

אקים לבוביץ' וולינסקי

ליאורה בינג היידקר

בתרועה רמה דרך כל תחומי הדעת שבהם הוא שולט. הוא נע כמעט תמיד מן הקביעה הנחרצת אל ההנמקה. המסקנה מוצגת מראש באופן אקסיומטי ואילו ההסבר המפורט והארכני נפרש לאטו בהמשך.

וולינסקי תמך בכינון קבוצת התיאטרון העברי "הבימה" והיה מיוזם עם מקימה, שראו בו אורים ותומים. יהושע ברטנוב, מייסדי הבימה ואביה של הרקדנית דבורה ברטנוב, ביקש ממנו לבחון את הבת ולהעריך את כשרונה כבר בילדותה. פגישה זו נותרה חרטה בזיכרונה וספרו של וולינסקי היה נר לרגליה. שנים ספורות לפני מותה הביעה באוזניו את המשאלה לדאוג לתרגום הספר לעברית. מלאכת התרגום, שמצויה עדיין בעיצומה, מתאפשרת הודות להתגייסותה ולעזרתה המסורה של ד"ר אדה דוברבצקי.

הערות

¹ אקים לבוביץ' וולינסקי, *ליאונרדו דה וינצ'י, חייו ויצירתו*, תרגום: י' סערנוי, הקדמה: לאה גולדברג, ירושלים: מוסד ביאליק ומסדה, תשי"ח.

² Stanley J. Rabinowitz, Akim Volynsky: Ballet's Magic Kingdom: Selected Writings on Dance in Russia, 1911-1925, London: Yale University Press, 2008. ראו גם גרסה אנגלית של הקדמה מאת פרופ' הלנה טולסטוי (האוניברסיטה העברית, ירושלים) לאסופת כתבים של וולינסקי בשפה הרוסית: Akim Volynsky in the Two Worlds. פרקים נוספים מתוך *ספר ההתעלות* בתרגום עברי אפשר לחצוא בדחק, *כתב עת לספרות טובה* בעריכת יהודה ויזן, תל-אביב: הוצאת דחק, תשנ"א, עמ' 65-258, ובאתר של עמותת הכוריאוגרפים: <http://www.choreographers.org.il/985>

ליאורה בינג היידקר, ילידת חיפה, היא בוגרת האקדמיה המלכותית למחול בלונדון ואוניברסיטת דרהאם. ניהלה את הסטודיו לבלט חיפה וריכזה את מגמת המחול בבית הספר התיכון ויצ"ו בחיפה. לימדה בסמינר אורנים, באולפן בת דור ובלהקת המחול הקיבוצית. כיום מלמדת במסלולים להכשרת רקדנים בבית דור באר שבע ובביכורי העתים, תל אביב. פירסמה מסות על אסתטיקה של המחול. חברת המדור למחול במועצה לתרבות ולאמנות. בינג היידקר פירסמה שני ספרי שירה: *מצאי ירחים* (הליקון, 2001) ו*קרב פנים אל פנים* (פרדס, 2007). על שירתה זכתה בפרס משרד התרבות לספר ביכורים.

החשוב *דוסטויבסקי*.

ב-1907 קיבל על עצמו את משרת הדרמטורג בתיאטרון החדשני שהקימה השחקנית הדגולה ורה קומיסרז'בסקיה (Komissarzhevskaya) וב-1910 יצא עם הרקדנית אידה רובינשטיין (Ida Rubinstein) למסע חקר של ארבעה חודשים ביוון. המסע שינה את חייו מקצה אל קצה. בסיורו ביוון השתכנע וולינסקי שרוח התרבות האפולונית מוצאת את ביטוייה המובהק בבלט הקלאסי ומאז הקדיש את מרב מרצו וזמנו לחקר הריקוד הקלאסי (כולל לימוד הטכניקה של הבלט אצל ניקולאי לגאט). וולינסקי היה למבקר המחול המוביל ברוסיה ובראשית שנות ה-20 הקים בפטרבורג מוסד להכשרת רקדנים, שכונה "טכניון", ובו הועסקו מיטב המורים וביניהם אגריפינה וגנובה. אותה תקופה הניבה גם את ספרו האחרון, *ספר ההתעלות: מקראה לריקוד קלאסי* (Kniga likovaniy: Azbuka klassivcheskogo tantza, Leningrad, 1925). רבים רואים בספר זה את שיא יצירתו הספרותית. אין זה ספר לימוד, גם לא טקסט פיוטי, מחקר מדעי, היסטורי, סוציולוגי, בלשני או פילוסופי, אלא שילוב של כל אלה יחדיו, עדות לאהבה יוקדת ולהתבוננות מעמיקה ברזי המקצוע. וולינסקי הלך לעולמו ב-6 ביולי 1926 וכתביו נעלמו בתהומות הנשייה. בשנים האחרונות שב ועלה העניין בהם ושמו חוזר ומזכר בהקשרים שונים של חקר הספרות הרוסית.²

במה מתאפיינת כתיבתו של וולינסקי על מחול? וולינסקי הוא קודם כל אידיאליסט ומהותן (אסוציאליסט) אדוק. בדיוניו הוא מתייחס למחול כאל נשא של תכונות ואיכויות מולדות, שעיצבו את רוח האדם מקדמת דגא. וולינסקי סבור שתכונות ואיכויות אלה התפתחו בתרבות המערב מימי יוון העתיקה והן מגיעות לשיאן דווקא במערכת החוקים של הבלט הקלאסי. בספר *ההתעלות* הוא מבקש אפוא להתחקות אחר חוקים אלה ולהראות כי במיטבם, הם אינם רק תשתית לצמיחת הציוויליזציה האנושית, אלא גם גולת הכותרת שלה ועדות ניצחת לגדולתה. בעבורו ההיסטוריה של המחול (ובכלל זה איזורה דאנקו, שאת הופעותיה ברוסיה סיקר באהדה) אינה אלא רצף של דוגמאות לאותה מהות אנושית נעלה ומוחלטת, ומי שסוטה ממנה נועד לכישלון.

וולינסקי כותב על פלייה, רלווה, אן-דהור, טנדו, רונד-דה-זאמב, אלבאציה, תנועת זרועות וכדומה בסגנון מליצי, רוט ועשיר, מתוך שימוש תכוף במלים נרדפות ואין-ספור וריאציות להבעת רעיונותיו. הדוגמאות והאנלוגיות שהוא מביא יורדות לפרטי פרטים והוא מוליך את השיח

אקים לבוביץ' וולינסקי – מבקר ופובליציסט משכיל, רוט וחריף מאין כמוהו, שנחשב אחד המאורות הגדולים בנוף התוסס של התרבות הרוסית בין סוף המאה ה-19 לראשית המאה ה-20 – שב והמציא את עצמו מחדש לאורך כל חייו. הקטע המובא להלן נלקח מתוך כתביו על האסתטיקה של הבלט הקלאסי, שנכתבו בתקופת חייו האחרונה, אבל הקריירה המקצועית שלו התחילה במקום אחר לחלוטין. וולינסקי נולד ב-1861 לערך (אין תמימות דעים בנוגע לשנת הולדתו) בעיירה ז'יטומיר שבפלך ווהלין, בשם חיים לייב פלקסה. בילדותו למד במסגרות חינוך יהודיות מסורתיות ונחשב עילוי, אולם סופו שטרק מלימודיו בגימנסיה היהודית בגלל סכסוך עם שניים ממוריו. לאה גולדברג טוענת שאין להתפלל על כך: סביר להניח שבחקרנותו, בדקדקנותו ובעקשנותו שאינה יודעת גבול הוציא מכליהם את המורים. וולינסקי עקר לסנקט פטרבורג והתקבל ללימודי משפטים. בתום לימודיו סירב להמיר את דתו ובכך למעשה דחה הצעות להישאר באוניברסיטה ולפתח קריירה אקדמית. הוא אימץ לעצמו את שם העט וולינסקי (כלומר, יליד ווהלין) ובחר בקריירה פובליציסטית, שהלמה היטב את אופיו הפולמוסי ואת הצורך המיסיונרי שלו לחנך את סביבתו להבחנה אסתטית גבוהה יותר. אהבתו הגדולה לקאנט ולשפינוזה באה לביטוי במאמרים שפירסם בכתבי עת יהודיים בני התקופה, כמו Voskhod, אבל דעותיו הקוסמופוליטיות חרגו מן המסגרת המקובלת. הוא שוב הסתכסך, הפעם עם החוגים הספרותיים היהודיים. נראה שהכישרון להיקלע לסכסוכים הפך לתבנית אופיינית לו, שחזרה בכמה צמתים משמעותיים בחייו. באותה עת וולינסקי החל לכתוב בעיתונות הרוסית הכללית (לא הישג של מה בכך ליהודי בזמנו) ועד מהרה היה לנושא הדגל של הסימבוליזם הרוסי. בראשית דרכו התקבלו מאמרי הביקורת שלו באהדה רבה, אבל הדרור שנתן ללשונו ונטיותו להתנפל על כל הפרות הקדושות (עם מבקר הספרות הנודע ניקולאי מיכאילובסקי היה לו דוקרב מילולי חריף) הביאו במהרה להדרתו מעולם העיתונות. ידידיו נטשו אותו והוצאות הספרים סירבו להוציא לאור את כתביו, אבל וולינסקי לא הרים ידיים. ב-1896 פירסם ספר על *המבקרים הרוסים* וב-1898 יצאה לאור מונוגרפיה שלו על המחבר הרוסי לסקוב. ב-1900 יצא לאיטליה, למסע בעקבות ליאונרדו דה וינצ'י. הספר שחיבר על חייו של ליאונרדו ועל יצירתו זיכה אותו ב-1909 באזרחות כבוד מטעם העיר מילאנו.¹ מאוחר יותר (1924) כתב חיבור נוסף שבמרכזו אמן פלסטי: *רמברנדט*. חיבור זה לא יצא לאור עד היום. בד בבד המשיך וולינסקי לכתוב טקסטים שונים וב-1906 פורסם ספרו

קצות הבהונות

אקים לבוביץ' וולינסקי
תרגום מרוסית: אדה דוברובצקי
עריכת תרגום: ליאורה בינג-היידיקר

הבהונות במיוחד בכנסיות הקתוליות באיטליה, באוסטריה ובצרפת. אין לראות בכך רק הקפדה על התקרבות לדיוקן הקדוש תוך כדי שמירה על שקט מרבי, אלא גם טקסיות טבעית, המתאימה לרגשות הנעלים של רגעי חוויה אלו. נשים איטלקיות הן שחקניות אמיתיות בעניין זה. הן מתקרבות לאיקונה על הבהונות, ידיהן נוגעות בחצאית המתנופפת במקצת מכוח תנועת הגוף הגנדרנית, מחטי עיניהן חודרות את דיוקן הקדוש. סצינות מסוג זה ראיתי לעתים קרובות באחת מכנסיות פרוג'יה, בעת ביקורי האחרון באיטליה. במקדשים העצומים של רומא, נפולי או מילאנו, אני יכולים לצפות בהצגות שלמות בעניין זה. כאן, בהתעלות אמיתית, מוקרנת מהותה הרומנטית של האשה האיטלקית.

ביוון עמד פולחן הבהונות על רמה גבוהה מאוד. אני עדים לכך מן הנתונים הדלים שמספקות לנו הפילולוגיה והספרות. בהימנון המפורסם לכבוד אפולו, *אפולו של הפיתיות*, המיוחס להומרוס, אנו מוצאים בשני מקומות מלים נהדרות. מוקף במקהלת תושבי כרתים, מנגן בקיתרה, אפולו צועד קדימה בתנועה יפה על הבהונות. כך הבין את התנועה פרשן האייליאדה והאודיסאה, אוסטטיוס מסלוניקי (Eustathius of Thessalonica). בפרשנות זהה לזו מתוארת ומוסברת התנועה באחד החיבורים האחרונים של הפילולוגיה הגרמנית, *מחוות של יוונים ורומאים* (1890), ספרו המרתק של קרל זיטל (Karl Alfred Ritter von Zittel).

אצל הומרוס מתואר רק רגע אחד של עמידה על בהונות ללא קישוטים נוספים. אולם לצורך אפיון המלא של אפולו, הוא מתואר כנגד מקהלת תושבי כרתים שנגררת בעקבותיו בכבדות, לא על הבהונות אלא בוטשת בקרקע

מזערית, מסורבלת ובלתי מחושבת של אצבע אחת, או מבט שסטה הצדה, או אפילו ראש, שזרק לאחור במקרה ובטעות, כדי שהנקודה תיעלם ואנו נצנח חסרי אונים על כל כף הרגל. הנקודה הנפלאה, הבלתי נראית, ואף על פי כן איתנה, שדרכה עובר קו שיווי המשקל מכף רגל עד ראש, דורשת תנועה והתקדמות הכרחית בחלל. היא מניעה לתזוזה באופן בלתי נכבש ובלתי נשלט, לא מאפשרת לקפוא ברוגע נטול-חיים. לנוע, להתעלות, להרים את הקו האנכי בלהט, בהתלקחות, בשאיפה פנימית אל-על! הנה הוא, חוק הדינמיקה הנפתח כאן, בעל החשיבות העליונה: במקום שבו יש התעלות, קיימת תנועה. במקום שבו מוצבת משימה נעלה מתלקח יעד נשגב, שם דבר אינו יכול לקפוא על שמריו. כל מה שמתרומם מעל פני האדמה, כל מה שמרים אותנו, בדומה לקול תרועה, כל זה שופע קריאות לתנועה. כמו פעמוני אזעקה, שלקראתם רץ ההמון, בין שאלו הם פעמוני המהפכה ובין שאלו הם פעמוני אזעקה המזהירים מפני שריפה. הילדה רצה על בהונות לקראת אמה כשבפיה בשורה משמחת. היא מנתרת בקלילות על הבהונות, כדי להביע את התלהבותה במפגש עם ההורים היקרים. תנועה כזאת מוכרת גם לזמרים ברגעי השיא הפתטיים, כאשר רגל אחת נשלחת באופן טבעי קדימה ונוגעת בקרקע רק בקצות הבהונות. תנוחות מסוג זה הכירו גם האבירים בימי הביניים כשקדו לגבירות בעת חיזור, מגישים להן זר או פיוט. הבהונות הרגישות נעות גם במצב של עצב טקסי. אנחנו ניגשים לארון קבורה ומתרחקים ממנו בלי לרקוע בכל כף הרגל, אלא תוך ריכוז תנועת הרגליים בעיקר בבהונות. אנשים מאמינים, במקדש, אינם מתקרבים לאיקונה של הקדוש שלהם בדריכה על כל כף הרגל. ניתן לראות את שאיפתם להתרומם על

התרבות וההיסטוריה האנושיות תחילתן באנכיות. בה מוצג הקלסתר האנושי בדרך המהותית ביותר, אבל במצב של רוגע מרבי ומתמשך. האנכיות כשלעצמה אינה דורשת תנועה. אנו עומדים באותו מקום לאורך זמן כאוות נפשנו, ובצאתנו ממצב הקיבעון לתהליך של התקדמות, יכולים אנו לשמור על יציבה אנכית במידה זו אחרת, בלי להפר אותה, בהתאם לרצונו ולהרגליו. יש אנשים שהילוכם גבנוני במקצת, או כפוף. אחרים מזדקפים לאחור, מתוך שיווי אופי יהיר או מתרברב להליכתם. יש אנשים שגבם מיטלטל כל הזמן תוך כדי משחק בקווים חופשיים. לעתים קרובות נשים מונענות את מותניהן במתיקות תוך כדי הליכה, כפי שמתואר אגב, בחיוניות, אצל דוסטויבסקי, בכותבו על גרושיניקה. הליכתו של אדם היא ססגונית ואינדיווידואלית. היא משקפת מזג, אופי ומצב רוח עד כדי כך, שתיאור מפורט של כל סוגיה ואופניה נראה כמשימה בלתי אפשרית. ניתן לומר רק דבר אחד: מכיוון שהיא שומרת על הקו האנכי, מהווה ההליכה חלק מהותי מן הקלסתר האנושי. ההליכה משקפת את התעלות הנפש האנושית, ככל שקו זה נשאר נאמן לעצמו, ישר, זקוף ומבליח כמוטיב מנחה בין התנוודות.

אם המצב האנכי משקף באופן מהותי את קלסתרו של האדם, הרי שהעמידה על הבהונות מייצגת את האפופיאה שבקלסתר פניו, דהיינו – את ההבעה העילאית ביותר שניתן לדמיין. אולם על הבהונות אפשר לעמוד דומם ובלתי נוע רק למשך חלקיק שנייה. אין זו רק עמידה שלווה ושאננה, אלא פועל יוצא של מאמץ הרואי מודע, כאשר נושמים בחזה פנימה ומשהים את מצב הרוח בקיפאון רגעי. יש כאן נקודה קשה לדימוי, שלתוכה מתכנס האדם כולו. מספיקה תנועה

בכל כף הרגל. אצל הומוס די במקום זה כדי לסלק כל היסוס ביחס למשמעות הנעלה ששיוויון היוונים בני העת העתיקה למחול על הבהונות. הוא נבדל מהמחול על כל כף הרגל כמו שהשירה נבדלת מהפרוזה, כמו ימי חג מימי חול, כמו שהקלסטר נבדל מן הפנים הרגילות.¹ היוונים היו חדורי כבוד לסוג זה של ריקוד, ששם התואר שלו החל לשמש אותם בהקשרים רבים ושונים. הם דיברו על החוקים, על האדם, על תבונתו, במונחים של פלסטיקה ריקודית, מתוך הדגשת התעלותם, כביכול, על קצות הבהונות, מעל ומעבר לתופעות השגרתיות. ביטויים מסוג זה היו נפוצים למדי בחברה, ואנו מוצאים להם דוגמאות גם אצל מחברי הטרגדיות היוונים. כל אלה מצביעים על כך שפולחן הבהונות בעולם העתיק הוצב במקום גבוה מאוד. היה זה מחויב המציאות במקום שבו ייחסו לאנכיות משמעות יוצאת דופן בהתעלות האנושית. כאמור, הבהונות הן, אפוא, האפוזיאזות של האנכיות.

גם אצל היהודים הקדומים היתה תרבות מחול, שכל הנראה היתה שאולה מן המצרים. מתרבות זו שרדו בימינו רק מאפיינים חלקיים. על פי מאפייני התפילות הנאמרות כיום בעמידה, מתוך התרוממות על מחצית הבהונות לשם הדגשת המלים הקדושות ביותר, אנו יכולים לשער שפעולות פלסטיות מסוג זה נכללו פעם בטקס תפילה מורחב. ייתכן שתנועה זו לא התבצעה על מחצית הבהונות, אלא על קצות הבהונות ממש, ואז נוצר צורך בהתקדמות נוספת של המתפלל על הרצפה, בצורת מחול קדוש כזה או אחר. בספר עתיק הנמצא אצלי בתרגום ליוונית משנת 1755, מפרי עטו של יהודי חומר אחד, אנו מוצאים הוראה לתנועת גוף

אנכית מסוג זה, קדימה, אחורה ולצדדים: ימינה ושמאלה, תוך מתיחת אצבעות. מחבר הספר במה מדובר. מאידך גיסא, אנו יודעים שבהווה התכונה הפלסטית המתוארת כאן נצפית דרך קבע בתפילה היהודית היומיומית, אם כי בצורה מצומצמת יותר. כך הוחלפו התנועות מצד לצד בהרכנת ראש לצדדים מתוך הפניית העיניים בהתאם. אם כתף אחת מופנית ימינה, גם הראש מופנה לאותו כיוון, בניגוד לחוקיות הקלאסית המקובלת, שלפיה עם פניית הגוף ימינה העיניים מופנות לכתף הנגדית, שמאלה. התפילה נאמרת ומבוצעת ללא כל פנייה של המתפלל כלפי עצמו וללא כל Epaulement. מן הראוי לשים לב ולזכור תכונה זו, החשובה כל כך להבנת הרוח הכללית של התפילה היהודית.²

על מנת לעלות על קצות הבהונות חייבים לבצע מעין קפיצה חלקית, כמעט בלתי נראית לעין. מלוקיאנוס (Lucianus of Samosata) אנו יודעים שהיוונים כינו קפיצה זו "מאורגנת על פי תבנית". באופן מפתיע איבדה תנועה זו את תכונותיה היומיומיות ונהיתה תבנית פיוטית. הקפיצה משרתת את המהלך הבא של המחול שחייב להתפשט בחלל מיד, או להתנשא מעלה, לאוויר. זהו ההסבר לכך שהומוס אינו מתאר את השלב השני של תנועה זו. הלוא היא מצטיירת לדמיון במלואה, בלי הסברים מילוליים כלשהם.

אולם יש לציין כאן דבר נוסף. רק נשים רוקדות על קצות הבהונות, שכן ריקוד גברי על הבהונות היה יוצר רושם גרוטסקי. האשה מהווה מבחינה פלסטית יצור צמחי (וגטטיבי) במהותו, על

כל תכונותיו של פרח, או של עץ קטן שאינו מתנתק מן הקרקע. הדשא שרוע על האדמה בהטיות שונות. בנשוב הרוח, היא מרימה את הדשא כלפי מעלה ודומה שהוא נעוץ באדמה רק בנקודה אחת. אך ציפור העומדת בסמוך מתנתקת מן האדמה וממריאה אל-על. כך גם האשה. בדרך כלל היא צמודה לאדמה. בשבילה טבעי הדבר לעלות על הבהונות על מנת להביע את התרוממות הרוח של נפשה. היא יכולה גם ללכת על קצות הבהונות: הקו ההרואי הישר זוכה כאן לסיפוק ולהבעה מרביים ובולטים לעין. לתנועה זו יש חן רב במישור הבמה, במיוחד כשהרקדנית משרטטת ברגליה, כביכול במחט חדה, עיטורים עדינים וססגוניים על הרצפה. לעומת זאת גבר, בדומה לציפור, ינסוק ממקומו בקפיצה אמיצה ויציג את גבורתו הפעלתנית באוויר בסדרת צורות שאינן ניתנות להשגה על ידי האשה. הוא אינו זקוק לבהונות. יש לו כנפיים.

הערות

¹ באפיון ההבדל בין שירה לפרוזה באמצעות ההליכה היומיומית לעומת ההליכה הריקודית, מטרים וולינסקי את האנלוגיה הנודעת של פול ולרי. ראו "פילוסופיה של הריקוד", בתוך סטפן מלרמה ופול ולרי, *על הריקוד*, בתרגום ליאורה בינג'היידיקר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2011.

² המחבר מתייחס בפסקה זו למחוות הנהוגות בתפילת שמונה עשרה. להרחבה על הסוגיה במחקרים מאוחרים יותר, ראו אורי ארליך, *כל עצמותי תאמרנה – השפה הלא מילולית של התפילה*, ירושלים: מאגנס, 1999.