

# סטזיס (Stasis) תנועתית ככלי לניתוח כוריאוגרפי

האנושות. בירינגר (Birringer, 2005) מוסיפה שאנו הולכים לראות מחול מפני שאנו אוהבים תנועה ונהנים מריקוד בעצמנו. לדבריה, ריקוד הוא רכיב חיוני בתרבות הפיסית והמינית שלנו, ואולי הוא מגלם את התחושה הראשונית ביותר של חיות בגופנו.

לפיכך עולה השאלה מה הולם יותר משילוב הערכים של סטזיס וויטליות, חיים ומוות או חוסר חיות (ארטיפקטים), בשיטות הקריאה והניתוח של יצירות מחול? שאלה זו מקבלת משנה חשיבות בהתחשב בעובדה שהכלי הראשוני והמרכזי שבאמצעותו מחול נוצר ומתווך הוא הגוף האנושי.

הסטזיס כמושג בהקשר של מחול לא נחקר באופן מעמיק ולא זכה לעדנה בקרב חוקרים ואנשי מחול. יש הבוחרים שלא להתייחס אליו כלל, מפני שמנקודת ראותם הוא מעקר את המחול ממרכיבו המהותי ביותר - התנועה. דוגמה לכך אפשר לראות בהצעתה של האנה (Hanna) להגדיר מחדש מהו "מחול". היא מבקרת את הגדרתו המוכרת של קורת (Kurath): *Rhythmic movement having as its aim the creation of visual designs by a series of poses and tracing patterns through space in the course of measured units of time, the two components, static and kinetic, receiving varying emphases and being executed by different parts of the body in accordance with temperament, artistic precepts, and purpose.* (C. Webster's Third International Dictionary. 1961; 572)

האנה מציעה הגדרה מתקנת, ללא המונחים המזוהים עם הסטזיס: *[...] focusing on nonverbal body movement rather than a static "series of poses" and "tracing of patterns", and emphasizing that motor activities are not ordinary and that motion has inherent value* (Hanna, 1987).

פון קלייסט (1810), במסה על תיאטרון הבובות, מבטא עמדה קיצונית יותר בנוגע לדמימה, שלפי תפישתו אינה חלק מהריקוד:

הבובות צריכות לקרקע, כדוגמת בנות הליל, רק כדי לנגוע בה, להפעיל מחדש בכוח המעצור בן הרגע, את תנופת האיברים: אנו צריכים לה, על מנת לפוש עליה, להתעודד מהתאמצות הריקוד: רגע אחד, שהוא עצמו כנראה אינו ריקוד, ואשר אין לעשות בו דבר, מלבד מעשה הטשטוש ככל האפשר.

יצירתו של דאגלס דון (Dunn, 1974) *Dance Exhibit 101* היא דוגמה לעמדה הפוכה מזו שמבטאים האנה ופון קלייסט. דון, שהיה תלמיד ורקדן של מרס קינגהאם, יצר יצירה שבה המרכיב התנועתי היחיד של הפרפורמר הוא דום תנועתי מוחלט. יצירה זו ביטאה את הרעיון שכל תנועה יכולה להיות מרכיב כוריאוגרפי, ובכלל זה דום תנועתי (Banes, 1987: 188). בסוף שנות ה-90 של המאה ה-20 ובתחילת המאה ה-21, העיסוק בדם התנועתי, שהוא אחד מסוגי הסטזיס, ובאיון התנועה מהכוריאוגרפיה, תופס מקום מרכזי בעבודותיהם של כוריאוגרפים אקספרימנטליים. מגמה זו קנתה לה מקום באירופה תחילה, ובהמשך בארצות הברית. העבודות שאיפיינו אותה, לדברי אנדרה לפקי (Lepecki, 2006), צמחו מתוך

## אניה ברוד טל

מבוא

תופעות כמו הדמימה, הפסקת התנועה ושלילתה ביצירות מחול, עולות לדיון לעתים קרובות בשנים האחרונות, הן בשדה הכוריאוגרפיה הן בשדה המחקר על המחול. מאמר זה מבקש להוסיף זווית לדיון, מתוך הגדרת הסטזיס התנועתי שאליו שייכות תופעות אלה ושימוש בו ככלי ניתוחי. האופי הממוקד של כלי ניתוח זה מאפשר לא רק בחינה מפורטת של סטרוקטורות קומפוזיציוניות, אלא גם מבט על היצירה בהיבט רחב יותר של השדה שבו היא פועלת. בשורות אלה אדגים ניתוח של שלוש יצירות מופת מהבלט הקלאסי מסוף המאה ה-19 ואשווה אותן, באמצעות הסטזיס התנועתי, לשלוש פרשנויות שלהן מהמחול הפוסטמודרני של סוף המאה ה-20.

היצירות שידונו כאן נבחרו בזכות היציגים בולטים ונרחבים של סטזיס שאפשר למצוא בהן: היפהפייה הנרדמת (Petipa, 1890), קופליה (Saint-Leon, 1870) ומפצח האגוזים (Petipa & Ivanov, 1892). שלוש הפרשנויות בנות זמננו הן היפהפייה הנרדמת (Matz Ek, 1996), קופליה (Maggie Marin, 1993) והאגוז הקשה (Mark Morris, 1991). הנסיכה הישנה מהיפהפייה הנרדמת, הבובה המכנית מקופליה, בובת המפצח מתוך מפצח האגוזים, כל אלה הם דימויים מוכרים מהרפרטואר של הבלט הקלאסי והמחול העכשווי, המאופיינים בחוסר תנועה עצמאית, בפסיביות או בנוקשות. לכן הם מהווים נקודת פתיחה מתאימה לדיון על הסטזיס.

בהמשך, כדי להיטיב להבין את התהליך שנחשף בניתוח היצירות, המושרש עמוקות באופן שבו הסטזיס והתנועה או המוביליות נתפשים בתרבות המערבית, הדיון מתפצל למבט "מיקרו" על הגוף הרוקד ולמבט "מקרו" בהקשר התרבותי הרחב.

## מה זה סטזיס?

הפירושים שניתנו למושג סטזיס מקיפים תחום נרחב של מצבים ומשמעויות. הפירושים שבהם בחרתי להשתמש במאמר זה הם עצירה, קיפאון, חוסר תנועה, חוסר התקדמות, חוסר התפתחות, יציבות, קביעות, סטגנציה ותקיעות. כמו כן איעזר במשמעויות הנלוות של המושג - חוסר החיים או המוות (כהנגדה לגוף חי) וחוסר החיות (כפי שהוא מתקיים בחפצים או בארטיפקטים).

במושג סטזיס, כמו גם בביטוי במחול, מתקיימת איכות קונקרטי, מובהקת וברורה הנוגדת את תנועת המחול בת החלף, החמקמקה והקשה להגדרה לעתים. ככזה הוא מגלם בתוכו פוטנציאל בעל ערך לקריאה ולניתוח של הטקסט התנועתי. חוקרים ויוצרים רבים רואים בתנועת המחול ייצוג של החיים עצמם. כפי שכותב פאזי (בתרגום חופשי לעברית), "אנו רוקדים את החיים או יותר נכון אנו רוקדים את מה שאנו חווים כתהליכים של החיים" (Pasi, 1981: 14). זוהי המחשה קינטית וויזואלית לתהליכים של חיים ולתחושות של חיות, פרקטיקה עתיקה השזורה במארג התרבותי של

ההתנגדות להוויה המודרנית, המכוונת יותר ויותר לקראת תנועה שוטפת ללא מעצור.

הדיון בעניין הוצאתו של הסטזיס מהמחול או הכללתו במחול אינו מסתיים כאן. חוקרים ויוצרים מתלבטים בשאלה אם מוקדי הסטזיס הם חלק מהטקסט התנועתי או שיש לראות בהם "פסק זמן" מאותו טקסט. ועם זאת, סטזיס קיים בכל טקסט של מחול - בין אם נחליט לראות בכך תופעה שלילית או תופעה חיובית. למעשה, כל כוריאוגרפיה המוכרת לי כרקדנית, ככוריאוגרפית, כמורה וכחוקרת מחול נושאת בתוכה סוג מסוים של סטזיס. אין בכוחנו לצדד בהכללתו המכוונת של הסטזיס בכוריאוגרפיה או לקרוא לצמצומו. אני מאמינה שחלק ניכר מהיצגיו בטקסט התנועתי אינם מכוונים ושבמקרים רבים הם בלתי נמנעים. במקום זאת, ברצוני לפתוח כאן צוהר לפוטנציאל הגלום בשימוש בו ככלי אנליטי, מתוך הסתמכות על עבודת המחקר שכתבתי בהנחייתו של פרופ' נורית יערי (Brud Tal, 2013).

### שיטת המחקר

במחקרי חיברתי מודל של ניתוח תנועה וקומפוזיציה תנועתית, היוצא מתוך מיקוד בדימויים סטטיים ובמצבי סטזיס תנועתיים והבחון את רכיבי הכוריאוגרפיה על בסיס דמיון למוקדי הסטזיס או הנגדה למוקדים אלה. המודל מתבסס על שיטת ניתוח התנועה LMA (Laban Movement Analysis) של רודולף פון לאבאן (Rudolf von Laban), על שיטת אפקט הוויטליות (Vitality Affect) של הפסיכואנליטיקן דניאל סטרן (Daniel Stern) ועל גישותיהם של חוקרי המוסיקה ברי ואלאס (Berry Wallace) ולואיס ראווול (Lewis Rowell).

שיטת ה-LMA של לאבאן, ניתוח מאמץ (כוח) צורה (Effort-Shape Analysis), משמשת אותי כמתודת בסיס כללית הממפה את תנועת המחול בזמן לפי ארבעה פרמטרים: "גוף" (Body), "מרחב" (Space), "צורה" (Shape) ו"מאמץ" או "כוח" (Effort). שיטה זו, BSSE בראשי תיבות, קושרת את התנועה או הסטזיס התנועתי למרכיב הבעתי אישי של הרקדנים וגם להקשר הז'אנרי והתרבותי שבתוכו הם פועלים (McLean, 2002: 5). כדי לאפיין את הדימויים וההיצגים הסטטיים שבמרכז הדיון הגדתי ארבע קטגוריות של סטזיס:

הסטזיס הטמפורלי מבוסס על פרמטר ה"גוף" של לאבאן, הנע או העוצר בזמן. כלומר, קטגוריה זו מסמנת מצבים הבאים לביטוי בעצירה של רקדן/נית, של קבוצת רקדנים או של איבר כלשהו בזמן<sup>3</sup>. הסטזיס הטמפורלי אינו שולל אפשרויות שונות של דינמיות בזמן הדמימה, אלא בוחן את הכוריאוגרפיה מנקודת מבט של משך זמן.

הסטזיס המרחבי קשור להיבט של החלל או המרחב. הוא מתבסס על פרמטר ה"גוף" ועל פרמטר ה"מרחב"<sup>4</sup> של לאבאן. קטגוריה זו משמשת לסימון ביטויים תנועתיים שאינם מתקדמים במרחב או תנועות מוגבלות וחד-ממדיות מבחינה מרחבית הנמנעות מחדירה לאזורים ולמפלסי גובה מסוימים, כמו טקסט תנועתי ללא קפיצות או ללא עבודת רצפה<sup>5</sup>. גם כאן המונח יכול להתייחס לרקדנים רבים, לגוף בודד או אפילו לאיבר מסוים, מתוך בחינה של הגבלות וחסימות תנועה.

במצבים רבים תיתכן חפיפה בין הסטזיס הטמפורלי לסטזיס המרחבי. לרוב שתי קטגוריות אלה מופיעות יחד. גוף שלא זז במרחב כלל, בדרך כלל, גם לא זז בזמן. עם זאת, יש גם הופעות של סטזיס בזמן שבהן יש התקדמות במרחב ולהיפך<sup>6</sup>. מאחר שכמה מההיצגים החשובים ביצירות הנידונות כאן מדגימים סטזיס טמפורלי במנותק מהסטזיס המרחבי, העדפתי להפריד בין שתי הקטגוריות למרות החפיפה הצפויה.

הסטזיס הדינמי מתאר חוסר שינוי או הסתיידות בדינמיקה של תנועת הגוף. לצורך הגדרתו הסתמכתי על פרמטר ה"גוף" ופרמטר ה"מאמץ" (effort)<sup>7</sup> של לאבאן. פרמטר ה"מאמץ" עונה על שאלות כגון: מהי האיכות הדינמית של התנועה, מהם גוני הרגשות שהיא מייצגת ואיזו טקסטורה יש לה. כפי שמציינת ורה מלטיק (Maletti, 1987), אספקט זה מספק אינפורמציה איכותית על התנועה, להבדיל מאינפורמציה כמותית, ועוסק לא רק בצדדים האמוצינוליים שלה אלא גם במוטיבציה לתנועה ובהתכוונות אליה.

בקטגוריה זו שיטת אפקט הוויטליות של סטרן<sup>8</sup>, שנועדה לשמש כלי רגיש לקליטת סימני תקשורת לא מילולית אצל תינוקות, המתמקדת בקריאת ביטויים של תחושות דינמיות קינסטטיות מתוך הבחנה בין איכויות "חיות" (animate) לאיכויות "לא חיות" (inanimate), משמשת "ארגז כלים" למונחים תסיסה (סערת רוח), ציפה מתקדמת, התפוצצות, קרשנדו, התפרצות, התרחבות ודעיכה (faint). בנוסף, גישתו של ואלאס (Wallace, 1976: 11), המגדירה סטזיס טונאלי כחוסר גיוון או התפתחות בגובה הצליל, וגישתו של ראווול (Rowell, 1983: 172), המשייכת תופעות כמו מסה של צלילים (sound mass), מוסיקה לא היררכית, קליימקס מוסיקלי מתמשך ומוסיקה עם "too much mobility" לתחומי המוסיקה הסטטית, מסייעות לקבלת הכוונה בנוגע לתנועות המחול השייכות לקטגוריה זו.

הסטזיס המבני מגדיר תבניות תנועה או קומפוזיציה תנועתית המאופיינת בסטזיס. למשל, סדרת תנועות שאינה משתנה וחוזרת על עצמה שוב ושוב<sup>10</sup>. בנקודה זאת התבססתי על ארבעת הפרמטרים של לאבאן, כדי לאבחן את מאפייני הקומפוזיציה. גישתו של ואלאס (1976: 7), שלפיה במוסיקה סטזיס מבני מתקבל כאשר הרכיבים הבסיסיים הבונים יחידת מוטיב נתונה נותרים ללא שינוי, סיפקה לי הכוונה למקביליה הכוריאוגרפיים. בנוסף, גישתו של ראווול (1983: 172), המגדירה סטזיס מוסיקלי בתופעות כמו צלילים ב-"time loops" וכמוסיקה המאופיינת בריבוי ציטטות ואלוזיות, סייעה להגדרת התופעות הכוריאוגרפיות המקבילות השייכות לאספקט זה.

לצורכי מינוח השתמשתי בטרמינולוגיה המקובלת לפי אסכולת ואגנובה (Vaganova, 1969)<sup>11</sup> ובמונחים מקובלים מתחומי המחול המודרני.

### בין הקפאת החיים להחייאת חפצים - הסטזיס הטמפורלי

בהיפהייה הנרדמת של פטיפה, השינה של אורורה וממלכתה קיבלה ביטוי בהקפאה ארוכה ומתמשכת של תנועותיהן בזמן. הפסקת תנועה זו תיפקדה כתמונת במה מרהיבה וכהנחה של הפסקת התנועה. הדמימה היא פרקטיקה ששורשיה בריקוד הגיאומטרי של מחולות החצר, שעוצבו החל במאה ה-16. הרצון ליצור מניפולציה על המרחב, למשטר אותו ולשלוט בו הביא לניסוח צורות גיאומטריות מדויקות שהקפואו את תנועות הרוקדים (Neville, 1999: 805-836). צורות מרחביות אלו, שסימלו את היופי, הארגון והשליטה המלכותית, היו לעתים טעונות במשמעויות סמליות<sup>12</sup>. ההקפאה של מקהלת הבלט בתמונות tableaux מרשימות היא פרקטיקה שהבלט ירש ממחולות החצר. כפי שמסביר גרשקוביץ', מבני ה-Corps de ballet המסורתי במאה ה-18, במאה ה-19 ובתחילת המאה ה-20 הזכירו בובות נייר רבות שניצבו כתמונת סטילס יפה המאורגנת בהרמוניה (בסטזיס טמפורלי). מבנים אלה שימשו, למעשה, תפאורה חיה. רק במאה ה-20 הפך האנסמבל הנשי לאורגני יותר ודקורטיבי פחות והחל לנוע בזרימה יותר מאשר לנכוח באופן סטטי (Greskovic, 2005). הדמימה בזמן, על בימת המחול, מנכיחה את הקפאת התנועה.

בהיפהייה הנרדמת של אק אין כלל דמימה של אורורה הישנה. השינה מומרת בתנועה רופפת של נערה מסוממת. זהו שינוי רדיקלי, המשמיט לחלוטין את הסטזיס הטמפורלי שנקשר בדימוי הנסיכה. לפקי טוען שעם

תחילת התהוות הבלט, בתקופת הרנסנס ובראשית התקופה המודרנית, התפתח רעיון ה-*"being-toward-movement"* ("היות-מכוון-לתנועה"), שהוא תוצר של הפרויקט המודרניסטי. הכוונה היא לתנועה שוטפת וזורמת ללא מעצור בזמן, המנסה להתפשט במרחב במידת האפשר (Lepecki, 2006). שנתה "מלאת התנועה" של אורורה היא פועל יוצא של רעיון מנחה זה. המכוונות לתנועה והנטייה להמעט בסטזיס הטמפורלי כה בולטות אצל אק, עד כי ה"שיט הפסיבי בסירה" של פיית הלילך ופלוריומונד<sup>13</sup> מגרסתו של פטיפה מומר אצלו בנהיגה אקטיבית במכונית. שינוי זה מצמצם מאוד את האיכות הסטטית של ההיצג.

הקניטיקה של הבובות, המוצגת על ידי הבובה המכנית קופליה ובובת המפצח, כמו גם על ידי הבובות האחרות המצטרפות אליהן בסדנה של קופליוס ובמסיבת המשפחה, היא אלמנט היסוד ביצירת הדימוי הסטטי המרכזי בקופליה ובמפצח האגוזים. הקניטיקה הבובתית באה לביטוי בשתי צורות של סטזיס טמפורלי. הראשונה, הקפאת איברים בזמן בעוד שתנועה בחלקים אחרים של הגוף מניעה את האיברים ה"קפואים" במרחב (סטזיס טמפורלי, אך לא מרחבי). לדוגמה, ידיה של קופליה נעות רק ממפרקי הכתפיים בעוד המרפקים ושורשי כף היד עוצרים בזמן. למרות חוסר הגמישות במפרקים הקטנים, הידיים, בפוזיציה קפואה, נעות במרחב בזכות התנועה במפרקי הכתפיים. הקפאת האיברים מקטינה באופן יזום את אפשרויות התנועה ונותנת לדמות אופי חפצוני.

ביצועים גבוהים עד כדי מיכון היו לדרישה הבסיסית של הבלט, שעם התפתחותו הציג צורות מורכבות מאוד של קואורדינציה וחוקי תחביר. תנועת הבובות, המהווה בו בזמן הפשטה של התנועה והרכבה של צורת תנועה חדשה, הדורשת התארגנות תנועתית נוספת, היא מניפולציה קניטית שנעשתה בתוך תחומי הבלט הקלאסי באמצעות דמויות קלאסיות מרכזיות<sup>14</sup>. זוהי נקודה מרכזית להבנת האימפקט של הדימויים הסטטיים האלו. כצורת מחול, הבלט מסמל את החיות והוויטליות ובו בזמן הוא אחת משפות התנועה ואמנות הגוף המלאכותיות והמנוסחות ביותר. במקור, רבות מתנועות הבלט הומצאו בהשראת תנועות של חיות (לדוגמה: Pas de cheval, Pas de chat), מחולות עם (de cheval, Pas de chat), (Basque) או פעולות יומיומיות ("לדרוק" Jété, "ליפול" Tombé). תנועות אלה, כפי שמסבירה אניה פטרסון רויס (Royce, 1984: 11), עברו תהליכים ארוכים של עידון עד שהגיעו אל במת הבלט, רחוקות מכל משמעות ישירה. תנועת הבובות המכניות, שמעבר לחוקי הבלט הנוקשים הקשורים לסטזיס הטמפורלי ולסטזיס המרחבי נתונה למשטר חוקים נוסף, מדגישה את מלאכותיות השפה התנועתית של הבלט, שהתרחקה מה"טבעי" וה"ספונטני".

שורשיה של הצורה השנייה של הסטזיס הטמפורלי בקניטיקה הבובתית, העיצורים ה"חותכים" את רצף התנועה, מגיעים גם הם מהתחביר התנועתי של ריקוד החצר הגיאומטרי. הקונטרסט בין פוזה לתנועה היה נפוץ כבר אז ופעל בשתי דרכים שונות ליצירת משמעות. הראשונה, כפי שמסביר מרק פרנקו (Franko, 2001: 196), היתה השהיית תנועה מאופקת שהדגישה את הקלילות, החיוניות והמהירות של התנועה הניגודית לה. השנייה, אופיינית בעיקר לבארוק, מדגישה את העצירה עצמה במקום את התנועה הניגודית לה. זהו אספקט אסתטי הקרוי Fantasmata והוא מתייחס למתח שבין פוזה לתנועה, שבו הפוזה יוצרת אשליית מעוף (Ibid, 2000: 40). הבלט, שכידוע נוסד באופן רשמי עם פתיחת האקדמיה הראשונה, "Académie Royale de Musique et de Danse" (צרפת, 1661)<sup>15</sup>, התבסס על העקרונות שהונחו במחולות החצר ובכללם חמש עמידות המוצא ושלל פוזות ופוזיציות שהיו בסיס להרכבת התחביר התנועתי. שפת הבלט הקלאסי, שנוסחה לפרטי פרטים בכלכלת מרחב ובכלכלת זמן, משתמשת בפוזות ובפוזיציות כנקודות מוצא וחתומה של תנועות ומשפטים

וכנקודות ציון שקופות שדרכן עוברת כל תנועה (Kirstein, Stuart, & Dyer, 1987). שתי צורות סטזיס טמפורלי אלה, המרכיבות את הקניטיקה הבובתית, קשורות קשר עמוק לתחביר של הבלט הקלאסי ולשורשיו ההיסטוריים ומדגישות את המלאכותיות של הבלט הקלאסי ואת המיכון והמשטר שהבלט משליט על הגוף הרוקד.

היוצרים בני זמננו משתמשים במסד הקיים של הקניטיקה הבובתית, שכבר נוצר ביצירות הקלאסיות, אבל עושים זאת בצמצום ומפחיתים את הופעותיה. בנוסף, הם נוקטים גישה דמוקרטית יותר כלפי הגוף ובאותו תקציב זמן יוצרים גודש של תנועה וקווי נרטיב המתרחק מהסטזיס הטמפורלי. מאגי מארן מחליפה במערכה הראשונה את קופליה - מאגנט אנשי (בובה המוצגת על ידי רקדנית) - בארטיפקט בדמות סרט, ומעמיקה את הסטזיס של ההיצג. עם זאת, תנועת הבובה המופיעה בסרט עוברת מיסוך באמצעות תנועות המצלמה ומהלכי העריכה שביסוד המבע הקולנועי, ובאופן זה מצמצם מאוד הסטזיס הטמפורלי בתנועותיה. הקופליות המוכפלות מהמערכה השנייה משולבות רק מעט בקניטיקה הבובתית. בהמשך תנועתן משתנה ל"חתולית" ו"מתנחמת" ומאבדת מהדיסקרטיות ומהנוקשות. אצל מרק מוריס, ההופעות של בובת המפצח בעלת הסטזיס הטמפורלי עם הקניטיקה הבובתית קצרות מאוד ביחס ליצירת המקור. הדבר בולט עוד יותר על רקע הגודש התנועתי והנרטיבי שמאפיין את האגוז הקשה בהשוואה למפצח האגוזים. גם כאן האיכות הסטטית של התנועה (פועל יוצא מהתחלות תנועה פתאומיות ומעצירות חדות) מתונה יותר. הבובות האחרות במסיבת חג המולד של מוריס מתאפיינות בפחות עיצורי סטזיס טמפורלי מחברותיהן ביצירה הקלאסית, מפני שהן עברו "לפעול על חשמל". תנועתן מתאפיינת רק בקיטועים אחדים בזמן, המסונכרנים עם לחיצה על השלט המפעיל אותן.

בשלוש היצירות העכשוויות מופיעות אפיזודות קצרות של סטזיס טמפורלי ומרחבי. דמימות המדמות שינה, עילפון ומוות מתרחשות בזמן קצר מאוד. אפיזודות אלה, המשמשות מעין תבלין של אתנחתות קצרות, מדגישות את הרצפים הגועשים של התנועה סביבן.

### מהגבלה אופקית להגבלה אנכית - הסטזיס המרחבי

השינוי הקיצוני ביותר בנוגע לסטזיס המרחבי, כמו גם בנוגע לסטזיס הטמפורלי, מתרחש בחידוש של היפהפייה הנרדמת. בעוד שאצל פטיפה אורורה והממלכה קופאות במרחב, אורורה של אק נעה במרחב באופן מגוון ורב-ממדי. המחשה דרמטית זו מקפלת בתוכה שינויים ותמורות בתפישה המרחבית, שחלו במחול המערבי במרווח הזמן שבין היצירות הקלאסיות ליצירות העכשוויות. רמז להבנת השינויים האלה מצוי בגישתו של לאבאן, המבדילה בין שימוש חד-ממדי במרחב לשימוש רב-ממדי בו. לאבאן תפש את המרחב כמפה רבת אפשרויות ולא כ"קולב לתלית תנועה" שיש בו נקודות ציון קבועות. הוא סבר שהגישה המרחבית של הבלט מוגבלת וחד-ממדית וקרא לתלמידיו לחפש "מרחבים חדשים" (Bradly, 2009).

סטזיס מרחבי בא לביטוי בריקודים הגיאומטריים של מחולות החצר באופן שבו חוקמו הרקדנים במרחב, בהובלתם ובהעמדתם בתוואי מרחבי מדויק שאין לסטות ממנו, ליצירת חיזיון מרהיב ומפגן שליטה. גם ביציבה ובהתנהלות הגופנית של הרוקדים בריקודי החצר היו מאפיינים של סטזיס מרחבי. אחד הבולטים ביניהם היה הדרישה ליציבה ורטיקלית, המכונה על ידי פרנקו "postural erectness" (Ibid, 2001: 191). היציבה הוורטיקלית מדגישה את הזקיפות, את שאיפת הגוף מעלה בציר האנכי, ומונעת תנועה של הגב לפנים, לאחור או לצדדים. לדברי ביינס, יציבה זו (שידועה בכינוי "pull up"), מעוגנת בתפישות ההיררכיה המעמדית של אנשי האצולה באירופה בתקופת הרנסנס והברוק, שראו בה דרך התנהגות

שבפועל תחומה למסך, יודעת לעבור מרחקים גדולים בזמן קצר ולהציג נקודות מבט מגוונות, ואילו הטקסט הדבור, חסר המרחב הוויזואלי, מתקיים במרחבי הדמיון ללא הגבלות. כאשר כמה מרחבים מתקיימים ביצירה אחת, לפעמים בעת ובעונה אחת, נדרשת יכולת לגשר על פערי חוסר הלכידות.

### ממסגרת מצומצמת עם תנועתיות רבה למצבי קיצון - הסטזיס הדינמי

שנתה של אורורה ב*היפהפייה הנרדמת* של פטיפה מלמדת על המרקם הדינמי האופייני לבלט הקלאסי. השינה היא מצב של חוסר שינוי בדינמיקה שבתנועת אורורה וממלכתה, הנמשך זמן רב. עם זאת, אורורה המדמה מצב כביכול חסר שליטה והיפוטוני, שוכבת בפזזה מעוצבת לפרטים, בשליטה מלאה, רגליה מוצלבות וכפות רגליה מתוחות ב-Point. המצב הזה מצריך השקעה גופנית. כלומר, למרות הדימוי של העדר מוטיבציה תנועתית, הגוף עדיין מושקע אנרגטית בפזזה. זוהי אחת מנקודות הקצה בציר הדינמי של התנועה, שאי ההרפיה שהבלט מאפשר.

במחולות החצר, כמתואר לעיל, הגוף הרוקד נדרש לאיפוק ולדיק תנועתית רב והיה מצוי במצב של ריסון מתמיד. לפיכך, תנועתו אופיינה בסטזיס דינמי מסוים. חלק מהריקודים אמנם שילבו קפיצות, המצריכות השקעה של מאמץ גופני רב יחסית, אבל מאמץ זה רוסן על ידי הדרישה להחזקת גוף מוקפדת, לקואורדינציה בין חלקי גוף, לקלילות ולאפוק. כלומר, הגוף היה נתון כל הזמן במצב שבו אין שחרור מוחלט וגם לא פרץ של אנרגיה, כדי לא לחבל בצורה הרצויה.

הבלט הקלאסי, שצמח מתוך מחולות החצר, הציג רפרטואר תנועות עשיר שהרחיב מאוד את אפשרויות הגיון הדינמי של התנועה. עם זאת, חוקי היסוד שלו (turn out, pull up) חייבו מתח שרירי מתמיד, וכמובן ניהול תנועה מוקפדת בזמן ובמרחב, שאינו מאפשר "התפרצויות" דינמיות וגם לא "דעיכות" מוחלטות. גם הריקוד על נעלי ה-Point, שהוכנס ב-1832<sup>23</sup>, דרש התגייסות גופנית גדולה ובו בזמן היווה גורם מרסן מבחינה דינמית והשאיר את הטווח הדינמי של התנועה מוגבל. הבלרינה שרקדה על קצות האצבעות נדרשה להתמקדות בציר האנכי כדי לשמור על שיווי המשקל. אחד האמצעים שהכניס גיוון בתוך הטווח המצומצם היה הקונטרסט הדינמי שבין פזזה לתנועה. הקינטיקה הבובתית שנולדה ביצירות הקלאסיות מציגה הקצנה במרקם הדינמי של הבלט. הקפאת חלקי הגוף דורשת ריסון כפוי, המצמצם את הטווח הדינמי של התנועה אף יותר מאשר בתחביר הרגיל של הבלט. נדרשות נוקשות וזריכות קבועות, כדי לשמור על ההקפאה. המתח השרירי גבוה במיוחד. העיצורים התדירים, לעומת זאת, מצריכים שני מצבים דינמיים הפוכים, האחד "מתניע" והשני "בולם". הדמימה נטענת בתנועה שקדמה לה או בזאת שעתידה לבוא. נוצרות תנועות רבות וצפופות מאוד בזמן בתוך טווח דינמי צר. זהו גם הבסיס להבנת אחד ממחוללי הגיון הדינמי בשפה התנועתית של הבלט.

מבט על המרקם הדינמי בשפות התנועה של שלושת היוצרים בני זמננו מדגים קשת דינמית רחבה בהרבה מזו של הבלט. בצדה האחד רפיון מלא, מגדומה תודוּזיפאב לש תויופלעתה וא הניש. לדוגמה, קלרה מהאגוז הקשה "ישנה" ברגליים פסוקות ובגוף רפוי; בקופליה פריץ השתנו "שפוך" על הכיסא. שתי הדמויות הללו אינן מזכירות כלל את השינה האסופה ומתוחות הרגליים של אורורה ביצירה הקלאסית. בצדה השני של הקשת הדינמית אפשר למצוא היצגים תנועתיים טעונים אנרגטית, כמו קפיצותיו שלוחות הרסן של קרבוס בדמות הרופא המיילד בסצינת "חדר הלידה" ב*היפהפייה הנרדמת* של אק, או מכונת הענק הנעה לקראת מטרה באינטנסיביות מתגברת בדמות הקופליות של מארן.

ההולמת את בני מעמדם<sup>16</sup>. הבלט, שצמח ממחולות החצר, הקצין עוד יותר דרישותיו מהגוף הרוקד והכתיב באופן נוקשה ומפורט את מיקום האיברים והקואורדינציה ביניהם בכל תנועה ובכל עצירה. בין החוקים הבולטים היו ה-<sup>17</sup>pull up, ה-<sup>18</sup>turn out, חוק ארבע הנקודות<sup>19</sup> וחוק ה-point<sup>20</sup>. חוקי יסוד אלה, החלים על כל תנועות הבלט הקלאסי, מגבילים את אופן החזקת הגוף במרחב בכל זמן נתון ולפיכך יש בהם ביטוי של סטזיס מרחבי<sup>21</sup>.

זקיפותו הנוקשה של המפצח של פטיפה היא אולי תמצית רעיון "הזקיפות המודגשת", המתפקדת כ"נכון" ו"יפה" לא רק על פי חוקי היציבה הנהוגים בבלט אלא גם כייצוג "נכון ויפה" של המגדר הגברי, כפי שהיה מקובל באותם ימים. גבו נשאר זקוף תמידית והקפיצות לגובה, שבדרך כלל מלוות בתנועות קלה של הגב (בעיקר בנחיתות), מתבצעות ללא תנועה כלל<sup>22</sup>. הסטזיס המרחבי הבולט בזקיפות המודגשת של המפצח מחוזק על ידי הבלט הציר הוורטיקלי בקפיצות רבות לגובה. הקפיצות עצמן אינן מוגבלות בגובה, אבל יש הגבלה על השטח ההיקפי של התנועה, בדומה למעלית שנעה בציר האנכי בתוך פיר, ללא אפשרות לסטות לצדדים. לעומתו, המפצח מהאגוז הקשה בגרסה של מוריס שומר על הזקיפות, אבל העדר הגוון החיילי והקפיצות המדגישות את המאונך ממתנים את הדגשת הציר האנכי ואת הגבלת התנועה אליו, באופן התואם גם את גישתו המגדרית הגמישה של היוצר (Cohen R. S., 1998).

אם אורורה של פטיפה ב-Rose Adagio הציגה את מיצוי היכולות הבלטיות בשיווי משקל מרשים על האצבעות, תוך הבלטת הציר האנכי, האורורה של אק שועטת במרחב אפילו ב"שנתה", באופן המדגיש את ההתקדמות בציר האופקי. בסולו השלג השחור אורורה של אק מדגימה סטזיס מרחבי המהופך לעקרון ה-pull up, כשהיא משולבת בדילוגי ה-Chug (קפיצה הנגררת על הרצפה, בלי התרוממות) החוזרים על עצמם כמו פזמון ומבצעים ב-plié נמוך, ללא יישור רגליים ותוך התקדמות אופקית רבה. הדגשת כובד התנועה וההתקדמות האופקית יוצרת תחושה כאילו תקרת זכוכית מרחפת קרוב מעל לראשה. היצגים אלה של הקינטיקה הבובתית המוחלשת והמצומצמת, והאיכות ה"אנטי בלטית" של אורורה ביצירות בנות זמננו, הם רק חלק משינוי הגישה המרחבית של היוצרים בני זמננו.

כל אחת משלוש היצירות בנות זמננו מציגה שפה תנועתית ייחודית ליוצר, עם חוקיות משלה, שאינה נתונה לחוקיות מוכתבת ולקונוונציות כוריאוגרפיות אחידות כמו ביצירות הקלאסיות. היוצרים משוחררים מהצורך לעמוד בסדר ובארגון המרחבי המאופק והמדויק של הבלט הקלאסי והאפשרויות העומדות בפניהם כמעט ואינן מוגבלות. השימוש במפלס הרצפה ובמגוון של מנחים ותנועות גב שלא היו קיימים בבלט הוא עכשיו חלק בלתי נפרד מהשפה התנועתית. החיפוש של היוצרים אחר שימושים חדשים ומגוונים בחלל מצמצם את הופעות הסטזיס המרחבי. ריבוי הגירויים החזותיים וריבוי האפשרויות המדיאליות דוחפים את היוצרים בני זמננו לגלות או ליצור מרחבים חדשים. הפתרונות הם לעתים נדירה בין מדיות שונות. שלושת היוצרים בני זמננו עושים שימוש בהקרנות ובמדיות נוספות. הטקסט עובר מהבמה לטקסט מוסרט, לטקסט דבור ולעתים הוא נמצא ביותר ממרחב אחד בו־זמנית. תופעה זו מציבה אתגר חדש ליוצרים, לפרפורמרים ולקהל, בכל האמור בביצוע, בקליטה ובהכללה של האינפורמציה התנועתית.

אחת הדוגמאות הבולטות לריבוי מרחבים מדיאלי נמצאת בקופליה של מארן. במערכה הראשונה קופליה מופיעה בהקרנה, בזמן שעל הבמה מתרחשים מבני התנועה של החבורה השכונתית. בחירה לעקוב אחר מרחב מדיאלי אחד מאתגרת את המעקב אחרי המרחב האחר. גם חוסר הלכידות של המרחבים במדיות השונות מקשה על המעבר החלק ביניהם. בעוד הריקוד על במה יכול להתקיים רק במרחבי הבמה ולכן מרחבי הפעולה של הדמויות המשתתפות בו מוגבלים, המדיה הקולנועית,

התנועתיות של אורורה בהיפהפייה הנרדמת של אק, מרגע שהיא נדקרת ממזרק הסם, מאופיינת בסטזיס דינמי בולט. צעדיה ההיפוטוניים, גוררי הרגליים, ידיה הזרוקות ללא חיות, תנועתה ה"כבויה", ה"נסחפת" והלא מכוונת מדגימות כולן שטיחות דינמית. ה"motivating power for movement" (Maletti, 1987) של אורורה נמצא ב"דעיכה מתמשכת" (Stern, 1985). במידה מסוימת, היצג היפוטוני זה של אורורה מהווה פיתוח של ההיפוטוניה התנועתית של הבובה פטרושקה (Fokine, 1911)<sup>24</sup>, רעיון תנועתי שבא למימוש קיצוני אף יותר בשלגייה של פרלז'וקאז' (Preljokaj, 2010), שבה הנסיך המושיע רוקד עם גווייה, כביכול.

קטעים של סטזיס דינמי, העומד בניגוד ל"דעיכה המתמשכת" בהיפוטוניה התנועתית של אורורה, אפשר לראות בכל שלוש היצירות, שבהן הרקדנים משולבים בקטעים המהווים שיא מתמשך של מאמץ בהיפרטונוס לאורך זמן. פריץ הנלכד ב"מלכודת הדבש" של הקופליות, לדוגמה, נאלץ לרקוד עד להתשה. מצבים דומים יש ברבים מהקטעים הקבוצתיים בהאגוז הקשה של מוריס ובהיפהפייה הנרדמת של אק. הגישה המוסיקלית המפורטת של מוריס, המזכירה את גישתו המוסיקלית של ג'ורג' בלנשיין (Ulrich, 2010), מרמזת לסיבה לתופעה זו. בלנשיין נהג להניע את רקדניו לאורך פרקי טקסט ארוכים במהירות חסרת תקדים לדורו, באינטנסיביות תנועתית שמתוארת על ידי קירסטיין כתנועה המקבילה לזו של יונג דבש לאורך "משכים ארוכים" (Kirstein & Reynolds, 1983: 114). בטקסטים תנועתיים מסוג זה הגוף הרוקד נאלץ לעבוד ביעילות ובחשכנות כדי להגיע לסוף הקטע בשלום. החשכנות מביאה להשטחה דינמית מסוימת של התנועה. ביטוי קיצוני לתופעה זו אפשר היה למצוא בשפת התנועה שאיפיינה את אדוארד לוק ולהקתו, La La La Human Steps, בשנות ה-80 של המאה ה-20.<sup>25</sup>

סטזיס דינמי מעניין מצוי באדאג'יו ה"slow motion" הקבוצתי בקופליה של מארן. החבורה השכונתית נעה בזוגות, כאילו היא מצולמת בסרט בהילוך אטי. ההליך משטיח מאוד את המנעד הדינמי של התנועה.<sup>26</sup> לפקי מכנה תנועה מסוג זה, בעקבות גסטון בשלארד (Bachelard, 1994: 215), בשם "slower ontology". התופעה מאפיינת כוריאוגרפים מזרמים שונים באירופה ובארה"ב מתחילת שנות ה-2000 ואפשר לראות בה קריאת תיגר על תפישת מהות המחול המערבית. אם המחול תפש את עצמו כ"מכון תנועה" וכ"מכון זרימה", ה"slower ontology" משנה הגדרות ותפישות ומדגימה מחול שמאט את השטף ההיסטורי<sup>27</sup> ומתנער מ"האבק ההיסטורי" (Lepecki, 2006). בין אם כוונתה של מארן היתה חתרנית באופן שלפקי מציע ובין אם לאו, המהלך מבדל את האטיוד מהזמן האקטואלי של היצירה, כאילו התרחש במרחב אחר, מחוץ לזמן הדיאגטי<sup>28</sup>. מאחר שהחבורה השכונתית של מארן היא אלוזיה לכנופיות הרחוב שבסיפור הפרברים של רובינס (Riding, 1996), האטיוד המבודל בסטזיס דינמי הוא בבחינת היוצא מהכלל, שאינו מתנהל לפי מסורת סיפור האהבה של סיפור הפרברים. אם בסיפור הפרברים האהבה לא קיבלה הזדמנות להתממש, בפרברי ליון של מארן האהבה היא צורך בסיסי שצריך להיות נגיש לכולם. זהו הבסיס ל"האשמה" המובלעת ביצירה, המכוונת לדימוי הנשי ה"לא מצאותי" המשוכפל במדיה השונים והמחבל ביכולת לממש אהבה "אמיתית".

### מבנה משובח ל"שמירת טלאים" - הסטזיס המבני

בראיון לאלן אולריך (Ulrich, 2002) אמר אק שברגע שהחל לרקוד ביצירות קלאסיות כמו אלה הנידונות כאן, הוא הבין כמה נפלא הן בנויות. הוא היה סקרן לבחון מה עומד מאחורי המבנה שלהן. ואכן, בעיני רבים אחד הנכסים הגדולים של יצירות הבלט הקלאסיות הוא המבנה הסדור והבשל שלהן. המבנה של יצירות המחול התפתח, השתכלל והתעדן מאז הקומפוזיציות השבלוניות של מחולות החצר. בתקופת הרנסנס והברוק ריקודים כמו מינואט, גאבוט, סרבנד ואלמנד התאפיינו באוצר

תנועות מצומצם. הקומפוזיציה התנועתית של הריקודים הקבילה למבנה המוסיקלי החוזר על עצמו שוב ושוב (Franko, 2001: 191-192). זאת היתה כוריאוגרפיה עם סטזיס מבני. הבלט העמיד צורות קומפוזיציוניות מורכבות הרבה יותר, בעקבות התפתחות מילון התנועות ועלייה במורכבות התחביר, שהרחיקו את היצירות מהסטזיס המבני. עם זאת, ביקורת שגורה המתייחסת למבנה של יצירות הבלט אינה קשורה למבנה של כל אחת מהן, אלא למכלול היצירות הקלאסיות ובפרט לעבודותיו של פטיפה. לפעמים נאמר שיצירות אלה נוצרו על פי נוסחה אחידה. ריימר סטיקלור (Reimer Sticklor, 1975: 18) מסבירה כי אף על פי שפטיפה הביא לשיא את בניית קטעי הסולו, הדואטים והקטעים הקבוצתיים, הוא נאלץ להכפיף את כל היצירות לנוסחת מבנה כללית אחת.<sup>29</sup>

ליצירות הבלט הקלאסיות יש מבנה מורכב ובשל, ועם זאת יש בהן מוקדים ספורים של סטזיס מבני. למוקדים אלה יש פונקציות מיוחדות. שנתה של אורורה אינה משתנה ואינה מתפתחת מבחינה מבנית. לצדה של הנסיכה הישנה, במערכה השנייה, בולטות הפעלתנות והטרחנות הגוברות של קרבוס וצבא העטלפים בשולי הבמה, ובהמשך המלחמה בין פלוריומנד המושיע לקרבוס. כלומר, הדימוי הסטטי מחזק את המבנים האחרים המתקיימים לצדו ומחזק על ידם בדרך של קונטרסט. גם הסטזיס המבני של קופליה עם הספר בחלון מדגיש את המורכבות וההתפתחות בתנועתה של סונוילדה, ריקוד החיילים בסצינת המסיבה במפצח האגוזים אל מול התכונה הרבה של האורחים מסביב וכך הלאה. הצבת מבנים בעלי סטזיס מבני לצד מבנים אחרים הנבנים ומתפתחים יוצרת, באמצעות הקונטרסט, את שיאי המתח ביצירות.

מבט כולל על קונווציות ההעמדה בבלט הקלאסי בולטים בסטזיס מבני הקודה (coda) ואופני ההעמדה של מקהלת הבלט, ה"Corps de Ballet". הקודה, המצויה בסיומות של וריאציות או כקטע בפני עצמו בסוף ה"Grand pas de deux", היא סדרה ארוכה של תנועות חוזרות כמו קפיצות או סיבובים, דוגמת ה"Fouetté". זוהי תולדה של השאיפה לוורטואוזיות, שקיבלה תנופה תחת פטיפה. הקודה נועדה לחשוף ביצועים וירטואוזיים וראוותניים, ואין לה משמעות מעבר לכך. היא לא מוסיפה אינפורמציה תנועתית או נרטיבית (כמו הבובות המרקדות) ולא מקדמת את העלילה. ה"Corps de Ballet", שהועמדה בקבוצות גדולות, מאורגנת ומסודרות, בחזות אחידה ובקומפוזיציה אחידה ומסונכרנת, כמו מקהלת זמרים ששרה אותו טקסט בטון אחיד, שימשה כתפאורה חיה ויצרה חיזיון מפעים. ההאחדה של קבוצות גדולות, שחבריהן הציגו מראה ותנועה זהים, היתה אחד הכלים שהדגימו שליטה, יופי ועוצמה המפארים את השלטון.<sup>30</sup> שנים מאוחר יותר, אנשי המחול המודרני והפוסטמודרני מתחו ביקורת על שתי התופעות, בטענה שההאחדה הופכת את חברי ה"Corps de Ballet" לקישוטים סתמיים ומיותרים והביטוי האינדיווידואלי שלהם נותר חנוק.

נקודת הפתיחה של הסטזיס המבני ביצירות בנות זמננו שונה לחלוטין. אדפטציות של בלטים קנוניים מעלות את שאלת האוטנטיות, בהיותן מטבען מקדמות העתקה או חזרה על טקסט שכבר הוצג, תוך החיפוש אחר ה"אוריגנלי" (Middelow 2007: 26). אם היוצרים הקלאסיים התפארו במבנה יצירה ליניארי, סדור ומאורגן, היררכי ולכיד, היוצרים בני זמננו מצייגים מבנה לא ליניארי ולא היררכי, הדומה ל"שמירת טלאים"<sup>31</sup>. בעקבות הפנייה של אינטלקטואלים לסטרוקטורליזם, פוסט-סטרוקטורליזם, ניתוחי שפה ופסיכואנליזה, הכוריאוגרפים מעבירים את עמדותיהם הביקורתיות על יצירות אחרות בתוך יצירותיהם, מתוך שימוש בהיפרטקסט ובאינטרטקסטואליות<sup>32</sup> (Banes, 1987). בתוך כך יש הופעות רבות ושופעות של סטזיס מבני. היצירות מציגות תנועות ומשפטים תנועתיים בהכפלה, נושאים קומפוזיציוניים החוזרים על עצמם שוב ושוב, דמויות מוכפלות ואלוזיות. להלן כמה דוגמאות:

של מוריס. ללא ההפניה למקור, לא היינו מבינים את עומקם של הדימויים החדשים.

שלושת היוצרים מכוונים מבט להוליווד ולמדיום הקולנועי והטלוויזיוני. דמותו המיתית של אלוויס פרסלי מהדהדת אצל אק בדמות אחד המחזרים של אורורה, ואצל מוריס היא מופיעה כמלך העכברים בעל שלושת הראשים (Cohen R. S., 1998). מארן, מצדה, מפנה למרילין מונרו ולמדונה. בעוד אק מצטט תנועות ומהלכים מיצירותיו הקודמות, מוריס מפנה בוואלס הפרחים ובוואלס פתיית השלג למבנים הקליידוסקופיים של באזבי ברקלי (Busby Berkeley). הוא חולק לברקלי כבוד מייסדים ובה בעת מתקן את מה שנראה לו בלתי הולם. הוא מתייחס לגישה הסקסיסטית של ברקלי, המציג בריקודיו בעיקר נשים שיופין ומבנה גופן האחד חשובים מאיכויותיהן האמנותיות<sup>34</sup>.

### הגוף הרוקד עובר ממטטר קפדני למלחמת הישרדות

עד כה נבחנו מקרוב ההיצגים הסטטיים בשש היצירות. כעת ברצוני למקד את המבט בחוויה הפנימית של הגוף הרוקד. בעוד שהדימוי הסטטי המרכזי *בהיפהייה הנרדמת* של פטיפה מציג את הגבול שבין החיים למוות ומרמז על פגיעותו של הגוף, הדימויים הסטטיים *בקופליה* ובמפצח האגוזים מכוונים זרקור אל הגוף הרוקד ואל גבולותיו - הגבולות שבין האדם לחפץ (בובה, מכונה). כפי שראינו, שורשי הרעיון בדבר הגוף ה"ממוכן" נעוצים עוד בריקודים מימי לואי ה-14. הרעיון מקבל התייחסות כוריאוגרפית ממוקדת באמצעות הסטזיס הטמפורלי והסטזיס המרחבי המודגש. הבלט הקלאסי, שהגיע לשיאו בתקופה שבה נוצרו שלוש היצירות הנידונות כאן, דחק את הגוף הרוקד אל גבולות היכולת. סטיקלור (Sticklor, 1975) כותבת כי הדרישות שהציב פטיפה לרקדניו קידמו התייחסות אל הגוף כאל אתר ביצועי בלבד וכי הוא ראה בו וירטואוזיות מטרה בפני עצמה. לפי קירסטיין (Kirstein, Stuart, & Dyer, 1987; 8), רקדנים מגיעים לנוכחות בימתית משמעותית על ידי "שחרור המכונה המשכילה" ("by releasing the skilled machine"). רעיון "הגוף הממוכן" מטריד כל כך חוקרים ויוצרים, שהם מבקשים לבחון את השלכותיו על נפשם של הרוקדים. סמרט-ברמנר מתארת מה מרגישה רקדנית הבלט, הנדרשת להפריד בין הגוף לתחושתו: הגוף משתוקק לרקוד, מתלהב, עייף וכואב, לעומת הכלי הרוקד, המבצע, שהרקדנית מתבוננת בו בראי תוך כדי ריקוד, כאילו מביטה בעצמה מבחוץ בעין ביקורתית, כדי לקרבו מעט יותר לאידיאל שאינו באמת בר השגה (Summers-Bremner, 2000).

הדימויים הסטטיים שבקופליה ובמפצח האגוזים, המכוונים אל הגבול שבין האדם לחפץ בתוך תחומי הבלט הקלאסי, עלו מתוך מודעות לדרישות הטכניות המוצבות לרקדנים. היוצרים התלהבו מהרעיון של תחיית המכונה והפיכתה לרקדן או לרקדנית ללא חסמים, עיכובים ולבטים שהם חלק מההכרה האנושית, ללא מגבלות שקשורות לגמישות המפרקים או לכוח הכבידה. בו בזמן הם היו מבוהלים מהמיכון שעוברים הגוף והנפש בתהליכי האימוץ, העידון והביצוע של התנועה. בעוד קופליה משאירה את רעיון הבובה שקמה לתחייה בגדר רעיון משעשע בלבד, מפצח האגוזים מוציא רעיון זה אל הפועל<sup>35</sup> והופך את החפץ לנסיך בחסות חלום הילדות של קלרה. ואפשר לראות את הדברים גם במהופך: לשם ביצוע הטקסט הכוריאוגרפי, היוצרים העבירו בהצלחה את הגוף הרוקד לתפקד כמכונה משומנת היטב.

דבריו של לפקי, שתיאר את הגוף הנמצא תמיד במוכנות לתנועה כתוצר וכביטוי של הפרויקט המודרניסטי, מספקים הסבר למפנה שחל במאה ה-20 בגישה אל הגוף המאומן. לפקי הוסיף כי ג'ון מרטין<sup>36</sup> נתן גושפנקה לעקרון התנועה ללא מעצור. מרטין טען שרק עם התקדמות המחול המודרני, המחול מצא את ההתחלה האמיתית שלו - הגילוי שהמרכיב

תנועות ומשפטים תנועתיים בהכפלה דיאכרונית - במחולות החצר, אוצר התנועות המצומצם והצורך להיצמד למוסיקה הכתיבו חזרות רבות. הבלט הקלאסי, שהונע על ידי הרצון להציג וירטואוזיות טכנית, המציא את ה-coda. אבל לרשותם של היוצרים בני זמננו עומדות שפות תנועה רבות עם מגוון תנועה עשיר. הם לא מחויבים למפגן טכני ואין ציפיה שייצמדו למבנים מוסיקליים מסוימים. ובכל זאת, בשלוש היצירות בנות זמננו יש חזרות רבות מאוד על תנועות ועל רצפים תנועתיים. דוגמה אחת לכך היא תנועת הראש הסיבובית בהכפלה, המופיעה כמה פעמים בקומפוזיציות של אורורה ושל האם *בהיפהייה הנרדמת* של אק. החזרות מבטאות מעין סחרור של הדמויות הנשיות. גם הקופליות של מארן חוזרות בשלוש על אותו משפט תנועתי, שכולל תנועות מותניים ו-rond de jambes מעל ראשי הגברים. הן יוצרות רושם של מכונת ענק בייצור מחזורי, שהשליטה בה אבדה והיא אדישה לסבלם של קורבנותיה. כמו תקליט שנתקע, חזרות מסוג זה הן בעלות פונקציה ממשמעת, הממקדת את תשומת הלב בתנועה או במשפט ספציפיים.

נושא קומפוזיציוני בהכפלה - החזרה על נושא<sup>33</sup> קומפוזיציוני מדגישה אותו, מאפשרת ליוצרים לטפל בו בכמה אופנים ויוצרת מעגליות רבת שיאים במבנה היצירה. הכפלה מעניינת מסוג זה היא הכפילות האינטרטקסטואלית של היצגים בטקסט המוקרן ובטקסט הבימתי בקופליה. קופליוס עובר על הבמה ועל המסך, התפוח שסונוילדה אוכלת, הדואט של סונוילדה ופריץ, הספר, הכדור והמפתח מתחילים את דרכם בסרט ומסיימים אותה על הבמה, הקופליות בסוף היצירה עוזבות תחילה את הבמה ואחר כך "וצאות" דרך הסרט. מצד אחד יש במהלך אמנותי זה דבר מה שוחק, שהופך את הטקסט למעגלי וצפוי. מצד שני, המהלך "חורט" בטקסט מופעים בולטים (שיאים) שאנו לומדים לזהות ויוצר שפה שאנו מתחילים להכיר את מאפייניה.

הכפלה סינכרונית (unison) - הכפלות סינכרוניות ביצירות בנות זמננו שונות לחלוטין מההעמדות של ה-Corps de Ballet ביצירות הקלאסיות, שהדגישו את הסדר והשליטה של הכוריאוגרף ונותני חסותו. שלושת היוצרים בני זמננו משתמשים בהליך לצורך משמוע. לדוגמה, הכפלת דמות היא אחד המהלכים הכוריאוגרפיים שאק חוזר עליהם בנקודות ציון שבהן הדמויות חוות חוויה עוצמתית. אק, היוצר מתוך "ניסיון להאיר את החוויות הרגשיות של הדמויות" (Poesio & others, 1999), משתמש בהכפלה סינכרונית כדי לחשוף את מצבן הפסיכולוגי. לדוגמה, הבעל הנרגש לקראת הלידה המתקרבת של אורורה הופך לעדר של גברים זהים, קרבוס פוגש באשה זקנה בשחור ומוצא את עצמו מול הסיט שלו - עדר של נשים שחורות, וכך הלאה.

אלוזיות - האלוזיה, אחד המאפיינים של הסטזיס המבני, היא למעשה "קרובת משפחה" של החזרה וההכפלה, עקב ההפניה שלה לטקסט שכבר הוצג. גם יצירות המקור הסתמכו, כמובן, על טקסט ספרותי - יצירותיהם של הופמן ופרו שהיו הבסיס לסינופסיס שלהן. אלא שהיצירות שנוצרו בעקבות הבלטים שהתמסדו בתודעה הקולקטיבית אחרי מאה שנות תרבות יכולות להשמיע הדים לא רק מיצירות הספרות והמחול המקוריות, אלא גם מכל השנים המפרידות בין לבין היצירות הקלאסיות. חלק מהאלוזיות מפותות ליצירת המקור, אחרות לתרבות הפופולרית ואף ליצירות אחרות של היוצרים בני זמננו ועמיתיהם. השינה של אורורה ביצירת המקור עוזרת ליצור משמעות לאחר שאק ממיר אותה להוויה תחת השפעת סמים. המשמעות נבנית באמצעות ההפניה לשינה והמסר הוא "ערות תחת סמים שווה שינה". כך, "קופליה" כיציר מוחו ומעבדתו של קופליוס שווה לקופליה פרי המדיה ודמיונם של גברים". גם בובת המפצח המקורית, סמל מגדרי לגבריות ה"אמיצה", ה"נחרצת" וה"נכונה" של תקופתה (Cohen R. S., 1998), ממשמעת את "המגדריות הגמישה"

במקום אחד (סטזיס טמפורלי ומרחבי), "המטפיסיקה של המיושב", לבין גישה המקדשת את המוביליות והתנועה באשר היא, "המטפיסיקה של הנווד". שתי הגישות הן שני קטביו של ציר אחד ולרוב אינן מתקיימות בצורתן המזוקקת (Cresswell, 2006: 25-53).

בגישת ה"מיושב", תפישת הזהות מושרשת עמוק ברעיונות בדבר בעלות על קרקע ורכוש וחלוקה של העולם למקטעים כמו אומות, מדינות, ארצות ומקומות. התרבות מתהווה באמצעות שמירה על היררכיה מעמדית וחיבור עמוק למקום ולאזור (Cresswell, 2006: 25-53). גישה זו מתיישבת היטב עם הראייה התרבותית הרכושנית והלאומנית שבתוכה נוצרו היצירות הקלאסיות, ששורשיהן ההיסטוריים צמחו בחצרות המלוכה באירופה. הסטזיס הטמפורלי השולט ביצירות הקלאסיות מתיישב עם עקרון השמירה על תרבות באמצעות מסורות שעוברות מדור לדור במקום אחד, כפי שמקובל גם במסורות הבלט הקלאסי. חלוקת העולם לאזורים ובעלות על רכוש תואמות את הסטזיס המרחבי המגביל והממשטר תנועה במרחב. קישור בין גישת ה"מיושב" לבין הדימויים הקלאסיים מחדד את משמעותם בהקשר התרבותי ומספק זווית ראייה תרבותית לראשיתו של תהליך המתרחש במעבר בין הדימויים הקלאסיים לדימויים החדשים.

גישת "המטפיסיקה של הנווד" של קרסוול תופשת את התנועה כביטוי לחופש מכבלים ומגבלות. החירות לנוע מוערכת באופן חיובי ואינה נתפשת כרעה שהיא תוצאה של לחץ חיצוני. בעיני ה"נווד", ה"מיושב" יראה מיושן וכבול לאזורו, למסורותיו ולרכושו. לעומת זאת, בעיני ה"מיושב", האדם המודרני, המשול ל"נווד", עלול להיות כה תנועתי ונייד שהוא לעולם לא יכה שורשים. חוויית החיים שלו תהיה שטחית ביותר וזה יסמן את צלצול פעמון המוות של התרבות (Cresswell, 2006: 33). קרסוול, הרואה בשתי צורות המחשבה השונות שתי דיכטומיות על ציר אחד, מקצין עוד יותר את הדיכטומיה של ה"נווד" בהציג את "הנווד הפוסטמודרני":

*The postmodern nomad, though, is a remarkably unsocial being - unmarked by traces of class, gender, ethnicity, sexuality, and geography. They are nomads who appear as entries on a census table, or dots on the map - abstract, dehistoricized, and undifferentiated - a mobile mass.* (Cresswell, 2006: 53)

בשלוש היצירות בנות זמננו יש זיקות ברורות ל"נווד" ול"נווד הפוסט-מודרני". התיאור של "הנווד הפוסטמודרני", המופיע כ"נקודות על המפה" וכ"מסה מובילית", מתאים לאינטנסיביות התנועתית שביצירות, לסטזיס הדינמי (המופיע כשיא מתמשך) ולסטזיס המבני (מבנה מתח לא היררכי). השטיחות הדינמית של אורורה, למשל, תואמת ל"חוויית החיים השטחית ביותר" של "הנווד המודרני" ול"חוסר הבידול" של "הנווד הפוסטמודרני". עם זאת, הקשר של היצירות לתרבות ולהיסטוריה נשמר מעצם היותן אדפטציות של יצירות קנוניות ובאמצעות האלוזיות הרבות הקושרות אותן אל קודמותיהן. נראה כי היוצרים חשים בהליך העוצמתי שמתרחש במחול, ששם לו למטרה להיות יותר ויותר מכוון לתנועה. ייתכן שהם מרגישים את האיום שבכיוון זה על המשך של מסורות ותרבות ומנסים להגביל אותו.

ואכן, מבט ביצירות המחול הקונספטואלי האקספרימנטלי (Konzeptanz, NOTT Dance ועוד)<sup>38</sup>, שבאו אחרי שלוש היצירות בנות זמננו שבדיון, מפנה להזרתו של קרסוול מפני "צלצול פעמון המוות של התרבות". יצירות אלה, העוסקות בנגציה וברדוקציה של התנועה בכלל ושל תנועת הגוף המיומן בפרט, אכן מתנתקות מכל מסורות המחול הבימתי שהיו נהוגות עד כה. אפשר לומר שהיצגי הסטזיס המחולי של המחול הקונספטואלי במאה ה-21 משלימים את "הנווד הפוסטמודרני" ומהווים חיזוק לנבואה של קרסוול.

הממשי של המחול הוא תנועה. לדעתו, הבלט הקלאסי והרומנטי, כמו גם הביטויים ה"אנטי בלטיים" של איזדורה דנקן, החטיאו את המטרה האמיתית של המחול - כוריאוגרפיה המורכבת מתנועה בלבד. הבלט היה קשור מדי לנרטיב ומושקע מדי ביצירת פוזות כוריאוגרפיות, דנקן היתה משועבדת מדי למוסיקה. לדעת מרטין, מרתה גרהאם ודוריס המפרי האמריקניות, מרי ויגמן ולאבאן האירופים, הם שגילו לראשונה את מהות המחול והפכו אותו לאמנות העומדת בפני עצמה. ביסוס קו מחשבה זה, הרואה את המחול כמורכב מתנועה בלבד (בדומה לדעתו של פון קלייסט), הוביל להגדרה מה שייך לתחום המחול ומה לא ולהבנה עמוקה יותר של הגבולות בין מחול למה שאינו מחול. כל מה שאינו תנועה הוצא מחוץ לתחום (Lepecki, 2006: 4). במבט לאחור על הדימויים הסטטיים שביצירות הקלאסיות, שהוצאו אל מחוץ לתחומי המחול על ידי מרטין, ניכר הצד המגביל, הממכן והממשטר של תנועת הגוף. ממאפייני התנועה האלה שאפו הכוריאוגרפים המודרניים והפוסטמודרניים להתרחק.

הגוף ביצירות בנות זמננו, המתנהל על פי חוקיות שונה, לא נדרש לאותו דיוק מגביל בזמן ובמרחב שכפה עליו הבלט. הגוף החדש, המשולב בתנועה רבה ועמוסה בקינספירה האישית, השואפת גם להתקדם במרחב הרבה ובאופן מגוון, לעתים בכמה ערוצי מדיה, מתרחק מהסטזיס המרחבי. ביצירות מודרניות ופוסטמודרניות יש עומס תנועתי ונרטיבי על תקציב הזמן, שמרחיק את הגוף גם מהסטזיס הטמפורלי. עם זאת, מלחמת ההישרדות שלו, בתוך הריבוי והעומס החזותי, גורמת לו להגביר עוצמה, "לצעוק" את התוכן התנועתי באינטנסיביות רבה ולהגיע לרבגוניות דינמית שלא היתה בבלט, ובתוכה רצפים של סטזיס דינמי ניכר. כל אלה נובעים מן הערכים המקדמים תנועה על פני עצירה (ה"הויה המכוונת לתנועה" של לפקי). הגוף החדש נדרש לשלוט בשפות תנועה רבות. הוא נדרש לשלוט בבלט קלאסי, שעדיין משמש בסיס תנועתי לכוריאוגרפים, בטכניקות שונות של מחול מודרני ועכשווי, בטכניקות מתחום הקרקס ובשפות התנועה האישיות שמפתח כל יוצר. זהו גוף רב-שפתי הנתון בתוך סערה תנועתית מתמשכת, שכדי לקלוט אותה הוא חוזר על תנועות ורצפים רבים (סטזיס מבני). זהו גוף "שורדני" ו"רב-שפתי". גבריאלה ברנדשטר רואה את מהירויות התנועה הגבוהות האופייניות לזרם הפוסטמודרני החדש, ואת האלימות התנועטית המובלעת בהן כלפי הגוף, כ"קרב הצלה אחרון נגד אטימות גדלה והולכת של תחושה: פציעה עצמית כדי לחוש דבר מה בכלל" (ברנדשטר, 2005). ברנדשטר גם תוהה אם אפשר לראות את האינטנסיביות המתגברת של הגוף כ"העתקה מסצינת תרבות הפופ אל במת המחול? או תשובה עליה? האם היא קיימת כניסיון לשלוט בקיצוניות על ידי שליטה גופנית וירטואוזית? אם מישהו מציג 'טריפ', האם הוא בא במקום ה'אקסטזי' המיוצר כימית?" (ברנדשטר, 2005). אולי לא בכדי החליט אק כי גוף הנסיכה שלו יהיה נתון להשפעת סם.

### מעבר מגישת ה"מיושב" לגישת ה"נווד הפוסטמודרני"

לאחר התבוננות ברמת ה"מיקרו" אל החוויה הפנימית של הגוף הרוקד, המתבהרת עם ניתוח מצבי הסטזיס, ברצוני להציע מבט ברמת ה"מקרו", הקושר את המפנה שעולה מניתוחי הסטזיס בשש היצירות לתופעות כלליות בתרבות. לשם כך אסתייע בדבריו של קרסוול (Cresswell, 2006: 26-53)<sup>37</sup> המציג גישה ייחודית בנוגע לאספקטים כמו הישארות במקום, תנועה, זרימה ומוביליות אנושית.

קרסוול מציג שני קווי מחשבה קוטביים, "המטפיסיקה של המיושב" ו"המטפיסיקה של הנווד". שני קווי מחשבה אלה צומחים מהתעמקות במושגים כמו מקום, סדר מרחבי, תנועה ומוביליות, אשר מהווים מטפיסיקה תתי-קרקעית המשפיעה על מחשבות ופעולות. דבריו מתייחסים להבדל התפישתי/התרבותי שבין גישה הדוגלת בהישארות

ושלושה עיגולים זה בתוך זה סימלו אמת מושלמת. לעתים היו אלה תבניות של אותיות שיצרו הרוקדים באופן ההעמדה שלהם. כדי לקלוט אותן נדרש שקט תנועתי משמעותי בלב התנועה (Anderson, 1974: 16-17).

<sup>13</sup> כאשר פיית הלילך נגלית לפלורמונד, היא משיטה אותו בסירה אל הארמון הרדום. בעת השיט הפייה ופלורמונד עומדים בדמימה בתוך סירה הנעה על הבמה.

<sup>14</sup> דמויות המשולבות בקטעים המכונים Pas Classic מחויבות על פי מוסכמות הבלט למסד תנועות מוקפד ביותר. חריגה לתנועה עם סממנים אתניים או לפנטומימה המאפיינת סטריאוטיפים (דוגמת קופליוס או קרבוס) אינה מקובלת לגביהן.

<sup>15</sup> בחסות לואי ה-14 ובהנהגת פייר בושמפ (Pierre Beauchamp).

<sup>16</sup> רעיון זה ניזון מתפישות שרווחו ביוון העתיקה, שלפיהן הזקיפות כתכונה גופנית מאפיינת את בני החורין, להבדיל מהעבדים. הנצרות תופשת את הזקיפות כשאפה מעלה, אל האלוהות, ומדגישה את עליונותו של האדם על בעלי החיים האחרים.

<sup>17</sup> זקיפות מודגשת והימשכות תמידית של הגוף כלפי מעלה.

<sup>18</sup> הרגליים פונות ממפרקי הירך כלפי חוץ, כדי ליצור מראה אלגנטי ו"פתוח" (להבדיל ממסוגר) ולהגדיל את טווחי התנועה.

<sup>19</sup> בכל זמן ובכל מצב ארבע נקודות - שתי הכתפיים ושני צדי האגן (ilium crest) - פונות לאותה חזית, מלבד מיעוט מצבים ספירליים כמו ערבסק רביעי.

<sup>20</sup> מלבד המצבים שבהם משקל הגוף מצוי על כף הרגל, כף הרגל תהיה מתוחה למצב של point.

<sup>21</sup> כפי שמסבירה ביינס, חוקים אלה נתפשים כ"נכונים ויפים". כאשר הגוף מופיע במנח מעוות של הגב, והרגליים מקבילות ולא מתוחות, כפי שמוצגת דמותו של קרבוס ב*היפהפייה הנמה* או דמותו של קופליוס ב*קופליה*, התנועה המתקבלת נקראת כ"לא נכון" ו"לא יפה" והיא מתאימה לדמות הנבל או השוטה (Banes, 2007: 306).

<sup>22</sup> בבלט הקלאסי, תנועה של הגב בזמן קפיצות לגובה אינה רצויה וחוקי הבלט דורשים למזער אותה. בריקוד המפצח, ניתן דגש מיוחד להעלמת כל סימן לתנועת הגב. נדרשת יכולת גבוהה של הרקדן לביצוע הטקסט.

<sup>23</sup> הופעתה של מריה טליוני בנעלי אצבע בבלט *La Sylphide* (Taglioni, 1832) נחשבת ליריית הפתיחה של עידן נעלי הפוינט, אף שיש עדויות לכך שפרקטיקה זו ננקטה עוד קודם לכן.

<sup>24</sup> הסטזיס הדינמי של פטרושקה נובע מהפער שבין רגשותיו ושאיפותיו לבין יכולתו הפיסית להוציאן אל הפועל, בעוד שאורורה סובלת מ"הפרעה" חיצונית בדמות הסם, הפוגעת במוטיבציה עצמה לנוע ויוצרת את הפער בין הרצון למסוגלות שלה.

<sup>25</sup> אדוארד לוק ממשיך ליצור גם היום, אבל שפת התנועה שלו עברה שינוי בשנות ה-90. הוא ממשיך ליצור במהירויות תנועה אקסצנטריות, אך מרבה להעמיד את רקדניו על נעלי אצבע, וכך משתנה מאוד אופייה הדינמי של התנועה.

<sup>26</sup> התנועה האטית ממשיכה לנוע בזמן ובמרחב. לכן לא ניתן לייחס לאטיווד זה סטזיס טמפורלי או מרחבי. אבל ההאטה הקיצונית מפשיטה את התנועה מהגיוון הדינמי שלה ולכן נמצאת בתחום הסטזיס הדינמי.

<sup>27</sup> התנועה השוטפת והזורמת מתקבלת לפי גישה זו כתנועה המסכימה עם המסורת וההיסטוריה, כפי שהיא מסופרת על ידי קבוצות הגמוניות.

<sup>28</sup> הזמן כפי שהוא נקלט בעולם הפנימי של היצירה (לא כנרטיב צדדי, שמסופר תוך כדי התרחשויות אחרות).

<sup>29</sup> הפורמולה כללה שילוב של קטעים קלאסיים (Pas Classic) עם קטעי אופי (Pas Character) וקטעי פנטומימה, מתוך הקבלה של מנחם הלהקה למנחם ההיררכי של השלטון. זוג הרקדנים הראשי מקביל לזוג המלכותי, הסולנים לאצילים המקורבים לחצר וכן הלאה.

<sup>30</sup> עד היום תנועה אחידה של קבוצות גדולות משמשת כלי להדגמת עוצמה, כוח וארגון. בתהלוכות צבאיות מרשימות, לדוגמה, קבוצות של חיילים

<sup>1</sup> דון (אמריקני יליד 1942) היה מודע ליצירתו של קייג' 4'33" (Cage, 1952) ואין ספק בהשפעתה עליו. היצירה של קייג' צמחה מתוך הרעיון ש"כל צליל או סדרת צלילים יכולים להיות חומר לגיטימי ביצירה מוסיקלית, כולל השקט". בהמשך רעיון זה "תורגם" על ידי קנינגהאם למדיום של המחול והיה לאחד מחוקי היסוד שהוא ניסח (Banes, 1987: 188).

<sup>2</sup> הגוף (body) מייצג את המכשיר הפיסי המספק את המכניקה לתנועה, כמו גם לקול ולדיבור (Adrian, 2008: 8-9).

<sup>3</sup> לדוגמה, ב*היפהפייה הנרדמת* אורורה, הישנה על הבמה ללא תנועה, מציגה סטזיס טמפורלי עמוק. ידי הבובה של *קופליה* נעות כמקשה אחת, ללא תנועה במרפקים או בשורש כף היד. הן אמנם נעות במרחב, אך מצויות במצב של עצירה בזמן.

<sup>4</sup> פרמטר המרחב (space) מסביר היכן הגוף נע ביחס לסביבה. המרחב מכיל את הקינספירה (kinesphere) - המרחק מסביב לגוף שאליו יכולות הגפיים להגיע בלי לפסוע, ואת נתיבי הקינספירה - ה"central", ה"peripheral" וה"transverse". קונספט המרחב מגדיר את המונח "משיכות מרחביות", הפועלות על הגוף ומניעות אותו לפלח נתיב במרחב, ואת המונח "הכוונה מרחבית", המבהירה את מטרת התנועה והכוונה של הגוף ביחס לחלל (Adrian, 2008: 8-9).

<sup>5</sup> תנועתו של המפצח במפצח האגוזים מדגישה את הציר האנכי על ידי הגבלת ההתקדמות במרחב ומניעת הטיה של הגוף היוצאת אפילו במעט מהמצב הוורטיקלי. תנועה זאת מאופיינת בסטזיס מרחבי.

<sup>6</sup> סטזיס טמפורלי במנותק מסטזיס מרחבי מתקיים, למשל, בצעדים כמו Promenade או Pirouette, שבהם הגוף נשאר בפוזת ללא שינוי בזמן אך נע במרחב, במקרה זה סביב צירו. דוגמה נוספת אפשר למצוא בהנפות ובהרמות רבות בבלט הקלאסי, שבהן הבלרינה מצויה בפוזת ללא שינוי בזמן והפרטנר נושא אותה במרחב. לחלופין יש מצבים של סטזיס מרחבי ללא סטזיס טמפורלי, למשל כאשר הגוף הרוקד אינו פוסע ממקומו ועם זאת הוא מניע איברים שונים באופן אקטיבי.

<sup>7</sup> פרמטר המאמץ (effort), שלאבאן מכנה לעתים גם הדינמיקה של התנועה, מסביר את הופעתם של אימפולסים מרגע לרגע, הקשורים לתחושות ולרגשות. פרמטר המאמץ חושף את הגישה הדינמית של היחיד לגבי השקעתו בצירי המאמץ - זמן, משקל, מרחב וזרימה (Time, Weight, Space, Flow). המאמץ הגופני והמאמץ המנטלי מתחברים למקבצי פעולה שבהם הזרימה נמדדת בשטף הפעולות. חלק מהאיכויות שמתגלות מאפיינות את הפעולה, אחרות הן אידיויסינקרטיביות ומלמדות על הסגנון האישי של הרקדן (Adrian, 2008: 8-9).

<sup>8</sup> דינאל סטרן, פסיכואנליטיקן החוקר את עולמם של ילודים ותינוקות רכים, מייחס חשיבות רבה לביטויים תנועתיים ככלי ראשוני להבניית משמעויות בתחילת החיים (Stern, *The Interpersonal World of the Infant: A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology*, 1985).

<sup>9</sup> לדוגמה, שפת התנועה של אדוארד לוק (לה לה לה היום) סטפס, קנדה) מאופיינת בדרך כלל בתנועה אינטנסיבית מאוד, מעין קליימקס תנועתי מתמשך, כמעט ללא שינויים מבחינה דינמית, לאורך אטיוודים כוריאוגרפיים ארוכים.

<sup>10</sup> ריקוד הסחרור הסופי של הדרווישים הוא דוגמה לתבנית מחול שכזו.

<sup>11</sup> ואגובה (1879-1951), שהתחנכה בבית הספר הקיסרי לבלט שליד להקת מרינסקי, בהובלתו האמנותית של פטיפה, נחשבת ממשיתכת דרכו ומי שמיסדה את רעיונותיו הקומפוזיציוניים ואת צורות התחביר שהכניס לבלט הקלאסי בצורה מנוסחת ומסודרת. בחירתו באסכולה זו כמקור לשמות ולהסברים מבניים נובעת מהקשר העמוק של שיטתה ליצירות הקלאסיות הנחקרות.

<sup>12</sup> לדוגמה, משולש סימל צדק, שלושה עיגולים נושקים סימלו אמת ידועה



Morris, M. (1991). *The Hard Nut*. (Composer: Stravinsky, I), The Mark Morris Dance Group, Brussels.

Petit, R. (1975). *Coppelia*. (music: Delibes, L.), Teatre de la Porte St Martin, Paris.

Petipa, M. (1890). *The Sleeping Beauty*. (music: Tchaikovsky, P. I.), Marynsky Theater, St. Petersburg.

Petipa, M. & Ivanov, L. (1892). *The Nutcracker*. (music: Tchaikovsky, P. I.) Marynsky Theater, St. Petersburg.

Nureyev, R. (1966). *The Sleeping Beauty* (music: Tchaikovsky, P. I.), La Scala, Milan.

Regenburger, K., & Ivo, I. (1984-2011). ImPulsTanz. Vienna.

Saint-Leon, A. (1870). *Coppelia*. (music: Delibes, L.), Paris Opera and Ballet, Paris.

Schlemmer, O. (1922). *Triadic Ballet*. Theater of the Bauhaus, Weimar, Germany.

### פילמוגרפיה

רובינס, ג' & וייז, ר' (במאים). (1961). *סיפור הפרברים* [סרט].  
 Diamond, M. (Director). (1992). *The Hard Nut* [Motion Picture]. USA.  
 Ek, M. (Director). (1999). *Sleeping Beauty* [Motion Picture]. Germany.  
 Loukus, Y. (Director). (1994). *Coppelia* [Motion Picture]. France.

### ביבליוגרפיה

ברנדשטטר, ג'. (2005). "מושגי הגוף במחול העכשווי" (ר' אשל עורכת) *מחול עכשיו* (13), 9-11.

פון קלייסט, ה'. (1810). "על תיאטרון הבובות". *פרוזה*, 66-67.

Acocella, J. R. (2004). *Mark Morris*. Middletown: Wesleyan University Press.

Adrian, B. (2008). *Actor Training the Laban Way, An Integrated Approach to Voice Speech and Movement*. New York: Allwarth Press.

Agostini, A., Berti, S., Buzzi, M., Caputo, P., Casanova, C. M., Pasi, M., et al. (1981). *Phaidon Book of the Ballet*. (R. Mezzanote, Ed.) Oxford: Phaidon Press Limited.

Anderson, J. (1974). *Dance*. New York: Newsweek Books.

Arnheim, R. (1986). *New Essays on the Psychology of Art*. California: University of California Press.

Bachelard, G. (1994). *The Politics of Space*. Boston: Beacon Press.

Banes, S. (2007). *Before, Between, and Beyond: three decades of dance writing*. (A. Harris, Ed.) USA: The University of Wisconsin Press.

Banes, S. (1998). *Dancing Women: Female Bodies on Stage*. London and New York: Routledge.

Banes, S. (1987). *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Boston: Wesleyan University.

Birringer, J. H. (2005). "Dance and not Dance". *A Journal of Performance and Art*, 27, Number 2, 10-27.

Bradley, K. (2009). *Rudolf Laban*. USA and Canada: Routledge.

Brud Tal, A. (2013). "Stasis of Movement in the Dance Works The Sleeping Beauty, Coppelia and The Nutcracker". (S. b. N.Yaari, Compiler) Tel-Aviv: Tel-Aviv university.

Cohen, R. S. (1998). "Performing Identity in The Hard Nut:

בעלי חזות אחידה נעות בסנכרון. ככל שהתנועה אחידה ומספר החיילים רב, הרושם מתעצם.

<sup>31</sup> המונח "שמירת טלאים", שטבע רולאן בארת (בארת & פוקו, 2005), מכוון אל הטקסט הפוסט-מודרניסטי, הדומה לשמירת טלאים המורכבת ממקורות תרבותיים מגוונים.

<sup>32</sup> את העומק שמציגים המודלים המודרניסטיים מחליפה האסתטיקה הפוסט-מודרנית במעטפת או בריבוי של מעטפות, ב"אינטרטקסטואליות" (Intertextuality). המונח, שנטבע בשנת 1966 על ידי הפילוסופית הצרפתייה ג'וליה קריסטבה (Kristeva), מתאר את התלותיות של כל טקסט בטקסטים אחרים, בין אם הם מקדימים אותו או באים אחריו, את היותו סופג ונבנה לצד ציטוטים מתוך טקסטים אחרים (רוטנברג, "פוסט-מודרניזם ומחול: גבולות מטושטשים", 2008).

<sup>33</sup> במלה "נושא" אני מתכוונת למוטיב תנועתי, אלא לרעיון דוגמת "כפילות דמויות", אשר מתגלם בכוריאוגרפיה באופנים תנועתיים שונים.

<sup>34</sup> ביצירה *האגוז הקשה* רוקדים גברים ונשים את הפרחים ופיתית השלג, חלקם על נעלי אצבע, ללא קשר למגדר או למראה שלהם. מוריס נוהג ללהק את רקדניו מתוך הדגשת הפלורליזם הפיסי והאישיותי.

<sup>35</sup> למעשה, רעיון זה כבר הוצג ב-*The Fairy Doll* (Hassreiter, 1888), שם בובות בחנות הצעצועים קמו לתחייה כדי להיפרד מחברתן.

<sup>36</sup> אחד ממבקרי המחול הראשונים באמריקה. השפיע רבות על קידום המחול המודרני ובמיוחד עזר לקידום עבודתה של מרתה גרהאם.

<sup>37</sup> חוקר מתחום הגיאוגרפיה, המטפל בספרו *On the Move* (2006) באספקטים שונים הנוגעים לתנועה ולמוביליות האנושית, מתוך התבוננות בפרקטיקות תנועה שונות הכוללות מחול, תעבורה, הגירה ועוד. קו המחשבה שעליו אני נשענת מוצג בפרק *The Metaphysics of Fixity and Flow* (Cresswell, 2006: 25-53).

<sup>38</sup> גם המחול ה"אנטי-מודרני" או ה"בתר פוסט-מודרני" של שנות ה-60 בארה"ב מהדהד דימוי זה. זרם זה כבר נעלם במידה רבה בתוך שלל התנועות הפוסט-מודרניות בארה"ב, אבל בשנים האחרונות הוא מתעורר שוב.

### מקורות - יצירות

Balanchine, G. (1954). G. Balanchine's *The Nutcracker*. (music: Tchaikovsky P. I.), (NYSB, Performer) City Center of Music and Drama, New York.

Balanchine, G. (1974). *Coppelia*. (music: Delibes, L.), (NYCB) Saratoga Performing Arts Center, New York.

Beauchamp, P., Lully, J.B., & others, a. (1653). *Le Ballet de la Nuit*. (music: Camberfort, J. Lully, K. L. & a. others), Court Ballet, Paris.

Beaujoeulx, B. (1581). *Le Ballet Comique de la Reine Louise*. Paris.

Bejart, M. (1998). *The Nutcracker*. (music: Tchaikovsky P. I.), (B. B. Lausanne, Performer) Turin .

Bourne, M. (1992). *The Nutcracker*. (music: Tchaikovsky P. I.), Edinburgh .

Cage, J. (1952). *4'33*. New York.

Ek, M. (1996). *Sleeping Beauty*. (Composer: Tchaikovsky, P.I.), The Hamburg Ballet, Hamburg.

Fokine, M. (1911). *Petrouchka*. (Composer: Stravinsky, I), Ballet Russe, Paris.

Hassreiter, J. (1888). *The Fairy Doll*. Vienna Court Opera, Vienna.

Marin, M. (1993). *Coppelia*. (Composer: Delibes, L.), Lyon Opera Ballet, Lyon.

- Preservation Politics: Dance Revived, Reconstructed, Remade*. Roehampton: Dance Books.
- Midgellow, V. (2007). *Reworking the Ballet, Counter Narratives and Alternative body*. New York: Routledge, Taylor and Francis Group.
- Nevil, J. (1999). "Dance and the Garden: Moving and Static Choreography". *Renaissance Quarterly*, pp. 805-836.
- Poesio, G., & others, a. (1999). *Fifty Contemporary Choreographers*. (M. Bremser, Ed.) London and New York: Routledge, Taylor and Francis Group.
- Reimer Sticklor, S. (1975). "The Sleeping Princess: An Analysis of Her Failure to Charm". *Dance Research Journal*, 18-22.
- Rowell, L. (1983). *Thinking About Music: An Introduction to the Philosophy of Music*. Massachusetts: The University of Massachusetts Press.
- Stern, D. (1985). *The Interpersonal World of Infant: A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology*. New York: Basic Books.
- Summers-Bremner, E. (2000). "Reading Irigaray, Dancing". *Hypatia*, Vol. 15 (1), 90-124.
- Vaganova, A. (1969). *Basic Principles of Classical Ballet*. (C. Anatole, Trans.) New York: Dover Publications.
- Wallace, B. (1976). *Structural Functions in Music*. Toronto: General Publishing Company.
- Ulrich, A. (2002, October). Cullberg Ballet on the cusp: a change in rep for the Swedish company that's had Mats Ek written all over it. *Dance Magazine*.
- Ulrich, A. (2010, November). "Marching To a Different Drummer". *Dance Magazine*, <http://www.dancemagazine.com/issues/November-2010/Marching-To-a-Different-Drummer>.
- Wozny, N. (2011, February). "Dance Matters: In Good Company". *Dance Magazine*, <http://www.dancemagazine.com/issues/February-2011/Dance-Matters-In-Good-Company>.
- Stereotype, Modeling and the Inventive Body". *The Yale Journal of Criticism*, pp. 485-505.
- Cresswell, T. (2006). *On the Move: Mobility in the Modern Western World* (Vol. "The Metaphysics of Fixity and Flow" ). New York: Taylor and Francis Group, Routledge.
- Elam Roth, E. (1997). "Aesthetics of the Balletic Uncanny in Hoffmann's Nutcracker and Mouse King and The Sandman". *Children's Literature Association Quarterly*, pp. 485-505.
- Espanol, S. (2007). "Time and Movement in Symbol Formation". (J. Valsiner, & A. Rosa, Eds.) *The Cambridge Handbook of Sociocultural Psychology*, 238-257.
- Franko, M. (2000). *Figural Inversions of Louis XIV's Dancing Body*. (M. Franko, & A. Richards, Eds.) Middletown: Wesleyan University Press.
- Franko, M. (2001). "Writing Dancing, 1573". (A. Dils, & A. Cooper, Eds.) *Moving History / Dancing Cultures: a Dance History Reader* (Wesleyan University Press) Pp.15-31.
- Gove, Philip B. (1961). *Webster's Third New International Dictionary*. Preface. G. & C. Merriam
- Greenfield, J. (2004). NOTT dance Festival. DANCE4, Nottingham.
- Greskovic, R. (2005). *Ballet 101: A Complete Guide to Learning and Loving the Ballet*. New Jersey: Limelight Editions.
- Hanna, J. L. (1987). *To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication*. Chicago: University of Chicago Press.
- Khatchadourian, H. (1978). "Movement and Action in the Performing Arts". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, pp. 25-36.
- Kirstein, L, Stuart, M., & Dyer, C. (1987). *The Classical Ballet*. New York: Alfred A Knopf.
- Kirstein, L., & Reynolds, N. (1983). *Ballet, bias and belief: Three pamphlets collected and other dance writings of Lincoln Kirstein* (Vol. Balanchine's Fourth Dimension). New York: Dance Horizons.
- Kirstein, L., Stuart, M., & Dyer, C. (1987). *The Classical Ballet*. New York: Alfred A Knopf.
- Krasovskaya, V. (2005). *Vaganova: A Dance Journey from Petersburg to Leningrad*. (Soegel, V. Trans.) Florida: University of Florida Press.
- Lepecki, A. (2006). *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. London: Routledge.
- Maletti, V. (1987). *Body, Space, Expression: The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Mclaen, L. A. (2002). "Feeling and the Filmed Body: Judy Garland and the Kinesics of Suffering". *Film Quarterly*, 55.3, 2-15.
- Midgellow, V. (1997). "Revisiting History in Postmodernism, Resurrecting Giselle... again... and again". In S. Jordan (Ed.),

**אניה ברוד טל** למדה בבית הספר לבלט אמריקני (SAB, ניו יורק) והשתלמה אצל דיוויד הוורד, וויטק לווסקי ושולמית מסרר. רקדה בלהקות Dance for Washington, הבלט הישראלי, בתשבע ובתדור (כסולנית בכירה). ברוד טל, כלת פרס שר התרבות לכוריאוגרפים לשנת 1999, שימשה בשנים 1999-1995 כוריאוגרפית בית של להקת בתדור. יצרה ללהקת בתדור, סדנת בתדור, מיזמים פרטיים, האופרה הישראלית ומרכז מיכילס (מוסקבה). שימשה מורה בכירה בלהקת בתדור, בבתשבע 2, במוזע, בקבוצת אלומיניום, בלהקה הקיבוצית הצעירה ועוד. ניהלה את הלהקה הקיבוצית הצעירה (1999) ואת בית ספר בתדור (2000). בעלת תואר BA במדעי הרוח והחברה מהאוניברסיטה הפתוחה ותואר MA מהתוכנית הבינתחומית באמנויות באוניברסיטת תל אביב. עובדת המחקר שלה עסקה בנושא הסטיזיס התנועתי במחול.