

נצמדת באדיקות ל כמה רכיבים לשוניים, כמו וריאציה מוזיקלית, או דווקא תנועתית, הנתונה לשינויים כמעט אקראיים המתרחשים בעת החזרה, ומאפשרת, במסגרת אותה הישנות, אך ורק שינויים מזעריים, אשר מייצרים את אט היסט לוגי במשפט שקדם להם, וטווח אנב כך משמעויות פואטיות חדשות. כך נערמים אנשים זה על זה, החדר עצמו מתמוטט ודברים מוצאים את מקומם. מבלי שהבחנו בכך, אותם אנשים שנכנסו – אנחנו, הקהל – הפכנו שותפים למסע דמיוני משותף בהובלתה.

עם שוך הסערה המילולית, הדחיסות של החלק הראשון מפנה את מקומה לטובת ביצוע אנבי של החלק השני, אשר מכונן מרחב שמאפשר למעשי קסם ארציים להופיע. בינות למוטות המתכת תלויים חישובים בנדלים משתנים, ומפעם לפעם מאיר נוטלת חישוב קזה, מסובבת אותו על צירו ומאפשרת לנו להיות שוב ילדים ולהתבונן בהשתאות בפירוט שהוא מבצע, עד למוות הידוע מראש. זו וריאציה נוספת על השרבוט, על החזרה הנשנית שוב ושוב, אבל אחרת. כמו במעשה פלאים, אחד החישובים מתגבר על כוח המשיכה לרגעים ספורים, כאשר הוא סב על מוט מתכת תלוי, נאחז בו בתנועה. זהו רגע צלול של יופי, שמצוי ביצירה מבלי להכריז על עצמו ככזה, מתנה למתבונן לשאת עמו מחוץ למופע, סוד הדברים הפשוטים.

שלוש העבודות, אליהן אתייחס ברשימה זו, בעקבות הזמנתו של עדו פדר, המנהל האמנותי של פסטיבל צוללן, מציגות הרחבה של מעשה הכוריאוגרפיה, שבמרכזה עימות מתמשך בין החלטה קונספטואלית למימוש הנופני שלה; במהלכו צוברות העבודות את כוחן ומציגות וירטואוזיות חדשה לצד ככות מרובדת. עבודותיהן של לי מאיר, מירב דגן ומיכל סממה אינן מציגות את הווירטואוזיות המקובלת במחול בדמות מימוש יוצא דופן של משפטי תנועה מורכבים, אלא יישום של היגיון רקדני, של התחייבות למשימה ומחקר מעשי-נופני שלה, והצגה של הדברים כפי שהם – פשוטים ומורכבים כאחד.

ליין אפ מאת לי מאיר מורכבת משני חלקים שווים באורכם בביצועה של מאיר עצמה. בחלק הראשון מאיר נטועה היטב במקומה: רגליה אינן משות ממרכז הבמה במשך כ-25 דקות (!). תחת זאת, היא כמו מניעה את האולם כולו בידיה ובמחוות נופה, המתלוות לשטף בלתי-פוסק של דיבור הממלא עד זרא את החלל והזמן המשותפים שמאיר חולקת עם קהלה. בדומה ללבושה – חולצה, מכנסיים ונעליים

# כוריאוגרפיה מורחבת: מהחלטה קונספטואלית למימוש נופני

## רשמים בעקבות צפייה בשלוש עבודות בפסטיבל צוללן 2018

בליין אפ, מאיר מציגה בפנינו ניסיונות חוזרים ונשנים לשלוט בזמן ובחלל, ניסיונות המהווים, בתמציתיות, את מהות הכוריאוגרפיה. לכאורה, היא מבצעת את הניסיונות הללו מבלי לבצע "צעד ריקוד" אחד, אך היא עושה זאת מתוך היגיון רקדני של התמדה ומחויבות נופנית עיקשת, חוזרת מטרה, להיכשל, בכל פעם טוב יותר.

היגיון דומה מכונן את עבודתה של מירב דגן מחורבנת. כאשר קהל הצופים נכנס וממלא את המושבים הערוכים מולה, אישה צעירה בבגד גוף כחול ונעלי ספורט ניצבת בפנינת הסטודיו של להקת המחול פרסקו בתחנה המרכזית. זוהי דגן עצמה, בתנוחת עמידה כיאסטית (קונטרה פוסטו), שאוחזת בשתי ידיה מחבט אדום הנשען על כתפה. דגן מוארת במעגל תחום היטב, כמו אובייקטים נוספים בחלל: ספר עב-כרס בכריכה אדומה שמונח על הרצפה הלבנה, בקבוק מים אדום וגליל נייר סופג לצידו, רמז לבאות. נדמה כי הסטודיו הוסב ל"קובייה לבנה", לגלריית אמנות המשמשת אכסניה להצבה המשולשת הזו, שבה דגן היא מוות המחול, טרפסיכורה בסניקרס, או פסל אתנה בת זמננו, אלת המלחמה, שבקעה מראשו של זאוס כשהיא חמושה בנשק.

בפנים חמורות סבר, הממוסגרות בחדות על ידי שיערה הזהוב, היא מתחילה למנות בקול: "אחת, שתיים, שלוש...". כך עד עשרים ושמונה, אז היא נובחת במפתיע: "בום!". מבלי למוש ממקומה, היא שבה ומונה, נאנחת, לוחשת, מרימה קולה, סופרת בקול שירה ענונה, בצווחה צורמנית, סופרת באדישות, בלהט, בנשימה אצורה ובשחרור מוחלט. דגן מתווה בנחישות, שוב ושוב, את המסגרת הקונספטואלית שתשמש אותה במהלך היצירה כולה: מניין ימי המחזור החדשי, שבהמשך היצירה תתלווה

שכסו כליל בשרבוטים מעשה ידיה – מאיר אינה מותירה אף לא רגע אחד של דממה, גם לא כאשר היא עורכת הפוגות קצרצרות כדיבורה העולה על גדותיו, אז היא שואפת אוויר בקולניות יתרה, כמו שחיינית הממלאת את ריאותיה חמצן בטרם היא שבה לצלול תחת המים.

לעומת זאת, בחלקה השני של היצירה מאיר אינה פוצה פה. היא עסוקה, מרוכזת במשימה שהטילה על עצמה: היא מעבירה עשרות חפצי מתכת, בעיקר מוטות ארוכים אבל גם חבית גדולה ותושבת מתקן לצינור כיבוי אש, מצידה האחד של הבמה לצידה השני. מאיר, כמו סייפוס, מניחה אחד-אחד את המוטות שנטלה בקצה כבש שניצב על הבמה, ומניחה להם להתגלגל במישור העץ המשופע. מעל אותו כבש תלויים במאונך מוטות מתכת נוספים, וכל פעם שמאיר צועדת ביניהם חפצי המתכת שהיא נושאת בידיה מתנגשים באלו התלויים, אולם מאיר ממשיכה בבטחה, באגביות יומיומית, מתעלמת מן הצלילים שמפיק המפגש, מתזמורת המקריות המתגלה בפסל הקינטי העצום, שממשיך להתנועע גם לאחר שמאיר יצאה את ענבליה.

זוהי הופעה מכשפת, שלכאורה לא קורה בה דבר, ועם זאת חולפים בה חיים שלמים. כל אחד מחלקיה מסתיים כך סתם, כמו פרקים אחדים בחיים, ללא כל סיבה נראית לעין. תחילה מתארת מאיר את מצב הדברים לאשורו: אנשים נכנסים לחדר מבעד לדלת, מתיישבים, אך מאיר אינה כה תמציתית. היא חוזרת על המילים שוב ושוב, משרבטת, מדי פעם חל היסט קל במשפט, נוספת מילה חדשה, ובכל זאת נדמה שאינה אומרת דבר של ממש, שהרי הוא דומה מאוד למה שנאמר קודם לכן. מאיר



Lee Meir's *Line Up*, photo: Ophir Ben-Shimon

לי מאיר ביצירתה *ליין אפ*, צילום: אופיר בן-שמעון

שהיא עושה בהם שימוש, ובין המרחב התרבותי, הפוליטי, של המציאות שבמסגרתה מתקיים מעשה אמנות זה. ההקפדה על ביצוע פעולות באופן נקי ומצומצם, על אסתטיקה של דימויים עשויים אובייקטים יומיומיים ועל הנכחה חומרית של מרחב ממש, מבנה מתח דרמטי בעת המופע, שנובע מן הסתירה בין "פשטות" זו לבין המורכבות של המציאות המקומית ושל הדמיון הקולקטיבי של קהל הצופים שהעבודה פונה אליו. אולם לרגעים נדמה שהעבודה ממש מזמינה את המציאות פנימה, ומציגה את הסתירה הזו באופן גלוי: ברגע מסוים בוריאן שווה ללא מעש ומפנה את מבטה החוצה מבעד לחלון בנגם המדרגות. אם זו הכרה מרומזת בלבד במציאות שנמצאת מעבר לקיר, ברגע אחר היא פותחת את דלת הכניסה ומציגת ביושב: "שם פלאפל מאהר", וזוהי כבר הנכחה מפורשת של המציאות היפואית; המציאות מתפרצת פנימה במפתיע ברגע נוסף, אשר מחזק את המתח המובנה בעבודה מלכתחילה, באמצעות מבטו המוסט של השומר בכניסה, אדם חובש כיפה, שמקפיד לפנות הרחק מבוריאן, המתהלכת במבואה בחזייה ובתחתונים. כצופים, אנו שבים ומוזכרים היכן אנו נמצאים.

בקבלת פנים סממה מסתמכת על הניסיון שלנו כצופים מקומיים. היא משתמשת בקודים מוכרים כדי לערוך בהם הזחה מטרידה. כך, למשל, הפרקטיקה המוכרת בתיאטרון של סימון מקומות שמורים הופכת כאן כפייתית, טורדנית, סימפטום לקיבעון ישראלי לגבי בעלות על מקום. בוריאן שולפת מתיקה דפים לבנים, עליהם מודפס "שמור" באותיות קידוש לבנה, ומדביקה אותם לרצפה ולקירות המבואה באמצעות סרט דביק, שישמש אותה בתום העבודה כדי לתחום את החפצים המצויים בחלל המבואה, אלו שנעשה בהם שימוש במהלך העבודה ואלו שהיו שם מלכתחילה. כך תהפוך גם הפעולה המוכרת של סימון הבמה עבור המבצעים לפעולה של סימון גבול – למען ידעו החפצים, וגם הצופים שנקלעו לשדה הקרב, את מקומם. גם בתוכן השלטים עצמו מתבצעת הזחה, כאשר שלט "סגור" שנתלה על הדלת מחליף את שלט ה"שמור" שהורגלנו בו, ואז שלט "שבור" מעלה בנו חיוך, שהולך ונחמץ בהדרגה עם השלטים הבאים "קבור" כלואי-קלוי-כבוש-כתוש-חמושי", המהווים תזכורת מעיקה למציאות הרחבה שהמופע מתמקם בה.

סממה מיטיבה להציג כיצד מתמקמת אותה מציאות גם בגוף הפרטי של האזרחים; אחד הצופים מסייע לבוריאן לקפל את מפת השולחן לאור הנחיותיה, שחושפות עד מהרה פרקטיקה גופנית מוטבעת היטב: קיפול שמונה צבאי. ההקפדה היתרה של בוריאן בביצוע נעשית מנוחכת כשהיא פורשת את המפה מחדש ופונה לצופה אחרת, אולם הישנותה מחזקת את האופן שבו מוטמעת השיטה. בכלל, בוריאן מנייט את קהל הצופים שוב ושוב כדי לסייע לה בפעולות פשוטות לכאורה: קיפול המפה, נשיאת השולחן, ישיבה בכיסא. בהיענות מרצון של קהל הצופים לקחת חלק בגופם במימוש דימויים, מבלי לדעת מראש לאן מובילה בוריאן, יש משום הקבלה לנכונות האוטומטית של הציבור להיעתר לצו ההנמונה, לאופן שבו האזרחים נדרשים ולוקחים חלק בגופם במעשי המדינה. באחד הדימויים שמעמידה סממה משמש השולחן כמכשיר אימונים עבור בוריאן. תחילה, השימוש בו מזכיר מכשירים המצויים בחדר כושר טיפוס. ברגע מסוים, בוריאן תוחבת את ראשה בין שני חלקי גופו של השולחן המתקפל, שהופך לגיליוטינה, ובוריאן למי שנכונה להקריב את ראשה למען המטרה.

יפיייה של העבודה טמון במשך שבו מתהווים דימויה. קבלת פנים, בדומה לעבודותיהן של מאיר ודגן, אינה ממחרת להטיח בפני הצופים דימויים ברורים, קריאים מיידית, אלא פורשת אותם באיטיות, מזמינה את הצופים להיכנס אל המרחב המשותף לעבודה ולהם, ומכבדת אותם כקוראים מחברים פעילים. זוהי כוריאוגרפיה עדינה ומחושבת היטב של הכנסת אורחים.

\* אני מודה לכוריאוגרפיות לי מאיר, מירב דגן ומיכל סממה שחלקו אתי את עבודתן והשיבו לשאלותיי בכנות ובנדיבות.

**רן בראון** עוסק במחול ובחשיבה על מחול במסגרות שונות. הוא מייסד כתב העת המקוון מעקף ועורך הספר מקום לפעולה: כוריאוגרפיה עכשווית בתיאוריה ובמעשה (2014). בימים אלה מתמקד בעיקר בליווי אמנותי, אוצרות ופיתוח מסגרות דיסקורסיות.

אליו סדרה של פעולות גופניות, במהלכן דגן מתישה את עצמה ואת הצופים בה, רק כדי לשוב ולהתחיל מחדש. דגן מזנקת אל הרצפה, מזדחלת, מתגלגלת, נעמדת על ידיה ומניחה את רגליה מעבר לראשה, מתרוממת בחזרה וחוזרת חלילה, הכול תוך כדי ספירה. בשלב מסוים היא צוחקת בהיסטריה – והופכת את המחשבה על מקורה היווני של המילה, רחם, לבלתי נמנעת – ואחר כך, כמובן, בוכה. בין לבין היא מציגה דימויים נשיים, כמו אישה שכרסה הולכת ותופחת, או אם המנענעת תינוק בחיקה. סולם שבין רגליו תלוי צידנית אדומה משמש אותה כדי להתייחס בהומור למקומה של האישה במטבח: היא משליכה ממנו ביצים, קמח וחלב, אל רצפת הסטודיו ביצים, קמח וחלב, שלא יתפחו לכדי עוגה.

דגן מתמקמת ביודעין במסורת ארוכה של אמניות פמיניסטיות שעסקו בגופן בכלל ובמחזור הנשי בפרט, אך היא בוחרת להתרחק מן החומריות ה"נימוכה" של אמניות הבזות, ונוקטת בהיפראסתטיציזה אשר מדגישה את היעדרותו החומרית של נושא עבודתה. בעשותה כך, דגן מתרחקת גם מן התפיסה של הגוף ה"טבעי", ותחת זאת מציגה גוף מיומן ומאומן היטב, שנתון להבניה מתמדת. זו אינה רק המסגרת הנוקשה והחזרתית של המחזור החודשי, המתהווה מתוך סדרה של ייצוגים חזותיים נקיים ומעוצבים בקפידה, אלא כוריאוגרפיה תרבותית נרחבת, שמעצבת את הגוף הנשי עוד מילדות. כך, דגן מציגה את ההבניה התרבותית של המחזור החודשי עצמו כשהיא מבקשת מצופה בקהל לקרוא את הערך העוסק בו מאנציקלופדיה לילדים, בזמן שהיא מסמנת את עקבותיה בחלל באמצעות סרט דבק אדום האחוז בין רגליה. היא עושה זאת כשהיא מפרקת להברות יצירות מסוגות מוזיקליות שונות, וכך מציגה את גופה כמוטבע בשלל חותמות תרבותיות, ומביאה זאת לידי גיחוך מבעית כשהיא מבליטה את העיצוב הגופני הנוכח בשיר ילדים (ד"נה נ"מה, ד"נה ק"מה), מטונימיה לתרבות המכראגרפת בקפידה את הגוף הנשי.

הפקת הקול של דגן, לאורך כל העבודה, מושפעת במופנן מהפעולות הגופניות שהיא נוקטת בהן, משל ביקשה לתת לגוף קול משלו, אשר לעיתים מערער על התוכן המיוצג באמצעותו. זוהי כפילות רווית מתח, אשר מאפיין כל יצירת מחול, שדגן מדגישה במהלך העבודה כולה: הרקדנית מופיעה בגופה החומרית, הממשי, ובגופה החברתית-תרבותית בה בעת. כיוון שבלתי אפשרי להיחלץ מן הסבך המטפורי הזה, בסוף העבודה דגן מסתפקת בהיחלצות מסבך הסרט הדביק שגופה נכרך בו. היא פושטת גם את בגד הגוף שלה, כמי שמבקשת להתפרק מהנחות מהותיות ביחס לנשיות, אולם נאלצת להמשיך לספור כשהאור יורד, מסורה לנוכחותו העיקשת של הגוף.

עיצובו התרבותי של הגוף, לצד התמקמותו הטעונה בחלל ובזמן ספציפיים, מצויים בבסיס עבודתה של מיכל סממה קבלת פנים, הראשונה מבין ארבע עבודותיה בערב "רטרוספקטיבה: הכנסת אורחים". כל אחת מהעבודות התרחשה בחלל אחר במרכז תרבות מנדל ביפו, ובוצעה על ידי מבצעים שונים. קבלת פנים בוצעה במבואת הכניסה למרכז על ידי כרמית בוריאן, ש"קיבלה" את פני הבאים תחת שטיח הכניסה. היא נעה באיטיות לאורך קירות המבואה, כמודדת את גבולות המרחב, מדי פעם מאפשרת ליד או רגל להגית, נתחבת בגומחה ממוסגרת במשקוף הכניסה לאחד המשרדים, ובסופו של דבר מזדקפת. בחינת המרחב משמשת את סממה בעבודה זו כמסגרת קונספטואלית, שתחילה מתמקדת במרחב הפיזי הממשי של המבואה, בהמשך מתרחבת להפניית תשומת ליבם של הצופים לחללים השונים של מרכז מנדל בכלל, ומפעם לפעם מצביעה על הקשר מקומי רחב יותר, ישראלי-תרבותי. כך, למשל, הופכת בוריאן מאסקופה נדרסת למארכת סמכותית, לבושה בחולצה לבנה עם פתק הנושא את שמה, כמו הפתקים הדביקים שקיבלנו כולנו בכניסה, ומזמינה את קהל הצופים "להרניש בבית" ולהתכבד בקינלי ובייגלה, הערוכים בצלחות ובכוסות פלסטיק על שולחן מכוסה מפה לבנה שניצב במבואה. בהמשך, תפנה בוריאן את הכיבוד מהשולחן לצלילי "גורל אחד" בביצוע עופרה חזה. כך, במקביל למרחב הפיזי של מרכז מנדל, מתכונן, אפוא, גם מרחב סימבולי הפורש ישראליות פשוטה, צנועה, תואמת שנות השמונים, שיופר עד מהרה בדימויים המטרידים את הנאיביות לכאורה שבוריאן כל כך היטיבה להציג.

קבלת פנים מתמקמת בין המרחב הסגור של המופע, שבו בוחנת בוריאן את המרחב הקונקרטי של מרכז תרבות מנדל ואת ההיבט הצורני, החומרי, של האובייקטים