

משה קדם

"סימפונייה תהילים"

כוריאוגרפיה: יירי קיליאן (1978)

מוסיקה: איגור סטרווינסקי (1930)

It is not a symphony in which I have included Psalms to be sung. On the contrary, it is the singing of the Psalms that I am symphonizing¹

Igor Stravinsky

בין סטרווינסקי לקיליאן

אינטרפרטציה
ליצירת מחול
"סימפונייה
תהילים"

חיים" מסוים, למשך זמן קבוע מראש. זהו מהלך חיים בו הוא נתקל במצבים שונים ובסיטואציות שונות, עימם אין ביכולתו להתמודד בלי עזרתו של כוח עליון - בו הוא מאמין. "מהלכי חיים אלה" כוללים תקופות בהן האדם מאמין ואחרות בהן אינו אדם מאמין; תקופות בהן הוא נתקל בבעיות שלפעמים הוא פותר אותן בעצמו, ולפעמים הן

הפסוקים הללו נבחרו על ידי סטרווינסקי "לייצג" את אמונתו ואת אהבתו לאל, כפי שמובעות בספר זה על ידי דוד המלך. מעיון בפסוקים שנלקחו מפרק ל"ט ניתן להבין, שהאדם נמצא על פני האדמה, ב"מהלך

את המוסיקה ליצירתו

"סימפונייה תהילים"

הלחין סטרווינסקי על פי

הפסוקים הבאים מספר

תהילים:

פרק ל"ט פסוקים יג', יד'

"שמעה תפילתי ה'

אל דמעתי אל-תחרש

תושב ככל אבותי:

בטרם אלך ואינני."

ושועתי האזינה
כי גר אנכי עמך
השע ממני ואבליגה

פרק מ' פסוקים ב', ג', ד'

"קוה קיויתי ה'

ויעלני מבור שאון

ויקם על סלע רגלי

ויתן בפי שיר חדש

יראו רבים

ויט אלי וישמע שועתי
מטיט הוין
כונן אשרי
תהלה לאלהינו
וייראו ויבטחו בה."

פרק ק"נ (במלואו)

"הללויה הללו אל בקדשו

הללויה בנבורותיו

הללויה בתקע שופר

הללויה בתוף ומחול

הללויה בצלצלי שמע

כל הנשמה תהלל יה

הללויה ברקיע עזו
הללויה כרב גדלו
הללויה בנבל וכנור
הללויה במנים ועגב
הללויה בצלצלי תרועה
הללויה-יה."

¹ד"ר משה קדם - כוריאוגרף, חוקר מחול ומשורר. בעל תואר שלישי בפילוסופיה של האמנויות בנושא: Mannerism and Dance, contraction contrapposto רקד בלהקות קטיה דלקובה, אנה סוקולוב, ותיאטרון מחול ענבל. ביים אופרות, שיחק בסרטים ויצר עבורם כוריאוגרפיות. הקים להקות בלט במקסיקו ובאוסטרליה והיה מנהלן האמנותי.

הבמה

במעמד הפתיחה של יצירת המחול "סימפוני תהילים"⁴ מזוהים ברקע שטיחים תלולים, שיש עומק ביניהם והם יוצרים מעין פסל תלת-מימדי, המזכיר "טוטם". לדעתי, ביסודו, מסמל מבנה זה, הנראה כגוף אדם ענק, אבסטרקטי למחצה, פסל של אליל (אולי כזה היה מראהו של פסל ה"מולך" הפלישתי, שאל קרביו הבוערים הושלכו בכורות פלישתים). בנוסף לטוטם, ניצבים אנכית לצופים ארבעה כיסאות (במה ימין) שמושביהם פונים שמאלה וכן ארבעה כיסאות נוספים הניצבים בקו אופקי (סוף במה שמאל), שמושביהם פונים לחזית, אל פני הצופים. התאורה חשוכה, מרמזת מסתורין ויוצרת "מתח" דרמטי. על הבמה שלוש קבוצות רקדנים: קבוצה א': 8 רקדניות עומדות במרכז הבמה (כבעמידת דום), גבן אל הקהל והן פונות בהדרת קודש לכיוון הטוטם. קבוצה ב': 4 רקדנים עומדים לפני הכיסאות (במה ימין) כשחזית גופם וחזית פניהם הבוהות מופנות שמאלה, לכיוון מרכז הבמה. קבוצה ג': 4 רקדנים עומדים לפני הכיסאות (סוף במה שמאל), וכמו קבוצה ב', חזית גופם וחזית פניהם הבוהות מופנות אל מרכז הבמה, וממנה לפנים, לכיוון הצופים.

פתיח

הריקוד מתחיל ללא מוסיקה (אולי כדי להגביר את הדרמטיות של המעמד ושל התאורה המשדרת מסתוריות). הרקדנים העומדים (קבוצות ב' ו-ג') מתיישבים באיטיות זקופה על הכיסאות והרקדניות, העומדות בהדרת קודש במרכז הבמה (קבוצה א'), כורעות באיטיות, ויורדות על ברכיהן, למעין קידת השתחוות לכיוון המקדש, כשקצוות התלבושת והידיים יוצרות חצאי גרנות משני צידי גופן. בה בעת ממשיכה ישיבת הרקדנים על הכיסאות להיות אנכית וזקופה מאוד.⁵ באופן שבו רקדניות קבוצה א' עומדות ולאחר מכן מתכופפות-כורעות, בצורה בה הן מחזיקות את גופן ואת ידיהן, בחלק התחתון של הבגד היורד משני צידי גופן ובקווים הזוויתיים של הבגד, היורדים כמעט בקו ישר וללא קמטים (המזכיר מאוד את תלבושות שחקני/רקדני התיאטרון היפני קא-בו-קי) וכן, בצורת העמדתם וישיבתם של הרקדנים משני צידי הבמה על הכיסאות, בכל אלה, מעוררים הרקדנים אסוציאציה של אדם מתפלל וכן גם את האופן שבו כורע ה"סמוראי" לפני אדוניו ה"שוגון", אליו הוא מחויב - גם לתת את נפשו,

נפתרות בעזרת מישהו או משהו, בדומה אולי לכוח עליון, הנמצא תמידית במצב של נכונות לתמוך.

בעיון בפסוקים שנלקחו משני הפרקים הנוספים (מ' וק"נ), אנו מוצאים ששלושת הפסוקים מפרק מ' עוסקים בהיענות לתחינתו של המתפלל בעקבות התפילה² (פרק ל"ט) ובהודיית המתפלל לאלוהיו, בצירוף הנחייה לאחרים לבטוח באל ולשמור דרכיו.³ פרק ק"נ כמובן הוא כולו "הללויה". מעניין יהיה לבדוק, האם בכוריאוגרפיה שלו ל"סימפוני תהילים" עונה יירי קיליאן על הבעיות שהציג כותב שורות התהילים בעת מצוקה, ואשר הולחן על ידי סטרווינסקי. וכן, האם רוח היצירה הכוריאוגרפית "הולמת" את הצהרתו של סטרווינסקי המובאת במוטו שלעיל.

לצורך זה, ובעצם, כדי להציע אינטרפרטציה ליצירת המחול "סימפוני תהילים", מן הראוי לבחון האם מיישם קיליאן בתנועות ובמבנים הקומפוזיציוניים שיצר בכוריאוגרפיה זו את משמעויות פסוקי התהילים שלעיל, וכיצד הוא עושה זאת. דהיינו, באם מומחשת מן התנועות תחינתו של אדם על נפשו, תחינתו של האומר "השע ממני ואבליגה", כלומר, עוזר לי לחיות, ותן לי מנוחה בימי האחרונים - לפני שאעבור מהעולם הזה - מחד, ו"הללו-אל בקודשו... בנבל וכינור... כל הנשמה תהללה יה הללו-יה" מאידך.



אם יהיה צורך. מכאן, האינטרפרטציה המתבקשת, או העולה על הדעת היא - שהמקום הוא "מקדש אוריינטאלי"; בהמשך המחול, כאשר הרקדנים עומדים אנכית וידיהם פרושות לצדדים כאילו היו צלובים, עולה על הדעת גם "כנסייה". אפשר להסיק שהמדובר הוא במקדש או בכנסייה גם מנושא התחינה לאל, השאוב, כאמור, מספר תהילים. נראה לי שבכרעית ההשתחוות לכיוון ה"מקדש" או ה"טוטם", נותן יירי קיליאן ביטוי בתנועה לפסוק "שמעה תפילתי ה' ושוועתי האזינה אל דמעתי אל תחרש" (לט'), (ג') ומנצחו כמוטו ליצירתו הכוריאוגרפית, כבר למן ההתחלה. כך

עולה גם בהמשך הריקוד, כאשר הרקדנים מתפללים על ברכיהם למול ה"שטיחים", וכן בסוף הריקוד, כאשר נעלמים כולם (בכניעה ובקבלת הדין) ב"פיו הפעור" של ה"טוטם" - גן העדן או השאול.

מבחינה זו, אם כן, אפשר ליחס את מצב הכריעה הכנוע של הרקדנים לפסוקים מספר תהילים, שבחלקם, משמעותם אומרת כניעה מוחלטת - של "נעשה ונשמע".

זוהי אותה כניעה מוחלטת של אדם, שמתוך אמונה הוא מוכן לעשות הכול, בתנאי שהאל או

האלים ירחמו עליו וישיטו לו עזרה. בו זמנית ולעומת זאת, הרקדנים היושבים על הכיסאות מעוררים כאמור אסוציאציה של



"שופטים" או "שוגונים", "אדוני העולם" הזה, המייצגים מעמד מיוחד של בעלי תפקידים, שבהיררכיה החברתית מעמדם גבוה יותר וחזק יותר מ"עמך" הסובל. מעמד זה הוא גם בעל הזכויות הפיננסיות והשיפוטיות.⁶ בהקשר זה, חשוב לציין שיכולות להיות פרשנויות מטאפוריות נוספות ליושבים על הכיסאות (שמעתה אקרא להם ה"כיסאות"): א. ה"כיסאות" יכולים גם לשמש כמתווכים בין האדם לבורא עולם⁷ כי זה מקום מושבם האלגורי של ה"שופטים"; ב. ה"כיסאות" יכולים לסמל "מכשולים" פיזיים, כפי שמשתמש בהם קיליאן בהמשך

היצירה, כאשר אחד הרקדנים מסייע לאחת הרקדניות הזקוקה לעזרה לעבור במרווחים שבין הכיסאות. מרווחים אלה מטאפוריים ל"תלאות" וכן ל"דרך החתחתים" שהרקדנית עוברת בחייה. ג. ייתכן כי ה"שופטים" הם המכשולים, תרתי משמע, לכן יש לפסוח על הכיסאות (כפי שקורה בכוריאוגרפיה), גם אם הם ריקים וגם אם יושבות עליהם דמויות. בעניין זה של "הכיסאות" (מיושבים או ריקים), אפשר לומר כי כאשר יושבים על הכיסאות אנשים "בשר ודם", "שופטים" או "שליחים של כוח עליון", הם מאיימים פחות מבעת שהם "ריקים". נראה לי, כי כאשר לא

ניתן לראות את האנשים, פסיכולוגית (וגם פראדוקסלית) הכיסא הריק מאיים מאוד. לגבי דידי, כשהכיסאות מיושבים באנשים, ניתן להתייחס אליהם מטאפורית גם כאל: א. "יצרים", העולים לאחר מכן בריקוד, כאשר "יצורים" אלה הופכים "זכרים" ומגעם ארוטי (חטא?); ב. "שופטים", כפי שהם מוכרים לנו באופן גשמי, מחיי היומיום, במובן "הטוב" של המושג. כלומר, ייצוג של דמות סמכותית שניתן לתת בה אמון ולפנות אליה בעת מצוקה; ג. "מלאכים" או "נציגים" של כוח עליון, הנשלחים (לא תמיד) כדי לעזור לסובל (וגם ל"סובלת").



כל התמונות מתוך "סימפוניה תהילים" של יירי קיליאן, בביצוע תיאטרון המחול ההולנדי, צילום: האנס גריטסן

All pictures of "Symphony of Psalms" by Jiri Kylian: Netherlands Dance Theater, photo: Hans Gerrietsen

מבחינה זו אפשר לומר שהאדם נקלע כאן למעין קונפליקט בין הפחד מפני הכוח העליון הרוחני מחד, לבין הפחד מפני הכוח "התחתון" הגשמי. כלומר, מצד אחד, ה"טוטם" מסמל את האלוהות, שלא ניתן להסתתר מפניה והיא העוקבת אחר האדם מלמעלה; זו שפחדין ממנה הם רוחניים, המשפיעים על כל שהוא פיזי בחייד; זו שלעזרתה אתה מייחל כאשר אתה מבית מעלה; זו שאל בית משכנה אתה הולך, כשכולך תפילה ויראת קודש; ומצד שני: "אנשי הגבהים" (בסולם החברתי) - דהיינו ה"שופטים", יושבים על כיסאותיהם ועוקבים אחריו בעולם הזה; הם שיכולים לשפוט אותך ולהעניש אותך בהווה; מפניהם אתה פוחד "פיזית", ואולי בשל פחד זה, יותר מאשר בשל ה"תלאות" האחרות, אתה נמלט אל הכוח העליון.

נסכם, אם כן, כמה דוגמאות תנועתיות לפרשנויות שהועלו עד כה:

1. תפילה - בכרעות-השתחויות אל מול ה"טוטם-כנסייה", וגם בסמל ה"צלב", שמובנה בהמשך אל תוך הריקוד, באמצעות הגוף העומד אנכית וזרועותיו פרושות לצדדים.
2. מהלכי חיים ותלאות - בקטע של ריקוד ה"הליכות", ה"צליעות" וה"נפילות" האינסופיות של הנשים מבמה ימין שמאלה ובחזרה, המסמלים, כאמור, "מהלכי חיים שונים" - בזמני חיים שונים.
3. עזרה - בקטע של ריקוד ה"תמיכות" (בהמשך) כאשר הגברים תומכים בנשים, בריקוד הזוגות המבוצע כ"קאנון" מבמה ימין שמאלה; וכן כאשר ה"סובלת" נעזרת ב"מעבר על הכיסאות" כשהגבר אווז בידה. "תמיכות" אלה מסמלות כאמור "הושטת עזרה" מידי של אותו כוח עליון אליו התפללו, או מידי שליחיו.⁸

באינטרפרטציה זו, כל הנשים כאן מסמלות "אשה סובלת אחת", וכל הזוגות כאחד מבטאים "מהלכי חיים" של זוג אחד בלבד, "בזמנים שונים" של חייו. יש עוד לציין, כי כל אלה הם בגדר סממנים שוליים לבעיה העיקרית עימה מתמודד קיליאן אישית. לדעת, בעיה זו היא "המוטו", שבגינו יצר קיליאן לא את "סימפוזיה תהילים" בלבד, אלא גם יצירות אחרות, עליהן ידובר בהמשך. נחזור אל מהלך הריקוד: המוסיקה מתחילה לפתע, כל הרקדניות, מלבד "הסובלת", שנשארת רכונה "בעמדת הסמוראי", מזדקפות ונעמדות בפיקוק רחב הצידה (בסגנון הציור

המצרי) כאשר גופן ב"קונטראפוסטו",⁹ כלומר, כאשר חזית האגן מופנית שמאלה לכיוון הטוטם, (ובו זמנית) הכתפיים, הראש, החזה ורגל ימין (שמסתובבת ופונה הצידה) מופנים לכיוון במה ימין ובה בעת, הידיים נשלחות¹⁰ למעלה כאילו בתרועת ניצחון. הפניית הידיים אל-על מעלה על הדעת "הנפה של חצוצרות". לכן אפשר להניח, שתנועת הידיים, בנוסף לעמידה הגאה, האומרת כוח וביטחון, גם מרמזת על שבח, הודיה והלל בזמר, כזכר בתהילים ק"נ. תנועה זאת, בשונה מ"כריעת ההשתחויות" שבמעמד הפתיחה, נראית לי כ"אפילוג", כלומר, כתואמת תנועתית, תוכנית ורוחנית, את תהילים ק"נ, המהלל במלואו את בורא עולם. ייתכן שב"כפיפות לאחור", המבוצעות בהמשך להנפת-ידיים זו, מתכוון קיליאן לרמוז, שמכאן ואילך "מתחילות התלאות". הביטחון של "מבקש" העזרה כאן - הוא זה של הבטוח כי בקשתו תיענה.

מתוך ההנחה ש"צורה" מצביעה על "תוכן" ולהיפך, מעניינת כאן במיוחד השאלה מדוע מופנה רק ה"אגן" לכיוון המקדש, ואילו חזית הגוף והידיים מופנות לכיוון אחר. שהרי יש להניח, שאדם המתפלל לאלוהיו יהיה מופנה כל כולו לכיוון המקדש, וכמובן, ידיו תינשאנה אל על בתפילה ובהודיה לאל. בהנחה שעמוד זה של נשים לא נוצר כצורה "מנייריסטית" (כלומר, כ"צורה" בלבד ללא מטרה של העברת "מסרים" או "תכנים"), מכריחה צורת קונטראפוסטו זו של עמידת הנשים את חוקר המחול לשוב ולשאול: מדוע דווקא ה"אגן" של הנשים הוא הפונה לכיוון "קודש הקודשים"? ועוד, מדוע בשלבי הריקוד השונים, נשארת (כמעט תמיד) - רק אשה אחת כורעת בתפילה לכיוון המקדש?¹¹

כאן עולה עוד מחשבה - המאפשרת כיוון פרשנות חדש: למעשה, אם "נשכיב" את כריעת/השתחויות הסמוראי על צידה, כלומר על רצפת הבמה, נקבל צורה של "עובר". אם נעקוב אחר קו מחשבה זה, אני מאמין שנמצא, כי זאת גם התשובה לשאלה בדבר מטרותיו ומסריו של קיליאן בעניין ה"אגן". (ואני מאמין שמדובר כאן בכוונת מכוון ל"אגן-אשה" ול"עובר").

אם נחבר את שני ה"נתונים" הללו, נקבל "רעיון מסמל" [ideasybol] המקפל בתוכו את התשובה לשאלה ששאלנו כאן - לאן מנסה קיליאן להוביל את התובנות של חשיבתנו, ובו זמנית, רומז לנו - לצופים - שהיצירה

"סימפוניה תהילים" נוצרה (על ידי קיליאן) כקידום לחפור בו, שבאמצעותו הוא "נושא ונותן" עם "הכוח העליון" על בעיותיו האישיות שלו, בשונה מסטרווינסקי, שיצר את המוסיקה לסימפוניה זו כדי לשיר את פסוקי תהילים.

יש כאן צירוף אלמנטים היוצר תחושה מעניינת. מחד, מקדש, שחזיתו "דמויות טוטם", מאידך, "אגן אשה" ו"עוברים" בעמדת כניעה, הנעמדים באחת כתחריט של "תהלוכת לוויה מצרית", המציגה שתי ידיים זונקות כתרועת חצוצרה באלכסון מעלה, ואף נראות כחצוצרות, כאשר הדגש על "אגן אשה". האגן מודגש (בשנית) וביתר שאת, כאשר כהמשך "לתרועת החצוצרות", הידיים יורדות פתוחות למטה, וכמו מכופפות את הגב לאחור, כשהן סוגרות לאטן על הבטן-רחם ואז ייראו "כוונת המבקש" כמו גם "כיוון הבקשה" כנקשרים אל "רחם האשה".

נראה לי שכבר בשלב מוקדם יחסית זה, מכון אותנו קיליאן למטרתה של היצירה כולה. כלומר ל"מוטו האישי", כאמור, שהוביל אותו לעסוק ביצירתו בספר תהילים.

ואכן, המשך הריקוד יוצר תוך תנועה את "ציור הלב והחלל". החצוצרות מובילות לעומק ומסמלות (לדעתי) את ה"דרך" לרחם; בו זמנית יש כאן מהלך מקדים ומרמז על "בואם" של הדואטים השונים, המפגינים פעם אחר פעם מוטיבים תנועתיים ארוטיים:

א. כאשר היא נעמדת פעורה בעמידה שנייה (קלאסית) והוא עומד כ"אנך" במרכז גופה.
ב. כאשר הגבר מכניס את ידו אל בין רגליה של בת זוגו ומרים אותה, שכובה אופקית על חזהו, ידו - השלוחה בין רגליה ולאורך גופה ומעלה וחוצה "כלהב-אש" את גופה - נראית כפאלוס זכרי, שחדר דרך פתחת רחמה; בעת שכף היד כולה מונחת פתוחה, כאילו בתוך הרחם, נראות האצבעות כ"סורגים" או "נימי ורידים" של "עובר", שהחלו לצמוח בתוככי רחמה/נפשה.

כאן יש לשים לב, כי במצב אחיזה זה, כאשר ידו של הגבר נתונה בין רגליה של האשה, ותנוחת גופה אופקית ביחס לגופו האנכי, לא רק שנוצר "צל" המרמז על כוח עליון, שאליו נשואות עיניהם ושבו הם מתמקדים, אלא קיימת כאן המחשה ויזואלית למיקומו של איבר מינו של הגבר בתוך גופה-רחמה של האשה.

נראה לי, שאם נתמקד בקטעי ריקוד אלה וננסה להבין את כוונותיו של קיליאן, נגיע למסקנה שהם "מכתיבים" לצופה, כמו ב"פרולוג-חי", את שהתכוון קיליאן לומר לצופה במשך היצירה כולה. כלומר, היצירה



כל התמונות מתוך "סימפוניה תהילים" של יירי קיליאן, בביצוע תיאטרון המחול ההולנדי, צילום: האנס גריטסן
"All pictures of "Symphony of Psalms" by Jiri Kylian: Netherlands Dance Theater, photo: Hans Gerritsen

סוף היצירה

מעניין עוד לשאול, האם קיים קשר גם בין היצירות הבאות שיצר קיליאן מאז "סימפוניה תהילים" (כלומר, בשנים 1978-1991) לבין חייו? לדעתי - קשר כזה קיים. אחרי "סימפוניה תהילים" (1978) בה אנו פוגשים סימנים ראשוניים לבעייתו האישית, יצר

לאחר דרך החתחתים שעוברת הרקדנית מכיסא לכיסא ("מעבר החיים מלא התלאות"), כשהיא מגיעה אל הכיסא האחרון (הקרוב לקהל), מניח הרקדן את ידיו מתחת לכתפיה והיא נשכבת, עדיין כמו בצלב. נוצר כאן מעין פסל של "פייטה" [Pieta] אבל הפוך. כלומר,

"סימפוניה תהילים" נוצרה על ידי קיליאן כתפילה, כבקשת תחינה לישועה מבורא עולם, בשל עקרותה של אשתו; וכי אין מדובר כאן בפעילות מינית המתבצעת לשמה, אלא לשם פוריות, שהיא, כשלעצמה, מטרה שבקדושה. אם כן, במקרה של קיליאן, בשונה מעמדתו של סטרווינסקי בעת שהלחין את המוסיקה,



קיליאן את "זעקה אילמת" (1986), בה רקדה אשתו סולו, כדמות מוחשית המציגה את הסיבה לבעיה;¹² "לא עוד משחק" (1988) בה מחליט קיליאן החלטה בקשר לבעייתו; "סאראבנד" (1990) בה אנו רואים את הקשר המיני-דתי (שתחילתו ב"סימפוניה תהילים", כאמור); בסופו של דבר הוא יצר את "מוות קטן" (1991), המעיד על השלמה עם מצבו ועל קבלת הדין. סיכומו של דבר, ב"סימפוניה תהילים"

במקום שהיא, האשה, האם, תישא בזרועותיה את הבן שהורד מהצלב, "היא" זו שנשכבת שרועה לאורך הכיסאות ו"ראשה" מונח על ברכיו. "היא" נזקקת לחמלה ו"הוא" המעניק לה אותה. הרמיזה לחמלה שמעניקה מריה לבנה שהורד מהצלב, מדגישה, מעשית ומטאפורית, את העובדה שהאשה היא הקרבן: צלובה על "מזבח עקרותה". בסיום התמונה, הוא משכיב אותה לאט על ברכיו, לקול המוסיקה של אמירת "הללויה". ואז, כל הזוגות מתחילים לנוע לאטם פנימה, לכיוון "לוע" המקדש - לעבר פתחו השחור של הטוטים, שנפער בינתיים.

ספר "תהילים" הוא רק אמצעי, ולא מטרה לשמה. לסטרווינסקי היתה מטרה "אקספרסיוניסטית", כלומר העברה של חוויותיו וריגושיו הפנימיים של המלחין, מתוכם של פסוקי התהילים. לעומת זאת, מזכירה גישתו של קיליאן את המילים ששם שקספיר במחזה "המלט", בפי המלך רוצח אחיו, המנסה לשווא להתפלל: "מילים יגביהו עוף - המחשבות תכרענה. מילים בלי מחשבות - שמימה לא תגענה".

משמשים הכיסאות נוכחות תוססת, חסרת
אנושיות, של עולמות האנשים שעברו "דרכם"
בחייהם על פני האדמה. נשאלת השאלה, האם
"הללויה" (המילה בה מסתיימת המוסיקה) היא
"הללויה" של קבלת הדין, או "הללויה" של
"יתגדל ויתקדש..." עם זאת, היצירה כאן איננה
מייצגת את דוד, שכתב את שירת ההלל הגדולה
הזו לאלוהיו. ריקודי האהבה ביצירתו של
קיליאן הם ריקודי אהבה שבין גבר לאשה,
שהמוטיב המיני שולט בהם יותר מזה
האפלטוני. אבל, באיחוד הגופני שבין גבר
לאשה, בהמשכיות (למרות הניסיון שסופו
בגירוש לאותו גיא צלמוות אלוהי) יש מן
האלוהות, מאחר שיצירה זו כולה נוצרה
בבקשה, כתפילה, כביטוי כמיהה וערגה לצאצא.

2. "ויט אלי וישמע שועת... ויעלינו מטיט היון... ויקם על
סלע רגלי כונן אשור..."
3. "ויתן בפי שיר חדש תהילה לאלהינו... יראו רבים
וייראו ויבטחו בה..."
4. ניתוח זה נעשה מתוך צפייה בוידאו, היות שלא
ראיתי את הבלט הזה "חי". כאשר צופים ביצירה בוידאו,
יש לזכור כי היוצר מראה את שהוא בוחר להראות ולא
תמיד את מכלול התמונה הבימתית כמות שהיא. לכן,
בהתייחסנו למראות שבוידאו, עלינו לזכור שאלו
ה"מהויות" עליהן רוצה היוצר שניתן את דעתנו, על מנת
שנבין את כוונותיו.
5. אסוציאטיבית, מעמד זה מעלה על הדעת את
התיאטרון היפני קא-בו-קי. זאת בצורת הישיבה של
הרקדנים ושל הכיסאות, שמיקומם על הבמה מזכיר את
עימוד תזמורת כלי ההקשה ב"קא-בו-קי" ה"סמיסן".
6. אסוציאציה זו מקשרת בעיני את מעמד הדמויות להן
אני קורא "שופטים" לדמות תמונת ה"קוסם", בתמונה
השנייה של הבלט "פטרשקה", "חדרו של פטרשקה"
(כוריאוגרפיה: פוקין, מוסיקה: סטרווינסקי). המייצגת את
"האח הגדול" העוקב אחריו וצופה תמידית במעשיו.
7. כיוון מחשבה זה מזכיר אסוציאטיבית מחד, את
הנביאים, שצפו בעם ובהתנהגותו המוסרית והאמונית
כאשר אמרו את דברם כשליחי האל - לטוב או לרע.
מאידך, את מחזהו האלגורי של אריסטופנס "הציפורים"
- שנסב על פוליטיקאים - שנתכוונו לשמש "שליחים" או
"מתווכים" בין האדם לאלים השוכנים על האולימפוס.
בסופו של דבר, מספרן של "הציפורים" גדל כל כך, עד

שהן האפילו על עין השמש ועל מקום משכן האלים.
8. זווית ראייה שונה לנושא של "הושטת עזרה",
באמצעות "הזזת כיסאות", ניתן לראות בפתיחת
היצירה "קפה מילר", לכוריאוגרפיה של פינה באוש.
9. קונטראפוסטו [contrapposto]: צורת עימוד הגוף
בה צייר ופיסל מיכלאנג'לו את יצירותיו: הראש,
הכתפיים והחזה מופנים לכיוון אחד והאגן לכיוון אחר;
המשקל על רגל אחת. מקורה של צורה זו היא פסל
ה"דיסקובולוס" (יורה הדיסקוס) היווני מירון [Miron],
משנת 450 לפנה"ס.
10. תנועות ידיים אלו מזכירות תמונה בספרו של
קורט זקס *תולדות הריקוד* (C. Sachs, Plate 9 Norton
publishers 1963, N.Y.U.S.A.)
בציור מתקופת הממלכה העתיקה, הנמצא על מצבת
קבר ליד סג'ארה, נראות לא רק הידיים "צומחות" כמו
בסימפניה, אלא גם הרגליים עולות באותו כיוון.
11. אינטואיטיביות ואסוציאטיביות, כריעת תפילה של
אשה זו (הנשארת על הבמה בחלקי היצירה השונים
ומיוצגת על ידי נשים שונות) מזכירה את תפילת חנה,
אם שמואל העקרה, במשכן בשילה (שמואל א,
א', ט'-טז').
12. בסיבוב הופעות באוסטרליה, בעת שהחל לעבוד
על "זעקה אילמת", הנחה קיליאן את אשתו בנוגע
להעוויות פניה. מספר פעמים אמר לה: "נסי בתנועות
אלה לקבל את עצמך כפי שאת". (כלומר, קבלי את
גורלך ונסי בכל זאת להמשיך לחיות. לדעתי, יש לקבל
אמרה זו בכפל משמעות, גם כרומזת לעקרותה.)



כל התמונות מתוך "סימפונית תהלים"
של יירי קיליאן, בביצוע תיאטרון
המחול ההולנדי, צילום: האנס גריטסן
All pictures of "Symphony of Psalms"
by Jiri Kylian: Netherlands Dance
Theater, photo: Hans Gerritsen