

מדינת ישראל
משרד החינוך
המזכירות הפדגוגית
אגף אמנויות
הפיקוח על החינוך למחול

חוברת בתולדות המחול

לקראת בחינת בגרות מקוונת 1 יח"ל

קיץ, תשע"ד (2014)

כתיבה ועריכת המקראה :

הילה פנחסי קובריגרו ושירי לילוס



תוכן עניינים

הנחיות למקראה

פרק א' - פרימיטיביזם בתרבות המודרנית

1. [הגדרת המחול הפולחני](#)
2. [מאפייני המחול הפולחני](#)
3. [דוגמה לביטוי מאפייני המחול הפולחני ביצירת מחול מודרנית: "מפגש הרקיעות"](#)
4. [גרסאות שונות ל"פולחן האביב"](#)
- א. [פרימיטיביזם](#)
- ב. [ואסלב ניז'ינסקי](#)
- ג. [פינה באוש](#)
- ד. [מוריס בז'אר](#)
- ה. [עמנואל גת](#)
- ו. [הילל קוגן](#)
5. [הצגת מרכיבים וגרסאות שונות ל"פולחן האביב" כבסיס להשוואה](#)

פרק ב' - הכלאה אמנותית

חלק ראשון: [הגדרה וביטוי ביצירות](#)

חלק שני: [הכלאה אמנותית בפטרושקה](#)

1. [חמש הרפורמות של מיכאל פוקין](#)
2. [יצירת המחול "פטרושקה"](#)
3. [מקורות ההשראה והשפעות תרבותיות ליצירה "פטרושקה"](#)
4. [יישום חמש הרפורמות של הבלט החדש ביצירה "פטרושקה"](#)
5. [שילוב אמנויות ביצירת המחול פטרושקה- הבלט החדש והקשרים בין האמנויות ב"פטרושקה."](#)
- 6.

חלק שלישי: [מושגים](#)

הנחיות למקראה

למורות שלום רב,

לפניכן מקראה לבחינה מקוונת בתולדות המחול לשנת הלימודים תשע"ד.

מקראה זו מתמקדת בנושאים: פרימיטיביזם בתרבות המודרנית ושילוב אמנויות.

במקראה זו תוכלו למצוא סיכומים שנכתבו ע"י כותבות המקראה, פרקי ספרים סרוקים, מאמרים והפניות לסרטונים. בחלק מהנושאים יופיעו חומרי העשרה ויצוין כי הם אינם עבור הבחינה המקוונת בתשע"ד.

תודתנו לד"ר הניה רוטנברג ולשרי כץ זכרוננו על קריאה והערה.

הנחיות טכניות:

היצירות לצפייה נמצאות בערוץ סגור של יוטיוב, תחת רשימת שמע בשם: "תשע"ד- תולדות המחול בחינה מקוונת". על מנת להיכנס ולצפות בקטעים המצורפים יש תחילה להירשם

בשם משתמש: macholcet2012@gmail.com

סיסמא: cet123456

הקישורים במסמך זה הינם קישורים "חמים". יש ללחוץ על הקישור בשילוב עם מקש Ctrl במקלדת.

בהצלחה!

עורכות המקראה וצוות הפיקוח על המחול

1. הגדרת המחול הפולחני

המחול הפולחני נכלל במסגרת הרחבה יותר של המחול האתני הנרקד על ידי קבוצה אתנית בעלת היסטוריה ומסורת משותפת, החיה בגבולות גיאוגרפיים משותפים ונרקד באירועים של מעגל החיים ומחזור השנה. המחול האתני מסמל זהות ומהווה חלק בלתי נפרד מתהליך סוציאליזציה וחברות (בהט-רצון, 2004). מתחילתה של האנושות המחול היה בלתי נפרד מן העיסוק הרוחני (Clemente, 2008). המחול פולחני מהווה מרכיב מרכזי בחברות אתניות-מסורתיות, והוא נרקד בטקסים להם מטרה דתית, ודרכם ניתן ליצור תקשורת עם כוחות עליונים. באמצעותו מתפללים המשתתפים לפריון איש ואדמה, למזון ולכסות. בדומה למחול האתני, הוא נרקד על ידי קבוצה אתנית בעלת היסטוריה, מסורת וגבולות גיאוגרפיים משותפים ומתרחש באירועי מעגל החיים ומחזור השנה. (בהט-רצון, 2004).

2. מאפייני המחול הפולחני

מה רוקדים? שפה תנועתית, כוריאוגרפיה, מוסיקה ותלבושות

א. אמצעים מחוליים – שפה תנועתית וכוריאוגרפיה

השפה התנועתית:

"..כל הריקודים באותה תנוחת גוף, כולם פונים לאותו הכיוון, המרחק בין דמות לדמות קבוע, הלבוש אחיד, כולם מצוידים באותם חפצים נלווים, כולם מופיעים באותו המקום ורוקדים באותו הזמן." (גרפינקל, 2001, עמ' 7). המרחק בין הדמויות קבוע, לעיתים לא מתואר מגע ולעיתים קיימת אחיזה בזרועות או מגע כתפיים. התנוחה הנפוצה בציורים על כלי החרס היא שתי הזרועות מונפות וכפופות כלפי מעלה, כפות הידיים פונות פנימה, ושתי הרגלים מקופלות כלפי מטה. תנוחה זו מצביעה על מאמץ מיוחד. כף היד ואצבעות הידיים באות לידי ביטוי במקרים רבים עד היום הן מהוות מרכיב חשוב במסורות ריקוד שונות (גרפינקל 2001). מאפיין תנועתי נוסף מבוסס על חיקוי חיות (קדם 1998). החיקוי פירושו להזדהות ועל ידי כך להשתלט על רוח החיה (זאכס, 1953) החוקרים של תחילת המאה המודרנית השוו את המבצעים המקצועיים של החברות השבטיות לחיות עצמן, ואף ייבאו אותם למערב למופעי החריגים בקרקס (Reed,2010) (ראה מופעי חריגים בעמוד 18). מאפיין נוסף הוא צעדי רקיעה – מאפיין שקיים בחברות השבטיות האפריקאיות, במחול האבוריגיניים (קדם, 1998) ובמחול אירי קדום – ריקוד הסטפ (step dance) ריקוד יחיד בו רקד קשיש בצעדי רקיעה ותנועות ידיים חופשיות (בהט-רצון, 2004).

המבנים הכוריאוגרפיים:

ריקודי המעגל הם צורת הריקוד הנפוצה ביותר ונמצאה ב-90% מדוגמאות הציורים שנחקרו. בנוסף, ישנם דוגמאות של ריקודי תהלוכה וזוגות (בהט-רצון, 2004; גרפינקל, 2001). כאשר ניתן היה לקבוע את כיוון התנועה על סמך הציורים התנועה תוארה נגד כיוון השעון. מעגלים עם כיוון התנועה נמצאו בקברים וכנראה ציינו ריקודי אבל (גרפינקל, 2001).

ב. אמצעים חוץ מחוליים: מוסיקה, לבוש ואבזורים

מוסיקה:

ליווי קולי של שירת הרוקדים ולעיתים ליווי כלי נגינה: תופים וכלי נשיפה (בהט-רצון, 2004; קדם, 1998).

לבוש ואבזורים:

קיים שימוש בתסרוקות, מסכות, חפצים נלווים: כובעים, חגורות ונעליים ובעלי חיים (בהט-רצון, 2004; גרפינקל, 2001) האיפור הוא הכנה חשובה במחול (בהט-רצון, 2004)

מי רוקד? - מגדר הרוקדים, יחיד קבוצה, הכשרה:

ברוב המקרים המחולות מבוססים על הפרדה בין המינים (בהט-רצון, 2004) וברובם רוקדים הגברים בלבד (גרפינקל, 2001; Reed, 2010). מתוארים מעט מאוד ריקודי נשים בלבד, ואף פחות מכך ריקודים מעורבים. במקרים מסוימים בהם הניתוח נסמך על ציורים בעלי סגנון קווי גיאומטרי לא ניתן היה לקבוע את מין הרוקדים (גרפינקל, 2001). לעיתים את הריקוד תבצע קבוצת רקדנים שבמיוחד הוכשרה לכך מכורך קשר משפחתי או כיתתי (קאסטה) (בהט-רצון, 2004). כאשר אדם חשוב ומרכזי, שמאן, מלך או כהן מתואר בציור רקדן יחיד גדול יותר משאר הרוקדים (גרפינקל, 2001). במצב כזה של ריקוד יחיד, בדרך כלל הריקוד מורכב ויש צורך ללמוד אותו. (בהט-רצון, 2004).

מתי רוקדים? מועד הריקוד:

מסלול הירח היה הגורם העיקרי לקביעת מועדי ההתכנסות. כפי הנראה הריקודים התרחשו בלילה או לאור המדורה (גרפינקל, 2001; Reed, 2010) המחול הפולחני נרקד באירועים של מחזור השנה ומעגל החיים (בהט-רצון, 2004).

מקום הריקוד:

במקום מוסכם, בד"כ בחוץ, קשור בטבע ובמיקום גיאוגרפי מרכזי, לעיתים סביב עץ או מבנה (גרפינקל, 2001; Reed, 2010).

מדוע רוקדים? מטרת הריקוד

מטרת הריקוד היא דתית: קשר עם האלים, אבות קדמונים וכוחות עליונים.

מטרות נלוות שנגזרות מהיותו מחול אתני:

1. **חיברות (סוציאליזציה)** – בחברה החקלאית הריקוד היה אמצעי ללמד את הדורות הבאים את המלאכה ואת מקומם ותרומתם לחברה בה הם חיים. דרך המחול נלמדה המיתולוגיה והאמונה, נלמדו תפקידים כגון: ציד ולוחמה (בהט-רצון, 2004; קדם 1998; Reed, 2010; Deecke, 2012). בחברות בהם מתוארים הרקדנים באופן זהה (למעט זיהוי מגדרי) כפי הנראה המחול היה לשם תחושה של אחידות ושוויון, כולם דומים, כולם זהים, כולם בקו המעגל, כולם שווים. בחברות ולהן מלך או כהן תוארה דמות אחת כאשר היא גדולה מכולם ואין הקפדה על הצגת הדמויות הנלוות כאחידות (גרפינקל, 2001).
2. **סולידריות** – בחברה החקלאית המתהווה ובה האוכלוסייה גדלה מעשרות למאות אנשים, הריקוד היה אמצעי לחזק את הקשר הקהילתי, גיבוש ויצירת תחושת זהות קהילתית בין תת קבוצות המוצא. (בהט-רצון, 2004; גרפינקל, 2001).

3. רפואה - בחברות מסוימות המחול נחשב כאמצעי לרפא חולי, במיוחד דרך החזרה התנועתית (בהט-רצון, 2004 ; Reed, 2010).

4. חזון – באמצעות המחול מתאפשר מפגש בין המינים ונוצרת מסגרת לחזון ובחירת בני זוג (בהט-רצון, 2004)

האמצעי:

הסחרור והתנועה הסיבובית במעגל מביאים למצב של טשטוש חושים אקסטאזה (ecstasy) / טראנס (trance). כאשר הרוקדים במצב של אקסטאזה / טראנס הם במצב של מודעות משתנה, שנתפס כקשר ישיר של הרוקדים אל האלים או כוחות מאגיים עליונים (גרפינקל, 2001). "לתופעה זו עוצמה מיסטית שהיא לב ליבה של החוויה הדתית." (גרפינקל, 2001, עמ' 7).

מתוארים שני סוגים של אקסטאזה:

א. אקסטאזה תוכניתית – אליה מגיע הרוקד מתוקף התפקיד שהוא מגלם בריקודי מופע, דמותו לקוחה מתוך סיפור מיתי או תפקיד חברתי. בדרך כלל מגלמי הדמויות הם בעלי הכשרה ארוכה, וזמן רב מוקדש להכנתם לתפקיד. ההכשרה מביאה להפרדה בין הגשמי והרוחני (בהט-רצון, 2004) באקסטאזה הזו מחזיקה בדרך כלל הקבוצה השלטת, הנבחרת לתפקיד ובעלת הכוח, ודרכה היא מנחילה ומחזקת את הערכים המשותפים של החברה. (Deecke, 2012).

ב. אקסטאזה מופשטת - אליה מגיע הרוקד מתוך חזרה סדרתית על מערך של תנועות פשוטות או תנועה אחת מתוך מטרה להתנתק מאישיותו היומיומית ולהתקרב לכוחות העליונים (בהט-רצון, 2004 ; Reed, 2010). לאקסטאזה מסוג זה שותפים כל רבדי החברה ובמיוחד החלשים בה (Deecke, 2012)

לעיתים האקסטאזה מתחילה כתוכניתית ולאחר מכן ממשיכה כטראנס מופשט.

3. דוגמה להופעת מאפיינים של המחול הפולחני ביצירת מחול מודרנית:

"מפגש הרקיעות"

כוריאוגרף: יירי קיליאן

מוסיקה: קרלוס שאבו, טוקטה לכלי הקשה

תאורה: יופ קאבורט

תלבושות: היידי דה ראד

שנת בכורה: 1983

האבוריגינים הם השרידים היחידים מתרבות דור האבן (התקופה הפליאוליטית, קדם 1998, ע' 35) שחיו בשלווה וללא הפרעה עד לפני קצת יותר ממאתיים שנה באוסטרליה. היבשת הרחבה בה הם גרים עזרה לשמר את סגנון חייהם. את ייחוסם לחיים תמיד יביעו האבוריגינים בריקודים מיוחדים במינם. בריקוד לכל תנועה ומחוה יש משמעות מדויקת ביותר והוא מרכז חייהם. האבוריגינים מאמינים בקשר לאדמה ובקרבה לטבע ולחיות. הפולחן האבוריגיני הוא חלק אינטגרלי מחיי הקהילה. המחול מתאפיין בריקודים ארוכים, אנרגטיים שבהם יש תזוזה רבה ודינאמיקה משתנה אותה לא ניתן לצפות מראש.

בריקוד באה לידי ביטוי הקרבה לטבע, לאדמה ולחיות דרך רקיעות וחיכוי חיות. טקסי הפולחן מלווים בשירת הרוקדים וליווי כלי (קדם, 1998 ; Bird, 2000).

יירי קיליאן נפגש עם האבוריגינים באי "גרוב" (Groove) שבאוסטרליה ב-1980. ביצירתו "מפגש הרקיעות" קיליאן השתמש במוטיבים התנועתיים אליהם נחשף מתוך מקור להשראה ולא לחיקוי, תוך ניסיון ליצור אוצר תנועות משל עצמו המקביל לתפיסת האבוריגינים בראיה "פרימיטיביסטית" (ראה 'פרימיטיביזם' בעמוד 8). ביצירה הרקדנים משתמשים בכל חלל הבמה, אופן התזווה שלהם אנרגטי, קצבי ומהיר וחשוב מכל-לא ניתן לצפות את התנועה הבאה של הרקדן. "ביצירה זו ניסיתי לתאר חיות, אך לא בדרך שהאבוריגינים עושים זאת. חיפשתי את החיה באדם, נכנסתי לאישיות הרקדנים וחיפשתי בהם את החיה", דברי קיליאן בתכנית "הדרך למפגש הרקיעות". שם היצירה נובע מרקיעות הרקדנים על הקרקע כשם שהאבוריגינים רוקעים בעת הריקוד.

מאפיינים פולחניים ב"מפגש הרקיעות" מאת ירי קיליאן:

מטרת הכוריאוגרף:

הצגת החיה שבאדם. תיאור חיות והצגת המחול האבוריגיני כהשראה.

מה רוקדים: אלמנטים תנועתיים וכוריאוגרפיה

התנועה קרובה לאדמה, ברכיים כפופות, קפיצות, רקיעות ושפשוף הרגל על הקרקע. חיכוי חיות. תנועות גוף מנוגדות. ריקודים בשורות.

עיצוב תלבושות

התלבושת- מינימאלית, בגדי גוף, אוברולים ותחתונים. צבעי אדמה. צמידים על הידיים והרגליים.

מוסיקה-

בחלק הראשון שקט ותיפוף גוף. בחלק השני כלי הקשה (טוקטה לכלי הקשה מאת קרלוס שאבו).

- **על התלמיד לדעת לזהות מרכיבים פולחניים בשתי יצירות מחול מודרניות ועכשוויות לבחירת המורה.**

4. ביצועים שונים ל"פולחן האביב"

א. פרימיטיביזם:

בניגוד למונח 'פרימיטיביות' המתאר בבוז התנהגות סובייקטים כמיושנת, נחותה ופשוטה הפרימיטיביזם' הינו תופעה תרבותית מערבית: תפיסת עולם, המתמקדת בתופעות הנתפסות כפרימיטיביות בעיני החברה המערבית. אין יומרנות להצגת אמת חיצונית, שאיננה תלויה בצופה אלא כוונה להעביר ביקורת חברתית ומוסרית על החברה המערבית. (ברקן, 2001).

ב. "פולחן האביב" מאת ואסלב ניז'ינסקי (1913).

ואסלב ניז'ינסקי – (1889 – 1950) רקדן וכוריאוגרף רוסי. הרקדן המפורסם ביותר בלהקת הבלטים הרוסיים של דיאגילב ואחת הדמויות הבולטות ביותר בבלט של המאה ה-20. בן להורים רקדנים ממוצא פולני ואח לכוריאוגרפית ברוניסלבה ניז'ינסקה. למד בבית הספר האימפריאלי לבלט בסנט פיטרסבורג, הצטרף לבלט המרינסקי עם סיום לימודיו ומיד קיבל את תפקיד הרקדן הראשי. סרגיי דיאגילב שראה בו כוכב צירף אותו למופעי הקיץ בפריס של להקת הבלטים הרוסיים בשנת 1909. ניז'ינסקי זכה בהצלחה אדירה בתפקידיו בבלטים שיצר מיכאל פוקין. הקהל נפעם למראה הוירטואוזיות שהפגין. בשנת 1911 אולץ לעזוב את המרינסקי והצטרף ללהקת הבלטים הרוסיים באופן קבוע. דיאגילב דחק בו ליצור כוריאוגרפיות והוא אכן יצר יצירות מהפכניות אשר שברו את המסורת של הבלט הקלאסי. בשנת 1913 נשא לאישה את הרקדנית ההונגרית רוֹמוֹלָה דֶה פּוֹלְזֶסְקִי ומיד לאחר מכן הוציא אותו דיאגילב מן הלהקה. הגירוש מן הלהקה כפי הנראה עורר בו את מחלת הסכיזופרניה. עם השנים הוא התדרדר ונכנס לסנטוריום בשוויץ בשנת 1919. עד מותו הוא שהה בבית חולים לחולי נפש. מיצירותיו המפורסמות: " אחר הצהרים של הפאון" (1913), "פולחן האביב" (1913). (Craine & Mackrelle, 2004)

"ביצירה יש חזון של התעוררות הטבע, ויש בה מחול שעין לא ראתה וסיפור של הנערה הנבחרת שמותה יעניק לטבע את הדחף הנכון כדי להתעורר משנת החורף שלו" (אלדור, 2009). "פולחן האביב" הוא שיתוף פעולה בין הכוריאוגרף ניז'ינסקי למלחין סטרוינסקי, שנחשבו לגאוני התקופה באמנותם. בלט זה נוצר בעקבות מחקר של האנתרופולוג החובב אריק רוריך אשר פגש במסעותיו במזרח רוסיה עדויות על פולחן קדום שערכו שבטי האזור הסלביים עם ראשית האביב. בפולחן האמור הייתה נבחרת אחת מבתולות השבט לקורבן והיה עליה לרקוד עד שמתה מאפיסת כוחות. על פי אמונתו של השבט בכוחו של קורבן זה להבטיח את המשך הקיום של השבט לעוד שנה, עד לאביב הבא. ניז'ינסקי מציג שפה תנועתית חדשנית הנוטשת את עקרונות הבלט הקלאסי גראפולה, 2012 ; Chua, 2007).

מאפיינים פולחניים ב"פולחן האביב" מאת ואסלב ניז'ינסקי (1913).

נושא הריקוד:

הצגת שפה תנועתית חדשנית תוך התבססות על הפולחן הסלאבי.

מה רוקדים: אלמנטים תנועתיים וכוריאוגרפיה

רקיעות, קפיצות, רטט. ברכיים כפופות ב-turn in, זרועות מונפות כלפי מעלה בכפות ידיים קפוצות. בחלק הראשון מחול בקבוצות, בגושים א-סימטריים. בחלק השני במעגל. תבניות תנועתיות מעטות החוזרות על עצמן.

מי רוקד : מגדר

הפרדה בין גברים ונשים : בחלק הראשון בקבוצות ובחלק השני במעגל הנשים.

מקום – עיצוב הבמה

התפאורה והתלבושות ממקמות את ההתרחשות בכפר סלאבי.

ג. **"פולחן האביב" מאת פינה באוש (1975):**

פינה באוש - (1940 – 2009) רקדנית, כוריאוגרפית ומנהלת אומנותית. נולדה בגרמניה ב-1940. פינה באוש היא אחת מאומני האוונגרד המשפיעים ביותר על עולם המחול האירופאי. החלה את לימודיה בגיל 14 כתלמידה של הכוריאוגרף קורט יוס בבית הספר למחול פולקוונג (Folkwang). בשנת 1960 למדה בבית הספר למחול ג'וליאד בארצות הברית בהוראת הכוריאוגרף אנטוני טיודור. בשנת 1961 הצטרפה ללהקת הבלט האמריקאי בניהולו של טיודור. בהמשך חזרה לגרמניה לשמש כסולנית בלהקת הבלט של פולקוונג בניהולו האומנותי של קורט יוס. כאשר יוס פרש בשנת 1969 היא החליפה אותו כמנהלת אומנותית. בשנת 1973 הקימה להקה משלה בשם **תיאטרון מחול וופרטל** (Tanztheatre Wuppertal). עבודתה הראשונה במסגרת הלהקה עלתה בשנת 1974 בשם **פריץ**. בשנת 1975 העלתה באוש כוריאוגרפיה מחודשת ליצירה **פולחן האביב** של סטרווינסקי. יצירה זו הפכה מפורסמת ברחבי העולם והיא זו שהביאה ללהקה את תהילתה. באוש היא יוצרת עכשווית המשלבת ביצירותיה בעיקר בין המחול המודרני לתיאטרון מחול על היא נחשבת ליורשת הסגנון האקספרסיוניסטי הגרמני אוסדרוקסטנז (Ausdruckstanz). בעבודותיה מודגשים בעיקר רגשות של ניכור, ייסורים, יגון ותסכול ופחות תנועה טהורה. כוריאוגרפיות נודעות נוספות פרי יצירתה: "שבעת החטאים" (1976), "כחול הזקן" (1977), "קפה מילר" (1978) – יצירה שחלקה עלה בסרט "הכל אודות אמא" של הבמאי פדרו אלמודובר, "שתי סיגריות בחושך" (1985), "ויקטור" (1986), "פלרמו פלרמו" (1989), "מזורקה פוגו" (1998) – חלק מיצירה זו גם עלה בסרט "הכל אודות אמא" של פדרו אלמודובר, "אגוזה" (2001), ועוד רבות אחרות (Craine & Mackrelle, 2004). יצירה זו מסמנת נקודת סיום ובו-בזמן נקודת מפנה בסוגה המחולית אליה משתייכת באוש. כאן מוצגים אמצעים תיאטרליים וחתירה תחת יסודות המחול המסורתיים. באוש בוחרת להתעלם ביצירתה מהפולחן הפאגני ומציגה מלחמת מינים כמציאות קיימת (גראפולה, 2012).

מאפיינים פולחניים ב"פולחן האביב" מאת פינה באוש (1975):

נושא הריקוד:

הצגת מצב חברתי, יחס בין נשים וגברים ובין יחיד וקבוצה

מה רוקדים: אלמנטים תנועתיים וכוריאוגרפיה

שילוב של מחול מודרני מסוגן עם תנועה יומיומית. חזרה רפטיבית על תנועות. בריקוד הקורבן נראה כאילו התנועה החוזרת מובילה את הרוקדת לטראנס או אקסטזה. מחול בגושים.

מי רוקד : מגדר

הפרדה בין גברים ונשים. גם כאשר רוקדים יחד על הבמה מופיעים בגושים נפרדים.

מקום – עיצוב הבמה

הרצפה מכוסה באדמה חומה המתקשרת עם עמי הטבע.

ד. "פולחן האביב" מאת מוריס בז'אר (1959):

מוריס בז'אר – (1927 – 2007) רקדן כוריאוגרף ומורה לבלט צרפתי. נולד ב-1927 במרסיי לפילוסוף המפורסם גאסטון ברגר. למד בפריס ובלונדון בהדרכתם של אַגוֹרוֹבָה ובוֹלְקֶבָה/ לאחר עונה קצרה בווישי ב-1946 הצטרף בז'אר ללהקת הבלט של רולאן פטי בפאריס. משם עבר לבלט הבינלאומי של לונדון. שנה לאחר מכן ב-1947 עבר לעבוד בבלט קולברג. ב-1954 ייסד יחד עם ז'אן לורן את "Ballets de l'etoile". עם קבוצה זו העלה בשנת 1955 את עבודתו הראשונה "סימפונייה לאדם הבודד".

בשנת 1959 הזמין מוריס הויסמן את בז'אר על מנת ליצור את "פולחן האביב" בבריסל. בעקבות הצלחת הכוריאוגרפיה קמה להקת "בלט המאה העשרים" באותה העיר. להקה זו פעלה קרוב לשלושים שנה. בשנת 1987 הקים בז'אר את "בלט בז'אר" בלוזאן. בשנת 1992 הקים את "בית הספר והאולפן לבלט רודרה".

בז'אר חיבר ארבעה ספרים וזכה לאותות הצטיינות רבים בהם: "אות מסדר השמש העולה" מידיו של קיסר יפן ו"חבר במסדר הכתר" מידי בודואן מלך בלגיה. מיצירותיו: "פולחן האביב" (1959), "בולרו" (1960), "שבעת החטאים" (1961), פיאף (1988), "אמא תרזה והילדים" (2002). (craine & mackrelle, 2004)

... "מהו האביב אם לא אותו כוח פרימיטיבי עצום, שלאחר נמנום ארוך תחת חופת החורף, מתפרת לפתע קדימה ומצית את העולם...אהבה אנושית בצורתה הגשמית מסמלת את עצם הפעולה שבה יצרה האלוהות את הקוסמוס ואת שמחת החיים הנובעת מיצירה זו...מזווג השמים והארץ רקוד החיים או המוות נצחי כמו האביב" (מתוך דבריו של בז'אר על היצירה בתכניית המופע).

מאפיינים פולחניים ב"פולחן האביב" מאת מוריס בז'אר (1959):

נושא הריקוד:

הצגת המינים כשווים, כחלקים מהשלם, בטקס של פריון והתחדשות.

מה רוקדים: אלמנטים תנועתיים וכוריאוגרפיה

ברכיים כפופות, התנועה קרובה לקרקע. קפיצות, רקיעות, הפוזיציה השכיחה מתוך ציורי הקיר הנטורליסטיים. תנועות חיקוי של חיות. ריקוד במעגל, ומעגל בתוך מעגל. בחלק השלישי חזרה תנועתית אקסטטית.

מי רוקד: מגדר

הפרדה בין נשים וגברים: בחלק הראשון הגברים, בחלק השני הנשים והחלק השלישי מעורב.

מקום – עיצוב הבמה

התלבושות הן בגדי גוף בצבעי אדמה וטבע המתחברים לעמי הטבע השבטיים.

ה. "פולחן האביב" - עמנואל גת

עמנואל גת

רקדן וכוריאוגרף ישראלי עטור פרסים. נולד בשנת 1969. לאחר שירותו הצבאי השתתף בסדנא לרקדנים חובבים בהדרכתו של ניר בן גל. והצטרף ללהקת המחול של ליאת דרור וניר בן גל. זמן קצר לאחר מכן החל לעבוד ככוריאוגרף עצמאי כשהוא יוצר את עבודתו הראשונה, ארבעה ריקודים, בשנת 1994 למוסיקה מאת באך. במשך 10 השנים הבאות יצר מספר רב של פרויקטים עצמאיים שעלו במסגרות שונות בארץ ובחו"ל. בינואר 2004 גת ייסד את להקתו שזכתה בפרס משרד התרבות בשנת 2005 בשנת 2007 גת עבר לצרפת וביסס את להקתו בעיר איסטריס. גת זכה בפרס רוזנבלום לאמנויות הבמה בשנת 2003, בפרס לנדאו בשנת 2004 ופרס בסי בשנת 2006. מיצירותיו: "פולחן האביב", "מסע חורף", "ק. 626" (מתוך אתר משכן לאמנויות הבמה – 30.10.13)

בשנת 2004 מתמודד עמנואל גת עם היצירה הקנונית "פולחן האביב". העבודה נוצרה לחמישה רקדנים שני גברים גת הוא אחד מהם ושלוש רקדניות. גת מציג שלוש נשים בעלות אופי לוחמני, חזק ועיקש שאינן מוותרות לרגע על שני הגברים ובעצם על החיים. למרות עוצמתן, התעקשותן ותשוקתן של גת אל הנבחרת, לאורך כל היצירה ידוע לקהל בוודאות שהקורבן תהיה האישה שננטשה (רוטנברג, 2005). יצירתו של גת עוסקת בתשוקה והבמה השטופה אדום נעשית זירה של אש ועונג. התשוקה מתאפיינת בשילוב קיצוני בין צעדי הסלסה הקובנית למוסיקה של איגור סטרווינסקי, מחול חברתי עממי אל מול יצירת מופת מן האמנות הגבוהה. גת שואל מהסלסה גם את האלמנט הצורני של החלפת בני הזוג ובכך מעצים את המתח אל מול הקורבן שיבחר משלושת הרקדניות (רוטנברג, 2005; שוויצר, 2005). גת מספר שהרעיון לשילוב נוצר מתמונה מקרית שבה שמע באזניות את המוסיקה של סטרווינסקי וראה מולו אנשים רוקדים סלסה. השילוב הזה יוצר במודע מתח בין המוסיקה הפוליריתמית של סטרווינסקי אל מול המשקל הזוגי של הסלסה (רוטנברג, 2005)

מאפיינים פולחניים ב"פולחן האביב" מאת עמנואל גת:

נושא הריקוד: הצגת זווית ראייתו של גת את פולחן המיניות והפריזון

השימוש שעושה גת בצעדים הבסיסיים ותנועות האגן של הסלסה אמנם שונים מאוד מהשפה התנועתית הייחודית שיצר ניז'נסקי אך גילוי המיניות, המחוות ה"פרימיטיביות", והשילוב בין העבר להווה קיימים גם בעיבודו הקנוני של גת כאשר הוא מקנה לה פרשנות (רוטנברג 2005).

מה רוקדים: אלמנטים תנועתיים וכוריאוגרפיה

הרקדנים מסתחררים, בזוגות, בשלוש, מתפרקים מתאחדים, מחליפים זוגות, נסחפים בריקוד בקבוצות קטנות ללא הפוגה. גם כאשר הרקדנית נותרת לבדה על הבמה היא ממשיכה לנוע ונדמה שהיא רוקדת עם בן זוג מדומה. הן החזרה התנועתית המונוטונית על אותם המוטיבים התנועתיים והן הסחרור מתמשך לאורך היצירה מהווים מוטיבים השאולים מן המחול הפולחני (רוטנברג, 2005).

מי רוקד: מגדר

פולחן האביב של גת מציג לכאורה ריקוד משותף של נשים וגברים אך שילוב אלמנטים תנועתיים מהסלסה ריקוד חברתי ובו תפקידי המגדר ברורים מדגיש כי לא כך כבר בפתח היצירה. לבוש

הרקדנים מחדד את ההפרדה המגדרית: הרקדנים לובשים שחור, הגברים בחולצות ומכנסיים והנשים בשמלות. כמו כן, הקטעים בהם רוקדים הגברים והנשים בקבוצות נפרדות כמו בטקס הפולחני.

גת מציג שלוש נשים חזקות ולוחמניות שאינן מוותרות לרגע על שני הגברים ובעצם על החיים. למרות החוזק והעוצמה של הנשים חוסר הסימטריה המגדרי מצביע על כך כי הקורבן תהיה אישה שננטשה. הדומיננטיות הגברית בולטת בקטע בו נכנסת רקדנית בין שני הרקדנים והם מתעמתים בניהם במרכז הבמה (רוטנברג, 2005).

מקום – עיצוב הבמה

מרחב הבמה מחולק לשניים מרחב במה חשוכה ובמרכזה מרחב מצומצם של שטיח אדום. השטיח הוא מזבח עליו מתרחש מעשה הקורבן (רוטנברג, 2005). ניתן להוסיף כי הצבע האדום של השטיח והתאורה במרכז הבמה מהווים קריצה לבמה האדומה של היצירה "הבולרו"¹ של מוריס בז'אר בה גם כן נחגגת המיניות.

ו. "פולחן האביב" – הלל קוגן

הלל קוגן

רקדן, שחקן, במאי סרטים, וכוריאוגרף ישראלי. נולד בשנת 1974. למד מוסיקה בקונסרבטוריון בחולון, מחול באולפן למחול בת דור ותיאטרון בתיכון ע"ש תלמה ילין. השתתף כשחקן בסדרות בטלוויזיה הישראלית (1980-1987), ובגיל 16 בחר במחול. עם סיום שירותו הצבאי כרקדן מצטיין רקד באנסמבל בת שבע לאחר מכן בלהקת Ballet Gulbenkian בליסבון והשתלב בסטודיו של מרס קנינגהם. מיצירותיו: "פולחן האביב", "אחר הצהרים של אדולף", "אחרי הבולרו".

בשנת 2012 יוצר קוגן עיבוד חדש ליצירה הקאנונית "פולחן האביב". המופע הוא מופע יחיד במהלכו קוגן מנפנף בזוג דגלונים בעלי פסים כחול לבן, שולח אגרופים מאיימים בהתרסה צבאית, מתקלח בקולה וקטשופ, לובש שדיים מפלסטיק, חובט בכפפות אגרוף בהינומה. קוגן מתריע על פאשיזם, מקצין אלימות וכן הלאה וכל זאת על רקע כמה להיטי אהבת מולדת שמתקדשים והולכים.. (ברפמן, 2012).

ביצירתו מצטט קוגן מ"פולחן האביב" של ואסלב ניז'ינסקי² ומכוריאוגרפים נוספים שהתמודדו עם היצירה: מוריס בז'אר, פינה באוש, מרתה גרהם, אנז'לין פרלז'וקז'. כמו כן הוא מצטט מיצירות נוספות כגון "אחר הצהרים של הפאון" של ואסלב ניז'ינסקי, "השולחן הירוק" של קורט יוס ומ"כלולות" של ברוניסלבה ניז'ינסקה.

מתוך ראיון עם קוגן (2012): "...ראיתי כמה וכמה ביצועים, מאד הושפעתי מהם ואף בחרתי להשתמש בהם כמקורות השראה. למעשה היצירה בעיבוד שלי היא מעין פנתיאון של רוחות הרפאים של עולם המחול. אני משייט בין סגנונות ומצטט בצורה חד משמעית כוריאוגרפים שיצרו בעבר פרשנות ליצירה זו, כוריאוגרפים שיש להם משמעות בעיני. ליבה של היצירה הוא הציטוטים שבה..." בעזרת הציטוטים תוך צייתנות לפרטיטורה של איגור סטרווינסקי, קוגן מציע פרשנות חדשה, עכשווית ורלוונטית. ברצף תמונות דרמטי מתגלם האביב כזמן קצוב, הזדמנות דחופה

¹ ה"בולרו" – כוריאוגרף: מוריס בז'אר, מלחין מוריס ראוול, שנת בכורה 1961 ולהקה המבצעת: בלט המאה העשרים.

² "פולחן האביב" של ניז'ינסקי שוחזר בשנת 1987 ע"י מיליסנט הודסון עבור בלט ג'ופרי.

למימוש יצרים ולכיבוש אישי וקולקטיבי בחברה הישראלית. מתוך ראיון עם קוגן (2012) "..."היצירה עוסקת בהקרבת קורבן על הבמה, כאמן וכמבצע בפועל, ובהקרבת קורבן מבחינה סמלית, כאדם שהוא חלק מקהילה. בעבר, הכלל היה בוחר את הקורבן. בימינו, הקרבת הקורבן היא אירוע יחידני, אתה אמנם צריך לציית לחוקי המדינה ולשרת אותה לעתים, אלא שאתה חייב לבחור בעצמך להקריב את עצמך למען... להתנדב ל... וזהו אקט אלטרואיסטי, למען האחר, ובו זמנית אקט של ראוותנות וראווה, של גאווה ושל מימוש יצר של כיבוש ושל שאפתנות להיות גיבור, כך אם נסתכל למשל על שאהידים המקריבים עצמם, או על מתנדבי סירות מובחרות..."

מאפיינים פולחניים ביצירה "פולחן האביב" של הלל קוגן:

נושא הריקוד: כיבוש יצרים אישי וקולקטיבי בחברה הישראלית

מתוך ראיון עם קוגן (2012) "..."היצירה עוסקת בהקרבת קורבן על הבמה, כאמן וכמבצע בפועל, ובהקרבת קורבן מבחינה סמלית, כאדם שהוא חלק מקהילה. בעבר, הכלל היה בוחר את הקורבן. בימינו, הקרבת הקורבן היא אירוע יחידני, אתה אמנם צריך לציית לחוקי המדינה ולשרת אותה לעתים, אלא שאתה חייב לבחור בעצמך להקריב את עצמך למען... להתנדב ל... וזהו אקט אלטרואיסטי, למען האחר, ובו זמנית אקט של ראוותנות וראווה, של גאווה ושל מימוש יצר של כיבוש ושל שאפתנות להיות גיבור, כך אם נסתכל למשל על שהאידים המקריבים עצמם, או על מתנדבי סירות מובחרות..."

מה רוקדים: אלמנטים תנועתיים וכוריאוגרפיה

שימוש בציטוטים תנועתיים חוזרים שהובילו לאקסטזה בגרסאות שונות של פולחן האביב: פרשנות מוסיקלית ייחודית המביאה לחזרה תנועתית בהתאם למוסיקה. כגון: חבטות בהינומה.

מי רוקד: מגדר

ריקוד סולו של היוצר שמגלם את שני צדי המגדר ואף את הטשטוש בניהם: הליכה על נעלי עקב, תוספת של שדיים מלאכותיות תוך שהוא כורז במגפון בקול בס גברי, לבישת כפפות אגרוף עם הינומה, האם או הרעיה האבלה, דמות הפאון היצרית מתוך המיתולוגיה, הכלאה בין חיה לאדם.

מקום – עיצוב הבמה

הבמה של קוגן היא ללא תפאורה, שתי תיבות בשני צידי הבמה הקדמיים מהם כמו קוסם, שולף קוגן את הסצנה הבאה. ישנו שימוש נרחב באביזרים בכל סצנה: נעלי עקב, צעיף נוצות, פרחים, הינומה, מפה של מדינת ישראל, כיסוי ראש, כפפות אגרוף, קולה, קטשופ.

בכורה	ואסלב ניז'ינסקי	מוריס בז'אר	פינה באוש
נושא (נקודת המוצא הכוריאוגרפית)	1913, צרפת מציג מוטיב של פולחן פריון עממי סלבי בו אחת הנשים נבחרת לעלות כקורבן. "פולחן האביב היה לא פחות מרקמה אנושית אדירת מימדים, חזון של האדם הקדמון, של השבט הקדמון שלו ושל הפולחן האנושי המבטיח את קיום שניהם" (גראפולה, 2012, ע'113).	1959, צרפת "אחד מנושאי "פולחן האביב" הוא הדואליות- שהיא תולדה של עימות, של חרדה ושל אי הסכמה. והפתרון לדואליות הזו טמון באיחוד שסמלו הברור והמוחשי ביותר, הוא האיחוד של הזוג, איחודו של ה"יין ויאנג", איחוי הקטבים ואיחודם מחדש של שני דברים שהם מנוגדים ומשלימים בעת ובעונה אחת, שני דברים המשקפים זה את זה ושניהם גם שונים וגם זהים לחלוטין" (מתוך ראיון עם בז'אר בתכנית "אביבי הפולחן" ³).	1975, גרמניה אמירה חברתית על בעיות האדם בינו לבין עצמו, בין המינים ובין היחיד לחברה. "ההפרדה בין המינים היא מציאות קיימת ונקודת המוצא של העלילה". "במוקד נמצאות האיבה בין המינים וההזרה ההדדית של גברים ונשים" (סרבוס, 2012, ע'48).
הקורבן	אחת מנשות השבט הנבחרת לעלות כקורבן. "בשום זמן במהלך המחול לא מגלה הבתולה הנבחרת את האימה הפרטית שאמורה למלא את נשמתה. היא ממלאת אחר טקס, היא נטמעת בתפקיד חברתי, והיא נעה ללא סימן להבנה או לפרשנות, לפי תכתיבי התשוקות והדחפים של ישות כבירה ממנה" (גראפולה, 2012, ע'122).	אין קורבן המשלם בחייו, אלא כולם משתתפים בחגיגה של פריון. "אני חושב שאסור לריקוד לשכוח שהוא נולד מפולחן. עלינו לזכור שאינו אלא פולחן. וכשהפולחן הזה נעלם לגמרי הריקוד חדל להתקיים" ("אביבי הפולחן").	אחת הנשים מוקעת מתוך הקבוצה ורוקדת בבדידות אל מותה בשולי החברה. "לאחר שהמנהיג מציג לקבוצה הבוהה בו באימה את הנבחרת, היא יוצאת בריקוד המוות שלה לנגד עיניהן המבועתות של הנשים" (סרבוס, 2012, ע'48).
סוגה מחולית	בלט מודרני. "ניז'ינסקי מעצב את הגוף מחדש. בפולחן האביב, סילק ניז'ינסקי את האידיאליזם מהבלט... פולחן האביב השלים את התנתקותו של פוקין מהקלאסיציזם" (גראפולה, 2012, ע'121).	בלט ניאו קלאסי	מחול מודרני עם רמיזות של תיאטרון מחול. "תיאטרון המחול של וופרטל מבקש להתעמת ללא פשרות עם הסבל ולערב את הצופה במתרחש על הבמה באמצעות כל כוחו הרגשי של הריקוד" (סרבוס, 2012, ע'48).
שפה תנועתית	מקור ההשראה לכוריאוגרפיה באלמנטים פרימיטיביים- פולחנים. הפרדה בין המינים, גושים, מעגלים, סולן מול קבוצה. ריקוד חיקוי ואקסטאזה. מעט חומר תנועתי החוזר על עצמו. כפות רגליים כלפי פנים, רגליים כפופות, ידיים נוקשות, מרפקים בזווית חדות, ראש בתנוחה מעוותת. מבוסס על צעדי הליכה ורקיעה, קפיצות, ריצות, רעידות. "הרקדנים רטטו,	המחול מחולק לשלוש מערכות: א. גברים, ב. נשים, ג. גברים ונשים יחד. שימוש באלמנטים השאובים ממחול פרימיטיבי-פולחני, הפרדה בין המינים (בחלק מהריקוד), גושים, מעגלים, סולן מול קבוצה, ריקוד אקסטאזה וחיקוי.	אלמנטים פרימיטיביים-פולחנים. חזרות על תנועות, תנועה בגוש. הפרדה בין נשים וגברים. "הרקדנים אינם מציגים תשישות גוברת והולכת: הם תשושים באמת מריקוד המחייב אותם להתמודד עם התנגדות האדמה המכסה את רגליהם עד הקרסוליים... המאמץ אינו מוסתר מייכניות..." (סרבוס, 2012, ע'47). "גברים ונשים מאופיינים בצורות ייחודיות באמצעות חומרים

³ "אביבי הפולחן"- סוקרת התמודדות של שישה כוריאוגרפים עם "פולחן האביב". היא פותחת עם ניז'ינסקי וניתוח מוסיקלי של היצירה וממשיכה עם הכוריאוגרפיות של מרי ויגמן, מוריס בז'אר, פינה באוש, מרתה גרהם ומאץ אק. התכנית מסתיימת במה חושב סטרוינסקי על יצירתו בערב ימיו. מופיעה בערוץ היוטיוב של המקראה.

<p>תנועתיים בהשראת מחול ההבעה" (סרבוס, 2012, ע'47).</p>		<p>הטלטלו, רעדו, רקעו, קפצו בגסות ובפראות, הקיפו את הבמה במחולות חורבוד פראיים" (גראפולה, 2012, ע'120).</p>	
<p>אדמת כבול כהה מכסה את הבמה ומשפיעה על אופן הריקוד. האדמה צובעת ומלכלכת את הרקדנים במהלך הריקוד. "האדמה משפיעה במישרין על התנועות בהעניקה להן כבדות גשמית ומשמרת את עקבות פולחן ההקרבה האכזרי" (סרבוס, 2012, ע'46).</p>	<p>במה ריקה.</p>	<p>ריאליסטית, מסכים מצוירים. " נוף גבעות עם אגם ועצי תרזה תחת שמים מעוננים והשניה פסגת גבעה" (גראפולה 2012, ע'118). נותן רקע מוחשי למקום ההתרחשות. שימוש בצורות עגולות, למשל: בחלק השני מעגלים מצוירים על הבמה וגם "הקרבת הנבחרת נעמדת במרכז מעגל של נשים צעירות וזקני השבט מתחילים לסגור עליהן מסביב" (גראפולה, 2012, ע'118).</p>	<p>תפאורה</p>
<p>יום יומית. שמלות בצבע שמנת לנשים, מכנסיים שחורים וחצי גוף עליון ערום לגברים. שימוש בבד אדום.</p>	<p>אוברולים בצבעי אדמה.</p>	<p>משרתות את הסיפור, מייצגות שבט פרימיטיבי, פרוות ומסכות.</p>	<p>תלבושת</p>
<p>המגדר הנשי כנחות. האישה מנודה מן החברה ומופיעה עירומה. "הדגש מושם כאן על תפקיד הנשים, המוצגות כאובייקטים וכקרבתנות" (סרבוס, 2012, ע'48).</p>	<p>שוויון בין המינים. "הגבר והאישה אינם אלא מחצית של משהו" ("אבבי הפולחן").</p>	<p>האישה מוקרבת כקורבן. לראשונה עיסוק בנערה כקורבן. "שום סיפור או אגדה סלאבונית אינם מציעים תקדים לקורבן נשי כזה" (גראפולה, 2012, ע'125). הבתולה הנבחרת... היא תוצר של תחילת המאה העשרים... בפולחן האביב בוית המיתוס של האמן שנעשה נשי... הבתולה הנבחרת היא תוצר החרדה המינית הגברית של המאה העשרים" (גראפולה 2012, ע'124).</p>	<p>יחס למגדר</p>
<p>חברתי. שימוש בבד האדום להעברת היחסים בין אדם לאדם, בין נשים לגברים ובין יחיד לקבוצה. מסמל אהבה, דם, מלחמה, מוות. "פינה באוש נוטלת רק את הדפוס הבסיסי של חברה פטריארכלית ארכאית ומתרגמת אותו לשפת ההווה" (סרבוס, 2012, ע'47).</p>	<p>אוניברסאלי של פריון והתחדשות.</p>	<p>הסיפור מקבל השראתו מהפולחן סלבי. המיקוד הוא בשפה התנועתית החדשנית.</p>	<p>מסר</p>

מקורות:

אלדור, ג. (2009). [מאה שנה לבלט הרוסי של דיאגילב](#). מחול עכשיו גליון 16. עמ' 29-30.

בהט-רצון, נ. (2004). [מחוללים-מחול, חברה, תרבות בעולם ובישראל](#). ירושלים: כרמל.



מחוללים פולחני.pdf

ברקן, א. (2001). [פרימיטיביזם-אידיאולוגיה ותשוקה בתרבות המודרנית](#). הוצאת משרד הביטחון.



פרימיטיביזם.pdf

גראפולה, ל. (2012). [בלט רוס של דיאגילב](#). אסיה. עמ' 23 – 91.



ניז'נסקי.pdf

גרפינקל, י. (2001). [ריקוד בראשית החקלאות](#). יוני. מחול עכשיו גליון 5. משרד החינוך התרבות והספורט. עמ' 4-9.

זאכס, ק. (1953). [תולדות הריקוד](#). מסדה.

סרבוס, נ. (2012). [פינה באוש-תיאטרון המחול](#). רמת השרון: אסיה.



פינה באוש.pdf

קדם, מ. (1998). [אנו שייכים לזמן החלום](#)- ריקודיהם של תושבי יבשת אוסטרליה. [מחול בישראל](#), גליון 12, ע' 34-41.

Bird, R. D.(2000). [To dance with time: A victoria river aboriginal study](#). [Australian Journal of Anthropology](#). Vol. 11 Issue 3. Pp 287- 296



-To Dance with Time
A Victoria River Aborig

Chua, D. K. L. (2007). [Rioting with Stravinsky a Particular Analysis of the Rite of spring](#). Music Analysis. Mar 2007, Vol. 26 Issue 1/2. Pp 59.



Rioting with
Stravinsky- a Particula

Clemente, K. (2008). Dance as sacred expression. Journal of dance education. Vol 8 (2). Pp 37-38.



Dance as Sacred
Expression.pdf

Deecke, M. (2012). A critical assesement of Lewis's sociological theory of ecstasy toward an integrative model of theorizing ecstasy. Studia reliologica. 45 (4). Pp 283-292.



A Critical Assessment
of Lewiss Sociological

Hodson, Millicent. Ritual Design in the New Dance: Nijinsky's Le Sacre du Printems. Dance Research, 3:2, summer 1985, pp. 35-45.



הודסון - פולחן של
ניז'ינסקי.pdf

Reed. S. (2010). Dance and nation: Performance, ritual, and politics in Sri Lanka. Madison: University of Wisconsin Press. Pp 328-331



Dance and the
Nation.pdf

פרק ב': שילוב אמנויות – "הכלאה אמנותית" בעידן הפוסטמודרני

חלק ראשון: הגדרה וביטוי ביצירות

1. הגדרה

בסקירה היסטורית בתרבות הפולחנית כמו בתקופת יוון, על פי גרפינקל, (גרפינקל, 2001), האמנות הייתה מקשה אחת ומחוברת. ההדדיות בין האמנויות הייתה קיימת כבר אז, לדוגמה כאשר האמנות החזותית שימשה כלי תיעוד של מחול. התהליך לבסס ולהגדיר כל אמנות בנפרד מהאמנויות האחרות הגיע על פי גרינברג, (Greenberg, 1965), במודרניזם. הזיקוק התנועתי וההגדרה ה"טהורה" של המחול המשיך הלאה במחול הפוסט מודרני אצל המינימליסטים, שהעלו את השאלה האם הטכניקה בכלל נדרשת (על פי תפיסתו של גרינברג (Greenberg, 1965), שאלה מודרניסטית). הפילוסופים הפוסטמודרניים סוברים שהמסגרות אותם טבעו המודרניסטים נשברות בכל עת ובאמנות מאז ומעולם ובאמנות העכשווית בפרט קיימות הכלאות אמנותיות שונות. הכלאה, בלטינית (hybrid), הוא מושג ידוע בתחום הבוטניקה בו מזווגים שני מינים שונים של צמחים ומגדלים אותם יחדיו בתהליך ישנה השפעה הדדית והצמח החדש שמתקבל הוא בעל תכונות משולבות משני המינים באופן משתנה. על פי ג'ורלד לוינסון בתוך רוטנברג (רוטנברג, 2006), מוצאן של צורות של הכלאה אמנותית בשתיים או יותר צורות, אבל, לא כולן דומות. לצורות ההכלאה האמנותית שלושה שילובים ייחודיים:

- א. מיזוג או היתוך (synthesis)
- ב. שינוי צורה (transformation)
- ג. העמדה בסמיכות או החבר (juxtaposition)

2. ביטוי ביצירות

א. מיזוג או היתוך (synthesis) - תהליך בסופו קשה מאוד לזהות את שתי צורות האמנות בנפרד, ומתקבלת צורה חדשה לחלוטין (לנגר בתוך רוטנברג, 2009), בדומה לשוברט שהלחין למילים של הינריך היינה.

לדוגמה:

היצירה "אויסטר" נוצרה בשנת 1999 ע"י הכוריאוגרפית ענבל פינטו (ראה קו"ח במושגים), והבמאי אבשלום פולק. היצירה היא בהשראת קרקס נודד, ליתר דיוק מופעי החריגים (freak) בקרקס ומדמויות בתיאטרון הבובות. היא בנויה מאוסף של תמונות בהן מוצגות דמויות החריגים: מריונטות, ארוכת זרוע, נטולי זרועות, כלבות אנושיות. הקשר הרעיוני בין התמונות מציג מתח בלתי פתור בין מציאות ואשליה אמנותית (רוטנברג, 2009; בן ישראל, 2007). "אויסטר" היא יצירה מובהקת של אמנות העוסקת באמנות (אָרְס-פואטיקה), בה בוחנים היוצרים סוגים שונים של תיאטרון ותנועה. "פינטו ופולק הם קוסמים של תיאטרון מחול" (בן ישראל, 2007, עמ' 17). מדובר ביצירה פוסטמודרנית המתאפיינת בדחיית הסגירות המודרניסטית של אחידות סגנונית. ביצירה "אויסטר" המפגש בין עולמות התיאטרון והמחול, המיוצגים גם ע"י

שני יוצרים משני העולמות, יצר תיאטרון מחול בו שני העולמות בעלי חשיבות שווה (רוטנברג, 2009).

ב. **שינוי צורה (juxtaposition)** – בתהליך ההתקרבות של שתי צורות האמנות, ישנה השפעה הדדית שאיננה סימטרית. בתוצאה הסופית ניתן לזהות מהן הצורות המקוריות ששימשו לתהליך ולראות איזו צורה הושפעה יותר (לנגר בתוך רוטנברג, 2009), זהו ה"אונס" המוצלח של אמנות אחת את האחר: מן הקרבה מושפעת יצירה אחת יותר מן השנייה.

לדוגמה:

בשנת 1947 יצרה מרתה גרהם כוהנת המחול המודרני (ראו קו"ח בפרק המושגים) את היצירה "**השליחות אל תוך המבוכ**". היצירה מבוצעת לצלילי המוסיקה של ג'אן קרלו מינוטי (Gian Carlo Minotti), שהולחנה במיוחד ליצירה, בעיצוב הבמה של הפסל איסימו נגוצ'י (Isamu Noguchi). מקור ההשראה של היצירה הוא סיפורו של תזאוס והמינוטאור מתוך המיתולוגיה היוונית. לא מדובר בהעמדה תנועתית של הסיפור המיתולוגי, אלא תיאור של תהליך פסיכולוגי שעוברת הדמות הראשית. היצירה מציגה אישה רועדת בדרכה בתוך מבוכ, מנסה להתמודד עם יצור חציו אדם חציו חיה המסמל את פחדיה העמוקים. ניצחון האישה את החיה מצביע על כיבוש הפחד וההתגברות עליו (Anderson, 1992; McDonagh, 1976).

הפשטות של כמה מיצירותיה המוקדמות של גרהם פתחה את הדרך לעושר גדול יותר של עיצוב בימתי ולרוב שיתפה פעולה עם הפסל איסימו נגוצ'י (Anderson, 1992). על הבמה הועמד פסל בצורת "V" המרמז על עצם אנושית מסוג כלשהו כפי הנראה אגן. אליה קשור חבל על פי מסמל את הנרטיב של אריאדנה. חרמש ועיגול לבנים תלויים ברקע מרמזים באופן מעודן על צורה בשמים או ציפור למחצה. במהלך הריקוד הרקדנית נכנסת ויוצאת מתוך הפסל והוא בעל חשיבות ואינו רק משמש כתפאורה. (Lloyd, 2004; McDonagh, 1976) הדמויות לרוב שימשו כסמלים של מאפיינים פסיכולוגיים (Anderson, 1992). על פי גרהם בתוך כהן (כהן, 2010), המחול חושף מחדש מציאות פנימית נסתרת מאחורי סמלים מקובלים.

היצירה מהווה הכלאה אמנותית של אמנות המחול, אמנות חזותית ומוסיקה. על פי קרוון, (קרוון, 1992), שעיצב לגרהם את התפאורה במספר יצירות, נשלח אליו סיפור הריקוד כמו כן ספרים וחפצים נלווים. שרטוט של התפאורה היה נשלח אליה ובהמשך היא ביקרה בסטודיו לבחון את המוצר הסופי. למרות שיתוף הפעולה ההדוק של גרהם עם האמנים האחרים, ומקומו המרכזי של עיצוב הבמה לא לשם רקע גרידא, ההיררכיה של הכלאה האמנותית ברורה: המחול הוא הדומיננטי הן המוסיקה והן עיצוב הבמה מקבלים עליהם את הפרשנות הפסיכולוגית של המחול.

ג. **העמדה בסמיכות או החבר (transformation)** - האובייקטים של האמנויות מתחברים ומציגים יחידה אחת גדולה ומורכבת יותר. עם זאת, שומרים המרכיבים על זהותם וניתן לזהותם כפי שהם באים לידי ביטוי בצורתם הטהורה.

לדוגמה:

במחול הזיקוק התנועתי הגיע לשיא במופעיו של מרס קאנינגהם (ראה קו"ח במושגים). קנינגהם הגדיר בצורה קיצונית את המושג "שיתוף פעולה" בין כוריאוגרפים, מלחינים והאמנים החזותיים, כאשר כולם תכננו את אמנותם במנותק מהאמנויות אחרות (קופלנד, 2012). בעצם בכל יצירותיו של קאנינגהם מתקיים "שיתוף הפעולה מרחוק" וניתן לראות את צורת הסמיכות והעמדה שמתאר ג'רולד לוינסון בתוך רוטנברג (רוטנברג, 2009), צורת ההכלאה האמנותית השלישית.

על פי קופלנד (קופלנד, 2013), שיטות האקראיות כללו הטלת מטבע או קוביות, בחירת קלפים ופתיחה באי-צ'ינג שנעשתה חשובה לאין ערוך מהשיטות האחרות. האי צ'ינג הוא ספר סיני עתיק של חיזוי העתיד ואחד מחמשת הטקסטים הקלאסיים של הקונפוציאניזם⁴. אם לקנינגהם יש מספר מזל כלשהו הוא בוודאי 64 – סך כל ההקסג'מות⁵ הסימבוליות באי צ'ינג. נתון זה עוזר להסביר את כמותם הרבה של הריקודים של קנינגהם שחוברו ממאגר של 64 תנועות אפשריות. במקרה של היצירה "split sides 45" ישנן 32 וריאציות בהם ניתן להציגה – מחצית מכמות ההקסגרמות.

היצירה "[split sides 45](#)" נוצרה בשנת 2003 למוסיקה של 2 להקות רוק ה-radioheads ו-Sigur Ros, עיצוב התפאורה של רוברט הישמן (Robert Heishman) וקתרין יאס (Catherine Yass), ועיצוב התלבושות של גיימס הול (James Hall). שמה ניתן לה כיוון שהתיעוד הוויזואלי הוא להופעה ה-45 של שיתוף הפעולה הנ"ל (מתוך עטיפת ה-DVD בהוצאת הלהקה). הכוריאוגרפיה בנויה משני חלקים כל אחד של 20 דק'. לכל חלק כוריאוגרפי מוסיקה שונה: של הרכב רוק אחד מתוך השניים, עיצוב תפאורה אחר, האחד ע"י יאס והשני ע"י הישמן, וסט תלבושות אחר מתוך השניים שעיצב הול. כל אחד מהאמנים עבד על אמנותו בנפרד מהאמנויות האחרות ונפגשו בערב הבכורה.

היצירה נוצרה להרכב של 14 רקדנים, בעזרת תוכנת מחשב בשם Dance Forms⁶. הסדר בהם הוצגו האלמנטים נקבע בעזרת הטלת קובייה על הבמה לפני המופע. תהליך הבחירה הוצג לקהל על גבי מסך.

⁴ קונפוציאניזם (Confucianism) – פילוסופיה ומערכת ערכים מזרח-אסיאתית אשר במקור פותחה מכתבי קונפוציוס.

⁵ הקסגרמה (Hexagram) – כוכב בעל שישה קודקודים כגון מגן דויד.

⁶ Dance Forms – צורות ריקוד בתרגום חופשי. תוכנת מחשב המיועדת לבניית כוריאוגרפיה ותנועות.

חלק שני: הכלאה אמנותית ב"פטרשקה"

"הבלט החדש" והרפורמות של מיכאל פוקין – להקת הבלטים הרוסיים

מיכאל פוקין שלמד בביה"ס הרוסי האימפריאלי בסנט פטרסבורג שאב את השראתו למרוד במוסכמות של זמנו מחשיפה למוזיאונים בהם נחשף ליופי מחוות הגוף האנושי שאינם מחוות של בלט, לאחר מכן בהופעותיה של איזדורה דנקן ובהפקות התיאטרון הרוסי הלאומי. כשהצטרף ככוריאוגרף ראשי ללהקתו של סרגי דיאגילב זכה להזדמנות לחבר כוריאוגרפיה בהתאם לעקרונותיו (כהן, 2010).

1. חמש הרפורמות של מיכאל פוקין

פוקין היה חוד החנית לזרם היוצרים, שקרא לרפורמה בתוך המסורת. הוא ערך בכתב את עיקרי הרפורמה בבלט בה האמין וב-6 ביולי, 1914 התפרסמו בלונדון טיימס חמש הרפורמות שלו לבלט הקלאסי:

- א. התאמת התנועה לסגנון הריקוד ותקופתו – אין ליצור תבניות מצעדי בלט קבועים ומוכנים מראש, אלא בכל מקרה ומקרה ליצור סגנון חדש המתאים לנושא. על הסגנון להביע בצורה הטובה ביותר את הנושא, התקופה והעם המתוארים. לדוגמה: צעדי הבלט על נעלי הבוהן (sur les pointe) אינם יכולים להשתלב במחול יווני כפי שלא יהיה ניתן לרקוד מחול ספרדי בכיתון יווני, יש לשמור על אותנטיות.
- ב. על הפעילות הדרמטית בבלט להתבהר באמצעות התנועה, ולא להיות חיבור של תנועות בלבד – לקטעי ה"דיִבְרְטִיסְמֵן" (divertissement) ולפנטומימה אין משמעות בתוך הבלט, אלא אם כן הם מביעים את הפעילות הדרמטית. אין להשתמש ב"דיברטיסמן" ככלי לבידור גרידא ללא קשר לתוכנית הבלט השלמה. לדוגמה: מארי טליוני⁷ רקדה על נעלי הבוהן בכדי לנוע בקלילות ולשרת את רעיון האידיאל העל טבעי. לעומתה רקדניות מסוף המאה ה-19 התרחקו מהאידיאל, התרכזו בדיוק הביצוע ובכך רקדו מחוות ריקות שבבסיסן וירטואוזיות אקרובטית גרידא.
- ג. נטישת שפת הסימנים לטובת ביטוי של כל גוף הרקדן – ניתן להשתמש במחוות מוסכמות רק כאשר סגנון הבלט דורש זאת, בכל מקרה אחר, ינסה הבלט החדש להחליף את מחוות הידיים בתנועת הגוף, למבע ולפעולה יש חשיבות. לדוגמה: ראשית צריך להגיע המחול הטבעי וממנו ניתן להתקדם למחול בתנועה מלאכותית, עבודה של גפיים תחתונות יחד עם חופש בפלג הגוף העליון.
- ד. על כל הרקדנים, כולל להקת הבלט לבטא את נושא הריקוד – להקת הבלט צריכה להיות אקספרסיבית ולהביע את הדרמה, באמצעות קבוצות של דמויות או באמצעות ריקודי כלל הקבוצה = ריקודי "המון אדם". הפיכת כלל הלהקה לאמן קולקטיבי החדור בתפיסה ובסגנון של ההפקה.

⁷ מארי טליוני - (1804 – 1884) רקדנית איטלקיה – שוודית. אחד השמות הגדולים בהיסטוריה של הבלט והרקדנית המפורסמת ביותר של התקופה הרומנטית. היא הייתה הסולפיידה הראשונה, ביתו של הכוריאוגרף פיליפ טליוני.

ה. הבלט החדש מכיר בקשר בין האמנויות בתנאים של שוויון מוחלט, ומעניק חופש מוחלט לתפאורן ולמוסיקאי - על המוסיקה להיות הכוח המאחד והמוביל את הפעילות הדרמתית אך אין התנועה ועיצוב הבמה משועבדים לה. (גראפולה, 2012; כהן, 2010; רוטנברג, 2001; פרלשטיין-כדורי, 2000; crain & Mcakrell, 2004)

2. יצירת המחול "פטרושקה":

במסגרת עבודתו בלהקת הבלטיים הרוסיים, יצר מיכאל פוקין את "פטרושקה", בלט בארבע תמונות על פי הרפורמות, בהם האמין אחד השינויים האמיצים ביותר של פוקין הוא בניית תפקידי אופי לרקדנים הראשיים (גראפולה, 2012; פרלשטיין כדורי, 2000). שותפיו ליצירה מהאמנויות האחרות היו המובילים בתחומם באותה התקופה: המלחין איגור סטרווינסקי – אחד המלחינים הבולטים במוסיקה של המאה ה-20, מעצב התפאורה והתלבושות הוא אלכסנדר בנואה- צייר, תפאורן ומבקר אמנות, עורך שותף בכתב העת "עולם האמנות". הבכורה התרחשה ב-1911 במסגרת הופעה של להקת הבלטיים הרוסיים.

תקציר התמליל

תמונה ראשונה: היריד בשעות היום

תמונת הפתיחה מתארת יריד בקרנבל החורף שמתרחש בכיכר האדמירלות בסט. פטרבורג בשנת 1830. בין מגוון ביתני היריד מוצב תיאטרון בובות. עם ירידתו של מנהל התיאטרון – הקוסם מהביתן, המסך נפתח ומתגלים שלושה תאים. בכל תא תלויה בובה על וו: הראשונה היא המורי⁸ (moor), השנייה היא הבלרינה והשלישית פטרושקה – דמות הליצן מהקומדיה דל ארטה (commedia dell'arte).

לפקודת הקוסם הבובות מתחילות בריקוד בתוך תאיהן ואחר כך יורדות אל הקהל ומציגות עצמן: פטרושקה מאוהב בבלרינה אך היא נענית לחיזוריו של המורי. הסצנה מסתיימת כאשר הקוסם עומד מעל הדמויות ומכסה אותן בגלימתו.

תמונה שנייה: חדרו של פטרושקה

הקוסם מאלץ את פטרושקה להיכנס לחדרו. פטרושקה מנסה לצאת ללא הצלחה. החדר חשוך קודר, ריק, על דלתו מצויר שד, תמונת הקוסם תלויה למעלה. עצוב ומיואש הוא מתריס כנגד תמונת הקוסם. לפתע מכניס הקוסם אל החדר את הבלרינה. פטרושקה צוהל ושמח, הבלרינה אדישה למראהו ויוצאת כפי שנכנסה. פטרושקה מנסה להיאבק ולצאת אחריה אך נופל על גחונו ללא הצלחה.

תמונה שלישית: חדרו של המורי

חדרו של המורי צבעוני בצבעים חמים, מעוטר בסמלים אתניים. המורי שרוע על ספה ומשחק באגוז קוקוס. דלת חדרו נפתחת והבלרינה נכנסת כשבפיה חוצצרה. הבלרינה רוקדת למענו ריקוד

⁸ מורי (moor) – כינוי למוסלמים ששלטו בצפון מערב אפריקה וספרד בימי הביניים. באירופה שם כינוי רחב יותר למוסלמים שמוצאם מאפריקה או ארצות ערב.
⁹ קומדיה דל ארטה (commedia dell'arte) – סוגה של תיאטרון שצמחה באיטליה בתקופת הרנסנס ובה שימוש של מסכות בעלות מאפיינים ייחודיים וקבועים.

קצר והוא מצטרף למעיין אדגיו (¹⁰adagio) מתוך פה דה דה (¹¹pas de deux) מגוחד. פטרושקה נכנס לחדר. המורי מתחיל במרדף אלים אחריו והבלרינה נופלת לזרועותיו של המורי. מהחדר והבלרינה נופלת לזרועותיו של המורי.

תמונה רביעית: היריד בשעות הערב

ההמולה ביריד בשיאה, ילדים רוקדים סביב מוכר הבלונים, העגלונים פוצחים בריקוד ומזמינים את האומנות להצטרף אליהם, דוב מרקד ומאלפו, שד שחור ובובות של מפלצות שובים את תשומת לב הקהל. נשמע רעש מהביתן המרכזי ומתוכו יוצא פטרושקה כאשר המורי רודף אחריו בחרב שלופה. הבלרינה יוצאת בעקבות המורי. המורי משיג את פטרושקה, מכה בו בחרב ונמלט עם הבלרינה. פטרושקה נופל ארצה וההמון מתגודד סביבו מאיים לעשות שפטים בקוסם. הקוסם מניף את פטרושקה באוויר מזכיר לכולם שמדובר רק בבובת סמרטוטים. ההמון מתפזר והקוסם גורר את הבובה חזרה לביתן. לפתע נשמע זעקה ומעל לביתן התיאטרון נראית רוח שלפטרושקה מתריסה אל מול הקוסם. הקוסם נבהל שומט מידי את הבובה ונס מהמקום.

3. מקורות השראה והשפעות תרבותיות ליצירה "פטרושקה"

****חומר להעשרה ולא יופיע בבחינת הבגרות המקוונת תשע"ד.**

מקורות ההשראה ליצירה הם:

- א. **תיאטרון הבובות** - מסוף המאה ה-19 הוצגו בפני הקהל הרוסי הצגות של תיאטרון בובות. הם נחשבו למסורת מקומית בעלת חוקים קבועים. במחזה המסורתי מופיעה דמותו של פטרושקה ולאורך הסיפור היא חובטת במגוון אנשים בהם היא נפגשת. בדומה לארלקינו (Arlecchino) ופולצ'ינלה (Pulcinella) האיטלקים, ומר פאנץ' האנגלי (ראה סעיף ג' - קומדיה דל'ארטה).
- ב. **הירידים** – באמצע המאה ה-19 ברוסיה נערכו קרנבלים פעמים בשנה ובהם הועלה המחזה "פטרושקה". הקרנבלים היוו מקום מפגש של אצולה ופשוטי עם. בהם שררה אווירה של שמחה, רעשי קהל, מופעי פנטומימה וליצנות, מוסיקה של תזמורות כלי נשיפה, צבעים בהירים של דוכני היריד ואינספור תיאטראות. הצגה הייתה מורכבת מסצנה המונית שהתרחשה על 3-4 במות במישורים שונים, סצנה עם מעט אנשים על במה אחת וסצנה אחרונה ומפוארת רבת משתתפים.
- ג. **הקומדיה דל'ארטה (commedia dell'arte)** – סוגה של תיאטרון שצמחה באיטליה בתקופת הרנסנס ובה שימוש של מסכות בעלות מאפיינים ייחודיים וקבועים. דמות הליצן הראשונית בקומדיה דל'ארטה היא זאני (zanni) המשרת הפיקח, הנבון והערמומי. עם הזמן דמות זו פורקה למספר דמויות בניהן: פולצ'ינלה (Pulcinella) - רע, אכזר וערמומי. ארלקינו (Arlecchino) - קל רגלים ושנון. דמות נוספת היא פיירו (pierrot) הליצן עצוב שתמיד מפסיד בקרב על לב אהובתו לארלקינו. בתיאטרוני הבובות הדמויות התפתחו לפטרושקה הרוסי ומר

¹⁰ אדגיו (adagio)-מהמוסיקה באיטלקית איטי.

¹¹ pas de deux-בתרגום חופשי צעד של שניים. לרוב מורכב מפתחה, אדגיו, שתי וריאציות וסיום.

פאנץ' האנגלי – שניהם בעלי נטייה להכות אחרים. דמותו של פטרושקה ביצירה של פוקין הוא שילוב בין פאנץ' לפיירו.

ד. **הבלט במאה ה-19** – האנשת בובות חסרות חיים הייתה מרכיב עיקרי ברפרטואר הבלט והייתה מוכרת ליוצרים של "פטרושקה", מאז הבלט "קופליה" (Coppélia). במרכז סיפור הבלט עמדה קופליה: בובה חסרת חיים אשר יוצרה מתאהב בה.

ה. **התעוררות ניא-לאומית** – גל שסחף את רוסיה בסוף המאה. עניין גובר באמנות סלאבית עממית ועתיקה, מוסיקת עם רוסית וכלי נגינה לאומיים אותנטיים.

ו. **התיאטרון האמנותי של מוסקבה** – תפיסת הריאליזם והארכיאולוגי-היסטורי, שהתפרסמו בלהקתו של קונסטנטין סטניסלבסקי מנהלו האמנותי של התיאטרון. הפקה בה יוצרים אשליה היסטורית המבוססת על בחינה ישירה של המציאות בשילוב שחזורים היסטוריים. בנוסף, היחס ללהקת השחקנים כקולקטיב חי (גראפולה, 2012; כהן, 2010; פרלשטיין-כדורי, 2000).

4. יישום חמש הרפורמות של הבלט החדש ביצירה "פטרושקה"

א. **התאמת התנועה לסגנון הריקוד ותקופתו** – פוקין יצר את הפטרושקה בסגנון עממי ומאפיינים אופי רוסיים אופייניים ליריד הרוסי. התקופה המתוארת היא רוסיה בשנת 1830 התמונה הראשונה היא יריד צבעוני ובו ריבוי סצנות כמעייין התרחשות ספונטנית, אשר בכל אחת קורטוב של מציאות שזורה בתנועותיה (גראפולה, 2012; כהן, 2010; פרלשטיין-כדורי, 2000).

ב. **על הפעילות הדרמטית בבלט להתבהר באמצעות התנועה, ולא להיות חיבור של תנועות בלבד** – פוקין העניק לרקדניו אנושיות ואינדיבידואליות. הוא הפך אותם לשחקנים ונתן לכל אחד מהם תפקיד מנומק בדרמה הגדולה שיצר. התנועה שהרכיב לכל אחת מן הדמויות ביטאה אמת רגשית ופסיכולוגית. הבלרינה מסמלת את סלידתו של פוקין מוירטואוזיות טכנית ולכן תנועתה מכאנית, צעדי échappés (אֶשְׁפֶּה) מבוזים, קפיצות זעירות על נעלי הבוהן (pointe), relevé (רֶלְוֶה) ו-passes (פֶּסֶה), סיבובי ה-whipping fouetté (וויֶפִּינג פּוֹאֶטָה), הם רכיבים עיקריים בוריאציות. הכנות ממושכות, רוטציה חיצונית במפרק הירך (turn-out) מוגזם, פיסוק מקוטע (גראפולה, 2012; כהן, 2010; פרלשטיין-כדורי, 2000).

ג. **נטישת שפת הסימנים לטובת ביטוי של כל גוף הרקדן** – דמותו של פטרושקה אקזיסטנציאליסטית: הטרגדיה בהבנה שנשמתו האנושית לעולם לא תמלט מגופו הבובתי, ואהבתו לעולם לא תתממש אלא כתשוקה אימפוטנטית. על כן, תנועתו היא ברפיון אברים, גופו המכונס, רגליו כלפי פנים (turn in) (גראפולה, 2012; פרלשטיין-כדורי, 2000).

ד. **על כל הרקדנים, כולל להקת הבלט לבטא את נושא הריקוד** – הרפורמה באה לידי ביטוי רק בתמונות היריד בהתחלה ובסוף היצירה. פוקין מציג קרנבל משנות השלושים של מאה ה-19. עושר פרטים ונאמנות למציאות כשל הקהלים אותם הציג סטניסלבסקי. בתמונה מבקש פוקין להסתיר את הבימוי וההנחיות הכוריאוגרפיות המעידים על קיומו של הכוריאוגרף, אלא להציג אוסף של אירועים ספונטניים ללא יד מכוונת. פוקין מציג המון חי המורכב מאוסף של יחידים: עגלונים, צוענים, רוכלי רחוב, נשים מניקות, נגני עוגב וליצנים (גראפולה, 2012).

5. שילוב אמנויות ביצירת המחול "פטרושקה" - הבלט החדש והקשרים בין

האמנויות ב"פטרושקה".

"פטרושקה" מושפע יותר מכל מהריאליזם ההיסטורי שהיה מקושר עם הגישות החדשניות שהוצגו אז בתאטרון הדרמתי של סטניסלבסקי. בדומה לעבודות של סטניסלבסקי הוא מציג יריד עם עושר פרטים ונאמנות למציאות, ויוצר אשליה של ספונטניות, של כאילו לא בויס הריקוד. " החוב שחב סטניסלבסקי ברור מכל ב'פטרושקה'... כאן, הוא הציג קרנבל ברחוב בסנט פטרסבורג... עם עושר פרטים ונאמנות למציאות כשל הקהלים המהוללים של סטניסלבסקי בתיאטרון האמנותי...." (גראפולה, 2012, ע' 53). בעיצוב הדמויות הוא מעניק לרקדנים אנושיות ואינדיבידואליות והופך אותם לשחקנים. הריאליזם הדרמתי שלו גם דורש את קידום המשמעות של התנועה כשהפסיכולוגיה של הדמויות מכתובה את תנועותיהן. "שלא כקודמיו הנאו קלאסיים, האמין פוקין שצעדי המחול כשלעצמם אינם מספרים סיפור" (גראפולה, 2012, ע' 54).

הדמויות	פטרושקה	הבלרינה	המורי	אנשי היריד
אופי הדמויות	נאיבי, תמים חסר ביטחון, מופנם, כנוע וחלש.	קולומבינה עוגבנית קלת דעת, ללא שכל ומחשבה עצמית.	יהיר, מוחצן, טיפש וראוותן.	משתנה על פי הצגתן: עגלונים, צוענים, נשים מניקות, ליצנים, רקדנית רחוב זולה שמפתה את העוברים ושבים.
כוריאוגרפיה – מיכאל פוקין	תנועותיו של פטרושקה הן קטנות, סגורות וכנועות, רגליו ב-turn in תנוחותיו מופנמות, ידיים קרוב אל הגוף, טורסו כפוף דמוי עובר ומבע פניו עצוב ולירי.	תנועותיה כשל בובה מכאנית מסוגננות ומבוצעות בטכניקה של הבלט הקלאסי, שעצמה מסמלת מלאכותיות. צעדי échappés (אֶשְׁפֶּה) מבוזים, קפיצות זעירות על נעלי הבהון (pointe), relevé (רֶלֶוֹוה) ו-passes (פֶּסֶה), סיבובי ה-whipping fouetté (וויֶפִינג פוֹאֶטֶה) הכנות ממושכות, רוטציה חיצונית במפרק הירך (turn-out) מוגזם, פיסוק מקוטע.	תנועותיו של המורי רחבות, מבוצעות בכוח רב, רגליו ברוטציה חיצונית במפרק הירך (out) אצבעות כפות וידיו פרוסות (בדומה לידי ג'אז). תנוחותיו חזיתיות לחלוטין ופניו אומרות כיבוש וניצחון.	אוסף של יחידים אשר יוצרים "המון חיי" – בסצנות ספונטניות לכאורה קרובות למציאות. צוענים, ליצנים, נשים מניקות, אקרובטים. עגלונים אשר בריקודם מכים על החזה לצורך חימום כפי שאכן עשו בקור של החורף רוסי. רקדנית הרחוב סימלה את הפרימה בלרינה של המרינסקי מאהבתם הגדולה של הדוכסים הרוסיים והאויבת המושבעת של פוקין והבלט החדש.
מוסיקה – איגור סטרווינסקי	מלחמה בין הפסנתר לתזמורת. הפסנתר הוא פטרושקה במס'	וואלס קטוע ומכאני	תחושה אתנית המושגת ע"י שימוש	נושאים מוסיקליים לתריסר דמויות.

	בתופים.		מקומות. התזמורת רועשת = המכשף. זעקת פטרושקה – אקורד פטרושקה – חצוצרות	
על פי מחקר של שנות ה-40-30 של המאה ה- 19 התאים תלבושות ליותר ממאה משתתפים. התפאורה עצמה גם גדושה בפרטים וריאליסטית.	צבעים חמים, ספה נוחה לשבת עליה. עצי פרי.	איפור מוקצן של בובה – שפתיים אדומות, עיגולים אדומים גדולים בלחיים. לבוש כשל פרימה בלרינה בובתית – טוטו, מחוך, נעלי בוהן.	חדר פטרושקה- כהה, חשוך, מדכא, ריק. תמונת המכשף – מביטה מלמעלה באיום.	תפאורה ותלבושות – אלכסנדר בנואה

חלק שלישי: מושגים:

א. מיכאל פוקין – (1880 – 1942) רקדן, כוריאוגרף, מורה ובמאי רוסי. חלוץ בהשפעתו על
הבלט הקלאסי של המאה ה-20. הכוריאוגרף הראשון של להקת הבלטים הרוסיים. משנתו

החדשנית פורסמה בניו יורק טיימס בצורת חמש הרפורמות לבלט הקלאסי. מיצירותיו המפורסמות: "הסילפידות" (1909), "ציפור האש" (1910), "פטרושקה" (1911), "רוח הורד" (1911) ועוד. (Craine & Mackrelle, 2004).

ב. **מרתה גרהם** - (1894 – 1991) רקדנית כוריאוגרפית, מורה ומנהלת להקה אמריקאית. הדמות העיקרית בביסוס סוגת המחול המודרני במאה ה-20. פיתחה טכניקה שהיא אנטייתזה לטכניקה הקלאסית המבוססת על כיווץ ושחרור. לצורך בחינה של השינוי הגופני בעת שאיפה ונשיפה היא פיתחה את העקרונות ה- "contract" (כיווץ) וה- "release" (שחרור), ובנתה מילון תנועתי על בסיסם כגון: spiral (ספירלה), tilt (הטיה) ועוד. הכניסה נפילות לטכניקה ולכוריאוגרפיה ועבדה עם אביזרים כסמלים פסיכולוגים. מיצירותיה המפורסמות: "קינה" (1930), "אביב אפלצ'י" (1944), "השליחות אל תוך המבוך" (1947), "פולחן האביב" (1984), "עלה עץ המיפל" (1990) ועוד רבות אחרות. (Craine & Mackrelle, 2004).

ג. **ענבל פינטו** – (1969) רקדנית, כוריאוגרפית, בימאית, מעצבת תלבושות ותפאורה ישראלית עטורת פרסים. יחד עם אבשלום פולק היא משמשת מנהלת אמנותית ללהקה שהקימו בשנת 1992. יוצרת עכשווית בתחום תיאטרון המחול. יצרה כוריאוגרפיות לבת-שבע, וללהקה הקיבוצית הצעירה. מיצירותיה: "אויסטר" (1999), "בוביז" (2002), "ראשס" (2009), "בומביקס מורי" (2011), ועוד (רוטנברג, 2009).

ד. מרס קאנינגהם – (1919 – 2009) רקדן, כוריאוגרף וממנהל להקה אמריקאי. אחת בדמויות העיקריות במחול המודרני של המאה ה-20. פיתח טכניקה המבוססת יחד עם המוסיקאי ג'ון קייגי פיתח את שיטת המקריות. בשיטה זו נקבעים סדר הקומבינציות, החזית וסדר עליית הרקדנים, בהטלת מטבע, קוביה או ע"י הספר אי צינג. בערב הבכורה נפגשים הרקדנים עם המוסיקה, התלבושות והתפאורה. הוא היה הראשון להשתמש בטכנולוגיית מחשב ביצירותיו: תוכנת ה-Dance Forms. מיצירותיו המפורסמות: "יער גשם" (1968), "דואטים" (1980), "ציפורי חוף" (1991), "split sides" (2007) ועוד. (Craine & Mackrelle, 2004).

מקורות

בן ישראל, מ. (2007). אויסטר. סל תרבות ארצי.

גראפולה, ל. (2012). בלט רוס של דיאגילב. אסיה. ישראל. עמ' 23 – 91.



פוקין רפורמות.pdf

כהן, ס. ג. (2010). מחול כאמנות במה אסופת רשימות על מחול, מ1581 ועד ימינו. אסיה. ישראל. עמ' 152 – 160.



פוקין.pdf

פרלשטיין-כדורי, ט. (2000). בובות אנושיות מידי על שילוב האמנויות בבלט "פטרושקה". (3) נובמבר, מחול עכשיו. מנהל התרבות והאמנות, משרד המדע, התרבות והספורט. עמ' 35 – 42.

קופלנד, ר. (2013). מרס קנינגהם המודרניזציה של המחול המודרני. אסיה.



קנינגהם.pdf

קרוון, ד. (1992). ירושתה של מרתה גרהם. מחול בישראל, 1 : 20-21.

רוטנברג ה. (2009). אויסטר האניגמה של הצדפה בתוך רב קוליות ושיח מחול בישראל. תל אביב: רסלינג. עמ' 321 – 350.



אויסטר.pdf

רוטנברג, ה. (2009). על פעולה הדדית בין מחול ואמנויות. Dance voices.

רוטנברג, ה. (2005). עיבוד טקסטים – פולחן האביב של עמנואל גת, מחול עכשיו. עמ' 39-35.

רוטנברג, ה. (2001). המין השלישי של פוקין – קריאה עכשווית ב"רוח הורד". (4) מרץ, מחול עכשיו. גליון 4. עמ' 27-31.

שוויצר, א. (2005). פולחן אביב של סלסה לטינית. עיתון הארץ. 2.9.2005.

Anderson, J. (1992). Ballet & Modern Dance – A Consise History Second Edition. Princeton Book Company. New Jersey. Pp 121-125, 176-179.

Craine, D & Mackrell, J (ed). (2004). Oxford Dictionary of Dance. Oxford University Press. U.k. Pp 58-59, 120-121, 186-187, 211-212, 345-346.

Greenberg, C. (1965). Modernist painting in Francina, F. & Harisson, C.(ed). Modern art and modernism: a critical anthology. Paul chapman publishing .pp. 5-10 .London.

Lloyd, M. (2004). The Borzoi Book of Modern Dance. Princeton Book Company. Pp 38-39.

Mcdonagh, D. (1976). The Complete Guide to Modern Dance. Doubleday. Pp 52-53, 63-64.

אינטרנט

ראיון הלל קוגן על יצירתו "פולחן האביב" – מתוך אתר עמותת הכוריאוגרפים.
27.10.13 <http://www.choreographers.org.il/1266>

קורות חיים הלל קוגן – מתוך אתר עמותת הכוריאוגרפים.
27.10.13 . <http://www.choreographers.org.il/284>

ברפמן, א. (2012). הלל קוגן : פולחן האביב. 18 בפברואר 2012. מתוך אתר – ריקודיבור.
27.10.13 . <http://www.dancetalk.co.il/?p=815>

קורות חיים עמנואל גת - מתוך אתר המשכן לאמנויות הבמה
30.10.13 <http://www.israel-opera.co.il/?CategoryID=181&ArticleID=1920>