

מחולות מן האולימפוס

מחולות-הנוף של שרה לוי-תנאי

מאת ירון מרגולין

שרה לוי-תנאי יוצרת מחולות מקוריים וייחודיים. אין לנו הרבה אנשים מקוריים להתגאות בהם או ללכת לאורם. אנשים מקוריים הם בעלי השאיפה המתמדת להגשים את ישותם כצורך עליון, ואף סכנה לעצם קיומם לא תעזור בעדם. המקוריות היא למעשה שכלול המצוי, בהתאם לצורך לחפש את "הטוב", זאת אומרת, דבר-מה התואם את השאיפות ואת ישותו של אדם מקורי, ולדחות את "הרע", זה המפריע לכוונותיו. לכן, המקוריות אינה דווקא יצירת יש מאין, אולי דווקא להיפך.

קורה שאנשים מכנים כמקוריות את הבורות, שפשוט אינה מכירה את מקורותיה, אינה מודעת למה שקדם לה. האופייני לאמנים מקוריים באמת היא היכולת לשכלל את מה שקדם להם, בדרך משלהם. הם כאילו מנסים לחקות את המהות הפנימית של הדברים, וזה יוצר תהליך של פיתוח.

גדולי הפילוסופים והאמנים הגדולים לא "המציאו" דבר, אבל הם היו מסוגלים לשכלל את שיצרו קודמיהם.

תהליך כזה של מקוריות דרך השכלול ניכר גם בתולדות אמנות המחול, והוא מאפיין את עבודתה של שרה לוי-תנאי, נושא דיוננו.

תהליכי שכלול במחול

בתחום המחול ניתן לראות תהליך של שכלול הדדי למשל אצל מיכאיל פוקין, המשכלל את המחול של לב איוואנוב, "אגם הברבורים", במחול שלו, "הברבור הגועע", ואחריו משכלל ואסלב פומיץ' ניז'ינסקי את אמנות המחול ומעלה אותה לדרגה חדשה של יופי, שלמרבה הצער אבדה בהמשך תהליך ההתפתחות. ניז'ינסקי משכלל את המחול המוסיקלי של פוקין לדבר-מה מקורי, ל"מחול הפיוטי". (ראה מאמרי בנושא ב"סטודיו", 1989.)

תחילה מפתח ניז'ינסקי את המחול החדש ב"אחרי-הצהריים של הפאון", והוא משכלל אותו שכלול נוסף ב"משחקים" שלו. אבל תהליך פיתוח זה נשאר ללא המשך, אף כי דווקא המחול המוסיקלי של פוקין התפתח למה שאפשר לכנות

"מחולות התרשמות", אלה אותם מחולות מוסיקליים מאוד, שעל פיתוחם עמלו היוצרים החשובים ביותר ("פולחן האביב" של ניז'ינסקי היה כנראה "מחול ההתרשמות" הראשון). לסוג זה שייכים, בין השאר, גם הוואלסים של האחיות ויזנטאל, שניתן לראות שכלול פנטסטי שלהם בעבודותיו של יירי קיליאן.

תהליך שכלול "מחולות ההתרשמות" עובר בעיקר בין האמנים ניז'ינסקי, גרטה ויזנטאל, גרטרוד קראוס, דוריס האמפרי, חוסה לימון, אנה סוקולוב, יירי קיליאן, וקרוב אלינו - רינה שחם ורמי באר. פלורה קושמן הובילה אותם בימינו להישגים הגדולים ביותר (במחולה "שיר לשנים ארוכות").

שרה לוי-תנאי אינה שייכת לעולם המחול המוסיקלי של פוקין, ובוודאי לא אל איורי-התנועה על הסיפורים שקדמו לו. היא גם לא שייכת אל המחול הפיוטי של ניז'ינסקי, ובוודאי לא אל "מחולות ההתרשמות".

מסתבר, כי שרה לוי-תנאי יצרה עולם מחולי חדש, כמותו לא ראה העולם קודם לכן, וזה בעצם משהו נדיר ומיוחד ביותר. שרה לוי-תנאי לא רק בראה עולם מחולי שלם, חדש, היא גם לימדה אותו ושכללה אותו בעזרת תלמידיה, מחומרי-גלם עממיים, אך ללא העזרה שעמדה לכל האמנים בהיסטוריה, אשר הובילו זה את זה להישגים נוספים.

התוצר של שרה ייחודו ומקוריותו כה גדולים, עד שאנו כמעט לא מסוגלים לקלוט שמדובר בעולם חדש, שאין לו עדיין אחיזה במציאות של אמנות המחול, ולכן רבו התיאורים שלו והכינויים שהודבקו לו, שאינם הולמים אותו כלל, לדעתי. כשריקודי-העם הישראליים כבשו בסערה נאמר, שהמחולות שתרמה שרה לוי-תנאי הם הז'אנר הזה. כשכבשו אותנו מחולות-התיאטרון אמרו, שהם ז'אנר חדש, שעבודתה של שרה גם היא כביכול תיאטרון-מחול.

אך למעשה, מצוי בעבודתה של שרה עולם מחולי חדש, המוגדר באמות-המידה שלו עצמו. הוא משתמש באמצעים חיצוניים כדי לבטא את הרגש המחולי שלו, ואמצעים אלה דומים בחלקם לצעדים הלקוחים מהמחולות העתיקים של קהילות ישראל, גם בתלבושות, היכולות להזכיר לבוש

מסורתי של הקהילות היהודיות, בעיקר אלה שבארצות ערב. המחול של שרה גם נדחף לפעמים אל התנועה כאילו מרעיון מופשט, לא־תנועתי, סטאטי, הלקוח ממקורות המחשבה העתיקה של עמי־ישראל. אבל ניכר בו גם דחף למחול השאוב מן השירה העברית העתיקה, אם מכתב־הקודש או מהשירה העתיקה כזו של המשורר התימני שלם שבזי. אלא שכל אלה הם רק חלק מפרטים המחזיקים את המסגרת המחולית, ואפשר להיתפש להם, כפי שקורה בעיקר אצל חוקרים אקדמיים. אבל אמון המתבונן בהם יבחין שכל אלה אינם העיקר.

המחולות של שרה לוי־תנאי יוצרים תבנית מחולית עצמאית, והם מגדירים עולם אסתטי מחולי חדש, עד שא־אפשר עוד להתעלם ממנו ולהבינו אלא באמות־המידה האסתטיות של הביקורת האמנותית האמיתית.

הבדלי תרבות – הבדלי תוכן תרבותי

אמני הרנסנס ניסו להחיות את היופי של היוונים הקדמוניים, ולשם כך חזרו אל מקורות הפילוסופיה והאסתטיקה של אפלטון. הם נטלו את מקורות התרבות שהיו מולם, אלה של ימיה־הביניים, וניסו לשכלל אותם ולהפיח בהם רוח חדשה, לפי האידיאלים העתיקים.

שרה לוי־תנאי הולכת אל המחשבה העתיקה של היהודים דווקא, ואולי לכן אין למעשה שום אפשרות להשוות בין מה שהיא עושה לבין מה שעשו היוונים והאמנות שצמחה מן הפילוסופיה שלהם. גם נז'ינסקי הגדול ניסה לעשות את מה שאמני הרנסנס כה חשקו בו: הכנסת היסודות הקדמוניים של היוונים כ"תוכן" לתנועתו, כרגש מחולי.

כפי הנראה רק הפסל אוגוסט רוזן הבחין בכך...

העמדה הפיגורטיבית

בשעה שהמחשבה מתפתחת באמצעות המילים המתרכבות למשפטים בהירים וברורים ככל האפשר, פועל הדמיון דרך הצורות הפיגורטיביות. הפיגורטיביות מעוררת רגשות, הבאים לידי ביטוי בדמיון, ונראה שהתבונה וכושר ההמצאה באים לידי ביטוי דווקא בהתרחקות ממנה. כלומר, התרחקות מעודף רגשות הנוצרים או מתעוררים בעקבות היחשפות לצורות רבות מדי.

זו עמדה קרובה מאוד לרוח החשיבה היהודית, הרואה בפיתוח המחשבה חירות, שאליה צריך המנהיג הרוחני להוליך את עדתו. אבל מי שמכיר היטב את כתביו של אפלטון יודע, שגם אפלטון ראה למעשה את החופש והשכלול הטוב ביותר לאדם דווקא בהתפתחות המחשבה, את המנהיג כמי שאמון על שכלול זה ואת מדינתו המושלמת כגן־עדן לאנשים מקוריים דווקא, ולא להיפך, כפי שמקובל לחשוב.

במחול, יוצרת העמדה הפיגורטיבית בעיה מסובכת וקשה לפתרון, משום שדמות האדם העומדת במרכזה אינה רק "צורה", אלא הצורה המעוררת את הדמיון יותר מכל הצורות. לכן כל כך קשה למצוא אמן גדול בתחום המחול, כי קל כל כך להיתפש להקצנה פיגורטיבית.

הפיגורטיביות יוצרת רגש סוער בקרב המתבוננים. הקהל מתלהב, כי הוא שוחר עודפי רגש (וזה כנראה מה שהוביל את אמנות המחול להיות דבר מוקצה מחמת מיאוס בעיני הפילוסופים, שאף לא אחד מהם לא התעסק בה בריצונות).

עודף הרגשות מתפתח במהירות לרדידות אמנותית או לבידור ברמה גבוהה.

במחול המסורתי הטוב ניסו הכוריאוגרפים לפתור את הבעיה על־ידי חזרה על תנועות יפות במהלך המקרי של תנועת הרקדנים. בהיעדר תבניות מחוליות מעניינות, משלימים פתרונות חיצוניים את האפקטים הבימתיים או התיאטראליים של המחזה הכוריאוגרפי, וזה מיסב את תשומת־הלב אל הפרטים המשניים הלא־ריקודיים ואל "הביצוע המושלם של צורות יפות".

הבעיה הפיגורטיבית היתה תמיד הבעיה המרכזית של אמנות המחול. שרה לוי־תנאי פותרת אותה באמצעות מחול־הנוף. היא מעבירה את העמדה הפיגורטיבית אל מחוץ לגוף הרקדן, אל ציורי התנועה של הקבוצה כולה, אל חלל המחול.

אין כאן כל צירופי תנועה מקריים, קשקושי־תנועות, כפי שאפשר למצוא, למשל, בעבודות מלאות התנופה של לארי לובוביץ, במחולות המאוד סטטיים של מרתה גראהם או פינה באוש, או ב"מחולות הרושם" של מוריס בואר. אצל שרה אנו מוצאים פיתוח מדוקדק של תבנית כוריאוגרפית כללית, תוך כדי הקפדה על הפיתוח הסובייקטיבי, שבא לידי ביטוי על־ידי פיתוח מדויק של התנועות הקטנות.

שכלול הצורה היפה לדרגת ראוותנות מרשימה של וירטואר זיקה אינו נחוץ לה. וזו אולי נקודת־המפגש היחידה בין עבודותיה המצוינות של שרה לוי־תנאי ואלה של ואסלב נז'ינסקי במחול הפיזי שלו, ושל אמני ההתרשמות, כגון אנה סוקולוב, ששיתפה פעולה לא אחת עם שרה.

חלל המחול

חלל המחול לא ניתן למדידה באמות־מידה מדויקות, אבל ניתן לחוש בו. הוא גם אינו תבנית המחול הניתנת לרקדנים על־ידי הכוריאוגרף. הוא דבר־מה קרוב יותר לסיכום ציורי התנועה, זו המוכתבת על־ידי הכוריאוגרף וזו הנרקדת על־ידי הרקדנים. כלומר, הוא התוצאה הרגשית של התנועה כולה. חלל המחול מורכב מהמניע של התנועה, מאופן הפיתוח של התנועה, כלומר, הוא התנועה הנראית לעין והתנועה הנסתרת. אין זה אותו חלל העוטף את הרקדן הבודד כתשליל,

ואין חלל המחול מיני משטחים מדומים, שתנועת איבר גוף הרקדן משאירה אחריה באוויר, כמין הד.

משום שחלל המחול הוא מושג לא-מדויק, רגשי, האמצעי הטוב ביותר להבהרתו תהיה המטפורה: חלל המחול הוא דבר-מה הדומה לחלל שיוצרת להקת עופות במעופה או להקת דגים השטים בים. חלל כזה אנו פוגשים בבהירות במחולותיה של שרה לויטנאי.

בשתי הדוגמות שהבאתי מעולם בעלי-החיים, זו של הציפורים וזו של הדגים, החלל משתנה כל העת ויש לו חיים משל עצמו. הוא בעל ישות מחולית עצמאית, ובתוכה מתרחשים חיים שלמים.

בלהקה של זאבים, למשל, אין חלל מחולי, אף שישנה קבוצה של פרטים הנעה ביחסי מרחק מסוימים אלה מאלה, ובהם נוצרים מהלכי-חיים שונים. חלל זה, הקיים במישור אחד בלבד, דומה ל"חלל החדר", הקיים כמעט בכל המחולות שקדמו לאלה של שרה לויטנאי.

אף-על-פי שהעופות יעופו בשמים בלבד והדגים ישוטו רק במים, הרקדנים ירקדו על הקרקע, הקשר בין חלל להקת העופות או הדגים אל המקום שבו הוא מתקיים הוא קשר תפקודי בלבד, והוא קיים כל עוד נשמר יחס מסוים בין הפרטים הנעים בו, בינם לבין עצמם. כי מרגע מסוים, שבו הציפור תרחק מהשאר, היא "מוציאה עצמה מחלל הלהקה". וברגע שכל הציפורים יתרחקו זו מזו מרחק מסוים, תפסיק הלהקה להיות להקה של ציפורים עפות ותיהפך לאוסף של ציפורים בודדות. אם ינחתו ויפסיקו את מעופן, החלל המשותף של המעוף שלהן, זה הדומה לחלל המחול, יחדל מלהתקיים.

מחולותיה של שרה לויטנאי אינם מתקיימים בחלל הבמה המרובע של "חדר", אלא היחס שלהם אל הבמה הוא יחס העובר השט ברחם אימו. הבמה היא המיקום עליו מונח חלל המחול, ולשם כך גם באה ההקפדה על חוקי הבמה, כך שייראו במיטבם, לשם תצוגתם לפני הקהל, כפי שהפסל יציג את יצירתו בגלריה כמקום שבו ייראה הפסל במיטבו, ולעולם לא ישנה בו דבר-מה כדי להתאימו לצורתה.

פיוט מחולי

אל חלל המחול הכללי פורצים המוטיבים של התנועות, ואלה מחוללים בתוך חלל המחול ויוצרים חלל משני משלהם, הוא "המחול הקטן" (ראה בהמשך).

התנועות הקטנות הן תנועות אישיות, סובייקטיביות, המעוגנות בדרך-כלל במקצבים המזרחיים. אך אין הן באות בהכרח כדי לבטא אותם, כנהוג במחולות-העם התימניים או בפלמנקו. הן גם לא תנועות מעשיות, כמו תנועת הרגל של המנגן או מחיאת-הכפיים של קבוצה השרה בציבור. אצל

שרה הן מתאימות עצמן דווקא אל הפיוט, אל השירה, וסדר הופעת התנועות הקטנות במחול יהיה כסדר הופעת הפיוט בשירה.

גם צורתן ואופן התנועעותן בחלל המחול ינבעו מדימויי הפיוט שאותו הן באות לשרת.

כי הרי אותה תנועה קטנה יכולה לתאר התחננות, כעס, דחייה או הבעת אמון. צורה זו התפתחה במיוחד ב"מחולות ההתרשמות" ובאה לידי הישג נכבד במחול של גרטה ויזנטאל "המוות והעלמה", לפי המוסיקה של שוברט.

התנועה הגדולה של המחול, זו הנוצרת על-ידי התנועות הרחבות ועל-ידי הגוף כולו ויוצרת את חלל המחול הגדול, באה לפי סדר הפעלים כפי שהם מופיעים בשיר: רצתי... קמתי לפתוח... שומרים סובבים בעיר... היכוני... פצעוני... מציץ מן החרכים. תוארי-הפעל המופשטים של השירה, כגון רואה, חושב, בודד, עצוב, מאושר, מאוהב, וגם הביטויים של האלגוריות הלא-כרויות, כמו "רקיע מול גת החולות הנשקפת" או "וקולו ינגן ויבכה לה" (לאה גולדברג), אינם משמשים דחף לחיבור התנועות, כי אינם יכולים לבוא לידי ביטוי בתנועות, כי אין תנועה המתארת אותם. אלה יכולים לבוא לידי ביטוי בשירה וגם ביצירה המוסיקלית, ולמחול יוכלו לחדור רק באמצעות הרקדן, אשר יקבל את הפעלים המופשטים כתוכן פנימי לתנועה שחיבר עבורו הכוריאוגרף. ואז יבצע הרקדן את התנועות בחלוקה נכונה של מאמץ שרירים, שיחולק בהתאם לכל חלק של החיבור התנועתי. גם חלוקת משך התנועה, הזמן שלה, ביחס נכון אל ההשהיות, תמצה את התוכן הזה.

שרה לויטנאי בוחרת לעצמה, על-פירוב, סוגי שירה המתאימים לחיבור התנועות. "שיר השירים", המשמש לה כהשראה באחד ממחולותיה הגדולים והחשובים ביותר, אינו דווקא דוגמה לשירה המתאימה ביותר למחול בכללותו, אף כי בכמה חלקים הוא ממש קורא למחול כמעט להתחבר מעצמו.

"יפה את רעיתי כתרצה, נאוה כירושלם, אימה כנדגלות" הוא דוגמה לפיוט שאינו מתאים למחול, כי אין כאן אפילו פועל אחד, כך שאין מה שידחוף תנועה גדולה לחלל המחול.

גם איאפשר לתאר בתנועה "כירושלם", לא באופן חיצוני ולא באופן פנימי, כתוכן של תנועה גדולה. הדימוי גדול מדי. לא ניתן לתאר בתנועה דבר שאין בו תנועה, אף כי ניתן לתאר ניגודים שבין תנועה להיעדר תנועה (סטאטיות), מה שעושים בצורה מצוינת אמני הקבוקי היפני. אם כותב המשורר כמו בהזמנה על-ידי הכוריאוגרף: "ירדתי אל גינת אגוז... מדלגת במישור... לראות באבי הנחל, לראות הפרחה הגפן...". ניתן לתאר זאת בתנועת מחול בקלות-יתר, אף כי יקשה על הכורי-אוגרף להתייחס אל קטע המחול במשפט "לראות באבי הנחל" או "לראות הפרחה הגפן" מבלי להיכנס לתנועות של חיקוי המציאות או של הסברות, כפי שמנסה הפנטומימה לעשות.

ב"נשים" המקורות למחול הקטן לקוחים פשוט מפעולות עבודת-הבית של האשה המזרחית, וב"רעלה" מתנועות ההתייפות של האשה הבודוית.

השימוש בתנועות אלה אינו הסברתי או הגיוני, והן מתפתחות במחול בהתאם לכללי הכוריאוגרפיה ולרוח המחול. לא תמצא תנועות של המחול הקטן המושתל ב"רעלה" בתוך המחול "ואטבינה", אבל יהיה אפשר למצוא תנועות דומות במחול הקטן של "שיר השירים" ושל "רעלה".

המחול הקטן מושתל בתוך חלל המחול הגדול ומתפתח באופן עצמאי, תוך שילוב עם התנועות הגדולות. שילוב זה אינו צורני, גם אינו מקצב משלים או תנועה משלימה (כפי שאנו מוצאים במחול המערבי). הוא גם לא הסברתי או הגיוני, "מילולי" (כמו במחולות של המזרח הרחוק), וגם לא ביטוי למקצב התיפוץ או המוסיקה (כפי שהוא קיים במחול התימני או במחול הפלמנקו המסורתי). הוא מעין תוכן מחולי בפני עצמו, והוא משתלב בתוך מטווה המחול כפי שחוטט הזהב משתלבים בטלית או בפרוכת. אין דבר דומה שאפשר להשוות אותו אליו. זה משהו ייחודי ל"ענבל" ולשרה לויתנאי, וגם אצל אלה שמחקים את הצורה הכללית של המחול הענבלי אין הוא קיים, כי החיקויים בדרך-כלל אינם של מהות פנימית, אלא של קווים כלליים, של מה שכאילו קיים בזכות עצמו. לשיא פיתוחו של המחול הקטן מגיעה שרה לויתנאי ביצירתה "אותיות פורחות".

דמות הכרוז

כרוז הוא דמות המבשרת על שינוי בסיטואציה. הוא עושה זאת על-ידי הכרזה על התקרבות גורם חדש או על כניסתו.

לדוגמה, הכרוז שנכנס אל כיכר השוק ומכריז על בוא המלך ישנה את חיי הכיכר מהקצה אל הקצה, ואם יכריז הכרוז על מלחמה, יגרם הדבר לשינוי מהותי נוסף.

שינוי כזה בחיי הכיכר יתרחש גם אם יתחיל, למשל, לרדת גשם. הטיפות הראשונות הן סוג של כרוז המודיע על בוא הגשם. כל פרט מן הנוכחים בכיכר יתנהג עכשיו באופן שונה, אלא שכולם יפעלו מתוך מניע משותף אחד – הגשם. (זה תהליך של קונטראפונקט.)

במחולות של שרה לויתנאי, השינויים בתנועה, בחלל המחול שלה, בפסקות, בפרקים וגם בתלבושת או בשימוש באביזרים וכן במחול הקטן באים בעקבות כרוז. תחילה כמה טיפות, אחר-כך הפסקה. כיכר השוק עדיין מתנהלת כקודם. אחר-כך ירדו עוד טיפות ומישהו מבין האנשים מגיב עליהן, בעוד השאר ממשיכים עדיין כהרגלם, וכך בהדרגה, עד שכל הכיכר תפסיק את נוהל ההתנהגות הקודם ותעבור אל התנהגות המוכתבת על-ידי הגשם היורד. כאשר יושלם המעבר במחול, נקרא לו "פסקה חדשה". תהליך המעבר מתחיל מן הרגע שבו החל הגשם משפיע על התנועה הראשונה ועד שיכבדו

הכוריאוגרף יוכל ליצור רושם (אפקט) כזה שיבהיר לנו, כי הרקדנית היושבת ללא ניע ומסתכלת להיכן שהוא אכן מסתכלת באבי הנחל או בפריחת הגפן. קשה מאוד שלא להיגרר כאן אל התצוגה המרשימה של "מחולות-הראווה", ולכן מתעלמת שרה מן הקטעים האלה ואינה מתחייבת, אלא כלפי המחול עצמו, תוך כדי השתלת הפיוט בתבנית המחולית כתבלין בלבד.

אנו למדים, כי קטעים אלה, שאינם ניתנים לביטוי כוריאוגרפי דווקא, אכן ניתנים לביטוי מוסיקלי. את זאת מנצלת שרה. היא יודעת, שקשת רגשות מוסיקלית שלמה לא ניתן להעביר, במקרה זה, לתנועה, אף כי אפשר להעבירה למקצבים המתארים את המטווה הכללית של הפוטנציאל המוסיקלי.

את זאת היא עושה בתנועות הקטנות של הידיים, החופפות למקצב מוסיקלי מתוזמר היטב, ובגבהים שונים, מתנועות קרובות לרצפה ועד להרמת הידיים מעל לראש.

מול הנערה היושבת יכולה עתה לנוע קבוצה של רקדנים במחול כגון דבקה, שבתוכו יושלל מחול של כפות-ידיים המתארות עליגפן: "אל גינת אגוז ירדתי, לראות, הפרחה הגפן".

וקבוצת הרקדנים יכולה לתאר בתנועות ידיים קטנות, דומות, אך במקצבים שונים ובמאמץ שרירים שונה, גם את "באבי הנחל".

המחול הקטן

תבנית מחול התנועות הקטנות המושתלת בתוך מטווה המחול מעטרת ומקשטת אותו לאורך כל זמן ביצועו. עיקר התנועות הקטנות בקצות איברי הגוף, בכפתיים, בראש, לפעמים במרכז החזה, בכפות הרגליים, אך עיקרן בתבניות מחול זעירות הנרקמות על-ידי הידיים הזוכות לעצמאות, כאילו היו רקדן נוסף. הידיים נהפכות לרימונים, ציפורים עפות, חלון נפתח או כתר, פרחים, אותיות קודש או ברכת הכהנים המסורתית. בוירטואוזיות כוריאוגרפית הן מופיעות ונעלמות ומשתנות, יוצאות ונכנסות אל ציורי התנועה הכללית.

התנועות לקוחות בחלקן מרוח השירה, בחלקן מן המקורות היהודיים, והן מקשטות את התנועה כמין ניקוד טברייני, ולפעמים כאילו הן טעמי המקרא; אך במחולות אחרים של שרה מקורות המחול הקטן שונים ומשלימים את הפיוט.

ב"ואטבינה" תנועות המחול הקטן הן התנועות הנפוצות בחיי היומיום של אשה תימנית, הנוספות למונולוג הלוהט והזועם של האשה, שבעלה נשא על פניה אשה צעירה, שנייה, היא הוואטבינה שבכותרת. כן ניתן למצוא כאן תנועות המושאלות מביטויי קינה וקללה.

את כל האנשים. לזה ייקרא "פסקת מעבר", ולגשם עצמו נקרא "דמות הכרוז".

אצל שרה לויטנאי, יכול הכרוז להופיע בדמות רקדן, למשל, ב"נשיד ושירה". כאן אנו מוצאים רקדנים בדמות גמל, המורכבת מיעקב בראב הנושא על כתפיו את מלכה חגיבי בפתיחת הריקוד. בסוף "נשיד א" (וריאציה על צעד תימני; כתפילה), הוא מוריד אותה במרכז הבמה ומרים את תמר קיסר, וכך הלאה, עד שהוא נעמד בעומק הבמה כשכוכבה כלף עליו. השניים משקיפים מאחור לאורך כל "נשיד ב" (שהוא מחול סוער ופראי). "נשיד ג" נפתח לאחר שיצאו כל הרקדנים מן הבמה, כולל הגמל. הוא נכנס שוב אל הבמה, הפעם שרה זארב עליו. דמות הכרוז פותחת את מחול-החתונה, וכך הלאה, עד שהגמל נהפך ל"עץ זית" (מושג שיתבהר בהמשך הדברים).

הכרוז מתגלה לנו גם בדמות רקדן שנטל כבר חלק בפסקת המחול הנרקדת, אבל הוא יכול לשנות באופן בולט את מקומו בחלל הבמה.

למשל, בפסקה שלפני האחרונה של "שיר השירים" ("יונתי בחגי הסלע"), עובר אחד הבחורים, נתנאל נעם, ונעמד מתחת לכתר שבראש המבנה שבמרכז הבמה. תנועת ידיו הקטנה ("בגדו ב") מתחילה את המחול הקטן, המתפתח כקרב צ'נדו ומסתיים בתמונת פרח נפלאה, שבה שותפים כל הרקדנים. (ראה גם את מוטיב הידיים בפרק על אופני הפיתוח - בהמשך.)

באותה פסקה ב"שיר השירים" עולה רקדנית (אילנה כהן) על ידיו של הבחור (ציון נוראל), המתחיל לנוע עימה במעגל ("יונתי בחגי הסלע"), מה שפותח פסקה שוקקת חיים, שבה מתדמה אילנה לספר-תורה, שאותו מנשקים המאמינים תוך כדי מחול והעברתו מזה אל זה. ("גן נעול אחותי כלה").

דמות הכרוז יכולה לבוא כאקדם תנועתי, המכריז על תנועתו של המחול הקטן אל תוך חללו של המחול הגדול, כאילו מדובר בהשתלת איברים.

כפי שראינו בדוגמת הגשם, תמונות קטנות חודרות בהדרגה אל תוך הציור הכללי של קווי התנועה הכוריאוגרפית.

אבל זה גם מלמד על השינויים החלים גם במחול הגדול, באותה שיטה, כי דמות הכרוז היחיד אינה נעלמת גם במחול הגדול. כאן היא קיימת בצורה של התנהגות מסוימת, כגון בדיבור או החזרה ההדרגתית אל השימוש בחפץ, כמו למשל ב"ואטאבינה" בכיצוע מלכה חגיבי, או ב"נשים", שם, תוך כדי ריקוד, פורצות הבנות בשיחה ושוב חוזרות אל המחול.

דמות הכרוז היא למעשה הדבר המתרחש במחולות התימניים המסורתיים. שם שינוי בתנועה המאולתרת של בני-הזוג הרוקד לשמח את באי החתונה יהיה תמיד בהנחיית אחד הרוקדים, שהוא בדרך-כלל הבוגר בין השניים או המורה.

גם המחול עצמו אינו מתחיל אלא תוך הכנות רבות. הנגן לוקח את הפח וקורא לרקדנים. אחד הרקדנים קם ומנסה לפתות את הפרטנר הקבוע שלו להצטרף.

אין הרבה דברים משותפים בין הריקוד העממי והמחול של שרה לויטנאי, אבל אולי כאן אחד הרמזים לשיתוף-הפעולה העמוק בין השניים.

צבע התנועה

ברוב המחולות הטובים, מוענק תוכן התנועה על-ידי הרקדן המבצע ולא על-ידי התבנית שקבע הכוריאוגרף (לבד ממקרים בודדים, כמו במחול הפיזי של ואסלב ניז'ינסקי). לעזרתו של הרקדן באה בדרך-כלל המוסיקה, על הרגש התנועתי שלה והחלל המוסיקלי שהוא תופס בה. הרקדן יכול להזדהות עימה במידה שיש לו מה שנקרא כישרון מוסיקלי, והוא מחדיר, במודע או שלא במודע, את התוכן הרגשי הזה של המוסיקה אל התנועה שלו, דבר המתאפשר אם קיים תיאום בין החיבור התנועתי והחלל המוסיקלי, או לפחות תיאום בין התנועה שלו ומקצב המוסיקה, כפי שמתגלה במחול "שושנים מן הדרום" של גרטה ויונטאל (לפי הוואלס אופ' 388 מאת יוהאן שטראוס), או ב"חלום היוצר" של גרטרוד קראוס (הפרק הראשון של הסימפונייה "הבלתי-גמורה" מאת שוברט).

אלא שבמחולותיה של שרה לויטנאי מיקומה של המוסיקה אינו כזה המאפשר לרקדן להזדהות בתנועה הכללית הגדולה עם המוסיקה, לבד ממקרים בודדים, חריגים, למשל ב"שיר השירים", בתחילת הסולו של מלכה חגיבי ב"אל גינת אגוז" או לרגעים ב"הורה", בעיקר בתנועת הזוג אילנה וציון ובתנועת הפליה האיטית של הלהקה.

המחול הקטן הוא המותאם אל חלקיה הרגשיים של המוסיקה, בדרך-כלל אל המהירות המשתנות ואל חלוקת הצלילים לפי אורכי זמן משתנים, לא אל הרגש הכללי של המוסיקה וגם לא אל הרעיון שעמד מאחורי החיבור המוסיקלי, כפי שנמצא ב"מחולות ההתרשמות", כגון אלה של גרטרוד קראוס. לכן, גם המוסיקה הנבחרת על-ידי שרה היא מן הסוג העממי.

את החסר משלימים צבע התלבושת וסוגי הבד. מלאכת התלבושות נהפכת לסוג של ציור מחושב היטב, וזה עובר כקליידוסקופ תוך כדי הקפדה על חוקי הציור, של שיווי משקל צבעוני, הרמוניה ורגש.

- כך אנו עדים לשלושה מרכיבי המחול המתרחשים בו-זמנית:
- המחול הגדול
 - המחול הקטן
 - מחול הצבעים

מחול הנוף הדמיוני

חלל המחול, כפי שפגשנו בו בפרק הדין בו, יעזור לנו בהבהרת

מושג חלל הנוף אצל שרה לוי-תנאי. יש לשוב ולציין, כי חלל המחול, כפי שהוא נמצא אצל שרה לוי-תנאי, הוא ייחודי, בשל עצם קיומו הכאילו מובן מאליו. צריך שיהיה חלל-מחול בכל יצירה מחולית, אף שזה בדרך-כלל לא כך.

אין אמנות הציור יכולה ללמד אותנו הרבה על אמנות המחול, כי זו אמנות בחלל תלת-ממדי ומימד של זמן, ואילו לציור שני ממדים בלבד ומימד הזמן אינו קיים בו כלל. בכל אופן, אני אוהב לכנות את החלל המדומה בתוך ציורי הדמויות של הרנסנס "רישום של חלל מחולי", וזאת משום ששליטתם של הציירים כרפאל וליאונרדו דה וינצ'י בו כה גדולה. הייתי רוצה לראות כל מחול, מה שכמובן לא אפשרי, ממקום בחלל כמו זה, אף כי מדובר כאן בציור שאין בו שום דחף למחול.

לשם הדוגמה נשווה בין שתי עבודות של ציירי הרנסנס, זו של פרוג'ינו, המורה של רפאל, וזו של רפאל עצמו ב"צליבה". שניהם ציירו אותו נושא ובאופן דומה ביותר. רפאל כאילו העתיק את הצליבה של מורהו, אבל בשינויים קטנים. הוא הגדיל את השקט שבתמונה, את הרווח שבין הדמויות, הקטין את מספר הדמויות והבליט את הקווים המשלימים כביכול את התנועה ביניהן, והבליט עליידי כך את זיקת הקווים אלה אל אלה וגם את זיקת הדמויות אלה אל אלה, ואת הבדלי הגובה בין הדמויות, ומילא עליידי כך את הציור כולו בתנועה, כפי שהכוריאוגרף של המחול הפיזי ימלא את חלל המוסיקה בתנועה.

דבר זה הלך והתפתח אצל אמני הרנסנס והגיע לשיא אצל ליאונרדו דה וינצ'י, שצייר את "המדונה של הסלעים" בשתי גרסות, זו הנמצאת בלונדון וזו המוצגת בפריס. "המדונה של הסלעים" שבפריס משכללת את התמונה הקודמת במגוון ובשילוב של הצבעים, אבל בעיקר במה שאני מכנה "חלל מחולי" בציור. ההבדלים בין הגישות בולטים ביותר. די להביט בצד הימני של התמונה, בכפות הידיים. בגרסה שבפריס אנו מגלים ארבע כפות ידיים המונחות אלה מעל אלה ברווחים מתאימים ושתי כפות הרגליים של התינוק, היוצרות ביחד מקצב מסוים. בגרסה הלונדונית הרי כל כך חסרה ידו הרביעית של המלאך, והצבע הצהוב שבמרכז הבגד גדול מדי ואינו מצליח להשלים כהך את חלל הידיים, כפי שהוא מצליח לעשות בגרסה המשופרת המוצגת בלונדון.

החלל המחולי מן הסוג הזה קיים במחולות של שרה לוי-תנאי, אלא שבאופן שונה. הוא אינו מתייחס כלל אל הריבוע של הציור הקיים כביכול בחלל-החדר של הבמה, וגם לא אל חלל המוסיקה.

המחול שלה כאילו מוגדר (בנפשה) עליידי נוף ארץ דמיוני, שאותו היא שבה ומשחזרת או אליו היא שבה ומצמידה את חלל המחול.

היא כמו פורשת ומותחת את חלל המחול שלה אל-על, בתוך ומסביב לעמק המוקף בשני הרים, שביניהם ואדי קטן ועץ גדול הנמצא בתחתית ההר הימני, קרוב אל הוואדי, כך

שהמתבונן רואה אותו כאילו הוא מובח מימין למרכז התמונה.

הכרוז במחולותיה, כאשר יסמן את התנועה של המחול הגדול, ייהפך לעץ הזית הזה. הוא יעמוד במקומו, בדרך-כלל גם בעקמומיות של גזע עץ זית עתיק, כמו ב"נשיד ג" (יעקב בראבא) או ב"אנה פנה דודך" (מרדכי ואילנה), ב"שיר השירים", ומשם תתחיל התנועה. בדרך-כלל, יסומנו ההרים עליידי שתי קבוצות רקדנים, שיגלשו בהם כעדר העיזים ויסמנו את העמק ("שיר השירים", פתיחה).

המחול של שתי הקבוצות יכול להתפתח לדרישה בין שני ההרים (כמו במחול "נשים"), ואלה יחליפו מקומות או ישתלבו זה בזה. ומי מהם ייהפך שוב לעץ, לוואדי או להר חדש, כמו ב"אותיות פורחות", "שיר השירים" ו"מגילת רות". ב"נשיד ושירה" הוא אף מתפתח בהבלטה עליידי שלוש קבוצות, ימנית, שמאלית ואמצעית.

ההר מלא סלעים, אבנים, טראסות ולפעמים גם דיונות-חול, המתורגמים למקצבים ולמחול קטן.

לפעמים יורד ענן ומסתיר חלק מן ההר, בצורת שקט או בשימוש בכד שקוף ("שיר השירים", "אותיות פורחות", "אנה הלך דודך").

העץ נותר לפעמים לבדו, ויש שרק ההר הימני והעץ נשארים, כאילו גם הצופה המביט בנוף מתנועע ומשנה מקום: "הגידה לי שאהבה נפשי". ב"שיר השירים" העץ (הרקדנית) מול ההר הימני (בנות הלהקה).

יש והעץ נוצר עליידי שני רקדנים, למשל ב"שיר השירים" עליידי אילנה כהן ומרדכי אברהמוב, וגם ב"הורה" וב"למדבר שאנו".

ולפעמים עליידי שלושה רקדנים, הנמצאים בגבהים שונים, המשלימים זה את זה, למרות המרחק הפיסי הגדול שביניהם (מוטי, אילנה ושרה ב"הגידה לי...", ב"שיר השירים" או מרדכי, מלכה ותמי ב"הורה"), ויש וכל הלהקה נוטלת בזה חלק, ב"אותיות פורחות", ב"שיר השירים".

לפעמים חודרת אל נוף ארץ דמיוני זה דמות ויורדת בוואדי, באלכסון מימין עומק הבמה אל פינה שמאלית בקדמת הבמה, כגון ב"נשיד ושירה"; ב"הורה", בפתיחה, בשני אלכסונים ברזומנית - אילנה מצד שמאל וציון מימין.

יש והדמות בעלת חיים משל עצמה והיא נעה לה בנוף הזה כרצונה, עד שהיא מוצאת את מקומה ("למדבר שאנו"; "שיר השירים"; "הורה"), ומתברר שהיתה רק כרוז, המזרוז את כניסת הפסקה החדשה.

הקו בכניסה אינו תמיד אלכסוני. למשל, ב"נשיד ושירה", פרק ג, הוא מקביל לקו פני הבמה. אבל בסוף "שיר השירים" אנו מוצאים פסקה שלמה שהיא פיתוח של דרך המחשבה

הזאת, בשעה שכל פעם נכנס אל הבמה רקדן אחד או זוג ממקום אחר. זה כמו פיתוח הפתיחה במחול "הורה", אלא שכאן מכניסה שרה אל הבמה את כל הלהקה, עד שכולם מתקבצים במרכז הבמה כעץ זית אחד גדול.

חיבור בין החלקים

יש מחול בתוך מחול. המחול הגדול נוצר על-ידי גוף הרקדן, המתנועע בתוך חלל הנוף ויוצר הקשרים המזכירים את ציירי הרנסנס. לתוכו מוכנס המחול הקטן, ושני אלה נצבעים על-ידי הצבעוניות המשתנה של הבגד. המוסיקה מונחת בחלל. אצל שרה היא בדרך-כלל עממית ובה מנגינה פשוטה, יפה ומתנגנת.

את המקצבים מקישים בפח, בטמבור ובכלי-הקשה אחרים, המבליטים אותו. ועל מבנה במה זה פורשת שרה לויתנאי את תוואי נוף הארץ, כפי שהוא משתקף בנפשה.

אליו היא מצמידה את תנועת המחול הגדול ואת חלל המחול, תוך כדי חיבור תנועות קפדני, שבו עוד נדון. את מטווה הנוף הדמיוני היא מזיזה ממקום למקום בעזרת הזזת כתמי הצבע של התלבושות, וזאת כדי לאפשר ללהקה להתמקם על הבמה לפי הקריטריונים של התיאטרון, אותם מציגה דוריס האמפרי באופן ברור ביותר בספרה "על אמנות עשיית המחולות". האמפרי ממיינת את הבמה ואת אלכסוניה לנקודות חזקות וחלשות. שרה לויתנאי מקפידה מאוד על חוקים אלה.

המחול הקטן מושגל במחול הגדול לפי ה"תוכן" המתאים, כפי ששרה נוהגת לומר: "עבודה פיליגרנטית בפניצטה".

כך מושגלים זה בזה ה"אלמטים" – מונח חביב מאוד על שרה – במקשה אחת.

הסולנית, ידה עולה ונפתחת לצורת פרח, שנמוג אל תוך תנועת בישול (המחול הקטן); הבחורים עוברים ימינה אל מאחורי הבנות (מה שיוצר גם מיוזג עשיר של צבעים), ברבזמן שהזוג (עץ) ציון ואילנה עוברים שמאלה, לשם איוזן הבמה.

ב. לאחר שעוטפת הלהקה את הבד ככתר הכלה מעל ראשה של אילנה, ולאחר שעטפו הבחורים את כתפיו של ציון בכד דומה כבטלית (דמות הכרוז) ("יונתי בחגבי הסלע"), שני הסולנים (העץ) שוב מובילים את המחול. הבנות מימין אל ההר שמשמאל הבנים. מתפתח מקצב שונה בכל אחת מן הקבוצות, שונה אך משלים זה את זה.

הבנות, כגב זקוף, נעות במקצב קטוע (סטקאטו), בתנועות קטנות, אישיות, המתפתחות לצעדה תימנית מסורתית. משמאל, הבחורים, בתנועה איטית ובזמן כפול מזה של הבנות, בתנועה הגב העגולה (כחרוט), שהיא פיתוח של ה"ספירור" שהיה בפתיחה. גם תנועת הבנות היא וריאציה, המפתחת את תנועת הפתיחה שלהן. תנועת הבחורים הולכת וגדלה באיטיות ביחד (אוניסונו), כך שהגב הולך ומתקרב יותר ויותר אל הרצפה, ובכל פעם התנועה גדלה ביחס שווה לתנועה שקדמה לה (קרשצ'נדו). גם תנועת הרגל (של הצעד התימני) הולכת וגדלה במקביל אצל הבנות (אוניסונו, קרשצ'נדו), עד שמתגלה הרגל באטיטוד, שהיתה מוטיב מרכזי במחול-היחיד שבריקוד הפותח את מחול המקלות, "שחורה אני ונאורה".

שני מקצבים, בשתי קבוצות בעלות אופי תנועתי שונה, המשתלבות לשלמות אחת, וזאת על-אף ההפרדה הפיסית ביניהן. הפרדת המינים, הפרדה של צבעים, הפרדה בצורת ההתנועעות, והאיחוד מושג על-ידי המהות הפנימית המשותפת (קונטראפונקט).

2. מוטיב המקלות

"הגידה לי שאהבה נפשי". הסולו שנרקד על-ידי אילנה כהן מעלה לראשונה את מוטיב המקלות, ההולך ומתפתח במחול הגדול בו באופן שעושה המחול הקטן.

המקלות המקבילים והמוצלבים באים להעשיר את תוכן המחול הקטן, ולכן הם מתייחסים אל המוסיקה באותו אופן שעושה זאת המחול הקטן. השפעתם מוקרנת עלינו ועל המחול הגדול.

המחול הקטן של המקלות מתחיל בזמן שאילנה מניחה אותם על צווארה ונחנקת. מתחילה המוסיקה, והמקלות עוברים ומתפתחים בידי שני הרקדנים, ואחר-כך על-ידי הקבוצה כולה.

על-מנת להסביר מה שמתרחש, עלי לעבור לפרק תיאורטי קצר על שימוש בחפץ.

אופני פיתוח המחול

"שיר השירים" הוא יצירת מחול מפוארת, רבת פנים ורבדים, שבה מצויים גם אופני פיתוח התנועה בפאר מחולי נדיר לפיתוח זה. להלן ארבע דוגמות מתוך "שיר השירים":

1. תזמור המקצב

א. בפתיחת "שיר השירים" ("שיר השירים אשר לשלמה"), מתחת לכתר, יוצאת לה הרקדנית (אילנה כהן), משמאלה הבחורים, מימינה הבחורות (עץ ושני הרים). הבחורים, בתנועת "ספירור" (רוטציה של עמוד-השדרה) בגבם, והבנות בתנועת מטוטלת, קדימה ואחורה, מעבירות מקצב מכתף לראש וליד העולה (בזמן שיד הבחורים יורדת).

הצד הפיגורטיבי מקבל יתר־משקל ומתפתח כדבר מרכזי ולפעמים עצמאי, כאילו שכחו שעליו להיות חלק מן המחול).

ה. הסינתזיה, הוא המרכיב המרכזי שעליו מרחיב את הדיבור לונגיטוס בספרו "על הנשגב", ששרה לוי־תנאי יכולה לשמש לו דוגמה מצוינת. הסינתזיה היא המיזוג והשילוב של כל המרכיבים הללו לחטיבה אחת, כמעשה הבלנדר בקוקטייל, אם הברמן יכניס בו את המרכיבים הנכונים בכמויות המתאימות.

בקטעים "הגידה לי, שאהבה נפשי", "שחורה אני ונאווה", "על משכבי בלילות" עוברים המרכיבים מהמחול הקטן באמצעות האקדמים במנות מדויקות. ככל שהלהט גדל, כן גדלה כמות הדימויים בתאוצה. והדימויים חודרים אל המחול הגדול ומשתלטים עליו לגמרי בפרק "על משכבי בלילות", אך מבלי לפגוע בציוריה־תנועה של המחול הגדול עצמו, אשר אליו כל זה מושתל, ומבלי לפגוע בחלל הנוף.

ככל שאנו מעמיקים לחדור אל המחול הזה עולה ההתפעלות, ואני שואל את עצמי: איך היא עושה זאת?

3. מוטיב הידיים

מוטיב הידיים מתפתח לקרשצ'נדו בסוף "שיר השירים" ("הדודאים נתנו ריח"). אחרי הכנה ממושכת, מופיעה תזכורת: הכתר מוחזר אל הבמה והכרוז מבשר על שינוי דרסטי בסצינה הנפרשת על הבמה כולה.

המחול הסוחף במעגל אופקי הולך ומתפתח על־ידי ריצתו של ציון נוראל, הנושא בכפות ידיו את אילנה, כספר־תורה ("ודגלו עליו אהבה"). השניים משמשים כאן דמות כרוז כפולה לפתיחת הפסקה. בשיא התפתחות המחול האופקי נכנס אחד הרקדנים (נתנאל נועם) אל מתחת לכתר ("בגדו בי") ומכין את מוטיב הידיים ככרוז למחול הקטן.

במרכז הבמה, בדמות עץ הזית, מכונס זוג הרקדנים (ציון ואילנה) מתחת לבד לבן ("יונתי בחגבי הסלע"). הבמה כולה רוגעת.

יד יוצאת בתנועה גלית מתחת לבד, לנגינת החליל, ומתגלה תכונה נוספת של שרה: מעולם לא ראיתי באחד ממחולותיה דממה שלמה, של עמידה ללא תנועה לאורך זמן. למצב הפיגורטיבי היא מכניסה את פיתוח המחול ברמוז, או אם המחול הגדול נעצר בהשגחה, ימשיך המחול הקטן לנוע בדממה דקה. לעולם לא ייעצרו שניהם בר־זמנית.

הלהקה העומדת מאחור מעבירה את מוטיב היד של אילנה אל עצמה. אילנה נמצאת בין שני ההרים, הימני והשמאלי,

רק כוריאוגרפים בודדים מסוגלים להתמודד עם החפץ בכל קשת הרגשות והאפשרויות שהוא מציע. על־פי רוב יש נטייה לבודד אפשרות אחת או שתיים ולפתח רק אותן, תוך כדי הקפאת הרגשות המתעוררים, ועל־ידי כך יכול התוצר הגמור להיראות בנוי לתלפיות בעיני התלמיד, המזהה בו את המבנה הבולט לעין, אלא שאין האמנות באה לספק את התלמידים המתחילים שלה, ולכן כדאי לברר ביתר פירוט את השימוש בחפץ אצל שרה לוי־תנאי, דווקא משום שהוא אופנתי כיום.

יש להניח, שלקורא העוקב אחרי חיבור זה יש ציפיות, ובצדק, ששימוש זה מורכב מאוד, עשיר ברבדים. ואכן כזה הוא.

שרה כמו מחלקת את השימוש בחפץ לחמישה סוגים:

א. הכרת החפץ בשימוש היומיומי. ב"שיר השירים" כמקל־הליכה, כמשען. בנות הקבוצה מניחות עליו את כפות־ידיהן ומעליהן את סנטרן. לרקדן (ציון) הוא משמש כמקל־הליכה.

ב. השאלות, דימויים והאנשת החפץ. המקל נהפך לכלי־הקשה, לביטוי המקצב של המוסיקה או לכלי־זין (במחול הבחורים "על משכבי בלילות"), צלב או חלון, להביט דרכו וגם להיראות ממנו, או בית־סוהר (הסולו בביצוע מצוין של שרה זארב בתוך קבוצת הבחורים – "על משכבי בלילות").

ברגע מסוים משמש המקל לנשיאת אשכול־הענבים, כמו זה של המרגלים של יהושע, או נשיאת הצבי שניצוד על־ידי הציידים. הוא סוכת־גפנים, מכלאה לצאן וכס־מלכות, ובתוכו המלכה שרה זארב ("על משכבי בלילות").

ג. הדמיית הרקדן עצמו לחפץ, כשהוא מחקה אותו, אמצעי האהוב כל כך על רקדני הפוסט־מודרניזם במחול, בסולו של אילנה, שבו היא מניחה את המקלות במקביל לרגליה, כאילו היא משווה בין איברי הגוף והמקלות והקווים המקבילים שנוצרים ויוצרים מקצב חדש משלהם.

הבנות שבקבוצה האחורית מחזיקות במקלות הניצבים (פיתוח הקווים המקבילים שהיו במצב אופקי למצב מאונך, ובמקומות אחרים גם להצלבות) – "אם לא תדעי לך היפה בנשים". הן מעלות אותם מעל לראש כאקדם להזדקפותה של אילנה, הבאה בעקבות תנועת החפץ.

ד. חיפוש אחר התנועות היפות שהגוף יוצר בתוך החפץ, בדרך־כלל במשולב עם דימויים (ואצל יוצרים אחרים גם עם צורות מוכרות או ציטטות מיצירות ידועות), למשל, ככליאת הבחורה על־ידי הצלבת המקלות. היא מונחת בניגוד להצלבה, קצת הצידה מהמרכז, מומנט שהיה יכול לשמש צייר או צלם. גם סימון הגדרות על־ידי הקבוצה יש בו ניגודיות לגוף הרקדן המעוגל והנמוך, שעה שהמקלות ניצבים זקופים. (במחולות הפוסט־מודרניסטיים שהוכרות,

ועלידי כך משנה את כיוון המחול מאופקי לאנכי ("יונתי בחגבי הסלע"). גב כפות הידיים של הרקדנים נוגע בעיניהם (אוניסונו), והם ממשיכים ומרימים אותן למעלה (הגדלה), עד שהידיים מצטלבות זו בזו, כעלי תומר (דימוי פיוטי).

מלכה (הכרוז) מניחה ידה מעל זו של ציון שמשמאלה, זו היד שיצאה מתחת לכד הלכן, כהד ליציאת ידה של אילנה בצד ימין. בהר הימני ניכרת תגובה במחול הקטן, מאחורי מלכה. הבחור (שלמה אשר) מדגיש תנועת יד, ואחריכך מניחה מלכה את ידיה סביב לחייה.

החלל של עץ הזית גדל, וכן המעגל האנכי של המחול הקטן, ונוצר דושיח בין ההרים, המתפתח באיטיות רבה במרכז הבמה, כעלי עץ הזית או ככתרתורה על מזבח במרכז המקדש.

מרדכי אברהמוב מזדרז ומניח בהדגשה את ידיו מעל ראשה של שרה זארכ. תנועה זו נמשכת ומתפתחת אצל שאר הרקדנים העומדים מאחור. אחד הרקדנים מניח את ידיו על ראשה כזר ומשמאלם עובר המוטיב אל הבחורים, האחד מניח זר מעל האחר. וכך ממשיכה לזרום התנועה בין המחוללים, עד שתמר קיסר מניחה לבסוף את כפות ידיה סביב כף היד של אילנה, כרימון המקשט את ספר התורה.

תמונת המעגל הניצב הושלמה, השהיית התנועה הכרחית עתה. ידה של אילנה שוב ראשונה לנוע. היא מתחילה את התנועה, כאקדם היא יורדת למטה באיטיות. קריאת הטקסט הרגישה מפי שרה לוייתנאי מסתיימת כאן.

אופן פיתוח המחול מתבצע עלידי העברת התנועות הקטנות בין הרקדנים, כאילו זו שיחה בין ההר הימני להר השמאלי ולעץ הזית שבמרכז, ואופן פיתוח המחול הקטן דומה לאופן פיתוח המחול הגדול.

4. תנועה סיבובית

הבה ונעקוב אחרי אופן פיתוח נוסף, הפעם במחול הגדול. "הגידה לי, שאהבה נפשי" (תחילת מחול המקלות). הרקדן מרדכי אברהמוב יושב על הרצפה והוא מסתובב שמאלה תוך ישיבה ב"רביעית". תנועת הסיבוב עוברת אל קבוצת הבנות (הר ימני) כשהן מסתובבות לשמאל (מנקודת-ראות הצופה ימנה). סיבוב זה עובר אל הסולנית, ואילנה כהן מסתובבת גם היא שמאלה. אלא שאל הסיבוב הזה היא מכניסה קפיצות, מין "פרומנאד קופצני". מקצב זה מושתל לתוך הסיבוב והוא אקדם למקצב שיעבור אחריכך אל מקלות הבחורים.

שיתוף-פעולה בין יוצרים

למי שמקורב אל בית "ענבל" קשה לקשר בין הסיפורים על

מערכות יחסים סוערות ומורכבות בלהקה לבין מה שמתרחש באמנות, על הבמה. לדעתי, מצליחה שרה לוייתנאי לפתח מחול ברבדים כל כך עמוקים הודות לשיתוף-הפעולה המיוחד לו היא זוכה שנים מצד קבוצה של רקדנים נאמנה ומסורה בראש ובראשונה לרוח האמנות. אומנם, יש האומרים שאין הרקדנים מסורים לשרה, המבוגרת מהם בשנים, באופן אישי. אולי זה פער-הדורות, אבל כשמדובר באמנות – אין לזה זכר.

אלה אינם מחולות הנוצרים בדרגה, מתוך השרוול. לשם ביצוע המחולות דרושה מיומנות מיוחדת וסבלנות רבה של שני הצדדים. על הרקדנים לבצע מחול כמו פסנתרן המסוגל לבצע בכל יד דבר-מה שונה. עליהם לבצע שני מחולות בו זמנית, המחול הקטן והמחול הגדול, תוך כדי הקפדה על מיקומם בחלל הנוף של המחול.

"ענבל" ידעה כוכבי-מחול רבים ולא במקרה, כי רק אמנים גדולים נמשכים אחרי האמנות הגדולה המזינה אותם. די אם נזכור את מרגלית עובד, לאה אברהם, אילנה כהן, מלכה חגיבי וציון נוראל.

סיפורי הרקדנים על חוסר נאמנותה של המנהלת האמנותית אליהם באופן אישי אינם באים לידי ביטוי בתפקידי המצוינים שהיא יוצרת עבורם. ניכר, כי המחולות לא רק מותאמים לרקדנים מן הצד החזותי, הם גם מולבשים על הנשמה שלהם. אלה מחולות שנוצרו עבור אמנים ולא רק לאנשים צעירים בעלי גופות יפים. ולכן, לו היה צוות אחר פועל בשיתוף-פעולה, המחול היה נראה אחרת לגמרי.

"מחול המקלות" היה יכול לצמוח כך רק הודות לשיתוף-הפעולה שנוצר בין שרה לוייתנאי, שרה זארכ ואילנה כהן (עליאף המתחים הרבים שמאחורי הקלעים, שלפעמים מעבירים כך צמרמורת למחשבה, מה כל צד מסוגל לעולל לשני בלהקה המיוחדת הזאת). לו היו עומדים לרשותה של שרה לוייתנאי רקדנים שאין רוח האמנות בנפשם, לא היתה מצליחה להוליד מחולות גדולים כאלה, הנוצרים כדושיח בין אמנים או בין נשמותיהם. יש להצטער שדושיח נדיר זה ביופיו אינו מצליח לחדור גם אל חיי היומיום של הלהקה.

זו להקה מגובשת מאוד ומלהיבה בהופעותיה, כמו להקה קאמרית של מוסיקה, שבה חברו מיטב אמני הביצוע עם מיטב המלחינים.

עליאף הרינונים סביב חיי הלהקה הזאת, יש לזכור ולהדגיש, כי את האמנות שלהם הם עושים במיטבם. ואני, ש"ענבל" יקרה לי, מקווה שדווקא בימים אלה, כשאני כותב שורות אלה, שהם ימים של קרבות ממש בבית "ענבל", כל הצדדים יראו את הטוב והעיקר שבלהקה חשובה זו, למען המשך פעולה שמניבה כל כך הרבה פירות, ואולי בין הפירות האלה תזכה אותנו שרה לוייתנאי ותאשר שחזור של עבודותיה הגדולות מימים רחוקים.

שרה לוייתנאי היא אחד האמנים הגדולים ביותר שצעדו על

רינה שחם

רקדנית, כוריאוגרפית, מורה למחול

RINA SHAHAM
DANCER, CHOREOGRAPHER,
DANCE TEACHER

Tel-Aviv, 14, De Haas St., Tel.: 03-443691

פיסת קרקע זו שלנו, ובמחולות הנוף שלה יעסקו עוד דורות, כיאה לאמנות מקורית.

שרה לויתנאי היא נכס, עוד כתר המפאר את תרבות העם היהודי, ואם נרצה ואם לא, "ענבל" היא אחת הנקודות הבודדות המזכות אותנו בכבוד עצמי של עם הבונה לעצמו ארץ ותרבות משלו.

ארשה לעצמי להיות רגשני ולהודות לשרה, שלמרות הכל היא ממשיכה ויוצרת את מחולותיה למען הנפש שלנו. אבל הרי זה, בסופו של דבר, סודה של הגדולה: הצורך להמשיך ליצור כדחף קיומי. ■

בית ספר למחול

עופרה בן צבי-סרוסי

- ★ בלט קלאסי
- ★ רקוד מודרני
- ★ הכנה לבחינות בגרות במחול של משרד החנוך והתרבות בישראל
- ★ סדנא

רח' ויזל 9, תל-אביב, טל' 03-243972
מען: טל' 03-255284

גליה גת

מורה למחול וכוריאוגרפית

רח' הברוש 21, הרצליה פיתוח
טל' 052-572082