

הסך הכל של המרחב פורץ מעבר לסכום חלקיו על שדה 21 לאוהד נהרין וחברי להקת המחול בת-שבע

הרקדנית עדי זלטין ניגשת לקדמת הבמה, לקוראת בשם הספרה חמש ומפרקת אותה לגורמים. לכאורה, כפי שהיא מציגה זאת במלים, החלוקה לגורמים מוגבלת: חמש, ארבע-אחת, שתיים-שתיים-אחת, שתיים-אחת-אחת-אחת, שלוש-אחת-אחת. אבל אז נכנסים לבמה חמישה רקדנים נוספים ומייצרים את המספרים באמצעות תנועה וקומפוזיציה. כל רקדן הוא מספר, ולפי החלוקה למספרים הם יוצרים קומפוזיציות של מפגשים בחלל. לחלופין הם יוצרים קשר באמצעות תנועה אחידה, רחוקים זה מזה במרחב. האחידות מובחנת לעתים באמצעות אוניסון של משפטי תנועה ולפרקים באמצעות מרקמי תנועת הגוף, הטקסטורה של גוף הרקדנים או המהירות שבה הם נעים. תכיפות המעברים בין אפשרויות החלוקה של הספרה חמש הולכת וגוברת, ואפשרויות המפגש בין הרקדנים הולכות ומתרבות. בסופו של דבר, למרות מוגבלותה של החלוקה המתמטית הפשוטה, תרגומה הפיסי בחלל ובזמן לריקוד הופך אותה לאין-סופית. תנועת הגוף במרחב היא מכלול אפשרויות בלתי נדלה.

עינב קטן

הוא בראש ובראשונה פרשן של היצירה שהוא מבצע. כמו כן, מכיוון שפרשנות תנועתית היא מוקד האימון הפיסי בבית-שבע כיום, טענה זאת מייצגת את מכלול עשייתו האמנותית של נהרין. אף על פי כן, הבחנה זו חשובה כאן, מפני שבשדה 21 הופך המתח בין הקבוע מראש, הסדר האפוליוני של העבודה, לבין רוח החופש הדייוניסית המגולמת ברקדנים המפרשים את התנועה, למתח התימטי של היצירה?

בתחילת העבודה נדלקים האורות על הבמה ללא אזהרה מראש. התאורה הפתאומית מלווה במוסיקה הנשמעת כפיצוץ. כך הקהל נזרק לא מוכן, מתוך רחשי ההתארגנות שלו אל תוך ההתרחשות הבימתית. הבמה בהירה ונקייה ובירכתיה מצוי קיר לבן, שעליו עוברת הכתובית "שדה 1". מכאן והלאה, היצירה מחולקת לעשרה פרקים, המובחנים באמצעות כתוביות כמספר השדות. שדה 7 עד 18 מקובצים יחדיו. עם הדלקת האורות עולה הרקדנית אייר אלעזרא ראשונה לבמה ומבצעת סולו מהיר. תנועותיה גדולות, גמישות וסמיכות. אחריה עולים שאר הרקדנים בזה אחר זה וכל אחד מהם מציג סולו

מראש. באופן זה הדימוי החיצוני אינו מכתוב את עבודת הרקדן והגוף נותר חופשי למצוא מרחבי תנועה חדשים באופן הנכון לו!

שיטת אימון זו מאפשרת לרקדנים היכרות מעמיקה עם הגוף, לצד שכלול והפתעה. כמו כן, מכיוון שהוראות הגאגה הן אחידות, והן מכוונות לחקירה באמצעות כוונה מדויקת, הרקדנים רוכשים איכויות תנועה מובחנות המדמות אותם זו לזה. עם זאת, התנועה נותרת הפרשנות הבלעדית של הרקדן או הרקדנית, המוצאים בגופם את המקור לה. בשל כך אופן התנועה שלהם נשאר אישי ומייחד אותם בין שאר חברי הלהקה.

בשדה 21 החופש הפיסי של רקדני בת-שבע משתלב בשליטתה של העבודה הכוריאוגרפית בגבולות הזמן והמרחב. בעקבות כך נוצר בעבודה מתח בין הסדר של הכוריאוגרפיה וגילומה בגופם האינדיווידואלי של הרקדנים. טענה זאת עשויה לייצג במידת מה את עולם הריקוד המודרני ואת אמנות המופע בכללותה, שכן כל פרפורמר

קטע זה לקוח משדה 21, יצירתם האחרונה של אוהד נהרין וחברי להקת המחול בת-שבע, והוא מייצג במידה רבה את גוף עבודתו הכולל של נהרין. עבודתו הכוריאוגרפית, לצד שפת הגאגה שהוא מפתח עם חברי הלהקה. המחקר הפיסי, באמצעות הגאגה, מפרק, מרחיב ומגדיר מחדש את גבולות הגוף. מהות הגאגה, לתפישתו של נהרין, היא שבירת דפוסי תנועה. דפוסי תנועה הם הרגלים של תבניות פיסיות החוזרות על עצמן והמגבילות את טווח האפשרויות של תנועת הגוף. כל בני האדם, במידה זו או אחרת, כולל הרקדנים המוכשרים והמאומנים ביותר, נוטים לפתח אותם. עיקר המחקר הפיסי של הגאגה הוא היכולת של הגוף הרוקד להפתיע את עצמו ולפרוץ אל מעבר לגבולות השגור והמוכר. לשם כך מתרכז מחקר הגאגה בתחושות הגוף כמקור לתנועה. בכך הוא נבדל משיטת אימון צורנית, המאמנת את הגוף לדפוסי תנועה חדשים על ידי תרגול תבניות נתונות

משלו. כל רקדן משתמש לבדו בכל המרחב הבימתי למשך זמן דומה, ונע בתנועות גדולות ומתפרצות. עם זאת, הסיפורים שלהם נבדלים זה מזה, אם במשפטי התנועה ואם בפרשנות האישית של כל אחד מהם לתזמון, סמיכות, רכות וכוח מתפרץ. מכאן והלאה מוגדרים הן השוויון של חברי הלהקה והן הנבחנות שלהם כאינדיווידואלים בקבוצה. המעברים בין קטעי הסולו נעשים מהירים יותר ב"שדה 2". אז מגיע כל רקדן אל מרכז הבמה, בעוד הרקדן הקודם לו עדיין נמצא שם. אחר כך מגיעים דואטים, ובעקבותיהם עולות בזו אחר זו קבוצות של רקדנים לבמה; זוגות, שלישיית ורביעיית שהופכת לחמישייה. הבמה מתמלאת קבוצות קבוצות של יחידים. כל מפגש והסיפור שלו, כל רקדן והתנועה המיוחדת אותו בהתרחשות.

כאשר רקדן אחד נכנס ואחר יוצא, ולאחר מכן יש חפיפה של התזמונים בין קטעי הסולו למעבר לדואטים ולתמונה קבוצתית, המעברים עשויים להיות מתורגמים להיגיון מתמטי של הוספה וצבירה. עם זאת, הבמה מתמלאת במפגשים בין הרקדנים והמבנה המתמטי נשבר. כמו כן, מכיוון שהעין אינה יכולה, ואינה אמורה, להתמקד בתבניות צורניות גרידא, היא נעה אל תוך הפרטים כדי לייצר היגיון מחודש במה שנדמה כסיפור אנושי המובע באמצעות התנועה. גבר סוחב אשה על גבו. אשה מוצאת שיווי משקל על גבו של גבר. ארבעה אנשים מתפתלים באופן אחיד על הרצפה. גבר מנסה לקפוץ שוב ושוב כמנסה לגבור על כוח הכבידה, אך שב ומוצא את עצמו באותה תנוחת מוצא. הרקדנים מופיעים באנושיותם. כל פעולה היא סיפור, וכל סיפור הוא עולם ומלואו. באופן דומה, בזמן שזלטיין מציגה במספרים את המבנה הכוריאוגרפי של המתרחש מאחוריה, הספירה שלה מעניקה לצופה עוגן לאחיזה בלוגיקה של הקומפוזיציה. אולם צורת הארגון היא רק מבנה פורמלי, שבתוכו מתהווים רגעים חד פעמיים של מבע אישי. מצד אחד, באמצעות ההכרזה המילולית על המבנה, המחול חושף את חוקי המשחק שלו

ומכוון את מבט הקהל אל עבר הקומפוזיציה. אבל מעבר לכך, המעברים מהירים מגלים את המאמץ הפרטי של כל אחד מן הרקדנים להיענות לקצב חוקי המשחק. הכפילות הזאת יוצרת רגע קומי, שבו הרקדנים המהווים אלמנט אסתטי, מספרי, בתוך היצירה, מתגלים גם כבני אדם פועלים הממהרים להשתלב בחילופים, לפי התגברות קצב הספירה. כמו כן, אירונית הכפילות מהדהדת הלאה אל הקהל, מפני שלא רק הרקדנים נענים לחוקי המשחק, אלא גם הצופים. זלטיין עומדת בקדמת הבמה ומכוונת את הספירה אל האולם. ההכרזה דורשת מכל אחד מהצופים לעקוב אחר ההיגיון שמאחורי התנועות המהירות, ומערבת אותם באופן אקטיבי במתרחש. גם מהקהל נדרשת פעולה. בנוסף למאבק של הרקדנים בזמן, כאשר העין של הצופה אינה מספיקה לעקוב אחר המעברים, גם המאמץ שלו נחשף. האתגר הזה מעורר עונג הנובע מהכרה עצמית.

חשיפת הפרט האינדיווידואלי הפועל אל מול הקבוצה עולה בכל רגע שהעבודה מייצרת³. היא נמצאת מעבר לנבחנות הביטוי האישי של כל אחד מהרקדנים. ברגע מסוים עולות על הבמה שלוש רקדניות ומולן נמצאת הרקדנית בובי סמית בבגד גוף אדום. שורת הרקדניות מבצעת תנועות קבוצתיות אחידות ורפטיביות אל מול הסולו של הרקדנית הבודדה. לאט לאט מצטרפות עוד רקדניות לשורה, ונדמה כי הלחץ של סמית גובר. היא מביטה בשורת הרקדניות כלומדת את תנועותיהן ומצטרפת אליהן. אבל שוב ושוב גופה מתפרק והיא חוזרת אל הסיפור האישי שלה. בעוד הריקוד של קבוצת הבנות חוזר על עצמו ונענה לחוקים החיצוניים של הגרוב המוסיקלי, העבודה הפיסית של סמית איטית וכרוכה באלגנטיות ובמאמץ אתלטי. תנועותיה רגישות ומדויקות; היא עומדת על ראשה ומתפתלת, עומדת על ידיה, יורדת לאחור לגשר ומפתלת את גבה. אבל בתוך ההקשר הבימתי עושרו של הגוף המאומן אינו מייצג וירטואוזיות גרידא, אלא את חוסר היכולת של

הבחורה הבודדה לנהוג אחרת מאשר לפרוץ מעבר לחוקיות החיצונית לה. בחלקה האחורי של הבמה מצטרפים אל סצנה זו, בזה אחר זה, הרקדנים בלהקה. הם לבושים בשמלות שחורות ורוקדים בתנועות אישיות, גדולות ומשוחחררות. בלבושם האקסטרווגנטי ובכוחם המתפרץ הרקדנים נדמים כמהדהדים – בשביל סמית – את אפשרות החופש של הפרט מן המוסכמה החברתית. ברגע אחר, לקראת סוף העבודה, ניצבים כל הבנים בשורה ורוקדים במקצב אחיד, כמה שנדמה כספק מסדר צבאי, ספק ריקוד עם גברי. התנועה שלהם גדולה, אחידה וחדה. לצדם שוכבת אחת הרקדניות (בסמת נוסן במקור) ומנענעת ברגליה. תנועותיה פשוטות, קטנות וחוזרות על עצמן. ריקוד העם הגברי מלווה בקריאות שעשויות להתפרש כקריאות מלחמה או צהלות שבטיות. לצד זאת, בפסקול מתחיל להישמע בכי חרישי, שמתפתח לזעקת אשה, או ילד, שקטה אך טורדנית. הניגודיות בין הריקוד הקבוצתי של הגברים, האשה השוכבת והזעקה החרישית יוצר קונטציה של דיכוי וסקרנות בדבר מקור הזעקה, שאינו נראה לעין.

שדה 21 מייצרת פן סוציאלי מובהק של רגישות אל הפרט הפועל בתוך הקבוצה, ומפנה את המבט אל הסמוי מן העין. העבודה אינה מבקשת לייצר סיפור עלילתי. ביקורת שהתפרסמה על העבודה לאחר המופעים בהמבורג בספטמבר-אוקטובר 2011, קראה אותה כעוסקת בסכסוך הישראלי-הפלסטיני⁴. אולם אלגוריה זו, מוצדקת או לא, אינה פרשנות הכרחית. קריאה זאת משקפת במידה רבה מבט אירופי על התרבות הישראלית, המבקש למצוא בה את האקטואלי יותר מאשר את הרגישות של העבודה עצמה. מעבר לנרטיב אחד מייצג, העבודה משקפת מהות אנושית: הישארותו של אדם בעל זכות, יכולת ביטוי והכרה עצמית גם כשהוא חלק ממרקם חברתי. במובן זה, העבודה היא פוליטית-סוציאלית, בלי שתיכנע לרעיון אקטואלי אחד. כך, ב"שדה 6" עולה ארז זוהר לבמה ומתחיל לנאום בגיבריש את הסיפור שלו.

מבחינת הקהל, עלילת הסיפור אינה מוגדרת. בנוסף, האינטונציה של זוהר עשויה להשתנות ממופע למופע. בשיחה עם זוהר עלה, כי בכל מופע הוא מחליט על סיפור אחר המנחה אותו באותו יום. את מהות הסיפור שבחר לאחד המופעים שבהם צפיתי הוא לא רצה לגלות לי, כדי לא להרוס את החוויה. יש צדק בדבריו, היות ומהות הסיפור אינה חשובה. העניין במבע של זוהר עולה, בין השאר, מתוך חוסר האפשרות להבחין בדברים, למרות מאמציו לבוא לידי ביטוי. מאחורי זוהר עוברים הפרקים. הכתובית "שדה 7-18" עולה, התאורה מתחלפת והוא עדיין עסוק בנאום. אל הבמה עולים גבר ואשה לדואט, ועוסקים בסיפור אחר. עוד רקדנים עולים לבמה וההתרחשות הבימתית משתנה. העבודה מייצרת רגעים מקבילים, ולמרות ההייררכיה המרחבית – קדמת הבמה ואחורי הבמה – כל רגע חשוב במכלול. כל רקדן מגלם את הסיפור שלו, כפי שכל מרקם חברתי מורכב מאינספור מפגשים וחוויות בין הפרטים המרכיבים אותו. ניכר כי למרות התעלמותם של שאר הרקדנים המשתתפים בסצנה הבימתית, האמירה של הדמות שמגלם זוהר חשובה לו. הוא מחויב למאמץ לבוא לידי ביטוי. הוא נשאר על הבמה עד שרייצ'ל אוסבורן מגיעה אליו, מתקדמת על ישיבנה, מטפסת עליו באיכות תנועה המתפתחת מרכזת לאלימות ודוחפת אותו החוצה. זוהר נשאר רך ועדין בתגובה למגע של אוסבורן, אבל מתנגד לפינויו וממשיך לפנות בדברים אל הקהל.

המרקם החברתי עולה בעבודה גם באמצעות תודעת הזמן של התנועה וההתרחשות הבימתית. המפגשים האנושיים דינמיים ונתונים לשינויים. עם זאת, תחושת הזמן העולה בעבודה היא מעגלית. זאת באמצעות סדר מבנה הפרקים; העבודה נוטה לסיומה בחזרה אל קטעי סולו אישיים, באופן שבו נפתחה. כמו כן, עיצוב התאורה הרגיש של אבי יונה בואנו (במבי), עיצוב התלבושות המדויק של אריאל כהן ועיצוב הפסקול בידי מקסים ווארט תורמים לתחושת ממדי הזמן המשתנים ומסייעים להם להגדיר את המבנה המעגלי של היצירה השלמה. הם גם מאפיינים את המבע הייחודי והמובחן של כל רגע וכל התרחשות. התאורה מבחינה בין הפרקים השונים באמצעות הצבעים שבהם היא שוטפת את הבמה והמוסיקה מעניקה אווירה אפית אחידה ליצירה. הרקדנים לובשים תלבושות מטקסטורות בד זהות ומגוונים דומים, אבל כל תלבושת היא אישית, באופן שמסייע להבחין בין

הרקדנים במכלול האירועים. בנוסף, קשת הגוונים של הבגדים משתנה בין הפרקים, ושינויי הטון מעניקים אחידות לחילופי הזמן. כאשר הרקדנים לובשים שוב את תלבושות הפתיחה, תחושת החזרה מושלמת. בעקבות השילוב בין המוסיקה, התלבושות, התאורה ומבנה הכוריאוגרפיה היצירה רוחשת אווירה ייחודית לה, המדמה אותה למסע אנושי בין חילופי עונות ומעברי זורות. היצירה אורכת כשעה ורבע, אבל תחושת הזמן החולף אינה מתיישבת עם פרקי הזמן במציאות.

השינויים בתחושת הזמן נוצרים, בנוסף למבנה הכולל של היצירה, באמצעות מרקמי התנועה. קצב התנועה משתנה ללא הרף. אם בקטעי הסולו בתחילת המופע ובסופו התנועות גדולות ומתפרצות, ברגעים מסוימים התנועה יכולה להיות איטית ומינימלית. לדוגמה, ב"שדה 3" זלטיין חוצה את הבמה ומקיפה אותה בהליכה איטית, אם כי כל גופה מגויס למשימה. משקל גופה עובר מצד לצד באופן מודגש ומשווה לצעדיה תחושת זמן ארוכה. בעקבות זאת נדמה כי מרגע שהיא מתחילה לצעוד ועד לסיום מסעה בקדמת הבמה, שם היא מפנה את תשומת הלב של הקהל לספירות של הקומפוזיציה, עובר פרק זמן משמעותי. בזמן זה רקדנים אחרים נכנסים אל הבמה ויוצאים ממנה, בעוד הם עוסקים בתנועה קבוצתית מהירה יותר. ברגע אחר הרקדנים מאיטים את תנועתם באופן אחיד, רוכנים על הקרקע והולמים בידיהם לעברה באיטיות מודגשת. באותה עת הרקדניות שני גרפינקל ובובי סמית נעות במרכז הבמה במקצב מהיר יותר ונוגעות זו בזו בחדות. כך נדמה כי מתפתח ביניהן מאבק אישי, המתרחש על רקע האחידות החברתית סביבן. אופני השליטה בזמן באמצעות מרקמי התנועה מעניקים ליצירה אווירה קולנועית. נדמה כאילו יד מכוונת של עורך קולנועי האיצה והאיטה את מכלול הזמנים, כדי לעזור לצופה להבחין בין ההתרחשויות השונות. עם זאת, ברגעים אחרים בחירת ההתמקדות תהיה בעינו של הצופה. כך, לדוגמה, כאשר כל חברי הלהקה עולים לבמה ונעים במקצב מהיר ואחיד, בעוד מבנה ההקשרים בין הרקדנים יוצר קומפוזיציה המורכבת ממספר רב של מפגשים אנושיים המתרחשים זה לצד זה.

מהותה האנושית והחברתית של העבודה, והדגשת חופש הפרט המאפיינת אותה, עולות גם מהאופן שבו היא שוברת דפוסים. לאורך היצירה נפרמות התבניות שהעבודה עצמה

הגדירה, אבל נשברות גם מסורות תרבותיות, חברתיות ומדיומליות. באופן זה דורשת העבודה מהצופה להתבונן, להסתגל ולהבין מחדש את המתרחש באופן עצמאי. מצד אחד העבודה מעניקה מבנה בהיר ועוגן להבנה, למשל באמצעות הספירה של זלטיין, או על ידי חלוקת המקצבים של ההתרחשויות השונות על הבמה בדואט של גרפינקל וסמית. מצד אחר, היא מותירה לקהל חופש להתבוננות אישית בקומפוזיציה מורכבת, כמו בתמונה שבה כל הרקדנים נעים במהירות על הבמה. בעוד שהעבודה מציעה לצופה הנחיות להתבוננות בה ולפענוחה, היא מייצרת בשבילו הזדמנות לחוויה אישית חדשה, החורגת מהכתבת אופני המבט. העבודה, המגדירה את ממדי המרחב, הזמן והמבע האישי בתחומיה, גם שוברת הגדרות וצורות האופייניות לנורמות ולמוסכמות תרבותיות. שבירת המוסכמה מתחילה ברגע הראשון, שבו נדלקים האורות, המוסיקה מופעלת ואייר אלעזרא יוצאת אל הבמה, ללא החשכת האולם, הרמת המסך או כל הכנה קונוונציונלית אחרת לרגע הפתיחה. הפירוק נמשך בשפת התנועה של הרקדנים, בחופש של הגוף הסמיך והגמיש, שאינו משבט תבניות תנועה. השבירה של התנועה הכוריאוגרפית באה לידי ביטוי גם ברגעים של ציטוט ופירוק, כמו תרגילי בלט מהירים ומפורקים שמתן דויד ואיאן רובינסון מבצעים, כל אחד בנפרד, בסולו הפותח שלהם. בנוסף, היצירה מציעה חירות מגדרית באמצעות השמלות השחורות שלובשים הרקדנים הרוקדים בירכתי הבמה בזמן הסולו של סמית. המוסכמות התרבותיות נשברות ביצירה עד לרגע האחרון, שבו הרקדנים אינם יוצאים לקידה, כמקובל, לקולות מחיאות הכפיים. בכך מותירה העבודה את הכבוד לצופה לצאת עם החוויה האישית שלו, ולא לתרגם אותה לרגע פטישיסטי של הכרה חברתית בחוויה האמנותית⁵.

בנוסף לפריצת המוסכמות החיצוניות, העבודה שוברת דפוסים הנוצרים בתחומה ובכך היא מרחיבה את גבולות החופש שלה. כך, בתמונת הסיום שוברת העבודה את גבולות המרחב והזמן שהוגדרו לאורכה עד כה. המרחב הבימתי נדמה כמרחב קולנועי, הבמה תחומה בקיר הלבן שעליו נעות הכתוביות עם מספרי השדות. במשך 20 שדות ההיגיון החללי הזה נשמר. ריקודי הסולו לקראת סיום העבודה ב"שדה 20", בשילוב עם המוסיקה, התלבושות והתאורה, יוצרים את אווירת המעגליות של סיפור התחום

במרחב וזמן. אולם תמונת הסיום פורצת את התחימה הזאת באמצעות סצינה נוגעת ללב של החופש המצוי מעבר לחומת ההגדרה. ארז זוהר עולה על הקיר הלבן, לראשונה העין של הצופה מטפסת אל מעלה הבמה ורואה את המרחב שמעבר. בשל שבירת מוסכמת הכניסה לבמה מהצדדים ומגבולות הבמה, שהובהרה לצופה עד לרגע זה, הנוכחות של זוהר מעל הקיר הלבן מעוררת צחוק של הפתעה. כמו כן נוצרת ציפייה טבעית שזוהר, אשר נאם קודם לכן וסולק מהבמה על ידי אוסבורן, ימשיך בנאומו הקטוע. אולם הסצינה אינה עונה גם על ציפיות אלה. במקום לפתוח את הפה, זוהר נופל לאחור, אל המרחב הנסתר שמעבר לקיר הלבן. אז עולות הכתוביות. הפרק "שדה 21" מתחיל והעבודה *שדה 21* מגיעה לסיומה, עם הקרדיטים והתודות. כל זמן הקרנת הכתוביות, עולים הרקדנים בזה אחר זה ונופלים אל המרחב שמעבר. נפילותיהם הופכות לקפיצות, שעם הזמן נעשות גדולות, חופשיות ותכופות יותר. מדי פעם כמה רקדנים יושבים יחד על החומה, בסמיכות זה לזה ונדמים כציפורים השרויות בהפוגה מן התעופה. הסצינה הזאת היא התגלמותו של הגוף האתלטי החופשי, המנותק מכבלי העבודה, המוסכמה, דפוסי התנועה וכוח הכבידה. כמו כן, סצינה זאת, המגיעה בהמשך לקול זעקת האשה החרישית שבסיום ריקוד הגברים השבטי, מפנה את העין, ולא רק את האוזן, לעצם העובדה שהעולם והבמה אינם מסתכמים במה שאנו רואים. המהות האנושית נמצאת בפרטים הקטנים שבמכלול, כמו רקמת עור העשויה תאים-תאים. כשמשוחחים עם אוהד נהרין על מרקמי תנועה הוא מדבר על הבנת התנועה ברמה המולקולרית שלה. באופן דומה, היצירה פועלת על הצופה כך שכל שביר של תנועה במרחב חיוני להגדרת צורתה השלמה. באופן מקביל, כל רקדן הוא הגיבור של הסיפור, כפי שכל אדם הוא עולם ומלואו. הפרטים הקטנים של הזולת, אלה שבתוך המירוץ החברתי והאישי של כל אחד ואחת מאתנו, עשויים להיות סמויים מן העין. אליהם העבודה מפנה את המבט, בלי לבטל את המרקם הכולל שהם מייצרים. תשומת הלב מופנית אליהם, גם אם הם נותרים בגבולות הנסתר, כמו זעקת האשה, מהות נאומו של זוהר או מה שמצוי בעבר השני של החומה. ואיך זה שהרקדנים נופלים, קופצים ושוב חוזרים אל תחומי מבטנו? העבודה מורכבת מ-21 שדות, ואלו הם מרחבי ההתרחשות האישיים של כל אחד מחברי הקבוצה האחראית להרכבתה;

עשרים רקדני בת-שבע בעונת 2010-2011 ואוהד נהרין כחבר ה-21. אולי אין זה מקרי, שלראשונה גם הרקדנים מקבלים קרדיט על היצירה.

חשוב לציין, שנהרין מקדיש את היצירה לנועה אשכול. לה, כפי שהוא כותב בתוכנייה, אולי היה צריך להקדיש את מכלול גוף עבודתו. אשכול, כוריאוגרפית, פיתחה עם המתמטיקאי אברהם וכמן, שהיה תלמידה, את כתב התנועה אשכול- וכמן. כתב תנועה זה נעזר בתפישה מתמטית של המרחב, כדי לרשום את סך כל האפשרויות של טווחי התנועה של הגוף בחלל. על פני השטח עשוי לעלות הרושם כי עבודותיהם של נהרין ואשכול שונות בתכלית. בעוד נהרין חוקר את מקורות התנועה בתחושות הגוף הרוקד, אשכול ייצגה את תנועותיה ברישום ויצרה מתוך תפישה אנליטית של הגוף במרחב. למעשה, רב הדומה על השונה. עיקר עבודותיהם של אשכול ונהרין ממוקד בחקר התנועה הטהורה. שני הכוריאוגרפים פורצים מעבר לתלות של הריקוד במה שאינו שייך לו, למשל נרטיב תיאטרלי או סגנון ריקודי מסוים. בכך שניהם נשארים נאמנים לחירות הגדרתו הייחודית של הריקוד כגוף הנע במרחב ובזמן. כמו כן, כתב התנועה אשכול-וכמן הוא רישום תנועה ואינו כתב מחול, משום שכל תנועה גוף אפשרית יכולה להיות מיוצגת על ידו. באמצעות הגדרת הגוף במרחב הוא מבקש לתפוש את קשת מגוון האפשרויות והקומבינציות המגולמות בגוף הנע. הכתב הוא למעשה תמצות של מכלול אפשרויות, אשר איפשר לכוריאוגרפית לחבר קומפוזיציות והקשרים תנועתיים באופנים שלא חשבה עליהם קודם. זוהי שיטה שעוזרת להתגבר על דפוסים תנועתיים ולפרוץ מעבר לנטיות השגורות של הגוף, מתוך חשיבה פיסית ומרחבית על סך כל האפשרויות. באמצעות אנליזת ההקשרים של הגוף במרחב יצרה אשכול סדרים חדשים של קומפוזיציה. היא עשתה זאת מתוך הבנה שבניגוד להרגלים ולדפוסי ההתנהגות והתנועה שלנו, האפשרות המתמטית לייצר סדרים חדשים תמיד תהיה אין-סופית.⁶

בסיכומו של דבר, ההקדשה לאשכול עולה בקנה אחד עם ההיגיון של העבודה. לא הרדוקציה למסגרת הפורמלית חשובה, אלא העושר האין-סופי של מגוון האפשרויות שהיא מותירה. משום שחמש הוא יותר מארבע ועוד אחת, או משתיים ועוד שתיים ועוד אחת. חמש

הוא אין-סוף ההקשרים שהתבנית של המספר מייצרת ברגע שהגוף החד-פעמי הוא זה שמגלם אותה בתנועה.

ציפייה במופעי *שדה 21*: תיאטרון ירושלים, יום שישי, 28.5.2011, בשעה 13:00; תיאטרון הרצליה, יום שלישי, 12.06.2011, בשעה 21:00; תיאטרון קאמפנאגל בהמבורג, יום חמישי, שישי ושבט, 29.9.2011-1.10.2011, בשעה 20:00.

הערות

¹ על ההבדלים שבין תנועות הגוף שמקורן בדימוי הגוף (Body Image), לבין תנועות הגוף שמקורן בסכימת הגוף עצמו (Body Schema), ראו Shaun Gallagher, *How the Body Shapes the Mind*. NY: Oxford University Press, 2005.

² על המתח שבין הסדר האפולוני של יצירת האמנות ורוח החופש הדיוניסית המגולמת בה, ראו פרידריך ניטשה, *הולדתה של הטרגדיה*, תרגום: ישראל אלדד. ירושלים: הוצאת שוקן, 1985.

³ מכאן והלאה המאמר מתייחס לעבודה כאל סובייקט אוטונומי, המחיל את ההיגיון שלו על הצופה, ולא ההפך. לקריאה נוספת על האוטונומיה של יצירת האמנות, ראו W. Adorno, *Ästhetik* (1958/59). In: *Nachgelassene Schriften*. Abt. IV. Frankfurt/M: Suhrkamp 2009. לקריאה נוספת על הפעולה של עבודת האמנות, ראו Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts*. Berlin: Suhrkamp, 2010.

⁴ Exzessives Nebeneinander. In: Die Welt: http://www.welt.de/print/die_welt/kultur/article13636556/Exzessives-Nebeneinander.html?fb_ref=artikelende&fb_source=profile_online

⁵ על הפטישיזציה החברתית של האמנות, ראו Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, "Kulturindustrie als Massenbetrug". In: *Dialektik der Aufklärung*. Fischer, 1971.

⁶ לקריאה נוספת על נועה אשכול, ראו ג'ון הריז, "אשכול, קנינגהאם, קלייסט". מתוך: רות אשל (עורכת), *מחול עכשיו*, גיליון 20. הוצאת תיאטרון תמונע, יולי 2011.