

כשאני חושבת על פגישה חשובה ומנסה לנתח את תוצאותיה, אני עשויה פתאום לשמוע את קולי אומר בשקט: "... אני לא יודעת", או, "הוא כל כך נחמד..." זה כאילו שהקול שלי בוקע ממקור נסתר, מדבר מעצמו, דיבור רך ומתנשף, לא ממש מוכר. הסכנתי עם הצלילים האלו כעם מה שנובע מבפנים באופן בלתי רצוני. זיהיתי אותם כאלמנטים טבעיים של הפנימיות שלי, וחשבתי שלרוב האנשים קולות פנימיים שכאלו. הגעתי למסקנה שאפשר לחלק את הקולות לאלו שכולם שומעים ואלו שנשמעים רק על ידי האדם ממנו הם בוקעים.

היה זה רפי לביא שאמר, אחרי המיצג שלי – הליכה על קו דק (1979)¹, שהוא היה רוצה לשמוע את הקולות הפנימיים שנובעים ממני באופן בלתי־רצוני, הלחישות השקטות שליוו אותי לאורך ההופעה. זו היתה מנגינה פשוטה ומלודת מסרט הוליוודי לילדים שהמהמתי לי באותו מופע, אבל הקול שלביא התכוון אליו – אישי, ברור ושוטף – עדיין לא נשמע אז. אחרי מלחמת לבנון הראשונה, יצרתי את הצדעה (1983)². במיצג זה עמדתי על מבנה בגובה של שלושה מטרים, נושאת דברים בג'יבריש, בשפה בלתי מובנת, בצליליות שלא יכולתי לייצר בשפה "אמיתית". למרות הנוכסנס, או אולי בזכותו, למדתי צורה זורמת להשתמש בקולי.

עקדה הוא מיצג קולי שהתפתח לאורך כחמש עשרה שנים, ממעין דרשה קצרה ב־1990 שהיתה חלק מהמיצג אישה מן הכדים³ ועד 2005, כשהעבודה סוף סוף הוקלטה כעבודת סאונד עצמאית על תקליטור.⁴ במיצג הזה הג'יבריש בו השתמשתי התרחב דרך איכויות ומבניים קוליים נוספים שהזכירו שירי ערש, פטפוטי נשים, בכי תינוק, מרש, זעקות אומללות. ויקטור פטרוב (Petrov) כתב: "רגש מרוכז, שירה עגמומית וצווחות, מחווה, רגשות קיצון. אלו הם השיח הפנימי של הנפש הזועקת, סיפור בזמן, בבואות של מקום האדם בעולם. הצלילים העוצמתיים המלווים כאן משויכים לנשיות, אהבה, ומקורות החיים"⁵. למרות שצלילים אלו ודומים להם היוו את ההשראה לעבודה זו, המימוש (הצלילי) לא נעשה על ידי חיקוי הדימויים בלבד. הקריאה שיצרה נוכחות טקסטואלית היתה חשובה בעקדה, אבל הייצור הפיזי, הגופני של הצלילים מהווה אלמנט אודיטורי מוחשי וקריטי להבנת העבודה. דמיינתי את קולי כחומר פיזי בעל מרקם, צורה, טקסטורה, כבדות, וטמפרטורה, בפירוט מוחשי שעניי רוחי מסוגלות לו. בהמשך הפעלתי את השרירים הפנימיים, מכווצת ומרפה בדרגות שונות ולצורות מדומיינות, בעדינות

ובפולסים אנרגטיים, בגמישות וקשיחות, עם תשומת לב לנשימה ולבליעה, לצמצום ולהתרחבות של הבטן והרחם, וכך מנווטת את הצלילים במעברי גופי. מתוך הפלסטיות הזו, הדיאלוג הפיזי בין התנועה הנראית וזו הנסתרת – של האברים הפנימיים במרכז הגוף, של הגפיים, וכמובן הכתפיים, צוואר, ראש ופנים – מייצר את הצליליות. החומריות המדומיינת של הקול משנה גם את תנועת שרירי הפנים והפה, עד ההפרשה הסופית של אותה חומריות: "הביטוי הסופי נוצר בסיבוב השפתיים תוך מעט לחץ, לחץ זוויתי מהלחיים והפעלה של הלשון, עם כל ישותי הפיזית שהתלוותה לתנועה ואיפשרה למיתרי הקול לייצר צליליות מענגת ואחרת במערכה הסופית. התענוג של יצירת הצליל גדול אף יותר מלשמוע אותו, למרות שיש להודות שכשנעשיתי מודעת לפיזיות של התהליך ולתוצרי, למדתי להנות מהתהליך השלם, ותרגלתי את הדרך עד התוצאה."⁶

לא ביקשתי לי או עשיתי שימוש באמצעי הכשרה קולית פורמליים כלשהם. הרגשתי שאגלה את שאני מחפשת דרך המחקר האינטואיטיבי האישי שלי. המופעים שיצרתי עלו במיקומים שונים כך שהחומרים היוזאליים והקוליים נחקרו והוכנו מחדש לכל אירוע בהתאם לחלל ולמרחב. השאלה הראשונה שנדרשתי לה כל פעם היתה ההשפעה של האדריכלות על הצליל והאקוסטיקה, התאורה והאווירה. השנייה היתה מספר הנוכחים והמיקום שלהם במרחב. אני מכינה בקפידה את

סדר הישיבה, שכיבה, עמידה או הליכה שאני מייעדת לקהל. נקודות המבט והשמע, זוויות ומרווחים, צללים וטונאליות יחד משמשים כקואורדינטות של החוויה האינדיבידואלית במיצג האנושי (Human Installation).

ב־2006 הופעתי בזמן מלחמת לבנון השנייה. אתייחס רק לחלק מחלומי, כפי שהוצג בגלריית החדר בתל־אביב. המיצג פעל כך שבסופו כל הקהל נשכב על הרצפה, וקולי – בעוד גם אני שוכבת בין האנשים – עולה מהרצפה וחוזר אלינו מהקירות. אתאר כאן את הגישה שלי בפרק הסופי של האירוע המורכב מעיבוד אישי של שני שירים מוכרים. הרצפה כוסתה במעין שתי וערב של אנשים שוכבים – הורדתי את גופי לרצפה גם כן, הפעם לבדי. הנחתי את עצמי על הגב עם ראשי קרוב לראש אחר, כמעט נוגע, כשגופי נח באלכסון ממנו. נשארתי שם לרגע ואז קמתי ומצאתי מיקום חדש. הפעם שכבתי על גבי כשראשי מונח על בטנה של אשה צעירה, וגופי פונה ממנה בזווית ישרה. עכשיו הייתי מוכנה להמשיך לשיר. חיברתי שני שירים שאמנם אובייקטיביים זרים אחד לשני, אך מבחינתי התאימו כי יצרו נקודת מוצא רגשית עוצמתית ורבת אסוציאציות אישיות. השירים היו: "Somewhere" מסיפור הפרברים (1957), ואבינו מלכנו, תפילה שנאמרת בראש השנה, יום כיפור ועשרת ימי הסליחות ביניהם.

התחלתי עם שיר האהבה "Somewhere There's a Place for Us", כפי שהושר ביחד על ידי האוהבים טוני ומריה, ואחר כך על ידי מריה לטוני כשהוא גוסס. שחררתי את קולי מתוך ראשי ובטני לחלופין. התנועות היו פתוחות ומודגשות, כך שהפיזיות והנוכחות הגופנית של הצלילים היו ברורות לכל מי שהתבונן בי. הן נשמעו כשהן עלו מגופי כנוכחות פלסטית מהדהדת מהרצפה לקירות ולתוך המרחב.

מעולם לא שרתי את השיר כולו בעת המיצג. ההנחה שלי היתה שהקהל מזהה את התנועה – בין אם היא ויזואלית או קולית, ואחרי הזיהוי אין צורך להגיש את יתר השיר, כי הקהל כבר ממשיך אותו בדמיון. כך, כשהתחלתי לשיר את "There's a Place for Us" עם המנגינה האורגינלית, היא התפתחה דרך אופן הביטוי הצלילי המסוים שלי והפכה לחומר פיזי ממשי.

באבינו מלכנו, שחקתי עם הקול הקמאי שהפקתי מהבטן או מהחזה, והעברתי את מקור הקול ביניהם, כאנריה או חומר, עד שהגיע אל אזור הפה. ההברות הפתוחות, הארוכות נהגו בעוצמה עזה. המילים פורקו להברות מתמשכות שזולגות אחת לתוך השנייה. הצלילים נשמעו כאילו הגיעו פתאום, וההתמזגות עם "Somewhere" היתה כל כך עדינה שאי אפשר היה להבחין בה. הקהל יכול היה לזהות קטעי מנגינה ושינויי טונים וכן מילים מסוימות, וזה כל מה שהתבקש בשביל לייצר את ההקשר והאפקט שרציתי.

העבודה ההיברידית הזאת נוצרה באופן מכוון אחרי תהליך של חיפוש ארוך ונסיונות קוליים רבים, עד שיכולתי להרגיש את ההיגיון הפנימי והאותנטיות של הפעולה וכל המהלך הטכני שדרכו ייצרתי את הצלילים. כשצופים בפעולה בוידיאו, ברור לעין שאני קשובה לסיטואציה החיה שייצרתי בשיתוף עם הקהל. הגעתי עם תוכנית ביצוע ברורה, שהכוח שלה התמצק והתחזק על ידי השיתוף ביני ובין הצופים. נצרכתי לתרגול כדי לייצר צלילים במצב של שכיבה על הגב, אבל ברנע שהם בקעו אפשר היה לשמוע בבירור שקינה ולידה התמזגו לאחד, ושהנושא הוא חיים שהגיעו למצב אופקי שאין לשוב ממנו.

כשהקול שלי נוכח במילים ובמשפטים, בצורה דומה לדיבור וללא תוספות והתמרות צליליות, הטקסטים עדיין מקבלים בדרך כלל ניואנסים עדינים של קול שהופכים אותם לדרמטיים או פואטיים. טקסטים כאלו תמיד מתכתבים עם המצבים אליהם

הקול שלי תמיד היה שם, אבל פשוט בהמהום

עדינה בראון



Rest for the Weary choreographed and performed by Adina Bar-On, Jerusalem Festival, 2016

באה מנוחה ליגע מאת ובביצוע עדינה בר־און, פסטיבל ישראל, תיאטרון ירושלים, 2016

את פניה, רוכנת כלפי מטה לכיוון הקהל, ואומרת בקול מפתה: **וְלֹא לוֹוֹתֶר**. [היא מסתובבת כשפניה אל המזרן וגבה אל הקהל. מרימה את השמיכה מעל לראשה, מצמידה את השמיכה אל כתפיה ואל צווארה (כמו טלית), ואומרת בהדגשה: **באלוהים**.] [עדינה מסתובבת כשפניה אל הקהל. היא יורדת לחציו התחתון של המזרן, מניחה את ראשה על קיפולי השמיכה, ומתחילה לשיר בגרסה אישית, בקול גבוה מאוד: **באה מנוחה לייגע**.] [היא מניחה את ראשה על המזרן בפרופיל, ופונה כלפי מעלה: **ומרגוע לעמל**.] [שוב היא נשענת על המזרן, יורדת לחציו התחתון, פוערת פה ענק וממשיכה, בין שהיא שרה או צועקת: **על שדות ארץ־ישראל**.] [עדינה זורקת את גופה קדימה ולמטה, לכוון הרצפה, פושטת את ידיה וצועקת: **טל מלמטה**.] [מרימה את ראשה ואומרת בהלצה: **ולבנה מעל**.] [היא מביטה מבעד עיניה הסגורות אל הקהל ופונה אלינו בשאלה מושטת לכל הכיוונים: **לאן אתם הולכים? לאן אתם הולכים? איך אתם יכולים לשכוח עכשיו מהכל, עכשיו מהכל. / בואו, בואו אחי / בואו אחי הגואלים**.] [עדינה לוקחת את השמיכה ומגלגלת אותה במהירות. היא מתרוממת לגובה הכרית, מגלגלת את השמיכה, מנענעת אותה כמו היתה תינוק ופונה שוב אל הקהל: **בואו אחי, איך אתם יכולים לשכוח עכשיו. / בואו, בואו, בואו אחי**.] [שוב היא פושטת יד ואומרת: **בואו בואו אחי**, [פורצת בצחוק רם] **ההה... הגועליים**.] [עדינה יורדת לחלקו התחתון של המזרן ושרה בהדגשה: **מה מה לילה מליל, דממה בישראל, / נומה ארץ, ארץ תפארת, / אנו לך משמרת**.] [עדינה נרדמת והשמיכה נשמטת מידה, היא חוזרת על הקטע הזה, במעין לופ, כארבע־חמש פעמים בעוד הקהל מתחלף. בהפסקה

המציגים מתייחסים, וכך משקפים שאלות ונושאים חברתיים. באה מנוחה ליגע (1999, 2000, 2016), קיבל את ההשראה שלו משיר ערש באותו שם שנכתב ב־1934 על ידי נתן אלתרמן.

המייצג הועלה באולם הכניסה ההומה של תיאטרון ירושלים, במרכז לאמנויות הבמה בתל אביב, ובקניון דיזנגוף סנטר. במרכז המיצג מיטה תלויה אנכית על קיר. מצעי המיטה מודפסים בדוגמת דגלי ישראל קטנים, ואני, האמנית, ישנה כביכול מתחת לפוך. לאורך שלוש שעות המיצג, בעוד אני מדברת, שרה ולפעמים פונה אל הקהל המזדמן שעבר סביבי, עיני היו סגורות. באוזניות שחוברו למיטה אפשר היה לשמוע הקראה של סוג של שיר שכתבתי, כשברקע שיר עממי של הגבעטרון. שני הטקסטים במופע פועלים בהקשרים שונים, ושניהם מציעים מבט אירוני על החברה הישראלית. בהמשך תיאור מדויק, מילה במילה ודימוי אחרי דימוי של המיצג כפי שעלה במשכן לאמנויות הבמה (1999)?

עדינה מתחת לשמיכת פוך, כישנה. עיניה רופפות, מפלבלות. היא נושמת עמוקות, נושפת, נאנחת, ומתחילה לדבר: **אני לא יכולה / לא לא לא**. [נושמת עוד יותר עמוק, מרימה את הראש: **לא לא לא**.] [מטה את גופה הצידה, ובעוד ידיה ממששות את השמיכה היא קוראת בחושניות: **לכבוש. [מפהקת:] לכבוש לכבוש לכבוש**.] [עדינה מעבירה את משקל גופה לאחור באטיות, זורקת את ראשה לאחור ופורצת בצחוק מתגלגל. היא מפנה את גופה אל הקהל, לוקחת את השמיכה ומכסה בה

על קול ופעולה

ענת פיק

על השפה

מופע סאונד־טקסט מבקש למתוח את גבולות ההבעה המוזיקלית של הקול המדבר, בלי לגלוש לתחום השירה (singing) דווקא. השפה שלי מומצאת, חופשית, כתובה או מאולתרת, אינה בעלת תוכן מילולי מפורש ועשירה בנסטות קוליות – ספקטרום מבעים וסאונדים שאינם מופיעים בלקסיקון.

אבני השפה הבסיסיות בכתיבה של יצירה פונטית מזו הן אותיות והברות בשפות קיימות או מומצאות. היוצר, המשוחרר מכללי תחביר של שפה תקנית כלשהי, מחבר בין חלקיקי השפות ומתווה את הקשרים ביניהם באופנים שונים ומקוריים. מבני שפה כאלה (תבניות וצורות המרכיבים שיר או קומפוזיציה בשפה) יכולים להיות מושפעים או מאומצים מחוקי ארגון חומר במדיומים אחרים מסורתיים או עכשוויים. הקשר המתבקש ביותר הוא אימוץ טכניקות משפת המוזיקה, כמו חזרות ריתמיות על הברה בודדת, צירוף צלילי שפות שונות לכלל משפט המשכי, ארטיקולציה, חלוקות ריתמיות, הפסקות, היפוכים, ענני סאונד ועוד.

המשחק בחומר קולי, שאינו תלוי־שפה, הוא אינסופי, בדיוק כמו משחק בכל חומר אבסטרקטי שמגרה אותנו ליצור פעולה פרפורמטיבית. עם זאת, כדאי להדגיש שבארגון חומר ורבאלי, חסר חוט שדרה נרטיבי, נדרשת אמירה ברורה במיוחד. באופן תאורטי, לא יכולה להתקיים מתודה לכתיבת שירה פונטית. לכל שיר מבנה מקורי, שכדי ליצור ביצוע קולי יש לנתחו בעזרת כלים מקוריים.

על התוו

השירה הפונטית נכתבת לצורך הקראה בביצוע חי, ולכן יש חשיבות רבה לאופן הייצוג הגרפי של החומר. מאחר שלא קיימת מערכת סימנים מוסכמת, כל יוצר מפתח תווי אישי ומקראה אישית. הכתיבה של השירה הפונטית פורשת על הנייר רצף סימנים שנמצאים בטווח בין כתב לינגוויסטי לרישום חופשי. הכתיבה מכוונת אותנו לפרשנות אחרת של הסימן (אות־משמע־שפה) והקריאה שלה מתעלמת מהגניאולוגיה של הסימן ונעשית דרך פריזמה של ערכים מוזיקליים, כמו טקסטורה של צליל, גובה, עוצמה, קצב.

ארגון צלילי שפה במבנים לא שגרתיים – למשל מעגליים או רנדומליים – מחייב

קצרה שבין קטעים היא מחליפה תנוחות שינה, האזניות המשתלשלות מן המזרן בתחתית המיטה ממשיכות להשמיע את השיר "באה מנוחה ליגע", בעיבוד של יוסי מר חיים, ועל רקע השיר עדינה אומרת את הטקסט הבא: אני באמת חשבתי שההשקעה, המסירות המלאה לעבודה – אני עוד חושבת שההשקעה, המסירות המלאה לעבודה, כאמנית, כמורה, כאם כאחות, תתרום לגאולה שלי, של כולם – כולנו! וראי שמלאכת חיי מניבה פירות, אך מה, העייפות הגוברת – כוחותי – כוחותינו הדועכים. חייתי באמונה שכל נתינותי יזריעו שפע, זוהר של ימים טובים, כוחות מחודשים.

המיצג הזה הוא עוד אחד בשורה של עבודות מיצג שמתעסקות בפניו של המקום שבו חייתי כל חיי – הנוף, האנשים והשפה בישראל. הם משלבים עברית וגייבריש, ולפעמים מעט אנגלית עם עבודה קולית נוקבת ומרומזת, בחיפוש אחרי אותנטיות.

ארבעים וחמש שנות עבודה הן הרבה מאד לסקור; פירושן וניתוחן של העבודות מן הסתם לא נח בידי. אך מכיוון שאין תחליף לחוויה עצמה, יש טעם למסור משהו מההסתכלות והמניעים שהפעילו תהליכים מרובי שנים.

מלחמות ישראל מתלוות לציר עבודת חיי – ענין שהוא אירוני ואמיתי. הטרנדיות הללו משפיעות על כולנו. במסע שלי חקרתי גישות מושגיות ומתודולוגיות שונות לעבודה עם קול, שפה, תנועה, וחפצים. אם אפשר לסכם את העשייה שלי בכך שהצלחתי להביא את הצופים להכרה בנוכחותם שלהם, ברגשות עמוקים ועדינים, בהסתכלות האמיתית שלהם, לא משנה מה טיבה, אז אכן, "כל נתינותי הזריעו שפע, זוהר של ימים טובים, כוחות מחודשים".

הערות שוליים

- ¹ הליכה על קו דק, מוזיאון ישראל, ירושלים, 1979.
- ² הצדעה, תל חי 83, מפגש אמנות בת זמננו, 1983.
- ³ אישה מהכדים, מיצג משפחתי עם דניאל, שחר ויסמין דייזיס ונעם הלוי על כלי הקשה. מוזיאון ישראל, 1990.
- ⁴ עקדה התפתח לאורך הופעות רבות באירופה, המזרח הרחוק, וקנדה. אחרי 15 שנים, ב־2005 הוקלט גפני עצמו ב־"Totamto Sound and Music" בוורשה.
- ⁵ פטרו, ויקטור, אוצר, קטלוג פסטיבל נבינקי הבינלאומי לאמנות מיצג, 2001, מינסק, בלארוס.
- ⁶ טקסט אישי, ארכיון פרטי.
- ⁷ פורת, עידית. עדינה בראון, אמנית מופע, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2001, עמ' 100-97.

עדינה בראון, פועלת כאמנית מופע, 45 שנים, מאז היותה סטודנטית ללימודי אמנות בבצלאל, אקדמיה לאמנות ועיצוב, בירושלים (1973). מאז ומתמיד היא חתרה במופיעיה הרבים – שהוצגו בפני קהלים מגוונים במזרח אירופה ובמערבה, במזרח אסיה, בצפון ודרום אמריקה ובישראל – להבליט את עמדותיה הפוליטיות והחברתיות וכן את עמדותיה האסתטיות ביחס לאמנות כשפה של תקשורת ביו אישית. ב־2001 זכתה בפרס קרן התרבות אמריקה־ישראל על תרומתה לאמנות הישראלית, ובאותה שנה גם יצא לאור הספר שכתבה עידית פורת עדינה בראון, אמנית מופע בהוצאת הקיבוץ המאוחד ומוזיאון הרצליה לאמנות.