

תוכן העניינים

דבר העורכת / רות אשל

מחקר

הליכי חיבור הריקוד של נועה אשכול כהליכי מקרה / נגה גורל
עצירה למחשבה: תמורות בעצירה ובערכים החברתיים־פוליטיים של המחול הבימתי – על עצירה ממחול קלאסי לקונטקט־אימפרוביזציה / עלמה מריה סימון

יוצרים כותבים

דמדומים / מירב דגן

פשוט ויותר / אייל דדון

שני צדדים לאותו מטבע

אנטי צורה – בין שחרור לאחיזה ביצירותיה של רוני חדש / נטע רבקה רוט

perFORMing LOVE: במבט לאחור על תהליך היצירה / רוני חדש

חינוך/הוראה

פורטל לאגן / אורלי פורטל

להפוך גוף למילים: תוכנית 'מחשבה יוצרת' במרכז כלים לכוריאוגרפיה / עידית סוסליק ומשתתפות התוכנית:

דנה נעים חפוטה, ענבר טנור, אופיר קונש, יגל בסוק־טושינסקי, שרון שגיא, אהרונה ישראל

מלחמה

שדרות אדמה – מחול / חמלה / מלחמה / צפירה שטרן בראיון עם עירד בן־גל

מילים לזכרה

אימא / אוהד נהרין בשיחה עם רות אשל על אימו צופיה נהרין ז"ל

מאמרים באנגלית

69

The Archive Vo. 2 - The Jews are to Blame for Everything / Neta Pulvermacher

הליכי חיבור הריקוד של נועה אשכול כהליכי מקרה

נגה גורל

‘הליכי מקרה’, דווקא מתוך רצון לוותר על בלעדיות סמכותם כמחברים, ולצמצם את שליטתם בתוצרים.

מקור המילה האנגלית Chance הוא במילה הלטינית *Cadens* שמשמעותה "ליפול" – בהתייחס לתנועת הגלגול של קוביית מזל.¹ במשמעות רחבה יותר, מצביע מושג הנפילה על מצב סביל של אובדן שליטה ויכולת תמרון – מצב דינמי הכרוך בסיכון, שתוצאותיו טרם התבררו. חיבור זה מבקש לבחון את המוטיבציות של אומנים שונים בבחירה המודעת ב"נפילה"; מה ביקשו להשיג באמצעות הוויתור על ידיעה, שליטה וסמכות, ובאילו אמצעים העניקו מעמד של סמכות למקרה.

מי שמזהים יותר מכל עם המושג Chance כאמצעי של חיבור אומנותי, הם שני אומנים אמריקאים שותפים לדרך: המלחין ג'ון קייג' (John Cage, 1912-1992), והכוריאוגרף מרס קנינגהם (Mercier Philip "Merce" Cunningham, 1919-2009). שניהם הטילו קוביות או מטבעות כחלק משגרת העבודה שלהם, על מנת לקבוע מרכיבים מסוימים ביצירה. שניהם ביקשו לקבל את סמכות המקרה, ולהיענות לתכתיביו.

בראשית שנות ה־50, כאשר קייג' וקנינגהם פיתחו ושיכללו את שיטות העבודה שלהם עם מה שהם כינו Chance Operations, נועה אשכול ושותפה, אברהם וכמן, יצרו ופיתחו בישראל את כתב התנועה "אשכול־וכמן", שמסוגל לתאר את היחסים ושינויי היחסים בין איברי השלד במרחב ובזמן באמצעות סמלים, מספרים וחוקי תחביר שלהם. הכתב מספק המשגה וניתוח של תופעת הגוף הנע, ומפרק אותה ליחידות הבסיס שלה. לפיכך, הוא יכול לשמש מכשיר משוכלל ויעיל לחיבור ולמחקר. באמצעות כתב התנועה פיתחה אשכול הליכי חיבור מוקפדים, המושתתים על מערכים מורכבים של כללים וסדרים.

לכאורה, נראה כי בין הגישה של קייג' וקנינגהם, המבקשים לוותר על ידיעה ושליטה לטובת סמכות המקרה, לבין עמדתה של אשכול, המבקשת להעניק ליוצר במחול כלים של ידיעה

בפברואר 2024 נפתחה שנת ה־100 להולדתה של נועה אשכול (1924-2007) – ממציאת כתב התנועה אשכול־וכמן (EWMN), יוצרת מחול פורצת דרך ואומנית טקסטיל. במהלך שנה זו התקיימו מגוון אירועים – פרי שיתוף פעולה של גופים שונים עם הקרן על שם נועה אשכול והקבוצה לריקוד קאמרי – לציון יום הולדת המאה של אשכול. בין האירועים: מופע של הקבוצה לריקוד קאמרי בתוכנית *לוחם וחולם* – מקבץ של ריקודים, אשר בכותרת שהעניקה להם אשכול מהדהד נושא המלחמה, חזרה פתוחה והקרנת סרטי ארכיון במסגרת פסטיבל תל־אביב דאנס במרכז סוזן דלל; התערוכה *No Time to Dance*, המציגה שטיחי קיר וחומרי ארכיון, במוזיאון Kolbe בברלין; השקת מהדורה מחודשת של הספר Movement Notation של אשכול ווכמן משנת 1958, על ידי KW Institute for Contemporary Art בברלין, ותערוכת שטיחי קיר *Textile Traces* של הגלריה neugerriemschneider בברלין. פרסום מאמר זה – המבקש להציע נקודת מבט מקורית על יצירת המחול של אשכול – במגזין *מחול עכשיו* במרץ 2025, מצטרף לשורת האירועים וחותם את שנת ה־100.

מבוא

הניסיון לפרוץ את גבולות המסורת ולערער על מוסכמותיה, הוא יסוד מאפיין ומניע בתולדות האומנות. בין האמצעים השונים שכוננו את הניסיון הזה באומנות המערב בעידן המודרני, על רקע החתירה לאינדיבידואליות וביטוי אישי, המאפיינת את ההגות והאומנות של עידן זה – בולט בייחודו הזימון של האומן את המקרה (Chance) כשותף במעשה האומנותי. בזמן שאומנים אחרים ביקשו לבטא את הקול האישי המזוקק, הנובע ממעמקי הנפש ומגדיר אותם כאינדיבידואל ייחודי, היו שבחרו לערב בהליך היצירה פרוצדורות מבוססות־אקראיות (להלן גם

כתב העת יוצא לאור בתמיכת:



מחול עכשיו – כתב עת למחול, גיליון 47, מרץ 2025 / DanceToday – The Dance Magazine of Israel / בשער: *perFORMing LOVE* מאת רוני חדש. רקדנים: יענקלה פילצר, רומי להב / צילום: אפרת מזור / עורכת: ד"ר רות אשל, eshel.ruth@gmail.com / מערכת: ד"ר רות אשל, נאוה צוקרמן, יעל מירו, ד"ר יונת רוטמן, ד"ר עינב רוזנבליט, רונית זיו / עיצוב גרפי: סטודיו דור כהן / עריכה לשונית: לילך צור / הדפסה וכריכה: פוטוליון / מו"ל: תיאטרון תמונע, רחוב שונצינו 8, תל אביב 61575 / טלפון: 03-5611211 / לרכישת מנוי: אתר תמונע או לשלוח מייל לדניאל office@tmu-na.org.il / מנוי לארבע גיליונות: 180 ש"ח כולל דיור / למוסדות: תיאטרון תמונע, 03-5611211 / המערכת אינה אחראית לתוכן המודעות © כל הזכויות שמורות 1565-1568 ISSN

וניסוח בשפה אובייקטיבית (וזאת בשדה, שרבים סבורים כי הוא מטבעו חומק מכל אפשרות כזאת) – קיים מרחק עצום. מאמר זה מבקש להציע התבוננות במנגנוני החיבור של אשכול כאמצעים המניבים תוצרים בלתי צפויים, שהמחברת לא החזיקה דימוי מוקדם עבורם, ולא יכולה הייתה לחזותם, וכמכשיר גנרטיבי יעיל להפקת תנועות וצורות בלתי מוכרות המתהוות מחוץ לאוצר התנועות של סגנונות מחול ידועים. במילים אחרות, מאמר זה מבקש להציע תפיסה של הליכי חיבור הריקוד של נועה אשכול כהליכי מקרה.

אקראיות, מקריות ושרירותיות – בירור מושגים

בכדי לדון בשימוש של אומנים שונים בפרוצדורות מבוססות אקראיות (Randomness) או מקריות (Chance),² כאמצעי אומנותי, נחוץ לקיים תחילה בירור משמעות מושגים אלו כמו גם מושג קרוב ורלבנטי לדיון – שרירותיות (Arbitrariness). בחינת הגדרות המושג במילונים, לקסיקונים ומאמרים, מעלה כי יש לאקראיות רלבנטיות בהקשרים ותחומי דעת מגוונים, כגון: תורת ההסתברות, פיזיקה, ביולוגיה, היסטוריה, דת, מוסר, מדעי המחשב ועוד. אם נבחן את התפקיד שממלאת האקראיות בסוגיות השונות, וננסה לחלץ את המשמעות הליבתית המשותפת, נוכל לומר שאירוע אקראי או מקרי ראשיתו **בהיעדר כוונה**, ותוצאותיו **בלתי ניתנות לחיזוי**. לדוגמה, אלה המחזיקים באמונה בקיומה של ישות כל־יכולה וכל־יודעת, המכוונת את ההתרחשויות בעולמנו, יתבוננו על אותן התרחשויות הנראות כאקראיות, מתוך תהייה על פשר **כוונותיה**. הצהרת המאמין כי "נסתרות דרכי האל" אינה משקפת הכרה בטבעה המקרי של האלוהות, אלא באוזלת היד של האדם להבין אותן כוונות נשגבות לאור מגבלות טבעו האנושי. ההיסטוריון יובל נח הררי אמנם לא מחייב יד נעלמה המנתבת את ההיסטוריה האנושית, אולם הוא מצביע על "כיוון" כללי המעצב אותה – מריבוי תרבויות לתרבות אחת גלובלית (נח הררי, 2013: 169). לא במקרה חולקים המונח "כיוון" ו"כוונה" שורש משותף, ושניהם מעידים על מהלך שאינו אקראי – בין שהוא מונע על ידי רצון תבוני ובין אם על ידי חוקיות טבעית.

גם תכונת ה**יעדר היכולת לחזות** תוצאותיו של אירוע אקראי משותפת להקשרים השונים; כיוון שאין אירוע כזה תולדה של כוונה, תכלית, תוכנית או דפוס המכוננים אותו, תוצאותיו אינן צפויות. כשהסטטיסטיקאי מבחין בין תוצאה של הטלת מטבע בודדת לתוצאות המתקבלות מנתונים מצטברים של אלף הטלות מטבע, הוא יטען בהתאם ל"חוק המספרים הגדולים", שהראשונה אקראית לחלוטין, כיוון שלא ניתן לחזות אותה. אולם במקרה השני נצפה לראות תוצאה המתקרבת להתפלגות של 50%

עבור כל צד של המטבע, בהתאם לכללי ההסתברות³. בעובדה שהמציאות נענית לתחזיות, אנו רואים עדות לקיומה של תבנית או חוקיות המכוננים אותה, כניגוד להתנהלות אקראית.

תכונות אלו של הליך אקראי, היעדר כוונה המכוונת אותו, והיות תוצאותיו בלתי ניתנות לחיזוי, הן שהופכות אותו להליך ההולם ביותר במקרים מסוימים. כך למשל בפרקטיקות של מחקר, בהן אקראיות משמשת מכשיר יעיל לנטרול כוונות, אינטרסים או הנחות מוקדמות של החוקרים מהשפעה ו"זיהום" של הליך המחקר, ולכן מהווה תנאי לתקפותו. מאותן סיבות מתאימה אקראיות לשמש גם במשחקי מזל, משחקי קופסה, קביעת מרכיבים מסוימים בתחרויות ספורט או הרכב חבר המושבעים, כאשר מסירת ההכרעה לידי ה"גורל העיוור" נתפסת כמנגנון ההוגן ביותר – בדיוק בשל עיוורונו, הנותן הזדמנות שווה לכל.

שדה המשמעות של המושג "שרירותי" מקיים אף הוא חפיפה מסוימת עם המושגים "אקראיות" ו"מקריות", וכמוהם כרוך בהיעדר תכנון, היגיון, דפוס או שיטה, וכנגזרת מכך גם חוסר צפיות או יכולת החיזוי. עם זאת, הוא משמש גם לציון תוכן מובחן מהותית. ההגדרות למושג זה במילונים מציינות סיבות מנטליות שהניעו את האדם למעשה השרירותי כגון: רצון, גחמה, העדפה או נוחות⁴. סיבות אלו (או סיבות בכלל), לא רק שהן מחוץ לשדה המשמעות של "אקראיות", הן אף מנוגדות לטבעה, כיוון שאקראיות נשענת על גורל עיוור, ומשקפת הכרעה נטולת־הטיה, אדישה לכל העדפה או רצון, ולכן נחשבת להוגנת, במקרים שאין סיבה מוצדקת להעדיף תוצאה אחת על פני אחרת.

אקראיות כגורם מרכזי במשנתו ויצירתו של ג'ון קייג'
תכונות הליכים אקראיים, שבזכותן מיושמים הליכים כאלו בשיטות מחקר ומשחקי מזל, הן גם שהביאו אומנים מזרמים ותקופות שונות לבחור באקראיות כמכשיר של יצירה. דיון במושג "האקראיות" לאור שיטות החיבור של היוצרים בהם מתמקד מאמר זה, יעשה דרך בחינה של הימצאות או היעדר **כוונה** – כלומר הטיה לטובת השגת תוצאה מועדפת, וכן דרך יכולת **החיזוי** של היוצר את התוצרים המתקבלים משיטות חיבור אלה.

קצרה היריעה במסגרת מאמר זה לדון בשימוש באקראיות בתולדות האומנות. אציין לדוגמה את אומני תנועת הדאדא, אשר קמה במערב אירופה במהלך מלחמת העולם הראשונה, וכתגובה אליה. מרסל דושאן וז'אן ארפ השמיטו מגובה חוטים או פיסות נייר, וקיבעו אותן למצע בדיוק בצורה או במערך בו נפלו. מירו, מוריס, מאן ריי ואחרים יצרו ציורים משותפים בפרוצדורה המוכרת לנו כמשחק ילדים, שבו אחד המשתתפים מצייר חלק של דמות, מקפל את הדף כך שרק קצה הציור

גלוי, ומעביר למשתתף הבא, שממשיך בתורו ומצייר חלק נוסף וכן הלאה עד שמושלמת הדמות. טריסטן צארה כתב "מתכון" לכתיבת שיר דאדאיסטי, לפיו יש לבחור כתבה מהעיתון, לגזור כל מילה בנפרד, ולהכניס לשק. לאחר מכן יש לנער את השק, לשלוף ממנו ולהדביק את המילים בדיוק בסדר בו עלו בגורל. כאקט של התרסה כנגד תרבות אירופה, שחרתה על דגלה קידמה ונאורות המושתתות על היגיון וסדר – תרבות שהאלימות הנוראה של מלחמת העולם סימנה את כישלונה – כפרו אומנים אלו באותם ערכים שהכזיבו. באמצעות שימוש בהליכי מקרה חיבקו אומני הדאדא את האי־רציונלי אל תוך המעשה האומנותי (Jensen, 2011: 2).

נראה כי האומן המזוהה ביותר עם השימוש בהליכי־מקרה (Chance Operations) הוא המוזיקאי האמריקאי ג'ון קייג'. מתחילת שנות ה־50 ובמשך כל שנות פעילותו, הפעיל קייג' הליכי מקרה שונים ומגוונים כחלק מרכזי בתהליך ההלחנה של יצירותיו, וכביטוי של משנתו התיאורטית. עבודתו עם אותם הליכים התאפיינה בקבלה מוחלטת וחמורה של הקביעות שהניבו. ליצירתו הראשונה, שבה תופסים הליכי מקרה מקום מרכזי בקומפוזיציה, נתן קייג' (שלא במקרה) את הכותרת *Music of Changes* והיא נכתבה לפסנתר בשנת 1951. הכותרת מרמזת על ראשיתו של עידן חדש בדרך ההלחנה של קייג', ובנוסף מתייחסת לספר האורקל הסיני העתיק – ה־*I-Ching* (בסינית: "ספר השינויים") מהמאה ה־12 לפני הספירה, אליו התוודע קייג' באותה תקופה, ומצא בו הלימה לרעיונות ופרוצדורות שהחל לפתח. הספר מכיל 64 סמלים (הקסגרמות) הנוצרים מצירופים שונים של קווים רציפים וקטועים, שעולים בגורל באמצעות שליפת מקלות או הטלת מטבעות. כל סמל מיוצג על ידי מספר ונושא משמעות תוכנית שניתן לפרשה כתשובה למבקש עצה או נבואה. כבר קודם לכן הטיל קייג' מטבע או קובייה לעיתים, אולם האי־צ'ינג סיפק לו היצע אפשרויות גדול בהרבה, שכן כמוהו כקובייה בעלת 64 פאות. קייג' השתמש בספר בטכניקה המסורתית של הטלת מטבעות, אלא שכפי שהעיד, לא פנה אל החוכמה העתיקה האצורה בטקסטים הנלווים לסמלים, אלא השתמש בו (כבמחשב) לשם קבלת רצף אקראי של מספרים⁵. המספרים שהוגרלו קבעו את סדר הצלילים והדמימות (Silences), האם יופק צליל מסוים בדרך המקובלת של הקשה על קלידי הפסנתר, או באמצעות פריטה על מיתריו, הטחת המכסה וכדומה, כמו גם קביעת פרמטרים שונים של הצלילים כגון טמפו, דינמיקה ומשך (Cage 1961: 58-59). מכאן ואילך ישתמש קייג' בכל יצירותיו בהליכי מקרה מגוונים, כדי לקבוע מאפיינים שונים של החומר.

שחרור ממגבלות הטעם האישי וחקיו דרך פעולתו של הטבע
קייג' העיד כי העניין שלו במקרה נבע מרצון שהתעורר בו בעקבות לימודי זן בודהיזם ב־1950-1952 אצל מורה הזן היפני ד. ט. סוזוקי, שהתגורר בניו יורק, לשחרר את עבודתו מתכתיבי הטעם שלו. לדבריו, הזן מלמד להשיג שחרור כזה באמצעות תרגול חמור של מדיטציה. קייג' רצה לאמץ דיסציפלינה חמורה באותה מידה, שתהיה ניתנת ליישום בחיבור מוסיקה⁶. לאור תפיסה רווחת של האומנות ככלי של הבעה אישית, ניתן בהחלט לתמוה על הרצון של אומן להשתחרר מהעדפות או נטיות של טעם. בסרט תיעודי, הכולל ראיונות עם קייג' מתקופות שונות, הוא מספק הסבר לרצון זה:

*When something doesn't seem to me beautiful, the first question I ask is why do I think it's not beautiful. And very shortly you discover there's no reason [...] If we concur that dislike, or begin to like what we did dislike, then the world is more open. That path of increasing one's enjoyment of life, is the path I think we all best take. To use art not as self-expression, but as self-alteration.*⁷

יותר משקייג' היה מעוניין לשכלל את כלי ה**ביטוי וההבעה** שלו, הוא ביקש לשכלל את ה**תפיסה** שלו – לחולל מפנה מאמירה להקשבה, מבחירות לשאלות, מרעיונות שמקורם בתוכו אל רעיונות שמקורם חיצוני לו⁸. המוזיקה שלו, בשל הליכי־המקרה שהוא מפעיל, מספקת עבורו חוויה מפתיעה ובלתי צפויה, כמעט במידה שהיא מספקת למאזינים אחרים. קייג' רואה בטעם האישי סד, המצמצם את ההתנסות ואת היכולת לחוות עושר ועניין, עד כדי כך שהוא בוחר במכוון בצלילים שאינם חביבים עליו כגון רדיו, ויברפון, ג'אז ויצירות של בטהובן לשמש כחומר גלם ביצירותיו (Cage, 1961: 30-31).

לא רק נטיות הטעם האישי, גם הויכרון, הדמיון וההרגלים של האומן מהווים עבור קייג' גורמים משעבדים; נטל, שהשימוש בהליכי מקרה מספק הזדמנות "להתנער ממנו כמו מאבק" (Cage, 1961: 10, 16). האומנות, לשיטתו של קייג', יותר משהיא צריכה לשמש כלי לביטוי אישי, עליה לשאוף לחקות את הטבע באופן פעולתו. לדבריו, מטרתו הגבוהה ביותר של האומן היא לפעול ללא מטרות, ובכך להשיג הרמוניה והלימה עם דרך הפעולה של הטבע (Cage, 1954, *Silence*, 1961: 155).

^[1] מחול עכשיו | גיליון מס' 47 | מרץ 2025

^[2] מחול עכשיו | גיליון מס' 47 | מרץ 2025

צלילים כיחידות חומר בדידות

קייג' שואף לבטל מחיצות והבחנות שהוא תופס כמלאכותיות ומצמצמות, כמו ההבחנה בין האדם לטבע, בין האומנות לחיים ובין צלילים "מוזיקליים" המופקים בכלי נגינה מסורתיים לצלילים ש"אינם מוזיקליים". הקשה על חלקים שונים של הפסנתר או שפשוף חפצים על מיתריו, שריקת קומקום, נביחת כלב, ניפוץ זוגיות חלון, נשיפה בצדף, מים נשפכים ממיכל למיכל, צפצוף של ברווז גומי – הם רק חלק קטן משפע של צלילים "לא מוזיקליים" המאכלסים את יצירותיו. כל אלו תופעות קוליות, וככאלו הן שוות ערך לצלילים המופקים בנגינת פסנתר או כינור, ובאותה מידה ראויים לשמש חומר ליצירה. בכל מקום, טוען קייג', אנו שומעים רעש, המהווה מטרד כשאנו מתעלמים ממנו, אך עשוי להיות מרתק, אם רק נקשיב :(Cage, 1958, in *Silence*, 1961: 3). בנוסף שואף קייג' לבטל את היחסים המסורתיים בין צלילים המקובעים בתבניות של משקלים, מקצבים, סולמות, מחוות הרמוניות, מלודיות וסוגות, לבודד אותם כיחידות האלמנטריות של החומר ממנו מורכב מדיום המוסיקה, ולאפשר אינסוף צירופים חדשים שייקבעו באמצעות הליכי מקרה. צירופים אלו יכוננו לטעמו יחסים "טבעיים" בין הצלילים, משוחררים מנטל של כוונות ומשמעויות אנושיות כפויות, ויחשפו את טבעם האמיתי כצלילים כשלעצמם (Cage, 1952, in *Silence* 1961: 59).

עמדתו של קייג' לגבי בידוד יחידות החיבור הביאה אותו להחליף את "פלטת" הצלילים ביצירה נתונה מהסולם המסורתי ל־Gamut (לא קיימת מקבילה בעברית), המשמש מעין מחסן של צלילים, שהוא לדבריו "מלקט כמו צדפים על החוף" (שם: 25), וממנו – באמצעות הליכי מקרה – הוא מרכיב את היצירה, כך שאין בין היחידות קשר מלודי או הרמוני – כל יחידה יכולה לבוא אחרי כל יחידה אחרת. באופן דומה, הטיפול בזמן עובר מתבניות ריתמיות למשכים הנמדדים בדקות או שניות (הנקבעים גם הם בהליכי מקרה).

ביטוי אחר של רעיון האוטונומיה של מרכיבי היצירה, והסמכתם באופן שנוצרים ביניהם יחסים מקריים, קשור לשיתוף הפעולה של קייג' עם קנינגהם, ובחירתם לחבר בנפרד וללא תלות את מרכיבי היצירה במדיומים השונים: מוזיקה, מחול, תפאורה, תאורה ותלבושות, כאשר המפגש בין המרכיבים התרחש לעיתים לראשונה במופע הבכורה. דבריו של קייג' לגבי העמדה המשותפת לו ולקנינגהם בעניין זה משקפים את עומק מחויבותו למקרה:

*We are not concerned about the relationship between the sound and the dance. We both work with chance operations, and we have a faith that each thing that happens is the best thing that could have happened.*⁹

חידוד הקליטה של קולות סביבתיים

במאמר משנת 1955 על עקרונות המוסיקה החדשה שהוא ושותפיו לדרך יוצרים, כתב קייג':

...What is the purpose of writing music? [...] an affirmation of life – not an attempt to bring order out of chaos nor to suggest improvements in creation, but simply a way of waking up to the very life we're living, which is so excellent once one gets one's mind and one's desires out of its way and lets it act of its own accord. (Cage, 1961: 12).

האומנות מטרתה אם כן, לאשר את החיים; לחגוג את המציאות; לא לנסות לשפר או לארגן אותה, או אפילו להבינה, רק להפנות את תשומת הלב למה שקורה סביבנו כל הזמן, בכל מקום. רעיון זה בא לידי ביטוי בעיקר בגישה החדשנית של קייג' אל השקט (*Silence*). ביצירותיו נותן קייג' יותר ויותר מקום לזמן של שקט, שהוא עבורו "יש" באותה מידה כמו צליל, ותפקידו בניגוד למסורת, אינו רק כזה של יצירת מרווחים בין צלילים לשם ארטיקולציה. השקט עבור קייג' הינו הזדמנות להפנות את הקשב כלפי קולות הסביבה, שלרוב נוטים להתעלם מהם כרעשי רקע חסרי חשיבות. קייג' הגיע לכדי זיקוק של הרעיון הזה ביצירתו הנודעת משנת 1952 *4'33*, שנכתבה במקור לפסנתר, ואחר כך זכתה לביצועים בהרכבים שונים. הפסנתרן מבצע מספר פעולות, הרשומות ומתוזמנות בפרטיטורה, כגון פתיחה וסגירה של מכסה הקלידים, מבלי לנגן ולו תו אחד במשך 4 דקות ו33 שניות. שיעולים במהלך קונצרט, טוען קייג', נחשבים הפרעה פסולה, בעוד שלטעמו קול של שיעול מעניין בדיוק כמו כל צליל אחר¹⁰. העובדה שלא מתבצעת נגינה, מנכיחה את רעשי הסביבה הנשמעים באולם הקונצרטים: תנועת הקהל או הנגנים בכיסאותיהם, כחכוחים, לחשושים, קולות מהרחוב – אלו הופכים לתוכנה (המקרי) של היצירה. ביצירתו *4'33*, נוקט קייג' פעולה של מסגור פיסה של מציאות והצגתה כאומנות. בדומה למרסל דושאן, שהציב במוזיאון חפצים באנליים כמשתנה או גלגל, כך מלמד קייג', כי ההתבוננות או ההאזנה שלנו לעולם היא החושפת את היופי או העניין הטבוע בו; היא ההופכת את שאינו משמעותי למשמעות.

הליכי מקרה ורעיון החופש

רעיון חשוב המונח בתשתית הגותו של קייג' ומשחק גם תפקיד מרכזי בביקורת המופנית כלפיו, הוא רעיון החופש. במאמר ביקורת חריף טוען המלחין והמבקר קונרד בוהמר (Boehmer),

כי בבקשתו לשחרר את המוזיקה מעריצות הקונבנציות המסורתיות, הכפיף אותה קייג' לעריצות גרועה יותר – זו של המקרה העיוור (Boehmer, 1997: 70-71). בדבריו של קייג' בראיון מ־1981 ניתן לראות תשובה לכך:

*Some people think I'm the slave of these chance operations, but I'm grateful to them, and think of them as a utility, or something like fresh air or clear water.*¹¹

קייג' מביא תפיסה חתרנית ויוצאת דופן של מושג החופש – לפחות במחשבה המערבית המודרנית המקדשת אינדיבידואליות וביטוי אישי. עבור קייג', בדומה לכללים ולקונבנציות שהתקבעו במסורת, גם טעמו של האדם, זכרונו, ואפילו דמיונו, הינם כבלים משעבדים ומצמצמים. הדרך להשתחרר מאותם כבלים היא זימון של גורם חיצוני, אובייקטיבי אדיש וחף מכל כוונה או נטייה – המקרה – כשותף סמכותי בתהליך היצירה.

רעיונות קייג'יאניים בלבוש מחולי – הליכי מקרה ביצירתו של מרס קנינגהם

מי שנחשב לנציג המובהק של השימוש בהליכי מקרה בזירת המחול הוא הכוריאוגרף האמריקאי מרס קנינגהם. קנינגהם התוודע אל הרעיונות והפרקטיקות הקשורים לכך דרך שותפו לחיים המקצועיים והאישיים – ג'ון קייג'. שיתוף הפעולה ההדוק בין שני היוצרים החל בניו יורק בראשית שנות ה־40 ונמשך כחמישה עשורים עד מותו של קייג' ב־1992. קייג' היה שותף לייסוד להקת קנינגהם בשנת 1953, שימש כמנהלה המוזיקלי עד מותו, וכן חיבר וביצע רבות מיצירות הסאונד לכוריאוגרפיות של קנינגהם. בעקבות קייג', גם קנינגהם זימן את המקרה להשתתף במעשה היצירה, וכמוהו הטיל קוביות ומטבעות, או השתמש בספר הסיני העתיק אי־צ'ינג ובפרוצדורות נוספות, כדי לקבוע היבטים ומרכיבים בחיבור. בדומה לקייג', המוטיבציה העיקרית המניעה את קנינגהם היא השאיפה להגיע באמצעות אותן פרוצדורות לאפשרויות וצורות שמעבר לגבולות הדמיון שלו, כפי שהוא אומר בראיון מ־1981:

*I have found that [...] if I really use the Chance Operations and follow it through, that it always brings out something that I don't think I would have thought of otherwise by myself, and opens out some new kind of facet, some new kind of possibility.*¹²

כשם שקייג' ביקש לבטל את ההבחנה ההיררכית בין צלילים "מוזיקליים" ו"לא־מוזיקליים", כך גם קנינגהם כלל בריקודיו תנועות "לא־מחוליות", השאלות מפעולות יומיומיות (כגון רכיבה על אופניים או פתיחת דלת). בדומה לקייג' שהניח אלו לצד אלו צלילים וקולות מעולמות תוכן שונים, והצביע בכך על הצד השווה שלהם כתופעות אודיטוריות, כך גם קנינגהם הסמיך תנועות משדות והקשרים שונים: פעולות יומיומיות לצד תנועות מרפרטואר הבלט הקלאסי, תנועות תיאטרליות ואחרות (קופלנד, 2013: 242-3). כקייג', גם קנינגהם תופס את הזימון האקראי של אלמנטים שונים בסמיכות כתכונה מהותית של הטבע, וכמוהו הוא שואף לחקותה במעשה האומנותי.

ארגון לינארי מבוסס־מקרה של יחידות חיבור מובחנות

שיטות החיבור של קייג' וקנינגהם הביאו אותם ליצור עבור כל יצירה מעין מחסן של יחידות חומר מובחנות, שאת ארגונן בזמן (ואצל קנינגהם גם במרחב), קבעו באמצעות הליכי מקרה שונים, ובעיקר באמצעות האי־צ'ינג. נראה כי לא במקרה ה־Gamut ביצירות רבות של שני היוצרים כולל 64 יחידות (בין אם יחידות צליל או תנועה) – כמספר ההקסגרמות של האי־צ'ינג. כפי שנראה בהמשך, השוואה בין קייג' לקנינגהם עשויה להצביע על עמדה עקרונית שונה ביחס לתפקידו או לגבולות סמכותו של המקרה כיוצר־שותף, אך עם זאת השוואה כזו חייבת לקחת בחשבון גם הבדלים מהותיים שמקורם בתכונותיהם של שדות הפעולה השונים – המוזיקה והמחול.

הבדל כזה מתבטא בארגון הלינארי מבוסס־המקרה של יחידות החיבור **בוז אחר זו**. צליל הינו ישות הרמטית, שזהותו אינה תלויה בצליל הקודם לו או בזה העוקב אחריו, ולכן כל צליל יכול להופיע לאחר כל צליל אחר ללא צורך באדפטציות. תנועה, לעומת זאת מהווה שינוי ממצב אחד למצב אחר, ולכן פוזיציות המוצא והסיום של תנועה מהוות חלק בלתי נפרד מזהותה ותוכנה. במקרה שיחידת־תנועה A אינה מסתיימת בפוזיציית המוצא של יחידת התנועה העוקבת B, יידרשו התאמות ושינויים באחת או בשתי התנועות בכדי שיוכלו להתבצע ברציפות. "אם אתה על הרצפה", אומר קנינגהם בראיון, "וברגע הבא עלייך להימצא גבוה באוויר – עליך לעשות משהו בין לבין"¹³.

אם קנינגהם מבטא כאן נימת השלמה עם הבעיות הכרוכות בטבעה הרציף של תנועת הגוף במרחב, במקומות אחרים הוא מתייחס לארגון מבוסס מקרה של יחידות החומר כאמצעי, **שכל תכליתו** נועדה לשם יצירת אותן "בעיות" שפתרונן נושא פוטנציאל לחדשנות ואי־צפיות. בספר מ־1985 המתעד שיחות של קנינגהם עם החוקרת הצרפתיה ז'קלין לסצ'ב (Lesschaeve), משקפים דבריו עמדה זו:

^[1] מחול עכשיו | גיליון מס' 47 | מרץ 2025
7

^[2] מחול עכשיו | גיליון מס' 47 | מרץ 2025
6

That has always interested me and still does: how to place yourself in an unknown situation, and then find a solution, a way out of it. (Cunningham in Lesschaeve, 1985: 131)

קנינגהם מבטא מחויבות עמוקה לקבל את תכתיבי המקרה כפתח לאפשרויות שנמצאות מחוץ לגבולות דמיונו; אפשרויות הנמצאות באזור ה"כתם העיוור" של התודעה, אשר רק גירוי או אילוך חיצוני מביאים אותן לאור. עם זאת, אופן ההיענות ל"בעיה" של מעבר בין שתי יחידות תנועה לא רציפות, פתוח למגוון רב של "פתרונות" אפשריים, ונשאלת השאלה באיזו מידה יכול היה קנינגהם להימנע מבחירה באלו המידיים והמוכרים לו יותר; אלו הנגזרים מטעמו, הרגליו, הכשרתו וניסיונו האישיים. בסדרת סרטונים מטעם קרן קנינגהם אודות היצירה *Fielding Sixes* (1980), מלמדת רקדנית העבר בלהקתו פטרישה לנט (Lent) מספר פראזות בדידות מתוך ה־Gamut שחיבר קנינגהם ליצירה. באמצעות האי־צ'ינג הצטרפו פראזות אלו ליצירת המהלך הרציף שמבצעת אחת הרקדניות בדקות הראשונות של הריקוד. לנט מראה פתרונות שמצא קנינגהם במקרים בהם לא התאפשרה המשכיות בין שתי פראזות עוקבות. למשל, בסיום פראזה 58 מוותרת הרקדנית על הצעד האחרון ברגל ימין, כיוון שהיא צריכה אותה חופשית ממשקל, כדי לדרוך עליה בתחילת פראזה 43 שתבוא אחריה¹⁴. במקרה אחר שינה קנינגהם את כיווני הצעדים בסיומה של פראזה 50, כך שבמקום פסיעה בקו ישר יוצר מסלול מעגלי שיביא את הרקדנית לחזית שבה עליה להתחיל את פראזה 35¹⁵. דוגמאות אלו מעלות את השאלה האם הפתרונות שמוצא קנינגהם אכן מייצרים תנועתיות שונה, הפורצת את גבולות הסגנון שלו.

בידוד, אקראיות ומופשט

עיון בספרות המחקרית אודות קנינגהם מעלה כי בהמשכיות־מבוססת־המקרה רואים החוקרים את עיקר חדשנותו, כפי שמשתקף בדבריה של חוקרת המחול קארי נולנד (Noland):

Cunningham's emphasis lies on enchaining movements in new ways, not primarily on inventing new movements (Noland, 2009: 3).

או בדבריו של חוקר המחול מארק פרנקו (Franko):

Chance procedure involves the charting of all possible movement options prior to their arrangement. Thus, chance dictates the

combinations of known variables, each of whose possible appearances has been foreseen. What is unforeseen, and still left to chance, is the sequence of the combinations. (Franko 1992: 144).

קנינגהם מסביר ללסצ'ב כי רצף־מבוסס־מקרה השובר את היחסים המסורתיים של סיבה ותוצאה בין היחידות, מהווה אתגר עבור הצופים, כיוון שהוא מנטרל כל משמעות נרטיבית. לדבריו, אין לו עניין להיענות למוריו, אשר (כסטודנט למחול) הורו לו לבנות עלילה המתפתחת לקראת שיא. בעיניו, מעניינת הרבה יותר המשכיות אקראית, שכן היא מפתיעה בכל רגע ואיננה צפויה (Cunningham in Lesschaeve, 1985: 133). הסדר־מבוסס־המקרה של יחידות החיבור הבדידות מעקר את היצירה מעלילה נושאת תוכן משמעותי נרטיבי, וממקד בכך את מלוא תשומת הלב בצורות המופשטות המתהוות. מאפייניה הצורניים של התנועה הופכים לתוכנה ה"משמעותי". על הפורמליום של קנינגהם ניתן ללמוד מדבריו:

For me, the subject of dance is dancing itself. It is not meant to represent something else, whether psychological, literary, or aesthetics" (Cunningham in Lesschaeve, 1985: 139).

יחידות החיבור – על הציר שבין מורכבות לאלמנטריות
לאור הצהרותיו של קנינגהם כי הוא מייעד למקרה תפקיד של חשיפת אפשרויות חדשות ובלתי צפויות, חשוב לבחון לא רק את אופני הארגון־מבוסס־המקרה של יחידות החיבור המובחנות, אלא גם את היחידות עצמן ביחס לציר שבין מורכבות לאלמנטריות. תכונה זו הינה מהותית לעושר האפשרויות של צירופי תנועה שונים, שניתן להפיק מאותן יחידות, שכן

ככל שאבני הבניין קטנות ובסיסיות יותר, מספר הצירופים האפשריים שלהן גדול יותר. הסיבה לכך שרפרטואר הבלט הקלאסי (מפואר ככל שיהיה) נשען על אוצר תנועתי מצומצם יחסית, נובעת גם מכך שנבחרו אפשרויות אחדות בלבד מתוך סך התנועות האפשריות לכל איבר (למשל, מפרק הירך יהיה לעולם פתוח ב־Turn out, כף הרגל שאינה נושאת משקל לעולם תהיה מתוחה ב־Point וכדומה); אולם תורמת לכך גם העובדה שיחידות התנועה של סגנון זה הן קומפלקסים המורכבים מיחידות קטנות יותר. כלומר, פוזיציה מסוימת של הרגליים תופיע לרוב עם פוזיציה מסוימת של הזרועות, של הגו ושל הראש. תרגיל פשוט בקומבינטוריקה (ענף מתמטי, העוסק בין השאר, במנייה של צירופים אפשריים), יראה כי פירוק הקומפלקס הזה, כך שכל צורה של הרגליים תוכל

להצטרף לכל צורה של הזרועות, ולכל צורה של הגו ושל הראש, יניב לאין שיעור יותר צירופים אפשריים.

נולנד מצביעה על תהליך הדרגתי של הקטנת יחידות החיבור (ממורכבות לאלמנטריות), המאפיין את שנות היצירה הראשונות של קנינגהם: השלב הראשון בתהליך זה התרחש לדבריה ב־1951, כשחיבר את *Sixteen Dances for Soloist and Company of Three*, המהווה מעין מחרוזת של ריקודים בני דקות ספורות, שכל אחד מהם נועד לשקף רגש מסוים. ביצירה זו קנינגהם השתמש לראשונה בהגרלה כדי לקבוע את סדר 16 הריקודים בתוכנית הערב. יחידה במקרה זה מהווה ריקוד או פרק שלם. (Noland, 2009: 3). השלב השני מתקיים ביצירה *Suite by Chance* מ־1954, בה יחידות החיבור מהוות משפט תנועתי קצר (Phrase) ולא פרק שלם. את השיא בתהליך הקטנת יחידות החומר, נולנד רואה בסולו *Changeling* מ־1957, בו חילק קנינגהם את הגוף לחלקים, רשם אפשרויות תנועה מסוימות לכל חלק, והשתמש בהטלת מטבעות כדי לקבוע איזו תנועה יבצע כל אחד מאותם חלקים (שם: 4). קרולין בראון, רקדנית מובילה בלהקה, מספרת כי קנינגהם מצא את הכוריאוגרפיה שנוצרה כמעט בלתי אפשרית לביצוע, ולקח לו חודשים של תרגול להשיג בה שליטה (Brown, 1968: 18). אם בריקודים המוקדמים ניתן להמשיל את יחידות החיבור לחרוזים שקנינגהם משתמש במקרה על מנת לקבוע את סדר שזירתם למחרוזת, ב־*Changeling* מתערבים הליכי המקרה גם בעיצוב של כל חרוז בפני עצמו. "בכוריאוגרפיה של קנינגהם לא רק שכל אחד הוא 'סוליסט'", אומר רוג'ר קופלנד בספרו *המודרניזציה של המחול המודרני*, אלא ש"כל איבר בכל גוף יכול להיעשות גם הוא סוליסט, מכיוון שקנינגהם מניע לעתים קרובות את הראש, הזרועות, פלג הגוף העליון והרגליים במנוגד אלו לאלו" (קופלנד, 2013: 207).

על רקע האמור לעיל, נראית תמונה קביעתם של פרנקו, נולנד (לעיל) ואחרים, כי חדשנותו של קנינגהם אינה במקוריות של התנועות עצמן, אלא בארגון היחסים ביניהן. גם קופלנד מבטא עמדה דומה באומרו כי: "קנינגהם "כופה" על פראזות התנועה שלו מערך שלם של הליכים אימפרסונליים, מוכתבים אקראית, אבל הפראזות נותרות בבירור שלו" (שם, עמ' 236). ייתכן שהסיבה לפער הזה נעוצה בכך שפירוק "אטומי" כמו ב־*Changeling* אינו מהווה את המקרה הרווח ביצירתו של קנינגהם, אלא מסמן אפשרויות שהוא עצמו לא מיצה.

בעבודתם, הן קייג' והן קנינגהם יוצרים מחסן של יחידות חיבור בדידות, ומשתמשים בהליכי מקרה דומים כדי לארגן את היחסים ביניהן, אלא שהיחידות של קנינגהם הן לרוב אלמנטריות פחות, ומהוות מכלול מורכב יותר. ייתכן כי גם

כאן ממלאים הבדלים מְכָנים בין המדיומים תפקיד חשוב. כאמור, צליל מטבעו מהווה ישות הרמטית משוחררת מתלות בצלילים אחרים; כשם שכל צליל יכול להופיע לפני או אחרי כל צליל אחר, תכונת הבדידות שלו מאפשרת לו גם להתקיים ב־**זמנית עם** כל צליל אחר. לעומת זאת, איברי הגוף מחוברים זה לזה, כך שתנועת איבר אחד משפיעה על איברים אחרים, ועשויה להגביל אותם. אם צירוף של צלילים בדידים לכדי אקורד מורכב נוצר באמצעות ב־הזמניות של נגינת כלים שונים בתזמורת (או על ידי כלי הרמוני כגון פסנתר), הרי שיחס דומה אל הגוף כתזמורת מרובת כלים, המנגנים עצמאית ובו זמנית, עשוי להציב בפני המבצעים קושי קואורדינטיבי גדול. גם הקיום של מימד המרחב, יחד עם מימד הזמן, תורם למורכבות התופעה התנועתית ולקושי בהפקת תנועות מסוימות ב־זמנית, ויוצר מגבלות שמדיום המוזיקה חופשי מהן, כגון הכפיפות לכוח הכבידה שמייצרת אילוצים של שיווי המשקל. כל אלו עשויים להסביר מדוע יחידות החומר, המשמשות את אבני הבניין לחיבור בשדה המחול, הן לרוב מורכבות יותר ואלמנטריות פחות מאלו של המוזיקה.

ככדי להבין מהי מידת המורכבות של פראזה, המהווה לרוב את יחידת החומר הבסיסית ב־Gamut של קנינגהם, נשוב להתבונן בריקוד *Fielding Sixes* כדוגמה מייצגת. כפי שמסבירה לנט, הריקוד מורכב מ־64 פראזות, שסדרן נקבע באקראי באמצעות האי־צ'ינג. לדבריה, הנושא המרכזי בריקוד הוא העברות המשקל בין הרגליים, כאשר בכל פראזה נוצר מערך ריתמי שונה הנגזר מהקביעה באילו מהפעמות תתרחש העברת משקל (לרוב הכוונה לצעד), ובאילו לא¹⁶. הצעדים ברובם שאולים מאוצר התנועות של הבלט הקלאסי (עם וריאציות קלות), כאשר מרבית הזמן הגו ניצב והזרועות מוחזקות בפוזיציה Demi-Seconde. כל פראזה בריקוד כוללת פרטים רבים, אולם התבוננות ברשימות של קנינגהם, בהן הוא מתאר כל אחת מהפראזות¹⁷, מעלה כי קנינגהם לא מוסר מידע לגבי הרבה ממרכיבי התנועה, (למשל מצב כפות הרגליים, מידת הכפיפה או היישור של הרגליים, תנועת אברי הגו ועוד). התיאור התמציתי של הפראזה אינו מעיד על מיעוט פרטים (כלומר, על היות התנועה יחידה אלמנטרית), אלא על כך שמרכיבים רבים בתנועה מקיימים את "ברירת המחדל", ואין בהם משום "חרیגה מהתקן" המצריכה דיווח מיוחד. הדבר מראה כי קיים "תקן" של מוסכמות סגנוניות (רפרטואר הבלט), שקנינגהם מקבל כסט נתון. תיאור מלא של כל יחידות הבסיס המרכיבות את הפראזה היה מגלה עד כמה היא מהווה יחידה מורכבת, ולא דווקא בסיסית או "אטומית".

לנט מסבירה כי לאחר השימוש באי צ'ינג ליצירת רצף הפראזות ב־*Fielding Sixes*, הטיל קנינגהם מטבעות כדי לקבוע מרכיבים נוספים אותם ניסח כשאלות: האם שתי הפראזות

^[1] מחול עכשיו | גיליון מס' 47 | מרץ 2025 9

^[2] מחול עכשיו | גיליון מס' 47 | מרץ 2025 8

(שעלו בגורל כצמד) יבוצעו בזו אחר זו או ברו־זמנית? האם תבוצע הפראזה פעם אחת או פעמיים? כמה רקדנים יבצעו את הפראזה הנדונה? האם יהיו גברים, נשים, או גם וגם? האם יתחילו ויסיימו ביחד או בזה אחר זה? הליך נוסף קשור למרחב. קנינגהם חילק את הבמה ל־64 מקטעים (גריד של 8x8 משבצות), והשתמש באי צ'ינג כדי לשייך מיקום מרחבי לכל אחת מהפראזות. לדברי לנט, קנינגהם בחר אם המיקום שהוגרל יהיה אזור ההתחלה או הסיום של הפראזה, או אזור שהרקדנים עוברים בו במהלך ביצועה¹⁸.

נראה כי השימוש המורכב שקנינגהם עושה בהליכי־מקרה כדי לארגן את היחסים בין יחידות החומר בזמן ובמרחב, בהחלט משקף מידה רבה של ויתור על שליטה והיענות להצעה שמקורה חיצוני. עם זאת, לרוב הוא לא מערב את המקרה כגורם **מעצב של יחידות החיבור שלו, אלא רק כגורם המארגן את היחסים ביניהן**. הוא לא מפרק את התנועה למרכיביה הבסיסיים כדי "לשלוף אותם מהכובע" וליצור מהם צירופי תנועה חדשים ובלתי צפויים. היחידות "בכובע" (Gamut) שלו הן לרוב פראזות מורכבות, הנענות במידה רבה לתכתיבי הסגנון של הבלט הקלאסי. חיזוק לטענה זו ניתן לראות בדבריה של חוקרת המחול סאלי ביינס שטוענת כי "למרות המרחק הניכר של מרס קנינגהם מהמחול הקלאסי המודרני, נותרה עבודתו תחומה בגבולות של טכניקות ושל הקשרים מוגדרים ומקובעים. במילים אחרות, אוצר המילים התנועתי שלו נותר טכני, מיומן ומוגבל" (ביינס, 2010: 15).

עצמאות מרכיבי המופע – שיתופי פעולה בין־מדיומליים
אחד המאפיינים של עבודותיו של קנינגהם – תולדה של אותו ארגון־מבוסס־מקרה של יחידות החומר – הוא ריבוי אירועים המתקיימים במקביל על הבמה; רעיון שהוא מכנה "שדה", תחת מוקד התרחשות אחד (לרוב במרכז הבמה), שהיה נהוג במסורת המחול. במבט רחב יותר המקיף את מכלול המופע השלם, שהכוריאוגרפיה היא רק אחד ממרכיביו, מתקיים אותו הדפוס של הגשת מרכיבים עצמאיים סימולטנית – כמכלול אחד. במשך שנות יצירתו קנינגהם שיתף פעולה עם אומנים רבים (מלבד קייג') כמו מורטון פלדמן, כריסטיאן וולף, לה־מונט יאנג, רוברט ראושנברג, ג'ספר ג'ונס, פרנק סטלה, אנדי וורהול ואחרים, אשר יצרו עבור המופע מוזיקה/סאונד, תפאורה, תלבושות ותאורה. אותן יצירות לא חוברו בכדי לתמוך בכוריאוגרפיה ולהעצים את המשמעויות והמזג ההבעתי שהיא נושאת, כנהוג, אלא כישויות נפרדות ועצמאיות, כאשר לעיתים הקשר היחיד ביניהן הוא המקום והזמן המשותפים של הצגתן. במקרים רבים המפגש של מרכיבי המופע השונים, התקיים לראשונה בערב הבכורה של היצירה, כך שהרקדנים,

לא רק שלא יכלו להסתמך על ציוני־זמן ידועים במוזיקה, אלא אף נדרשו לגלות עצמאות ולדבוק במקצבים שתרגלו בחזרות, ולהימנע מהיענות לקצב או למזג שמביאה המוזיקה (ביינס, 2010: 56). אין כאן הליכי־מקרה מהסוג של הטלת קובייה או מטבע, אולם קיימת מידה רבה של ויתור על שליטה וכוונה, בשל עצמאות מרכיבי המופע השונים, שהמפגש ביניהם מזמן הפתעות ואי־צפיות.

כפי שטוענת לנט, נראה שעבור קנינגהם המקרה הוא "משהו לעבוד איתו"¹⁹, ולא בהכרח חוק עליון שהוא מקבל עליו לציית לו ללא עוררין. ייתכן כי הפער במידת הסמכות, שמעניקים קייג' וקנינגהם למקרה, וביחס הפוך – שומרים לעצמם, מלמד גם על טבעם השונה של המדיומים השונים – מוזיקה ומחול, אולם דומה כי הסיבות מהותיות יותר, ומקורן גם בתפיסה שונה. קופלנד טוען כי בניגוד לקייג', אצל קנינגהם לא שימש המקרה "כאסטרטגיה לחריגה ממגבלות הטעם, ולא כמתכון לזניחה מוחלטת של כל העדפותיו וסלידותיו" (קופלנד, 2013: 236). חשוב לומר, כי השותפות ההדוקה עם קייג' והקירבה הרעיונית ביניהם בהחלט אינן מחייבות את קנינגהם לאמץ את אותה מידה של טוטליות ביחס לקבלת "מרות" המקרה, אולם לאור התפקיד שהוא עצמו מועיד לשימוש במקרה כמחולל אפשרויות חדשות, בלתי נודעות ובלתי צפויות, נשאלת השאלה באיזו מידה אכן פרצו יצירותיו את אותן גבולות ומגבלות של טעמו ודמיונו, והשיגו ייעוד זה.

הליכי חיבור הריקוד של נועה אשכול כהליכי מקרה

מי שמכיר את יצירתה של אשכול, עשוי לתהות על הבחירה לדון בה דווקא דרך הפריזמה של סוגיית האקראיות, שכן אשכול ידועה כמי שיצירותיה מושתתות על מבנים הדוקים של סדרים וסדרות, כללים ועקרונות־מארגנים. אשכול אינה מטילה מטבעות או קוביות כדי לקבוע מרכיבים בקומפוזיציה, וגם אינה חותרת לפעולה ספונטנית מתוך ניסיון לנטרל ולעקוף את המחשבה המודעת. יתרה מכך, היא משקיעה זמן רב בתכנון ומחשבה הקודמים לביצוע, ומגיעה לעבודה בסטודיו עם תוכנית שנהגתה ונוסחה באמצעות ההגדרות והערכים הכמותיים של כתב התנועה אשכול־וכמן. שום שלב בהליך החיבור של אשכול אינו מערב אקראיות בעלת תוקף במובן ההסתברותי, כאשר, בהינתן קבוצת מדגם (כפי שמתפקד ה־Gamut של קייג' וקנינגהם), קיים סיכוי שווה לכל אחד מהפרטים בקבוצה לעלות בגורל. על פניו, נראה כי אין דבר זר יותר לאופן החיבור של אשכול ממושג האקראיות.

כאמור שני התכנים המרכזיים המכוננים את משמעות המושגים "אקראיות" ו"מקריות", הם **היעדר כוונה והיעדר יכולת חיזוי**.

בחינה של שני אלו ביחס לקומפוזיציות המחול של אשכול מגלה תמונה מעניינת: אשכול יוצרת מנגנון שכל מרכיביו כפופים לחוק וסדר, **אלא שמנגנון זה עומד בתווך בינה לבין התנועות המסוימות שהוא מחולל**. דווקא בשל החוקיות המכוננת את המנגנונים, הם אינם נשענים על בחירות שרירותיות מבוססות הטעם וההרגל של היוצר, אלא מרגע שנקבעו ונוסחו, כמעט אין המחברת מתערבת בתנועות שהם מכתיבים. בנוסף לכך, בהיות המנגנונים כה מורכבים (כפי שיודגם בהמשך), תוצריהם אינם כאלו שאשכול יכולה הייתה לחזות, או לכוון אליהם באופן ספונטני מתוך דימוי או חשק שהתעורר בה; הם מתהווים מעבר לגבולות הדמיון שלה, ומזמנים עבודה הפתעה וגילוי. באופן פרדוכסלי, ככל שאשכול מרבה לקבוע סדרים וכללים, התוצרים הנגזרים מהם הופכים לבלתי צפויים יותר. ככל שהריקוד בנוי יותר, כך הוא פחות ידוע מראש, **ובמובן זה – אקראי יותר**.

נועה אשכול (1924-2007), למדה בנעוריה נגינת פסנתר אצל המוזיקאי פרנק פלג, שם הגיעה להכרה בתפקיד החשוב שממלאים התווים כמכשיר של קומפוזיציה. בגיל 19 הצטרפה לבית הספר הראשון בישראל לריקוד ולתרבות הגוף בהנהלתה של תהילה רסלר, שם למדה על קיומן של שיטות תיווי למחול. ב־1946 נסעה לאנגליה כדי ללמוד כתב לאבן (Laban Notation) – בתחילה בסטודיו לאומנות התנועה בהנהלת רודולף פון לאבן וליזיה אולמן במנצ'סטר, ולאחר מכן בבית הספר למחול מודרני בלונדון. אשכול מצאה את כתב לאבן בלתי מספק, ובשנת 1951 שבה לישראל מתוך כוונה ליצור כתב תנועה, המיוסד על ערכים אוניברסליים. עם שובה התחילה ללמד בבית הספר למשחק של התיאטרון הקאמרי, שם שיתפה את תלמידיה בניסיונותיה הראשוניים ליצור שיטת תיווי. תלמידה, אברהם וכמן (לימים פרופסור לאדריכלות בטכניון) נרתם למיזם, וביחד החלו לגבש ולנסח את עקרונות כתב התנועה ***‘אשכול־וכמן’***, את הגדרותיו, ערכיו וסימניו, אותם הציגו לראשונה ב־1958 בספר *Movement Notation*. במקביל ייסדה אשכול ב־1954 את קבוצת המחול *‘הרביעיה הקאמרית’* (בהמשך, *‘הקבוצה לריקוד קאמרי’*), כמסגרת לביצוע הריקודים אותם חיברה אשכול באמצעות הכתב המתגבש. מאז, פעלה הקבוצה בהרכבים שונים, התגבשה מחדש לאחר מותה, והיא פועלת ומופיעה גם היום ברחבי הארץ והעולם. במשך כחמישה עשורים חיברה אשכול עשרות ריקודים במסגרת 6 סויטות. לכל סוויטה מספר נושאים תנועתיים משותפים, אשר זוכים לפיתוח עצמאי בכל אחד מהריקודים. חלק עיקרי של הריקודים יצא לאור בספרי תווים בהוצאת האגודה לכתב תנועה, אותה ייסדה ב־1968.

חיבור באמצעות כתב תנועה

בתשתית המנגנונים המרכזיים המכוננים את קומפוזיציות המחול של אשכול נמצא כתב התנועה אשכול־וכמן, אשר באמצעותו היא הגתה וניסחה רעיונות ועקרונות מארגנים. מעבר לתפקיד המסורתי של תיעוד ושימור, כתב התנועה אשכול־וכמן נוצר מתוך כוונה לשמש כמכשיר של ניתוח תנועה, ובעיקר ככלי של קומפוזיציה. ככזה הוא נשען על מחקר וניתוח של תופעת תנועת הגוף, וניתן לרשום באמצעותו כל תנועה של איברי השלד ללא תלות בסגנון או דיסציפלינה מסוימים.

"כל מאורע שלא המציאו לו איזה סמל", כותבים נועה אשכול ואברהם וכמן בתרגום העברי להקדמה לספרם מ־1958, "יישאר חד פעמי ואי אפשר יהיה לחזור עליו. הסמל הכרח שיוכל לבטא את הסגולות העיקריות ואת המהות העיקרית של המאורע, באורח מעשי ובר ביצוע, בראש ובראשונה כדי שייתכן לחשוב על המאורע ובמסגרתו, כלומר – לצורך קומפוזיציה" (אשכול ווכמן, 1959, עמ' 130). אם בדרך כלל משמשים כתבי התנועה בעולם המחול למטרת תיעוד ושימור ריקודים קיימים, עבור אשכול מהווה הכתב מעין "שפה", באמצעותה היא חושבת והוגה את התנועות והמבנים מלכתחילה, כשם שאדם הוגה ומנסח מחשבות ורעיונות בתיווך המילים והמושגים בשפה שהוא דובר.

כתב התנועה מספק ניתוח של תופעת תנועת הגוף, וממשיג את אבני הבניין המכוננות אותה כתחום דעת. במילים אחרות, הכתב מפרק את התופעה **ליחידות הבסיס שלה**, ל"אלף־בית" של מדיום התנועה, ומכאן סגולתו כחושף ופורש בפני המחבר היצע אינסופי של אפשרויות ליצירת צירופים שונים מאותן יחידות. "הואיל והכתב עוצב בעקבות ניתוח מפורט של החומר", כותבים אשכול ווכמן, "הרי הוא פותח אפשרויות חדשות לטיפול בחומר הזה, לפי שהוא מגלה ומבליט בו הרבה צדדים שעד כאן לא נוצלו כל עיקר. חקירה זו בעצם־עצמו של החומר ואמצעי המחשבה במסגרתו, מדרבנת את דמיונו של יוצר המחולות, וממריצתו לחשוף רעיונות, המוצנעים בחומר, ולהעלותם ממחשכים" (אשכול ווכמן, 1959: 131).

כאשר אשכול מחברת רצף תנועתי, היא משתמשת בתכונות של החומר עצמו בכך שהיא מבחינה, באמצעות הניתוח של הכתב, בין מרכיבים שונים של התנועה, כגון: סוג (מישור, קונוס או רוטציה), גודל (מִפְתָּח הקונוס), כיוון (פוזיטיבי או נגטיבי), מיקום מסוים ביחס למערכת המתווה, גזרה (כמויות תנועה), וקובעת להם ערכים כמותיים. באופן זה יוצרת אשכול ומפתחת נושאים תנועתיים. "נושא תנועתי אפשר להגדיר אך ורק בכתב תנועה; אין אפשרות להגדירו על ידי סיפור מעשה", כתבה אשכול בתוכנייה מ־1979 (אשכול, 1979).

סימני כתב התנועה מהווים מערכת של סמלים מופשטים כגון חיצים, קשתות, ספרות, אותיות וכדומה, אשר בינם לבין

^[1] מחול עכשיו | גיליון מס' 47 | מרץ 2025 | 11

הגוף הממשי - אותו הם מייצגים, אין כל דמיון חזותי. אדם שיחזיק בידו דף תכליל, ואינו מכיר את סימני כתב אשכול-וכמן, לא יוכל לנחש מהי התופעה שנועדו סימנים אלו לייצג. בבואנו לדון בשימוש בכתב כמנגנון המנטרל כוונה או הטיה של המחברת, נראה כי למרחק הזה שבין התופעה לבן ייצוגה - נודעת חשיבות רבה. המחבר בכתב התנועה עשוי לרשום על הדף תנועות שאין לו בעיני רוחו כל דימוי שלהן, או כאלו שעבורן קיים אצלו דימוי חלקי בלבד. בכתיבת סימנים על נייר לא קיימות מגבלות או העדפות, אין תכתיבים סגנוניים, אין הרגלים או חשקים תנועתיים, כך שכל אלו מושהים לטובת השגת צורות חדשות ובלתי צפויות.

היות והכתב מבוסס על מודל הנדסי־מתמטי, ומנוסח באמצעות ספרות, מהווה הרחבה נוספת של הפער שבין הייצוג לבין התופעה המיוצגת, בכך שהמחבר עשוי לקבוע יחסים מתמטיים מסוימים – מופשטים מכל תוכן קונקרטי, אשר ניתן לצקת לתוכם תכנים חומריים שונים. כך למשל, אשכול קבעה סדרה של מספרים הנגזרת ממרווחים של שלוש כמויות (ביחס לחלוקת המעגל ל-8 כיוונים במרווחים של 45°): 0,3,6,1,4,7,2,5. אשכול הפכה את הסדרה הזו לאחד הנושאים התנועתיים של סוויטת הריקודים הראשונה שלה – נושא ווריאציות. במקרים שונים מייצגת סדרת הספרות מרכיבים תנועתיים שונים, כגון: כיווני הצעד, חזית הגוף, המרכיב האופקי או האנכי של הפוזיציות, מספר הצעדים, ואפילו מרכיב שאינו קשור במרחב אלא בזמן – מספר הפעמות הקצוב לתנועות. העובדה שהמחברת אינה יוצרת את התנועות באופן ישיר בגוף, אלא באמצעות סימנים המקיימים מרחק גדול ביחס לתופעה המסומנת, מספקת אמצעי של נטרול העדפה והטיה, ואפילו ידיעה מלאה לגבי התוצרים שיתקבלו.

להלן יוצגו ויודגמו שלושה ממגנונים מרכזיים, המהווים שלוש רמות של סדרים וכללים שמכוננים את קומפוזיציות המחול של אשכול:

א. חיבור רצפי תנועה לאיברים בודדים.

ב. ארגון החומר התנועתי במסגרת תוכנית כוללת.

ג. עיבוד החומר התנועתי לתפקידים (רקדנים) שונים.

בתשתית שלושת המגנגונים האלו נמצא החיבור בכתב התנועה אשכול-וכמן, אשר באמצעות הגדרותיו וערכיו חושבת אשכול ומנסחת את אותם סדרים וכללים מארגנים. כדוגמה מייצגת נבחר הריקוד *פוגה (0) טריו*²⁰, אותו חיברה אשכול בשנות ה-60 במסגרת סויטת הריקודים הראשונה – *נושא ווריאציות*. מגנגוני החיבור של אשכול יודגמו באופן בו הם מתגלמים בריקוד זה.

מנגנון א': חיבור רצפי תנועה לאיברים בודדים

מאפיין מרכזי הנוכח בכל ריקודיה של אשכול, הוא החיבור הנפרד של רכיבים עצמאיים ומיוזגם לכדי שלם אחד. הגילום המובהק ביותר של מאפיין זה מתבטא בחיבור רצפי תנועה הנפרדים עבור חלקי גוף שונים. חיבור כזה משקף התייחסות אל הגוף האחד כאל תזמורת רב-קולית או רב-כלית. אשכול ממנסחת חוקיות עבור כל חלק בנפרד, וזו מכוננת את רצף התנועות שביצע ללא תלות בחלקי הגוף האחרים. צירוף האיברים השונים הנעים בו־זמנית לכדי "אקורד" מורכב מהווה תוצר בלתי צפוי, שהמחברת לא יכולה הייתה לחזות מראש או לדמות ולתכנן באופן ספונטני. המהלך מזכיר את המשחק של הדאדאיסטים הנזכר לעיל, שבו צייר אומן אחד את רגליה של הדמות, קיפל את הדף, והעבירו לאומן אחר, שצייר את חלקה המרכזי וכן הלאה, כך שצירוף חלקים נפרדים שאינם תואמים, הוליד דמויות פנטסטיות, משעשעות ומפתיעות.

כפי שראינו בעבודתו של קנינגהם, ניתן להפעיל עקרון מארגן של הפרדת איברים גם ללא כתב תנועה, אלא שתפיסה אנליטית כזו של הגוף הינה מובנית בכתב התנועה אשכולי-כמן מתוקף הגדרתו את היחידה הבסיסית של תנועה אחת. "לצורך ניתוח התנועה" כותבת אשכול, "אנו מתחילים בניתוח התנועה של איבר בודד הנע סביב הפרק אליו הוא קשור [...]". תנועת הגוף כולו היא סכום תנועת האיברים השונים, ולכן ניתוח תנועת הגוף כולו, פירושו ניתוח תנועתו של כל איבר ואיבר, בהתייחס למערכת מתווה כדורית "פרטית" שלו" (אשכול ונול, 1968: 9).

כפי שניתן לראות באיור מס' 1, המציג קטע מתכליל הריקוד *פוגה (0) טריי*, שמות פרקי השלד מופיעים בראש כל שורה (משמאל), המיועדת בלעדית לרישום הוראות התנועה לאותו פרק, בהתאם לשינויי הזווית במפרק המשותף לו עם פרק סמוך. העמודות מייצגות את מרכיב הזמן, כך שתנועות איברים שונים הנעשות בו-זמנית יירשמו בעמודה או עמודות משותפות. עצם הפירוק של תנועת הגוף על ידי ניתוח תנועתו של כל אחד

[illegible]

א'יור מס' 1

פוגה (0) טריו. מתוך התכליל (פרטיטורה) של הריקוד.

(Nul-Kahana R. & Sella R. & Zaidel S. 2010: 56)

לכל פרק כזה רישום נפרד, מזמינים תפיסה של כל איבר ככלי עצמאי בתזמורת שמהווה הגוף השלם.

בבסיס הסוויטה נושא ווריאציות עומדים שני נושאים תנועתיים עיקריים אשר זוכים לפיתוח שונה בכל אחד מריקודי הסוויטה. אחד הנושאים הוא רצף של שש פוזיציות, אותן מבצעים בריקודים שונים חלקים שונים של הגו (טורסו): האגן, בית החזה, הראש או הגו כולו (איור מס' 2).

	ראשונה	שניה	שלישית	רביעית	חמישית	שישית
הפוזיציות ב EWMN	$\begin{pmatrix} 2 \\ \cdot \\ 2 \end{pmatrix}$	$\begin{pmatrix} 0 \\ \cdot \\ 0 \end{pmatrix}$	$\begin{pmatrix} 4 \\ \cdot \\ 6 \end{pmatrix}$	$\begin{pmatrix} 6 \\ \cdot \\ 6 \end{pmatrix}$	$\begin{pmatrix} 4 \\ \cdot \\ 4 \end{pmatrix}$	$\begin{pmatrix} 4 \\ \cdot \\ 2 \end{pmatrix}$
מבט מלפנים						
מבט מהצד						

איור מס' 2

מחזור ששת הפויזציות, המהווה נושא תנועתי של אברי הגו

בסויטת הריקודים נושא ווריאציות.

במקרה זה מופקות הפוזיציות על ידי הגו כולו - מזנב עד קודקוד.

נושא תנועתי נוסף של הסוויטה הוא הסדרה הנזכרת לעיל, הנגזרת מאינטרוול של שלוש כמיות תנועה (135°): 0,3,6,1,4,7,2,5. כפי שצוין, בריקודים שונים משמשת הסדרה לקביעת הערך הכמותי של מרכיבים שונים בריקוד (חזית, כיוון צעד, מספר צעדים וכדומה). בפוגה (0) טריו סדרה זו קובעת (בין השאר) את המרכיב האופקי (הספרה התחתונה) ברצף הפוזיציות של הזורעות או האמות, כפי שניתן לראות באיור מס' 3.

שמינית	שבעית	שישית	חמישית	רביעית	שלישית	שניה	ראשונה
$\begin{pmatrix} 5 \\ 5 \end{pmatrix}$	$\begin{pmatrix} 2 \\ 2 \end{pmatrix}$	$\begin{pmatrix} 2 \\ 7 \end{pmatrix}$	$\begin{pmatrix} 4 \\ 4 \end{pmatrix}$	$\begin{pmatrix} 2 \\ 1 \end{pmatrix}$	$\begin{pmatrix} 2 \\ 6 \end{pmatrix}$	$\begin{pmatrix} 5 \\ 3 \end{pmatrix}$	$\begin{pmatrix} 2 \\ 0 \end{pmatrix}$
							

איור מס' 3

סדר הפוזיציות של הידיים (רשומות ב-EWMN). במקרה זה הדמות מבצעת את הפוזיציות באמה ימין.

במהלך הריקוד הגו והידיים יבצעו את הרצפים הנזכרים לעיל שוב ושוב במחזוריות, אלא שמחזור הגו כולל 6 פוזיציות (ובהתאם, 6 תנועות), ואילו מחזור הידיים מורכב מ-8 פוזיציות. בשל הפער המכוון הזה, נוצרים צירופי תנועה שונים, כך שאותה תנועת ידיים תתבצע בכל פעם במקביל לתנועת גו שונה. איור מס' 4 מציג בחלקו העליון סכמה של סדר תנועות הידיים

	בית ראשון								בית שני								בית שלישי							
מחזור תמונת דיז'ן	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7	8
תמונת ג'ו	I	II	III	IV	V	VI	I	II	III	IV	V	VI	I	II	III	IV	V	VI	I	II	III	IV	V	VI

תמונת יד
1

תמונת ג'ו
III

תמונת ג'ו
V

אִיּוֹר מִס' 4

הבתים הראשונים של הריקוד פוגה (0) טריו.

(זרועות או אמות) ותנועות הגו בשלושת הכתים הראשונים של הריקוד. בחלקו התחתון של התרשים ניתן לראות שלושה מצטרופים מתוך הרצף, אשר בכל אחד מהם מתבצעת התנועה הראשונה במחזור של הידיים (מס' 1). נוכל לראות כי בכל פעם מצטרפת אליה תנועת גו שונה.

אם לחזור למשחק היצרני של אומני הדאדא, הדרך שלהם לנטרל שליטה וכוונה הייתה באמצעות ביזור הביצוע בין אנשים שונים, כך שכל אחד מהם מודע ואחראי לחלק מהשלם. הדבר אפשר להם להשיג תוצר החורג מעבר לגבולות הדמיון של כל אחד מהם בנפרד. במקרה של אשכול, אדם אחד הוא המקור ליצירת החלקים המרכיבים את השלם, אולם בשל העיצוב הלינארי של תנועות האיברים ב"רצועות" נפרדות, אין למחברת ידיעה מלאה לגבי ההצטלבויות שיתרחשו, כאשר יונחו אותן רצועות במקביל, ויתקבלו האקורדים התנועתיים של הגוף המלא. יתרה מזאת, כיוון שהרצף הלינארי לאיבר בודד אינו שרירותי (בניגוד לדאדא), אלא מבוסס חוקיות, ייתכן שכבר בשלב זה אין למחברת דימוי ברור של רצף התנועות השלם של אותו איבר; על אחת כמה וכמה כאשר כל יחידת תנועה בריקוד המלא מהווה צומת בה מצטרפות תנועותיהם של מספר איברים שונים באותה נקודת זמן. במקרה זה, הביזור אינו בין אומנים שונים, אלא בין האיברים השונים, שאת תנועתם מנחים כללים וסדרים שונים.

צירוף ישויות אוטונומיות לכדי ישות חדשה אחת מהדהד את מפגש הכוריאוגרפיה של קנינגהם עם תוצרי שותפיו שיצרו סאונד, תפאורה או תלבושות באופן עצמאי ובלתי תלוי, אלא שבריקודיה של אשכול מדובר במדיום אחד ובגוף אחד. בעוד קנינגהם ושותפיו "פועלים כמי שמחייבים את ההסמכה של מרכיבים נפרדים, המקיימים ביניהם רב שיח מפרה, בעודם שומרים על זהותם הייחודית והעצמאית, מבלי להתמזג לכדי ישות אחת סימביוטית" (קופלנד: 185), על המבצע את ריקודיה של אשכול מוטל האתגר למזג את הרכיבים הבדידים לכדי שלם אורגני אחד, על אף היותו ייצור כלאיים מלאכותי, וכלל לא "טבעי". הוזכרו דבריה של קרולין בראון, הרקדנית הוותיקה בלהקת קנינגהם אודות הסולו *Changeling*, שבהליך

החיבור שלו רשם קנינגהם אפשרויות תנועה לחלקי גוף שונים, והטיל מטבע כדי לקבוע את צירופי התנועה. לטענתה, התוצאה הייתה כה קשה לביצוע, שנדרשו לו חודשים רבים של תרגול על מנת להשיג שליטה (Brown, 1968:18). מבצעים של ריקודי אשכול (וכותבת חיבור זה ביניהם), מעידים כי כל אחד מהריקודים מזמן אתגרים קואורדינטיביים גדולים, ועל אף היותם בני דקות ספורות, נדרשת תקופה ממושכת של למידה ותרגול על מנת להשיג שליטה בהפקת הצירופים, השגת התמצאות בסדרים, ולבסוף הפיכת מכלול הפרטים המרובים לכדי "ריקוד".

מנגנון ב': ארגון החומר התנועתי במסגרת תוכנית כוללת מאפיין נוסף של קומפוזיציות המחול של אשכול המצמצם את ידיעתה המוקדמת אודות תוצרי התנועה המתקבלים, הוא הארגון של החומר התנועתי במסגרת תוכנית כללית, המהווה מעין מבנה־על של הריקוד. כלומר, מעבר לחוקיות או הסדר, המכוננים את רצף התנועות של איבר כזה או אחר, קיימת מסגרת כוללנית יותר שמחילה סדר נוסף על הסדרים של האיברים השונים. מסגרת כזו תהיה קשורה לארגון הריקוד ביחידות מבניות, כגון בתים או פרקים, וביחס אליהם תגדיר כללים הקשורים למרכיבים תנועתיים, כמו למשל מסגרת הזמן, שינויי חזית, סדר איברים, סדר של הפסקות בתוך הרצף, חזרה על יחידות תנועה, ועוד.

מבנה־העל עשוי להציג תוכנית פשוטה וברורה, אלא שהחלתה כקומה נוספת על הסדרים העצמאיים של תנועות האיברים משפיעה על כל אחד מהם, מתערבת ביחסים ביניהם, וכך יוצרת אקורדים תנועתיים חדשים. מבנה העל מעבה את רשת היחסים בין הסדרים השונים, מגדיל את רמת המורכבות, ואיתה מצמצם עוד יותר את הידיעה המוקדמת והשליטה של המחברת באותם יחסים.

כאמור, ב*פוגה (0) טריו* סדרת הכיוונים של הסוויטה מכתיבה את הרצף התנועתי של הזרועות והאמות, אולם המבנה הכולל מכתיב את "סדר העבודה" של אותם פרקים, כלומר מי מהם

מִיזוּג שְׁנֵי הַסָּדְרִים	סדר שני ימין / שמאל	סדר ראשון זרוע/אמה	
Aa	a	שמאל ימין לסירוגין	בית ראשון
Bb	b	ימין	בית שני
Ac	c	שמאל	בית שלישי
Ba	a	שמאל ימין לסירוגין	בית רביעי
Ab	b	ימין	בית חמישי
Bc	c	שמאל	בית שישי

איור מס' 5
פוגה (0) טריו: סדר העבודה של הזרועות והאמות לפי בתים.

ינוע בכל בית. סדר זה נקבע באמצעות מהלך משולב. כפי שניתן לראות באיור מס' 5, סדר ראשון קובע תנועת זרוע (A) ואמה (B) לסירוגין; סדר שני בנוי על מחזור של שלוש צורות: שמאל/ימין לסירוגין (a), רק ימין (b), רק שמאל (c). הפרק או הפרקים שינועו בכל בית נקבעים כתוצאה של מיזוג שני הסדרים האלו, כפי שניתן לראות בעמודה הימנית של הטבלה. בדוגמה זו נקבע סדר האיברים הפועלים כחלק ממבנה־העל של הריקוד. במקרים אחרים יהיו אלו מרכיבים אחרים כגון: מסגרת הזמן, חזית, מספר יחידות תנועה וכדומה. כל מרכיב כזה שנקבע באופן עצמאי ובלתי תלוי עשוי לקיים יחסים שונים עם כל אחד מהמרכיבים האחרים. כפי שמלמדת אותנו תורת הקומבינטוריקה – ככל שירבו הגורמים הנפרדים והעצמאיים, כן ירבו מספר הצירופים האפשריים ביניהם.

מנגנון ג': עיבוד החומר התנועתי של הריקוד לתפקידים שונים

חשוב להבהיר כי להבדיל מהמשמעות שנושא המונח "תפקיד" בתיאטרון, אין הכוונה בהקשר זה לומר שהרקדן מגלם דמות בעלת מאפיינים אישיותיים־ביוגרפיים מסוימים, אלא לציין הבחנה בין רצפים שונים, אשר יבוצעו במקביל על ידי רקדנים שונים. הרפרטואר של אשכול כולל ריקודים שחוברו כיוניסון, ואילו בריקודים אחרים, לפחות בחלק מהזמן, קיים פיצול לשניים או יותר תפקידים. היחסים המרחביים־זמניים בין התפקידים בריקודיה של אשכול נוצרים באופן דומה לזה של היחסים בין איברים שונים: אשכול מגדירה עקרונות מארגנים מסוימים המכתיבים את הרצף התנועתי של כל תפקיד ואת התנהלותו במרחב, ואלו מכתיבים את היחסים שיווצרו בין הרקדנים. לעיתים, מגדירה אשכול מראש את הגורם או הגורמים המשתנים בין התפקידים השונים. במקרים אחרים, לאחר שיצרה תפקיד "מקור", היא מפעילה עליו מניפולציות על ידי הקניית ערכים שונים לאחד או לכמה ממרכיבי התנועה, וכך יוצרת תפקיד או תפקידים נוספים – כווריאציה על תפקיד המקור. בשונה מההבחנה הקיימת בבלט הקלאסי בין הבלרינה לבין הקור דֶּה בֶּאֱלֶה, בריקודיה של אשכול לא קיימת היררכיה בין התפקידים השונים. כל תפקיד בריקוד של אשכול חשוב באותה מידה, ואת היחסים בין הרקדנים היא ראתה כיחסים בין "סולנים".

לדוגמה, ב'*פוגה (0) טריו'* הרצף התנועתי של שלושת התפקידים וזה, אולם **משכי הזמן** שקצבה אשכול לתנועות נגזרים מתבנית שונה. אותה יחידת תנועה עשויה להתבצע במשך שמונה פעמות או בזמן פעמה אחת בלבד, כך שנוצרים הבדלים דינמיים משמעותיים בין התפקידים השונים.באיור מס' 6 ניתן לראות את מסגרת הזמן של שלושת התפקידים

תפקיד A "הגדלה" מ' 8	א	ב	ג	ד	ה	ו	ז	ח	ט
	1	2	3		4		5		6
תפקיד B "הקטנה" מ' 8			8			7		3	6
							5	4	8
תפקיד C "כיוונים"			8		3		6	1	4
								7	2
									6

איור מס' 6
פוגה (0) טריו: מסגרת הזמן של שלושת התפקידים בבית השני.
אות מייצגת מספר סידורי של התנועות (א=תנועה ראשונה, ח=תנועה שמינית).
ספרה מייצגת את מספר הפעמות הקצוב לתנועה נתונה.

בבית השני של הריקוד (8 יחידות תנועה): תפקיד A מבצע את התנועה הראשונה [א] במשך פעמה אחת, את התנועה השניה [ב] במשך שתי פעמות, וכן הלאה עד התנועה השמינית, שנמשכת שמונה פעמות. בשפה הפנימית של אשכול ותלמידיה סדר זה מכונה "הגדלה" (מ־1 ל־8 פעמות). תפקיד B מבצע סדר הפוך של "הקטנה" – מתנועה בת 8 פעמות לפעמה אחת. הזמן של תפקיד C נגזר מסדרת הכיוונים של הסוויטה (הנוכרת לעיל), אשר עוברת כאן המרה מייצוג של כיוון למספר הפעמות שתמשך התנועה. (כיוון 0 נקרא גם כיוון 8, לכן בהמרה מכיוון לזמן, הספרה 0 תייצג 8 פעמות).

הגוונים בתרשים מסייעים לראות את היחסים שנוצרים בין הרקדנים. יחסים אלו, לא יכולה היתה אשכול לחוות בבהירות בעת קביעת הסדרים. שרטוט סכמות (כגון זו) על נייר מבהיר במידת מה את היחסים המתקבלים, אולם בהיות הסכמה מורכבת מקווים ומספרים, אין היא מספקת תמונה של יחסי הגופים הנעים זה לצד זה, ואלו מתגלים רק עם הוצאת התוכנית אל הפועל. חשוב לציין, כי היחסים בין הרקדנים נגזרים מהסדרים או העקרונות המארגנים שקבעה להם אשכול מבעוד מועד, ולא מרעיונות או כוונות כוריאוגרפיים – כגון שיתקרבו או יתרחקו זה מזה או ינועו לעבר קדמת הבמה או לאחוריה. מרגע שקבעה אשכול את נקודות המוצא, היא לא התערבה עוד ביחסים בין התפקידים, ואלו נתהוו מתוך הסדרים עצמם המעוגנים בקומפוזיציה. לעיתים, שינתה אשכול את נקודות המוצא ממופע למופע, ואז התבוננה אחזות ציפייה לגלות ביחד עם רקדניה אילו יחסים חדשים מתהווים כתוצאה ממהלך זה. אופן החיבור של אשכול, הייחודי כל כך בעולם המחול (שלרוב מקיים קירבה גדולה לעולם התיאטרון), הוא שגרם לאשכול להגדיר את עצמה כקומפוזיטורית (Dance Composer) ולא ככוריאוגרפית.

סיכום

אין לדעת אם אשכול הייתה מחייבת תפיסה של הליכי חיבור הריקוד שלה כהליכי מקרה, כפי שמציעה עבודה זו. להבדיל

מקנינגהם, לא מתועדות הצהרות בהן היא משתמשת במונחים "אקראיות", "מקריות" או "Chance" בהתייחס לשיטות העבודה שלה. מתוך בחינה של שיטות אלו, אשר אינן כוללות זימון של הגורל העיוור באמצעות קובייה או מטבע, אלא יצירת מנגנונים סבוכים של כללים וסדרים, נראה כי בשונה מקייג' או קנינגהם, אין לאשכול עניין באקראיות כשלעצמה – למשל מתוך כוונה לדמות כוח טבעי הפועל בעולם. אשכול אף אינה מכריזה על רצונה לוותר על שליטה או כוונה, אולם אלו משתמעים מהתפקיד שהיא מייחסת לחיבור באמצעות כתב התנועה, אשר לדבריה ממריץ את היוצר "לחשוף רעיונות המוצנעים בחומר, ולהעלותם ממחשכים" (אשכול ווכמן, 1959: 131). המחבר לתפיסתה, יותר משהוא **מעצב** את החומר לפי דמיונו, הוא **חושף** רעיונות האצורים בחומר ומחכים להתגלות. גם בשלבי הניסוח המפורט של תוכנית הריקוד, נמצאים אותם רעיונות "בחושך" עבור היוצר, ורק המימוש של התוכנית בגוף הרקדנים מוציא אותם לאור.

בהתייחסו להפעלה של הליכי מקרה מבטא גם קנינגהם רצון להתחבר למקור נביעה חיצוני לו: "כשאני מחבר כוריאוגרפיה ליצירה בהטלת מטבעות – כלומר בצורה מקרית – אני מוצא את משאבי במשחק הזה שאינו תוצר של הרצון שלי, אלא אנרגיה וחוק שאני מציית להם. יש אנשים שחושבים שזה לא אנושי ומכניסטי להטיל מטבעות ליצירת ריקוד במקום לכסוס ציפורניים או להטיח את הראש בקיר או לדפדף במחברות ישנות במצוד אחר רעיונות. אבל כשאני מחבר ככה אני מרגיש מחובר עם (משהו) הרבה יותר גדול משכושר ההמצאה האישי שלי יכול להיות, הרבה יותר אנושי ואוניברסלי מהרגלי העבודה הספציפיים שלי". (קופלנד 2013: 167).

הדגשים בדבריהם של אשכול וקנינגהם שונים, אולם משותפת להם הבקשה להתחבר למקור אוניברסלי, לא אישי, כזה שממנו ינבעו תנועות בלתי מוכרות שאינן נגישות לכושר ההמצאה שלהם הככול לדמיונם ולניסיונם הפרטיים. מאמר זה בוחן באיזו מידה שירתו האמצעים השונים שנקטו שני היוצרים אותו רצון משותף, וסייעו למימושו. נטען לעיל כי כתב התנועה מהווה עבור אשכול גורם מתווך, העומד בינה לבין התנועות שהיא מנסחת באמצעותו. ניתן לטעון כי גם תוכנת ההנפשה לייף-פורמז (Life Forms), אשר שימשה את קנינגהם כמכשיר לכוריאוגרפיה בשני העשורים האחרונים לחייו, מהווה גורם מתווך שכזה. "המטרה שבבסיס ההליכים האקראיים הייתה כמובן מאז ומתמיד לשחרר את האומן מה"העדפות" הטבעיות שלו", טוען קופלנד, "ולכן הצליחה אולי לייף-פורמז להשיג משהו שאפילו האי-צ'ינג לא הצליח: לשחרר את קנינגהם מנטייתו האישית, הלא־מודעת אולי, להעדיף את הרגליים ואת כפות הרגליים" (קופלנד, 2013: 276).

כמו הכתב, גם הדמות המונפשת מהווה ייצוג, וככזו היא מתפקדת כגורם מתווך בין רעיונות הכוריאוגרף לגוף הרקדן החי. עם זאת, בשונה מסימני הכתב, הדמות המונפשת אינה סמל; היא בעלת שתי רגליים, שתי ידיים, ראש, אגן ושאר איברי השלד. למעשה, היא דומה מאד לגוף שהיא נועדה לייצג. כוריאוגרף שישתמש בלייף־פורמוז ייהנה בעיקר מהיתרון של קבלת משוב מידי כלל תוכנית – גחמתית או שאפתנית ככל שתהיה – שיטיל על הרקדן הווירטואלי לבצע. רקדן זה לעולם אינו עייף, תמיד כשיר, משוכלל וציותן, ותמיד קולע ל"כוונת המחבר", שאינו נדרש למילים כדי להעבירה. תכונות אלו הופכות את התוכנה לכלי יעיל ונוח ביותר בידי הכוריאוגרף, אולם היא אינה נושאת פוטנציאל גבוה כגורם מתווך המעודד את המחבר להגות תנועות שחורגות מגבולות דמיונו, ומבחינה זו השימוש בה אינו שונה מהותית מעבודה מול רקדן ממשי מיומן וממושמע. ייתכן שיותר משמזכיר הכתב את השימוש בתוכנת לייף־פורמוז, הוא משקף דמיון מסוים לשימוש של קייג' וקנינגהם בכתמים מקריים על נייר כדי לקבוע מרכיבים בקומפוזיציה. הדמיון נובע מהשימוש בגורם מתווך ממדיום **אחר**, אשר נקבע כייצוג של תנועה או צליל, ואינו מקיים כל דמיון חזותי אליהם. כמובן שבמקרה של אשכול, ה"כתמים" על הנייר אינם מקריים כלל, אלא משקפים סדר מהודק, אלא שהמעבר דרך גורם ביניים הופך את התנועה ל**בלתי גלויה**, וכזו ה**מתגלה** בדיעבד. בשונה מלייף־פורמוז, כתב התנועה על הניתוח החומרי שהוא מספק, מאפשר ומזמין חקר תצורות, מבנים ומהלכים חיבוריים, השואבים את הגיונם מתכונות החומר עצמו, ועל כן גלום בו הפוטנציאל לפרוש בפני המחבר היצע אינסופי של אפשרויות מעבר לזה שמציע סגנון כזה או אחר, כמו גם נטיותיו והרגליו.

עוד נטען כי למרות חתירתו של קנינגהם לאטומיזציה של יחידות החיבור לטובת הפקת צירופי תנועה חדשים, הגאמוט שלו כלל לרוב פראזות מורכבות העוקבות במידה רבה אחרי תכתיבי סגנון הבלט. הליכי המקרה שהפעיל התערבו לרוב בקביעת הסדר הלינארי של אותן פראזות, אך לא בעיצוב של הפראזה עצמה.

מעניין לציין, כי במקום שמבקרים אחרים מוצאים סתירה בין הרצון המוצהר של קנינגהם לפרוץ את גבולות הידוע והצפוי באמצעות הליכי מקרה, לבין הצמצום הסגנוני שלו לגבולות הבלט הקלאסי, קופלנד מזהה דווקא הלימה ביניהם כתוכן וצורה המשרתים מטרה משותפת. "קיים קשר ברור", הוא טוען, "בין האופי האימפרסונלי של אוצר התנועות ה"רדי־מייד" של הבלט לחריגה מהכוונה האישית שגלומה בהליכים אקראיים". (קופלנד, 2013: 168). בנוסף, קופלנד מביא מדברי סטיב פקסטון (רקדן עבר בלהקת קנינגהם), שטוען כי אוצר התנועות

הבלטי שימש עבור קנינגהם משקל נגד הכרחי לרדיקליות של שיטות היצירה שלו. לדבריו, אם היה קנינגהם נוקט רדיקליות דומה בעיצוב התנועות עצמן, "זה היה נעשה סתום לגמרי". (קופלנד 2013, עמ' 161). בהקשר לשיטות החיבור הרדיקליות של אשכול, ייתכן כי חוויית הצפייה של חלק מהצופים אכן מפגישה אותם עם תוכן שעבורם הוא "סתום". העיתונאי צבי ינאי מדווח על חוויית ה"צופה התם" בריקודיה של אשכול, אשר מורגל לראות ביצירות מחול אחרות שימוש באמצעים תיאטראליים: "...בלעדם אינו מוצא דרכו בין התנועות, אינו יודע איזו מהן חשובה ואיזו טפלה, איזו רלבנטית לתוכן העלילה ואיזו היא בבחינת דקורציה בלבד. בתום שעה ארוכה הוא מוצא עצמו מחפש לשווא מפתח לכוונה – לשמה נצטרפו התנועות למחול. כוונה, שאך מאוחר יותר יתברר לו, עברה מן העלילה הספרותית להתרחשות התנועתית. (ינאי, 1973: 76). המהלך המודרניסטי של הפיכת הצורה לתוכנה של היצירה מקבל חזיוק גם בדבריה של אשכול בתוכניה מ־1954:

All works in this program show the stories of movements [...] No other story is intended. No tale should be looked for... (Eshkol, 1954).

השימוש של אשכול בביטוי "סיפורים של תנועות" מצביע על הבדל משמעותי בין שני היוצרים. שניהם הוציאו מהריקוד את העלילה הספרותית; שניהם מגלים עניין עמוק בתנועות כשלעצמן, ואינם מעניקים לתנועה תפקיד כמייצגת תוכן חוץ־תנועתי. אולם, בעוד יחידות החיבור של קנינגהם הן במידה רבה שרירותיות, גם אם נובעות מעיסוק בעניין תנועתי מסוים, אצל אשכול נובעות התנועות מחוקיות מבנית, המכוננת את ה"סיפור" התנועתי, ומכתיבה את "עלילתו". כפי שהוצג בבירור המושגי בפתח המאמר, המעשה השרירותי נובע ישירות מרצון אישי, בניגוד למעשה האקראי, הנשען על מנגנון חיצוני אובייקטיבי, ניטרלי, חף מרצון או כוונה. הבחירה השרירותית פותחת דלת רחבה, דרכה יכולים להיכנס ולהתערב בהליך היצירה טעמו, הרגליו והעדפותיו של המחבר.

גם מנגנוני החיבור של אשכול עומדים לכאורה בסתירה לאקראיות, בהיותם כמעט דטרמיניסטיים, אלא שדווקא משום שהם מושתתים על מערך של כללים ואינם שרירותיים כלל, התנועות הנגזרות מהם אינן נובעות ישירות מתוך החשק, הדימוי או ההעדפות של אשכול. השימוש בגורם ביניים מתווך הוא האחראי לפער שבין התכנון המדוקדק, לבין ההפתעה המזומנת למחברת עם הוצאת התוכנית אל הפועל. גורם נוסף המצמצם את הידיעה והשליטה של המחברת קשור ברמת המורכבות. אשכול אינה יוצרת אקראיות אמיתית בעלת תוקף מתמטי, אלא רמת מורכבות שהיא

כה גבוהה, עד שהיא מתפקדת כאקראיות, כיוון שאת תוצאותיה אין אשכול יכולה לחזות או לתכנן באופן בלתי אמצעי.

לא בכדי נחשב קנינגהם כוריאוגרף מקורי ופורץ דרך; השימוש שלו במרחב הבמה כשדה חסר מיקוד המכיל מוקדי התרחשות שונים בו זמנית, העניין בתנועת הגוף כשלעצמה, והעיסוק בנושאים תנועתיים ולא ספרותיים, ההסמכה של תנועות מעולמות שונים, הניקיון והבהירות הצורנית, ביטול יחסי התלות בין הריקוד למוזיקה, השימוש במדיום הקולנוע ובאמצעים טכנולוגיים שונים, הטכניקה הווירטואוזית שיצר ככלי של הכשרה ושכלול הרקדן, וכמובן השימוש שלו בהליכי מקרה – כל אלו ועוד הופכים אותו ללא ספק, לאחד הכוריאוגרפים החשובים והמשפיעים ביותר במאה ה־20.

עם זאת, נראה כי שיטות החיבור שלו כפופות למגבלות, המונעות מהן במידה רבה למלא את התפקיד שהוא עצמו הועיד להן כמחוללות חדשנות ומקוריות באוצר התנועות שהן מניבות. מגבלה אחת מתבטאת בהצמדות לאוצר התנועתי של הבלט, וההימנעות מפירוק אותן יחידות מורכבות ליחידות אלמנטריות יותר, שהמקרה כצורה מארגנת יכול היה ליצור מהן צירופי תנועה בלתי מוכרים. מגבלה נוספת נעוצה בשרירותיות שהוא נוקט בעיצוב שלו את אבני הבניין של היצירה, המאפשרת דומיננטיות של נטיותיו והרגליו.

כאמור, חוקרים ומבקרים נוטים לראות את החדשנות של קנינגהם לא בתנועות עצמן, אלא בסדר מבוסס־המקרה שלהן לכדי רצף לינארי, אלא שבחינה של הפתרונות שהוא מוצא כדי לקשר בין יחידות תנועה לא־תואמות (כגון השמטה של צעד), אינה מגלה חדשנות רבה בחומרים המתקבלים. נראה כי החדשנות אליה מתייחסים המבקרים מתבטאת פחות בתנועות עצמן ויותר בשבירה של היגיון תוכני או מבני, המכונן את המהלך של הריקוד.

מנגד, ההישענות של אשכול על כתב התנועה אשכול־וכמן, המציע פירוק של החומר התנועתי לאבני הבניין האלמנטריות שלו, ביחד עם מנגנוני החיבור המוכנים בקפידה והמורכבים שלה, מספקים לה מכשיר גנרטיבי באמצעותו היא יוצרת עבור כל ריקוד מחדש חומר ייחודי ושונה. אם קנינגהם יוצר (באופן די שרירותי) מחסן של יחידות־חומר, אותן הוא מארגן באמצעות המקרה כחרוזים שזורים על חוט, אשכול יוצרת מהלך שזירה ייחודי עבור כל ריקוד, כזה המניב בכל פעם "חרוזים" שונים. היא יוצרת "רצועות" של רצפי תנועה נפרדות לאיברים שונים, כמו גם כללים המגדירים באופן עצמאי ובלתי תלוי מרכיבים תנועתיים כגון זמן, חזית, סדר איברים וכדומה, ומחברת את אותן רצועות זו לזו במקביל, כך שבכל רגע נתון נוצר צירוף המתקבל מהמיווג של הרצועות הנפרדות לכדי אקורד מורכב. אותם צירופים אינם מקריים, כיוון שהם נגזרים מהסדרים

שקבעה אשכול מראש, אלא שהיא לא כיוונה לצירוף כזה או אחר, ואלו התבררו והתגלו לה כאשר מומש המיווג.

בחינת רפרטואר ריקודיה של אשכול, המשופעים בצורות ייחודיות ובלתי מוכרות, אשר אין לשייכן לשום סגנון מחול ידוע, מעלה כי מנגנוני החיבור שהיא מפעילה כגורם מתווך בינה לבין התוצרים, מהווים מכשיר יעיל לגילוי וחשיפת "הרבה צדדים שעד כאן לא נוצלו כל עיקר" בחומר של עולם התנועה (אשכול ווכמן, 1959: 131). באמצעות חיבור מבוסס כתב אשכול אינה מבקשת לדכא או לצמצם את דמיונו של המחבר, אלא לדרבנו, להפרותו ולהרחיב את גבולותיו (שם). ה־"Gamut" העומד לרשות אשכול הוא ההיצע האינסופי של האפשרויות הגלומות בחומר של מדיום התנועה.

הערות שוליים

¹ "*Chance.*" *Merriam-Webster Dictionary* https://www.merriam-webster.com/dictionary/chance

² בירור המושגים "אקראיות" (Randomness) ו"מקריות" (Chance) מעלה, כי אמנם שדות המשמעות של שני המושגים אינם חופפים לגמרי, אולם בהקשר של נושא עבודה זו – אקראיות כאמצעי אומנותי – המושגים נושאים משמעות כמעט זהה, ועל כן יופיעו בחיבור זה כסינונימיים.

³ "*Law of large numbers.*" *Encyclopaedia Britannica* https://www.britannica.com/science/law-of-large-numbers

⁴ ראו למשל: "*Arbitrary.*" *Cambridge Dictionary* https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/arbitrary "*Arbitrary.*" *Merriam - Webster Dictionary* https://www.merriam-webster.com/dictionary/arbitrary

⁵ "*50 Looks Case Study, Third Session.* [Video]. Vimeo. 8:26. https://vimeo.com/mercecunninghamtrust/cas-estudy-50looks-session3

⁶ Walker Art Center. (2009 July 27). *Chance Conversations: An Interview with Merce Cunningham and John Cage.* [Video]. YouTube. https://youtu.be/ZNGpjXZovgk. (19:07).

⁷ אלכס בן־ארי. (2021, מאי 20). *ג'ון קייג' – סרט תיעודי מלא*. בימאי: אלן מילר. (2012). [וידאו]. יוטיוב. https://youtu.be/XEc9P6xY4WI

⁸ EuroArtsChannel. (2017, January 15). *A Year With John Cage - How To Get Out Of The Cage* (Documentary, 2012). [Video]. YouTube. (6:50). https://youtu.be/UaNGeuDxI4

^[1] מחול עכשיו | גיליון מס' 47 | מרץ 2025 | 17

⁹ שם, 13:48

¹⁰ אלכס בן־ארי. (2021, מאי 20). ג'ון קייג' – סרט תיעודי מלא. במאי: אלן מילר. (2012). [וידאו]. יוטיוב. (44:00).

https://youtu.be/XEc9P6xY4WI

¹¹ Walker Art Center. (2009, July 27). Chance Conversations: An Interview with Merce Cunningham and John Cage. [Video]. YouTube. https://youtu.be/ZNGpjXZovgk. (21:21).

¹² שם, 23:08.

¹³ שם, 24:10.

¹⁴ Merce Cunningham Trust. (2020, October 31). Fielding Sixes Case Study, First Session. [Video]. Vimeo. 11:18. https://vimeo.com/mercecunninghamtrust/casestudy-fieldingsixes-session1.

¹⁵ שם, 20:40.

¹⁶ שם, 2:47.

¹⁷ שם, 1:35.

¹⁸ Merce Cunningham Trust. (2020, October 31). [Video]. Vimeo. 2:28. https://vimeo.com/482374329

¹⁹ שם, 12:04.

²⁰ *פוגה (0) טרין* בביצוע רחלי נול כהנא, שמוליק ויידל ורותי סלע. חזרות באוניברסיטת תל אביב. צילום: ג'ון ג' הריו. [וידאו]. יוטיוב. (7:54). https://youtu.be/C1tJdlXRg-

רשימה ביבליוגרפית

אשכול נ. ווכמן א. (1959). **"כתב תנועה"**. קשת, *גליון ב'* , 132-129.

אשכול, נ. ונול ר. (1968). "הבלט הקלאסי". *המרכז הישראלי למוסיקה I.M.I*, תל אביב.

אשכול נ. תוכניה של הופעת הקבוצה לריקוד קאמרן, חולון, 1979.

ביינס, ס. (2010). *טרפסיכורה בסניקרס: מחול פוסט־מודרני*. הוצאת אסיה.

ינאי, צ. (1973). "הכתב לשחרור התנועה". *מחשבות*, 36-37. נח הררי, י. (2013). *קיצור תולדות האנושות*. כנרת, זמורה ביתן. קופלנד, ר. (2013). *מרס קנינגהם: המודרניזציה של המחול המודרני*. הוצאת אסיה.

Boehmer, K., & Pepper, I. (1997). "Chance as ideology." *October*, 82, 62-76.

Brown Carolyn, (1968). "On Chance." In *Ballet Review* no. 2: p.18.

Cage, J. (2012). *Silence: lectures and writings*. Wesleyan University Press.

Wesleyan University Press, Published by University Press of New England, Hanover, 1961.

Eshkol, N. *Movement Quartet programe*, TpprogramArchive. *Holon*, 1954.

Franko, M. (1992). "Expressivism and Chance Procedure: The Future of an Emotion." *Res: Anthropology and Aesthetics*, 21 (1), 142-160.

Jensen, F. H Jonas, (2011). *Aesthetics of chance: A Study of Chance Operrations in Art since DADA with emphasis on Duchamp, Cage, Brecht, Spoorri and Morris*. http://www.pissinginthewind.no/Bilder/TXT/Aesthetics%20of%20chance.pdf

Nul-Kahana. & Sella R. & Zaidel S. *Theme & Variations Book I*, The Movement Notation Society. Holon, 2010.

Noland Carrie (2009). *Coping and Choreography*. University of California, Irvine.

Lesschaeve, J. (1991). *The dancer and the dance: Merce Cunningham in conversation with Jacqueline Lesschaeve*. Marion Boyars.

נגה גורל, תושבת חיפה, ילידת קיבוץ יגור 1971. החל משנת 2008 רקדנית *בקבוצה לריקוד קאמרי מיסודה של נועה אשכול*, המבצעת את רפרטואר ריקודיה של אשכול בארץ וברחבי העולם. בעלת תואר B.A בפילוסופיה ואומנות מטעם אוניברסיטת חיפה. בעלת תארים B.Dance ו־M.Dance מטעם האקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים, מוסד בו היא משמשת כיום כמרצה לכתב תנועה ורפרטואר נועה אשכול. נגה מנחה סדנאות המפגישות את המשתתפים עם חומרים מרפרטואר אשכול, ועם רעיון הייצוג הגרפי של תנועה בכלל, ומרצה אודות כתב אשכול־וכמן ומורשתה של אשכול.

עצירה למחשבה

על עצירה ממחול קלאסי לקונטקט־אימפרוביזציה

עלמה מריה סימון

בשבח הריסון

ריסון תנועה גופנית נחשב ליכולת אנושית מורכבת והכרחית. המערכת המוטורית של בני האדם עסוקה ללא הרף בעצירת תנועה ובריסונה, לא פחות מאשר בהוצאת תנועות לפועל, וריסון זה דורש מאמץ (Noorani & Carpenter, 2017). הידיעה מתי ואיך לעצור חיונית לטובת תיפקודים רבים: תיפקודים גופניים, למשל לעצור פעולה כשחשים כאב; תיפקודים גופניים־מנטליים, כמו להחליט לעצור באכילה, בשתייה, בצריכת דברים שאנו מכניסים לגופנו (במיוחד אל מול פיתויי השפע וזמינות מוצרים שמגיעים אל פתחנו לפי הזמנה); תיפקודים חברתיים־תרבותיים־מוסריים, בצורת עמידה בתור, ישיבה בבית קולנוע, ריסון דחפים אלימים והרסניים. כמובן, כל אלו קשורים זה בזה. אמנם, מבחינה קוגניטיבית ופיזית עצירה מרמזת על חוסר תנועה, אך לא על חוסר פעולה (Ashwani Jha et.al, 2015). במובן זה, עצירה היא תנועה שמכוונת נגד עצמה: בלימה איטית או בלימה מהירה של תנועה – היא מה שנקלט כהיעדר תנועה או מצב ש־מְטָרים תנועה חדשה.

למעשה, לא ניתן להגדיר "עצירה" כהתרחשות אחת קבועה וברורה, שכן היא כוללת מגוון פעולות ומצבים, לכן היא אינה מוגדרת על־פי המכניזם שלה. משמעותה של העצירה וחשיבותה מושתתות על ההקשר שבו היא מבוצעת (Noorani Ashwani Jha et.al, 2015; Carpenter, 2017). כלומר, ריסון או הפסקת התנועה מתבצע ביחס להתרחשותה בחלק או בכל הגוף, ובין הגוף העוצר לסביבתו.

לדוגמה, צלצול בפעמון הדלת מזוהה ככזה ברגע שאנו רואים אדם מושיט את ידו לעבר הפעמון. צפוי שהוא ירים את אמתו, יכוון את אצבעו לעבר כפתור הפעמון, ילחץ עליו, ולאחר שאמתו תחזור לצד גופו תתבצע עצירה והמתנה למענה. אבל אם נראה עצירה רגע לפני שאצבע נוגעת בכפתור, הציפייה תהפוך לתהייה ולניסיונות פרשנות: אולי האיש חוזר בו (נזכר ששכח משהו? התחרט?) (בר, 2020) (1). לכן המפתח להבנת משמעות העצירה הוא בפיענוח הקשרה המתבסס על ניסיונו הסנסורי־מוטורי בעולם (Aviv, 2017).

בעת צפייה באדם אחר, נבנית אצלנו ציפייה באשר

להשתלשלות המהלך התנועתי אותו הוא מבצע, אודות לתהליך הכללה והפשטה הנובע מניסיון סנסורי־מוטורי אישי; אנו יכולים להבדיל בין סוג התנועה שעומדת להתבצע (למשל סיבוב) לבין מטרת הפעולה (להסתובב כדי לדבר עם מישהו מאחור) (Blakemore & Decety, 2001). עניין זה משליך גם על עצירה, אנו מזהים עצירה ביחס למהלך תנועתי מוכר, וזו מהווה ביטוי למתח בין מה ומי שעוצר למה ומי שנע – הן בגוף עצמו, מתח שנובע מפעולת ריסון התנועה והן בין הנעצר לצופה בו, שמחכה להבין את פשר העצירה ולשייכה להקשר מוכר.

מתח זה חרג מגבולות הגוף האישי וסביבתו הפרטית בשנת 2020, עם פריצתה של מגפת וירוס הקורונה. ברוב ארצות העולם, מדיניות של הגבלת תנועה הייתה מרכיב מרכזי בהתמודדות עם התפשטות המגיפה, שבעצמה נחשבה תוצר של ניידות עודפת (hyper) בְּעוֹלָם (Musselwhite et.al, 2020). הגבלות התנועה אילצו את האזרחים לנוע בגבולות מצומצמים ולרסן את הדחף לנוע במרחב, להתקרב זה לזה, לגעת. בנסיבות "רגילות", הגבלות התנועה נתפסות כשלילת חופש, אך במצבי סכנה הן מובְּנֹות כהגנתיות (ולשם כך קיימים מרחבים מוגנים פרטיים וציבוריים למיניהם). מתוך כך עלו שאלות על יחסי הכוחות הנרקמים ונחשפים בזיקה ישירה לפוליטיקת ניהול התנועה במרחב הציבורי. מבני כוח פוליטיים משתקפים בפריבילגיה שיש לפרטים מסוימים לנוע, בזמן שפרטים אחרים מוגבלים, ואולי להיפך, כאשר תנועה במרחב נחשבת למסכנת חיים (Allsopp & Lepecki, 2008).

טענת המחקר ודרך ההוכחה

מחול הוא מיקרוקוסמוס של המרחב המתואר במובאה זו, כמרחב של תנועה מאורגנת, שכן מחול בימתי הוא תנועה מבוימת, או לפחות מאורגנת, על ידי מוסכמות וחוקים (Banes, 1994). כמו במרחב זה, כך בעולם המחול, היחסים שבין תנועה ועצירה מהווים כלי לתיווך הערכים ומבני הכוח המתקיימים בין מְבַצְעִי/יוצרי המחול לבין עצמם, ובינם לצופים. התיווך נעשה באופן דו צדדי – מצד אחד, הם מהווים כלי חינוכי להטמעת הערכים ומבני הכוח של עולם המחול באותם מבצעים ויוצרים החל מגיל צעיר, מצד שני הם מהווים "מפתחות" עבור הצופים לקריאת ערכים אלו. זוהי הטענה המרכזית במאמר והיא תודגם

מחול עכשיו | גיליון מס' 47 | מרץ 2025 | 19

18 | מחול עכשיו | גיליון מס' 47 | מרץ 2025

דרך השוואת המרכיבים הסטטיים בשתי גישות למחול הבימתי: הבלט וגישת *אלתור המגע* (Contact Improvisation). במחול בימתי מסורתי במערב (הבלט), היחסים בין מרכיבים קינטיים וסטטיים משקפים יחסי כוחות היררכיים. מקרה הבוחן במאמר זה הוא סצנה מהמערכה הפותחת באגם הברבורים (ביצוע משנת 1966). לעומת זאת, לפי מחקר זה, בגישת *אלתור המגע* (Contact Improvisation) (דרך תיעוד של מופע משנת 1983)¹, מרכיבים סטטיים משמשים ככלי לערעור על יחסי הכוחות המסורתיים.

גישת *אלתור המגע* ויחסה לעצירה נובעות מהופעתן של גישות חדשות למחול החל משנות ה־60 של המאה ה־20. הן הובילו לתמורות במדיום המחול, במיוחד ביחסים בין המרכיבים הסטטיים והקינטיים שמבנים אותו (Banes & Carroll, 1994). כיוון היסטורי־השוואתי זה מהווה רגל אחת עליה עומד המחקר. הרגל השנייה עליה נשען המחקר, היא חקר המוח והניורולוגיה בהקשר מוטורי, שיתרום להבנת אופן ביצוע העצירות וקליטתן בידי הצופה. במאמר זה, פירוש משמעותה של פעולת העצירה במחול נבחנת משלוש פרספקטיבות: (א) זו של מוסכמות המדיום, שחושפת את ההקשר בו משומשת העצירה ועונה על השאלה: מתי מופיעות עצירות? (ב) זו של המבצע (לפעמים הוא גם היוצר), שמראה כיצד מתבצעת העצירה מבחינה מוטורית וקוגניטיבית ועונה לשאלה: איך לעצור? (ג) זו של הצופים, שמצביעה על האופן שבו העצירה מזוהה ונתפסת כפי שכבר הודגם לעיל. וכך – מקבלת משמעות.

עצירות בבלט ונייחות פעילה (Active immobilization)

מאז ומתמיד, מרכיבים סטטיים ועצירות ממושכות היו חלק משמעותי במחול. במערכה הפותחת את *אגם הברבורים* שהועלה בווינה, בכיכובו של רודולף נורייב (Nureyev) משנת 1966, מוצגת סצנה של משתה גדול לכבוד יום הולדתו של הנסיך זיגפריד (גיבור העלילה) וה"מכובדים" (אנשי החצר ופשוטי העם שמגולמים על ידי כמה עשרות רקדנים) המוזמנים לחוגג עם הנסיך. לאחר המשתה, יצטרך הנסיך (לפי צו אמו), לבחור לעצמו כלה.

הסצנה נפתחת כשדמויות "המכובדים", וביניהם הסולן נורייב שמגלם את הנסיך, עומדים זקופי קומה ומורמי ראש בשולי הבמה, ומתבוננים ברוקדים שבמרכז הבמה. הנסיך יושב על הכס בגו זקוף ורגליים מתוחות קדימה, ברכיו כפופות מעט, קרסולו השמאלי מונח בצליבה מעל קרסולו הימני, כפות ידיו מונחות זו על זו ונחות על ירכיו. בתנוחות אלה מתקיימת *נייחות פעילה* במשך כשבוע דקות מתמונת הפתיחה (מדקה 4:10 עד 10:54

בסרט), למעט תנועות קלות בצוואר המניעות את הראש. ניכר כי הרקדנים עושים מאמצים לרסן את התנועה ולשמור על פוזיציה נייחת ככל האפשר, אולי אפילו "לא להפריע", או לא "למשוך תשומת לב", מן המתרחש במרכז הבמה.

נייחות פעילה היא מצב הדומה ל"קפיאה" של הגוף בתנוחה מסוימת עם טונוס שרירי גבוה (Noorani & Carpenter, 2017: 4). הדמויות הדוממות מחזקות, בכוח הניגוד, את תנועת הדמויות הרוקדות ומושכות את תשומת לב הצופה אל מרכז הבמה. הן משמשות כתפאורה חיה ונושמת לריקוד שמתחולל בסצנה. הגופים הזקופים הדוממים של המכובדים, ומבטם המרוכו כלפי מרכז הבמה במשך דקות ארוכות, מחזיקים מידה של מתח וטונוס גבוה. פניהם וחזית גופם של מבצעי הנייחות הפעילה מכוונים כלפי מרכז הבמה. אם עיניו של מי מהקהל ינדדו ויעברו דרך התנועה שבמרכז אל ירכתיה, הן ייתקלו במעין "מראה". הדמויות הדוממות משקפות את קהל הצופים, כי הן עצמן צופות בריקוד בלי להפריע לו, תוך כדי ריכוז מירבי וזקיפות קומה. הן מחזירות את עיני הקהל אל התנועה שעל הבמה ומרכזות את תשומת הלב במתרחש במרכז.

הדמויות הנייחות משקפות לא רק את הקהל הצופה בהן כעת, אלא את המדרג הפוליטי־היררכי, שרווח באירופה בשנים בהן התעצב המחול כמדיום בימתי. כלומר, את הקהל שצפה בבלט בתקופה בה הפך למדיום בימתי. לפי ביינס (Banes 1994:44), הריקוד (הבימתי או החברתי) מהווה שיקוף ליחסי כוחות פוליטיים־חברתיים וערכים תרבותיים. כאן מוצגת ההיררכיה בין מרכז הבמה ושוליה, מרכז הבמה הוא האתר המרכזי בו מתרחשת העלילה והדמויות שבשוליה מדגישות זאת בעזרת נייחותן ומבטן המופנה כלפי הדמויות הנעות במרכז.

נייחות פעילה מנקודת מבטו של המבצע

ככל שהעצירה מתמשכת, כך היא קשה יותר לכיצוע. עצירה ארוכת משך כוללת ריסון של כל תנועה פוטנציאלית היכולה להתרחש ברגע נתון (Noorani & Carpenter, 2017). החזקה ושמירה על דמימה יוצרת מתח אדיר. נוכל להבין זאת בפשטות אם נחשוב על עצמינו מחזיקים דבר מה בכף ידינו לאורך זמן: האובייקט, למשל כוס, שואפת להגיע מטה בהתאם לחוק הכבידה. בשלב מסוים, אם נמשיך להתנגד לכוח זה, נפתח מודעות למאמץ השרירי הדרוש כדי להישאר בפוזיציה. בתוך שריר הזרוע (Biceps) קשרי האקטין־מיוסין (שני סוגי חלבון המייצרים את המתח השרירי הדרוש) נשברים ונבנים, כלומר מבזבזים אנרגיה אדירה על יצור חום. ככל שאחיות המיוסין באקטין תשתחרר מהר יותר, כך הם יוכלו להתחבר מהר יותר

בהמשך. זהו המחיר ההכרחי שאנו משלמים על היכולת לכווץ במהירות את שרירי הזרוע.

בגופנו יש גם שרירים בעלי מחזורי היקשרות ארוכים יותר, המתפקדים היטב יותר בתנאי נייחות, אך ככלל, יש במערכת שלנו סיבי שריר המתפקדים אחרת זה מזה מבחינה מטבולית. לכן, השגת נייחות אינה מתרחשת אך ורק בריסון, אלא גם בפעולה הדורשת עצבוב שרירי הנבלם במדויק (שם). ניכרת סתירה בין הקושי של הרקדנים הנייחים באגם הברבורים להחזיק פוזיציה, לבין ההבעה החיננית המסתירה את המתח השרירי הניכר בשבע דקות של *נייחות פעילה* ארוכת משך.

באגם הברבורים הרקדנים מ"גוף הבלט" המגלמים את פשוטי העם, מבצעים עצירה מסוג *נייחות פעילה* לזמן קצר. חלק מהכוריאוגרפיה בקטע זה כוללת החזקה של פוזיציה על ידי רקדניות מיוצבות ומונעות בסיבוב־ציר על קצות הבהונות על ידי בני זוגן לריקוד, או מורמות באוויר בעודן "מחזיקות פוזיציה". עצירות מסוג זה תורמות לתחושת קסם – הרקדנית נשארת בפוזיציה מרשימה, ובה בעת היא נעה בתנועה סיבובית. הרקדן מוחבא מאחוריה ותנועות ידיו מוסתרות. חשוב לציין שהיפוך תפקידים בו הרקדן נייח בפוזיציה מרשימה והרקדנית היא זו שמניעה אותו אינו מתרחש במופע זה ובמופעי בלט קלאסיים ככלל. בפוזיציה זו "מציג" הרקדן לעיני הקהל את גופה של הרקדנית מכל הזוויות (עוד על היחס בין רקדניות הבלט והמבט הגברי ראו: Garafula, L. 1986). לרגע היא הופכת כמו לבובה, כאותה "בלרינה" מסתובבת סביב עצמה על גב תיבת נגינה. זוהי שכבה נוספת במדרג ההבדלים שבין נייחות לתנועה, הקובע יחסי כוחות מורכבים בין המגדרים. מצד אחד, הרקדנית אמנם "נישאת" כמו פיה מרחפת, מועלית אל־על ומוצגת לעיני כל. מצד שני, ללא בן זוגה שיתמוך בה והסוואת המאמץ השרירי האדיר הנדרש ממנה, היא תיפול ואשליית הריחוף תתפוגג (Daly, 1987). סוג עצירה זה משקף מדרג בין־מגדרי מורכב למדי, שכן מצד אחד, הרקדנית הסטטית נמצאת בתנוחה מאתגרת ובלתי יציבה, ומוצגת כחשובה יותר מהרקדן: היא בחזית, מסתירה את הרקדן, והאסתטיקה של גופה מוצגת לראווה. מצד שני, ללא הרקדן הגבר, הפוזיציה בה היא שוהה תתפרק – חשיבותה עלולה להתערער אם ירפה ממנה (שם).

סוג נוסף הוא עצירה על פי *קביעת משך התנועה* *Determination of duration* (Noorani & Carpenter, 2017: 5). כותרת זו מסבירה את המכניזם הבא: תנועות רבות מהירות מכדי שניתן יהיה לשלוט בהן על ידי משוב מידי, כגון תחושה שהמטרה הושגה (למשל תנועות עיניים). לכן מנגנון עצירת תנועות העיניים נסמך על משוב פנימי שנובע ממודל דינמי של התנועה, ולא ממשוב חיצוני (שם). תנועה באופן

כללי מבוצעת במידה רבה של אי ודאות, ובעצם הימור, כך גם עצירה, אלא שכאן העניין מורכב יותר. ניקח לדוגמה את פעולת השתייה. היא מונעת מצמא ומהזדמנות לשתות, אך עצירתה מצריכה חישוב פרמטרים רבים: מצב הרקמות וכלי הדם שלנו בהווה ובעתיד. אם נשתה בלי לחשב את המצב העתידי אנו עלולים למות מהידרציית־יתר (שם). בדומה לזה, קביעת הרגע הנכון לביצוע עצירה מדויקת בפוזיציה מורכבת, ביחד עם רקדנים נוספים ובתזמון מוגדר, מצריך אימון רב בו רקדנים חייבים לפתח "תחושה פנימית" של הפוזיציה, כך שבמהלך רצף מהיר הם יגיעו בדיוק לפוזיציה הרצויה ויעצרו בה. אחת הבעיות הגופניות שעומדות בפני רקדנים בביצוע עצירה היא לדעת להגיע לפוזיציה ה"נכונה". יש להניח, כי בשלבי התרגול הראשונים הוטמעה כל פוזיציה בעזרת דימוי מוטורי פנימי ואישרור חיצוני (באמצעות מראה או מורה), ונוצר שילוב התחושה הפנימית עם דימוי. במהלך ביצוע רצף תנועות מהיר, העצירה נעשית מורכבת יותר. לכן, מודל פנימי של התנועה, המשמש לקביעת תזמון העצירה, הוא הכרחי לאימון ולביצוע מחול.

עצירה על פי קביעת משך התנועה המוצגת כאן, למשל בפוזיצייט "ארבסק", היא עצירה חטופה ומודעת לאופן שבו קובע מנגנון העצירה מתי כן לעצור ברצף התנועה, והיא מבוצעת כחלק ממשפט תנועתי – מעין פסיק – שְהייה ב"ארבסק" בתוך מהלך תנועתי. בעיני הקהל נראה הדבר כעצירה להרף עין, כשבריר שניה של שהייה בפוזיציה מסוימת, המבוצעת ככל הנראה כדי להדגיש פוזיציה אחת מתוך רצף תנועתי שלם.

"פוזיציה" היא מרכיב חשוב בהעברת מסר ביצירות בלט, שכן הבלט מספר את העלילה שלו במילון תנועות ותנוחות מוגדר (Vaganova, 1969). מילון זה מורכב מפוזיציות קבועות לידיים ולרגליים, לראש ולגו. למידת בלט היא הדרגתית, ומחייבת קודם כל למידת הפוזיציות בצורה "יבשה", כלומר תרגול החזקת הפוזיציות והמעברים ביניהן. רק לאחר מכן ניתן לייצר מורכבות תנועתית וגרסאות מפותחות יותר לתרגילי הבלט. מחול הבלט מורכב מתנועה המתרחשת בין תנוחה לתנוחה, כשם שמילות קישור פועלות כדי ליצור משמעות בדיבור. המעבר בין תנועה לנייחות הוא תהליך העצירה, וגם הוא זוכה לתרגול במטרה לפתח יכולת לבצעו במהירות ו"להגיע לצורה", כלומר לתנוחה, מדויקת בזמן הנכון.

ניתן להמחיש בנקל את חשיבות העצירה במחול, אם נבחן כדוגמה שיעורי מחול יצירתי בגילאים צעירים, במסגרתם נעשה שימוש נרחב במשחקי תנועה. אחת ההנחיות הנפוצות במשחקי התנועה היא עצירתה (אלון, 2015). כאשר תלמידים מבצעים משחקי תנועה־עצירה, הם מתרגלים, בין היתר, כניסה לתוך סדר, משמעת ואחריות אישיים וקבוצתיים. למשל, הנחיה לאלה תהיה התקדמות במרחב ועצירת התנועה כאשר נשמע סימן, או הגעה

^[1] מחול עכשיו | גיליון מס' 47 | מרץ 2025

לצורה קבוצתית כלשהי (מעגל) במרחב ובזמן משותפים. כך, הגוף צריך להתארגן לעצירה ביחס לזמן כללי ולא אישי. המשך ההתקדמות יתבצע אך ורק לפי סימן נוסף. מטרת ההנחיה היא תרגול גופני ומנטלי גם יחד. מצד אחד, דיוק, זריזות, השקעה מדויקת של מאמץ שרירי לביצוע תנועה, או החזקת פוזיציה. מצד שני, קשב קבוצתי, יכולת התארגנות, ריכוז ומשמעת. כל אלו נכללים בערכת הערכים והמיומנויות שרקדן לעתיד חייב לרכוש באמצעות תרגול. ערכים אלה נרכשים דווקא על ידי תרגול בריסון תנועה ובביצועה רק כשהיא מותרת (שם). אם כן, עצירות במחול הן יותר מעניין "טכני" גרידא. הן מכשיר חינוכי להטמעת ערכי המחול ולגילומם בגוף.

ריסון כללי

בנוסף לעצירות שדנו בהן לעיל, ניתן לראות כאן ביטוי מובהק לעיקרון "עצירת הרקע וברירת המחדל" (Background, "default" stopping) (Noorani & Carpenter, 2017). זהו עקרון בסיסי במנגנון ריסון התנועה, המונע ביצוע תנועות שאינן רצויות באופן כללי, או אינן מותאמות מבחינה התנהגותית לסביבה או לחברה מסוימת. לפי עקרון זה, המערכת המוטורית מתמקדת בעיקר בריסון סך כל התנועות הפוטנציאליות ברגע נתון ובחירה מתוכן את המתאימות ביותר (שם). ריסון זה הכרחי לכל בעלי החיים ובני האדם, אך בריקוד – במיוחד בבלט – הוא הכרחי אף יותר. אימון הבלט (ביוניסון [unison], למשל) עומד על דיוק וביצוע נכון ומתואם של תנועות מנוגדות לעיתים לכוחות הפיזיקליים הפועלים על הגוף, ודורש ריסון מהודק מהרגיל. במקרה המבחן בו אנו עוסקים בו, חלקי גוף מסויימים של כל רקדנית שומרים על סטטיות תוך כדי ביצוע תנועות קטנות וכמעט בלתי נראות בחלקים אחרים.

למשל ב"סוסו" (sous-sus) על פוינט, כפות הרגליים נעות במהירות כדי לייצב את הגוף על הבסיס הצר של קצות הבהונות, בעוד הגו והידיים מקובעים בפוזיציה אחת. זו אינה עצירה מלאה, כי אם ייצוב או כמעין "איפוק" של חלקים מסוימים בגוף. עצירה זו, כמו *עצירת קביעת משך*, עשויה להקנות אשליה של יציבות, קסם, קלילות וריחוף, ודורשת ריסון משמעותי של תנועת החלק העליון, בעוד החלק התחתון חייב לכצע תנועות מהירות עבור היציבות. לשם המחשה, דמיינו העמדת עפרון על קצה חודו. התנועה הקלה ביותר בחלקו העליון תפיל אותו. גווה של הרקדנית (torso) חייב להישאר יציב ככל האפשר בעוד הרגליים לוקחות על עצמן את תפקיד התנועה.

עיקרון זה (הכולל את סוגי העצירות שדנו בהם) משקף מדרג נוסף, בין שליטה לחוסר שליטה והתמסרות לכוח הכבידה והתנגדות אליו, או בין טבעי למלאכותי. שכן הריסון והאיפוק המרשימים שמדגימים הרקדנים בכל סוגי העצירות, יוצרים אשליה של

על־אנושיות ומקנים לרקדנים הילה של שלמות. היכולת לרסן בעוצמה ולאורך זמן את תנועת הגוף בתנוחות מאתגרות, פירושה שליטה על תנועות בלתי רצוניות. היא מפגינה "ניצחון" על כל הגירויים הפנימיים והחיצוניים, ועל הכוחות הפיזיקליים הפועלים על הגוף. כלומר, ניצחון האדם על הטבע הבלתי צפוי.

מדרג בלהקת הבלט ועצירה

ביצירת הסולו *ורוניק דואנו* (*Véronique Doisneau*) מאת *ז'רום בל* (Bel, 2004), מספרת דואנו, רקדנית בגוף הבלט (Corps de Ballet) באופרה של פריז, על תפקידה כ"תפאורה אנושית" המאירה את כוכבי העלילה באגם הברבורים. בזמן שהבלרינה והרקדן הראשיים מבצעים את הדואט במערכה השנייה של המופע, הרקדניות בגוף הבלט מבצעות ניידות פעילה ארוכת משך. ב*ורוניק דואנו* עומדת הרקדנית (ורוניק דואנו) על הבמה בעמידה נינוחה, לגופה בגדי חזרות ולא בגדי הופעה, מיקרופון מוצמד ללחייה ונעלי פוינט לרגליה. דואנו מספרת בצרפתית, בקולה ובמילים שלה (4):

אחד הדברים היפים בבלט קלאסי, זו הסצנה מאגם הברבורים, שבה שלושים ושתיים רקדניות מ'גוף הבלט' רוקדות יחד. אך בסצנה זו, ישנם רגעים ארוכים של נייחות, ה'פוזות'. אנו הופכות לתפאורה אנושית, על מנת להדגיש (highlight) את הכוכבים. בשבילנו זה הדבר הנורא ביותר שאנו עושות. אני לדוגמה רוצה לצעוק, או אפילו לעזוב את הבמה.

(תרגום עצמאי מכתוביות התיעוד באנגלית).

לאחר מכן מבצעת דואנו את תפקידה בקטע המדובר כסולו בפני עצמו. מבחינה זו, ההבדל בין עצירה ותנועה בבלט קשור למדרג היחסים בתוך להקת הבלט – בין סולנים ורקדני גוף הבלט. מדרג זה תלוי הקשר, לפעמים הסולנים עוצרים ותנועת הרקדנים בגוף הבלט מודגשת, ולפעמים הרקדניות בגוף הבלט עוצרות. כאן, העצירה מלווה (כתפקיד הליווי בתזמורת) ובעיקר מבליטה את "כוכבי" היצירה. המהלך הכוריאוגרפי של בל יוצר הפרעה לאופן שבו נקלט המדרג על ידי בידוד המרכיב הנייד מן המרכיב הנייד, והיפוך תפקידה של העצירה על ידי הבלטתה כסולו בפני עצמו. כך, הקהל נעשה מודע למאמץ הגופני, למסירות ולמשמעת הנדרשים לביצועה במקום לתנועה המתרחשת במרכז הבמה, במופע בלט מסורתי. זהו תהליך הערכה מחדש של המדרג המובנה בתרבות עולם הבלט, שבא לידי ביטוי בשינוי היחסים בין נייחות לתנועה. בניגוד לחיי היומיום, בהם עצירה מופיעה לעיתים כתגובה לגורם חיצוני או מתוך מניע פנימי ומנגנון העצירה מבוסס על "הימור" (Noorani &

(Carpenter, 2017), כאן העצירות מתוכננות בקפידה ונעשה מאמץ לאחר אימון רב להסתיר את ההתמודדות עם מרכיבים בלתי צפויים במהלך הביצוע ולצמצם את חוסר הודאות.

תמורות בעצירה

מאז תחילת המאה ה־20, ביקשו אמנים במוקדי האמנות באירופה לערער על מוסכמות אמנותיות וחתרו להרחבת גבולות המעשה האמנותי (להרחבה בנושא ראו: Banes & Carroll, 2006; גרינברג, בתוך: אריה ארוך, 2000; רונן, 2003; ריינהרט, 2000). באווירה זו התארגנה ופעלה "קבוצת תיאטרון המחול של כנסיית הג'דסון" בסטודיו של הכוריאוגרף מרס קנינגהם. הקבוצה הונחתה על ידי תלמידו של ג'ון קייג', רוברט דאן (Dunn) , שהיה מוזיקאי מלווה בסטודיו של קנינגהם (Banes & Carroll, 2006). על פי ביינס, הפריצה הרדיקלית את גבולות מדיום המחול היא הדבר המשמעותי ביותר שהתרחש בשיעוריו של דאן, והיא שהונחה ביסוד העבודה של אנשי "קבוצת תיאטרון המחול של כנסיית הג'דסון" ומורשתם, שחיה עד היום (Banes, 1980).

המפנה הבולט ביותר ביחס לביצוע ולכתיבה אודות עצירות במחול בימתי מערבי, חל עם יצירתה של איבון ריינר Reiner, *The Mind is a Muscle, Trio A* שעלתה לראשונה באותה שנה שבה עלה הבלט אגם הברבורים, בכיכובו של נורייב (1966). היצירה שנוצרה במסגרת השתייכותה של ריינר לקבוצת *Judson Church Dance Theater Group* (Banes, 1996) מוכרת עד היום כריקוד "ללא עצירות", ומערערת על המוסכמות הקלאסיות של עולם המחול. במאמר שבו ריינר מנתחת את יצירתה, היא טוענת כי במסגרת "המצאת התנועה", כלומר פיתוח תנועה שהמניע העיקרי שלה אינו קשור בהתייחסות לאובייקט או בהשלמת משימה, השינוי הגדול ביותר היה ביחס לפיסוק (phrasing) (Rainer, 1983).

לדבריה, המהלך ה"מסורתי" של משפט תנועתי במחול (בימתי, מערבי) הוא בתחילת המשפט – "תקיפה", כלומר שימוש באנרגיה חזקה ומתפרצת; באמצע המשפט – רגע של השהייה, ובו האנרגיה נצורה (ניתן לשער שמילים אלה מציינות *נייחות פעילה*, לזמן קצר יחסית, ואז התמעטות מאמץ לקראת הסוף (עצירה מסוג *קביעת משך*) (Noorani & Carpenter, 2017). מהלך זה יוצר, לדבריה, את התחושה שרגע אחד במשפט, בדרך כלל זה הרגע הסטטי יותר, מקבל את כל תשומת הלב ונרשם בזיכרון כתמונה, רגע של שיא מושהה (Rainer, 1983). משפט זה בנוי אפוא כמדרג שבו העצירה מהווה שיא. לעומת זאת, בריקוד *The Mind is a Muscle, Trio A* ביקשה ריינר ליצור תחושה של רצף אנרגטי ללא עצירות. חלוקת המשפטים התנועתיים בריקוד זה אינה חד משמעית, לפחות ממבטו של

הצופה. הפסקאות מתמזגות זו בזו (Rainer, 1983:328) וריינר סבורה כי במחול המערבי הבימתי, החומר התנועתי היה חשוב יותר מהמעברים, או החיבורים בין המשפטים התנועתיים.

בנוסף, היא מציינת את ההמשכיות (אי העצירה) ב־*The Mind is a Muscle, Trio A* כמרכיב ייחודי לריקוד זה. באמצעותה היא ביקשה להעריך מחדש את המעברים/החיבורים בין החומרים התנועתיים שהמציאה ופיתחה, ולמצוא דרכים חדשות להתייחס ל"משך" בריקוד (Rainer, 1983). ההנחיה לביצוע, שהיא נתנה, הייתה לאפשר לכל תנועה את הזמן האמיתי (actual) לביצועה (Rainer, 1983). כלומר, הזמן שבאמת נדרש למשקל הגוף לעבור מתנועה אחת לאחרת.

ריינר ביטלה את העצירות לחלוטין ובכך אתגרה את יכולת הקהל "לתפוס" את הריקוד בכלים, שעד אז ניתנו לו להבנת "ריקוד". אחת הסיבות לצורך שלנו בעצירות היא מורכבות התהליך שנדרש לקבלת החלטה מבחינה קוגניטיבית (Noorani & Carpenter, 2017). למשל, באשר לתנועת העיניים, ההחלטה באיזו מטרה להתמקד, כלומר מתי לעצור את תנועת העין, היא מורכבת ביותר. בכל רגע נתון יש אינספור אובייקטים ומטרות שביכולתנו להתמקד בהם, אך לא כולם חשובים באותה המידה. העין אמנם יודעת היכן הדברים נמצאים, היא רואה את האובייקטים, אך היא אינה יודעת מה פירושם. מנגנון המאפשר החלטה על עצירה והתמקדות במטרה אחת חשובה, חייב לכלול לא רק התבוננות, אלא גם זיהוי והבנה. תהליך שיפוט זה לוקח זמן ודורש אנרגיה רבה, לכן אנו מוכרחים לעצור כדי לחדש אותה (שם). במתכוון *The mind is a muscle, Trio A* משקף במישרין את המאמץ שנדרש קוגניטיבית ומוטורית לביצוע רצף תנועות ללא הפסקות. בזכות הסרת העצירות, ריינר מאתגרת את גבולות יכולתם המוטורית והשרירית של המבצעים ויכולת הקהל "לתפוס" את הריקוד. היצירה *The mind is a muscle, trio A* מיקמה את ריינר ככוראוגראפית מרכזית בזרם המהפכני של המחול בשנות ה־60' והתפרסמה באופן נרחב.

אותה האירוניה הנובעת ממשחק ההסכמה שבין קהל למופיעים, שיצרו קייג' וריינר בזכות שינוי היחסים המקבלים בין תנועה ועצירה, באה לידי ביטוי באופן מובהק בגישת *אלתור המגע* אותה פיתח סטיב פקסטון (Paxton) יחד עם שותפיו. פקסטון השתייך גם הוא ל"קבוצת הג'דסון" וחקר רבות ביצירתו את העצירה כנקודת מוצא יצירתית (למשל היצירה *Flat* לקריאה נוספת ראו: Banes, 1980, 1996).

^[1] מחול עכשיו | גיליון מס' 47 | מרץ 2025 | 23

עצירות בגישת אלתור המגע – נייחות סבילה

תוכן המופע בגישת *אלתור המגע* נובע מההחלטות המתרחשות בזמן נתון בין שני רקדנים ויותר הנמצאים במגע גופני, או ביחסים שאין בהם מגע. זהו פורמט פרפורמטיבי בו המנגנון הכוריאוגרפי נחשף בעת המופע (ביינס, 2010). אחד המרכיבים התנועתיים הבולטים בגישת *אלתור המגע* הוא היחס לכוח הכבידה הפועל על הגוף הנע, כלומר היחס לנפילות, גלגולים, הרפיית מתח שרירי והיענות לכוח הכבידה, תנופות, העברות משקל וכיוצא בזה.

שני הפרמטרים, היענות ליחסים שבין רקדן לרקדן ובין רקדן לכוח הכבידה, מייצרים תנועה במצבים שעלולים להיתפס כמסוכנים. הרקדנים נופלים אלו על אלו, נחבטים אלו באלו, מפילים אלו את אלו, קופצים ותופסים אלו את אלו (שם). לפיכך, חווית הצפייה ב*אלתור המגע* עלולה להיות מלאת מתח ומפחידה לעיתים. בניגוד לבלט, שבו רגעי הסכנה וחוסר היציבות מוסווים, כאן הם מודגשים ומשמשים לבניית מערכת יחסים חדשה בין המבצעים לעצמם, ובינם לבין הקהל. בדרך זו הקהל יכול להבין את המנגנון המחולל את התנועה הנצפית ולהרגיש מידה מסוימת של שותפות עם המבצעים: שותפות במתח לקראת הלא צפוי, בשאלה "מה יקרה עכשיו?" (Paxton, in: Zimmer, 2015, p. 37).

לדבריו של פקסטון, אלתור אמיתי ממנו נובעת קבלת ההחלטות ממקום בלתי צפוי, דורש הכנסת אלמנט "לא בטוח", שיאתגר את הרקדנים בזמן אמת ויכריח אותם להגיב זה לזה באופן יצירתי. בנוסף, מופע של *אלתור מגע* מערער על הגבול בין מופע לחזרה: הוא מתבצע בבגדים יומיומיים ואין הבדל בין הניסיונות הנערכים בשלב החקירה והניסיון לבין אלו המתרחשים לעיני קהל. כלומר, המבצעים והקהל ממוקדים בתופעת הגוף הנע ומגיב לסביבה, על מרכיביה הסטטיים והקינטיים, ולא בהופעה, שהיא הצגה מלאכותית של תופעה (Banes, 1980). כיוון שכך, העצירה ב*אלתור המגע* נובעת מחקירה פנומנולוגית הלכה למעשה, ולא מארגון מכוון ליצירת מסר מסוים בידי כוריאוגרף/ית (שם).

חברי *קבוצת הג'דסון* לא הגו בעצמם את הכנסת המקריות למופעי מחול ולחיבור ריקודים (פרקטיקה של קומפוזיציה), אלא קיבלו מקניגהם ומאנה הלפרין (Halperin, שאבו השראה מזה הראשון ופיתחו אותו בעצמם (ביינס, 2010). למקריות של קניגהם הייתה מטרה ייחודית ושונה מזו שלהם, היא אמנם מכילה ספונטניות, אך נותרת ככלי לבניית קומפוזיציה, ולא מתממשת כמהות היצירה הנרקמת בזמן אמת לעיני הקהל. מטרתו הייתה שחרור ממגבלות הדפוסים, ההתניות ותבניות

החיבור המוכרות של היוצר (בעיקר) והרקדנים, והמרתם במציאת חיבורים חדשים ומפתיעים (קופלנד, 2013).

קניגהם אמנם השתמש באלמנטים של מקריות, אך יצר מהם סדר וארגון. המקריות אצלו חסרה את אחד המרכיבים החשובים באלתור: החלטה של המבצעים בזמן אמת. טרישה בראון (Brown), סימון פורטי (Forti) ואיבון ריינר, למדו לרקוד אצל אנה הלפרין (Halperin) בשנות ה־60', תקופה שבה עסקה הלפרין באלתור, "משימות" ובתוצאים (אפקטים) חברתיים של החלטות ספונטניות (ביינס, 2010). לאלתור אצלה היו כללים, או מבנים, שבמסגרתם ניתן לרקדנים חופש להתנסות בדברים חדשים. דוגמה לכך הוא *מגע אלים* (Violent Contact), מבנה בעל חוקים שאיפשרו לרקדן להכריע בין כמה פעולות: לחסום רקדן אחר, לרוץ ולהתחמק בזינוק מניסיון התנגשות מכוון, ועוד (שם). הרקדנים נדרשו לקבל החלטות ולהמציא פתרונות מהירים בזמן אמת. אי היכולת לחזות פעולות והחלטות של רקדן, כפי שהיא מופיעה *במגע אלים* ובגישת *אלתור המגע*, נותנת מורכבות בקבלת החלטות.

באלתור, המבצעים עסוקים ללא הרף בקבלת החלטות תחת לחץ משתי סיבות: חוסר הוודאות המובנה בגישה, והעובדה כי באותו הזמן הם נצפים על ידי קהל. ב*אלתור המגע*, החלטות מסוימות עלולות להיות מכריעות ואף להוביל למצבי סיכון גופניים. לכן עצירה לצורך קבלת תמונה מלאה על מצב הגוף ותנועתו במרחב, שכלול המידע החיצוני והפנימי, מצב השרירים ומצבו של הפרטנר – היא קריטית. פקסטון עצמו היה מודע לעובדה שהתנועה ההמשכית והמהירה שנוצרת מסוג התנועה שב*אלתור המגע*, מחייבת אימון בעצירה ובהקשבה, לכן הגה תרגול ושמו *הריקוד הקטן*. לדבריו:

If this form got as active as it seemed possible it was going to get, the reflexes had to be there to deal with twisting and turning in space. And so, standing seemed to be the answer. [...] In the standing, we have the reflexes as easily observable events that the consciousness is not causing and can take a moment to wonder at. (Paxton, in: Zimmer, 2015, p. 38)

פקסטון מתאר את הרפלקסים והאינסטינקטים המשמשים לאקטיביות גופנית במצבי חוסר ודאות כאירועים שניתן להבחין בהם ואף לטפח אותם בתוך התנועה המינימלית ביותר, ומצביע על הצורך בהשתהות באופן כללי, בריסון תנועה גדולה ומהירה למען התבוננות בדקויות התנועה, בבסיס שבונה אותה. תרגול זה מציין שינוי מהותי ביחס לעצירות ולריסון במחול, מאימון

ב*נייחות פעילה* הכוללת "החזקה" של פוזיציה תוך מאמץ שרירי, אותה תיארנו כהכרחית להטמעת ערכי הבלט, לאימון ב*נייחות סבילה* (Passive immobilization) (Noorani & Carpenter, 2017) – מונח המתייחס במקור למצבי שינה, אך כאן הוא מדבר על ריסון תנועה תוך היענות לכוח הכבידה, שמאפשר תנועה פנימית המפענחת ולומדת את כוחות הטבע – כל זאת כדי להבין אותם ולהשיג איתם מערכת יחסים קשובה. העצירה ב*דיקוד הקטן* מאפשרת סבילות שלא מתאפשרת בתרגול פוזיציות בבלט. לדבריו של פקסטון:

*Well, first of all, it's a fairly easy perception: all you have to do is stand up and then relax – you know – and at a certain point you realize that you've relaxed everything that you can relax but you're still standing and in that standing is quite a lot of minute movement...The skeleton holding you upright even though you're mentally relaxing... Call it the ‘small dance’... It was a name chosen largely because it's quite descriptive of the situation and because while you're doing the stand and feeling the ‘small dance’ you're aware that you're not ‘doing’ it, so in a way, you're watching yourself perform.*Paxton, in: (Lepecki, 2001, no page number).

לפיכך, תרגול זה הוא סוג של מצב סביל שמטפח קשר של הקשבה בין התודעה (mind) לגוף ובין הגוף לחוקי הטבע הפועלים עליו. לכן ניתן להבדיל עצירה זו מ*נייחות פעילה*. בנוסף, העיקרון שהוצג בניתוח *אגם הכרכורים: עצירת רקע וברירת מחזל* (Background, ‘default’ stopping) המיושם ביתר שאת בבלט לצורך ריסון תנועות שאינן רצוניות והתגברות על כוחות הטבע הבלתי צפויים, מיושם כאן באופן שונה. ריסון תנועה מתוך מודעות למנגנון הריסון עצמו, לאופן שבו הוא פועל ואף התבוננות מודעת בריסון כתופעה טבעית המתרחשת גם בריקוד וגם בנייחות (Lepecki, 2001). עניין זה אף מקנה משמעות חדשה לכותרת הריקוד של ריינר: *The mind is a muscle* בה דנו לעיל. שכן אם המיינד הוא שריר שאפשר לאמנו בביצוע וקליטת תנועה המשכית, ב*דיקוד הקטן* ניתן גם לאמנו להרפיה, לאי התערבות. סוגים נוספים של עצירות בהם נדון בניתוח מופע בגישת *אלתור המגע* הן עצירות ממניע חיצוני ועצירות ממניע פנימי (Noorani & Carpenter, 2017).

עצירות ממניע חיצוני ופנימי

בשנת 1983 תועד מופע בהשתתפות פקסטון ורקדנים נוספים, בו אילתר פקסטון יחד עם שותפה (partner) סדרה של עצירות קצרות מסוג *נייחות פעילה* והתנעות (חזרה לתנועה), כשלצידם זוג נוסף מבצע דואט שבו עצירות ארוכות יותר מסוג *נייחות פעילה* (Noorani & Carpenter, 2017). בסדרת העצירות וההתנעות שביצעו פקסטון ושותפתו, נראה כי כאשר פקסטון עצר, הוא המתין לראות מה תהיה תגובתה. ברגע שעצר, היא הייתה בעקבותיו. כשהתניע, גם היא אחריו ולהיפך. לפיכך, מיטשטשים ההבדלים שבין עצירה (ותנועה) שהמניע שלה הוא פנימי *Internally driven stopping*, לבין זו שהמניע שלה הוא חיצוני *Externally driven stopping* (שם).

ב*עצירה הנובעת ממניע פנימי* הכוונה היא ביטול תכנית מוטורית שהוכנה מראש עקב שינוי בסדר עדיפויות. *עצירה הנובעת ממניע חיצוני* מתבצעת כאשר גורם חיצוני מכריח את הגוף להגיב בעצירה, למשל חציית כביש הנקטעת לפתע בידי מכונית נוסעת. שני סוגים אלו קשורים לביטול תכניות מוטוריות שהוכנו "מראש" (Noorani & Carpenter, 2017). בבלט, העצירות מבוצעות בדרך כלל באופן צפוי ולאחר אימון רב, אך בגישת *אלתור המגע* ניתן לראות, שעצירה מופיעה לעיתים כתגובה לשינויים ביחס לשותף, ובמובן זה היא יכולה להתפרש כפעולת תגובה למרכיב חיצוני, ולעיתים ממידע פנימי שמופיע כלפי חוץ כהחלטה לעצור.

רגע שבו ניתן לראות *עצירה הנובעת ממניע פנימי*, שהיא גם *נייחות פעילה*, מתרחש כששותפתו של פקסטון החזיקה בפוזיציה בה היא עומדת וזרוע שמאל שלה עוטפת את ראשה מעבר לקודקוד לכיוון אוזן ימין. פקסטון ניצל את הטונוס החזק הנובע מביצוע *נייחות פעילה* (הדומה לזו שבבלט) ודחף את אחוריה כדי להתגלגל בעצמו. היא הקשיחה את גופה עוד יותר בחיזוק הטונוס השרירי כדי שישמש בסיס יציב וקשיח שיעזור לפקסטון לדחוף את עצמו, כאילו הפכה לקיר תומך. החלקים שנגעו בכפות רגליו של פקסטון "דוחות" אותן במידה שבה פקסטון דוחף אותה כדי לייצר לעצמו תנופה לגלגול האחורי שהוא ביצע.

אילו נענתה הרקדנית לכוח דחיפת כפות רגליו באותו רגע, היה פקסטון מאבד את כוח הדחיפה ואולי היה בוחר בדרך אחרת לפעול. כאן מתקיימת תמונת מראה כמעט למערכת היחסים המגדרית המסורתית בבלט. כאמור, בבלט עצירה בתוך דואט של גבר ואישה מתמקדת בהצגת הגוף הנשי ויכולותיה הגופניות של הרקדנית (גמישות למשל) בתוך תנוחה קפואה מרשימה מסל התנוחות של שפת הבלט לעיני הקהל. הרקדן תומך ברקדנית בשתי כפות ידיו, לעיתים תוך כדי שהוא מרימה מן הקרקע (Daly, 1987).

^[1] מחול עכשיו | גיליון מס' 47 | מרץ 2025 | 25

כאן, הרקדנית נעצרה בפוזיציה אותה היא בחרה בזמן אמת ואינה משויכת לסגנון מסוים (היא נובעת ממה שאפשר לכנות *מניע פנימי*). הרקדן נתמך ברקדנית בעזרת כפות רגליו כדי לנוע על הרצפה בגלגול. גם בבלט וגם כאן, הרקדנית מבצעת *נייחות פעילה*.

עצירה והתבוננות

פקסטון והפרטנרית עומדים זה לצד זו, ידו נוגעת בעדינות בעורפה, מבטם נפגש. לפתע הוא משנה את מנח ראשו ומסיט את הראש כך שנראה כי לפתע הוא "מכיר" בה, כאילו עד עכשיו רקדו יחד אך לא "ראה" אותה. זהו רגע של הומור שמעורר צחוק בקהל ומשדר אירוניה – הרקדנים יכולים להיות באינטימיות כה גדולה מבחינה גופנית, ואפילו לא "לראות" אלו את אלו. שניהם מתרחקים ונעמדים זה מול זה למשך זמן ארוך, מתבוננים זה בזו תוך התנשמות החושפת את המאמץ הגופני בו שרויים (בניגוד להסתרתו בבלט) במה שנראה כ*נייחות סבילה* באופן יחסי (ניכר כי אין המאמץ הגופני מושקע בהישארות בפוזיצית העמידה, שכן היא יציבה למדי) עד ששותפתו של פקסטון משחררת לגמרי את טונוס גופה ומתמסרת לנפילה לעבר פניה, שמסתיימת בשכיבה. ההתמסרות לכוחות הכבידה קשורה לעצירות *ממניע חיצוני*, שכן אם לא הרצפה – הרקדנית הייתה ממשיכה ליפול מטה.

כאן קורסות מוסכמות הצפייה במחול (יחסי קהל – מופיעים) כפי שהן מוכרות מעולם הבלט, המבט המשמעותי הוא זה המתרחש בין הרקדנים ולא מבטו של הקהל בהם. העצירה אינה מבוצעת כדי להיראות בעיני הקהל, אלא לצורך יצירת קשר בין המבצעים. הרגע הממושך בו שוהים הרקדנים ב*נייחות סבילה* הוא רגע של חוסר ודאות, הן לקהל והן למבצעים, ובכך נוצרת מערכת יחסים שוויונית בין אלו לאלו, שבה האולם כולו – מבצעים וקהל, שרוי בצפייה לתנועה הבאה שאינה מוכתבת מראש על ידי שפה סגנונית מוכרת שניתן לצפותה (Novac, 1990).

כך מופרת מוסכמה נוספת, המדרג בין מרכז הבמה לשוליה, כפי שראינו באגם ה*ברבורים*. מכיוון שהמבט של הקהל נע יחד עם המבטים של הרוקדים, המביטים זה בזה אגב תנועתם ועצירתם ברחבי הבמה. בנוסף, גם במופע זה, כמו באגם ה*ברבורים*, ניתן לראות (ממש בסוף התיעוד) רקדנים נייחים, הצופים בהתרחשות מן השוליים, אך ההתרחשות מתקיימת ברחבי הבמה, גם במרכזה וגם בשוליה. במופע, ניתן לראות כמה התרחשויות שאינן מתאחדות במקביל, ומכילות רגעים של תנועה ונייחות. הרקדנים והקשר הספונטני הנרקם ביניהם ממוקמים במרכז ההתרחשות, ולא כמו ערכים אסתטיים ועקרוניים של עולם הבלט, אשר באים לידי ביטוי ביחסים שבין תנועה ועצירה, אותם מקיימים המבצעים.

העצירה הממושכת מסמנת סיום מהלך ומאפשרת התבוננות חדשה היוצרת יחסים חדשים של נראות בתוך הדואט. ניתן להבין זאת כ"עצירה למחשבה" עם הזדמנות להרהור וערעור על כל מה שהיה עד כה בדואט (ובהיסטוריה של המחול) וציפייה לבאות. לאחר שנפלה הרקדנית ארצה, פקסטון מרים אותה בעודה מקשיחה את גופה כדי לשמור על הפוזיציה המאוזנת בה הייתה כששכבה על הרצפה, ובכך להקל על פעולת ההרמה ומבצעת *נייחות פעילה* ביחס לפעולת הפרטנר (מניע חיצוני); אז פקסטון מסוכבה כמה סיבוכים באוויר כשהוא אווזו בה במצב מאוזן ותומך בגופה בעזרת חלקו הצידי והאחורי של גופו. הפרטנרית נענית לכוח הצנטריפוגלי המופעל על גופה, היא אינה "מחזיקה" את הפוזיציה יותר, וצורתה נובעת מהתמסרותה לכוח הצנטרפוגלי המופעל עליה ומהיצמדותה לגופו של פקסטון. הוירטואוזיות של הרקדנים ברגע זה מתבטאת דווקא ביכולתה של הרקדנית לעבור בין מצבים של *נייחות פעילה* ו*סבילה* תוך הקשבה לשותף התומך בה וביכולתו לחוש את משקל גופה המשוחרר ולתמוך בה תוך כדי תנועה.

האימון ב*נייחות סבילה*, ועצירה *ממניע חיצוני* ו*פנימי* הם אמנם חלק פונקציונאלי באימון הרקדנים בגישת *אלתור המגע*, כפי שהראינו ב*ריקוד הקטן*, אך הם גם מייצרים רגעים מלאי הבעה, הומור ורגש.

מהפיכה קופרניקאית

מניתוח אגם ה*ברבורים* עולה כי *נייחות פעילה* ו*עצירה על פי קביעת משך התנועה* (Determination of duration) מהוות כלי חינוכי עבור הרקדנים (בהכשרתם החל מילדות) ועבור הקהל, לקליטת ערכי עולם המחול. כעת ניתן לראות את המהפך בתפיסת העצירה שהחל משנות ה־60' של המאה ה־20, אותו לפקי כינה "הכנסתן של דמימות" כמפנה תפיסתי שכלל שימוש בסוגי עצירה שונים ובהקשרים חדשים: מה שמבדיל בין עצירות בבלט ובגישת *אלתור המגע*, הוא גם המניע (פנימי/חיצוני) או ההקשר, וגם אופן הביצוע (פעיל/סביל) (Lepecki, 2006).

ניתן לראות במהלך זה כמהפכה קופרניקאית בחינוך הקהל והרקדנים לקליטת הערכים החדשים של עולם המחול הבימתי המערבי (לקריאה נוספת בנושא מהפיכה קופרניקאית בחינוך: רימון וארגמן, 2017). ערכים אלו ממקמים את הרקדן כסובייקט במרכז בעל יכולת קבלת החלטות והשפעה בזמן אמת. עניין זה בא לידי ביטוי בדגש על שימוש בעצירות *ממניע פנימי* ו*חיצוני*, כלומר לברוא רגעים משמעותיים ללא תכתיב סגנוני ומתוך הקשבה לעצמו ולשותף (Novac, 1990).

בנוסף, שימוש ב*נייחות סבילה* נעשה גם לטובת שמירה על גופם של הרקדנים באימון ופיתוח יכולת תגובה, אך על הבמה מתאפשרת נייחות מסוג זה ויוצרת רגעים שוויוניים, בהם גם

הרקדנים וגם הקהל חולקים מבט ושוהים יחד בחוסר ודאות. הרקדנים אינם מנסים להסוות את התמודדותם עם מצב זה. *נייחות סבילה* נמצאת בבסיס התרגול והמופע ב*אלתור המגע*, נראה כי עצם המעבר מתרגול וביצוע של *נייחות פעילה* לזו הסבילה, מדגים את המפנה שהתרחש בשנות ה־60, עליו כתב לפקי (Lepecki, 2006).

מהפכה זו מהדהדת עד היום בעולם המחול באופנים שונים באירופה וארה"ב (יותר מבישראל), כשגישת *אלתור המגע* מקיימת שיח פורה עם עולם הבמה והמופע (גביש, 2009). בנוסף, רקדנים שאינם מגדירים עצמם בהכרח כ"מקצועיים", מתמידים בתרגול גישת *אלתור המגע* (בורשטיין, 2011) ומשתתפים באירועים קהילתיים כגון "ג'אמים" (Jam) בעלי "איכות של שיתוף ואמנות המופע" (תדמור, בתוך: גביש, 2009: ללא מספר עמוד). לפיכך, גישת *אלתור המגע* מערערת על הגבולות שבין מחול בימתי למחול עממי או קהילתי. אך האם, כפי שביינס טוענת, מחול הכולל אימון וביצוע תנועות ועצירות מסוימות, לא רק משקף, אלא יש ביכולתו להשפיע על תהליכים חברתיים ופוליטיים מחוץ לכותלי הסטודיו (Banes, 1994)?

הערות שוליים

* מאמר זה מהווה פיתוח לעבודת גמר בתואר שני, האקדמיה למוסיקה ולמחול ירושלים (2021), בהנחיית ד"ר אמה גשינסקי.

- דוגמה זו נשענת על הסבר שנתנה ד"ר דנה בר בקורס (2020) על זיהויה של העצירה בתוך מהלך תנועתו.

¹ ניתן לצפות בתיעוד שנותח לצורך מחקר זה בקישור: wdF7HM_https://www.youtube.com/watch?v=-Lb4נדלה: 21.8.2021

² הניתוח במאמר זה מתחיל בתיעוד ב־00:16:00 ומסתיים בסופו. ניתן לצפות בכל המופע מתחילתו ועד סופו בקישור זה. n9aAi2DvkqY=v?watch/com.youtube.www//:httpsנדלה: 10.10.2021

ביבליוגרפיה

אופיר, ה. (2021), "תנועה ללא נחת", *סוציולוגיה ישראלית כא(2)*.

ביינס, ס. (2010). *טרפסיכורה בסניקrs : מחול פוסט-מודרני* [1987] תרגום מאנגלית: ניב סבריאגו. רמת השרון: אסיה.

בר, ד. (תשפ"א). קורס "צורות ומבנים באמנויות, פוסט מודרניזם". האקדמיה למוסיקה ולמחול, ירושלים.

ברם, ח., מרקובסקי א., אטיאס, ח. (2021) "גבולות מאותגרים: חיי יומיום בחברה החרדית בתקופת משבר הקורונה", *סוציולוגיה ישראלית כא(2)*.

גרינברג, ק. (2000). בתוך: *אריה ארוך / קלמנט גרינברג*. תל אביב: המדרשה.

דה סרטו, מ. (2012). *המצאת היומיום* [1980] תרגום מצרפתית: אבנר להב. תל אביב: רסלינג.

כהן, ס. ג'. (2010). *מחול כאמנות במה: אסופת רשימות על מחול, מ־1581 ועד ימינו [1974]* מאנגלית: ניב סבריאגו. רמת השרון: אסיה.

לפקי, א. (2013). *מצוי מחול ואמנות המופע והפוליטיקה של התנועה* [2006] תרגום מאנגלית: ניב סבריאגו. רמת השרון: אסיה.

לרמנס, ר. (2018). *לנוע ביחד, תאוריה ויצירה של מחול עכשווי [2015]* מאנגלית: ניב סבריאגו. רמת השרון: אסיה.

קופלנד, ר. (2013). *מרס קניגהם, המודרניזציה של המחול המודרני* [2004] תרגום מאנגלית: ניב סבריאגו. רמת השרון: אסיה.

רונן, ר. (2003). "ייצוג ללא אובייקט, המקרה של הציור המופשט." *עיון – רבעון פילוסופי*, עמ' 153-161.

ריינהרט, ט. (2000). *מקוביזם למדונה*. בני ברק: הוצאת הקיבוץ המאוחד.

רימון אור, ע., וארגמן, י. (2017). *מחשבה מתקתקת, ג'ון דיואי: עקרונות מרכזיים בתורתו ומחשבה מחודשת עליהם*. חיפה: פרדס.

תמונה של אביב גפן,המבצעתנועה סגנונית

Aviv, V. (2017). "Abstracting dance: Detaching ourselves from the habitual perception of the moving body." *Frontiers in Psychology*, 8, 776, 1-6.

Banes, S. (1980). "Democracy's body: Judson dance theatre and its legacy." *Performing Arts Journal*, 5 (2), 98-107.

Banes, S. (1994). *Writing dancing in the age of postmodernism*. Wesleyan University Press.

Banes, S., & Carroll, N. (2006). "Cunningham, Balanchine, and postmodern dance." *Dance Chronicle*, 29 (1), 49-68.

Blakemore, S. J., & Decety, J. (2001). "From the perception of action to the understanding of intention." *Nature Reviews Neuroscience*, 2(8).

Daly, A. (1987). "The Balanchine woman: Of hummingbirds and channel swimmers." *The Drama Review: TDR*, 31(1), 8-21.

Garfinkel, Y. (1998). "Dancing and the beginning of art scenes in the early village communities of the Near East and Southeast Europe." *Cambridge*

^[1] מחול עכשיו | גיליון מס' 47 | מרץ 2025 | 27



Twilight by Merav Dagan, photo: David Kaplan

דמדומים מאת מירב דגן, צילום: דויד קפלן

בשנתיים האחרונות אני בעיקר מספרת סיפורים, סיפורים לפני השניה, סיפורים בזמן הארוחה, סיפורים בזמן הרחצה, סיפורים על מה נעשה היום, על מה שקרה אתמול, על מה יהיה מחר, וסיפורים שהם שער לעולמות אחרים, רחוקים, בדיוניים. בשנה האחרונה, מאז ה־7 באוקטובר, הסיפורים שאצורים בגוף שלי, נמצאים בקונפליקט תמידי, בין פליטות לתקומה, בין היאחזות לנדידה, קורבנות וכיבוש, עוצמה וחולשה, מלא מלא חולשה. עם החולשה הזאת נכנסתי לסטודיו בתחילת ינואר 2024, אחרי חודשיים של נדידה באירופה בזמן מלחמה, אחרי חודשיים של היות אמא במשרה מלאה, בלי מסגרת לילדה ובלי מעטפת של משפחה. נכנסתי לסטודיו, לבד, ובמשך שתי חזרות כמעט לא זותי ממזרן היוגה עליו התחממתי, רק איפשרתי למחשבות לצוף בחלל הסטודיו ושרתי נעימות, מנגינות ללא מילים, מנגינות בראשיות, מנגינות מומצאות אך מוכרות, מנגינות ב "א" וב"או", מנגינות בקול אחד שרוצה להיות הרבה קולות. הנעימות הללו הפכו מאוחר יותר לפרק הפותח והסוגר של היצירה *דמדומים* שעלתה ביוני 2024 במסגרת פסטיבל אינטימדאנס בתאטרון תמונע.

המוטיבציה הראשונית ליצירה היתה הרצון לעסוק

מירב דגן

"לעולם לא יודע כיצד יש לספר את זה (חוליו קורטאסר)

דמדומים / יוצרת ומבצעת: מירב דגן / ייעוץ אמנותי: נטע ווינר, אופיר בן שמעון, סתיו מרין / ליווי אמנותי : ניב שיינפלד ואורן לאור / תלבושות: תמר בן כנען / הקלטה וייעוץ מוסיקלי: נילי פינק / בניית מתקן תלייה: טל ארביב / טקסט: מירב דגן, לאה גולדברג, אלונה פרנקל, מרים רות, פרנץ קאפקא, אורלי קסטל בלום, חוליו קורטאסר, לב טולסטוי, לואיס קרול, צ'רלס דיקנס, יונתן גפן, דן תורן, נעמי שמר / היצירה עלתה בבכורה בפסטיבל אינטימדאנס 2024 בתאטרון תמונע

* רעיון היצירה פותח במסגרת תוכנית מחרתיים ביוזמת תא תרבות של עריית תל אביב

for behavioral arrest." *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, 372(1718), 20160197.

Vaganova, A. (1969). *Basic principles of classical ballet [1946]*. From Russian: Anatole Chujoy. London: Adam & Charles Black.

קישורים לצפייה

Video: Rudolf Nureyev, Margot Fonteyn, Wiener Staatsopernballett, with Wiener Symphoniker conducted by John Lanchbery. Filmed in Vienna, Staatsoper, October 15, 1966. Posted on Youtube at August 23, 2011. https://www.youtube.com/watch?v=-Lb4_wdF7HM. (Revisited: 21/08/2021) Watch: 4:00-7:20

Video: Rainer, Yvonne, "The mind is a muscle, Trio A1966] "] New York, 1974, posted on *YouTube* at: October 2019 ,8. https://www.youtube.com/watch?v=_vHqIMFDbQI (Revisited: (2021/8/9 Watch: 5:49-00:12.

Video: Paxton, Steve, "Flat1964] "] New York, The Jerusalem Academy of Music and Dance Collection. The piece was watched at: 7/4/2021.

Video: Contact Improvisation at Danspace, St. Mark's Church, New York City, 1983, posted on *YouTube* at: September 2018 ,12.<https://www.youtube.com/watch?v=n9aAi2DvkqY> (Revisited: 10/10/2021)

עלמה מריה סימון היא בוגרת תואר ראשון ושני

(M.Dance) במסלול לכוריאוגרפיה באקדמיה למוסיקה ומחול בירושלים, משלימה לתזה במסלול מקוצר לדוקטורט בחוג למדע, טכנולוגיה וחברה (STS) בבר אילן. וניהלה את בית הספר למחול עכשווי ותנועה סומטית "נענע - תנועה מהפנים אל החוץ" בקיבוץ גניגר, שם לימדה מחול עכשווי, אילתור, קונטקט אימפרוביזציה, קומפוזיציה וקיימות. הקימה והובילה את אנסמבל "ברבור" לאנשים עם צרכים מיוחדים בכפר תקווה ויחד איתם יצרה מופעים. יצרה כוריאוגרפיות למופע מחול, תיאטרון ומוסיקה וכן לימדה רקדנים, שחקנים ומוסיקאים. המחקר נכתב במסגרת פרויקט הגמר בתואר השני למחול באקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים בהנחיית ד"ר אמה גשינסקי.

Archaeological Journal, 8(2).

Harth, E. (1999). "The emergence of art and language in the human brain". *Journal of Consciousness Studies*, 6.

Jha, A., et al. (2015). "The frontal control of stopping." *Cerebral Cortex*, 25.

Lepecki, A. (2001). "Undoing the fantasy of the (dancing) subject: 'Still acts' in Jérôme Bel's the last performance. *The Salt of the Earth: On Dance, Politics and Reality*, 43-48.

Maletic, V. (1987). *Body, space, expression: The development of Rudolf Laban's movement and dance concepts* (Vol. 75). Walter de Gruyter.

Marshall, W. (2019). "Social dance in the age of (anti-) social media: Fortnite, online video, and the jook at a virtual crossroads." *Journal of Popular Music Studies*, 31(4).

Musselwhite, C., Avineri, E., & Susilo, Y. (2020). Editorial JTH 16-The coronavirus disease COVID-19 and implications for transport and health. *Journal of Transport & Health*, 16, 100853.

Noorani, I., & Carpenter, R. H. S. (2017). "Not moving: The fundamental but neglected motor function." *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, 372(1718), 20160190. Odugbemi, G. (2018). "Fortnite (Epic Games) vs. Rap artists: Legal opinion on the intellectual property use of artists' dance moves." University of Edinburgh School of Law.

Paxton, S., & Zimmer, E. (2015). "The small dance: an interview with Steve Paxton." *Contact Quarterly*, 83. Rainer, Y. (1983). "A quasi survey of some 'minimalist' tendencies in the quantitatively minimal dance: Activity midst the plethora, or an analysis of Trio A". In *New York What Is Dance?* Roger Copeland and Marshall Cohen.

Ramachandran, V. S., & Hirstein, W. (1999). "The science of art: A neurological theory of aesthetic experience." *Journal of Consciousness Studies*, 6(6-7), 15-51.

Roseberry, T., & Kreitzer, A. (2017). "Neural circuitry