

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

פיתחה עם אברהם וכמן את כתב התנועה אשכול וכמן (EWMN), שהתבסס על סמלים לתנועות פיסיות שאותן אפשר להגדיר במדויק.

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

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

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

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

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

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

הערות

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

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

המסה של היינריך פון קלייסט (1810) על *תיאטרון המרינונות* תורגמה על ידי אידריס פארי. זמינה לעיון בכתובת <http://www.southerncrossreview.org/9/kleist.htm>. במאמר כאן נעשה תרגום חופשי (ג' שריג) לעברית מתרגומו של אידריס פארי למאמר

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

קנינגהאם קידם את הגישה של "גילוי החדש" וסירב לסגור אופציות, מתוך תפישה שתמיד יש "עוד" משהו שלא מוכר. אשכול חיפשה את הידע אשר יאפשר להשיג את התנועה האינטואיטיבית, ההרמונית והחיננית של הגוף האנושי באמצעות

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

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

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

אשכול וקנינגהאם לא הגבילו את המופעים שלהם לבמת התיאטרון. רק בגלל צירוף מקרים ההופעה הראשונה של קבוצת הריקוד הקאמרי של

אשכול התקיימה על במה מאולתרת בחדר האוכל, שעדיין היה בבנייה, בקיבוץ דגניה ב' בתחילת שנות ה-50, ואילו ההופעה הראשונה של קנינגהאם, ג'ון קייג' ורוברט ראושנברג היתה בחדר האוכל של מכללת בלייק מאונטיין בצפון מדינת קרוליינה בשלהי שנות ה-50.

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

אשכול, קנינגהאם, קלייסט



נועה אשכול Noa Eshkol

ג'ון הריז

ההכרה המדויקת והאובייקטיבית של תנועת הגוף. פון קלייסט האמין שהתקווה הגדולה של האנושות היא קידום הידע הטוטלי. העבודה של אשכול המשיכה להיות חפה מ"רגשות מזויפת", כפי שכינה זאת פון קלייסט, ומכל מרכיב שעשוי "לזהם" את התנועה הטהורה.

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

המקורי, שנכתב, כאמור, בשנת 1810.

<http://mofetnet.macam.ac.il/FileFetcher.aspx?id=350124&imageType=courseFile>

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