגילב התמקד בהבאת בלט רוסי לאירופה. דיאגילב כבר היה מעורב בבלט הרוסי, לאחר שב־1899 התמנה לעוזרו של הנסיך סרגיי וולקונסקי (Wolkonsky), מנהל "התיאטרות הקיסריים", שהפך את הבלט הקיסרי (או בשמו המוכר יותר – בלט מרינסקי) למוכר ומפורסם בכל אירופה. ב־1900 דיאגילב גם ערך את השנתון של התיאטרות הקיסריים והשתמש שם בטיפוגרפיה חדשנית, שנחשבה לאבן דרך בטיפוגרפיה הרוסית. אבל השפעתו של דיאגילב על בלט מרינסקי היתה קצרה והוא פוטר ב־1901, מכיוון שהתעקש על העסקת באקסט ואמנים מודרניים אחרים. הנסיך וולקונסקי אולץ להתפטר שנה אחריו.

במפנה המאה החלה דעיכה של הבלט הרוסי. הפקותיו, ובכללן התפאורה והתלבושות, נחשבו שגרתיות וקונוונציונליות. מהפכת 1905 עוד הרעה את המצב, ובעקבותיה החל הדור הצעיר שעליו נמנו טובי הרקדנים הרוסים לחפש פרנסה מחוץ לבלט מרינסקי ומחוץ לרוסיה. באותה תקופה התפתחה פעילותו הכוריאוגרפית של מיכאיל פוקין (Fokine), שקידם הכנסת חידושים וגישה מודרניסטית לעולם הבלט וקרא לחיבור בינו לבין עולם הציור, כדי ליצור אפשרויות חדשות למופע. עוד בשנת 1898 פתחו קונסטנטין סטניסלבסקי (Stanislavsky) ואחרים את התיאטרון האמנותי של מוסקבה, שגם הוא השפיע על התפישה הדרמטית בתחום המופע. גם הרעיונות של וסבולוד מאיירהולד (Meyerhold), אדולף אפיה (Appia) וגורדון קרייג (Craig), שיוזכרו בהמשך, החלו לחלחל. ה"ובש" בבלט, לעומת התסיסה באמנויות המופע האחרות, הביא את הסופר הרוסי וולטר נובל (Nouvel) (שהיה אחר כך המזכיר של דיאגילב ב"בלט רוס"), והצייר והמעצב בנואה לשכנע את דיאגילב להיכנס לתחום ולנסות לעורר אותו. כך קם "בלט רוס", שלמעשה פעל רק מחוץ לרוסיה.

ב־1909 פתח "בלט רוס" את עונתו הראשונה בפריס. בתחילה לא היה לדיאגילב כסף להפקות חדשות, ולכן הוא הציג עבודות שהעמיד פוקין עוד בסנט-פטרסבורג, כמו *הסילפידות* (Les Sylphides) עם עיצוב של בנואה, או *קליאופטרה* (Cleopatra) בעיצוב באקסט (Bakst). פריס התפעלה מהמופעים ומאיכות

הרקדנים (אנה פאבלובה, תמרה קארסאבינה, סופיה פיאוודורובה, ברוניםלבה ניז'ינסקיה, ואצלב ניז'ינסקי ואחרים). עד כה דיאגילב הסתמך על אמנים רוסיים – מעצבים, מלחינים וכמובן רקדנים וכוריאוגרפים – שעולמם החזותי והתרבותי ניזון מהתרבות הרוסית. כך היה גם ב־1910, כשהעלה את הבלט *ציפור האש* (L'oiseau de feu), עם מוסיקה של סטרווינסקי ובעיצוב תפאורה ותלבושות של גולובין (Golovin) ובאקסט, בסגנון ששילב אר־נובו, פרה־רפאליזם ואורינטליזם. אבל סטרווינסקי חיבר מוסיקה מודרנית ופוקין שילב בריקוד סגנונות מודרניים וחופשיים. החדשנות נמשכה ב־1911, שבה העלה "בלט רוס" את הבלט הבא למוסיקה של סטרווינסקי, *פטרושקה* (Petruška), בעיצוב של בנואה. ב־1912 עם *אחר הצהריים של פאון* (L'après-midi d'un faune), שהועלה עם תפאורה של באקסט, פנה דיאגילב למלחין הצרפתי דביסי ואיפשר לניז'ינסקי (בתפקיד הפאון) להמציא שפת תנועה חדשה, שלא לדבר על התעוזה של המופע והשערוריה שפרצה בשל הרמזים המיניים שהסעירו את הקהל. אוגוסט רודן הזקן התרשם כל כך מהתנועה של ניז'ינסקי, עד שביקש לפסל אותו.

ככל שדיאגילב התבסס באירופה ונעשה מעורה באמנות האירופית, הוא מאס בסגנון העמוס והמקושט של המעצבים הרוסיים ובעלילות המבוססות על פולקלור רוסי, וחיפש אמנים מהזרמים האוונגרדיים ביותר באותה תקופה. דיאגילב עבד עם מעצבים קוביסטים, פוביסטים, ניאו־פרימיטיביסטים וקונסטרוקטיביסטים, אבל כאן ברצוני לעמוד בעיקר על שיתוף הפעולה שלו עם הפוטוריסטים, מכיוון שלטענתי השפעתם הובילה את "בלט רוס" למהפכה של ממש בתחום המופע, התפאורה, התלבושות והתאורה. בספר *בלט רוס של דיאגילב* מזכירה לין גראפולה בקצרה את חשיבות הקשר הזה וטוענת שלצעה עד אז (הספר פורסם ב־1989) הוא לא נחקר דיו, חוץ משני מחקרים שלא נכתבו על ידי חוקרי מחול אלא דווקא על ידי מומחים מהתחום שלי, תולדות האמנות. כמי שבאה הן מתחום התיאטרון והן מתחום תולדות האמנות, הייתי מודעת לקשר זה כבר בשנות השבעים.

הפוטוריסטים היו החדשנים הגדולים של אמנות המופע (Performance). רוב החידושים של

מופעי הקונסטרוקטיביזם, הדאדא, הסוריאליזם, הפלאקסוס ותנועות מאוחרות יותר הושפעו מהרעיונות הפוטוריסטיים, גם אם לעתים לא היו מודעים למקור הפוטוריסטי. המופע הפוטוריסטי האידיאלי כולל את כל האמצעים האמנותיים – מוסיקה, תנועה, תאורה ומרכיבים אודיוויזואליים אחרים – מתוך כוונה להפעיל באופן סימולטני את כל החושים וליצור אצל הצופה חוויה טוטלית. גם הפוטוריסטים וגם דיאגילב הושפעו משני רעיונות עיקריים שהיו מאוד פופולריים באותה תקופה: האחד רעיון "אחדות האמנויות" (Gesamtkunstwerk) של וגנר, שדגל באמנות טוטלית המאחדת את כל האמנויות; והשני, רעיון הסינסתזיה (Synesthesia) שלפיו גירוי של חוש אחד (ראייה, למשל) יכול לגרום לתגובה של חוש אחר (שמיעה, למשל), וכך צבע יכול ליצור תחושה של צליל ולהפך. וסילי קנדינסקי, בספרו מ־1910 על הרוחני באמנות, בנה תיאוריה שמקשרת בין צבעים לצלילים (כל צבע מזכיר צליל של כלי מוסיקלי אחר). סקריאבין, עסק גם הוא בתחילת המאה בקשר שבין מוסיקה לצבע: בהוראות המוסיקה שכתב ליצירתו פרומיתיאוס הוא כלל שימוש באורגן צבעוני, שכל צליל מצליליו מקרין על המסך אור בצבע שונה. אנריקו פראמפוליני (Prampolini), אחד ממעצבי הבמה הפוטוריסטים החשובים ביותר, כתב בהשפעת הסינסתזיה את המיצג כרומפונה – צבע וקול (1913) על שילוב צבעים וקולות.

לתפישת אחדות האמנויות תרמו, בין היתר, גם אדולף אפיה (Appia), שהושפע מווגנר וראה את האירוע התיאטרלי כחוויה טוטלית המורכבת מהמחזה, הכתוב, השחקנים, התאורה, התפאורה והתלבושות, וגם גורדון קרייג, שערך ב־1909 ניסויים בתאורה ב"ארנה גולדוני" בפירנצה, בחתירה לסינסתזיה של תנועה, קול ואור. הפוטוריסטים, שהיו לקטנים ולקטנים לא קטנים, הושפעו מכל הרעיונות האלה אך יצרו מתוכם משהו חדש, ובשנים 1913-1917 פירסמו עשרות מניפסטים שעסקו באספקטים שונים של המופע. בדיוק באותן שנים פגש בהם דיאגילב, אשר שהה באיטליה בחלק מתקופת מלחמת העולם הראשונה. בגלל המלחמה איבד דיאגילב רבים מחברי להקתו, שנאלצו לחזור לרוסיה, והיה עליו לבנות אותה מחדש עם אנשים חדשים. זאת היתה הזדמנות לשוות לה אופי מודרני יותר. באותן שנים גם פרח ליאוניד מאסין (Massine), שהתמנה אז לרקדן ראשי והחליף את ניז'ינסקי כרקדן וככוריאוגרף.

דיאגילב פגש את הפוטוריסטים האיטלקים ב־1914, כנראה בתחילה בלונדון ואחר כך באיטליה. יש תיעוד שב־1914 הוא השתתף בערב בביתו של פיליפו טומסו מארינטי (שכתב את המניפסט הפוטוריסטי הראשון) במילאנו. בפברואר 1915 הצטרף סטרווינסקי לדיאגילב ברומא לרגל העלאת פטרושקה, מופע שמשך אליו את הפוטוריסטים. יש עדות שבאותו ביקור באיטליה חיפש סטרווינסקי את האמן הפוטוריסטי אומברטו בוצ'יוני, שאתו רצה לשתף פעולה, ואילו דיאגילב דיבר על "ברית עם מארינטי". עם זאת, אין ספק שדיאגילב שמע על הפוטוריסטים עוד לפני שפגש אותם באיטליה. ב־1911 ביקרו כמה מהפוטוריסטים בפריס ויצרו קשר עם אמנים ואנשי רוח מקומיים, וב־1912 וב־1913 הם הציגו בפריס שתי תערוכות – ציור ואחר כך פיסול – ועוררו שם עניין רב. המניפסט הפוטוריסטי של מארינטי תורגם והגיע לרוסיה זמן קצר לאחר שפורסם (ב־1909). הסגנון הפוטוריסטי והסגנון הקוביסטי השפיעו מאוד על האמנויות ברוסיה ויצרו שם סגנון שכונה Cubo-Futurism. הפוטוריסטים הרוסים היו הראשונים ליישם כמה מרעיונות המופע הפוטוריסטי באופרה ניצחון על השמש, שהוצגה ב־3 וב־5 בדצמבר 1913 בתיאטרון "לונה פארק" בסנט־פטרסבורג. את הליברית כתב המשורר־התיאטרטקי אלכסיי קרוצ'ניק (Kruchenyk), המוסיקה נכתבה על ידי המוסיקאי־הצייר מיכאיל מאטיושין (Matyushin) והבמה והתלבושות עוצבו על ידי הצייר־המעצב ולדימיר מאלביץ' (Malevich). המופע כונה "אופרה", אבל לא היה כזה. סביר להניח כי כונה כך בהשפעת וגנר, שראה באופרה סוגה שבה אפשר להגשים את שילוב כל האמנויות. מאלביץ' ביקש להמחיש באופן חזותי את הרעיון של שפה פוטוריסטית רוסית חדשה, שכונתה "זאום" (Zaum) – שהיתה מורכבת ממלים מקוטעות ומשילובים שרירותיים בין פרגמנטים של מלים (בדומה ל"מלים בחופש" של הפוטוריסט האיטלקי). מאלביץ' יצר פרגמנטציה דומה בתפאורה ובתלבושות, באמצעות שבירה של הצורות והחלל בעזרת התאורה: התפאורה והתלבושות היו קולאז' של צורות גיאומטריות, שכל אחת מהן בצבע אחר. בכל פעם שנפגשו צבעים זהים בתפאורה ובתלבושות, קטע מגופו של השחקן היה נעלם ומתאחד עם הרקע. לעתים הוארו רק קטעים מסוימים של הגוף או התפאורה באמצעות ספוטים, או שהבמה נשטפה באור בצבעים משתנים. כך, על ידי חיבור וחיסור של צבעים, הדגיש מאלביץ' או העלים צבע זה

או אחר של התפאורה והתלבושות, והעלים או הדגיש קטעים מהגוף.

אחת ההצגות הראשונות שדיאגילב וג'אקומו באלה (Balla) הפוטוריסט תיכננו היתה מכבש הדפוס (Macchina Tipografica). באלה העלה את הרעיון ב־1914 והציג אותו בפני דיאגילב בחדרו במלון ברומא עם 12 שחקנים, אבל בסופו של דבר המופע לא הופק. התפאורה היתה אמורה לכלול מסכים שעליהם צוירה המלה "טיפוגרפיה". כל אחד מ־12 השחקנים היה חלק ממכבש הדפוס. בסקיצה לתכנון הכוריאוגרפיה שיצר באלה נראים שישה אנשים: שניים מלפנים ושניים מאחור משמשים כבוכנות, והם נעים קדימה ואחורה ומניעים שני שחקנים נוספים שידיהם מסתובבות כמו גלגלי שיניים. לתנועות התלוו גם רעשים: חלק מהשחקנים חזרו בעוצמה על ההברה STA בעוד שבאלה עצמו השמיע קולות אונומאטופיים.

המופע הפוטוריסטי הראשון שכן הועלה על הבמה על ידי "בלט רוס" היה זיקוקין די־נור (Feu d'artifice), עם מוסיקה של סטרווינסקי, שהיה גם המופע הראשון שהשתמש באור כתחליף לשחקן ויצר "בלט של אור". רעיון בלט של אור הושפע מהריקודים של לואה פולר (Loie Fuller), שכבשה את במות אירופה בסוף המאה ה־19 ובתחילת המאה ה־20. היא נהגה ליצור צורות בחלל על ידי תנועתה ותנועת שפע הבד של שמלתה וצעיפה וכינתה את ריקודת "תמונה רוקדת" (tableau dancé). הצורות הנעות שיצרה בחלל הוארו בתאורה צבעונית מכיוונים שונים, גם מלמטה, כשהאור חדר דרך הבמה השקופה שעליה רקדה. כך יצרה צורות מופשטות ודינמיות של אור וצבע שנגעו בחלל הבמה. אמנים רבים העריצו את פולר וציירו או פיסלו אותה רוקדת. פולר גם תמכה באיזדורה דאנקן ועזרה לה בפרסום שמה ובמימון הופעותיה בווינה ובבודפשט ב־1902. יש לציין כי פולר עצמה העלתה עוד ב־1914 מופע בשם זיקוקין די נור, לאותה מוסיקה של סטרווינסקי, ואין ספק שמופע זה השפיע הן על דיאגילב והן על הפוטוריסטים. אך בניגוד לפולר, "בלט רוס" העלה בלט ללא רקדנים, שכלל רק תפאורה ותאורה.

זיקוקין די־נור של "בלט רוס" עלה ב־12 באפריל 1917, בתיאטרון קונסטנצי (Constanzi) ברומא. על התזמורת ניצח ארנסט אנסרמה



(Ansermet) ואת התפאורה עיצב באלה. הכוריאוגרפיה נבעה מעיצוב הבמה והתאורה, מפני שהתנועה על הבמה נוצרה באמצעות שינויי תאורה. גראפולה טוענת שהתאורה תוכננה על ידי דיאגילב, אבל לדעתי המתכנן היה באלה, שעבד בשיתוף פעולה עם דיאגילב. באלה יישם את הרעיונות שלו-עצמו ושל דיאגילב ותיכנן את התפאורה כדי שתשרת את התאורה. התפאורה היתה הגדלה תלת-ממדית של ציורים של באלה, שמהם נשאר גם שרטוטי עבודה. המבנים הגיאומטריים היו עשויים עץ, חלקם מלוחות דיקט מכוסים ב בד צבעוני וחלקם ממסגרות עץ מצופות בד צבעוני שקוף, ובתוכם גופי תאורה שהאירו דרך הבד. כל אלה עמדו על רקע מסך שחור והוארו בתאורה צבעונית מתחלפת, שהאירה גם על התקרה ועל הקהל. לפעמים התאורה כבתה, נותר רק האור הפנימי של הגופים והם נראו מרחפים בחלל.

באלה התקין את לוח התאורה בתא הלחשן ומשם פיקח בעצמו על השינויים. על פי רשימותיו הוא תיכנן 49 תמונות, אך מכיוון שהיו תמונות שחזרו על עצמן, היו למעלה מ-50 פקודות של חילופי תאורה (cues). כל הבלט כולו נמשך כחמש דקות, כך שבכל דקה היו למעלה מעשרה חילופי תאורה (!). בניגוד לתפקיד המסורתי של האור – מאיר, מדגיש צורה או יוצר אווירה – כאן הוא הפך לשחקן אקטיבי וגם לחלק מהתפאורה. בשל האופי שבה קולטת העין האנושית תנועה ובגלל אפקט האפטר-אימז', ההחלפה המהירה של התאורה הפכה את התפאורה לדינמית ומחליפה צורה וצבע ללא הרף.

דיאגילב יצר קשר גם עם הפוטוריסט פורטונטו דפרו (Depero), שהוזמן לעצב את הגרסה המקוצרת של *שירת הזמיר (Le chant du rossignol)*, בלט לפי מוסיקה של סטרווינסקי – שבסופו של דבר לא בוצע בגרסה זו. דפרו תיכנן תלבושות ומסכות העשויות מצורות גיאומטריות נוקשות, המסוות את הגוף והפנים, כדי לבלט את המרכיב האנושי בהופעת הרקדנים ולא לאלץ אותם לנוע בתנועות מכניות. גם התפאורה התבססה על צורות דומות וכללה גינה של צמחים עשויים מצורות גיאומטריות וצבעים בוהקים, כפי שניתן לראות בשחזור. ביטול המרכיב האנושי והפיכת הדמות למכנית נבעו מהתפישה שגרסה כי השחקן האנושי מביא אתו "מטען" ולכן יש להחליף אותו במריונטות או במכונות במה. עוד ב-1810 כתב היינריך פון קלייסט (Von Kleist)

על תיאטרון המריונטות וציין את הערצתו לאי-המודעות של המריונטה, שאותה ראה כמעלה. בכתב העת *שערך, מסיכה (Mask)*, 1909, דרש קרייג שאת פני השחקן תחליף מסיכה ואפילו שילב שחקנים חיים ומריונטות. הפוטוריסטים אימצו רעיונות אלה וחלמו על מיכון הבמה והדמויות. מובן שמבחינה טכנית עדיין לא היה אפשר לבצע זאת, אבל במופעים הפוטוריסטיים, גם כאשר דמות גולמה על ידי שחקן אנושי, היה רצון לבטל את האנושיות שלה באמצעות תנועה מכנית ותלבושות מכניות. גישה זו גם מאפשרת לשלב בין הדמויות לבין התפאורה.

הרעיונות הפוטוריסטיים חדרו לפריס והשפיעו על מופע אוונגרדי נוסף של "בלט רוס" – פאראד (*Parade*). פאראד נתפש בדרך כלל כמופע האוונגרדי הראשון של "בלט רוס", אבל למעשה, כפי שהראיתי כאן, הוא סגר תקופה של ניסיונות בימתיים חדשניים מאוד בהשראה פוטוריסטית. זהו בלט של מערכה אחת על פי סצנריו של ז'אן קוקטו (Cocteau), מוסיקה של אריק סאטי (Satie), אחד המלחינים האוונגרדיים שפעלו בפריס באותה תקופה, וכוריאוגרפיה של ליאונד מאסין, שגם רקד. מעצב התפאורה והתלבושות היה פבלו פיקאסו ועל התזמורת ניצח אנסרמה. הבכורה היתה באמצע מלחמת העולם, ב-18 במאי 1917, בתיאטרון שאטלה (Théâtre de Châtelet) בפריס, כחודש לאחר *זיקוקין דינור*. המשורר גיום אפולינר כתב בתוכניה שהמופע פאראד הוא סוג של "סוריאליזם", וכך טבע את המושג סוריאליזם כמה שנים לפני המניפסט של מייסד הסוריאליזם, אנדרה ברטון.

משמעות המלה "פאראד" היא תהלוכה. הכוונה, בין היתר, לתהלוכה שמארגן קרקס עם כניסתו לעיר, כדי להציג את האמנים הבולטים ולפתות את הצופים. ואכן, הרעיון של קוקטו היה להציג שלוש קבוצות של אמני קרקס ומנהלים, המנסים למשוך את תשומת לבו של הקהל ולהכניס אותו למופע. קוקטו הגה את הרעיון למופע עוד ב-1909, העונה הראשונה של "בלט רוס" בפריס, ועמד בקשר הדוק עם דיאגילב. ב-1914 הוא ניסה לעניין את דיאגילב ואת סטרווינסקי במופע שהתכוון לכנות בשם *זייד*, שהיה צריך לכלול אקרובטים, ליצנים וקרקס. קוקטו חשב לעצב את המופע בעצמו, בסגנון הציורים הקוביסטיים של אלבר גלז (Gleizes), אבל דיאגילב וסטרווינסקי דחו את הצעתו. קוקטו לא ויתר, וכשראה כי דיאגילב מתקרב יותר ויותר לרעיונות אוונגרדיים,

לא התייאש והמשיך לפתח את הרעיון. ב-1915 ביקש מסאטי שיכתוב מוסיקה למופע. הרעיון מצא חן בעיני סאטי ובמשך שנת 1916 הם עבדו יחד וגם קיבלו את הסכמתו של דיאגילב.

באותה שנה פיקאסו צייר את דיוקנו של קוקטו. שניהם התקרבו מאוד וקוקטו סיפר לו על הרעיון למופע והציע לו להיות מעצב התלבושות והתפאורה. ייתכן כי בזמנים רגילים פיקאסו לא היה מתפתה ליצור סתם "דקורציה", אבל באותן שנים, בגלל המלחמה, פריס היתה עיר מדכאת, שוממת ומשעממת, רוב חבריו עזבו אותה והוא הרגיש מבודד. ביקורו של דיאגילב בסטודיו שלו ב-1916 שיכנע אותו סופית לקבל את ההצעה. החלטה זו פתחה בפני פיקאסו תחום שלם של יצירה – עיצוב במה – שבו עסק גם בהמשך, יחד עם "בלט רוס", וגם המשיך לשתף פעולה עם סאטי. תרומתו של פיקאסו למופע לא הסתכמה בעיצוב התפאורה והתלבושות. תוך כדי העבודה על הבלט הוא הציע רעיונות רבים שכללו גם שינויים במחזה. סאטי מאוד התלהב מרעיונותיו, אבל חשש לפתח אותם מאחורי גבו של קוקטו. כשקוקטו שמע את הרעיונות של פיקאסו גם הוא התלהב ושניהם עבדו בשיתוף פעולה.

ציור המסך של פאראד מזכיר את ציורי הקרקס של פיקאסו, ובמיוחד את אלה שבסוף התקופה הוורודה. בציור מתוארת חבורה של שני ארלקינים, מלח, לוחם שוורים עם גיטרה, שתי נשים ומשרת שחור, המביטים אל סוס ועליו פיה. הפיה היא כנראה הרקדנית אולגה קוקלובה (Koklova), שפיקאסו התאהב בה ואחר כך נשא אותה לאשה. ברבות הימים היא הפכה לאשתו השנואה והפרתה את יצירתו בדימויים שליליים של אשה צועקת ומאימת.

לעומת המסך, שצויר בסגנון פרה-קוביסטי, התפאורה היתה קוביסטית. התלבושות היו בעלות סגנון מעורב – האקרובטים היו בבגדי גוף מצויירים; הנערה האמריקנית היתה לבושה בחצאית וז'קט בסגנון בגדי מלחים והאקרובט הסיני לבש בגדים בסגנון סיני מסורתי, כולל הצמה (המלאכותית). לעומת זאת, ראשו של הסוס נראה כקונסטרוקציה קוביסטית עם השפעה של פיסול פרימיטיבי. הסגנונות השונים יצרו הבחנה ברורה בין הקבוצות, כפי שאפשר לראות בשחזור הבלט. בהשפעת הרעיונות הפוטוריסטיים שחדרו לצרפת, פיקאסו ביטל את האנושיות של כמה מהרקדנים, למשל

Van Norman Baer, Nancy, *The Art of Enchantment, Diaghilev's Ballets Russes 1909–1929*, San Francisco Museum: Universe Book, 1988.

ד"ר רות מרקוס מתמחה בתחומים שונים של אמנות מודרנית וחלוצה בחקר ובלמוד של נושאים בתחום אמנות נשים ומגדר באמנות המודרנית והעכשווית. גישתה המחקרית רבת-תחומית. סיימה תואר ראשון בתולדות התיאטרון באוניברסיטת תל-אביב ועסקה בעיצוב במה ותאורה. בעלת תואר שני ותואר שלישי בתולדות האמנות. בשנים 1985-2000 לימדה בחוג לתיאטרון מבוא כללי לתולדות האמנות ומבוא לתולדות האדריכלות והעיצוב, והחל מ-1987 ועד יציאתה לגמלאות לפני כשנה לימדה בחוג לתולדות האמנות באוניברסיטת תל-אביב. בין היתר לימדה גם בסמינר תלפיות, בקמרה אובסקורה – שם גם ריכזה את הלימודים העיוניים, בבית הספר הגבוה לציור, בבצלאל ובמכללה האקדמית של תל-אביב. השתתפה בהקמת התוכנית הרבת-תחומית באמנויות, יחד עם פרופ' גילה בלס, והיתה יועצת התוכנית ומרצה בשנים 1991-1998. כן השתתפה בהקמת התוכנית ללימודי נשים ומגדר באוניברסיטת תל-אביב, יחד עם פרופ' חנה נוה ואחרות, והיתה חברה בוועדת ההוראה הראשונה של התוכנית בשנים 2000-2003. מחברת הספר *פיסול בקו ובחלל*, סדרת קו אדום אמנות, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2003. ערכה והשתתפה בכתיבת הספר: *נשים יוצרות בישראל 1970-1920*, סדרת מגדרים, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2008. כרגע עובדת על הספר *מגדר ומיניות בפסלי ג'אקומטי*.

ופרקטיקה במניפסטים הפוטוריסטיים", *מותר* 6, אוניברסיטת תל-אביב, 1998, עמ' 57-64. מרקוס, ר., פיסול בקו ובחלל, תל-אביב: קו אדום אמנות, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2003. ראו גם: <http://www.ruthmarkus.com>. Apollonio, U., (ed.), *Futurist Manifestos*, London: Thames and Hudson, 1973; 28. Compton, S. P. "Malevich's Suprematism — The Higher Intuition", *Burlington Magazine*, 118/2, (August 1976). Cooper, D., *Picasso Theatre*, New York: Harry N. Abrams Inc., 1967. Hulten, P., *Futurismo & Futurismi* (Exh. Cat. Palazzo Grassi, Venice) Milan: Bompiani, 1986. Kirby, E. T. (ed.) *Total Theatre*, New York: Dutton 7 Co., 1969. Kirby, M., *Futurist Performances*, New York: Dutton, 1971. Lista, G., *La Scène Futuriste*, Paris: Edition du CNRS, 1989. Markus, R., "Futurist Scenography: From Revolutionary Theory to Established Practice", *Assaph, Studies in the Theatre* 15, Tel Aviv University, 2000. (153–163). Markus, R., "Light and Dynamism in Futurist Art and Scenography", *Scenography International*, no 5, "Tradition and innovation" (2002). 2nd version published in *Assaph, Studies in Art History*, 9, Tel Aviv University, 2005. See also: <http://www.ruthmarkus.com>. Rudnitsky, K., *Russian and Soviet Theatre 1905–1932*, New York: Harry N. Abrams Inc., 1988. Spencer, Ch., with Philip Dyer and Martin Battersby, *The World of Diaghilev*, Chicago: Henry Regnery Co., 1974. Tarkka, M., "Reconstructing Victory over the Sun", Malevich, London: *Art and Design*, Academy Edition, St Martin Press, 1989. Tisdall C., & A., Bozzolla, *Futurism*, London: Thames and Hudson, 1985.

שני המנהלים, הצרפתי והאמריקני, והסווא את גופם בעזרת קונסטרוקציות קוביסטיות עשויות קרטון. תלבושות אלה הושפעו מהציורים ומהקונסטרוקציות (אסמבלאז'ים) שהחל ליצור ב-1912, בשלב המעבר לקוביזם הסינתטי. לדעתי, עיצוב התלבושות של שני המנהלים השפיע גם על התפתחות הציור שלו בהמשך, כפי שאפשר לראות, למשל, בסגנון הציור *שלושה מוסיקאים* מ-1921.

לא היה שום דבר מהפכני בתוכן המופע, מפני שנושא הקרקס הופיע אצל אמנים רבים זה עשרות שנים. אבל בפאראד השתתפו גם אמני קרקס אמיתיים, והיה שימוש בקולות רעש, כגון מכונת כתיבה, צופר ערפל ורעשים אחרים – גם אלה בהשפעת המופע הפוטוריסטי. הרעיונות של קוקטו ופיקאסו, המוסיקה של סאטי והעיצוב של פיקאסו והשילוב של כל המרכיבים הקוליים והחזותיים של המופע – הם שהעניקו לו את אופיו האוונגרדי. יש לציין שהסקנדלים שליוו את המופע נמשכו גם מחוץ לבמה, ממש ברוח הסקנדלים הפוטוריסטיים. סאטי, שכעס על אחד המבקרים, שלח לו גלויה ובה כתב "Monsieur et cher ami — vous êtes un cul, un cul sans musique", "אדוני היקר אתה שווה לתחת, תחת בלי מוסיקה". המבקר תבע אותו למשפט. במשפט נעצר קוקטו והוכה על ידי השוטרים, אחרי שחזר וצעק "תחת" שוב ושוב. סאטי הפסיד במשפט וישב לבסוף שמונה ימים בבית הסוהר.

לסיכום, הקשר עם הפוטוריסטים שינה את התפישה של דיאגילב ואת אופי המופעים הבאים של "בלט רוס". אם בבלט המסורתי הצד החזותי היה בעיקרו דקורטיבי ושירת את הרקדנים, אצל הפוטוריסטים עיצוב הבמה היה בעל חשיבות דומה לזו של הרקדנים, ולעתים הריקוד והכוריאוגרפיה שירתו את עיצוב הבמה. בהמשך דיאגילב מיתן את האקספרימנטים על הבמה והגיע לאיזון בין הרקדנים לבין הצד החזותי, אבל תקופת ההתנסות שעבר עם הפוטוריסטים ועם פיקאסו קבעה את המשך דרכו של "בלט רוס" והובילה להתנתקות הסופית שלו מהבלט המסורתי הרוסי של המאה ה-19.

#### לקריאה נוספת:

גראפולה, ל., *בלט רוס של דיאגילב*, רמת-השרון: הוצאת אסיה, 2012. מרקוס, ר., "מדימוי למילה – תיאוריה

# הצייר ניקולאי רוריק (Roerich) ועיצוב הבמה והתלבושות להופעה המקורית של פולחן האביב בפריס – 1913

צעירה הרוקדת עצמה למוות. הם מקריבים אותה כדי לרצות את אל האביב.

סטרווינסקי הודה כי רצה לחבר את הליברית יחד עם רוריק, כי מי אם לא הוא 'מכיר את סוד הרגש של אבותינו כלפי האדמה?' בגרסה אחרת נטען כי הרעיון המקורי היה של רוריק עצמו, שכבר כתב את הליברית קודם לכן, וסטרווינסקי הושפע מידידו הצייר. ביולי באותה שנה כבר התקדמו התוכניות וליצירה המיועדת הוענק השם *הקורבן הגדול* (*The Great Sacrifice*). ביולי 1911 הזמין רוריק את סטרווינסקי למושב אמני הפולקלור טלשקיניו (Talashkino), שלייד סמולנסקי. את המושבה ניהלה הנסיכה מריה טנישבה (Maria Tenisheva), פטרונית ידועה של האמנויות שתמכה בעיתון של דיאגילוב *עולם האמנות*, שרוריק היה חבר המערכת שלו.

למושב אמנים זו נחזור בהמשך, אבל כרגע נסתפק באמירה ששם ישבו שני האמנים יחדיו בניסיון להפיח חיים בעבר הקדמוני שרצו להקים לתחייה כמופע מחול. את יצירתם המשותפת תיארו כ"ילד שלנו".

לפני שנעבור לדון ברוריק, אתייחס בקצרה לתמונת הבמה בצילום מההופעה המשוחזרת של *פולחן האביב* משנת 1987, ולציוור העדין של מי שהיתה נוכחת בהופעה הראשונה, ולנטין גרוס-הוגו (Valentine Gross-Hugo), שהעלתה על הנייר את רשמיה. סדרת ציוריה של גרוס-הוגו היא מן העדויות הישירות המועטות שנשארו בידיו על ההופעה בת-החלוף והסנסציונית הראשונה.

בציור שלא יכולנו לפרסם, קולטת העין מיד את גושי האדם הצבעוניים, הקבוצות ההומוגניות המנוגדות של רקדנים על הבמה, היוצרות מעין דגם מופשט של צורות משתנות. כפי שהעיד על עצמו סטרווינסקי עוד ב-1913, מה שעיניין אותו ואת שותפיו ליצירה לא היה העלילה של הבלט, אלא עקרון הארגון שלו, שבא לידי

## רוני מירקין

דיאגילוב (Diaghilev) להחיות את *פולחן האביב* ב-1920, לאחר מלחמת העולם הראשונה, הסתבר שאיש לא זכר את הכוריאוגרפיה המהממת ופורצת הדרך של 1913. רק בשנות ה-1980 הצליחה להקת ג'ופרי בלט (Joffrey Ballet) לשחזר את הכוריאוגרפיה של ניז'ינסקי, לאחר מחקר מעמיק של מיליסנט הדסון (Millicent Hodson). (תמונה 1)

למוסיקה כמופע קונצרטני היתה, לעומת זאת, המשכיות רציפה מאז נוגנה לראשונה לפני הקהל המתפרע ב-1913. שני שמות נזכרים תמיד בהקשר ההיסטורי והאמנותי של *פולחן האביב*, סטרווינסקי המלחין וניז'ינסקי הכוריאוגרף. שמו של השותף השלישי, והלא פחות חשוב, אם לא החשוב יותר, בדרך כלל נעדר מהסיפור או מוזכר כבדרך אגב. הכוונה היא להוגה הבלט והמעצב שלו, ניקולאי רוריק (Nicholas Roerich).

חשוב לציין כי האמנים עצמם – מלחין, כוריאוגרף ומעצב – היו מודעים לאמצעי ההבעה הייחודיים שכל אחד מהם נקט בתהליך התנסותם המשותפת בהעברת המסר האחד של הרעיון העומד בבסיס הבלט. רק בזכות האינטראקציה האינטנסיבית ביניהם הצליחו להמחיש את רעיונותיהם החדשניים והמהפכניים על הבמה.

מראשיתו, *פולחן האביב* היה יצירה קולקטיבית, אשר דיאגילוב עצמו לא היה מעורב בהגייתה. אמנם דיווחיו של סטרווינסקי על לידת הרעיון מלאו סתירות לאורך השנים, אבל התמונה המצטיירת היא כדלקמן:

לקראת סיום כתיבת המוסיקה לציפור האש באביב 1910 היה לסטרווינסקי חזון. הוא מיהר לתארו בפני רוריק, אשר מאותו רגע נעשה שותפו ליצירה. המלחין ראה בדמיונו פולחן פגאני חגיגי: זקני השבט יושבים במעגל ומסתכלים בנערה

שנחנך תיאטרון שאנז אליזה (Theatre des Champs Elysées) בפריס, ב-2 באפריל 1913, איש לא צפה שकेבור יותר מחודש, ב-29 במאי 1913, ייהפך אולמו המפואר בסגנון האר-דקו החדשני לזירה שבה יתנהל הקרב על הלגיטימציה של המחול המודרני. קשה היה לצפות גם את השינוי החריף בין מופעי הבלט הקודמים שאת המוסיקה שלהם חיבר איגור סטרווינסקי (Stravinsky) – *ציפור האש* (*The Firebird*) ו*פטרושקה* (*Petrushka*) – למה שנשמע ונראה על הבמה באותו ערב, בהופעת הבכורה של *פולחן האביב*.

הקהל הפריסאי לא היה מוכן למה שהוגדר כ"פרימיטיביזם מכוער" או "טבח האביב" (*Massacre du Printemps*) אחרי הפנטזיה הלירית של הבלטים הקודמים, שנוצרו רק שנתיים קודם לכן. קשה היה לו לעכל את "הפרכוסים האפילפטיים" של הכוריאוגרפיה שיצר ואצלב ניז'ינסקי (Nijinsky) ואת 'הדיסוננסים הכואבים לאוזן' במוסיקה של סטרווינסקי. הקהל החל להתפרע כבר עם הצלילים הראשונים, עוד לפני שהמסך עלה. כאשר התגלתה הבמה והמחול נפתח ברקיעות הרגליים של הרקדנים, כבר אי אפשר היה לשמוע את המוסיקה.

מה שהוצג בפני הקהל היה מה שיוצרו ראו כיצירת אמנות טוטלית, ברוח "אחדות האמנויות" (*gesamtkunstwerk*) של היצירה הווגנרית: ספקטקל המשלב את כל האמנויות בתהליך של היתוך והשראה הדדית. זוהי התפישה המרכזית, האידיאולוגיה, שהנחתה את מכלול היוצרים של ה"בלט-רוס" (*Ballets Russes*) מלכתחילה. את השילוב הזה, ואת פעולתו המהפנטת על כל החושים, קשה היה לקהל שמילא את האולם באותה הופעה ראשונה לקלוט ולהעריך.

הסיפור של התקבלות הבלט ידוע. חמש הופעות נוספות בפריס, כמה הופעות בלונדון, והבלט כמופע בימתי נעלם עם עזיבתו של ניז'ינסקי את הלהקה עוד באותה שנה. כאשר ניסה סרגיי

ביטוי בשלושת המדיומים – המוסיקה, העיצוב והכריאוגרפיה. לא נרטיב ליניארי עיניין אותם, אלא המבנה הריטואלי של שורה של קטעים – מעין משחקים מופשטים הנותנים קדימות לקבוצה ולא לאינדיווידואל שבתוכה. יצירת שפה חדשה של צורה ותנועה גישרה על ההבדלים בין הז'אנרים השונים ופתחה אפשרות להעמקת היחסים ההדדיים בין האמנויות.

ראוי להזכיר בהקשר זה שהעיקרון הכריאוגרפי בבלט הקלאסי, שקדם למהפכת המודרניות, היה הדגשת הווירטואוזיות של הרקדנים הכוכבים בהופעות הסולו או בקטעי הדואט שלהם, בבידול מהקורדה בלט שהקיף אותם כחסגרת.

אבל כדי להבין כיצד מתקשרת התפישה הבימתית המיוחדת של פולחן האביב לנושא המרכזי שלה – העלאת העבר הקדם-נוצרי הפגאני של רוסיה, אל פולחני הפריון והקשר העמוק לאדמה ולאינטי הטבע, דרושה היכרות עם רוריק, שהיה הרוח החיה וההוגה הרעיוני והעיצובי של בלט זה.

מילדותו גילה רוריק הצעיר, בנו הבכור של עורך דין עשיר מסנט-פטרסבורג, נטייה רבה לאמנות ולמדעים כאחד. בשנות העשרה לחייו הוא אף השתתף בחפירות ארכיאולוגיות בקברים סלאביים פרה-היסטוריים. המסתורין של העבר הקדום לכד אותו כבר אז. היה לו צמא אדיר לידע בהיסטוריה, בארכיאולוגיה ובפילוסופיה, ובתקופת לימודיו באקדמיה רכש השכלה בטווח לימודים רב-תחומי. הוא למד גם ציור וב-1897 השתתף בתערוכה של תחרות הגמר וקיבל את התואר "אמן". לצד תחילת פעילותו כצייר, פרסם גם מאמרים העוסקים בשימור העבר ובקשר בין האמנות למדע.

בתערוכה העולמית בפריס ב-1900 הוצגה תמונה שלו בשם *מפגש זקני השבת* (תמונה 2). בשנה זו גם פגש את אשתו לעתיד, הלנה, שהיתה שותפה למחקריו ולמסעותיו במשך כל תקופת חייהם המשותפים. לשם העמקת היכרותו עם המורשת של אמנות העבר ועם החדשנות של האמנות המודרנית נסע למוזיאונים ולתערוכות ברחבי אירופה. כדי להשתכר לפרנסתו קיבל על עצמו משרה ב"חברה לעידוד האמנויות" בסנט-פטרסבורג, והמשיך לצייר.

לציור שיצר ב-1901 – *אלילי רוסיה הקדומה* (*Idols of Ancient Russia*) (תמונה 3) – יש חשיבות, כפי שנראה להלן, בהקשר של פולחן האביב. כך גם לציור *זקני השבת*, שצייר שנתיים קודם לכן. התמונות שצייר בין 1900 ל-1902 זכו להכרה מצד הקהל ומבקרי האמנות כאחד, ודיאגילב הנלהב הזמין אותו להשתתף בתערוכות "עולם האמנות" שארגן ולהצטרף לקבוצה. ציוריו הוצגו בתערוכות במוסקבה ב-1902 ובסנט-פטרסבורג ב-1903.

בין 1903 ל-1904 ביקרו ניקולאי והלנה רוריק ביותר מ-40 ערים רוסיות, באזור הבלטי ובפינלנד. שם התודעו לסיפורי עם, למנהגים עתיקים, ללבוש מסורתי ולאדריכלות – שהפכו לחומרי גלם לצורות ולתכנים באמנותו של רוריק. עם זאת, הוא פעל לקדם את החינוך לאמנות דרך החברה שבה עבד וקיבל על עצמו את ניהולה. בין 1906 ל-1914 השתתף רוריק בתערוכות ברחבי אירופה ותמונתו נקנו על ידי מוזיאונים, כולל הלובר. בשנים אלה גם החל לעבוד בתיאטרון.

המשיכה שלו להיסטוריה ולארכיאולוגיה הקדומה של העמים הסלאביים ורוסיה הולידה ציורים המתארים את תקופת האבן, את הסלאבים והוויקינגים העתיקים (תמונות 4+5). הוא התמחה במנהגים ובפולחנים של עמי-עבר אלה, והכיר את אמנותם מאוספים שחקר. ידע זה גם הביא להזמנתו לעבוד כמעצב בתיאטרון, תחילה במחזות ימי ביניים ואחר כך אצל דיאגילב בהפקות שעסקו בנושאים מהעבר של רוסיה, כמו האופרה *הנסיך איגור* (*Prince Igor*), שם עיצב את התפאורה ואת התלבושות *למחולות הפולוביים* (*Polovtsian Dances*) ב-1909, כפי שנראה להלן. המשיכה לעבר הקדום לגביו לא היתה אקדמית בלבד. הוא חיפש אחר שורשי התרבות והיצירה האנושית בממד הלאומי והאישי, מתוך מחשבה על ההווה והעתיד. באותן שנים, יחד עם אשתו, נמשך למיסטיקה ולתיאוסופיה בהשפעת מדאם בלבצקי (*Madame Blavatsky*).

שני ציוריו מ-1905 ומ-1907 מעבירים אווירה של פולחנים עתיקים ועוצמה של קדושה קמאית. יש לשים לב לעורות הדובים והאיילים שלובשים הגברים מבצעי הפולחן, ולאדמה עם הסלעים המצוירים, המציינת מקום פולחן מקודש (תמונות 6+7). חיפושיו אחר סלעים ואבנים של אתרי פולחן קדושים לא פסקו כל חייו, כפי שנראה בצילום ממסעו במונגוליה בשנות ה-1930 (תמונה 8).

קצרה היריעה במסגרת מאמר זה לתיאור מסכת חייו חובקת העולם ורבת הפעלים של ניקולאי רוריק. אביא רק כמה נקודות ציון. בשנות מלחמת העולם הראשונה והמהפכה הבולשביקית שהה רוריק עם משפחתו בפינלנד, כנראה מטעמי בריאות. משם עבר ב-1919 ללונדון דרך שטוקהולם וקופנהגן, שם הציג את עבודותיו בתערוכות. ב-1920 נסע לארצות הברית, לשם הוזמן על ידי ה-*Chicago Art Institute* כדי להציג בתערוכות ברחבי המדינה. התערוכה הראשונה היתה בניו-יורק. הוא אמנם נסע למערב, ופעל רבות לקירוב לבבות באמצעות האמנות, אבל לבו היה במזרח. הוא ורעייתו נמשכו להודו, לדתות המזרח ולפילוסופיה הבודהיסטית. ב-1923, השנה שבה

נפתח מוזיאון רוריק בניו-יורק, יצאה המשפחה למסעותיה במזרח אסיה. עם הגעתם להודו סיירו לאורך 3,000 קילומטר בעריה העתיקות ובמקדשי הרבים. אחרי חודש הגיעו למרגלות ההימלאיה. גבהי הרים אלה היו מטרתם האמיתית של בני הזוג רוריק, במסעם בחיפוש אחר העיר המסתורית שמבלה (*Shambalah*) וכתבים בודהיסטיים עתיקים. לאורך כל מסעם המפרך בפסגות ההימלאיה, שאת שביליהן מיפו בני הזוג לראשונה, לא פסק רוריק לצייר (תמונה 9). הוא שילב מחקר מדעי עם אמנות, תוך שהוא אוסף צמחים לא ידועים ומינרלים נדירים, מתעד מונומנטים ארכיאולוגיים עלומים, מגלה כתבי יד עתיקים וחושף מנהגים ומסורות נסתרות. משם, דרך הרמה הטיבטית, הגיעה המשלחת להרי אלטאי (*Altai*) ולמונגוליה. אזורים אלה לא נחקרו עד אז ומשלחתם חדרה לשם כפורצת דרך. במשך שלוש שנים גמאו בני המשפחה, כולל שני הבנים, במסעם המפרך, כ-5,000 קילומטרים. בשבילים היה זה מסע צלינות קסום ורוחני יותר מאשר מסע פיס, בחיפוש אחר חוכמה עולמית עתיקת יומין והיטהרות הנפש. הם ביקשו לשאת מסר לאנושות, בשאיפה לסינתזה בין הדתות ולשלום בין העמים. בדרכם חזרה להודו עברו במדבר גובי (*Gobi*) ובמדבר טקלמקן (*Taklamakan*).

ב-1928 ירדה המשפחה מפסגות ההימלאיה והתיישבה למרגלות ההרים בעמק קולו (*Kullu*), שם הקימה מרכז לחקר ההימלאיה ולהפצת משנתה לשלום עולמי. זה היה בסיס מגוריו של רוריק עד יום מותו, ומשם יצא למסעות נוספים במנצ'וריה ובמונגוליה, וגם ביקר בארה"ב ובאירופה מדי פעם. הוא יזם אמנה בינלאומית לשימור והגנה על מוסדות תרבות ואתרים היסטוריים בזמן מלחמה. פעמיים היה מועמד לפרס נובל. בזמן מלחמת העולם השנייה שהה רוריק בביתו בהודו ומשם תמך בצלב האדום. הוא צייר למעלה מ-7,000 תמונות הפזרות באוספים שונים ברחבי העולם, בנוסף לציורי קיר ופסיפסים שבהם קישט כנסיות, וכתב ספרים ומאמרים רבים. בדצמבר 1947 מת במעונו בהודו, גופו נשרף ואבן גדולה מסלעי פסגות ההימלאיה נקבעה במקום אל מול הנוף הנשגב שכה אהב.

תיאור קצר זה של מהלך חייו של רוריק ממקם את תקופת עבודתו על פולחן האביב כפרק מוקדם בדרך עקבית של יוצר והוגה, המחפש בכלי ידע רב-תחומיים של מחקר היסטורי, ארכיאולוגי, גיאוגרפי, אתנולוגי, אתרופולוגי, אתנוגרפי ופילוסופי את שורשי הקיום האנושי בממד העבר, החרד לעתיד האנושות. שורשים אלה, הקיימים במקום כלשהו, פיסו או נפשו, מחברים את האדם לטבע ולכוחות קוסמיים שהתרבות הרחיקה אותו מהם. היצירה האמנותית והמסע אל מחוזות שבהם האמין שקשר כזה עדיין קיים, היו משולבים בעיניו באותו חיפוש.

מכאן חזרה לתקופת יצירתו המוקדמת. באותה תקופה לא רק הוא, אלא מיטב היוצרים המודרניים, במערב כמו ברוסיה, חשו שמסורת האמנות המערבית כבר אינה מתאימה לצורכי השעה וחיפשו מקור חי ליצירתם בעבר הפרימיטיבי ובתרבות העממית. זוהי גם תקופת פעילותו האינטנסיבית של רוריק כמעצב בתיאטרון ושיתוף הפעולה שלו עם דיאגילב ועם צוות היוצרים של הבלט רוס.

את הדיון בעבודתם המשותפת אחלק לשני חלקים: עיצוב הבמה ועיצוב התלבושות.

העבודה הראשונה שבה עיצב רוריק את הבמה והתלבושות להפקה של דיאגילב היתה האופרה הנסיך איגור מאת אלכסנדר בורודין (Borodin), עם כוריאוגרפיה של מיכאיל פוקין (Fokine), שעלתה ב־1909. במיוחד ידועים עיצוביו למסך האחורי של האופרה (תמונה 10) ולמחולות הפולובצ'יים, שם עיצב את התפאורה והתלבושות.

פוקין, כמו סטרווינסקי וניז'ינסקי אחריו, חיפש מחולות רוסיים עממיים קדומים אותנטיים, בדומה לחיפושיו האמנותיים של רוריק. אמנם ברור שמה שנראה על הבמה לא היה שחזור של מחול ברברי פולובצי אמיתי, אלא יצירה כוריאוגרפית עצמאית, שהתבססה על מחקר. אך יחד עם חזונו של רוריק ומחקריו ההיסטוריים והאתנוגרפיים, הצליחו השניים ליצור דימוי של השבט הטטארי הנומאדי עתיק היומין. כך אנו מתקרבים לפולחן האביב.

כפי שנאמר לעיל, בתקופה שבה עלה הרעיון לבלט ורוריק החל לעבוד עליו ועסק בכתיבת הליברית, עוד לפני תחילת שיתוף הפעולה עם סטרווינסקי, הוא כינה את הבלט הקורבן הגדול. שריד של שם זה נשאר ככותרת המערכה השנייה של היצירה המוגמרת (תמונות 11+12). בתמונה המוקדמת יותר, מ־1910, רואים רק גבעה חשופה והתרחשות מוזרה בעננים ממעל. בשמים נראים סהר הירח ומעט כוכבים בעוד השחר מפציע באופק. בתמונה השנייה, מ־1912, הגבעה מעוצבת על ידי מעגלי אבנים ובראשה יושבים זקני השבט לפני שרידי מדורה בוערת. השמים רגועים יותר, אך נוכחותם מורגשת. בשתי התמונות קיים קשר חזק בין האדמה והשמים.

בסקיצות למסך האחורי של המערכה הראשונה של פולחן האביב מ־1912 (תמונות 13+14) כבר רואים איך מתחיל להתגבש הרעיון של אתר פולחני. הצייר ממקד רעיון זה באמצעות אובייקט בעל עוצמה אנרגטית שאמאנית. הנוף הוא אגם הררי מוקף גבעות מיוערות, ועץ מקשר בין שמים וארץ כפי שעמוד טוטם פגאני אמור לעשות. אבל עוד ב־1912 שינה רוריק את התפישה שלו ובמרכז האתר הפולחני הוא

הציב אבן גדולה, סלע, שגם לו אמורות להיות התכונות של אנרגיה מרוכזת – "אבן מוקדשת" (תמונה 15).

מסעה של משפחת רוריק למונגוליה בניסיון למצוא את אתר נפילת המטאוריט הענק שכונה "אבן צ'ינמנטי" (Chinamanti Stone) החל רק ב־1923, במסגרת מה שכונה "פרויקט שמבלה" (Shambhala Project). זה היה מסע בחיפוש אחר המיקום הארצי של הממלכה המיתית הנסתר, שהיתה מטרת החיפוש הרוחני של הזוג לאורך השנים. עם זאת, ברור שלסלע שבמרכז תמונת הבמה הסופית של פולחן האביב מ־1913 (תמונה 16) יש קשר ישיר לאותה איכות טליסמנית-מגנטית המיוחסת לאבן צ'ינמנטי. כפי שהזכרתי קודם, כבר מ־1909 לערך היו רוריק ואשתו עסוקים בתורות אזוריות הקשורות לאנרגיה קוסמית ולאפשרות לתקשר עמה.

אם כן, רוריק הביא לבלט פולחן האביב ייצוג חזותי של תמצית האמירה הרעיונית של הבלט כולו – שגם סטרווינסקי וניז'ינסקי היו שותפים לה – היכולת לגעת בטבור הקמאי של החיים והקיום עלי אדמות על ידי התכוונות נכונה, או, במונחים אנתרופולוגיים, פעילות פולחנית.

ברצותו לתאר גם זמנים קדומים פרה-היסטוריים וגם את ימי האביב הראשונים, רוריק פנה לצורות הטהורות ביותר של הטבע. התמונה של המערכה הראשונה של המחול, הנקראת "הערצת האדמה", מצוירת בפשטות עד כדי הפשטה: הר מעוגל, סלע גדול, עצים מועטים, גבעות קטנות ופינה של אגם המקיפים אותו. הצבעים המונחים בתנועות מחול גדולות מחזקים את הדימוי העל-זמני של תמונת הבמה. פשטות והפשטה זו ניכרות ברשמיה של ולנטין גרוס-הוגו (Valentine Gross-Hugo) מההופעה המקורית, שבה עיצוב המחול השתלב בעיצוב הבמה.

לא עלה בידי למצוא ציור של המסך האחורי למערכה השנייה של הבלט – 'הקורבן', המתרחשת בלילה. עם זאת, קיים תיאור מילולי שלו – 'פסגה של הר קדוש עם סלעים קסומים'. הציור שאמאנים בעורות איילים (תמונה 17) מתואר לפעמים כמסך של המערכה השנייה. ואמנם, בסרט השחזור של מיליסנט הדסון מופיעים במערכה זו זקני השבט עטופים בעורות איילים. נראה לי כי מה ששיחזרה הדסון כמסך למערכה השנייה הוא פרשנות שלה, הכוללת עירוב של גרסאות מאוחרות יותר של רוריק לתפאורה המקורית (תמונות 18+19).

### תלבושות

התלבושות המרהיבות שרוריק עיצב לראשונה בשביל הבלט של דיאגילב היו מיועדות למחולות

הפולובצ'יים מתוך הנסיך איגור של בורודין, עם הכוריאוגרפיה של פוקין, מ־1909. לשמחתנו, תלבושות יכולות להשתמר טוב יותר מתפאורה, ואכן, רבות מן התלבושות המקוריות שעוצבו בשביל "בלט רוס" עדיין קיימות ומפוזרות במוזיאונים שונים. אבל, כמובן, דווקא התלבושות מן הבלטים שזכו להצלחה הגדולה ביותר נשחקו מרוב שימוש, ורק שרידים מהן נשארו, חלקן עם תיקונים רבים שנעשו במשך השנים.

מן המחולות הפולובצ'יים שרדו כמה פריטים הנותנים מושג על החידושים של רוריק בגישה ללבוש בבלט, בשיתוף עם הכוריאוגרף, ועל הצבעוניות המהממת של הבגדים העממיים שבהם נעשה שימוש, שהשאירה רושם חזק בקהל הצופים הפריסאי. בתלבושות רבות נכללו בדים שנבחרו על ידי דיאגילב ורוריק מתוך סחורה שהובאה לשוקי סנט פטרבורג על ידי השבטים הנוודים של דרום רוסיה. חגורות ורצועות בד, כמו בבגד הלוחם (תמונה 20), נתפרו ממשי מיוחד האופייני לאסיה התיכונה. בדים אלה נתנו לתלבושות אופי אותנטי ויצרו שילובי צבעים, דגמים וטקסטורות מיוחדים במינם.

כך ניתנה לרוריק הזדמנות לשחזר את חזונו על רוסיה העתיקה והפראית. צריך לשים לב גם לגזרות הפשוטות של הלבוש המסורתי, המאפשרות לגוף חופש תנועה שונה לחלוטין מזה של תחביר התנועה האופייני לבלט הקלאסי. ראוי לציין במלה את ההשפעה של איזדורה דנקן (Isadora Duncan) על פוקין באותן שנים. דנקן הופיעה ורקדה אז בסנט פטרבורג, והביאה לשם את בשורת הפשטות וחופש התנועה במחול.

כדי להבין את עיצוב התלבושות הייחודי והמהפכני לפולחן האביב צריך לחזור שנית למושבת האמנים בטלשקינו, בהנהלתה של הנסיכה מריה טנישבה. בנוסף למקורות כתובים ומצוירים שמהם למד רוריק על הלבוש הפגאני הרוסי הקדום, הוא עשה שימוש באוסף התלבושות העממיות העצום, התכשיטים והאביזרים שהיו במקום כדי ללמוד ולשאוב השראה לעיצוב תלבושות הבלט.

טלשקינו היתה האחוזה המשפחתית של הנסיכה, אשתו של תעשיין עשיר, פטרונית האמנויות ואספנית, שייסדה בה ב־1893 מושבת אמנים בהשראת תנועת ה־Arts and Crafts האנגלית. הנסיכה טנישבה גם היתה גם בין המייסדים של כתב העת עולם האמנות. בדומה לתנועה האנגלית, היו בטלשקינו סדנאות מלאכה שבהן ניסו האמנים להחיות את עבודת היד במסורת העממית, כדי לעצב רהיטים וחפצי אמנות עכשוויים. באחוזה התקבצו אמנים מכל התחומים, וביניהם המוסיקאים והציירים החשובים של התקופה, וגם אינטלקטואלים, ונוצרה שם קהילה שאיפשרה תחלופה של רעיונות, למידה

- Pasler, Jann, ed., *Confronting Stravinsky: Man, Musician, and Modernist*, Berkeley: University of California Press, 1986, 53–81.
- Karlinsky, Simon, "Stravinsky and Russian Pre-Literate Theatre", *19th-Century Music*, Vol. 6, No.3 (Spring 1983), 232–240. JSTOR, 29.4.2013
- Archer, Kenneth, "Nicholas Roerich and His Theatrical Designs: A Research Survey", *Dance Research Journal*, Vol. 18, No. 2, (Winter 1986–1987), 3–6. JSTOR, 14.4.2013.
- Hodson, Millicent, "Nijinsky's Choreographic Method: Visual Sources from Roerich for Le Sacre du Printemps", *Dance Research Journal*, Vol. 18, No. 2 (Winter 1986–1987), 7–15. JSTOR, 3.2.2012
- Hodson, Millicent, "Ritual Design in the New Dance: Nijinsky's Choreographic Method", *Dance Research*, Vol. 4, No. 1 (Spring 1986), 63–77. JSTOR, 11.8.2013
- Crisp, Clement, "Marie Rambert and Nijinsky's 'Le Sacre du Printemps'", *Dance Research*, Vol. 19, No. 1, (Summer 2001), 3–10. JSTOR, 11.8.2013
- Prichard, Jane ed., *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909–1929*, London: V&A Publishing, 2010.
- Jay, Mike, 'The Rites of Roerich' <http://mikejay.net/articles/the-rites-of-roerich/> "Nicholas Roerich (1874–1947)", <http://www.agniart.ru/russ-howfile.fcgi?folderid+12250&filename+roerich/nichl.roe>
- Mayer Hoogen, Marilyn, "Igor Stravinsky, Nikolai Roerich, and the Healing Power of Paganism. The Rite of Spring as Ecstatic Ritual of Renewal for the Twentieth Century", PhD dissertation, University of Washington, 1997. UMI, Ann Arbor.
- Lansbury, Edgar, *The Art of Nicholas Roerich*. Curator, Nicholas Roerich Museum, New York
- Izvara in Nicholas Roerich's Life and Creativity, Nicholas Roerich Estate Museum, Izvara. [mailto:isvara\\_museum@mail.ru](mailto:isvara_museum@mail.ru)
- צריך לשים לב לדגמים הדקורטיביים על הבגדים, שהתבססו על צורות סימבוליות מסורתיות, אבל גם פעלו בתואם עם הצורות הגיאומטריות של הכוריאוגרפיה (תמונות 31+32).
- מילינסקי הדסון הצביעה על אפשרות שמוטיב הסולם עם הגלגל בראשו על הבגד של אחד הגברים מסמל את המנהג שבו הציתו זרדים בוערים במבנה של גלגלים על סולמות, פולחן שסימל את חזרתה של השמש עם בוא האביב (תמונה 29). בעבודת שחזור המחול שלה הסתמכה הדסון על דגמים דקורטיביים מהלבוש כדי להסיק מהם על הכוריאוגרפיה. היא טוענת שבתרבויות עתיקות שונות קיים קשר בין דגמים מסורתיים על עמודי טוטם, חפצים, שטיחים ובדים ובין מסורות פולחניות – אותו סימבוליזם חזותי עובר בכל המדיומים.
- ידועה העובדה שניז'ינסקי התעכב ביצירת המחול עד שקיבל את הסיקציות של התלבושות מרור'ך. דגמי הרצפה המעגליים והמרובעים של האנסמבל הכוריאוגרפי מקורם במסורת המחול הפולחני השמאני, ואפשר לראות אותם גם בבגדים. לדברי הדסון, רור'ך הוא שהעביר לניז'ינסקי ידע זה.
- שני היוצרים האמינו שבין הדגמים אין רק קשר צורני, אלא גם קשר אנרגטי. הצורות הסימבוליות טעונות באנרגיה של מקור הצורה. העיגול, למשל, מרכז את אנרגיית השמש. שלושת יוצרי *פולחן האביב* הבינו שמערכת הקשרים הצורניים המשותפת שלהם יוצרת את הדופק, הריתמוס והעוצמה של פעמי האביב המתקרב.
- הבגדים במערכה השנייה פשוטים יותר מאלה של המערכה הראשונה. הנשים והגברים לבושים בשמלה לבנה עם רקמה, והבתולה הנבחרת אינה יוצאת דופן. מרכזיותה באה לידי ביטוי רק בכוריאוגרפיה (תמונות 30+31+32). את התחושה האפילה והמאיימת יוצרים עורות בעלי החיים שעוטים הגברים על גופם, המטשטשים את הגבול בין האנושי והחייתי (תמונות 34+35). היטיבה להעביר את תחושת הפאניקה של הקורבן במחול המוות ולנטין גרוס-הוגו, ברישומיה הישירים מן ההופעה המקורית בפריס במאי 1913. לאחר צפייה בפרשנויות רבות של *פולחן האביב* לאורך עשרות השנים של ביצועו, אפשר לסכם ולומר כי את ההתפעמות הראשונית הקמאית שיצר השילוב בין המוסיקה, הכוריאוגרפיה והעיצוב המקוריים לא הצליח לשחזר איש מן הפרשנים המאוחרים יותר.

### ביבליוגרפיה נבחרת

גראפולה, לין, *בלט רוס של דיאגילב*, מאנגלית: ניב סבריאגו, רמת השרון: אסיה, 2012.

Pasler, Jann, "Music and Spectacle in Petrushka and The Rite of Spring", in

ועבודה באווירה חברית. הקשר של הנסיכה עם דיאגילב איפשר לאמנים שהשתייכו לחוג לבלות שם את חופשות הקיץ באווירה פסטורלית. עבודותיהם של האמנים שישבו שם התבססו על מחקר של האמנות הרוסית העממית, שהתייחס גם לדגמים ולסמלים הקשורים במיתוסים ובאגדות העתיקות. רור'ך, שהרבה לבקר במקום החל מ-1903, היה גם שותף לבניית כנסייה בהשראת מסורת הכנסיות הקדומות, ועסק בעיטור החזית החיצונית בפסיפס.

לשם הזמין רור'ך את סטרווינסקי כדי להתחיל בעבודה על *פולחן האביב*. סטרווינסקי עצמו עסק באותן שנים בלימוד המסורות המוסיקליות הרוסיות העממיות העתיקות. המוסיקה של *פולחן האביב* מבטאת את התעניינותו בפולחנים אגריים פגאניים עונתיים, שהיתה חלק מהמשיכה הכללית של יוצרי התקופה לאמנות הרוסית המקורית, ללא השפעה מן המערב. כך יש להבין את רצונו להעלות על הבמה מנהגים ומשחקי פולחן עתיקים, שתפקידם להבריח את החורף ולקבל את פני האביב – פולחני אל השמש ירילו (Yarilo) ואלי טבע אחרים. כפי שראינו, גם רור'ך התעניין באותם נושאים, שבאו לידי ביטוי בציוריו המוקדמים, וכך גם ניז'ינסקי, מנקודת מבטו על המחול.

הצורות והצבעים המסורתיים של הלבוש העממי הרוסי ניכרים היטב בסקיצות של רור'ך לבלט (תמונות 21+22) ההליכה אחורה בזמן היתה בעיניו ובעיני ניז'ינסקי חזרה אל הפשטות, אל הצורה הבסיסית של האמנות. הלבוש העממי גם מחבר את הרקדנים אל האדמה ויוצר תחושת כובד, בשונה מהאוויריות של הבלט המסורתי. עניין זה ניכר במיוחד בטיפויל ברגליים, המכוסות בחותלות עבות וקשורות בשרוכים, ובעליים המוגשמות שנעלו גם הגברים וגם הנשים (תמונות 23+24).

צורת העמידה והריקוד היתה מונגדת לחלוטין לתנוחה המקובלת בבלט הקלאסי. *פולחן האביב* האצבעות מופנות כלפי פנים, דרישה כוריאוגרפית שהכריחה את הרקדנים לשנות את הרגליהם וגרמה להם קשיים גופניים. ידוע כי הרקדנים התלוננו שהכוריאוגרפיה הנמרצת של הבלט גרמה להם לחוש אי נוחות בבגדיהם, מכיוון שהבדים העבים העשויים צמר ופלנל גרמו להם להזיע (תמונות 25+26), בעודם רוקדים בצפיפות בקבוצות מהודקות (תמונות 27+28).

בהקשר לכך יש להזכיר, והדבר ניכר היטיב בכוריאוגרפיה, את התלהבותו של ניז'ינסקי בתקופה זו משיטת התנועה שפיתח אמיל ז'אק דלקרוז (Jacques-Dalcroze) הנקראת יוריתמיקה (Eurhythmics). בעזרת טכניקה זו יצר ניז'ינסקי סגנון חדש של מחול, הנסמך על קשר ישיר בין התנועה והמוסיקה והמבוסס על מקצבים חדים.



# 1. פולחן האביב מערכה ראשונה. שחזור של מיליסנט הדסון לג'ופרי בלט, 1987  
*The Rite of Spring, 1<sup>st</sup> act. Reconstruction by Millicent Hodson for Joffrey Ballet, 1987*



\* 2. ניקולאס רוריק, פגישת זקני השבט, 1898  
*Nicholas Roerich, The Meeting of the Elders, 1898*



3. ניקולאס רוריק, אלילי רוסיה הקדומה, 1901  
*Nicholas Roerich, Idols of Ancient Russia, 1901*



4. ניקולאס רוריק, מסע לים הכספי של שבט הרוס  
*Nicholas Roerich, Caspian Expedition of the Rus*



5. ניקולאס רוריק, אורחים מעבר לים  
*Nicholas Roerich, Guests from Overseas*



6. ניקולאס רוריק, קוסמים, 1905  
*Nicholas Roerich, Sorcerers, 1905*



7. ניקולאס רוריק, קסמי האדמה, 1907  
*Nicholas Roerich, Conjuration of the Earth, 1907*



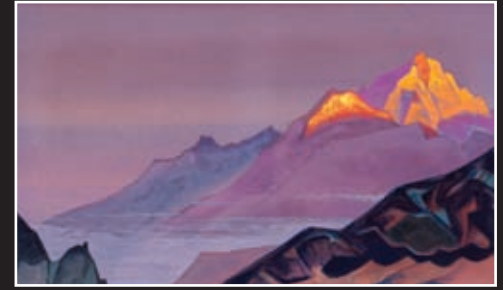
8. ניקולאס רוריק במשלחת במונגוליה, 1934-5  
*Nicholas Roerich on an expedition in Mongolia, 1934-5*



\* 11. ניקולאס רוֹרִיך, הקרבן הגדול, 1910  
Nicholas Roerich, *The Great Sacrifice*, 1910



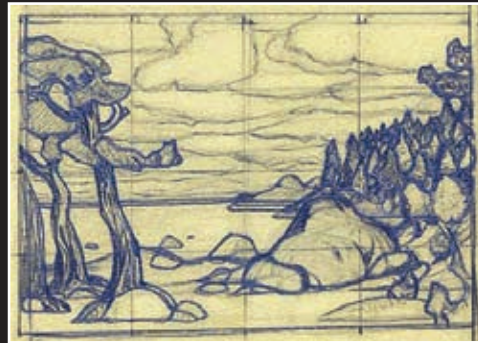
\* 10. ניקולאס רוֹרִיך, מסך אחורי לאופרה הנסיך איגור, 1909  
Nicholas Roerich, backdrop for the opera *Prince Igor*, 1909



\* 9. ניקולאס רוֹרִיך, נופי ההימלאיה  
Nicholas Roerich, *Himalaya Scenery*



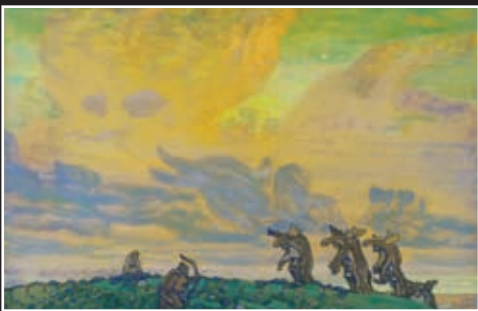
\* 14. ניקולאס רוֹרִיך, סקיצה ראשונה נוספת למסך האחורי של המערכה הראשונה של פולחן האביב, הערצת האדמה, 1912  
Nicholas Roerich, additional first sketch for the backdrop of the 1st act of *The Rite of Spring*, *Adoration of the Earth*, 1912



\* 13. ניקולאס רוֹרִיך, סקיצה ראשונה למסך האחורי של פולחן האביב, מערכה ראשונה, הערצת האדמה, 1912  
Nicholas Roerich, first sketch for the backdrop of act I of *The Rite of Spring*, *Adoration of the Earth*, 1912



\* 12. ניקולאס רוֹרִיך, הקרבן הגדול, 1912  
Nicholas Roerich, *The Great Sacrifice*, 1912



\* 17. ניקולאס רוֹרִיך, זקני השבט בעורות איילים  
Nicholas Roerich, *Elders in Elk Skins*



\* 16. ניקולאס רוֹרִיך, גרסה סופית למסך האחורי של פולחן האביב, מערכה ראשונה, 1913  
Nicholas Roerich, final version of backdrop of 1st act of *The Rite of Spring*, 1913



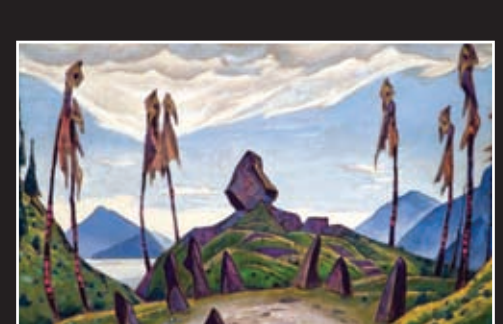
\* 15. ניקולאס רוֹרִיך, נשיקת האדמה, פולחן האביב מערכה ראשונה מסך אחורי, עם אבן במרכז, 1912  
Nicholas Roerich, *Kiss of the Earth*, backdrop of 1st act of *The Rite of Spring*, with stone in center, 1912



\* 20. ניקולאס רוֹרִיך, תלבושות לוחמים למחולות הפולובצים, 1909  
Nicholas Roerich, Warrior costumes for the *Polovtsian Dances*, 1909



\* 19. ניקולאס רוֹרִיך, עיצוב הבמה לפולחן האביב, 1944  
Nicholas Roerich, set design for *The Rite of Spring*, 1944



\* 18. ניקולאס רוֹרִיך, עיצוב הבמה לפולחן האביב, 1930  
Nicholas Roerich, set design for *The Rite of Spring*, 1930





\* 22. ניקולאס רוריק, סקיצה לתלבושות לפולחן האביב, 1913.  
שלוש דמויות  
Nicholas Roerich, sketch for costumes for *The Rite of Spring*, 1913. Three personages



\* 27. צילום שחזור פולחן האביב על ידי מיליסנט הדסון, מערכה ראשונה  
Photo of reconstruction of *The Rite of Spring* by Millicent Hodson, first act



\* 25. תלבושת מקורית של גבר מפולחן האביב בעיצוב ניקולאס רוריק, 1913  
Original man's costume from *The Rite of Spring*, designed by Nicholas Roerich, 1913



\* 21. ניקולאס רוריק, סקיצה לתלבושת לפולחן האביב, 1913  
Nicholas Roerich, sketch for costume, *The Rite of Spring*, 1913



\* 23. צילום של תלבושות גברים מן ההופעה המקורית של פולחן האביב, 1913  
Photo of men's costumes from the original performance of *The Rite of Spring*, 1913



# 28. פולחן האביב, מערכה שנייה, הבתולה הנבחרת במרכז המעגל, שחזור מיליסנט הדסון והג'ופרי בלט  
*The Rite of Spring*, 2<sup>nd</sup> act, The Chosen One in circle center. Reconstruction by Millicent Hodson and Joffrey Ballet



\* 26. תלבושות נשים מקוריות מפולחן האביב בעיצוב ניקולאס רוריק, 1913  
Original women's costumes from *The Rite of Spring* designed by Nicholas Roerich, 1913



\* 24. צילום של תלבושות נשים מן ההופעה המקורית של פולחן האביב, 1913  
Photo of women's costumes from the original performance of *The Rite of Spring*, 1913



# 33. פולחן האביב, מערכה שנייה, שחזור מיליסנט הדסון לבלט ג'ופרי.  
*The Rite of Spring, 2<sup>nd</sup> act, reconstructed by Millicent Hodson for Joffrey Ballet*



\* 30. פרט של תלבושת גבר מקורית של פולחן האביב, בעיצוב ניקולאס רוריך. גלגלים על סולמות  
 Detail of Man's original costume for *The Rite of Spring*, designed by Nicholas Roerich. Wheels on ladders



\* 29. אפודה רקומה עתיקה, צכי מוראבי  
 Old embroidered vest, Czech-Moravian



# 34. פולחן האביב, מערכה שנייה. הבתולה הנבחרת מוקפת בגברים לובשי עורות חיות. שחזור מיליסנט הדסון לג'ופרי בלט  
*The Rite of Spring, 2<sup>nd</sup> act. The Chosen One surrounded by men wearing animal skins. Reconstruction by Millicent Hodson for Joffrey Ballet*



\* 32. ניקולאס רוריך, סקיצה לתלבושת הבתולה הנבחרת, פולחן האביב מערכה שנייה  
 Nicholas Roerich, sketch for costume of The Chosen One, *The Rite of Spring* 2<sup>nd</sup> act



\* 35. ניקולאס רוריך, זקני השבט בעורות זובים, 1944  
 Nicholas Roerich, *Elders in Bear Hides*, 1944



# 31. תלבושת המערכה השנייה, הבתולה הנבחרת, שחזור מיליסנט הדסון לג'ופרי בלט.  
 Costume of the second act, *The Rite of Spring*, The Chosen Maiden. Reconstructed by Millicent Hodson for the Joffrey Ballet



# פולחני האביב בשנות האלפיים – רצף ושבר

שרי אלרון

<<<

דומיניק בראן, *Sacre # 197*, צילום: אינון שומיי  
Dominique Brun, *Sacre #197*  
photo: Ivan Chaumeille

## יצירה והגות במלאות מאה שנה לפולחן האביב

11 מחול מעבר לחפירות – יום הולדת מאה לפולחן האביב", היתה כותרת כנס בינלאומי שהתקיים בברלין בנובמבר 2013.<sup>1</sup> זה היה כנס מרכזי בשרשרת ארוכה ומגוונת של כנסים שהתקיימו ברחבי העולם במלאות מאה שנה להלחנה ולכוריאוגרפיה הבראשיתית של פולחן האביב. חוקרי מחול, מוסיקולוגים, היסטוריונים של אמנות, מומחים לאסתטיקה ולימודי תרבות, וכן כוריאוגרפים, רקדנים ואמנים התכנסו ובחנו את פולחן האביב משנת 1913 ופולחני אביב נוספים. דוברי הכנס התייחסו להיבטים אסתטיים ופוליטיים של יצירות אמנות נוספות שנוצרו טרום מלחמת העולם הראשונה, וכן לחיבורו הקונוני של האינטלקטואל הצרפתי ז'אק ריבייר (Jacques Rivière).<sup>2</sup> המסה יצאה לאור בחודש נובמבר 1913, אך עוד בביקורת המופע שכתב ריבייר באוגוסט (1913) הבטיח לקוראיו להמשיך ולפענח את יצירתם המהפכנית של ניז'ינסקי, סטרווינסקי ורוריק;<sup>3</sup> יצירה שעלתה שמונה פעמים בלבד וממשיכה להתסיס אמנים וחוקרים גם כיום.

במוקד מאמרי עיון בתהליכי עיצוב יצירות כוריאוגרפיות משנות האלפיים המתכתבות באופן מודע ובולט עם *Le Sacre du Printemps*, היצירה המיתית של סטרווינסקי-רוריק-ניז'ינסקי, משנת 1913 והכתיבה עליה.<sup>4</sup> כשהיצירה ירדה מהבמה לפני מאה שנה, לא ניתן היה לשער שהיא תעמוד במוקד התעניינות אמנותית והגותית לאורך עשרות שנים. כוריאוגרפים נמשכו ונמשכים למוסיקה של סטרווינסקי, לכוריאוגרפיה ולתנועות הייחודיות שברא ניז'ינסקי, לתרחיש המטלטל של רוריק וסטרווינסקי, להילה סביב להקתו של סרגיי דיאגילב ולא פחות מכך למהומה שנוצרה סביב הבכורה. בשנת 2013 מבול היצירות רק הלך וגבר. לאורך השנים, בחלק מהיצירות ניכר רצף נושאי ו/או כוריאוגרפי עם היצירה הראשונה. לא מעט פולחני אביב מתכתבים עם יצירות שנחקקו בזיכרון ושחוברו עוד קודם לשחזור יצירתו של ניז'ינסקי על ידי Kenneth Archer and Millicent Hodson בשנת 1987.<sup>5</sup> כוונתי בעיקר לפולחן האביב של מוריס בז'אר משנת 1959 ושל פינה באוש משנת 1975, יצירות קנוניות המועלות גם כיום. חלק מהיצירות בנות זמננו מעידות על

"אין זה רק ריקוד של האדם הקדמון אלא ריקוד לפני היות האדם. [...] אלא שאין זה אביב שאליו הרגילו אותנו המשוררים, עם המוסיקה, השמים הרכים והעשב החיזור. לא, זו החמיצות/החרפות של הצמיחה, רק החרדה, הפאניקה המלווה את עליית לשד הצמיחה, רק העבודה האינמה של התאים."<sup>7</sup> לולא תרגמתי ציטוט זה ממסה שנכתבה לפני מאה שנה, יכולתי לשייכה לתיאור תקופתנו ולניתוח יצירה כוריאוגרפית בת זמננו.

### יצירות משנות האלפיים – דיאלוג עכשווי עם עבר מחולי והגותי

בחלק זה של המאמר, בחרתי לדון בכמה היבטים בתהליכי היצירה של ארבע יצירות שנוצרו בשנים האחרונות. אפתח ביצירתה של איוון ריינר משנת 2007 ואעבור לזו של דומיניק בראן משנת 2013, שתיהן עוסקות בגבולות השחזור ובאותנטיות של היצירה הכוריאוגרפית. אחר כך אציג בקצרה את יצירתו של קסבייה לה רואה (2007) וארחיב על תהליך היצירה של אקרם קאן (2013), שניהם חולקים עניין רב במוסיקה, אך מנקודות מבט שונות בתכלית. הדיונים נפתחים ביחסו של הכוריאוגרף לאתגר שביצירת פולחן אביב בחתימתו; הדיון ממשיך בנייתו תהליך היצירה; לאחריו תיאור תמציתי של המופע, כל אלה בדיאלוג עם היצירות הקונוניות של פולחן האביב. איני עוסקת בנייתו, בפרשנות ובביקורת היצירות (אין בידי גרסאות שלמות של היצירות). אצטט ככל הניתן את התבטאויותיהם של הכוריאוגרפים עצמם על האתגר ועל תהליכי יצירת פולחן אביב בעידן הנוכחי.

### RoS Indexical מאת Yvonne Rainer – נוכחות והיעדרות הכוריאוגרפיה של ניז'ינסקי, המוסיקה של סטרווינסקי והמהומה סביב להקתו של דיאגילב

איבון ריינר נחשבת הכוריאוגרפית הפורה והפרובוקטיבית ביותר של קבוצת Judson Dance Theatre, לב לבו של המחול הפוסט-מודרניסטי האמריקני בשנות השישים.<sup>8</sup> על כן, עיסוקה של איבון ריינר בפולחן האביב יכול להיתפש כפרדוקסלי. ריינר היטיבה להסביר ביסודיות מדוע בחרה ליצור דיאלוג עם יצירתו של ניז'ינסקי-סטרווינסקי-רוריק ודיאגילב. ריינר סיפרה כיצד רגזה על הרקדנית Judith Dunn

כוונת הכוריאוגרף להתמקד ביצירה המוסיקלית בלבד, לעתים תוך הבלטת ניתוק ושבר מיצירות כוריאוגרפיות קודמות. המגמה הבולטת בתריסר השנים האחרונות היא של דיאלוג משוחרר מכל מוסכמה ופתוח לכל גחמה בין היוצר העכשווי לבין התכליל, התרחיש, העיצוב והאמנים של 1913 ויצירות מאוחרות יותר. ריבוי הגישות בפולחני האביב מבטא את הגיוון של זירת המחול העכשווי ואת הקושי להגדיר, למפות ולתחום תופעות אמנותיות בעידן זה.

בדומה לחבלי הקסם שפולחן האביב משנת 1913 מהלך על אמנים בני זמננו, הרי שגם מאה שנה אחרי שנכתב, חיבורו של ז'אק ריבייר והמושגים החדשניים שהגדיר מהווים תשתית הגותית מרתקת עבור רבים וגם עבורי. חלק מהבחנותיו יכולות גם להאיר את מרכיבי כוח המשיכה הבלתי נדלים של היצירה משנת 1913 עבור כוריאוגרפים עכשוויים. ז'אק ריבייר טען שביצירה של ניז'ינסקי כל דבר היה ראשוני, כל דבר היה המצאה חדשה. ההמצאה של ניז'ינסקי היתה כה ברוטלית, עד שריבייר הצדיק את זכותו של הקהל להתקומם נגד היצירה, ואכן, כפי שהיטיב לתאר, הקהל של 1913 השתמש ברחבות בזכות זו, והכוריאוגרפים בני זמננו עדיין עסוקים הן בברוטליות של פולחן האביב והן במהומה שקמה סביב היצירה.

בכוריאוגרפיה של ניז'ינסקי, טען ריבייר, "יש דקויות שהדיבור אינו יכול להגיע אליהן. אנחנו קרבים לרגשות ולנפש באופן יותר ישיר, מקום שקודם לשפה, אנחנו מתבוננים בהם לפני בואה של השפה, לפני שגוני המלים והפטפט מגיעים אליהם. אין צורך לתרגם, אין כאן סימן."<sup>6</sup> סגולת הריקוד כקודם לשפה היא אחד מהנושאים המרכזיים ביצירה העכשווית.

בכוריאוגרפיה של פולחן האביב, על פי ריבייר, קיימת אסימטריה עמוקה המהווה עניין מהותי ביצירה. כל קבוצה מתחילה בתוך עצמה, שום תנועה אינה נובעת מצורך לענות, להתאזן או להחזיר את האיזון; כל קבוצה מופרעת או מוטרדת כשלעצמה. העדר סדר וכיוון מעסיקים מאוד כוריאוגרפים בני זמננו.

בפרשנות של ריבייר ליצירה, הוא מגדיר את פולחן האביב כ"בלט ביולוגי", וכך הוא כותב:



*iTMOi* by Akram Khan, photo: Jean Louis Fernandez

*iTMOi* מאת אקראם קאן, צילום: ז'אן לואי פרננדז

את הקהל כאשר הועלו לראשונה, יצירות שעמדו בניגוד למושגים השגורים על מומחים ואיני הטעם; יצירות שצעדו מעבר למסורת וסימנו את יוצריהן כ'סוטים, מחוץ לגבולות החברה'. יצירות שהפכו חלק מהקנון המודרניסטי.<sup>10</sup> וכל התכונות האלה, טענה ריינר, קשורים ל*פולחן האביב* של ניז'ינסקי, ובמידה פחותה גם לאגון של באלנשין.

ריינר גוללה את קורות יצירת *RoS Indexical*.<sup>11</sup> היא סיפרה שגם יד המקרה השפיעה על בחירותיה: כשהתארכה אצל חברה בלונדון בשנת 2005, צפתה בסרט *Riot at the Rite*. דוקו-דרמה על יצירת *פולחן האביב* בלהקתו של דיאגילב ושיאה בערב הבכורה ב-29 במאי 1913. את קטעי הריקוד בסרט ביצעו רקדני להקת Finnish National Ballet על פי שחזורה של

בשנות האלפיים, אחרי שחזרה לעסוק באמנות המחול, אותה עזבה למשך חצי יובל שנים והתמקדה בקולנוע, ריינר עוסקת יותר ויותר בשיח היסטורי. בשנת 2006 היא יצרה דיאלוג עם *Agon* (1957) בלט ניאור-קלסי של George Balanchine, ובשנת 2007 יצרה דיאלוג עם מה שהיא מכנה 'הסקנדל של ניז'ינסקי משנת 1913'. אם כך, המניע הבסיסי של ריינר במקרה זה הוא משיכתה לשיח עם עבר קונוי. ריינר שאלה עצמה למה החלה לחקות את המוסיקליות הרצינית של כוריאוגרפים מן העבר, אלה שיש להם יחסי גומלין צפויים עם המוסיקה. מדוע היא משקיעה עצמה במוסיקה עם זוהר מן העבר תוך הסתכנות ברגשות ובנוסטלגיה. ריינר הבהירה שמדובר בעיקר בתהילה משבשת ומפלגת והוסיפה להסבר, "אלה יצירות שהממו או קוממו

(או רקדנית בלהקתו של מרס קינגהאם), שהכריזה בשנת 1962, "אינני מעוניינת בהיסטוריה". ריינר לא הבינה ועדיין לא מבינה, כיצד אמן יכול שלא להתעניין בהיסטוריה. ריינר הדגישה שכל מה שקיניגהאם עשה מוטבע בסימונים מצטברים של המודרניזם, ולכל מה שהיא עצמה חשבה או עשתה יש קשר למחול המערבי ולתולדות האמנות. היא הבהירה שהיא קשורה לרעיונותיו של ג'ון קייג' בנוגע לשקט, אשר הם עצמם קשורים לרעיונות מתחילת המאה העשרים של אמנות הרעש של האמן הפוטוריסטי Luigi Russolo. ריינר זיהתה את יצירותיה הראשונות כקשורות למסורת של הדאדא ו-Marcel Duchamp, ומכאן יצירותיה משקפות קשר היסטורי מובהק.<sup>9</sup>

Hodson. בסרט, קטעי הריקוד נקטעים על ידי צילומים של הקהל המתפרע בבכורה לנוכח המוסיקה והריקוד הבלתי צפויים. בזמן הצפייה, צץ אצל ריינר הרעיון ליצור ריקוד המשתמש בפס הקול של סרט הטלוויזיה, שבו הקקופוניה של הקהל מטביעה את המוסיקה של סטרווינסקי. עוד לפני הצפייה הזמינה אותה ההיסטוריונית והאוצרת RoseLee Goldberg להציג מחדש יצירה ארוכה שלה משנת 1973, אך הדבר לא צלח וריינר העדיפה את האתגר ביצירת דיאלוג עם יצירתם של אחרים - הסקנדל מסוף חודש מאי 1913 סביב בכורת *פולחן האביב*.<sup>21</sup>

ריינר חקרה את המסתורין, הסודות, האכזבות ותהפוכות הגורל שנקשרו ב*פולחן האביב* של 1913, וכן בחנה את המתח והאלימות בערב הבכורה, החריגים לדעתה בעולם הבלט [אני חולקת עליה בנקודה זו]. ריינר ציינה את הערכתה לחריצותה והתמדתה של המשחזרת מיליסנט הדסון. היא תיארה תחושה מסוימת של אותנטיות שעלתה בה כשצפתה בשנת 1987 ב*פולחן האביב* בשחזור של הדסון וביצוע להקת Joffrey Ballet. ריינר גם הסבירה שבעת הצפייה בשחזור, ניתן היה לתפוס באופן אינטואיטיבי מדוע המופע המקורי זעזע את הקהל הפריסאי. ריינר הצביעה על הבדלים בשחזור של הדסון ללהקה הפינית בסרט של ה-BBC (2005) ביחס לשחזור שעשתה בשנת 1987 עם הלהקה האמריקנית. היא סבורה שגם אם לא נייחס ל*פולחן האביב* של הדסון מעמד של שחזור מדויק, אלא רק מופע-טקס מרשים המעלה את זכרה של היצירה משנת 1913, גם אז נותרת סוגיות לבירור. ריינר טוענת שככל שמתקרבים יותר ויותר לנושא שחוקרים, כך זיכרונות היסטוריים מתפרקים ונערכים מחדש. חוסר יציבות וספקנות הם מרכיבים דומיננטיים ביצירת *RoS Indexical*. ביצירה עצמה, בחרה ריינר לסטות ולהתרחק הן מהמידע שהצטבר על גרסת 1913 והן מהשחזורים של הדסון. היא שילבה ביצירה עניינים פתלתלים הנוגעים בעת ועונה אחת ביצירה-עשייה-בנייה מחדש, בהיסטוריה ובזיכרון פגום, גלוי ומוסתר.

אציג את החלק הראשון של היצירה: על במה ריקה מרקדנים שולחן קטן, ארבעה כסאות, שלושה זוגות של אוזניות וספת וינטג'. ברקע שומעים את "קולו של דיאגילב", כפי ששוחק

בדוק-דרמה *Riot at the Rite*. ארבע רקדניות מקצועיות (שגילן נע בין שלושים לשישים) נכנסות לבמה ויושבות. הן לובשות בגדי אימון מגוונים. צבעי הפסים על הבגדים מזכירים את צבעי התלבושות המשוחזרות של *פולחן האביב*. כששלוש רקדניות מצמידות את האוזניות הן מתחילות להמהם את המוסיקה של סטרווינסקי, והרקדנית ללא אוזניות נעזרת בהמהום חברותיה כדי להצטרף אליהן. על ההמהום משתלט פס הקול של הקהל המתקומם בבכורת *פולחן האביב* ונשמעות שריקות הבוז. בהדרגה התכליל של סטרווינסקי (מתוך פס הקול של הסרט) משתלט על הקולות האחרים והרקדניות קמות מהשולחן. שוב שומעים את קולו של דיאגילב המכריז שיש להתחיל והן מתחילות לרקוד. נשמעים הצלילים החוזרים ונשנים מתוך *מחול האדמה* מסוף התמונה הראשונה, הרקדניות רוקעות ברגליהן במעגל ותנוחות זרועותיהן מוכרות מהשחזור של הדסון. ריינר אינה מסתירה כאן את התייחסותה להדסון כ"מקור". הרקדנית הצעירה ביותר קופצת בוורטואוזיות ויוצאת מהקבוצה לריקוד סולו, היא זו שנבחרה על ידי ריינר לייצג את האשה בת שלוש מאות השנה מתוך תרחיש *פולחן האביב* של רוריק. גם כשקולות המהומה מהסרט משתלטים שוב על המוסיקה של סטרווינסקי ממשיכות הרקדניות בריקודן, כמו בערב הבכורה בשנת 1913.<sup>31</sup>

ריינר אינה מחפשת ביצירה זו רעיון חדש, אלא מאמצת גישות שונות כלפי *פולחן האביב* ובעיקר מעוררת מודעות כלפי היצירות קודמות וגישות מקובלות כלפיהן. תהליך עבודתה של ריינר ספוג מרכיבים של שבירה והפרדה ויש לו משמעות כפולה: מחווה מכבדת למשמעות ההיסטורית של היצירות, וקריאת תיגר על מעמדם הקנוני. תהליך היצירה של *RoS Indexical* מוגדר על ידי ריינר: re-vision (ולא reconstruction או spin-off או re-make). ואף שריינר מציינת שהתהליך היה מורכב ואמביוולנטי, אוסיף שהתוצאה ספוגת המור.

### *Dominique Brun* מאת *Sacre #197* - נוכחות והיעדרות הכוריאוגרפיה של ניז'ינסקי

הכוריאוגרפית הצרפתייה דומיניק בראן העידה שלא היה בכונתה ליצור גרסה

משלה לפולחן האביב. תוכניותיה השתנו בשנת 2008 כשהחלה בשחזור עשר דקות מתוך *פולחן האביב* (1913) כחלק מהסרט *Coco Chanel & Igor Stravinsky* של Jan Kounen. בראן סברה ששחזור מחול אינו אותנטי אלא פרשנות טקסט. היא אף ייחסה לתהליך השחזור, שמץ של מעשה בגידה במקור. אחרי עבודת השחזור לסרט, שנשענה על חומר ארכיוני, יצרה בראן תחילה את *S\_F (Sacré-Fac-similé)* (2011) מופע בביצוע סטודנטים.

עד שנת 2013 נוצרו למעלה ממאתיים גרסאות לפולחן האביב, אך בראן הבחינה בכך שבעוד שהתכליל של סטרווינסקי נתן השראה ליצירות כוריאוגרפיות רבות, כמעט לא נותר דבר מהכוריאוגרפיה של ניז'ינסקי. מתוך פרדוקס זה, יצרה בראן, מומחית תווי תנועה ואנליזה היסטורית, את גרסתה *Sacre #197*.<sup>14</sup> חומרי ארכיון של *פולחן האביב* ואחר הצהריים של פאון הם הבסיס ליצירה (הכוריאוגרפית מסתייגת מהמונח "מקורות").<sup>15</sup> בראן הזמינה מוסיקה עבור יצירתה מהמלחין הקולומביאני Juan Pablo Carreño. הוא בחר אפיונים מהתכליל של סטרווינסקי והוציא אותם לאור ביצירה שכתב לביצוע של זמרת מצרסופרן.<sup>16</sup>

בראן קראה ליצירתה *פולחן מספר 197* ובכך הדגישה את הקשר בין יצירתה לבין זו של ניז'ינסקי. רקדניה השותפים יצרו בהשראת ארבע-עשר ציורים שציירה Valentine Gross-Hugo ב-1913 בהשראת *Danse sacrée* מסוף התמונה השנייה של *פולחן האביב*. מכל אלה, בראן ערכה שישה *מחולות קרבן*. למרות שביצירתה של בראן נעדרים לכאורה מרכיבי היסוד: המוסיקה של סטרווינסקי, הכוריאוגרפיה של ניז'ינסקי והתרחיש שכתב המלחין עם רוריק, נוכחותם ברורה. אחד המבקרים כתב על *פולחן מספר 197*, "מעגל רקדנים מצד אחד טהור ומצד אחד מאוד פרימיטיבי, ריקוד שהוא על גבול החייתיות".<sup>17</sup> במושגים דומים התייחס ריינר לכוריאוגרפיה של ניז'ינסקי, "יש דבר מה לחלוטין עיוור בבלט זה. [...] הם נעים [...] כמו בעל חיים בכלוב, [...] הם הולכים מכאן לשם ועוצרים; הם נעים קדימה כמו חבילה, ומחכים."<sup>18</sup>

בראן ממשיכה את הפרויקט שלה גם בשנת 2014

ותעלה את *Sacre #2* שהוא שחזור של *פולחן האביב* של ניז'ינסקי. זה יהיה השחזור ההיסטורי השני של יצירה זו. מעניין יהיה לבחון כיצד באה לידי ביטוי הסתייגותה המקצועית והאתית של בראן עצמה ממעשה השחזור. בנוסף יהיה מרתק להשוות בין השחזור של בראן לתהליך השחזור של Hodson and Archer הנמשך, משתנה ומעמיק כבר חצי יובל שנים.

### *Xavier Le Roy* מאת *Le Sacre du Printemps* של סטרווינסקי

הבכורה של *פולחן האביב* של קסבייה לה רואה התקיימה בשנת 2007 כמו זו של ריינר.<sup>19</sup> הרקדן השתמש בהקלטת *פולחן האביב* של חזרה של התזמורת הפילהרמונית של ברלין בזמן תיעוד תהליך העבודה של "Rhythm is it" מ-2003-2004; פרויקט קהילתי גדול ממדים להעצמה של ילדים ובני נוער באמצעות תהליך הכנתם להופעה ב*פולחן האביב*.

במופע הסולו של לה רואה הוצבו מיקרופונים תחת מושביהם של הצופים והצופים הפכו, שלא מבחירתם, לתזמורת ללא כלי נגינה. חקירתו של לה רואה התמקדה בתנועות הניצוח בעת נגינת היצירה. ללה רואה אין חינוך מוסיקלי, הוא למד את האינטרפרטציה התנועתית של המנצח והפך פרשנות זו לכוריאוגרפיה שלו. מתקיים כאן היפוך של גורם ופונקציה: המחוות והתנועות שנועדו להמריץ/להניע את המוסיקאים לנגן, מופיעים כתוצר של המוסיקה שהם אמורים להפיק/לעורר. היצירה של לה רואה משעשעת אך עשויה גם להיות מעצבנת ומבחינה זו יכולה בהחלט לשחזר את חוויית חלק מהצופים בבכורה בשנת 1913.<sup>20</sup>

עבודותיהם של לה רואה וריינר הן לא רק הוג' המשולב במבט ביקורתי כלפי מעמדו האיכותי של המלחין סטרווינסקי, אלא דיאלוג עם יצירות כוריאוגרפיות נוספות שנוצרו למוסיקה שכתב. ובעיקר, שניהם ממשיכים במסורת של ניז'ינסקי לאתגר את אמנות המחול, את סגנון המחול, את צופי אמנות המחול ואת המושג מחול. כאמנים אוונגרדיים, ריינר ולה רואה חוקרים את מדיום הריקוד ומנהלים דיאלוג עם העבר ובכך הם ממשיכים היכן שנקטעה דרכו של ניז'ינסקי.

כמוהו, הם מרכינים ראש כלפי העבר ובה בעת מתנערים ממנו.

### *iTMOi* מאת *Akram Kahn* - נוכחות והיעדרות המוסיקה של סטרווינסקי

בסרט תעודה משנת 2013 על תהליך היצירה של *iTMOi* [In the mind of Igor] סיפר הכוריאוגרף אקראם קאן: "זה לא היה הרעיון שלי לעשות את סטרווינסקי, שנאתי את הרעיון לעשות את סטרווינסקי, זה נעשה כל כך טוב על ידי ניז'ינסקי ועל ידי פינה באוש. תמיד אני מרגיש שזוהי קללה עבורי, היה צורך לעשות דבר מה לחלוטין אחר, אך היתה זו הזמנה של Sadler's Wells, בה אני אמן אורח, לציון מאה שנה ליצירה."<sup>22</sup>

להסתייגותו מיצירת *פולחן אביב* בצל יצירות המופת של כוריאוגרפים גאונים, מוסיף קאן הסתייגות הקשורה ישירות לאופני עבודתו, "בתחילה אמרתי: בסדר, אעשה יצירה על פי המוסיקה של סטרווינסקי. אבל לאחר מכן הבנתי שאין זו הדרך שבה אני עובד. איני אוהב לעבוד עם מוסיקה קיימת אלא עם מוסיקה שנעשית בשיתוף של כוריאוגרף, דרמטורג ועוד – שיתוף פעולה עם אמנים רבים – זה בהשראת סטרווינסקי. ביליתי חצי שנה עם האמנים וגם עם חוקר שהביא הרבה מאוד אינפורמציה, וכן עם מלחינים שאני אוהב לעבוד אתם ומוכנים להתקדם משם. הפעם אין מלחין אחד ליצירה זו, אלא שלושה, כדי לסבך עוד יותר את חיי."<sup>23</sup>

עבור קאן ושותפיו, נקודת מילוט מכובד המשא היסטורי היתה עובדת קיומן של אין סוף גרסאות סותרות של סטרווינסקי בנוגע למניע, לנושא ולאופן הלחנת *פולחן האביב*. קאן ושותפיו בחרו לנהל דיאלוג עם הגרסאות הסותרות. המלחין Nitin Sawhney סיפר שעבודתו בחנה את המוסיקה של סטרווינסקי, יצירות נוספות שלו ובעיקר *כלולות*, תהליכי החשיבה של המלחין, וכן הפרשנות של אקראם קאן לדרכו של המלחין. המלחינה Jocelyn Pook התייחסה לאלמנט דתי בחייו של סטרווינסקי ולטקסטים ליטורגיים שהשפיעו עליו בעת שהלחין את *פולחן האביב*, על כן בחרה להלחין מוסיקה ווקאלית.

על במה כמעט חשוכה ספוגה בקטורת ובעשן, שמעליה נעה מטוטלת גדולה, רוקדים אחד

עשר רקדנים בסגנון פתלתל המשלב תנועות מהקטאק ההודי וריקוד מזרח אירופי.<sup>24</sup> מתחת למטוטלת המזכירה ירח שחור ונמוך, כומר מטיף, צועק ומשבש את שמותיהם של אברהם ויצחק. מלכה לבנה מופיעה מוקפת בנתינה. דמות הקרבן הצעירה רוקדת למותה בתנועות קטועות כשל רובוט. על הבמה משוטט יצור רפאים בעל שתי קרניים. גבר בלבוש דומה לדרוויש, רוקד סולו בסגנון היפ-הופ ואילו תנועות הקבוצה קרובות מאוד לתנועות שאפיינו את הכוריאוגרפיה של פינה באוש. המוסיקה של שלושת המלחינים משתנה תדיר, אך היא רחוקה מאד מהשבירות הריתמיות של סטרווינסקי. היא משלבת אלמנטים אלקטרוניים במעין שירים פולקלוריים בשפה בלתי מזוהה.<sup>25</sup>

הכוריאוגרף אקראם קאן התרחק ככל שיוכל היה מנוכחותם הכבירה של ניז'ינסקי ובאוש. הוא בחר לחולל הומג' לחייו וליצירתו של המלחין איגור סטרווינסקי, בלא שהותיר תו אחד מהתכליל של המלחין הרוסי. בראיון עמו, מסביר קאן שרק ההתרחקות מסטרווינסקי אפשרה לו להבין את המסלול המפותל שעבר המלחין בדרכו הלא-קונפורמיסטית להלחנת *פולחן האביב*. יש הסבורים שקאן לא התמודד עם דרכו הסבוכה של סטרווינסקי אלא עם השדים שלו עצמו.<sup>26</sup>

### סוף דבר

בכנס בברלין, שאתו פתחתי מאמר זה, התייחסה Stephanie Jordan, מוסיקולוגית מרכזית במחקר *פולחן האביב*, ליחס המשוחרר, הרענן והאירוני כלפי משא העבר של יצירתו של סטרווינסקי. היא הציגה את עמדתם העקרונית של קסבייה לה רואה וכוריאוגרפים נוספים, על פיה לא ניתן יותר להתייחס באופן ישיר לתכליל של סטרווינסקי. יצירותיהם של לה רואה ואחרים עוסקות בזוויות, ביחסים בין קהל ופרפורמרים, ביחסי כוח ואף בהומור שחור. כוריאוגרפים אחרים בוחנים את הכוחות המניעים הפיזיים שבתכליל של סטרווינסקי או בוחנים יחסים יותר גמישים עם התכליל כמו אצל איבון ריינר, ויש המוותרים עליו לגמרי כמו אצל אקראם קאן ודומיניק בראן.

באותו כנס קשרה Lynn Garafola, אחת מהחוקרות הבולטות של להקתו של דיאגילב, את

- No. 1, (Summer 2011), pp. 65-80.
- <sup>21</sup> *iTMOi* (in the mind of igor) Artistic Director/Choreographer: Akram Khan; Composers: Nitin Sawhney, Jocelyn Pook and Ben Frost; World Premiere: 14 May 2013, Grenoble.
- <sup>22</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=6tpGeEks3jE>
- <sup>23</sup> *ibid.*
- <sup>24</sup> <http://www.directmatin.fr/culture/2013-05-15/itmoi-le-sacre-du-printemps-dakram-khan-463872>
- <sup>25</sup> Zoë Anderson, "Dance review: iTMOi, Sadler's Wells, London-Thursdays 30 May 2013", *The Independent*.
- <sup>26</sup> Judith Mackrell, "Akram Khan Company: iTMOi—review—Sadler's Wells, London-Thursdays 30 May 2013", *The Guardian*.
- <sup>27</sup> Dance over Trenches. 100th anniversary of The Rite of Spring—An event by the Federal Cultural Foundation and the Center of Movement Research at the Freie Universität Berlin.

ד"ר שרי אלרון היסטוריונית המתמקדת ביחסים בין מחול, אידיאולוגיה וזהות, ובין המחול והאמנויות האחרות. עבודת דוקטורט שכתבה היא מחקר היסטורי ראשוני על רינה ניקובה ולהקת התימניות: מחול ישראלי בין מזרח ומערב. עבודת המסטר שלה היא ניתוח סמיוטי של ארבע יצירות מחול נרטיביות של הכוריאוגרף השוודי מאץ אק. התזה והדיסרטציה נכתבו במסגרת המחלקה לתולדות התיאטרון באוניברסיטה העברית בירושלים. בעלת תואר ראשון בהיסטוריה כללית ולימודי מזרח אסיה באוניברסיטה העברית. שרי אלרון מלמדת היסטוריה ואסתטיקה של מחול באקדמיה למוסיקה ולמחול, באוניברסיטה העברית ובמכללת אורות, מנחה סטודנטים במחקרים מגוונים ושותפה בכתיבת ספרים ומאמרים שעניינם המחול האמנותי, תולדותיו והקשריו ההיסטוריים-תרבותיים.

- <sup>11</sup> *RoS Indexica*, choreographed by Yvonne Rainer, Dancers: Patricia Hoffbauer, Sally Silvers, Emily Coates, Pat Catterson; Music: Igor Stravinsky as reproduced for the soundtrack of *Riot at the Rite*, courtesy of the BBC, 2007, 42 minutes.
- <sup>12</sup> <http://performamagazine.tumblr.com/post/31678886677/ros-indexical-yvonne-rainer>
- <sup>13</sup> Caroline E. Althof, "Celebration and Critique of 95 Years of *Le Sacre du Printemps* Yvonne Rainer's *Ros Indexical*", *Journal of Emerging Dance Scholarship*, 2013.
- <sup>14</sup> *Sacre#197*, chorégraphie Dominique Brun; interprétation Cyril Accorsi, François Chaignaud, Emmanuelle Huynh, Latifa Laâbissi, Sylvain Prunenec, Julie Salgues; musique Juan Pablo Carreño; chant Marine Beelen; lumières Sylvie Garot; costumes La Bourette; réalisation Centre national de la danse 2013; durée 50 minutes.
- <sup>15</sup> <http://www.numeridanse.tv/fr/catalog?mediaRef=MEDIA130514171240148>
- <sup>16</sup> <http://www.cccdanse.com/on-aime/1913-2013-100-ans-dinepuisables-sacres-du-sacre-du-printemps-de-nijinski-au-sacre-197-de-dominique-brun>
- <sup>17</sup> *ibid.*
- <sup>18</sup> Rivière, "Le Sacre du Printemps", Novembre 1913.
- <sup>19</sup> *Le Sacre du Printemps*; Concept and Performance: Xavier Le Roy; Music: Igor Stravinsky; Sound Design: Peter Böhm; Recording: Berliner Philharmoniker conducted by Sir Simon Rattle; Premiere: June 27th, 2007, Festival Les Intranquilles, Les Subsistances, Lyon.
- <sup>20</sup> Noémie Solomon, "Conducting Movement: Xavier Le Roy and the Amplification of *Le Sacre du Printemps*", *Dance Research Journal*, Vol. 43,

ריבוי הפולחנים להיעלמותה המיידית של היצירה של ניז'ינסקי. כיוון שלא נותרה היצירה עצמה, נולדה החירות הרעיונית המאפשרת המצאת יצירות כוריאוגרפיות חדשות, וכן דיון מתמיד ביצירה המקורית. לדברי גראפולה, פולחן האביב מתריס כנגד הטבע בר-החלוף של המחול מכיוון שהוא יוצר "קנון של זיכרון", המאפשר הישרדות של צורות אבודות רבות כמו אלה של כתבי יד עתיקים שחלקים מהם מחוקים.<sup>27</sup>

## הערות

- <sup>1</sup> Dance over Trenches. 100th anniversary of The Rite of Spring—An event by the Federal Cultural Foundation and the Center of Movement Research at the Freie Universität Berlin.
- Jacques Rivière, "Le Sacre du Printemps", *La Nouvelle Revue Française*, Novembre 1913, pp.706-730.
- [התייחסותי במאמר היא לטקסט המקורי בצרפתית. התרגומים מצרפתית ומאנגלית הם באחריותי, ש.א.]
- <sup>3</sup> Jacques Rivière, "Le Sacre du Printemps—Ballet par Igor Stravinsky, Nicolas Roerich et Vaslav Nijinski", *La Nouvelle Revue Française*, Aout 1913.
- <sup>4</sup> לא ניתן במאמר לגעת במכלול פולחני האביב שנוצר בשנות האלפיים ואין לי יומרות לעשות כך.
- <sup>5</sup> Millicent Hodson, "Nijinsky's Choreographic Method: Visual Sources from Roerich for *Le Sacre du Printemps*", *Dance Research Journal*, Vol. 18, No. 2, Russian Folklore Abroad. (Winter, 1986-1987), pp. 7-15.
- <sup>6</sup> Rivière, "Le Sacre du Printemps", Novembre 1913.
- <sup>7</sup> Rivière, "Le Sacre du Printemps", Novembre 1913.
- <sup>8</sup> סאלי ביינס, *טרפסיכורה בסניקורה: מחול פוסט-מודרני*, הוצאת אסיה, רמת השרון, 2010, עמ' 105.
- <sup>9</sup> <http://performamagazine.tumblr.com/post/31678886677/ros-indexical-yvonne-rainer>
- <sup>10</sup> *ibid.*

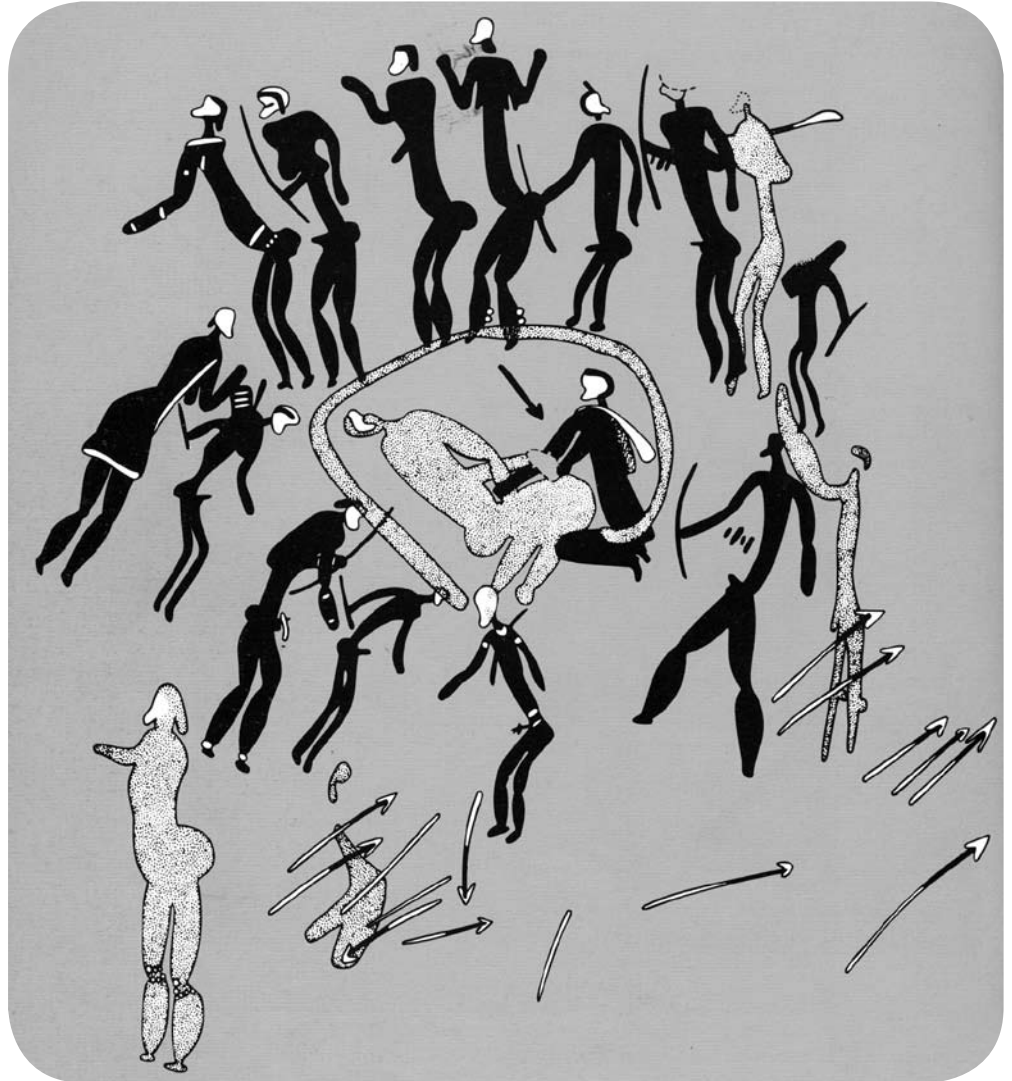


בתוך שעות מעטות לבמה לכחצי מיליון איש. הם הגיעו מכיוונים שונים בתהלוכות שמחות, בשירה ובריקודים שלוו בתיפוף. בעודם מצפים לנשיא הנערץ הצטופפו ורקעו ברגליהם. כשקניאטה עלה על שולחן והרים את ידיו מעלה, כמתפלל, הקהל נאלם דום. כשהכריז על יום העצמאות הרשמי, שחל למחרת, הריע ההמון בהתלהבות ופרץ במחולות סוערים שלוו בקריאות ובנגינת תופים ונמשכו עד אור הבוקר.

בניירובי מסר לי סגן הנשיא רשימה רשמית של הקבוצות האתניות בקניה. ברשימה סומנו כ־20 קבוצות אתניות, שאת ריקודיהן, אמר לי קניאטה, "אסור לך להחמיץ!" בני התאיתה (Taita), הגיריאמה (Giriama) והמסאי (Maasai) לא נכללו ברשימה<sup>3</sup> ביחד הם היוו כ־3% מכלל האוכלוסייה, מיעוט זעיר.

בשנות ה־60 מנו בני התאיתה כ־90 אלף איש, 1% מכלל אוכלוסיית קניה, שהיתה כ־8 מיליון נפש באותה תקופה. היום עלה מספרם של בני התאיתה לכ־300 אלף, אבל הם עדיין פחות מ־1% מהאוכלוסייה. בקניה חיים כיום למעלה מ־40 מיליון נפש. שלוש הקבוצות, התאיתה – עובדי אדמה, הגיריאמה – דייגים והמסאי – רועים נוודים, הן עדיין פחות מ־3% מכלל האוכלוסייה.

נשאלת השאלה מדוע בני הגיריאמה והתאיתה נעדרים מהמפה המצורפת, ואילו המסאי כן נכללים בה (ראו עמוד 52). התשובה טמונה בגיאוגרפיה. בעוד התאיתה והגיריאמה התגוררו במרחק רב מניירובי, בני המסאי חיו לא הרחק מניירובי ויישוביהם היו פזורים מדרומה. למרות



צילום: לואי-ויליאמס  
 Rock painting in Natal Drakensberg of a circular curing dance. In the center, a kneeling shaman lays hands on patient, photo: J. D. Lewis-Williams

# ריקוד הפריין והתהלוכות בפולחן האבות של בני התאיתה, קניה

אסתר אמרד דגן

עוזרת עריכה: נדין ג'בילי

קניה בשנת 1964

היותם אחוז זעיר מכלל האוכלוסייה, ריקודיהם הפכו לאחד מסמליה של קניה והקנו לקבוצה זו פרסום בינלאומי, בין השאר בעקבות סרטים תיעודיים שיצרו אנשי המערב. למעשה, המסאי התפרסמו במערב שנים רבות לפני שקניה קיבלה עצמאות. הבריטים עודדו את תיירות הספארי וחיפשו אטרקציה אקזוטית בקניה. המסאי, עם ריקודי החיזור הצבעוניים שלהם, סיפקו את מבוקשם.

הממשלתית עדיין נוהלה בידי הלבנים. עובדה זו לא מנעה מתושבי קניה להיכנס לאופוריה אקסטטית, שנמשכה שלושה ימים. ב־11 בדצמבר – יום לפני חג העצמאות – נסעתי עם מלווי דרומה אל מחוץ לעיר הבירה ניירובי, לשדה ענק ירוק שרק כמה עדרי פרות רעו בו. שדה פסטורלי זה הפך

נסעתי לקניה לראשונה בנובמבר 1964, כדי לראות ולתעד ריקודים של קבוצות אתניות שונות.<sup>1</sup> בדיוק אז התכוננו תושבי קניה, בתחושה של התרוממות רוח והתרגשות, לחגוג את שנת עצמאותם הראשונה. שנה קודם לכן, ב־12 בדצמבר 1963, נבחר ג'ומו קניאטה<sup>2</sup> (Jomo Kenyatta) לנשיא הראשון של קניה. ב־1964 רוב מושלי המחוזות עוד היו בריטים, והביורוקרטיה

עם זאת, חשוב לציין שריקודי הריפוי של הקיקווי, המתופפים של הקמבה, ריקודי המלחמה של הקיפסיגי, מחולות החתונה של הלואו, ריקודי החיזור של הגיריאמה וריקוד הפריון של התאיה עשירים בתנועות שלא היו מוכרות במערב. תרומתן של קבוצות אתניות אלה למחול המערבי היתה גדולה מזו של ריקודי החיזור של המסאי, המבוססים בעיקר על קפיצות.

### בני תאיה ובמה הם מאמינים?

בני תאיה הם חלק מקבוצת ה-Dawidha (שמקורה בשבטי ה-Bantu), המתחלקת לשלוש קבוצות:

- Wadawida (Taita) – הקבוצה הדומיננטית.
- Wasaghalla (Sagalla).
- Wataveta (Taveta).

אוכלוסיית שלוש הקבוצות פזורה בכפרים קטנים, שמשתרעים על שטח של למעלה מ-1,000 קמ"ר באזור המכונה במפות "גבעות תאיה" (Taita Hills 2003). האזור משתרע מצפון מערב לקילימנג'רו, בקרבת האוקיינוס ההודי. באופן מסורתי התפרנסו בני התאיה מגידול בקר מרעה, מעיבוד אדמה ומגידולים מקומיים לצריכה עצמית. כשחסרה להם אדמה בתקופות קדומות, הם עיצבו מדרגות אבן בצלעות הגבעות והכשירו שטחים נוספים לחקלאות. באזור יש שתי עונות גשמים, במרס-יוני ובאוקטובר-נובמבר. בתחילתה של כל עונה גשומה מתקיימים פולחני האבות, שבאחד מהם ראיתי את ריקוד הפריון (אמרד, 1977).

בני התאיה מאמינים באל עליון אחד, הנקרא בפיהם מלונו (Mlungu).<sup>4</sup> בין בני התאיה למלונו מתווכות רוחות האבות, המכונות באנגלית Messengers. אחרי מות הזקנים משמרים את גולגולותיהם במערות מקודשות, על ההר המקודש. לדברי ניאמו (Nyamu, 2013, 20), "לאחר מותם של זקן או זקנה בכפר, בני התאיה מתאבלים שבעה ימים וקוברים את הגופה. שנה לאחר מכן מוציאים רק את הגולגולת ומעבירים אותה באופן טקסי למערה מקודשת בהר". טקסים אלה מתקיימים בתאריכים שונים, התלויים בזמן מותם של הזקנים, ומשתתפים בהם כל בני הכפר. לעומת זאת, טקס פולחן האבות שראיתי מתקיים במועד קבוע, הצמוד לעונת הגשמים; על ניהול הטקס ממונות אך ורק כוהנות הכפר (חבורת הסתרים), שנעזרות בגברים שהן בחרו, שהוכיחו את פוריותם והולידו ילדים. בניגוד להופעה תיאטרלית שבה מופיעים שחקנים המגלמים דמויות, בפולחן התאיה משתתפות כוהנות אמיתיות; ובניגוד להופעות תיאטרליות, שהיו מתבטלות ללא קהל, בפולחן התאיה אילו היה קהל, הטקס היה מתבטל. אפילו על בני הכפר – נשים, ילדים וגברים – נאסרת ההשתתפות.

הקהל המדומיין הוא רוחותיהם הבלתי נראות של האבות.

### איך הגעתי לבני התאיה?

בדרכי למלינדי<sup>5</sup>, עצרתי בעיירה Voi לפגישה קצרה עם ג'ון<sup>6</sup>, שניהל את בית הספר העממי שם. בדרכנו לרחבת בית הספר (שנראתה כמגרש כדורגל) נשימתי נעצרה. לימינו היו גבעות מסולעות עם צוקי ענק מרהיבים, בפורמציות מדהימות, ובצדן הרחבה. ברחבה עמדו במעגל כמה מאות נשים, גברים וילדים. במרכז המעגל היו קבוצת בנים וקבוצת בנות במדי בית ספר שחורים. מייד לאחר ריקודי הבנים הצטרפתי לריקוד של הבנות, שהזכיר לי את ריקוד המים מים שלנו (אמרד, 1978). עודני רוקדת, ואשה מן הקהל, מבלי לשאול שאלות, התקרבה, הצמידה לקרסולי הימני צמיד פעמונים וגררה אותי אל הנשים שבמעגל החיצוני. "היא מזמינה אותך לרקוד", הסביר ג'ון, ומוכן שרקדתי.

בדרכי חזרה למכונת (להמשיך למלינדי) סיפר ג'ון, כבדרך אגב, על פולחן האבות, שהיה אמור להתקיים באותו לילה במערה, על ההר. נדלקתי... פולחנים תמיד היו בשבילי מקור לריקודים, דתיים או לא. ביקשתי לראות את הפולחן. ג'ון נחרד: "בלתי אפשרי! זה קדוש! זה אסור! זה סודי! חוץ מזה, את צריכה להגיע למלינדי". התעקשתי. סוכם שיבדוק עם הזקנים. חיכיתי. כשחזר התברר שהסכימו, אבל הוסיפו להסכמתם הרבה תנאים ואיסורים. לדעתם היו לי ארבעה חסרונות: אני לבנה, נוכרייה, כופרת ומעל הכל אשה. הם האוטוריטה המנהלת את חיי הכפר, שמכתיבה גם לכוהנות מתי לבצע את הפולחן. הם לא יאפשרו לאדם, ובייחוד לא לזר, לשנות סדרי עולם. ואלה היו התנאים והאיסורים: אסור שכוהנות הכפר יידעו, הכרחי שנגיע למערה זמן רב לפניהן, הכרחי שנסתתר ונצפה מרחוק. אסור לרשום! אסור לצלם! אסור להקליט! אסור לעשן! אסור לאיש לדעת! הסכמתי... מיד מצאנו אכסניה שבה אוכל לנוח עד שיאסוף אותי.

ב-11 בלילה ג'ון הגיע לאכסניה והכריז: "עולים!" התחלנו לטפס. ענני פחם כבדים, נמוכים, התגלגלו מעל ראשינו. ברקים ורעמים התנפצו בגשם הסוחף. רוחות מאיימות הדפו את הערפל הסמיך מעלה מעלה, עירבלו וביטלו את תחושת הזמן והמקום. טיפסנו בשביל צר, תלול וחלקלק. לא אחת איבדתי את עקבותי וביקשתי שידליק את הפנס. הוא סירב בלחש זועם ותוקפני, בטענה שנתגלה. כשאבנים הידרדרו, ג'ון נכנס לפאניקה מחשש שמישהו ישמע את הצלילים. כשהגענו לצוק הענק שבחסותו ביקשנו להסתתר, חשבתי שמסע הייסורים הסתיים. טעיתי. הרוחות, הברקים והרעמים המשיכו לאיים, הגשם הסוחף נאגר במפלי הערוצים שסביבנו. בבגדים ספוגי מים, רועדים מקור, חיכינו. כשג'ון

הצביע לעבר המערה, לא ראיתי דבר. תשושה, רועדת ורטובה עד לשד עצמותי ביקשתי לחזור לאכסניה. "לחזור?!" הגיב ג'ון בתדהמה. "אחרי כל המאמצים שעשית? מעולם לא ראיתי טקס כזה. אני נשאר!! את יכולה לחזור". כדי לעודד את רוחי הוסיף, "הם יבואו! אל תדאגי!" פתאום הצביע בהתרגשות אל העמק שלמטה: "הנה! הנה! הם מתחילים!"

הרחק למטה, מתוך הערפל ההולך ומידלדל, היבהבו שלושה לפידים שחגו זמן מה במעגלים מתרחבים. כשהחלו לטפס בזיגזגים למעלה, ראינו שלושה לפידים נוספים, בכפר אחר בעמק, שחגו בספירלות. כשגם הם היו בדרכם למעלה, שלושה לפידים נוספים, עיזו כפר, עשו אותו דבר. "אלה הכוהנות משלושת הכפרים", הסביר ג'ון. בטרם נפגשו שלוש התהלוכות ברחבת המערה, הבחנו בצללית שהבעירה מדורה לא הרחק מאתנו. רק אז ראיתי את פתח המערה הקרובה. בהתקרב התהלוכות לרחבה, שמענו שירה מלנכולית, שלוותה בצלילים קצובים של נקישות צמיד הפעמונים שענדו לקרסוליהן. כשתקעו את הלפידים סמוך למדורה, הבחנתי בתשע נשים, עירומות למחצה, וגופן מרוח בשמן זוהר.

### ריקוד הפריון בפולחן התאיה

הנשים נעו במעגל עם כיוון השעון, בריקוד איטי, תוך שירה שנשמעה כואבת. אחת מהן נפלה על ארבע וחפרה בכפות ידיה תעלה באדמה הבוצית. "מה היא עושה?" שאלתי. "ששש..." הסה אותי ג'ון. "אספר לך אחר כך". לפתע יצא מהמערה רקדן שגופו העירום למחצה משומן ומבריק, נכנס למרכז המעגל ועמד בפיסוק רחב, ברכיו כפופות וגבו נטוי. הוא עמד כך מול הכוהנת הגדולה, קרוב אליה, רגליו מושרשות בבוץ. כאילו צייתו לפקודה אילמת, כל הנשים נטעו את רגליהן בבוץ בפיסוק רחב, ברכיהן כפופות וגבן נטוי לפניו. הן זרקו את ראשיהן לאחור ובנהימות נשימה קולניות החלו להניע את גופן בתנועות תזזיטיות<sup>7</sup>. הן הניעו את האגן והכתפיים קדימה ואחורה באגרסיביות, והאיצו את מהירותן. הרקדן שרקד מול הכוהנת, שפטמותיה נגעו-לא-נגעו בחזהו, עבר לרקוד בתנועות דומות עם כל אחת מהנשים במעגל. כשחזר לכוהנת הגדולה הואצו נהמות הנשימה, מקצבי החרחור גברו וכולם – כאחוזים בתזזית אקסטטית<sup>7</sup>, המשיכו בתנועות מטורפות, מעוותות, פראיות וארוטיות כמזמינות למשגל. הרקדן נפל במפתיע, פניו לאדמה הבוצית, אגנו עולה ויורד, מכה מעל התעלה. הוא עלה וירד במהירות גוברת, מקצב הנשימות הקולניות הואץ – טרנס<sup>8</sup> שבסופו נפל כמת ואיבד את הכרתו. לדברי ג'ון, "הוא שיחרר את זרעו לרחם האדמה". שני גברים חצי עירומים יצאו מתוך המערה ורקדו סביבו בקריאות עידוד מרגיעות, עד שהראה סימני חיים. כשהתהפך על גבו, שרוע, רפוי, מתפלש בבוץ, השניים תמכו

## ריקודי טרנס בריקודי הפולחן בחברות אפריקניות שונות

ב־1973 בטוגו תיעדתי 252 ריקודים של 28 קבוצות אתניות. את הריקודים חילקתי לשתי קטגוריות:  
א. 101 ריקודים, שהקשר שלהם לפולחן לא ברור או לא קיים, כמו ריקוד קבלת אורח, חגיגות של גילדות וארגונים פוליטיים וחגיגות לאומיות.  
ב. 151 ריקודים שקשורים בבירור לפולחן. אלה מושרשים במיתוסים ובאמונות וקשורים למחזוריות בחיי האדם, הטבע, החי והאדמה.

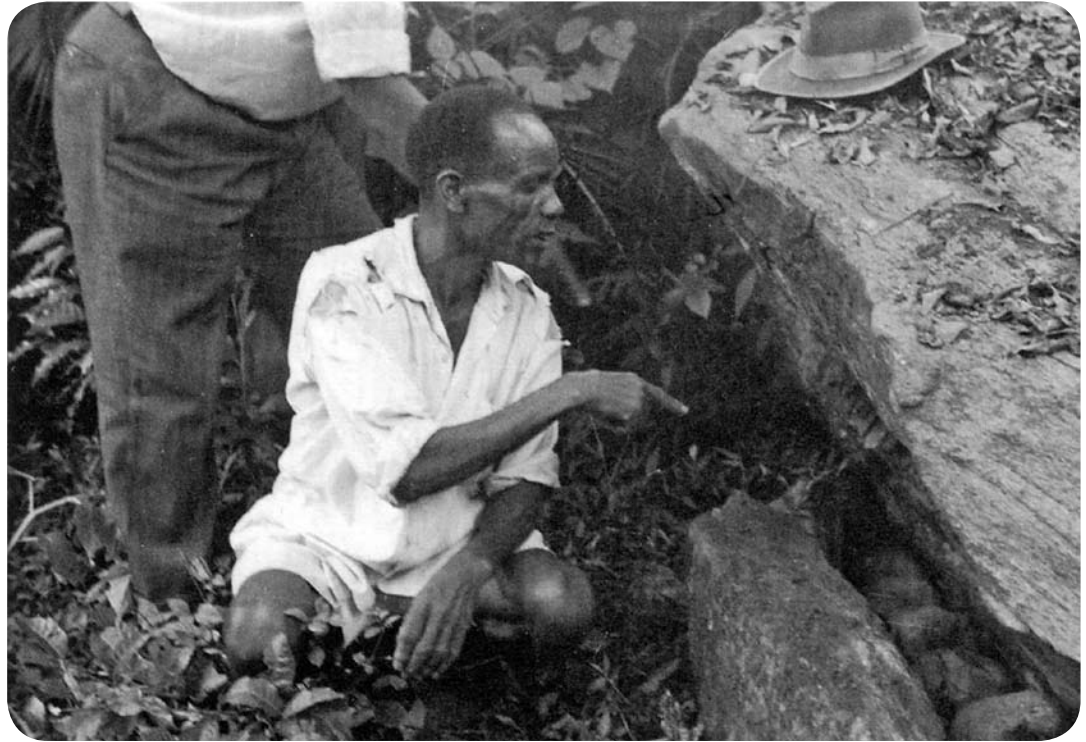
הסקר בטוגו מראה שרק ב־42 מבין 151 ריקודי הפולחן בוצעו ריקודי טרנס. אבל ריקודי טרנס הופיעו גם בריקודים ששויכו לקטגוריה א'. מסתבר שהטרנס יכול להיות אמצעי להשגת מטרה שונה בכל חברה (עם קשר לפולחן או בלעדיו).

לדעתם של זקנים ורקדנים אפריקנים רבים שאתם שוחחתי, הטרנס הוא שלב השיא הנעלה ביותר בתהליך הריקוד. רק יחיד סגולה מאומנים ומוכשרים לבצעו. כשבדקים את הטכניקות המובילות לטרנס<sup>2</sup>, מתברר שהן תלויות במטרת הריקוד. לריקוד יכולה להיות מטרה חברתית, כלכלית, רפואית או רוחנית. להלן ארבע דוגמאות:

1. אצל בני הקאברה (Kabre), המטרה החברתית היתה לחנך ולהכשיר את הצעירים לקראת העתיד. בפולחן השתתפו שתי קבוצות (הבוגרים (גיל 16-18), אלה שעברו תהליך חניכה באותה שנה, והצעירים (גיל 14-16), שעמדו לקראת חניכה בשנה הבאה. הם ניצבו בפורמציה של שורה מול שורה, הבוגרים מול הצעירים, וביצעו ריקוד המחקה מלחמה, שבה גברה ידם של הבוגרים המתקיפים ואילו הצעירים נסוגו. אחד מהמונצחים הצעירים החל רועד במהירות גוברת, רעד אקסטטי, שבסופו נפל ואיבד את ההכרה. כאן הטרנס (כמטאפורה למוות) היה כהתראה למונצחים, שזה יהיה סופם אם ינוצחו.

2. היעד הכלכלי של כמה מריקודי הציידים בטוגו היה להביס את הקורבן (החיה). רקדן ששיחק את תפקיד החיה, שעטה מסכה, הוקף בציידים שהכניעו אותו. מובס ושדוד, הוא החל לרטוט. הרטט הלך וגבר עד שהיה לרטט אקסטטי. לבסוף הוא איבד את ההכרה (מת). מימיקת הצייד המוצלח הושלמה. ובעזרת רוחות האבות, צפוי שגם הצייד האמיתי יצליח.

3. אצל בני הטמברמה (Tamberma), בצפון טוגו, הריקוד נועד להחיות את רוחות האבות.



The sacred skulls in the cave, photo: Esther Dagan

פינת הגולגולות הקדושות במערה, צילום: אסתר דגן

אבל רוחב הפיסוק, עומק הכפיפה וזווית הטיית הגב משתנים מריקוד לריקוד.  
2. ציר התנועה ממוקד בכל ריקודי הפריין באגן, אבל בחלק מהריקודים התנועה פולשת מן האגן לכתפיים, כמו אצל התאית. כאן הכרחי להדגיש, שעל מנת שהאגן כציר תנועתי יהיה חופשי, עמידת היסוד הכרחית. רק באמצעות אלמנט 1+2 ניתן לבצע את המשגל, ההזרעה והלידה האמיתיים והמטאפורים, כמו בריקוד הפריין אצל התאית.  
3. כמו אצל התאית, הפורמציה של מעגל נקבי (רחם) וציר זכרי (פאלי) הופיעה בכל הריקודים, חוץ מאשר אצל הבריברי (Berī-berī) וביצור הצייד במערה. אצל הבריברי הגברים רקדו סביב אשה, ביצור במערה הם מתוארים ורקדנים סביב חיית הצייד (ראו צילום בעמוד 46).<sup>9</sup>

חלק ממחברי הספרים על הארכיטקטורה המסורתית באפריקה מאמינים שפורמצית המעגל סביב ציר גלשה – במיוחד באזורים שמדרום לסהרה – לבקתות החימר העגולות (כרחם), שבמרכזן מוט שתומך בגג (פאלוס), כמו בבקתת התאית.

בהרצאה על מנהגים מסורתיים באפריקה, שנשאתי לפני שנים במחלקה לפולקלור יהודי באוניברסיטה העברית, בראשות פרופ' דב נוי ז"ל, סיפרתי על ריקוד התאית. פרופ' נוי קפץ: "שריידים של מנהגים קמאיים אלה – נשים סביב גבר – קיימים גם ביהדות"<sup>10</sup>. נשאלת השאלה, מה תפקידו של הטרנס בריקוד הפריין של התאית.

בו ועזרו לו לקום. הם גררו אותו לתוך המערה, חלוש ורפה, לאור הלפידים שנאספו על ידי הנשים. נותרו רק הבהובי האור מפתח המערה ומדורה דועכת ברחבה הריקה.

ביקשתי להיכנס בעקבותיהם, וג'ון שוב הזדעזע: "בשום אופן לא!" בטון סמכותי פקד: "יורדים!!!"  
הירידה היתה קשה ואיטית. הגענו לאכסניה תשושים ורטובים עם השחר המפציע, בסביבות חמש בבוקר. "מתי לאסוף אותך לארוחת בוקר לפני יציאתך למלינדי?" שאל. "רק אחרי שאעלה לראות את המערה באור יום", ביקשתי. לאחר משא ומתן ממושך ומייגע עם זקני הכפר, הוחלט שראש הכפר יעלה אתנו, והפעם ניתן לי אישור לצלם. טיפסנו תחת שמים כחולים, בשמש חמימה. בתוך 20 דקות הגענו לרחבת המערה. בתוך המערה ג'ון הראה לי את פינת הגולגולות (ראו צילומים בעמודים 49, 50) ותקריב של הגולגולות.

השוואה בין ריקוד הפריין של התאית לריקודי פריין אחרים שתיעדתי במקומות שונים באפריקה, חושפת הבדלים רבים: בתלבושות, במוסיקה, בשיירה, במקצבים ובמשך הריקוד. עם זאת, לכל ריקודי הפריין יש שלושה אלמנטים משותפים:

1. עמידת היסוד – פיסוק רחב, ברכיים כפופות וגב נטוי קדימה.
2. ציר התנועה – ממוקד באגן.
3. הפורמציה – מעגל נשים סביב גבר.

גם באלמנטים המשותפים יש וריאציות מגוונות:

1. עמידת היסוד אמנם קיימת בכל הריקודים,

המראה מן המטוס טרם הנחיתה היה מרומם נפש. אלפי אנשים, בתהלוכות שבהן השתתפו זמרים, רקדנים, נגנים ומתופפים, נעו מכיוונים שונים בדרכם לשדה הנחיתה, לקבל את הנשיא. לא פעם ביקש הנשיא מהטייס שימשיך לחוג באוויר, כדי שכולם יספיקו להגיע לרחבה לפני נחיתתו. התהלוכות נועדו לקבל את פני הנשיא ולהביע את שמחת ההמונים, את ההערצה שחשו כלפיו ואת כניעתם לו.

בשלושת המקרים, כמו בתאיתיה, התהלוכות היו אירוע חברתי. לתהלוכות התאיתיה נוסף אלמנט דתי מקודש, שלא היה בתהלוכות האחרות. לכן להגדרה של תהלוכת התאיתיה יש להוסיף: "אירוע חברתי-דתי". על תהלוכות בקונטקסט דתי חשוב לשמוע מה יש לאפריקנים להגיד.



The skulls in the sacred cave, photo: Esther Dagan

פינת הגולגולות במערה הקדושה, צילום: אסתר דגן

### תהלוכות שמעצבות חלל מקודש, נייד ובלתי נראה

שיעור מאיר עיניים על משמעותן של תהלוכות הפולחן באפריקה קיבלתי בפגישת הפרידה שלי מזקני הסנופו (Senufo) בכפר ג'יגו דוגו (Jigo dugu) בצפון חוף השנהב ב-1961. בזכותם ראיתי את "פולחן המתים", שבו תיעדתי שבע תהלוכות<sup>14</sup> (דגן 1992). הדיאלוג הבא מבהיר את דעתם על תהלוכות:

זקן אחד: "אני לא מבין למה? למה אתם הלבנים בונים לעצמכם קירות סביב מסגדים, כנסיות ובתי כנסת? בשביל מה?"  
ענית: "למיטב הבנתי, אלה מקומות הגנה ומחסה מקודשים, המאפשרים למאמינים להתפלל לאל המקודש להם."

בציורים בקברי הפרעונים במצרים הקדומה ובטקסטים בתנ"ך ובספרי קודש אחרים. תהלוכות נוצרו כדי לספק צרכים נפשיים ורוחניים של בני חברות שונות. המקומות שבהם התקיימו התהלוכות, מסלוליהן, משך התהלוכה ומספר המשתתפים בהן השתנו בהתאם לזמן, למקום ולתרבויות שקיימו אותן.

התהלוכות באפריקה (כמו הריקודים) שייכות לשתי קטגוריות: תהלוכות שאין להן קשר לפולחן ותהלוכות הקשורות לפולחן. במאמר "התהלוכה כמקור של ריקוד" (אמרד, 1977) הזכרתי את תהלוכת התאיתיה. לא התעכבתי על משמעותה, אבל הגדרתי את התהלוכה: "קבוצת אנשים בעלי אינטרס משותף, מנתקים עצמם מן הזמן והמקום השגורתיים והולכים במסלול תוך שירה, נגינה וריקוד ממקום א' למקום ב', על מנת לקחת חלק באירוע חברתי".

ההגדרה חלה על שלוש תהלוכות המתוארות כאן: התהלוכות לקבלת הנשיא בניירובי, שמתוארות בתחילת המאמר; תהלוכה שנייה התקיימה בגבון, לאחר שסוכם עם רקדנים מאחד מכפרי הפונו (Punu), שיבואו לרחבת הכפר לחזרות ביום ובשעה שנקבעו מראש.<sup>12</sup> הם הגיעו לא רק באיחור, אלא להפתעתי בתהלוכות שבהן השתתפו זמרים, נגנים ורקדנים, שלוו על ידי כל בני הכפר שבאו בשמחה לצפות בחזרות. החזרה, שהיתה אמורה להיות אירוע שגורתי, הפכה לאירוע חגיגי, מכיוון שקבוצה זו נבחרה לייצג את כל בני הפונו ולהופיע לפני הנשיא לאון מבה (Leon Mba) בחגיגות לציון חמש שנים לעצמאות גבון, שנערכו בבירה ליברוויל; והתהלוכה השלישית בשנת 1966 ברפובליקה המרכז אפריקנית,<sup>13</sup> עם הנשיא ז'אן-בדל בוקאסה (Jean-Bédel Bokassa). במטוסו נחתנו בשמונה ערי מחוז.

הם רקדו כדי להפוך את הרוחות ממהות אבסטרקטית – בלתי נראית או נשמעת, למהות מוחשית (Tangible), שבה הרוח הופכת לאמיתית, נראית ונשמעת. הרקדן חבש כובע, שמקודקודו השתלשלה צמה מחבלים שאורכה כארבעה מטרים. הרקדן החזיק את קצה הצמה בידו הימנית ועמד בפיסוק ובכפיפה. בסיבובי ראש שהלכו וגברו הוא העיף בתנופה את החבל, שציייר מעל לראשו עיגולים במהירות הולכת וגוברת. החבל חצה את האוויר במהירות והשמיע שריקות, כמו הרוח. כשמהירות סיבובי הראש והחבל גברה, הרקדן נכנס לסחרחרת אקסטטית שבשיאה הטרנס, נפל ואיבד את ההכרה.

4. מטרת הריקוד של האשה מבני האנה (Ana) בטוגו (שכונתה דוקטור, אף על פי שלא ידעה קראו וכתוב), היתה לרפא את עשרות החולים שחיכו לה בחצר משעות הבוקר המוקדמות. היא הסכימה שאצפה בעבודתה במשך היום, רק אם אניע שעה לפני שהחולים נכנסים. כשהגעתי, כפי שביקשה, היא הכניסה אותי פנימה ונעלה את הדלת. בחדר הקדמי שבביתה עזרו לה שתי נשים לסדר צנצנות זכוכית ופחיות מלאות אבקות, צמחי מרפא וקמעות על שולחן. את השולחן הזיזו הצדה, כדי לפנות לה מקום. היא עמדה בריכוז, ראשה נטוי מטה, ידיה רפויות, ובהדרגה נכנסה לתנועות טלטלה שפשטו בכל גופה. מהירות הטלטול גברה ונשימותיה התקצרו. כשהטלטלה האקסטטית הואצה, תמכו בה הנשים בנפילתה. גופה המשיך להיטלטל, עד שהכרתה אבדה. שתי הנשים ישבו לצדה, דיברו ברגיעה וניגבו את גופה נוסף הזיעה. כשהתעוררה הן עזרו לה לשבת ונתנו לה כוס מים. כשנרגעה, חיכה והסבירה: "אני לא יכולה להתחיל לרפא איש, עד שאני נקשרת עם רוחות אבותי ומקבלת את הבטחתם שרפוי החולים היום יצליח".

הטכניקה בכל אחת מן הדוגמאות היתה שונה והותאמה למטרת הטרנס. בכולן, משך המעבר מאקסטזה לטרנס ולאיבוד הכרה היה קצר מאוד – בין 15 ל-20 שניות. אצל התאיתיה – עד כמה שזכור לי – השלב האקסטטי היה ממושך יותר. מטרת הטרנס בפולחן התאיתיה היתה הזרעה "מטאפורית". תנועות האגן (הכלי החיוני ליצירת חיים), שבוצעו בתזזית אקסטטית, היו הטכניקה. כמו בכל ריקודי הפריון, גם כאן הטכניקה היא המטרה והמטרה היא הטכניקה. התהלוכות בפולחן התאיתיה חשובות לא פחות מהמשמעות של ריקוד הפריון והטרנס.

### התהלוכות בפולחנים באפריקה

חברות שונות במקומות שונים בעולם קיימו תהלוכות מימים ימימה. אזכורים של תהלוכות אלה נשארו בציורי מערות מתקופת האבן,

זקן שני: "בשביל זה צריך קירות?"  
זקן שלישי: "אצלנו, רוחות אבותינו מגינות עלינו כל הזמן ובכל מקום: בשדה, בכפר, בשוק ואפילו בבקתה כשעושים אהבה. בפולחנים שלנו, אנחנו מקצים את רוחות אבותינו ומבטיחים את עזרתם".

זקן רביעי: "בתהלוכות אנחנו מסמנים לרוחות אבותינו את המקומות שהם מתבקשים לקדש ולהגן עלינו".

זקן חמישי: "קירות בנויים לא היו מאפשרים לנו להזיז את השדות או את הכפרים".<sup>15</sup>

זקן שני: "לפני הרבה שנים הגיעו הסוחרים המוסלמים, על מנת לנהל מסחר אתנו. את יודעת מה הם עשו? הם בנו מסגדים. ראית את המסגד העוזב שם?"

השבת: "כן, ראיתי. נדהמתי לראות שהמסגד העוזב הפך לדיר חזירים".

זקן שלישי: "המסגד נעזב, כי הכפר עבר למקום אחר. אז מה הערך של הקירות? אצלנו המקומות המקודשים מסומנים בתהלוכות, הקירות לא נראים. זה יותר בטוח מקירות חימר שנמסים אחרי כל עונת גשמים. הקירות שמורים בזיכרוננו".

שלוש תהלוכות התאיה, שסימנו את המקומות המקודשים עליהם – הכפרים, האדמות, ההר והמערה – הן קירות בלתי נראים האצורים בזיכרונם. גם לבני התאיה אין צורך בקירות אמיתיים כדי לקדש חלל.

## סיכום

בפרספקטיבה של זמן, 50 שנה עברו מאז ראיתי את פולחן התאיה. תהפוכות הגלובליזציה, העידן הדיגיטלי, המידע הנגיש שהגיע למחזים בלתי נתפשים, לבטח השאירו את חותמם גם על בני התאיה.

פולחנים בכל הדתות ובכל הזמנים היו הנפשה (אנימציה) של מיתוסים ואמונות. תנועות וצלילים בריקודי הפולחן היו חיקוי של אוצר תנועות וצלילים שגרתיים מחיי היומיום. התנועות עברו כמטאפורה ריקודית והנשימות הקולניות כמטאפורה ביחד, זו האנימציה של הפריזון בפולחן התאיה. פולחנים תמיד היו מקור השראה לאמנים בתחומים שונים – דתיים או לא. הם היו השראה לקומפוזיטורים, פייטנים, כוריאוגרפים, פסלים, ציירים וארכיטקטים.

בפגישה עמה סיפרה לי ד"ר רות אשל, שבגיליון זה יוקדשו כמה מאמרים לפולחן האביב למוסיקה של איגור סטרווינסקי, שהיתה השראה ליצירת כוריאוגרפיות רבות. כשהציעה שאכתוב על פולחן באפריקה, בחרתי לעסוק בפולחן התאיה. הוא הזכיר לי את הכוריאוגרפיה לפולחן האביב של סטרווינסקי, שמוריס בז'אר (Maurice Béjart) יצר ב־1959. השראה לבז'אר שימשו גם ריקודי הציידים באפריקה.<sup>16</sup>

השימוש המוצע בטרמינולוגיה מעולם התיאטרון יאפשר בחינה מעניינת יותר של פולחן התאיה:

- המחזה – פולחן התאיה, טרגדיה מדומה.
- העלילה – הגיבורים נאבקים על הישרדותם. את הקונפליקט בינם לבין איתני הטבע הם פותרים בעזרת גיוס רוחות האבות. הקתרזיס הוא שיאו של ריקוד הפריזון (הזרעה) שמבטיח להם פוריות כהמשכיות. מותו (המדומה) של הגיבור הוא ההבטחה שאבות הרוחות (שגולגולותיהם במערה) נענו לבקשותיהם.
- המקום – בחוץ, בטבע.
- הבמה המרכזית – רחבת המערה.
- הבמות המשניות – הכפר, השדות והשבילים למערה.
- השחקנים הראשיים – כוהנת גדולה (נקבה) והמזריע (זכר) הקתרזיס.
- שחקני משנה – שמונה כוהנות ושני גברים (התומכים בשחקנים הראשיים).
- התפאורה – הכניסה למערה חצובה בצוק על הר.
- התאורה – מדורה, תשעה לפידים וברקים.
- תלבושות – מינימליות, מכסות רק את איברי המין, יחפים.
- הקהל – אין. הקהל הדמיוני הבלתי נראה של רוחות האבות, שמאמינים בנוכחותם.
- המוסיקה – שירה מלנכולית כואבת, נהמות נשימה הגוברות עד נחרות, צלילי פעמונים שנטמעו ברעמים, רוחות וגשם.

## הערות

לאופולד סדאר סנגור (Léopold Sédar Senghor), הנשיא הראשון של סנגל, אמר בפתיחת הפסטיבל הבינלאומי לאמנויות אפריקה, שהיה בדקר ב־1966: "ריקוד באפריקה זה חמץ החיים הדרוש לנשימה, מיום הלידה עד יום המוות". אין אמירה קולעת יותר להבנת מהות פולחן התאיה, שבו תהליך הריקוד החל אפילו לפני הלידה – בהזרעה – ונערך בנוכחות הבלתי נראית של רוחות גולגולות המתים במערה.

<sup>1</sup> ביקרתי בארצות מערב אפריקה, מרכזה ומזרחה לפני 1964 ואחריה, כדי לראות, ללמוד, לתעד ולחשוף ריקודים. קציר היבולים האלה פורסם בספר שערכתי (דגן, 1997), שמבקר בשיקו כינה אותו "האנציקלופדיה הראשונה על ריקודי אפריקה".

<sup>2</sup> ג'ומו קניאטה, מבני היקיוו (Kikuyu), הגדולה והדומיננטית שבקבוצות האתניות בקניה, למד באנגליה ובשנת 1946 חזר לקניה. הקים את תנועת האיחוד האפריקני של קניה "KAU" שנלחמה על זכויות אזרחיות, ביטול האפליה והערצות. ב־1952 פרץ מרד המאו מאו (Mau Mau), שבראשו עמד קניאטה, שכלל פעולות טרור נגד הבריטים. ב־1955 המרד דוכא וקניאטה, עם אלפי מורדים, נאסרו. הוא שוחרר

ב־1959, גיבש ממשלת צללים וב־12 בדצמבר 1963, כשהוכרזה העצמאות נבחר לנשיא.

<sup>3</sup> במשך כחודשיים תיעדתי מעל 150 ריקודים של קבוצות שונות בקניה. חלקם היו ברשימה הרשמית, כמו Kikuyu, Turkana, Samburu, Luhya, Luo, Kisii, Kipsigi, Kamba Masai, Taita, Giriamא, גם תועדו.

<sup>4</sup> ג'ון מביטי (John S. Mbiti), יליד קניה, כומר, קיבל דוקטורט מאוניברסיטת קיימברידג' באנגליה. נודע כתיאולוג, פילוסוף ומומחה לדתות אפריקה. בספרו הראשון, *African Religions and Philosophy* (1969), המבוסס על עבודות שדה נרחבות, מצא שמאות קבוצות אתניות באפריקה מאמינות באל עליון אחד, כמו המלונגו (Mlungu) של התאיה. הוא תיעד כמה מאות שמות לאל העליון בחברות אפריקניות, שנחשבו על ידי הלבנים לאנימיסטיים. לדעתו האפריקנים הם מונותאיסטים המאמינים באל עליון אחד, כמו הנוצרים. ספר זה עורר התנגדות חריפה של תיאולוגים נוצרים, שראו בו בוגד בצרות.

<sup>5</sup> בדרכי למלינדי לראות טקס חתונה של הגיריאמה, עצרתי לשעה לראות ריקודי ילדים של התאיה בכפר Voi. היות שנשארת לראות את פולחן התאיה, שארך יותר מ־24 שעות, החמצתי את ריקודי החתונה של הגיריאמה.

<sup>6</sup> ג'ון נולד למשפחת חקלאים מבני התאיה. בצעירותו נשלח על ידי הכנסייה ללמוד בניירובי. אחרי שנמר תיכון וסמינר למורים, לימד בתקופת השלטון הבריטי בבית ספר עממי בניירובי. כשקניה קיבלה את עצמאותה התבקש לחזור לתאיה ולהחליף את מנהל בית הספר הקודם, שהיה בן קיקיוו ולא דיבר את שפת המקום. סיבה נוספת להעברתו היתה, שרק 20% מילדי התאיה הגיעו אז לבתי ספר, ותפקידו היה להעלות את מספרם. בפגישתנו סיפר שהוא שם רק שישה חודשים וקשה לו לשכנע את החקלאים לשלוח את ילדיהם לבית הספר, מפני שהיו חינויים לעבודה בשדות.

<sup>7</sup> תזזית – תנועות מקוטעות ומעוותות המתבצעות כמו בטירוף. תזזית אקסטטית – כשמחירות תנועות התזזית מואצת ההתלהבות גוברת, עד שבשיא התזזית הרקדן בטרנס והוא מאבד את ההכרה. התזזית האקסטטית היא לא הטכניקה היחידה המובילה לטרנס. טכניקות נוספות המובילות לטרנס ונפוצות ברחבי אפריקה הן רעד, רטט, סחרור וטלטלה. כשהרקדן מבצע רעד אקסטטי, רטט אקסטטי, סחרור אקסטטי, טלטלה אקסטטית או תזזית אקסטטית, לפעמים מגיעים לטרנס ואיבוד הכרה, ולפעמים לא.

<sup>8</sup> ריקוד הטרנס (Possession): במשך הריקוד הרקדן עובר מ־טמורפוזן, ממצב של שליטה טוטלית בתנועותיו למצב שבו הוא נשלט על ידי כוחות על־טבעיים, המנחים אותו לטרנס ולאיבוד הכרה.

<sup>9</sup> פעם אחת ויחידה התנסיתי בחוויית הטרנס,

Nyamu, "Burial Rites in the Taita Community," Malindi Museum, 2013. Cited on 9.12.13. <http://www.elimuasilia.org/culture/167-burial-rites-in-the-taita-community.html>.

Pellikka, P., J. Ylhäisi & B. Clark (eds.) Taita Hills and Kenya, 2004 — seminar, reports and journal of a field excursion to Kenya. Expedition reports of the Department of Geography, University of Helsinki 40, 39–46. Helsinki 2004, 148 pp.

<http://www.lonelyplanet.com/kenya/weather#ixzz2mytsw1UO>

"Taita people", from Wikipedia, updated 15.6.13, cited on 20.11.13. [http://en.wikipedia.org/wiki/Taita\\_people](http://en.wikipedia.org/wiki/Taita_people)

"Taita Hills", Department of Geography of the University of Helsinki, 2003–2009, Cited in 20.11.13. <http://www.helsinki.fi/science/taita/index.html>

"Weather in Kenya", Lonely Planet, 2013. Cited in 09.12.13.

מפת קניה, ETHNIC GROUPS, KENYA, מתוך mapsofworld.com שנת 2011. נדלה בתאריך 2.12.13. <http://www.mapsofworld.com/kenya/kenya-ethnic-groups.html>

מפת קניה, ETHNIC GROUPS, מתוך kenyamission-un. נדלה בתאריך 25.11.13. [http://www.kenyamission-un.ch/?About\\_Kenya](http://www.kenyamission-un.ch/?About_Kenya)

אוכלוסיית קניה, Demographics of Kenya, מתוך Wikipedia, מעודכן ל-26.11.13. נדלה בתאריך 28.11.13. <http://esa.un.org/unpd/wpp/index.htm>

**אסתר אמרד דגן** היא תלמידתן של גורית קדמן, שרה לוי-תנאי, גרטרוד קראוס ונועה אשכול. היא בוגרת סמינר למורים וכן למדה באקדמיה Schola Cantorum בפריס. בשנים 1964–1973 ערכה סיורים ממושכים במרבית מדינות אפריקה ותייעדה את הריקודים ביבשת. חיברה 15 ספרים על האמנויות באפריקה. ב-1978 עברה להתגורר בקנדה, שם היתה מרצה מבוקשת במוזיאונים ובאוניברסיטאות. ב-2009 תרמה את האוסף הפרטי שלה, שבו חפצי אמנות מאפריקה, ל-Royal Ontario Museum. ב-2012 חזרה לישראל והיא מרצה ומנחת סדנאות.

מדי שנה מעבדים שדות במקומות שונים. יתר על כן, אפילו כפרים עברו ממקום למקום. לא פעם באפריקה חיפשנו כפר, ומצאנו אותו קילומטרים מספר מהמיקום שבו היה אמור להיות על פי הסימון במפה.

<sup>17</sup> מוריס בז'אר היה אחד המורים שלי באקדמיה לריקוד בפריס. באחד הימים, במקום סדנה הוא לקח אותנו למוזיאון האדם, לראות סרטים דוקומנטריים של אנתרופולוג מהמוזיאון, שצילם ריקודי ציידים באפריקה.

### ביבליוגרפיה

אמרד, אסתר. "איפה הם מקורות הריקוד", שנתון מחול בישראל, 1978, עמ' 24–25.

אמרד, אסתר. "התהלוכה כמקור של ריקוד", שנתון מחול בישראל, 1977, עמ' 28–33.

Dagan, Ester. The Spirit's Dance in Africa: Evolution, Transformation and Continuity in Sub-Saharan. Amrad Publications, 1997.

Dagan, Ester. The Spirit's image: The African Masking Tradition — Evolving Continuity. Amrad Publications, 1992.

"Kenya", from Wikipedia, updated 8.12.13, cited on 9.12.13. <http://en.wikipedia.org/wiki/Kenya>.

Mbiti, John—. African Religions and Philosophy. Heinemann, 1969, 2nd ed. 1990.

בריקוד עם כוהנות המנדה (Mende) בסיירה לאון (התיאור יישמר לפעם אחרת).

<sup>10</sup> אצל בני הבריברי, מדרום לאגם צ'אד, התופעה הפוכה: את החיזור רקדו גברים סביב אשה אחת. אנתרופולוג צרפתי שחקר את הבריברי הסביר שריקוד הגברים נועד לסייע להם לצוד אשה לנישואים. באותה תקופה, על כל עשרה גברים רווקים היתה רק אשה אחת פנויה לנישואים. לדבריו, הסיבות למצב אנומלי זה היו מחלות שנשים סבלו מהן, וגם פוליגמיה של נכבדי העדה האמידים, שאיפשרה להם לשאת כמה נשים, בעוד שלצעירים לא נשאר ממה לבחור. בציור מערות מתקופת האבן המוקדמת נראית פורמצייה דומה – הזכרים נאספים במעגל סביב החיה הכנועה שניצודה. היש קשר בין השניים?

<sup>11</sup> נזכרתי בטקס הגירושים מבעלי הראשון, שנערך על ידי רב שהאיץ בי: "להסתובב.. להסתובב..". תוך ספירה. בסוף ההקפה השביעית (סביב בעלי המגרש), הרב הפסיק לספור.

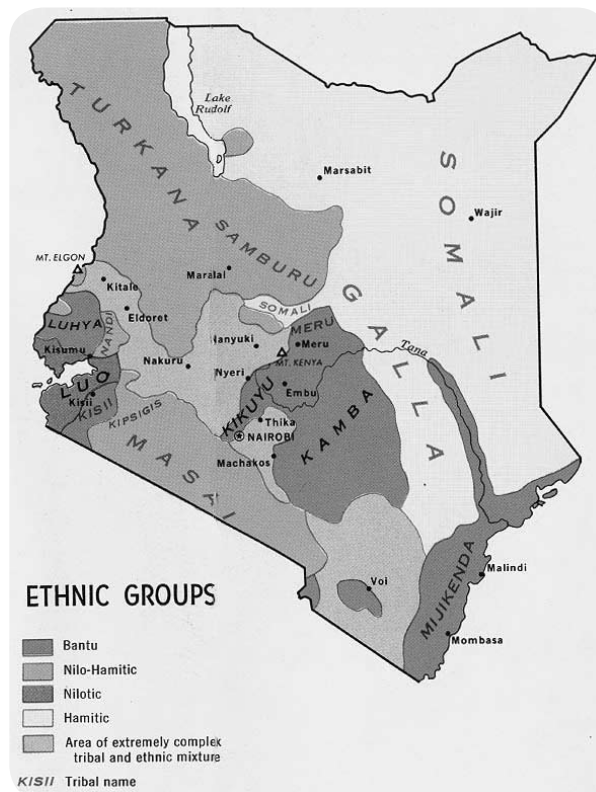
<sup>12</sup> בשנת 1973 הוזמנתי לטונו על ידי הנשיא אידאמה (Gnassingbé Eyadéma), להקים את להקת הריקוד הלאומית של טוגו. התנאי לקבלת ההזמנה היה עריכת סקר מקיף על ריקודי כל הקבוצות האתניות בטוגו. במשך ארבעה חודשים, עם צוות של 11 איש שהכיל מסריטים, צלמים, מקליטים ואקדמאים, ביקרנו אצל 28 קבוצות אתניות ותיעדנו 252 ריקודים. ראו דגן 1997, עמ' 176–195.

<sup>13</sup> ב-1966 הוזמנתי על ידי הנשיא לאון מבא להכין ריקודים של תשע קבוצות אתניות להופעה בחגיגות חמש השנים לעצמאותם בליברוויל. לבני הפונו (אחת מתשע הקבוצות) היו עשרות כפרים, ובכל אחד מהם רקדנים. אגודת זקני הפונו בחרה את הטובים שברקדנים לייצג אותם, ואתם עשיתי חזרות.

<sup>14</sup> בארוחת ערב עם בוקאסה, נשיא הרפובליקה המרכז אפריקנית, הוא נדהם לשמוע שברצוני לראות ריקודים. "השתגעתי? ריקודים, אני שונא ריקודים! אגיד לך למה – הכלכלה שלנו מתמוטטת בגללם. הם רווקים, שותים, משתכרים ושוכחים לקום לעבודה בבוקר. אם את מתעקשת לראות ריקודים, את מוזמנת לבוא אתי לסיור של עשרה ימים. אני מבטיח לך שתראי הרבה ריקודים". הצטרפתי.

<sup>15</sup> ב-1961 ביליתי כמה שבועות עם בני הסנפו בצפון חוף השנהב. תיעדתי את פולחן המתים הגדול שמתנהל אחת לשנה, ושב הופיעו בני חברות הסתרים מהיער הקדוש בכפרם, בשבע תהלוכות שהובילו אל הכפר ג'יג'ודו שברחבתו התקיימו ריקודי המסכות.

<sup>16</sup> כוונתו היתה מבוססת על מציאות, שבה



מפת הקבוצות האתניות בקניה, ללא בני הגיריאמה והתאיה  
Kenya's ethnic groups map without the Guriama and the Taita



// אידיאולוגיית אוכלי-כל: הסביבה מכתובה, הסביבה מספקת תנאים, אנו לוקחים את מה שנמצא. איננו מתיימרים לברוא עולמות, אלא באים לאכול במופע החי את השלל שהונח בפנינו. אוכלים את הסצינה כולה. לא משאירים פירושים"

זוהי פסקת הפתיחה של טקסט שליווה את העבודה הקצרה אוכלי-כל, שהקדימה בחצי שנה את העבודה המלאה שעה עם אוכלי-כל. בעבודה הקצרה, שנוצרה במסגרת פרויקט "מחול חדש" ועלתה על הבמה בפסטיבל "זירת מחול" 2012, בחנו מרכיבים שמהם בנויה חוויית המופע: סאונד, במה, אחורי הקלעים, תאורה, אביזרים, ציפיות והקשרים שמביא אתו הקהל שבו למופע מחול. הטקסט, הבנוי כמניפסט, ניסח עמדה מסוימת שלנו כלפי עולם המופע בכלל, וביחס לעולם המחול בישראל בפרט. ביקשנו להעלות סימני שאלה אל מול קונוונציות שגורות בתחום ובנוגע לאלמנטים שנדמה לנו כי התקבעו כמובנים מאליהם בתהליכי העבודה של יוצרים ובאופן שבו נתפשת העבודה על ידי הקהל הצופה בה. כך נולדה עבודה שהיתה מעין ביקורת פארודית על העולם הזה.

לאחר העלאת המופע הקצר הוזמנו להתארך בתיאטרון פרייבורג לתקופה של כשלושה חודשים, שבה התבקשנו לפתח את המופע הקיים לעבודה של ערב מלא. החומרים מהמופע הקצר והטקסט עליו היו נקודות המוצא לתהליך שבו ביקשנו להתנתק מעבודת "המקור" וליצור מהלך בעל נפח רב יותר ומשמעות עמוקה יותר. את שם העבודה שמרנו לאורך כל הדרך, ואותו לא חיפשנו לשנות. "אוכלי-כל" היה, ונשאר, יותר מסתם כותרת או שם שניתן לעבודה. "אוכלי-כל" היה למושג שליווה את עקרונות העבודה בסטודיו, את ההמשגה התיאורטית שלנו, את האופן שבו תיווכנו את העבודה לקהל. אנחנו מאמינים שזה גם מרכיב דומיננטי באופן שבו חווה הצופה את ההופעה. שאפנו לשמור על הנושאים שעליהם עבדנו בישראל, בלי לשנות את הגישה שגיבשנו מלכתחילה, אבל לייצר הפעם עבודה שמעדת את הפארודיה ואת הביקורת, מטמיעה אותן ומשקיפה על מחול בתוך עולם חדש והוליסטי משלנו.

#### מי אנחנו

עוד בפרזנטציה הראשונה ל"מחול חדש", כשבחרנו שלא לרקוד ולא להראות חומרים בימתיים אלא לשוחח, הגדירו אותנו אוצרות הפסטיבל, איריס לנה ומיה חביב, "פראיים". לא ניסינו להיות פראיים, ואנחנו גם לא בטוחים

שעה עם אוכלי-כל מאת ובביצוע שני גרנות ונבו רומנו, צילום: מוריס קורבל

An Hour with All-Eaters, choreography and dance: Shani Granot and Nevo Romano, photo: Morris Korbelt

# שעה עם אוכלי-כל

## יוצרים כותבים

בכורה: תיאטרון פרייבורג (גרמניה),

ינואר 2013

יוצרים ומבצעים: שני גרנות, נבו רומנו

דרמטורגיה: אנה וגנר

עיצוב תאורה: יוהן הקר, אליזבתה

סטומייר

תמיכה: הזירה הבין-תחומית, תיאטרון

פרייבורג (גרמניה)



שעה עם אוכלי-כל מאת ובביצוע שני גרנות ונבו רומנו, צילום: מוריס קורבל

An Hour with All-Eaters, choreography and dance: Shani Granot and Nevo Romano, photo: Morris Korbel

### התהליך

הנושא שבו התחלנו את העבודה המשותפת היה גלגולים ושעתוקים של רעיונות במובן תרבותי רחב. עסקנו במושג "מם" (Meme): יחידה של אבולוציה תרבותית שמשכפלת את עצמה, בדומה לגנים. ממים יכולים לבטא חלקי רעיונות, שפות, מנגינות, דגמים, ערכים מוסריים או אסתטיים, וכל דבר אחר שנלמד ומועבר לאחרים כיחידה אחת.

מכיוון שעסקנו בגלגולים של רעיונות, ניסינו לשלב את מחד האבולוציה של הגן התרבותי גם כפרקטיקה. הרעיון הראשון שחשבנו לנסות כתהליך עבודה היה להזמין לסטודיו אדם אחד, שיהיה קהל, להציג לו חומרים בימתיים ולבקש ממנו לכתוב על מה שראה וחווה. בהתאם לכך רצינו לשכתב מחדש את החומרים למפגש הבא, שיהיה עם אדם אחר. כך שאפנו לגלגל את הרעיונות והעבודה הכוריאוגרפית לנקודות מבט ולהקשרים הנוגעים למפגש היחידני עם קהל ולשפה תנועתית אבולוציונית-מימטית. בסופו של דבר פרקטיקה זו לא צלחה ולא בוצעה, אם כי התממשה בהמשך באופנים אחרים.

עבודת מחול שלא דווקא תרקוד. הגוף והתנועה היו לכלים ולא למטרות. הכותרת אוכלי-כל היא שיקוף של העולמות השונים שמהם אנו מגיעים ושל הניסיון הקשה (והכמעט פרדוקסלי), לפרוץ את גבולות המחול תוך כדי שמירה על הגוף והתנועה כאלמנטים הבסיסיים והדומיננטיים של המופע. הכותרת אוכלי-כל התאימה לנו באופן מושלם בפרדוקסליות שלה. מצד אחד זו הגדרה פתוחה – הכל אפשרי לגניעה, לטעימה, לחיפוש; כל דבר גופני, תרבותי, חומרי. מצד שני, הרגשנו שיש בכותרת אופי ונוכחות שעזרו לנו להתמקד והתוו לנו היגיון פנימי של התהליך והתוצר.

כל אחד מאתנו הגיע לעבודה עם הגוף המיומן שלו. כל אחד מאתנו הכיר ביכולות של השני ולאורך התהליך עשינו שימוש ביכולות אלה. למדנו להכיר זה את זה ולא ניסינו לשנות אחד את השני. לא התעסקנו בלימוד הדדי במובן הטכנוקרטי. במקרים שבהם ניסינו לדחוף ולאליץ – זה לא עבד. במקום התעסקות בשכלול עצמי הסבנו את מרב תשומת הלב ל"נוכחות", ל"להיות".

שבאמת היינו כאלה. המונח פרא מתאר אדם לא מתורבת ולא מבויית, ואילו אנחנו מתורבתים ומבוייתים אבל בוחרים לבחון מחדש את האפידרמיס התרבותי שלנו – אולי מתחתיו שוכן פרא? כך או כך, ההגדרה הזאת נכנסה לתת מודע של היצירה, על שתי גרסאותיה.

שני עבדה והופיעה באירופה במשך שנים, כרקדנית וככוריאוגרפית, וכששבה לישראל הבחינה בפער העמוק בין העשייה העכשווית שם לעשייה כאן, מה שהוליד עמדה ביקורתית-משקיפה על תחום המחול בישראל, ובהמשך גם להקמת עמותת "סוללות", גוף המבקש לשנות את דרכי ההפקה והיצירה. נבו הגיע למחול בגיל מאוחר יחסית, לאחר שנים של הכשרה כנגן כינור וכמוסיקאי ובעקבות לימודים בבית הספר לתיאטרון חזותי בירושלים. למעשה, הפרויקט התחיל כששני חיפשה אחר שותף ליצירה שאינו מגיע מעולם המחול, שיכול להביא אתנו מנעד רחב יותר של כלים חזותיים ופרפורמטיביים.

המרכיבים האלו, שהיו נתונים מהרגע הראשון, מתוקף היותנו מי שאנחנו, הובילו לחיפוש אחר



בד בבד עם זמן החשיבה והמחקר הרעיוני, שהיה משמעותי ביותר בתהליך היצירה ובדיעבד הוביל את העבודה למקומות מפתיעים שלא היינו יכולים לדמיין בתחילת הדרך, עבדנו בסטודיו על משפטים בימתיים קצרים, אוספים של רעיונות שהתחילו להוות את גוף העבודה. משפטים אלה היו מורכבים מביטויים שונים, שהתייחסו לקונספציות בימתיות שונות וביקשו לחשוב, לבצע ולחשוף את אמצעי המבע בצורה גלויה על הבמה. כך התגבש המופע הקצר הראשון, אוכלי-כל.

### המשך התהליך

בתחילתה של תקופת העבודה בפרייבורג התמודדנו עם התובנה שהמופע הקצר עשה את שלו בתוך פסטיבל לעבודות קצרות, אבל כעבודה שעומדת בפני עצמה, שאורכת ערב מלא, הוא נראה לפתע יותר כהצעה ופחות כעבודה, יותר כמשפט ופחות כפסקה. היו צורה ושפה, אבל הן עדיין לא התגבשו לכדי אמירה כוללת וקוהרנטית.

רצינו לשמור על התימות של ה-Meme ועל הגלגול האבולוציוני, אבל להשתמש בהם כדי לפתח אמירה רחבה יותר, שהיא מעבר לדיון פנים-מחולי מבודד. בהקשר הזה, אופציית ההופעה בעירום עלתה בשלב מוקדם יחסית. חשנו שביחס לנושא העבודה והכותרת שלה ביגוד – מאיזה סוג שלא נבחר – יכבול את העבודה לאיזו משמעות קונקרטיה שלא רצינו להתחייב אליה: מגדרית, מרחבית, אופנתית. בשום שלב העירום לא היה נושא בפני עצמו ולא היה תחום שחקרנו. הוא פשוט שירת אותנו בהפשטה (תרתי משמע) של הדברים.

מכיוון שידענו שהחלל שבו עבדנו הוא גם החלל שבו נופיע בפרייבורג (בפרייבורג), בנינו מתודה שאינה מבחינה באופן חד בין ה"חזרה" לבין המופע. חיפשנו את המקום שבו אנו שוהים והווים – משחקים אחד עם השני, בונים סצנות ומקטעים שחלקם ממושכים, שנדרשים זמן ואורך רוח לחוות אותם או לבצע אותם. במקרים אחרים העברנו את יכולות הריקוד הגופניות שלנו תהליך של רגרסיה והשתמשנו באופן אינפנטילי בגוף ובהומור. הרשינו לעצמנו להיות מבודחים. לעתים צחקנו עם המחול ועם הבמה ולעתים צחקנו עליהם ועל עצמנו.

החיפוש אחר שרשרות אבולוציוניות הוביל אותנו לחשוב על מיתוסים כדבר קדמוני וראשוני שמציאה החברה כדי להגדיר ולאפיין את

עצמה, לייסד את עצמה כ"תרבות". ראינו את המיתוס כנקודת אפס שממנה נפתח הכל, והוא המקום שאתו עבדנו בסטודיו על חומרים חדשים המאופיינים בפרימיטיביות גופנית והתנהגותית. אבל בדומה לעירום, הפרימיטיבי לא היה מטרה, אלא אמצעי להנכיח בעבודה משהו אפי ומיתי.

לאורך כל תהליך העבודה חיפשנו רעיונות פשוטים, שיביאו אתם את המורכב ויהיו בעלי אפקט רב-שכבתי וממושך. שמרנו על במה נקייה והוספנו לה נגיעות של אלמנטים טעוני משמעות (כינור, פעמונים, מים, כד), כך שתישבר הסטריליות והמופע ייכנס לתוך מסגרת של זמן היסטורי כלשהו, גם אם לא מוגדר. האובייקטים הועילו גם בהבניית מתח לקראת הבלתי צפוי על הבמה, ופתחו לנו אפשרויות למשחק שאינו גופני בלבד: כך יכולנו להימנע מסכנת הפטישיזציה של הגוף, שמתלווה אל העירום במקרים רבים.

מתוך העקרונות האלו, שהם כמעט מופשטים, עבדנו בסטודיו על סצנות ואפיזודות. סצנות רבות היו שונות באופן מהותי זו מזו והכילו מנעד רחב של קומפוזיציות, תחושות ואינטראקציות. בהמשך עבדנו כמו עורכים וחיפשנו אחר תחביר נכון, שיחבר משפטים שנכתבו בשפות שונות לפסקה קוהרנטית; הבטנו בציר זמן שמכיל חומרים רבים וחשבנו כיצד למפות ולנפות אותם כדי לייצר רצף נכון והרמוני. חלק מהסצנות לא שרדו את תהליך העריכה הזה, אבל נשמר המבנה הבסיסי המחלק את העבודה למקטעים שונים באופיים. זה, כמובן, שירת את "אידיאולוגיית אוכלי-כל" שהיתה נקודת המוצא שלנו ואפשר לנו להגדיר מחדש תחביר כוריאוגרפי ייחודי.

### בראשית

העבודה נפתחת כששינינו בגבנו לקהל, עומדים ללא תזוזה כמה רגעים עד שכולם מתיישבים ובאלום משתרר שקט. למעשה, אין ברגע הזה כלום פרט למתח מלאכותי שיצרנו באמצעים הפשוטים ביותר. העבודה מסתיימת כששינינו שוכבים מתחת לפנס תיאטרון שחג מעלינו. גם שם אין הרבה מעבר לשנינו, בתוספת לאובייקט טריוויאלי המסמן את התרבותי – אור המופק מחשמל. גם פה, בדומה לסימון של "הבראשית" בסצינה הראשונה, הסימון של "התרבותי" נעשה בצורה הפשוטה והמינימליסטית ביותר.

"שעה עם אוכלי-כל יכולה להידמות לשעת ביקור באתר ארכיאולוגי. אתר ארכיאולוגי זה הינו גופני, אנושי, פרפורמטיבי ואף חלל ממשי. בביקורו,

הצופה יכול להתפעל מהממצאים הקטנים ביותר, כאשר בו זמנית הוא עומד במרכז עיי חורבות. כאן לבסוף נפתחת לו ההזדמנות להשלים בדמיונו את התמונה ההיסטורית של מה שהיה המקום הזה שבו הוא יושב עכשיו".

זוהי פסקת הסיום של הטקסט שמלווה את העבודה הארוכה שעה עם אוכלי-כל. היא מבטאת, כמובן, משהו מהעיסוק בפולחני, במיתי, בפרימיטיבי. מעבר לזה, המלים חושפות גם איזה יחס בינינו לבין החלל שבו שהינו, עבדנו והופענו. החפירה הארכיאולוגית הפרטית שלנו התבצעה באתר שהיה לנו לבית למשך תקופה לא מבוטלת.

מעבר לכל המחשבות והתנועות, לפעמים נראה לנו שהדבר החשוב ביותר שאפשר את העבודה כפי שהיא, היה ההימצאות הממושכת בחלל ההופעה עצמו, ה-Being שלנו בו בחודשים שהתארחנו בפרייבורג. אנחנו מאמינים שהתחושה הזאת נמשכת ושהיא מלווה את העבודה בכל מקום אחר שבו אנו מעלים אותה. צמד המלים "שעה עם" אינו מציין רק את משך האירוע. יש בו גם התייחסות למופע כאל אקט של אירוח, במובן זה ש"ראינו את עצמנו בבית", מזמינים לשעה קלה הרבה אוכלי-כל זרים.

בהקשר זה אנחנו מרגישים צורך להביע הכרת תודה גדולה למארחים שלנו, אנשי תיאטרון פרייבורג. אנה, שלא ויתרה וידעה לשאול את השאלות הנכונות בזמן הנכון, קרולין שהתרוצצה והיתה קשובה לצרכינו, יוהן ואליזבתה שהפילו פנסים לרוב והאירו, סטפן שדאג, מוניקה ויוסף שיזמו ואהבו. מערכת שלמה שעבדה אתנו ותמכה בנו לאורך שלושה חודשים אינטנסיביים.

תהליך העבודה שלנו היה מרובה שכבות וזמנים. התבקשנו לכתוב על התהליך הזה. כמו שאפשר לראות, התהליך היה ממושך, מחולק לקטעים שונים ביבשות שונות וניסה להביא תימה די כללית ושבורה לכדי ממשות בימתית. עבודה טובה בעינינו היא עבודה שמעלה שאלות, שנקראת כטקסט פתוח, נתון לפרשנות. עבודה מרובדת שכבות, שעם זאת יוצרת תחושה של עולם אחד ושלם. עבודה שמהנה את הצופה, מעשירה וגם מטרידה אותו, שמכבדת את האינטלקט של הצופה ומאתגרת אותו. אנחנו מקווים שהצלחנו בכל אלו.

קוריאוגרפיה: מאיה לוי וחנן אננדו מרס  
 רקדנים ושותפים לתהליך: איריס נייס,  
 שני בן חיים, סתיו מרין, אשר לב, דויד  
 מרקס, טקנורי קאוואהרדה  
 עיצוב סאונד: אורי בהנקלטר  
 עיצוב במה: לי לוי  
 עיצוב תלבושות: אדם קלדרון  
 עיצוב תאורה וצילומים: אורי רובינשטיין

# מאיה לוי ואננדו מרס על היצירה רנסאנס

אביזרים, דימויים ושפה. רצינו לעבוד מתוך אימז'ים, טקסטים, מערכות יחסים וסיטואציות.

כמעט שלושה חודשים שיחקנו משחקים, עשינו תרגילים, התפשטנו ושוב התלבשנו באין-סוף דרכים וצורות, עם כוונות שונות ומתוך מוטיבציות מסוגים שונים. התערבלנו זה בזה ולשנו את עצמנו כקבוצה. התרגלנו לאט, ולא בצורה מובנת מאליה, לעירום של כולם, לעבודה בעירום, למבוכה, לפחדים וגם לצחוק ולשחרור שזה מביא.

מפאת הרגישות של העירום היו בעבודה רגעים מאוד שנויים במחלוקת. רגעים של חציית גבולות או מעבר על קווים אדומים. הטווח של כל אחד מחברי הקבוצה היה קצת שונה, ונדרשה הרבה תשומת לב כדי לנהל את תהליך החזרות באופן שתמיד תעמוד לנגד עינינו המסגרת המקצועית והעובדה שהמחקר כולו מתקזז בסופו של דבר לעשייה אמנותית – למופע, לאירוע בימתי. גילינו שיש הבדל ביחס לעירום בין אנשים שמגיעים ממקומות שונים בעולם. בתוך קבוצת הרקדנים היו רקדן אירופי מפורטוגל ורקדן מיפן, והיה ברור שהיחס שלהם לעירום שונה מהיחס שלנו, הישראלים. אפילו שאנחנו מחשיבים את עצמנו פתוחים וחופשיים, עדיין אנחנו מחזיקים במחשבות שמקורן אולי בנוכחות החזקה של הדת במדינה שלנו וגם בהיסטוריה שלנו כלאום. לא היה קל להשתחרר מתפישות של

המתנהלים בעולם, את היחסים שלהם עם העירום הפרטי שלהם בתוך הקבוצה.

בהתחלה לא היה ברור לאף אחד מאתנו במה דברים אמורים. עם הזמן התברר שההזמנה היתה לבחון יחד עם הרקדנים את ההשפעה של העירום מבגדים על עבודת התנועה של הגוף. מטרת המחקר היתה לבדוק ולחפש את גלגולו התרבותי, והפרטי, של תהליך ההתקלפות מבגדים. ההשפעה של גורמים כמו חברה וקהילה על תפישות העירום, המקום של זוגיות אינטימית בין שניים כגורם שמשפיע על היכולת שלנו לבוא במגע עם גוף עירום אחר, התנהלויות פרימטיביות של קבוצות אנשים בעירום ונגזרות של כל אלה: מושגי יופי, ארוטיקה, מיניות וגבולות מותר ואסור.

העבודה התחלקה לשעות מחקר בסטודיו, עבודה משותפת עם הקבוצה ושיעורי בית. תרגילים שהרקדנים הביאו אתם לסטודיו נאספו עם הזמן לחומרי גלם לעיבוד.

בהתחלה היה ניסיון לפרק את דימוי הגוף בכל מיני אופנים: התעסקנו בדימויים של גוף אורגני מתכלה, גוף מגוחך, סופר גוף – גוף אנושי כמכונה משומנת היטב וגוף ארוטי. את הדימויים האלה ניסו לפרק, אנחנו והרקדנים, ולתרגם אותם, כל אחד לעצמו, לרמות שונות: חומרים,

ת היצירה התחלנו, מאיה לוי וחנן אננדו מרס, כשנה וחצי אחרי שנולדו לנו תאומות זהות. הגוף, היכולות שלו, המנעד שלו, ההשתנות שלו. השינויים ההורמונליים, הלידה. החוויות הפיסיות של השתנות, הסקסואליות הנתונה לזעזוע מיום הלידה, היחסים האינטימיים ועוד נלווים של אלה הביאו אותנו לרצות לחשוף ולהיחשף ולחקור בכלי המשמש אותנו. בגוף.

זה מספר שנים שנקודת המוצא לתחילת היצירה היא מאוד ברורה. ביצירה *חינוך גופני*, המחקר הפיסי החל מתוך מגבלת הקרקע של הטרמפולינה. בריקוד *שקיפות עורפית* ערכנו חזרות של 24 שעות ברצף ועסקנו במתיחת אלמנט הזמן. ביצירה הנוכחית ידענו שהעירום הוא נקודת המוצא של המחקר, רק שלא היה ברור לגמרי מה אנחנו הולכים לחקור. היו סקרנות, תעוזה, אינטואיציה והרבה תשוקה לתהליך חדש.

אספנו קאסט של רקדנים מן השורה הראשונה, ויצאנו לדרך. הקאסט היה מורכב משלושה גברים ושלוש נשים. כל אחד מהרקדנים נמצא בשלב התפתחותי אחר. חלקם נשואים עם ילדים, חלקם רווקים וחלקם במערכות יחסים. חלקם סטרייטים וחלקם הומוסקסואלים, חלקם ישראלים וחלקם ממקומות שונים על הגלובוס. כולם חלקו אתנו את החשק הדומה – לבדוק בעצמם ועל גופם, כרקדנים אבל גם כאנשים

על הבמה בעיצובה של לי לוי בחרנו להציב מראה שחורה, שאין לה תפקיד או שימוש בתוך הסצינות, אבל הנוכחות שלה שם מעצימה את השיקוף וההשתקפות של הגוף. כן היה שם וילון כיסוי כחול שאינו מכסה דבר, והוא הזיכך של דימויים שונים של פיניאטות שבהן חובטים ומכים. באופן כללי חיפשנו לוק מאוד דרמטי לעבודה הזאת. רצינו שהיא תעלה על במות פרוסניום, עטופות כמיטב המסורת ברגליים ובמסך אחורי. רצינו שהסאונד שילווה אותה יתמוך בסצינות דרמטיות, רצינו תאורת ספקטקל.

השלב הבא בתהליך היה היציאה הראשונה החוצה אל המרחב הציבורי, עם חומרים מהמופע. עד לרגע הזה, כמעט באופן נאיבי, לא היתה חשיבה על הקהל, ובוודאי שלא היתה ציפיה להתרחשות מיוחדת. אחרי שישה חודשים של התחפרות עמוקה בסטודיו בעירום מלא, היתה תחושה שאיבדנו פרופרציות ויחס לעולם שבחוץ. מתוך סדרת הצילומים שעשה הצלם אסקף נבחר אימז' בעירום מלא לייצג את העבודה בפרסומים שונים (פוסטרים, פליירים, פרסום אינטרנטי ועוד). התגובות לא איחרו לבוא. הבכורה, שהיתה צריכה להתקיים בירושלים, עלתה בחשש מהפגנות של המגזר הדתי. עיריית תל אביב איימה להטיל עלינו קנסות של אלפי שקלים אם לא נסיר את הפוסטרים מלוחות המודעות. אזרחים התקשרו ודיווחו שהעירום פוגע ברגשותיהם. גם הרקדנים היו זקוקים לזמן כדי לעכל את הפומביות של האירוע. לפתע חשנו שאנחנו חיים בקהילה קטנה. לכולנו משפחות, תלמידים, להלקנו ילדים וחברים קרובים. המפגש שלהם עם העירום המלא לא היה פשוט. זאת היתה משוכה נוספת בתהליך. באופן נאיבי כמעט חשבנו שאנחנו חיים בתוך קהילה נאורה יותר. היה מעניין לגלות שבישראל של היום, אולי יותר מאי פעם, יש שמרנות מפחידה והעירום מייצר התנגדות עזה. לבסוף יצאו פוסטרים עם מדבקה שמכסה את אחורי הרקדנים, שעליה כתוב "צונזר".

בעודנו מהרהרים, לפני תחילת התהליך, יצאו חדשות לבקרים כתבות על האופנה החדשה של עירום במחול. היה ברור שאנחנו לא הולכים להקדים את זמננו וגם לא להביא בשורה חדשה, אבל רצינו להתנסות על בשרנו, לעבור דרך האש עצמה ולקוות שנצליח להשיל מעלינו ומעל הקהל שלנו עוד שכבת נשל עור.

הקהל מילא את האולמות כשהצגנו את רנאנס. איבדנו חלק מהקהל, שלא היה מוכן לבוא לראות, אבל העירום גם עשה את העבודה שלו והסקרנות גברה על האנשים. התגובות לעבודה הזאת הן הקוטביות ביותר שבהן נתקלנו עד כה. בלי שום ספק, זה היה אחד התהליכים המורכבים והמעצימים ביותר שהובלנו או שלקחנו בהם חלק.



רנאנס מאת מאיה לוי ואננדו מרס, צילום: אורי רובינשטיין  
Renaissance by Maya Levy and Anando Mars, photo: Uri Rubinstein

הולכים ומסתבכים בתוך הצורך להגיע בזמן ליעד, ובו זמנית לשמור על הרטט העדין שהיה שם כל תקופת האלתור והמחקר. זה היה שלב מאוד קשוח. גם העבודה כזוג בשלב הזה היתה כרוכה במאבקים על טעם וריח, מיונים ואיזונים.

ברגע הזה נכנס לתהליך גם כל הצוות האמנותי המקצועי. לי לוי, שבנתה לנו את הסט, אורי בהנקלטר, שעיצב את הסאונד, ואדם קלדרון, שעיצב את התלבושות. עם כולם התקיים דיאלוג על התחושה שצריכה לעבור מהעבודה הזאת. היו דיונים אינסופיים על תפקיד העירום. הדיאלוג האינטנסיבי ביותר היה עם קלדרון, שכן הוא היה האחראי על הכיסוי והגילוי, האלמנטים הכי קריטיים בדרמטורגיה של העבודה. על כן היינו צריכים ללכת אתו צעד-צעד, יד-ביד, ולבנות את כל מהלך הסצינות בעבודה ביחס לתלבושות. בסופו של דבר נבחרו שני אלמנטים מרכזיים: סדרת אקססוריוז לעירום. סוג של תכשיטים עם ניחוח פרימטי, שאינם מכסים דבר אך נראים כלבוש על העירום המלא וגם נותנים תחושה של פגישה עם שבט עתיק, ואוברולים כחולים המכסים את הרקדנים מכף רגל ועד ראש ולמעשה מטשטשים ומסתירים את הגוף במלואו.

חטא ועבירה וללכת למקומות מופשטים יותר ואסתטיים. אצל אירופאים – שוב, תלוי מאיפה הם מגיעים – הטאבואים לא חזקים כל כך כמו בישראל. הרב-תרבותיות הביאה אוורור לתהליך וגם לתוצר עצמו. היה מעניין לראות שלנשים הרבה יותר קשה עם העירום. שהן מפגינות הרבה יותר רגישות ופגיעות מהגברים. הגוף הנשי יותר דיסקרטי מהגוף הגברי ולא תמיד קל לו לבוא בפומבי.

ואז הגיע השלב השני בתהליך. השלב שבו חומרים נשזרים ומעובדים לשפה אמנותית, נערכים אחד ליד השני ואחד ביחס לשני, שלב של החלטות אמנותיות, העדפות אסתטיות, בחירות מוסיקליות ועיצוביות. לא תמיד השלבים בתהליך העבודה שלנו כל כך ברורים. לפעמים הדברים נשזרים זה בזה. הפעם, ברגע נתון היה ברור שאי אפשר יותר להמשיך ולחטט וצריך להתחיל לבחור, לתפור, לקבל החלטות, להניח על הדף.

ברנאנס השלב הזה היה קשה מתמיד. פחד התחיל לחלחל ומעל לכל בחירה היה צל של סכנה שהיא תהיה מובנת מאליה, ליטרלית, פשטנית, מניפולטיבית ועוד ועוד. הרגשנו שאנחנו



*Girls* מאת רועי אסף, צילום: גדי דגון  
רקדניות: אוליביה קורט מסה, אריאל פרידמן,  
יוליה קראוס, ענבר נמירובסקי  
*Girls* by Roy Assaf, photo: Gadi Dagon  
Dancers: Olivia Court Messa, Yulia Kraus,  
Ariel Friedman, Inbar Nemirovsky

# התקרבות. התרחקות. התקרבות. רשמים מהרמת מסך 2013

רנה בדש

<<





Asphalt מאת נדר רוסנו, רקדנים: עדי וינברג ויוחאי גינטון, צילום: דן מילר

Asphalt by Neder Rusano, dancers: Adi Weinberg and Yochai Ginton, photo: Dan Miller

לצד מהלכי תנועה אחידים, מדי פעם מנסות חברות הקבוצה לפרק את החזית המאוחדת, כמי שמבקשות לערער את כוחו של היחד הנשי, שיש בו כדי לטשטש את ייחודה של כל אחת מהן. לדוגמה, כאשר אחת מחברות הקבוצה שולחת את רגליה אל מחוץ למסגרת ומושיטה את ידיה למקום אחר, מתעוררת התחושה שהיא מבקשת להתפשט אל מעבר לקווים המגדירים את תחום הקיום של החבורה ולחרוג ממאפייניו האחידים. חברותיה אוחזות בה ומונעות את התרחקותה. הן לא מאפשרות לה לנטוש את תוואי ההתקדמות של הקבוצה המלוכדת.

בדומה לשבירתה של התנועה המחזורית המשותפת, גם איכותם המתמשכת של רצפי התנועות נשברת לעתים. ברוח היוצא מן הכלל שמעצים את הכלל, האיכות המתמשכת הופכת לתנועותיות קטועה, ורוכותן של חמש הדמויות הנשיות הופכת גם לריקוד מעט פראי, שמלווה ברקיעות רגליים חזקות ובהרמת קול וצעקות, תוך כדי תנועות רגליים חדות ומודגשות.

על פי התרשמותי, רועי אסף ביקש להיכנס לעורה של אשה והדגים את תהליך ה"היעשות לאשה"<sup>2</sup> במהלך מטא-לשוני שמתייחס למרכיב זמן: שם היצירה, *Girls*, מורה על אחד משלבי ההתפתחות של המגדר הנשי, שבו כל בת נמצאת בתהליך לקראת התגבשותה לאשה מנוסה ושלמה, אם לא מושלמת. לדעתי, את השלב בהתפתחות הכרונולוגית המחיש אסף כאשר בחר ברקדניות צעירות, שהן עצמן מצויות בתהליכי ההתהוות האישיים לקראת היותן נשים בוגרות. זאת ועוד, מרחב הבריכה המדומה, שנבחר כמרחב

פרידמן, אוליביה קורט מסה ויוליה קראוס דיבק.

תחילתה של היצירה בשירה חרישית שעולה מן הצלילים. אט אט נחשפות חמש דמויות נשיות, ששרות בקולות רכים את השיר *End of the world*. הדמויות לבושות בבגדי גוף אדומים, שמעוצבים כבגדי ים משנות ה-50. לאורך היצירה הן נעות הלך ושוב בקווים אנכיים, בעיקר, מתקרבות מאחורי הבמה לכיוון הקהל ומתרחקות מקדמת הבמה אל עבר הקיר האחורי. אפשר לחוש שקווי ההתקרבות וההתרחקות רושמים את תוואי תנועתם המחזורית של הגלים, שעליהם הן נישאות ושלתוכם הן צוללות.

חמש הדמויות מתקדמות במבנים מפותלים, ידיהן נשזרות זו בתוך ידיה של זו, רגליהן נמשכות באחידות האחת אחרי השנייה באיכות שמעוררת תחושה של פינוק, ישבניהן זקורים מעלה בפתיחות מדודה.

הדמויות הנשיות חוברות זו לזו. לפעמים הן נאספות האחת אל פינות גופה של השנייה, וקרבתן מתהווה לתחושת אינטימיות מעודנת, שממלאה את המרחב שנוצר ביניהן. הן גם תומכות זו בזו, לדוגמה, כאשר אחת מהן משעינה את כל משקל גופה על רגלי חברותיה, הן נושאות אותה ומשגיחות שלא תיפול ותשקע. לעתים, הדמויות נדמות כמי שמתקפלות אל עצמן באופן שמעורר תהייה שמא הן מכוונות להורות על רמז חבוי, אשר טיבו לא מתברר גם בסיום היצירה.

בנובמבר השנה התקיים, זו הפעם ה-24, אירוע "הרמת מסך", אחד האירועים המרכזיים בתחום המחול בישראל. האירוע, ביוזמת משרד התרבות ובתמיכתו, חולק לשלושה מסכים שבהם עלו בהופעת בכורה שמונה יצירות של רועי אסף, רייצ'ל ארדוס, מיכאל גטמן, עידן שרעבי, נדר רוסנו, גיל קרלוס הרוש, אפרת רובין ואודליה קופרברג.<sup>1</sup> האירוע התקיים במרכז סוזן דלל בנווה צדק בתל אביב, ובתיאטרון ירושלים. את היוצרים ליוו המנהלים האמנותיים רונית זיו ויורם כרמי.

הצפייה ביצירות הותירה אותי בתנועה תודעתית, שנעה בין **התקרבות** לפרטי התנועות, תוך תפישת ההתאמה שלהן לעיצוב הבמה ולמוסיקה עד שנהיו למכלול מעורר תחושות, לבין **התרחקות** מהיצגים שלא התמסרתי לחיבוקם ורישומם היטשטש בזיכרוני. בחרתי לתאר כאן בהרחבה שלוש כוריאוגרפיות, אחת מכל מסך.

### התקרבות 1:

למסך 1 באירוע צורפו שני ציירים: הראשונה, נטע הררי נבון, ליוותה את יצירתו של רועי אסף. היא בחרה לפרק את היצירה לחלקים, שאותם הדפיסה בהעתקים רבים ואיפשרה לכל צופה לבחור איזה מההעתקים ייקח עמו. בדרך זו היא הרחיבה את תפישת היצירה אל מעבר למסגרת זמן העלאתה לבמה וביצרה את חלקיה אל חללים וקירות חוץ-תיאטרוניים. הצייר השני, מילי ברזילאי, ליווה את תהליך היצירה של רייצ'ל ארדוס. הוא בחר להציג את תוצר ההתבוננות בתערוכה שהוצגה בפואייה לאורך כל תקופת האירוע.

### התקרבות 2:

בכל אחת מהעבודות ניכר היה שתנועותיותם של הרקדנים והרקדניות משוכללת. למשל קבוצת הרקדנים של ארדוס **בהבל**, וגם הרקדנים של אפרת רובין **בקרוב** או הרקדנים של עידן שרעבי ב-*Nishbar*, מילאו את מרחב הבמה במיומנות תנועתית ובשליטה וירטואוזית, שבאמצעותן ביטאו רגשות, תחושות ורעיונות מרכזיים.

### התקרבות. התרחקות. התקרבות 3:

*Girls*. כוריאוגרפיה: רועי אסף, מסך 1. משתתפות: ניצן משה, ענבר נימרובסקי, אריאל

הקיום של חבורת הבחורות הצעירות, נקשר אסוציאטיבית לתפישות מגדריות שמלוות את ההגדרה של כוחות נשיים במונחי זרימה, התפשטות, השתנות והכלה.<sup>3</sup> לתחושת, על ידי הדימוי המוחשי והקשריו בשילוב ההתקדמות של הרקדניות במחזורי התרחקות והתקרבות, טווח אספק רשת של קווים לדמותה של "אשה", שנאספו לדימוי בימתי של אשה בהתהוות.

#### התקרבות 4:

*Asphalt* כוריאוגרפיה: נדר רוסנו.  
משתתפים: יוחאי גינטון, עדי וינברג ונדר רוסנו.

עם פתיחת היצירה מתגלה מרחב שמסומן על ידי מגלשה שנוטה על צדה ועל ידי נדנדה דוממת. אלו שני אביזרי תפאורה, שנתפשים כשריד שנוותר במקום לאחר אסון. יש בהם כדי להגדיר את הבמה כמרחב של שממה ולעורר את המודעות לזמן שעבר. אלא שמקור האביזרים במתקני משחק מגן-ילדים, ולצד המראה שנקשר לזיכרון, כדימוי בימתי שמייצג אירוע שחלף, יש בהם גם כדי להאיר את האפשרות להתחדשות בעתיד. כאותו עץ חשוף במחזה *מחכים לגודו* של סמואל בקט, שנקשר לרובדי זמן שמייצגים גם אובדן וגם תקווה, גם המתקנים מגן-הילדים ביצירה של נדר רוסנו מייצרים מסגרת למרחב רגשי דו-קוטבי, שנע בין חידלון להיבנות מחדשת. זהו מרחב שמתמלא באלימות ובמאבק המלווים בהתגוננות לצד תנועה משותפת ומגע, שמרמזים על אפשרותו של קשר אנושי ועל התגברות לאחר ההרס.

#### התקרבות 5:



אקווריום מאת אודליה קופרברג, צילום: גדי דגון  
*Aquarium* by Odelia Cooperberg, photo: Gadi Dagon

*אקווריום*, כוריאוגרפיה: אודליה קופרברג  
משתתפות: שני גרפינקל, תמר סון וג'ין פלוטקין  
על קו המסך האחורי ניצבות שלוש דמויות דומות אך לא זהות. תלבושותיהן מעוצבות באיפוק מוקפד, כך שלא נדרשת להן אלא תוספת של גוון כתום כדי שידמו לדגי זהב. הבעת פניהן מרוחקת, אין בה ביטוי לרגש. הרגש משתמע מצירופי התנועות הקטועות של הדמויות, שאיבריהן מתפרקים ומתאחדים ללא מעברים מקושטים. כאשר היו מעברים מקושטים, הם נדמו כמיותרים, לא נחוצים. לפרקים הדמויות נעות ברצפים אחידים ומתואמים, לפרקים אחת מהן נענית למקצבה של השנייה או משתהה לנוכח תנועתיותה של השלישית.

את היצירה מלווה מוסיקה מקורית של דידי ארז. המוסיקה מצויה בין הרווחים של התנועות הקטועות. צליליה עונים לשקט ומצטרפים אליו כרובד שמזין את תפישת הפירוק של איברי הגופים. מצד אחד, המוסיקה תומכת בעצירות שמסומנות בין שבירת האיבר האחד לשבירת האיבר הבא אחריו, ומצד שני יש לה קיום עצמאי, שדקויותיו חושפות את המוסיקליות הגופנית. שני הרבדים התנועתיים, הן זה שנתפש מתנועות הגוף והן זה שנתפש ממפרקי המוסיקה, משלימים מכונה יצירתית מעניינת, שגם נמנעת מקרבה יתרה וגם מהפנטת קמעא.

#### התקרבות 6:

עיצוב התאורה בשלושת המסכים תמך ברוח היצירות: העיצוב של יעקב ברסי במסך 1 הדגיש את קרירות המים המדומים של רועי אספק ואת התשוקה המעורערת של רייציל ארדוס. אורי מורג עיצב את מסך 2, ותרם בהתאמה רעיונית לרבדים שהציגה כל אחת מהכוריאוגרפיות. גם התאורה שעיצב יאיר ורדי במסך 3 תמכה ביצירות על פי צורכיהן. לדוגמה, ורדי העצים את רישומה של תמונת הפתיחה ביצירה *Deady* של גיל קרלוס הרוש, על ידי כיוון הפנסים באופן שאיפשר לקרני האור לחזור אל אגרטילי הזכוכית שהוצבו על השולחן רחב המידות.

#### התרחקות 1:

כרזת האירוע היא מרחב חזותי בין-תחומי, המשלב מלים כתובות, טקסט בעל מובן ודימוי חזותי: הכרזה היא הלחם בין תמונה לטקסט מילולי. הכותר "הרמת מסך" משתלב עם דמות של בחורה,

ששמלתה התגלגלה ותחתונה האדומים נחשפו. זהו דימוי שממזג סימנים משני תחומי הבעה שונים. לטעמי, בחיבור של המלים עם יושבנו של ייצוג אשה יש טעם רע, שאי אפשר לבטלו.

#### התקרבות 7:

את סיכום רשמי מסך היצירות אלווה בשירו של חזי לסקלי:

#### שיעור הא

כשהמלה תהפוך לגוף  
והגוף יפתח את פיו  
ויאמר את המלה שממנה  
נוצר -

אחבק את הגוף הזה  
ואלין אותו לצדי.

מתוך: באר חלב באמצע עיר. כל השירים 1992-1968. הוצאת עם עובד, 2009, עמ' 151

#### הערות

<sup>1</sup> פירוט מלא ברשימת הבכורות שבהמשך הגיליון. פרטים נוספים, באתר האירוע: <http://www.habama.co.il/Pages/Description.aspx?Subj=1&Area=1&rticleID=20812>

<sup>2</sup> *devenir femme/becoming women* מונה מהגותם הפוליטית של ז'יל דלז ופליקס גואטרי. ראו, למשל: Gilles Deleuze and Félix Guattari (1987), *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis, University of Minnesota Press, pp.277-279, 291

<sup>3</sup> ראו לדוגמה אצל: לוס, איריגארי. (2003). "מכניקת" הנוזלים", *מין זה שאינו אחד (מבחר)*, תרגום: דניאלה ליבר, תל-אביב, רסלינג, עמ' 54-56.

**רנה בדש**, היא דוקטורנטית בפקולטה לאמנויות באוניברסיטת תל אביב. סיימה בהצטיינות M.A. במסלול הבינתחומי באמנויות באוניברסיטת תל אביב. כוריאוגרפית עצמאית, לאחרונה תחת השם "המאפיה של בדש". מנחה ליצירה במכללת סמינר הקיבוצים ובמכללה האקדמית גליל מערבי. מנחה למחול מודרני-עכשווי. מאמנת להעצמה אישית ולמימוש עצמי.

השיחה עם רובי אדלמן ועופרה אידל, מנהלי מחול שלם, מביאה אתה משב רענן, רוח של יצירה ויוזמה ותחושה של סצינה אירופית בעולם המחול. אפשר לומר שבני הזוג, לחיים וליצירה, בנו בעשר אצבעות ובעשר שנים, מרכז שמוביל קו חדש, צעיר וחיוני ליוצרים עצמאיים בעולם המחול.

מחול שלם שואף להיות בית ליוצרים עצמאיים, מעין בית הפקות, שמלווה את הרקדנים בכל שלב בתהליך היצירה: מספק להם סטודיו וחלל להתאמן בו, עזרה טכנית, תקציבית ושיווקית, במה, ואפילו קשרים בינלאומיים. רקדנים רבים בארץ מתפתחים בעיקר בערוץ של להקה מסובסדת. אבל מה עם אמנים יוצרים רבים המעוניינים ללכת בדרך אחרת? במסלול מסוג זה הם נתקלים בקשיים רבים, ומחול שלם מנסה לתת מענה לקשיים מסוג זה. גם עמותת הכוריאוגרפים עוסקת במתן עזרה ופתרונות ליוצרים המתמודדים עם קשיים דומים, אבל בית מחול שלם מרכז בתוכו תכנים נוספים כמו פסטיבל, תחרות כוריאוגרפיה, קשרי קהילה ועוד. אדלמן נחשף למודל הזה ברטרדם שבהולנד, שם סיים מסלול כוריאוגרפיה, כאחד מחמישה סטודנטים בלבד שנבחרו למסלול.

הייחוד הבולט של מחול שלם הוא מיקומו. המרכז פועל בירושלים, בלב שכונת מוסררה, שנמצאת על קו התפר בין חילוניים לדתיים ובין יהודים לערבים. את העובדה הזאת מנסים אידל ואדלמן להפוך ליתרון בולט: אם רבים ראו בירושלים עיר נחותה שרחוקה מתעשיית המחול במרכז והיוצרים הפועלים בה נהנים מתקציבים נמוכים, הרי שמחול שלם מוצא בה קרקע שמביאה אתה עומק וערך מוסף, מקום שיכול לעצב קו אמנותי-תוכני. המפגש היומיומי עם האוכלוסיות המגוונות בעיר מעלה סוגיות חברתיות, ואלה נותנות השראה ליצירה. מחול שלם קרא נכון את המרחב הירושלמי וניסה לתת מענה לצורך אמיתי שקיים בעיר. יש בהם להט עז להפוך את ירושלים למרכז תרבותי אמנותי, לצד התפתחותם כאמנים וכיוצרים. שאלת התרומה לקהילה ולמרחב מלווה אותם לאורך כל הדרך.

מחול שלם התפתח בתהליך אינטואיטיבי. בתחילת דרכו הוא צמח לאט, והרעיונות לפיתוחו התרבו ככל שהתקדמה העבודה. ב־2002 עזבו אדלמן ואידל את הלהקות שבהן רקדו, והחליטו לארגן ערב אמנותי. לערב הזה הצטרפו עוד שניים ועד מהרה הם מצאו את עצמם מארגנים פסטיבל קטן. משנה לשנה עלו רעיונות נוספים, הפרויקטים שבהם עסקו התרבו ומחול שלם נאלץ לחפש מימון נוסף. צינור החמצן ליוצרים בתחילת דרכם בעיר הבירה הוא הקרן לירושלים, שמאפשרת חופש יצירה בעזרת סכום התחלתי. מאוחר יותר נפתח חלון הזדמנויות להקמת מרכז בירושלים. זה היה בתקופה שבית מזי"א בעיר, טרם נפתח,

אולם "ליאו מודל" היה בשיפוצים ו"המעבדה" נסגרה. מחול שלם מילא את החלל שנוצר ואמנים רבים מצאו את עצמם עובדים בסטודיו שלו, שפעל בכל שעות היממה. מחול שלם קיבל את ההכרה שבה רצה, וגופים נוספים החלו לתמוך בו, בהם עיריית ירושלים, מינהל תרבות ומדור מחול, עמותת הכוריאוגרפים ומשרד החוץ.

מחול שלם גדל, והצורך במרחב ליצירה, בסטודיו, נעשה קריטי. כך, לאחר כחמש שנים שבהן העלו הפקות במרכז ז'רר בכר, הצליחו למצוא מקום קטן מאוד ששטחו 70 מטר בסך הכל במתנ"ס במוסררה. לאחר הגשת הצעת תקציב לקרן ברכה, המקום שופץ. אדלמן ואידל ראו במקום כלי לעזרה לרקדנים עצמאיים ולא היו להם שאיפות מסחריות. שנה אחרי שפתח את שעריהם הסטודיו מלא בכל שעות היממה. כיום אמנים מגיעים גם מתל אביב לעבוד בסטודיו, עובדה המבהירה שהאידיאולוגיה שמנחה את מחול שלם מושתתת על צורך אמיתי. שנתיים

# מחול שלם

## שרון טוראל

לאחר מכן, נמצא באותו מתנ"ס חלל להופעות. אולם ספורט נטוש ומוצף מים הפך בעזרתה האדיבה של הקרן לירושלים לאולם הבית, "אולם הקרנף". התקציב הראשוני איפשר יצירת תשתית בסיסית לאולם הופעות. בשעות היום משמש המרחב סטודיו, ובערב הוא במה ליוצרים. יש לציין כי בצד במה פתוחה לאמנים בתחילת דרכם, מארח מחול שלם יוצרים ותיקים ובכירים מישראל ומהעולם, כמו טליה פז, עידו תדמור ואף נייג'ל צ'ארנוק (Charnock), שמת ב־2012.

לצד מפגשי אמן, מופעים במרחב הציבורי, סדנאות ויצירת שיח אמנותי פורה, החל מחול שלם לפתח קשרים בינלאומיים באמצעות תוכניות רזידנסי, לארח מנהלים של מרכזי מחול מחו"ל ולהיות שותף בהפקת קו-פרודוקציות עם בתי יוצר עמיתים. שיתופי פעולה אלה החלו בעבודות שהעלו אידל ואדלמן במרכזי מחול עמיתים באירופה. הקשר הראשון היה בין מחול

שלם לתיאטרון בציריך. אחרי שהזוג שהה שם, שגרירות שווייץ עזרה בהבאת האמנים מציריך לישראל. שנה לאחר מכן, זכה אדלמן באות הוכרה על תעוזה אמנותית בפסטיבל עכו, עם *שואה לייט*. מנהלת תיאטרון מברן שצפתה בהופעה בפסטיבל עכו, הזמינה אותו אליה. המפגש יצר שיתופי פעולה בין קבוצת תיאטרון למחול שלם, שהניבו סרט והפקת פרינג', שהעיתון הגרמני Tanz העניק לה את התואר "הפקת הפרינג הטובה לשנת 2012".

קשר משמעותי נוסף נוצר עם גרהאם סמית (Smith) מתיאטרון פרייבורג (Freiburg) בגרמניה. מחול שלם ראה בסמית קולגה לקו-פרודוקציות, מאחר שגם הוא מקדם חזון של פעילות קהילתית. הפרויקט הקהילתי של תיאטרון פרייבורג ממוקם בשכונת מהגרים וצוענים, ומרכז אמנות זה היה מקור השראה למחול שלם. במקום לפעול מתוך חלל ייעודי לתיאטרון ולמחול, הם בחרו להגיש את המחול לכלל האוכלוסיות. נקודת ממשק זו היוותה קרש קפיצה ליחסי עבודה משותפים שהניבו את "פרסיבל". פרסיבל הוא פרויקט המפגיש בני נוער וסטודנטים חובבים ישראלים וגרמנים לעבודה משותפת על יצירה בימתית. הצעירים מקבלים הכשרה בסיסית במחול במסלול ארוך טווח, כדי ליצור דיאלוג תרבותי אמנותי. בהמשך לדיאלוג פורה וחילופי אמנים בין שני המרכזים, הוחלט ליזום פרויקט שיפגיש את שתי קבוצות הצעירים, מירושלים ומפרייבורג, לבחינה ביקורתית של הסביבה והחברה שבתוכן הם חיים ולדיין בעקרונות וערכים כמו זהות ומוסר. נושאים אלה נחקרים מתוך התייחסות לקלאסיקה "המיתוס של פרסיבל", אביר ממסדר "אבירי השולחן העגול" של המלך ארתור והעמדתו בקונטקסט עכשווי. סיפורו המיתולוגי של פרסיבל עוסק בנושאים אוניברסליים של גילוי עצמי, התמודדות עם העולם וניסיון שלא לחזור על טעויות העבר של הוריו. הניסיון מבקש להתמודד עם היחסים המורכבים שבין ישראל לגרמניה מזווית פחות טעונה. הרעיון הועלה לפני מכן גטה ושגרירות גרמניה, שעזרו בהבאת עשרים צעירים מגרמניה לירושלים. במשך כמה חודשים עבדה קבוצה של צעירים גרמנים בסטודיו בפרייבורג, ובד בבד עבדו חבריהם הישראלים בסטודיו בירושלים. ביולי הגיעה לירושלים קבוצת צעירים גרמנים לתוכנית קיץ, ובמפגש הציגה כל קבוצה את חומריה לקבוצה השנייה, תוך המשך חקירה משותפת. חברי הקבוצה מגרמניה התארחו אצל חברי הקבוצה המקומית. המפגש לווה גם בסיוורים משותפים בירושלים, ובהכרות עם הסביבה ועם השפעתה על עיצוב הזהות של הצעירים. בסתיו 2014 תצא הקבוצה מישראל לפרייבורג לתוכנית קיץ, ובסוף המפגש יוצג מופע משותף על במת התיאטרון העירוני. ב־2015 יצוינו 50 שנה לכינון היחסים הדיפלומטיים בין ישראל וגרמניה ובין השאר יועלו מופעים –





ניג'ל צ'ארנוק, צילום: הוגו גלנדינג  
Nigel Charnock, photo: Hugo Glendinning

גם בישראל וגם בגרמניה – במסגרת פרויקט תיאטרון מחול – פרטיבל.

ב־2011, במסגרת פסטיבל מחול שלם, נערכה תחרות כוריאוגרפיה בין אמנים בארץ. תחרויות אלה יכולות להוות קרש קפיצה משמעותי לאמנים בתחילת דרכם, וישראלים רבים ניגשים לאירועים דומים המתקיימים במקומות שונים בעולם. שישה שופטים מחו"ל, שנבחרו כדי למנוע ניגוד אינטרסים, דירגו את היצירות וקבעו את הזוכים בשלושת המקומות הראשונים. בסוף התחרות ניגש מנהל תיאטרון מזגרב אל הזוכה במקום הראשון והזמין אותו להופיע בפסטיבל בקרואטיה. הזמנה כזאת מחזקת את אמונתם של אידל ואדלמן בדרכם ומגבירה את המוטיבציה שלהם להמשיך וליצור מפגשים ופלטפורמות לאמנים.

ב־2012 היתה שנה משמעותית בהתפתחותו של מחול שלם. משרד החוץ מימן שהות של עשרה מנהלים אמנותיים מחו"ל במרכז המחול. יסמין גודר ואיציק ג'ולי הזמנו לאצור תוכנית לפסטיבל, ונאלצו לבחור ארבע עבודות מתוך שמונים שהגישו מועמדות. העבודות הנבחרות היו עבודות בעלות פוטנציאל רב של יוצרים פחות מוכרים, שזקוקות לתמיכה ולהכוונה של יוצרת בעלת שם כמו גודר. בעבודה עם גודר ובן זוגה, לדבריהם של מנהלי מחול שלם, טמון יתרון נוסף – דרמטורגיה. גם

אדלמן מייחס חשיבות רבה לדרמטורגיה: "בגלל שהריקוד הוא אמנות מופשטת, שלא תמיד מייצרת נרטיב, עדיין מדובר ביצירה לבמה, עם חוויה והתרחשות על ציר הזמן. חשוב לייצר עולם מחולי, שגם אם אין קשר בין החלקים השונים שלו, יחד הם מייצרים עולם שלם, שבו חלק אחד מתייחס לחלקים הסמוכים אליו ברצף".

רשת הקשרים הבינלאומיים שלהם מתפתחת, שיתופי הפעולה גוברים והיחסים ההדדיים מתחילים לזרום ולהפתיע אפילו את בני הזוג. אט אט הקשרים מתרבים, משרד החוץ נעשה שותף לפעילותם, ועם ההכרה גדלה התמיכה. בדצמבר 2013 הופק שבוע המחול הבינלאומי בירושלים. עיריית ירושלים, מינהל תרבות ומדור מחול ומשרד החוץ תמכו במימוש הפרויקט. משרד החוץ מימן שהות של שלושים אורחים מחו"ל, אותם מחול שלם בחרו מבין רבים נוספים. הפסטיבל הביא אתו מגוון שיתופי פעולה בחללים שונים ברחבי ירושלים: סדנאות אמן, פאנל בנושא אמנות בירושלים, פעילויות לילדים,

מיצגים, מופעים של אמנים צעירים לצד ותיקים, עבודות בכורה לצד עבודות מוכרות ויוצרים ישראלים לצד יוצרים מחו"ל. אחד הפרויקטים היה תחרות כוריאוגרפיה בינלאומית, שהתקיימה לראשונה בארץ, במסגרת שבוע המחול. מונו שלושה שופטים מחו"ל ושלושה מהארץ, אשר בחרו את שלושת-עשרה העבודות הסופיות שהוצגו בכמה מרחבים בימי הפסטיבל: אולם הקרנף, ליאו מודל, ז'רר בכר, מתחם תחנת הרכבת הראשונה ומוזיאון ישראל. בשלב חצי הגמר נבחרו העבודות על ידי ועדה ישראלית בראשות יושבת ראש קנדית וחבר השופטים בגמר כלל נציגים מחו"ל ואתם דוד ויצטום, המשמש כיום כיושב ראש תרבות ואמנות במועצה הבריתית. לזוכים בשלושת המקומות הראשונים הוענקו פרסים כספיים מכובדים. במקום הראשון זכתה רורי מיטו (Mitoh) מיפן



LessMess מאת רובי אדלמן, סשה אנגל וכריסטינה גריג בנדר, רקדנים: רובי אדלמן וסשה אנגל, צילום: כריסטיאן גלואז  
LessMess by Ruby Edelman, Sasha Engel & Christina Grieg. Dancers: Edelman & Grieg, photo: Christian Glaus

על עבודתה, *Esquisse*, במקום השני זכה עידן שרעבי עם יצירתו, *Rak 2* ובמקום השלישי זכו *HeadFeedHands*, מגרמניה עם היצירה *How To Be*.

פרט לתחרות הכוריאוגרפיה הבינלאומית, התקיימה במקביל בימי שבוע המחול גם תחרות כוריאוגרפיה על שם נייג'ל צ'ארנוק, בעזרתה האדיבה של המועצה הבריתית. את צ'ארנוק פגשו אידל ואדלמן כאן בארץ בפסטיבל מחול שלם ב־2012. טליה פז העלתה יצירה שהוא חיבר בשבילה וצ'ארנוק עצמו אף הופיע והעביר סדנאות אמן. שבועות מעטים אחרי שהסתיים שיתוף הפעולה בינו לבין מחול שלם הוא מת. "מאז שנפרדנו ממנו חיפשנו את ההזדמנות לעשות משהו לזכרו", אומרים אדלמן ואידל. הוחלט כי הפרס – מלגת רזידנסי ייחודית בבריטניה – יוענק לאחד היוצרים הישראלים שהופיעו בשבוע המחול הבינלאומי בירושלים. המלגה שתינתן ליוצר שעבודתו בעלת אמירה אמנותית מחדשת ומאתגרת, תזכה את הזוכה

בעבודה של שבוע, עם חופש שכטר, במרס 2014 בלונדון. הרעיון נועד לעודד פתיחת ערוץ בינלאומי נוסף ביחסים האמנותיים והיצירתיים בין ישראל לבריטניה. העבודה הנבחרת היתה יצירתם של ענת צדרבאום ולאוו לרוס, פרקטל. נראה כי היוצרים יצליחו להפיק תועלת מקסימלית ממלגה זו. העבודה שלהם הוצגה במוזיאון ישראל כחלק מפרויקט נוסף שפעל תחת המטרייה של פסטיבל מחול שלם, עבודות שנוצרות במוזיאון, ושמיצרות דיאלוג עם מרחב המוזיאון והתערוכות המוצגות בו. קבוצת השופטים שצפו בעבודות הישראליות בחמשת ימי הפסטיבל כללה מכובדים כמו מנהל פסטיבל חוצפה בוונקובר (Vancouver), נציגה ממארגני הפסטיבל הבינלאומי ImPulsTanz באוסטריה, מנהל אמנותי של פסטיבל מוביל באיטליה ומנהל הבלט הלאומי של צ'ילה. יושב ראש הוועדה היה המנהל האמנותי של הפסטיבל במונפלייה (Montpellier). חלקם הכירו את צ'ארנוק באופן אישי והתרגשו מהמחווה להעניק פרס על שמו.

במחול שלם לא שוקטים על השמרים. שיתוף פעולה עתידי כבר קורם עור וגידים עם אמנים בירושלים, בברלין ובניקוסיה. המכנה המשותף לשלוש ערים אלה הוא החומה. לרגל חגיגות עשרים וחמש שנה לנפילת חומת ברלין, יוצא קול קורא ליוצרים להציג עבודות באורך של עשר דקות לכל היותר בנושא – The Wall. מחול שלם, פסטיבל Lucky Trimmer מברלין ופסטיבל Dance Waves מניקוסיה (Nicosia) יאצרו את הערב במשותף, בליווי אמנותי מלא. הפסטיבל יתקיים באוקטובר 2014 וילווה ב־Tour שיחל בגרמניה, יעבור לישראל ומכאן לניקוסיה. הפרויקט הוא דוגמה לעיסוק אמנותי בנושא פוליטי-חברתי שיוצר ממשק יצירתי בשלוש נקודות על הגלובוס. אשרינו שבזכות מחול שלם, גם ירושלים על המפה.

**שרון טוראל** היא בעלת תואר שני מהאקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים. את עבודת המוסמך שלה סיימה בהצטיינות יתרה. בעלת תואר שני מהאוניברסיטה העברית בחקר סכסוכים. מרצה בתחום תולדות המחול. רקדנית ומורה לריקוד מצרי. sharontr@gmail.com



שתי פנים לאדם מאת שרון פרידמן, צילום: אוליבייה הויי  
Menos Dos Cara by Sharon Fridman, photo: Olivier Houix



טיטניק מאת פרדריק פלמאנד, צילום: אוליבייה הויי  
Titanic by Frederic Flamand, photo: Olivier Houix

# פסטיבל קאן נובמבר 2013

וויזואלית, אבל יש ביניהן מכנים משותפים רבים. שתי העבודות מסתמכות על מבנה סדרתי של פרגמנטים קצרים הרודפים זה את זה ושתיהן נוצרו מתוך התייחסות לאמנות אחרת, שמחוץ לעולם המחול. 24 פרלודים של שופן מתייחסת ל-24 הפרלודים אופוס 28 שחיבר המלחין הפולני הנודע. בעבודה זאת הרקדנים מחולקים לקבוצות קטנות, שפורצות לבמה ויוצאות ממנה בקצב מסחרר. כל פרלוד מבוצע על ידי קבוצה אחרת. הרקדנים המשובחים והסחרור המוסיקלי שיצר שופן חברו יחד לחגיגת מחול מענגת באופן יוצא דופן.

העבודה השנייה באותו ערב מבוססת על 64 איורים של הנרי מישו, שהתפרסמו בספרו תנועות (Movements). מישו היה משורר צרפתי, שנולד בשלהי המאה ה-19 ומת בשנות ה-50 של המאה ה-20. הוא חי שנים רבות במזרח הרחוק, שם התרשם במיוחד מאמנות הקליגרפיה הסינית ומרישומי הדיו במכחול. בהשפעתם רשם מעין סימניות כתב – דימויים מופשטים – באמצעות הנחות מכחול שיצרו על הדף כתמים, ופחות תרשימים מבוססי קו.

שווינאר חצתה את המסך האחורי לשניים, בדומה לדפי ספר פתוח. על המסך הלבן הוקרנה "סימנייה" אחת ורקדן אחד, ולעתים יותר, נכנסו לבמה בריצה, בלבוש שחור, ונעצרו בתנוחה שתאמה להפליא את הרישום

## אורה ברפמן

שגם הבא אחרי ימונה לשתי מהדורות בלבד.

הפסטיבל נמשך שבוע, ותוכניתו נבנתה סביב ארבע להקות בעלות מוניטין: להקתו של שן ווי (Shen Wei), שביקרה בארץ זה לא כבר ובקאן העלתה את פולחן האביב (עבודה שהציגה גם בשניים משלושת ביקוריה בישראל) ולצדה עבודה חדשה יחסית, לידה מרפסת. תשומת הלב שמושך שן ווי גברה מאוד מאז ביים את טקס הפתיחה של המשחקים האולימפיים בבייג'ין ב-2008.

להקתה הקנדית של מארי שווינאר (Marie Chouinard) העלתה שתי עבודות מיוחדות מאוד: 24 פרלודים של שופן ותנועות של הנרי מישו (Henri Michaux). הלהקה ביקרה בישראל פעמיים בעבר (1994, 2004), אבל מאז לא חזרה לבקר בארץ. אם תשמור על קצב הביקורים עד כה, היא אמורה לשוב לכאן בשנה הקרובה.

הלהקה מציגה עבודות בעלות איכות בהירה ובוהקת, של יוצרת בעלת דמיון עשיר ומקורי באופן יוצא דופן. לשווינאר יש חושים בימתיים מיוחדים ורגישות אסתטית ניכרת. אלה הם אולי המאפיינים הבולטים שלה. שתי העבודות שהביאה לקאן שונות מאוד זו מזו מבחינה דינמית

פסטיבל קאן הוא אחד מתריסרי פסטיבלים למחול שמתקיימים בכל רחבי אירופה ומחוצה לה. יש גדולים ממנו, יש חזקים ממנו, יש כאלה שמקדמים אג'נדות אידיאולוגיות מסוימות או מוקדשים לסגנון כזה או אחר. אבל מעל פסטיבל קאן למחול מרחף מעט מהזהר שדבק בפסטיבל הסרטים של העיר, שהפך את קאן לעיר של פסטיבלים לאורך כל השנה. פסטיבל המחול, כמו העיר כולה, מתנהל בטיילת הנודעת החובקת את קו החוף הארוך ואת שדירת הדקלים שלצדה. זוהי השדירה שמצטלמת נפלא כל כך בצילומי הפפראצי, הטיילת שמובילה ישירות אל גרם המדרגות המכוסה שטיח אדום שבמרכז הכנסים הידוע "ארמון הפסטיבלים".

הפסטיבל, שמתקיים מסוף שנות ה-80, שינה את אופיו מעת לעת בהתאם לטעמים של מנהליו האמנותיים המתחלפים. על התכנים של שתי המהדורות האחרונות היה אחראי פרדריק פלמאנד (Frederic Flamand), שבשנים האחרונות היה המנהל האמנותי של להקת הבלט הלאומית במרסיי. פלמאנד נחשב לא רק יוצר, אלא גם אינטלקטואל, והוא מקפיד לגבות את בחירותיו האמנותיות בטקסט מעניין, שמשתלב היטב בשיח של הוגי דעות מתחומי ידע נוספים. כל אחת משתי המהדורות שניהל נשאה כותרת מיוחדת, שרמזה על חוט מקשר תוכני שהוא ביקש להציע לקהל. מהדורת 2013 היתה האחרונה בניהולו ובעריית קאן הוחלט

לחללים לא שגרתיים – בתוך מבנים ובחוץ – והרחיב מאוד את מעגל החשיפה ליצירתו.

גם הופעתו בפסטיבל קאן גרמה לקהל לצאת מגדרו. ישראלים שואבים עונג מיוחד, אני סבורה, כשהם עדים להצלחה של בני ארצם על במות חשובות בחו"ל. כך חשתי בכל הזדמנות שבה צפיתי בעבודתו של עמנואל גת בחו"ל – ובמיוחד בקיץ האחרון, שבו התפרש על פני השטח בפסטיבל מונפלייה, עם חמש עבודות שונות ובהן מיצג ותערוכת צילום. כך היה במופעים של חופש שכטר, כוכב הוק-מחול, שהוצגו באולמות ענק שבהם עמד הקהל במעברים והתנועע לקצב המוסיקה שלו.

גם בקאן נכונה לי הפתעה. תמיד אפשר למצוא עוד ישראלים שכאילו חמקו מתחת לרדאר עד לרגע מסוים. הלהקה Cie Xie, בראשות הכוריאוגרף והרקדן הצעיר מרטין הרייגה (Martin Harriague) העלתה את עבודתו *Black Pulp*. אחרי המופע נאמר לי שהרייגה הוא רקדן בלהקה הקיבוצית. לשני רקדנים מארבעה שהשתתפו במופע יש שמות ישראלים – שי פרטוש ואמיר רפפורט. פרטוש הוא יוצא הלהקה הקיבוצית. שני כהן, רקדנית מקסימה שרקדה גם היא בלהקה הקיבוצית, היא חברתו של הרייגה. כולם, אומר מרטין, פגשו זה את זה בכרונינגן שבהולנד, שם הוא מתגורר.

העבודה עצמה מתאפיינת בטעם ובאנרגיה ישראלים, ועוד בטרם התברר הקשר הישראלי של הלהקה אפשר היה לחוש במשהו מוכר בתפישת הגוף ובמחוות של חבריה. *Black Pulp* היא עבודה מעניינת של יוצר בראשית דרכו. וכך נכתב עליה בתוכנית: "המוסיקה, שחיבר הרייגה עצמו, נכתבה ל'בלאק פאלפ', מחול אינסטינקטיבי, מופשט אך בעל משמעות, חושני ומסעיר. המחול אינו נזקק לסיפור ושואב את שמו ממגזינים סליזיים (המכונים פאלפ), ונתפש כסיפור ארוטי למוסיקה מקורית של צ'יקובסקי על אסיד". לא יכולתי לנסח את הדברים טוב יותר.

**אורה ברפמן** עיתונאית ומבקרת מחול. החל מ-1982 היתה מבקרת המחול של העיתונים *כלבו*, *הארץ* ו*דבר*. בשמונה עשרה השנים האחרונות היא מבקרת המחול של *הל'וולום פוסט* וכותבת בקביעות לירחון המחול *Tanz*, ברלין. יצרה וביימה את הסרט הדוקומנטרי *ברגליים יחפות* (1993), על עבודתה של שרה לוי-תנאי. יו"ר ועדת רפרטואר מחול של סל תרבות ארצי בשנים 2000-2013. מייסדת ועורכת של האתר "ריקוד דיבור".

ונגן חליל. הם הצליחו להפנט את הקהל בנגינת יצירתו של סטיב רייך *Drumming*, שנשמעת כמעט פולחנית לפרקים.

לא מעטים מהרקדנים בלהקה של קירסמאקר צברו ותק רב על הבמות וחלקם מתנשפים במקומות שאך לפני שנים ספורות היו צולחים בנקל. מצד אחר, הם חיים את השפה התנועתית של קירסמאקר והתנועה שלהם משוחררת במיוחד. נדמה שהם מבצעים משפטי תנועה שצצו במוחם בו ברגע, באופן ספונטני. הם גם מרבים לחייך זה אל זה, מחווה שכמעט נעלמה ממופעי המחול בשנים האחרונות. בהופעה מסוג זה אין מקום למשמעת ברזל ולדייקנות כפייתית. המוסיקאים, לעומת זאת, חייבים להקפיד על מקצבים מהירים ומדויקים ולשמור על עוצמה צלילית מתוכננת היטב, מאחר שהמוסיקה הסריאלית משתנה בדקויות מדודות ולא בקפיצות מאולתרות בו ברגע.

לצופים הוצעה נוסחה מבטיחה – שיתוף פעולה של להקת "רוזאס" עם להקת "איקטוס", למוסיקה מהמרתקות שכתב סטיב רייך – ונדמה היה שמי שיצפה במופע יזכה בחוויה חד פעמית. אבל המופע הותיר תחושה של החמצה. הגשר שאמור היה, להבנתי, לחבר בין שתי דיסציפלינות ושני מסלולים אמנותיים שונים לא ממש יצר התכה של שני המרכיבים, אלא הותיר אותם להתנהל, כל אחד במסלולו. המוסיקה של רייך לא היתה יכולה להשתנות ולהתאים את עצמה לקירסמאקר, וההפך לא קרה.

מעבר להופעות המרכזיות, הועלו בכל אחד מימי הפסטיבל עבודות של אנסמבלים קטנים יותר, על במות קטנות יותר ופורמליות

פחות, באווירה משוחררת יותר. במרחב הזה היה תענוג מיוחד לצפות בשנית בעבודתו של שרון פרידמן, ישראלי שגר במדריד זה כשבוע שנים. לפני שנתיים בדיוק נפגשתי אותו לראשונה, באירוע של חשיפה בינלאומית למחול במדריד. נוכחתי בתגובה שפרידמן עורר ב"קניינים", כלומר, במנהלי פסטיבלים ותיאטראות שבאו לספרד בחיפוש אחר האמן הבא שיגייסו. התחושה היתה שפרידמן עומד על סף פריצת דרך אל מחוץ לגבולות ספרד. בשנתיים שעברו מאז הוא אכן הוזמן לכמה מסגרות חשובות, החל בתיאטרון שאיו בפריס וכלה בפסטיבל מרסיי, ובין לבין למסגרות ראיות אחרות. בכל אחד מהמקומות שבהם הופיע, הוא יצר עבודות

המוקדן. היכולת של הרקדנים להיכנס לדמות שנחבאת בין הכתמים של מישו, להחיות ולפרש אותה, היתה מופלאה. בשתי העבודות החוט המקשר בין הפרגמנטים נשאר שלם, למרות החיתוכים הבוטים שביניהם, ושויינאר ביצעה מעין אקורבטיקה בלתי אפשרית באמנות הכוריאוגרפיה.

הלהקה המרכזית השלישית בפסטיבל היתה בלט מרסיי של פלמאנד. היא הופיעה עם עבודה מתחילת דרכו ככוריאוגרף, אז יצר את *טיטיק* (*Titanic*, 1992) עם להקתו הבלגית בשרלורואה (*Charleroi / Danses*). העבודה ניחנה ברוחב יריעה אופראי, והיא נסמכת בתפישתה על ראיית סיפור הבלט באופן סינמטי כמעט. פלמאנד, יוצר בעל עניין מיוחד בארכיטקטורה, יצר סדרה של עבודות בשיתוף עם אדריכלים מהשורה הראשונה ובהם ז'אן נובל וזאהה חדיד. הדיונים שניהל עם הוגי דעות שונים העניקו לפלמאנד שם של יוצר אינטלקטואל. בעבודה הזאת אפשר להבחין בעניין שהיה לו כבר בשלב מוקדם בהקמת קונסטרוקציות מורכבות על הבמה ובשימוש בטכנולוגיה. חומרים מצולמים הוסיפו לבמה רבדים תוכניים וחזותיים.



להקת מארי שואינאר בתנועות מאת הנרי מישו, צילום: אוליביה האי  
Mari Schouinard Dance company in  
Movements by Henri Michaux,  
photo: Olivier Houix

העבודה הוצגה על במת האודיטוריום הגדול ביותר במרכז הכנסים של קאן, שמימינה הוצב דופן האונייה טיטיק בגובה רב. במבנה המתכת רחב הממדים הזה, כמו גם במבנים משניים שעלו וירדו, נעשו שימושים מגוונים, הן במפלסים השונים הן בפרטי קונסטרוקציה שונים בחזית ומאחור.

הרקדנים בלהקה מעולים, אבל בשפת התנועה, ששומרת על סגנון פורמליסטי יחסית, ניכרים סימנים של גיל מתקדם. הסגנון המיושן בולט עוד יותר מכיוון שהמופע הוא למעשה בלט נרטיבי, עם מעמדים תיאטראליים, שכמותו כמעט ואינו נראה עוד על במות מחול בנות זמננו.

"רוזאס", להקתה של אן תרזה דה קירסמאקר (Anne Teresa de Keersmaeker), היתה העוגן הרביעי של הפסטיבל. בשנים האחרונות קירסמאקר נוטה לשחרר עבודות מהעבר. הפעם היא העלתה את *Rosas & Ictus*, יצירה מלפני כ-15 שנים. "איקטוס" היא להקה מדהימה, שמבוססת בעיקר על כלי הקשה. נגינה עמדו על הבמה בשתי שורות, זו מול זו, לאורך מבנה שתפס את כל רוחב הבמה ובתוכו שורת תופים וכלי הקשה גדולים. אליהם הצטרפו שתי זמרות



Dust by Inbal Pinto and Avshalom Polak, photo: Rotem Mizrahi

אבק מאת ענבל פינטו ואבשלום פולק, צילום: רותם מזרחי

# בכורות במחול

## יוני-דצמבר 2013

בעריכת אדוה קידר

**1458 גרם**, 3.7, מרכז הצעירים – באר שבע  
 במסגרת "1<sup>st</sup> Movement" – ערב רקדנים  
 יוצרים בלהקת המחול קמע'  
 כוריאוגרפיה: איל גנון  
 רקדנים: מייגן פולפר, ליאור חורב,  
 לאורה ליפקו, הילה דקל, אנה פאולה אורפזה  
 לופז, אלדר אלגרבל, לובה הולגרם  
 מוסיקה: Hans Zimmer, Ketil Bjørnstad  
 and Svante Heryson, Fever Ray, Bjork  
 תלבושות: דניאלה שפירא

**Bella**, 3.7, מרכז הצעירים – באר שבע  
 במסגרת "1<sup>st</sup> Movement" – ערב רקדנים  
 יוצרים בלהקת המחול קמע'  
 כוריאוגרפיה: ערן אבוקסיס  
 רקדנים: ליאור חורב, לנה פרפיילד, אנה הרמון,

מוסיקה: מקס ריכטר  
 תלבושות: דניאלה שפירא

**Between Seconds**, 3.7,  
 מרכז הצעירים – באר שבע  
 במסגרת "1<sup>st</sup> Movement" – ערב רקדנים  
 יוצרים בלהקת המחול קמע'  
 כוריאוגרפיה: מייגן פולפר  
 רקדנים: אנה הרמון, לנה פרפיילד,  
 סטפני בואה, אנה פאולה אורפזה לופז,  
 איל גנון, יובל קסלר, אלדר אלגרבל  
 מוסיקה: Mogwai, Chromatics,  
 The Album Leaf  
 תלבושות: דניאלה שפירא

**שקוף שרואים**, 1.7, מרכז סוזן דלל,  
 במסגרת פסטיבל מחלואה  
 להקת המחול אוטרופלמנקו  
 כוריאוגרפיה: יפעת אהרוני  
 רקדניות: יפעת אהרוני, נועה ברנע, ענבל ברנע,  
 ליאור שם טוב, שלוח עוזרי, נילי איזביצקי,  
 יהל מנוס, עדן פרג, תמר שיימן, יהלי ישי,  
 מוסיקה: קאחון – יאיר אמסטר  
 עיצוב תפאורה: רותי ברנע ויפעת אהרוני  
 עיצוב תלבושות: רותי ברנע

**ארבע עונות**, 3.7, מרכז הצעירים – באר שבע  
 במסגרת "1<sup>st</sup> Movement" – ערב רקדנים  
 יוצרים בלהקת המחול קמע'  
 כוריאוגרפיה: איל נחום  
 רקדנים: מייגן פולפר, לובה הולגרם

- אנה פאולה, אורפזה לופז, נילי אביטן,  
אלדר אלגרבל, לובה הולגרם  
מוסיקה: James Blake, The Knife, Bjork,  
The irrepressible  
תלבושות: דניאלה שפירא
- צב', 4.7**, תיאטרון תמונע  
כוריאוגרפיה: רועי אסף, דגנית שמי, רן בן דרור  
רקדנים: דרור שובל, דרור ליברמן, נטע ארז,  
נטע פרץ, ניב מלמד,  
אנדרה מיכאסקו, עידית מימון, רותם הירש,  
איילת אבידן, אבשלום לטוכה
- Hey Mr. Kain**, 5.7, תיאטרון התיבה  
כוריאוגרפיה: רובין קיין  
רקדנים: רובין קיין  
מוסיקה: Zoviet France, Devondra  
Bangart And B. Spears  
תאורה: רותם אלחאי
- עוץ. נרוץ נרוץ**, 5.7, תיאטרון התיבה  
כוריאוגרפיה: תמר מייזליש  
רקדנים: מורן בש, תמר מייזליש  
מוסיקה: ג'ודי ענתבי
- רנסאנס**, 8.7, מרכז סוזן דלל  
במסגרת פסטיבל מחלואה  
כוריאוגרפיה: מאיה לוי, חנן אננדו מרס  
רקדנים ושותפים ליצירה: סתיו מרין,  
שני בן חיים, אשר לב, איריס נייס, טקנורי  
קוואהרדה, דויד מרקס  
עיצוב סאונד: אורי בנקהלטר  
עיצוב חלל: לי לוי  
תלבושות: אדם קלדרון  
תאורה: אורי רובינשטיין
- מקום**, 16.7, סטודיו תמר בורר  
במסגרת פרויקט סלון בוטו  
כוריאוגרפיה: תמר בורר  
רקדנית: תמר בורר  
מוסיקה: פסקול מקורי מאת תמר בורר:  
YADAY by Kamilya Jubran, Winds  
measure recordings by Gilles Aubry  
תפאורה: תמר בורר  
תלבושות: רקפת לוי
- כמו שאני**, 19.7, מרכז סוזן דלל,  
אולם ירון ירושלמי  
במסגרת פסטיבל מחלואה  
כוריאוגרפיה: אליס דור-כהן  
רקדנים: לירון עוזרי  
מוסיקה: עמנואל ויצטום, קרייג טאטרזהול,  
מקס ריכטר  
עיצוב תפאורה: אליס דור-כהן  
תלבושות: אליס דור-כהן, לירון עוזרי
- ורניקה**, 7.91, מרכז סוזן דלל,  
אולם ירון ירושלמי  
כוריאוגרפיה: לירון עוזרי  
ביצוע: לירון עוזרי
- The Botany of Desire**, 26.7,  
מרכז סוזן דלל, אולם ענבל  
במסגרת פסטיבל מחלואה  
כוריאוגרפיה: טליה בק  
רקדנים יוצרים: עידו בטש, מיכל סייפן,  
יוחאי גינטון, אריאל פרידמן (שותפים לתהליך  
היצירה: לוק ג'ייקובס ותום ויינברגר)  
מוסיקה מקורית ועיצוב פסקול: גיא שרף  
עיצוב במה ותלבושות: נועם דובר  
ומיכל צדרבאום  
עיצוב תאורה: תמר אור  
ניהול חזרות: מלני ברסון
- Mr. Nice Guy**, 2.8, מרכז סוזן דלל,  
אולם ירון ירושלמי  
כוריאוגרפיה וביצוע: ענת גריגוריו  
שותפים ליצירה: עידן שמעוני, סשה אנגל  
עיצוב פסקול ומוסיקה מקורית: סשה אנגל  
דרמטורגיה: שירה בז'רנו  
ניהול חזרות: אילנה בלסן  
עיצוב תאורה: שחר וורכזון  
עיצוב סאונד: עידן שמעוני  
יעוץ אמנותי: ניב שיינפלד ואורן לאור
- Works - New Edition 3**, 3.8,  
מרכז סוזן דלל  
כוריאוגרפיה: עידן שרעבי  
רקדנים: דור ממליה, אילן קו, שרון זונה,  
לירון רובינשטיין, אריאל פרידמן ועידן שרעבי  
מוסיקה ועריכת פסקול: עידן שרעבי. הפסקול  
משלב יצירות של פרדריק שופן, יוהן סבסטיאן  
באך, ג'וני מיטשל, קוג'י קונדו והקלטות קולות  
הרקדנים  
תלבושות: אביעד אריק הרמן ועידן שרעבי  
תאורה: עומר שיזף  
ניהול חזרות ויעוץ מוסיקלי: ניב מרינברג
- ניאורקלאסי מזויות ישראלית**, 4.8,  
מרכז סוזן דלל  
במסגרת פסטיבל מחלואה  
להקת בלט ירושלים  
כוריאוגרפיה: נדיה טימופיבה, קרן נוטיק,  
עודד רונן, יוליה מוסטר-ורלוצקי, נדב צלנר  
רקדנים: קרן נוטיק, אמיר יוגב, קיריל פנפילוב,  
טל בנארי, מיתר בסון, ויקטוריה דורודני,  
לולה אירגו, מריה סלקטור, צביקה היזיקיאס,  
ארטור טרויצקי ואלכסנדר שבצוב  
מוסיקה: וילה לובוס, ברהמס, בטהובן, באך  
פסקול מקורי: לירן ומיטל נוטיק, צ'ייקובסקי  
תפאורה: אבגני סינלניקוב  
תלבושות: סבטלנה גוסייב  
עיצוב תאורה: שי יהודאי
- טורקז**, 7.8, מרכז סוזן דלל  
כוריאוגרפיה: אלינא פיצ'רסקי
- SEE HER CHANGE**, 8.8, מרכז סוזן דלל  
כוריאוגרפיה: יסמין גודר  
רקדניות: יסמין גודר, שולי אנוש, דליה חיימסקי
- Prospect Minds**, 13.8, מרכז סוזן דלל  
כוריאוגרפיה: דנה כץ
- מפצח האגוזים**, 16.8, מרכז סוזן דלל  
קבוצת שקטק  
כוריאוגרפיה: דני רחום, צחי פטיש  
רקדנים: מתן און ימי, לנה יוכין, נילי איזביצקי,  
אלמוג דוד, רותם וינר צ'יקובסקי, הדס יעקובי,  
נועה פליישון, נטע קל, טניה רודקובסקי,  
דני רחום, ענבר זכאי  
מוסיקה: צ'ייקובסקי, צחי פטיש, דני רחום  
עיצוב תלבושות ותפאורה: צחי פטיש, דני רחום  
וידיאו ואנימציה: אורי וירצברג  
עיצוב תאורה: דן אופסקין
- Less is More**, 22.8, מרכז סוזן דלל  
אולם ירון ירושלמי  
כוריאוגרפיה: מילנה יליר
- נע באוזן 2.0**, 23.8, מוזיאון תל-אביב  
כוריאוגרפיה: דנה רוטנברג  
רקדנים: עינת בצלאל, ענבר נמירובסקי,  
עידן פורגס, גיל קרר  
תלבושות: ענבר נמירובסקי
- המרכבה**, 24.8, מרכז סוזן דלל  
במסגרת פסטיבל מחלואה  
כוריאוגרפיה: מירב כהן  
רקדנים: יהלי אלימלך, דור פרנק,  
מריה רוזנפלד  
מוסיקה: אודי ברנר  
עיצוב תפאורה: מירב כהן  
תלבושות: מיכל קפלוטו
- Engagé**, 27.8, מרכז סוזן דלל  
כוריאוגרפיה: עידו תדמור  
רקדנים: אלמירה פיורון, עידו תדמור  
מוסיקה: שופן, ורדי, אמריקן ביוטי, ליאו פרה
- Rust**, 27.8, מרכז סוזן דלל  
כוריאוגרפיה: עידו תדמור בשיתוף עם  
רייצ'ל ארדוס  
רקדנים: אלמירה פיורון, עידו תדמור  
מוסיקה: something stupid,  
פרנק וגנסי סינטרה
- אן מון**, 29.8, מרכז סוזן דלל, אולם ירון ירושלמי  
במסגרת גוונים במחול  
כוריאוגרפיה וביצוע: ניצן מרגליות  
מעצב במה ויוצר שותף: דניאל בן מיור

Beastie Boys, Portishead  
נגנים: נתנאל לסר, ניצן אייזנברג,  
טל כהן

**מארש לקבצנים**, 30.10, מרכז  
ז'ראר בכר, אולם ליאו מודל,  
ירושלים  
במסגרת פסטיבל בין שמים לארץ  
כוריאוגרפיה: עידן פורגס  
רקדנים: אהוד יהודה שגב,  
אוהד שטיין, אלון בן יעקב,  
חנניה שוורץ, אייל עוגן,  
אדם בן צבי, יהודה מילר,  
טוביה חסדאי, יובל אזולאי  
מוסיקה: תליה קליגר  
ניהול חזרות: גבריאל שפיצר  
ליווי אמנותי: רונן יצחקי  
הדרכה קולית: גדעון לבינסון

**התבודדות**, 31.10, מרכז ז'ראר בכר,  
אולם ליאו מודל, ירושלים  
במסגרת פסטיבל בין שמים לארץ  
כוריאוגרפיה וביצוע: ענת יפה

**כך או אחרת**, 31.10,  
מרכז ז'ראר בכר, אולם ליאו מודל,  
ירושלים  
במסגרת פסטיבל בין שמים וארץ  
כוריאוגרפיה: סנונית ברבן

**תן לעיניך לבכות על עיני**, 31.10,  
מרכז ז'ראר בכר, אולם ליאו מודל, ירושלים  
במסגרת פסטיבל בין שמים לארץ  
כוריאוגרפיה וביצוע: דרור ליברמן  
עריכה מוסיקלית, מיקס, רמיקס: עמית אשבל  
יצוב תפאורה, תלבושות: נטע מרים פרץ

**Auf Wiederseh'n**, 10.11, תיאטרון תמונע  
כוריאוגרפיה: תומר צירקלביץ  
רקדנית: מיכל הירש  
מוסיקה: קטעי מוסיקה גרמנית משנות ה-20  
וה-30

**הבל**, 14.11, מרכז סוזן דלל  
**במסגרת פסטיבל הרמת מסך**  
כוריאוגרפיה: רייצ'ל ארדוס  
רקדנים: עדי בוטרוס, יואב גרינברג, גיל קרר,  
עמית מרציאנו, לירון עוזרי, שניר נקר  
מוסיקה: Modest Mouse, Rage Against  
the Machine, Nine Inch Nails  
מוסיקה מקורית: עידן שמעוני  
תלבושות: לירון עוזרי



גנדר בנדר מאת עידן כהן, צילום: כפיר בולוטין  
Gender Bender by Idan Cohen, photo: Kfir Bolotin

**עדנה**, 29.10, מרכז ז'ראר בכר, אולם ליאו  
מודל, ירושלים  
במסגרת פסטיבל בין שמים לארץ  
כוריאוגרפיה: אליס דור-כהן  
רקדנים: סאלי אן פרידלנד, גליה ליוור, נועה  
רוזנטל ואליס דור-כהן  
מוסיקה: יבגני לויטס  
תלבושות: רוזי נוקטור

**The man upstairs**, 29.10,  
מרכז ז'ראר בכר, ירושלים  
במסגרת פסטיבל בין שמים לארץ  
כוריאוגרפיה: רייצ'ל ארדוס  
רקדנים: יואב גרינברג, גיל קרר, שניר נקר  
מוסיקה מקורית: אלברטו שוורץ  
שיר מקורי: שי גבסו  
יצוב תפאורה: שרי גוליאט

**Backstage**, 30.10, מועדון הבארבי  
כוריאוגרפיה: להקת המחול מריה קונג  
רקדנים: אנדרסון בראז, תליה לנדא,  
ארתור אסטמן, קרולין בוסארד, לויסאני קסטרו  
פונטלה, אורי בן שבת, עמית טינה,  
אסאמי אידה  
תלבושות: אודליה שמעוני, ארתור אסטמן  
מוסיקה: טל בן-ארי,

**פוליאנות**, 29.8, מרכז סוזן דלל  
אולם ירון ירושלמי  
במסגרת גוונים במחול  
כוריאוגרפיה: עדי פז  
רקדנים: קזוויו שיונורי, אייר בלומברג,  
ענת גרינברג, אלינור אינדיך, עדי פז  
מוסיקה מקורית ועריכה: הילית  
רוזנטל

**3 ראשונות**, 30.8, תיאטרון תמונע  
כוריאוגרפיה: יסמין גודר, שולי אנוש,  
איציק ג'ולי, דליה חיימסקי  
רקדנים: דליה חיימסקי, שולי אנוש

**One**, 21.9, היכל האמנויות –  
מרכז חיל האוויר הרצליה  
להקת הבלט הישראלי  
כוריאוגרפיה: עידן שרעבי  
מוסיקה: אלכסנדר סקריאבין  
עריכת פסקול: עידן שרעבי  
תלבושות: שליו לבן ועידן שרעבי  
תאורה: שחר ורכזון  
ניהול חזרות וייעוץ: דור ממליה

**מורפופיליה ואמביפוביה**, 12.10,  
תיאטרון תמונע  
כוריאוגרפיה: רותם תש"ח  
רקדנים: דניאל גל, ענבל שחר,  
ערן אבוקסיס, יוליה קראוס דיבק  
יצוב תאורה: אמיר קסטרו

**Images de Bêtes**, 13.10, תיאטרון תמונע  
כוריאוגרפיה: עדו פדר ודוד מרקס  
שותף ליצירה: אורי גרשוני  
רקדנים: עדו פדר ודוד מרקס  
מוסיקה: קולות קופים, Meredith Monk,  
Stravinsky, Tom Jobim  
תלבושות: ערן שני

**פלמנקו אנדלוסיה**, 27.10, תיאטרון ירושלים  
אולם הנרי קראון  
כוריאוגרפיה: שרון שגיא  
רקדנים: שרון שגיא, שרון רמת-איטח,  
מאיה כהן, ירדן עמיר,  
שני שרוני, שירה שמי  
מוסיקאים: יהודה שויקי, יעל הורביץ,  
אופיר עטר, חגי לשם  
התזמורת האנדלוסית אשלון בניהולו של תום  
כהן עם המנצח אייל מזיג  
תלבושות: שרון שגיא, טניה פלדמן

**והסנה איננו**, 29.10, מרכז ז'ראר בכר, אולם  
ליאו מודל, ירושלים  
במסגרת פסטיבל בין שמים לארץ  
כוריאוגרפיה וביצוע: עינת גנץ  
יצוב במה ותלבושות: רותם בלום

**Girls**, 14.11, מרכז סוזן דלל  
במסגרת פסטיבל הרמת מסך  
כוריאוגרפיה: רועי אסף  
רקדניות יוצרות: אוליביה קורט מסה, אריאל  
פרידמן, יוליה קראוס דיבק,  
ענבר נמירובסקי, ניצן משה  
מוסיקה: אינתה עומרי  
שירה: אום כולתום  
תלבושות: ענבל בן זקן, מלי אביב  
עיבוד ועריכה מוסיקלית: רעות יהודאי

**In Their View**, 15.11, מרכז סוזן דלל  
במסגרת פסטיבל הרמת מסך  
כוריאוגרפיה: מיכאל גטמן  
רקדנים: נעה ממרוד, אדוארד טורול מונטלס,  
רותם יהודה  
תלבושות: מיכאל גטמן, אסנת קלנר  
עיצוב סאונד: מיכאל גטמן

**Asphalt**, 15.11, מרכז סוזן דלל  
במסגרת פסטיבל הרמת מסך  
כוריאוגרפיה: נדר רוסנו  
רקדנים יוצרים: עדי וינברג, נדר רוסנו, יוחאי  
גינטון  
מוסיקה: ניר קליימן  
תלבושות: F-F-F  
עיצוב חלל: אורלי הומל  
ניהול חזרות: יניב אברהם

**Nishbar**, 15.11, מרכז סוזן דלל  
במסגרת פסטיבל הרמת מסך  
כוריאוגרפיה: עידן שרעבי  
רקדנים: דור ממליה, אילן קו, עידן שרעבי  
מוסיקה: Byetone, Senking, Bender, Frederik Chopin  
עריכת פסקול: עידן שרעבי  
ייעוץ דרמטורגי: עידו רוזנברג  
תלבושות: אביעד אריק הרמן  
תאורה: אורי מורג ועידן שרעבי

**הולי**, 15.11, מחסן 2, נמל יפו  
במסגרת סופ"ש הודו ביוזמה ובשיתוף של  
עמותת הכוריאוגרפים ושגרירות הודו  
כוריאוגרפיה: עידן כהן  
מוסיקה: רון "שפאץ" כהן  
רקדנים יוצרים: נעה שילה, עומר אסטרמן,  
אנקיטה דוטה גופטה, קושיק דאס  
ניהול אמנותי: סודהרשן צ'קרווטי  
ניהול הצגה: הדס אנטמן

**אקוריום**, 16.11, מרכז סוזן דלל  
במסגרת פסטיבל הרמת מסך  
כוריאוגרפיה: אודליה קופרברג  
רקדניות: תמר סון, שני גרפינקל, ג'ין פלוטקין  
מוסיקה: דידי ארז  
עיצוב תלבושות: ורד פיק

**Deady**, 16.11, מרכז סוזן דלל  
במסגרת פסטיבל הרמת מסך  
כוריאוגרפיה: גיל קרלוס הרוש  
רקדנים יוצרים: אייל ויזנר, אלה פוקסבראונר,  
גפן ליברמן  
מוסיקה מקורית: נמרוד גורביץ'  
תלבושות: שקד דגן  
עיצוב חלל: רוני שלזינגר  
ניהול חזרות: עדי אקסנפלד, יעל ציבולסקי

**קרוב**, 16.11, מרכז סוזן דלל  
במסגרת פסטיבל הרמת מסך  
כוריאוגרפיה: אפרת רובין  
רקדנים יוצרים: מיכל גימל שטיין, נועה גימל  
שטיין, עדי וינברג, אלון קרניאל  
מוסיקה מקורית: יונתן אלבלק  
תלבושות: רוני וילוז'ני, אפרת רובין  
עיצוב חלל: אפרת רובין  
ניהול חזרות: איריס מרקו

**פופ**, 26.11, מחסן 2 יפו  
כוריאוגרפיה: שלומי פריג'  
רקדנים: יעל אברבורג, רוני ברנדשטטר,  
שני קצמן  
מוסיקה: גאבין בראיירס

**Doom Doom Land**, 1.12  
במסגרת פסטיבל מחול שלם  
כוריאוגרפיה: נועה צוק  
רקדנים: נועה צוק, אורן זהר  
מוסיקה: אהד פישוף  
תלבושות: ליליה בורדינסקיה

**ככה גם האחיינים שלי יכולים**, 1.12,  
אולם הקרנף  
במסגרת פסטיבל מחול שלם  
כוריאוגרפיה: דפנה הורנצ'ק דוד גורדון  
רקדנים יוצרים: ניצן לדרמן, מעין חורש,  
אופיר נג'רי, קים טייטלבאום  
מוסיקה מקורית: דוד גורדון  
עיצוב תאורה: שחר ורכזון  
עיצוב תלבושות: גיא ברנרד רייכמן

**Details of a swing phase**, 1.12,  
במת מתחם התחנה  
במסגרת פסטיבל מחול שלם  
כוריאוגרפיה: גילי אינגלס  
רקדנים: דותן דביר וגילי אינגלס  
מוסיקה מקורית: זמר אלטיצר

**גוף ראשון רבים**, 1.12, מרכז ז'ראר בכר ירושלים  
במסגרת פסטיבל מחול שלם  
כוריאוגרפיה: איריס ארז  
רקדנים: תמר למ ואיריס ארז  
מוסיקה: קרני פוסטל ותום דרום  
עיצוב תאורה: עומר שיזף  
תלבושות: תמי לבוביץ'

**פרקטל**, 2.12, מוזיאון ישראל  
במסגרת פסטיבל מחול שלם  
כוריאוגרפיה: ליאו לרוס, ענת צדרבאום  
רקדנים יוצרים: סטפן פרי, אלון קרניאל,  
ליאו לרוס  
מוסיקה: סטפן פרי, יחזקאל רז, פייר ניק  
סטארז, ניירובי מטאטה ג'ז  
עיצוב תפאורה: מוזיאון ישראל  
תלבושות: נעמי מערבי

**אלפא ביתא**, 2.12, מוזיאון ישראל ירושלים  
במסגרת פסטיבל מחול שלם  
קבוצת המחול ק.ט.מ.ו.ן.  
כוריאוגרפיה: אלעד שכטר  
רקדנים: אורין יוחנן, סופי קרנץ, מיתר בסון,  
אלעד שכטר  
מוסיקה: אור צרפתי  
תלבושות: סופי קרנץ

**נמרים**, 2.12, תיאטרון תמונע  
כוריאוגרפיה: שרון רשף ארמוני,  
תומר צירקילביץ'  
רקדנים: אבירם סער, תומר צירקילביץ,  
אור קריסטיאנפולר  
תפאורה: זוהר שואף

**אבק**, 3.12, מרכז סוזן דלל  
כוריאוגרפיה: ענבל פינטו ואבשלום פולק  
רקדנים: אבידן בן גיאת, נגה הרמלין, תמר הניג,  
תום וקסלר, קורדליה לנגה, מיומו מינקוזה,  
מיראי מוריאמה, אנדראה מרטיני, סתיו סטרוז,  
צבי פישזון, גיל שחר  
עיצוב תאורה: יואן טיבולי  
איור ואנימציה: שמרית אלקנתי, רוני פחימה  
עוזרת כוריאוגרפיה וניהול חזרות: דינה זיו  
עוזרת פיתוח כוריאוגרפיה: אלה רוטשילד  
עיצוב וייצור אביזרי במה: רועי וספי ינאי,  
שלומי איגר  
עיצוב תפאורה: ענבל פינטו ואבשלום פולק  
עיצוב תלבושות: ענבל פינטו ואבשלום פולק  
עוזרת עיצוב תלבושות: רוזלינד נוקטור

**שפפני קיר**, 3.12, אולם הקרנף  
במסגרת פסטיבל מחול שלם  
כוריאוגרפיה: ענת ועדיה  
רקדנים: גיל קרר, ענת ועדיה  
מוסיקה: Amon Tobin, The Black  
Heart Procession, Yoko Ono  
עיצוב תפאורה: עומר שיזף  
תלבושות: לן בוכמן

**רוח, אדמה ואישה**, 4.12, מרכז סוזן דלל  
אולם ירון ירושלמי  
כוריאוגרפיה: סיגל זיו  
רקדנים: קרן אהרוני, יעל נעים, ימית כהן,  
לילי דרוך, איה גרוסמן, סיגל זיו  
מוסיקה: mercan dede, baharamzi





A Nice Guy by Anat Girgorio, photo: Gadi Dagon

A Nice Guy כוריאוגרפיה וריקוד: ענת גריגוריו, צילום: גדי דגון

ישראל כסיף  
תלבושות: שרון דגון

**Bodyland**, 5.12, מרכז סוזן דלל  
כוריאוגרפיה: יוסי ברג, עודד גרף  
קופרודוקציה: בשיתוף תיאטרון דאנססיין,  
קופנהגן, דנמרק  
רקדנים: פייר אנוק, סורן אורופ, רובין רוהרמן,  
עודד גרף ויוסי ברג  
מוסיקה: ג'וליה גירץ  
תלבושות ותפאורה: סילה הלטופט  
דרמטורגיה: כרמן מנהרט  
תאורה: אנדריאס בול

**צ'רלי מנדלבאום**, 13.12, מרכז סוזן דלל  
כוריאוגרפיה: אמיר קולבן  
רקדנים יוצרים: עירית עמיחי, ארין שאנד,  
אביב שם טוב, ענבר שלו, ניצן ברדיצ'ב,  
הראל גרז'וטיס, דניאל מייסר, רון מטלון  
תלבושות: חגית אביר  
תאורה: שי יהודאי

**מזמור / גרסה ב'**, 15.12, התיבה, חצרות יפו  
כוריאוגרפיה: תמר בורר  
רקדנית: תמר בורר  
מוסיקה, הלחנה ושירה: מיכל פאולינה  
אופנהיים לנדאו,  
על פי טקסט מתוך שירה של סירקה טורקה  
בתרגומו של רמי סערי  
תפאורה: תמר בורר  
תלבושות: תמר בורר

**פרויקט הנסיגה הפנימית**, 19.12,  
תיאטרון התיבה  
במסגרת פסטיבל ריקודי חדר  
כוריאוגרפיה וביצוע: אהוד דרש

**4 יוצרים**, תוכנית א', 19.12, תיאטרון התיבה  
פסטיבל ריקודי חדר  
כוריאוגרפים: אהוד דרש, תמי ליבוביץ, זמירה  
לוצקי, זוהר פרנק

**חומר תנועתי**, 20.12, תיאטרון התיבה  
פסטיבל ריקודי חדר  
כוריאוגרפיה וביצוע: ענת דניאלי  
תלבושות: ענת דניאלי

**6 יוצרים**, תוכנית ב', 20.12, תיאטרון התיבה  
פסטיבל ריקודי חדר  
כוריאוגרפים: ענת דניאלי, אופיר יודילביץ,  
יובל מסקין, אורנית מרק-איתן,  
ענת שמגר, קיקי קרן-הוס

Teenage Jesus and the New York),  
Jerks (No New York), HTRK, Calvin  
Harris, Mars, Virgin prunes

**צעדים מדודים**, 23.12, תיאטרון תמונע  
כוריאוגרפיה וביצוע: ענבל שמגר, דניאל לפקוב

**סי-י**, 24.12, תיאטרון תמונע  
כוריאוגרפיה: סיגל ברגמן ויובל גולדשטיין  
רקדנים: אור אבישי, תמר בן כנען,  
יולי קובבסניאן

**According To Law**, 29.12, תיאטרון תמונע  
כוריאוגרפיה: ענת כ"ץ וארז מעין  
רקדנים יוצרים: ניב פטל, אבי מצליח, שניר  
נקר, אשר בן שלום  
תלבושות: אופיר חזן ולירון בליס  
מוסיקה: אייל למניני  
תאורה: אמיר קסטרו

**4 יוצרים**, תוכנית ג', תיאטרון התיבה  
פסטיבל ריקודי חדר  
כוריאוגרפים: עמוס חץ, קיקי קרן-הוס, אנה  
הובר, מרטין שוץ

**vertex**, 20.12, תיאטרון תמונע  
במסגרת פסטיבל אינטימדם  
כוריאוגרפיה וביצוע: דרור ליברמן  
תלבושות: נטע מרים פרוץ

**שלוש פעמים 4.33**, 31.12, התיבה תל אביב  
פסטיבל ריקודי חדר  
כוריאוגרפיה וביצוע: עמוס חץ

**QUINCE**, 22.12, תיאטרון גבעתיים  
להקת הפלמנקו הישראלית  
כוריאוגרפיה: מיכל נתן  
רקדנים: מיכל נתן, עדי גרופר, ולדה וסט,  
הדס נסטל, מורן רון, אילת שחר, ליה שיינפלד  
רקדן אורח: קיריל סיבולפוב  
תלבושות: גלינה גולצמן ואינהקולדה אורטגה  
(ספרד)

**ג'נדר בנדר**, 24.12, מחסן 2, נמל יפו  
כוריאוגרפיה: עידן כהן  
רקדנים: נעה שילה, ריטה קומיסרצ'יק,  
נעמה תמיר, עומר אסטרמן, סלע פריד  
ייעוץ אמנותי, ניהול חזרות והצגה: מלאני ברסון  
עיצוב תאורה: נטע קורן  
עריכת פסקול: עידן כהן  
ייעוץ מוסיקלי: אייל ברומברג  
עבודת חפצים וקול: אופיר דגן  
עיצוב במה: שמעון קסטיאל, זוהר שואף  
עיצוב גרפי וארט: גלית מרציאנו, עדי שפרן  
תלבושות: עידן כהן  
מוסיקה: Andrea ,Contortions (No

Ministry of Foreign Affairs sponsored the visits of thirty international artistic directors. The festival generated a variety of collaborations in various venues around Jerusalem: master classes, a panel on the topic of art in Jerusalem, activities for children, performances by veteran as well as young dancers, debut works as well as well-known pieces, and Israeli choreographers and dancers alongside their counterparts from around the world.

One of the Dance Week projects was an international choreography competition, an event held in Israel for the first time. These sorts of competitions can be an important springboard for artists at the beginning of their careers, and many Israelis participate in these worldwide events.

The panel for the semi-finals was comprised of judges from Israel and a chairperson from Canada, while all the panel members for the finals came from abroad, aside from the chairman, Emmanuel Witzthum, who currently heads the culture and arts department at the British Council. These judges selected the three most outstanding choreographies, which were awarded generous cash prizes. First place went to Ruri Mitoh from Japan for her work *Esquisse*; the second prize winner was Idan Sharabi for his work, *Rak 2*; and third prize was given to HeadFeed-Hands from Germany for their work *How To Be Almost There*.

In addition to the International Choreography Competition, another contest – the Nigel Charnock Award – was held during Jerusalem International Dance Week, with the support of the British Council. Five judges were appointed to select one of the thirteen works by Israeli choreographers that took part in the Dance Week, and were staged in several venues: the Karnaf Hall, Leo Model Hall, Gerard Behar, the First Train Station, and the Israel Museum.

Machol Shalem had the opportunity to collaborate with Nigel Charnock in 2012, before his untimely passing on August 1. "Since his departure from

us, we have been looking for a way to honor him," said Edelman and Idel. The decision was made to name an award for him, a unique residence scholarship in Britain that would be given to the Israeli choreographer whose work – which appeared during Dance Week – made an innovative and challenging artistic statement. The stipend will allow the choreographer to work with Hofesh Schechter in London for a week in March 2014. The idea behind the award is to promote new channels for artistic and creative relations between Israel and Britain. The scholarship went to Anat Cederbaum and Léo Lerus for their piece, *Fractal*. These choreographers will undoubtedly utilize this opportunity to the fullest. Their piece was presented in the Israel Museum as part of another project carried out under the umbrella of the Jerusalem Dance Week. The panel of judges that viewed the Israeli choreographies during the five days of the festival included distinguished professionals such as the director of the Chutzpah Festival in Vancouver, Canada, one of the managers of the international ImPuls Tanz Festival in Austria, the artistic director of a leading festival in Italy, and the director of the National Ballet of Chile. The chairperson for this panel was the artistic director of the Montpellier Festival. Some of the judges knew Nigel Charnock personally and were moved by the idea of honoring his memory by naming an award for him.

Machol Shalem is clearly not wasting time since it is already planning future parallel collaborations in Jerusalem, Berlin, and Nicosia. What these three locations have in common is walls. To mark the twenty-fifth anniversary of the fall the Berlin Wall, dancers and choreographers were asked to submit proposals for artistic representations on the subject of "The Wall". The pieces had to be no more than ten minutes in length. Machol Shalem, the LuckyTrimmer Festival of Berlin, and the Dance Waves Festival of Nicosia, Cyprus, created the evening as a joint effort, with full artistic backing. The festival will take place in October

2014 and then go on tour, starting in Germany, going on to Israel, and then to Nicosia. This project is an example of a political-social topic that creates an artistic interface in three locations around the globe. We are delighted that, thanks to Machol Shalem, Jerusalem is on this map.

---

**Sharon Tourel**, M.mus from the Music and Dance academy in Jerusalem, completed her Master's summa cum laude. MA in the Study of Conflicts, Hebrew University. Lectures about the field of dance studies. A dancer and teacher of Egyptian dance.

group there and Machol Shalem, and resulted in a film and a fringe theater production, which the German journal *Tanz* called "best fringe production for 2012."

Another significant connection was made with Graham Smith from the Freiburg Theater in Germany. Machol Shalem saw Smith as a partner for co-productions since he shared a similar vision of community involvement. The Freiburg Theater's community project was located in a neighborhood of immigrants and Roma (Gypsies), and this center has become an inspiration for Machol Shalem. Instead of operating out of a venue dedicated to theater and dance, they chose to make dance accessible to the general public. This point of interface served as a springboard for a mutual working relationship that gave birth to Percival, a project that brings together young people and students, amateurs from Israel and Germany, who work together to create a stage performance. The young people participate in a long-term program that gives them basic training in dance, enabling them to create cultural and artistic dialogue. Following this effective dialogue and exchange of dancers and choreographers between the two centers, it was decided to initiate a project in which the two groups of youngsters from Jerusalem and Freiburg would get together to conduct a critical examination of their surroundings and the society in which they live, along with principles and values such as identity and morals. The classic *Myth of Percival* – one of the knights of King Arthur's Round Table – was employed to help analyze these subjects, while looking at him from a contemporary perspective. This mythological tale relates to the universal topics of self-discovery, coping with the world, and trying to avoid repeating our parents' mistakes, and the encounter attempts to deal with the difficulty of relations between Israel and Germany from a less emotionally charged perspective. The idea was proposed to the Goethe Institute and the German embassy, which helped bring twenty young peo-

ple from Germany to Jerusalem. The two groups worked for several months in the studios in their own countries. In July, the German group came to Jerusalem for a summer program. Both groups presented what they had been working on, while continuing to explore the subject. The Germans were guests of their Jerusalem counterparts. The encounter also included joint field trips in Jerusalem, learning about their surroundings and how it impacts the shaping of their identities. In autumn 2014, the Israeli group will go to Freiburg for another program, and the visit will culminate in a joint performance on the stage of the mu-

deal of potential but needed the support and direction of a prominent artist such as Godder. According to Machol Shalem, she and her partner bring an added advantage – dramaturgy. Edelman considers dramaturgy to be very important, especially in Israel: "Even though the abstract nature of the dance medium does not always create narrative, it is still a work intended for the stage which needs to be experienced as a work that moves in time, from one point to another. It is important to create a choreographic world, so that even if there is no connection between the various parts, when they come together, they create a whole



*Esquisse*, כוריאוגרפיה וריקוד: רורי מיטון, צילום: גדי דגון

*Esquisse*, choreography and dance: Ruri Miton, Photo: Gadi Dagon

nicipal theater. Fifty years of diplomatic relations between Israel and Germany will be marked in 2015, and one of the scheduled events that will take place both in Israel and Germany is be connected with the Percival dance theater project.

The year 2012 was significant for Machol Shalem's development. The Ministry of Foreign Affairs funded a visit by ten artistic directors from abroad. Yasmeen Godder and Itzik Giuli were invited to create a program for the festival and had to choose four out of the eighty works that had applied. They selected pieces by less well-known choreographers, who showed a great

entity and each part in the sequence is designed to fit into it."

The network of international contacts is gaining momentum, and collaborations and offers of mutual relations are beginning to pour in, at a rate that even surprises the directors. With the number of connections gradually increasing, the Ministry of Foreign Affairs has also become a partner, and with this recognition, the support is expanding.

In December 2013, Machol Shalem produced the Jerusalem International Dance Week, with the support of the Jerusalem municipality, the Culture Authority and dance department. The

Talking with Ruby Edelman and Ofra Idel, the directors of Machol Shalem, is like getting a breath of fresh air, the spirit of creativity and initiative. It is easy to see that, in ten years, these partners, in life and in art, have created a center that is leading a new, young, and dynamic direction for independent artists in the world of dance.

Machol Shalem aims to be a home for independent artists, a type of production house that supports dancers in every phase of the creative process: providing a studio and space for practicing; technical support, budgeting, and marketing assistance; a stage; and even international connections. In Israel, many dancers develop their artistic careers through the avenue of a subsidized troupe. But what about the many dancers and choreographers who want to work through different channels? Taking such a route confronts them with many difficulties – problems that Machol Shalem seeks to resolve. The Choreographers Association also provides assistance and solutions to help overcome these challenges, but Machol Shalem House incorporates many other features such as festivals, choreographic competitions, community connections, and more. Edelman became acquainted with this model in Rotterdam Holland, when he was completing his studies in choreography, one of five students who had been chosen for this particular program.

The most conspicuous aspect of Machol Shalem is its location in the heart of Jerusalem's Musrara neighborhood, which is located on the seam between religious and non-religious, Jewish and Arab populations. Idel and Edelman are trying to turn this fact into a noticeable advantage: if many saw Jerusalem as inferior and isolated from the dance industry in the center of the country, and lacking sufficient funding, Machol Shalem views the city as a place that brings depth and added value, a place that can shape artistic content. Diverse populations give rise to social issues that provide inspiration for artistic creativity. Machol Shalem

read Jerusalem's space correctly and attempted to offer a solution to a real need. They are very passionate about turning Jerusalem into an international cultural and artistic center, parallel to their own development as choreographers, and the aim of contributing to the community and their surroundings is apparent in everything they do.

The development of Machol Shalem was intuitive. It began from humble beginnings, but slowly the ideas began to germinate. In 2002, when Edelman and Idel left the troupes they were in, they decided to organize a dance evening. Two more events were added and this quickly grew into a small festival. From one year to the next other ideas emerged; there were more projects and Machol Shalem had to look for more funding. The Jerusalem Foundation, the lifeline for performance artists who are just starting out, made artistic creativity possible by providing seed money.

# Machol Shalem

Sharon Tourel

With this growth, Machol Shalem's need for space, a studio, became critical. After working for several years without their own work space, they were allotted a small basement, about 70 sq. m., in the Musrara Community Center. They submitted a budget proposal to the Beracha Foundation, and the space was renovated. Edelman and Idel saw the new studio as a tool for helping independent dancers and not as a commercial venture. One year later, the studio was in full use during all hours of the day. The fact that dancers and choreographers also came from Tel Aviv to work in the studio, showed that the ideology guiding Machol Shalem based on a real need in the field of dance.

A year later, a space for performances was founded in the same community center. With the generous help of the Jerusalem Foundation, an abandoned gym was transformed into the house auditorium, The Karnaf (Rhinoceros) Hall. The initial funding enabled the installation of a basic infrastructure for the hall. During the day, the space is used as a studio, and at night it turns into a dance theater. It is important to point out that besides serving as an open stage for dancers at the beginning of their careers, Machol Shalem also hosts veteran and leading choreographers and dancers from Israel and abroad, for example, Talia Paz and Ido Tadmor, as well as Nigel Charnock, who passed away in 2012.

A window of opportunity opened up when the Leo Model Hall was under renovation, and the "Ma'abada" (Laboratory) theater had recently closed. Machol Shalem's newly refurbished Karnaf Hall filled the void, and many artists used the new dance stage, which was operating around the clock. Gradually, it was given the recognition it sought and it began to receive support from other bodies such as the Jerusalem municipality, Ministry of Culture and Sports, dance department, the Choreographers Association, and the Ministry of Foreign Affairs.

Along with master classes, performances in public spaces, workshops, and the creation of fruitful artistic dialogue, Machol Shalem has begun to develop international connections by means of a residence program, hosting directors of dance centers from other countries and collaborating in co-productions with their counterparts abroad. These cooperative efforts began with work done by Edelman for culture centers in Europe. The first connection Machol Shalem made was with the Tanzhaus Theater in Zurich. A year later, Edelman was awarded commendation for artistic courage at the Acco Festival for the work *Shoah-Lite*. A director of a theater in Bern, who was attending the Acco Festival, invited him to Bern. That meeting led to collaborations between a theater



נייל צ'ארנוק, צילום: הוגו גלנדינג  
Nigel Charnock, photo: Hugo Glendinning

# Table of Contents

On the cover: *Vertigo 20* by Noa Wertheim  
Dancer: Siam Olles  
Photographer: Gadi Dagon

## Dance Today (Mahol Akhshav)

The Dance Magazine of Israel,  
Issue no. 25, February 2014

Editor: Dr. Ruth Eshel  
eshel.ruth@gmail.com  
dance.today.israel@gmail.com

Editorial Board: Dr. Ruth Eshel, Nava  
Zukerman,  
Dr. Dan Ronen, Yonat Rotman, Sari Katz-  
Zichroni, Einav Rosenblit, Ronit Ziv  
Advisory Board for refereed articles:  
Dr. Ruth Eshel, Dr. Sari Elron,  
Dr. Yali Nativ  
Graphic Design: Dor Cohen  
Text Editing: Ran Schapira  
Printing and Binding: A.A.A Print  
Publishers: Tmuna Theatre  
Address: 8, Shonzino Street,  
Tel Aviv 61575  
Tel: 03-5629462  
Fax: 03-5629456  
E-mail: tmuna-na@tmuna-na.org.il  
Sales: Tmuna Theatre box office,  
Tel: 03-562946  
Sales for institutes: Dganit@tmuna-na.org.il  
Published with the assistance of:



The editors are not responsible for the  
advertisements' content

© All rights reserved  
ISSN 1565-1568

Editor's Note **1**

Dance Writing – The Long and the Short of It | Lynn Matluck Brooks **3**

The Walking Enigma: The Action of Walking in Dance | Ronit Ziv **7**

Egyptian Dance | Sharon Tourel **13**

Release Technique - Four Different Views | Sharon Floresheim,  
Shlomit Fundaminsky, Aharon Israel and Iris Erez **18**

## Centennial Celebrations of *The Rites of Spring*

*The Rites of Spring* – Performance History (1913-1993) | Amira Meroz **24**

Sergei Diaghilev and the Avant-garde Art | Ruth Markus **28**

The Painter Nicholas Roerich and the Stage and Costume  
Designs for the Original Performance of  
*The Rite of Spring* in Paris - 1913 | Ronnie Mirkin **33**

*The Rites of Spring* in the 21<sup>st</sup> Century –  
Sequence and Fragment | Sari Elron **41**

The Fertility Procession in the Taita Ritual, Kenya | Esther Dagan **47**

## Creators write

An Hour with *All-Eaters* (Omnivores) | Shani Granot & Nevo Romano **53**

Maya Levy & Anando Mars on their dance creation *Renaissance* **56**

Approaching, Distancing, Approaching:  
Impressions of "Curtain Up" 2013 | Rina Badash **58**

Machol Shalem Dance Festival in Jerusalem | Sharon Tourel **61**

Cannes Dance Festival, November 2013 | Ora Brafman **65**

Premiers | Edited by Adva Kedar **67**

Machol Shalem Dance Festival, Jerusalem (In English) | Sharon Tourel **75**

Table of Contents **76**

# תהול ארסיו

כתב עת למחול בישראל  
**DanceToday**  
The Dance Magazine of Israel  
בעריכת ד"ר רות אשל



# הכי קרובים ליוצרי המחול



צילום: גדי דגון / מתוך אקוריום / אודליה קופרברג מבצעת תמר סון / עיצוב: דורית טלפז

**\* סופי שבוע יוצר אוצר - בתמיכת קרן ביסטרצקי עם היוצרים:**

מאיה ברנר, מאיה לוי, סהר עזמי, אור מרין, ארקדי זיידס, מיכל הרמן ושלומי ביטון

**\* סאוסאן** מופעי מחול אתני בבכורה

**\* פרויקט 48** מחול מקורי וחד פעמי שנוצר ב-48 שעות

**\* 7x7** שבועה יוצרים, שבוע דקות, על במה אחת עם מחול במיטבו

**\* פעילות לכל המשפחה בחוה"מ סוכות**

**ועוד מגוון מופעי מחול, תערוכות ומופעים רב תחומיים שלא תראו בשום מקום אחר.**

**כרטיסים: 03-9021563 פרטים באתר עמותת הכוריאוגרפים**



מינהל יאפה  
נמל יפו  
JaffaPort



קרן ביסטרצקי  
למצינות באמנויות הבמה