

# „עד שקמתי“ מרכיבי אבלות וקינה

מאת רונית לנד

מיד לאחר הצגתם של שני מחנות המקוננים — הגברים והנשים — באה השתלבות בין מחנה הגברים, עולמם ודרך הוזהותם עם המת, והנשים ודרך התקשרותן עם עולמו, אי-שיותו ובכלל עצם עובדת העדרו של המת. ברגע מסוים עוברת המערכת התנועתית לפסים של השתלבות אורגנית, במיקצב ואופיה של התנועה, והן בהזדהות הדראמטית העז-מדת מאחוריה. המבנה הוא זה של שילוב. כאילו של המשך אחד, המשך החיים, של מה שאחרי אותה התרחשות, אותו מוות.

המיקצבים המהירים והתגובות המידיות משאירים מירווח-נשימה מצומצם מאוד בין תבנית אחת לשניה, וכך נבנה סולם קיצבי דחוס מאוד. העבודה היא בעיקר בגפיים, לעיתים תוך הפרדה ושילוב חליפות. הגפיים, והתנועות הנגררות אחריהן — אלה של הראש, הכתפיים והידיים, ובעבודת הרג-ליים של האגן — ממלאים את החללים שבין המיקצבים ומר-סיפים דחיסות למתח הצורני. התכנון הצורני והקיצבי בנויים במידה רבה על חילופי מתח והרפייה. כלומר, עליה הדרגתית של מתח עד לנקודת-שיא, ומכאן הרפייה או גלישה, מהירה או איטית יותר, לפרק לירי, בעיקר בקטעי סולו או דואט. בקטעים אלה תופסת דרך הביטוי הלירית את מקומו של המיקצב בשמירת המתח.

נקודת המוצא הצורנית בחלק ניכר מן המחול היא הזקיי-פוט. זקיפות הגוף כנקודת יציאה היא מוטיב-חוזר, כשהבנייה היא ממנה, וחזרה אליה.

גישה זו הופכת את המשך הקיום והבנין למרכיב חשוב, הניצב כניגוד למרכיב המוכר של האבלות, שהוא התמוגות עם הקרקע, תנועות נמוכות, מיבנים קמורים של גופות והתייחסות לרצפה כגורם עיקרי בחלל. לאורך הריקוד כולו בולט הרצון לשלב אבלות עם המשך-הקיום, והרעיון המרכזי

אחת הדרכים המקובלות בניתוח יצירות מחול היא הנתוח הספרותי, תוך שימת דגש על הצד הציורי שביצירה, ועל האסתטיקה הסימטרית, אם היא כזאת. בהרתי לדון בעבודתו של משה אפרתי, „עד שקמתי“ תוך הימנעות, ככל האפשר, ממתן שמות מנחים לגיבורים ולהתרחשויות. אנסה לבדוק את המתרחש בה תוך חיפוש המהויות, יותר מאשר התכנים (הספרותיים).

נניח שהמרכיב העיקרי בעבודה זו הם דפוסי התנהגות שונים בתקופת-אבל, תוך שימת דגש על גוונים פולחניים, מזרחיים-ראשוניים. במקרה זה תהיה האינטרפרטציה המקור-בלת, המיידית, תנ"כית, והגיבורים והגיבורות ייקראו בשמות „יעל“, „דבורה“ וכו'. לגבי המרכיבים המהותיים יותר של היצירה הם דפוסי התנהגות שליקט הכוראוגראף, והם הגורם החשוב יותר ביצירתו. בעיקר משום שאלה מאפשרים הסתכ-לות אוניברסאלית יותר בנושא. אין ספק שהסביבה עשתה את שלה, ומינהגי האבלות והקינה המופיעים בעבודה זו הם יהודים, ערבים וים-תיכוניים.

המיבנה הפותח את המחול הוא סימטרי, מאופק, ואיפוק זה מכין את הצופה לקראת תהליך של עליית מתח דחוטה מאוד.

שני קולות בפתיחה: הקול הנשי, הנכנע יותר והמשמש קול שני לקול הראשון-הגברי, שהוא הדומיננטי ביצירתו של אפרתי, וחלקו בתהליך עליית המתח רב יותר. הבניה היא, כאמור, הדרגתית. בגברים אין ניכרים כניעה, התכנסות או וויתור כתוצאה מן ההתרחשות הטראגית והתגובה הריגשית הבאה אחריה. תופעה מעניינת אחרת בחלק זה של היצירה היא, הוזהות גדולה יותר עם הקבוצה אצל הנשים, שכבר בשלב זה מעוררות אסוציאציות עם מקוננות ערביות או מזרחיות בכלל.



מטיים המעוררים את זכר המת. לכאן שייכים חפצים ואמ"צ עי-זכרון אחרים, אך בעיקר המיקצב המיוחד, שכל כוחו במונטונויות ובחזרה, המדביקה את הנוכחים. רבים מן המיבנים הצורניים בריקוד זה הזכירו לי טקסי לוויה של קבוצות אתניות שונות, יהודיות ולא יהודיות, דפוסי התנהגות בתקופות אלה.

בידי הגברים הופקד החלק האחר, יסוד ההשתקמות והתחנך נערות. הודהות הגברים עם המת מורכבת יותר, בעיקר כאשר מדובר בעיתות מלחמה, בהן רוב הקורבנות הם גברים. מכאן הרצון להתנער ולהימנע משקיעה אבל ושאיפה למלא את החסר בעברו השני של המת, כלומר בחיים. נראה לי שהפגישה הקוטבית בין שני מרכיבים אלה בריקוד, יוצרת את מירב המתח.

גם האיזון בין המרכיב האישי, הודהות הדמות הבודדת או הזוג עם המת, לבין המרכיב הקבוצתי יוצרת מתח משלו, כשלכל אחד מן המרכיבים כוחו שלו.

המוטיבים הקבוצתיים מקורם בוודאי בהסתכלות והשתתפות בבל, בעוד ההתמודדות האישית היא תוצאה של התרחשויות ואבחנות אינדיווידואליות יותר, תוך שימת דגש על יחסו וקשריו האישיים של הפרט אל המת, כנבדל מיחסם של האחרים.

אין ספק שיצירה הדנה בנושא המוות, הקינה והשלכותיהם מעוררת אסוציאציות שונות אצל צופים שונים. אולם אין להתעלם מן הגורם הסביבתי, כלומר ממסורת המזרח, שהיתה, ודאי, גם מסורת בתקופת התנ"ך, והנרמות בעבודתו של אפרתי.

מסייעים לכך גם המרכיבים האחרים, כגון המוזיקה (של נועם שריף) והתפאורה, אך בעיקר התלבושות של משה בן שאול. מרכיבים אלה מצמצמים את אפשרויות האינטרפטציה וקובעים אותן במקום ובזמן. למחול עצמו, לעומת זאת, יש, ללא ספק, נתונים להיות יצירה הדנה בנושא בצורה ובמידת אנושי כללי יותר, המשאיר אותה פתוחה לפירוש העוסק במהות האנושית, יותר מאשר במיקום ובתכנים ספציפיים.

באבל היא תפיסה של חיים. סטיה מן, "הוקיפות" היא, אם כן, אמצעי דראמטי נוסף, בעיקר כשהוא מלווה בתנועות גוף ועירות מאוד בין שבירה לשבירה, שוב למען העשרת המירקם הקיצבי. בחלקו השני של המחול, בעיקר בריקוד הגברים, קורה מעט מאוד בגוף עצמו. זו נקודת-המוצא לתנועה של חלק זה של היצירה, הרגליים הן המובילות, ויתר התנועות נולדות מהן.

הכוראוגרף קבע אתך בולט בין חלק הגוף התחתון והעליון. שבירה זו בגב מכתובה אם התנועה תהייה בידיים (ובאברים הנגררים, הראש והכתפיים), או ברגליים (ואז האברים הנגררים הם האגן וחלקיו). בניית ניגוד כזה בגוף הרקדן יוצרת אשלייה של מסה גדולה.

גם הדואט (בחלקו המאוחר של המחול), אף-על-פי שהוא אמצעי-הרפייה לירי למתח הקיצבי שנוצר במבנה הצורני, הוא דחוס יותר מן הדואט בחלקו הראשון של הריקוד.

ההשלמה האורגאנית היא כאן השלמה ניגודית, בעוד הדואט הראשון היווה השלמה ישירה. יחסי הגומלין בין הגבר לאשה בדואט הראשון מתבססים על תפיסה הגורסת קול ראשון וקול שני, על אודותיה כבר דיברנו קודם. יחסי הגומלין בדואט השני, לעומת זאת, מושתתים על התפיסה הדומיננטית, שאיפיינה את ריקוד הגברים בחלק הראשון, ודבקה עתה גם באשה.

בנקודה זו מועברת, כמדומתני, אל הקהל תחושה של רצון לחסוך באנרגיה קיומית, כי הקינה כתכלית עיקרית, ללא רצון לשלבה ביסודות המייצגים חיים, כגון פעילות קיצבית נמרצת, תגזול לעצמה מיצבורי-אנרגיה על חשבון החיים עצמם.

שני אלמנטים עיקריים באבל. האחד הוא, "הדבקת" האנשים בקצב חד-גוני עקשני (מוכרים לנו מיקצבי הפולחן המונטונויים בקרב קבוצות אתניות שונות), והשני — התנערות והשתקמות מן המאורע הטראומטי.

המרכיב הראשון מופקד, בדרך-כלל, בידי הנשים, והן המקוננות העיקריות. בידן, "אמצעי-הגירוי" הצורניים והדרא-

