

אמר זה מבקש לשפוך אור על מקצת מתהליכי העבודה שלי עם בני העדה האתיופית, בניסיון ליצור מחול אתיופי עכשווי בהשראת תרבות העדה. בהעדר מודל לחיקוי בדמותה של להקת מחול אתיופית עכשווית, לא בישראל ולא באתיופיה, היה עלי ליצור יש מאין. המאמר מתמקד בציוני דרך, בלבטים, בהצלחות ובאכזבות.

יש להבחין בין שני סוגים של להקות אתניות לבמה: להקות המבקשות לשמר את המסורת, המעלות ריקודים מסורתיים שהותאמו לצורכי הבמה, דוגמת להקת עמקא התימנית, להקת מוסייב הרוסית או בלט פולקלוריקו של מקסיקו. להקות מהסוג השני מתייחסות אל המסורת וחשות חובה כלפיה, אבל יוצאות ממנה לדרך חדשה של יצירת מחול עכשווי לביטוי אישי. יוצרים שהקימו להקות מהסוג השני הם אלוין איילי (Ailey), שיצר מתוך מסורות הריקודים של האפרו-אמריקנים, או שרה לוי-תנאי עם תיאטרון-מחול ענבל. המחול האתני יכול להיות גם מקור להשראה ליוצר הפועל בתחום המחול העכשווי, המדריך להקה שאינה מזוהה

בווידיאו של ריקודי השבטים באתיופיה, המצוי בארכיון משרד התרבות האתיופי.

הספרות העוסקת במחול באתיופיה מעטה ביותר. את החומר המעט הקיים כתבו מוסיקאים, ולא אנשי מחול. מסגרות מקצועיות לתיאטרון, מוסיקה ומחול פועלות בתיאטרון הלאומי באדיס אבבה ובתיאטראות קטנים יותר. במסגרתן פועלת, בין השאר, להקה למחול פולקלור העובדת בצמוד עם תזמורת המנגנת בכלים מסורתיים ועם זמרים. הקשרים עם העולם החיצוני מעטים והרקדנים אינם מקבלים הכשרה בטכניקות כמו באלט או מחול מודרני, כמקובל בחלק מלהקות הפולקלור הלאומיות הידועות בעולם. לאחרונה, עם שובו לאתיופיה של רס מיקיי (Ras Mickey), רקדן אמריקני ממוצא אתיופי שרקד בלהקת אלוין איילי, קיבל המחול תגבור מקצועי ונוסד אולפן למחול מודרני.

במלונות הגדולים מועלות תוכניות בידור, שבהן מגישים לתיירים מופעי מחול ומוסיקה. על הבמה יושבים נגנים המנגנים בכלים מסורתיים, המלווים זמר או זמרת. המבנה המסורתי של המחול האתיופי נעלם ואת מקומו תופסים

המפגש עם החומרים התנועתיים המיוחדים והלא מוכרים, כמו גם ההיסטוריה של העדה האתיופית, הציתו את דמיוני. כך נולד החלום לנסות וליצור תיאטרון-מחול אתיופי עכשווי. ניסיונות קודמים שלי לגבש קבוצת מחול אתיופית לא צלחו, ורק באוניברסיטת חיפה, שם הרציתי בנושאי מחול, הצלחתי להקים את להקת אסקסטה, שפעלה בשנים 1995-2005<sup>2</sup>. ב-2005, לאחר שלהקה זו נסגרה, ייסדתי את להקת ביתא במתנ"ס נווה יוסף בחיפה, הממוקם בלב שכונה עם אוכלוסייה גדולה של יוצאי אתיופיה. באותן שנים ערכתי שני ביקורים באתיופיה: ב-1998 יצאתי עם להקת אסקסטה לסיור הופעות באתיופיה ובאריתריאה, ביוזמת משרד החוץ, ב-2002 נסעתי להשתלמות בתיאטרון הלאומי האתיופי.

הרקדנים בשתי הלהקות, אסקסטה וביתא, הם סטודנטים באוניברסיטת חיפה או בוגרי האוניברסיטה. אלה צעירים מוכשרים, ללא רקע מקצועי במחול. החזרות מתקיימות פעמיים בשבוע ומשכות כשלוש שעות. בתקופות של מבחנים יש ירידה בפעילות ובחופשת הקיץ, אז חוזרים הרקדנים לגור בבתי משפחותיהם ברחבי הארץ או יוצאים לעבודה.

### איך "דגים" את האסקסטה?

מלכתחילה היה ברור שעלי להרחיב את מנעד השפה התנועתית של הרקדנים בלי לשאול מרכיבים תנועתיים מסוגות זרות, כמו בלט, היפ-הופ, מחול מודרני או ג'ז. כן היה ברור שהכוריאוגרפיה תסתמך על היכולת הטבעית של הרקדנים ועל טכניקה בסיסית שאקנה להם מלכתחילה נשאלה השאלה עד כמה אפשר לפרק משפטי מחול אתני ולבנות אותם מחדש, כדי ליצור מילון תנועה שיהיה עשיר דיו כדי לתת מענה לדמיון של הכוריאוגרף. שאלה נלווית היתה עד כמה אפשר למתוח ולעבות את החומרים התנועתיים האופייניים למחול האתיופי, בלי לאבד את הדי-אן-אי שלו? לא פעם הגעתי אל קו הגבול שבו ריקוד זה או אחר מאבד את ייחודו כמחול מודרני ניסיוני עכשווי ונראה כמחול מודרני שגרתו בביצוע חובבני. הדרכת שתי הלהקות היתה, לפיכך, עבודה ניסיונית שבה נשזרו זו בזו התקדמות, נסיגה וחוזר חלילה.

האסקסטה נרקדת כאימפרוביזציה, שאותה למדו הרקדנים כילדים מתוך צפייה באירועים משפחתיים ובטקסים לחגים. התנועה הווירטואוזית מתמקדת בכתפיים, בשכמות, בחזה, בצוואר ובראש. אין מדובר בתנועות מוגדרות או בפוזיציות, אלא במארג שוטף, מהיר ואנרגטי של צירופים ומקצבים שנוגדים ונמוגים בסערת האימפרוביזציה. החודשים הראשונים לעבודתי עם הלהקה הוקדשו לגילוי טפח מהמאגר העשיר של אפשרויות שמולידה האסקסטה ולהיכרות את הרקדנים ועם כישוריהם התנועתיים. הזדקק לעין שהבנים

# לדוג את האסקסטה תהליכי יצירה לבניית מחול אתיופי עכשווי

עם אתניות, כמו יירי קיליאן (Kylian) שיצר את האדמה רוקעת (1979) בהשראת הילדים האבוריג'ינים באוסטרליה.

### סקר ספרות ומחקר על המחול אתיופי

המחקר על המחול האתיופי מועט ביותר. הוא החל ב-1964, בפרויקט משותף של ממשלות אתיופיה והונגריה, בשנים שבהן היתה אתיופיה תחת השפעה קומוניסטית. בין המומחים האתיופיים שהשתתפו במחקר היו דבאלק טצאגאי (Debalke Tsegaye) ויואל יוהאנס (Yoel Yohannes). את ההונגרים ייצגו המוסיקאים גיורגי מרטין (György Martin) ובאלינט סרוסי (Bálint Sárosi). המוסיקאי ההונגרי טיבור ואדאסי (Tibor Vadasy) המשיך את המחקר ופרסם ניתוחים של כמה ריקודים עם אתיופיים, ובהם המחול של השבט האמהרי והטיגרי. חוסר השקט הפוליטי בעקבות המהפכה שפרצה ב-1974 הביא להפסקת המחקר ולניתוק הקשרים של עולם המחול האתיופי עם יוצרים וחוקרים מחוץ למדינה (Tse Kimberlin, 2000: 534). רק בעשור האחרון הורחב מאגר התיעוד

רקדנים, שרוקדים בזוגות או בקבוצות המבצעות באוניסונו את התנועות היותר וירטואוזיות של המחול האתני שיש בהן כדי להרשים את התייר. הטלוויזיה האתיופית מרבה לצלם את התוכניות אלה וקיימת תעשייה פורחת של קלטות וידיאו, המשמשות מקור לחיקוי למרבית להקות האתיופיות הפועלות בישראל.

### תחילת הקשר עם העדה

העלייה של יהדות אתיופיה במבצע משה (1984) ובמבצע שלמה (1991), והמשך העלייה עד עצם היום הזה, הביאו לישראל ריקודים של שבטים אתיופיים ובראשם ה"אסקסטה" – ריקודי הכתפיים המאפיינים את שבט האמהרה שבקרב התגוררו היהודים (אשל, 2003, 2008). לבקשתה של גילה טולידאנו, אז מנהלת הספרייה למחול בבית אריאלה, ערכתי מבצע תיעוד של התנועה והמחול במשך שלוש שנים (1991-1993), ביקרתי באתרי קרואנים של בני העדה שהיו פזורים ברחבי הארץ וצילמתי את אורחות חייהם, שמחות וטקסי לוויה.



רות אשל



יצירתיים ושופעי ביטחון, ואילו הבנות מופנמות, ביישניות ויש להן קושי לבטא את עצמן.<sup>3</sup>

בחזרות התברר שהנחיות מופשטות הקשורות למרכיבי הקומפוזיציה אינן מדברות אל לבם של הרקדנים ואפילו יוצרות בלמים ליצירתיות שלהם. במקום זאת העליתי נושאים הקשורים לדימויים השאובים מהתרבות שלהם.<sup>4</sup> ביקשתי מהרקדנים לתופף את המקצבים המסורתיים והתנגדתי לשימוש בליווי מוסיקלי של שירי ג'ז או פופ פופולריים של זמרים אתיופים מפורסמים. רציתי להימנע מההשפעה של המוסיקה הסוחפת על הרקדנים, שבאה לביטוי בכך שהם רקדו כאילו היו באירוע חברתי. חיפשתי את "הקשר הישיר" בין הרקדן המחולל לבין התיפוף ורציתי לאפשר למקרויות לגלות את סודותיה. מלכתחילה הדגשתי שעליהם לרקוד את עצמם ולא לנסות "להרשים" אותי. הסברתי שהריקוד צריך לפרוץ החוצה מתוך "רעב" של הגוף. כשראיתי שרקדן נכנס לריכוז פנימי החל דיאלוג חופשי בינו לבין המתופף, או שהתיפוף פסק לגמרי והרקדן המשיך לצלול בשקט בתוכו ולגלות את מה שטמון עמוק בנפשו, שאפילו הוא לא היה מודע אליו.

מתוך אין ספור צירופי תנועות הכתפיים של האסקסטטה צצו באקראי משפטים שבלטו במקוריותם או בווירטואוזיות שלהם בהשוואה לאחרים. רציתי לדוג משפטים אלה, לנתחם ולגלף אותם, כדי שישמשו לבניית לקסיקון תנועה לריקודים החדשים.<sup>5</sup> אלא שכאן התגלה קושי. הרקדנים רקדו באופן ספונטני, ללא מודעות לחומרים שביצעו, והתקשו לחזור על תנועות שעשו שניות מעטות לפני שעצרתי אותם. התנועה המיוחדת פרצה, זהרה, נמוגה ואבדה מיד. לכאורה הפתרון יכול היה להיות טמון בצילום החזרות בווידיאו, שיאפשר בחירה שקולה יותר של המשפטים לאחר הצפייה, וייתן לרקדנים הזדמנות לצפות בתנועות שביצעו כדי שיוכלו לחזור עליהן. אלא שמשפטי המחול שפרצו מתוכם בטבעיות, הפכו לחומרים זרים כשהם צפו בצילומי הווידאו וניסו לחקות אותם או ללמוד מחדש כיצד לבצעם. גם לאחר שניתחתי חלק מאותם משפטים ולימדתי אותם, הם נראו מאולצים. הקסם כאילו קולף מהם. הבנתי שהמשימה "לדגו את האסקסטטה" מסובכת מכפי ששיערתתי.<sup>6</sup>

בלהט הגילוי של העושר הטמון באסקסטטה, באמצעות התנסות באימפרוביזציות ובדימויים, רציתי להמשיך להכיר אפשרויות נוספות הטמונות בסגנון זה. אבל הרקדנים נעשו חסרי סבלנות ודרשו שאכתוב להם מה לרקוד, "כמו בקלטות האתיופיות", ושנתחיל להופיע. תהליך החיפוש אחר חומרים תנועתיים היה זר להם. הבנתי שאני מתחילה לאבד את סבלנותם.

הקושי הבלתי צפוי, שלא היה מוכר לי מעבודתי בעבר עם רקדנים מקצועיים, כרקדנית וככוריאוגרפית, הבהיר שעלי לשנות כיוון: לא 20 | מחול עכשיו | גיליון מס' 15 | ינואר 2009

עם זאת, כבר לא היה מדובר באימפרוביזציה, אלא בריקוד המתבצע לפי הנחיות המשאירות מקום ליצירתיות שלהם. ההנחיות היו פשוטות וברורות, אבל היה עלי לעמוד על המשמר מול הנטייה של הרקדנים לפרוץ מסגרות ולעשות ככל העולה על רוחם. היה חשוב שהם ירקדו במסגרת המשימות ולא יפרצו אותן, כדי שהכוריאוגרפיה לא תתמסס. שיטת היצירה הזאת דומה לדרך העבודה של המלחין ג'ון קייג' במוסיקה הניסיונית בארצות הברית בשנות ה-60, ששילבה הכתבה וחופש. המסגרת וההנחיות למוסיקאים הוכתבו, אבל את הפתרונות שנתנו מענה למשימות סיפקו הנגנים.

בשנים 1995-1998 יצרתי עם הרקדנים שרשרת של ריקודים המתבססים על דגם יצירה זה. בין הריקודים, שנוצרו לליווי תופים, היו ריקוד החיזורים, ריקוד עם סלסלות, ריקוד עם מקלות, ריקוד הרטט, היטהרות ותפילה.<sup>7</sup> צורת עבודה זו איפשרה יצירה מהירה של ריקודים עם מבנה כוריאוגרפי, אבל היה לה חיסרון מהותי, משום שהיא לא הניחה תשתית ליצירת "לבנים" לבניית מילון תנועה והגבילה את היצירתיות שלי, בשל

להתמקד בחיפוש אחר "הלבנים" הבודדות ולא להתייחס לפרטים המדויקים של וריאציות אסקסטטה זו או אחרת, אלא דווקא ליצור "מפת הנחיות" למבנה כללי של הריקוד. לפיכך, המבנים של הריקודים הראשונים התבססו על רשימת הנחיות הקובעות מי נכנס, מהיכן, מתי, לאן הוא הולך ובאיזה מסלול, עם מי הוא נפגש ובאופן כללי מה הם עושים בפגישתם. בתוך מפה כללית זו של הנחיות, שהיתה מעין שלד של הריקוד, פיתחתי רשימת תת-הנחיות ספציפיות לכל רקדן. למשל, כשאתה נפגש עם רקדן א' אתה מקיף אותו, וכשאתה נפגש עם רקדן ב' עליכם לרקוד גב אל גב. אחר כך תלכו יחד אל רקדן ג', תיצרו מעגל ותרקדו תוך כדי קפיצות המתקדמות עם כיוון השעון. מפת ההנחיות התוותה מבנה כללי לריקוד. התת-הנחיות ניזונו מהחומרים שהכרתי מהאימפרוביזציות של הרקדנים ומצפייה באירועים.

מסגרת זו שיחררה את הרקדנים מהצורך המלחיץ לחזור במדויק על משפטי אסקסטטה ואיפשרה להם לרקוד מתוך שמחת מחול שנבעה מהם, בלי להיות כבולים למקצבים מוכתבים.

של שבטים אתיופיים נוספים. ב־2002 הזמנתי לישראל את אחד נגאש (Negash), כוריאוגרף הבית של התיאטרון הלאומי האתיופאי, שאותו פגשתי בביקורי השני באתיופיה. טרם בואו מסר לי נגאש קלטת המתעדת ריקודים של שבטים אתיופיים, שמתוכה בחרתי את הריקודים שהיתה בהם שפה תנועתית שעוררה בי עניין מיוחד. סוכם שהוא ילמד את החומרים התנועתיים האופייניים לכל לאום ואילו אני אחבר את הקומפוזיציה, כדי לפרוץ את האוניסונו המקובל במופעים לתיירים. החומרים התנועתיים של ריקודים אלה מוגדרים ברובם באמצעות הצורניות והמקצב. יצרנו מחרוזת ריקודים של לאומים אתיופיים, וביניהם הריקוד של שבט הגורגה, שבו תנועה מהירה ברגליים הובעטות קדימה המלווה תנועה חוזרת מהירה בשכמות ובמרפקים, שיוצרת תחושה של מעוף; ריקוד של שבט הבנשאנגל שבו קשור לישבן של הרקדניות מעין זנב מבד שהן מנענעות; ריקוד של שבט הסידמה, המתאפיין בסיבובי ראש ובהטיות מהירות של הראש לפנים ולאחור; וריקודים נוספים. לרקדנים העבודה עם מורה אתיופאי בכיר, שהעשיר את הידע שלהם בסגנונות מחול אתיופיים מגוונים, היתה חוויה. אני גיליתי מאגר חדש של חומרים תנועתיים.<sup>13</sup>

### אופוס כתפיים

בסוף 2002 היה ללהקה רפרטואר עשיר להופעות והחלטתי לחזור ולהתעקש לדוג את האסקסטה כדי ליצור לבנים לבניית לקסיקון תנועה. במקום לנסות לדוג את המשפט הייחודי והחמקמק של אסקסטה, הזוהר בזכות עצמו וכל נגיעה בו עלולה לגרוע מיופיו, בחרתי במשפט בסיסי ופשוט של סגנון ריקוד זה, שהוא חומר גלם המבקש פיתוח. המשפט האמור בנוי מארבעה רבעים של תנועת כתפיים עולה ויורדת, המועשרת ברבע סיבוב של הראש ימינה וחזרה. המשפט התנועתי בכתפיים מתבצע במרחב אישי, בעוד רגל ימין רוקעת ונותנת מעין "ביט". לא היה כל קושי לחזור במדויק על משפט זה. כדי שיהיה לי מלוא החופש היצירתי בפיתוח הווריאציות באורכי זמן שונים, בחרתי להימנע מליווי מוסיקלי כדי להתמקד בתנועה עצמה. כך הלכתי בדרכם של חלוצי המחול המודרני מתחילת המאה הקודמת, שביקשו ליצור שפה תנועתית חדשה ובנו ריקודים בלי רקע מוסיקלי, או ריקודים שבהם המוסיקאי מלווה את התנועה באימפרוביזציה של כלי הקשה או פסנתר. בהמשך, לאחר שהמחול נבנה ועמד בזכות עצמו, נכתבה המוסיקה.

המחול החדש, *אופוס כתפיים* (2001), נפתח כאשר הרקדנים עומדים בשורה זה לצד זה, החזית אל הקהל. הריקוד מתפתח כך: הקבוצה מבצעת פעמיים את המשפט הבסיסי של ארבעה הרבעים; הקבוצה מפנה את החזית אל צד הבמה והמשפט נמתח לשישה רבעים וחוזר על עצמו שלוש פעמים; הקבוצה שוב משנה

בשלב מוקדם מדי, מכיוון שבעת העבודה על היצירה עדיין לא פיתחנו לקסיקון תנועה עשיר דיו, שיכול לתמוך בקומפוזיציה ובהפשטה.

באותה שנה הזמנתי הלהקה להופיע באתיופיה, לרגל חגיגות ה־50 למדינה. מאחורי היוזמה עמד שגריר ישראל באדיס אבבה, שעקב אחרי התהליך היצירתי שעברתי עם הרקדנים וחשב שהריקודים שנוצרו בלהקת אסקסטה יעוררו עניין באתיופיה. הלהקה הופיעה במלון שרתון לפני חברי ממשלה ואנשי האליטה התרבותית במדינה. התוכנית שהצגנו היתה בשבילם חידוש מרענן ומסקרן. בשיחות התברר, שכמו במקומות רבים בעולם, גם באתיופיה יש מאבק בין המבקשים לשמור את המחול המסורתי כפי שהוא לאלה שרוצים ללכת לדרך חדשה. אנחנו הבאנו באמתחתנו הצעה צנועה לחיפוש דרך חדשה.<sup>14</sup> התגובות החיוביות על הריקודים שהצגנו חיזקו אותי וסימנו לי שאני הולכת בדרך נכונה, שיש בה עניין וצורך, אלא שלא ידעתי איך להמשיך הלאה.

שמחתי כאשר ב־2000 הגיע לארץ הבמאי הכוריאוגרף ומעצב התלבושות היוגוסלבי בוריס קאקצ'ירן (Caksiran), שהוזמן על ידי יהודית ארנון ליצור ריקוד לסדנה של להקת המחול הקיבוצית בגעתון. המלחמה בארצו היתה בעיצומה ושהותו בישראל התארכה. באותה עת קיבלנו הזמנה להשתתף בפסטיבל בינלאומי להצגות ילדים בתיאטרון העירוני בחיפה ולהעלות שם יצירה מקורית. קאקצ'ירן, שהעבודה עם בני העדה עוררה את סקרנותו, יצר ללהקה את האגדה *אינגרת האהבה* (2000), שהיא מעין גרסה אתיופית לאגדה אירופית על כוחה של האהבה.<sup>15</sup> הרקדנים נהנו לעבוד אתו. הוא יצר מהר, ולהוציא סצינת החתונה, שחתמה את האגדה בריקוד האסקסטה, שאר החומרים התבססו על תנועה יומיומית פשוטה, שהביאה לידי ביטוי את איכות הכנות של הביצוע. הדרמה לוותה בקולאז' של לחנים אתיופיים ואחרים. ההפקה היתה מרהיבה והרקדנים לבשו תלבושות במגוון צבעים עשיר, אבל אצלי התעוררו שאלות על המשך הדרך. הניסיון שרכשתי בהפקת הדרמות *מאהרו* ו*אינגרת האהבה* הבהיר שוב, שללא לקסיקון תנועה שבאמצעותו אפשר ליצור קומפוזיציות, ניפול ברשת הסיפוריות וניאלץ להישען על אמצעים תיאטרליים כמו תלבושות מרהיבות, שיחפו במשהו על החסר בלקסיקון תנועה וקומפוזיציה. ההתבססות על תנועה יומיומית פשוטה היתה גישה נכונה יותר מהשאלת חומרים מסוגות מחול ידועות, אבל היא לא הביאה לידי ביטוי את הכישורים הטכניים הספציפיים של הרקדנים בביצוע האסקסטה.

הקושי לדוג את האסקסטה החמקמקה נותר כפי שהיה. החלטתי להניח לאסקסטה ולהעשיר את מילון התנועה בחומרים שיילקחו מריקודים



הצורך לתחום את עצמי בקומפוזיציות פשוטות. היא גם לא הציבה אתגרים טכניים לרקדנים, שיכלו לקדם אותם.

### מאהרו ואינגרת האהבה

ב־1998 יצרתי את *מאהרו* (לזכרם) – מחול שעוסק במסע במדבר של העדה האתיופית בדרכה לישראל, שבנוי כסצינות תיאטרליות.<sup>8</sup> בתחילת תהליך העבודה על היצירה הזמנתי אילנה אבן־טוב ישראלי, מנחה בכתיבה יצירתית, להיפגש עם הרקדנים. הרקדנים כתבו סיפורים אישיים או כאלה ששמעו במשפחה ואפילו שירים. סיפורים נבחרים שטמנו בתוכם פוטנציאל תנועתי עוררו השראה לבניית סצינות במחול. היצירה פותחת בתפילת *סמעני* בשפת הגעז<sup>9</sup> – מעין תפילת הדרך – כשהרקדנים הולכים בשורה אחרי ה"קייס". במסע יש דואט אהבה, ריקוד של נשים אומללות במדבר, סצינה של מחבוא עם שימוש במזרנים, דואט של גברים על סף עילפון, ריקוד אסקסטה עליז המתאר רגעי שמחה בודדים ובסיומו תפילת האשכבה *מאהרו*.<sup>10</sup> בדיעבד התברר שהעיסוק בנרטיב בא



חזית ופונה אל אחורי הבמה והמשפט מתכווץ לחמישה רבעים ונרקד פעמיים; הקבוצה "מקפיאה" את התנועה לעשר ספירות, בעוד שני רקדנים חוזרים על המשפט הבסיסי במהירות כפולה וכך הלאה...

לאורך הריקוד יש מארג מקבצים של משפטים, המבוצעים בדיוק וביחד (באוניסונו או בקאנון), ומקבצים בעלי אופי חופשי יותר שמאחוריהם עומד דימוי שהרקדנים רוקדים. כל קטע תחום בזמן, במיקום ובהתקדמות בחלל. לדוגמה, קטע שבו הרקדנים נעמדים במעגל צפוף ויורדים עם אסקסטה לפלייה נמוך, תוך דימוי של "ספגטי נמס שהוכנס למים רותחים". הרקדנים נעמדים בהדרגה והאסקסטה הולכת ומתחזקת, עד שהקבוצה מגיעה לקפיצות כאילו הרקדנים היו זיקוקים. המחול נחתם בקאנון, שבו מחצית מהרקדנים מתקדמים בהליכה נמוכה המעוטרת באסקסטה וחוצים את הבמה מימין לשמאל שמונה פעמים, ואילו הקבוצה האחרת חוזרת על אותו משפט בווריאציות ומתקדמת במרובע, משנה כיוונים וחוצה את הרקדנים המתקדמים על אותו ציר מצד לצד.

לאחר שבניתי את המחול חיפשתי מוסיקה. לא מצאתי מוסיקה אתיופית שתוכל להתאים למחול עם אורכי משפט משתנים, מה גם שרוב המוסיקה האתיופית בנויה על שירה בליווי כלי נגינה, ולא על מוסיקה אינסטרומנטלית נטו. בתחילת הדרך חשבתי שרקדנים יתופפו את המקצב האתיופי והקומפוזיציה תירקד לפיו, אבל התברר שהתיפוף לאורך זמן מכביד ובמקום שהמחול ירקיע הוא שוקע בכבדות. הייתי זקוקה לעזרה. בהמלצתו של פרופ' עודד זהבי, ראש החוג למוסיקה באוניברסיטת חיפה, הזמנתי את דגנית אליקים, סטודנטית לקומפוזיציה, לחבר מוסיקה לריקוד. רציתי מוסיקה המבוססת על כלי נגינה אתיופיים, אבל מכיוון שהרקדנים לא ידעו לנגן בכלים המסורתיים החל חיפוש אחר נגנים אתיופים ברחבי הארץ, שנתקל בקשיים ארגוניים וכספיים. כך עלה הרעיון להשתמש בקולם של הרקדנים. חודשים ספורים קודם לכן חזרתי מטיוול באינדונזיה, שם פגשתי בשבט היושב במעגל, מנענע את כתפיו ומלווה עצמו בשירה של הברות חוזרות על עצמן. צפיתי גם בגרסה של ריקוד הקאטאקאלי ההודי, המלווה בהברות חוזרות שמשמיעים הרקדנים / השחקנים. בהשראת הריקוד ההודי בחרה אליקים הברות באמהרית שיש בהן עניין צלילי ואליהן התווספו מלים הקשורות לדימויים שהשתמשתי בהם כדי לצבוע תנועה באיכות מסוימת. שמו של הריקוד, *אופוס כתפיים*, הוא שאילה של המונח המשמש למספור יצירות מוסיקליות, כדי להצביע שמדובר במחול מופשט.<sup>14</sup>

הריקוד הועלה לראשונה בפסטיבל ישראל (30.5.2001), בתוכנית משותפת עם שלמה גרוניך. במופע חלק מרקדני הלהקה עמדו על הבמה

ושרו א־קפלה בניצוחה של אליקים ואחרים רקדו. בגלל תחלופת הרקדנים ומורכבות השירה, היה חשש שהעבודה המוסיקלית תרד לטמיון. ערכנו הקלטה המשמשת אותנו עד היום. לראשונה הרגשתי סיפוק, שנבע מהתחושה של התקדמות בדרך הנכונה. אלא שהניסיון היה מתיש.

## אופוס ראשים

הרקדנים המשיכו להביא לי מנגינות של זמרים אתיופים, ואחרי שבמשך שנים סירבתי לחבר להן ריקודים, מנימוקים שהעליתי קודם לכן, הרגשתי שהניסיון המוצלח שהיה *אופוס כתפיים* מאפשר להרפות מעט את הרסן ושהזמן בשל ליצירת מחול קליל. בחרתי בשיר של הזמרת אסתר אווקה. ניתחתי את המוסיקה, על אורכי המשפטים המשתנים שבה, והחלטתי שהכוריאוגרפיה תיצמד אליה (כלומר, תהליך העבודה היה הפוך מזה שליווה את *אופוס כתפיים*). החלטה נוספת הייתה שלכל אורך הריקוד הרקדניות יישבו על כיסאות, כדי שהמיקוד יהיה בעבודת הראש. האמנתי שהמגבלה שבישיבה תוליד פתרונות עם עניין תנועתי.

*אופוס ראשים* (2002), ריקוד לשלוש רקדניות, פותח בתנועות ראש מותאמות למוסיקה, שאורכי המשפטים שלה נעים בין שמונה רבעים לשנים עשר רבעים. שלושת הרקדניות מבצעות בדיוק אותם משפטים, ביחד. בהמשך, בדומה ל*אופוס כתפיים*, מופיעים לסירוגין משפטים הדורשים ביצוע תנועתי מדויק ואחיד, כמו גם מקבצים של חלונות זמן, שבהם הרקדניות חופשיות להביא את הפירוש שלהן לדימוי שניתן להן. למשל, בחלון אחד, שאורכו 32 רבעים, ההנחיה הייתה שעליהן "לשוחח" ביניהן באמצעות האסקסטה, בקלילות ובקצב מהיר. בחלון אחר ההנחיה הייתה להיכנס ל"ויכוח" של תנועות קטועות וחזקות. נוצר ריקוד צבעוני וחביב של נערות היושבות במסיבה, מקיימות שיחה תנועתית ומפלטטות עם המסובים. מעולם לא היה לי עניין בנושא זה כשלעצמו, אלא שהפתרונות התנועתיים למוסיקה הקלילה יצרו את "התוכן". קראתי לריקוד *אופוס ראשים*.

בעקבות הניסיון המוצלח ביצירת מחול למוסיקת פופ אתיופית, עשיתי ניסיונות נוספים ליצור ריקודים לפי שירים של זמרים אתיופים ידועים, הפעם עם תנועות צורניות מוגדרות של שבטים אתיופיים. הניסיונות לא עלו יפה. גיליתי שכאשר אני לוקחת משפט תנועתי מתוך ריקוד עם אתיופי, שבו חומר תנועתי צורני מוגדר כמו הריקוד של שבט הגורגה, ומתחילה לפתח אותו, הוא גולש במהירות והופך לחומרים תנועתיים מוכרים לעיפה שנראים כמו מחול גז. הייחוד הכוריאוגרפי נעלם והחסר של הרקדנים בטכניקה אוניברסלית נעשה גלוי לעין כל. התברר שככל שהתנועה מוגדרת יותר, גוברת

הסכנה שהפיתוח יקרב אותה לסוגות מחול מוכרות ויביא לביטול הייחוד התנועתי. ככל שהתנועה היא מוצר של אנרגיה פנימית, צורתה לא מוגדרת והיא תחומה בחלק מצומצם של איבר בגוף, יש אמנם קושי "לדוג" את משפטיה, אבל אפשר לפתחה ולשמור על ייחודה.

## נפאס

ב-2003 שוב הגעתי למבוי סתום. באותה שנה חזרתי לתרגל מדיטציה טרנסצנדנטלית ושהיתי בקורס סגור של כמה ימים. כשחזרתי לעבודה עם הלהקה יצרתי את *נפאס* (רוח באמהארית) – מחול שכולל שבעה ריקודי סולו ודואט. המדיטציה השרתה עלי שלושה ועודדה אותי "לתת למקריית לומר את דברה". העבודה הפרטנית עם כל רקדן בנפרד הפחיתה את הלחץ שיוצרת נוכחות קבוצתית. הנושאים נולדו בחזרות וכל אחד מהריקודים נוצר מנקודת מוצא אחרת, שתאמה את האיכויות של כל רקדן ואת אישיותו. למשל, נקודת המוצא לסולו של אמן צ'ולה הייתה יכולתו לבצע בוורטואוזיות מרשימה תנועה ממחול הגורגה, שבה השכמות נעות לפנים ולאחור ויוצרות דימוי של נשר עף; לדגה מסרתי צ'רה, שתמיד נראה בעיני כאבזר מופלא, שיש בו שילוב בין הקשיחות של המקל לזרימה של שיער הסוס המחובר למקל. הדימוי שעמד מאחורי הסולו היה שהצ'רה הוא מכחול קסום, שאת הרקדנית צובעת את העולם. הדימוי הכתיב את איכות התנועה ואת השימוש בחלל; לגיל אלעזר, רקדן גבה קומה המעורר דימוי של לוחם אפריקני שגומע מרחקים בריצה, יצרתי ריקוד שתואם את הדימוי; לרקדנית בשם ממו יצרתי את הסולו *אני ממו*, שבו היא מתעקשת שזהו שמה ומסרבת לקבל שם אחר שניתן לה עם עלייתה ארצה. היא מזיזה את ראשה בעקשנות מצד לצד, שוב ושוב, כאילו אומרת בתנועה המלווה את הצליליות של שמה, שזה, ורק זה, השם שלה. לגילה הנמוכה והדקיקה יצרתי מחול שיש בו מאיכות התנועה של פרפר או התאהבות רעננה; ואילו גילת, רקדנית גבוהה, מודעת ליופייה, רקדה כאילו היא אלה או מלכה אפריקנית (מלכת שבא), המתקדמת תוך תנועה של הכתפיים והראש. ריקודי הסולו נוצרו ללא מוסיקה וללא מקצבים, כדי שהרקדנים יהיו קשובים לעצמם ולדימויים שהזינו את האימפרוביזציות. כמו בעבר, גם הפעם הגיע שלב הסינון, העיבוד, הפיתוח והגילוף של כל תנועה, המוזנת בדימוי העוטף אותה בקסם. העבודה נועדה להביא למצב שהדימוי יזין את איכות התנועה. המחול נוצר במהירות והתהליך הביא סיפוק רב לרקדנים ולי.

כשהריקודים היו מוכנים פניתי לעודד זהבי וביקשתי שיכתוב להם מוסיקה. בשלב זה העליתי את הרעיון להפוך חלק מריקודי הסולו לדואטים או לטריו, כי חששתי שמחרוזת של ריקודי סולו תשעמם את הקהל. זהבי חיזק בי

את הדעה שעדיף להשאיר את ריקודי הסולו כפי שהם. המוסיקה שיצר הושתתה על תיפוף (בביצוע קרן זהבי) ועל שירה של אמן ודגה, שאילתרו בהשראת הדימויים העומדים מאחורי כל סולו. נוגה וייס, מעצבת התלבושות שמלווה את הלהקה זה שנים, בחרה בד משי סיני לבן טבעי שמתנפנף תוך כדי ריקוד ומעניק תחושה של רוחניות.

מוסיקה מערבית לרביעיית כלי מיתר בהשפעתו של המלחין ארוו פראט, שיצירותיו פופולריות בקרב כוריאוגרפים של מחול אמנותי עכשווי. את הצבע האתיופי סיפק בעיקר אמן צ'ולה, שאילתר סיפורים באמהרית על מסע דמיוני. המוסיקה של זהבי משוכה בקווים ארוכים, המשרים אווירה של אבל, שהטביעה בתוכה גם את הסציונות היותר אנרגטיות בכוריאוגרפיה. עם

עשיר דיו. ביצירה שזורים מוטיבים תנועתיים הלקוחים מריקודים אתיופיים כמו מחול הסידמה (עבודת ראש בזוגות), הטיגריני (תנועות ידיים על החזה), הגורגה (כפות הידיים צמודות כחוד חנית והן מתקדמות ונסוגות) והווליתה, שבו הידיים נעות במקביל מהפרקים לצדדים בתנועה חותכת ("כאילו קוצצים את עלי הבונה"). כמעט כרגיל, הריקוד כלל גם חומרים תנועתיים שנולדו מתוך דימויים ואימפרוביזציות של הרקדנים.

הופתעתי לגלות שלהרכב החדש, שבו היו רקדנים שבאו לישראל בגיל צעיר, קל יותר מאשר לקודמיו לבצע ולחזור במדויק על משפטים תנועתיים. היכולת הזאת לא פגמה בנכונות של הרקדנים לצאת אתי לחסע יצירתי בתוך עולם דימויים. עם הלהקה החדשה יכולתי ליצור כוריאוגרפיה הרבה יותר מורכבת מאשר בעבר. יכולתי גם להציב לרקדנים אתגרים טכניים יותר, הן בביצוע הכוריאוגרפי והן בביצוע הטכני.

עוד ב־2008 הזמנתי את אסתי קינן עפרי ליצור יצירה מוסיקלית וכוריאוגרפית ללהקה. המוסיקה שחיברה היא בהשראת מוסיקה של קייסיים. *יושב בסתר* (2008) הוא אחד משלושה שירים מתוך המחרוזת *מספדי למחול* מתוך ספר *תהילים*, מזמור צ"א. לרקדנים שאינם זמרים היה זה אתגר להתמודד עם הדיוק והמורכבות של המקצבים. הקלטנו את המוסיקה וקינן יצרה לפיה כוריאוגרפיה שנובעת מתוכה, מתוך כנות ואיפוק. לרקדנים היה זה אתגר ללמוד את התנועות, לדייק בביצוען ולהתמודד עם קומפוזיציה מורכבת. שעות רבות הוקדשו ללימוד החומרים התנועתיים והרקדנים אהבו לעבוד עם קינן. בניגוד לעבר, המוסיקה הושתתה על חומרים מוסיקליים אתיופיים, אבל התנועה כולה היתה אוניברסלית. עלתה השאלה, אם נכון להעמיד ללהקה כוריאוגרפיה שאין בה מרכיבים תנועתיים אתיופיים, שכל להקה מקצועית או חצי־מקצועית יכולה לבצע טוב יותר מאשר ביתא.

### זמן של שאלות

אחרי מסע ארוך שתחילתו במבצע התיעוד ב־1991 והמשכו בעבודה קשה וחוויתית עם להקות אסקסטה וביתא, הגיע הזמן לעצור, לסכם ולשאול שאלות. במשך השנים עברתי כברת דרך בבניית לקסיקון תנועה וביצירת כוריאוגרפיה בדרגת מורכבות הולכת וגוברת לרקדנים חובבים ממוצא אתיופי. בתהליך זה גם נוצר סילבוס ללימוד מחול אתיופי, המורכב מאסקסטה, מלקסיקון של שבטים אתיופיים וממשפטים תנועתיים הלקוחים מהריקודים שנוצרו. התבהר גם מה הם המרכיבים הטכניים האוניברסליים הדרושים ספציפית לחיזוק רקדנים ממוצא אתיופי. תהליך היצירה הפתוח



הזמן התרגלנו למוסיקה וגילינו את יופיה, אבל היא סחפה את המחול לעבר הקדרות.

### תז־תזה ויושב בסתר

בשנת 2007 פניתי למשה אפרתי וביקשתי ממנו ליצור ריקוד ללהקת ביתא, שאתה עבדתי אז. אפרתי, חתן פרס ישראל במחול, ייסד את להקת קולדממה וניהל אותה 30 שנה. לא טעיתי כאשר ניחשתי שהעבודה עם הלהקה אתיופית תסקרן אותו. הלהקה הגיע לביתו בתל אביב, שבו יש אולפן הקלטות צנוע, כדי שיוכל ליצור מוסיקה לכוריאוגרפיה שהתעתד לעשות ללהקה. הוא ביקש מהרקדנים לאלתר קולית סביב מלים כמו "ליפול" ו"להמשיך" ושמר בעיקר חומרים ווקליים של סיסאי מניוואב ודגה חנוך־לוי. מכיוון שנאבק במחלה קשה, לא היה ביכולתו ליצור את הריקוד והוא מסר לי את המוסיקה כדי שאצור לה את הכוריאוגרפיה.

המוסיקה של *תז־תזה* (2008), "כאן ושם" באמהרית, היא אנרגטית וסוחפת. המקצבים שלה ברורים והרקדנים אהבו אותה.<sup>15</sup> נקודת המוצא ליצירה היתה המוסיקה. מאגר המשפטים התנועתיים שנוצר באמתחתי עם השנים היה

### מה שהכתפיים מספרות

אחרי הניסיון המוצלח ביצירת ריקודי סולו נולד בי רצון לחזור לעבודה קבוצתית. יצרתי את *מה שהכתפיים מספרות* (2006), שנקודת המוצא שלו היתה אימפרוביזציה על נושא של מסע סוריאליסטי. הדימויים נרקדו בלוי ליווי מוסיקלי. בתחילת המחול קבוצה רקדנים אוחזת מטריית אתיופיות צבעוניות ומתקדמת באיטיות של רקדני בוטו. בהמשך יש טריו לבנות עם צ'רות, ש"כותבות" את שמן בחלל בקווים המעוגלים של הכתיב האמהרי. במקום אחר עומדת רקדנית, שמנסה להתקדם תוך התנגדות, כאילו היא עץ הנע על שורשיו (בהשראת טרילוגיית הסרטים *שר הטבעות*, שבה נראים עצים מהלכים). יש גם ריקוד של גברים השועטים במרחב כאבירים ושל נערה שנעזבה, המספרת את סיפורה באמצעות אסקסטה, שכובה ומתגלגלת על הרצפה. כמו בפאס, כל משפט גולף וכל רקדן ידע בדיוק מה הוא עושה ומה הם הדימויים שלאורם הוא "צובע" את התנועות.

כשהסתיימה בניית הריקוד, שוב ביקשתי מעודד זהבי לחבר לו מוסיקה. עניין אותו המפגש בין מוסיקה מערבית למוסיקה אתיופית. הוא הלחין

בלהקות והניסיון הבימתי שרכשו חבריהן הצמיח מדריכים מבוקשים לקבוצות ילדים ונוער אתיופיות, אבל כוריאוגרף שיצמח מתוך רקדני הלהקה עדיין מחכה לגילוי. לאחרונה, דווקא בגלל כבדת הדרך שנעשתה, נשאלת השאלה עד כמה יכולה כוריאוגרפיה עכשווית היוצאת ממקור אתני להישען על כישורים טבעיים ואתניים של רקדנים שרוקדים במסגרת של מפגשים דו-שבועיים. באיזה שלב העדר יכולת טכנית מקצועית של הרקדנים חוסם את פיתוח השפה והיצירתיות?

ומה הלאה? שאלה זו נשאלת מדי שנה ותמיד היא טומנת בחובה חשש, שנמוג ברגע שצץ רעיון חדש ליצירה והרכב צעיר של רקדנים

ממוצא אתיופי עשו ככל העולה על רוחם. נולדו אימפרוביזציות מעניינות, אבל לא היה להן כל קשר לחומר הנלמד.

<sup>5</sup> הדימוי של לבנים לקוח מתוך ראיון שקיימתי עם שרה לוי-תנאי באוקטובר 1989.

<sup>6</sup> הרקדנית והכוריאוגרפית אילנה כהן, מתיאטרון-מחול ענבל, סיפרה לי שקושי דומה היה קיים עם בני העדה התימנית בשנים הראשונות.

<sup>7</sup> תוכנית זו צולמה בטלוויזיה החינוכית בשנת 1998, בבימויו של ג'קי ברקן.

<sup>8</sup> מאהרן צולם לטלוויזיה החינוכית בשנת 1998 בבימויו של ג'קי ברקן. משתתפים: רביטל פיקדו, יוסי טגניה, מלקו טלהון, לקאו מנשה ז"ל, זהבה ברוך, קידנה טרודל, ארנה יהייס, אלמו טספחון, קדמה אייצק וישלם פיקדו. מנהלת חזרות, יונת רוטמן.

למה שנעשה כאן, אבל זה עניין למחקר אחר. <sup>12</sup> אגדת אינג'רת האהבה צולמה לטלוויזיה החינוכית בשנת 2000, בבימויו של ג'קי גורן. הרכב הרקדנים כלל את אמון צ'ולה, דגה חנוך-לוי, קדמה אייצק, אברהם גולה, צהיינש וורקה, סברניה אסרסאי, סיסאי מניוואב, ג'אי שמעון, אבי אלמו וטצאגאי אבאי.

<sup>13</sup> באותה שנה קיבלה אסקסטה תעודת הצטיינות משגריר אתיופיה בישראל, מר נגאש קברט (Negash Kebret). עוד באותה שנה השתתפה הלהקה בפסטיבל בינלאומי לפולקלור באוקראינה וקיבלה ציון לשבח.

<sup>14</sup> בתחילה נקרא המחול "טקש-שא", לפי הברות המופיעות גם במוסיקה. בהמשך שונה שמו.

<sup>15</sup> הרכב הרקדנים כלל את סלומון טפטה, גיל אלעזר, דניאל ברהנה, ווגאו מנטן, אסתר מהרט, מנאלו דגיה, אביבה נגוסה ומעיין ראסקאי.

### ביבליוגרפיה

אשל, רות. "כתפיים רוקדות – מחולות העדה האתיופית בישראל". מחול בישראל, גיליון 2, ספטמבר 1993, עמ' 52-57.

\_\_\_\_\_. "המחול", מתוך *אתיופיה* (עורכת: הגר סלומון), מכון בן-צבי, 2008, עמ' 111-119.

\_\_\_\_\_. *תיק מחול אתיופי*, קלטות וידיאו של תיעוד העדה בשנים 1991-1993, תיק להקת אסקסטה ולהקת ביתא, ספרייה למחול בבית אריאלה, תל אביב.

טולידאנו, גילה. "להקת אסקסטה – מחול אמנותי בהשראת פולקלור אתיופי", *מחול עכשיו*, גיליון 3, נובמבר 2000, עמ' 30-35.

Horwitz, Dawn Lille. "Ethiopian Dance in Israel", *Jewish Folklore and Ethnology Review*, volume 20, no.1-2, 2000, pp. 98-106

\_\_\_\_\_. "An interview with Ruth Eshel of the Eskesta Dance Company", *Jewish Folklore and Ethnology Review*, volume 20. No. 1-2, pp.106-110.

Vadasi, Tibor. "Ethiopian Folk-Dance", *Journal of Ethiopian Studies*, July 1970, January 1971, July 1971.



<sup>9</sup> שפה עתיקה שהיתה בשימוש באתיופיה בתקופה שקדמה לנצרות שם. היא שימש את הממלכה היהודית. כיום איננה מדוברת, אבל משמשת לתפילות.

<sup>10</sup> הקיס ירמיהו פיקאדו מנצרת עילית לימד את הלהקה תפילות של ביתא ישראל בשפת הגעז.

<sup>11</sup> כיום יש באתיופיה פתיחות גדולה הרבה יותר לשאיפה לשלב את המחול המסורתי עם המחול המודרני. מעניין יהיה להשוות את מה שנעשה שם

מוכשרים עם עיניים בוחקות מגיע ללהקה. אז פתאום הדרך נראית ברורה והמסע נמשך...

### הערות שוליים

<sup>1</sup> למשל, להקת מוסייב הרוסית, בלט פולקלוריקו דה מקסיקו. ראו דן רון, "פולקלור לבמה – ובמה לפולקלור", מחול עכשיו 2, יולי 2000, עמ' 48-56.

<sup>2</sup> ההרכב הראשון של הרקדנים כלל את אחני זונה, שמואל ברו, אלמו טספחון, טספאי גט-מאסאי, ג'וני ברהה, ארנה יהייס, רביטל פיקדו, אביבה לקמן, ענת נגטה, זהבה ברוך, יוסי טגניה.

<sup>3</sup> ביישנות של אישה נחשבה מעלה בתרבות של העדה האתיופיה. לכן היה צורך בתהליך ממושך, כדי שהרקדניות יסירו את קליפות הביישנות ויגלו את ה"אני" שלהן. כיום המצב שונה לחלוטין ואין הבדל בין גברים ונשים.

<sup>4</sup> להקמת הלהקה קדם קורס קומפוזיציה בתנועה שלימדתי באוניברסיטה, שאליו הגיעו גם סטודנטים ממוצא אתיופי. בעוד שהסטודנטים ה"פרנג'ים" (כינוי ללבנים) פעלו בתאם להנחיות הסטודנטים

**ד"ר רות אשל** – חוקרת מחול, כוריאוגרפית ורקדנית. הופיעה ברסיטלים של מחול אחר בשנים 1977-1986, מחברת הספר *לרקוד עם החלום – ראשית המחול האמנותי בארץ ישראל 1920-1964*, עורכת שותפה של כתב העת *מחול בישראל* עם גיורא מנור (1991-1998), עורכת *מחול עכשיו* (1993-2006) ובהמשך עורכת שותפה עם ד"ר הניה רוטנברג. תואר שלישי מאוניברסיטת תל אביב, הפקולטה לאמנויות, בנושא "תיאטרון-תנועה בישראל 1976-1991", מבקרת מחול של עיתון הארץ החל מ-1991. מנהלת אמנותית וכוריאוגרפית של להקות המחול האתיופיות אסקסטה וביתא, כותבת ספר על התפתחות המחול בישראל.