

לנפץ את המסורת ולהרכיב
אותה מחדש מהשברים:

הפלמנקו

העכשווי

בין מסורת לחדשנות

עידית סוסליק

של הפלמנקו, כמו גם בתפקידיו התרבותיים, ולאורה יובהרו השונות והחדשנות של הפלמנקו ב־זמננו.

זעקתו של האדם הנרדף: התפתחות הפלמנקו המסורת

בצורתו המסורתית התהווה הפלמנקו כפרקטיקה חברתית-עממית, אשר שימשה אמצעי לשימור מורשתם האוטנטית של הצוענים לאחר הגעתם לאזור אנדלוסיה בדרום-ספרד במאה ה־15. במסגרת זו התגבש הפלמנקו לכדי מבע אמנותי, הכולל שלושה מרכיבי יסוד: שירה (cante), נגינת גיטרה (toque) וריקוד (baile). לצד מרכיבים אלה קיימים אלמנטים קצביים נוספים, כמו מחיאות כפיים (palmas), נקישת אצבעות (pitos) וקריאות עידוד (jaleo) (Schreiner, 24-25: 1990). את השירה, הנגינה והריקוד בפלמנקו מקובל לכוון "השילוש הקדוש": שלושת המרכיבים תלויים זה בזה באופן מוחלט, ומופעלים בתיאום מושלם לפי שלד מקצבי או תבנית מוסיקלית (compás). השירה היא הציר המרכזי של השילוש. היא מכתיבה את אופי הליווי של הגיטרה ואת האיכויות הפלסטיות וההבעתיות של תנועת הגוף, בממדים שונים: המהירות והדינמיקה של התנועה, אופן השימוש בחלל, הדגשה של אזורי גוף מסוימים לאורך הריקוד והאוריינטציה של התנועה. כפועל יוצא

פסטיבל "ימי הפלמנקו", שהתקיים במרס במרכז סוזן דלל זו השנה ה־18, אירח את אחת הרקדניות המרתקות ביותר בסצינת הפלמנקו העכשווית, רוסיו מולינה (Rocío Molina). מולינה הופיעה בפסטיבל עם יצירתה החדשה, Vinática (שיכרון). היא בת 28 בלבד, וכבר קטפה את כל הפרסים החשובים בספרד, הן כרקדנית הן ככוריאוגרפית, לרבות פרס המחול הלאומי הספרדי לשנת 2010. מעבר להצלחתה בספרד, היא מעוררת עניין רב בקהילת המחול הבינלאומית בגלל גישתה האמנותית הייחודית: אף על פי שנדמה כי היא שוברת כל מוסכמה אפשרית באמנות הפלמנקו, היא מצליחה לא להתנתק לחלוטין מהמסורת. המתח בין מסורת לחדשנות, אשר ניכר בכל עבודותיה, הוא, לטענתי, מאפיין מרכזי של הפלמנקו משנות ה־90 ועד ימינו. מתח זה בא לביטוי באופנים שונים ומגוונים בעבודתם של יוצרים עכשוויים רבים.

כדי להציג את ייחודה של רוסיו מולינה ואת האופן שבו מתכתבת עשייתה עם מגמות תיחטיות וסגנוניות בפלמנקו העכשווי, אתייחס תחילה למאפייני הפלמנקו המסורתי ולשלבם מרכזיים בתולדותיו. מסגרת התייחסות זו תציג את השינויים במאפייניו האמנותיים-האסתטיים



מכך, מערך הדימויים ועולם הערכים בפלמנקו מופעלים תמיד בעת ובעונה אחת ברמה הטקסטואלית, המוסיקלית והתנועתית, כדי לשקף את הוויית חייהם של הצוענים כמיעוט נרדף ולא רצוי בספרד.

במהותו הבסיסית, הפלמנקו הוא ריקוד "מופשט" (abstract). הריקוד אינו מספר סיפור ואינו מעביר נרטיב כלשהו, אלא משקף את הפרשנות של הרקדן לשירה (Totton, 2003: 56). כפועל יוצא מכך, המבע הייחודי של הריקוד מבסס את קליטתו כאמנות אינטימית ואינדיבידואלית ביותר (Claus, 1990: 64). צורת הסולו ואופן השימוש של הרקדן בחלל הם סמנים חזותיים מובהקים של איכויות אלה: התנועות מכוונות פנימה (introverted) ולמטה (downward), ומבססות דימוי של ריקוד "מחובר לאדמה", אשר מדגיש את המאמץ הפיסי והרגשי של הרקדן. המופנמות שמייחדת את הפלמנקו מכוונת לתפישתה של פעולת הריקוד עצמה כשיקוף של החוויה הפרטית של המבצע: למרות עוצמתו המובהקת של הריקוד, ניכרים בו רגעים רבים של התכנסות פנימית, אשר בולטים בהפניית המבט כלפי מטה, כמעט פנימה – כאילו מתבונן הרקדן אל תוך נשמתו שלו.

האסתטיקה התנועתית שמזוהה עם הפלמנקו מתורגמת להבדלים מסוימים בין סגנון הריקוד של גברים לסגנון המאפיין נשים. הבדלים אלה משקפים את דימוי המגדר ואת תפישות ההייררכיה בחברה הצוענית. ההבדלים בין שני הסגנונות באים לביטוי באיכות התנועה, באזורי הגוף המופעלים ובשימוש בחלל. הם משקפים הבחנה ערכית, המקשרת תפישות של גבריות ונשיות לחלוקה בינארית של המרחב החברתי לחיצוני ופנימי, ציבורי ופרטי (Malefyt, 1998: 64). הסגנון הגברי מתאפיין בהחזקת גוף מאופקת, בתנוחות זוויתיות, כמעט גיאומטריות, בתנועת זרועות חדה ובסיבובים מהירים. ההדגשה של פלג הגוף התחתון באמצעות התמקדות בעבודת הרגליים (zapateado) מסמלת את שליטתו של הגבר במרחב ואת הסמכות המיוחסת לו. הסגנון הנשי "מפוסל" ומעוגל יותר וממוקד בעיקר בעבודה של פלג הגוף העליון: הריקוד מבוסס על תנועות רכות וציוריות כמעט של הזרועות, הכתפיים, כפות הידיים והאגן, ובכך משקף את תפקידה החברתי של האשה כאם וכרעייה (Claus: 93-94).

בראשיתו בוצע הפלמנקו כחלק מאירועים משפחתיים ושכונתיים (juergas), שהתקיימו בחלל ביתי, לרוב במרפסת או בחצר פנימית (patio). מרחב זה לא כלל בתוכו מרכיבים מייצגים של מופע בעל צביון תיאטרוני (כמו במה, מסך, וילונות צדדיים או תאורה), משום שאזור ה"במה" נקבע ונתחם באמצעות סדר

הישיבה של המשתתפים, אשר היה מאורגן במבנה קבוע של חצי-גורן. בנוסף, האירוע עצמו התבסס על ביטול ההפרדה בין המבצע לצופה, שכן כל משתתף באירוע ביצע בתורו קטע שירה ו/או ריקוד, או תמך בהתרחשות הכללית במחיאות כפיים ובקריאות עידוד (Totton: 18). ההבעה האמנותית התהוותה כאקט של תקשורת או דיאלוג בין מרכיבי היסוד של הפלמנקו, לפי כללים מוסכמים. לכן איכותו של מבצע לא נמדדה בהתאם לקריטריונים של יכולת וירטואוזית או צורניות אסתטית, אלא ביחס ליכולתו להציג ביטוי אישי מתוך שליטה בחוקים הקיימים (Totton: 25). כתוצאה מכך, הפלמנקו המסורתי לעולם אינו מתגבש לכדי יצירה מוסיקלית מוגמרת או כוריאוגרפיה קבועה, אלא מתפתח כאלתור² על גבי התבנית המוסיקלית של כל מקצב וצורת שיר³. מסיבה זו הוא מתהווה לכדי מה שסראנו מכנה "an audiovisual happening" (Serrano, 1990: 117), משום שהוא נוצר בכל פעם מחדש בזמן אמת, ונתפש כביטוי חד-פעמי למצבו הנפשי של האמן ברגע ההתמסרות לאמנותו.

מהשכונה לבמה: התגבשות פורמט ראשוני של "פלמנקו בימתי"

אמנות הפלמנקו נלמדה בצורה מסורתית, הועברה מדור לדור ונשמרה ממוזרת מהשפעות זרות עד לסיום רדיפת הצוענים ב-1782 ולראשית ההיטמעות שלהם באוכלוסייה המקומית. מאמצע המאה ה-19 החל תהליך הדרגתי, שבו התגבש הפלמנקו לכדי פרדיגמה ראשונית ומייצגת של "פלמנקו בימתי". פרדיגמה זו התבססה על שילוב בין מאפייני הפלמנקו ה"טהור" (puro) לבין צורניות אסתטית חדשה, שנוצרה במופעי פלמנקו שבוצעו ב"בתי קפה מזמרים" (cafés cantantes), שקמו במקומות שונים באנדלוסיה בין 1860 ל-1910 לערך. תקופה זו מסמלת את המעבר של הפלמנקו ממחול עממי-חברתי של קהילה, שבוצע על-ידי חבריה, למחול אמנותי המבוצע על ידי אמנים מקצועיים בפני קהל ותמורת תשלום.

המסגרת הפרפורמטיבית החדשה הובילה לתהליך של התמקצעות בקרב האמנים ולשינויים מסוימים מבחינה תימטית, מוסיקלית ותנועתית. שינויים אלה שיקפו את ההרחבה של ההקשר הצועני, שקודם הגדיר את הפלמנקו בצורה מוחלטת, להקשר צועני-ספרדי, שגילם בתוכו השפעות אנדלוסיות מקומיות ופופולריות שנטמעו בצורה מסורתית של האמנות⁴. בנוסף, המעבר מהמרחב הביתי או השכונתי אל הבמה שינה את תפקידה של האמנות. מייצוג החוויה האינטימית של המבצע, הפך הפלמנקו להצגה של יכולת וירטואוזית ושל צורניות אסתטית. התוצאה הישירה של שינויים היתה ארגון מחדש

של היחסים בין מרכיבי היסוד של הפלמנקו: אם בפלמנקו המסורתי עמדה השירה בבסיס החוויה האמנותית כולה, בבתי הקפה עבר הדגש לנגינה בגיטרה ובעיקר לריקוד (Papenbrok, 1990: 44).

בניגוד לצורה המסורתית, סגנון הריקוד שהתגבש בבתי הקפה התאפיין בפורמליזם תנועתי ובימתי. לכך ניתן ביטוי, בראש ובראשונה, בקומפוזיציה הבימתית: בבתי הקפה הוצגו לראשונה ריקודים קבוצתיים, אשר הרגו מן האופי הסולני של הפלמנקו המסורתי. הפורמט הקבוצתי עורר את הצורך בכוריאוגרפיות מובנות ומתוכננות, ולכן המופעים בבתי הקפה צימצמו בהדרגה את השימוש באלתור וכך החלישו את תפקידו המסורתי של הריקוד כשיקוף החוויה האינדיבידואלית של המבצע ברגע נתון. בהתאמה, גם התחביר התנועתי כוון להדגשת הממד האסתטי של תנועת הגוף. באותה תקופה שולבו לראשונה בפלמנקו אביזרים כמו שמלת הזנב (bata de cola), המניפה (abanico) והשל (mantón), שהעשירו את התמונה הבימתית וגם הציגו את היכולת הווירטואוזית של המבצעים. בד בבד שוכללו המיומנויות הטכניות של הרקדנים, והתבססו האלמנטים התנועתיים שהפכו לסימני ההיכר של הפלמנקו בתקופות מאוחרות יותר, כמו המהירות והמורכבות של עבודת הרגליים והשימוש בקסטיניטות (Hayes, 2009: 39).

השלב השני בתהליך התגבשותו של הפלמנקו כאמנות מקצועית התפתח באופן טבעי מתוך בתי הקפה. לנוכח הפופולריות הגוברת של הפלמנקו, בתי הקפה היו צרים מהכיל את הקהל שבא לצפות במופעים. הצעד המתבקש היה להעביר את המופעים אל במות התיאטרון. התקופה שבה התחולל תהליך זה, המכונה ópera flamenca, מתוארכת לשנים 1920-1950 לערך. באותה תקופה הוקצנו השינויים שהתבססו בבתי הקפה, עד שהפורמט שנוצר היה כמעט חסר ערך אמנותי. המבנה האדריכלי של אולם התיאטרון יצר ניתוק מוחלט בין המבצעים לצופים, ובכך עירער את אחד ממאפייני היסוד של הפלמנקו כהתרחשות אינטימית המבוססת על השתתפות של קהל פעיל ומעורב. יתרה מזאת, שירת הפלמנקו הצוענית כמעט ונעלמה בתקופה זו, ואת מקומה תפסו מגוון מאפיינים מוסיקליים וצורות של שירה פופולרית שהוטמעו ממקורות חיצוניים.

מבחינת אמנות הפלמנקו, בתי הקפה התגלו כחרב פיפיות: הם הביאו אותה לשיא פריחתה, אבל כמעט והובילו להכחדתה (Pohren, 1972: 90). הם הביאו לשיפור משמעותי במצבם החברתי והכלכלי של הצוענים והובילו להתפתחות מקצועית של האמנים המבצעים, ובכך העניקו לאמנות הפלמנקו חשיפה והכרה שלא היו מנת חלקה לפני כן. עם זאת, הרפרטואר

אסתטיים המאפיינים מוסיקה מערבית, לטינו-אמריקנית ו/או ערבית (Malefyt: 65; Steingress, 2002: 188). המגמה החדשה ביטאה את רצונם של צעירי ספרד (בעיקר) ליצור קשר מחדש עם העולם הרחב, כתגובה לבידוד התרבותי של שנות הדיקטטורה (Totton: 160).

החידוש הצורני המוסיקלי שהביא עמו הפלמנקו-פיוז'ן קיבל ביטוי מסוים גם בריקוד הפלמנקו בשנות ה-70 וה-80, שהיו תקופה של פריחה, גילוי והתנסות. בתי ספר פרטיים קמו ופעלו מחוץ לשליטתה של המדינה, והביאו לספרד לראשונה טכניקות מהמחול המודרני האמריקני של שנות ה-40 וה-50. הבולטות ביניהן היו הטכניקות של גרהאם (Graham), ניקולאיס (Nikolais), הורטון (Horton), קנינגהאם (Cunningham) וטכניקות ג'ז (Monés, Carrasco, García). בשנים 1978-1979 הוקמו שתי הלהקות הייצוגיות הרשמיות של ספרד – Ballet Nacional de España והבלט הלאומי הקלאסי (Nacional Clásico) – אשר הניחו את הבסיס לשילוב בין המחול הספרדי והפלמנקו לבין סגנונות ריקוד שונים מאירופה ומאמצות הברית (Kumin, 1999: 301).

מהעשייה באותה תקופה התגבש הפורמט של "בלט פלמנקו" (Blas Vega, 1995: 21), שהתאפיין בעיקר ביצירות נרטיביות, אשר הציגו תחביר תנועתי המשלב בין הפלמנקו המסורתי לבין מאפיינים של בלט קלאסי ומחול מודרני. לדוגמה, מרצ'יה אזמרלדה (Merche Esmeralda) יצרה עיבוד למחזה פדרה, שבו שילבה את הפלמנקו עם טכניקות של בלט מודרני; מריו מאיה (Mario)

לערעור הריכוזיות שקידם פרנקו. הפלמנקו בצורתו המגויסת הפך לאמנות סטריאוטיפית ומחוסחרת, שדבק בה כינוי הגנאי "פלמנקו לאומי" (nacionalflamenquismo).

בתחילת שנות ה-60 נכנסה הדיקטטורה לתקופה השנייה שלה, ושעריה של ספרד שבו ונפתחו לתיירות המונית (Monés, Carrasco, García & Colomé, 2000: 145). פרקטיקות בעלות צביון לוקלי מובהק, כמו מלחמת השוורים והפלמנקו, הפכו לכלי שבאמצעותו אפשר היה לקדם את הדימוי של ספרד כמדינה פתוחה ומזמינה, אקזוטית וייחודית. מועדוני הטבלאו (tablaos) התבססו כפורמט הפופולרי והמייצג של תקופה זו. הם היו, למעשה, גרסה מחודשת של "בתי הקפה המזמרים", אבל הובילו את הפלמנקו לנקודת השפל שלו, משום שבהם הידרדרו המופעים לרמה של בורלסקה: הדגש הושם על וירטואוזיות של עבודת רגליים ונגינת קסטינייטות, והמיניות של הרקדניות הוקצנה לדרגה מוחצנת ובוטה. ההקצנה כללה, בין השאר, חשיפה של הרגליים ואזור החזה ותנועות מותניים מוגזמות.⁵

חרף ההשתלטות הגורפת של המשטר על אמצעי התקשורת ועל האמנויות, נרשמו בשנות ה-60 ובשנות ה-70 גילויי התנגדות למודל של הפלמנקו המגויס. שינויים ראשונים בקומפוזיציה המוסיקלית של הפלמנקו באו לביטוי עם התבססותה של מגמה חדשה, שכונתה מאוחר יותר "פלמנקו חדש" (nuevo flamenco) ו-"פלמנקו פיוז'ן" (flamenco fusión). מגמה זו התאפיינה בשילוב בין השירה, המוסיקה האינסטרומנטלית ועולם הערכים של הפלמנקו לבין כלי נגינה, מקצבים וערכים תרבותיים-

שבוצע בבתי הקפה שיקף ניסיון להתאים את הפלמנקו לטעם הקהל, ובכך ביסס את תחילתו של תהליך התמסחרות, אשר גרם לפלמנקו לאבד מן המהות האוטנטית שלו. ההתייחסות של רוב החוקרים לתקופה זאת משקפת אמביוולנטיות ודואליות, במיוחד בגלל ההשפעות השליליות שהיו לה על שירת הפלמנקו. עם זאת, רובם מסכימים כי "בתי הקפה המזמרים" ומופעי ה-ópera flamenca היו שלב חשוב והכרחי בהתבססות הפלמנקו ובהתגבשותו כאמנות בימתית. יתרה מזאת, באותם מופעים צמחו חלק מאמני הפלמנקו הגדולים בכל הזמנים, אשר הוציאו את האמנות מחוץ לגבולות ספרד, העניקו לה הכרה בינלאומית ואף הניחו את היסודות לפורמט מופעי ה"בלט פלמנקו", שמזוהה עם שנות ה-70 וה-80.

שנות הבידוד התרבותי של הדיקטטורה והתנסויות ראשונות בשילוב סגנונות בפלמנקו

בתקופת הדיקטטורה בספרד (1939-1975) מילא הפלמנקו תפקיד מרכזי בקידום התעמולה של המשטר. עד לסוף שנות ה-50 נקט הרודן פרנקו מדיניות כלכלית ופוליטית שהתבססה על שגאת זרים ובידוד לאומי, תרבותי ואמנותי ושמנעה את חזירתם של תהליכי מודרניזציה שהתרחשו באירופה (ובמערב בכלל) לארצו. פרנקו גם השתלט על כל אמצעי הכינון והייצוג של הזהות התרבותית, כדי ליצור דימוי של ספרד מאוחדת ונקייה מהשפעות אירופיות ומערביות. במסגרת זו עבר הפלמנקו תהליך של מיסוד והפך לאמנות הרשמית של המשטר. בה בעת הוא הודחק והושתק בסביבתו האנדלוסית הטבעית, משום שנתפש כטומן פוטנציאל



(Maya) יצר עיבוד לפואמה של Amargo של פדריקו גרסיה לורקה, שבו שילב בין הפלמנקו הצועני לבין עקרונות מהתחביר התנועתי של מרתה גרהאם (Bennahum, 1992: 40); ואנטוניו גאדס (Antonio Gades) יצר את אחת היצירות המזוהות ביותר עם תקופה זו – עיבוד למחזה *חמנות הדמים* של גרסיה לורקה. יוצרים אלה ואחרים המשיכו לעסוק בתימטיקה צוענית וספרדית, ולכן שימרו את מעמדו של הפלמנקו

“הפלמנקו, בצורתו הקלאסית, כבר מת...” חדשנות פורצת דרך בפלמנקו העכשווי

לטענתי, החידושים הצרניים שהחלו להתגבש במוסיקה ובריקוד במשך הדיקטטורה ובעשור שאחריה, הגיעו לכלל מימוש בשנות ה-90 ואילך. הם באים לביטוי בעשייה חדשנית ופורצת דרך של אמנים רבים ובהם מאריה פאחס (María Pagés), רוחאס וחודריגו (Rojas y)

הסגנוני בחיבור בין שפת הפלמנקו לקומפוזיציות מוסיקליות המבוססות על סגנונות מוסיקליים חיצוניים לפלמנקו, כמו ג'ז, בלוז, מוסיקת בארוק, מוסיקה אלקטרונית, רוק כבד ועוד. ביצירת אחרות ממומש הפיוז'ן המוסיקלי גם בציר התנועתי. באותן יצירות מתבסס תחביר תנועתי, המשלב בין שפת הפלמנקו לעקרונות תנועתיים ואסתטיים ממסורות מחול לא-ספרדיות, לרבות מחול פוסט-מודרני של שנות ה-80 ומחול קונספטואלי אירופי של שנות ה-90.

ביצירות רבות שילוב הסגנונות מקבל ביטוי בפיתוח שפה חזותית חדשנית, המבוססת על גישה בין-תחומית ועל ניצול של אסטרטגיות אמנותיות עדכניות, דוגמת מולטימדיה ווידאו-ארט. אצל יוצרים אחדים, דוגמת חסיו מולינה, התפישה הבימתית הכוללת היא חלק מעשייה הנחשבת אוונגרדית או ניסיונית במיוחד, מכיוון שהיא משקפת אינדיווידואליזם חתרני, שמקצין את המבע האישי שהוא מוסכמה גם בפלמנקו המסורתי, עד כדי ערעור מוחלט של חוקי המסורת והפיכתם לזילים במהותם. במסגרת זו אסטרטגיות כמו פחדיה, הזרה, תיאטרליות מוגזמת ורפטיביביות תנועתית קוראות תיגר על הקנון התנועתי, החזותי והמדגרי שמאפיין את הפלמנקו המסורתי.

כבר בסצינת הפתיחה של היצירה *Vinática* ניכרת פריצת הגבולות הדיסציפלינריים – מתודה אסתטית שמלווה את יצירתה של חסיו מולינה לכל אורכה. הקהל נכנס לאולם כשההתרחשות הבימתית כבר בעיצומה: מולינה ניצבת על הבמה כשגבה מופנה לקהל. היא לבושה בגרסה עדכנית של שמלת הזנב המסורתית של הפלמנקו, אשר גולשת הרבה מעבר לקו הבמה ונוגעת בכיסאות שבשורה הראשונה. בידה האחת היא מחזיקה כוס יין, שנדמה כי היא שותה ממנה מדי פעם. כף ידה השנייה מבצעת את התנועה הייחודית לפלמנקו, אבל באופן תזזיתי, המנוגד לאיכות הפיסולית המקושרת עם סגנון הריקוד הנשי. בצדי הבמה עומדים ומדברים שלושה גברים, שמתקרבים למרכז בכל פעם שמולינה מקישה על כוס היין שהיא מחזיקה. לאחר שהארבעה “מרימים כוסית” יוצאים הגברים ומולינה נותרת לבדה. טקס זה חוזר על עצמו כמה פעמים. בסיומו מרימה מולינה את הכוס שהיא מחזיקה כדי לשפוך את היין על ראשה, אך היין אינו נשפך. מולינה מסירה מעל עצמה את השמלה מרובת הברד, נשארת בשמלה שחורה מינימליסטית בעיצובה ומתחילה לרקוד.

כמו יצירות פלמנקו עכשוויות רבות, יצירתה של מולינה מאופיינת בשפה בימתית אשר מנצלת את הרובד החזותי כאמצעי מרכזי בתהליך כינון המשמעות. במובן זה היא חורגת מעקרון יסוד של הפלמנקו המסורתי, שבו הגוף הרוקד מבטא רגשות וערכים בעלי משמעות תרבותית בחלל מופשט וריק. ב-*Vinática* נראית לכל אורך המופע אסופה של דימויים בימתיים שאינם



(Rodríguez), ישראל גלבאן (Israel Galván), חסיו מולינה והלהקות “ארייריטוס” (Arrieros) ו”מלוקוס” (Malucos). חרף ההבדלים המובהקים בין יוצרים אלה, יצירותיהם מציעות כמה מאפיינים משותפים, לרבות היברידיות סגנונית ותימטיקה בין-תרבותית. ביצירות מסוימות בולט השילוב

כריקוד לאומי. עם זאת, התנסויותיהם האמנותיות הראשוניות בהרחבת המסגרת התנועתית-הצורנית של הפלמנקו התוו את הכיוון שבו הלכו היוצרים משנות ה-90 ואילך ואת השילוב הסגנוני המאפיין אותם, שמכוון להציב את הפלמנקו כמייצג של זהות תרבותית ספרדית אלטרנטיבית.

קשורים זה לזה, ושמשמעותם הכוללת בתוך היצירה נשארת עמומה באופן מכוון. למשל, בצדה האחד של הבמה ממוקמות דמויות אנוש חסרות פנים מקרטון, אשר "עומדות" או "יושבות" על כיסאות. בצד השני תלויים על הקיר כעשרה תופי מרים. בסצנה אחת בלבד התופים כאילו נדלקים ונדמים לעשרה ירחים שמאירים את הבמה ב־זמנית. מעניינת במיוחד הבחירה להציב על הבמה שתי גיטרות – האחת משמשת את הגיטריסט, אבל השנייה נותרת מיותרת לכל אורך המופע. היא ניצבת על הבמה גם בקטעים שבהם הגיטריסט אינו נוכח. דימויים אלה יוצרים במה סוריאליסטית באופייה, שאינה מעבירה בהכרח ערכים תרבותיים ספרדיים במהותם, כמקובל במופע פלמנקו, אלא מבססת אווירה של ערפול ותלישות.

ככל שמתפתחת היצירה מתגלה הפרגמנטריות החזותית כשיקוף של מצב תודעתי, שמשמעותו מפוענחת דרך החיבור בין שם היצירה לבין הדימוי הבימתי היחיד שמאחד אותה – היין. המונח "Vinática", המצאה של מולינה, הוא נגזרת של המלה "vino" (יין). המונח החדש נועד לתאר בצורה הטובה ביותר את השכרות כשיכרון חושים. לכל אורך המופע מבצעת מולינה פעולות שונות הקשורות ביין – היא שותה ללא הפסקה, שופכת יין על הבמה בפראות, זורקת כוסות ומנפצת אותן על הרצפה. במובן זה מעצבת היצירה דיוקן של אשה, אשר שותה כדי לזכור, וגם כדי לשכוח, כדי לפצוע את עצמה ואולי כדי לטשטש את כאב הפצעים. קטע הסיום של היצירה מביא לשיא את תחושת השיכרון באמצעות דימוי בימתי יפהפה ומלא עוצמה: מולינה עומדת על סף הבמה, "תלויה" באמצע נפילה (לשם כך היא נעזרת בכבל תומך) ומוארת באור אדום חזק, בזמן שאחד המוסיקאים שופך שני בקבוקי יין על הבמה. נדמה כי היין ממלא את הבמה, את הגוף ואת הנשמה.

הזכויות המנופצות שמפוזרות על כל הבמה הן דימוי בימתי קונקרטי לתהליך הדה־קונסטרוקציה שמבצעת מולינה במוסכמות הפלמנקו. כשם שרסיסי הזכוכית יוצרים הדהוד ויזואלי לכוס השלמה שהיתה ואיננה, כך מנכיחה מולינה את הפלמנקו המסורתי כזיכרון רחוק, אך מורגש ביותר. אסטרטגיה זו מקבלת ביטוי מורכב ברבדים שונים של היצירה. למשל, בניגוד למופעי פלמנקו מסורתיים, שבהם יושבים המוסיקאים יחד לכל אורך המופע (לרוב במבנה של חצי גורן), ביצירה זו נדמה כי הם מתנתקים מתפקידם המקובל ברגעים רבים של המופע, והופכים לדמויות שנועות בחלל ומעצמות את תחושת הסהרוריות שמביאה עמה השכרות כמצב תודעתי.

יתרה מזאת, למרות השימוש בצורות שיר מסורתיות מהפלמנקו, כמו *zambras*, *livianas*, *alegrías*, *bulerías* ו־*seguiriyas*, אף אחת

מהן אינה מבוצעת לפי המבנה המוסכם שלה. כל צורת שיר הופכת למקטע מוסיקלי חסר היגיון. ככלל, צורות השיר בפלמנקו בנויות לפי מבנה מוגדר וקבוע, אשר מחולק לקטעים מובחנים של תנועה וקטעי עבודת רגליים וכולל גם סימונים מוסכמים לכניסות ויציאות של הרקדן, האצת קצב וכדומה. השלד המקצבי המייחד כל צורת שיר מלווה אותה מתחילתה ועד סופה ומשתנה רק מבחינת המהירות שלו, בלי שהדבר יערער את המרווחים הקבועים בין פעימות הקצב. ברובד המוסיקלי, עבודתה של מולינה מבוססת על שבירה של חוקיות זו: מגנינה מתחילה ונפסקת, קצב משתנה בפתאומיות ותנועות הריקוד שלה אינן תואמות בהכרח את הפונקציה של הקטע הספציפי שמנוגן. בריקוד ה־*alegrías*, למשל, המלוזיה המסורתית של קטע הרגליים מנוגנת שלוש פעמים, ובכל פעם מבצעת מולינה קטע תנועתי אחר, רק לא את קטע הרגליים שלכאורה היא אמורה לבצע. נדמה כי היא שוברת את הציפייה בהנאה רבה.

התחביר התנועתי של מולינה הוא, ללא ספק, הממד המרתק ביותר ביצירתה. ניכרים בו עקבות ברורים של טכניקת הגוף הייחודית של הפלמנקו, אך נראה כי מולינה עושה בה שימוש רק כדי למתוח ולהקצין את עקרונות השפה המסורתית, ובתוך כך להעניק לעצמה חירות יצירתית מוחלטת. בראיון לאתר האינטרנט www.flamenco-world.com, היא מספרת, כי ביצירה זו ביקשה במוזע ליצור סגנון תנועתי "מעוות" ו"שבור", המנוגד באופן מובהק לסגנונה האישי, שהוא עגול ומעגלי יותר (Calado, 2012). ואכן, כמעט בכל רגע נתון ביצירה היא מצליחה לייצר דימויים חזותיים קוטביים, אשר נעים בין תנועות ותנוחות מסורתיות ביותר לבין שבירה של מוסכמות השפה התנועטית של הפלמנקו. דוגמאות לכך הן כיפוף מוגזם של הגוף, שבירה של מרכז הגוף על ידי הטייתו הפתאומית של פלג הגוף העליון הצדה או קדימה, מרפקים נעולים וזרועות רפויות או מכווצות לחלוטין. ברוח המטען הרגשי של היצירה, מולינה גם משלבת מחוות תיאטרליות רבות בתוך הקומפוזיציה התנועטית, וחלקן נותנות מימוש גופני למצב השכרות – היא מתנדנדת או מתהלכת חסרת מיקוד על הבמה.

מלבד ההרחבה או ההעשרה של אוצר המלים של שפת הפלמנקו, מולינה גם מציבה את הריקוד עצמו בהקשרים קונסטואליים שאינם חלק ממסורת הפלמנקו, אך מבטאים את זיקתה לחיול הפוסט־מודרני או העכשווי. באחד הקטעים ממקמת מולינה על רצפת הבמה תיבה קטנה יחסית, ומתחילה לבצע בתוכה רצפים ארוכים של עבודת רגליים מהירה. ממדיה של התיבה יוצרים מגבלה מרחבית המחייבת את מולינה להישאר במקום אחד, כך שמעבר לוורטואוזיות שנקשרת לעבודת הרגליים של הפלמנקו הופך הריקוד כולו לסוג של משימה (task) ומתפתח לתהליך של מציאת פתרונות. אחד הפתרונות היצירתיים למגבלת החלל מתגלה

כאשר מולינה מתחילה לצל גם את זופנות התיבה להפקת צלילים, ובכך מעשירה ומעבה את המוסיקליות שהיא יוצרת ברקיעות רגליות. בקטע אחר ביצירה משלבת מולינה כוס יין מלאה בתוך הקומפוזיציה התנועטית, כך שהכוס הופכת להיות הכוח המניע והמארן של התנועה בחלל. במשך דקות ארוכות היא מבצעת רצף מהיר ובלתי פוסק של רקיעות, סנטימטרים בודדים ליד הכוס; היא נוגעת בה בקצה נעלה ועוברת לידה ומעליה. גם בקטע זה הופכות רקיעות הפלמנקו לסוג של משימה הכרוכה בסיכון ומעוררות בקהל ציפיות שאינן עולות בקנה אחד עם מופעי פלמנקו מסורתיים, אך מהוות חלק מחוויית הצפייה במופעי מחול עכשוויים.

ההתייחסות לפלמנקו כאל ז'אנר מחולי, במנותק ממשמעויותיו התרבותיות, היא אסטרטגיה אמנותית שחוזרת אצל כמה יוצרים עכשוויים. במקרה של מולינה, התייחסות זאת משקפת את האופן שבו היא תופשת את עצמה כרקדנית וכיוצרת. לפלמנקו יש טרמינולוגיה ייחודית, המסווגת ומגדירה את מרכיבי היסוד בתוך האמנות: ריקוד פלמנקו הוא "baile", בעוד שמחול (בכלל) הוא "danza". בעולם הפלמנקו מושרשות עדיין תפישות בינאריות מסוימות, אשר מבחינות בין פלמנקו מסורתי, "טהור" (puro), לבין פלמנקו "אקדמי", מלומד ומבוסס טכניקה. הבחנה זו מקבלת ביטוי גם בהקשר של תפישת הרקדן / הרקדנית. לכן רקדנית פלמנקו מוגדרת "bailaora", בעוד שהמונח "bailarina" מתייחס לרקדנית בכלל, או לרקדנית בעלת הכשרה בדיסציפלינות מחוליות מגוונות, כולל פלמנקו. בראיונות עמה נמנעת מולינה במידת האפשר מהגדרה או מקטלוג של סגנונה. הימנעות זאת נשענת על התפישה שלפיה אותנטיות וכנות של רקדן הופכות את הפלמנקו שלו ל"טהור", גם אם הוא משלב בתוך שפת הפלמנקו דיסציפלינות אחרות. לכן היא מאמצת את המושג "danzaora", שהמציא בעבורה עיתונאי מבלבאו, כדי לתאר את המיזוג חסר ההיררכיות שהיא עושה בין שתי האבותיה הגדולות – המחול והפלמנקו (Calado, 2012).

פלמנקו פורץ גבולות כפרדיגמה לפלמנקו בספרד בת־זמננו

יצירתה של רוסיו מולינה מציגה עקרונות תימטיים ואסתטיים מייצגים בפלמנקו העכשווי, וחושפת את ההשלכות התרבותיות והאמנותיות שנובעות מהחלת גישתה החדשנית על מוסכמות היסוד של הפלמנקו המסורתי. ראשית, היא מבססת יחסים חדשים בין מרכיבי הפלמנקו, ובכך מממשת מאפיין מובהק של המחול העכשווי – המעבר מקומפוזיציה ממוקדת־גוף לקומפוזיציה בין־תחומית וחסרת הייררכיות (Gilpin, 1997: 87). שנית, היא משקפת התרחקות הדרגתית מהאסתטיקה של הפלמנקו המסורתי לכיוון של היברידיזציה סגנונית, המזוהה כמאפיין מובהק של אמנות פוסט־מודרנית

Companion to Modern Spanish Culture. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp. 298-306.

Monés, Nèlida, Marta Carrasco, Estrella Casero-García and Delfín Colomé. "Between Tradition and Innovation: Two Ways of Understanding the History of Dance in Spain," in Andrée Grau and Stephanie Jordan (eds.) *Europe Dancing: Perspectives on Theatre Dance and Cultural Identity*. London & New-York: Routledge, 2000, pp. 144-158.

Papenbrok, Marion. "History of Flamenco," in Claus Schreiner (ed.) *Flamenco: Gypsy dance and Music from Andalusia*. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1990, pp. 35-48.

Pohren, Donn E. *The Art of Flamenco* (3rd edition). Morón de la Frontera, Sevilla: Society of Spanish Studies, 1972.

Schreiner, Claus. "Introduction - Andalusia: Pena and Alegria," in Claus Schreiner (ed.) *Flamenco: Gypsy dance and Music from Andalusia*. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1990, pp. 11-33.

Steingress, Gerhard. "Flamenco Fusion and New Flamenco as Postmodern Phenomena: An Essay on Creative Ambiguity in Popular Music," in Gerhard Steingress (ed.) *Songs of the Minotaur: Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization*. Berlin-Hamburg-Münster: LIT Verlag, 2002, pp. 169-216.

Totton, Robin. *Song of the Outcasts*. Portland & Cambridge: Amadeus Press, 2003.

ידידת סוסליק (Idit Suslik) היא דוקטורנטית בתוכנית הבין-תחומית באמנויות, אוניברסיטת תל אביב. מחקרה עוסק בפלמנקו העכשווי בספרד. היא מלמדת קורסים עיוניים על מחול בבית הספר לתיאטרון חזותי בירושלים, ומעניקה בקביעות הרצאות על מחול ופלמנקו במוסדות שונים. רקדה בלהקות פלמנקו שונות בארץ, וכיום מופיעה בעיקר כסולנית וכיוצרת במסגרת פרויקטים עצמאיים בתחום הפלמנקו. יצרה את עבודת התנועה והכוריאוגרפיה לכמה הפקות שהועלו בחוג לתיאטרון, אוניברסיטת תל אביב.

כוללת עיבודים קולנועיים של בלט-פלמנקו לשלוש יצירות קנוניות בתרבות הספרדית: *חתונת הדמים* (Bodas de Sangre, 1981), *כרמן* (Carmen, 1983) ו*אהבה מכושפת* (El Amor Brujo, 1986).

7 תרגום חופשי של ציטוט מדבריו של קיקו ונו (Kiko Veneno), אחד ממייצגיו הראשונים של הפלמנקו-פיוז'ן במוסיקת הפלמנקו של סוף שנות ה-70 (Steingress: 170).

8 לפי תפישתו של פייר בורדייה, דפוסי התנועה של האדם נובעים מתוך סביבתו התרבותית, ובהתאמה הם הופכים ל"רפרטואר גופני" המשקף את מיקומו בשדה החברתי (Bourdieu, 1990 [1980]: 53-54)

ביבליוגרפיה

Bennahum, Ninotchka. "Flamenco Puro: Art from Anguish". *Dance Magazine*, August 1992, pp. 38-41.

Blas Vega, José. "Hacia la Historia del baile Flamenco". *La Caña*, 12, Otoño 1995, pp. 5-23.

Bourdieu, Pierre. "Structures, Habitus, Practices" in *The Logic of Practice* (translated by Richard Nice). Stanford, California: Stanford University Press 1990 [1980], pp. 52-65.

Calado, Silvia. "I wanted to work on error, to be able to make mistakes and be able to correct myself" - Interview with Rocío Molina, January 2012: http://www.flamenco-world.com/artists/rocio_molina12/rociomolina23022012.html

Claus, Madeleine. "Baile Flamenco" in Claus Schreiner (ed.) *Flamenco: Gypsy dance and Music from Andalusia*. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1990, pp. 89-120.

Gilpin, Heidi. "Shaping Critical Spaces: Issues in the Dramaturgy of Movement Performance" in Susan Jonas, Geoff Proehl & Michael Lupu (eds.) *Dramaturgy in American Theater*. Orlando: Harcourt Brace & Company, 1997, pp. 83-87.

Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London & New-York: Routledge, 1989.

Jung, Cristof. "Cante Flamenco" in Claus Schreiner (ed.) *Flamenco: Gypsy dance and Music from Andalusia*. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1990, pp. 57-87.

Kumin, Laura. "To Live is to Dance," in David T. Gies (ed.) *The Cambridge*

(Hutcheon, 1989: 18). שלישית, היא מרחיבה את זהות התרבותית או ההביטוס (habitus)⁸ הייחודי של הפלמנקו המסורתי, מצועני-ספרדי לצועני-ספרדי-מערבי, ובכך מבססת סוג חדש של גופניות "רב-לשונית" בפלמנקו.

אלה שינויים משמעותיים בהקשר של הדין הכולל במאפייניו האמנותיים ובתפקידיו התרבותיים של הפלמנקו העכשווי, כסגנון שהתפתח ושמתפקד בתוך החברה הספרדית בת-זמננו. כל ריקוד מהווה פרקטיקה גופנית מסוגנת של חברה מסוימת ומשתתף ביצירת התרבות הפיסית של חברה זאת. לכן הוא טומן בחובו גם פוטנציאל ביקורתי כלפי תפישות העולם והערכים שמגדירים אותה. מכיוון שהפלמנקו העכשווי, למרות חדשנותו (ולעתים חתרנותו) מבטא זיקה הדוקה להקשר ההיסטורי, למשמעות התרבותית ולערכים האסתטיים של דימוי עבר בפלמנקו המסורתי, הוא נתפש כמשקף שיח תרבותי-אמנותי, אשר ב-זמנית מגיב לתפקידו המסורתי של הפלמנקו כריקוד לאומי ומציב פרדיגמה חדשה, רב-תרבותית ועדכנית לאמנות זו בספרד בת-זמננו.

הערות

¹ המהלך שיוצג במאמר זה מבוסס על עבודת דוקטורט בתהליך, שכותרתה - *פלמנקו-פיוז'ן: אסטרטגיות של "תגובה" ו"התנגדות" לתחביר תנועתי מסורתי*.

² האלתור הוא הממד המשותף המובהק ביותר לפלמנקו למוסיקת הג'ז (Jung, 1990: p. 65).

³ מאפיינים אלה מקבלים את ביטויים גם בטרמינולוגיה של הפלמנקו, שכן בפלמנקו אין "שירים" (songs) אלא "צורות שיר" (song forms). שיח הפלמנקו משקף הבחנה זו, שכן זמר אינו שר "סולאה" אלא שר "לקצב הסולאה" (por soléa).

⁴ הבהרה: התפישה הרווחת הינה, כי הפלמנקו הצועני המסורתי התפתח מתוך המורשת המוסיקלית והגיוון הבין-תרבותי שהיו קיימים באנדלוסיה טרם הגעת הצוענים לאזור. עם זאת, הצוענים גיבשו את מכלול ההשפעות הללו לצורה ייחודית שלא היתה קיימת באזורים אחרים בספרד ואף לא מחוצה לה. התהליך שמתואר בהקשר לבתי-הקפה מתייחס לטשטוש של הסממנים הצועניים הייחודיים לטובת העצמה של המאפיינים האנדלוסיים.

⁵ ראוי להדגיש, כי מועדוני הטבלאו קיימים עד היום במקומות שונים בספרד, ועל אף שחלקם נותרו בעלי אופי תיירותי, במועדונים מסוימים מופיעים אמני פלמנקו ברמה גבוהה ביותר.

⁶ העיבוד הבימתי הפך כמה שנים מאוחר יותר לחלקה הראשון של "טרילוגיית הפלמנקו", אשר יצרו יחד אנטוניו גאדס ובמאי הקולנוע קרלוס סאורה (Carlos Saura). הטרילוגיה