

לואי פולר – הדימוי והדמות

סמדר וייס

מבוא

בין 1865 ל-1891 ניהלה פולר קריירה ענפה של שחקנית, מנהלת ומפיקה, שגם שלחה את ידה במחזאות מפעם לפעם. ב־1892 התיישבה בפריס והופיעה בריקודי סולו במועדון פולי ברז'ר (Folies Bergère). ג'וזף מזו (Mazo, 1977: 31) כתב שפריס אימצה אותה בחום והעניקה לה את הכינוי "לה פוליי" ("La Follie") אחרי 1892 הפכה פולר לסמל האר נובו, הסימבוליזם והאימפרסיוניזם. היא גם היתה מושא ההתייחסות של רוב האמנים החשובים שפעלו בפריס בראשית המאה ה־20 ואלה כתבו עליה, ציירו את דיוקנה ופיסלו את דמותה. ב־1900 הופיעה בתיאטרון שנבנה בשבילה בתערוכה הבינלאומית בפריס. רות סנט דניס ואיזדורה דנקן ראו אותה שם והתרשמו מהמראה הלא רגיל של המופע. בעקבות הפגישה אירגנה פולר וניהלה את הסיור הראשון של דנקן באירופה.

פולר לא היתה חלוצה רק בתחום המחול, אלא גם בקולנוע. ב־1905 היא יצרה סרט והשתמשה בהילוך אטי (Slow Motion), בנגטיב ובצללים. היא זכתה לתהילה כיוצרת חדשנית שהצליחה להקסים את הצופים. בעקבות סרטה הניסויי הראשון יצרה פולר שלושה סרטים נוספים. היא גם הקימה בית ספר למחול, שבו למדו רקדניות רבות שהמשיכו להופיע זמן רב לאחר מותה (Sommer, 1975: 53). ב־1909 חזרה פולר לאמריקה והופיעה בניו יורק ובבוסטון עם צוות של 50 חשמלאים צרפתים ולהקת נערות, שכונן "המוזות".

פרטים אלה על חייה של פולר יכולים לתת מושג על אישיותה ועל התחומים הרבים שבהם היתה פעילה ומעורבת – מחול, מדע, חברה ועוד. פולר פיתחה מכשירי תאורה ואביזרים טכניים, שעל חלקם רשמה פטנטים, ועסקה גם בעיצוב תלבושות לבמה. היא הוציאה לאור אוטוביוגרפיה: *חמש עשרה שנים של חיי רקדנית* (1913). בזכות המצאותיה הפכה לחברה מכובדת בוועדה המדעית הצרפתית. פולר היתה גם מעורבת מאוד בפעילות בתחום הרווחה במלחמת העולם הראשונה, היתה בעלת קריירה פוליטית והקימה שני מוזיאונים באמריקה.

במושגים של היום, היא היתה אשה עצמאית, יוצרת, מעורבת פוליטית וחברתית. במושגי התקופה שבה חיה היא תוארה כ"אשה חדשה" ו"פמיניסטית". "פמיניזם" היה אז מושג בהתהוות ונעשו ניסיונות שונים להגדיר ולעצב אותו. לפי אחת ההגדרות, מושג זה התייחס ל"שינוי קיצוני בגישות של נשים וגברים". פמיניזם נחשב מלה ש"מביעה את המאמץ של נשים לקראת התפתחות". ב־1914 קבעה קרי צ'פמן קט (Carrie Chapman Catt) (Ibid: 14–15) כי פמיניזם הוא מהפכה עולמית נגד כל המחסומים המלאכותיים שכפו החוקים, שהפרידו בין נשים לבין חופש. אפילו מהתיאור התמציתי של חייה של פולר המובא במאמר זה נראה שכל ניסיון להחיל על דמותה היגדים פמיניסטיים יעלה יפה. ביצירתה האמנותית היא הגדירה מחדש את תפקיד האשה, ואת חייה הפרטיים ניהלה בניגוד לערכים המצופים מנשים בתקופתה.

פולר החלה להניח את הבסיס למחול המודרני ב־1889, אז יצרה את *ריקוד הנחש* (Serpentine Dance) (Morris, 1977: 38). לפי מזו, ביצירה זו פתחה פולר פתח לסגנון ריקוד, שבסופו של דבר נקרא מחול מודרני. זה היה מחול בימתי רציני או מחול מודרני אמריקני, שאינו בלט קלאסי וגם לא מחול מודרני גרמני (Mazo, 1977: 31). בניגוד לבלט – שניתן להגדרה באמצעות חוקי יסוד – במחול המודרני כל אמן יוצר קודים וכללים משלו. כך עשו מבשרי המחול המודרני ובראשם פולר.

לואי פולר (Loie Fuller), רקדנית, כוריאוגרפית ויוצרת תאורה, נחשבת לאיקון ומבשרת את ראשית המחול המודרני באמריקה. פולר היתה מהפכנית פורצת דרך, שהכניסה חידושים רבים בתחום המחול והמופע בדרכה האינדיווידואלית בתקופת המעבר שבין המאה ה־19 למאה ה־20. בגישתה ובאופן פעילותה שיקפה את רוח האוונגרד האמריקני הראשון בגריניץ' וילג' (1913-1917) והיתה גם דמות מרכזית בתנועת האר נובו (Nouveau) בפריס בראשית המאה. היא לא רק ייצגה את ערכי האוונגרד והאר נובו, אלא גם נמנתה עם מחלליהם של שני זרמי האמנות הללו. מאמר



Loie Fuller, photo: Frederick Glasier, 1902

לואי פולר, צילום פרדריק גליסיה, 1902

זה מציע התבוננות בדמותה המורכבת של פולר ומתמקד באופן שבו הצליחה ליצור סוג חדש של מופע והניחה את התשתית להיווצרות המחול המודרני.

במושגים של היום אפשר לומר שפולר יצרה אמנות מופע, אמנות רב־תחומית, מולטימדיה ותיאטרון של דימויים. ואכן, לאחר שגבולות המחול וגבולות התיאטרון התרחבו ומושגינו על תוכנם של מושגים אלה השתנו, פולר נתפשת – כפי שטען גאי מוריס – כמנבאה וכמבשרת הרבה יותר מאשר בעבר (Morris, 1977: 37).

לואי פולר נולדה בשם מרי לואי פולר בעיירה פולרסברג שבקרבת שיקגו, אילינוי, בארצות הברית. לפי האוטוביוגרפיה שלה, היא נולדה ב־1870, אבל ייתכן גם שבאה לעולם ב־1869 או ב־1862. חוסר הבהירות בנוגע לגילה הוא חלק מהניסיון שלה להציג את עצמה כדמות אחרת ממה שהיתה. בילדותה לא למדה מחול ובתחילת דרכה האמנותית הופיעה כשחקנית בדרמות מוסיקליות ובמחזות זמר. ב־1883 השתתפה בסיבוב הופעות עם בפאלו ביל (שם הבמה של ויליאם קודי) וב־1887 החלה לגלם תפקידים ראשיים בתיאטרון, ב"תיאטרון ביז'ו" (Bijou Theatre) של נט גודווין בניו יורק.

המרכיבים המרכזיים שהיו חסרים ביצירה של פולר, כפי שתוארו על ידי השופט: עלילה, דמות ורגש, שחברו לתנועות שאינן יוצרות קומפוזיציה דרמטית, מתארים למעשה את יסודות המודרניזם. אותם יסודות, שפולר חוללה ביצירתה, הרכיבו 50 שנה מאוחר יותר את המניפסט של המחול הפוסט-מודרני בגריניץ' וילג'. רעיונות אלו – מחול לא נרטיבי, שאינו מתאר דמות ואינו מייצג רגש – מבהירים כי פולר הקדימה את זמנה ובישרה את מה שעתיד היה להתפתח כמחול מודרני בארצות הברית.

מוריס מציין שמבקרים בני תקופתה של פולר הבחינו בדימוי החדש שהיא יצרה וניסו להגדיר אותו. לדבריו, פולר "עוררה את החלום של צורה טהורה" (Morris, 1977: 40). המבקרים ציינו גם שפולר לא רק יצרה תיאום בין כל מרכיבי המופע, אלא יצרה את המרכיבים עצמם, מלבד המוסיקה.

פולר הקדימה את זמנה מבחינה נוספת – השימוש שעשתה במוסיקה קלאסית – אבל לפי מזו, גם בענין זה ניתן הקרדיט לדנקן (Mazo 1977: 31). השימוש ביצירות של מלחינים קלאסיים היה חלק מהתרומה החלוצית של פולר. כבר ב-1895 היא רקדה את *ריקוד האש (Danse du Feu)* לצלילי *זהרת הוולקירות (Ride of the Walkyries)* מאת ריכרד וגנר. ב-1909 היא עשתה שימוש ביצירות של בטהובן, ליסט וגלוק וב-1914 מנתה התוכנית שלה, בין היתר, את סטרווינסקי ופורה. ב-1925 היא השתמשה ביצירה *הים (La Mer)* של דביסי לריקוד שיצרה ללהקה שלה. מלחין נוסף שנתן לה זכויות על יצירתו היה מסנה. היא השתמשה גם ביצירות של שוברט, שופן, דליב, מנדלסון ועוד (Morris, 1977: 37).

היסטוריונית המחול סאלי בינס (Banes) מתארת את השינויים הקיצוניים שעשתה פולר במחול בראשית המאה ה-20, כרקע להתפתחות המחול הפוסט-מודרני בשנות ה-60 של אותה מאה. לטענתה, רבים מאותם שינויים נדחו על ידי הכוריאוגרפים של ראשית המאה ונשארו רדומים עד לשנות ה-60. השינויים שמונה בינס הם: העמדת הדימוי הנע במרכז העניין, השלכת הרגשות או האישיות של המבצע, השלכת הטכניקה הווירטואוזית וביטוי היופי הפיסי האישי של הרקדן. במקום זה קיימת אצל פולר העמדת הדימוי האובייקטיבי במוקד המופע (Banes, 1998: 2) לפי בינס, פולר הניחה את הבסיס לשני המאפיינים הבאים של המחול המודרני: צורת הסולו וחופש תנועה (Ibid, 2).

להקתה של לואי פולר והסגנון החופשי

מעניין לעקוב אחר תהליך היצירה של פולר – מהניסיון לחקות צורות בטבע ועד לחיבור צורות מופשטות. יצירת דימויים היתה תהליך שהעסיק את פולר בכל שנות עבודתה ושהלך והתפתח עם הזמן. בתחילת הדרך היא יצרה דימויים שמזכירים צורות טבעיות, למשל חבצלת, פרפר, סיגלית, חרקים בעלי כנפיים. השלב הבא בהתפתחות היה צורות של כוחות טבע כמו אש, מים ערפל ועננים ולבסוף יצירה מחדש של תופעות כמו טיפון, הרי געש וסופות שלג (Sommer, 1975: 64). לטענת סומר, הדימויים של פולר נעשו מופשטים יותר ויותר, עד שהיא השתחררה מכל צורה והיתה חופשייה להתעסק בסצינות פנטסטיות ודמיוניות. אותן סצינות, מוסיפה סומר, דומות לצורות שצייר ג'וזף ויליאם טרנר (Joseph William Turner).

תהליך ההרחבה וההגדלה של הדימויים שלה הביא את פולר, לטענת סומר, להקים להקה ובית ספר משלה. בבית הספר, שקם ב-1908-1909 בערך, היא אימנה רקדניות. היא קראה לעצמה "האמא של הריקוד הטבעי" והלבישה את רקדניותיה בשמלות דמויות שמלות יווניות. הן הופיעו יחפות וחשופות זרועות. תנועותיהן לא היו מוגבלות בהתאם לתחביר של טכניקה מוגדרת (codified technique), אלא התבססו על תנועות טבעיות של הגוף – ריצה, קפיצה, הליכה, מנוחה. לטענת סומר, הרקדניות של פולר נעו בסגנון חופשי (Free style dance), שבו יכלו להשתמש במחוות ובתנועות האופייניות להן וכך ביטאו את הייחודיות שלהן כאינדיווידואלים

בריקוד הנחש ניתן לראות התחלה של מופע מסוג חדש. בריקוד זה השתמשה פולר בבד משי שבו עטפה את כל גופה. תנועותיה יצרו בבד ספירלות והתאבכויות כשל גלים. היא חקרה את תנועת הבד, שנוצרה על ידי התנועה של גופה בתוכו, והאירה את הבמה בפנסים צבעוניים שיצרה בעצמה. תנועת הבד, תנועת הגוף והאור שהשתקף בבד יצרו דבר חדש, שכונה דימוי נע (Moving Image). האור נראה נע בעקבות תנועת הגוף ששימשה רק להנעת המשי (Sommer, 1975: 54). לטענת סומר, לפי תפיסתה של פולר, המבצע החי היה חיוני לא רק כדי ליצור את התנועה, אלא גם כדי להשלים את הדימוי באמצעות נוכחות עלומה, מסתורית ולא אישית (Ibid: 54).

פולר יצרה חיזיון של דימויים, בניגוד לחיזיון של דמויות. לרוב ריקודי הסולו שלה לא היתה עלילה ואפשר לומר שבסופו של דבר האמנות שלה חתרה אל המופשט, שבמרכזו הדימוי הנע. מעבר לדימוי הנע, היא עסקה בחיפוש צורה ותחביר לאמנות שלה, בדומה למשוררים ולאמנים האחרים שפעלו בגריניץ' וילג', וכמוהם יצרה אמנות מופשטת.

על פי סומר, היסטוריונים של תיאטרון נוטים לראות בפולר רקדנית מבצעת בלבד, בעוד שהיסטוריונים של מחול מתחבטים בשאלה אם אכן אפשר להגדיר אותה רקדנית (Ibid: 54). כך קרה, שלמרות ההערכה הרבה שעוררה פעילותה האמנותית בימי חייה, ההיסטוריונים משני התחומים דילגו עליה. מה שההיסטוריונים החמיצו, לפי מוריס, היה המחויבות של פולר למופע שהיה מהפכני לזמנה, שבו ניתן מעמד שווה פחות או יותר למרכיבים כמו תנועה, אור, צבע, צורה וצליל (Morris, 1977: 37). סוג המופע הזה, מציין מוריס, הוא שיצר את הכיוון המודרני. אף על פי שחידושיה של פולר סימנו את ראשית המחול המודרני, היסטוריונים ייחסו חשיבות בעיקר לחידושיה בתחום התאורה והאפקטים התיאטראליים ופחות לתרומתה למחול (Ibid: 37).

סומר טוענת שפולר לא ראתה בעצמה רקדנית (Sommer, 1975: 54). באוטוביוגרפיה שלה, *חמש עשרה שנים של חיי רקדנית* (1913), היא ניסתה להגדיר מהו מחול:

"מה זה מחול? זה תנועה

מה זאת תנועה? זה ביטוי של תחושה

מה זאת תחושה? תגובה בגוף האנושי הנוצרת על ידי התרשמות או על ידי רעיון שנקלט במוח

להגשים רעיון שאני מעבירה, על ידי התנועות שלי, להביא להיווצרותו במוחו של הצופה, להעיר את הדמיון שלו כך שיהיה מוכן לקבל את הדימוי טוב, אני יכולה לבטא את הכוח הזה, שלא ניתן להגדרה אך יש לו אפקט ודאי. יש לי תנועה. זה אומר שכל האלמנטים של הטבע ניתנים לביטוי" (Fuller, 1913: 70)

ריקוד הנחש שיצרה פולר עורר סנסציה ורקדניות רבות ניסו לחקותו. ב-1892 ניסתה פולר להגיש תביעה נגד אחת מהן, בטענה שיש לה זכויות יוצרים על הריקוד שהמציאה. התביעה נכשלה. הדברים שציין השופט בפסק הדין מלמדים הן על מידת החידוש וההפשטה שהיו ביצירה של פולר והן על אופן ההתקבלות שלה על ידי בני דורה:

"מתיאור הריקוד של המתלוננת שטענה לזכויות יוצרים, נראה שהתוצאה שהתקבלה היתה רק סדרה של תנועות חינוניות שחברו לסיפור מושך לעין של בד, לאורות ולצללים, שלא סיפרו סיפור, לא גילמו דמות ולא תיארו כל רגש. התנועות המכניות שבאמצעותן מושג אפקט על הבמה אינן נושא של זכויות יוצרים, כל עוד אינן מוסרות כל רעיון והסידור שלהן אינו יוצר קומפוזיציה דרמטית" (Current, 1997: 43).

פולר תיכננה ריקודים ללהקה באופן שאיפשר לכל רקדנית להפגין את התנועות הייחודיות לה. לדוגמה, בריקוד אחד הרקדניות הורשו לנוע כמו במשחק לצלילי מוסיקה של מסנה, כך ש"הבמה הפכה לשטופת פרפרים וכל קהל הצעירים התחיל לתפוס אותם" (Ibid: 60).

שיטת עבודה זאת היתה ראשיתו של אלתור, שיוצרים מאוחרים יותר – במחול הפוסט-מודרני – ראו בו דרך עבודה מרכזית ואפילו אידיאולוגיה. האלתור מנוגד לסגנון הבלט הקלאסי, המבוסס על טכניקה מוגדרת ומתוכנן לפרטי-פרטים. ההשתחררות של פולר מצורה ומטכניקה מוגדרת תואמת את הניסיונות של אמני הגריניץ' וילג' בראשית המאה ה-20 להשתחרר מצורות קיימות וליצור צורות חדשות בשירה, בדרמה, בצורה, בפיסול ובארכיטקטורה.

הלהקה של פולר הופיעה לעתים תכופות בחוץ ובחללים שונים שהיו זמינים לה, בלי לשנות את תנאי החלל וללא תוספת של תפאורה כלשהי. לדברי סומר, פולר טענה ש"כל חלל יכול להפוך למיוחד על ידי הנוכחות והפעילות של הרקדנים... הנערות רקדו על הדשא באור הירח בתוך צל העצים ומחוץ לו, כמו פיות או רוחות" הרוח, אור השמש ואור הירח שימשו לה כמעין אפקטים מיוחדים. סומר מוסיפה שמאוחר יותר אימצה פולר את האווירה של הנוף בחוץ וניסתה לשחזר אותה על הבמה (Ibid: 60).

ההופעות שקיימה פולר בחוץ ובכל חלל שעמד לרשותה בישרו גם הן את המגמה שאיפיינה את שנות ה-60, שבהן אמנים העתיקו את המחול מן הבמה החוצה במסגרת הניסויים שעשו, שהפכו בסופו של דבר לחלק מהאידיאולוגיה שלהם לגבי המופע.

פולר יצרה תיאטרון של תנועה טהורה, תיאטרון משתנה וגמיש של דימויים. היא ייחסה חשיבות רבה ליצירת דימוי מופשט, כפי שמעידים דברים שאמרה ב-1909. היא טענה שבעזרת הרקדניות שלה יצרה רק אשליה של פרפרים ופרחים והוסיפה: "הו, כן, יש ילדים השנה, אף אחד לא יודע מה יקרה. אולי נגיע לנקודה שבה גם הילדים יהיו אשליות אופטיות" (Ibid: 60). ואכן, באחת היצירות המאוחרות של להקתה לא נראו על הבמה הילדות הרקדניות. לפי מבקרת המחול דברה ג'ואיט (Jowitz, 1988: 364), היצירה המופשטת ביותר של פולר היא *הים*. היצירה הוצגה בתערוכה לאמנויות הדקורציה והתעשייה המודרנית שעלתה בפריס ב-1925 והדימוי המרכזי בה היה אוקיינוס כחול מבהיק, עשוי ממשי. את תנועת הים יצרה תנועה של רקדניות, שכלל לא נראו.

שאלות נוספות שעניינו את פולר היו יכולת התפישה בפרספקטיבה, והאשליה. ב-1921 היא יצרה את *ריקודי צללים* (*Shadow Dances*), מופע בעל מסגרת נרטיבית, שבמרכזה מכשפות וחלומות. אבל מה שבאמת העסיק אותה היה התופעה של צללים נעים ויכולתם להעביר מושגים של ממדים ופרספקטיבה.

פולר כסימבול של האר נובו (Art Nouveau)

פולר היתה מהפכנית בתקופה של מהפכה. באותו זמן שהיא הפכה עצמה לפרפר, סחלב וחבצלת התפתחה באירופה צורת אמנות חדשה: האר נובו. אמנים חזרו לשימוש בצורות טבעיות, כתגובת נגד לאמנות שבמרכזה שחזור הסגנונות האקדמיים של העבר. ב-1895 פתח זיגפריד בינג חנות בפריס, וקרא לה "בית האמנות החדשה" (*Maison de l'Art Nouveau*). הסגנון החדש שם דגש על תנועה, זרימה, צורות קמורות, גליות ומעוגלות. לפי תפישתם של אמנים שפעלו בתחום, לכל יצירה היתה צריכה להיות זהות אורגנית (Mazo, 1977: 31).

הדימויים האורגניים שיצרה פולר, הצורות המשתנות של הבד שנע והואר בתאורה צבעונית ודינמית, הלמו את רוח האר נובו. לפי מזו, האר נובו

החל להתפתח לפני שפולר כבשה את פריס, אבל הסגנון האמנותי וסגנון הריקוד קיבלו חשיבות באותו זמן והשפיעו זה על זה (Ibid: 28). פולר השפיעה לא רק האמנות הפלסטית, אלא גם על תחומים משיקים כמו אופנה, עיצוב, ריהוט וארכיטקטורה. ראול לרש (*Larche*), לדוגמה, עיצב מנורה בדמותה של פולר וג'ול קרסט וטולוז לוטרכק ציירו פוסטרים שלה.

לתנועת האמנות החדשה היתה אמירה חברתית: אמנים צריכים להשתמש במכונות שמאפשרות ייצור המוני של עבודותיהם. באופן זה יצירות אמנות יהיו זולות ונגישות גם למעמדות החברתיים הנמוכים. מכאן הפופולריות הרבה של פוסטרים בתקופת האר נובו. לפי מזו, המשורר הסימבוליסט סטפן מלרמה טען שפוסטרים הם אמצעי אמנותי אידיאלי, בגלל יכולתם להעביר אינפורמציה, רגש ומסר לאוכלוסייה גדולה. בראשית המאה ה-20 נעשה שימוש בפוסטרים של ה-*Masses* בגריניץ' וילג', שכדי להעביר מסרים פוליטיים וחברתיים. באותה תקופה הופצו גם פוסטרים של פולר, שגילמה את הדימוי של התקופה. בשני המקרים הועברו מסרים שביטאו את רוח התקופה ובשניהם היתה אמירה חברתית.

האמנות של פולר זוהתה עם אידיאל היופי של המשוררים הסימבוליסטים. לפי מוריס, הסימבוליסטים ראו בה התגלמות אנושית של היופי. שורת שכתב שארל בודלר (*Charles Baudelaire*), שמובאות כאן בתרגום חופשי, מבטאות תפישה זו: "לפעמים ראיתי בעומק התיאטרון הבנאלי ישות שהיתה רק אור, זהב ותחרה" (Morris, 1977: 38).

לסיכום, הדימוי הנע שיצרה פולר העניק השראה לאמני האר נובו ולמשוררים הסימבוליסטים ובו בזמן גילם את רעיונותיהם. פולר הפכה לסימבול של האר נובו ומכאן, להערכתו, צמחה הפופולריות שלה. היא שיקפה את רוחה של סוף המאה (*Fin de siècle*), כאילו נוצרה במיוחד לשם כך.

הדימוי המופשט מול הדימוי הנשי ביצירה של פולר

השוואה בין הדימויים המופשטים שיצרה פולר בהופעותיה לדימוי הנשי שבדק בה עשויה לתת מושג על ההשקפות שרווחו בתקופת פעילותה בכל הנוגע לנשים. בבחינה משווה בין הדימויים המופשטים של פולר לדימוי שלה-עצמה מתגלה פער.

ג'ואיט טוענת שהמיזוג של דימויים טבעיים כמו חבצלת, פרפר וענן עם הנוכחות של פולר כאשה גילם ותימצת את החיזיון האקזוטי של האשה כחלום בלתי מושג וחושני שרווח בסוף המאה ה-19 ובראשית המאה ה-20. (Jowitz: 344). דימויים של צורות טבעיות היו נושאים שהעסיקו את אמני האר נובו באירופה וגם את ג'ורג'יה אוקיף (*Georgia O'Keeffe*) בגריניץ' וילג' באמריקה. היה קשר בין האופן שבו אוקיף השתמשה בדימויים של פרחים מוגדלים, שביטאו חושניות, לאופן שבו פולר הפכה כולה לחבצלת ענקית במעין מטמורפוזת. את המטמורפוזת ממחישים דבריו של רוז'ה מרקס הצרפתי, המצוטטים אצל ג'ואיט, על *ריקוד החבצלת* (*Dance of the Lily*) של פולר. ב-1905 תיאר מרקס ריקוד זה, שעורר התרגשות גדולה באירופה, כמטמורפוזת הנוצרת באמצעות אור, טקסטיל ומקלות נסתרים. לדבריו, פולר לא לבשה דמות של צמח ברגע שהמסך עלה. היא ניצבה על מעמד שקוף, מוארת מלמטה, ובעיניו נראתה יותר כמלאך הפורש כנפיים ענקיות. היא החלה להסתובב ובד המשי הארוך מאוד שהיה כרוך לגופה נע בספירלה מסביב לה ולמעלה. אז נראתה פולר כחבצלת ענקית, וגופה, שהיה במרכזה, נראה כעלי. לדברי מרקס, הצופה הוקסם מצמח התאווה הפנטסטי שהציב את האדם והטבע זה לצד זה כסמל אחד, שבו הוארו העלים העדינים של הפרח בחיך של אשה (Ibid, 344).

התיאור מלמד שפולר נתפשה על ידי בני תקופתה כסימבול של פרח-אשה, פרפר-אשה ומלאך-אשה. היא התמקמה בצומת שבו הדימוי שיצרה ייצג את הערכים שרווחו באותה תקופה הן בנוגע לנשים והן בנוגע לאמנות.

ללא מחוך, ברגליים יחפות, ללא כל אמצעי המסתיר את גופן מלבד כמה קפלים של בד" (Mazo, 1977: 31). פולר השיבה ששילוב של כבוד עצמי עם ריקוד לבמה הוא מונופול אמריקני (Ibid: 31).

למחוך היה חלק ביצירת הקונוונציה של היופי הנשי בראשית המאה. ביינס מציינת, בצדק, שפולר לא הסירה את המחוך כדי להיות סקסית יותר, אלא כדי לא לחיות את דימוי היופי הנשי שהיה מקובל בתקופה הוויקטוריאנית. נשים רצו רפורמה בלבוש כמו בזכויות האזרח, טוענת ביינס בספרה *נשים ורקודות* (Dancing Women, 1998: 67). לכן ההופעה של פולר ללא מחוך מייצגת למעשה את הרצון של הנשים בשינוי.

במושגים שטבע האונגרד, פולר היתה "פמיניסטית", "אשה חדשה", שקיימה "אהבה חופשית". בכל הנוגע למושג האחרון היא הלכה הכי רחוק שאפשר - גם ביחס לבוהמיינים מהגריניץ' וילג' - וקיימה בגלוי אהבה חופשית עם בת זוגה גבריאל בלוך.

החיים האישיים - "אהבה חופשית" על סף המאה ה-20

פולר, מסמלי האונגרד האמריקני הראשון בגריניץ' וילג', השתלבה באווירת האהבה החופשית שאיפיינה את התקופה וכמו שנהגה בכל משורר אחר הרחיבה את גבולותיה. אמני האונגרד בגריניץ' וילג' ניהלו מערכות יחסים על פי ערכי האהבה החופשית, החליפו בגלוי בני זוג ללא קשר לנישואיהם והפכו את מערכות היחסים ביניהם לנושאי יצירתם. פולר קיימה קשר גלוי ומוצהר של אהבת נשים עם גבריאל בלוך, שהיתה ידועה כאשה שלבשה בגדי גברים.

בספרה *חמש עשרה שנים של חיי רקדנית* (1913) מתארת פולר את יחסיה עם בלוך, שכונתה גב, באופן הבא: "במשך חמש שנים גב ואני חיינו יחד באינטימיות הכי גדולה. כמו שתי אחיות" (Fuller, 1913: 250). בספר מתואר כל פרט בגופה, בפניה, בתנועותיה ובאופיה של בלוך, שהיתה ביישנית וכונתה גם מל. תיאורים אלה מעידים על יכולת ההתבוננות של פולר ועל האהבה הגדולה שחשה כלפי בת זוגה. מל, שהיתה צרפתייה, חיה עם פולר עד למותה. פולר מתה בפרים ב-1928 ומל היא ששמרה על להקתה אחרי מותה. לפני הקשר עם מל היתה פולר נשואה תקופה קצרה ולא מאושרת לקולונל ויליאם ב' הייס (William B Hayes), אחיינו של נשיא ארה"ב רתרפורד ב' הייס (Rutherford Birchard Hayes).

נראה שהערכים שעל פיהם עיצבה פולר את חייה היו דומים לערכים שבהם האמינו אנשי האונגרד של הגריניץ' וילג', אבל פולר הרחיקה לכת בכל הנוגע לאהבה החופשית. אפילו בת דורה איזדורה דנקן, שקיימה כמה מערכות יחסים עם גברים, לא קיבלה בהבנה את היחסים הלסביים של פולר.

סיכום

הדימויים שיצרה פולר במופיעה שיקפו את הדימויים שאיפיינו את עבודותיהם של אמני האר נובו והסימבוליסטים ובה בעת חוללו אותם. במובן זה, אמנותה היתה מעוגנת היטב במגמות שאיפיינו את בסוף המאה ה-19 וראשית המאה ה-20. עם זאת, היא סללה את הדרך ליוצרי מחול מודרני רבים הנחשבים יוצרים בעלי משקל.

פולר, ובעקבותיה דנקן, עירערו הן על הדימוי הוויקטוריאני של נשות התקופה והן על הדימוי של רקדניות הבלט הקלאסי. הן רקדו ללא מחוך וברגליים יחפות וכך ייצגו חדש לגוף האשה על הבמה.

פולר זכתה לפופולריות ולהכרה בימי חייה, אבל נשכחה לאחר מותה הן בקרב הקהל והן בקרב חוקרי המחול. ייתכן שדווקא הצלחתה ליצור אמנות שהקדימה את זמנה ושהיתה קשה לסיווג בכלים המקובלים גרמה לכך

הדימוי של פרח-אשה המתואר על ידי מרקס מאזכר, לדעתי, את דימוי הפרחים של אוקיף. מעניין לציין שהפרשנים ראו בפרחים של אוקיף דימוי חושני נשי, בעוד שהאמנית רצתה להגדיל את הפרחים כמו בתקריב (Close up), כדי להגביר את תשומת הלב אליהם וכדי שתוכל לצייר פרחים כפי שהיא רואה אותם (Art and Culture).

פולר התוודעה לראשונה לאפשרות של ריקוד עם בד כשהופיעה בלונדון עם לטי לינד (Letty Lind), שרקדה את ריקוד החצאית הנודע שלה במחזור *כרמון העכשוויות* ב-Gaiey Theater. אבל כפי שטוענת ג'ואיט, פולר התרחקה מהדימוי של האשה היפה המנפנת בחצאית כדי לחשוף את רגליה לקהל. היא שינתה את החצאית, שיכללה אותה והאריכה את הבד לאורך של מאות ירדים והניעה אותו באופן מושכל כדי ליצור דימויים של צורות מהטבע.

למרות העניין של פולר ביצירת דימוי מופשט, חלק מהמבקרים הגברים שצפו בהופעותיה התייחסו למראה גופה, שהתגלה באמצעות התאורה מבעד לבד המשי הדק שעטף אותה. מרקס, לדוגמה, תיאר את גופה של פולר מתחת לבד והמשורר מלרמה תהה אם היא לא היתה מיזוג בין יצור טבעי לאדם. מבקר בריטי, שהיה פחות פואטי מעמיתיו הצרפתיים, כתב ש"לואי פולר נראית כאילו טבלה באמבטיה שלה" (Ibid: 344). לטענת ג'ואיט, פולר גם הלכה יד ביד עם פנטסיות גבריות על נשים. בריקוד הפרפר (*Butterfly*), למשל, היא יצרה דימוי של יופי ללא משקל ששבה את לב הגברים (Ibid: 346). תיאורי הריקוד של פולר מצביעים על שאיפה לטוהר, ולא על דגש על המראה האישי שלה. סומר מציינת את יכולתה של פולר לעורר חלום של צורה טהורה, אבל כותבת שמצד שני נוכחותה היתה חלק חשוב מהאמנות שיצרה (Sommer, 1975: 54).

נראה שחלק מהפנטסיות התעוררו כתוצאה מהמראה החושני של גופה כאובייקט ולא היו קשורות לדימוי היופי שניסתה ליצור. גברים שצפו בפולר התייחסו יותר לגופה הנשקף מבעד לבד המשי מאשר למה שניסתה ליצור באמנותה. כבר ב-1885, כשהופיעה בבוסטון במחזה *המבקרים האירים שלנו* (Our Irish Visitors), מחברי המאמרים בעיתונים תיארו את הופעתה כ"ריקוד חושני" ו"נועז", מפני שלא לבשה מחוך ואפשר היה להבחין בקימורי גופה מבעד לבד. מאמרי הביקורת האלה משכו קהל רב להופעותיה.

את ההצלחה הגדולה של פולר אפשר לייחס לעובדה שהיא יצרה סימבול שניע בין צורות טבעיות לנוכחות נשית. סימבול זה שיקף את הערכים שאיפיינו את סוף המאה ה-19, שראו את האשה כמושא בלתי מושג. אפשר לומר שפולר יצרה את הסימבול של התקופה ובו בזמן הושפעה ממנו.

פולר לא רק עיצבה דימוי חדש, אלא גם נפרדה מהדימוי של הבלט ורקדניות הבלט. לפי מזו, "היא ראתה בבלט דרך להציג נערות מחייכות עם חצאיות קצרות" (Mazo, 1977: 31). פולר יצרה דימוי חדש, מנוגד לדימוי הבלרניות של הבלט הקלאסי. בהקשר זה מעניין להביא נקודת מבט פמיניסטית עכשווית. הלן ספקמן (Spackman, 2000: 7) טוענת כי מבקרי מחול מתייחסים לבלט הקלאסי של ראשית המאה ה-20 כאל ייצוג של ההגמוניה הפטריארכלית, בגלל נטייתו לחזק קונוונציות פטריארכליות של מגדר ומין. לדבריה, פולר ודנקן מסמלות את תחילת ההתנגדות לייצוג ההגמוני הזה. שתיהן הציגו דמות מלאה, "לא בלטיית", צעדו מחוץ לנעלי האצבע ולקווים שהכתיב הבלט והשפיעו באופן משמעותי על התפתחות המחול המודרני והפוסט-מודרני.

בנוסף, פולר עירערה על הדימוי של האשה הוויקטוריאנית. היא היתה הראשונה שרקדה יחפה וללא מחוך (והקדימה בכך את דנקן). "אמריקה היתה מזועזעת מהרגל היחפה ומחוסר המחוך", טוען מזו. הוא מצטט את תגובת המבקר הניו יורקי של *Dramatic Mirror* שצפה במופע של פולר ושאל: "האם זה הכרחי מבחינה אמנותית לתת לנערות צעירות להופיע

ספר על הכוריאוגרף ליאוניד יעקובסון

Janice Ross, *Like a Bomb Going Off — Leonid Yakobson and Ballet as Resistance in Soviet Russia*, New Haven: Yale University Press, 2015.

רות אשל

שמו של הכוריאוגרף היהודי-רוסי ליאוניד יעקובסון (1904-1975) כמעט ואינו מוכר בקרב קהילת המחול בישראל, אבל אנשי הבלט שעלו לארץ מברית המועצות לשעבר, בדומה לקהילת המחול העולמית, רואים ביעקובסון את הכוריאוגרף החשוב והמקורי ביותר שפעל ברוסיה הסובייטית. ואלרי פנוב, שהיה סולן בבלט קירוב בסנט פטרבורג ורקד ברבות מעבודותיו החשובות של יעקובסון, אומר, "אחרי מיכאיל פוקין (Mikhail Fokine) היו ברוסיה שני כוריאוגרפים גדולים: קסיאן גליזובסקי (Kasyan Goleizovsky) ויעקובסון. רקדתי ביצירות של שניהם, אבל בעיקר ביצעתי עבודות של יעקובסון. הוא היה חדשני".

נדיה טימופייבה, מנהלת בלט ירושלים, זוכרת שאמה, הבלרינה נינה טימופייבה מהבולשוי, רקדה גם היא ביצירותיו. "הוא הקדים את זמנו, הביא לבלט ראייה חדשה והיה מהפכן", אומרת טימופייבה. רוסיה הסובייטית עשתה ככל יכולתה כדי שריקודיו יידחקו לקרן זווית ויעלמו מהתודעה, אבל הסיפור של גדול הכוריאוגרפים הרוסים בתקופה הסובייטית מסופר בספרה המרתק של ג'ניס רוס, שיצא לאור השנה בארצות הברית.

ספריו של אלכסנדר סולז'ניצין על הגולאגים, המידע על רדיפתו של המלחין דמיטרי שוסטקוביץ' (Dmitri Shostakovich) בידי המשטר, סיפור עריקתם למערב של רקדנים ויוצרים כרודולף נוריב, מיכאיל ברישניקוב ונטליה מקרובה - שני האחרונים עבדו עם יעקובסון וכך טעמו לראשונה את טעמו של חופש באמנות - מכל אלה אולי אפשר להתחיל ולהפנים את עומק החנק שחשו אמנים שפעלו תחת המשטר הסובייטי. במקרה של יעקובסון נוסף לסיפור החנק האמנותי טעם מיוחד - טעמה של ההתנכלות ליהודי ברית המועצות.

הקריאה בספר מעוררת שוב ושוב השתאות לנוכח הכוחות הפנימיים שנדרשו ליעקובסון כדי להמשיך וליצור כאדם חופשי, בסטודיו שמצטייר כבועה בבית כלא ענקי. "בכל בוקר היית קם ולא יודע אם יבואו לאסור אותך", מספר פאנוב. "יכולת להיות מנקה רחובות או גנרל שזכה בעיטור הגבוה של סטלין". יעקובסון האמין שעליו להיות רך וחזק בעת ובעונה אחת. לדעתו, הצליח לשרוד את רדיפת היהודים בימיו של יוסיף סטלין מכיוון שהמנהיג מת לפני שהספיקו לעצור אותו.

השאלה מה הביא את הסובייטים לאמץ את הבלט הקלאסי, גאוות הצארים והאצולה הרוסית, עלתה פעמים רבות בהיסטוריה. ולדימיר לנין הכריז על ביטול הדת ובמקומה ביקש לרומם את האמנות, אבל דאג לשמור עליה בשליטת המפלגה ומנע מהיוצרים חופש אמנותי. לדברי רוס, לנין לא אהב יצירות אוונגרדיות וביקר על פניהן את היפה, שזוהה בעיניו עם הבלט. התפקיד שנועד לבלט היה לספר סיפורים חדשים, ברוח פרולטרית, שתאמה את צרכי התעמולה הפנימיים. מכיוון שאחוז גבוה מתושבי ברית המועצות היו חסרי השכלה והבלט מאפשר לספר סיפורים ללא טקסט,

ש"דילגו" עליה. עם זאת, פולר השפיעה מאוד על המחול המודרני ובעיקר הפוסט-מודרני. הרעיונות, הניסיונות והחזון שלה היוו תקדים וישמו על ידי יוצרי המחול הפוסט-מודרני בשנות ה-60. רבים מהשינויים הרדיקליים שחוללה, ובהם ההתמקדות בדמות ובדימוי ולא ברגש, בוורטואוזיות הטכנית, בנרטיב או ביופי הפיסי של הרקדן נותרו רדומים עד האוונגרד של שנות ה-60 באמריקה.

אלווין ניקולאיס (Alwin Nikolais), שפעל עוד לפני שנות ה-60, נחשב ממשיך התפישה של פולר בנוגע לחופע המחול. ניקולאיס יצר דימוי נע על הבמה בעזרת אביזרים, תאורה, מוסיקה ותנועת הרקדנים, ובכך נתן הד לרעיונות, לחזון ולדימוי הנע שיצרה פולר.

פולר היתה יוצרת מורכבת ועשירה, שאת יצירתה אפשר לקרוא מנקודות מבט מגוונות, תוך שימוש בכלים ובמושגים המקובלים בשדות ידע שונים, כמו לימודי מגדר, תאורה לתיאטרון, היסטוריה של המחול ועוד. כיום ממשיכים להתבונן, לחקור ולקרוא אותה באותם שדות. אפשר, למשל, לראות התייחסות מחדשת למה שפולר מייצגת בעיקר בקרב חוקרים הדנים בייצוג של דמות האשה על הבמה. הדיון של הגות פמיניסטיות עכשוויות בייצוג דמות האשה על הבמה מתקשר לערכים, לרעיונות ולאישיות של פולר.

ביבליוגרפיה

- ביינס סאלי, 2010. *טרפסיכורה בסניקס מחול פוסט-מודרני*. רמת השרון: אסיא.
- Banes Sally, 1997. *Dancing Women*. New York: Routledge.
- Terpsichore In Sneakers*. Boston: Wesleyan University Press.
- Banes Sally, 1987.
- Cott, Nancy F., 1987 *The Grounding of Modern Feminism*. New Haven: Yale University Press.
- Current, Richard N. and Eusing Current, 1997. *Loie Fuller Goddess of Light*. Boston: Northeastern University Press.
- Fuller Loie, 1913. *Fifteen Years of A Dancers Life*. London: Herbert Jenkins Ltd. and Norwich Press.
- Jowitt Deborah, 1988. *Time and the Dancing Image*. New York: William Morrow and Co. Inc.
- Mazo Joseph H., *Prime Movers*. New Jersey: The Princeton Book Company.
- Morris Gay. "La Loie". *Dance Magazin*, 1977: 37-41.
- Sommer, Sally R. "Loie Fuller". *Drama Review*, 1975: 5367-.
- Spackman Hellen, "Minding the Matter of Repräsentation: Staging the Body (Politic)". *Contemporary Theatre Review*, 2000: 522-.

מקור אינטרנט

Art and Culture, Georgia O'Keeffe page. 1 Oct. 2002. Art and Culture.com. artandculture.com/cgi_bin/ACLive.woa/wa/artist

סמדר וייס היא מרצה בבית הספר לאמנויות המחול בפקולטה לאמנויות, מכללת סמינר הקיבוצים, תל אביב. בעלת תואר שני במחול מאוניברסיטת וושינגטון וגם למדה בתוכנית לתואר שני בחוג לתיאטרון בפקולטה לאמנויות באוניברסיטת תל אביב. בעבר שימשה יו"ר ארגון "המחול והילד" (DACI) - סניף ישראל ובצוות הפיקוח על המחול במשרד החינוך. כיום עוסקת גם בצילום.